《臺大東亞文化研究》第三期　OCT 2015
DOI: 10.6579/ NJEAC.2015.3.10

歷史與記憶之間：《無言的山丘》與《多桑》的礦坑空間

劉芳礽*

在王童的《無言的山丘》（1992）與吳念真的《多桑》（1994）中，礦坑空間帶出了臺灣歷經日本殖民時期與黨國威權統治下的歷史與集體記憶。片中，在礦坑空間生活的人物角色，除了礦工，還有間接參與和採礦相關商業活動的其他底層民眾及殖民統治者。依著人物的國族、社會與性別身份以及他們的日常生活實踐，形構出一個以礦坑為中心滿布界線的關係網絡。其間，個人職業、家庭背景、關涉的社群與族裔認同，將他們劃分於固定的權力位置上。本文將檢視《無言的山丘》與《多桑》中的礦坑空間如何透過影像與音像敘事，如，長鏡頭攝影、蒙太奇剪輯以及旁白設計，呈現出皮耶．諾拉（Pierre Nora）定義下的記憶場域樣貌，其場域的物質性、功能性與象徵性突顯了空間裡的衝突對立關係，從而討論隱藏於礦坑的移動力與空間的變形，如何營造跨界想像，進一步說明礦坑如何衍生出連結對立衝突的翻譯性。

關鍵詞：礦坑、記憶場域、長鏡頭、蒙太奇、旁白、《無言的山丘》、《多桑》

臺大學術期刊資料庫

* 國立中山大學外文系博士後研究員

王童的《無言的山丘》(1992)和吳念真的《多桑》(1994)皆發行於 1990 年代，歷經三十八年戒嚴，才剛解嚴不久的臺灣社會；這兩部臺灣華語電影，因著美學與創作理念被歸類為臺灣新浪潮影片。依照影評家的分析，此類型片慣用以自傳性的風格鋪陳影像敘事，[1]將歷史與個人成長經歷相互連結，反映出多面向的歷史敘事，以及本土特有的文化內涵與人文關懷。[2]尤其是身處在 1987 年解嚴後正邁向民主開放的臺灣社會，影像創作者透過大眾文化媒體逐一向觀眾傳達的，除了是他們個人對於政治改革的期盼，還有那逐漸覺醒的公民意識，和長期以來受政治操控的國族想像與認同。

《無言的山丘》與《多桑》場景設於日本殖民時期前後，現今臺灣東北角瑞芳地區的九份與金瓜石礦場。影片重現了在礦區空間生活的小人物，他們或是從事採礦工作，或是間接參與和採礦相關的各種商業活動。欲藉由淘金獲利者，有來自臺灣各地的勞工、農民等社會底層階級，從日本（除了警備人員、礦區管理階級外，還有那些為生活所迫的平民百姓，如《無言的山丘》中琉球出身的日籍妓女），與中國（如《無言的山丘》裡的福建移民）等地來臺的殖民者與民眾。透過日常生活互動，他們構成了一個以礦坑為中心的關係網絡。其間，個人的職業、家庭背景、所關涉的社群與族裔身份，依照關係裡的權力強弱，被劃分於固定的位置上：在礦坑裡賣命挖礦的工人、在茶室酒家攬客的妓女、駐守在礦區外緣的日本警衛等。本文將檢視《無言的山丘》與《多桑》中的礦坑空間如何透過影像與音像敘事，如長（時間）鏡頭攝影（long take）、蒙太奇剪輯（montage）或是旁白（voice-over），具有近似皮耶．諾拉（Pierre Nora）定義下「記憶場域」(lieux de mémoire）的功能。[3]此滿布界線的權力結構空間，為生活在威權統治下的底層人物製造跨界的可能。以下將先從臺灣在日本殖民時期急速發展的礦業歷史談起，作為《無言的山丘》與《多桑》所指涉的時代背景，不僅讓影像敘事顯得真憑實據，片中虛構的人物情節更將成為某種史料，透過記憶的形式包裝，用以補充那些未受歷史記載或可能被刻意遺忘的「事實」。

---

[1] 焦雄屏，《臺灣電影 90 新新浪潮》(臺北：麥田出版股份有限公司，2002)，頁 18-19。

[2] 除了焦雄屏，盧易非也以分章標題〈寫史的年代(1980-1984)〉強調一九八〇中期的電影「多在觀察與反映個人成長經驗。並且因個人成長經驗之不同，呈現不同之影片風格與意識形態」(280)。

[3] 關於「記憶場域」的定義，參考皮耶．諾拉的篇文〈記憶與歷史之間：記憶場域〉(“Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire”)。更多細節詳見後續討論。

臺大學術期刊資料庫

一、礦坑的歷史

臺灣的礦業發展主要始自日治時期，開採地點大多集中在基隆河上、中游一帶，即兩部影片敘事發生的場景。雖然挖掘煤炭與黃金的活動可溯自清光緒年間（1875-1908），甚或更早；[4]但直到日本殖民政府明訂法規嚴禁私採行為，引進工業機械取代了全然仰賴人力的探掘方式，[5]並且控制礦產輸出的管道後，這兩項礦產的輸出量，在 1895 至 1945 年間才開始有效率地成長。日治初期，唯有日本國民能取得礦區經營權，縱使後來臺灣人向日本人承租礦區，進而獲得獨立經營權，也僅限少數具龐大資本的企業家。[6]礦工中也有日本人，他們因為具備採礦技術，有能力採集數量較多、成分純淨的礦藏；相較之下，未具備專業知識與技術的臺灣礦工，以土法煉鋼的方式，取得的礦物量少且不完整。依當日採礦重量計價後，臺人的薪資約是日人的二分之一，甚或更少。[7]即便如此，因應日本國內以及中國市場對於煤炭燃料與黃金資產的需求，尤其是日本在 1930 年代發動的各項戰爭，皆促使礦業發展達到全盛時期，從事礦工的所得遠比其他勞力工作豐厚，懷抱淘金夢而絡繹不絕來到礦區的平民百姓間接帶動了礦區聚落的發展。

《無言的山丘》中的金蟾蜍山應是以 1930 年前後的金瓜石礦區為背景，

---

4 依據 James W. Davidson 與黃清連的看法，歐洲人與日本人在十六世紀左右航行至臺灣時，便對於當地產金一事有所紀錄，而約於十七世紀中後期，荷蘭殖民者也發現臺灣蘊藏豐富的煤炭資源。臺灣的淘金熱潮始於 1889 年（清光緒十五年間），當時修築基隆到七堵縱貫鐵路的工人在現今的瑞芳地區河道中發現砂金，一度引發中國官方的關注，吸引了想一掘千金的民間百姓，其中還有曾參與美國加州與澳洲淘金活動的華工，皆從中國跨海至臺灣的蠻荒地區墾伐。詳見 James W. Davidson, *The Island of Formosa, Past and Present* (Taipei: Southern Materials Center, [1903] 2005), pp.462, 464, 477-78；黃清連，《黑金與黃金：基隆河上中游地區礦業的發展與聚落的變遷》（新北：稻香出版社，1995），頁 25-26、112、120-121。

5 因見到臺人礦工們多蹲踞於狹小陰暗的洞穴中，以粗糙的採礦工具扒土鑿岩，日人戲稱為「狸掘法」。詳見 James W. Davidson, *The Island of Formosa, Past and Present*, p.486；張藝曦，《孤寂的山城：悠悠百年金瓜石》（臺北：麥田出版股份有限公司，2007），頁 11。

6 即日治時期臺灣「五大家族」之一的基隆顏家。家族長顏雲年先是向當時擁有瑞芳礦山經營權的藤田傳三郎承租九份礦區，再於 1918 年藤田組決定結束在臺事業後，顏雲年收購其名下包括煤、金等產業，創建「臺陽礦業株式會社」，成為日本殖民統治時期，少數臺灣人經營礦業的成功案例。黃清連，《黑金與黃金：基隆河上中游地區礦業的發展與聚落的變遷》，頁 77、131-140。

7 黃清連，《黑金與黃金：基隆河上中游地區礦業的發展與聚落的變遷》，頁 134；James W. Davidson, *The Island of Formosa, Past and Present*, p.488.

臺大藝術期刊資料庫

此地一直以來都是由日人統一控管。[8]在 1930 至 1932 年間，受戰爭影響同時為了提振國內經濟，日本曾兩度調整黃金輸出與輸入限制，直接影響了臺灣的黃金市場。[9]影片中縱使日人管理者在坑口與聚落邊界設下檢查哨，礦工與妓女等臺籍居民仍舊想方設法私藏金塊帶離礦區變現，反映當時日本政府積極收購黃金用以採購軍需物資，導致金價上漲，引發黑市交易活絡的現象。到了國民政府時期，政府為解決通貨膨脹的壓力，於 1949 年制定貨幣與金價政策，設立「臺灣金銅礦物局」管理礦產開採，用以杜絕日本投降後民眾私採亂象，引進新技術與機具改善採礦環境。卻因為將近半世紀的開採，瑞芳地區的貴重金屬產量漸趨枯竭。[10]同樣地，煤礦業在 1950 年代失去中國這個主要的外銷市場，加以當時臺灣國內物價波動，致使煤炭生產過剩。一度，國民政府推行燃煤政策，獎勵官方與民間以煤炭作為主要燃料，並試圖拓展其他海外市場，但是到了 1960 年代電力逐漸取代燃煤，市場能源供需結構改變，在 1970 年代煤礦業日趨式微，終於在 1980 年代後期，礦區歷史宣告結束。[11]在《多桑》中所提到的位於瑞芳地區的大粗坑，便是見證了 1950 到 1970 年之間，臺灣礦業如何由盛轉衰，其間的聚落地貌也因人口大量外移而消失的歷史。

二、礦坑與記憶場域

皮耶．諾拉在〈記憶與歷史之間：記憶場域〉一文中，提出「記憶場域」的概念，促使記憶與歷史相互辯證。將事件歸檔保存的記憶，以及分析並詮釋記憶的歷史產生之對話關係，除了幫助我們檢視記憶的影響力，如集體記憶的絕對權威，或是個人記憶所建構的被害者形象等。同時，歷史將不再立於某種評述高度，武斷地決定應被記憶的內容。[12]因為我們已知那看似按照年代順序編

[8] 日治時期田中長兵衛獲得金瓜石地區的礦權，而後被田中清與後宮信太郎收購，合組「田中礦業株式會社」。但受第一次世界大戰後經濟蕭條影響，僅剩後宮信太郎一人將公司名稱改為「金瓜石礦山株式會社」繼續經營。在 1930 年間，因應日本內需與中國國際市場，礦區規模擴大，黃金產量大增。參考黃清連，《黑金與黃金：基隆河上中游地區礦業的發展與聚落的變遷》，頁 131-132、141-142。

[9] 黃清連，《黑金與黃金：基隆河上中游地區礦業的發展與聚落的變遷》，頁 141-142。

[10] 黃清連，《黑金與黃金：基隆河上中游地區礦業的發展與聚落的變遷》，頁 144-151。

[11] 黃清連，《黑金與黃金：基隆河上中游地區礦業的發展與聚落的變遷》，頁 83-91。

[12] Pierre Nora, “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire,” *Representations* 26

臺大學術期刊資料庫

排，呈現事件始末的史實，其實在不同史學家的紀錄與詮釋中，改變著其內容與意義。

> *記憶場域*是特定的歷史時刻裡，記憶具體成形同時隱匿的所在。在此關鍵時分，我們意識到與過去時空決裂，這與記憶被撕裂的感受相關——然而記憶的裂痕顯示記憶實體化的問題。在某些場域裡，實體化的記憶將使我們持續感受到歷史的延續。（原文著重）[13]

諾拉的定義不僅說明過去時間如何隨著記憶活動，體現於空間內的可能，更關注記憶實體化的「所在」，即記憶在空間的體現與實踐，如何可能改變歷史事件的內容與意義。對此，諾拉進一步依據實體化記憶的類別，分別依據物質、功能與象徵層面探討記憶場域的概念，以及這些層面對歷史觀的影響。物質層面指的是用來保存記憶的處所或物件，細分為可攜式場域（如猶太教律法石板）、地誌型態的場域（如觀光旅遊景點）以及具紀念性質的場域（如世界遺產等）。[14]記憶場域的功能性則強調場域用以傳承集體經驗、教育後代子嗣的功能，然而這些功能可能隨著記憶的消逝而不復存在。[15]

物質和功能層面著重於記憶場域的「實在」（realia），即「記憶所對應的實物，以及其所實際存在的現實」。[16]記憶除了憑藉指涉對象體現，富有象徵性的記憶使其成為「自身的指涉符號」。[17]因此，記憶場域不為歷史所囿，「它是一個溢滿且封閉的場域，集結了其所名之物，並且持續地接納其可能產生的各項重要意義」。[18]依據諾拉的解釋，記憶場域不僅是收納各類實體化記憶的空間，它更是符號，經由主體憶事的活動，能獨立存在於現實時空之外，指涉自身所處的世界。記憶場域讓歷史成為了「可置換的想像」（replaceable imagination），記憶不再限於二分法之下的文學之虛構故事或是歷史事實。[19]在這個被刻意營造出來的空間裡，我們無從得知歷史全貌，只看到單一事件的發生。歷史事件為實體化的記憶布置了場景，在歷史的場面調度（mise en scène）中，記憶總

(1989), pp. 8-9.
http://www.jstor.org/stable/2928520?seq=1#page_scan_tab_contents (2014/08/09)

13 Pierre Nora, “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire,” p. 7.
14 Pierre Nora, “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire,” p. 22.
15 Pierre Nora, “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire,” p. 23.
16 Pierre Nora, “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire,” p. 23.
17 Pierre Nora, “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire,” p. 23.
18 Pierre Nora, “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire,” p. 24.
19 Pierre Nora, “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire,” p. 24.

臺大學術期刊資料庫

帶著某種目的進行展演。

《無言的山丘》與《多桑》中的礦坑可視為一記憶場域，因為此空間不僅關涉臺灣人歷經的日本統治時期、國民政府遷臺後的戒嚴時代等歷史背景，作為礦工們的工作處所與居住地，礦坑空間承載了某些集體記憶。於影片再現過程裡，歷史與記憶進一步化為視覺與聽覺的符號，其指涉的不盡然是真實事件，卻是導演對於過去某種「可置換的想像」。傳記陳述方式的旁白，看似為礦坑營造出班雅明（Walter Benjamin, 1892-1940）定義下的復古懷舊氛圍，[20]哀傷地控訴強權對弱勢者施行的種種剝削行為。然而，搭配長鏡頭攝影與蒙太奇剪輯處理過的畫面，加上種種隱藏在日常對話中的翻譯行為，影像與音像逐漸「改造」了礦坑空間，使其具有生產效益。雖然生產可能導致掠奪加劇，卻也讓弱者有機會挑戰強權，進而取代它。

三、長鏡頭與蒙太奇：對立衝突的關聯

（一）日常生活與傳奇故事裡的礦坑

固定不動並且長時間拍攝景物的長鏡頭攝影技巧，創造出「未處理過的、毫無掩飾的」逼近現實的真實效果，促使觀者專注地直視著眼前所見，沉浸於鏡頭所呈現的影像畫面。[21]在《無言的山丘》與《多桑》中，長鏡頭勾勒出礦場的地理位置和建築樣貌，更以長鏡頭搭配全景的處理方式，在鏡頭中將遼闊的自然景緻對比那些群聚在山城裡、狹隘礦坑空間內活動的人物，讓後者顯得渺小卑微。此外，導演們運用一鏡到底的長鏡頭配著數個由不同鏡頭合構而成

[20] 班雅明於〈機器複製時代的藝術作品〉（"The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction"）中，挪用宗教概念裡的聖者光環（aura），說明任何原創的藝術品在被創作出來的同時，載負了作者所賦予的生命，此生命不只關乎作者的生平背景，還與作者如何從獲得靈感到產出作品的創作過程密切相關，因此原創作品兼具獨特性與神秘性。然而，當科技發展輕而易舉地大量複製藝術品，那原本應是獨一無二的藝術品成為了可公開展示，供大眾消費的商品，原創者所賦予藝術品的氛圍（aura）因而消逝。Walter Benjamin, *Illuminations: Essays and Reflections* (New York: Schocken, 1969), pp.217-251.

[21] Ben Wang, "Trauma, Visuality, and History in Chinese Literature and Film," *Trauma and Cinema: Cross-Cultural Explorations* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2004), p. 234.

臺大圖書館期刊資料庫

的蒙太奇，[22]並置在應是相互衝突的運鏡與剪輯，呈現出影像敘事特有的時空感。一方面呈現了觀眾所認知的大時代場景，其間那些無論是自願到礦區，或是為生活所迫而無奈地受縛於此場所的小人物，他們的生活經驗都受史學家篩選後記錄於歷史敘事裡；另一方面，礦坑空間被形塑為一近似諾拉所定義的記憶場域，此空間敘事將超出觀眾對於歷史的認知，也和曾於此地生活的居民們的集體記憶分歧，因為在鏡頭裡此空間被物質化後將具備功能性，而此功能也將引導觀眾思考礦坑的象徵意涵。

以 1930 年代的金瓜石金礦區為背景的《無言的山丘》是在當地實景拍攝的作品。片中主角阿助與阿屘兩兄弟原是佃農，某日聽聞金蟾蜍山淘金者一夕致富的傳說後，為擺脫貧困的農村生活，懷著以金塊購得自有耕地的夢想，決定前往礦山。導演在連續的情節段落裡，以數個長鏡頭搭配橫搖鏡頭處理此二人徹夜翻山越嶺前往山城的旅程。在昏暗微弱的光線下，於山間行走的人物彷若剪影一般，處在如夢似幻的世界裡。此浪漫化的處理方式，呼應那同樣以長鏡頭呈現的開場段落：阿助與阿屘等一群佃農正聚集在點著昏黃燭光的破舊農舍內，聆聽一名年長的說書人講述關於金蟾蜍山的傳說。

於一連串夢境般的場景之後，隨著兩兄弟漸抵達目的地，原先霧濛濛的山區因空中突如其來射下一道刺眼光線而驟然轉亮。當鏡頭順著他們的視線拉高再定格拍攝高掛的太陽，隨即又烏雲蔽日，山間一片昏暗。在下個鏡頭裡，另一道強烈光線吸引了兩兄弟的目光。利用正反拍鏡頭，觀眾得知光源發自一片油菜花田，並見著流連於花田間的日籍妓女富美子。然而，下一幕場景再次轉暗，全景鏡頭定格捕捉兩兄弟來到濃霧瀰漫的礦坑外圍，遠處傳來爆炸聲，此時，一名礦工跑到他們身旁放下淘金用的竹簍，喊著要開「金花」了（意指發現金礦）。不過，當兩兄弟好奇地探看竹簍裡的物體時，長鏡頭隨著他們的目光拉近，轉為特寫鏡頭，只見一籃血肉模糊的屍塊嚇得兩人癱軟在地。當兩兄弟在礦坑作業時，鏡頭為了呈現當時礦工實際採掘的惡劣環境，畫面也幾乎沒有打光，觀眾只能僅憑煤油燈光勉強看見礦坑裡人物的行動。在幾近封閉且狹隘的洞穴裡，礦工們正細聲商量著如何規避坑口外日籍警衛的盤查，私自帶走

[22] 在此沿用艾森斯坦（Sergei Eisenstein, 1898-1948）定義下的蒙太奇。依據艾森斯坦的說法，蒙太奇的概念源自於「各別獨立鏡頭間的碰撞關係——這些鏡頭甚至相互衝突對立」。Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image* (Minneapolis: University of Minnesota, 1986), p. 49.

臺大學術期刊資料庫

少量剛剛挖到小金塊。晃動的燈火伴隨人物短促的語氣，加上隨時可能發生的爆炸坍方意外，都讓此空間充斥著危機四伏的氣氛。

以長鏡頭為主的數個連續場景裡，王童導演以說書人分享的礦坑傳說為出發點，引導片中主角（甚至是觀者）分享他口述的民間傳奇。說書人的角色如同班雅明論述中的「說故事的人」（the storyteller），他將自己聽來的淘金致富的故事傳達給他的聽眾，而對於故事內容印象深刻的聽眾，將把故事化為自己的記憶，再與他人分享，使得故事一再被重複講述。從說故事的人到聽者，故事不斷地被講述、被記憶，班雅明將之稱為同化的過程（the process of assimilation）。[23]同化的手法讓電影敘事具有層次，導演更搭配了遠景與特寫、光線明暗，以及跟隨人物目光的攝影機垂直與水平的移動角度等對比方式，讓主角從他們所處的「現實」世界介入傳說的「虛構」世界裡。對於阿助與阿屘而言，在農舍聽人講古，從事佃農工作曾是他們（以及觀眾在觀影當下）所認知的日常現實。但是，一旦循著傳說來到了金蟾蜍山礦區，他們便開始涉入了說書人講述的故事世界。

我們可以從德勒茲（Gilles Deleuze, 1925-1995）對艾森斯坦（Sergei Eisenstein, 1898-1948）倡導的蘇維埃學派蒙太奇美學的評述，分析《無言的山丘》如螺旋纏繞交疊的電影敘事。德勒茲認為艾森斯坦提出的對比蒙太奇（montage of opposition）的觀點，可修正以格里芬（David Griffith, 1875-1948）為首的美國學派提出的「平行蒙太奇」（parallel montage）的概念。前者指出後者所提的連續鏡頭的設計只為了表達單一完整的概念、時序或行動，然而，「移動的影像（movement-image）不只是蒙太奇的元素，更是它的細胞。簡言之，*對比蒙太奇*取代平行蒙太奇，透過辯證法分割單一整體，用以形構新的更高層次的完整個體」（原文著重）。[24]格里芬的平行蒙太奇將影像的意義視為有機物般，在鏡頭中一點一滴匯集，最後將事件的全貌呈現給觀眾；艾森斯坦的對比蒙太奇則強調連續鏡頭如何誘發事件「開展」（pathetic），[25]此「開展」不只連結連續鏡頭，構成單一事件的意義。「開展」將貌似無關的事件相互銜接，改變原本事件的內容與意義。[26]

---

[23] Walter Benjamin, "The Storyteller: Reflections on the Works if Nikolai Leskov," *Illuminations: Essays and Reflections*, p.91.

[24] Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*, p. 34.

[25] Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*, p. 34.

[26] Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*, p. 35.

臺大學術期刊資料庫

德勒茲進一步就艾森斯坦的對比蒙太奇，說明蒙太奇如何構築了銀幕世界內外的對話關係：

> 蒙太奇發生在影片拍攝之前，此時，導演選擇材料，也就是選擇那些即將開始互動、用以建構事件的成分，有時這些成分全然不相關……。蒙太奇發生在影片拍攝當下，發生在每個鏡頭的間隔之中……。蒙太奇發生在影片拍攝之後，對於剪輯者而言，蒙太奇從看似相互衝突對立的材料與鏡頭中生成……，對於觀眾而言，蒙太奇將在他們比較電影世界與所處現實生活的當下產生。[27]

由蒙太奇發生的三個時間點——拍攝前、過程中與攝影完結之後，德勒茲闡述了影像蒙太奇在電影敘事中的功能，它不只是應用於影片敘事的技巧，還帶出了那由導演挑選後編排的再現、電影敘事裡的世界，與觀眾所處的現實等三階段間的聯繫。

在《無言的山丘》裡，王童選擇呈現日本殖民時期從事礦業工作的臺灣底層人民的經歷。在傳奇故事的敘事架構下，透過說書人的口述，除了反映臺灣當時特定族群私下以母語交流的日常生活，更刻意區隔現實與故事世界。無論是說書人記述的金蟾蜍山傳奇，或是阿助與阿屘的礦工經歷，電影敘事所指涉的不全然是臺灣殖民時期的採礦史；敘事從礦坑開展，其形式與意義在剪輯過程中自我指涉。影片最後由說書人以旁白方式作結，告知觀眾阿助慘死於礦坑爆炸意外，承受不住親人慘死的殘酷現實致使阿屘終至瘋癲。金蟾蜍山使人一夕致富的傳奇故事，對照兩兄弟在礦區遭遇的不幸結果，傳奇與劇中人物經歷的「現實」形成強烈對比。如同對比蒙太奇，在兩項極端的事件之間製造間隔。[28]《無言的山丘》在片頭以長鏡頭醞釀，提示可能發生的意外事件——阿助與阿屘初抵礦場時所目擊的爆炸事件，再進一步，透過影像蒙太奇，讓觀眾逐漸發現看似偶發的意外其實早已命定式地陷於因果時序的迴圈裡。

（二）礦（框）坑內／外的世界（視界）

吳念真的《多桑》以 1950 年代的新北市瑞芳區侯硐大粗坑為主要場景。相較於由說書人提供主述觀點的《無言的山丘》，《多桑》則由文健這個兒子的

[27] Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*, p. 40.
[28] Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*, p. 39.

臺大學術期刊資料庫

角色擔任旁白主述，以自傳式口吻回憶礦工父親連清科的一生。原本負責開採黃金的父親因礦脈枯竭，收入頓時銳減。主角幼年時，回憶自己總立於坑口外，迎接父親與其他礦工們結束工作步出漫長漆黑的坑道；一直到長成青少年後，即便礦工們改採煤炭，礦業仍舊更加衰退，礦工一個個轉行，礦區居民紛紛搬遷；最後如旁白所訴說的，自己的出生地，那位於瑞芳鎮的大山里，俗稱「大粗坑」的礦區聚落也就此消失在「臺灣的行政地圖上」。[29]《多桑》裡的礦坑似乎也和《無》片類似，此空間與礦工角色相互關聯。片中，礦區衰敗後，礦工逐一染上矽肺病而死亡，他的父親也不例外。

片中一幕，一群礦工背對著中遠景鏡頭，沿著通往礦坑的鐵軌步向工作地點；下一幕同樣是中遠景鏡頭置於礦坑中，由內向外拍攝父親連清科從漆黑的洞穴走向那等候於洞口外年幼的兒子文健。描述觀察父親與其友人，描述個人童年與父親相處的生活點滴，以回憶的方式呈現。此時，以旁白的方式，成年的兒子訴說著迎接那礦坑出來的父親時，自己當下的感受：

第一景:

影像敘事:

以固定長鏡頭從礦坑內向外拍攝年幼的文健獨自站立在坑外道口外的明亮處，他從遠處望向鏡頭，直視著黑暗的礦坑。

音像敘事（成年的文健以旁白的方式回憶道）:

「在我上學之前下工的時候我總喜歡跑到金礦坑口，去等待多桑，媽媽常罵我說『餓鬼（閩南語，即愛吃鬼之義）』，去那兒等著吃東西。」

第二景:

影像敘事:

畫面切換到漆黑的洞穴內／畫面中間出現一黃色亮點／隨後，黃亮點旁閃爍著其他黃光／畫面出現四點黃光，伴隨著迴盪在洞穴中礦工哼唱聲／人的歌聲漸大，畫面下方呈現水波晃動反射上方黃光倒影（可猜測此時應是礦工將出礦坑，但人影仍無法辨識）。

臺大學術期刊資料庫

[29] 吳念真，《多桑》（臺北：龍祥電影製作股份有限公司，1994），45’31。

音像敘事（成年的文健以旁白的方式回憶道）：

「其實，金礦濕濕涼涼，黑深深的坑洞，常讓我想像成一隻怪獸，它好像把多桑，還有其他叔叔伯伯都吞進去了。如果我不去，怪獸就不會把他們活活的吐出來，還給我。只是那時候不敢說，恐怕也說不清楚吧。」[30]

此段落中透過連續數個長鏡頭搭配正反拍的攝影技巧，營造礦坑內外的空間。並引導觀眾從一個由內向外的「鏡頭之眼」（camera-eye），移往反向的自外朝內的「鏡頭中之我的視界」（camera-I）。相較於前者出自導演刻意安排、機械式的敘事觀點，後者表現出孩童時「我」的有限視野。礦坑的內外空間，以及全知之眼和受限的自我視界間的對比，皆突顯了片中「框」的存在。

首先，鏡頭由漆黑的礦坑向外拍攝了文健所處的明亮坑口，明暗對比之下，我們注意到坑道入口的拱型框線，除了呈現出洞穴的形狀，它還具備「景框」效果。模擬出看似客觀的旁觀者視界，觀眾將意識到他們所處的現實與電影敘事之間的界線，增添了敘事內容故事性。當「鏡頭之眼」轉換為主觀凝視的「鏡頭中之我的視界」時，觀眾在長鏡頭裡只見黑壓壓一片，偶爾聽聞人聲回音，見到黑暗裡閃爍著點點黃光。黑畫面消解了原本區分內外的景框，觀眾只能從旁白聲接收畫面訊息——成年的文健記敘著對父親的回憶。在上一個畫面裡，遠景鏡頭突顯年幼的自己如何無力地立於坑口，望著坑裡賣命工作的父親。在下一幕中，自己的身體雖然沒有出現在鏡頭中，卻透過聲音和觀眾分享個人記憶。藉由不同步的影像和音像，處在兩個不同時空的自己並存在影像敘事裡。因此，「框」除了區隔空間，更是劃分過去與現在的時間之界線。回憶裡，面對長年曝於危險工作環境的父親，文健感嘆年幼時的自己如何力不從心，被「框」限制在坑外，像是旁觀者般凝視著坑內未知的世界。

提姆・丹堤（Tim Dant）認為：「每個物件都是人類身體的延伸，因此改變不只是在那個身體之上而已，還包括了那個人／身體所涉入的社會關係」。[31]《無言的山丘》與《多桑》的礦坑，代表臺灣歷經各段威權統治下的地景；作為礦工們工作的處所，礦坑也是具紀念性質的場域，匯聚著集體與個人記憶。這些國族歷史與記憶敘事，更於影片再現中，成為影像與音像的符號，受影片創作者、演員與觀眾詮釋，其間，意義不斷地衍生。礦坑成為被歷史與記憶框限的

[30] 吳念真，《多桑》，20’34-21’24。

[31] Tim Dant, *Material Culture in the Social World* (Philadelphia: Open University Press, 1999), p. 244.

臺大學術期刊資料庫

空間，而在其中活動的礦工的身體，同樣受箝制轉變為可供利用剝削的物質。然而，正是此物質性讓空間與身體的改造成為可能。

在此兩部作品裡，無論是實體空間或是演員的身體，都戲謔地被改造為具有多種用途的物品。以下將分別就《無言的山丘》裡的兼具包裝和運輸功能的身體，以及《多桑》裡象徵礦坑空間的變形的電影院，說明物質化身體的移動力，以及空間如何變形與其象徵意涵。

四、《無言的山丘》裡具運輸功能的身體

《無言的山丘》裡，蘊藏於山間的礦物，經由礦工的身體，透過勞力，機具等手段被產出，成為可供交換的物品，並受到殖民者、性別強權者剝奪。儘管日本礦業公司設有警衛，嚴禁礦工私自帶走金塊，為了規避檢查，阿助與阿屘將小金塊塞入肛門再夾帶出礦坑外，計畫金塊累積成量後，離開礦區回到鄉間買下屬於自己的耕地。礦工偷金的行為間接促使黑市交易猖獗。片中的妓女們用身體向那些到茶室尋歡的礦工恩客換取金子作為額外報酬，並利用每次到鄰近城鎮購物的機會，事先將黃金塞入陰道內，規避守在礦區外圍日本駐警的盤查，順利到黑市將黃金變現。將礦物納入身體以規避檢視的舉動，讓那負責生產，遭受剝削、封閉的身體，改造成為開放的、兼具收納運輸的功能。當礦物經由礦工和妓女的身體媒介至坑口之外，限制礦坑空間內與外的界線，也隨著人物的活動變得模糊。具有運輸功能的身體，模糊的界線，鬆動了族裔、社群、性別等固定的權力結構，原本封閉的礦區空間敞開成為可供對話溝通的場域。

琉球出身的日籍妓女富美子在礦坑聚落入口處培植的油菜花田，除了是她懷鄉的處所，黃澄澄的花海還隱喻了礦區中的黃金。被迫到金蟾蜍山賣淫的她，除了和其他臺灣礦工一樣同為殖民與資本主義下的消費品，更成了父權體制下的犧牲者。另一位同處弱勢的女性角色——阿柔，曾為阿助與阿屘的房東，和其他男性勞工一樣也在礦區工作，[32]為了增加收入，還在礦工丈夫死後遺留下的房屋裡提供性交易。最終，如同說書人故事裡成功的淘金者，阿柔累積了足

[32] 日治時期亦有女性礦工，和男性一樣，在坑內工作的女性從事粗重的勞力工作。參考張藝曦，《孤寂的山城：悠悠百年金瓜石》，頁 102。雖然《無》片中的阿柔並沒有進入坑內工作，但她總到礦場附近拾撿搬運木材變賣，間接參與了礦場的工作。

臺灣性別研究資料庫

夠的財富，她被消費的身體成功轉變為獲取農地的資本。相較之下，客死異鄉富美子始終無法返回故鄉琉球。她的死亡象徵了臺籍被殖民者對於日本殖民者的一種報復手段（她的日籍身份諷刺地成了吸引臺籍礦工前往消費的招牌）。她的死還破壞了統治者與父權的位階（富美子的青梅竹馬紅目，因礦業公司負責人柴田在妓院突檢後，未回應事前應允，協助他到日本尋父，還害得富美子失貞，紅目憤而殺了柴田）。但是，富美子那也曾受日本殖民的琉球身份讓她與臺籍礦工產生了聯結。

於影片結尾段落，富美子與阿屘分別以日文和閩南語對話。富美子指著花田裡一個刻有「無緣之墓」的巨大石碑，用日文向阿屘解釋墓中合葬了兩個不知名的死者，她認為此墳早該遷至他處，不應當像觸霉頭似的立於聚落入口處。但是不懂日文的阿屘，只能聽出「無緣」兩字，因為其日語發音 muen（むえん）近似閩南語發音 bô-iân，並且，日文漢字的「無緣」意指毫無關係，所以無緣之墓應指稱一個無人前來祭拜弔念的墳地，這使得日文的「無緣」無論從字形或字義皆與華文的無緣類似。於是，阿屘像是回應富美子的說法，說道：「無緣之墓？好像是大家都沒有緣分」。[33]阿屘先是重複富美子的話語，以日語發音「無緣之墓」（muen no haka），再以閩南語猜測日文發音的無緣似乎等同於華文的字義，即無法締結相投契合的關係。儘管無法理解彼此的語言，他們的對話，讓影片名稱中的「無言」一詞，從華文字義上的沉默不語，無法言述，延伸為「無緣」之意。此「無緣」在不懂彼此語言的角色之間，看似「非翻譯」的翻譯行為裡，[34]偶然在兩種不同語系中產出了共有的詞彙。[35]

兩人之間的對話在一個長鏡頭裡進行，畫面中，鏡頭前方是一片花海，他們面對花田，各自倚靠著用來區隔花田與聚落入口的門型大木樁，在畫面的最後方即是一座座的礦山。以長鏡頭營造景深效果，除了突顯人物的行動外，更並置了全片中無論是拍攝手法或是敘事內容裡的所有對立與衝突。兩人的對

---

[33] 王童，《無言的山丘》（臺北：中央電影公司，1992），2’50’51-2’51’01。

[34] 此處的「非」取自英文“non”，強調無法、不能之意。

[35] 班雅明在〈譯者之務〉（“The Task of the Translator”）中認為翻譯若只是將一種語言全然轉變為另一種語言（likeness of the original），將使得語言本身變得匱乏，因為語言之間本就存有互補（supplementing）、互惠（reciprocal）的親屬關係（kinship）。故翻譯的目的即是帶出此隱晦的親屬關係，藉以獲得所有語言嚮往的、能擴充各自內容的「純語言」（pure language）。參考 Walter Benjamin, *Illuminations: Essays and Reflections*, pp.73-74。在王童巧妙設計下，讓完全不懂日文的阿屘，操著閩南語直接依照日文字音「直譯」富美子的話，即表現出兩種語言間互惠的親屬關係。

話，一方面，似是再度彰顯了對立衝突；另一方面，他們「非翻譯」的翻譯行為並置了互異的語言系統，於發話者與受話者交換資訊與釋義的過程中，「非」衍義為「反」。[36]「反翻譯」強調了可並存的差異，而且正因為差異才具有可供發展的張力，此墓（幕）驟然為全片的對立衝突另覓出路。

五、變形的礦坑空間：《多桑》的電影院

《多桑》中，以父親藉口帶著兒子文健去看電影，中途溜走到酒家尋歡的一幕，[37]吳念真重現了 1950 年代礦區聚落的娛樂場所。電影院裡撥放日文原音且無字幕的黑白片，觀眾不分男女老少觀看著涉及不倫情愛內容的劇情片，現場還有口譯人員，用閩南語同步翻譯演員對白，還加油添醋地解說劇情發展。同時，口譯員也負責維持現場秩序、聯絡內外場觀眾、協助販售零食等。在正反拍的全景畫面裡，隨著電影院內觀眾的視線，我們看到了正播放日片的銀幕，並且，我們也見著片中的觀眾席上趕赴酒家的多桑如何哄騙文健，讓他獨自一人在電影院裡。將此電影院的場景對照文健凝視下的礦坑一景，鏡頭同樣攝於漆黑的空間裡，在長時間的全景鏡頭中，配上正反拍的剪輯效果表現出兒子無法理解父親的種種行徑，以及孩童對於未知空間的有限視界。

不過，相較於礦坑場面由主述者的回憶所主導，結合了孩童的天真想像，製造出抒情的氛圍，在電影院的場景裡，回憶以劇中劇的方式被搬演，戲謔地使現實生活與懷舊想像交錯：觀眾席上，坐著隱瞞妻子欲前往酒家尋歡的父親，銀幕中，播放著出軌的妻子正會見情夫的劇碼；以日文發音的浪漫愛情片，卻配著閩南語發音的現場逐步口譯，且口譯員像是說書人似的，除了分飾多角，還以刻意做作的誇張語氣解說劇情。當日文片中那分別多時的男女主角再度相會，應是情節高潮之處，口譯人員卻開始叫賣冰棒、教訓那突然從觀眾席站立起來的文健，用他的聲音一再打斷片中觀眾的觀影情緒，將他們拉回「現實」。

在〈電影時間與觀者「空間」〉（“The Film’s Time and the Spectator’s ‘Space’”）一文，瑪麗・安・寶恩（Mary Ann Doane）說明電影文本裡的聲音，如人聲、

[36] 「反」取自英文的“un”，除了類似「非」，更著重於「相反」、「反向」之意。

[37] 吳念真，《多桑》，7’40-12’21。

臺大學術期刊資料庫

各類音效、背景音樂等構成了一種聽覺空間。[38]此空間既是影片故事的一部分，當觀眾聽見聲音的瞬間，聽覺空間也沿伸至故事之外的觀眾所身處的現實。在《無言的山丘》與《多桑》裡，旁白除了輔助影像敘事，更直接提示觀者，他們觀看的影像含有記憶的成分。因著遺忘與再記憶的機制，憶事內容可以是片面斷續、虛構浮誇，也可能比官方歷史記錄更加完整地呈現事件的始末。再者，旁白以語言的形式影響觀眾解讀影像的方式，改變指涉物與被指涉物之間的關係。雖然觀者清楚知道，為他們營造出的僅是一種如羅蘭巴特（Roland Barthes, 1915-1980）定義下的「現實效果」（reality effect）。[39]不過旁白使得非同步的過去（影片中人物的）與現在（觀者觀影的當下）並存，讓觀者身歷其境般地感知那不復存在的時空。

兩部影片裡的旁白皆以介入影像的方式強調發聲主體的「在場」，藉以強化憶事內容的真確度。《多桑》中的口譯員用閩南語翻譯日片演員的話語、再以誇張語氣演繹各個角色，不時穿插日常突發情境打斷情節發展，藉由不斷轉換語境與受話對象，口譯員的聲音製造了如喜劇般錯置情節的效果，戲謔式地重現當時臺灣觀眾的娛樂活動。電影院空間中搬演的劇中劇看似破壞了聲音與影像間的聯結，干擾回憶敘事營造的懷舊氛圍，卻利用不斷交錯的虛構與現實場景企圖逼近真實。從民眾到電影院觀賞日片的活動，到多桑的思日情懷，吳念真透過多桑的角色試圖呈現某種難解的後殖民情境。

《多桑》中，父親的親友們總以日文暱稱 Sega 喚他，而他的中文名字——連清科，僅在文健的陳述裡出現；他總聲稱自己生於日本昭和年間，聽著日文廣播的他時常批評國民黨政府，感嘆現下的臺灣社會遠遠不及日本時代。他說著日華語夾雜的語言，嘲弄兒子圖畫作業裡的中華民國國旗，臨死前還盼望著赴日觀光等。接受黨國教育的文健，自兒時便無法理解為何父親在「光復」之後還堅持著日本皇民的身份認同。多桑對於殖民主的認同，可能是荊子馨所認為的，從殖民時期延續至後殖民時代，皇民化教育下致使被殖民者自身尋求內化的結果。[40]此外，殖民時期熱絡的礦業經濟，讓多桑得以離開貧困的原生

[38] 參見 Mary Ann Doane, "The Film's Time and the Spectator's 'Space'," Cinema and Language, Ed. Stephen Heath and Patricia Mellencamp (Frederick, Md.: University Publications of America, 1983), pp.35-49.

[39] 參見 Roland Barthes, "The Reality Effect," The Rustle of Language, Trans. Richard Howard (Berkeley: University of California Press, 1989), pp. 141-148.

[40] 依荊子馨的分析，「（日本殖民者的）皇民化導致了『內化』——這是同化所沒有的——也

臺大圖書館期刊資料庫

農業家庭，成功地在礦區成家立業，從淘金活動中獲取物質與心靈的提升，卻在礦物資源逐漸開發殆盡之後，正當國民黨政府接管臺灣之時，多桑只得將日常生活未被滿足的焦慮感與窘況（每年總要回鄉省親的他，只得向鄰居借錢裝闊好帶著一家大小「衣錦還鄉」），歸咎至國民黨政府治理無方，將求而不可得的欲望持續投射至前殖民主。

每每聽到母親向父親要生活費，父親總是以日語おかねがない（中文的「沒錢」之意）回應敷衍妻子，年幼的文健便習得了此句日語，但他所認知的語境讓他將「沒錢」衍意為「沒錢買菜」。當父親企圖以說日語將自己從未被滿足的現實生活抽離至過去的殖民語境與想像中，兒子的中譯又將父親的想像硬是拉回了他們的現實生活裡，並向觀眾透露童年時期家中經濟拮据的困境。儘管使用的語言不同，發話者母親所要傳達的訊息其實完整地被父親所接受。不過，當兩人的對話被兒子所接收，兒子的中譯突顯日治時期與他們所處當下之間的裂痕，文健以過度詮釋的方式使現實生活滲入多桑的話語裡，藉以阻擋父親欲用講日語的行為延續的日治歷史。

六、結語

《無言的山丘》的結尾處，阿屘與富美子的交歡場面，呈現了受壓迫者之間如何在施恩受報的過程中相互尋求慰藉，同時強調富美子這個母性角色，還有她具有的殖民者與前被殖民者的中間身份，用以暗示衝突對立的弱勢與強權，可能建立的互惠關係。此關係亦反映在界線模糊的身體與看似不可能的翻譯行為。此外，當礦工之死竟成了說書人的故事內容，影片敘事迴圈裡過去與現在、真實與虛構的曖昧不明，以及因果倒置的現象，也讓歷史與記憶具有張力，相互作用下擴展了彼此的內容與意義。《多桑》最後一幕裡，導演以默片間幕的方式告知觀眾，帶著父親遺照赴日的文健總算了卻父親的遺願，縱使生於昭和年間的父親，以一幀照片的形式抵達日本時，早已是平成時代了。這段旅程以和解的父子關係影射殖民結束後，部分臺灣人（特別是那些曾生活在日治

就是將客觀的殖民對立關係轉化為主觀的殖民認同掙扎……在皇民化之下，特別是透過將認同衝突加以內化的過程，『成為日本人』變成是被殖民者單方面的責任」（137）。參見荊子馨著，鄭力軒譯，《成為「日本人」：殖民地臺灣與認同政治》（臺北：麥田出版股份有限公司，2006），頁 137。

臺大藝術學院論叢

時期）存有複雜矛盾的帝國皇民認同，隨著時間更遞、世代交替，此認同或許消解，也可能與其他的國族文化認同碰撞而變得更為複雜。造訪天皇居所與富士山不僅是父親的朝聖儀式，對文健來說，赴日洽公與觀光的行程彷彿完成了他的成年儀式（rites of passage），自己將從一個無助地站立於礦坑口的孩子長成承繼父親的記憶和家族歷史的成人。他並非被動地承接歷史與記憶，卻是採旁觀的姿態重新記錄與批判。

在王童與吳念真的電影文本中，礦坑不單純是銘刻臺灣礦業歷史、承載礦工社群集體記憶的遺跡。在長鏡頭搭配蒙太奇的攝影手法下，看似封閉固定的空間實體化為一種具有創造力的場域。旁白的運用更使空間自我指涉，強調「過去的現實不僅是各類歷史文本相互糾葛與制衡下的*結果*」（原文著重），[41]過去還可能是歷史文本生成的誘因。如同我們在這兩部影片中看到的，即便發話者與受話者的文化背景互異，使用不同語言，抑或是身處不同時空裡，翻譯驟然發生，促使對話不斷進行。無論是《無言的山丘》裡並置衝突對立的翻譯，或是《多桑》裡像是應和著蒙太奇剪輯跳接不同語境的翻譯，觀眾都看到了主體在看似壁壘分明的空間裡移動的方法。移動的目的或許就像《多桑》片尾處運用插入間幕來暗示消失於鏡頭前的兒子與父親的身體，不在場的存在於跨時空、跨國界的礦坑空間中，等待觀眾去挖掘、提煉新的意義。

〔作者附記〕本論文初稿宣讀於國立中山大學人文研究中心「以物觀物：臺灣、東亞與世界的互文脈絡」國際研討會（2014年10月17-18日），原訂題目為〈台灣華語電影中的礦坑空間〉。

[41] Franklin Rudolf Ankersmit, *History and Tropology: The Rise and Fall of Metaphor* (Berkeley: University of California Press, 1994), http://ark.cdlib.org/ark:/13030/kt9k4016d3/ (2015/5/15) p. 140.

臺大學術期刊資料庫

參考文獻：

Ankersmit, Franklin Rudolf. *History and Tropology: The Rise and Fall of Metaphor*, Berkeley: University of California Press, 1994. http://ark.cdlib.org/ark:/13030/kt9k4016d3/ (2015/5/15).

Barthes, Roland. “The Reality Effect,” *The Rustle of Language*, Trans. Richard Howard, Berkeley: University of California Press, 1989.

Benjamin, Walter. *Illuminations: Essays and Reflections*, Ed. Hannah Arendt, Trans. Harry Zohn, New York: Schocken, 1969.

Dant, Tim. *Material Culture in the Social World*, Philadelphia: Open University Press, 1999.

Davidson, James W. *The Island of Formosa, Past and Present*. 1903, Taipei: Southern Materials Center, 2005.

Deleuze, Gilles. *Cinema 1: The Movement-Image*, Trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam, Minneapolis: University of Minnesota, 1986.

Doane, Mary Ann. “The Film’s Time and the Spectator’s ‘Space’,” *Cinema and Language*, Ed. Stephen Heath and Patricia Mellencamp, Frederick, Md.: University Publications of America, 1983.

Eisenstein, Sergei. *Film Form: Essays in Film Theory*, Ed. and Trans. Jay Leyda, New York: Harcourt 1949.

Nora, Pierre. “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire,” *Representations*, 26 (1989). http://www.jstor.org/stable/2928520?seq=1#page_scan_tab_contents (2014/08/09)

Wang, Ben. “Trauma, Visuality, and History in Chinese Literature and Film,” *Trauma and Cinema: Cross-Cultural Explorations*. Ed. E. Ann Kaplan and Ben Wang. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2004.

黃清連，《黑金與黃金：基隆河上中游地區礦業的發展與聚落的變遷》，新北：稻香出版社，1995。

荊子馨著、鄭力軒譯，《成為「日本人」：殖民地臺灣與認同政治》，臺北：麥田出版股份有限公司，2006。

焦雄屏，《臺灣電影 90 新新浪潮》，臺北：麥田出版股份有限公司，2002。

盧非易，《臺灣電影：政治、經濟、美學（1949-1994）》，臺北：遠流出版公司，1998。

田哲榮，〈臺灣的礦業與山〉，《經典雜誌》，14：9（臺北，2010.12）。

臺大學術期刊資料庫

王童，《無言的山丘》，臺北：中央電影公司，1992。

吳念真，《多桑》，臺北：龍祥電影製作股份有限公司，1994。

張藝曦，《孤寂的山城：悠悠百年金瓜石》，臺北：麥田出版股份有限公司，2007。

臺大學術期刊資料庫

Between History and Memory: Mine in *Hill of No Return* and *A Borrowed Life*

Fang-jeng Liu
Postdoctoral fellow, Department of Foreign Languages and Literature
National Sun Yat-sen University

In Wang Tong's *Hill of No Return* and Wu Nianzhan's *A Borrowed Life*, mining spaces are loaded with history and collective memory from the 1930s, a time when the Japanese Occupation was about to be replaced by the KMT regime. In these films, those who wish to test their fortunes all gathered in the mining district, including Taiwanese miners, Japanese colonizers and immigrants from China as well as Okinawa. Their everyday life practices constituted a power structure in which they were positioned according to their ethnic, social and gender identities. The two films make use of long shots and also juxtaposed with references to the history of the mining industries in Jiufen and Jinguashi, both of which were mountain areas in the Ruifang District of New Taipei City. With edited montages and messages articulated through voice-overs, the scenes seem to function as a *lieux de mémoire* in Pierre Nora's sense. As a memory site, the mining pit could be evaluated according to its material, functional, and symbolic aspects, from which we can perceive conflicts caught within the space. On the one hand, the conflicts reflect a power hierarchy. On the other hand, there is an undertone of transactional connections in conflicts. These connections illuminate the mobility of the colonized body and the transformation of a closed space into an open discourse, which can then lead one to consider the translatability of the mine site.

Keywords: mine, lieux de mémoire, long take, montage, voice-over, *Hill of No Return*, *A Borrowed Life*

臺大學術期刊資料庫