

## 客家電影《一八九五》的青少年閱聽人 解讀與詮釋

張玉佩<sup>\*</sup>

國立交通大學傳播與科技學系教授

黃如鎡

新竹市培英國中教師

本研究從閱聽人研究曲徑出發，探索青少年閱聽人對於客家電影《一八九五》解讀策略與客家意象的詮釋。研究方法採取文本分析、焦點團體訪談與深度訪談等多重複合使用。

研究結果，有三。第一，在文本優勢意義上，《一八九五》建構出一個完美無缺的單面向客家英雄與明確階層性的族群關係。第二，在青少年解讀策略上，客家青少年採用批評、諷刺與嘲弄的解讀策略，非客家青少年多能接受文本的優勢意義。第三，客家青少年的詮釋，基於深層日常生活經驗的語言傷痕、宗族祭祀等面向。最後，本研究凸顯出客家青少年的客家認同，是輾轉而隱約潛藏在青少年反叛語言之後、以日常生活經驗來面對客家電影的意義共鳴。

關鍵字：客家電影、閱聽人研究、青少年

---

<sup>\*</sup> E-mail: yupeai@mail.nctu.edu.tw  
投稿日期：2015 年 10 月 1 日  
接受刊登日期：2016 年 7 月 25 日

## **The Signification of Hakka Film in the Interpretation of Hakka Youth**

Yu-pei Chang\*

*Professor, Department of Communication and Technology,*

*National Chiao Tung University*

Ju-mei Huang

*Hsinchu Municipal Pei-Ying Junior High School*

As a common perception of social structure, Hakka films is an important media through which the young generation receive, understand and construct the images of Hakka. The purpose of the article is to explore the preferred meaning hidden in the film, *Blue Brave: The Legend of Formosa 1895*, and how the young audience interpret the film. We use three research methods in this study, including text analysis, focus group discussions and interviews.

The conclusion of the study is in three parts. Firstly, this film demonstrates the perfect image of a Hakka hero without human weaknesses, and a clear hierarchy based on ethnic backgrounds. Secondly, the Hakka youths are more critical of the image of the Hakka hero in the film—in a harsh and ironic way with and mockery— while the non-Hakka youths showed a more accepting attitude to the Hakka story and the Hakka hero.

---

\* Date of Submission: October 1, 2015  
Accepted Date: July 25, 2016

Thirdly, the Hakka youths have more resonance from their special Hakka pronunciation tone and culture conflicts in everyday life. Overall, the Hakka youths have the reflexive thinking based on life experiences and does do not take all the preferred meaning of Hakka story.

Keywords: Hakka Film, Audience Research, Youth

## 一、客家電影的社會意義

文化，是意義賦予的過程，是對於社會意義與人們共同經驗的有效描述；透過實踐過程與互動模式，抽象、無具體形式之文化概念為人們所知、所感，此即為文化的「感覺結構」（Hall 1995）。人們透過文化的感覺結構來理解與建構社會的共同意義，宗教儀式、家庭生活、教育體系與休閒娛樂皆為文化感覺結構的一環。其中，電影，其符號傳遞結構（複合式多媒體形式）容易為普羅大眾接受，在影像複製技術與相關設備（影像壓縮、網路傳遞、燒錄複製等）普及後，更成為文化流傳社會的重要載體。

客家電影，在客家文化的社會意義建構，具有一定的重要性。客家文化在具體化落實在日常生活之中，除了在地社區的宗教、家庭與人際互動之外，客家電影成為跨越地理限制，實踐與體驗客家文化的仲介媒體。由於電影承載客家文化的媒體管道（channel）為複合性多媒體特質（影像、聲音語言、文字字幕等），使得它與其他文化儀式（如宗教或民俗活動）不同，得以跨越語言藩籬，進行跨語言民系的溝通。一般文化儀式（如家族祭祀），與在地語言相互結合，通常難以走出語言民系社群，為另一個語言民系瞭解；以客家義民廟的祭祀活動為例，閩南語系者即難以進入，由於「口說語言」成為人們主要的溝通管道，形成「在地性」氛圍濃烈，族群社群的邊界分明。相對於此，電影同時擁有字幕與聲音等兩個語系進行的可能（如「客語發音、中文字幕」），再輔以影像作為共通的視覺媒體，使得電影得以作為跨語言族群進行彼此相互

溝通的傳播載體。

## （一）研究動機

客家電影《一八九五》於 2008 年在臺上映之時，即肩負起跨語言族群溝通載體的責任。作為描述抗日英雄客家三傑的史詩型電影，以客語發音、客家英雄、客家歷史記憶創作核心，該部電影在客家事務委員會的支持下，以官辦民營的方式由客委會公開招標、民間公司青睞影視製作，耗資六千萬的製作成本，可謂近年代重要臺灣電影的代表。不只是製作成本高昂，電影首映後，因眾多政治人物公開支持而引發觀影熱潮，亦是影片多層次意義的面向之一。客家電影《一八九五》可以視為是，客家精英（包括客委會、原著李喬、導演洪智育等），集結社會力量，重新訴說、形塑與創造客家歷史記憶的代表。

然而，此種透過訴說客家歷史英雄故事、創造共同記憶的媒體影像，對於閱聽人而言，帶來什麼樣的解讀與詮釋呢？對於客家族群，是否發揮凝聚團結的力量、如同族譜般塑造出共同血脈淵源的驕傲？對於其他族群（閩、原住民或混合），是否發揮跨族群溝通的特質，達到彼此認同、理解與尊重的可能？這些問題，埋藏在客家電影《一八九五》巨人陰影之下，需要進一步理解與釐清。

本研究試圖以青少年閱聽人為主，試圖了解認同正在形塑、歷史記憶不復年長一代，同時也是大量媒體使用者的青少年，如何面對與解釋客家電影《一八九五》歷史記憶的塑造。本文將青少年閱聽人區分為客家青少年與非客家青少年兩組，以探索族群成長印記對於客家電影意義詮釋的影響：成長於客家庄、擁有客家詮釋社群的客家青少年，是否擁

抱客家電影裡的客家英雄角色？他們如何詮釋重新形塑的客家歷史記憶呢？其他非客家族群的青少年閱聽人，是否接受電影裡的優勢意義、獲得多元族群歷史經驗的理解呢？本研究嘗試透過閱聽人研究的取徑，進行嘗試探索。

## （二）研究目的與研究問題

《一八九五》在 2008 年在臺灣上映，同時是客家電影，也是客語電影。更特別的是，《一八九五》的製作模式，是採取「政府下單、民間承包」的方式進行；政府單位客家事務委員會針對「客家三傑」進行專案招標，青睞影視公司得標後進行拍攝，資金則由客委會出資三千萬、青睞影視籌資三千萬的方式，投入六千萬的製作成本。換言之，《一八九五》可以視為是政府政策下的產物，投注大量資金在進行客家形象塑造與傳播。電影上映後，國民黨、民進黨等藍綠政治領袖的站臺支持，首映會有馬英九、呂秀蓮、邱議瑩等政治人物參加，其他政治人物包場提供民眾觀賞等支持行為（何瑞珠，2008）。「看國片」等同於「愛臺灣」的表現，特別是在同年上映《海角七號》的熱潮餘波之下，臺灣人被殖民壓迫的記憶、民族意識糾葛的情節之下，都使得「愛臺灣」成為《一八九五》最大的強力後臺。

本文研究目的，環繞在同時兼具語言政策意義與客家英雄史傳的電影《一八九五》，從閱聽人研究的取徑，探索大眾傳播媒體在新時代客家認同傳承扮演的角色。具體的研究問題有二。

第一，面對承擔客家族群英雄塑造的客家電影《一八九五》，青少年閱聽人如何解讀與詮釋？客籍與否的背景，是否影響意義詮釋的差異

呢？

第二，客籍青少年閱聽人對於客家電影《一八九五》的詮釋，如何坐落於日常生活當中？又如何與客家生活經驗的認同，相互震盪？

本研究所指的青少年閱聽人，是以高中生為主要對象。青少年的生命階段，正面臨認同位置發展的任務，同時青少年也是大量媒體使用者。以青少年為研究對象，將可瞭解新一代的臺灣年輕族群如何理解與詮釋客家電影。

## 二、文獻檢閱：客家電影、文本與閱聽人研究

### （一）客家電影在臺發展的軌跡

臺灣電影發展，歷經五〇年代反共抗俄、六〇年代健康寫實、七〇年代起新電影等時期發展，雖有以客家村落為場景之電影不在少數，但是客語發音之電影則為乎極微。主要原因在於國家政策試圖掌握主流語言的限制，影響電影語言政策以民國六十四年廣電法第二十條為主要依歸，該法規明確指出：

電臺對國內廣播播音語言應以國語為主，方言應逐年減少；其所應佔比率，由新聞局視實際需要定之。

換句話說，媒體內容雖可描述閩、客族群之生活，但方言在大眾媒體上卻需消音。在此同期，臺灣電影以李行為代表，出現提倡健康寫實主義的風潮，電影固然刻畫臺灣小人物樸素寫實的形象，但也出

現「操著流利國語的臺灣農村人物」的奇特現象（李泳泉 1998；廖金鳳 2001）。客語在電影政策的另一個改革關鍵，為 2001 年成立之客家文化委員會對於客語文化的復興運動，其公開招標拍攝之客語電影《一八九五》可做為代表。

在客家電影的劃分範疇上，可以分為窄義與廣義。窄義分類，可以將客家電影等同於客語電影，以客語發音作為判斷準則。根據歷史發展的軌跡來看，國家語言政策，會關鍵性地導引著電影製作的發展方向。1975 年廣電方言政策限制制訂之前，本土性的大眾傳播媒體具有在地化的特色，唯一以文藝愛情片《茶山情歌》，雖然內容尚未臻細緻，但是客語發音、保存客家山歌對唱的形式，相當具有指標性作用。

然而，1975 年在廣電方言政策限定後，整整 10 年均無客語電影產生，而 20 年內，僅出現 3 部客語電影，其中兩部侯孝賢導演之《童年往事》（1985）與《好男好女》（1995）都只能算是國、客、臺混用之半客語電影，客語並非主述語言；唯一以客語為主軸之《青春無悔》（1993）講述之故事是與政治無關之愛情文藝片。客家語言，在電影媒體上，呈現出銷聲匿跡的狀態。

2001 年，客委會建立之後，共有 3 部客語電影。其中《美麗時光》（2002）雖混用客、臺、國三種語言，但其主要敘事者——男主角阿偉，是以客語作為獨白語言，可視為以客語為主。另外，《插天山之歌》（2007）與《一八九五》（2008）更是全客語電影，其他語言均為配角。

純粹將客家電影等同於客語電影的做法，會使得客家社會與文化元素被排除在客家電影當中。以臺灣多元族群混合共處的生活總體以及本土電影產製數量稀少的現況來看，以語言（客語、國語、閩南語等）作



為區分電影類型的方式，容易流於刻板且無助於現況了解。因此，本研究參考孫榮光（2007）與黃儀冠（2007）對於客家電影的討論與羅列之清單，將客家電影的定義擴大為「再現客家生活、記憶、歷史與文化元素的電影媒體」，並可以再細分為客家文學作品改編、客家歷史記憶建構、部分客家元素再現等三個類型。

### 1. 客家文學作品改編

客家文學作品改編的電影，是客家電影的大宗，多數耳熟能詳的客家電影，包括《原鄉人》（1980）、《魯冰花》（1989）、《青春無悔》（1993）、《好男好女》（1995）、《插天山之歌》（2007）等，均屬於客家文學作品改編而來。根據張良澤（1999）與鍾肇政（1997）對於客家文學的定義，客家文學是指客籍作家撰寫之客家人事的文學作品。據此，電影對於客家文學作品的改編，可以視為是跨媒體文本之展現形式，讓客家人事物從文字轉為影視作品的呈現。

表 1 改編自客家文學作品的客家電影

| 時間   | 片名    | 導演  | 語言 | 客家元素  |
|------|-------|-----|----|---|
| 1980 | 原鄉人   | 李行  | 國  | 客籍作家鍾理和自傳《原鄉人》（鍾理和，1959）改編，描述臺灣農村經濟凋敝與大時代的壓迫。         |
| 1989 | 魯冰花   | 楊立國 | 國  | 改編自同名小說《魯冰花》（鍾肇政，1962），重現楊梅客家茶園，描述社會權勢階級對於農民與教育的壓迫。   |
| 1993 | 青春無悔  | 周晏子 | 客  | 改編自《秋菊》（吳錦發，1990）。描述美濃知識青年與家鄉女工的愛情故事。                 |
| 1995 | 好男好女  | 侯孝賢 | 混雜 | 改編自《幌馬車之歌》（藍博洲，1995）。描述客家青年鍾浩東受白色恐怖迫害事件。              |
| 2007 | 插天山之歌 | 黃玉珊 | 客  | 改編自同名小說《插天山之歌》（鍾肇政，1975）。描述日據時代客家知識青年逃離日本追捕，入農村生活的故事。 |

資料來源：作者自行整理

## 2. 客家歷史記憶的建構

客家歷史事件的描寫與集體記憶的建構，是客家電影的第二種類型，包括《源》（1980）、《大湖英烈》（1981）、《童年往事》（1985）、《唐山過臺灣》（1986）、《一八九五》（2007）等。客家與原住民之間的爭執與融合、客籍英雄人物的描述（如羅福星、吳湯興、姜紹祖等）等，是重要的討論主題。此類型的電影，涉及到集體歷史記憶的重塑，是在國家政策支持下的產物，經常被稱為「政宣電影」（黃仁，1994），《源》（1980）與《唐山過臺灣》（1986）都是政府試圖溝通本省人與外省人的情感，《大湖英烈》（1981）與《一八九五》（2007）皆是描述客籍英雄義勇抗日的事跡。

表 2 建構集體歷史記憶的客家電影

| 時間   | 片名    | 導演  | 語言  | 客家元素   |
|------|-------|-----|-----|--|
| 1980 | 源     | 陳耀圻 | 國   | 清朝廣東客家移民來臺，與原住民衝突後，互相合作、安居樂業的故事。<br>改編自張毅（1980）同名小說。 |
| 1989 | 大湖英烈  | 張佩成 | 國   | 抗日客籍英雄羅福星的英勇事跡，描述閩客心結，但最終獲閩人尊敬。                      |
| 1985 | 童年往事  | 侯孝賢 | 國、客 | 描述外省梅州客家弟子來臺後，面臨原鄉思愁的移民經驗。                           |
| 1986 | 唐山過臺灣 | 李行  | 國   | 清嘉慶年間，漳、泉、粵移民渡海來臺，與原住民衝突後，照顧原住民獲得感激的故事。              |
| 2008 | 一八九五  | 洪智育 | 客   | 客家三傑義勇抗日的故事。改編自李喬（2000）《情歸大地》。                       |

資料來源：作者自行整理

前兩類型的客家電影，並非決然二分，《源》（1980）與《一八九五》（2007）均跨越兩種類型，同時是客家文學作品改編，也是建構客家集體記憶。這兩類型客家電影的另一個特色，主題均偏向嚴肅、悲壯類型

的內容，沈重的歷史感、大時代的苦難與刻苦的客家記憶，使得悲情成為客家電影的特色與風格。

### 3. 部分再現客家元素

第三類型的部分再現客家元素的客家電影，客家文化元素被視為是電影的題題材之一，雖有客家文化元素，但並不涉及客家認同意識或是集體記憶等。所謂的客家元素，可能是客家山歌如《茶山情歌》（1973），發生在客家庄的青春或愛情故事如《小城故事》（1979）、《冬冬的假期》（1984）、《九降風》（2007），甚或挪移被發明的客家象徵油桐花《五月之戀》（2004）。

表 3 部分再現客家元素的客家電影

| 時間   | 片名    | 導演  | 語言 | 客家元素             |
|------|-------|-----|----|------------------|
| 1973 | 茶山情歌  | 劉詩坊 | 客  | 融入客家山歌的愛情故事。     |
| 1979 | 小城故事  | 李行  | 國  | 發生在苗栗三義客家庄的愛情故事。 |
| 1984 | 冬冬的假期 | 侯孝賢 | 國  | 發生在苗栗銅鑼客家庄的童年故事。 |
| 2002 | 美麗時光  | 張作驥 | 混雜 | 客家弱勢青年的少年紀事。     |
| 2004 | 五月之戀  | 徐小明 | 國  | 因油桐花串起的苗栗三義愛情故事。 |
| 2007 | 九降風   | 林書宇 | 國  | 客家鄉鎮竹東青少年的青春紀事。  |

資料來源：作者自行整理

第三類的客家電影，客家元素多數是點綴於影片配角、特定地點、少數民族山歌藝術等，電影調性偏向愛情故事與青春紀事，歷史沈重感不再，但是客家元素也不如前兩者。此類型的客家電影，客家文化元素僅是用來襯托故事情節的背景之一，烘托出主角個性或是場景環境。

在電影作為客家文化意義傳遞媒介考量之下，本研究挑選近年來最具客家電影代表的《一八九五》作為研究軸心，嘗試瞭解客家電影建構的客家與族群意象，以及青少年可能的解讀詮釋。

## （二）電影作為大眾媒體的文本意義

電影符號體系是相當複雜的，它同時包含兩種論述層次。首先，在視覺方面，電影使用肖像符號（iconic sign），因為它具有再現事物特質的符號體系，也因此常常被視為是透明的真實語言再現，也因而忽略燈光、道具、剪輯、攝影角度等語言建構過程。此外，字幕，亦是另一個定泊意義的重要視覺線索，由於臺灣影片往往大量進口外國影片，「英文發音、中文字幕」是常用「在地化」手法，亦經常為人們所共同接受。再者，在聽覺方面，亦可區分為兩個符號體系，分別是敘事者間對話（或獨白）的論述語言與背景音樂。電影符號體系的論述層次，可見下圖。

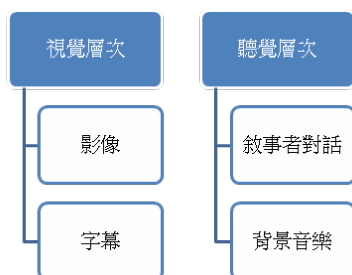


圖 1 電影符號論述層次

圖片來源：作者自行繪製

上圖顯示出媒介訊息的意義經常是處於眾多層次與複合指涉（multi-layered/ multi-referential）的複雜樣態（Alasuutari 1999; Gray 1999）。對於客語電影而言，敘事者對話經常是客語，而輔以中文字幕。一般臺灣閱聽眾在外語片的滋養閱聽習慣之下，對此種媒體訊息傳送系統，早已適應此種兩相結合的論述方式；也因此，客語發音之客家電影，並不會因為其語言限制而造成其他語言民系的理解困難，反而因為語言

與人物生活的貼近形成跨文化溝通的可能。

然而，由於人們對於電影語言系統熟悉的慣性，會使得人們忽略語言（特別是影像語言）的「非中立性」。英國文化研究大師 Hall（1980）曾經對於影片符號的運作系統，提出批評。他認為影片符號運作的系統之下，意義似乎是「自然生成的」，簡單視覺符號呈現出「近似放諸四海而皆準」（near-universality），這些符碼被視為是自然化的（naturalized），但是進一步來看這些被自然化的符碼，可以發現這並不是顯示出語言的透明度或者是自然性（naturalness），而是這些符碼使用的深層習性（habituation）。換言之，被視為「理所當然」的「自然」、「中立」符碼，應被懸置、觀察；人們感知符號語言是透明的原因，在於人們已經「習慣」該符碼操作系統而無法察覺。

### （三）閱聽人研究取徑：客家青少年的詮釋意義

在研究本質上，本研究捨棄大眾傳播媒體直接效果論的觀點，不再將閱聽人視為只是承接媒體意義的受眾（receptor），也不再將媒體效果視為如同子彈一般，可以咻咻直接打中閱聽人的思想，進而改變閱聽人的認知、態度或行為。在研究預設上，本文視青少年為「具能動性的閱聽人主體」，對於傳播媒體文本意義的挪用與協商抗拒能力的展現，他們並「非」只是承受傳播媒體內容、無力抗拒媒體訊息的載體，因此特別重視彰顯閱聽人主體性與能動性的理論觀點，並以第二代接收分析的理論為主。

現今發展成熟之閱聽人研究典範，可以區分為兩大主流，分別是行為典範（the behavioural paradigm）與接收分析典範（the reception analysis paradigm），學者經常以量化與質化等兩大方法論作為其區別的方式

(Jensen 1996; Abercrombie and Longhurst 1998; Schroder 1999; 郭良文與林素甘 2001; 黃光玉 2002)。然而，傳播研究典範的閱聽人概念，隱含著其研究典範對於人的本質預設。當研究典範預設科學真理可以跨越時空環境存在，研究者必須摒棄任何價值判斷、使用純粹中立的語言來描述真實之時，作為被傳播研究觀察客體對象——「人／閱聽人」，便被視為個別的、獨立的、原子化的，可以相互加總，運用數學統計法則加以運作推算。

接收分析典範起自於製碼／編碼模式 (the encoding/ decoding model) 的提出，製碼／編碼模式最早出現於 S. Hall 在 1974 年英國伯名罕大學當代文化研究中心簡訊第七期發表的〈電視論述中的製碼與編碼〉(Encoding and Decoding in the Television Discourse) 一文。1980 年 Hall 正式提出三種製碼與解碼之間的立場：1. 主流霸權位置 (dominant-hegemonic position)，觀眾受到優勢意義的操控，以文本的製碼意義加以解碼。2. 協商性符碼或位置 (negotiated code or position)，混雜順從與反對因素，同時接受抽象、基礎的霸權定義，但在情境層次上，採取自己的規則，以例外來操作；也就是同意文本的優勢意義，但保留「在地情況」(local condition) 的協商權力，採取特殊或情境邏輯 (particular or situated)。3. 對抗性符碼 (oppositional code) 位置，瞭解文本的字面意義，但將優勢意義訊息加以拆解 (detotalize)，並再以替代性的參考框架加以重新組合 (retotalize)。Morley (1980) 根據三種解讀位置，進行經驗性資料蒐集，試圖瞭解閱聽人與文本互動中的意義生產過程。

S. Hall 等人發展出來的製碼／解碼模式，對閱聽人研究領域帶來重

大的改革。本文將其改革的要點分為兩點如下。

第一，接收分析典範重視閱聽人的抗拒。它引進符號學與結構主義的概念，文本意義不再具有穩定的清晰度，媒介訊息不再像是一顆球一樣，可以由傳送者直接拋送給接收者；閱聽人本身所具有的知識系統會介入媒介訊息的解讀，與文本產製者共同形塑意義的生成。雖然他們認為主流意識形態會在傳播過程中強加某個符號領域，使得符合統治階級利益之意義系統較易為人們接收，造成大眾傳播媒體的文本中隱藏著受主流意識形態支配的優勢意義（the preferred meaning），但是，閱聽人仍擁有主動與優勢意義對抗的力量，拆解優勢意義，尋求另一套解釋文本意涵的意義框架。此種力量，即是接收分析典範之研究者不斷汲汲找尋之閱聽人的抗拒（resistance）。

抗拒概念的提出，代表著接收分析典範對於閱聽人主體性的重視。與使用與滿足研究相較，使用與滿足研究認為閱聽人社會心理需求的差異會影響其閱聽行為，但是此種選擇並非強調閱聽人主動拒絕主流意識形態、解構優勢意義、重新賦予新的意義框架的能動性。接收分析典範強調意義是透過文本與閱聽人協商而來，閱聽人具有主動建構意義與歡愉的能力，此種主動性來自於閱聽人本身的主體意識，是閱聽人批判思考的展現。於此，接收分析典範肯定人有主動拒絕外來意義結構框架的可能，並積極尋求少數抗拒主流優勢意義之閱聽人類型，試圖從中瞭解閱聽人對主流意識形態的對抗。

第二，在方法論上，接收分析典範引進來自人類學的民族誌研究方法，重新將閱聽人與其身處的社會文化情境結合，閱聽人不再被視為單一、獨立、彼此相等、可以跨時空概推的統計單位，閱聽人本身的成長

背景與時空差異被納入研究考慮；換句話說，即是閱聽人的特殊性受到重視。此種閱聽人的概念可以 Anderson (1996) 提出的「情境閱聽人」(the situated audience) 為代表。相對於先驗性閱聽人概念，情境閱聽人視閱聽人存在於不斷前進的社會行動，任何閱聽行為都存在著特殊媒介環境，因此不再如效果研究般努力找尋可預測閱聽行為的模式，他們試圖透過彰顯批判性案例 (the critical case) 中閱聽人所展現的閱聽行為與意義詮釋，進而瞭解主流意識形態如何透過符號系統滲透製閱聽人的日常生活。因此，情境閱聽人的觀點，不再將人們視為具有同一面孔、可相互取代的研究對象，接收分析典範對於閱聽人社會文化背景與詮釋能力的關注，呼應其本質論上對於閱聽人主體性的重視。

本研究將採取接收分析典範的研究精神，在閱聽人的本質上，重視閱聽人於在地社會意義脈絡下的詮釋與抗拒，在方法論上，採取情境閱聽人的研究觀點，亦即以民族誌研究的精神，進入臺灣族群生活脈絡進行研究。在實際研究執行時，則是以第二代接收分析之閱聽人研究為主，此派學者包括 Hobson (1982)、Katz 及 Liebs (1984)、Ang (1985)、Radway (1987)、Silverstone (1994)，以及 Abercrombie 與 Longhurst (1998) 等，均重視日常生活脈絡的閱聽人意義實踐。

整體而言，在研究執行上，本文將以下列理論觀點為詮釋依歸。

第一，重視閱聽人透過在地化位置所帶來的意義詮釋。本文關注閱聽人對於《一八九五》媒介文本意義的詮釋，特別是婉轉延伸自媒介內容而產生出來的娛樂性歡愉經驗，包括藉此產生浪漫幻想或逃脫現實壓力等。Ang (1985) 以情緒寫實主義 (emotional realism) 來詮釋閱聽人對於電視影集《朱門恩怨》(Dallas) 的收視行為，她認為即便影集裡



充滿著不符合真實世界指標的華麗衣著、奢侈生活、浪漫情節等，但是人們仍可進入自己的夢想而獲得情緒寫實主義下的歡愉。Storey（1999）指出，Ang 的研究翻轉文本的外延義（denotation）與內含義（connotation）之間的關係，原本內含義經常必須建構在人們對於外延義基礎的認識之上，但是 Ang 指出即便人們認為文本的外延義是不真實的（如該影集裡面華麗奢侈的生活，根本不可能發生在日常生活之中），但是內含義仍可以被視為是真實的接受，進而享受情緒寫實主義的歡愉。

對於電影媒體扮演的娛樂性功能來看，娛樂性節目經常如同文化工業產製下的文化罐頭一般，既定的性別、族群或階級的社會刻板印象，不一定全盤為閱聽人接受。本研究援用 Ang（1985）與 Storey（1999）的觀點來看，閱聽人是有可能透過符號學的翻轉，跳過外延義的解讀而享受其情緒性歡愉的可能。

第二，重視在地「詮釋社群」對於媒體使用的意義詮釋。Hobson（1982）對於電視影集《十字路口》（Crossroads）的研究指出，閱聽人不是以疏離的身分來觀賞電視，她們對於電視影集的詮釋與批評是植基於生活經驗，而電視解讀是與日常生活相互交織；Katz 與 Liebs（1984）對於《朱門恩怨》（Dallas）的跨文化研究，則是指出不同的閱聽人會分別以特定方式閱讀與詮釋文本，而不同文化背景對於電視劇的同理性與解讀亦不相同。這兩個研究都同時強調閱聽人所屬的詮釋社群（interpretative communities）對於閱聽行為與意義解讀的影響。

青少年閱聽人的媒介解讀經驗，亦不是疏離自生活裡的詮釋社群之外。濃密的親屬關係、人際互動與學校生活裡的同儕群體等，都會對於媒介解讀意義產生相當影響。

第三，關注青少年閱聽人的反身性思考。

Alassutari (1999) 指出，接收分析應重視在日常生活中媒體扮演的角色，特別是閱聽人關注自己身為「閱聽人」角色的「反身性（reflexivity）」思考。Morley(1999) 認為，應當重視閱聽人對於自己的道德反思面向，因為閱聽人對自己閱聽行為的道德判斷，會影響他們的意義詮釋過程；當「收看電視新聞，被視為是獲得重要訊息的管道」時，新聞節目的收看便容易成為市民責任之一。Hoijer (1999) 提出，閱聽人的後設觀點（meta-perspective），即人們談論自己作為閱聽人經驗的態度，會使得他們產生不同的觀看策略；而人們經常以道德眼光來判斷自己觀看電視的行為，當媒體訊息內容被視為是嚴肅資訊來源時，閱聽人會投注較多的心靈驅力，當媒體閱聽行為（如觀看戲劇節目）被視為是心靈休憩時刻，人們便會嘗試讓自己放棄道德責任思考、讓煩惱暫時關在門外。

因此，青少年閱聽人對於《一八九五》裡的完美英雄與明確族群邊界，他們是如何思考？會不會藉由電影的觀看來反思自己所在的族群位置？他們的族群經驗又是如何影響其對於客家電影的詮釋？研究詮釋過程，本文將重視青少年的反身性思考，透過理解他們思考的脈絡來了解客家電影在族群關係傳遞的意義。

### 三、研究方法與步驟

本文的研究重點，將以青少年閱聽人為核心，探索其對於客家電影之客家形象的解讀與詮釋。以閱聽人研究的取徑而言，本文將「解讀」

與「詮釋」細分為兩種層次的閱聽行為。解讀是第一層的分析層次，是指閱聽人直接面對媒體文本意義的認知、理解與態度，偏屬於第一代接收分析（Hall 1984; Morley 1980）製碼與解碼模式的概念，是閱聽人相對於文本優勢意義的解釋。詮釋，則是屬於第二層的分析層次，是指閱聽人將文本意義放入日常生活當中所進行的意義詮釋，換言之，文本優勢意義如何放置入情境脈絡下進行解釋，成為研究分析的重點；此研究概念則是受到第二代以及第三代接收分析研究對於日常生活脈絡的重視（Hobson 1982; Katz and Liebs 1984; Ang 1985; Radway 1987; Silverstone 1994; Abercrombie and Longhurst 1998）。

因此解讀，是相對於媒體文本而生的，是屬於第一層次的閱聽行為；詮釋，是坐落於日常生活脈絡的情境之下，是屬於第二層次的閱聽意義。整體以接收分析典範而言，閱聽人研究執行的步驟，應先找出隱藏在文本結構下的優勢意義，再針對優勢意義的框架，進行閱聽人解讀立場的瞭解。

為了剖析閱聽人與文本之間的互動關係，雖然是閱聽人研究取徑，但須先針對文本進行優勢意義的解析。本研究依據接收分析典範的研究精神，採取三階段的研究步驟，分別是透過文本分析找尋優勢意義，透過焦點團體訪談與深度訪談蒐集閱聽人的解讀與詮釋。

第一步驟，找尋文本的優勢意義。

文本優勢意義的分析，以融合 Fisher (1978)、Foss (1989)、Chatman (1978)、Rybacki 及 Rybacki (1991)、Campbell (1948, 1997) 的敘事分析與英雄原型分析為原型，並將研究重點放在客家認同的塑造，嘗試解析《一八九五》塑造出來的客家英雄意象與族群關係。

第二步驟，進行焦點團體訪談。

為了瞭解客籍身分與成長經驗對於客家電影的詮釋影響，本研究將閱聽人分為「客家」與「非客家」兩類（分類方式採取自我族群認定方式），進行焦點團體訪談後。

在正式進行閱聽人研究之前，本研究曾聯絡桃園楊梅高中（客家）與臺中豐原高中（非客家）的電影社進行前測，首先播放電影後，進行焦點團體訪談。前測時發現，楊梅雖然是客家庄，但楊梅高中電影社成員多數不是客家人，再者，高中的電影社團彼此關係並不熟稔，座談時無法有較多的交流與反應，而且社團活動時間並沒有強制性關係，學生在觀看電影同時也在睡覺、閱讀書籍等，影片並無法獲得較多的回應。

在前測經驗的累積之下，本研究重新招募自願參與之客家組與其他非客家組各 8 名受訪者。為了活絡焦點團體訪談時的討論氣氛，每組成員之間是彼此互相熟識的，客家組是彼此的國中同班同學，非客家組是高中電子科同班同學。研究執行的地點均在學校教室，首先播放電影後，進行焦點團體訪談。研究者在播放電影同時，也會觀察閱聽人對於電影內容的反應，並進行記錄。

第三步驟，深度訪談。根據焦點團體訪談時的發言頻率與內容，本研究挑選出較有深刻感受與族群觀點的參與者，進行第二階段的個別深度訪談，個別訪談時間約 1 小時。個別訪談的人數，為客家組 3 名、非客家組 2 名，共 5 名受訪者。整體受訪者的資料，如文末附錄。

深度訪談，是以半結構式的訪談為主。在研究主持人的導引下，希望讓受訪者自在地訴說成長背景、客家經驗與影片內容的詮釋觀點。訪談過程，讓受訪者擁有選擇話題與內容的主導權力，研究者是站在傾聽

的立場之下，以便進一步瞭解當代青少年在客家認同形塑上的轉折與衝擊。

## 四、研究結果：客家電影的青少年解讀策略

### （一）文本的優勢意義

為了懸置被自然化的媒體符碼，本文運用敘事分析方法，拆解《一八九五》的角色塑造，進一步分析本部電影中的核心英雄人物。

#### 1. 單面向的完美英雄

行政院客家事務委員會在《一八九五》的標案目標，即已釐清本部電影的核心故事是抗日英雄客家三傑：吳湯興、姜紹祖與徐驤。在敘事結構的最大特質，在於反「客」為尊，透過敘事角度，彰顯客家人在臺灣並不是一個「過客」位置，臺灣客家人與原住民、閩南族群一樣，是這片土地的主人。

在《一八九五》的時空背景下，客家人身兼知識份子（秀才）與武力領導者（統領），第一男主角吳湯興與第二男主角姜紹祖均是地方名流、世家弟子，他們放下身段，與領導佃農下人們一同出戰，是典型的傳統民族英雄的角色，站在為我族類（臺灣住民），因為抵禦外侮（東洋番）而壯烈犧牲。

心理學家榮格（Carl G. Jung）認為，英雄可以被理解為集體心靈的原型，而此種英雄原型是人類緩慢出現的自我意識，此種自我意識俱有強大的轉換力量，讓所有的一切從英雄神異的家世與不凡的出生中表現出來（Hopcke 1989）。《一八九五》裡客家英雄吳湯興的出身，彰顯

著臺灣客家人作為主人的位置，為保衛家鄉、捍衛尊嚴、守護妻兒而捨生取義，成就了非凡的英雄角色。

在神話故事之中，存在著四種環繞著英雄而存在的角色（Campbell 1948），包括：

1. 引導英雄冒險犯難的歷險先鋒：以黑暗恐怖或令人厭惡的角色，帶領英雄拋棄過去熟悉的生活，邁向探險，如《一八九五》徐驤、姜紹祖與土匪等角色。
2. 測試英雄能力與混淆英雄力量的試驗者：《一八九五》缺乏此類角色。
3. 女神：扮演懲罰與誘惑角色，亦可能演變為英雄人物的保護者或啓蒙者的角色，《一八九五》的黃賢妹。
4. 上帝或父親：典型故事中父親經常是恐怖經驗或化作食人魔，給予英雄殘酷試煉，《一八九五》丟下妻兒獨自回唐山的吳湯興父親即是。

換言之，在《一八九五》的角色塑造裡，缺乏著代表英雄局限、醜陋與黑暗特質的試驗者角色。一般而言，英雄會因為試驗者的測試而理解到自己的缺陷，進而征服缺陷而獲得更進一步的成就。試驗者代表著是一種界線，只有越過界線才能激起力量。但是，在《一八九五》裡，吳湯興的抗日英雄行為，是一種以天生宿命的方式呈現，出征前，上至族群長老、下到佃農長工，無一人對於慷慨犧牲的生命奉獻發出微詞。唯一民兵阿土之母，對於唯一兒子參戰感到不捨，也因為兒子的曉以大義而理性接受；英雄們的妻子黃賢妹與滿妹對於丈夫出戰的不悅，也只是丈夫幾句安撫的話，即可獲得平撫。在《一八九五》裡，英雄存在

著太過理所當然，以天生就是英雄的姿態出現，沒有任何人格缺陷的英雄，過於神格化而成為單一、扁平型的角色，而非立體、活生生、有血有肉的實體英雄。

單面向的英雄角色塑造，亦反映在故事結構的鋪陳。英雄歷險犯難的故事經常分為啓程、啓蒙與回歸等三大階段（Campbell 1948）。

《一八九五》的故事敘事，多半是放在第一階段啓程（召喚、超自然助力、祈福、試煉、與女神相會等）與第二階段（向父親贖罪、神化、恩賜等），第三階段的回歸，則是以幻想式的壯烈犧牲與殉情作為結束。在前兩階段，英雄的冒險會受到不同的挑戰（Campbell 1948），但是這些挑戰在《一八九五》的故事裡是不存在的，包括：

1. 啓程／拒絕召喚：英雄拒絕放棄對既有生活的依賴與不願改變的怯懦。
2. 啓程／跨越第一道門檻：決定冒險後遇到的測試。
3. 啓蒙／狐狸精女人：冒險途中引誘試探，試圖阻擾英雄的前進。

這些呈現可能呈現英雄角色懦弱、膽怯、游移不定、沈溺安定等負面行為描述，付之如缺。影片裡的客家英雄是完美無缺的，沒有真實人性的怯懦恐懼，在私領域對妻子包容疼惜，在公領域對下屬相敬如賓，對於征戰沒有猶豫，愛情親情更無法阻擾英雄，出擊必勝，並擁有高標準的道德情操（如抨擊閩南土匪撿拾日軍武器的行為）。這些人性的試煉被消除了，相對地也減低故事的緊張懸疑感，而塑造出過於完美的客家英雄。

## 2. 明確的族群邊界

《一八九五》的族群分界即相當清晰且明朗。《一八九五》是從客

家子弟的觀點來描繪日本佔領臺灣以前的民運抗日活動，所有的人物可以依照其語言民系劃分為三類。

第一類客籍人士，包括男主角在內的三位客家仕紳吳湯興、姜紹祖與徐驤，三者均為世家望族子弟，吳湯興與徐驤更是秀才出身，被描述為有堅定意志、突破萬難、保衛家園的英雄角色。其他客籍女性角色，包括女主角黃賢妹在內，都任輔助性角色，她們（母親與妻子）用其沉穩、能幹、堅韌、深情的性格來協助其丈夫完成夢想與使命。

第二類，是從日本前來接收臺灣的日籍人士，包括日本北白川宮能久親王與陸軍軍醫森鷗外。在影片的劇情安排下，此類日籍高級將領對於臺灣的接收懷有人道精神的關懷，是在迫不得已的狀況下而下令屠殺抗日民運份子。相對於單面向的英雄角色，第二類日本軍官因為多面向性格的展現而顯得較具人性，例如能久親王雖然殘暴地下達「無差別掃蕩」的命令，但他同時也積勞成疾、掙扎與糾葛於殘酷的軍事活動。

第一類客家英雄，可以視為是純然的正面角色，而第二類的日籍人士則是正、反人性同時存在的世人角色。而第三類閩籍人士與原住民，則被塑造為襯托客家英雄位置的低下人物。閩籍人士，在《一八九五》之中，被設定無固定住所、居住在山洞內，會強搶民女且未受教育的土匪，他們說話時無字幕配合，需要土匪首腦的翻譯，而被消音的原住民身份位階更是低下。

閩籍土匪與原住民，均沒有家庭親屬關係，相對於客籍人士擁有之強大親屬脈絡（家族體系），他們疏離的親屬關係更被凸顯。掠奪他人財物的行為，更被視為是有錢客籍人士鄙視為小偷的行為。再者，在知識教育上，土匪們均少小孤寂，獨自生活，未有受教育的機會。相對於客



籍仕紳，閩籍土匪與原住民是沒有親屬、野蠻穴居、知識落後的他者族群。

有趣的是在影片中，曾有多段閩語與客語之間的對答溝通，包括匪首林天霸投奔吳湯興時的投誠宣言、土匪囉囉金福因竊取食物被捉的求饒說詞、林天霸與吳湯興結盟後的真誠對話等，雙方均以其母語（客語、閩語）說話，雖然語言外顯的發音不同，但其意義均可以為對方知曉。此種溝通方式，並非是影片錯置的荒謬溝通，而是凸顯出臺灣多語言民系間、彼此溝通時，可能產生的相互容忍與自我堅持。

然而，對於新一代青少年客家族群，甚或共同生活在同一片土地上的非客家族群而言，如此集體記憶的重新創造，究竟帶來什麼樣的意義？這些集體記憶，是如何被消化、吸收、甚或反對、嘲弄呢？青少年閱聽人的解讀與詮釋，將可以進一步探索。

## （二）青少年閱聽人的解讀

綜合焦點團體訪談與深度訪談結果，本文將青少年閱聽人對於客家電影的詮釋，分為三個層次來進行討論。首先，在解讀策略上，嘲弄與反諷是青少年常用的解讀策略，特別是對於客家青少年對於自身認同相關的客家意象。再者，客籍青少年雖然身處於客家鄉的成長背景，但是亦可以感受到客語作為臺灣弱勢語言的衝突。最後，客籍青少年對於客家認同的體驗，經常溢出客家電影的文本框架，邁入日常生活經驗的意義脈絡。

### 1. 嘲弄與反諷

《一八九五》是嚴肅的史詩型電影，討論的主題是忠勇為國、慷慨

犧牲，影片多處描述此種壯烈精神，例如姜紹祖在出征前率領家丁在祠堂前吶喊：「敢字營，敢就會贏！」吳湯興也率眾舉手高呼：「客家軍！客家軍！客家軍！」此種客家族群勇敢出征的形象，受到「非客家組青少年」的肯定，卻受到「客家青少年」嘲弄為不自量力的魯莽行為。

客家青少年對於影片運用大量鏡頭描述的客家英勇形象，給予嚴苛的嘲弄與批評，他們認為這種描述是幼稚的矯揉做作，觀影過程不斷發出交頭接耳的竊笑，看到高呼「敢字營，敢就會贏！」的畫面，甚至引起哄堂大笑的討論。受訪者的編號與背景，請見文末附錄。

H6：愚蠢，哈哈！

H7：感覺好噁心，很好笑，又不是小朋友為什麼那樣喊！

H3：手還要那樣舉，哈哈！

H1：可能是要凸顯客家人吧？是客委會拍的啊！

H4：客家軍很遜耶，拿那些武器也想跟人家打。

H3：衣服又穿那樣，跟日本的一比就遜掉了。

H4：打走東洋番！（用客語模仿影片內容）

（眾人大笑成一片。）

H6：哈哈，智障。

H2：沒有大腦。（黃如鎂 2009a）

客家青少年以戲謔的方式，來觀賞影片對於軍威與聲勢的塑造，嘲弄家丁與群眾跟隨客家領袖的吶喊行為是幼稚而愚蠢，舉手呼口號的畫面是矯情噁心的，特別是吳湯興帶領士兵高喊：「打走東洋番！」的場

片，更是數位受訪者都同時低聲笑罵：「白癡」。他們察覺出客委會委製電影想要塑造客家英雄的企圖，對於原本充滿民族英雄（整齊軍容）、刻苦犯難（粗糙衣著與武器）的情懷，給予無情的嘲弄，批評客家軍行事衝動、思考不夠周密，是螳臂擋車的行為。他們對於年紀與自身相仿的人物姜紹祖，批評特別嚴厲，他們說：

H3：姜紹祖有夠笨，三面有火，剩下沒有火的那一面，一定有敵軍，還往那邊衝。

H4：很可憐，可是真的很蠢。

H1：19 歲年輕氣盛，不懂事。以為這樣很帥嗎？

H4：到底是美化我們？還是醜化我們？怎麼會那麼笨！（黃如鎡 2009a）

民族英雄的塑造，在客家青少年的口中，成為年輕氣盛的不懂事行為，他們對於同為客家族群、與他們年紀相同的客家青年英雄，給予有貶無褒的嚴厲批判。相對於客家青少年的嘲弄批評，非客家組的青少年閱聽人，反而正面肯定影片中對於客家英雄的塑造。同樣是「敢字營」片段，非客家組青少年認為這是一種英勇、不屈服於日本人的表現，雖然武器裝備都很粗糙，但都是勇氣的表現。他們說：

O4：客家軍很勇敢，不屈服日本人。

O3：拿著菜刀與農具，去與拿著槍枝的日本人打，真的有勇氣。

O7：因為勇敢啊，所以叫作「敢字營」。口號很帥，很酷啊。

O2：姜紹祖會想到「敢」這個字，還蠻帥的。一般人都會想到「威」之類的。我覺得很特別。

O7：敢字營，感覺都很屌。為了族人奮勇殺敵，我們做不到的。（黃如鎡 2009b）

「敢」字在電影裡發音乾淨俐落，有「敢人所不敢，為人所不為」的意思，讓非客家組的青少年感覺到英勇瀟灑的帥勁，對於年紀才 19 歲的姜紹祖能夠拋家棄子參加戰爭，感到敬佩，是自己無法達到的付出。

除了對客家英雄批評之外，客家青少年對於影片呈現的明顯族群階層關係，有著較高的敏銳性與批評。如同對於完美客家英雄形象的批評，客家青少年對於原住民在《一八九五》裡的位階低落，也感到不滿與無奈，他們說到：

H4：原住民在影片裡，就是騙吃騙喝，都ㄟㄟ啊啊地不會講話。

H1：對啊，就是被使喚的角色。

H4：只能聽客家人使喚的人，都要聽客家人的話。

H1：出錢的是誰，就可以把誰拍的好一點啊。...

H8：真的最怪的就是原住民，都沒有講話。平常遇到的原住民都很開朗，輪廓很深，並不會很沈默啊。（黃如鎡 2009a）

客家青少年察覺到影片中被消音的原住民語，以及只能喝酒吃肉、聽從使喚的原住民位階。身為唯一俱有原住民血統的非客家人組 O7，對此現象則不願意多談，他只是無奈的表示，因為他是班上唯一原住民而備受關注，他說：「社會課常常被叫起來回答一些原住民問題，超可憐，很累。」不只是原住民被弱化的位階，閩籍族群被視為是攔路強暴婦女的土匪角色設定，同樣也受到客家青少年的批評。這些隱藏在英雄主義之下的族群階層關係，並非一成不變地被納入閱聽人的認知系統之中，客家青少年因為與電影預設之主流族群身份，而對於此種族群位階關係，顯得更加批判。

以 Hall(1980) 的製碼解碼模式來看，《一八九五》裡塑造出來的主流優勢意義，是單面向、神格化的客家英雄，是試圖在當代社會裡透過客家三傑故事的傳遞訴說來修訂、創造、維護客家集體記憶與認同，但是青少年閱聽人在面對此種優勢意義的框架時，卻是跳脫出意義製碼者的設定，特別是客籍青少年。非客家組的青少年，採取的解讀位置是認同主流優勢意義的優勢解讀，他們把客家電影當作是另一段臺灣歷史的閱讀，態度是輕鬆而愉快的。

然而，客家青少年反倒是拆解主流優勢意義框架、採取抗拒式解讀位置，他們鋒利而尖銳地指出過度完美的客家英雄形象，批評過於煽情氾濫的影像語言，因為客家人身份反而對客家電影有更深刻的反思與要求。為什麼客家青少年對於客家集體記憶塑造的客家電影，會如此的敏感與尖銳呢？從《一八九五》作為客語電影位置的討論，或許可以獲得進一步的瞭解。

## 2. 語言與傷痕

《一八九五》不只是客家電影，更是純然以客語為主的客語電影。對於以客語為主要論述語言，兩組閱聽人都沒有強烈反應，換言之，論述語言並沒有造成溝通的助力或障礙。嚴格來說，非客語組的青少年閱聽人對於客語的迴響比較熱烈，他們會在影片開始播放前的十分鐘，跟隨著主角對話，覆頌著簡單的單字，彼此間還有熱切地回應。相對於此，客家青少年感覺比較淡然，彼此間並沒有特別反應，受訪者 H4 的話語可以作為代表：

看電影不會在乎語言吧！客家就是語言的一種，不會特別想聽或引起注意。用客家話拍，不會比較好看，我覺得沒有必要。每天在家裡都已經聽慣了，我也很少跟爸爸講客家話，只有阿婆看客家山歌類的節目，我都「擲（轉）掉」。（黃如鎂 2009a）

客家青少年對於客語發音，未有太深刻的情感體驗、驚奇或褒貶，也沒有因為貼近家中日常生活的使用語言而感到溫暖。同樣的，非客家青少年也認為語言並不是影響影片評價的最大元素，觀看客語電影對他們而言，如同觀看外語影片一樣，「看字幕就懂了，不會注意到客家話在說什麼？像是在看法國片《終極殺陣》一樣（O5）」。

然而，客語電影對於客家青少年的存在意義，並不是直接面對文本解讀而生，而是客家青少年透過客語電影解讀進而產生的反身性思考而來。如同 Hobson (1982) 所言，閱聽人是站在日常生活經驗之下對於電

視影集產生意義，客語電影的意義，亦不在於語言是否終極協助電影美學的展現或者是電影內容的溝通，而是在於閱聽人因此而對於客語成為社會隱性層面的思考。林彥亨（2003）、張維安（2006）曾經指出，客家族群經歷從農村挪移到都市之背離故鄉的切割經驗，在面對國語化、福佬化的雙重壓力之下，客家人隱身在其他族群之間，逐漸喪失語言、文化與自信心。

新一代的客家青少年，雖然沒有背離故鄉的經驗，但是面對主流語言的壓力與年長世代的客家人是一樣的，客語電影《一八九五》的觀看意義，也在於他們透過自身所屬的同儕（詮釋社群）討論時所抒發的語言壓力與文化衝突。

本次研究執行的地點在於桃園縣楊梅鎮，而桃園是個閩、客混居的族群聚合點，在族群自我認同上，存在著「北閩南」、「南客家」現象（全國意向股份有限公司 2004）。在國民黨為了避免地方派系獨大為先政權的施政政策下，桃園是採取閩客輪流執政的雙派系主義（陳雪玉 2002）。在此種背景下，客家青少年的成長世代，雖然沒有遭遇直接族群衝突，但是文化間的衝突，依舊帶給敏感成長中的客家青少年語言使用的創傷經驗。這些創傷經驗，隱約而含蓄地輾轉在《一八九五》討論過程呈現出來。

如同在與客家青少年討論客語電影的意義時，他們所表現出來的不屑與嘲諷態度，其實是日常生活中客語使用所帶來之衝突與創傷的輾轉顯現。如同 H4 認為本土電影「不」需要以客語來發音，因為「客家話土，不要、也不用刻意講。」客家話，被視為是「土」的象徵，是在家中私領域而非公共場所（學校或電影）的溝通語言，存在著此種想法的

客家青少年多半伴隨著眾多因語言而受創的經驗。多數客家青少年都曾提及，當他們離開客家鄉鎮、前往族群混雜的高中就讀時，都曾經被指出「你講話怪怪的」。青少年時期正面臨自我認同的階段，特別在乎同儕互動，這種被指出發音腔調的問題經常帶來尷尬，他們說：

H4：「丟」東西的「丟」，經常會唸成「低U」。

H2：我剛去學校的時候，講話都會被同學笑，害我都不敢講話。他們都說我有客家腔。

H1：還有「油」，講一講就變成「you」。（黃如鎂 2009a）

於此，語言不再只是語言，語言腔調成為正統、非正統，正確發音、不正確發音的劃分工具。接近教育體系、字正腔圓的國語者，因而被視為是正統的一方，因為熟練客語發音方式而腔調不夠正統者，因而感到身份低落。同樣的情形也發生在「臺灣國語」的嘲弄（周婉窈 1995）。

當客語電影《一八九五》螢幕上出現的客家生活與客家語言時，無形中也勾起客家青少年的創傷記憶，使得他們有意識地站在對立解讀的位置，以諷刺、嘲笑的方式來遮蓋與掩飾生活裡的創傷記憶。客家青少年族群對於《一八九五》的解讀，也因此充滿著青少年式的反叛痕跡，他們公開、主動而積極地反對使用客語、嘲諷客家英雄等解讀立場，可視為客家青少年在面對創傷記憶的自我防衛機制。

語言與生活的族群印記，會產生世代相傳。受訪者的父執輩為避免子女在公共場合裡說客語會遭受歧視，所以在私生活領域也盡量不傳授



客語，而這一代的青少年雖然經歷客委會推動、客家母語教學推廣、客語考試認證、客家文學歌唱演講比賽等相關活動，但仍然會因為客家腔而隱藏客家身份。相對於「臺灣國語」因為近年來臺客風潮而脫離被嘲弄的位置，「客家國語」卻依然讓新一代客家人噤口，客家青少年在公開場合有意避免客家身份的彰顯，也再度呼應著徐正光（1999）、林彥亨（2003）、張維安（2006）客家族群的自信心仍不復見。

### 3. 日常生活經驗下的認同共鳴

對於媒體蘊含的主流優勢意義，閱聽人不一定是順從的；大眾傳播媒體所設定的解讀框架，也經常因為閱聽人的生活經驗或詮釋社群而受到拆解與重組。《一八九五》在客委會與導演製片公司的設定下，雖然故事主軸是以傳頌客家三傑的歷史英雄為主，但是閱聽人在解讀的過程之中，卻不一定覆頌著文本設定好的客家英雄故事，逃逸出文本框架外的解讀，成為觀看電影的樂趣來源，也是意義生產的重要機制。

#### (1) 客家本色：日常生活與影片意象的扣連

《一八九五》在塑造客家集體歷史記憶的同時，也在進行客家人本性的描述。雖然何謂客家人共通的人格特質，仍然存在著眾多討論的空間（張維安、謝世忠 2004；彭文正 2008）。但是影片中對於客家庄與客家人個性的描寫，是受到閱聽人熱烈迴響的議題，這些議題與閱聽人日常生活中的經驗產生共鳴與回應。

首先，是影片中金廣福姜紹祖出征前，在廳堂大宴賓客的畫面，炊煙裊裊，剝雞、切肉，滿桌豐富的菜色，流水席般地擺設出來。面對影片中如此豪氣的熱情，客家青少年倒是回想起自己因為客家人而被指稱「小氣」或「吝嗇」刻板印象的經驗。H7 說：「每次不肯請客時，就

會被說：『你是客家人喔！』」，H6 接著說：「對，節儉省錢的時候，也會被說是客家人，很討厭。省錢有什麼不對？我又還不會賺錢。別的族群省錢的時候，為什麼不會被說？」因為勤儉而被標示為小氣刻板印象的經驗，是所有客家青少年組共同的怨念；這種來自其他族群任意帶著貶低詞彙的張貼，也成為客家青少年汲汲擺脫的客家意象。

相對於此，在廣場辦桌、祭祀祈福的熱鬧場面，是客家族群共同經驗。因為宗族聚居、共同祭祀而帶來的家族團聚情感，是客家族群相互凝聚的依據，年節祠堂祭拜的家族大事、歡欣鼓舞的氣氛，都存在於青少年組日常生活裡的經驗。

剝雞的畫面很熟悉，我超愛吃白斬雞的。過年、端午、清明，特別跟阿婆講，她就會一半煮雞酒、一半留下來做白斬雞給我。沾桔醬很好吃，我超期待的。（黃如鎂 2009a）

H8 的話語中透露出興奮與喜悅，因為影片畫面與生命經驗結合的方式而產生共鳴。《一八九五》古宅夥房聚落、宗族祭祀活動等畫面描述，成功地傳遞客家大宗族藉由聚居、祭祀而凝聚的團結意識，這些年節歡樂氣氛與親情的愉悅也因此成為客家的情感商標。

不只是宗族祭祀的印記，客家夥房建築，也成為客家青少年津津樂道的情感依歸之一。《一八九五》拍客地點在新埔金廣福，此建築傳承客家人原鄉的圍龍屋精神，以廳堂為中心點，不斷延伸房間、但內部仍然相通的內廊式夥房，具有宗族聚集而居的團結精神。父親擔任建築師的 H8 說，她父親雖然蓋了許多現代房屋，但是仍然想蓋一棟古老夥

房式的住宅，因為：「阿公、阿婆可以一起住，叔叔也可以住一排。買塊地、蓋起來，大家都可以住在一起。」

文化是透過不斷重複而延續，文化的透徹性是實現在日常生活極致的重複性，這些重複文化活動的累積，複製與傳遞意義（Lull 2000）。客家夥房、宗族祭祀的重複累積，彰顯並傳遞客家文化的意義。客家青少年日常生活經驗與《一八九五》影片內容相互呼應時，文化意義的傳遞便得以流轉；閱聽人既存經驗（夥房建築、宗族祭祀）定錨影像符號意義，客家文化特質因此產生共鳴。

## (2) 性別再現

閱聽人並不是一成不變地擁抱媒體優勢意義的全部，在面對隱藏在媒體影像中的意識形態時，閱聽人是以自身的生活經驗對於媒體影像進行闡述與構連 (articulate)，進而可能鬆動優勢意義結構，產生新的解讀意義 (Rojek 2005)。由於《一八九五》裡再現的性別角色，是歷史故事裡的傳統婦女形象與僵硬的兩性互動形式，正在探索性別角色位置的青少年們無論是客籍與否，都持反對立場。

為了襯托客家三傑的英雄角色，《一八九五》裡的女性角色是典型的客家女性的塑造，一方面是溫柔婉約、輕聲細語，另一方面又是刻苦堅強、強悍持家，是完美的傳統女性理想典型代表。劇中女主角黃賢妹幫夫婿吳湯興洗腳的橋段，引起兩組閱聽人都不滿。非客家組閱聽人們，交相批評說：「女人沒有地位，好可憐。（受訪者 O8）」、「幹嘛不自己洗，是沒手沒腳嗎？（受訪者 O2）」。同樣的，客家閱聽人組，也斥責讓女生替男生洗腳的行為，認為這是一種性別上的污辱，他們說：「大男人的樣子，很幼稚。... 女生洗腳，是污辱吧！怎麼可以叫自己

的老婆來洗腳。（受訪者 H4）」、「客家女生是很有主見、有自己的堅持。但是也沒有像傳統的那樣順從。（受訪者 H2）」上述四位受訪者均是男性，這也顯示，即便是男性閱聽人也是反對傳統女性角色的刻板印象，男尊女卑的觀念與柔順依從的女性形象在當代青少年族群不受歡迎的。

然而，傳統客家族群的性別分工、甚或重男輕女的現象，也在客家青少年的訪談中娓娓道來。客家年節的祭祀，是以男性為主祭，女性是從旁準備祭品與輔助的角色，對於青少年而言，男孩子覺得是「只有男生可以去」的驕傲（受訪者 H1），女孩子卻相對地感覺到失落。客家青少女 H8 說到：

年節祭祀，爸爸、弟弟、堂哥、堂弟，是一定要報到的。頂樓的祖先堂早晚要拜拜，只有他們才能上去。以前我會說，為什麼哥哥可以、但我不行上去拜？阿婆就說女生不行。有一次，我硬要跟哥哥上去，阿公就故意叫我去外面採菜。（黃如鎡 2009a）

以男性為祭祀血脈的系統，延伸影響到日常生活中祖孫互動的關係，曾經與客籍祖父母相處經驗的青少年皆明顯察覺到「重男輕女」的傳統思維。父母雙方均為客家人的 H4，得意洋洋地訴回憶著自己享受特殊疼愛的經驗，他說：

我小時候是給阿公、阿婆帶大的，與堂哥、堂弟、堂妹們一

起，總共六個小孩。每次阿公或阿婆給零用錢時，都會等女生跑出去玩的時候，偷偷塞給我們男生。哈哈，蠻重男輕女的。（黃如鎂 2009a）

H4 開心地訴說著過往領取零用錢的經驗，他覺得阿公很可愛，雖然很愛每個小孩，但確實對男生「比較好」。父親為閩籍、母親為客籍的非客家組閱聽人 O2，亦描述在他成長經驗裡，外婆去學校接表弟、表妹下課放學回家時，會先幫男生「拿書包」，很明顯地有重男輕女的表現。如同柯瓊芳（2013）研究發現客家女性對於母職的支持與期待一樣，這些日常生活的細節，回扣到《一八九五》宗族祭祀與妻子幫夫婿洗腳的片段，兩者共鳴在「重男輕女」的傳統思維震盪。

## 五、結論

媒介，不只是再現真實，它同時也是創造真實。與其說史詩性電影《一八九五》是再現客家三傑領軍抗日的義勇事跡，不如說它是在創造臺灣客家族群共同源起的集體記憶。如同族譜對於特殊祖先的遺忘、強調、剽竊，甚或創造，都是集體記憶存在的樣貌，這些族群變遷與形成的描述，成為族群共同源起的想像與凝聚力量（王明珂 1997）。

久遠的渡臺移民史，唐山過臺灣等對於新一代臺灣客家人已經失去新意，共同的歷史與集體記憶已經不復存在。被消音的客家移民族群，需要一個鮮明、孔武有力的吶喊聲音。客家人在渡臺遷徙的過程中仍然是「客」的身份，但是若是將集體記憶起源定在《一八九五》這個歷史

點，「客」不再只是客，而是一群擁有土地、情愛、知識的在地熱血青年。

客家三傑的故事，如導演洪智育所說，原本是個「冷門的歷史」（盧家珍 2009），早期客家在臺灣的傳說故事與歷史痕跡在社會集體記憶裡是隱藏與潛伏的部分，這些潛藏歷史可以得由社會精英提供重新翻修、加強、再度宣揚的可能，而客委會、原著李喬、導演洪智育等人即是扮演社會精英的角色，透過《一八九五》客家電影的創作與傳播，如同重修客家集體族譜一樣，重新因應社會變遷來調整集體記憶。

閱聽人，是包裹在社會位置來解讀媒體訊息，媒體文本蘊藏的優勢意義，並不像拋球傳遞一樣，並無法由訊息傳送者拋出、讓閱聽人來進行接收。意義，是擺盪在文本與閱聽人的共構互動之中，媒體文本懷抱著媒體製作團隊的知識結構、專業技術與意識形態來塑造意義，而閱聽人會根據自身所在的社會位置，拆解文本優勢意義，賦予另一套解釋文本的意義框架（Jensen 1996; Abercrombie and Longhurst 1998; Schroder 1999; Hall 1980; Morley 1980; Hobson 1982; Katz and Liebs 1984; Radway 1987; Silverstone 1994; Ang 1985; Storey 1999; Alassutari 1999）。即便是智識發展中、正在尋求自我認同位置的青少年亦同，他們仍然擁有掌握拆解文本、撼動優勢意義的能力。

總結研究發現來看，客家電影青少年閱聽人解讀的分析，由小到大，可以分為三個層次，分別是文本優勢意義、閱聽人面對文本的解讀策略、閱聽人日常生活脈絡的詮釋意義。三者之間的關係，如下圖所示。

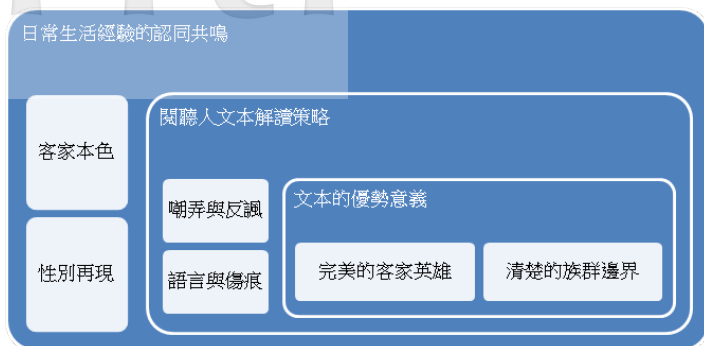


圖 2 客家電影青少年閱聽人的解讀層次

資料來源：作者自行整理

第一層也是最核心的層次，是影視媒體文本的優勢意義。客家電影《一八九五》的文本優勢意義，透過歸納出「完美的客家英雄」與「清楚的族群邊界」等兩點。第二層，是閱聽人直接面對文本優勢意義的解讀策略，研究發現客籍青少年展現著青少年特有的反叛姿態，以「嘲弄與反諷」作為解讀策略，隱約吐露著客家語言使用經驗的傷痕。第三層，則是回到閱聽人的日常生活情境脈絡下，來探討生命經驗與影片的共鳴。

客家電影《一八九五》，在經歷國家語言政策限制、客語運動復興之後，磅礴大氣的製作成本與陣容，肩負起復興振奮客家族群認同的責任。因此，無論是在題材的選擇（客家三傑）、語言的使用（客語為主述語言）、場地的設定（新埔金廣福夥房建築），都在在凸顯出透過臺灣客家光榮歷史記憶重新凝聚客家認同的企圖。原本在國家語言政策下被消音的客家族群，透過客家英雄孔武有力、慷慨壯烈的鮮明形象，奪

回土地、情愛、知識與親情家鄉。

此種重建客家集體記憶的野心，反映在媒體文本之故事形塑過程。透過文本敘事分析，本文首先發現，《一八九五》建構出來的客家英雄是個完美的單面向英雄角色，他們反轉客家人是遷移到臺灣的「過客」位置，而以身為臺灣土地「土地」主人的位置，保衛家鄉、捍衛尊嚴、守護妻兒，最後捨生取義，進而成就非凡的英雄角色。由於過於完美無瑕的設定，同為英雄角色可能有的懦弱、膽怯、游移不定、沉溺安定等負面描述，相對缺乏。客家英雄們面對戰爭，沒有恐懼怯懦，面對妻子則是深情包容，既擁有統領土地與部屬的領導能力，又具備高級知識分子的道德情操。這些過於完美無缺的角色描述，減低故事的懸疑緊張，也減低客家英雄的立體人格，造成神格化的英雄角色。

再者，為了襯托客家英雄角色的位置，其他族群位置也相對以較為低落的方式呈現。影片中出現的其他族群包括日籍軍官、閩籍土匪與未開化的原住民等，在族群邊界的劃分上，是具有明顯的區隔性與階層關係，以客籍人士最高，日、閩、原等族群依序次之，階層關係展現在知識、家族關係、道德涵養等面向。

若將《一八九五》的敘事結構視為是客家族群透過媒體重新創造集體歷史記憶與認同的呈現，那麼，此種故事結構在閱聽人詮釋方面，卻有令人出乎意外的研究發現。特別是在客家青少年閱聽人的解讀，一面倒地對於影片中展現的客家英雄與族群階層，展開嚴厲的批評與抨擊，他們嘲笑出征前的集體精神吶喊（用客語模仿口號「打走東洋番」）、壯烈犧牲的角色設定（姜紹祖陷入敵軍陷阱）、貶低其他族群（特別是被消音的原住民），以諷刺、嘲弄的態度來面對原本被設定為客家集體



歷史記憶與認同的設定（客家英雄與族群位階）。

相對於此，非客家青少年組，反而是站在主流優勢位置，欣賞與理解客家歷史上的英雄故事。非客家青少年組的解讀態度，是平淡而溫和，保有好奇心地認識另一個族群文化，即便該族群文化的媒體影像隱藏著族群階級或重男輕女等優勢意義，也並未指出或者是進一步討論。

認同的對抗，只有發生在切身相關、有認同感受的客家青少年身上。客家青少年是站在對抗性解讀位置，拆解影片優勢意義框架，鋒銳指謫過度完美的客家英雄，嚴厲批評煽情的影像語言，他們因為自己「身為客家人」而對於客家電影有更高度的期待與要求。因為他們更理解客家文化，更以圈內人的角度進行批判。

進一步分析客家青少年對於客家英雄故事的敏感與尖銳，來自於公領域所遭受的語言創傷經驗。雖然新一代客家青少年歷經客委會支持、客家母語教學、客語考試認證、客家文學歌唱比賽等客語推廣活動，但是在進入族群混雜的學校空間時，面對字正腔圓、高正統性的國語教學，「客家腔」的發音慣性造成同儕間的注目而帶來尷尬。這種尷尬被潛藏在生命經驗裡，客語發音、描述客家英雄的客家電影勾引起此種創傷經驗，讓客家青少年不由自主地站在對立位置，以諷刺與嘲笑來進行遮掩。

客家青少年對《一八九五》客語經驗、客家英雄以及族群階層的解讀，充滿著青少年式的反叛痕跡，他們主動、公開、激進地反對使用客語作為電影主述語言的必要性，嘲諷客家英雄不具人性的完美形象等，都可以視為是客家青少年在面對創傷經驗的自我防衛機制。因此，以「嘲弄與反諷」作為面對客家電影解讀策略的客籍青少年，並非全然認

同流失的客家族群，應該說，客家認同是透過這些解讀策略隱約、婉轉地進行展現。

最後，必須一提的是，電影創作者與閱聽人解讀之間、不可抹滅的世代差異。客家電影《一八九五》是改編自臺灣客家重要文學家李喬的作品《情歸大地》。李喬出生於 1934 年，而本研究分析的青少年，多數出生在 1995 年左右，兩個世代有著 60 年的成長背景差距。李喬曾描述《情歸大地》以客家話創作劇本，是為了表達「客家人的共同焦慮」（黃惠禎 2010: 187），而新一代的年輕人不曾面對李喬的焦慮，他們反而是共同經歷了更多族群融合的經驗（如與原住民相處）或性別意識的萌發等。族群認同原本就是流動的，客家閱聽人對於客家人男尊女卑的自我檢討、不需排他性的建立客家認同（要比閩南或原民更優秀）等，都是當代年輕世代客家的認同特質。此種不同世代的成長經驗，促成媒體文本創作端與閱聽人解讀端兩者之間的衝撞，讓媒體生產意義的機制產生眾多流變的可能，也讓客家認同產生更多豐沛而多元的可能。

謝誌：本研究受科技部專題研究計畫的補助，計畫名稱是《流行文化與全球客家的形成：以客家影視文本的生產、傳佈與接收為例》（計畫編號為 NSC 103-2420-H-009-002-MY2）。

## 參考文獻

王明珂，1997，《華夏邊緣：歷史記憶與族群認同》。臺北：允晨文化。  
\_\_\_\_，1997，〈臺灣青少年的社會歷史記憶〉。《國立臺灣師範大學

全國意向顧問股份有限公司，2004，《全國客家人口基礎資料調查研究》。臺北：行政院客家委員會。

何瑞珠，2008，〈2008 臺灣電影票房〉。《臺灣電影筆記》，12 月 24 日。<http://movie.cca.gov.tw/bin/home.php>，取用日期：2009 年 8 月 10 日。

李泳泉，1998，《臺灣電影閱覽》。臺北：玉山文化。

林彥亨，2003，《客家意象之形塑：臺灣客家廣播的文化再現》。國立清華大學碩士論文。

周婉窈，1995，〈臺灣人第一次的「國語」經驗：析論日治末期的日語運動及其問題〉。《新史學》6(2)：113-161。

柯瓊芳，2013，〈性別平等、母職期待與生育率：由歐盟經驗看閩客族群差異〉。《客家研究》6(2)：129-172。

孫榮光，2007，《追溯客家電影的歷史時空：客家電影產製的政治社會意涵》。行政院客家委員會補助研究。

張維安，2006，〈臺灣客家企業家探索：客家族群因素與金錢的運用〉。《客家研究》1(2)：43-74。

張維安、謝世忠，2004，《經濟轉化與傳統再造：竹苗臺三線客家鄉鎮文化產業》。南投：國史館臺灣文獻館。

陳雪玉，2002，《桃園閩客族群與地方政治關係的歷史探討（1950-1996）》。國立中央大學歷史研究所碩士論文。

張良澤，1999，《肝膽相照—張良澤卷：鍾肇政張良澤往返書信集》。臺北：前衛，頁 113。

黃光玉，2002，〈再探「主動的閱聽人」之核心意涵：質化與量化的異同〉。論文發表於「中華傳播學會 2002 年會暨論文研討會」，臺北深坑：中華傳播學會，6 月。

黃如鎡，2009a，〈客家組焦點團體訪談〉（未出版田野筆記）。桃園市：楊梅國中活動中心。

\_\_\_\_\_，2009b，〈非客家組焦點團體訪談〉（未出版田野筆記）。桃園市：楊梅高中電子科教室。

黃惠禎，2010，〈母土與父國：李喬《情歸大地》與《一八九五》電影改編的認同差異〉。《臺灣文學研究學報》10: 183-2010。

彭文正，2008，〈臺灣主要報紙客家意象多樣化研究〉。頁 274-295，收錄於張維安等編，《多元族群與客家：臺灣客家運動 20 年》。臺北：臺灣客家研究學會。

黃儀冠，2007，〈母性鄉音與客家影像敘事：臺灣電影中的客家族群與文化意象〉。《客家研究》2：59-96。

黃仁，1994，《電影與政治宣傳：政策電影研究》。臺北：萬象。

廖金鳳，2001，《消逝的影像：臺語片的電影再現與文化認同》。臺北：遠流。

盧家珍，2009，〈從《1895》看臺灣電影的運作圖像〉。《新活水》22：88-95。

鍾肇政，1997，〈序〉。《臺灣客家文學選》。臺北：新地。

郭良文、林素甘，2001，〈質化與量化研究方法之比較分析〉。《資訊傳播與圖書館學》7(4)：1-13。

Alasuutari, Pertti, 1999, "Introduction: Three Phases of Reception Studies."

Pp. 1-21 in *Rethinking The Media Audience: The New Agenda*, edited by P. Alassutari. London: Sage.

Alassutari, P. (Ed.), 1999, *Rethinking The Media Audience: The New Agenda*. London: Sage.

Abercrombie, Nicholas and Longhurst, Brian, 1998, *Audiences: A Sociological Theory of Performance and Imagination*. London: Sage.

Anderson, James A., 1996, "The Pragmatics of Audience in Research and Theory." Pp. 75-96 in *The Audience and Its Landscape*, edited by James Hay et al. Boulder, CO: Westview.

Ang, Ien, 1985, *Watching Dallas: Soap Opera and The Melodramatic Imagination*. London: Methuen.

Campbell, Joseph 著、朱侃如譯，1997，《千面英雄》。臺北：立緒文化事業公司。

Chatman, Seymour, 1978, *Story and Discours*. Ithaca: Cornell UP.

Fisher, Walter R., 1987. *Human Communication Narration: Toward A Philosophy of Reason, Value, and Action*. Columbia, SC: University of South Carolina Press.

Foss, Sonja K., 1989. *Rhetorical Criticism: Exploration and Practice*. Illinois: Waveland.

Gray, Ann, 1999, "Audience and Reception Research in Retrospect: The Trouble with Audiences." Pp. 22-37 in *Rethinking The Media Audience: The New Agenda*, edited by Pertti Alassutari. London:

Sage.

Hoijer, Birgitta, 1999, "To Be An Audience." Pp.179-194 in *Rethinking The Media Audience: The New Agenda*, edited by Pertti Alassutari. London: Sage.

Hopcke, Robert H. 著、蔣韜譯，1997，《導讀榮格》。臺北：立緒文化。

Hobson, Dorothy, 1982, *Crossroad: The Drama of A Soap Opera*. London: Methuen.

Hall, Stuart, 1980, "Encoding/ Decoding." Pp. 128-139 in *Culture, Media, Language*, edited by S. Hall.. London: Hutchinson.

\_\_\_\_\_, 1995, "Cultural Studies: Two Paradigms." In *Approach to Media: A Reader*. London: Arnold.

Jensen, Klaus Bruhn, 1996, "After Convergence: Constituents of A Social Semiotics of Mass Media Reception." Pp. 63-74 in *The Audience and Its Landscape*, edited by J. Hay et al. Boulder, Colorado: Westview Press.

Katz, Elihu and Liebes, Tamar, 1984, "Once upon A Time, in Dallas." *Intermedia*, 12(3): 28-32.

Morley, David, 1999, "'To Boldly Go...': the 'Third Generation' of Reception Studies." Pp. 195-205 in *Rethinking The Media Audience: The New Agenda*, edited by P. Alassutari. London: Sage.

\_\_\_\_\_, 1980, *The 'Nationwide' Audience*. London: British Film Institute.

Rybacki, Karyn and Rybacki, Don, 1991, *Communication Criticism: Approaches and Genres*. Belmont, CL: Wadsworth.

Radway, Janice, 1987, *Reading The Romance: Women, patriarchy and popular literature*. London: Verso.

Rojek, Chris, 2005, *Leisure Theory: Principles and Practices*. New York: Palgrave Macmillan.

Schroder, Kim Christian, 1999, "The Best of Both Worlds? Media Audience Research between Rival Paradigm." Pp. 38-68 in *Rethinking The Media Audience: The New Agenda*, edited by P. Alassutari. London: Sage.

Storey, John, 1999, *Culture Consumption and Everyday Life*. London: Arnold.

Silverstone, Roger, 1994, *Television and Everyday Life*. London: Routledge.

## 附錄：受訪者資本資料表

加網底者，是有進一步進行個別的深度訪談者。

## 客家組受訪者

| 代號 | 性別 | 父 | 母 | 母語能力 | 個性描述              |
|----|----|---|---|------|-------------------|
| H1 | 男  | 客 | 閩 | 聽說皆佳 | 活潑開朗，積極樂觀，好打抱不平。  |
| H2 | 男  | 客 | 客 | 聽    | 溫和質樸，勤奮好學，個性沈穩。   |
| H3 | 男  | 客 | 客 | 聽    | 進退靈巧，個性散步，脾氣較衝。   |
| H4 | 男  | 客 | 客 | 聽、說  | 開朗大方，孩子氣，家庭富裕。    |
| H5 | 男  | 客 | 客 | 聽、說  | 溫和少言，團體中的沈默份子。    |
| H6 | 女  | 客 | 客 | 聽    | 剛毅好強，中性打扮，自揭同志傾向。 |
| H7 | 女  | 客 | 客 | 聽    | 樸素規矩，成績優秀。        |
| H8 | 女  | 客 | 客 | 聽    | 國語文能力佳，自我意識強。     |

## 非客家組受訪者

| 代號 | 性別 | 父 | 母  | 母語能力          | 個性描述                         |
|----|----|---|----|---------------|------------------------------|
| O1 | 男  | 閩 | 客  | 閩客皆不懂         | 身材削瘦，愛看課外書與打球。               |
| O2 | 男  | 閩 | 客  | 閩南語佳<br>客語略懂  | 活潑熱心，發言踴躍。                   |
| O3 | 男  | 閩 | 客  | 閩南語略懂<br>客語不佳 | 斯文氣質，成績優異。                   |
| O4 | 男  | 閩 | 閩  | 閩南語略懂<br>客語不佳 | 容易與人相處，愛游泳。                  |
| O5 | 女  | 閩 | 外省 | 不佳            | 班上唯一女生，中性打扮。                 |
| O6 | 男  | 閩 | 客  | 不佳            | 行事作風浪漫隨意。                    |
| O7 | 男  | 原 | 原  | 原民語不懂<br>閩南語佳 | 葛瑪蘭族原住民，小麥膚色，黑框眼鏡，體格粗獷，活潑好動。 |
| O8 | 男  | 閩 | 閩  | 閩南語佳          | 天真活潑，笑點很低，愛玩遊戲。              |