

行政院客委會獎助客家學術研究計畫結案報告

題目：

客家文學戲劇產製之研究：

以「寒夜」以及「魯冰花」兩部連續劇為例

申請人：劉慧雯

完成年月：中華民國九十六年十二月

客家文學戲劇產製之研究：
以「寒夜」以及「魯冰花」兩部連續劇為例

目 次

論文精要	iv
第壹章 前言.....	2
第貳章 研究緣起.....	4
第一節 聚焦於族群電視台的討論.....	4
第二節 影響節目產製的因素.....	5
一、「政策」對電視節目產製的影響.....	5
二、「市場」對電視節目產製的影響.....	10
三、「科技」對電視節目產製的影響.....	13
第參章 研究方法：現象學方法與訪談.....	16
第一節 現象學方法為起源.....	16
一、哲學史上的現象學.....	16
二、現象學場域中的感知：朝向世界的經驗.....	17
第二節 訪談方法.....	18
一、訪談方法的意義.....	19
二、訪談方法的實施.....	19
第三節 本研究訪談方法.....	21
一、研究架構.....	21
二、研究執行.....	22

第肆章	客家文學戲劇節目產製：以 2007 年為分界.....	23
第一節	2006 年（含）之前.....	23
一、	外製與委製.....	23
二、	「寒夜」與「魯冰花」的製作模式.....	27
第二節	2007 年：納入公廣集團之後.....	29
一、	自製.....	31
二、	合製.....	35
第伍章	結論：邁向文化跨界的客家戲劇產製工作.....	37
第陸章	參考資料.....	41
附錄一	「客家電視台副台長暨節目部經理湯昇榮訪談稿」.....	45
附錄二	「本研究產生論文〈文學戲劇節目的傳播模式另解— Schutz 社會現象學視角下的視域融合〉」.....	61
附錄三	「『寒夜』報導（以《聯合知識庫》為範圍）」.....	81
附錄四	「『魯冰花』報導（以《聯合知識庫》為範圍）」.....	135

行政院客委會獎助客家學術研究計畫結案報告
論文精要

題目：客家文學戲劇產製之研究：以「寒夜」以及「魯冰花」兩部連續劇為例
申請人：劉慧雯（世新大學新聞系專任助理教授）
完成年月：中華民國九十六年十二月

一、研究緣起

在客家電視台於 2003 年 7 月正式開播之前，客家文學作品透過公共電視體系（內湖公視），已經改編為戲劇作品，在大眾媒體上播映。本研究緣起於客家文學作品改編的事實，希望透過瞭解客家文學作品改編的節目產製過程，釐清族群媒體產製相關作品過程中，影響各種決策的因素。

2001 年，公共電視（內湖公視）製播客籍重量級作家李喬的得獎作品「寒夜」為連續劇，並在文建會出資一千萬的補助下，邀集前一年甫獲金鐘獎最佳製作人獎的陳秋燕製作長達廿集的連續劇作品。相對於李喬作品遲至 2001 年才改編播出，同樣是客籍重要作家鍾肇政的「魯冰花」卻早在 1989 年就已經改編為電影，並獲得了當年金馬獎的重要獎項。嗣後，「寒夜三部曲」在時任華視總經理的小野大力支持下改編為戲劇作品。

本研究的提出，可以為過去僅從政治經濟學角度說明的大眾傳播媒介內容產製過程，提供在「文化」以及「族群」兩個向度上的討論；這個討論將可能為客家電視台的功能提出新的定位。

傳統上，傳播學門對於電視連續劇產製過程的分析，卻因為集中在政治經濟學向度的討論，致使電視劇的產製，被說明為資本家（電視台老闆）以及國家意識型態的融合成果。這個考察方式，在面對客家電視台、原住民電視台等以族群文化為核心概念，且非以商業廣告營收為主要財務來源的電視台相繼成立時，非常可能無法解釋其中因特殊族群文化所做的各種產製考慮。有鑑於此，本研究案希望針對「客家電視台所製作的戲劇節目」，重新提出產製過程的討論，一方面

補充傳播政治經濟學說明產製過程之不足，另一方面也可以就戲劇節目實際產製過程說明客家電視台設台之必要性。本案選擇以客家文學作品改編成連續劇的「寒夜」以及「魯冰花」兩齣戲劇為探討的實例。

原本由政黨（如：國民黨投資的中視）、政府（如：台灣省政府為最大股東的台視）、軍方（如：受國防部資助的華視）所主導經營的媒體，在經過大規模釋股之後，雖然可以剔除黨政軍影響力，卻無可避免地將透過媒體股票的買賣，成為新興的資本事業。如此，對於帶有文化構造功能的當代大眾傳播媒體來說，無疑是另一個讓人不願見到的偏向。

公共廣播電視集團的成立，對於上述由資本替換政府力量操控媒介的現實，有著重要的彌補作用。以客家相關電視節目的製作播映來看，可以清楚看出公廣集團的重要性即在於，保有一個為文化傳承而努力的媒介，是保存少數文化的重要空間。我們可以從客家節目與公共電視的關係，看出政策轉向對於客語節目製作的影響。

我們若將焦點放在客語電視節目的製作便能發現，當電視節目產製都依賴於閱聽人分析時，電視台或族群文化團體（如：客家委員會、各地文史工作室）縱然有相對於一般媒介工作者更豐富的族群知識與資料，但卻非常有可能因為缺乏收視群，而根本不可能有著力與放映的機會。如此一來，以承續族群文化為主要概念的族群文化電視台，在商業電視的邏輯中，幾乎完全失去生存空間。

除此之外，即使針對客家族群所作之節目，如果仍舊按照閱聽人收視率的邏輯考慮節目製播的決策，在族群中的更弱勢者，就更沒有發聲的機會。例如：早年客家人在山區活動時所傳唱的山歌，由於時間與生活環境的變化，已經無人再由「實用」的角度吟唱；實際上也不在有新世代客家族群成員唱頌山歌。客家電視台若與商業電視台一樣考量收視率，就非常有可能將諸如「山歌」、「客家八音」等更為邊緣的內容排擠出節目製播單之外。

由此，我們可以看出，從政治經濟學角度的市場概念看待客家電視台節目產製過程，其實隱藏了一個無法清楚說明的謎團：在客家電視台與一般商業電視台

無異的情況下，客家文學作品何以能夠脫穎而出，成為客家電視台戲劇節目的核心劇本。

二、研究方法

本研究採取的方法是以現象學方法為基礎的訪談方法。訪談方法源自於現象學「回到事物自身」的討論與要求。

本案主持人在博士論文中，曾以「現象學場域的操作」作為研究方法，執行一系列有關電腦使用的參與、觀察、釋義以及重新詮釋的研究工作。本節首先說明「哲學史上的現象學」希望對現象學與社會科學的關係，提出一個思維歷史的背景。本節第二部分「現象學場域中的感知：朝向世界的經驗」，則在現象學墊基的經驗論述中，說明「回到生活世界」在研究方法上的意義。

將現象學方法（或「質性研究方法」、「訪談方法」）置放於本研究中，很明顯地，可以為本研究提供在理論建議之外，獲得新型態資料的可能。

透過訪談客家電視台戲劇製作、節目製作等相關人員，我們可以在市場、政策、科技三因素之外，找尋「屬於族群文化特殊電視台產製戲劇節目」的因子。這一點對於我們理解客家電視台這樣特殊的電視台，理解該台內產製戲劇節目的選擇過程，可以提供相當豐富的一手資料。

本研究首先訪談現任客家電視台副台長、同時兼任客家電視台節目部經理的湯昇榮先生。然後計畫訪談「寒夜」與「魯冰花」的製作人。

三、研究結果

從 2003 年客家電視假台視八樓成立運作之後，到 2006 年為止，由於相關法令規定，客家電視一直以標案方式為整年度電視運作的主要模式。其中歷經台視與東森集團的經營。一直到 2007 年受「無線電視事業公股處理條例」規定，回

歸公共廣電集團架構，才以新的組織團隊經營客家電視台的運作。

在不同的組織架構之下，客家電視台製播戲劇節目的決策模式也有些差異。然而訪談湯副台長後發現，在 2007 年之前，客家電視台的戲劇節目製播，主要以外製以及委製為主。在這兩種制度之下，製作人其實就是客家電視台的受雇人員，並無實質決定客家電視台戲劇製播流程的決策權。因此，本研究案主持人決定將「外製」與「委製」兩種製作類型提出說明；然後以湯副台長的訪談結果，為探究客家電視台節目製播流程的主要依據。

訪談結果發現，2007 年客家電視台才進入公廣集團，雖然身兼副台長與節目企畫部經理的湯昇榮亟欲改革客家電視台戲劇製作的模式，希望導入更精緻、更深入的節目企畫，但許多從過去實作中留下來的節目，仍在進入公廣集團的第一年，影響著客家電視台戲劇節目製作的基本方法。由此看來，「自製節目」是客家電視台調整組織架構之後，由於經費利用更具有彈性、更能拉長製作時間，慢慢發展出來的製作模式。從湯副台長的說明來看，這種具有時間彈性的作法，使得自製節目不但不再是客家電視台的負擔，反而更能凸顯「公共電視」所能施展的精緻度與內容深度。

爲了在不造成負擔的情況下達到比較高的自製比例，以使客家電視台戲劇節目擺脫商業電視製作戲劇的弊病，客家台在 2007 年之後戲劇製作的新方向就是重新組成自製團隊。

另一方面，2007 年進入公廣集團架構之後，由於有了相對穩定的組織架構支援，戲劇製作時間架構改變，使得客家電視台在製作方法上也有新的模式。這種模式可以稱爲「合製」。根據湯副台長的訪談，合製節目主要針對客家電視台所製作的精緻傳統大戲。這種合製模式的起因，顯然是著眼於客家電視台製作的戲劇節目種類眾多，服務的族群成員層次與偏好不同，而客家台以小規模組織，不可能在台內擁有這麼多具有專業知識或能力的戲劇製作人才，才透過合作方式，對外尋求資源以及人力的一種製作模式。對族群電視台來說，所需服務的族群成員眾多，幅原廣大，又有對族群文化認識不一、期待各異的現況，想要爲最

大多數成員服務，必須借重外力。

四、結論

本研究認為，客家電視台自 2003 年成立至今，經歷多次組織轉型，管理單位、工作團隊也因規範該台的法令，以及不同主事者入主而多次重組。四年來，客家電視台不僅取得特有頻道，獲得定頻第 17 台，同時也從大量委製外製節目，漸漸朝向內製與合製轉型；再加上金曲獎、金鐘獎等獎項的肯定，使得彼時僅僅被定位為「族群電視台」的，現在已經有專業媒體的雛形。

另一方面，從族群電視台轉向專業媒介的過程中，專業並非用來取代族群特殊性，相反地，卻是希望以專業來凸顯族群特色，甚至走出文化邊界。以客家電視台製播的幾齣文學戲劇作品來看，正是因為客家電視台強調族群特色，李喬的「寒夜」（及其續集）、鍾肇政的「魯冰花」才有改編為連續劇，並投入鉅資製作為連續劇的機會。透過新聞報導、字幕翻譯等工作，文學作品達到了雅俗共賞，且能跨越客語界線的大眾傳播內容。

當客家電視台朝向專業轉向時，所製播的節目也就更具有跨出客家電視台，成為其他商業或公共電視台播映內容的可能性。很明確地，客家台正在公廣集團所建立的「公共性」基礎上，以強化專業的方式，積極跨出「客家電視只作給客家人看」的族群界線。我們認為，這個跨越族群界線的工作，是客家電視台未來努力的方向，也是客家傳播工作得以持續、甚至發展的關鍵。

客家文學戲劇產製之研究：
以「寒夜」以及「魯冰花」兩部連續劇為例

劉慧雯

世新大學新聞學系專任助理教授*

96年12月20日

* 本研究案提案時，計畫主持人任職國立聯合大學台灣語文與傳播學系。96年8月1日起轉任世新大學新聞學系。

客家文學戲劇產製之研究： 以「寒夜」以及「魯冰花」兩部連續劇為例

第柒章 前言

在客家電視台於 2003 年 7 月正式開播之前，客家文學作品透過公共電視體系（內湖公視），已經改編為戲劇作品，在大眾媒體上播映。本研究緣起於客家文學作品改編的事實，希望透過瞭解客家文學作品改編的節目產製過程，釐清族群媒體產製相關作品過程中，影響各種決策的因素。

「客家」一詞，在 2001 年行政院客家委員會成立之後，正式進入國家中央行政體系，成為以國家力量輔助發展的文化主體。2001 年，公共電視（內湖公視）製播客籍重量級作家李喬的得獎作品「寒夜」為連續劇，並在文建會出資一千萬的補助下，邀集前一年甫獲金鐘獎最佳製作人獎的陳秋燕製作長達廿集的連續劇作品。相對於李喬作品遲至 2001 年才改編播出，同樣是客籍重要作家鍾肇政的「魯冰花」卻早在 1989 年就已經改編為電影，並獲得了當年金馬獎的重要獎項。嗣後，「寒夜三部曲」在時任華視總經理的小野大力支持下改編為戲劇作品。

2003 年，客家電視台在短短五十天籌備期之後，借用台灣電視公司八樓空

間成立。自 2003 年起，連續三年，客家電視台以一年一標的方式，由商業電視台競標經營權。從 2003 年的台視，到 2004、2005 年的東森集團，客家電視一直處於寄人籬下的狀態。也因如此，客家電視的節目製播受到時間、管理模式以及營利要求的種種限制。客家電視台作為族群電視台應當發揮的文化作用，從 2003 年到 2005 年，一直沒有明確的成果。

2006 年年初，「無線電視事業公股處理條例」通過，規定內湖公視以及無線電視台「中華電視台」自 2006 年 7 月 1 日起納入「公共廣電集團」，為半年後急速擴大規模的公廣集團鋪下第一哩路。無線電視事業公股處理條例同時規定，客家電視台、原住民電視台以及宏觀電視台在 2007 年頭一天起，也將成為台灣公廣集團的一份子。自此之後，客家電視台終於有了明確的定位；客家族群的傳播頻道，也從各類地方電台，擴大到電視台。

第捌章 研究緣起

本案研究題目為：「客家文學戲劇產製之研究：以『寒夜』以及『魯冰花』兩部連續劇為例」。本文希望瞭解「族群」以及「文化」元素在大眾媒體產製過程中可能扮演的角色。

第一節 聚焦於族群電視台的討論

本研究的提出，可以為過去僅從政治經濟學角度說明的大眾傳播媒介內容產製過程，提供在「文化」以及「族群」兩個向度上的討論；這個討論將可能為客家電視台的功能提出新的定位。

由大眾傳播發展的歷史觀之，電視的出現，將大眾傳播帶入聲音、畫面與文字並行的時代。報紙時期只有識字者才能成為傳播對象的窘境，在此獲得解決；廣播時代無法言傳的美麗畫面，也在電視進入一般人的客廳之後，成為視覺訊息的主要媒體。客家電視台的成立，使得過去以「客語」標示出客家族群身份界線的活動，有了傳遞客家視覺元素的機會。

正因為電視所能容納的媒介內容型態包括了資訊、新聞、廣告、戲劇以及娛樂節目，這使得展現客家文化的工作，從平面的訊息報導，轉向多元的訊息模式。而其中，文學作品改編為戲劇型態，成為電視等視覺媒體擔負的特殊重要功能。

在客家電視台製做播出的戲劇節目中，有一類戲劇是客家電視台作為族群文化專屬電視台，而在表現上與其他電視台製作戲劇有著不同考量的地方；這個不

同之處就是：客家文學作品的改編與拍攝。

然而，傳統上，傳播學門對於電視連續劇產製過程的分析，卻因為集中在政治經濟學向度的討論，致使電視劇的產製，被說明為資本家（電視台老闆）以及國家意識型態的融合成果。這個考察方式，在面對客家電視台、原住民電視台等以族群文化為核心概念，且非以商業廣告營收為主要財務來源的電視台相繼成立時，非常可能無法解釋其中因特殊族群文化所做的各種產製考慮。有鑑於此，本研究案希望針對「客家電視台所製作的戲劇節目」，重新提出產製過程的討論，一方面補充傳播政治經濟學說明產製過程之不足，另一方面也可以就戲劇節目實際產製過程說明客家電視台設台之必要性。本案選擇以客家文學作品改編成連續劇的「寒夜」以及「魯冰花」兩齣戲劇為探討的實例。

本研究案希望考察客家電視台這個族群文化電視台戲劇製作的特殊考量，探究其中的產製過程，期以說明文化或族群因素在整體大眾傳播媒體／大眾文化產製過程中的角色。

第二節 影響節目產製的因素

有關電視戲劇節目的「產製」工作，在傳播學門一直是重要的研究次領域。在這個領域中，首重戲劇節目產製流程中的政策、市場以及科技條件對於戲劇節目產製過程的影響。要討論客家電視台戲劇節目產製流程，有必要針對這三個要素提出說明。

一、「政策」對電視節目產製的影響

在政策方面，近來對電視新聞或戲劇節目的討論顯示，解嚴前後，最主要的

影響法規乃是「廣播電視法」。林子儀、劉靜怡（1993）在討論影響我國廣播電視事業甚鉅的「廣播電視法」時，首先指，雖然民主社會的言論自由是重要的價值，但在面對有限頻譜時，基於憲法對各種言論的保障，政府必須出面規範頻譜的分配，以期大眾可以在其中交換意見。

然而，在政府中立地分配頻譜下，林子儀與劉靜怡卻發現，我國的電視節目（包括新聞媒體與一般性節目、甚至廣告）都呈現相當單調貧乏，甚或符合於特定意識型態的內容。（林子儀、劉靜怡，1993:132）林、劉兩人的研究顯示，解嚴前後廣電法對電視節目的規範，大抵從節目（節目比例管制、播音語言管制）、廣告（長度與時段）、實質內容（違反國策、傷害青少年兒童心靈...等）等方面限制。另外若再加上指定播出節目，以及國際交流限制等規範，以及播映前後審查制度的推行，我國電視節目在政策法令層面上已經被嚴格限制可製作的內容。

政策面的討論顯示，電視節目的產製首先必須合法，因此政策的規約對於節目製作，乃是第一道關卡。不過，政策對電視節目內容的管制規範，在解嚴之後，社會慢慢開放，資本漸漸進入電視媒體的經營後，影響力已經越來越弱。

「廣播電視法」之後，規範我國電視節目產製的，是「廣電三法」。

「廣電三法」包括「廣播電視法」（規範無線廣播電視）、「有線廣播電視法」（規範有線廣播電視）、以及「衛星廣播電視法」（規範衛星廣播電視）。「廣電三法」於民國 92 年 12 月在立法院三讀通過後，成為規範我國廣播電視產業的重要法源依據。其中，規範黨政軍退出媒體的條文，使得上述解嚴前後因政府過度介入而造成的節目單一化現象，似乎可以獲得稍緩。

然而，在「廣電三法」討論期間，已經出現的論述顯示，縱然黨政軍等代表政府、政治部門的力量退出媒體，卻隱然埋下了資本進入媒體、經營媒體、甚至壟斷媒體的必然結果。

特別是，原本由政黨（如：國民黨投資的中視）、政府（如：台灣省政府為最大股東的台視）、軍方（如：受國防部資助的華視）所主導經營的媒體，在經過大規模釋股之後，雖然可以剔除黨政軍影響力，卻無可避免地將透過媒體股票

的買賣，成爲新興的資本事業。如此，對於帶有文化構造功能的當代大眾傳播媒體來說，無疑是另一個讓人不願見到的偏向。

公共廣播電視集團的成立，對於上述由資本替換政府力量操控媒介的現實，有著重要的彌補作用。以客家相關電視節目的製作播映來看，可以清楚看出公廣集團的重要性即在於，保有一個爲文化傳承而努力的媒介，是保存少數文化的重要空間。我們可以從客家節目與公共電視的關係，看出政策轉向對於客語節目製作的影響。

公廣集團的出現，顯示出廣播電視產業在政府政治力與商業資本力量之外，廣播電視媒體仍可持續經營的機制。馮建三自西元 1993 年起，便倡導「公共電視」的三種模式。（馮建三，1993）

（一）蝦米模式階段：民國 69 年～民國 86 年

所謂「公共電視」，就其規模制度來看，可以分爲三種模式。第一種模式是「蝦米模式」，指在眾多電視頻道間，「以節目爲單位」的公共電視模式；這是台灣電視環境從 1984 年到 1993 年爲止，公共電視長期執行生存的狀態。「蝦米模式」在台灣的實施，最具代表性的，就是在民國六〇年代到八〇年代間，由無線三台聯合播映的幾個公共電視節目，如「新聞橋」等。

「新聞橋」的播出，由當時僅有的三家無線電視台頻道，一致接受行政院新聞局的委託指導，同步在週日晚間八點至八點五分，播出與電視新聞有關的討論議題。這每週短短五分鐘的播出，雖未能造成電視公共論壇的效果，但由於播內容皆討論新聞業在工作內容、製播流程等方面的資訊，因此對於提升當時閱聽人的媒介素養，有其代表地位。

台灣的公共電視體系，也正是以「蝦米模式」開始出現。後來，「蝦米模式」漸漸演變爲三台分別在不同時段播出以「公共電視」爲名的節目內容；我們可以理解爲「蝦米模式後半期」的公共電視。這個時期的公共電視，每次播出半小時

或一小時；內容以購買國外製作的音樂欣賞、科學新知等內容為主。

蝦米模式階段的公共電視，其實僅僅是財團法人廣電基金會組織架構下設置的「公共電視製播組」。一直到民國八十年，才由行政院核可設立公共電視籌備委員會，起草公共電視法草案。經歷六年，無數民間團體的支持，以及草案協商過程的拉扯拔河，終於在民國八十六年由立法院三讀通過公共電視法。至此，台灣的公共電視脫離蝦米模式階段，進入更具規模的「小魚模式」階段。

（二）小魚模式階段：民國 87 年～民國 95 年

第二種模式是「小魚模式」，指以頻道為單位的公共電視營運模式；1998 年 7 月 1 日成立的公共電視頻道（即現在慣稱「內湖公視」的頻道），即是這個模式。

從第 53 頻道轉戰目前的第 13 頻道，我國公共電視在整體電視制度中，僅佔有一個頻道；而且由於早期定頻狀況盡理想，因此內湖公視營運初期，有很大的爭議。

首先出現的爭議便是公共電視法在立法院審議期間版本眾多，最後通過的是所謂「小而美」版本。1997 年出現的「小而美」版本是由當時的新聞局長蘇起提出；為了遊說對公共電視建台仍有疑慮的立法委員，蘇起以「小而美」版本提出公共電視預算逐年刪減的「經費遞減條例」。然而，若以其他各國同樣採取「小魚模式」建立公共電視制度的國家為例，公共電視能上軌道，製作品質優良的節目，並且達到五成的民間捐款率，至少需要十五年時間（公共電視資訊部，引自公共電視「你的公共電視」網站：<http://www.pts.org.tw/~web02/ptsrule/q&a2.htm>）。蘇起小而美版的公視法，一開始即壓縮了公共電視的成長空間。

內湖公視起步情況更糟的是，由於無線電視頻道已經分配給三台、空中大學以及軍方保留之用，台灣公共電視已沒有無線播映的空間。於是，民國 87 年「公共電視法」通過之後，由政府與各地有線電視系統業者協商公視播出頻道。這個

階段的工作不是以法規強制規定，卻是由協商完成，首先使得各地公共電視頻道不一。再加上有線電視收視的前提是家戶必須安裝有線電視，這使得公共電視的普及率受技術條件極大的限制。

內湖公視最早的定頻在第 53 頻道，在百來頻道中不上不下。後來與無線電波各方使用者協調之後，佔用第 13 頻道。

(三) 公共廣電集團：民國 95 年起迄今

學理上，公共電視的第三種模式為「大魚模式」，也就是整個國家的廣電制度以公共電視制度架構的制度，早先英國由「英國國家廣播公司」(BBC) 主導的英國廣電制度即為一例。¹台灣並未進入這種模式的公共電視制度。然而，從民國 87 年內湖公視成立以後，台灣的公共電視模式仍有成長，與西方的制度有些不同。

2006 年，公共廣電集團成立，同時「無線電視事業公股處理條例」通過，規定內湖公視以及無線電視台「中華電視台」自 2006 年 7 月 1 日起納入「公共廣電集團」。「無線電視事業公股處理條例」同時規定，客家電視台、原住民電視台以及宏觀電視台在 2007 年頭一天起，也納入台灣公廣集團，成為公廣集團五頻道之一。在此討論公共電視，對於我們理解客家電視台節目產製，有相當的意義。

公共電視的提出，要義在於以獨立的財務來源，將政治力、資本力以及各種有害於溝通表達的意識型態，排除在電視經營與節目製作之外。以客家節目的情況觀之，除了客家電視台之外，以客語播出的電視節目從頭至尾都在公共電視節目、頻道中出現，可見公共電視對客家語言的傳播有著絕對的影響地位。究其因，客家語言播出的電視節目（包括新聞與戲劇）僅服務佔人口百分之十五的客籍族

¹ 英國的廣電制度近年有許多重大的轉折，包括引進商業經營的第四台等，因此目前以非以公共廣電制度為整體架構的模式。但相較之下，英國的廣電制度仍較偏向公共廣電制度。

群，這個數字不論在政治影響力，或電視收視率收益的考量來看，其實都嫌少。因此，在既定的商業廣電制度架構下，根本沒有客語新聞、客語戲劇生存的空間。公共電視制度此時便能在政治力與經濟力的威脅之外，負擔起大眾傳播媒體原有的責任：傳承文化、守望環境。

很明顯地，目前我們所擁有的客家電視台，從獨立電視台走向公共電視台的轉向，從排除政治力、經濟力影響的角度來看，乃是一個正確的方向。

無論如何，政策對於電視節目產製的影像，從「廣電法」、「廣電三法」以及「無線電視事業公股處理條例」等法規的身上已經看得出來。

二、「市場」對電視節目產製的影響

市場對電視節目產製的影響，簡單從收視率，複雜則從分眾市場概念的提出，可以看見端倪。

（一）收視率

收視率的影響，最為經典的註腳，就是前中國電視公司董事長鄭淑敏在 1999 年 11 月 30 日於《中國時報》刊登〈正視 AC 尼爾森對台灣電視亂象的影響〉半版廣告。

鄭淑敏該文中指出，AC 尼爾森將用於美國收視率調查的方式全盤不變地引入台灣社會，而且天天公布收視率調查的結果，這使得各台只重業績與收視率變化，卻不思製作高品質的節目以服務觀眾。鄭淑敏對 AC 尼爾森的撻伐，主要針對該調查對收視人口結構的扭曲理解。鄭淑敏在該廣告中指出，AC 尼爾森收視率調查執行的最終結果，就是所有電視台遷就市場，忽略大眾傳播媒體應盡的文化責任。市場對於電視節目產製的影響，由此可以清楚看出。

(二) 分眾市場

另一方面，說明市場影響產製的一個較為複雜的概念，就是分眾市場的概念。1984 年日本電通會社的公關局長藤岡和賀夫出版《再見，大眾！》一書，喊出「大眾已死」口號。緊接著，1985 年 1 月，日本博報堂生活綜合研究所的關澤英彥出版《分眾的誕生》一書，把藤岡和賀夫的「少眾」修辭轉化成「分眾」，認為消費者根據不同的生活型態及態度取向分裂為各式小圈子，各自集結，構成形形色色的「分眾市場」。

分眾概念的提出，表明了各種消費概念（包括消費電子媒介內容）雖然失去了大眾舞台，可是卻朝向目標對象(target persons)更為精準的分眾行銷策略。分眾概念的提出，使得「市場」概念精進為透過統計計算受眾的繁雜概念。此時，諸如「具有消費能力的粉領族」、「少子化現象下的貴族兒童」、「高齡社會中的銀髮族」等概念，以及專為這些進階劃分而製作的節目製播策略，成為電視媒體的首要製作規則。

這個現象的起因在於，由於廣電科技的進步，電視頻道增加，分化了原本由三台分食的廣告大餅。原本朝向中庸化的製作原則，現在在有線電視上百頻道的瓜分下，即使再中庸也無法截獲大規模閱聽人的收視青睞。於是，針對特定族群所做的節目，便成為頻道日多、廣告大餅遭瓜分的情況下，必須尋求的節目製作策略。

從收視率到分眾市場的概念，在在顯示出市場對於電視節目製作的重大影響力。而其中，對於電視節目產製的分析，在市場這個區塊下，變成了對閱聽眾的分析。Barnouw(1978)的分析是箇中典型。

Barnouw(1978)認為，電視公司的製作人，現在基本上是以人口學上的需求來做為節目製作的指導原則；不僅如此，連電視節目表的排定，也與這種分區原則為基礎。(Barnouw, 1978:71)例如：下午時段的電視節目以家庭主婦為目標群；中小學生下課之後的四到六點則是兒童族群；晚間下班族通勤時段過後，則又以

成年人為目標對象。像這樣的節目時段編排，就是分眾概念下發展出的節目安排策略。

這種現象緣起於美國社會自 1980 年以來各種心理測驗、人口學描述的蓬勃發展。(Pope, 1982:265)在複雜精細的統計技術支持下，電視台或廣告商計算大眾媒體閱聽人的能力大增。同時，能夠處理大量數據資料的電腦在八〇年代之後越來越普及的情況下，民間私人企業也能引用這種資料處理機器；這便強化加深了電視公司瞭解閱聽人的能力，轉化為節目安排現況。

然而，這種假借於受眾分析的結果，卻同樣將電視節目產製的過程，從媒介機構內部，轉向閱聽人。轉向閱聽人之後，「觀眾愛看」成為電視台製作節目的主要理由。然而，這個理由卻使我們在理解電視節目選擇、製作過程時，出現一個很大的盲點：由閱聽人分析結果決定節目製作走向。這代表了電視台透過「臆測」特定閱聽人口的收視偏好，自行決定了這些人該看些什麼電視節目。這種態度無疑傲慢且缺乏民主素養，更別說沒有將大眾傳播媒體的公共領域功能、社會責任義務等項目納入考量。

我們若將焦點放在客語電視節目的製作便能發現，當電視節目產製都依賴於閱聽人分析時，電視台或族群文化團體（如：客家委員會、各地文史工作室）縱然有相對於一般媒介工作者更豐富的族群知識與資料，但卻非常有可能因為缺乏收視群，而根本不可能有著力與放映的機會。如此一來，以承續族群文化為主要概念的族群文化電視台，在商業電視的邏輯中，幾乎完全失去生存空間。

除此之外，即使針對客家族群所作之節目，如果仍舊按照閱聽人收視率的邏輯考慮節目製播的決策，在族群中的更弱勢者，就更沒有發聲的機會。例如：早年客家人在山區活動時所傳唱的山歌，由於時間與生活環境的變化，已經無人再由「實用」的角度吟唱；實際上也不在有新世代客家族群成員唱頌山歌。客家電視台若與商業電視台一樣考量收視率，就非常有可能將諸如「山歌」、「客家八音」等更為邊緣的內容排擠出節目製播單之外。

由此，我們可以看出，從政治經濟學角度的市場概念看待客家電視台節目產

製過程，其實隱藏了一個無法清楚說明的謎團：在客家電視台與一般商業電視台無異的情況下，客家文學作品何以能夠脫穎而出，成為客家電視台戲劇節目的核心劇本。

因此，我們實有必要針對這一謎團做些耙梳。當我們理解從收視率到分眾概念皆無法直接說明客家電視台節目產製過程的情況下，客家電視台作為一特殊族群文化電視台的地位，其實是相當重要特別的，以致於大規模的政治經濟學無法對他的特殊性提出解釋。

因此，本研究不再採取政治經濟學的模式，以閱聽收視的角度理解節目製播。相反地，希望透過客家台節目部的實際操作模式，理解客家電視台在節目製播上的選擇。透過展現此一決策流程，我們便能看見特屬於族群電視台的節目製作模式。

三、「科技」對電視節目產製的影響

科技對節目產製的影響，可以分為兩個部分來說明。

第一部份乃是指「媒介化的傳播」(參見 Corbeau & Hoynes, 2001/湯允一等譯, 2003)，也就是將傳播活動視為一個一個的傳播器械。從報紙、廣播、電視到網際網路的科技演進模式，就是將傳播活動科技化的說法。這與本文所要討論的，較無關連。

第二部分與「公共領域」(public sphere, 參見 Habermas, 1989)以及「媒介進用權」(right to access to the media, 參見陳世敏, 1992)的概念有關，意指科技的進展使得一般人接近使用媒體，參與媒介中公共事務討論的機會，大為增加。科技的進展使得大眾媒體有機會成為眾人交換訊息、溝通意見的所在。這與本研究透過節目產製討論客家電視台特殊地位的主題，有相當關連。說明科技的影響力，等於說明電視節目作為意見抒發的可能性。

透過科技說明媒體公共領域功能的發揚，或媒介進用權的落實，在有線電視

出現之初，以及數位電視方興之時，是非常重要的論述。

程宗明（2003）的研究中指出，在台灣，向來媒體科技的發軔與更替，都被執政單位視為具有民主化意涵的科技發展。（程宗明，2003）程宗明從三個角度來討論媒介科技在民主化意涵中的角色：

（一）無線電視多頻道環境

建立無線電視多頻道環境，形成壟斷有線系統之外的選擇。由於有線電視發展過程缺乏對資本壟斷的特別關照，因此放任大資本憑其經濟力量上下游合縱聯盟，壟斷整體有線電視原本被認為可以容納地方、社區影像的功能。程宗明從有線電視的發展經驗看出，數位電視受到同樣的關注，同樣的期許。因為不管是有線電視或數位電視，都因為「頻道數」遠多於過去無線電視所可容納的數量，因此也都被認為在開放之後將「會有餘力」播放地方、社區的影片。然而有線電視開展民主化、形成公共領域的美夢破碎，數位電視接替造夢者的地位，重新成為我們期許媒體科技促成民主空間的新工具。因此才說，無線電視多頻道環境，可以在壟斷的有線系統之外，成為新的選擇。

（二）數位化訊號匯流

數位化的訊號匯流，提供無線電視發揮資訊與多媒體傳輸的功能，提供公眾生活需求的指引。公眾生活所指，即每個公民有同樣的進用媒體的權利，這是民主生活之必要。

（三）數位電視訊號精準化，創造公眾價值

數位電視訊號精準與普及度，得以推廣行動收視服務概念，創造公眾移動活

動的附加價值。透過電話線傳輸的數位電視，相對於受限於地形的無線電波，或者有拉線成本考量的有線電視，數位電視相對有普及上的優勢，以及影像穩定精準的優點。

程宗明（2003）的研究顯示，從有線電視到數位電視，科技一直被認為是開展民主化的重要動力。相對地，這裡也就顯示了不同科技環境之下，電視節目的產製，也就背負了不同的社會期待。

從這個角度觀之，客家電視台的設立，的確利用了因為頻道增多，而獲得的利基點：若非因為頻道增多，客家電視節目可能無法以一個完整客語發音的「客家頻道」的方式出現，而僅能附著在各類頻道之中。當客語節目只能隱藏在其他頻道時，節目產製上的選擇，顯然以新聞資訊類型節目為首要，此時，客語戲劇節目幾乎不可能出現。同時，整個產製過程中出現的選擇，也將以該頻道原有的經營理念為核心，而不會考慮客家族群特殊語言與文化上的需求。這麼一來，無法符合特定意識型態、商業獲利的節目，能出現的機會便少之又少。

由以上三個因素觀之，討論客家戲劇節目的產生，有一部份可由既有的理論說明（如：科技使得客家頻道成為可能），但也有一部份不是現有理論可以討論說明的。由此，本文希望重新回到客語戲劇節目的製作，討論客語發音戲劇節目的產製選擇過程中，可能影響產製結果的因素。而本文的觀察對象，就是「寒夜」以及「魯冰花」兩個文學作品改編的戲劇。

第玖章 研究方法：現象學方法與訪談

本文希望透過訪談方法針對客家電視製作「寒夜」以及「魯冰花」兩部文學戲劇作品的整體選擇過程，來討論包括市場、政策、科技，乃至於客家族群文化對於客語戲劇作品出現的影響力。

第一節 現象學方法為起源

訪談方法源自於現象學「回到事物自身」的討論與要求。

本案主持人在博士論文中，曾以「現象學場域的操作」作為研究方法，執行一系列有關電腦使用的參與、觀察、釋義以及重新詮釋的研究工作。本節首先說明「哲學史上的現象學」希望對現象學與社會科學的關係，提出一個思維歷史的背景。本節第二部分「現象學場域中的感知：朝向世界的經驗」，則在現象學墊基的經驗論述中，說明「回到生活世界」在研究方法上的意義。

有了這個基礎，在下一節的分析中，便可以去得經驗的基礎。

一、哲學史上的現象學

為什麼在現象學場域中便可以在具體經驗中討論思維呢？為避免過多的現象學理論闡述模糊了本文焦點，本文先繞過 Husserl 著作中模糊難懂的詞彙，從現象學的操作談起，由以揭露現象學場域的哲學效果。

「現象學是揭露經驗之學」(余德慧, 2004: 7), 事實上, 在我們開始對經驗有所描述、說明之前, 我們是不可能看到「現象學場域」的。現象學的發軔, 有特定的哲學史脈絡。蔡錚雲(2004)對這個理路的說明十分清楚。基於對認識、批判或理解的嚮往, 哲學長久以來對「物自身」, 有著難解的執著。於是什麼對象叫物自身? 爲什麼可以叫做物自身? 如果不能這麼問又該怎麼問出物自身?等這類問題, 佔據了哲學活動的絕大篇幅。可是, 在這一連串問題之後, 「事物自身」卻早不知何去何從。此時, 現象學面對這沒完沒了的一切, 不再窮追猛打, 而是將這些爭論放下, 「存而不論」(*epoché*)。(蔡錚雲, 2004:10-11) 當我們可以以平常心看待時, 所見與先前雖沒什麼兩樣, 可是先前看到的被視爲理所當然, 此刻卻是物自身了。

這是怎麼一回事? 蔡錚雲(2004)解釋說, 原來東西本身沒有變化, 可是意義卻截然不同了。在我們懸而不論、腦袋空白一片的時候, 被看的東西自行地呈現他自己。即使這時仍有模糊不清, 卻再也不是我們造成的了。透過現象學方法, 雖然事物仍然模糊, 但我所經驗到的事物卻可以得到釐清, 並形構出意義。這時, 我只是描述, 不做解釋, 不讓非事物的東西暗渡陳倉。於是, 事物以有意義的方式將自身表達出來, 客觀知識將我包含在其中。於是, 客觀的知識再也不僅僅是知識, 而是一個鉅細靡遺的生活世界(*Lebenswelt*, 蔡錚雲, 2004:12); 這裡不再有什麼條理分明的龐大體系, 反倒是一個源源不絕、無遠弗屆的場域。

於是, 哲學史上的現象學, 乃是要褪去知識的層層疊疊架構, 努力返回生活世界。

三、 現象學場域中的感知：朝向世界的經驗

在「現象學場域」中的討論, 首先界定人們的經驗, 是一種朝向世界的經驗。這個意思乃是隨著現象學「意向性」(*intentionality*)一詞的重視開展出來的。

Sokolowski(2000[2004])在〈啓動我們的哲學生活〉一文中, 將「現象學」與

「現象論」的差別清楚地標明出來。他說，對照於後現代觀點總是看待著某一個碎片，或者只有多重樣態而失去同一性的方式，現象學「堅持只有以適當的整體做為背景，部分才得以瞭解」。(Sokolowski, 2000[2004]:18)這便是說，「現象論」將事物分為表象與本質，但「現象學」，卻是理性在可理解對象的顯現中所獲致的自我發現。

於是，「現象學」所稱「現象」，雖指事物顯現的樣態，可是這個樣態卻總在背景中，在我們的理解中。由於「沒有純粹的表象，表象是存在的一部份」(Sokolowski, 2000[2004]:32-33)之故，透過「顯現」與「不顯現」的清晰研究，現象學不但不圈限於「表面現象」這種現象論式的談法，而且更能以懸置自然態度、直觀事物本質的方式，揭開事物的本質結構。於此，吾人不該以為現象學不做本質討論，更不該草率與「現象／本質」對立區分的現象論混為一談。

而能夠清楚說明現象學對本質研究之關注者，乃是現象學對「意向性」的說明。

相對於將世界區分為「心理之內的世界」以及「心理之外的世界」這種哲學觀點，現象學卻採取了「事物向我們展現，而在我們這一邊，的確也向我們自己、也向其他人，展示事物的呈現」(Sokolowski, 2000[2004]:12-13)這樣的態度。我們每一個意識動作，每一個經驗活動都是具有指向的；這意思是說，人的意識或經驗，一定是對著某個事物的意識或經驗。這不是意圖，而是意向。意向標示出經驗與世界的聯繫乃是必然而非選擇的。這麼一來，在現象學的場域中看待，就是一種同時聯繫著人的感知，以及所看事物之本質的活動。

第二節 訪談方法

質性訪談是社會科學研究中最廣泛運用的收集資料的方法之一，主要著重於

受訪者個人的感受、生活與經驗的陳述，藉著與受訪者彼此的對話，研究者得以獲得、了解及解釋受訪者個人對社會事實的認知。(林金定等，2005)

一、訪談方法的意義

以近代的說明來看，訪談方法歸屬於質性研究方法，這種方法首先摒除了以計數方式來「計算意見」的研究路徑，而希望能透過事件當事者的說明、詮釋，重新將所觀察現象的發生脈絡、意義概念等，以陳述者主觀的方式尋回的工作。這種質化方法首重受訪者自己對事件現象的詮釋，因而將研究者的角色退回到僅僅是觀察者的階段，不希望研究者過度介入造成意義的漏失。(胡幼慧，1996)

質性研究來自現象學，而現象學方法則是德國哲學家 Husserl 所發明。(蔡錚雲，2005) 鑽研現象學長達二十年之久的國立中山大學哲學研究所所長蔡錚雲教授認為，現象學的精神在於回到生活世界，掙脫理論對生活經驗的束縛。

這意思是說，我們生活的經驗，我們直接經驗的事物，確實無法如科學理論那般精準具有預測性，可是這卻無損生活經驗的確切性。因此，要說明生活的經驗，必須以日常生活、主體經驗為基礎，如此才能以「實然」為真理的依歸。(劉慧雯，2005：197)

將現象學方法（或「質性研究方法」、「訪談方法」）置放於本研究中，很明顯地，可以為本研究提供在理論建議之外，獲得新型態資料的可能。

透過訪談客家電視台戲劇製作、節目製作等相關人員，我們可以在市場、政策、科技三因素之外，找尋「屬於族群文化特殊電視台產製戲劇節目」的因子。這一點對於我們理解客家電視台這樣特殊的電視台，理解該台內產製戲劇節目的選擇過程，可以提供相當豐富的一手資料。

二、訪談方法的實施

「訪談方法」是一個統稱，為符合研究目的，可以再細分為「探索性研究」以及「深度訪談法」兩大類。以下分項說明之。

（一）探索性研究

黃俊英（1996）認為根據研究的目的，可以將研究設計分為兩大類：探索性研究（exploratory research）與結論性研究（conclusive research）。其中探索性研究是為釐清與定義一問題的本質所做的初始研究。探索性研究的不像結論式研究（敘述性研究和因果性研究）有明確界定的研究問題和假設，並能夠以結構式的方法進行研究，主要適合應用於研究主題涉及釐清問題本質，且為前人未做或甚少做過的主題，目的在於發掘與洞察一些想法、觀念與見解，而不在於為一些現象作推理或提供明確的解決方案（Churchill, 1995；Zikmund, 1994，轉引自 <http://ortho.clmed.ncku.edu.tw/~cjlin/othernote/HuangShiouIa/chap3-1-1.htm>，擷取時間：96年11月27日）。

（二）深度訪談法

Miller and Crabtree（1992）指出質性研究的資料蒐集方式，主要可經由觀察、錄製及訪談三種方式取得。Malhotra（1993）認為深度訪談法是由面談者使用非結構性、直接的方式與受訪者接觸，是一種單獨的、個人的互動方式，用來發覺受訪者基本的動機、信念、態度等。在深度訪談的過程中，訪談者應儘可能使用最少的提示和引導問題，鼓勵受訪者在一個沒有限制的環境裡，針對訪談主題儘可能地就自己的意見或經驗提出主觀的談論與看法。（Malhora, 1993 轉引自 <http://ortho.clmed.ncku.edu.tw/~cjlin/othernote/HuangShiouIa/chap3-1-1.htm>，擷取時間：96年11月27日）

第三節 本研究訪談方法

一、研究架構

本研究首先將探討產製過程的客家戲劇節目鎖定在「寒夜」以及「魯冰花」兩齣戲劇上；然後希望透過訪談的方式，瞭解兩齣文學作品轉化為大眾媒介播映型態（即，戲劇）的選擇過程。

對這兩齣戲劇的選擇，首先是因為理解到這兩齣戲劇在客家文學作品中的特殊地位，然後則是戲劇本身所凸顯的客家語言特質，所做出的決定。本研究認為，一般商業電視台改編文學作品為戲劇，因為有商業考量，因此不得不臣服於大眾化，改編銷售量佳、具有廣大閱聽眾的作品。近來大量出現的漫畫改編作品（如：《流星花園》），以及流行小說（如：《達文西密碼》），坐實了文學作品改編戲劇節目必然有其商業考量的臆測。

然而，相對於此，本研究所選兩部戲劇，其原著皆是多年舊作，既非暢銷作品，也不具有大眾化的特質。在此情況下，客家電視台仍選擇這兩部作品作為改編、拍攝，且願意投入大量經費的選擇，使人不得不懷疑，其中有「客家電視台」作為族群文化特殊電視台，特別的考量。

表面上，這是客家電視台遵守「傳承客家文化」承諾，不得不然的選擇；可是我們若深入，便可以發現，這兩部文學作品，原著內容龐雜豐富，描繪的時代或事件皆有實地拍攝製作的困難，從改編戲劇的角度看，等於是有各自的難度，並非易事，為何要做此選擇？仍是一個謎。

本研究發現，李喬作品「寒夜」就小說規模而言，乃是三大冊的巨著，其中牽涉到複雜的國族、民情、土地以及長時間社會環境的敘述，文字敘述能否轉化為影像語言已是複雜，更何況內容豐富飽滿的文學鉅著。就此而言，客家電視台

選擇改編此作品，顯然需要更好的理由、更高的意願。另一方面「魯冰花」雖篇幅較短，但卻要面對早已改編為電影的事實，思索重新拍攝、連續劇化有何意義的問題。

因此，本研究的研究架構希望透過訪談客家電視台戲劇與節目製作人員的選擇，瞭解這兩部文學作品各自被選出拍攝成連續劇的過程。

二、研究執行

本研究首先訪談現任客家電視台副台長、同時兼任客家電視台節目部經理的湯昇榮先生。然後計畫訪談「寒夜」與「魯冰花」的製作人。

從 2003 年客家電視台八樓成立運作之後，到 2006 年為止，由於相關法令規定，客家電視一直以標案方式為整年度電視運作的主要模式。其中歷經台視與東森集團的經營。一直到 2007 年受「無線電視事業公股處理條例」規定，回歸公共廣電集團架構，才以新的組織團隊經營客家電視台的運作。

在不同的組織架構之下，客家電視台製播戲劇節目的決策模式也有些差異。然而訪談湯副台長後發現，在 2007 年之前，客家電視台的戲劇節目製播，主要以外製以及委製為主。在這兩種制度之下，製作人其實就是客家電視台的受雇人員，並無實質決定客家電視台戲劇製播流程的決策權。因此，本研究案主持人決定將「外製」與「委製」兩種製作類型提出說明；然後以湯副台長的訪談結果，為探究客家電視台節目製播流程的主要依據。

第壹拾章 客家文學戲劇節目產製：以 2007 年爲分界

本研究欲透過瞭解「寒夜」與「魯冰花」兩齣連續劇的產製決策，說明族群電視台的戲劇節目製播流程。在首次訪談現任客家電視台副台長兼節目部經理湯昇榮後發現，客家電視台的節目製播，可以以客家電視台納入公廣集團前後作爲分水嶺。

第一節 2006 年（含）之前

客家電視台歷經多次組織架構重組；即使在相對穩定的標案時期（即，2003 年至 2006 年），得標廠商也經過一次變更：從台視變爲東森集團。在這個過程中，由於客家電視等於年年皆處在不確定下一年度經營團隊的狀態下，因此造成客家電視不可能在硬體設備、人員配置上投資基礎建設、長期培訓人才。在這個情況下，爲了定時產生戲劇作品，客家電視只能大規模採取「外製」以及「委製」兩種製作模式。

一、外製與委製

（一）外製外包

「外製」制度並不是世界各國產製電視節目的主要方法；事實上，從歷史的

角度來看，「外製外包」這種由電視公司（主要）委託外部節目製作公司來製作節目的方式，其實是台灣電視節目特有的一種現象。

所謂「外製外包」，依蔡念中（1991）的定義，是指：

電視台將其節目時段交給承包商經營，由承包商負責節目的製作並負責廣告之招攬，電視台除配合製作上所必要之場地、器材或人力支援外，大多不干涉節目的製播。此外，承攬時段的承包商，必須與電視台簽訂製作合約與廣告承攬合約，並依節目時段之等級負責承包全部或部分之廣告（俗稱基本檔），並應先交給電視台一筆保證金，所承攬之廣告亦享有 20% 的佣金。倘若節目播出時，廣告未達合約所簽訂之「基本檔」數量，承包商應依約賠償電視台；反之，倘若超過「基本檔」數量，電視台應依約給付若干獎金。通常，採用「外製外包」的作法製播節目時，承包廣告的數量與獎懲辦法，是由電視台業務部與承包商相互協議。

（蔡念中，1991：7）

1. 經費因素

從文獻上來看，對台灣電視環境中「外製外包」制度的討論只有在 1986 年徐鉅昌的《電視傳播》一書中提到過。徐鉅昌將「外製外包」定義為電視公司與廠商之間的合作活動；在這個活動中，由電視台提供播初時段，然後有能力提供廣告的廠商和廣告公司、傳播公司或其他機構，以製作完成的節目利用該時段，並承擔該時段的廣告業務。

在外製制度中，電視節目製播的經費是由外製單位負擔直接與間接費用，然後支付時間費給電視台；外製公司自己則賺取這個時段賣出廣告的獲益，以及收視率好廣告滿檔時的電視台獎金。

而外製外包節目的廣告承包單位，則需要與電視台簽約，負責該時段部分或

所有廣告。當廣告數額沒有達到基本檔數時，由承包廣告廠商依約賠償電視公司；反之，若廣告滿檔，則由電視台依約給予獎金鼓勵。

蔡念中（1995）的研究指出，台灣電視制度最早期，外包制度並不存在；是經過時間的演變，才慢慢形成今天的樣貌。（蔡念中，1995：20）蔡念中指出：

.....當時，電視台聘有編制內的製作人，自行企畫並帶領電視台的工作人員製作節目.....另一方面，電視台也外聘非屬編制內的製作人，幫助電視台製作節目.....非編制內製作人可領有製作人酬勞，外加一部份聯絡費等雜支。

（蔡念中，1991：20-21）

從蔡念中的研究成果來看，電視節目外製類型的產生，其實就是節目製作成本過於昂貴，電視台無法負擔的情況下，將播映節目的時段權利賣給製作公司，代為製作節目。

2.製作人才培養不易

除了經費考量外，台灣電視節目外製制度的勃興，也與「電視製作人」的專業角色密切相關。

由於電視製作人實質上負責了電視節目從提出構想、寫企畫、編腳本到演員安排、開拍後預算控制，乃至於最後後製等所有環節，因此一個製作人的培養，牽涉到電視製作的所有環節。正因如此，電視台內部很難培養能夠熟悉電視運作的製作人。在這個情況之下，外製公司的製作人，就成為電視節目的靈魂人物。關尚仁（1991）的研究就表示，電視台需要製播各類節目，但是能夠處理各種類行的製作人幾乎不存在，因此電視公司基本上採取分類的方法：一方面以外製外包的方式處理綜藝、戲劇、社教節目；另一方面，則以內製內包的方式製播各類

新聞與轉播節目。(關尚仁，1991：75-76)

在本研究進行的訪談中，受訪人也曾指出，客家電視台節目製作部同樣面臨製作人才不易培養的困境。特別是，客家電視台因要求客語，使得製作人才更難尋覓。這促使客家電視台在節目製作上，必須採取更為彈性的作法；本研究將在後面描述客家電視台現有的補救辦法。

3.電視台人事結構

經費考量與製作人培訓不易，是所有電視公司都遭遇的困難，外製外包因此也成為電視公司漸漸形成的解決制度。對台灣的電視公司來說，另外還有一個影響節目製作模式的因素，在於電視台的人事架構。

蔡念中（1991）指出，台灣的電視公司偏好「外製外包」是因為早期電視台主管皆為官派，同時每一任總經理又在任內大幅更換、任命親信人馬；在經營團隊相對不穩定的前提下，又需達鉅額盈餘。為了省事省錢，委製或外製外包，就成了最能節省花費，又最能坐擁高額盈餘的辦法。(蔡念中，1991：23-24)

(二) 委製

當外製單位開始成立、電視節目製作型態開始多樣化，有別於外製外包的「委製」型態也隨之出現。

所謂「委製」，是電視公司為了廣告與收視觀眾，給予製作人報銷製作費彈性的模式。這種模式同意一張發票可以報銷節目的直接製作費²。從電視公司的角度看，這種模式都算是自製或內製。蔡念中（1991）從學理上將「委製」定義如下：

² 所謂「直接製作費」，是指節目製作單位、或製作人因誠摯電視台節目而編列預算，向電視台支領或報銷的節目製作費，用以給付演藝人員、編劇、企畫等酬勞和特殊道具用品之費用皆稱為「直接製作費」。參見徐鉅昌，1986；何貽謀，1978。

係由電視台根據內化外製節目單位之企畫提案，委託外製單位製作的節目，此種方式與外製節目最大的不同是—委製節目是由電視台出資製作。委製的方式所製作的節目，電視台將之視為內製的一種，但他最大的優點在於承製單位只要出具一張發票，即可向電視台請款。

(蔡念中，1991：8)

委製制度在客家電視台可算是一種常用方法。特別是 2007 年併入公共廣電集團之前，客家電視台礙於人力不穩定，幾乎無法在台內編制戲劇節目製作人。再加上客家電視台戲劇節目製播方針依經營團隊年年不同，使得台內內製戲劇節目幾乎是不可能。

因此，包括本研究所針對的「寒夜」以及「魯冰花」兩齣改編連續劇，都是以委製的方式，由客家台企畫審核，然後交由外部製作公司負責製作。

二、「寒夜」與「魯冰花」的製作模式

本研究的起點是對負擔有族群傳播責任的客家電視台，在製作戲劇節目上的流程的好奇。為了瞭解客家電視台製播流程，首先搜尋報端對於「寒夜」以及「魯冰花」兩齣連續劇的相關報導，希望從中整理出與這兩齣戲劇相關的報導，作為研究前期的基本資料。

查詢之後發現³，包括「寒夜」以及「魯冰花」，都是在客家電視台尚未納入公共廣播集團前所製作的文學改編戲劇節目。在 2007 年之前，客家電視台的戲劇節目製播，主要以外製以及委製為主。在這兩種制度之下，製作人其實就是客家電視台的受雇人員，並無實質決定客家電視台戲劇製播流程的決策權。

根據本研究實地訪談結果，在 2007 年之前，客家電視台製播戲劇節目，是

³ 查詢結果參見附錄三、附錄四。

經過三個階段。這三個階段分別是：

1. **設定主題、公開徵案。**在這個階段中，由客家電視台內部組成的委員會，針對客家電視台整年度的走向、目標，設定出徵件主題。然後公開徵求企畫案。
2. **審件。**由公共電視內部邀集專家學者（公視委員）、客家電視台諮議委員（客台委員）以及對戲劇製作或該主題有專長的專家（外聘委員）組成審核小組，逐一審查徵得稿件。經過各方面專家意見，充分討論後，決議得標企畫案。審核內容包括：故事大綱、客家元素呈現等。
3. **發包、製作與後製審核。**得標企畫案確定之後，由投標的製作公司開始撰寫劇本、選角、拍攝、製作。不過雖然標案發包，但客家電視台仍保有在這個階段對於編劇對白、演員選角、拍攝場景設置……等戲劇製作環節的監督與審議權利。特別是，客家電視台的標案，在初剪帶完成之後，必須由客家電視台節目製作單位的專業人員進行至少三階段審核。
 - (1) 第一階段審核主要針對演員表演、道具與劇情相符程度等表面層次作審核。通常第一階段審核嚴格，不符合劇情的部分都會被要求重新拍攝。
 - (2) 第二階段審核，製作單位必須將節目帶配音，審核配音的情景感覺是否符合該戲劇。
 - (3) 第三階段審核字幕、視訊效果。第三階段審核的主要目標在確認拍攝完成的帶子能夠符合公共電視嚴格敏感的播映系統。客家電視台的湯昇榮副台長說，公共電視的播映系統對於播出相關參數的數值

相當敏感，只要不在灰階素質內就無法播出，因此第三階段審核，
是比其他電視台更嚴格的標準把關。

（資料來源：整理自本研究訪談。參見附錄一：45-47）

「寒夜」的製作人陳秋燕及其製播的「誰在橋上寫字」，是 2002 年金鐘獎最佳戲劇獎得主。根據報端報導，公共電視製播「寒夜」時，便是採取委製作業，委託金牌製作人陳秋燕主導製作團隊。在後續的選角、場景搭建，乃至於「寒夜」拍攝場景因為那莉颱風毀壞時，都由陳秋燕負責拍攝進度的更動與確認。另一方面，「魯冰花」的拍攝則是由公共電視內部以接近內製的方式，由賴勛標擔任製作人。

由於「寒夜」屬於委製戲劇節目，因此客家電視台對「寒夜」的拍攝，只有監督與協助的權利義務。相對地，「魯冰花」由公共電視製播，與客家電視台的製播流程已有相當程度的脫離，因此本研究的討論以「寒夜」為主軸。

第二節 2007 年：納入公廣集團之後

2007 年 1 月 1 日起，客家電視台正式加入公共廣電集團，成為台灣公共電視的一份子。自加入公廣集團開始，文學改編戲劇節目的製作，除了要符合客家電視台內部範例外，同時也受行政院客家委員會的指導，以及公共廣電集團內規的監督。

雖然表面上看起來加入公廣集團等於是為客家電視台引入了多一層級的監督主管單位，但事實上，從戲劇製作的角度來看，湯昇榮副台長卻認為進入公廣集團有助於客家電視台以比較合理的製作時程，安排每一齣戲劇作品的製作。湯副台長說：

目前遇到最大的問題第一個是時間問題，因為我作戲劇節目的時候平均一部戲是兩年到三年，甚至五年都有，因為我必須需要調查，必須要把最好的故事給製造出來，然後再來寫劇本。其實過去在花最多的時間是在寫劇本上，變得這邊很趕，沒辦法作這麼多事。……以前在商業標的時候是一年一標，一年預算消耗完就等下一年，可是因為現在到公廣來了，未來可以把工作時間拉長，所以我們現在已經提早半年以上、甚至一年以上，現在開始在為後年的劇本、專案作準備，這樣可以把故事研究的時間、審核劇本的時間拉長，可以作很多的審視及調整。

（資料來源：本研究訪談。參見附錄一：47）

……

過去一年一標的方法，是不是當年把他消耗完，就是把錢分配好就好了，可是現在就是說，多年一標或是怎麼去處理一個我們會採用這種方法就是說，比如說我今年負責前製的部分我做研究跟寫劇本，寫給不同的年份，那第二年我就繼續拍攝或後製剪接的部分，我可能分成兩三年來製作……

（資料來源：本研究訪談。參見附錄一：51）

由此可以看出，進入公共廣電集團，對客家電視的戲劇製作來說，在傳播政治經濟學的角度上，是進入了以非商業利益為經營目標的、較為合理架構中；另一方面，即便是對戲劇製作來說，公共電視相對穩定的組織結構，提供了客家電視台更為合理，甚且更能發揮、製作精緻戲劇的組織奧援。

進入公廣集團之後的客家電視台，考量人力數量、人力成熟度，以及客家電視台所需要的戲劇數量，採取了自製與合作案兩種戲劇製作模式。這與 2007 年之前，製作「寒夜」時，主要以雷同於外製的委製方式，相當不同。這種自製的

模式，則為客家電視台未來的定位，提供了與早期很不一樣的想像（參見本文第五章）。

一、自製

根據本研究訪談結果，客家電視台在進入公廣集團組織架構之後，委製模式並非主要的戲劇製作模式。不過，這並非因為這種戲劇節目製作方式不適用客家電視台，只不過是目前客家台的目標與過往不同，因此在戲劇節目製作上，採取了不同的方案。湯副台長說：

因為會有些狀況是說，……有些製作公司很會寫案子，或找很會寫案子的人來，可是實際在操作上面不是那麼會操作，所以必須把這個分數加上去。所以大家會去審視說他過去的作品是怎樣子？他的工作方法是怎樣子？其實不夠好，那就不會，就會把這個分數加上去說，「那他這個東西是這樣子，大家來評判說是不是讓他過？或者說給他的一個機會，或者說這樣的內容他是適合去操作的。同樣的道理，如果未來有些團隊他在某方面的專業是 OK 的，或是他在同樣的領域上面作品是很好

的，我們也不排除用合製的方法來製作。

……

我們委製出去的話，委製單位一定會先把利潤扣下來…

……

當然也可以讓委製單位做，但他們扣掉利潤之後會把那些東西省掉，反而呈現的就沒這麼好看。拍攝這個東西很複雜的地方在，如果我們所有演員的服裝都要考究的話是一筆金錢，道具是一筆金錢，中間還有少棒隊的部份也必須重做當時的衣服，這也是一筆錢。相同的道理，當時的建築、街道、三輪車，你要去哪裡找十台三輪車在街上跑？所以

今天要呈現一個好的戲劇很多環節都要顧到，再加上這些東西的判斷造成處理自製的時候哪些東西適合自製，哪些東西適合委製。

（資料來源：本研究訪談。參見附錄一：49-50）

不過，雖然瞭解委製對戲劇製作可能造成的後果，但客家電視台對外部製作公司的態度其實並無定論，主要還是看外製公司的能力。湯副台長在受訪時便說：

目前沒有這樣的模式（委製），不過我覺得以業界的生態來講，如果要回歸到競爭面，當然是希望有競爭力，他在表現上或是執行上很強的團隊進來。

（資料來源：本研究訪談。參見附錄一：49）

特別是，2007 年客家電視台才進入公廣集團，雖然身兼副台長與節目企畫部經理的湯昇榮亟欲改革客家電視台戲劇製作的模式，希望導入更精緻、更深入的節目企畫，但許多從過去實作中留下來的節目，仍在進入公廣集團的第一年，影響著客家電視台戲劇節目製作的基本方法。

因此，2007 年這一年，做「...兩齣戲，一齣戲是委製出去做，交給製作人處裡，我們只做後段的審核，當然要求未來我們的人在劇本審核上更加嚴格。」

（本研究訪談，參見附錄一：50）

由此看來，「自製節目」是客家電視台調整組織架構之後，由於經費利用更具有彈性、更能拉長製作時間，慢慢發展出來的製作模式。從湯副台長的說明來看，這種具有時間彈性的作法，使得自製節目不但不再是客家電視台的負擔，反而更能凸顯「公共電視」所能施展的精緻度與內容深度。

爲了在不造成負擔的情況下達到比較高的自製比例，以使客家電視台戲劇節目擺脫商業電視製作戲劇的弊病，客家台在 2007 年之後戲劇製作的新方向就是重新組成自製團隊；這也正是湯副台長在訪談中談到「一齣委製出去，一齣自製」

的自製節目作法：

…自製的方法，我們自己找人進來，去觀察業界比較好的人招攬進來，比方說燈光、編劇、製片，以短期約聘的方式來製作，然後把這個 team 組合起來。因為業界也有很多製作單位是這樣做的，他可能是一個製作公司，但有很多人員是一個一個談進來，類似這種。有一些公共團隊是自己有養一些人，可是這是現在比較少的狀況。基於這點，我希望有一齣戲是可以自製的。我們在這個過程裡邀請外界一些跟據我們觀察符合我們需求的人來組合這個工作團隊，而後，聘期之後就解散，下一次如果有需要再找他們。這就是自製比較不一樣的地方。

（資料來源：本研究訪談。參見附錄一：50）

這種「自製」與一般廣播電視實務上的「內製」有異曲同工之妙。依據蔡念中（1991）的定義，所謂「內製節目」：

亦可稱為電視台的自製節目，是由電視台編制內的專任人員，自行企畫製作之節目。另一種內製節目是由電視台的特約製作人，依照電視公司的節目規劃而製作的節目，雖然他們不屬於電視台內編制人員，但是特約製作人卻可接受委託，按個案配合電視台相關工作人員執行製作節目。內製節目的節目製作費用，包括直接、間接製作費，均由電視台支付或吸收。通常，內製節目製作時所使用的人員、場地、設施、器材，大多是由電視台提供的。

（蔡念中，1991：6）

為轉向更精緻深度的戲劇製作，客家電視台自 2007 年起，採取不同的時程看待戲劇節目的製作。並且投入人力培養好的研究人員，作為編寫劇本所需田野

調查的工作人員。2007年9月16日在屏東開鏡的「大將徐傍興」，就是第一個例子。

我們今年有自製的一部戲，那方法又不一樣。我們製作了一部戲叫「大將徐傍興」。……像我們這次「大將徐傍興」我們就跟著編劇年初就去了，大概採訪了大概有二三十個人⁴，就是有不斷的去請他們丟故事出來，然後我們會參考一些文獻，請編劇寫出故事大綱來。然後，根據真實的事情來寫，寫完之後故事大綱寫完之後，開始進行劇本的撰寫。同樣的我們也要徵求很多當事人的認同及了解，比如說，我們這個部分稍微調整它的敘事方法，或是有些部分是想像的，總不能完整的做轉移，因為其實他不符合戲劇需求，那樣就變成記錄取向。所以我們會強調某些事情，比如說強調夫妻感情就會多加描述，可是這些人都不在了怎麼辦？就必須靠想像、作推測，這都要取得當事人的認同跟諒解。所以在我們劇本寫完之後都會讓當事人做簡單的認識。以這個案子為例就是說，我們把劇本給主角的女兒，她來幫我們做篩選，他們覺得OK這沒大問題那就OK。之後就會開始進行拍攝，先選角、選角完以後做試鏡，簡單的試鏡、然後試裝，以及評估這個演員可以到哪些發展程度。但你也知道客家電視台比較麻煩在客語的部份，所以必須要求他們在客語的表現上不能太弱。然後後來，再來就是接著進入正式拍攝。因為是目前還在拍攝，所以未來的方法也會跟原來「美味滿樓」一樣，初剪帶出來之後我們會看初剪帶，OK的話就聽音樂帶，最後再看字幕帶。

（資料來源：本研究訪談。參見附錄一：47）

⁴ 開鏡當日的報導指，該劇為貼近史實，訪問人數超過百人。參見：<http://news.epochtimes.com.tw/7/9/17/65754.htm>，查詢時間：96年12月11日。

這樣看起來，自製節目不但能使得戲界節目內容更為貼近客家電視台的族群目標，同時，不論是拍攝場景、劇本，以及演員的客語發音等，都能作更細緻的要求。

正如湯副台長在訪談中說，與其花費四、五十萬元作一齣大家不想看的戲劇，還不如好好製作，讓它可以流傳百年，這樣的功夫就有價值了。

二、合製

2007 年進入公廣集團架構之後，由於有了相對穩定的組織架構支援，戲劇製作時間架構改變，使得客家電視台在製作方法上也有新的模式。這種模式可以稱為「合製」。

根據湯副台長的訪談，合製節目主要針對客家電視台所製作的精緻傳統大戲。雖然這種作法並非文學改編戲劇的節目的製作方式，但由於同樣屬於客家電視台在戲劇節目製作上的方法，本研究一併討論。

湯副台長以客家電視台與鄭榮興劇團⁵的合作，說明了這種製作方式：

我們現在有些東西是用合製的方法，就是傳統大戲，現在我們精緻傳統大戲是用合製的方法，我們請的是鄭榮興，他是客家界比較有名的劇團，叫鄭榮興劇團。……

（鄭榮興）經營這塊很久了，有自己的操作方法，也很認真的很早以前就培養年輕人，年輕人進來的話，所有呈現的方法就會不一樣。所以我們會邀請來邀請他來做合製的方法。我們每一個環節都會考量是否合乎公理、公正，但也在專業的考量上怎麼採用合作的方法。像跟鄭老師合作就是一個例子，我們共同擁有版權，互相提供一些東西，那就是

⁵ 該劇團全名為「榮興客家採茶劇團」，成立於 1987 年，前身為團長鄭榮興的祖父母所成立的「苗栗慶每園採茶劇團」。鄭榮興線為國立台灣戲曲專科學校校長。參見《哈客通訊錄》<http://www.hakka.gov.tw/ct.asp?xItem=10730&ctNode=1031&mp=298>。

他付出一些我們也付出一些這樣。……

未來如果說合製這件事情可以成型的話，我們也會朝這個方向走，就是說製作單位某些資源東西不錯的，跟我們的東西相 match，那我們就用邀約的方式來合製，而不是用委製的方法。

（資料來源：本研究訪談。參見附錄一：49-50）

這種合製模式的起因，顯然是著眼於客家電視台製作的戲劇節目種類眾多，服務的族群成員層次與偏好不同，而客家台以其小規模組織，不可能在台內擁有這麼多具有專業知識或能力的戲劇製作人才，才透過合作方式，對外尋求資源以及人力的一種製作模式。對族群電視台來說，所需服務的族群成員眾多，幅原廣大，又有對族群文化認識不一、期待各異的現況，想要為最大多數成員服務，必須借重外力。

由鄭榮興劇團的合作實例可以看出，在客家文化這個場域中工作耕耘的大有人在，其中更不乏長期付出的文化工作者，以及傳承家族事業，同時又能維繫族群內涵的家學淵源。客家電視台工作人員或許年輕，但藉由合製方式，引入最能代表文化傳統的內涵，又能利用當代大眾媒介（即，電視）的能力，對於傳播族群文化特色，的確是具有加乘效果的一種戲劇製作模式。

第壹拾壹章 結論：邁向文化跨界的客家戲劇產製工作

2003年7月1日，客家電視台正式成立。歷經草創與經營團隊外包的2003到2006年，終於在2007年回歸公共廣電集團架構，正式成為不受商業或政治利益主導的公共電視台。

對於客家電視台，不但客家族群寄予族群語言文化復興的厚望，期許客家電視台能為族群多樣化、族群交流提供平台（包喬晉，2005.04.30），對於當時的主政者來說，客家電視台的成立確實也為中央層級的選舉提供了籠絡客家族群選票的功能。（林新輝，2003.06.27；許俊傑、黃典瑞，2004.12.07）客家電視台所擔負的「功能」顯然是受到最多討論的。（陳文和，2004；賴士安，2003；范佐雙，2003；彭欽清，2003）

客家電視台自2003年成立至今，經歷多次組織轉型，管理單位、工作團隊也因規範該台的法令，以及不同主事者入主而多次重組。四年來，客家電視台不僅取得特有頻道，獲得定頻第17台，同時也從大量委製外製節目，漸漸朝向內製與合製轉型；再加上金曲獎、金鐘獎等獎項的肯定，使得彼時僅僅被定位為「族群電視台」的，現在已經有專業媒體的雛形。

另一方面，從族群電視台轉向專業媒介的過程中，專業並非用來取代族群特殊性，相反地，卻是希望以專業來凸顯族群特色，甚至走出文化邊界。以客家電視台製播的幾齣文學戲劇作品來看，正是因為客家電視台強調族群特色，李喬的「寒夜」（及其續集）、鍾肇政的「魯冰花」才有改編為連續劇，並投入鉅資製作為連續劇的機會。透過新聞報導、字幕翻譯等工作，文學作品達到了雅俗共賞，且能跨越客語界線的大眾傳播內容。

不僅如此，在描繪傳統生活之外，內容更具有現代感的文藝劇情片「美味滿樓」、搭上王建民棒球熱的「大將徐傍興」（羅瑞勳，2007.09.17）等，明顯同時考量了客家性質（客語演出、客家人事蹟），以及符合流行文化以創造收視率（搭上王建民熱潮）兩大元素。由此看來，今日的客家電視台、今日客家電視台製播節目的考量，已不再純然是種族群意識主導下的工時付出與懷鄉情節；更明顯地，正如 2007 年金曲獎得主林生祥拒領金曲獎的理由：客家不應該受限於客家族群，音樂的歸音樂考量，戲劇的歸戲劇考量。這是專業的表現。這一點，今天已經確實在客家電視台節目製播的過程中看得出來。

從本研究訪談湯昇榮副台長所獲得的訊息來看，客家電視台的戲劇產製工作，從 2007 年開始，已從用客語劃分收視群，漸漸轉向專業主導的文化跨界傳播活動。

最早期，客家電視節目內容以配音為主，再購入已製作完成，甚至已經在別台播映完畢的戲劇作品，由客語人才配音成客語戲劇。這種方法，明顯是爲了配合客家電視草創階段，缺乏人力、資源以及足夠製作時間，爲了墊檔不得不然的作法。這個時期的戲劇作品，內容上仍充滿主流福佬語以及華語文化的意識型態。對於客家文化的描繪、對客家人所關心事務的討論，幾乎付之闕如。

客家電視台成立之後，由於先後依附於台視、東森集團等商業媒體，一直缺乏屬於客家台自己的製作單位，因此在考量收視率的前提下，每一年都面對預算必須快速消化完畢的壓力。在這個前提之下，客家戲劇等於缺乏慢慢研究、調查、成形的「慢工出細活」空間。因此，客家電視雖有製作文學鉅著「寒夜」的機會，並獲得文建會高達一千萬元的製作資金，但仍無法由客家台內團對成員自行完成；最終的妥協辦法，就是由前一年金鐘獎最佳製作人陳秋燕負責場地設置、演員選角，以及導演人才的選擇。「寒夜」的製播成果固然受到客家電視台層層審核與把關，但過程中由於外製委製模式限制了客家電視台節目製作單位對該劇的參與，也使得文學大戲的製作經驗，沒有留在客家台內傳承。「魯冰花」的製作與結果，幾乎如出一轍。

然而，正如本研究在提案時所言，電視台的所有權結構，能夠直接影響包括新聞、戲劇等節目的製作。這一點在客家電視身上看得更為明顯。

一般傳播政治經濟學，是從所有權的角度討論電視台所有權人對電視內容的直接或間接影響。但對客家電視台來說，所有權（或經營權）對客家戲劇節目的製作，影響更為直接。

在 2007 年之前，客家電視以附著在其他電視台的方式存在著，在一年一標的情況下，所有需耗時費力的精緻戲劇製作、文學改編戲劇製作所需要的時間與人力投入，都不可能在既有的時間架構中完成。再加上客家電視沒有完整的組織權力，歷任執行長在一年一換的情況下，都只能擔任監督者的角色，而難以開創新局。

由此看來，2007 年併入公共廣電集團的客家電視台，因為經營權、組織的相對穩定，的確出現了在戲劇製作上的新契機。首先，過去受限一年一標的製作時程，在 2007 年之後，可以以更長的時間來考量戲劇製作。

以「大將徐傍興」的製作來看，為了寫作劇本所執行的大規模訪談，便已曠日廢時；劇本本身對描繪人物的責任，則表現在與人物家屬的來回討論中。這樣看來，在正式進入拍攝之前，客家電視台的戲劇製作已經投入數倍於過去的人力與時間。而這是商業標時期不可想像的工作流程，最終的製作品質，自然也非商業標時期所能望其項背。

除了因為組織架構改變而取得的新製作時程外，客家電視台在 2007 年之後，內部組織趨於穩定，也使得戲劇節目或文學改編戲劇節目的製作更為細緻。在湯副台長的訪談中提到的自製或合製案，都有專門培訓的工作人員，或客家電視台外部學有專長的專業人員的引入；不管是客台內部編制的「大將徐傍興」的研究調查人員，或者是借用其家學與專長的「鄭榮興劇團」，戲劇節目的製作顯然已轉為「專業」取向。這個作法使得客家電視台所製作的文學改編戲劇、戲劇、傳統大戲，不但實踐族群文化傳播的理想，同時也有媒介工作在專業性方面的高度。

當客家電視台朝向專業轉向時，所製播的節目也就更具有跨出客家電視台，成為其他商業或公共電視台播映內容的可能性。光是 96 年 9 月 16 日開鏡的「大將徐傍興」，就展現了這種文化與專業的雙重性：一方面描繪了客家先人對台灣社會的貢獻，另一方面也正好呼應了王建民在大聯盟的出色表現，成為與流行話題相呼應的戲劇作品。我們可以想像，這樣具有專業與文化雙重高度的作品，在配置字幕之後，將非常具有行銷的潛力。而這，恐怕是商業標階段的客家電視所無法想像的發展。

由此，本研究認為，從客家電視台文學改編戲劇作品的製作，關照客家電視台因組織以及所有權／經營權改變影響所及的節目產出表現，很明確地，客家台正在公廣集團所建立的「公共性」基礎上，以強化專業的方式，積極跨出「客家電視只作給客家人看」的族群界線。我們認為，這個跨越族群界線的工作，是客家電視台未來努力的方向，也是客家傳播工作得以持續、甚至發展的關鍵。

第壹拾貳章 參考資料

- 包喬晉 (2005.04.30)。〈客家電視台 港都開錄〉，《聯合報》，C2 高市澎縣新聞。
- 余德慧 (2004)。〈序：現象學入門〉，李維倫譯 (2004)。《現象學十四講》，台北：心靈工坊。(原書：Sokolowski, Robert (2000) *Introduction to Phenomenology*. Cambridge, U.K. ; New York : Cambridge University Press)
- 何貽謀 (1978)。《廣播與電視》。台北：三民書局。
- 林子儀、劉靜怡 (1993)。〈廣播電視內容之規範與表現〉，《解構廣電媒體—建立廣電新秩序》，台北：澄社。第三章，頁：129-216。
- 林金定等 (2005)。〈質性研究方法：訪談模式與實施步驟分析〉，《身心障礙研究》，3 卷 2 期：122-126。
- 林新輝 (2003.06.27)。〈客家電視台 七一開播 國親備戰〉，《聯合報》，A4 要聞。
- 許俊傑、黃典瑞 (2004.12.07)。〈電視攻防戰 政見會上告急〉，《聯合報》，C1 苗栗·文教。
- 馮建三 (1993)。〈公共電視〉，《解構廣電媒體—建立廣電新秩序》，台北：澄社。第六章，頁 317-410。
- 彭欽清 (2003)。〈客家電視臺愛增志〉，《客家》，158 期，頁 74-75。
- 徐鉅昌 (1986)。《電視傳播》，台北：華視出版社。
- 程宗明 (2003)。《批判台灣的電視政策，2000-2002：無線電視台公共化與數位化之思辯》，國立政治大學新聞研究所博士論文。
- 胡幼慧 (1996)。《質性研究：理論、方法及本土女性研究實例》，台北：巨流。

- 陳文和 (2004)。〈爲新客家電視臺催生〉，《客家》，169 期，頁 23。
- 陳世敏 (1992)。〈新聞自由與接近使用媒介權〉，翁秀琪，蔡明誠 (編)。《大眾傳播法手冊》，頁：219-247。台北：政治大學新聞研究所。
- 羅瑞勳 (2007.09.17)。〈客家典範「大將徐傍興」開鏡〉，取材自「大紀元時報」，網址：<http://news.epochtimes.com.tw/7/9/17/65754.htm>。查詢時間：96 年 11 月 9 日上午十一時。
- 賴士安 (2003)。〈客家電視臺開播的我聞我思〉，《客家》，159 期，頁 50。
- 蔡念中 (1991)。《電視台外製外包制度研究報告》，台北市：文化總會電研會。
- 蔡錚雲 (2001)。〈從現象學系譜到系譜現象學〉，蔡錚雲 (譯) (2005)。《現象學導論》，台北：桂冠。頁 vii-xvi。
- 蔡錚雲 (2004)。〈導讀：回到事物自身〉，李維倫譯 (2004)。《現象學十四講》，台北：心靈工坊。(原書：Sokolowski, Robert (2000) *Introduction to Phenomenology*. Cambridge, U.K. ; New York : Cambridge University Press.
- 劉慧雯 (2005)。《電腦中介科技 (傳播) 意味著什麼? : 人文與科技的遭逢》，國立政治大學新聞研究所博士論文。
- 藤岡和賀夫 (1984)。《再見，大眾!》，日本電通會社。
- 鄭淑敏 (1999.11.30)。〈正視 AC 尼爾森對台灣電視亂象的影響〉，《中國時報》，<http://bbs.ntu.edu.tw/cgi-bin/readgem.cgi?board=TVseries&dir=A0SA3B01&type=file>，查詢時間：96 年 11 月 30 日。
- 關尚仁 (1991)。〈節目策略研究初探〉，《廣播與電視》，創刊號，頁 75-95。台北：國立政治大學廣播電視學系。
- 關澤英彥 (1985)。《分眾的誕生》，日本博報堂。
- Barnouw, E. (1978) *The Sponsor: Notes o a Modern Potentate*, New York: Oxford University Press.
- Croteau, D. & Hoynes, W. (2001)／湯允一等 (譯) (2003)。《媒體／社會：產業，形象，與閱聽大眾》，台北：學富文化事業有限公司。

Habermas, J. (1989) *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. 曹衛東等 (譯) (2002)。《公共領域的結構轉型》，台北：聯經。

Pope, D. (1982) *The Making of Modern Advertising*, New York: Basic Books.

Zikmund, W. G. (1994) *Business Research Methods*. Chicago : Dryden Press

附錄

附錄一：客家電視台副台長暨節目部經理湯昇榮訪談稿

附錄二：本研究產生論文〈文學戲劇節目的傳播模式另解—Schutz 社會現象學視角下的視域融合〉。本文發表於「多元共生：第五屆苗栗縣文學研討會」，主辦單位：苗栗縣政府；承辦單位：國立聯合大學台灣語文與傳播學系、苗栗縣文化局。96年10月4、5日。苗栗：國立聯合大學國鼎圖書館蓮荷電影院。

附錄三：「寒夜」報導（以《聯合知識庫》為範疇）

附錄四：「魯冰花」報導（以《聯合知識庫》為範疇）

附錄一「客家電視台副台長暨節目部經理湯昇榮訪談稿」

體例說明：「楷體字」表本研究主持人發問；「細明體」表受訪者回答。

訪談時間：96年10月15日下午四時至五時十五分

訪談地點：客家電視台副台長辦公室

客委會有個委託計畫主要在談說像客家電視台是有個族群目標，然後看起來好像客家台做的節目有客語是很好的標識，就是一看就知道是客家台。可是其實這個過程這個在撥出之前、在我們台內產製的過程，都一直沒有被說明。現在希望要去釐清有族群任務的電視台，或是特殊公共利益的電視台他們在製作戲劇節目，（因為新聞節目當然很容易理解）。可是戲劇節目會有點模糊的地方就是，他看起來有時候好像只是配音，可是配音有時候有特殊的目標。我相信有一些像過去在公共電視台做的寒夜是很明顯的一個文學本身就具有客家元素的，有些是西，有些沒有。所以主要大的問題是想要請教說：客家台在節目部，特別是針對戲劇節目，確定要播這部片子前面的決策過程跟他產製的階段。

你希望談的是從今年度開始還是說三年都要談？

不好意思因為我不曉得您是今年才到客家台？

今年才到客家台。

客家台從加入公廣集團之後，有一點是過去承襲的方法；也有一點是到公共電視台來經營客家台的變化，因應公廣集團產生的一些方法；也有可能是我進來我改正的一些方法，因為現在是我在負責，可以分做這幾塊來談。去年的時候我們開放一個案子，就是說，對外公開發案，公開發案後就有人送劇本來。我們的條件希望說製作客家的連續劇，希望他們把故事大綱還有計畫印出來。我們安排了幾個外部的評審還有一些公共電視台內部的評審組織成一個評審團，逐一審這些案子。在經過一次兩次三次的開會之後決定哪些成為我們今年度要製作的戲劇。然後呢，在評審過程中他們有送故事大綱，確定這個故事大綱之後，我們要求他們把故事大綱調整成我們希望的方法。

所謂希望的方法是指 format 嗎？還是內容？

所謂希望的方法是指內容，因為他只是給我們基礎的故事，我們希望他們調整成整個團隊經營希望尋求的方法，比方說我們希望他的客家元素應該怎麼放？整個戲劇是走喜劇、悲劇還是走鬧劇還是什麼？這時候我們再來清楚的定位。他們交

出來之後一集集的劇本開始走。他們也把他們的工作流程給出來，然後我們就開始審核劇本之後，就開始運作、拍攝。

所以基本上還是經過評審？

對，評審是第一階段，他們決定哪個故事，評審是由評審團組成，所以結果是怎樣就怎樣，我們沒有操縱它。那時候我們請公司還有幾位外部的評審來決定這部戲，比如說今年就是美味滿樓這部戲。決定這部戲之後，他們開始展開製作、我們開始進行審核的部份。所以劇本來我們就審劇本，可是老實告訴你因為過去是一年一標商，今年也是，因為其實今年我們接過來的時候，正式要做的時候已經一年接近快一半了才開始拍，然後年底又要上檔，所以非常的趕。跟我們過去製作戲劇的經驗（當然也是有拉，但那是為了符合某些工作上的需求，所以我們必須要，就是公家單位預算消耗的需求，所以今年就要解決），因為時間這麼趕，所以在拍攝上必需不斷的調整。比如說當初這個製作單位提出案子的時候，他們希望在棚內拍完，這樣才能夠把預算很快...不是，把內容物很快的拍完，因為棚內三機作業比較快。但是對我們來講，我們不希望，我們希望是單機作業的品質，所以我要求製作單位說我不行，我們要求要單機作業甚至是出去拍。好，後來不是...經過協調就開始作。當然，在演員上像我們也會作要求，就是希望說也會要求他們給我們演員名單，製作人提出來以後，我們大概在製作上看一下，這個大概OK或是協調看可不可以更換，跟製作單協調相關的東西。劇本我們其實會先做審核，但基本上有一段時間是會感覺到是一邊修一邊拍，片場又會有一些改變，因為有一些演員會嘎戲，他就必須把這些東西寫的不一樣、寫不見，這是目前ON檔戲最重要的狀況。那，你知道像三立或其他電視台，他們如果說是ON檔戲，他們把你（演員）包下來對不對，當然是希望要給你很豐富的預算跟金錢。但我們沒有辦法，我們要在一定的預算內做事情，所以我們就必須要按照這個預算來作，不能夠給多，所以就按時作按時作。所以他是在一個侷限下工作。我們不斷壓縮他們的時間跟預算，他們也必須在預算跟時間有限的情況下做出品質來，然後我們又必須盯他們。所以基本上這樣一個運作方法是一個很不好的運作方法，但是沒辦法，我們今年必須把這個東西做完、把目標清楚的定下來。這是我們今年在戲劇製作流程所產生的方法及方式。剛還沒說，好開始拍了對不對，我們要求他們拍完之後必須要先給我們看初剪帶，DMD就是說他必須在初拍完之後還沒有上字幕、還沒做好音樂的時候先讓我們看看她拍的狀況。然後我們看了幾集之後發現哪裡有問題、哪裡不好，他必須去重新修減或拍攝，然後再做一些其他的編排。比如說我們覺得這邊的表現方式不夠好，他們就必須重拍，也有可能是這樣。或是發現說這裡面的道具不符合時代那這段就必須剪掉，這是我們第一次審核的過程。第二次審帶必須配上音樂給我們看，我們必須知道你音樂配上去之後是不是符合我們要的那個情境跟感覺，那這就是第二次審帶。第三次審帶我們要看字幕、旁白字幕有沒有弄錯，看視訊效果有沒有問題，因為在公共

電視台這邊的播映系統有很敏感的...播映程序，他都是看數值的，機器進去之後他經過一個精密的儀器在看，OK 這個顏色在這個數值之內就可以播，如果這個顏色灰階不在數值之內就不能播，就必須回去修帶。

機器就會決定..

對這就是公共電視他們比較強調，可是在其他電視台比較不會，他們大概喔做完那就差不多，就可以播。但是我們這邊很強調這個數據。大概是這種方法，目前我們一般美味滿樓的狀況。那因為後來我們今年有自製的一部戲，那方法又不一樣。我們製作了一部戲叫大將徐傍興。這個因為我過去的工作背景，我過去在大愛台，大愛台的戲劇是用真實人物改編的。通常決定這是一個很好的客家故事之後，就必須做田野調查、做探訪、採訪。像我們這次大將徐傍興我們就跟著編劇年初就去了，大概採訪了大概有二三十個人，就是有不斷的去請他們丟故事出來，然後我們會參考一些文獻，請編劇寫出故事大綱來，然後，根據真實的事情來寫，寫完之後故事大綱寫完之後，開始進行劇本的撰寫。同樣的我們也要徵求很多當事人的認同及了解，比如說，我們這個部分稍微調整它的敘事方法，或是有些部分是想像的，總不能完整的做轉移，因為其實他不符戲劇需求，那樣就變成記錄取向。所以我們會強調某些事情，比如說強調夫妻感情就會多加描述，可是這些人都不在了怎麼辦？就必須靠想像、作推測，這都要取得當事人的認同跟諒解。所以在我們劇本寫完之後都會讓當事人做簡單的認識，以這個案子為例就是說，我們把劇本給主角的女兒，她來幫我們做篩選，他們覺得 OK 這沒大問題那就 OK。之後就會開始進行拍攝，先選角、選角完以後做試鏡，簡單的試鏡、然後試裝，以及評估這個演員可以到哪些發展程度。但你也知道客家電視臺比較麻煩在客語的部份，所以必須要求他們在客語的表現上不能太弱。然後後來，再來就是接著進入正式拍攝。因為是目前還在拍攝，所以未來的方法也會跟原來美味滿樓一樣，初剪帶出來之後我們會看初剪帶，OK 的話就聽音樂帶，最後再看字幕帶。

這是這裡好像有一個滿尷尬的地方在客語的問題。在客語演員方面現在看起來滿多的，可是之前比較看不出來，因為客語是隱性的特徵，可是看久了之後就會發現有些演員一直出現，尤其他客語好到一個程度之後，我們就會很喜歡她。這個在戲劇製作上面會不會有影響？

我覺得目前我遇到最大的問題第一個是時間的問題，因為我做大愛劇場的時候平均一部戲是兩年到三年，甚至五年都有，因為我必須需要調查，就我剛剛跟你講的，我必須要調查，必須要把最好的故事給製造出來，然後再來寫劇本。其實過去工作時，花最多的時間是在寫劇本上，便的在這邊很趕，就沒辦法作這麼多事，變成說大概的故事樣子有了，我們就進行。所以，這是第一個問題。第二個問題

是最大的問題就是演員的問題，我們從今年開始對戲劇的要求跟重視都提先進行。以前在商業標的時候是一年一標，一年預算消耗完就等下一年，可是因為現在到公廣來了，未來可能可以把工作時間拉長，所以我們現在已經提早作業半年以上、甚至一年以上。現在我們馬上就要開始為後年的劇本作準備、作專案，或是我進行什麼事情我要作準備。這樣可以把故事研究的時間、審核劇本的時間拉長，可以做很多的審視及調整。剛剛提到就是說，為什麼在開拍同時在開拍幾部戲的時候遇到最大的困難在演員？我們沒有很多的客家演員，而且演員的客家話...而且台灣最麻煩客家演員最麻煩的是說客家有好幾種腔調，有海陸、四縣、饒平、南四縣跟北四縣又不太一樣。腔調的不同總不能硬拉他們在同一個家裡，爸爸是講這個腔...所以就有這個問題，那所以我必須要作很好的調整。這也是我們現在面臨的一個問題，大部分你所看到檯面上的客家演員大部分都不是針對戲劇做演出的，他們可能是綜藝節目出身的，也可能是歌唱出身的，但因為是客家人所以招集來。我們也常到戲劇專業養成的學校找一些演員，像劇場演員，他們的演法會比較不一樣。OK 那就變成要去取得這一方面的人。可是這樣還是不夠，戲劇裡面你要小孩、你要中年人、你要老年人、你要年輕人、你要帥哥....都是要去做不同的考量、考慮。所以我覺得現在最大的問題在演員。所以目前在著手進行培養新的客籍演員，我們會開演員訓練班，讓一些新演員可以趕快進來參與。透過某一方面的訓練尋求共同的工作方法，讓未來的拍攝能更順利。像這個月開始我們其實有、同時有兩三部客家戲同時在開拍，客家連續劇加上一部電影。那其實就有四部戲在開拍。那演員怎麼辦？會不會有重複？一定有嘛！可是怎麼辦呢？演員這麼少，我們怎麼去找？我們會面臨這個問題。我們又不希望是配音的，我們希望這是原因重現，這是目前比較大考驗的問題。

有一些人來遞案子，也許他考慮客家台或不考慮客家台，在評審的過程裏面，有外審委員、公視委員、客家台的委員。假設不考慮外審的評審，在客家台進去審核的委員方面，他們有沒有比較穩定的標準來說客家台接受怎樣的戲劇？歡迎怎樣的戲劇？

沒有，方法我們一初初就會訂定，比方說今年的案子是以「二次移民為主的客家人」做故事，那劇本進來就做審核是不是符合主題，符合主題之後，接下來看整個戲劇的邏輯跟結構對不對？醞釀感情的方法對不對？其實還是從專業下去考量，那我比較不喜歡很傳統的跟八卦地來看一個戲劇。我們請的評審來自四面八方，那她們其實就是有自己的戲劇經驗在，我們想到的方法是每個評審先評分，評分完之後大家討論，在大家有共識下，比方說相加之下有超過十分的來討論，就不會說有一個（評審決定）。那當然每個評審還是會有一個...算是一個翻案的機會，他們會覺得其實在十分之下有哪些戲劇也還不錯，大家討論覺得不好那就沒有，基本上會經過這樣的工作流程。在大家共同的想法裡面，最大公約數的東西出來，那個東西就大概是我們要做的。因為剛好是公共領域的東西，所以我們

必須採用這樣的方法。但也有可能是基本上大家給的分數是第二名、第二名、第二名，但因為第一名的意見有落差，造成出線的是第二名，常常會有這種狀況。這個時候怎麼辦呢？通常我的想法是說會在假想在第二階段怎麼樣讓他變的更好？或是在開會的時候有最高分的要不要請評審來講講他的好處跟想法，來做個意見上的交流，搞不好因為這樣子而出線也有可能。現在除了連續劇之外還有單元劇的部份，也是同樣的方法運作。

我知道公共電視前幾年好像有一種作法是我已經決定要製作這個單元劇或戲劇，因為我看了一些資料，比方說像寒夜就很明顯，他的製作人是後來公共電視去邀請或指派來製作這部戲的。然後製作人到位之後才開始找演員、導演等等。這樣看起來製作人跟戲劇本身的提出是兩件事情，寒夜最明顯，製作人陳秋燕是前一年金鐘獎的得主。這個模式現在是客台他會是一個在 run 的模式嗎？

目前是沒有這樣的模式，不過我覺得以業界的生態來講，如果要回歸到競爭面，當然是希望有競爭力，他在表現上或是執行上很強的團隊進來。因為會有些狀況是說，……有些製作公司很會寫案子，或找很會寫案子的人來，可是實際在操作上面不是那麼會操作，所以必須把這個分數加上去。所以大家會去審視說他過去的作品是怎樣子？他的工作方法是怎樣子？其實不夠好，那就不會，就會把這個分數加上去說，「那他這個東西是這樣子，大家來評判說是不是讓他過？或者說給他的一個機會，或者說這樣的內容他是適合去操作的。同樣的道理，如果未來有些團隊他在某方面的專業是 OK 的，或是他在同樣的領域上面作品是很好的，我們也不排除用合製的方法來製作。像我們現在有些東西是用合製的方法，就是傳統大戲，現在我們精緻傳統大戲是用合製的方法，我們請的是鄭榮興，他是客家界比較有名的劇團，叫鄭榮興劇團。基本上他比較起台灣其他的客家劇團較扎實，因為他有名的是，鄭老師他現在在復興劇校，恩應該是說國立戲曲學院的校長，（復興是在文山區那一個嗎？）不是復興，是國立傳統戲曲學院，在內湖。他們合併，他現在是校長，這邊所以有一些資源能夠進來協助我們。他經營這塊很久了，有自己的操作方法，也很認真的很早以前就培養年輕人，年輕人進來的話，所有呈現的方法就會不一樣。所以我們會邀請來邀請他來做合製的方法。我們每一個環節都會考量是否合乎公理、公正，但也在專業的考量上怎麼採用合作的方法。像跟鄭老師合作就是一個例子，我們共同擁有版權，互相提供一些東西，那就是他付出一些我們也付出一些這樣。

我們就邀請跟客家台合作密切的人來協助製作？

沒有，通常是這樣，我們就直接對他。他就跟我們合作，我們提供某些東西，他們提供某些東西。當然未來如果說合製這件事情可以成型的話，我們也會朝這個方向走，就是說製作單位某些資源東西不錯的，跟我們的東西相 match，那我們

就用邀約的方式來合製，而不是用委製的方法。

像剛剛說對外徵稿就是所謂委製的方式，合製的方式就是像我們這邊再發動一個戲劇的製作，然後邀請怎麼樣的團體或前被來製作。對。那這樣看起來這樣的作法上跟我們一般評選研究案的作法上是很類似的。

對，因為我來這麼希望有些不同，所以基本上站在培想戲劇人才的角度來做，所以今年兩齣戲，一齣戲是委製出去做，交給製作人處裡，我們只做後段的審核，當然要求未來我們的人在劇本審核上更加嚴格。所以今年這麼趕，造成今年我不是很满意，但也沒辦法。所以第二部採用自製的方法，我們自己找人進來，去觀察業界比較好的人招攬進來，比方說燈光、編劇、製片，以短期約聘的方式來製作，然後把這個 team 組合起來。因為業界也有很多製作單位是這樣做的，他可能是一個製作公司，但有很多人是一個一個談進來，類似這種。有一些公共團隊是自己有養一些人，可是這是現在比較少的狀況。基於這點，我希望有一齣戲是可以自製的。我們在這個過程裡邀請外界一些跟據我們觀察符合我們需求的人來組合這個工作團隊，而後聘期之後就解散，下一次如果有需要再找他們。這就是自製比較不一樣的地方。

經理最理想的客家台節目製作的狀況應該是？

還是把工作做的扎實一點，因為如果我們只花了四五十萬去做一個沒有保留價值的節目就是浪費錢，可是如果花了兩倍的錢做了一個很經典的東西被保留一兩百年還是有那個價值在，我希望是這樣子。但第一因為觀眾對電視的要求不同，有些人喜歡看娛樂的、保存客家文化價值的東西，所以我們再拿捏主題的時候必須取得一個平衡點，滿足不同觀眾的需求。第二個是人才的部份，我會希望帶起知識人才在參與戲劇環節的表演，戲劇是非常複雜的東西，有很多工作的環節，你是不懂的話就真的不懂，只有繼續參與才知道這個東西要怎麼處理，再下一次你做的時候才會下一個正確的判斷。所以現在拉我們兩個同事起來做全部的參與，他們可以感覺的裡面的工作環節是什麼，未來可以獨當一面做一個戲劇的製作人，希望可以這樣走下去。這樣在我們製作可以掌握到的資源更多，因為，自製的方法可以把錢運用在最有效的地方，不用把利潤考慮進去，這就是非營利集團在思考這件事上的重心，必須把錢放在最有利的地方才會這樣做。像這次大將徐傍興這部戲，他的格局是從民國 30 到 80 年代，基本上有很多部份在日據時代，他的場景的恢復，或是在服裝、造型各方面東西，當然也可以讓委製單位做，但他們扣掉利潤之後會把那些東西省掉，反而呈現的就沒這麼好看。拍攝這個東西很複雜的地方再如果我們所有演員的服裝都要考究的話是一筆金錢，道具是一筆金錢，中間還有少棒隊的部份也必須重做當時的衣服，這也是一筆錢。相同的道理，當時的建築、街道、三輪車，你要去哪裡找十台三輪車在街上跑？所以今天

要呈現一個好的戲劇很多環節都要顧到，再加上這些東西的判斷造成處理自製的時候哪些東西適合自製，哪些東西適合委製。當然我們也可以發包出去，只要我們預算許可的話，如果是現在的兩倍就可以發出去做，因為製作單位也要利潤。所以我們在處理戲劇環節的時候也是一步一步的求進步。就是兩路走(自製與委製)，明年也會採用一樣的方法。

現在客家台拍戲的話我們有棚，不管委製或自製，外製的話他們會借棚嗎？

目前戲劇的話我比較不贊成用棚內製作，因為棚內拍攝雖然快，但不見得能夠把質感抓出來。像在棚內打燈就是全亮，沒有層次上的變化，但是如果出去拍就可以像電影的拍攝手法一樣，燈會比較有戲劇效果，可以慢慢磨一些鏡頭，可是在棚內一開棚大家都預備好在那哩，你必須要很有效率的製作。所以為什麼向民視、三立他們可以在棚內解決掉？因為他們快。劇本出來之後就立刻拍攝，演員就是靠本事，可是在外面拍就不能這樣，這就是差距。我們想要把精緻度要求高的話就必須出去拍，棚內比較少使用。過去三年客台做的棚內戲劇就是搭配出外景跟棚內兩邊，看起來就會有個落差。

預算問題聽起來是兩個問題：一個是錢多不多的問題，現在好像是大家都很辛苦。第二個問題有點像是說在公家機關一年一年的做預算，可是有些東西它不是一年的，是兩年甚至更久的投入，特別像是田野的那一塊。在這樣的前提之下感覺好像預算的制度法規跟節目實際上製作的過程有落差。那在您的角色？

因為現在呢，一年我們現在我們客台有「適應伺候期」齣，現在「適應」時期那我們在做預算的劃分之外，除了扣掉原來這個台經營所需要的人士，還有什麼隨便反應或走路費用之外，我們把大部分的錢投資在製作節目上面，那可是好像分分分，剩下的就不多了。像這樣子我們就必須把什麼樣的主軸目標抓出來，我們決定要做什麼樣的東西抓出來後，再開始丟錢進去。戲劇業是最花錢的那現在未來怎麼辦，如果說過去一年一標的方法，是不是當年把他消耗完，就是把錢分配好就好了，可是現在就是說，多年一標或是怎麼去處理一個我們會採用這種方法就是說，比如說我今年負責前製的部分我做研究跟寫劇本(喔，把一個戲先.....寫出來)寫給不同的年份，那第二年我就繼續拍攝或後製剪接的部分，我可能分成兩三年來製作，因為其實我以前在大愛的時候也是這樣，就是說，我們通常就是一開始先做.....的時候就要花個半年以上，還有寫劇，劇本的話寫一年。因為，一本一本來，一本一本修，現在這個時間，他這個戲，我們基本上他一下就要拍了，我實在很不喜歡這個狀況因，為其實站在台灣的立場.....台灣整個媒體界狀況來講，如果真的要提升跟世界做競爭的話，或是跟其他人來做競爭的話，他一定要有一定有一些就是主要的 feature 在，人才，人才抓到之外，一定要有一些格局讓他去運作，那就是一個很，當然你說穿了，如果說我把錢很趕很趕，把別

人榨完了再做也是一個方法，但是這個通常都會，沒有問題就沒有問題，但出問題就是個大問題，永遠沒有回頭改的機會，但如果是你很有扎實的去做的話，稍微的把時間拉成多個一倍，那作業的話其實我們可以想的更清楚。

好像兩三年是一個合理的時間？

對對對，就現在戲你戲做了就覺得很痛苦，我們其實今年一開始我們就已經在規劃後面的東西。

好像做的人也比較舒服一點。對阿，因為我覺得人才感覺也是大問題，感覺上，現在客台，感覺上幾位經理都是老年.....就是前面在其他媒體都很多的經驗，所以來，嘿，上手好像都很快，可是我覺得，我自己對戲劇的製作不是很熟，但是從感覺上學校剛出來的人，好像其實沒辦法進入狀況，對不對？

不太曉得.....因為其實電視的環節，他其實東西很雜，然後他必須要很耐得住性子去接受很多的狀況，因為現在，在公共電視來講，他的行政管系統配套他們的 ISO，就是標準的那個，就是品管上，所以他們很多電腦整個的作業是非常繁瑣的，可是如果你是外面的傳播公司，他基本上，錢進來，我就花，到時候我就統一算一算就好啦，我不一定要發票，但是我一定要有清楚的帳本，可是一個東西就是要有清楚的發票跟交帳流程，那外務不要談，因為這邊不行，一個企業體上一板一眼，當然這個是正常的，我覺得並沒有什麼問題，只是說，增加了工作的難度，我必須花雙倍 DOUBLE 或 TRIPLE 的時間來做行政流程，這個是現在面臨到的問題，就是說如果我要把事情做圓滿的話，我就必須把行政流程做到圓滿才行，那才叫做圓滿，所以現在上課就是說，任何一個進來的人他光學這一塊，就學很久。更不要說我現在最缺的就是對劇本審核的人才，因為其時劇本是很重要，因為你劇本不好，拍出來的東西就不對勁，所以我必須在這過程裡面，像今年就是把兩個中文系的，恩一個中文系一個戲劇系的一個員工，反而希望他們開始對劇本做學習跟整合，多看多聽多研究，這是一個部分，然後在演員的部分，我應該會再開一個演員班，吸引一些演員進來或者是客家的藝人也可以進來，就是說希望他們在表演方法上能有一些調整，其實目前很多檯面上的演員，所謂的客家演員，他們基本上過去都是參與綜藝節目或是歌唱，所以可能不到五分之一的人是真的是學戲劇出身的，所以他們的演法就是很綜藝節目的演法他們沒有那麼快進入戲裡面去，那他呈現出來的東西就不真實，或是說，不夠內斂，整體看起來就是，戲劇的質感就會參差不齊，我是說大家的演法不一致，有這樣演法，那樣演法，所以看起來就非常怪，阿我的目的就是希望透過一個培訓裡面，把所有的演員把他們的頻率，表演方法拉到很有彈性，他今天可以適應這樣的演法，可以適應那樣的演法，尤其是年輕這一塊的，我們有時候要找一個男主角根本找不到。

對阿~好像每次都是同一個，像那個「曾經」，那個男主角，那個三兄弟好像都是不同的。

對，就是會有這相關的問題，所以我們其實我面臨的挑戰是很多的，不只是說在整個大環境的競爭，還有就是我們自己客家內部的一個情況，他條件沒這麼優，沒有辦法去符合這樣的方法，我們其實是要在每個環節都要很清楚要怎麼去扣住，相互.....環節相扣，讓他出現不同，出現我們的目標，向我們的目標靠近這樣子

你覺得有可能說一個福老的子弟或外省人子弟他完全不會講客語然後透過一個語言的訓練變成一個客語的演員？

如果他，這是比較難的，因為語言的東西喔，語言的東西他基本上是從小去養成的，當然他可以在音色腔調上去學出來，硬學出來，這是 OK 的，表演學上是可以做到的，沒有問題，那我當然期待說好的演員他願意接受這個挑戰，可是相對的，因為這樣的狀況，我們的工作時間就要拉長，這兩部戲。對了，工作環節我剛才沒有提到，就是說我們都有聘請語言顧問在現場做客家話的調整，畢竟是傳統大戲這個戲喔，因為很強調他的客語，所以我們特別請了語言師在旁邊，然後晚上都要還配合演員做劇本讀本的工作，把每個劇本調整到最正確的客家話，或是生活化的客家話，或是說閱讀式的客家話，那這個就是在拍攝上一個很重要的一個環節，也是我們就是說，這個戲如果說真的要好看的話，他在至少讓客家人看的出語言的用法要很 pure 或者是說很師父話或者是說很生活化這樣子，而不是說就像他在念一個課文一樣。

我打電話來的時候，那個總機小姐就跟我講客語，我就發現我的客語很爛，我說我要來訪問.....「訪問」要來講客語，我都不知道，所以就變一個很麻煩的狀況，不過感覺起來，因為其實我一直主要是想要了解說整個客家台在現在，比如說像我媽媽這一輩的人，他們都會覺得說轉去客家台看客家電視阿，如果他們聽到裡面有國語，他們都會很生氣，就是莫名其妙就生氣這樣子，就像你說的要很 PURE，就是全部都要這樣子，可是問題是其實人才還是斷層的

對，我們即便是配音的都是問題，我們找一個配音人才來配一配，其實我的用意是說今天對於觀眾來講，他們的要求當然很高，但是他們是對文化．．文化現象的一個投射，他們把這整個自己的焦點跟整個自己的期待都放在客語文化這件事情上，那對於客家電視台來講，這件事情如果像這樣去算的話，壓力就會非常的大，我不是說怕壓力拉，就是說其實這件事情難度非常高，你說我們在這邊工作，平均年齡都在 30 歲以下，等於說是一個非常年輕的團隊，你像節目部二十五歲，

二十六歲，剛畢業一兩年都有，所以你要要求他們的客語，根本就像我要求妳客語一樣，你要怎麼要求他們，你出去找客家電視台人才很多，可是客語行嗎？不行就打折扣拉，變負分了，所以裡面有很多的原因在，今天就看我們自己要怎麼的去安排這樣一個方法，如果我的目標定在說，我就是要把觀眾養在說聽客語聽的懂的人的話，那是一個方法，如果今天把目標放在說我要吸引更多人進來認識客家文化，這又是另外一個方法，其實有不同的方法跟原則，今天我們選擇哪個方法來那個

那戲劇在客家台的.....

戲劇他基本上是一個大眾化的東西，所有的電視台都把八點檔戲劇當作是他們的一個命脈，尤其是商業電視台八點檔，所以他可以很容易的吸引到各種觀眾群進來，那我們當然是希望說製作的客家的戲劇節目，他有很很很被期待到的客家元素，我們只能這樣講，但是就是說，我當然是希望別的演員能夠進來，可是基本上這是可遇不可求的，因為如果我們在把客家話定出來的話，基本上是會走掉了三分之二，因為一個對客家話這麼有接納度的都沒辦法進來，好.....你說韓劇日劇他可以，可是工作是不一樣的出發點

恩.....觀眾也許看的時候心態是不一樣的。

最重要是說，看客台的時候，我們常常接到這種電話，客語不標準，哪個字去咬字或不咬字，那種問題，可是說實在的，南部的人畢竟不了解北部客家話的說法，然後再新竹，桃園一帶，他們有些客家話已經是融合成一種新的腔調出來了。他可能就是兩種咬字的不同，可是就會有很純粹客語的人要求我們做這件事情，然後我們就會很無奈，因為基本上，好阿，妳當然是可以要求，但是事實上大環境不是這樣的，那我們就造成困擾，如果我們時間夠我們就改，預算夠大不了花時間改，可是沒有，通常我們就是爲了要趕，我們就很難在這個環節上取得一個所以我們就覺得很，所以也是真的就是壓力很大，但是就是讓他盡量.....壓力常常被罵就是被罵，但是我們能夠做的就是這樣，所以我們有盡力保密，那就是說，如果說假如設想太多，你就會說我的觀察，恩，就是說雖然客家電視台是一個以客家文化爲主體的電視台，但是我真的相信文化經營跟媒體經營是兩件事情，必如說，媒體經營事實上有他的方法跟目標性，可是文化經營是做的更扎根更深入的東西，你沒有辦法要求電視台，真的去給你一個正確的教學跟教法，他是一個正統的東西，我認爲這是不對的，因為電視被觀眾期待起來他並不是要當做一個傳聲筒，或者是說一個文化包袱那麼重的東西，他所能做的就是吸引大家對這件事情的關注，或者傳達一些片段的訊息，如果所有的人對電視台的期待是他是一個老師，是一個孔子，是一個證嚴法師的話，那我覺得是錯的，他沒有辦法，很多事情都是要靠自己力行的，比如說有些家長，會把說你們電視台這樣教客家

話，那誰會.....就教壞人家，我心裡面就想說教客家話是你們家裡的事情，你要叫家裡自己人來教小孩子，當然你們看到電視講錯的時候，你要立即出來教才對，當然我們這邊會盡量的調整，可是問題就是說他不能把責任丟給一個媒體，因為媒體基本上他能夠傳達的訊息是很片段的，那也是有各種不同背景跟條件的，所以我覺得這個部分是目前所有人在看客家電視台一個很不好的事情，@@同樣的道理就是說拿客家電視台跟原住民電視台來做比較，原住民電視台因為他們有更多的腔調，所以他們用國語來做主要的發音，那可是他們就是缺少這部份的爭議，我們其實我們每個月每天花在審核語言這件事情上面化了非常多的人力跟時間，花了非常多的金錢，在做配音這件事情上面，爲了滿足大家的需求，當然就這樣做，可是這絕對不會是一個客語教學，如果即使我們做的是一個客語教學節目，他也不可能是唯一一個教材，教材是回到一個.....

生活裡面。

對，生活領域最重要，就是說學校才是一個重點，我們就是一個社會，單方面相輔相成的，所以當你在詢問相關的問題時，我就會告訴你說，如果所有的觀眾甚至說未來所有的人都把客家電視台賦予神聖使命的話，他們就會不斷的失望，因為媒體畢竟是媒體經營，而不是文化經營，我們沒辦法向客委會一樣，把這麼多的經費去辦活動，如果我們有的話，我們可以去辦活動，(對·那是另外一件事)這是 OK 的！可是，這終究是兩回事情，對對對

那最後一個問題其實就是，就是客台跟包括節目部跟節目製作跟另外兩個有趣的機關，一個客家委員會，一個叫公共電視集團，跟這兩個單位，他看起來像你其實知道的，但我想一定都有一個關係拉，你覺得跟這兩個單位的.....

我覺得現在的狀況就是說，我剛剛有提到就是說，客委會比較像是個業務推行單位，最主要是客家文化的東西，那他有他自己的方法跟重點，可是我覺得他們在這方面對我們的要求就會比較多一點，那因為他們爲了達到自己某些業務上的一個目標，所以他需要要求更多，我覺得這是自然的，可是終究，媒體我還是提到媒體經營跟文化經營還是不一樣，比如說一個事情來講好了，我們今天要做一個傳統的戲曲節目，台灣有很多野台戲的班，當他們在進入電視體系來拍的時候，我們對他們的要求絕對是跟他外面野台戲的不一樣，可是對客委會來講，我們就是要給他一個機會，可是這就是站在一個不同的立場跟觀點，客委會應該去叫很多的老師或者是一些學者來輔導這些劇團讓他們進步，可是進到電視媒體的時候，我們電視媒體的要求，因爲打燈，或是舞台的表現方式，會透過剪接的方式，呈現出來的東西會不一樣，所以這兩個是不同的平台，今天你要要求這些人進入客家電視台來表演的時候，如果他不合格的話我絕對不會想用他，可是客委會就是告訴你說，這是我們輔導的團體，你們一定得用他(他是把它當成說是一個展

演的地方就是了?)可以阿可以阿,對我們來講,我們.....這個是媒體責任的問題,我們今天螢幕上出現的東西,我希望是最好的,我都會要求最好最好的,這是我媒體的責任,我們播出來的聲光效果,他的主題意識,表演的精制度要高,可是今天,這些這些,他們有他們自己的戲習在,妳今天如果進入這個體系,當然是要客家電視台來操作,可是我們卻面臨到說,客委會在這方面的要求,是某一方面的,可是,這就是我覺得說剛提到就是說客委會跟我們關係現在是這樣,那他們其實在過去兩年他們直接去商業標案的方式,以商業團體的運作的話,他們可以直接去面對,但今年就是因為要公廣,算是為了要切割開來,那本來就是不同的思考面向。不是說我們不願意配合,只是說我們還是很配合就是拉,只是說他們在這些方面的認知裡面,彼此都要有這方面的認知,我們也會盡量去配合他,但是,我還是會想要講的。媒體經營有媒體經營的方法,就像有一些客家傳播公司非常非常多,可是站在文化或者站在主管機關,公家機關他當然是希望輔導大家在媒體上,當然是把大家都推到這邊來,可是這裡面的團體有很多就是～～工作方法不對,或者是根本不會寫企劃案,拍攝上的那種質感也不會要求的人,可是我們卻要接受妳的東西進來播,為什麼?可是客家媒體就因為這樣,就會有這種狀況出現,這就是,我覺得這就是(落差)落差,那但是就是說公共電視基本上他們要求的就,也算是一個公家拉出來的一個執行單位,可是他比較不一樣,他有一個自己運作方法,因為他們不管是規模還是格局都很大,大過台灣很多商業電視台,所以他們在管理上的要求就不一樣,所以說,他們很重視的是員工的福利,或者是說照著程序來做,那照著這個方法就是說。有好有壞,好的話就是說他的競爭性普遍的相對減少,因為他不會那麼去 touch 到一般觀眾的心裡,他只是想把東西的格調拉到多高,就是當然我們站在這兩個.....這個公共電視之間,我們當然會希望取得一個協調點。那就是說我們希望能夠達成我們的目標,但是也負責一些佈置一些成果,那因為這是第一年,所以我們在行政的程序上面,盡量去配合這樣子,所以像今年一年下來,就是我們在行政這方面阿,真的花了很多時間上去調適。

那我應該明年再來,對阿因為實在是非常好奇,因為尤其進入公廣架構之後,大家一直覺得說感覺上客家台跟原民台都有公共電視的價值,可是我們也都知道事實上他是一個獨立的台,他的目標,他們有要各自要面對像客委會、原民會這種不同的行政單位,所以.....

對,其實其實公廣集團裡面的運作,就是公共電視其實是滿獨立的,他其實我們客家電視台在在公廣集團這邊的就是有專有諮議委員會在做,但是他們通常都是做一些諮詢或者是說在一些執行上面,他比較不會去涉入電視台體系裡面,因為其實我相信一件事情就是說電視台,電視台他是一個很大的組織,他需要有一個工作邏輯,那個邏輯可能是奠定之後,開始往下走,然後每個邏輯只要回復到原來邏輯的一個面的運作,後來慢慢的成型之後,運作.....慢慢就會相對

到，可是如果今天客委會給你的意見，就一定要那樣，然後這邊給你的意見就要這樣的話，那我們就無所事事，因為說穿了就是沒有辦法去依靠自己的邏輯再繼續製作下去。

對，我可以了解說你剛剛講的媒體邏輯，這的確是很現實的，很有現實感的一個問題，不然我要怎麼播出，我的節目會長怎麼樣，那這是沒辦法面對沒辦法.....

對對對，有一個學者，他之前在我們的一個共同的會議上面，他就提出說我們為什麼一定要去配合這些不成熟的客家傳播公司來運作，他其實關於就是說，我們電視台，觀眾的轉到，閱聽人轉到這個電視台的時候，他希望看到的是聲光音響效果都是非常好的，專業性是美善的，他能夠得到的是一個愉悅的感覺，可是你今天如果讓一個不成熟的團體他們用了一些方法做的不好的東西的時候，他們層面一定要往上托，那這就牽扯到說那就是跟當初，痾，我們設定好的方法目標是不同的話，那我們又要配合業務單位的要求跟客委會的要求，那我們必須取得一個平衡點，那像我們今年做了一些事情，就是說我們就把這些外製的一些單位找來，我們涉入更多，其實我們更累，比如說我們跟幾個傳播公司，客家傳播公司，我們其實是跟他們，就是帶著他們一起動這樣子（恩，對，就像半教半做）我們就盯的很緊，而不是說就交給他們交代這樣子，但是他們能夠，即便是他們不見得能很快的達到我們的要求，傳統戲場也是阿，他不見得會因為你的溝通或者是道味，他就能夠執行出來你要的東西，這就是一個經驗值或者是說一個 leader 在工作上面的不同價值，可是我們其實在這個過程裡面，我們有跟幾個經驗非常.....在業界非常好的傳播公司，像有個傳播公司他是在 DISCOVERY 的 National Geography 做節目，他的東西，我們只要大概進行一下方向跟方法，他做出來真的是超越我們想像的東西，這就是一個對專業領域的一個了解，因為現在我覺得說，大部分的過去有一些傳播公司，他們爲了要生存嘛，他們雖然在客家人界風靡了很久，可是因為他們是爲了生存，爲有些事情打折扣，因為他們想維持溫飽而已，他們就會面臨到這個困難。那可是真正想要做好節目的人，他們就會覺得德說，那我這方面要求一點，那邊又要要求一點，這我硬是要增加一點，所以就會有這種多元的狀況。

恩~OK~還滿有趣的耶~因為都不聽在這邊的人做相關說明，都會想不到這個狀況，而且我從來沒有想到說時間上的壓力其實是最大的壓力，因為我們雖然都知道這一年一個合約什麼的，可是從做節目的角度看，這根本不是合約的問題，而是他執行上是根本就不可能達成的。

對，因爲下拍賣這件事情，說實在的，我現在下拍賣也可以阿，但是要下的準第一個就是要看經驗阿，經驗不足的人，他下的拍賣就是錯的，那做來的就是那樣

阿，好，那如果是”信用”不足的人如果給他兩倍的時間他可以去考量去討論，甚至三倍去討論去監視。

而且如果說媒體跟文化要做個結合的話，感覺上這件事情上是很重要的，對不對？（對）然後他又更需要時間，然後那個時間還要對的人，有 SENSE 的人去花那點時間，然後才能做後面的事情，都還沒有到去做耶，可是事實上是時間的上面還……

而且，現在，就是說台灣的幾家電視台在競爭上非常的激烈，那標案的方法也都不一樣，如果我們把客家電視台當成一個商業電視台來經營的話，就會很慘，因為其實他不夠有競爭力，那這其實是我們自己要檢討就是要怎麼讓他有競爭力，那如果門檻是被客語這件事擋住的話，就沒……競爭力就減少了一半。

到底客語是好處還是壞處？

但是客家電視台本來就有一個層面就必須是要走這一塊的拉，只是說，其實我們今天節目部有人去找過王偉忠，他就提出，他其實很快就提出我們的問題，他就說看你們目標究竟是什麼？本來就是這樣子，就是說，你今天要吸引的是人家進來這個門內還是說你就是要作客語的教學，那是兩回事，你要一直領導大家不斷聽到客語這是一件事情，但你要大家進來認識客家在去學客語這是另外一件事。

因為這好像就是客家包括客委會成立到客家台成立，一段時間就出現像林生祥也是，他也是很很很經典的，就是不要，我覺得我可以過的更好，就是，好像在這裡面就好像一直在拉扯拉。

過度的保護跟……因為其時有一件事情我們也可以共同來討論就是說今天客家面臨的狀況是說，客家電視台的收視群，超過三分之二以上的是五十歲以上的，二十年以後，這些五十歲變七十歲，新的人不會進來，那以後誰要看你的客台，我們如果沒有意識到這點的話，那就不要做了，所以現在目前很重要的就是說，要培養更多的客家，大概是用客家的一些關懷再進來，所以我們要拉攏年輕人，我們去拉攏更多的年輕人來，讓客家成爲一個公信度高的電視台才是一個妙招，因為終究這是兩回事，建構一個客家的觀念其實很難。

我之前兩年是在聯合大學服務，就是在台灣語文與傳播學系，然後我們有教客語，那客語老師就規定說每天要去抄客家新聞的頭條，要求學生要去摸要去碰，可是就是學校當然，他們今年的六月有一個戲劇演出，還好啦，但是齣，就像你講的，反正就是……哩哩辣辣，普普通通，然後還上不了檯面這樣，但自己玩的很高興可是這些學生四年級畢業之後，他們學客語三年必修，他們修完第四年

就擺著拉，第五年就忘記了

對，這是家庭的問題，因為以前我們小時後在家理學，從小就是，那我們的爸爸媽媽也是在家裡學的吧，家裡有客語這麼純正，這麼有說服力的客語，你真的要看電視學客語學會嗎？我不相信，我真的不相信。

我也覺得不能，我們是因為必修課這樣子必要，可是我覺這樣掉的也很快，可是沒有辦法，他是一個類似是政策，就像妳剛剛講的客委會來的政策，他要辦活動要上電視讓大家都很開心的上電視，還是說我們客家電視台就做經營媒體他該做的事情，其實這就很 lucky，我也不曉得耶，因為那兩年在那邊他們有他們的客語老師，但是他是兼任老師，他遇到，比如說唸一唸客文不會的時候他們也會跑來找我：老師這怎麼唸，那我們也盡量拉，不行就打電話求救，那就變的這個語言的學習其實是隨時，但是當他沒有老師在旁邊時他就是放掉些，感覺上好像客家台，對我原本也覺得說客家台如果是客語教學台的話，其實就會限制他，作為一個媒體發展者）

那就很簡單就不用花這麼多錢了，當然這也是一種方法，我不是說不好，如果，客家台是建立來要讓大家學客語的那是一件事，但是任務就不一樣了，真的，但是你想到的這是一個媒體，你就會想到他是要長久經營下去的，而不是只要客家聲音出現就 OK 了，

而且我現在很多朋友就是他們學客語最厲害的就是在捷運上

不過我是覺得說，我是南北館的，二十年後大概也都差不多了，因為其實沒有深入生活的一種語言教學是假的，而且客語在這個世界上根本沒有競爭力，這些小朋友寧願花錢去學英語，學韓語，都快樂一點，那幹麻學客語，家長也會覺得說，台灣最近這幾年就是失去了對一些事情的認知這樣子，妳覺得我會在什麼地方用客家話，可是如果你學英語，可以有各種之事去外國，商業溝通學日語我可以去日本，可是學客語的用意是什麼？

我其實對學客語這件事有點好奇，那我們學三年客語然後十幾個學分到底要我幹麻，然後我們現在唯一的答案就是～去客家台工作（笑）

所以這就是一個非常弔詭的一個東西，我們到底經營出一個什麼樣的客家環境給大家

而且這些學生來客家台，搞不好是給客家台帶來負擔，因為他根本就沒有影視製作或是新聞製作的那些基本能力

這個部分都是可以學，主要是說長久的來看，就是說我們這些把客家話學好這些人在沒有一個大環境的媒體，就是說我們自己文化的一個根，那他當然要被保護下來，越保護就越縮小越縮小縮小到不知道怎樣的一個狀況下，反而會，你知道嗎？就會失去了一些事情，他就是一個，就像博物館的東西，擺著當展覽品展示品，當做一個圖騰擺著，未來沒有辦法落實到生活裡面都是假的，只是一個宣示而已，那整體的這個政策，我覺得就是要，我會回頭來，來想說到底我們國家這邊的政策到底是什麼，客家台開播，大家開心嘛看到客家文化在電視上亮相出來，然後到了選舉出來了，拚命找客家選票跟大家拉攏關係，所以大家沒有辦法意識到這個問題，我不是說我很有遠見，只是說我如果有預算要消耗，然後蓋了很多客家的文物館，擺了很多客家的文物，然後有人說是養蚊子，關在那邊養蚊子，它變成社區的一部分那又怎樣，還是沒有落入在生活裡的一部分，我們的下一代小孩子還是不會懂客家文化我們就從頭來一次，惡夢就一直循環，東西越來越少，等到我們三十年後四十年後，客語已漸漸變成死光了，全台灣剩下十個客家語文專家，是跟我們同輩的，然後是零零落落的，那之後是什麼，那客家文化又是什麼，跟漢文化一模一樣阿，我們拿什麼跟人家拍？

恩今天收穫真的很多，謝謝您接受訪談。

附錄二：本研究產生論文〈文學戲劇節目的傳播模式另解—Schutz 社會現象學視角下的視域融合〉。

文學戲劇節目知識傳佈體系的構成：

Schutz現象社會學視角下的視域融合*

劉慧雯

世新大學新聞系專任助理教授

* 本文主要內容係行政院客家委員會 96 年度獎勵客家學術研究計畫部分研究內容，計畫題目「客家文學戲劇產製之研究：以『寒夜』和『魯冰花』兩部連續劇為例」，執行期間自 96 年 4 月 1 日至 96 年 12 月 20 日。本文同時也是客委會委託計畫結案報告的部分內容，感謝本研究計畫助理國立聯合大學台灣語文與傳播學系吳郁婷同學在資料蒐集上的努力，以及世新大學新聞系張瀚仁同學過錄訪談稿。此外，本文有關 Schutz 社會現象學的部分，則是本文作者國科會委託研究計畫：「反對運動中的電腦中介科技—在現象學場域中討論科技的意義」（計畫編號：NSC 95-2414-H-239-001，執行期間自 95 年 8 月 1 日至 96 年 9 月 30 日）在現象學方面的部分研究成果。本文初稿〈文學戲劇節目的傳播模式另解：Schutz 社會現象學視角下的視域融合〉曾發表於「多元共生：第五屆苗栗縣文學研討會」（苗栗縣文化局主辦，國立聯合大學台灣語文與傳播學系承辦，96 年 10 月 4-5 日），並將收錄於研討會論文集；作者感謝研討會評論人林克明教授對本文的肯定與指教。

文學戲劇節目傳佈體系的知識構成：
Schutz 現象社會學視角下的視域融合

中文摘要

本文以公共電視台文學改編戲劇「寒夜」為例，以現象學「存而不論」為方法，解析文學改編的戲劇作品，在大眾媒體傳播過程中構成的知識體系。

相對於大眾傳播內容以散佈於眾為目標，文學作品閱讀人口相對較小；文學作品一經改編，可能即刻擁有相對廣大的收視群。然而在相對冷門的文學，以及相對普遍的戲劇節目轉換過程中，大眾傳播媒體透過宣傳等手段，傳遞了哪些訊息內容，哪些知識體系，卻鮮少討論。本文以報紙對「寒夜」改編為戲劇的報導文本為對象，指出「寒夜」報導的基本內容。借用 Schutz 現象社會學有關知識的社會分佈（the socially distribution of knowledge）的模式，本文發現大眾媒體對文學改編戲劇節目的傳佈，乃是以文學領域專家與一般人之間之視域融合為主要相關知識構成的主要模式。

本文所指「視域融合」，與 Gadamer 所稱視域融合有所不同。本文所指者，更能指出現代生活中大眾媒介與新聞報導在知識構成中的關鍵角色，以及其所遵循的知識構成法則。

關鍵字：文學改編戲劇、寒夜、現象社會學、視域融合

文學戲劇節目知識傳佈體系的構成：

Schutz 現象社會學視角下的視域融合

一、 前言：面向大眾的文學改編戲劇

從無線電視到有線電視，從有線電視再到數位電視，大眾傳播媒體因為傳輸科技的更新，在內容數量方面的需求也越來越強烈。除了傳統上由編劇人才直接創作合適於電視播出的戲劇題材外，改編既有作品為影視呈現的材料，便成為符合電視這種科技形式的最佳文化內容。同時，文學創作長期以來即是人類思維的結晶，其內容在含意深遠、發人省思部分，更是體現大眾傳播媒體社會責任的最佳素材。（簡小雅，2005：11）

對文學創作來說，相對於文學作為精緻文化服務較小閱讀群眾的態勢，大眾媒介改編文學作品為戲劇，不論在通道、可觸及的閱聽人人數，或者表現形式的多元程度（如：廣播、電視、電影），都將文學作品自高級文化的小圈中釋放出來，成為面向大眾的作品。本文討論的核心，便是這些面向大眾的文學改編戲劇。

（一） 轉向大眾：文學作品戲劇化

由於文學作品的敘事形式常能符合於戲劇節目的播出慣例，因此，大眾傳播媒體借用文學作品為戲劇節目內容，自廣播的時代便有。從作品逐字內容朗讀的形式開始，到編劇重寫改編劇本，在大眾媒體成為當代生活重要的知識管道後，透過戲劇節目的播出，文學作品獲得空前的流行；甚至能與戲劇節目互相拉抬，使兩者都成為該領域中的經典。

文學作品改編為戲劇節目的傳統由來已久，對電視戲劇來說，小說向來也是重要的素材。（仲呈祥，2002；李磊明，2003）瓊瑤的愛情小說，金庸的武俠小說，廖輝英、蕭麗紅、蔡素芬等人的鄉土小說，李喬、鍾肇政的族群與歷史小說……文學作品改編成戲劇，早已比比皆是。而描寫俗民生活、解釋當代精神的歷史小說，以及劇情鋪陳人物互動的長篇小說，因為內涵豐富且人物角色明確，與戲劇的表現形式最為接近，因此在文學作品改編的領域中，最容易成為戲劇節目取材的對象。

對於文學作品改編為戲劇節目的討論，不但對文學作品本身的地位與內涵有所著墨（如：王慧芬，1998），對於改編前後的版本比較（如：劉寶秀，2003；黃思超，2003；簡小雅，2004；高怡真，2004；陳富蓉，1995；楊嘉玲，2000；林致好，2005）、戲劇製作過程（簡小雅，2004；林致好，2005）等，也多有討論。這些討論，結合了文學與傳播，形成對這兩個相對傳統的領域來說，都十分

有趣的「文學與傳播」次領域。

(二) 大眾文化印象成形

本文的研究題旨是希望透過對「文學作品改編為戲劇節目的報導」來瞭解改編播出作為一個完整的事件，從改編初期到播出後的整體大眾文化印象，從而解析一般人接觸文學改編作品的知識歷程。

本文採取現象學方法 (phenomenological method) 中對自然態度存而不論 (epoché) 的方法，回到大眾媒介改編活動的報導，試圖指出在文學作品轉向面對大眾時，由作者、作品、大眾媒介 (記者、報導人、媒介組織機構) 共構的大眾文化印象；本文認為，考察此一大眾文化印象，有助於理解大眾媒體如何傳佈文學改編作品，如何區辨出文學與戲劇之差異，同時也構塑出收視之前對作品的一般性知識內容。

這裡所指「大眾文化印象」，是借用閱聽人研究傳統中對閱聽人收視活動的詮釋結果。1980 年代，荷蘭傳播學者 Ien Ang 為了瞭解閱聽人收視行動中的意識形態，以徵求觀影心得的方式，蒐集了 42 篇觀賞電視肥皂劇《朱門恩怨》(Dallas) 的心得。Ang (1985) 整理這些心得評述發現，相對於學者悲觀地認為看電視將直接影響一般人的思維，他所收集到的這些自願回覆觀影心得的閱聽人，展現了一種對媒介內容的高度批判。這些來信大量指稱《朱門恩怨》影集中的性別歧視、錯誤的家庭關係……等內容。(Ang, 1985; Liebes & Katz, 1991) 這些觀眾的來信所展現的批判與反省，衝擊了閱聽人研究的既有結論：《朱門恩怨》當時在荷蘭的收視率高居不下，但願意主動提供觀看經驗的讀者，不但沒有表現出他們對該劇的喜愛，反倒是在自承收看的前提下，具體指出劇中的意識型態，並且清楚知道該劇的內容與現實生活有著極大的差距；這與傳播學者認識的肥皂劇收視者印象有著極大的差別。Ang 一方面將這個矛盾解釋為一種「愉悅的逃避」(pleasure of escape)，另一方面也指出了一種「大眾文化迷思」(myth of mass culture)。「大眾文化迷思」是指，一些流行的批評／批判用語或概念大量在大眾媒體上出現 (例如：女性主義、性別歧視等)，使得一般人對於這些詞彙或概念也有了一定程度的理解。甚至，對整體大眾媒介的表現，也有一個既定的印象 (如：社會亂源)。當他們被詢問到對於大眾媒體內容的表現時，立刻呈現出對媒體內容的不信賴。然而，在不信賴的同時，仍舊持續收看大眾媒體播送的內容；認識與行動之間，可見明顯的斷裂。Ang 所說的「大眾文化迷思」其實是在形容閱聽人將批判語彙當作流行，一面批評卻又不願關上電視的狀態。

本文在這裡所指稱的「大眾文化印象」，是從 Ang 的「大眾文化的迷思」延伸而來。Ang 的研究指出，大眾文化迷思的內容，多半是對媒介所呈現的大眾文化面貌，以及具有該批判態度的閱聽人採取較為負面的態度；然而本文所指的乃是一般的印象，不一定有正負面的評價差異，因此改以「大眾文化印象」(image of mass culture) 指稱之。本文所稱「大眾文化印象」，是指閱聽人在大眾媒體上

接收到對特定節目的報導，因而對該節目內容所形成的具體印象。這種印象尚未被評價（沒有好壞對錯），僅僅是對節目內容的概括理解。

（三）研究問題：文學改編戲劇知識構成的歷程

相對於過去研究著重於文學作品的意義、改編後與原著的比較、戲劇化過程的描繪，本文將焦點鎖定於特定作品因為改編為戲劇節目，也就是討論作品面向大眾的過程中，對作品、戲劇整體架構的描述，以及形塑此描述的力量。本文選擇公共電視在 2001 年開始製作（開鏡），2002 年 3 月 3 日首次播出的連續劇「寒夜」為例，討論文學作品改編「事件」的整體知識歷程。考察的對象，就是報紙對此一改編拍攝事件的報導。

文學改編戲劇節目也是一種創作。（楊嘉玲，2001：5；高行健，轉引自張明慧，2001）文學作品不論內容如何，總是一種社會實踐；大眾媒體上播映的戲劇節目，也是一種社會實踐。從互文的觀點來看，比較原著與改編作品雖可看出異同，卻僅僅能將兩者皆視為「文本」。本文所討論的，其實卻是兩個社會實踐的相遇。文學常被認為是具有高度反思能力的領域，透過特殊語言形式，表現出作家對其所關切現象的意見與詮釋。然而，大眾傳播媒體在被 Horkheimer 與 Adorno 稱為「文化工業」（cultural industry, Horkheimer & Adorno, 1972）之後，便成為「批判」、「反思」的對象，不再是原本被期待的，可以作為意見溝通交換的空間。已遭矮化的大眾媒體的產製與演映系統，遇上作為一種特殊社會實踐的文學，究竟是怎麼樣一個「遭遇事件」？這是本文的研究問題。本文認為，從文學到戲劇的形式轉變，以及大眾媒體演映系統原即遵守的基礎邏輯，構成了一種屬於文學戲劇的特殊知識系統。這個知識系統在改編事件中，透過大眾文化印象的形成，主要地構成了一般閱聽人對文學戲劇作品的認識。本文的寫作目標，即在揭露此一知識過程。

本文將透過現象學方法，考察「寒夜」在由文學轉向戲劇作品的過程中，如何被描述於大眾媒體（在本文中特別指報紙報導）上，藉此來揭露人們感知此一事件的模態。依據現象學，人的理解是我們面對客觀世界，因為客觀世界向我們顯示，而我們藉由意向投射，所交織成的意識內容。（參見 Sokolowski, 2000／李維倫，2004：23-28）透過現象學所提示「懸而不論」的方法，我們可以先懸置對大眾媒體文化工業的批評，重新看待媒體形塑「『寒夜』改編戲劇」的描述，作為我們考察的起點。在這個起點之下，我們關切的是引導我們思索該事件的各種因素。

本文雖採取現象學方法厚描報紙對「寒夜」攝製的報導，但為說明方便，同時借用現象社會學所採取的分類模式，對現象學考察的內容以大分類的方式表述出來。

二、文學改編戲劇的現象社會學式知識考察

在進入具體討論釋例前，本文先說明所謂「現象學考察」的內涵。在此，應特別注意，本文選擇「寒夜」作為討論對象，除了由於這部文學作品乃是近期的改編作品外，主要是因為「寒夜」及其作者李喬在文學界享有極高的名望：李喬不但是國家文藝獎得主，並且在族群事務的國家政策上有其份量。但對一般社會大眾來說，卻可能遠不及網路文學家痞子蔡來得有名。李喬在文學與大眾文化兩個領域差異的地位，在同一著作的兩種傳播形式中如何掌握知識形塑的歷程，恰好是本文意欲討論的主題。

更重要的是，就本文所意欲考察的「文學改編戲劇」來說，「寒夜」只是一個解釋的例子（釋例，*exemplifier*），並非整體論觀點下對所有文學改編戲劇作品的一致性解讀。在現象學考察中，我們之所以能對事物現象有所認識、甚至提出觀點解釋之，乃是因為我們與這些事物現象在某個場景中遭逢。本文面對「寒夜」所具有的一切元素，並不排除任何一塊，而是做事件與讀者遭逢的深度描述，在此描述中，進一步挑選文學作品戲劇化過程中，知識體系構成的考察。

（一） 現象學方法

所謂現象學方法，意指不透過理論或我們自然態度中早已認為理所當然的思維架構，而直接對呈現在我們眼前的現象作一描述。這個描述同時牽涉了事物的呈現，以及人投射意識於其上的努力，因此是一種具有互為主觀性質的客觀描述。現象學是經驗之學（余德慧，2004:7），源自 Husserl 現象學對科學知識的反省。（Husserl, 1970）相對於傳統知識論不斷在「什麼是事物自身」這個問題上打轉，現象學卻要將這些爭論放下，讓他存而不論（*epoché*）。（蔡錚雲，2004:10-11）。當我們可以對之存而不論時，反倒可以看清楚我們所觀察的事物，而不再是先前以為是理所當然的對象。

這麼一來，知識不再是層層疊疊、互相指涉、自成一格但卻與生活拉出距離的理論體系，反倒是在存而不論之中，展現出豐富的生活經驗。在我們懸而不論、腦袋空白一片的時候，被看的東西自行呈現他自己。即使這時仍有模糊不清，卻再也不是我們造成的了。（蔡錦昌，2001:206-7）透過現象學方法，雖然事物仍然模糊，但我所經驗到的事物卻可以得到釐清，形構出意義。這時，我只是描述，不做解釋，不讓非事物的東西暗渡陳倉。於是，事物以有意義的方式將自身表達出來，客觀知識將我包含在其中。於是，客觀的知識再也不僅僅是知識，而是一個鉅細靡遺的生活世界（*Lebenswelt*，蔡錚雲，2004:12）；這裡不再有什麼條理分明的龐大體系，反倒是一個源源不絕、無遠弗屆的場域。（劉慧雯 2007:133）

人文社會科學自 Comte 在 1839 年發明「社會物理學／社會學」⁽¹⁾一詞以來，已有百多年歷史。（謝高橋，1982：4）其間發展的概念、理論、主題、方法等，將我們的生活世界分門別類，體系地統整。然而，1970 年代的「語言學的轉向」（the linguistic turn，洪漢鼎，1992）以及 1980 年代後現代哲學對大理論與後設

理論體系的挑戰 (Lyotard, 1979[1984])，已經提示人們，理論化的作用造成了系統對生活世界的殖民 (Habermas, 1985)，當我們擁有的知識越多，就距離活生生的日常生活越遠。在電腦中介科技為我們媒介出的生活中，光怪陸離不再是歧出於體系的例外，反倒因為常常出現而變得見怪不怪時，將自然態度懸置起來，讓我們所觀察的事物呈現他自己，能使我們暫離科學主義客觀概念對我們的壓迫，在見怪不怪的生活裡，取得一種抒解。

透過現象社會學考察，我們可以暫回生活世界，對大眾媒體傳播過程中形成的知識體系作一理解。

(二) 文學改編戲劇的現象學考察：「寒夜」報導的知識體系

本文以「寒夜」的報紙報導為核心，討論構築該事件知識體系的具體內容。在此，本研究的客觀性來自於現象學方法中，「事物做為意識思索對象，即具有不證自明之客觀性」的觀點，這與科學研究所論「客觀性」顯有差異。本文藉由這種對客觀性的談論，想要指出的是在本質直觀之中，我們所揭露的是主體被投置於世界之中，獲得一種帶著主體意向的對客體的描述。這個描述的目的是指出活生生的個人所處的生活世界。

本文在考察「寒夜」改編戲劇的報紙報導內容之後，將其中的知識體系作分類呈現。

1. 知識體系一：客家籍的「寒夜」

從 2001 年 2 月公共電視取得文建會投資新台幣一千萬元拍攝資金起，寒夜的拍攝過程取代文學作品本身，成為一般人接近這齣戲劇的主要內容。考察之後發現，關於「寒夜」被報導中，最長出現的是它的族群身份。

「寒夜」的報導討論主要集中在選角、拍攝場景、製片成員、以及拍攝花絮幾個面向。「寒夜」的文學性質，並非報紙討論的焦點。對於角色場景的報導，有趣地集中在角色與客語之間的關係上：

……要能說客語，國語也不錯，甚至能講台灣話的人，說真的有點難找，而公視年度大戲「寒夜」就需要這樣的女主角，製作人陳秋燕遍尋不著，直到劉瑞琪出線，才讓她放下心中的大石頭。

(粘嫦鈺，2001/02/04，《聯合報》，26 版)

……李安……擔任顧問，並立即提出「呈現史詩般氣勢，演員的語言尤其要原汁原味。」……製作人陳秋燕依此前提，找到客家籍演員劉瑞琪擔任石雋太太，唯一美中不足的是石雋不諳客語，……

(粘嫦鈺，2001/02/15，《聯合報》，27 版)

不僅是演員，大眾媒體對「寒夜」的說明，「客家籍」身份是描述的核心。在製作之初，「寒夜」便被定位為「全劇描寫客家族群的故事」（粘嫦鈺，2001/02/04）；為戲劇拍攝所搭建的場景則是「清末至日據時代的客家村落」（粘嫦鈺，2001/05/11），拍攝過程除了精挑細選的客籍女主角外，還有「有不少熱愛客家文話的上班族辭去工作演出」（粘嫦鈺，2001/05/11）。「寒夜」「全劇採客語發音，是國內首部自製的客語連續劇」（林錫霞，2002/01/25）。報紙為一般人所形塑的「寒夜的大眾文化印象」，在強調客家籍的身份上，不遺餘力。

「寒夜」的客籍身份，主要地形成了「寒夜」的大眾文化印象。不論是說明文學作品，或此一改編事件，都不脫「客家」。例如，在一般人不一定認識原作者李喬的情況下，李喬是誰這個問題，同樣以作品的族群身份來回答：

「寒夜三部曲」是李喬的成名小說，1981年獲得吳三連文學獎。這本小說主要描述1890年至1896年客家先民在苗栗大湖鄉番仔林（現靜湖村）拓墾的艱辛與抗日事蹟。

（何來美、黃宣翰，2001/05/18，《聯合報》，19版）

透過作品的客家籍身份來說明作者的客籍身份，形成了類似作者論的理解模式。雖然「作者論」在文學批評領域中由來已久（Abrams, 1958），但在大眾媒體為「寒夜」所形塑的知識體系中，能代表作者的，既非李喬二十餘年的中小學國文教師身份，亦非台灣文化榮譽博士學位得主；不是台灣社會運動評論者，也不是總統府國策顧問⁽²⁾。在眾多社會身份中，大眾媒體獨獨借作品的客家元素，挑選李喬的客家子弟身份。

在通曉客語的女主角、不諳客語的男主角、文學作品描繪的客家先民，以及透過文學作品內容獲得族群身份的原著作者身份之中，「寒夜」改編劇的最重要知識體系，或者說最具體的大眾文化印象，便是圍繞著族群意向所構成的客家籍身份。

2. 知識體系二：大眾媒體架構

在「寒夜」或其他文學作品改編戲劇的報導中，除了改編作品本身的特殊性外，顯然有符合於大眾媒體架構的知識內容。這是「寒夜」的報導作為新聞報導之一環，有其必須考量的專業與新聞價值。

(1) 資本化的知識內容

「寒夜」是文建會第一次投資公共電視戲劇節目，在新聞報導上，具有「新奇性」的新聞價值，難怪此一事件會見諸報端。

自 2001 年開鏡開始，報紙對該劇的描述集中在製作群上。「寒夜」的拍攝與公共電視更早之前一系列文學改編戲劇節目的成功有關。「人間四月天」、「橘子紅了」、「曾經」，還有「後山日先照」、「赴宴」、「孽子」等一連串文學改編作品的播出，不但使得公視連年抱回廣播電視金鐘獎各項大獎，同時也開啓公共電視在不用考慮商業收益的情況下，更有時間、資金與播出時段的特別戲劇製作邏輯。「寒夜」是公視第一齣自製的八點檔連續劇（劉子鳳，2002/03/02），挾著「公共電視」非關經濟利益的優勢，一共二十集的連續劇花費總製作費四千萬元，而且包括男女主角在內所有演員，幾乎都是半價收費演出。（劉子鳳，2001/05/11）

這些數字顯示出「寒夜」斥資鉅額；而報紙對製作經費的描述，也就進入大眾媒體看待戲劇作品（包括電視劇、電影等）的基本模態：以「資本額」來理解作品。在公共電視相對沒有收視率壓力的架構中，製作費等支出項目仍受新聞報導青睞，可以看出大眾文化印象的形塑，重資本更甚於內容。由此，我們可以看到文學作品改編為戲劇之後，大眾媒體有關經濟活動的知識邏輯，介入了一般人對該事件的大眾文化印象。

2001 年 7 月，桃芝颱風重創台灣，「寒夜」在苗栗北河村的場景也收到風災受損嚴重。在此，原本有機會脫離商業利益考慮的公共電視節目，因為場景毀損，又回到資金的考量中。大眾媒體對此事的報導，更清楚對資本的高度關注：

製片王志源說，片場受損大約一百萬元，「寒夜」原訂今年（2001 年）十月殺青，受颱風影響，可能延到十一、十二月，二十多位工作人員每個月的薪水就要一百多萬元，延長拍片時間，也增加拍攝成本，希望公視能夠增加拍片預算。

（黃宣翰，2001/09/22，《聯合報》，18 版）

……由於「寒夜」損失不貲，製作人陳秋燕已經到了破產邊緣，公視決定破例「救援」，可能會彌補部分損失，至少讓劇組有能力回復原貌，把全劇完成，否則「寒夜」將成為公視的噩夢。

（粘嫦鈺，2001/09/22，《聯合報》，27 版）

文學作品改編為戲劇的事件，高度與大眾媒體製作戲劇節目的經濟邏輯疊合，成為我們理解該戲劇節目的重要內容。

（2）偶像化的人物報導模式

相對凸顯原著作者的族群身份，報紙形塑此事件的大眾文化印象，還有幾個名人的「偶像化模式」。首先是製作人陳秋燕的身份。

陳秋燕原是福佬語戲劇演員，2000 年製作公共電視人生劇展「誰在橋上寫字」，並立刻獲得當年度電視金鐘獎五項大獎⁽³⁾。相對於商業電視台由製作人提

出製作企畫爭取預算，或製作完成後爭取播映時段、在廣告時段中獲利，「寒夜」的製作模式由公共電視節目部發動，邀請前一年的金獎製作人籌備製作該劇。在金鐘獎的加持之下，原本為幕後身份的製作人，挾其「金鐘製作人」的身份，現在轉為加持「寒夜」戲劇作品品質保證的指標之一。

不只陳秋燕本人，她身為製作人為「寒夜」挑選的導演則是「找了半年，實在找不到適合的導演人選，只好內舉不避親，請老公提前自華視退休，跨刀幫她的忙」。(劉子鳳，2001/04/25)而劇中代表原著李喬母親化身的「燈妹」，則是陳秋燕「看了好幾百個女演員」還是覺得她最好，而且當時剛「以『氣質女星』之姿和女主播、女作家一同代言某面膜廣告，讓不少戲劇製作單位驚為天人」的林立青擔綱。(劉子鳳，2001/04/25)至於不諳客語仍加入演出的男主角，則是「昔日『龍門客棧』、『山中傳奇』的大俠石雋」。(粘嫦鈺，2001/02/15)

被描繪為客家籍的「寒夜」在大眾文化印象中藉由演職員過去的表演成就，在族群身份之外，出現了更為符合當代大眾媒介製播邏輯的身份：大牌雲集，得獎紀錄加持的戲劇節目。偶像化的報導模式，為該劇從文學轉向大眾媒介鋪出一條合乎電視戲劇宣傳常例的知識內容。

至此，大眾媒體架構以說明製作經費、演職員演藝經歷等方式，介入文學改編作品的描繪中。也是在這裡，文學作品與其所改編的戲劇節目之間，形成一種在知識範疇上的斷裂：對一般觀眾來說，或許不認識李喬，或許沒有讀過寒夜，也或許不具有客家族群身份，但對演員的熟悉，對金鐘獎獎項意義的瞭解，仍有助於大眾形成對該劇的文化印象。只是，這個印象已經脫離了文學的範疇，進入到大眾文化印象的範疇中。

(3) 攝製與宣傳

除此之外，「寒夜」的大眾文化印象還包括幾個戲劇宣傳活動的例行公事。光是「寒夜」拍攝場景搭設，便有多篇報導說明「在公館北河村花費六百萬」(何來美，2001/05/15)，「……重現百年前客家先民生活場景，令人發思古幽情……(有)茅舍、竹籬、水車、竹橋、桿棚、土地公廟、樟腦寮、瞭望台等十四個場景……佈景人員為了查證部分細節，甚至遠赴日本找資料，顯見對歷史負責的用心。」。(黃宣翰，2001/05/19)對拍攝場景的挑選早已是戲劇電影宣傳活動中的重要報導內容，從電影「魔戒」、「哈力波特」...等好萊塢大片，到瓊瑤愛情連續劇都可以見到；「寒夜」的報導策略顯示，不論族群身分，不論公視架構，報導的模式如出一轍，沒有例外。

在「寒夜」的拍攝過程中，不乏為戲宣傳的活動。例如，2000年諾貝爾文學獎得主高行健的訪台行程中探訪公館鄉北河村的拍攝現場，便成為大眾媒體報導的重要新聞。而這個新聞之所以重要，與「寒夜」的關連比較小，與「諾貝爾文學獎得主高行健」的關連比較大。這一點，從報導的記者便可以看出。

在《聯合報》所有對「寒夜」的報導中，影視線記者粘嫦鈺是最主要的發稿

記者，其次是苗栗地方記者何來美、桃竹苗記者黃宜翰，娛樂線記者劉子鳳。幾乎所有有關「寒夜」的訊息，都由這四位記者採訪報導；而「寒夜」在報端的現身，也集中在與戲劇節目拍攝有關的影劇娛樂版，以及拍攝地點苗栗／桃竹苗分版為主軸⁽⁴⁾。然而，高行健參觀北河村拍攝現場，卻由 14 版「文化」線記者范榮達發稿，並在稿頭以「公館報導」，罕見地指出了台北、苗栗之外的報導區域⁽⁵⁾。

（范榮達，2001/10/02）作為使一般大眾理解「寒夜」的主要知識管道，大眾媒體的宣傳策略，為這一組知識系統，添加了文學創作、戲劇攝製之外的其他內容。而這些內容，無法透過「寒夜」本身瞭解，必須從大眾媒體的宣傳活動才能理解。

由此，我們考察了「寒夜」在大眾媒體上的面貌，瞭解從文學到戲劇進程中，改編作為一個事件，做為觀眾的我們所能遭遇到的知識內容。

三、 大眾文化印象中的視域融合—Schutz 的角度

（一） 現象社會學解析知識的社會分配類型

本文借用 Schutz 討論當代社會的三種知識分配導向⁽⁶⁾：「耳聰目明的公民」（well-informed citizen）、專家（the expert）以及「尋常路人」（the man on the street）（Schutz, 1964:122, 465）這個模型，說明文學作品改編為戲劇節目的過程中，尚未為我們所詮釋說明的引導機制。從這個模型的應用，本文想指出的是大眾媒體在當代社會生活中的地位。

1. 從 Weber 的權威類型學轉向知識的社會性分佈

Schutz 是現象社會學⁽⁷⁾的主要理論家，雖然不是學院中建制內的學者⁽⁸⁾，但 Schutz 對 Husserl 現象學的閱讀，卻使他成為現象社會學的主要理論家⁽⁹⁾。Schutz 的特色就在於結合 Husserl 現象學與 Max Weber 的「行動與理解社會學」（sociology of action and understanding, Wagner, 1970:1）。不管是 Weber 或者 Schutz，都在討論社會行動的基礎。兩人的差別在於，Weber 對於建立理想型（idea type）有著理論上的興趣，而 Schutz 則將焦點放在 Husserl 晚期相當強調的「生活世界」。

在 Schutz 說明引導當代生活的知識類型時，借用了社會學家 Max Weber 的權力理論，以及「理想型」（ideal type）概念，來描述生活世界的結構。

Weber 的權力理論將權力來源分為幾種類型：傳統（traditional）、天縱神才（charisma）、合法理性（legal rational）；這個分類模型是當代討論權力運作的基本理解模式。Schutz 在面對當代知識的社會性分配（the socially distribution of knowledge, Schutz, 1964）時，將 Weber 的理想型轉化為另一組說明。

Schutz 的說明首先提到了現代人的生活。他說，在現代生活的最大的特色就是，包括我們自己，以及與我們相處的同時代人（our fellow men），都不可能完

全地瞭解任何一個人——不論是自己或他人。正因如此，便不可能透過理論體系來說明社會生活。然而，我們並不因此就忘了該如何生活；這表示，在日常生活中，我們有一些可以遵守的「理所當然」能夠依循，而「理所當然」的面向、程度不同，便構成了當代生活中知識的社會性分配。

由此，Schutz 指出在民主社會中三種知識分配的類型：專家（the expert）、路人（the man on the street）、耳聰目明的公民（the well-informed citizen）。這三種類型的差別在於他們「將事物視為理所當然」的程度。

「專家」是在特殊的領域受到學科限制，因而對該領域的知識要求特別嚴格，也特別具有覺醒意識（aware consciousness）的人；對於領域中的知識，他們特別不容易視為理所當然，因而也就更具有批判反省的能力。耳聰目明的「公民」，或者依 Schutz 的話是「希望自己耳聰目明的公民」，雖然不像專家那樣專精而醒覺，但也不會採用模糊的知識；為了使自己「耳聰目明」，這些市民會在達成目標前，找到合理的理由。因此，他們就是不斷在找合理解釋的一群人。

至於「路人」，乃是「以典型方式界定問題，並且以典型方法解決典型問題」的一群人。這群人在許多領域都擁有運作的知識，只是這些知識彼此之間可能並不連貫，甚至相互矛盾。Schutz 說，他們基本上就是依照知識食譜（a knowledge of recipes）照章行事；而且在眾多可用的食譜中，路人基本上是依照情緒的反應選定行事準則，可以說「以追求開心」為主要目標。

2.現代社會中的人際「遙控」（remote control）關係

雖然這三個類型看來區隔彼此，但 Schutz 卻在 1964 年的討論中說，這三個類型經常互相重疊：一個人可能在某個時刻是專家，卻在另一個時刻是照章行事的路人。而要決定到底是以專家、市民或路人的方式行動，關鍵在於行動情境與行動者的「關連程度」（zone of relevance, Ibid:471）。

Schutz 將「關連程度」區分為內在關聯（intrinsic relevance）與外加關聯（imposed relevance）兩種。內在關聯意指行動者自己原本就重視的活動，是行動者主觀上的選擇。外加關聯則是社會附加在行動者身上的事件。Schutz 認為，所謂外加關聯，就是 Heidegger 所說的「被拋置於世界」（being projected / thrown into the world）。Schutz 強調，雖然行動者受到內外兩股力量的引導，但在社會生活中有許多時候，外加關聯會轉化為內在關聯，成為引導我們行事的主動法則；我們對習俗的遵守經常是選擇性的，原因就在每個人將習俗認定為內在或外加關連的程度不同所致。行動關聯的變動性質，使得我們更難以理解與自己同時代的人為何不與我們受到同樣規則的約制。更重要的是，由於這個時代的外加關聯是由我們所不認識的、不知道的他人（other）所構成的，因此，在他人越來越匿名的情況下，想要從行事方式來瞭解每一個人就更不容易，個人的社會位置也就更難以被辨識確認。這時，人與人之間共同的內在關係場域也會跟著減少。Schutz 的說明使得行動者的行動產生了一種自由度；從社會變遷的角度來看，這也意味

著社區的消逝。(Imber, 1984:122)

這時，傳統的內在規律由外部附加的外加規則所取代，「民意」便成為在 Weber 權力論述之外，新生成的權威：這是一種匿名而又抽象 (anonymous and abstract) 的權威，統領了整個社會與政治的生活。(Ibid:122) Schutz 認為，在內在關聯與外加關聯的轉化之間，「每個人都成了別人遙控器」(we are “potentially subject to everybody’s remote control”, Ibid:122 ; Schutz, 1964:129)。不管是專家、市民或者路人，都處於同樣的環境之中。不過，這麼說卻不代表 Schutz 是命定論的提倡者，只是，當我們都受別人遙控，或者遙控著別人時，所謂「匿名他人」便形成了一種非理論的、而是社會學式的實體 (Ibid:123)，在我們的社會生活中佔據有主導的地位。

民意做為新的權威，它的危險性在於它幾乎完全由路人所形塑。當社會活動的主要遵循法則是匿名而又抽象的民意概念時，行動者所仰賴的就不再是活生生的人 (不再是地方仕紳、家族長老)，而經常是片段的資訊 (如：民意調查結果)。更麻煩的是，所謂民意也不一定是由民意調查中心提供，更多時候是由媒體所提供；這個時候，如果我們仍想成為耳聰目明的市民，就必須有判斷的能力。問題是，判斷的能力又仰賴何種知識呢？Schutz 的答案是傳輸者的可信度。然而，後來的研究者 Imber 卻認為，在當前的生活模式中，市民所信仰的恐怕不可能再是「確切的」訊息，而僅僅是「機率顯示他會發生」的事情，或者，只是瞭解某件事發生的機率。(Ibid:124)

於此同時，依照 Schutz 的提示，大眾媒介的力量藉由其「傳輸者」的身分，成為路人、市民所仰賴的判斷基礎。這個時候，經過大眾媒介改編洗禮的文學作品，依賴大眾媒介的基礎報導邏輯現身，我們所理解的「文學」，便帶有濃厚的大眾媒體氣息，成為「大眾文化印象中的文學」。在此，一種有別於 Gadamer 描述的「視域融合」便在大眾文化的場域中展開。

(二) Schutz 視角下的視域融合

在此，本節要透過對 Schutz 社會現象學模型中，對知識分配所做的三個類型的解析，說明「寒夜」報導所展現的知識體系。本文認為這是在 Schutz 現象社會學視角下，開展在大眾文化印象中的「視域融合」。

1. 戲劇寒夜的專家論述—轉借自文學

為了將李喬原著與公共電視改編後製播的連續劇區分開來，本節起將李喬原著以「文學寒夜」表述；另外以「戲劇寒夜」來代表公共電視製播的電視連續劇。

在文學理論、文學批評場域中，對「文學寒夜」的評述多如牛毛 (如：賴松輝，1990；王淑雯，1993；黃琦君，2002；盧翁淑美 2004，張令芸，2005)，討論作者、人物角色、地理地方等主題皆有。「文學寒夜」以及原作者李喬在文學

創作中的地位，已經由多樣而豐富的學術討論獲得確定⁽¹⁰⁾。然而從「文學寒夜」到「戲劇寒夜」的轉換過程中，文學與戲劇不可偏廢的雙重性，產生了一種在論述上的混血文體(hybrid)，「以文學為內容，大眾媒體報導為形式」的模式成為報導戲劇寒夜的主要模式。於是，文學寒夜中的專家論述以這樣的方式展現在對戲劇寒夜的描述上：

作家李喬名著「寒夜三部曲」將搬上公視螢幕……「寒夜三部曲」是李喬的成名小說，1981年獲得吳三連文學獎。……

(何來美、黃宣翰，2001/05/08，《聯合報》，底線為本文所加)

寒夜是台灣大河傳統小說中，極具史詩氣魄的作品…該片製作人陳秋燕表示，改編大師的經典作品永遠是冒險的實驗，尤其像寒夜這樣的史詩級作品，要用戲劇的方式展現出文字中「大地之母」的氣勢與格局，是一項嚴格的挑戰，…

(林錫霞，2002/02/28，《聯合報》，20版，底線為本文所加)

「大師」、「大河傳統小說」、「經典」、「史詩級著作」、「史詩氣魄」……轉借自文學場域的概念成為大眾媒體在再現原著作者與原著時，主要的說明策略。對於用典型方式界定典型問題，並以典型之法解決的路人來說，這些說明無從判斷起，於是，大眾媒體便恰恰好在描述的過程中，扮演了 Schutz 所說的「傳輸者」的角色，一般人則是透過大眾媒體得知，並希望能藉此做成行事的判斷。

獎項、對小說形式的說明(大河傳統)等，是在專業領域中特殊的知識判斷，在本文討論的釋例中，「文學」便是這個專家的領域。相對於此，大眾媒體作為傳輸者，提供給一般人的只是純粹的符號。只有在「寒夜」周邊的嚴肅的研討會報導中，才有可能以有著豐富脈絡的方式瞭解原作者的特殊身份與地位：

由財團法人文學台灣基金會主辦「閱讀李喬-主體性的裸露與對話」系列活動……將深情的帶領民眾進入李喬的文學殿堂。……從事四十二年的文學創作，李喬的文學，以揭發歷史真實面貌震撼讀者心弦……

(林錫霞，2001/08/10，《聯合報》，18版)

在李喬尚未進入大眾文化印象，成為知名的文化印象人物之前，先前已經在大眾媒介中嶄露頭角的其他人物，便成為引介「李喬」這個符號的重要中界：

高行健……與作家李喬針對文學改編成戲劇、電影為題進行對談。……李喬也問及高行健是否贊成將文學作品改編成戲劇，高行健語帶幽默地說，希望在他有生之年，不要改編他的創作「靈山」……

(張明慧，2001/10/02，《聯合報》，14版)

高行健早在 2000 年便以諾貝爾獎得主的身分取得他在大眾文化印象中的地位與再現內容，李喬在此，是因與高行健的對談與對比被介紹出來。這表明了大眾媒介的符號邏輯，正如 Baudrillard (1968[1996]) 所言，是一個自成一格的「物體系」，依照符號與符號之間的差異運作著意義的交換。高行健透過諾貝爾獎交換出「知名作家」的意義，而李喬，則透過高行健交換出「知名作家」的意義。

但對於他們的作品，我們，大眾媒體的閱聽大眾，卻很可能一無所知。

這也就是說，「戲劇寒夜」在專家論述方面，的確不乏文學領域嚴謹知識的切入。不過這些嚴謹的專業知識，卻是透過大眾媒體的符號差邏輯傳遞在媒介閱聽人之間。於是這些人的專家身份不再是學門領域核心的知識所構成，反倒是過去的大眾文化印象中，早已形塑成立的符號印象。

這是本文主張，「寒夜」在大眾媒體化過程中，第一個顯示出的視域融合：文學專家與大眾文化印象的交融。

2. 戲劇寒夜的論述邊界

戲劇寒夜的論述邊界，遠超過文學寒夜的論述邊界。也或者可以說，並非超過，而是在不同的向度上拓展開戲劇寒夜的整體論述範疇。

Foucault (1972) 在《知識考古學》(*The Archaeology of Knowledge & The Discourse on Language.*) 一書中，以類似結構主義的架構，詳細描繪了論述規則的幾個向度：對象 (objects)、發言模態 (enunciative modalities)、概念 (concepts)、策略 (strategies)。(Foucault, 1972:40-70) 其中，論述策略，依 Foucault 的說明，可以理解為將對象、話語字詞以不同關連程度重新組成 (regrouping) 的作法。倘若我們用這個角度來看待「戲劇寒夜」的整體知識，便可發現，「戲劇寒夜」的論述邊界相較於文學寒夜，顯然豐富許多。

正如本文對「寒夜」報導所做的現象學考察所顯示，「戲劇寒夜」一方面包括了報導戲劇節目常呈現的新聞內容：首見的客語戲劇、男女主角與製播群的尋覓、主要演職員的過去經歷、乃至於拍攝進程中因受風災而出現的報導內容等。這些報導內容，其實無關「寒夜」是否是寒夜，而只關乎這個事件做為大眾媒體戲劇製作的事件性 (event-ness)。換言之，倘若換成另一部小說改編的電視連續劇，類似的知識內容必然重複出現，差別只是男女主角的名字不同而已。從 Foucault 知識考古學的角度觀之，這是大眾媒體為我們塑造的論述規則之一：戲劇新聞的組成成分。

但除此之外，「戲劇寒夜」還有其他的論述範疇。從製作人陳秋燕的得獎紀錄，到女主角劉瑞琪的三聲帶發音；從男主角的大俠形象，到拍攝場景在攝製結束之後轉為客家文化保留園區；從李喬的吳三連文學獎，到高行健的對談參觀... 本文在現象學考察中已經展現戲劇寒夜的論述邊界，確實已經在報導中打開。

不僅是這些與戲劇獲原著相關的論述，公共電視製播文學劇場的節目製作與播出策略，也在「戲劇寒夜」的論述範疇中，開啓了一個特別屬於公共電視的說明空間。

「戲劇寒夜」是搶先在中國製片的「日出」之前播出，對此，公共電視總經理李永得在「寒夜」的試片會上，爲了嘉許「寒夜」的製播水準，特別強調「公視認爲沒有必要非買大陸劇不可」。由此，公共電視對於台灣本土戲劇人才的培養、對於台灣做爲戲劇素材的重視等，形成另一個論述的範疇。很明顯地，這一組論述範疇，乃是在關連到「台灣 VS 中國」，以及「台灣劇 VS 大陸劇」這樣的對立中，重新組成的話語結構。這樣的話語結構借用了較大規模的國族認同論述，並且以簡單簡化爲「台灣新一代優質戲劇節目」的方式，將「戲劇寒夜」標舉爲具有表徵意義的台製連續劇。

在此，李永得的說法並未借用文學專家所熟知的領域知識，相反地，他借用了台灣在政治社會化過程中經常出現的國族認同常識做爲論述的起點。這麼一來，透過對一般人「對典型問題的典型解決方法」，「戲劇寒夜」的論述邊界獲得了擴張。

由這個論述邊界的擴張，很明顯可以看出，路人的典型解釋模式在戲劇寒夜的大眾文化印象形成過程中，佔有舉足輕重的地位。這種地位不再是經過深思熟慮獲得，而僅僅是一種情緒的反應。

四、 結語

本文觀察公共電視在 2001 年開始製作拍攝的文學戲劇節目「寒夜」在報端報導中的知識體系與論述架構，指出「寒夜」在製播過程中所形塑的大眾文化印象，實則由專家與路人論述共同形構。同時，「寒夜」的知識體系，乃是由一個又一個重重疊疊的視域交融所構成。包括族群身份、國族主張、大眾文化迷思（如：高行健的身份）、經濟邏輯、名人邏輯等，皆是戲劇寒夜構成今日可見知識體系的起源。

透過現象學考察，以及 Schutz 社會現象學架構下對三種知識社會性分配的基本架構，我們可以看出文學改編戲劇作品的傳播模式，已不再是傳統上線性的傳輸模式，亦非電視公司製碼、閱聽人解碼的雙向模式。相對地，由於大眾媒體在今日的生活中以具有「傳輸者」的身份，在我們無法掌握遙控著我們的民意到底是誰的情況下，傳輸者所主張的，便成爲具體的真實內容，而具有真實效果。由此，本文認爲，對日常生活的關注，仍應回到日常生活中，在經過懸而不論的現象學考察之後，才有可能回給日常生活該有的豐富意涵。

註釋

(1) Comte 在 1839 年時，原先想將這門新的科學取名爲「社會物理學」(social

physics)，但因比利時統計學家 Quetelet 在研究社會生活時，已經將他的研究範圍稱呼為社會物理學，因此 Comte 便放棄了這詞彙，改稱以「社會學」。參見謝高橋，1982：4。

- (2) 參見「台灣客家文學館」
http://cls.hs.yzu.edu.tw/hakka/author/li_qiao/author_main.htm。
- (3) 戲劇節目單元劇獎、戲劇導播獎、戲劇編劇獎、男配角獎、攝影獎。
- (4) 事實上，「桃竹苗報導」，是《聯合報》桃竹苗地區特有分版中的報導，在其他區域的讀者不一定能接觸到這些新聞內容。
- (5) 這是由張明慧撰寫在台中清水「創作的靈山」座談會，以及范榮達撰寫在苗栗公館的參觀行程分享同一個標題〈高行健：改編也是一種創作 昨與李喬對談，並參觀連續劇「寒夜」拍攝現場〉所構成的新聞。參見《聯合報》2001年10月2日，14版「文化」。無論如何，相對於一直出現在娛樂、影視版面的「寒夜」報導，這兩則新聞因為以高行健為主軸，出現在「文化」版面上，使得「寒夜」的大眾文化印象內容，藉由高行健的參與，更為豐富而符合大眾媒體的宣傳策略。
- (6) 此處所指，是 Schutz 在 1964 年發表的作品：‘The well-informed citizen: An essay on the social distribution of knowledge.’一文。本文收錄於 Schutz 作品集。參見：Schutz, A. (1964) *Collected Papers*. Vol. II. Arvid Brodersen (Eds.) The Hague: Martinus Nijhoff.
- (7) 「社會現象學」、「現象社會學」兩種談法皆有，雖然語意上可能有所差異，但均指向 Schutz 對社會作現象學式描述的工作。本文選擇以「現象社會學」為能指，目的在凸顯 Schutz 方法本身仍在社會學架構中，只不過應用了現象學「存而不論」等方法作社會學的討論。以本文對 Schutz 的應用來看，其實也是作分類、知識系統（類似知識社會學）的考察，因此「現象社會學」是比較貼近本文討論題旨的能指。
- (8) Schutz 的職業身分是一名銀行家，哲學則是他業餘的興趣。
- (9) Schutz 從未進入 Husserl 門下受教，但他發表《生活世界的現象學》一書之後，卻引起了 Husserl 的注意，不但持續與他對談，甚至邀請他到馬堡大學擔任助教，但 Schutz 並沒有接受這個提議。Husserl 甚至直言，現象學若能社會研究的應用，應以 Schutz 的模式進行。參見：Wilson, T. D (2002) ‘Alfred Schutz, Phenomenology and Research Methodology for Information Behaviour Research.’ paper presented at ISIC4 - Fourth International Conference on Information Seeking in Context, Universidade Lusitana, Lisbon, Portugal, September 11 to 13, 2002.
- (10) 在 2007 年春天舉辦的「第五屆台灣文化國際學術研討會－李喬的文學與文化論述」，即以李喬作品為研討核心。大會在說明該研討會的緣起時，談到李喬作品不論在質或量都相當可觀，值得重視。參見國立台北教育大學台文所的部落格：<http://blog.xuite.net/weng1256/tai/9229655>，搜尋日期：2007 年 10

月 14 日，下午 11 時。

參考資料

- Abrams, M. H. (1958) *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition.*, New York: Norton. 2nd Eds.
- Ang, Ien (1985) *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination.* London & New York: Routledge.
- Baudrillard, J. (1968[1996]) *Le Système des objets.* 林志明 (譯) (1996)。《物體系》，台北：時報文化。
- Foucault, M. (1971[1972]) *The Archaeology of Knowledge & The Discourse on Language.* Pantheon Books. English trans. By A. M. Sheridan Smith.
- Habermas, J (1985) *The Theory of Communicative Action, Volume 2: Lifeworld and System: A Critique of Functionalist Reason.* Beacon Press.
- Horkheimer, M. & Adorno, T. (1972) ‘The Cultural Industry: Enlightenment as Mass Deception.’ In *The Dialectic of Enlightenment.* New York: Continuum. Pp.120-167. (English translation by Herder & Herder.)
- Husserl, E. (1970) *Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology.* Northwestern University Press.
- Imber, J. B., (1984) “The well-informed citizen: Alfred Schutz and applied theory.”, *Human Studies.* Vol. 7, pp117-pp126., Dordrecht: Martinus Nijhoff.
- Liebes, T. & Katz, E. (1991) *The Export of Meaning: Cross- Cultural Readings of Dallas.* Oxford: Oxford University Press.
- Liotard, Jean-François (1979[1984]) *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge.* Trans. (from French) By Geoff Bennington & Brian Massumi. Foreword by Fredric Jameson. Minneapolis: University of Minnesota Press. (2002, 13th reprinted)
- Sokolowski, R. (2000[2004]) *Introduction to Phenomenology.* Cambridge: Cambridge University Press. 李維倫 (譯) (2004)。《現象學十四講》，台北：心靈工坊。
- Schutz, A. (1964) “The Well-Informed Citizen: An Essay on the Social Distribution of Knowledge.”, *Human Studies.*, Vol. 42, pp463-pp478.
- Wagner, H. R. (Eds.) (1970) *Alfred Schutz on Phenomenology and Social Relations.*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Wilson, T. D. (2002) “Alfred Schutz, Phenomenology and Research Methodology for Information Behaviour Research/” paper delivered at ISIC4 - Fourth International Conference on Information Seeking in Context, Universidade Lusitana, Lisbon, Portugal, September 11 to 13, 2002.

- 王淑雯(1993)。《大河小說與族群認同:以<<臺灣人三部曲>>、<<寒夜三部曲>>、<<浪淘沙>>為焦點的分析》，國立臺灣大學社會學研究所碩士論文。
- 何來美(2001/05/15)。〈寒夜三部曲 躍上公視 李喬成名小說 週五在苗栗公館開鏡〉。《聯合報》，19版「桃竹苗生活圈」。
- 洪漢鼎(1992)。《語言學的轉向：當代分析哲學的發展》，台北：遠流出版社。
- 余德慧，(2004)。〈序：現象學入門〉，李維倫譯(2004)。《現象學十四講》，台北：心靈工坊。(原書：Sokolowski, Robert (2000) *Introduction to Phenomenology*. Cambridge, U.K.; New York: Cambridge University Press)
- 仲呈祥(2002)。〈關於文學作品尤其是名著的改編〉，《中國電視》，2002年第1期，第9頁。
- 林錫霞(2002.08.10)。〈李喬文學創作展 揭幕〉。《聯合報》，18版「苗栗縣新聞」。
- (2002.01.25)。〈寒夜片場 規劃為生態博物館 縣內評估後送文建會審核 如果通過將分四年實施〉。《聯合報》，17版「苗栗新聞」。
- (2002.02.28)。〈寒夜將播出 肯定客家族群 首度由國人籌資開拍的客家文學連續劇 也為客家語的流通及使用開拓新空間〉，《聯合報》，20版「竹苗綜合新聞」。
- 李磊明(2003)。〈對敘事媒體轉換的理論討論〉，《現代傳播：北京廣播學院學報》，2003年第四期，頁71-73。
- 范榮達(2001.10.02)。〈高行健：改編也是一種創作 昨與李喬對談，並參觀連續劇「寒夜」拍攝現場〉。《聯合報》，14版。
- 粘嫦鈺(2001.02.04)。〈劉瑞琪客語呱呱叫 公視年度大戲「寒夜」由她挑大樑〉。《聯合報》，26版。
- (2001.02.15)。〈石雋不趕武俠熱 「寒夜」扮農夫〉。《聯合報》，27版。
- (2001.09.22)。〈「寒夜」歷經六個颱風 外景全毀 劇組總動員 重建家園〉。《聯合報》，27版。
- 楊嘉玲(2001)。《台灣客籍作家文學作品改編電影研究》，國立成功大學藝術研究所碩士論文。
- 簡小雅(2005)。《鄉土小說改編成電視劇之研究—以「後山日先照」為例》，國立中央大學中國文學研究所碩士論文。
- 賴松輝(1990)。《李喬<<寒夜三部曲>>研究歷史語言》，國立成功大學歷史語言研究所碩士論文。
- 黃宣翰(2001.05.19)。〈公視臨時片場 地方盼保留 保留為客家文化村 作為鄉土教材〉。《聯合報》，18版「苗栗縣新聞」。
- 黃琦君(2002)。《李喬文學作品中的客家文化研究》，國立新竹師範學院臺灣語言與語文教育研究所碩士論文。
- (2001.09.22)。〈公視大戲寒夜 場景風災受損〉。《聯合報》，19版「桃竹苗生活圈」。

- 張令芸 (2005)。《土地與身份的追尋—李喬<<寒夜三部曲>>》，銘傳大學應用中國文學系碩士論文。
- 張明慧 (2001.10.02)。〈高行健：改編也是一種創作 昨與李喬對談，並參觀連續劇「寒夜」拍攝現場〉。《聯合報》，14 版。
- 盧翁美珍 (2004)。《李喬<<寒夜三部曲>>人物研究》，國立彰化師範大學國文系碩士論文。
- 謝高橋 (1982)。《社會學》，台北：巨流圖書公司。
- 蔡錦昌 (2001)。〈舒茲-柏格派的現象學社會學論述〉，《東吳社會學報》，第 11 期，頁 203-211。東吳大學社會系印行。
- 蔡錚雲 (2004)。《導讀：回到事物自身》，李維倫譯 (2004)。《現象學十四講》，台北：心靈工坊。(原書：Sokolowski, R. (2000) *Introduction to Phenomenology*. Cambridge, U.K. & New York : Cambridge University Press)。
- 劉子鳳 (2001/04/25)。〈陳秋燕製作「寒夜」精挑細選〉。《聯合報》，26 版。
- (2001.05.11)。〈公視拍「寒夜」 搭景斥資五百多萬〉。《聯合報》，27 版。
- (2002.03.02)。〈寒夜搶先上陣 純客語發音 公視本土劇取代大陸劇 徐立功「日出」吃閉門羹〉。《聯合報》。26 版。
- (2001.07.31)。〈桃芝豪雨肆虐 「寒夜」場景泡湯〉。《聯合報》，27 版。
- 劉慧雯 (2007)。〈理解 Y2K 危機：科技—人文感知結構的揭露〉，《新聞學研究》，第 92 期，頁 129-171。國立政治大學新聞研究所出版。

附錄三：「寒夜」報導（以《聯合知識庫》為範疇）

公視八點檔 有請李安當顧問

「寒夜三部曲」大手筆 每集兩百萬 苗栗縣政府出地造景

拍寒夜三部曲 公視來苗找景

李喬帶著劇務人員走透透 盼找到合適場景

《地方公論》

寒夜三部曲

劉瑞琪客語呱呱叫

公視年度大戲「寒夜」由她挑大梁

石雋不趕武俠熱 「寒夜」扮農夫

陳秋燕製作「寒夜」精挑細選

公視拍「寒夜」 搭景斥資五百多萬

寒夜三部曲 躍上公視

李喬成名小說 周五在苗栗公館開鏡

公視‘寒夜’開鏡 公館擺宴

李喬小說搬上螢幕 先跟客家鄉親打成一片

公視臨時片場 地方盼保留

保留為客家文化村 作為鄉土教材

寒夜上螢幕 景點北河村

昨天開鏡 民眾爭相目睹劉瑞琪、石雋等演員丰采

劉瑞琪拍「寒夜」 遭毒蚊圍攻

公視年度大戲寒夜 公館開拍

錄製現場外 聚集好奇民眾圍觀 爲免影響拍攝效果 製作單位謝絕參觀

閱讀李喬 文學展多樣化

這位曾獲吳三連文藝獎的台灣本土作家 將以演講、影片欣賞、手稿、新書發表等，讓大家走近他。

閱讀李喬活動起跑

李喬昨天並發表「寒夜三部曲」英譯版等新書

大陸如果不能公平、對等以待，「孫中山」以後……

公視不再播與大陸合作的戲劇

桃芝豪雨肆虐 「寒夜」場景泡湯

李喬文學創作展 揭幕

P4 脫光 大膽把 F4 比下去

劉漢強、陳文山、張少朋、趙士堯在苗栗山區演客家先民 全裸入潭組「寒夜探險隊」

納莉抓狂 眾星也風狂

黃文豪、趙擎受困三十小時無水電 公視「寒夜」苗栗外景

地滿目瘡痍

公視大戲寒夜 場景風災受損

影響拍片進度 可能延到年底殺青

【記者黃宣翰／公館報導】【2001-09-22/聯合報/19版/桃竹苗生活圈】

「寒夜」歷經六個颱風 外景全毀
劇組總動員 重建家園

高行健：改編也是一種創作

昨與李喬對談，並參觀連續劇「寒夜」拍攝現場

拍公視「寒夜」飽嘗日曬苦

林立青黑得像「外勞」

寒夜片場 規劃為生態博物館

縣內評估後送文建會審核 如果通過將分四年實施

李英 陳秋燕賠老本吵出寒夜

一個砸錢心不疼 一個急得睡不著

石雋演技了得 廚藝也不賴

寒夜將播出 肯定客家族群

首度由國人籌資開拍的客家文學連續劇 也為客家語的流通
及使用開拓新空間

爲客家人量身訂做 描繪客家先民墾殖生根的艱辛過程

公視「寒夜」 客家鄉親感覺親切

寒夜搶先上陣 純客語發音

公視本土劇取代大陸劇 徐立功「日出」吃閉門羹

公視今晚首播

寒夜 苦出頭

歷經景毀人倒 演員石雋：我們與天爭命

公視寒夜試映 客家鄉親捧場

巡迴活動在苗栗吸引六百餘人 九日在新竹還有一場

《社交圈》

寒夜主角 彭來玉阿太

公視寒夜 客家人給掌聲

指配音用心 俚語豐富 黃金時段 相當難得

爲公視「寒夜」量身訂作主題曲 詞曲俱動人

峨眉湖畔 陳永洵找到創作天堂

寒夜紅了！客家劇，笑看人間四月天

第一部客語連續劇，廣獲客家鄉親回響！連公視推出的影帶也熱賣，原作李喬：只要收視好 還會有第二、第三部

「寒夜」裡的彭阿強 找石雋就對了

胡金銓要他演俠客 李喬請他扮家長 全因看對「眼」

【記者張文輝／專題報導】【2002-03-16/聯合報/29版/娛樂萬象】

硬頸的客家人

走出圓樓走過寒夜

陳水扁：文建會展現活力文化部雛形

在全國文化會議閉幕致詞 稱許「寒夜」電視劇是文化在地化的落實表現

寒夜 掀起哈客熱

再製呼聲高 退休教師發起「一人一信救客家」

寒夜譜二部曲？公視：沒錢

立院開公聽會 盼文建會、客委會、教育部提供資金

寒夜片場 已成文學觀光景點

寒夜已過 客未散

寒夜文學之旅

跟著李喬走 登山步道發展計畫提出鶴婆山險峻 彰顯客族

墾山闢地之苦

寒夜誰來續 會說客語的名人都不放過

阿扁 馬英九 李應元 胡瓜 羅時豐都是對象

爲寒夜 祖宅免費借

彭來玉：讓觀眾看看李喬筆下的番仔林...

樂眉扮燈妹 不怕曬脫 **3** 層皮

「寒夜續集」說客語 男主角看上陳永洵滄桑外型

「寒夜」續曲開鏡 重現客家古村落

公視文學大戲竹東取景 客委會將支持拍攝工程

客家十大新聞 電視台開播居首

附錄四：「魯冰花」報導（以《聯合知識庫》為範疇）

朱陸豪把黃湘婷罵到哭

吳啓綜

蔡閨 周明增送做堆老公賴勛彪氣呼呼

客家版魯冰花 23 日播

記者趙大智／報導【2006-10-18/民生報/C5 版/全方位影話】

記者江祥綾／台北報導【2006-10-18/聯合報/D3 版/發燒星樂園】

