


第一章 緒論

第一節 研究背景

所謂韓流(Korean Wave)係指電視劇、電影、歌謠等在亞洲國家中，掀起的一股對韓國大眾文化的熱潮。而最近的韓流是以電視劇為主，在越南、中國大陸、台灣等東南亞地區流行起來，甚至也登陸了日本，連韓國飲食、韓語學習以及韓國拍攝現場的實地探訪等都在亞洲颯起了強烈炫風(宋元根，2004)。韓劇在台灣創下高收視率，俊男美女的演員陣容、生活化及感人的劇情，擄獲閱聽人的心。當年「哈日」那股熱情，現今移愛韓劇，台灣流行盟主已從桃太郎換手阿里郎(林瑞慶，2001)。



韓劇進入台灣造成市場熱潮其實有因可循，韓國過去長期以來和台灣有著政治上夥伴關係，雖然目前兩國已無邦交，但私下民間的往來卻從不間斷，因此台灣民眾對韓國就不陌生。韓劇從故事的題材、到導演的拍攝與運鏡的手法都表現出與台灣戲劇不同的風格，且在文化上又有著接近性，這種條件之下，那麼韓劇攻佔台灣閱聽人的心，似乎是易如反掌。同時，韓國人在外表上又是黑髮黃皮膚的中國人特色，更強化台灣閱聽人對它的接受度，新奇加上親切，韓劇竄起也就不足為奇了(葉文忠，2001)。

這股韓風最早是由電視點燃，以製播布袋戲聞名的霹靂衛星台於九六年引進韓劇，該台在成立初期，為使頻道節目多樣化，陸續播出數十部韓劇，奠定韓劇流行的基礎，而延燒至今的這波韓劇熱，則是由八大電視台領先(林瑞慶，2001)。自從八大電視台引進韓劇《火花》與《藍色生死戀》之後，引爆了台灣的韓流熱潮，其他電視台陸續跟進，八大成爲民國九十年韓劇天下的點火者，堪稱韓劇的首善之台，八大引進韓劇之時，就決定採用日劇宣傳模式，新聞稿定時上報，甚

至邀請韓劇明星來台宣傳，高曝光率果然讓韓劇一砲而紅，即使是古裝劇《大長今》，也是以偶像劇的包裝方式，打進台灣市場(褚珮君，2004)。

八大所挑選的韓劇，多是集數短、情節感人、搭配帥哥美女的演員陣容，很能打動時下台灣民眾的心。電視專家指出，韓劇製作水平一般不如日劇精緻，但是韓國各家電視台每年總有幾部大手筆的連續劇，除了劇本突出、演員陣容堅強之外，製作過程也相當嚴謹，在大量人力物力投注之下，自然迭有佳作，且韓劇的情節緊湊而台灣的連續劇卻可以拖個一年半載。此外，韓劇也很能掌握現代的脈動，加入現代觀點去詮釋劇中角色，很人性(林瑞慶，2001)。

自美國有肥皂劇以來，高收視的連續劇不但是電視劇藝術的問題，也成為社會學家觀察連續劇與其閱聽人層間之糾葛的焦點。不過，儘管這股「韓流」已成為港劇、日劇之後的第三波在台勢力，但綜觀國內與韓劇相關的學術研究可以發現，針對韓劇閱聽人在收看韓劇時，所產生的內心意義與感受方面的研究相當缺乏。回顧自民國九十年以來，學術界關於韓劇的相關研究約分成幾個面向：

(一)文化認同研究：探討由韓劇所帶動的韓國流行文化，對於哈韓族的價值觀、文化認同的影響(吳金鍊、曾湘雲，2001；江佳霖、郭家平、楊淑慧，2002；卓珍仔，2004)。

(二)消費行為研究：以韓劇所引領進入台灣的韓國流行文化消費空間為焦點，探討消費者的消費行為與意義，以及消費與認同的關係(李廷妍，2003；卓珍仔，2004；江佩蓉，2004)。

(三)頻道行銷策略：針對播放韓劇頻道的節目行銷策略所做的研究(葉文忠，2001)。

(四)韓劇市場研究：針對韓劇引進台灣之後的熱潮現象，綜合外部結構因素與閱聽人兩個層次的分析，從韓劇引進的歷史與整個電視市場中，分析韓劇市場的現狀，並藉由訪談電視台相關人員與韓劇迷，探討韓劇市場形成的過程與因素(陳

依秀，2004)；或是探討韓國偶像劇的政治經濟結構與文本特性，對台灣文化與社會的影響(季欣慈，2005)。

從上述對韓劇的相關研究可發現，大部分探討的是韓劇所引領進入台灣的韓國流行文化，在台灣本地所造成的現象，或是針對播放韓劇頻道所做的行銷策略研究，而少有關於韓劇閱聽人的解讀與詮釋方面的研究，因此，本研究便從過去韓劇研究所缺乏的部分出發，探討韓劇閱聽人內心的感受，挖掘閱聽人對韓劇的接收觀點。



第二節 研究動機與研究問題

2004年5月八大電視台買進了由韓國公共電視台MBC所製作的歷史大劇《大長今》，這是韓星李英愛息影兩年後的復出之作，李英愛由於之前《火花》造成在台的知名度，加上《大長今》在韓國播出時也創下很好的收視率，因此，八大的戲劇宣傳也更吸引閱聽人注意。長今是一位一五〇〇年中宗年代朝鮮歷史上的真實人物，出身平民的女子，因不斷的努力，克服種種艱辛，成為韓國史上第一位女御醫。《大長今》去年秋天到今年年初在韓國播出，最為轟動，收視率將近五八%，成為部長、大法官、校長、教授及韓國一般人民，闔家大小共同觀看及熱烈討論的話題，也成為歷史上最賺錢的韓劇(狄英、李雪莉、呂世芬，2004)。

劇中由李英愛所飾演的醫女長今的角色，在台播映後就迅速擄獲了全台閱聽人的心，《大長今》創下了韓劇引進台灣以來的最高收視率，一度達5.3%，榮登全國收視冠軍(林亞偉，2004)。韓劇《大長今》在台播出後所引發的熱潮，引起研究者的興趣，為何台灣閱聽人會對一個從來不認識的韓國歷史人物角色產生共鳴？每天晚上隨著她的命運轉折而起舞呢？閱聽人又是如何詮釋《大長今》裡徐長今的女性角色，如何從一個廚娘變為人人敬重的女醫官？

顯而易見的，今日大環境中的當代女性角色已逐漸超越傳統女性角色，而朝向多元發展，可以發現近年來女性在不同媒介劇情中的角色，越來越多元而自主，不再侷限於傳統刻板印象的母親或家庭主婦的角色。姑且不論是否是女性意識解放、女權伸張的結果，這些以女性為主人翁、從女性角度出發去看待生活、工作與家庭的劇情，的確呈現出不同於道統的價值觀與行動。過去有傳播學者林芳玫對日本電視連續劇《阿信》進行女性閱聽人的收訊研究，現在也有傳播所研究生針對《慾望城市》的女性閱聽人進行接收分析研究(廖依婷，2004)，從《阿信》、《慾望城市》到本研究的《大長今》均以女性為主人翁，陳述其生命歷程與生活型態，於不同時間呈現在台灣閱聽人面前，都有大量的收視群。並且其劇情

所呈現的是截然不同的女性自主意識，相信對閱聽人而言，也代表不同的時代意義，存在不同的詮釋角度。

McQuail(1997)指出，在閱聽人研究中，研究者(尤其是量化研究者)通常在蒐集資料上，比較關心閱聽人所顯現的共同現象，而忽略閱聽人個人意識如何與劇情互動，也未討論他們的心理動機(引自蔡琰，2000：177)。於是近幾年來，傳播研究從過去的將閱聽人視為全然被動的訊息接收者，逐漸發展出以接收(reception)的角度來研究閱聽人，將閱聽人視為能主動參與媒介現象者，會積極接受、解釋、應用媒介所展示的訊息(Real, 1996；引自蔡琰，2000：176)。而受到閱聽人研究取向轉變的影響，電視劇閱聽人的相關研究逐漸發展出新的方向，轉而探討電視劇的文本與閱聽人之間的互動關係，這樣的互動關係，理應包括探究電視劇如何被閱聽人所使用，亦即閱聽人觀賞電視劇時，產生何種心理意義。Livingstone(1988a)研究指出，閱聽人表示，他們是從電視劇的社會寫實來獲得愉悅，例如：很多人看英國的肥皂劇是因為他們正在處理棘手的問題並且也不害怕發掘這些問題，他們形容很多事情都正在今日的世界發生，在我們真實的生活中並沒有減少，相反地，促使我們去面對這些的確發生的問題。因此，肥皂劇提供了一些功能，如同文化傳說一般，連結了人們的所思所想，解釋了一些社會現象，並提供人生中的思想以及道德面向的規訓(引自 Livingstone, 1989a:56)。

由於文本與閱聽人這兩個研究領域自七零年代以來有著日新月異的進展，可以說是對一系列相關問題提出兩個不同的切入點：文本分析強調劇情的構造對意義的詮釋具有決定性的影響力，而閱聽人研究則由早期視閱聽人為被動無知轉變為主動活躍的意義生產者。因為文本的應用範圍不斷擴充，從電影、電視到時尚、休閒活動、生活方式無所不包，反而使得文本這個概念原先享有的特權開始沒落，學者紛紛把注意力轉向次文化研究及其社會情境，使得情境(context)的重要性逐漸超過文本，更使得閱聽人研究因而抬頭(林芳玫，1994b)。

因此，本研究除分析《大長今》的劇情之外，更強調整體觀，將文本及閱聽人置放在具體的生活脈絡中。文本和閱聽人兩造的力量都可能對文本的意義造成影響，或許到達閱聽人以後產生的最終解讀，根本是在誤解、偏頗、無意識甚至可能被宰制的基礎上產生的，而使其傳播效果與產製者背後的動機目的相符或相異。但爭論閱聽人的主動與被動，或是媒介效果的大小，可能都不及探討劇情觸及閱聽人後所產生的火花來得有意義，因為，真正對閱聽人造成影響的，是他們的解讀與實際生活產生的意義。

另一方面，在以往以訪談方式所進行的閱聽人研究中，大多受到英國文化研究的影響，而對於電視連續劇女性閱聽人的研究更是明顯結合了批判理論與女性主義的觀點，使得女性主義的閱聽人研究產生了以偏概全，低估了閱聽人詮釋的重要性。再者，電視劇的劇情結構多半圍繞在家庭或個人的事物上，以及感情生活、人際關係為取向，這些事物往往被視為是與女性有關的領域，因而人們常把電視劇視為是女性的節目。而電視劇的收視者，大部分也是以女性，尤其以家庭主婦為主。因此，綜觀國內外的電視劇相關研究發現，絕大部分的研究都是將研究對象集中在女性閱聽人上，探討女性閱聽人所身處的情境脈絡，例如其社會位置、在家庭中的觀視情境等，如何影響她們的收視經驗與行為，鮮少有納入男性閱聽人的研究，因而對於男性收視經驗未有真正的了解。國內研究方面，終於有研究生楊維倫(2003)針對收看日劇的 20~29 歲的男性閱聽人作初步的探討，而韓劇雖在台灣盛行，但發展時程較短，故相較於日劇研究，未臻成熟。且根據 AC 尼爾森資料顯示，韓劇的收視族群與日劇是有所不同的，超過 25 歲以上的佔六成，明顯比日劇收視年齡層大一些，因此，本研究不僅同樣納入男性閱聽人為研究對象，更考慮到韓劇與日劇收視群的差別，解讀可能也會有所不同。

本研究將男性閱聽人納入研究對象，探討男性與女性閱聽人解讀的情況為何？是否會從不同層面來解讀劇情中的意涵？本研究欲以 2004 年風靡全台的韓劇《大長今》為文本，探討台灣男性與女性閱聽人對此劇的反應與詮釋。由於《大

《長今》一劇圍繞著女主角長今所遭遇的事來發展，是一部以女性為中心的故事，看她如何在苦難中成長奮鬥的過程。本研究欲以深度訪談的方式來了解不同性別的閱聽人對「長今」女性角色以及情節的解讀，並藉此探討閱聽人背後的價值判斷是如何形成的。故本研究提出具體的研究問題如下：

- (一)閱聽人收看《大長今》的動機為何？個人所獲得的意義與愉悅為何？
- (二)情境脈絡的因素如何影響閱聽人對「長今」的角色以及情節的解讀？
- (三)閱聽人對電視角色的喜好如何影響對「長今」的角色解讀？
- (四)不同性別的閱聽人，其解讀型態是否有差異？如果有差異，又在哪些地方有差異？何種原因造成差異？



第二章 文獻探討

本章共分三節，分別針對與研究問題相關的文獻資料，進行說明和討論。第一節首先說明過去女性主義研究對電視劇的批評，以了解女性主義提出這些批評的觀點；第二節則針對女性主義電視研究的批評，提出主動閱聽人的相關研究，第一部份整理影響閱聽人解讀的情境脈絡因素，第二部分則是整理關於「角色」所做的國內外接收分析研究，以及閱聽人喜愛電視角色的因素；第三節則是對於過去的電視劇接收分析研究作一個反思，首先針對過去研究批評女性閱聽人的部分作探討，並且引出本研究要納入研究男性閱聽人解讀型態的原因。

第一節 女性主義的電視批評

在 1980 年代之前，女性主義批評在文學與電影上已經有一段歷史，但是對於電視的研究卻相對較少，可能的原因是，電視研究原本的學術地位就不高，加上美國低劣的節目品質，使得在人文科學界有些成就的女性不願投入。許多女性愛看電影，且電影的研究空間也大，自然電視研究在學術上的回饋就少之又少 (Ann Kaplan 著；李天鐸譯，1993)。不過，到了 1980 年代初期，一些女性主義研究者開始研究電視中女性的再現(Gallagher, 1980；引自 Gauntlett and Hill, 1999)。

對於女性主義的媒介研究來說，無論女人扮演什麼，總是符合整個系統所需要的。例如，媒介和婦女雜誌不斷告訴婦女如何成爲一個完美的母親、愛人、妻子、家庭主婦、有魅力的裝飾品、秘書等，媒體再現出來的刻板印象中，最讓人詬病的就是對女性的刻板印象。且女性在社會和媒體中往往居於弱勢，沒有足夠的權力來展現自我的主體性與多元面相，女性總是被英雄解救，女性很少被允許說話，若是一個女性強悍到威脅男性主人翁，她終將被鎮壓(陳姿羽，2000)。

同時，在電視劇中，爲了使劇情能普遍獲得閱聽人接受，劇中訊息與再現符號也必須符合大眾經驗以及記憶模式，或符合大眾認知之標準。一般來說，國內九點連續劇所呈現的風貌，往往看到的不是性感豔麗、成熟嫵媚、敢愛敢恨的女性角色，就是精明幹練、操持家務、苦盡甘來的女性角色出現(趙喬，1997)。女性之所以在文化中被矮化，並接受這樣的位置及待遇，是因爲她們的經驗受到男性經驗主流符碼的再製碼。這樣的符碼使女性被安置在客體的位置，而難以獲得作爲主體的經驗和立場。因此，Tuchman 認爲女性在電視的符號世界裡消失了，電視所呈現的世界裡，女性並不重要(Van Zoonen 著，張錦華、劉容玫譯，2001：24)，故在國外女性主義的各個流派中，就發展出對電視節目內容不同的批評方式。

自由派女性主義的電視批評研究依賴量化的內容分析，特別分析電視節目中，女性角色種類與出現的頻率，檢視出戲劇節目所反映的女性地位的變化。Ann Kaplan 舉梅韓(Diana Meehan)的論著《夜間女郎》(Ladies of evening)爲例做說明。梅韓假設，電視對女性角色的呈現，反映了女性的生活，隱含了女性的信仰與價值，結合量化分析與質化研究，將電視中女性角色與真實社會中的女性角色做一番分析後發現，女性形象綜合起來，只是一個次等地位，在這個世界上，她們是無私的、忘我的，完全奉獻給男性，且電視對職業女性的描繪，實際上是家庭主婦的翻版，職業女性就像家庭主婦一樣，依賴男性的監督與指揮。因此，電視忽略了女性生活中最重要的部分—她們的觀念、感情、抱負、慾望與夢想(李天鐸譯，1993)。

而馬克思主義學派的女性主義，則依賴馬克思主義批評，1976年蘿賓遜(Lillian Robinson)的〈我的台詞是什麼？電視戲劇與女性的工作〉(What's My Line? Television and Women's Work)一文，就是運用馬克思學派女性主義的論點探討電視節目的例子。蘿賓遜從真實的職業女性來檢視電視中的形象，也發現了扭曲。她指出，電視中的女性，不論在辦公室內或辦公室外，都傾向於從事花瓶

工作(cutesy jobs)，這些工作也往往與傻氣的裝扮連結在一起，使得女性的角色表現都是傻裡傻氣的。此外，專業女性在電視中的形象也往往遭遇悲慘的命運，似乎警告著真實世界的女性，目標不要太高(Kaplan 著，李天鐸譯，1993)。

激進的女性主義就讚頌女性特質，認為女性要認同女性，並且藉由女性社群，或由女性之間的連結，來爭取自主性與整體性。這一派主要批評電視把家庭生活描繪為一切問題的解決良藥，並且認為在通俗文化中，沒有正面展現女性的彼此連結，而男性也被塑造為自然的主導角色。1976年艾雪(Carol Aschur)發表的〈日間電視：你永遠不會想要出門〉(Daytime Television：You'll Never Want to Leave Home)一文，就指出，電視連續劇往往塑造出一些神話，例如，「家庭被當作愛、諒解、情感、尊重和兩性關係的唯一儲藏室」。在電視劇中，鼓吹理想中的家庭生活，在經濟上都是由男性所主宰，而大部分的女性皆為家庭主婦，即使她們有工作，也很少以工作的身份露面。肥皂劇誤導了「真實生活」中的男性形象，男性被塑造為「有幫助、保護以及給予能力」，卻從不描寫男性是女性的主導權力。肥皂劇比真實生活或其他任何戲劇節目，呈現更多的男女平等，而且，電視劇的終極目的在告訴家庭主婦要忠於家庭，然而，所壓抑的是女性的寂寞與孤獨。男性的象徵秩序表現在通俗的電視節目中，一方面剝削與貶低女性，另一方面把父權家庭理想化(Kaplan 著，李天鐸譯，1993)。

回顧了國內外女性主義的電視批評研究可發現，媒介反映了社會的主流價值，其符號世界侮蔑女性，根本未呈現女性或是呈現一些刻板印象，媒體內容所呈現的女性幾乎多半是符合傳統所認定的年輕貌美、受制於她們的先生、父親、兒子、老闆和其他男人，很少有自主權；同時她們的特質都是被動的、消極的、優柔寡斷的、溫馴順從的、依賴無能的等等(Gauntlett and Hill, 1999：211；Van Zoone 著，張錦華、劉容玫譯，2001：25)。因此，女性主義者認為媒介鞏固、維繫了性別角色的刻板化，而閱聽人則會被這些性別歧視內容所影響。但這類假設會產生一個觀點，認為閱聽人都是被動的個體，全然陷入父權體制和資本主義

霸權的意識型態運作中，沒有能力認清、也被阻止認清這種運作。然而，這些分析卻無法解釋某節目類型對閱聽人的意義以及它們深受歡迎的原因。故本研究認為，女性主義者的批評雖有其根據，但觀點也可能過於偏狹，反而忽略了閱聽人的詮釋、使用和經驗。因此，本研究認為，除了電視的劇情分析之外，還必須再詢問閱聽人，方能解釋一齣電視劇受歡迎的原因，才能適切了解流行文化的意義，故在下一節當中將整理主動性閱聽人的相關研究，並整理出影響閱聽人解讀的因素有哪些。



第二節 主動的閱聽人

電視閱聽人研究可以分為三個階段，分別是效果研究、使用與滿足研究，以及接收分析研究。效果研究是為了要驗證電視對於閱聽人是否有直接的影響力，而實際研究發現，電視並不具有直接效果，對於影響信念、態度行為的效果而言，比其他因素(例如人際影響)都還要小，其實閱聽人收看電視的過程可能相當複雜，並非是一張白紙可以讓媒體訊息隨意寫在上頭。因此，在下一個階段的使用與滿足研究中，將閱聽人視為積極主動的主體，在這個模式下的閱聽人，被認為有特定需求，而電視要滿足他們，他們選擇要看的節目，並將節目內容賦予意義以滿足他們的需求，但這也遭受批評，此階段把閱聽人看的太過於主動了，幾乎認定在閱聽人與電視的關係中，閱聽人是完全自主的，並未對閱聽人解讀或詮釋電視節目的方式有一個良好的說明，故才導致第三階段的接收分析出現。

接收分析主要認為，閱聽人看電視基本上是一種解碼的過程，閱聽人是要尋求電視節目的意義。閱聽人在收看電視時，其實是挾帶著他們本身的經驗、知識、喜好與理解力，並依照本身的選擇來從劇情中擷取內容，進行詮釋，且這會隨著它們本身的處遇和體驗而有所轉變。但這不代表電視劇情中不存在編劇所欲傳達的意義，而是他們所欲傳達的意義，會在後來由閱聽人詮釋至他們本身特別感興趣的領域。

接收分析與其他傳統閱聽人研究傳統最大的不同在於它研究文本與閱聽人互動的過程，在過程中，研究者比對閱聽人詮釋的意義與文本間意義的異同，更可以看出閱聽人是如何建構意義的(翁秀琪，1998)。唯有透過詮釋的動作，閱聽人才能挖掘出作品的深層意義，顯露潛藏在文本之內非明顯的意義。電視劇文本的詮釋會因閱聽人不同、意義產製之過程或環境不同，而產生不同的結論。電視劇閱聽人應視為是心智活躍的角色，其觀賞行為不僅在於想聽故事而已，也希望能在心底與故事產生共鳴，或因認同而涉入情緒。如果閱聽人能夠感覺到劇中人

的悲苦，參與劇中角色的歡樂，瞭憤憤怒與喜悅的情境，我們才能說敘事者提供了一個成功的好故事。在觀賞過程中，閱聽人在智性上跟隨劇情發展而猜測前因後果，在情緒上融入憂傷、喜悅，期待劇中人能獲致自己所期盼的結局。任何適切的傳播行為及電視劇意義解讀均需依靠敘事者運用正確論述，植入意義，也需閱聽人運用個人對視聽語言的認識以接收與解讀故事。只有經過敘事雙方啟動共通傳播與接收互動，電視劇的故事才能對閱聽人具備意義，閱聽人總是在一共享的經驗框架中，由自己的願望和觀點來解讀、詮釋與接收媒體訊息(蔡琰，2000：186-187)。

Fiske(1986)強調電視文本的多義性，在既存的主體位置與文本本身之間，閱讀電視文本是一個協商的過程，而這樣協商的平衡權力來自於讀者。在文本中找到的意義移轉了讀者的主體位置，更甚於讀者服膺於文本的意識型態權力。爲了受歡迎，電視文本被不同的社會團體閱讀與享受，因此，它的意義必須以多種不同的方式被反映出來，故電視文本是更文本多義性的。他借用 Barthes 區分「作品」(work)與「文本」(text)的概念，作品是指符指的實質形構，唯有當它被閱讀時，才能成爲文本，因此，文本一直處於變動的狀態，一而再地被創造。Fiske 更因此提出「讀者解放運動」的想法，他強調閱聽人有權將連結著某種論述的節目與他自身的生活經驗連結起來，如此讓節目、社會和閱讀主體能夠在閱讀的當下，形成一個生動的、深具創造力的文化生命。正如 Hobson(1982)所說的：當閱聽人有自己對節目的詮釋時，訊息不單只是文本而已，也可以是閱聽人所改變或實踐的(Fiske, 1987:66)。

1970 年代末期與 1980 年代初期，在英國當代文化研究中心所進行的工作，爲文化研究的閱聽人概念奠定基礎。他們之所以開始從事這方面的研究的原因之一，是因爲他們反對當時英國一份重量級的電影期刊「銀幕」(screen)中的評論立場，因爲當時這本雜誌大部分的評論家都受到馬克斯主義學者 Althusser 的媒介爲國家意識型態機器之一的理論影響，認爲人的主體性爲固定不變，所以當文

本替閱聽人預設特定的解讀位置時，閱聽人就容易受到劇情中意識型態的召喚，而受到影響或是改變，閱聽人與電視文本之間的關係形成了「優勢文本」(the dominant text)的關係(Abercrombie 著，陳芸芸譯，2004)。

但是，文化研究的學者拒絕這樣的假設是正確的，他們首先反對主流劇情一定可以將其意識型態完全加諸於閱聽人身上的想法，也堅決反對創造單一、預設的位置，閱聽人只能被動接收的概念。電視文本與閱聽人關係的相反看法，可以稱為「優勢閱聽人」(dominant audience) 觀點，它將文本視為是「非整體」的，雖然文本中具有一種優勢的意義，但也是多義的(polysemic)，包含著若干可能性的意義，因此使閱聽人有其詮釋範圍，閱聽人並非被動的，而是積極主動的討論和分析文本，閱聽人不只具備提供文本多樣詮釋的能力，而且他們也積極地抵抗這些文本中所蘊含的優勢意義(Abercrombie 著，陳芸芸譯，2004)。文化研究的學者認為，閱聽人在觀看電視時，會伴隨著社會歷史與自身的價值信仰，對文本中的意識型態做選擇性的接收或抗拒(Taylor and Willis, 1999;引自趙培華, 2000)。

Stuart Hall 的〈電視論述中的製碼與解碼〉(Encoding and Decoding in the Television Discourse)，首次發表於 1973 年，是一篇劃時代的著作，代表英國文化研究終於掙脫了左派李維思學派、悲觀論調的馬克思主義、美國大眾傳播模型、文化主義以及結構主義，而開始展開自身獨特的風貌。根據 Hall(1980:130) 所提出的電視溝通(television communication)模型，電視論述中意義的流通要經過三種不同的時刻。首先，媒體專業者將自己對於原始歷史事件的說明放入有意義的電視論述中。在流通的這個時刻，某些看待世界的方式(意識型態)擁有掌控權，這是製碼的時刻(the moment of encoding)，媒體專業者決定了原始的歷史事件如何在論述中被製碼。在第二個時刻上，訊息進入了一個有意義的論述中，成為一個傳播事件(communicative event)，具備電視論述的形式。最後，第三個時刻是閱聽人的解碼，閱聽人所面對的不是一個原始的歷史事件，而是對此事件經過論述的翻譯(discursive translation)，如果要讓事件對閱聽人產生意義，就必須

對論述加以解碼(Hall, 1980:128-131；Storey 著，張君玫譯，2001)。

Hall(1980:131)指出，製碼與解碼的時刻並非對等的，原先的意圖不一定會等於後來的結果。他界定了三種對於電視論述的解碼位置：第一個立場是優勢的霸權主導立場(dominant-hegemonic position)，閱聽人完全且直接地接受電視新聞或事件的暗示意義，以其原先被製碼的訊息去解碼，故我們可以說閱聽人是用主流符碼來解讀；第二種立場是協商式的符碼或立場，這是大部分閱聽人會採取的立場，協商式的解碼混合了適應與反對的元素，也就是他承認霸權的存在，但同時也有著自己的解讀規則，協商式符碼的運作透過一些特殊的情境狀況有著不同的論述力量；第三種立場是反對的符碼(oppositional code)，採取此一立場的閱聽人清楚知道電視論述所要引導出的暗示意義，但是卻選擇完全相反的方式去解讀訊息(Hall, 1980:136-138)。這三種解碼立場顯示出文化產品的意義，不是傳送者傳遞的，而是接收者生產的，Hall 的研究帶來了閱聽人解讀的多種可能性，Hall 可以算是閱聽人主動性研究的先趨。



而有關電視劇文化研究始於八零年代初期，其中以 Ien Ang 於 1985 年對美國電視劇《Dallas》(中譯：朱門恩怨)的研究為代表。Ang 的研究以閱聽人的回信作為劇情分析發現，《Dallas》受到歡迎不是只有單一的解釋，每一個閱聽人或或多或少都有自己獨特對於節目的解讀(Gauntlett and Hill, 1999)，同時也說到：「我們不應該將電視論述視為同一個基礎，相當整合而不具內部矛盾的正文，我們應該分析，身居不同位置的觀眾，如何與電視論述中的不同部分產生連結」(引自 Grossberg 著，曾旭正譯，1992：54)，Ang 的研究最大貢獻在於開啓閱聽人主動性研究的新起點。

然而，Fiske(1989)卻認為，閱聽人雖然是主動的，但也並非可以自由地詮釋劇情的結構，閱聽人解讀所受的限制有兩種：第一種是文本本身，第二種是加諸閱聽人成員之上的社會力量，它能形成態度、意見與信念，進而影響他們對電視

節目了解與詮釋的社會力量(Abercrombie 著，陳芸芸譯，2004)，文化研究的論點也認為，閱聽人的解讀型態會受到閱聽人本身所處的情境脈絡影響，不應忽視閱聽人所經歷的社會文化環境，對其主體閱聽經驗及意義建構的影響(Lewis, 1991)。故在下一部分將歸納出影響解讀的情境脈絡因素有哪些。

一、情境脈絡：影響閱聽人解讀的因素

閱聽人與媒介文本的互動並不是在真空的環境下完成，而是在閱聽人所身處的整體生活與社會情境下進行。根據 Corner(1991)的看法，他認為影響閱聽人如何接收、使用文本的情境脈絡因素，可以從三方面來探討：第一是從社會學的角度，也就是以閱聽人的人口學特徵而論，例如不同的性別、年齡、階級等的閱聽人，因為處在不同的社會結構與位置當中，可能在理解文本上，產生不一樣的意義；第二是以民族誌學的角度，探討接觸文本的環境、空間、時間等，如何影響閱聽人理解的過程；第三是閱聽人個人的經驗或知識，閱聽人會將這些帶進收視過程中(引自 Hoijer, 1990)，即便區分三種情境脈絡因素，但這三種因素並非彼此獨立的，而是會互相關聯，例如，不同性別、年齡與階級的閱聽人，也各自有著不同的個人經驗與知識，影響著閱聽人對媒介訊息的解讀。

(一)社會位置

Morley(1980)是第一個運用 Hall 的製碼／解碼模式於他的全國閱聽人(Nationwide Audience)研究。他選取了 29 組閱聽人，包括經理人、學生等等，集體調查他們對於時事節目「全國」的解讀意義，檢驗 Hall 的模型，看個別的人對電視文本的詮釋如何反映了他們的社會背景。

全國研究在第一階段詳實地分析此節目的特定形式設計，分析它對閱聽人議論的某些特定形式，以及分析文本組織的一些特定形式。到了第二階段，試圖瞭

解不同社會背景的，各有什麼詮釋節目素材的方式，希望透過社會人口學因素(如年齡、性別、種族、階級)與相同節目素材之不同詮釋，兩者之間是存在著一些關係。Morley(1980)指出，在看電視的時候，閱聽人已經將得自其他生活領域的討論與再現經驗帶入觀看的過程，我們得自於媒介的訊息，並非孤立地和閱聽人發生關係。他的研究發現似乎證實了 Hall 的模型，例如，一群大學藝術系的學生和一群培訓教師的專科學生，他們的解讀就傾向於「協商型」；而一群商店服務員則產生「對立型」解讀；不過中產階級的銀行經理人與勞工階級的學徒卻產生了相同的「優勢型」解讀(Morley 著，馮建三譯，1995)。

因此，他認為，階級和解讀位置之間的關係似乎不那麼確定，而認為是社會階級的位置加上特定的論述位置，然後才造成特殊的解讀方式，這整個過程是受結構限制的，因為社會階級決定了對不同論述的取得管道。而這也解釋了銀行經理人和勞工階級的學徒為何會有相同的解讀，因為銀行經理人在政治上認同《全國》論述的保守主義，出自於自身的「階級利益」去解碼，而學徒的解碼也可以說是符合了英國教育體制的階級利益，也就是勞工階級學徒受教育的目的就是讓他們缺乏政治判斷力(Storey 著，張君玫譯，2001：110-111)。

對於英國文化研究的發展，以及當前一般的文化研究計畫，Hall 與 Morley 早期的研究奠定了不可或缺的基礎，也建立了一種新的取向，亦將文化消費視為一種結構性與情境化的實踐。同樣，Tulloch and Moran(1986)也探討澳洲 1980 年代中葉的電視劇《鄉村醫院》(A Country Practice)為何廣受歡迎？他們和來自於九個不同學校的學生討論了其中的一集，〈失業：有礙健康〉(Unemployment-A Health Hazard)。文本大致描述失業的問題，一群十三、四歲來自中產階級的男生宣稱，他們之所以喜歡這個影集是因為它的教育價值，這些男學生並未對失業者表示同情，反而認為這些人之所以失業，是因為在學校沒有好好學習，沒有認真接受教育(Storey 著，張君玫譯，2001：126)。相反地，一群十三、四歲的女學生卻對這一集的內容作出相當不同的詮釋，這群女生就讀的學校有相當多的勞工

階級與移民人口，她們的父母也很多處於失業狀態。在 Tulloch and Moran 的研究中發現，這些女孩曾目睹雙親辛苦地賺錢付房租，她們對大批失業者的痛苦可以感同身受，她們將失業視為一種一年四季要面對的日常狀況，不是暫時的，也不是學歷可以改變的(Storey 著，張君玫譯，2001：126)。

從 Morley(1980)和 Tulloch and Moran(1986)的研究可以發現，不同階級的閱聽人，因為處在不同的生活、社會情境中，因而產生對文本不一樣的接收、理解與意義的產製。

除了階級因素影響外，Tulloch 更在 1989 年針對年長的閱聽人作研究，探討年齡如何影響他們解讀電視劇的內容。研究發現，年長的肥皂劇閱聽人在一些地方不同於年輕閱聽人的收視方式。第一，他們不是有組織、頭腦清晰的閱聽人群，因此，面對訪談者比較不可能有條理的陳述，往往會在訪談的時候忘記劇情的內容；第二，年長的閱聽人會熱切的去討論他們喜愛的電視劇，因為現在的他們少有社群的活動以及自身活動的空間，不像年輕人會去追求偶像或是有同好一起討論電視劇，但其實年長的閱聽人也很投入在電視劇中的，他們也把自己的經驗帶進收視的過程中。

年長閱聽人在談論電視劇時，經常延伸至公領域的議題討論，也認為可以從電視劇中學到某些事(learn certain things)，電視把他們直接連接到真實世界中。年長的閱聽人在討論電視劇時，也帶著他們這個世代的價值判斷(generation value)，影響著喜歡或不喜歡的電視內容，並試圖了解他們過去與現在的不同。

而在國內針對特定年齡群的研究方面，如趙培華(2000)的《台灣青少年對日本偶像劇的觀看、解讀和消費》，此文是以日本偶像劇為主題，以台灣青少年為對象，所做的一份本土性閱聽人研究，其中提到，青少年在解讀某些戲劇文本時，會根據自己本身的價值觀來做判斷，如果戲劇中所傳達的意念與自己相符的話，

就比較能夠接受。另外，2003 年以後出現的台灣偶像劇閱聽人研究，如陳怡君(2004)的《從生活風格觀點探討年輕人對台灣偶像劇的觀賞》，此文提到台灣偶像劇訴諸於時下年輕人(15~24 歲)的生活風格，而年輕人在理解與評價台灣偶像劇時，又很可能受到自己生活風格的影響，其研究發現，年輕人屬於同一個世代，擁有類似的出身背景，具有共通的行為風格模式。例如，年輕人會認同偶像劇中與自己有相似特質的人；年輕人具有強烈的自我意識，會希望自己像劇中人物一樣，急欲表達自己的意見和想法；年輕人喜歡冒險挑戰，所以欣賞劇中的冒險精神。

因此，Fiske(1980)曾以詮釋社群(interpretative community)的概念來解釋閱聽人的社會位置對理解文本的影響，Fiske 指出，沒有任何一種讀法是正確或自然，而只有各種觀看的方式(ways of seeing)，位置相同的閱聽人因為類似的生活經驗而形成詮釋社群，擁有一套共享的詮釋策略，詮釋社群為閱讀提供了特定脈絡，如此，文本的意義永遠是一種情境中的意義，在特定脈絡中產生(Storey 著，張君玫譯，2001：92-93)。



(二)觀視情境

Morley(1980)的研究被批評閱聽人受限於外在因素(階級)而沒有太大程度的主動詮釋權。因此，Morley 在其「家庭電視」(Family television)研究中就提出了修正的觀點：雖然在全國閱聽人研究中，認為階級的結構造成了閱聽人歧異的解讀，但是除了深層的階級結構的作用之外，特殊的情境(particular context)也會影響閱聽人主動的解讀(Lewis, 1991:59-60)。在此之前，Hobson(1982)所寫的

《Crossroads》(十字路口)就已經進一步推動閱聽人本身的重要性。她採用了民族誌學的研究方法，透過陪受訪者一起看《Crossroads》，並得以理解看電視是收看者日常生活的一部份，她的研究開啓了閱聽人研究中對閱聽人生活情境的重視。研究發現，居家環境不僅影響了婦女專心的程度，也影響了看節目的觀點，家庭

主婦往往邊做家事邊看電視，顯示她們缺乏足夠的休閒時間，其斷斷續續的觀視過程也會影響其解讀方式，家務、家庭責任以及其他家庭成員的期待，都使得婦女們無法專心收看(Storey 著，張君玫譯，2001；林芳玫，1994b)。

「觀看電視的行為」以及「選擇看什麼節目」在家庭文化中扮演著一個重要的角色，通常就是父權體制。Hobson(1982)研究揭示，家庭主婦如何接收在父權體制下她們次等的地位，並允許她們的電視興趣只是一個次要的角色。但是也有其他的家庭主婦認識到並且反抗這樣的父權體制，電視就成為了她們反抗的部分。誠如 Radway(1984)的羅曼史讀者，創造了她們自己的文化空間與女性認同，節目成為女性持有的流行文化資本。節目本身以及看節目構成了女性的文化資本，有時候這是女性文化表達對男性直接的反抗(Fiske, 1987:75)。

而在這樣的情形下，女人看電視成為明顯被注意到的，且被拿來分析，但相對的男性的觀看則未被注意到。於是後續研究揭示了男性在家庭文化中所扮演的重要角色。Lull(1982)試圖指出，「家裡面誰決定看什麼節目，決策過程為何，以及家中成員的角色和彼此間的溝通如何影響決策的過程」。他的研究顯示，決定看什麼節目的決策過程，牽涉到權力的問題，而一個父權的社會中，父親通常就是掌握家中權力的人。在 Lull 的調查案例中，電視節目的選擇變通常是由父親控制的，歸根究底，選擇節目的控制權可以由家中位置的高低來加以解釋(引自 Grossberg 著，曾旭正譯，1992：61)。

同樣地，Morley(1986)的起居室的政治(the politics of livingroom)，闡明電視機前性別的政治，其 1986 年所著的《Family Television》修正之前《「全國」觀眾》研究的缺點，並承襲其他學者對觀視情境的重視，深入探討家庭成員的互動方式如何影響電視的收看與詮釋，從家庭休閒的脈絡中，去考慮閱聽人解碼／選擇的問題。此外，將閱聽人放到家戶的脈絡中，他得以證明電視的文化消費總是涉及了更多的因素，遠超過個人對於特定節目做出的特殊詮釋(Storey 著，張君

玫譯，2001)。

Morley(1986)分析了倫敦南區家庭的收視情況發現，大多數家庭中的男性是遙控器的掌握者，遙控器的掌握給予男性愉悅與些許的權力，成爲了一種文化霸權(cultural hegemony)的來源(Lewis, 1991:50)，但這並非他們是男人的生物因素，而是男人是家庭中賺錢養家的角色，這是一個必要的部分原因，如果這個條件不存在，家庭內的權力關係類型之改變將極爲醒目(Morley 著，馮建三譯，1995：229)。再者，男人看電視通常專心一致，而女人總是心不在焉地邊做家事看電視，抱著有就看，沒有就算的態度。另外也發現，男人心中存在著一股隱情、節制，他們不敢像妻子那般地看虛構性的節目，他們覺得看這類型節目實在不適合，因爲這等於沉溺在他們一向反對的幻想之中，若真的看虛構性節目時，也偏好「寫實性」的情境喜劇，排拒所有形式的言情浪漫劇(Morley 著，馮建三譯，1995：241-242)。因此，Morley 認爲，男性女性收看電視的模式，並非兩個對立的領域，也非男女生物特徵上的差異，而是要將這些差異當作是既成的經驗事實對待，並去探究家庭中的權力關係結構，如何建構了這些差異。

(三)閱聽人的經驗

Hoijer(1992b)指出，閱聽人的經驗依層次的不同，可以劃分爲：普遍經驗(universal experience)、文化經驗(cultural experience)、以及個人經驗(private experience)：

一、普遍經驗

普遍經驗是人類所共同分享的一些過程、體驗，例如：人類每日的生活循環或是生命的循環，以及基本的人類活動，例如：工作、戀愛事件等等，都屬於人們普遍經驗中的範疇。

二、文化經驗

文化經驗指的是那些個人生存在一個社會、文化或次文化中所應具備的經驗，也就是社會中的個人其社會化的內容，例如：社會規範、社會價值觀、生活習慣、習俗等。

三、個人經驗

因為個人特質的不同，而擁有不同的個人經驗，Hojjer(1990)指出，閱聽人因為個別不同的生活史(life-history)，會讓閱聽人在文本訊息的接收上，有所不同。

閱聽人的解讀便是不同層次的經驗，與文本互動的結果，雖然歸納出三種閱聽人的經驗，但並非表示這三種經驗之間是可以完全加以區分的，因為彼此之間都存在某種程度的重疊性，而且是相互影響的，之後本研究也將試圖了解，這些閱聽人經驗會如何影響閱聽人解讀長今的角色。

閱聽人會依據先前的知識、過去的生活經驗來接收和理解文本的內容，而上述的先前經驗被視為是一個認知結構或基模(Hojjer, 1992b:586-587)，閱聽人會依照他們認知基模中所累積的經驗來接收文本、建構意義，這就是認知的過程，認知的過程可能是非理性的、情緒化的、直覺的(Hojjer, 1990:32)。

Hojjer(1992b)曾針對 14 位來自不同社會背景的人，探討其如何觀看一個科學性雜誌節目對於 HIV 和 AIDS 的討論，其研究歸納出幾項收訊型態：「普遍經驗中的一般收訊型態」是指節目內容處理人類共同分享的日常生活經驗和社會普遍觀點；「文化經驗中的差異性收訊型態」則是突顯社會文化的多元性，即人們基於不同的社會文化歷史，以不同的認知基模和理解框架去詮釋節目內容；而「個人經驗中的差異收訊型態」則指個人不同的生活方式，以不同的認知基模和理解框架去詮釋節目內容，此研究結果回應了 Hojjer 自己將認知結構化分為普遍經驗、文化經驗和個人經驗的觀點。由此可知，具有相同解讀型態的閱聽人可能代

表了擁有相同或類似的經驗和心理因素，而共享詮釋策略的一群人。

學者郭良文在「台灣廣告中認同之建構」的研究也提到，個人的經驗或歷史經驗與廣告認同的形成有密切關係，例如，地域疆界與國家認同類型的廣告，重視個體所熟悉的人物地貌，並強調鄉土經驗與歷史過去，正是奠基在記憶類的社會心理因素之上(郭良文，1998)。

對於閱聽人與文本的關係，Livingstone(1989a:22-27)也認為，閱聽人對於文本的詮釋與他們本身的社會認知有關，亦即個人的生活經驗與先前所累積的知識，因此，即使對同一文本進行開放的詮釋，彼此間所產生的詮釋結果也會有所不同。

總的來說，許多電視劇研究已經發現，許多心理因素會影響閱聽人詮釋的歧異性，例如：Noble(1975)就指出，閱聽人詮釋故事是透過認知的過程，因此，認同、認知與評估可能創造對故事歧異的解讀(引自 Livingstone, 1989a:175)。

接收分析的研究經常是在巨觀的層次上，強調階級、性別、職業等社會位置或者是觀視情境對閱聽人解讀的影響，直到瑞典學者 Hoijer 提出微觀層次的閱聽人心理認知結構也會影響閱聽人的接收，才完整地探討了情靜脈絡影響閱聽人解讀的因素，因此，本研究認為，當閱聽人在收看電視劇的時候，他們會將文本內容，與自身所處的情境脈絡相互連結，進而詮釋出不同的文本意義。而本研究也將納入此三種情境脈絡的因素，說明這三種因素如何影響本研究閱聽人的解讀。此外，下一部份將整理跨文化的接收分析研究，作為本研究納入文化因素的理論依據，因為本研究所作的電視劇是韓國連續劇，所以必須再考慮文化因素對於台灣閱聽人解讀國外連續劇的影響。

(四)文化差異

通常在考慮一個電視節目是否成功，我們是以它是否受大眾歡迎來評估，而一個電視節目是否受歡迎的前提乃在於它是否為閱聽人所接受，Kottak(1990)指出，所有受大眾歡迎的產品，不論它是來自那一個國家，它的先決條件就是必須與既存相容，這就是所謂的文化適合性(cultural appropriateness)，當一個電視節目與既存的文化相契合，那麼電視產品內所描述的內容，才可能為閱聽人所熟悉、了解、並接受，進而才可能得到閱聽人的認同，因此，電視產品要成為成功的大眾文化，文化適合性是不可或缺的要素(引自李秀珠，1996)。Straubhaar(1991)更進一步以文化接近性(cultural proximity)來說明文化特質對一電視節目之影響，認為當所有其他因素相當時，閱聽人會較偏好類似其文化之節目，這也就是所謂的文化接近性(引自李秀珠，1996)。例如 Liebes and Katz(1986)的研究就發現，《Dallas》獲得世界性成功的理由之一，即是它的某些主題與公式的普遍性，使得節目具有心理上的親近性。



再以韓劇為例，其劇中人物與我們同為亞洲民族，較具親和力，且文本場景又與台灣日常生活相類似，以致在台灣播出的時候，更能喚起台灣收視閱聽人的收視與迴響，這或許是韓劇在台盛行的原因之一(吳金鍊、曾湘雲，2001)。而韓劇《大長今》在劇情內容上，一方面接受西方的文物與文化，又兼顧到亞洲的情感—即深具濃厚儒家思想的家庭觀念與愛情觀，和西方好萊塢電影比起來，或是跟較刺激感官的日本電視劇相比，韓劇對亞洲人而言，感覺起來比較親切與實際(宋元根，2004)。

然而，Hoskin and Mirus(1998)也提到一個節目的文化特質及它的吸引力相關性，他們認為植基於某一文化的節目，當挪移至另一文化的時候，它的吸引力會因而減低，因為閱聽人可能無法對節目的風格、價值、信仰、機構及行為模式產生共鳴，他們稱這種現象為文化折扣，(引自李秀珠，1996)。以美國連續劇《Dallas》

爲例，Katz and Liebes(1986)在作此研究時，就發現文化對節目之影響，他們的出發點跟 Ang(1985)很不同，他們從民族文化的概念出發，針對以色列和美國的不同種族作研究，受測的五種人種是(1)以裔阿拉伯人，(2)摩洛哥猶太人，(3)蘇聯裔以色列猶太人，(4)第二代以色列人，(5)洛杉磯的第二代美國人。透過不同人種，想了解不同人種的閱聽人如何看《Dallas》這個節目，採用不同團體之間的一個重要差別，主要關係到他們用以詮釋影集的架構論述。

他們的研究發現，閱聽人在解碼的層次上呈現一種多元性，雖然閱聽人都觀看同一個節目，但他們看待此影集的文化理解模式，也影響了他們對這個影集的理解，主要分爲參考型與批判型的閱聽人(Liebes and Katz, 1986)。當阿拉伯人談論他們所看的電視時，時常會與他們生活週遭的事件和角色相關，以真實風格看待節目。例如：在肥皂劇的討論中，常說劇中某個角色可能和他們生活中某個人很類似，或者閱聽人在詮釋生活事件時會參考電視劇中角色的行爲，諸如此類的討論是屬於參考型的。而第二代美國人就頗能與節目之間保持距離，能以批判的眼光來看待節目，批判型的談話包括了節目的製作、演的好不好、製作人如何處理高潮的劇情、劇中服裝時代的考究、或是故事應如何安排來獲得高收視率等。

並且針對他們的閱聽人研究區分出三種主要的批判框架(引自 Abercrombie 著，陳芸芸譯，2004：200)：

一、語意批判：閱聽人運用自己的能力去察覺一個虛構敘事的主題，使用這類型批判框架的閱聽人認爲，內容主題不只是製作人所企圖表達的，而且也是他們企圖操縱的。

二、句法的批判：牽涉了以「類型、表現手法或敘事基模，節目角色型態或是製作條件」的觀點來討論節目結構的能力，閱聽人會全身貫注於故事的重複之處，對於被放置在戲劇中以達成某種特殊效果的角色特質很敏感。

三、實用批判：閱聽人表達出他們自身涉入角色或敘事的意識。

而本研究之後也將運用此三種批判框架，在訪談分析中指出閱聽人對角色的批判解讀是屬於哪一類型。

另外，文化因素的影響，以日本連續劇阿信為例，日本連續劇阿信是由日本公共電視台 NHK 所製作，製作水準優良，具有文化正當性，可說是「高級的大眾文化」。1994 年 7 月在中視晚間黃金時段播出，造成收視熱潮，社會大眾對該劇多抱持肯定讚賞的態度，但部分知識份子則以文化入侵或文化帝國主義的概念來批評此劇的風行，似乎大眾文化不論製作水準如何優秀，它的普遍性本身就會帶來爭議與批評。此外，《阿信》一劇在日本所得到的國家機構支持反而使它沾染上「政令宣導」的陰影，彷彿它本身並未具備足夠的藝術真誠性與獨立自主性(林芳玫，1996a)，因為劇中的背景正好是日本發動第二次世界大戰之時，其中所宣揚的日本軍國主義，也使得此劇被質疑是一正當化日本軍國主義的文本(郭晏銓，1996)。儘管批判聲浪如此，但在林芳玫(1996)的研究中許多受訪者表示，戰爭只是劇中的一個時代背景，閱聽人在乎的是阿信的遭遇以及她為人處事的方法。

因此，不管是文化折扣或文化接近性，其所隱含的意義皆是一樣的，那就是文化特質影響一個電視節目吸引力之多寡，當電視節目與當地文化愈接近，則其受歡迎之可能性就越高。

另一方面，閱聽人與電視劇角色的關係，也是接收分析研究所關注的方向，因為角色的功用在於他們的故事就是我們的故事，電視劇中的角色更是閱聽人收看的關鍵，而本研究欲探討的就是閱聽人如何解讀韓劇《大長今》中女主角「長今」的角色，故在下一部份整理出過往與角色有關的電視劇研究，作為本研究的參考方向。

二、與角色有關的電視劇研究

針對角色所作的電視劇研究，以英國學者 Livingstone 為代表，做了一系列有關於閱聽人如何詮釋電視劇角色的研究。她指出，電視劇是一個開放的文本類型，在電視劇中種種的觀點在不同的角色中被具體化的表達出來，每一個議題都被賦予一個開放的態度，因為不同的角色就在議題上表達了不同的觀點 (Livingstone, 1989b)，而對閱聽人而言也有他們自己的對於議題的觀點。開放性、熟悉性與戲劇生命都加強了閱聽人對肥皂劇的涉入與忠誠，涉入不只是看收視率，還包括肥皂劇在閱聽人生活中所扮演的角色。這些顯示了肥皂劇給閱聽人的感覺是滿足情感的、引發思考、教育性的以及提供社會安慰等等，種種的社會心理需求因此被滿足。閱聽人看電視劇已經行之有年，並且變得專注於角色當中，因此閱聽人建立了複雜的角色再現，這呈現了節目結構與閱聽人的社會知識之間的關係，肥皂劇中的角色對人們來說變的真實，建構了他們社會網絡的延伸以及日常生活的一部份 (Livingstone, 1989a:59-60)。



她曾針對三部著名的肥皂劇中的角色，對閱聽人進行研究，這三部肥皂劇分別是《Dallas》、《Coronation Street》、《EastEnders》，他將閱聽人的解讀類型區分為四大類 (Livingstone, 1989a:180-181)：

一、犬儒學派型 (The cynics) 的解讀，閱聽人對劇情的詮釋傾向批判、對立的態度，排除較多感性、浪漫的成分，傾向理性的一端，對於劇中人物的觀點採取審視的態度，其所處的立場與電視劇的安排為對峙的兩端。

二、羅曼蒂克型 (The romantic) 的解讀類型中，閱聽人對於劇中的角色採取信任的態度，相信劇情的安排並且將自己的情緒融入劇中的角色與氣氛中，閱聽人與劇情和角色之間是處在一個感性、羅曼蒂克的氛圍中，情緒和思緒被劇情牽引著。

三、協商式犬儒學派型 (The negotiated cynics)，閱聽人基本上是採取對立的立場，

但不似之前那麼尖銳地對立，而是帶著理性溫和的態度，來觀看劇中的角色，此類型的閱聽人雖然信任戲劇的文本，但是仍會理性地對戲劇情節與角色下判斷，是一種比較平衡的詮釋。

四、協商式羅曼蒂克型(The negotiated romantics)解讀的閱聽人是以羅曼蒂克、感性的態度來看劇情與角色，但是認知到這些是理想化的、不是真實的，會以現實的角度來衡量劇情發展與劇中角色。

Livingstone 比較了這四種解讀型態發現，男性閱聽人多半是犬儒學派型的解讀，而女性閱聽人則幾乎是協商式犬儒學派型的解讀。不過，即使閱聽人解讀區分了四種類型，但是他們對於角色的認知並沒有不同，這些角色正如閱聽人在現實生活所認識的那樣。也就是說，角色所經歷的生命興衰，帶給電視劇真實性，，連接了閱聽人的日常生活(葉欣怡、林俊甫、王雅瑩譯，2004：216-217)。

並且，在《Dallas》研究中發現，閱聽人會根據刻板印象的知識，詮釋女性角色，認為女性就是柔順、服從以及被動的，男性角色則相反 (Livingstone, 1989b:28)；但在《Coronation Street》研究中，閱聽人的解讀以角色的敦厚和柔順來評斷品德，對於女性角色期待能符合傳統的女性特質，但不是被動、不理性與柔順的，而是成熟(maturity)、溫暖親切(warmth)、善於社交的(sociability)，顯示閱聽人不會用性別的刻板印象去解讀角色，這是因為閱聽人的解讀接近文本或受到文本結構的影響，所以超越了他們自己的刻板印象的框架(Livingstone, 1989b:43-45)。故當閱聽人投入劇中的角色時，會對於劇中人物產生一種親近的感覺，且閱聽人對於角色的投入是一種認同(identification)，而這種認同強調並刺激自我觀察、自我思維、自我感受(郭良文，1998)，透過劇中人物的演出，建構閱聽人的個人感，使得閱聽人分享角色的觀點，並且透過他們的演出，感受故事。

綜合上述 Livingstone 對角色的研究，啟發研究者想探討劇中角色是否如

Livingstone 所說，是真實社會的延伸？並且運用她所區分的四種解讀型態，以及閱聽人會以怎樣的角度的去詮釋角色，產生認同或不認同的個人感受，作為之後分析閱聽人訪談資料的參考。

此外，學者 Cohen(1999)曾針對以色列青少年做過「喜愛電視角色」的研究，研究揭示閱聽人為何喜歡電視角色的因素：

一、與演員有關的因素(Character-Related Factors)

Hoffner and Cantor(1991:65-75)界定了許多閱聽人所反映的演員特質，例如，外表容貌、說話的特徵、行為、情緒表達等。外表容貌是第一個吸引閱聽人從電視上注意到演員要素，增強了閱聽人對於演員的印象；說話特徵也會影響閱聽人對演員的印象，如：女演員說話就是輕聲細語的；友善的行為、演員的情緒表達，如：面帶微笑，這些個人魅力是決定閱聽人喜愛電視角色的重要面向。

二、明星地位(Star Status)

角色若是由名人來扮演，就更有可能去引起閱聽人的注意，以及他們強烈的情緒反應。

三、角色因素(Role Factor)

對角色的反應，不只是受到演員特質所決定，也受到了演員在劇情中的人格特質帶給閱聽人的感知是如何所決定。Greenberg(1988)就指出，特殊的形象和角色可能對閱聽人所產生的影響，越顯著的角色就會產生越強烈的效果(引自 Cohen, 1999)。

以往電視劇中刻板的女性角色總是一再的出現，但是電視劇可能經由不同世代或專業的角色來賦予女性的發聲和獨立的力量(Hobson, 2003；葉欣怡等譯，2004：61)。以在台灣重播數次，並受到廣大女性閱聽人歡迎的美國影集《慾望

城市》為例，除了造成收視風潮之外，更引起諸多對女性權力的討論。因為這個以美國社會主流價值為背景而產生的影集，異於過去風行台灣的本土與外來連續劇，其中所展現的女性自我意識，有許多屬於女性自主性的探討，甚至有顛覆傳統女性身為次等、附屬地位的價值觀在其中，這些都有可能使國內閱聽人產生價值觀上的沖擊與再思考。

國內研究生廖依婷(2004)就針對 18-30 多歲的女性閱聽人做研究，探討國內女性閱聽人如何看待劇中四位主角，並發展出怎樣的解讀模式。研究發現，受訪者都試圖站在客觀的立場，給予角色評價；同時，這些評價也反映出受訪者本身對一個理想的女性朋友等角色的期待，如此看來，閱聽人身處文化情境中的價值觀，是其理解並評價角色的參考架構。其次，受訪者幾乎都屬於女性主義賦權的優勢解讀類型，儘管也有受訪者看法是界於優勢與他種解讀類型之間，但仍較接近於優勢解讀類型，原因是該研究所訪問到的女性年輕閱聽人，均有相當程度的生活能力與社會地位，其自主意識非常明顯，而透過討論劇中角色的過程中展現。

總的來說，閱聽人對角色的好惡及其涉入程度可說是一種「精神投資」，精神投資意味著我們對某種主體位置(subject position)已接受較長時間的社會化，那麼凡是符合我們主體位置的論述就較能引起我們的正面反應，閱聽人將正面或負面的情緒投注在某個角色身上是根據這樣的投注是否強化了個人已熟悉的主體位置(林芳玫，1994b)。在虛構節目中，只有透過閱聽人對角色的涉入，閱聽人便會在乎故事的發展，否則故事就缺少了和閱聽人真實生活的相關性(Cohen, 1999)。換言之，在有報酬的情況下才會有精神投資，而所謂報酬，意味著在觀看過程中閱聽人所熟悉的閱讀位置與社會位置能受到強化肯定。

綜合以上討論，本研究也納入 Cohen 提到的閱聽人喜愛角色的因素，探討這些因素是否對於閱聽人在解讀「長今」角色上有顯著的影響？此外，下一節針對性別方面的接收分析作一反思，首先，為過去飽受批評的女性閱聽人做一辯駁，

再者，針對以往所缺乏的男性閱聽人電視劇研究，提出本研究要納入男性作為研究對象的原因。



第三節 性別的反思

一、受批評的女性閱聽人

在女性主義的概念中，媒介就是傳送性別歧視、父權社會或資本主義的價值觀，而結果就是持續現有的社會秩序，在這種模式當中，媒介文本所傳遞的意義是前後一致、沒有矛盾的。女性主義研究者的論述不認為閱聽人的愉悅有何重要性，她們處在一種高高在上的地位，教導女性什麼是最好的。因此，女性主義學者與一般女性之間總存在著一道鴻溝，因為一般女性的收視經驗並沒有受到嚴肅地看待，也沒有得到應有的尊重。誠如 Ang(1985:18)提到的疑問：「肥皂劇為何持續而廣泛地受到女性喜愛？為何女性主義者非要從政治的觀點去評斷女性看肥皂劇的樂趣？」

女性大眾文化所受到的批評不是因為它低俗，而是因為它沒有批判性，被視為軟性文化。在一般水準之上的電視劇《阿信》尚且受到爭議，更不用說其他的通俗娛樂節目了。而女性也常對女性自己的文化抱著不安與遲疑的態度，似乎女性通俗文化背負著社會污名的壓力。在各式各樣不同種類的大眾文化中，我們常聽到女性常提起不看言情小說、不看電視連續劇，並提出豐富的理由解釋為何不看。使得女性對自己的文化品味呈現兩種態度：(一)對自己的休閒選擇帶著不好意思的心理；(二)自認清高，認為自己有深度、有水準，對大眾文化尤其是言情小說與電視連續劇抱持輕視的態度。而且在一般觀念中菁英文化與大眾文化的二元對立在女性通俗文化上更加明顯，女性本身已經內化了社會對女性文化的輕視，使得女性不是對自己的文化品味感到自卑，就是和女性文化疏離，向主流文化靠攏，而主流文化中的菁英高級文化，標舉著中立、中性的旗幟，實則排斥女性經驗的呈現(林芳玫，1996b)。

其實大眾文化提供了女性舒散身心、沉醉於幻想、享受視聽快感的機會。電視劇已經成為重要的女性文化，吸引廣大的女性讀者與閱聽人。電視劇所形成的女性文化提供婦女暫時逃避父權社會所帶來的壓力，在女性閱聽人的接收分析研究中，研究者重視閱聽人的日常經驗，因而累積了越來越多有關女性品味、喜好和樂趣的資料，女性經驗不再被忽略和邊緣化，所以擴大了女性研究的範疇。

肥皂劇傳統上被認為是給女人看的戲劇，在討論肥皂劇女性閱聽人時，所根據的絕大部分是量化的數據，認為女性就是肥皂劇的忠實閱聽人，它隱含一個直接的因果模式：假設女性閱聽人對於劇中女主角的認同就是其深受婦女閱聽人喜好的原因。例如，劇中女主角理性與計畫性的行動，並蓄意挑戰男性權力等方面，是所有看肥皂劇女性的樂趣來源。另一個假定是：劇中對私領域相關問題與價值的強調，肥皂劇的題材把焦點放在家庭生活與私人關係上，是深受婦女喜好的原因(Van Zoonen 著；張錦華、劉容玫譯，2001：169)。

例如，國內學者林芳玫(1996a)針對《阿信》的文本，探討女性閱聽人對此劇中家庭關係(婆媳關係、夫妻關係、母子關係)面向的反應與詮釋。研究發現，閱聽人類型分為(一)社會規範型：閱聽人將劇中人物視為社會角色的扮演，並根據此角色的表現是否遵循著社會規範而進行好惡判斷；(二)個別情境型：將劇中人物當作具體的個人，從其所處的特定環境來瞭解人物，並以劇中相關人物的互動狀況進一步探索他們的行為動機，屬於一種同理心的觀視位置；(三)結構批判型：將劇中個別具體的人物與事件視為外在社會結構與社會制度的反映是以巨觀觀點去詮釋劇中微觀層次的人物言行。對受訪的女性閱聽人而言，儘管社會規範型的閱聽人占大多數，但她們並非被動的服從文本或社會規範，而是主動的將社會規範加以詮釋並內化為個人的修身及待人處事之道。

因此，綜合上述可知，當女性表達了喜歡某電視劇時，不能只被當作女性就是喜愛浪漫愛情或家庭關係之類的戲劇題材，而更是表達了她們自身特有的想法

及經驗，對女性具有正面功能的存在。

二、貧乏的男性閱聽人電視劇收視研究

過去的研究中指出，男人拒絕談論肥皂劇的話題，是因為這有損他們的男性氣概，而被視為是女性化的，因而形成了他們對於肥皂劇的態度，而男性對於新聞、紀錄片、運動節目以及真實的或健美節目的喜愛表達了他們天生的優越，更允許男性在家庭中加強他的觀看品味，不是因為他是比較有權力的，而是因為他所喜歡的節目讓他直覺地好過(Fiske, 1987:76)，且男人往往拒絕釋放自己的情緒以及閒話家常，也形成了他們對於肥皂劇的態度(Lewis, 1991:51)。

因為這個原因要找到男性閱聽人並請他們談論連續劇是比較不容易的，所以儘管理論上我們知道性別建構包含男與女，但大部分的研究仍以女性欣賞或閱讀的媒體類型如肥皂劇、愛情小說和婦女雜誌為主，來研究女性建構。電視節目往往有很明顯的性別化現象，特別是日間的電視節目，被認為是針對女性閱聽人的興趣來製作(Gauntlett and Hill, 1999:221)，而在過去學術的研究中也經常把肥皂劇歸類為女性的文本，而去研究女性閱聽人與文本之間的特殊關係，或者試著界定文本角色與女性心理與社會生活的連結。

事實上，很多肥皂劇的分析並沒有注意到男性或女性閱聽人的特殊樂趣，大部分的接收分析研究，都假設性別是先於文化偏好和行為模式的一個概念，先假定你是一個男人或是女人，然後女人就偏好羅曼史與肥皂劇，男人就偏好運動節目和紀錄片(Van Zoonen 著；張錦華、劉容玫譯，2001：171)。雖然整體而言，在運動節目的觀看上，男人是比女人有較高的觀看比例，女人則是喜歡看肥皂劇，然而這樣並不能明顯區分男性與女性閱聽人的興趣。另外，這類研究也只侷限在來自傳統家庭情境的女性，現今所累積的知識都集中在特定的女性族群與她們所消費的特定媒體類型。但是該如何去解釋「男性」的「女性」行為呢？例如：

男人看連續劇。回顧接收分析的研究結果，我們都對女性閱聽人如何使用或解讀女性媒體類別有詳細了解，但是我們不知道男性是如何解讀女性類型的節目？

近來一些研究開始認為早期把肥皂劇視為女性文化的說法是一個問題，認為這是以性別為基礎的根本論調(Christine Gledhill, 1997)，1990 年代的研究拒絕採用這種以性別做劃分的研究方法，今日而言，連續劇已經有數量顯著的男性與女性收視群，把連續劇界定為女性收看是一種保守的說法，掉入了情緒主義與羅曼蒂克主義的世界，並無助於我們對此領域研究的瞭解(Gauntlett and Hill, 1999:226)。在 Liesbet Van Zoonen 所著的女性主義媒介研究中也批評，以往的研究對於性別都有著根深蒂固的觀點，輕易地推論與界定男性與女性之間的差別，當代女性主義研究者該多樣去呈現男性以及女性閱聽人的主體性(張錦華、劉容玫譯，2001)。Gauntlett and Hill(1999)針對性別與電視所做的研究發現，受訪的男性閱聽人就表達了很多女性閱聽人和男性一樣，熱愛看運動節目，也有男性閱聽人並非如此愛看運動節目，反而和女性閱聽人一樣收看肥皂劇，在男性閱聽人收看肥皂劇的過程中，他們認為肥皂劇是寫實的，劇中角色的遭遇也正如現實人生中的遭遇，又或者觀看肥皂劇是一種娛樂、逃避，男性閱聽人跟肥皂劇之間也有著強烈的連結。

Harding(1999)認為所有知識都處在社會情境之中(socially situated)，因此男人可以從男人的位置出發，對女性主義的論述提出不同的見解(引自畢恆達、洪文龍，2004)。過去的研究都從女性經驗出發，但從女性經驗出發的論述，不一定了解男人的主體經驗，所以在我們了解女性收視經驗的同時，也要有機會讓男人說出他們的觀點。

綜合上述，即使過去的研究認為男性是避免去收看肥皂劇的，但事實上自1980 年代以來，已經有相當數量的男性閱聽人收看英國的肥皂劇，例如，《EastEnders》、《Brookside》、《Coronation Street》以及澳洲進口的電視劇《Home

and Away》、《Neighbours》等，由此可知，過去的研究者以及理論家把肥皂劇視為是女性興趣的說法，到今日似乎應該做個修正(Gauntlett and Hill, 1999:227-229)，閱聽人研究要解決和關注的問題是不同性別的閱聽人如何使用和解讀性別化的媒介文本。故本研究試圖針對男性閱聽人的收視經驗進行了解，以探究男性閱聽人在其所處的情境脈絡下，他們的解讀與女性閱聽人是否有所差異。



第三章 《大長今》劇情內容分析

本研究根據閱聽人研究中接收分析的觀點，強調閱聽人與文本的重要性，一方面認為閱聽人在詮釋文本的過程，具有主動的能力；另一方面亦接受文本會引導閱聽人的可能性。故本章共兩節，第一節首先針對劇情做一概略介紹；第二節則針對劇情中長今的角色，解讀劇情中所指涉的意義。

第一節 劇情介紹

朝鮮中宗時期，失去父母無處可去的小長今，受到待令熟手姜德久夫婦的收養，暫時得以不用過著顛沛流離的生活。然而，過去身為宮女的長今之母臨死前的遺願就是希望長今可以進宮去，而長今也按照母親的遺願順利進宮當了宮女。長今與常人個性不同，個性中充滿好奇心，導致時常犯下錯誤，但也使得長今的常識比一般人豐富，對於味覺更有獨特敏銳之處，因此其他人對長今另眼相看，而且長今也得到韓尙宮的認可，成為她的徒弟。

當長今得知韓尙宮與自己母親是當宮女時的好朋友時，和韓尙宮的關係也就更加密切猶如母女般的感情。在選取御膳廚房最高尙宮的競賽當天，因為崔尙宮和其兄長崔判述陷害，以致無法回宮，長今只好代替韓尙宮出賽，最後終於幫韓尙宮贏得職位。但也因為崔尙宮的落敗而更想出奸計要陷害韓尙宮和長今，終於陷害她們所做的膳食硫磺鴨子與當時朝鮮歷史上的事件「己卯土禍」有所牽連，而被留放至濟州島，韓尙宮也在流放的途中過世，再度留下孤苦的長今，要她有天回到宮廷去。

在流放濟州島期間，長今幾度想逃走，所幸被閔政浩所勸而留下，後又遇到醫女張德，於是決心拜張德為師學習醫術，要以醫女的身分重回宮廷。在濟州島長今正式跟隨張德學習醫術，後參加醫女選拔也終於進入宮廷的內醫院當醫女，

入宮之後當然又再度遭到崔尙宮等人的迫害，但最後所有的陰謀計畫都化爲烏有，長今的母親以及韓尙宮當年所受的冤屈也都得以平反，長今更透過自己的努力而成爲朝鮮第一位女御醫，最後被中宗命名爲「大長今」的女性。



第二節 《大長今》中長今所呈現的角色形象

韓劇《大長今》是一部典型個人傳記式的連續劇，全劇以女主角徐長今個人的遭遇為主要的故事發展，劇中的角色、劇情設計都是以她為參考點，並依照她的生命歷程來進展，《大長今》是根據韓國歷史上真實人物「長今」的故事改編而成，故事講述一個御膳廚房宮女長今如何成為朝鮮第一位女御醫的過程，長今憑藉著非凡的毅力與智慧，在當時朝鮮女性地位低微的年代，不但成為宮中最出色的御廚，最後更成為朝鮮歷史上唯一的一位女御醫，被中宗命名為「大長今」的一個女性故事，因此在劇情的安排上就有別於以往電視劇中女性的角色，會呈現出較多的自主性以及女權的伸張，但由於故事的時代背景仍是朝鮮女性地位低微的年代，所以要突顯女主角的特色，就是讓女主角經歷一連串的事件。

然而，通俗戲劇節目與影片，是為大衆消費而生產的商品，所以仍會充斥著社會生活中最熟悉的事物，包括從歷史文化中流行下來不變的公式結構與類型(蔡琰，1996)，但流行文本若只是死守成規而無創新，閱聽人也將失去興趣，因此在流行文本中加入社會變遷的變化，便成為流行文本製作的重要公式(楊芳枝，2000)。因此，本章在劇情選擇上將以呈現出女性自主意識或女性刻板印象的劇情來作為分析的文本，由研究者詮釋劇情背後的意義，以下就針對幾個長今在劇情中的角色形象，分析劇情的意義：

一、宮女時期

宮女時期的長今，在劇情的安排上呈現她是一個活潑、好奇且聰明善良的女孩，在金雞事件當中，其實是今英遺失了金雞而擅自出宮，但因為長今善良的本性，使得她願意與今英冒險出宮一起尋找金雞，但是今英等不到長今只好先行跟隨崔尙宮回宮，長今就因為擅自出宮而獨自受罰。這段劇情中，長今的角色呈現了女性的一種善良的本性，因為善良而做出可能危害自身的行為，但這善良的形

象卻又是符合傳統上所希望的女性表現，期望女性總是善良單純的形象出現在電視劇中。


此外，長今是本劇的靈魂人物，因此，也必然在劇情上被安排要經過許多的苦難，才能呈現出女主角她個人的執著和面對困境越挫越勇的特質。從一開始的金雞事件、御膳競賽麵粉不見、被誣陷在退膳間下符咒事件、失去味覺，悲慘的命運總是降臨在長今身上，然而這樣的劇情安排，似乎是一套既定的公式，一個專業出色的女性，要脫穎而出，一定就得遭受悲慘的命運，如同馬克思主義的女性主義學派所批判的那樣：電視劇所呈現的女性角色，好像隱約告訴真實世界的女性，目標不要太高，要出人頭地就必須遭受許多的磨難。在劇情的年代裡，是女性地位低微的年代，女性必須對男人的命令唯命是從，女人也必須不多話，溫馴順從。然而儘管如此，劇情中長今仍展現了相當程度的女性自主意識，表面雖然順從著當下的社會制度與情勢，但是內心卻不屈服而是以更積極的態度去面對命運的安排，解決當前的困境，女主角的角色，已經不是只有臉蛋不食人間煙火的女子，而是認真執著於自己工作的現代女子。

「因為不容易，所以更要去做，我要把它當作我的生活目標…」在栽種百本的劇情中，即使眾人都說百本在朝鮮從沒種植成功過，長今卻以此為目標，因為不容易所以更要去做，栽種成功就不用從中國的明朝進口，百姓才得以受惠；在料理明國使臣的飲食劇情中，長今雖然身為一個小宮女仍舊不畏懼從大臣與明國使臣的怒罵、威脅，而是寧可賭上自身性命，還是遵從韓尙宮的教導，絕不呈上有害人體的飲食。在上述劇情裡面，長今並沒有聽從鄭主簿或是眾大臣的指示，而是雖然沒有力量改變他們的態度，但卻是自己身體力行證明自己是對的，呈現了女性的執著以及對個人理想的追求，這是對現世制度的一種沉默但卻有力量的反抗。

另外，在御膳競賽中，長今的麵粉遺失，卻想到用大白菜來當作饅頭皮來包

肉餡，即使遺失材料也能想到辦法作出更美味的食物，而不是墨守成規不知變通，即使有可能因為遺失材料而被取消競賽資格，還是努力把菜餚做出來；在韓尙宮等人中毒時，和今英肩負起煮膳食的角色，懂的利用礦泉水來作涼麵的湯底；在韓尙宮被綁無法回宮比賽時，有勇氣代替韓尙宮和崔尙宮比賽，幫她贏得御膳廚房最高尙宮的職位。以上這些劇情都可以看到長今總能在危機的時候急中生智，即使害怕也能鎮定地解決危機，有別於以往馬克思主義的女性主義學派所批判的：電視中的女性通常是傻裡傻氣或是驚慌失措的表現。這是因為古裝劇加入了現代的流行元素，如 Hoboson(2003)所言，隨著現代女權的伸張，女性意識的抬頭，電視劇會經由專業的女性角色，來賦予她獨立的地位，顛覆以往一再出現的女性刻板印象(葉欣怡、林俊甫、王雅瑩譯，2004)。

二、醫女時期



成為醫女的長今，在醫女訓練時期，因為過去當宮女的膳食知識以及濟州島首醫女張德的嚴格教導，使得長今在當醫女的時候也比別人懂得更多，但是卻因為她的好表現惹來申益必教授認為她自大，沒有身為大夫應有的恐懼。在這段劇情中的發現，如陳姿羽(2000)所言，似乎有能力的女性就不容於男人的世界，女性如果多說話，強悍到威脅到男性，終將被鎮壓、被扭曲形象。這或許和韓國真實社會中，女性不具強勢姿態與不佔主導地位息息相關，所以最後劇情安排長今接受教授的指責，發現自己正如教授所說太囂張了，只想利用自己的醫學知識來看病患，而不注意病患的平時紀錄，可見這段劇情的編寫依舊帶著大男人的思想，強調女性應該處於謙卑的位置，可以說是反向地強化了傳統價值觀加諸於女性的既定規範。

儘管當醫女的長今仍舊面對許多困境，但是以醫女身分再度入宮的長今，相較於以往宮女的順從形象，醫女時期的長今展現了更多的女性意識，成為一位專業的大夫，變得更堅強、更勇敢、更有智慧。例如，力排眾議堅稱皇后腹中還有

死胎，才得以用對處方解救皇后的性命；在眾人只能懇求太后接受治療時，長今卻提出謎題向太后挑戰，藉以迫使太后接受治療，最後終能使太后覺悟到自己的不對而接受治療，更想到利用大蒜作成藥丸，用綠茶去除大蒜的味道讓太后願意服用，醫治好了太后的病；在所有人因為害怕疫病而撤退時，只有長今留在疫區，雖然長今是被阿烈陷害而留在疫區，但最後長今仍沒有捨棄村民而逃走，在面對憤怒的居民時，長今也能以強悍的姿態來安定居民的心，最後終於找出疫區發病的原因是因為食物中毒，因而醫好了許多的村民。

「我要報仇，我要舉發那些危害我、鄭尚宮娘娘和韓尚宮娘娘的人，但我必須先回宮裡去再想辦法…」雖然是懷抱著憤怒的心當醫女，入宮要去報仇，但是長今仍舊是那個心地善良的女性，面對可能遭受崔尚宮再次陷害都沒有防備。所以長今對於崔尚宮和今英以及內醫院醫女阿烈的陷害，起初總是隱忍著，只是做好醫女本分，對於報仇尚未有計畫，但直至連生差點因為阿烈的陰謀而流產的事件發生後，才更加堅定了長今要主動出擊的決心。

「鄭尚宮娘娘和韓尚宮娘娘不會原諒利用人吃的食物來奪得權勢或富貴的人，我當然也不會原諒，連操縱食物的人我們都不原諒了，何況是關係人們性命的醫術…我不會像鄭尚宮和韓尚宮娘娘一樣那麼輕易被誣陷、被打敗的。」「任何時候作這件事，都是不容易的，有時候先發制人反而是最好的方法。」此時長今才發現一味地善良無知只會把自己和身邊的人陷入更大的困境，所以必須要舉發崔尚宮等人的罪行，否則只會有更多善良的人受害，劇情中長今採取主動攻擊的形象，不選擇原諒，而是必須讓壞人得到報應，不過沒有濫用醫術來消除心中的憤恨，而是決定用正確的方法讓崔尚宮等人得到制裁。長今的角色仍是閱聽人所渴望的真、善、美，如 Seldes(1950)所言，為了滿足閱聽人，電視劇作家必須將故事轉型成為神話(迷思)，在轉型的過程中，劇作家雖抽掉了真實的人類行為，但創作的角色仍然是熟悉與理想化的人物(引自蔡琰，1996：333)。所以長今並沒有因為要復仇而失去人性，在崔尚宮因吃過疫區腐敗的蔬菜而中毒時，長

今是有機會用醫術讓崔尙宮致命的，但是長今沒有這麼做而是醫治崔尙宮；在找出皇上患病的原因以後，並沒有藉機除掉崔尙宮等人反而讓他們證明清白是被內醫正誤診所陷害；長今面對自己的仇人不使用卑鄙的手段來達成目的，而是選擇走正確的路，不但找出皇上病因醫治好皇上，也給予機會讓崔尙宮等人自首，在長今的心中仍認為他們還有善良的一面，但可惜他們不能如長今所願，於是長今說服內醫正和前提調尙宮作汙點證人，揭發吳監護和崔尙宮一家的罪行，長今不但學成醫術也能消除心中的憤怒，終於洗清自己和母親、韓尙宮當年的冤屈，恢復名譽。

因為長今連續治好了皇后、太后以及皇上的病，並且也找出疫病的原因，故皇上欲任命長今為主治醫官，卻引起朝廷、皇室以及內醫院眾人的反對，但是長今聽從閔政浩與張德的建議接受皇上的任命，此舉卻引來所有人的批評，讓長今受到莫大壓力，在男尊女卑、階級意識鞏固的時代，禁止任何挑戰傳統的行為，即使是身為女人的內醫女，也安於社會制度下為她們所安排的位置，對於長今這類勇於突破社會枷鎖和想要改革不合理制度的人物，竟也和男人們一樣排擠、反對。雖然長今接受皇上認命，但是善良的長今仍不忍因為自己當主治醫官而使身邊的好友、老師受到傷害，又婉拒皇上的命令；同時長今也被派至活人署治療百姓，當時痘瘡肆虐，朝鮮尚無良好的治療方法，只有長今獨自一人不怕傳染，如同母親般地照顧被隔離的乞丐孩子，並且找出治療痘瘡的方法，最後不但治癒乞丐孩子，也治癒皇后兒子慶源大君，也因為長今的醫病如親，感動所有內醫院的人，而支持長今擔任皇上的主治醫官，期間雖有有太后的反對引起皇上猶豫，但因閔政浩的直諫，皇上才堅定地封長今為主治醫官，長今終能成為朝鮮史上第一位女御醫，稱號為「大長今」。

不過，在以上劇情安排中，長今個人對於官位與名聲一點都不戀眷，會接受主治醫官職位完全是因為閔政浩的期許，閔政浩犧牲自己流放外地，換取皇上不封長今為後宮，而是讓長今發揮她的醫術，從這點看來長今成為第一女御醫並非

她所求，而是爲了符合閔政浩對她的期望。上述劇情符合激進的女性主義學派所批判的(Kaplan 著，李天鐸譯，1993)：女性在人生的抉擇上，男性是女性的主導權力。對於非常有能力的長今來說，她畢竟是女人，感情因素依然左右了她的決定，是父權意識形態運作於女性文化上所顯現的效果，女性仍被期望是一個不貪戀權勢、不追求成就的角色。

三、大長今後期

在成爲皇上主治醫官之後，長今更加精進自己的醫術，無奈皇上年歲已高，終究不敵病魔，期間長今雖然嘗試開刀醫治皇上的腸阻塞，但是當時的朝鮮無法接受在人體開刀的事，因此，皇上深知自己即將離開人世，駕崩前發密令把長今送回閔政浩身邊，兩人終於再聚首並結爲連理，育有一女，並和閔政浩兩人過著八年逃亡的生活。終於當年的皇后已成爲太后，而下令讓兩人恢復身分得以進宮，但最後長今仍然婉拒了宮廷的官職，全家再度歸隱，過平民百姓的生活。「宮廷讓我做過我想做的飲食，也讓我實行過醫術，也讓我遇到我的夫君，但宮廷也讓我失去母親、韓尚宮娘娘，也差點失去自己的生命。宮廷似乎可以擁有一切，但也會奪去我最重要的東西…宮廷看似很華麗，卻是個悲傷的地方。」這段對白道出長今從宮女到醫女的一段心路歷程，也暗喻了專業出色的女性是經常面臨悲慘的遭遇的，因此劇情不是只演到長今事業上的成就而已，也讓長今和閔正浩成爲夫妻還育有一個女兒，讓閱聽人覺得這段故事有了圓滿，如文獻中激進的女性主義學派指出，電視劇總是隱含著家庭生活才是女性幸福唯一的出路，完美的結局。

「我做到了，我說一定可以救活的，您爲什麼說不可以呢？」本劇的最後一幕以長今替產婦開刀，救活產婦和胎兒作爲結局，雖然當時朝鮮沒有辦法接受開刀這回事，但長今的話說出了對現實情況的反抗，只要是救人的事，就一定會去做，並且做到。最後也以閔政浩的一段話作爲本劇的結束：「看樣子這個女人，未來

也會繼續不容於這個時代，但是她會質問這是救人的事，為什麼不可以？」劇情的結語告訴我們長今正是一個生長在舊時代的新女性，即使不容於這個時代，她仍會堅持自己的觀念，努力實現自己的夢想，用行動證明這個時代所存在的錯誤觀念。


四、長今的愛情

連續劇要吸引閱聽人的投入，連續劇所描寫的故事必須是閱聽人所喜愛的且劇中所貫穿的情感也必須是閱聽人所感同身受的，連續劇的歷史就是許多情感的歷史，劇中的感覺是眾所皆知的，而且和閱聽人分享且有所連結，而愛情更是驅動劇中許多角色行動的情感(Hobson, 2003；葉欣怡等譯，2004：254)。除了長今當宮女和當醫女的工作是戲劇的主軸之外，閔政浩和長今的愛情故事也是這齣戲劇不可或缺的元素，儘管閔政浩這角色編劇表示是虛構的，但在劇本中沒有閔政浩或許就沒有韓國歷史上的女御醫「大長今」，因此，劇中長今的愛情也是值得去分析的。

在流行文化的腳本中常常有固定的公式可循，特別是韓劇裡的愛情也是遵循一套愛情連續劇特殊的公式，而這套公式是一套建諸東亞皆準的劇情，是超越國族但卻非常亞洲式的愛情(楊芳枝，2003)，也因此韓劇也屢屢在亞洲各國都能創下很好的收視率。以《大長今》來說，女主角的善良純潔總是受到男主角的青睞，長今為尋找金雞而出宮但卻為救閔政浩耽誤回宮，但也因為如此開啓了他們兩人的緣分，韓劇的愛情公式總是強調愛情的永恆性(楊芳枝，2003)，一開始儘管男女主角彼此都不知道有這麼深的淵源，但這情緣卻是早就注定了，這種「緣」來就是你的宿命與巧合，是韓劇文本必用的招數，而這個愛情特性正也符合中國人「姻緣天注定」的觀點，使得台灣閱聽人容易投入個人情感而入戲。

而在宮廷的生活，礙於長今是宮女的身分，使得這段愛情是隱而不顯的，只

能以朋友的身分默默關心對方、幫助彼此。但濟州島流放時期是長今與閔政浩的愛情故事化暗為明的時期，閔政浩知道長今是自己的救命恩人以後，他也不再隱藏自己的感情，追隨長今到濟州島；醫女時期，長今因受到阿烈的陷害而受困於疫病區，只有閔政浩沒有遺棄她，救她脫離危險；當皇后不信任長今是否能醫治好皇上時，是他賭上性命說服皇后相信長今的醫術；當長今成為宮廷鬥爭的工具，閔政浩毫不猶豫為她辭官，帶她遠走高飛；當所有人反對長今當皇上的主治醫官時，只有閔政浩支持她，肯定她的仁心仁術，肯定她比男人更棒。可以看到的是，難得有一個男人因為了解女人因而疼惜女人，在她失意時給予支持並且努力幫助長今完成心願，而長今對閔政浩也是全心全意的付出，她敢在皇上面前承認對閔政浩的愛慕，放棄榮華富貴，而當閔政浩被流放時，長今也趕到他身邊，一再表示不會忘記他，以粧刀三雀作信物，最後中宗駕崩把長今送到閔政浩身邊，兩人終能廝守一生。



以上劇情可以看出，長今和閔政浩永恆的愛情給予閱聽人一個理想的愛情原型，從宮女時期到醫女時期，閔政浩都長伴長今左右，一起面對一切的惡勢力，他們的愛情雖經歷風雪，但卻越顯堅貞，再大的災難也不能分開他們，這種細火慢燉卻一生一世的愛情腳本最令人嚮往，鼓舞了閱聽人再度為戲動容而更加涉入，如季欣慈(2005)所言，韓劇中所構築出的愛情，往往讓習於面對愛情已世俗化的閱聽人，提供一個如夢如幻的想像與投入空間，其可貴之處即在於「不可能發生」，它隱匿的非真性反倒成為其引人處。

另一方面，楊芳枝(2003)也指出，韓劇通常很成功地結合並化解了傳統愛情以及現代工作這兩個可能互相衝突的意識形態，因為以往女性只能在私領域中出現，是不會出現在工作的場合上的，但韓劇巧妙地把工作的場合建構成男女主角初識並且進而發展感情的場合。例如：長今和閔政浩彼此相識就是在宮廷，隨著長今在宮廷中的各種遭遇而發展出彼此互相扶持的情感，延續著這樣一個情感，也帶到長今所流放的濟州島去，公領域上閔政浩是朝廷命官，受命來到濟州島任

職，長今是官婢；但在私領域上是爲了更接近流放濟州島的長今，可以照顧她，這就是韓劇成功之處，可以將原本衝突的公私領域轉換成爲男女主角情感萌芽、加溫的地點。

雖然長今和閔政浩的愛情令人雋永，但是長今在愛情中的角色，我們仍可以看出傳統上所期望女性在愛情中應該要呈現怎樣的面貌，這一點在劇情中長今的角色就沒有做多大的突破。

在濟州島初期，長今一心想回宮而不斷逃跑，原本理智的長今在遭受韓尙宮過世的打擊，也無法做出正確的判斷，幸得閔政浩苦勸才在濟州島留下，在這段劇情中我們看到，女性往是“情緒化的”在遭受變故的時候往往會失去判斷，反而需要“理智的”男性提點，依賴男性的指揮行事，相信自己所愛的人，女性在愛情中還是屬於聽話順從的角色，在女性私領域的感情世界中，與台灣連續劇所強調的相同，亦即女人的情感和精靈，是依附於一個男人的；另外，女性對愛情的表現總是被動的，不能直接表現內心的感情，閔政浩在濟州海邊牽起長今的手作爲一個直接情感的表達，長今卻是害羞的逃開了，但內心歡喜，可見女性情感的表達一直被塑造出含蓄內斂的形象，女性不能主動，這也是韓劇一向採取低調的情感表達方式，充分展現韓國內斂保守的愛情態度(季欣慈，2005)。

「你一直在我身邊看著我，在我身邊肯定我的想法…這麼久的時間以來，你一直在我身邊看著我，我就不怕，覺得好幸福、好安慰。」在擊退倭寇的夜晚，可說是長今與閔政浩感情彼此認定的時刻，長今對閔政浩的一番深情告白，顯示出女性在愛情的關係中，仍必須有對方的肯定，才能肯定自己。

在皇后要求長今利用醫術加害世子，致使長今陷入兩難，於是希望閔政浩帶她離開宮廷逃走，如激進的女性主義學派所言，在劇情中男性被塑造爲有幫助、給予保護的角色，女人無助的時候仍必須尋求男性的保護；而在閔政浩帶長今逃

走以後，卻因為長今的放棄而失敗，長今為了閔政浩的仕途而放棄了自己的幸福，誠如自由派的女性主義學派所言，女性的形象總是無私的、忘我的、奉獻給男性的。可以看到韓劇女主角具有犧牲自己、成全他人的精神，為了深愛的男人，願意放棄追求自己的幸福，一切只為她的男人著想。而在與閔政浩結為連理以後，長今所呈現的仍是一個出嫁從夫的傳統婦女形象，雖然長今是一位職業婦女，成親以後還是行醫救人，但是在結局必須對產婦開刀的劇情中，長今對於閔政浩的要求還是在意，在尋求夫婿閔政浩的同意下才開刀，亦如季欣慈(2005)的發現，韓劇的女性角色多是「空間有限的職業婦女」，也就是說，韓劇塑造女性角色的時候，雖然吸納了現代社會中，擁有經濟能力與社會地位的職業婦女，但是一旦代表男性慾望的象徵秩序滲透至她的私領域，韓劇所塑造的社會權威不再，而是回歸到父權所界定的「賢淑的家庭主婦」形象。

五、小結



電視劇從來不能與當前的社會脫節，劇情中的情節描寫現代社會所信仰的、或能夠接受的某種價值觀念與生活準則(蔡琰，1996)。《大長今》中不否認人生中的坎坷與挫敗，但即使苦難再多，人生依然是善的，也是值得的。長今的角色保留了傳統上所讚頌的女性特質，例如：友善、聰慧與吃苦難勞以及堅忍、執著、嚴以律己，寬以待人的心，但沒有以往電視劇中的女性總是傻裡傻氣、被動消極的特質，或是少以工作身分出現，在本劇中重心著重在長今所從事的工作，不管是宮女或是醫女，都展現了女性的感情、觀念、抱負與夢想，雖是古裝劇但隨著社會的變遷加入了許多現代元素，女主角的角色顯得更多元化，而不同於以往女主角只是以愛情為主的平面女人，女性也有著對現世制度反抗的力量與實踐理想的精神。

但韓國畢竟是男性沙文主義的社會，雖然這是一部擁有相當多女性意識的文本，從劇情的細節中仍可以看出一些女性刻板印象的陳述，例如：一個專業出色

的女性，就必須遭受悲慘的命運，最後才能苦盡甘來；女性也應該處於謙卑的位置，被期望是一個不需要名聲、不需要出人頭地的角色；而在愛情的關係中，女主角通常是善良純潔且一定會受到男主角的喜愛，女性對情感的表達是情緒化的、被動的，由男性主導的愛情權力關係，女性必須有對方的肯定，才能肯定自己，而且女性在愛情中也經常展現出為男人犧牲、無私忘我的母性形象，婚後更是以夫為重。劇情中告訴我們如長今這般成功的女人，她仍然需要愛情、家庭生活，電視把家庭生活描繪成解決一切問題的良藥，《大長今》即使處理了女性的工作議題，但最後感情仍是戰勝工作，長今離開了宮廷的職位，回歸家庭，韓劇創造出女性終究是以她的愛情、家庭等私領域為歸屬的結局。


因此，研究者認為，電視文本並非無限制地開放，而可能是允許閱聽人有限度的可能解讀，誠如 Fiske(1987:84)提出電視文本的多義性，但也同時提到文本還是有著詮釋上的限制，閱聽人的詮釋性並非無限多種，而是在某特定範圍中呈現出多樣性。故本研究將在第四章擬出本研究欲執行的方法，並在後續章節針對觀看韓劇《大長今》的閱聽人做訪談分析，討論閱聽人對該劇的解讀型態為何？進一步探討什麼樣的因素下使得閱聽人對文本產生同質性或是異質性的詮釋？

第四章 研究方法

本章共分為三節，第一節探討本研究所採取的研究途徑—質化研究的取向以及深度訪談的研究方式；第二節則是本研究的研究設計，包括訪談對象的選擇、以及訪談的問題，第三節則對於訪談的過程作一概略的交代；第四節則是本研究資料分析的原則與步驟。

第一節 研究途徑

一、質化研究



在學者林芳玫「閱聽人研究—質化與量化研究方法之比較」一文指出，閱聽人研究的主流是效果研究以及使用與滿足研究這兩大領域，而研究方法都是以問卷調查與量化統計為主。雖然量化研究的優點是精確，可經由驗證來看假設是否成立，但是缺點卻是將複雜的社會現象化約為自變項與依變項，這些變項本身的社會意涵是缺乏概念上的探討。使得量化研究抽離具體的社會情境，其得出的研究發現往往是複製主流社會對於弱勢團體不利的迷思與刻板印象，未能探討形成社會現象背後的結構性因素(林芳玫，1996c：10)。

而質化研究則通常不預設理論架構與假設，研究是孕育在自然真實的情境中，並充分展現出研究的開放性與彈性，是一種「發現取向」的研究途徑。質化研究關注相互主觀意義分享，強調要透過被研究者的眼睛看世界，才能了解社會、真實的來龍去脈，進而挖掘深層的文化意義。如學者江明修所言：「研究者若無法深入了解被研究者所處的情境，及他們的價值、感受、態度與意義等，則很難真正展現社會真相」(江明修，2001：334-336；引自郭良文、林素甘，2001：

6)。

由上述觀點可知，質化研究有著從整體社會情境脈絡來加以理解現象的優點。總的來說，質化研究注重人類行為的主觀意義、被研究者的內在觀點、以及情境脈絡的影響，因此，根據本研究的研究目的，決定採用質化的研究途徑來進行研究。

二、深度訪談法

本研究採取深度訪談的方式，藉由與受訪者的接觸、訪問與互動，以了解男女閱聽人的解讀型態。質化的深度訪談主張人類的世界是由互動與互動為主體性 (inter-subjectivity) 所構成，訪談結果有一部分就得自於研究者與受訪者的互動過程。亦即研究者能夠意識到自己的談話方式對受訪者所可能產生的影響；反之，受訪者的談話也同樣會影響研究者本身，訪談過程是充滿了互動性，而非單方面的一問一答(林芳玫，1996c：13)，Mishler(1986)也認為訪談是一種交談行動，是受訪者與訪談者共同建構意義的過程(引自畢恆達，1996)。

深度訪談的研究方法，比較類似於日常生活的對話方式，來獲得答案或研究者所需的資訊。一些受訪者主體的人生經驗或是無法經由直接觀察的事件，可以藉由訪談的內容發掘受訪者如何對周遭世界(包括媒體)的意義詮釋過程而建立意識(consciousness)與行動(action)的關聯(林芳玫，1996c：16)。

因此，深度訪談像是聊天一樣，並不事先設定回應的答案類別。Lindolf(1995)指出，深度訪談就是一種訪談者與受訪者社會實踐的過程，訪談問題並非為蒐集資料的唯一工具，而是整個訪談過程的開端。對話才是深度訪談的最重要部份，透過訪談者與受訪者之間的對話、互為主體性，以創造出共同建構的訪談結果，而非客觀的事實(引自楊維倫，2003)。

而在閱聽人研究的研究方法中，Morley 認為，深度訪談(in-depth interview)是閱聽人研究值得採用的方法。因為深度訪談提供研究者精確地切入問題點，可以直接探究閱聽人的意識、價值與態度，藉由閱聽人陳述的過程，我們能夠看出閱聽人建構自身世界與理解自身行為的方式(Morley 著，馮建三譯，1995)。基於上述深度訪談的特色，以及本研究問題的考量，本研究選擇深度訪談法作為了解男女閱聽人解讀型態的資料蒐集方式。



第二節 研究設計

一、訪談對象

在訪談對象的挑選上，為符合多元異質性，分別從兩種管道來挑選：一方面經由親友輾轉介紹收看大長今的受訪者，另一方面則由八大電視台大長今閱聽人討論版上徵求收視閱聽人。因此，在訪談開始之前，受訪者對訪談主題以及進行方式多半已經有相當程度的了解，同時受訪者對研究者的身分也有某種程度的認識。

此外，由於研究目的在探討男女閱聽人對「長今」角色的解讀，因此，希望各年齡層的性別上能夠有相近的數目，不要懸殊太大，造成只有少數男性閱聽人納入研究之中，另外，在受訪者性別考量上，由於大多數的閱聽人生理性別與心理性別的認同是一致的，所以首先是以生理性別來暫時區分男女閱聽人，進行約訪。但本研究亦未忽略男女閱聽人內在對於本身性別的認同，會試圖約訪不同性別認同的閱聽人，並將這部分的差異在之後訪談內容分析上，納入此類受訪者的特性，探究其解讀型態。

而為使閱聽人更具多元異質性，並符合研究目的，除必須男女閱聽人(gender)皆有之外，還要有年齡世代的差異(generation)，因為根據 Hartley(1984)指出，世代不同對於論述與興趣的領域也不同，閱聽人年齡可以提供不同的詮釋(引自 Livingstone, 1989a:176)，所以在年齡的篩選上則參考吳金鍊與曾湘雲(2001)研究中電訪抽樣的韓劇閱聽人樣本，選擇年齡滿 13 歲以上的受訪者就可以接受訪問。另外則是職業背景的差異，以了解社經地位不同的人又如何詮釋，此外，挑選受訪的閱聽人皆必須觀看集數要達一半以上，方能對劇情、角色都有深入的了解。

本研究並未預設要訪問多少受訪者，而是看研究進展作調整，在一面訪問，一面紀錄的過程中，若發現手邊資料已足夠進行分析，便隨即停止訪談，進行研究訪談分析的步驟。

Fiske 曾列出七個主體位置，認為這些對文化研究來說是相當重要的，分別是：自我(self)、性別、同齡團體(age-group)、家庭、階級、民族(nation)、族群性(ethnicity)，而 Staiger 又增列了性傾向(sex orientation)一項，彼此互動型塑閱聽人如何接收與運用文本，文化接收的研究都必須將其考量在內(引自 Kellner 著，邱炫元譯，1992：73)。

因此，根據研究目的，本研究除了考量性別、年齡、職業因素對於閱聽人的解讀型態的影響之外，也會進入閱聽人看電視的環境中去觀察受訪者的觀視情境，同時藉由深度訪談挖掘受訪者個人的內在經驗。本研究將分析閱聽人的解讀模式，找出電視文本結構(製碼)和閱聽人反應(解碼)二者之間的關係，把閱聽人訪談的資料與電視文本結構相互對照，再對研究結果做詮釋和評論。

二、訪談問題

根據文獻回顧可以知道，影響閱聽人的解讀因素包括：閱聽人喜歡電視角色的因素以及情境脈絡因素，例如：社會位置、閱聽人的經驗、觀視情境與文化差異，因此，研究者根據研究問題與這幾種影響因素來設計訪談問題，以瞭解男女閱聽人如何理解、詮釋韓劇《大長今》中長今的角色，用以分析男女閱聽人對於文本所呈現的解讀型態。

一、情境脈絡因素：社會位置與閱聽人經驗

當劇情的描述和自己真實狀況類似的時候，看的時候會想到什麼？若和自己

情況不同的時候，又會有怎樣的感受呢？如果你(妳)是長今會怎麼做？爲什麼？

劇情提示：(1)被趕到多栽軒看到大家沒希望的樣子，仍會努力做好自己的事嗎？假設在你現在工作場合發生，會怎麼做？(2)爲了堅持的理念會勇於挑戰明國使臣與太后嗎？正如你會挑戰上司嗎？(3)當意見與多數人不同的時候，會向長今一樣堅稱皇后腹中有死胎、疫病的原因是食物中毒，力排眾議嗎？假設發生在你的工作場合。

這些問題詢問目的在了解不同社會位置、不同個人經驗的閱聽人如何解讀長今？是否認爲長今的角色呈現出女性自主意識？以及是否認爲長今的精神適用於現代社會？

二、情境脈絡因素：觀視情境

家裡有幾台電視機？通常誰掌控遙控器呢？通常在收看大長今都是什麼時段？什麼原因讓你(妳)去看《大長今》呢？看大長今的時候都和家裡人一起看還是自己看？會討論劇情嗎？意見分歧或是一致呢？

此問題詢問的目的在於探討看電視的環境因素是否會對閱聽人造成解讀的影響。

三、情境脈絡因素：文化差異

1. 長今學醫的動機是爲了再度進宮去報仇，而順利進宮的長今在面對仇人時，不但醫治崔尙宮，更給予機會希望他們自首罪行請求原諒，證明他們是清白，是被內醫正誤診所陷害，直至連生險些流產的事件發生後，才決定主動出擊，你(妳)覺得劇情中長今女性的角色貼近人性嗎？人性是以德報怨或以眼還眼？你(妳)喜

歡長今處理的方式嗎？爲什麼？

2. 閔政浩在濟州海邊牽起長今的手作爲一個直接情感的表達，長今卻是害羞的逃開了；濟州島初期，想逃跑的長今，幸得閔政浩苦勸才留下；擊退倭寇的夜晚告白以及閔政浩帶長今逃走以後，卻因爲長今的放棄而失敗，這些劇情是否強調著南韓文化中希望女性在愛情關係總是都是被動的，愛情表現是情緒化不理智的、需要對方肯定才能肯定自己，以及犧牲無私忘我的母性特質嗎？
3. 恢復身分的長今仍選擇歸隱，不在宮廷任職，在劇情中你有感受到長今的離開有考慮她的家庭生活嗎？覺得韓國與我們的文化是否相似，都強調女性應該以家庭爲理想生活的依歸？

本題詢問目的在於了解閱聽人對於長今的角色是否有感受的文化的異同？又如何影響解讀？



四、閱聽人喜愛電視角色的因素

1. 喜歡李英愛嗎？覺得她個人魅力在哪裡？看過李英愛演的韓劇嗎？是因爲李英愛而去看大長今的嗎？看了大長今會喜歡李英愛嗎？以後她演的戲都會去注意嗎？

本題欲了解明星地位、個人魅力，如何影響對劇情角色的解讀？

2. 醫女訓練時期的長今，因爲表現好而被申教授認爲過於自大囂張而給予兩個不通，長今由原本的不解到認爲是自己的錯誤，而向老師道歉，你(妳)認爲這段劇情是否帶有大男人的思想，也就是說是否是教授個人的偏見先對長今下了定論，而長今的道歉認錯你(妳)是否認同？

3. 長今雖然接受皇上的命令，願意擔任主治醫官，但卻因為眾人的反對，老師與好友受到傷害而沒能堅持，又婉拒了，直到自己醫病如親的態度才能感動內醫院而獲得支持，加上閔政浩的期許，而接受主治醫官的職位，在這些劇情中，你(妳)認為長今在眾人反對下應該堅持或是拒絕？長今有展現女性對自己未來的自主權嗎？或者考慮太多因素？長今在人生的抉擇上是否依賴著閔政浩呢？長今是否被塑造為不眷戀權勢與追求成就的形象呢？

4. 長今知道開刀可以救活皇上以及村莊產婦的難產，但當時開刀在朝鮮是不被允許的，她說出了：「救人的事為何不可以？」，你(妳)贊同長今的這句話嗎？現在不允許的事你認為是對的也會去做嗎？在最後一集中，長今堅持開刀才能救產婦和胎兒，而徵求夫婿的同意，對於長今的作為有什麼想法？為什麼？

此三題欲了解角色的人格特質帶給閱聽人的感知是如何？



5. 長今總遭受許多的磨難，例如：一開始當宮女的時候就因為金雞事件受罰，然後是御膳競賽麵粉不見、被誣陷在退膳間下符咒事件、失去味覺等；當醫女的時候被老師記過、同僚的忌妒、阿烈聯合崔尙宮的陷害等，劇情描寫似乎一位出色的女性總是不斷遭遇不幸的事件，對於長今的遭遇你(妳)認為寫實嗎？再者，皇上任命長今為主治醫官遭來眾人的反對，連讚許自己能力的老師以及同樣身為女人的內醫女也反對，雖然這是古裝劇，但你(妳)認為到現在現實生活中的女性在事業上要出人頭地是否還是困難？可以舉自己經歷或者知道的例子說明嗎？

6. 雖然長今面對許多磨難，但也總能以機智化解危機，例如：用饅頭皮包肉餡，用礦泉水來作涼麵，以及幫韓尙宮贏得御膳廚房最高尙宮的職位，劇情中的長今總能化解危機你(妳)覺得寫實嗎？

7. 韓劇往往把工作的場合建構成男女主角初識並且進而發展感情的場合，例如：長今和閔政浩彼此相識就是在宮廷，隨著長今在宮廷中的各種遭遇而發展出彼此互相扶持的情感，你(妳)覺得這樣的愛情寫實嗎？

此三題在於了解長今的角色只是單純的大眾文化的戲劇或是寫實人生的寫照呢？

五、《大長今》所賦予閱聽人的意義與愉悅

1. 喜歡看閔政浩與長今的愛情故事嗎？從宮女時期到醫女時期，閔政浩總是長伴長今左右，在所有人反對長今當主治醫官時，只有閔政浩支持，相同的，長今也拒絕皇上的納妃，放棄榮華富貴，最終結為連理，長今與閔政浩愛情的永恆性，給你(妳)帶來何種意義？有帶給你(妳)什麼樣的樂趣和幻想？

2. 大長今帶給你什麼樣的意義，整齣戲劇哪些地方值得你學習？看過大長今以後，你(妳)期待未來本國連續劇能夠有怎樣的製作內容？

這個問題在了解閱聽人對《大長今》這齣戲的意義以及愉悅在閱聽人解讀下分布的情形。

第三節 訪談過程

本研究期望盡量可以到受訪者家中進行訪談，同時也可以觀察受訪者的平時的觀視情境，若無法配合的受訪者就以折衷的方式，在受訪者住處附近的餐廳進行訪談或是用電話訪問的方式訪談，訪談時間平均為三十分鐘到五十分鐘，實施深度訪談期間為 2005 年 9 月 18 日至 2005 年 10 月 9 日，本研究共徵得受訪者 25 名，男性 9 人，女性 16 人 (其中包含一對女同志情侶)，各年齡層都有，平均年齡 34.6 歲，最大為 76 歲，最小為 16 歲。收視群大致可分為兩大族群，一為 20~29 歲學生及上班族族群，收看的男女閱聽人數量較為接近，二為 40~49 歲的家庭主婦族群，此年齡層收看的中年男性閱聽人就較少，此部分所徵得的韓劇閱聽人與吳金鍊、曾湘雲(2001)的電訪量化研究結果相近，亦即收看韓劇的族群年齡分佈在 25~30 歲，次為 37~42 歲，亦與 AC 尼爾森 2002 年的收視調查報告結果相近，女性上班族與家庭主婦是主要收視群，年齡層多集中在 25 歲以上的閱聽人，下列為受訪者個人基本資料的呈現：

受訪者	個人背景簡介
1	女，30 歲，大學畢，未婚，從事餐飲業的行銷企劃，民 90 年開始看韓劇至今，家裡有兩台電視，平常會跟家人收看電視並討論劇情。
2	女，16 歲，高一學生，喜歡看韓劇，從國中就開始看，每看一部就喜歡劇中的男主角，家裡只有一台電視，都和爸媽一起看也會討論。
3	男，43 歲，高中畢業，已婚，是一家印刷工廠的老闆，沒有特別喜歡看韓劇，因為兒女看所以陪著一起看電視。
4	女，42 歲，高中畢業，已婚，家庭主婦，平常就和老公小孩看韓劇。
5	女，26 歲，大學畢業，未婚，銀行行員，韓劇引進台灣收看至今，家裡有四台電視，常和家人一起看電視，但不會討論劇情。
6	男，26 歲，大學畢，未婚，職業軍人，首部韓劇是藍色生死戀，之後都有收看韓劇，偏愛生活化、喜劇的題材，例如：順風婦產科。

7	男，27 歲，待業，大長今是首度收看的韓劇，之後便成為李英愛迷。
8	女，27 歲，產業分析師，也利用時間去唸大學，民 92 年開始看韓劇。
9	男，26 歲，大學畢，未婚，壽險業，平常日劇韓劇或港劇都有收看。
10	女，55 歲，已婚，家庭主婦，小孩老公不看韓劇，所以是一個人看。
11	女，43 歲，高中畢，已婚，家庭主婦，大長今是首部收看的韓劇，家中兩台電視，會和兒女一起收看，也會討論劇情。
12	女，44 歲，已婚，家庭主婦，火花是第一部收看的韓劇，家中只有一台電視，家人都不喜歡看韓劇，所以都是一個人看。
13	女，27 歲，未婚，博士班學生，在外唸書一人居住，所以都是一個人看韓劇，回到家，家中只有一台電視機，但都看本土劇。
14	男，27 歲，未婚，博士班學生，與家人同住，看韓劇是因為女朋友收看才跟著看，都是燒片來看，不是收看電視，也不會討論劇情。
15	女，48 歲，已婚，家庭主婦，火花是首部收看的韓劇，家裡有兩台電視機，都在客廳和家人一起看，也會討論劇情，但只是講一下不會討論很深入。
16	女，49 歲，未婚，待業中，因為妹妹介紹才看大長今，也是首部收看的韓劇，平常和爸媽一起看大長今，大家只是看沒有太討論劇情。
17	男，63 歲，營造業退休的工程人員，把看電視當作休閒娛樂的管道，不會太認真，特別鍾愛中國的朝廷歷史劇，大長今是女兒介紹才收看，家裡有四台電視，大部分都和家人一起看，偶爾是自己看。
18	男，32 歲，大學畢，未婚，從事軟體業，因在外工作，所以租屋和姐姐一起住，但姐姐不喜歡看韓劇，都是自己一個人看，平常要加班，所以都是看午夜的時段，當作休息。
19	女，25 歲，韓文系大學生，目前到韓國去的交換學生，喜歡看韓劇，引進台灣就收看至今，家人並不喜歡看韓劇，所以平常都是一個人看。

20	女，76歲阿媽，家庭主婦，未和兒子媳婦同住，會去上課學英文和各種才藝，喜歡旅遊交朋友，求上進，很開朗的一個老人家。家中兩台電視，先生不愛看韓劇，都是自己看，一人一台。
21	女，21歲，大學生，女同志 T，和女朋友在外租屋，只有一台電視機，平常也都和女朋友一起看，但不會討論劇情很深入，但聊做菜的時候會比較投入，會特別注意台灣有沒有賣。
22	女，21歲，大學生，女同志婆，和女朋友同住。
23	男，30歲，大學畢，未婚，線上遊戲公司客服人員，因工作在外租屋，平常都是一個人看電視，都是下班的時候看晚上重播的時段，回家就會跟家人一起收看，但只是一種休閒，沒有去討論劇情內容。
24	女，21歲，大學生，就讀餐飲科，平常有收看韓劇，熱愛愛情喜劇類題材，家中一台電視，所以家人都一起收看大長今，也會一起討論劇情，但只是平常聊天而已。
25	男，19歲，大學生，平常喜歡收看愛情題材的韓劇，目前在外讀書和同學一起租屋，所以會跟室友一起看大長今，回到家也會跟家人一起看，家人會討論但不會太投入。

深度訪談的過程由研究者擔任訪談者，訪問前經過受訪者同意做全程錄音，依照訪談問題進行深度訪談的依據，但不一定依照問題的順序來進行提問，而會視受訪者的陳述與訪談的過程，做適時的調整，可能改變或者延伸訪談問題，每次訪談，研究者和受訪者均類似朋友間的聊天，或是與長輩閒話家常的方式，讓受訪者放鬆心情，不覺得這是嚴肅的學術研究，而可以和研究者輕鬆地一起討論這齣連續劇。

訪談首先詢問受訪者的平常是否收看韓劇以及對於韓劇的觀感是怎樣，藉以開啓訪談話題的開端，之後研究者會對受訪者提示《大長今》裡的某段劇情，看受訪者是如何理解此段劇情？若受訪者未跟上研究者問題，研究者會再複述劇

情，或提及相關的劇情以營造出具體的情境，詢問受訪者若遇到劇情中的類似情況，他們會如何反應？在訪問的過程中，研究者將遵循學者林芳玫對電視劇的研究模式，將自己的立場懸置、存而不論，在訪談時盡量抱持同理心與支持的態度，只擔任串場、引導的工作，或者對受訪者的反應給予回應而已，不對於受訪者的談話提出質疑，把訪談結果視為一種交談與對話，從受訪者說什麼或者不說什麼來了解他們表達意見底下的深層意義，訪談的問題就是來自於對劇情的提問，有些閱聽人可以侃侃而談，有些則對研究者所提及的劇情沒有印象，而這些讓受訪者記憶深刻或忽視遺忘的劇情，都有助於研究者對閱聽人做深入的了解，為何他們會對劇情產生不同的反應，原因在哪裡？

本研究期望透過這樣的訪談方式，引導或提供受訪者某種想像或實際的情況，來觀察受訪者的角色選擇、角色建構的方式，也期望讓受訪者運用豐富的辭彙來傳達他們對這些問題的感受與思考，同時也能得知受訪者對於角色的解讀與自身的關係。



第四節 資料分析的原則與步驟

在學者林芳玫(1996c)「質化與量化研究方法之比較」一文中指出，文化研究的閱聽人研究裡，研究的目的是用文字忠實地描述一個「真正的」閱聽人，研究過程以及研究報告的撰寫是二度建構乃至於三度建構。建構並非虛構，而是將研究者本身與受訪者之間的差異視為是侷限也是資源，因為訪談永遠無法趨於完整，研究者無法真正了解受訪者的世界與觀點，但也因為研究者與受訪者間的距離，而創造出研究者深度詮釋的可能性。因此，可以把研究結果看成是對研究對象的回饋，由受訪者先提出對韓劇《大長今》的詮釋，再由研究者根據受訪者的解讀進行再詮釋，前者是後者的基礎。

而研究者在分析訪談資料時，必須再度比較、評估、對照受訪者看法與研究者看法，最後賦予研究者本身的再詮釋較大的特權與優先性，此時的再詮釋已是加入了受訪者的觀點，但又非原封不動地複製受訪者的觀點，這是研究者與受訪者經過互為主體的過程之後所得到的結果(林芳玫，1996c：18)。

本研究在資料分析的步驟方面，參考學者 Creswell(1998:140-142)所整理出的資料分析策略，作為執行的依據：

- 一、大概閱讀所有的資料，以便對於全部的資料形成一些初步的想法與感覺。
- 二、寫下研究者瀏覽資料所得到的發現，這些發現是初步分類的過程，必須加以歸納做筆記。
- 三、仔細檢視受訪者所說的話，並回想當時受訪者談話的行為或是所處的情境，研究者再對這些訊息進行反思，以了解其中的含意。
- 四、對於研究發現發展類目或關鍵字，以作為分類資料的依據。
- 五、去蕪存菁的工作，並非所有訪談的資料都必須用上，有些可以捨去，以達到簡化資料的目的。
- 六、將類目之間加以連結，發掘關聯性，並建立分析的架構。

第五章 情境脈絡因素與閱聽人解讀

從文獻回顧可以知道，文化研究不否認閱聽人解讀文本時的主動性，但也同時提到，閱聽人的解讀型態會受到閱聽人本身所處的情境脈絡影響，故不應忽視閱聽人所經歷的社會文化環境。因此，本章各節將提問幾段劇情藉以探討不同情境脈絡的因素下是如何影響閱聽人的解讀？

第一節 情境脈絡因素：社會位置與閱聽人經驗

在這一節當中，研究者要探討的是閱聽人所處的社會位置與個人經驗，如何影響對長今的解讀？從劇情分析可以知道，在劇情的年代裡，是女性地位低微的年代，但是長今的角色以非以往電視中的女性只是有出色的外表，不食人間煙火的女子，而是在面對困境時，以積極的態度去解決，認真工作的現代女子。因此，挑選劇情中三段具有女性意識的劇情，詢問閱聽人是否解讀出女性意識的存在？以及長今的精神是否適用於現代社會？

一、長今到「多栽軒」栽種百本成功

(一)社會位置：年長女性的韌性與積極

在劇情中，長今因擅自出宮受罰而到宮外的「多栽軒」種植草藥，在那裡許多人都不事生產，但長今卻以栽種百本為目標，最後更成功了。從訪談發現，這段劇情的詮釋，年長的女性閱聽人對於困境雖然抱持接受的態度，但並非就是屈服，而是以積極努力的人生觀，去面對逆境，認為人活著就是要有希望，就像長今一樣，無論處在多艱難的環境，都可以把自己份內的事做好，找到生活的目標。

例如，20 號受訪者是一位 76 歲的阿媽，人很上進也很開朗，即使上了年紀仍是不斷充實自己，努力學習，因為這樣的個性，加上過去困苦的生活，而磨練出她的韌性，劇情中長今的人生觀讓她感同身受。

為了出頭天，還是要努力做好自己份內的事，不做大家都沒希望了，更要鼓勵、感化其他人一起振作…我年輕的時候，背負公公留下的債務，先生出去工作，我在家也開了一間百貨店，兼賣檳榔，還要帶小孩，那時候好辛苦，但忍著也撐過來了。(編號 20 女，76 歲，家庭主婦)

在四五零年代的傳統社會，生活都很苦，但也是繼續努力生活著，因為大家都不做的話就沒有希望了，如果我是長今，我也會努力做好份內自己的事，盡力去克服、想辦法，也鼓勵大家振作。(編號 15 女，48 歲，家庭主婦)

此發現如文獻中 Tulloch(1989)指出，年長閱聽人在談論電視劇時，認為可以從電視劇中學習，並且也帶著他們這個世代的價值判斷(generation value)，試圖說明所經歷的過去與現在的不同。

(二)社會位置：年輕女性消極的態度

相較於年長的女性閱聽人，年輕女性閱聽人的解讀就呈現出消極與宿命的態度：假設面對類似長今所遭遇的情況時，她們選擇抗拒、逃開，認為要做好份內的事是不可能的，肯定無法堅持會受到別人的影響，哪有可能再找出生活的目標，認為只是一齣戲劇，所以必須把長今塑造成一定會做好許多事情，但是現實生活中與虛構的世界之間仍然是有距離存在。如同趙培華(2000)對青少年(17~21 歲)所作的日劇研究發現，青少年會根據本身價值觀判斷是否認同角色和劇情，如果戲劇中所傳達的意念與自己相符的話，就比較能夠接受，若不符合也強烈直接表達出不喜歡的感受。

我看到這段劇情會覺得這怎麼可能！我覺得應該多少會受到大家懶散氣氛的影響，我沒辦法像長今那樣一試再試，失敗就算了吧！

(編號 24 女，21 歲，大學生)

我應該會也放著不管吧，並且求去，大家都沒希望我也不要自己默默在那自己努力作，大家都這樣很難積極的起來啦！(編號 21 女，21 歲，大學生)

(三)個人經驗：男性閱聽人來自工作經驗的共鳴

相較於女性閱聽人，男性閱聽人對這段劇情的解讀則是來自本身工作上的經歷，回想到當時的自己，所以特別能和這段劇情相互呼應，得到一種親切感、懷舊等情緒的共鳴。誠如文獻中 Hoijer(1992b)提到，閱聽人會根據過去的生活經驗，去接收、理解劇情的內容，而這樣的先前經驗成爲一個認知結構或基模。Hoffner and Cantor(1991:76)亦指出，真實生活的經驗或知識，有助於閱聽人去了解劇中角色的行爲動機和心理狀態。所以男性閱聽人以自身經驗爲出發點，曾經與劇中長今一樣的經歷，進而認同長今。

即使大家都不做，我還是會做好我份內的事，之前我在部隊工作中的情況就是這樣，我都做了我認爲我該做的事，我還會提醒其他人哪些事要做的還是要做。

(編號 6，男，26 歲，職業軍人)

反正都要做，不如就做好份內的事，看這段劇情也給我很大感受，我以前工作時也遇過，當時進行蓋水壩的工程，天氣很熱，大家能找地方納涼就一定會去，只有我在那自己做還挖了一塊地自己種菜。

(編號 17，男，63 歲，營造業退休的工程人員)

二、挑戰明國大臣與太后

(一)社會位置：工作利益的優先考量

在料理明國使臣的飲食劇情中，長今身為一個宮女寧可賭上自身性命，還是遵從韓尚宮的教導，絕不呈上有害人體的飲食；以及當醫女的時候，為了使太后接受治療而出謎題挑戰太后，在這兩段劇情中長今都是為了堅持的理念而去挑戰權威人士，但訪談發現，無論是白領階級的上班族或是藍領階級的勞工，都表示不會為了堅持的理念去挑戰權威人士(上司)，對他們而言，工作的飯碗遠比自己的理念重要的多，不得不向現實低頭。

我不會為了堅持的理念去挑戰權威，在我現在的工作場合也是，怕他不接受自己也搞丟飯碗。(編號 8 女，27 歲，產業分析師)

我不會為了堅持的理念去挑戰上司，因為現實狀況跟戲劇又不同，自己要養家，為了所謂堅持的理念去爭取，被炒魷魚怎辦？

(編號 17 男，63 歲，營造業退休的工程人員)

另外，李金銓(1996)指出，閱聽人的人格特質或認知心理會影響對媒介內容的反應方式，具體而言，若訊息內容符合閱聽人的興趣、態度、信仰，以及既有的觀念，便容易受到注意與理解，反之，訊息則容易被閱聽人忽略、忘記，甚至扭曲以符合自己的預設立場(引自陳怡君，2004)。而閱聽人的個人特質，諸如，個性、心境想法等，是屬於個人經驗中的一環，與閱聽人的生活史有相當程度的關聯，故本研究把閱聽人的個人特質歸類到「個人經驗」這個類目中。

三、力排眾議的長今

(一)個人經驗：和長今一樣自信的個人特質

醫女時期的長今，由於已經是一位專業的大夫，所以更是堅持著行醫救人的信念，這些都展現在皇后流產腹中另有死胎以及疫病原因是食物中毒的劇情中，在這兩段劇情中都是長今的力排眾議，才得以用對處方解救皇后和村民的性命。Hoffner and Cantor(1991:84-85)的研究指出，閱聽人如果認知到自己的個性與劇中角色的個性有類似性的話，便會影響閱聽人對該角色的印象，閱聽人傾向認同與自己類似的角色，並採取角色的觀點。故訪談發現，閱聽人大都認同長今的做法，因為這些閱聽人都是像長今一樣，對自己有信心的個性，另一方面，也是因為面對眾人據理力爭的壓力並沒有面對權威人士之類(如：上司、老師)的風險來的大，所以願意為了堅持的事力排眾議，而這樣的特質也表現在他們的工作或學業上。

我會找出支持我觀點的證據然後提出，即使之前公司系統沒有類似情況，我還是會試著提出來，不管結果是否跟自己預期的一樣。

(編號 23 男，30 歲，線上遊戲公司客服)

我會力排眾議，我本來就比較叛逆，我有信心對的事我就會去做，像我現在在韓國學文法，很多人意思不一樣，但我還是很堅持我自己的想法。

(編號 19 女，25 歲，大學生)

(二)社會位置：受薪階級以和為貴的人際關係

但另一半閱聽人則是選擇不會力排眾議，閱聽人認為在職場這麼做會產生人際關係上的困境，就像劇情中的長今一樣，內醫院的醫女們都不喜歡她，即使自己的理念是對的，但畢竟自己和大家一樣都是領人薪水工作的受薪階級，並不想因為自己的一些堅持弄糟與眾人的關係，決議的達成有賴於和眾人的溝通，所以也批評了長今的做法。

對於和眾人意見不同我會先發表，如果被反駁我就會放棄了，我只想在工作環境裡安穩的過日子就好，你一個人要怎麼去爭呢？(編號 5 女，26 歲，銀行行員)

當眾人意見和我不同時我會提出但是如果大家依然反對我就不會再繼續堅持下去了，以我的工作來說我會去跟大家溝通但不會很堅持，不會力排眾議。

(編號 9 男，26 歲，壽險業)

四、女性自主意識的展現與否

詢問了上述劇情之後，再由閱聽人評判是否長今展現了女性的自主意識，研究發現，大部分的閱聽人，均一致表示同意，因為長今挑戰了當時社會的制度以及加諸於女性的價值觀，肯定上述劇情，長今展現了女性的自主意識。對大部分的閱聽人來說，以平凡女人為第一主角並奮起為自己爭取權益，《大長今》是第一部，且閱聽人也認為《大長今》正反映了韓國女性內心深處的渴望，也證明了女性勇往直前也有強烈成功意志與專業能力。

有女性自主意識，因為長今任何事都有自己的想法和做法，然後就去做，跳脫了當時社會環境下的限制。(編號 23，男，30 歲，線上遊戲公司客服)

我覺得有呈現女性的自主意識，因為長今跳脫了自己是女生的地位，她自己想要做就會去做，我個人很讚賞。(編號 24，女，21 歲，大學生)

但編號 17 號的男性閱聽人不認為長今展現了女性自主意識，因為從訪談中不斷發現，該位受訪者是一位很大男人主義的老先生，他說到：「女人應該按照本身的能力範圍去做事，因為有些事女人也沒辦法作，不要只想跟男人作一樣的事，不要去勉強，女性要謹守本分。」

因爲這樣的認知，使得他解讀上述劇情中長今的角色時，都是極度批判的語氣，他認爲女性並非反抗就是有自主意識。

長今根本不是女性自主意識的展現，而是不理智的行為，不是反抗就是自主，同樣達到目的可以有很多方法，而不是像她那樣硬的個性直直地走，我個人就超欣賞鄭主簿，凡事就很看的開，在宮廷中待不下去就跑去多栽軒喝酒不想管了。

(編號 17 男，63 歲，營造業退休工程人員)

除了肯定或否定這兩種解讀之外，也有閱聽人從「個人特質」去詮釋，認爲上述劇情無關性別意識，這不是劇情所要強調的重點，因爲只要個性像長今那樣的人，都會爲了堅持的理念，像長今那樣的做事態度，無論男女都是。

我覺得這不關女性自主意識，為了堅持的理念，男女都可能這樣做吧…

(編號 6，男，26 歲，職業軍人)



我覺得這跟女性自主意識無關，她的性別意識沒有那麼明顯，如果一個男生有著長今那樣的個性，我想他可能會跟長今做一樣的事。

(編號 13，女，27 歲，博班學生)

五、長今精神於現代社會的適用性

再者，詢問了以上劇情之後，也要閱聽人評斷長今的精神是否適用於現代社會中，研究發現，閱聽人的觀點各執一辭：

張錦華(1992)指出，透過具有特定社會內容的電視劇形式，電視能夠讓觀眾以戲劇模擬的形式，經驗情感與理智上各種有意義的演練，從而學習角色所呈現的不同生命力模式(引自蔡琰，1995)。宋元根(2004)亦提出，《大長今》受歡迎的

秘訣就是它具有「寓教於樂」的特性，韓國的歷史劇一向是以男性，特別是政治權威的主角為主，但「大長今」脫離這種模式，以現今時代所需之專業人士的姿態，展現出不屈不撓的女性美德，深受好評。故認為長今精神適用於現代社會的閱聽人表示，正因為現代社會也有像長今這種人，為了所堅持的東西去努力，作常人不會去做的事，這就是長今精神的實踐。

我相信有長今這樣的人存在，社會也需要這樣的人，就像現在很多人也有自己堅持的東西，所以他們會去做平常人不會去做的事，這就是長今精神的展現啊！

(編號 21，女，21 歲，大學生)

長今的精神適用於這個社會，理念的東西做與不做而已，會不會成功靠運氣，一些企業家也是因為堅持的理念，才有今日的成功，某種程度來說也是一種長今精神的實踐。(編號 9，男，26 歲，壽險業)

另外，認為長今精神適用於現代社會的閱聽人也表示，正因為現代社會缺乏像長今這種人，才更需要有這樣的精神存在，避免人性與道德的沉淪，藉由長今，提供當下社會大眾種種省思自己的機會。

我覺得適用，長今的精神對社會是一種正面的鼓勵，雖然這樣的人很難立足在現代，但是長今是大家心裡想要變成她的一個形象，大家可能自己做不到，但看到長今這樣會覺得很過癮，就是因為社會缺乏這樣的人存在，更需要有這樣的精神存在。(編號 24 女，21 歲，大學生)

我覺得長今的精神仍然適用於現代社會，大長今會受到歡迎，或許也是因為這樣的精神在現代社會很難看的到，但人們心中仍有一份這樣的渴望，所以寄託於戲劇中，現在社會還是需要有長今的精神，否則大家大只是靡靡眾生而已。

(編號 23 男，30 歲，線上遊戲公司客服)

而認為長今精神不適用於現代社會的閱聽人表示，個性應該要能屈能伸，一味堅持自己的想法並非是好事，現代社會的一切都比古代複雜的多，這樣的個性會招來很多麻煩甚至人身安危，這些閱聽人持批判的解讀，認為應該回到現實面，完美的人格只存在於虛構的世界中，這只是編劇操縱閱聽人，提升收視率的手法，不能盡信長今的作為與讚揚長今的精神。

現在不存在長今這樣的人了，因為大家都沒這樣做你這樣做，也要付出相當大的代價，人心都會互相猜忌，工業社會官官相護，個人顧個人，台灣社會在改觀，所以霹靂火、龍捲風所做的戲也是寫實的社會啊，大長今會受歡迎，只是有部份人厭倦那份醜惡而追尋像長今那樣的理想人格而已。

(編號 3，男，43 歲，印刷廠老闆)

當然不適用，因為現代人跟以前不同，但在現代想要像她仗義執言、堅持己見，後果會不堪設想，雖然這齣戲很好，但也不能完全學習她那種固執，要能屈能伸才行。(編號 12，女，44 歲，家庭主婦)

少數的女性閱聽人則持著協商中立的解讀，不斷然論定長今的精神的適用性，因為長今的精神得以發揮，得看她處在什麼樣的「位置」上。例如：不同國家的文化、社會風氣或遇到什麼樣的人，都是影響著長今這種人是否能存在，長今的精神是否能夠適用的因素。

現在台灣的女生應該很多都像長今那樣吧！不是很傳統很軟弱的女生，但如果在韓國可能就不同了，所以長今的精神要看適用在哪個地方，這跟當地的社會風氣比較有關係，現在的社會還是需要有長今那樣的人出現，為了堅持的東西去力爭吧！(編號 19，女，25 歲，大學生)

我無法判別長今的精神是否應該存在這個社會，因為我覺得長今這種人要遇到對的人，她的精神就得以發揮，會有人賞識她，如果遇到不對的人，她就會死很慘，所以我覺得這樣的人要看她在什麼樣的位置上。

(編號 22，女，21 歲，大學生)

六、小結

歸納本節發現，呈現性別解讀差異在第一部份的劇情中，年齡不同所產生的世代價值觀(generation value)形成年長的女性閱聽人與年輕的女性閱聽人不同的解讀型態：年長的女性傾向從劇情中學習角色的優點，展現出面對困境的韌性與積極的人生觀；而年輕的女性，對於角色所傳達的意念，傾向抗拒，認為自己無法改變現狀也不想改變，呈現消極的態度；相較於女性閱聽人因為年齡而影響解讀，男性閱聽人則因真實生活的工作經歷與角色雷同，能夠了解角色的行為和心理，因而產生認同感與共鳴感。

在第二部分和第三部分的劇情中則未有性別解讀的不同，因為男性或女性閱聽人是以個人特質或是個人所處的社會位置去解讀角色：當閱聽人自己的個性與角色有著類似性時，會傾向認同角色；無論是受薪階級的白領上班族或藍領的勞工，工作利益是他們的優先考量，不會因堅持理念而去挑戰，讓自己丟掉工作，同樣也不會因為堅持的理念，而力排眾議，搞壞與工作同仁的人際關係，這些閱聽人的解碼，都是出自於自身「階級利益」，亦如 Morley(1980)《全國》觀眾的研究發現，因為社會階級而決定了對不同論述的取得管道，使得銀行經理人和勞工階級的學徒有相同的解讀，銀行經理人保守主義的傾向，認同了該節目的論述，而學徒則是接受了英國教育體制的洗禮，而缺乏了政治判斷力。

綜合了三段劇情的提問，大部分閱聽人均認為長今在三段劇情中表現出女性的自主意識，因為韓國社會也是一個男性沙文主義的社會，傳統上婦女的地位也

與中國社會相當，但長今跳脫了自己的身分與地位，對於想做的事就堅持到底，隨著韓國女性意識的抬頭，這種情況也與台灣的步調一致，反應在戲劇上，自然讓台灣的閱聽人心有戚戚焉。

但 17 號男性閱聽人因為有著大男人的個性，所以不認為這是女性意識的表現，認為長今的角色是不理智的行為；而 6 號與 13 號閱聽人則認為劇情與女性意識無關，因為是以個人特質的角度去詮釋，只要個性和長今一樣的人，無論男性或女性，都會和長今有相同的做事態度。

再者，關於長今精神在現代社會的適用性，閱聽人出現了三種解讀。一、贊成：像長今這樣的人在社會上依然存在，只要是為了堅持的事去努力，就是長今精神的實踐，或是因為現代社會缺乏像長今這種人，才更需要有這樣的精神存在，提供大眾反省；二、反對：長今的精神不符合現代，現代人應該要能屈能伸，長今的角色只是戲劇誇張的表現手法；三、中立：少數女性閱聽人認為，長今的精神是否適用要視情況而定，如：19 號女性閱聽人是一位留韓的大學生，因為在地的觀察，認為台灣就比韓國來的開放，可以接受長今這樣強勢的女生；而 22 號是一位女同志閱聽人，認為長今可以遇到讚賞她的人，就得以發揮，若遇到一個極度批判的人，長今就會很辛苦，作出這樣的解讀就類似於自己是同志的身分，若在一个開明的社會或國家，就會把同志當作是平常人，若在一个保守的國家或社會，就會把同志當成是異類，帶著歧視的眼光。

第二節 情境脈絡因素：觀視情境

看電視被放置到整個家庭休閒的脈絡中，電視因而成為家庭式的媒體，因此探討的是電視如何在整個家庭中被消費而不單只是個人的消費，同時個人的觀看也必須放到這整個架構中才有意義。誠如 Ien Ang 所注意到的：「觀眾不應該只是指被某個節目所吸引的觀眾者的集合而已，還應顧及他投注於看電視的這個動作，因此解碼其實是含蘊在整個觀看電視的行動中的」(Grossberg 著，曾旭正譯，1992：58-60)。故在本節當中，探討看電視的環境因素是否會對閱聽人造成解讀的影響。

一、權力中心的瓦解：電視機與女性出外工作的普及

文獻中提到，Morley(1986)《家庭電視》的研究發現，大多數家庭中，男性是遙控器的掌握者，那是因為男性是家中賺錢養家的角色，而賦予他們這樣的權力中心；Lull(1990)也發現，由男人決定打開或關上電視機，或者轉換頻道的情形，遠超過他們女性伴侶的兩倍；Abercrombie(1996)更提出，即使大半數的英國家庭擁有超過一台以上的電視機，但第二台和第三台電視機很少用以延伸節目的選擇，通常只有一台電視機開在同一個頻道(陳芸芸譯，2004)。

不過，今非昔比，推翻過去的研究結論，因為隨著電視機與女性出外工作的普及化，家庭中的權力中心瓦解了，在本研究的訪談中就發現，每位閱聽人家中都有超過一台以上的電視機，每人都各自一台電視機，恣意收看喜愛的節目，即使是家庭主婦也都可以自己看一台電視機，不再是由她們的伴侶決定電視的頻道，加上女性大都出外工作，與男性一同擔負賺錢養家的角色，所以女性閱聽人和男性閱聽人一樣可以行使看電視的控制權。

家裡兩台電視，各自掌控電視頻道。(編號 1 女，30 歲，行銷企劃專員)

我們家是有兩台電視，我先生看政論節目我和小孩看大長今，都不會爭遙控器。
(編號 11 女，43 歲，家庭主婦)

除此之外，由於現在每個家庭中子女數都相較於過去減少，因此，父母多半相當寵愛，即使家中只有一台電視機，父母也多半讓子女掌控遙控器，任其選擇喜愛的頻道，而這一點就和過去 Lull(1990)的研究發現相同，亦即男人之外，家庭中的子女就是使用電視控制權的人。

家裡只有一台電視機，放在客廳，爸媽不會要求要看什麼，所以都是我在掌控電視頻道的。(編號 2 女，16 歲，高中生)

我家人不喜歡看韓劇，所以我看大長今是自己一個人看的，不會有人跟我搶也不准跟我搶...(編號 19 女，25 歲，大學生)



二、播出時段造就女性文化空間

電視在日常生活中扮演了重要的角色，播出的時間表成爲人們生活中特定時間帶(time-band)的一部份，因爲《大長今》首次播出的時間是晚上九點鐘，此刻的時間對家庭主婦而言，不再是忙碌家務的時候，所以看電視都是專心一致的，本研究的主婦閱聽人都是從頭到尾把該劇看完，並沒有斷斷續續的收看，不影響解讀的過程，此發現不同於 Hoboson(1982)的研究發現，亦即家庭主婦往往邊做家事邊看電視，影響她們解讀的過程。加上她們的另一半或小孩多半不喜歡看韓劇，所以這段時間就成爲了這群主婦閱聽人的自我空間，對於平常忙碌家務的主婦來說，電視成爲她們反抗家庭主婦責任的工具，這段時間賦予她們某種權力，即使老公和小孩都不能來打擾，此點則與 Hoboson(1982)的發現相同。

看大長今我都是晚上播出的時段看，我不喜歡我看電視我先生在旁邊問劇情、問角色，因為我耳聾，他在旁邊吵，我聽不到字幕也來不及看，那個時段我就喜歡自己安靜地看電視，是我自己的空間、自己的時間。

(編號 20 女，76 歲，家庭主婦)

我是首播的時段看的，家裡只有一台電視機就我在看，我先生和孩子都不看韓劇的，所以那個時段就是我的時間，沒人跟我搶。(編號 12 女，44 歲，家庭主婦)

三、男性閱聽人休息與娛樂的電視使用

文獻中 Morley(1986)的研究發現，電視劇主要的閱聽人是女性，男人多半不願意承認自己看電視劇，甚至認為那是屬於「女人的節目」，且那些內容也是虛構的。在本研究中也發現，即使承認收看電視劇的男性都表示，休息娛樂是最主要收看的原因，把這齣戲當作殺時間的工具或是每天的例行活動。

原本我沒有特別去注意韓劇，是因為兒女看我才去看，而且那個時間洗完澡吃完飯了剛好也沒事就和小孩一起看。(編號 3 男，43 歲，印刷廠老闆)

我是都下班後午夜重播的時段看的，習慣要看一下大長今演什麼，看完就去洗澡睡覺，看電視的這段時間剛好可以讓我休息，解除下班後的疲憊。

(編號 18 男，32 歲，軟體業)

四、電視談論的影響

電視劇經常是被討論的焦點，電視的討論發生在許多環境中，例如，客廳、工作、學校等，而電視通常是在家庭的情境下收看，所以電視的談論經常發生在家庭中(Abercrombie 著，陳芸芸譯，2004)，而本研究也發現，閱聽人是因為聽

到同事或親友的談論，才收看《大長今》。

男生圈裡同事有說好看我才中間插進去看，覺得劇情不錯就繼續看下去。

(編號 9 男，26 歲，壽險業)

首播的時候我沒注意這齣戲，是我妹妹說大長今很好看，所以介紹我看，剛好八大又重播，我就和爸媽一起看。(編號 16 女，49 歲，未婚待業中)

除了在外求學或工作一個人看之外，回家之後都是和家人一起收看，但是大多受訪者表示只是單純看電視，家人之間並沒有很熱烈、深入地討論劇情，故不管電視的談論是在哪裡發生，這些受訪者都只是把這齣戲當作與家人互動的方式或是和他人談話的話題而已(Livingstone, 1988:73)，對劇情的解讀並沒有影響。

大長今是全家公認很好看的韓劇，所以從頭看到尾，如果回家就會跟家人一起收看，但家人都把看電視視為一種休閒，沒有去討論劇情內容。

(編號 23 男，30 歲，線上遊戲公司客服)

我們家人都一起收看大長今，大家都很喜欢，也會一起討論劇情，但只是平常聊天而已，沒有說很投入、很激動。(編號 24 女，21 歲，大學生)

然而，也有少數幾位閱聽人和家人一起看這齣戲是很入迷的，尤其在親子互動熱絡的家庭中，對長今的角色解讀會相當一致，因為父母陪孩子看電視的家庭中，往往會一起討論劇情，在心情隨著劇情起伏的同時，也加溫了親子之間的感情，並且，父母討論角色和劇情的觀點會影響孩子詮釋角色的觀點，順勢也傳達了劇情的教育意義讓孩子了解，此點也符合 Lull(1990)的研究結果，電視可以代替談話，並且共同觀賞電視有助於家庭成員間情感的聯繫。

一起和家人討論劇情，爸媽的想法會影響我對劇情的想法，但大長今全家人對劇情想法都一樣。(編號 2 女，16 歲，高中生)

我和我小孩很投入劇情，大家意見都很一致，經常為了長今的遭遇捏把冷汗，看到她沒事就鬆一口氣，都跟著她劇情的演出心情起伏呢！

(編號 11 女，43 歲，家庭主婦)

五、小結


綜合上述，由於電視機的普及和女性出外工作的比例增加，使得過去由家庭中男人掌控電視頻道的權力中心瓦解，加上播出時間不是家庭主婦的家務時間，使得家庭主婦能夠有自己的一個時間和空間，好好的觀賞《大長今》，更能專注於劇情內容；相對於女性閱聽人，看《大長今》的男性閱聽人多半是以休息和娛樂為目的，鮮少認真在看這齣戲。因為這樣的收視習慣差異，使得女性閱聽人對於研究者所提出的每段劇情，都記憶深刻且對角色也能侃侃而談，作細部的詮釋，而男性閱聽人則對劇情多有遺漏，表達也比較不完整，或甚至對角色沒有深刻的想法。

但無論是男性或女性閱聽人，《大長今》話題的談論的確是引起他(她)們收看的主因，不過，和家人一起收看《大長今》的討論只被視為是一種與家人互動的方式，並未使閱聽人對角色的解讀產生影響，僅有在親子互動熱絡的閱聽人家庭中，才會影響對長今角色的解讀，隨著劇情長今的遭遇而熱烈討論著，對長今的詮釋都很一致。

第三節 情境脈絡因素：文化差異

跨國文本的解讀，尚必須與接受地的文化脈絡結合，如文獻中提到，所引進的電視節目必須與輸入國的文化相容，才能被當地的閱聽人所接受進而認同，這也是學者 Straubhaar(1991)所提出的文化接近性；反之，若閱聽人無法接受一個節目的文化特質，這種現象就是學者 Hoskin and Mirus(1998)所指的文化折扣(李秀珠，1996)。故在本節當中，研究者選取三段與文化因素相關的劇情，詢問閱聽人，藉以了解閱聽人對長今的角色是否有感受到文化的異同？又如何影響解讀？

一、人性本善的儒家文化



角色塑造是韓劇的強項，人物的性格能引起閱聽人強烈的情感評價與倫理判定(季欣慈，2005)。故在進宮學醫的劇情中，劇情所塑造的長今角色是一個心地善良的女性，雖學醫的動機是為了報仇，但再次面對仇人崔尙宮等人時，仍未真正實施報復計畫，但是劇情也塑造長今是一個柔中帶剛的女性，在面對一連串的陷害後，也絕不再隱忍。對照我國女性極端的角色，不是心如蛇蠍的壞女人形象，就是受盡委屈的小媳婦形象，相較之下韓劇所刻化的女性形象就顯得貼近人性一些，長今即使決定報仇也是用正當的方法讓崔尙宮等人得到制裁。

因此，本研究的訪談也發現，大多數閱聽人認為韓國文化和我們是相同的，因為都相信人性本善，所以長今的角色才會這樣被安排。長今遭受汗陷、流放濟州，學醫報仇的動機讓閱聽人無從苛責，更重要的是沒有濫用醫術，用卑鄙的手段，同樣揭發仇人的惡行，為自己、母親和韓尙宮、鄭尙宮報了仇，這更是符合閱聽人期待的劇情，如劇情分析中蔡琰(1996)指出，創作的角色必須是閱聽人所熟悉且理想化的人物，亦如文獻裡宋元根(2004)所說的，韓劇《大長今》在劇情內容上，具有濃厚的儒家思想。而人性本善的中韓文化共通點，具體展現在劇情

與閱聽人的解讀中。

覺得劇情安排長今很人性，人遭到陷害後當然會想要報仇，但進宮去環境會改變她的想法，她是女主角不會把她演的很壞啦，符合閱聽人的需求，所以最後長今一定會選擇正確的路走。(編號 3 男，43 歲，印刷廠老闆)

我認同長今的方式，要有慈悲心，要以德報怨，冤冤相報何時了，算是一種教導閱聽人的方式，所以我覺得是很貼近人性的。(編號 12 女，44 歲，家庭主婦)

二、韓劇塑造角色形象的商業考量

前述 Hoskin and Mirus 指出，當閱聽人無法對節目中的價值與信仰，產生共鳴時，就會產生文化折扣的現象。故儘管劇情分析長今的角色是貼近人性的，但仍是閱聽人不認為這是貼近人性的刻化，因為沒有人會一再找機會原諒仇人，也沒有人會忍耐到極限才決定出擊，長今的人物性格過於簡單化與類型化，試圖以這樣單面向的性格，獲得收視的強烈效果，閱聽人批評：韓劇老是把正派角色描寫得跟聖人一樣，人性是以眼還眼的多。

我覺得長今的處理方式蠻白痴的，韓劇老是喜歡塑造濫好人的角色，像《玻璃鞋》的女主角也是，受到欺負都不知道反擊，我覺得一點都不貼近人性，人怎麼可能做到長今那個樣子，那麼仁慈，那只是戲劇效果。

(編號 13 女，27 歲，博班學生)

因為劇情塑造出來的長今是很善良的，忍到發現阿烈陷害連生，才決定先發制人，但人性遭受怎麼多不平，還能像長今這樣處理的很少，這多半是戲劇呈現出來的效果，並不貼近人性，人性都是以考量自己為主。

(編號 23 男，30 歲，線上遊戲公司客服)

三、傳統婦女的含蓄內斂與美德

從劇情中可知，在長今與閔政浩的愛情處理上，無論是夜晚的告白或是海邊的牽手，長今呈現比較被動的形象，對於情感的表達也是含蓄內斂的。如季欣慈(2005)指出，和國內以及港日的戲劇相比，韓劇在處理男女主角談情說愛的畫面時，就顯得保守且低調，談的是純純的愛，牽手與擁抱是常見的情感表達方式。而在閱聽人的解讀方面，也與劇情分析一致，因為當時的時空背景，和古代的中國一樣，女性都是這樣的形象。特別在問到長今與閔政浩私奔的劇情時，閱聽人也表示會和長今做同樣的決定，因為傳統中韓文化的制度下女性都是很替另一半(丈夫)著想，犧牲忘我的，總是為丈夫、為小孩在付出，中韓文化均讚揚這樣的美德。

成功男人背後總是有個女人在支持他，這種價值觀韓國和我們都一樣，長今不跟閔政浩私奔就是考慮到他，才犧牲自己可以逃走的幸福。

(編號 21 女，21 歲，大學生)

中韓文化中女性在愛情的關係中的表現都是很相像的，如果我是長今我也會考慮閔政浩，我所認為最重要的人，不會自私地去私奔。

(編號 6 男，26 歲，職業軍人)

四、保護家人的最後決定

劇情分析提及，恢復身分的長今，依然婉拒醫官職位而全家歸隱，劇中長今說出的一段話，道盡了她一路走來的心路歷程，故最後的劇情讓長今與閔政浩有了圓滿的結局，暗示著家庭生活才是女性幸福唯一的出路，完美的結局。誠如季欣慈(2005)指出，無論在韓國或是台灣的女性，傳統上長期都背負男性主導社會

的意識包袱下，均被侷限、定位在隸屬家庭的、情感的私領域中。因此，閱聽人認為中韓文化同樣都強調女性應以家庭為依歸，而長今的辭官歸隱更是為了保護家人，畢竟宮廷是個險惡的地方，曾讓她失去過親人，只有離開宮廷，自己和家人才能過平安與自在的生活。

我贊同長今歸隱，因為一樣可以行醫救人，而且長今個性也不適合待在宮廷，而且我覺得她歸隱也是因為有老公、小孩，她不再是一個人，而是有一個家，歸隱才不會讓她的家人受到傷害。(編號 23 男，30 歲，線上遊戲公司客服)

因為長今已經做到她要做的事，留在宮廷可能會面臨另外的危機，而且我想她應該也有考慮她的家庭，因為她有孩子了，可能不希望孩子跟她受一樣的苦。
(編號 24 女，21 歲，大學生)

五、小結



歸納本節發現，文化因素影響閱聽人的解讀，但未有性別解讀的差異，因為對中韓文化的異同，每個閱聽人都有一套自己的認知。在長今學醫進宮報仇的劇情中，多數的閱聽人認為韓國和我們都是長期受儒家思想薰陶的國家，這一點的文化很相像，所以可以認同長今角色的處理方式，以及所傳達的「人性本善」理念；但也有閱聽人認為長今的表現超乎常人，因為韓劇經常塑造濫好人的形象，所以對於角色所傳達的價值信念，產生批判。

但在男女主角的愛情處理上，和在離開宮廷的劇情中，閱聽人的解讀都很一致：閱聽人認為長今的角色符合中韓文化所極力讚揚的傳統婦德，感情的表現不但含蓄內斂，且也很替對方著想，而非重視個人利益，充滿犧牲忘我的母性特質；而最後劇情暗示和家人在一起才是最完美的結局，又把長今的角色從宮廷中的專業醫官形象，拉回了家庭的私領域中，閱聽人也認同這樣的安排，因為中韓文化

都強調女性是以家庭為歸屬，宮廷曾讓長今失去最親的人，即使可以讓她的做想做的事，但也是的悲傷的地方，閱聽人贊同長今回歸家庭，更認為這是為了保護家人，長今所做的自主決定。



第六章 喜愛電視角色的因素與閱聽人解讀

從文獻回顧知道，學者 Cohen(1999)針對以色列青少年所作的喜愛電視角色的研究發現，有三項角色因素影響著青少年解讀角色，儘管該研究是針對青少年，但本研究認為喜愛電視角色的因素仍可能對非青少年族群的閱聽人有影響，因此，本章將藉由詢問閱聽人對飾演長今的韓國女星李英愛觀感為何？以及提問劇情，探討明星地位、個人魅力與劇中角色的人格特質如何影響閱聽人對角色的解讀？

第一節 個人魅力與明星地位

當人們想到他們所喜愛的電視或電影時，最先想到的就是，是否是受他們歡迎的演員所主演(Hoffner and Cantor, 1991:63)。從 Cohen(1999)的研究得知，明星地位與明星的個人魅力是影響青少年對電視角色解讀的重要因素，而本研究雖不是針對青少年，但仍認為明星的地位與魅力是會對閱聽人造成影響的，而實際訪談也發現，韓國女星李英愛因為《火花》的演出，在台灣已有相當的知名度，《大長今》又是李英愛的復出之作，擔任女主角，在八大電視台的包裝宣傳之下，該劇已經未演先轟動。訪談發現，喜歡飾演長今的韓國女星李英愛的，多是女性閱聽人，因為首次引進台灣的韓劇多半屬於婆媽劇，如《火花》就是一類(吳金鍊、曾湘雲，2001)，而多數女性閱聽人都看過她演的《火花》，更因為看過《大長今》之後更喜歡李英愛，認為她很適合演長今這個角色，因為她的個人魅力就很像劇中的長今一樣，更期待李英愛未來都接演正派角色。

看過她演的火花，看完大長今以後更喜歡李英愛，會希望她以後都演像長今一樣的正派的角色，更會注意她演的古裝戲，她很有古代美女的氣質。

(編號 5，女，26 歲，銀行行員)

李英愛感覺很溫柔，不會很艷麗也很有氣質，很有母性的那種感覺，這種感覺比較容易讓人親近，很有傳統女性的感覺，演這個角色很適合。

(編號 15，女，48 歲，家庭主婦)

由此可見，李英愛的知名度首先引起了女性閱聽人的期待及情緒反應，再者，是因為李英愛本人傳達了受女性閱聽人喜愛的特性，例如：美貌、氣質高雅、親和力，兼具傳統與現代的特色，與劇中角色特質相符，更加強了對長今角色的喜愛，進而影響解讀，認為李英愛適合演正派角色，此發現如 Hoffner and Cantor(1991:66)所述，演員的所展現特質，影響著閱聽人對於該演員所飾演的角色的判斷。



第二節 角色的人格特質

角色的人格特質是 Cohen(1999)所提出的第三項影響因素，認為閱聽人對角色的反應，除了受到明星地位與個人魅力影響之外，也受到角色在劇情中的人格特質帶給閱聽人的感知是如何所決定。故研究者提問幾項劇情內容中長今所展現的人格特質，詢問閱聽人對於長今的表現感知為何？

一、對角色表現的好惡：以長今為中心的閱讀位置

閱聽人對於角色表現所顯示出的好惡，和閱聽人的主體位置有關，而閱聽人的主體位置是與前一章所述的情境脈絡是相關的，如：年齡世代的價值觀、職業地位、個人經驗等。從文獻回顧中得知，角色的表現如果與閱聽人主體位置相符，閱聽人便會投注正面的情緒於角色當中，若是不符，閱聽人便會產生負面的情緒。因此，閱聽人必須能夠採取文本所安排好的閱讀位置，才能夠讀懂此文本並且因而得到閱讀(或觀看)的樂趣，本研究將這樣的位置稱為「以長今為中心」的閱讀位置，亦即閱聽人的解讀接近文本或受到文本結構的影響。

從劇情分析中可以知道，醫女訓練時期，申教授對長今的指導方式是帶有大男人思想的，而長今的道歉也意味著編劇要傳達女性應該處於謙卑的位置，但從閱聽人的訪談卻發現，大部分閱聽人對這段劇情的詮釋都是贊同劇情安排的，都認為長今的確過於有才氣而需要被提點，且長今是學生就應該遵從老師的指導，申教授對長今的指導是為她好，而長今的道歉認錯也是自己知道反省。這些閱聽人以年長者居多，例如：家庭主婦和中年男性，可見年長的閱聽人多將長今視為社會角色的扮演，根據長今的表現是否符合其角色應該遵循的社會規範，而進行角色好惡的判斷。此部分的發現與文獻中林芳玫(1996a)解讀《阿信》角色的結果相同，亦即年長的閱聽人傾向以社會規範來詮釋主角阿信在家庭關係中應有的作為。

我覺得老師是要磨她的傲氣，因為她都很順，所以要讓她謹慎行醫，不是馬上就下判斷，他對長今的教導是為她好，長今的認錯也算是之錯能改啦！

(編號 12 女，44 歲，家庭主婦)

長今過分自信，她認為對就要去做，她忘記自己只是訓練醫女，訓練醫女時期的長今其實太固執了，給我感覺好像什麼都會有點不聽教授的指導，我覺得不是因為她是女性，我覺得是長今太固執所以被教授點醒之後才發現錯誤去道歉，這跟是否是女性無關，這劇情是合理的。(編號 3 男，43 歲，印刷廠老闆)

由此本研究認為，這些年長的閱聽人，無論是男性或女性，是以社會規範的角度出發，社會規範即是文獻中 Hoijer(1992b)提到的文化經驗，也就是個人生存在社會中，其社會化的內容，認為一個人應該怎樣或不應該怎樣，主動的將這些內容加以詮釋並內化為個人的修身及待人處事之道，而非著重於性別角色(長今／女性 VS 申教授／男性)的刻化，故此部分看不出有性別差異的解讀。

而在大長今時期，長今雖擔任主治醫官，但因眾人反對與老師和好友受到傷害而婉拒，直到自己醫病如親的態度才感動內醫院而獲得支持，加上閔政浩的期許，而接受主治醫官的職位。認同長今做法的閱聽人是以同理心來了解長今的所作所為，如同 Livingstone(1989b:43)在《Coronation Street》與林芳玫(1996a：162)的《阿信》研究中的發現，閱聽人會以角色的敦厚和柔順來評斷品德，將劇中人物當作具體的個人，設身處地去了解角色。長今是一個善良的人，不會因為個人目標而去傷害別人，長今更是單純行醫救人的大夫，從不眷戀權勢，他們的解讀是從心理層面出發，視長今是一個完美的人格典型；再者，閱聽人也多認為長今是一個很有自主性的人，因為男主角閔政浩是長今最重要的人，長今需要他的支持與鼓勵，任何決定也會參考他的意見，並非依賴，均沒有把解讀導向到父權意識運作於女性身上的層次，故此部分也看不出有性別解讀的差異。

以長今的角色來說，她那麼善良所以會希望事情是圓滿的，一定會想到別人，我覺得長今沒有依賴閔政浩，接主治醫官是長今自己的決定，她都很有自主權，閔政浩不是一個大男人，因為他知道長今有那樣的能力，他必須點醒長今可以去做的事，我很佩服閔政浩在那種時代有那種度量去支持長今。

(編號 16，女，49 歲，待業)

我認為不能因為個人目標而傷害別人，所以長今並非因為眾人反對才放棄或接受，我認為這一切都是長今自主權展示的表現，是自己考量的結果。我不覺得長今的決定依賴著閔政浩，是閔政浩一直遷就著長今，長今本來就不戀權勢與成就，只想把份內事情做好。(編號 7，男，27 歲，待業)

此外，長今想開刀救皇上和村莊難產的產婦的劇情裡，不斷受到責難，因為當時的朝鮮沒有過開刀的例子，使得長今一再質疑「救人的事為何不可以？」根據這段劇情，研究發現，多是年輕女性閱聽人贊同長今的做法，因為長今女強人的形象，以及傳達的理念引發她們的共鳴，誠如 Hoboson(2003)所言，電視劇中女強人的角色，必須傳達一些受閱聽人歡迎的特性，並且提供許多女性閱聽人可以移情的對象(葉欣怡等譯，2004：184)，移情(empathy)是一種心理機制，讓閱聽人在情緒上感受到與劇中角色有類似的體驗(Hoffner and Cantor, 1991:87)。這些年輕的女性是屬於勇於嘗試的人，故對長今產生親近的感覺，而認同角色，這樣的認同刺激著她們的自我觀察和自我思維(郭良文，1998)。特別是 22 號閱聽人是一位女同志「婆」，反應比較大，認為要為自己而活，不要管社會風氣是否允許，這也宣示了她內心的信念，並未刻意掩飾自己同志的身分，因為本身的角色位置而投射到劇中角色的行動，產生主觀的詮釋。

都要嘗試啊！就這條路行不通為何不去試別條路，為何要侷限在既定的醫治方法。我不會管現在的社會風氣，只要我覺得事對的我又想去做，我就會去做，幹

麻在意別人的眼光，我知道我自己在做什麼，要為自己而活啊！如果在意別人的眼光我要聽誰的啊！（編號 22 女，21 歲，大學生）

因為長今知道自己的醫術，所以她說出開刀可以就一定有把握，雖然她很大膽，但她已經有拿過動物開過刀，算是實驗過，所以這可以試試看，反正醫或不醫都會死。我會去做，我不會考慮社會風氣之類的，不做的話會後悔，要為自己而活，不要考慮太多。（編號 24 女，21 歲，大學生）

再者，最後一集中，長今開刀在緊要關頭詢問閔政浩的劇情，劇情分析認為，在與閔政浩結為連理以後，長今所呈現的仍是一個出嫁從夫的傳統婦女形象，對於的閔政浩的要求還是遵從，徵詢夫婿意見之後再從事個人行為，但本研究訪談卻發現，無論男性或女性，所有閱聽人並未產生批判的解讀，而是認為長今不是要去徵求夫婿的同意，而是尊重夫婿的意見，尋求支持。本研究認為這樣的解讀顯示了父權意識型態的根深蒂固，無論是男性或女性閱聽人或多或少、或深或淺的都產生認同和支持。

我覺得長今有必要去徵求閔政浩的同意，畢竟閔政浩了解長今的心，去問他是希望獲得支持，需要最重要的人去支持她的決定。如果是我也會這樣做，倒不是徵求同意才去做，而是希望有個靠山，做任何事不會孤立無援。

（編號 8 女，27 歲，產業分析師）

長今問閔政浩但也不見得是不好，也算尊重另一半的意見，不是徵求他的同意，畢竟老公是她最重要的人。（編號 17，男，63 歲，營造業退休工程人員）

上述解讀，誠如林芳玫(1994b)所言，大眾文化常是以男性為中心的，無論是文本結構或閱聽人的解讀都傾向父權社會對女性角色的規範與期許。長今一路走來受到閔政浩的關愛和鼓勵，就女性閱聽人看來，那是一個對長今很重要的

人，因此，作重大決定更需要他給予勇氣和肯定；就男性閱聽人看來，閔政浩干涉長今的行動是出於關心，而長今也明白這一點，所以長今尋求閔政浩同意的舉動，很能得到男性閱聽人的欣賞，男士們還是相當希望自己的另一半能尊重自己的意見。

二、對角色表現的好惡：主體位置的反思批判

同樣之前的劇情提問，相對於上述的閱聽人，採取比較批判解讀的閱聽人佔少數，因為本身的主體位置，這些閱聽人會將負面的情緒投注在長今的角色身上，故在看這些劇情會產生對立的詮釋，本研究稱之為「主體位置的反思批判」以下分別敘述之：

在醫女訓練的劇情裡，少數閱聽人是與文本的閱讀位置疏離的，可以看出文本安排所欲傳達的意義，認為申教授的對待不合理，也不認同長今的道歉，她的道歉只是當時背景下必須做的「合理」選擇，編劇的編寫離不開韓國社會的思維，即便這是一齣女性意識的劇情，但在細節中還是約略透露對女性刻板的角色期待。這些都是年輕未婚的、大學程度或白領階級的女性和男性閱聽人：

我覺得那段劇情有大男人的思想，申教授是出於忌妒吧！畢竟當時的年代一個女生那麼出色，男人都會看不下去的，對於長今的道歉認錯我也不贊同，可是我想是韓國的國情吧，韓國本來就很大男人，不會希望女生太厲害，總希望女生謙虛低調一點，符合他們的傳統文化。(編號5 女，26歲，銀行行員)

是有一點大男人思想在劇情裡，如果你是老師，你問的問題學生都會應該要很高興，或者是覺得學生很聰明，應該不會覺得她自大吧？但是因為長今厲害過於老師，所以被認為是自大。長今的道歉也有點被迫認錯去認同老師的說法，當時的女性被期待要這樣表現吧！(編號9 男，26歲，壽險業)

而長今先婉拒當主治醫官而後接受的劇情解讀，主要以 25 歲以上的上班族女性和男性閱聽人為主，認為如長今這般有能力的人應該去發揮所長，長今放棄反而使得那些反對的人更加認為女人當官是不符合體統的，這些年輕的女性和男性閱聽人表示，自己如果有長今的能力就會堅持到底，對於長今的決定很不以為然，也表示長今並未展現出自主性：

從觀眾角度來看的話，我會認為長今就應堅持，她有她的能力，應該去做她有能力可以做的事，不應該為了眾人反對就放棄。她就沒有表現出自主權，考慮太多因素了，我覺得長今有點被塑造成一個不求名不求利的人，太完美了！因為大部分的女生如果有能力應該會想發揮所長吧！想要受到肯定。

(編號 8 女，27 歲，產業分析師)

我覺得長今應該要堅持，長今如果覺得是對的就應該接下主治醫官，當時眾人是為反對而反對，只因為她是女人，所以長今更應該要堅持才對，去證明自己的能力。(編號 23 男，30 歲，線上遊戲公司客服)

根據上述兩項劇情，閱聽人對長今角色的解讀，如廖依婷(2004)的發現一樣，因為閱聽人本身條件，在社會上已屬於高學歷且具有相當程度的生活能力與社會地位的階級，其自主意識非常明顯，會透過討論劇中角色的過程中展現，未發現有男女解讀的不同。

此外，女性閱聽人認為長今是依賴閔政浩的，因為從女性的角度來看，女性天生的確是容易受情感所左右，即使是女強人還是會在意另一半的想法的。如劇情分析指出，愛情是驅動劇中角色行動的情感(Hobson, 2003; 葉欣怡等譯, 2004: 254)，如果沒有閔政浩從旁的鼓勵，也就沒有大長今了，女性在人生的抉擇上，男性仍是女性的主導權力，男性被塑造為「有幫助、保護以及給予能力」的形象，

此發現符合文獻中激進的女性主義學派所批判的文本結構。

我覺得長今沒有真的展現對自己未來的自主權，特別是她還蠻依賴閔政浩的想法，很多抉擇上都是閔政浩的從旁鼓勵才堅定地去做，雖然長今在當時算是個女強人，但在某些事情上又很傳統，畢竟長今是小宮女出身的，閔政浩是貴族士大夫，我想當時她的年代知識一定也沒有男生來的豐富，所以長今有很多的想法是被閔政浩所啟發的，才會到達今天她會接下大長今的職位。

(編號 13 女，27 歲，博班學生)

我覺得長今有依賴閔政浩，他就像長今的救星一樣，有些事還是尋求於閔政浩，關鍵時刻還是閔政浩發揮作用，如果沒有閔政浩對長今的期望，長今大概不會接主治醫官吧…(編號 24 女，21 歲，大學生)

由此可見，劇情中的父權意識型態並未全然抹殺女性能力的展現，卻又隱含著男性角色的支持才是女性自覺的基礎，長今的自主意識不是來自於本身，而是閔政浩的意見，是父權意識型態運作於女性身上所顯現的效果。

在長今想開刀救皇上和村莊難產的產婦的劇情裡，多是年長的男性閱聽人不認同長今的做法，因為他們所採取的解讀位置，是將長今的角色和她所做的事與外在的社會結構作連結，也就是救人的事固然是對的，但當時的社會結構下是沒有過開刀紀錄的，即便長今是一個出色的大夫，也不能冒此風險，畢竟是人的生命而非動物。

長今過分自信，不太管會發生什麼就去挑戰，人不是動物，雖然她醫術好但萬一出事怎半？是結局安排救活了，但是當時社會難接受，過分自信要去做，如果發生事情難以承擔，是劇情把長今美化了，正常人的心態不會這樣都不怕。

(編號 3，男，43 歲，印刷廠老闆)

不可以啊！救人也不能超出現實，當時都沒有人開過刀，這樣做簡直太冒險了。
(編號 17，男，63 歲，營造業退休工程人員)

由此可見，年長的男性閱聽人是以理智的思維去衡量利害關係，同時，他們本身也是一個遵循社會規範與在意社會價值觀的人，無法做出現今社會仍不允許的事。再者，他們對於女性角色的期待，依然相當傳統，例如 3 號男性就說到：「女生要先顧到家庭才能有事業，不然變成男人去生小孩好啦！大地萬物皆如此啊！長今如果是男的就更好，才有那個能力可以做更多事，因為她是女的才會經歷那麼多困難…」因此，對於長今這樣的女性，經常作一些挑戰當時社會視為禁忌的事，不能認同，對於角色的觀點採取審視的態度，其所處的立場與電視劇的安排為對峙的兩端。

三、小結



歸結第一節與第二節受訪者的訪談發現，韓劇的收看族群主要是女性閱聽人，也因為如此，比男性閱聽人來得熟悉飾演角色的明星，例如，飾演長今的李英愛，所以明星地位是首先吸引女性閱聽人的原因，其次，女性閱聽人也認為，李英愛的個人魅力正好與劇中的長今所展現的人格特質相符，故覺得由她飾演長今之類的正派角色相當適合，明星地位與個人魅力容易影響女性閱聽人。

此外，因為長今是正派角色，是該劇女主角，使得多數閱聽人對長今人格特質的表現，解讀容易偏向於「以長今為中心」的閱讀位置，長今就是完美人格的代表，長今的所作所為都是合情合理的，只有少數閱聽人持著批判的立場。

而呈現性別解讀的差異則出現在長今想開刀救皇上和村莊難產的產婦的劇情裡：因為年輕的女性閱聽人勇於嘗試的個性與長今強勢的形象與傳達的理念產

生共鳴，因而認同角色，這類解讀如 Livingstone(1989a:180-181)所提出的「羅曼蒂克型」的解讀，即閱聽人相信劇情安排且思緒被劇情牽引著，特別是女同志閱聽人更因為本身是同志的身分而投射到劇中角色的行動，認為只要是對的事就會去做，不會管社會是否允許；而年長的男性閱聽人則是「犬儒學派型」的解讀，即不認同開刀的事，是以理性的角度詮釋長今的作為在當時社會結構下所必須承擔的風險。

值得一提的是，在大部分劇情並未呈現男女解讀的不同，是因為閱聽人沒有以性別的角度去詮釋長今的角色，但無論是否呈現解讀差異，男性與女性閱聽人都是以巨觀的社會層面或微觀的個人心理層面，去詮釋長今的角色。

更重要的發現是，長今開刀在緊要關頭詢問閔政浩的劇情裡，無論男性或女性均未有批判的解讀。本研究認為，是因為男女閱聽人無法自覺到父權意識的根深蒂固，視一切都是理所當然的，男女閱聽人均認為長今是尋求夫婿的支持：女性閱聽人以情感的觀點詮釋，閔政浩是長今很重要的人，當然會需要他的支持，而男性閱聽人則認為閔政浩干涉長今的舉動是出自於關心，男性都希望女性可以尊重自己的意見；女性閱聽人更認為，情感是左右女性抉擇的關鍵，因為閔政浩才讓長今自覺到自己的能力，劇情中如果沒有閔政浩的感情支持與鼓勵，就不會有大長今的出現，顯示父權意識型態再次完整又合理地施展在劇情之中，表徵出有利於男性的特質和兩性關係。

總的來說，無論是以長今為中心的閱讀位置或是反思批判的閱讀位置，都與閱聽人的主體位置有關，也就是與年齡、階級、個人經驗、個性等(前一章的情境脈絡因素)相關，才各自產生對角色表現的好惡詮釋。

第三節 單純的大眾文化戲劇或真實的人生寫照？

除了 Cohen(1999)所提出的三項閱聽人喜愛電視角色因素之外，文獻中 Livingstone(1989a)亦提到，角色在劇中所經歷的生命過程，帶給電視劇真實性，同時也是閱聽人真實社會的延伸，因此，本節再加進第四個因素，也就是角色的寫實性，來探討閱聽人對於角色的寫實感受為何？是否連結了閱聽人的日常生活？

首先從劇情分析可以知道，長今無論是在當宮女或是當醫女的時候，總是遭受許多的磨難，藉以突顯女主角越挫越勇的特色，再者，長今接任主治醫官也引來眾人反對，也意謂著一個有能力的女性，仍是不被容許，故除了詢問閱聽人，長今遭遇是否寫實之外，更要閱聽人進一步對照劇情與現實，是否女性要出人頭地是困難的？從訪談中發現，呈現了相反的兩種解讀：

一、寫實的宮廷遭遇與現實人生

一齣歷史劇往往會以細節的描述來創造出劇情中的歷史情境，藉以說服閱聽人，劇情的確呈現了當時的時代的背景，劇情的寫實性使得閱聽人認為事件與角色的本質並非隨機或是武斷的，而是以合理原則組織而成的(Abercrombie 著，陳芸芸譯，2004)。故多數的女性閱聽人是以當時的時空背景來理解這段劇情，認為長今的遭遇是很寫實的，因為古代的女性就比較弱勢，而像長今這麼有能力的人是會遭遇困難的，甚至女性閱聽人從社會大環境對女性的期待而感受到，父權文化對於有能力和有權力慾的女性所做的抹黑，女性就是要做好一個妻子，一個母親的角色，其他都不重要，對照現在來看，現代女性與古代女性的地位並沒有改善很多。誠如 Ang 所說的：「被認為是真實的並不是有關世界的知識，而是個別主體對世界的體驗，即感知結構，正是連續劇中的悲劇感知結構，讓女性閱聽人得以認知並認同」(引自 Grossberg 著，曾旭正譯，1992：57)。

我認為寫實，我認為不管古代或現代，女生要出人頭地就會被打壓，女生的地位還是被期待要低調，終究是要結婚生孩子，所以在事業上不必要太有成就。

(編號 8，女，27 歲，產業分析師)

以亞洲社會來說都很寫實，因為亞洲社會都是男尊女卑的，所以長今的遭遇你不覺得跟日劇中的阿信也很像嗎？現在的女性也是一樣啊！要出人頭地都會受到打壓，女生要當職業婦女仍舊要照顧家裡，男人卻只要在外打拼就好，這個社會加諸在女生身上的期待太多了，根深蒂固的觀念即使到現代仍然沒有多大的改變，女性遇到的阻礙還是比較多。(編號 16，女，49 歲，待業)

由此可見，女性閱聽人將戲劇的世界視為真實世界的正確描述，因為女性閱聽人與社會結構之間的關係，使得長今的角色對她們而言是寫實的，她的遭遇就像女性真實生活的遭遇一般，也是文獻中 Livingstone(1989a)所說的，閱聽人建立了複雜的角色再現，劇中的角色對人們來說變的真實，建構了他們社會網絡的延伸以及日常生活的一部份。

二、不寫實的角色遭遇與女性意識抬頭的今日

而認為長今遭遇不寫實的則多半是男性閱聽人，多是抱著“這是戲劇”的心態來觀賞，長今的角色是誇張的，並非對當時女性的真實陳述，而是戲劇商業化的考量，故意突顯女主角個人不輕易屈服命運安排的特色。這類的批判誠如文獻中 Liebes and Katz(1986)所歸類的「句法的批判」，也就是對於劇情類型、表現手法或敘事基模很敏感，閱聽人會全身貫注於故事的重複之處，看出被放置在戲劇中為達成某種特殊效果的角色特質。而男性閱聽人也認為，現實社會的女性要成功並不會像長今那樣的遭遇，因為現在社會不僅機會多且女性意識也比較抬頭了。

那是為了收視率而製造很多事件讓長今去經歷，所以我覺得不寫實，現實生活中要出人頭地女性反而容易，現在機會很多只要你努力，就會達成。

(編號 6，男，26 歲，職業軍人)

我覺得不寫實，即使在那時候也不會這麼衰吧！這是劇情編出來的，當時的時代下，女生即使會像長今那樣被打壓，也沒那麼倒楣，什麼事都碰上。以現代來說，女生就比較不容易被打壓了，管道很多有能力的女生照樣可以出人頭地。

(編號 25，男，19 歲，大學生)

從上述訪談看來，如 Fiske(1987:154)所提出的概念，閱聽人對角色的詮釋是主流意識型態的體現，顯示男性閱聽人在社會上身為主體的優越感，認為只要主動積極就會有機會成功。故本研究認為男性的解讀未察覺到女性意識的抬頭是表面或是社會結構真的願意接受，更無法體會到女性閱聽人長期以來身為社會客體的被動性與無力感。

此外，傳統上基於情節的考量，劇情中的角色都有其特殊的性格，並且常用一系列刻板的方式來呈現角色的典型特徵。從劇情分析得知，《大長今》是一齣以女性為主角，具有女性意識的電視文本，因此，長今的表現也必然與過往女性形象不同。長今在劇情中即使遭遇很多困難與危機，都總能用她的機智去化解。故研究者就她這樣的形象，詢問閱聽人對於劇情安排是否感到寫實？訪談結果也呈現兩種相反的解讀：

三、刻意安排解決危機的形象

無論是男性或女性閱聽人，多數都表示很不寫實，故此部分並未發現有性別解讀的差異。因為他們是與現實對照，長今解決危機的形象不符合真實情況，其

實是為提高收視率所呈現的戲劇效果，突顯長今有別以往電視劇中女性傻裡傻氣、驚慌失措的花瓶形象，如韓國 MBC 電視台國際交流部部長宋元根也指出，《大長今》中的每一集都對女主角李英愛面臨的考驗與她如何克服危機，做了大特寫的安排，刻意增加緊張感(宋元根，2004)。這類的批判也是文獻中 Liebes and Katz(1986)所提出的「語意的批判」，即閱聽人能察覺一個虛構敘事的主題，以及內容主題不只是製作人所企圖表達的，而且也是他們企圖操縱的。

長今遇到那麼多事每次都能逢凶化吉，其實也是商業化考量，刻意安排女主角經歷這些，真實情況哪那麼幸運，每次都化解危機。

(編號 13，女，27 歲，博班學生)

長今的個性要這樣搞，不可能活到現在啦，那是戲劇啦！現實社會更惡質，真的每次可以讓她逢凶化吉嗎？(編號 17，男，63 歲，營造業退休工程人員)

四、寫實的詮釋：認同角色



另一方面，少數閱聽人雖表示知道是戲劇效果，但卻認為長今解決危機的形象是寫實的，這部分也未有性別不同的解讀，這類的解讀如文獻中 Livingstone(1989a)所歸類的「協商式羅曼蒂克型」的解讀，即閱聽人認知到角色是理想化的、不真實的，但仍以感性的態度去衡量劇情和角色的發展。因為他們是以投入劇情的方式去解讀，認為長今就是很聰明也很努力，一定可以化解危機。

長今就是一個聖人所以永遠都很厲害很聰明，一定都會化解危機，所以很寫實。

(編號 6，男，26 歲，職業軍人)

因為長今就是一個很努力的人，所以即使劇情安排她面臨很多危機，她也一定可以化解的。(編號 19，女，25 歲，大學生)

另外，愛情故事是一齣戲劇中不可或缺的元素，即便是韓國古裝劇也是如此，長今與閔政浩的愛情故事雖然不是整齣戲的主軸，但是因為有這段劇情也為戲劇增添些許浪漫氣氛。如劇情分析中，楊芳枝(2003)提到，韓劇的愛情公式是把工作場合塑造成男女角初識並發展情感的場所，成功化解了愛情與工作這兩個可能互相衝突的領域。因此，研究者針對此詢問受訪者認為長今的愛情故事是否寫實？訪談結果也呈現兩種相反的解讀：

五、現代愛情故事的寫實手法

研究發現，一半以上的閱聽人認為這是很寫實的愛情故事，表示這樣的愛情故事很像現代的辦公室戀情，近水樓臺的感情，不管古代或現代都是可能發生的。如 Abercrombie (1996)所言，電視生產者善用「類型」的表現手法，使得節目製作變得更容易，同時，「類型」也容許創造性，添加現代化的元素(陳芸芸譯，2004)。閱聽人是以經驗性去解讀，亦即劇情所呈現的是他們週遭的所見所聞，而且是現實生活都會遇到的事，故未有性別解讀的差異。

他們的愛情故事發展於宮廷，也是有可能發生的，因為那時女生沒有多大的交友空間，所以長今當宮女的宮廷是有可能發生的。(編號 7，男，27 歲，待業)

寫實啊！在當時這樣的愛情故事也是可能發生的，因為他們也不可能離開宮廷，生活都在那裡，也是有可能有看對眼的時候，其實也蠻現代的，這是編劇編寫進來比較貼近現代人的胃口。(編號 24，女，21 歲，大學生)

六、不寫實的愛情類型

但也有另一半閱聽人認為加入現代愛情類型的方式，反而使得那個年代的愛

情故事不太寫實，如同林芳玫(1994a：151)對瓊瑤小說的分析提到，愛情在文本中往往具有反體制、反道德世俗的力量，以愛情為最高指導原則下，劇情人物和故事發展都可以被合理化，且可以發揮強大力量來克服門不當戶不對的衝擊。所以這些閱聽人用比較疏離的態度來看這段劇情，認為應該當時朝鮮民風保守、講求門當戶對，他們的愛情又在宮廷中發展，不會被看出來嗎？照理說不可能發生，這是故意增加的戲劇效果，為了吸引閱聽人的收看，這部分的解讀也未呈現性別差異。

我覺得這種愛情故事不可能，還是遵循某種戲劇的公式，工作場合發展出的愛情在現實生活中常發生，但我覺得在古代不可能。

(編號 13，女，27 歲，博班學生)

我覺得他們的愛情故事不算寫實，從相遇到發展感覺好像是刻意安排的，古代那麼強調門當戶對，一個貴族跟宮女和產生感情機率很低吧，我覺得這種是增加劇情的張力，好像把現代的愛情故事把它放進古代的時空去。

(編號 18，男，32 歲，軟體業)

七、小結

除了前兩節探究 Cohen 提出的三種角色因素是否影響解讀之外，第三節更想探討角色是否被閱聽人視為真實世界的延伸，閱聽人認為《大長今》是大眾文化的戲劇亦或真實人生的寫照？就文化研究的學者而言，寫實與否的標準不在內容是否符合客觀真實，而是是否再現社會主流價值所認定的分類標準，換言之，所謂寫實主義，其實和主流意識型態息息相關(林芳玫，1994b：144)。

因此，在本節中發現，是戲劇或是人生寫照端視劇情是否牽涉到明顯的性別化象徵。在某些性別化比較明顯的劇情裡就出現男女不同的解讀型態：女性閱聽

人認為長今總是遭受磨難的宮廷遭遇是寫實的，因為在女性閱聽人的意識當中，會認為時代進步了，但社會自古以來加諸於女性身上的價值觀和期待，並未隨之改變，女性的天職就是要結婚生子，家庭第一，不需要過於追求事業上的成就，或是有個人的夢想，女生不用太能幹，因此，寫實的認知來自於女性閱聽人自身對於社會的體驗。

相同的，男性閱聽人也有他們的意識型態，對於男性閱聽人來說，自古以來一直以來就是以男性為中心的父系社會，男人是社會上優越的主體，所以詮釋長今的宮廷遭遇的時候，不會認為那是客觀真實的反映，而是為達高收視率的操弄，更認為現代女性已經很有自主性了，不會被打壓，且社會管道開放眾多，只要肯努力女性也可以出人頭地。

其餘劇情則沒有明顯的性別差異解讀，是因為閱聽人所認為的寫實與不寫實和男人／女人的意識型態無關，而是和閱聽人看劇情的方式有關，所謂寫實主義，就是劇情形式要再現社會大眾認知中被視為正常的、自然的、合理的、應該的(Fiske, 1987)。因此，認為不寫實的閱聽人，對於劇情抱持理性、疏離的態度，例如，會遇到的危機不可能像戲裡那麼多，也每次都可以完美解決；古代階級意識明顯，更講求門當戶對，長今與閔政浩的愛情故事過於神話，劇情安排刻意合理化。

相反地，認為寫實的閱聽人則對於劇情採感性、投入的態度，例如，長今在劇中的個性就是一個聰明又努力的人，故閱聽人相信無論遇到那種困難，長今都會解決；而愛情故事也必須以閱聽人可以熟悉的類型去編寫，畢竟古代的愛情故事沒有人經歷過，所以以長今工作的宮廷作為男女主角發展情感的地方，類似現代的辦公室戀情，是合理又自然的。

第七章 《大長今》賦予閱聽人的意義與愉悅

《大長今》這齣戲橫跨了女主角長今當宮女以及當醫女兩個時期的生命歷程，期間也穿插了男主角閔政浩與長今的愛情故事，因此，本章總結閱聽人在看完整齣戲之後的內心感受，討論閱聽人如何藉由劇情帶給他們愉悅，並探討閱聽人如何從劇情中了解外在世界，以及他們如何從劇情中所獲得的意義，以作為現實生活中行事的參考與學習。

第一節 愛情故事帶來的愉悅

Hobson(2003)對閱聽人的研究就顯示，當談論到電視節目時，閱聽人總是會刻意強調出那些自己感興趣的領域，閱聽人潛意識中會刪去那些自己覺得無趣的故事和主題，且他們會擴大任何讓自己趣味盎然的面向(葉欣怡等譯，2004：318-319)。宋元根(2004)亦指出，《大長今》若是處理成教導生硬的宮中料理或醫學，或是處理成單純的愛情，都無法達到讓《大長今》受歡迎的效果。因此，本研究訪談發現，故事的重點雖然是長今當宮女與當醫女的遭遇，但劇情所安插的男女主角的愛情故事，也能夠引起閱聽人特定的情感反應，使整齣戲更加吸引閱聽人。

他們的愛情故事我覺得還不錯，就很像在看偶像劇那樣，雖然這是古裝劇但是還蠻唯美的、浪漫的。(編號 18 男，32 歲，軟體業)

我很喜歡他們的愛情故事，我覺得這是這齣戲另外一個重點吧，光看宮廷中的恩怨我覺得沒什麼好看的。(編號 19 女，25 歲，大學生)

一、幻想的愉悅

幻想是一種想像、不真實，但幻想所提供給閱聽人的愉悅在於滿足閱聽人現實世界中所欠缺的那一部份，讓實際人生的不完美因為電視劇的情節而對未來仍有所期待，本研究中單身的年輕男女，看見閔政浩和長今動人的愛情故事，會以這樣的對象作為以後自己理想伴侶的典型。

我會希望也能遇到像閔政浩這樣的另一半，支持我的夢想。

(編號 1 女，30 歲，行銷企劃專員)

我很喜歡看長今與閔政浩的愛情故事，因為我從未談過戀愛，我幻想自己可以找到想徐長今那樣的女生。(編號 7 男，27 歲，待業中)

而已婚的家庭主婦，則是對現實中的老公不甚滿意，所以對這樣的愛情故事心生羨慕。如 Radway(1984)對羅曼史迷的研究發現，女性閱讀羅曼史可以使女性從為人妻、為人母的角色包袱中逃脫出來，她們樂於幻想自己被一個善體人意的男主角溫柔地照顧著、保護著，因為女性讀者實際生活裡的家庭關係並未提供上述的需要滿足，它反而表達了父權婚姻未能滿足女性的基本需求(引自 Ang 著，張娟芬譯，1992：163)。

我喜歡他們那種淡淡的、細水長流的愛情，也互相尊重、互相關懷，因為自己都沒有自主權，我什麼事都要問我先生，我常想我先生如果像閔政浩那樣該有多好！(編號 11 女，43 歲，家庭主婦)

二、戀愛甜蜜的聯想

聯想是觀賞電視過程中最常見的心理現象之一，類同於「見景生情」(引自

蔡琰，2000：193)，男性閱聽人和女閱聽人從電視劇中看到或聽到類似的情節，給予他(她)們一種刺激，回想起過去的感情經驗和當時的感受，產生共鳴的內心感受，可以深刻體會男女主角那種甜蜜的互動。

喜歡看他們兩個談戀愛的感覺，看到他們這樣就好像自己也回到剛談戀愛的時候。(編號 19 女，25 歲，大學生)

喜歡他們剛開始的那種曖昧情愫，讓我也回想到剛談戀愛的甜美。
(編號 23 男，30 歲，線上遊戲公司客服)



第二節 閱聽人的參考學習

電視劇是透過說故事方式溝通情感的娛樂性表演形式，藉由故事類型與論述形式，電視劇不斷向閱聽人傳播通俗故事，當然也就包含了社會傳統最為普遍的價值與道德意識，使閱聽人覺得戲劇事件和人物都很真實，因而能夠輕易了解，並受到劇情與價值觀的感染與左右(蔡琰，2000)。故閱聽人收看《大長今》的同時，也會參考與學習長今的行爲模式與處事態度，將長今視爲個人行爲處事的範本、獲取人生經驗的資源。

一、兩性交往的典範

Hoijer(1992b)曾提到，閱聽人的經驗依層次不同，可劃分爲普遍經驗、文化經驗與個人經驗，其中普遍經驗指的就是人類所共同分享的一些過程、體驗，例如，戀愛事件。故愛情故事是每齣連續劇的必要元素，因爲它同時也是每個閱聽人的人生經驗。Fiske(1984)亦認爲，戲劇作品來自於社會，最終目的也具有社會性，觀賞之後的知覺也與閱聽人的社會經驗有關(引自蔡琰，2000：223)。現今社會年輕男女的速食愛情，快到一夜之間發生、消滅，因爲這樣曇花一現的愛情，更使得已婚或未婚的閱聽人的心中寄望於愛情可以永恆不變，共同歷經苦難，面對任何勢力也不改其志，「執子之手，與子偕老」的意境正好讓閱聽人得到心靈的補償。儘管 Ang(1985:118)在她的《Dallas》研究中指出，女性閱聽人似乎對愛情故事比較感興趣，但隨著社會結構的改變，男性閱聽人同樣也和女性閱聽人一樣關注愛情故事的發展，並作爲兩性交往的典範，彼此尊重且相互扶持。

皇上吃醋而要射死閔政浩，閔政浩寧死也不願把長今給自己的定情物給皇上，真的愛的很堅定，任何勢力都不會改變心志。我覺得男女交往都要像長今和閔政浩一樣，彼此都很堅貞地交下去。(編號 6 男，26 歲，職業軍人)

我是很欣賞他們的愛情啊！很斯文的愛，互相尊重的愛，也都很理智的交往，這些在你們年輕人身上很少見了，要學習才是。(編號 20 女，76 歲，家庭主婦)

二、女性閱聽人的自覺與實踐

通俗虛構故事對女性主義的意義被化約為：它是否適合作為自覺工具。

Radway(1984)曾提到，如果驅動羅曼史閱讀的反叛性與不滿足感能夠從鞏固社會秩序的活動裡分離出來，那麼或許可以鼓勵、強化它們，以另一種方式引導它們，以使真正的不滿導向社會改變(引自 Ang 著，張娟芬譯，1992：164)。因此，《大長今》的受歡迎，對於女性閱聽人來說，不只有從該劇所獲得的愉悅，更重要的是它帶給這群女性自覺與實踐的意義。

《大長今》鼓勵女人也有實踐夢想的力量，長今在封建的社會中，展現出現代女性的風範，原來男人可以做的事女人也可做。在那個男權至上的封建時代，用心智和勇氣對抗時代的封閉和男人的束縛，開創屬於女性的功績，女人和男人一樣同是創造歷史的人(王來，2005)。

古代能夠有大長今這個人真的很難得，在韓國那麼男尊女卑的時代還能出一個這樣的一個人，就像我們的武則天一樣，在古代都有像他們那樣的人出現，所以女性還是可以有出頭的一天。(編號 22 女，21 歲，大學生)

並且因為對長今的喜愛，更轉化成為一股自我提升、自我超越的動力，從劇情中學習工作的態度，且運用在自己現實的生活中，將長今的理念真正落實。

我是唸餐飲科的，也在生機飲食的店打工，在看大長今做菜的時候，會讓想到自己，以前在學校做菜都是隨便能吃就好，但看大長今之後，就會想到「做菜的人要想著吃的人臉上的微笑」這段話，我做菜就會謹慎一點，會認真對待食材，也

會去鑽研食譜。(編號 24 女，21 歲，大學生)

再者，學習長今的獨立自主與不怕困難、勇往直前的精神，積極去面對生命所帶來的挑戰，並非宿命式的屈服。

大長今帶給我的意義就是女性要獨立自主，我會學習長今的勇往直前，有勇氣去接受生命中所帶來的挑戰。(編號 1 女，30 歲，行銷企劃專員)

三、給予男性閱聽人職場上的鼓舞

男性閱聽人想學習的是長今執行力的部分，不管對飲食或是學醫的過程，一旦確立目標就很堅持到底的精神，即使失敗仍是繼續嘗試，對男性來說，工作上正需要長今這樣的精神與能力，也因此這部分能夠給在職場上的男性些許的鼓舞。



跟一般劇情比起來，這個女生很勇敢毅力堅強去克服一切，連男生都很難做得到，我想我會學習她執行力的那部份吧！(編號 9 男，26 歲，壽險業)

要學習長今犧牲奉獻的精神，因為我不入地獄誰入地獄，很多事總要有人第一個去做，無論在那一方面，也會學習她勇於嘗試的精神，新的東西我都會去研發去了解，不會覺得自找麻煩。(編號 23 男，30 歲，線上遊戲公司客服)

四、激勵男性閱聽人積極的情緒

男性閱聽人的情緒受到劇情，以及劇中長今積極進取的人生觀的激勵下，會效法長今那種正面、積極的人格特質，選擇拋開消極的意志，學習以充滿信心的心情去面對未來。

人生還是要像長今積極一點，我覺得我還蠻消極的…長今在那樣的時空背景下，都還是堅持理想，完成她的目標，值得學習。(編號 14 男，27 歲，博班學生)

長今學醫過程的堅持是很讓我佩服的，要學習長今堅持的精神，堅持是一定要的，社會少這種人就更要去做。(編號 25 男，19 歲，大學生)

五、小結

總結《大長今》賦予閱聽人的意義與愉悅有以下幾項：首先是愛情故事所帶來的愉悅，愛情故事點綴了整齣《大長今》的故事，除了專業的飲食與醫學題材之外，更有讓閱聽人雋永的愛情故事：一、幻想的愉悅：長今的愛情故事讓年輕未婚的男性與女性閱聽人產生了幻想，期待自己有可能找到如長今或閔政浩這樣類型的理想對象；而已婚的女性閱聽人則因對現實生活的老公不滿，這類的愛情故事便成為她們的幻想來源，一種補償作用。二、戀愛甜蜜的聯想：男性和女性閱聽人的「見景生情」，閱聽人從劇情中看見相關的刺激，而回憶起過去相關的戀愛經驗和思想情感。

再者是《大長今》帶給閱聽人參考與學習的方向：該劇所構築的愛情故事，與現代社會的速食愛情相比，更讓閱聽人覺得可貴，無論是男性或是女性閱聽人，都同樣喜愛，並認為這是兩性交往的典範，彼此可以互相尊重，且互相扶持。另外，長今身為女性的奮鬥過程，更激起女性閱聽人的自覺與實踐，女性閱聽人學習長今所展現的女性獨立自主，鼓舞著女性也有實踐夢想的力量，女人也可以做和男人一樣的事，並轉化成為一股自我提升、自我超越的動力，學習她不怕困難、勇往直前的精神。而男性閱聽人和女性閱聽人一樣喜愛長今，也從長今身上學習人生的意義，只是男性閱聽人把該劇視為一齣勵志的文本，儘管故事敘述一位女性的奮鬥故事，但男性的解讀已經忽略長今是「女性」的部分，而是把她視

爲一個「人」的生命奮鬥史，所學習的是長今學飲食和學醫的執行力部分，一旦確立目標就努力做到，給予男性閱聽人工作態度上的鼓勵，或是激勵個人改變消極的個性，效法長今正面積極的特質。



第八章 研究結論

本章共分三節，首先在第一節對照女性主義批評與閱聽人訪談資料，進行討論；第二節則提出本研究的研究貢獻；第三節則說明本研究的反思與對未來研究的建議。

第一節 女性主義批評與閱聽人解讀

父權與父系制度是女性主義與婦女運動中的一個主要批評對象，它一直以來被女性主義者視為女性受迫害、受壓抑的根源(林芳玫，1996a)。而從閱聽人的訪談資料中也發現到，女性主義者的批評是成立的，無論女性或男性的解讀，在某些劇情中的確或多或少對於文本中所隱含的父權意識產生認同與支持。本研究認為，文本結構與閱聽人的解讀都是社會情境脈絡下的產物，故劇情的編寫必然與社會文化現象與閱聽人共同的集體記憶相關，符合大眾認知的標準，才能使劇情為閱聽人所接受。

在長今和閔政浩的愛情故事裡，長今被塑造出來的形象是被動的，情感的表達也是含蓄的，女性要內斂矜持才是得體的。另外，長今為了閔政浩的仕途，而放棄了與他私奔的幸福，是傳統上所讚揚的女性美德，亦即女性總是無私忘我的，女主角具有犧牲自己的母性特質，為了深愛的男人，願意放棄追求自己的幸福。再者，恢復身分的長今，離開宮廷的險惡，婉拒醫官職位而全家歸隱，這樣的劇情安排讓戲有了最圓滿的結局，能夠和自己的家人在一起，又能實行醫術，是長今嚮往的生活，隱含著家庭生活才是女性幸福唯一的出路。

上述這些劇情都表示了韓國文化的愛情觀和家庭觀和中華文化一樣，台灣和韓國同樣背負著男性主導的社會價值觀包袱，從古至今以男性意識主導的社會下，女性是被定位在家庭和情感的私領域當中的，且因為這樣的文化接近性，使

得男性和女性閱聽人的解讀與上述的文本結構相當一致，都認同長今。

更重要的是，劇情中若無閔政浩，整個文本中的父權意識將岌岌可危，因為有了閔政浩的角色，使得父權意識得以合理地運作，男性被塑造為一個有幫助、有能力、並給予保護的角色。當所有人反對長今當皇上的主治醫官時，只有閔政浩肯定長今，讓長今在軟弱的時候，成為支持她的力量，因為有閔政浩的期許，長今才能堅定地接下主治醫官的職位，成為朝鮮第一位女御醫，顯示男性角色的支持才是女性自覺的基礎。

最後一集中，長今開刀在緊要關頭詢問閔政浩的劇情裡，劇情分析認為，長今成親之後所呈現的就是一個出嫁從夫的傳統婦女形象，對於的閔政浩的要求還是遵從，徵詢夫婿意見之後再從事個人行為，可見劇情塑造長今雖是一個具有現代女性特質的古代女性，然而，一旦代表男性慾望的象徵秩序滲透至她的私領域，劇情所塑造的專業自主的女性將不存在，而是回歸到父權界定下「賢淑妻子」的形象。

但是無論男性或女性閱聽人並未有批判的解讀，反而認同劇情，因為女性閱聽人認為，閔政浩是長今很重要的人，所以會需要他的支持，且女性閱聽人也表示，情感的確是左右女性人生抉擇的關鍵，可見劇中角色的生活和愛情也被延伸至女性閱聽人的生活之中(Dyer, 1981；Lewis, 1991:51)；而男性閱聽人則認為，作出重大決定與另一半商量，也是正確的事。就男女關係而言，男性干涉女性的行動，只要動機是出自於關心，閱聽人都會欣賞這樣的作為，這樣的解讀亦符合林芳玫(1994b)所提到的，大眾文化常是以男性為中心的，無論是文本結構或是閱聽人的解讀，都是傾向於父權社會對女性角色的規範與期許。

不過，從另一方面來看，雖然上述閱聽人的解讀符合了女性主義者所批評的結果，但也不能就推論閱聽人會全然陷入這樣的父權意識型態運作之中，這樣的

說法過於沉重，也抹殺了閱聽人在既定的社會與文本結構下仍有自主行動的能力，作為一個電視劇研究的研究者，筆者想要肯定閱聽人從戲劇中所受到的感動與啟發，閱聽人對於《大長今》的喜愛並非單純只是順從父權社會規範，而是在這樣的父權制度下，如何從事創造性的轉換，亦即能夠找到個人的愉悅來源以及參考學習的人生意義。

現代社會的速食愛情，使得無論男性或女性，未婚或已婚的閱聽人，心中都渴望愛情是永恆的，可以共同歷經苦難和喜樂，也不改其志，但因為不可能發生，所以劇情所構築出來的愛情故事，反而提供男女閱聽人一個心靈寄託空間，投入個人情感而感動。長今與閔政浩的愛情故事成為了兩性交往的典範，讓男女閱聽人從他們的愛情中學習到要彼此尊重且相互扶持。

總的來說，《大長今》之所以會受到閱聽人喜愛，正因為長今有積極進取的行動力，面對不幸的命運的時候，不呈現自憐的形象，而是呈現越挫越勇的特質，表現出對於個人生命主動創造的精神，永遠充滿希望。本研究認為，對一般的女性閱聽人或女同志來說，這樣的女性故事是女性文化中很重要的部分，鼓勵她們有自覺與實踐夢想的力量，是啟蒙的管道，且故事所賦予的意義與愉悅，成爲一種女性共享的集體經驗，創造女性的連結；而對於男性閱聽人來說，喜愛的原因在於本劇是一齣勵志的故事，不從性別的角度去解讀，不認爲這是一部女性的故事，而是這部戲所帶來的光明面與教育意義，一個腳踏實地朝著夢想前進的原型，像長今一樣雖然遭遇困難，但是執著努力的模樣，單純又美好。

第二節 研究貢獻

一、探討韓劇閱聽人的接收觀點

韓劇自民國九十年在台引發熱潮後，與韓劇相關的學術研究也陸續出現，但多集中在文化認同、消費行為與頻道經營方面的研究，對於閱聽人在收看韓劇時，所產生的內心意義與感受方面的研究相當缺乏。故本研究是首度針對閱聽人作收視經驗的探討，且為避免重視閱聽人的接收而忽略文本分析和批評，本研究也針對閱聽人收看的韓劇《大長今》作劇情內容的分析，使閱聽人的觀點與文本結構兩端都不偏廢，讓文化研究應該是多元觀點的。

二、納入男性閱聽人為研究對象

在過去相關的電視劇研究中，都是以女性閱聽人為研究對象，使得男性閱聽人的研究付之闕如，也無從了解男性閱聽人的解讀觀點。故本研究納入男性閱聽人為研究對象，試圖以男性經驗出發，了解他們是如何詮釋與理解電視劇的內容，並且比較男性與女性解讀的差異性，這也是過去研究較少觸及的部分。

三、閱聽人對本國戲劇的期待：作為國內製作方向的參考

《大長今》相較於現在國內一堆八點檔，它的高收視率可能反映了一個事實，即閱聽人絕對是值得被開發的，重點在有沒有好的節目，能值得去觀賞，符合市場口味又有精彩劇情、不灑狗血的劇碼仍是值得被期待。且以往的電視研究從來沒有探究過「閱聽人想要看什麼」的問題，也就是對於閱聽人創造力的了解，學者 Brunsdor 認為，必須回歸到與電視文本的關係，並且要求節目製作者，作出符合這些閱聽人的適當需要、欲望與樂趣的，多樣性與多元性的節目(引自

Abercrombie 著，陳芸芸譯，2004：213)。基於此因，本研究總整出閱聽人對本國戲劇的製作的建議：

(一)關注製作細節

閱聽人觀看電視其實是一種審美的心理過程，因為從劇本、服裝、佈景、用鏡等步驟觀之，電視劇就是藝術性的創造活動，精緻的電視劇不只是賞心悅目且讓人感到喜悅(蔡琰，1999：130)。因此，訪談發現，閱聽人收看《大長今》不只有理解劇情鋪陳的深意，而且更注意到劇情很多週邊的細節，增加了解讀這齣戲的豐富性。

1. 主題曲與配樂

韓劇會依據劇情內容配上合適的音樂，片頭和片尾曲都是依照劇情的推出而量身打造，歌曲和劇情相輔相成，更能激發觀眾情緒上的涉入感，彷彿聽到歌曲旋律就能回想起劇情的內容，且同步暢銷。反觀國內，連續劇淪為各家歌手打歌的地方，硬是配上和劇情無關的歌曲，戲播完了也曲終人散，沒有人記得，因此，韓劇走紅所帶來的文化威力和商業影響力，是值得我們模仿學習的。

希望可以背景音樂，就是做什麼事都有一個背景音樂，搭配動作的進行，御膳競賽的劇情讓我印象很深刻，因為呈上去的菜都好像很好吃，而且煮菜還配很好聽的音樂，覺得很棒。而我們的連續劇都只是單純的兩人對話，希望我們連續劇歌也要好聽一點，不要配那種跟劇情無關的流行歌曲。

(編號 24 女，21 歲，大學生)

2. 民族文化的宣揚

《大長今》是由韓國公營電視台 MBC 所製作，同時製作該劇的導演李炳勳一向都是 MBC 電視台製作歷史劇的專家，並在製作之前就鎖定了海外銷售(宋元根，2004)。因此，《大長今》不僅只是一齣連續劇而已，它更是韓國民族文化與自尊的表徵，單純的一個御膳廚房的題材就能如此考究，呈現出大韓民族古代宮廷的飲食，藉由海外播送的同時，也間接宣揚了韓大韓民族的歷史背景。因此，閱聽人期待國內可以做出本國歷史題材的古裝劇，中國的歷史有太多題材可以拍成電視劇，以現代角度重新詮釋中國的歷史人物，創造新話題。

大長今讓我們了解韓國整個宮廷背景，即使是御膳廚房的題材也能這麼考究。我們以前的連續劇像包青天也很好看，但現在卻被霹靂火養壞了口味，要做的話，古裝劇也有我們的歷史題材，我們可以用正統、正史之外的觀點來詮釋的歷史，重新詮釋的來找到新的價值。(編號 6 男，26 歲，職業軍人)

3. 創造視覺美感的置入性行銷



韓劇在整體上，運用各種感覺，強化戲劇效果，刺激閱聽人產生聯想。透過窩心的對白和美麗的畫面，讓閱聽人一起作夢。因為韓劇強調唯美影像，在《大長今》中各式各樣的美食，以及華麗的韓國傳統服飾，加上濟州島的優美景緻，強調了視覺的美感，進而帶動觀光的人潮(宋元根，2004)。因此，閱聽人期待台灣生產的戲劇可以學習韓國，銷到海外，讓外國的觀光人潮也出現在台灣的土地上。

我希望本國連續劇可以多出一些外景，不要都在攝影棚，拍精緻一點，還可以發展一個地方的觀光，很多人就會來也是增加國家旅遊的收入，大長今風景好，這都是有加分的效果。(編號 19 女，25 歲，大學生)

(二)教育、淨化人心

在 Charles Wright(1975)論傳播功能的理論中，曾言電視的社會化乃指傳播社會文化，以及透過教育和溝通傳遞世代之間的知識、價值觀、與社會常態之行爲。各類戲劇的演出，基本上都吻合電視社會化的目標，使得社會中個人能對事物有美醜之分，對行爲有高尚粗卑之別(引自蔡琰，1999：59)。因此，《大長今》的主角長今，憑靠著實力與信念來反制惡勢力，對於任何事也是積極進取、克服萬難的表現，提示了健全的人生，也深具教育意義(宋元根，2004)。

之前引進台灣的韓國古裝劇多是著重於宮廷妃嬪鬥爭的戲碼，例如：《女人天下》、《明成皇后》、《張禧嬪》等，古裝劇在韓國屢屢創下 50%到 60%的超高收視率，但在台灣礙於民俗文化的不同，未來發展空間不大(單葑，2002)，然而，《大長今》卻打破了過去對於韓國古裝劇的看法，在台灣創下很好的收視率。如謝鵬雄(2004)指出，做菜的道理隱含著人生哲學，這一點是台灣電視劇可以學習的，裡面普世的正面價值觀跟深刻的人生觀，更是讓閱聽人覺得喜愛的原因，使得節目有心理上的親近性，讓人在緊扣心弦的情節之餘，也獲得了雋永的人生啓發。由此可知，即使是市井小民的故事，若蘊藏了無限的人生意義在裡頭，閱聽人也能找到看一齣戲快樂的來源。

觀眾都還是有智慧的，希望本國連續劇題材可以合理一點，不要再拍台灣霹靂火了，希望作一些善良的題材，電視劇需要淨化人心，不要再給觀眾一些錯誤的觀念，我個人很推薦大愛電視台的連續劇，很溫馨很寫實不會加油添醋，也不算宗教劇，就是市井小民的故事而已，這是我們連續劇可以學習的方向。

(編號 16 女，49 歲，待業)

(三)優質的演員陣容

國內演員嚴重不足，即使頻道很多，各家電視台也都製作戲劇，但幾乎每一

台都可以看到相同的演員在各台連續劇中穿梭，以軋戲為榮，幾乎很少看到新演員的出現，此外，台灣偶像劇中俊男美女的組合，雖然有加分作用，但大多是新人或者是歌手跨行演出較多，演技仍需加強(鄭智銘，2004)，而這些都顯示出國內不重視演藝人才的培訓。反觀韓國，在《大長今》劇中飾演醫女徐長今的李英愛，畢業於漢陽大學德文系，如今是韓國中央大學話劇電影系研究生，大學學歷幾乎成為韓國偶像的基本條件，這是因為南韓政府在各大學影視系所積極培養人才，加上韓劇「以戲帶人」、「俊男美女」的策略成功，塑造了南韓許多偶像的崛起(林亞偉，2004)。因此，閱聽人期待國內能出現新演員，不要都是些老面孔，除了找俊男美女之外，更要有演技實力。

本國連續劇希望可以找些比較會演戲的演員，不要轉來轉去都是那些演員在演，也希望演員找帥哥美女之外，更要有演技。

(編號 23 男，30 歲，線上遊戲公司客服)



(四)捨棄邊拍邊播的製作流程

江霞指出，台灣連續劇往往在前面三、五集砸下重金，先拉高收視率，後面就不管，或者根據閱聽人反應隨時修改劇情，一部戲可以演個沒完，所以會出現「講到話就是台詞，寫到字就是劇本，錄到影就是戲」的怪現象(林瑞慶，2001)，而延長的結果就是造成節目品質的下滑，而這些都是國內閱聽人所詬病已久的。反觀韓國，韓劇的播出形式不像台灣每天播出的連續劇，多數採用每週播出兩集的方式，每劇平均約二十集，因此韓劇的製作品質比較能維持一定的水準(吳啓綜，2002；引自季欣慈，2005)。再者，在政府有計畫的海外經營的策略下，對於演員的選定、對白的編寫、影像場景等，都事先做好了企劃，讓韓劇具有賣相佳的優勢。因此，閱聽人期望國內的劇本可以先完成再播出，不要因為收視率而隨意修改劇情，學習韓劇、日劇和港劇集數精簡但質優的製作方向。

我希望我們的連續劇可以劇本寫完拍完再播，不要邊拍邊播，實在會讓人看不去，看了都會生氣，學習日劇、港劇、韓劇的製作方式，劇情鋪陳緊湊一點，不要因為收視率去修改結局或過程。(編號 18 男，32 歲，軟體業)

總的來說，韓劇的引進，讓國內閱聽人多了一項新的收視選擇，儘管韓劇的風行引起國內演藝人員的不滿，大嘆沒戲演，但反過來想，這何嘗不是一個台灣自省的機會，上述幾項建議，確實有提供台灣學習與借鏡的價值，台灣的戲劇創作必須從戲劇的本質出發，才能吸引到閱聽人，電視劇已經逐漸走向跨國界，一味侷限在本土化的思維中，只禁止韓劇在黃金時段播放，卻沒有相關的配套措施，對台灣的戲劇創作是不會有提升的。應該說服國內閱聽人不會在限播後，在這些時段填充大爛劇，那麼這政策或許可以扶植本國的影視產業，韓國官方的措施與對文化產業的關注，我國政府都可以作為政策制定的參考，才能帶領國內的影視產業邁向國際。



第三節 研究反思與建議

首先，本研究所訪談的男性與女性閱聽人，是暫時以生理性別來區分，儘管性別不只有生理性別上的區分，但不同社會性別的閱聽人並不輕易表示身分，故本研究只能募得一對女同志觀眾，並且，女同志閱聽人僅在某些劇情上有反映出自身的現況，而去詮釋角色，其餘劇情解讀與一般閱聽人的解讀沒有很大的差異，這也許是本研究訪問到的是女同志的原因，因為女性閱聽人對這樣的一個女性故事，很能產生共鳴，形成女性間的連結，或許訪問到男同志會有不同的詮釋方向。

其次，儘管本研究試圖探討男性閱聽人的解讀觀點，但所徵得的閱聽人仍是女性多於男性，25 位閱聽人中只有 9 位男性，因為電視劇的收視群一直以來都是女多於男，所以要募得男性閱聽人且看完過半集數《大長今》的男性並不容易，故本研究僅就募得的男性閱聽人盡力呈現他們的觀點，去了解男性的主體經驗。

最後，本研究認為，《大長今》雖是一齣以女性為主角的女性故事，其中也展現不少的女性意識，但畢竟韓國和台灣的文化近似，均是父系社會的結構，劇情中長今的女性角色所帶來的價值觀衝擊並不大，未來可以針對性別化象徵明顯一點的電視文本，例如：美國影集《慾望城市》中四位個性鮮明的女主角，行事作風都挑戰了東方社會的觀感，可藉此去了解男性閱聽人的觀點，並比較與廖依婷(2004)針對女性閱聽人所做的研究發現，有何分別？或許可以發現較多的性別解讀差異。

另一方面，在研究方法的執行上，可以結合量化的傳播研究與文化研究的接收分析，亦即來自於文化研究的理論架構，用實證的研究方法來執行，使媒體的效果研究也包含閱聽人的解讀在裡面，可參考英國學者 Livingstone(1988, 1989b)

的研究方法，即除了對劇情的文本分析之外，也要閱聽人依照自己的想法，歸類劇中角色的特質，把歸類好的角色特質建立類目，製作成問卷，讓閱聽人填寫後，進行統計分析，如此便可以對照文本結構與觀眾詮釋之間的異同，且有實證數據的支持，而非依賴研究者的自我詮釋。

此外，本研究僅針對一齣特定的戲劇文本，作閱聽人解讀的微觀探討，未來的韓劇研究可以再多觸及其他類型的電視文本與閱聽人解讀的關係，或是可以多研究不同類型閱聽人的解讀，如：韓劇迷與非韓劇迷的解讀，以及韓劇閱聽人和本國連續劇閱聽人解讀之比較，儘管多數閱聽人覺得本土劇難看，但是本土劇也有它的收視群，未來可以探討一下本土劇的文本特性會受到哪些閱聽人類型的喜愛，原因為何？

並且，研究者也觀察到，韓國近年來女性意識逐漸抬頭，以女性為故事的題材逐漸增加，如：本研究的文本《大長今》，以及最近播映的《我叫金三順》等，無論是古裝劇或時裝劇，女性的角色也逐漸擺脫過去傳統的形象，無論在愛情或事業、生活上，均展現積極的主動性，樂觀與自信，這樣的題材在韓國不但廣受歡迎，在台灣播放也引起本地閱聽人的共鳴，因此，未來也可以探討某些特定的題材在特定的社會情境下如何為閱聽人帶來特殊樂趣或意義。

參考文獻

一、中文部分

王敏如 (2000),《閱聽人與電視劇互動情形之探索：以兒童詮釋連續劇性別刻板印象為例》，世新傳播研究所碩論。

江佳霖、郭家平、楊淑慧 (2002),〈韓劇收視動機、喜愛程度與價值觀關聯性研究—以台北、新竹觀眾為例〉，《2002年中華傳播學會研討會論文》，台北：木柵。

江佩蓉 (2004),《想像的文化圖象：韓流與哈韓族在台灣》，政治大學新聞學研究所碩士論文。

李廷妍 (2003),《探討產品置入對消費者態度與購買意願之影響—以韓國手機置入韓劇為例》，政治大學國際貿易研究所碩論。

李天鐸譯 (1993), Ann Kaplan 原著,〈女性主義批評與電視〉,收錄於 R. C. Allen(編),《電視與當代批評理論》,台北：遠流。

李秀珠 (1996),〈衛星電視節目規劃：從文化接近性談起〉,《廣播與電視》,2(2)：35-58。

吳金鍊、曾湘雲 (2001),〈從韓劇風行看台灣閱聽眾的文化認同—以新竹市為例〉,《2001年中華傳播學會研討會論文》,台北：木柵。

狄英、李雪莉、呂世芬 (2004年12月15日),〈透視李英愛〉,《天下雜誌》,第313期。

宋元根 (2004年9月),〈為何韓劇會風靡亞洲—以大長今為例〉,《公視國際研討會—台灣電視媒體的大未來》,台北：國際會議廳。

林芳玫 (1994a),《解讀瓊瑤愛情王國》,台北：時報。

----- (1994b),〈觀眾研究初探—由〈梅花三弄〉談文本、解讀策略、與大眾文化意識型態〉,《新聞學研究》,49：123-155。

----- (1996a), 〈阿信連續劇觀眾研究：由觀眾詮釋模式看女性與社會規範的互動關係〉,《台灣社會研究季刊》, 22: 153-193。

----- (1996b), 《女性與媒體再現》, 台北：巨流。

----- (1996c), 〈閱聽人研究—質化與量化研究方法之比較〉,《國立政治大學研究通訊》, 6: 1-25。

林瑞慶 (2001), 〈寶島新一代 擁抱高麗情〉,《亞洲周刊》, 6/18-6/24: 31-32。

林亞偉 (2004), 〈韓劇大長今再掀熱潮 亞洲的偶像製造機〉,《今周刊》, 九月號, 頁 69-72。

卓珍仔 (2004), 《青年學生收看韓劇的文化認同與消費行爲》, 文化大學新聞研究所碩論。

季欣慈 (2005), 《找尋台灣「韓流」的推手—韓國偶像劇的政經結構與文本特性之研究》, 輔仁大學大眾傳播研究所碩士論文。

邱炫元譯 (1992), Douglas Kellner 著, 〈邁向一個多元觀點的文化研究〉,《內爆麥當奴》, 台北：島嶼邊緣雜誌社。

秦嘉菁 (2000), 《電視劇中家庭觀念之呈現方式及閱聽人解讀型態之研究：以〈中視劇場—花系列〉節目爲例》, 國立政治大學廣播電視研究所碩士論文。

翁秀琪 (1998), 〈閱聽人研究〉,《大眾傳播理論與實證》, 台北：三民。

張錦華、劉容玫譯 (2001), Liesbet van Zoonen 原著,《女性主義媒介研究》, 台北：遠流。

張君玫譯 (2001), Storey, J. (1999)原著,《文化消費與日常生活》, 台北：巨流。

張娟芬譯 (1992), Ien Ang 著, 〈通俗虛構故事與女性主義文化政略〉,《內爆麥當奴》, 台北：島嶼邊緣雜誌社。

郭晏銓 (1996), 《進步的女性主義文本或精緻的軍國主義意識形態宣傳品？從阿信的戰爭文本看閱聽人的解讀方式》, 政治大學新聞研究所碩論。

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。

郭良文 (1998)，〈台灣近年來廣告中認同之建構—解析商品化社會的認同與傳播意涵〉，《新聞學研究》57：127-157。

陳姿羽 (2000)，《女性政治人物的報紙新聞再現--以呂秀蓮副總統為例》，中山大學政治學研究所碩論。

陳依秀 (2004)，〈打造電視觀眾:台灣韓劇市場興起之歷程分析〉，淡江大學大眾傳播研究所碩論。

陳芸芸譯 (2004)，Abercrombie, N. (1996)原著，《電視的社會學分析》，台北：韋伯。

陳怡君 (2004)，《從生活風格觀點探討年輕人對台灣偶像劇的觀賞》，世新大學傳播研究所碩論。

畢恆達 (1996)，〈詮釋學與質性研究〉，胡幼慧（編），《質性研究：理論、方法及本土女性研究實例》，頁27-45。台北：巨流。

畢恆達、洪文龍 (2004)，〈男性研究與女性主義〉，《婦研縱橫》，70：43-47。

曾維瑜 (2001)，《閱讀日本偶像劇：〈東京愛情故事〉文本及〈蕾娜塔報導〉使用者》，世新大學傳播研究所碩論。

曾旭正譯 (1992)，Lawrence Grossberg 著，〈轉變中的閱聽眾研究範型〉，《內爆麥當奴》，台北：島嶼邊緣雜誌社。

馮建三譯 (1995)，Morley, D. (1992)原著，《電視、觀眾與文化研究》，台北：遠流。

單葑 (2002)，《百分百韓劇通》，台北：朱雀文化。

楊芳枝 (2003)，〈解讀韓劇裡的愛情公式〉，《兩性平等教育季刊》，21：126-128。

楊維倫 (2003),《情境脈絡與台灣日劇迷的收視經驗》,世新大學傳播研究所碩論。

葉欣怡、林俊甫、王雅瑩譯 (2004), Dorothy Hobson(2003)原著,《肥皂劇 Soap Opera》,台北:弘智。

葉文忠 (2001),《台灣引進外國戲劇節目經營策略之研究—以緯來電視網韓劇經營為例》,銘傳大學傳播管理研究所碩士在職專班論文。

褚佩君 (2004年11月29日),〈賣10集台劇才夠買1集韓劇〉,《民生報 C2版》。

廖依婷 (2004),〈慾望城市之女性觀眾接收分析—從觀眾與角色之互動看其解讀型態〉,《2004年性別、媒體與文化研究學術研討會》,台北:世新大學性別研究所。

趙培華 (2000),《台灣青少年對日本偶像劇的觀看,解讀與消費》,中山大學傳播管理研究所碩論。

趙喬 (1997),〈單元連續劇與女性意識—從中日連續劇比較談起〉,《輔仁學誌—文學院之部》,26:239-259。

蔡琰 (1995),〈電視劇的教育娛樂功能與劇中意識型態分析〉,《廣播與電視》,2(2):57-73。

----- (1996),〈古裝電視劇訊息公式〉,《國立政治大學學報》,72(下):331-366。

----- (1999),〈大學生電視劇審美體驗試析〉,《廣播與電視》,14:111-131。

----- (2000),《電視劇:戲劇傳播的敘事理論》,台北:三民。

鄭智銘 (2004),《日劇在台引發的哈日風潮之研究》,文化大學日本研究所碩論。

謝鵬雄 (2004年10月14日),〈「大長今」專業難為了編劇〉,《中國時報 D2版》。

謝佳凌 (2001),《電視劇迷在虛擬社群中的交談意義》,政治大學廣播電視研究所碩論。

二、英文部分

Ang, I. (1985). *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. London: Methuen.

Cohen, J. (1999). Favorite Characters of Teenage Viewers of Israeli Serials. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 43(3), 327-345.

Creswell, J. W. (1998). *Qualitative Inquiry and Research Design: Choosing Among Five Traditions*. London: Sage.

Fiske, J. (1986). Televisin: Polysemy and Popularity. *Critical Studies in Mass Communication*, 3(4), 391-408.

Fiske, J. (1987). *Television Culture*. New York: Routledge.

Gauntlett, D. & Hill, A. (1999). *TV Living: Television culture and everyday life*. New York: Routledge.

Hall, S. (1980). Encoding/Decoding . In Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe and Paul Willis(Eds.), *Culture, Media, Language*(pp.128-138).New York: Routledge.

Hoffner, C. & Cantor, J. (1991). Perceiving and Responding to Mass Media Characters. In Jennings Bryant and Dolf Zillmann(Eds.). *Responding To The Screen: Reception and Reaction Processes*(pp.63-101). New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.

Hoijer, B. (1990). Studing Viewers' Reception of Television Programmes: Theoretical and Methodological Considerations. *European Journal of Communication* 5, 29-56.

----- (1992a). Reception of television narration as a socio-cognitive process: A schema-theoretical outline. *Poetics: Journal of Empirical Research on Literature, the Media and the Arts*, 21, 283-304.

----- (1992b). Socio-cognitive structures and television reception. *Media, Culture and Society*, 14, 583-603.

Liebes, T & Katz, E. (1986). On the Critical Abilities of Television Viewers. In Ellen Seiter, Hans Borchers, Gabriele Kreutzner and Eva Marina Warth(Eds.). *Remote Control: Television, Audience and Cultural Power*(pp204-222). London: Routledge.

Lull, J. (1990). *Inside Family Viewing: Ethnographic Research on Television's Audience*, New York: Routledge.

Lewis, J. (1991). *Ideological Octopus: An exploration of television & Its Audience*. New York: Routledge.

Livingstone, S. M. (1988). Why People Watch Soap Opera: An Analysis of the Explanations of British Viewers. *European Journal of Communication*, 3, 55-80.

----- (1989a). Making Sense of Television: The psychological of audience interpretation. *International series in experimental social psychology*, 18.

----- (1989b). Interpretive Viewers and Structured Programs. *Communication Research*, 16(1), 25-55.

Tulloch, J. (1989). Approaching the Audience: The Elderly. In Ellen Seiter, Hans Borchers, Gabriele Kreutzner and Eva Marina Warth(Eds.). *Remote Control: Television, Audience and Cultural Power*(pp180-203). London: Routledge.

三、網路部分

王來 (2005) ,〈女性反擊戰—《大長今》中的性別意識〉,

網址：http://www.ycwb.com/big5/content/2005-03/15/content_866019.htm

