

## 再 / 誤現 1895： 電影《一八九五》的產製與消費

莊佳穎

國立台灣師範大學台灣語文學系助理教授

[laalaapiano@ntnu.edu.tw](mailto:laalaapiano@ntnu.edu.tw)

### 摘 要

本文藉由對於《一八九五》這部電影之生產和消費過程的爬梳，探討台灣社會對於 1895 / 《一八九五》集體想像是如何生成的。筆者將把研究場域還原到台灣（人）本身的生活現場之中，同時關注電影之生產者的生產實踐和消費者的消費實踐。筆者將討論《一八九五》電影文本如何在電影生產者（如：出品人和導演等）與消費者（如：電影觀眾、DVD 收藏者和網友等）之間，透過持續的表述書寫和實踐，形構台灣社會對於 1895 / 《一八九五》的，兼具同質與異質、史實與想像的共體感。全文將分別就《一八九五》電影文本本身作為一個意義闡連的所在、電影工作者作為文本生產者之生產實踐、及電影觀眾作為文本消費者之消費實踐三個部份做討論。

**關鍵字：**1895、台灣電影、生產實踐、消費實踐、歷史的製造

## 一、1895 / 一八九五<sup>1</sup>——縫補一段失落的歷史記憶？

歷史是一種移動的、有問題的論述。表面上，它是關於世界的另一個面向——過去。它是由一群具有當下心態的工作者（在我們的文化中，絕大部分的這些工作者都受薪）所創造。他們在工作中採用互相可以辨認的方式——在認識論、方法論、意識型態和實際操作上都有其一定的立場。而他們的作品，一旦流傳出來，便會一連串的被使用和濫用。這些使用和濫用在邏輯上是無窮的，但在實際上通常與一系列任何時刻都存在的權力基礎相對應，並且沿著一種從支配一切到無關緊要的光譜，建構並散佈各種歷史的意義。（Jenkins 著、賈士蘅譯，2006：121）

2008 年 11 月，電影《一八九五》在全台正式上映。

從政治經濟學角度來看，這是一部改編自台灣客籍作家李喬的原著劇本《情歸大地》，由行政院客家委員會與製片公司青睞影視各出資三千萬元投資拍攝，並由美商二十世紀福斯電影公司所發行的，「台灣有史以來第一部以客語發音的史詩電影」（行政院客家委員會，2008；蘇玲瑤、沈志明，2008）<sup>2</sup>。《一八九五》出品人葉天倫直言：「由於資金的限制，本片在製拍之初便定位為以愛情，而非以戰爭為影片基調的電影」<sup>3</sup>。從電影的敘事和美學角度來看，《一八九五》以記載於台灣史料、發生在 1895 當年的事件為基礎，同時融合了一些虛構的人物（如：操台語之土匪等），將敘事主軸設定在客籍義勇軍領袖吳湯興（溫昇豪飾）與其妻黃賢妹（楊謹華飾）間的愛情故事，藉以描述 1895 年清末日治之初，發生在台灣，卻不為台灣人所熟悉的乙未戰爭。導演洪智育除了詳細考究清末日治初期的台灣建築、服飾、與家族生活之外，也將全片取景於台灣，以剪接處理手法，將鏡頭轉換於瑞芳、九份、基隆、新竹橫山、苗栗、彰化八卦山及墾丁等地間。

1980 年代前台灣的客家電影創作僅有 1973 年表現客家文化、生活與民謠的《茶山情歌》。1980 年代之後，客家文化元素如客家語、客家人、客家山歌、藍布衫、客家庄、茶山等符號形式，作為或片段式點綴或貫穿式主軸，出現在影視商品之中，如《在那河畔青草青》（1982）故事發生的場景客家庄內灣、《魯冰花》（1989）所描繪的茶山和茶園、《美麗時光》（2002）中來自竹東出外打拼的客家青年、《海角七號》（2008）裡的客家人

<sup>1</sup> 為了本文討論上的方便，我使用數字「1895」表示 1895 年歷史事件，而以中文字「《一八九五》」表示 2008 年的電影作品。在這邊，我使用「1895 / 《一八九五》」一詞表示「1895 年歷史事件」和「《一八九五》電影作品」在台灣社會所進行的集體想像創造過程中，兩者所可能被交互指涉與隨機混用的複雜性與動態性。

<sup>2</sup> 台灣電影史上客語發音的作品，尚有 1973 年的《茶山情歌》。

<sup>3</sup> 訪談：2009 年 8 月 20 日。

馬拉桑等。爾後，隨著電影產製環境歷經了解嚴、還我母語運動及客家委員會成立等政治經濟背景的更迭，晚近台灣電影更逐漸從刻板地再現客語和強調客家精神，轉變為建造客家認同和詮釋客家意象（古佳惠，2010：93）。

2008 年夏天，在台灣電影沉寂了 20 年之後，《海角七號》這部由庶民生活交疊著二戰記憶並成功描繪台灣小人物夢想的電影所創下的 5.3 億票房成績，「吹起了台灣電影的號角」（蘇惠昭，2009）。《海角七號》的成功，及其所帶動的，之後上檔電影所引發的一連串國片熱潮，致使所有輿論將 2008 年視為是「台灣電影的復興年代」（孫松榮，2010：138）。其中，2008 年秋天，改編自李喬原著劇本《情歸大地》、首部政府與民間合資拍攝、講述 1895 年乙未戰爭的《一八九五》，以台灣首部客語史詩電影之姿，更在台灣社會掀起了一波對於 1895 年歷史的回溯和探討的風潮。

對於台灣社會的集體記憶而言，1895 年，在國民黨以降的歷史教育中，一直是除了「中日戰爭清朝戰敗簽了喪權辱國的馬關條約」和「台灣因之割讓給日本」之外的一片空白；對於台灣電影創作的發展史而言，2008 年，則是台灣電影從谷底向上爬升，找到未來可能榮景的一年。也因此，《一八九五》在追尋台灣主體性和光復台灣電影的政治光譜上，佔據了雙重的政治正確性——在《海角七號》所創造之 5.3 億元票房<sup>4</sup>的國片浪潮之後推出，《一八九五》被賦予了揮別台灣電影低迷二十年的期待；而作為台灣首部處理 1895 年歷史的「客語史詩電影」<sup>5</sup>，《一八九五》對映了台灣社會在過去二十年追尋民主化與主體性的呼求聲中，一個「縫補」台灣失落之歷史一角的光榮位置。

《一八九五》不僅取得了上述在台灣社會氛圍和台灣電影上的雙重政治正確性，更因為其特殊的官方和民間合資模式，得以進行有別於其他國片的行銷手法。《一八九五》所取得的官方支持，從民進黨執政時期橫跨到國民黨執政時期——早在民進黨執政時代便由客家委員會有計畫性地籌畫投資，在拍攝期間亦經過多位同陣營政治人物的奔走支持，但電影的上檔卻是在 2008 年國民黨執政之後（何瑞珠，2008）。因此電影上映之時，能夠得到來自台灣兩大政黨陣營官員和政治人物的相挺背書。而除了來自官方的支持之外，《一八九五》更在跨國影業福斯公司的推波助瀾下，進行一連串密集的宣傳。除了爭取在電視和廣播媒體上（如：客家電視台、全民電視台、大漢之音調頻廣播電台等）的大量曝光之外，更舉辦多場試映會、邀請公眾人物背書（如：馬英九、呂秀蓮、王金平和林志玲等）、並透過網路創造網友口碑（盧家珍，2009）。

<sup>4</sup> 《海角七號》總票房為 5.3 億元，2008 年在台灣電影史票房記錄上僅次於冠軍「鐵達尼號（Titanic）」。<sup>5</sup> 但若單就國產片票房來排名，則《海角七號》便是截至 2008 年冠軍（見維基百科「海角七號」條目之說明）。

<sup>5</sup> 以 1895 年歷史為背景的影視作品，尚有 2007 年在公視上檔的電視劇《亂世豪門》。請見李佩霖（Lee, 2011）關於電視劇及其政治意涵的相關討論。

在台灣當代社會追求主體性的整體社會氛圍，及官方民間所投入之全方位行銷手法的推動之下，《一八九五》在台灣社會掀起了一波對於 1895 年歷史的回溯、關懷和探討的短暫風潮。而後，此風潮也吹向了學界，數篇來自非歷史學門、聚焦於《一八九五》的論文投入了關於 1895 / 《一八九五》的知識生產，如：以文本分析為取徑，探討《一八九五》電影之認同政治（黃惠禎，2009；Tenn, 2010）及在歷史教學之運用（吳珊妃，2009）等；或以問卷調查和深度訪談為取徑，探討閱聽人如何解讀《一八九五》所再現的客家圖像（古佳惠，2010；黃如鎂，2010）等。至此，《一八九五》透過影像、符號、和音樂，成功動員了台灣人，透過消費這部電影，開始進行對於 1895 / 《一八九五》的大規模集體想像。一個由影像商品為起點的歷史製造過程，在台灣社會和台灣學界展開。

歷史是如何被製造的？

回答關於「歷史製造」(the making of history)<sup>6</sup>這個問題的方式有千百種。Keith Jenkins 在前述所引的這段話中，以「歷史學家」(及相關工作者)如何製造歷史來回答這個問題。對他而言，「文化中沒有什麼東西是自然可得的」(Jenkins 著、賈士蘅譯，2006：127)，所以嚴格來說對於歷史「真實」的追求應是無法辦到的。也因此，歷史學家所呈現 / 製造的真實，必須被放回到其所來自的社會權力脈絡中去理解。所謂歷史學家的歷史<sup>7</sup>，其實是歷史學家透過對於真實的捕捉和干擾所生產出來的，一組已經在社會上被系統化，具有共通形式，彼此接納、流通和參照的比喻。

我們對於歷史的共同記憶是流動的，對於歷史的共同想像也是可以被無限重新描述的。在今天，我們對於歷史的想像，除了能夠透過純粹的文字書寫加以建立之外，更能夠因為視覺影像論述所產生的感官震撼，而被加工生成。這便是 Hayden White (1988) 的「影像歷史學」(historiophoty) 所關注的，影音文化商品（包含了影像、聲調、話語和音樂等多重元素）如何建構我們對於歷史的認識。

我不是歷史學家，所以我不會採取和 Jenkins 或 White 一樣的路徑來回答「歷史如何被製造」的這個問題。但是，他們的觀點提供了本文一個很好的思考起點——「歷史沒有任何的必然持久性」(Jenkins 著、賈士蘅譯，2006：189)，而是在當時的權力脈絡裡，經由多方角力後所產生的，支撐當下時代精神的暫時性論述。這種「歷史想像的多變性和動態性」，在當代消費社會中，除了可能發生在歷史學家成套成疊的文字論述之外，更可能發生在成堆的影音文化商品（如：電影、電視節目、音樂專輯、電玩等）所彼此交

<sup>6</sup> 這是 1990 年「第一屆歐洲社會人類學家學會」於孔布拉 (Coimbra) 所舉行的第一次會議中的子議題。

<sup>7</sup> Jenkins 指的是「企圖稱霸於(歷史)這個領域的專業歷史，見於學位論文、專論和教科書中」的歷史 (Jenkins 著、賈士蘅譯，2006：189)。

疊而成的交互文本（intertextuality）之間。

2008 年，《一八九五》這部電影在台灣社會的生成，不僅僅提供了一個重寫歷史與記憶的場域，更爲了對於這片土地及其歷史有著或淺或深不同體悟的台灣人，提供了一個重新折衝、輻合和界定國族認同論述的節點（node）。

當我們討論到國家認同，則 Benedict Anderson 的觀點一定會被提及。他在《想像的社群》（*Imagined Community*）（1991）一書中主張，國族，其實是一個可被拆解的，政治性的想像共同體。此前瞻性的論點，已經成爲國族認同相關研究的基本共識。對於 Anderson（1991: 6）來說，劃分不同國族間分野的基礎，「並非在於她們的虛假 / 本真性（falsity/genuineness），而是在於她們如何被想像（but by the style in which they are imagined）」<sup>8</sup>。他指出文字和印刷媒介的興起，特別是小說和報紙，提供了構成此政治性之想像共同體所必須的技術性手段。

然而，即使 Anderson 從歷史唯物（historical materialist）出發的前瞻性論點，開啓了國族認同相關研究的新視野，並也因此主導了此後相關論著的基本觀點，他卻沒有具體回答「國族想像是如何被建構的？」這個關鍵性的問題。在爬梳了大量歷史文獻以佐證文字和印刷兩種媒介在國族想像過程中所扮演的重要角色後，他僅以極少篇幅，列舉了在不同地點所進行的同一份報紙的閱讀活動來回答這個問題——作爲一國的公民與報紙的讀者，我們每天都和「在地鐵、理髮廳、鄰近社區或其他地方的其他公民閱讀著相同的報紙」（Anderson, 1991: 35）。首先，Anderson 將國族想像的建構聚焦在「閱讀」（reading）實踐上，而忽略了在當代消費社會脈絡中，其他可能參與國族想像建構的文化形式（cultural forms）與實踐活動（practices），如：「看」（see）電影、「看」（watch）電視、「聽」（listen）收音機、「逛」（shop）百貨商場等。

其次，Anderson 由文獻分析出發的嚴謹論證過程中，犯了和多數國族認同研究（Gellner, 1983; Hobsbawm & Ranger, 1983; Hutchinson, 1987; Anderson, 1991; Smith, 1991, 1998）相似的錯誤。這些國族認同研究觀點，雖然從不同的角度切入，卻大致運用了相似的論述策略——將國家認同的議題擺放在歷史、政治經濟背景和社會文化的脈絡之上，並從而把討論焦點集中於國家想像透過各種文化形式的建構、解構與重構過程之中。<sup>8</sup>這樣的關注重點的確對於後續的國族認同研究深具啓發性；然而，在他們以文本分

<sup>8</sup> 台灣學者在國族認同相關理論上，雖然切入角度各異，但採取的論述策略和方法論亦十分相近。其中，「以歷史記憶和共享文化作爲台灣（人）國族主義論證基礎的，則以強調台灣人的四百年史（史明，1980；李喬，1993）、共同悲情記憶（吳乃德，1993）、共享的語言文化（Hsiao, 2000）、公民意識的共同體精神（張茂桂，1993；吳叡人，1997）和作爲台灣人的主觀一體感（施正鋒，1998）爲論述的主要立基點」（莊佳穎，2006）。

析、文獻分析、歷史分析、統計調查或哲學論辯等方法支撐理論觀點的同時，卻不約而同地忽略了國族想像形構過程中，真正的行動主體——公民、國民、人們——他們於是成為學術想像中一群只有模糊面孔的人們，始終被預設為一個不證自明的概念（莊佳穎，2006）。

現存國族認同相關理論中所缺乏的，對於行動主體日常實作的研究，也因此導致了論證過程和結果的一廂情願。行動主體在所有相關研究中的一致缺席，讓歷史如何被製造、集體記憶如何被形構、乃至國族認同如何被建構等問題，無法被真正回答。因為缺乏對於這些人們的實作研究，我們將無法回答「誰」「如何」書寫歷史和集體記憶的關鍵命題。

從生產實踐的角度來看，當導演將文學轉化為電影，將文字融合影像與聲音並加入詮釋之後，1895 那一年，從流動的歷史碎片和文學遺跡，具體化為一個可供投射的、優勢的（dominant）歷史敘事。從文化商品本身的角度來看，當電影作品進入電影工業的產銷機制中，以在電影院裡公開放映、在新聞頻道重複播放的宣傳片段、或是可供販賣消費的 DVD / 電影書等各種型式，即成為消費社會眾多文化商品的一部分。自此，《一八九五》不再只是單純的美學作品或歷史敘事，而是在社會脈絡之中被創造和生產，並反映和重塑社會實踐的文化商品。從消費實踐的角度來看，當電影及其相關附產品成為文化商品，而能夠讓觀眾 / 影迷參與觀賞電影、閱讀電影劇本、購買 DVD、聆聽電影配樂等消費實踐過程，並以個人小敘事投入對於電影敘事的詮釋，一個對於 1895 / 《一八九五》的集體想像建造過程，於是開始。

從這一個反省出發，本文將把上述學者所提出之共享的歷史條件、政治經濟和文化脈絡視為台灣人生活現場的基礎，再將研究視角拉至《一八九五》的生產和消費之實踐層面。筆者將藉由對於《一八九五》這部電影之生產和消費過程的爬梳，來討論台灣社會對於 1895 / 《一八九五》的集體想像是如何生成的。筆者將把研究場域還原到台灣（人）本身的生活現場之中，同時關注電影之生產者的生產實踐和消費者的消費實踐。筆者將同時討論《一八九五》電影文本如何在電影生產者（如：出品人和導演等）與消費者（如：電影觀眾、DVD 收藏者和網友等）之間，透過持續的表述書寫和實踐（discursive writing and practices），形構台灣社會對於 1895 / 《一八九五》的，兼具同質與異質、史實與想像的共體感。

這是一個希望可以詳細審視在國族認同的建構過程中，意義如何於文化生產實踐、文本和消費實踐的積極關係之中闡連（articulation）的另類觀點。在文本的部分，此觀點將文本視為一個具有多重聲音的意義潛在複合體（meaning-potential complex; Hodge &

Tripp, 1986: 7)，和一個意義聚合、折衝與闡連的所在，而不是研究者提供「優勢閱讀」(preferred reading; Storey, 1999: 157)的範本。也因此，研究的結論不會只停留在文本分析 / 文學批評 / 電影批評之後的結果，而是跨越文本。這樣的立場有助於避免只集焦於文本分析的根本限制——即預設了文本會自動在讀者 / 觀眾心中產生研究者可預見的意義效果 (meaning-effect; Storey, 1999: 157)。在生產者實踐的部份，本觀點不將文化生產者簡化為一個去人性化、同質性的整體 (如：政治經濟學觀點將文化生產者等同於文化工業)。因為，雖然權力終究是受到經濟條件的左右，但是卻是體現在文化的實踐中的 (Storey, 1999: 151)。因此，筆者希望走進文化生產者的生活實踐之中，透過對於他們的研究，描繪這些生產者的異質性和文化創作過程中的隨機性。在消費者實踐的部份，本觀點雖然承認支配力量 (forces of dominance; Fiske, 1989: 8) 的存在，但是將焦點集中於人們在文化消費過程中所採取的流行戰略 (popular tactics; Fiske, *ibid.*) 如何透過對於文化商品的消費來和生產者進行對話，從中與文本所承載的意義進行對話與協商，並創造屬於個人的，和其他消費者彼此相近又有些許相異的，文化意義。藉此，筆者不將消費者化約為一個不具異質色彩的集合體 (如：法蘭克福學派將大眾視為單面向的文化祭品)。認同與想像，應該是如同 Tim Edensor (2002) 所主張的，是由個人在日常生活的瑣碎細節之中所形構而成的，觀看自己和觀看他人的方式。

為了描繪和思考發生在文化生產和文化消費之間，介於結構的歷史條件和主體的能動性，「既商業又真實」(Storey, 1999: 150) 的，意義被創發和製造的活潑樣貌，本文將不採取既有文獻中將生產、消費和文本三方切割並獨立檢視的手法，而將嘗試在有限的 (期刊論文) 篇幅裡，就《一八九五》電影文本本身作為一個意義闡連的所在、電影工作者作為文本生產者之生產實踐、及電影觀眾作為文本消費者之消費實踐，作三個部份的共同討論。這樣的處理方式必須捨棄對於生產、消費和文本任一方的個別放大檢視，但卻得以理解集體記憶如何被生產、被消費、被創發和被挪用的動態過程。

下文的討論中，在文本生產者的部份，將討論筆者經由深度訪談《一八九五》電影出品人葉天倫和收集新聞報導導演洪智育所取得的，電影創作者在電影實作現場的說法，觀看電影文本如何在既有的生存條件上被生產；在文本的部分，將探討電影本身作為一個電影生產和消費間積極對話的平台，以何種敘事手法和音像配置策略，啟動了一個文本生產者和文本消費者共同參與的文化製造過程。而在文本消費者的部份，將交叉呈現筆者針對《一八九五》這部電影所進行之兩次焦點團體成員<sup>9</sup>的觀影心得和一般觀眾

<sup>9</sup> 兩次焦點團體進行時間分別為，在 2009 年 10 月 28 日所進行的焦點團體 A，和在 2010 年 1 月 8 日所進行的焦點團體 B。焦點團體 A 的成員為 8 名大學生和研究生，性別各半，年齡分佈在 20 到 30 歲之間；焦點團體 B 的成員則為 8 名上班族，性別各半，年齡分佈在 30 到 45 歲之間。為了本文的討論方便，舉例而言，筆者在文中提到 A-1 者，便是焦點團體 A 中的成員 1 號。

在觀看《一八九五》後的網路貼文，以捕捉電影文本如何在消費實踐中被持續挪用、翻譯和再脈絡化。

筆者將檢視，在這部台灣史詩電影從文學創作、電影產製到文化消費的過程中，有什麼被揀選／強化了？有什麼抹除／扭曲了？而在這其中，國族和文化認同是如何透過人們的實踐被生產、消費和建構的？1895 / 《一八九五》是如何在電影被產製和消費的過程中被呈現（presentation）、再現（re-presentation）或可能誤現（misrepresentation）？

## 二、文本：《一八九五》——多重釋義的所在

因為 1895 年乙未戰爭在歷史教科書和大眾文化中的雙雙缺席，導致台灣社會長期以來對於這段歷史的，不分世代的集體失憶。也因此，不論是文學家李喬在《情歸大地》中的文字書寫，或是青睞影視在《一八九五》中的聲音與影像書寫，都是在被留存下來的史料之上所進行的，對於歷史的重現（representation）與再現（re-presentation）。

有趣的是，原著劇本《情歸大地》和電影《一八九五》並非平行的兩個文本——電影《一八九五》的劇本撰寫<sup>10</sup>、電影拍攝和後製都是在《情歸大地》所提供的想像基礎上完成。也就是說，所謂 1895 年乙未戰爭的「歷史」，其實已經經過三個層次的再現——第一個層次發生在一百多年前，由文史工作者將「發生過的事情」揀選為史料上的文字；第二個層次發生在當代，由李喬融合了其鉅細靡遺的歷史考察成果、精湛的文學筆法和豐富的想像力，將史料上的文字發展為原著劇本《情歸大地》；第三個層次發生在 2008 年，由青睞影視在劇本寫作、電影拍攝和後製期間，結合了電影工作者本身的文化品味、對於這段史實的想像和對於原著劇本的詮釋、以及對於當代電影工業的商業判斷，將《情歸大地》的文字轉化為電影《一八九五》。

這段歷史從史料文字轉變成原著劇本，再從文學作品蛻變為電影作品的過程是值得深入探究的，而這些文本之間的互文性（intertextuality）更能夠發展成另一篇論文。然而，由於本文關注的是國族認同和集體記憶如何透過電影《一八九五》的生產和消費實踐加以形構，因此下面的分析將集中於《一八九五》這部電影之上。

作為一部客語發音的史詩電影，《一八九五》對於台灣社會而言，不僅僅是一部以相對弱勢語言發聲的電影，更是一部關於 1895 年歷史的電影。電影作品本身除了重現歷

---

<sup>10</sup> 編劇為高妙慧、葉丹青。



史人物的語言（海陸腔與四縣腔）之外，也是一個對於當年歷史加以摹寫和重製的工程。

然而，誠如前面所提到的，歷史的客觀樣貌原本就不存在。所謂的歷史真實常常是歷史被記載下來的真實，和在特定條件下詮釋的歷史可能性的真實。也因此《一八九五》所擬仿的真實和摹寫的舊貌，其實也是在殘存的史料（圖片或文字）及原著劇本（融合了歷史和想像）的文字之上，再加入電影工作者對於過去的想像，所呈現出來的 1895 年。這些來自當代生活世界的電影工作者，以他們的當下心態（present-minded）和當代意識來詮釋、感悟和想像 1895 年，也因此電影中的 1895 年正是符合當代對於清末日治初期的想像的，「真實的、1895 年該有的風貌」。因此，《一八九五》是透過對於藝術真實之虛構策略的運用所講述的一段歷史真實。電影中關於 1895 年的歷史真實，正是透過當代演員仿古的語言聲調與姿態動作、精緻的音樂錄製技術、考究復古的場景和服飾等元素所建構的藝術真實，所加以再現的。

同時，歷史真實和藝術真實在電影文本中的並置（juxtaposition），將 1895 的歷史時空壓縮成一個適合當代流行文化下的電影時空（cinematic present）——一部 111 分鐘的電影。1895 當年的人們、話語、事件、地景一一被細膩地揀選、重組、拼貼為具有多重指涉意義的影像真實。於是，一百多年前的 1895 年自汗牛充棟的文字史料上翻躍而起，突出於 1894 年、1896 年、1945 年或 1999 年，在當代觀眾的眼前栩栩如生地再現。影像真實所營造的，活在 1895 年當下的時間感和參與戰爭、生離死別、愛情、親情的空間感，不僅跨越百年接合了過去和現在，更建構了一種因為「在場」所真切感知的，對於這段歷史的集體想像與對於這塊土地的認同。1895 年與《一八九五》在此合而為一，化身為一種近似國家神話的 1895 / 《一八九五》，一種「去時間感的非理性論述」（the “timeless” discourse of irrationality; Bhabha, 1990: 294）。

除了作為真實與虛構、過去與現在等多重時空概念的交會場域之外，《一八九五》電影敘事本身更提供了翻譯自台灣殖民歷史，或說鑲嵌（embedded）在台灣社會脈絡之中，某種陳述台灣和日本、台灣和中國的方式。

《一八九五》以愛情作為電影的敘事主軸，除了是基於資金受限的考量之外，也是基於出品人對於當代商業電影成功元素的判斷。正如出品人葉天倫所言：「愛情是當代電影工業的普世價值，愛情……是構成電影的第一大要素」。<sup>11</sup>也因此電影作品中，敘事主軸從原著劇本裡的乙未戰爭，轉向吳湯興和黃賢妹的愛情故事。同時，電影工作者也在嚴謹的歷史考據後，在電影裡加入了如日本作家森鷗外的角色。<sup>12</sup>由於森鷗外在日本

<sup>11</sup> 訪談：2009 年 8 月 20 日。

<sup>12</sup> 出品人葉天倫和導演洪智育在訪談中皆提到，劇組在收集史料時，發現日本著名的文學家森鷗外曾經在

文壇所具有的，與夏目漱石齊名的文學地位（田澤編輯部，2009），及其日記中較一般史料對於當時台灣人文地景更為完整的描繪，其日記文字遂被電影借用，成為與導演之影像敘事軸線相交錯的另一條貫穿全片的副軸線。森鷗外的這條敘事軸線，以其獨白口述的方式，直線性地沿著 1895 當年事件發生的時序推進，藉著與導演影像敘事之倒敘時序的相互倒錯（anachronies），編織了歷史懷舊感，卻又將 1895 年從歷史的歷時狀態中解放。

音樂元素在《一八九五》一片中亦扮演著重要的角色。除了在影像呈現上大量運用本土作曲家鄭偉杰為本片所譜寫的配樂之外，也加入了例如日本歌謠〈早春賦〉<sup>13</sup>和捷克交響作品〈莫爾道河〉<sup>14</sup>等知名的音樂片段。〈早春賦〉一曲對於台灣經歷過日治時期的年長者而言，是他們提及童年回憶時一首容易被提到的歌謠之一；這首曲子的音符是他們日治時期集體記憶中重要的代表。<sup>15</sup>然而，〈早春賦〉的創作時間遠在 1895 年（明治 28 年）之後，也就是說，〈早春賦〉在電影中的被應用，雖然是為了呈現當時的歷史真實，但是這其實是來自台灣社會之日治時代集體記憶的反射，一種當代台灣人對於 1895 年的日本的想像。

有趣的是，相對於日本在電影中的永恆存在，中國卻是永久缺席的。正如同中國官員在 1895 年的逃逸與不在場，中國官員等角色在《一八九五》中亦不存在。1895 年當時渡海潛逃中國的中國官員如唐景崧、丘逢甲、劉永福等，在《一八九五》中僅由演員間的幾句對話台詞帶過。如：

吳秋妹／吳湯興之母（唐美雲飾）：「官府都沒了，你還相信官兵？」（01：14：52）

姜紹祖（張書豪飾）：「死守？唐景崧跟丘逢甲跑了，還要我們死守，要怎麼守啊？」（00：35：14）

---

1895 年以醫官的身份來到台灣隨侍日本親王。找到這個線索之後，又在神田的舊書攤找到他的《鷗外全集》，其中包含了提到台灣的一小段〈俎征日記〉。〈俎征日記〉對於當時台灣時令、地景和事件所詳細記載的文字，於是成為貫穿《一八九五》全片的，來自日本人的口述觀點（訪談：2009 年 8 月 20 日；亦可見陳柏年，2008.12.25）。

<sup>13</sup> 吉丸一昌作詞，中田章作曲（1913，大正 2 年）。

<sup>14</sup> 這是捷克作曲家史梅塔納（Bedrich Smetana）於 1879 年完成的六段連篇民族交響詩《我的祖國》中最著名的〈莫爾道河〉（Moldau）。

<sup>15</sup> 如同故鄉室內樂團《歌鄉親子名曲音樂會宣傳稿》中所描述：「這場音樂會……（包含）國內難得一見的日本童謠名曲，包括：赤い靴（紅鞋子）、青い眼の人形（藍眼珠的洋娃娃）、早春賦，這些名曲……不但老少咸宜而且是台灣阿公阿媽最懷念的日本歌曲。」（林肇華，2009）

李明璫（2004）以「親日的情感結構」來形容日本如何在台灣社會裡被跨世代地理想化，同時進一步被整合到台灣社會集體自我的情感結構中。但是，雖然不同世代的台灣人集體共享了一種對於日本的情懷和想望，他們論述的焦點和實踐的方式卻有不同。因為，親日情感結構是流動而異質的，是建立在「氛圍、感覺和情緒」（*ambiance, feelings and emotions*）<sup>16</sup>之上，是由世代生命史、文化習癖、日常生活中的反覆實踐所協商、辯證而來的。因此，我們可以看到戰前出生、歷經日治時代、自詡為日本人而懷抱著「日本鄉愁」的親日族（如：葉石濤<sup>17</sup>、李登輝<sup>18</sup>等），也可以看到在 1970 年代後出生、在全球化時代裡消費日本文化商品、或因為直接到日本觀光而經驗到似曾相識之異國親近感（*familiarity of the exotic*; Löfgren, 1999: 188）的哈日族（著名的如哈日杏子等）。這些年長世代的親日族或是年輕世代的哈日族成員，彼此之間存在著因為不同生命脈絡所抱持的，對於日本的不同看法，更透過不同形式的實踐，演練他們自己所認為的日本風格。以日本櫻花的象徵性為例，年長親日族來自日治經驗所產生的對於櫻花和對於日本的認同，就和年輕哈日族因為日劇《戀愛世代》而喜愛櫻花、認同日本的經驗，是截然不同的（李明璫，2004：2-3）。

此外，即使是同屬一個年輕世代的哈日族成員，彼此也會因為所處之社會脈絡的差異，而對於日本有著不同程度和不同層面的共鳴。李明璫（2004：2-5）以其研究中的報導人李豪和簡雯為例，說明即使一樣都熱愛日劇和日本流行音樂、或身體力行「哈日」生活風格，他們對於日本的認同與想像卻是異質而不能被化約等同的。李豪的本省家庭成長經驗——家族裡一貫鮮明的親日／反中態度、家裡收藏的大量日文雜誌與唱片、祖父母流利的日文、父親做生意的日式經營精神等等——讓他的哈日實踐中沒有絲毫的焦慮。而簡雯的外省家庭成長經驗——家族裡因為經歷中日戰爭所抱持的反日情結——讓她雖然哈日，卻無法認同台灣這群擁有日本鄉愁的老一代親日族。同時，對於自己準備將大學四年打工存的錢連同一筆小額貸款一起用在東京遊學以一圓哈日夢的計畫，她「感覺罪惡，彷彿背叛了自己的祖先」（李明璫，2004：4）。

日本，對於台灣不同世代或不同族群的人而言，不論作為一種來自殖民經驗的鄉愁、一個來自中日戰爭記憶的敵視對象、一種來自文化消費經驗的想望，或甚至是代表著一種難以言喻的精緻品味，具有某種複雜、具爭議性、卻無可取代的重要位置。從過去的殖民政權，到今天無所不在的日本文化商品，日本，在不同的時空背景下，以不同

<sup>16</sup> 這是李明璫引用自 Maffesoli（1996：11）的概念。

<sup>17</sup> 葉石濤曾在接受訪談時這麼說：「我的國家是台灣，我精神的寄託是日本，心的故鄉在日本。」（莊紫蓉，2001）

<sup>18</sup> 李登輝曾說：「雖然在後來我也接受了中國語的教育、並且也到美國深造。但是影響我一生最大的終究是日本傳統思想和文化，也就是那些我在日治時期所學到的東西。」（李登輝、小林よしのり，2001：65）

形式恆久地存在於台灣。

弔詭的是，《一八九五》這部講述抗日戰爭的電影，開始於〈早春賦〉充滿日式懷舊風的音符，行進於森鷗外如詩般貫穿全片的日語獨白，結束於片尾散落在北白川宮能久親王病榻前的櫻花雨。除了筆者所挑舉出的這幾個例子之外，其他或隱或顯象徵著日本性（Japaneseness）的影像和聲音元素，被深刻隱喻在《一八九五》電影中，佔有一個無法抹除的篇幅。無獨有偶地，在《一八九五》正式上映前，造成全台轟動、被台灣社會視為近年來最具有「台灣味」的電影《海角七號》，也借用了大量的日本味。《海角七號》由日籍男老師的日文口白開啓電影的敘事，再藉由一封封從 60 年前寄到今天的日文情書、貫穿全劇的日文口白、發生在過去和現在的台日跨國戀情、為影像量身訂做的電影配樂、甚至是日本歌手中孝介在電影中的演出／演唱，搭設出雖然演員說著台／華語、卻更像是一部加長版日劇的電影。

《一八九五》和《海角七號》兩部電影是在同一段時期分別進行製作和拍攝工作的。由於這是兩部截然不同的電影，兩個電影製作公司因此也沒有針對彼此正在進行中的作品做過任何意見交流。<sup>19</sup>然而有趣的是，這兩部被台灣社會視為具有高度台灣本土價值和台灣歷史精神的電影，卻都不約而同地參酌了大量的日本味，而在當代台灣社會中，成為兩部叫好又叫座的電影。<sup>20</sup>

筆者在這裡所想要強調的是，日本，在台灣社會透過音樂、文學、電視、電影等創作觀看自我、書寫自我、定位自我的過程中，已經成為一個台灣文化底蘊中永恆的存在——一個軟性的（soft）、隱隱作用而無法被忽略的潛文本（subtext）<sup>21</sup>。

在下一個部份針對《一八九五》電影生產者之生產實踐的分析裡，我們將試著探討 1895 / 《一八九五》集體想像的建構過程中，電影生產者所具有的，兼具政治性和商業性的雙重角色。筆者以下對於電影創作者的討論，是為了回答 1895 / 《一八九五》的集體想像如何在當代台灣社會中被生產的這個問題，並一併考量到電影生產者進行文化生產實踐所處的社會脈絡。

<sup>19</sup> 在《一八九五》劇組訪談中，出品人葉天倫提到，當他發現《海角七號》和《一八九五》兩部電影劇組在彼此互不知情的情況下，不約而同都借用日文口白貫穿全劇時，覺得十分巧合（訪談：2009 年 8 月 20 日）。

<sup>20</sup> 2008 年國片票房的第一名是《海角七號》，而第四名是《一八九五》（訪談：2009 年 8 月 20 日）。

<sup>21</sup> 筆者在這裡借用了 L. Ching（2001）的表述方式——對他而言，日本殖民歷史，是台灣在關注自己時，不能不面對的「潛文本」。

### 三、生產者：《一八九五》的電影生產實踐中的雙重角色

反抗來自於生活，為生活才反抗。客家人也好，福佬人也一樣，這塊土地是我們代代努力得來的，血汗換來的，所以大家有個心是什麼？保鄉衛民，保衛我的家園。——李喬（引自詹淑雲，2008.11.05；陳柏年，2008.12.25）

我們常常看到其他各國歷史的戲劇，可是對於自己的歷史卻從沒有去探討。我覺得台灣人應該要在影視作品上好好地去呈現自己的歷史。……我們在講這個故事的時候，想要將她回歸到正常的人性。——洪智育（引自蔡佩伶，2008.11.18）

從上面的兩段話中，我們看到了文學家李喬和導演洪智育的共同關懷。李喬在接受訪問的過程中透露他創作原著劇本《情歸大地》的動機，是爲了要傳達給台灣社會一顆保鄉衛民的心，因爲「這塊土地是我們代代努力得來的」。而作爲一個影像工作者，洪智育的話語中透露了他身爲一個導演的自我期許——希望台灣人能夠透過自己的影像作品，更了解這片土地和屬於這片土地的歷史。雖然一位是文字工作者、一位是影像工作者，他們都期待自己的作品能夠表達自己對於這片土地與其歷史的愛，進而希望這些作品能鼓勵人們去關注自己的土地和歷史。

我們可以說，李喬和洪智育，在 1895 / 《一八九五》集體想像的建構過程中，扮演了如 Antonio Gramsci (1971) 所言的，「有機知識份子」(organic intellectual) 的角色。基於對於當代台灣社會的反思，他們有意識地藉著自己的文字或影像作品，提供給這片土地的人們重新回溯一段失落歷史的可能。這是一種以個人行動積極介入原有文化地形 (terrain)，試圖提供社會成員另一種思考方向，並動員社會成員組織其共體感的政治性實踐。

然而，雖然電影工業是一個專司藝術與時尚生產的工業，其運作邏輯卻是極其商業的。電影作品從構思、拍攝、後製、上映到其後的 DVD 等相關文化商品的發行販售，皆受制於該作品所在的經濟性結構。也因此一個影像工作者，如導演洪智育，除了扮演有機知識份子的角色之外，還扮演了 Pierre Bourdieu (1984) 所描繪的，如同「文化中介人」(cultural intermediary) 的角色。

「文化中介人」指的是一群在當代消費社會裡，棲身於資訊 / 知識密集的媒體或其相關組織，從事文化生產、提供服務和象徵性商品的專業人士，如：行銷、廣告、公關、時尚和影視從業人員等 (Bourdieu, 1984: 359)。由於這些文化中介人位居媒體或相關文

化組織在生產文化商品時的關鍵性決定位置，他們遂成爲一種透過販賣文化品味與生活風格而樹立起自身權威的新階級。

筆者認爲，「有機知識份子」所涉及到的，是在文化生產的政治鬥爭性；而「文化中介人」涉及到的，則是文化生產的商業性。因此，電影《一八九五》的出品人、導演、編劇等，因爲電影生產實踐本身所橫跨的政治性和商業性，應被視爲同時具有「有機知識份子」與「文化中介人」雙重角色的，一群帶領大眾回溯歷史，同時生產文化、意義和象徵的專家。作爲當代台灣消費社會的一份子，他們以自己的當代意識和生命脈絡來閱讀歷史，再以他們所持有的習癖（*habitus*）、秉性（*dispositions*），與所服膺的時代精神和價值信念，生產出符合當代台灣大眾品味、且完成對於歷史之再現的電影作品。以導演洪智育<sup>22</sup>爲例，他在《一八九五》電影生產實踐中所具有的雙重角色，正是來自於他常年投身學運／社運所型塑而成的，（一種「有機知識份子」）對於台灣社會的終極關懷，和在電影工業多年的實務經驗所累積而成的，（一種「文化中介人」）對於台灣大眾口味的商業判斷能力。

在出品人葉天倫下面的這段話裡，我們看到他如何受到父親葉金勝、母親潘鳳珠兩位資深電影工作者的影響，而在爾後的電影生產實踐中，繼承父母過去所扮演的，兼具「有機知識份子」和「文化中介人」的雙重角色。

我從小就跟著爸媽在拍片現場、電影院和錄音室間穿梭……以前西門町的萬國戲院是觀察剛上片的電影之後會不會賣的指標。我常陪我爸媽，在週六早場時段坐在萬國戲院對面的咖啡廳估當天早場的進場觀眾人數。通常看一下觀眾的人數就知道這部電影之後的票房……從小到大的耳濡目染，我想會給我一些啟發。

我其實一直是到了長大之後才真正體會到，爸媽在他們作品中所一路堅持的本土關懷。其實他們的創作中，不論是電影作品如《莎啞哪啦再見》、《在室女》、《天馬茶房》，或是電視作品如《嫁粧一牛車》、《浪淘沙》，一直帶有一種一貫的，回歸到這片土地之人事物的精神。我想，這也是我在製拍《一八九五》時，所抱持

<sup>22</sup> 導演洪智育，1968 年出生於高雄。從學生時代扛起攝影機走向街頭，將自己對於社會運動的關懷，透過專業所學訴諸於影像。求學期間重要的作品有批判世新校園軍歌比賽的《軍歌物語》、1989 年天安門事件批判台灣恐共聲援的《傷口．歷史》、1990 年紀錄台灣有史以來最大之學生運動的《憤怒的野百合》等。接著分別擔任侯孝賢的《戲夢人生》和吳念真《多桑》的助理導演；其後並在侯孝賢的《好男好女》與《南國再見，南國》、吳念真的《太平天國》、萬仁的《超級公民》、林靖杰的《惡女列傳》中擔任副導演。2000 年，他的第一部劇情片《純屬意外》更代表台灣參加亞太影展（中文電影資料庫編輯小組，2000）。

的核心信念。<sup>23</sup>

作為一個電影的生產者，葉天倫所兼具的雙重角色，致使《一八九五》電影作品本身能夠順利橫跨於電影工業的商業機制與出品人的政治性理想之間。於是，以政治性信念出發、強調歷史精神和本土價值的 1895 / 《一八九五》，和在商業考量之下、以當代大眾美學品味所搭建出來的 1895 / 《一八九五》，融合為兼具政治信念與美學品味，符合當代台灣社會集體想像的 1895 / 《一八九五》。

Gramsci 的「有機知識份子」和 Bourdieu 的「文化中介人」都關注於中介角色顛覆既有權力結構的可能性。對於他們來說，中介者的行動相應於階級架構，在扮演再生產之角色的過程中，翻轉目前階級之間的權力結構。以他們的觀點出發，我們可以看到電影創作者的文化生產實作現場，是由電影創作者的歷史和物質條件、共同的經驗和共享的特質所建構的。而電影生產者的文化生產實踐本身，則是被社會脈絡所結構，同時也結構了社會脈絡。以導洪智育和出品人葉天倫為例，我們可以看到他們在共享的歷史和物質條件下成長——在過去 30 年台灣民主化和消費社會形成的期間——也由於這樣的緣故，他們發展了共有的特質。他們的電影生產實踐受到共有特質的影響，而他們的電影生產也形構了台灣社會。

進一步探究由李喬、洪智育和葉天倫等人所組成的《一八九五》電影創作團隊，我們可以看到他們在創作的實作場域中進行歷史、文化和集體記憶的生產，更可以看到政治行動和商業操縱兩者在正式與非正式層次中的結合。在正式的層次上，《一八九五》這部電影的政治性生產意圖是要透過講述 1895 年戰役重建 1895 年的歷史、進行對於台灣歷史的追索和對於台灣社會一體感的型塑；而這部電影的商業性生產意圖則是要透過專業的製作和廣告手法行銷這部電影以從票房獲取利潤。在非正式的層次上，他們的生產實踐涉及了他們將自己的慣習和政治信念、一般經驗和期望，將這些放進到他們所生產的文化商品——《一八九五》這部電影之中。他們從自己的社會關懷、政治信念、慣習、一般經驗和期望出發，並從日常生活的消費經驗中汲取和選擇電影創作之素材，再將這些素材再特殊的形象和音樂結合在一起，從而創製了《一八九五》。

就和一般的台灣人一樣，電影創作者有著他們自己個體的生活經驗，個人的生活風格和世俗的工作職責。這些要素都直接或間接地影響了他們的電影生產。在這樣的意義上，電影生產者固有的配置和背景，也和他們在場域中的實踐一樣，是《一八九五》如何被生產的重要決定性因素之一。他們從自身的慣習中提取了偏好的文化元素，使用這

---

<sup>23</sup> 訪談：2009 年 8 月 20 日。

些文化元素作為他們生產這部電影的原料。這些文化元素被再製成影像、音樂和文字，進一步構成了當代台灣社會日常生活的新美學。

#### 四、消費者：《一八九五》的電影消費實踐中的文化創造與意義生產

在討論了電影生產者之生產實踐之後，筆者將轉向對於電影消費者之消費實踐的說明。誠如 Storey (1999) 所言，文化商品的消費者必須被擺放在其特定的社會脈絡之中，她／他所遭遇到的文化商品本身所具有的特定意義，將和消費者本身所來自的文化，進行意義的碰撞。消費者在消費和使用文化商品的過程中，將商品加以挪用成自己文化的一部分，並在互動的過程中產生新的文化，這正是「使用中的生產」(production in use; Storey, 1999: 165)。循著 Storey 的觀點，我們將看到《一八九五》電影文本的意義如何在其消費者（如：電影觀眾、DVD 收藏者、討論電影的網友等）觀看、購買、討論、收藏的過程中，被消費者挪用，同時產製出同質又異質的，以電影《一八九五》為基礎的，對於 1895 年的想像。

這是一個將實踐的能動性與發聲的主體性交還給行動主體的另類觀點，也呼應了印度學者 Ranajit Guha (1996) 提出之庶民研究 (subaltern studies) 立場所強調的，「傾聽歷史中的微弱之聲」(listening to the small voice of history; Guha, 1996: 1-8)。Guha 所強調的是一種新的史觀與研究方法，是一種「來自底層的歷史」(history from below)，及對於「精英歷史」(elite history) 的反思。這和筆者在本文中所提出的，將研究焦點回歸到消費者之實作現場的觀點，有著相似的關注焦點。

知道《一八九五》即將上映之時，特地惡補了台灣史，關於一八九五年的記憶，顯得太過陌生……但詳細史實……以往是禁書，既沒想過要去讀台灣史，也無法去找到書來看。……《一八九五》未上映已轟動，有人說它乘著《海角七號》的熱潮，我卻覺得是因為這紛擾的台灣已讓人民失望，更需要從歷史當中去找到我們的根基。……很佩服導演洪智育拍出這樣的一部電影，不但讓台灣人瞭解這段歷史，也看到客家精神。雖然客家人的人數在台灣不算多數，但似乎一直以來從未了解過他們。整部片以客語發音，發現對日語的熟悉卻更勝於客語，似乎也在說著我們對這塊土地的陌生。……看完《一八九五》之後車經過民主廣場，天下著大雨，而那些抗議的學生們還在吧！台灣人就是需要一股傻勁，為覺得對的事情默默努力著，這就是台灣人的熱誠，台灣精神！！我在心中默念，這些過去以



及現代的勇士們，謝謝你們的努力，辛苦了！——Xavier（2008.11.20）

典型的客家婦女，遠的例子有電影「一八九五」中黃賢妹、吳秋妹等客家義軍女眷，近的例子就是我們客家婦女會。——魏明亮（2009.01.10）

為什麼選租（一八九五）這一部呢？大廚向來比我熟知歷史，他說這一年關於台灣的史料不多，因此蠻想看看這部電影。大廚這樣說，等於沒說，我還是聽不太懂：「為什麼是這一年，不是一八九六年、一八九四年呢？為何要特別關注這年？」我不是很確定大廚有沒有被我的無知嚇到？因為我看了片頭時，才知道原來這年就是台灣割讓給日本的時間點，此後的 50 年就是日本殖民時代。以前讀了那麼多年的歷史，我是真的自動都還給老師們了。不過，一本書或一部電影就是有這種奇妙的魔力，我想我之後都會記得這一年、義民首領吳湯興與 19 歲的姜紹祖、成立 13 天的「台灣民主國」、日本從澳底登陸……等等以前都背不起來的歷史。——Mikoo（2009.04.01）

上面這三段話分別來自三個位處於不同社會脈絡、不同時空背景、以不同方式觀看、閱讀《一八九五》的電影消費者——Xavier 在野草莓學運期間買票走入電影院觀看了這部電影；休士頓客僑魏明亮則是在工作之餘在美國看了這部電影；而年輕女性 Mikoo 則是在電影下檔之後，租了電影 DVD，在家裡觀賞了這部電影。

文化消費實踐本身，具有情境化的主動性與複雜性（Storey, 1999）。也因此我們可以看到身處在不同脈絡的消費者，以不同的身分（如：戰前世代、台僑 / 客僑、家庭主婦、外省上班族、熱血青年、高中女學生等）加入對於《一八九五》的觀看、購買、討論、和收藏等消費實踐，而化身為電影觀眾、DVD 收藏者、討論版網友等等，投入一個對於 1895 / 《一八九五》的文化創造和集體想像建造工程。

Xavier、魏明亮和 Mikoo 對於電影《一八九五》的消費實踐，從他們自身的脈絡出發，將電影從公共空間拉回到他們的私有空間，挪用其中的符號與意義，並進而與自己的生活經驗編織在一起，最終讓 1895 這段歷史及《一八九五》這部電影成為自身文化的一部分。因此 Xavier 看到的《一八九五》是「客家精神」、是「台灣人的熱誠」與等同於民主廣場上野草莓學運的「台灣精神」；魏明亮看到的《一八九五》是「典型的客家婦女」；而 Mikoo 看到的《一八九五》則是一段曾經失落的歷史。對於 1895 / 《一八九五》的想像是眾聲嘈雜的，就如同「『台灣性』並沒有單一或固定的內容，而是一種相對性的概念，在不同的脈絡裡會展現不同的面貌，端看它被策略性地放在什麼樣的位置來呈現」（邱貴芬，2003：46）。

在這裡，Xavier、魏明亮和 Mikoo 所共有的，對於電影《一八九五》的觀賞經驗，是將他們接合在對於 1895 / 《一八九五》之集體記憶想像社群的主要中介。然而，在《一八九五》所提供的「優勢閱讀 (preferred reading)」(Storey, 1999: 157) 之上，觀眾在所共享的文本之上，仍舊因為所處脈絡的不同，而創發了各種不同意義的想像。也就是說，電影消費者和電影生產者間、或是不同電影消費者間經由文化實踐的接合，是透過一種持續地、(任意但) 制度性地、和相互文本性地協商所逐漸推移而成的。這是一個透過觀眾共有之消費《一八九五》文化商品的實踐為特徵所組成的一個，鬆散的想像社群。不同於電影生產者是在一個定義較嚴謹而邊界清楚的場域中進行生產實踐的，《一八九五》觀眾的電影消費實踐則是發生在，一個定義寬鬆而邊界飄移 (nomadic) 的社群之中。基於這樣的理由，筆者以為進入任何單一觀眾的背景討論將不具顯著的意義，而改以觀看《一八九五》觀眾在多樣性閱讀電影形式之後所具有的，對於 1895 / 《一八九五》想像的共同特徵，而非企圖將他們描繪為一個固定的圖像。

除了閱讀上列網友透過觀賞《一八九五》所共同建造之對於 1895 / 《一八九五》的想像之外，爲了要更深入理解意義如何透過對於《一八九五》的消費被創造，筆者輔以執行焦點團體的方式，描繪觀賞《一八九五》這部電影的人們，如何透過對於電影文本的消費實踐，進行與電影生產者的對話。

電影《一八九五》是在我高三的時候上映的，那時候因為這部電影的上檔，讓我產生了對 1895 年歷史的興趣。而且當時我們老師因為有這部電影啊……講到這段歷史就補充超多資料的。——焦點團體成員 A-3<sup>24</sup>

《一八九五》的上映，讓台灣社會終於有機會可以好好面對自己的歷史、好好說自己的故事。光是這樣想，我就覺得很感動了。電影更讓我看到了久違的台灣社會的質樸性和美麗風景，這才是真正的台灣精神啊。——焦點團體成員 B-2<sup>25</sup>

日語在電影中的出現，讓我覺得像是在看日劇，而電影的戰爭主題也會因此變得不那麼沉重。……我覺得日劇有一點非常好，就是他的場景會弄得非常唯美浪漫，就可能就是會有櫻花飛下來，然後兩個人就在一起擁抱的感覺。——焦點團體成員 A-4<sup>26</sup>

<sup>24</sup> 焦點團體進行日期：2009 年 10 月 28 日。

<sup>25</sup> 焦點團體進行日期：2010 年 1 月 8 日。

<sup>26</sup> 焦點團體進行日期：2009 年 10 月 28 日。

做為一個客家人，我雖然很挑剔演員的口音，但仍舊感到很光榮。電影《一八九五》讓我看到我們的祖先如何熱愛這片土地，也更激發了我對於台灣的情感。——焦點團體成員 A-8<sup>27</sup>

我不是客家人，所以一直以來，對客家文化的了解並不深；不過其實我對台灣歷史的了解也是很有限啦（笑）……但是透過《一八九五》這部電影，我重新去認識了 1895 年的歷史。……我覺得電影中醫官森鷗外的日語口白是很好的鋪陳，會讓人有一種親切溫暖的感覺，也沖淡了戰役的殘酷事實……。日文和日本文化，怎麼說呢？就是我成長經驗的一部份啊，小時候常聽祖父講日文，大一點就開始玩日本電動，後來就開始看日劇了。雖然我不會日文，可是並不會覺得日文在電影中的出現很突兀。——焦點團體成員 B-6<sup>28</sup>

上列焦點團體呼應了前述的網友網路貼文。對於電影《一八九五》的觀眾來說，電影所講述的台灣歷史故事，在濃郁日本溫情的烘托之下，不僅縫補了國民黨黨國機器教育中遺留的 1895 年的空白，建置了台灣認同的基底，亦將觀眾聚合在 1895 / 《一八九五》的歷史想像和電影圖像之中。進一步而言，從焦點團體成員對於《一八九五》這部電影的回應裡，我們可以看到《一八九五》這部電影的歷史敘事和音像創置如何作為他們建造對於 1895 / 《一八九五》想像的來源，甚至是他們建構台灣認同的要素之一。如前所述，筆者將《一八九五》文化工業 / 文化生產者與大眾 / 文化消費者之間協商的場所。《一八九五》是在電影製作團隊挪用源自於他們慣習和政治信念之後所生產的，並在觀眾觀賞電影後被觀眾消費、「在挪用中創發出意義」（Storey, 1999: 150）。來自不同社會脈絡與不同時空背景的觀眾所採取的觀看《一八九五》的行動，不論是在電影院裡觀賞或是在家裡看 DVD，都不應該只被視為是一次《一八九五》觀看 / 閱讀行動，更應該要被理解為一系列的消費行動——包含了在看完電影後上網 PO 文、蒐集《一八九五》電影的相關新聞、檢索 1895 歷史的相關文獻、和朋友討論關於 1895 年歷史和《一八九五》電影的種種等等。從本文的思考脈絡來看，這些消費行動應被視為電影消費者的一種文化創製形式。他們在《一八九五》的消費實踐之中從各自的生命脈絡中的習慣和實踐出發，以不近相同的聯結關係，（再）思考、（再）書寫電影所再現的歷史意義。如此不僅將《一八九五》所具現的 1895 / 《一八九五》自文化商品的交換市場抽離並鑲嵌入個人的「私人空間」之中（Silverstone, 1994: 127），更透過對於 1895 / 《一八九五》的共通性理解和詮釋打造了一個特有的想像社群。

<sup>27</sup> 焦點團體進行日期：2009 年 10 月 28 日。

<sup>28</sup> 焦點團體進行日期：2010 年 1 月 8 日。

此外，「（電影）觀眾既是電影的消費者，也是其他工業文化相關商品的消費者」（Stacey, 1994: 188）。他們對於《一八九五》的觀賞行為，是與消費其他（文化）商品同時進行的（如：使用最新的 iPhone、收看日本趨勢劇、觀看好萊塢電影、到歐洲觀光、逛六合夜市等）。他們是「文本的竊取者」（de Certeau, 1984; Jenkins, 1992），他們借用、擁抱、詮釋和混合了許多形式的文化商品，從而生產屬於他們自己的文化。有趣的是，《一八九五》的觀眾將消費電影此一文化商品的行為作為自身支持台灣主體性和理解台灣失落歷史的手段。對於他們來說，《一八九五》——這個以當代音像配置技法再現歷史並將沉重的乙未戰役轉化為兩小時電影的，輕薄短小的流行文化商品——提供了一個容易進入到厚重歷史的輕鬆渠道。參與歷史想像與論辯並不需要閱讀艱澀的史料或進入嚴肅的學術討論，而可以由兩個小時消費電影的輕省方式來完成。

或許批評者憂心，《一八九五》觀眾終究是被收編入與官方支持之電影創作團隊的感性結盟（emotional alliance）之中——《一八九五》是一部由前後政權所共同支持和確立的，以修砌空白歷史和光復台灣電影的姿態為台灣社會所普遍接受的，迄今詮釋 1895 年歷史的「正確」版本。《一八九五》所建造的感性結盟，是由橫跨了台灣社會共享之電影美學和生活風格品味<sup>29</sup>、及全國對於台灣主體性追求之集體意志<sup>30</sup>所組成的。然而，本文的討論，指向《一八九五》觀眾是一個游牧的，由來自各種不同背景的人們所形塑的，是經由電影本身和電視、廣播、網路等媒體所勾連的，多元而活潑的想像社群。同時，在文中我們也可以看到，日本記憶已然「悄悄轉移成台灣文化想像裡的一種正面資本」（邱貴芬，2006：369-370）。日本記憶已經成為台灣國家想像中，一種得以兼容異質色彩、由台灣社群所共享之，用以突顯台灣歷史和文化獨特性的同質基底。筆者以為，透過對於《一八九五》的消費實踐，不同的消費者已然在此文化記憶的基底上，帶著自己的起始條件，投入一場自我文化的創建過程，也投入一個對於 1895 / 《一八九五》的集體想像工程，和一個眾聲嘈雜感性結盟。

## 五、結語

本文從「1895 / 《一八九五》的集體想像是如何形成的？」這樣的提問出發，把研究場域還原到台灣（人）本身的生活現場之中，將電影視為一個開放的、用以多重指涉（made to mean; Storey, 1999: 163）的文本空間，而追索台灣社會對於 1895 / 《一八九五》的想像是如何在（電影生產者的）生產實踐和（電影消費者的）消費實踐間，積極的辨

<sup>29</sup> 這裡借用了 Bourdieu 的概念。

<sup>30</sup> 這裡借用了 Gramsci 的概念。

證和對話過程中被產製。

Chris Rojek 和 John Urry (2003: 13-14) 曾舉《英雄本色》(*Braveheart*) 這部由澳洲演員 Mel Gibson 主演的好萊塢電影在蘇格蘭召喚的蘇格蘭國家認同熱潮為例，說明電影的資本主義運作邏輯，如何透過捏造人工歷史，成就當代社會集體記憶無可避免的商品化記憶。然而，Chris Rojek 和 John Urry 在嚴肅批判生產實踐的同時，卻也對消費實踐所可能展現的歧異性和多樣性抱持著樂觀的態度。對他們而言，消費實踐本身的展演性 (performativity) 是在地化的 (localised)、動態的、主動的、複數的並具有文化生產性的。

本文除了回應 Chris Rojek 和 John Urry 的觀點，更希望在既有之《一八九五》相關研究成果上，拉整出一個直接關照生產實踐、文本和消費實踐間之意義闡連現場的觀看取徑。筆者認為，電影生產者（如：出品人和導演等）在台灣社會中扮演了一種兼具「有機知識份子」和「文化中介人」的雙重角色，他們從書寫台灣歷史之人文關懷和生產電影之商業考量出發，將《一八九五》揉捏為一部具有史詩性格、卻又符合當代主流大眾市場品味的作品。電影消費者（如：電影觀眾、DVD 收藏者和網友等）則透過他們對電影的消費過程（觀看、討論、對週邊商品 DVD / 小說的收藏等），挪用了電影中的意義，加入自己的個人經驗，而將《1895 / 一八九五》創製成為自我文化的一部分。

如果說電影是意義生產與再生產的政治 (politics) 場域，那麼台灣社會對於 1895 / 《一八九五》的集體想像，便是在電影《一八九五》之上，電影生產者與消費者之間，透過持續的表述書寫和實踐所形構而成的。台灣社會對於這段歷史的記憶，已經從過去的一片空白，到如今以電影做為起點創造出一種多聲的、嘈雜的、兼具同質與異質的、介於史實與想像間的共體感，而走向「歷史記憶的集體民主化」(collective democratization of history memory) (Kershaw, 2003)。

## 引用書目

### 一、中文書目

- 中文電影資料庫編輯小組，2000，〈洪智育〉，《中文電影資料庫》，<http://www.dianying.com/ft/person/HongZhiyu/profile>，瀏覽日期：2009.07.12。
- 古佳惠，2010，〈媒體框架與客家意象之研究——以電影「一八九五」為例〉，國立中央大學客家政治經濟研究所碩士論文。
- 史明，1980，《台灣人四百年史》，San Jose, CA.：蓬島文化公司。
- 田澤編輯部，2009，《白袍下的文學奇才：森鷗外》，台北：田澤文化。
- 行政院客家委員會，2008，〈「一八九五」——第一部客家史詩電影開麥拉！〉，《行政院客家委員會》，<http://www.hakka.gov.tw/ct.asp?xItem=29383&ctNode=308&mp=307>，瀏覽日期：2009.08.25。
- 何瑞珠，2008，〈2008 台灣電影票房〉，《台灣電影筆記》，<http://movie1.cca.gov.tw/Column/Content.asp?ID=515>，瀏覽日期：2011.01.12。
- 吳乃德，1993，〈省籍意識、政治支持和國家認同——台灣族群政治理論的初探〉，收錄於張茂桂等著，《族群關係與國家認同》，台北：業強，頁 27-51。
- 吳珊妃，2009，〈影視教材在歷史教學的運用——以電影《一八九五》為例〉，《歷史教育》，第 14 期，頁 295-314。
- 吳叡人，1997，〈民主政治的吊詭與兩難？對於台灣民族主義的再思考〉，收錄於游盈隆編，《民主鞏固或崩潰：台灣二十一世紀的挑戰》，台北：月旦，頁 31-48。
- 李明璁，2004，〈「親日」的情感結構，與「哈日」的主體——一個跨世代認同政治的考察〉，發表於 2004 台灣社會學會年會暨研討會，12 月 4-5 日。
- 李喬，1993，〈台灣（國家）的認同結構〉，收錄於李鴻禧編，《國家認同學術研討會論文集》，台北：現代學術研究基金會，頁 201-222。
- 李喬，2008，《情歸大地》，台北：行政院客家委員會。
- 林肇華，2009，〈用心打造「捨不得打瞌睡的音樂會」！〉，《歌鄉親子名曲音樂會宣傳稿》，台北：故鄉室內樂團。
- 邱貴芬，2003，〈尋找「台灣性」：全球化時代鄉土想像的基進政治意義〉，《中外文學》，第 32 卷第 4 期，頁 45-65。
- 邱貴芬，2006，〈日本記憶與台灣新歷史想像：以紀錄片《跳舞時代》為例〉，收錄於李瑞騰編，《台灣文學 30 年菁英選 7：評論 30 家》，台北：九歌出版社，頁 360-388。
- 施正鋒，1998，《族群與民族主義——集體認同的政治分析》，台北：前衛。

- 洪智育，2009，《一八九五》DVD，台北：新鶴鳴。
- 孫松榮，2010，〈輕歷史的心靈感應：論台灣「後——新電影」的流體影像〉，《電影欣賞學刊》，第 142 期，頁 137-156。
- 常戎，2009，《一八九五——同名小說》，台北：田澤文化。
- 張茂桂，1993，〈省籍問題與民族主義〉，收錄於張茂桂等著，《族群關係與國家認同》，台北：業強，頁 233-278。
- 莊佳穎，2006，〈國族主義的再寫——崛起於每日實踐生活現場的台灣（人）國族主義？〉，《台灣國際研究季刊》，第 2 卷第 4 期，頁 109-202。
- 莊紫蓉，2001.03.07，〈自己和自己格鬥的寂寞作家——專訪葉石濤〉，《吳三連基金會網站》，[http://www.twcenter.org.tw/b01/b01\\_13101.htm](http://www.twcenter.org.tw/b01/b01_13101.htm)，瀏覽日期：2009.08.05。
- 陳柏年，2008.12.25，〈台灣史上最大戰役《一八九五》再掀啓思〉，《新紀元》，<http://mag.epochtimes.com/104/5784.htm>，瀏覽日期：2009.06.05。
- 黃如鎂，2010，〈客家電影《一八九五》在不同族群青少年閱聽人下的解讀研究〉，國立交通大學客家社會與文化研究所碩士論文。
- 黃惠禎，2009，〈母土與父國：李喬《情歸大地》與電影《一八九五》電影改編的認同差異〉，《台灣文學研究學報》，第 10 期，頁 183-210。
- 萬仁，2008，《亂世豪門》DVD，台北：昇龍數位。
- 詹淑雲，2008.11.05，〈一八九五〉，《客家新聞雜誌》，<http://blog.roodo.com/hakkaweekly/archives/8455469.html>，瀏覽日期：2009.06.04。
- 維基百科編者，2008.08.17，「海角七號」條目，Wikipedia，自由的百科全書，<http://zh.wikipedia.org/w/index.php?title=%E6%B5%B7%E8%A7%92%E4%B8%83%E8%99%9F&oldid=10909083>，瀏覽日期：2009.08.25。
- 蔡佩伶，2008.11.18，〈1895 導演洪智育男主角溫昇豪專訪〉，《佩伶愛漂漂》，<http://beautyfmtv.pixnet.net/blog/post/22472915>，瀏覽日期：2009.07.20。
- 盧家珍，2009，〈從「一八九五」看台灣電影的運作圖像〉，《新活水》，第 22 期，頁 88-95。
- 魏明亮，2009.01.10，〈會長的話〉，《休士頓客家會》，<http://www.hakkahouston.org>，瀏覽日期：2009.07.20。
- 蘇玲瑤、沈志明，2008.10.31，〈新片“1895”台灣第一部客語電影〉，《公視新聞網》，[http://www.pts.org.tw/php/news/pts\\_news/detail.php?NEENO=100261](http://www.pts.org.tw/php/news/pts_news/detail.php?NEENO=100261)，瀏覽日期：2009.07.12。
- 蘇惠昭，2009，〈《海角七號》吹起了臺灣電影的號角〉，《新活水》，第 22 期，頁 50-53。
- Jenkins, Keith 著、賈士蘅譯，2006，《歷史的再思考》（*Re-thinking History*），台北：麥田。
- Mikoo，2009.04.01，〈DVD 通告——一八九五 1895〉，《我與大廚》，<http://www.wretch.cc/blog/mikoo/20759992>，瀏覽日期：2009.07.10。

Xavier, 2008.11.20, 〈「一八九五」永不熄滅的台灣精神〉, 《愛 PO 吧》, <http://ipobar.com/read.php?tid-33362.html>, 瀏覽日期: 2009.06.10。

## 二、日文書目

李登輝、小林よしのり, 2001, 《李登輝學校の教え》, 東京: 小學館。

## 三、英文書目

- Anderson, Benedict. (1991). *Imagined Communities*. London: Verso.
- Bhabha, Homi. (Ed.). (1990). *Nation and Narration*. London: Routledge.
- Bourdieu, Pierre. (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Ching, L. (2001). *Becoming "Japanese"*. Berkeley: University of California Press.
- de Certeau, Michel. (1984). *The Practice of Everyday Life*. (Steven F. Rendall, Trans.). Berkeley: University of California Press.
- Edensor, Tim. (2002). *National Identity, Popular Culture and Everyday Life*. Oxford: Berg.
- Fiske, John. (1989). *Understanding Popular Culture*. London: Routledge.
- Gellner, Ernest. (1983). *Nations and Nationalism*. Ithaca: Cornell University Press.
- Gramsci, Antonio. (1971). *Selections from the Prison Notebooks*. (Quintin Hoare & Geoffrey Nowell Smith, Eds. & Trans.) New York: International Publishers.
- Gramsci, Antonio. (1998). Hegemony, Intellectuals and the State. In J. Storey (Ed.), *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader* (pp.210-216). Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf.
- Guha, Ranajit. (1996). The Small Voices of History. *Subaltern Studies*, 9, 1-12.
- Hobsbawm, E. & Ranger, T. (Eds.). (1983). *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hodge, B. & Tripp, D. (1986). *Children and Television: A Semiotic Approach*. Cambridge: Polity Press.
- Hsiao, A-chin. (2000). *Contemporary Taiwanese Cultural Nationalism*. London: Routledge.
- Hutchinson, John. (1987). *The Dynamics of Cultural Nationalism: The Gaelic Revival and the Creation of the Irish Nation*. London: Allen & Unwin.



- Jenkins, Henry. (1992). *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture*. New York: Routledge.
- Kershaw, B. (1993). Reminiscing History: Memory, Performance, Empowerment. Paper presented at the Detraditionalisation Conference. Lancaster University, UK. July.
- Lee, Pei-ling. (2011). All about 1895: The Political Meanings in Dramas from Different Sides. Paper presented at the Inaugural Conference of East Asian Popular Culture Association. Taipei, Taiwan. September 1-4.
- Löfgren, O. (1999). *On Holiday: A History of Vacationing*. Berkeley, CA: University of California.
- Maffesoli, M. (1996). *The Time of Tribes: The Decline of Individualism in Mass Society*. London: Sage.
- Rojek, C. & Urry, J. (Eds.). (2003). *Touring Cultures: Transformations of Travel and Theory*. London: Routledge.
- Silverstone, R. (1994). *Television and Everyday Life*. London: Routledge.
- Smith, A. (1991). *National Identity*. London: Penguin.
- Smith, A. (1998). *Nationalism and Modernization*. London: Routledge.
- Stacey, J. (1994). *Star Gazing: Hollywood and Female Spectatorship*. London: Routledge.
- Storey, John. (1999). *Cultural Consumption and Everyday Life*. London: Arnold.
- Tenn, Nga-i. (2010). Dialectics between Femininity and Ethnicity in the Construction of Taiwan's National Identity in the Film "1895". Paper presented at the 16<sup>th</sup> Annual North American Taiwan Studies Conference. Berkeley, USA. June 18-20.
- White, Hayden. (1988). Historiography and Historiophoty. *The American Historical Review*, 95(5), 1193-1199.

## **Re/mis-presenting the Year of 1895: The Cinema Production and Consumption of the Film *1895 in Formosa***

**Yin C. Chuang**

**Assistant Professor, Department of Taiwan Culture, Languages and Literature,  
National Taiwan Normal University**

### **Abstract**

This paper explores how Taiwanese society “makes” its own collective imagination in relation to 1895/*1895 in Formosa* by analysing people’s production and consumption of the film *1895 in Formosa*. I focus on the mundane details of Taiwanese people’s everyday life, as well as the production and consumption process of the film from the filmmakers’ point of view and the consumers’ point of view respectively. I discuss how *1895 in Formosa*, as text and “compromise equilibrium” (Gramsci, 1998: 211; Storey, 1999: 150) between production and consumption (agency), articulates the meanings of 1895 and constructs Taiwanese society’s sense of community.

**Keywords:** 1895, Taiwan cinema, production, consumption, the making of history