

國立台灣大學社會科學學院新聞研究所碩士論文

Department or Graduate Institute of Social Sciences

College of Journalism

National Taiwan University Master Thesis

當代台灣「外省懷舊電視劇」的文化政治

Cultural Politics of “Nostalgic TV Drama of

Waishengrens” in Contemporary Taiwan

楊乃甄

Yang Nai-Chen

指導教授：黃宗儀博士、林麗雲博士

中華民國 101 年 8 月

摘要

本研究探究 2005 年以後，台灣多部以外省族群離散故事為主題的「外省懷舊電視劇」浮現和流行的文化政治，並以三種主要資本形態（公共資本、台灣商業資本、兩岸商業資本）作為定錨，取徑文化研究，透過脈絡式的文本分析法交互參照三部電視劇的產製和內容。研究發現，外省族群雖然是台灣的少數族群、眷村已非尋常地景，「外省懷舊電視劇」卻得以在 2005 年前後浮現和流行，是後冷戰時期兩岸開放政經與媒體交流、台灣解嚴後政治與媒體開放、戰後族群政治變化等社會脈絡下，不同類型的電視資本試圖藉電視劇敘事因勢導利、迎合認同轉向的結果。研究也發現，相關作品再現族群互動時，皆侷限於外省和閩南族群間的對立與和解、優先排除客家和原住民族群的歷史經驗；敘事風格則基於國內政治對抗氣氛及中國廣電法規的嚴格審查，採「去政治」風格迴避族群衝突和國共對抗史，未能歸咎外省族群集體離散背後的歷史責任。尤有甚者，部份作品因為台灣電視市場孱弱而過度向中國市場傾斜，也顯露出台灣電視市場危機。

Abstract

Adopting the cultural studies' approach, this study aims to illustrate Cultural Politics of "Nostalgic TV Drama of Waishengrens" in Contemporary Taiwan by anchoring three major TV capitals (public TV capital, Taiwan business capital and co-productions TV capital between China and Taiwan). By contextualized text analysis, this study notes that the communication between Taiwan and China in Post-Cold War era, the de-regulation of politics and media after KMT government abolishing martial law, and the change of ethnic politics of Taiwan lead some TV capitals to create "Nostalgic TV Drama of Waishengrens" to earn profits and cater to new ethnic identities around 2005 while Waishengren and military dependents villages were the minority in Taiwan. Meanwhile, this study shows that "Nostalgic TV Drama of Waishengrens" tend to represented historical memory between Waishengren and Hoklo, rather than the memories between Waishengren and Hakka or Aborigines, which reflect the main ethnic conflict in Taiwan. In addition, during the conflict between different political parties in Taiwan and the TV censorship in China, the narrative style of "Nostalgic TV Drama of Waishengrens" were de-politicized and tend to ignore the conflict between Waishengren and Banshengren, as well as the war between KMT and CPC around 1949. Furthermore, the weakness of Taiwan's TV drama market led some production teams ingratiate with China's TV drama market preferentially; this showed the crisis of TV drama's production in Taiwan.

當代台灣「外省懷舊電視劇」的文化政治

目次

第一章 緒論.....	5
第一節 研究動機與問題意識.....	5
第二章 文獻回顧.....	9
第一節 懷舊理論.....	9
第二節 電視劇的文化政治.....	15
一、台灣電視劇產製場域的外部邏輯：全球化下的東亞和兩岸市場..	18
二、台灣電視劇產製場域的內部邏輯：從威權到資本主義.....	22
三、台灣電視劇的敘事特性：從「歷史」到「鄉土」.....	25
第三章 研究架構與研究方法.....	27
第一節 研究架構.....	27
第二節 研究問題與研究對象.....	28
第三節 研究方法.....	32
第四章 【再見！忠貞二村】分析.....	35
第一節 產製背景.....	35
一、製作動機與市場規劃.....	35
二、產製條件：公共電視之立法和資金基礎.....	36
第二節 文本產製的社會脈絡.....	39
一、文化本土化下的族群政治轉型.....	39
二、外省族群弱勢意識與相關文本的興起.....	40
第三節 公共媒體中的眷村再現.....	42
一、悲情眷村.....	42
二、「去勢」的眷村與眷村爸爸.....	45
第四節 族群的「再現」與「不現」.....	48
一、外省族群的「土著化」.....	48
二、本省族群的肯認.....	50
三、本省族群再現政治的「修正」.....	51
小結	53
第五章 電視劇【光陰的故事】分析.....	55
第一節 產製背景.....	55
一、製作動機與市場規劃.....	55
二、產製條件：台灣商業電視畸形的製作生態.....	56
第二節 文本產製的社會脈絡.....	61
一、台灣民族主義意識形構的轉變.....	61

二、王偉忠的「眷村樣板」.....	62
第三節 商業市場機制下的眷村再現.....	65
一、眷村的流行化與物件化.....	65
二、去政治的健康寫實主義.....	68
第四節 迴避與去政治的族群敘事.....	70
一、浪漫化的族群互動.....	70
二、消失的原住民眷村媽媽.....	70
三、歪斜的認同表述.....	71
小結	73
第六章 電視劇【我在 1949 等你】分析.....	75
第一節 產製背景.....	75
一、製作動機與市場規劃.....	75
二、產製條件：中國政府的媒體控制.....	76
第二節 文本產製的社會脈絡.....	79
一、民間組織對外省族群文化的再建構.....	79
二、中國政府的電視劇控制.....	80
第三節 兩岸政治下的文本協商與身分想像.....	83
一、中國廣電政策下的文本意義協商.....	83
二、意義轉化的兩岸離散.....	85
第四節 電視劇懷舊的「上海景觀」.....	89
一、同形異構的上海懷舊.....	89
二、「台灣／台北想像」中的當代上海.....	91
小結	94
結論.....	96
一、「外省懷舊電視劇」的浮現背景.....	96
二、「外省懷舊電視劇」的歷史和族群想像形構.....	98
三、從三劇的共相談「外省懷舊電視劇」的文化癥狀.....	99
四、研究建議.....	100
五、研究貢獻與局限.....	101
附錄.....	102
參考書目.....	110

第一章 緒論

第一節 研究動機與問題意識

1949 年前後，國民黨政府帶領約二百萬軍民遷居到台灣，這群後來被稱為「外省族群」的新移民，為台灣當代的政治、經濟、文化帶來劇烈變化，而他們從中國流離至台灣、在台灣落地生根的離散經驗，也成為後續文學、電影等文化文本不斷吟哦的主題¹。

在電視劇場域中，這類訴說外省族群流離經驗的電視劇約莫在 2005 年後的數年內密集出現，成為國內公共電視台、商業電視台、以及兩岸資本密集再現的敘事主題，形成「外省懷舊電視劇」之新劇種。「外省懷舊電視劇」一詞歸納自本研究，指涉敘述 1949 年後的台灣眷村生活、兩岸離散故事的電視劇劇種，代表作包括【再見！忠貞二村】、【光陰的故事】、【我在 1949 等你】、【瑰寶 1949】、【回家】、【戀戀阿里山】等。這類電視劇以外省族群為敘事主體，也為過往台灣本土劇皆以本省族群作為敘述主體的形態拉出新的維度²。

這一系列「外省懷舊電視劇」中，首開先例的是公共電視公司在 2005 年以外省族群與眷村故事為主題的電視劇【再見！忠貞二村】，該劇基於「連續劇應深化族群議題的使命，以及台灣眷村面臨全面改建拆遷、眷村文化漸漸走入歷史、選舉操弄造成族群緊張」等動機（阮愛惠，2007），在 2004 年於公視播出。然而過往以台灣近代史和族群文化為主題的「鄉土劇」皆以本省族群故事為主題，為何公共電視選擇在此時關注眷村和外省族群議題？意圖形構何種歷史和族群想像？引起我的好奇。

除了公共電視，商業媒體也開始以眷村為題產製電視劇，如知名製作人王偉忠在 2008 年以眷村懷舊故事為主題，於中視製播八點檔電視劇【光陰的故事】獲得傲人的收視成績和討論熱潮，甚至讓中視稱霸多年來以「鄉土劇」為主流的八點檔市場（蔡秀玲，2000）。然而【光陰的故事】播映和走紅之際，眷村正逐漸凋零；節目的主力收視群是不曾經歷 50、60 年代眷村生活情境的年輕觀眾³，

¹ 50 年代興起的反共懷鄉文學、80 年代的眷村文學以及台灣新電影浪潮中的部份作品皆敘述相關主題。

² 1990 年華視的電視劇【愛】劇開創敘述台灣近代史的鄉土劇原型，而根據蔡琰（1998）調查，90 年代中期所謂的「鄉土劇」中，九成劇中人屬於台灣族群，省籍族群意識與省籍族群對立關係等主題在鄉土劇中仍非常罕見。繼而 90 年代末期出現、至今持續受到觀眾歡迎的鄉土劇新劇種「寫實時裝劇」（林奇柏，2000）仍然是早期台語劇的變型，皆以本省族群的故事為主體。

³ 《光陰的故事》的收視率結構長期在 15-44 歲部分穩居全國收視第一，並且在台灣年輕族群最常使用的討論平台 PTT 中視版和 youtube 網站上掀起熱烈討論，甚至有諸多年輕網友環繞著孫一美和許毅源之間「美元戀」創造迷群後文本(包括「同人文」和短片等)，數量是近年八點檔連續劇之最。

有過眷村經驗的外省族群更是台灣的少數族群，為何商業電視資本在此時將眷村這個小眾題材「商業化」？而在【光陰的故事】之外，王偉忠同時經營的其他眷村作品如公視紀錄片【想我眷村的媽媽們】(2005)、【偉忠媽媽的眷村】(2005)、【閃亮的日子】(2009)、舞台劇【寶島一村】(2008)等眷村文化商品，和外省懷舊電視劇的流行又存在哪些關係？相關現象也引起我的注意。

更富饒興味的是，同一時期除了國內電視資本，中國電視資本也開始涉足相關敘事。2009年華視播出的八點檔電視劇【我在1949等你】是首部兩岸在場景和演員上進行合作，以1949年外省族群離散故事和國共內戰為主題，成功進軍中國市場的電視劇。此後更有多部以1949年兩岸民間離散故事為主題、以進軍兩岸市場為目標的電視劇⁴出現（例如【瑰寶1949】、【彼岸1945】、【戀戀阿里山】等）。值得注意的是，這類以1949年國共對戰歷史為背景，涉及兩岸合作和市場的電視劇，在拍攝過程中如何在兩岸當前政治對峙、法規相異的情況下，對這段離散歷史進行詮釋和協商？為何同類型文本在敘事時都不約而同以「上海」作為懷舊標的⁵？相關現象令人好奇。

過往研究⁶提醒我們，電視劇等電子媒體文本是反映、形塑甚至強化觀眾感覺結構、族群和身分想像的重要來源。80年代後影視媒體在台灣興起，更取代文學成為民族想像的重要基礎以及形塑認同的重要場域（蔡篤堅，2000，頁120）。由此反思外省懷舊電視劇的浮現：外省族群作為台灣少數族群（約占總人口15%），其離散記憶在半世紀後密集受到不同電視媒體資本青睞，部份作品甚至在大眾社會中流行並引發討論，其文化政治值得關注。

「文化」乃是表意 (signifying) 和象徵 (symbolic) 系統 (Williams, 1976, p91)，是意義競爭的場域，各種分歧的意義在此間爭取優勢位置和對真實 (truth) 的宣稱，並且在權力的模式下組構，進而「確認」或「排除」特定的知識和身分，文化的再現因而是和權力相繫的「政治」(Barker, 2000)，因而所謂的「文化政治」(cultural politics) 關懷文化的正統和從屬關係如何被確立？如何被展示或隱匿？誰的歷史應該被記憶或者遺忘？何種社會生活的形象能夠被展現或者邊緣化？哪些人得以發聲或必須噤聲？特定的人在哪些基礎上被代言 (Jordan and Weedon, 1995, p.4)？故探究文化政治時，必須檢視意義在產製過程中如何、以

⁴ 包括中天電視台自製、導演梁修身執導的電視劇【戀戀阿里山】，以及臺灣星勢力娛樂和大陸唐德影視合拍、預計在公視播出的歷史大戲【回家】等。

⁵ 近年的文學和影視文本中的外省族群再現卻都紛紛選擇上海作為「原鄉」，如電視劇【我在1949等你】、電影【淚王子】、舞台劇【雙城戀曲】、小說《七世姻緣：台北上海愛情故事》等。

⁶ Purnima Mankekar (2002) "Epic Contests: Television and Religious Identity in India" 以及 Abu-Lughod, Lila (2002) "Egyptian Melodrama – Technology of the Modern Subject?" 等研究都有相關發現。

及為何被創造出來，並且關照權力、經濟和社會資源分配等問題，探究文化生產的控制權和所有權、文化商品的流通機制（distribution mechanism）、以及這種所有權和控制權的形態如何影響文化地景（cultural landscape）（Barker，2000）。

回顧過往研究可以初步發現，台灣的省籍問題糾結了全球及區域冷戰及殖民主義力量的運轉，與戰前的日本殖民主義、戰後的美國後殖民主義、國民黨反共親美的威權國家主義等因素有關（陳光興，2001），而文化文本中的外省族群再現，則與鉅觀的政經脈絡和微觀的身分想像相互構連，例如梅家玲（1998）指出，國民政府來台後的反共懷鄉文學，和 80 年代後出自外省第二代之手的眷村文學雖系出同源，但前者展現對反攻大陸的期盼以及「過客」心態，後者卻隨著外省族群居台日久，作品中的人物開始在台落葉生根、家國想像從早期的「大中國」外擴至台灣本土，和台灣的政治和社會變遷展現同步遞變。

高格孚（2004）也發現不同世代外省作家作品中的身分認同與鉅觀的政經脈絡相互構連。他發現 1937 年出生在南寧、後來遷台的白先勇，其小說展現來台外省人放不下過去種種、排拒台灣的精神痛苦；晚一代的外省作家如龍應台（1951）則有著多元／矛盾的國家認同，對於李登輝未將外省人歸為台灣人感到不滿，但在對台灣和李登輝的批判中，透露出局外性和身為台灣公民的「難堪」；更晚一代的外省作家如朱天心（1958）和苦苓（1955）則在作品中大量書寫台灣的生長經驗、對土地的情感以及台灣意識的生成過程。

此外，「外省懷舊電視劇」作為一種文化生產，其產製和表現型態、控制權、所有權、流通機制大異於其它文類。電視劇的發展與國家政策、媒介組織、電視劇工業、節目發行、觀眾品味、社會風氣等環節相互關連（蔡琰，2004），在台灣的媒體脈絡下，1960 年代以來電視逐漸成為台灣社會的重要機制而非單純的科技物，電視資本的類型更直接影響電視的控制型態以及所隱含的意識形態，同時決定了電視能否作為教育文化的載具，甚或淪為宣傳和營利工具的潛在功能（林麗雲，2006）。

梅家玲（1998）、陳光興（2001）、高格孚（2004）和林麗雲（2006）等人的研究提醒我們，以外省族群為敘事主體的電視劇文本，其文化政治至少和區域冷戰結構、台灣的政治和社會情勢、以及產製的資本特性有關，所再現的文化想像也和這些因素相互形構。然而觀察「外省懷舊電視劇」的相關論述可以發現，許多論述者將「外省懷舊電視劇」製播及流行的原因歸向因眷村沒落與消失而起的文化自覺⁷、台灣社會集體的懷舊情緒⁸、2005 年左右族群緊張的氣氛⁹等，但這

⁷ 王偉忠（2009）在另一部參與製作的眷村懷舊舞台劇【寶島一村】的演出手冊中曾為文〈戲開鑼了，我又回到眷村〉自述：「這幾年，我都在運用各種媒介演義『眷村文化』，究其原因，一則是我們眷村子弟不想忘掉那段記憶，再者也深深認為在中華民族近代史上，『它』所代表的意

些論點未能從台灣的政經背景、電視劇產製場域特性、族群關係等脈絡探討文本的形構；對文本的解讀也多從文本的懷舊敘事風格出發，僅歸納眷村在電視劇文本中的再現模式（如洪漢明，2009）、歌詠懷舊情調和價值（如王偉忠，2009），或僅以「去歷史」脈絡和高度商品化的角度切入（如郭力昕，2009），並未與文本的產製脈絡交互參照。在理論層次上，過往台灣電視劇研究在探討特定劇種的浮現和流行時，研究者則各自偏重文本敘事分析（如蔡琰，1996；趙庭輝，2005；林詩宜，2006等）和產製結構分析（如田易蓮，2001；高啓翔，2004；張時健，2005；賴以瑄，2007；鍾起惠，2009等），鮮少交互參照二者的意義協商，欠缺分析整體文化政治的理論架構。

承上所述，下一章節本研究將透過文獻回顧，釐清台灣電視劇的文化政治以及懷舊文本的形構，從中建立懷舊電視劇的分析架構，由此探究相關媒體文本如何透過電視劇敘事鞏固或壓抑特定意識形態、過程中歷經哪些權力的協商、展現或隱匿了何種歷史或族群想像、以及如何影響文化場域的權力分配等文化政治內涵。

義和內涵，值得大家去體會。」

⁸ 王偉忠在與媒體訪談中談本劇的製作動機時強調：「…你看到一個流行的跡象，就要說服電視臺，告訴他日本已經出了《幸福的三丁目》、大陸有了《血色浪漫》、香港出了《偉大城市傳記》，整個社會風潮都開始趨向二戰後的懷舊，所以我也要做這樣的趨勢…」（2009，童清峰）。

⁹ 電視劇【我在1949等你】的原初構想，即是台灣東映製作有限公司以外省台灣人協會於2006年出版的《流離記意》一書為基底，改編成劇本《流離記意》、申請公共電視台九十六年度新住民連續劇公開徵案徵選而始。《流離記意》一書，是外省台灣人協會在2005年感知當時「藍綠政治對立，部分媒體與政治人物習慣於以啓蒙訓誡的態度建構國族論述，卻將移民社會複雜與多元的文化現況，簡化成單一、平面化的想像，欲透過文化途徑還原外省族群多元面貌」，而與退輔會、民主基金會、〈中國時報·人間副刊〉共同主辦『家書徵文暨文物徵集與展覽計畫』，呈現外省族群多樣複雜的面貌（外省台灣人協會，2006：262）。爾後外省台灣人協會集結部分稿件，出版《流離記意》一書。

第二章 文獻回顧

第一節 懷舊理論

「懷舊」(nostalgia)一詞原是 17 世紀瑞士醫生 Johannes Hofer 爲了描述在外征戰士兵思鄉成疾，組合兩個希臘字根 nostos(返鄉)及 algia(憧憬)而成(Boym, 2001; 洛楓, 1995; 張英進, 2001; 李依倩, 2006)。19 世紀的現代化則使這個詞彙衍生出「對現代化的反動，而將過往記憶透過女性論述與形象加以美化、浪漫化與陰柔化、對過往黃金時代有所憧憬」之新義(廖炳惠, 2003)。

此後，這個詞彙開始被用於當代文化論述中，如 Davis (1979) 從認同形構的角度認爲，「懷舊」做爲一種心理機制，能夠透過放大、美化、或者模糊過往，藉以建構、維持、或者再建構認同，也因而懷舊往往在認同斷裂的過渡時期興盛，例如在個人層次上，懷舊會伴隨個人認同轉折的階段，如童年到青春期、青少年到成人、單身到結婚、從伴侶變成父母等時期發生；在社會層次上，則容易在歷史的過渡時期，如戰爭、經濟衰退、文明動盪、巨大的自然災害時發生，藉由懷舊重新建構過往，從中重新探詢自己的位置。Davis 也指出，大眾媒體透過影像等技法融匯各種情節、想法、意象，使得懷舊的內涵更加豐富，遠超過日常生活中的懷舊，故未來的集體懷舊形態將受到大眾媒體再現的塑形，懷舊的內涵也會越來越相似，其邏輯也會被接受者和供應者熟知，透過懷舊想象促成商業利益和政治目的的可行性也大大提高(Davis, 1979, p140-141)。

Jameson 則以 Philip K. Dick 在 1959 年出版的小說爲例，認爲它意圖召喚美國 50 年代，但所刻劃的「50 年代的事實」其實出於這個時期的電視節目，即這個時代自己的自我再現。Jameson 認爲，儘管自我形象可視作一種定義的根據，但這種以世代觀點定義的文化刻版印象仍不足以完整說明該時代包括經濟節奏在內的整體互動關係，因此這種懷舊最終可能無法相通於任何事實，人們對於他們自己及其歷史時刻的看法最後也可能與現實無關，甚至存在和自己內在經驗及日常生活極爲不合的錯誤意識。故所謂的「歷史性」(historicity)既不是一種對過去、也不是對未來的再現，而是「對於作爲歷史的現在」(the present as history)的理解，它以某種方式將「現在」陌生化，使我們和立即性保持一個距離，而這個距離最後被描述成一種歷史透視，實際上卻是一個物化的過程(Jameson, 1991)。換句話說，Jameson 認爲懷舊實際上是當代社會對自身的錯誤想像，是一種「對當下的懷舊」，其內涵並不忠於懷舊宣稱要召喚的真實歷史。

Hutcheon (1989/劉自荃譯)則對於 Jameson 認爲後現代社會在消費資本主義下，已經無力處理歷史和時間的控訴不以爲然，主張這些文本只是沒能處理馬

克思主義的大歷史 (Marxist History)、不具正面的烏托邦歷史意識，但它們仍暗示了對今日的人而言，無法直接或自然觸及、只能透過不同形式呈現的過去「真實」(naturally accessible past real)，故 Hutcheon 認為 Jameson 將這些今人唯一能知曉歷史的方式斥為懷舊、喟嘆歷史意義喪失的說法並不可靠。Hutcheon 認為，糾纏於歷史的後現代文本，以及各種討論「過去」的議題不該被視為歷史的弱化。他以部分後現代電影為例，指出這些電影雖然牽涉資本主義的生產模式，但仍試圖從內部發展顛覆，以生活化的形式與消費者談話，同時也保留諷擬技法正面對抗和駁斥現實的可能，如挑戰電影院的外緣邊界、質詢主體構成和歷史知識中意識型態所扮演的角色。在這個角度下，懷舊不全然避世。

儘管 Jameson 和 Hutcheon 對於「懷舊」是否是對歷史的負面扭曲抱持相異的看法，但他們同樣都點出「懷舊」並非對過往的忠實再現，而是為了虛構或者顛覆當下所建構的歷史。換言之，他們都認為比起「懷舊」表面上所欲再現的「過去」，它的內涵其實更貼近當下的情境。

相對於 Jameson 和 Hutcheon，Appadurai 則透過電子媒體發展、以及媒體對現代主體構成所造成的改變，理解懷舊的形構。他指出印刷資本主義建構出族群性以後，19 世紀的交通和資訊發展進一步建構全球新媒體秩序，使得 Jameson 「對當下的懷舊」出現了全球化的翻轉，產生「無記憶的懷舊」形態，如媒體促成菲律賓對美國超真實 (hyperreal) 的懷舊，使菲律賓人對美國歌曲的翻唱和模仿甚至比美國自身更加忠實；又如美國靠著媒介不斷重播，打造出社會想像體 (imaginaire)，重現過往的文本，使得美國小孩完全不需要透過其他懷舊機制就能迷戀他們父母當年的「英雄」。「過去」因而不再是簡單化的記憶政治，而是同時生產各種文化場景的工作坊，這些看似越來越能彼此替代的時代和姿態，實際上與更大的全球性動力有關，無法用影像的舊觀念如機械生產、想像的共同體等解讀 (Appadurai, 1996 / 鄭義楷譯, 2009)。相較於 Jameson 和 Hutcheon 的論述，Appadurai 由資本主義全球化的文化生產邏輯，以及電子媒介對現代性的扭轉，重新界定懷舊可能具有的文化意涵。

然而 Jameson、Hutcheon、Appadurai 和 Davis 的論述主要以美國文化和文本出發，其社會脈絡是 20 世紀初已高度現代化的美國，無法充分解釋其他社會情境，特別是 20 世紀才陸續進入現代化情境的東亞。在東亞的發展脈絡下，黃宗儀 (2008) 發現，「懷舊」成為上海等東亞城市的意識形態和敘述策略，上海等城市藉由挪用過往的「風華」以合理化當前的全球化發展，但這種意識形態下，日益增生的同質化都會空間卻已經難以與懷舊所召喚的感覺結構契合。他指出，東亞在中國改革開放後全面進入市場經濟，促成急速大都會化

(mega-urbanization) 以及新區域主義 (new regionalism)，包含上海在內的許多東亞城市建造 (global city formation)，都在都市規畫語言上尋找歷史偶發事件來證明城市本身具備全球化的條件，如 80 年代末期的上海集體欲望 30 年代租借時期「老上海」的懷舊風潮，實際世界是藉此推動全球城市空間塑造，其論述內涵是：老上海在 20 世紀初期便已發展成有世界主義特色的國際大都會，比今日許多城市更早全球化，因而今日的全球化發展名正言順。透過這樣的懷舊論述，上海將城市宏觀規劃與日常體驗緊密結合於全球化發展脈絡，生產出一套空間語碼讓城市使用者得以理解並認同當下的都市重建，進而樂觀看待上海的未來。然而「上海懷舊」的破綻，卻也在文化文本中現形，如王安憶的小說《長恨歌》透露出上海懷舊熱和全球城市自我形塑邏輯之間的矛盾，她書寫（老）上海生活的種種細節，指出上海風華的精神和底蘊不在高樓大廈而在里弄的尋常生活中，故全球時空壓縮下，上海日益同質化的都市空間和持續流失的生活空間，可能是重喚「老上海」靈韻的阻礙。

黃宗儀的觀點提醒我們，懷舊可能是全球化和區域經濟發展下，城市或國家的意識形態和政治語彙，必須放置在全球化和區域發展尺度下觀察。然而同在東亞脈絡下的台灣，在 20 世紀末亦進入和上海相似的全球化情境和消費社會，並且湧現諸多懷舊文本和商品。林徐達（2008）詮釋當代台灣「懷舊氛圍」時，便點出台灣懷舊氣氛的階段性發展，他指出 1980 年代末至 1990 年代初期，幾部在九份拍攝的商業影像，包括電影【悲情城市】、伯朗咖啡的電視廣告等，不只將沒落的小鎮九份轉變成人氣觀光商城，也開啓當代台灣社會普遍的懷舊氛圍。而到 90 年代後半，台灣普遍的社會氣氛開始從悲情轉向懷舊，他以當時的懷舊商品「鐵路便當」為例，指出出生在 1950 年代到 60 年代的人是懷舊商業戰中的主要消費者，他們在 70 年代的成長背景，包括台灣外交孤立、台灣經濟改革產生劇烈都市化、非外省族群因語言省籍差異所形成的內部殖民與流亡心態，使得便當的徬徨意象與四、五年級生至今對未來的茫然相呼應。此外，80 年代後，台灣雖然仍在國民黨治理下，對「共產中國」進行政治封鎖，維持文化上「中國」概念的正統性，但台灣文化卻已逐漸融摻本土元素，包括日殖時期的社會影響，皆使得台灣集體的文化認同產生轉變，進而在李登輝執政的 12 年任期內（1989 年至 2000 年），因李登輝曾有的日本身分和兩國論論調，刺激「國家認同」的相關議論，形成他執政後期，本省籍居民在歷史和文化的認同衝突漸漸成爲外省人及其第二代子女的嚴重威脅。因而 2000 年後，台灣在國際政治上受到持續孤立，使台灣人始終擺脫不了、甚至去呼應當初的殖民悲情，藉以指認所處的當下。故林徐達認爲，台灣的懷舊既呼喚印象中的過去，也指認當下的情況；同時他也借

用 Anderson (1991) 的民族主義形構論，認為這一連串懷舊氛圍的形構和轉變，其實是「台灣作為獨立國家」的意識形成。

由此觀之，林徐達認為台灣的懷舊論述試圖召喚過往的悲情，以指認當下孤立的國際地位，並且認為台灣的國族意識與認同，和社會集體的懷舊風潮相互形構；但他更特別關注到這個形構過程中，「世代」和「族群」兩個台灣重要的社會成因。

此外，林徐達 (2010) 也從後殖民角度分析台日商品流通過程中揉雜的懷舊風格，點出全球競爭、東亞政治局勢、國內政治結構、殖民歷史等環節促成台灣以「懷舊」作為文化協商的操作戰術，藉以調節全球化、區域經濟、文化和政治身份。他以 2000 年後日本官方強調日本遺產和自曝過往「殖民者身分」的觀光計畫書、台灣官方推銷台灣做為日本人「長宿」地點的言說策略、台灣真人版【流星花園】逆輸入日本等個案為例，指出這類殖民者和被殖民者身分混淆的文化敘述是有意識的編輯、扭曲、偽裝以及變形。在這個層次上他與 Appadurai 對話，認為對台灣而言，「過去」同樣「不再是簡單化的記憶政治，而是同時生產各種文化場景的工作坊」；它同時也是協商台灣殖民歷史、省籍衝突、台日揉雜文化、後殖民身分等文化的操作戰術，如李登輝透過對日的文化懷舊切斷和中國的關係便是一種政治場域中的懷舊操作。此外，林徐達注意到全球化產生文化、區域、族群、認同等面向的「混淆」以及朝向西方同質化的趨勢，因為全球性媒體創造出沒有地方感的社群，電子媒介開始指導人們對世界的想像，透過全球資源分配、跨國經濟活動等建構西方價值構想下的現代性特徵，暗示西方同質化。因而當台灣社會的懷舊氛圍成為一項商業經營時，懷舊類型也無可避免地受到全球文化經濟同質化的深刻影響，如麥當勞因而和迪士尼或好萊塢電影結盟，透過商業管理、消費模式和媒體傳播，形成某類復刻電影人物角色的（異文化）懷舊想像，但這種手段實際上是「重演」而非「回溯」真實過往。不過台灣社會藉由懷舊想像回應全球同質化，同時透過文化敘說爭取跨區域經濟交流，並以流動的後殖民文化身份協調政治的平衡和意圖，也顯示出台灣社會的懷舊想像不完全受強勢全球化的被動影響，而可能是地方自身有意識的主導。

在此，林徐達點出了「懷舊」如何成為台灣社會協調文化和政治的操作戰術，但他在分析相關懷舊文本和商品時，並未區辯不同媒介或文化商品的產製場域是否影響其懷舊敘事；此外，鑲嵌在東亞政局下的台灣除了和日本存在後殖民連結，國民黨早期的威權統治以及兩岸長期政治對峙所造成的政治曖昧，皆是懷舊作為一種文化協商所可能操作的空間，但並未在這個架構中被理解。

相對地，李依倩 (2010) 則選擇特定媒體文本，以近十年在台發行的流行書

刊作為研究對象，從產製場域特性、「世代」和「族群」等觀點分析懷舊商品的形構，並發現當代台灣的懷舊基調從悲情轉向甜美的趨勢。首先，他將台灣在 1990 年代末期台灣興起的懷舊風，根據其時空架構分成民國 40 至 70 年台灣本土常民的「土懷舊」，以及西元 20 至 80 年代歐美流行時尚的「洋復古」，指出「土懷舊」相對標榜「台灣在地性」，大多追憶 50 至 80 年代戰後國府遷台直至解嚴前後的歷史，並以繁多瑣碎的物件，特別是「常民文物」標記和建構年代，內容更包含具體的微敘事，且重視回復國族文化與重構在地認同；「洋復古」則以抽象元素和若有似無的氛圍探索 20 至 90 年代，提供速成的歷史和即食的記憶。

李依倩（2010）指出，媒體是形構「復古」和「懷舊」的主要力量，數位媒介強大的資訊處理能力、媒介高度充斥所形成的懷舊商品通路、網路和電腦普及所創造的集體抒發空間、媒介促成的高度時空壓縮，都使得閱聽人感知結構產生改變，促成台灣在 20 世紀末的懷舊需求和風潮。世紀末效應以及世紀交替之際接踵而至的天災人禍、戰後嬰兒潮（指出生於 1946 年至 1964 年者）步入中年所產生的焦慮，也是懷舊風潮的溫床。貿易自由化後，歐美跨國產品進入台灣，本地業者透過懷舊符號作為市場競爭利器也是因素之一。台灣社會數百年來的被殖民經歷使本土記憶遭到壓抑，在解嚴後試圖恢復歷史記憶和建立文化主體性的努力是重要的懷舊動力。

此外，李依倩（2010）認為，和早期的懷舊文本相比，當代的懷舊基調從過往的悲情轉向甜美，從政治和文學轉向流行文化，從社會批判轉向消費娛樂、從文字和敘事轉向物件和影像、從寫實轉為想像，這種轉向和 1987 年解嚴與 2000 年政黨輪替前後二十年間的重大政治社會變遷、公共領域持續擾攘、國族認同與文化主體性歷經無數折衝、新世紀初的經濟不景氣有關。李依倩也發現，台灣各世代和族群間的懷舊效應有所差異，台灣的懷舊主力是 50 至 70 年代的四、五、六年級生，最顯著的是 60 年代的五年級生（指出生於民國五十到五十九年間），因為成長期間剛好歷經台灣從相對匱乏而至經濟起飛的年代，物質觀從基礎民生轉向消費娛樂，而至世紀末懷舊潮興起時產生商品戀物；同時因為處在歷史過度和夾縫中，在青年時期面對威權時期國族教育和價值觀的崩解，必須藉由回顧過往調整認知，懷舊效應更加顯著。李依倩也注意到當今主流商業媒介的古早台灣懷舊中，歷史意義與文化主體的多重異質性遭到壓抑，所呈現和召喚者以閩南族群為主，客家和外省族群穿插點綴其間，原住民則往往缺席。

整體而言，李依倩指出懷舊商品在「世代」和「族群」這兩個變項所可能造成的差異，和林徐達（2008）的研究有相同的關注。他也進一步點出懷舊文本受編輯策略與意識形態構成的框架所形塑，但並未深入特定媒介產製結構探究懷舊

文本的形構歷程；所分析的文本也僅限於印刷媒體，無法充分解釋包括電子媒體在內的其他媒介懷舊商品。因而在文獻回顧的下一個階段，本研究將從電視劇產製場域出發，探討懷舊電視劇的文化政治可能涉及的面向。

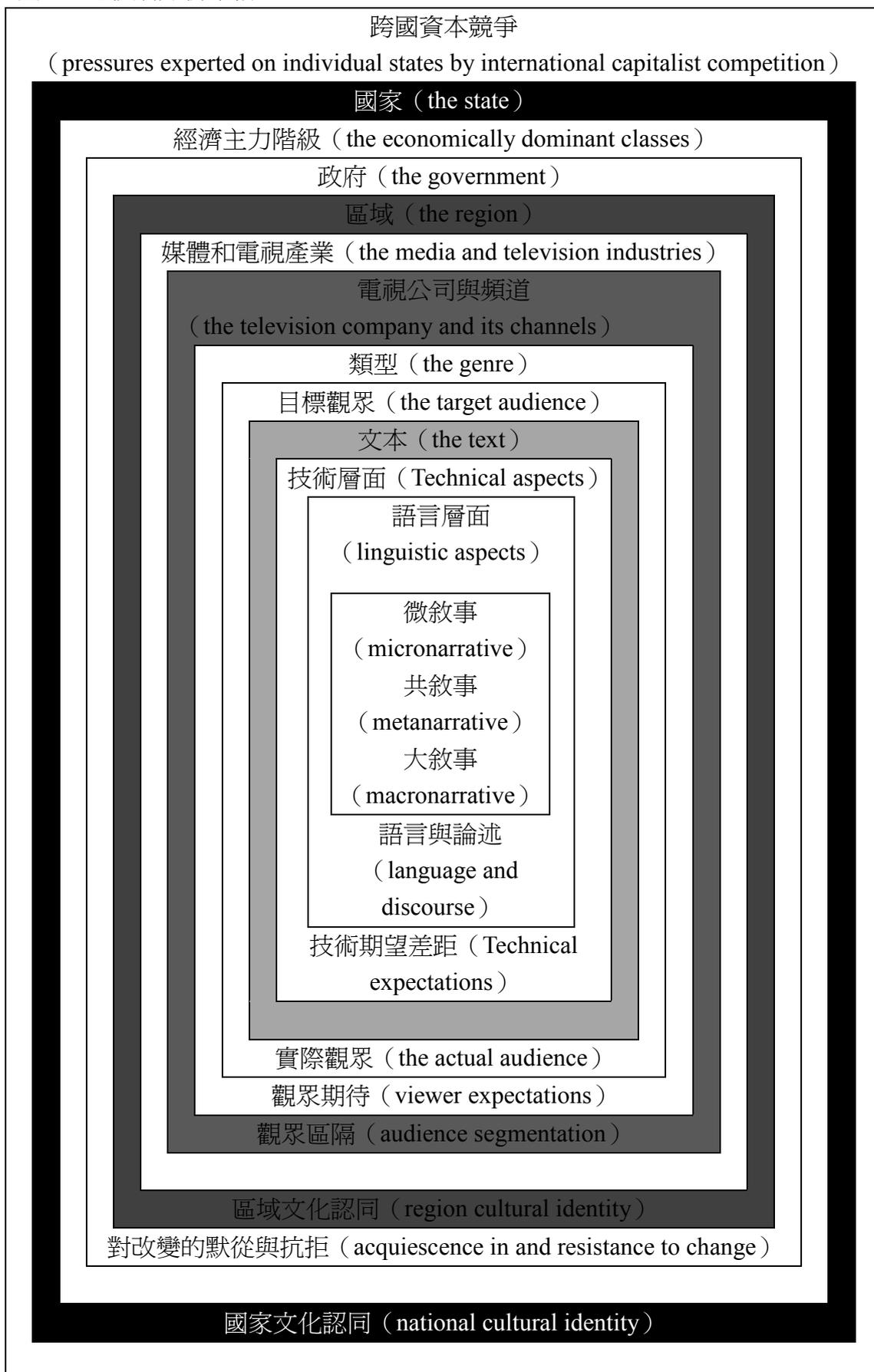
第二節 電視劇的文化政治

電視文本受到學術界普遍關注約莫在 20 世紀後半葉。1960 年代英國的文化研究開始發展後，相較於早期學界對文本的分析相對去脈絡和歷史，相關學者開始關注文本的形成過程、解讀文化符碼的組成要件、檢視文本生產的政治、歷史、經濟或社會脈絡，進而理解這些符碼如何從文化層面進入文本之內。其中，Hall (1980) 以電視論述為例所提出的理論架構可視為重要轉捩點。Hall 認為，訊息的產製和消費必定受到多重力量影響，包括媒體使用論述的方式（如電視媒體的影像使用）、訊息構成的論述脈絡（如電視新聞的視覺習慣）、或者媒體訊息的傳送技術等。儘管不同讀者在接收電視訊息時，在解讀上必定有所差異，但他認為電視訊息雖是多義的（polysemic）、但不完全是多元的（pluralistic），仍存在主導性的文化秩序。故有別於早先媒體的效果研究多半將訊息的意義和影響侷限於個別閱聽人，在 Hall 的理論視角中，他認為媒體文本應該放在更龐大的社會和政治結構中理解（Turner, 1996）。

在這個理論脈絡下，許多學者開始關注包括電視劇等各類電視節目的文化政治。其中，O'Donnell (1999) 研究 1990 年代歐洲各國電視劇時，歸納出電視劇文化政治所可能含括的產製和敘事面向，建立具體的電視劇分析架構。他認為分析電視劇現象時，除了文本本身，還必須探究文本外的巨大結構下，產製者和消費者之間如何進行複雜而持續變動的協商（negotiation），以及相關的政治經濟脈絡。因此他發展出三個分析電視劇的層次，包括（一）與文本互涉的外在因素、（二）文本、（三）敘事層次（見圖 1）。

O'Donnell 以歐洲電視劇市場為例，認為與電視劇文本互涉的外在因素首先必須探討跨國資本競爭（the pressures exerted by international capitalist competition），他認為歐洲電視劇的產製必須放在全球資本主義市場脈絡下，歐洲各國在 1973 年的石油危機後，試圖進行經濟結盟的進路觀察。其次則必須關注國家（the state）層次，他認為電視劇在電視劇工業長期的政治和文化傳統中被產製和消費，大規模的經濟劇變對各國及其電視劇工業產生深遠影響。再者必須關注社會階級（social classes），他認為分析電視劇必須考量國家的階級組成，以及這些階級所面臨的情境，如歐洲國家的階級組成包括少數但控制整體經濟的階級、大批的勞動階級以及多樣化的中產階級（包括專業經理人、自由工作者等），而當時歐洲的勞動階級在新自由主義的深化下，正面對勞動價值轉變的情境。國家政府（the government）同樣也會影響電視劇，因為各國執政黨的意識形態對於國家的政治、經濟、媒體定位、私有媒體管理策略會有所影響，進而影響電視劇的產製，如新自由主義情境下的歐洲使得私有媒體和其商品相對勃興。

圖 1、電視劇分析架構

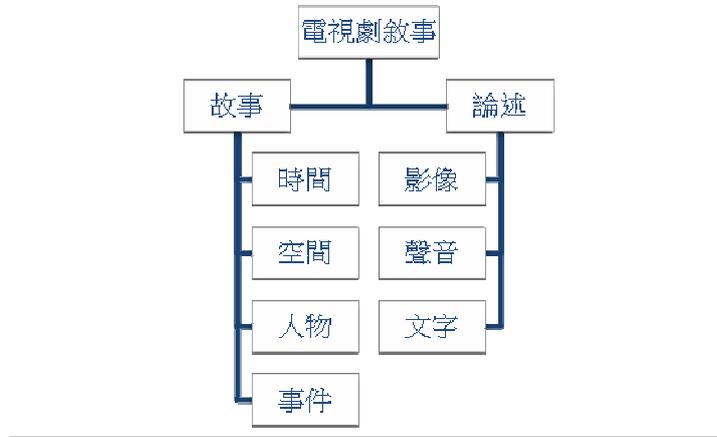


資料來源： *Good times, bad times : soap operas and society in Western Europe*
(p.11) , by Hugh O'Donnell, 1999₁₆ New York: Leicester University Press.

區域 (the region) 同樣也是必須關注的層面，所謂區域，指涉的包括分裂而各自有語言和文化認同、或者意圖進行分裂的政體，它們各自成立的區域媒體、以及透過區域媒體建立認同的嘗試、或者因此被國家限縮的認同建立，都包含在這個層次中。除此之外，媒體和電視產業 (the media and television industries) 因為是社會上各種意識型態發聲和交會的主要管道，所傳播的內容都可能間接影響電視劇的製編，成為創作素材來源；而電視劇的內容有時候也會反身影響其他媒體內容。他也注意到歐洲電視公司與頻道 (the television company and its channels) 的擴增和西歐電視劇的成長有所關聯，而對許多電視公司而言，電視劇也和國家、廣告商、贊助商難以分割；電視台的性質，以及產製的模式 (台內內製或者合製) 也都會影響內容。另外他也提及文類 (the genre) 使得產製者和觀眾、文本和詮釋社群之間存在協商和建立部分共識的空間；目標觀眾 (the target audience) 的反應則可能會立即性地影響電視劇的選角、故事線。在文本層次上，電視劇的技術 (technical aspects of the text) 和語言 (linguistic aspects of the text) 使用，是分析電視劇文本必須關照的環節。在敘事層次上，O'Donnell 認為電視劇的敘事可以進一步分成三個層次，包括 (一) 微敘事 (micronarrative)，即劇中人物關係的個別故事發展線、(二) 後設敘事 (metanarrative)，即故事線背後的主題、(三) 大敘事 (macronarrative) 則是電視劇所反映的社會階層和價值，這三個層次會在電視劇敘事中彼此牽引。

O'Donnell 的分析架構對文本產製的場域進行完整的關照，但對於電視劇敘事結構的探索較少。蔡琰 (2000) 則曾歸納敘事理論指出，敘事由「故事」和「論述」組成，「故事」是敘事所描繪的對象，由具邏輯的動作、事件、人物組成；「論述」則由時式、再現模式、敘事之角度和方法組成，乃組合系列事件的方法。電視劇的內涵也是敘事，電視劇是以戲劇表演的論述方式再現故事 (文本) 給觀眾，是敘事者、文本、觀眾者相互影響並與社會結構密切相關的戲劇傳播行為，敘事者、文本、觀眾因此是電視劇理論的重要研究變項。在故事的構作上，蔡琰從結構主義的角度認為，人們意識中的敘事結構必然和社會環境和文化情境相關，不同的社會文化會造就不同的戲劇結構和角色功能。他歸納 V. Propp 和 E. Souriau 等人的研究，認為敘事結構由「時間」、「空間」、「人物」、「事件」等核心元素組成；而在電視劇敘事中的「論述」層次上，論述是電視劇視聽符號 (音效、畫面) 的語言結構問題，可分析的層次包括語言使用、形式、搭配、論述的目的、語言與故事主題的互動等等，因而電視劇敘事的基本架構可歸納為圖 2。

圖 2、電視劇敘事分析架構



歸納自蔡琰（出處：本研究）

上述 O'Donnell 的分析架構透過文本敘事、表現形式和外在脈絡交互解讀電視劇的文化政治，能和蔡琰關照的敘事分析架構相互補足，但 O'Donnell 所依循的是 1980 年代歐洲電視劇的產製脈絡，和本研究所欲處理的台灣脈絡不盡相同。以下本研究將參考上述架構，漸次從台灣電視劇場域的外部 and 內部邏輯，以及台灣電視劇的敘事特性進行文獻回顧，建立台灣電視劇的文化政治分析架構。

一、台灣電視劇產製場域的外部邏輯：全球化下的東亞和兩岸市場

在台灣電視劇相關研究中，Iwabuchi(2001)則曾延續上述 Hall 的理論脈絡，解讀 90 年代日劇在台灣的流行。他認為 1990 年代日劇在台灣的流行，應該放在台日之間的歷史和社會脈絡中理解，包括當時代台日物質條件、中產階級興起、女性角色轉變、傳播科技和媒體產業發展、傳統價值復興和美國文化再領域化等社會情境的趨近以及台日殖民歷史等因素的接合，而不能純以台日之間的「文化接近性」解釋，而所必須關注的歷史面向包括早期國民黨政府在台灣進行高壓統治，使得台灣民眾對日本殖民歷史和日本文化相對友善，故國民黨政府雖然曾對日本文化商品進行管制，但台灣民眾仍持續建立日本文化商品通路。此外，80 年代後的全球化力量驅使台灣媒體產業和有線電視發展，同一時期的民主運動、經濟高度發展等等脈絡的接合，也都是日劇後來在台灣流行的背景因素，如台灣雖然在 1993 年才在美國的施壓下開放有線電視、解除日本電視節目和歌曲的播

放限制，但早在 1970 年代末期起，因為無線三台的節目無法滿足觀眾的需求，台灣就已經發展出違法但龐大的有線電視市場，所以在 1993 年有線電視合法化前，台灣已經有 50% 的家庭觀賞得到有線電視；合法化後直到 1998 年，台灣更有超過 75% 的家庭能收看到有線電視；掀起日劇風潮的 Star TV 電視台更早在 1991 年就開始播放日劇，這些市場條件是後來日劇得以廣泛流行的重要基礎。在這之中，Iwabuchi 也對日劇的敘事進行分析，他以 1992 年在台播出、獲得熱烈迴響的【東京愛情故事】為例，發現日劇之所以獲得台灣年輕觀眾喜愛，原因包括當時台灣自製的本土劇中，鮮少關於年輕人喜愛的戀愛和都市生活主題，大多以家庭或歷史故事為導向；日劇的手法上也和本土劇有別，特別擅長使用主題曲觸發情緒。另外，台灣人和日本人在膚色和人際關係模式上的文化接近性使觀眾容易移情；台日越趨相似的物質條件和社會情境，更使得日劇的敘事和角色為台灣觀眾具像化了一種「亞洲式的、可實現的現代性」。Iwabuchi 認為，和同樣在台灣強勢流通的美國文化商品相比，美國及其商品代表的是一種被渴望和需要被追求的夢想，但日本和日本商品卻展現出相對擬真而可企及的形象，能夠引起觀眾更強烈的共鳴。

Iwabuchi 的研究將焦點放在 90 年代台灣的日劇熱潮，揭示了台灣電視劇市場與日本在文化和政經脈絡上的接合。高啓翔（2004）也同樣發現台灣電視劇與國外、特別是東亞電視劇市場的連結，點出 90 年代全球化、東亞文化商品大量流通的情境下，台灣因為政治開放、電視市場全面解禁，在日本、韓國、中國等地電視劇進入台灣市場以及兩岸合製電視劇的模式出現後，電視劇產製邏輯的變化歷程。他指出 80 年代以前，台灣的電視台雖以商業利潤和促進現代化為產製電視劇的主要考量，但受到政府政策的法令限制（廣電法 19 條第一項規定，廣播與電視節目中之本國自製節目，不得少於 70%），電視劇在這段時期都是本國自製，直到 1982 年 4 月，台灣引進港劇【楚留香】走紅，從此三台輪流在周六晚間八點到十點播放港劇，台灣電視劇市場第一次受到外來戲劇節目刺激。雖然 1984 年 3 月，政府為了維持國內自製節目生存空間而禁播港劇，但由於錄影機普及，港劇等外來劇仍以錄影帶的方式繼續流通，無線電視台電視劇盛況開始不如以往。80 年代後期兩岸情勢緩解，1989 年新聞局訂定「現階段大眾傳播事業赴大陸地區採訪、拍片、製作節目報備作業規定」，同年大陸演員陳冲成為第一位來台主演電視劇的演員，1990 年瓊瑤小說改編的系列電視劇以及台視、中視多部連續劇開始到大陸取景、啓用大陸演員，兩岸合作的產製方式漸漸成為台灣電視製作的主流之一。同一時間，台灣因為解嚴初期本土化的政治氣氛以及 1993 年廣播電視法取消對方言的限制，開始大量產製強調「本土」、以閩南語發音的

「鄉土劇」，特別是 1997 年 6 月強調「本土化」路線的民視開播後，在 1998 年底推出電視劇【春天後母心】一炮而紅，使得這一系列鄉土劇雖然因為本土風格強烈而難以大量外銷海外、失去和其他亞洲電視劇的競爭空間，但至今仍是國內電視劇市場的主流。此後，隨著 1993 年 11 月行政院新聞局解除日本電視節目在三台播出的長期禁令，三台也爭相搶購播出日片，【東京愛情故事】等劇得到極佳的收視成績。2000 年後日劇些微降溫，國內電視台開始大量引進韓劇，形成另一股電視劇風潮。在外來劇的蠶食鯨吞下，台灣的製作公司仰仗著台灣在技術、人才較中國具有優勢，開始將電視產業移往中國大陸，並以中國電視市場為目標，導致人才和資金嚴重外流，國內電視製作市場也相對萎縮，卻也刺激部分台灣電視劇產製者，基於台灣社會對日本漫畫與流行文化的接受度，在日本和台灣政府未加干涉、積極發展海外市場的情況下，發展出「去地化」並且「再地化」的新電視文類「偶像劇」。

在這波東亞電視劇流通交流的過程中，又屬兩岸合拍劇所涉及的政策、法規、市場、政治與文化情境最為複雜，規模也最為龐大，如程紹淳（2010）的研究以 90 年代走紅中國的瓊瑤電視劇為例，指出瓊瑤劇在中國的流行風潮一方面有冷戰架構下緊張對峙的兩岸關係為機緣，另一方面也因瓊瑤精於利用她的文化背景經營其「作者地位」。程紹淳發現，當兩岸關係進入「後冷戰」時期、台灣政府鬆綁影視政策時，瓊瑤眼中的中國除了是她曾朝思暮想的「原鄉」，也同時是影視製作的新興市場。瓊瑤開始對中國展現複雜的情結，一方面她身為離散族裔／外省人，在精明的商業考量下，於故鄉湖南地屬偏僻、製作能力與條件仍遠不及北京和上海競爭者之時，就選擇和「湖南電視台」進行合作，兼顧商業考量和原鄉情結。此外，瓊瑤善用中國資源為自己的文化商品在全球華人的媒體市場中增值之時，也未放棄對台灣的認同¹⁰，甚至曾透露出我群（台灣戲劇創作者）和他者（中國合作方）之別¹¹，展演曖昧的身份認同。故瓊瑤雖因國共內戰而成爲「離散族裔」，對她的「原鄉」懷抱情感，但她後來一方面藉由文化生產的「彈性積累」，將她的「原鄉」轉化爲創造商業利益的資源，另一方面也將生活大半生的台灣視爲安身立命之地，在創作不被大多數的觀眾接受時，受傷地說出：「台灣已經不要我了」或「被親人打擊」的感性控訴。換言之，瓊瑤對中國大陸與台

¹⁰ 例如 2003 年瓊瑤作品【還珠格格】完結篇【天上人間】在台播映收視率遠遠落後三立的鄉土劇【台灣霹靂火】後，她受訪時脫口而出：「台灣，已經不要我了！……我曾經是台灣培養出來最叫座的劇作家，如今，我還能說什麼？台灣進步的太快，我承認，我被淘汰了」（褚佩君，2003 年 7 月 18 日）；在面對 2007 年【又見一簾幽夢】在台灣播映收視更加低迷時，瓊瑤更是抱怨：「有種被親人打擊的感覺」（陳婉容，2007；轉引自程紹淳，2010）。

¹¹ 瓊瑤曾對欲登陸製作「合拍劇」的台灣影視建言：「堅持一個可信的合作單位，是重要的原則，多找合作對象並無助益，因為他們彼此間的競爭相當激烈……在他們爭相邀功下，以致於問題重重、拍攝受挫」（林美璵，1992 年 1 月 29 日；轉引自程紹淳，2010）

灣的認同，處處透露在後冷戰時期台海兩地複雜交錯的關係，以及一個具有「彈性身份」的文化工作者在不同時空背景下所進行的認同展演與運作，進行橫跨兩岸文化的「彈性資本積累」，點出兩岸付雜的文化和族群歷史導致電視劇市場中交流和合作過程中特殊的「彈性資本積累」與「彈性身份」的操演。

田易蓮（2001）的研究則直接從政府意識形態拉鋸的角度出發。他指出兩岸政府自 1949 年展開政治意識型態抗爭後，雙方都透過國家機器對媒體進行控制以達成政治目標。以台灣而言，國民黨政府自 1963 年起陸續成立三家無線電視台，以黨政軍系統掌控之電視媒體是國民黨政府向台灣民眾建構中國意識的重要工具，三家電視台會配合政府政策，產製諸多的反共電視劇（如【寒流】、【巴黎機場】等，這種情勢直到台灣 1987 年戒嚴、開放赴大陸探親後才有所轉變；中共政府則自 1958 年成立北京電視台、由中央委員會宣傳部直接管理控制。雖然 90 年代起，兩岸廣電法規陸續解禁，開始在電視劇拍攝上進行合作，但政治力並未在過程中消失，特別是 2000 年起，大陸實施新的電視政策，壓縮台灣電視產業赴大陸市場的發展空間，透過高度控管境外劇的片額（含港台電視劇）、節目類型與內容、制定審批制度，試圖支撐其意識型態，同時保護大陸國內的電視產業，避免境外文化的「入侵」；台灣政府也持續在形式上對陸劇進行事前審查¹²，使電視文化商品成爲兩岸政權鬥爭下的象徵。然而田易蓮認爲，這些電視劇迴避敏感歷史，以「政治與文化分割」、「經濟與文化構聯」的形貌呈現，能夠超越地域疆界、避免意識型態糾葛，將文化商品的功能由過去爲政治服務、轉向當代的經濟互惠，訴諸華人在價值觀、文化情感、生活經驗的共通性，爲華人尋求再認同、建立想像的共同體。

田易蓮（2001）樂觀認爲，兩岸合拍劇迴避特定歷史、切割政治意識型態，是建立「華人想像共同體」的良方。然而，對特定歷史的迴避卻可能是意識形態最消極也最強烈的糾葛；所建立的「想像」和「認同」，於台灣而言，也可能是威權時期中國意識的延續，而無法和 80 年代後高張的台灣本土意識進行對話。相對地，賴以瑄（2007）則以冷戰結構爲兩岸地緣政治的認識論切入兩岸合拍劇的產製，認爲「合拍劇」能夠在 90 年代初期嵌入台灣電視場域，是國民黨政權、經濟上受中國大陸吸引的台灣電視製作業者、寡佔結構的本國電視地景、與尙處於電視集體消費結構的本國電視市場等因素相互角力的結果。就產製端而言，合

¹² 田易蓮（2001）指出，台灣政府對陸劇會基於法律對等原則實施事前審查，把關上也確實比對歐、美、日劇嚴格，但審查標準不似大陸官方漫無標準。整體而言，台灣電視台會基於市場考量，在引進陸劇前先考慮民眾接受度，會因意識型態而違反國家政策或法令者並不多見，故新聞局少有祭出禁播條款，頂多請電視台進行修剪，或在節目等級上規範，與大陸官方會以諸多意識型態的理由不給予電視劇審批有顯著的差異

拍劇是亞洲電視流行文化動態、大中華經濟區域整合過程中，兩岸局勢動盪下的產物；也是台灣電視市場衰微後，產製者試圖以中國大陸市場繼續求生的方式。在這個結構下，賴以瑄試圖論述和批判兩岸合拍劇的「台灣性」，認為國民黨政權與三台電視文化已「進入」、且成為台灣文化主體性不可劃分的一部分；而台灣在冷戰時期積累的流行文化資本和電視文化特質，在後冷戰時期受到中國社會歡迎而具市場價值，也使得合拍劇雖然是區域經濟連結下，跨國華人為求資本彈性積累而與國家機制進行協商的文類，但內部卻存在台灣在流行文化上高於中國的位階關係。故兩岸合拍劇模式雖然可視為華文電視工業的連結網絡，內部卻存在異質的華人身分，同時可能是網絡不安定的來源。

田易蓮和賴以瑄對於以「華文和華人文化的接近性」作為合作基礎的兩岸合拍劇是否能夠建構或連結共同的文化想像，抱持相反的看法。但這兩個相異的論點，實際上相互補充，提供了一個透過兩岸政治框架、觀察台灣電視劇文化政治變化的視角。儘管他們分析的對象是兩岸影視合作早期、迴避敏感歷史的電視劇，但仍可視為懷舊電視劇文化政治的前導脈絡；進而，從早期電視劇企圖迴避歷史，到現階段懷舊電視劇積極處理歷史的轉變，也值得本研究進一步解析。

二、台灣電視劇產製場域的內部邏輯：從威權到資本主義

除了東亞和兩岸的外部層次，在台灣電視節目本身的生產邏輯上，張時健（2005）曾以批判政治經濟學的觀點，分析台灣的電視節目在何種在地條件下發展出特殊且病態的生產邏輯。他指出，早期台灣無線三台雖然都採商業模式、依賴廣告收入，但仍然受國民黨控制，在國民黨服膺資本主義體制的立場下，為「發達資本」的總目標服務，故無線三台得以在法令保護下，將製作責任與市場風險全部外化給節目製作業者承擔，電視台本身則占取大部份的生產剩餘。節目製作業因而營生困難，難以從事資本積累與再投資，所以往往規模有限、生死頻繁，並與資本企業的宣傳需求緊密結合，全職員工都以宣傳業務人員為主，真正從事節目製作的工人反而多屬臨時工，在為企業宣傳的前提下，以按件計酬的方式進行生產，發展出特殊的產製模式（見表 1），從而在發展上排擠、壓制了電視在文化和美學上獨立發展的可能性。雖然台灣電視事業在 1993 年「改革開放」，讓民間資本參與電視市場的經營，但相關問題未見改善，原因之一是特殊的生產慣習在三台寡占三十餘年的歷史中，已深植於產業結構；其二是頻道過度開放，看似映演空間大開，使三台無法壟斷市場，但同時也導致競爭過激，頻道業者因而受制於廣告主需求，必須緊縮製作經費、縮限節目製作業者的創作空間；其三是三台因節目外製日久、武功盡廢，面對積極發展製作能力的衛星頻道業者，無法

主導產業規則，捲入頻道的惡性競爭。頻道的快速擴張也帶動市場調查產業勃興，促成更精準的收視率調查，使廣告交易更加理性及效率化，衍生出前所未見的「保證 CPRP」購買法¹³。廣告業主一面有收視率調查為盾，可以衡量宣傳效益，又有媒體購買公司為斧，可以集體砍價，使電視台在與同業競爭之餘，還必須對抗統一陣線的廣告業主，在賣出所有廣告時段後仍補足不了經營成本，只好一面削減製作成本、一面違法超秒播出廣告，或在節目內進行置入性行銷，使得節目製作業所面對的問題由剩餘分配的不公平，轉變成惡性競爭下的資源稀釋。

表 1：台灣電視劇產製場域發展出的節目製作類型與內外製關係

	內製	委製（內委製）	外製
製作費來源	電視台	電視台／承包商 （廣告）	承包商
電視台人事／設備投入	高	中／低	低／無
電視台主導權	高	中／低	低／無
節目類型	新聞／轉播	社教／八點檔*	綜藝／戲劇

*由於八點檔戲劇的投資龐大，且作為電視台招牌，所以多採取委製方式。雖是由外製公司負責製作節目，但是電視台仍撥給節目製作預算，並與承攬時段的公司達成廣告收入拆帳協議（王韻儀，1986:9-10；陳清河，1995:4；陳炳宏、王泰俐，2003:80；高世威，2000；張時健，2005）

資料來源：《台灣節目製作業的商品化歷程分析：一個批判政治經濟學的考察》（頁 49），張時健，2005。國立政治大學廣播電視學系碩士論文。

張時健的分析和 O'Donnell 對 90 年代歐洲電視劇的分析有類似觀察，發現資本主義體制形塑台灣早期的電視媒體政策，並在威權政府的保護主義下發展出特殊的節目產製和營利模式。儘管 1993 年開放有線電視使得三台無法繼續壟斷市場，但生產慣習仍然延續，開放市場更促成資源的稀釋，廣告主成為壓制電視

¹³ 「保證 CPRP」購買機制將收視率視作營收的重要判斷機制，只要收視率未達預期，電視台就要設法補足，所以電視台要不斷拉高收視率，其壓力比檔購方式增加許多。有線台為了爭取業績，不但採取 CPRP 制，還在 CPRP 制度上加了「保證」二字，意即有線電視可提供無線電視無法匹敵的「保證每一個百分點的收視率成本」（Guarantee CPRP）。一旦廣告上檔後，透過監看報告便可得知每個百分點的收視率成本數值，如若不足當初協議，頻道便會持續補檔，直到達到設定的目標為止（劉美琪，1998: 49），或是由電視台承諾，如果收視率不足，電視台就只按比例收錢，或是將收視率補足才收錢，成為電視台離不開收視率的原因（林照真，2009）

台和節目產製的強勢力量。

鍾起惠（2009）也針對台灣的電視節目產製指出，解嚴後到有線電視開放的時期（1988 至 1994 年），台灣的電視節目產製仍然不脫黨國機器的優勢操控，三台製作者仍受到政治力的操控、揀選和過濾。1994 年有線電視法通過後，台灣正式進入多頻道時期，電視市場轉而受到經濟力操控，收視率成爲電視節目成功與否的認定標準。2003 年前後，電視節目進入白熱化競爭，廣告主和出資者開始直接介入節目生產，越來越多商業電視台開始透過模仿和追逐市場領導品牌以追求效率，造成戲劇節目的題材、呈現手法、演員、道具布景乃至於排檔策略日趨類似，其中又以無線四台八點檔鄉土劇的情況最爲嚴重。然而鍾起惠也進一步推論，由於廣告主漸漸透過節目產製過程中的預賣和節目贊助介入節目生產，因此節目產製品質已非產製者或經營者可獨占，國際市場和電視產業結構對於節目品質的影響未來可能遠大於電視台經營者和產製者（Mulgen,1990；鍾起惠，2009）。這個推論也再次提醒我們必須將電視劇產製扣連前述的國際市場觀察。

然而上述國內電視節目產製邏輯研究皆從政治經濟學角度切入，劉慧雯（2007）認爲，從政治經濟學理解電視劇產製、將之視爲資本家（電視台老闆）以及國家意識型態的融合成果，無法充分解釋客家電視台、原住民電視台等以族群文化爲核心概念，且非以商業廣告營收爲主要財務來源的電視台相繼成立時，其中因特殊族群文化所做的各種產製考慮。他指出，台灣早年由政黨（如國民黨投資的中視）、政府（如台灣省政府爲最大股東的台視）、軍方（如受國防部資助的華視）所主導經營的媒體，在經過大規模釋股之後，雖然可以排除黨政軍影響，卻透過媒體股票的買賣，成爲新興的資本事業。公共廣播電視集團的成立則對上述由資本替換政府力量操控媒介的現象產生重要彌補作用。他回顧公廣集團發展，指出台灣早期的「公共電視」以節目型態呈現，在 1984 年到 1993 年這段期間，由無線三台接受行政院新聞局的委託指導，進行公共節目聯合播映，內容包括與電視新聞有關的討論，或者購買國外製作的音樂欣賞、科學新知播放。直到 1991 年，行政院核可設立公共電視籌備委員會，起草公共電視法草案，終於在 1997 年由立法院三讀通過公共電視法，自 1998 年 7 月 1 日開始以「公共電視頻道」的模式營運，進而在 2006 年成立公共廣電集團，除了原有的公視頻道，更依據「無線電視事業公股處理條例」納入無線中華電視台，以及客家電視台、原住民電視台以及宏觀電視台。近年公廣集團是保存少數文化的重要空間，如客家電視台投入鉅資製播的幾齣文學戲劇（如【寒夜】、【魯冰花】等），都使客家文學作品達到了雅俗共賞的功能。透過劉慧雯的觀察可以發現，台灣電視劇產製場域的變遷必須同時觀照公共媒體的發展，而非侷限於商業媒體的發展脈絡。

三、台灣電視劇的敘事特性：從「歷史」到「鄉土」

除了透過國內外電視劇產製場域理解台灣電視劇的文化政治，亦有研究者將研究焦點放在電視劇敘事型態的解讀，如蔡琰的研究以敘事理論針對台灣各類電視劇的敘事型態進行分析。在他所分析的劇種中，歷史劇和鄉土劇皆為建構古代或早年台灣歷史的電視劇。在歷史劇部分，他統計台灣從西元 1963 年至 1993 年間播送的歷史劇發現，台灣歷史劇偏好的題材包括鄭成功、劉秀、乾隆、慈禧、劉伯溫等歷史人物（見表 2）；敘事呈現最多的社會組織則是家庭組織，劇情大多強調遵從權威、孝親敬祖、安分守己的態度和行為，忽略現代的平權開放、獨立自願、尊重情感和兩性平等的價值。整體而論，蔡琰認為台灣社會透過大眾媒介傳播的家庭意識形態以家庭團結和睦和母子親情為主，政治意識形態則強調知恩圖報、依法行事、服從主子和盡忠職守等價值，整體精神內涵並未順應時代變遷，訊息仍然保守（蔡琰，1996）。

表 2：1963 年至 1993 年間電視歷史劇經常重複的角色

電視歷史劇經常重複的角色		
排名	劇中人物	出現次數
1	包公	13
2	鄭成功、乾隆	7
3	劉秀、慈禧	6
4	周成、孫文	5
5	劉伯溫、吳鳳、沈三白、光緒、 唐伯虎、夫差、楊家將	3

資料來源：改繪自《電視歷史劇價值系統與社會意識分析》（頁 38），蔡琰，1996，台北市：電視文化研究委員會。

蔡琰的歷史劇研究可以大致看出，台灣電視劇在電視媒體仍受政府意識形態控制的時期，除了複製傳統價值，所建構的歷史人物大多和台灣歷史沒有直接關連，和羅世宏的調查有相似結果。羅世宏（2002）曾對 1971 到 1996 年的電視劇抽樣進行內容分析，發現中國大陸仍然是敘事的主要地理空間，在 1979 年前約占 52%，1980 至 1987 年間占 55%，1988 年以後稍微下滑，但仍占 45%；敘事

的歷史時間也有半數以上是以 1949 年前的歷史作為敘事背景。中國大陸因而成為台灣電視劇中「不在場的存在」(absent presence)、台灣反而成為「在場的不存在」(present absence)。特殊的電視敘事時空也提供了台灣民眾形成混雜國族認同 (hybrid nationhood) 的象徵資源，支撐混雜的國族認同，使「有中國歷史的當代台灣」成為台灣人民過去數十年來跨越省籍背景的特殊感知結構。然而羅世宏也以觀眾的家庭電視經驗與接收情況、其他國族歷史電影的脈絡和文本進行三角測量，發現台灣的全國性媒介在國民黨的主控下，並未「如願」促成以全中國為對象的政治共同體想像；相反地，戰後的歷史局勢變化和各種媒介經驗促成了台灣主體認同的凝聚，產生媒介控制和黨國支配意識形態的「非意圖結果」(unintended consequence)。

雖然蔡琰和羅世宏並未深究這種特殊文化地理的成因，但極可能如賴以瑄 (2007) 觀察，威權時期國民黨的文化政策全面掌控的各種文化機構，包括台灣三家官控商營電視在內，都成為國民黨實行大中華文化與國語政策的官方意識形態手段之一。這個推論可以透過電視劇產製場域脫離國民黨掌控後，相關劇種的轉變印證，如蔡琰發現 1990 年一部國台語夾雜、結合本省和外省族群故事的華視電視劇【愛】¹⁴，開啓了所謂的「鄉土劇」劇種。此後，鄉土劇更成為近十年來最重要的電視劇類型 (蔡琰，2004)。蔡琰歸納指出，這類鄉土劇的背景大多設在清末、日據、中日戰爭，一直延續到民國 60、70 年代的台灣，情節以閩南語族家庭兩代或三代之間親情、愛情，或人物與當時社會之互動為主軸。他取樣 1993 年 4 月至 1997 年 3 月共 26 部鄉土劇，透過內容分析法發現，劇中 84.8% 的角色都是台灣省籍，省籍族群意識和省籍對立關係在鄉土劇樣本中很少出現，只有 1.5% 的戲劇動作提到台灣—大陸 (本省—外省) 二元對立意識。然而蔡琰同時也發現，這些電視劇看似欲刻劃近代歷史，但真實的社會情境、變動的政策、改革的精神、文化的發展都在劇中缺席，即便劇中常出現「台灣光復」議題，但其來龍去脈、精神適應和社會變遷，都沒有被認真鋪排，而被刻意迴避。

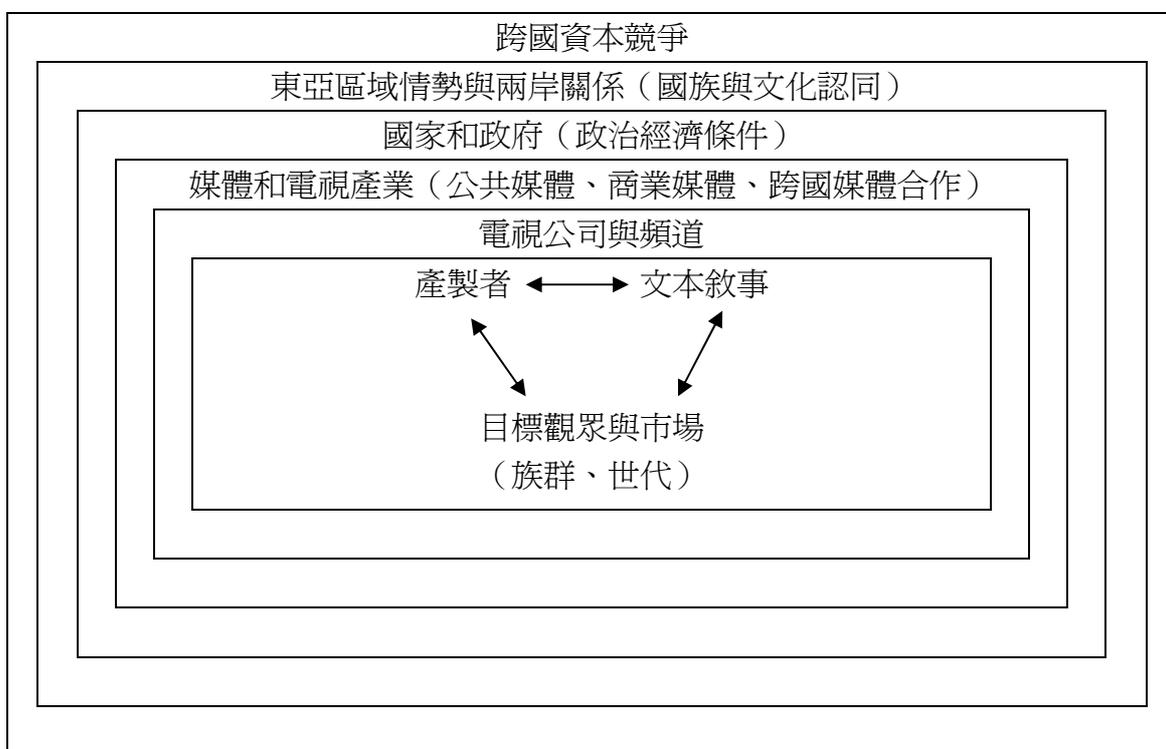
¹⁴ 1990 年在華視播出的八點檔電視劇【愛】開啓台灣電視史上的「鄉土劇」劇種。【愛】描寫民國四十八年八七水災前後，本省人與外省人從誤解到相互體諒的故事，演員以國台語交雜的方式演出，當時為突破語言禁忌，製作單位還邀請多位藝文界人士參與試片，背書表示演員講台語有其必要，以昭公信。不過當時的電視台主管仍有意見，幾集之後原先講台語的演員改以「台灣國語」唸台詞，但因為情節寫實，收視仍然空前成功，甚至打敗了八點檔常勝軍瓊瑤所製作、在中視播出的愛情劇【雪珂】。當時許多輿論認為台語是【愛】異軍突起的原因；瓊瑤連續劇【望夫崖】編劇林玲玲認為，真實描寫台灣人生活是【愛】成功的理由 (林奇柏，2000)

第三章 研究架構與研究方法

第一節 研究架構

透過上述文獻回顧，可以初步發現台灣懷舊電視劇的文化政治必須放在全球跨國資本競爭中，特別是後冷戰時期的兩岸區域經濟架構下理解，同時必須考慮台灣電視劇產業在早期威權政府的管制下，發展出特殊節目產製模式和市場結構的背景，以及電視管制全面解禁後，國內公共媒體和國內外商業媒體在東亞影視市場中交相競逐的情境。此外，「外省懷舊電視劇」作為一種懷舊文類，在台灣脈絡下，還必須進一步探討世代、族群、和社會階級等因素如何介入文本形構，形成特殊的文化政治。據此，本研究修正 O'Donnell 的分析架構，建立台灣懷舊電視劇的研究架構（如圖 3）：

圖 3：台灣懷舊電視劇之分析架構



資料來源：本研究

第二節 研究問題與研究對象

由上述問題意識和研究架構出發，本研究提出三個主要研究問題：

- (一) 「外省懷舊電視劇」在何種政治、經濟、媒體脈絡的接合下出現？
- (二) 「外省懷舊電視劇」建構／隱匿何種歷史和族群想像？這些歷史和族群想像如何形構？
- (三) 「外省懷舊電視劇」的形構過程、以及所建構／隱匿的歷史和族群想像顯露哪些文化癥狀？

爲了回答上述問題，本研究選擇「外省懷舊電視劇」中三種主要的資本形態（公共媒體資本、商業媒體資本、兩岸資本合作）作爲定錨，透過三者交互參照，勾勒外省懷舊電視劇的文化政治形構。

首先，本研究將分析第一部以眷村故事爲主題的公共電視劇【再見！忠貞二村】，理解該劇在何種政治、經濟、媒體脈絡的接合下出現。

圖 4、電視劇【再見！忠貞二村】劇照



資料來源：http://blog.lib.pccu.edu.tw/lib_pccu_av/?cat=91

電視劇【再見！忠貞二村】爲公共電視委託台灣時華製作有限公司製作的八點檔大戲，於 2005 年 5 月在公視播出。製作人爲周大祥、導演爲梁修身、編劇爲劉凡禎。該劇以八二三炮戰爲起點，講述此後三十年，虛構眷村「忠貞二村」內外，幾個本省和外省家族的生命故事。該劇投入大量人力和資金（全劇共廿集，

每一集預算為 132 萬，總預算為 2645 萬)，復原嘉義縣大林的「社團新村」作為主場景拍攝，曾獲得並入圍多項金鐘獎¹⁵，曾在電視劇【光陰的故事】走紅後，由中天電視公司購買並重播。本研究欲由這個文本探究，為何公共電視在台灣高度商業化的電視劇產製場域中，選擇眷村題材作為八點檔大戲的主題？作為公共媒體，該劇所形構的族群和歷史想像有何特殊意義？產製過程有哪些政治、市場和文化考量？

其次，本研究想進一步分析 2009 年左右、受到台灣觀眾熱烈迴響、引起流行風潮的商業電視劇【光陰的故事】。

圖 5、電視劇【光陰的故事】劇照



資料來源：<http://zh.wikipedia.org/wiki/File:%E5%85%89%E9%99%B0%E7%9A%84%E6%95%85%E4%BA%8B.jpg>

【光陰的故事】是中國電視公司（中視）在 2008 年 11 月 10 日至 2009 年 2 月 17 日間播出的八點檔連續劇，由風賦國際娛樂與王珮華工作室製作，製作人為王偉忠與王珮華，編劇為徐譽庭。開鏡和殺青時間分別為 2008 年 9 月 26 日和

¹⁵ 本劇獲得 2005 年電視金鐘獎最佳女主角獎（王琄）；入圍最佳連續劇、最佳導演（梁修身）、最佳編劇（劉凡禎、陸玉清）、最佳男主角（趙學煌）

2009年1月20日，屬於與播映時間有高度重疊、編播同步的「on 檔戲」。其敘事以虛構的40年代基隆眷村「自強一村」為背景、輔以製作人王偉忠等人依據童年眷村成長記憶的口述歷史為基礎。該劇在台灣十多年來以「鄉土劇」當道的八點檔市場突破重圍，收視率一度稱霸全國第一，引起廣大觀眾迴響和關注。特別的是，該劇雖以「五、六年級生」的「懷舊」為主題，卻意外吸引年輕觀眾高度支持。除了收視結構上長期在15至44歲的年輕收視族群中穩居全國第一，該劇的後文本（包括PTT中視版的討論文章、「同人文」，以及youtube網站上的同人影片）數量都是近年之最。此外，循著製作人王偉忠的多角化事業版圖（見表3），該劇走紅後也創造一波眷村懷舊商機，包括同名電視小說【光陰的故事】、王偉忠與賴聲川合作的舞台劇【寶島一村】（2009）、號稱【光陰的故事】「續集」的懷舊電視劇【閃亮的日子】、飲食書《偉忠姊姊的眷村菜1》（王蓉蓉、王偉忠2008）、《偉忠姊姊的眷村菜2》（王蓉蓉、王偉忠，2009）、《偉忠姐姐的眷村便當菜》（王蓉蓉、王偉忠，2010）等。本研究希望透過【光陰的故事】的流行熱潮，理解眷村敘事如何成功召喚特定族群和世代的懷舊感？該劇如何透過敘事讓早年台灣的生活樣貌以及消逝中的眷村地景獲得大眾共鳴？形構這波眷村懷舊熱潮的政治、經濟和文化脈絡為何？而藉由此劇成功躍升「眷村代言人」的影視名人王偉忠及其跨越東亞的文化商品版圖在其中又扮演哪些角色？

表3：王偉忠的事業版圖

公司名稱	業務範圍
金星娛樂	製作綜藝、戲劇、紀錄片
數位製作	製作綜藝節目
精采製作	承包三立電視台綜藝節目
百分百影視	「王姊姊的眷村菜」食品系列，活動標案、專案節目、晚會
北京北星娛樂	中國大陸節目製作與影視相關業務
風賦國際	【光陰的故事】等戲劇製作
A-list 明星藝能學院	藝人培訓、經紀公司
全民大劇團	製作舞台劇

資料來源：中國時報 2010年1月25日 D4 娛樂新聞版

最後，爲了深入了解台灣電視劇產製場域的外部邏輯，本研究的研究對象之

三是華視電視劇【我在 1949 等你】。

圖 6、電視劇【我在 1949 等你】劇照



資料來源：<http://event.cts.com.tw/1949/>

電視劇【我在 1949 等你】由台灣東映製作有限公司以外省台灣人協會於 2006 年出版的《流離記意》一書為基底，改編成劇本《流離記意》、申請公共電視台九十六年度新住民連續劇公開徵案徵選（後獲得三十萬補助）而始。該劇敘事主軸是發生在 1949 年和 2009 年，祖孫二代跨越上海和台北雙城的離散與愛情故事，是首部兩岸合作、拍攝 1949 年國共內戰歷史和外省族群離散故事的電視劇，劇情架構迥異於過去兩岸合作的電視劇往往為避免政治敏感，多遵循「去政治化」、敘事時空架空的戲劇公式（賴以瑄，2007：2-3）。本研究欲藉此理解，外省族群離散故事如何被建構並挪用至鑲嵌於兩岸政局和特殊影視合作模式下的電視市場？產製者如何在兩岸當前政治對峙、法規相異的情況下，對這段離散歷史進行詮釋和協商？在釐清上述三部電視劇的相關問題後，本研究將透過相互參照和歸納，回應主要研究問題。

第三節 研究方法

綜上所述，本研究將「外省懷舊電視劇」的產製和流行視為文化政治，試圖探索其形構過程、以及所建構／隱匿的歷史和族群想像，在方法論上則取徑文化研究。

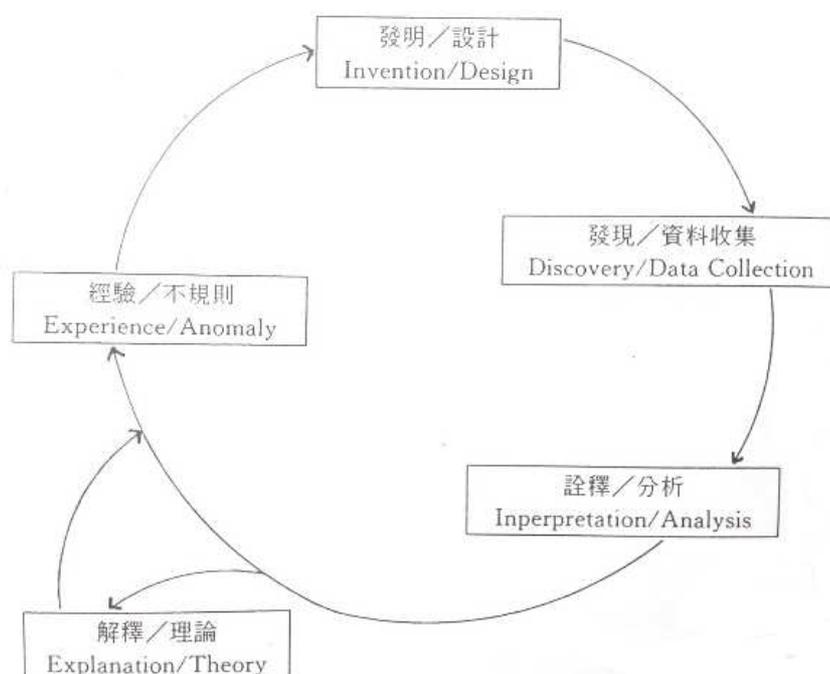
文化研究將文化視為「表意實踐」，將文化置於社會權力的脈絡中進行探索，致力於了解現代工業化經濟與資本主義影響下的媒體文化、以及追求利潤的媒體企業所產製的種種再現，關切意義在產製過程中「如何」與「為何」被創造出來，同時關照權力和經濟社會資源的分配，藉以關心誰擁有並控制文化的產製和流通機制，以及產權型態對文化地景的影響（Barker, 2000），因而文化研究採「脈絡主義」，意圖檢視文化文本如何自不斷改變的歷史、政治和社會脈絡中出現和呈現（Grossberg, 1997; Saukko, 2003, p142），主張透過多元角度、特別是和其他文本以及社會脈絡間的「互文性」(intertextuality) 進行文本分析 (Saukko, 2003)。

在這個取徑下，本研究的研究方法採取「脈絡式的文本分析法」。「脈絡式的文本分析法」並非純粹的文本形式分析，而是在分析文本的同時，同步參照相關文本和社會脈絡。在研究程序上，本研究則援引質性研究的「建構主義研究」

(Constructivist Inquiry) 典範進行操作。建構主義透過對文字和行為的分析，探究人類的文化生活、符號溝通、意義建構，主張知識的產出必須由研究者在「經驗／不規則」(Expeience/Anomaly)、「發明／設計」(Invention/Design)、「發現／資料蒐集」(Discovery/Data Colletion)、「詮釋／分析」(Inperpretation/Analysis)、「解釋／理論」(Explantion/Theory)、「回到「經驗／不規則」(Expeience/Anomaly)的過程中循環，以詮釋出相關意義的建構（見圖 7）(Crabtree, B. F. & Miller, W. L., 1992, p10)。

在「建構主義研究」的典範下，本研究的「脈絡式文本分析」將首先由研究者的「經驗」出發，參照文本產製的時代背景進行**文本敘事分析**，釐析文本透過敘事所建構的意識形態和文化想像，進而「設計」相關問題，與產製者進行**深度訪談**（詳細名單見表 4），釐清產製者在建構相關敘事的過程中，如何和市場、資本進行意義協商，同時「收集資料」進行**資料分析**，將相關次級資料（包括相關報導、收視率數據、企畫書、後文本、宣傳紀錄、周邊商品……等）與文本和訪談內容交互參照，循環解讀文本產製和流通的文化政治。

圖 7、「建構主義研究循環圖」(Shiva's Circle of Constructivist Inquiry)



資料來源：Crabtree, B. F. & Miller, W. L. (1992). *Doing qualitative research*. Newbury Park, Calif.: Sage Publications. p10.

表 4、受訪者名單

受訪者姓名	受訪者職稱與負責業務	受訪時間	訪談地點	訪談長度
張朝晟	時任公共電視委製組組長，負責【再見！忠貞二村】委製業務	2011年5月	公共電視台	約2小時
梁修身	【再見！忠貞二村】導演	2011年5月	大川大立數位影音公司	約1.5小時
陳浩	時任中國電視公司節目部經理，負責【光陰的故事】製作業務	2011年8月	博理基金會	約1小時
徐譽庭	【光陰的故事】編劇	2011年8月	個人工作室	約1小時
編劇 A	【我在 1949 等你】編劇	2010年7月	台大地理系館	約2小時

綜上所述，以下本研究將按照三部電視劇的製播時序進行分章分析。各章節將首先說明該劇的產製背景，包括產製動機、市場規劃以及產製特性，從中延伸出促使該劇得以浮現和流行的社會脈絡，最後分析產製背景和社會脈絡相互協商下的敘事結果，藉此完整勾勒其文化政治樣貌。

第四章 【再見！忠貞二村】分析

第一節 產製背景

【再見！忠貞二村】為公共電視委託台灣時華製作有限公司製作的八點檔電視劇，於 2005 年 5 月在公視播出，製作人為周大祥、導演為梁修身、編劇為劉凡禎。

本劇以台灣近代歷史及虛構眷村「忠貞二村」作為背景，敘述眷村中「邵家」、「呂家」、「曲家」以及眷村外的本省家庭「廖家」等家庭刻苦生活的故事。劇情以「忠貞二村」中「邵家」的遭遇為主軸，設定邵家父親在金門擔任連長，在「八二三炮戰」中為了救本省籍小兵蔡有財而被炮彈所傷，導致下半身終身癱瘓；邵媽媽一肩扛下照顧肢障丈夫以及養育三個兒女的責任，在歷經邵家長子架機失事身亡、邵爸爸自殺身亡、幼子殺人入獄、女兒未婚夫墜機身殘等遭遇，最終目送「忠貞二村」走入歷史的故事（劇情大綱和人物介紹詳參附錄）。

一、製作動機與市場規劃

2005 年由公視製播的【再見！忠貞二村】為台灣眷村懷舊電視劇濫觴，和公視同時期關懷視障人士的【米可，GO！】、以及關懷外籍配偶的【別再叫我外籍新娘】同為公視以「關懷弱勢族群」為主題的系列電視劇，並延續公視文學劇如【後山日先照】、【家】、【寒夜三部曲】、【風中緋櫻 霧社事件】、【鹽田兒女】等台灣族群故事的傳統。

公視委製組指出，【再見！忠貞二村】之所以選擇軍眷文化作主題，一方面有感於 2004 年族群對立的氣氛；二方面認為 2009 年將至、希望扣合 1949 年已歷 60 年的時間點拍攝；三方面則有感於眷村文化的消失以及眷村族群的弱勢，希望透過影像保留眷村的文化和精神，藉以「敘述一段台灣人的共同生命史」。市場規劃上，公視委製組在拍攝之初就已經評估擁有眷村經驗的外省族群在台灣並非多數；具離散經驗的海外華人以及對眷村歷史抱持高度好奇的中國觀眾雖然可能促成海外版權的銷售¹⁶，但軍眷主題卻有無法進入中國市場的隱憂。然而公

¹⁶ 張朝晟（2011）指出：「...大陸也有眷村，他是在軍區旁邊的房子有，大陸對台灣眷村的題材有很高的興趣，我們原來想的是這個，在做的時候想說大陸可以打進去，他們會想看台灣的眷村，現在陸客來台會想看眷村，是他們叔姪輩來台記憶.....」

共電視台因為沒有商業市場和銷售壓力，委製組因此能大膽碰觸這個一般商業電視台無力觸及的小眾主題，以全劇 20 集、每一集預算為 132 萬、總預算為 2645 萬的規模¹⁷，由公視全額出資，採純外景單機作業，於嘉義大林社團新村拍攝。時任委製組組長的張朝晟提及：

【研究者問：當時會考慮版權的銷售嗎？】沒有，但曾想過推中央電視台，但後來大陸有些限制，比方說國旗、國徽不能出現，而且八二三是他們輸，所以（中國）不會買（版權）。但在播完後國共和好，曾想過是否可能就戲來看賣... 拍攝過程中曾想要佈到海內外，因為很多外省人眷村人移民出去，不過後來也沒有做很大的調整，並沒有因此去改什麼.....海外主要要賣的是華人市場，大陸是目前主要的市場【研究者問：拍的時候有佈局這些東西，是如何調整？】並沒有刻意，但只知道大家都有親戚朋友知道海外有人會有興趣，但前面講了大陸是未定數，那裡賣不出去就無法回收，而我們也不是營利的電視台；眷村人口始終是少眾，人不多，台灣人口的結構外省人大概不到三成，本省人口七成多，因此做鄉土劇成功率很高.....（受訪者張朝晟）

二、產製條件：公共電視之立法和資金基礎

公視製作戲劇節目的彈性源於公視法總則第 1 條規定，公視的成立是「為健全公共電視之發展，建立為公眾服務之大眾傳播制度，彌補商業電視之不足...」；第 11 條規定「公共電視屬於國民全體，其經營應獨立自主，不受干涉」，因而公視的經費來源為政府編列預算之捐贈、基金運用之孳息、國內外公私機構、團體或個人之捐贈、從事公共電視文化事業活動之收入、受託代製節目之收入、其他收入¹⁸，同時不得播送商業廣告¹⁹，以避免廣告營利左右節目製播品質（財團法人公共電視文化事業基金會，2000），故「非營利」的公視得以在節目製作上避開商業市場競爭，相對保障「族群」等小眾題材的電視劇產製空間。

然而公共電視對於族群議題的關注實際上自 90 年代末期才日益顯著。台灣公共電視的雛形源自 1980 年 2 月，當時的行政院長孫運璿於中小學教師自強愛國座談會提出建立公共電視臺的構想，表示「應在目前三家電視臺之外，再成立一家公共電視臺，負責制作沒有廣告的社會教育節目，以配合國家政策與教育的需要。」（馮建三，1995）。歷經多年籌備以及向三家無線電視台徵用時段播出等階段，公共電視財團法人公共電視文化事業基金會終於在 1998 年正式成

¹⁷張朝晟表示這個資本額在公視算是中規模的戲劇製作。

¹⁸公共電視法第三章第 28 條。

¹⁹公共電視法第四章第 41 條。

立，公共電視台並於同日開播，完成長達十八年的建台歷程（財團法人公共電視文化事業基金會，2000）。籌備過程中，馮建三（1995）發現，公視在廣播電視事業發展基金時期仍然承續統治階層的意識形態，以傳承傳統中國情懷為正統，忽視台灣本地素材，例如1991年11月4日起播10周、每周1小時的「歲月中國」系列節目，耗資一千多萬台幣；但幾乎與此同時播出、以台灣為主題的「人間燈火」系列（共13集、每集30分鐘），負責製片的傳播公司卻必須面對每集平均30萬元左右的虧損；此外，當時公視也曾以800萬大成本拍攝10集的「李娃傳」，主題也捨近求遠，選擇中國古代劇碼而非台灣本地故事（馮建三，1995）。

不過在1998年公視正式開播後，公視的節目走向明顯朝本土化定調。制度上，公視在1999年11月26日第一屆第十一次董事會通過「製播多元優質節目」、「促進公民社會發展」、「深植本國文化內涵」、「拓展國際文化交流」的四大使命（公共電視文化事業基金會，1999，頁14），其中「深植本國文化內涵」的原則強調「以客觀負責的態度，真實記錄重要歷史事件和觀點，並介紹台灣各族群豐富的文化內涵，逐步推廣至家庭與學校，讓民眾能充分瞭解自己生長的土地和文化」，並有鑒於「少數族群與特定分眾長期以來在電視媒體上被忽略，專為其製作的節目微乎其微」認為應「致力於提供資源和時段，製作相關節目」以「照顧分眾族群與文化」（公共電視文化事業基金會，1999）；執行面上，觀察歷年公視年度報告可以發現，1998年公視開播後，有三分之一以上的年度大戲²⁰以台灣的族群故事為主題（詳參表5），為公視電視劇的重要特色。

表5 公共電視以族群故事為主題的「年度大戲」

年度	劇名	主題	代表性
2002年	【寒夜】	改編客家籍作家李喬的寒夜三部曲，描述清朝末年客家先民在苗栗山區開墾的故事	台灣電視史上首部以客語發音、描述客家人與客家事的戲劇
	【後山日先照】	改編自吳豐秋的長篇小說，描繪出二次大戰終戰時期，經二二八事件及白色恐怖時代，在台灣這	以「二二八事件」和族群互動為敘事主軸的

²⁰ 公視「年度大戲」的定義是指《公視年度報告》中特別對該劇進行介紹和宣傳的大戲。

		塊土地上的族群故事	電視劇
2003 年	【家】	以民國 38 年大陸變色、台灣民間生活樣貌談起。畫面呈現許多懷舊生活器物，意圖喚醒觀眾對舊時代的回憶、情感及社會秩序，從中討論「家」的主題	
	【赴宴】	劇情敘述從白色恐怖時期起至今，不同世代的三角戀情故事	
2004 年	【風中緋櫻—霧社事件】	以霧社事件為背景，描述賽德克族英雄莫那魯道的抗日故事	台灣第一部以原住民史詩為題材之八點檔連續劇
2005 年	【再見！忠貞二村】	描述「823 砲戰」以降，眷村內外本省和外省族群融合的故事	台灣電視史上首部以軍眷文化為主題的電視劇
2007 年	【出外人生】	故事從民國 53 年開始，描述來自台灣「下港」不同族群的「出外人」，如何在台北大都市討生活，並且在二十年後他鄉變故鄉、外地人成在地人的故事	為公視在 2007 年以「相容共生的族群」為主題的系列電視劇之一
	【別再叫我外籍新娘】	講述四位越南媳婦身處台灣四個家庭的故事	台灣首部以外籍配偶為題材的連續劇

資料來源：整理自歷年《公視年度報告》

第二節 文本產製的社會脈絡

由上述背景可以發現，【再見！忠貞二村】的產製動機源自 2004 年族群對立的氣氛，其呈現風格則與公共電視定位的轉型有關，故以下本研究將探討促成公共電視定位的轉型的政治和文化脈絡，並探討該脈絡下，外省族群集體心理的轉折及相關的文本政治。

一、文化本土化下的族群政治轉型

觀察公共電視的轉型，公視由「傳承中國情懷」轉向「關懷台灣在地族群」的趨勢和 90 年代本土化運動下的族群政治轉型幾乎同步。隨著 1987 年政治解嚴，90 年代李登輝政權加速進行台灣的民主轉型，並傾官方之力，在戶籍政策、教育體制、文化建設等面向強化民間的「台灣意識」²¹（盧建榮，1999，頁 271）。在此情境下，台灣的族群政治也開始進行本土化轉型，「四大族群」的說法開始成為台灣主流的族群論述²²。解嚴前，國民政府對台的威權統治原本以「中華民族」為族群論述，透過教育、媒體等管道，建構台灣同胞是「中華民族」、「炎黃子孫」、「中國人」的民族想像，並透過「國語政策」打壓閩南、客家、原住民族群的母語，直到 1970 年代國際情勢逆轉，台灣遭遇退出聯合國等外交挫敗，黨外勢力趁勢以本省人受國民黨壓迫的經驗建構「台灣民族主義」，80 年代中期後，本土文化更如火如荼地復甦，過去被政府壓抑的本土文化成為文化新貴，閩南語、客語、原住民語開始受到提倡和保護（王甫昌，2003）。

90 年代後，族群政治的轉型更進入法律層次，原《中華民國憲法》雖然有「民族平等」（第 5 條）以及「種族平等」（第 7 條）的文字，並保障蒙古、西藏以及邊疆民族的國大代表／立法委員名額（第 26、64 條），卻無其他保障台灣少數族群或原住民族權利的條文；直到 1997 年的第四次修憲才透過增修條文第 10 條「國家肯定多元文化，並積極維護發展原住民族語言及文化。國家應依民族意

²¹ 李登輝本人曾論述個人任內施政兩大重點之一是台灣意識的強化（盧建榮，1999，頁 271），例如內政部在 1992 年 6 月主導新戶籍法的實施，身分不再沿用行之有年的祖籍而改用出生地，在台灣出生的居民在各自的身分證上看不出本省籍和外省籍，這個試圖消弭省籍衝突的政策使得外省籍第二代子弟必須面對身分的「再確認」；教育體制上，教育部也在本土化路線下調整課程和教材，包括商擬廢除大學必修課程之一的「中國通史」課、商擬廢除「三民主義」課、編寫台灣鄉土教材等；文化上，文建會也透過「社區總體營造」等計畫進行台灣文化的扎根，試圖建立在地地方認同（盧建榮，1999，頁 259）。

²² 90 年代以前，國民政府的族群論述以單一的「中華民族」為主，當代主流的「四大族群」論述（閩南人、客家人、原住民、外省人（新住民））是民進黨籍立法委員葉菊蘭和林濁水，在 1993 年時因為民進黨屢受「福佬沙文主義」批評，試圖化解族群衝突而提出的族群分類方式（王甫昌，2003，頁 54-161）。

願，保障原住民族之地位及政治參與，並對其教育文化、交通水利、衛生醫療、經濟土地及社會福利事業予以保障扶助並促其發展，其辦法另以法律訂之」，對多元文化主義進行宣示；行政院原住民委員會（成立於 1996 年）以及客家委員會（成立於 2001 年）也在這個氣氛下相繼成立，台灣開始初步實踐「多元式民主」(multicultural democracy)，坦然接受社會上的族群多元現象、接納少數族群的文化特色，且初步將族群結構加以制度化（施正鋒，2007）。

二、外省族群弱勢意識與相關文本的興起

80 年代以後台灣的本土化運動使得閩南、客家、原住民文化受到提倡和保護的同時，原本在語言、文化、政治上佔有優勢的外省族群開始產生危機意識。

1949 年前後，近百萬中國各省人士跟著國民政府移入台灣，移入人口僅佔當時台灣人口的 15% 左右。外省人口比例雖低，但 90 年代前，台灣的上層政治結構仍由外省族群控制，加上國民政府實施強勢的中國文化教育，在文化政策上獨尊國語並打壓其他本土語言文化，故當時的外省族群並無弱勢意識，直到 1980 年代，台灣政治的民主化和本土化運動方使外省族群在政治和文化上產生相對剝奪感（王甫昌，2003，頁 149-157）。

90 年代後李登輝政權以本土化政策接收台灣民族主義的主要詮釋權，重新分配和定義外省族群的「身分」和「認同」，對外省族群造成極大衝擊（陳國偉，2007，頁 270）。進而 2000 年政黨輪替，國民黨首次失去執政權，過往國民黨黨國體制下，以外省族群為重要骨幹的恩庇共生結構面臨解體，相關民主演變也被演繹為外省人的「集體政治錯誤」，形成外省族群的集體身分焦慮，並在政治人物和傳播媒體的操作下形成族群對抗，進一步造成 2004 年前後，總統選戰的高度對立²³（潘啓生，2006）。這個背景也催生了本劇的製作。

這一連串政治變局也使得許多外省第二代自 80 年代就開始意識到認同台灣的必要性，紛紛透過電影、表演藝術、文學等藝文作品，記錄眷村變遷和外省族群的身分認同轉折²⁴，形成「眷村文學」等特殊文類。許多 NGOs/NPOs 社群、

²³包括 2004 年總統大選過程中激烈的藍綠動員、選後凱達格蘭大道上的群眾抗爭，以及高中國文和歷史課程綱要爭議事件等（潘啓生，2006）

²⁴電影部分，1980 年代「台灣新電影浪潮」中，陳坤厚的《小畢的故事》（1983）、李祐寧的《老莫的第二春天》（1984）和《竹籬笆外的春天》（1985），虞戡平的《搭錯車》（1983），楊德昌的《牯嶺街少年殺人事件》（1991）皆處理相關主題。表演藝術界部分，表演工作坊的《這一夜，誰來說相聲》（1989）、相聲瓦舍在 1999 年至 2008 年創作《影劇六村》系列作品、屏風表演班的《我妹妹》也有相似主題（1999）（桃園縣文化局，2009：81）。文學上有朱天心在 1975 年發表被視為眷村文學濫觴的〈長干行〉、後來的《未了》和《想我眷村的兄弟們》、孫瑋芒的作品〈斫〉，朱天文的〈小畢的故事〉，蘇偉貞的《有緣千里》和《離開同方》，袁瓊瓊的《今生緣》、張啓疆的《消失的□□》、蕭颯的《如夢令》和《少年阿辛》等（趙慶華，2008，頁

社區文化社群，如外省台灣人協會、中華民國專業者都市改革組織（OURs）、桃籽園文化協會等組織等，都在 1996 年「國軍老舊眷村改建條例」通過後，催生「眷村文化保存運動」，在眷村面臨全面改建、鄰里關係和生活形式重構之際，與 90 年代政府的文化本土化政策（文建會社區總體營造政策等）接合，發展眷村文化的本土論述，強調眷村的在地脈絡²⁵（張雲翔，2008）。

在相關藝文作品問世以及眷村營造的文化政策下，儘管 1949 年後約 60 萬軍人來台，其中不超過十萬的軍人住進眷村；1961 年以前被迫離開軍隊退伍的低階士官兵有 12 萬人，無法分配到眷舍，但在相關文本和論述的推波助瀾下，「眷村」卻因而成爲外省族群在台的「共同原鄉」²⁶（蔣曉雲，2010），並成爲後續文本再現外省族群的重要地景。

44)。

²⁵ 相關活動如 1995 年台南市北垣社區透過「社區總體營造」資源保存眷村文化；1997 年新竹市文化中心透過「全國文藝季」政策，推動眷村主題的「竹籬笆的春天」等。

²⁶ 作家蔣曉雲曾針對眷村文本的興起評述：「…一時之間彷彿台灣的外省人都與眷村攀上關係…」。

第三節 公共媒體中的眷村再現

透過產製背景和社會脈絡的交互參照可初步發現，70 年代台灣在文化和政治的本土化轉向、外省族群的危機意識、民間湧現的眷村文本以及眷村文化保存運動等因素的接合，促成致力於記錄弱勢族群文化的公共電視有意識地選擇「眷村」作為再現外省族群集體記憶的地景，而全劇敘事也因而透過悲情風格、鋪陳外省族群的土著化，回應外省族群在本土化運動後的危機意識與相對剝奪感。

一、悲情眷村

本劇的時空設定採寫實主義風格。在空間的設定上，【再見！忠貞二村】在公視穩定的資金支援下，以遠勝台灣一般商業電視劇的拍攝規模和成本，全程進駐嘉義眷村社團新村實景拍攝，細膩呈現台灣 40 年代的物質條件，例如劇組打掉社團新村的紅磚圍牆、重新搭上竹籬笆，並且刻意讓竹籬笆受日曬雨淋，營造出陳舊的質感，甚至隨著劇中的時序，再蓋出眷村後期出現的紅磚牆；佈景上，劇組也找來舊時的圓筒型郵筒、早年的三輪車和計程車、陳列在冰果店的罐裝蘆筍汁、舊家具、生活用品和服裝、訂做軍警戲服等（台灣國際角川編輯部，2005），並且透過眷補證、眷村露天電影、眷村牆上的精神標語等與眷村相關的物件，甚至和中央廣播電台商借當年蔣中正的廣播原音當作戰爭背景，強調歷史真實感。時間上，本劇以 1958 年的「823 砲戰」為起點、至 80 年代末期眷村拆遷為終點，中間以諸多台灣近代歷史事件，包括 87 水災、中小企業和工業發展、蔣中正逝世、中華隊獲得世界盃少棒冠軍、中美斷交等事件貫穿，強調如實反映「八二三砲戰」以降台灣中下階層眷村居民的生命故事。

人物設定上，劇中眷村居民皆為中下階級，在極度貧窮的物質條件下求生存，如劇中主人翁邵家一家人，在一家之主邵震方因「八二三砲戰」殘疾後生活陷入困境，多年來必須依賴邵媽媽打零工、四處借貸和「標會」，才能夠支撐一家生計教育；曲家父親多年來依靠撿拾廢棄物謀生，生活都非常清苦。本劇的「電視寫真書」更強調：「眷村不像農村可自行生產，靠的是職業軍人先生每月的軍餉，儘管有一些福利補助，日子還是相當辛苦...」（台灣國際角川編輯部，2005）強調眷村居民不若本省族群有農地可依持，比許多本省居民還要弱勢；又如全劇中段，當台灣開始走向工商業社會時，劇中的本省人阿發靠著買賣土地轉投資中小企業而發財，但眷村居民卻沒有相似的際遇，仍必須刻苦生活。

刻意強調眷村居民刻苦、甚至比本省人更加辛苦的階級設定，延續了 80 年

代後眷村文學以階級問題轉化外省族群「既得利益者」汗名的敘事策略，如盧建榮（1999）指出，隨著 80 年代末期台灣政治開放，許多本省籍作家²⁷都以二二八事件、50 和 60 年代的白色恐怖、1979 年美麗島事件等素材塑造族群集體記憶，外省作家面對政治情境轉變，亦不再強調大中國意識，轉而鼓吹族群早已融合，作品中充斥本省人和外省人透過交友和婚姻等達成族群融合的情結，試圖以階級論述平衡族群論述²⁸。

此外，全劇敘事之所以選擇「823 砲戰」作為情節開展的起點、淡化同時期與族群互動相關的 228 事件，亦是有意識地建構新的史觀，以回應台灣 2004 年前後緊張的族群政治氛圍：

...那時候有感覺到族群的撕裂，差不多是 93,92 年，選舉的時候有越來越多，所以（劇情的）起點選擇有學問，過去一般寫眷村都寫殘忍的外省兵，從 228 開始，所以起點不想再用民國 38 年撤退來台，因為撤退來一定狼狽不堪，而且突然到人家島上沒有一點貢獻，所以我們起點是 47 年「823 砲戰」，而且場景選在金門而不是台灣，因為 823 的歷史檔案中是最重要的戰役，是確保台灣的重要戰役，有原住民、外省族群、本省人，那時候已經有徵兵制，是所有族群一起抵抗赤色政權，希望用這個象徵性去擴大外面的敵人，而不是內耗的...（受訪者張朝晟）

「八二三砲戰是一場結合了『本省人』、『外省人』、原住民及金門人的力量，共同捍衛台灣的浴血戰。有別於國共「內戰」之後，「外省人」退居來台對「台灣人」造成的衝擊；『八二三』無疑是不同族群軍民齊心為同一塊土地付出的貢獻。用台灣近年的族群角度來看，『八二三』可說是族群融合最先驅且最具體的一場『聖戰』！」——〈訪張朝晟組長談《再見忠貞二村》的故事緣起〉（公視之友）

同樣出身眷村的導演梁修身，在談到歷史事件的篩選時也論及：

²⁷如陳燁《泥河》（1989）、吳豐秋《後山日先照》（1996）、李秀《井月澎湖》（1996）、陳漱意《蝴蝶自由飛》（1996）、李昂《迷園》（1991）、東年《初旅》（1993）、東年《去年冬天》（1995）等作品（盧建榮，1999）。

²⁸如朱天心〈想我眷村的兄弟們〉描寫外省第二代族群的處境時，除了族群政治，更涉及性別家庭和階級，並且為族群政治下背起族群汗名黑鍋的犧牲者發出不平之鳴；夏烈的〈最後的一隻紅頭烏鴉〉、〈年輪〉以及孫瑋芒的《卡門在台灣》同樣也描寫無權勢的外省人遭受壓迫的命運（盧建榮，1999）。

...228已經很多人談過，且也形成台灣同胞之間的不愉快，二方面我不能站在一個很有資格來談228的，本身我沒有經歷過，我讀的報導也不知道哪一個最正確，而且我沒有很確實確定的資料去談，我們忠貞二村雖然從823砲戰，但我們也沒有說是中共不對還是我們不對，只是背景和切入，談戰場上前線受傷的人、政治軍事上動盪不安對家帶來的動盪不安，支柱倒了一家生活該怎麼辦？（受訪者梁修身）

以「823 砲戰」為歷史主軸的設定下，全劇主要英雄人物是「邵家」一家人。劇中邵爸爸在「823 砲戰」時，為了營救本省籍小兵蔡有財導致半身不遂，邵家一家人的生活從此陷入愁雲慘霧；本省青年蔡有財則成為邵家為台灣犧牲的「受益者」代表，不但獲得邵家寬宏大量的饒恕，甚至能夠在後來發大財、平安過一生。也因而邵爸爸在被指責好賭時，能夠驕傲地憤怒自陳：「要不是 823（炮戰）啊，靠我們這些手斷腳斷、全身癱瘓的戰友，今天台灣會是個什麼局面，會這麼安樂嗎？打個牌又怎麼樣了？」老曲更讚美邵震方：「老子（邵爸爸）用一輩子坐輪椅換來你們（指眾人）幸福...！」

然而在邵爸爸以一輩子坐輪椅換來台灣人的「幸福」後，邵家為國家犧牲的命運並未就此結束。劇中邵爸爸等外省軍人為台灣的犧牲並沒有獲得本省族群的肯定，在劇中的本省族群眼中，邵家等眷村居民仍被本省廖家奶奶視為「殘暴的外省兵」，邵念祖在學校甚至被嘲笑是「外省豬」。此外，從小功課優異的邵念祖由於從小嚮往成為飛行員，加上家庭困苦，選擇就讀空軍官校，但最後因架機失事而英年早逝，邵家為台灣再次犧牲。在邵爸爸受不了喪子打擊而自殺、父子相繼過世後，村人認為邵家不祥、排擠邵家時，邵戰生哭訴怒斥：「我爸爸我哥哥是為國光榮捐軀，就是為了保護你們這些王八蛋，你們憑什麼這樣對待我們家，你憑什麼這樣對他們，你們有沒有良心啊？他們是為了保護你們耶.....」邵媽媽因為接連喪子、喪夫而遭受村人歧視時也曾控訴：「我先生和兒子是因為愛國才犧牲生命的，誰都怕逃難有都怕戰爭，如果沒有這些軍人保衛我們的安全，我們哪能平安過日子...放下我們的歧見，這樣對我們是不公平的！」傾訴眷村人為台灣人民犧牲卻不被接納的悲情。

除了眷村中的邵爸爸為國犧牲，眷村外的本省小孩金生因為祖母的溺愛成為小流氓，和朋友意圖犯罪時意外陷身火海，也是眷村小孩邵念祖英勇進入火海搶救，從此金生視念祖為救命恩人，兩人成為摯友。後來金生的父親不願兒子走入歧途，請託眷村中的呂校長代為管教，金生從此住進眷村呂家，在呂家人的循循善誘下「改邪歸正」，並且肯定呂家的管教方式更有助於成長和學習，也成了眷

村另一個「受益者」。此外，老曲和本省女子阿娥結婚後，提供阿娥和她與前夫所生的女兒阿英棲身之所，讓她們母女倆免於受廖家人奚落，但阿娥和阿英後來也都先後自曲家「叛逃」，阿英甚至偷走老曲的財物，但最後老曲仍然寬宏大量地原諒並重新接納了她們。

若參照過去的族群書寫，透過「823 砲戰」、建構本省與外省族群因而「族群融合」的敘事，其鋪陳手法類如朱西甯以 1970 年代國民黨史觀所撰寫的小說《八二三注》，皆將「823 砲戰」的主角設定在外省人身上，一方面歌頌蔣中正的英明，一方面將勝利攬在外省幹部身上，但砲戰中本省籍的台灣充員兵則被刻劃成相對笨拙、需要被外省長官拯救的對象，而這樣英雄化的族群書寫，實際上是為了治癒當時外省族群遭遇離散和敗戰連連的心理（宋澤萊，2007）。雖然【再見！忠貞二村】的故事結構依循相似的邏輯，但不同於以往的是，【再見！忠貞二村】不再歌詠蔣中正政權或者軍人的英明神勇，而是淡化軍事與威權色彩，反將敘事觀點「飛入尋常百姓家」，抒發戰後眷村與軍眷的失落和悲情。

二、「去勢」的眷村與眷村爸爸

雖然眷村是台灣近代史上顯著的政治產物，其興起、運作到拆遷、消失，無一不是透過黨國的指揮和作用力而完成（吳忻怡，1996，頁 114），大眾媒體所建構的眷村亦具「忠黨（國民黨或新黨）愛國（中華民國）」的意象²⁹（莊雪屏，1999），然而全劇再現眷村的敘事中，卻極力淡化相關的政治和軍事脈絡，並以「受害者」姿態抹除外省族群是國民黨威權統治下的「既得利益者」汙名。

劇中的「忠貞二村」明顯未若大眾媒體所建構眷村一般「忠黨（國民黨或新黨）愛國（中華民國）」，反而在劇情一開始就顯露出對國民政府和「反攻大陸」的懷疑，例如「823 砲戰」時，村民便抱怨上級報喜不報憂；眷村裡的孩子長大以後想從軍報國，也都被家長極力反對。此外，劇中許多情節描述政府對眷村人的漠視，指出劇中眷村人為了台灣的安全犧牲奉獻，政府並未給予相應的支援，如劇中念祖考上大學、邵家夫妻向老長官籌學費時，長官怒斥震方浪費十年在麻將桌上，使得邵氏夫妻不悅離開，讓震方高呼：「**什麼革命情感？這麼禁不起考驗！**」另外，劇中一位因為父親死於東山島戰役而對眷村遺眷有感情的「黑道大哥」童先生，在安慰憂心戰生入獄的邵媽媽時則說：「**一條人命算什麼呢，國家虧欠我們這些軍人子弟的太多了！**」並且告訴獄中的戰生：「**（你）也不過殺了一**

²⁹ 莊雪屏（1999）透過內容分析發現解嚴後十年間（民國 77 年 12 月至 87 年 7 月止），國內各大報的眷村新聞仍以政治議題為主，占百分之 56.4，主要圍繞著眷村改建、眷村的競選活動和政治角力、眷村的政治和投票取向、眷村的族群認同議題和統獨立場等面象報導，建構出眷村與政治高度相關、具忠黨（國民黨或新黨）愛國（中華民國）的意象。

個該死的王八蛋！」導致戰生甚至也自言：「水蛙（戰生殺掉的同伴）只是條爛命，我們家為國犧牲兩條生命，誰來還我們公道？」多次控訴政府對外省軍眷的虧欠，同時就政府對軍眷的補助輕描淡寫，僅僅在劇中提及「眷補證」的能夠換取糧食，但對於早期「國軍軍眷業務處理辦法」對軍眷的相關補助和庇護，包括發給軍眷補給、配住眷舍或輔助貸款購（建）宅、發給子女教育補助費、免費及減費醫療、生育及喪葬補助等權益³⁰不予置喙。

與國民黨威權切割的另一個方式則是抹除「眷村爸爸」的軍人身分。由於眷村當年興建的目的是為了提供軍人與其眷屬安居的場所，眷村第一代男性大都具軍人身分（吳忻怡，1996，頁 78），但全劇再現眷村的過程中，卻刻意去除男性軍人的威權色彩，例如劇中的「眷村爸爸」皆非具威權形象的男性軍人，三個眷村爸爸中，邵爸爸雖然曾經是軍人，但卻因為「823 砲戰」導致半身不遂而卸下軍職，一輩子懷憂喪志；老曲則在村中撿拾破爛而非典型的軍職人員；呂爸爸則是溫文儒雅的學校校長而非傳統軍人。

眷村父親「去勢」和退位的同時，眷村媽媽的位階則相對被提高和強化。劇中貫穿全劇的「英雄人物」是邵家媽媽，她在邵爸爸半身不遂後照顧丈夫並扛起一家人的生計，歷經丈夫自殺、長子殉職、女婿因飛機失事而截肢、次子入獄等苦難都堅強面對，努力將兒女養育成人，見證忠貞二村的起落，本劇寫真書也特闢篇章歌頌眷村媽媽：

眷村媽媽的韌性：人家常講，眷村媽媽了不起，擁有無比珍貴的生命韌性，將家中的小毛頭們拉拔長大，還要忍受丈夫因公務早出晚歸的寂寞，也因此眷村媽媽們的感情特別好。今天李家媽媽外出打工，小孩就先在張媽媽家吃晚飯，這樣互相幫忙照應的情況稀鬆平常。面對艱苦的環境跟考驗，女人往往比男人更能吃苦，這在眷村中處處都是活生生的實證，兒歌唱到「哥哥爸爸真偉大」，其實，眷村媽媽更偉大！（台灣國際角川編輯部，2005）

書寫「父親」原是早期眷村文本常見的子題，由於外省第二代作家在追索身世、建構自我生命史的過程裡鮮少有旁系親屬的參照，也沒有祖先的歷史可以聯繫，因而他們唯一可以詰問、探詢的對象只有父親這一輩，故對他們而言，書寫

³⁰ 「國軍軍眷業務處理辦法」在民國 91 年 12 月 30 日廢止前曾明訂：國軍軍眷業務處理辦法第 4 條 軍眷權益規定如左：一、發給軍眷補給(以下簡稱眷補)，以持有眷補證者為限。二、配住眷舍或輔助貸款購(建)宅。三、發給子女教育補助費。四、免費及減費醫療，申請醫藥補助，生育補助及喪葬補助費。五、當事人死亡，經安葬國軍示範公墓者，後故之配偶得申請合葬。六、申請技能訓練、及輔導就業及家庭副業生產。七、申請救濟。取自 <http://law.mnd.gov.tw/scp/Query1R.asp?tblname=Flويدx&RCODE2=A01400002&RNO=5&prn=1>

父親或者與父親的關係，是他們書寫自我身世無法迴避的一面、也是建構自我認同位置的參照座標和對象³¹（陳國偉，2007，頁 289-294）。此外，許多文學想像、學術研究甚至政治論述中的外省人形象也都被「男性化」，例如指稱外省籍男性的「老芋仔」一詞，在一般論述中已成為老一代外省人的同義詞，但外省女性的樣貌卻相對模糊（廖雲章，2006，頁 8），眷村文學也大多訴說男性的集體經驗，女性角色與其內在的世界通常被淡化處理，或者以照顧者的角色出現（曾意晶，2011，頁 53）；趙剛（1998）探究眷村內的社會關係以及其文化和象徵的建構時也發現，國族（或準國族）的認同政治並非性別中立的政治過程，而有很強的男性利益和意識形態基礎，女性則往往是這種排他政治下的犧牲品（趙剛，1998，頁 67）。

然而隨著台灣本土論的興起、國家機器的介入，外省族群在國家與文化認同上遭遇推擠，都使得這些「父親」原本代表的身分想像，包括中華民國政治身分／中國文化身份／中國民族主義之想像，隨著相關意識在台灣社會的邊緣化而逐漸退場（陳國偉，2007，頁 289-294）；取而代之的是日益「母性化」的眷村再現，例如文化名人王偉忠推出的系列眷村商品，包括紀錄片【想我們的眷村媽媽】、【偉忠媽媽的眷村】食譜《偉忠姐姐的眷村菜》，或者市面上大量以「眷村媽媽」為名的餐廳和食品，都透過母性角度紀錄眷村的歷史和美食。這些眷村商品形成新消費文化的同時，「眷村爸爸」的角色也開始相對模糊³²；換言之，這些緊扣大眾消費脈絡興起的「眷村媽媽」符碼說明了當代眷村的「母性化」極可能源自傳統政治勢力在大眾文化中的式微、以及商品消費邏輯的勃興。

³¹ 類如張啓疆的作品〈勿忘影中人〉、駱以軍的作品〈時間之屋〉、《月球姓氏》、《遠方》；郝譽翔的作品《逆旅》、朱天心的作品《漫遊者》等眷村文本，都圍繞在父親的書寫上。

³² 使用 Google 搜尋關鍵字「眷村媽媽」約有 680,000 項結果，搜尋「眷村爸爸」則只有 388,000 項結果。

第四節 族群的「再現」與「不現」

在「既得利益者」的標籤以及背負戰後國民政府原罪的焦慮下，【再見！忠貞二村】另一個敘事策略則透過劇中外省族群為台灣的安全和民主政治奉獻、肯定拆除眷村能打破族群隔閡、以及劇中「閩南人」對「外省人」從排斥到接納的轉變，建構外省人的土著化（indigenization）；然而這個再現過程卻也排擠相對弱勢的客家和原住民族群，複製了當代台灣族群的主流「勢力」與「對立」。

一、外省族群的「土著化」

外省族群的「土著化」可從劇中眷村第一代人物設定的調整看出端倪。全劇企劃書原本曾設定所有外省人的「祖籍」，例如邵爸爸邵震方祖籍湖南、邵媽媽黃麗君祖籍浙江、老曲曲希聖祖籍山東、呂爸爸呂學文祖籍安徽等，同時也安排諸多兩岸開放後，眷村居民返鄉探親的橋段，如呂媽媽發現呂爸爸在中國另有原配和女兒而大受打擊、負氣回娘家，直到陪呂爸爸回中國探親時看見原配的滄桑，才放下心中的怨怒（公視委製組，2004），不過這些情節後來在劇中都被省略和化約。此外，劇情也未深入呈現第一代眷村居民對中國的鄉愁，反而強調他們早有返鄉無望、必須在台灣落地生根的覺悟，如劇中「823 砲戰」後數年，老曲就自覺：「...反攻大陸啊，我看不容易呀！」多年後邵爸爸過世時，邵媽媽雖曾一度表示邵爸爸活著的時候想跟蔣總統反攻大陸，希望有朝一日帶骨灰回去讓他落葉歸根、入土為安，但等到蔣中正過世、眷村眾人前往追悼後，邵媽媽接著便向邵爸爸上香說：「蔣總統他老人家過世了，我們跟著他來到台灣，現在老家也不知道什麼時候回得去，孩子都在台灣出生的，台灣就是我們第二個故鄉，你就在這裡入土為安吧！」老曲也曾向邵媽媽自白：「我們不是難民、我們在這裡成家立業，已經以這裡為家了，以後不能說自己是難民。」這一連串抹除原鄉記憶和離散經驗，強調眷村居民「落地生根」的敘事，皆導向外省族群對台灣的認同。

劇中另一個呈現外省族群認同台灣的方式則是強調外省族群對台灣的政治民主化同樣有所貢獻。劇組表示，劇中呂爸爸的女兒靜雯以少數投身黨外和社會運動的外省菁英如林正杰、范雲等人為原型，設定她從小功課優異，上了大學以後開始編輯校刊、接觸雷震的《自由中國》和其他禁書，撰寫許多批判政府的報導，最後引起警總注意，被警總跟蹤和約談；部分台詞也暗示靜雯參與了 1977

年的反對運動「中壢事件」³³。

投身黨外運動的外省菁英並非典型的眷村第二代形象。由於實際參與民主運動的外省族群比例偏低（李文忠，2004年8月2日），加上台灣社會藍綠對立、族群偏見充斥的社會情境，使得台灣社會未能深入了解和記憶早年投身民主運動的費希平、傅正、林正杰、鄭南榕、胡佛、楊國樞等少數外省菁英（張茂桂，2010）。90年代後，許多民意調查和學術研究也都顯示，外省族群的政黨支持較傾向國民黨（李廣均，2008，頁100），故本劇特別透過靜雯投身黨外運動、閱讀雷震的作品，點出黨外外省菁英對台灣民主的貢獻，並將外省族群的民主運動系譜拉至早在50年代就開始批判國民黨、籌組反對黨、強調認同台灣、打破省籍隔離的外省菁英雷震（向陽，2010，頁239-268），意圖召喚出與本省族群相似的政治反對運動圖像。

此外，本劇也服膺台灣社會應「告別」眷村的支配論述，認為眷村是將外省族群與台灣社會隔離的象徵。由於台灣國族主義者往往將「眷村」定位為外省人或中國民族主義認同政治的最後堡壘，認為眷村圍牆（或更具象徵意味的「竹籬笆」）內的人值得被同情、需要「融入民間社會」（趙剛，1998，頁36），本劇在製作之初便挪用此論述，主張走出眷村是外省族群唯一的出路³⁴，在企劃書中強調「台灣的眷村經驗是特殊時空背景下的產物，但具有特色的眷村文化長久以來成為族群間的藩籬」，希望藉此劇促進彼此了解和族群融合（公視委製組，2004），並以劇名「再見，忠貞二村」暗示外省族群應該揮別族群隔離的歷史³⁵，同時透過劇中「忠貞二村」的竹籬笆和磚牆來象徵外省族群和台灣這塊土地間的「藩籬」。因而劇終邵家一家人在忠貞二村即將拆毀時環顧屋舍，戰生在地上撿到邵爸爸當年掉在地上的麻將牌「發」時苦笑說：「發財（麻將）不重要，離開忠貞二村揮別舊時代、展望未來才重要...」爾後，推土機推倒「忠貞二村」的圍牆，

³³ 「中壢事件」為1977年年底五項地方公職人員選舉時，中壢市發生的選舉舞弊事件，支持許信良脫黨參選縣長的一萬餘選民因而發生街頭暴動。該次選舉黨外獲得4席縣市長、21席省議員、8席台北市議員、146席縣市議員、21席鄉鎮市長，黨外受到激勵鼓舞，並且逐漸組織化（許介麟，2001：46；張雲翔，2008）。

³⁴ 張朝晟（2011）在訪談中指出：「...雖然來台灣生長在眷村，但不能侷限在裡面，拆了眷村拆了藩籬後應該用寬容的心融入社會，因為拆了眷村對我們的下一代來說是好的，就像我們走出竹籬笆了但上一輩還在裡面、沒有融入，像之前台南縣的議長吳健保，是爭議人物職棒簽賭，跟我是同一個眷村，但他的閩南語非常道地，妳不會懷疑他是眷村小孩和外省人，但他是道地眷村小孩父母一句閩南語都聽不懂，因為他小時候不愛念書，附近有糖廠會跑去那面玩，也因此能生存、經營的小孩，眷村裡的小孩有的很封閉走不出去機會就好，應該要打破藩籬，這是新的精神，因為藩籬沒打破才會造成隔閡，而且對下一代的人來說眷村只是存在記憶裡面，藩籬自然打破、族群自然會消失，再吵二二八或眷村都只是記憶中的東西……。」

³⁵ 本劇在製作之初，編劇一度規劃將劇名定為【天堂】，暗示台灣是一個多元族群融合的「天堂」，但後來為了強調眷村文化特色，在考察台灣各地眷村後，發現台灣最後一個眷村名為「忠貞新村」，位於桃園縣中壢市，劇組便以此為本，將劇中虛構眷村命名為「忠貞二村」，取其「最後」之意（張朝晟，2011）。

象徵推倒與台灣社會的隔離和過去的苦難，在輕快的配樂聲中，眾人感傷但自在地攜手走出忠貞二村，也意味著眷村人終於融入台灣社會。

二、本省族群的肯認

由於 1949 年前後來台的外省族群來自中國各省，並無共同的族群文化，「外省人」族群性的產生，實際上是他們在台灣多年來和本省人互動經驗的結果（李廣均，1996），因而全劇再現外省族群的過程中，也以本省人作為「想像的他者」，透過劇中的閩南家庭「廖／黃家」，刻劃本省族群從排拒到接納外省族群的歷史脈絡，藉以闡述外省族群融入台灣社會的過程，確認外省族群的在地性。

全劇一開始就鋪陳本省小孩和外省小孩分別去追火車、搶火車上的甘蔗，並且分別用國、台語吵架和打架的情節。過程中，本省小孩阿發趁機偷了老曲的手表，在老曲質問時，阿發和同伴們說：「快去叫大人，不然我會被這個外省人打死！」並且和隨後趕到的大人們說：「那個外省人打我！」讓大人們怒罵：「不要以為你們軍人就可以欺負我們善良老百姓！」刻劃當時本省族群對外省族群的偏見和不友善。後來，黃父對阿發疑心，試圖向廖家奶奶說明阿發的嫌疑，奶奶不悅，表示阿發的爸爸（她已故的丈夫）：「被外省人打死，是外省人害他（阿發）沒有爸爸...」，甚至在後來，她的大兒子好心用牛車送即將臨盆的外省籍邵媽媽時，遭阿發反對表示：「（邵媽媽是）外省人不要理他！」，返家後也被奶奶怒罵牛車沾到外省女人的髒血很不吉利。爾後，眷村小孩邵念祖上小學時，也因為被同學罵「外省豬」而和同學打架；廖家奶奶也常常用歧視用語「阿山」形容外省人。除此之外，本劇也再現了當年本省和外省族群通婚往往迫於無奈、不被祝福的情境，如劇中廖家奶奶的姪女阿娥因為年輕守寡，為求依託而委身老曲，廖家奶奶在知情後斥責阿娥，對他們的婚姻不給予祝福。

在此之後，劇情開始鋪陳廖家奶奶對外省族群改觀的經過，例如劇中各個家庭都在 1959 年 87 水災時遇難，但水災過後，在眾多家庭中，鏡頭只帶到官兵們幫廖家清理家園、發送糧食，廖家奶奶等一家老小捧著食物、面露感激的畫面。多年後，金生因廖家奶奶溺愛、和小流氓廝混而差點入獄後，受眷村呂家一家人的感化和教養遠離流氓，也讓廖奶奶滿懷感激。不過廖奶奶對外省人的不滿卻仍未完全消弭，當金生說要想學邵念祖讀軍校時，奶奶怒問金生是不是：「吃到外省人的符水、忽然想去念軍校？」金生和湘芸訂婚時，金生的奶奶也抱怨外省人的儀式不周全，更在金生墜機受傷時，怒指當初金生「不該讀軍校、不該娶外省婆」，認為湘雲「八字硬、剋父、剋兄弟、剋夫」，直到後來奶奶發現湘雲願意照顧金生不離不棄，才向湘芸道歉，允諾將房子登記在湘芸名下，請湘芸照顧金生；

金生遠走他鄉後，湘芸也代替金生盡孝道，使奶奶感念在心，劇終奶奶才和湘雲一家互動親暱，宛如家人。

不過全劇透過廖家建構本省族群對外省族群的不友善和歧視、甚至刻意在敘事中淡化 228 事件的同時，並未相對鋪陳外省族群對於本省族群不友善的回應、偏見和優越感，也未使用任何歧視本省人的用語³⁶，如呂媽媽和邵媽媽討論到金生和湘芸的婚事時，呂媽媽為金生說項，曾論及：「雖然他(金生)是本省人……」被邵太太打斷反駁：「這跟本省、外省沒關係」，強調自己只是憂心金生的職業危險，並不在意金生的省籍；邵媽媽對本省族群的態度也相當友善，例如么兒戰生出獄時，她還特地模仿本省人的習俗，準備豬腳麵線給戰生吃，對本省族群的文化展現開放態度，使得廖家對外省族群的仇恨相形簡化和不理性。

三、本省族群再現政治的「修正」

有趣的是，本劇建構本省族群對外省族群的「肯認」時，本省族群的形象也幾經調整。全劇初版企劃書中，編劇將廖家奶奶的兒子阿發刻劃為無惡不作的地痞流氓，不但帶壞金生、戰生，還害金生險些入獄、導致戰生誤殺少女、唆使阿娥偷走老曲的財物、發展情色和賭場事業、誘拐少女進行非法性交易、擔任大家樂組頭等。然而，全劇後來的呈現中，阿發的「惡狀」被稀釋到多個角色中，劇中的阿發兒時雖然偷竊老曲財物、對外省族群不甚友善，長大後也因為生意失敗，導致廖家損失不少祖產，但並未被刻劃成萬惡之徒。張朝晟在談到本省族群的再現時曾指出：

我們很刻意避免(族群偏見)這樣的情況，其實裡面有一個張美瑤(飾演廖家奶奶的演員)這一派的，(我們)不想落入以前本省人就不好的標籤，壞人不分族群都有，好人也都有，寫的時候編劇不會注意這個，拍的時候很注意，把他淡化稀釋掉，不能全部都是某個族群的人不好，像黑人(演員陳建州的藝名，指戰生這個角色)朋友裡有眷村有小流氓，我們當然說忠於現實，也考慮到不要讓人家有(族群)刻板印象……(受訪者張朝晟)

對本省角色形象進行調整和反思的傾向極可能源自 80 年代以後的政治和文化變局。陳光興觀察 80 年代後的台灣新電影發現，雖然戰後國民政府長期掌握電影機器和文化圈，導致圈內主要人才被外省族群壟斷，但許多外省籍編導在作

³⁶過去眷村內的人視眷村外的台灣人為「土台客」或「台客」，眷村外的人叫眷村裡的人「竹籬仔」，都是負面符號(林濁水，2006，頁 67)。

品中開始刻意美化本省人、醜化外省人，例如楊德昌 2001 年的作品【一一】中，所有負面人物都是外省人，堅持理想、不為利誘的則是本省人，而這種調整極可能來自過去外省族群長期壟斷主流文化以後的罪惡感投射或者補償（陳光興，2006）。

這個「自省」的過程也可能是外省族群自身的認同調整，如同趙剛（1998）和曾意晶（2011）都發現眷村文學代表作家朱天心作品中的認同演變，指出同樣描寫眷村的早期作品《未了》到後期的〈想我眷村的兄弟們〉，《未了》中的眷村外省人在文化和性格上都較本省人優越，朱天心母親苗栗客家的血緣也完全隱形（只隱約點到眷村夏家的本省太太是本省人，且是「地方望族」而非「普通的本省人」），但後期的〈想我眷村的兄弟們〉開始對國民黨神話和外省族群優越感進行自我批判，眷村變成危險老兵的集結地、「眷村兄弟」則多淪落在外當盜匪。這個轉變反映了部分外省第二代隨著族群的政治力量消長，在族群和政治認同上進行自我調適以洗刷「等同於國民黨」原罪的傾向。

不過【再見！忠貞二村】劇中的「補償作用」卻也複製了當代台灣族群的主流「勢力」與「對立」。全劇再現本省族群的過程中，一度嘗試再現客家族群故事，但卻隨著後續的協商而漸漸隱沒。在初版企劃書中，編劇刻劃呂媽媽鍾碧玉是客家籍女子，在擔任教員時和外省籍教員呂學文相戀，因而引起保守的客家村反對，險些和家人。然而後來播出的版本並沒有明確說明鍾碧玉的族群身分，只有在呂媽媽和邵媽媽討論到金生和湘芸的婚事時曾提及：「雖然他（金生）是本省人……」，隱約透露鍾碧玉同樣也是「外省籍」。

客家族群在台灣的「隱薄」，一方面源於二戰後國民政府長期壓抑閩、客文化，二方面是 1960 年代後的都市化使得大量客家人離開傳統客家村，但都市中的客家人口比例仍偏低，基於經濟競爭，客家人多半選擇隱藏客家身分，學習使用其他優勢族群的語言（包括文化上優勢的國語和人數上優勢的福佬話），客家語言和文化未能獲得良好保存³⁷，漸漸成為台灣的「隱形族群」（王甫昌，2003，頁 129-132）。而在文學文本中，過往客家族群的書寫者因為在寫作的意圖上並未刻意標舉客家身分，有意識地親近以福佬族群為主軸的「台灣書寫」，也使得客家族群在文化上長期位居邊緣（陳國偉，2007，頁 185）。儘管 90 年代後客家意識興起，但外省與閩南族群的對立以及勢力消長仍然是台灣族群政治的主流，因而在這部以族群融合為主題的電視劇中，客家族群的浮現與隱沒也船過水無痕，如同眷村文學代表作家朱天心作品中從未浮現的客家系譜。

³⁷徐正光、蕭新煌調查 1990 年代台北地區的客語使用狀況也發現，客家受訪者在工作場所中，只有 4% 使用客家話，大部分都使用國語（北京話）或閩南語。

小結

二戰過後，國民黨政府高舉「中華民族主義」，透過國語政策和「中華文化復興運動」建立外省族群在文化和政治上優勢地位，但是這個優勢地位隨著 1980 年代以降的政治民主化和本土化風潮日漸消失，導致外省族群開始產生弱勢意識，進而在 2004 年總統大選爭議時，受到政治對立激化，形成台灣當代外省人的集體焦慮。這個背景促使【再見！忠貞二村】製作團隊得以在公視服務多元和弱勢族群的方針下再現小眾的軍眷文化，試圖藉此消解 2000 年後因選舉而激化的族群對立。

公共電視資本外於商業資本惡性競爭的性質，以及文化本土化潮流下「記錄重要歷史事件和觀點，並介紹台灣各族群豐富的文化內涵」的立台方針，確保本劇能夠避開市場和銷售壓力處理小眾題材，在穩定的資金條件下完成拍攝，不必為了進入中國市場而在內容上和對岸法規妥協。在消解族群壓力、關懷弱勢族群和眷村文化的動機下，本劇所建構的敘事延續 80 年代末期台灣族群書寫的轉向，明顯強調外省族群對台灣的認同及土著化，並透過「階級敘事」消弭既得利益者的質疑、切割與國民黨威權的關係。這個懷舊邏輯如同 Davis (1979) 的論述，【再見！忠貞二村】在 2004 年族群對立的時期，藉由「懷舊」重新建構過往、藉由本土化論述從中重新探詢外省族群的位置，因此【再見！忠貞二村】可視為外省族群在歷經本土化運動、政黨輪替等變局後，試圖透過懷舊敘事進行認同重組的電視劇文本，這也意味著本土化運動導致的國族重構不僅僅限於本省族群，部分外省族群也在過程中透過懷舊敘事建構新的身分和在地認同。

此外，【再見！忠貞二村】的產製過程顯露出公共電視的媒體定位和資本形態保障了小眾文化題材的展演空間，讓部分外省族群的焦慮感尋得宣洩出口，並能細緻呈現眷村的物質文化和外省軍眷的悲情命運。然而，全劇對於眷村出現的歷史源由、拆遷問題並沒有深入的檢討和反思；劇中族群的對立與和解也限縮於閩南和外省族群之間，原本欲同時呈現的客家族群，在集數不足等因素考量下優先被捨棄，複製了客家族群在台灣當代族群政治中的隱薄，亦強化本省與外省族群的衝突結構。

製作單位為避免激化族群對立而淡化「228 事件」、僅揭示本省族群對外省族群的仇視心理，也簡化了族群衝突的歷史成因。值得思考的是，再現歷史記憶的大眾影像文本若只是暴露「歷史的傷口」、而缺乏融貫的歷史解釋，所造成的影響將可能只是「傷口」暴露所帶來的情緒宣洩及意義簡化（何方，1994，頁 202）。

從這個角度反思公共電視以「記錄重要歷史事件和觀點，並介紹台灣各族群豐富的文化內涵」的使命，公視除了透過悲情的眷村敘事讓大眾理解早年軍眷的苦難處境之外，若能應更積極地透過影視文本揭示戰後族群衝突和眷村離散歷史的背景與成因，藉由通俗的大眾文本推動族群歷史的「轉型正義」以及族群和解，並對衝突歷史的加害者進行合理咎責，將更符合「促進公民社會發展、深植本國文化」的設立初衷。

第五章 電視劇【光陰的故事】分析

本文在前一章分析公共電視製作、國內首部以眷村文化為主題的電視劇【再見！忠貞二村】，點出公共電視製作眷村電視劇的文化背景、產製形態和敘事特性。然而同一時期，除了公共電視，國內亦有商業電視台開始投入資金，透過電視劇再現眷村歷史。因此本章節將進一步以商業電視台拍攝的眷村電視劇【光陰的故事】作為公共電視資本的參照，以完整勾勒台灣電視劇場域整體的文化政治樣貌。

第一節 產製背景

【光陰的故事】為中國電視公司（中視）在 2008 年 11 月 10 日至 2009 年 2 月 17 日播出的八點檔連續劇，由風賦國際娛樂與王珮華工作室製作，製作人為王偉忠與王珮華，製作時期為 2008 年 9 月 26 日和 2009 年 1 月 20 日，與播映時間有高度重疊，屬於編播同步、高度商業取向的「on 檔戲」，也是十多年來少數能夠在台灣「鄉土劇」當道的八點檔市場突破重圍、獲得全國收視冠軍的國語電視劇。

本劇以製作人王偉忠等人的眷村成長記憶為基礎，以台灣近代史為背景，虛構 40 年代基隆眷村「自強一村」，描述眷村內「孫家」、「陶家」、「張家」、「馮家」、「朱家」等家庭的故事。全劇以 1965 年出生的女主角孫一美等「五年級生」的成長和愛情故事為主軸，描述劇中人物雖然在物質條件貧乏的 50、60 年代成長，但情感濃厚、互動溫馨，且都得以在多年後苦盡甘來的故事（劇情大綱和人物介紹詳參附錄）。

一、製作動機與市場規劃

【光陰的故事】為中時集團接手中視後規劃的系列國語電視劇之一。中時集團在 2003 年併購中視後，希望增加電視內容製作幅度，因而委由節目部於八點檔時段製播一系列與主流「鄉土劇」區隔的「國語連續劇」。時任節目部經理的陳浩認為，製作電視劇可以同時透過外銷中國獲利，而溫情的倫理劇是兩岸市場的「最大公約數」，因此決定製播【牽牛花開的日子】（2007）、【光陰的故事】等一系列強調「人情」的電視劇。在這一系列規劃中，【光陰的故事】以「眷村懷舊」為主題的發想和動員則來自陳浩以及長期致力於推廣眷村文化的電視製作人

王偉忠（陳浩，2010）。

市場規劃上，製作團隊同時規劃了國內、外市場的行銷。在外銷部份，由於中視團隊希望將作品銷往中國，在拍攝前已與中國買家談妥購片事宜，甚至考慮到 2008 年 1 月 1 日起，大陸與台灣合拍的電視劇經大陸主管部門核准後，兩岸合拍劇可視為大陸生產的電視劇播出和發行，在播出、發行、參展等方面可享受與中國國產劇同等待遇而考慮與中國合拍³⁸，故在內容上避開政治語言。

國內市場部分則考慮到台灣社會「藍綠對立」的政治情境，加上台灣「八點檔」觀眾以不喜愛沉重劇情的女性居多，因而全劇劇情在國內、外市場和法規的多重考量下，刻意避開可能的政治爭議。

角色設定上，雖然王偉忠和陳浩雖然都是「四年級生」（出生於民國 40 至 50 年的世代），但考量上述市場因素，特別將本劇主角孫一美等角色設定為生於台灣經濟高速成長時期的「五年級生」（出生於民國 50 至 60 年的世代）³⁹，意圖打造「去政治」和溫情主義的「輕喜劇」（陳浩，2010）。

二、產製條件：台灣商業電視畸形的製作生態

儘管中視節目部和王偉忠有心動員，但台灣商業電視劇市場卻因為長期惡性競爭，無法提供【光陰的故事】良好的產製條件，低廉的拍攝成本以及電視台經營權的變動皆導致本劇的敘事相對薄弱。

台灣畸形的電視文化源自戒嚴時期「兩報三台」的壟斷。由於戒嚴時期的電

³⁸國家廣電總局宣布自 2008 年起，兩岸合拍的電視劇在播出、發行、參展等方面，享受與大陸生產的電視劇同等待遇。因而本劇原本要將孫父回河南探親的劇情拉到中國拍攝，藉此讓本劇成為兩岸合拍劇，享受合拍劇的優惠，但後來因為演員的檔期問題無法執行（中國國家廣電總局，2007）。

³⁹ 陳浩(2011)在訪談中表示：「我們兩個是四年級是同年，1957 年的，我們這一代比較不一樣，我們小時候雖然苦但沒有三年級苦，台灣開始好了，經濟要開始起飛…那我們討論了一個作為電視劇的主角，講得太四年級，四年級很多的背景電視的觀眾不是那麼熟悉，基本上我就希望從電視劇和觀眾角度把主角拉到五年級，因為五年級會比較…日子過得更好一點，生活裡老調的主題比較少了…五年級這一代比較日子過得稍好比較開心，所以用五年級為主調當電視劇，因此情節比較輕，描述老一代的故事比較少，描述整個五年級那個世代成長的過程，比較沒有講他們父母的故事，比較少，但偉忠自己想講的還是四年級的故事，比較刻骨銘心，所以決定找賴聲川作舞台劇，因為舞台劇的觀眾比較 focus，可以講上一代 1949 年，那個舞台劇比較像上一代的故事，像上集，光陰像下集，比較 heavy，講上一代怎麼落腳，家鄉比較不一樣，融合比較粗糲比較多的血淚在後面，那一代的年輕的人、四年級的，過得不是那麼好，寶島一村裡面有姊姊跑去當吧女的…三年級的家國情緒更重過得更(不好)，白色恐怖的陰影都比較大，到四年級這代有點承先，但是日子開始好一點，譬如說我們大概都是在家裡有的家庭好一點的在小學的時候開始有洗衣機,電冰箱,冷氣機…到五年級，這樣的東西 take for granted，比四年級的狀況更 wealthy…所以比較大的是這兩個隔開來，電視作為一個比較輕的喜劇的講人情味的講 community 的，寶島一村就寫比較歷史的上一代的故事，而且上一代的故事在光陰裡比較少，在寶島一村就比較濃厚，器物更貧乏生活環境更差…那時候有點(市場)區隔，區隔的結果是他想講的很多的故事沒辦法在電視劇裡講完，他想講的是寶島一村自己的成長。」

視產業由國民黨威權政府把持，即使解嚴後也處心積慮壟斷，導致反對勢力不顧禁令，非法播放有線電視，直到美國要求阻止有線電視侵犯智慧財產權，政府才加速立法，直接將 250 家非法有線電視台合法化、放鬆外國進口節目限額，但台灣的經濟規模有限，過度開放造成商業集團瓜分有線電視，淪於被外資收購，三台也從原本獨佔百分之百的廣告量，如今維持二成猶有困難（李金銓，2009：13-14）。

台灣電視劇生態亦在上述背景下，受港劇、日劇、韓劇侵奪，頻道瓜分使三台從原本 30% 的收視率跌至個位數，影響電視台投資戲劇的意願，中視也從此褪下 80、90 年代「戲劇王國」的榮光（李志薈，2004：37），各電視台開始壓低戲劇製作成本，甚至因為外購節目平均成本每集只要台幣 10 萬元左右，開始避免自製戲劇，自製節目比重一路下降，以 2009 年為例，台灣電視台播出的日劇、韓劇與中國劇片數，幾乎各是台灣自製戲劇的三倍之多（劉愈青，2010 年 11 月 11 日）。

在電視市場惡性競爭、八點檔電視劇成本驟降的情況下，【光陰的故事】的成本約莫一集 60 萬，不但遠低於台灣主流的電視劇文類「偶像劇」120 至 350 萬的製作成本⁴⁰，和公共電視同是眷村電視劇的【再見！忠貞二村】相比，成本也只有一半。製作人王偉忠便曾表示：「...電視劇（《光陰的故事》）我目前並不滿意，因為這部戲是為電視台拍的，而台灣電視文化已經變態了，電視台的成本低到你不能想像。第一給錢太少，第二演員也不是精挑細選，第三它被廣告所牽制，所以才會有現在看到的 52 集、100 多小時的長度...」（天藍，2010）例如王偉忠雖然曾有心邀請旅居大陸的台灣大牌演員回台擔綱本劇演員，但對方因為酬勞太低而拒絕⁴¹。

電視劇製播環境失調下的低成本也導致編劇創作和劇組拍攝時的許多侷限。《光陰的故事》編劇徐譽庭即曾在個人部落格上表示：「...接受了劇本費打五折、接受了製作費窘迫下的棚內景、接受了每集演員必須限制出場量---接受了所有大環境不好的因...一路走來，收視率節節高昇，可我並不是那麼快樂，因為：大環境依舊是大環境，『光陰』的成績，根本沒有改變它們。」（徐譽庭，2009），許多創意必須和低成本妥協，須另行透過電視小說呈現，如編劇徐譽庭在全劇播映後出版的同名電視小說中的前言表示：「雖然，礙於篇幅，劇中很多情節在電視版裡被刪減了，但，請別懊惱，在小說版裡，我也把那些因為經費、時間的不

⁴⁰ 根據台灣經濟研究院調查，小製作規模的台灣偶像劇每集製作成本約為 120~150 萬，大製作規模的台灣偶像劇每集製作成本約 250~350 萬不等（台灣經濟研究院，2009）。

⁴¹ 王偉忠曾經想請旅居大陸的台灣大牌演員回來演【光陰的故事】，但對方說「這裡都算人民幣，你請不起我，算了吧！」（王偉忠，2010，頁 158）。

允許，未能著墨、卻在我心裡儲存良久的部分，化爲文字：基樞的失蹤、中橫遊、一美基樞的婚禮、蜜月、孫伯伯的返鄉、馮媽的故事...」甚至使本劇延續台灣八點檔電視劇「虎頭蛇尾」的慣習，只有前幾集密集借用桃園憲光二村進行實景拍攝，後續劇情則幾乎透過簡陋的棚內景完成，人物也只能輪番出現，無法深入發展眷村的空間與文化脈絡⁴²。

電視市場惡性競爭下，電視台經營權頻繁的變動，以及高度商業導向的決策也不利【光陰的故事】的敘事發展。

製播【光陰的故事】的「中國電視公司」成立於 1968 年，和「中國廣播公司」及「中央影視公司」原屬中國國民黨黨營事業，2005 年底黨政軍退出媒體期限屆滿後，華夏投資公司將此三家公司售予中時集團董事長余建新所成立之榮麗投資公司，使得中時報系繼 2002 年 6 月買下中天電視台後，形成跨報紙、雜誌、衛星電視、無線電視的跨媒體集團（陳炳宏等，2009，頁 76-79）。中時集團在這段時間內原有一系列國語電視劇的規劃（陳浩，2011），但不敵激烈的商業競爭，在短短數年間再度易主⁴³。2008 年 10 月，旺旺集團及蔡衍明家族企業以 204 億元買下中時集團，旺旺集團入主中視和中天，經營權的變動嚴重影響本劇製作。

由於中視新經營團隊傾向以購片代替自製電視劇（見表 5）⁴⁴，不願意繼續投資電視劇拍攝，因此中斷中視節目部後續多部電視劇的拍攝和外銷計畫，也導致中國買家取消【光陰的故事】等劇的購買⁴⁵（陳浩，2010）。此外，針對拍攝中的【光陰的故事】，新的經營團隊也多次對電視劇製播內容、集數和流程進行干涉，甚至無預警刪減經費，如編劇徐譽庭曾在個人部落格表示：「在寫收尾這

⁴² 編劇徐譽庭指出：「八點檔有一個編劇模式在台灣，前幾集爲了吸引觀眾目光所以人物會輪番上場，情節也是非常緊湊，走到中段收視率穩定就會有一些偷吃步，比方說會限定，其實也和預算有關，前面三集或五集，製作人會拿著賠錢的心態作出觀眾的注意力，所以前三集的製作費一定是爆掉，後面就會開始控制人物，因爲她就只有一些製作費，一個演員的製作費一集如果是兩萬，光陰這麼多演員光演員就可以吃掉所有經費，所以要搭配說兩萬塊的演員出現幾個一萬塊的可以出現幾個，這就是八點檔的一種生存規則，這比寫偶像劇困難……」

⁴³ 2008 年 11 月 15 日，中國時報刊登聲明：「中時媒體集團基於對社會的責任與使命，在經營環境日益艱困之際，爲期永續經營發展，決定邀請旺旺集團蔡衍明先生接棒經營。蔡衍明先生表示，接手中時媒體集團目的在於維護具社會價值之媒體並善盡社會責任，未來將與余建新先生及時報集團員工攜手努力，開創更美好的願景，並繼續弘揚時報集團的價值理念。」（台灣立報，2008 年 12 月 4 日）。

⁴⁴ 在【光陰的故事】之後播出的 31 部八點檔戲劇之後，只有 4 部戲爲台灣自製電視劇，其他全部外購自中國、韓國、日本等地。

⁴⁵ 陳浩：「中視沒轉手、（電視劇）政策可以做下去的話，我已經談到第五個（電視劇），就是會一直拍下去，每個劇我都去找買主，是一系列的，拍了就不會停了…那時候大陸我都談好要賣掉了，也是新的中視老闆不是那麼支持，大陸的買家就沒有履行合約，他想要買、他知道我想作一系列的，他想買來賣，我如果作兩部就走了他就沒買，如果大陸版權有賣到這是不會虧錢的。」

兩集時，我接到製作人的電話，才確定播出到 52 集，而劇本已經超長。所以，最後幾集的劇本的內容必須刪減，因此，再美的歸宿、拍雄的歸宿、一美在電視台擔任製作的趣事...所有支線都必須刪減，我快馬加鞭的刪除了這些戲的次日，又接到電話，中視希望播出 53 集，外加一個五十分鐘的帽子。我當時真的很生氣，一，刪除的戲再補回來，跟原結構已經衝突；二，結局戲單獨放，是有問題而且破碎的。最後，能力有限的我，摘不掉那個帽子的遺憾，也必須眼睜睜看著，被回憶充斥的正式播出...」（徐譽庭，2009）；她也在網路 bbs 系統 ptt 站的 CTV（中視）討論版上留言表示：「據我所知，光陰從四十集以後，製作費每集被砍掉二十萬。當時，我很訝異。收視節節高昇，卻被砍預算？...預算被刪沒原因，只是換了經營團隊的新策略...劇情一定會隨預算受限，隱藏人物、減少外景...」（徐譽庭，2009），王偉忠也曾為文指出，新經營團隊認為每年二月都是廣告淡季，連續劇成本太高，希望【光陰的故事】能夠就好就收，如果觀眾想看，日後再做續集也成（王偉忠，2010，頁 30）。

表 6：旺旺集團接手中視後的「八點檔」類型整理

中視八點檔劇名	首播日期	類型
請問芳名	2009 年 02 月 17 日-2009 年 03 月 12 日	日劇
老王同學會	2009 年 03 月 16 日-2009 年 04 月 28 日	台劇
伊甸園之東	2009 年 04 月 29 日-2009 年 07 月 21 日	韓劇
賢內助女王	2009 年 03 月 17 日-2009 年 05 月 19 日	日劇
閃亮的日子	2009 年 08 月 19 日-2009 年 12 月 07 日	台劇
青梅竹馬	2009 年 12 月 08 日-2010 年 04 月 09 日	台劇
神話	2010 年 04 月 07 日-2010 年 05 月 17 日	陸劇
美人心計	2010 年 05 月 11 日-2010 年 06 月 14 日	陸劇
媳婦的美好時代	2010 年 06 月 08 日-2010 年 07 月 02 日	陸劇
鎖清秋	2010 年 07 月 05 日-2010 年 07 月 27 日	陸劇
聊齋 3	2010 年 07 月 27 日-2010 年 08 月 18 日	陸劇
流星蝴蝶劍	2010 年 08 月 19 日-2010 年 09 月 07 日	陸劇
神話織女	2010 年 09 月 08 日-2010 年 10 月 01 日	陸劇
妻子們的戰爭	2010 年 10 月 04 日-2011 年 01 月 12 日	台劇
歡喜婆婆俏媳婦	2010 年 12 月 08 日-2011 年 01 月 04 日	陸劇
怪俠一枝梅	2011 年 01 月 04 日-2011 年 01 月 31 日	陸劇
宮心計	2011 年 02 月 07 日-2011 年 02 月 28 日	陸劇
唐琅探案	2011 年 02 月 28 日-2011 年 03 月 22 日	陸劇
古今大戰秦俑情	2011 年 04 月 19 日-2011 年 05 月 17 日	陸劇

宮	2011年05月17日-2011年06月10日	陸劇
又見白娘子	2011年06月07日-2011年06月29日	陸劇
刁蠻俏御醫	2011年06月29日-2011年07月22日	陸劇
水滸傳	2011年07月25日-2011年09月20日	陸劇
巾幗梟雄	2011年09月19日-2011年10月05日	陸劇
巾幗梟雄之義海豪情	2011年10月05日-2011年10月28日	陸劇
步步驚心	2011年10月27日-2011年11月22日	陸劇
傾世皇妃	2011年11月22日-2011年12月19日	陸劇
鐵梨花	2011年12月20日-2012年01月16日	陸劇
公主嫁到	2012年01月16日-2012年02月03日	陸劇
龍遊天下	2012年02月03日-2012年02月28日	陸劇
龍行天下	2012年02月29日- 播映中	陸劇

資料來源：維基百科中國電視公司戲劇節目列表（2010年代）

[http://zh.wikipedia.org/wiki/%E4%B8%AD%E5%9C%8B%E9%9B%BB%E8%A6%96%E5%85%AC%E5%8F%B8%E6%88%B2%E5%8A%87%E7%AF%80%E7%9B%AE%E5%88%97%E8%A1%A8_\(2010%E5%B9%B4%E4%BB%A3\)](http://zh.wikipedia.org/wiki/%E4%B8%AD%E5%9C%8B%E9%9B%BB%E8%A6%96%E5%85%AC%E5%8F%B8%E6%88%B2%E5%8A%87%E7%AF%80%E7%9B%AE%E5%88%97%E8%A1%A8_(2010%E5%B9%B4%E4%BB%A3))

第二節 文本產製的社會脈絡

由上述產製背景可以初步發現，台灣商業電視劇市場因為長期惡性競爭，導致【光陰的故事】等大部份電視劇無法擁獲得正常的產製資源，不利於全劇的敘事呈現。然而低廉的成本、小眾的眷村題材卻仍讓【光陰的故事】稱霸多年來以「鄉土劇」為主流的八點檔市場，甚至形成流行風潮。看似意外的結果，實則是文化中介者王偉忠順應族群政治和社會變遷、透過媒體多角化經營達到綜效的結果。

一、台灣民族主義意識形構的轉變

【光陰的故事】是影劇名人王偉忠眾多眷村文化商品之一，出身嘉義眷村的王偉忠從 80 年代開始製作電視節目，近年開始以「尋根」為名，透過多角經營的事業版圖推行眷村文化、開發各類型眷村文化商品。例如他曾在自己的另一部眷村懷舊作品《寶島一村》的演出手冊中為文〈戲開鑼了，我又回到眷村〉自述：「這幾年，我都在運用各種媒介演義『眷村文化』，究其原因，一則是我們眷村子弟不想忘掉那段記憶，再者也深深認為在中華民族近代史上，『它』所代表的意義和內涵，值得大家去體會。」（王偉忠，2009）他也曾在採訪過程中表示，自己近年致力於推動「眷村文化」成為主流文化，而他所有事業裡，眷村議題是他為「自己的理想」而做的「尋根」之旅（王雨晴，2010 年 01 月 25 日）。不過，王偉忠這一系列以「尋根」為名、為「自己的理想而做」的商品實際上仍出自精密的商業盤算。

王偉忠在談中國「文化大革命」等歷史的影視再現時曾表示：「...如今傷痕已經成為很好的個人作品，如傷痕文學、傷痕創作，但若要變成每天晚上八點檔觀賞的公眾電視，民間官方都為難，也許該再等上五十年。」（王偉忠，2010，頁 250）而在眷村議題上，王偉忠則指出：「土地要有安全感，眷村的人才會敢於保存文物、敢於說出自己故事。」（高有智，2011，頁 320）相關表述顯示出王偉忠透過影視作品保存文化的「理想」實際上仍從市場觀點出發；同時也說明作為「眷村人」的王偉忠，曾對於眷村身分的自我表述感到不安。

如同李廣均（2009）的評述，眷村文化之所以能在近年成為跨族群、跨世代接受的懷舊商品是因為『時機成熟了』，若十年前「本土化」呼聲正高的時候推出眷村劇碼則是「政治不正確」（李志德、梁玉芳，2009 年 4 月 7 日）。眷村商品從「政治不正確」轉變為市場新寵，和外省族群形象日漸「去他者化」的趨勢

相互謀合。外省族群的定位曾歷經三個階段的轉變（參表 7），戰後初期國民政府排除本省人的政治參與，透過「籍貫制度」和「國語運動」建構省籍二元社會，使得國民政府和外省人成了台灣民族意識形成過程中，代表壓迫來源、具血統差異的「他者」，直到 90 年代，國民黨威權體制的軟化、中原沙文主義的式微，威脅台灣的他者成為對岸「不放棄使用武力」的中華人民共和國，台灣民族主義開始強調台灣的移民文明，對台灣人的身分論述採取更開放的態度（李廣均，2001）。在外省族群「他者」標籤日漸消弭的情勢下，文化中介者如王偉忠等也開始敢於將「眷村文化」推進大眾媒體市場。

表 7：戰後台灣民族主義社會性格轉變的三個階段

	社會結構	身分論述	社會性格	誰是他者？
1947-1975	內部殖民情境 （省籍差異=支配者與被支配者）	血統	封閉排外	國民黨+外省人
1976-1988	階級化現象 （省籍與階級並重）	主觀意願 （無差別認同論）	有條件開放	國民黨+外省人？
1988-迄今	歷史經驗與文化差異的泛政治化	地域	開放	中華人民共和國

資料來源：李廣均（2001）。〈有關戰後台灣民族主義社會性格的幾點思考〉，林佳龍、鄭永年主編，《民族主義與兩岸關係：哈佛大學東西方學者的對話》，頁 141

二、王偉忠的「眷村樣板」

除了順應族群政治的權力變化，王偉忠對眷村懷舊商品的行銷亦有意識地以台灣社會的懷舊需求為基礎，多角經營的媒體版圖也成為他打造「眷村樣板」的利器。

王偉忠覺察近年台灣社會集體的懷舊需求（李依倩，2010），認為眷村懷舊充滿商機，如他曾論及：「...你看到一個流行的跡象，就要說服電視臺，告訴他日本已經出了《幸福的三丁目》、大陸有了《血色浪漫》、香港出了《偉大城市傳記》，整個社會風潮都開始趨向二戰後的懷舊，所以我也要做這樣的趨勢...」

（2009，童清峰），並且在操作上進行精密的市場區隔，如電視劇【光陰的故事】與舞台劇《寶島一村》看似都是眷村懷舊作品，卻有截然不同的操作模式，因為他認為【光陰的故事】是電視劇，觀眾掌控電視遙控器，一旦覺得無趣會馬上轉

台，所以必須滿足大多數人的需求，故將節目定位為「一個村子的故事」而非忠實紀錄眷村文化；劇情主軸設定為「五年級生的成長故事」而非王偉忠所屬的「四年級生故事」，則是因為他認為「五年級」可對上對下，發揮最大的影響力；相對地，王偉忠也主張《寶島一村》是觀眾自願買票進劇院看的舞台劇，一定會「坐到最後一刻」，他就因此放手記錄他記憶中的眷村故事（王曉晴，2009）。

王偉忠多角經營的媒體版圖，也成為他販賣眷村文化的利器。王偉忠旗下的媒體事業包含金星娛樂公司、數位製作、精彩製作、百分百影視、北京北星娛樂、風賦國際、A-list 明星藝能學園、全民大劇團等（詳細業務參見頁 31）。在【光陰的故事】播出期間，王偉忠曾多次動員旗下節目協助宣傳，如該劇演員多次出現在王偉忠旗下綜藝節目【康熙來了】中、也成為旗下節目【全民最大黨】的模仿主題；【光陰的故事】播出前後，王偉忠所發行的眷村商品如紀錄片【想我們的眷村媽媽】（2006）、【偉忠媽媽的眷村】（2007），同名電視小說和 DVD【光陰的故事】、舞台劇【寶島一村】（2009）、號稱【光陰的故事】「續集」的懷舊電視劇【閃亮的日子】、飲食書《偉忠姊姊的眷村菜 1》（王蓉蓉、王偉忠 2008）、《偉忠姊姊的眷村菜 2》（王蓉蓉、王偉忠，2009）、《偉忠姐姐的眷村便當菜》（王蓉蓉、王偉忠，2010）、販賣眷村美食的【忠字號】網路商店等，也使得「王偉忠版本」的眷村文化，配合他「...我生長的眷村故事，實際上，也是所有眷村的故事」的論述⁴⁶（王蓉，2007），透過各種媒體形式嚴密地滲透進台灣社會，以同質化的「眷村樣板」形成商品綜效。

尤有甚者，近年王偉忠致力於進軍中國市場⁴⁷，【光陰的故事】在製作之初也有進軍兩岸的佈局，而王偉忠對於文化商品的「創作彈性」則使得他的「眷村樣板」能輕易滲透進包括中國在內的華人社會。王偉忠對於和中國的合作一向有極大的彈性和柔軟的身段，他曾表示：「與大陸電視台合作，就要學習別人的地氣做節目。」對於大陸廣電總局各種禁令，他也以「適應」為策，強調：「我也

⁴⁶ 王偉忠曾在〈眷村啊！眷村〉中提及：「每個社區都有類似的外形，黑色的屋瓦櫛比鱗次，莫名其妙冒出來的二樓，狹窄的巷道，還一定會有條特別熱鬧的十字小巷，巷口有棵大榕樹，樹蔭下隨意放幾張破了洞的藤椅，好讓各家媽媽杵在這個角落聊天交換情報…在不是我的村子裡，卻看到好熟悉的榕樹…在不是我的村子裡，卻看到好熟悉的榕樹、小巷，甚至連參差不齊的天際線都亂得幾乎一樣。為何眷村不分南北，都呈現了這麼類似的生活環境呢？邊走邊問，深入研究後，才發現全省眷村的興起與敗落，都恰恰反映民國四十年到九十年之間社會繁榮進步的足跡，以及老一輩的凋零速度…紀錄片完成之後，命名為「偉忠媽媽的眷村」，說的是我生長的眷村故事，實際上，也是所有眷村的故事」（王偉忠口述、王蓉採訪整理，2007，頁 11-20）。

⁴⁷ 近年來王偉忠致力於開發中國市場。他曾自稱要當個「好托」（襯托者），希望能開發華人市場，曾帶領工作人員到上海及南京，與江蘇衛視、上海東方衛視合作，於 2010 年 1 月在東方衛視推出《華人大綜藝》及在江蘇衛視推出《幸福晚點名》（王雨晴，2010 年 01 月 25 日），王偉忠所投資的「風賦國際」也在 2011 年進軍中國（白喬茵，2011 年 02 月 28 日）。

不是個安分的人，從小就沒計畫，現在的社會是變化趕不上長官的一句話。」（王雨晴，2010年1月25日）。故【光陰的故事】以及他另一部以眷村為主題的舞台劇【寶島一村】⁴⁸、散文《我住寶島一村》等眷村商品，都能取巧地迴避兩岸敏感的政治神經，迎合中國的廣電政策和市場，使他的「眷村樣板」成為兩岸三地最強勢的外省流離敘事。

⁴⁸ 除了【光陰的故事】刻意淡化敏感的政治脈絡，舞台劇【寶島一村】也有類似操作，例如【寶島一村】在中國演出的版本，刻意模糊化中華民國的國旗和國旗歌，以符合中國的審批標準。

第三節 商業市場機制下的眷村再現

在精密的市場佈局及社會觀察下，題材小眾的【光陰的故事】得以在電視劇市場高度商業導向、產製環境低劣的環境中找到展演空間。然而，惡劣的產製條件卻也使得劇中的懷舊敘事呈現嚴重的「去政治」和「物件化」風格，並且在再現族群關係和身分認同時採取保守傾向。

一、眷村的流行化與物件化

【光陰的故事】的敘事時空以 40 年代的基隆為背景，虛構眷村「自強一村」，不過由於製作經費短缺，【光陰的故事】僅有前兩集在桃園憲光二村還原眷村實景，爾後的拍攝則在攝影棚內搭景，透過簡陋道具再現眷村景觀。

敘事時間上，【光陰的故事】以 60 年代為起點，透過電視名人王偉忠配合舊新聞畫面作口白，強調本劇女主角孫一美是在「民國五十四年，紅葉少棒中華隊打贏日本隊的時刻」出生、她的妹妹孫再美則在「民國五十六年第一包速食麵在台上市」時出生、小弟孫家柱則在「台灣第一部連續劇《晶晶》開播、第一個『大同寶寶』出產」的民國五十八年出生，並利用「民國五十四黨納颱風襲台、故宮在外雙溪落成、第一百貨在台北開幕、中華少棒隊在亞錦賽首度打敗日本、民國六十四年蔣公逝世、越戰結束、迪斯可風從美國吹來、民國七十七年蔣經國去世、李登輝繼任，報禁解除，電影三級制實施、張雨生以我的未來不是夢大紅、CD 市場普及...」等具體歷史事件營造寫實感。

人物設定上，劇中的眷村居民多數為物質貧乏的中下階級，但彼此的情感深厚、互動溫馨，並且都得以在多年後苦盡甘來。全劇更透過製作人王偉忠以「上帝之音」的姿態，透過旁白形容劇中人物擁有「窮得只剩下義氣的溫暖」、「壞人都不敢太壞的良善」，「一家烤肉萬家香的濃情」，並透過片頭曲畫面重複「珍惜我們一起走過，物資貧乏、互相扶持的時代」的字幕，欲召喚往日「物質貧乏但內心富足」的情懷，呈現出不直指社會黑暗、以樂觀態度和倫理道德解決問題、最終走向光明結尾的「健康寫實主義」⁴⁹風格。

⁴⁹1963 年，中影總經理龔弘提出「健康寫實主義」的創作路線。「健康寫實主義」得自美國《讀者文摘》編輯風格之啟發，此類影片在描述社會生活之同時，往往避開呈現黑暗面，也不直指其肇因。龔弘提出此路線的背景是 1960 年代台灣國防穩定、經濟逐步成長，社會出現安逸氣氛而軟性（政治）宣傳氣候成型，並且與國民黨當時的文藝政策的「六不」（不專寫社會的黑暗、不挑撥階級的仇恨、不帶悲觀的色彩、不表現浪漫的情調、不寫無意義的作品、不表現不正確的意義）相呼應，形成當時代電影極力避開社會黑暗面、避免指陳問題根源，一逕盲目樂觀地以倫理道德解決問題，而將故事帶至光明團圓結尾的「健康寫實風格」（盧非易，1998：103-104）。

此外，本劇也延續台灣懷舊風潮中「去政治」、「物件化」的敘事風格（李依倩，2006），主要角色的塑造大量結合台灣媒介懷舊消費脈絡的符碼，例如在他們的生活中堆砌 50 至 80 年代的玩具（如彈珠、跳房子遊戲）、漫畫（如科學小飛俠）、音樂（如校園民歌）、服裝（如喇叭褲）、機車（如偉士牌）、常民生活中實際使用的器物（如明星花露水、綠野香波洗髮精）、影視文本（如連續劇《一代公主》、《長白山上》）和飲食（如彈珠汽水、維力炸醬麵）等物件，並使用刻版印象化的符號指涉（如劇中老兵孫父在台灣開放大陸探親時以：「...那天我娘讓我上街買兩瓶醬油，一出門啊我再也沒回過家了」的自白），再現因媒體報導而使台灣人耳熟能詳的外省族群離散故事。

大量使用過往懷舊文本中頻繁出現的物件和符號一方面使得【光陰的故事】能夠透過重疊的生活經驗和記憶召喚所設定的主力觀眾群「四、五年級生」；另一方面也能透過這些物件和符號在消費脈絡中的複製和生產⁵⁰，使年輕、未實際經歷該時期的六、七、八年級生輕易進入劇情脈絡。本劇的周邊商品，包括蒐羅劇中校園民歌的電視原聲帶、以及詳細介紹劇中懷舊符碼（包括 50 到 70 年代的流行服飾、音樂、電視節目、飲食）的《光陰的故事》電視小說，也進一步強化年輕觀眾對懷舊符碼的辨識度。

爲了極大化收視群，【光陰的故事】也揉合其他商業電視劇的類型公式，在角色設定和情節發展上使用「懷舊」外衣包裝羅曼史和偶像劇元素，吸引懷舊文本的非主力觀眾一年輕收視族群的共鳴。在角色設定上，女主角孫一美和男主角許毅源這兩個角色的塑造高度接近傳統羅曼史的角色典型。Modleski（1984）曾歸納哥德小說（Gothic Novel）、禾林羅曼史（Harlequin Romance）、居家小說（Domestic Novel）的系譜發現，羅曼史中的男主角往往有冷酷、驕縱、暴力但內心柔軟的傾向，女主角則大多有單純、善良、對男主角的愛慕自欺欺人等形象，這些作品中的男、女主角會先產生偏見和誤會，繼而在後續情節中化解，互動中男主角甚至會對女主角施展以「強烈愛慕」包裝的性暴力（例如強吻），並且出現比女主角性感、成熟的女主角，以映襯女主角對性的純真，而這種敘事策略是爲了讓女性羅曼史讀者超脫「雙重凝視」（即女性透過想像男性對自我的凝視而進行的「自我凝視」），以釋放自身行動力。

【光陰的故事】中，男主角許毅源的角色設定即是聰明、風流的流氓，之所以加入幫派是爲了保護母親和自己不再受父親家暴，實際上「心地善良」。他起初愛上的是比女主角「美麗、成熟、聰明」的女配角汪茜茜，後來才漸漸喜歡上「善良、天真、甚至有點笨」的女主角孫一美；而原本厭惡許毅源孫一美，在和

⁵⁰ 相似符碼也大量出現在其他的媒介懷舊文本中（李依倩，2006）。

許毅源的相處過程中慢慢化解偏見，她的「善良、天真」也漸漸「感化」了許毅源的暴戾之氣，使他「改邪歸正」。二人的互動中，許毅源也曾因愛慕而展現性暴力（強吻），孫一美對許毅源的愛慕「後知後覺」也符合典型的羅曼史結構。這些揉合羅曼史的橋段也確實在收視上收效，全劇最受媒體和青少年迷群聚焦的劇情便是男女主角的戀情，如 PTT 站中視版和 youtube 網站上出現大量年輕網友環繞著二人戀情發展的迷群後文本（包括「同人文」和短片等）以及討論文章，數量是近年中視八點檔連續劇之最。

在情節發展上，【光陰的故事】也結合了偶像劇公式。趙庭輝（2005）曾指出台灣偶像劇的敘事公式主要包含多元化的愛情價值觀（多角戀愛）、強調服裝造型與階級意識、反抗成人權威、建構自我的生活方式與態度、社會價值觀的緊張與衝突、以音樂包裝戲劇並烘托偶像魅力等元素。【光陰的故事】則將這些偶像劇元素和懷舊符碼加以揉雜，以「舊瓶（懷舊）」裝「新酒（偶像劇）」，販賣給年輕收視族群，如本劇故事主線是孫一美、許毅源、汪茜茜、陶復邦、朱磊之間糾結的多角戀情；汪茜茜長年以激烈言行反對母親改嫁、許毅源持刀砍殺長年家暴的父親未遂等情節則展現對成人權威的反抗；陶復華因為聯考壓力而發瘋等情節則反映青少年與社會價值觀的衝突。

此外，劇情也透過「懷舊」服裝和造型（妹妹頭、高腰褲、花襯衫、喇叭褲），打造「樸素但美好」的生活想像，並且大量使用老歌和校園民歌製造懷舊氛圍；演員也刻意選擇年輕和女性觀眾偏愛的青春偶像（如陳怡蓉、賴雅妍、楊一展、黃騰浩、馬念先等）擔綱⁵¹。這些策略也確實吸引以往大多不收看八點檔的年輕族群進入收視戰場，2009年2月11日【光陰的故事】劇組在官方網站發布的新聞稿即指出，AGB 尼爾森調查顯示【光陰的故事】在 15-44 歲年輕收視族群上穩居全國第一，這同時也是中視短暫獲得八點檔收視冠軍的關鍵（古詩鈴，2008年11月12日）。

如同王偉忠一貫的懷舊策略：「文物不只要保留，還要說出背後故事、知道如何展現文化，讓有回憶的人找到回憶，讓沒有回憶的年輕人也能體驗這段故事，甚至被故事吸引；因此『流行化』對保留眷村文物很重要，流行感和懷舊文物可以創造「衝突美感」……」（高有智，2011，頁 320）懷舊符碼流行化的策略使得台灣的年輕觀眾如同 Appadurai 的論述中「美國年輕人透過一次又一次的

⁵¹陳浩（2011）表示：「因為我們選角都是找，選角很仔細耶選角都找很年輕，青春偶像型的，包括海角七號的那個馬念先找來的，就是考慮這些，那幾個都是年輕的，拍年輕的路線一定會受歡迎。全部都已經考慮到女性的觀眾、年輕的觀眾。八點檔的主要年輕觀眾是女性，拍五年級也是這樣，比較不那麼 heavy，偏偶像又不是偶像拍法，比較接近生活的拍法。女性會喜歡看家庭劇，八點檔都是女性看，只要不是打打殺殺的，女性觀眾都滿喜歡看的……。」

重播認識父母的偶像」，透過懷舊符碼的生產和複製、與流行文類的揉雜，使得「沒有記憶的眷村懷舊」得以流行。

二、去政治的健康寫實主義

在尋求年輕觀眾支持之外，【光陰的故事】也企圖和歷經台灣經濟從貧困到發展、卻又在 2008 年左右遭遇經濟困境的中年世代對話，延續台灣 80 年代懷舊電影的敘事模式，建構「甜蜜」和「感傷」二大主題（何方，1994），藉由大量鋪陳觀眾共有的兒時玩樂記憶，訴求本劇能夠幫助觀眾在經濟（世界金融風暴）和政治的逆境（藍綠鬥爭）中，找回過往「物資缺乏但心靈富足」的感動，例如在【光陰的故事】音樂原聲帶的文字宣傳強調：「**2008 年秋天，世界金融風暴，全球環境丕變，國內藍綠鬥爭不停也不歇。台灣四、五年級身為社會中堅，或為父母，或為子女，多少都有些感觸。想當年，在我們成長的年代，什麼都缺乏，但是莫名其妙的擁有一些希望與信心...看看過去，想想未來，試圖找回一種我們曾經擁有又失去的感動。**」並且透過主角們紛紛事業有成、家庭美滿的結局，接合台灣觀眾從早期物質生活匱乏，歷經多年努力而「苦盡甘來」的集體心理。片頭曲甚至特別安排時任桃園縣長的朱立倫、亞都麗緻飯店總裁嚴長壽、立法委員李文忠等中生代政商名人伴唱，為經歷艱苦歲月後終能「功成名就」的觀眾「代言」。

在「苦盡甘來」的「甜蜜」以外，全劇結局也安排主角們感傷地搬出自強一村，並連續用四個眷村的全景和一個夕陽餘暉的畫面，配合「這是民國八十六年的冬末，隔年，因為眷村改建計畫，村子裡的老鄰居陸續的搬出...」的旁白，再現 1996 年軍眷村改建條例實施後，全國多數眷村改建，新社區因為改建型態趨向現代化和大樓化，失去原有的公共空間，導致居民心理依賴消失的傷逝（桃園縣文化局，2009，頁 43）；而這種因空間消逝而產生的懷舊感，接合的不僅僅是多數外省族群的眷村空間經驗，同樣也可與台灣在都市化和工業化後，農村等傳統空間消逝的情感扣連。值得注意的是，全劇在鋪陳傷感之外，仍積極轉化傷逝，強調「...村子裡的老鄰居陸續的搬出，不過請相信，幸福仍在繼續著...」使觀眾的情緒得到補償，並與觀眾所面臨的政經困境接合。

然而在這個敘事基調中，男主角許毅源怎樣從「本省小混混」成為中小企業主？女主角孫一美怎樣從聯考制度下的失敗者變身事業成功的女強人？眷村興起和衰微的歷史背景為何？劇中皆未作融貫的歷史解釋，僅透過簡單化、浪漫化的方式呈現，或以消費市場操作過的眷村符碼（如眷村裡的各省鄉音、外省媽媽的旗袍、餃子和牛肉麵）填補，形成諸多意義的簡化。再現世代經驗時，劇情所

「懷」的集體記憶之「舊」也大多是愉悅、輕鬆的記憶，重大而敏感的政治和社會事件，如二二八事件、美麗島事件等則不在這個懷舊隊伍之列，故劇中「四、五年級生」的成長故事因而如同【光陰的故事】同名主題曲、羅大佑的《光陰的故事》歌詞⁵²，主角們全都在「風花雪月的詩句裡...年年的成長」，其生活經驗僅充斥著天真的笑鬧；但 70 年代初，台灣因為面對外交挫敗等重大創傷事件，使得當時代年輕知識分子產生強烈世代意識和世代責任、批判流亡心態，呼籲回歸現實與社會政治改革的世代現象（蕭阿勤，2008），以及在威權時代下數度面對認同危機的創傷（李依倩，2006），都在這部意圖再現「四、五年級生」共同回憶的劇中隱而不現。

⁵² 《光陰的故事》的片頭曲為羅大佑在 1989 年創作、演唱、發行的同名歌曲〈光陰的故事〉，本句節錄自首段歌詞為：「春天的花開秋天的風，以及冬天的落陽。憂鬱的青春，年少的我曾經無知的這麼想。風車在四季輪迴的歌裡它天天地流轉。風花雪月的詩句裡我在年年的成長。流水它帶走光陰的故事改變了一個人，就在那多愁善感而初次等待的青春。」

第四節 迴避與去政治的族群敘事

除了再現眷村生活，本劇在角色設定和情節上也試圖再現台灣的多元族群文化，例如安排主角孫一美的媽媽以及男主角許毅源為閩南人，透過族群通婚再現早年閩南和外省族群的互動。不過在市場考量下，相關敘事皆採浪漫化風格，隱匿早期外省族群和閩南、原住民族群的對立，以及低階外省軍人的婚配困境。

一、浪漫化的族群互動

本劇意圖透過孫家的家庭結構處理本省和外省族群間的通婚問題，設定劇中隨國民黨來台的軍人「孫爸」和小他 20 歲的本省女子「孫媽」因為看露天電影而浪漫邂逅，後來「孫爸」想娶「孫媽」為妻，孫媽的父親原本極力反對女兒嫁給外省人，但後來卻輕易被孫父「坑坑疤疤的台語給徹底感動了...」；劇情對眷村內外省族群和眷村外本省社群間的互動也少有深入著墨，例如來自本省家庭的男主角許毅源「深受孫家的溫暖和親情感動」，輕而易舉地融入眷村家庭和文化，絲毫未遭遇語言和生活習慣的調適問題。

雖然早期「榮民」與台灣其它族群最直接的接觸確實是性與婚姻關係，但低階退伍的「榮民」因為當年「反攻大陸」政策的限制，未婚來台的士官兵早期在部隊裡不能結婚⁵³，雖然 1960 年前後解除禁令，但多數士官兵都超出適婚年齡，有些仍苦等「反攻大陸」、有些因軍中待遇低，無財力成家立業，甚或人地生疏難尋對象，未婚比率相當高，或者只能尋找「殘缺」的婚配對象（胡台麗，1990，頁 302），而這些婚配困境在劇中都透過浪漫化的手法遮蔽。

二、消失的原住民眷村媽媽

延續族群通婚現象，本劇也塑造不同族群的「眷村媽媽」角色，除了眷村裡外省籍的「陶媽媽」、「朱媽媽」、「馮媽媽」，還特別將主角孫一美的母親「孫媽媽」刻劃為嫁進眷村、操著「台灣國語」的本省女子，主角「孫一美」也因此是結合本省和外省族群身分的「芋頭番薯」，使得劇中的眷村敘事能夠融合閩南族群的文化和經驗，爭取閩南族群觀眾的共鳴。

不過，在塑造不同族群的「眷村媽媽」時，除了閩南媽媽的角色，編劇一度

⁵³ 1956 年前只有年滿 28 歲的軍官才能結婚、1956 年起允許有技術（如通訊技術人員）滿 28 歲的士官結婚、1959 年起所有士官年滿 28 歲可以結婚，至於士官則等到 1961 年後年滿 28 歲可結婚（胡台麗，1990，頁 302）

想要塑造原住民眷村媽媽的角色，但爲了避免爭議，最後決定刪除：

（劇情）本來想設計原住民媽媽，但我們很怕原住民的議題...那陣子做了很多原住民的戲，偉忠哥怕原住民媽媽的設計會有一些...呃...⁵⁴妳知道現在弱勢的族群會是一個...如果主角不是放在他們身上，會很怕寫一些偏頗的東西，我舉例來說好了，譬如說【光陰的故事】裡，毅源的爸爸是一個壞爸爸，可是因為他是本省籍，所以就會有..有人提出來說『你看隔壁那個國民黨又在宣揚本省都是壞的』，可是我其實不是這個用意，可是當時怕原住民媽媽這個角色萬一有些偏頗，也會引來這些聲音...【研究者問：那本省媽媽孫媽，是一開始就有意識的塑造？會擔心很麻煩嗎？】因為我接觸到眷村裡的原住民媽媽給我的印象最深的是我當初故事大綱裡有一個這樣的角色，就雜貨店兒子的媽媽是原住民媽媽，那我自己的眷村裡的原住民媽媽後來都嫁給非常老的老伯伯，老伯伯脾氣也不好，後來我其實設計的原住民媽媽是跑掉的，然後後來又回來。因為這個設計偉忠哥就會擔心，所以那個角色我們就沒再讓他出現，就隱隱在我們心裡知道有這樣一個媽媽在但我們沒有提他【研究者問：許毅源的爸爸規劃時沒有想到？】我們本來以為說還好，我覺得我們有本省媽媽（是好的），但沒想到有些觀眾就是故意杯葛.....（受訪者徐譽庭）

故劇本最終隱去「原住民眷村媽媽」的敘事決策，顯現出大眾商業文本以市場考量出發時，避免再現弱勢族群、選擇強化主流族群論述的保守性格，不斷強化傳統族群關係想像（閩南和外省）、邊緣化弱勢族群（客家和原住民）的結果，也使得眷村中的族群關係使終被選擇性的「顯影」，彷彿「族群融合」僅僅是外省人和閩南人之間的議題。然而，早年許多流落台灣的低階士官兵在「反共復國」的神話夢碎後，希望在台灣成家，但囿於各種條件，只能與社經地位較低的女性結婚，甚至「購買」原住民少女，這些後來成爲「眷村媽媽」的原住民女性、以及所生下的子女常常遭受其它眷村居民的排擠和歧視，使得許多「原漢混血」的眷村第二代歷經艱辛的認同困境，甚至不願再提起眷村的血脈（曾意晶，2011）。遺憾的是，大眾商業文本的市場策略仍然無法提供這段歷史再現的空間，使得原住民的眷村史觀始終藏匿在鏡頭的暗角中，無法被大眾記憶和論述。

三、歪斜的認同表述

雖然【光陰的故事】意圖再現眷村地景和外省族群的生命史，但外省族群歷

⁵⁴ 訪談過程中，編劇並未明說王偉忠的相關考慮，但搜尋相關報導可以發現，2008年2月14日（【光陰的故事】開拍前夕），王偉忠曾因爲在旗下節目【超級星光大道】中，要求某原住民參賽者學黑熊叫，被批貶低原住民，引起風波，該事件可能是促成這個考量的原因之一（林淑娟，2008年2月14日）。

經多重轉折的國族情結和離散遭遇在劇中皆輕描淡寫，僅呈現出本土化後的「政治正確」，如孫爸身為外省老兵的第一代移民，全劇並未處理他的認同轉折或危機，只在他第一次返鄉探親前夕對不安的孫媽表示：「那（中國大陸）是我的故鄉，這才是我的家，這還有一美、再美、家柱...我怎麼捨得拋下呢？」劇情至此後亦沒有再交代他返鄉後面對兩岸「各一家」的心境轉折。

除此之外，全劇唯一對身分認同和情境有所置喙的角色，僅有一個「瘋女人」馮媽，在劇中她因為思鄉過度而失心瘋，每天在岸邊等船回大陸。然而這個角色透露出的文本訊息實則如同 Gilbert 和 Gubar 在《閣樓上的瘋婦》(The Mad woman in the Attic) 中所示，19 及 20 世紀的女性作家在父權的壓迫下，常透過「瘋婦」的角色和其話語修正父權強加在他們身上的自我定義，從而「歪斜地說出真相」(Moi, 1985)。在本土化論述成為主流意識形態的當代情境下，全劇則透過瘋婦馮媽鎮日在村口等待回中國的船、不時歇斯底里地嚷嚷：「說來個十天半個月就可以回去，已經是第十個半個月了？」歪斜、取巧地說出外省族群遭遇認同危機和精神分裂的「真相」。

在這些認同表述中，作為第一代外省族群身分認同的「正式／正常代言人」，孫爸的論述與馬英九等外省籍政治人物多年來因省籍身分遭受政治正當性質疑（無論是正面的論辯或者負面的語言暴力），而須不斷引述詩句「年深外境猶吾境，日久他鄉即故鄉」、或作家朱天心「故鄉就是親人埋骨的地方」（王寓中、盧賢秀，2007）的說法，甚至必須在總統就職演說中嚴正表示：「台灣是我成長的故鄉，也是親人埋骨的地方。」（蕭旭岑，2008）等一連串挪用本土認同的政治論述不謀而合，也折射了外省族群在本土化運動後的認同和表述焦慮。

然而，外省族群在階級、歷史記憶、身分認同、離散經驗上具高度內在歧異性，其身分焦慮和認同危機也非常多元，例如雖然許多外省第二代已經對台灣懷抱高度認同，但也有部分眷村居民在 90 年代李登輝領導國民黨時期因為「主流」和「非主流」之爭，受黨國思想高度制約，激盪出更堅定的「中華民國認同」（張茂桂，2010），許多民意調查和學術研究也顯示，時至 90 年代，外省人在身分認同上選擇「台灣人」身分（相較於「中國人」、「中國人也是台灣人」、「台灣人也是中國人」等三種選擇）的比例仍為四大族群中最低（李廣均，2008，頁 100）然而這些認同差異都被化約進劇中孫爸的對台灣的堅定認同中，使得眷村人特殊的認同背景被收編進主流的本土化論述內。

小結

70 年代以後，台灣社會、經濟結構和外交情勢改變，國民黨威權體制面對國內、外情勢的挑戰，開始對內尋求正當性和本土化轉型，使得外省族群原有的族群優勢不再，並導致因國民政府打壓而在民間形成的台灣民族意識逐漸不將外省族群視為對立的「他者」。然而，早期族群對立的陰影仍然存在於台灣社會，在政黨政治「藍綠對抗」的情境中獲得延續，使得產製者有意識地迴避相關歷史議題，故劇組雖然開始敢於將 80 年代眷村消逝的傷懷和眷戀轉化為大眾商業媒體再現的主題，卻同時以「去政治」的敘事手法，避免對立情緒影響收益，並結合二十世紀後因媒介全球化而出現的懷舊風潮，延續台灣懷舊商品去大時代、大事件、物件導向、溫情主義等風格，將眷村文化轉化成去政治、去脈絡的大眾文化商品，爭取不同族群的消費者支持。

然而，國內電視媒體在開放後缺乏合理管制，形成失控的高度商業競爭，導致本劇的產製陷入低成本、因經營權變動造成的決策搖擺等困境中，並且在利益極大化的目標下，強化台灣懷舊商品原有的去政治、浪漫化敘事風格，使得本劇所再現的眷村文化及世代經驗相對簡化，弱勢族群的再現也被刻意捨棄，故觀眾只能透過主角群看見眷村中苦盡甘來的「勝利者」；但那些因為時代和錯誤政策而一生顛沛流離、或者經歷複雜認同轉折的眷村居民，皆隱沒在眷村的螢光幕後。這種以樂觀而盲目的角度歸結台灣歷史以及社會變遷的敘事風格，如同過去由威權政府驅動的「健康寫實主義」，只是動員者已從威權政府轉變為商業電視市場邏輯。

故【光陰的故事】的懷舊邏輯更接近 Jameson (1991) 論述中「對當下的懷舊」(nostalgia for the present)，其文本透過「篩選」過的文化刻版印象和商品符號再現自我形象，導致無法完整說明該時代包括經濟節奏在內的整體互動關係，使觀眾存在於和自己內在經驗及日常生活不吻合的錯誤意識中，而非 Hutcheon (1989/劉自荃譯，1996) 在部分資本主義生產模式下的後現代電影中發現的內在顛覆、正面對抗性及駁斥性本質。這也如同 Appadurai (1996/鄭義楷譯，2009) 的論述，【光陰的故事】所欲再現、緬懷的「過去」，並非簡單化的記憶政治，而是全球動力與世界影像系統下的文化生產，以健康寫實主義的敘事風格打造往日眷村，美化並迴避潛伏在台灣社會中的外省族群認同焦慮、混亂的商業機制、失調的媒體市場等。這個文化生產的傾向也透露了台灣「多元式民主」的外強中乾，說明了外省族群的認同焦慮仍不但未隨著二次政黨輪替消失，反倒無根地在商業生產和流行文化中輪迴。尤有甚者，【光陰的故事】等大眾文化商品所隱含的外

省族群身分論述、族群與歷史想像，也可能配合王偉忠的表述優勢，以強力的傳播工具和無孔不入的行銷管道，透過電視媒體、舞台劇、紀錄片、書籍、食譜、美食等形式，嚴密地滲透進台灣社會甚至兩岸三地，成為典型的「眷村樣板」，使得同質化的族群論述進一步屏蔽外省離散記憶的多元樣貌。

第六章 電視劇【我在 1949 等你】分析

本文第四章和第五章分別以【再見！忠貞二村】和【光陰的故事】為例，分析國內公共電視資本與商業電視資本主導的「外省懷舊電視劇」。然而除了國內資本，部份中國資本也在近年加入「外省懷舊電視劇」的產製行列。這類涉及兩岸合資或合作的電視劇因為涉及中國市場，大多選擇再現 1949 年前後外省族群自中國赴台灣的離散記憶。以下本文將以第一部涉及兩岸合作的「外省懷舊電視劇」【我在 1949 等你】為例，說明類型劇的產製和敘事特性。

第一節 產製背景

電視劇【我在 1949 等你】為台灣東映製作有限公司之作品，改編自外省台灣人協會於 2006 年出版的《流離記憶》一書，為華視電視公司（CTS）於 2009 年 11 月 9 日至 2009 年 11 月 26 日播出的八點檔年度大戲，製作人為梁漢輝、徐志怡，導演則為陳銘章、鄧安寧，為首部兩岸在演員、場景上合作再現 1949 年國共抗戰歷史的電視劇。拍攝過程中曾一度商議兩岸合資，最後協商未果。

【我在 1949 等你】的劇情主軸是 1949 年和 2009 年喬家祖孫二代跨越台北和上海的離散與愛情故事。全劇以 1949 年國民黨和共產黨在中國的對抗為背景，描述 1949 年上海少女喬雁清、台灣青年林鄉、上海財閥之子唐浩儀在上海的三角戀情，因為 1949 國共抗戰，導致相戀的喬雁清和林鄉長年分隔兩岸，相隔 60 年才得以重逢的故事（劇情大綱和人物介紹詳參附錄）。

一、製作動機與市場規劃

【我在 1949 等你】的製作緣起是 2007 年左右，公視委製組預期 2009 年將值 1949 年屆滿一甲子，兩岸的緊張關係可能因為陳水扁政府聲望下跌、2008 年政黨輪替而趨緩，故以「新住民的故事」（外省族群）為主題公開徵案（張朝晟，2011），希望徵得 1949 年國共戰爭後，150 萬中國各省人民移居台灣，在台灣開枝散葉、與各族群互動的故事⁵⁵。東映製作公司因而以外省台灣人協會出版的書

⁵⁵公共電視台九十六年度連續劇公開徵案（2007 年 3 月 13 日）徵求「新住民的故事」，公視網站的主題說明內文為：「一九四九年，國共內戰，約一百五十萬中國大陸各省人民移居台灣。此次的變動堪稱為二十世紀最大規模的移民。這些移民又被泛稱為「新住民」。他們的遷移，對台海兩岸的政治、經濟、文化產生巨大的影響。隨著時間的流逝，這群「新住民」已在台灣開枝散葉，渡過一甲子的歲月，他們在台灣的故事，仍繼續進行著，並與台灣各族群產生密切的互動，本次徵案，特別徵求以這批新住民的生命經歷或族群發展為題材的戲劇，透過連續劇的形式，刻畫一九四九年以來，所發生的故事。」

信集《流離記意》為基礎，改編成連續劇劇本投案，獲得十萬元補助⁵⁶，後由東映公司獨立完成拍攝計畫，耗資約五千多萬，加上新聞局『優質高畫質電視節目徵選』1000萬的補助，於2009年11月9日至2009年11月26日在華視電視公司播出；2010年1月通過中國境外劇審批後，也曾在中國鳳凰衛視中文台播映。

在市場規劃上，【我在1949等你】在籌備初期就積極爭取中國資金和市場。由於本劇的拍攝需要諸多戰爭和歷史場景，單集成本高達兩百萬，但製作單位卻只有製作公司的資金和新聞局一集約莫一百萬的補助，演員群也沒有能夠絕對吸引外資的「卡司」⁵⁷；拍攝資源上，由於台灣長期欠缺拍攝大場面的經驗，容易錯估畫面所需的人數和質素，且台灣欠缺還原1949年國共戰爭的歷史元素，中國卻仍然保有許多1949年的建築物和景觀，故在成本、拍攝資源等多重因素下，製作團隊希望能和中國進行合拍，以獲得中國的資金和資源挹注、並享受合拍劇的優惠待遇（編劇A，2010）。

二、產製條件：中國政府的媒體控制

【我在1949等你】劇本完成後，包括深圳廣電等中國資金一度有非常高的投資意願，甚至企圖將之操作成台灣對中共建國60周年的獻禮片⁵⁸。協商資金合作的過程中，各電視台的藝術委員會針對劇本內容進行審查，方式是由當地編劇逐點要求改劇本，以符合中國的電視尺度和政治意識形態，但台灣劇組和中國資方對於部分情節的調整無法達成共識，間接導致中國資金一改原本的積極，取消投資計畫，因而全劇後來並無中資進入，只在場景和演員上合作，故本劇在2009年製作完畢並在台灣播出後，直到2011年第一季（1月）才通過審批，以「境外劇」資格進入中國。然而，【我在1949等你】為了晉升合拍劇行列、爭取中國資金和市場，不惜配合中國廣電法規和意識形態修改劇情，但合作終因意識型態無法協商終告失敗的產製歷程，則和90年代後兩岸電視管制差異以及台灣電視市場結構變化有關。

兩岸政府自1949年展開政治意識型態抗爭後，雙方都透過國家機器對媒體

⁵⁶ 當屆第一名、第二名從缺，故後來無委製計畫

⁵⁷ 編劇A（2010）指出，演員是台灣電視劇外銷的關鍵，如台灣的偶像團體「F4」一向是海外票房保證，如果演員有「F4」成員，日本等地的外資往往會積極投資，劇組也會因此有更高的成本

⁵⁸ 廣義獻禮片指中國電影文藝工作者為了慶賀、紀念、標誌在中國社會重大轉折性歷史事件所拍攝的宣傳性影片。這些歷史性事件包括建國周年慶典（如1989年拍攝的《開國大典》）、建黨周年紀念（如慶祝建黨80周年影片《毛澤東在1925》）、黨代表大會（如為迎接黨十六大召開而拍攝的影片《鄧小平》）、建軍周年紀念（如為紀念建軍70周年而拍攝的影片《背負民族的希望》）、具有重大歷史意義的戰爭戰役（例如為紀念遼沈、淮海、平津三大戰役而拍攝的三部影片《三大戰役》）、具有標誌性歷史事件（例如為紀念香港回歸而拍攝的影片《鴉片戰爭》）等；狹義獻禮片則專指為慶祝新中國建國周年紀念而拍攝的影片（喬曉英：2009）

進行控制、嚴禁雙方交流，直到 80 年代末期冷戰結構解體，兩岸廣電法規陸續解禁，開始在電視劇拍攝上進行合作（田易蓮，2001）。這個時期，許多台灣電視團隊開始仰賴兩岸合拍電視劇的生產模式，借此開源節流，例如透過在中國「取景」、與當地工作人員合作以進行彈性生產，且能在合作過程中扮演主導角色（賴以瑄，2007）。然而隨著 90 年代中期以後，台灣電視市場全面解禁，電視劇市場在去管制的情況下遭外片蠶食鯨吞（高啓翔，2004），使得原本依持台灣內需市場的電視製作團隊失去市場後盾，開始依賴中國市場與投資者提供資源以求生存，並形成替中國電視劇代工的委製模式（簡旭玲，2011，頁 99）。

在台灣市場被外片蠶食的同時，1999 年起中國爲了扶持影視產業，開始對合拍劇和引進劇進行政策緊縮，包括頒布《國家廣播電影電視總局關於加強對聘請港、澳、台從業人員參與廣播電視節目製作管理的通知》（1999），壓縮台灣、香港、澳門和中國的電視劇合作空間⁵⁹。此外，中國也在 2000 年頒布《國家廣播電影電視總局關於進一步加強電視劇引進、合拍和播放管理的通知》（2000）⁶⁰，規定黃金時段（18 時至 22 時）不得安排引進劇播放、同一部引進劇不得在三個以上的省級電視臺上星節目頻道中播放等，相關規定高度限制兩岸合拍劇以及台灣引進劇的發展。

在台灣產製者無內需市場可依、中國廣電法規緊縮的情況下，兩岸合拍劇的主導權開始由中國掌握。因此當 2008 年中國開放惠台政策，宣布大陸與臺灣合拍的電視劇經大陸主管部門核准後可視爲大陸生產的電視劇播出和發行、兩岸合拍的電視劇播出、發行、參展等享受與大陸生產的電視劇同等待遇（例如可在上星頻道黃金時段播出）時⁶¹，弱勢的台灣資方開始積極透過「合拍」而非「引進劇」的方式進入中國市場，包括【光陰的故事】和【我在 1949 等你】都希望能

⁵⁹ 該通知並規定不得將境內電視劇委託港、澳、台電視製作機構或從業人員製作，如確有必要聘請相關人員參與境內電視劇拍攝，須事先報批，並要求境內電視劇中的港、澳、台從業人員擔任導演、主要演員、編劇、攝像等主創人員不得超過五人；劇中男女主角不得同時由港、澳、台演員擔任；港、澳、台演職人員每人受聘參與境內電視劇製作的次數，一年內不得超過兩部；不得聘用港、澳、台從業人員擔任監製、製片人（含執行製片、總製片人等）、出品人、顧問等職務。

⁶⁰ 該通知也規定；取得《電視劇製作許可證（甲種）》的單位必須生產完成 60 集國產劇，經審查通過後方可申請與境外合拍一部 20 集的電視劇；聘請境外演職人員參與制作的國產劇，應按規定事先報總局外事司批准，其完成片經當地省級廳（局）或上級主管部門初審後，報總局電視劇審查委員會審查，由總局核發《電視劇發行許可證》等。

⁶¹ 中國廣電總局公布的惠台政策完整內容：大陸與臺灣合拍的電視劇經大陸主管部門核准後，可視爲大陸生產的電視劇播出和發行。根據新的管理辦法，廣電總局將把各省、自治區、直轄市所屬製作機構生產的有臺灣演職人員參與的大陸電視劇完成片的核准工作，交由省級廣播電視行政部門負責。政策調整後，兩岸合拍的電視劇在播出、發行、參展等方面，享受與大陸生產的電視劇同等待遇。有臺灣演職人員參與制作的大陸電視劇完成片的核准程式進一步簡化，時效性明顯提高。同時，大陸還將繼續鼓勵臺灣影視從業人員來大陸參與制作節目（中國國家廣播電影電視總局，2007）。

夠藉此登陸。

不過中國政府對電視劇的意識形態控管嚴格，如簡旭玲（2011）發現，台灣影視工作者在創作訴求中國市場的作品時會進行自我審查，避免刺激兩岸政治神經的內容，而中國資方則常常會要求在劇中加入「兩岸團圓」等符合官方政治意識形態的敘事（簡旭玲，2011，頁 95），使得兩岸合拍劇的劇種大多採「去政治」或者服膺中國政治意識形態的敘事公式。

第二節 文本產製的社會脈絡

由上述產製背景可知，【我在 1949 等你】的劇本動員自民間組織「外省人台灣協會」，但台灣電視劇孱弱的產製環境，導致本劇為爭取兩岸合拍，不惜配合中國廣電法規對劇情進行修改調整，最終又因無法就意識形態讓步而導致協商破局。以下本文將就相關族群組織和論述興起的社會背景，以及中國電視劇的意識形態管制進行說明。

一、民間組織對外省族群文化的再建構

由於早期國民黨政府在台維持威權統治的基礎是「代表中國唯一合法政府」的宣稱，以及其統治在台灣創造的「經濟奇蹟」，然而第一個基礎因為 1971 年後台灣被迫退出聯合國而動搖；第二個基礎也在 1980 年代初期，因為經濟不景氣以及一連串弊案和治安事件而鬆動，種種變局刺激社會運動發展，而國民黨威權的鬆動以及教育水平提高，更刺激社會運動密度在 1980 年代達到高峰（王甫昌，2003，頁 441-444）。在此同時，由於台灣的經濟型態已步入後工業化階段，民間社會開始重視文化發展，新興的社會運動風潮使得民間社群積極爭取文化在內的各種權益，進而在 1989 年人民團體法修正後興起 NGOs/NPOs 組織熱潮，文化團體如外省台灣人協會、中華民國專業者都市改革組織（OURs）、桃籽園文化協會等組織，在台灣意識興起、外省族群產生危機意識的社會脈絡下，結合時興的本土化論述，投入眷村文化保存、族群和解的社會運動（張雲翔，2008）。

【我在 1949 等你】的原初構想便來自外省台灣人協會於 2006 年出版的《流離記意》。社團法人「外省台灣人協會」於 2004 年成立，協會成立背景為調節 2004 年 3 月總統大選後台灣的政治和族群高度對立。由於協會自覺外省族群失去過往的政治優勢與文化主導權、關注其他族群文化主體論述的蓬勃（特別是福佬族群為歷史平反的情緒），希望拋棄過往黨國教育所灌輸的文化法西斯主義以及中原文化沙文主義的優越姿態，透過活動和出版增進族群間的理解與和解，調節外省族群的不安全感與被排斥感（外省台灣人協會，2008）。因而，外台會近年出版多部通俗作品，包括紀錄外省族群流亡經驗的《離與苦：戰爭的延續》（2010）、《鄉關處處——外省人返鄉探親照片故事書》（2008）、《流離記意——無法寄達的家書》（2006）；紀錄外省女性生命史的《混搭：我們（Women）的故事-跨族群、跨地域、跨世代的女性生命書寫》（趙慶華）（2010）、《遇合》（2008）、《人生，從那岸到這岸：外省媽媽書寫誌》（2006）；紀錄外省人的國家認同《國

家與認同：一些外省人觀點》(2010)；談眷村文化和保存的《眷村的前世今生—分析與文化保存政策》(2008)、扶桑花與家園想像(2011)等，並舉辦各種講座和活動，意圖促進族群了解，以更多元和通俗的角度闡述外省族群的議題。

二、中國政府的電視劇控制

然而【我在 1949 等你】原初劇本因為涉及國民黨與共產黨對抗的歷史，與中國政府的意識型態產生諸多扞格，導致【我在 1949 等你】在進軍中國市場的企圖下，必須調整原有的敘事策略和史觀。

由於中國電視事業長期由黨國擁有，電視節目的策劃、投資、製作、審查與播出等環節皆在黨國控制下完成，以保證官方的意識型態能在電視劇文本中出現。即便 90 年代後，中國電視劇的投資資金與製作機構已有業外資金及企業集團投入，但中國政府仍透過嚴格把關，確保將官方意識貫徹於電視劇文本中(張裕亮，2007)。從 1985 年中國第一部電視劇【一口菜餅子】被用來宣傳國家政策開始，中國的電視劇產製皆須服膺國家文藝政策，如中國政府在 1980 年提出「為人民服務、為社會主義建設服務」的文藝方向，以及江澤民在 1994 年提倡的「弘揚主旋律」論述⁶²(楊靜，2009，頁 58)，都成為後續電視劇製作的指導方針。時任國家廣播電影電視總局副局長和黨組副書記的吉炳軒就曾在 2000 年電視劇題材規劃會中主張電視劇是「黨」領導的社會主義文藝，要求電視劇製作應遵循江澤民提倡的「主旋律」，並強調電視劇工作者應該認識到自身首先是「黨」的新聞工作者、其次才是電視傳媒的文藝工作者(陳超英編輯，2000)。2010 年國家廣電總局電視劇管理司亦曾明文主張，電視劇行政規制的主要目的是：「保證電視劇創作導向的正確，即保證作品的政治導向、價值導向、審美導向符合社會主義核心價值觀，符合構建社會主義和諧社會的要求」(楊錚，2010)。

為了落實官方文藝方向，中國政府透過對電視劇各個產製階段進行審批、對電視劇內容的監控、對特定主題的壓抑和扶持完成。中國在 70 年代末期改革開放後開始推動法制化⁶³，廣播電視部從 1985 年 6 月開始制訂立法工作計畫(郭

⁶²江澤民在 1994 年 1 月 24 日在中國宣傳思想工作會議上表示：「弘揚主旋律，就是要在建設有中國特色社會主義的理論和黨的基本路線指導下，大力宣導一切有利於發揚愛國主義、集體主義、社會主義的思想和精神，大力宣導一切有利於民族團結、社會進步、人民幸福的思想和精神，大力宣導一切用誠實勞動爭取美好生活的思想和精神。弘揚主旋律，使我們的精神產品符合人民的利益，促進社會的進步，不斷滿足人民群眾日益增長的精神文化需求，這是發展宣傳文化事業、繁榮社會主義文化市場的主題。」(中華人民共和國國史網，2011 年 11 月 11 日)。

⁶³改革開放前，中國政府對廣播電視宣傳和事業的管理主要依賴行政手段，管理特點是內部指令性的具體政策控制，「人治」色彩濃厚，領導者以及辦事人員的個人意志和作用十分明顯(郭鎮之，2003)。

鎮之，2003，頁 130-131)。此後，與電視劇產製相關的具體立法方向包括（一）自 1986 年 6 月開始實施電視劇製作許可證制度，要求任何機構拍攝電視劇必須得到政府廣播電影電視部門頒發的電視劇許可證；（二）進行電視劇規劃審批，要求電視製作單位在進行電視劇生產前必須由具有電視劇拍攝許可證的單位將題材上報中國電視藝術委員會審批；（三）實行發行和播出審查，設立電視審查委員會和電視劇複審委員會、省級廣播電視行政部門設立電視劇審查機構，負責範圍內的電視劇審查工作；（四）監督檢查電視劇的播出，對播出的頻道、時段進行管理等（張濤甫，2007，頁 136-140）。

在劇情內容的監控上，中國國家廣播電影電視總局《電視劇內容管理規定》第五條規定，電視劇不得載有（一）違反憲法確定的基本原則，煽動抗拒或者破壞憲法、法律、行政法規和規章實施的；（二）危害國家統一、主權和領土完整的；（三）洩露國家秘密，危害國家安全，損害國家榮譽和利益的；（四）煽動民族仇恨、民族歧視，侵害民族風俗習慣，傷害民族感情，破壞民族團結的；（五）違背國家宗教政策，宣揚宗教極端主義和邪教、迷信，歧視、侮辱宗教信仰的；（六）擾亂社會秩序，破壞社會穩定的；（七）宣揚淫穢、賭博、暴力、恐怖、吸毒，教唆犯罪或者傳授犯罪方法的；（八）侮辱、誹謗他人的；（九）危害社會公德或者民族優秀文化傳統的；（十）侵害未成年人合法權益或者有害未成年人身心健康的；（十一）法律、行政法規和規章禁止的其他內容）等內容。因而台灣製作的電視劇中，若有外遇、未婚懷孕、或是異性戀以外的情節往往無法通過審批（趙佳美，2009 年 11 月 22 日）。

在戲劇類型的控管上，中國國家廣電總局曾要求中央電視和各省級電視臺主頻道應在黃金時段播出弘揚「主旋律」的寫實劇，鼓勵並扶持現實題材創作（楊錚，2010）。2007 年廣電總局也成立重大革命和歷史題材影視創作領導小組，負責重大革命和歷史題材影視劇創作的組織指導、劇本立項把關和完成片審查，若電視劇題材反映中國、共產黨、中國國軍歷史上重大人物與事件，則會被視為「重大革命和歷史題材影視劇」，製作單位必須向國家廣電總局總編室申報並接受特殊審查（中國國家廣播電影電視總局，2007 年 2 月 16 日），以貫徹政府的政治意識形態與史觀。

在相關文藝方向下，中國產出許多迎合「政治主旋律」的電視劇，所再現的主題甚至包含中國對台策略，例如 2006 年 3 月在中央電視台黃金時段播出的大型歷史電視連續劇【施琅大將軍】電視劇，被中共官方媒體詮釋為：「著名愛國將領施琅將軍成功統一國家的歷史過程，藝術地再現了施琅將軍為平定台灣，實現國家統一，貢獻畢生精力的英雄壯舉」，便是中國國家廣電總局重點扶持的「重

大歷史題材作品」。全劇由中央電視台與福建省廣播影視集團等聯合攝製，導演與演員主要由解放軍相關製片廠與演員擔任，並由中共國台辦主任助理張銘清掛名總監製、新聞局長李維一擔任總策畫、解放軍福建軍區和國台辦全力協助拍攝，處處都有政府扶持的痕跡；劇中「借古寓今」的台詞，包括「懇請皇上速派精兵，重壓福建以平定台灣。」、「希望你們以大義為重，天下一統是大勢，不要把和談的路子，給封死了！」、「從今日起，有敢分裂江山社稷，應和台灣自立乾坤者，此案為例。」、「如歸順，可寬待，可加封，但台灣必須收歸一統。」則與中國將在「必要時」以非和平手段維護國家統一和領土完整的對台政策相呼應(張裕亮，2007)。

故在相關規範和意識形態下，中國資方要求【我在 1949 等你】的劇情應加強歷史細節、刪除婚前性行為、性侵和自殺情節，並且希望女主角喬雁清能「落葉歸根」(將骨灰埋在上海而非台灣)等，但製作單位只願意部分讓步，間接導致中資退出，僅有場景和演員上有合作。過程中刪改的情節，有些因為中資收手而恢復原初設定，有些則仍然考量在中國播出前的審查而作保留⁶⁴，無法完整保留原來的敘事結構和創意。相似的內容協商衝突也出現在其它台灣影視劇中，例如由沈時華製作、同樣以 1949 兩岸離散為主題的電視劇【瑰寶 1949】，原本極欲爭取中國資金，但因為中資試圖主導內容，希望以「竊取大陸國寶遷台」為劇情主軸，然而製作團隊不同意，最後導致中資撤資(張心蓓，2011 年 05 月 03 日)；另一部原本希望爭取中國資金的電影作品【賽德克巴萊】也曾被中資要求在劇中增加「中國記者到台灣採訪抗日事件」的情節以連結中國歷史，最終劇組因為不願配合而未得到兩岸合拍片資格(馬岳琳，2010 年 9 月)。

⁶⁴如將劇中男主角林鄉和女主角喬雁清婚前性行為的情節，改為二人已先結婚才發生性關係；刪除唐浩儀對喬雁清的性侵；將雲姬的自殺隱晦處理成「墜樓」。

第三節 兩岸政治下的文本協商與身分想像

在台灣電視劇市場因「去管制」而式微、中國政府開放電視劇市場並扶植本國電視劇產業的情境下，台灣電視劇製作者紛紛將希望寄託在中國資金和市場上，卻又必須面對中國政府對文化商品的意識形態控制。【我在 1949 等你】在此情境下為進入中國市場而破壞原本的敘事結構，但卻又堅守基本創作立場，只願作部分讓步而犧牲中國資金投入的機會，則保留了文化創作的部分能動性。

一、中國廣電政策下的文本意義協商

本劇以外省台灣人協會出版的《流離記意》一書為基底，以 1949 年國共內戰並造成兩岸隔絕的歷史為背景，採寫實手法描述「喬家」、「唐家」、「林家」祖孫三代跨越兩岸的離散和愛情故事。全劇以「平行蒙太奇」的方式，將敘事時空設定在 1949 年和 2009 年的台北和上海，並且在台北、上海二地取景拍攝。場景上，劇組為了重現 1949 年的上海，選擇在上海車墩片場取景，透過片場豐富的老上海街景，試圖還原 1949 年的「老上海」風情，同時再現 1949 年戰爭背景下兩岸平民的離散悲劇。

雖然以抗戰為背景，但劇中主要角色並非傳統抗戰片中頻繁刻劃的間諜和戰爭英雄人物（李政亮，2011，頁 136-146），四個主要角色都是平民百姓，角色設定則各自帶出不同社會階級和性別在離散歷史中的處境，例如女主角喬雁清是因戰爭而自上海無奈赴台的女大學生，她自主選擇的婚姻因兩岸隔離而結束，為了在台灣生存而委身感情並不深厚的韓祖光；男主角群中，唐浩儀是依附國民黨的富商，跟隨著國民黨到台灣後仍享受利益；林鄉是自台灣赴上海、反國民黨政權的中產階級知識分子，1949 年後因兩岸隔絕而多年無法返台；韓祖光則是被國民黨「抓兵」的底層階級，隨著國民黨到台灣後，從此與家人失去聯繫。

不過，這個以平民記憶出發的設定卻也成為劇組和中國資方商討合拍時的爭議點。在劇情的歷史敘事上，本劇原先延續原書《流離記意》的主軸，以平民離散記憶和跨海愛情故事作為敘事主體，強調由下往上看「小歷史」，而非由上往下看「大歷史」（陳恆、耿相新，2007），這種強化「小歷史」、淡化「大歷史」的風格一方面延續了台灣懷舊商品「去大時代和大事件」、消費娛樂化的風格（李依倩，2006），二方面也沿襲了兩岸合拍劇多年來在大中華市場的商業邏輯下、文本「去政治化」的傾向（賴以瑄，2007，頁 2-3）。不過劇組在爭取中國資金投入的過程中，中資要求製作單位應重視「大歷史」的敘述，希望增加歷史

細節，甚至欲主動協助撰寫；但編劇群擔心引起歷史爭議，最後決定自行操刀，以「字卡」方式呈現國共抗戰歷史，且極力以「中性」的方式陳述，避免兩岸對 1949 年歷史的對立解讀，因而相關字卡的呈現都是以敘述性、無價值判斷的歷史事件為主，如：

「西元 1945 年 8 月，日本宣布戰敗，第二次國共內戰隨即爆發，是近代世界史規模最大的一場內戰。西元 1948 年 8 月，為了解決中日戰爭與國共內戰引發的通貨膨脹，上海開始實施經濟管制，同年 9 月，中共軍隊攻下軍事要塞濟南，成為內戰勝敗的突破性關鍵」「上海當時雖非戰區，但因戰爭造成物價波動影響民生甚鉅，各地工潮、學潮四起...」

【我在 1949 等你】(2009)

「1948 年 11 月，中共解放軍正式進入瀋陽，共產黨全面控制東北。同月，徐蚌會戰（又名淮海戰役）開始，為國共三大內戰中規模最大最慘烈...」【我在 1949 等你】(2009)

「1949 年 1 月，徐蚌會戰（淮海戰役）結束，歷時 65 天，全國地區戰事四起，上海因經濟秩序混亂，通貨膨脹日益嚴重，對民眾生活影響甚鉅...」【我在 1949 等你】(2009)

除了要求增加歷史細節，中資也希望能夠更改女主角亡故後的埋骨處。劇情原本安排從上海流離至台灣的女主角喬雁清在過世後，家人認為她因為已經在台灣「落葉生根」、選擇將她埋骨台灣，但中資則主張女主角喬雁清應該「落葉歸根」、將骨灰埋葬在故鄉上海，甚至還一度提出將骨灰「一半埋在台灣、一半埋在上海」的建議，以符合中國政府的政治意識形態。不過劇組認為這個安排不符合人性，不願對此妥協，間接造成中資收手，相關提議最後不了了之，回歸劇本原初的規劃（編劇 A，2010）。

此外，考慮到中國廣電總局的審查，編劇群也極力淡化對共產黨的政治評價，刻意刪除男主角林鄉因「勞改」而受苦受難的情節，僅藉由林鄉對國民黨和日本進行批判，塑造出崇中、仇日的台灣青年形象，例如透過其它角色形容他：「在日本人佔領台灣時，就在報上放炮」塑造林鄉對中國的嚮往，並讓林鄉自陳對文人朱自清的仰慕：「總有一天，我一定要去北京看看朱自清筆下的荷塘...」、高論朱自清：「不單是一位文學家，他更是一位堅立國家民族尊嚴的鬥士...他在

六月分寫了一個宣言，就明確表示說：反對美國政府的扶日政策，並抗議上海美國總領事和美國駐華大使對中國人民的汙蔑和汙辱，爲了表示中國人民的尊嚴和氣節，我們斷然拒絕美國具有收買靈魂性質的一切施捨物資...這等氣節讓我輩心神嚮往」同時批判國民黨勢力：「在現在這個局勢，還有人敢偷偷摸摸屯米、想發國難財，害我們同胞受苦受難。」進而透過他的記者身分，在調查報導的過程中中紕漏唐寧與國民黨之間的勾結，如囤積大米、利用軍艦運機器等弊端，間接導致劇情與中國當代仇日情結⁶⁵以及共產黨接收中國的正當性接合；其次也藉由「台灣青年」抗議美國和日本對「(我們)中國人民」的汙蔑，突顯出台灣和中國站在「同一陣線」、對抗美國和日本等「外侮」的主體位置。職是之故，劇本在中國官方的審查機制的壓力下，間接建立了符合中國官方意識形態期待的台灣史觀。

二、意義轉化的兩岸離散

在 1949 年國共抗戰的歷史背景下，【我在 1949 等你】的劇情主軸是 1949 年兩岸隔絕後，外省和本省族群的離散經驗以及情愛故事。綜觀台灣戰後的兩岸書寫系譜，跨越世代的雙城情愛故事是戰後兩岸書寫在當代的新變體。戰後兩岸書寫自 50 年代由「反共文學」發軔，作品大多描寫「邪惡的共軍」、懷想受迫害的家國故土；時至 80 年代，外省第二代的「眷村書寫」成爲兩岸書寫的主流，相關作品將台北視爲「新鄉土」與記憶源頭，中國不再是理所當然的故鄉；2000 年後，當代台北和上海雙城因東亞都會區域形成，城市空間的「再尺度化」使得兩岸書寫的形式出現「台北、上海愛情故事」的新類型，敘事中的兩岸關係逐漸從「家國血緣」轉變爲「雙城情愛」(黃正嘉，2011)。

因而，【我在 1949 等你】的敘事看似延續兩岸書寫的離散主題，但劇中的離散敘事不再如反共文學僅僅是外省族群對中國故土的單向孺慕，還融入了本省族群的對應經驗，使得「離散」成爲本省和外省族群共同的歷史遭遇、「鄉愁」的指向從「中國故土」擴及至台灣自身、「雙城連結」也從國共歷史的繫絆轉向全球化下東亞都市聯結的再尺度化。

此外，全劇再現第一代移民的離散經驗時，確實延續台灣早期反共懷鄉作品的基調，將主要敘事圍繞在親情的跨海隔絕上，例如劇中女主角喬雁清到台灣後，父親在上海因肺病過世，喬雁清只能在海邊向對岸流淚遙祭；男主角唐浩儀

⁶⁵ 二次世界大戰後，中國的「仇日」情結仍時常發作，如趙薇在 2001 年穿日本軍旗裙爲雜誌拍照，在中國社會引起爭議。趙薇除了遭南京大屠殺倖存者聯名致信抗議，甚至有激進男子對趙薇潑糞，最後迫使趙薇出面道歉。姜文執導的電影《鬼子來了》則因爲該片未呈現村民誓死抵擋日軍的情節而「傷害民族感情」被禁演，姜文甚至因此遭封殺許久(李光爵，2008 年 12 月 2 日)。

到台灣以後，爸爸在赴台途中因太平輪沉沒而亡故；韓祖光的弟弟因為參戰而亡，使他從此無親無故。此外，劇中喬雁清上船赴台灣時，在碼頭邊的牆壁上留下「林鄉，我去台灣了，天涯相依，生死相隨 雁清」的留言後，透過旁白覆誦堆疊出外省族群集體的離散故事：

「美心，我和孩子先上船了，妳要找到我們和我們聯絡」

「永華，我和爸媽先走了，你一定要去台灣找我們 婉慈」

「大姊，我帶小華先上船了，你下班船要搭上」

「媽我先上船了，你們和大哥要和我在台灣見」

「建國找不到你我先去台灣了」

「四叔，爸媽就麻煩你照顧了 不孝兒大智」

「曉萍，我先帶孩子走了，在台灣見」

「大寶，台灣再見，到地址上的地方找到我們 大姊 周曉鈞留」

【我在 1949 等你】(2009)

和早期反共懷舊作品明顯相異的是，本劇還同時呈現本省族群在 1949 年的離散經驗。由於 30 年代日治時期，台灣和上海有頻繁的商業往來，許多台灣知識分子，如張我軍、張深切、劉炳鷗、何非光、林伯奏、廖詳雄等，因為嚮往「祖國」懷抱、或者渴望上海的發展機會，紛紛前往上海尋夢（許秦秦，2005，頁 29-33）。【我在 1949 等你】因而使用這些人物作為身分原型，打造出林鄉這個因為嚮往祖國（中國）、不滿統治者（日本）不平等待遇、受五四文藝思潮吸引、發揮政治理想的熱血台灣青年形象，將 1949 年兩岸離散歷史的族群尺度擴充至本省族群，也將兩岸離散轉化為本省和外省族群共同的歷史記憶。

此外，本劇承襲華人離散常見的「回歸」子題⁶⁶（王智明，2006，頁 64），

⁶⁶ 例如 1997 年的香港回歸一方面象徵著帝國殖民的完結與完整中國的回復、另一方面也在世界各地引發不同的歷史回想與文化反省；又如亞美文學中，「回歸」也是常見主題，回歸的二層意義其一是回歸父祖之地（repatriation）、其二是回溯移民歷程（retracing）：對第一代移民而言，

劇中 2009 年的時空設定便是伴隨 1949 年「離散」敘事而來的「回歸」敘事，藉以交代第一代移民在兩岸開放後各自的「回歸」，例如 2009 年時，老年的喬雁清發現林鄉仍然在上海未亡後，在韓祖光的成全下，赴上海與林鄉共度餘生。然而在這之前中國早已開放探親，喬雁清卻因為認為林鄉和父親已亡故，未曾動念回上海定居，故喬雁清回歸的動機並非回應對故鄉上海的思慕，主要仍是出於人情。此外，喬雁清在上海病逝後，韓祖光和林鄉討論喬雁清骨灰的安置，林鄉說：「雁清這大半輩子都在台灣生活，那裏是她的家，家人也在，我沒有理由要她為我一個人留在上海。」爾後來自台灣的林鄉獨自在上海度過餘生，韓祖光則帶著喬雁清的骨灰回台灣，同時也在台灣送走了同樣來自上海、病故於台灣的唐浩儀，第一代移民最終全部選擇落腳於新生之地，而這些「落葉生根」橋段的所隱含的意識型態，也在資金協商過程中遭到中國資方否定。

相對於第一代移民因為家庭親情的跨海延續而與上海產生連結，劇中生於台北的第三代人物則與上海建立截然不同的連結形式。儘管第三代移民確實因第一代移民的淵源赴上海，如韓瑋陪伴奶奶喬雁清前往上海找尋林鄉；唐軒為了家族企業的土地開發案而到上海，並懷著對祖父的怨恨，試圖毀掉當年喬雁清、唐浩儀、林鄉相識的新月照相館，但過程中，他們都未背負對中國和上海的認同焦慮和回歸意識；而原本就來自本省家庭的李文雄到上海當背包客，為的也是要實現自己當「世界之子」的夢想，而非對「祖國」的想望。劇末，無法擺脫父祖輩記憶的唐軒人格分裂、背負唐浩儀和唐軒之情的雲姬也走向絕路，最終獲得自由的，是未被記憶、歷史和認同囚禁的韓瑋和李文雄，全劇結局也結束在韓瑋和李文雄拋開過往、於泰國相見的橋段，而非扣連上海作形式上「回歸」。

在人物形象上，劇中第三代人物則挪用了全球化下跨國都會菁英的身分想像，韓瑋、唐軒、李文雄三個角色都是藝術家，都在國外留學或者長大，平日穿梭台北和上海的時尚夜店、藝廊、咖啡廳、收購世界各地著名藝術品，不時到泰國出差、到希臘自助旅行、到英國度假、甚至致力於環遊世界；到了上海，他們喝咖啡、穿梭於上海「新天地」和衡山路的夜店。編劇吳洛纓（2009）談第三代的角色設定時也曾表示其身分原型來自全球化想像：

...台灣的年輕人，真的很像世界之子，我們和東京的孩子一樣看多啦 A 夢，我們和美國的孩子一樣看海棉寶寶，到這世界許多地方都有星巴克和麥當勞與不打烊的便利店...（受訪者編劇 A）

回歸不僅是父祖的召喚，亦是家庭的責任；對第二、三代人而言，透過追溯破碎的家庭史、積極的回憶和移動，可以彌平與父祖輩同化程度不一的鴻溝，亦能重新建立自我認同（王智明，2006：64）。

以台北和上海為基礎的跨國都會菁英身分想像實則源自於全球化下的「台北—上海鏈鍵」。由於過去 20 年來，亞太地區的區域經濟日趨整合，台北和上海同屬「成長多邊合作鏈鍵」(growth triangle)，且位列兩岸四地的華人城市網絡，雙城存在緊密連結。同一時期，上海快速地資本全球化，使其都會空間日趨曼哈頓化 (Manhattanize)，不但透過強調「品味」和「生活風格」打造出上海新天地、陸家嘴等都會華麗區以迎合專業經理階級的需求，還發展出新的符號系統指涉赴滬發展的華人菁英，使得全球資本主義得以透過這種身分想像連結資本中心（上海）和港、澳、台等多元地方⁶⁷（黃宗儀，2007）。故驅動劇中第三代人物在台北、上海與其他城市之間遊走的動力，實際上是全球資本主義的生產邏輯而非兩岸戰後的離散情結，上海只是彰顯他們跨國流動菁英形象的舞台，而非移民的身分回溯。劇中各種具跨國流動性質的次要角色，包括喬家的外勞 A-may、喬雁清的台商兒子、韓祖光友人的東南亞外籍配偶等人物形象，也是劇情意圖再現全球化跨國流動的內部參照。

然而，劇中的身分想像卻也顯露主流族群的再現優勢，例如劇情原本將喬雁清的媳婦設定為客家人，希望藉此處理客家族群和外省族群間的文化差異和摩擦（編劇 A，2010），但最終基於基金和集數等考量而優先被捨棄，和【再見！忠貞二村】原有的客家媽媽角色、以及【光陰的故事】裡原有的原住民媽媽角色一樣被消音，再次顯露商業電視劇市場下、弱勢族群容易遭受邊緣化的再現邏輯。

⁶⁷如台灣作家王文華的作品《蛋白質女孩》之所以在上海走紅，便是其作品將全球菁英的彈性身分想像移植到上海和台北，打造出「坐擁都會華麗區的地標建築辦公大樓、出入城內時尚場所、身上展示各色名牌、以世界各大明星城市為家」的跨國流動菁英（黃宗儀，2007），而王文華所打造的跨國菁英形象也酷似劇中第三代人物。

第四節 電視劇懷舊的「上海景觀」

再現 1949 年兩岸離散歷史時，台灣戰後的「文化上海熱」以及 90 年代後「經濟上海熱」，使本劇在中國眾多城市中選擇「上海」作為主要敘事空間，並結合 90 年代中國「上海影視懷舊熱」累積的物質基礎，透過海派文學中常見的意象和符碼刻劃老上海風情，同時也鏡相了當代台灣對上海的仰望和焦慮。

一、同形異構的上海懷舊

【我在 1949 等你】建構 1949 的過程中，全劇所設定的地域和符碼承襲海派文學風格，大量運用海派文學中的「老上海」符碼，如劇中三位主角（喬雁清、林鄉、唐浩儀）在張愛玲小說中曾出現的「凱司令咖啡店」相識；女主角喬雁清和朋友「到旗袍店做旗袍」也是張愛玲小說（〈色·戒〉等）中出現過的橋段；喬雁清告誡朋友，旗袍岔開太高會像「百樂門舞小姐」，則是白先勇小說中常出現的意象；唐浩儀晚年獨自聽老唱機播放白光充滿懷舊情調的〈魂縈舊夢〉⁶⁸懷念上海，該曲則是曹瑞原在 2005 年翻拍白先勇作品〈孤戀花〉為電視劇和電影時，用來再現上海舞廳的插曲；唐浩儀在台北的紅粉知己則是「上海新樂園」餐廳的老闆娘雲姬，該人物形象以白先勇作品〈永遠的尹雪艷〉中，總是一身旗袍、圓熟世故、溫柔傾聽老上海人的心聲的尹雪艷為原型（編劇 A，2010）；唐浩儀則如同白先勇《台北人》（1971）中的眾多「老上海」們，藉著聽上海老歌、到「上海新樂園」餐廳回憶老上海時光，甚或向貼心準備上海點心的雲姬抱怨：「妳老準備這些家鄉風味的東西，分明是要我忘不了上海的一切...」。這些連結更因為部分場景在上海車墩片廠拍攝，與同在車墩片廠拍攝的電影【色·戒】、電視劇【傾城之戀】、電視劇【她從海上來】等改編自張愛玲作品的影視劇產生互文⁶⁹。

此外，不同於過去外省族群敘事以男性為主體的敘事傳統⁷⁰，本劇以喬雁清這個女性角色作為敘事主體的策略也繼承海派文學傳統。由於女性在早期海派文學中，往往被操作成城市物質文化「現代化」的載體，常以舞女、妓女、影星等姿態，展現出充滿活力、對自身擁有主體性、將男人耍弄於股掌間的形象（李歐

⁶⁸ 〈魂縈舊夢〉為侯湘曲，水西村詞，白光主唱，歌詞：「花落水流、春去無蹤、只剩下遍地醉人東風，桃花時節、露滴梧桐、那正是深閨話長情濃，青春一去、永不重逢、海角天涯、無影無蹤，燕飛蝶舞、各分西東、滿眼是春色、酥人心胸。」

⁶⁹ 在上海車墩片廠拍攝的電影包括《功夫》、《色·戒》、《梅蘭芳》等，是近年拍攝「老上海」的熱門影視基地。

⁷⁰ 范雲（2008）在《遇合》一書的序言中曾指出，外省家庭女性生命經驗長期被忽略，在還原外省族群的文化面貌多樣性時，必須藉此重構這段民族國家遷移的大歷史。

梵，1999，頁 35），上海的城市文化因而被賦予擁有女性靈魂的陰性形象，加上台灣出版界高度吹捧海派小說家如張愛玲、王安憶、陳丹燕以及上海名伶阮玲玉等女性（彭后諦，2003），更加使得上海的陰性形象深植於台灣社會的文化記憶中。

然而根據 1990 年內政部戶政司普查，外省族群本籍籍貫分布，籍貫為上海市的人數約 31182 人，占外省族群總人口數 2694917 的百分之 1.2，在中國各省分中排名 15，數量遠遜於占 15.4% 的福建和占 11.4% 的廣東等省份（自由時報，1992 年 11 月 28 日；轉引自陳國偉，2007，頁 257-258），但近年文學和影視文本中的外省族群再現卻都紛紛選擇上海作為「原鄉」（例如電視劇【我在 1949 等你】、電影【淚王子】、舞台劇【雙城戀曲】、小說《七世姻緣：台北上海愛情故事》等），極可能是台灣戰後「文化上海熱」遺緒。

台灣的「文化上海熱」肇因於 1949 年以後，上海右翼政治和文學的文化傳統落腳台灣的文化背景。文學上，上海作家張愛玲的作品從上海過境台灣並建立文學地位、白先勇等作家也在台灣接續海派文學的土壤（符立中，2011，頁 15），形成台灣重要的文學流派。海派文學豐富的現代都市意象、自儒家文化傳統轉向物質導向的都市文明、反諷或迴避現實政治的姿態、視覺與影像文化浸潤等底蘊，則因為和 80 年代台灣的社會與文化情境相似，也成為台灣 80 年代都市文學的重要參照對象（張羽，2007）。政治上，由於國民黨早期統治階層以江浙財團為核心，故早年國民黨政權在文化上曾視上海文化為「中國現代性的極致」，將之納為文化傳統，因而早期台北衡陽路上的綢布莊、老市區到處可見的江浙館子，甚或娛樂文化與藝術、經濟改革及現代化，處處都留下了「上海現代性」的痕跡（廖咸浩，2001）。又如官方的空間政策上，國民黨也曾重整西門町，透過新的空間規畫展現對繁華上海的濃厚鄉愁。種種積累使得「穿著旗袍的女子」成為典型的上海女性形象，廣泛出現在台灣的文學、藝術和影視文本中，成為侯孝賢的【悲情城市】、陳進的《婦女圖》（1945）、李石樵的《市場口》、白先勇的《台北人》等作品中不斷出現的象徵和子題（許秦秦，2005，頁 2-8），「老上海」也漸漸自成一套台灣的懷舊敘事傳統。

時至 90 年代，上海自身的懷舊熱潮以及相關物質條件的配合，又促使台灣的上海懷舊熱繼續在影視場域中延續。由於中國在 80 年代末期開始興建結合影視產業和旅遊產業的大型影視基地，中國中央電視臺首先在 1987 年透過「以戲帶建」的方針，為電視劇【唐明皇】、【三國演義】和【水滸傳】興建唐城、三國城和水滸城三大景區，形成中國第一個規劃建設的影視拍攝基地⁷¹，並觸發後續

⁷¹即現今「中央電視臺無錫影視基地」

大量影視城的建設（詹成大，2010）。在這個趨勢下，上海電影電視集團公司暨上海電視製片廠在 1992 年興建上海車墩影視樂園，支援以 20 到 40 年代上海為時空背景的影視劇拍攝，加上 90 年代適逢上海進行都市轉型，大量影視作品⁷²開始透過重溫上海 30 年代的現代性和國際化，為當下的城市建設和都市文化構建尋找文化內部的有效參照，使得「老上海」十里洋場繁華和上層階級生活的風華不斷在螢幕中顯影，卻也同時隱蔽普通市民和下層民眾的生活空間（張書端，2011）。相關影片使得影視基地內的「老上海」地景不斷深化⁷³，形成台灣民眾對上海形成超真實（hyperreal）懷舊（Appadurai,1996／鄭義楷譯，2009）的重要物質基礎。

相對於上海車墩影視樂園再現老上海的豐厚基礎，台灣卻無相對應的資源再現同時代的「老台北」使得【我在 1949 等你】劇組再現 1949 年時，只能將重心放在上海（編劇 A，2010），導致劇中 1949 年的歷史明顯以上海為敘事主體，導致車墩這個實體景觀與 Appadurai（1996）的「媒介景觀」在概念上出現重合，意即劇中的「老上海」在中國影視市場興起、上海都市轉型所帶起的懷舊熱潮等基礎上形成特殊的媒介景觀，以形象和敘事為中心，讓觀眾透過角色、場景、文本形式等元素「想像」遠在所生活的時空脈絡外、40 年代繁華的老上海風華，並對應出空洞而羸弱的「老台北」。

二、「台灣／台北想像」中的當代上海

有趣的是，【我在 1949 等你】挪用海派文學中的「老上海」符碼時，並未同時挪用張愛玲和白先勇作品中，老上海的華麗旖旎，反而呈現出令人震懾的、深不可測的老上海想像，如劇中人物對於上海的形容：

林鄉：「（我）對上海的第一印象，很刺激、不小心的話就會被他

吞掉...」
「這裡需要我，這裡的歷史在變動，我覺得很多事需要我寫！」

【我在 1949 等你】（2009）

⁷²如電視劇【情深深雨濛濛】、【半生緣】到【刀鋒 1937】、【夢幻天堂】，到【日出】、【子夜】、【暴雨梨花】、【上海王】、【金大班】、【黑玫瑰】、【槍梟上海】、【農本多情】、【槍聲背後】等

⁷³例如李安為拍攝以老上海為背景的电影【色·戒】，在影視樂園耗資百萬於搭建的十字街，成為後續電影不斷再現的場景；影視基地內的老上海場景和服裝也不斷積累，使得後續超過 200 多部電影和 4000 多集電視劇拍攝老上海的影片都在此取景（康延芳，2010 年 03 月 18 日）

報社主管：「上海不是這麼簡單！」「上海是吃人不吐骨頭的老

虎！」【我在 1949 等你】(2009)

唐老爺：「在上海灘，你做不成老虎，你就連老鼠都做不成！」「能
在上海灘混，不是放洋讀書回來就成的，沒那麼容易、沒那麼容易！」

【我在 1949 等你】(2009)

海派文學中繁華綺麗的上海泰半源自作者對上海的懷舊思慕，如張愛玲因上海陷落而避居香港時，雖然常將作品背景設定為香港，卻因為極度思念上海，而在文字中不斷再現上海的景象、聲音、氣息、風味，甚至透過對香港的異域化以折射上海(李歐梵，1999，頁 287-319)。白先勇的小說則透過在台北的「上海人」，對上海的繁華與進步念茲在茲、貴古賤今，展現對上海的鄉愁(許秦秦，2005，頁 112)。對照之下，時隔半世紀的【我在 1949 等你】映射出的老上海神祕而令人震懾，極可能源自於當代台灣對上海的仰望以及敬畏想像。

當代台灣仰望上海的視角已不同於早年國民黨政權起興、對上海的單向凝視及文化懷舊，而更接近中國改革開放後，台灣／台北面對上海的高速發展及「經濟上海熱」時，同樣身為東亞全球化華人城市所產生的發展焦慮。由於 1992 年鄧小平賦予上海「一年一大變」的目標、甚至表示要讓上海進行「與其他特區不一樣的改革」後，台商和來自世界各地的企業開始鎖定上海投資，前／錢進上海的人口日漸增加，締造出一波經濟上海熱(許秦秦，2005，頁 38-39)。2000 年民進黨首度執政，國民黨在國會卻仍掌握多數席次，兩黨彼此惡性牽制，導致政局動盪不安；政府突然決定停建核四等爭議政策也造成股市大跌，台灣民眾的信心低落，普遍認為經濟發展停滯，同一時期中國經濟快速發展，並以上海最為突出，一飛沖天的城市發展，在媒體的大力吹捧和民眾的集體焦慮下產生強烈對比，使得這波「上海熱」被推到高峰(廖信忠，2009)。

在這波經濟熱潮中，「錢進上海」的各種工具書也如雨後春筍出現在台灣的書市中，例如在商業投資上，台商陳彬一系列銷量驚人的上海觀察(包括我的《上海經驗》、《移民上海》、《立足上海》、《上海商機》、《大陸教育商機》)中，就不

斷提醒有意赴上海發展的台灣人，上海絕對不是「冒險家的天堂」，而是「殺戮戰場」（許秦蓁，2005，頁 196-197），再再顯示出台灣對上海市場的敬畏和恐懼想像。

「經濟上海熱」使台灣所產生的焦慮導致【我在 1949 等你】順勢移植了早期海派文學中，優勢上海人「大」上海、「小」台北（許秦蓁，2005：112）的眼光，如劇中唐浩儀和喬雁清從上海來台避難時，所見的台灣街頭一片寥落，路上乞丐和強匪橫行，甚至有搶匪企圖搶奪喬雁清的皮箱；喬雁清尋找林鄉時抱怨：「上海這麼大，我們都能遇到了，台灣就這麼點大...」；唐浩儀則在喬雁清失蹤後怒斥：「台灣有多大？她能躲到哪？」酷似白先勇（1971）〈金大班的最後一夜〉中，主角金大班的貴古賤今：「（上海）百樂門裡那間廁所只怕比（台北）夜巴黎的舞池還寬敞些呢...。」

此外，全劇對於當代上海的城市再現，也集中於上海的現代化形象，包括放大上海新天地、和平飯店、東方明珠塔、衡山路夜店等現代都會空間，相對隱匿位居都市邊緣的弱勢階級、以及城市失衡發展下的景觀等；劇中人物力抗上海大規模的都市開發計畫、發動古蹟保留計畫以捍衛「新月照像館」的橋段，則批判上海高速發展的開發節奏。然而都市空間是不斷被「都市象徵」結構化的屏幕，而「都市象徵」又因意識形態的生產而改變、是文化時勢和空間形式的結合（Castells,1997），故劇情再現上海時所選擇的城市象徵以及所排除的景觀，一方面透漏出台灣對上海高度現代化的選擇性仰望，另一方面也透過影像進一步結構了上海的現代化都市空間。

小結

70 年代以後，國民黨政府在台的統治正當性因國內外情勢動搖，在威權鬆動和教育水平提高等因素的配合下，社會運動和文化社群在 1980 年代密集發展，並且因 90 年代政治和社會團體開放，使過往被壓抑的各種族群文化，重新透過媒體和社會運動進行再建構。

同一時期冷戰結束，兩岸開放文化和媒體交流與合作，催生了「兩岸合拍劇」的製作模式。模式形成之初，台灣一度在技術和市場上扮演主導角色，然而隨著台灣政府在媒體管理上徹底的「去管制」，導致電視劇市場在外片的蠶食鯨吞下走向拍攝寒冬；相對地，中國政府卻持續扶植國內電視劇製作，並維持意識形態控制，藉由廣電制度和內容審查等方式，在台灣影視產業高度依賴中國大陸資源、資金、市場，以及法規相對開放的結構下，對兩岸市民社會進行意識形態的滲透，意圖鞏固兩岸「血脈相連」的政治意識形態，並且透過「符合社會主義的正確文藝導向」維持既有的社會控制。

值得注意的是，台灣影視產業對中國資金與市場日漸依賴的產製結構，可能進一步幫助中國政治霸權藉由文化商品的合作，將台灣納入民族意識建構的過程。Anderson (1991: 53) 在論近代民族意識的起源時認為，新的共同體想像（即民族意識）得以形成，是生產體系和生產關係（資本主義）、傳播科技（印刷品）、和人類語言宿命的多樣性這三個因素之間半偶然、卻富爆炸性的相互作用。在資本主義全球化和影像科技高度發展的當代情境下，Anderson 對民族意識起源的觀察可能在中國出現新的變型。中國政府在改革開放後，透過類資本主義的「中國特色社會主義」、專制的文化政策以及傳播影像科技三者的相互作用，將以半專制的形式深化民族意識。在這個過程中，台灣可能因為對中資與中國市場結構性的依賴，遭中國以內容審查等方式干預文化產品中的歷史詮釋權，進而被收編入中國官方史觀和民族意識共同體想像。因而，若台灣的歷史劇產製條件持續惡化，不再生產相關文類，或者在產製過程中全盤與中國政治意識形態妥協，在可見的將來，恐怕使台灣暨國際空間的退位後，進一步在大眾文化場域中喪失歷史發言權⁷⁴。

相對於中國的霸權滲透，反思【我在 1949 等你】在台灣的生成脈絡可以發現，本劇對 1949 年的再現自發於市民社會而非國家專制動員，是台灣社會面對

⁷⁴例如「中華民國」和「民國三十八年」在相關文本中的空洞化（思想雜誌編輯委員會，2009：325），可能就是文化商品的產製者透過「1949」的西元紀年，取巧規避中國意識形態打壓或干預，進而對歷史發言權讓步、扼殺多元史觀的重要徵兆。

第一代外省族群漸漸走入歷史，透過「小歷史」的集結凝聚而成的集體回憶。儘管文本承襲了過往政治霸權的文化記憶符碼、再現優勢的老上海，但也鏡相了對城市高度發展的批判、嘗試觀照不同階級。雖然製作單位爲了進入中國市場，對劇情做出部分調整和自我審查以因應中國廣電規範，突顯了中國市場對台灣影視產業的制約，但與中資協商的過程中，劇組因爲不願全盤與中資的意識形態妥協，間接導致中資退出，也顯現出文化產品的理想主義動能（Jameson,1981；張錦華，1994：94）。

另一方面，本劇再現 1949 年歷史的過程中，在中國政治意識型態層層的監督和滲透下，既塑造出迎合中國意識形態的角色林鄉，同時也取巧地迴避中國政治意識形態的質疑，透過全球同質化的癥候，表述出新一代台灣人的認同傾向。這種文化協商類似林徐達(2010)的觀察，是台灣電視資本透過全球化賦予的「雜揉」修辭，將懷舊作爲一種「戰術」，透過兩岸交集的 1949 年歷史，爭取中國資金和市場的結果。然而兩岸資本在影視合作中進行政治與歷史競合的過程中，台灣因爲影視資源的孱弱，使得懷舊敘事與台灣在地文化脫節、僅能依附形象鮮明的「老上海」符碼再現過往，甚至因此複製上海懷舊的盲點，卻也使得劇中台灣的歷史與文化敘述產生錯位，並導致主體的模糊。

結論

本研究試圖探尋 2005 年以後，以外省族群離散和眷村故事為主題的「外省懷舊電視劇」之所以浮現和流行的文化政治。由於電視資本的類型是影響電視文本意識形態的重要因素，本研究以「外省懷舊電視劇」的三種主要資本形態（公共媒體資本、商業媒體資本、兩岸資本合作）作為定錨，透過脈絡式的文本分析法交互參照三部電視劇的產製和文本內容，發現外省族群雖然是台灣的少數族群、眷村已非尋常地景，「外省懷舊電視劇」卻得以在 2005 年前後在浮現和流行，是後冷戰時期兩岸開放政經交流、台灣解嚴後政治與媒體開放、戰後族群政治變化等社會脈絡下，不同類型的電視資本試圖藉電視劇敘事因勢導利、建構認同的結果。

一、「外省懷舊電視劇」的浮現背景

在敘事主題上，2005 年後浮現的「外省懷舊電視劇」，和戰後的反共懷鄉文學、80 年代的眷村書寫屬同一系譜，皆書寫戰後外省族群的身世和認同，彼此的承接和轉折大致可分成三個階段。

戰後初期的第一階段，由於國民黨政府以威權統治建構台灣人民同屬「中華民族」的論述，鞏固外省族群的政治與文化利益，而外省族群初歷戰亂與流離，在國民政府「反攻大陸」的口號下，殷切期盼早日返回中國故土，因此這個時期的文學以外省族群書寫的「反共懷鄉」文學為主流。

第二階段則於 70 年代至解嚴前夕，台灣的政經和外交情勢改變，國民黨的威權統治受到國內、外情勢的挑戰，開始尋求統治正當性和本土化轉型，亦無力強勢鞏固外省族群的優勢，使外省族群產生「相對剝奪感」；加上「多元族群論述」逐漸取代中華民族論述，使得外省族群開始在文本中結合本土論述，進行認同轉向，亦促成眷村文學的蓬勃。80 年代影視媒體的發展，也產生眷村電影等新文類。然而，外省族群過去作為文化和政治既得利益者的「他者」形象，尚未完全自大眾社會中鬆動，因此相關議題仍未成為電視媒體等大眾流行文本的創作題材。

第三階段則始自 1987 年解嚴以後，由於媒體和政治開放、人民團體法修正、「多元族群」價值獲得法律確立，更多新興民間組織和媒體得以透過多元的文本形態（如電視劇、舞台劇、書信集、食譜等）和視角（如女性）對外省族群的歷

史和認同進行論述。90 年代兩岸進入後冷戰時期，兩岸開放部分文化和媒體交流，更使得中國媒體資本得以加入外省族群史的論述行列。此外，外省族群作為「既得利益者」的他者形象趨於鬆動，國共歷史題材也不再是社會禁忌。這個背景促使台灣的公共電視、商業電視以及中國電視資本在 2005 年前後，紛紛投入以眷村文化或 1949 年兩岸離散故事為主題的電視劇產製，「外省懷舊電視劇」之文類於焉浮現。

表 8、外省族群文本的階段變化

	1945-1970 年	1970-1987 年	1987-年
社會背景	國民黨對台進行威權統治、白色恐怖、228 事件族群衝突	國民黨威權統治鬆動	威權統治結束、媒體與政治開放
文本類型	文學	文學、電影、社區營造...	文學、電影、社區營造、電視、劇場、飲食書...
主題	反共懷鄉、「大中國」想像	台灣本土，質疑歷史記憶和「反攻大陸」神話	多元的眷村與離散記憶
主導、動員者	國民黨威權政府	國民黨威權政府、媒體	台灣政府、媒體、民間組織、中國媒體資本
主流族群論述與族群政策	單一中華民族，壓抑其他族群文化；外省族群被許多本省族群視為「他者」	單一中華民族論述鬆動，本土文化復甦；外省族群的「他者」形象開始鬆動	「多元族群」論述成為主流，並獲得法理確立；外省族群的「他者」形象鬆動，成為商業流行文本的創作題材

歸納自梅家玲（1998）、李廣均（2001）、黃正嘉（2011）以及本研究

二、「外省懷舊電視劇」的歷史和族群想像形構

然而，不同電視資本在呈現族群和歷史想像時，又各自依循資本的意識形態發展出不同的敘事策略和型態。

在公共資本部分，公共電視台基於服務多元和弱勢族群的建台理念，感知 2004 年左右台灣社會因總統大選而產生族群對立，因而以小眾的軍眷文化為主題製作電視劇【再見！忠貞二村】，在劇中強調外省族群對台灣的認同及土著化、建構悲情的眷村敘事，希望消弭眷村人作為既得利益者的質疑、同時與國民政府的威權形象作切割，試圖透過懷舊機制進行認同重組、消解因選舉而激化的族群對立。在產製上，公共電視資本外於商業資本惡性競爭的性質則確保【再見！忠貞二村】得以避開市場和銷售壓力處理小眾題材，在穩定的資金條件下完成拍攝，並能夠相對細膩地呈現眷村的物質文化，但仍無力透過敘事深刻處理族群衝突與威權統治的轉型正義。

在國內商業資本部分，商業媒體有鑑於外省族群的「他者」形象漸漸瓦解、台灣社會出現懷舊風潮，因而開始敢於將 80 年代眷村消逝的傷懷和眷戀轉化為商業電視劇主題，製作電視劇【光陰的故事】，並且在敘事上嫁接台灣懷舊商品的符碼，透過去政治、浪漫化的風格，使得沒有眷村經驗的非外省族群與年輕觀眾產生「無記憶的懷舊」(Appadurai,1996／鄭義楷譯，2009)。然而台灣社會未能針對威權歷史進行徹底的「轉型正義」，導致現階段的「多元式民主」外強中乾，商業媒體只敢保守透過迴避和美化歷史的方式爭取各族群觀眾的支持。在產製上，商業電視資本因為解嚴後的台灣電視媒體缺乏合理管制，形成失控的商業競爭，導致【光陰的故事】的產製面對低成本、經營權變動等困境，因而本劇所再現的眷村文化及世代經驗相對浮面而簡化，並且在製作人王偉忠驚人的多角生產鏈中，形成強勢的「眷村樣版」，屏蔽了外省離散記憶的多元性。

在中國資本部分，台灣電視媒體因為過度開放導致競爭過激，使得【我在 1949 等你】劇組在 90 年代後兩岸媒體開放合作的情境下，利用外省族群離散歷史能夠連結兩岸歷史和市場的特性，欲吸引中國資本投資、企圖進軍兩岸市場，以期彌補台灣電視市場和資金的萎縮，最後仍因無法全盤妥協而導致合資破局，只求外銷中國市場。在產製上，儘管全劇再現過往少見的庶民離散史觀、融入本省族群的對應經驗，並對城市高度發展有所批判，但為了進入中國市場，該劇仍受制於中國政府的審批制度，必須調整原有的敘事結構，並且在台灣缺乏相關影視資源和地景的產製環境下，高度仰賴中國的拍攝資源，導致劇中的台灣再現相對薄弱，並複製上海懷舊的諸多盲點。

三、從三劇的共相談「外省懷舊電視劇」的文化癥狀

有趣的是，儘管三種資本類型再現外省族群文化的敘事主軸和動機各異，三部電視劇所再現的族群關係卻有部分共相。三部電視劇再現本省和外省族群的關係時，都侷限於外省和閩南族群間的對立與和解，優先排除客家和原住民族群的歷史經驗，說明解嚴前族群文化遭受壓抑的客家和原住民族群，在解嚴後因為其族群歷史未受強勢的中國資本和市場所關注、人口比例也不若閩南族群具人數優勢，因而再度在大眾文化場域中遭到邊緣化。

其次，無論是國內公共電視資本和商業電視資本，都因為台灣社會「藍綠對立」的政治情境，傾向以「去政治」的風格迴避敏感的族群對立歷史，不願深入探究造成戰後族群對立的結構因素、追究 228 事件等族群衝突的政治元兇，也未能解析眷村建構和解體背後的政治力量，更未追究 1949 年兩百多萬外省族群被迫集體逃難和家破人亡的歷史責任。這個傾向說明了台灣社會仍未對威權統治造就的族群隔離史以及外省族群流亡史進行妥善的「轉型正義」，故大眾文化的產製者在台灣社會對於相關歷史詮釋尚無共識之際，只敢採取保守的迴避姿態，這也將進一步使得相關歷史的轉型正義陷入難解的迴路。然而，歷史和解必須以開放不同族群和階級經歷過的苦難和詮釋為基礎，除了近年大量再現的 1949 年離散和後續眷村歷史，相關文本或許應該透過電視鏡頭，將歷史反思拉到台灣脫戰和脫殖後的 1945 年，直視關鍵的四年脫殖轉型以及不同族群的苦難，並檢視統治階層所犯下的歷史錯誤（孫瑞穗，2009，頁 144-145），將「歷史和解」的可能落實至大眾文化場域。

此外，在目標市場上，本研究所分析的三部電視劇皆因為台灣電視市場的孱弱而以中國市場為銷售標的，不過公共資本在相關法規的保障下，得以不受中國政府的意識形態控制干預，商業資本則因為台灣電視市場無法提供良好的產製條件，必須在劇情上和中國市場妥協。這個傾向除了說明台灣的族群再現政治不僅是國內政治問題，也與兩岸政治相繫，同時也顯露出台灣電視市場日趨依賴中國市場的危機，特別是台灣歷史劇的產製條件若日趨惡化，進而不再生產、或者在產製過程中全盤與中國的政治意識形態妥協，恐將導致台灣暨國際空間的退位後，進一步在大眾文化場域中喪失歷史發言權。

由上述三部懷舊電視劇的共相觀之，「懷舊」作為三部電視劇的敘事基調和宣傳修辭，如同林徐達（2010）發現「懷舊」修辭成為台日商品流通過程中，協商台灣殖民歷史、省籍衝突、台日揉雜文化、後殖民身分的「操作戰術」，在當代「外省懷舊電視劇」的案例中，「懷舊」修辭則試圖調和當代外省族群的認同

焦慮、中國與台灣之間曖昧的政治與文化競合。尤有甚者，媒體全球化的情境下，電視媒體受制於跨國電視市場、各國廣電政策、高成本的產製型態等結構，使得「外省懷舊電視劇」在東亞電視資本高度競爭以及中國政府嚴格審批的環境下，迴避威權和族群衝突等歷史真相，傾向以去政治、濫情（溫情或悲情主義）的敘事風格進行歷史再現。

然而，在後冷戰時期的東亞政經格局中，中國影視市場和資本的興起、媒體跨國產製和流通，是否同樣使得東亞各國再現近代歷史與文化時，遭遇相似的文化與歷史協商？又將各自形成何種敘事樣貌及文化政治？再者，中國電視或電影文本又如何再現兩岸歷史與文化？是否將狹著強大的資本和宣傳管道進一步改變台灣觀眾的認同？相關議題有賴後續研究持續關注。

四、研究建議

台灣電視劇市場正面對空前的區域競合，WTO 的市場開放導致國際間的影視產品流通空前普及（李天鐸，2006），使得台灣電視劇在國內、外市場都面對東亞各國電視劇，包括中國、泰國、韓國、日本等國的競爭，且無可避免必須因應各地市場的文化折扣和廣電法規進行調整⁷⁵。

在區域競爭中，中國市場因為與台灣有相對高的文化接近性、皆使用華語，加上市場廣大，是台灣最重要、也最有利基的影視市場。然而台灣和中國之間存在特殊的政治關係與歷史淵源，使得二地的影視貿易存在更多錯綜複雜的變因，以本研究探究的個案為例，以中國為目標市場的電視劇一旦涉及相關敘事，都必須採取迴避或妥協的策略，以利突破中國政府的意識形態審查。

中國市場和法規間接造成的敘事困境，實則突顯了公共電視角色的重要性。透過本研究對電視劇資本形態和敘事內容的相互參照可以發現，公共電視外於商業競爭的體制，使得公視再現歷史和族群時，得以採取更多元、細緻的觀點。因此，強化公共電視體質、保障多元族群文化在公視的展演空間，將能夠補充商業電視劇因市場導向所形成的侷限。

在商業電視部份，台灣政府在影視政策和結構管理上的「無為」，雖然確保市場的自由度，卻也間接造成產業結構的弱化，導致創作者開始高度依賴中國，並使兩岸影視產業交流向中國市場嚴重傾斜（劉立行，2009），甚至使得台灣電視劇在國內、外市場皆失去優勢。事實上，2010年國內韓劇的播映時數已經超過本土戲劇的播映時數，以30886小時、占總時數37.88%比例最高；本土戲劇

⁷⁵如閩南語發音或穿插閩南的電視劇難以進入中國市場、日本市場對特定台灣演員（如言承旭等）有偏好等（台灣經濟研究院，2010）。

(含國語連續劇、閩南語連續劇、國台語單元劇、客語及其他戲劇)共播出 25926 小時，占比 31.79% (2012，行政院新聞局)，而中國電視劇狹其龐大的資金、市場、和文化接近性，其競爭力更是不容小覷，收視率有逐年提昇的趨勢 (2012，行政院新聞局)。相關數據充分顯示台灣自製電視劇的危機。因此，我國現行廣播電視法第十九條規定，「廣播、電視節目中之本國自製節目，不得少於百分之七十」、有線電視廣播法第 43 條規定，「有線廣播電視節目中之本國自製節目，不得少於百分之二十」等條文有必要進行調整，以保障本國電視劇的播映。

透過修法進行產業保護之餘，我國必須同時提升台灣電視劇的自製質量和產業體質，才能健全整體產業發展。在市場拓展上，政府有必要對國內影視產業進行更多支援。以台灣影視商品的主要競爭國韓國為例，韓國政府積極支援出口節目加工 (包括編輯、翻譯、字幕、配音等)、支持影視商品參加國際博覽會 (包括展台租金、設備租金、節目製作費用等)、支援商品展售 (支援舉辦影視節等交易博覽會、與海外機構洽商等)、支援進入新興市場 (協助商品進行策略性探試) 等作法，對韓劇在國際影視市場上的能見度和銷售有顯著助益 (行政院新聞局，2012)。韓國政府對影視產業的積極輔導值得台灣參照，特別是對於新興市場的開發，更值得過度向中國市場傾斜的台灣借鏡。

五、研究貢獻與局限

綜合上述研究結果，本研究的主要研究貢獻除了對「外省懷舊電視劇」的文化政治作出梳理和建議，理論層次上，本研究所發展的「懷舊電視劇文化政治分析架構」或可供後續意欲分析懷舊文本或者電視劇文本的研究者參考。然而本研究因為研究時間和規模之侷限，僅透過產製和文本分析釐清問題意識，尚未對相關現象進行閱聽人研究；文本分析也偏重論述和意識型態分析，對影像符號的分析較少，以上侷限是未來相關研究可繼而發展的方向。

附錄

表 9、【再見！忠貞二村】主要人物介紹

【再見！忠貞二村】製作人為周大祥、導演為梁修身、編劇為劉凡禎。基於「台灣的眷村經驗是歷史上少有的，也是特殊時空背景下的產物。然而具有特色的眷村文化，長久以來卻成了族群之間的藩籬，希望藉此劇促進彼此了解及族群的融合」（公視委製組，2004）的製作動機，全劇以民國四十七年的「823 砲戰」為起點，敘述虛構眷村「忠貞二村」內，因戰爭而改變命運的邵家、呂家、曲家，以及眷村外本省家庭廖家的故事。劇中，不同族群的人物相識相處之初彼此對立，經過許多波折和互動反而成為摯友、甚至夫妻，例如念祖因為冒險救了金生一命，兩人成為好友，甚至先後進入空軍官校成為飛官；念祖、有成都對靜雯懷有好感；湘雲和金生也相戀而互許終身。然而，念祖後來因為駕駛戰機失事墜毀而殉職，邵爸爸大受打擊，舉槍自殺身亡；同樣成為空軍的金生也在幾年後因軍機失事而傷重截肢，遭邵媽媽要求終止婚約，金生因而避走他鄉努力復健，多年後才與湘雲再續前緣；邵家么子戰生因為加入幫派、誤殺同夥而入獄服刑，多年後才浪子回頭；從小課業優秀的靜雯後來加入黨外運動，幾度被政府約談。最後，遭受磨難的眾人攜手目送忠貞二村走入歷史。

邵家

角色	介紹
邵震方	12 年次，祖籍湖南，陸軍少校連長，參加八二三戰役重傷身殘，生活家計由妻子麗君一肩扛起，久臥病榻心理上的病痛，成了邵家的一顆不定時炸彈。終以槍殺敵人的手槍為自己執行死刑，結束病態而扭曲的人生（趙學煌飾）
黃麗君	17 年次，祖籍浙江，邵震方的妻子，秀外慧中。為照顧因公殘廢的先生和幾個嗷嗷的孩子，任勞任怨扛起家庭重擔，發揮吃苦耐勞的韌性，用生命愛家人，燃燒了自己，卻未能得到她所期盼的圓滿（王琄飾）
邵念祖	41 年次，邵家長子，崇拜父親，自幼憧憬成為空軍飛行員。眼看父親倒下而性情大變，家、國和父親一心嚮往的對岸老家在他心頭有愛恨情仇的糾結。繼承衣鉢成為軍人，卻也宿命般的為國捐軀（唐志中飾）
邵湘芸	43 年次，邵家老二。高中畢業為了減輕家計放棄升學，考上金馬號小姐。父親受傷，哥哥摔飛機身亡，與她論及婚嫁的男友金生也重傷身殘，村子裏蜚短流長，謂她命硬，既剋父、剋兄、剋夫。本欲不顧一切下嫁受傷的金生，卻因此與母親關係瀕臨破裂（蔡燦得飾）

邵戰生	47 年次，聰明靈活，擅長運動，自小調皮搗蛋。八二三炮戰當天出生，母親麗君險些難產送命。及長個性漸極端，青少年叛逆期因誤交損友，走上江湖路，爲了最摯愛的老母，他努力回頭（陳建州飾）
-----	--

角色	介紹
蔡有財	29 年次，籍貫台灣東部鄉下孩子，家境清寒，個性淳樸，八二三炮戰時擔任通信兵，震方爲了救他而被炸成殘廢，有財知恩圖報。並給走上江湖路的戰生當頭棒喝，使其重新做人（吳鈴山飾）

曲家

角色	介紹
曲希聖	10 年次，祖籍山東，軍中的伙伕頭，隻身隨部隊來台，熱心豪邁。39 年退伍，在南部撿獲兩歲大男嬰，視如己出。搬到眷村後，靠「收破爛」買賣累積財富，強佔村外土地，鬧得不可開交。後娶阿娥爲妻，及至魯直個性逼走阿娥，阿英因而怨恨，叛逆與其作對（梁修治飾）
曲有成	41 年次，希聖撿回來的孩子，聰明好學。希聖對他期許甚高，後來考上建築系離家唸書（劉恆飾）
阿娥	22 年次，本省籍苦命女，先生早死，帶著年幼的女兒爲人幫傭，個性外柔內剛，婚後不久，希聖疑心她靠皮肉賺錢，她遂離家出走，辛苦度日。見老曲對小英細心照顧，阿娥感激萬分。她回到他身邊，細心照顧，終老一生（陳夙霽飾）
小英	45 年次，阿娥的女兒，自幼失去父親，跟著母親東漂西盪。母親阿娥再婚後受不了老曲的脾氣而離家，小英大受影響，逃學、混太妹讓老曲傷透腦筋。國中畢業後就業，一心想當電影明星，後淪落聲色場所

黃家／廖家

角色	介紹
黃俊雄	15 年次，本省籍優秀警官，剛正不阿。體弱的妻子驟逝，叛逆兒子金生因外祖母的驕縱難以管教，只好求助從事教育工作的呂學文，請求暫時借住他家，就近管教。但因金生受傷可能終身殘廢，俊雄心痛歉疚，不惜任何代價要讓兒子重新站起來（龍天翔飾）
黃金生	42 年次，本省籍，俊雄之子，重感情。年少受不務正業的小舅影響，染上不良習性。與邵念祖、曲有成不打不相識，決定效法做個飛官。念祖摔機身亡後，認邵母爲乾媽，並與湘芸久生情，論及婚嫁；金生卻因執行任務脊椎受殘，體諒邵母愛女心切，背棄婚約，多年後才與湘芸再續前緣（陳宇凡飾）
廖阿嬤	民前一年生，本省籍金生的外祖母，勤奮刻苦的舊時代女性。從佃農變成地主，仍不改勤奮本色，先生阿塗在二二八事件被槍決，因而對

	外省人懷敵意有偏見。台灣經濟起飛，房地產飛漲，阿嬤成爲億萬富翁，她卻願用所有財產來換取外孫金生的健康（張美瑤飾）
廖大發	35 年次，本省籍，金生的小舅，阿嬤的么兒，從小因阿嬤的過於溺愛，好逸惡勞。經常捉弄佔地堆舊貨的老曲，及至成人（衛國泰飾）

呂家

角色	介紹
呂學文	12 年次，安徽人，讀書人，在老家成過親，大陸淪陷隨政府來台，南部任教時認識客家籍的鍾璧玉，兩人相戀，引發極大反對。學文的誠懇打動璧玉的父母，終於成就姻緣。感念少年組長黃俊雄幫助了他無數的學生，義無反顧讓問題少年黃金生住進自己家中（李長安飾）
鍾璧玉	22 年次，屏東美濃客家人學文之妻，女兒靜雯出生後，辭職在家帶女兒。個性溫柔婉約，金生忽然住進他們的家，增添她不少煩惱（謝瓊煖飾）
呂靜雯	43 年次，祖籍安徽，呂家長女，秀外慧中，膽識過人，愛打抱不平。從小立志從事文字工作，畢業後曾服務黨外雜誌，險些入獄，幸虧有成奔走求助，免於牢獄之災（林利霏飾）

資料來源：

表 10、【光陰的故事】主要人物介紹

【光陰的故事】女主角為 1965 年出生、居住在眷村「自強一村」中的孫一美，為孫家領養的小孩，孫一美的父親是擔任士官長的外省軍人、母親是來自農村的本省女性，雖然物質生活並不寬裕，但她從小和眷村內陶家、張家、馮家、朱家等家庭的孩子仍然快樂地成長，眷村內各家戶也都守望相助、相互扶持。儘管這些眷村小孩在青少年時期面臨諸多波折，例如孫一美大學聯考落榜重考、汪茜茜因為家庭變故而輟學至歌廳當歌女、陶復邦在父母的反對下離開女友汪茜茜、許毅源持刀砍殺長年家暴的父親未遂、陶復華因為升學壓力過大而吸毒和發瘋，但多年後眾人都苦盡甘來，孫一美成為媒體主管、陶復邦成為飛官並和汪茜茜復合、許毅源成為連鎖機車行老闆、陶復華則繼承父母的麵店，生活皆穩定安樂。

孫家

角色	介紹
孫玉章	孫爸，河南省人，陸軍士官，有濃厚的河南口音。原本放棄結婚，卻在觀賞電影《金鳳》時被陳秀好踩住腳，對當時滿身爛泥的陳秀好一見鍾情。在軍團朱團長的接洽下二人結為連理，育有兩女一男（樊光耀飾）
陳秀好	孫媽，本省籍，感念孫父對她的好，說什麼也要替孫家生個男孩傳香火，在兩個女兒之後，終於讓她如願以償。任勞任怨又認命的個性深深影響孫一美（黃嘉千飾）
孫一美	孫家長女，但非孫家親生。1965 年生，個性耿直單純，寧可自己受委屈，也不讓家人受苦。從小單戀陶復邦，後與許毅源交往、結婚（陳怡蓉／傅珮慈飾）
外公	陳秀好之父，只會講閩南語。由於孫玉章在與陳秀好結婚後才坦承自己比陳秀好大 20 歲，使他最初對孫玉章很不滿。孫玉章為了與他溝通，操著河南口音，努力學閩南語，以閩南語尊稱他為「阿爸」，並在颱風時自強風暴雨中搶救他，兩人的隔閡才得以消除（陳博正飾）

陶家

角色	介紹
陶建安	個性火爆，講話大聲。與其妻在戲院門口經營一個小麵攤維生，夫妻兩人育有兩男。他對大兒子復邦管教甚嚴，篤信「不打不成器」；對二兒子復華則抱有很大期望（黃仲崑飾）
方萍	陶建安之妻。她在與陶建安結婚之前，在某戲班扮演花臉，大嗓門的程度不會輸給陶建安（夏禕飾）
陶復邦	陶家長子，個性衝動但孝順。就讀高中期間，在校學業成績太差，被校方勒令留級，是校方與村中長輩們眼中的「問題學生」，後來考上空軍

	官校以第一名畢業。他是村裡的孩子王，從小就喜歡汪茜茜。後來與軍校處長的女兒妮妮結婚，離婚後才與汪茜茜結婚（楊一展／李傅剛飾）
陶復華	陶家次子，品學兼優，是村中長輩們眼裡的模範生。高二時因大學聯考壓力太大而吸食強力膠，後精神失常，被送入療養院休養，康復後回家裡麵攤幫忙（張捷／薛羽哲飾）

張家

角色	介紹
張澤民	來自哈爾濱，以跑船維持家中龐大開銷，家裡有十個人。個性善良敦厚。雖然有一半的家人與他沒有血緣關係，他仍將他們視如己出(柯叔元飾)
素英	張澤民之妻，原籍上海。與死於肺癆的前夫育有三女一男。前夫死後，她改嫁張澤民，命運乖舛（王靜瑩飾）
汪茜茜	張家次女，遺傳母親的美貌，是村裡的大美人，學業優異但個性強悍。18歲時繼父過世、家中遭逢巨變，因而輟學至酒吧當歌女，和陶復邦的戀情無疾而終。後來懷著陶復邦的孩子和 Paul 結婚，多年後離婚，最終和陶復邦在一起（賴雅妍／洪岑飾）

許家

角色	介紹
許父	常酗酒鬧事，由妻兒收拾殘局，爲了領保險金，曾想把兒子淹死，是不負責任的父親。後被砍死於路邊（聶秉賢飾）
許母	在陶家麵攤旁賣切仔麵維生，兩家麵攤剛開始因爲搶生意而鬧出不少笑話。後收起攤子在陶家麵攤幫忙（桑妮飾）
許毅源	許家的獨子，綽號「一元」，五專夜間部學生，樣貌帥氣、個性熱血、兄弟味濃厚。他與陶復邦是「不打不相識」的好朋友。他一開始喜歡汪茜茜，後來漸漸喜歡上孫一美（黃騰浩飾）

馮家

角色	介紹
馮爸爸	在拍雄小時候是拾荒者，後經孫爸介紹成爲公路局司機（董至成飾）
馮媽媽	復旦大學畢業的千金女，逃難時被其父逼迫嫁給馮爸爸，到台灣後因思鄉過度加上生病導致精神異常，一心巴望著返鄉，經常著正裝在村口等船，逢人就問：「船到了嗎？」「你也來等船呀？」（吳玟萱飾）
馮拍雄	馮家獨子，討厭旁人用異樣的眼光看待其母，間接養成了自卑的個性。高中畢業後獲陶家傳授手藝，成爲陶家麵館的第二代經營者（馬念先／魏仕昇飾）

朱家

角色	介紹
朱團長	陸軍上校，孫玉章所屬軍團團長。好大喜功，曾陪同孫玉章去陳秀好家向陳父說媒，並致贈一塊黃金與一台美國製收音機給陳家作爲聘

	禮。在朱磊赴美求學時舉家移民美國（邵智源飾）
朱媽媽	朱團長之妻，以「貴婦」身分自居。她個性刻薄，人緣欠佳。口頭禪是：「總有一天，我要搬離開這個鬼地方！」（陳幼芳飾）
朱 磊	朱家長子，養尊處優但個性善良。暗戀孫一美卻找不到表白的機會。在第 21 集中，他參加中視才藝競賽節目《六燈獎》，因搶拍、唱錯歌詞與忘詞而只得到「兩個燈」慘遭淘汰（寇家瑞／陳柏年飾）

郝家

角色	介 紹
郝爸爸	「郝記雜貨店」老闆，外貌似沒道德的商人，疼愛其子（趙舜飾）
郝小東	郝爸爸之子，個性悶騷。從小就是孫一美、陶復邦、馮拍雄的好朋友，只要察覺有好事，他會趕緊告訴他們（陳金富／羅靖堯飾）

表 11、【我在 1949 等你】人物介紹

全劇以 1949 年國民黨和共產黨在中國的對抗為背景，主角是 1949 年在上海就讀匯仁女子大學音樂系、十八歲的喬雁清，她與在「唐家」當傭人的父親老喬相依為命。唐家是上海呼風喚雨的世家，在與國民黨政府的掛勾下事業有成。唐家的小開唐浩儀從小對喬雁清情有獨鍾，留美回上海後向喬雁清求婚，但她卻與來自台灣台南的望族後代、富正義感、嚮往上海的記者林鄉相戀。在三人逃難至台灣的過程中，唐浩儀設計讓林鄉上不了船，喬雁清甚至誤以為林鄉已死，從此有婚約的喬、林二人相隔兩岸。喬雁清後來與一同逃難至台灣、貧窮且身體有殘疾（長短腳）韓祖光結婚成家；唐浩儀和喬雁清則達成默契，偽裝成表兄妹。儘管喬雁清對唐浩儀始終怨怒，但唐浩儀仍以「表哥」的身分長期照顧韓家的生活。60 年後，喬雁清因為一場來自上海的攝影展，得知林鄉未亡，至上海尋人，二人重逢，並且在韓祖光的寬容下，於上海共度餘生。喬雁清的孫女韓瑋則在唐浩儀的設計下，與其孫唐軒相戀，並與台南望族後代李文雄陷入三角關係。然而唐軒長期糾結於對祖父的抗拒和依賴，導致嚴重的人格分裂，雖然深愛韓瑋，卻不可自抑地糟蹋這段感情，還同時與祖父的紅粉知己、台北「上海新樂園」餐廳的老闆娘雲姬產生複雜的情愫，甚至透過藝術品洗錢謀利。最後雲姬因感唐軒的薄情而墜樓（自殺）、唐軒則為了保護韓瑋免於被深愛唐軒的男同志 Edward 刺殺而亡。

第一代

角色	人物介紹
喬雁清	上海少女，就讀女子書院音樂系，個性聰慧，內心卻非常固執。因為她的美麗，使得新月照相館的老闆把她的照片掛在店裡櫥窗，深深吸引從台灣來的記者林鄉，二人相識後陷入熱戀。喬父在唐家工作，唐家少爺唐浩儀對雁清相當心儀，當他知道喬雁清與林鄉在一起，想盡辦法拆散二人，用計使得喬雁清和林鄉二人相隔兩岸多年，直到晚年才重逢（戴君竹／沈海蓉飾）
林鄉	精通英、日、漢語的台南望族後代，家境優渥，總是有音響、留聲機、相機等時髦玩意兒，是熱情積極的年輕人，總是毫不諱言的批評時局，1947 年起台灣時局混亂，家人怕他出事，希望他往日本避禍，但他不顧家人反對，隻身抵達上海，繼續他在報社記者的工作，並與喬雁清相戀，後來被唐浩儀設計，從此滯留上海，直到晚年才與喬雁清和台灣的家人重逢（劉愷威／黃小立飾）

唐浩儀	上海交通局留美回來的年輕官員，也是擁有數家紡紗廠的小開，家境優渥，性格裡有呼風喚雨的任性，卻得不到喬雁清的芳心，故心生怨懟拆散喬雁清夫妻，帶著喬雁清到台灣。即使最終喬雁清仍未接受唐浩儀的愛情，但唐浩儀終其一生都致力於照顧、控制喬雁清的人生，甚至希望自己的孫子能夠繼續照顧喬雁清的孫女（林佑威／張晨光飾）
韓祖光	中學時遭遇國民黨軍舟山大撤退，在放學途中莫名其妙被強制徵兵，來台後，因為路見不平而認識喬雁清，並且義不容辭地照顧孤身在台的她，後來二人結婚成家，育有一子（李運慶／顧寶明飾）

第三代

角色	人物介紹
韓瑋	韓祖光與喬雁清的孫女，自小備受家人寵愛。畢業於雪梨大學藝術學院，喜愛攝影。回台灣後與唐浩儀的孫子唐軒重逢，兩人相談甚歡，唐軒很快以他的能力、財力與才華讓韓瑋心動，但唐軒忽冷忽熱、陰晴不定的個性讓她十分痛苦（戴君竹飾）
唐軒	唐浩儀的孫子，家族顯赫，是大唐集團的唯一接班人，父母在空難中過世，唐浩儀一路栽培唐軒希望他能接掌他的企業。十八歲時曾到澳洲唸美術，拿到 MFA 的學位畢業後回台灣準備接班。他的油畫被評價為渾然天成，企圖心與好品味讓他搖身一變成爲縱橫商業界與時尚圈的人物。儘管喜愛韓瑋，但當他發現上上代的恩怨後，認爲韓瑋的奶奶對不起爺爺，因而燃起復仇的心，想替唐浩儀討回公道，導致嚴重的人格分裂（林佑威飾）
李文雄	思想及行爲跳躍的大男孩。喜好自由，對未來充滿冒險精神，是台北大稻埕茶商的第三代，老家在台南是望族，與林鄉的家人相鄰。出生在巴拉圭，又到深圳念台商小學畢業，中學回到台北，畢業後到澳洲唸雪梨大學藝術學院，是典型的世界之子，在不同的文化陶養下長大，跟韓瑋相識後對韓瑋一往情深（黃鴻升飾）
雲姬	唐浩儀的紅粉知己，同時也是唐軒的祕密情人，冷豔美麗，是一家復古餐廳的老闆娘，平日唐浩儀常至店內懷念老上海風情，後來因爲受到唐軒的情感折磨，墜樓而亡（尹馨飾）
Edward	

資料來源：整理自 <http://event.cts.com.tw/1949/>

參考書目

- 中國國家廣播電影電視總局〈兩岸合拍電視劇將享受大陸產電視劇同等待遇〉
(2007年11月8日發布),上網日期:2012年2月1日,取自 <http://www.sarft.gov.cn/articles/2007/11/08/20080222194524360233.html>
- 中國國家廣播電影電視總局〈國家廣播電影電視總局關於加強對聘請港、澳、台從業人員參與廣播電視節目製作管理的通知〉(1999-08-10 發布)上網日期:2012年2月1日,取自 <http://www.chinabaike.com/law/zy/bw/gwy/gd/1373802.html>
- 中國國家廣播電影電視總局〈國家廣播電影電視總局關於進一步加強電視劇引進、合拍和播放管理的通知〉(2000年1月4日發布、2009年1月7日廢止 <http://www.sarft.gov.cn/articles/2009/02/18/20090218094637360522.html>)
上網日期:2012年2月1日,取自 <http://www.chinabaike.com/law/zy/bw/gwy/gd/1373814.html>
- 中國國家廣播電影電視總局〈關於調整重大革命和歷史題材電影、電視劇立項及完成片審查辦法的通知〉(2007年2月16日發佈)上網日期:2012年2月1日,取自 <http://www.sarft.gov.cn/articles/2007/02/16/20070914165147430669.html>
- 中華人民共和國國史網(2011年11月11日)。「江澤民論文化」,上網日期:2012年2月1日,取自 http://www.hprc.org.cn/gsyj/zhutiyj/xzgwjhsdllsytj/dhldrlw_hjs/201111/t20111111_168821.html
- 公共電視文化事業基金會(1999)。「公共電視年度報告 1998-1999」。臺北:公共電視文化事業基金會。
- 公共電視文化事業基金會(2000)。「公共電視年度報告 1999-2000」。臺北:公共電視文化事業基金會。
- 公共電視文化事業基金會(2001)。「公共電視年度報告 2001」。臺北:公共電視文化事業基金會。
- 公共電視文化事業基金會(2002)。「公共電視年度報告 2002」。臺北:公共電視文化事業基金會。

公共電視文化事業基金會（2003）。《公共電視年度報告 2003》。臺北：公共電視文化事業基金會。

公共電視文化事業基金會（2004）。《公共電視年度報告 2004》。臺北：公共電視文化事業基金會。

公共電視企劃部製組（2007年3月13日）。〈公共電視台九十六年度連續劇公開徵案公告〉。上網日期：2012年1月13日，取自 <http://web.pts.org.tw/php/newsletter/view.php?LISTALL=1&NAENO=1&NEENO=1468&SEARCH=>

公共電視法（1997年6月18日公布、2009年12月30日修正）。取自法律法源網 <http://db.lawbank.com.tw/FLAW/FLAWDAT01.aspx?lsid=FL016478>

天藍（2010年1月13日）。〈王偉忠：命裡有北京人的個性〉，《新京報》。上網日期：2010年2月14日，取自 http://big51.chinataiwan.org/twrwk/ywys/201001/t20100114_1221158.htm

毛尖譯（2000）。《上海摩登——一種新都市文化在中國 1930-1945》。（原書作者：李歐梵（1999）The Flowering of a New Urban Culture in China, 1930-1945:Harvard University Press.）

王甫昌（2003）。〈社會運動〉，王振寰、瞿海源（編），《社會學與台灣社會》，頁421-452，台北市：巨流。

王甫昌（2003）。《當代台灣社會的族群想像》。臺北市：群學。

王雨晴（2010年01月25日）。〈事業版圖越做越大 王偉忠領娛樂最大黨 挺進大陸 眷村出身方言溜 不擔心對岸尺度〉，《中國時報》，D4版。

王偉忠（2009）。〈戲開鑼了，我又回到了眷村……〉，《寶島一村演出手冊》，表演工作坊。

王偉忠（2010）。《不機車很推車》。臺北市：今週刊，頁250

王偉忠、王珮華（製作人）、陳俊良（導演）（2008）。光陰的故事【影片】。（中國電視台，臺北市南港區重陽路118號）

王偉忠口述，王蓉採訪整理（2007）。《歡迎大家收看 王偉忠的...》，臺北縣新莊

市：大和總經銷。

王寓中、盧賢秀（2007年10月28日）。〈拚在地 馬談故鄉訴求台灣情〉。《自由電子報》。上網日期：2010年2月14日，取自 <http://www.libertytimes.com.tw/2007/new/oct/28/today-fo4-3.htm>

王智明（2006）。〈回歸想像／想像「回歸」：張婉婷電影裡的離散政治〉。《中外文學》，35-1。

王曉晴（2009年3月）。〈王偉忠：敢破又敢立，讓觀眾甘心買單〉，《Cheers 雜誌》，上網日期：2012年2月1日，取自 <http://www.cheers.com.tw/doc/print.jspx?id=40288aed1fc6540f011fc66679be0257>

古詩鈴（2008年11月12日）。〈為四五年級生寫回憶錄 《光陰的故事》收視開紅盤〉。《Nownews》。上網日期：2010年2月13日。取自 <http://www.nownews.com/2008/11/12/340-2364097.htm>

台灣國際角川編輯部（2005）。《再見！忠貞二村》。臺北市：台灣國際角川書店。

台灣經濟研究院（2011）。〈2009 影視產業趨勢研究調查報告—電視產業調查〉。行政院新聞局。上網日期：2011年11月6日，取自 <http://info.gio.gov.tw/public/Data/161173971.pdf>

台灣經濟研究院（2011）。〈2010 影視產業趨勢研究調查報告——電視及電影產業〉。行政院新聞局。上網日期：2012年3月15日，取自 <http://info.gio.gov.tw/ct.asp?xItem=111687&ctNode=4642>

外省台灣人協會（2008）。《遇合》。臺北：印刻。

外省台灣人協會（2008年8月17日）。〈外省台灣人協會成立緣起〉。上網日期：2012年1月1日，取自 http://amtorg-amtorg.blogspot.com/2008/08/blog-post_4691.html#more

外省台灣人協會策劃、廖雲章主編（2006）。《人生，從那岸到這岸 外省媽媽書寫誌》。臺北縣中和市：成陽總代理。

田易蓮（2001）。兩岸電視劇由抗爭到交流的歷史社會分析。輔仁大學大眾傳播研究所。

白先勇（1971）。《臺北人》。臺北：晨鐘出版社。

白喬茵（2011年02月28日）。〈王偉忠西進 打造東方迪士尼〉，《聯合報》，C2版。

光陰的故事劇組新聞稿（2009年2月11日）。「光陰的故事」。〈全體動員找舊衣 光陰穿上暖暖人情味 「光陰的故事」跨年代 整慘服裝師〉。上網日期：2010年2月13日。取自 http://www.ctv.com.tw/event/2008/timestory/news_980211.htm

向陽（2010）。〈雷震：民主的雷聲、自由的鬥士〉，張茂桂（編），《國家與認同：一些外省人觀點》，頁239-268。臺北：群學。

【再見！忠貞二村】企劃書，公視委製組，2004，未出版

朱天心（2002）。《想我眷村的兄弟們》。臺北縣中和市：印刻。

何方（1994）。〈傅柯、電影與人民記憶—兼談《香蕉天堂》等台灣電影〉，迷走、梁新華（編），《新電影之死》，頁190-207。台北市：唐山。

吳忻怡（1996）。〈「多重現實」的建構：眷村、眷村人與眷村文學〉，臺灣大學社會學研究所理論社會學組碩士論文。

吳洛纓（2009年11月20日）。〈我在1949等你年齡錯誤〉。上網日期：2010年7月5日，取自 <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:Z7PbhY4J:www.cts.com.tw/Forum/default.aspx%3Fg%3Dposts%26m%3D1390305%90%B3%E6%B4%9B%E7%BA%93+%E7%95%B6%E4%BB%A3%E6%9F&cd=5&hl=zh-TW&ct=clnk&gl=tw>

吳叡人譯（1999）。《想像的共同體：民族主義的起源與散佈》。臺北：時報文化。（原書 Benedict Anderson（1991）。Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism）

宋澤萊（2007年1月17日）。〈外省人的八二三砲戰小說與本省人的八二三砲戰小說〉，【戰後新文學】上網日期：2012年2月1日，取自：http://140.119.61.161/blog/forum_detail.php?id=721

- 李天鐸等，《全球競爭時代台灣影視媒體發展的策略與政策規劃》，台北：行政院新聞局，2006。上網日期：2012年3月15日，取自 <http://info.gio.gov.tw/ct.asp?xItem=34739&ctNode=4642>
- 李文忠（2004）。〈族群與國家認同〉，《中國時報》，2004年8月2日，版A02
- 李光爵（2008年12月2日）。〈中國仇日揮不去... 演藝圈誤踩地雷案例多〉，自由電子報，上網日期：2010年7月5日，取自 <http://www.libertytimes.com.tw/2008/new/dec/2/today-fo3-2.htm>
- 李志德、梁玉芳（2009年04月7日）。〈眷村文化 記錄大變遷的時代〉，《聯合報》。上網日期：2012年2月1日，取自 http://mag.udn.com/mag/people/printpage.jsp?f_ART_ID=188268
- 李志薈（2004）。《電視電影·偶像劇／艷光四射歌舞團：一部電影的完成》。台北縣新店市：遠足文化。
- 李依倩（2006）。〈歷史記憶的回復、延續與斷裂：媒介懷舊所建構的「古早台灣」圖像〉，《新聞學研究》，87:51-68。
- 李依倩（2010）。〈土懷舊與洋復古：當代台灣流行媒介的歷史想像〉，《台灣社會研究季刊》，79: 203-258。
- 李延輝譯（2008）。《文化研究取徑：新舊方法論的探索》。臺北縣永和市：韋伯文化國際。（原書 Paula Saukko, *Doing research in cultural studies*. Bardon-Chinese Media Agency）
- 李金銓（2009）。〈台灣傳媒與民主變革的交光互影：媒介政治經濟學的悖論〉。《台灣傳媒再解構》。巨流圖書股份有限公司。頁13-14。
- 李政亮（2011）。《拆哪，我在這樣的中國》。新北市：遠足文化。
- 李廣均（1996）。〈過客到定居者—戰後臺灣「外省族群」形成與轉變的境況分析〉，《中大社會文化學報》，第3期，頁367-90。
- 李廣均（2001）。〈有關戰後台灣民族主義社會性格的幾點思考〉，林佳龍、鄭永年主編，《民族主義與兩岸關係：哈佛大學東西方學者的對話》，頁111-146。臺北市：新自然主義。

- 李廣均(2008)。<〈籍貫制度、四大族群與多元文化：國家認同之爭下的人群分類〉，王宏仁、李龔（編），《跨戒：流動與堅持的台灣社會》，臺北市：群學。
- 阮愛惠（2007年9月4日）。〈訪張朝晟組長談《再見忠貞二村》的故事緣起〉。《大紀元》。上網日期：2011年1月13日，取自 <http://www.epochtimes.com.au/b5/7/9/4/n1822724.htm>
- 周大祥（製作人）、梁修身（導演）（2005）。再見！忠貞二村【影片】。（公共電視，台北市內湖區康寧路三段75巷70號）
- 林奇柏（2000），〈電視八點檔流行風—愛恨交織鄉土劇〉，《光華畫報》。上網日期：2011年4月1日，取自 http://www.taiwan-panorama.com/show_issue.php?id=200018901086c.txt&table=0&h1=%A4j%B2%B3%B6%C7%BC%BD&h2=%B9q%B5%F8
- 林徐達（2008）。〈當代台灣「懷舊」氛圍之詮釋：歷史悲情、集體經驗與雜揉認同〉，《多元文化》，吳天泰（編），108-39。臺北：二魚文化。
- 林徐達（2010）。〈後殖民台灣的懷舊想像與文化身分操作〉，《思想》，14:111-137。
- 林淑娟（2008年2月14日）。〈王偉忠陶子失言 被批貶低原住民〉。《自由電子報》。上網日期：2012年2月1日，取自 <http://www.libertytimes.com.tw/2008/new/feb/14/today-show4.htm>
- 林照真（2009）。〈電視新聞就是收視率商品—對「每分鐘收視率」的批判性解讀〉，《新聞學研究》，99:79-117。
- 林詩宜（2006）。《台韓婆媳劇婆媳形象再現的比較研究》。中正大學電訊傳播研究所論文。
- 林濁水（2006）。《共同體 世界圖像下的台灣》臺北縣新店市：遠足文化。
- 林麗雲（2006）。〈威權主義下臺灣電視資本結構的形成〉，《中華傳播學刊》，9：71-112。
- 姜思章等（2006）。《流離記憶-無法寄達的家書》。臺北縣中和市：印刻出版。

- 思想編輯委員會編著（2009）。《一九四九：交替與新生》。臺北市：聯經出版公司。
- 施正鋒（2007）。〈台灣民主化過程中的族群政治〉，《臺灣民主季刊》，第4卷第4期：1-26。
- 洪漢明（2010）。〈眷村文化的再現—以《再見忠貞二村》電視劇為例〉。國防大學政治作戰學院新聞碩士班碩士論文。
- 胡台麗（1990）。〈芋仔與蕃薯：台灣榮民族群關係與認同〉，《族群關係與國家認同》。臺北：國家政策研究中心，279-325。
- 孫瑞穗（2009）。〈失敗者的共同體想像：回應龍應台的《大江大海一九四九》〉，《思想》，13:144-145。
- 徐譽庭（2009年2月14日）。〈感冒中〉。上網日期：2010年2月13日，取自 <http://maghsu2007.spaces.live.com/default.aspx>
- 徐譽庭（2009年2月15日）。〈[光陰] Mag 姐在 6178 篇的推文(懶人包)〉。上網日期：2010年2月13日，取自 telnet://ptt.cc（CTV版精華區）。
- 徐譽庭（2009年2月18日）。〈編劇檢討〉。上網日期：2010年2月13日，取自 <http://maghsu2007.spaces.live.com/default.aspx>
- 徐譽庭、何曜先（2009）。《光陰的故事》。臺北市：時周文化。
- 桃縣文化局（2009）。《一探桃園縣眷村文化與空間肌理》。桃園市：桃縣文化局。
- 財團法人公共電視文化事業基金會（2000）。〈公視 Q&A〉，上網日期：2011年8月23日，取自：公共電視網站：<http://web.pts.org.tw/~web02/ptsrule/qa1.htm>
- 馬嶽琳（2010年09）。〈華流當道 誰主浮沈〉，《天下雜誌》，456。
- 高有智（2011）眷村文化保存工作者群像，張翰璧（編），《扶桑花與家園想像》，頁289-322。臺北：群學。
- 高格孚（2004）。《風和日暖：臺灣外省人與國家認同的轉變》。臺北市：允晨文化。

- 高啓翔 (2004)。《全球與本土的連結：以文化融合理論檢視台灣「偶像劇」》。交通大學傳播研究所碩士論文。
- 康延芳 (2010 年 03 月 18 日)。〈探訪上海兩大影視基地 姚明曾在此處拍婚紗〉，《重慶晚報》，上網日期：2012 年 01 月 18 日，取自 http://ent.ifeng.com/movie/news/mainland/detail_2010_03/18/396721_0.shtml
- 張心蓓 (2011 年 05 月 03 日)。〈陸資撤資《瑰寶》 沈時華：想主導不成〉。《大紀元》，上網日期：2012 年 2 月 1 日，取自 <http://www.epochtimes.com/b5/11/5/3/n3246538p.htm>
- 張羽 (2007)。〈臺灣都市文學與海派文學〉，《臺灣研究集刊》，2007 年第 1 期：頁 7-14。
- 張茂桂主編 (2010)。《國家與認同：一些外省人的觀點》。臺北市：群學。
- 張時健 (2005)。《台灣節目製作業的商品化歷程分析：一個批判政治經濟學的考察》。政治大學廣播電視學系碩士論文。
- 張書端 (2011)。〈雙重遮蔽下的影像上海——論新世紀以來上海題材電視劇中的一些問題〉，《中國電視》，8：42-44。
- 張雲翔 (2008)。〈臺灣眷村文化保存的國家與社會觀點分析〉。台灣大學國家發展研究所碩士論文。
- 張裕亮 (2007 年 2 月)。〈從紅色經典到愛國主義商品：大陸主旋律電視劇文本意義的變遷〉，《中國大陸研究》，第 50 卷 4 期。
- 張錦華 (1994)。《傳播批判理論》。臺北市：黎明文化
- 張濤甫 (2007)。《紀實與虛構：中國當代社會轉型語境下的電視劇生產》。上海：復旦大學出版社。
- 梁漢輝、徐志怡 (製作人)、陳銘章、鄧安寧 (導演) (2009)。我在 1949 等你【影片】。(中華電視股份有限公司，台北市大安區光復南路 100 號)
- 梅家玲 (1998)。〈八、九〇年代眷村小說(家)的家國想像與書寫政治〉，陳義

- 之（編），《臺灣現代小說史綜論》，頁 385-410。臺北：聯經出版社。
- 符立中（2011）。《張愛玲與白先勇的上海神話：台港後上海文化學》。上海：上海書店出版社。
- 莊雪屏（2011）。〈眷村意象：新聞的再現與社會建構〉，張翰璧（編），《扶桑花與家園想像》，頁 65-104。臺北：群學。
- 許秦蓁（2005）。《戰後臺北的上海記憶與上海經驗》。臺北：大安出版社。
- 郭力昕（2009 年 2 月 28 日）。〈消費眷村與歷史記憶〉。《中國時報》
- 郭鎮之（2003）。〈廣播電視與法制管理——兼論建立中國廣播電視的內容標準〉，新聞與傳播評論，2003 年 00 期：頁 127-142
- 陳光興（2001）。〈為什麼大和解不／可能？〈多桑〉與〈香蕉天堂〉殖民／冷戰效應下省籍問題的情緒結構〉，《台灣社會研究季刊》：43，41-110。
- 陳光興（2006）。《去帝國：亞洲作為方法》。臺北：行人。
- 陳志梧譯（1993）。〈不同空間的正文與上下文（脈絡）〉。《空間的文化形式與社會理論讀本》。臺北市：明文書局。〔原文 Michel Foucault（1986）”Of Other Spaces”,Diacritics, 16(1)（Spring）:22-7.〕
- 陳恆、耿相新主編（2007）。《新文化史》。臺北：胡桃木文化。取自
http://www.google.com/books?hl=zh-TW&lr=&id=sfTts89jL3MC&oi=fnd&pg=PA1&dq=%E5%A4%A7%E6%AD%B7%E5%8F%B2+%E5%B0%8F%E6%AD%B7%E5%8F%B2&ots=Ycxi9FVrl_&sig=aeHn-6KbndlzSe4l4s6p9ST3hCU#v=onepage&q&f=false
- 陳炳宏、羅世宏、劉昌德、洪貞玲（2009 年 10 月）。《媒體併購案例與媒體產權集中對內容多元影響之研究》。國家通訊傳播委員會委託研究案。頁 76-79。
- 陳國偉著（2007）。《想像台灣 當代小說中的族群書寫》。臺北市：五南。
- 陳超英編（2000）。〈唱響主旋律 多出精品劇——吉炳軒同志在 2000 年電視劇題材規劃會上的講話要點〉，《中國電視》，2000 年第 7 期。

- 喬曉英 (2009)。〈獻禮片：從 1959 到 2009〉，《電影評介》，2009 年 23 期，頁 1-2
- 彭后諦 (2004 年 1 月)。〈城市文化的再現與再造－以台灣對上海城市文化的集體記憶和媒體再現為例〉，「2003 文化研究學會」年會論文。台灣，臺北。
- 曾意晶 (2011)。〈記憶與遺忘：朱天心與利格拉樂·阿女烏文學創作裡的「眷村」〉，張翰璧 (編)，《扶桑花與家園想像》，頁 35-64。臺北：群學。
- 程紹淳 (2010)。〈後冷戰時期文化的彈性資本積累：從台灣通俗文化工作者瓊瑤的創作軌跡談起〉，《新聞學研究》，105:45-84。
- 童清峰 (2009 年 03 月 09 日)。〈光陰的故事：解讀臺灣眷村歷史文化〉，《中國互聯網新聞中心》。上網日期：2010 年 2 月 13 日，取自 http://big5.china.com.cn/culture/weekend/2009-03/12/content_17431775.htm
- 馮建三 (1995)。〈公共電視的解構與建構〉，《廣電資本運動的政治經濟學》，臺北：唐山出版社。
- 黃正嘉 (2011)。《全球化城市的跨界想像：從當代臺北城市書寫談起》。臺灣大學地理環境資源學研究所碩士論文。
- 黃宗儀 (2007)。〈全球都會區域的彈性身分想像：以台北與上海為例〉，《文化研究》：4，頁 9-40。
- 黃宗儀 (2008)。《面對巨變中的東亞景觀：大都會的自我身份書寫》。臺北：群學。
- 傳播學生鬥陣 (2008 年 12 月 4 日)。〈中時集團旺旺來 不假他人之手的幕後〉，《台灣立報》，上網日期：2012 年 2 月 1 日，取自 <http://www.lihpao.com/?action-viewnews-itemid-2272>
- 楊照 (2010 年 03 月 29 日)。〈漂浮的戲劇性切片——讀張嬙主編的『寶島眷村』〉，上網日期：2012 年 2 月 1 日，取自 <http://tw.myblog.yahoo.com/mclee632008/article?mid=3348>
- 楊錚 (2010)。〈電視劇行政規制與電視劇的發展繁榮〉，《中國廣播電視學刊》。

楊靜 (2009)。《魅力與解魅：電影電視文化研究論集》。昆明：雲南大學出版社。

詹成大 (2010)。〈試析我國影視基地發展的現狀、問題與趨勢〉，《當代電視》，12:40-41。

廖信忠 (2009)。《我們臺灣這些年 1977 年至今》。重慶：重慶出版社。

廖咸浩 (2001)。文化研究月報〈台灣主體性與上海現代性〉。上網日期：2010 年 7 月 5 日，取自 http://hermes.hrc.ntu.edu.tw/csa/journal/07/journal_park36.htm

廖炳惠編 (2003)。《關鍵詞 200：文學與批評研究的通用辭彙編》。臺北：麥田出版社。

趙佳美 (2009 年 11 月 22 日)。〈兩岸合拍劇正風行 登黃金檔爭食戲劇大餅〉。《非凡新聞週刊》，188。上網日期：2010 年 7 月 5 日。取自 <http://news.pchome.com.tw/magazine/report/po/ubnweekly/1556/5/125881920009437005001.htm>

趙剛 (1998)。《告別妒恨 民主危機與出路的探索》。臺北市：臺灣社會研究雜誌社

趙庭輝 (2005)。〈解讀偶像劇〉，《媒體識讀教育月刊》，49:1-7。

趙斌 (2009 年 07 月 16 日)。〈廣電總局整頓電視劇濫用方言現象〉，新浪娛樂 http://ent.cqnews.net/ys/ds/hyds/200907/t20090716_3436197.htm

趙慶華 (2008)。〈鄉愁的起點，離散的情懷：眷村文學在台灣〉。《PAR 表演藝術》，192：44。

劉立行 (2009)。〈論兩岸影視產業交流所衍生之政策溝通與制度問題〉，《2009 台北電視節海峽兩岸電視論壇暨第十四屆海峽兩岸影視文化交流與合作座談會特刊》。上網日期：2012 年 3 月 15 日，取自 [http://www.vapat.org.tw/images-of/p13-%E5%B0%88%E9%A1%8C%E5%A0%B1%E5%91%8A\(%E4%BA%8C\)-%20%E8%AB%96%E5%85%A9%E5%B2%B8%E5%BD%B1%E8%A6%96%E7%94%A2%E6%A5%AD%E4%BA%A4%E6%B5%81%E6%89%80%E8%A1%8D%E7%94%9F%E4%B9%8B%E6%94%BF%E7%AD%96%E6%BA%9D%E9%80%9A%E8%88%87%E5%88%](http://www.vapat.org.tw/images-of/p13-%E5%B0%88%E9%A1%8C%E5%A0%B1%E5%91%8A(%E4%BA%8C)-%20%E8%AB%96%E5%85%A9%E5%B2%B8%E5%BD%B1%E8%A6%96%E7%94%A2%E6%A5%AD%E4%BA%A4%E6%B5%81%E6%89%80%E8%A1%8D%E7%94%9F%E4%B9%8B%E6%94%BF%E7%AD%96%E6%BA%9D%E9%80%9A%E8%88%87%E5%88%)

- 劉自荃譯（1996）。《後現代主義的政治學》，臺北縣，新店市：學欣經銷（原書 Linda Hutcheon. The politics of postmodernism[1989].）
- 劉愈青（2010年11月11日）。〈電視生態沉淪下的文化大危機〉，《今週刊》，725。
上網日期：2012年2月1日，取自
<http://mag.chinatimes.com/mag-cnt.aspx?artid=5625&page=6>
- 劉慧雯（2007）。〈客家文學戲劇產製之研究：以『寒夜』和『魯冰花』兩部連續劇為例〉，行政院客家委員會。執行期間：2007.04.01 — 2007.12.20。
- 潘啓生（2006）。〈變動政局中台灣外省人的認同處境：以2004年總統選舉為觀察基點〉。東亞論壇(451): 13-40.
- 蔡秀玲（2000）。〈無線電視台八點檔連續劇行銷研究—以「台灣廖添丁」「還珠格格二」「土地公傳奇」「狀元親家」為研究對象〉。政治大學廣告學系碩士論文。
- 蔡琰（1996）。《電視歷史劇價值系統與社會意識分析》。臺北市：電視文化研究委員會。
- 蔡琰（1998）。《鄉土劇性別及族群刻板意識分析》。臺北市：電視文化研究委員會。
- 蔡琰（2000）。《電視劇：戲劇傳播的敘事理論》。臺北：三民書局。
- 蔡琰（2004）。〈台灣無線三台電視劇開播四十年之回顧〉，《中華傳播學刊》，6：2-37。
- 蔡篤堅（2001）。《媒體再現與當代台灣民族認同形構的公共論述分析》。臺北市：唐山。
- 蔣曉雲（2010年3月19日）。〈都是因為王偉忠〉聯合報·D3·聯合副刊·
- 鄭義愷譯（2009）。〈消失的現代性：全球化的文化向度〉。臺北：群學（42-45）。
（原文作者：Appadurai, A. (1996). Modernity at large: Cultural dimensions of globalization. Minneapolis: University of Minnesota Press.）

- 盧非易 (1998),《台灣電影：政治、經濟、美學 1949-1994》。臺北市：遠流。
- 盧建榮 (1999)。《分裂的國族認同 1975-1997》。臺北市：城邦文化發行。
- 蕭旭岑 (2008 年 5 月 21 日)。〈台灣論述 一馬當先 拭目以待〉，《中國時報》，上網日期：2010 年 2 月 13 日，取自
<http://forums.chinatimes.com/report/970520/incept/97052112.htm>
- 蕭阿勤 (2008)。《回歸現實：台灣 1970 年代的戰後世代與文化政治變遷》。臺北市：中研院社研所。
- 賴以瑄 (2007)。〈彈性的生產與認同：鑲嵌在冷戰東亞與文化位階中的「合拍劇」〉。國立台灣師範大學大眾傳播研究所碩士論文，未出版，臺北市。
- 鍾起惠 (2009)。〈台灣電視節目品質：擺盪於創造性毀滅與重生的歷程〉。《台灣傳媒再解構》，103-124。臺北市：巨流。
- 簡旭伶 (2010)。〈兩岸電視劇合拍對台灣影視工作者的影響〉。政治大學新聞研究所碩士論文。
- 羅世宏 (2002)。〈台灣的認同／差異：影視媒體的局勢仲介與雜存認同的形成〉。《中華傳播學刊》，2:3-40。
- Abu-Lughod, Lila (2002). "Egyptian Melodrama—Technology of the Modern Subject?" in *Media Worlds: anthropology on new terrain*. F. Ginsburg, Lila Abu-Lughod and Brian Larkin, eds. Berkeley, University of California Press: 115-133.
- Castells (1997)。《空間的文化形式與社會理論讀本》。臺北市：明文書局。
- Chris Barker (2000) . *Cultural Studies: Theory and Practice*. London: Sage.
- Crabtree, B. F. & Miller, W. L. (1992). *Doing qualitative research*. p10. Newbury Park, Calif.: Sage Publications.
- Davis, F. (1979). *Yearning for yesterday : a sociology of nostalgia*. New York: Free Press.

Fredric Jameson (1991) . *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*.
Durham, NC: Duke UP, 1-44.

Gleen Jordan and Chris Weedon (1995) 。 *Cultural Politics – Class, Gender, Race and
the Postmodern World*. Oxford: Blackwell Publishers

Graeme Turner [1996]. *British Cultural Studies-An Introduction*. Routledge.

Guts(Rock Record) (2008) , 〈 光陰的故事電視原聲帶專輯說明 〉。上網日期：2010
年 2 月 13 日，取自 <http://www.books.com.tw/exep/cdfile.php?item=0020129732>

Hugh O'Donnell (1999) . *Good times, bad times : soap operas and society in Western
Europe*, New York: Leicester University Press, 1-28.

Iwabuchi, K.(2001) . *Becoming culturally proximate: A scent of Japanese idol dramas
in Taiwan*. In B. Moeran (Ed.) , *Asian media productions* (pp. 54-74). London :
Curzon.

Modleski, T. (1984). *Loving with a vengeance: mass-produced fantasies for women*,
New York: Methuen.

Purnima Mankekar (2002) . ” *Epic Contests: Television and Religious Identity in
India*” in *Media Worlds: anthropology on new terrain*. F. Ginsburg, Lila Abu-Lughod
and Brian Larkin, eds. Berkeley, University of California Press: 134-151.

Raymond Williams (1976) . *Keywords-A Vocabulary of Culture and Society*, New
York : OXFORD UNIVERSITY PRESS.

Toril Moi (1985) . *Sexual/textual politics: Feminist Literary Theory*, New York:New
Accents, 57-69.