・新聞學研究・　第一〇七期
2011 年 4 月　頁 133-172　專題論文

國家、無線電視台、製作人：台灣電視戲劇節目跨國生產的形成（1989-1992 年）*

賴以瑄**

投稿日期：2010 年 1 月 26 日；通過日期：2010 年 10 月 18 日。

* 本文改寫自筆者碩士論文其中一章，部份內容發表於「2009 年中華傳播學會年會」、「南華大學 2010 傳媒的公共性與產業發展學術研討會」。筆者感謝指導老師蔡如音博士、口試委員柯裕棻博士與魏玓博士，也謝謝匿名評審及所有對本文提出建議指正的人士。

** 作者賴以瑄為臺灣師範大學大眾傳播研究所碩士畢業，目前為獨立研究者，e-mail: yihlai@gmail.com。

《摘要》

本文以彈性積累與跨國主義等理論分析國家、無線電視台、製作人的關係來理解 1980 年代末台灣電視戲劇節目跨國生產。研究發現，製作人跨國活動以獲取支援、資本與市場，電視台則獲得製作人提供地域擴大的節目。兩岸政治敵對使跨國生產需與國家協商，策略論述台灣與中國的電視文化生產關係，以破除國家法規限制，創造更多跨國移動性，同時也受制台灣對兩岸合作的主流想像。

關鍵詞：台灣電視戲劇節目、媒體政策、跨國主義、製作人、彈性生產

壹、前言

自從 1980 年代中期輸出節目到中國大陸，台灣電視就相當看重大陸市場。台商在大陸布局生產的同時，尋求大陸製作資源也成爲媒體常見手段。隨著大陸電視市場產值越高，眾多台灣媒體都企圖進入大陸，但許多因素使得媒體組織層次的活動（如衛星電視落地、媒體投資）不被允許，不涉及媒體所有權、對國家較安全、娛樂性高的電視戲劇生產連結儼然成爲相當醒目的兩岸互動與台灣電視文化常見輸出形式，更造就了一批往返兩岸頻繁移動的台灣電視從業者，既是台灣電視一份子也成爲中國電視一員，同時受兩岸政府管制。[1]

兩岸政治對立情勢使國家對電視媒體有諸多管制，無論電視生產部門內如何盤根糾結，其跨國活動並非運作於政治關係之外。在現有台灣傳媒兩岸活動研究，一從產業發展政策角度，指出國民黨政府（以下稱國府）任由媒體利益主導，制定有利媒體跨國運作的政策，協助台灣媒體業者擴張海外（馮建三，2007，頁 129-131）。另一說指出電視文化互動高度受到政治操控，兩岸政府皆從政治面考慮媒體交流政策，大陸要達成政治統一，台灣則企圖傳遞台灣經驗，造成大陸政局和平演變（趙雅麗，1998，頁 57-59）。的確，台灣媒體跨國運作不可能外在於國家政治考量與政策管制，卻也能使國家逐漸爲其改動政策。研究華人跨國菁英的跨國主義人類學者 Aihwa Ong（1999, p. 3）即曾一針見血指出國家與跨國活動之間絕非「誰輸誰贏」，建議研究者應關注跨國活動之所以可能的社會條件，比如其如何與國家在論述上彼此構連與建構。改從這個研究取徑出發來看往返兩岸的電視戲劇節目跨國活動，本文試圖審視啓動其跨國生涯生成的歷史社會條件與經濟生產關係，以及跨國

力量與國家政策管制的協商，而且將焦點放在台灣，因爲解嚴後國共官方延續政治對立，恐懼主權被侵犯的國府並非自始鼓勵國內媒體擴張大陸，反倒反動消極，對媒體諸多管制。因此這個時期台灣電視跨國生產者爲把閉鎖的國門打開更多，如何與國家協商政策，自我表述跨國活動象徵意義來構連國家政治目標，從而使國府逐步解除管制，使其獲得更多的跨國運作能力，值得更多探討。

本文以彈性積累與跨國主義等相關理論分析國家、無線電視台、製作人的關係，以理解台灣電視戲劇節目跨國生產的形成，本文視戲劇節目製作人是無線電視節目彈性生產組織下跨越國界尋求生產資源的跨國移動者，首先解釋其跨國行動興起因素，接著分析後冷戰政經歷史脈絡下，台灣電視戲劇節目跨國生產者與國府的政策協商。由於電視跨國生產主要是與政治敵對的中國大陸共同進行，如何處理文化勞動分工中雙方關係最是關鍵。本文分析台灣電視戲劇節目製作人如何建構跨國節目的文化身份以破除國家法規障礙，迎合也受限台灣社會看待大陸的主流意識形態。

貳、理論與研究架構

一、彈性生產與文化企業家

台灣自 1962 年起有三個分別由台灣省政府、國民黨、行政院國防部主控所有權、追逐商業利潤、充當國家社會控制工具、受國家保障壟斷的商業無線電視台，直到 1990 年代國府鬆綁媒體經營自由化，三台失去保護，面臨強烈競爭。

本文不擬將三台戲劇節目生產部門視爲一固定廠房與成員編制龐大

的組織，而是沒有特定地點與空間範疇，由電視台出資委託提出製作計畫案的製作人來完成。這種依照生產組織成員專業分工之模式大致上確定於 1970 年代，以因應急需節目卻又無能培訓人力的無線電視經營困境（張時健，2005，頁 152）。如是，無線電視戲劇節目並非是一個大型媒體機構結合人力物力運作的成品，而是類似電影學者 Yeh 與 Davis（2002, p. 61）描述的香港電影製作模式，在去中心化的情境，由製作人依據製作計畫案統籌連結電視機構以及節目市場，組織所需設備勞務，倚賴彈性與成本控制達到外部經濟，而非內部生產資本的累積。

Yeh 與 Davis（2002, p. 61）綜合引用了美國地理學者大衛哈維（David Harvey, 1989）對美國社會的研究與電影產業學者 Michael Storper（1989）對好萊塢電影生產組織變遷的研究。哈維回顧戰後美國資本主義積累體制與政治與社會管制系統「福特主義」（Fordism）從興盛到崩解的變遷，指出福特主義不只是生產體制，同時是人們全面的生活方式，大規模生產輔以國家經濟政策，有組織的勞動與工會組織亦有福利國家主義支持，大量標準化製造的產品需要講求現代主義功能性美學的大眾消費（Harvey, 1989, pp. 135-136）。龐大僵化而無法因應全球企業競爭的福特主義資本主義生產體制於 1970 年代遭哈維所稱的「彈性積累」（flexible accumulation）這種新的資本積累體制與新的政治與社會管制系統取代，有別於福特主義社會經濟體制裡大量生產與大眾消費之經濟成長模式，「彈性積累」不但是晚期資本主義美國的生產型態，也是後現代美國社會的普遍狀況，倚賴彈性化的勞動過程、勞動市場、產品與消費模式，其特質是新的生產部門、新的財務運作模式、新市場、與不斷強化的商業、科技、組織創新，非全時雇用勞動增加亦削弱工會力量，此一新生產模式也意味著價值及消費行爲的全面改造，身處快速變動環境裡，人們消費習慣也從福特主義功能導向的標準化樸

實美感，轉入後現代式刺激消費、強調標新立異但轉瞬即逝的時尚流行（Harvey, 1989, pp. 147-156）。Storper（1989, pp. 273-274）則以美國電影業大製片廠解體過程爲個案，分析美國電影生產組織型態如何從福特式大製片廠去垂直整合化成「彈性生產」（flexible production），以各影視單位彈性專精化生產（flexible specialisation）代替各種片型大量製造。兩者以戰後美國爲個案的研究指出新的資本主義社會經濟結構與娛樂產品生產組織的可能關聯。經濟重構與消費轉型的革命性社會變遷，從集體消費轉向分眾差異化、展現個人自我表徵的文化消費，迫使電影事業生產組織型態在上游初級部門去垂直整合（vertical disintegration），放棄大製片廠改採單位專精生產，快速推出新產品以因應快速變化的市場趨勢。

Yeh 與 Davis（2002, p. 61）據此以「彈性積累」來描述香港電影生產。其實影視創意人才向來頻繁更迭，多數是後福特式按件計酬，福特制的崩潰只是使社會大部分人的勞動狀況越來越像前者（Lash & Urry, 1994, p. 123），台灣影視勞動也是如此，但後福特體制的政經社會情勢使影視上游生產部門彈性勞動的情勢只有增加，甚至是英國學者 Angela McRobbie（2002, pp. 97-108）提到的在追求速度的新時代，爲應付變化多端的消費流行趨勢，自由工作者或小規模文化生產者大量出現在電視等媒體行業；文化生產越來越倚靠工作者本身的才能與活力，而不再憑藉組織管理來運作；文化商品號召觀眾的力量絕大多數來自於創作者本身具備的能力，創作者本身就是販售的產品元素之一。

戰後台灣經濟受到東西冷戰結構中東亞地緣政治與國際關係影響，以受支配者／代工角色被整合入以美國爲首的世界經濟體。台灣經濟自始即因後進發展受制國際分工體制，暴露於世界景氣循環並隨國際局勢調整自身（Amsden & Chu, 2003／朱道凱譯，2003，頁 1）。國家在台

灣經濟成長過程扮演重要角色。國府投入資本、制定有利企業進入全球生產體系之政策，推動國族發展意志以極力追趕現代化（瞿宛文，2009，頁 54；Amsden & Chu, 2003／朱道凱譯，2003，頁 18-20）。台灣無線電視設於威權時期，國府出資商業營運，控制電視資訊，利用新聞打壓政治異議。戲劇等高收視節目是廣告業務重要環節，節目經費多寡視廣告收益而定。一九六〇年代無線電視初發展時經營條件匱乏，多年發展後電視台與製作人爲首的製作單位形成緊密相依的共生關係。爲說明台灣製作人展開兩岸跨國工作的國內條件，本文借用 Storper（1989）的概念「彈性生產」來指無線電視戲劇節目生產部門去垂直整合的組織型態：行之多年的「委託製作」模式，用意即是對創意勞動按件計酬，出資獲得來自外部的計畫案以回應難以捉摸的流行趨勢，製作人不需要成爲編制一員亦能自組團隊向電視台爭取資金，倚賴外部經濟與成本控管獲利。寡占時期利潤豐厚的無線電視與製作人在封閉系統內分工共存，雖具有去垂直整合化的型態，寡佔結構與國府直接控制使電視內容被收附於國民黨國族主義的論述大傘，呈現東亞威權國家特有的反共國族色彩。節目類型雖多但實爲服膺國族主義思想的大量生產，對應著威權箝制思想打造單一標準化國族主體之集體文化消費型態。電視台習慣壓低節目成本，但仍得掌握高收視紀錄的製作人以求極大化廣告收益。秉持這種經營心態的電視台不會積極營運海外業務，因爲海外組織擴張無疑將增加許多營運成本，與電視台精簡人事，不斷委外原有內部業務的作風相背。

解嚴後國府威權政體漸趨崩解，社會與政治體制劇烈變化，國外電視節目逐一解禁進入台灣，與台灣開始被整合到所謂大中華經濟市場、新一波資本主義經濟國際分工劇烈重組、台商投資大陸作生產基地的時期相吻合。原來獨有市場的無線電視戲劇節目面臨兩個變化：（一）生

產結構上，海外市場與新籌資模式出現、國內電視壟斷局勢正在消失，電視台與製作人的緊密關係面臨重構；以及（二）國民黨國族主義逐漸瓦解，國家眼裡大中華文本雖仍負擔國族神聖使命，但已無法成功收編觀眾，大多時候國民黨國族歷史更像是個烘托浪漫愛的時空背景，在商業機制裡與眾多文化產品競爭市場。

本文建議以東亞後進發展國家爲脈絡，尤其是在東亞地緣結構下長期遭好萊塢與香港以影視（邊緣）帝國之姿擴張的美港台影視關係，以脈絡解讀無線電視戲劇跨國生產的形成。除了 Yeh 與 Davis（2002）對香港電影的觀察，李丁讚（1996，頁 152-157）曾分析香港電影自 1980 年代起以「蛻讓」（yielding）模式擴張台灣市場，採「預售制」先向代理商取得資金，間接瞭解市場傾向，從而擠壓本地業者生產空間。兩研究都點出香港企圖要維持在台灣市場優勢位置。全球或區域間的強勢生產者紛紛自我調整因應市場競爭環境變化，然而彈性勞動非強者獨有，後進者亦可學習以海外預售與跨國生產來增加競爭力。馮建三（1995，頁 24-25）就指出台灣電視展開兩岸合作是香港電影兩岸三地共同生產的模式蔓延到電視界，使台灣競相效法這種製作手法。只是處於影視帝國主義長期擴張的後進台灣，電視生產在更受限制、更缺乏優勢的政經歷史條件下進行。

本文嘗試指出，台灣電視戲劇節目製作人在兩岸等海外中文電視市場的合縱連橫，是晚期資本主義台灣社會的經濟生產型態與娛樂文化消費的普遍狀況，也是解嚴後無線電視娛樂生產的應對策略之一。擁有國內播映平台的電視台讓製作人指揮跨國生產，尋找市場，自己在雙方互利基礎上出資獲得節目。林芳玫（2006，頁 173）曾以瓊瑤及平鑫濤的例子指出台灣無線電視台的戲劇節目製作人具備「個體戶文化企業（家）」的特徵。文化企業家（cultural entrepreneurs）從事文化生意，

「運用企業管理手段經營文化活動」（Ong, 2006, p. 221）。解嚴後戲劇節目製作跨國化使資金運作不再侷限國家疆域內。電視台提出少於全額的經費，僅掌握台灣國內電視市場，讓渡海外市場權益給製作人彌補經費差額。製作人展現跨國文化企業家「越界接觸以尋求支援、資本與市場」（Portes, Guarnizo, & Landolt, 1999, p. 221）的樣貌，出售節目地區市場播映版權給當地電視機構或代理商換得當地勞務或資金。如果台灣製作人確實向香港學習生產手法，得等到解嚴後才正面獲得跨國活動的條件。解嚴初期無線電視台編列的經費用來支付從台灣出發的戲劇節目製作者的薪資與相關費用。大陸合作機構可以選擇投入人物力取得節目的當地版權。但製作人需支付當地行政費用，和大陸電視機構洽談節目要價。製作人身兼製作統籌與海外版權處理者雙重身分，對兩邊電視機構具有一定影響力。相較於風險迴避的電視台，承擔風險的製作人須具備資金週轉力，熟悉各地社會脈動與電視節目市場交易規則，考量海外喜好以預售節目。

二、跨國移動者與國家的行動邏輯

兩岸交流後，無線電視戲劇節目生產組織型態提供在兩岸跨國生產的製作人有利的操弄空間。製作人以登記於中華民國經濟部之公司與無線電視台簽定以委製爲名的節目供應契約，亦透過管道和大陸電視機構形成節目供應關係。這種交易關係使分工產出的節目「皆非國外」的現象導致了定義和詮釋框架的曖昧與難度。近年人類學與社會學開始以跨國主義（transnationalism）爲架構來研究當代人們跨國移動（transnational migration）現象（Glick Schiller, Basch, & Blanc-Szanton, 1992）。有別於移民（immigrants）與暫時居住者（sojourners），跨國移動者

（transmigrants）或稱跨國主體（transnational subjects）同時在兩個以上的社會建立社經網絡，融入新居住社會又同時保持家鄉社會的原有關係（Glick Schiller, Basch, & Blanc Szanton, 1999, p. 73）。兩岸來回的戲劇節目製作人的移動行爲兼顧台灣與中國大陸兩地的經濟活動與社會網絡，也是當代跨國移動者之一。

從人員移動的觀點來看台灣電視戲劇節目跨國流動，是由製作人跨越政經文化疆界，因應各個政治社會形勢及媒體市場動向，策略操作市場以尋求電視節目生產資源，而不是電視台企業組織的對等合作。這使得本文在討論國府與台灣電視戲劇節目生產時，必須區分成國家與電視台以及國家與跨國製作人兩條軸線。國內傳播政治經濟學已累積許多國府與電視台之批判研究（王振寰，1993；林麗雲，2005, 2006；馮建三，1995, 2003；程宗明，2002）。然論者專注於國家對電視的控制關係時，常策略論述無線電視爲一絕對整體，而未能關照生產部門的零碎分工與解組織化，對無線電視戲劇節目後冷戰時期跨國運作力有未逮。

跨國人類學者 Aihwa Ong 對東亞跨國主體的討論，值得援引分析國府與跨國製作人的關係。Ong（1999, p. 3）認爲晚期資本主義社會裡，國族國家與跨國移動者之間不是零合邏輯的二元對立關係，而是國族國家如何論述上與跨國移動主體構連的問題，Ong 並不同意國家與跨國主體「誰輸誰贏」的研究觀點，而建議研究者關注跨國主體的移動實踐與跨國移動之所以可能的社會條件。Ong（1999, p. 5）指出一條研究跨國活動文化面向的路徑，就是去挖掘出那些形構移動者跨界行動及國家對應策略的文化邏輯，以及引導這些策略行動背後的文化意義。Ong 分別以「彈性公民權」（flexible citizenship）以及「有差別的主權」（graduated sovereignty）來解釋雙方的文化邏輯。「彈性公民權」是跨國主體以流動且投機的方式因應不同的政經情勢，追求也受制於那些允

許他們以彈性、流動與再定位因應市場、政府與文化制度的實踐（黃宗儀，2007，頁 12；Ong, 1999, p. 6）。「有差別的主權」則是指東亞諸國爲保持跨國時代的經濟競爭力與政治穩定，策略性維持對資源、人口與主權的緊抓不放（Ong, 1999, p. 21）；使不同類別與條件的公民適用不同的政府管制待遇，享受有差別性的公民、政治與經濟權；國家管制因人事時地制宜而具有協商空間，企業家獲得更多對國家規範的影響力；這種國家與資本之間更彈性的結盟關係，使國家愈聚焦於迎合全球資本的跨國菁英，忽略不受資本青睞的弱者（Ong, 1999, pp. 215-217）。Ong（1999, pp. 5-6）並強調跨國移動力量與規範性力量彼此的交互建構，跨國力量不外在於規範性力量的權力脈絡，而與特定社會秩序——尤其是國家的治理體系——處於緊張關係中。雖然跨國主體善於流動且投機因應不同政經形勢，國家亦拒絕削弱權力以複雜的手段迎接挑戰（Ong, 1999, pp. 6-7）。

跨國主體與國家機制的協商產生了大量的意象與符號系統建構。東亞文化地理學者黃宗儀（2007，頁 21）援引哈維（1989, p. 287）指出，伴隨全球／去疆域生產組織與技術、消費形式之劇烈變遷與時空壓縮的是因應如此變遷的再現系統，建構意象與符號系統以積極介入並生產與重塑市場的變動性，文化身分的操縱遂成爲重要手段，以減少介入各地市場時可能遭遇的阻礙。影視跨國生產也需要操縱節目的文化身份，解嚴初期國府尚未准播大陸內容，跨國節目勢要取得在台國產身份，因此「赴大陸拍攝」的「本國電視戲劇節目」同樣爲兩岸產製分工連結情境下，跨國製作人與國內政治與社會文化脈絡協商的文化論述，具體將兩岸分工之電視節目的文化身分鑲嵌在民間連結、政治敵對的後冷戰台灣社會，讓節目享受國產待遇而不被禁播。

台灣電視戲劇節目製作人是後冷戰時期跨越兩個國族主義（國民黨

國族主義與共產黨國族主義）與兩個政治主權疆界的跨國移動者。國共對峙是製作人跨國活動時面對的歷史文化條件與限制性政治思維，亦是台灣與中國大陸兩種政治公民身分類屬劃分關鍵，也是不同現代性路線規劃而發展的社會文化身分之劃分關鍵。本文的冷戰是二戰後美蘇強權介入下，台灣等東亞諸國納入以美國爲核心的資本主義陣營，中國大陸則由蘇俄扶持建立社會主義政權。雙方以台灣海峽爲界線備戰對峙，國府戒嚴，動員戡亂，限制人民出境自由，人民若以國家不允許的方式進入大陸，可依〈懲治叛亂條例〉等法論罪。國府並將自己打造成抵抗中共文攻武嚇的自由中國反共基地，在台灣社會灌輸反共意識，建構人們對中共的恐懼感。後冷戰時期是指蘇聯爲首的東歐社會主義體系瓦解，西方強權在東亞不再圍堵中國共產政權，中國在 1980 年代改行市場經濟，國際局勢與國內社經壓力促使國府逐步開放兩岸往來，交流主要地點在中國大陸，如台商進入大陸投資設廠，較不顯著的台灣媒體人也是此時進入大陸的一群移動勢力。採訪新聞、拍電影、製作節目被國府歸類於政治、經濟、社會、文教四大交流領域當中的文教活動。國府以民間交流爲原則，變通開放台灣電視製作前往大陸，以製作人爲緩衝與前鋒，而非直接開放大陸電視內容或大陸人士進入台灣，保有隨機調整的空間。這也是剛解嚴，兩岸情勢不明、敵對氛圍濃厚時的折衷手法。電視台既可擴大戲劇節目的製作地域廣度，降低節目支出，也可利用製作人緩衝國家政治壓力，保有變通解釋力。

國家政策根據不同個案情況相應，可謂「因時制宜、隨時變通」：允許台灣戲劇節目製作人申請赴大陸，但對內設下一道審查防線，除了必要節目審查，凡有關大陸之事物皆須經主管機關行政院新聞局與「大陸工作會報」（大陸委員會之前身）特別審查。國家依照節目的製作地點與人員組成，區分本國自製節目與外國節目，在本國自製節目類，有

條件涵括本國廣播電視節目供應事業「赴大陸地區製作」的節目，以特別規定專門處理。此類節目需通過國家審查，確保無害國安利益方能在國內播出。此時國府僅允許台灣業者單向進入大陸，限制大陸節目，遲至 1990 年代中期始對大陸人士開放。

三、民間連結、政治敵對的後冷戰跨國脈絡

受政治敵對考量之高度管制，以兩岸爲主的跨國台灣活動必須被放在政治權力介入的脈絡下來觀察。國府在各方局勢都非常不利之下被迫回應。一九七〇年被迫退出聯合國。一九七九年美國對之斷交。中共政權同年發表〈告台灣同胞書〉歡迎台灣人士，1984 年提出一國兩制，呼籲兩岸三通。國府軍事「反攻大陸」的國家目標已不可能實現，戰略被迫轉成「保衛台灣」，自視正統，不與大陸官方妥協、接觸、談判（三不政策），抵擋中共外交孤立／矮化。國府面臨政權合法性危機，邦交國急速減少，國內黨外政治力量與社會運動高張。蔣經國晚期被迫啓動政治改革，解除戒嚴，開放政治資源給黨外，不過政治自由化是在「蔣經國三條件」：反共、不得分裂國土、遵守中華民國憲法，在大中國國族主義架構進行，並以《國家安全法》制度化（若林正丈，1992／許佩賢、洪金珠譯，2009，頁 218）。政治自由化也順勢帶來媒體自由化，但稍晚才展開。

兩岸交流也是在蔣經國三條件大原則下開放。國府制定〈國家統一綱領〉，此法是工具大於目的，一要限制台灣獨立力量，二要抵抗中共政治方案，分階段設定雙方互動範疇與條件，但沒有時程表。原本堅持三不的蔣經國在政權末期鬆手，但定調只能是民間（間接）交流，官方仍守三不原則。憑著將「官方」與「民間」劃分開來的文字遊戲，原本

「違法」的經濟、文化、社會往來合法化，但也被限制在「民間」這個庶民活動的象徵空間。國府終止動員戡亂時期，使人民來往大陸不再被視爲「叛亂通匪」，成立「民間機構」海峽交流基金會，中介協助處理政府不便出面但又涉及公權力事務。

在兩岸互動過程用以區隔國府或是中共兩個國家的「民間」，是個相當曖昧的文化空間。論者常樂觀以「民間」指涉那些被時局操弄反抗官方的小人物，但已有研究注意到在中文的語境，「民間」同時「包含又抗拒主流意識形態」，不能被單純理解成官方／非官方的後者（Wang, 2001, p. 4）。這個觀察在本文似乎也具有相當解釋力，至少從國府相關政策看來，「民間」雖然可指返鄉探親的個人與民俗表演團體，也包含大資本家主導，在「民間」代表官方的海峽交流基金會，以及國家保障經營壟斷的官資商業電視台與節目製作人，尤其是層級低的後者。

本文亦須指出，台灣無線電視戲劇節目跨國生產弔詭之處是支使跨國行動的重要資本是名爲民營但國家出資的電視台。以這個角度來看，國家是「球員兼裁判」，既是資本亦是管制者。戲劇節目跨國生產在國家內部造成衝突，新聞局與電視台各有主張，但這只是國府內部對放寬幅度還未形成一致看法，而非電視台反抗威權。如果對比電視台當時在兩岸交流與國內政治運動的處理態度，不難發現無線電視新聞對政治反對勢力的打壓立場，較沒有發生面對戲劇節目跨國生產時，政府管制與官控媒體不同調的現象。國府要控制自有媒體裡大陸的篇幅與形象時，新聞局希望電視業者遵守規定，但電視台卻傾向自我管理，不願理會主管機關。再者，對國府來說，戲劇節目是政策低層的娛樂活動，新聞局要求刪減跨國節目裡大陸演員的畫面，是行政官僚示其威信，但商業營運的電視台，第一必須攏絡爲之效力的跨國製作人，第二戲劇節目跨國

生產雖需和中國電視機構交涉，使用中國演職員，電視台自恃可透過內容與資金控制，排除不符電視台意識形態的訊息，自己也不是主要跨國交涉者，著眼立即的收視效益以及彈性生產的優點，遂無法顧及主管機關按部就班、分階段鬆綁的緩慢步調。

因此本文界定 1989 至 1992 年爲台灣電視戲劇節目跨國生產之「形成」，指國府主管機關與節目生產者之間的政策磨合，從蔣經國逝世後新聞局允許起始到 1992 年重定法規，作爲電視戲劇節目跨國生產的「形成」階段。另一個因素是中國政權在 1992 年舉行共產黨第十四次全國代表大會（十四大）確立中國電視市場經濟制度，電視成爲中國發展經濟的第三產業之一，逐年上升的電視廣告總量展現中國節目生產資金的巨大潛力，而在那以前，台灣無線電視台供給跨國製作人的資金佔絕對比例，控制力也極強。

四、研究問題與方法

歸納上述理論，但凡牽涉跨國移動者（製作人）越界尋求支援與市場，不論是場景、人力、資金，並爲此與國家協商節目文化身份，投機因應國家政策規定，即爲本文定義的跨國生產台灣電視戲劇節目。本文的分析集中於此時最主要的跨國生產節目：八點戲劇，透過三個章節，逐一分析國家、無線電視台與製作人三者的關係，來理解台灣電視戲劇節目跨國生產：

（一）無線電視台與跨國製作人的生產關係；

（二）國家與節目生產者之間的政策管制協商；以及

（三）跨國文化分工意象之建構與操縱。

爲回溯解嚴前後時期，本文蒐集相關文字資料等歷史文獻，包括當

年新聞報導、節目製作人傳記、相關論文、政府法令與官方紀錄。取用歷史文獻時，本文特別留心於文獻紀錄的「虛僞性」（falseness）。法國社會學家 Pierre Bourdieu（1977/1980, p. 261）認爲藝術與文化企業的運作原則是「否定的行爲」，藉著「假裝他們沒有做自己正在做的事情」來運作。文化業的運作同樣具有虛僞性質，尤其在兩岸政治敵對氛圍下，台灣製作人與大陸電視機構互動情事是「只能做不能說」，更不願透露相關細節。因此新聞本身是公關性操作。多數時候，新聞建構事實而非反映事實。然而 Bourdieu（1977/1980, p. 265）也提到發生危機時，各種角色的實際關係以及他們隱匿的事實將會被揭露出來。

本文的「製作人」指製作公司（傳播公司）的領導者，中華民國法令以「節目製作／供應業者」稱之。「節目製作者」則包括製作人在內所有工作成員，其中許多是自由工作者，不隸屬於製作人組織但彼此緊密配合，如演員、導演、編劇、攝影等。「節目生產者」是更廣泛的概念，包括電視台及相關節目製作者，亦是法令所指「大眾傳播事業從業人員」。「無線電視台」乃是國府官控商營之台灣電視公司、中國電視公司、中華電視公司，本文有時簡稱「電視台」或「三台」，在個別案例則依電視台簡稱分別稱呼。

參、電視戲劇節目跨國彈性生產的經濟關係

無線電視戲劇節目生產跨國化是由電視台出資，製作人跨國移動組織所需設備勞務完成。無線電視發展多年，戲劇節目生產逐漸發展出外製、外製外包、委製等各種製作上去垂直整合化的彈性生產模式，已有相當研究成果（吳萬萊，1997；張時健，2005；陳清河，1995）。電視台凍結人事卻又急需節目，節目製作業應勢而生，與電視台形成資金／

節目供需的共生關係（吳萬萊，1997，頁 44-46）。領導製作公司的製作人長期從屬於黨國媒體體制，在既有媒體利益分配順位中最後一位，但仍需相當資金，深諳商業之道。眼見自己的戲劇節目自 1980 年代中期後在中國大陸受歡迎，起心動念整合兩岸資源以求開源節流：一求戲劇節目美學價值提升，二求未來可能的節目銷售利潤與觀眾掌聲。

相較於已高度都市化、人工昂貴且又不具備地點本真性的台灣，甫開放的中國大陸的廉價勞力、尚未被資本主義大量開發的人文名勝古蹟以及歷史源頭的正統性，使進入大陸拍攝成爲中國背景的戲劇節目生產優先選擇（賴以瑄，2008，頁 24）。剛結束戒嚴時國府社會控制力量仍強，社會的政治認同也還未明顯轉變，社會渴知大陸資訊的「大陸熱」直接鼓勵了電視製作有關中國大陸的節目，是促成戲劇節目跨國生產的社會文化因素。此時無線電視台的作爲倒也符合雷蒙威廉斯（Raymond Williams）所說的「流動的藏私」（mobile privatisation）（Williams, 1974／馮建三譯，1992，頁 39-40），用螢幕中的大陸影像滿足台灣民眾對中國的好奇。新聞、綜藝依各自功能提供關於大陸的資訊，戲劇節目也企圖抓住這股潮流。無線電視不乏敘述中原歷史的戲劇節目，如【一剪梅】、【長白山上】，但佈景虛假，常被評品質粗劣，回應這波大規模返鄉社會文化現象而產生的「節目創新」就是取景中國，如【六個夢】、【隨風而逝】、【雪山飛狐】。解嚴初這波跨國生產戲劇節目呈現出精緻浪漫的懷舊美，製作者熱烈拍攝中國著名歷史真蹟、塞外雪地與江南水鄉，將中國大陸各項具商業價值的美蒐集在自己的影像裡，也渴望自己能成爲突破冷戰疆界，克服種種阻礙的「台灣第一人」。[2] 國際電影場合的中國電影熱【末代皇帝】與中國導演作品熱潮也讓無線電視深受影響，感染了許多中國背景的節目生產。

隨著中國大陸電視開始播映台灣節目，兩岸生產動力更摻雜以中國

大陸爲目標市場的經濟誘因，關鍵是製作人不僅統籌生產也銷售節目。戒嚴時期國府禁止對中國大陸貿易，不允許台灣人民和大陸地區直接通商，三台不能銷售電視節目到大陸（〈連續劇不考慮銷大陸〉，1988 年 4 月 7 日）。台灣電視業還未建立對中國電視節目市場的利益規則，製作人此時有機會向電視台爭取由自己經營版權銷售，而不是讓既有節目代理商操作（〈海鷗電視劇大陸鬧三胞〉，1989 年 5 月 11 日）。開放一年後跨國製作缺點浮現，製作人反應赴大陸拍攝成本過高，引發電視台挖角大牌製作人（〈大陸拍片隱憂成本擺不定〉，1990 年 5 月 29 日）。不少大牌製作人爭取到大陸市場版權，身兼生產統籌與節目在大陸的銷售商兩種職能，大陸市場在製作人眼中逐漸佔據重要地位。電視台釋出大陸版權並非完全無益，原需費心張羅的節目版權銷售改由製作人負責並利用以擴充生產資源，間接減低電視台財務負擔，又可以此換取其效忠。

中國大陸新興節目市場之出現，鬆動了解嚴後無線電視戲劇節目生產成員的利益分配及權力關係。無線電視節目的生產成員關係不再如以往那般穩定，過往三台寡占時期電視生產部門內利益上下游的「共生關係」儼然被「攏絡關係」取代了。[3] 電視台「分派」海外市場利益給大牌製作人，是後者要求電視台「論功行賞」的討價還價，彌補不足經費。三家電視台相互競爭各大牌製作人，又帶有討好攏絡的性質。但僅有少數 1990 年代影劇媒體慣稱的「大牌製作人」才能和電視台談條件。[4]「大牌製作人」堪稱是台灣電視的「文化企業家」，充滿個人熱忱，勇於冒險追求成就，駕馭文化市場，擁有社會影響力，也敢於跨越政治與文化疆域以商品方式進行文化中介（McRobbie, 2002, p. 108; Ong, 2006, p. 221）。無線電視相當倚賴這些製作人生產節目。面臨全球流行文化競爭的黨國電視節目必須提昇節目美學價值，在歷史真蹟攝

製節目的需求應勢而生。但是跨國生產所需經費遠超過舊有規模，電視台資金卻沒有太大增幅，因此製作人操作海外市場版權，讓大陸電視機構成爲生產環節的一員，將節目在大陸市場播放的利潤全部或部分交換給大陸電視機構，換取資源以生產場景更壯觀、更能衝擊視覺的電視節目。

解嚴初期的黨國電視節目生產跨國化，正是電視台著眼彈性生產的優點，不願全部負擔生產費用，因此無法拒絕製作人尋求中國電視機構支援／資源之提議，卻與國家政策構想不一。電視台和國家之間對接受中國參與自身節目產製與開放幅度意見不一致。接下來將分析國家從反對中國大陸電視機構參與，逐漸對電視節目生產者需求妥協、放寬國內節目認定標準的協商過程。

肆、經濟衡量與政策管制的協商

國際局勢與國內社會經濟的壓力，促使蔣經國政權末期開放民間兩岸交流，但高度管制僅應民間衝撞被動調整。電視跨國生產也是以民間爲活動主體，不過以「民間」來指稱台灣電視節目生產者卻需要存疑。台灣的大眾傳播事業除了位置曖昧的三家電視台，傳播公司長期處於黨國電視體制底層，不具備媒體資源分配權，可視爲民間單位。只是節目製作者因實質執行電視節目製作，獲三台授權對外代其行事，亦奉三台高層爲「長官」，應視之爲三台非正式成員。由於政府秉持兩岸交流非官方接觸原則，製作人非正式成員身分讓其有更大彈性得以在兩岸電視機構之間居中調節，三台也因雙方同船，可由製作人衝撞國府政策尺度。

由於國府早在 1987 年開放台灣單向探親，許多媒體從業者早已

「偷跑」，當中包括三台節目、國內廣告影片、與此時仍需要台灣電影市場的香港電影業。起初國府仍能要求剪掉大陸畫面，否則禁播，希望掌握交流動態，但「違法事件」層出不窮，新聞局只得因應時勢調整。

一九八九年 4 月，新聞局制訂《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》，5 月公佈《現階段廣播電視事業、廣播電視節目供應事業赴大陸地區製作節目報備作業實施要項》。公告之前，新聞局長邵玉銘透露「開放大陸拍片原則將偏向純技術性層面，即在沒有大陸資金、大陸職業演員不擔任主角的兩項前提下，台港影人可到大陸取景拍攝」，主要演職員都應是自由影人，但可請大陸影人提供道具、器材或臨時演員支援演出（〈赴大陸拍片政策尚在研議〉，1989 年 3 月 21 日）。實施對象除新聞從業人員外，還有電影、廣電及其他視聽事業從業人員，以及親國府的香港九龍電影戲劇事業自由總會會員（〈銀色事業馳騁萬里河山〉，1989 年 4 月 18 日）。

除了控制電視節目製作交流進程，國家也試圖收編媒體人員跨國行動的政治文化意義。國府此時開放並非偶然，正當大陸學生民主運動備受矚目，國府化防守爲出擊，若能以媒體影響大陸社會，未必無益。一九八九年 4 月國府發言人暨新聞局長邵玉銘宣佈開放兩岸政治與文化交流，提出「洗心洗腦說」，指出政府現階段大陸政策是「文化出擊」，開放台灣文化人士進入大陸，藉此影響大陸社會人心，改善中共的頭腦和心靈（〈開放大陸政策政治文化先出擊〉，1989 年 4 月 28 日）。

電波攻防在冷戰時期就已經是國共交鋒戰場，國界禁令解除後國共又多了一個新戰場。國家防範國內電視文化跨國化後遭中共政權介入，卻無法駕馭電視台及製作人的跨國力量，開放媒體西進後，嘗試扣連媒體跨國行動與（文化）反攻大陸的政治意義。國家也忌憚電視節目跨國後果，遂設下審查防線，確保內容無害國家安全利益，僅允許台灣業者

單方面進入大陸，遲至 1990 年代中期始對大陸開放。換言之，戲劇節目跨國生產不是單純文化交流，同時也具有濃厚政治性，不僅是商業行爲，還是政治交鋒馬前卒。

國府對所謂文化交流活動的管制先有政治防備後加入經濟計算。新聞局初始構想是跨國拍攝需先向其報備，採「單向」、「間接」、「非官方」原則，除規定不得有中共官方資金，不得宣揚共產主義，而且禁止大陸人員參與，然而大陸電視製作機構均爲國營，中國政府規定進入大陸製作節目都須選擇一大陸製作機構爲合作者，並由其支援人力、器材折算大陸版權費，因此節目業者普遍希望新聞局不要限制與大陸片廠或演員合作，政策與實際需求落差極大（〈新聞局研擬開放赴大陸拍片〉，1989 年 1 月 12 日），以致於新聞局妥協台灣影視業者因工作需要，可接受當地「技術層面」支援，或僱用臨時人員協助拍攝，但規範不得接受中共資金，或與中共合作製作、拍片、發行或出版等事宜；不得違反《懲治叛亂條例》、《出版法》、《電影法》、《廣播電視法》有關法令規定；不得刻意表現代表中共之圖誌或使用簡體字；不得在大陸從事商業性演出，及參加中共機關主辦的活動（〈銀色事業馳騁萬里河山〉，1989 年 4 月 18 日）。

由於節目內容須經國家審查以及生產者自我審查，主要爭議落在製作過程中國電視機構的參與程度以及大陸演員的演出比例與位置。一九八九年 11 月上旬新聞局接獲檢舉，【六個夢】製作人平鑫濤和瓊瑤不僅與中共合資拍攝、有大陸資金涉入、交換條件以大陸地區節目處理權利換取對方協助工作，未來還將與北京與湖南電視台同步播出。一九九〇年 1 月瓊瑤與【六個夢】劇組、製作名人凌峰、歌手文章遭檢舉出現在大陸電視頻道，促使新聞局調查（〈瓊瑤辯白未主動上大陸節目〉，1990 年 2 月 7 日；〈藝人大陸行新聞局擬報院處理〉，1990 年 2 月 8

日）。三人不約而同表明自己絕非刻意觸犯新聞局規定〈他們可以為什麼我們不可以？〉，1990 年 2 月 3 日）。及至播出前，新聞局判定【六個夢】第一集由大陸兒童金銘貫串，完全不符現行規定，也未及時送審，不准華視播出（〈雇用大陸演員擔任要角婉君第一集送審碰壁〉，1990 年 2 月 18 日）。瓊瑤與華視拒絕刪減，主張新聞局並未訂出對大陸臨時演員的聘用準繩，因地制宜所使用大陸童星戲份不多（〈瓊瑤硬不修改婉君若遭禁播就上街頭〉，1990 年 2 月 18 日；王雅蘭，1990 年 2 月 18 日）。平鑫濤（2004，頁 178-181）認為不需如此戒慎嚴防大陸孩童，以筆名費禮（1990，頁 134）抨擊大陸臨時演員不得具名的法令規定。當時立法委員趙少康緊急質詢，華視提出申訴公文，新聞局同意華視可不需修剪播出【六個夢】（王介中，1990 年 2 月 19 日；〈六個夢過關皆大歡喜〉，1990 年 2 月 20 日）。【六個夢】之後，新聞局與三台協議准許大陸臨時演員在國內頻道上經常出現，演出比例以十分之一為原則，三台赴大陸製作節目只需事先報備主、配角人選，不必報備從當地找的臨時演員，新聞局仍強調臨時演員不能是大陸演藝從業人員與黨政軍幹部（王介中，1990 年 3 月 7 日）。

這個新聞局強調的原則隨即在一年後被挑戰。一九九一年 3 月大陸演員伍宇娟、王路瑤演出電視劇【雪山飛狐】，新聞局姑且放行。一九九二年 3 月瓊瑤小說電視劇【青青河邊草】裡大陸演員比例超過上限，同時間電視劇【半生緣一世情】也有相同情形。一九九一年底具有中共政協委員身分的劉曉慶主演華視【風華絕代】被禁播，之後幾次送審，直到 1997 年 11 月才解禁播出。一九九二年 5 月，新聞局處分平鑫濤與瓊瑤團隊，禁止其申請赴大陸製作節目一年，也給予【半生緣一世情】製作人周遊團隊同處分。新聞局也檢附【青青河邊草】大陸演員何晴確

屬職業演員的資料，將出具不實證件的中國電視公司及平鑫濤、瓊瑤團隊依僞造文書罪，涉嫌使公務員登載不實移送法辦（陳民峰，1992 年 5 月 28 日）。平鑫濤以筆名喬野（1992 年 5 月，頁 75）對新聞局喊話。瓊瑤訴諸媒體，憑藉自己的觀眾基礎與新聞局對抗。兩家遭禁的製作團隊旋即更換公司名稱規劃跨國新案給電視台，指派未被點名的職員掛名製作（江聰明，1992 年 9 月 7 日），調整申請文件資料，顯示其跨國移動能力不受國家處分影響。[5]

早於 1990 年初，瓊瑤就曾呼籲新聞局應支持進入大陸實際拍攝的劇組（〈藝人大陸行新聞局擬報院處理〉，1990 年 2 月 8 日）。平鑫濤（2004，頁 185-186）籲求國家促進與協助兩岸文化交流。一九九一年 9 月新任新聞局長胡志強積極辦理產官交流，允諾促進兩岸影藝活動。大陸委員會也在 1992 年 6 月、9 月、12 月接連舉辦多場影視演藝產官對話（行政院大陸委員會，1993）。一九九二年新聞局擬規劃大陸演藝人員擔任台灣電視節目演職員比例可達二分之一，但引發國內演員工會反對，大陸委員會基於保護國內演員就業亦反對（黃士榮，1992 年 4 月 23 日；黃士榮，1992 年 4 月 26 日）。協商後決議以不影響本地從業人員爲原則加強兩岸電視交流，開放大陸演藝人員參加台灣影視演出。一九九二年 7 月底新法〈大眾傳播事業赴大陸地區採訪拍片製作節目作業要點〉確定，除依然限制不得有大陸資金，不得共同製作等舊規則，僱用大陸人員擔任工作人員的比例已經提高到三分之一（黃士榮，1992 年 7 月 28 日）。

兩岸交流政策制定過程中，電視台和製作人的市場擴張與經營考量更優先於國府的國安顧慮。前者跨國利益在於節目彈性生產優點，究其實無線電視乃黨國體制一環，不會真正反抗威權，只是要求國家放寬對本國節目的認定標準以享受國產身份待遇。雖然新聞局逐步解除管制，

但主管機關與節目生產者之間的執法守法關係依舊存在。面對逐漸頻繁的跨國生產，國家仍擁有認定跨國節目國籍認定的公權力與產品境內流通的管制權。國府雖然懲罰部份跨國戲劇節目，使電視台受到損失，也隨即順應資本跨國需求調整政策。跨國生產行動既是在政策支持下進行，就無法免除國家政治收編，需投機迎合且受限於國家政治論述。

伍、跨國分工意象之建構與操縱

一九八九年 11 月初新聞局接獲訊息，電視節目【六個夢】有中國電視機構投入拍攝資金，以交換取得該劇在大陸的播映版權，並預備在兩岸同步播出。十一月上旬製作人平鑫濤、華視高層曾經當面向新聞局解釋。華視節目部經理張永祥表示：平鑫濤賣出電視節目海外版權時，必須先取得華視核可；華視總經理武士嵩則表示，關於【六個夢】以大陸版權交換中共的技術，以及將來在兩岸同步播出絕不可能；平鑫濤則對新聞局保證，因爲中共規定進入大陸必須有協拍單位，因此交由湖南電視台代爲看景、尋找臨時演員與僱工等，絕無與對方有任何交易之處（〈六個夢沒有中共資金〉，1989 年 11 月 9 日；〈武士嵩表明夢很清白〉，1989 年 11 月 7 日）。平鑫濤並表示【六個夢】是由華視行文請湖南電視台協助拍攝，所有協拍單位所提供的場景、道具、人員的支援都由製作單位付費，因此湖南電視台是協助拍攝而非合資拍攝。至於是否交換版權給大陸電視台以換取合作，平鑫濤則以「還沒有處理【六個夢】的大陸版權」輕描淡寫帶過（陳念慈，1989 年 11 月 4 日）。

隨著製作人佈局兩岸生產，大量的符號與意象因應國內政治與社會文化的脈絡被建構，以因應跨國節目製作與國府國家機制的文化政治協商。基於跨國分工佈局考慮，製作人雖然無法回應國府防範要求，但必

須策略論述節目產製兩岸分工關係，安置「大陸」在戲劇節目生產的角色，營造自己在產製過程的主導地位，以安撫不安的國民黨防共意識。

此處必須說明製作人擴張大陸行動所處的影視帝國主義脈絡。台灣電視常年受到美、日、港等各種跨國文化力量擴張，並吸引知名香港演員來台演出，引發國內演員工會抗議，要求電視台與製作人降低外來演員比例。台灣國語演員爲主力的跨國戲劇節目相較之下產生了「本土性」，加上刻意建構大陸電視機構爲協助者，得以憑無線電視台優勢地位，參加官方性質濃厚、表揚國內電視從業人員的金鐘獎。

當時台灣對中國大陸媒體機構如何表述雙方關係的了解也相當有限。解嚴初期對大陸直接新聞採訪的困難，使台灣電視台與製作人成爲台灣媒體重要消息來源。爲降低政治風險，製作人對約定內容三緘其口，謹慎處理中國電視機構的角色，不主動提及其涉入程度。唯有當計劃破局或相關利益人士刻意撕破或密告，意欲藏匿的內情才被揭露。這產生一個不難意料的結果，電視生產者、政策及媒體之間這種以三台爲論述中心的消息來源關係，將大陸電視機構再現爲台灣電視生產者在當地拍攝時「技術層面」的「協助者」。

儘管國內媒體曾報導三台電視劇在大陸拍攝需經複雜手續取得「批文」，及節目申請名義不符遭大陸政府扣留攝影帶的情事（陳念慈，1989 年 11 月 13 日），但是整體而言，台灣媒體當時對於大陸電視法規與動態並無詳盡報導，也難以深入跨國製作人與大陸的交涉細節。多數提及到的「中國大陸」以「協助拍攝（協拍）」、「支援」的關係者出現，也定位了台灣跨國製作人與大陸單位的相互關係。大陸電視機構很少被本地媒體直接引述發言，多數時大陸單位完全沒有在報導中被提及。中國大陸電視機構在台灣媒體報導中經常不具發言權、面貌模糊。就以下列新聞爲例：

由陳沖主演的台視備檔連續劇【隨風而逝】，定九月赴大陸東北開鏡，明年元月正式開拍。（〈主演隨風而逝陳沖將赴東北〉，1989 年 6 月 2 日）

華視新戲【少年張三丰】預定本月中旬赴大陸拍攝，該劇製作人宗華日前赴港與導演王鐘溝通意見，並洽談大陸拍攝事宜，初步決定依照【六個夢】模式，前三集找大陸童星演出主要人物的童年戲。（王雅蘭，1990 年 7 月 3 日）

已有十年未正式製作戲劇節目的趙玉崗，前天從長春勘外景剛返台……將為中視製作的【黃土地外的天空】是部民初戲……據趙玉崗表示，他與【黃土地外的天空】策劃田平春，前晚才從大陸回來，曾與「長春電影製片廠協拍部」研商支援外景及人力事宜，預定留在大陸四個多月。……【黃土地外的天空】是趙玉崗自編自導的戲。（〈黃土地外的天空擬赴長春取景〉，1992 年 1 月 25 日）

製作人周遊在台視的「創業」作【雪山飛狐】，外景隊今天飛大陸東北，據稱將在長白山天池附近以五個月時間拍完四十集……大陸方面，據說已取得中央電視台、河北電視台與吉林電視台的支援；對方也要派出卅個工作人員向【雪】劇外景隊「觀摩學習」。（〈雪山飛狐大陸拍全集〉，1990 年 9 月 9 日）

這四則新聞共同的主要角色是國內無線電視、戲劇節目及製作人。被放在次要地位的「大陸」分別有多種指涉：地點（東北、長白山、長春）、人力（主要與臨時演員）、對口單位（電視台、電影製片廠）。在一般訊息當中不易出現的大陸對口單位，在報導深入到細節時才會以

支援者形象出現。台灣媒體例行新聞再現的是以台灣電視台爲中心的兩岸合作意象。這些新聞裡「大陸」更像個大型製片廠與外景拍攝地，提供各種支援給台灣跨國製作人，強化台灣主流輿論將兩岸電視跨國分工建構成三台戲劇節目風格的延續與革新，不是國共國族交會與自我展示的文化場合。

韓秀莉（2000，頁 117）指出 1990 年代兩岸電視業者的合作在台灣被稱爲「協拍」，在大陸則被稱「合拍」。「協拍」意象服膺了台灣這廂電視台意識形態，從電視台角度出發的節目製作名單於焉而生。在國府撤去相當政策限制後，與其說這是國府的反共焦慮，不如理解成三台處於經濟優勢時的老大心態，資本主義金錢至上的價值觀，以及國共歷史競爭關係的流行文化象徵複製，跨國人員實際碰觸的文化互動介面不見，只剩下以抽象的資金、人員比例爲節目國籍身份判斷基礎、以電視台爲代表的「協助／主導」關係意象。尤其在 1990 年前後大陸電視市場化初期，台灣無線電視以及其所在市場的經濟條件明顯高於大陸，以三台爲中心的兩岸分工觀也有益製作人在台灣節目市場的名聲，在節目跨國生產網絡中的主導位置的自我形象建構，有益製作人累積在台灣節目買賣市場的象徵資本，常保強勢地位。這可從製作人傳記往往聚焦個人成就與主導權，少有描述與大陸電視機構互動窺知（平鑫濤，2004，頁 175；林美瑟，2002，頁 24-26）。面對危機時，電視台與製作人更懂得策略性將法律責任推給大陸，使國家無法究責（李韶明，1992 年 6 月 14 日；陳念慈，1992 年 5 月 29 日；陳念慈，1992 年 6 月 10 日）。刻意強調重重跨國困難，更可刺激觀眾收視好奇心。從而台灣製作人爲主、中國電視機構爲輔的文化勞動垂直分工，是刻意操弄的主觀投射。

分工關係意象成爲台灣跨國製作人爭取國家放寬管制之關鍵。製作

人除強調台灣在雙方分工的優勢關係，繼而須不斷強化台灣電視「風靡大陸」的意象。一九九〇年 2 月正值新聞局追查大陸電視是否投資【六個夢】，媒體爲瓊瑤護航，消除輿論對戲劇節目製作受大陸影響、爲其效力之疑慮（陳念慈，1990 年 2 月 15 日）。一九九三年 4 月第一次辜汪會談舉行，預期兩岸交流將更開放，台視與幾位製作人決定將持續以大陸市場爲目標（粘嫦鈺，1993 年 4 月 27 日）。媒體亦以「猛龍渡海、尖兵出馬、搶攻進大陸、揚起新旗幟」標題加溫。本文並非否定台灣戲劇節目不曾風靡大陸，而是要強調這種意象被台灣跨國製作人及其所負責的電視資本刻意強化以取得國內輿論認同，並將大陸與自己對立開來，以破除國族國家政治充滿限制的法規障礙，積極創造自己來往兩岸的移動性。

當製作人與大陸關係發生危機時，大陸對口單位較有機會出現在台灣媒體報導中。一九九〇年 9 月正在大陸拍攝的電視節目【雪山飛狐】發生台灣與大陸電視工作人員對工時認知差異過大的衝突，台灣媒體因直接採訪報導相對平衡，大陸對口單位中央電視台中國電視國際服務公司工作人員有較多表態機會，指陳台灣人員對大陸人有主從高低之分（王雅蘭，1990 年 10 月 19 日）。

雖然大陸電視節目開始以錄影帶流通坊間，受媒體觀察者肯定（郭力昕，1991，頁 7），主流輿論卻常傳播大陸電視製作水準不如台灣的觀念。但所謂台灣製作水準較高，是指台灣電視不分日夜、快速完成的工作型態有商業效率，大陸節目寫實卻死板，每日「僅」八小時的「大鍋飯」工作制度使拍攝期長達數年（王雅蘭，1990 年 10 月 20 日）。「大鍋飯」論述具現了台灣商業電視環境從業人員內化資本主義「時間就是金錢」價值觀，視大陸電視「公家飯」、不具效率的生產技術，是沒有經過商業洗禮，不懂得商業電視運作的落後行徑，相處過程感受到

的工作方式差異被轉化成競爭力與文化位階，也是台灣電視人優越心態的來源。鄭鴻生（2006，頁 238）指出台灣人經常以西方的現代化意識形態的「文明／落後」比較標準，將對手綁上「落後」的刻板印象。這種「我在半路上看落後者，但又自卑心焦地瞻望前者的心態，是台灣主流自我想像的核心架構」（趙剛，2006，頁 213）。三台中心的兩岸電視「交流」觀接合了 1980 年代末期以來經濟躍升亞洲四小龍、政治改革的「台灣經驗」主流自我想像。國府數十年在台灣打造的反共親美現代化意識形態，所產生的主流普遍觀念裡，文明進步的「自由民主」台灣相對大陸落後之意象，在台灣單方面開放國人赴大陸活動之後，在主流意識空間發揮巨大影響。

陸、結語

本文以彈性積累與跨國主義等理論分析國家、無線電視台、製作人交錯的關係來理解台灣無線電視戲劇節目跨國生產形成。首先本文解釋無線電視戲劇節目生產跨國移動者於解嚴後的興起因素。一九八〇年代末期，國內社會文化與產業因素與國際潮流鼓勵了戲劇節目取景中國大陸。大陸電視市場化使得台灣業者多了一個有待利益分配的新興市場。製作人取得大陸市場處置權，越界獲取各種支援、資本與市場，電視台出資獲得製作人跨國製作地域廣度擴大的戲劇節目。兩者形成於威權寡占時期的經濟關係面臨重構。

本文接著分析後冷戰政經歷史脈絡下，無線電視台、製作人與國府的政策協商。製作人因兩岸政治敵對關係而受到國府不少政策限制，連帶影響電視台營運。國家試圖控制電視製作交流進程，收編媒體人員跨國流動的政治文化意義。戲劇節目跨國生產的諸多環節也造成國家管制

與官控媒體意見不一致。著眼彈性生產優點的官資商業電視傾向自我管理，要求國家解除管制，放寬對本國節目的認定標準，使跨國節目仍能享受國產身分待遇。政策雖然妥協，電視台及製作人實無意衝撞國家。國家雖然無法駕馭跨國生產活動，但擁有國內的治理主權，與界定跨國節目國籍的公權力。

由於台灣的電視跨國生產主要是與政治敵對的中國大陸共同進行，如何處理文化勞動分工中台灣與大陸的關係最是關鍵。跨國移動者爲追求市場極大化，採取兩面手法迎合在地主流意識形態。台灣製作人的跨國佈局過程建構了大量的符號與意象，策略性論述兩岸分工關係，安置大陸電視機構爲技術層面的協助者，強化台灣主流輿論將兩岸電視的跨國分工建構成三台既有模式之延續，用以破除充滿限制的法規障礙，積極創造跨國移動性。製作人征服中國大陸電視觀眾／市場的目標，又與國家的政治目的吻合，使得台灣電視戲劇節目透過合作進入大陸始終不脫政治性。主流輿論裡形成的兩岸電視分工想像，亦接合到台灣內化了以美國爲參照的現代化文明意識的自我想像。

將戲劇節目製作人視爲流動的跨國移動者，進一步解釋無線電視台與製作人在跨國生產的各自角色與利益，不僅能開啓我們對台灣電視戲劇節目等流行文化在區域活動的瞭解，也能夠理解後冷戰時代電視戲劇節目跨國生產與國家之間如何相互構連。因爲長久拘束社會的威權體制瓦解帶來的影響不僅是內部的彈性原則重構，也是各種向外的跨國流動形式。作爲一個長期受到影視帝國擴張、政治地位不明的後進者，台灣電視跨國主體的移動性，不僅是經濟受限更是充滿政治限制，也無法與政治撇清關係。被放在「民間」的跨國主體，既挑戰國家的政治管制，又迎合（包含）國家的政治意識，關於兩岸之間的研究也許可以有更多對曖昧的「民間」的探索。

註釋

1 包括台灣業者在內的各種力量之所以得前往大陸，多少拜鄧小平時期開放政策所賜。在此之前中國落實計劃經濟，電視台數量少，由國家撥款經營。一九八三年國家推動「四級辦」政策，除了中央級與省級，縣市級電視台大量成立，迅速提高大陸電視台總量。國家逐漸引導電視台經營廣告自負盈虧。新政策規劃下的中國電視仍是黨與政府組織之一，但電視媒體市場化使其對高收視節目（尤其是進口節目）有了高需求。一九八〇年代起中央政府時而下放各省審批進口節目的自主權，地方電視台卻有倚賴直接進口的傾向，國家從而規劃政策引導電視台以合作取代進口，目的在強健大陸電視台生產能力。在所有進口節目當中，台灣節目進口／合作的特殊性又在於中共國族主義政治統一考量。中國政府於 1980 年代積極進行對台工作，希望國家統一工作能有明確進展，促進兩岸各方面交流，鼓勵台灣投資。

2 【六個夢】製作人平鑫濤（2004，頁 176-177）回顧歷史表示：「我們一點也不後悔，畢竟是完成了一樁不可能的任務，既是台灣第一組去大陸的開路先鋒，也是大陸所接待的第一組台灣劇組，都是歷史紀錄。以製作的立場而言，大陸取景，賞心悅目。雖然賠本，值得！」可見其積極冒險、開創紀錄的企業家精神。

3 根據《教育部重編國語辭典修訂本》的解釋，「攏絡」是使用手段拉攏別人，尤其是對自己有利的人。既然攏絡者需要使用手段，意味著被攏絡者未必會接受攏絡者的拉攏，因此在後者眼中，前者不再永遠高高在上，後者也不一定卑微屈躬，雙方之間具有一定程度的協商性、變化性。

4 根據《教育部重編國語辭典修訂本》的解釋，「大牌」是指在某一行業中，擁有傑出的成就或名望者。三台體制下的大牌製作人，因其節目常獲高收視而爲電視台倚重並具有觀眾號召力，因此媒體稱之大牌製作人以突顯成功光環。大牌製作人經常是黃金時段節目「八點檔」製作人。鍾起惠（2003，頁 207）指出，「八點檔」電視連續劇構成三台時代電視節目中相當特殊的景觀：由於收視觀眾數量龐大，「八點檔」成爲三台電視台營收成敗的重點節目，逐漸發展出特定的產製戲劇思維與典型的戲劇架構：經常是帶有強烈個人特色風格與領有固定製作團隊的製作者擔綱製作、製作資金最高、演員卡司堅強、劇情引人入勝、人物性格鮮明、場景道具考究。

5 新聞局對瓊瑤的重罰有礙中視利益，新聞局很快就爲之解套。七月底新法令實施後，新聞局通過中視瓊瑤新電視劇【梅花三弄】審查於 1992 年 9 月赴中國大

陸拍攝。郭力昕（1991，頁 234）曾以【六個夢】事件爲例，指陳瓊瑤的抗議只是在國府黨媒體制內盡力爭取本身的利益，不是要真正反對國府政治體制，一旦達到自己的主張後，就會停止對抗政府。由此看來，製作人雖然相當程度受到三台遊戲規則所限，經常利用自己的發言舞台爭取個人利益，但本意不在撼動黨國廣電體制。必要時善意回應國家賦予的政治符號，靈活運用國家的好處。

參考書目

〈大陸拍片隱憂成本擺不定〉（1990 年 5 月 29 日）。《聯合報》，第 32 版。
〈六個夢沒有中共資金〉（1989 年 11 月 9 日）。《聯合報》，第 32 版。
〈六個夢過關皆大歡喜〉（1990 年 2 月 20 日）。《聯合報》，第 32 版。
〈主演隨風而逝陳沖將赴東北〉（1989 年 6 月 2 日）。《聯合報》，第 8 版。
〈他們可以爲什麼我們不可以？〉（1990 年 2 月 3 日）。《民生報》，第 10 版。
〈武士嵩表明夢很清白〉（1989 年 11 月 7 日）。《民生報》，第 11 版。
〈赴大陸拍片政策尚在研議〉（1989 年 3 月 21 日）。《聯合報》，第 20 版。
〈海鷗電視劇大陸鬧三胞〉（1989 年 5 月 11 日）。《民生報》，第 10 版。
〈連續劇不考慮銷大陸〉（1988 年 4 月 7 日）。《聯合報》，第 24 版。
〈雪山飛狐大陸拍全集〉（1990 年 9 月 9 日）。《聯合報》，第 30 版。
〈開放大陸政策政治文化先出擊〉（1989 年 4 月 28 日）。《民生報》，第 15 版。
〈雇用大陸演員擔任要角婉君第一集送審碰壁〉（1990 年 2 月 18 日）。《聯合報》，第 32 版。
〈黃土地外的天空擬赴長春取景〉（1992 年 1 月 25 日）。《聯合報》，第 28 版。
〈新聞局研擬開放赴大陸拍片〉（1989 年 1 月 12 日）。《民生報》，第 10 版。
〈銀色事業馳騁萬里河山〉（1989 年 4 月 18 日）。《民生報》，第 10 版。
〈瓊瑤硬不修改婉君若遭禁播就上街頭〉（1990 年 2 月 18 日）。《聯合報》，第 32 版。
〈瓊瑤辯白未主動上大陸節目〉（1990 年 2 月 7 日）。《聯合報》，第 32 版。
〈藝人大陸行新聞局擬報院處理〉（1990 年 2 月 8 日）。《聯合報》，第 32 版。
《教育部重編國語辭典修訂本》（1994）。取自 http://dict.revised.moe.edu.tw
大眾傳播事業赴大陸地區採訪拍片製作節目作業要點（1992）。
王介中（1990 年 2 月 19 日）。〈故國夢難圓 趙少康今提緊急質詢〉，《民生報》，第 10 版。
王介中（1990 年 3 月 7 日）。〈出現率低於節目總時數 1/10 大陸演員上螢幕訂定

上限〉，《民生報》，第 10 版。
王振寰（1993）。〈廣播電視媒體的控制權〉，鄭瑞城、王振寰、林子儀、劉靜宜、蘇蘅、瞿海源…李金銓（編），《解構廣電媒體：建立廣電新秩序》，頁 75-128。台北：澄社。
王雅蘭（1990 年 2 月 18 日）。〈寧可無夢 瓊瑤拒絕動手術〉，《民生報》，第 10 版。
王雅蘭（1990 年 7 月 3 日）。〈大陸童星又有上台螢幕機會了 少年張三丰將赴對岸拍攝〉，《民生報》，第 10 版。
王雅蘭（1990 年 10 月 19 日）。〈海峽兩岸看電視 習慣制度心態造成人的問題 兩岸談合作先得求和氣〉，《民生報》，第 12 版。
王雅蘭（1990 年 10 月 20 日）。〈海峽兩岸看電視 拍攝戲劇我們效率較高 演員實力大陸精兵不少〉，《民生報》，第 12 版。
出版法（1973 年修正）。
平鑫濤（2004）。《逆流而上》。台北：皇冠。
朱道凱譯（2003）。《超越後進發展：台灣的產業升級策略》。台北：聯經。（原書 Amsden, A. H., & Chu, W.-W. [2003]. *Beyond late development: Taiwan's upgrading policies.* Cambridge, MA: MIT Press.）
江聰明（1992 年 9 月 7 日）。〈瓊瑤周遊拭淚整裝再赴神州〉，《聯合報》，第 22 版。
行政院大陸委員會（1993）。《大陸工作簡報（八十一年四月二十三日至八十二年四月十五日）合訂本》。台北：行政院大陸委員會。
吳萬萊（1997）。《台灣電視節目製作業之政治經濟分析》。輔仁大學大眾傳播研究所碩士論文。
告台灣同胞書（1979）。
李丁讚（1996）。〈「邊緣帝國」：香港、好萊塢和（殖民）日本三地電影對台灣擴張之比較研究〉，《台灣社會研究季刊》，21: 141-170。
李韶明（1992 年 6 月 14 日）。〈平鑫濤庭內告白：說明青青河邊草用人始末 瓊瑤庭外宣言：要求王偉忠公開道歉〉，《民生報》，第 10 版。
林芳玫（2006）。《解讀瓊瑤愛情王國》。台北：臺灣商務。
林美瑟（2002）。《春去春又回：楊佩佩的戲劇人生》。台北：印刻。
林麗雲（2005）。〈威權主義國家與電視：台灣與南韓之比較〉，《新聞學研究》，85: 1-30。
林麗雲（2006）。〈威權主義下台灣電視資本的形成〉，《中華傳播學刊》，9: 71-112。
國家安全法（1987）。

國家統一綱領（1991）。
張時健（2005）。〈台灣節目製作業商品化歷程分析〉，《中華傳播學刊》，7: 137-181。
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（1989）。
現階段廣播電視事業、廣播電視節目供應事業赴大陸地區製作節目報備作業實施要項（1989）。
許佩賢、洪金珠譯（2009）。《台灣：分裂國家與民主化》。台北：新自然主義。（原書：若林正丈【1992】。《台湾——分裂国家と民主化》。東京，日本：東京大學出版會。）
郭力昕（1991）。《電視批評與媒體觀察》。台北：時報文化。
陳民峰（1992 年 5 月 28 日）。〈瓊瑤等四人被罰禁赴大陸一年 中視可人傳播將移送法辦〉，《民生報》，第 10 版。
陳念慈（1989 年 11 月 4 日）。〈平鑫濤：六個夢未被染紅！〉，《民生報》，第 9 版。
陳念慈（1989 年 11 月 13 日）。〈芙蓉鎮外景隊傳遭大陸扣留〉，《民生報》，第 10 版。
陳念慈（1990 年 2 月 15 日）。〈朱寶意加入刺客行列〉，《民生報》，第 11 版。
陳念慈（1992 年 5 月 29 日）。〈獲悉被指控並禁足又驚又惱 瓊瑤提出三點質疑〉，《民生報》，第 10 版。
陳念慈（1992 年 6 月 10 日）。〈涉嫌僞造何晴身分證明 中視怡人周六上公堂〉，《民生報》，第 12 版。
陳清河（1995）。〈電視營銷體制之評估研究：以無線電視間接經營爲例探討其利弊〉，《廣播與電視》，2(2): 31-56。
粘嫦鈺（1993 年 4 月 27 日）。〈五大王牌製作人〉，《聯合報》，第 21 版。
喬野（1992 年 5 月）。〈青青河邊草幕前幕後〉，《皇冠》，459: 74-80。
程宗明（2002）。〈電視政策對制度型塑的回顧與前瞻：四十年的荒原，曠野中的呼聲〉，政治大學傳播學院（編），《台灣電視四十年回顧與前瞻研討會論文集》，頁 303-350。台北：政治大學傳播學院。
費禮（1990 年 4 月）。〈北京來的「小婉君」〉，《皇冠》，434: 134-142。
馮建三（1995）。《廣電資本運動的政治經濟學：析論 1990 年代台灣廣電媒體的若干變遷》。台北：台灣社會研究叢刊。
馮建三（2003）。〈傳播政治經濟學在台灣的發展〉，《新聞學研究》，75: 103-140。
馮建三（2007）。〈台灣傳媒及其政策變遷 20 年：以中國爲背景與想像〉，《思想》，7: 119-139。

馮建三譯（1992）。《電視：科技與文化形式》，台北：遠流。（原書 Williams, R. [1974]. *Television: Technology and cultural form.* London, UK: Fontana.）

黃士榮（1992 年 4 月 23 日）。〈大陸演員主配角比例擬放寬爲 1/2〉，《民生報》，第 10 版。

黃士榮（1992 年 4 月 26 日）。〈各方反對大幅開放大陸演員比例〉，《民生報》，第 10 版。

黃士榮（1992 年 7 月 28 日）。〈開放大陸編導演比例 陸委會通過赴大陸拍片製作節目作業要點〉，《民生報》，第 14 版。

黃宗儀（2007）。〈全球都會區域的彈性身分想像：以台北與上海爲例〉，《文化研究》，4: 9-40。

電影法（1983）。

趙剛（2006）。〈歷史與身世之間：序鄭鴻生先生的《百年離亂：兩岸斷裂歷史中的一些摸索》〉，《台灣社會研究季刊》，63: 209-217。

趙雅麗（1998）。〈政治主導下兩岸電視文化交流的迷思〉，《新聞學研究》，57: 51-75。

廣播電視法（1982 年修正）。

鄭鴻生（2006）。〈水龍頭的普世象徵：國民黨是如何失去「現代」光環的？〉，《思想》，2: 225-242。

賴以瑄（2008）。《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」》。臺灣師範大學大眾傳播研究所碩士論文。

鍾起惠（2003）。《節目品質與優質電視：兼論當前台灣電視節目產製的困境及出路》。台北：廣電基金。

韓秀莉（2000）。《大陸播放台灣瓊瑤電視連續劇之社會意義研究》。淡江大學中國大陸研究所碩士論文。

瞿宛文（2009）。〈台灣經濟奇蹟的中國背景：超克分斷體制經濟史的盲點〉，《台灣社會研究季刊》，74: 49-93。

懲治叛亂條例（1958 年修正）。

Bourdieu, P. (1977/1980). The production of belief: Contribution to an economy of symbolic goods (R. Nice, Trans.). *Media, Culture and Society*, *2*, 261-293.

Glick Schiller, N., Basch, L., & Blanc Szanton, C. (1999). From immigrant to transmigrant: Theorizing transnational migration. In L. Pries (Ed.), *Migration and transnational social spaces* (pp. 73-105). Aldershot, Hants, England: Ashgate.

Glick Schiller, N., Basch, L., & Blanc-Szanton, C. (Eds.). (1992). *Towards a transnational perspective on migration: Race, class, ethnicity, and nationalism reconsidered*. New York, NY: New York Academy of Sciences.

Harvey, D. (1989). *The condition of postmodernity*. Oxford, UK: Blackwell.

Lash, S., & Urry, J. (1994). *Economies of signs and space*. London, UK: Sage.

McRobbie, A. (2002). From Holloway to Hollywood: Happiness at work in the new cultural economy? In P. du Gay & M. Pryke (Eds.), *Cultural economy: Cultural analysis and commercial life* (pp. 97-114). London, UK: Sage.

Ong, A. (1999). *Flexible citizenship: The cultural logics of transnationality*. Durham, NC: Duke University Press.

Ong, A. (2006). *Neoliberalism as exception: Mutations in citizenship and sovereignty*. Durham, NC: Duke University Press.

Portes, A., Guarnizo, L. E., & Landolt, P. (1999). The study of transnationalism: Pitfalls and promise of an emergent research field. *Ethnic and Racial Studies*, *22*(2), 217-237.

Storper, M. (1989). The transition to flexible specialisation in the US film industry: External economies, the division of labour, and the crossing of industrial divides. *Cambridge Journal of Economics*, *13*(2), 273-305.

Wang, J. (2001). Guest editor's introduction. *Positions*, *9*(1), 1-27.

Yeh, Y. Y., & Davis, D. W. (2002). Japan hongscreen: Pan-Asian cinemas and flexible accumulation. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, *22*(1), 61-82.

附錄一：台灣無線電視八點播映戲劇節目數量（1989-1993 年度）

年度	*數量（部）*	*台視*	*中視*	*華視*	*總計*
1989	播映	8	8	8	24
	跨國生產	1	1	0	2
1990	播映	7	8	7	22
	跨國生產	1	2	1	4
1991	播映	8	8	6	22
	跨國生產	2	3	1	6
1992	播映	5	7	6	18
	跨國生產	2	3	1	6
1993	播映	7	5	1	13
	跨國生產	3	3	0	6

註記：戲劇節目生產期長，因此本文整理 1989 年至 1993 年台灣無線電視台八點戲劇節目播映數據，著眼於國家制訂於 1992 年的節目生產政策會體現在 1993 年播映狀況。戲劇節目跨國生產的認定見本文第貳章第四節。

附錄二：台灣無線電視八點播映跨國生產戲劇節目及製作人（1989-1993 年度）

年度	*台視*	*中視*	*華視*
1989	芙蓉鎮（胡錦）	風雲時代（陳炯松、李正興）	無
1990	隨風而逝（台視節目部、盧燕、黃以功）	塔裡的女人（王安安） 雪珂（平鑫濤、瓊瑤）	六個夢（平鑫濤、瓊瑤）
1991	雪山飛狐（周遊） 賽金花（謝迺彪、曹景德）	望夫崖（平鑫濤、瓊瑤） 戲說乾隆（周令剛） 一代名妓李師師（汪威江）	少年張三丰（宗華）
1992	半生緣一世情（周遊） 新白娘子傳奇（曹景德）	青青河邊草（平鑫濤、瓊瑤） 一代皇后大玉兒（謝迺彪） 廈門新娘（林福地、蕭淑容）	表妹吉祥（周平、朱朱）
1993	刺馬（張徹、辛文） 戲說乾隆續集（周令剛） 大太監與小木匠（黃志翔、林銳）	黃土地外的天空（趙玉崗、田平春） 戲說慈禧（周令剛） 梅花三弄（平鑫濤、瓊瑤）	無

State, Terrestrial TV Stations and Cultural Entrepreneurs: The Beginning of Transnational Production of Taiwanese TV Dramas (1989-1992)

Jocelyn Yi-Hsuan Lai*

Abstract

In the late 1980s, many Taiwanese TV cultural entrepreneurs launched their transnational careers by producing and marketing TV dramas across political borders between China and Taiwan. Their transnational practices, financially supported and ideologically controlled by the state-controlled terrestrial TV stations, were confined and censored by the KMT regime's system of governmentality in the fear of the PRC's influence into Taiwan. The KMT state sought to incorporate the political meaning of transnational Taiwanese TV drama production to "mainland penetration", while the transnational productions strategically negotiated with the state in order to opportunistically create better social conditions that foster transnational mobility. By symbolically positioning Taiwanese TV transnationals in the leading role of the transnational division of labor in TV drama production and representing Chinese counterparts as the technical supporters, the

* Jocelyn Yi-Hsuan Lai graduated with a master's degree in Mass Communication from National Taiwan Normal University, Taipei, Taiwan. She is currently an independent researcher.

alliance of Taiwanese transnational cultural entrepreneurs and the terrestrial TV stations reciprocally articulated with the KMT state, reinforcing the dominant ideology of the Taiwan-China economic relations in Taiwan.

Keywords: cultural entrepreneur, flexible production, media policy, Taiwanese TV drama, transnationalism