

國立政治大學傳播學院傳播碩士學位學程

碩士學位論文

香港電視劇與身份認同：

以《網中人》及《來生不做香港人》為例

A study on the identity of Hong Kong Television Series :

“The Good, The Bad And The Ugly” and “To Be or Not To Be” as examples

指導教授：黃俊銘 博士

研究生：陳頌誠 撰

中華民國一一零年六月

摘要

香港回歸中國多年，不少報導及研究指出香港奉行的「一國兩制」受到中國崛起的影響，逐漸失去高度自治、港英時期的自由及光輝。曾幾何時，「獅子山精神」（Spirit of Lion Rock）是上一代引以自豪的歷史，源於香港電視劇（港劇）透過反映真實民間故事，將昔日不屈不撓的拼搏精神養育一代的香港人，成為香港歷久不衰的文化符號及無形凝聚力。

本論文採用文本分析、敘事分析的方法進行《網中人》、《來生不做香港人》兩部香港電視劇在香港身份認同的研究，探討現實題材類型劇的香港人意識的型塑，從主題表達、敘事特點、人物塑造等方面研究香港身份認同。

研究結果發現，中國形象隨着年代慢慢被改善，從負面轉向於正面。香港的形象高尚，同時產生更多的社會問題。在敘事手法上，近代的港劇更善於利用時間、歷史、空間的論述，增加港人對國家、自身身份的反思。

另外，流行文化符號如文字、歌曲、電視劇等再現一種本土性，透過流行文化文本及視覺，能夠呈現香港人的意識以及其當下香港社會的矛盾，反映香港從歷史到現代的身份認同與本土性。

關鍵詞：港劇、身份認同、文化身份、本土意識、流行文化

Abstract

Hong Kong has returned to China for many years. Many reports and studies argued that "One Country, Two Systems" has been affected by the rise of China, and has gradually lost its high degree of autonomy, the freedom and glory of Hong Kong and the British period. "Lion Rock Spirit" is a part of proud history, originated from Hong Kong TV series by reflecting true folk tales, nurturing the indomitable spirit of the past to nurture a generation of Hong Kong people, being the cultural symbols and intangible cohesion of Hong Kong.

This study uses the methods of text analysis and narrative analysis to discuss the identity of the two Hong Kong realistic themed TV series "The Good, The Bad And The Ugly" and "To Be or Not To Be", and explore the shaping of Hong Kong people's consciousness by expression, narrative characteristics, character creation, etc.

The results found that China's image improved from negative to positive. Hong Kong's image is noble, but more social problems have been created. In terms of narrative, modern Hong Kong dramas are better at making use of time, history, and space to increase Hong Kong people's reflection on the nation and their own identity.

In addition, popular cultural symbols such as text, songs, TV dramas, etc. reproduce a kind of locality. Through popular cultural texts and visuals, they can show the consciousness of Hong Kong people and the contradictions of Hong Kong society at present, reflecting the identity and locality of Hong Kong from history to modern.

Key Words : Hong Kong TV series, Identity, Cultural Identity,

Native Consciousness, Popular Culture

目錄

第一章 緒論.....	1
1.1 研究動機.....	1
1.2 研究目的.....	3
1.3 研究背景.....	3
第二章 文獻探討.....	18
2.1 身分認同.....	18
2.2 流行文化.....	20
2.3 電視與認同.....	22
2.4 電視與文本.....	24
2.5 香港電視劇的敘事特性.....	26
2.6 香港作為方法.....	27
第三章 研究方法.....	29
3.1 研究架構.....	29
3.2 研究問題.....	30
3.3 研究法.....	32
3.4 分析步驟.....	36
第四章 《網中人》故事分析.....	39
4.1 故事分析.....	39
4.2 《網中人》的敘事模式.....	51
4.3 文本社會關係分析.....	55
4.4 小結.....	61
第五章 《來生不做香港人》故事分析.....	63

5.1 故事分析.....	63
5.2 《來生不做香港人》的敘事模式.....	76
5.3 文本社會關係分析.....	83
5.4 小結.....	88
5.5 朝向香港認同的分析.....	88
第六章 結論與反思.....	92
6.1 香港流行文化再思考.....	94
參考文獻.....	102
附錄.....	122
附錄（一）：《網中人》情節大綱.....	122
附錄（二）：《來生不做香港人》情節大綱.....	124



表目錄

表 一-一 2013 年 TVB 各時段廣告費.....	5
表 一-二 香港 4 大提供免費電視頻道播放公司 (2021 年)	12
表 一-三 15-20 年間香港製作/播出的中港合拍劇	14
表 四-一 《網中人》事件分析	40
表 四-二 香港昔日移民潮與《網中人》的阿燦逃亡動機之比較	42
表 四-三 《網中人》的 7 種角色類型	43
表 四-四 阿燦與程緯的對比	45
表 四-五 情敵間的對比	46
表 四-六 《網中人》的場景設置	48
表 四-七 主要敘事者觀點	52
表 四-八 次要敘事者	53
表 五-一 《來生不做香港人》事件分析	64
表 五-二 香港第三波移民潮與《來生不做香港人》部分角色到香港動機之比較	66
表 五-三 《來生不做香港人》的 7 種角色類型	67
表 五-四 姊姊美田與妹妹美行的對比	69
表 五-五 姊妹伴侶的對比	70
表 五-六 姊妹頭號情人的對比	71
表 五-七 《來生不做香港人》的場景設置	73
表 五-八 主要敘事者觀點	76
表 五-九 次要敘事者	78
表 五-十 《來生不做香港人》應用插敘的情節	81

圖目錄

圖 一-一 香港電視產業分佈 (2020 年)	7
圖 三-一 Chatman 的敘事結構	35
圖 三-二 電視文本分析架構圖	38



第一章 緒論

1.1 研究動機

香港雖是彈丸之地，人口卻將近 750 萬，定位是國際化的城市、亞洲的金融中心，也是全球傳媒在東南亞地區的發佈中心（杜耀明、劉端裕，1997）。地緣獨特性，使香港成為中西文化交融的地方。加上，獨特的社會、政治環境與歷史元素，發展出早期的香港文化（阮兆倫，2012）。在影視產業端，華語電影、唱片、電視、等的出口對全球各地華人社會亦有舉足輕重的領導地位。港劇更因為語言的優勢（廣東話、普通話）輕易進入亞洲各國，傳遞香港的文化（卓伯棠，1998），成為台灣、馬來西亞和新加坡，以及世界各地的華人社區的主要媒體（Ying Zhu & Chris Berry, 2009）。從事文化產業的大陸專欄作家遠亞傑表示港劇讓他對記憶的香港的記憶是貼近現實的香港飲食文化（遠亞傑，2016）。深圳晚報記者賴麗思也提到 90 年代初的內地人對「香港」概念的構造源於在內地所看到的香港電影以及香港電視的錄像帶（賴麗思，2015a）。編輯新吾認為，港劇是非粵語區和粵語區共同追憶。港劇對於非粵語區的迷來說，多元的電視劇種是他們收看港劇的原因，但語言成為接觸、了解香港本土文化的絆腳石；粵語區的劇迷能掌握粵語原版的神韻，也對劇中的對白、背景等有較清晰的基本印象（新吾，2017）。

電視作為香港都市文化價值觀輸入的重要載體，初期港劇擁有四大特色：本土化、多元化、充滿活力、富創意，成為香港民生社會的重要媒介，建立香港人的文化身分認同（桑普，2017；Eric Ma, 1998）。香港電視劇一直灌輸、建構、形塑著香港人的身份認同與本土性（Fung, 2004），在香港社會擔當的角色隨著不同時期的電視政策、政治、社會環境有著密切的關係。以港英政府轄下的香港電台於 1970 年代製作的電視劇《獅子山下》為例，第一代的節目監製黃華麒表示藉由走訪徙置區，透過寫實的方式反映民生（伍麗微，2018）。

自 2003 年中港 CEPA 將「合拍電視劇或合拍片」納入進一步自由化之範圍，「港劇或港片已死」（張先森，2019）。就港劇自身而言，開始出現劇本單薄、欠缺創新、本地市場壟斷、日韓台劇的競爭（賴麗思，2015b），外銷的部分維持多年來的「港劇三件套」：家族劇、刑偵劇和古裝武劇（葉克飛，2018），令人擔憂的是題材過於本土化導致審美疲勞化。「內地資本、香港制作」，看似是走出困境的方法，也同時成為應對中國廣電總局的“限外令”的對策¹（張盼，2017）。可是，港劇面臨大陸化或全球化是否能做到文化融合、還是出現國族及文化同質化（Manfred B. Steger, 2013）、出現迎合市場實行的自我審查²（陳凱螢，2015）的等等問題，將會是港劇未來的挑戰。

香港是一個文化混雜的城市，中西文化的融合與對抗有著難以分離的情況。從一開始只有英文電視頻道，慢慢從電視體制和節目製作方面出現過渡性的變化（Wilkins, 2009）。以往殖民意識、中港矛盾等概念經常在港劇中作為題材，成就了香港本土意識的靈魂，如今因為政治經濟等因素被淡忘，電視發展朝向更加娛樂化、淡化國族身份的凝聚力（Curran, 2002）。

最後，電視作為香港當代社會最普及的大眾媒體，而電視劇中敘事方式具有的社會功能與美學意義。因此，本文的目的是通過香港作為亞洲地區電視劇輸出的經驗，回顧香港的電視發展，分析電視劇的演變，並勾勒出在歷史脈絡中節目和社會變遷之間的現象。我將借陳冠中在《香港研究作為方法》³一書中的思考方向，以「香港的空間和文化」及「香港現代性」兩個面相，從電視劇中的身份認同與本土性探索香港人作為一個民族是如何被生產及想像。

¹ 資料來源，追星情報局〈TVB 逐漸強國化·膠劇《風雲天地》“膠”走港劇忠實粉絲！〉2015

² 資料來源，每日頭條〈港劇的終極命運〉2018

³ 朱耀偉，2016，香港研究作為方法，香港，中華書局

1.2 研究目的

香港電視劇，以廣東話為載體，是研究目前香港本土文化關鍵的路徑，也是在眾多的流行文化中最具延續性的日常生活與文化（馮應謙，2012）。研究電視的風氣似乎隨著網路傳播媒介的興起而衰退，香港近代的電視研究也越來越減少。

無論是使用哪種媒介，圖像和想法都會散播到整個社會。Richard Dyer（1993）補充呈現（representation）影響觀眾的看法，繼而左右他們對待事情的行為。筆者認為電視劇是社會的投影，透過劇情故事、角色呈現社會文化、價值觀、習俗等。透過梳理現實題材類型劇的形成，概括從主題表達、敘事特點、人物塑造等方面出發，尤其是時裝都市劇做出較詳細的分析與研究，涉及的是日常生活題材及話語，反映包括香港社會的文化、經濟、政治等現，從而以身份認同、家庭文化、商業模式等面像了解香港的社會轉變。

1.3 研究背景

I. 初期香港商業電視市場

香港的電視產業始於 1957 年，由英國保守黨財團經營的第一家有線電視公司「麗的呼聲」，成立香港第一家電視台「麗的映聲（RTV）」，擁有經營有線電視為期 16 年的專利牌照（希藍，1991）。RTV 初期只有英文頻道、黑白播映，實行用戶按月港幣 55 元的收費（吳昊，2017a）。根據當時 1958 年的統計，熟練工人的最高工資為港幣 360 元，非熟練工人的工資僅為 75 港元（Paul S. N. Lee, 1991）。香港那時候將近 98% 的人口是中國人、知識水平低、家庭收入微薄，因此並非每戶可以同時負擔月費及購買電視機。加上，RTV 僅有 2500 個訂戶中，使用者是外籍人士等的菁英份子，電視非普羅大眾可擁有，而是一種階級的享受。直到 1963 年，麗的新增以粵語配音搭配外片的中文台，是

電視本土化的重要的一步，慢慢累積新的用戶，到 1982 年隨邱氏入主而易名為亞洲電視（ATV）。只有在 1967 年電視廣播有限公司（Television Broadcasts Limited, TVB）推出廣播電視之後，電視才成為香港真正的大眾傳播媒介。

香港電視廣播有限公司（TVB）成功競投港英政府於 1965 年 12 月發出新的無線電視牌照，合約為期 15 年。TVB 在 1967 年成立初期由香港人財族和英美資財團經營，部份人認為是美式文化和生活透過電視劇入侵香港。TVB 帶來嶄新的電視文化，是一個完全免費電視生態模式，一方面提升了民眾擁有電視機的意欲，也同時開始了電視產業無期限的競爭。首先，增加新聞節目時段。TVB 實行 30 分鐘的新聞報導，主要以當天要聞、港聞、國際新聞、體育新聞的順序報導，比 RTV 的播映時間多出 15 分鐘；銀彈戰術，TVB 對粵語片掀起爭購，從之前的每部 150 元至 250 元不等，提高至 500 元。如此同時，香港家庭環境改善，超過 8 成家庭擁有電視機。正因為觀眾數極速增加，電視的社會影響力遞增，政府於 1970 年開始對電視廣播業採取有效的管制。據 1974 年的統計，全港 85 萬個家庭中有 78 萬以上的家庭擁有電視機，對與大部份市民是非物質生活的重要娛樂（陳凱螢，2015b）。電視節目不單超越電影成為最受歡迎的休閒活動（Lee 2000：369），也是共聚一家人在飯桌前「電視撈飯」的重要角色（白蓮達，2013）。良性的商業競爭是當時無線廣播產業的出路。政府增加兩個無線電視台執照，包括一個提供中英節目以及只提供中文節目的經營權。RTV 成功於 1973 年改為無線電視廣播，提供中英節目；佳藝電視（Commercial Television, CTV）於 1975 年開始提供職業訓練、技術訓練等部份教育性節目（吳昊，2017b）。

II. 教育電視的困境

教育電視（Educational Television），是 70 年代開始香港政府推行的一種「教育工具」，讓學童更容易吸收學科上的知識。CTV 在競投電視牌照時，提出

每天的下午兩點到六點、晚上九點半到十一點半的黃金時段播出教育性節目，途中也沒有插播廣告⁴。作為一個商業電視台，承辦教育電視節目會出現先天缺陷，原因有二：第一，單向性的教育。觀眾（學生）只能被動接收訊息、不能提問、沒有互動，學習興趣大減，繼而失去對節目關注的動力；第二，吸金能力被削弱。商業廣告難以與教育性節目產生連結，導致電視台直接失去該時段的廣告收入或是議價能力降低，是 CTV 倒閉的原因之一。

所謂的黃金時段，是指觀眾坐下來電視的高峰時段，既是廣告最能觸及最多潛在消費者的時候，也是電視台營業者把握更多廣告費的最佳時機。曾經在 70/80 年代，很多市民下班就是趕回家看電視劇；現在，正常上班族的下班時間往後移或不固定，電視的黃金時段已經延後至晚上九點或以後。參考坊間對 2013 年 TVB（翡翠台）的黃金時段廣告費數據統計，黃金時段的廣告投放收費最高，也是處於求過於供的狀態⁵。不過，現時錯過的節目可以在互聯網上重新收看，因此所謂黃金時段是否依然存在是個疑問（吳志森，2016），逐漸難以給廣告商投放廣告的指標性的參考，何況是在黃金時段播出教育性節目。

表 1-1 2013 年 TVB 各時段廣告費

電視廣告 (20 秒)	收費
一般時段 (18:55-22:55)	港幣\$35,000 - \$300,000
黃金時段 (17:45-18:45) / (24:05-24:35)	港幣\$75,000 - \$650,000
最平時段 (開台-06:50) / (26:15-收台)	港幣\$7,000 - \$60,000

⁴ 資料來源，蘋果日報要聞〈1975 年佳藝電視啟播營運不足 3 年倒閉〉2014

⁵ 資料來源，李根興〈〈創業知識〉無線 TVB 廣告費是幾錢？〉，2013

III. 官營電視台

鑑於香港 1967 年的「六七暴動」事件，當時政府成立的特別研究委員會發現政府與普羅市民的溝通媒介不足，促使了成立香港電台電視部（Radio Hong Kong）。當時香港電台電視部製作的節目需要交由兩家電視台播放，並同時符合成為官民溝通橋樑、以教育及資訊內容為主的條件（希藍，1991b）。香港電台電視部於 1976 年與教育電視合併，正式改為 Radio Television Hong Kong (RTHK)，節目內容基本分為時事、戲劇、資訊報導、社會服務、綜合表演與遊戲節目、兒童節目等六大類。可惜，RTHK 不獲撥款拍攝及製作教育電視，將於 2021 年 4 月起停拍，讓童年回憶成絕響⁶。

RTHK 一直製作優秀節目，像《頭條新聞》、《鏗鏘集》、《視點 31》等新聞以外的單元劇，探討各類社會議題。可是據 2018 年香港審計署報告⁷，港台電視在香港目前有 4 個免費電視頻道中平均收視率偏低。同時，相同的節目在 RTHK 與 TVB 播放，發現 RTHK 的收視率（平均收視為 8000 人）遠低於後者（平均收視為 22.7 萬人），可見香港免費電視台（TVB）有著根深蒂固的威力。即便 2019 起的「反修例事件」引發對政治節目的需求、2020 年 TVB 卸下播放教育節目（港台節目）的責任、港台節目《頭條新聞》的投訴爭議，種種原因驅使支持及收看 RTHK 節目的觀眾急增，但也難以撼動香港觀眾的慣性（娛翁，2019）。

⁶ 資料來源，香港經濟日報〈播近半世紀教育電視明年停拍改網上重播〉，2020

⁷ 資料來源，明報〈港台電視的困境〉，2020

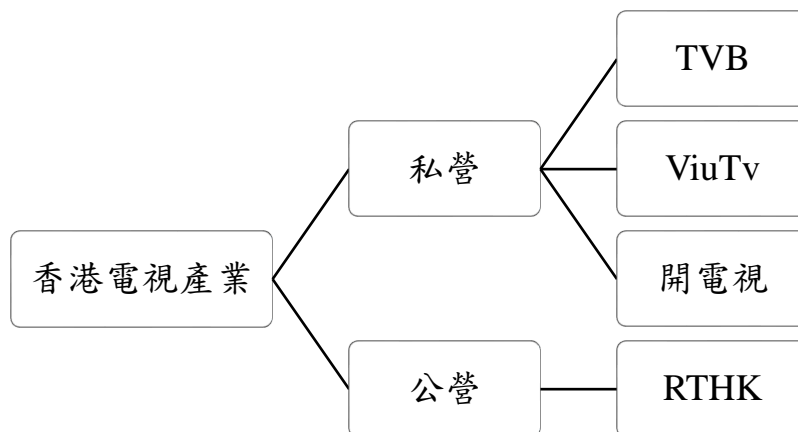


圖 一-- 香港電視產業分佈 (2020 年)

IV. 良性競爭與壟斷

70 年代三台鼎立的想法電視產業環境，帶來的是良性的競爭，包括嶄新的節目種類、電視劇的題材。CTV 開創香港成人電視節目的先河，在深夜播出《哈囉夜歸人》，討論成年聲色犬馬的話題；掀起武俠劇的熱潮，製作《射雕英雄傳》。曾幾何時，武俠劇是百家爭鳴的地方，如 CTV 的《射雕英雄傳》、《神雕俠侶》，TVB 的《倚天屠龍記》、《書劍恩仇錄》等等。從生產來看，古裝武打劇因為不受時空限制、題材取自於武林小說再改編，深受本地與各地的華人的歡迎，尤其金庸的武俠劇⁸。

初期電視台 3 強互相良性競爭，陶傑指出港英政府致力維護市場健康發展，凡是電視台的持牌人（特別是高層）需要審核，確保經營者與英國價值觀一致。其次，港英政府認為電視市場聯繫著社會風氣、道德價值觀（陶傑，2016），直到由中國收回主權的決定後，對電視台經營者的審查才鬆懈，埋下電視霸權的伏線。

⁸ 資料來源，南都娛樂周刊〈影響香港武俠劇：風格取向自此決定〉，2010

吳昊指出香港電視就是金錢、權力與名氣三種元素堆砌而成的（吳昊，2017c）。承上，礙於CTV受牌照限制、經營不善；RTV除了當時的持有人邱德根家族出現問題、在破舊立新的過程中不斷的找新的投資者，導致內部不斷的改組，產生不穩定的經營環境。電視產業不是過度競爭的問題，是垂直壟斷後、再由壟斷者橫向聯合拉高進入障礙的「沒有競爭」（喬瑟芬，2015）。

V. TVB 電視王朝

系統化、組織化的經營模式，成為長期處於香港電視龍頭的原因之一。在2016年ATV尚未退出香港免費電視市場前，ATV長年積弱、TVB一台獨大，逐漸壟斷市場擴大優勢。TVB提供新聞、政經討論、教育、旅遊節目，產製本土電視劇及提供外購節目，期望將「一家大細」留在TVB。「Mytv Gold」、「Mytv」等數位收費及流動平台的推出期望提供更便利的電視收看方式，迎合現代都市人浮動的生活方式，增加收視率。

自家劇集是TVB的主戰場，歷年來創造出不少經典本土劇，如《義不容情》、《大時代》，也同時培養出不少歌影視明星，以對抗70年代與麗的映聲（RTV）及佳藝電視（CTV）的本土劇競爭，尤其藝員訓練班是一個重要競爭領域，歌影視明星的培訓絕對影響電視台持續經營的重要因素。早起電視產業是新興產業，缺乏管理及培訓，出現人才短缺、互相挖掘的問題。吳昊教授在《香港電視天書》提到培訓班的出現緩解人員流失，同時也開放電影產業的人才跨界（如許鞍華、徐克等）擔任電視台的編導，吸引更多專業人士的加入，為電視劇帶來新的發展空間、思維。自70年代起，各個電視台分別投放資源培養「親生仔」，如梁朝偉、周星馳、周潤發、劉德華等人⁹都先出身於TVB藝

⁹ 資料來源，每日頭條〈TVB 明星走過的路，也許你正在走〉2019

員訓練班，轉往電視、流行音樂領域，如今已經成為香港影視界的主力人物¹⁰。著名的 TVB 藝員訓練班是一個「明星夢工廠」，作為行內最資深的導師鍾景輝（曾在 TVB 藝員訓練班教課四年、ATV 教課七年）認為半年的訓練期，包括電視製作基本知識、演技及戲劇理論、聲樂原理、藝員形象、舞蹈及武術等內容，能夠幫助演員們了解自己、在螢幕前發揮自己優點。著名如周潤發曾經也從跑龍套、升格為小配角。當時的「造星工程」猶如軍備競賽，刻苦耐勞、獨當一面的特質變成是邁向成為巨星的方程式。

如今大部份成名的主流演藝明星深入人心、不斷的獲得演出機會，得益於 TVB 對旗下藝人的運用。

1. 藝員合約：俗稱「親生子女合約」，絕大部份給予出身於 TVB 的藝員訓練班，一般由一年至五年不等，每半小時計算一個騷，每年約簽 70 至 100 個騷。簽約藝員有較多演出及得獎機會、廣告分成也相對高¹¹。
2. 部頭合約：按拍攝量計算薪酬。雖然要出席宣傳活動，但沒有限制藝人在其他電視台亮相及自行接工作的機會。
3. 歌手合約：按每項演出計算薪酬。已簽約歌手要提前 7 天通知會在其他電視台亮相，同時也要遵守不能以廣東話接受訪問。
4. 一騷合約：電視台以較低的價錢綁定藝人會短合約期內最少參與一個節目，但同時不可亮相其他電視台。

TVB 試圖將市場壟斷，先把受歡迎的藝人網綁在自家平台。透過各種宣傳曝光、劇集的露出，自然能夠留住觀眾。TVB 坐擁慣性收視除了競爭對手實力不

¹⁰ 資料來源，每日頭條〈一個小小的藝員訓練班卻造就了許多影視巨星，堪稱造星夢工廠，比現在的電影學院還牛〉2017

¹¹ 資料來源，蘋果日報〈無綫合約大解構〉2013

濟，市民的慣性也是 TVB 的電視霸權的養分。香港時事評論員吳志森指出 TVB 的電視霸權不僅使素質退步，更寵壞廣大的香港市民（吳志森，2013）。曾任傳媒工作十多年的游大東表示「製播同途」是港劇走下坡的成因，由電視台一手包辦劇集製作與播放。在低成本、低競爭的環境下，一方面低成本難以製作高水平劇集外，就算劇情貼近香港生活、取得香港觀眾市場歡迎，卻難以同時取悅內地市場的歡心¹²。

TVB 的王朝不但在香港，培訓的人已經落入各行各業，投資規模也從開始已經延伸到歐洲地區，尤其是引以為傲的全球性的節目發行網路（劉現成，2000），有華人的地方就會有 TVB 的電視影集，例如澳門、馬來西亞及加拿大等地區。

電視依舊是香港最傳統、觀眾花最長時間的媒介，長時間養成的追劇的習慣不容易改變。香港傳統觀眾群大多是「師奶」、「婦孺」等，共通點在於對電視要求不高，作為他們娛樂的來源之一（阿果，2018a）。打開電視、停留在 TVB 的頻道似乎成為香港觀眾的生活老習慣。即便香港市民先後集體在 2013 年 11 月發起「萬千熄機賀台慶」運動（主要以罷看 TVB 的《萬千星輝賀台慶》），表達對香港政府不向香港電視（HKTV）發出免費電視牌照造成壟斷的不滿，依然有 180 萬觀眾收看¹³。可見，TVB 的形象已經深根固蒂，低成本低水平、缺乏市場競爭的文化商品依舊有部分「鐵粉」的追隨。

VI. 港劇模式

從古至今，港劇（尤其是 TVB）以一種集合娛樂、文化、教育的混合元素作為香港人的一種精神支柱。雖然說「觀看電視」曾經是香港觀眾沉默、被動

¹² 資料來源，每日頭條「新劇收視口碑雙收 沉寂十年的港劇要復甦了？」2016

¹³ 資料來源，明報「杯葛無綫台慶市民意見分歧」2013

的娛樂活動¹⁴，但本質上「新港劇」或「老港劇」說故事的能力依然是電視劇的主要功能，是觀眾的收看習慣已經改變了。前者作為香港電視產業的出路，題材大多從時裝、警匪、商業競爭相關；後者的情懷、影響力遠超越現在。黃國強導演在接受記者的訪問中提到港劇面對內地、世界應該保留香港的文化軟實力—廣東話、香港歷史、飲食文化等（陳凱瑩，2015c）。

港劇以粵語為本、香港味道文化符號為特徵，是獨特的「港味」（梁和，2017）。「港味」，是很多香港電視人研究的地方，包含了劇中的文化多元性。常見港劇的元素包括家族恩怨、商戰、復仇、愛情、兄弟反目等，圍繞在「家」的基礎上發揮固定的生產方程式（譚蒼穎，2012），敘事結構以「安寧→擾亂→鬥爭→平定」（戴瑤琴，2008），結局設置以大團圓模式居多，導致港劇結構單一。港劇當下最為人詬病的問題是在失去訴說香港故事的能力，虛構夢幻遠離現實的劇情是香港人離棄港劇的原因（阿果，2018d）。

VII. 香港電視市場現況

自亞洲電視（ATV）因為經營問題於 2016 年而結束在香港的免費電視廣播頻道，釋出免費電視頻道的經營權，引來一些有意參與香港電視市場的潛在經營者，其中前 ATV 的總裁王維基先生希望以香港電視（HKTV）的創始人身份獲得經營權。由於「一籃子」的因素¹⁵、加上時任 ATV 總裁王維基先生發表的一些得罪中央的言論、在等待發牌時間大勢宣傳、自身的政治取態等等，成為了 2013 年領牌失敗重要原因。

政府於 2015-2016 年間向香港電視娛樂（ViuTV）和奇妙電視（開電視）發出兩個效期為 12 年的免費電視牌照。ViuTV 額外承接了 ATV 數位頻譜的一

¹⁴ 資料來源，端傳媒「娛樂已死，政治當立？TVB 的興衰如何見證香港社會的變化」2020

¹⁵ 資料來源，香港 01「王維基：無綫北上告狀致申請電視牌失敗」，2016

半容量，積極發展 24 小時綜合粵語頻道，包括電視劇集、綜藝節目及紀錄片。ViuTV 於 2016 年 4 月 6 日啟播之後，觀眾對主打真人騷的策略大有新鮮感。加上初期開台時尚未有足夠準備發展本土劇，多以外購劇（如《太陽的後裔》、《必娶女人》）為主，但比起競爭對手 TVB 的外購內地劇（如《武則天》、《琅琊榜》）更符合觀眾口味¹⁶。另一方面，開電視以娛樂節目為主，包括綜藝娛樂、清談節目、旅遊、新聞等節目，唯獨欠缺自家制的電視劇集。

表 一-二 香港 4 大提供免費電視頻道播放公司（2021 年）

香港4大提供免費電視頻道播放公司				
公司	RTHK	TVB	ViuTv	開電視
頻道擁有數	2+1個	5個	1個	1個
播放內容	<ul style="list-style-type: none"> ● 新聞節目 ● 教育節目 ● CCTV-1綜合頻道 	<ul style="list-style-type: none"> ● 新聞節目 ● 兒童節目 ● 旅遊節目 ● 外購劇集 ● 自家劇集 	<ul style="list-style-type: none"> ● 新聞節目 ● 兒童節目 ● 旅遊節目 ● 外購劇集 ● 自家劇集 	<ul style="list-style-type: none"> ● 新聞節目 ● 兒童節目 ● 旅遊節目 ● 外購劇集

此外，沿用多年的收視率計算方法被「7 天跨平台總收視點」取代。舊有的計算方法是以 800 個家庭（2300 人）作為樣本，再以人口作為依據（如 2015 年的總電視人口為 646.6 萬人，即每個收視點代表約 6.5 萬人），推測在家看電視的數據。新的收視計算方法的家庭取樣增至 1000 個家庭（2700 人）。除了統計電視，手機、平板電腦等網路收看方式、七天網上點播回也列入計算當中¹⁷。

¹⁶ 資料來源，關鍵評論〈依然跟住矛盾睇電視：ViuTV 開台兩個月小回顧〉2016

¹⁷ 資料來源，Unwire hk〈計 TVB 收視黑盒過時？ 2018 香港收視調查法〉2018

VIII. 中港合拍劇

自 2003 年，香港與中央政府簽署 CEPA 協議，將香港電影進一步納入國家體制認同的範疇內，標誌香港電視電影產業進入合拍片的新時期。以往，TVB 曾經以合拍的方式與內地電視台合作，如 2007 年《歲月風雲》差強人意。直到 2015 年，《內地與香港 CEPA 服務貿易協議》中將「合拍劇」視為國劇，享受和國劇同樣的待遇，但前提必須通審查¹⁸。如華人文化基金入股 TVB，聯手與美國華納兄弟合組國際影業集團。電視產業從香港單向進入內地，變成內地資本與人才進入香港的雙向跨媒體發展¹⁹，開始了香港電視產業與內地視頻網站（優酷、愛奇藝、騰訊）的合作風潮。

2017 年是中港聯合製播的元年，《踩過界》、《使徒行者 2》、《溏心風暴 3》等合拍劇同時在中港兩地播出²⁰，重新俘虜大陸觀眾。「內地資金、香港製作」能夠有更多的資源去提升器材、技術製作更高水平的港劇，同時滿足香港及中國龐大市場需求，在內地播放能賺取更多廣告收益（阿果，2018b；杜柏濤，2018）。

合拍劇實現跨區域合作，如明星合作、跨媒體播映，是新媒體時代的跨媒體文化現象。同時也證明港劇的敘事魅力依然受內地市場歡迎，在內地電視劇市場依然有很高的收視價值。中港合拍劇，是體現香港品牌價值，強化香港於海內外影視娛樂市場的「造星」優勢。此外，主理合拍劇集製作的 TVB 副總經理杜之克表示合拍劇是 2014 年國家新聞出版廣電總局「限外令」的解藥²¹，更

¹⁸ 資料來源，每日頭條〈乏味的金像獎、《鐵探》以及套路化的新港劇〉2019

¹⁹ 資料來源，傳媒透視〈從無綫「染紅」看產業動向〉2017

²⁰ 資料來源，香港 01〈TVB 半年純利增 18% 受「合拍劇」帶動 港劇能否重拾影響力？〉2018

²¹ 資料來源，羊城晚報〈TVB 與愛奇藝展開深度合作 進軍內地能否保持「港味」〉2016

改善了TVB維持幾十年單一工廠創作電視劇的方式，同步兼顧效率、內容和質素。

表 一-三 15-20 年間香港製作/播出的中港合拍劇

首播	集數	類型	劇名	香港製作方	中國合作方
2015 年	31	都市情感	風雲天地	TVB	能量影視
2017 年	28	時裝法律	踩過界	TVB	愛奇藝
2017 年	30	時裝警匪	使徒行者 2	TVB	企鵝影業
2017 年	40	時裝倫理	溏心風暴 3	TVB	騰訊企鵝
2018 年	30	時裝警匪	無間道 (電視版)	寰亞傳媒	愛奇藝
2018 年	36	古裝宮廷	宮心計 2 深宮計	TVB	企鵝影業
2018 年	30	時裝警匪	飛虎之潛行極戰	TVB	優酷
2018 年	30	偵探	守護神之保險調查	邵氏兄弟	愛奇藝
2018 年	36	時裝商戰	再創世紀	TVB	愛奇藝
2019 年	30	時裝警匪	鐵探	TVB	企鵝影業
2020 年	30	時裝警匪	飛虎之雷霆極戰	TVB	優酷
2020 年	15	愛情懸疑	歎息橋	ViuTV	優酷
2020 年	28	時裝法律	踩過界 2	TVB	愛奇藝
2020 年	37	時裝警匪	使徒行者 3	TVB	企鵝影業
2020 年	40	時裝警匪	陀槍師姐 2020	TVB	企鵝影業

合拍劇提升整體港劇質素的同時，會否取悅本地觀眾是另一重點。阿果指出合拍劇的熱潮在與內地，而不是香港（阿果，2017）。例如《使徒行者 2》

在內地騰訊網站點播量高達五億，但在香港的收視率卻平平無奇。主理合拍劇集製作的 TVB 副總經理杜之克表示合拍劇是為了讓港劇在內地的傳播面更廣，並非因為內地資金而干預香港的作品創作（阿果，2018c）。由於法規的限制，合拍劇不能在中國的電視頻道播出，只能以「引進劇」在網路平台播出。就內地觀眾要的「港味」就是由 TVB 用自己的資源、人力物力去生產節目²²，近年來的合拍劇如《踩过界 2》、《使徒行者 3》等反映內地觀眾對「港味」的追求未變。

對於香港本地觀眾而言，「港味」不外乎 TVB 長期經營的影劇模式，包括自家的花旦小生、熟悉的敘事過程等等。資深傳媒人余家強在報章專欄指出觀眾在意親切感²³。參考 Williams 的情感結構（Structure of feelings）理念，很多的電影、文學等會把感覺用想象的方式承載着，而這種感覺是來自身處同一社會的共鳴，對生活方式/經驗的認同。港劇歷久受到觀眾追隨的原因之一在於文化、語言流通無阻。熟悉的街景、本土語言（廣東話）作為港劇先天獨特的優勢，使電視劇成為社會老中青三代的討論對象。尤其電視角色、劇本經過多年的洗禮依然難以取代。

合拍劇情無疑為香港電視市場、觀眾帶來新的變化，也同時承擔着收窄兩地文化和價值觀的責任²⁴。但同時針對「紅色資本」透過「新港劇」進入本地影視市場，觀眾在影劇內容上有更多的關注與疑問。如香港電視評論者方以文表示電視劇集的播放傳統已經開始改變²⁵。合拍劇的其中一個問題在於版權問題。以《使徒行者 3》為例，大陸騰訊視頻的 OTT 平台在 2020 年 10 月 12 日進行

²² 資料來源，大公報〈杜之克：純港味內地叫座〉2017

²³ 資料來源，立場新聞〈大台的黃昏 港劇的未來〉2018

²⁴ 資料來源，成報〈中港合拍片創錢途 處理兩地價值觀如履薄冰〉2019

²⁵ 資料來源，橋新聞〈無綫劇集 OTT 播先 為賺少少得不償失〉2020

首播；TVB 的收費頻道 myTV Gold 也在同日首播，唯免費頻道直到 11 月 9 號才播放。由於劇集的播放權沒有同步播放的規定，在首播不同步的情況下，會出現非法轉載，繼而影響本土的收視率、廣告的收入。本來 OTT 付費優先播放的策略是爲了應對與大陸首播不同步的問題，但慢慢延伸到非合拍劇。

IX. 港劇的文化政治

「香港電視劇」作爲一種文化生產，其產製規模、流通的渠道大於其他香港媒介。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）。香港文化研究論者過去有一近乎共識認爲電視對香港人文化身份建構起著關鍵作用（鄧正健，2020），電視節目中的「香港」及「香港人」想像性描繪，塑造了普遍香港人對自身所在的理解。

在香港的媒體脈絡下，60/70 年代以來電視逐漸成爲香港社會的重要傳播媒介，也是香港人開始享受經濟發展成果的時代（鄭宏泰、黃紹倫，2002），更多市民把看電視作爲娛樂。同時 70 年代是香港一個重要的轉折點，除了經歷了「六七暴動」外，馬嶽（2007）提到香港殖民早期奉行精英制度，部分華人接受文化、教育，更負上雙重身份，成爲高等華人，直到 70 年代的暴動讓英政府重新反思其管治政策、積極建構香港市民的認同。同時，七十年代的激進派社會運動對中國民族主義有更徹底的批判，重新審視中國的視角（羅永生，2015），導致香港人身份出現重疊的認知。

電視劇的文本與媒介會與社會環境、經濟、政治有關，例如媒介法規的運作、市場的收益與主流的文化意識（張裕亮，2007）。因此，電視劇中再現的文化想像、隱含的意識形態，會與上述因素相互形構（林麗雲，2006）。然而對文本的解讀從《網中人》電視劇表達對大陸新移民的不滿、《來生不做香港人》對中港差異的再現。如獨特的殖民地經驗，歷史、時間、政治對於香港人

的「感覺結構」是十分關鍵，電視劇文本理應加入產製結構、社會氛圍作參照，從中探究電視劇敘事展現或隱藏了哪些歷史或族群想像、以及對身份認同的建構。



第二章 文獻探討

2.1 身分認同

認同是一個主體如何確認自己在時間空間上的存在，關係到自我認識、自我肯定，包含對環境的態度（江宜樺，1997），也區分為自我認同與集體認同。自我認同是一種自我界定，而集體認同是對於特定團體的肯定、承認，將自己與該特定群體視為同一相連的整體。個人認同與集體認同之間的最顯著差別，在於前者強調了差異，而後者著重類似性（Jenkins R.,1996）。身份認同（identity）大致可以分為文化認同、法律認同、地理認同、種族認同，也是個人對某一個群體的認同感、歸屬感。

身分認同是社會文化加於個體，包含信念、價值、態度與規範，期待個體按其與他人的關係而遵循的模範，所以認同是一種個人化的自我界定（Giddens, 1991）。參考政治認同理論，身份認同意涵分為三個層次（閻小駿，2016）：第一「我是誰」，意指個體對自我存在的理解和感知。第二個層次是群體歸屬感，一種對社會集體或者社區的歸屬感，由每個個人的成長背景等經歷決定；第三個層次，是從人際關係、與他者的聯繫來確立自己的身份定義與認同。

可是，香港一直對於國族（Nation）與族群（Ethnicity）身份非常含糊，很多民眾承認自己的族群，但未必認同族群所在的國家。香港中文大學人類學系教授 Gordon Matthews 在演講提到族群身份是一種社會文化的建構²⁶，國族身份是根據公民身份（Civil Identity）界定的，也是個人對於先天種族的情感投射（鄭宏泰、黃紹倫，2008）。因此，提出文化身份的概念是更具彈性的、更開放性的討論。

²⁶ 資料來源，香港中文大學大通報〈香港人？世界人？族群與文化身份認同的思考〉2019

Stuart Hall 談文化身份 (cultural identity) 時指出第一重意義是「成為」(being)，一種擁有共同的歷史背景、禮教下的身份認同 (Stuart Hall,1992)。這種文化身份經歷歷史事件、文化及權力不斷地被轉變，受到不同程度的歷史論述及記憶而慢慢成型，即文化身份的第二重意義「形成過程」(becoming as well as of being)。香港常年的文化身份的問題會討論與飲食文化、多元種族的移民社會等等 (吳偉光，2013a)，再一步討論到是否是「中國人」，卻發展出「香港人」、「亞洲人」、「世界公民」以及「中華民族一分子」等分類²⁷。因此，「混雜身分」在某些程度上是香港的特色。

身份認同的形成是與其他相近價值觀、生活態度等的人互相認同和接納，既流動，又獨特的一種肯定。社群中相似的身份認同感會共享某種身份認同，形成有形或無形的群體。香港作家馬家輝在一次訪問中表示身份認同是流動的、是非單一因素決定²⁸、有時間性的 (來福，2019)，既代表未來和過去 (Stuart Hall,2000)。以香港為例，如 70 年代開始的香港保衛釣魚台運動激發民眾認識中國；2004 年的喜帖街重建事件，到後來 2007 年的保衛皇后碼頭運動，「集體回憶」、「公共空間」等民生議題開始引起關注；2014 年的「雨傘運動」漸漸建構出一種本土身份認同，一種社會的主流價值觀 (陳應聰，2014)。近年來「香港人」自我身份認同的起源和變遷，更符合「社會建構說」(constructivism) 的看法。社會建構論認為身份認同是社會建構的產物，是從日常生活的經歷過程中建構出來 (閻小駿，2016b)。

從歷史發展來看，港澳台三地的本土身份都是「他者」與「自我」的互相拉扯過程中建構起來。實行共產主義的中國，實施資本主義的台灣、曾經成為英國殖民地的香港，意識形態上的差異影響了台、港、澳居民的身份認同 (鄭

²⁷ 資料來源，香港民意研究所〈香港民意研究計畫〉2020

²⁸ 資料來源，香港 01〈馬家輝：我的身份認同，永遠流動〉2016

宏泰、黃紹倫，2008b)。同時，60 到 70 年代的香港沒有一個穩定的文化取向，發展迅速的電視媒介成為文化認同的搖籃（馬傑偉、曾仲堅，2010）。

2.2 流行文化

「流行文化」(popular culture) 一詞是由「流行」(popular) 與「文化」(culture) 組合而成。流行(popular) 是人對於新事物所產生好奇心的心理現象。徐達光(2003)認為流行是反射消費者心中情緒的集體性行為，形成了流行文化現象。對於文化的定義，Williams (1961)「一群人、一段時期、一個團體的特殊的生活方式」，構成共同的文化經驗，當中的情感結構更可以用作理解生活經驗（謝箏，2013）。流行文化泛指「廣泛在民間流傳，受到普遍歡迎的產品和生活方式。」(吳俊雄、張志偉，2001)。就現代流行文化的而言，Storey 認為流行文化帶有幾種意涵，包括「大眾文化」、「次級文化」及「民俗文化 (folk culture)」，當中更成為文化階級鬥爭的場域 (Storey，1998)。

流行文化與大眾傳媒、商品消費有著密切的關係，涵蓋電影、電視、流行音樂、廣告、時裝等等，滲透到社會的政治經濟、教育和日常生活的各個方面，成為社會運作的重要動力。流行文化產物的美學與符號代表著的歷史、地理、文化背景，有提供城市象徵、識別作用（郭紅雨、蔡雲難，2010），以各式各樣的符號、象徵及抽象性的精神性來構成和傳播（高宣揚，2002）。

香港流行文化的現代性論述主要圍繞殖民歷史展開，結合以廣東文化為主的傳統與西方的式企業文化，在不斷協商與衝突構成了日常現實（莫沉，2017）。香港主流大眾傳媒研究大都側重於正統傳媒為其他大眾媒體如肥皂劇、流行曲等消閒娛樂被歸類為低級文化 (low culture)（馮應謙，1998）。他認為流行文化、女性觀念、消費行為以及家庭觀念等會在電視節目、VCD 和八卦雜誌等出現，一般市民生活中娛樂消費的「低級文化」影響力應該不容忽視。對消費者而言，文化消費本身已經與文化、符號有連結。除了潮流之外，

掌握圖像符號與意義，對理解區域特色、文化的獨特性與認同性十分重要（李亞傑，2007）。

雖然現今大部分電視媒體都由上而下的操控傳播資訊，如電視劇的題材、情節、選角，甚至從政府的傳媒廣播政策，單一的傳播方式會讓作為主動參與者的大眾不但產生不同反應，還可能出現抗拒（馮應謙，1998a）。而在2003年香港與中國簽訂了CEPA（《內地與港澳關於建立更緊密經貿關係的安排》）後，中港合拍片帶來不同的機會與限制，拓展更多不同市場、不同敘事方式，不同的文化與價值觀，便需要更多的磨合（陳浩琳，2018）。因此要瞭解商品符號消費內涵時，也要瞭解轉換到消費者了解的符號意義過程，因為符號具備了大眾賦予認同與接受的意義。

當代媒體文化是藉由電視、電影、網路的媒介盛行（楊洲松，2015），是當代流行文化的主要形式（Kellner，1995），提供社會再生產及身分認同的材料。媒體文化主要以影像、工業及商業文化，透過視聽元素的商品，盡可能的滿足最多數的人。創作人游靜與吳俊雄教授表示香港流行文化的資本主義商業社會的產品，尤其讓人愧疚的是「離譜」的史觀（李卓謙，2017a）。以商業優先、取悅觀眾為目的，標奇立異的手法及文化挪用是常見的策略。以港劇為例，港劇編劇的創作、內容呈現等出現不少日劇的特色，但依然保留部分的港劇元素，未被取代（吳偉明，2015）。然而不符歷史事實、更多的虛構內容成為港劇，甚至香港的特色。

電視劇作為獨特的類型、是一個城市的寫照，後殖民問題、貧窮問題、中港矛盾、窩居等社會問題反映現實，承載最本土最地道的文化（馬傑偉，2012）。不過，Homi Bhabha認為殖民論述必須一種對「他者」（otherness）在文化、歷史、種族等符號內涵建構意識形態定型（stereotype）（Bhabha,1994）。因此電視研究是一個契機，探討當中的美學、符號等文化內容，在電視中如何呈現香港。

2.3 電視與認同

電視劇雖然是虛構的，但並沒有脫離社會現實。電視學者普遍表示戲劇能反映當前社會問題。是否真實的關鍵是社會多樣性的呈現（Alexander Dhoest,2015a），包括電視劇在內的各種媒體對於種族、性等日常生活觀念的表達。人們可以透過電視節目獲得的信息和意義來理解他們的日常生活（Brunsdon and Morley,2005），同時也構成一個人日常生活的例行活動、一種規範（Kim,2008b）。

Rogge（1991）認為日常生活就是由個人、家庭、社會文化、結構及歷史發展所構成的領域。日常生活與電視的互動方式本身就是包含基本的象徵，物質和政治結構的社會行動（Silverstone,1994b）。如 Morley（1992,1995）在家庭電視研究中發現男性愛現實類，且佔操控主導；女性有浪漫類的偏好，對待電視的方式也不同。Hobson（1982）指出看電視是觀眾日常生活的一部分，同一台的電視，有些人是把編織放在一旁而觀看節目，有些是在照顧孩子的間斷中觀看，有些目的也許是為了在工作與休閒之間取得放鬆（Gauntlett, D., Hill, A.,1999）；青少年（Children）是有選擇性和批判性觀看節目。於是，James Lull（1990）指出電視的社會用途主要有兩種類型：結構性和關係性。首先在結構性方面，以上述例子提到電視在家庭可以是主角，可以環境用途，更可以是調節用途。正因為電視節目是有特定的時間編排，節目成為他們進食的陪伴、起床休息的提醒，每個電視節目都代表著日常生活各時段的足跡（Gauntlett, D., Hill, A.,1999b）。其次是關係性，對內的可以成為家庭融合或衝突的成因；對外的可以是展開人際溝通的方法，就如英國勞工婦女會彼此討論電視劇中的現實與虛，並且成為構會成為客觀討論日常生活主要的參考依據（Hobson,1982）

媒體的關鍵因素在於任何地方獲得社會生活的經驗（Kim,2008a），更提供了社會學習的功能，讓觀眾不必在體驗真實世界的情況下，安全的接觸各種事

物。如 Silverstone 在《television and everyday life》借用 Anthony Giddens「時空疏離」的概念，在通訊發達下不受地域時間限制，即時的傳遞更促進全球化，遙遠地方的事情也能為在地帶來不同的反應。同樣，Robert Stam（1983）也認為電視成為人類感知的假肢，以幾乎全感知擴展帶來極限視覺力量。Rogge（1998）更提到媒體活動（使用電視的過程）被理解為建構節目與現實實際經驗的關係。

電視對於個人來說，是一種激發聯想、認識自己的身份、在對比下如何呈現自己、建立人生觀（性、階級、種族等）的來源（Gauntlett, D., Hill, A., 1999c），同時也是一個確立身份過程中具有影響力的影像來源。Daniel C. Hallin (1994) 指出如新聞報導節目就是一個共存（copresence）的感覺，是一種共識空間，如同港劇中存在共同的歷史、宗教和語言的內容。也許電視在部分的時間只是他們主要活動的陪襯，但電視中的內容是他們與別人分享的來源及體驗共同經驗的基礎，各種觀看方式成為電視節目已融入日常生活的框架的依據，同時電視是形成階級身份的重要場所（David, 2017）。安德森（Benedict Anderson, 1983）在《想象的共同體》指出想像就是各族群成員確立共同體的象徵，是一種非虛構、人類歷史文化變遷的心理建構。電視廣播中圖像和含義是對於民族身份、文化的形成和發展社區的重要資產（Rashid et al., 2017）。

David Morley 在《Home Territories : Media, Mobility and Identity》提到在英國的國家廣播可以將個人社交活動轉變為大眾體驗，把國家與國民的生活聯繫起來，創造一種團結感（Morley, 2000）。Lauren Berlant（1991）認為國家發生事故時，國民從國家的標誌性如隱喻、英雄、儀式等了解內在價值，繼而成為國民的集體意識。相反地，受到政權壓迫的阿爾巴尼亞消費意大利電視成為他們渴望自由的象徵性抵抗行為，電視中的美麗的風景與他們遙不可及的（T. Tufte, 1998）。此外，馬來西亞的廣播政策規範確保了公共與私營的電視製作的節目中加強本土身份與文化的目的（Latif, Mahmud, & Salman, 2013）。同時，

馬來西亞電視中獨特的混合語言（爪哇，武吉士和弗洛雷斯）、節目或流行歌曲、符號（貨幣、國旗等），成為臨近馬來西亞的印度地區（Sebatik）身份認同的重要參考指標（Rizki Briansana,2019）。

在香港，看電視是最受歡迎的娛樂形式，其次是電影院和購物場所（Chan and Lee,1992），原因可能是工作時間庸長，將在家看電視作為放鬆和休息的娛樂的地方（Chan,2000）。電視劇作為文化產品，主要從普羅大眾的日常生活和文化想像中取材，並透過大眾傳媒的潛移默化，塑造香港人深層次的本土身分意識（徐承恩，2017a；周子恩 2004），因此歷史的論述和回憶一直影響現代文化身份形成（吳偉光，2013b; 李卓謙，2017b）。然而，香港的身份認同與香港流行文化密不可分，如 70 年代的電視劇的《狂潮》與《網中人》、粵語流行曲與電影逐漸取代國語，是時髦的象徵（吳俊雄，2017；徐承恩，2017b）。鮮有如 1979 年《網中人》、1995 年的《真情》、2013 年《老表你好嘢》明顯與中港文化連上關係，而單以《網中人》足以帶起中港差異之現象，為香港身份認同建立較明確的起源。

2.4 電視與文本

上述提到電視即日常生活，John Fiske 認為日常生活是資本主義社會不斷協商和競爭的空間，掌控者可以從日常生活取材，創造出與日常生活又意義的大眾文本，而同時是利益與意識形態利益的文化商品，而電視、小報、音樂都有大眾文本內在與外在的不同含義（Fiske,J.,1989,2011）。繼而，電視被他定義為多重意義、愉悅和文化的承載者/挑釁者，當中他把電視中的代碼（Code）分成三級：真實（Reality）、呈現（Representation）及意識形態（Ideology）。真實（Reality）可透過代碼（如服裝、妝容、口語等）進行編碼，為節目增加現代、真實感；呈現（Representation）主要以技術代碼傳達真實，例如透過鏡頭遠近等的運用表達空間、情感與觀眾的關係。同時，燈光、音樂、剪輯等傳遞可以增加節目中敘事，角色衝突，對話等內容；意識形態（Ideology）由意識形

態代碼組織成有持續性及社會接受性的意識，唯受歡迎的節目反映其滲透的意識形態廣為人接受。劉慧思（2009）在她的研究提到 Roland Barthes 在著作《文本的愉悅》（*The Pleasure of the Text*, 1975）指出讀者可以根據偏好、感觀對文本作出產生多元詮釋，自由地選擇捨棄某些符號象徵，如香港文化創作人游靜提到任何文化文本都是對現實的一種詮釋和呈現，牽涉史觀（李卓謙，2017b）。

符號學在上半二十世紀用上理解戲劇表演，電視與電影可以被視為文本，如同文學書本一樣，以符號學理解電影和電視文本、是由哪些元素組成。即便文本使用的語言不同，但各人可以依照在共通的規則和文字來理解（D'Arcy, G., 2019）。Roland Barthes 提到語言式訊息（*linguistic message*）對於圖像訊息有預設功能（*anchorage*）及情境功能（*relay*）（孫秀蕙，2011）。

1. 預設功能（*anchorage*）：「文本透過圖像的指的物件引導讀者往預設好的意義（*The text directs the reader through the signifieds of image... remote-controls him towards a meaning chosen in advance.*）（Barthes, 1977: 40）。」
2. 情境功能（*relay*）：「文本與圖像處於一個互補的關係，要以故事的方式來了解整體訊息（*Text... and image stand in a complementary relationship... and the unity of the message is realized at a higher level of the story.*）（Barthes, 1977: 41）。」

如在電影對話、報章標題等語言訊息都存在於每個圖像。他在廣告研究中應用圖像符號學分析，並提出圖像文本包含三種訊息：語言，指文字（*linguistic*）、外延意義（*denoted*）及內涵意義（*connotated*）。以圖像呈現的文字（線條、顏色）各樣式的字體是容易被識別。每個人都能識別圖像的語言元素和外延意義（存在的證明），可內涵意義是取決於每個人對圖像的解讀，也是隱含社會文化賦予的意義是主觀的、會不斷隨歷史、文化變動（李亞傑，2007b）。

同時，鑑於傳播科技的推陳出新，讓觀眾可以在更多的途徑保存、回顧他們的節目。他們可以與網民討論，對文本的詮釋、收集比以往提高。因此，電視文本的要求變得更加精緻、複雜化（文衛華，2017），可以從以下幾方面體現。第一，人物角色類型增加。文衛華提到美劇《迷失》的製片人（Damon Lindelof）認為受觀眾歡迎的關鍵是他們可以在劇中找到與現實中的自己相似的角色，從而增加真實感；第二是多條線索與主題並存，吸引觀眾及迎合不同觀眾的興趣；第三是開放式結構及懸念設計，一方面可以豐富劇集的敘事，另一方面來讓觀眾有更多的預測、代入情境，從想像中獲取愉悅感，增加參與投入度。

參考與電視文本相近的小說文本，非香港出生的香港作家施叔青提到自己在編寫《香港三部曲》是也在思考如何依據各種歧視（種族、文化、性別、宗教）意識型態去想像和建構「他者」（李小良，2002）。以文字敘述舊時的香港，並不是一般的把懷舊的想像再現，而是一種擬象（*simulacra*），摹擬（*to simulate*）是非存在的物體，往往太過理想化。

電視文本具有獨特性，當中符號與文化有相關性。電視劇內採用符號等的內容是承載與觀眾有共同意識與文化基礎。因此，從電視文本的影像、聲音、文字等不同符號探究意涵，進而探究社會流行文化如何透過電視文本建構身份認同。

2.5 香港電視劇的敘事特性

香港的電視劇類型是難以用簡單的分類說明。參考《香港製造-香港電視劇黃金20年珍藏版》一書中，列舉了8種常見的港劇類型，有武俠劇、家族劇、梟雄劇、鴛鴦蝴蝶劇、歷史劇、職業劇、古裝劇及現代城市喜劇（曾子航，2003）。本研究提及的例子均是典型黃金時段的電視劇。肥皂劇（Soap

Opera) 可以是參考的對象，有以下 4 點值得討論 (Barker,2000b, 羅世宏譯)：

1. 開放的敘事形式：作為長期播放的連續劇，沒有特定或明顯結局
2. 核心場景：建設與觀眾有認同的地理空間感
3. 寫實主義和通俗劇慣例之間的緊張關係：肥皂劇的寫實與通俗劇的戲劇性的融合下，可以延展寫實主義的可信度，讓觀眾更融入戲劇。
4. 人際關係為核心主題：強調個人生活的私領域，與結婚、感情、關愛等行為有關，常以家庭為主題。

港劇具備連續劇 (series) 的長度及多綫的劇情或角色發展、家庭戲劇 (domestic drama) 的家庭關係軸綫 (Jill Marshall,2002)，更像是 Dramey (drama & comedy) 的複合體 (Alexander Dhoest,2015b)。

再者，港劇講究故事的開頭，如《上海灘》的幫派打鬥，注重人物配置、深刻的人物形象；情節方面，理想的人格（如有友愛、親情、孝義）、常年「邪不能勝正」的正面價值、起承轉合的脈絡，這就是港劇。

2.6 香港作為方法

陳冠中探討香港方法作為理論的可能性，劃分了「香港模式」、「空間與文化」、「香港現代性」三個範圍 (朱耀偉, 2016)。首先是「香港模式」，簡述香港在政治層面的經營，探討資本主義的發展下香港未來發展的局限，並嘗試從政府與市場的管治思維瞭解民眾的生活意識。

第二是「空間與文化」，從結構性的問題，如土地問題、人口問題等，空間運用的構造可能讓部分地區擁有某種特性；同時，香港文化形塑了香港人的身份，文化的獨特性形成了區隔及差異，帶來身份研究的契機。

第三是「香港現代性」，獨特的殖民經驗為「現代」帶來特殊的意義，香港可以從本土、世界觀、祖國的面向探討現代的香港。除了瞭解文化差異外，共同的地方也是可取之處。

參考有關《網中人》及《來生不做香港人》的相關社會觀點，香港的身份經過幾個階段演變，60年前的來港人士在香港發展出一套國族文化，並在70年代後才逐漸產生香港本土意識。因此，新來港人士在經濟和文化水平等落後導致受到歧視，尤以《網中人》「阿燦」角色對大陸人的想象作為定性的標竿（盧偉力，2006），成為香港人透過與群體的差異，界定香港國族獨特之身分認同。至於《來生不做香港人》以姐妹的相處帶出中港的矛盾，卻在劇情中隱藏著和諧橋段及態度，讓觀眾反思兩地文化和價值觀的差異。

香港需要承認文化是混雜，沒有正統的文化。然而，發展出一種以香港經驗去發展一種論述，從內在、實體、本位的批判態度發掘香港主題，而不是依靠以中國中心的民族主義或世界資本主義的外在看法。

第三章 研究方法

3.1 研究架構

本論文採用文本分析、敘事分析的方法進行《網中人》、《來生不做香港人》這兩部香港電視劇在香港身份認同的研究。本部分主要先提出研究對象及研究的因由，並運用文本分析及敘事分析作為研究方法，並輔以檔案分析方式整理其他相關文獻等的二手資料。

筆者有長期觀看香港電視劇的習慣，以及參考網路上影評人或報章有關影視專欄，終歸納出兩部具有代表性的港劇：出產自 TVB《網中人》及出產自 HKTV《來生不做香港人》作為研究對象。

首先，《網中人》於 1979 年首播，正直免費電視市場正極速成長，電視的普及能塑造香港人的自我認同，尤以港劇《網中人》最為經典（徐承恩，2017）。此外，首播期正直香港收緊移民政策，加上劇中主角正是新移民，加速觀眾對確認香港土生土長身份的思考。第二，《來生不做香港人》的劇本構思以中港矛盾的社會文化衝突出發，被譽為近 20 年的「神劇」。因此，本次選材考量了電視劇的產製方、主題、內容、拍攝等因素，包括針對現實、社會問題、身份等有關題材類型的電視劇進行篩選，故電視劇與現今存在一定的年份距離。

1979年《網中人》：

是香港TVB製作的一部時裝劇，敘述一名來港與家人團聚的大陸人，是如何融合香港與面對大陸新移民的形象被定型的問題。

2014年《來生不做香港人》：

是香港已退出電視產業的HKTV製作的一部時裝劇，借一對親生於中港兩地分離已久的姐妹重逢聚首，在生活的磨合中道出中國和香港關係的變化，思考未來的前途及身份問題。

本部分首先將提出本研究的問題意識及研究問題，再交代本文欲運用敘事理論及文本分析分別分析電視劇的內容及話語，找出呈現香港身份認同的敘事架構，繼而探討當中的意涵及呈現方式，及探討劇中的情節與物件符號的隱藏內涵。最後會對上述兩部電視劇作綜合討論，分析兩者在處理或建構身份認同的方式及內容上有哪些相異之處，從而了解香港身份認同的變化。

3.2 研究問題

電視本身既是一個文化體現。Silverstone (1994) 有提到電視作為媒介、技術，被習以為常的日常規則，角色和儀式約束的。人們可以利用投過電視節目獲得的信息和意義來理解他們的日常生活 (Brunsdon and Morley, 2005)，當中抽象的、戲劇性的電視話語與生活口語的相似性深化了市民從電視構成的方式和呈現真實理解社會的運作 (John Hartley, 2003)。在傳統的電視劇研究領域中，電視劇在傳播過程中的社會功能固然重要。趙庭輝 (2001) 在他的研究提到電視文本的特殊性，並提出透過敘事分析勾勒出電視劇的敘事結構或者類型的必要性，如電視文本的技術性代碼 (鏡頭、燈光、場景、服飾、影像、聲音) 能夠詮釋電視劇文本的建構與再現，同時展示電視劇類型存在與持續的社會文化意涵。

陳美燕 (1994) 香港人的身份認同及意識於 70 年代中期蒙起，從「難民」、「僑民」到「香港人」的變化。大眾文化也相約在 70 年代末期開始出現轉折，開始出現香港風格。因此，以 1979 年放映的《網中人》作始，從時序考量下適合作為例子，反映包括香港社會的文化、經濟、政治等現象，呈現香港本土文化的原型，從而找出社會變遷與身份認同產生連結。

蔡寶瓊（1990）表示香港的文化商品，如電視劇、電影、流行曲很大程度來自香港獨特的社會模式何價值取向，呈現一種本土歸屬感，也就是香港人的身份認同。本研究針對電視劇作文本分析，着重其在香港社會脈絡中的角色及對香港人身份建構的影響。

綜合上述文獻發現電視劇對於香港人的意識，作為建立身份認同的重要流行文化。本研究先進行大量的資料與文獻蒐集，以電視劇作為香港流行文化的最大媒介，探討現實題材類型劇的香港人意識的型塑，概括從主題表達、敘事特點、人物塑造等方面出發，尤其是時裝都市劇做出較詳細的分析與研究，涉及的是日常生活題材及話語，反映包括香港社會的文化、經濟、政治等現象。由上述問題意識和研究架構出發，本研究提出四個主要研究問題：

- （一）《網中人》在人物、情節、事件發展再現香港人形象？
- （二）《網中人》如何表達香港與外來人口的差異？
- （三）《來生不做香港人》重現哪些香港形象的層面？立場如何？
- （四）對比上述兩部港劇的形構過程、所建構／隱藏的歷史和族群想像，揭示哪些文化特色？有何異同？

為了回答上述問題，本研究將依兩部電視劇的推播時序進行分章的分析。首先，本研究將分析第一部以大陸新移民故事為主題的港劇《網中人》，理解該劇建構與隱藏哪些歷史和族群想像；第二部將分析《來生不做香港人》處理建構身份問題的手法，並發掘與《網中人》有哪些異同之處；繼而比較兩者處理身份認同手法上的異同。最後，會就香港電視劇市場的概況作一些整理及提出建議。

3.3 研究法

文本分析和敘事分析都是針對社會製成品作解析的研究取向，前者強調文本再現之意識型態的轉變及流動性，分析劇中內容、符號等意識形態是如何對社會變遷與身份認同產生連結。隨著文本分析法應用的範圍越來越廣泛，張芬芬（2010）提到研究者用文本分析法來分析字詞、句子、段落、超語言特徵 (paralinguistic feature)，擴大文本分析的應用範圍。敘事分析則易於釐清故事內容情節的發展與脈絡，如情節、人物、事件等，探討香港身份認同是如何在故事情節下被型塑。因此，文本分析或語境分析二者均是針對訊息的明顯內容加以描述分析，可以提高對社會文化因素的解析（游美惠，2000）。研究分析的主題離不開文化本身，以及對文本的理解與體驗。因此本研究除了對電視文本進行分析外，更參考電視敘事分析的方法論，加上筆者個人經驗及相關文化觀點，對電視文本進行意義與回應的探討。

I. 檔案分析

文獻分析法 (Document Analysis) 是透過蒐集、歸納、分析有關市場調查報告、產業動態等文獻資料，是一種客觀、有系統性的研究方法。本研究主要蒐國內外圖書館的檔案、數位內容、以及和本研究重要相關之中英文專書、期刊論文、研討會的文字稿、香港報章雜誌的專欄以及網路資源（如影音平臺的特輯）。尤其是香港的文化評論從以前到近年來都有在報章雜誌刊登及做成影音的特輯的傳統。因此，把收集的資料經過分析後歸納統整，再分析香港電視產業的淵源、原因、背景、其意義等狀況。

II. 文本分析

在文化研究裏，主要的三種文本分析方式來自於符號學、解構主義及敘事理論。解構主義意指找出文本中隱藏的假設，並非用完全二元對立的方式進行拆解，而是展示彼此的寓意。可是，文本的意義是不固定的。後結構主義解釋了文本不能局限在單一的句子、文字等進行理解，而是文本之間會相互影響，也就是互文性（intertextuality），尤其在電視研究中產生不同的意義。

文本可以透過文化符碼（codes）產生意義，引導讀者注意文本中隱藏的意識形態。媒體的再現是選擇性的，包含了特定的價值觀，而並不是真確的寫實，如電視新聞就是一種經過建構的再現，不是完全反映真實世界

（Barker,2000a，羅世宏譯）。文本中滲透了意識形態，傳達意識形態的機制並非僅局限於表層結構或內容，而是文本中的符號。符碼藏有各種歧義，所以觀眾會出現不同解讀。因此，從文本本身去理解符碼是如何被放置在電視劇中，包括情節、對白、配樂、剪接等等。通常針對一種社會的製成品、文學作品、電視等作解析和意義詮釋，如電視涉及是「提供與選擇的社會知識與社會印象」，從而讓觀眾了解世界與「他者」的生活（lived reality），綜合成爲他們所認知（重新建構）的整體世界（world-of-the-whole）（Hall,1977）。

在電影理論中，人們的意識形態是實踐他們與其生存環境之間關係的方式，而透過各種儀式、習慣、行為方式以及以實踐方式表現出來，具有將社會個體塑造為主體的功能（黃望，2011）。因此，運用文本分析對於尋找故事中符號的特定意義及發掘文本中現實與想像關係是十分適合。

III. 敘事分析

敘事（narrative）就是一種說故事的方式。最初多以口說故事的方式流傳神話宗教的故事，繼而發展文字記錄及影像記錄的方式，終以影像說故事成爲現

今社會的主流。故事中的情節 (Plot) 是敘事策略的運用，有固定的結構順序安排，也能指導觀眾建立對相關事件的感覺 (Bordwell & Thompson, 2017a)。

對故事情節來說，事件的因果、時間與空間因素對劇情 (Diegesis) 非常重要 (張貴萍, 2013)。情節可以帶來是實質的效果，如故事的結局，也可以是故事中段埋下伏線的懸念，繼而對故事因果發展、推測有很大的幫助；時間因素是交代發生經過的指標，也是觀眾理解故事的依據，其中次序 (Order) 的運用對故事脈絡、觀眾記憶有明顯的作用。閃回 (Flashback) 是常見倒敘的手法，在故事中的現在和過去來回切換。這種手法加深的主題或角色發展，找到過去與當前的聯繫。加上，頻率 (Frequency)、持續 (duration)、重複 (repetition) 能透過聲音、畫面等方式體現，提高觀眾對劇情作出假設、推論及期望。

參考電影的敘事研究，Bordwell & Thompson 認為敘事是一系列發生在特定時間與空間中有因果關係的事件，敘事結構包括情節、因果關係、時間、空間、情節發展 5 大分類，在變化後的格局帶來敘事的終結 (Bordwell & Thompson, 2017b)。在電視劇裏，經常存在多個共同角色、事件的敘述，這種平行敘事 (parallel narratives) 使一個故事結構中內容更加複雜。角色除了是身體的象徵以外，態度，技能，習慣，品味，心理動力等都是代表其特質，襯托著故事的發展。其次，類型 (Genre) 一詞來自法國，是電影的一個特殊種類，用於媒體的文本研究，多出現在電影、文學作品、電視等，其結構能夠限制了敘事過程。同時，類型可以建立觀眾的期望，產生與其他類型符碼的複雜關係。(電視節目的通用類別有戲劇 (drama)、喜劇 (comedy)、紀錄片 (documentary) 等等。在眾多的電視種類情景劇 (Sitcom) 與連續劇 (Series) 非常相似，前者為以生活取經的主題半小時短劇，而劇與劇之間沒有太大的劇情關聯，其中情景劇對英國社會環境的互相呼應，深深影響英國人的生活；後者的主題比較廣闊，如偵探、警匪等題材也納入在內。

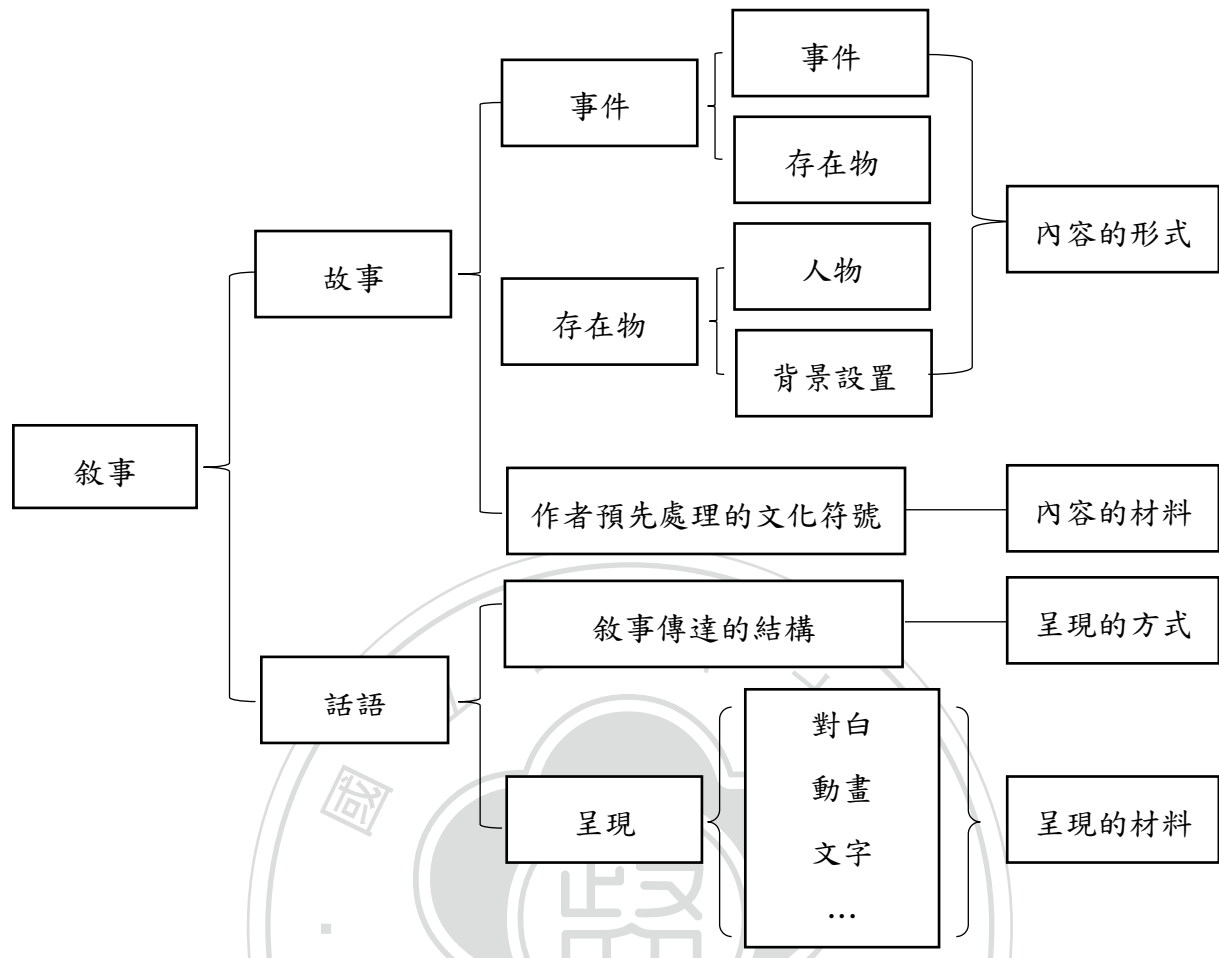


圖 三-1 Chatman 的敘事結構

Chatman (1978) 認為敘事包含故事 (content) 與話語 (discourse) 組成。故事 (content) 即故事中人物所發生的事件，包括人物故事中的特質，隨着場景變化展開。話語 (discourse) 代表故事的呈現結構，包括敘事的方式及角度。如圖 3-1 所示：

除了上述的 Chatman 的敘事理論及 Bordwell 的因果關係來處理以外，本研究期望計入 Propp 的人物角色觀點來進行電視敘事的分析架構。另外，以文本分析處理文化符碼產生意義，發掘文本中隱藏的意識形態，探討對象如何在港劇中呈現香港人身份的建構。

3.4 分析步驟

I. 分析類目

(一) 《網中人》的分析類目：電視中的香港形象的分析途徑

1. 香港的空間：劃分 4 種，包含邊界、都市街景、辦公室、家庭住屋
2. 外來者：阿燦
3. 動機：
 - 甲、去香港的原因
 - 乙、如何逃難及過程
 - 丙、迎接者：香港接待人與主角的關係
4. 結果：
 - 甲、外來者的命運：在香港生活的下場
 - 乙、相關接觸者的遭遇：香港親戚態度/行為變化

(二) 《來生不做香港人》：電視中的香港形象的分析途徑

1. 香港的空間：劃分 5 種，包含邊界、都市街景、辦公室、家庭住屋、餐廳
2. 外來者：姊姊美田
3. 動機：
 - 一、去香港的原因
 - 二、迎接者：香港接待人與主角的關係
4. 結果：
 - 一、外來者的命運：在香港生活的下場

二、相關接觸者的遭遇：主要是妹妹美行的態度及行為變化

本研究先檢視各劇所屬年代的香港形象，並依據上述資料，對照各劇的故事，發掘當中的相異之處，藉此了解香港身份的建構。

(三) 香港人的心理層面

1. 市民與環境的關係：城市文化，涉及消費行為及偏好，呈現市民與社會共存的意識
2. 意識與空間轉換的關係：從各場域之間的移動，身份、態度的轉換過程
3. 女性形像：藉此瞭解女性在工作上或社會上的地位
4. 與外來者相處：外來者帶來另類的文化，暗示香港人與新移民需要尋求共存、妥協的意識



本研究的文本分析架構如下：

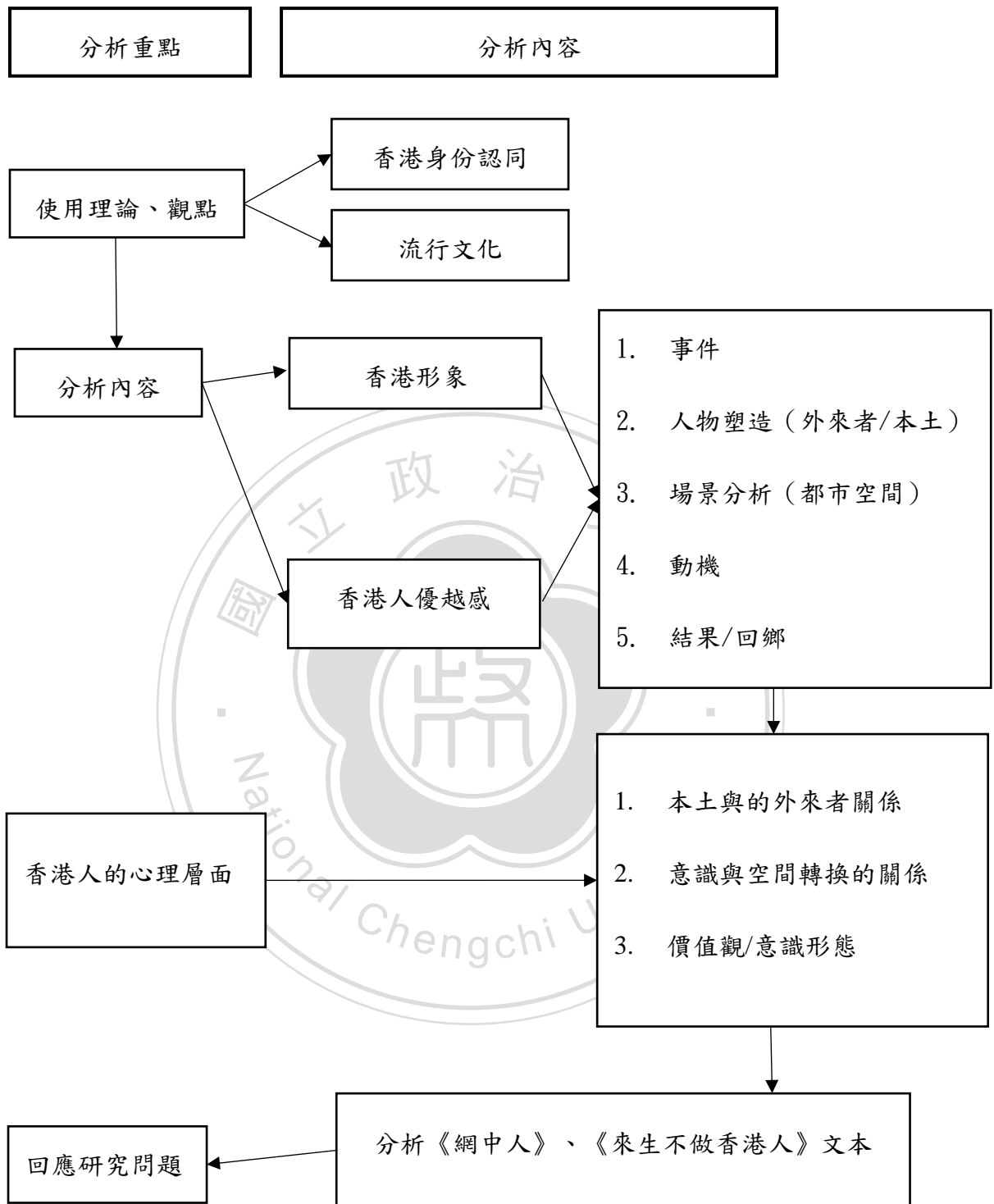


圖 三-二 電視文本分析架構圖

第四章 《網中人》故事分析

本研究討論身份認同在港劇中的建構，將依《網中人》及《來生不做香港人》兩部電視劇進行分章的分析。首先，第一部以大陸新移民故事為主題的港劇《網中人》，理解該劇建構與隱藏哪些歷史和族群想像；第二部將分析《來生不做香港人》處理建構身份問題的手法，最後將兩部劇作比較，發掘兩者處理身份認同手法上的異同。最後，就香港電視劇市場的概況作一些整理及提出建議。各章會將該劇的故事大綱、發展、人物等要素進行分類作分析，從而延伸該劇浮現的社會脈絡，勾勒出適時的身份樣貌。

4.1 故事分析

本研究希望以樣本的表意內容與隱藏的內涵作深入的瞭解，為了更清晰的分析，將《網中人》的情節大綱作為參考，並按照故事發展的順序、主角的所遇到的事收錄在附錄（一）。Borwell（2017）提到電影中的人物能夠表達一種因果關係，故故事情節能夠交待事件的來源及轉折。因此，進行故事的解讀為了回應研究問題（一），即《網中人》文本中如何在人物、情節、事件再現香港人的形象。本節將按第三章所列的「香港形象」及「香港人心理層面」，了解香港人的身份建構。

I. 事件分析

故事分析就《網中人》的劇情發展，分析在劇中的經過，劃分為核心事件、重點問題、解決方式及結果。依據 Chatman（1978）、Foss（1987）就事件發展方向的重要性劃分「核心事件」和「衛星事件」（或次要事件）。因此，以下列出劇中的事件、問題及處理方。如下列表四-一所示。

表 四-一 《網中人》事件分析

核心事件	衛星事件	問題	解決方式	結果
阿燦父母得知阿燦失蹤。	偷渡成功率低。	不知阿燦去向。	被動等待。	不知所措。
	警察與「打蛇客」的追捕。	遇到邊境警察。	唱出港劇《小李飛刀》主題曲，證明身份。	警察放行。
	「打蛇客」綁架。	被勒索。	家人交贖金。	求交贖金領回兒子。
阿燦被家人要求找工作。	阿燦尚未適應文化。	阿燦對在香港工作尚未有心理準備	被安排到相熟的餐廳當洗完工。	無知的薪金要求，被老闆取笑。
阿燦母親想提高生活品質。	家庭面臨困境，被追債。	家庭無法負擔。	程緯與爸爸計劃從公司偷錢。	程緯被壞人設計，最終盜劫，並被舉證入獄。
阿燦交女朋友。	缺乏自主賺錢的能力。	沒有能力照顧及供養。	跟家人要生活費。	阿燦讓家庭支出增加。
阿燦與手足合資開足浴店。	哥哥程緯借給女朋友區曉華經營服飾店。	程緯無法借錢各阿燦。	阿燦向程緯前女朋友方希文借錢。	產生兄弟不和，讓阿燦產生哥哥少看自己的態度。
	手足首領缺乏資金。	足浴店是作為正當職業的夢想。	向黑幫借錢。	及後因倒閉無法償還債務，變相睇黑幫做事。

	店裏缺乏禦寒的設備。	阿燦佔便宜。	阿燦購買低品質設備。	導致火災，足浴店倒閉。
阿燦女朋友懷孕。	女朋友父母遊說女兒分手。	女朋友父母不看好阿燦。	阿燦在對方經營的雜貨店幫忙爭取表現。	阿燦的表現讓對方父母更加失望。
	女朋友父母欲進行店鋪擴充，向阿燦要求資金。	阿燦收入無法供應對方父母。	阿燦誇大足浴店的生意，同時進行拖延。	對方父母懷疑阿燦的能力。
阿燦參與搶劫。	阿燦答應女朋友父母給予店鋪擴充的資金。	阿燦膽小，沒有參與的衝動。	阿燦當初解決手足的邀請。	阿燦與手足疏離。
	手足們中的成員受傷。	搶劫行動出現空缺。	將阿燦硬納入，作為受傷成員的替補。	阿燦加入了搶劫行動。
	劫背後行動是黑幫與阮其昌串連。	搶劫地點為自己曾經工作、哥哥目前工作的地方。	帶上面具，試圖掩蓋被人認出的機會。	在混亂中被摘下面具，遭錄影器拍下過程。
	手足相繼去世。	阮其昌相約阿燦談判，打算分成。	阿燦回覆談判地點。	哥哥跟隨阮其昌到達，成功說服阿燦自首。

Bulter (2011) 認為電視劇的敘事結構會出現不同的主角、基本鋪陳、動機、謎、因果結構、高潮及結局。《網中人》劇中先從逃難的情況，接着出現轉機，恢復安定。不同時期的核心事件與衛星事件產生因果轉換，繼而產生各

種問題、解決方法及結果。從上述故事分析得知《網中人》符合 Bulter 的敘事結構模式。

II. 動機

香港昔日的難民潮，難民多為較主動的角色。鑑於香港自 1950 年前大陸出現內戰，更於 1962 年廣東邊防的解放軍撤崗事件引發逃亡潮²⁹，導致大量來自中國大陸的難民涌入香港。劇中的長輩角色如阿燦等父母，部分是能夠逃過追捕、而漸漸在香港落地生根的難民，於是 60/70 年代的市區的大量人口如程緯等，為逃港潮的後代。

阿燦逃往香港多為較主動的角色。在《網中人》一劇中，阿燦家人因受到大陸親戚的來信得知阿燦失蹤，懷疑逃難到香港，加上，家人的生活全都在香港生活，故逃難到香港。本研究認為阿燦與香港昔日難民一樣，是主動的角色。以下列出香港昔日移民潮與《網中人》的阿燦逃亡動機之比較。

表 四-二 香港昔日移民潮與《網中人》的阿燦逃亡動機之比較

	香港移民潮	阿燦
到香港動機	主動；大陸國內內戰	主動； 1. 國內生活混亂 2. 主要家庭位於香港

²⁹ 資料來源，開放雜誌〈大陸首部逃港報告文學〉2011

III. 人物分析

每一部電視劇的人物角色貫穿劇情，表示出他們在劇中的價值觀及世界觀，而角色的功能是故事結構穩定的重要元素（蔡琰，2000），對電視劇中的人物性格分析十分重要。本文將藉 Propp 提出的 7 種人物類型角色的分類進行主要角色的態度，並將人物的身份（本土/外來者）作核對，發掘身份與態度的要素。人物分析可以回應研究問題（二）中如何呈現香港本土與外來者的差異。

一、人物類型分析

本文藉 Propp（1994）提出的敘事結構，為人物 7 種類型的角色，包括英雄（hero）、協助者（donor）、救援者（helper）、被追尋者/目標（target）、壞人（villain）、使者（dispatcher）及偽英雄（false hero）。整理後如下：

表 四-三 《網中人》的 7 種角色類型

角色	目標	協助者	救援者	英雄	壞人	使者	偽英雄
人物	阿燦	阿燦父母 「打蛇客」 手足們	方希文 程緯	程緯	阮其昌	區曉華	手足們 阮其昌 黑幫 富商

《網中人》對於每一個主要人物進行了人物類型設定。目標（target）是劇中偷渡到香港的主角阿燦，由最初一同逃難的手足、以及後期給他金錢協助的方希文等。偽英雄（false hero）主要為提供資金經營足浴店店的黑幫，劇中惡人（villain）角色由另一越南難民阮其昌當任。除了包養的富商，外來者大都被安排在負面的角色，可見劇中表達對外來者的態度呈現一種負面的立場。

二、角色人物特質分析

(一) 阿燦的哥哥程緯（主角+本土）

人物有他們的形象，也就是外觀和外表，對符合大眾的心理印象是十分重要。社會新鮮人的程緯（周潤發飾）在劇中的定位屬於一名君子，擁有良好的生活習慣，包括跑步、踢足球的運動習慣。文質彬彬、整潔，帶有一點西化的裝扮顯得他散發一種書卷氣。剛從大學畢業後的他，在玉福珠寶公司力爭上游，表現出眾。他的自尊心很重，不希望工作上的成就與珠寶公司的太子女方希文（鄭裕玲飾）相戀的事劃上等號，是一個不靠關係而事業有成的人；在家庭方面，他任何決定都獲得父母認可，是一個自律的擔當；朋友是他為兄弟，無事不談，在公在私是一個博愛與有原則的人。

(二) 阿燦（主角+外來者）

單說外表，破爛的襯衫、內搭一件白色小背心，配以短褲及拖鞋，是從大陸來港的弟弟程燦（廖偉雄飾）的初始形象。在他逃到香港、遇上「大蛇客」後被對方下達一個要求：「換咗佢」。為了瞞騙警察、加強喬裝成在郊外的單車客的形象，整潔的衣服，時髦的造型如牛仔褲等成為身份的象徵。在性格方面，是一名不務正業、好吃懶做的大陸新移民，抱着能夠出人頭地的美麗想象到香港。阿燦為人單純、在未瞭解香港時是一個物質主義的弟弟。在一家五口的家庭中，阿燦的地位不如妹妹，難以取得家人的信任。

雖然阿燦與哥哥都是來自同一個家庭，但是成長背景決定了兩個角色有著南轅北轍的性格對比，明顯表示出在同一社會背景相處下的不同，列表如下：

表 四-四 阿燦與程緯的對比

弟弟阿燦	哥哥程緯
落後	現代
思想天真、無知	踏實、有原則
遊手好閒的無業遊民	前途光明的大學生
社會邊緣人	知識份子
被動	主宰命運

大體來說，兩個角色代表兩個極端，阿燦 vs 程緯，逃避 vs 現實，是對於兩種文化的批判。表左方的阿燦就是來自大陸的外來者，是表現負面的一方；表右方的程緯就是香港本土的代表。在劇中，敘事的情節的斷裂，所以阿燦並非常出現在觀眾面前，多隨著家庭、僅有的手足及女朋友的情節而出現。孤獨、缺乏社交圈是劇中給阿燦的限制，定位成以為社會邊緣人。

若阿燦的哥哥程緯代表的是主流眼中「純正的」本土，劇中並沒有刻意將阿燦描寫成外來者，卻是游離中港身份之間，是一種本土的異質性，同步證明香港的庶民身份包含多種異質群體。

(三) 阮其昌 (主角+外來者)

作為越南華僑阮其昌 (李道洪飾) 的外表形象與程緯無異。從第二集在機場登場，濃密的黑髮、米黃色筆挺的西裝、金黃色的領帶，是一個正向的形象。可是，劇中的他其實是隱藏自己越南的生意失敗的黑歷史，打算在香港東山再起。在性格方面，這個角色善於攻於心計，利用甜言蜜語來獲得利益，外表與性格的強烈的矛盾，是本劇刻意給角色的人物設定。

(四) 方希文 (主角+本土)

珠寶公司的太子女方希文 (鄭裕玲飾) 沒有生活上的壓力, 在爸爸尚未離世前還隨着自己辦雜誌的興趣, 與程緯等朋友合力經營。在形象打扮方面, 烏黑亮麗的帶卷黑髮、偏成熟的妝容, 並沒有名貴的珠寶襯托身份, 但從她身邊朋友的衣着對比下呈現一種高貴感。劇中更多是從他的表情來表達她開朗、照顧朋友的性格, 黑框眼鏡、搖筆思考的模樣更展示她處事認真, 帶有女強人的特質。

(五) 區曉華 (配角+本土)

出身於一個一家五口的家庭, 上有一位哥哥下有妹妹。區曉華 (歐陽佩珊飾) 受到哥哥對電影熱愛的影響, 於中學畢業後投考藝員訓練班, 成為電視紅星。她為人無主見, 個性柔弱, 尤其在感情方面無法掌握, 從初始被富商包養, 都被母親在背後控制, 視她如搖錢樹。及後與協助她離開富商的程緯相戀, 卻無法從對方獲得安全感。

表 四-五 情敵間的對比

方希文	區曉華
主動	被動
上流社會	基層家庭

兩個角色方希文 vs 區曉華, 象徵了程緯三段愛情階段。從第一段與方希文相戀, 經歷了入獄的體驗, 程緯因為自尊心拒絕方希文, 間接結束了雙方的第一份情; 第二段與區曉華的戀情, 是從雙方在感情空缺下產生。一方面程緯出獄, 另一方面區曉華逃離富商的魔爪, 兩名淪落人走在一起產生感情。在這段情中, 區曉華作出性格上的改變, 例如主動與上班地方等候程緯, 約會的地方也變得平民化, 似乎展示樸實的特色。第三段愛情也因為區曉華之死及公司改

革讓方希文與程緯愛火重燃，方希文的主動也證明他對程緯的感覺從未退卻。從三段的愛情，充分反映兩種典型的愛情觀。

以上的家庭的長輩，大部份自 50 年代來港。本劇的製作年代，正是廣東人及戰時的移民在香港落地生根將近 20 年，因此很大程度上已經被當時香港的文化、生活同化；自己的子女在香港在學，廣東話為母語。加上，殖民教育在制度上刻意輕視中國歷史文化，移民的下一代自然與中國的關係距離慢慢遠離。

三、對人物、劇情的分析

在《網中人》電視劇中，核心事件、其他角色都主要圍繞主角阿燦及哥哥程緯發展。在劇初講述了阿燦逃難到香港的過程，受到黑白兩面的潛在危險，最終在「打蛇客」以及自己對香港文化的微弱認知下脫險。來到香港以後，阿燦沉迷看電視，特別對武俠電視劇着迷，但對於投入社會工作方面一直處於逃避狀態。就劇初的提要看到阿燦的人物是被動、性格天真的角色定型。

另一主角程緯是一位香港土生土長、剛從大學畢業的新鮮人，是程家第一位邁進社會工作的大兒子。他與爸爸在同一家珠寶公司上班，並且早在學生時期已經與公司老闆的女兒是好朋友。他努力工作，試圖提出幫助公司改革的方案。自阿燦到香港後，他成為了阿燦的效法對象，也是阿燦的心靈導師。及後，他為解決家庭出現問題產生歪念，過程中受到壞人所害，不顧一切為家庭付出。程緯在出獄後重新在珠寶界立足，更重返當初的、病入膏肓的珠寶店。在阿燦於結局鋌而走險的時候，以過來人的身份開解。在這一系列的事件塑造了程緯是一個知識型、勤勞、愛護家庭的角色，在得知自己將要入獄時，不忘寄語弟弟阿燦照顧家庭。

程家的父母作為協助者的角色，提供相對安逸的家庭環境給阿燦、程緯在內的程家成員。即便家庭曾經陷入財政壓力，但家庭依然完整及團結。劇中他

們所營造的家庭讓阿燦處於一個安樂窩，成為舒緩外界壓力的避風港，但同時也成為阿燦逃避現實的地方。

方希文與區曉華同為程緯不同時期的女朋友，劇中兩人角色形成了對比，方希文是富二代，但為人踏實、感性，在最初專注經營自己出版的興趣，卻因為父親去世被逼接管家族生意；區曉華是女藝人，缺乏主見，對母親的唯命是從，接受富商的包養，改善家庭環境。在劇情中，兩者的強烈對比在於愛情觀，方希文主動、長情，尤其不惜父親反對試圖給程緯入獄前提供一切的幫助，即便出獄後對方的情不再，也幫助對方弟弟阿燦經濟上的幫忙。而區曉華隨着故事的發展，在感情上開始採取主動，最後為救程緯而賠上性命。

以阮其昌為首的偽英雄及壞人角色，擅長用甜言蜜語獲得信任，包括珠寶公司副主席給他高位及其女兒成為他的妻子。喜歡炫耀、建立小羣體鞏固勢力，試圖控制公司的運作利用地位的優勢巴結同事，挪用公司資金作私人炒賣。最終引發自導自演的搶劫案，讓自己走向不歸路。

IV. 場景分析

電影中的空間與時間在 Mikhail Bakhtin (2000) 的時空型 (chronotope) 概念裡是無法獨立存在。俄文用語 chronotope 是 Bakhtin 獨創的詞，用來概括描述文學作品表現時間與空間的內在聯繫 (intrinsic connectedness)，同時也是協助敘事文類中的各種抽象元素，如社會概括、思想等發揮作用。

表 四-六 《網中人》的場景設置

劇名	時間	空間
網中人	1970 年代中後期	香港 (住宅、辦公室、球場等) 澳門 (賭場)

《網中人》沒有在劇情內明確交代發生時間，但從本劇播出的 1979 年，及劇中難民的社會案例，推算劇中代表的時間理應是 1970 年代中後期。

Roland Barthes (1986) 在他「符號學與都市」Semiology and the Urban 中指出城市的空間的確會提供豐富的符號象徵。以都市符號學 (urban semiotics) 的角度，彭后諦引用 Manuel Castells (1977) 的觀點，指出都市空間的符號學閱讀是可以在既定時空背景下被社會關係所產生意識形態操控 (彭后諦，2003)。

以故事發展的脈絡，《網中人》從開始透過小型社區作鋪陳，主要以一個基層家庭的日常基本運作，試圖呈現香港整體社會的初步面貌。主角阿燦的哥哥程緯於早晨時分跑步，天色漸亮與車輛流動越見頻繁，途徑公園、遇見市民開始工作、學生開始回校，描繪出典型的香港面貌。從城市的意義來看，街道、建築能夠反映當區文化塑造的內涵，體驗居民生活的多樣性和混合性。在程緯家樓下撞到上海佬推車的那一幕，反映了混亂的結構性問題，城市管治--流動無照小攤販，符合當時無為而治的殖民管治模式。如此欠缺完整的城市規劃型塑著市民的生活模式，從而建構集體回意識、自我形象及身份。流動無照小攤販象徵著一種自由、便利，不受天氣、地理環境、沒有租金壓力的一種庶民文化，但也同時帶來影響市容、衛生的等問題。

城市形象有助於建立市民對城市的歸屬感、優越感及認同 (陳慧燕，2006)，帶來社會穩定和團結以下即故事中香港的樣子如何被講述，分析如下：

(一) 邊界

邊界作為偷渡的地方，也是難民的夢想之地。從阿燦的偷渡過程中得知邊界是一個黑白兩道嚴加看守的荒無地方。同時，從香港的身份政策得知偷渡人

士必須成功到市區才能獲得香港身份，凸顯突破邊界的重要性。如此不起眼的地方卻成爲帶給城市運作極大社會問題，形成一個極大的矛盾。

（二）居住環境

劇中呈現的居住環境代表着高中低三種階層的生活，阿燦的程家代表低下階層，從家裏簡單樸實的設置、沒有多餘的裝飾、居住週遭的混亂環境，代表着香港當時絕大多數家庭的庶民生活；區家相對名貴的沙發、書桌、具雕塑設計的門、書法字畫等設置，呈現一種書香世家的小康家庭，屬於當時中產階級的家庭；最後是方家，除了居住空間寬廣、間隔有理、名貴的裝飾品，家傭是凸顯身份的重要象徵。

社區的規劃、面貌如人口的密度會產生不一樣的生活方式。以上三種的居住環境，劇中最能呈現左鄰右里融洽、守望相助關係的是程家代表低下階層。資訊容易流通得益很以前房屋的建構特殊，凝聚街坊，尤其劇中阿燦的母親與家庭主婦參與每個月有一次「標會」³⁰，組織小型的互助力量，民居間的互動形成緊密的連結。

（三）珠寶店

方家經營的玉福珠寶公司是主要的商業空間，也是與故事中發生的事有較強的關係。程緯、方希文、阮其昌共處的主要地方，涉及到權利鬥爭。阿燦也曾經在此處工作，受到歧視與排擠。另外，珠寶店在劇中出現的後期門外增加守衛看守的配置，暗示着香港社會的治安問題越見不穩。

³⁰ 「標會」是民間流行的一種互助方式，小羣體進行儲蓄計劃，若成員有急切的資金需要時可以透過投標的方式先行運用資金，其後按照得標上的金額作爲利息連本帶利的歸還

(四) 工廠

空間背景為玩具公司工廠，工廠佔地面積大，明顯劃分不同的生產線及部門。鏡頭特寫主要是工廠內的包裝部門，員工們在一張長桌間隔對坐，連同阿燦在內的將玩具機器人放入模型盒。背景反映香港當時的製造業發展蓬勃，同時帶出廉價或黑工的勞動現象。

4.2 《網中人》的敘事模式

電視是一個訊息傳遞的過程，情境建立在兩個層次上：一是影片內對象間的層次，二為影片與其真正接收者之間的層次，如影像，聲音，文字各種元素如何如何產生意義（林慧婷，2004）。電視劇故事內容的敘述即敘述行為、產生真實或虛擬情境的陳述，又可指手法、策略和風格（張梨美譯，1997）。因此，以下從敘事視角、敘事結構及敘事技巧三部分探討《網中人》是以怎樣的敘事觀點使觀眾接受意義。

1. 敘事視角

Rimmon (1983) 將 Gernette 提出的敘事焦點加以延伸，除了從敘事者敘述的虛構世界作意識的反省外，發展出理解面、心理面及意識形態面的三種面向，從而理解角色觀點的立場與價值。

(一) 主要敘事者

阿燦等為故事的重要角色，主要負責描述過程，他們的觀點能表達出忍辱的心意。同時，故事中的人物也是產製方藉由角色傳達主要內涵的途徑。不同的敘事者有不一樣的觀點，《網中人》多數以阿燦與哥哥程緯作出不少的對比，如阿燦的對於香港工作的想象過度美化，凸顯出程緯踏實、刻苦的工作表現等等。以下表四-七簡單整理主要敘事者在故事的意義：

表 四-七 主要敘事者觀點

主要敘事者	行爲	思想（敘事焦點）
程緯	賺錢養家，照顧兄弟姐妹	展示程緯重視親情
	入獄前拒絕方希文的協助，切斷戀人關係	重視原則，凸顯女性的青春寶貴
	與阿燦談心，表達憂心之情	展示香港的現實，凸顯阿燦的思想不切實際
	改革公司老化架構/ 打擊貪污的公司壞勢力	展示程緯的高學歷及正直的性格
阿燦	偷渡是唱出港劇主題曲/ 上班時使出電視中的武術	電視是認識香港的重要來源
	拒絕低等工作/ 向哥哥借錢做生意	當老闆才能夠發達的價值觀
	結交女朋友，並進一步成爲爸爸	家庭能夠使人成熟

在故事事件中，從程緯的敘事觀點可以得知他具有保護弱者、抵抗壞勢力的性格特色，如抵抗以阮其昌爲首的貪污份子，拯救公司免於倒閉的行爲；在家庭上，程緯比父母更負起照顧的責任，突顯作爲香港土生土長的正面形象。

（二） 次要敘事者

《網中人》的故事中出現主線以外的故事，當中次要敘事者與副線的故事功用爲了主線故事的鋪陳，人物角色與存在意義在表四-八作簡單整理。

表 四-八 次要敘事者

次要敘事者	行爲	思想（敘事焦點）
賀雋（程緯之兄弟）	合作經營雜誌	展示程緯重視友情
賀縈（賀雋之姊姊）	充當情婦	展示上流社會的醜態
龍冠三（程緯與監獄認識的前輩）	協助出獄後的程緯	即使入獄也有可以重新投入社會
阿標（阿燦之手足兄弟）	經營足浴店，參與搶劫	外來者無法融入香港
阮其昌	花言巧語騙取信任	高位獲得權利與金錢
	虧空公款，私人炒賣	投資成爲快速致富手段

次要的敘事者的行爲可以襯托出主線敘事者，以及透過對比的方式凸顯敘事觀點。因此，《網中人》想要傳達的敘事觀點主要是香港的整體生活平穩、踏實的工作態度可以獲得相應的生活品質。相反，賭博、不理智的投資等天馬行空的行爲，錯誤的價值觀不會有好的後果。同時，阿燦等角色的失敗道出外來人口的文化差異、無法融入香港社會。即使敘事觀點尚未看出對外來人口有明顯歧視的傾向，但有與香港人教育、文化水平高低之對比。

2. 敘事結構

電影着重的是被完成後的結構，特別是截取空間與事件得連續行及連貫性（李天鐸、劉現成譯，1997）。鏡頭對時間與空間非常重要，代表人物動作的意義的一部分。

首先，《網中人》在部分情節如打鬥、爭執等的過程使用短時間倒退（short time reversal）。這種重疊性剪接把原本視覺上不重複的動作，在觀眾留下精神上的連續感覺，尤其應用在阿燦的無知行爲及違法事件，更加深觀眾對阿燦的負面印象。

第二，倒敘（flashback）是時間倒退的常見形式，能夠指出某些基本的但於過去被忽視的道理，也是《網中人》劇情後期的常用手法。主角程緯與朋友的共同記憶、賀雋後悔對生前的姊姊欠缺關心等，出其不意的透過倒敘擺脫空間與時間的構聯，為觀眾帶來深刻的印象。然而，倒敘的使用實踐了一種命運的再現，彷彿能夠重新作出選擇，帶來反思的效果。

第三，第一人稱與第三人稱的交互轉換，加深的觀眾的投入程度。第一人稱角度作為主觀鏡頭，指劇中人物所向的角度，有較強的敘事者觀點；第三人稱鏡頭擁有大局觀，容易同時表達焦點以外的物件與焦點的關係。例如阿燦對着槍支的凝視，下一個鏡頭切換成以阿燦的視角去看着手槍。不同的視角展示出不同的空間角度，阿燦的角度更反映了主角的心理態度，強化了劇情當下的氣氛，也容易讓觀眾代入角色，增加故事的擬真感。

第四，聲音的結構性運用就是聲音與畫面的結合與對比。聲音與畫面相互關聯在於聲音具有更強的寫實性，比影像要來得更具有吸引力。Bordwell（1989）將電影內的聲音分為敘事涵內聲音（diegetic sound）及敘事涵外聲音（non-diegetic sound）³¹。前者為電影內如主角的聲音或自然產生的聲音，指涉是某種真實感（葉月瑜，2000）；後者可以理解為外加的聲音如背景音樂、旁白等畫外音，是對觀看者的感情渲染。例如當程緯準備偷錢時，鈔票之多可以從他滑錢動作的聲音得知，同時聲音維持的長度也反映了程緯需要錢的程度。因此，聲音可以增強畫面欲表達的意義。就聲音本身，可以引出畫面來，但畫面卻無法吸引出聲音。銀幕之外的聲音，如阿燦在考慮是否跟隨同伴參與違法的時候，音樂的作用可以突出他心理的矛盾，創造出與畫面之間另一個可能的關係。因此，畫面透過聲音、圖像的交互指涉，表達出不同的意義，更有助解讀畫面外的某種意念。

³¹ Bordwell, 1989:242-249, 轉引自劉紀蕙, 1994:34

3. 敘事技巧

文化產品有既定的公式，從一般的作品可以看到大眾喜愛的劇情包括刻板印象、角色等，久之形成套裝公式（黃新生，1990）。影片透過寫實的情節設置反映了人與人之間的相互衝突，折射現代社會中對於愛情和事業的困惑。特別在阿燦的角色中，運用對比的手法在行為上、思想上，將偷渡的新移民（外來者）與本土香港作映襯，從而體現新移民的問題，強化香港人的優越感。

《網中人》借鑒好萊塢敘事慣例，故事主角在合理的因果關係下推動情節，而異地的兄弟情配上犯罪的元素，符合 Bordwell（1985）提出古典好萊塢電影的雙重情節結構的觀點。另外，《網中人》作為家族劇及現代城市喜劇的複合體，主角阿燦為了追求香港的生活，不惜偷渡到香港，抱着美夢試圖在香港發達。在文化上的差異讓他無法快速融入香港生活；家庭上扶持也不足以讓他得到真正的幫助；在友情（偷渡手足）的驅使下，參與搶劫。最後在哥哥的感化下與找到生活的原型，徹底從在人生觀得到醒悟，是一個典型的大團圓結局模式。

4.3 文本社會關係分析

此部分根據故事分析結果之歸納整合，尋找《網中人》劇中是否反映某種價值觀或意識形態。以下將說明故事之深層意涵，分為下列幾個層面：

I. 邊緣--外來者與市民的關係

(一) 利益-「打蛇客」與阿燦

直到 1974 年香港實施抵壘政策，同時允許 1974 年以前來港及此後從中國大陸偷渡到香港市區的難民獲得香港居民的身分。在此之前，「打蛇客」的出現針對仍身處內地的子女，渴望引渡他們到香港的家庭進行勒索，專門在邊界捉拿偷渡者，否則偷渡難民難逃即逮即解的後果。

「打蛇客」與阿燦只有綁匪與人質的關係，目的以利益為優先，也不管偷渡客為香港帶來什麼影響。相對在阿燦立場下，阿燦視他們為救命恩人，提供新衣服、腳踏車等，在劇中產生諷刺的效果。

(二) 抗拒-程媽與臭豆腐小販老闆

以阿燦的母親為例，他對於操上海話的臭豆腐小販老闆有一份厭惡，原因是臭豆腐小販老闆佔便宜的性格。在第4集中，自臭豆腐小販老闆登門，開始被程媽數落：

「又嚟阿！」（意思又來了）

「肥佬阿！我唔該你進廚房食啦！我同阿芬多唔聞得」

程媽一邊對於臭豆腐的味道表示抗拒，連忙用手擋住鼻子，同時在晚餐時間拿着臭豆腐登門也有賣剩的暗示，因此她不歡迎臭豆腐小販老闆登門作客。

(三) 負面印象-珠寶公司老闆與大陸新移民員工

程爸公司的同事阿牛（大陸人）被裁員，為人老實卻不善於變通的他指老闆用人為親，引發夾持事件；老闆與女兒方希文（鄭裕玲飾）討論夾持事件時認為問題出於大陸人，強調當時香港大量新移民是社會混亂的重要原因之一。程燦（大陸偷渡來港）及阮其昌（越南人）棄國來港就成為了另類，不甘被歧視但無法擺脫身份的定型，委曲求全為了三餐溫飽，表達出「人離鄉則賤」的道理，無法得到在地人的尊重與認同。

就上述的例子，證明外來人士是不被歡迎，在地港人明顯將新移民與他們作區隔。若將在地港人視為民族，他們的生活會展現一種共同的文化特徵。以珠寶公司為例，劇中用人為親的公司與家庭一樣重視關係，各人熟悉彼此的行為、態度，模式的成熟度及穩定度是相對統一而持久，是一種集體意識。當公司與老闆有同樣的思想體系，就會產生一種「集體自我意識」，而「集體自我意識」成為對新移民勞工的刻板印象。

若阿燦的哥哥程緯代表的是主流眼中「純正的」本土，電視看似沒有明顯將阿燦描寫成外來者，卻是游離中港身份之間，是一種本土的異質性。這證明香港的庶民身份包含多種異質群體，於近代的港劇實屬罕見。

II. 團結--外來者之間的關係

(一) 阿燦與偷渡的手足

60、70年代當時香港大部分人口自視為內地來港的移民，並不屬於香港（羅永生，2015；鄭宏泰、黃紹倫，2002）。縱使阿燦得到身份證，明顯他的行為與意識與「身分歸屬」感不完全相應。因此，與偷渡的手足合資經營足浴店、一起在大排檔聊天等行為，組織成一個小羣體，顯示出在異地尋找同鄉會彼此產生強烈的依賴感及安全感。藉着尋找同鄉作為依靠，彌補像阿燦這種外來者因離鄉、漂泊（diaspora）經驗對香港的距離感。

於是，「近墨者黑」的阿燦首先被建議搶劫，及後拒絕；到最後與偷渡手足共同搶劫，背後誤入歧途的推力很大程度是偷渡手足作為同儕間的個性、習慣影響行為。阿燦與偷渡手足同為大陸難民，習慣和想法等習性相近，對於知識分享持續意圖的相關性自然很高（童國偉，2011），繼而阿燦勢必跟進同儕的行動，淪為盜賊。

藉《網中人》的阿燦與偷渡手足的關係，同時也顯示出與香港生活的不相容、社交圈子小的問題，唯難以對地方產生歸屬感。

III. 情節/物件的意涵

(一) 電視

首先，阿燦在內地利用錄影帶認識香港，利用港劇「小李飛刀」的主題曲，在偷渡的過程中成功說服邊界警察自己的身份，成功偷渡到香港。由此可見，

誠如程燦上述遇到的問題，一些慣例、標誌、訊號或是流行文化等是在地香港人視為基本常識，是一種共感。電視中的內容容易被辨識是否屬於同一個共同體，在某程度上作為身份的象徵。

（二） 漢堡大賽

《網中人》一劇中，阿燦在快餐店一口氣吃了 30 個漢堡包。本研究認為阿燦是為了自尊、獲得同儕認可而作出的行為。在此之前，阿燦位於工廠的包裝部門，舞棍模仿電視角色楚留香的武術動作，被老闆責罵、同儕的恥笑。成為電視劇經典。隨着鏡頭的轉換來到漢堡店，急於求成的他為了建立形象，試圖從團體歸屬及肯定。除了在意同儕的認同以外，新移民的枷鎖加強了阿燦融入的難度。阿燦被孤立的情況是他被剝奪發展適當社會關係（黃牧仁譯，1999），繼而藉由漢堡的對賭拓展人際關係，以獲得心理上的滿足。

（三） 賭博/投資

賭博（或投資）在故事的表意是改善生活的一個方式。70、80 年代商機處處，金錢財富容易成為市民的追求目標，洋房、房車是社會身份的象徵。一部分人為了名成利就變得利慾薰心，既要守住現有的財富，追求更多的利益。如阮其昌急功近利，偷錢投資股票炒賣以獲得更多財富；劇中程緯的母親把標會的錢拿到澳門，希望藉賭博翻本，獲得擁有更好的生活環境。因此賭博成為當時不勞而獲的黃金機遇。

賭博的隱藏含義在於投機，充滿不確定性。人們對於未來的態度是無法掌握，吻合當時政治環境（對於回歸中國的前途）。人們無法控制環境，於是賭博就是他們直接面對命運，全憑直覺而定的主動性行為，而不是被動的等待命運的到來。

(四) 三角戀

程緯在劇中的地位其實正是香港現今的處境——主權喪失，尤其程緯處於二個女人之間沒有主權掌握自己生活，是一種香港夾在中國與國際之間困境的投射。當方希文要求程緯回歸公司救亡，程緯處於在矛盾之間。他一方面害怕與舊任女朋友因工而舊情復熾，另一方面煩惱如何給現任女友區曉華安全感，於是複雜的三角關係增加戲劇的張力。當故事發展到程緯現任女友曉華過世，直接解除了程緯與方希文之間的隔閡，正影射香港問題否決第三者因素，滲透一種「國家寓言」的意涵。

(五) 網與球場

本劇以「網」命名，「網」有心理與實體的象徵。

在心理層面，「網」是一個無形的枷鎖，所有在劇裏面的角色都是活在網中，猶豫空間與命運早就有限制，難以離開「網」，以下是主要角色作為網中人的簡述：

程緯：面對母親賭債而盜用公款，犯罪入獄。

方希文：無法繼續自己的興趣（雜誌出版），回歸主理家族生意的命運

賀雋姊姊賀縈：擺脫不了被包養的厄運

區曉華：無法掌握自己的感情，被貪婪的母親一直說服成為富商的情婦

在實體方面，「網」的在監獄與球場出現。監獄的「網」是代表着自由被限制，行動受限，如劇中程緯的經歷。另一個「網」是連同球場出現，兩者在命運的隱喻有特別的意義。隨着鏡頭的移動，鐵網背後的背景正是足球場，如劇中程緯與方希文的時光、程緯與賀雋提球的回憶，球場代表青春的時光、朋輩間的友誼。因此劇中出現不少美好回憶倒帶的情節，都與球場有關。一如程緯在球場上的奔馳，是回歸中國前的香港。焦點從球場內年輕的生命力被封印

在鐵網中，揭示香港未來受限，指向中國對一切自由的箝制，是香港人回歸前惶恐不安的心理寫照。

（六） 正途

程燦在結局的「回歸正途」，猶如香港面對即將要面對 82 年中英聯合聲明的大轉變，正式的承認回歸中國的事實，作為自我身份的一個檢討。「回歸正途」這裡面不單包括程燦反省不務正業、淪為盜劫的行為，更是重新認識作為香港人身份的象徵，是心態上與政治上的更新，作為探討香港人共同處境的敘述工具。對於程燦來說，「回歸正途」是為了制止自己繼續迷失，坐牢是讓對自己的過去進行清算，抹掉逃難到坐牢前的記憶。程燦的身份曖昧主要用作對香港後殖民的批判，表達出捨棄記憶（回歸前），以表示確立香港人回歸中國的正確政治身份。

新移民作為外來的個體，在文化、語言上無法融入、容易產生衝突，在社會中不被重視，甚至出現排斥。與阮其昌同為異類，但價值觀、生活態度等不再同一個水平。阿燦的人物性格特質正如來自異空間的一般存在，導演刻意以資本主義帶來社會不公的混雜狀態、難民問題，表達程燦身處極度混雜性的社會。他象徵了面對即將面臨回歸的香港人，當初滿懷希望偷渡到香港生活渴望主導自身的身份與命運，奈何歷經多年歷練反思沒有能力與動力在香港立足。阿燦在身份名義上作為一名香港人，但心態中卻停留在無知的外來人口。這種心態與身份上的矛盾，作為香港夢醒的社會隱喻。加上，香港對於阮其昌只是借來的一個新開始，也暗示香港定位也許作為一種籌碼或工具。

（七） 人離鄉則賤

主角程燦他貪生怕死、天真爛漫的性格，自他在第 24 集開始嚐到香港職場險惡、工作壓力高、工時長後，劇中直言打破了他對香港工作想象及不如在大陸工作的快樂寫意，等於打破了發達的美夢，一度懷緬當初在大陸的美好日

子；另一配角阮其昌，與阿燦同為外來者，但沒有珍惜改過自新的機會，到香港後依然重操故業。

程燦（大陸偷渡來港）及阮其昌（越南人）兩者在故事情節的發展中棄國來港，不甘被歧視但無法擺脫身份的定型、委曲求全、無法得到在地人的尊重與認同，有寄人籬下之感。

4.4 小結

《網中人》用作探究香港人身份認同的問題，宣揚香港人的自豪感，同時借刻畫人物、事件對比大陸新移民。透過角色心理矛盾的設置、題材貼近社會，如劇中呈現難民偷渡的現況，引發融入社會的問題、治安的不穩定等，都是大部份當時社會的人所經歷的歷史。

在敘事過程中，無論是核心事件或是衛星事件都主要圍繞程緯，從他成為家庭的經濟支柱、珠寶公司的改革先鋒、為了家庭入獄等事件可以看出他被型塑成富有責任感、正義感、敢愛敢恨、有原則的知識份子；相反阿燦以哥哥作榜樣，但觀念及行為無法與哥哥看齊。劇中人物角色程緯在情節發展中沒有與阿燦作對比，但對比的空間留給觀眾，從兩者的外表、成就、人脈、結局等看出兩者的差別。

同時，《網中人》的敘事過程表達了一個正面的訊息，就是互助、踏實、刻苦努力付出定能有好的回報。劇中的次要角色區曉華得到程緯的幫助後走出被富商包養的陰霾，開設專營外國品牌的服飾店，體現自力更新的精神，重拾踏實的人生；另一次要角色方希文克服接管家族生意的困難，更根除了內部的冗員，突破自己對生意的恐懼。以上例子凸顯出一種韌性，表達出逆境自存、互助、奮鬥不息的獅子山下精神。同樣地，阿燦的角色在香港本土意識正甚的70年代末逐漸產生成為歧視的對象，以「阿燦」象徵為新來港內地人士區分，界定香港國族獨特之身分認同。

整體來說，本劇透過漢堡事件、邊界、球場等建立為身份認同的指標，在加以利用排他對立的方式向觀眾敘述中港文化存在差異、矛盾，彰顯作為香港人的優越感。



第五章 《來生不做香港人》故事分析

本研究討論身份認同在港劇中的建構，續《網中人》後對《來生不做香港人》進行探討。本劇劇情背景有中國大陸及香港互相穿插、角色複雜，用意是在角色刻畫、行為感受兩地生活文化差異的矛盾。本劇的特色在於處理中港關係，非要歌頌或抹黑中港任何一方，但運用對比的手法較《網中人》明顯。

《來生不做香港人》主要以兩姐妹的人物作為敘事中心，以姊妹的心態及在中港兩地間的經歷作為關鍵討論，主要是姊姊作為大陸的代表在香港的適應過程及妹妹體驗大陸的處事文化經歷作差異性的比較，最後藉姊姊患病的契機令雙方冰釋前嫌

5.1 故事分析

本研究希望以樣本的表意內容與隱藏的內涵作深入的瞭解，亦將故事情節節錄在附錄（二）。Borwell（2017）提到電影中的人物能夠表達一種因果關係，故事情節能夠交待事件的來源及轉折。因此，進行故事的解讀為了從《來生不做香港人》文本中如何在人物、情節、事件再現香港人的形象，以便及後將《網中人》與《來生不做香港人》進行綜合討論。本節將按第三章所列的「香港形象」及「香港人心理層面」，瞭解香港人的身份建構。

I. 事件分析

故事分析就《來生不做香港人》的劇情發展，分析在劇中的經過，劃分為核心事件、重點問題、解決方式及結果。依據 Chatman（1978）、Foss（1987）就事件發展方向的重要性劃分「核心事件」和「衛星事件」（或次要事件）。因此，以下列出劇中的事件、問題及處理方。如表五-一所示。

表 五-一 《來生不做香港人》事件分析

核心事件	衛星事件	問題	解決方式	結果
妹妹美行申請來港生活。	妹妹遇到色魔的困擾。	妹妹在村內在陰影下生活。	母親改安排，由妹妹先到香港。	妹妹取代姊姊的身份。
	姊姊失去來港機會。	姐妹命運逆轉。	接受命運。	姊姊對妹妹的事非常在意。
	母親身懷重病。	姊姊獨自照顧。	母親最終自殺。	妹妹與姊姊重逢後首度爭執。
	妹妹在叔叔香港的家庭生活。	努力讀書，獲得海外學位邀請。		寄人籬下，忍氣吞聲
姊姊美田在香港的餐廳暗諷妹妹。	餐廳餐牌沒有繁體字。	姊姊認為受到歧視。	妹妹代其點餐。	妹妹用外語點餐，惹來姊姊的討厭。
	評論「打工仔」的自主性。	擁有個人生意比打工出色	妹妹的未婚夫引起提問。	以別的話題帶過。
	給妹妹送贈嫁妝。	西化的妹妹難以接受中式禮品。	以 20 年沒見及嫁妝作為理由。	妹妹勉強收下。
妹妹往大陸工作。	副局長態度敷衍。	大陸對職位專稱具有特殊文化。	大陸上司從朋友打聽，並責怪美行。	美行認為效率優先，關係為次。
	美行二度接見，遭副局長拒絕。	美行不清楚大陸的處事方式。	姊姊特意拜訪，告知副局長美行是其妹妹。	美行的題案通過。

	釘子戶成提案中的阻礙。	美行需要滿足釘子戶需求。	美行與釘子戶相處。	雙方發生一段情，其後分手。
	妹妹發現姐夫外遇	姊姊早已發現，一直迴避問題。	姊姊容忍姐夫，卻一邊怪責妹妹。	姊妹鬧翻。
妹妹的前未婚夫與妹妹分手。	大陸女上司乘虛而入	前未婚夫與妹妹依然存在舊情。	前未婚夫與上司展開戀情。	演化成三角戀。
姊姊來港發展。	處事文化不同。	姊姊提出安排聚餐，與部門打好關係。	被同事取笑，在背後被指金錢的觀念嚴重錯誤。	姊姊告知妹妹，被對方指出問題。
	姊姊辦理廚藝學院。	姊姊缺乏在香港工作經驗。	香港大廚從旁協助辦理。	廚藝學院及鴻門宴舉辦成功。
	姊姊與大廚產生愛意，但未與丈夫離婚。	姊姊懷孕，也發現自己患癌。	姊姊不必終止懷孕，一邊工作，一邊養病。	丈夫與大廚共同合作，以姊姊為優先。
	姊姊誕下嬰孩。	姊姊病患復發。	無可救藥，病情已到末期。	姊姊去世。

Bulter (2011) 認為電視劇的敘事結構會出現不同的主角、基本鋪陳、動機、謎、因果結構、高潮及結局。《來生不做香港人》劇中先從逃難的情況，接着出現轉機，恢復安定。另外，劇中運用大量的回憶作為不同情節的鋪陳，包括逃難的經過、姐妹結怨等歷史，與不同時期的核心事件有重要的因果關係。

II. 動機

本劇的初段交代的背景正值香港的第三波移民潮（1979年-1980年），也是為最後一波。劇中主角姊姊美田與妹妹美行的叔叔正是1980年的偷渡人士，試圖趕在香港取消抵壘政策（1980年10月23號）前獲得香港身份證³²。其後，成功在港領取身份的親屬可以安排與大陸的子女以單程證配額方式到港，本劇的主要角色就是因為此事件與政策開展的故事的發展。

妹妹美行逃往香港多為較被動的角色，因為童年陰影取替了姊姊獲得到香港生活的機會。在《來生不做香港人》一劇中，梁家在離開大陸是有計畫的。首先，叔叔於1980年成功逃難到香港，不但獲得香港永久性居民的身份，更在香港成立家庭，有一份穩定的收入（計程車司機）。其後，得益單程證配額的相關政策，大陸家庭可以安排子女到香港生活，於是美田與美行的命運從此被改變。本研究發現劇中呈現了兩種的改變身份的方式，一樣是離開大陸，叔叔為偷渡的方式、妹妹美田為制度下的得益者。以下列出香港第三波移民潮與《來生不做香港人》的相關角色到香港動機之比較。

表 五-二 香港第三波移民潮與《來生不做香港人》部分角色到香港動機之比較

	香港第三波移民潮	美行	美行的叔叔
到香港動機	主動；大陸國內內戰	被動； 1. 性格內向 2. 童年陰影	主動； 1. 內地生活困苦 2. 抵壘政策誘因

³² 資料來源，蘋果日報〈1980年抵壘政策終結時〉2013

III. 人物分析

每一部電視劇的人物角色貫穿劇情，表示出他們在劇中的價值觀及世界觀，而角色的功能是故事結構穩定的重要元素（蔡琰，2000），對電視劇中的人物性格分析十分重要。本文將藉 Propp 提出的 7 種人物類型角色的分類進行主要角色的態度，並將人物的身份（本土/外來者）作核對，發掘身份與態度的要素。尤其本劇故事中的主角遊走中港兩地，人物分析可以呈現香港本土與外來者的差異，繼而及後探討空間變化對於主角們的態度有和轉變。

一、人物類型分析

本文藉 Propp（1994）提出的敘事結構，為人物 7 種類型的角色，包括英雄（hero）、協助者（donor）、救援者（helper）、被追尋者/目標（target）、壞人（villain）、使者（dispatcher）及偽英雄（false hero）。整理後如下：

表 五-三 《來生不做香港人》的 7 種角色類型

角色	目標	協助者	救援者	英雄	壞人	使者	偽英雄
人物	姊姊美田 妹妹美行	親戚叔叔 親戚姨婆 美行的未婚夫	親戚叔叔	釘子戶	大陸上司 美田丈夫	釘子戶 香港大廚	美田丈夫 堅叔

《來生不做香港人》對於每一個主要人物進行了人物類型設定。目標（target）是劇中被安排到香港生活的主角妹妹美行以及留在大陸的姊姊美田。故事最初逃難的親戚叔叔，提供日後美行在香港的居所，成為她在香港的依靠。偽英雄（false hero）主要是美田的丈夫，為幫助美田及美行盡快解決釘子戶的事

情上安排不法分子為非作歹。劇中惡人（villain）角色由美行的上司擔任，主要是讓美行在工作上遇到非必要挫折。除了姊姊美田及釘子戶形象正面外，鮮有來自大陸的角色多被安排在負面的角色，可見劇中表達對外來者的態度呈現一種較正面的立場。

二、角色人物特質分析

電視劇中人物的外形是劇中角色的重要性格特徵和重要的視覺信息，尤其服裝，妝髮等處理對電視劇的敘事有一定的意義。本劇的故事軸線不繁雜，圍繞美田美行與他們家人之間發生，故事襯托人物特徵，將抽象的中港問題以透過裝扮、對話、處事方式呈現出來。如下為主角以及重要配角的特質：

（一） 妹妹美行（主角+本土）

人物有他們的形象，也就是外觀和外表，對符合大眾的心理印象是十分重要。劇中定位為女強人的梁美行（張可頤飾），擁有高學歷及在公司位於高階位置。整潔的西裝、短髮搭配淡妝，整體散發一種西方摩登的氣息。在工作的環境內，大部份員工對她唯命是從，故她被戲稱為「an 霸」；在愛情方面，他對未婚夫的監視、管教，如酒吧消閒等行活動受到限制等，讓伴侶無法得到尊重。即使到雙方分開的時候依然拒絕承認錯誤，反映出自身強烈的自尊心；美行不太重視親情。首先自己原本的婚禮也不打算通知在大陸的姊姊。再者，在她帶藥往大陸給姨婆一事中，得知美行自父母過世後從未回大陸進行拜祭。加上在部分價值觀上對於中國呈現唾棄的行為，顯示出她對中國大陸抱著抗拒的態度。

（二） 姊姊美田（主角+外來者）

從外表的配置，姊姊梁美田（劉美君飾）光鮮亮麗的服裝、皮草等代表著高貴的形象。作為成長在內地的客家人，小時候肩負照顧體弱多病的母親，是一個重視親情的小女孩。長大後是一位餐廳的老闆，與丈夫合理負責人事、經

營的大小事，是一位事業有成的老闆，也是她引以自豪的成就。加上，她圓滑的營商手段、與媒體的建立的互惠關係等，強大的人際脈絡成為後來幫助妹妹的成功因素。

雖然美田與美行都是來自同一個家庭，但是成長背景決定了兩個角色有著南轅北轍的性格對比，自她們相遇後更出現明顯的對比，明顯表示出兩種不一樣的文化，列表如下：

表 五-四 姊姊美田與妹妹美行的對比

姊姊美田	妹妹美行
裝扮高貴，帶點土氣	現代摩登打扮
客家話（主）、廣東話	廣東話、英文
重人脈關係，善於交際	踏實、有原則
白手起家的老闆	位高權重的知識份子
飲水思源	活在當下
傳統思想	西方價值觀

整體來說，美田與美行的兩個角色代表中國與西方的兩種極端，是對於兩種文化的批判。表左方的美田代表來自大陸的外來者，是重視人情味、獨特金錢觀念的代表；表右方的美行就是香港本土的代表。劇中兩個不以廣東話為母語的角色是姊姊美田與自己的老公。姊姊的日常對話偶然穿插客家話是演員本身的個人特質，也是劇情上的需要，因為每當有重要的緊急、流露真性情的時候必定運用客家話；她的外省背景因語言得以被關注。因此，人物刻畫、語言成為中港分割的設置。

在劇中，敘事情節不斷的穿插回憶錄，強調了兩者命運迥異的歷史。姊姊作為一個照顧母親、承擔在鄉下生活的命運，依然能夠事業有成，定位成家庭、

事業都成功的倔強女性。相反，妹妹美行雖然同樣為事業型的女強人，但是在人脈上與人際關係的維繫上比姊姊遜色。在比較之下，姊姊的責任及肩負的壓力比妹妹更加沉重。

(三) 妹妹美行的未婚夫 (配角+本土)

作為妹妹的未婚夫歐陽山 (潘燦良飾) 為美行的公司同事，性格平實，但不甘願受控制。在感情生活上，他處處受到美行的控制，如喝酒消閒時間、離開酒吧回家的方式等等，全被美行早做安排。在分手後，染頭髮、結交新朋友等行為就如對舊愛的無聲抗議。其後，他與新上任的大陸籍女上司交往，過程中也曾與美行搭上，形成三角戀的關係。同時，在美行遇到家庭、工作的挫折時，他也及時提供幫助，作為美行在精神上依靠，是協助者 (donor) 的人物設定。

(四) 姊姊美田的丈夫 (配角+本土)

作為姊姊的丈夫張國祥 (曾偉權飾)，劇中沒有交代他的來歷，從開始描述他與美田以夫妻的身份與大陸合力經營「森林好棧」的中式餐廳。他努力發展餐廳，不時出外拓展生意，其後被發現外遇。在個人方面，他一直在意美田無法為自己添丁，最後變成了外遇的藉口。不幸地，外遇對象其實並非懷上他的骨肉，讓他對美田產生愧疚。在浪子回頭之際，美田早已對香港大廚譚俊輝 (林利飾) 產生愛意，更懷上小孩。最後得知美田患上絕症，與香港大廚冰釋前嫌。

表 五-五 姊妹伴侶的對比

美田的丈夫	美行的未婚夫
裝扮土氣	現代打扮
缺乏解決問題能力	聰明，高解難能力

無主見，遷就伴侶	忍耐伴侶
----------	------

在兩名強勢的姊妹角色下，雙方的伴侶是顯得被動、懦弱。男性兩名男性角色在姊妹的物質生活上重要性偏低，可是在精神上的扶持是他們在劇中體現價值的地方，尤其妹妹的未婚夫歐陽山對妹妹的關懷、在妹妹坐牢時努力找尋證據的付出，是劇中展示男性角色功能的主要來源之一。

(五) 香港大廚美田譚俊輝（配角+本土）與釘子戶張泰來（配角+外來者）

作為劇中的配角，為兩姊妹的頭號情人，同時對與主角們的生活態度改變的作用非常重大。首先，香港大廚美田譚俊輝先受聘於美田，經歷過被綁架等事件，變成生死之交；在香港協助美田辦理廚藝學校、鴻門宴的活動，由賓主關係進一步變成合作關係，再昇華到戀人關係。釘子戶張泰來（高皓正飾）則在妹妹美行於大陸工作是認識，其純真的想法讓美行反思感情的真諦，過程中也讓美行對大陸之行有另類的體驗。兩者名義上沒有確實的名分，不但沒有被冠以第三者的稱號，卻是兩姊妹不同時段的使者（dispatcher）。

表 五-六 姊妹頭號情人的對比

香港大廚美田譚俊輝（姊姊）	釘子戶張泰來（妹妹）
都市人的正常裝扮	裝扮土氣
有想法，缺乏足夠經濟能力	思想守舊
具有一定的交際能力	孤單，缺乏社交能力

三、對人物、劇情的分析

在《來生不做香港人》電視劇中，核心事件、其他角色都主要圍繞主角妹妹美行及姊姊美田發展。在劇初講述了配角姊姊的叔叔逃難到香港的過程，成為了妹妹能夠到香港生活的起因，包括提供起居飲食、教學等資源；自美行與

美田在香港重遇後，叔叔在情節中多次親戚間的飲茶約會擔當調解的角色，成為美田協助者（donor）與救援者（helper）的角色。

主角美行是雖然非香港土生土長，但從小接受的教育、文化塑造她是一個西化的高學歷人士、本土文化捍衛者。美行最初是一名抗拒中國、崇尚西方文化的女性，在第一集時曾經有以下的表達：

- 「不能效法大陸對工人賠償作為唯一了事的作法。」
- 「內地傳媒喜歡報喜不報憂。」
- 「大陸牌子」

「你是嫌命太長？」

「內地那麼多黑心食品。」

「抱歉，我冰箱裏的東西都是外國貨。」

以上是美行在一次會議上明確表示自己對中國缺乏信心的態度，同時帶出中國歷年盛傳嚴重問題的聯想，如 2020 年富士康工人跳樓事件、2007 年孔雀石綠事件、2011 年污水饅頭事件等。雖然劇中沒有明確指出具體事件，但從美行的對白中呈現她對中國大陸的態度，同時也帶出反思、嘲諷的訊息。

另一主角姊妹美田不像一貫大陸人的低劣形象，而是打扮高貴、有承擔、有成就，成長在內地的客家人。劇中她諷刺沒有簡體字餐牌、錢是萬能等心態反映與香港的文化存在差異。

姊妹兩者的差異是本劇凸顯香港人身份認同的重要設置，與種族的同質性及語言，甚至血緣、出身地有關，並以語言、行為等建構明確的「我群」及「他群」的區隔。特別姊妹重逢後至相處的過程，體現雙方的價值觀等不再故步自封，尤其彼此對大陸、香港的態度開始產生變化，多了一份包容及體諒。

因此，姊妹重逢意味着中港的矛盾，兩地文化和價值觀會得到重新的體會，對情節的幫助及立場甚有幫助。

IV. 場景分析

電影中的空間與時間在 Mikhail Bakhtin (2000) 的時空型 (chronotope) 概念裡是無法獨立存在。俄文用語 chronotope 是巴赫汀獨創的詞，用來概括描述文學作品表現時間與空間的內在聯繫 (intrinsic connectedness)，同時也是協助敘事文類中的各種抽象元素，如社會概括、思想等發揮作用。

表 五-七 《來生不做香港人》的場景設置

劇名	時間	空間
來生不做香港人	1966 年中期-1976 年末	中國大陸 (農村、居住環境、學校等)
	1979 年末-1980 年末	邊境 (外海、郊外)
	80 年代初-90 年代初	香港 (社區、居住環境)
	2014 年	東莞 (祖廟、住宅、公部門等)
		香港 (辦公室、住宅等)

在 25 集《來生不做香港人》中，運用大量的回憶穿插在部分情節，目的是勾起姊妹命運轉折的重要性。首先，劇中第一幕明確表示姊妹叔叔的逃亡時間為 1980 年，正值地壘政策結束將至，為香港第三波的移民潮。以劇情順序的整合及梳理，母親與姊妹出現在大陸鄉下的時空背景理應為大陸的文革時期，如青年時期的姊姊 (李芷琪飾) 與男性朋友交往的正值對方為文革份子，匿藏禁書的時期與文革時期十分吻合，故推算劇中姊姊在農村生活的成長經歷是 1970 年代中前期。

Roland Barthes (1986) 在他「符號學與都市」Semiology and the Urban 中指出城市的空間的確會提供豐富的符號象徵。以都市符號學 (urban semiotics) 的角度，彭后諦引用 Manuel Castells (1977) 的觀點，指出都市空間的符號學閱讀是可以在既定時空背景下被社會關係所產生意識形態操控 (彭后諦，2003)。由於本劇穿插不同年代、地方的背景，故以下分析會對該年份及地方作整合，逐一進行討論。

(一) 70 年代初期的大陸農村

主角小時候生活的農村位於中國大陸的廣東東莞，分別呈現居住環境、農田、學校、廟宇、山嶺等場景。首先，姊妹一家住在四合院，簡單實用的傢俱如油燈、燒柴等設備將當時簡樸的生活作簡單的描述；大型簡體字標語滿佈教室、操場；在發生命案的畫面中，遠鏡頭的描繪了社區環境老舊，住屋外牆日久失修，僅餘道路、電線桿等基本建設。同時，農村的居民、主角的「襯衫假領」³³ 成為當時的一種時尚，因此服裝也代表了當時 70 年代的背景設定。

(二) 70 年代末的邊界

據劇中的場景設定，主角的叔叔於 1979 年的大鵬灣遠郊進行偷渡，經過陸、水兩路，冒著被警犬追捕、不眠不休、飢餓的六天逃亡。劇中特意以晚間的邊界，加以警犬、手電筒等營造神秘莫測、驚險的氣氛；雷電、滂沱大雨等加強描述環境的惡劣性；水陸兩個逃亡路徑表達了偷渡的難度性。

根據文化特輯的相關記載，深圳成為當時偷渡客的聚集之地，並劃分三種方式（走路、游泳及坐船）、三種方向（東、中及西線）進行逃亡。本劇呈現的路徑屬於東線，卻沒有出現大鵬灣存在鯊魚的相關描述。

³³ 資料來源 每日頭條 「70、80 年代農村時髦范兒，看完內流滿面！再也回不去了」 2016

（三） 80、90 年代的香港

妹妹美行於香港長大，寄居於叔叔家，長期受到其妻子欺負。從為數不多的室內場景發現 80、90 年代香港居住環境比大陸的光線明亮、他們擁有的電風扇、燙斗、裁縫機器、電視機等現代化設備，表達小康家庭的基本刻劃。同時，裁縫機器普遍是當時家庭的必備用品，是家庭主婦在家提供生產力的主要方式，大多把居家作為小型的工地。

另外，80、90 年代的香港聲色犬馬，美行打工的老闆堅叔曾經帶她去時鐘酒店以給予十萬元的留學生活費，裡面場景出現圓形的床、酒店外色情廣告等，呈現當時色情行業盛行的狀況。

（四） 2014 年的東莞

2014 年的東莞主要是姊姊美田生活的地方，劇中首先簡單的呈現了社區活動中心的文娛康樂活動，從而表達與過往農村的生活品質有巨大的進步，不再是單一以黨為中心，而同是兼顧個人的特色資本主義。

第二，美田的居住環境代表着中高階層的生活，家裡簡單華麗的裝飾、樓中樓的配置等呈現一種小康家庭的狀態。

第三，美田經營的中式餐廳有一定的經營管理模式，特別描述了辦公室的寬大及設計，裡面的接待區佔辦公室絕大部分的範圍，證明主角重視接待、對經營及人脈關係的重視。

（五） 2014 年的香港

劇中主要的場景有一下幾個，包括餐廳、辦公室、居家、記者會場地等。首先，公關公司是主角美行表達階級觀念的場域，從個人辦公室與員工辦公桌的空間對比、會議室的座位位置等，證明美行在公司有絕對足夠的決策力及地位；記者會是展示主角實力的功能性存在，包括當中的解難、隨機應變能力等突出了美行女強人的形象。

第二，劇中呈現了三種的居住環境。首先是叔叔為首的低下家庭，以公營房屋為主，家中用品簡單實用；第二是故事副本配角張丹楓的家，帶有簡單的英倫風、家中面積寬闊，間隔分明；最後是主角美田的家，與姨婆同住，家中的公共空間塑造家庭溫暖的凝聚感。同時，美田的家不乏華麗的飾品，但劇中對於家庭空間的表達以情感導向為主。

5.2 《來生不做香港人》的敘事模式

本劇作為通俗劇，是最接近現代社會人、事、物的類型。通俗劇通常揭示了某種地方的社會規範及權力結構，並利用戲劇手法反映現代生活

(K.Dancyger,2004，易智言譯)。他更指出敘事策略的最終目的在於觀眾認同片中的角色及角色的處境。因此，以下從敘事視角、敘事結構及敘事技巧三部分探討《來生不做香港人》是以怎樣的敘事觀點使觀眾接受意義。

1. 敘事視角

Rimmon (1983) 將 Gernette 提出的敘事焦點加以延伸，除了從敘事者敘述的虛構世界作意識的反省外，發展出理解面、心理面及意識形態面的三種面向，從而理解角色觀點的立場與價值。

(一) 主要敘事者

美田與美行等為故事的重要角色，主要透過對比的方式，從他們的價值觀、生活形態表達出文化差異。因此，不同的敘事者有不一樣的觀點，如劇中美田過於重視人際關係的經營，另一方面凸顯出美行處事講求原則的態度。以下表 5-8 簡單整理主要敘事者在故事的意義：

表 五-八 主要敘事者觀點

主要敘事者	行為	思想（敘事焦點）
美田	默默承受被妹妹取締往香港。	嫉妒，人生的遺憾。

	沒有多餘的娛樂，下課即刻回家。	重視親情。
	購買嫁妝給予美行。	高價值等於情意重。
	在美行婚禮失敗後，私下安排相親。	協助美行走困境，儘快出嫁。
	特意於美行的工作場合出現/預先準備禮物。	幫助美行，同時向她說明大陸獨特的職場文化。
	給予記者設宴。	宣傳餐廳，關係維繫。
	於香港開會時計劃提出對官員送禮。	疏通關係有助效率。
	埋怨美行揭發丈夫外遇。	默認外遇，責怪自己無法生育。
	接受香港大廚美田譚俊輝的追求。	身心靈同步，非填補丈夫外遇的問題。
	患癌，與美行在大陸展開尋醫旅程。	解決多年的心結。
美行	拒絕與大陸有關的人事物。	對大陸人事物缺乏信心。
	婚姻失敗。	控制慾過剩。
	接受往大陸工作。	自尊心作祟。
	時隔多年重踏祠堂。	接受大陸人事物的象徵。
	接受與釘子戶張泰來交往。	對未婚夫的抗議，同時也是與大陸人交流的象徵。
	協助叔叔的妻子獲得在港生小孩。	明白命運改變成就了美行自己。
	重新主動找回未婚夫。	反省錯誤，放下自我。

《來生不做香港人》是一部平衡中港問題的電視劇，在故事中透過主角美行與美田的經歷呈現差異。舉例來說，美田經過在香港營商的挫敗、健身房的規矩事件，自第 16 集開始反思學習文明、規矩、錢非萬能的價值觀；妹妹也從

感情失敗、在大陸營商的碰壁反思自己的原則及工作方式。在彼此經歷婚姻感情失敗後在第 13 集後端迅即成為同路人，共同面對未來的種種難題。最後在姊姊患病後，姊妹相擁而泣，矛盾得以化解，意味着文化衝突得以調和。各有所長、非要說服對方，彼此互助、換位思考是本劇透過主角敘事者所表達的中心思想。正如患病的美田即便不是土生土長的香港人，依然在香港推廣廚藝學院不遺餘力。由此可見，本劇沒有對香港人身份認同的高傲提出批評，不免與中國大陸產生對比，但是中國大陸不應成為香港人身份認同的對立面，更有並存的可能性。

(二) 次要敘事者

《來生不做香港人》的故事中出現主線以外的故事，副文的呈現通常與角色內心掙扎有關，並能夠提升故事的深度要件之一（K.Dancyger,2004b，易智言譯）。當中次要敘事者與副線的故事功用為了主線故事的鋪陳，人物角色與主角產生互動及對主線產生衝擊。因此，次要敘事者與存在意義在表 5-9 作簡單整理。

表 五-九 次要敘事者

次要敘事者	行為	思想（敘事焦點）
歐陽山（美行之未婚夫）	主導記者會的一舉一動。	展示高獨立製作執行能力。
	痛罵美行。	尋求戀愛自由，擺脫枷鎖。
	與大陸籍上司交往	實現高度自由的戀愛。
	為美行尋找脫罪證據。	對美行的愛依舊。
張國祥（美田之丈夫）	包養小三。	為張家留後，受到家庭長輩壓力。
譚俊輝（美田之情人）	背叛同黨，拯救美田。	為人正直。

	回港協助美田經營。	雙方愛情開始萌芽。
張泰來（美行之情人）	長期留守舊屋。	長情，非用錢可以妥協。
	與美行發生性關係。	傳統思想，發生關係等於婚姻的肯定。
	批評動物園的模式/ 為組織撰寫環評報告	熱愛保育，為人正直。
彭世澤（美行公司下屬）	以無頭騎士名義在網路批評時弊。	反映香港網路文化。
	與第一任女友分手。	價值觀不合與受到對方家庭的壓迫。
	假裝向現實低頭，獲取公司信任。	揭發公司造假，為公義發聲。

次要的敘事者的行為可以襯托出主線敘事者，以及透過對比的方式凸顯敘事觀點。可是，本劇的次要角色與主角的重要性差距拉近，讓處理角色平衡之間有更多的發揮空間。觀眾除了從主角的對比發掘文化差異外，次要角色填補了主角們衝突的空白，加入不少具有香港特色的元素，如美行公司下屬彭世澤一人帶出香港的網路文化、及網路號召所形成的實體集會文化等；其第一任女朋友更帶出傳統「港女」的特徵、香港住屋「上樓」的婚姻壓力等等。

因此，本劇的次要敘事者除了有表達香港特色的作用外，更有為主角帶來變化，無論在態度、價值觀上使主角在對待中港問題上有平衡作用，為整體香港身份認同問題上帶來更立體的思考。

2. 敘事結構

電影着重的是被完成後的結構，特別是截取空間與事件得連續行及連貫性（李天鐸、劉現成譯，1997）。鏡頭對時間與空間非常重要，代表人物動作的意義的一部分。

首先，《來生不香港人》的前景故事是本劇的關鍵，也是主角在主線一連串事件的源頭，關係着主角們內心問題，也就是美田與美行小時候在農村生活及身份命運交換的背景故事。在前景故事部分，美行在色魔出現後一心往香港生活，因此以遇見色魔的陰影騙取母親，試圖改變姊姊美田往香港的安排。接下來是他們的叔叔逃亡香港的事實，給後來美行在香港的經歷奠下基本生活環境，為她塑造初步的香港人形象。

而背景故事的部分則講美田遭到身份調換的內心問題，她沒有權利去反抗，也沒能力去逆轉。面對母親的安排，她只能接受，直至姊妹重逢後才有意展現活得比你好的比較心態。

第二，本劇具有復原型三幕劇的特徵。此結構以人物發展為導向，建構人物的變化。有去無回的門檻（The Point of No Return）是第一幕的特徵，同時是人物一生的轉折點。美行是否遇見色魔是成因之一，她們的母親因美行的童年陰影而改變決策是姊妹雙方命運轉捩點。母親將美田與美行的身份置換看似能夠解決危機，實則引發了姊妹的心結及命運、前途等核心問題。

觀眾的先知先覺（Moving Ahead of the Character）是第二幕的特徵，也即觀眾比劇中角色更預視結果，同時劇中角色短暫忘掉自己的命運。以美田為例，自妹妹代替自己到香港後，如上課、照顧母親等行為如同獨生女的生活，幾乎沒有質疑身份被置換的行為。而觀眾知道常年患病的母親是一個計時炸彈，母親的痛苦就等於美田面對現實的日子逐漸臨近。在邁入第三幕前，劇中角色會迎來一次反省的機會。K.Dancyger 提到「自覺必導致成功」能引導觀眾因人物

的自省而認同劇中的角色，如美行得知香港講求效率的辦事手法不適用與大陸，同時也對自己的性格、行為作反思。因此美行的例子能夠向觀眾表達香港人身份認同是存在部分問題。

3. 敘事技巧

文化產品有既定的公式，從一般的作品可以看到大眾喜愛的劇情包括刻板印象、角色等，久之形成套裝公式（黃新生，1990）。《來生不做香港人》作為家族劇，藉由姊妹重逢後在相處上的火花、對生活上的不適應，透過磨合及體諒後達成和平、大團圓式的結局，體現了典型港劇的敘事模式。

本劇採取雙線非線性的敘事手法處理歷史與現實的空間，而兩者存在因果關係的。同時，運用了顛倒式的蒙太奇敘事手法，將時空結構在情節上巧妙的切入，包括鏡頭的運用、段落的轉換連結姊妹命運逆轉的歷史事實的畫面。以下表 5-10 為本劇運用相關技巧的情節整理：

表 五-十 《來生不做香港人》應用插敘的情節

集數	原情節順序內容	出現方式	人物	穿插意義
1	-	-	年輕時的叔叔。	逃港潮的背景。
	-	-	年輕時的姊妹、 姊妹母親。	呈現大陸的農村生活。
	姊妹於餐廳吵架，互相對視。	從爭執過渡小時候的恩怨。	年輕時的姊妹及母親。	表達姊姊獨自的經歷。
2	姊妹為母親去世的事吵架。	姨婆調解，回憶往事。	青年期的母親。	呈現大陸當時文革的狀況。
3	姊姊為美行實現了兒時的夢想。	一本老舊的公仔本。	年輕時的姊妹。	修補姊妹的感情。

	美行與姊姊回到老家。	翻開母親的舊信件。	老去的母親。	讓觀眾了解姊妹分隔的原因。
7	釘子戶遭盜竊。	釘子戶對往事的獨白。	年幼期的釘子戶的一家。	交待副線情節，突出釘子戶的重要性。
	美田病發。	姊妹談及兒時經歷。	年輕時的姊妹。	與兒時相反，妹妹助姊姊驅走心魔，加強姊妹情。
14	釘子戶尋找美行兒時經歷。	從美行的記事本，透過話外音切入。	年輕時的叔叔、青年期的美行。	交代美行於香港的成長過程。
15	釘子戶讓美行面對過去。	青年期的美行第一人稱獨白。	青年期的美行、酒樓老闆。	呈現美行與香港的艱辛生活，證明香港生活並非理想。
22	姊妹於大陸找尋神醫。	互相傾訴，透過回憶切入。	年輕時的姊妹、色魔	姊妹間解開心結。
25	妹妹於大陸的家休息。	混合做夢與真實，進行回顧。	劇中部分人物。	代表美行心態轉變，大陸人事物同樣美好。

以上的運用可以跳脫空間與時間的限制，傳達更為深刻的情感或思想，強化了觀眾對於歷史回顧意識，有效喚起香港人的民族情感。加上，倒敘（flashback）是常見用於電影的開頭，表達一些與幻想、夢境等某種形式

(Giannetti, L. D.,2008)，倒敘的使用實踐了一種命運的再現，彷彿能夠重新作出選擇，帶來反思的效果。

本劇透過寫實的情節設置反映了人與人之間的相互衝突，特別姊妹的身份折射現代社會中對於中港差異的態度。加上，故事中重複性的疊印歷史畫面（姊妹小時候的生活），證明了身份的重要性，繼而從現實情節的對比中對中國大陸的態度有新的理解及加深香港人身份的優越感。

5.3 文本社會關係分析

此部分根據故事分析結果之歸納整合，尋找《來生不做香港人》劇中是否反映某種價值觀或意識形態。以下將說明故事之深層意涵，分為下列幾個層面：

I. 本土與外來者的關係

(一) 階級觀念-姊姊美田與珠寶店員

美田在香港的一家珠寶店準備購買嫁妝予美行，以下歸納出美提案面對店員過程中的特色：

- 嘲笑店員的普通話。
- 低級店員的招待等於對客戶的不尊重，從語調、表情等表達不滿之感。

首先，普通話並非香港的母語，美田既嘲笑店員差勁的發音外，更糾正店員的用詞不是內地用語。從這部分反映了兩種含義，表層的是香港人的普通話水平有待加強，進一步的意義是香港人理應為了大陸旅客的生意而加強普通話的訓練。第二·鑑於在中國大陸有豐富的應酬經驗，對階級觀念對人際關係甚為重要，所以普通店員的招待是有被輕視的感覺。由此可見，美田認為店員的職位與接待的氣氛及專業知識的呈現是有正關係，存在著明顯的階級觀念。

(二) 對抗與妥協-妹妹美行與公司大陸新上司

香港人被描繪成爲雙重標準的族羣，以利益爲優先。自第3集，公司的發展方向隨著空降一位來自大陸的女性領導轉向大陸。爲了生計及發展前景，公司同仁與美行甘願接受簡體字的計劃書及往內地開發，而放棄一直的原則。劇中大陸籍的上司的角色設定鮮明，用意是突出中港處事方式的不同。她並沒有否認以美行爲首的香港代表注重效率的工作表現，而指出因應不同地方的工作文化調整個人的處事方式，暗示對待中港融合的態度與行爲需要改變。

(三) 三人行-美行與未婚夫、釘子戶

美行在劇中主要經歷了兩段主要的愛情，第一是與未婚夫歐陽山，另一位是釘子戶張泰來。首先，美行與未婚夫歐陽山的關係迷離，男方反覆與她分手，以自由被過度限制而分手，卻往往在女方失意時提供依靠。另一位是釘子戶張泰來，美行在大陸工作時認識，彼此與第12集發生性關係，繼而成爲戀人，終於第21集因男方因價值觀提出分手。

兩名男方並非敵人，而只是在被塑造為情敵。首先，美行與張泰來最初的用意是表達活得比你好的比較心態，證明歐陽山的選擇是錯誤。可是，張泰來的樸實、傳統的信念為美行帶來對自己的反省，改變了她對愛情及中國人事物的態度。

II. 情節/物件的意涵

(一) 餐牌

首先，本劇因餐牌引發的爭議分有兩部分，一是美田初次在香港餐廳遇到點餐問題，她認爲沒有簡體字的菜單是對於中國大陸旅客的不尊重；二是美行於餐廳點咖啡時遇到沒有繁體字的問題。

簡體字餐牌事件其實是確實的香港本土案例，法國品牌 agnes b 咖啡廳在香港新開設的分店被認為遷就大陸旅客而改用以簡體中文取替繁體中文³⁴，引發中港之間的文化衝突。繁體字是香港人的生活習慣，被取替是歧視香港人及漠視香港文化的特色。相反，美行的經歷同樣是對簡體字或中國文化有藐視的成分。簡體字餐牌事件在各地方同樣會發生，適應當地文化後調節自己的做事方式是化解矛盾的有效辦法，體諒與學習的換位思考方式是本劇的重點之一。

（二） 嫁妝

這部分表達的是一種價值觀，呈現一種中國崛起富有的表現。在本劇中，美田與她老公國祥在香港的珠寶店準備給妹妹的新婚禮物時，看出以下兩點：禮物反映身份及將情感量化。

價錢與個人面子是正相關的關係，能夠彰顯個人的品味與消費能力，繼而反映尊貴的身份象徵。然而，她把 20 年失散的情感及新婚的祝賀以最名貴的首飾為代表，展示着愈貴重愈真情的錯誤觀念。除了財大氣粗的行為外，在突出美田的行為的同時暗示香港人運用金錢的態度上與大陸人有一定的差別。

（三） 與大陸人士的共事

劇中呈現與大陸工作的特色不是效率及品質，而是人際關係的複雜性及大陸工作的獨特性，劇中美田與美行分別在人際關係的維繫及稱謂上展示相關概念。首先，美田安排記者宴會及送贈禮品，提高與記者的關係，以維持餐廳的競爭力及加強曝光度。第二，美行在大陸談生意的時候稱呼領導為「廖副市長」，其後被上司指不瞭解大陸的工作文化。據相關資料所示，若干個副市長

³⁴ 資料來源，中時新聞網〈菜單用簡體字 觸動港人神經〉2012

不論正副也同一稱為市長³⁵，既是一種東北式幽默，又是拉近關係的客套行為。

由此可見，大陸有自己一套獨特職場文化、官僚主義，香港工作者必須理解及調整，適應並配合對方的文化，而不是如美行當初執着香港人優越的工作效率。

（四） 第一次的婚姻失敗

美行高學歷、好勝心強，自尊心使她過於自大。外表強悍的她對伴侶要求極高，既要求伴侶服從自己的意思，又要對其生活加以監控。檢查戶頭、追回投資的失利等等，反映內心孤單、缺乏安全感，同時為伴侶塑造高質的形象。可是，伴侶歐陽山在乎是自由，並非是零風險、安全受控的獨裁。

第一次的婚姻失敗暗喻香港主權的處境，是一個無法擺脫的困境。以下節錄了美行於劇中的對白：

「歐陽山，我 Anson Leung（美行）什麼時候拿着刀子，用鎖來鎖著你，威逼你跟我拍拖？」

「既然你那麼難受、那麼委屈，你為什麼要忍受7年那麼久？」

美行就如中國，以經濟、文化、法律滲透及干預香港的事務，讓「一國兩制」受限及變質，而歐陽山正投射出香港的自由等受到限制，以戲劇化的手法呈現反抗及不滿的態度。

（五） 中港家庭在港生子

內地孕婦到香港生子早於2003年因香港開放自由行而被引發，導致本地孕婦的資源被剝削、福利被稀釋等說法。劇中姊妹們的叔叔正是丈夫為香港人、

³⁵ 資料來源，阿波羅新聞網〈中共官場稱呼窮講究：千萬別直接稱呼「某巡視員」〉2014

配偶非本地孕婦的中港家庭，遭遇到 2013 年 1 月起實行「零雙非」政策，導致叔叔出現企圖跳橋的悲劇。

由此事反映了中港家庭是一個社會問題。首先，中港家庭意指有香港男性與大陸女性結合的家庭，是現時普遍香港中港家庭的現象。由於香港對嬰孩的居留權為屬地主義，故中港家庭的嬰孩是否與香港出生是十分關鍵。另外，衍生的問題是資源分配的問題，大量的非本地孕婦來港生子，為本地帶來沉重的負擔，更有福利被剝削之說。

除了資源被分薄外，深層意義是新移民會否「溝淡」香港人口³⁶、淡化香港文化。在當下的香港長遠人口政策、「蝗蟲事件」等的社會現象，逐漸加深本土對於中國大陸的入侵，於是反來港生子、甚至是打擊「雙非兒童」現象，成為維護香港文化與價值觀，堅守香港人身份的具體行動。具有中國國籍的嬰兒即為香港永久居民。

(六) 「無頭騎士」存在的必要性

劇中的「無頭騎士」原是一個藏身與網路世界的用戶，專門於論壇中發起活動。為公義發聲。在感情方面，他於劇中前後經歷的兩段感情。第一任女朋友是典型的「港女」，其家人希望無頭騎士與女兒穩定發展，做一個平凡的打工仔。男女的價值觀成為雙方的分野，於是現實成為無頭騎士拋棄維持公義抱負的主因，陷入放棄自我的迷失。於第 16 集，無頭騎士得到釘子戶張泰來的啓示；於 24 集被第二任女朋友痛罵，反思香港現實金錢之上、樓奴等社會價值，讓無頭騎士重拾抱負。

³⁶ 資料來源，上報〈香港傳真：「單程證」制度是中國殖民香港嗎？〉2017

「港女現象」、「環評事件」，甚至是房屋等本土問題，無頭騎士作為導火線，在中港對比的故事主線外，提供對本土社會問題的反思，喚起及增加觀眾對劇的親近感。

5.4 小結

《來生不做香港人》既運用對比，在姊姊美田與妹妹美行的行爲、價值觀等反映中港差異，從而鞏固香港人身份的優越感。同時，巧妙的以姊妹的親屬關係代入香港與大陸的代表，是一種平易近人的手段，試圖先卸下觀眾對大陸的刻板印象，以平常心對待中港問題。顯然，妹妹美行當初對與家的觀念不存在在中國，從價值觀、行爲與姊姊美田差天共地。妹妹美行與姊姊美田透過相處了解，彼此放下成見，並作出行爲及心態上的調整。本劇刻意將姊妹的親屬關係隱喻中港關係，暗示採取一種類似姊妹親屬關係的相處方式。

整體來說，本劇強調中港彼此需要適應彼此，如姊姊需要學習香港的秩序、尊重接納西方的文化，作出改變融入社會行爲。與《網中人》不同，本劇所呈現的香港身份認同建構不再停留在物質階段，更是以現代文明、精神面的概念體現香港與中國大陸的階序。

5.5 朝向香港認同的分析

《網中人》、《來生不做香港人》雖然時隔多年，處理中港問題的軸心及方向有一定的差異，卻深受香港本土觀眾歡迎。以下部分會討論哪些概念及方向在兩劇中用於處理香港的身份認同及戲劇與現實的關係。

1. 中港形象的變化

(一) 大陸人物設計不再落後

《網中人》的外來者形象除了作為越南難民的阮其昌外，被裁員的公司阿牛及臭豆腐老闆都是不修邊幅，特別是主角阿燦透過裝扮、對話、處事方式呈現外表特徵、行為及思想，是一個沒有教育、文化素養的新移民；相反，《來生不做香港人》作為大陸人的姊姊美田打扮高貴、有承擔、有成就，成長在內地的客家人，只有在價值觀、教育程度不及妹妹美行，卻比《網中人》程燦的形象進步。

（二） 香港人角色、地位依然高尚

以《來生不做香港人》的美行為例，西裝、高跟鞋等符合高尚專業公關界的女強人，在劇中的符號象徵就是高學歷、高自主性等形象。初期被塑造為一個看不起內地人的本土文化捍衛者，代表香港身份的美行批評中國大陸的問題，呈現一種中西文化無法相容的態度。再者，繁體字與廣東話，甚至是英語成為維繫身份認同的特質，抗拒中國大陸的計劃案、使用簡體字等情節，從而突出香港的獨有文化。

（三） 兄弟情、姊妹情

《網中人》與《來生不做香港人》分別用兄弟及姊妹作為故事的主線發展。男性的「兄弟情」和女性的「姊妹情」最大的不同之處是程氏兄弟皆願意為家庭犧牲，尤其哥哥程緯在承擔家庭、幫助弟弟不遺餘力。只是當弟弟求助於哥哥時，彼此考慮到面子而導致兄弟之間多了一份隔閡。相反，《來生不做香港人》中的姊妹比較直接、單純，面對問題時一針見血，容易把關係發展到僵硬的狀態，卻含蓄解決解決問題。從這點可以看到性別間的相處之道有所差異。

除此以外，兩劇均反映不同年代男女社會的身份轉變。《網中人》中的多重視男性角色的發揮，女性角色相對是襯托者；《來生不做香港人》的女性角色為故事的主角，劇中姊妹同樣呈現女強人的態度，身邊的男性角色反而是他

們背後的支持。由性別這點上，兩劇透過角色、故事事件呈現截然不同社會面貌。

因此，電視劇雖然是虛構卻沒有脫離社會現實。能夠呈現社會多樣性，包括種族、性等日常生活觀念的表達。男女的地位改變，能夠從中發現日常家庭、事業、社會結構的年代差異，體現身份認同轉變的來源之一。

II. 家與家鄉，身份認同的探索

母國（motherland）與祖國（homeland）常被討論作為民族的關鍵字之一。前者是一個受到親屬關係限制的形象，後者作為家（home）的形象，背負養育的責任。母國與祖國構成該片土地上的人自我認識的一部分，也是以一種親屬關係的建立來源，同樣有文化傳承的含義。可是，《網中人》一劇中沒有與家鄉的相關關聯，故此部分集中探討《來生不做香港人》中家與家鄉的身份建立。

《來生不做香港人》處理的正是身份認同的議題，透過重逢女性的故事來凸顯香港與中國有異的文化認同，但片中姐妹二人的文化背景依然是區分她們的關鍵。對於兩姊妹來說，母國與祖國、家與家鄉的概念是存在差別。首先，妹妹美行的家與祖國也是香港，一個長大、接受教育、文化的空間，建立香港作為民族的地方；對於姊姊美田，出生地東莞是她的家，祖國包含所有中國領地，也是背後引以為傲的優越感。因此，在所屬的認知上存在分歧，也是目前香港身份認同或國族認同遇到的問題，有家無「國」。

由於香港的特殊歷史背景，家鄉是一個特殊解釋來源地的說法，指的是追溯地方族羣的領地、父親或祖父的祖籍。對於部分香港年輕人，家鄉未必是成長的地方，無法產生強烈的歸屬感。因此，香港人對家鄉（中國）地區的連結

不大，反而香港會產生一套語言、生活方式、信仰等，並在各個個體之間互相遵循。

因此，現代性是一個指標從中國的面向，重新回到香港探討身份的特殊的意義，同時也反過來從中國與香港的差異及共同的地方，表達香港身份認同的構成要素。

III. 不同敘事方式、不同的結局

(一) 歷史對命運的重要性

《來生不做香港人》使用顛倒式蒙太奇的影片結構，通過片頭、利用 8 集小篇幅的穿插及尾聲幾個敘事，相互穿插彰顯歷史的對命運的重要性。首先，逃難的再現在片頭作為改變命運的線索，姊妹的叔叔既能夠改變生活素質，更對未來美行來港建立基礎。第二，農村的經歷是姊妹心結的來源，無論是姊妹被強暴、媽媽的離世、妹妹被送往香港等，歷史畫面對於劇情起承轉合、解開糾結起重要作用。

《網中人》主要使用的是順序的敘事方式，只有在故事尾段使用部分的回憶情節加以表達往事不能回頭之感，對於情節的影響有限。相反，《來生不做香港人》對敘事打破時間發展的自然順序，穿插情節的鏡頭雖然不相關，但引發回憶的物件是具有意義，也使歷史回憶適當切入情節。這點是非常關鍵，是提供換位思考的重要來源，姊妹的矛盾解開相等於中港矛盾有緩和及解決的意味，對於香港人對於大陸形象的變化及香港人身份建構有積極的幫助。以上的效果也是《網中人》所欠缺，只能單方擡高或貶低香港與中國大陸，無法兼顧及帶來化解矛盾的效果。

(二) 故鄉重情

《網中人》與《來生不做香港人》不同，前者集中描述難民阿燦從大陸到香港後的所見所聞，並未家鄉帶到任何畫面；後者既人物用作中港對比外，相互的生活背景的描述也成為對比的素材。城市與鄉下農村是截然不同的地方，呈現兩種的生活模式。《來生不做香港人》並沒有刻意將城市與農村作主要對比對象，只有如美田打理的中式茶樓作簡單的描述，對比出與香港典型茶樓設計、環境等差別。

故鄉的重點在於情感的表達，《來生不做香港人》在四個部分突出故鄉與情感相關的效果。第一，兒時的農村生活是姊妹親屬關係的起源，無論是兒時的快樂生活或是分割兩地的命運情仇，是故事動之以情的開始。第二，美行自母親去世後首次回到家鄉。自她被邀重新回到兒時生活的祠堂，打開了她對回鄉的抗拒及認識故鄉、祖國的一種更新。第三，作為反派角色的大陸籍上司雖然工於心計，但回鄉貢獻的行為展示她不忘本、重鄉情的個性，卻與她的角色性格產生衝突。第四，故鄉作為一劇之終的主要背景，既代表姊妹和好以外，更暗喻香港在方方面面融入中國大陸。以上四點顯示出故鄉是一個抒情的重要背景，同時在此劇中對美行的身份認同建構上帶起變化。

整體而言，看電視的過程除了認知過程外，也同時是認同的過程。觀眾會從觀看電視的過程體會與社會的關聯，因此電視有喚醒、凝聚的羣體作用。劇中的人物與現實理應有一定的相似性及文化相近性，例如品味、階級等。

第六章 結論與反思

香港的殖民經驗、身份的模糊遭致本土憂患情緒集結。電視作為普及文化帶給娛樂的養分，成為建構香港人集體身份的寄託。類同的成長經歷、共同的感覺，電視上將不同的經歷「再呈現」，讓觀眾認為電視中的人物跟自己共存（co-present）的感覺。「香港演員」、「香港故事」、「香港製作」是「港味」的鐵三角，最重要的是創作和內涵（顏美玉，2003）。劇情緊湊、多線發

展是一貫港劇的模式，裏面所採用的主題及內容與生活貼切，能增加觀眾對劇的親近感及討論度，如《選戰》等社會現象，生活經驗相近性喚起觀眾的共鳴。「港味」是流動，是每個時代的獨有概念。一味懷舊、「炒冷飯」無法趕上流行文化的轉變，適切地創作、題材的與時並進可以避免觀眾的審美疲勞，保持觀眾對港劇的關注及追求。

《網中人》簡化了 70 年代複雜的社會環境，簡單的敘述社會的治安、人口等狀況，如哥哥程緯遭暗算後重新振作、方希文獨立承擔家業等等，表達出香港人不屈不撓、堅毅的精神。相反，主角阿燦（外來人口）逃亡到香港後的經歷如到夜校結交損友、對工作懶散的態度及無理的薪金要求等，呈現大陸難民好大喜功的形象。除了阿燦外，其他外來者如阮其昌、逃亡手足等都是工於心計、作出奸詐、違法等負面行爲。此劇優點之一是在香港前途不明時利用大陸人「阿燦」的角色突顯中港兩地的文化差別，既強化香港人的身分認同，同時內容符合當時社會狀況。劇中呈現的整體生活在人類學可以理解為“象徵性”（symbolic）與“意念”（ideational）兩個層面（吳俊雄，1993），把劇中的大陸偷渡客（阿燦）醜化為一個愚昧、貧窮、淺薄的「鄉下仔」。《網中人》的符號成功讓觀眾在思想上產生歧視，主要運用大量的對比將「香港」的美好與「他人」（包括大陸）的敗壞對立，一方面貶低大陸外來人口的形象，同時襯托及鞏固香港「自己人」的集體身份³⁷。

《來生不做香港人》除了表達中港文化差異外，更有解決中港矛盾的意義。在對比姊妹之間反映中港差異，從而鞏固香港人身份的優越感外，更利用姊妹的親屬關係化解矛盾，同時暗示香港人與新移民需要尋求共存、妥協的意識，

³⁷ 馬傑偉：〈電視文化的歷史分析〉，載吳俊雄，張志偉編：《閱讀香港普及文化：1970-2000》，頁 138-142 及 681-694；吳俊雄：《尋找香港本土意識》，載吳俊雄，張志偉編：《閱讀香港普及文化：1970-2000》，頁 86-95。18

放下對大陸負面的刻板印象及成見，加強香港的身分認同中的國家民族意識。除此以外，「港女現象」、「環評事件」、「房地問題」等情節作為香港實在的社會現象，一方面提供對本土社會問題反思的機會，實在的生活經驗更增加觀眾對劇的親近感、喚起觀眾的共鳴。因此，《來生不做香港人》既能透過本土角色、社會案例建構香港身分認同，也能同時對中港矛盾提供淡化及融合的美麗想象。在敘事結構部分，《網中人》與《來生不做香港人》皆有對時間、空間的反抗，兄弟的配置成就「身份錯置」的聯想；把姊妹編寫成經過歷史洗禮、身份、空間交錯的經歷。可見，時間、歷史、空間的論述的靈活運用，適切地從電視劇呈現到生活和政治變化，能為觀眾對身份作為一種反思。

電視本身是一個文化體現，港劇是一種香港文化。Silverstone (1994) 有提到電視作為媒介、技術，被習以為常的日常規則，角色和儀式約束的。人們可以利用投過電視節目獲得的信息和意義來理解他們的日常生活 (Brunsdon and Morley, 2005)，當中抽象的、戲劇性的電視話語與生活口語的相似性深化了市民從電視構成的方式和呈現真實理解社會的運作。因此，戲劇中的內容使觀眾對自己的文化身份具有積極作用，同時也是瞭解社會規範起示範性作用。身份認同隨着文化認同的定位、政治身份而變化，故此戲劇內容與現實是息息相關。

因此，「香港模式」、「空間與文化」、「香港現代性」三個範圍對於探討香港身份認同示範了正面的參考價值。透過兩劇文本中的情節、角色、敘事等方面，揭示香港身份認同的建構及變化，也同時認證港劇作為流行文化對香港身份認同有長久的作用。

6.1 香港流行文化再思考

隨着時代的變化、觀眾品味的進步，並非一條指引或是方程式能夠滿足。現今香港觀眾對現今的港劇一再失望，常拿以往的作比較。回歸前的電視、電

影在現今受香港觀眾歡迎，正是殖民時期、六四事件等文化經驗累積的情緒結構，使香港人對現今的政治、前途想像得以宣洩。這非全然出於懷舊，而是過去港劇在歷史想像與懷舊的敘事難以應用在近代的香港電視市場，也同時對於當下不滿的一種表達。然而種種原因下現今香港電視劇有意無意的逃避某些題材、失去引領觀眾探討事實的能力，更別論刺激香港人身份的思緒。

一成不變、缺乏創新、「吃老本」的心態、觀眾的離去是目前香港電視劇走下坡的趨勢，反映電視劇與生活嚴重脫離，尤其 TVB 在電視劇製作多以家庭內耗為題材，尤其是對家庭鬥爭，如 1998 年《流金歲月》、2005 年《酒店風雲》、2007 年《溏心風暴 1》、2008 年《溏心風暴 2》、2012 年《名媛望族》、2017 年《溏心風暴 3》、2018 年《再創世紀》等，製造豪門遺產爭奪的必然定律。如上述提到的《溏心風暴》系列，劇內描繪都是中上階級的家庭環境，就像格局分明的住屋單位、擁有傭人等等，並非大部份家庭能及。加上，大量家庭成員（5 位以上）能夠每天一起共嚐晚餐並非典型家庭的生活習慣。由此可見，香港電視劇的中產階級虛構角色（fictional character）已經有一定的生活基礎，與現實普羅大眾家庭存在差異（馮應謙，1999）。於是，意識型態的單一性及不符香港人的日常的詬病常被視為節目內容離地的原因之一，同時導致觀眾出現審美疲勞。如香港觀眾喜歡的家庭類的主流類型因為在於缺乏強烈的敵我衝突（蔡琰，1997），像《溏心風暴》系列加入家族爭產元素改善缺陷，卻手法運用頻繁、不符典型家庭生活經驗而導致討論程度每況愈下。現今的大部份故事主線過於單一，愛情相關元素更多在故事副線作為內容的填充（張啓樂，2021），副線的故事內容、人物背景容易出現前後無法呼應，導致劇集間的連貫性不足，導致觀眾收看港劇大減。

加上，近年來香港人確立身份的逼切性受到政治、民生問題而加速，語言、文化素養、港式流行文化等迅速成為身份的象徵。因此，電視保持港劇的「原汁原味」、劇本內容、演員陣容、導演團隊等方面固然是觀眾的既定要

求。面對中港合拍劇問題下，一方面如何製作出具有港味安撫本土觀眾，另一方面遇到資金限制的問題，難以生產高水平的製作與大陸競爭³⁸。

總括而言，港劇近十年問題歸納出以下潛在原因：

1. 缺乏競爭，不進則退。早在 ATV 倒閉前，TVB 已經處於「一台獨大」的情況。長時間以來缺乏具威脅性的競爭對手，鞏固了慣性收視與慣性廣告收入的兩大優勢。
2. 守舊、失去創新。TVB 坐擁香港 80 年代的經濟起飛全盛時期，當時完善的人才培訓計劃、新穎的合約制度是 TVB 成功因素。隨後幾十年，工廠式作業模式、維持舊制度，並未因為年代的改變帶來重大的改變。像遊戲節目「獎門人」系列易名不斷，卻歷久十幾年；台慶、香港小姐等變成例行節目，「吃老本」的態度讓節目吸引力每況愈下。
3. 低估劇本的重要性。壟斷電視市場，也等同壟斷觀眾的欣賞能力。電視除了娛樂性以外，更表達代表某種屬於那年代的精神或意識。《網中人》正表達腳踏實地的價值觀及建立香港人的身份認同；《老表，你好嘢！》借反映中港問題爆發後的情緒，試圖磨合中港矛盾。現今大部份港劇忽視劇裏的意識形態是否與現實同軌，待觀眾如吸水海綿。

另外，合拍劇在全球化背景之下，是否「去本土化」的過程是常常被討論。電視節目模式「全球」（global）和「本土」（local）的概念討論中 Keinonen 在她的研究提到存在著多層次關係，如區域化（regional）、文化混雜性（hybridization）等（Keinonen, 2016）。電視市場的中港合拍劇存在相似的憂慮，目光很自然地迎合內地觀眾，再進一步恐怕是香港電視的創作自由會愈受限制。雖然合拍劇情帶來新鮮感，但觀眾對「合拍」二字存在戒心，很大程

³⁸ 資料來源，YouTube 頻道「Lucas 在路州〈黎耀祥講述內地電視劇和港劇製作的區別〉2020

度被視為一種另類文化的洗腦，更怕的是港劇變成內地劇，失去地方的特色與文化。就香港老牌電影院於 2021 年 3 月倒閉一事作引，「香港電影已死」重新成為香港影視市場的話題。香港導演高志森在香港電台節目「視點 31」坦言香港電影依靠本土是走不下去，將香港電影各種不同類型「轉化、注入而成為中國電影的一部份」才有出路。他更舉香港警匪片進軍內地市場必須考慮內地對執法人員的看法與關係，意味着內容要作出更正與配合。香港電影工作者總會會長田啟文在訪問中表示中國帶來兩方面的影響——類型與內容。首先，90 年代與中國合拍電影的經驗得知要避免色情、政治題材，因此大量正向的警匪片出現，片種減少。第二，拍攝內容如街頭抗爭、標語口號容易觸犯相關法例，模糊的準則讓創作者為了避免損失，進行自我審查。就上述電影市場的處境，電視市場的合拍劇存在相似的憂慮，就以《使徒行者 2》、《踩過界》等合拍劇出現內地觀眾較香港先睹為快的現象，合拍劇類型更單一以警匪劇佔多，情況如同 90 年代的電影市場。在法制方面，中國國家廣電總局針對影視產業頒布了「二十類題材審查及規避」禁令，從題材、內容面提供創作規避的指引，如青春題材需要避免「早戀、犯罪」³⁹。

作為網劇身份進入大陸市場的港劇，相信因應內地送檢制度在內容、思想、文化上作出的妥協，失去部分的文化特色。香港電視劇應該明確發展出一套「香港模式」，實踐經濟上的跨本土性、文化上的本質本土性的電視劇合作方式，兼顧國際、中國市場，強化香港電視市場的本土文化身份角色。再者，香港觀眾追劇的着重點在於劇情，演員為次，而香港當下最弱的環節是劇本，缺乏「人性」題材的情節，難以顧及普羅大眾的真實生活。因此，以下幾點為對未來香港電視市場發展的期望：

³⁹ 資料來源，風傳媒〈中國廣電局傳祭出『20 類題材』內容禁令！〉2020

（一） 社會題材的港劇

近年來，受歡迎及討論度高的港劇多以思考類型，如《嘆息橋》、《香港愛情故事》等，題材反映社會現況外，更帶來對人生、價值觀的反思，增加觀眾的共鳴感。就如港劇《選戰》成就了香港回歸 20 多年沒有解決的老問題——普選。電視劇能夠回應社會，像《老表》劇中的「導遊貞」事件回應香港當時大陸人在港自由行帶來的問題及真實「導遊珍」事件惡行的反思。香港文化評論者宇澄在一篇文章曾經提到香港公開大學校長黃玉山的言論，內容提到社會缺乏共同價值，社會就會出現問題⁴⁰。社會的凝聚力，有賴一套社會基礎的價值觀。乍看 HKTV 的製作，《導火新聞線》、《來生不做香港人》、《選戰》等題材之新穎及「貼地」，實景的拍攝、仔細的服裝配置、貼近社會的主流意識等認真創作，仿似為乾涸已久的香港電視劇市場帶來甘露。由此可見，具社會題材的港劇相信可以帶領觀眾思考，反思香港身分認同的來源之一。

（二） 廣東話的特殊意義

廣東話，是經歷各時代，目前保存完整的文化象徵，也是港劇的主要語言。粵語作為香港本土的通俗語言，使用相同的語言文字、文化生態，是本土語言文化的共同體（黎國威，2016）。

廣東話特色在於許多字詞都是有音無字，如部分粵語異體字（佢、咁、嘢等），比普通話更為傳神，常作為香港的通俗文化。廣東話音節多變，抑揚頓挫中往往隱藏着對每件事的態度，例如在一篇文章⁴¹提到經常在黑社會出現的詞句：「兩邊堂口曬馬攻擊對方」。整句精髓在於「曬」字，炫耀己方人強馬壯的情況，比起「兩邊堂口互相群起攻之」更加立體、更寬想象空間的表達，

⁴⁰ 資料來源，LinePost.hk〈什麼才是香港核心價值？〉2017

⁴¹ 資料來源，獨立媒體〈痞味就係香港味：淺談港式黑社會故事嘅魅〉2017

是廣東話敘事的魅力所在；文字的涵義也在傳播的過程中慢慢塑造出來，不斷的改變。

同時，語言（廣東話）能夠在香港人身份的眷戀，一種邊緣的意識。廣東話反映一種民族的集體意識，容易排斥非粵語的使用者。雖然語言在身份認知上發揮區隔作用，但是如港劇裏面對各語言保持開放的態度，對普通話的抗拒並沒有想像中倔強。只是在目前的社會、政治環境底下，廣東話的象徵更像為香港主體的體現，對比之下顯得使用普通話呈現與香港文化截然不同的地域文化，繼而在身份認同差別上有較合理的主張。廣東話讓香港人產生文化上的認同感和精神上的歸屬感，語言上的獨特性正是發展出有別於大陸身份認同的一個重要因素；這因素更透過港劇內的肢體、對話表現，呈現獨一無二的香港在地文化。

（三） 港劇再思考

ViuTV的《歎息橋》即便是與北京優酷聯合製作的合拍劇，但帶來了新穎的拍攝手法、敘事方式，例如演員對鏡頭直接與觀眾對話的「打破第四面牆」（Breaking the fourth wall）⁴²、與電視劇少見的「對稱」掌鏡拍攝手法、着重肢體表達人物關係的特寫等。獨特的拍攝方式帶來了創新的觀賞體驗，給予的想像空間增加了觀眾的投入度，例如劇中大量的畫面都採用「極簡主義」，將注意力集中在主角而沒有採用過多的裝飾⁴³，運用光線呈現視覺畫面。同樣地，TVB的《網中人》在於1979年嘗試以高反差的黑白搭配彩色片混合呈現一種回憶。主角們的回憶以黑白有聲形式下與彩色（當下現況）交替淡入，這種疏離式的替換讓觀眾帶來「景物依舊，人事已非」的感受，也提供了反思香港的視

⁴² 資料來源，medium〈《歎息橋》中的電影符號〉2020

⁴³ 資料來源，DCFS〈如何透過色調及構圖呈現《雲端情人》的孤寂疏離之感〉2017

角。因此，從技術層面開看，創新能顛覆舊有對電視劇的要求，為電視市場帶來新嘗試。

中國資金、市場、觀眾的確是「新港劇」目前的方向。香港市場之小，無法長期提供高水平的製作。在獲得中國資源同時保持本土元素，ViuTV與北京優酷聯合製作的《歎息橋》便是絕佳成功例子，證明中國資金下的製作同樣拍出「港味」及受香港觀眾歡迎。除了上述提到敘事方面的突破外，本土元素沒有因為是合拍劇而消失，而是刁轉拍攝手法、擦邊球方式處理敏感話題，如香港社會事件、租屋問題、醫療問題，依然是香港切身處地的本土話題。因此，揚長避短的處理方式、堅持以本土作為創作發想相信是中港合拍劇的新方向。

另一方面，再國際化是港劇在中國市場以外的另一道路。受制與中港合拍劇在人手、資金、題材等限制，港劇可以借鑑台劇如揚名海外的《通靈少女》、《我們與惡的距離》、《誰是被害者》，前者更是公視與 HBO 合作的 HBO 原創劇，其他的更登上網路影音收費平台，逐步改善正在萎縮的台灣電視產業。像 HBO、Netflix 等國際平台參與投資、提供播放平台，同時間帶來了資金、技術及擴大的外發市場。因此，港劇可以在上述平台開發中港合拍劇以外的劇種及題材。雖然再國際化同樣會遇到文化輸出的問題，相信港劇未來的內容、方向等與政府及影音平台息息相關，三方的配合也需要長期的溝通與妥協。

（四） 反思香港流行文化

廣東話是一個理解香港的重要指標，代表一種文化、一種勢力象徵⁴⁴。正因為語言盛載香港獨有的文化概念，透過香港樂壇、電影、電視三大流行文化，建構香港人的集體記憶。特別是許冠傑的流行曲《半斤八兩》運用不少香

⁴⁴ 資料來源，medium〈談廣東話——共同語言源於身份認同的自豪感〉2018

港俚語、口語，句句的背後意義讓觀眾會心微笑，並與電影《半斤八兩》街知巷聞，證明粵語流行曲與電視、電影有相輔相成的效果。卓伯棠（2003）曾指出電視與電影猶豫血緣關係，如 70 年代的電視劇《雙星報喜》與電影《鬼馬雙星》有互相呼應、補充、滲透。加上，港劇、電影帶動主題曲的熱潮，使樂壇、電視、電影三方做到百家爭鳴的盛況。因此，電影、樂壇的復甦相信會連帶電視發展有正面作用。

演員青黃不接，缺乏具標誌性的印象。香港觀眾批評現代、緬懷過去的港劇的其中一個因素是過去角色入木三分，出色的演繹，在觀眾留難以忘記的角色和形象，如港劇《大時代》飾演丁蟹的鄭少秋、《網中人》飾演程燦的廖偉雄、《家變》飾演洛琳的汪明荃等等，變成家傳戶曉的討論話題、裝髮配置等是大眾模仿的對象，成為香港的大眾流行文化。因此，改善造星能力有助促進歌、影、視的香港流行文化發展。

最後，香港電視劇就如電影一樣帶有濃厚的後殖民內涵，是如何承接西方社會文化外，面對回歸中國後的敘事的難題（李焯桃，1993）。電視上呈現的畫面是經過篩選，作為再現、重新建構社會的真實。當劇裡呈現的現象與現實相符時，觀眾在產生共鳴之下更認同電視劇所表達的社會現象，更會變成行動，這既是觀眾從電視劇獲得自我認同，也是親切感所在。因此，本土化元素、在地內容成為扣緊香港人的心理的重要成分，透過當下累積的文化經驗，創作出屬於本時代能夠讓觀眾從劇中重新找到自我、引起共鳴，能夠肩負重新建構身份認同的香港電視劇。

參考文獻

一、 中文部分

- 01 哲學 (2016 年 11 月 4 日)。〈馬家輝：我的身份認同，永遠流動〉，《香港 01》。取自 <https://reurl.cc/KkgNWM>
- 01 觀點 (2018 年 8 月 24 日)。〈TVB 半年純利增 18% 受「合拍劇」帶動 港劇能否重拾影響力？〉，《香港 01》。取自 <https://www.hk01.com/01 觀點/227007/tvb 半年純利增 18-受-合拍劇-帶動-港劇能否重拾影響力>
- DCFS (2017 年 11 月 16 日)。〈如何透過色調及構圖呈現《雲端情人》的孤寂疏離之感〉。取自 <https://reurl.cc/Q7VnzO>
- Deer208 (2015 年 6 月 25 日)。〈TVB 逐漸強國化・膠劇《風雲天地》“膠”走港劇忠實粉絲！〉。取自 <https://reurl.cc/1xnRmX>
- Lucas 在路州 (2020 年 6 月 8 日)。〈黎耀祥講述內地電視劇和港劇製作的區別〉。取自 <https://youtu.be/oSAuUy0QhEs>
- Y.t. Chan (2018 年 10 月 26 日)。〈大台的黃昏 港劇的未來〉，《立場新聞》。取自 <https://www.thestandnews.com/media/大台的黃昏-港劇的未來/>
- 大公報 (2017 年 11 月 15 日)。〈杜之克：純港味內地叫座〉，《大公報》。取自 <http://www.takungpao.com.hk/taiwan/text/2017/1115/126319.html>
- 文衛華 (2017)。《美劇迷群媒介消費與認同建構》。中國傳媒大學出版社。
- 方以文 (2020 年 11 月 13 日)。〈無綫劇集 OTT 播先 為賺少少得不償失〉，《橘新聞》。取自 <https://www.orangenews.hk/tvfongeman/142593.jhtml>

- 王明芳（2020年4月14日）。〈播近半世紀教育電視明年停拍改網上重播〉，《香港經濟日報》。取自 <https://topick.hket.com/article/2616998/>
- 【ETV 停拍】開播近半世紀教育電視明年停拍改網上重播%E3%80%80ETV「細菌大王」童年回憶成絕響
- 未來網新聞（2017年1月1日）。〈一個小小的藝員訓練班卻造就了許多影視巨星，堪稱造星夢工廠，比現在的電影學院還牛〉，《每日頭條》。取自 <https://kknews.cc/entertainment/qegz558.html>
- 白蓮達（2013）。〈一代人的電視〉，《動向》第340期（2013年12月15日）。
- 伍麗微（2018）。〈《獅子山下》沒有精神 監製：這只是愚民政策〉，《香港01》。取自 <https://www.hk01.com/周報/247168/獅子山精神--獅子山下-沒有精神-監製-這只是愚民政策>
- 宇澄（2017年11月20日）。〈什麼才是香港核心價值？〉，《LinePost.hk》。取自 <https://reurl.cc/v5Q9AA>
- 成報社評（2019年3月22日）。〈中港合拍片創錢途 處理兩地價值觀如履薄冰〉，《成報》。取自 <https://www.singpao.com.hk/index.php?fi=news2&id=97987>
- 早報網（2018年5月26日）。〈港劇的終極命運〉，《每日頭條》。取自 <https://kknews.cc/zh-tw/entertainment/g5plp3y.html>
- 朱耀偉（2016）。《香港研究作為方法》。香港：中華書局。
- 江宜樺（1997）。〈自由民主體制下的國家認同〉，《台灣社會研究季刊》第25期。

羊城晚報（2016年9月3日）。〈TVB與愛奇藝展開深度合作 進軍內地能否保持"港味"〉，《人民網》。取自

<http://media.people.com.cn/BIG5/n1/2016/0903/c40606-28688397.html>

艾域（2019年）。〈計 TVB 收視黑盒過時？ 2018 香港收視調查法〉，《unwire.hk》。取自 <https://unwire.hk/2017/04/03/hk-tv-audience-measurement2/wireless-home/>

吳志森（2013）。〈土豪無綫是這樣煉成的〉，《香港蘋果日報》。取自 <https://hk.news.appledaily.com/local/daily/article/20131127/18526019>

吳志森（2016）。〈黃金時間〉，《獨立媒體》。取自 <https://www.inmediahk.net/node/1044811>

吳昊（2017）。《香港電視天書》，香港：光影無限出版社。

吳俊雄（1993）。《普及文化與家居理想》，香港普及文化研究，香港：三聯書店，頁 109-131

吳俊雄（2017）。〈本土流行文化的黃金時代〉，《明報》。取自 <https://www.mpweekly.com/culture/梁款-香港歷史-流行文化-10943/amp>

吳俊雄、張志偉（2001）。《閱讀香港普及文化 1970-2000》，香港，牛津大學。

吳偉光（2013），〈反思香港的文化身份理論〉，《文化研究@嶺南》35。取自 <http://commons.ln.edu.hk/mcsln/vol35/iss1/3/>

吳偉明（2015）。《日本流行文化與香港》，香港：商務印書館。

吳叡人譯（2010）。《想像的共同體：民族主義的起源與散布》，台北：時報出版（原書 Anderson, Benedict [1983]. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London, Verso.）。

- 希藍 (1991)。〈廣播事業發展史，第二十三屆嶺南人編輯委員會 (1991)〉，
《嶺南人》第 49 期。取自 http://commons.ln.edu.hk/lu_folk/63
- 李小良 (2002)。〈「我的香港」：施叔青的香港殖民史〉。In 張美君, & 朱
耀偉 (Eds.), 香港文學@文化研究: *Hong Kong literature as/and cultural
studies* (pp. 68-87). 牛津大學出版社。
- 李天鐸、劉現成譯 (1997)。《電影理論與實踐》，台北：遠流。(原書 Noel
Burch [1997]. *Un praxis du cinema.*)
- 李芄紫 (2017 年 12 月 10 日)。〈香港傳真：「單程證」制度是中國殖民香港
嗎？〉。取自 https://www.upmedia.mg/news_info.php?SerialNo=30609
- 李亞傑 (2007)。〈從商品符號消費與商品流行美學的角度探討台灣當代設計
趨勢〉，《人文暨社會科學期刊》3 卷 1 期。
- 李卓謙 (2017)。〈香港流行文化「離譜」史觀 建構港人身份認同〉，《立
場新聞》。取自 [https://www.thestandnews.com/culture/爆破歷史-香港流行文
化-離譜-史觀-建構港人身份認同/](https://www.thestandnews.com/culture/爆破歷史-香港流行文化-離譜-史觀-建構港人身份認同/)
- 李根興 (2013 年 6 月 13 日)。〈〈創業知識〉無線 TVB 廣告費是幾錢？〉。
取自 <https://reurl.cc/qmQvNE>
- 李焯桃 (1993)。《觀逆集·中外電影篇》，九龍，次文化出版社。
- 杜柏濤 (2018)。〈推動影視產業北向南進〉，《思考香港》。取自
<https://www.thinkhk.com/article/2018-06/20/27626.html>
- 杜耀明、劉端裕 (1997)。〈傳媒貿易還是文化侵略：從香港電視廣播有限公
司的海外業務策略看傳媒帝國主義的論述〉，《新聞學研究》第 57 期
(1998)，頁 77-89。

- 每日頭條 (2016 年 8 月 15 日)。〈70、80 年代農村時髦范兒，看完內流滿面！再也回不去了〉。取自 <https://kknews.cc/zh-tw/fashion/p6zprj.html>
- 每日頭條 (2017 年 10 月 26 日)。〈新劇收視口碑雙收 沉寂十年的港劇要復甦了？〉。取自 <https://kknews.cc/entertainment/e6zn3q.html>
- 阮兆倫 (2012)。〈反思香港創意文化產業發展概況〉，《文化研究@嶺南》27。取自 <http://commons.ln.edu.hk/mcsln/vol27/iss1/5/>
- 來福 (2012)。〈流動中的香港人身份認同〉，《Matters》。取自 <https://reurl.cc/5lnY9q>
- 卓伯棠 (1998)。〈香港電視對亞洲地區的影響〉，香港電台。取自 <https://app3.rthk.hk/mediadigest/content.php?aid=1898>
- 周子恩 (2004)。〈為特首的施政困難把脈：應以文化身份認同為依歸〉，《後特區啟示錄》，頁 239。香港：Roundtable。
- 明報新聞網 (2013 年 11 月 19 日)。〈杯葛無綫台慶市民意見分歧〉，《明報》。取自 <https://news.mingpao.com/ins/港聞/article/20131119/s00001/1384826467124/杯葛無綫台慶市民意見分歧>
- 易智言 譯 (2014)。《電影編劇新論》。臺北：遠流。(原書 Ken Dancyger, Jeff Rush. [1991]. *Alternative Scriptwriting: Writing Beyond the Rules*. USA: a division of Reed Publishing Inc.)
- 林慧婷 (2004)。記憶、想像與歷史的疊印：電影《好男好女》的真實與虛構。國立政治大學廣播電視學研究所碩士論文，台北市。取自 <https://hdl.handle.net/11296/w4tx7w>
- 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。doi:10.6195/cjcr.2006.09.05

阿果（2017）。〈港式臥底何處去？當合拍劇成為新潮流〉，《Medium》。取自 <https://medium.com/@ahfruit/港式臥底何處去-當合拍劇成為新潮流-f43a9a7e6749>

阿果（2018）。《當日出日落同步上演-致香港流行文化 2012-2017》，香港：香港突破出版社。

阿波羅新聞網（2014年4月12日）。〈中共官場稱呼窮講究：千萬別直接稱呼「某巡視員」〉。取自 <https://tw.aboluowang.com/2014/0412/387901.html>

阿唯（2020年5月22日）。〈《歎息橋》中的電影符號〉。取自 <https://reurl.cc/Agbn2K>

南都娛樂週刊（2010年5月20日）。〈《射雕》影響香港武俠劇：風格取向自此決定〉，《騰訊娛樂》。取自 <https://ent.qq.com/a/20100520/000120.htm>

柯達群（2017年11月）。〈從無綫「染紅」看產業動向〉，香港電台。取自 https://app3.rthk.hk/mediadigest/media/pdf/pdf_1509706515.pdf

胡明明（2017年4月7日）。〈痞味就係香港味：淺談港式黑社會故事嘅魅力〉，《獨立媒體》。取自 <https://www.inmediahk.net/node/1048729>

風傳媒（2020年7月14日）。〈中國廣電局傳祭出『20類題材』內容禁令！〉。取自 <https://www.storm.mg/article/2851651>

香港民意研究所（2020年6月16日）。〈香港民意研究計畫〉。取自 https://static1.squarespace.com/static/5cfd1ba6a7117c000170d7aa/t/5ee873891b0b943685114e91/1592292273347/PORI_PC_20200616_tp_penri.pdf

娛翁（2019）。〈不容否定的慣性收視〉，《澳門日報》。取自 http://www.macaodaily.com/html/2019-11/24/content_1397703.htm

- 孫秀蕙（2014）。〈結構符號學與傳播文本：理論與研究實例〉，《人文與社會科學簡訊》2014年6月，15卷3期，頁27-33。
- 徐承恩（2017）。〈一九七〇年代本土潮流文化崛起，與香港公民國族意識的萌發〉，《立場新聞》。取自 <https://www.thenewslens.com/article/67832>
- 徐承恩（2017）。《鬱躁的家邦：本土觀點的香港源流史》，香港：左岸文化。
- 徐達光（2003）。《消費者心理學》，台北：東華書局。
- 桑普（2017）。〈香港文化黃金時代：流行文化〉，《眾新聞》。取自 <https://reurl.cc/V6GVDA>
- 馬傑偉（2012）。〈港視電視劇 如何走到今天〉，《港聞集》。取自 http://hktext.blogspot.com/2012/12/blog-post_3119.html
- 馬傑偉、曾仲堅（2010）。《影視香港：身份認同的時代變奏》，香港：中文大學亞太研究所。
- 馬傑偉：〈電視文化的歷史分析〉，載吳俊雄，張志偉編：《閱讀香港普及文化：1970-2000》，頁138-142及681-694；吳俊雄：《尋找香港本土意識》，載吳俊雄，張志偉編：《閱讀香港普及文化：1970-2000》，頁86-95。18。
- 馬嶽（2007）。〈民主化與香港的後殖民政治之路〉，《二十一世紀雙月刊》2007年6月號。
- 高宣揚（2002）。《流行文化社會學》，台北：揚智文化。
- 張先森（2019）。〈TVB 王朝 50 年：時代拋棄港劇時，連聲招呼也不打！〉，《尋夢娛樂》。取自 <https://ek21.com/news/star/48798/>

- 張芬芬 (2010)。〈質性資料分析的五步驟：在抽象階梯上爬升〉。《初等教育學刊》，35，頁 87-120。
- 張盼 (2017)。〈最壞時代也是最好時代 內地活水如何滋養港劇發展〉，《中國人民網》。取自 <http://media.people.com.cn/BIG5/n1/2017/1104/c40606-29626532.html>
- 張梨美 譯 (1997)。《電影符號學的新語彙》。台北：遠流。(原書 Stam, R. & Robert Burgoyne, Sandy Flitterman-Lewis. [1992]. *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism, and Beyond*. NY: Routledge.)
- 張貴萍 (2013)。〈媒體英雄之再現：電影《閃靈殺手》之敘事分析〉。文藻外語大學創意藝術產業研究所碩士論文。取自 <https://hdl.handle.net/11296/xtgnjp>
- 張裕亮 (2007)。〈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》，50(4)，1-29。
doi:10.30389/MCS.200712_50(4).0001
- 梁和 (2017)。〈無線電視定好本位 搭建中港橋樑〉，《思考香港》。取自 <https://www.thinkhk.com/article/2017-08/25/22762.htm>
- 清君 (2018年10月10日)。〈談廣東話——共同語言源於身份認同的自豪感〉。取自 <https://reurl.cc/7ybV1Q>
- 莫沉 (2017)。〈媒介.現代性.粉絲:香港流行樂在中國內地的研究(1992-2015)〉。Open Access Theses and Dissertations. 342.
- 郭紅雨、蔡雲難 (2010)。《城市色彩的規劃策略與途徑》，北京：中國建築工業

- 陳美燕、楊聰榮 (1994) 。〈從香港本土文化看香港意識之形成〉。上網日期：2019 年 6 月 12 日，取自 <http://web.ntnu.edu.tw/~edwiny/pdf/95-HK-ID.PDF>
- 陳凱螢 (2015) 。〈在本土與世界之間：香港電視業的過去、現在與未來〉，
《Story Studio》。取自 <https://reurl.cc/2grDWO>
- 陳慧燕 (2006) 。《後殖民香港在全球化下的城市空間與文化身份》。〈文化研究@嶺南〉，1。檢自：<http://commons.ln.edu.hk/mcsln/vol1/iss1/3/>。
- 陳浩琳 (2018) 。〈合拍片當道 導演陳詠燊：港味漸漸消失〉，《香港 01》。取自 <https://reurl.cc/3DGVmV>
- 陳應聰 (2014) 。〈雨傘運動中的本土身份認同〉，取自 <https://blog.etvonline.hk/blog.php?oldid=2380>
- 陶傑 (2016) 。〈亞視之死，香港之衰〉，《明報》。取自 <https://www.mpweekly.com/entertainment/uncategorized/陶傑%EF%BC%8E%星嶺上/20160409-9041>
- 喬瑟芬 (2015) 。〈電視產業的沒落，不是過度競爭，是「沒有競爭」：是政治問題，也是人性〉，《鳴人堂》。取自 <https://opinion.udn.com/opinion/story/8703/1222259>
- 彭后諦 (2017) 。〈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〉，〈靠文化· By Culture〉2003 文化研究學會年會，頁 7-16。
- 游美惠 (2000) 。〈內容分析、文本分析與論述分析在社會研究的運用〉。
《調查研究》(8)，5-42。doi:10.7014/TCYC.200008.0005

- 童國偉 (2011)。〈以同儕互動理論分析知識分享之影響因素〉。嶺東科技大學資訊管理與應用研究所碩士論文，台中市。取自
<https://hdl.handle.net/11296/xw7hfj>
- 童學文化 (2019 年 1 月 28 日)。〈TVB 明星走過的路，也許你正在走〉，
《每日頭條》。取自 <https://kknews.cc/zh-hk/entertainment/mjvjzag.html>
- 遠亞傑 (2016)。〈亞視倒閉——試看港劇該何去何從〉，《每日頭條》。取
自 <https://kknews.cc/other/2mvbloj.html>
- 馮應謙 (1998)。〈天下無新事？談本地流行文化〉，香港電台。取自
<https://app3.rthk.hk/mediadigest/content.php?aid=1855>
- 馮應謙 (1999)。〈廣州人閱讀香港電視：解構階級意識〉，《新聞學研究》
第 61 期，頁 259-275。
- 馮應謙 (2012)。〈後電視年代的電視研究〉，《傳播與社會學刊》第 19
期，頁 27-30。
- 黃牧仁譯 (1999)。《兒童到青少年期的友誼發展》，台北：五南。(原書
Erwin, P. [1998]. *Friendship in childhood and adolescence.*)
- 黃望 (2011)。〈銀幕理論中的文本分析〉。《南陽師範學院學報》，1，頁
82-89
- 黃新生 (1990)。《媒介批評-理論與方法》。台北：麥田
- 新吾 (2017)。〈近二十年港劇史〉，《每日頭條》。取自
<https://kknews.cc/entertainment/9ye2q2b.html>
- 楊兆中 (2012 年 4 月 5 日)。〈菜單用簡體字 觸動港人神經〉。取自
<https://www.chinatimes.com/newspapers/20120405000668-260301?chdtv>

- 楊洲松（2015）。《流行文化與課程》，《課程研究》第 10 卷 1 期，2015 年 3 月，頁 1-12。
- 楊靜宜（2019 年 2 月 18 日）。〈香港人？世界人？族群與文化身份認同的思
考〉，《香港中文大學大通報》。取自 [http://cu-
geneews.com/2019/02/18/hker/](http://cugeneews.com/2019/02/18/hker/)
- 葉月瑜（2000）。《歌聲魅影：歌曲敘事與中文電影》，台灣：遠流出版事業
股份有限公司。
- 葉克飛（2018）。〈《再創世紀》為內地港劇迷拍攝的偽港劇〉，《每日頭
條》。取自 <https://kknews.cc/zh-tw/entertainment/8z8xke4.html>
- 賈文清（2020 年 3 月 17 日）。〈港台電視的困境〉，《明報》。取自
[https://www.mpfinance.com/fin/instantf2.php?node=1584436024124&issue=202
00317](https://www.mpfinance.com/fin/instantf2.php?node=1584436024124&issue=20200317)
- 趙庭輝（2005）。〈電視偶像劇【薰衣草】：愛情神話的建構與再現〉。《朝
陽人文社會學刊》3(2)，131-171。doi:10.30110/CJHSS.200512.0005
- 劉紀蕙（1994）。〈高達「芳名卡門」中音樂與敘述的辯證關係〉，《文學與
藝術八論：互文·對位·文化詮釋》，頁 33-50，台北：三民。
- 劉現成（2000）。〈開創優勢：華語影音工業的創製與競爭〉，發表於《邁入
新千禧華語影視媒介與流行文化趨向學術研討會》，台北，中華民國視覺
傳播藝術學會主辦，2000 年月 12-13 日。
- 劉慧思（2009）。〈「商場」如「戰場」——解構費斯克的消費與符號〉，《文
化研究@嶺南》13。
- 蔡永梅（2011 年 3 月 1 日）。〈大陸首部逃港報告文學〉，《開放雜誌》。取
自 http://www.open.com.hk/old_version/1102p39.html

- 蔡琰 (1997)。〈電視時裝劇類型與情節公式〉，《傳播研究集刊》，1：26-45。
- 蔡琰 (2000)。〈新聞敘事結構：再現故事理論分析〉，《新聞學研究》。58:1-28.
- 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。
- 鄧正健 (2020 年 7 月 23 日)。〈娛樂已死，政治當立？TVB 的興衰如何見證香港社會的變化〉，《端傳媒》。取自 <https://theinitium.com/article/20200723-culture-tvb-life-and-life-tang/>
- 鄭宏泰、黃紹倫 (2002)。〈香港華人的身份認同 九七前後的轉變〉，《二十一世紀》，第 73 期，頁 71-84。
- 鄭宏泰、黃紹倫 (2005)。〈身份認同與政府的角色〉，《二十一世紀》，第 92 期，頁 4-15。
- 鄭宏泰、黃紹倫 (2008)。〈身份認同：台、港、澳的比較〉，《當代中國研究》 Issue 2。
- 鄭寶生 (2016 年 5 月 19 日)。〈王維基：無綫北上告狀致申請電視牌失敗〉，《香港 01》。取自 <https://reurl.cc/KjDROq>
- 閻小駿 (2016)。《當代政治學十講》，香港；香港中文大學出版社，第 9 章，頁 235-257。
- 黎國威 (2016)。〈語言作為共同體以外—評文潔華編《粵語的政治—香港語言文化的異質與多元》〉。香港中文大學, (154), 132-141。
- 澤子 (2016 年 6 月 15 日)。〈依然跟住矛盾睇電視：ViuTV 開台兩個月小回顧〉，《關鍵評論》。取自 <https://www.thenewslens.com/article/42054>

- 盧偉力 (2006)。〈「媒介拉奧孔」——談香港電影電視「大陸人」形象差異〉，香港電台。取自 <https://app3.rthk.hk/mediadigest/content.php?aid=589>
- 賴麗思 (2015)。〈失落的香港電視話語權〉，《每日頭條》。取自 <https://kknews.cc/entertainment/vp8428a.html>
- 戴瑤琴 (2008)。〈香港有個好萊塢——試析香港電視劇的流行元素〉，《中國電視》2008 年，第 10 期。
- 謝箬 (2013)。〈論雷蒙·威廉斯的情感結構理論〉，湘潭大學文學與新聞研究所。
- 顏美玉 (2003)。〈廣播七十五年系列 (四) 電視製作輝煌歲月〉，香港電台。取自 <https://app3.rthk.hk/mediadigest/content.php?aid=205>
- 羅世宏譯 (2004)。《文化研究：理論與實踐》台北：五南。(原書 Barker, Chris. [2000] .*Cultural Studies: Theories and Practice*. Sage Pubns
- 羅永生 (2015)。〈香港本土意識的前世今生〉，《文化研究@嶺南》45。取自 https://www.ln.edu.hk/mcsln/archive/45th_issue/criticism_08.shtml
- 譚蒼穎 (2012)。〈全民夢工廠——香港無線電視劇之結構探索〉，Final Year Project, UTAR.
- 蘇蘅、陳雪雲 (2001)。〈全球化下青少年收看本國及外國電視節目之現況及相關影響研究〉。《新聞學研究》，(64)，103-138。
doi:10.30386/MCR.200107_(64).0004
- 蘋果日報 (2013 年 11 月 4 日)。〈1980 年抵壘政策終結時〉。取自 <https://hk.appledaily.com/local/20131104/ES2JYSNCPY5FKYQ3FDUZOTF6U>

蘋果日報（2013年9月20日）。〈無綫合約大解構〉。取自

<https://hk.news.appledaily.com/local/daily/article/20130920/18431180>

蘋果日報（2014年9月7日）。〈1975年佳藝電視啟播營運不足3年倒閉〉。

取自 <https://hk.news.appledaily.com/local/realtime/article/20140907/52850782>

讀娛（2019年4月19日）。〈乏味的金像獎、《鐵探》以及套路化的新港

劇〉，《每日頭條》。取自 <https://kknews.cc/news/o3p6x6o.html>

二、 外文部分

Anthony Giddens. (1991). *Modernity and Self-Identity*. Stanford: Stanford University. Press.

Barthes, Roland. (1977). *Image, Music, Text*. Trans. Stephen Heath. London: Fontana Press

Bhabha, Homi K. (1994). *Introduction: Locations of culture*. In *The location of culture*. London/New York: Routledge.

Bordwell, D. & Thompson, K. (2017). *Film art: An introduction*. New York: McGraw-Hill Companies.

Brunsdon, C., & Morley, D. (2005). *The Nationwide Television Studies*. London and New York: Routledge.

Bordwell D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. London: Methuen & Co. Ltd.

Butler, J. G. (2011). *Television: Critical Methods and Applications*. Hoboken: Taylor & Francis.

CHAN, H. N. A. (2000). *Middle-class formation and consumption in Hong Kong*. In *Consumption in Asia : lifestyles and identities* (pp. 98-134). Routledge.

Chatman, S. B. (1978). *Story and discourse: Narrative structure in fiction and film*.

- Joseph Chan & Paul S.N.Lee (1992) . *Mass Communication—Consumption and Evaluation*. In Lau Siu-kai et al. (Eds), pp. 79–104.
- D'Arcy, G. (2019). *Critical Approaches to TV and Film Set Design*. New York: Routledge, doi:10.4324/9781315205939
- David Forrest.(2017). *Social Class and Television Drama in Contemporary Britain*, Macmillan Publishers Ltd. United Kingdom
- Dhoest, Alexander. (2015). *Contextualising diversity in TV drama: Policies, practices and discourses*. JSME International Journal Series A.
- Dyer, Richard (1993). *The matter of images: Essays on representation*. London: Routledge.
- Eric Ma (1999). *Reinventing Hong Kong: Memory, identity and television*. Volume1(3):pp.329–348. Thousand Oaks, Calif.: Sage.
- Foss, S. A. (1989). *Rhetorical Criticism: Exploration and Practice*. Illinois: Waveland
- Fiske, J. (1989). *Understanding popular Culture*. Boston: Unwin Hyman
- Fiske, J. (2011). *Reading the Popular*. London: Routledge, doi:10.4324/9780203837252
- Fiske, J. (2011). *Television Culture*. London: Routledge, doi:10.4324/9780203837153
- Fung, Anthony (2004). Postcolonial Hong Kong Identity: Hybridizing the local and the national. *Social Identities*, doi:10.1080/1350463042000230854.
- Gauntlett, D., Hill, A. (1999). *TV Living*. London: Routledge, doi:10.4324/9780203011720

- Giannetti, L. D., & Leach, J. (2008). *Understanding movies*. Toronto: Pearson Prentice Hall.
- Hall, Stuart. (1992), 'Cultural Identity and Diaspora', in *Identity: Community, Culture, Difference*, ed. by Jonathan Rutherford (London: Lawrence and Wishart Limited, 1990), pp.222-37
- Hall, Stuart. (2000). *Cultural identity and cinematic representation*. In *Film and theory: An anthology*, ed. Robert Stam and Toby Miller. Oxford: Blackwell Publishers.
- Hallin, Daniel C. (1994). *We keep America on Top of the World: Television Journalism and the Public Sphere*. London: Routledge
- Hobson, Dorothy (1980) . 'Housewives and the Mass Media', in S. Hall, D. Hobson, A. Lowe and P. Willis (eds) *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies 1972-79*, London: Hutchinson.
- Hobson, Dorothy (1982). *Crossroads: The Drama of a Soap Opera*, London: Methuen.
- Hodge, Bob and Tripp, David (1986) *Television and Children: A Semiotic Approach*, Cambridge: Polity Press.
- James, Curran. (2002). *Media and Power*. London: Routledge,
- Jenkins, R. (1996). *Social identity*. London: Routledge.
- John Hartley(2003),*Reading Television*, London, Routledge
- Kellner, D. (1995). *Media Culture*. London: Routledge, doi:10.4324/9780203205808
- Konstantarakos, M. (2000). *Spaces in European cinema*. Place of publication not identified: Intellect.

- Kim, Y. (2008). Introduction: The media and Asian transformations. In Y. Kim (Ed.), *Media consumption and everyday life in Asia* (pp.13–36). London: Routledge.
- Latif, R. A., Mahmud, W. A. W., & Salman, A. (2013). A broadcasting history of Malaysia: Progress and shifts. *Asian Social Science*, 9(6), 50. doi: 10.5539/ass.v9n6p50
- Lauren Berlant(1991). *Anatomy of a National Fantasy*, Chicago, Chicago University Press.
- Lull, James (1990). *Inside Family Viewing: Ethnographic Research on Television Audiences*, London: Routledge.
- Manfred B.Steger (2013). *Globalization: A Very Short Introduction* . Oxford University Press
- Marshall, J. & Werndly, A. (2002). *The Language Of Television*, London: Routledge.
- Manuel Castells (1977). “The Urban Symbolic,” in *The Urban Question*, Cambridge, Mass: The MIT Press, pp.215-221
- Morley, D. (1992). *Television, Audiences and Cultural Studies*, London: Routledge.
- Morley, D. (1995). “The physics of TV”, in C.Jenks (ed.), *Visual Culture*, London: Routledge.
- Morley, D. (2000). *Home Territories: Media, Mobility and Identity*. Routledge, London
- Palmer, Patricia (1986) .*The Lively Audience: A Study of Children around the TV Set*, Sydney: Allen and Unwin.

- Paul S.N. Lee (1991). The absorption and indigenization of foreign media cultures a study on a cultural meeting point of the east and west: Hong Kong , *Asian Journal of Communication*, 1:2, 52-72,
- Paul S.N. Lee (2000). "Hong Kong Television: An Anchor for Local Identity." In *Television in Contemporary Asia*, ed. David French and Michael Richard, 363–383. Thousand Oaks, Calif.: Sage.
- Propp, V.IA (1994) . *Morphology of the folktale (2nd.Ed.)*.Austin: University of Texas Press.
- R.Stam (1983).Television news and its spectator, E.Ann Kaplan (ed.), *Regarding Television*, Los Angeles, American Film Institute.
- Rashid, K., Rahman, B. H., & Butt, A. R.(2017). Journal of Media Studies Media Consumption and National Identity Formation of Adolescents in Pakistan. *Journal of Media Studies*, 32(1), 1–31.doi:10.1006/jado.1998.0201
- Rizki Briandana (2019). Television and National Identity: An Ethnography of Television Audience in the Border of Indonesia-Malaysia, *Jurnal Ilmu Sosial dan Ilmu Politik Volume 23*, Issue 1, July 2019 (72-85)
- Rimmon-Kenan, Shlomith. (1983). *Narrative fiction : contemporary poetics*. London ; New York : Methuen
- Rogge, Jan-Uwe (1991). 'The Media in Everyday Family Life: Some Biographical and Typological Aspects', in E. Seiter, H. Borchers, G. Kreuzner and E. Warth (eds) *Remote Control: Television, Audiences and Cultural Power*, London: Routledge.

Rogge, Jan-Uwe and Jensen, Jensen (1988). 'Everyday Life and Television in West Germany: An Empathetic-Interpretive Perspective on the Family as System', in James Lull (ed.) *World Families Watch Television*, London: Sage.

Roland Barthes (1986). "Semiology in the Urban" in M. Gottdiener and Alexandros ph. Lagopoulos (ed.) *The City and the Sign: An Introduction to Urban Semiotics*, New York: Columbia Press, pp.87-98

Silverstone, Roger (1994). *Television and everyday life*. Routledge, London ; New York

Storey, J. (1998). *Introduction: The Study of Popular Culture and Cultural Studies*. In *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*. London: Prentice Hall

Stuart Hall (1977), 'Culture, the Media and the "Ideological Effect"', in J. Curran, M. Gurevitch and J. Wollacott (eds), *Mass Communication and Society*, London: Edward Arnold

T.Tufte (1998). *Television, modernity and everyday life*, unpublished paper, Department of Film and Media Studies, University of Copenhagen.

Wilkins, Karin Gwinn (2009). Hong Kong Television: Same as It Ever Was? :*Tv China*, Chapter2, pp.65-76

Williams, R. (1961). *The long revolution*. London, UK: Longman.

Ying Zhu & Chris Berry. (2009). *TV China* . Indiana University Press

三、 影視資料

張啓樂 (2021)。《現今香港港劇的問題》，金寶電台，香港，2021年1月27日。

香港電台 (2021)。《UA 的離去 – 理想與現實；香港電影盛世？》，視點 31，

香港，2021 年 3 月 9 日，取自 <https://youtu.be/7B477SJwVro>



附錄

附錄（一）：《網中人》情節大綱

- 一、在陰暗的早晨漸見光明，主角的哥哥隨着斜坡跑步，途中描繪了典型香港社會的社會面貌，繼而跑回住屋處。
- 二、主角阿燦在逃去香港過程遇上「打蛇客」，歷經困難回到住屋處。
- 三、阿燦的懶散行爲，讓父母難以理解。阿燦與哥哥在客廳談心，慢慢被告知香港的真實情況。
- 四、哥哥的朋友出現在家，與哥哥訴苦，討論自己家裏姊姊的感情問題。
- 五、阿燦隨母親到鄰里家打麻將，讓母親大賺一筆，發現香港賺錢機會容易。
- 六、阿燦到夜間學校學習英文，誤交損友，及後常出現在 disco、戲院，養成玩樂之上的習慣。
- 七、阿燦開始交女朋友，並一同去舞廳學習跳舞，加入舞蹈團。
- 八、阿燦被家人安排到一家工廠當雜工，包括包裝、搬運等工作內容，卻穿著正式的西裝服工作。
- 九、阿燦好吃懶做的個性被裁員。
- 十、阿燦哥哥爲了還債，虧空公款。阿燦在哥哥坐牢的時候成爲家庭經濟支柱之一，重新到社會工作，並在茶樓當服務員。
- 十一、阿燦遇上一起逃離的手足，在大排檔的晚餐中討論到搶劫的衝動，阿燦不肯。
- 十二、阿燦與女朋友發生關係，最終女朋友懷孕。

- 十三、 阿燦到女朋友家經營的雜貨店工作，被未來岳母常常責怪。
- 十四、 阿燦與一起逃離的手足集資經營一家按摩店，在佔便宜的觀念下卻添購有潛在風險的電暖爐，導致發生火災。
- 十五、 阿燦在陰差陽錯之下成爲手足們搶劫行動的一員，完事後被通緝並匿藏，最終在哥哥感化下自首。
- 十六、 阿燦入獄三年，無緣親自見證小孩的誕生。



附錄（二）：《來生不做香港人》情節大綱

- 一、主角的親戚逃難到香港。
- 二、姊姊美田與妹妹美行從小一起在農村長大，母親原屬意安排姊姊到香港生活。
- 三、妹妹美行示意在生活遇到變態色情狂，心中留下不安及恐懼，讓媽媽送走性格內向的妹妹，留下性格堅強的姊姊。
- 四、姊姊留下照顧患病的母親，但最後母親卻自責成為負累，自殺身亡。
- 五、姊姊美田回鄉處理餐廳問題，解決廚房內部兩幫人的問題。
- 六、姊姊與妹妹分別在中港兩地處理事情，同時表達新聞媒體的黑暗。
- 七、姊姊美田得知妹妹美行即將在香港舉行婚禮，於是到香港準備購置禮品。
- 八、姐姐與妹妹首次在香港相遇，在餐廳互相針鋒相對。
- 九、妹妹美行的未婚夫臨陣逃脫，讓美行在眾人面前盡失面子。及後與未婚夫攤牌，被對方指控制慾強、無法給予個人空間。
- 十、姊姊擅自為妹妹安排相親，爭吵中開始交代了兩姐妹矛盾的因由。
- 十一、兩姐妹的表姨特意留下藥瓶，自己到大陸找姊姊，引誘妹妹重返大陸，踏入梁家祠堂。
- 十二、妹妹美行面對來自大陸的新上司，自告奮勇的接下從未跟進的中國工商計劃。
- 十三、妹妹美行到大陸洽談生意，處處碰壁，誤以為談判成功。回香港回報時被上司刁難。
- 十四、姊姊與大陸官員的關係幫助妹妹成功完成工作內容。

- 十五、 妹妹在大陸受地過程遇到釘子戶，故事發展後來與該名男子有關。
- 十六、 妹妹發現姊夫外遇，用計讓事情曝光，間接讓姊姊面對事實。
- 十七、 妹妹與姊姊鬧翻。
- 十八、 妹妹遇見前未婚夫親吻，發現自己餘情未了。
- 十九、 姊姊與妹妹在碼頭第一次談心，將雙方的難題坦白。
- 二十、 姊姊於香港準備做飲食生意，在開會談判過程與成員出現不少價值觀的差異。
- 二十一、 妹妹與姊姊討論香港的文化，明白應該改變自己在香港的處事方式。
- 二十二、 妹妹的叔叔嫌棄妹妹在幫忙找香港產子機會一事不上心。
- 二十三、 妹妹的前未婚夫被 ICAC 扣留。
- 二十四、 姊姊被發現患癌。
- 二十五、 妹妹的前未婚夫與大陸女上司分手，其後她跳樓離世。
- 二十六、 妹妹與姊姊到大陸福建尋找神醫，開始姊妹首次的兩人獨處旅遊。
- 二十七、 姊妹重提多年前的恩怨，得知妹妹多年前說謊，讓媽媽安排妹妹到香港生活。姊姊也提到多年前並非拋低母親，而是路途中被色魔強暴，錯過阻止母親。
- 二十八、 妹妹因被懷疑與大陸上司的死有關，被暫時收押。
- 二十九、 妹妹的前未婚夫為了幫她找目擊證人，誤闖毒販的地方，被槍所傷。

三十、 姊姊抱病上台演講，奠定廚藝學院成立。

三十一、 姊姊產子後不久，因病去世。

三十二、 妹妹前未婚夫不辭而別，及後於四川被妹妹找回。

