

# 古裝電視劇訊息公式

蔡 琰\*

## 摘 要

本研究旨在探索古裝電視劇在情節發展及人物塑造上所呈現的公式訊息。本文同時藉劇中情節公式辨識文化上的習俗與迷思。

從通俗電視劇中發掘公式性的神話結構可以了解民族最深切的夢想與願望。本文將83年第二季三台播出的37集古裝劇先依文獻分成類型，再依戲劇結構區分出類型中重覆的公式化特徵，最後依據卜羅普敘事結構順序，找到本國古裝電視劇的神話結構。

本研究除了發現電視上神怪劇與歷史公案劇獨特的情節與人物公式，也發現古裝電視劇利用情節公式祝禱現世生活的成功，而公式中的共性結構透露著人類心靈經驗的共同迷思：克服犯罪、克服死亡、得到救贖。

## 壹、研究緣起

以類型 (genre) 與公式結構 (formular structure) 的概念分析大眾媒介內容，並藉以了解媒體所呈現的社會現象，是近來傳播文化研究的新方向。黃新生 (民81年) 曾謂，分析大眾文化作品中的類目、或系統性的探索情節公式的結構，均能找出整個文化體系的特質。

---

\*作者為本校廣播電視學系副教授

而柏格 (Berger, 1992) 在《大眾文化類型：理論與文本》一書中更明白指出，以通俗劇情中的公式化概念來研究大眾媒介，可以印證當前媒體所呈現的社會思潮；而從類目所包含的特定公式組成要素，也可以辨認出個別文化的特定習俗與迷思。但是本國目前的電視戲劇節目正透過哪些特定的類型與公式，顯現哪種文化體系？這些節目向觀眾訴說的是哪些民族習俗與精神上的迷思？

國內有關節目類型與公式的分析並不普遍。而一般報章雜誌論及三台電視戲劇節目時，又常以各種形容詞說明電視劇，不足以達到分類所要求的使混亂狀態條理化、規則化的指示，也不完全具備要求分門別類以使某個狀態科學化、秩序化的條件 (Berger, 1992)。顯然現行電視劇的分類與類型中的公式化結構，尚是一個欠缺研究也值得研究的領域。

如果依卡明斯基 (Kaminsky, 1985)、羅斯 (Rose, 1985)、柏格 (Berger, 1992)、卡威蒂 (Carwelti, 1976) 等人的意見，通俗戲劇節目與影片，是爲了大眾消費而生產的商品，充斥著社會生活中最熟悉的事物，包括從歷史文化中流行下來的不變的公式結構與類型。那麼，目前台灣社會裡最被接受的傳統故事形式是什麼？電視劇從神話、儀式、生活、民間傳說、歷史、小說、傳統戲曲中汲取出的公式是什麼？本文將從目前古裝電視單元劇中找出媒體所反映的神話類型與民族夢想。

## 貳、研究目的

本研究的宗旨在探討傳統劇節目如何分類？分哪些類？戲劇故事在情節發展以及人物塑造上如何套用公式？本研究亦將了解電視古裝劇中被社會所認可的約定俗成，以便指出目前電視戲劇節目的特定文化意涵與組織。具體研究內容包括：

1. 類型與公式的概念、緣起、意義與流變。
2. 辨認現有古裝傳統劇的類型與特定的情節與人物公式。
3. 討論類型與公式所呈現的意涵。
4. 電視劇如何作為通俗的訊息系統。

## 參、相關研究

### 一、電視劇的通俗性內涵

電視劇是想像與幻覺的藝術。透過文字、影像、聲音的堆砌，顯現出人類經驗上的真實，而不是完全真實的人生。電視虛構的戲劇故事，根據卡明斯基（Kaminsky，1985）的解釋，乃是一連串的習俗慣例，加上美學的敘述方法，再加上「自我欺騙」而形成的幻覺（頁18）。討論電視作品類型的作者羅斯（Rose，1985）也承認，電視和小說、電影一樣，由一些製播者和觀眾都明白的基本幻覺原則指引。而賽迪斯（Seldes，1950）更明白指出，爲了滿足觀眾，電視劇作家須將故事轉型成爲神話（迷思）。在轉型過程中，劇作家雖抽掉了真實的人類行爲，但創作的角色仍然是熟悉與理想化的人物，甚至反派角色，也常是「理想」及「熟悉」的壞人（頁63）。當電視劇作品使用「大家都明白的基本原則」，和「理想的與熟悉的」人、事、物來創造影像時，電視劇表現出的必然是娛樂第一、教育次之的通俗劇文化。

通俗劇文化通常牽涉藝術與普及兩個層面的問題。就藝術層面而論，通俗文化很難精緻或高尚取向。首先，通俗二字泛指被當代菁英藝術人士用來稱謂不合於藝術規則的非精緻或非菁英文化的作品。因此，所謂的通俗作品，不一定符合當代藝術菁英所認可的美學理論，也不一定能用當代的法則來解釋。然而通俗應該泛指一個時代所特別流行的作品樣式，是大眾化的思想結晶。通俗作品表達的意念能使研究者發掘代表某個獨特時空的社會，看見受觀眾喝采的人文思想與價值觀念，並從中了解人民的思想體系與習俗慣例。

其次，通俗二字一般被用於形容訴諸於情欲的娛樂之作，而娛樂之作「幾乎是一切藝術的死對頭（林國源譯，民74年，頁284）」。通俗二字與用於形容訴諸於人類靈魂之作的藝術二字，在出發點上有很大的差別。卡明斯基（Kaminsky，1985）、班特萊（林國源譯，民74年）、及賽迪斯（Seldes，1950）即一致同意，通俗劇並非傳播人類智慧的理智之作，很難成爲高尚精緻的菁英文化作品。但是，以上作者們也同時相信，觀眾在放鬆的氣氛下，特

別容易接受劇情中特定的社會習俗與神話結構。在電視訊息重覆地提供公式性符碼時，觀眾幾乎沒有成熟的機會，而電視影像對觀眾潛意識造成的影響，卻長期存在（Sledes，1950，頁102）。

一般說來，通俗指的是觀眾能普遍接受的劇情，也就是觀眾在生長環境中自兒時起即能當然接受的情節。這種熟悉的事物不斷地在電視劇情節中出現的時候，觀眾能夠輕鬆地重新享受兒時傾聽童謠的欣喜，因為劇情儘是些不與觀眾潛意識相抗衡的安全而舒適的老調。柏格（Berger，1992）甚至指出，愛看電視的觀眾事實上追求著支持自己價值觀與信仰的作品，逃避那些會挑戰原有思想的情節（頁61）。現代媒介評論家也曾注意到，電視劇的娛樂事業為了提供觀眾安全舒適的經驗與不用大腦的速食文化，特別在節目製作中添加了大量商業金錢與利益的考量，故意忽略藝術製作的內涵（Hawes，1986）。羅斯（Rose，1985）同樣指出，電視劇根本就是商品，劇情的類型與內容均有公式可循。一旦某種情節成功，即代表能夠受到大眾的肯定與喜愛，同樣的劇情即成為標準的商品，再製造續集發售。如此一來，製作人也不必擔負因嘗試新劇情而失敗的風險。

電影與電視劇商品化的結果，造成製作風格上的保守主義。劇情內容不再求新求變，只在觀眾已經接受的通俗模式中做小幅度的修改變化。甚至，針對某些風行的類型或情節，每過數年，即換過一批製作群與演員，重新製播一次。班特萊（林國源譯，民74年）曾經從美國的週末晚郵報為我們抄下一段值得注意的廣告，充份說明批評者面臨的問題：「請早登座……並溶入吧，在你認得他之前，你就體驗過這個故事了一歡笑、愛、恨、奮鬥、勝利！你生活裡所沒有的冒險、奇遇、與激動，全都在此影片中。他們帶你完全地脫開你自己的世界，進入一個奇妙的新世界裡……。跳脫出日常生活的牢籠吧！只要浮生半日閒，或一夜間，一就足以避世去情，尋得桃源！（頁16）」

文化學者過去曾注意到這些一再重覆出現於媒介的訊息，必定要事先經過社會、政治、經濟、道德、信仰、以及美學條件等因素的壓縮與過濾。如果能同時經過觀眾以及製播者的認可，而使節目存活與延續，即代表電視節目的訊息模式符合大眾經驗中的標準模式，因此值得重視。

一般來說，電視劇作品在創作精神上屬於浪漫主義，並沒有一定要追求作品的藝術性。

臺益堅（民77年）對浪漫喜劇的評註，似乎正好說明電視劇的基本立意：

浪漫主義喜劇作者，並不否認人生中的坎坷與挫敗。他們的看法是：即使苦難再多，人生依然是善的，也是值得的。他們的目的似乎是向觀眾強調人生的價值，可是卻又無法將人生的苦難完全置之度外。因而在作品中，人生的陰暗面仍舊是隱約可見，不過他們所追尋的是生命的歡樂與解脫。所以浪漫主義喜劇不需要嚴肅的主題和目的，他們認為喜劇的主要任務，是給觀眾一個短暫的逃避，逍遙於現實之外，而同時也肯定人生的價值。……他們的主要目的是令觀眾忘去現實，享受短暫的歡樂而流連忘返（頁117-118）。

由此來看，電視劇在這樣的環境中製播出飽含特定時代的夢想及逃避現實的意識形態，似是難以避免的。賽迪斯（Seldes，1950）即認為，只有神話與類同神話的故事，可以滿足大眾對熟悉與逃避的要求，可以經過清醒的神智而直接與人們的潛意識溝通，並且允許一再地被重覆而讓人忘卻現實。而卡明斯基（Kaminsky，1985）對同樣現象的評語最值得電視文化工作者反省：當電視和電影各種特定類型的作品佔據了觀眾大多數的娛樂時間，而很少有人去思考或嘗試去了解類型與公式的意義，也許正是因為電影和電視中重覆的通俗內容，已經取代了宗教和民間故事中有關存在的神話。

## 二、電視劇的符碼編製系統

電視代表了社會大眾共享的文化，因為電視常儘可能地被設計成每個人都能接受的形式。電視播放的戲劇性節目基本上和電影、舞台劇一樣，由編劇、導演、演員、和觀眾共同明瞭的基本原則指引。本質上，它們都是虛構的娛樂性故事，有別於史實與紀錄影片。然而，大眾關切的多是娛樂性的節目做的多好，而不在意節目所具現的社會及世界的真實性（Comstock，1991）。艾斯林（Esslin，1991）、萊特（Wright，1959）等著名戲劇學者均指出，現在展演戲劇的媒介，已從傳統的劇院舞台擴大到電影院和家中的電視螢光幕。可以想見的是，戲劇中的仁慈、善良、英雄主義，與戲劇中的暴力、罪行、混亂、與騷動，也從劇院擴散到每一個有電視的家庭；劇中的社會文化意義，也跟隨成套的服裝符號、表演符號、佈景符號、燈光符號、鏡頭符號等等湧入家庭。

在電視劇提供獨特的美學經驗之時，電視劇做為影響大眾的媒介形式，其功能不能脫離對觀眾具有社會化、娛樂、監督管理與聯繫解釋的作用。電視劇播送的內容似乎同時呈現兩種面相：或者是過去，或者是現在社會的理想；兩者都是真實社會的虛像（蔡琰，民81年）。但是，不論是過去的故事框架或現在的故事樣式，電視戲劇從來不能與當前的社會脫節：劇中的情節描寫的不是現代社會的某種層面，就是借用歷史或未來的時間架構與中外不同的地理外框，描寫現代社會所信仰的、或能夠接受的某種價值觀念與生活理則。只是，電視劇中故事的結局都理想化了；具現的不是人生，而是願望。

另一方面，電視劇中各種具現意義的符號系統與社會現象緊切結合的情形，絕非偶然。當電視戲劇節目有如舞台劇及電影一樣地著裝、打扮、搭景、記詞、排演、安排鏡頭，以及調度場面時，所有參與工作的人員即將個人對社會媒介符碼所具有的了解與共識，一件一件地增加在作品之中，使電視劇無可避免地形成一般大眾容易辨認的象徵符號系統。這套訊息系統完全依照編碼者與解碼者之間所共有的社會意識而成，具有社會及文化上的獨特意義。

這種成套的象徵訊息系統，事實上開始於編劇的創作過程。編劇在撰寫腳本時，不僅侷限於特定環境與現實生活的影響，還刻意地表現其生存的空間與思想，選擇性地重組生活中的素材。電視編劇一般的寫作及表現手法，跟隨現代文學與藝術上的自然主義與寫實主義風格。故事的情節變化，與時空場景的轉換，都依循一般推理能夠了解的邏輯來發展。而電視劇中人物個性的設計、使用鏡頭的方法、語言和對話的手法，均在使觀眾儘量快速而輕易地明白劇情為主（Greene, 1956）。

另一方面，根據卡威地所述（Cawelti, 1976），大眾媒介中的「基本結構樣式」，即為公式（頁33）。公式是故事中的標準情節，也是劇中人物、特殊器具、與其他一再重覆的習俗慣例。柏格（Berger, 1992）也論，電視劇中時間、地點、男主角、女主角、反派、配角、情節、主題、服裝、交通工具、武器等等，都是公式要素（頁31-32）。例如，美國好萊塢西部電影中總是有牛仔、有騎馬配槍的英雄、不修邊幅的惡徒、拳架、快槍決鬥。而幫派電影中也總是有大量的金錢、毒品、家族械鬥、不法的罪行、教父級人物等公式。

然而本國傳統電視劇的公式是些什麼？田士林（民63年）指出，古時候窮書生多年寒窗苦讀、終究一朝發跡、權貴公卿的公式，曾經一再在戲劇情節中出現，像「進韓信」、「陳

蘇秦」、「薛仁貴」、「漁樵記」、「圮橋進履」等劇，都寫同樣苦讀成名的公式化情節，這些公式即完全顯現中國傳統的價值觀念與民族深切的願望。而《太平廣記》神仙傳中的故事，不斷的重複著潛修、學道、濟世、然後功德圓滿、長生不老，每一位神仙都進入深山，不知所終。類似這樣的情節從漢朝以來的口傳故事到宋明年間的文學、到今天的電視劇中都仍然存在。當國外研究明確指出西部片、幫派電影等等西方文化中戲劇性節目的類型與公式，本文立意從明顯屬於我國傳統與歷史文化的古裝電視劇中，尋找特定的類型與公式。

### 三、類型與公式的緣起與流變

類型 (genre) 的觀念最初來自希臘亞理斯多德討論文學與生物學上分類的問題。依據羅絲瑪琳與柏格 (Rosmarin, 1985; Berger, 1992) 的追述，genus最早在希臘原指kind (種類、性質)，或指sort (分類、揀選、樣式、態度)。由於亞理斯多德對文學的影響，以致十八世紀著名的文學與戲劇評論家強森 (Samuel Johnson) 和布雷爾 (Hugh Blare)，都繼續沿用亞理斯多德的分類觀念。當時甚至以生物學通用的species一字，類比文學上的分類。這種混亂的狀態一直持續到十九世紀，才以法文genre一字專門代表文學與戲劇上所指的各種分類。至於現代文學論壇與影視批評領域所重視的類型研究，則肇始於三位現代類型理論的開拓者：費爾 (Northrop Frye)、克羅齊 (Benedetto Croce)、以及屠德若夫 (Tzvetan Todorov)。本節將簡述有關類型與公式的基本意義、關係、與內容，並例舉文學、戲劇、電視分類的概念和情況。

#### 1. 類型與公式概念是基本認知方式

類型與公式的概念怎麼產生的？羅絲瑪琳 (Rosmarin, 1985) 曾以心理學上認知發展的過程，介紹類型的概念完成於早期知識的發展；而像公式那樣的概念，需要由後天學習與琢磨而來。羅絲瑪琳舉例說，兒童時期的美術創作，來自幼兒對基本事實的知識，而不是來自兒童所看見的物象。因此我們知道，當兒童要在紙上畫出父母時，表現出的是兒童知道父母有面孔、五官、身體、四肢，但是以上每一個部份都不像父母真實的情況。換言之，兒童只是畫出了早期認知結構中人類類型與人類樣式的公式性模樣。

類似這種早期知識結構，深切影響人們日後認知過程。但知識發展後期對事實的認知，乃是附屬於改革前題下的策略性學習，是一種需要，而不是天賦本能。於是，成人畫父母時，會依照創作目的與觀賞對象的要求，修改原始幼兒創作時所用的知識結構，或稱認知基模，逐步改善原來認知中一般人像的公式性結構。因此，父母的畫像可以依藝術家自己所學習的技巧，表現出很像父母獨特的樣子，不再像小時候所畫的公式性人像。

這種創作似真的人像作品過程，說明了一旦創作者將本能表現加上後天的思考與模擬時，作者所創作的文藝作品，即是一種基本類型概念的反射。例如，某位作者知道現在是要畫人，不是畫貓，這種類型的概念加上必須修飾的公式化要素（如修飾眼睛鼻子等人類臉上存在的公式化要素），最後才能完成一幅人像寫生的作品。寫小說、拍電影電視作品的過程，大致上也和上例一樣，從一個大概的類型與公式要素開始，逐漸修改出作品獨特的樣式與風格。

從這樣的認知理論出發，羅絲瑪琳指認了類型的出發點。他說：「我們從一般抽象的任何意義出發，把意義分成類型，然後利用類型中的重複或公式（common membership），了解到意義具體的特質（頁14）。」羅絲瑪琳甚至強調：「所有的思考都是分類（頁14）。」不僅如此，柏格（Berger，1992）更指出，將事物分類是我們在混亂中找出意義的方法（頁45）。

文學家陸潤堂（民73年）在敘述類型的重要性與意義時曾言：「每一文類形成，均靠已安排好的現成符號（signs），或是為大眾所有的文字（shared vocabulary）；……。文類是一種形容指示，往往宣布一種信念（頁144-145）。」陸氏解釋，文類促進文學作品的實際構成，且文類「不止指文字的特殊種類而言，而是指一系列的期待，能令一個文字的句子在文學創作的秩序內，成為不同種類的符號（頁145）。」王夢鷗（1992）即論這種現成的符號或大眾所共有的文字，代表類型中方便的美學工具，方便作者們創作，更幫助讀者了解作品的意義。

有關類型與公式的意見，同樣存在於傳播與藝術領域。黃新生（民83年）在《媒介分析方法》中即從電視「星艦迷航記」節目中公式性的符號，例如太空船、未來式制服、光射槍、尖端電影科技等，說明如何從假設（或期待）產生對劇情意義的了解。這種了解不僅來



自對該節目類型中一般呈現的習俗慣例式符號的認識，更基於我們後天學得的對符號的聯想；正是從這種符號聯想的關係之中，人們得以溝通（頁19-21）。類型與公式的概念因此不僅在文藝創作上有助於藝術家起始階段的架構鋪排，在讀者和觀眾解讀文本與認識作品意義時，更有特定的重要性。

## 2.分類原則與公式

文學上的類型，基本上可以被認為是一種「制度」，是「規定的格式，它既約束作家同時也被作家所約束（王夢鷗，1992，頁376-377）」。類型的理論有長遠的歷史，柏拉圖在西元前四世紀，即已將世界上物與人的再創造分成兩種模式：模仿與形容。在這兩種創作模式之下，作家寫出三種類型的詩，即1.戲劇詩（dramatic poetry），這是寫來模仿人的動作的詩；2.敘事詩（narrative poetry），這是寫來形容人的動作的詩；還有3.對白與敘事的混合詩（mixed mode of dialogue and narrative）（陸潤堂，民73年，頁142）。由柏拉圖的分類可知當時對分類的標準並未嚴格規定，或建立在作品的目的是模仿或形容，或建立在作品的形式係屬對話、敘述、或混合著對話與敘述。

稍晚，柏拉圖的弟子亞里斯多德重新思考文學分類的問題，在《詩學》中提出文學藝術的三種類型：1.用以敘事的史詩（epic poetry）；2.用以發抒情感的抒情詩（lyric poetry）；以及3.混合敘事與抒情詩的戲劇詩（dramatic poetry）。於是，作品的功能，敘事或抒情，也成為分類的依據，並且與前期比起來，不再以樣式是敘述的或對話的為標準，而重情感的發抒。

不只於此，亞里斯多德也明確將戲劇詩再細分為悲劇和喜劇，這樣的分類則全然依據戲劇詩所引發的觀眾的情緒效果為依歸了。不過，方光珞（民64年）、陸潤堂（民73年）兩人對亞里斯多德的分類有不同的意見，方光珞指出：「亞氏係以戲劇主人翁社會地位的高貴低賤來分悲劇或喜劇（頁150）。」陸潤堂則指出：「悲劇和喜劇的文類形成，可以說是源於兩種人生態度（頁165）。」因此，悲劇和喜劇又是因為「態度」不同而分類，「在情節和結構上並不完全不一樣（頁165-166）。」由此看來，戲劇分類的依據，未必能肯定由某種特定方法產生，但視分類者的目的和需要而定。

這種依據分類者的目的和實用者的需要而分類的例子層出不窮，討論較清晰也較相關的文獻出自趙滋蕃（1988）和汪祖華（民43年）。根據趙滋蕃（1988），文學作品的結構組織，叫做文學的「類」，每一類有其特殊的結構形式，稱為「結構特徵」。文學類以下的區分，叫做「型」，型以下還可以按照作品的主要內容，細分出「屬」。趙滋蕃舉例，文學詩類之下，有小說、戲劇兩型。小說型下有偵探小說屬、武俠小說屬、歷史小說屬等等，而戲劇型之下，有悲劇屬、喜劇屬。因此，「任何一類文學作品，都有他們的特殊結構形式，結構的特徵才是區分作品的標準（趙滋蕃，1988，頁55）。」這樣的論點與王夢鷗（1992）的分類原則是的一統的，王氏論到：「類型的理論是基於秩序的原理：它把文學和文學史不用時間和地點（即時期和國別語言）而用組織和結構所形成的特殊文學型態來分類（頁378）。」

汪祖華（民43年）則表示，依據言語文字節奏的韻律寫成的作品，是詩歌戲劇，以無韻文形式寫成的作品，則是散文小說。因此，「言語文字節奏」至少是汪氏將作品據以分類的「結構特徵」。他把寫客觀事件的史詩（敘事詩）分成五型，寫主觀感情的抒情詩則據之分成六類。有趣的是，汪氏有鑑於戲劇詩是史詩與抒情的混合，是詩中最複雜的形式，因此竟然完全以另類標準與方法分類，凸顯傳統文學理論在戲劇分類上的莫可奈何。例如，汪氏學出戲劇詩的分類（頁56-59）包括：

- 1.幕的多少，如獨幕劇、多幕劇。
- 2.美的標準，如以「結果是否圓滿」所區分之悲劇、喜劇，以及「其他」種類的滑稽劇、復仇劇、和團圓劇。
- 3.以題材標準，如歷史劇，社會問題劇。
- 4.以形式為標準，如以姿勢對話為主、音樂為輔的散文劇本，和以歌唱音樂為主、以姿勢對話為輔的律文劇詩。
- 5.以內容標準分類：有諷刺劇、虛構劇。

在戲劇分類的文獻中，葉長海（民79年）曾對分類的標準及角度提出較公允的見解。葉氏指出：

戲劇的種類和類別是千差萬別的，從各種分類標準及各種角度出發，可以把戲

劇分成多種多樣的類型。比如按時代區分，可以分爲原始劇、古代劇、中世紀劇、近代劇和現代劇等；按表現要素區分，可以分爲戲曲、話劇、歌劇、舞劇、啞劇等；按表現手法區分，可以分爲寫實戲劇、敘事戲劇、表現主義戲劇、象徵主義戲劇等；按素材區分，可以分爲神話傳說劇、歷史劇、市民劇、社會劇、家庭劇等；按戲劇動因區分，可以分爲命運劇、境遇劇、性格劇、心理劇等；按戲劇情節區分，可以分悲劇、喜劇、悲喜劇等；按目的區分，可以分爲宣傳劇、教育劇、娛樂劇、兒童劇等（頁90-91）。

有關我國戲劇的分類，曾永義（民66年）呈現了比較清晰的分類概念。曾永義提出的類型不僅是比較通俗與完整的考量，也明確指認了分類的依據並無系統可循：分類有時依劇作的內容，有時依劇中主要人物的身分，以致有界限不明、混淆不清的現象。但是，曾永義的分類至少喚起許多熟悉的情節公式，也幾乎是許多現在電視電影分類的歷史淵源，包括：

- 1.就戲劇分類：這是文學史家和戲劇史家的分類法，如角觥戲、參軍戲、雜劇、金院本、元雜劇、傳奇、皮黃等。
- 2.就用途分類：有所謂「場上」和「案頭」之分。
- 3.就角色分類：如青衣戲、花旦戲、老生戲。
- 4.就演員身分分類：如「行家生活」、「戾家把戲」。
- 5.就劇作內容分類：如歷史劇（分歷史事跡……個人事跡……二目）、社會劇（分朋友、公案二目，公案中再分決疑平反、壓抑豪強、綠林三種）、家庭劇、戀愛劇（又分良家男女之戀愛、良賤間之戀愛兩目）、風情劇、仕隱劇（又分發跡變泰、遷謫放逐、隱居樂道三目）、道釋劇（又分道教劇、釋教劇二目）、神怪劇。
- 6.就作家身分分類：如劇人之作與詩人之作。
- 7.元代的通俗分類法：如駕頭、花旦、軟末尼、閨怨、綠林、君臣、脫膊神佛，大致是就劇中主要人物的身分來分類。
- 8.明初文人的分類法：如神仙道化、隱居樂道（又曰林泉丘壑）、披袍秉笏（即君臣雜劇）、忠臣烈士、孝義廉節、叱奸罵讒、逐臣孤子、鑊刀趕棒（即脫膊雜劇）、風花雪月、悲觀離合、煙花粉黛（即花旦雜劇）、神頭鬼面（即神佛雜劇）。

有關電視類型說明的其他文獻，可見於徐鉅昌（民71年）、梅長齡（民78年）、萬道清（民80年）等人論電視劇分類的章節。依據徐鉅昌（民71年），凡依電視方法製作及播送、由演員或卡通木偶演出的戲劇故事都是電視劇（頁105-106）。這種說法基本上沿襲著廣場露天劇、戲院舞臺劇、廣播劇以及電影的構成要素之傳統，但是表演及欣賞的環境與製作科技卻大不相同。徐鉅昌以內容與播映集數分類，將電視劇分成：「單元劇、連續劇、劇集、迷你劇集；以故事內容分類，有喜劇、悲劇、鬧劇、古裝劇、時裝劇、歷史劇、武俠劇、文藝劇、歌舞劇、偵探諜情劇、警匪打鬥劇、戰爭劇、恐怖劇、宗教劇、家庭劇、兒童劇、社會問題劇、地方戲……還有長度不過兩三分鐘的短劇、橋劇……」（頁106）。萬道清（民80年）則把電視戲劇節目分成連續劇、喜劇、西部打鬥劇、偵探劇、文藝連續劇、戲劇專輯等（頁34-38）。

以國內研究而言，賴光臨（民73年）在對電視劇喜好的調查中，曾將電視劇分成武俠類、警察類、愛情文藝類、詼諧類、社會寫實類、戰爭類、恐怖類、科幻類、西部類、卡通類、體育競技類、音樂舞蹈類、災難類、成人類等。這樣的分類應該也是受西洋類型的影響，但是卻較國外羅斯（1985）專論分類的文章又清楚很多，因為大多數分類原則是依據內容一個標準來分類。

由以上所引文獻可知，類型與公式概念有著悠久長遠的歷史，劇情中時間空間的移轉、情節角色的安排、角色說話表演的方式都有既定的假設意義。如今電視劇訊息公式在提供觀眾娛樂與逃避的同時，不但反映觀眾心理的需要，也反映時代的文化及態度。因此公式是組成電視劇結構與樣式的基礎，也是本文研究的基本對象。

## 肆、研究問題與研究方法

本文已於前節討論電視劇的通俗性與作為符號系統的基本概念，也說明類型的公式的關連、緣起和流變。以下將整理目前三台古裝電視劇的類型與公式結構，企圖發現大眾媒介訊息所反映的社會面貌與民族心理。首先將定義研究問題所關切的情節與人物，說明本研究歸納情節公式的邏輯與方法，同時解釋分析人物的程序，以及取樣、登錄和分析資料的過程。

本文研究問題包括：

- 1.現今三台上演那些類目的古裝電視劇？
- 2.古裝電視劇中不同類型節目的情節與人物公式為何？
- 3.古裝電視劇的類型與公式向大眾傳播了那些神話？包括民族的夢想、願望、以及價值觀念？

## 一、電視劇情節公式

本文採用曾永義所述中國劇種分類的方法來歸類古裝電視劇，古裝劇指穿著民國以前各朝代服裝的電視單元劇。曾永義（民66年）曾依情節內容將傳統劇分成八種十六目，看來是各種分類方法之中比較合理的分類法，也最適用於本文研究傳統劇種的目的。對於公式的分析，則始自基本情節架構的探索，再到歸納特定的情節樣式，說明如下：

依照著名修辭學者柏克（Burke，1989）對「戲劇性」所作的解釋，電視劇、電影、與舞台戲劇之間的戲劇性內容是沒有差異的。柏克指虛構的戲劇性故事乃是由行為者（agent）依其動機與目的（purpose），以其特定行為模式為媒介（agency），而在某時空場景（scene）中所完成的動作（act）。因此基本的戲劇性結構即包括：

發生了什麼事？What were done (act)？

什麼時候在哪裡發生？When or where [the act] were done (scene)？

誰做的？Who did it (agent)？

他怎麼做的？How he did it (agency)？和最後

為什麼？[For what] purpose？

柏克所指認的行為者、目標、時空場景、行為方法、完成的動作或行為的結果，將是本研究分析的基礎。

其次，戲劇的情節是具現動作的方式，除了以上柏克所言之戲劇性以外，凡是戲劇性的故事結構，或是電視劇情節安排，經上世紀史克利甫（Eugene Scribe）和薩杜（Victorien Sardou）兩人的整理後，排列出一般戲劇發展形式，即：

(1)開場：介紹人物、環境等背景資料。

- (2)激勵的階段：打破原有平衡狀態，引發有待解決之困境或指示劇情將如何推展。
- (3)錯綜：英雄（主要人物）追求目標或處於困境中故事的發展，有危機、衝突、懸疑、張力、發現及轉折。
- (4)高潮：最精采的鬥爭，導引著分出勝負高下的結局。
- (5)收場：對各部份結局的安排與人物下場之交待。（石光生譯，民79年；Hatlen，1967）

以上戲劇結構的發展形式，一般說來不若符號學中以橫軸分析故事始末的卜羅普（Propp，1994）方法普遍，然而卜羅普英雄功能（或稱故事單元）最大的貢獻應該在指出情節中的故事單元是項穩定而持續的要素，是故事的基本組成份子；並且，單元的順序永遠可以辨認（Propp，頁21-22）。但是在應用卜羅普列出的英雄功能時，本文提議以上述戲劇結構樣式替換掉卜羅普功能，因為戲劇結構並不違背卜羅普功能，二者的故事發展順序也一樣（Propp，1994，pp.149-155；黃新生譯，1994，頁25）。不僅如此，利用戲劇結構的方法分析劇情，能在更單純、更明確的指引下掌握結構中關鍵性轉折。本研究因此在探討電視劇情節時將用：

「開場」替換卜羅普的準備階段（Preparatory section）；基本開場中描述劇情中行爲者（Agent，最重要角色，或最具有明顯目標的角色）怎麼了。例如，開場：男孩意外受傷成殘。

「激勵的階段」在本研究中替代了卜羅普的惡行（Villainy）、英雄被賦予任務（Mediation, the connective incident）、以及反制行動（Consent to counteraction）。基本上，激勵的階段描述電視劇中行爲者因爲某原因立下了最終目標（Purpose），本文中稱爲「目標」。例如，目標：恢復健康。

「錯綜」的部份則包括了卜羅普從出發（Departure，卜羅普特別以一個向上的箭頭記號代表）到歸來（Return of the hero，一個向下的箭頭代表）之間英雄的戰鬥、衝突、與勝利、失敗等故事單元。這一個段落是戲劇性情節的核心部份，包括主角面對的阻礙、衝突、危機以及脫困成功或被打擊失敗的過程及理由，也是柏克所謂的行爲模式（agency）的部份。本研究將這段比較複雜的部份稱爲「脫困」，以取代專有的戲劇用語「錯綜」，來分析

行為者面臨的衝突、困難，或描述解脫與完成任務的方法。例如，脫困：以藝術療治殘障後的自卑心理。

「高潮」在戲劇裡可以在一集故事中有好幾個高潮、每集一個高潮、或一集故事中一個也找不到。而卜羅普結構中指認的戰鬥、勝利、追擊、脫險、解決難題、地位被認定、揭發歹徒的真面貌、甚至最後英雄結婚，都有可能是戲劇中高潮場面想要描寫的地方。因此，本研究把高潮定義成最接近結局的緊湊與具有張力的場面，也是與收場不可分割的行為動作，並且以「結局」代表最劇烈的高潮到最後結果的安排。例如，結局：恢復健康。

本文情節分析的基礎因此建立在開場、目標、脫困、與結局四個階段，然後再從情節中辨別公式化單元；最後再依照卜羅普故事單元的順序，寫出情節公式。此處劇中故事單元指劇中發生可辨認之事件或可獨立出之情境，例如受傷、恢復健康、藝術方法；或者例如謀殺、法術、愛情、親情等等。

## 二、電視劇人物公式

在人物描述方面，本研究將調查古裝電視劇中主角如何被描述？基本上，正派英雄在本文中分男、女兩類，而與英雄作對的反派也分男女兩類。依照研究電視劇人格刻板印象的五十八項特質（林豐盛，民67年），電視劇中出現的最重要正派與反派人物，每劇最少一人，最多五人，都分別以人格特質中的五項形容詞來描述特徵。例如，正派男主角會依劇情被登錄員選擇記述為友善的、坦率的、慷慨的、耐勞的、勇敢的人格特質，而反派男主角會依劇情被登錄員選擇記述為狡猾的、暴躁的、冷漠的、沒有禮貌的、殘酷的。

不過，電視劇中主要人物有時不是描寫成明顯的正派好人或反向壞蛋，例如，女主角被描述成是天真、喜炫耀、宗教的、易滿足的、有野心的，那麼這位女主角是正派還是反派就要依據六位資料登錄員對人格特質的共同主觀認知。例如，登錄員共同認為天真的人格是正向的人格特質，宗教的、易滿足的人格特質也是正向的，那麼角色就算是正派，因為有半數以上的人格特質是正向的；反之，若天真的、喜炫耀的、易滿足的被登錄員共同認為是反向的人格特質，那麼女主角就是反派，因為有三項以上公認的反向人格特質。

### 三、樣 本

本研究選取民八十三年第二季（即四、五、六三個月），在國內三家電視臺所演出的古裝電視單元劇作為研究對象。總共蒐集到樣本三十七集，包括「中國民間故事」八集、「阿公講古」八集、「國姓爺傳奇」三集、「孫叔叔說故事」八集及「劉伯溫傳奇」五集、另加一集「中國傳奇故事」。其中因為有三個故事分上下兩集播演，因此實際得到三十三個故事以資分析。六位政治大學傳播學院修習過戲劇概論、電影原理、與電視製作課的學生協助登錄資料，並曾事先預試與修正資料登錄表的適切性。

### 伍、研究發現與討論

古裝歷史劇依據曾永義以劇作內容分類為 1.歷史劇（分歷史事跡與個人事跡）、2.社會劇（分朋友、公案二目，公案中再分決疑平反、壓抑豪強、綠林三種）、3.家庭劇、4.戀愛劇（又分良家男女之戀愛、良賤間之戀愛兩目）、5.風情劇、6.仕隱劇（又分發跡變泰、遷謫放逐、隱居樂道三目）、7.道釋劇（又分道教劇、釋教劇二目）、8.神怪劇等八種十六目。

本研究蒐集到的三十三個故事，可以歸類出歷史劇九集（27%），包括「劉伯溫傳奇」五集、「國姓爺傳奇」四集三個故事、「阿公講古」一個歷史故事。神怪劇有十五集（45%），七集出自「中國民間故事」、三集出自「阿公講古」、「孫叔叔說故事」與「中國傳奇故事」劇集各播演一個神怪劇。社會劇有三集（9%），「阿公講古」與「孫叔叔說故事」各佔其一。家庭劇有四集（12%），也各自出之於「阿公講古」與「孫叔叔說故事」。道釋劇一集（3%）出自「阿公講古」講目蓮救母與中元普渡的故事。還有戀愛劇一集（3%），講良家男女之戀愛成婚故事。在蒐集到的樣本中，道釋劇和神怪劇都有和尚與道士，區別在內容中是否有妖魔鬼怪。社會劇與歷史劇的劇情也有些重疊，區別在主角是否曾是歷史中的人物，例如劉伯溫、鄭成功、王羲之等。而周公與后羿雖然也是歷史人物，但是神話的程度較高，劇中神怪的內容比較確切，因此併入神怪劇。至於風情劇、仕隱劇兩種在取樣



的季節中沒有觀察到。

## 一、情節公式

### 甲、神怪劇

在十五個神怪類電視劇中，有十四個故事發生在大陸地區（93%），一個發生在臺灣。故事地點有九個設在鄉村（60%），三個設在野外（20%），兩個故事發生在都市（13%），一個在郊外。故事的主題最多見的是善惡有報，其次是邪不勝正、解救蒼生、正當作事、珍惜情感以及國家興亡匹夫有責。

神怪劇的英雄們在劇中除了步行之外，乘坐著馬、轎、船、甚至海龜，往來於法術與咒語之間，打鬥用的武器是比較原始的磚頭、刀、弓箭、木棒、劍、炸藥、手槍以及酒壺，似乎具備著電視劇浪漫的本質。在神怪劇中出現的寶物則包括靈芝、雪蓮、長生丹藥、秘笈和令牌。

依照前節所述開場、目標、脫困、結局等故事架構看來，神怪劇的主角在開場中即多與妖魔鬼怪或靈異動物發生衝突，或者陷入某種神怪情境。主角（或電視劇）的目標，則明顯的呈現「任務導向」：有七劇（47%）描述主角為了追求親人的安全與富裕而出發；另有六劇（40%）是主角一半為自己一半為保障大眾安危與利益而去收妖伏魔；另有兩則是主角為自己求取功名與富貴（13%）。

脫困的部份中則必然脫離不了神怪的、法術的、靈異的、得到高人指點或朋友相助的情節。結局的部份常與目標呼應，得到原來所想要的成功。就目標而言，神怪劇中訊息公式相當明確：透過外力或法術，人會成功。情節中並沒有顯示人類可以應用意志與力量獨自或共同戰勝妖魔鬼怪，只說明咒語與法術可以降伏鬼魅，使電視觀眾滿足於人類當然地受著超自然的力量保護，不受邪魔侵擾的自我安慰。

不過，在另外三個故事中（20%，編號10、11、12，見附錄一），主角完成了任務卻沒有喜劇性的結局。例如，后羿完成了解救蒼生的任務，但是卻為了救民耽誤與嫦娥的藥約，不得已留在人世，先經歷生老病死之後再升天，留下千古的惆悵。老將呼延良自己壯烈犧牲

性命，卻完成泥馬渡康王的歷史佳話。張力的愚忠使自己與靈蛇兩敗俱傷，但仍然脫困並且帶著靈蛇遠涉百里求醫。

表一：神怪劇情節公式

情節公式	編號\ 劇集													頻率		
	4\ 中	5\ 中	6\ 中	1\ 中	3\ 中	8\ 中	10\ 中	15\ 孫	7\ 孫	9\ 傳	2\ 阿	11\ 阿	14\ 阿		12\ 阿	13\ 阿
任務	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X		X		13
解救之恩	X	X	X	X	X	X	X	X		X	X	X	X	X		13
死亡威脅	X	X	X	X	X	X	X		X	X	X	X		X		12
成功	X	X	X	X	X	X		X	X	X	X		X			11
使用法術	X	X	X	X	X	X	X	X		X					X	10
神仙鬼怪				X	X	X		X	X	X		X			X	8
靈異動物	X	X		X			X	X					X	X		7
成為美眷				X	X	X		X	X	X			X			7
愛情			X		X			X	X	X			X			6
殭屍妖魔	X	X	X	X	X						X					6
友情			X			X			X	X				X		5
和尚道士	X	X	X	X	X											5
謀殺	X	X	X					X			X					5
官廳盜賊	X	X	X				X					X				4
秘笈寶物	X	X				X							X			4
幾毀貞操		X		X	X			X								4
行善濟世	X	X											X			3
復仇	X		X		X											3
親情			X					X				X				3
發財						X			X					X		3
失意文人				X		X										2
人質															X	1
械鬥																0
下毒																0
自殺																0
臥底奸細																0

註：1.中：中國民間故事  
 2.阿：阿公講古  
 3.孫：孫叔叔說故事  
 4.傳：中國傳奇故事  
 5.編號依據出自附錄中故事編號

除了電視劇在發展故事的基本敘事結構上有以上特定模式之外，本研究也發現在神怪類故事中，有些重複的情節樣式。經過整理與再登錄的工作，統計出神怪劇最經常出現的內容，正是神怪類電視劇情節的公式（表一）。

表一中呈現了十五齣神怪劇特定的公式情節，劇中最常描寫英雄的任務、解救之恩、死亡威脅、成功、與使用法術等情節。接下來有神仙鬼怪、靈異動物的出現，再接下來是良緣美眷與愛情情節，最後是殭屍妖魔事件。依照卜羅普所言，故事單元的順序是可以辨識的（Propp，頁22），為了寫神怪劇公式，本研究從卜羅普故事單元中挑選出相對應的單元，並找到排列情節公式的順序，包括：惡行、匱乏、調解、協助、解救、解決、結婚（黃新生譯，民81年，頁25）。如此一來，我國神怪故事的系列情節應該排列成：

$$\begin{array}{l} \text{神仙鬼怪} \\ \text{靈異動物} + \text{死亡威脅} + \text{任務} + \text{使用法術} + \text{解救之恩} + \text{成功} + \text{成爲美眷} \\ \text{殭屍妖魔} \\ \qquad \qquad \qquad = \text{神怪劇} \end{array}$$

這則神怪劇的公式代表的是社會大眾接受電視神怪劇類型的基本模式，更是一般閱聽眾及製作單位對神怪類型情節的期望方向。

## 乙、歷史劇

在蒐集到的十集九個歷史故事中，有六個發生在大陸地區（67%），其餘在臺灣。故事的確切地點則有四個在都市（44%），三個在鄉村（33%），兩個在野外（22%）。故事主題在天理昭彰、邪不勝正而善惡有報，另外還包括實事求是、真情可貴與竊國野心的敗亡（附錄二）。

在歷史劇中見到的寶物有寶劍、印璽、金印、寶器和荷蘭人的降書。歷史劇中出現的武器也比神怪劇刀樣，有刀、弓箭、劍、矛、手槍、暗器、飛鏢、斧頭、刑具、板子、甕、鞭子、匕首、髮簪。似乎在械鬥的場面上，歷史劇較神怪劇收妖伏魔總是唸咒的場面在動作與樣式上比較豐富。

歷史劇在開場與目標的敘事結構中，較神怪劇難以看出特定模式，大略是野心竊國、救贖、復仇與陷入冤情。但是歷史劇的脫困程序中一定有男主角的智謀與幹練，結尾一定是任

務完成、惡人伏法與冤情昭雪，仍顯示著明確的公式訊息。在歷史類故事中揀選重複的情節樣式時，也發現歷史類電視劇情節的公式（表二）。

表二：歷史劇情節公式

情節公式	編號\ 劇集									頻率
	16\ 劉	17\ 劉	24\ 劉	18\ 劉	23\ 劉	19\ 國	20\ 國	22\ 國	21\ 阿	
	任務	X	X	X	X	X	X	X	X	
解救之恩	X	X	X	X	X	X	X	X		8
官廳盜賊	X	X	X	X	X	X	X	X		8
死亡威脅	X	X	X	X	X	X	X	X		8
成功	X	X	X	X	X	X	X	X		8
秘笈寶物	X	X	X	X	X	X				6
械鬥		X	X	X	X	X	X			6
謀殺	X	X		X		X	X			5
和尚道士	X		X		X				X	4
復仇	X	X				X	X			4
臥底奸細	X	X		X			X			4
愛情			X			X	X			3
下毒		X		X		X				3
自殺	X					X			X	3
人質	X					X	X			3
使用法術	X		X							2
親情								X		1
友情									X	1
殭屍妖魔			X							1
靈異動物									X	1
神仙鬼怪	X									1
幾毀貞操							X			1
行善濟世										0
成為美眷										0
失意文人										0
發財										0

註：1.劉：劉伯溫傳奇  
 2.國：國姓爺傳奇  
 3.阿：阿公講古  
 4.編號依據出自附錄中故事編號

從表二我們知道歷史劇描寫主角的任務、角色間建立於解救的恩情、官廳與盜賊的對立、死亡的威脅與代表公理與正義的勝利。歷史劇其次重複的情節包括出現秘笈或寶物、發生械鬥與謀殺，再來是出現復仇與臥底奸細的情節。若仍然依照卜羅普故事單元的順序（黃新生譯，民81年，頁25），可以另外排出不同於神怪劇敘事結構順序，包括：惡行、匱乏、調解、反制、協助、戰鬥、解救、解決。據此我國對歷史（公案）故事的一系列期待與迷思可以寫成：

謀殺+死亡威脅+任務+官廳盜賊+秘笈寶物+械鬥+解救之恩+成功  
=歷史（公案）劇

### 丙、家庭劇、社會劇與其他劇種的情節公式

在僅有四集家庭劇、三集社會劇、一個戀愛劇、一個釋教劇之中，不宜據以報告情節公式。但是經過初步統計（表三），仍然發現任務、死亡威脅、成功三者的確是電視劇基本戲劇故事單元。有趣的是，解救之恩再度出現為最被重複搬演的情節單元之一，確定古裝電視劇中最深切的民族集體夢想的確在克服死亡與追求解救之恩。

家庭劇基本寫親子與夫妻之間因某種變素而發展之情節。依據目前四個樣本初步推測家庭劇多寫勵志勸善的故事（附錄三，故事編號25-28），尤其寫親情與勤奮的重要，並且示範成功之途。有關這些樣本數較小的電視古裝劇情節單元間之比較見表三。

從表三中有以下發現，第一，親情的描述可能是這些劇種非常特定的情節公式，可以據以區分出與神怪劇和歷史劇不同的結構特徵。第二，社會劇似乎應該與前述的歷史劇合併觀察，因為表三中的第29號故事，至少是比較具備歷史劇故事的結構特徵（註一）。第三，列在表三下部的情節單元，應該有部份是不會出現在這些劇種之中。

---

註一：當整理出歷史劇的公式化情節之後（表二），首先注意到的是編號21的故事應該不屬於歷史類型，因為任何一個類型的作品，都有他們特殊的結構形式，而此結構的特徵正是區分作品的標準（趙滋蕃，1988）。雖然有關歷史類分類的定義是「出現在歷史上的歷史事蹟或歷史人物的行為」都屬於歷史類，但是編號21號的「王羲之與戒珠寺」由來故事，明顯缺乏其他歷史劇情節上的結構特徵。不只於此，編號13號的神怪劇也明顯缺乏其他神怪劇的特定結構公式（表一），二者似應剔除於目前所屬類型。現在表三中第三度出現編號29號故事的情節特徵比較像歷史類的特徵，值得日後研究注意類型混淆與中間類型的問題。

表三：家庭劇、社會劇與其他劇種之情節公式

情節公式	編號\ 劇集 類型					頻率
	33\ 孫 戀	27\ 孫 家	26\ 孫 家	28\ 孫 家	30\ 孫 社	
任務			X		X	5
解救之恩		X			X	5
親情		X				4
死亡威脅		X	X		X	4
成功	X	X				4
秘笈寶物				X		3
行善濟世					X	2
械鬥					X	2
謀殺						1
靈異動物			X			1
神仙鬼怪					X	1
和尚道士					X	1
復仇						1
愛情	X					1
友情					X	1
幾毀貞操						1
下毒						1
成爲美眷	X					1
發財	X					1
自殺						0
人質						0
臥底奸細						0
失意文人						0
殭屍妖魔						0
使用法術						0
官廳盜賊						0

註：1.中：中國民間故事  
 2.阿：阿公講古  
 3.孫：孫叔叔說故事  
 4.編號依據出自附錄中故事編號

#### 丁、小 結

有關類型特徵與訊息公式的研究，本研究初步歸納了古裝劇中神怪類與歷史類較易辨識的特徵，類型中屬於大眾夢想與願望的公式也相當明確。在社會思潮與文化意涵方面也發現：

第一：任務、死亡威脅、成功等三個單元是神怪與歷史類兩種電視劇的基本模式，不僅是普遍的戲劇性結構基本元素，也充份顯現特定的文化意涵，指明人類克服死亡成功獲得最終勝利的最根本願望。同時，各類電視劇共有的解救之恩單元還充份表現了中華民族思想體系的特性，劇中解救之恩不僅顯現為在最危急與需要的時候，有某個最高權勢者伸與智慧與援手來化解逆境，解救之恩也被表現為寬恕、友愛、道義與報答的同意語，使得解救之恩與上述三個單元成為我們民族在古裝電視戲劇中最終的迷思與願望。

第二：官廳強梁的對制、秘笈寶物的追尋、械鬥與謀殺、復仇與臥底奸細正是歷史劇有別於其他劇種的公式化結構特徵。而使用法術、神仙鬼怪、靈異動物、殭屍妖魔、混雜著愛情與成為美眷的情節單元，說明了神怪劇的特質。但是這兩種類型的戲劇呈現的不全是大眾生活的經驗，只證實電視是提供幻想與夢境的機器，刺激間夾雜浪漫，說明著閱聽眾願意去相信的東西。而這種大眾願意去相信的東西是：藉著某種神秘的力量預祝和保佑實際生活中的成功。

第三：神怪劇與歷史劇各自都有一些獨特的情節單元，很少在另外劇種之間出現。例如，神怪劇很少有械鬥、下毒、自殺、臥底奸細等單元，而歷史劇很少有成為美眷、失意文人與發財等單元。這種發現也證實文獻所言類型與公式說明著閱聽眾的「期待」（黃新生，民81年；Cawelti，1976）。

第四：當我們檢視歷史劇公式時，很難想像「劉伯溫傳奇」與「國姓爺傳奇」演出的是依歷史劇定義的歷史事蹟或個人行為，其搬演的內容反而完全符合曾永義所說的社會劇公案目（社會劇分朋友、公案二目，公案中再分決疑平反、壓抑豪強、緣林三種）。因此我們應該把「劉伯溫傳奇」與「國姓爺傳奇」改稱為（歷史）公案劇。目前這兩個劇集只是借用兩位歷史人名而已，本研究將暫時況用曾永義傳統劇分類的名稱，但是為了清晰的緣故，目前

電視歷史劇應改稱為歷史公案劇。

## 二、人物公式

### 甲、神怪劇

一些特定的妖魔鬼怪和有法術的僧侶道士是神怪劇所特有的角色，包括水怪、龍王、龍女、神龜、大蛇、殭屍、妖魔、精靈、鬼怪和靈異與變形動物。在十五個神怪劇當中，除了嫦娥后羿上下兩集各偏重男、女主角一次以外，只有一集（虎姑婆故事）係以女性角色為中心人物，她就是用熱油燙死虎姑婆的小姐姐。其餘十二個故事中的主人翁是會占卜的奇人異士、會捉妖的師父、護主的老將軍、改過向上的騙子、不被看好的新掌門、家道中落或貧困待考的書生、陶器匠、漁夫、賣身的勞工以及流浪的養蛇人。這些角色似乎與一般劇中主要角色的英雄形象相差極大，也形成神怪劇與歷史公案劇人物安排上的公式化特點之一。

神怪劇中的正派男主角與反派男主角在人物塑造公式上，分別表現了不同的人格特質。例如正派男主角是友善的、坦率的、機敏、誠實而勇敢的，而反派是不擇手段的、殘酷的、狡猾的、愚鈍、不誠實而又小氣的（表四）。至於正派角色較其次的人格特質，在神怪劇的例子中分別是有教養、有志氣的、耐勞的，這些特質都在調查中被登錄員記載至少出現三次。女性正派角色大都是聰慧的（9次）其他是友善與耐勞的。至於反派女角色一共只有三人，只有自私一項人格特質被觀察到出現兩次。神怪劇在次要人物安排上，除了妖魔鬼怪與精靈的出現以外，另外一個特點是將妖魔同時賦予陰陽二性，在本次觀察的神怪劇中，有兩位同時具有陰陽二性的角色，他們被認定是負向的人物，具備著殘酷（2次）與狡猾（2次）的特質。

神怪劇中人物訊息公式的另外一個特徵，是劇中最高力量的代表或威權執行者，除了被打倒的虎姑婆以外，都屬陽性：例如天神、皇帝、天師、活佛、土地公、老和尚、祖師爺、有法術的老人。他們幫助男主角完成在劇中的任務，繼續保有不敗的記錄。另一方面，男主角在劇中最大的阻力來自陰性為主的鬼怪，例如殭屍、妖魔、化身神尼的月陰淫魔、變靈貓的妖魔、還有陰魔等。然而最強烈的性別歧視意識，還表現在男主角需要幫手的時候，他們



表四：神怪劇中重要角色人格特質

正派男角 (N=19)		正派女角 (N=10)		反派男角 (N=12)	
友善的	(11次)	聰慧的	(9次)	不擇手段的	(6次)
機敏的	(8次)	友善的	(5次)	殘酷的	(5次)
坦率的	(6次)	耐勞的	(4次)	狡猾的	(4次)
勇敢的	(5次)	勇敢的	(4次)	愚鈍的	(3次)
誠實的	(5次)	勤奮的	(3次)	不誠實的	(3次)
衝動的	(5次)	文雅的	(3次)	小氣的	(3次)
宗教的	(4次)	容忍的	(3次)		
勤奮的	(4次)				

註：1.劇中出現一位到五位戲份最重角色，不論性別或正反派因此人數有別。2.每位角色由五項人格特質描述。3.所有出現次數較少的人格特質未列入。

得助於久住湘江，陰性特重的小龍女、無主的孤魂女鬼多情、會趁男人洗澡時偷男人衣服的女妖精小辣椒。另外一種助力則來自強盜的妹妹、放棄復國野心委身下嫁主角的樓蘭公主、以及妓女。或許當社會僅以娛樂的態度與某種單一性別意識出發去製作戲劇節目時，既不注重英雄形象，也不考慮性別意識，必然出現媒介訊息中對兩性的偏頗描述。

## 乙、歷史公案劇

在歷史公案劇的九個故事中，有七集是以男性角色為主要描述對象（78%），這些男性被呈現為聰慧的、文雅的、勇敢的與機敏的。反派男角則是狡猾與具有野心的（表五）。歷史公案劇中的正派女性人物基本上和男性一樣，也是聰慧與勇敢的，但是反派女性角色一共出現三人，不是電視劇描寫的重心，人物公式不顯著。

若比較表四與表五中人物特質，可以發現電視劇告訴觀眾勇敢與誠實兩項人格特質是最被普遍器重、最理想的品格。反之，最被唾棄的人品是狡猾與不擇手段。

## 丙、家庭劇、社會劇與其他劇種的人物訊息公式

至於家庭劇與社會劇中的人物訊息因樣本數少，只大略看出男性主人翁是耐勞的與仁慈

的（3次），與神怪劇中友善機敏的男主角、歷史劇中聰慧文雅的男主角各有不一樣的人格特質。反派角色與女性角色都不是劇情的中心，沒有顯著的人物公式。倒是社會劇中似乎偏重描寫反派男性不適當的言行，包括喜炫耀、愚鈍、落伍、小氣、自私（2次）等（故事編號30、31），似乎是為了說教，劇情中示範著作惡與不求善因的後果。

表五：歷史公案劇中重要角色人格特質

正派男角 (N=15) 正派女角 (N=6) 反派男角 (N=9)

聰慧的	(10次)	聰慧的	(4次)	狡猾的	(5次)
文雅的	(7次)	勇敢的	(3次)	有野心的	(5次)
勇敢的	(6次)			不擇手段的	(3次)
機敏的	(5次)			衝動的	(3次)
誠實的	(4次)			冷漠的	(3次)
進取的	(4次)				
有教養的	(4次)				

註：1.劇中出現一到五位重要角色，只論戲份不論正反派或性別，因此人數有別。2.每位角色由五項人格特質描述。3.所有出現次數較少的人格特質未列入。

## 陸、結 論

總的來說，本研究發現，電視劇的通俗走向往往使得電視劇的符碼受著結構規範與現實要求而呈現特殊樣式。文獻顯示，電視符碼系統完全依照編碼者與解碼者之間所共有的社會意識而成，代表一般大眾容易辨認的象徵符號系統，也代表文化所能接受的特定組織。藉由類型與約定俗成的公式樣式，電視劇中的情節描寫現代社會所信仰、或能夠接受的某種價值觀念與生活理則，顯現著民族的神話與心理。

戲劇一般不是肯定由某種特定方法分類，而靠分類者的目的和需要而定。電視劇作品的結構組織，叫做電視劇的「類」，依靠已安排好的現成符號而成。每一類作品特殊的結構形

式，稱為結構特徵，或稱公式，促進電視劇的實際構成，也是電視劇分類的基礎。電視劇類型因此是一種形容指示，往往指一系列的期待，宣布著某種信念，而類型中的公式則幫助大眾分辨類型。

利用柏克之戲劇性結構、相關戲劇理論與卜羅普敘事單元之特定秩序，本文寫下目前台灣神怪劇與歷史公案劇的情節公式。說明類型中的結構特徵，也說明我國文化中對這兩類故事的一系列期待與迷思。

研究也發現，神怪劇故事在開場中主角多與妖魔鬼怪或靈異動物發生衝突，主角為了追求與自己親近的人的安全與富裕，或者為了保障大眾安危與利益出發去收妖伏魔。透過神怪的、法術的、靈異的、得到高人指點或朋友相助的情節，主角得到原來所想要的成功。神怪劇中訊息相當明確：透過外力或法術的幫助，人會成功。神怪劇情節承諾著有某種超自然的力量永遠保護著人類不受邪魔侵擾。

官廳強梁的對制、秘笈寶物的追尋、械鬥與謀殺正是歷史公案劇有別於其他劇種的公式化結構特徵，歷史公案劇描寫主角的任務、角色間建立於解救的恩情、官廳與盜賊的對立、死亡的威脅與代表公理與正義的勝利。歷史公案劇其次重複的情節包括出現秘笈或寶物、發生械鬥與謀殺。

而上述兩項發現，也清晰的說明社會文化意涵與神話。根據俞建章與葉舒憲（1992），法術是各民族早期儀式行為的遺跡，咒語原是眾神的祝禱之詞，寶物是神秘信息的載體（頁49、頁77、頁88）。因此神怪劇與歷史劇在把信仰中的存在轉化為有形的現實存在時，即利用法術、咒語和寶物，傳達著通靈的訊息，企圖掌握神秘的力量，預祝和保佑現實生活的成功。俞建章與葉舒憲也指出，神話奠定文學所有種類共性的特徵（頁70），從任務—死亡威脅—解救之恩—成功的共性結構，透露著人們心靈經驗的共同迷思：克服犯罪、克服死亡、得到救贖。

古裝電視劇也告訴觀眾勇敢與誠實兩項人格特質是最被器重、最理想的品格。反之，最被民族唾棄的人品是狡猾與不擇手段。正派男角與反派男角在人物塑造公式上分別表現了不同的人格特質，正派男角是友善的、坦率的、誠實聰慧、文雅而又勇敢與機敏。反派則是不擇手段的、殘酷的、狡猾的、愚鈍、不誠實而又小氣的。古裝劇集中女性正派角色則大都是

聰慧的、勇敢的、友善與耐勞的。

不過本文目前劇中人格特質僅以正、反兩派區分，並藉重六位登錄者對正、反向人格特質的主觀認知來評定人格的好壞，是本文研究之限制，值得後續研究參考改進。而古裝劇本身應該也是相對於時裝劇的一種特定劇種，在反映大眾文化的特質上，可能另外還有其他發現，建議後續研究繼續開拓類型與公式之研究領域。

大眾傳播媒介所顯現的通俗文化，是特定時空下人性的反映，與其他時空地域產生的通俗文化絕對有明顯的差異，評論者卻很難找到完美的立足點以檢討文化之優越，因之僅適宜探討透過電視媒介所呈現的民族夢想、願望以及價值觀念。類型與公式的研究提供我們了解社會環境與電視劇產製的背景。電視劇類型與公式的根源，不僅只是在文學與戲劇之中，而是深植於文化。因此，類型與公式的研究正說明了現代的民間故事。在表現出大眾文化原型結構的同時，我們發掘代表我們生存的社會和我們看待生命的方法。

姚一葦（民82年）曾引述著名戲劇學者沙賽（Francisque Sarcey）與馬修斯（Brander Matthews）之言，說明「無觀眾，無戲劇」，「戲劇必須是為觀眾製造的，如果觀眾是粗糙的、野蠻的，那麼戲劇也必須是粗糙的、野蠻的；如果觀眾喜愛有趣的事物，那麼就必須避免一切黯淡的情感（頁128-129）。」但是這樣的論點似乎不能成為電視因通俗而不注重美學教育與藝術層面藉口，因為我們也聽見王爾德（Oscar Wilde）反擊：「藝術家永遠不該追求通俗。大眾應力求使自己藝術化（引自林國源譯，民74年，頁300）。」古裝電視劇集不斷重覆特定的公式化訊息，將加劇涵養出觀眾逃避現世問題的習慣，電視觀眾或許自此能積極參與研究與批評，使電視透過古裝戲劇節目給我們人生的明鏡。

## 參考書目

### 中文部份

- 王朝聞（民78年），《美學概論》，臺北：谷風。
- 王夢鷗譯（1992），《文學論—文學研究方法論》，臺北：志文。
- 方光珞（民64年），「什麼是喜劇？什麼是悲劇？」，《中外文學》，第四卷第一期，頁143-161。
- 文泉（民62年），「從各時代的戲劇發展去認識戲劇類型」，《世新學報》，第二期，頁37-46。
- 田士林（民63年），「略談中國戲劇劇本的主題與情節」，《世新學報》，第三期，頁64-80。
- 石光生譯（民75年），《現代劇場藝術》，臺北：書林。
- 汪祖華（民43年），《文學論》，臺北：中央文物供應社。
- 林國源譯（民74年），《現代戲劇批評》，臺北：聯鳴。
- 姚一葦（民81年），《戲劇原理》，臺北：書林。
- 姚一葦（民77年），《藝術的奧秘》，臺北：開明。
- 胡耀恆譯（民78年），《世界戲劇藝術的欣賞—世界戲劇史》，臺北：志文。
- 徐士瑚譯（1985），《西歐戲劇理論》，北京：中國戲劇。
- 徐鉅昌（民71年），《電視原理與實務》，臺北：新聞記者公會。
- 梅長齡（民78年），《電視的原理與製作》，臺北：黎明。
- 黃新生（民81年），《媒介批評》，臺北：五南。
- 黃新生譯（1994），《媒介分析方法》，臺北：遠流。
- 陸潤堂（民73年），《電影與文學》，臺北：中國文化大學。
- 曾永義（民66年），《中國古典戲劇論集》，臺北：聯經。
- 萬道清（民80年），《電視節目製作及導播》，臺北：水牛。
- 葉長海（民80年），《當代戲劇啓示錄》，臺北：駱駝。
- 葉長海（民79年），《戲劇發生與生態》，臺北：駱駝。
- 趙滋蕃（1988），《文學原理》，臺北：東大。
- 臺益堅（民77年），「喜劇中的世界」，《中外文學》，第十六卷第九期，頁113-122。
- 俞建章、葉舒憲（1992），《符號：語言與藝術》，臺北，久大。
- 蔡琰（民83年），《電視戲劇節目聯繫解釋與社會化功能》，國科會專題研究計畫報告。
- 賴光臨（民73年），《政令宣導與媒體效用之調查研究》，行政院新聞局專題研究。

### 英文部份

- Berger, A. A. (1992). Popular Culture Genre: Theories and Texts. Newbury Park: Sage.
- Burke, K. (1989). On Symbols and Society. J. R. Gusfield (ed.). Chicago: The University of

- Chicago Press.
- Castelvetto, L. (1974). "Aristotle's Poetics," in B. F. Dukore, Dramatic Theory and Criticism (Ed.). New York: Holt Rinehart and Winston.
- Cawelti, J. G. (1976). Adventure, Mystery, and Romance. Chicago: The University of Chicago Press.
- Comstock, G. (1991). Television in America. Newbury Park: Sage.
- Croce, B. (1992). Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic. trans. by D. Ainslie. London: MacMillan.
- Diderot, D. (1974). "On dramatic poetry," in B. F. Dukore, Dramatic Theory and Criticism (ed.). New York: Holt Rinehart and Winston.
- Esslin, M. (1991). "Drama as communication," in A. A. Berger, Media USA--Process and Effect(Ed.). 2nd Ed. N. Y. :Longman.
- Frye, N. (1957). Anatomy of Criticism: Four Essays. Princeton: Princeton University Press.
- Greene, R. S. (1956). Television Writing: Theory and Technique. N. Y. :Harper & Brothers.
- Hatlen, T. W. (1967). Drama--Principles and Plays. (Ed.) New York: Appleton-Century-Crofts.
- Hawes, W. (1986). American Television Drama. University, Alabama: The University of Alabama Press.
- Hirsh, E. D. Jr. (1967). Validity in Interpretation. New Haven: Yale University Press.
- Horace (1974). "The Art of Poetry" in B. F. Dukore, Dramatic Theory and Criticism (ed.). New York: Holt Rinehart and Winston.
- Jauss, H. R. (1982). "Theory of genres and medieval literature," in Toward an Aesthetic of Reception. trans. by T. Bahti. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Kaminsky, S. M. (1974). American Film Genres: Approaches to a Critical Theory of Popular Film. Dayton, Oh.: Pflaum.
- Kaplan, E. A. (1983). Regarding Television: Critical Approaches -- An Anthology (Ed.). University Publications of America, Inc.
- Kellner, D. (1980). "Television images, codes, and messages," Television, 7(4), 74.
- Neale, S. (1987). Genre. England: Jason Press.
- Propp, V. (1994). Morphology of the Folktale. Austin: University of Texas Press.
- Rose, B. G. (1985). TV Genres -- A Handbook and Reference Guide (Ed.). Westport, Connecticut: Greenwood.
- Rosmarin, A. (1985). The Power of Genre. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Seldes, G. (1950). The Great Audience. Westport, Connecticut: Greenwood Press.
- Todorov, T. (1976). "The origin of genres," trans. by R. M. Berrong, New Literary History, 8: 160.

White, H. (1978). Topics of Discourses: Essays in Cultural Criticism. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Wright, E. D. (1959). Understanding Today's Theater: Cinema, Stage, Television, Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall.

附錄一：神怪劇情節基本結構

編號	開場	目標	脫困	結局
1.	柳明被賦予收妖任務	證明具有收妖能力	得友人與法術相助收服妖魔	得到掌門人職務
2.	女孩與弟弟單獨看家	保障自己與弟弟安全	智取虎姑婆	全家團圓
3.	少爺欲報殭屍殺父之仇	消滅殭屍	得老人傳授法術擊敗殭屍	與郡主結成美眷
4.	禪師與妖魔發生衝突	降服妖魔	善心女子走靈貓靈貓繼續作惡	禪師降服靈貓
5.	賈柳誤得收妖任務	摧毀陰陽雙魔	由活佛與朋友相助解決雙魔	賈柳改邪歸正隨佛行善
6.	師徒遇殭屍失去生計	求活路與擊敗殭屍	得道士與警方相助剷除殭屍	徒弟得到師父舊識收養
7.	阿偏家破人亡與友結拜	發跡變泰與兄弟分享	遇雙鬼測試善心過關	得到財富
8.	張樂備秋試修無主孤墳	求取功名	得墳主相助得官並驅趕惡鬼	娶妻並獲得榮華富貴
9.	周公與桃花日久生情	保護桃花女性命	多重防範逃避天神追殺	愛情感動天神圓滿結合
10.	呼延良救援康王趙構	保障宋室遺族安抵南方	老將軍忠義感動蕃部共同抵禦金兵	泥馬變真馬讓康王渡河
11.	后羿射日	解救蒼生	心在百姓驅除水怪耽誤與嫦娥藥約	留在人間經歷生老病死
12.	張力被招賢帶蛇入莊	為莊主效力	拒入蛇腹取膽助主練功被害兩敗俱傷	張力遠涉百里為蛇求醫
13.	張陶不腳踏實地而負債	致富	陶器成精願望實現卻有如行屍走肉	張陶覺醒自此踏實賺錢
14.	小蟲捕魚時義救小海龜	幫助家計	海龜之母報恩致富引起貪心者覬覦	小蟲得美眷覬覦者破產
15.	阿土為母病賣身於員外	為母治病為己贖身	得龍女為妻醫治母病但遭員外欺壓	母病癒員外遭大水淹死

附錄二：歷史劇情節基本結構

編號	開場	目標	脫困	結局
16.	紫衣爲師復仇混入譚府	阻止紫衣練功滅府陰謀	劉伯溫偵破謀殺與其他罪行	譚與紫衣爲罪行付代價
17.	丁冲被栽贓爲殺人犯	求得平反	劉伯溫明察暗訪偵破案情	惡人伏法冤情昭雪
18.	得知方氏欲奪大明江山	阻止方氏叛國陰謀	劉伯溫用計智除反謀份子	方氏及相關罪犯伏法
19.	古芳入郡府偷荷蘭降書	向日人贖回兄長	國姓爺親討降書免臺灣落入日方之手	涉案者死亡降書回郡府
20.	素馨向郡王預警危險	保障鄭成功安全	素馨被挾持國姓爺親往解救遇險	歹徒被殺素馨遠走天涯
21.	王羲之寫成蘭亭集序	寄情於文藝	和尚鑑賞稱讚不已同時羲之遺失明珠	和尚明志自殺鵝腹尋珠
22.	李軒誤入深山人家	求見國姓爺並交予信物	國姓爺阻止山居者誤殺李軒	完成任務
23.	能透視的阿旺偷了金印	劉伯溫欲尋回金印	阿旺爲轉世活佛被邪教護法擄走	邪教之徒伏誅金印尋回
24.	惡徒想做教主征服天下	制止惡徒	劉伯溫得友人相助阻止惡徒操控殭屍	惡徒死亡劉伯溫脫險

附錄三：家庭劇、社會劇與其他劇情節基本結構

號	類	開場	目標	脫困	結局
25.	家	父鼓勵其子允傳與寶物	激勵懶惰的兒子圖強	兒子出門自食其力成功歸來	傳與打鐵工具一套
26.	家	王老爹爲女招親	找尋如意郎君	女婿竟爲無情無義之人	女兒死亡女婿失去一切
27.	家	何苦老來得子妻子早逝	愛心養育其子長大成人	不孝子爲所欲爲遭何苦棄河任之漂流	子功成名就父子相認
28.	家	老王勤奮犖得金煙桿	仰賴寶物從此享樂	停止耕種開銷增加以後生活無以爲繼	一無所有
29.	社	婉如得秘笈逃避追殺	追求安全	仇家殺害婉如摯愛追問秘笈下落	婉如習得秘笈之功報仇
30.	社	羊販爲治妻病遇賴半街	感化賴半街	羊販不計妻死前嫌拯救賴半街	賴半街不再仗勢欺人
31.	社	七仔不學好氣死母親	七仔欲以旁門左道騙錢	七仔與朋友聯合行騙村人群起攻之	遭全村毆打並落海淹死
32.	釋	羅足之母作孽死入地獄	羅足出家救母法號目蓮	佛祖准許目蓮探母但母苦刑不能減免	目蓮在陽世普渡眾生
33.	戀	窮書生與富女情定花園	結縭	女被許與錢勢之家縣官來論斷歸屬	書生愛心堅定娶得富妻



## 附錄四：登錄表

### 甲、電視戲劇基本資料

- 一、本集劇名或集數\_\_\_\_\_
- 二、本集所屬劇集或連續劇之劇名\_\_\_\_\_
- 三、本集長度為：1.三十分鐘 2.六十分鐘 3.九十分鐘 4.一百二十分鐘  
5.其他\_\_\_\_\_
- 四、播出頻道：1.華視 2.中視 3.台視
- 五、編劇：\_\_\_\_\_
- 六、導演：\_\_\_\_\_
- 七、製作公司：\_\_\_\_\_

### 乙、電視劇存在形態

(1)本大項為單選或複選，若出現複選情況時，請依最重要到最不重要之狀況，以1、2、3次序選項。

(2)若需勾選其他項目時，煩請註明狀況。

(3)不詳之資料請列入其他。

- 一、劇中故事演出的背景地點為：1.台灣 2.大陸 3.香港 4.歐美 5.其他
- 二、劇中故事演出的背景地區是屬於：1.都市 2.鄉村 3.市郊 4.野外 5.其他  
(註： )
- 三、劇中的室內背景多為：1.客廳 2.飯廳 3.廚房 4.臥室 5.書房 6.走道 7.浴室 8.其他  
(註： )
- 四、劇中的室外背景多為：1.內牆 2.庭院 3.巷道 4.大街 5.公共場所\_\_\_\_\_  
6.遊憩場所\_\_\_\_\_ 7.其他\_\_\_\_\_
- 五、本劇明顯地較常出現：1.內景 2.外景 3.差不多
- 六、本劇明顯地較常出現：1.人工搭景 2.自然實景 3.差不多
- 七、本劇時間背景為：
  - 1.過去\_\_\_\_\_ (春秋戰國、秦、漢、五代、隋唐、宋、元、明、清)
  - 2.近代\_\_\_\_\_ (清末民初、軍閥時期、抗日、遷台、50年代、60年代、70年代)
  - 3.現在
  - 4.未來
  - 5.其他(註 )
- 八、對本劇存在形態的滿意程度

低□□□□□□高

九、本劇情感參與程度：

低□□□□□□高

十、本劇理性參與程度：

低□□□□□□高

### 丙、電視劇之情節

一、故事經過：（若感到將用相同的詞句作答時，請思考使用別的詞句和方向來回答問題，空間不足時請用其他紙填寫。）

a · 開始時誰（和誰）怎麼了？

b · 他（或他們）想怎麼樣（目標）？

c · 在他想要完成目標時遇到了什麼事？什麼人？

d · 為什麼他（他們）想要完成的事不是能輕易成功？

e · 誰（什麼）是他（他們）的阻力？為什麼要阻止他（他們）完成目標？

f · 劇中明顯的衝突是什麼？他（他們）解決衝突的途徑或方法是什麼？

g · 劇中有誰爲了什麼緣故要幫助他（他們）？

h · 劇中誰是最高權力代表？此人有什麼決策？影響到誰？影響到什麼事？

i · 他（他們）面對危機是什麼？

## 古裝電視劇訊息公式

j · 他（他們）所經歷的最危險、最不可思議或最有趣的是什麼？

k · 他（他們）後來怎麼了？

l · 本劇劇情，與你曾看過的其他劇作有些什麼相同的地方，有些什麼重覆的內容？

二、你想這個故事在教育觀眾些什麼？

三、情節的基本模式大致可歸納為那一型？（見附件說明）

(1)愛情 (2)成功 (3)神話 (4)主角 (5)浪子 (6)復仇 (7)轉變 (8)犧牲 (9)家族

四、本劇語言的衝突為：1.無 2.有

低□□□□□高

五、本劇肢體拳腳的衝突強度為？1.無 2.有

低□□□□□高

六、本劇刀槍棍等器械衝突強度為？1.無 2.有

低□□□□□高

七、本劇顯現的性話題暴露程度為？1.無 2.有

低□□□□□高

八、本劇展演的性行為暴露程度為？1.無 2.有

低□□□□□高

九、本劇顯現主角面臨危機的強度為？1.失去生命 2.失去財產 3.失去快樂 4.其他

### 丁、電視劇之人物

一、最主要的人物：角色\_\_\_\_\_（例：男主角、女主角、父親、敵人……等等）

二、角色性別：1.男 2.女 3.其他（註：）

三、年齡：1.劇始\_\_\_\_\_ 2.劇終\_\_\_\_\_ 3.始終相同 4.其他

四、職業：1.劇始\_\_\_\_\_ 2.劇終\_\_\_\_\_ 3.始終相同 其他

五、婚姻狀況：1.劇始\_\_\_\_\_ 2.劇終\_\_\_\_\_ 3.始終相同 4.其他

六、經濟狀況：1.劇始\_\_\_\_\_ 2.劇終\_\_\_\_\_ 3.始終相同 4.其他

七、似社會中真實人物的程度：

八、請依據林丰盛（民67年）所列人格特質寫下五個詞來形容角色的個性：

戊、類型傳統：

一、仿照主要人物的職業或關係特性分類時，本劇屬於：

- 1.學生類
- 2.匪徒類
- 3.偵探類
- 4.武俠類
- 5.醫生類
- 6.警察類
- 7.家庭類
- 8.女性類
- 9.其他

二、依照劇情分類時，本劇是：

- 1.愛情文藝
- 2.詼諧喜劇
- 3.社會寫真
- 4.戰爭
- 5.恐怖
- 6.科幻
- 7.傳奇鄉野
- 8.歷史
- 9.災難
- 10.成人
- 11.兒童
- 12.宗教
- 13.其他