

傳播研究集刊

第一集

電視時裝劇類型與情節公式

蔡琰 著

國立政治大學傳播學院廣播電視學系副教授

國立政治大學傳播學院

中華民國八十六年十二月

摘要

電視劇情節多以社會大眾所能接受的思想與視聽符號為基礎，顯現多數人的願望和意志。不同類型的電視劇不但反映了社會大眾認知結構中對該類型的理解與期待，更展現社會對該類型電視劇內在結構的迷思。

本研究取樣於民國八十三年第二季之八十七件電視時裝單元劇，以戲劇結構理論搭配卜羅普（V. Propp）敘事結構概念為主要研究依據，針對電視劇之情節進行分析，並嘗試將出現最多次數的故事單元，歸納成為電視劇情節公式。

本研究發現，時裝單元劇之特定類型包括警匪劇、醫護劇、社區劇、師生劇、家庭劇、法律劇等。這些類型各自具備不同的情節公式，而這些情節公式又都分別反映了該類型的內容特徵。

整體來說，電視單元劇內容著重描寫正義與仁愛，劇中普遍充滿照顧和愛護，如家庭具備了和諧與歡樂，學校充滿道德與智慧，社區則展現互助和禮讓。然而這些電視劇的情節內容，顯然與新聞媒介所紀錄的社會現象並不契合。

本研究也發現，卜羅普敘事結構雖然能夠用於解析一般類型的電視劇，卻比較難以應用在本地電視劇中的師生劇和家庭劇。此種差異似乎凸顯了我國電視劇文化有異於西方電視劇之處：台灣的電視劇刻意藉重該類劇種以顯示道德教條與仁人思想，顯現了矮化觀眾心智的製播心態。

此外，電視時裝劇中理想化的人倫與社群關係，強化了「人情」在電視時裝單元劇的角色。易言之，電視劇中的「天理」，傳達了中國人的最高理想，形成理想化的人倫關係，或是理想化的社群與集體關係。電視劇中對「天理」的實踐，可謂正是電視劇積極建構的社會集體夢想與現代神話。

關鍵詞彙：電視劇、類型、公式

（本文於八十五年十一月收到原稿，八十六年四月審查通過）

Abstract

Television drama programs are always originated from the immediate society where the stories portray. By utilizing common social values and shared sign systems, television drama programs represent the mental structure and life styles of the audience to whom they are aimed to influence. Following the same line, we may say that different drama genres also reveal varied social myths embedded in the human cognition.

Dramatic theories from K. Burke, E. Scribe, V. Sadour, and structural methods from V. Propp were employed here to analyze 87 television dramatic programs collected in 1994. It is found that current drama episodes, which were generally developed to depict the modern lives in Taiwan, have included such major genres as gangster, medical, community, campus, family, and law types. Interestingly, each of these genres has its unique formula in the story structure, while each formula also reflects the characteristic of the genre to which it belongs.

Our data show that stories of justice and benevolence were represented most frequently in Taiwan's television drama series. Humanities, harmony, care, as well as right courses, wisdom, cooperation, and joy were the themes that could most commonly be found in TV drama stories. The way how such contents were presented, however, was quite different from the daily life that the news media have presented.

The study concludes that television drama programs did reconstruct the Taiwan society by using a specific linguistic form to describe the ideal relationships of the community with the Heaven. It seems that the final success in life and idealized relationships with the external world were the myths constructed by the television drama programs in Taiwan.

Keywords: Television, drama, genre, formula

目 錄

壹、研究緣起與目的.....	1
貳、相關文獻.....	3
一、類型與公式的意義.....	3
二、戲劇類型與公式.....	7
三、電影與電視的分類與公式.....	11
四、小結.....	17
參、研究方法.....	19
一、研究問題.....	19
二、取樣.....	19
三、方法及步驟.....	20
肆、時裝劇類型與情節公式.....	26
一、警匪劇.....	27
二、醫護劇.....	30
三、師生劇.....	33
四、社區劇.....	35
五、家庭劇.....	38
六、其他類型電視劇之情節公式.....	42
七、小結.....	44
伍、結論.....	46
參考書目.....	51

圖表目錄

表一：警匪劇最常出現之故事單元：「天眼」……	28
表二：醫護劇最常出現之故事單元：「杏林傳真」…	32
表三：師生劇最常出現之故事單元：「我們這一班」	34
表四：社區劇最常出現之故事單元：「街頭巷尾」…	37
表五：家庭劇最常出現之故事單元：「青春小鎮」…	39
表六：家庭劇最常出現之故事單元（續一）……	40
表七：家庭劇最常出現之故事單元（續二）……	41
表八：其他電視劇最常出現之故事單元……	43



壹、研究緣起與目的

過去一些研究曾經指出，由類型與公式概念了解媒體，應能找出媒體所存在的社會文化中之特定習俗與迷思（Berger, 1992; Kaminsky, 1991; 黃新生，1992；蔡琰，1995a）。而在當前台灣地區三家無線電視台（全民電視除外）製播的節目種類中，雖然娛樂及戲劇節目已佔全部節目總數的41%（臧國仁與鍾蔚文，1992），一般傳播研究普遍缺乏有關節目類型的分析報告。在論及三台電視劇的文獻中，我們更可發現電視劇的分類紛歧紊亂，顯示娛樂節目之電視劇分類方法迄今尚未能建立於相關理論或特定概念形式。

目前較完整的電視劇類型說明，可見於徐鉅昌（1982）、梅長齡（1989）等人論及電視劇分類的文章。簡言之，徐氏與梅氏係依據電視劇之製作宗旨、節目長度、觀眾對象、播出時段、集數內容、服裝、時代、戲劇所引發的情緒、表現手法、效果等項目進行節目分類，但兩位作者均未解釋或說明分類的依據與規則，因而易使讀者困惑於分類標準，亦未能滿足一般節目分類所要求的「使混亂狀態秩序化、規則化、或條理化」的原則（Berger, 1992）。

從文學角度觀之，作品的結構組織稱做「類」，每一類有其特殊的結構型式，謂之「結構特徵」。「類」以下若以主要樣式區分，則為「型」，型再以內容歸類，則又可細分為「屬」（趙滋蕃，1988）。嚴格來說，電視戲劇節目雖然無法併入文學的範疇，但是以「類」、「型」等概念思考其結構特徵與表現模式，應可成立。

另一方面，大眾媒介戲劇節目中的「基本結構樣式」，可稱之為公式（Cawelti, 1976, p. 33），就是各類（包括各型、屬）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。舉例言之，美國好萊塢西部電影中總有牛仔、有騎馬配槍的英雄、有不修邊幅的惡徒、有拳架、槍戰等（蔡琰，1995a）。而在中國戲劇中，窮書生多

年寒窗苦讀，終究一朝發跡，權貴公卿，也是戲曲情節一再出現的內容（田士林，1974），這些都是故事情節中有關「公式（formula）」的例子。

一般來說，電視節目中的通俗戲劇可視為是爲了大眾消費而生產的商品。這些商品爲了完成銷售目的，常充斥著生活中最熟悉、最易於被普遍接受的事物，不但包含了從歷史文化中流傳下來的公式性結構（如前述中國戲劇中的書生情節），也顯現著社會價值觀念與觀賞大眾深切的願望。因此，電視劇的類別與劇情中的公式或可以印證當前媒體所呈現的社會精神與文化迷思（蔡琰，1995a）。而從通俗電視劇中尋找媒體所呈現的戲劇類型與公式，以辨認我國社會文化中的精神習俗與社會迷思，正是本研究的探索方向。

本研究係作者繼完成討論電視「古裝劇」之特定公式與文化意涵後（蔡琰，1996），進一步藉電視所播映的「時裝單元劇」指認電視劇情節公式與其反映的神話與夢想。研究目的在探討

- 一、電視劇應如何分類？
- 二、時裝劇分哪些類？
- 三、各類時裝劇劇情有何公式特徵？以及
- 四、臺灣時裝單元劇類型與公式所展現的文化意涵。



貳、相關文獻

由於電視劇的內容不能與當前社會脫節，劇中情節所描寫的對象當是現代社會的生活或精神上的某種層面，或是現代社會所信仰且能接受的價值觀念與生活哲理。換言之，電視劇通常顯示了一般大眾容易辨認的象徵符號系統，而這套符號系統完全係依照製播小組（編碼者）與觀眾（解碼者）之間所共有的社會意識組成。爲了要使電視劇中的象徵符號系統（或訊息）能夠普遍獲得觀眾接受，必定要事先經過社會、政治、經濟、道德、信仰、以及美學種種條件的壓縮與過濾。如果戲劇訊息能同時經過觀眾以及製播者的認同而使節目存活與延續，即代表了電視劇的訊息模式符合大眾經驗中的標準模式或一般認知，明顯具有社會及文化上的獨特意義，充分顯露了社會大眾所共享的文化（蔡琰，1995 a）。

以下試就類型與公式的相關文獻，以及戲劇、電視劇、電影之分類方法與結果逐項檢討，以思考本文第一項研究目的：電視劇應該如何分類？本研究首先探討類型公式要素之內在屬性，即類型與公式的意義。其次，本研究將藉由有關「戲劇」的類型與公式，討論「電視劇」分類的依據。隨後，本文將續從電影與國外電視劇的分類方式，分析台灣電視劇分類的問題。

一、類型與公式的意義

依據博肯考特與哈肯（Berkenkotter & Huckin, 1995）的說法，時間、空間與修辭形貌（configurations）的概念是類型的基本內在要件。從幼稚園時期開始，社會即已將一系列的時間、空間、修辭、與事件概念重複傳輸給學童，協助他們學會在各種處境中取得適宜的類型化行爲，如正式餐宴上的飲食禮儀、不同餐具之使用等。因此，類型知識乃

是以「處境認知 (situated cognition)」之形式存在，並更進一步地形塑了人們對未來相似情況與處境的反應，提供適宜反應模式的基礎概念 (pp. ix; 7-8)。

博肯考特與哈肯指出，「處境認知」屬於人們的原始類型知識。類型在形成過程中，吸收並消化其他各種相關概念，形成較高層次與較複雜的認知結構。如劇作家善於轉換日常生活中的處境認知，將各種溝通行為中較具特殊個性之部分保存下來，寫入小說或戲劇類型。這種轉換過程使得小說與戲劇避免反映所有真實生活中的原始細節，因而成爲一種高度認知組織與發展的文化傳播樣式 (Berkenkotter & Huckin, 1995, pp. 9-10)。由此得知，當電視劇做爲社會文化的一環時，可協助我們看見轉換或「沉澱」之後的認知基礎與生活常規，並將日常溝通的特性以類型及公式的樣式呈現。

再者，有關類型的概念同時牽涉到對形式與內容的了解。透過教育與學習，人們知道在何種特定目的、情境與時空之下，哪些特定行爲之形式與內容，最適宜作爲日常溝通行爲。換言之，類型具有變動的本性，乃因溝通目的與情境必然隨著時間改變，而時間變動中所發生的新奇事件又會累積成新的類型知識。這種隨時間變動的內容，包括各種背景知識和新奇事件的綜合現象，影響了類型取舍與其相關之特性，也影響新類型形成的每個階段。一旦新類型隨時間更換成形，特定的內容變成習俗慣例，就標示了社會本體中的新常態、新知識、或不同意識形態 (Berkenkotter & Huckin, 1995, p. 21)。

陸潤堂 (1984) 在敘述類型的重要性與內涵時曾謂，文學類型 (簡稱文類) 是一種形容指示，也是一種信念的宣稱；文類可以促進文學作品的實際構成，並且指示了一系列的期待 (頁144-145)。王夢鷗 (1992) 則認爲，文學中的現成符號或大眾所共有的文字就代表了文類的美學工具，可方便作者創作，亦能幫助讀者了解作品的意義。

在美學領域中，王朝聞 (1981) 曾從藝術作品的總體表現討論類型問題。他指出，當藝術作品的內容與形式具有共性時，即可分爲一類，以便與另一類藝術作品有所區辨。依此來看，若從較大層面分類，藝術可以分成工藝、建築、彫刻、繪畫、音樂、舞蹈、文學、戲劇、電影

等；以上每一類藝術還可以再分析、歸納為一些不同樣式，稱之為「體裁」。

在藝術作品的類型特性方面，王朝聞認為不同藝術種類各有其特殊規定與規律，因而界定了類型公式的特質（頁257）。王氏甚至極為肯定藝術領域應該深究類型與公式的區辨與特性，因為「具體揭示不同藝術種類的特點和規律性，可以幫助藝術創作更好地掌握和發揮各門藝術的特長，並且彼此取長補短，相互促進，有利於藝術整體的繁榮發展（頁257）。」由此可見分類與各種類型的公式性內涵，在文學與美學創作上均具重要特殊地位。

美學家朱光潛（1994）亦曾對類型概念有清晰的說明。根據朱光潛，類型是古典主義藝術家模仿自然時最為重視的選擇標準：「所謂『類型』就是全類事物的模子。一件事物可以代表一切其他同類事物時，就可以說是類型（頁85）」。朱氏曾如此解釋古典派的類型主義：

比如說畫馬，你不應該畫的祇像這匹馬或是祇像那匹馬，你該畫得像一切馬，使每個人見到你的畫都覺得他所知道的馬恰是像那種模樣。要畫得像一切馬，就須把馬的特徵、馬的普遍性畫出來，至於這匹馬或那匹馬所特有的個性，則『瑣屑』不足道（頁85；引號內出自原作者）。

由此可以推知，從認知上來說，類型概念係指特定事物或方向（如朱光潛所說之「一切馬」），而公式則指類型（如「馬」）的特徵或普遍性。

然而，古典派的類型主張（如朱光潛）在近代藝術思潮的衝擊下卻似乎顯得平凡，因為古典類型理論強調公式概念，而近代藝術追求的卻非舉世皆準的規格，而是個別特質。因此，在美學家批評類型美與現代美的衝突時，我們可以發現朱光潛所指稱的類型，與尼爾（Neale, 1992）強調的類型，均為普遍相同中有著差異，變化中卻有公式性規律的藝術。我們甚至可以這麼說，類型概念依靠著模式／形式／風格／結構上的公式性特徵，把作者、作品、觀眾聯繫在一起。

此外，有關公式之功能性解釋，以俞建章、葉舒憲（1992）兩人之

介紹最為詳盡。俞建章與葉舒憲指出，公式是約定俗成的產物，具有集體性和歷史性的特點（頁300）。他們認為，公式作為美學符號的屬性，就在溝通：

在藝術作品中，所有具有符號指涉意義的功能單位，都是具有約定俗成的規範。它們對於解釋形成的作用，在本質上等同於語言（也包括非語言）規範的解釋功用。具體地說，符號的解釋者（即信息的接收者）就是根據這些符號功能單位的約定性……來解釋符號編碼的（頁297）。

例如，中國傳統繪畫與戲曲均充斥著公式概念與手法，如竹、蘭、梅的運筆與用色曾經經過眾多約簡手續，逐漸地被觀賞者和藝術家共同承認，轉而成為社會的約定俗成。其他水墨畫中所表現的山石斧劈以及各種皴法，以及戲曲中的叫板、亮相，亦曾歷經相同過程而為社會大眾接受。

由以上這些範例可知，一旦藝術表現手法成為公式化，就像語言一樣有著規律性；但這並不代表公式不會改變。相反地，公式會隨著社會變遷與創新需求而改變，只是公式的改變通常會在不破壞溝通原則下進行（俞建章、葉舒憲，1992）。

在美學史的撰寫過程中，由於分析者角度的不同，藝術曾被劃分成各種不同類別。王朝聞（1981）在文獻中曾經指出幾項研究分類的基本依據，可以同時做為質化或量化研究的分析考量或研究基礎，值得重視。然而若單純地從王朝聞之分類單位（如時間、聽覺、或色彩等）進行分類研究，似乎又只能看到作品的肢離現象，難以維繫研究對象之整體觀，尤其無法分析作品之精神和表現。因此，研究者除了尊重王朝聞所言，即作品分類不能脫離內容與形式的觀察，更應重新思考王朝聞提出的作品分類依據，即作品時空之「存在形態」、視聽覺或想像等「反映途徑」、線條、色彩等元素之「物質手段」三者，並隨之進行上下層級思考而非王氏所言之左右平行思考。也就是說，分類應先以上述三者中之「存在形態」做上層分類依據，再接著考量「反映途徑」與「物質手段」之特性，並據以分類。

以本研究所探討之電視劇類型為例，可以先依據「存在形態」上時間或空間之不同，將電視劇劃分為現代劇／歷史劇、台灣劇／香港劇等類型。次者，再依視覺、想像、色彩、語言、人物、情節等「反映途徑」中之公式化特質，觀察各劇中之獨特規律，分出現代劇、台灣劇中之不同「型」。

本小節簡要地探討了類型與公式的概念與分類方法，發現對公式的要求是生活與美學中極為重要的規律性活動。類型與公式不僅是認知與行為的基本概念，更是文學與美學作品中約定俗成的產物；類型與公式有時甚至演變成規範作品的溝通符號，具有特定意義。然而本節也發現，過去雖然在文學及戲劇領域中未明確指出分類的依據，卻有王朝聞（1981）試圖從美學角度詳盡說明分類之概念，其分類架構與分析單位似乎適合做為電視劇分類研究之基礎。

二、戲劇類型與公式

從希臘時期開始探索文學與戲劇分類的問題之後（蔡琰，1996），羅馬的霍瑞斯（Horace）和中世紀義大利的卡斯特維托（Castelvetro，見Dukore, 1974）均不贊同以混合方式描寫戲劇中的對象與風格（如在悲劇中摻雜喜感）。但一直要到十七世紀法國新古典主義時期，才開始講究純淨式的類型，也因而開拓了明確的公式概念。在法蘭西學院的新古典主義文學運動中，曾把戲劇分成悲劇和喜劇兩個類型，並視其他樣式的戲劇為劣等，因為它們「不純淨」。這些不純淨的「劣等之作」，對法蘭西學院來說並非嚴肅創作，不僅「不值得批評家來批評」，它們還是「沒受過教育，沒有鑑賞力的作家寫的，稱為『非法』戲劇」（胡耀恆，1989，頁223-225；雙引號出自原作者）。從法蘭西學院對悲、喜兩類戲劇的「格式」要求中，也可發現描述極為清晰的公式符碼；這些公式是劇情中必要的條件，不可踰越。一個好的劇作家不能破壞「格式」的規則，否則就會「受到制裁」（胡耀恆，1989，頁225）。這些公式性規格包括：

悲劇的人物不是統治者就是貴族，故事是關於國家的存亡、統治者的殞落，諸如此類；結局是悲哀的，文體是崇高而詩意的。相反地，喜劇的人物來自中、下層社會，故事是關於家庭內或個人的私事，結局是快樂的，文體的特色之一是運用口語。……〈劇作的〉準則在人物的刻劃中最為明顯，每一種年齡、階級、職業、性別都有一定的特色（頁225；〈〉出自本文作者）。

嚴格來說，這些公式事實上流傳自早期希臘與羅馬時期所產製的演劇習俗慣例，並非當時的法蘭西學院所發明，也沒有一定的道理與規定。例如，希臘悲劇中的主人翁都是王公貴族，而羅馬喜劇則都在描繪一些家庭中所發生的各式各樣瑣事與誤解。但是到了十七世紀，這些類型與公式卻演變成爲批評一部作品是否「適當」與「恰如其份」的準繩。

在接續的年代裡，因爲書籍增多，讀者群擴大，類型隨之增多。誠如王夢鷗（1992）所言，類型的觀念改變了，不再是條例的、規律的；既不限定種類的數目，也不再替作家立下規範，因而演變爲描述性的意涵。十八世紀法國啓蒙思想家狄德羅（Diderot，見Dukore, 1974）曾明指戲劇從悲劇到喜劇兩種類型之間尚有一大段間距，可以包含描寫荒誕和惡癖的「快樂喜劇」、寫美德和人類職責的「嚴肅喜劇」、以及描寫家庭不幸的悲劇，或是撰述大眾災害或偉人受難的悲劇。近代戲劇理論家葉長海（1991）則進一步說明狄德羅其實是用描寫對象以及主題來區分戲劇，包括一種描寫「具有個性的人物」的悲劇，或是描寫「代表類型的人物」的喜劇，以及第三類描寫「人物關係的情境」的嚴肅戲劇。

經過上一個世紀狄德羅之後的發展，本世紀的戲劇類型已演變到在悲劇類中又有希臘悲劇、伊莉莎白時期悲劇、英雄悲劇、恐怖悲劇、家庭悲劇等各型。不僅於此，戲劇理論家已經看到「戲劇的分類並不存在明顯的分界線」，「只有那些最拘泥陳規、最矯揉造作」的戲劇家才會專注於悲劇與喜劇的截然分野（參見徐士瑚，1985，頁237）。因此，徐士瑚認爲，戲劇的分類在悲劇到喜劇之間還可列有：沒有喜劇成份調劑

的悲劇、劇中多少寫入歡樂成份的悲劇、悲喜劇（可依悲喜摻雜的程度續分為三個亞型）、勸善懲惡劇、結局圓滿的正劇、沒有完全圓滿解決的正劇、正劇-喜劇、諷刺喜劇、喜劇等九項。而依據這種「不拘泥陳規」的分類方式，可續將喜劇類再分為鬧劇（farce）、浪漫喜劇（comedy of romance or comedy of humour）、諷刺喜劇（comedy of satire）、風俗喜劇（comedy of manners、comedy of wit）、文雅喜劇（The gentel comedy）、陰謀喜劇（comedy of intrigue）等多項，分類標準則是基於「滑稽可笑成份的種類是如此的互不相同，並各有明顯的特徵」（頁277）。

以上這些分類，還只是在悲劇與喜劇之間依結果與情緒所區分出的類型，尚未論及戲劇史上以宗教內容及演出形式明顯有別於其他類型的中世紀道德劇（morality plays）、神蹟劇（miracles plays），也未論及悲劇與喜劇間也可以依歌舞成份的多少、幻覺程度的高低、時代與地域因素等進行不同分類，可見戲劇分類的問題在過去實無明確之系統或理論可茲遵循。

在徐士瑚書中（1985）較未給予篇幅的中世紀歐洲戲劇類型，我們可以在文泉（1973）所撰之論文中找到明確的補充文字。文泉雖然沒有說明究竟係以何種角度體認各種戲劇類型，但是形式、內容、風格似乎都是文泉所依據之基礎。按文泉之意，中世紀不同的宗教劇即可分成聖喬治劇、散文劇、神蹟劇與使徒劇、神祕劇（mystery plays）、道德劇、鬧劇、與插劇（interlude）。而歐洲文藝復興以後的各類型戲劇，似乎亦可依據內容、結構、與思想來分類，文泉就列出了社會問題劇、傳奇劇（melodrama）、佳構劇、怪誕劇、哲學劇、愛國劇和學院劇等類別。

另一方面，無論戲劇屬何種類型，其情節均有特定基本架構。如上節所述之中國傳統戲曲中的公式（程式），就是要幫助編導、演員以及觀眾進行對話與溝通之用。俞建章與葉舒憲（1992）曾定義戲劇中的公式為「一種表演藝術的單元」，或是「關於動作、唱腔以至念白的規範。公式不僅包括動作、身段、臉譜、唱腔和曲調，而且更重要的一個特點，就是它也包括在什麼樣的語境中使用什麼樣的動作、唱腔等等的

不成文的規範」(頁298)。因此，演員一上臺、敲鑼、亮相、叫板，觀眾一看就懂了角色的年齡、性別、地位、境遇和心情。尤有甚者，中國戲曲中的公式甚至允許觀眾在與藝術創作者之間共享約定俗成時，將自己的生活經驗和想像補充到劇情之間。

姚一葦(1989)則謂，戲劇情節的基本結構秩序就是由公式所規範。姚一葦指出：

藝術必要為秩序的形式。所謂秩序的形式，即其前後各部份必相互關連成爲一個統一體，戲劇尤其如此。是故戲劇不是任意的、漫無目的的模仿人生。它在如此複雜的人生中只截取一個或少數的片段，這一個或少數的幾個片段之間相互關連成爲一個整體，一種有組織的密切相關的行爲，以及由這一行爲所造成的一系列情境的改變，其關係永遠爲：A--B--C……，即由情境A演變爲情境B，再由情境B演變爲情境C……此種具〈有〉頭、中、尾的結構的形式。上述「ABC……」〈的〉公式係戲劇的基本架構(頁320；〈〉爲本文作者所加)。

由以上所引各件文獻觀之，不但一件事物的類型會隨著時代變遷與審美需求而不斷變動，連戲劇類型的名稱與實際內涵也會隨國情而各有變化。隨著時代的演進，類型與公式的重要性益發受到重視。如英國現代著名導演彼得·布魯克即曾表示，最強而有力的喜劇係紮根於原始模型、神話、和反覆出現的基本情況，這些戲劇不可避免地、也牢牢地生長於社會傳統之中(童道明，1993)；這個說法指出了類型與公式其實與社會歷史和文化背景間有深厚的互動。本文作者因而深信，不論從歷史源流、現況、或理論去追尋，我們應該可以辨識出目前所播映的電視劇類型以及類型中的公式，從而也可以發現電視劇作者與觀眾所具有的共同心理與社會迷思。

三、電影與電視的分類與公式

雖然過去一些有關電影與電視編劇的教科書對類型概念之說明並不完整，但是這些作者卻一致認為電影與電視劇的確有類型與公式存在，因而在文字之間不時引導讀者（學生）往類型與公式的方向思考。姜龍昭（1988）曾建議讀者應該清楚辨認電視劇的類別，包括單元劇、劇集、連續劇、以及新近衍生出來的單元連續劇與劇集式連續劇（頁110-114），但此種分類方式其實與電視劇內容並無相關之處。

國外編劇人凱特榮（Catron, 1984）則認為，腳本的形式由類型決定，但是類型一詞與「風格」似乎可以互換（頁25）。至於劉文周（1984），則一面批評電影電視編劇不應流入一般老套模式，如故意刻畫「刻薄的」房東角色、或是「多嘴多舌的」家庭主婦、「老奸巨猾的」商人、「好吃懶做的」敗家子、「搬弄是非的」長舌婦等，另一方面卻又提示編劇要從人物的生理、心理和社會三方面去了解 and 把握人物。這種說法導致劉氏在說明人物時，完全落入了公式化的思考框架而不自知。例如，劉氏曾在文中舉例：

男女自小就有差異，男孩子比較粗野好動，喜歡玩槍動刀；女孩子比較溫柔恬靜，喜歡玩花舞蹈；……美麗的少女可能好出風頭，態度傲慢；醜的少女可能膽小怯懦，態度比較謙和，甚至有自卑感。……健康的人通常是樂觀，進取，活力充沛，情緒穩定，充滿希望。一個病弱的人比較消極、悲觀、意志薄弱，情緒不寧，容易發脾氣（頁72-74）。

從這些教科書中的類型來看，電視劇中的情節和人物刻劃容易陷於公式化，似乎是種難以避免的結果。

張覺明（1992）的電影編劇書曾簡單地以形容詞說明類型意涵，如緊張刺激的警探片、音樂歌唱的文藝片、詭譎懸疑的推理片、輕鬆明朗的喜劇片、以及哀怨纏綿的悲劇片（頁170）；這種簡介方式可能是受到赫爾曼（Herman, 1974）以「構成形式」區分電影腳本的影響。赫氏先

將電影分類為西部片、喜劇片、罪孽片、通俗劇情片、劇情片和其他六種，然後在這六種之中再細分為四十多種亞型，但其結果不僅遺漏了一些普遍可見的類型，也導致某些類型重複出現，如「動作片」就分別列舉在西部類、罪孽類、通俗劇類及劇情類中。由此觀之，或許區別影視作品的方式應該類同區別文學與藝術作品，先依據某標準分出「類」，再於類別之下分出獨特的「型」，一方面免除混淆狀態，一方面亦可使分類結果對作品具備說明的功能。

從有關電影類型與公式的討論來看，我們或可推論電影文化批評者，如格藍特（Grant, 1986）與卡明斯基（Kaminsky, 1991）等，似較其他領域的學者更關注類型與公式訊息對社會文化的影響。學者一般認為類型指「種類」，即某種因題材、主旨、或技巧所造成的不同電影形式（Sobchack, 1986, p.102）；或認為類型的發展是一種再製文學的歷程，而「類型片」可謂是好萊塢故事系統的典範樣式，基本上是種變化與規律的遊戲（Klinger, 1986, p. 88; Neal, 1992）。但類型也是一組或一群相似的作品體系，建立於對某種主題之共享上，可以藉此讓觀眾辨認出一種影片的特定風格或種類（Kaminsky, 1991, p. 9; Berger, 1992）。一般來說，曾在文獻中指明的電影類型有西部片、科幻片、恐怖片、幫派片、戰爭片、偵探警匪片、怪物片、歌舞片、日本武士片與中國功夫片。

討論類型與公式概念最為詳盡的作者卡威蒂（Cawelti, 1976）則稱公式性故事是社會中極為重要的美學與文化現象，類型與公式中所共享的習俗慣例是集體性的藝術行爲。卡威蒂認為，雖然我們常以次文學、大眾藝術、或低俗文化稱呼類型化或公式性作品，我們仍應重視透過這些概念所反映的文化樣式以及其對文化所造成的影響。尤其是當類型與公式性作品乃是為了滿足觀眾娛樂與逃避之目的而產生，這些利用想像力所建構出來，可供安身的替換性世界，其實具有不容忽視的文化建構力量（頁5-13）。

此外，卡氏並在文中指出，類型與公式的分析和神話與象徵的分析、傳播研究、社會心理評析彼此密切相關，因為類型與公式反映著特定時期的社會心理需求和文化態度。不過，卡威蒂解釋，公式在很多方

面「與傳統類型概念相似」：公式是情節種類，是「敘事或戲劇習俗慣例之結構」，也是「故事原型結構中的特定文化性主題和刻板印象」（pp. 5-6）。這種說法又與王朝聞等人對公式的論述不盡相同而顯得較為混淆。

綜合卡威蒂和其他作者之論述，我們可發現事實上類型與公式的概念是明確有別的。類型是一種或一類相似的作品，而公式是結構出作品相似性的條件或特徵。因此，我們可透過相同之公式歸納、組合成類型，但公式之相異又區別出不同類型。同時，相同公式中必然存在著創新手法，公式之相異又與觀眾對類型的期待相去不遠。

有關類型與公式的另一位重要論者柏格（Berger, 1992）除了認同卡威蒂之詮釋外，也建議類型與公式研究是種相當重要的媒介分析與批評方法，並且是解釋每一份文本所必須考量的技巧（pp. xvii-xviii）。柏格依照節目宗旨與節目所能引發的情緒高低，將所有電視節目分為紀實類（actualities）、競賽類、說服類（persuasions），戲劇類四種。其中，戲劇類是所有媒介和電視上最重要的傳播形式之一，包括連續劇、情境喜劇、警察劇、冒險／動作劇，和醫療劇集等。

柏格進而引用卜羅普和索緒爾的理論，說明情節、角色、與角色目標在戲劇故事中均會依照某種規則發展，讓分析故事者找到其中的邏輯。事實上，柏格也引用了特定條件，包括時間、地點、男主角、女主角、反派、配角、情節、主題、服裝、交通工具，和武器等十一項，據之辨別了西部故事、科幻劇、偵探劇、間諜劇在上述條件中的公式化特徵。依此觀之，柏格的文獻可稱做是解釋類型與公式最具體的參考資料之一。

另一方面，現代商業性電視節目依照藝術手法所產製的戲劇節目，很少被直呼為「藝術」。艾倫（Allen, 1992）指出，在電視廣告商不斷打擾節目進行的同時，觀眾多指認節目為廣告式訊息，無法認真地以觀賞藝術的眼光對待電視戲劇。電視自始即被視為是宣傳與廣告的媒介而非藝術殿堂，電視與觀眾間的關係也僅能留存在社會層面而非美學層次（p. 8）。至於電影也因一再地以新手法組合老故事來吸引觀眾，因而與電視同樣地存有大量商業考量（Kaminsky, 1991; Kozloff, 1985）。本

節將討論電影與電視的類型與公式，以做為下節分析電視劇之借鏡。

以國內電視劇分類文獻而言，賴光臨（1984）曾在一篇對電視劇喜好的調查中，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。這樣的分類與傳統中國題材的分類方式相去甚遠，顯然是以國外類別為鑑（蔡琰，1996）。賴氏同時以題材（如社會寫實、災難）、內容（警察、戰爭）、樣式（卡通、音樂舞蹈）為分類基礎，更忽略了戲劇可以採取不同樣式（卡通、音樂舞蹈）演出相同題材（愛情）或內容（科幻），顯示電視劇的分類仍然呈現混淆的局面。

嚴格來說，賴氏分類的結果與前節所引之徐鉅昌（1982）、梅長齡（1989）類似，均無法顯現類型的基礎乃在於某種特徵與特性。徐氏與梅氏兩位作者雖指明分類係依內容而來，但其類型卻內容與形式混雜，如悲劇、古裝劇、喜劇、科幻片等（梅長齡，1989，頁524），無法展示上述作品內容的差異，因為著古裝的演員一樣可以演出悲劇或喜劇，而幽默睿智的喜劇亦可能同時具備科學幻想或以古裝呈現。

同樣混淆地局面也出現於萬道清（1991）對類型的說明。該作者先將電視節目分成戲劇類與非戲劇類，然後將兒童、宗教、婦女等節目都歸屬於後者，摒除了這些節目以戲劇型式呈現的可能。另一方面，在戲劇類的節目中，萬道清指出連續劇、喜劇、西部打鬥劇等類型，卻忽略了一部電視劇可能可以同時是連續的、喜劇的與西部打鬥的。

壯春雨（1989）曾在文獻中指出，大陸電視劇類型走向多樣化是一九八二年以後的事。壯春雨如此描述：

……電視劇開始改變清一色品種的面貌，單本劇、短劇、小品、連續劇、系列劇、戲劇集等體裁樣式逐步齊全。在題材方面，現代劇、歷史劇、古裝劇、傳記劇、戰爭劇、偵探劇、兒童劇、科學劇、音樂劇等樣式相繼出現。在風格方面，戲劇型、電影型、小說型、散文型、報導型、政論型等樣式也都有嘗試或成功之作（頁13）。

此地，壯春雨的分類依據明顯地係建立於體裁樣式、題材、與風格，較其他現有之電視劇類型來得清楚。由此可見，分類必定要清楚地依據某種特徵（如壯春雨之方式），或則依據前述王朝聞之理論，以「存在形態」、「反映途徑」、「物質手段」三者為基礎進行層級思考，並據之以分類，其結果才能顯現「類型」之異同。

有趣的是，上述有關電視劇分類混淆的情形同樣反映在國外文獻，顯示分類的問題並未被認真地思考。如羅斯（Rose, 1985）在探討美國電視節目類型時，曾將節目分成戲劇類、新聞類、兒童類、訪談類、紀錄類、體育類、綜藝類、教育文化類、與廣告類節目。在羅斯撰寫的書中，戲劇類又包括了警察類、偵探類、西部類、醫生通俗劇類（medical melodrama）、科幻類、情境喜劇、連續劇、電視電影（made-for-TV movies）、和紀錄劇（docudrama）等各自獨立的型。羅斯的分類既未註明為何電視劇有這些類型，也未呈現各類型間的異同或特定的公式化要素。

從相關文獻來看，類型中的公式化要素、情節或視覺特徵，應能幫助大眾分辨類型。如偵探類與警察類在情節故事及人物塑造上可能相近，但是前者的人物可能穿著便服辦案，後者則以制服查訪。又如果兩者均著便服，至少警察類在辦案時較可能會出示證件或展示警徽，而偵探則不然。藉由這些情節上的不同之處，觀眾應能區分警察劇與偵探劇。同理，西部類及未來科幻類在服裝（牛仔服相對於太空人制服）、用具（鵝毛筆、電腦）、武器（左輪、雷射光）、交通工具（馬車、太空船）上也極易區別，各自有其明顯獨特的樣式。但除此之外，羅斯所提供的其他類型則分辨得難見端倪，因為某一劇種也能呈現另外劇種的內容，如西部類中可以演出有關醫生的通俗劇，而西部牛仔也可以扮演偵探；更糟的是，每種劇種看起來都可以同時是通俗劇、情境喜劇或連續劇。

事實上，觀眾很難從羅斯所指的通俗劇（melodrama）或情境喜劇了解電視戲劇節目的類型。通俗劇在英語世界裡，指以音樂（melody）一字做為字首的戲劇，自十九世紀以來即已建立重用音樂以引發觀眾摻雜悲喜情緒的傳統。一般說來，若以戲劇所引發的情緒效果分類，可粗

分爲悲劇、喜劇、鬧劇、與通俗劇四種（Wright, 1972）。通俗劇的特徵即在具有偏向悲劇性情節或某種嚴肅情節，但無法發揮悲劇所能引發的淨化（catharsis）效果。例如，通俗劇具有希臘經典悲劇中緝兇、亂倫與追殺的驚險、懸疑、苦難、殘暴等情節，但其結局常與悲劇背道而馳——英雄通常在劇尾獲得成功、正義，而非悲劇情節中之失敗或犧牲生命。

一般而言，通俗劇是爲了社會大眾而寫的情節劇，充滿了奇情與冒險刺激。這種劇種的目的其實與鬧劇相近，是在娛樂觀眾，或提供觀眾對現實世界中各種俗務的短暫逃避。通俗劇提供了觀眾驚與喜的滿足，卻不以傳達嚴肅人生意義或求生目的爲主要情節。

雖然目前電影與電視劇各類型混雜，但只有通俗劇和鬧劇等劇種大行其道，很少有（古典）悲劇或（高級）喜劇（high comedy）出現。因此，羅斯論電視劇類型時所指稱的通俗劇種，實際上不應該獨立脫離其他各種類型。換言之，羅斯論述中所舉出的警察類、偵探類、西部類、醫生類，在電影和電視劇中其實幾乎都屬通俗劇，而無所謂的「醫生類通俗劇」或其他通俗劇等類型（蔡琰，1995a）。

其次，羅斯曾以「角色職業」做爲戲劇類型的區分基礎，如警察類、偵探類、醫生類；亦曾以「內容」分類，如通俗類、科幻類、西部類；更曾以「形式」分類，如連續劇、情境喜劇；最後，尚有以「拍攝／製作」手法區分戲劇類型，如紀錄劇、電視電影等。這種將角色職業、情節內容、表現形式、拍攝與製作手法通統都用來做爲分類依歸，卻不提供系統性的說明，難免會產生分類困擾。

舉例而言，情境喜劇與前面所述的警察類、西部牛仔類、偵探類、醫生類等以主角職業爲區分依據的類型其實並不衝突，電視劇就可以演出警察類的情境喜劇、西部類的情境喜劇等。這種混合演出方式，顯示了羅斯的分類基礎無法明顯區分各類戲劇的形式特徵，失去了分類的目的。再者，羅斯所提出的分類方式，也很難幫助觀眾了解現代社會中各種團體（如家庭、公司、班級等）間之輕鬆有趣、或感人心懷的故事在類型上的差異。

本研究認爲，電視劇分類時應該先訂定層級，如先依據時代區分

古、今、未來等類型，再依個別時代區分內容（愛情、戰爭等），並在特定內容之下續依表現形式（寫實、表現、超現實等）分類，或更進一步在形式之下按角色與製作手法平行區分，如角色之下可再以職業區分類型，或在製作手法之下以用鏡方法區分類型等。

四、小結

本節分別從類型與公式的意義、戲劇的分類與公式、以及電影與電視的分類與公式三方面探索電視劇應該如何分類。綜合上述可知，人們通常自抽象的意識出發，把意義分成類型，然後利用類型中的公式了解意義特質。文藝工作者與藝術文化觀察者都會借重類型與公式概念來創作，或用以了解他們所面對的個別規定與特定寫作格式。但是文學與戲劇界除了辨認了基於審美需要與表現手段的不同所區分的各種類型，兩千年來中西不同的文學、戲劇學家對分類的標準始終未曾統一。從文獻觀之，這些分類的基準包括了下述各種方式：

- 甲：作品本身的：
1. 內容、主題、素材（如戰爭劇）
 2. 目的、功能、效果（宣傳劇）
 3. 角色人物（偵探劇）
 4. 結構、組織（五幕劇）
 5. 表現要素、表現手法、風格、韻律、視聽反映途徑（寫實劇）
 6. 時間背景（古裝劇）
 7. 產製之空間（港劇）
- 乙：作品相關的：
1. 演員（旦本劇，即以女性為演員之戲劇）
 2. 作家（希區考克劇）
 3. 觀眾（兒童劇）

由此可知，基本上類型是種流變的概念；分類並非由某種特定方法決定，而須依靠分類者的目的和需要。分類雖然替作家立下了創作規模

或典範，卻不能限制藝術的創新。基本上，分類最重要的特性，是要能對作品具有描述性質。美學理論顯示，在藝術創作中，各項明確的「約定俗成」會造成特定的表現手法，而一旦這些手法轉換為公式，就會對藝術創作產生像特定語言符號一樣的規範作用。但另一方面，公式又會在不破壞社會溝通的情況下，隨著社會變動而不斷創新。

在本節中，本研究曾從認知心理學與文學領域試圖說明類型與公式的基本概念和歷史流變。本文亦曾嘗試在戲劇領域中整理前人分類的依據和軌跡，但是僅發現王朝聞之科學化且系統性的分類理論，即以時間、空間等存在形態，視覺、聽覺、想像等反映途徑，和線條、色彩、語言等物質手段做為藝術作品之分類基礎，可供一般研究參考。

最後，電視分類類同電影分類，多以內容樣式區別類型。但是電影與電視領域對類型與公式的看法與文學與戲劇受制於現象解說或理論建構的情形不同。在電影與電視劇的分類討論中，我們可發現較多有關文化及社會面向的探討，超越了文學及戲劇領域所關心的範疇。

在接下來的討論中，本研究將借重王朝聞的分類方法，將現有電視劇分為時裝劇與古裝劇，然後續以結構分析方法分辨目前電視時裝單元劇的類型與公式，最後再探求時裝單元劇公式內容的文化意義，藉以具體獲取台灣三台電視時裝劇之類型、情節公式，與文化內在屬性。



參、研究方法

一、研究問題

本節首先定義本研究所關切的類型、情節、公式等名詞，並解釋研究方法，隨後說明歸納現有電視劇類型和公式的邏輯與步驟。

本研究有意探索的問題包括：

- 現今台灣無線電視（三台）上演那些類型的時裝單元電視劇？
- 時裝單元電視劇中，各類節目有哪些情節公式？
- 電視劇的類型與公式向大眾傳播了那些迷思？包括了哪些夢想與願望？

二、取樣

本研究隨機選取民國八十三年第二季（即四、五、六三個月期間），在國內三家無線電視臺所演出的電視單元劇作為研究樣本。在本研究中，「單元劇」指人物、故事不相連接，至多兩集為一單元之電視劇，或人物相同、故事不連續，每週播出一次的劇集故事（蔡琰，1994）。

依據《電視週刊》在此期間所列出之所有單元劇，本研究原本蒐集樣本總數為二百四十八集，但實際符合本研究所定義之單元劇種僅約兩百個樣本，其餘超過三個播出時段的連續故事則捨棄未用。有些樣本因為沒有錄到完整劇情，包括沒有上集或下集，或沒有錄到頭尾，均被刪除。尚有樣本因資料登錄不全、開放問題部份答案過於簡短，捨棄不予分析。而單元劇演員為古裝打扮之扮相時，另做其他分析與討論（蔡琰，1996）。

總計本文共使用八十七集時裝單元劇來討論類型和公式。在取樣季

節中，八十七集完整時裝單元劇樣本分別來自「天眼」、「街頭巷尾」、「週日劇場」、「法窗夜語」、「愛的進行式」、「佳家福」、「一樣的月光」、「我們這一班」、「杏林傳真」、「納桑嘛谷我的家」等劇集。

六位國立政治大學傳播學院修習過戲劇概論、電影原理、與電視製作課程的大學部學生協助本研究完成資料轉載之登錄工作。在登錄資料前，登錄員曾事先測試資料登錄表的適宜性，並以修正後的登錄表練習轉載任選之電視劇一集。在正式登錄資料前，登錄員並曾集體開會，討論問卷中各項問題的內涵與作答方法。經過對隨機抽取的一集三十分鐘電視劇所做的相互同意度調查後發現，在電視劇基本資料、電視劇時間、空間元素，以及一般綜合資料方面之信度達.95，而開放式問題的答案經公開討論，也能彼此接受其他登錄員的觀察與記錄。所有登錄工作於三週內完成。

三、方法及步驟

在本文中，「類型」指由相同素材、類似內容所結構而成的某種特殊樣式電視劇，如警匪類電視劇或家庭類電視劇。「公式」則指相同種類的電視劇在情節或故事單元上所重複出現的樣式。依上節文獻顯示，公式可能是內容架構中之故事單元、表現風格、視覺特徵、人物塑造、交通工具、時空場景、主題意識、使用器械等，在本文中專指「故事單元」之重覆。「故事單元」指戲劇情節中所發生的事件，或可獨立出的情境，如結婚、械鬥、謀殺，或者親情、愛情、心理壓力。「情節」在本研究中指組織戲劇故事的方式，即在開場、目標、脫困、結局等戲劇過程中之故事單元。至於有關故事單元、開場、目標、脫困、結局之定義，將在下文中再予敘述。最後，「情節公式」係指各類型時裝單元劇中最經常重複出現的故事單元，依特定順序排列的情節發展方式。

本研究從文獻中發現，「情節公式」的發展顯未了電視媒介反芻社會原型後所傳播給大眾的社會迷思（Berger, 1992; Lawelti, 1976）。著名修辭學者柏克（Burke, 1989）曾對「戲劇性」有所解釋，認為電視

劇、電影、與舞台劇之間的戲劇性內容基本上並無差異。柏克指出，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，基本的戲劇性結構在敘事性內容中包括：完成了何種情節或戲劇動作（what act was done；即「情節事件為何」）？何時或何地發生情節（when or where the act was done；即「時空場景為何」）？誰完成了情節（who did it；即「行為者為何」）？如何完成情節或行為模式為何（how he did it；即「媒介為何」）？以及為了什麼目的（for what purpose；即「目的為何」）（蔡琰，1996）。

以下我們將以西方的「哈姆雷特」與我國的「白蛇傳」兩齣故事，說明柏克所言之「戲劇性」意涵。這兩則經典故事的內容包括：

行為者（agent）：哈姆雷特（「哈姆雷特」）／白素貞（「白蛇傳」）

目的（purpose）：復仇（「哈姆雷特」）／報恩（「白蛇傳」；以下同）

行為模式（agency）：演劇緝兇／盜仙草救許仙

時空場景（scene）：中世紀丹麥宮廷／舊時中國江南

動作（act）：

丹麥王子哈姆雷特利用劇中劇方式，查明殺父兇手為其叔父，捨身決鬥報得父仇，卻中毒身亡。／

白蛇素貞為報許仙不殺之恩，化做人身嫁許仙為婦。在許仙被白蛇原形嚇死之後，素貞往西天盜取仙草救活許仙，許仙卻請法海制服素貞，壓於雷峰塔。

經上世紀法國戲劇家史克利甫（E. Scribe）與薩杜（V. Sador）兩人整理後，可知無論是電視劇、電影、舞台劇或其他媒介，其戲劇性結構內容之一般發展形式均為：

（一）開場：介紹人物、環境等背景資料；

（二）激勵階段：打破原有平衡狀態，引發戲劇中心事件或有待解

決之困境，使觀眾知道主角的目標與戲劇問題，而關切劇情將如何推展；

(三) 錯綜：主角追求目標或解決困境中的故事，其中有懸疑、張力、危機、衝突、發現、急轉等各種情節之曲折轉變；

(四) 高潮：即最吸引、感動觀眾的部份或最精采的鬥爭——高潮部份導引著戲劇問題之解決，使得正反派角色在高潮結束時分出勝負高下；

(五) 收尾：對各部份劇情與人物下場之交待（參見蔡琰，1996）。

對應用研究來說，以上戲劇結構的發展形式實不若符號學中以橫軸分析故事始末的卜羅普方法來得普遍（Propp, 1994）。卜羅普所提出的英雄（角色）功能（或稱故事單元）最大的貢獻，即在指出

(一) 故事角色的功能是項穩定而持續的要素，不論由誰如何完成了角色功能，角色都是故事的基本組成份子；

(二) 神話故事中的角色功能數量有限；

(三) 功能的順序永遠可以辨認（Propp, 1994, pp. 21-22）。

研究電視劇文本可以用本文所論及之戲劇結構理論輔以卜羅普學說，如此不但能夠解決一般研究面臨使用卜羅普方法分析單一作品的困境（吳珮慈譯，1996），同時也增強卜羅普方法在總論一般敘事結構時的適切性。

依照卜羅普列出的英雄功能順序，也就是基本故事單元的順序來看，其中有些英雄功能（故事單元）完全可以用更清晰的戲劇結構概念來替換。此一替換不但絲毫不會減損卜羅普的原始立意，反而使分析戲劇情節的工作簡單易行。而這些戲劇結構又是卜羅普英雄功能中的關鍵性轉折，使得利用戲劇結構方法分析劇情能較卜羅普結構更單純、更明確，同時亦不違背卜羅普結構所包含的內容順序（Propp, 1994, pp. 149-155；黃新生譯，1994，頁25）。

因此，以下探討電視劇情節時，將改採開場、目標、脫困、結局等四個戲劇性內容結構步驟（見下述說明），清楚分辨每個樣本的情節內容，然後整理類型並且尋找公式，最後才使用卜羅普故事單元的特定順

序，排列台灣電視劇情節公式。

本研究所論及之戲劇基本結構可解釋如下：

——「開場」指卜羅普的準備階段（preparatory section）：開場描述劇情中的行為者（agent，即最重要的角色或最具有明顯目標的角色）的背景及初始狀況，如

- 開場：1. 哈姆雷特發現其父被謀殺，或
2. 白蛇化爲人身嫁與許仙。

——「激勵階段」在本研究中替代卜羅普所謂的「惡行（villainy）」、英雄被賦予任務（mediation, the connective incident）、以及反制行動（consent to counter-action），基本上描述電視劇中行為者因爲某種原因立下最終目標（purpose），而使戲劇故事循目標方向發展，如

- 目標：1. 哈姆雷特立志爲父報仇，或
2. 白蛇被許仙灌入雄黃現身，決意救助被嚇死之許仙。

——「錯綜部份」包括了卜羅普從出發（departure，以一個向上的箭頭記號代表）到歸來（return of the hero，以向下的箭頭代表）之間英雄的戰鬥、衝突、與勝利、失敗等重要故事單元（Propp, 1994, pp. 149-155）。這個段落是戲劇性情節的中心部份，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）部份。

本研究將這段比較複雜的部份稱做「脫困」階段，用以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，如

- 脫困：1. 哈姆雷特查明殺父兇手，欲以光明手段討回正義，或
2. 白蛇與西天諸仙戰鬥盜得仙草救活許仙。

——「高潮」：在戲劇中，可以一集故事裡有好幾個高潮、每集一個高潮、或一集故事中一個高潮也無。而卜羅普故事單元中所指認的戰鬥、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」定義為「最接近結局，且是立即決定最終成敗的具體行為，也是與收場不可分割的一部份」。換言之，本研究以「結局」代表高潮到最後收尾的安排，如

- 結局：1. 哈姆雷特報得父仇後被毒身亡，或
2. 法海追擊白蛇，將其制伏於雷峰塔下。

本研究依據前述方法，先分析每集樣本劇情，找出電視劇的開場、目標、脫困、結局等步驟中所發生的多個故事單元，並依照故事單元特徵分辨類型。然後在類型中，列出該類所共有而經常出現的故事單元，依照卜羅普故事單元的順序寫出情節公式。也就是說，在應用戲劇結構理論與卜羅普角色功能（或稱情節故事單元）以找出電視劇情節公式時，本研究先行確定每齣劇集究竟演出了那些內容或是故事單元。如以前節舉例之「哈姆雷特」為例，劇情中的故事單元從開場到結局包括：

（一）開場：

- 鬼魂：哈姆雷特的父親。
謀殺：哈姆雷特的父親被謀害致死。

（二）目標：

- 友情：哈姆雷特與何瑞修。
任務：哈姆雷特追尋殺父仇人。

（三）脫困：

- 愛情：哈姆雷特與奧菲莉亞。
自殺：奧菲莉亞自殺。
親情：哈姆雷特與父親、母親、叔父之間不同程度的親屬感情。
謀略：叔父與賴爾蒂斯毒害哈姆雷特之計謀。
下毒：在決鬥的用劍上淬毒以及在賭綵酒中置毒劑。
械鬥：哈姆雷特與賴爾蒂斯鬥劍。
死亡威脅：雙方鬥劍時，哈姆雷特面臨失去生命的威脅。

(四) 結局：

死亡：數位重要角色死亡。

復仇：哈姆雷特完成為父報仇。

在每一齣樣本劇中，本研究先依據電視劇內容找到類似上述戲劇結構中之不同故事單元，並以每齣樣本劇故事單元特徵分類，然後統計每類劇種出現最多的故事單元。在特定劇種內，再將重覆最多的故事單元挑選出來，依據卜羅普敘事結構中各單元的先後秩序，排出該劇種的情節公式。



肆、時裝劇類型與情節公式

有關時裝劇的分類名稱，本研究曾先後參考萬道清（1991）、徐鉅昌（1982）、梅長齡（1989）、羅斯（Rose, 1985）、卡明斯基（Kaminsky, 1991）、卡威蒂（Caweti, 1976）、柏格（Berger, 1992）等人的分類方法，以設定時裝電視劇的分類基礎與名稱問題。綜合觀之，前人之分類基本上有兩種方向，第一係以主要人物的職業或主要人物與他人之間的關係稱呼類別，如將劇種分為學生類、偵探類、家庭類、女性類等。第二種分類方向則以劇情屬性為主，如社會寫實類、諷諧喜劇類、愛情文藝類、戰爭或宗教類等。

依據以上歸類方向，本研究開始對樣本進行以情節單元歸類與命名之分析。結果發現，根據第二種分類方向探討時裝單元劇較第一種方向來得「無效」，蓋因描寫現代社會的時裝單元劇多屬社會寫實類。而從電視劇的反映途徑（服裝、化妝、佈景、建築、音效的使用）來看，現代單元劇多屬「再現（represent）」社會真實之用，較少以「表現」風格或誇張描寫方式出現。換言之，電視劇在運用視覺、聽覺各個元素反映劇作內容時，所採行的設計與表現風格其實俱屬模仿現實（即寫實）性質，且以當前社會做為主要寫實對象而製作，並非以創新、誇張、不合史實或現況的設計風格為原則，因而也較少在視覺、聽覺等表現元素上發揮製作電視劇的創意（蔡琰，1995a）。因此，本研究所涵蓋的電視劇樣本，實際上幾乎全數屬於第二種分類之「社會寫實」類。

另一方面，本研究在分析劇中公式時，發現樣本中之電視時裝劇結局均很圓滿，主要角色在劇終不能成功，或戲劇中心問題無法獲致圓滿解決的電視劇數目極少，總數八十七集樣本中只有「法窗夜雨」兩集、「納桑嘛谷我的家」一集、「佳家福」一集是屬於缺乏圓滿結局之電視劇。因此，我們或可推論時裝電視劇是以喜劇演出為主。如此一來，第二種分類方向之中的諷諧喜劇類和社會真實類無法用來做為分類單位，

也無法用於討論當前電視時裝劇的分類問題。

基於上述理由，本研究在利用內容結構特徵分辨電視劇類型時，決定採用第一種分類方向，即以主要人物的職稱或與他人的關係做為分類命名基礎。分析結果顯示，我們可將現有時裝電視單元劇依內容特徵分出警匪類、醫護類、社區類、師生類、家庭類等五類，以及師生類的亞型。以下將逐節簡介各類型之時裝劇內容特徵與情節公式。

一、警匪劇

警匪類故事是單元劇中類型較為突出的一種電視劇，與國外文獻所報導的警匪劇類型在劇情特徵上相當吻合。一般而言，警匪劇未能脫離認知結構中的警匪衝突模式，劇中語言衝突、肢體拳腳衝突與槍枝等器械衝突強度都高，但是性話題與性行為之暴露程度則低。在十一個警匪故事樣本劇中，只有一則曾出現較高的性語言及暴露身體情境。

這些現代警匪故事集中出現在台灣電視公司精華劇場所播出之「天眼」劇集，故事一概發生在台灣都會地區，而以內外景交錯方式演出警員李羅與其伙伴如何努力維護台灣都市治安。戲劇主題環繞在殺身之禍起於貪婪與暴戾、執迷不悟者終將害人害己，得到報應。在劇中，殺人者與犯罪者均無法逃離償命或法律制裁的結局。

「天眼」的劇名與劇情相符，滿足了本地觀眾虔信「天」與「正義」並同的概念，即老天有眼，不會錯放罪過。但是觀眾仍然應該可以體會，「天眼」其實是中國人的「人眼」，是中國人的天理。嚴格來說，「天眼」中的警匪故事並未跳脫孫隆基（1990）在《中國文化的深層結構》中所述，中國人的天地是人情化的，天理乃理想化的人倫、社群與集體關係（頁33），而「天眼」正是監督天理的機制。

從戲劇結構中的故事單元以及一些最常出現的故事單元來看（見〈表一〉），警員李羅在「開場階段」總是遇到黑吃黑、綁架、傷害、搶劫、詐騙等各種罪行（100%），其中最重大的故事情節當然是謀殺（100%）。針對這些不平情事（「目標階段」），李羅身負任務（100%）出發前去為觀眾追討正義，包括：追緝兇手（100%）、找出真相（

表一：警匪劇最常出現之故事單元：「天眼」

(樣本數：十一)

故事單元	樣本編號											頻率
	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	
任務	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	11
制裁	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	11
警匪	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	11
成功解決	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	11
謀殺	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	11
爭鬥	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	11
惡行	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	11
緝兇	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	11
死亡威脅	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X		10
槍械	X	X	X	X	X	X	X	X		X	X	10
黑道	X		X		X		X	X	X	X	X	8
解救之恩	X	X	X		X		X	X	X	X		8
揭發真相		X	X	X		X			X	X	X	7
金錢	X		X			X	X	X	X			6
自首	X					X	X			X		4
愛情	X			X	X						X	4
謀略	X		X		X						X	4
感化	X							X			X	3
復仇		X		X								2
親情		X	X									2
毒品				X							X	2
鬼魂		X										1
友情							X					1

x：代表該故事單元出現在該樣本。

故事單元依出現頻率排列，未依結構中出現先後秩序排列。

64%)、矯正不法(100%)。

接下來，在主角「脫困階段」(或「錯綜階段」)中，李羅持續與罪犯或兇嫌發生爭鬥(100%)行爲。而一些惡行，如欺詐、威脅、恐嚇、追殺等故事單元，也持續影響著主角與一些受害人的安全(91%)。在結局(「高潮階段」)部分，警察成功地完成任務(100%)，追捕到惡徒(100%)，解救了受害人(73%)，同時制裁所有以槍械謀害無辜的兇手(100%)。

從這些最經常出現的情節單元中，我們依照卜羅普所提出的英雄功能(黃新生譯，1994，頁25)列舉之「惡行—調解—反制—戰鬥—勝利—懲罰」等結構秩序，排列出台灣警匪劇的情節公式：

惡行(謀殺)+任務+緝兇+爭鬥+成功解決+懲罰=警匪劇

由以上情節公式觀之，警匪劇最普遍出現的劇情模式建立在警匪對立。電視劇演出謀殺罪行和謀殺以外的各種違法犯紀惡行，引發警察的任務，隨後警察出動追緝兇手。經過某種形式的爭鬥，譬如吵架、打架、械鬥、槍戰，最後警察成功地解決社會中不法的情事，歹徒伏誅或接受制裁與懲罰。

警察任務出擊以制裁不法之徒且成功歸來，可謂是不足爲奇的警匪劇神話結構。此類「迷思」古今中外皆然，因爲這種神話結構符合戲劇具備危機與衝突的要求，同時也能滿足觀眾內心追求英勇與正義的心理。然而在警匪劇神話架構之內，我們也發現屬於本地文化的特質，如在一個法律規範不得擁有槍枝的社會中，歹徒們全都擁槍自重(91%)，而電視劇卻從未質疑槍械的來源。顯然這是因爲有些主管單位「脫線」，才導致警員疲於奔命及百姓惶惶終日。電視劇卻未演出前半部故事，使得相關單位如何脫線變成一件心照不宣、做得說不得的事。如果電視劇(尤其是衝突性原本就比較強的戲劇)能夠充份掌握劇情中前半部的具爭議性故事，應該更能製造社會議題焦點，引發大眾對電視劇的興趣。同時，電視劇中許多發人深省的訊息，應該更能透過戲劇手法傳播給社會觀眾。

其次，警匪劇中殺人者接受制裁原本也是一種稀疏平常的戲劇手法，但台灣時裝警匪劇中的情節則更上一層樓，經常讓惡人在接受法律制裁前，不敵警察的英勇表現而當場死亡，似乎具有讓觀眾擔任判決者目擊者以宣洩人怨的意圖。

劇中另一與國外警匪劇不同之處是，犯案歹徒很少單獨行兇，多與同伴、集團、幫派和黑道共同犯下殺人致死之罪，引起警匪槍戰，然後眾歹徒命喪決鬥現場。這種安排完全呼應著古典故事中「天雷劈死不孝子」和「包青天劍罪犯於市井」之情節，也符合「天眼」的創作者有意讓電視劇完成監督天理的原意。只是這種劇情容易使人把警匪劇與「嗎啡」上癮的情節聯想在一起，電視劇似乎只能暫時地舒緩人們的心理病痛，對社會病情卻無所助益。

警匪劇中的每則故事都有角色死亡，比較值得注意的則是大量無辜者死亡。殺人者死原是戲劇手法之一，用意在滿足觀眾的心理需求。但是無辜者之死若非拙劣的戲劇手法，就是創作者有意或無意間所透露出的社會訊息，包括對社會真實現象的反芻、或是對個人生存權的忽略、或是對生命價值的輕蔑，值得電視及社會文化研究者從社會心理或角色人物之面向，探究警匪類電視劇的社會角色。

二、醫護劇

醫護類（共十二集）也是本研究中的特定時裝電視劇類型之一，集中出現於中國電視公司之六十分鐘劇集「杏林傳真」。醫護劇演出醫生在診所和在街巷鄰里間從事醫療行為的故事，或演出醫生向社區傳佈衛生觀念之情節。醫護劇之主題概為健康教育，包括疾病預防、及早接受正當醫療、以及釐清錯誤醫藥衛生觀念等有關此類之宣導。

醫護劇故事在開場中即出現某種醫療問題或傷害情事，如不同角色患發各式各樣的疾病。因為個案角色對醫療衛生有錯誤的觀念，或因某種個人理由延誤就醫，以致引發生命危機。經家人及醫生護士勸導後，病人改變態度，終於獲得必要協助並隨即康復。在此類醫護劇中，醫生通常負責解除個案生理及心理的問題與傷害。而劇中個案角色周遭的相

關人物，也因此一齊習得衛生與保健知識，改變過去不適切的態度和行爲，重新獲得身心健康。

醫護劇的劇情故事單元一律開始（「開場階段」）於疾病傷痛或健康問題的發生（100%；見〈表二〉），戲劇的「目標」集中在解決健康問題。劇情接著演出由親人（67%）送醫、醫護人員感化傷者或病者（67%）、傷病者獲得協助因而康復等脫困情節，此中最常顯示社區意識（58%）以及友情（42%），以及「成功（圓滿）解決」病人健康方面的困境（100%；「結局」階段）。對照卜羅普的敘事單元排列（初期狀況—匱乏—善人—淨化—解決），本研究從以上故事單元整理出特定情節公式，屬醫護類劇情獨特的內容特徵：

社區意識+親情+疾病+醫護+感化+成功解決=醫護劇

本地電視醫護劇之情節，包括介紹社區與親人間關係的初期狀況，家人罹患疾病需要健康的匱乏階段，得到善人與術士（本研究中之醫生護士可與卜羅普所稱之善人、術士、英雄合併）之幫助，隨後病人被感化或消除前述之匱乏，達到卜羅普所謂之淨化階段，最後醫生（英雄／術士）成功地解決病人難題。

綜合觀之，醫護類電視劇的內容反映著文化批評者對電視媒介的描述，即劇中情節呈現了觀眾願意相信的事件，從疾病、醫療到痊癒，此種過程在劇中呈現為一條平坦的單行道。以如此簡易地方式處理虛構的人生情境，使電視完全流入虛幻的敘事方式，切斷了電視劇情和社會現實之間的聯繫，使得觀眾難以向劇情借鏡，產生內化之行爲改變。

另一方面，醫護劇中使用全知全能的醫生（術士）角色，似乎也反映了觀眾在現實世界中對健全社會與快樂人生的期盼。也許正因為現實社會缺乏這類為群眾奉獻的醫生，少見醫護人員如此耐心診病的情節，更無法提供解除病患死亡恐懼的醫事工作，社會的夢想與精神上的需求被壓縮成為電視醫護劇中的烏托邦。在電子光點掃描而成的電視影像世界之中，觀眾沉醉於此類假象——憑藉醫生（術士）的智慧和能力，只要聽隨智者（術士），所有複雜問題即使如生存、死亡、或求取良好生

活方式和身心健康等，都能一一獲得解決。醫護劇顯現了電視媒介的懦弱與天真：此類劇情借用了戲劇的表現形式，單面地利用人物角色演出簡單故事劇情，使得時裝醫護劇幾乎等同電視古裝神怪劇（蔡琰，1996），絲毫未涵養觀眾自己主動求知求解的精神或行為力量。

表二：醫護劇最常出現之故事單元：「杏林傳真」

（樣本數：十二）

故事單元	樣本編號												頻率
	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	
疾病	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	12
成功解決	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	12
親情		x	x	x				x	x	x	x	x	8
感化		x	x	x	x	x			x		x	x	8
社區意識	x		x			x	x	x		x		x	7
友情	x	x			x	x	x						5
壓力			x			x				x	x		4
傷害		x		x	x								3
爭鬥				x							x	x	3
誤會	x					x							2
死亡威脅										x	x		2
毒品				x									1

x：代表該故事單元出現在該樣本。

故事單元依出現頻率排列，未依結構中出現先後秩序排列。



三、師生劇

電視劇集「我們這一班」（十一集）傳播著許多耳熟能詳的教育主題，包括：學習民主，唾棄暴力與賄選；朋友相交實在誠信，不要以貌取人；學習謙虛與合群互動；做學生要有公德心，不要破壞公物或浪費校產；受到同學勒索要報告老師；父母親應該了解學生的需要和能力，不要以升學主義掛帥，也不要給學生太多的壓力。此外，劇中並演出讓學生依性向、志趣多元發展，找尋適合學生的未來等劇情。

師生類電視劇的情節環繞著「學生」這個主題，衍生出各種相關戲劇動作。電視劇開場於「學業」故事單元（「開場階段」），範圍包括上課、補習、讀書、考試、以及班級裡的編壁報、演戲之類的活動。這些活動往往在執行的過程中發生了破壞公物、賄賂、勒索、傷害、打架、以及同學之間因壓榨、排擠、嘲弄、欺侮等類行為而使另外同學（通常是主要角色）產生心理壓力。有時師生劇也演出同學間有人愛炫耀使人討厭，或有人自命不凡不合群，或發生類似上述「惡行」使同學之間有吵架爭鬥的行為；戲劇的「目標」於是顯示匡正上述行徑。

在接續情節，也就是戲劇結構中之脫困部分，則由老師出面關懷同學，或者藉由老師的智慧、能力幫助與開導同學。最後，實施惡行的同學總是接受老師的勸導，老師感化了學生，學生也表示悔過，老師糾正了同學原來不適切的思想，改正了原來不應該的行為。同學在結局中接受了制裁和懲罰，而老師則匡正不法，解決所有校內與學生相關範圍內發生的問題。

師生類故事中最經常飾演的情節單元，包括成功解決問題（100%）、學業（91%）中同學的惡行（91%）、同學間某種形式的爭鬥（73%）、老師出面感化同學（91%），致使同學醒悟與認錯（82%）、以及同學之間的友情（64%）（見〈表三〉）。

表三：師生劇最常出現之故事單元：「我們這一班」

(樣本數：十一)

故事單元	樣本編號											頻率
	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	
成功解決	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	11
學業	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x		10
師生	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x		10
惡行	x	x		x	x	x	x	x	x	x	x	10
感化	x		x	x		x	x	x	x	x	x	9
爭鬥	x	x		x	x	x	x		x	x		8
友情	x	x		x		x		x	x	x		7
壓力			x	x			x	x	x	x		6
制裁		x				x	x				x	4
親情			x		x					x		3
揭發真相						x	x				x	3
金錢							x	x				2
復仇		x										1
技藝志趣			x									1
不良少年							x					1
警匪							x					1
打工								x				1
謀略	x											1

x：代表該故事單元出現在該樣本。

故事單元依出現頻率排列，未依結構中出現先後秩序排列。



本研究尋找與卜羅普敘事結構相對應的單元時發現，對應情形應該包括：初期狀況（介紹學業狀況與師生關係）、惡行（學生傷害其他學生）、術士的幫助（老師幫助同學）、戰鬥（師生與不良行為的學生之間的矛盾）、淨化（老師感化同學，初期的不幸或匱乏消失），以及解決（老師成功地解決問題）。因此，師生類劇情公式依據最經常演出的故事單元可以寫成：

學業（師生）+ 惡行+ 友情+ 爭鬥+ 感化+ 成功解決= 師生劇

本文同時發現，與古裝歷史劇、古裝神怪劇（蔡琰，1996），或前述警匪劇、醫護劇等劇種相較，師生劇較難找出卜羅普所述之對應情節單元，顯示師生劇之戲劇性情節並非一般西洋文學或戲劇所描寫的內容或方式。此點顯示了卜羅普之情節功能在本地電視劇文化之應用層面尚有侷限，原因可能肇始於這類劇種的戲劇動作和戲劇性衝突，與卜羅普之研究題材在本質上有所差異。師生劇描寫的是學校次級團體間的相處之道，焦點集中於同學相處或接受教師輔導與匡正時所受到的壓力（55%）以及在校內的不良行為；壓力有時來自擔心被同學嘲笑，而不良行為則包括類似桌椅之破壞。這些劇情與卜羅普的民間傳說故事以及一般戲劇所描寫的英雄遠赴異域屠龍、英雄面臨社會壓力、或英雄浪漫冒險以及斬除惡魔等戲劇動作均相去甚遠，難以平行比較。因此，這類師生劇如以喜劇方式處理，降低教育性宗旨而加強娛樂逗趣效果，或許更可以提昇戲劇性。

四、社區劇

與家庭劇相似，社區劇也以家庭為主要成員及故事中心，但社區劇以核心家庭與社區民眾之互動為描述重點，與家庭劇僅以特定鄰居與核心家庭互動為主之劇情內容不同。社區劇與家庭劇另一相異之處，在於社區劇中必然涉及公共議題，例如山崩、火災、公眾衛生、民眾所共同關心的保險、貸款、安全等。家庭劇主要針對個人與家庭事務或親人間

因誤會而起的錯綜情節，並無社區劇中宣導公共安全之內容。

社區劇的情節結構在各個故事間高度相似，劇情描寫社區鄰里百姓因為某種困難或災害之發生而產生互動。基於友情及關切，鄰里互助合作，共同抵制各項造成社區傷害的問題，如水源污染、娃娃車安全問題、濫用土地以致山崩、忽略公共安全以致引起火災等。社區劇中也曾演出鄰里之間合力取締電玩賭博，或社區居民因某種需要結合鄰里發揮互助之愛，向政府機關（如教育部、社會局、衛生單位）爭取協助以合力解決問題，或社區民眾共同瞭解導航基金會、創業基金的便利，以及農保、勞保的程序和功能等公共事務。

從最常演出的情節單元來看（見〈表四〉），社區劇總是描述社區鄰居的來往情形。這種密切互動且共同關心的社區意識（100%），是別種類型電視劇中所缺乏的特徵。其次，在現有時裝電視劇種中，也只有社區劇的內容訴諸公共安全，幾乎在每一齣戲劇單元中都有民生相關的公共議題（91%），以及該議題帶給民眾的傷害（73%），如KTV火災、濫墾後產生之山崩等。然而由於社區劇所表現的友情（82%），促使劇中重要角色均能發揮卜羅普所謂的「善人」功能，社區民眾所受的傷害以及社區所發現的匱乏（如有人需要創業貸款），也都能順利地獲得解決（100%）。比照卜羅普的故事結構（即初期狀況—惡行—匱乏—善人—淨化—解決）來排列社區劇的公式，可以寫成：

社區意識+公共議題+傷害+友情+成功解決=社區劇

上列公式說明了社區劇在戲劇初期狀況先行介紹社區情境（「開場階段」），然後演出某公共議題危害到社區民眾，或者社區民眾缺少某種需要之物（「目標階段」）。接著，社區重要善人角色出面（「脫困階段」），以友情協助民眾或清除民眾初期的不幸或匱乏，最後善人成功地解決戲劇情境中的問題（「結局階段」）。

雖然因為情節的內容特徵不同於其他劇種（如醫護類或宣導政府法令的「法窗夜雨」劇集），但實際上社區劇（如「街頭巷尾」）仍有極強烈的教育宣導主旨，顯示特定時空下社會心靈需要加強的部份。

表四：社區劇最常出現之故事單元：「街頭巷尾」

(樣本數：十一)

故事單元	樣本編號											頻率
	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	
成功解決	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	11
社區意識	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	11
公共議題	X	X	X		X	X	X	X	X	X	X	10
友情	X	X	X	X	X	X		X	X		X	9
傷害	X	X	X	X	X	X	X	X				8
感化		X			X			X				3
死亡威脅	X	X										2
金錢		X								X		2
親情						X				X		2
制裁	X											1
學業						X						1
爭鬥					X							1
誤會	X											1
警匪									X			1

X：代表該故事單元出現在該樣本。

故事單元依出現頻率排列，未依結構中出現先後秩序排列。



五、家庭劇

家庭類電視劇是目前電視單元劇的主流類型，佔所有演出電視時裝劇總數的三分之一（共三十一集，或35.6%），包括「愛的進行式」、「佳家福」、「納桑嘛谷我的家」、或「青春小鎮」等劇集都曾描寫發生在家庭中的故事。但是此類故事情節類型複雜，如「青春小鎮」事實上也提出了較家庭廣泛的社區觀念，值得注意。

再者，與「愛的進行式」、「佳家福」、「納桑嘛谷我的家」等純家庭劇集相較，「青春小鎮」的家庭意識廣泛，劇中親情不僅存在於一般小家庭特有的父母與子女之間，更表現於眾多家族成員之互動，如舅、姨、叔、公等親族與三代親屬關係，形成「家族」式的家庭劇，可訂定為一般家庭劇的亞型。簡言之，「青春小鎮」（見〈表五〉）此種家族劇情雖然包含了社區中親密鄰里好友間之互助、互愛情節，但卻難以歸類於社區劇，因其在情節特徵上與社區劇仍有頗多差異，如缺少討論危害社區公共安全或牽涉政府部門等相關主題。

有關家庭劇之另一現象，則是這幾個劇集各有其內容特徵。例如，在「愛的進行式」劇集中（見〈表六〉）曾多次討論家人相處的情感和理智，因而劇中較少見爭執衝突場面。劇情以明確的戲劇問題形式出現，然後在解決問題之間顯露家人親密關係與互相體諒、照顧的情感。

相對於「愛的進行式」的溫馨劇情，「佳家福」（見〈表七〉）在內容結構上特別重用喜劇中的「誤會」公式，幾乎每集都有某種形式的誤會產生。經過劇情轉折變化與笑鬧，最後終至真相大白，結局皆大歡喜。

至於「納桑嘛谷我的家」（亦見〈表七〉），則在劇情中以某種「災難」為戲劇特徵。無論此種災難的來源是鄰居、家人、或某種心理壓力，都可觀察出家裡發生意外的混亂狀態，且一直延伸到劇尾，此種災難才得以平復。

家庭劇情節公式的特點，在於明顯缺乏強烈的敵我相互衝突。劇中多以家人的「問題（如麻煩、困擾）」或「誤會」為戲劇動作中心，也

表五：家庭劇最常出現之故事單元（一）：「青春小鎮」

（樣本數：十二）

故事單元	樣本編號												頻率
	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	
親情	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	12
友情	x	x	x	x	x	x			x	x	x	x	10
成功解決	x	x	x		x	x	x		x	x	x	x	10
社區意識	x	x	x	x	x	x			x	x	x		9
感化	x				x	x	x	x	x		x	x	8
誤會	x		x			x	x	x	x	x			7
爭鬥	x						x	x			x	x	5
惡行	x			x	x				x				4
揭發真相			x				x	x	x				4
離家	x							x		x			3
金錢			x	x	x								3
善行		x				x					x		3
事業					x						x		2
自殺					x						x		2
警匪								x	x				2
愛情										x	x		2
毒品								x					1

x：代表該故事單元出現在該樣本。

故事單元依出現頻率排列，未依結構中出現先後秩序排列。



表六：家庭劇最常出現之故事單元（續一）：

「愛的進行式」（樣本數：八）

故事單元	樣本編號								頻率
	01	02	03	04	05	06	07	08	
親情	x	x	x		x	x	x	x	7
成功解決	x	x	x	x	x		x	x	7
友情	x	x		x	x	x	x		6
學業				x	x	x	x		4
感化	x	x	x		x				4
爭鬥		x		x	x				3
誤會				x			x		2
不良少年		x							1
壓力					x				1
解救之恩							x		1
愛情	x								1
制裁									0
惡行									0
揭發真相									0
迷路									0
災難									0
社區									0

x：代表該故事單元出現在該樣本。

故事單元依出現頻率排列，未依結構中出現先後秩序排列。



表七：家庭劇最常出現之故事單元（續二）：

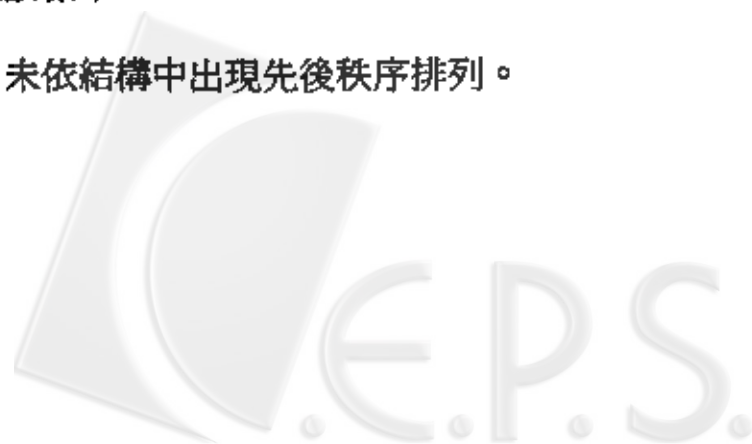
「納桑嘛谷我的家」（樣本數：四）

「佳家福」（樣本數：七）

故事單元	樣本編號											頻率
	<u>納桑嘛谷我的家</u>				<u>佳家福</u>							
	01	02	03	04	01	02	03	04	05	06	07	
成功解決	x	x	x		x		x	x	x	x	x	9
誤會	x		x			x	x	x	x	x	x	8
親情	x			x	x		x		x	x		6
揭發真相					x	x	x		x	x	x	6
友情		x	x		x	x		x				5
感化				x	x					x	x	4
制裁					x		x			x		3
壓力	x	x		x								3
災難	x		x	x								3
社區	x	x					x					3
學業		x				x			x			3
爭鬥							x	x		x		3
解救之恩	x		x									2
愛情						x					x	2
迷路	x											1
惡行					x							1

x：代表該故事單元出現在該樣本。

故事單元依出現頻率排列，未依結構中出現先後秩序排列。



導致劇終經常出現諄諄善誘後的感化或悔悟場面，或是揭發誤會、真相大白的歡樂。

從「青春小鎮」、「佳家福」、「納桑曠谷我的家」與「愛的進行式」等三十一集樣本中統計，家庭劇展現最多的情節依次是：難題或目標之成功解決（26次，84%）、家人間之親情互動（25次，81%）、鄰里或朋友間友情之互動（21次，68%）、經開導勸誘後的感化悔悟（16次，52%）、各種誤會（15次，48%）、以及揭發真相（15次，48%）等故事單元。

在審慎比較黃新生（1994，頁25）譯本、卜羅普原文（Propp, 1994, pp. 119-127; 149-155）、以及柏格之文獻後（Berger, 1992, p. 16），家庭劇情節公式應可寫成：

親情+友情+誤會+感化+成功解決+揭發=家庭劇

在依照卜羅普之敘事結構安排家庭劇情節公式時，本研究曾遭遇到與安排師生劇情節公式類似的困境。顯然卜羅普提出之劇情結構與台灣目前師生類、家庭類電視劇之內容有本質上的差異，值得本國文化研究者注重。未來研究應可藉師生劇與家庭劇的情節內容，探討屬於我國現代文化結構之特質，檢視台灣目前社會心靈與傳統文化之間的互動。

六、其他類型戲劇之情節公式

從樣本中所蒐集到的其他完整時裝劇，計有「法窗夜雨」四集與「一樣的月光」五集（見〈表八〉）。此處雖不再歸類和採取公式，但其情節表現仍有特定內容特徵，與其他已分類之劇集有所差異。如「法窗夜雨」劇情演出社會年輕人意氣用事，犯下殺人、掠奪、恐嚇、借貸不還、聚眾滋事、縱火等惡行，以致觸動法禁，須為自己行為負起責任，接受法律制裁（100%）。這種犯法者必定要接受法律制裁的劇情結構，是此類戲劇的基本情節公式，可歸類為法律劇。

表八：其他最常出現之故事單元：

「法窗夜雨」（樣本數：四）

「一樣的月光」（樣本數：五）

故事單元	樣本編號										頻率
	<u>法窗夜雨</u>				<u>一樣的月光</u>						
	01	02	03	04	01	02	03	04	05		
制裁	x	x	x	x				x			5
學業	x	x	x								3
惡行		x	x	x				x			4
爭鬥	x	x				x					3
金錢		x		x							2
友情		x		x	x		x				4
愛情			x	x	x		x		x		5
親情			x	x		x			x		4
感化	x	x				x	x	x	x		6
成功解決			x	x		x	x	x			5
解救之恩	x										1
報仇	x										1
不良少年	x										1
死亡威脅	x						x				2
自首	x							x			2
謀略				x							1
師生					x			x	x		3
壓力					x		x	x			3
揭發真相					x						1
結婚									x		1

x：代表該故事單元出現在該樣本。

故事單元依出現頻率排列，未依結構中出現先後秩序排列。

至於「一樣的月光」則同時具有師生類與家庭類的特徵，如在情節部份接近家庭類電視劇，但人物安排看來又類同師生劇。然而「一樣的月光」在情節特徵上較其他師生劇缺少對學生「課業」主題的關懷，也缺少校內學生的「惡行」，卻又多出類似家庭劇的親情特徵。例如，老師趙小姐很少直接參與學生的課務和學業，係以輔導者的身分過問學生之家庭事務，從而協助解決學生與家長間的家庭問題。劇中討論了雙親工作時如何照顧學童的問題，也試圖檢討家有殘障兒童的適應方式與生活安排。同時，該劇亦曾論及學生家長應該拾金不昧，以及未婚媽媽的情感歸宿和經濟問題等主題。

由每一集故事單獨來看，「一樣的月光」劇集較類似家庭劇。但由於主角趙老師在劇情中每每擔任最高權力的代表，使劇情介於家庭劇與師生劇之間，應歸類為師生劇的亞型。在此劇集中，戲份最重者較少固定在任何特定人物身上，此點與醫護劇、警匪劇、家庭劇或社區劇均有不同。在「一樣的月光」中，戲份最重之主角人物不一定是趙老師，而是各個不同家庭成員：有的是計程車司機，幼稚園校車司機，有的則經營冰果店；另有些是以學生或上班族身份出現。

七、小結

本節將八十五個電視劇故事（共八十七件樣本）之情節分別置於開場、目標（「激勵階段」）、脫困（「錯綜階段」）、結局（「高潮階段」）等四個戲劇段落，繼而決定電視劇的故事單元。這些故事單元的內容特徵使得目前三家無線電視台之時裝劇展現了幾個特定類型，而各類型中最常重覆出現者，則進一步依據卜羅普之情節特定順序排列為公式，包括：

1. 警匪劇 = 惡行 + 任務 + 緝兇 + 爭鬥 + 成功解決 + 懲罰
2. 醫護劇 = 社區意識 + 親情 + 疾病 + 醫療 + 感化 + 成功解決
3. 師生劇 = 學業 + 惡行 + 友情 + 爭鬥 + 感化 + 成功解決
4. 社區劇 = 社區意識 + 公共議題 + 傷害 + 友情 + 成功解決
5. 家庭劇 = 親情 + 友情 + 誤會 + 感化 + 成功解決 + 揭發

除了這些特定類型，本研究亦觀察到法律劇以及師生劇與家庭劇之亞型。以上這些類型與情節公式的內涵都顯示了電視媒介所傳遞的社會文化內在屬性，包括對成功的迷思，對感化、親情、友情的重視。透過這些時裝劇的故事單元，電視節目建構了這個時代與社會最基本的心靈需求。



伍、結論

電視劇類型與公式的根源，不僅在文學與各式藝術領域中，且深植於文化情境之內（Kaminsky, 1991, p. 3）；因此，類型與公式的研究可謂是一種深掘現代民間故事的嘗試與努力。在表現大眾文化原型結構的同時，作品的類型與公式呈現出我們生存社會的心靈精粹以及看待生命的方法。電視媒介若出現特定的類型與公式，必然有其特定文化及環境背景，包含並且反映了文化中的神話、夢想、象徵、型式、與遊戲（黃新生，1994；Cawelti, 1976）。

然而，電視劇中的情境乃產生或轉化於社會傳統，透過劇情的展現，表達了人們普遍的意志。從本研究所發現的時裝劇特定類型，如警匪類、醫護類、社區類、師生類以及家庭類的情節公式，不但說明了我們當代台灣社會對該種類型的迷思，也顯示認知結構中對該類型的理解與期待。而本研究發現電視時裝劇的情節在結構中的結局部分，無論何種類型都呈現重覆樣式，可推論為我們社會中的民族集體夢想：即人生應該不斷地圓滿解決問題，此一發現與本文作者稍早在電視古裝劇之結論也有所類同（蔡琰，1996）。

文學理論一再指出（參見黃新生，1992；Berger, 1992），只有神話或類同神話的故事才能滿足大眾對熟悉事物的須求，也只有神話始能經過清醒的神智而直接與人們的潛意識溝通，並允許一再重覆。從電視時裝單元劇的研究中，可觀察到電視劇情節重複之處始終是結局的「成功解決」部份，顯示了時裝單元電視劇有意傳達之神話意涵。在戲劇事件的結局中主角成功了，困難或問題解決了，劇情回復到戲劇之前的平穩狀態。

此種情節安排同樣顯示了中國人追求安定、平靜、圓滿的心願。孫隆基（1990）在《中國文化的「深層結構」》曾言，中國歷史經歷了多次變亂，因而形成中國文化中極為牢固的守舊心態，甚至「可說是人類

史上無可比擬的保守（頁9）」。本研究分析對象雖然是時裝電視劇，但其內容情節特徵仍然顯現了類似追求太平與安全的心願。如警匪劇所示範的貪賊枉法與邪魔外道的下場，或是師生劇與家庭劇所強調之走上規範道路等劇情，均可謂反映了此時此刻人們要求安定的保守主義心理。戲劇中的人生道路由「師」、「長」等人設計、舖排與掌控，於是人生路途不再需要冒險與創新。劇中之師長級的具體人物如老師、家長、醫生、警察，都可以視為是保守主義下人治與身教的遺留產物。

也許，我們可推論一個苦難民族（如中國社會）總會將未來寄望在結局而非過程，因此結局的成功總是人們生活中最重要的夢想。從本研究所觀察的主流電視劇類型中可以看出，台灣民眾所夢想的生活總是那些如師生劇與家庭劇劇情一樣沒有衝突、沒有危機、沒有戰爭的平淡溫馨。然而在現實生活中，完美結局必須依賴對過程品質的努力與追求；有趣的是，本研究並沒有在樣本劇集中發現任何主角在追求目標的過程中，曾積極挑戰主流意識形態而後成功的例子，也未曾發現任何具爭議性的題材，或對爭議性題材有所同情的劇情與角色。

此外，台灣三台電視劇中所獨特具備的宣導性特徵，正是我國政治體制尚無法如其他民主國家般尊重百姓智能的證據之一。本研究發現，電視劇慣於將觀眾視為較低劣的心智系統單位，因此劇中主角不斷利用代表德、智、能的師（老師、醫師）、長（長官、家長、警察）級人物來達到教導、示範與告知的功能。這種由上而下的單向傳播心態與方式，過去早已受到傳播研究者的批評（Tsai, 1984, pp. 26-35；蔡琰，1995b），卻在台灣當前的醫護類、社區類、師生類時裝劇中不斷出現，即連警匪劇、家庭劇也鮮少能脫離懲罰、揭發，或感化等教條警示情節。

這種由師長級人物照顧民眾的情節安排，或許是要藉此讓觀眾能在精神上有所安身（孫隆基，1990，頁21），卻忽略了演出人民智能增長、成熟的可能，更犧牲了電視劇的戲劇張力。這種由上而下的傳播觀點，也將社會視為分立系統：師長級人物與百姓分屬不同集團，上位者與下焉者對立，傳播者與受播者對立。此種過時的意識形態原應僅存在於舊中國社會，但居然仍充斥於現代時裝電視劇中，或可推論三家無線

電視台的戲劇節目似乎瀰漫著落伍的社會訊息。

整體來說，台灣電視時裝單元劇呈現了天理昭彰與正義仁愛的意識型態：國家中充滿了照顧與愛護，家庭中則是無限和諧與歡樂；學校是傳遞道德與智慧的場所，社區則是互助與禮讓遍佈。這種理想化的人倫與社群關係，依照孫隆基（1990）的觀點，是因為我們中國人習慣把天地都「人情化」的緣故。我們的「天理」，或人類的最高理想，就是「理想化的人倫關係，理想化的社群與集體關係（頁33）。」天理的實踐和最後的成功，正是電視劇提供給觀眾的集體夢想與神話。

本研究另一個重要發現，則在於指出本地電視時裝劇的敘事結構與內容特徵與西方文化並不完全相同，尤以師生劇與家庭劇為然。本研究由文獻中得知，電視劇的開場、中間與結尾等故事發展應符合對戲劇目標的追求，不能違背戲劇結構理論，也不應與卜羅普敘事結構衝突。但本研究發現，三家電視台的師生劇與家庭劇所著重描寫的親情與友情，雖屬本國電視戲劇的結構核心，卻是卜羅普結構中的「開場」部分，僅具背景設定的功能。而一般戲劇所常倚賴的重心（如利用脫困部份之錯綜情節來描寫親情、友情的衝突、阻礙或危機），在師生劇和家庭劇中又未廣受重視。因此我們可推論，此兩種劇種（師生劇與家庭劇）有別於其他戲劇，在內容上特別重視親情與友情現象，實踐「仁人」思考，講求人際之間的道德禮讓。但是由於劇中情節重點在展示父母子女或師生之「道」，使得戲劇性衝擊減低，其情節結構與內容因而完全不像警匪劇或一般西洋戲劇故事般之充滿戲劇性。

卜羅普敘事結構雖然脫胎於蘇聯民俗傳說，卻掌握了西方小說與戲劇的基本脈絡，其所列舉的角色功能大致上也具備普遍性，可用來廣泛解釋各文化中之戲劇行動。本研究所探討的台灣時裝電視單元劇之情節單元，大部分符合卜羅普敘事結構中的角色功能秩序，顯示卜羅普結構對東方電視劇故事亦有重要貢獻。但本研究也發現電視師生劇和家庭劇的戲劇情境與一般種類之戲劇不同，在卜羅普的敘事結構中比較不容易找到相對應的單元與秩序，值得未來繼續深究此類師生劇與家庭劇之特殊內涵與特徵。

本文取樣未能及於電視連續劇，是研究主要限制。一般來說，單元

劇係在某一集中時間內由個性統一的角色飾演完整劇情，不同於連續劇情節之迂迴或多線發展，因此較易進行研究結構之分析，但反之亦難免犧牲研究發現的普遍概化性。此外，本研究以連續三個月的單元劇製播季為採樣樣本，時間可能過為集中，也是造成研究概化有所侷限的原因之一。

臺灣現仍欠缺與本研究相關的文獻，類似題材未來應有充份發展空間。本研究進行有關類型與公式的探索，目的原就在記錄特定歷史時期的文化與思潮，以及討論電視如何反映此特定時空的社會心理需求與文化態度。未來研究不僅可針對連續劇或其他形式電視劇進行研究，也可進一步思考社會脈動、小說、民間傳奇與傳統戲曲對電視劇類型與公式發展的影響。甚者，研究者可從戲劇角度討論特殊類型受到社會重視或漠視之因，如「愛情」原是極為普遍的故事單元，但未被目前的電視單元劇器重。此種情況一方面顯示電視劇編劇者將「愛情」的主題與意涵置於它種電視劇，另一方面也可能係源於本研究在方法之侷限。未來有關電視劇類型之研究或仍可由其他樣本中界定出更多類型、故事單元或其他公式，有助於對當前電視劇結構之瞭解。

最後，本研究由演出作品之文本結構角度分析電視劇，可能無法一窺台灣電視劇的全部意義。由於「意義」之解釋原本就屬多元、多面向，其他研究者應可嘗試從電視劇的社會角色或觀眾解讀角度詮釋電視劇的意義。本研究雖已由樣本資料中推演出當代電視劇的公式性結構，我們仍無法斷言電視劇所傳播的社會迷思效果究竟為何。例如，戲劇理論曾如此歸納，即悲劇藝術能洗滌觀眾內心的哀淒，而喜劇藝術可增強觀眾自身的優越。但是本研究所討論的通俗電視劇通常被視為較不具藝術氣息，它們能帶給觀眾什麼樣的情感呢？如本研究之發現所顯示，電視劇不斷地透過電視這個大眾媒介將「成功」的訊息放送出去，觀眾是否能因此看見人生的方向而棄惡揚善？或者，觀眾在觀賞了劇中人物的成功人生，是否能轉而認為劇中的成功就是自己的成功，因此失去追求成功上進之心？這些有關觀眾如何接收訊息的疑問，都是未來電視劇研究尚待努力的方向。

由類型的發展理論觀之，不同電視劇種各有其特殊規定與規律，同

時又都遵循著共同模式在基本元素上相互聯繫、相互影響。爲了求取變化，各種類型的亞型會愈來愈常出現，以致取代原型；劇作家也可能會爲了因應時代與社會需要，而創作出更適合時代與地域的其他新類型。但是電視劇若要持久地吸引觀眾，除了必要的精緻度與娛樂性之外，仍須著重以戲劇性的情節事件呈現主題、人物與社會脈動。文化人類學者道格拉絲曾指出（王宜燕／戴育賢譯，1994，頁107），社會儀式本爲一種共同溝通工具，在傳遞社會訊息與文化的同時，重燃社會的集體情感。如果我們能將本研究中的電視單元劇視爲一種臺灣民眾共同參與的儀式行爲，這種由電視戲劇所燃起的「集體情感」似乎與社會需求並不完全契合，值得未來繼續深思改進之道。



參考書目

一、中文部份

- 王宜燕、戴育賢譯（1994）：《文化分析》，臺北：遠流。
- 王夢鷗譯（1992）：《文學論——文學研究方法論》，臺北：志文。
- 王朝聞（1981）：《美學概論》，台北：谷風。
- 文泉（1973）：〈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（1974）：〈略談中國戲劇劇本的主題與情節〉，《世新學報》，第三期，頁64-80。
- 朱光潛（1994）：《談美》，臺北：書泉。
- 壯春雨（1989）：《電視劇學通論》，北京：中國廣播電視。
- 吳珮慈（1996）：《當代電影分析方法論》，台北：遠流。
- 姚一葦（1989）：《欣賞與批評》，臺北：聯經。
- 高宣揚（1994）：《結構主義》，臺北：遠流。
- 俞建章、葉舒憲（1992）：《符號：語言與藝術》，臺北：久大。
- 胡耀恆譯（1989）：《世界戲劇藝術的欣賞——世界戲劇史》，臺北：志文。
- 姜龍昭（1988）：《戲劇編寫概要》，臺北：五南。
- 徐士瑚譯（1985）：《西歐戲劇理論》，北京：中國戲劇。
- 徐鉅昌（1982）：《電視原理與實務》，臺北：臺北新聞記者公會。
- 梅長齡（1989）：《電視的原理與製作》，臺北：黎明。
- 黃新生譯（1994）：《媒介分析方法》，臺北：遠流。
- 黃新生（1992）：《媒介批評》，臺北：五南。
- 童道明編（1993）：《戲劇美學》，台北：洪葉。

- 陸潤堂 (1984) : 《電影與文學》, 臺北: 中國文化大學。
- 葉長海 (1991) : 《當代戲劇啓示錄》, 台北: 駱駝。
- 富瀾譯 (1979) : 《銀幕的劇作》, 北京: 中國電影。
- 萬道清 (1991) : 《電視節目製作與導播》, 台北: 水牛。
- 張覺明 (1992) : 《電影編劇》, 臺北: 揚智。
- 趙滋蕃 (1988) : 《文學原理》, 臺北: 東大。
- 蔡琰 (1996) : 〈古裝電視劇訊息公式〉, 《政大學報》, 第72期, 下冊, 頁331-366。
- 蔡琰 (1995a) : 《電視戲劇類型與公式分析》, 國科會專題研究計畫報告。
- 蔡琰 (1995b) : 〈生態系統與控制理論在傳播研究之運用〉, 《新聞學研究》, 第51期, 頁163-185。
- 蔡琰 (1994) : 《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。
- 臧國仁、鍾蔚文 (1992) : 《民國七十八年與七十九年度臺灣地區廣播電台及新聞事業調查》, 行政院新聞局委託研究。臺北: 政大新研所。
- 劉文周 (1984) : 《編劇的藝術》, 臺北: 光啓。
- 賴光臨 (1984) : 《政令宣傳與媒體效用之調查研究》, 行政院新聞局專題研究。
- 孫隆基 (1990) : 《中國文化的「深層結構」》, 臺北: 唐山。

二、英文部份

- Allen, R. C. (1992). Channels of Discourse -- Television and Contemporary Criticism. (Ed.). Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Berger, A. A. (1992). Popular Culture Genre: Theories and Texts. Newbury Park: Sage.
- Berkenkotter, C. & T. N. Huckin (1995). Genre Knowledge in Disciplin-

- ary Communication -- Cognition / Culture / Power. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- Burke, K. (1989). On Symbols and Society. J. R. Gusfield (Ed.). Chicago: The University of Chicago Press.
- Castelvetro, L. (1974). "Aristotle's poetics," in B. F. Dukore (Ed.), Dramatic Theory and Criticism. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Catron, L. (1984). Writing, Producing and Selling Your Play. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall.
- Cawelti, J. G. (1976). Adventure, Mystery, and Romance. Chicago: The University of Chicago Press.
- Dukore, B. F. (1974). Dramatic Theory and Criticism. (Ed.) N. Y.: Holt, Rinehart and Winston.
- Grant, B. K. (1986). Film Genre Reader. (Ed.) Austin: The University of Texas Press.
- Herman, L. (1974). A Practical Manual of Screen Playwriting. New York: The New American Library Inc.
- Horace, (1974). "The art of poetry," in B. F. Dukore (Ed.), Dramatic Theory and Criticism. New York: Holt Rinehart and Winston.
- Kaminsky, S. M. (1991). American Film Genres. (2nd. Ed.). Chicago: Nelson-Hall.
- Klinger, B. (1986). "'Cinema / Ideology / Criticism' Revisited: The Progressive Genre." In B. K. Grant (Ed.), Film Genre Reader. Austin: The University of Texas Press.
- Kozloff, S. (1992). "Narrative theory and television," in R.C. Allen (Ed.), Channels of Discourse -- Television and Contemporary Criticism. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Neale, S. (1992). Genre. London: Jason Press.
- Propp, V. (1994). Morphology of the Folktale. (2nd. Ed.). Austin: The

- 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: The University of Minnesota Press.
- Sobchack, T. (1986). "Genre Film: A Classic Experience," in B. K. Grant (Ed.), Film Genre Reader. Austin: The University of Texas Press.
- Tsai, Y. (蔡琰) (1984). The Development of Educational Communication Models. Unpublished Master's Report. The University of Texas at Austin.
- Wright, E. A. (1972). Understanding Today's Theatre. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.

