

國立成功大學
台灣文學研究所
碩士論文

那些看不見的與不被看見的——
「鬼」在台灣電視劇中的再現與轉型

The Unseeable and the Unseen:
The Representation and Transformation of Ghosts in Taiwanese TV Drama

研究生：洪苑真

指導教授：楊芳枝

2021年1月15日

摘要

本文討論九〇年代以降，台灣電視劇中鬼的再現與轉型。借助文化研究的角度，本文透過分析九〇年代的類戲劇、2017 年的「植劇場」靈異單元、以及《通靈少女》和《魂囚西門》兩部「國際台劇」，將靈異題材的湧現與隱匿視為主流文化的排除／收編現象，將「鬼」視為一個文化符號，藉由分析文本中的「鬼」的再現（形象、表現方式、劇情鋪排等等）觀看在不同時期「鬼」被賦予的文化意義及其背後所隱含的社會意識形態，並將之放置回歷史進程之中，探究其在政治因素、商業考量、以及社會情感等要素的變遷下，其形象與意義的生成與轉變。

台灣電視產業自 1962 年成立以來，發展迄今約莫六十年，在政治控管與文化政策的引領下，過往電視劇在題材與內容上態度相對保守並遵循著特定的美學傳統。本文指出以鬼為主題的靈異電視劇在電視史上有著明顯的兩波浪潮：第一波主要出現於九〇年代被視為低俗文化的類戲劇，第二波則是 2017 年後的新類型戲劇。這兩波浪潮的轉折，同時是一個自低俗文化移向高等文化的昇華過程，亦標誌著主流文化對本土論述態度的轉變。在這個文化新／舊、高／低的鬥爭協商中，「鬼」的意義產生了變化，其中顯著的改變，是「鬼」原本所連結的公義價值判斷慢慢失落，改而由強調溫馨與愛的正向價值所收編。「鬼」雖然維持了本土的象徵地位，卻也在新的商品化過程中被去歷史化與政治化。

關鍵詞：類戲劇、電視工業、本土性、正義、文化再現

The Unseeable and the Unseen: The Representation and Transformation of Ghosts in Taiwanese TV Drama

Tiffany Yuan-Chen Hong

Fang-Chih Yang

Department of Taiwanese Literature, College of Liberal Arts

SUMMARY

This thesis investigates the television representations of the ghost in Taiwan from 1996 to 2019. Using theories from cultural studies, this thesis studies the emergence of supernatural/ghostly TV dramas as a cultural phenomenon and their changing images as ghosts as cultural signs. By analyzing narratives of the quasi-dramas in the 90s, “House of Toy Bricks” and “1000 Walls in Dream” from the Q-Series, and the so-called “International Taiwanese Dramas” such as “The Teenage Psychic” and “Green Door”, this study examines the transformations of the cultural meanings of the ghost as well as the social ideologies behind the texts in different periods of time under the dynamic change of socio-political conditions and the process of commercialization.

The first major television network in Taiwan was founded in 1962 by the KMT government. The industry was then operated as an institution for propaganda and a mechanism to redistribute commercial profits within the party. Due to the dual characteristics of the television system, the industry had been relatively conservative and conscious about aesthetic values when it came to the making TV programs/dramas. This thesis points out that there are two distinguishable waves of the ghost drama in the history of Taiwanese TV drama: The first one is the quasi-dramas in the 90s, and the second one begins in the 2017 in the newly formed “genre drama”. Such trans-generic movement from the former to the later marks the elevation of ghostly matters from low culture into the high culture and indicates the change in the concepts of native-ness/Taiwanese-ness in the mainstream popular culture.

Keywords: quasi-drama, television industry, native-ness, justice, cultural representation

INTRODUCTION

This thesis studies the emergence of supernatural/ghost TV dramas in Taiwan as a cultural phenomenon. Two distinguishable waves of ghost drama in the history of Taiwanese TV drama are identified: The first one is the quasi-dramas in the 90s, and the second one begins in the 2017 in the newly formed “generic drama series”. By analyzing these drama series and the meanings of the ghosts, this thesis investigates and traces their ideological transformations and considers these changes within the changing television industrial structures as well as the larger political, economic, and social conditions.

MATERIALS AND METHODS

This study examines the drama series that are centered on supernatural/ghostly themes in Taiwan from 1996 to 2019. The objects of analysis include “Taiwan Supernatural Cases” (the very first supernatural drama series made and broadcasted in Taiwan), two series from the genre of quasi-drama: “Taiwan Ghostly Cases” and “Blue Crystal”, two series from the Q Series: “House of Toy Bricks” and “1000 Walls in Dream”, and two series that are often referred as “International Taiwanese dramas”: “The Teenage Psychic” and “Green Door”. The analysis focuses on two aspects: the first aspect concerns about how ghosts are performed and narrated as characters within the texts. The second aspect concerns about the dynamic forces that shape the production of these drama series. The socio-political, economic, and historical contexts are studied, with a focus on how their articulation with the text. The project adopts the multiple interactive mode established by Fangmei Lin, which provides a comprehensive way to articulate interpretive analysis and institutional analysis. Through this, the project is divided into four analytical steps in a processual concept: textual analysis, institutional analysis, social/historical analysis, and critical analysis. In addition to Lin’s methodology, this study emphasizes the narrative of conflict-resolution in the stories. Genre analysis, scenario analysis, and actant analysis are also applied for the purpose of constructing a more detailed research project.

RESULTS AND DISCUSSION

The thesis is divided into three main chapters. In the first chapter, the quasi-dramas are studied and examined. The analysis shows that these dramas from the 90s share certain values and formula. Most of the stories follow a distinctive plot as illustrated below:

Good characters being persecuted → death → becoming ghosts → haunting → looking for truths → the revelation of truths → villains being punished → ghosts resting in peace.

Ghosts in these stories are mainly represented as the victims of violence, and they haunt for truths and justice. In other words, ghosts are recognized (and expected by the audience) to have the legitimacy to haunt and take revenge. Truth, justice, and punishments are the major themes and concerns in these drama series. In the second chapter, two drama series from the Q Series are analyzed. Of the two experimental drama series, “House of Toy Bricks” is the one that is closer to the quasi-drama based on plot. However, the climax of the story turns into a totally different ending. The villain refuses to repent, yet the “punishment” is replaced by the ghost/victim’s forgiveness. Justice becomes insignificant, while one’s forgiving nature and the power of love are emphasized and praised as human virtues which are seen as the methods in resolving conflicts. In “1000 Walls in Dream”, ghosts are portrayed as cute and friendly characters, who are not even allowed to intervene the human world. In these drama series, ghosts or haunting are perceived as wrongdoings, and the disappearance of a ghost symbolizes the process of elevating or purification from bad values to good values. In the third chapter, the analysis of “The Teenage Psychic” and “Green Door” shows similar results. With the purpose of being sold worldwide (being “international Taiwanese drama”), these drama series not only use native/local elements as a strategy to increase cultural proximity and a touch of exotic

sentiment, but also reshape the contents to reduce cultural discount. Universal themes, such as romantic love and friendship, are strengthened. Ghosts are beautified and portrayed as not victims, but souls that were troubled by love affairs, and all the problems can be resolved with love. The concept of love and happiness is articulated with the image of family to construct a harmonious, positive, and affirmative social value.

CONCLUSION

The shifting of ghostly themes from the quasi-dramas to the new genre dramas (which are also applauded as “quality Taiwanese drama” in the media) marks the elevation of ghostly matters from low culture into high culture and indicates the changing meanings of the concepts of native-ness/Taiwanese-ness in mainstream popular culture. In the process of cultural struggle and negotiation between such old/new, low/high values, the meaning of the ghost has changed. The most prominent alteration is that the former connection between justice and the image of the ghost has lost, and the meaning has been replaced and incorporated by the politics of love and affirmative values. Although the ghost maintains its cultural significance as a symbol of local/native-ness, its meaning has been de-politicized and de-historicized in the process of commercialization.

誌謝

總算告一段落了。曾有將近一年的時間一片荒蕪，幾乎失去了組織文句的能力，以為自己再也無法寫出完整的句子。但走過了空虛與蒼白，在自我厭棄的循環中，還是鼓起勇氣衝刺了一波。萬分慶幸自己還有這樣奮力一搏的力量。寫著寫著，痛苦中竟還能感覺到一點快樂，也算對得起自己的初衷了。雖然論文完成以後總覺得還有更多空間可以發展，未竟之處，有些遺憾，但也必須接受自己能力有限的事實。在這個階段，我想我可以坦然說，我盡力了。

這一路走來，需要感謝的實在太多。

首先感謝家人這些日子以來的支持。你們給了我最大的空間，讓我可以自由地發揮。

感謝成大台文所。當初誤打誤撞，從美國回到台灣，從理工轉向文學，在知識背景幾乎掛零的情況下貿然衝進了台文這個領域。謝謝老師同學們熱情的接納與包容，在這裡吸收到了許多的觀念和理論，三觀刷新的同時也恍然發現，原來以前許多的疑惑其實可以有答案，而提出問題完全是能夠被接受的。在這裡認識了許多才華洋溢又多采多姿的朋友，課堂上盡情討論思辯的時光真是令人懷念。進入台文所是我人生中最美好的意外，沒有之一。

感謝我的指導老師楊芳枝，每當我冒出各種異想天開的奇怪想法或困惑時，總是以開放的態度聽我描述，一起思考，一起討論，一起將這些亂七八糟的毛線整理成團。無論多麼微不足道的發現，都可以毫無顧忌的暢所欲言，無關乎政治正確與否。談天說地，觀察與研究，讓我覺得，這個混亂的世界依然充滿趣味。

也真心感謝阿冠老師多年的照顧和疼愛。上過的每一堂課都受益匪淺，批判與自省的精神影響至深。感謝右君老師的關懷與循循善誘的引導，在我鑽牛角尖時總是不吝惜給予安慰。

感謝我的口委王穎老師與建廷老師，溫柔地包容著我的各種任性，包括換題目與病人膏肓的拖延症，並持續地給予專業的意見和溫暖的鼓勵。

最後，感謝 Sam，我最堅強的戰友與後盾，沒有你我的論文無法完成。感謝你陪我度過了最痛苦的低潮期，寒冬酷暑，不分晝夜，耐心陪著我一次又一次整理混亂的思緒。謝謝你在我徬徨害怕的時候，告訴我無論如何都沒有關係。在我覺得自己一無是處的時候，依然相信我有思考的能力。

目錄

第一章 緒論	1
第一節 研究動機與問題意識.....	1
第二節 文獻回顧.....	7
第三節 研究方法.....	14
第四節 範圍界定.....	19
第五節 章節架構.....	23
第二章 鬼與正義的距離：九〇年代電視劇中鬼的角色與功能	26
第一節 「鬼」的初現：解嚴後的靈異題材.....	26
第二節 穿越虛實的鬼：《台灣靈異事件》.....	30
第三節 民間劇場的類戲劇：《台灣奇案》與《藍色水玲瓏》.....	37
第四節 鬼、正義、秩序、與法律的斡旋.....	42
第五節 小結.....	49
第三章 魂兮歸來：電視劇靈異題材的隱沒與回歸	52
第一節 偶像劇的崛起與類戲劇的衰落.....	52
第二節 靈異偶像劇的驚鴻一現：《惡靈 05》.....	54
第三節 「鬼」再次出現的契機：偶像劇的退潮與新類型戲劇的興起.....	57
一、《積木之家》的善惡模糊化.....	63
二、《夢裡的一千道牆》：鬼形象的翻轉.....	69
第四節 愛的情感政治.....	73
第五節 小結.....	77
第四章 與國際接「鬼」：台劇的全球在地化策略	79
第一節 走向國際數位平台的台劇.....	79
第二節 《通靈少女》的人性本善溫馨路線.....	86
第三節 《魂囚西門》「渡人先渡己」的正向政治.....	89
第四節 全球在地化的台灣性與小清新：溫情、愛、和家庭的扣連.....	93
第五節 小結.....	103
第五章 結論	105
參考書目	113

第一章 緒論

第一節 研究動機與問題意識

“It’s only by our lack of ghosts we’re haunted.”

——Earle Birney

之所以想要研究鬼與電視劇的原因，起始於引起筆者關注的，三起獨立卻又相互關聯的事件。

第一起事件是 2017 年，大量的以「鬼」為主題的影視文本的湧現。2017 年於台灣影視圈，可謂是「鬼影幢幢」的一年：「植劇場」先後推出了《積木之家》以及《夢裡的一千道牆》這兩部靈異類型的戲劇，同時又公視有與 HBO Asia 合拍的《通靈少女》，一時之間全台燃起了一陣宮廟風與鬼談熱潮。《通靈少女》中女主角的原型——退休靈媒索非亞（本名劉柏君）及其「鬼話連篇¹」的個人經歷與自傳小說也成為年度話題焦點，各大節目媒體爭相採訪報導。隔年，承接著這股本土／信仰元素的風潮，一部名為《看不見的台灣》的通靈紀錄片上映。這部由林明謙執導的紀錄片講述了導演在因緣際會下，與四名靈媒成為替神明辦事的使者，經過費時兩年多的奔走努力，在不同的神明及族群間斡旋，終於成就了國姓爺（鄭成功）與阿立祖（西拉雅族的祖靈）的百年歷史大和解，其宣揚的意識形態與當前台灣多元族群融合共榮的論述不謀而合。《通靈少女》的原型靈媒索非亞以及《看不見的台灣》，兩者有趣的地方在於，都號稱其經歷為「真實事件」，後者又被媒體譽為「天上的轉型正義²」。正是這樣對「真實」的強調與「轉型正義」的比喻，使筆者聯想到了第二起事件，或是說，與鬼相關的經驗。筆者曾聽聞去綠島觀光旅遊的友人提及，在地人好心警告她們夜間不要去海邊，因為「（白色

¹此為索非亞著作《靈界的譯者》書摘廣告，原文為：「鬼話連篇的真實人生，靈界的譯者為你解答」。

²卓庭伍，〈天上的轉型正義：看不見的台灣〉，《放映週報》（2018/05/21）

恐怖受難者的)鬼魂依然盤桓不去」。而許多在白色恐怖時期淪為刑場或衝突點的地點，也都有著類似的「陰氣重」或「鬧鬼」的傳說。

「鬼」作為一個民俗的符號以及修辭的隱喻，在文化及文學上一向佔有重要的一席之地。早期漢人移民社會多有死傷且無後嗣祭拜的緣故，台灣民間的尚鬼文化濃厚，對鬼靈的敬畏藉由種種習俗節日滲透人們的日常生活，形成了對鬼信仰的集體情感³，換言之，鬼被理解為一種不被常人看見的存在或真實，經常與孤苦（所謂的孤魂野鬼）、橫死、或冤情等難以瞑目的經驗有所聯繫，並受到普遍的認同。而鬼的特殊性質作為一種修辭裝置，不分中外地也被廣泛應用在文學／歷史的書寫上，尤其在後殖民論述中，例如「作祟的比喻」（the trope of haunting）以及幽靈的概念在加拿大文學中舉足輕重，影射的是不被承認的、被空白化的歷史，以及殖民的殘影。在其探討「作祟」作為一種社會學分析的進路的著作“Ghostly Matters”中，Avery Gordon也指出了三點「鬼」的普世特質：

- （一）以不尋常的感覺（令人不舒服、恐懼、毛骨悚然等等）擾亂慣習並重新定義知識的範圍
- （二）鬼是一種符號，同時也暗示著生命的消亡與未來的可能性
- （三）鬼訴求正義⁴

白色恐怖是台灣當代歷史不容迴避的一段過往，三十八年的戒嚴時期內受害者為數眾多，解嚴距今也不過三十年，記憶猶新，但是在上述號稱「真實事件」的文本或影視媒體中，卻幾乎從未有過「遇到白色恐怖受難鬼」的說法。筆者大膽假想，如果以機率而言，靈媒要多大機率才會碰不見半個政治受難鬼？為什麼紀錄片呈現的是三百年前的鬼的和解，近代的鬼去哪裡了？在靈異題材如火如荼被討論的時候，本土、宮廟、鬼神

³鄭志明，〈鬼信仰的文化發展〉，《民間信仰與儀式》（臺北：文津，2010.07），頁355-368。

⁴Gordon, A. (2008). “The other door, it’s floods of tears with consolation enclosed”, *Ghostly Matters*, University of Minnesota Press, pp.63-64.

信仰等話題隨著各式光怪陸離的鬼談不斷地被報章媒體提及，然而似乎有一整個時代的鬼，像是不曾存在過一般，在論述中消失不見。對這些「不見」的疑惑扣連到了筆者最終的提問：怎麼樣的「鬼」才是能被「看見」的鬼？

如果將鬼的再現（representation）放置回電視戲劇的發展史，會發現靈異的題材在銀光幕上，大多數時候是「不見」的。綜觀台灣電視史，靈異題材在電視劇上的出現僅有兩波明顯的浪潮，第一波發生於九〇年代中期以後，且主要聚集於被稱之於「類戲劇」的特定劇種之中；第二波浪潮則是 2017 年及其後製播的類型戲劇。也正是因為罕見並且有特定文類的指涉性，「鬼」的出現才具有話題，甚至成為一種現象，如 2017 年的一波鬼神熱潮。種種條件顯示了靈異元素在電視劇產業中非常態的存在，進而突顯了「鬼」在螢光幕上獨特而別具意義的位置。有意思的是（這也是引起筆者注意的第三起事件），無視九〇年代的第一波靈異劇，於 2017 年播出的《積木之家》的導演廖士涵在接受訪問時表示：「由於台灣的恐怖電視劇為數甚少，觀眾對於恐怖類型的期待多半來自鬼片，這次又是連續劇而非電影，因此需要再去討論究竟怎麼架構的問題。」⁵

這一段話使得筆者深感困惑。九〇年代的靈異戲劇時至今日仍在東森、緯來等有線電視台重播，亦在網路平台上廣為流通。這些電視劇在台灣曾經紅極一時，現今在 PTT 或大學生為主要用戶的 Dcard 等網路論壇時有相關討論⁶，儼然是許多人的共同記憶（collective memory）。由此可見，恐怖靈異對台灣觀眾而言並不是新奇的元素，並非連續劇／恐怖片、電視／電影這樣一刀兩斷的媒介差異。那麼為何導演在理解認知上，會出現這樣的空白或斷帶？這些不被看見（或承認）的「鬼」與 2017 年後成為「優質台劇」的鬼，差別在哪裡？

⁵ 〈專訪／植劇場《積木之家》導演廖士涵：恐怖類型戲劇不只是嚇人而已，人心才是最恐怖！〉，《娛樂重擊》（來源：<https://punchline.asia/archives/41363>，2017/03/30）

⁶ 例如 PTT 討論版〈很懷念的台灣靈異事件〉（2007/4/25）、〈台灣靈異事件最恐怖是哪一集？〉（2017/4/20）、〈藍色水玲瓏最有印象的一集〉（2017/10/21、Dcard）、〈#閒聊#台劇#類戲劇#藍色水玲瓏〉（2018/1/5）、〈有誰愛看藍色水玲瓏、台灣奇案〉（2018/11/26）……等等。

欲檢視一個題材影視化的過程，必然涉及了一連串複雜的生產機制，其中，政治因素、商業考量、以及社會情感的形構此三個面向影響最為關鍵。

在政治因素的方面，電視產業於六〇年代在台灣的開始與發展無可避免地必須被納入兩個並置同流的歷史框架下理解：一是宏觀的冷戰結構，二是國內的戒嚴體制。韓戰之後，共產中國成為美軍在東亞部署反共圍堵路線的主要目標，地緣政治上被納入這一道戰線的國家，例如台灣，都必須與美國的軍事經濟力量配合，而電視做為一個在二戰後被視為同廣播一般具有強力宣傳能力、並且能整合控制社會的科技形式，其設置與發展也與冷戰時期的東亞關係息息相關⁷。而在國內，實施威權政治的國民黨政府也有意識地使用電視作為國家機器意識形態的工具，時任總統的蔣介石便曾表示「電視是大眾精神生活的搖籃，是國民心理建設的利器，希望電視從業人員以推行社會教育及復興中華文化為己任⁸」。在反共動員以及中華民國意識形態的交織關係下，電視不只是休閒消費的產品，而是黨國的政治外交的籌碼，以及為了強化威權統治的正當性的道德教化工具⁹。威權體制之下，政府對可以透過細密的法律規範（例如新聞局的「廣播電視節目規範」或是 1976 年公布的《廣電法》）以及審查機制十分直接而粗暴地干預一部電視劇的劇種主題、情境呈現、語言使用，甚至劇中角色的形象設定。曾經擔任中視節目製作人的姜龍昭在其關於電視製作的著作中便提及，劇中壞人的人數新聞局有硬性規定，曾有人劇本因歹徒角色人數過多而無法通過審核；而台視也曾播出過一部電視劇，劇中一名空軍作戰時壯烈犧牲，結果播出後遭到警告，因為電視上呈現的軍人最好是英勇成功的形象，才能鼓舞士氣¹⁰。諸如此類的情形皆是政治因素直接涉入電視節目製作的例子，電視節目的管制比起電影來更為嚴格繁瑣，政府幾乎完全控制了螢光幕上的「可見」與「不可見」。解嚴後雖然法規逐步放寬，然而必須到 2003 年黨政軍退出媒

⁷ 柯裕棻，〈電視的政治與論述：一九六〇年代台灣的電視設置過程〉，《台灣社會研究季刊》第六十九期（2008年3月），頁112-113。

⁸ 蔣中正，〈民國六十一年四月廿八日信箋〉，《台視二十年》（台北：台灣電視股份有限公司，1982）

⁹ 林麗雲，〈威權主義國家與電視：台灣與南韓之比較〉，《新聞學研究》第八十五期（2005年10月），頁1-29。

¹⁰ 姜龍昭，〈電視劇的寫作技巧〉，《電視縱橫談》（台北：民生報社，1979），頁34-35。

體條款正式納入法案，才真正終結國民黨政軍壟斷電視業的不合理現象。台灣進入民主化時代後，政治對電視產業的作用力雖不如戒嚴時期那麼明顯，但台灣複雜的政治歷史因素，以及政黨輪替後不同的文化政策，也都直接或間接地影響了劇種或題材的生成。

在商業考量方面，則是與政治因素相反的收視利益的誘因。台灣電視產業初期的資本結構十分弔詭，國民黨政府一方面賦予了電視宣揚中華文化意識形態的重任，一方面卻又把電視當作是宣傳、收編與利益分配的工具，藉由資源分配，將電視股份交由特定的官僚或是私人企業，從而發展出主從的關係，形成「官商合資」、「半官半民」的產業結構¹¹。雖然雙方共享了寡頭壟斷市場的暴利，但官方以政治控制為主要目的，商人則以利潤為優先考量，充滿黨國文宣思想的節目內容不一定能取悅觀眾，進而影響收視，這也形成了電視節目時而配合政策，時而偷空鑽縫，與官方猶如貓捉老鼠的情形。電視節目為求收視率以及其帶來的廣告效益，尤其在電視台相互競爭的情況之下，無視輿論抨擊，迎合市場潮流才是基本的生存之道。這樣的商業考量對電視劇的形塑有兩種影響：其一是新鮮／話題元素的置入，例如七〇年代，台視與中視一度為了搶奪觀眾，無視政府的管控，在節目內置入大量方言、流行歌曲等「破壞正常社會倫常觀念」的元素¹²；其二是模仿效應促成的劇種的生成，例如 1990 年華視推出的第一部鄉土劇《愛》一炮而紅，儘管輿論媒體將鄉土劇視為缺乏國際市場的近利短視劇種¹³，其他電視台紛紛效仿，獨領風騷了一個時代。又或是偶像劇於 2000 年崛起，締造了台灣十多年偶像劇王國的盛世。對商業利潤的追求，促使電視節目在不同階段嘗試創新與挑戰，某些原本不存在或受限制的題材及內容才得以浮現。除此之外，在全球資本主義的發展下，電視劇的利益考量也從原本的內銷轉向外銷的需求，經濟市場與觀眾客群的變化，也從而影響了電視劇的發展。

¹¹ 林麗雲，〈威權主義下台灣電視資本的形成〉，《中華傳播學刊》第九期（2006），頁 71-111。

¹² 〈立委批評電視節目內容 教長歸咎法令不夠健全〉，《中國時報》（1970/06/05）

¹³ 劉子鳳，〈為台灣的前景著想 製作人說重話〉，《聯合報》（2000/02/24）

最後在社會情感的形構方面，指涉的是電視劇的內容、觀眾、與當前社會主導的意識形態三者之間相互牽引的關係。解嚴以後，雖然電視台內部的社經結構在缺乏轉型正義的條件下難以一朝一夕便達到反轉，國民黨推行數十年的中華文化意識形態也根深蒂固，電視節目的製作限制越來越開放也是無庸置疑的事實，比起威權時期的文宣文化包袱，商營化後的電視台對於觀眾及市場的反應也更能積極響應。電視節目製作方做為生產者，除了創新以外，也必須與市場上主流的意識形態協商，進而獲得特定觀眾群的認同。例如鄉土劇興盛的原因之一，是其描述鄉村家庭關係的劇情輕易贏得婦女（特別是年長一輩的女性）的共鳴¹⁴，而其著重的家庭的倫理也與當時的孝順父母與和諧家庭的傳統相契合。換言之，流行文本反映了主流的意識形態或價值觀。而這個價值觀或意識形態是多重社會政治因素建構而出的產物，因此必然是滑動的，會隨著時間推移及環境變化而有所改變。

以上三個關鍵面向無法獨立運作，而是在一個題材被影視化甚或形成潮流的過程中相互交織、協商、影響。建基於這樣的脈絡，筆者提出四個期望能在本文中得到解答的具體問題：

- （一）九〇年代以及 2017 年後的兩批「鬼」，是在什麼情況下得以出現？
- （二）這些鬼在銀光幕上如何被敘述、展演？此處的展演不僅止於其作祟的形象或恐怖元素，而是其生成的因素、作祟的過程、及至安息的條件。
- （三）這些可以「被看見」的鬼，是否與傳統理解的訴求正義的特質相符？若否，他們又被賦予了什麼樣的文化意義，或是體現了什麼樣的價值觀？
- （四）九〇年代的「鬼」，為何在特定論述中是不存在的？同樣以鬼／靈異為主題，2017 年的類型戲劇和九〇年代的類戲劇，兩者之間的異同，以及造成這樣理解上的空白的成因？

¹⁴ 譚巧雲，〈如戲〉，《聯合報》（2003/01/15）

綜合以上提問，在本文中，筆者並不是試圖定義「鬼」是什麼，而是將靈異題材視為一種台灣電視史上的獨特現象、將「鬼」視為一個文化再現的符號，放置於歷史的橫軸上，探究其在政治因素、商業考量、以及社會情感等縱向要素的變遷下，其形象的刻劃與轉變。本文嘗試指出，「鬼」由九〇年代被貶低的類戲劇躍升至 2017 年後的優質戲劇，這個自低俗文化移向高等文化的昇華過程，同時也是從「舊鄉土」轉為「新鄉土」的轉化過程。然而，這除了標誌着主流文化對本土論述態度的轉變，在這個文化新／舊、高／低的鬥爭協商中，「鬼」的意義亦產生了變化，其中一個顯著的改變，是「鬼」原本所連結的公義價值判斷慢慢失落，改而由強調溫馨與和解的正向價值所收編，換言之，當「鬼」被扣連到了「優質論述」（quality discourse），雖然維持了本土的象徵地位，同時卻也在新的商品化過程中被去歷史化與政治化。

第二節 文獻回顧

本文嘗試由分析台灣電視劇中「鬼」的再現（形象、表現方式、劇情鋪排等等），觀看在不同時期「鬼」被賦予的文化意義，及其背後所隱含的社會意識形態。而由於本文的歷史跨度略長，且台灣電視的發展史與海外市場的概念有著不可分割的關聯性，在時間推移下，媒體的變化也連帶影響了市場的變化，因此本文同時也屬於全球娛樂傳媒的研究（the study of global entertainment media）的範圍之內，必須被放置在跨國流行文化的論述框架下進行分析。因此文獻回顧主要集中於兩個主題：亞際流行文化（inter-Asia popular culture）以及鬼的相關研究。

亞際流行文化的研究可以被視為文化全球化的分支。Mirrlees（2013）在其關於全球娛樂傳媒的著作中解釋了當代以歐美為中心發展而出的兩個研究範式：文化帝國主義（cultural imperialism）以及文化全球化（cultural globalization）。文化全球化的論述。文化全球化的概念建立於對文化帝國主義的批判與修正之上，同時也是回應蘇聯解體後，一個對全新的世界體系或秩序的理解方式。在這個新的世界裡許多國際條件產生了變化，例如資本主義的全勝、自由民主主義的盛行、以及國際間政治上的相互依存性

(political interdependency) 的提高。同時國家的邊界似乎也淡化了，各式各樣的跨國交流，上至資本科技下至媒體移民，逐漸變成一種普遍的現象。有別於過往的世界體系，九〇年代後呈現的是一個雜揉的 (hybridized)、後國家的 (post-national)、都會為中心的全球文化 (cosmopolitan global culture) (Mirrlees, 2013)。然而無論是文化帝國主義或是全球化的論述，都是以歐美社會或現象為中心發展而出的理論框架，無法設身處地的完全貼合亞洲的處境，尤其是東亞各國在 2000 年後隨著經濟崛起與科技發展而衍生出的文化交流現象，例如台灣偶像劇的跨國流動（日本漫畫改編，台灣製作，又將版權賣給日本、韓國、中國等多個國家），或是韓流對亞洲各國影視娛樂產業造成的影響，又或是中國成為新的霸權中心的情形。上述不足的条件於是促成了亞際文化研究 (inter-Asia culture studies) 的興起。

亞際文化研究的重要性在於，它提供了一個去西方中心的、以亞洲現時 (at present) 的情境重新思考文化與傳媒研究以及國際議題的方法，並且將亞洲諸國（尤其是東亞）間複雜的地緣政治與歷史等權力關係脈絡化 (Iwabuchi, 2010)，在這個框架下，台灣不但能夠被納入研究的版圖之中，做為一個文化生產者 (producer)、消費者 (consumer)、或是中介者 (mediator)，更有著舉足輕重的特殊意義。亞際流行文化研究特別關注的當前議題包含了：文化如何成為「軟實力」以及國家外交的策略 (Iwabuchi, 2010)；跨國界的亞洲文化傳媒的生產、行銷、以及消費；以及逐漸升溫的國族主義和極端愛國主義 (Iwabuchi, 2015) 等等面向。在台灣，投入亞際流行文化的電視劇研究數量有限，且因為與市場流通有所關係，研究的重心多半集中在以海外市場為導向的偶像劇。例如賴以瑄的〈蔡岳勳後儒家影視劇的東亞國際化與市場競爭〉(2018) 以作者論的方式，討論了蔡岳勳的作品如何以去歷史社會脈絡又接收西方價值觀的方式，創建抵抗舊式儒家傳統的「後儒家影視劇」，以及其作品進入東南亞、日本、中國後的發展。

另外楊芳枝亦著有多篇台灣電視劇相關的論文。例如“From Korean Wave to Korean Living: Meteor Garden and the Politics of Love Fantasies in Taiwan” (2011) 中她以偶像劇

《流星花園》以及韓版翻拍的《花樣男子》為例，闡述國族打造與新自由主義全球化的脈絡之下，台灣女性對愛情的渴望如何被形塑，從而將女性去政治化；“Remediating Japanese Dramas: Exploring the Politics of Gender, Class, and Ethnicity in *Loser-Dog-Queen* in Taiwan”（2013）則是以《敗犬女王》為例，討論了台灣偶像劇在中介以及再中介的過程中，挪用／調整日劇以及日本元素、美國的後女性主義概念，再揉合台灣在地的父權觀念以及刻板印象，從而邊緣化文化差異並強化了既有的權利位階；“Taiyu serial dramas in Taiwan: a history of problem-making”（2015）則是將電視劇與台灣歷史政治發展扣連，指出台語劇（鄉土劇）被貶低的文化位階；而在“The Politics and Aesthetics of Chinese Drama (Huajyu) in Taiwan”（2018）她則探討了以大中華市場為目標的「華劇」如何建構「台灣性」，以及華劇做為一種文化形式得以浮現的可能性條件與美學政治。

上述研究提供了台灣電視劇文本分析的參照，以及產業發展和當代的社會／政治／歷史條件，並點出了市場流通的過程中意義的建構、解構、與再建構的過程。然而當前研究多半僅限於特定的劇種，其中以偶像劇為最，偶像劇之前的電視劇研究付之闕如，偶像劇之後的新台劇亦方興未艾。同時必須注意的是，隨著科技日新月異，網路頻道及串流平台開始取代了電視的功用，數位時代的媒介改變使得影視產業進入所謂的「後電視時代」（Post-TV Era），傳媒文化產業面臨了急遽且大幅度的轉型，舊有的文化生產方式或跨國模式已無法替現況提供充足的解析，這也是當前的亞際流行文化研究者面臨的考驗。

台灣在 2016 年正式進入串流平台的時代（外國的平台，如 Netflix 和愛奇藝，以及本土的平台，如 KKTv 與 ChocoTV 等網路平台都是在這一年進入市場），本文所分析的 2017 年後的電視劇也與這樣市場及產業生態的變化有著密切的關係。因此承接前文所述的文化研究框架，本文將沿用亞際文化研究的觀點，並嘗試解析串流時代的新型產業生產模式，從而理解台灣電視劇在亞際與國際市場中的策略演變脈絡。

而雖然「鬼」的題材在當前的電視劇或是亞際文化研究的領域內知之甚少，在電視劇以外的文本以及研究中卻有著穩定且蓬勃的發展。鬼的文化歷史源遠流長，前行於哲學體系之前，早在原始社會時期，人們出於對未知的恐懼與想像力，便已編撰出了無數的神話鬼談。這些神話鬼談又藉由文字流傳後世，經過反覆的創造與改寫，形塑出了各式各樣的鬼神之說，滲透入人們的日常生活，成為社會文化的一部份，亦是流行文化千年不輟的題材。

現今與鬼相關的研究可以分為三個大類：第一個大類是由人類學／民俗學／社會學的角度出發，透過大量的田野調查，細緻地整理地域性的鬼故事、傳說、或歌謠等口傳文本，並將獲得的資料進行檔案建立（*filig*）的工作。林美容所著的《魔神仔的人類學想像》（2014）以及《台灣鬼仔古》（2017）便是此類研究的經典範例。她在兩本著作間特邊區分開了台灣民間對「魔神仔」（精怪）和「鬼」（亡魂）的差異，並在《鬼仔古》中細緻地整理出台灣傳說中各式各樣的鬼及其形象背景，以及廣義與狹義的鬼的定義。陳秀華的《台灣女鬼：民俗學裡的女鬼意象》（2018）亦是蒐集各地的靈異故事，並將關注點聚焦於性別與文化的展演。除此之外，鬼文化被視為台灣本土信仰的一部份，也受到宗教學界的注重，相關研究可見《孤魂與鬼雄的世界：北台灣的厲鬼信仰》（林富士，1995）、《台灣傳統信仰的鬼神崇拜》（鄭志明，2005）等等著作。這些研究以宗教祭祀或儀式為切入點，探討鬼與特定地區的風土、民情、歷史等因素的關聯性，以及「鬼」的文化概念如何進入、影響人們的日常生活。此類的研究雖然與本文無直接的關聯性，卻描繪出了台灣社會對鬼的普遍想像，提供了筆者在觀看被影視化的「鬼」時，探討其形式上的變化的參照點。

第二個研究的大類則是鬼在文學文本中的分析。余國藩於 1987 年在 *Harvard Journal of Asiatic Studies* 發表了一篇名為 “‘Rest, Rest, Perturbed Spirits!': Ghosts in Traditional Chinese Prose Fiction” 的文章¹⁵，研究中國傳統經典與通俗文學中的鬼。他將傳統文學中

¹⁵ 此文後由范國生翻譯，經原作者校訂後，以〈「安息罷，安息罷，受擾的靈！」——中國傳統小說裏的鬼〉為題目，發表於 1988 年的《中外文學》第十七卷，第四期。

的鬼分做三類：將鬼視為自然現象一部分的「勸世鬼」、將女性視為幻想物的「情鬼」、以及不幸成為悲魂或冤魂的「復仇鬼」。其中「復仇鬼」是最為大眾所熟知的角色，在此他特地指出，並非文學作品裡所有的枉死都是人為的結果，但是「**最可能使鬼魂騷擾陽間的仍是公開衝突或個人仇恨而造成的橫死**」¹⁶。除此之外，余國藩亦肯認了人對鬼的想像是人類社會最基本的關懷¹⁷，以及鬼靈敘事中人本主義的內涵（雖然死者及行將就木的人是重心，但是生者的價值與關懷仍是主體¹⁸）。換言之，鬼可以是分析的工具，文本最終探究的是鬼／人、乃至於人／人之間的關係（*relation*）。以鬼為分析方法的取徑，除了文學文本中鬼的形象探討以外，在晚近的研究上有著更多元的發展：例如范銘如在〈另眼相看——台灣當代小說的鬼／地方〉（2006）中，藉由分析李昂與王家祥的作品，嘗試開發鬼的「新用途」——將鬼從時間性的產物衍伸為空間性的象徵¹⁹，除了人／鬼關係以及文化歷史的爬梳外，將地域空間也納入分析的範圍，藉由「鬼」的敘事重構地方經驗，並且爬梳人與土地、空間之間因權力分配而產生的社會關係。此外，靈異電影（鬼片）的學術研究在流行文化、電影研究的領域亦佔有一方位置，以學位論文為例，黃馨平的《從韓國恐怖電影看女／鬼的文化意涵》（2013）、吳亦均的《青燈下的女鬼：姚鳳磐恐怖電影主題分析》（2018）、以及陳怡蓁的《紅衣小女孩系列電影行銷研究——論台灣恐怖片之文化元素》（2019）都是以鬼為主題的文本分析。黃的論文點出了韓國恐怖片以女性為主角的傳統，以及文化上如何以女人／女鬼、受害者／妖魔化的一體雙面性將女性禁錮在父權文化之中；吳的論文則是以導演姚鳳磐為主題，分析其電影中憐女／厭女的現象，以及其塑造的恐怖風格；而陳的論文以 *Kristeva* 的「賤斥」（*Abjection*）概念分析了台灣電影《紅衣小女孩》系列如何塑造「陰性怪物」，並將這些元素與文化、日常扣連在一起當作行銷的手段。只是此類的研究論文多數來自傳播學或藝術相關的科系，雖然以「鬼」為切入點，其分析的方式多以電影的場面調度、

¹⁶余國藩，（范國生譯）〈「安息罷，安息罷，受擾的靈！」——中國傳統小說裏的鬼〉，《中外文學》第17卷第4期（1988/09/01），頁14。

¹⁷同註16，頁4。

¹⁸同註16，頁27。

¹⁹范銘如，〈另眼相看——台灣當代小說的鬼／地方〉，《台灣文學研究學報》第二期（2006/04），頁117。

美學風格、恐怖符號等等視覺元素為主，從而與既有的文化認知相扣連。在這個過程中文本／文化生成的條件被忽視了，「鬼」本身也被預設為一種固定／僵硬的文化的載體，而不是意義建構的動態的鬥爭場域（a site of struggle）。

最後，與上述研究文本中的「鬼」相反的，是第三個大類：以鬼作為譬喻／方法學的研究。在這類型的研究中，鬼不一定是文本中必然出現的主題。這類型的研究以魂體論（hauntology）為代表，而魂體論起源自 Jacques Derrida 的著作“Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International”。Derrida 借〈共產黨宣言〉中「一個幽靈，共產主義的幽靈，在歐洲徘徊」的比喻，以莎劇《哈姆雷特》中哈姆雷特與鬼魂的對話破題，辯證馬克斯主義的死亡與因死亡而產生的（幽靈）「作祟」（haunting）。而後，作祟的概念隨著 Derrida 的解構理論的延續發展，hauntology 作為一個新興的方法學取代了它的近音相對字 ontology（存在論），意指受到「非死非生、非存在亦非不存在」（neither present nor absent, neither dead nor alive）的「鬼魂」所騷擾、糾纏、徘徊的時間、歷史、或是本體論的裂隙（disjunction）²⁰（Davis, 2005）。「鬼」並不特定是實質意義上的「鬼」，而是一種修辭的譬喻，代表的是一種來自過去的、沒有固定形體的幽微的意象，其不受時間空間所限制的條件可以打破我們對歷史進程的線性理解。Avery Gordon 在其代表著作“Ghostly Matters”延續了此一概念，具體描述出鬼的普世特質：（一）以不尋常的感覺（令人不舒服、恐懼、毛骨悚然等等）擾亂慣習並重新定義知識的範圍、（二）鬼是一種符號，同時也暗示著生命的消亡與未來的可能性、（三）鬼訴求正義²¹，並且強調「作祟」的概念做為一種介入社會分析的工具，如何優於過去用以理解社會暴力的「創傷」（trauma）的概念：

作祟之所以獨特，是在於它是一個活動的狀態，在這個狀態中受壓抑的或是未解決的社會暴力正直接或隱晦地在讓自己浮現。……作祟改變了時間的經驗、改變

²⁰ Davis, C. (2005). “Hauntology, Spectres and Phantoms”, *French Studies*, Volume 59, Issue 3, pp. 373–379.

²¹ Gordon, A. (2008). “The other door, it’s floods of tears with consolation enclosed”, *Ghostly Matters*, University of Minnesota Press, pp.63-64.

了我們區隔過去、現在、與未來的方式。……作祟不同於創傷，它提供了必須被完成的事物²²。

對 Gordon 而言，鬼相當於被排除在宏大敘事（the Grand Narrative）之外的他者、一種邊緣的主體，而鬧鬼或作祟則是偶發的不和諧（disharmony）或被意識形態所掩蓋的噪音。因此檢視這些「被消失的他者」成為社會研究的重要任務。她並將這些概念應用於分析 Sabina Spielrein 的「缺席」（absence）與精神分析史及女性的關係、阿根廷的骯髒戰爭的受害者、以及美國重建時期的奴隸制度殘影。類似的概念在台灣學界則是「鬼魅書寫」或「鬼魅敘事」的興起。只是台灣學界作法相對保守，有別於國外以社會議題做為切入的視角，分析材料廣泛（不單只是小說研究，其他文本形式，甚至於藝術、攝影等影像媒體也可以是分析的對象），國內大多數的研究仍維持著作者論的傳統，聚焦於特定作家及其作品，其中李昂、李碧華等作家是最熱門的研究對象。除此之外，鬼魅書寫也特別被應用在女性，尤其是女同作品的分析論述中。例如劉亮雅的〈鬼魅書寫：台灣女同性戀小說中的創傷與怪胎展演〉（2004）關注（女）同性戀者做為被社會排除／拒斥的他者、成為「鬼魂」的境況，並以邱妙津的《鱷魚手記》及張亦絢的〈幸福鬼屋〉為分析對象，探討小說中的鬼魅譬喻及死亡敘事與女同志的創傷展演的關係。

綜上三種研究類型的概述，可以勾勒出一個當前台灣學界與鬼相關的研究的圖像，以及一些約定成俗的認知框架。首先，「鬼」作為一種文化產物，相關敘事都是以人為中心的，是藉由鬼的展演，影射現實中的社會文化以及人際關係。其次，「鬼」普遍被默認為個體或社會暴力下的受害者。這一點是第一類及第二類研究透過爬梳大量文本所得出的結論，而第三類研究則是建基於此概念下，發展出一套鬼的特質／文化作用的定義，再將此特性當作方法學或工具理論，應用回社會議題及文化現象的分析之上。最後，

²² Gordon, A. (2008). "Introduction to the New Edition", *Ghostly Matters*, University of Minnesota Press, pp. xvi.

從上述之研究成果可以看見，「性別」是台灣鬼魅相關研究最為重視的主題，與鬼相關的研究特別傾向於女鬼研究²³，以及其背後父權結構的社會壓迫。

性別議題雖然至關重要，且確實有其特殊的分析視角，然而卻不是本文關注的首要焦點。在過去的研究中，除了余國藩系統性地且有頭有尾地整理了鬼的敘事類型及其特性外，近期的研究多半聚焦於鬼的片斷的特質，例如作祟或其恐怖形象的展演，如恐怖電影中的美學分析；或是特定的表現模式，像是范銘如所關心的鬼在空間中的可動性（mobility）；又或者是其死亡、消隱的意象在文學中的表現手法，而非把鬼的敘事視為一個完整的過程：即出現、作祟、安息（或不得安息）視為一個整體的現象。而筆者最在意的正是這個完整敘事所呈現出的敘事模式，特別是鬼如何生成以及鬼如何消失的部份。鬼被視為一種干涉、擾亂秩序的被邊緣化的他者，鬼的作祟象徵了反抗與衝突的產生，而這樣的衝突如何在流行文化的文本中被詮釋／解決，以及這樣的敘事在電視史發展上的轉折，是本文最欲探討的核心問題。因此本文可以說是以文化研究的再現概念，揉合了第二與第三類型研究的研究策略：在文本內部分析鬼的敘事，由此分析其背後在特定脈絡下的社會意識形態，而在文本外部，則以「鬼題材」在電視產業隱匿／浮現的現象視為主流文化的排除／收編現象。這樣的策略提供了一個能夠避開文本分析中僅限制於特定條件下的「鬼」的敘事分析的侷限性，也跳脫鬼魅敘事中作者論或僅將鬼魅／作祟視為修辭意象的傳統，提供筆者一個能夠將本文放置於一個互動且動態（interactive and dynamic）的研究觀點。

第三節 研究方法

如同在研究動機及文獻回顧中不斷強調的，本文的研究對象是台灣靈異電視劇中的「鬼」。鬼身為一種源遠流長的文化想像物，其意義雖然保持著開放性，可以根據不同

²³ 女鬼的意象在台灣的婦女運動及同志運動有著特殊的文化意義。1992年的婦女新知雜誌8月號便曾配合鬼月，以「女鬼」做為該月專題，收錄了五篇從民俗學、小說作品、以及電影觀看女鬼／女性以及其所處的社會條件的文章。

文本和脈絡產生變化及差異，但另一方面卻也具備了某些特定的宗教象徵意涵，例如在台灣，普遍狹義的「鬼」的理解，是橫死的往生者的魂魄，而鬼同時具有陰森可怕的特質，以及驚嚇／擾亂／甚至傷害人類的可能（林美容，2017）。這些約定成俗的概念影響了一個文本的發展，以及觀眾對文本的期待——換言之，鬼的研究，便是研究在特定的理解框架中，鬼的意義如何被再生產。

鬼與人的交會在普遍的認知中是陰陽界線的打破，是衝突（以及恐怖／恐懼等情感）流動的所在，也是意義被解構與重新建構的場所。因此有別於以往流行文本大多聚焦在鬼的形象展演或美學／恐怖元素（**what ghosts do**），本文著重於兩個層面的探討：第一個層面在文本內部，即台灣靈異電視劇的文本分析（**narrative analysis**）。在這一個層面，筆者將會關注鬼如何在電視文本中產生、展演、以及解決（**why and how ghosts do**）。

第二個層面則是文化研究的概念應用，將鬼視為符號，靈異文本視為一種意義的生產與再現（**representation**），藉此將第一個層面的分析與文本外部的歷史、政治、經濟等脈絡相扣連，從而探討「鬼」及「靈異電視劇」在社會上的意義，以及意義的轉變。Stuart Hall 將文化視為「再現的實踐」，再現（**representation**）涉及事物如何被呈現的複雜機制，意即「透過語言的意義生產」（**The production of meanings through language**）。這裡的語言指涉的並非實質言說上的、狹隘的「言說」，而是包含了圖像與符號的組成物。符號與意義之間的關係由社會公約（**social code**）所固定，但這樣的「固定」並不是永久不變的，而是相對的，同時符號也是意識形態爭奪詮釋權的場域（**site of struggle**）（Hall, 2013）。在本文中，鬼的電視劇再現涉及了多重的權力交構，例如國家機器及其相關單位、主流的文化生產者的立場、以及大眾的影響等等。這些不同的力量彼此拉鋸、協商，因此「鬼」的意義生產，必須被視為這些權力關係改變的結果。取徑於文化研究，林芳玫在《解讀瓊瑤愛情王國》（1994）中，提出了一套多重交互作用的互動模式以扣連內部詮釋研究（檢視作品內容所呈現的社會現象）與外部組織研究（社會環境與結構如何影響作品的生產與流通）。這個模式不單單適用於文學文本的研究，也可以被廣泛應用於任何關於象徵符碼的文化研究分析，例如影視娛樂、流行

音樂……等文本。她將這套模式，以 E. P. Thompson 在《意識形態與現代化》（1990）一書中所提出的文化分析模式，分為四個階段：（一）形式／文本分析；（二）制度分析；（三）社會／歷史分析；（四）批判／二度詮釋分析。最後她再以「流程式的意義建構概念」（a processual model of meaning construction）來整合上述的分析階段。

（一）形式／文本分析

由於一個文學作品是不同的元素以規律的方式組織而成的產物，因此形式／文本分析簡單而言便是「檢視這些元素彼此之間的關係」，而符號學、敘事分析等都是適合的分析方法。為此，林芳玫提出了尋找敘事結構中成雙成對的二元對立概念的步驟。在通俗文學中我們常發現的二元對立概念包括：好／壞；自然／文化；男性／女性；年輕／年老；個人／社會等等，她認為藉由探索這些概念，能使文本分析的意義更為客觀，不至於淪落入自由心證的情況（林芳玫，1994）。以本文做為例子，假如只單獨看代「鬼」這個元素，可以產生各式各樣的詮釋，但是若將「鬼」放回劇情的敘事結構中，可以發現鬼／人經常是對立的敘述，可以由鬼和人之間的衝突對立找出它的社會敘事意義。

而由於本文特別關切敘事中衝突－和解的過程，因此關於衝突敘事的分析，筆者另外參考了 Sarah Federman 所提出的，以敘事分析理解及回應衝突的路徑（narrative approaches to understanding and responding to conflicts）²⁴。

Federman 意圖探討的議題其實是社會政治上的衝突與和解，但她認為敘事分析提供了一個介入的方法，可以在論述（discourse）中定位個人或公共的立場及指出危及其認同和能動性的衝突、能解釋被邊緣化的群體如何被邊緣化、更能幫助人們重新協商自己的社會位置（social positions）和取回能動性（Federman，2016）。雖然她的目的與本文不甚相同，然而她藉由文本分析來理解社會的策略和本文異曲同工，同時也肯認了衝突敘事做為一種文學分析方法的價值。這個論點與 Martinez 和 Rubenstein 的觀點一脈

²⁴ Federman, S. (2016). "Narrative Approaches to Understanding and Responding to Conflict". *International Journal of Conflict Engagement and Resolutio.*, vol2, No.2, pp.154-171.

相承：在“The Truth of Fiction: Literature as a Source of Insight into Social Conflict and Its Resolution”²⁵這篇文章中，Martinez 和 Rubenstein 對文本分析能夠幫助人們理解社會衝突抱持著肯定的態度。本文從而挪用了 Federman 提議的部份方法進行文本細讀與分析。

Federman 歸納出了結構性（structural）與功能性（functional）兩種敘事分析的工具。結構性的敘事分析進路檢視了文本的構成要素，諸如情節、人物、角色等等。功能性的敘事分析則是探討這樣的敘事如何在社會及政治脈絡中被展演（Federman, 2016）。

結構性的分析包含了文類分析（genre analysis）、情境分析（scenario analysis）、以及角色分析（actant analysis）。其中角色分析是符號學家 Greimas 在 1966 年所提出並被廣為應用的分析模式，藉由角色分析，可以拆解文本中的劇情轉折與動機，並有助於解構文化迷思。在衝突敘事的分析中 Greimas 的六個角色概念特別重要：

- （一）主題。敘事內容在討論什麼？
- （二）目標。敘事的目的是什麼？
- （三）協力者。誰替這個敘事發聲？
- （四）接受者。誰負責接收這個敘事？
- （五）反對者。誰挑戰了這個敘事？

建立於類似的模式，本文爬梳了台灣靈異相關的電視劇，並按照其年代、劇種進行基礎的文類分類。而在個別文本中，透過症候式閱讀，筆者將一一爬梳並檢視劇中主要與相關人物的角色及其任務，從而理解衝突與和解在個別文本中的展演模式。

然而光是文本分析是不夠的。Federman 認為結構性的分析雖然指認了文本的構成要素以及流通的方式，卻無法解釋這些敘述如何被形成的物質條件，因此需要功能性分

²⁵ Martinez, A. and Rubenstein, R. (2016). “The Truth of Fiction: Literature as a Source of Insight into Social Conflict and Its Resolution”. *International Journal of Conflict Engagement and Resolutio.*, vol2, No.2, pp.208-224.

析的介入，從而找出意義被建構的地方（where meaning is constructed）。而探詢意義的建構，即是文化研究（cultural studies）的核心關懷，因此功能性分析相當於林芳玫所提出的文化分析方法的接下來三個步驟：制度分析、社會／歷史分析、以及批判／二度詮釋分析。

（二）制度分析與社會／歷史分析

制度分析（institutional analysis）探討文化產品被生產、傳遞、接受、與評估的過程（林芳玫，1994）。林芳玫又將制度分析細分為兩個方面：一是文化生產的組織層面。在本文中，例如生產者（電視台、導演）之間的合作或協商、市場結構與競爭等等都是必須納入分析範圍的條件。二是資源的分配，例如文化分類（高級文化／通俗文化）也會對特定文本的詮釋造成影響。在本文分析的對象中，類戲劇的被邊緣化，以及 2017 年後的「優質」台劇，這些褒貶讚譽，形成了特定的文化位階，並扣連到靈異題材的能見與不能見度。透過制度分析，本文能更進一步釐清文化與社會階層之間不平等的關係。

而第三個階段，社會／歷史分析則是社會結構和歷史結構如何影響文本的生產、傳遞、接受、與評估，因此合制度分析是密不可分的。因此本文亦爬梳了台灣電視劇的發展，並將之嵌合入台灣歷史與政經變化之中，從而理解劇種與題材如何產生與消失。

（三）批判／二度詮釋

這一個階段又可以被理解為創造性的整合步驟。所有前述的三個步驟都已經構成了詮釋的一部份，因此在這一階段中，研究者必須做的就是建基於前述的詮釋，再進行二度甚至三度的詮釋。因此研究者必須具備反思的能力，並且從文本、作者／創作者、或是讀者／觀眾以及自己的觀點之間產生辯證關係，同時並檢視「意義與權力之間的關係，

也就是意義生產的結果如何建造並維持宰制關係」。透過揭露意義與權力之間的關係，文化批判便有了顛覆既有結構的潛力（林芳玫，1994）。

最後林芳玫提議的一個「流程式的概念」點出了整合分析以及時間空間的重要性。她不主張在孤立的文本中尋找意義，而是上述四個分析步驟及其內容所合併形成的意義建構的軌跡（trajectory），意義會在這條軌跡上來回移動，經歷建構、符碼化、解構、消失、變形……等種種階段，因此必須將這一切視為一個活動的、進行中的過程，而不是僵化固定的存在物（林芳玫，1994）。

藉由參考林芳玫所提出的文化分析模式以及流程式的概念，本文嘗試透過文本、體制、與歷史社會脈絡的分析，理解被建構出的社會意義與權力之間的關聯性。並將這些文本放置回整體的電視史的發展之中，從而拼湊出一個更完整的圖像，從而探詢在流動的歷史／政治／社會條件之下，意義與權力關係如何流動與轉變。

第四節 範圍界定

本論文以台灣歷年電視劇中，以「鬼」或靈異事件作為主題的劇集作為研究對象。

回顧台灣電視史，台灣電視節目發展史可追溯回 1962 年，在國民黨的推動下，台灣第一家電視台臺灣電視公司（簡稱台視）成立，但當時的錄影技術十分粗糙，電視節目多半以播放外國影集為主或極短的單元劇或「電視小說」（小說改編，但劇情連貫，一集約莫三十分鐘的電視劇）為主。直到 1969 年，同年成立的中國電視公司（中視）才推出了第一部以「連續劇」為名的《晶晶》，台視跟著將節目更名為「國語連續劇」，一口氣在同年推出十一部連續劇並受到廣泛歡迎，從此連續劇成為電視公司爭相拍攝的主力節目，「連續劇」一詞也成為普遍用詞並沿用至今²⁶。但由於正值國民黨據守台灣、

²⁶ 王唯，〈台灣電視的濫觴〉，《透視台灣電視史》，（臺北：藝術實驗中心，2006），頁 67-69。

以反共復國為口號並實施戒嚴的時期，台灣的電視節目有意識地成為為國家機器效力、打造國族想像的政策宣傳工具，電視劇的內容也受到嚴格的規範及檢視。為了鞏固其少數統治多數的正當性，國民黨積極推廣傳統中國的文化想像，打造中華民國意識形態，打壓台灣意識，其手段亦反應在對電視節目的高度控管與文化政策之上。

陳奕麟將國民黨的文化政策分為三個階段，依序為：文化統一時期（**cultural reunification**）（1945-1967）、文化復興時期（**cultural renaissance**）（1967-1977）、以及文化重建時期（**cultural reconstruction**）（1977-2000）²⁷。文化復興時期著重在「中華文化復興運動」的推動，當時僅有的三家電視台（台視、中視、華視）雖然號稱民營，實際上與國民黨卻是官商共謀的侍從關係²⁸，經營方針皆著重在使用國語、強調三民主義精神、響應國家（反共）政策、以及提倡中國傳統文化與價值。但三台分割電視市場的結果，難以避免落入搶奪收視率的惡性競爭，為了吸引觀眾爭奪廣告，電視節目紛紛置入了大量的暴力、迷信、哭泣、粗話等「刺激」的元素，引起猛烈的輿論批評以及淨化節目的運動，電視公司不得不自我規束，國府更於 1976 年落實廣播電視法，順勢加強對節目內容的管制²⁹。曾擔任中視節目製作人的姜龍昭在其著作《電視縱橫談》中坦承戒嚴期間製作節目的諸多管制，如情節方面：

基於樂觀、奮鬥、積極、進取之精神，需慎選幽默、風趣、高雅、及活潑旨趣之情節；避免消極、頹廢、殘忍、貪婪、兇殺、鬪歐、恐怖、玄奇武功、低俗、迷信、邪說及取笑殘障之情節，另禁止表演足以導致墮落，引起模仿犯罪，產生不良啟示作用之情節³⁰。

²⁷ Chun, A. (2000) 'Democracy as hegemony, globalization as indigenization, or the "culture" in Taiwanese national politics', Wei-Chin Lee (ed.) *Taiwan in Perspective*, Leiden: Brill Publications, pp. 7-27.

²⁸ 林麗雲，〈威權主義下台灣電視資本的形成〉，《中華傳播學刊》第九期（2006/06/01），頁 71-112。

²⁹ Yang, F.C. (2015). "Taiyu serial dramas in Taiwan: A history of problem-making". *Television Histories in Asia: Issues and Contexts* (pp.164-181). Taylor and Francis Inc..

³⁰ 姜龍昭，〈電視劇的寫作技巧〉，《電視縱橫談》（台北：民生報社，1979），頁 31。

甚至「哭靈、上墳等情節，也是一蓋不准的」³¹。在這樣明規暗示的氛圍之下，電視劇的教育性質遠高於娛樂性質，拍攝的劇本也無法脫離這些限制，每多制肘的情況下，遑論離經叛道的靈異題材，編劇只能聚焦於反共抗戰、古裝戲劇、或愛情劇等範疇，如以革命復國為主題的《長白山上》（中視 1970-1971）、改編自中國歷史故事的《包青天》（華視，1974-1975）、或關懷家庭親情倫理的《滿庭芳》（台視，1977），劇情及題材受到極大程度的限縮。到了八〇年代，在國際外交失利的情景下，國民黨治台的文化方針進入文化重建時期（1977-2000），在這段時間內反共復國的意識形態逐漸減縮，政府有限度地放寬對市場的控制，消費型態的經濟模式成為主導，對文化的想像也重新整合，過往文化與國族緊密結合的形式逐漸被商業考量所取代。然而必須特別注意的是這並不意味著文化開始去政治化，而是由「反攻大陸」軍事號召轉化為「文化中國」的想像。文化政策上強調中國文化的高尚與多元，歷史及民俗成為文化活動的中心³²。在這一段時期內，港劇武俠片大量輸入台灣市場³³，同時當紅的言情小說家瓊瑤的作品影視化，武俠片和瓊瑤愛情片成為台灣電視節目的大宗³⁴。直到 1987 年解嚴，九〇年代起，政府對節目內容的管理日漸放鬆，台灣社會逐漸轉向民主，伴隨著新自由主義與資本私有化的潮流，加上第一間純民間資本的無線電視台民間全民電視公司（民視）於 1996 年成立，才進入電視節目百家爭鳴、創新求變的時代。一些原本在戒嚴時期被壓抑的元素開始得以出現，而民主化的過程中台灣意識的覺醒以及法規對語言使用的改變促使了鄉土劇蓬勃發展，成為台灣最受歡迎的劇種之一。

1996 年，華視以台灣社會真實刑案為劇情基底，靈異鬼神為切入點，推出單元劇《台灣靈異事件》，與台視推出的台灣電視史上的首部警匪電視劇《天眼》打對臺，雖然怪力亂神的題材引來新聞局的關切³⁵，卻也吸引了大量的觀眾。隔年台視播出了一部

³¹ 同註 30，頁 32。

³² Chun, A. (2000) 'Democracy as hegemony, globalization as indigenization, or the "culture" in Taiwanese national politics', Wei-Chin Lee (ed.) *Taiwan in Perspective*, Leiden: Brill Publications, pp.14.

³³ 陳長華，〈競播香港製武俠劇 旅港藝人表示惋惜〉，《聯合報》（1982/04/18）

³⁴ 夏迪，〈瓊瑤式連續劇威震八點檔 電視圈苦思迎頭痛擊妙策〉，《聯合報》（1987/06/02）

³⁵ 〈「靈異事件」下周一上演〉，《中國時報》（1996/06/29）

名為《台灣變色龍》的節目，內容講述戰後台灣社會重大刑案，強調真人真事，佐以旁白，由演員將案情演出，聳動的內容獲得廣大迴響，觀眾評價毀譽參半，但收視率屢開紅盤³⁶。《台灣變色龍》的成功促使其他電視台爭相模仿，主題也越見豐富，除了社會刑事案件以外，感情糾紛也是熱門題材，而在《台灣靈異事件》大受歡迎的前提之下，過去被禁止的鬼神靈異一時間也蔚為主流³⁷，大量以鬼以及地方傳說為主題的靈異電視劇在此節目類型中蓬勃而生。

然而，雖然受到觀眾的喜愛，類戲劇的「重口味」元素同時也被視為社會亂象，類戲劇本身則是為了收視率和商業利益而內容低俗的速食品，其內容挑戰「主流價值」，在金鐘獎等據有象徵性的官方榮譽獎項上更是偏離了評審青睞的「教化人心」的電視節目，無緣躋身主流電視劇之列³⁸。作為遊走在社會道德邊緣、追求刺激恐怖的節目元素，「鬼」的出現僅只於這一類被稱作類戲劇的節目之中，多半以台語為主要使用語言、以台灣鄉村怪談為背景，且受到主流文化人的輕視排擠，並未見容於其他類型的電視劇。

鄉土劇的熱潮在 2000 年後，隨著偶像劇的興起而漸漸退燒。改編自日本漫畫的第一部偶像劇《流星花園》不但在台灣大紅，更風靡了亞洲各國。海外的成功奠定了偶像劇與東亞市場的共生關係，電視台紛紛起而仿效，投入偶像劇製作的大本營，台灣成為偶像劇輸出的大國。然而 2010 年左右，在多重因素的影響以及韓流的威脅之下，台灣偶像劇開始失去競爭優勢，電視產業的耗縮日益嚴重，面臨了重大的發展困境。

2015 年後，嘗試不同題材的網路劇與類型戲劇開始出現。2016 年，由台視、八大電視、公共電視台共同監製推出一套名為「植劇場」的單元計畫，意在培養新人才、提升台劇品質³⁹。第一季一共四個主題（愛情成長、驚悚推理、靈異恐怖、與原著改編）、

³⁶ 〈盛竹如復出 變色龍開紅盤〉，《中國時報》（1997/04/17）

³⁷ 徐紀琿，〈三台類戲劇報導節目愈黑愈紅〉，《中國時報》（1997/10/11）

³⁸ 劉子鳳，〈台視全部落榜 民視名利兼得：另類戲劇挑戰主流失利「台灣作家系列」收視獎項皆紅〉，《中國時報》（1999/03/07）

³⁹ 謝秉芸（編輯），〈台劇出頭天！植劇場 8 部劇集重磅登 Netflix，高品質影視革命撼動全球〉，《科技報橘》（2017/07/31）

共八部獨立影片，作品在三家電視公司輪流播出，由台視率先於「週五優質戲劇」時段首播，八大綜合台隔日聯播，公視則從 2017 年才播出全系列。植劇場的靈異恐怖的類型有兩部作品：以嬰靈為主題的《積木之家》（2017/02/24-2017/04/07）、以及探討前世今生與靈魂的《夢裡的一千道牆》（2017/4/14-2017/05/19）。同時，公視也與 HBO Asia 合作，拍攝並播出以靈媒蘇菲亞的故事以及宮廟文化為原型的《通靈少女》（2017/04/02-2017/04/30），並在 2019 年播出改編自作家九色夫的同名小說《魂囚西門》（2019/02/16-2019/03/16），內容講述一名在台北西門町執業的心理師陰錯陽差成為替鬼做心理治療的鬼醫，及過程中遭遇的形形色色的事件。

上述所列出的即是台灣電視劇的發展以及涉及大量靈異元素的作品整理。雖然台灣電視劇的發展迄今近六十年，但本論文的分析主題、以「鬼」作為核心的電視劇卻是在九〇年代才開始發展，並局限於某個分類的劇集，當中約莫有二十年的間隔，才再一次成為流行的主題。筆者於是姑且將此斷代視為一個分野，分析九〇年代開始發展的鬼（大多數落在類戲劇的範疇），以及 2017 年後成為「優質戲劇」的鬼。由於類戲劇在當紅時期被大量生產，且類戲劇本身的定義即曖昧不明，因此在九〇至 2000 年初的時期，筆者只象徵性地選擇三個較具代表性的作品：作為靈異題材界鼻祖的《台灣靈異事件》（1996-2003）、改編台灣民間傳說的《台灣奇案》（2001-2005）、以及呈現各式民間奇案生死故事的《藍色水玲瓏》（2003-2008）作為研究的對象。而 2017 年後的電視劇，則以《積木之家》、《通靈少女》、《夢裡的一千道牆》、及《魂囚西門》等至今播出的劇集為分析的範圍。

第五節 章節架構

本文主旨嘗試論證，靈異題材在電視劇上的前後兩波風潮，以及由類戲劇轉置入被譽為「優質台劇」的類型戲劇的劇種轉變，象徵了主流文化對本土元素的概念轉換與收編。因此本文的架構總共分為五個章節：

第一章是緒論。這個章節解釋了對電視劇中鬼之形象的研究動機，並以「亞際文化研究」與「鬼」兩個主題爬梳了相關的前行研究。筆者亦從台灣電視劇發展歷史上，對「鬼」的題材做了概要性的背景整理，得出以「鬼」或靈異現象為主題的電視劇並非隨機任意地出現，而是現象性的，有著明顯的時間框架和類型上的斷層：分別為九〇年代的類戲劇與 2017 年後的類型戲劇。由這個分歧點出發，筆者以文化研究的概念為基礎，借鏡了林芳玫所提出的文化分析的模式以及衝突敘事的文本分析方法，將文本中鬼的形象、情感、與社會脈絡連結在一起，進而拼湊出一幅較完整電視劇的發展圖像，以及鬼的文化意義在社會情境的變動下的再現與轉型。

第二章是〈鬼與正義的距離：九〇年代電視劇中鬼的角色與功能〉。這個章節探討了鬼在台灣民主化的進程中，得以浮現於螢光幕的契機與社會條件，並且以第一部靈異警匪劇《台灣靈異事件》以及當紅的類戲劇《台灣奇案》和《藍色水玲瓏》為分析對象。透過文類分析和文本分析，筆者歸納出了此一時期靈異電視劇中的固定公式以及鬼的特質。在這些電視劇中，人／鬼之間的衝突是明顯且劇烈的，是處於加害者／被害者的位置，而做為被害者的鬼通常必須獲得相應的公義，如加害者的報應或是法律的制裁，才會停止作祟甘心離去。雖然三部電視劇在對法律／正義的態度上有所差異，但此時期的靈異故事仍是以訴求正義以及確認正義的執行為主題。

第三章是〈魂兮歸來：電視劇靈異題材的隱沒與回歸〉。這個章節主要以 2017 年「植劇場」系列的兩部靈異恐怖電視劇《積木之家》與《夢裡的一千道牆》為分析對象。此章節描述了類戲劇式微後靈異題材消失於市場的現象，以及空白了十多年後，以多元題材為方針的新型電視劇「類型戲劇」如何得以浮上檯面，並且在串流媒體加入市場、影視產業面臨巨變、本土概念的轉換等條件下成為主流的優質戲劇的代表。鬼在《積木之家》中的敘事表現與上一章所述的類戲劇公式雷同，但在衝突與和解的關鍵部份卻有了截然不同的改動。在《積木之家》中，讓鬼離去的條件不再是公義，而是愛與放下的概念。而《夢裡的一千道牆》為了突破以往對鬼的刻板印象，特意將鬼形塑為善良可愛，並且被規定無法介入人間的存在。在這兩部劇中，可以看見衝突如何被淡化甚至消失，

人與鬼之間的關係不再是完全的二元對立，責任歸屬也在這樣的敘事中被淡化，作祟被視為「不應該」的行為，事件的解決也從公領域的訴求正義私密化為個人（鬼）的心境轉換，以及愛的包容力量的強化。

第四章是〈與國際接「鬼」：台劇的全球在地化策略〉。這個章節以兩部國際化的台劇《通靈少女》和《魂囚西門》為分析對象。此章節將串流平台以及國際市場納入文本生成的條件與脈絡之中，分析「國際台劇」在市場考量下，包含鬼在內的本土元素如何受到召喚與挪用，以及衝突或負面敘事如何被淡化或消解以建構社會和諧的圖像。在這兩部電視劇中，鬼被塑造為溫馨而善良的，只需要情感上的圓滿便達到了安息的目標。愛和正能量在這兩部劇中被不斷地強調，並且以小情小愛做為遁逸的策略迴避政治／歷史懸而未決的情況，呼應了僅強調愛與包容的主流意識形態，呈現出一種「有受害者，無加害人」的溫情主義。

第五章是結論。這個章節將前三章的內容進行了整合與分析，並發現「鬼」的再現經歷了一段由低俗文化轉至高級文化的過程，在此過程中其意義也產生了變化。筆者將台灣政治的發展史區分為四個階段，分別是：戒嚴時期（1962-1987）、民主化時期（1987-2008）、第二次政黨輪替（國民黨執政時期，2008-2016）、以及第三次政黨輪替（民進黨執政時期，2016-迄今）。並且將靈異電視劇的發展放置回政治與歷史的脈絡中重新檢視。由前幾章節的分析中，可以總結出鬼的出現與社會意義和本土概念的變化有著極大的關聯性。鬼做為一種戒嚴時期被禁止的「怪力亂神」的元素，在九〇年代風行時雖然受到觀眾歡迎，卻不見容於主流影視文化中，同時其發展的以鄉土為主要背景的邊緣類型「類戲劇」亦是受到貶低的類型。鄉土或本土在這個時期的社會／政治氛圍中，是被主流的中華民國意識形態排擠、邊緣化的概念。然而在 2017 年後的電視劇中發展可以看出，本土的概念在全球化的影響下獲得了反轉，在地的元素與多元發展的觀念結合，鬼成為了受到主流認可的台灣符號之一。在這樣的轉變下改變了立場，由訴求真相及公義，轉變為以愛為訴求的正向價值。

第二章 鬼與正義的距離：九〇年代電視劇中鬼的角色與功能

第一節 「鬼」的初現：解嚴後的靈異題材與類戲劇

「正義往往會遲到，可是它遲早會到。」

——《台灣靈異事件》

鬼或靈異的題材在台灣電視螢幕上第一次出現，是在 1996 年的警世劇場《台灣靈異事件》。之後的 90 年末到 2000 年初，台灣出現了一種名為「類戲劇」的單元劇，劇情光怪陸離，其中不乏神怪靈異的情節，吸引了大批的觀眾，蔚為一時風潮。雖然 2000 年後因成本限縮與電視台轉型的緣故而逐漸式微消失，許多節目迄今仍在有線電視台不斷重播，堪稱一代人的經典回憶。這樣曾經紅極一時的靈異題材的興起與沒落並非偶然，而是政治、社會條件的改變以及產業經濟結構轉變下的歷史現象。

台灣電視劇的發展起始自 1962 年，在執政的國民黨政府推動下台灣第一家電視台台灣電視公司（台視）成立，初期僅僅播放外國影集或是極短的單元劇及電視小說，直至 1969 年中國電視公司（中視）成立並推出第一部連續劇《晶晶》並頗受好評，電視台開始相互競爭，才開啟了大量拍攝連續劇、製作電視節目的時期⁴⁰。然而在國家政府的戒嚴控管下，其形式與內容都受到極大的限縮。

當時僅有的三家電視台：台視、中視、以及 1971 年由國防部及教育部共同成立的中華電視公司（華視），雖然名義上為民營企業，實質上大量股權為國民黨政府所持有（台視 48.95% 股權為台灣省政府所屬 6 行庫、中視由國民黨黨營文化事業佔有 60.27% 股權、而華視 40.15% 為教育部及國防部共占，另有 46.3% 屬於準官股），因此三台的所有權主要掌控於中國國民黨、以及教育部、國防部等黨政軍手上⁴¹。國民黨政府對電視

⁴⁰王唯，〈台灣電視的濫觴〉，《透視台灣電視史》（臺北：藝術實驗中心，2006），頁 67-69。

⁴¹彭芸，〈我國電視產業之研究〉《匯流時代的電視產業及觀眾》（五南圖書，2004），頁 98。

產業極為重視，蔣經國在 1972 年曾說過：「大眾傳播工具中，以電視之效果為最大」，並要求電視劇應以社教為著眼點，並提倡社會善良風氣，必須加以改進⁴²。電視台有意識地成為戒嚴時期國家機器的文宣工具，積極推廣中國文化的想像，電視節目的內容及題材也受到文化政策與新聞局的嚴格規範，必須符合中華民國意識形態，以健康、積極、進取、反共復國等等正向意識為主流，任何涉及負面的、暴力的、異想天開的元素都是被排除、禁止的對象。

從事電視工作十餘的中視節目製作人姜龍昭在其著作《電視縱橫談》（1979）中言及了製作電視劇的難處（既要主題正確，又要廣告滿檔），並詳細羅列了新聞局廣電處對對於電視劇的題材的種種規定：

1. 連續劇每一集均應富教育意義。
2. 描述黑暗面情節時間比率，不得超過全劇四分之一，反派人物不得過多。
3. 有關歷史劇，應聘請歷史專家擔任顧問審查歷史劇本。
4. 避免描述謀反、犯上、行刺、綁架、扒竊等細節過程，及縱火、下毒等情節。
5. 避免過分描述惡人得勢、蹂躪善良、好人之倒楣內容。
6. 勿強調漢、滿、蒙等種族對立，並禁用「韃子」詞句。
7. 避免上層社會及有錢人不講道義，仗勢欺人，反覆無常，只有江湖人物及基層貧苦人講義氣之情節。
8. 勿強調婆婆欺凌媳婦、及上一代與下一代之間固執不化之代溝衝突。
9. 劇中不得使用不雅名字、崇洋詞句、不純正之國語、罵人、口吃、低級對白及各地方言，怪腔怪調語言。
10. 劇中不能有殺人移屍、凶狠打鬥，流血斷肢等殘忍細膩鏡頭。

⁴² 轉引自姜龍昭，〈自序〉，《電視縱橫談》（台北：民生報社，1979），頁 3。

11. 劇中不能有兒女訓父母等反倫理；革命黨人、國軍官兵表現窩囊情節，及侮蔑政府諷刺影射政府官員無能等內容。
12. 不得過份描述貪贓枉法及黑社會等暴力情節。
13. 不得強調迷信、相法、巫術及製造狐鬼氣氛。
14. 非神話戲劇，不得使用人力不可及之神奇武功。⁴³

而電視台除了必須符合主管當局的限制與規定外，亦要考量廣告機會、贊助商等條件，因此在動輒得咎的情況下，電視劇的內容只能往愛情劇、古裝劇、倫理劇等類型發展。有趣的是，電視台雖然與國家政策齊肩併軌，但在同業競爭與業務營收的壓力下，亦會為了收視率嘗試突破，形成時而協商、時而拉鋸的共生關係。七〇年代起，為了爭奪觀眾以及填滿廣告時段，電視台紛紛置入暴力、情色、粗話等「刺激」的元素，這樣的發展在 1970 年中期引發雷厲風行的節目淨化運動，上至劇情內容下至藝人裝容服飾皆受到嚴格審查，僅有的三個電視台每週或每十日會收到新聞局廣電處監看節目後的意見交流表⁴⁴，國民黨政府更在 1976 成立《廣播電視法》，細緻地落實對廣播與電視產業的管制。在這樣的結構條件下，電視產業人人自危，直到九〇年代台灣社會經過解嚴與逐步民主化的過程，1993 年《廣播電視法》修法放寬政策，對電視產業的繁瑣法規才慢慢鬆綁。再加上 1995 年起民間發起的「黨政軍退出媒體運動」（此運動直到 2003 年在民進黨執政期間廣電法翻修，才終止國民黨對台灣傳媒近四十年的壟斷）⁴⁵、1996 年第一間純民間資本的無線電視台民間全民電視公司（民視）成立、台灣的電視產業才逐漸走入一個百家爭鳴、創新求變的新時代。走向開放的政治與社會氛圍，乘載著全球資本主義化的進程以及 1994 年起第四台的合法化，使得台灣電視節目的需求量大增，不得不進口大量的影視商品填補時段⁴⁶。激烈的競爭以及 1987 以降對方言使用的鬆綁，再加上本土意識的覺醒，使得台灣電視劇走向本土化，背景設定為台灣鄉村生活並使用

⁴³ 姜龍昭，〈談電視連續劇的題材〉，《電視縱橫談》（台北：民生報社，1979），頁 17-18。

⁴⁴ 哈諾，〈加強節目淨化 三台雷厲風行〉，《電視綜合週刊》第二十三期（1970/09/20），頁 19-21。

⁴⁵ 楊錄民，〈黨政軍條款的爭議事件始末〉，《卓越新聞電子報》（2016/03/18）

⁴⁶ 陳一香，〈多頻道環境下的電視節目多樣性分析：以台灣無線電視台語有線電視綜合頻道為例之比較分析〉，《廣播與電視》第十八期（2002/01）頁 29。

台語為主要語言的鄉土劇成為九〇年代最受歡迎的劇種之一，許多原本受到壓抑的題材，包括靈異神怪在內，也開始得以搬上螢光幕，出現於觀眾眼前。

1995 年華視首播了八〇年代起熱播的一部名為《X 檔案》（*The X-File*）的美國電視科幻影集，該劇描述 FBI 探員調查神秘、靈異、超自然事件，在全世界掀起了電視劇神秘題材的風潮，紐西蘭、南韓、及其他亞太地區紛紛另行製作了國內版的《X 檔案》，且都十分受觀眾青睞。《X 檔案》在台灣播出後頗受好評，華視及時在隔年推出號稱台版《X 檔案》的《警世劇場：台灣靈異事件》，並且在《X 檔案》效應下大為成功⁴⁷。雖然怪力亂神的內容受到新聞局的關切⁴⁸，但首播收視率便高居該時段之冠，甚至超越三台八點檔的成績，成為了神秘題材與奇案奇招具有賣點的證明⁴⁹。隔年台視推出了台灣史上第一部類戲劇《台灣變色龍》，內容講述台灣社會真實刑案，由資深主播盛竹如擔任旁白與主持，同樣締造了驚人的收視佳績⁵⁰。《台灣變色龍》的成功使得類戲劇這個新的戲劇形式大為風行，各電視台爭相模仿，內容以男女情愛糾葛、離奇刑案、以及靈異鬼怪為主，在九〇年末到兩千年後類戲劇沒落的近十年的時間範圍裡，產出了大量以鬼怪為主題的電視劇。

這些單元形式的類戲劇多數強調悲歡離合愛恨情仇，有著嗟嘆批判現世、勸人向善的意涵，靈異鬼怪的劇情往往也與社會議題息息相關。台灣民間的尚鬼文化濃厚，對鬼靈的敬畏藉由種種習俗節日滲透日常生活，形成了對鬼信仰的集體情感⁵¹，許多對鬼靈的理解，如燒紙錢的習俗有著超渡亡魂使其離開人間、「冤有頭、債有主」的說法隱含著鬼與人之間的冤屈、復仇關係，與 Avery Gordon 所提出的，鬼的作祟是受壓抑或延宕未解的暴力，並有著需要被完成（解決）的隱喻⁵²不謀而合。

⁴⁷ 張文輝，〈新片要到明年才能播出，十七日後，華視原時段重播，此舉迫於無奈，只因怕「灌籃高手」事件重演……〉，《聯合報》（1996/07/03）。

⁴⁸ 林美璫，〈「靈異事件」下周一上演〉，《中國時報》（1996/06/29）。

⁴⁹ 粘嫦鈺，〈台灣靈異事件收視長紅 謝祖武跟著水漲船高〉，《聯合報》（1996/07/03）。

⁵⁰ 徐紀琇，〈盛竹如復出 變色龍開紅盤〉，《中國時報》（1997/04/17）。

⁵¹ 鄭志明，〈鬼信仰的文化發展〉，《民間信仰與儀式》（臺北：文津，2010.07），頁 355-368。

⁵² Gordon, A. (2008). "Introduction to the New Edition", *Ghostly Matters*, University of Minnesota Press, pp. xvi.

由於類戲劇類多繁雜，本論文僅以台灣靈異劇鼻祖《台灣靈異事件》（簡稱《台靈》）、改編在地傳說的《台灣奇案》、以及以陰陽離奇故事為主《藍色水玲瓏》（簡稱《藍水》）等三部膾炙人口的靈異類戲劇作為主要分析對象⁵³，意圖透過爬梳在這幾部單元劇裡鬼所展示之形象、鬼與人的關係、以及鬼與人和解的過程，探討「鬼」在這些戲劇中如何再現，以及背後運作的當代對「正義」的價值表現，嘗試指出在此時期的戲劇中，鬼的可怕與報復具有正當性與正面意義，且對正義、真相有明確的訴求。

第二節 穿越虛實的鬼：《台灣靈異事件》

《台灣靈異事件》為華視製作的單元劇，於 1996 年七月播出、2003 年一月結束，合共一百六十六個單元，總集數 338 集，是台灣最長壽的單元劇，也創下單元劇最高收視率，六年間的廣告收益已達上億，是華視最賣座的節目之一⁵⁴。《台靈》的背景發生在九〇年代的台北市刑事局偵一隊，故事講述擁有紐約大學犯罪心理學博士學位的年輕刑警尚智（謝祖武飾演）崇尚科學，對怪力亂神保持的敬謝不敏的態度，然而他的搭檔、同是偵一隊刑警的王玉芳（趙英華飾演）擁有陰陽眼與特殊的感應能力，經常在辦案時看見或察覺異象，兩人因而聯手破解了許多懸疑棘手的刑案。趙英華在第 39 單元後退出，改由汪建民（劇中人物暱稱鐵頭）與陳明真（飾演女警柳文英）與謝祖武搭檔。後者在第 69 單元後退出，謝祖武也在演完第 81 單元因戲約過多而請辭⁵⁵，由汪建民挑大樑直至全劇結束。

該劇初期的五個單元以改編真實刑案為主，在每個單元結束時更特地請來相關人士講解案情，或引申劇中內容訪問專業人士（如保險理賠相關的劇情由保險業者為觀眾解

⁵³ 以狹義的類戲劇定義而言，《台灣靈異事件》不屬於類戲劇的範疇，然而中天綜合台的談話性節目《小明星大跟班》在 2018/02/26 播出名為〈小大銅鈴眼！類戲劇興衰史〉的單元中，將《台灣靈異事件》同樣歸類於類戲劇，並邀請當時的男主角之一的汪建民為來賓。關於類戲劇的定義與文化意義，筆者將在後續章節更進一步進行梳理，在此處暫且將之視為同一類型分析。

⁵⁴ 賀靜賢，〈台灣靈異事件 雖收尤榮〉，《中國時報》（2003/01/22）

⁵⁵ 李安君，〈謝祖武一走「鐵頭」升級 汪建民躍上首席男主角〉，《中國時報》（1999/11/08）

說)或專訪相似案件的受害者或受刑人製造警世效果。但在同年九月,新聞局一口氣提交了包含《台靈》在內的十五個靈異相關的節目至電視評鑑委員會,送審結果認為《台靈》女主角以陰陽眼辦案「太過戲劇性」應改正⁵⁶,並質疑劇組取材自真實案件的做法,對此導演伍宗德表示已減少陰陽眼的戲份,今後也將不再標榜改編自真實刑案⁵⁷。雖然一些單元仍可自情節設定推敲出改編自真實社會案件,但比例極低(166個單元中約莫佔26個單元),多數為劇組原創。

但無論是改編或是原創,劇中鬼出現的套路貫穿全劇,有著高度的相似性:由於是以刑案為基底的故事,意味著幾乎每一集都牽連至少一起甚至多起的兇殺案,兇手與被害人的角色是固定且可以預期的。通常劇情會有兩種鋪陳的方式,第一種是上帝視角的切入,故事從事件的觸發點開始,讓觀眾理解兇手與被害人之間的關係,以及兇殺過程的始末,如〈來世再見〉中婚外情的男女相約殉情、或是〈鬼面〉中性格溫吞內向的青年因被當眾羞辱與霸凌,自以為正義化身而戴上面具報復行兇。在這樣的鋪排中,觀眾一早便得知了事件的始末,也期待著受害者化身為鬼的出現,劇情著重於警方如何(在鬼的從旁協助下)與凶手鬥智鬥勇,最後成功緝凶。

而另一種敘事方式則是自警方的角度出發,因緣巧合遇到離奇的事件(如〈月光光心慌慌〉中女警柳文英泡溫泉遇鬼,次日發現是半年前懸案的受害者、又或是〈透明大俠客〉中,懸案的檔案自行掉落、鳴冤的鼓自動敲響)從而深入調查,最終讓沉冤或是延宕的案情得以真相大白。在這樣的故事中,觀眾與警方一樣毫無頭緒,必須跟著劇情抽絲剝繭,到劇末才能明白案情經過。而無論在哪一種的敘事中,鬼對於破案而言都是重要的關鍵,除了製造靈異事故讓(擁有陰陽眼或特殊能力的)警方心生警覺,例如〈電梯白骨情〉中,尚智與玉芳在調查失蹤被害者的行蹤時進入其陳屍的大樓裡,電梯便發生異狀,進而協助警方尋獲遺體,展開更進一步的偵辦。甚至能提供一般科學無法取得的線索,例如〈鬼新娘〉中,警方曾經打撈遺體,卻一無所獲,以至於案情膠著,

⁵⁶ 曹競元,〈整頓靈異節目 新聞局雷大雨小〉,《中國時報》(1996/09/08)

⁵⁷ 王蓉,〈「台灣靈異事件」從善如流 陰陽眼不辦案了〉《中國時報》(1996/09/08)

但由於新娘託夢給未婚夫提供其溺斃的地點，在後者鏗而不捨地打撈下最終發現遺體，案件才能進一步發展。又或是〈月光光心慌慌〉中，警方判斷受害者的死亡姿勢是因搏鬥而緊緊抱住兇手，此論點卻被前一位受害者的母親所推翻，緣因她曾見到死去女兒的鬼魂以和某人相擁跳舞的姿態出現，因此斷定兇手與死去女子有著親密關係，警方從而鎖定了對象，最後將連續犯案的兇手逮捕歸案。換言之，鬼與警方是站在協力的位置，雙方分享了一定的價值觀與正義理念（沉冤必須昭雪，兇手必須伏法），鬼卻能突破警方或人類的科學限制或道德標準，對犯案者執行更進一步的制裁，進而達到更深刻的警世效果。

筆者概略整理了《台靈》中的鬼的重要特質如下：鬼會糾纏兇手與作祟、鬼能超越時間與空間的限制、鬼會保護無辜的人、鬼會進行報復。

（一）糾纏兇手與作祟

在《台靈》中，大多數的鬼皆是遇害者的亡魂所化，被害者在被兇手奪取生命後因橫死而成為厲鬼，回到兇手身邊作祟，以各式各樣靈異的現象介入兇手的日常生活。最基本的干擾方式是出現在兇手的身邊（通常藉由鏡子或倒影等媒介現身）或直接在兇手的面前出現，然而基於陰陽相隔的定律，除了驚嚇以外，這樣的鬼魂無法直接對人類造成損傷。更進一步的作祟方式是因緣際會附身在兇手親近的人身上，這樣的鬼因得到肉身而獲得了更大限度的行動能力，如〈魔掌〉中被害者附身在兇手的妻子身上，除了對兇手造成威脅以外，更能夠繼續被殺害前的生活日常，例如替女兒做便當、打電話給丈夫等等，又或者像〈對不起！我要殺了你〉中，女鬼隨機附身在兇手偶遇的人身上，兇手無論走到哪裡都可能突然被陌生人襲擊，並說出被謀殺前兇手對她的最後一句話：「對不起！我要殺了你」。兇手除了心驚膽戰外，也曾被毆打至腦震盪住院。這樣對生活的擾亂，不單單使兇手心生恐懼或良心不安，也間接導致兇手精神、行為異常，從而引起警方的注意。而死亡後，鬼的能力便獲得了提升，足以超克生前的弱點，成為兇手／施暴者無法與之抗衡的存在。例如〈飛頭傳奇〉，被女鬼糾纏的兇手無意間探聽到女

孩生前最害怕氣球爆破聲，於是準備了一車的氣球想嚇走她，卻完全無效；〈靈異娃娃〉中因目擊命案而無辜遇害的小女孩亦擺脫了現實中孩童對成人的相對弱勢，附身在洋娃娃身上，非但能夠主動去接近兇手，甚至將兇手的手咬得鮮血淋漓。然而成為鬼是萬不得已的結果，無法超度對死者而言亦是痛苦的折磨，如〈月光光心慌慌〉中女鬼的遺體因為案件未破，放在冰櫃中遲遲無法下葬而經常打著哆嗦；〈女鬼托嬰〉中溺死的女鬼經常在未婚夫的夢中哭訴怕黑見不到光。這些亡魂忍受著死亡的痛苦盤桓於世，共同的牽掛或訴求是真相大白、兇手得到應有的法律刑責，唯有獲得（以法律為基礎的）公義，如此才能安息。

（二）超越時間和空間限制

其次，除了超越凡人的力量外，鬼的另一個能動性，便是不受空間與時間的限制。在慘遭殺害後，被害者的鬼魂經常會返家，出現在親密的家人或情人面前，宣告自己的不測，加速警方介入的速度（家屬心慌前去報案），亦有機會戳破加害者的謊言，或使加害者感到不安，如〈女鬼托嬰〉中兇手欣惠因爭風吃醋而眼睜睜看著落水的好友金枝溺斃，事後佯作慌張趕去通知金枝的未婚夫，不料金枝的未婚夫卻表示金枝（的鬼魂）早已回來了，時間恰是落水的時刻。亡魂克服了距離的障礙暗示了其無遠弗屆的能力，這樣的能力同樣可以被應用在作祟方面：遇鬼作祟的兇手經常走上「逃亡」之路，打算去別的縣市暫避風頭，如〈對不起！我要殺了你〉中為了保險金殺害未婚妻的兇手一路由台北逃往高雄，卻怎麼也無法擺脫女鬼的糾纏。同時鬼也是一種近似於永恆的型態，在其安息之前也會不受人世間流動的時間所侷限，這個特點在《台靈》中更為重要，因為鬼的時效性大過於人類所設立的法律追溯期，如〈夢魘驚魂〉中因鬼魅的介入，警方重新偵辦十七年前的舊案並成功破案，與劇中名言「正義往往會遲到，可是它遲早會到」相呼應，亦彰顯了天網恢恢、疏而不漏的主旨。

（三）保護無辜者

然而鬼雖可怕，卻有溫情的一面。除了恐嚇加害者以外，鬼也會使用其能力幫助其他人免於受到兇手的侵擾。例如〈幽靈車〉中，被第二任丈夫謀殺的素霞屢屢在丈夫欲謀害女兒的時候作祟，使受驚的丈夫放棄行兇或錯失機會。〈暗夜哭聲〉中，被綁架撕票的小孩鬼偉偉雖然尾隨著綁匪，使歹徒之一屢屢聽到孩子啼哭聲，但當歹徒二的女兒遭人綁架時，卻是偉偉替追蹤而來的刑警指路，救出了小女孩。這個插曲也使得始終不肯認罪、態度囂張的歹徒將心比心，悔過認罪。〈夜半歌聲〉的故事裡，房屋仲介王小明因買了死者的家具，導致家裡頻頻遇見靈異事件，但女鬼雖然作祟使小明與兩位租客飽受驚嚇，卻也指引他們協助調查她的死亡，更在租客麗萍被割喉之狼尾隨回家時顯靈，嚇退意圖殺害麗萍的男子。這些例子強化了鬼無害人之心的形象，並藉由強調其本性的良善，再次確認鬼作為「受害者」的身份，合法化鬼作祟的行為，並將觀眾對鬼的恐懼與其善心的同情轉換為對犯罪者的憤怒，由法律所代表的正義再一次受到召喚與認同。

（四）進行報復

再者，不僅僅是產生靈異現象的作祟，鬼亦有可能對加害者進行直接的報復。〈鬼新娘〉的故事中，有孕的富家女小芬和情人在拍婚紗照時被自家司機夥同朋友綁架，兩人原本計畫拿到錢便放人，中途卻出了差錯使小芬溺死湖中。生命與幸福未來一瞬斷送的小芬含恨化為厲鬼，糾纏著司機子中及其同夥敏龍。先是敏龍之妻以極為怪異的方式在自家浴缸中溺斃，緊接著是其獨子摔落水溝淹死。家破人亡的敏龍從此發瘋，而子中的一兒一女也被女鬼引誘以水管不停地淋水，心懷恐懼的子中雖然竭力防範，兒子卻仍在塑膠泳池中溺斃。子中為了躲避小芬鬼魂的索命，用盡各種方式（逃亡、在高人指點下改姓名欲欺瞞鬼魂、或與妻子離婚以免禍及家人）卻無法阻止女鬼接近其妻女。最後是子中向警方自首，並懇求小芬的父親代為向小芬鬼魂求情，整起事件才得以平息。現代法律講求罪不及孥，然而在事件平息前，刑警鐵頭問尚智鬼新娘的報復會不會繼續，人物設定為講求科學辦案、訴諸理性的尚智答道：「不知道，這種神祕的力量太可怕，怎麼來，什麼時候走，誰會知道？不過我希望所有做壞事的人都能夠瞭解到，天底下有

這種禍及子孫的現世報存在⁵⁸。」對鬼的嚴厲報復抱持認可的態度。有趣的是，在〈電梯白骨情〉中，被害者的妻子與情人在知道兇手的身份後，聯手用計將其綁起，欲以同樣的手段（將受害者綑綁丟棄使其活活餓死）進行報復，最後卻只監禁對方一夜便通知警方，尚智對此卻是截然不同的反應：

明玉：本來我們想殺了他，把他活埋算了。後來，真的是下不了手。如果我們真的這樣做的話，不就跟他一樣壞，一樣萬劫不復了？

尚智：很慶幸你做了正確的決定。⁵⁹

短短的對話中，隱含著所謂正確與錯誤的價值判斷。在法律的價值體系之前，私刑是禁止的，甚至是錯誤的。人（或者該說一般人）不可以隨意取走他人的性命，就算對象是殺人犯也不允許，但鬼超人類的本質可以繞過人類世界的規則，提供了受害者直接向加害者討回公道的機會，就算禍及家人性命也都是可以被接受甚至期待。因此鬼成為了打破體制規範的機會，雖然與法律站在同一方，在關鍵時刻卻可以達到法治無法滿足的個人的正義。

《台靈》的故事背景設定在繁華的台北市，因此牽涉的案件背景多為現代都會的生活形貌，並添加了許多當時的流行元素或社會事件。由於是都會的關係，兇案事件的動機除了隨機犯罪（如割喉之狼、連續性侵犯等等）多數為謀財或是情感糾紛，雖然廣泛的題材會碰觸到一些較為敏感或是前衛的議題，如〈靈異娃娃〉中的同性戀侶反目，為免性向曝光危及地位家庭而殺害情人；又或是〈夜半歌聲〉的受害者為酒家女，進而透過其他角色之口表達酒女的苦楚與難為；〈月光光心慌慌〉的犯人行兇緣因幼年心靈創傷而患有精神疾病。但整體而言，都僅止於強調加害與受害者之間的私密關係，悲劇肇始於男女之間的愛恨情仇，嫌犯的惡與自私被放大（如〈靈異娃娃〉中的兇手不但喜新

⁵⁸ 〈鬼新娘〉，《台灣靈異事件》（108集 53:22-53:34）

⁵⁹ 〈電梯白骨情〉，《台灣靈異事件》（39集 1:05:01-1:05:13）

厭舊，又為了維繫名聲連續殺人，連小孩都不放過；〈月光光心慌慌〉中則強調兇手詭異瘋狂的行徑，製造使人不舒服的氛圍）消滅了衝突背後複雜且結構性的社會問題。

這樣將問題簡單化的現象在改編真實案件時變得更加明顯：〈魔掌〉改編自彭婉如事件，但現實中彭婉如作為婦女權益推動者、積極參與政治的特質被消除了，真實案件中重重的疑點也完全不存在，改編為家庭美滿事業有成的女性，因遇上惡狼計程車司機，與其爆發口角而遇害。劇中強調的是她對丈夫女兒的掛念，以及幸福家庭破碎的悲痛，雖然對當時計程車缺乏管制的現象有所批判，卻對真實事件引發的女權運動、婦女人身安全等相關議題未加著墨。改編自林宅血案的〈夢魘驚魂〉⁶⁰其複雜的政治因素也消失了，改動成為兇手對胡家長女求愛不成憤而行兇，滅人滿門。以鄧如雯殺夫事件為基底的〈賭鬼老母〉則有著更大程度的改編：真實事件中是鄧如雯受名為林阿棋的男子所逼姦迫害，不得不將鄧如雯嫁與林男為妻，婚後鄧女飽受家暴，其妹也差點受到林男性侵，忍無可忍的鄧女於是以鐵鎚與水果刀將丈夫殺死⁶¹。然而在劇中，則改編為好賭成性的郭阿彩引狼入室，與流氓吳明通交好，不但被家暴，連女兒都受到玷汙，最後憤而持鐵鎚與刀殺死吳男。郭阿彩被塑造為貪婪好賭、愚昧無知的婦人，連帶著沖淡了真實事件中自衛殺人的悲劇性及正當性，因此並不和整部劇依法辦案、殺人有罪的立場產生強烈的衝突，但也因此淡化了此事件所引起的社會對家庭暴力的反思及長足的影響。而改編自台灣著名懸案之一的尹清楓命案的〈透明大俠客〉，雖然劇情與原案相仿（皆是軍官溺斃的懸案，並與黑幕重重的軍購案有所牽扯、劇中更借刑警之口說出了時任總統的陳水扁表示為了調查真相「不惜動搖國本」也要徹查的名言）。在現實中尹清楓案與軍購案懸宕多年，至今案情依然朦朧不清，但在劇中則有明確的對象：死去軍官羅文良的上司李自成。因為鬼魂顯靈，所以毀壞的錄音帶自動修復了，播出的聲音與李自成吻合，因而循線調查到了李的頭上。劇情只圍繞著辦案的特別隊如何鎖定狡猾的李自成，過程受到各種來自高層的壓力，但最後在證物確鑿的情況下終於將李逮捕歸案。整起案件只

⁶⁰ 劇中命案與血案同樣發生於 1980 年，全家人遭兇手以刀刺殺滅門，連兒童都不放過，女主角胡欣蓓（林心如飾）是唯一的倖存者。在劇中，胡欣蓓最後選擇離開台灣前去美國讀書。

⁶¹ 陳翠谷，〈鄧如雯事件〉，《台灣大百科全書》（國家文化資料庫 <http://nrch.culture.tw>）

有單一的對象：李自成與一個保鏢親自謀殺了羅文良並將屍體拋入海中，所謂的軍購案與弊案、牽連軍情的部份重重提起但輕輕放下，隨著兇手伏法，案情便宣告結束。複雜的政治軍事弊案被縮減為單一兇手個人行為，只要一人承擔，整起事件便安然落幕。這些真實改編的題材在外包裝上有一定程度的爭議性與敏感性，但若拆解其內容便會發現，其中最敏感的「政治」部份全盤消失了，改而由愛情或簡單的利益衝突所填滿，劇情與其餘原創故事並無太大差異，也失去了對政治、社會議題批判的力度，全劇基底仍是維持著符合政治正確的良好軍警及法治形象，以匡正社會風氣、勸戒觀眾奉公守法的寓教意義。

第三節 民間劇場的類戲劇：《台灣奇案》與《藍色水玲瓏》

「類戲劇」這個詞彙最早見報於 1997 年的中國時報影視版⁶²，用以指涉報導節目。被公認為是類戲劇始祖、擔任過許多類戲劇旁白的盛竹如在綜藝節目中對類戲劇的定義及由來曾解釋過，類戲劇即意即「廣播和電視加起來的戲劇」，因為有旁白的緣故，演員只要照著旁白演出即可。緣因盛竹如當年因故受新聞局杯葛，無法再擔任新聞主播，因此電視台設計了《台灣變色龍》的節目讓他主持，主持的同時因解說真實案件，像是在播新聞一般，卻沒想到節目一炮而紅，收視率第一⁶³。《台灣變色龍》的成功致使其其他電視台紛紛起而效法。相比初期的節目，如《台灣變色龍》等使用大量的旁白配以照片及少量的戲劇表演，因而遭人詬病非正統戲劇的情況，晚近的類戲劇已逐漸演化為演員演出故事為主、旁白為輔的節目形式，內容及展演方式因不同電視台或節目製作而有所差異，然而依然保留著配有大量旁白及單元劇形式的共通特色。類戲劇以光怪陸離、聳動人心的故事廣受歡迎，靈異神蹟自然而然成為主要的題材之一，其中完全以「靈異」為導向，具代表性的作品有彰顯地方特色的《台灣奇案》以及呈現民間故事的《藍色水玲瓏》。

⁶² 徐紀琿，〈三台類戲劇報導節目愈黑愈紅〉，《中國時報》（1997/10/11）

⁶³ 〈小大銅鈴眼！類戲劇興衰史！〉，《小明星大跟班》，中天綜合台，台灣，（2018/02/26）

《台灣奇案》是民視於 1999 至 2008 年拍攝、首播的單元劇，內容以台灣在地傳說、廟宇神話、鬼怪作祟為主題，每單元皆有地名冠於劇名之前以示其在地性，共 173 個單元，總計 432 集。其特色是戲劇每行進至一個段落時便會暫作停頓，由身兼製作人的藝人郭美珠主持，以富含趣味性及押韻的口白加油添醋、解說劇情，劇中亦時不時穿插旁白引導劇情的發展。《藍色水玲瓏》則是民視於 2003 年至 2008 年播出、由盛竹如主持兼旁白的靈異單元劇。全劇共 147 個單元，總計 254 集，其單元又分做講述愛恨情仇的「陰陽有情天」、強調因果糾纏與報應的「夜迷離」、及涉及異能人士如乩童、法師等通靈人的「神秘記事簿」三個系列。如同盛竹如在此劇中伴隨著迷情樂聲的經典開場白：「水育萬物，如影隨形；喜怒哀樂，粒粒晶瑩。天高地厚，堪嘆古今情不盡；癡男怨女，可憐陰陽債難清。鏡花水月情，玲瓏剔透心。看盡乾坤浮雲眾，輝映藍色水玲瓏。」無論是《台灣奇案》抑或《藍水》中的旁白和主持除了以全知的視角娓娓帶動劇情外，也在劇情轉折處，如陰謀冤屈、生離死別的情節加以點評，訴諸極富情感渲染力與戲劇性的語言（如堪嘆、可憐、情不盡、浮雲等等）進而達到烘托其悲劇性（靈異必然涉及死亡）與召喚觀眾情緒的目的。《台灣奇案》的故事背景以清領時期（古裝）居多，日治時期、民初或當代（日治後至九〇年代的台灣社會）的設定較少；《藍水》則是以國府戒嚴、執政時期（戰後至九〇年代）的台灣鄉村為主要背景。

由於兩部戲劇在主題和內容上具有很大程度相互對映、重疊的性質，此小節《台灣奇案》及《藍水》便不以文本為單位個別分析，而是將之視為一個具有特定邏輯與生產方式的文類（genre），爬梳其特定的劇情模式並整理特定文化符碼在兩劇中的同質性及異質性，藉由檢視這些元素彼此之間的互動與關係，從而探討「鬼」被建構出的特質及文化意義。

綜觀靈異類戲劇的敘事結構，可以歸納出三個固定的陳規：（一）報復鳴冤之必要、（二）善惡到頭終有報、以及（三）良善無辜的被害者。根據這三點，筆者以下會做更細緻的爬梳。

（一） 報復鳴冤之必要：鬼的出現

類戲劇中，故事可以分為兩種走向。第一種是主角不幸遭受迫害殞命成為鬼，如〈西螺茼蒿嫂〉的故事中，原本家境小康的茼蒿嫂土地被村長騙去，憤而理論卻被村長害得家破人亡，蒙受巨大冤屈的茼蒿嫂與其被村長派去的流氓痛毆流產致死的媳婦月里，歷經種種悲慘事件後身死化身為厲鬼，糾纏村長直到他身敗名裂。第二種，則是主角因種種原因撞見冤鬼或經歷靈異現象，比如不小心撞倒骨灰甕或撿到死者遺物，又或是死去的亡魂與之有特定的關係，例如〈收音機鬧鬼〉中，喜歡聽收音機的阿三無意中聽見女鬼訴苦，而後發現女鬼其實是他青梅竹馬的初戀情人；理髮師碧雲夜夜在鏡中看見英俊的男子身影，最後卻發現男子其實被害死砌於鏡後的牆內⁶⁴；又或是茶室裡不斷出現的脖子插著髮簪的哭泣女鬼⁶⁵，致使茶室生意無法經營。為了解決鬼魂的作祟及其帶來的困擾，主角必須瞭解鬼的冤情或訴求，想辦法替它完成心願或查明真相。此類的鬼並不一定直接對人造成傷害，係因為某些緣故而無法替自己發聲（屍體被封印、喉嚨插著簪子、或是因其他緣故受到限制）也不一定知道自己是為誰所害（例如阿三的初戀情人玉卿受盡丈夫虐待而死，追查過去想討回公道時才得知自己竟是被慢性下毒身亡）卻以某種形式干擾介入（interfere）、中斷日常，如 Gordon 所定義的「擾亂慣習並重新定義知識的範圍」⁶⁶，將劇情原本的平靜與「真實」做出全盤的顛覆。

（二） 善惡到頭終有報：鬼的平息

鬼之所以形成，前提是人的死亡，尤其是非自然死亡。或是冤死，或是被人害死，在死亡的真相沒有釐清之前，鬼是不可能消失的。所謂真相並不完全是悲劇的肇因，鬼亦有可能忘記自己的過去、或記憶扭曲而產生執念陰魂不散⁶⁷，必須解開謎底，填補內

⁶⁴ 〈鏡子裡的男人〉，《藍色水玲瓏》

⁶⁵ 〈血魂簪〉，《藍色水玲瓏》

⁶⁶ Gordon, A. (2008). "The other door, it's floods of tears with consolation enclosed", *Ghostly Matters*, University of Minnesota Press, pp.63-64

⁶⁷ 如《藍色水玲瓏》中〈夜半誰唱歌〉的單元，與幼子一同被情夫之妻害死的女鬼困在過去的回憶與自我欺騙的謊言中，並對其情夫糾纏不休，意圖報復。直到最後真相大白，女鬼才想起自己也曾因爭風吃醋傷害過前妻，幡然醒悟。故事最後前妻接受法律制裁，女鬼在清醒後攜子安息。

心的空缺才可能安息。而真相往往伴隨著對惡人的報復，受害者「升格」為鬼後有機會獲得了在世時所沒有的力量，得以對加害者進行報復，例如生前愚昧的村婦茼蒿嫂死後日夜糾纏劉阿舍索命、〈血魂簪〉中女鬼在明白自己死因後殺死加害她的兇手與主謀。除了兇手得到相應的懲罰，如死亡或是法律的制裁，鬼魂的怨氣無法被以其他的方式平息。在〈吃人的古井〉中，被意外封死在古井中的春菊遇害十七年後因幾個女孩無意破解了封印而出土作祟，村民與其初戀情人將她的屍骨撿出後作法安葬，不料卻無法阻止她持續作祟，是直到她過去遭遇的陷害與謀殺被揭發、兇手得到報應後才安然離去。類似的情況在〈血桔子〉的單元中亦可見一斑：卓家上下得到爛脖子的怪病，經通靈人士阿姑查探後發現，卓家曾害死一名為雪子的妙齡女郎並將屍體埋藏於後山。為了平息雪子的怨氣，阿姑提出兩個要求，一是安葬雪子，二是卓家二老向警方自首。當卓氏夫婦對自首一事遲疑時，阿姑義正詞嚴地表示：「要化解與鬼之間的怨恨，不代表不需要為之前犯下的錯誤付出代價⁶⁸」。然而卓家心存僥倖，認為亡靈已超渡便無後顧之憂，出爾反爾，於是引發了悲劇，故事以卓家人在鬼的誘迫與心靈壓力下自相殘殺作結。諸如此類的情節不斷強調一個定律，那就是超渡、安葬等儀式性的安魂舉動無法化解鬼魂報復，唯有兇手為造成的錯誤付出相應代價才有可能獲得原諒。

需要特別注意的是，光是報復是不足夠的：劇情的發展過程不光是鬼找到加害者處以私刑，而是必須有**第三方角色的存在**。這個第三方角色扮演的是仲裁者或是事件旁觀者，例如「神秘記事簿」系列中的通靈人阿姑，在鬼進行報復之前必須先**將真相公諸於世，令世人看清惡徒的本質**，惡人才會遭到應得的果報。《臺灣奇案》的故事多與宮廟有關，因此神明（特別是媽祖）經常是介入事件的第三方勢力。在〈茼蒿嫂〉的故事中，宮廟中的師父聽見了茼蒿嫂鬼魂所哭訴的冤屈，因而召集村人來替茼蒿嫂一家討回公道。與劉阿舍合作的奸商林明雄在廟內指天發誓自己是無辜的，因而光天化日被一道雷所劈死，雷象徵了至高無上的天理／公義，惡人因說謊而得到了立即的報應。而與林私通、吃裡扒外的二媳婦浣紗則受到驚嚇從此發瘋，劉阿舍不堪鬼魂與良心騷擾，主動將騙來

⁶⁸ 〈血桔子〉，《藍色水玲瓏》（137集 25:38）。

的地契交還給茼蒿嫂的兒子並離開西螺。單元最後一幕，是他提著皮箱，在村人的指點唾罵中狼狽離去。〈鏡子裡的男人〉中，鬼的前身是被殺死並封印在鏡子後方牆壁裡，透過女主角替他聯絡家人、找到屍體，讓周遭的人明白他所遭遇的一切，並且報警將害死他的兇手繩之以法。〈血魂簪〉的女鬼也在殺死幕後主使者（男主角的母親）之前，讓尚在人世的男主角知道自己遇害的經過，知道母親歹毒的本性。除了宣揚惡有惡報，天理昭彰的觀念，讓活著的人明白罪行的來龍去脈、明白惡人之惡並加以厭棄，也是靈異類戲劇中不可或缺的環節。

（三） 良善無辜的受害者：鬼的資格

在類戲劇的劇情公式中，並不是每個死者都有機會成為鬼。不若力求畫面與感官刺激的驚悚鬼片（thriller/horror movies），類戲劇中的鬼皆是其來有自，沒有存心害人或做惡的凶靈，越是兇惡可怕的鬼，背後必定有越是可憐難言的冤情。而通常成為鬼的，在人世時多為弱勢的、受到迫害的一方，即使不是身份卑微，至少也是無辜正直的枉死者。如平凡小老百姓的茼蒿嫂或〈血魂簪〉裡命運孤苦的酒家女。換言之，素行不良的惡人在死後不會有資格成為鬼，更無法獲得報仇的機會或超現實的能力，鬼的身世雖可憐，成為一個「鬼」卻是弱者唯一能夠爭取公義的途徑，因此鬼的良善成為其正當性的理據，在劇中受到格外用力的刻畫。〈花蓮竹林一串人〉裡，死去的男女被竹籤串在一起，化著詭異的妝容在竹林內嘻笑作祟，雖然旁白表示男女鬼為抓交替殺死了很多人，但實際上演出的劇情中，被害死的僅有加害者之一的女鬼的繼父阿莊，而死去的男女生前皆是柔弱委屈的好人。更明顯的例子在〈吃人的古井〉的單元裡，女鬼春菊是以可怕厲鬼的形象出場的：古井發出淒厲怪聲，入井查探的村民和警察都死於非命。少女玉鳳、阿瑤、阿足、與阿珍因在井邊玩錢仙意外打開了古井的封印，因而被春菊纏上。女孩們輪流在夢中見到索命的春菊，後者詛咒她們將七日後亡故。阿瑤、阿足、阿珍先後應驗詛咒死去，但在故事結尾真相大白時，主角玉鳳（實為春菊的親生女兒）才透過警方驗屍得知，阿瑤是潛水時死於先天心臟病、阿足誤將老鼠藥當成巧克力食用、阿珍則是因過度害怕詛咒而發瘋自殺，就連故事開始死在井裡的村民都是自己受驚跌落身亡，一切

盡是巧合，春菊從無傷及無辜之心。如此戲劇化的大翻轉，目的只為突顯厲鬼春菊其本性的溫柔善良。由此才能再次強化鬼被害人的身份且合法化作祟報復的行為。

綜合上述對於「鬼」的規範，可以得出以下既定的類戲劇劇情公式：

好人受到迫害 → 死亡 → 變成鬼 → 作祟 → 尋找真相 → 真相公開 → 壞人得到報應 → 事件平息

絕大部份的故事發展到最後，壞人受到報應（通常是償命或伏法）鬼才會消失或離開，陽世被擾亂的秩序方才得以回歸正常，活著的人，如死者的親朋好友或與案情有牽連者也才能解開心結化去鬱氣，繼續生活。文類的形成與觀眾的需求是相互的，無論戲劇元素的如何被編排改變，靈異類戲劇的情節大抵都不會脫離固定的公式，所謂陳腔濫調的同時也滿足著觀眾對於「因果報應」的心理需求。因此類戲劇中不會以無欲無求的遊魂為主角，也不會出現鬼報仇昭雪失敗、惡徒逍遙法外的結局。按照既定的劇情走向，觀眾能夠「預測」故事大致的發展，在前述的第一種展開的敘事模式中，觀眾見證了惡人的劣行與亡者的冤屈，對鬼的出現抱持著同情且理所當然的心理；而在第二種模式中則對真相以及反轉有所期待。鬼所體現的公義是純粹的、不會受到現世之外在因素干擾的。人世的法律尚有追溯期限與其他限制，鬼的作祟唯有沉冤得雪、壞人受到懲罰才得以平復，無視時間的流逝或謊言的包裝。藉由成為「鬼」，在現實人世中無法與暴力抗衡的無辜人民，得到了恆久的、可以扭轉權力結構的力量與希望。

第四節 鬼、正義、秩序、與法律的斡旋

然而儘管共享特定的文類公式，《台灣奇案》與《藍水》在一些元素的表現方面卻有著細緻的差異。按照公式，鬼出現的原因是沉冤待雪，復仇的恐怖刺激感以及最終獲得公義的期待亦是劇情推進的核心要素，但第三方角色作為一種文化符號的涉入，卻使得兩部戲劇在對公義的詮釋上有著略為不同的想像。其中最有趣的便是警方與異能者和

鬼之間的互動關係。在一般的律政劇（legal or courtroom drama）和警匪劇（police crime drama）中，公義體系（the system of justice）的彰顯在戲劇敘事中至關重要，這些文類的共同基礎便是嘗試在不斷變動的文化與媒體情境中定義所謂正義與不義⁶⁹。諸如此類戲劇的設定中，警方在文化意義上代表了法律、秩序以及正義，前一小節所分析的《台靈》劇集便是標準的典範。在追尋公義或定義理想公義的層面上，靈異類戲劇與律政警匪劇有著很大程度的重疊性，區別只在於律政警匪劇以貼近日常的現實性取得觀眾的興趣和共鳴，靈異類戲劇則是打開了想像了空間，讓人類在現世／現實中無法伸張的公義獲得一個第二次實踐的機會，滿足觀眾對於正義的期待。這樣的預設前提下，即便鬼的悲劇很大程度是緣因現實中正義的缺席，警方或法治在類戲劇中依然佔有一席之地，畢竟除了以牙還牙的奪命報復，加害者在世間所犯下的罪行依然需要被揭發或懲罰。因此在類戲劇中，雖然經常是插科打諢或對案情無力處理、必須仰賴鬼魂提示的第三者，警方大多時候依然扮演著一個追尋正義的協力者的角色。在《藍水》中，讓惡人淒慘落魄是必須的，但鬼不一定堅持對加害者索命，如同在〈血桔子〉單元裡，由阿姑提出的讓卓家向警方自首以平息作祟的要求可以看出，兇手的懺悔和伏法具有重要的意義，鬼亦能接受法律所代表的「正義」，訴諸律法仍是圓滿劇情的選擇之一，不得已才會以私刑（鬼殺人）取得公義。雖然是以超現實的靈異鬼怪為主題，最後仍是盡力在再現出的真實社會中達到對公義的訴求。

在《台灣奇案》裡，警方或律法較少被著墨，當然也有協力者的角色，例如〈三峽插角冤〉的單元劇情與警匪劇相仿，由鬼魂協助警方破案。但亦有不少單元，尤其是古裝單元裡，法治不單毫無作為，甚至可能是間接的加害者，如〈大林一隻鳥仔哮啾啾〉或〈宜蘭礁溪白雞告狀〉中，鬼生前皆是受惡人陷害蒙冤被處死。法治體系在《台灣奇案》的故事中是相對薄弱的，其故事追求的也不是惡人的伏法，取而代之的是另一個凌駕在現世之上的正義系統——天道輪迴與神明的仲裁。與《藍水》相似，《台灣奇案》亦不特別強調以眼還眼的直接報復，鬼雖具有殺人的意圖與能力，故事往往不是以鬼成

⁶⁹ Deidre Pribram, E. (2011). "Introduction", *Emotions, Genre, Justice in Film and Television*, Routledge, pp.4

功報復為結束——有時候在鬼殺害加害者的時候，神明甚至會顯靈阻止。例如在〈花蓮竹林一串人〉的單元裡，被慘害成為鬼的春香與阿榮欲殺害仇人林阿府時，被突然出現的媽祖攔住，媽祖表示一切皆為因果，惡人的生死禍福生死簿上早有注定，勸兩鬼放下屠刀，立地成佛⁷⁰。這樣勸鬼為善、取消私刑的設定並不意味著對犯罪者的原諒，而是改由更具權威的絕對正義（天或神明）來執行審判，惡人誠然會得到不得好死的報應，但報應是由神明或上天降下。如〈西螺茼蒿嫂〉與〈舊社冤魂附身〉裡，口出狂言的反派與弑父的不肖子被落雷劈死、〈鹿港鬼槓鼓〉中惡貫滿盈的兇手誤遇叛軍被亂刀砍死、〈宜蘭礁溪白雞告狀〉中的惡女小青青則是在唱戲的舞台上，被關公附身的武生以紙糊的道具紙刀殺死，以示天威。宗教信仰以特殊的權力成為「公義」的象徵的同時，亦隱含了對人間律法／秩序失能的控訴以及挑戰。

羊憶蓉在〈從社會秩序到社會正義〉一文中，探討了社會秩序（social order）與社會正義（social justice）在概念上的衝突，以及法律在社會訴求轉變的過程中所扮演的角色，而台灣位於社會和政治的轉型期間，法律做為國家和公民社會的介面，反而會成為民間和國家體制（權力象徵）抗爭的衝突點⁷¹。若從法律的角度來分析《台靈》、《藍水》、及《台灣奇案》這三部生產於台灣民主化時期的靈異劇，可以發現它們恰好呈現出了不同的立場：在《台靈》中，法律、正義、秩序、與國家機器是站在相同立場的，鬼雖然能夠作祟，大多數時候卻無法直接殺死加害者，而是必須仰賴律法還以公道，在既有的完整的體制中達到圓滿的訴求。至於《藍水》，鬼與法律則呈現若即若離的協力關係，鬼一方面能夠接受法律所對應的公義，另一方面，在法律無法滿足的條件下，也被賦予了使用法外手段，由鬼破壞秩序，進而體現正義的力量。而在《台灣奇案》中，人間的法律／體制是失能的，所謂秩序，或其代表的傳統的正確性，必須被忽視或超越，依靠超人的力量（如信仰），以另一套更公正中立的體制取而代之。

⁷⁰ 〈花蓮竹林一串人〉，《臺灣奇案》（1:05:54-1:06:54）

⁷¹ 羊憶蓉，〈從社會秩序到社會正義〉，《法治、人權與公民社會：殷海光基金會自由、平等、社會正義學術研討會論文集2》（台北：桂冠，2002），頁95-122。

在上述的正義概念的預設立場下，與神明、法治呈現微妙關係的另一個元素——遊走於現實與超現實之間的異能人士，在三部戲劇中也有著截然不同的表現。《台灣奇案》中的道士一角經常是為虎作倀的惡徒，為錢財下符咒害人，或作法鎮壓意圖申冤報復的鬼魂。諸如此類邪惡道士的角色於許多單元皆有出現，如〈花蓮竹林一串人〉中的師公明、〈大林一隻鳥仔哮啾啾〉的柚子仙、或〈雞籠天理昭昭〉的阿水仙等等。其人物形象皆是見錢眼開、無惡不作的反派走狗角色。無獨有偶的，以現代都會為背景的《台靈》裡也有相似的形象設定，道士經常被形塑為丑角或神棍的角色，如〈蠅心〉中專門欺騙迷姦婦女的神棍。〈女鬼託嬰〉中的法師不但應兇手欣惠的要求迫害已死的金枝冤魂，甚至以此要脅進而控制、侵犯欣惠。換言之，兩部戲劇中的通靈者的形象多為與法治相牴觸的人物，《台灣奇案》的道士助紂為虐，《台靈》所展演的法師則更為邪惡，其陰險齷齪程度更甚於加害者。

有趣的是，《藍水》卻與《台灣奇案》或《台靈》抱持著截然相反的立場。以異能者為主角的故事擁有獨立一個單元系列，〈神秘記事簿〉在《藍水》官網的簡介如下：

世上有很多專門在替人解決玄奇問題的異能人士。有人稱他們為「乩身」、「道士」、「法師」、「陰陽師」、「特異功能人士」……，說到底，這些都是「神明的翻譯者」，統稱「通靈人」！⁷²

由上述的系列摘要，可見該劇對於異能人士預設的人物特質，是推崇而尊敬的。在《台靈》或《台灣奇案》中遊走於陰陽之間的神棍惡徒，《藍水》卻視之為神明的代言人，賦予其神聖的地位。雖然亦不是全無藉由法術作惡的反派人物⁷³，《藍水》中的道

⁷² 〈藍色水玲瓏〉，《民視電視公司》（更新時間：2005/08/01）

（<http://program.ftv.com.tw/Drama/BlueW/about.htm>）

⁷³ 如〈鬼嫁〉的單元中，邪教道士福星師養小鬼並哄騙村民與他養出的惡鬼冥婚，替鬼抓替身的同時亦藉此斂財、控制村民。在故事中，福星師的惡行被路過的仙姑阿姑與其姪子阿和（《神秘記事簿》中的固定班底之一）識破，經過一番鬥法後福星師落敗，死於自己養出的惡鬼之手。此單元雖然有壞道士的角色，然而主角依舊是代表正義善良一方的仙姑，鬼魂在此單元中僅為受控制的傀儡，主題亦非人和鬼的交會與衝突，而是異能人士之間的爭鬥，故事也是不出所料的邪不勝正的結局。

士或法師角色多半是以正面人物的形象登場，這些異能之士正氣凜然，對冤魂普遍抱持憐憫同情的心態，幫忙處理人與鬼之間的紛爭，必要時更會主動伸出援手。如〈收音機鬧鬼〉中，阿三的岳母春菊請來道士欲收伏糾纏女婿的女鬼，道士卻在作法過程中察覺冤情，斷然停止，並點出女鬼與春菊頗有淵源，追溯既往才發現原來女鬼玉卿是春菊婚前的私生女，促成母女陰陽相認的感人劇情。〈紅燈籠的血咒〉裡的天仁師雖然一開始幫助惡人陳老爺平息家中冤死婢女的鬼魂，但同時也嚴正警告陳家上下必須端正素行，在發現陳家人惡行不改後天仁師憤而離去，並間接促進了陳家家破人亡的結局。〈哭泣的七里香〉裡負責招魂的師父感念女鬼彩霞被丈夫謀殺的悲慘遭遇，甚至特地將名為「追命文疏」的符咒交給彩霞之母化予彩霞，助她復仇之路更加通暢無阻。異能人士在《藍水》中是重要的第三方角色，擔任了見證、解謎、揭發、或是救助的任務，和警方（及其所代表的法治）與受害者互為協力的關係。《台靈》和《台灣奇案》中的反派人設，與《藍水》中的協力人設，如此兩極化的反映，或許能歸結於幾部電視劇所設想的「社會秩序」在立場上的差異。

《台靈》做為都市警匪片，必須迎合主流、甚或官方的意識形態，有意識地承擔了寓教於樂的社會責任，透過辦案與制服兇徒的過程一次次確立刑警執法嚴明、保衛市民的正面形象。靈異雖然為其劇主要的元素，作用性在於協助警方破案，故事多以兇手伏法結束，以人間／陰間相互輝映，進一步強化了天網恢恢疏而不漏的真理。在強大的司法／理性／科學規範下⁷⁴，冤魂作祟已是此劇最大限度的擬真（*verisimilitude*）⁷⁵，除

⁷⁴ 《台靈》的男主角尚智曾說過「我不相信（有鬼），我重視的是證據，用的方法是邏輯」（《台灣靈異事件》〈第一集〉12:18-12:22）。尚智的角色設定為高學歷的男性菁英，為理性科學的化身，與此相對應的是他的女性搭檔玉芳，雖然人物設定同樣為冷靜聰慧的女警，但她擁有陰陽眼（後改為第六感）、心思細膩，多次在辦案的時候因有異能感應，被尚智善意提醒「過於敏感」或「感情用事」。飾演玉芳的演員趙英華退出劇組後，接替其扮演具有「陰陽眼」或第六感角色的，是陳明真所飾演的女警柳文英。除此之外，劇中有類似特異感知能力的角色也皆為女性，如賴喧妮飾演的王小鳳，以及商愛飾演的同名角色商愛。在傳統父權結構的敘事下，男性一貫的與理性、邏輯、科學等符號相網綁，而感性或非科學（怪力亂神）的特質則被劃定為陰性／女性的範疇。人物設定的分野是《台靈》性別邏輯的再現，以一部以警匪法律為導向的符合九〇年代意識形態的劇集而言，同時也是對於理性的主導地位的再強化。劇中尚智與玉芳雖然觀念不同，但「在科學辦案的原則下彼此尊重」，雖然靈異為其主題，科學仍是《台靈》一劇的基礎框架。

⁷⁵ Steve Neale 在"Question of Genre"一文中提到了擬真（*verisimilitude*）對於文類分析的重要性。所謂擬真又可以被視為影視加工後的「自然」或文本所展現的貼近現實（但並非現實）的真實，它意味著某種

此以外的怪力亂神，諸如異能人士等等，皆被視為違反科學的宗教迷信，必須加以駁斥或導正視聽。《台灣奇案》的法治性雖然相對薄弱，但追根究柢，其運作的邏輯與《台靈》是接近的：《台靈》的公義理念是建立於人間法政系統之上的概念，加害者的伏法象徵著對律法及其背後的體制的服膺；《台灣奇案》雖然是三部劇中對律法或現實體制描述最少的（此點也與該劇多以古裝演出不無關係）雖然舊有的／現世的社會秩序被打破，實際上正義與法治或權力之間的關係並沒有改變，只是以另一個司法系統的概念取代了原本的體制，由凌駕於現世之上的天神所代表的絕對正義取代了人間的律法。神明相當於人間的律法，並同等於正義的化身，無論是人或鬼都應聽從於神明的指示，因此鬼殺人往往（但不絕對）也會受到神明的阻止勸解，變成鬼的死者獲得的是第二次審判的契機，由神明對加害者加以懲處，而不是以牙還牙直接報復的機會。神明的地位是崇高而不可取代的，受到相似的權力框架的制約，除了神明本尊的顯靈、又或是廟公乩童等具宗教合法性的神明代言人，其外的術法活動可能被視為對神明力量的挑戰，因此道士等異能人士多以江湖術士等反派角色出場，用以襯托邪不勝正的真理。

反而是在《藍水》中，無論是法治體系或是宗教體系雖然略有涉及，卻不佔有壓倒性的立場，在這樣的情況下，做為人與鬼的中間人的異能人士便承擔了陰陽之間協調溝通的重要責任。值得一提的是這些異能人士雖身懷法力，卻不輕易干涉人鬼之間的紛爭，尤其是鬼索命的環節。《藍水》中的鬼被賦予了較高的能動性，其所展演的正義也有了鬆動、去權力中心的跡象。這樣的充滿可能性的鬼在〈哭泣的七里香〉此一單元中有著鮮明細緻的表現：被丈夫殺死藏屍的少婦鬼彩霞因得到道士相贈的追命文書，讓她「有冤報冤，有仇報仇」⁷⁶，能夠陰魂不散地跟著逃亡中的兇手明坤，更能追入鬼怪無法進入的廟宇中。當驚嚇的明坤警告在廟中有神明護持時，彩霞表示「善有善報，惡有惡報」。

合宜的概念、定義了（劇中）什麼是合理的以至於可能的或觀眾能夠預期的。不同類型的文本有著不同的擬真規則（regimes of verisimilitude），比如歌舞劇進行中突然出現一群載歌載舞的演員，對觀眾而言是自然不過的現象（Neale, S. (1990). "Questions of Genre", *Screen*, 31(1), 45-47.）。在本論文所分析的靈異電視劇集中，鬼的出現與作祟即為此文類共通、在文本內與觀眾眼中能毫無猶豫接受的「自然現象」。

⁷⁶ 〈哭泣的七里香〉，《藍色水玲瓏》（36:02）

神明也會准許我來找你索命⁷⁷」。明坤在廟內逃竄時撞見威武的秦將軍⁷⁸化身，連忙求救，下一秒秦將軍便化為索命的女鬼彩霞。他魂飛魄散回頭奔逃，又撞見另一尊秦將軍，秦將軍手中持有寫著「善惡分明」的木牌，緊接著又再次化為彩霞⁷⁹。將軍即鬼，鬼即將軍，鬼與神的藩籬在此打破，鬼本身即為正義的使者。鬼與公義一體兩面的象徵被具像化，以挑戰／打破既有的秩序，來體現正義的落實。

作祟、真相大白、復仇，進行著這道公式，鬼在類戲劇裡誠然有其特殊的力量，也能完成懲奸除惡的最終目的，但若仔細觀察，所謂的冤屈卻是侷限的。鬼的遭遇雖然各有不同，但卻也不脫幾個固定的範疇。男性的鬼最常見的冤屈就是財務糾紛，包含謀財害命或爭奪財產；情感糾紛較少，而情感糾紛主要為妻子通姦，被合謀害死。至於女性的鬼，其冤屈多半與情感及身體有關，或遭受侵犯，或所託非人，又或是爭風吃醋，財務方面較少，多半是有人覬覦其丈夫的財產時才會遭遇不幸。雖然劇情涉及了某些社會層面的問題，諸如階級與父權體制，卻都僅限於受害者與加害者之間的私人恩怨，或是出於加害者特定的個人需求或特殊經驗，如〈茼蒿嫂〉中劉阿舍之所以侵占土地，只是為了風水迷信，而茼蒿嫂堅決不賣，這才心生歹念；〈血魂簪〉裡男主角的母親阻撓兩人的戀情並害死女主角，其原因除了階級差距外，主要是因她記恨丈夫不忠，個人的婚姻失敗而產生的移情作用以及對獨子的掌控慾望。結構性的社會性議題被私密化和個人化，從而大幅減弱了整體的批判性，受壓迫的冤屈也隨著私人恩怨的解決而煙消雲散，劇情只不過是複製老生常談的最表層的社會壓迫。社會暴力在女鬼的例子中有著明顯的比重，緣因女性的身份使得他們她們更容易受到身體、階級、以及父權的多重壓迫。但暴力的刻畫也多半是私密的，甚只局限於家庭內部或聚焦於女性的個人情愛。最典型的例子如〈騎鬼的人〉，女主角阿真愛上了甜言蜜語的俊龍並發生了親密關係，然而俊龍卻對她日益疏遠，病故的阿真變為厲鬼糾纏負心漢，最後負心漢真心懺悔，並受到報應孤苦一生絕子絕孫。故事中有許多細節直得放大檢視，例如女性的年齡焦慮導致的悲劇

⁷⁷ 〈哭泣的七里香〉，《藍色水玲瓏》（48:52）

⁷⁸ 守護廟宇的武神官。

⁷⁹ 〈哭泣的七里香〉，《藍色水玲瓏》（49:05-49:50）

等等，但這些全都隨著女鬼聽見情郎懺悔，一笑泯恩仇地輕輕放下了。在《台灣奇案》與《藍水》中亦不乏一夫多妻或是爭風吃醋引起的殺身之禍，然而其批判的方式僅止於對壞女人的刻劃，如《嘉義半暝鬼仔歌》⁸⁰裡狠毒的正妻或《台南醺人漬》⁸¹中居心叵測的妾室，鬼的報復也僅只針對直接的兇手，成為女性之間鬥爭的戰場，而不對造成這些人性悲劇的婚姻制度或權力主宰的男性有所控訴。

在《臺灣女鬼：民俗學裡的女鬼意象》一書中，作者陳秀華提出了「恐怖故事中最嚇人的總是女鬼」，但作為解釋，她表示「自古以來女性較男性重情感，在死後對在生前曾遭遇過的屈辱也較難以忘懷」，又或是「男性是『感官動物』；女性則為『情感動物』，兩性的差異，男性為『理性』重於『情感』，則女性為『情感』重於『理性』」；對司機隧道裡遇女鬼的經驗，又有如下分析：「此女子應該是未婚而亡，尋找依歸，因先天的差異，也會造成異性相吸的結果……不斷重述著兩性關係，女性地位的卑微，女性附屬男性之下，成為主從關係，因而形成了男性容易遇女鬼的現象」⁸²。陳的論點是女性深受父權荼毒，父權文化已內化至她們靈魂，自己卻矛盾地落入了性別本質化的刻板印象，取消女鬼的能動性之外，也與類戲劇中典型的女鬼形象不謀而合，取消了女性在涉入社會議題上的公共性，將女性／女鬼再次圈圍入私領域的封閉空間。

第五節 小結

九〇年代的靈異電視劇，無論警匪劇的《台靈》或是類戲劇，都是單元劇的形式，且在劇情結構上大同小異，以人／鬼的劇烈衝突讓問題浮現，而問題必須經過爬梳過去歷史、真相大白、惡人伏法等步驟才能獲得解決。在這一波浪潮中所再現而出的鬼，大體而言仍是尋求公義的化身，主張正義的伸張。

⁸⁰ 〈嘉義半暝鬼仔歌〉，《台灣奇案》

⁸¹ 〈台南醺人漬〉，《台灣奇案》

⁸² 陳秀華，《臺灣女鬼：民俗學裡的女鬼意象》（台北：東販，2018），頁 164-165

作為一個現象，靈異類型的電視劇出現於觀眾眼前並非偶然，而是台灣走向民主化的歷史契機下，得以在意識形態鬥爭的場域中偶然浮掠過的吉光片羽。台灣電視劇的發展起始於六〇年代，當時在國家機器的政治壟斷與意識形態壓制下，電視台必須遵守許多規範甚至配合成為黨國的文宣工具，然而在營利所得與同業競爭的壓力下，兩者之間產生了時而相輔相成、時而衝突矛盾的裂隙。由於電視深入家庭與生活，國民黨政府在七〇年代開始有意識地收緊對廣電政策的掌控，直到九〇年代台灣社會政治變遷，逐漸走向民主化後才日益鬆綁，許多在過去三十年內受到壓抑或禁止的題材，諸如本論文關注的靈異戲劇，才獲得了躍上螢光幕的機會。承接著美劇《X 檔案》在台播出的熱潮，華視在 1996 年率先推出了以靈異為主題的警匪劇《台灣靈異事件》並獲得了好評。同年，由《台灣變色龍》開啟了一波以旁白和聳動內容為賣點的新型節目「類戲劇」風潮，電視台爭相仿效，許多過去受到禁止的、被視為怪力亂神或有害風化的題材藉著類戲劇的興起紛紛被搬上檯面，甚至一度填滿電視節目的黃金時段。此一時期便是靈異類型的電視劇大放異彩的第一波浪潮。

本章節中分析了三部電視劇：《台靈》、《台灣奇案》、以及《藍水》。在三部劇中，鬼皆是受害者所化成的冤魂，作祟緣起於不義，且必須在正義得到伸張、加害者得到相應的懲罰後才有可能離去。《台靈》中形形色色的鬼可以歸納出四點特質：（一）鬼會糾纏兇手並作祟、（二）鬼能超越時間與空間、（三）鬼會保護無辜的人、（四）鬼會進行報復。《台灣奇案》與《藍水》中的鬼也承襲了此基本的設定，在劇情公式上更能得出一套既定的模式（好人受到迫害 → 死亡 → 變成鬼 → 作祟 → 尋找真相 → 真相公開 → 壞人得到報應 → 事件平息）。鬼的報復被默認為具有特定的正當性，並且對正義有強烈的訴求。

三部電視劇的背景設定涵蓋了台灣現代都會生活（《台靈》）、古代傳統社會（《台灣奇案》）、以及戰後的台灣鄉村（《藍水》），雖然三部劇皆展示了與當代的社會議題做連結的企圖，然而其批判的力度卻往往在去政治化與公領域私密化的脈絡中大幅削弱，許多與台灣政治社會結構相關的衝突經常以個人恩怨或性別的刻板印象做結。

這些靈異為主題的戲劇雖然不約而同秉持著寓教於樂的宗旨，宣揚「善有善報、惡有惡報」以及「天網恢恢」的概念，勸諭觀眾奉公守法。具有超人力量、乍看下充滿可能性的鬼，其能動性卻在現實的權力結構的框架下受到了或多或少的制約，其中以宗教信仰為首是瞻的《台灣奇案》為最、堅守法律與警方形象的《台靈》次之、而較無明顯立場的《藍水》最為靈活。前兩者中所形塑的正義雖然在人間律法的詮釋上背道而馳，《台靈》以守護秩序與正義的依存為目標，《台灣奇案》則是以信仰取代失能的司法系統，但仍是體制性的秩序為實踐正義的基準。《藍水》則是超脫了現實中的侷限，以打破秩序做為公義的實踐，進而更加貼近填補現實中的空缺、由空白中召喚幽靈的隱喻。然而無論其能動性的高低多寡，或是對法律的詮釋差異，在此一波浪潮中所再現而出的鬼，無論是與社會秩序或權力象徵同流或是採相反的立場，正義、真相、與懲罰依然是這一時期的靈異戲劇所重視的主題。

第三章 魂兮歸來：電視劇靈異題材的隱沒與回歸

第一節 偶像劇的崛起，類戲劇的衰落

如前一章所提及的，「鬼」的題材在九〇年代大放異彩，然而事實上，靈異元素雖然在一段時間內受觀眾歡迎並大量流行，除了《台灣靈異事件》能夠以警匪劇的文類、高人氣的收視率、當紅的電視明星（如謝祖武）、都會生活和國語發音等條件，躋身「正統」戲劇，其它的靈異題材卻僅僅見容於被貶抑為次流⁸³或「非正統」⁸⁴戲劇的類戲劇劇種，又或是談話性的綜藝節目，且屢屢遭受新聞局的關切與媒體的批評。即使法規放寬了，靈異依然被視為可能危害社會健康的不良元素，舉一個例子，《聯合報》的影視資訊版曾有讀者投書詢問《台靈》一周播放一次看不過癮，能否改為一周播放兩次。華視的回覆除了表示劇組不堪負荷外，同時也以「靈異節目的素材也不宜太過浮濫」、維持節目平衡為由婉拒⁸⁵。由這個事件可以看見，除了國家政策的審核外，電視台方面亦有自我道德的審查。換言之，「靈異」乍看轟動一時，電視節目一片鬼影幢幢，實質上卻是有侷限性和清楚的文類分野的。有趣的是，雖然由播出時期（1996 至 2003）的報紙資料看來，媒體對《台灣靈異事件》一劇褒過於貶，並未有質疑其戲劇之主流或正統性的說法。然而在 2018 年，中天綜合台的談話性綜藝節目《小明星大跟班》播出了一集以懷舊情調為主題的〈小大銅鈴眼！類戲劇興衰史！〉（2018/02/26），卻將《台靈》分作為類戲劇，並邀請了劇中飾演刑警鐵頭的汪建民作為來賓。此案或許可以做為製作背景及語言使用外，電視劇以題材對雅、俗文化進行分類的例子。靈異驚悚和腥羶

⁸³ 劉子鳳，〈另類戲劇挑戰主流失利 「台灣作家」系列收視獎項皆紅〉，《聯合報》（1999/03/07）

⁸⁴ 在《小明星大跟班》的〈小大銅鈴眼！類戲劇興衰史！〉單元中，盛竹如及女演員玉紫談及了類戲劇演員被正統戲劇製作單為排擠，認為「不入行」的情況。類似被輕視貶低的情形在中天綜合台的另一個談話性綜藝節目《麻辣天后傳》以類戲劇為主題的單元〈最容易發生命案的演員來了！各種奇特死法都難不倒他們！〉中亦有所提及。藝人陳妍安亦曾在臉書上痛批戲劇的等級分類以及對類戲劇的歧視，詳細內容可見《愛傳媒》經授權轉載的文章〈誰取了《類戲劇》這種爛名詞〉（2018/12/31）

（<https://tw.news.yahoo.com/%E9%99%B3%E5%A6%8D%E5%AE%89-%E8%AA%B0%E5%8F%96%E4%BA%86-%E9%A1%9E%E6%88%B2%E5%8A%87-%E9%80%99%E7%A8%AE%E7%88%9B%E5%90%8D%E8%A9%9E-213000531.html>）。

⁸⁵ 張文輝（整理），〈溝通時間大家談〉，《聯合報》（1996/08/25）

刺激皆被視為「粗俗」的次文化，因而被歸類於受貶低的非主流的類戲劇文類之中。而在被貶低為次等或不入流的類戲劇沒落後，靈異題材也隨之勢減聲銷。靈異類戲劇的消失可以歸咎於兩個主要的原因：M型電視時代⁸⁶，以及偶像劇的興起。

M型電視時代，意指在經濟壓力之下，電視劇的製作朝向兩個極端發展，一邊是利用重資本和大型行銷方式製作的巨型內容，另一邊則是輕資本少人力的「微型娛樂」⁸⁷。在這樣的發展模式中，在資源不足的情形下，靈異單元劇所處的中間市場於是被取消。同時，2000年左右，繼九〇年代的鄉土劇風潮，台灣的電視產業進入了另一個重要的轉折點，即偶像劇的興起。偶像劇，可以被視為日本流行劇（trendy drama）的台灣在地化產物，其主要特色是由偶像（外貌出色的年輕演員）擔任男女主角、以都會愛情故事為主題的浪漫劇⁸⁸，其始祖是由華視製作播出、F4及大S主演、改編自日本漫畫的偶像劇《流星花園》。《流星花園》不只在台灣取得了空前的成功，這股狂潮先後席卷了香港、中國、日本、韓國、泰國、以及東南亞，引起社會及國際的注目，奠定了「偶像劇」的劇種，帶來的經濟效益也開啟了台灣電視產業大量複製生產、輸出偶像劇的時代，全盛時期一年甚至可達近二十部劇的產量。偶像劇成為電視台爭相製作的產品，它的興起對原本叱咤九〇年代的鄉土劇造成了一定的排擠⁸⁹，與鄉土劇有著朦朧關係、文化位階卻又更低的類戲劇亦受到了一定的影響。

類戲劇停止製作後，靈異題材也「退燒」了。直到2017年植劇場實驗性的台劇轉型，將「靈異驚悚」當作具開創性的題材再度帶回影視圈並一躍成為被「優質台劇」認可的標籤，在這近二十年的時光中，與鬼相關的元素，尤其在所謂的「正統戲劇」範疇——如愛情劇、文藝劇、鄉土劇、偶像劇等等——幾乎可謂一片荒漠。唯一的例外，是2005年的一部別樹一格的偶像劇《惡靈05》。

⁸⁶ 粘婦鈺，〈M型電視時代？民視5節目停錄〉，《聯合報》（2007/12/14）

⁸⁷ 徐嘉凱，〈台劇如何起死回生：談M型娛樂〉，《Selfpick》（2017/04/14）

⁸⁸ Yang, Fang-Chih Irene (2013). "Remediating Japanese Dramas: Exploring the Politics of Gender, Class, and Ethnicity in *Loser-Dog Queen in Taiwan*", *The Journal of Popular Culture*, Vol. 46, No. 5, p. 1074-1077.

⁸⁹ 劉子鳳，〈製新裝搶觀眾：「金枝玉葉」第二代男的帥、女的嬌〉，《聯合報》（2001/08/17）

第二節 靈異偶像劇的驚鴻一現：《惡靈 05》

《流星花園》的成功，以及東亞海外市場的誘因，使得偶像劇成為 2000 年後台灣電視產業最當紅的劇種。在激烈的同類競爭下，偶像劇為了提升收視率，內容也逐漸開始尋求變化，嘗試跳脫純情唯美的框架，在這樣的條件氛圍下，2005 年八大綜合台推出了第一部，也是台灣電視史上唯一的一部靈異驚悚偶像劇《惡靈 05》。

《惡靈 05》的劇情講述前世的西藏少女卓瑪（洪小鈴飾）與守護舍利子的武僧子良（李威飾）及宇文（Tae 飾）之間的愛恨糾葛，並延續到了三人轉世後的現代台北市。卓瑪轉世成為靈異節目製作人亞薇，因緣際會遇上尋找失散舍利子的子良和宇文，並捲入爭奪舍利子以及邪教復興的戰爭中，三人身邊也因此發生一連串的靈異事件。在這部劇中，除了無由來的孤魂野鬼（女主角與反派衝突過後便看得見鬼，且經常莫名其妙遇到鬼打牆或是被鬼追的事故），主要有五起與鬼或怨靈相關的事件：第一起是亞薇拍攝靈異節目時撞邪，碰巧遇到路過的子良替她淨化磁場。鬼魂因而跟隨子良，並在汽車車窗上投影出被害經過，然而在子良表示無力相助後便離去，幾日後電視上出現真正兇手意外身亡的消息。第二起事件是日本高官田中來台，卻遇到一連串的恐怖攻擊。幾名乍看下毫無關聯的歹徒原來是被惡鬼附身，惡鬼是幾十年前田中在中國殺害的趙大媽一家，為了向田中報仇而成為了反派的手下，助其奪取田中所擁有的舍利子。第三起事件是高中學生間流傳的地獄之門，被詛咒的人會收到死亡預告並被惡鬼害死。始作俑者是一名被霸凌後跳樓自殺的女學生，子良等人一起將地獄之門封印。第四起事件是過氣女明星白蒂以舍利子向反派交換青春永駐的方法，並循著方法殺人吃肉獲得年輕貌美的肉體，成為殺人的惡靈。最後一起事件是子良的未婚妻以珍因嫉妒亞薇與子良，憤而化成了生靈（靈魂出竅）並企圖謀害亞薇，東窗事發後被反派陷害眾人誤會，傷心跑上馬路車禍身亡。以珍的亡魂透過心臟移植附身在少女千琦身上，最後奪取了千琦的肉體，甚至殺害察覺異狀的千惠（千琦之姊）。

除卻第一起做為劇情開場以及男女主角交會的小事件、以及第二起事件是目的清楚的因果關係（受害者向兇手進行報復），另外三起事件中的鬼／邪靈作祟是沒有明確訴求的，如地獄之門只是不斷地害人、白蒂隨機挑選受害者、以珍化作生靈傷害亞薇時本人意識不清。而作祟的目的也不是鳴冤或公義，而是自私與惡意：白蒂對丈夫不忠的恨意轉化為對美貌的迷戀，進而犯下一樁樁變態的命案，竊取無辜之人的生命來延續自己的青春；以珍出於妒意以及對子良的佔有慾，一次又一次想將亞薇置於死地。如同劇中表示的「怨念本身沒有理性可言⁹⁰」，亦與劇名呼應，在本劇中「鬼」並非單純的人死後的魂魄，而是相當於「惡靈」或是邪祟，是惡的化身、負面情感的集合體，更是必須被清除的、與反派角色勾結的對象。

劇中人物（所謂的正派角色），特別是有除祟能力的子良和宇文，對待「鬼」或邪靈的態度也反覆無常。在第一起事件中，子良表示無力插手，卻又道「報應的門已經打開了⁹¹」，對鬼進行私刑報復採取了默認的姿態。然而在第二起事件中，被田中殺害的趙大媽一家為反派所驅使，試圖殺死田中復仇，反派大笑表示「法律無用⁹²」，主角一行人對此論點持反對立場。而子良等人雖然試圖封印／除去害人的地獄之門和白蒂，但當他們發現以珍附身千琦時只片刻的驚訝，而後很快接受了「以珍回來了」這個事實，對於被奪走肉體的千琦、或是以珍殺死千惠滅口的行為視若無睹。人與鬼的衝突或是鬼是否被允許存在並沒有一個固定道德或是善惡的準則，而是在於鬼的立場——是否站在主角的一方。子良淨化第一起事件的亡魂是因為亞薇遇險；捲入田中遇刺事件／與反派起衝突緣因亞薇歷劫，且與爭奪舍利子相關；封印地獄之門是因為亞薇成為被詛咒的對象；追緝白蒂也是由於白蒂最後想要謀害亞薇；以珍生靈事件亦是因為亞薇受到生命威脅。換言之，所有的事件都是對女主角構成威脅，才得以上升為一個必須處理的問題，而解決的方式都是男主角（子良及宇文）英雄救美，為她奔波犯險，至於鬼或邪靈的作祟是否順利解決／如何解決，則不是此劇所在意的重點，甚至可以草草帶過（如第一起

⁹⁰ 〈第四集〉，《惡靈 05》（42:49）

⁹¹ 〈第一集〉，《惡靈 05》（20:24）

⁹² 〈第二集〉，《惡靈 05》（48:50）

事件中鬼自行復仇、田中事件帶出了主角與反派的衝突後鬼的報復再無著墨、白蒂在試圖殺害女主角時被女主角用天珠塞入口中，立即口吐黑煙被消滅了，焦點立刻轉移到昏迷的女主角身上，以及眾人如何努力喚醒她、以珍化為鬼回來附身又殺人的事情則被順理成章地默許）。鬼出現的原因可有可無（除了上述五起事件外，女主角生活上偶然也會遇到靈異狀況，卻沒頭沒尾，視覺刺激之餘，只是提供了男主角保護女主角、讓兩人發展曖昧的契機），事件的平息也與衝突的成因沒有直接的關係，解決的僅只是人的威脅（可怕的鬼／惡靈的被消滅）而非鬼的困境。有別於於以鬼作為主題，不如說其性質更接近驚悚恐怖（thriller/horror）作品，僅是以靈異作為刺激的賣點和元素，「鬼」並非戲劇本身的重點或主要角色，本質上仍是忠於偶像劇的特質，大量的鬼作為妝點的元素，其存在目的在於推動男女主角共患難的戀情以及劇情。

然而這樣帶有靈異元素的偶像劇，除了話題性以外，似乎未特別受到青睞。《惡靈 05》首播時有記者表示其收視率開出 0.83 的紅盤，電視台劇組甚至誇口想拍續集惡靈 06⁹³，但僅一個月的時間不到，便不敵同樣由八大製作、新推出的改編自日本漫畫的偶像劇《惡作劇之吻》，播出時間由原本已非黃金時段的十點被順延半小時至十點半⁹⁴，觀眾能見度降低之餘，收視率怕亦不如預期。雖然僅為點綴驚悚的元素，《惡靈 05》是「鬼」由不受重視的類戲劇轉戰當紅「正統」戲劇的第一次嘗試，然而結果並不順利。由一開始的被視為譁眾取寵的噱頭，有記者以「好瞎」作為標題，並將靈異與黑道、謀殺等劃上等號，諷刺當代偶像劇開始以能與八點檔媲美的誇張表現來博取收視率⁹⁵，而在此劇播出後，市場上除了既有的類戲劇外，也未再出現其他涉及靈異題材的戲劇。《惡靈 05》挾著靈異的元素在一眾偶像劇中標新立異，卻又悄悄地被淹沒在了偶像劇的洪流中，並未掀起任何波瀾。一直到了十二年後的 2017 年，台灣電視產業的又一次轉型，才又燒起了一波靈異神怪的熱潮，成功將鬼由次流翻轉上了主流的銀幕。

⁹³ 吳啓綜，〈洪小鈴：靠近我的男人很衰〉，《民生報》（2005/09/02）

⁹⁴ 吳啓綜，〈鄭元暢林依晨該不該意外之吻〉，《民生報》（2005/09/30）

⁹⁵ 葉宜欣，〈偶像劇搞鬼？好瞎！〉，《聯合報》（2005/06/28）

第三節 「鬼」再次出現的契機：偶像劇的退潮與新類型戲劇的興起

「我們難道不能為這樣的環境做點事嗎？」⁹⁶——王小棣，2016。

自 2000 年起一躍而紅、成為台灣電視產業主要輸出類型的偶像劇，風行幾年以後，在多重因素作用下逐步勢微。雖然 2008 至 2011 年間陸續產出了《命中注定我愛你》、《敗犬女王》、《犀利人妻》、《我可能不會愛你》等大受好評的偶像劇，依然難以挽救台灣電視產業面對的困境與瓶頸。蓋括影視娛樂界對偶像劇沒落的綜合論述，這些因素可以大略歸咎於以下幾點：（一）童話愛情公式的陳腔濫調、（二）外來戲劇的引進、（三）資金補助的不足、以及（四）人才的流失／西進。這些因素環環相扣，難以釐清其中的因果關係。

《天下雜誌》一篇探討台灣電視劇為何變「難看」的文章〈誰綁架了你的眼球〉中，點出了兩個台灣電視產業的媒體怪象：「頻道最多、收費最低」，以及「節目不斷重播」⁹⁷。頻道多的結果，是廣告收入同時降低，節目製作成本也隨之下降，電視台經費不足之餘，節目品質也跟著走下坡。而根據台灣法規，同樣的節目只要在別台播出，便可計為「首播」而非重播，因此為了填補大量的頻道空白，造成了大量購買海外版權飲鴆止渴的風潮，其中又以收視率高、投資報酬率高的韓劇，以及買片成本低於電視台拍片自產的陸劇為大宗⁹⁸。由文化部歷年來針對電視產業趨勢研究調查報告可以看見，在 2009 年，台灣境外版權購買來源主要為韓國與日本，其中日本引進多為動畫，日本連續劇數量逐漸減少，而韓劇則取代日劇，已深入台灣市場，2007-2009 年之間引進數量成長率高達 38.57%⁹⁹。在 2010 過後，韓劇在台灣電視台黃金播放時段的播放率歷年平均約莫佔了 25%，陸劇則是從 2010 年的 19.1%，在 2012 上半年躍升至 26.29%¹⁰⁰，從此居高不

⁹⁶ 王小棣，〈緒言：溫柔革命尚未結束〉，《就想演戲》，頁 3。

⁹⁷ 程晏鈴，〈誰綁架了你的眼球？〉，《天下雜誌》，547 期（2015/06/19）

⁹⁸ 楊起鳳，〈大陸劇全面回溫 無線 8 點檔淪陷〉，《聯合報》（2012/10/21）

⁹⁹ 〈2009 年影視產業趨勢研究調查報告——電視、電影及流行音樂〉，文化部。

¹⁰⁰ 〈2011 年影視產業趨勢研究調查報告——電視及電影產業〉，文化部。

下¹⁰¹，換言之，在陸劇韓劇兩方夾擊、又有日劇港劇等其他境外劇佔住時段瓜分收視率的情況下，台灣自產的電視劇在電視台播出的比例在自 2010 開始，始終低於 50%，陷入了無力與外來戲劇抗爭的局面。

在經費有限、又缺乏政府支持的困境下，電視台只能限縮劇本與成本¹⁰²，編劇與資方態度偏向保守，只希望在安全範圍內做戲，因此劇情難有新意¹⁰³，然而不切實際的青春愛情故事已漸漸無法滿足觀眾的喜好。雖然偶像劇因應形勢做出了各式各樣的調整，如男女主角年齡增加、背景設定從校園轉向職場，卻難以跳脫高富帥的童話愛情老梗，夢幻無法隨現實成長，曾經的觀眾紛紛轉向¹⁰⁴。類型侷促，加上經費限縮、演員時不時過勞超時，這些因素都使得台灣電視產業條件愈加嚴苛，許多編劇演員紛紛轉向中國發展¹⁰⁵。儘管三立電視台的張榮華砸下重資力推「華劇」，期望以「華流」和「韓流」一較高下，然而以輸出台灣元素、走入大中華市場為方向的華劇，雖然聲稱題材走向多元，依然繼承了偶像劇的美學公式，繼續複製偶像劇的刻板印象與愛情套路¹⁰⁶。內憂外患的惡行循環之下，台灣電視產業耗縮，成為一灘死水。

2014 年末，為改變台灣戲劇產業多年來的低迷氣象，導演王小棣號召蔡明亮、陳玉勳、王明台、徐輔軍、瞿友寧、安哲毅八位導演，籌辦了名為 Q Place 的表演教室，透過考試錄取 24 位新進演員，計畫經過一年的培訓，由臺灣電視公司、八大電視、以及公共電視共同監製，拍出植劇場系列，八部共五十二集的類型電視劇¹⁰⁷。植劇場團隊一改動輒十數二十集的偶像劇規模，以每部六至七集的類型戲劇為主，並嘗試碰觸多

¹⁰¹ 自 2012 至 2017，年陸劇的在台播放率分別是 26.69%、26.88%、21.49%、26.29%、31.05%、以及 27.21%，其中雖然有高低更迭，但整體維持在平均 26.6% 的播放率。以上資料來源為文化部，〈2014 年影視產業趨勢研究調查報告_電視〉

¹⁰² 楊起鳳，〈缺乏補助 台灣劇自求多福〉，《聯合報》（2009/05/02）

¹⁰³ 楊起鳳、杜沛學、陳慧貞，〈談文創 沒奧援 台灣星星亮不了〉，《聯合報》（2014/02/28）

¹⁰⁴ 湯賦怒，〈當夢幻無法隨現實長大：台灣偶像劇的矛盾困境〉，《大數據》（2016/04/29）

¹⁰⁵ 馬欣，〈先天不足與後天失調 台灣演員出走潮〉，《娛樂重擊》（2016/04/27）

¹⁰⁶ Yang, Fang-Chih.(2018). "The Politics and Aesthetics of Chinese Drama (Huajyu) in Taiwan", *Boundary 2*, Vol. 45, No.3, p.149-172

¹⁰⁷ 好風光創意執行、原動力文化，〈一場溫柔的革命——植劇場全紀錄〉，（台北：原動力文化事業有限公司，2018）

元類型的題材，八部作品根據上映的順序分為四個單元，每個單元兩部類型戲劇，主題分別為：愛情成長、驚悚推理、靈異恐怖、以及原著改編。植劇場在第五十二屆金馬獎（2017年）獲得空前的矚目，報名的五部作品中共獲得二十四項提名，最終贏得包含戲劇節目獎、戲劇女主角、戲劇女配角、新進演員獎等五項大獎，植劇場也被譽為台灣戲劇產業的一場「溫柔革命」¹⁰⁸。雖然《積木之家》是植劇場系列在金鐘獎唯一報名而未入圍的作品¹⁰⁹，但靈異恐怖單元的兩部電視劇《積木之家》及《夢裡的一千道牆》，其特色的靈異與鬼等元素，正是在這樣戲劇產業改革、多元題材試驗、企圖推動環境的條件下，作為精緻優質的電視劇，出現在螢幕之上。

電視產業內部的革新外，另一個間接促成「鬼」得以出現的條件，是外部市場的轉型。2017年至今的新台劇有幾個特點：集數變短（相較於動輒十幾至二十集的偶像劇，新台劇集數多在6~7集之內結束。如《積木之家》共7集，《夢裡的一千道牆》只有6集）、文本精緻化（拍攝手法更接近微電影）、比起偶像劇追求浪漫愛，更加重視人物內心及人際關係的變化、在集資方面更是有別於以往由各家電視台獨立製作，改為由不同的電視公司共同製作或OTT（over-the-top）平台合作，資金變多的同時亦可以巧妙規避單一電視台內部對戲劇製作的條件或限制，獲得了更多自由發揮的空間，同時提高製作的品質，並且將市場由原本的兩岸三地，擴展到全世界¹¹⁰。植劇場憑藉口碑登上Netflix，除此之外，在下一章節會詳述的《通靈少女》以台灣宮廟為文化背景，是公共電視與HBO Asia合作的產物，《魂囚西門》亦是公視與中華電信Mod、Netflix合作同步播出的驚悚劇。在這一部部所謂走向國際的戲劇的成功中，「本土」、「在地」、「多元」或「台灣元素」是反覆不斷被提起的核心要素，無論是台灣符號的輸出¹¹¹，或

¹⁰⁸ 蕭方綺，〈金鐘頒獎典禮 植劇場溫柔革命 成功開啟台灣類型劇〉，《自由時報》（2017/10/01）

¹⁰⁹ 蕭方綺，〈證實植劇場2籌備中 王小棣憾《積木之家》成遺珠〉，《自由時報》（2017/08/24）

¹¹⁰ 立場新聞，〈【專訪台灣製作人】當港劇轉攻大陸 台劇如何憑「小國策略」打入國際？〉，《立場新聞》（2017/10/06）

¹¹¹ 孫志熙，〈陳和榆談《通靈少女》：在地獨有的「公廟」加普世的「少女」〉，《Bios Monthly》（2017/11/10）

是「台灣孩子演台灣故事」¹¹²的堅持，「越在地越國際」的口號已成為當前台灣流行的文化論述¹¹³，並且與強調差異的多元文化主義（multiculturalism）相扣連（articulate）。如繆子琳在一篇名為〈越鄉土、越國際——日本與台灣的「真文創」，連結地方的人與人〉的文章中對文化產業與社區經營概念的描述：「在地居民們透過社區營造、發展在地文化特色以及振興地方產業，讓自己與公共議題連結起來，也就是大家常說的，『由下而上』的一種公共參與。而社區總體營造的最終目的，是希望連結社區居民來一同透過文化傳承、在地產業發展，成就獨一無二的社區……」¹¹⁴如此一來不但創造特色，吸引不同文化背景的人聚集、觀看，也可透過參與及相互的連結凝聚在地人的認同感¹¹⁵。類似的概念放諸於戲劇文化亦然。鄉土、文化傳統、或其他能代表台灣的特色被特別強調，並嘗試與社會的公共議題連結起來，「鬼」作為一種信仰與風俗的產物、文化的符號，在此脈絡中於焉受到召喚。

本章聚焦於帶著實驗性質的《積木之家》與《夢裡的一千道牆》這兩部作品。雖然都是植劇場所推出的靈異劇，兩部作品在情節、主題、導演、甚至拍攝風格方面都大相逕庭，或多或少也有重新詮釋恐怖元素或鬼的概念的嘗試，但大抵仍然建立在一個對傳統的對鬼文化想像的脈絡之上，諸如「人鬼殊途」、「人怕鬼」等設定。兩部戲劇中的鬼也都遵循著一個死亡、出現／作祟（從輕微如引起人類的身心莫名不適——如《夢裡》中的鬼，雖然凡人無法看見他們，他們也無意傷人，接觸時卻會引起發冷、惡夢、甚至暈眩等各種症狀——到情節嚴重者如刻意引發可怖的現象或實際的傷害，如《積木之家》中心懷恨意的凱琪）、最後與活著的人和解的過程，而和解通常包含了鬼的訴求被聆聽

¹¹² 在植劇場戲劇播出前，為了介紹計畫內的 24 位新進演員以及新戲，植劇場官方網站陸續釋出演員們的短片以及名為《台灣孩子演台灣故事》的系列短片做為宣傳。「台灣孩子演台灣故事」不光是短片名稱，亦是植劇場對其新演員、新戲劇的定位與期許。

¹¹³ 「越在地越國際」的口號近年愈來愈常見於文化相關的報章雜誌，多用來強調台灣在地特色或傳統如何吸引國際注意。如〈越在地，越國際化！奧國交響樂團《關子嶺之戀》《望春風》的省思〉（民報，2015/04/05）、〈反映城市面貌 越在地越國際〉（中國時報，2017/08/27）、〈台灣文化「越在地越國際化」 鄭麗君訪美會葛來儀〉（今日新聞，2019/05/23）……等等。

¹¹⁴ 繆子琳，〈越鄉土、越國際——日本與台灣的「真文創」，連結地方的人與人〉，《換日線》（2017/05/18）

¹¹⁵ 同註 114。

或是真相揭露的部分。這個解決問題（problem-solving）的過程，涉及了人們如何面對鬼，一個干擾和諧的恐懼的客體（object of fear），並透過對亡靈的安撫，提供了解決具象化的暴力或不公義的方法。

《積木之家》（2017/02/24-2017/04/07）的故事發生於現代台灣的都市，建築師大偉（施易男飾）與善良的妻子宜娟（林子熙飾）是一對和睦的白領夫婦，但幸福卻隨著宜娟的姊姊凱琪（陳婉婷飾）的出現而產生裂痕。大偉曾與凱琪有一段情，交往期間迫使她墮胎並狠心將之拋棄，意外亡故的凱琪與陰魂不散的嬰靈化為厲鬼，大偉處心積慮想守護的家庭最終分崩離析。而在《夢裡的一千道牆》（2017/04/14-2017/05/19）中，導演陳小棣與編劇企圖創造「另一個世界」的想像，鬼與人類共存於同一時空中，並有著其特定運作的方式，故事以執念為主題，由魂魄化出的鬼「還想」，帶出女主角徐曉青（莫允雯飾）與男主角沈啟光（黃河飾）前世今生的糾葛。

《積木之家》以及《夢裡的一千道牆》（以下簡稱《夢裡》）中包含主角、配角，出現形形色色的鬼。為求清楚方便，筆者將曾出現的鬼角色根據其簡要背景、死亡原因、作祟原因、消失原因等類目，以下列圖表方式整理呈現：

劇名	出現的鬼	性別	死因	作祟原因	消失原因
《積木》	吳緣	男	被墮胎的嬰靈	因母親凱琪的怨氣和冤氣而生	凱琪放下執念
	凱琪	女	與大偉曾有過痛苦的戀情，被迫墮胎後受愧疚感折磨，跳水自盡	報復大偉與宜娟，欲從懷孕的宜娟身上借腹部產下鬼胎	對宜娟的姊妹之情讓凱琪放下執念離去

《夢裡》	還想	男	男主角沈啟光前世的執念（註：啟光死於車禍）	想找回自己流連世間的原因	回到啟光身上
	惡鬼	男	阿龍母親的情人，因家暴被阿龍母親所殺	在阿龍與其父親家中反覆作祟傷人，想回到阿龍母親身邊	追隨阿龍母親而去
	阿龍母親	女	殺死情人後自殺	鬼魂被阿龍父親禁錮	阿龍父親臨死前將她釋放
	老鬼	男	未知	遊蕩的鬼，還想的鬼友之一	未知
	婦人鬼	女	未知	遊蕩的鬼，還想的鬼友之一	殺死企圖侵犯年幼女兒的男子，因而觸犯鬼不許干涉人間事物的律法，變成厲鬼魂飛魄散
	眼鏡鬼	男	未知	遊蕩的鬼，還想的鬼友之一	未知
	小孩鬼兄妹	男／女	被母親帶著自殺	遊蕩的鬼，還想的鬼友之一。等待加護病房中的母親一同去陰間	母親死了，一起消失

	男子鬼	男	未知	留戀女友	因無法接受自己死亡、與女友分離的痛苦化為厲鬼
	啟光父親	男	自殺	只出現一次，為了和啟光解釋自己的死亡原因，並讓還想回到啟光身上	因與弟弟媳不倫戀而自殺

鬼是人死亡後的形體，並且因為某些特定的原因盤桓不去。在上一章分析的類戲劇中，鬼流連人間或作祟的原因與死亡本身有極大的關係，而在新的類型戲劇中，除去《夢裡》中大量背景不明的配角鬼無法計算，其餘的鬼也皆亡命於非自然事故。這六起非自然死亡事故包含了一起車禍意外、一起墮胎悲劇，三起自殺，以及三起他殺事件，然而，墮胎與他殺卻皆與自殺有著直接的因果關係：《積木之家》中的凱琪因無法擺脫墮胎的陰影與感情的創傷而自殺；《夢裡》中阿龍的母親因忍受不了情人的家暴於是將之殺害後自殺，而小孩鬼兄妹則是被母親帶著尋短的自殺行為受害者。這也是說，「自殺」不只是排名最高的死亡原因之一，扣掉車禍意外，幾乎所有的死亡都與自殺脫不了干係，皆以自殺作為他殺的結果。不若以他殺為主的類戲劇，在這些新類型戲劇中，明確的直接加害者的角色消失了，自殺成為最主要的死亡原因。奪走性命／造成毀滅性傷害的是受害者本身，加害者與受害者之間的對立性也隨著直接衝突轉化為間接衝突的情形而有著被淡化的傾向。而隨著道德責任的淡化，在這兩部新型台劇中，鬼亦不再具有作祟正當性，「恐怖」成為純粹的負面元素，鬼也成為了必須被淨化、消除的對象。

一、《積木之家》的善惡模糊化

《積木之家》的劇情摘要如下：大偉與宜娟是一對幸福恩愛的白領夫妻，故事的開始是宜娟有了身孕，兩人期待著孩子的誕生。然而美好生活卻隨著宜娟之姊凱琪的出現而產生了裂痕。凱琪罹患精神疾病，愛姊深切的宜娟不顧大偉的反對，堅持將出院的凱琪接至家中同住。然而凱琪其實是大偉的前任女友，她會精神分裂也與感情失敗和墮胎有關，內心對被拿掉的孩子有所愧疚，也時不時見到孩子的嬰靈而飽受折磨。凱琪與大偉維持著表面友好、暗地裡尷尬緊繃的關係，宜娟的意外流產卻成了爆發的導火線。性格暴躁的大偉認定是凱琪挾怨報復，導致妹妹流產，委屈的凱琪於是奪門而出，下落不明。宜娟四處尋找姊姊，開始查探姊姊的過往，與此同時又發現自己有了身孕。失而復得的大偉與宜娟十分高興，家中卻開始怪象頻發。過不久後凱琪忽然出現在宜娟面前，姊妹和好如初，但很快的凱琪的屍體被發現，驗屍證實她已死亡多時。宜娟傷心不解之餘，行為越來越怪異，大偉為了保護宜娟以及未出世的孩子，帶著她尋求有通靈能力的宋奶奶協助。最後人與鬼在天台上對峙，原來凱琪在離家出走後不久私下曾約大偉見面，她自殺落水後曾大聲呼救，大偉卻因害怕她的存在會影響自己與宜娟的幸福，選擇見死不救。含恨而死的凱琪於是化為厲鬼前來復仇，並想藉由宜娟將嬰靈生出來。知道真相的宜娟傷心欲絕，並表示願意以己受過，受到感化的凱琪因而放下執念與嬰靈一同消失。故事的結尾跳轉到一段時間後，帶著孩子的宜娟與大偉見面，種種跡象顯示兩人已分開。

《積木之家》是靈異新台劇中最接近以往靈異電視劇的劇情範式的，故事的鋪排大致如以下的步驟：凱琪墮胎又被分手，而後又被冤枉傷害宜娟（好人受害）→自殺溺斃（死亡）→化身為鬼→大偉與宜娟周遭發生一連串的靈異事件（作祟）→宜娟在追尋凱琪的同時逐漸瞭解凱琪過去的經歷（尋找真相）→宜娟明白了凱琪的死亡與大偉的所作所為（真相大白）。有趣的是，在最後一個環節裡，也就是傳統上壞人懺悔或得到報應的部分，卻有了分歧式的發展。《積木之家》的尾聲，也是人鬼對峙全戲最高潮的一幕，面對被鬼附身的宜娟與牽著嬰靈現身的厲鬼凱琪，加害者大偉從頭到尾都不曾展現任何歉意，只是不斷責怪凱琪介入他的生活，並懇求宜娟理解他自私的行為（「我這麼

做是為了我們的家」)。反而是被波及的宜娟眼見凱琪的鬼魂即將要被宋奶奶所收服，奮不顧身地衝上前抱住凱琪，不讓她受到傷害。抱著姊姊的鬼魂，宜娟哭著表示明白了她的委屈，並且願意付出自己的生命誕下鬼胎：「妳一個人忍受這麼多的痛苦，現在我有能力替妳承擔了，妳不要再把所有的苦往心裡吞了好不好？如果生下這個小孩能夠讓妳不再委屈，我願意¹¹⁶。」讓凱琪的鬼魂離去的，不是加害者的懺悔或是相應的罪責，而是旁觀者宜娟的奉獻與受害者凱琪對妹妹的疼愛。

凱琪鬼魂出現之始是滿懷恨意且訴求公義的：她的報復目標明確主題清楚——矛頭針對加害者大偉，作祟的方式與她所受到的傷害息息相關（墮胎），目的為破壞大偉以犧牲她的生命來維持的美好家庭。如在上一章類戲劇的分析中提及的，鬼的反撲力量十分強烈，在冤屈昭雪公義獲得滿足前無法被宗教儀式或其他方式消弭。《積木之家》裡凱琪亡故後，內心恐懼的大偉便找來道士陳三試圖處理凱琪的亡魂，並遵照指示將凱琪的項鍊鎮壓在嬰兒房內以積木疊起的房子（陣法）之中，然而此舉絲毫無法阻止凱琪的厲鬼回來報復，就連陳三也在做法欲收服凱琪母子時反被凱琪殺害。如此堅決的意念，卻在最後一刻掉轉了方向，在三言兩語內被瓦解了。

除此之外介入的第三者的態度也有著微妙的變化。通靈的宋奶奶一開始便看穿了大偉一家與凱琪鬼魂的糾葛，並選擇做壁上觀不願插手，並因此與其師弟，也就是道士陳三有著下述的對話：

宋奶奶：這不是你能管的。不放手，下一次就是我幫你收屍了。

陳三：可是他們一家都已經被鬼纏上了，我也不知道該怎麼辦啊，但總不能見死不救吧。

宋奶奶：你連自己都救不了，還怎麼救？

宋奶奶：種什麼因，得什麼果，他們得要自己承擔。輪不到你插手¹¹⁷。

¹¹⁶ 〈第七集〉，《積木之家》（1:10:48-1:11:13）

¹¹⁷ 〈第四集〉，《積木之家》（6:25-7:00）

換言之，凱琪復仇是因果報應被認可為一個事實，作祟有其理據，因此旁人不便也不應該隨意插手。然而宋奶奶受過宜娟的幫助，對宜娟的好感以及陳三的橫死，促使她對大偉一家伸出援手。然而當她介入受害者與加害者之間的衝突後，卻對因果之說閉口不談，其行動不若類戲劇中「替天行道」（如神明或通靈者），代替冤屈的鬼魂向加害者追討公義，而是以除掉鬼魂為己任（欲做法強行收服凱琪），並且為了轉圜罪責無法償還的局面（大偉由始至終沒有悔過的意思），站在所謂「客觀公正」的位置，反而勸慰鬼魂自己「看開」：「人啊，只要有怨氣、冤氣，就會造成鬼魅。這鬼不見得是亡靈，也是你心中怨氣的映照，在你空虛，在你充滿恨的時候，他就會現形，當你放下，他就會消失了¹¹⁸」並不碰觸鬼的怨氣與冤氣的由來或是脈絡，只要求她放下仇恨。以命換命的補償是由無辜的第三者宜娟提出的，提出的出發點是因為她對姊姊的愛與心疼，鬼之所以妥協，也不是因為得到了公義，而是出於姊妹之情，不忍心傷害宜娟。加害者大偉在協商補償的過程中微妙地缺席了，仇恨與傷害的內容被空洞化，重點聚焦於「放下」，鬼受到了第三者的感化（「放下你的怨恨吧，張開手，去擁抱那些被愛的事實，過去的一切應該隨著你的離開而一筆勾銷¹¹⁹」）便釋然離去，獲得了安息。

大偉雖然並未親手殺害凱琪，卻在凱琪跳水自盡、在水中呼救時選擇見死不救，放任其溺斃，甚至隱瞞她的死亡。這一個從直接傷害到間接傷害的轉折，模糊了責任清算的灰色空間，而大偉對凱琪的種種傷害（強迫墮胎、冷言冷語、無理謾罵），也因為凱琪的個人行為而被稀釋。劇中凱琪的人物被塑造為因童年壓抑而極度渴望被愛的女性，她的不安全感與執著也是她與大偉戀情破局的因素之一。凱琪無法接受分手，且因墮胎心神不寧，飽受罪咎感與精神疾病所苦，求助於大偉卻被他拒絕。而與宜娟結婚後，大偉因害怕兩人過去東窗事發，將宜娟對姊姊的關懷視為凱琪介入他的家庭，並將所有意外都責怪在凱琪頭上，最終導致凱琪病況惡化並自殺的悲劇。在因果對應的關係之中，

¹¹⁸ 〈第七集〉，《積木之家》（1:12:53-1:14:12）

¹¹⁹ 〈第七集〉，《積木之家》（1:14:38-1:14:54）

大偉與凱琪是加害人與被害人的關係，然而凱琪的創傷以及因大偉傷害而衍生出的心理疾病，卻反過來成為了合理化大偉所作所為的理由。

大專院校學生流行的 Dcard 論壇上，關於《積木之家》的文章共有 34 則，其中牽涉到結局以及凱琪與大偉之關係的僅有兩篇。在兩篇文章中，皆出現了替大偉「平反」的聲音。其中一篇名為〈#更 #雷#積木之家結局討論+觀後感〉，發表者更是直接表示：

其實看完我反而不覺得大偉多壞還是什麼的

以前的他跟凱琪在一起兩個人都不懂怎麼去愛

導致這段感情傷痕累累

大偉也是跟凱琪分手後才跟宜娟在一起

並沒有劈腿也沒有對不起凱琪

他也說他想好好分手不想搞成這樣

凱琪則是一直放不下對小孩的愧疚

導致怨恨一直在身邊纏著他讓凱琪誤以為是嬰靈

卻沒想過是自己的怨氣所造成的鬼魅一直如影隨形的纏著他

會造成這種結果其實我覺得凱琪是恐怖情人

沒辦法放下大偉

所以嘴巴說沒有想要傷害任何人可是做出來的舉動卻不是這樣

(中略)

結局離婚收場真的我覺得很可惜

畢竟大偉也是用盡全力在保護宜娟啊¹²⁰

¹²⁰ 〈#更 #雷#積木之家結局討論+觀後感〉，《DCard 電影版》
(<https://www.dcard.tw/f/movie/p/226136812>)

另外在名為〈更新 # 積木之家 結局之回味無窮完結心得〉的討論串中，亦能看到類似的回復。B18 的留言者表示：

只有我因為宜娟不和大偉復合難過到現在嗎

大偉一開始不知道宜娟是凱琪妹妹啊～

雖然大偉對凱琪真的很壞但如果換成是我也沒辦法忍受凱琪那種窒息式的愛甚至還有點像恐怖情人 更別說是和她共組家庭了

大偉以前並不信鬼神他當然不相信凱琪說自己被鬼纏住只是覺得凱琪逼得他無法喘息 最後凱琪自殺卻又怪罪大偉見死不救好像也不能把所有的錯怪在大偉身上啊！！不能因為凱琪很可憐就讓大偉背著這麼大的黑鍋啊！！

雖然大偉以前做錯了很多事但看到他對家對宜娟的愛和保護真的覺得這樣的結局讓人很心疼 他是真的改變了嗚嗚¹²¹

同時 B20 的留言也回應道：

而我看完第七集，我自己認為凱琪崩潰的原因主要是被吳緣逼得喘不過氣。而大偉的不理不睬，加上跟宜娟結婚，讓凱琪覺得自己的委屈完全沒有人可以訴說，乾脆自己結束生命。

第七集凱琪自殺之前有傳簡訊給大偉，我覺得凱琪就是想要在大偉面前做這件事情，讓他感到愧疚。結果大偉真的很狠心的沒有救凱琪，因為希望自己跟宜娟還有寶寶的生活不會再被打擾下去，說到底好像也就是人性的自私，覺得自己的生活過得好就好了～所以某種程度上我也蠻同意 b18 說的不要讓大偉背黑鍋¹²²

¹²¹ 〈更新 # 積木之家 結局之回味無窮完結心得〉，《DCard 電影版》
(<https://www.dcard.tw/f/movie/p/226137355>)

¹²² 同註 121。

從上述內容中，可以看到幾個重要的概念如何運作。類似的解讀涉及了兩個論調：第一個論調是，加害者在品行或行為上有良善的部分，例如大偉真心愛著宜娟。這個乍看之下無法爭辯的事實（fact）一旦放置到加害者與被害者的關係之中審視時，便會呈現出一種弔詭的、溫情主義式的邏輯誤區，即 A 對 B 好，因此 A 有著好的面向，所以 A 對 C 的傷害受到了抵銷。大偉深愛宜娟且對願意付出，因此大偉對凱琪的種種傷害可以獲得減刑。這樣的思考方式出於人性沒有絕對善惡的前提，即好人有惡的一面，惡人也有好的一面，但將不同的關係混為一談所造成的結果便是對善惡是非的評斷失去準則，且落入自我矛盾的處境：既然善惡兼具，何以善的表現獲得放大，並且掩蓋住惡的行為呢？然而一如在劇中不斷強調的大偉對（他與宜娟的）家庭以及理想中的幸福的執著，「大偉不完全是個壞人」的形象被構築與接受，並扣連到第二個論調的主張：被害人本身的罪責。在《積木》這個例子裡，凱琪理所當然成為被檢討的對象。「凱琪是恐怖情人」、「凱琪的所作所為也在傷害別人」，諸如此類的敘述一再出現，並反覆被強調，一方面表示凱琪的遭遇使人同情，一方面指責凱琪的錯誤（不願意和大偉分手、墮胎後心神不寧乃至精神分裂、擾亂了大偉和宜娟的美滿婚姻等等），將悲劇的責任轉移到凱琪身上的同時，也削弱了大偉的罪責。原本的加害人大偉在雙方皆有錯的前提下也成為了受害者，所作所為因此得到轉圜的餘地，甚至可以歸咎於「人性的自私」而被原諒，值得獲得圓滿結局。

之所以引用這些論述，並不是要證明這樣的論述是主流的解讀或是批判這部戲刻意除罪化（事實上輿論仍然傾向大偉是個渣男的批評），而是說明《積木之家》劇情的設定與轉折打開了灰色的空間，而這個曖昧不明的灰色空間也正是與以往黑白分明惡有惡報的類戲劇不同之處：一反舊有的明確的加害與被害的立場和衝突，加害與受害之間的關係變得模糊甚或難以界定，另一套論述的方式乘虛而入，連帶得使得對不公義（injustice）的反抗都失去了立場。大偉不全然是個壞人，凱琪也必須為自己的悲劇負擔一部分罪責，因此作祟與報復喪失了正當性與對應的目標，所有對暴力（實質的或結構性的皆然）的反撲與對公義的追尋，被由一段關係（relation）之中被拉出，縮減為個人的問題，並只要藉由個人的意志單方面轉念便能獲得解決。

二、《夢裡的一千道牆》：鬼形象的翻轉

類似消除了作祟與和解性質的鬼，在植劇場的同系列作品《夢裡》一劇中同樣可以看見。

相較於《積木》的單一軸線（故事明確的環繞著大偉一家人進行），《夢裡》的敘事顯得凌亂且發散，除了主線之外，另有數條並行的支線以及前世今生的穿插。主線故事中，設計師曉青獨力照顧患有躁鬱症的弟弟曉帆，因工作的關係認識了才華洋溢、卻經常魂不守舍的富家子弟啟光。另一方面，由執念化成的鬼魂「還想」遇到具有通靈能力的師兄以及師兄的獨子阿龍，與其他的鬼友一起借住在師兄家，而後為了弄明白自己留在世間的原因而開始修行／接受磨練，後來得知了自己原來與曉青是前世的戀人，兩人的戀情不被祝福，以悲劇收場（一個病故，一個車禍身亡）。曉青與啟光分分合合，啟光因懷疑母親與叔叔婚外情導致父親在自己幼年時自殺身亡而飽受憂鬱困擾，也因此養成了優柔寡斷的性格，在母親安排下欲與門當戶對的 Ally 結婚。故事的結尾曉青因車禍昏迷不醒，啟光在與母親觀賞曉青製作的回憶的立體投影時，他父親的鬼魂忽然出現，向他解釋是自己發生不倫婚外情才自殺，要啟光不要再苦惱了，並且點出啟光的執念流落在外，幫他補上欠缺的靈魂。啟光霎那間想起了與曉青的前世，衝到醫院對曉青大哭，而昏迷的曉青也流出了眼淚。

有別於《積木》裡厲鬼含恨報復的（作祟）的設定，《夢裡》中對鬼的詮釋做出了不少反思與變革，以下擷取自導演王小棣與製作團隊對於《夢裡》這部類型戲劇的發想：

「什麼是鬼？」是人想像的也好，是感知的也好，其實是人的生命力的延長，執念的延續，情感上的不捨，面對生命短促的遺憾。人對於生命，知道的真的太少了。人是否可以跳脫「真相只有我們眼前事實」這種框架，去包容不同的邏輯？就像《夢裡的一千道牆》的設定，鬼也是要修行的，鬼也是要給予人幫助的，不應該刻板地只是帶

來恐懼與害怕。假設有鬼的存在，帶來的也許應該是自我的省思，去探討人與人之間的緣份，哪怕是前世的因緣¹²³。

由上述觀點可以看出，王小棣是有意識地塑造出不同以往的鬼的形象。鬼在製作團隊的認知中，是恐懼與害怕的化身，因此反其道而行，帶著一個實驗的態度，特地賦予其更人性化的、溫暖良善的特質。有別於相近一般靈異恐怖影視範式的《積木》，靈異雖然是《夢裡》的主題，並安排了許多鬼的角色，劇情故事卻是以男主角沈啟光與女主角徐曉青前世今生的愛戀作為主軸，鬼的部分僅作為點綴環繞的零散支線。劇中刻意打造出了一個人鬼和平共存的世界，鬼——包括作為沈啟光前世執念化身的還想，以及出現在還想周遭的鬼友們——是穿插在劇情中的陪襯，並遵循著劇中世界運行的法則。在《夢裡》的設定框架中，鬼的生態有幾個明確的特性：（一）鬼因各種隱晦的原因，如對人世間的掛念，成群結隊徘徊於世上（但離去的方法不明）；（二）鬼必須修行（但動機目的亦不甚明晰）；（三）鬼會遭受某種劇中未解釋的暗影威脅，必須四處躲藏逃避；（四）鬼不能干涉人間事務，否則會變成厲鬼魂飛魄散、萬世不得為人。

以上這些設定，使得《夢裡》呈現的鬼，與過去影視化的鬼有了極大的區別。首先，鬼作為冤魂或受害者的形象被消解了：鬼不再是因為冤屈而存在，而是有其他許多可能的原因，如掛念、愛、或是替別人祈福修行等等正向的原由。而鬼失去了介入現世的能力，也等於失去了作祟人間的「資格」，人與鬼的衝突不再是一般靈異影視中的「理所當然」，而是禁忌的、受到壓抑的情況。這樣的規範在劇中反覆被展演：《夢裡》一劇的開場即為一對陰陽相隔的情侶，年輕男子在妖異的音樂下圍繞著哭泣的女子聲聲呼喚，卻絲毫無法讓對方感知自己的存在，甚至只能眼睜睜看著女子投入另一位男性的懷抱。悲憤的男子鬼無法接受自己無法再續前緣的事實，激動之下意圖擾亂，卻在下一秒化為

¹²³ 〈導演心語〉，《夢裡的一千道牆》（公共電視台植劇場網頁：<https://www.pts.org.tw/qseries/ep6.html>）

厲鬼，並在其他鬼魂的壓制勸阻下灰飛煙滅¹²⁴。這段開場與劇情本身並無直接關聯，卻具有相當的震撼警示效果。

這個嚴苛規定的再一次強調，出現在第五集。還想的鬼友之一的婦人鬼在路上注視著自己年幼的女兒，發現女兒受到其監護人不當的對待，卻又愛莫能助。尋求通靈的師兄幫助未果後走投無路，她為了阻止女兒受到其監護人的性侵，化作厲鬼殺死施暴者，救了女兒，卻因此魂飛魄散，萬世不得為人¹²⁵。

「鬼不能干涉生機」這條鐵律一再受到強化，使得鬼具有的超人性與力量受到了限制，在人類面前甚至是無能為力的。劇中的婦人鬼即便想阻止女兒受害，卻始終無法碰到加害者，唯有化為厲鬼，才獲得了空前的力量（揮手即召來一條布遮住幼女眼睛、徒手刺穿施暴者、並在兩個動作內置對方於死），但為此卻必須付出巨大而不甚相等的代價（加害者的性命對應鬼的萬世不得為人的責罰）。在特殊條件下鬼依然可以獲得力量，然而代價十分沉重，是會受到天道懲罰、不受鼓勵的行為¹²⁶。

《夢裡》承認了鬼的某些超人的特質，如其肉眼不可見且不受時間限制的性質，提供了幫助人跳脫眼前事實、理解不同邏輯的方法，進而發掘、接近所謂「真相」¹²⁷。儘管如此，《夢裡》試圖揭露的「真相」並非善惡對錯或是公平正義，而是趨向於人（或鬼）流動的情感¹²⁸，而非更深層的情動（affects）。情感（emotions）指涉的是表層的情緒反應，如喜怒哀樂、愛恨情仇，而情動探究的是情感所蘊含的能動性（agency），或是背後驅動的力量（force），以及權力的關係。在《夢裡》中，著重的

¹²⁴ 〈第一集〉，《夢裡的一千道牆》（2:56-10:01）

¹²⁵ 〈第五集〉，《夢裡的一千道牆》（50:47-:54:07）

¹²⁶ 第五集中，婦人鬼哭著去探望女兒時，幾個與她要好的鬼友即使知道她在生的女兒受到不妥當的對待，仍然不斷勸阻她不要干涉，後果極為嚴重。

¹²⁷ 在植劇場的網頁〈導演心語〉中表示「人是否可以跳脫『真相只有我們眼前事實』這種框架，去包容不同的邏輯」（<https://www.pts.org.tw/qseries/ep6.html>）

¹²⁸ 同註 127。〈製作幕後〉表示「這些鬼友們的設計，各自有各自的故事和放不下的羈絆與宿願，有時甚至痛苦地寧願萬世不投胎為人，也要動念涉入人間的事，就因為那個放不下的念、捨不得的人，這是慈悲？還是恨？」

是放不下的情感，在前因後果被輕置的情境下，「鬼」僅是承載、重現這些情感的載體，甚或解謎的方便工具¹²⁹。恐怖或害怕作為一種情感客體，必須產生於客體與主體的接觸（**contact**），亦即鬼與人的接觸的瞬間才能產生。取消了接觸，便取消了「鬼」所帶來的使人情緒的不安，亦即導演與製作團隊試圖反轉的所謂的「刻板印象」。

然而鬼作為一種隱喻、一種文化象徵，在消弭了與人的衝突後，可怕的性質雖然消失了，其所具有的對不公義的反撲力量以及對正義的訴求，卻也連帶地被減弱了。雖然化為厲鬼依然能夠達到目的，但卻必須付出巨大的前提代價，這樣的犧牲或許能夠凸顯出鬼的決心與情操並使得鬼獲得觀眾的同情，卻將原本具有無限動能的鬼放置於被動的位置。雖然鬼在某些條件下能夠介入現實，這些條件的困難程度卻形成了桎梏，使得「改變」成為帶著悲劇色彩又困難重重的想像。在形象方面，除去可怕的部分，鬼本身保有了弱勢的、值得同情的特質（只是弱勢受到特別的渲染）。但由目的層面檢視之，過去類戲劇中的鬼之再現往往帶有對「真相」強烈的訴求，這些訴求伴隨了公平正義與和解的必要性，「真相」雖然也是《夢裡》所強調的重點，但相對而言，對公平正義的訴求被淡化，「真相」的意義在新的脈絡中被抽空、置換，改而被個人的情感訴求所取代。

第四節 愛的情感政治

一個文類（**genre**）的形成雖然建基於共通特徵的歸類，但卻不是僵化的、固著的，而是一個標記著差異（**difference**）、變體（**variation**）及改變（**change**）的動態的過程，而這個過程能透過三個層次的互動而有所體現：期待（**the level of expectation**）、文類的集合體（**the level of the generic corpus**）、與規則（**the level of the rule**）¹³⁰。特定的文類能滿足受眾特定的期待，而既定的規則也過濾著特定元素的被吸收與被排除，因此文

¹²⁹ 《夢裡》劇末，啟光父親的鬼毫無緣由地出現，三言兩語道出了自己死亡的「真相」，再將啟光丟失的魂魄還給他便離去，於是在不到兩分鐘的時間內，啟光的憂鬱以及渾渾噩噩的性格就此「治癒」，殘缺的靈魂圓滿了，故事也在一個相對的好的結局中結束。

¹³⁰ Neale, Steve, "Question of Genre", *Screen*, Vol. 31, Issue 1, 1990, p. 56.

類的形成與觀眾的需求是相互的，是「生產者與特定公共之間的契約」¹³¹，而契約的構成牽涉了特定的社會需求與訴求，以及對社會歷史物質的尋常反應，透過反覆執行這些俗成公約，也規範了現實的再生產，換言之，文類反映著意識形態¹³²。由王小棣領軍的植劇場在 2017 年以溫柔革命為號召推出的類型戲劇（又被稱之為優質台劇）是繼偶像劇及華劇而起的新型戲劇，有別於主打速成外銷的偶像劇及華劇，其核心為將重點放在戲劇本身的品質以及題材的多樣性（相較於過去俗套的愛情公式），以及台灣在地的劇本及演員。

「鬼」做為一種特殊文化的再現，在跨文類、跨（近二十年）時間，所產生的裂隙裡，產生的外部與內部條件俱產生了變化，其意義也有了巨大的轉變。九〇年代的鬼被放置在被視為次文化、粗製濫造、非正統戲劇的「類戲劇」中，新起的類型戲劇則是精緻化、背負著復興產業期望的優質台劇；類戲劇中的鬼的出現源自於不公義與暴力，必須滿足真相大白與天理報應的條件後才能獲得安息，而類型戲劇中的鬼與人的衝突大多也與公義或暴力相關，但鬼的訴求已從相應的公平正義，轉化為個人情感的滿足，亦即對愛的訴求。這個愛可以是任意的、自特定脈絡與物質條件中抽離的（detached），並且讓受苦的靈魂（充滿冤氣的鬼）得到昇華（重新投胎開啟新生）。

過去的類戲劇強調「善有善報，惡有惡報」¹³³，善／惡的二元對立清楚明確——鬼是嚇人的、可怕的，但究其本質，卻多是無辜良善的受害者，而真正的兇徒則心狠手辣、狡猾邪惡。觀眾由一開始被鬼驚嚇，到隨著劇情抽絲剝繭，直到真相大白，最後惡棍受到懲罰（可能是私刑也可能是移送法辦）的過程中，經驗了對善的特質的同情與認同、以及對惡的特質的反感與不認同。Molly Andrews 在《形塑歷史》中提及了「道德劇」及其特色，觀眾「對於誰是好人、誰是壞人、什麼造成這些矛盾勢力之間的衝突、

¹³¹ Jameson, Frederic (1981). *The Political Unconscious: Narrative As A Socially Symbolic Act* (Ithaca: Cornell University Press).

¹³² Yang, Fang-Chih Irene (2012). "From Korean Wave to Korean Living: Meteor Garden and the Politics of Love Fantasies in Taiwan", *KOREA OBSERVER*, Vol. 43, No. 3, p. 419-445.

¹³³ 劉宜，〈鬼魅出關 好膽看過來〉，《中國時報》（2005/08/05）。

應該如何解決這種衝突，不曾有過絲毫猶豫¹³⁴」，在好人／壞人的對立中，類戲劇故事簡單明瞭：邪不勝正，善的特質扭轉情勢，惡人則會遭受報應，與天理昭昭因果循環的主旨相切合。這樣黑白分明的人物及敘事，使得劇情淺顯易懂，特定的套路也讓觀眾有所線索，隱隱中期待著真相與昭雪的過程，然而一個文類的固定公式久而久之也可能使人厭膩，或落入陳腔濫調的俗套。

在 2017 的類型戲劇／新台劇中，這樣黑白分明的角色形象消失了，劇情也更加複雜（以積木之家為例，與類戲劇相近的起承轉合故事，不同於類戲劇每一單元以 1~3 集的篇幅表現，積木之家拍攝了 7 集，亦容納了更多支線故事，多方面形塑角色們的形象以及他們所面臨的困境與心境，使得人物故事更加立體豐富）。善與惡的立場看似模糊化了，取而代之的是更多灰色的思考空間，然而若將所謂的善／惡拉出狹隘的受害者與受害者關係，改而放置入較宏觀的鬼／人關係的脈絡中檢視，卻會發現，善／惡、好／壞的二元對立依然潛在，並發揮著價值判斷、排除他者的作用，但與其說是善惡的區別，更傾向當代社會對正面價值（good values）與負面價值（bad values）的想像。這樣的價值差異以及好壞的判定，扣連到鬼的形象展演與作祟的正當性，在《積木之家》的女主角們的設定、以及《夢裡》對鬼的嚴格規範上，有著具體而微的展現。

《積木之家》中有兩個色彩鮮明的女主角，即凱琪與宜娟兩姊妹。姊妹二人的人物設定上，有著截然不同的特質。姊姊凱琪表面上獨立堅強，在姊妹關係中長期扮演著好姊姊／照顧者的角色，實際上內心十分缺乏安全感，而這份安全感的缺失是源自童年的失落：凱琪與宜娟是同母異父的姊妹，性格較早熟的凱琪始終無法像可愛討喜的妹妹一樣向母親與繼父撒嬌親近。而妹妹宜娟則是看似柔弱，在充滿愛的環境下成為一個善良堅強，集美德於一身的女性。兩姊妹在彼此不知情的情況下前後與大偉交往，凱琪的不安全感造成了她對愛情／大偉的依賴及渴望，因無法接受大偉提出分手而苦苦挽留，使得大偉對她更加厭惡，大偉的絕情以及墮胎的罪惡感引發精神分裂，讓她成為一個更加

¹³⁴ 茉莉·安德魯斯，〈渴望道德劇〉，《形塑歷史：政治變遷如何被敘述》（台北：聯經，2015），頁 216。

反覆無常且神經質的角色。與她恰成對比的是美麗善良的宜娟，她的溫柔與寬容讓大偉感受到了愛，暴躁的性格也被感化，與她結婚並成為幸福的夫婦。然而這樣的幸福卻被凱琪的出院所摧毀。林芳玫在分析瓊瑤電視劇時，談及對羅曼史中的女性角色之關係曾表示，「壞女人這個象徵角色是父權文化中對有行動能力及權力慾望的女人所做的抹黑¹³⁵」，而好女人與壞女人之間的衝突是「意識形態作用中的誤識（misrecognition）與移位（displacement）」，也就是說，把造成男女主角不幸的真正原因轉嫁到壞女人身上，使壞女人要為男女主角的不幸負責」。在大偉與宜娟的關係中，凱琪成了不被愛的第三者，凱琪神經質的性格造成了自身的悲劇（被始亂終棄），宜娟的好性格使她得到幸福（被包括男主角在內的所有人所愛），女性或個體的特質（personality）在反差下放大，成為了好與壞的決定因素，而男主角大偉的責任則被淡化了。觀眾（尤其是女性）潛移默化中對代表著良好形象的宜娟角色認同的同時，導向了對凱琪角色的不認同¹³⁶，藉由對凱琪的譴責，將自身的投射與理想中的好（女）人形象重疊。林芳玫更進一步援引 Modleski 對肥皂劇的女性分析，定義何謂好女人：「和壞女人形成強烈對比的是好女人，而好女人的特色為：（1）犧牲、忍耐、受難，把他人的福祉（尤其是男主角）置放於自己的福祉之前；（2）以母親的身分發揮寬容原諒的精神¹³⁷」。《積木之家》中，宜娟扮演了典型的好女人角色，將上述特質發揮得淋漓盡致，甚至在最後人鬼的衝突中，亦是她的良善體貼，「感化」了成為厲鬼的凱琪，以姊妹之愛消解了凱琪的仇恨。

成為鬼的條件不再是冤屈，而是個人的壞的特質，在此一層面上《積木之家》的意識形態其實與偶像劇《惡靈 05》並無太大的分別，鬼皆是負面的、不好的特質的集合體，如怨氣、怒氣、忿忿不平之心等等，而這些負面價值是需要被淨化的。怨恨與愛成為二元對立的情感，而怨恨是不好的、需要被淨化、不應該存在的，愛則是美好的、充

¹³⁵ 林芳玫，〈分析瓊瑤電視劇：觀眾對《梅花三弄》的反應〉，《解讀瓊瑤愛情王國》（台北：時報文化，1994），頁 300。

¹³⁶ 筆者以「積木之家」、「凱琪」等關鍵字在網路上搜尋，獲得的觀後感、心得、討論，對凱琪的評價大多是「可憐之人必有可恨之處」、「恐怖情人」、「太傻」等等負面或中立偏向負面的形容。

¹³⁷ 林芳玫，〈分析瓊瑤電視劇：觀眾對《梅花三弄》的反應〉，《解讀瓊瑤愛情王國》（台北：時報文化，1994），頁 301。

滿光輝的。主導的正向意識形態（affirmative ideology）將保守的、指向過去的感覺劃分為「壞感覺」（bad feelings），而進步的、連結著向上的感覺則歸類於「好感覺」（good feelings），在一味強調正向思考或正向轉向的同時，不公義的歷史便在這樣的過程中消失了¹³⁸。《積木之家》中鬼的形象呈現出了壓迫與痛苦，以及產生的反撲力量，但這股具有能動性的「怨恨」卻被形而上的「愛」所輕易消解。追求公義不再是天道或真理，反而是阻礙鬼向上昇華的執念，因而包容和原諒成為必要的條件。而在《夢裡》之中，則是更加明確地屏除了鬼的負面特質，改而由被認可為「好」的特質的鬼才得以留下（如善良的、可愛的、遵守規則的、會幫助人類的鬼），而違背這些正向價值、帶有不好情感的鬼（怨氣、恨意等等）則被打為厲鬼，灰飛煙滅。與暴力、怨恨相連共生的鬼的能動性也連帶著被抹滅了，唯有「善良的」、「溫暖的」鬼能夠存在，不符合如此條件的鬼再一次成為被消失在視線之外不可見的客體（invisible objects）。

第五節 小結

靈異類型的電視劇再一次在台灣興起，不僅僅是影視界的革新的現象，也是歷史條件因緣聚合的結果，亦是社會意識形態的反射。2005 年的偶像劇《惡靈 05》是靈異題材首次挑戰主流電視劇的嘗試。然而在劇中，鬼並非主要角色，而僅僅是裝飾劇情的元素，對鬼的再現與傳統類戲劇中差距甚遠，其表現方式在於強調恐怖驚悚的特效，而非人鬼之間的衝突與協商。鬼在《惡靈 05》中的再現，綜合了不同文化的特色（如邪靈、生靈的概念），比起傳統認知裡單純的人死亡後的靈魂，有著更鮮明的邪惡色彩。鬼成為象徵邪惡並與反派共謀的角色，而其存在的目的也只是為了烘托男女主角的愛情並推展劇情（如威脅女主角來製造男主角英雄救美的機會），並沿著斬妖除魔的劇情一次又一次被處理／消滅。然而此劇並未在觀眾或影視圈裡引起風潮，直到 2017 年，王小棣號召的台劇復興運動，推出了新型的台劇，靈異題材才再次被搬上主流電視製作。

¹³⁸ Ahmed, Sarah, "In the Name of Love", The Cultural Politics of Emotion, Edinburgh University Press, 2004.

王小棣所領軍的亮星計畫以及推出的優質台劇又稱為類型戲劇，顧名思義，是嘗試碰觸多方題材，摒棄舊有的劇情公式（如浪漫愛），以劇情取勝，更試圖與現實生活接近的在地性做連結。講求創新實驗與在地性，在這樣的條件下，靈異恐怖成為獨立的一個單元，其中包含了《積木之家》與《夢裡》兩部以鬼為主題的電視劇。《積木之家》在劇情結構上與傳統類戲劇較為相似，而《夢裡》則是呈現出了一個當代、人鬼共處的混亂世界。前者的鬼依然帶有恐怖嚇人的特質，然而其解決衝突的方式卻是以愛與良善的概念來完成的。而後者則是刻意反轉傳統意義上使人害怕的鬼，成為力求去恐怖化、展現善良溫暖面向的鬼。成為鬼的原因及過程被淡化或隱沒，重點改而聚焦於鬼與人的和解，而和解的本質也不再是公義或是相應罪責的代價，而是個體的價值取決、被害者的個人選擇。與《惡靈 05》有著相似的立場，《積木之家》的鬼不若類戲劇中可憐無辜的角色，而是帶有缺陷或是不好特質的人物，鬼成為負面價值的集合體；而在《夢裡》之中，亦將鬼區分好壞，好的（具有正向價值）的鬼才得以留在人世間、壞的（不具正向價值或打破正向價值）的鬼則被劃分為厲鬼，會受到天道懲罰。

在當代的新型台劇中，鬼的再現意義不再是伸冤與尋求正義的警世預言，而是作為一個具有能動性的負面的象徵（尤其是負面的情感或特質），有著被消滅或淨化的需求。鬼的作祟失去了過往的正當性，而是成為了有害的行動，人與鬼的衝突與衝突的解決，則是一個由不好的價值（**bad values**）走向好的價值（**good values**）的昇華過程，而這個過程講求的是鬼／個人心念的轉換。在正向價值所主導的意識形態中，公平正義不再是必須強調的重點，愛、原諒、放下等概念成為新的值得讚頌的典範。

第四章 與國際接「鬼」：台劇的全球在地化策略

第一節 走向國際數位平台的台劇

2017 年是台灣電視劇發展有著重大突破的一年。

前一章提及的王小棣主導的「植劇場」，在一年內推出四個單元共八部類型戲劇，以本土、創新為號召、充滿試驗性質的新型電視劇替台灣電視產業注入一股新流。「植劇場」系列不但在台獲得廣泛的好評、許多市場平台的支持，海外版權也陸續賣出港澳、星馬、日本、中國、美國等多個國家。產業復甦的跡象，讓已沉寂多時的戲劇界士氣振奮¹³⁹。除此之外，公視與總部位於新加坡的 HBO Asia 合拍的電視劇《通靈少女》更是影劇界年度熱議話題，引起一股台劇的狂熱風潮之於，與跨國傳媒企業（Transnational Media Corporation）的合作更是被媒體讚譽為「新台灣之光」，佳評如潮。風靡台灣甚至亞洲的《通靈少女》檔期正好穿插於前一章所提及的、「植劇場」的兩部靈異戲劇《積木》之家與《夢裡的一千道牆》之間。論年份，恰逢台劇復甦、靈異題材興起的時間，但若是以商業目的及生成條件考量，《通靈少女》與 2019 年播出、同樣目標海外市場的《魂囚西門》在本質和形式有著更大的共通性。

《通靈少女》是導演陳和榆 2011 年在公視學生劇展的短片《神算》改編故事。三十分鐘的短片《神算》描述具有通靈體質的高中少女，兼職靈媒在宮廟替人卜卦、處理事情，看人也看鬼的故事。這部短片榮獲金穗獎學生組首獎、金鐘獎最佳剪輯獎，並在 2014 年奪下台北電影節最佳短片獎。2015 年《神算》在新加坡國際兒童影展贏得了最佳真人短片獎，透過曾與公視有多次紀錄片合作經驗的新加坡製作公司稜聚傳播（In Focus Asia）牽線，與 HBO Asia 有了史無前例的三方合作的契機¹⁴⁰。

¹³⁹ 邱莉玲，〈HBO、NETFLIX、KKTV 上門談合作 年輕編導帶頭衝 新台劇打國際盃〉，《工商時報》（2017/05/07）

¹⁴⁰ 劉煥彥，〈HBO 來台拍戲 2 大幕後推手是它們〉，《蘋果日報》（2017/05/01）

HBO Asia 與台灣的合作並非全然的巧合，而是有其生成的外部條件。HBO Asia 是美國 HBO 電視網在亞洲的分部，主要播出下檔電影、自製電視影集以及紀錄片，亞洲共有二十三個國家及地區可以收看該頻道。為求深入亞洲市場，HBO 自 2012 年便開始自製亞洲在地題材的電視劇，HBO Asia 執行長施鵬駿（Jonathan Spink）表示，他認為「亞洲有許多神話、鬼怪故事，這是很特別的文化」而這樣的文化相近，使得相關題材在東方社會不只有趣，也相對安全¹⁴¹。此處的安全，指涉的是市場以及經濟效益的保障。姑且不論西方媒體對「東方」的文化想像，一個境外的跨國傳媒企業的位置，的確可能巧妙避開當地影視產業對禁忌題材的一些道德規範與限制，形成雙向獲利的局面。在《通靈少女》之前，HBO Asia 已陸續推出四部作品：2012 年的首部亞洲自製電視電影《死亡礦坑》、2013 年的亞洲首部自製影集《星洲懸案》、2014 年的迷你劇集《詭戀》（首次有台灣演員參與演出）、以及分別在 2015、2017 播出的電視劇《魔人爭霸》第一季和第二季。《死亡礦坑》是以印尼為舞台的恐怖驚悚片、《星洲檔案》是黑色電影風格的偵探故事、《詭戀》是發生在亞洲某現代都會的靈異恐怖故事、而《魔人爭霸》是取材自印尼民間惡魔、獸人神話的奇幻動作電視劇。綜合上述條件，以宮廟文化、神鬼靈媒為主題的《通靈少女》恰好符合 HBO Asia 的審美與需求。

做為 HBO 在地化的第五部產品、台灣與跨國傳媒企業的第一次合作，《通靈少女》對台灣或是 HBO 雙方都具有特殊的標誌意義：在 HBO Asia 的官方紀錄上，有別於以往以英語為主要語言、多國聯合製作的作品，此劇是第一部台灣製播、全中文發音（並夾雜台語）的原創製作，而對台灣而言，《通靈少女》則是台灣第一次與跨國傳媒企業的合作，在公視播出的同時，也同步在 HBO Asia 頻道上於二十三個亞洲國家／地區播放，是台灣電視劇走向國際（雖然實際範圍僅在亞洲）的創舉。而《通靈少女》的成功，也象徵了台灣在世界舞台上發光發熱。

¹⁴¹ 李雅筑，〈布局亞洲 25 年，這次把宮廟故事當王牌 HBO 首部中文影集《通靈少女》由台灣操刀〉，《商業週刊》1527 期（2017/02/20），頁 58-59。

《通靈少女》於 2017 年 4 月 2 號在公視首播，同時在 HBO Asia 頻道所及的亞洲二十三個國家／地區播出，甫一播出便在台灣及其他國家造成空前的轟動。一篇名為〈HBO《通靈少女》打趴外片 台灣原創叱吒亞洲〉的報導自豪地指出，該劇首播收視率不但在台灣取得了 0.8 的成績，也在新加坡有線電視業者 StarHub 所有英語電影頻道奪冠，更超越了 HBO Asia 歷來在新加坡、菲律賓、和馬來西亞播出的所有亞洲原創影集，其受歡迎的程度大大超出投資方 HBO Asia 的意料¹⁴²。台灣播出後，也引起了一連串的名人效應，設計師聶永真在個人臉書上寫道：「因為看了《通靈少女》，昨天跟我媽去菜市場看到紅龜粿就失心瘋。餅乾日校園傳情請送紅龜粿，謝謝¹⁴³」以劇中出現的台灣傳統點心紅龜粿以及校園傳情的劇情替該劇推波助瀾，此外作家陳芳明、音樂人馬世芳、心理醫師潘建志、藝人韓瑜、許傑輝等人亦公開表示對該劇的讚譽¹⁴⁴。甚至總統蔡英文都十分關切，首播前一日不但在個人臉書上宣傳，表示《通靈少女》是「台灣影視產業及在地文化，向外推廣的一大步¹⁴⁵」，更號召國人共襄盛舉，「誠摯推薦大家一起觀賞、一起支持¹⁴⁶」，在全劇播畢後亦向媒體表示此劇是她少數看完的影集¹⁴⁷，再次表現她對《通靈少女》的重視。而在金鐘獎頒獎典禮後蔡英文更在臉書上公開祝賀《通靈少女》獲得多項提名及迷你劇集獎，強調該劇「開創與 HBO 合作的嶄新模式¹⁴⁸」以及「成為台灣文化軟實力的前鋒¹⁴⁹」，肯定其對台灣影視文化的貢獻。

《通靈少女》的文化產值光是版權便達上億¹⁵⁰，可觀的經濟效益以及空前絕後的盛況，不但興起了一波宮廟文化的熱潮，就連內政部也搭便車，陸續推出「臺灣宗教文化地圖」網站與 APP、「宗教知識家」線上百科、「好人好神運動」指南等工具，意圖發

¹⁴² 劉煥彥，〈HBO《通靈少女》打趴外片 台灣原創叱吒亞洲〉，《蘋果日報》（2017/04/25）

¹⁴³ 林淑娟，〈《通靈少女》熱搜冠軍 紅龜粿暴紅郭書瑤冒生意經〉，《中國時報》（2017/04/05）

¹⁴⁴ 同註 143。

¹⁴⁵ 蔡英文臉書 <https://www.facebook.com/tsaiingwen/posts/10154135630506065:0> (2017/04/01)

¹⁴⁶ 同註 145。

¹⁴⁷ 林朝億，〈蔡英文興奮見「通靈少女」：很少從頭到尾看完影集〉，《Newstalk》（2017/09/23）

¹⁴⁸ 蔡英文臉書，<https://www.facebook.com/tsaiingwen/posts/10154631953551065/> (2017/09/30)

¹⁴⁹ 同註 148。

¹⁵⁰ 何秀玲，〈少女發功...版權賺進上億〉，《經濟日報》（2017/05/20）

揚台灣風俗，創造有利宗教觀光等文創產業發展的環境¹⁵¹，對頹靡已久的台灣電視產業更是一大鼓舞。《通靈少女》的成功照亮了未來發展的一條可能路徑：境外媒體企業與觀眾對台灣製播的認可指出了新的市場方向，而「在地」或「本土」文化，如宗教靈異等以往少見於台灣主流劇種的元素，原來在國內或國際市場上都是有潛力的賣點。

繼《通靈少女》後，接著出現的是靈異類型的電視劇是 2019 年由公視製播的《魂囚西門》。一共六集的《魂囚西門》改編自作家九色夫的同名小說，由執導 2015 年的恐怖電影《屍憶》的導演謝庭菡導演、歌手蕭敬騰、鄭宜農、以及演員郭碧婷主演，曾獲得金馬獎影后的謝盈萱以及金鐘影帝的藍葦華亦在劇中擔任重要角色。《魂囚西門》最顯著的特點——除了眾星雲集的演員陣容、以及劇組宣稱斥資 3600 萬，在服裝、道具、音樂、鏡頭方面皆採取電影等級的高規格製作，企圖打造高質感的精緻台劇¹⁵²——是該劇的輸出模式。遵循著類似《通靈少女》的前例，《魂囚西門》是由公視與中華電信 Mod 合作推出的 4K 解析度的戲劇，開啟了台灣電視產業與本土平台 Mod 合作的先驅¹⁵³，同時高價售出海外獨播權給 Netflix¹⁵⁴，劇集在公視、Mod、Netflix 同步播出。這樣電視劇／台直接與境外跨國傳媒企業或串流平台合作、結合的情況不是台灣電視產業特有的現象，而是與全球影視產業和輸出模式隨著科技日新月異，整體生態大幅蛻變習習相關。

過去分析影視文本的跨國流動，經常是放在全球化（globalization）的框架下來理解。全球化這個詞彙在不同時期、不同脈絡下有著不同的意義指涉（例如放置在台灣當代的媒體語境中，「全球化」時常被挪用來形容「國際化」，或者更直白的，「讓世界看見台灣」）但若以當代最受廣泛認可的論述來解釋，「全球化」描述的是冷戰結束後、

¹⁵¹ 內政部臉書 <https://www.facebook.com/moi.gov.tw/posts/1634220183273045/> (2017/05/05)

¹⁵² Maple，〈專訪／《魂囚西門》監製於蓓華 X 導演謝庭菡：用國際規格與團隊，建立產業和觀眾的信心！〉，《娛樂重擊》（2019/01/30）

¹⁵³ 廖成芳，〈中華電信 Mod 攜手公視推 4K 影集魂囚西門 16 日全球同步首播〉，《台灣新生報》（2019/02/14）

¹⁵⁴ 廖佩玲，〈《魂囚西門》登上 Netflix 創台劇交易版權新高紀錄〉，《鏡周刊》（2019/02/12）

資本主義全盛的情況下，全新的世界體系及秩序的動態（the dynamics of the new world system or order）¹⁵⁵。在這個新的世界狀態中無論是資金、人、媒體、或是科技，流動的方式都更加自由，同時亦（在不一定對等的權力關係下）相互滲透影響，因而「全球化」在概念上也經常和「在地／本土」（local）形成對立的關係。這兩個概念本質上並不盡然是相互排斥的：許多跨國企業為求克服文化差異並最大化獲利，會採取融入本土元素的設計以吸引客群，發展出「全球在地化」（glocalization）的融合策略，擁有衛星電視節目網和頻道的跨國傳媒企業嘗試協調、適應不同國家或地區的特殊地理、政治、以及文化特殊性¹⁵⁶，HBO Asia 為了深耕亞洲地區而推出（包含《通靈少女》在內的）在地題材影劇可以被視為是全球在地化的案例。

然而節目網本身的放送性質，以及網路串流平台的興起，改變了全球在地化原本侷限於當地的流動結構——以往的商業模式往往是媒體企業設計一個節目範式（format）（諸如實境秀或表演形式）再將之販賣至各國，經過在地化後成為跨國的品牌（lifestyle brand）¹⁵⁷——HBO Asia 與台灣不再只是受容的關係，台灣方面亦獲得在其網絡下二十三個國家／地區播放電視劇的能見度（visibility）；而《魂囚西門》則是在 Netflix（一個美國據地的跨國串流媒體公司）的平台上同步開放世界各地的訂閱者觀賞。握有權力與資本的企業不再是單純的進入在地市場，同時是具有放射能力的中介點，在地（the local）亦獲得了輸出的機會。台灣的兩部靈異電視劇《通靈少女》與《魂囚西門》正是乘上了這一股新的文化輸出趨勢的產物。

這樣的新模式對戲劇製作帶來的直接影響，便是目標觀眾（target audience）的改變：過去在單一國家內獨立製作再個別販賣至國內及海外市場、或多國聯合製作以雙方或多方市場為目標的商業模式已經被嶄新的跨國模式所取代，目標不是單一或少數的市

¹⁵⁵ Mirrlees, Tanner, 2013. “Paradigms of Global Entertainment Media”, *Global Entertainment Media: Between Cultural Imperialism and Cultural Globalization*. (New York and London: Routledge). p.37.

¹⁵⁶ Mirrlees, Tanner, 2013. “Designing Global Entertainment Media: Blockbuster Films, TV Formats, and Glocalized Lifestyle Brands”, *Global Entertainment Media: Between Cultural Imperialism and Cultural Globalization*. (New York and London: Routledge). p.198.

¹⁵⁷ 同註 156，頁 198-201.

場、漸進式的買入售出，而是一次性的更巨大的客群，也就是所謂的「國際」。考量國際觀眾的需求與接受度，便必須作出一定程度的妥協與設計，《通靈少女》在籌備時導演與製作團隊便有意識地調整劇本以克服多國的文化差異，例如在《神算》裡，主角的人際關係圍繞著棒球社發展，但在《通靈少女》中，主角被改成加入了話劇社。擔任《通靈少女》監製的公視經理施悅文在接受採訪時表示，導演及製作團隊和 HBO 討論過後認為在台灣被視為國球的棒球對東南亞國家的觀眾是很陌生的運動，因此特地將棒球社改寫為各國都能接受的戲劇社¹⁵⁸。《魂囚西門》的導演在受訪時亦表示由於一開始就帶著面對國際市場的期許，因此片尾曲特地以英文演唱¹⁵⁹。

新的跨國模式提供了台灣電視產業一個走出東亞、規避中國／西進¹⁶⁰、朝南亞或歐美市場邁進的可能性¹⁶¹，只是所謂「國際」實際上是一個籠統的概念，精確而論，《通靈少女》的國際僅止於亞洲地區的國家，《魂囚西門》的國際是世界各地不同背景的Netflix用戶。在打開更宏大的客群的同時，台劇面對的卻也是更加朦朧模糊、定義各自表述的市場。

《通靈少女》（2017/04/02-2017/04/30）是改編自公視2013年學生劇展作品《神算》、以靈媒索菲亞為雛形的電視劇。女主角謝雅真（郭書瑤飾）具有通靈能力，白天是普通的高中少女，晚上則是公廟替人處理事情的「仙姑」。六集的劇情中涉及了三起與鬼有關的靈異事件，整體故事以少女的青春成長為重心。《魂囚西門》（2019/02/16-2019/03/16）改編自九色夫的同名小說，講述一名在西門町開業的心理醫師魏松言（蕭敬騰飾）因為看得見鬼魂，陰錯陽差開始替鬼做心理治療的故事。兩部劇中所涉及的鬼，筆者略為整理如下：

¹⁵⁸ 彭子珊，〈讓世界看見不同的台灣《通靈少女》如何推台劇「南進」？〉，《天下雜誌》，2017/04/26，頁114-116。

¹⁵⁹ Maple，〈專訪／《魂囚西門》監製於蓓華X導演謝庭菡：用國際規格與團隊，建立產業和觀眾的信心！〉，《娛樂重擊》（2019/01/30）

¹⁶⁰ 陳亭均，〈《通靈少女》導演陳和榆在玄幻靈異中捕捉人性 首部台灣囡仔拍的HBO影集 講台語又有鬼〉，《今周刊》，1060期（2017/04/17），頁50-53。

¹⁶¹ 同註158。

劇名	出現的鬼	性別	死因	作祟原因	消失原因
《通靈少女》	歌手 Alice 的同性伴侶	女	病故	不希望 Alice 因為自己的死意志消沉	透過女主角謝雅真（小真）傳達意念後便安息了
	小女孩鬼	女	未知	附身在故弄玄虛以博取父母注意力的 小男孩小凱身上，使小凱中邪	被小真以法力逼出小凱的身體
	邱老師	女	因長相受全校霸凌，在倉庫上吊自盡	想幫暗戀自己的黃教官找回徽章	透過小真對教官傳達心意後便被超渡了
《魂囚西門》	蘇瑪莉	女	割腕自殺	來自未來，出現在鏡子裡的少女，失去記憶	因男主角的改變扭轉命運
	彼得潘	女	未知（可能是瑪莉墮胎的孩子）	突然出現，像小孩子一樣到處玩耍	未知
	張麗華	女	心臟病發	對初戀情人少校的執念以及對丈夫的虧欠	死前得知少校是愛著自己的，丈夫的鬼出現開導接引，一起離去

在本章節中，筆者欲討論的便是在這樣全球娛樂媒體產業重大變遷、台劇內部急遽轉型與世界接軌的條件下，以本土元素與神鬼靈異為題材《通靈少女》和《魂囚西門》兩部電視劇，透過文本的分析，與對其原型（短片《神算》以及同名小說）在細節上的

比較及對比，探討「鬼」在劇中扮演的角色，鬼與人的衝突與協商，最後發現兩部所謂的國際台劇在策略上同樣採取了過往去在地脈絡的小清新或愛情模式，以普世性的溫情與愛成為主題的套路。在這樣的過程中，台灣在地元素被有意識地拼貼，甚至消滅。

第二節 《通靈少女》的人性本善溫馨路線

《通靈少女》是公視與 HBO Asia 合作、以十六歲的高中生謝雅真不尋常的日常生活為主題的迷你劇集。女主角謝雅真（小真）自幼便有通靈的能力，白天是普通高中生，晚上則是在宮廟裡擔任「仙姑」，替人排憂解難，日間觀人夜裡觀鬼。故事主要圍繞著女主角的青春成長：對自我認同的質疑、與朋友同儕相處的困擾、以及少女懷春的惶恐。小真在處理一樁又一樁的事件中有所體悟，最後劇末，與她有曖昧的學長阿樂車禍亡故，總是替他人處理生死問題的小真第一次面對親近之人的死亡。人鬼相互道別後，有了真切心痛過的經歷，小真才真正明白世事的無常，並有所成長。

總共六集影集中，排除最後一幕、在中車禍身亡的男主角鬼魂前來與眾人告別，只出現三起與鬼有關的事件：第一起事件是女歌手 Alice 頻頻遇到靈異事件，在經紀人的陪同下向小真尋求協助；第二起事件是家庭失和的男孩小凱，一次又一次假裝中邪爭取父母親人的關注，最後真的被一個小女孩鬼所附身；第三起事件則是發生在學校中，違規進入廢棄倉庫彩排的話劇社成員遇見了自殺的女老師亡魂。

在這三起人與鬼相遇（encounter）的事件中，鬼與人之間的衝突幾乎是全然不存在的。Alice 除了本身做惡夢外，所遇到的靈異事件大多發生在演藝相關的時候，如錄音受到雜音干擾，演唱會停電等等。「鬼」確實造成了一定程度的擾亂與不安，然而在小真的能力下，「鬼」的真實身份被揭露——鬼其實是 Alice 因病去世的同性愛人。她糾纏著女歌手是希望她不要再為了自己的死亡難過，而不滿的原因只在於過度傷心的女歌手「唱她寫的歌的時候狀態都很差，聽不下去了」所以才作祟抗議。透過小真傳達了這些訊息以後，鬼親吻了看不見她的 Alice 然後翩然離去。受到全校師生霸凌而在倉庫裡

自殺的女鬼，雖然其存在使得具通靈能力的小真渾身不舒服，卻由始至終沒有任何干擾人類的意圖，之所以留在人間，是因為與教官之間的朦朧情意而心有罣礙。唯一的衝突是假戲真做遭鬼纏身的男孩小凱，然而在一集約四十五分鐘的劇情裡，真正「卡到陰」的戲分不足兩分鐘，被小真逼出小凱身體的小女孩鬼露面僅四秒便消失了¹⁶²，小凱中邪的原因並未對觀眾交代，小女孩鬼的來歷、行蹤、目的等細節亦不明確。

無論是類戲劇或是「植劇場」的兩部台劇，扣除掉意外波及到人類的情況，「鬼」作祟的目的是為了擾亂在世的人，以異常的現象使人心生恐懼或懷疑，進而被驅使，達到鬼的某種訴求，例如報復或是伸冤。在這樣的邏輯下，作祟可以被視為是鬼與人溝通的方式，通常與鬼的訴求都有直接的或充滿暗示的關聯性，以讓被做祟的人類有所理解，例如上一章所分析的《積木之家》中，女鬼凱琪作祟的方式與型態和她的死因及恨意的來源（溺斃與墮胎）相符合，目的也是為了驚嚇／報復傷害她的大偉，而類戲劇中的鬼除了報復兇手外，也會暗示旁人案情相關的線索。但是在《通靈少女》中，若仔細推敲其作祟的邏輯，會發現與過去的理解相反，甚至是顛覆想像的：在 Alice 的事件中，鬼是為了關懷她的身心健康、希望她能放下好好生活，而做祟使她噩夢纏身、工作受擾。換言之，作祟的原因是出於愛，而作祟的方式與想表達的意思關聯性不大（在此例中，要人好好生活的訴求與實際上的干擾行為甚至是相互抵觸的），不透過中介或翻譯，例如仙姑小真，被作祟的人除了困擾外根本無從得知鬼的意圖。至於在女老師的例子中，作祟甚至被取消了。女老師的鬼魂只是默默地待在倉庫裡，若不是小真的干涉，只會繼續留在原地。鬼在本劇中應該是具有某些超人能力的，如 Alice 事件中鬼的干擾，以及小凱事件中的小女孩鬼附身男孩身體，使他渾身抽搐胡言亂語，引起眾人的驚慌。但是在女老師的事件中，鬼的能動性趨近為零：女鬼並不是毫無訴求，她是為了替與她有曖昧的教官找回徽章而選擇不超生，然而在小真介入之前，她只是被動地待在原地，年復一年看著教官尋找遺失的徽章，既不離開，亦不作祟。這兩起事件固然突顯出小真作為

¹⁶² 《通靈少女》，第二集。（36:28-36:32）

靈媒及主角的重要性，然而「鬼」本身的能力卻因此打了折扣，相比前兩章所分析的，成為失語及失去動能的鬼。

《通靈少女》的鬼失去的不僅僅是表達能力及動力。在本劇中，成為鬼的「門檻」也降低了，鬼的身份不必要是由受迫害的或冤死的亡靈所生成（如早期的類戲劇或《積木之家》的公式）、又或是類似《夢裡》中需要接受重重試煉才能滯留人間，而是採取一種更寬鬆任意的態度：任何死去的人皆有可能幻化為鬼。生成條件的改變，連帶使得鬼流連不去的原因及相應的訴求產生了變動。死亡（對生命的剝奪）在過去的理解中可謂是對個體最劇烈終極的傷害，因而往往與鬼的出現和後續作祟息息相關，具有對現世強烈的反思效果。在《通靈少女》中，可以看見鬼的經歷或多或少嘗試與現今社會議題做連結，如女歌手的情人具有同性戀愛的禁忌性、必須隱瞞的親密關係、間接導致的無法見到最後一面的遺憾等等；女老師的悲劇則起始於霸凌，因為面有胎記而受到全校師生的欺負，最終選擇在學校倉庫上吊自盡。無論是被壓抑的同性戀情，又或是在受害處「自殺」這樣具有控訴意味的舉動，皆隱隱含著對社會結構、對施暴者的無奈或抗議，然而在成為了「鬼」之後，這樣的控訴性質反而消失了。

Alice 女友的鬼魂作祟的對象是深愛她的 Alice，女老師對曾經難以忍受到必須尋死的不公義對待也毫無怨言。在《通靈少女》青春溫情的基調下，鬼不再是可怕的¹⁶³，所在乎的不再是自己的死亡以及背後的壓迫，既沒有作為的意圖也沒有尋求正義的需要，只要在情感上得到某種「圓滿」（如同劇中的情人與 Alice 道別、女老師與教官互訴情意），便能夠獲得安息。導演陳和榆曾經表示，《通靈少女》是「在充滿人情味與想像力的信仰中，蘊涵著無限愛與關懷的感人故事¹⁶⁴」。在這樣溫馨的氛圍中，作祟成為表達愛與關懷的方式，鬼的恐怖也轉化為強調愛與思念的鋪排。鬼起始源於公領域的不公義及壓迫，但尋求公義的訴求不再是必須的要素，而是能夠被私領域的愛所取代、滿足。

¹⁶³劇中的「鬼」的角色形象在初登場時多半以蒼白泛青、陰暗妝容出現，但隨著劇情推衍、鬼的心意得到傳達，鬼的形象繼而轉為更接近人的氣色的模樣，甚至散發光亮。而無論是在劇中或是劇外的宣傳，也不斷強調「鬼不可怕，人比鬼可怕」的核心信念。

¹⁶⁴ 宇若霏，〈郭書瑤短髮又邋邋嘆「人比鬼可怕」〉，《蘋果日報》（2017/01/09）

靈異試圖呈現給觀眾的不是事件背後的原因，而是陰陽相隔時浪漫凄美又溫暖的愛情，以及珍惜身邊在世者的感慨。真相或公義以一種斷裂而片面的方式被提出，然後在愛情的包裝下，成為私密的、個人的情感問題。

第三節 《魂囚西門》「度人先度己」的正向政治

另一部在 2019 年於公視播出的《魂囚西門》則是改編自作家九色夫的同名小說，但為了更符合總長共六集的類型戲劇的節奏與戲劇效果，編劇團隊將劇情做了大幅度的更動，除了保留角色姓名外，故事情節與人物關係皆有一定的調整，原著中個別分散的線路被扣合在一起，並在全劇尾聲添加了原著所沒有的轉折點¹⁶⁵。電視劇保有了原著的基本設定，男主角魏松言是自美國歸來、在西門町開業的心理諮詢師，因緣巧合之下，前後遇上四個鬼病患，並透過替他們治療尋找生命中的答案。四個鬼病患分別為：被死去的黑幫成員沈金發附身的妙齡女子余秀淇、來自未來（2036 年）的鏡中少女蘇瑪莉、安養院的麗華奶奶（電視劇中改編為魏松言之助理的奶奶）、隱形的嬰兒鬼彼得潘。在電視劇的劇情中，由蕭敬騰飾演的主角魏松言本人亦罹患了精神創傷症候群。他透過與鬼的交流，發現余秀淇鬼纏身的現象其實是雙重人格，並以催眠的方式幫助麗華奶奶窺探過去的真相、了結了她幾十年的懸念。在劇情的最後，魏松言驚覺自己原來是患者，開設心理診所是他的女友玉玫出資，反過來治療他的方法，而少女蘇瑪莉則是他尚未出世的女兒。知悉真相的松言於是阻止了準備要墮胎的玉玫，兩人言歸於好，進入美好的結局。

由上述提及的四個鬼的基本資料可以看出，「鬼」能超脫時間限制的特色，在這部類型劇中獲得了充分的應用，甚至有著更上一層樓的想像。故事中的幾個鬼魂分別有著過去（麗華奶奶）、現在（沈金發）、及未來（蘇瑪莉）的時間性隱喻¹⁶⁶，不只提供

¹⁶⁵ Maple，〈專訪／《魂囚西門》監製於蓓華 X 導演謝庭菡：用國際規格與團隊，建立產業和觀眾的信心！〉，《娛樂重擊》（2019/01/30）。

¹⁶⁶ 潘怡豪，〈人心即鬼神，《魂囚西門》你看見了什麼？〉，《Vogue》（2019/03/08）。

了面對過去歷史的方法，亦可防範悲劇的發生，藉由理解未來的困境，扭轉當下的節點並做出改變。對真相的探詢也是支撐推進整部劇的核心要素，劇中的鬼魂皆有著片段錯亂的記憶，甚至是失憶的症狀，必須藉由心理治療抽絲剝繭，才能發掘被隱埋在深處的真相。而這些使鬼魂不願面對的真相往往與內心的恐懼與其經歷相扣連，唯有揭露一切，才能解決鬼的困擾並使其安心離去。鬼的超人特質以及真相的重要性，以上如此相關的設定與原作、「植劇場」的兩部靈異驚悚類型戲劇、以及九〇年代興起的類戲劇並無太大差異，然而個別的事件，亦即鬼的經歷與所謂「真相」，卻與原著小說有著截然不同的發展，在劇組的改編刪添下，反而更趨近於《通靈少女》以愛情為導向的敘事。筆者將幾起事件與原著小說的異同，根據真相揭發的先後順序，略為整理如下：

事件一：麗華奶奶

在電視劇與原著小說中，病危的麗華奶奶靈魂頻頻出竅，並將松言及其助理帶入她所幻化出的歷史情境之中。在小說裡，麗華奶奶對初戀情人心心念念，夢境綺麗情色而迷幻，主角數度在戰後初期的老西門町遊走，經過幾次夢境中線索的推敲，終於發現夢境是麗華奶奶的鬼魂所建構出的世界，現實中的「大老爺」是個「愛花錢、又愛玩女人、有一大堆私生子¹⁶⁷」、有賣國嫌疑的老色鬼，甚至連真實姓名都不曾告知。麗華被困縛在數十年的痴念與被拋棄的不甘心中，以虛構的回憶欺騙自己，直到男主角戳破真相才得到解脫，放下執念溘然長逝。

在電視劇中，歷史記憶的部分被簡化為戰後初期的舞廳，曾經是舞女的麗華與英俊的少校有過一段轟轟烈烈的戀情，快要論及婚嫁卻因為誤會而發生口角，來不及解開的誤會在少校意外亡故後成了難以割捨的懸念。經過男主角的催眠治療，麗華走回過去的記憶，在記憶中窺悉了真相，發現少校不肯給她看的項鍊裡藏著的是她的照片，自己原來就是少校口中那個他最愛的女人。充滿肉慾的、不完美的、甚至是畸戀的一段感情，

¹⁶⁷ 九色夫，《魂囚西門》（暖暖書屋：2019），頁 147。

被改動為浪漫而淒美的初戀，麗華的不甘心與恨意改而被用真摯的愛情包裝輸出。原著中所牽連的歷史情境，如地景刻劃、政治氛圍、省籍衝突、民生條件等，也被輕描淡寫地以麗華與少校相擁跳舞的場景取代，隱沒在愛的光暈之下。

事件二：雙重人格

在這起乍看鬼上身、實際上因罪疚感而引發的雙重人格的案件裡，疑似被沈金發鬼魂附身的余秀淇，電視劇中的基本設定與小說中相符。在珠寶店工作的粉領族余秀淇曾經是黑幫老大沈金城的情婦，然而她卻與金城的弟弟金發相戀私奔。兩人實際上為情侶關係，但金發的死亡對秀淇打擊過大，以致引發多重人格的病症，造成了鬼上身的假象，是靠著男主角一步步的推理，真相才得以浮現。

在原著中，沈金發的死亡與余秀淇息息相關。兩人背著大哥私通的事情曝光後，是秀淇慫恿金發偷錢，意圖將責任推到後者身上，之後更因為恐懼教唆金發以死謝罪，導致沈金發在兩人的公寓中上吊自殺。秀淇因為內心有愧，發展出的第二人格不斷擾亂第一人格的人生自我懲罰。在真相揭穿後，秀淇為了消弭自己的罪惡感也為了補償過去，向警方自首並入獄服刑。這段戀情與事件的真相，在電視劇中被改動為兩人偷情偷錢後走投無路，秀淇想求助於對她有好感的勢力人士，卻引起金發的不滿，最後金發在幫派的追捕中意外摔落高樓而亡，淒美地死在秀淇的懷抱裡。劇中秀淇痛哭並自責自己害死情人，事件便以主角及其助手感慨的對話結束。在後續的劇情中，秀淇以朋友的身份前往金發的花蓮老家看望他失明的老母親，巧遇金城。大哥表示早已原諒兩人，三人（大哥、余、以及代表金發鬼魂的余的第二人格）前嫌盡釋。

有別於小說中秀淇對金發的死亡有著無法規避的推力，電視劇中以陰錯陽差的意外取而代之，除了增加引人唏噓的戲劇效果外，進而模糊化了傷害的力度以及道德責任的歸屬。原著中的余秀淇對自己犯下的過錯（竊盜、教唆自殺）除了懺悔外，也透過法律

體制獲得相應的刑責，然而在電視劇的版本中，有缺陷的愛情被至死不渝的真情所取代，更藉由對感情的釐清與放手達成原諒和解的結局，對錯難以評論，只能感嘆造化弄人。

事件三：蘇瑪莉

由於原著小說由於是系列作，在第一部的《魂囚西門》中來自未來的蘇瑪莉與鬼寶寶彼得潘的來歷其實尚未釐清，從蛛絲馬跡中僅僅可以推敲出，瑪莉是受父母忽視的少女，因未婚產子而陷入恐懼憂鬱，在失去孩子後割腕自殺。而突然出現在松言診所內的彼得潘，僅知是幼兒的年紀、是個女孩、只有瑪莉能夠看見她等設定。建立在此基礎上，電視劇卻做了大幅度的改編，將瑪莉的身世安插入主角的故事中。劇中的松言本身飽受精神疾病所苦，在最後一集揭發的真相是，瑪莉是他未來的女兒，因松言個人情緒控制不當，導致辜負了深情相伴的女友玉玫（郭碧婷飾）並造就出充滿暴力與陰影的家庭，從而引發瑪莉背著父母未婚懷孕並自殺的悲劇。在電視劇中，男主角在關鍵時刻了解了這一切並幡然悔悟，及時阻止女友墮胎，劇集便在兩人含淚互訴衷情、男主角求婚的畫面中落幕。除此之外還有一段尾聲，場景仍在男主角的工作室，鏡中出現了一個白髮蒼蒼的老婦人，老婦人開心地向男主角打招呼並告知自己就是瑪莉，感謝爸爸替她創造了非常快樂的人生¹⁶⁸。未來得到了扭轉，藉由改變現在與自己，男主角與自殺的少女瑪莉雙雙得到了拯救。

在這三起改編的例子中，原著小說中衝突或殘酷醜惡的部份（不甚光彩的初戀與畏罪教唆情人自殺的行為）都獲得婉轉的修飾，強調的是個人內心的救贖，並將愛的美好光明面向加以強化、放大，成為貫徹全劇甚至治癒男主角本身的靈藥。承接《通靈少女》的文本分析，可以看見，隨著 2017 年的台灣電視劇的轉向與類型戲劇的新發展、以及與國際為目標的新產業結構條件，以往受到忽視或侷限的靈異題材轉而成為短集數劇情戲劇的好題材，但對「鬼」的詮釋與再現，已經與九〇年代起銀幕化的「鬼」，甚至

¹⁶⁸ 〈第六集〉，《魂囚西門》（44:00-44:40）

「植劇場」實驗性的「鬼」有了明顯的差異，大致變化如以下幾點：（一）鬼的去恐怖化，鬼不再是嚇人的，而是溫馨可愛的；（二）衝突與責任的淡化；（三）個人情感的強調、如愛與溫情的重要性；而第三點又緊緊扣連到最後一點，（四）原諒與和解的圓滿結局。

第四節 全球在地化的台灣性與小清新：溫情、愛、和家庭的扣連

《通靈少女》與《魂囚西門》的導演，陳和榆以及謝庭菡，在受訪時皆曾表示，他們想表達的價值核心在於人與人性。《今周刊》一篇專訪陳和榆的報導中寫道：「人性才是陳和榆真正想談的主題。打從一開始，和榆想拍的就是人¹⁶⁹」，而謝庭菡也說過，「全劇最重要的精華就是『人心是鬼神』、『度人得先度己』，把心理師比喻為超度者，像魏松言這樣的心理師在幫助人的時候，也是在度己¹⁷⁰」。這兩部主打國際市場的戲劇除了皆涉及靈異神鬼外，一個以宮廟文化為背景，一個走心理分析的路線，上至導演下至題材內容都迥異，然而對於人性的詮釋，卻不約而同地選擇了讓鬼去恐怖化、真相去醜陋化的再現方式，以純潔的「愛」或「愛情」做為貫穿劇情的主旨（theme）。一則關於《通靈少女》的劇評認為該劇符合了「台劇核心的溫情情調」¹⁷¹，另一篇《魂囚西門》的劇評亦有類似的感想：

第三集之後雖然敘事和故事線的開展更為明朗，節奏和精彩度節節高升，但卻又漸漸走向以溫情和解為主旋律的台劇風格，甚至讓人幾乎覺得《魂囚西門》有點像是心理師版的《通靈少女》，這也沒有不好，只是跟原本端出來的風格稍微有

¹⁶⁹ 陳亭均，〈《通靈少女》導演陳和榆在奇幻靈異中捕捉人性 首部台灣囡仔拍的 HBO 影集 講台語又有鬼〉，《今周刊》，1060 期（2017/04/17），頁 50-53

¹⁷⁰ Maple，〈專訪／《魂囚西門》監製於蓓華 X 導演謝庭菡：用國際規格與團隊，建立產業和觀眾的信心！〉，《娛樂重擊》（2019/01/30）。

¹⁷¹ Maple，〈《通靈少女》第一集：中學為體、西學為用，確立台劇新風貌與新典範〉，《娛樂重擊》（2017/04/02）

點距離，最終仍然成為有類型元素的溫情台劇，確實拓展了一些新的領域與元素，但本質上還沒能跳脫出某種同質性¹⁷²。

兩篇影評肯認了這兩部劇在調性上呈現了特定且相似的走向，只是這樣殊途同歸的現象，卻難以用評論中所謂的「台劇風格」籠統四字一語蔽之：與《通靈少女》同年製播的「植劇場」所推出的多部戲劇都未採取溫馨純愛的進路，和《魂囚西門》同樣在2019年播出的話題戲劇《我們與惡的距離》深度辯證了善惡律法與台灣社會議題，種種跡象都顯示了2017年後轉型的台劇開始呈現多元的題材及風格，可見「溫情」並不是當代核心的情調，廣義的「台劇」也不完全符合溫情的條件。必須將《通靈少女》與《魂囚西門》放置回其生成的特殊條件與商業脈絡中，才能進一步理解，靈異元素、國際市場、以及台灣性，種種因素交互影響下，這兩部主打國際市場的台劇如何定義自己，以及「溫情」（在本章分析中即是抹去醜惡現實，以愛情和包容取而代之的敘事方式）如何成為「國際台劇」的典範，並走回了與過往目標海外市場的類型（例如偶像劇）相似的包裝邏輯。換言之，並非台劇溫情，而是溫情成了走向國際的台劇的一種經過協商且刻意設計的融合策略的結果。這個融合的策略可以由兩個不同的面向來探討：跨國文本的商業需求，以及台灣／台劇的自我認同。

專為國際打造、以跨（多）國為目標的影視文本有別於一般以單數或少量市場為優先考量的文本，其製作營銷的策略涉及兩個預設的概念，一個是文化折扣（**cultural discount**），另一個則是文化接近性（**cultural proximity**）。文化折扣指涉的是一個深度展現特定文化的文本會在其原生市場中成功並吸引觀眾，然而在進入不同文化風俗的外國市場時，卻會因為外國觀眾對其文化背景太過陌生而難以被理解，進而導致獲利受損；而文化接近性則假設了觀眾對於與自身文化背景相似的影視文本會更有好感¹⁷³。因此對跨國的影視企業／文本來說，其首要目的便是克服文化折扣，並拉近文化接近性，以

¹⁷² Maple, 〈Netflix《魂囚西門》總評：製作水平穩定的混血之作〉，《娛樂重擊》（2019/03/16）

¹⁷³ Mirrlees, Tanner, 2013. "Designing Global Entertainment Media: Blockbuster Films, TV Formats, and Glocalised Lifestyle Brands", *Global Entertainment Media: Between Cultural Imperialism and Cultural Globalization*. (New York and London: Routledge). p.181.

最大化可能的客群。這樣對文化及市場的立場與限制，在《通靈少女》這個國際產品上得到了充分的體現。撇除 HBO Asia 製作在地影集的目的便是克服美劇的文化折扣、將「亞洲」視為一體、以文化接近性做為新的方針的外部影響，由短劇《神算》到迷你劇集《通靈少女》，兩個文本之間所展現出的明顯差異可以說是「台劇」在轉型成為「國際台劇」的過程中，自我調整與重塑的證明。

《神算》與《通靈少女》最有趣的地方在於，前者是後者的原型，且皆是同一個導演的作品。然而在敘事及表現、甚至整個影片的情調上，兩部作品卻呈現出了截然不同的風貌。《通靈少女》有不少自《神算》中擷取而出的片段或劇情，只是明顯經過了刻意的改動，以符合其商業需要。原本《神算》中呈現的許多台灣在地的元素，在《通靈少女》裡消失了，改以更大眾化的方式呈現，例如第一集中，女主角趕著出門的情節，《神算》的女主角小雅站在自家廚房餐桌旁，囫圇吞下一碗稀飯——一種傳統台灣家庭會出現的早點，然而在《通靈少女》中更動為讓小真咬著吐司騎單車——在全球化下普及的西式早餐以及日本動漫的典型上學遲到畫面——的方式來呈現。其他瑣碎的例子如棒球社被改為更大眾化的話劇社，置入跨國元素（如女主角的媽媽從《神算》中的家庭婦女形象改為在海外工作、男主角的父親是無國界醫師）等等。關於台灣喪葬習俗的部份也被移除了：在《神算》中，小雅的第一起案子是到委託人的家中，在靈堂內替遺族與亡者溝通，但在《通靈少女》中，這些有大量傳統信仰元素以及喪禮相關的畫面不復存在，改而由上文中提及的、與習俗無關的三起獨立事件（歌手 Alice 的情人、男孩中邪、學校倉庫的女老師鬼）取代。事件的改變，涉及的不僅僅是本土元素的抽換與普世性的社會議題的置入（同性戀情、離婚、以及霸凌），實際上也改動了人與鬼的關係，以及而後的對「青春成長」的詮釋態度。

在《神算》中，鬼並沒有被實體化地演出來，僅透過女主角小雅口述「鬼」對遺族提出的問題的回覆，並透過將鏡頭對焦在靈堂遺照上表示鬼的身分。在事件中，鬼是被動的，是親人主動探詢，要求鬼回復各式各樣的提問，這讓小雅感同身受地感到不耐煩，而目睹家屬爭相詢問的不外乎是遺產分配、墓地的風水、甚至要鬼（ABC 都不識的阿公）保佑子孫考試順利，看到大人自私自利的面貌，也令她對自己扮演的角色產生困惑。

《神算》中所呈現的青春成長，是少女察覺了成人世界／現實的不美好而產生的自我質疑，而在劇情最後，小雅因處理公廟的突發事件錯過了心儀的學長的生日派對和告白的機會。故事混雜著自我認同的搖擺、現代（都市）與前現代（宗教）的衝突、以及失戀的微微的心酸，總而言之，成長是帶著一點無奈的青澀。但是在《通靈少女》中，雖然也竭力塑造出女主角小真對自己身分的質疑，卻是體現在小真獨特的個人特質（因晚上主持宮廟上課遲到、喜歡睡在棺材道具裡、無法烤簡單的餅乾但能做工序麻煩的民俗糕點紅龜粿等等）而導致的交友困難上。而幾起鬼相關的事件，皆是鬼先行造成人類的困擾（女老師事件中雖然鬼未曾作祟害人，倉庫卻變成校園內的禁區），再由小真逆轉解開謎底，原來「鬼」本身是帶著善意的。相比《神算》中，少女藉著通靈的雙眼看見成人世界的現實百態，《通靈少女》中的成長相反地是一個由未知的恐怖，發現愛與美好的真相的過程，是少年男女懷春相愛、朋友同學手牽著手熱血地喊口號、以愛與友情包裝的青春無敵。

HBO Asia 節目部暨節目製作副總陳威聖（Andrew Chin）曾在訪談中表明，為了讓《通靈少女》行銷亞洲其他地區，他們要「想辦法讓故事更加具有普世性（universal），尤其是友情、家庭、愛情和成長這些元素，讓它們更強、更突顯出來。這些普世元素能夠幫助這劇既有文化獨特性，但又能讓其他觀眾接受¹⁷⁴」。在追求文化共通性，同時摒除可能造成文化折扣的背景（如歷史政治或民情風俗）的條件下，普世性的元素被放大並成為國際台劇的主題，但與此同時，文化獨特性，如宮廟文化，做為吸引觀眾的賣點又必須突顯而出。追求文化共通性卻又要求文化獨特性，這樣乍看之下彼此矛盾的方向，實際上卻是互相協力的關係，正如同 Koichi Iwabuchi 在其關於亞際媒體文化的跨國流動的文章中所點出的，在全球在地化的框架與資本邏輯的控制下，媒體文化工業有技巧地將全球化與在地化的策略合併，以強調異質性（文化多元性）的方式創造特殊的文化同質化（homogenization），如同「以一種為世界量身剪裁的方式（a globally-tailored

¹⁷⁴ Maple, 〈專訪／HBO Asia 節目部副總陳威聖：《通靈少女》是我們走入亞洲的關鍵一步！〉，〈娛樂重擊〉（2017/04/07）

manner) 利用在地特殊意義的建構過程」¹⁷⁵。雖然獲得了資金以及在多個國家／地區播出的機會，《通靈少女》做為 HBO 在亞洲在地化的產品，在商業與市場的「剪裁」下，能夠被容許的在地性 (localness) 就難以避免地變得破碎而拼貼。宮廟、符紙、紅龜粿等元素成為呈現在地的、前現代風情的文化符號，鬼亦成為強化這些普世元素與人性美好的意象。

類似的以普世的愛情迴避文化折扣的概念，在《魂囚西門》中亦可見一斑。原著的《魂囚西門》是作者九色夫在 2016 年出版的系列小說「魑魅魍魎檔案」的第一部，2018 年作者亦出版了續集《魂歸大稻埕》。由書名不難看出，作者刻意選擇具台灣歷史感的地點做為其故事的舞台背景，在《魂囚西門》中亦不乏對西門町的地景描述，不但診所開設在西門町的老舊公寓，在麗華奶奶的事件中更花費大量筆墨重構戰後初期西門町的地景，如紅樓、萬國戲院、以及許多歷史元素，例如國軍來台為安頓外省人的住家（後改建為中華商場）、毛瑟 C96 手槍、省籍矛盾等等細節，有意識地將故事與台灣地理歷史嵌合。然而這些在電視劇的改編中卻全部被刪去了，改而由簡單的軍官與舞女相戀、郎才女貌人人稱羨的愛情取代。承載著歷史記憶與複雜性的鬼成為追憶美好年華與刻骨銘心的愛情的象徵，並在發現自己是真愛後得到了圓滿。

陳威聖表示以愛情、友情、家庭等普遍受歡迎的題材包裝《通靈少女》，台灣媒體／觀眾亦將「感動人心」¹⁷⁶ 視為該劇獲得廣泛回響的原因之一。《魂囚西門》的導演在訪談中也曾經提及，她認為「從小說到戲劇最重要的核心本質都是要『感人』，我希望劇能做到閤家觀賞、傳達原著那種讓所有人感動的力量」¹⁷⁷。對訴諸廣大國際客群的跨國劇本而言，在新鮮題材的包裝下（宗教文化、靈異、信仰等等），愛與溫情的強調及在地文化／歷史的巧妙拼貼減隱，可以符合普世及感人的大眾需求，同時又避免文化折

¹⁷⁵ Iwabuchi, Koichi, 2010. "Globalization, East Asian Media Cultures and Their Publics", *Asian Journal of Communication*, 20:2, p. 202.

¹⁷⁶ 社論，〈「通靈少女」為文創產業指點迷津〉，《經濟日報》（2017/05/08）

¹⁷⁷ Maple，〈專訪／《魂囚西門》監製於蓓華 X 導演謝庭菡：用國際規格與團隊，建立產業和觀眾的信心！〉，《娛樂重擊》（2019/01/30）。

扣可能帶來的不被外國觀眾所理解的商業損失。而愛情與溫情的強調，對台劇而言並不是陌生的敘事風格，而是自有傳統可循的美學範本。

周蕾在其著作《溫情主義寓言·當代華語電影》中認為，「溫情主義」可以被解釋為「適度、溫柔、容忍、樂於助人和克制等近似的意思¹⁷⁸」，而若是由含蓄節制等面向深入，或者也可以將溫情主義再定義為「針對壓迫與難以忍受的苦難進行妥協或調和的傾向或處置¹⁷⁹」。自電影研究的角度，她更進一步指出在全球能見度下，「追求家庭／社會融洽與和諧」是常見於華語影視作品中的一種溫情主義的呈現，其表現方式具體表現於「反對家庭／社會紛爭與衝突」並「要求自我節制和自我犧牲以促進團結」¹⁸⁰。周蕾在書中刻意避免了以地區（如中國、香港、台灣、離散華人等）來區分其分析對向，亦表明「華人」或「華」的概念（Chinese）並不理所當然地指向中華人民共和國¹⁸¹，因而可以將她所羅列出來的溫情主義，視為一種泛中華性的共同美學來理解。跨國流動的影視作品的目標除了全球在地化下對普世性與呈現多元文化的同質性的追求外，同時也涉及了國族建構、彰顯國際形象、以及爭奪「文化／國族歷史話語權」的意義生產¹⁸²，承接周蕾的溫情主義框架，楊芳枝在梳理華劇（繼偶像劇而起的台灣電視劇）的美學脈絡時指出了這樣的「溫情」美學如何成為文化鬥爭——中國（中華人民共和國）與台灣（中華民國）對「華人傳統」的詮釋權的爭奪——的場域，而強調快樂、輕鬆的「小清新」美學又如何浮現而出，與強調貧窮、勞動等沉重的中國式溫情主義做區隔，成為一種「國族美學」的特徵¹⁸³。

「小清新」一詞源自獨立流行音樂，後來被廣泛應用，廣義的涵蓋範圍包括影視作品、文學、服飾風格、個人品味等層面，其隱含的寓意大致與具有文藝氣息的生活方式

¹⁷⁸ 周蕾，《溫情主義寓言·當代華語電影》，（台北：麥田，2019），頁 50。

¹⁷⁹ 周蕾，《溫情主義寓言·當代華語電影》，（台北：麥田，2019），頁 51。

¹⁸⁰ 同註 179，頁 55。

¹⁸¹ 同註 179，頁 60-61。

¹⁸² Iwabuchi, Koichi, 2010. "Globalization, East Asian Media Cultures and Their Publics", *Asian Journal of Communication*, 20:2, p. 206-207.

¹⁸³ Yang, Fang-Chih, 2018. "The Politics and Aesthetics of Chinese Drama (Huajyu) in Taiwan", *Boundary 2*, Vol. 45, No.3, p.160-162.

和情感細膩真誠、內心敏感豐富、追求唯美風格的人生態度劃上等號¹⁸⁴。在台劇的發展過程中，「小清新」指向關於生活的枝節瑣碎，並由溫情、強調正向的生活方式包裝的美學，而這樣去政治歷史脈絡的美學風格，恰巧粉飾了台灣國族內部的矛盾¹⁸⁵，既有對於「華」式溫情的文化表述，又成就了小情小愛、帶著一點懷舊一點希望與美好的浪漫的「台式風格」。外銷國際市場的普世性的要求，恰好與台灣強調溫情與希望、不觸及現實險惡的小清新美學不謀而合，在前者的特殊限制下，後者很輕易地成為解套的方案，並合作愉快。因此《神算》中的對人性的困惑與成長的微苦帶澀，在《通靈少女》中成為對青春的美好幻想：戀愛、交友、社團活動，即使有誤會或衝突，朋友拉著手就能互相鼓勵成長。縱使在《通靈少女》劇末為了讓女主角小真得到真正成長的機會，親身體會生死的無常，而安排男主角車禍身亡¹⁸⁶，整體的劇情仍維持著浪漫的情調：男主角對非典型的女主角情有獨鍾、小真一路從不被理解到被理解、所有事件都是源於人性的真善美又以溫情和解的套路進行。做為衝突點的「鬼」在如此的敘事結構之中，也只能是因愛而生，又因愛而息。

而溫情的另一層次的表現，則是展現在愛與家庭結合的幸福的意識形態之中。在〈幸福客體〉（Happy Objects）一文中，Sarah Ahmed 提出了對幸福／快樂（happiness）的情感政治的解析。Ahmed 認為，幸福快樂被想像為一種感覺狀態（feeling state）或評價生活狀態的意識型式（form of consciousness），在追求快樂的同時，也讓我們將目標轉向客體（object）：某些特定物品成為快樂的象徵，令我們感到愉悅，快樂因而從某物而起，而不是正在敘說情況的主體本身¹⁸⁷。幸福快樂也是社會化的，被認為是良好生活（good life）的必須條件，而在現代社會結構裡，家庭做為整體社會的最小單位，「幸福家庭」（a happy family）也成為維繫良好社會的基本認知。家庭是快樂的，不是因為它產生快樂，也不是它良好地觸動我們，而是因為我們共享認為家庭是好的之取態，

¹⁸⁴ 章玉萍，〈刻奇還是坎普？——反思「小清新」現象〉，《文化研究雙月報》138期（2013/05），頁32。

¹⁸⁵ 同註 183，p.163-164.

¹⁸⁶ 粘湘婉，〈通靈少女發燒 結局虐心 導演陳和榆：珍惜身邊的人〉，《自由時報》（2017/05/02）

¹⁸⁷ Ahmed, Sarah (2010). "Happy Objects", *The Affective Theory Reader*, edited by Melissa Gregg, Gregory J. Seigworth, Duke University Press.

忠誠將保證快樂，無論身在其中的人們是否真實地感受到了幸福。而在前述的華式溫情美學（Chinese sentimentalism）中，家庭與幸福快樂的意象有著堅不可摧的連結，家庭被賦予了神聖的文化位置，衝突與紛爭最後必須在這個與外部區隔的框架內被消除、平息，以達到團結與幸福。

上一章所分析過的「植劇場」，其有趣之處在於，雖然一方面投射出了特定的當代對和解與愛的價值觀，但一方面又帶著挑戰主流的嘗試，例如在《積木之家》的故事裡，試著對維繫社會基礎的「幸福家庭」的形象提出異議。對男主角／加害者大偉而言，「家庭」是至關重要的，也是他貫穿整部劇集拚命守護的東西，正如最後的最後，他在陽台上對明白真相而傷心欲絕的宜娟的告白：「我這麼做，也是為了我們的孩子，為我們的家……妳相信我……我只愛妳一個……妳一定要相信我啊！」¹⁸⁸這樣強烈的情感不僅僅出自他對宜娟的愛，同時也有對尚未出生的小孩的期待——夫妻與小孩的三人家庭，現代社會核心家庭的想像。同樣是「家人」，對於自己不同住的母親、姊姊與甥女，大偉的反應經常是不耐煩、暴躁、甚至漠不關心，顯然他的快樂客體與家庭想像具有非常特定指向性（僅由他、宜娟、與小孩三人共組）。「家庭」在他的認知中顯然是凌駕於一切（包括良知）之上的，甚至期望以家庭為名的「愛」能夠得到無條件的理解與原諒。然而這個幸福客體的形象是搖搖欲墜的：大偉以積木蓋成了房子，用以封印凱琪的作祟，但隨著積木崩塌，他以謊言和傷害努力維持的幸福客體也轟然倒塌。真相揭發後，他與宜娟的婚姻也走到了盡頭。而劇中另一對夫妻——大偉的姊姊與姊夫，不順利的婚姻在劇情最後也以離婚結束。兩對家庭的破滅，象徵了愛與家庭牢不可破的羈絆與正當性的擊破。然而，愛卻以另一種型式，弱化了凱琪作為鬼的能動性或顛覆性，也連帶模糊化了鬼報復／尋求公義的文化意義。「家庭」的意向被由夫妻轉向親情，凱琪與宜娟的姊妹情誼淨化了厲鬼化的凱琪，黑暗的畫面被溫暖的回憶所取代，姊妹擁抱著唱著童年時的兒歌，鬼一筆勾銷了（她與大偉之間）千絲萬縷的情仇，得到了安息。

¹⁸⁸ 《積木之家》，第七集。

但是在《通靈少女》與《魂囚西門》中，家庭的溫情想像非但沒有受到動搖，反而強化了它的完整性與幸福的保障，例如在《通靈少女》中，男孩小凱被鬼附身，緣由追溯自其家庭的破碎。唯有裝神弄鬼的時候，憂心的父母才會停止吵架，因此小凱猶如呼喊「狼來了」的少年，不斷重施故技直到真正引來了小女孩鬼。在這起事件中，小凱的背景資訊是片斷的，小凱父母離異的原因也僅是透過小凱片面之言，觀眾僅能獲得不斷加劇的父母爭執、孩子受傷扭曲的畫面，而在缺乏知識脈絡的情形下，美滿家庭的重要性又再一次被強調：在小真以仙姑的身份，藉由趨靈的理由要求小凱的父母多花時間一起陪伴孩子的當下，重點已不在事情的真相，而是一家三口沐浴著光輝、手牽手離開的幸福影像。

而家庭的幸福意象，在《魂囚西門》中更是獲得淋漓盡致的發揮，進而使得電視劇情的結構必然朝著與原著背道而馳的愛情劇的方向發展，這樣的改變，具體展現在女主角的人物設定的巨大更動上，才能夠符合預設的、溫情感人的大和解結局。劇本與原著最大的分歧點在於，電視劇將整個故事改動為，男主角本身也罹患精神疾病，他所擁有的一切（診所、助理、客戶等）都是深情的玉玫瑰花錢打造出來、希望能夠改善他狀態的治療的一部分。受到衝擊的松言因而痛哭流涕，領悟了自己對玉玫深刻的愛意以及對家庭的渴望，挽回傷心欲絕的玉玫並下跪求婚。劇集便在松言抱著玉玫轉圈，松言說「玉玫，我愛你」、玉玫回復道「我也愛你」，兩人幸福地手牽手去買嬰兒的衣服的情境下結束¹⁸⁹。玉玫用愛感化了松言，也使得松言產生了愛的能力和對家庭的承諾，藉由幸福家庭的建立，救贖了自己，也救贖了原本應該自殺的未來的瑪莉。

家庭的組成，亦即一段關係修成正果的浪漫結局。在台灣以外銷為目標的愛情劇（偶像劇）的模式下，女性的權力必然經過一個被馴化的過程，直到成為愛情的俘虜、男性的附屬，才能完成一個父權異性戀文化的再現，而女性——無論再強勢或非典型的

¹⁸⁹ 《魂囚西門》，第六集（44:34-45:09）

女性，只要是女主角，必然渴望男人及婚姻¹⁹⁰。偶像劇與「國際台劇」之間，在商業性質上有著很大重疊性：兩者都以海外市場為取向，類似國際台劇必須降低文化折扣放大普世價值，偶像劇也以輸出去文化歷史地理脈絡以便觀眾代入自我的「浪漫公式」為賣點。在強調感人、以愛情／家庭消解衝突來展現溫情價值的前題下，《魂囚西門》的改編很大程度借鏡了偶像劇的模式。在原著小說中，男主角魏松言的女友玉玫是一位家世顯赫、獨立自信、性格驕傲強勢的女性，雖然男主角遲遲對兩人的情感發展感到卻步，卻毫無所謂，依然故我。在電視劇中，郭碧婷飾演的女主角玉玫雖然家世背景未改，也保留了一些原著中類似「肉食女」的挑逗對白¹⁹¹，然而為了符合圓滿愛情的結局，女主角非典型的性格也必須被修正，改而被設定成為一位美麗嬌柔、又熱切期盼婚姻的女子，不但多年等待深情守候，更是不顧松言的頻頻拒絕，不斷明示暗示（設計驚喜求婚、要求看房子）催促有所結果。而她的付出亦有所回報，在劇末，男主角理解了她的愛並報以正向／正確的回應，在愛的框架下，透過兩人的和解，化解了情感衝突，鞏固了家庭與未來幸福的光明意象。如同在《通靈少女》中，「鬼」從過去體現人間醜惡（不公不義）的隱喻，被轉化成為加強人性美好的符號，在《魂囚西門》中，鬼起始於個人內心的掙扎，物質條件的、外部結構的因素被淡化，焦點放置於內部／個人矛盾的衝突與和解。而矛盾都起始於愛情的誤會，真相並在一次又一次的衝突－和解過程中被重寫，直到確認／奠定愛的存在，所有矛盾便能迎刃而解。走向幸福的關鍵也依然是由個人決定的：在男主角領悟了他需要愛，願意與女主角結婚的瞬間，未來便獲得了改寫，故事也從悲劇導正為喜劇。

在追求跨國市場的情境中，《通靈少女》與《魂囚西門》展現出了特定的文化優勢，如題材新鮮度、在地元素等等，但同時亦面臨了相似的限制：文化折扣與文化相近性的商業考量。為了降低文化折扣、強調能放諸四海的普世性、並展現帶有台灣特色的溫情主義——即用輕鬆的、正向的、充滿愛的態度，聚焦於家庭／社會的和解，《通靈少女》

¹⁹⁰ Yang, F-C. (2013). "Remediating Japanese dramas: Exploring the politics of gender, class, and ethnicity in loser-dog Queen in Taiwan". *Journal of Popular Culture*, 46(5), pp. 1085.

¹⁹¹ 林淑娟，〈《魂囚西門》扮心理師撞鬼 老蕭欠人情債郭碧婷逼肉償〉，《中國時報》（2019/01/19）

及《魂囚西門》不約而同選擇了簡化故事複雜度、剔除人的複雜性、僅留下良善有愛的部份的敘事方法。這樣的敘事方法與台灣影視一度常見的小清新風格、偶像劇粉刷包裝的套路十分接近，經過一番合併與修整，便產生了「國際台劇」的新典範。這並不是商業電視劇邁向國際的唯一之路，筆者只是在此點出，這是本文所分析的兩部靈異類型台劇經過協商與思考後，所採取的最安全保守的路徑。文化折扣的考量下，被刪除歷史地理社會脈絡的「鬼」除了情愛以外，失去了深度發展的空間；而在強調正向價值的溫情主義框架裡，「鬼」只能是無害而友善的，其所作所為不能擾亂社會秩序或造成騷動，訴求也不再是暗示了人間不美好的公理正義，而是出於對愛的需求，並被賦予了消弭衝突、維繫和平的重要任務。

第五節 小結

靈異元素在台劇復興的浪潮，不僅僅是遇上台灣國內電視劇種轉型（由單一電視公司製作播出的長集數電視劇，轉向多方協力製作的短集數迷你劇），亟欲探索開發新類型的題材，也正好碰上全球性的媒體文化產業巨大變革的轉機。跨國傳媒企業主打的全球在地化方針以及串流平台的興起，放大了作品的能見度（visibility），替國際的、亞際的、甚至國內的影視產業帶來全新的銷售邏輯與製作模式。HBO Asia 為了最大化亞洲市場，自 2012 年起便開始推出以在地為題材的「亞洲地區客製化」影視作品，以台灣宮廟文化為背景的短片《神算》正是在這樣的機緣下雀屏中選，成為由公視和 HBO Asia 聯手、原導演執導的第一部「國際台劇」《通靈少女》。而在 2019 年，原本就以打入國際市場為出發點的《魂囚西門》與中華電信 MOD 和美國串流媒體公司巨頭 Netflix 合作，在公視電視頻道和網路平台同步播出。

過去台灣的主流電視劇，如偶像劇、華劇等等主要都是以輸出東亞、由其是中國為目標，隨著偶像劇沒落以及韓流興起，台灣在海外市場的空間愈見侷促，跨國合作成為新的主流趨勢，但若是向中國市場／資金靠攏，卻又有政治敏感性與自由受到限縮的疑慮。全新的跨國合作與輸出海外的方式，正好更提供了台灣電視產業一個迴避中國／西

進、踏出東亞、朝南亞甚至歐美市場進軍的機會。而「台劇」在涵蓋國家／地區數量更廣大的「國際市場」的成功，更讓長期被孤立於國際關係之外的台灣士氣大振，有了新的奮鬥目標。換言之，除了打開台灣電視產業新的格局，新台劇更背負了國家認同以及國際外交的期待。

儘管「本土性」在國際在地化的過程中被視為重要的元素而並且受到召喚，在跨國的營銷策略——文化折扣以及文化相近性的概念影響下，所謂的本土被掏空，改以愛情、友情、家庭等放諸四海皆通俗的普世價值所填充，只剩下片面的符號拼貼。而這樣的普世價值同時又與台灣曾經試圖營造的，去政治歷史脈絡、強調正向價值與溫情美好的小清新美學／偶像劇美學不謀而合。在《通靈少女》中，鬼神與宮廟、信仰、靈異等在 HBO Asia 眼裡視為亞洲特色的前現代元素劃上等號，並在溫情主義的框架下，成為愛的表徵。《魂囚西門》中的鬼是個人自我矛盾的化身，然而在政治歷史社會等脈絡被抹除的條件下，生成的原因都是出於愛情，解決的方式以及真相的揭發則是透過對愛的確立，達到美好溫馨的結局，並以愛和家庭共構的情境做為幸福的最終目標。

在種種外部與內部的力量作用下，《通靈少女》與《魂囚西門》呈現出一種「有受害者，無加害者」的溫情主義。在這兩部走國際路線的靈異電視劇中，正義的訴求由被賦予正向價值的愛所取代，成為化解／協商衝突的典範。而愛的圖像又與現代化家庭（父母與孩子）緊緊扣連，作為一種普世價值召喚觀眾，從而型塑圓滿和諧的社會意義。

第五章 結論

台灣電視產業始自 1962 年，由當時執政的國民政府成立了第一家電視台台灣電視公司起，迄今已將近六十年。在這六十年的發展軸線上，若是由政經社會的結構改變作為斷點，可以大致分為以下四個大的區間：（一）戒嚴時期（1962-1987）、（二）民主化時期（1987-2008）、（三）第二次政黨輪替（國民黨執政時期，2008-2016）、（四）第三次政黨輪替（民進黨執政時期，2016-迄今）。

戒嚴時期（1962-1987）是由黨政軍所把持的老三台（台視、中視、華視）寡頭壟斷時期。在這段時期內，電視產業由於深入人民日常生活，受到國民黨政府密切的注意。由新聞局初始的〈電視節目製作規範〉、到七〇年中的節目淨化運動、及至 1976 年立法實施的《廣播電視法》，上至節目的內容題材、語言使用，下至明星的服裝儀容，電視節目做為國家機器的文宣工具，無一不受到鉅細靡遺地掌控，以達到推廣中華民國政權、宣揚反共復國精神、呈現健康善良社會風氣的目的。解嚴前，國民政府對電視的箝制已開始有鬆動的跡象，如《廣電法》在 1982 年便修正過一次，然而真正放寬政策，是到解嚴後的 1993 年再次修法並開放了第四台。隨著電視頻道的增加以及民營電視公司的陸續成立（如三立影視在 1993 年開播第一個有線頻道、民視在 1996 年成立），老三台寡頭壟斷市場的情況正式走入歷史，台灣電視產業進入多方競爭的新時代。在這段時間內，台灣民間亦發起了「黨政軍退出媒體運動」，要求老三台民營化，開放媒體自由。同時政治上，台灣社會經歷了 1996 年的第一次總統直選，2000 年第一次政黨輪替，由民運出身的民進黨取代了國民黨，並促成了 2003 年廣電法翻修，將「黨政軍退出媒體條款」納入法規。至於第二次與第三次的政黨輪替、分別為國民黨以及民進黨執政的時期。比起戒嚴時期與民主化時期所經歷的急遽的變革，2008 年後的台灣政治社會結構相對穩定，對電視產業最直接的影響呈現於不同政權對文化發展的想像與政策上的差異，而這些差異具體反映在兩黨鮮明的政治立場上。在馬英九擔任總統的國民黨執政時期（2008-2016），其所提出的《文化白皮書》以「華」為概念連結台灣與中國，將台灣文化發展的市場與未來指向中國，呼籲透過文化交流促進兩岸和平，並共同打造

「華文世界」的文化平台。而民進黨自 2016 年重新執政以來，則是提出「新南向政策」，以與東協諸國以及印太地區建立政經、文化交流為目標。

而若是由電視劇的劇種流變來審視台灣電視劇的發展，則可以歸納出下述概略的系譜：戒嚴時期因政治、法規等因素，電視劇以迎合政權的反共抗戰題材、安全保守的愛情劇、或關懷家庭親情倫理的家庭劇為主流大宗，其中由於香港武俠片的影響以及瓊瑤小說的電視化，八〇年代武俠劇與瓊瑤愛情劇蔚為風潮。九〇年代起，隨著台灣進入民主化時期，《廣電法》對方言的限制放寬，同時本土意識逐漸高漲，大量的鄉土劇開始產出。到了 2000 年左右，《流星花園》在海內外的成功奠定了台灣「偶像劇王國」的基礎，電視台競相模仿製作，以年輕偶像為主角的浪漫都會愛情故事成為了台灣電視產業主要的外銷產品。然而在內外部多重因素的影響下，偶像劇風行十數年後逐步式微。雖然三立電視台在 2011 年開始生產「華劇」，試圖與「韓流」一爭長短，卻成效不彰，無法紓解台灣電視產業所面臨的困境，直到 2015 年左右，在 OTT 以及平台串流媒體興起的所謂後電視時代（post-television era）的生成條件下，台灣電視產業進入新的轉折點。耗時數年、由導演王小棣所主導的「植劇場」在 2017 年推出了八部號稱「優質台劇」的類型戲劇，這些類型戲劇的共通點是皆為迷你劇集（6~7 集）、文本及拍攝規格精緻化、以及多元創新的題材。同年以台灣宮廟文化為背景、與 HBO Asia 合作的迷你影集《通靈少女》在台灣以及海外受到了空前的歡迎，至此開創了台灣電視劇發展的新方向。反共抗戰劇／愛情劇／家庭倫理劇→武俠劇／瓊瑤劇→鄉土劇→偶像劇→華劇→類型戲劇，台灣電視劇的發展可以大致總結為以上的走勢，不過必須注意的是這是劇種生成的時間表，劇種與劇種之間並非迭代關係，有些種類的戲劇，如鄉土劇及偶像劇，依然在生產及市場上佔有一席之地。本論文所探討的對象，正是在九〇年代出現的「類戲劇」，以及 2017 年後出現的「類型戲劇」。在將近六十年的台灣電視劇發展史中，扣除掉驚鴻一現的一部靈異偶像劇《惡靈 05》，這是靈異／鬼的題材出現在銀光幕上的唯二兩個區間，也正好落在「民主化時期」與「第三次政黨輪替」的兩個歷史階段。

九〇年代類戲劇與舊本土

靈異戲劇的濫觴起始於華視於 1996 年製播的《台灣靈異事件》。該劇號稱是八〇年代風靡全球的美劇《X 檔案》的台灣版，甫播出收視率便居該時段之冠，甚至超越了三台八點檔的成績，直到 2003 年結束製播，一直是華視最賣座的節目之一，六年內廣告費便達到上億的收益。除此之外，九〇年代由盛竹如領頭，興起了一股「類戲劇」的風潮。所謂類戲劇，初始的意涵為廣播與戲劇的結合體，由旁白配合圖片或少量的劇情演出，而後漸漸發展為一般的單元劇，但仍保有旁白敘事的傳統。類戲劇的題材強調男女情愛糾葛、離奇刑事案件、或是靈異神怪等等，因大獲觀眾歡迎，一時蔚為風潮，產出了大量的以鬼為主題的類戲劇。

靈異類戲劇可以被視為九〇年代蓬勃發展的鄉土劇的分支，有別於過去以國語、城市為中心的戲劇，兩者有著許多共通的本土特色，例如大量的台語對白，故事也多以描繪鄉村地區、草根平民的日常生活為主。鄉土劇突破了戒嚴時期國民政府對台語以及台灣意識的打壓，而類戲劇除了語言與敘事，又更進一步碰觸了禁忌的題材，如情色糾紛或靈異神怪等挑戰社會和諧的元素，並刻意將這些元素與在地結合，試圖呈現出台灣在地的靈異故事。然而風行的同時，在主導中華民國意識型態、以及其所扣連的大中華市場的概念運作下，這些被視為「本土」的戲劇，同時也受到了刻板印象的詆毀及批評。比起國語劇，鄉土劇普遍被認為是低俗且沒有海外市場的，其觀眾也經常被描述為愚笨的、高齡的、且鄉下的客體。而由於題材聳動，以及演出形式有旁白敘事，以及經常找素人演員演出的緣故，類戲劇即使收視率極高，招致的批評比起鄉土劇尤甚，不但劇種本身被視為不入流的、非正統的戲劇，就連演員都備受演藝圈歧視。在文化位階上，國語劇優於鄉土劇，而類戲劇更劣於鄉土劇。在這一段時間內，雖然靈異戲劇大量產出，但卻大多落在類戲劇的範疇，涇渭分明的文化分野不容跨界。有趣的是做為靈異題材鼻祖的《台灣靈異事件》雖然也是以單元的形式演出，但全劇以國語為主，更沒有旁白，亦是以國語／外省明星為演員，在分類上實不屬於類戲劇的範疇，然而後來娛樂圈中卻將之歸類於類戲劇，其演員也並未反駁。這可以被視為影視產業以題材雅、俗進行文化

分類的例子，由於其涉及了靈異等元素，便被歸類於非主流的類戲劇文類之中。而透過戲劇的「被低級化」，也再一次強調了，此一時期的鬼作為本土的符號，也是不受主流所承認的被貶低的文化。

隨著電視轉型進入 M 型時代，經濟衰退下電視節目的製作經費轉向高低兩個極端的方向發展，許多居中的節目被迫取消。再加上政黨輪替後，國民黨回復執政的馬政府在文化上主張西進，被視為具海外競爭力及中華市場的偶像劇的興起對鄉土劇造成了一定的衝擊，類戲劇漸漸停止生產，鬼的元素淡離了螢光幕，靈異題材在電視劇史上出現了一段空白。這一段空白，直到 2017 年才在新本土論述的脈絡下被打破。

類型戲劇與新本土論述

風行了大約十年的時光，偶像劇的熱潮開始退燒。2011 年的《我可能不會愛你》被視為偶像劇最後收視高峰¹⁹²。偶像劇的式微可以大略被歸咎於以下幾點因素：（一）童話愛情公式的陳腔濫調、（二）外來戲劇的引進、（三）資金補助的不足、以及（四）人才的流失／西進。台灣電視產業面臨了艱難的困境，同時，在全球資本化的產業競爭下，「在地」（local）的異質性被認為能與全球化下的同質性做出區別，當「與眾不同」成為新的自我認同的要素，在地特色與文化開始有意識地成為能夠販賣的商品，「在地文創」（在地文化創意產業的簡寫）成為新的流行。隨著「多元發展」、「越在地越全球」的論述形成，「本土」的概念在新的商業脈絡下轉換了，文化以異質性以及其所隱含的國族意識崛起，成為能夠輸出的潛力產品。同時歷經了馬政府時期的以中國為市場中心的文化政策，試圖以「華」達到兩岸一家親的目的，然而台灣在政治與經濟上的失利，以及中國持續性的武裝威脅下，使人們不得不重新思考自己／台灣的自我認同。許多以往被貶低的或遺忘的本土或鄉土元素，隨著這一波多元趨勢以及本土意識的再復甦，被重新檢視並包裝，成為「台灣性」的代表。過去不被主流螢幕所歡迎的「鬼」，也在新的潮流下，再次被召喚，並一躍而成被認可的「優質戲劇」。

¹⁹² 鄭人豪，〈偶像劇：台灣戲劇黃金十年〉，《新活水》（中華文化總會，2017 年 11 月），頁 29。

2014 年末，導演王小棣等八位導演有鑑於台灣電視產業的萎縮，籌辦了被視為影視界一場「溫柔革命」的繁星計畫，培訓了 24 名新進演員，並且由台灣電視公司、八大電視、以及公共電視共同監製名為「植劇場」系列的，八部共五十二集的類型戲劇。這八部類型戲劇又劃分為四個單元，分別是「愛情成長」、「驚悚推理」、「靈異恐怖」、以及「原著改編」。隸屬於「靈異恐怖」單元的兩部戲劇，《積木之家》和《夢裡的一千道牆》於 2017 年播出，兩部皆是以鬼作為題材。無獨有偶的，同年 4 月，以公視學生劇展的短片《神算》為原型的戲劇《通靈少女》於 HBO Asia 和公視同步播出。《通靈少女》以台灣的宮廟文化為藍本，是美國電視網 HBO 的亞洲分部與公視的跨國合作，並且是第一部以台灣團隊以及中文發音的劇集，此劇不僅在台灣引起廣泛的回響，也在亞洲其他國家獲得不錯的收視率，帶來的商業產值超過一億台幣，被譽為是台灣電視產業接軌國際的重要里程碑。《植劇場》的實驗替台灣沉若死水的電視產業注入了一股清流，而《通靈少女》的成功，佐證了「本土文化具有國際市場」的論述，也替台灣電視產業指點了一條明路。2019 年由公視製作並播出的靈異類型戲劇《魂囚西門》便是依據著類似的商業脈絡，以輸出「國際」為目標，並成功地將串流版權高價賣給了美國的串流平台龍頭公司 Netflix，該劇於公視、Netflix、以及中華電信 Mod 同步播出。

「鬼」作為文化的產物，在全球化與國際市場的框架下，與本土意識及多元發展的概念相結合，搖身一變，昇華為熱門的、主流的題材。

舊鬼煩冤新鬼哭：「鬼」的意義轉型

九〇年代的靈異戲劇，包含《台灣靈異事件》以及類戲劇，對於「鬼」的再現以及其所被賦予的文化意義有著特定的公式。在《台灣靈異事件》中，鬼的角色通常是凶殺案的受害者，因此與警方站在協力關係的位置，分享了一定的價值觀與正義理念，並有著如下的重要特質：（一）鬼會糾纏兇手並作祟、（二）鬼能超脫時間與空間的限制、（三）鬼會保護無辜的人、以及（四）鬼會進行報復。作為受害者的鬼在死去後，會以

作祟的形式糾纏受害者，或是引起警方的注意，進而造成加害者的身心不安並協助警方破案。由於鬼不受空間與時間限制的特質，逃亡、法律追溯期等等現實中的限制被打破了，使得「正義」的落實被賦予了無遠弗屆且永恆的意義。這些鬼雖然可怕，卻是受害者的身份，作祟也有著明確的目的，即是向加害者討回公道，因此大多不會傷及無辜，必要時甚至會阻止兇手再次加害他人。而唯有兇手付出生命為代價或是得到相應的懲罰，例如法律的制裁，鬼魂才會獲得安息。如此的特性，在靈異類戲劇中亦有著相似的呈現。以《藍色水玲瓏》以及《台灣奇案》兩部靈異類戲劇為例，可以將之敘事結構歸納出三個固定的規則：（一）報復鳴冤、（二）善惡有報、以及（三）被害者的無辜與良善。在類戲劇中，鬼大多是含冤而死的亡魂，生前可能遭受悲慘的經歷或是被限制了其動能，因而作祟報復或尋求協助。為了平息這些鬼魂，真相／歷史必須被公開、清算，直到加害者受到懲罰，鬼魂才能獲得安息停止作祟。而在類戲劇中，成為鬼的角色生前多半是良善無辜的好人，是受到迫害的一方，因此成為「鬼」是弱勢者唯一能夠爭取公義的途徑。在上述的規則之下，可以整理出一套既定的類戲劇劇情範式，即：好人受到迫害→死亡→變成鬼→作祟→尋找真相→真相公開→壞人得到報應→事件平息的敘事套路。無論劇情如何改變，故事的主要架構以及人鬼之間的衝突，都是依照著這樣的公式在進行。

雖然論文所分析的三部戲劇《台灣靈異事件》、《藍色水玲瓏》、以及《台灣奇案》因背景及設定的緣故，對正義、法律、與社會秩序之間的關係，坐落在光譜上不同的立場，「鬼」作為介入社會公義的媒介的能動性也有所落差，且三部戲劇皆有將正義或問題結構簡單化的情形，但可以總結的是，在這一時期的靈異電視劇，鬼的共同訴求是正義。鬼看似嚇人而可怕，但其體現的是受害者對現實與失能的社會／法律系統的控訴，必須以生命作為代價才可以獲得打破既有關係的超人力量並取得公義。即便劇情幾乎都以正義獲得落實的圓滿結局作結，九〇年代的靈異電視劇，對現實社會仍具有一定程度的批判意涵。

但在 2017 年以後出現的電視劇，其道德價值以及訴求有了截然不同的變化。《積木之家》是最接近類戲劇的劇情範式的，然而站在傳統壞人／加害者角色的男主角在故

事最後卻沒有得到報應，甚至沒有懺悔。使鬼平息的並不是直接的正義，而是姊妹之情與鬼自己選擇放下了執念。而有別於過去鬼作為受害者的絕對立場，此劇中，鬼在生時的個人特質也受到檢視，不再是加害者必須為悲劇負責，而是鬼也必須承擔責任，進而抵銷了鬼作祟的正當性。在《夢裡的一千道牆》中，導演王小棣刻意想跳脫鬼恐怖與害怕的形象，因此對「鬼」做出了新的獨特詮釋，劇中的鬼被設定為必須遵守某些冥冥之中的法則，其中最不可挑戰的一道律法便是不能干涉人間事物，否則便會受到懲罰，會化為厲鬼灰飛煙滅，且萬世不得為人。為了反轉鬼嚇人的形象，劇中的鬼呈現出了溫暖、可愛、良善等特質。在這兩部劇中，作祟的鬼（意即干涉了人間事物或展現嚇人特質）成為負面的、不好的特質或情感的集合體，而這些負面價值是必須被淨化的。保守的、指向過去的情感在正向意識形態下被劃分為「壞感覺」（bad feelings），而進步的、向上的感覺則被歸類於「好感覺」（good feelings），在強調後者的同時，真相或公義已不再是重點。人與鬼的衝突不再是公義的追求，而是不好的價值走向好的價值的昇華過程，而這個過程講求的是鬼／個人的心念的轉換。在淡化歷史與責任追究的過程中，愛、原諒、以及放下等概念成為新的被稱頌的價值。

而愛的概念以及正向意識形態在號稱「國際台劇」的《通靈少女》以及《魂囚西門》中又更進一步放大，其所展現的溫情主義，又與過去台灣影視產業大量生產、販賣的「台式小清新」以及偶像劇模式疊合。在這兩部劇中，對「鬼」的詮釋與再現和九〇年代有著明顯的差異，與「植劇場」的兩部實驗之作也有著細微的區分，又或者可以說是「植劇場」中所強調的正向價值的確立與強化版本，大致改變如下幾點：（一）鬼的去恐怖化、（二）衝突與責任的淡化、（三）個人情感的強調，尤其是愛與溫情的重要性、以及（四）原諒與大和解的圓滿的結局。《通靈少女》中的鬼涉及了公領域的社會問題，如同志戀情的不透光以及霸凌，但在劇中，鬼出現的目的與她們的死亡原因毫無關係，之所以出現，是出於愛或思念的因素，安息的原因也僅只是個人情感獲得了滿足。在原版《神算》中，採取的是女主角小雅透過觀鬼及觀人，看見成長／成人世界的現實百態，然而在《通靈少女》的敘事模式裡，則是反其道而行，成為由揭開未知的恐怖（對鬼的恐懼）並發現美好溫情真相的過程。「鬼」在溫情的需求下，成為溫暖與愛的象徵。而

《魂囚西門》也有著類似的去除歷史文化元素、以愛情浪漫化事件的改編情形。在追求跨國市場的條件下，《通靈少女》與《魂囚西門》藉由本土文化與題材新鮮度獲得了某些特定的文化優勢，但同時也面臨了文化折扣的限制以及普世性的商業考量。兩部戲劇選擇了以帶有台灣特色的溫情主義，剔除現實不美好的現實層面，僅留下輕鬆的、正向的、充滿愛的元素。「鬼」因而不能擾亂社會秩序或造成傷害，其帶有的強烈控訴義涵也消失了，反而被賦予了消弭衝突、鞏固正向價值、重塑和解的、圓滿的社會的文化意義。

台灣的影視產業自從發展以來，承襲了戒嚴時期「寓教於樂」的宗旨，對於戲劇內容優質與否的評斷，往往與教化民眾，呈現健康寫實社會習習相關，而「觀眾」在評論媒體的眼中經常是被動的、愚昧的、沒有辦法區別好壞的，因而電視產業的「自重」與相關單位的「把關」格外重要，肩負了教導／培養大眾優良的電視品味的重任。在這樣的風評下，「鬼」作為怪力亂神的題材徘徊於道德的邊界，在九〇年代初現於銀光幕時，多只能出現於飽受批評的「類戲劇」的劇種之中，在此之後併有著一段空白的時期。然而隨著本土的概念轉換，鄉土、信仰、民俗等本土元素成為台灣性的代表，在多元論述下開始多方題材的嘗試也成為台灣影視產業轉型的新趨勢，「鬼」再次被召喚，成為了可以被認可為「優質」的題材之一。鬼從九〇年代的類戲劇發跡到 2017 年後的類型戲劇，身份由劣質到優質，除了對應了本土概念與台灣自我定位的轉換以外，也再次確認了文化分野的界線。新的被稱為「優質戲劇」的台劇除了題材多樣性外，在劇情、拍攝手法、器材道具等等也有著質的提升，刻意地與過去的偶像劇做區別，而鄉土劇、或是更低層的「類戲劇」則甚至不在討論的範圍內。「鬼」必須從特定的被汙名化的文類，轉置到高層文化（high culture）的劇種，才能獲得認可。而鬼作為一個文化符號，其意義也在這樣的轉換中改變了立場，由訴求真相及正義，轉變為以愛為訴求的正向價值。

參考書目

一、專書

- 九色夫，《魂囚西門》（暖暖書屋：2019）
- 王唯，《透視台灣電視史》（臺北：藝術實驗中心，2006）
- 台灣電視股份有限公司，《台視二十年》（台北：台灣電視股份有限公司，1982）
- 好風光創意執行、原動力文化，《一場溫柔的革命——植劇場全紀錄》，（台北：原動力文化事業有限公司，2018）
- 何渝婷，《就想演戲：24位植劇場新秀的第一幕好戲》，（台北：先知資訊，2018.02）
- 周蕾，《溫情主義寓言·當代華語電影》，（台北：麥田，2019）
- 林芳玫，《解讀瓊瑤愛情王國》（台北：時報文化，1994）
- 林美容，《台灣鬼仔古》（台北：月熊，2017）
- 林美容、李家愷，《魔神仔的人類學想像》（台北：五南，2014）
- 林富士，《孤魂與鬼雄的世界：北臺灣的厲鬼信仰》（臺北縣板橋市：北縣文化出版，1995）
- 姜龍昭，《電視縱橫談》（台北：民生報社，1979）
- 茉莉·安德魯斯，《形塑歷史：政治變遷如何被敘述》（台北：聯經，2015）
- 陳秀華，《臺灣女鬼：民俗學裡的女鬼意象》（台北：東販，2018）
- 彭芸，《匯流時代的電視產業及觀眾》（五南圖書，2004）
- 鄭志明，《民間信仰與儀式》（臺北：文津，2010.07）
- 鄭志明，《臺灣傳統信仰的鬼神崇拜》（台北：大元書局，2005）
- Ahmed, Sarah. 2010. "Happy Objects", *The Affective Theory Reader*, edited by Melissa Gregg, Gregory J. Seigworth, Duke University Press. Pp. 29-51.
- Ahmed, Sarah. 2004. *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh University Press.
- Chun, A. 2000 'Democracy as hegemony, globalization as indigenization, or the "culture" in Taiwanese national politics', Wei-Chin Lee (ed.) *Taiwan in Perspective*, Leiden: Brill Publications.
- Deidre Pribram, E. (2011). *Emotions, Genre, Justice in Film and Television*, Routledge.
- Gordon, Avery. 2008. *Ghostly Matters*, University of Minnesota Press.
- Iwabuchi, Koichi. 2015. *Resilient Borders and Cultural Diversity: Internationalism, Brand Nationalism and Multiculturalism in Japan*. Lanham, MD: Lexington Books.
- Jameson, Frederic. 1981. *The Political Uncconscious: Narrative As A Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press.
- Mirrlees, Tanner, 2013. *Global Entertainment Media: Between Cultural Imperialism and Cultural Globalization*. (New York and London: Routledge).
- Yang, Fang-Chih Irene. 2015. Taiyu serial dramas in Taiwan: A history of problem-making. *Television Histories in Asia: Issues and Contexts*. Taylor and Francis Inc. pp.164-181

二、期刊論文

- 羊憶蓉，〈從社會秩序到社會正義〉，《法治、人權與公民社會：殷海光基金會自由、平等、社會正義學術研討會論文集 2》（台北：桂冠，2002），頁 95-122。
- 余國藩，（范國生譯）〈「安息罷，安息罷，受擾的靈！」——中國傳統小說裏的鬼〉，《中外文學》第 17 卷第 4 期（1988/09/01），頁 4-36。
- 林麗雲，〈威權主義下台灣電視資本的形成〉，《中華傳播學刊》第九期（2006/06/01），頁 71-112。
- 林麗雲，〈威權主義國家與電視：台灣與南韓之比較〉，《新聞學研究》第八十五期（2005 年 10 月），頁 1-29。
- 哈諾，〈加強節目淨化 三台雷厲風行〉，《電視綜合週刊》第二十三期（1970/09/20），頁 19-21。
- 柯裕棻，〈電視的政治與論述：一九六〇年代台灣的電視設置過程〉，《台灣社會研究季刊》第六十九期（2008 年 3 月），頁 107-138。
- 范銘如，〈另眼相看——台灣當代小說的鬼／地方〉，《台灣文學研究學報》第二期（2006/04），頁 115-130。
- 章玉萍，〈刻奇還是坎普？——反思「小清新」現象〉，《文化研究雙月報》138 期（2013/05），頁 32。
- 陳一香，〈多頻道環境下的電視節目多樣性分析：以台灣無線電視台語有線電視綜合頻道為例之比較分析〉，《廣播與電視》第十八期（2002/01）頁 27-58。
- 劉亮雅，〈鬼魅書寫：台灣女同性戀小說中的創傷與怪胎展演〉，《中外文學》33 卷 1 期（2004/06/01），頁 165-183。
- 賴以瑄，〈蔡岳勳後儒家影視劇的東亞國際化與市場競爭〉，《新聞學研究》第一三五期（2018 年 4 月），頁 49-92。
- Davis, Colin. 2005. Hauntology, Spectres and Phantoms, *French Studies*, Volume 59, Issue 3, pp. 373-379.
- Federman, Sarah. 2016. Narrative Approaches to Understanding and Responding to Conflict. *International Journal of Conflict Engagement and Resolutio*., vol2, No.2, pp.154-171.
- Iwabuchi, Koichi. 2010. Globalization, East Asian Media Cultures and Their Publics, *Asian Journal of Communication*, 20:2, p. 197-212.
- Martinez, A. and Rubenstein, R. (2016). The Truth of Fiction: Literature as a Source of Insight into Social Conflict and Its Resolution. *International Journal of Conflict Engagement and Resolutio*., vol2, No.2, pp.208-224.
- Neale, Steve. 1990. Question of Genre, *Screen*, Vol. 31, Issue 1, p. 45-66.
- Yang, Fang-Chih Irene. 2012. From Korean Wave to Korean Living: Meteor Garden and the Politics of Love Fantasies in Taiwan, *KOREA OBSERVER*, Vol. 43, No. 3, p. 419-445.
- Yang, Fang-Chih Irene. 2013. Remediating Japanese Dramas: Exploring the Politics of Gender, Class, and Ethnicity in Loser-Dog Queen in Taiwan, *The Journal of Popular Culture*, Vol. 46, No. 5, p. 1070-1091.
- Yang, Fang-Chih Irene. 2018. The Politics and Aesthetics of Chinese Drama (Huajyu) in Taiwan, *Boundary 2*, Vol. 45, No.3 , p.149-172

三、報章雜誌

- 中國時報，〈「靈異事件」下周一上演〉，《中國時報》（1996/06/29）
- 中國時報，〈立委批評電視節目內容 教長歸咎法令不夠健全〉，《中國時報》（1970/06/05）
- 王蓉，〈「台灣靈異事件」從善如流 陰陽眼不辦案了〉，《中國時報》（1996/09/08）
- 宇若霏，〈郭書瑤短髮又邋邋 嘆「人比鬼可怕」〉，《蘋果日報》（2017/01/09）
- 何秀玲，〈少女發功...版權賺進上億〉，《經濟日報》（2017/05/20）
- 吳啓綜，〈洪小鈴：靠近我的男人很衰〉，《民生報》（2005/09/02）
- 吳啓綜，〈鄭元暢林依晨該不該意外之吻〉，《民生報》（2005/09/30）
- 李安君，〈謝祖武一走「鐵頭」升級 汪建民躍上首席男主角〉，《中國時報》（1999/11/08）
- 李雅筑，〈布局亞洲 25 年，這次把宮廟故事當王牌 HBO 首部中文影集《通靈少女》由台灣操刀〉，《商業週刊》1527 期（2017/02/20），頁 58-59。
- 林美璿，〈「靈異事件」下周一上演〉，《中國時報》（1996/06/29）
- 林淑娟，〈《通靈少女》熱搜冠軍 紅龜粿暴紅郭書瑤冒生意經〉，《中國時報》（2017/04/05）
- 林淑娟，〈《魂囚西門》扮心理師撞鬼 老蕭欠人情債郭碧婷逼肉償〉，《中國時報》（2019/01/19）
- 林朝億，〈蔡英文興奮見「通靈少女」：很少從頭到尾看完影集〉，《Newstalk》（2017/09/23）
- 社論，〈「通靈少女」為文創產業指點迷津〉，《經濟日報》（2017/05/08）
- 邱莉玲，〈HBO、NETFLIX、KKTU 上門談合作 年輕編導帶頭衝 新台劇打國際盃〉，《工商時報》（2017/05/07）。
- 夏迪，〈瓊瑤式連續劇威震八點檔 電視圈苦思迎頭痛擊妙策〉，《聯合報》（1987/06/02）
- 徐紀琇，〈三台類戲劇報導節目愈黑愈紅〉，《中國時報》（1997/10/11）
- 徐紀琇，〈盛竹如復出 變色龍開紅盤〉，《中國時報》（1997/04/17）
- 張文輝（整理），〈溝通時間大家談〉，《聯合報》（1996/08/25）
- 張文輝，〈新片要到明年才能播出，十七日後，華視原時段重播，此舉迫於無奈，只因怕「灌籃高手」事件重演.....〉，《聯合報》（1996/07/03）
- 曹競元，〈整頓靈異節目 新聞局雷大雨小〉，《中國時報》（1996/09/08）
- 粘湘婉，〈通靈少女發燒 結局虐心 導演陳和榆：珍惜身邊的人〉，《自由時報》（2017/05/02）
- 粘嫦鈺，〈M 型電視時代？民視 5 節目停錄〉，《聯合報》（2007/12/14）
- 粘嫦鈺，〈台灣靈異事件收視長紅 謝祖武跟著水漲船高〉，《聯合報》（1996/07/03）
- 陳長華，〈競播香港製武俠劇 旅港藝人表示惋惜〉，《聯合報》（1982/04/18）
- 陳亭均，〈《通靈少女》導演陳和榆在玄幻靈異中捕捉人性 首部台灣囡仔拍的 HBO 影集 講台語又有鬼〉，《今周刊》，1060 期（2017/04/17），頁 50-53。

- 彭子珊，〈讓世界看見不同的台灣《通靈少女》如何推台劇「南進」？〉，《天下雜誌》，2017/04/26，頁114-116
- 程晏鈴，〈誰綁架了你的眼球？〉，《天下雜誌》，547期（2015/06/19）
- 賀靜賢，〈台灣靈異事件 雖收尤榮〉，《中國時報》（2003/01/22）
- 楊起鳳，〈大陸劇全面回溫 無線 8 點檔淪陷〉，《聯合報》（2012/10/21）
- 楊起鳳，〈缺乏補助 台灣劇自求多福〉，《聯合報》（2009/05/02）
- 楊起鳳、杜沛學、陳慧貞，〈談文創 沒奧援 台灣星星亮不了〉，《聯合報》（2014/02/28）
- 葉宜欣，〈偶像劇搞鬼？好瞎！〉，《聯合報》（2005/06/28）
- 廖成芳，〈中華電信 Mod 攜手公視推 4K 影集魂囚西門 16 日全球同步首播〉，《台灣新生報》（2019/02/14）
- 廖佩玲，〈《魂囚西門》登上 Netflix 創台劇交易版權新高紀錄〉，《鏡周刊》（2019/02/12）
- 劉子鳳，〈另類戲劇挑戰主流失利 「台灣作家」系列收視獎項皆紅〉，《聯合報》（1999/03/07）
- 劉子鳳，〈台視全部落榜 民視名利兼得：另類戲劇挑戰主流失利 「台灣作家系列」收視獎項皆紅〉，《中國時報》（1999/03/07）
- 劉子鳳，〈為台灣的前景著想 製作人說重話〉，《聯合報》（2000/02/24）
- 劉子鳳，〈製新裝搶觀眾：「金枝玉葉」第二代男的帥、女的嬌〉，《聯合報》（2001/08/17）
- 劉宜，〈鬼魅出關 好膽看過來〉，《中國時報》（2005/08/05）。
- 劉煥彥，〈HBO《通靈少女》打趴外片 台灣原創叱吒亞洲〉，《蘋果日報》（2017/04/25）
- 劉煥彥，〈HBO 來台拍戲 2 大幕後推手是它們〉，《蘋果日報》（2017/05/01）。
- 潘怡豪，〈人心即鬼神，《魂囚西門》你看見了什麼？〉，《Vogue》（2019/03/08）。
- 鄭人豪，〈偶像劇：台灣戲劇黃金十年〉，《新活水》（中華文化總會，2017年11月）頁28-29。
- 蕭方綺，〈金鐘頒獎典禮 植劇場溫柔革命 成功開啟台灣類型劇〉，《自由時報》（2017/10/01）
- 蕭方綺，〈證實植劇場 2 籌備中 王小棣憾《積木之家》成遺珠〉，《自由時報》（2017/08/24）
- 謝秉芸（編輯），〈台劇出頭天！植劇場 8 部劇集重磅登 Netflix，高品質影視革命撼動全球〉，《科技報橘》（2017/07/31）
- 譚巧雲，〈如戲〉，《聯合報》（2003/01/15）

四、學位論文

- 吳亦均（2018）：青燈下的女鬼：姚鳳磐恐怖電影主題分析。國立政治大學傳播學院傳播碩論論文。
- 陳怡蓁（2019）：紅衣小女孩系列電影行銷研究——論台灣恐怖片之文化元素。國立臺北藝術大學電影創作學系碩士論文。
- 黃馨平（2013）：從韓國恐怖電影看女／鬼的文化意涵。國立台南藝術大學動畫藝術與影像美學研究所碩士論文。

五、電子媒體

- Maple，〈《通靈少女》第一集：中學為體、西學為用，確立台劇新風貌與新典範〉，《娛樂重擊》（2017/04/02）
- Maple，〈Netflix《魂囚西門》總評：製作水平穩定的混血之作〉，《娛樂重擊》（2019/03/16）
- Maple，〈專訪／《魂囚西門》監製於蓓華 X 導演謝庭菡：用國際規格與團隊，建立產業和觀眾的信心！〉，《娛樂重擊》（2019/01/30）。
- Maple，〈專訪／HBO Asia 節目部副總陳威聖：《通靈少女》是我們走入亞洲的關鍵一步！〉，《娛樂重擊》（2017/04/07）
- Maple，〈專訪／植劇場《積木之家》導演廖士涵：恐怖類型戲劇不只是嚇人而已，人心才最恐怖！〉，《娛樂重擊》
- 〈小大銅鈴眼！類戲劇興衰史！〉，《小明星大跟班》，中天綜合台，台灣，（2018/02/26）（引用自 Youtube，
<https://www.youtube.com/watch?v=xPHcSe0FsSM>）
- 〈最容易發生命案的演員來了！各種奇特死法都難不倒他們！〉，《麻辣天后傳》，中天綜合台，台灣，（2018/03/07）（引用自 Youtube，
https://www.youtube.com/watch?v=cIP_Ukod5ro&t=2s）
- 內政部臉書 <https://www.facebook.com/moi.gov.tw/posts/1634220183273045/>
（2017/05/05）
- 立場新聞，〈【專訪台灣製作人】當港劇轉攻大陸 台劇如何憑「小國策略」打入國際？〉，《立場新聞》（2017/10/06）
- 卓庭伍，〈天上的轉型正義：看不見的台灣〉，《放映週報》（2018/05/21）
- 孫志熙，〈陳和榆談《通靈少女》：在地獨有的「公廟」加普世的「少女」〉，《Bios Monthly》（2017/11/10）
- 徐嘉凱，〈台劇如何起死回生：談M型娛樂〉《Selfpick》（2017/04/14）
- 馬欣，〈先天不足與後天失調 台灣演員出走潮〉，《娛樂重擊》（2016/04/27）
- 陳羿谷，〈鄧如雯事件〉，《台灣大百科全書》（國家文化資料庫
<http://nrch.culture.tw>）

渴膩怒，〈當夢幻無法隨現實長大：台灣偶像劇的矛盾困境〉，《大數據》
(2016/04/29)

楊鎔民，〈黨政軍條款的爭議事件始末〉，《卓越新聞電子報》(2016/03/18)

蔡英文臉書 <https://www.facebook.com/tsaiingwen/posts/10154135630506065:0>
(2017/04/01)

蔡英文臉書，<https://www.facebook.com/tsaiingwen/posts/10154631953551065/>
(2017/09/30)

繆子琳，〈越鄉土、越國際——日本與台灣的「真文創」，連結地方的人與人〉，《換日線》(2017/05/18)

六、政策文件

文化部，〈2009年影視產業趨勢研究調查報告——電視、電影及流行音樂〉

文化部，〈2011年影視產業趨勢研究調查報告——電視及電影產業〉