

國立臺灣大學新聞研究所

碩士論文

The Graduate Institute of Journalism

National Taiwan University

Master Thesis



瓊瑤諧擬化——以胥渡吧為例  
The parody of Qiong Yao:  
A case study of “Hsu Du Ba”

楊念穎

Nien-Ying Yang

指導教授：蔡如音 博士

Advisor: Ru-Yin Tsai, Ph.D.

中華民國 一零五年 六月

June 2016

國立臺灣大學碩士學位論文  
口試委員會審定書



瓊瑤諧擬化—以胥渡吧為例

The parody of Qiong Yao — A case study of “Hsu Du Ba”

本論文係楊念穎君（學號 R99342014）在國立臺灣大學新聞研究所所完成之碩士學位論文，於民國 106 年 6 月 24 日承下列考試委員審查通過及口試及格，特此證明

口試委員：

蔡如音

(指導教授簽名)

胡綺玲

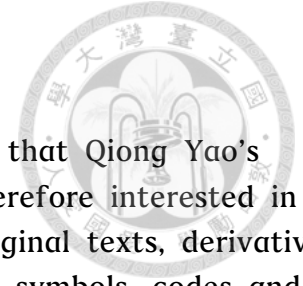
林麗亭

# 摘要



筆者從媒體報導與身邊的網路使用者觀察到，瓊瑤主打的唯美浪漫愛情敘事，正逐漸被眾人以一種諧擬的姿態所顛覆。本研究為有效觀察瓊瑤與其作品、二次創作者、網友三方的話語權之爭，欲以諧擬瓊瑤的二次文本——胥渡吧為研究對象，藉由解構原文本中的象徵符號與意識形態，試圖呈現當代社會對「瓊瑤式愛情」的審美趣味。研究發現，諧擬作為胥渡吧與主流相抗衡的一種策略，可分為四大類加以分析，分別是：顛覆正邪，解構正統，延異自我，狂歡奪權。

# 英文摘要



Observing news reports and internet users around me, I found that Qiong Yao's romantic narrative has been transformed by parodies. I am therefore interested in understanding the trilateral relationship among Qiong Yao's original texts, derivative works and internet users. This study not only deconstructs the symbols, codes and ideologies embedded in Qiong Yao's original texts but also demonstrates the modern society's aesthetic of "Qiong Yao's love" by examining Xu Du Ba. To Xu Du Ba users, parody is adopted as a strategy to fight against mainstream ideologies. It is contested that parody as a strategy can be further categorized as: "subverting good and bad", "deconstructing orthodoxy", "differentiating selves", and "carnival take-over".

# 目錄



一.	研究動機.....	1
二.	文獻探討.....	9
	一. 瓊瑤王國的興起.....	17
	二. 諧擬.....	18
	三. 諧擬與它的夥伴們.....	22
	四. 諧擬，網路，後現代.....	26
	五. 中國網路諧擬現象.....	38
三.	研究問題與個案選取.....	41
	一. 研究問題與方法.....	41
	二. 個案介紹.....	44
四.	文本分析.....	49
	一. 正邪顛覆——可愛又迷人的反派角色.....	51
	二. 解構正統——王子與公主的配對.....	58
	三. 延異自我——《還珠格格》也穿越？.....	68
	四. 狂歡奪權——時事眼，諧擬不能沒有你～.....	76
五.	結論與研究限制.....	81
六.	參考書目.....	83



「當我母親帶我去看《白雪公主》時，每一個人都愛上了白雪公主；我竟對那位邪惡的王后一見鍾情。」——Woody Allen，電影Annie Hall臺詞。

說到瓊瑤，「愛情文藝教母」、「言情女王」是外界加諸於其的封號，再進一步細問，以浪漫愛為故事主軸、古典詩詞比例高、男女主角說話方式帶有強烈情緒是多數人對瓊瑤作品的印象。

今年已屆80歲的瓊瑤，始終創作不輟，自1963年發表處女作《窗外》以來，至今作品包括64部小說、55部電影、35部電視劇，最新一部電視劇作品《花非花霧非霧》於2013年8月、10月分別在中國與臺灣播出，從播出前到播畢皆受到不少關注（洪秀瑛，2014；陳慧貞，2013；楊起鳳，2012）。同年11月，《花》劇番外篇微電影《笑女孩與傻男孩》在網路上播出，在中國的點閱率以每天近百萬的次數上升（杜沛學，2014）。當外界紛紛猜測此舉是否意味《花》劇將有續集時，瓊瑤透過微博證實，接下來會以一年一部新劇的速度和觀眾見面。<sup>1</sup> 由此可知，迄今長達50多年的「瓊瑤現象」仍持續進行著。

不過，「我想未來我不會再像以前那樣辛苦的親自編劇和監製了……在比我優秀年輕的編劇手中，我的戲劇會進入另一種層次，例如更接近你們的地氣，不會有『瓊瑤式語言』等……」<sup>2</sup>從上述瓊瑤的自述可得知，儘管新戲在中國的收視率長紅，她仍從觀眾/網友的回應與媒體評論接收到一訊息：自己喜愛且引以為傲的「瓊瑤式愛情」已不合時宜。

事實上，這個訊息已發送滿長一段時日，訊息模式由純文字擴增為圖像、影片，管道也由報紙雜誌擴增至電子媒體與網路，而瓊瑤在此之前的一貫回應，便是持續推出一部部風格依舊的新作，並且當作品被「誤解」時，會親上火線捍衛其信念。以2011年的電視劇《新還珠格格》為例，<sup>3</sup>在華視播出後，「浪漫過頭」、「臺詞肉麻」等批評聲浪源源不絕，其中女主角紫薇與男主角爾康一

<sup>1</sup> 《花非花霧非霧》官方微博（2014年1月6日）（<http://e.weibo.com/u/2780215982>）。

<sup>2</sup> 同註1。

<sup>3</sup> 《新還珠格格》乃是翻拍自1997至2003年播出的《還珠格格》三部曲，後者播出時在臺灣創下連續重播一年的紀錄，平均收視率達12.10%，是瓊瑤電視劇史無前例的高峰，被視為瓊瑤電視劇經典之作。是以《新還珠》挾「翻拍經典」之姿，從籌備到拍攝期間，皆搏得不少媒體版面，聲勢可謂浩大。但在臺播出後，收視成績卻不盡理想。

同騎馬時，氣喘吁吁說著「你滿了，我就漫出來了」，被網友認為「太情色」，<sup>4</sup>並成為綜藝節目《全民最大黨》惡搞的經典橋段，<sup>5</sup>該節目片段被放上網路，<sup>6</sup>擁有近百萬的點閱率。



圖 1.1 原版與《全民最大黨》版的《新還珠》網路截圖

瓊瑤為此非常生氣，認為該節目「褻瀆」了她與作品，頻在網路上抱怨，<sup>7</sup>引起《全民最大黨》節目製作班底的不滿（朱方蟬，2011；李幼軍，2011；魏

<sup>4</sup> 臺詞節錄如下：

爾康：喜歡妳，太多太多……

紫薇：我也是……

爾康：妳說什麼？我沒聽清楚

紫薇：我也是、我也是、我也是……你有多少，我就有多少。不，不，我比你還要多

爾康：妳不可能比我多，因為我已經滿了

紫薇：你滿了，那我就漫出來了

<sup>5</sup> 政治模仿秀節目《全民最大黨》從2002年以《2100全民亂講》之名稱發跡，以模仿焦點人物談論每日時事、嘲諷臺灣政治亂象為主軸（王秋婷，2010）。

<sup>6</sup> 惡搞片段片長約五分鐘，除了以誇張的語調、表情與肢體動作諧擬原版臺詞、劇情，同時加入社會時事議題，節錄一小段如下：

爾康：紫薇，吳敦義保證，他不會辜負大家的期望！

紫薇：可是距離他上次這樣說已經過了好幾天

爾康：我們要相信他，因為他流的眼淚太多太多

紫薇：我相信

爾康：妳說什麼？我沒聽清楚

紫薇：我相信、我相信、我相信，因為只有專業的演員在鏡頭一拍過來的時候，才能快快流下眼淚，所以我建議吳敦義，他可以去演連續劇了。不，不，他可以進軍好萊塢了，我對他有信心！

爾康：不可能，妳對他的信心不可能有我多，因為我已經加入國民黨了！

<sup>7</sup> 「太無聊了，太噁心了，怎麼會把腦筋轉到這上面去？我的任何話、任何臺詞沒有帶一點點不雅的文字，他們這樣做，真的是十分的十分的無聊。拿別人的東西這樣來做節目消遣，我們何必辛苦拍戲。」（瓊瑤微博，2011年8月16日）。

存芳，2007)。<sup>8</sup>然而，「Kuso版新還珠」較原版劇情更能引起廣大討論是不爭事實，除了主流媒體爭相報導（林依伶，2011；陳慧貞，2011；熊鴻彬，2011），也帶起一波「惡搞」瓊瑤劇的風潮，有圖片也有影音。例如以惡搞影片聞名的中國視頻網「昏渡吧」，挪用《新還珠》劇中片段，修改臺詞後，再由與原演員聲音極為相似的網友自行配音，製作一系列《新還珠格格傷不起》、《舊還珠主演集體吐槽》的影片，接合後的二次文本內容荒誕搞笑，大大顛覆原文本的浪漫愛情節。

再如美國名脫口秀主持人Conan O'Brien與喜劇演員Andy Richter受瓊瑤劇製作人何琇瓊之邀，聯手為《還珠格格》配音，但兩人不改幽默本色，惡搞臺詞之外，更讓兩位男主角大搞同志情，Conan並將配音片段在其主持的脫口秀中播出。<sup>9</sup>由此顯見，瓊瑤主打的唯美浪漫愛情敘事，正逐漸被媒體與網路使用者以一種諧擬的姿態所顛覆。

許多學者指出，當我們能從欣賞一段模仿中獲得愉悅時，表示我們對原創有絕對的熟悉度，而這也是一個「諧擬」作品成功的要件（Hutcheon,1985；Nishant,2009；Rose,1993；程紹淳，2010）。<sup>10</sup>從過往《還珠格格》的收視率，以及網友們觀看「Kuso版新還珠」的反應來看，該原創文本無疑為大眾所熟知。<sup>11</sup> Nishant接著說，但由於網路普及，現在多數情況是先看到模仿的、衍生的文本，才會回過頭去翻找原創，甚至不去找了，讓諧擬的二次文本覆蓋原創，成為腦中的記憶。

---

<sup>8</sup> 《全民最大黨》固定班底鄧智源回應瓊瑤：「不管什麼作品，都要有接受開玩笑的雅量，『漫出來』也是她劇裡的詞啊！」「如果妳覺得噁心，那是妳的思想噁心！」（江祥綾、趙大智，2011）

<sup>9</sup> 《柯南·奧布萊恩深夜脫口秀》（The Tonight Show with Conan O'Brien Season）自2009年播映至今，節目連結：<https://www.youtube.com/watch?v=yOXraakd-b8>

<sup>10</sup> Parody，有譯作「諧擬」、「戲擬」、「戲仿」等多種說法。根據教育部線上辭典（<http://dict.revised.moe.edu.tw/>），「諧」有「滑稽、戲謔」之意；「戲」有「嬉遊、開玩笑、嘲弄」之意；「擬」有「模擬、仿效」之意；「仿」則為「效法、似」。研究者認為「諧擬」一譯最為貼近Parody原意，即欲引人發笑的戲謔擬作，故本研究將Parody譯為「諧擬」。

<sup>11</sup> 此處「原創文本」指《還珠格格》，儘管《新還珠》的人物設定與舊作有所不同，但劇情走向仍大同小異，並不影響只看過舊作的觀眾的參與度。



由於惡搞文化進入臺灣網路場域的時間點，<sup>12</sup>正逢瓊瑤電視劇紅遍大街小巷的時期，因此諧擬瓊瑤的文本多以瓊瑤劇為對象，而非瓊瑤早期的小說與電影。研究者從身邊社群與自身的網路使用經驗出發，觀察到當人們使用「瓊瑤」一詞，或談論起瓊瑤的初級、次級文本時，<sup>13</sup>所指涉的共有三種情境。一、描述天真、不食人間煙火的個人特質，二、特指某人對一段親密關係的認知與想像，如「某某談起感情來好少女、好瓊瑤」。三、某人或某文本情緒化、戲劇化的表達模式，如「這齣劇十足瓊瑤化了」、「你有沒有聽懂我在說什麼阿！！（馬景濤式搖肩）」。<sup>14</sup>中國網友更以「瓊瑤體」形容某種風格的言談舉止或文本內容。<sup>15</sup>而這些敘述往往帶有揶揄、調侃、嘲弄的口吻，與前述《全民最大黨》諧擬的態度相似。

由此可知，瓊瑤自成一格的敘事，已成為某類諧擬文化的代表，這是否意味著：身為通俗文學代表的瓊瑤文本，其公式化的敘事語言將能透過數位科技的延展，在諧擬語境的翻轉下，發展出一套新的文化表述形式？又，這套依附原文本，卻從中破壞、重生的表述形式，其顛覆的姿態對瓊瑤作品本身，以及對大眾的意義為何？

---

<sup>12</sup> 石武耕 (2006) 指出，Kuso文化約從2000年起進入臺灣，從網路空間滲透至日常場域，成為臺灣媒體與年輕族群的流行用語。然由於眾人對Kuso本質的認知莫衷一是，「你的Kuso並不是我的Kuso」成為言說情境中常見情形，石武耕遂歸納出兩種特質：「有貶意的、對荒謬文本的揶揄」與「無貶意的、對共同經驗的引用」，Kuso文本應至少符合其中一種。此處Kuso雖是沿用報導用語，但從網友回應與整體社會氛圍來看，研究者認為可被歸於第一種類型。

<sup>13</sup> Fiske(2001)將電視文本分成三類：「初級文本」即電視內容，以連續劇為例，則包括演員臺詞、動作、演技、片頭/尾曲等等，「與初級文本直接相關的次級文本」即媒體宣傳，「持續存在於日常生活中的第三級文本」指閱聽眾的詮釋與解讀。

<sup>14</sup> 馬景濤為臺灣演員，是瓊瑤劇御用男主角之一，擅以誇張演技製造戲劇張力，有「咆哮馬」、「咆哮教主」之稱。

<sup>15</sup> 瓊瑤體，又名奶奶體，源於言情小說家瓊瑤的文章及瓊瑤劇的對白，通常給觀眾肉麻至極、不能忍受之感（中文百科在線：<http://www.zwbk.org/MyLemmaShow.aspx?zh=zh-tw&lid=149003>）。以2001年上映的《情深深雨濛濛》為例，節錄一段男女主角對白如下：

男：對，妳無情妳殘酷妳無理取鬧！

女：那你就無情！？不殘酷！？不無理取鬧！？

男：我哪裡無情！？哪裡殘酷！？哪裡無理取鬧！？

女：你哪裡不無情！？哪裡不殘酷！？哪裡不無理取鬧！？

男：我就算再怎麼無情再怎麼殘酷再怎麼無理取鬧，也不會比妳更無情更殘酷更無理取鬧！

女：我會比你無情！？比你殘酷！？比你無理取鬧！？你才是我見過最無情最殘酷最無理取鬧的人！

男：哼，我絕對沒妳無情沒妳殘酷沒妳無理取鬧！

女：好，既然你說我無情我殘酷我無理取鬧，我就無情給你看，殘酷給你看，無理取鬧給你看！

所謂「諧擬」(Parody)，是一種語言對語言的模擬，以調侃、開玩笑、戲謔等不甚嚴肅的成分，將文本趣味化，創造滑稽的違和感(劉康，1995；



圖1.2 網友惡搞漫畫版

Rose,1993；Sturken & Cartwright,2001)。而Kuso則由次文化發跡，<sup>16</sup>意思是「做任何事是為了好玩，純粹為了實踐幽默。」Kuso本身以及隨之而來的文化，皆被視為「體制之外」的象徵。Kuso顛覆既有價值觀，不僅僅是「把看不見的常規變成垃圾」，同時也「把垃圾變得有可看性」(王柏鈞，2010；羅紆筠、林佳儀，2005)。從現今的語言使用習慣來看，Parody與Kuso兩類文本的指涉對象往往有所重疊，

概念上也看似可互相替換。在《Kuso：對象徵秩序的裝瘋賣傻》一文中，諧擬被視為以幽默為體、產製Kuso文本的挪用手段，石武耕(2006，頁16)指出「多數Kuso文本具有引用並更動原始文本、並引發喜感近似諧擬文本的特徵。」

但「大同」中仍有「小異」，Nishant(2009)便以「原文本」與「二次文本」間的互動，區分出Kuso與Parody的不同。他指出由於Kuso文本指涉的範圍過廣，無暇一一回頭檢視與原文本的連結密度，原文本也無力詮釋二次文本。相較之下，Parody強調的是新舊文本的協力與對話，它的目的並不在於取代原文本，而是能為其添加「靈光」(aura)。

由於研究者關注的是，二次文本在扭轉原作(瓊瑤文本)的意義後，兩者雜揉、交鋒後呈現的意義落差，是以原作使用的符碼、敘事，乃至於作者的思想、風格，皆需納入文獻脈絡下，成為研究的一部分，與Parody新舊文本並陳的特質相互呼應。故本研究將從「諧擬」概念出發，探討諧擬一詞的語意演變，以及其與原文本、讀者之間的互動模式，進而針對以瓊瑤作品為本的諧擬文本加

<sup>16</sup> Kuso大約可分作幾種詞性用法：首先為名詞，意指「糞便、排泄物」；作為感嘆詞則有「可惡」之意，通常用於罵人；形容詞即為「可惡的」(王柏鈞，2010)。Kuso一詞源自日本一款遊戲「死亡火槍」，該遊戲中的主角越前康介遭受敵人攻擊時，會發出くそ(KUSO)的慘叫聲。1996年時，臺灣有一群遊戲玩家，因為一本日本雜誌 Saturn Magazine(現名ドリマガ)最爛遊戲專欄的持續介紹，開始對「死亡火槍」感興趣，進而將くそ掛在嘴邊成為口頭禪(石武耕，2006)。

以分析。

Linda Hutcheon(1985)將諧擬定義為「一種以諷刺的倒置 (ironic inversion) 為特徵的模仿，而這樣的模仿不一定會損及原來的作品。」諧擬話語的對象往往是某作者 (文本) 的風格或其觀看思考的方式，或諧擬表面的詞彙形態；或加以重組拼貼原文本，將之諧擬成另一種話語。對Bakhtin (1929)而言，諧擬是一種後設性文類：

既如普通話語一般指向話語的指涉對象，又指向另一話語、另一個人的語言。如果我們沒有意識到這樣的雙層背景，以理解一般話語的方式理解諧擬，我們就無法抓住它的本質，諧擬僅被視為一部拙劣的藝術品 (頁185)。

在一個特定的文本運作空間中，有些話語是從別的本中借用過來的，而這些話語將會另外再滋生其他的文本。Hutcheon(1985)也指出，諧擬文本被辨識與詮釋的首要條件，便是生產者與接受者之間，必須共享某些符碼。不同於單純的模仿，諧擬文本往往是有意識地挪用其他脈絡的典故，並攀附於原文本之上，與之共謀 (complicity) 卻又保持批判 (critique) 的距離。

由於諧擬天生就具有後設的特性，作為一種文學策略，時常與諷刺、嘲笑、荒謬的概念相連結 (林德姮, 2004)。圖畫書研究者David Lewis(2001)在《閱讀當代圖畫書》(暫譯, Reading Contemporary Picture books: Picturing text)一書中，指出古典童話 (fairy-tale)、民間故事 (folk-tale) 與知識書 (information book) 等三大類別的兒童文學文本最易被當作諧擬的對象，因為它們傾向順從僵化的傳統成規，並將隱含於文化中眾所周知的意識形態和價值觀廣為流傳。以西方經典童話《小紅帽》為例，主角小紅帽表現出的無助、柔順、乖巧、聽話等被動的女性典型形象，是18、19世紀中產階級賦予女性的道德枷鎖，文本不斷被傳頌、閱讀的同時，男性在社會上的優勢主導地位，以及父權社會長期以來對女性的期待與眼光被雙雙鞏固。直到20世紀，由於公民運動日益蓬勃，馬克思主義、新女性主義與後殖民主義先後接續發展，對傳統正典提出質疑，<sup>17</sup>《小紅帽》的保守思維逐一被拿出來檢視、嘲弄，成為首

---

<sup>17</sup>「正典」(canon)一詞原為「被教會認定為正宗典範的宗教經文 (scriptures)，而非那些出處可疑、未經正式承認的外典 (apocrypha) (頁46)」，如今泛指文學經典名著 (great books)，恆常被選入文選集的作品，以及學校指定必讀的文學著作 (張錯, 2005)。


當其衝被諧擬的對象（黃百合，2004）。<sup>18</sup>畢竟所謂的經典，即是權力結構的象徵與集結，流傳最廣，影響層面最大，是以眾多諧擬文本「拿經典開刀」，在於奪回文本詮釋的話語權，是諧擬者與讀者主體性的再三展現。一如再創作的小紅帽，不再被當作一個單純無知的小女孩，而是懂得質疑父權秩序、反思性別刻板印象的獨立個體(Lewis,2001)。

承接上述觀點，結構主義者Gerard Genette也認同諧擬的取材總是來自持續複製主流意識形態的經典文本或教科書（邵煒，2002），那麼，在華文通俗小說界中如同被蓋上「註冊商標」的瓊瑤作品（程紹淳，2010），成為諧擬文本的常客似乎也無可厚非。林芳玫（2006）於《解讀瓊瑤愛情王國》一書中指出，瓊瑤的作品包含三種敘事類型：第一種為「通俗劇式的誇張想像」，以《還珠格格》一劇為例，女主角夏紫薇溫柔嫻靜，但總會因為誤會或意外受重傷，時常瀕臨死亡。每當她陷入危險時，男主角福爾康便會陷入瘋狂、失去理智，嚷著「沒有紫薇他也活不成」等話語，以誇張、善感的態度面對生老病死等基本問題。

第二種為「浪漫愛的幻想」，劇中男主角總是對女主角一見傾心並扮演主動追求的角色，當女性受傷或被欺負時，男性的強烈保護欲被激起，進而誓死捍衛心愛的人，展現拋家棄子也在所不惜的氣魄，以示感情永不渝。第三種則為「感性家庭主義」，乾隆皇帝在《還珠》中是一位威嚴卻慈愛萬分的父親，儘管兒女犯下大錯，他氣得要將兩位女主角小燕子和紫薇斬首，主角們因此展開逃難生涯。但最後，他仍親自下南陽，以父親的身分「請求」孩子回「家」，顯見在瓊瑤筆下，家庭和親情總會是男女主角的最後依歸。

程紹淳（2010）因此將瓊瑤視為「類型作者」，因愛情始終是瓊瑤文本中的優先論述，不論她如何改寫自己作品，其創作主軸永遠不脫離去疆域、去政治化的愛情，依舊會呈現出一齣浪漫的「言情通俗劇」。由於瓊瑤文本的自傳成分濃厚，在閱讀時易拉近讀者與作者間的距離，特別是女性讀者，往往會帶入自身生活經驗，營造出一份「女性團結意識」（female solidarity）（楊照，1998）。正如林芳玫（2006）所言：「瓊瑤的貢獻在於她創造專屬於女性 / 私人觀點的愛情觀。」

<sup>18</sup>以《小紅帽》為本的后設書寫約可分為幾面向呈現：一、成人取向，如Barbara G. Walker的〈小白帽〉，故事中三代女子在森林中自力更生、與自然和平共處，反觀男獵人迫害動物自由，惡霸行徑令人不齒。二、添加新元素，如直升機、其他故事中的童話人物，發展出嶄新情節。三、匯集眾改寫版本於一書，任由讀者自行排列、重組，如《11個小紅帽》（黃百合，2004）。除了《小紅帽》，其他如《白雪公主》、《灰姑娘》等童話代表也紛紛成為被諧擬的首選。



然而，從小說發跡的瓊瑤，一步步將影視版圖擴及海內外華人市場，成為某類大眾 / 通俗文學的代表，其代表的不只是讀者 / 觀眾單純的羅曼史想像，而是負載了當代政治、文化、經濟各層面的象徵意義。從文學社會學的角度來看，Escarpit指出一位作家的成名、一部作品的成功往往並非一蹴可幾，包括作家的出身、作品的生產與發行制度、市場結構、歷史脈絡、讀者組成等等皆必須納入研究的範圍 (Escarpit, 1958 / 顏美婷, 1988) ，才得以較全面地觀看作者、文本、讀者三者的互動過程。因此，研究者以為，在進一步分析諧擬瓊瑤的二次文本之前，必須先從社會資源擁有的多寡、社會權力分配等面向，看待瓊瑤王國自崛起、興盛、屹立至今的演變過程，其「經典」地位愈是確立，愈發映出諧擬文本存在的必要性：透過諧擬的逾越，人們得以對因襲的慣例與價值觀進行檢視與反思(Fiske, 1989, 1987; Jameson 1983)。

Escarpit在《文學社會學》一書開頭這麼說道 (Escarpit,1957 / 何金蘭譯, 1989) :「任何文學事實都需有作家、書籍和讀者, 或者說得更普通些, 要有創作者、作品和大眾。於是產生了一種交流圈, 透過一部極其複雜、兼具藝術、技術和商業特點的傳送器, 把身分明確 (甚至, 往往是享有盛名的) 的一些人和一個多少是匿名的 (但有限的) 集體結合在一起 (頁57-58)。」瓊瑤在大眾 / 通俗文學之所以佔有一席「經典」, 必須從兩個層面分別進行探討: 一為瓊瑤文本的分析, 並考量創作當下的時空背景, 以探討其作品如何獲得讀者 / 觀眾的共鳴與喜愛; 一為瓊瑤文本所處文化場域的生產組織結構分析。同時, 作為一篇諧擬現象的研究, 唯有先將原文本的產製脈絡加以梳理, 才得以與二次創作的諧擬文本相互對映、支撐。因此, 在第一節中, 研究者將逐步分析自六〇年代至今, 瓊瑤作品的中心思想, 以及其從文字跨足影像的「生產因素」, 試圖勾勒出一幅瓊瑤王國的資本積累過程全景圖。

接著, 在第二節與第三節中, 透過對「諧擬」一詞內涵義 (connotation) 的回溯與外延義 (denotation) 的整理歸納, 呈現諧擬自古至今的語意變化與運用手法。<sup>19</sup>諧擬看似與「諷刺」 (Satire)、「戲謔」 (burlesque) 等眾多不斷試探常態底線的「非正規」手法極為相像, 但細微中又有所差異, 種種定義與狀態雜揉交疊而成一股強大的解構勢力, 在網路世界裡衝鋒陷陣、擴大戰線, 以對抗所謂的「正統」與「主流」文化, 此即第四節所要探討的: 具備後現代特質的諧擬文本, 如何在語意多元的網路場域中恣意地馳騁、遨遊。最後, 由於研究文本來自中國網友的創作, 故第五節將爬梳中國網路惡搞文化的源起與發展。

---

<sup>19</sup> Margaret A. Rose在《諧擬: 古代、現代與後現代》一書中, 以古代 (ancient) (公元前4世紀~15世紀)、現代 (modern) (15世紀自20世紀初)、晚期現代 (late-modern) (1960~1970) 與後現代 (post-modern) (1970至今) 四期歷史別介紹諧擬在不同時期的不同定義。



## 六〇年代 小說類型的建立

步入六〇年代的臺灣，在出口導向的政策主導下，經濟逐步穩定成長，新興的中產階級崛起，人民生活水準普遍提高，安居而後安定，這股平靜的氛圍也是當時執政者所樂見的。相較於前十年的反共思潮，戰爭漸漸不再是大眾文學的敘事主導，作品中人物的個體性開始被突顯，其中，以愛情本質為寫作重心的瓊瑤小說蔚為某類代表，韓秀莉（2000）指出，瓊瑤小說中的父母一輩，代表著受到五四運動啟蒙的一代，燃起對愛情的追求與嚮往，無奈不停歇的戰亂將他（她）們的熱情消磨殆盡，在經歷八年對日抗戰與國共內戰之後，這些遺留下來的生命有憤懣有傷痛有畏怯，然而，長期的壓抑迫使他（她）們無力反思、抵抗體制的壓迫，年輕時懷抱種種自由的理想與熱情，被這股無法宣洩的情緒所封印，便繼續以同樣的威權思維、僵化的道德禮教制約下一代，繼續造就無數的生離死別、時代悲劇。於是，在瓊瑤的作品中，似乎總有無盡的阻礙等待男女主角攜手克服，包括長輩阻撓、主僕界限、貧富懸殊、年齡之差等等（伍實珠，2001）。<sup>20</sup>如同楊照（1996）所言：「瓊瑤的作品一言以蔽之，寫的是『愛情的天路歷程』（Pilgrimage of Love），即朝聖的過程（頁53）。」林芳玫（2006）則認為瓊瑤作品著重私人感情的特質，乃是將五四時期反封建的「浪漫愛」精神予以去政治化，其女性化愛情的言說主軸，<sup>21</sup>佐以浪漫夢幻的筆調，召喚出為數眾多的女性讀者，瓊瑤因此被視為羅曼史小說類型的開創者（古繼堂，1989；楊照，1998）。

1963年，瓊瑤在《皇冠》雜誌上首度發表具自傳性質的長篇小說《窗外》，<sup>22</sup>儘管師生戀內容在當時引起爭議，並招來「泛處女主義」、「唯靈論」等批評（李敖，1965），在文壇掀起傳統與現代、中國文化與西方文化之爭（張潤東，1965；蔣芸，1965）。但讀者反應熱烈，加上受到《皇冠》創辦

<sup>20</sup> 伍實珠（2001）將六、七〇年代的女性小說分為三類：繼承五四文學思潮的女性解放、通俗商業化的愛情文類、留學生文學。她認為瓊瑤無疑被歸為第二類。「瓊瑤筆下愛情故事的基本元素皆為灰姑娘式的戀愛故事（而灰姑娘則可以男女易位）（頁4）。」

<sup>21</sup> Anthony Giddens認為「浪漫愛」的本質為「女性化的愛情」，即追求靈魂的契合與親密關係。他指出，羅曼史是種希望文學，它使得女性受挫的自我認同得以被修復。（Anthony Giddens, 1992 / 周素鳳，2003）。

<sup>22</sup> 《窗外》發表時，尚未與「言情小說」畫上等號，有人以為瓊瑤探討的是家庭問題，有人則著重書中的教育層面。後來瓊瑤的知名度與小說創作量不斷攀升，才被定位為一位商業化的言情作者（林芳玫，2006）。

人平鑫濤的鼓勵，隔年，瓊瑤一年內共出版六本書，包括《煙雨濛濛》、《六個夢》、《幾度夕陽紅》等作。身兼《聯合報》副刊主編的平鑫濤則善用職權優勢，<sup>23</sup>將瓊瑤新作連載於副刊上，瓊瑤名氣逐漸水漲船高，累積出一批忠實讀者。<sup>24</sup>

除了報刊，廣播也是當時大眾汲取資訊的主要媒介。瓊瑤與電臺簽約後，將小說改編為廣播劇，分別用國、臺語在電臺播出數次，「廣播小說」成為許多家庭夜晚的休閒（廖秋芬，2008）。此外，由於瓊瑤極受平鑫濤賞識，《皇冠》甚至從義大利引進「紙上電影」，<sup>25</sup>以瓊瑤小說進行改編（楊照，1996）。在音、影的推波助瀾下，瓊瑤挾帶副刊的高人氣，維持平均一年一至三本的產量，躍身成為臺灣六〇年代最富盛名的作家之一。

### 七〇年代 三廳電影風行

除了小說，瓊瑤也對跨足電影躍躍欲試。自1965年起，由李行執導、改編自瓊瑤小說的電影皆在票房與口碑上皆獲得不錯成績，包括《婉君表妹》（1965）、《啞女情深》（1965）、《窗外》（1973）、《心有千千結》（1973）、《海鷗飛處》（1974）等等。1974年，瓊瑤與李行因版權糾紛而分道揚鑣，她於是決定停止出售小說版權，親自參與電影製片。

1976年，瓊瑤與平鑫濤、盛竹如共組「巨星」電影公司，由於電影場景多在「三廳」取景，瓊瑤電影又名「三廳電影」。「三廳」即客廳、舞廳與咖啡廳，三者擁有各自的符碼意涵：「客廳」同時展演和諧家庭與世代衝突；「舞廳」象徵流行，時常作為男女主角邂逅之地；「咖啡廳」則是增進男女主角親密感的催化劑（黃儀冠，2006）。此外，從電影劇本到電影主題詞曲皆由瓊瑤一手包辦，公式化的文本逐漸成形。林芳玫（2006）在《解讀瓊瑤愛情王國》一書中這樣說道：

瓊瑤公式的特殊意義即在於文本與集體性組織生產的結合。她集合了一群

<sup>23</sup> 儘管當時《窗外》討論熱烈，但瓊瑤知名度尚未大開，《聯合報》上層以「應爭取名家之稿」為由，拒絕刊載其小說，平鑫濤遂自己作主，將聯副空間留予瓊瑤。見《我的故事》一書。

<sup>24</sup> 據平鑫濤表示，當時報紙只有三張，扣掉新聞和廣告後，副刊佔的比例很重，一個作者能在副刊上連載一部長篇小說，幾乎可說是一舉成名的。見《瓊瑤大眾言情小說研究》一文。

<sup>25</sup> 「紙上電影」（Paper Film）即利用一連串的照片影像及簡短的文字旁白敘說一個故事。《皇冠》當時找來當紅的電視、電影明星為主角，讓「紙上電影」裡的照片看起來像一張張電影劇照（頁34）。



由導演、演員、攝影師、作曲家等人所組成的工作人員，把她的公式以聲光畫面表達出來，形成了七〇年代的一個重要的夢幻工廠，大量製造親情與愛情的夢幻（頁141）。

從七〇年代末至八〇年代初，「巨星」電影公司幾乎成為瓊瑤電影的代名詞。直至1983年，電影《昨夜之燈》票房失利，成為「巨星」落幕前的最後一場戲（行政院文化建設委員會，2010）。

在當時，擁有文學與媒體雙棲身分的作家屈指可數，加上時逢鄉土文學論戰，瓊瑤作家兼電影製作人的身分格外敏感。對於瓊瑤透過電影，將通俗文學商業化的模式，文壇人士的態度分為兩派：一派以消遣眼光看待，認為瓊瑤作品不值爭論，一旦開始評論，便形同認同她在文壇的地位（舒吳，1974；裴可權，1978）；一派則認為作家須負起社會責任，文學應具有「反映真實、批評人生」的功能，大力抨擊瓊瑤作品「猶如麻醉品，粉飾臺灣現實」（周伯乃，1974；陳克環，1974；曾心儀，1978；蕭毅虹，1976、1977）。後者並藉著與瓊瑤劃清界線之舉，貶抑大眾文學，標舉以「提升心靈、開闊視野」為目的的「文學」。

儘管瓊瑤的「作家」身分曖昧不明，林芳玫（2006）對此時期的創作仍予以肯定。她認為不同於六〇年代著重描寫因追求愛情而形成世代衝突，瓊瑤七〇年代的作品著重父母對孩子的認可與妥協，保存了家庭支持與溫暖的力量。

#### 八〇年代 合拍劇搶得兩岸合作先機

「瓊瑤對於影像化自己的創作，充滿高度興趣。」平鑫濤（2004）在《逆流而上》一書中這麼說道。他表示，當年自己與瓊瑤勇於嘗試從小說創作跨足電影，是基於兩人都是熱愛電影的「電影瘋子」，但瓊瑤接下來熱衷於電視劇拍攝，可能是系列劇集讓瓊瑤找到一個更適合呈現自己創作的類型與媒體。

1980年起，瓊瑤雖仍陸續創作《冰兒》、《雪珂》等小說，但誠如林芳玫（2006）所言：「瓊瑤的小說寫作已失去其獨立意義，成為電視連續劇的附屬周邊商品（頁262）」。瓊瑤自己（1988）也坦言，在投入電視劇拍攝後的創作，都是所謂的「電視小說」：

由於「電視連續劇」的興起，我捲進了編劇的行業，竟然樂此不疲，迷上戲劇……戲劇也有它殘酷的一面。尤其「電視連續劇」，往往戲落幕了，

這個「劇」也跟著消失了。鑫濤是個出版家，他無法忍受這種「消失」，每次都用盡各種方法，讓我把戲劇再寫成小說（頁4-5）。

此時，小說已成為電視劇的「副產品」，「先有電視、後有小說」的產製模式確立。1986年，瓊瑤和平鑫濤成立「怡人傳播公司」，正式開始拍攝電視劇。瓊瑤並身兼製作人，全面掌控自己小說改編為連續劇的製播流程，以每年一部的頻率在華視播出。由於電視劇皆為昔日暢銷作品的改寫，如《幾度夕陽紅》、《煙雨濛濛》、《庭院深深》、《在水一方》，觀眾有一定熟悉度，加上當時三臺寡佔經營，閱聽人選擇有限，瓊瑤熱潮於是再度席捲臺灣閱聽市場（程紹淳，2010；張文菁，2008）。Berger(1992)指出愛看電視的觀眾，會因為追求支持自己價值觀與信仰的作品，而逃避那些會挑戰原有思想的情節。蔡琰（1998）也認為，這類召喚觀眾熟悉感的通俗戲劇情節，往往盡是些「不與觀眾意識相抗衡的安全而舒適的老調」，不論是情節與人物的安排，畫面影像與服裝布景的設計，都反映了作者對社會的價值觀與意識形態，再以觀眾能理解的符號系統呈現之。

1988年兩岸開放探親後，<sup>26</sup>瓊瑤與平鑫濤率先帶領臺灣影視工作者前進中國，在北京、湖南等地取景拍攝，成為兩岸合拍劇的「先鋒」。<sup>27</sup>隔年，兩人將電視劇生產基地移往中國，1990年播出的電視劇《婉君》，是上海創翊文化傳播有限公司（前名：上海仲傑傳播公司）與中國湖南電視臺首次合作的作品。<sup>28</sup>同時，瓊瑤的其他電視劇也開始在中國各家電視臺播放。<sup>29</sup>由於瓊瑤小說已為中國觀眾所熟知，每齣電視劇的播出皆引起收視熱潮。韓秀莉（2000）補充，由於臺灣連續劇節奏明快，內容又多為貼近生活的家庭倫理劇，因此頗受中國觀眾的喜愛。

<sup>26</sup> 瓊瑤祖籍湖南，兩岸開放探親後，平鑫濤陪她回到湖南老家。經由當地鄉親的居中牽線，瓊瑤與當時為湖南電視臺記者的歐陽常林開始計畫合作拍片的事宜（賴以瑄，2007）。歐陽常林現為中國湖南電視臺局長。

<sup>27</sup> 九〇年代兩岸電視業者的合作在臺灣被稱為「協拍」，在中國則稱為「合拍」，反映出當時國民黨政府的老大哥心態（賴以瑄，2007；韓秀莉，2000）。

<sup>28</sup> 上海創翊文化傳播有限公司由瓊瑤創立，目前由瓊瑤媳婦何琇瓊和湖南衛視共同持股，由何琇瓊擔任總經理。曾拍攝《蒼天有淚》、《還珠格格》、《情深深雨濛濛》、《半生緣》、《又見一簾幽夢》、《新還珠格格》等劇。

<sup>29</sup> 中國的電視劇播映通路順序為：中央電視臺→省臺→市臺→地方電視臺→衛星臺。以中央電視臺為首，當中央同意，地方沒有理由拒絕，除了避免政策或審查牴觸的問題，也透過中央先打響戲劇與演員的知名度，在省臺、市臺、地方電視臺創造「未演先轟動」的話題感，節省一筆宣傳費用（韓秀莉，2000）。

然而，對中國觀眾而言，她／他們對瓊瑤劇的好感，其實源自於浪漫愛與自由戀愛這些觀念在中國的興起，與全面性的社會、政治與文化革命緊密相連。林芳玫（2006）指出，十九世紀以來，清朝持續遭受西方國家與日本帝國主義的侵略，社會的改革之聲四起，知識份子們引進科學、民主、自由等觀念，此時期最為人所知的運動，即為五四運動。

這股大規模的青年運動，主要目的是抵抗外國侵略，祛除中國腐敗、守舊的傳統，而象徵父權的最小組織單位——家庭，首當其衝成為被批評的對象。

「家庭長老的權威代表頑固的舊勢力，他們可以決定下一代的就學、就業、婚姻問題。自由戀愛、自由擇婚因此成了青年人反抗舊社會的一項中心議題。」

（頁51）自由戀愛意謂著掙脫父權枷鎖，對威權體制進行反叛，浪漫愛，於是成為前衛與進步的同義詞。在瓊瑤開始提筆創作的六〇年代，儘管礙於緊張的兩岸關係，中國讀者遲了近十年才得以閱讀她的作品，但五四以降的浪漫愛風氣已在人們心中紮根，當捧起「為愛奮不顧身」的瓊瑤小說，更加深了讀者心中對自由戀愛、自由擇婚的嚮往。

然而，時至今日，自由戀愛不再是人們話題的禁忌，隨著性別平權觀念的建立與普及，瓊瑤文本中的浪漫愛象徵，轉眼成了另一個「傳統」。愛情，始終是瓊瑤文本裡的主要基調。她筆下的女主角們，總是被動地等待男主角們的一見鍾情，被動地墜入愛河，進而走入婚姻（黃琦歲，2012）。

#### 九〇年代 高收視帶起網路諧擬潮

解嚴後，身為首批進入中國市場的言情通俗作者之一的瓊瑤，在電視製作場域中佔有極大優勢。但礙於兩岸敏感的政治環境，程紹淳（2011）指出，瓊瑤自1989年赴中國拍戲，19年來唯有1995年製作的《一簾幽夢》是將主場景設在臺灣的現代劇，其它皆以清末或民初做為戲劇的時代背景。伍寶珠（2001）認為除了政治因素的考量，瓊瑤此舉亦在捍衛自己堅信的爱情信仰。由於解嚴之後，社會逐漸開放，讀者已漸漸無法從瓊瑤式愛情獲得共鳴（殷喜，1989），瓊瑤曾一度企圖改變創作方向，但礙於與自己一貫的愛情小說觀有所出入，便繼續維持以往的寫作模式，並讓作品背景回到封建時期，將愛情虛化得更徹底。楊照（1996）對此也提出觀察：

九〇年代，時代潮流的改變已沖去過去對愛情的種種觀念，這時候不切實際的反而是那些製造悲劇的力量了……這種逆轉，可能就是使瓊瑤近作總是得把故事推回到過去舊社會去發生的原因之一吧。只有在一個想像的父權霸道社會，才會留有悲劇的可能（頁54）。

由於瓊瑤劇的公式化劇情「換湯不換藥」，適逢1997年，有線電視臺大舉進攻，鄉土劇崛起，觀眾收視習慣的改變，對無線電視臺造成衝擊，<sup>30</sup>臺灣電視臺遂以開拓「本土市場」為主，瓊瑤劇不再穩坐臺灣八點檔的收視寶座（蔡秀玲，1999；賴以瑄，2007）。

但是，1998年播出的《還珠格格》卻將瓊瑤劇推向史無前例的高峰，就連瓊瑤本人也直呼不可思議（程紹淳，2011）。1999年續推《還珠格格》第二部，<sup>31</sup>更打破首部在大中華區創下的最高收視率，每一家播出此劇的電視臺，收視率幾乎皆高達50%，同時捧紅趙薇、林心如、周杰和蘇有朋等劇中演員。程紹淳（2010）認為，不同於以往瓊瑤文本主打愛情與親情世代對立的悲劇氣氛，《還珠》添加了「非瓊瑤式」的喜劇與武打元素，<sup>32</sup>被成功塑造為「歷史輕喜劇」，「成為瓊瑤創作生涯中首部跨越年齡與性別的電視文本（頁124）。」<sup>33</sup>他更指出這是瓊瑤對自身作品的一種「自我諧擬」：

單單是「小燕子」這個角色，就打破了過去瓊瑤創作女主角溫柔秀氣、細緻美麗的「刻板印象」……隨著這個來自庶民底層的少女，古靈精怪的衝撞皇宮的典章制度，讓看慣了典型瓊瑤悲情的「言情通俗劇」的觀眾，可以在《還珠格格》裡，找到一種欣賞「仿謔」（parody）作品的樂趣（頁123）。

儘管是基於商業考量，但對瓊瑤這樣一位認真看待自己作品的創作者而言，「自我諧擬」仍是一大突破。但或許是因為《還珠》仍有觀眾熟悉的浪漫愛元素，瓊瑤式臺詞、佳偶美景無一不缺，網友們似乎沒能感受到瓊瑤欲體現「對抗威權秩序」的用心，《還珠》依然成為parody的文本來源。

然而，「還珠神話」在推出《天上人間》（《還珠》第三部）後便戛然而止。《天上人間》於2003年播出後，收視率在1%和2%之間擺盪，遠遜於同時段鄉土劇《臺灣霹靂火》每集百分之十幾的收視率（魏玟，2003）。賴以瑄（2007）

<sup>30</sup> 根據AC尼爾森的調查發現，自1992至1999年間，臺灣有線電視系統普及率從不及30%迅速攀升至80%，相對的，無線電視頻道的收視佔有率則年年下滑（蔡秀玲，1999）。

<sup>31</sup> 按照拍電影的概念，第一部作品如果成功，續集通常能延攬八到九成的觀眾，因此中國電視公司希望瓊瑤能拍《還珠格格》第二部（中國電視公司總經理江奉琪訪談。蔡秀玲，1999）。

<sup>32</sup> 瓊瑤在《還珠格格》中嘗試加入喜劇的類型元素，是歐陽長林給的建議。（中國湖南經濟電視臺副臺長劉向群電訪。程紹淳，2010）。

<sup>33</sup> 《還珠格格》觀眾群年齡分布廣，從5歲到70歲都有人看，多數觀眾的教育程度在大學以上，此外，男性觀眾也相當多。（怡人傳播公司總經理何琇瓊訪談。蔡秀玲，1999）。

指出，《天上人間》男女主角多為新面孔，清一色為中國演員，並加入男主角離魂、吸毒，女主角跳崖有蝴蝶相救等離奇劇情，收視率因而未達預期。此後，2007年的《又見一簾幽夢》、2011年的《新還珠格格》以及2013年的《花非花霧非霧》，在華視播出的收視率皆不復當年盛況。

值得一提的是，2013年7月，瓊瑤與中國遊戲公司「北京武神世紀」共同推出改編自電視劇《還珠格格》的同名線上遊戲，<sup>34</sup>由瓊瑤親自策劃遊戲劇情並參與研發製作，主打呈現「原汁原味」的人物與劇中場景。研發團隊將電視劇中的重要橋段，分別設計為「坎坷尋親路」、「天意錯格格」、「微服出巡記」等單元，讓玩家化身為劇中角色，透過遊戲重溫《還珠》夢。



圖2.1.1 《還珠格格》線上遊戲截圖

## 小結

1960至1970年代，瓊瑤作品的流行主要透過小說與電影，配上量身訂作的流行歌曲打開了臺灣與中國市場。1980年代後，瓊瑤開始轉向電視劇的製作，並以此主導瓊瑤王國的發展與興盛。六〇至七〇年代的瓊瑤小說，反映出臺灣處於傳統和現代的過渡時期，關注的是愛情與親情的對立、衝突與妥協。根據林芳玫（2006）的研究，瓊瑤小說內容其實在七〇年代後期有所轉折，「在虛構的層次中逆轉了既有的階層秩序，讓父母認可子女的感性價值……這是瓊瑤在其小說世界中所締造的感性革命（頁138）。」但由於評論家往往不願帶著文學的眼光審視瓊瑤文本，而是截取小說中的片段，再將之置於當下的社會背景中檢視其意識形態，細微的敘事風格改變於是被忽略，加上電視劇的商業炒作，瓊瑤的「公式化」愛情觀因而逐漸定型。

<sup>34</sup> 遊戲官方連結：<http://hzgg.goodgame.com.tw/entrance/1/>。

八〇年代至九〇年代，瓊瑤重寫原先的文本，改編成電視劇，在臺灣與中國各形成一股旋風。Raymond Williams說，任何一種通俗流行的電視類型，追本溯源，都是一種在特定歷史脈絡與社會物質過程下的產物 (Raymond Williams,1975 / 馮建三譯，1992)。研究者將瓊瑤作品視為一整體的社會現象，評論者與閱聽人每一次的觀看、詮釋，這些隨著社會文化脈動的文學文本與影視文本，遂形成一個龐雜的超文本，承載著不同時代的不同風貌。

## 第二節 諧擬

「任何事物均有引人發笑的荒誕面，笑聲源自從緊張期待到虛無的突然轉換。」  
——Immanuel Kant(1790)。



諧擬是一門古老的藝術，其悠遠的歷史要回溯到公元前四世紀，哲學家Aristotle在《詩學》一書中首度以Parodia一詞，用來指稱以滑稽形式改編史詩的作品（郝久新，2007）。Bakhtin(1981)認為源自民間的眾人笑聲，打破了階級視野，史詩不再是高高在上的菁英符碼，藉由諧趣的模仿，拉近其與大眾的距離。由此可知，「以史詩為本，進行搞笑模仿的再創作」（the comic imitation and transformation of an epic）是古希臘時期以降對「諧擬」一詞的初步理解。

到了15世紀，以中世紀騎士文學為本、極盡嘲諷之能事的小說《唐吉軻德》出版，被視為諧擬文本的代表，主角處處不合常理的舉動，讓諧擬就此披上荒誕（ridiculous）色彩的外衣，隱身其下。18世紀後，諧擬則與專門嘲弄嚴肅主題或將瑣碎小事誇張化的滑稽諷刺作品（burlesque）混為一談。<sup>35</sup>這個認知延續到20世紀初，使部分學者對諧擬持有負面貶抑的看法，認為此種文類難登大雅之堂(Hutcheon,1989)。

### 與原文本的碰撞

然而，自1960年代起，諧擬的意義有了嶄新的轉變。俄國形式主義學者Yury Tynyanov(1966)以「有價值的技巧」形容諧擬的「雙重面向」（double planes）特性，<sup>36</sup>意指為原作帶來重生的同時，進行破壞與創造。其他學者對此深表同意：具寄生特質的諧擬，往往是針對高尚、嚴肅的作品進行批評，充滿了矛盾與異質性，作品中豐沛的象徵意涵較原文本更吸引讀者，也在無意中拉

<sup>35</sup> 17世紀的義大利與法國，以Burlesque一詞指稱以諷刺的表演形式來調侃正統戲劇的表演方式。到了18、19世紀，Burlesque在歐洲相愈發受到歡迎，往往指將經典的作品、嚴肅的題材加以改編、組合，加入一點新元素後的詼諧表演。後來Burlesque傳到美國，便與脫衣舞孃畫上等號，如電影《Burlesque》（譯作舞孃俱樂部）。Burlesque表演有幾個特質：充滿性暗示的主題、簡短單純的劇情、小小的幽默橋段、舞者布料越少越好。

<sup>36</sup> 俄國的形式主義 (Formalisme)，是1915至1916年間由兩個俄國語言研究學會所結合出現的文學理論學派，它們受索緒爾結構語言學理論影響，主張重視文字形式和寫作技巧，不重視內容，Tynyanov為代表學者之一，其研究方法影響了後來的結構主義文學理論。在回顧Yury Tynyanov對諧擬的看法時，Rose(1993)指出其由於「受制於」形式主義的方法論，故將諧擬簡化為一種「暴露」藝術作品技巧的手段。

抬了原文本的人氣(Hutcheon,1985；Rose,1993)。於是，諧擬在文學形式上的地位大大提升，被視為一種積極的更新手段，一種有意打破成規的明確策略。1970年之後，相較於過去幾年傾向嚴肅、深刻的批判意圖，諧擬被加入了「滑稽」元素，儼然是以輕鬆、娛樂為主要訴求，但同樣是為了崩解規範為目的。

儘管以戲耍態度拆解既定秩序是諧擬的一貫態度，卻不是它的唯一屬性。F.J. Lelievre (1954)在《古代諧擬的基礎》(暫譯：The Basis of Ancient Parody)一書中指出parodia一詞存在含混性，因其前置詞根para包含兩種意思：一為「對立、區別」；一為「在側」(beside)，有一致、親近的意味。於是，諧擬文本既可能對原作持嘲笑態度，製造滑稽、荒謬的效果；也可能是向原作致敬。更可以兩者兼具，致意中混雜著揶揄。其與原作的關係「既相反又相近」，即Hutcheon(1985)所謂的「雙重符碼」(double-coded)結構。

延續「雙重性」的討論，Bakhtin (1984)在研究小說話語時，從中發現了「雙聲帶」(double-voiced)的形式：兩種語言、兩種文本、兩種說話主體相互交疊，形成對話(dialogue)的可能。此處的「對話」，並非指文本中人物的交談，而是存在於文本之外，「一個不在場的話語行為」。如同諧擬者與被諧擬的原文本之間存在的張力，被諧擬的文本積極地發出聲響，諧擬者感受到一股反作用力，在新舊文本的拉扯、抗拒的同時，諧擬話語的內部對話正在進行著。Bakhtin(1963 / 劉康, 1995)將之描述為「一個潛藏的論爭」：

(在諧擬中)作者藉他人的話語說話，但在這個他人的話語中引入了一種語義的意向，與他者話語的原有意向針鋒相對。第二種聲音一旦在他者話語中安家落戶，便與主人頂撞牴牾，並且強迫主人為完全相反的目的服務。話語成為兩種聲音爭鬥的競技場(p.193)。

誠如Rose(1993)再三強調，Bakhtin極為重視諧擬文本中，兩種聲音碰撞時產生的「敵意」，劉康(1995)對此補充：再現話語的意圖與被再現話語的意圖不一致，它們相互較量，欲以彼此的碰撞呈現一個真實的話語世界，此即諧擬的本質。

Rose(1993：37 / 石武耕, 2006)爬梳並整理大量諧擬文本的相關文獻，歸納出八種「碰撞方式」，如下：

1. 更動語意：

- ① 對原文本的訊息或主題做明顯無意義、荒誕的更動





- ② 對原文本的訊息或主題做賦予更多意義、或反諷性、或是諷刺與喜劇特性的更動
2. 更動用字，與 / 或更動借用原文本字彙的字面或隱喻意義
  3. 更動句法
  4. 更動時態、人稱，或其他文法特徵
  5. 調整原文本中的段落安排，或將新舊段落並置
  6. 藉由新脈絡改變被模仿文本的連結，以及其他共同文本的改變
  7. 更動社會公語 (sociolect) 、<sup>37</sup>個人私語 (idiolect) ，或字彙庫裡的其他元素
  8. 更動主題，或韻文的格律、韻腳，或戲劇或散文的其他「形式」元素

### 讀者接收

諧擬文本在「變身」的過程中，包含至少兩組（相連結）的溝通模式：諧擬者與被諧擬者間的交流，以及諧擬者與讀者間的交流。被諧擬的作品經過諧擬者的解碼 (decode) ，再重新編碼 (encode) ，以「扭曲」的形式提供給另外一位解碼者 (decoder, 即讀者) 。由於讀者先前已熟悉原始版本，故能將原文本與諧擬文本兩相比較，從中獲得嘲弄的快感(Rose,1993)。

Kant在1790年出版的《判斷力批判》一書中寫道，當我們習慣的事物被新事物或不曾預期的事物取代時，往往會出現滑稽的反差感，逗得我們發笑，這份反差，被稱作幽默。如同Rose(1983)所言：「幽默的本質是在於引發對X的期待，卻給出Y或不完全是X的其他東西。」而諧擬，同樣具有引用、更動原文本，並引發喜感的特徵（石武耕，2006），自然也擁有逗引讀者情緒的功能。

以Hutcheon(2006)的話來說，諧擬文本的接受者就是一群「知情閱聽人」(knowing audience)。「知情閱聽人」意指能事先辨識目的文本，且知道該文本依循的文本來源的閱聽人。石安伶、李政忠 (2014) 以改編自小說的電影為例，對於閱讀過原著的閱聽眾而言，儘管改編電影中的人物設定及故事主軸依然熟悉，但礙於時間限制與敘事風格種種考量，勢必經過文本的改寫，再搭配從文字到影像媒體傳播形式的轉換，讓知情閱聽人對改編文本抱有期待，並能在欣賞的同時，仍繼續和原文本保持對話，享受「重寫文本的雙重愉悅」(Hutcheon,2006)。

<sup>37</sup> 社會公語指某一特定社會群體或階級約定俗成使用的語言，與之相對的個人私語則為個人使用語言的獨特習慣與風格。中國譯名為社會方言與個人方言（石武耕，2006）。

Jauss(1976)則援用Gadamer的「視域」(horizons)概念，<sup>38</sup>挑明諧擬文本的企圖。他指出當讀者被事先賦予對作品的先行理解，便會產生「期待視域」(horizons of expectation)，即一部作品出現時人們對它預先的判斷與反應。而諧擬作品在顛覆讀者期待前，會召喚並建立他們的期待視域，再予以強力批評、破壞，以使喜劇功能最大化，如《唐吉軻德》。Jauss於1976年所寫的〈論滑稽主人翁搞笑的原因〉一文中寫道：

滑稽主人翁並非自身很滑稽，而是由於他被放置在某種期待視域下，又對這種期待模式做出否定，從而顯得滑稽……如果讀者不知道這位主人翁在否定／攻擊的是什麼，就不一定覺得他可笑（頁105）。

然而，Jauss強調諧擬製造的滑稽效果，並非為了「嘲笑他人」，而是「與人共笑」。Bergson(1900)對此深有同感，他分析「笑」的社會性質，是一種需要共鳴的「同謀關係」，共享的笑聲會比個人的笑聲更宏亮，影響層面也更大：

笑就是使社會機體表面的那種死板僵化變的靈活生動。因此，笑不僅僅屬於美學的範疇，它無意識地追求一種使社會得到普遍性改良的功利目標(la function utile)(頁8)。

Bergson(1900)並把幽默和笑看做嚴峻、單調和機械的敵人，它們的首要特徵是對通常的社會秩序的象徵性倒置（高丙中、張林，1995）。諧擬作為「笑」的推手，透過種種滑稽的不和諧，將原作中嚴肅與荒誕、高級與低俗等二元論的價值界線加以擾亂、顛覆，盡情玩弄讀者對二次文本的期待（Hutcheon,1985；石武耕，2006），藉著與讀者的互文性融合，進而形成愉悅感受。

---

<sup>38</sup> 卞崇道（2001）指出「我們總是被拋入到某種特定的成見中，並以此保持著與過去的共通性或連續性。」成見，乃是因襲某種固有傳統的產物，藉此形成對過去／舊有文本的理解，而「視域」(horizont)便指囊括和包容了從某個立足點出發所能看到的一切。（Gadamer,1960 / 何衛平譯，2002）。



Rose(1993)指出，諧擬自18世紀以來，便被視為不嚴肅、低下的文學形式，導致其悠遠的歷史與涵義易被簡化、曲解，以及誤用。她在《諧擬：古代、現代與後現代》一書中引用自公元前四世紀至今，許多作家、詩人、評論家對諧擬的定義、看法與判斷，由此歸納出許多與諧擬相近、並有部分特質重疊的文學形式，而「挪用」(Appropriation)則是它們的共通手法。石武耕(2006)將「挪用」定義為「閱聽者將某文本的符碼『挪為己用』的情形(頁23)。」絕大多數抱持惡搞精神的二次創作皆採取大量挪用的方式，與其他文本素材拼湊，在不同素材之間，諧擬出新的文本解讀意義。

在研究者看來，這些來自四方的力量，以各種誇張、滑稽、自嘲之態，玩弄語言的文化語碼與成規，莫不是為了消解主/從、上/下、主流/邊緣等二元階級之分的意識僵局，它們顛覆正統，與後現代精神相互餵養，為既有文化注入嶄新的活力。因此，研究者從自身翻找、閱讀文獻的過程中，從中選出五種最常見的諧擬「同義詞」，進而針對它們的運用手法及應用層面加以比較、分析，欲呈現一種各自表態的非主流抗爭的運動意識。

#### 一. 戲謔 (Burlesque)

Burlesque一詞源於義大利語“Burla”，意為「笑話、惡作劇」。總是以插科打諢的口氣講述人生哲理，營造啼笑皆非之感(張錯，2005)。許多20世紀的評論家常將Parody與Burlesque混為一談，甚至以後者取代前者(Rose,1993)。<sup>39</sup>其中，英國詩人Joseph Addison(1965)對Burlesque的定義影響深遠，他將戲謔作品分為兩類：一為佯裝成英雄的小人物，如《唐吉訶德》；一為以粗鄙卑賤形象示人的偉大人物。這項分類為後來許多批評家所沿用。

然而，戲謔本身並不要求一具體的文學原型，時常是信手拈來之作，與《唐吉訶德》這部以中世紀騎士文學為本的作品，顯然不相符合。此外，Hutcheon(1989)指出，不同於戲謔慣有的嘲笑、訕笑口吻，諧擬是對被模仿者的風格和思想的表現手法予以無情揭露，而如果對所譏諷的作品沒有透徹的鑑別與了解，諧擬是無法完成的(《大英簡明百科》，2002)。

<sup>39</sup> Richmond Bond (1932)與John Jump (1972)皆將諧擬視為「高階的戲謔」(High Burlesque)。

## 二. 諷刺 (Satire)

從結構上看，諧擬倚賴原文本而存在，透過模仿、扭曲或引用，將之納為自身創作的一部分；諷刺則沒有侷限，不需拘泥於原文本的元素或敘事，以局外人自居。是以俄國形式主義者Tuvia Shlonsky(1966)這麼說道：「將諧擬歸入諷刺，即破壞了前者文學上的排他性。」但這樣的說法，則是將諧擬視為專屬於嚴格文學 (strictly literary) 的修辭技巧。Rose(1993)對此表示不認同，她指出這樣的說法是對諧擬的框限，事實上，諧擬文本常與其他作者、讀者、以及當前社會背景有密切的關聯。

此外，兩種修辭技巧的使用心態也大不相同，諷刺的道德訓示意味重，往往藉由揶揄諷諫某些人、事件或社會現象，以倡導自己的價值觀 (張錯，2005)。而諧擬與被諧擬的對象，關係則可以是善意的、共生的。

## 三. 反諷 (Irony)

反諷指用相反的意思來駁詰引用的原話，即一語雙關、指桑罵槐、暗渡陳倉 (張錯，2005；劉康，1995)。源自希臘喜劇裡“eiron”一詞，原指講話刻意保留含混、隱藏自己實力，後來便引申為修辭上或藝術效果上刻意隱藏真相而另有所指的情況。

反諷與諧擬皆在文本中提供一種以上的訊息供讀者解碼，試圖攪亂、混淆一般的溝通過程。但前者是將混合的訊息匯集成單一代碼，後者則至少包含兩套訊息體系、兩種不同代碼。此外，反諷的手段往往更為隱密

(cryptic)，諧擬則欲讓讀者明顯意識到，原文本和二次文本之間的不調和，並逗其發笑。Rose(1993)以簡易模式對諷刺、反諷與諧擬做出區別：

A是作者，B是原文本，C是二次文本，→是批評的動線，←是反映作者意圖的動線。

IRONY = A←→C；

PARODY = A + B←→B = C；

SATIRE = A→C.(p.88)

由此可知，諷刺以批評作者為主，反諷則是作者與反諷者的二次文本來回互動的過程，兩者皆未將原文本的結構與敘事納入再創作的範圍。而諧擬則是考量到作者原意與原文本，與之共生又加以批判，繼而產製出二次文本。



#### 四. 拼貼 (Pastiche)

Pastiche源自義大利語“Pasticcio”，原指「包了數種餡料的餡餅或派」，後引申為數種作品的匯聚混合，可說是一種「風格的借用」(borrowed style)，並運用這些借來的元素組構成作品，應用於繪畫、建築等藝術層面，如蒙太奇電影。<sup>40</sup>但由於大部分藝術家對衍生作品的評價並不高，拼貼因而時常被視為一種偽造 (forgery)。<sup>41</sup>

拼貼的負面意涵也延伸至時代風格的刻劃。對後現代主義抱以悲觀看法的Fredric Jameson(1993)，即將後現代形容為一種以「自以為是的運用歷史典故」(complacent play of historical allusion)為特徵的拼貼文化。他以所謂的「懷舊電影」作為關於後現代拼貼實踐的例子，這類電影不會試圖重新捕捉和再現「真實」的過去，而永遠滿足於某些關於過去的文化迷思(李根芳、周素鳳譯，2003)。

此外，Jameson認為將拼貼與諧擬混淆的看法是荒謬的，儘管兩者都涉及了模仿與諧趣，但前者擁有隱藏的動機，目的在於嘲諷對規矩、規範的偏離，而後者是一種更中立的文學實踐，既非原創又非抄襲，它並不一定對原文本進行批評，滑稽的喜劇效果也並非必備：

「拼貼」是「無動於衷的降格諧擬 (blank parody)」，這種冷調、不帶共鳴或者惡意的模仿，只因為在一個不可能再創新風格的世界，還能做的就只是模仿已經死了的風格……透過其面具並利用其聲音來說話。(頁166)

#### 五. 後設小說 (Meta-fiction)

1970年，美國作家William H. Gass率先提出「後設小說」一詞，<sup>42</sup>

<sup>40</sup> 「蒙太奇」(montage)是一種電影創作的表現手法，意指「以快速剪接的影像轉換場景，通常用來暗示時間的流逝及過去的事件，多用多重曝光來表現(頁570)。」(Giannetti, 1982 / 焦雄屏譯，2013)

<sup>41</sup> 但《牛津英語詞典》持不同看法：「肉餡餅雖由不同成分組成，最後卻綜合成一種味道，因此構成Pastiche的各種偽造品，最後也將只表述一種真理。」此處的「偽造品」並不具有道德責難意味，而是簡單指陳一種模仿形式。

<sup>42</sup> Gass在The Meaning of MetaFiction一文中，提到Jorge Borges、John Barth等人的作品，並說：「的確，很多的反小說真的是後設小說。」原文：“Indeed, many of the so called antinovels are really metafiction.”

Patricia Waugh為其定義(Waugh,1984 / 呂正惠譯，1991)：

後設是賦予虛構性創件的一個術語，這些創作在有自我意識地和系統地把注意力引向他做為藝術事實的地位，以便於就虛構與現實的關係提出詢問……這些作品不僅要檢驗敘事小說的基本結構，而且要探索文學虛構作品之外的世界所可能具有的虛構性（頁2-3）。

14世紀，英國詩人Chaucer所寫的《坎特伯雷故事集》(The Canterbury Tales) 是後設小說的代表之一。<sup>43</sup>以鮮明的階級劃分作為敘事主軸，是喬叟精心安排的反諷。除了貴族與平民的對立，教會內部的衝突也是此作的亮點，例如安排修道士與售贖罪券者各講一個故事，互揭彼此瘡疤，揭露當時教會的腐敗虛偽。

後設往往與「自我指涉性」(self-reflexivity) 連在一起，透過諷刺、反諷等手法，將「創作」與「批判」熔於一爐，引導讀者思考文本與現實之間的關聯，進而有意識、有組織地探討文本本身的虛構性

(Hutcheon,2006；Waugh,1984 / 錢競、劉雁賓譯，1995)，進而發展出新的文學形式或語言。由此可知，後設文本著重作者對自身寫作行為的反思，或是對其他文本結構、整體社會做出批判性思考。而Rose(1993)認為諧擬除了同樣具備此項特質，更多了滑稽、逗趣的一面。

---

<sup>43</sup> 《坎特伯雷故事集》大意为：一群香客聚集在倫敦一家小旅店里，準備去坎特伯雷城朝聖。店主哈里·貝利自告奮勇擔任導遊，並在晚飯後提議在往返途中每人各講兩個故事，以解五天旅途中的無聊寂寞，看誰的故事講得最好，可以免費吃一餐好料。香客們的身分階級大不相同，有騎士、侍從、地主、修道士、農民、磨坊主人和學生等等。騎士帶頭講第一個故事，因為他在眾人之中擁有最高的階級。

#### 第四節 諧擬，網路，後現代



「荒謬 (ridicule) 是醫治社會僵化最有效的方式。」——Christopher Stone(1914)

全球化加速了去區域化流動，網際網路的崛起，帶動以電腦中介為傳播網絡的螢幕文化，大量且複雜的媒介流動使用經驗，讓網路使用者兼具訊息接收與產製符碼的雙重身分(Morris & Ogan, 2002)，在觀看世界的同時，也串連起真實而虛擬的線上敘事。在Appadurai(1996)眼中，他所關心的閱聽人主體性，已透過一幅幅「人機合一」的媒介景觀 (mediascape) 就此呈現。

「媒介景觀」意指各地閱聽人將自身多樣性的媒介使用行為，與日常生活經驗結合，以跨國越境的形式，延展自我認同與想像(Appadurai,1996:35)。而網路儼然成為跨媒體展演的新興場域，網友們挪用並拆解電視劇、廣告、電影等大眾文本意義，再依自身詮釋，以文字、靜態圖片、動態影音等形式，將解構後的二次文本發布於如youtube的網路空間 (羅紓筠、林佳儀，2005)，供其他網友點閱、回應、評論，主動的閱聽人在網路去鑲嵌化的共享性中得以體現。

網路的超文本性提供了網友們一個交流「共識妄想」 (consensual hallucination) 的集體精神舞臺 (Margaret Wertheim,1997 / 薛絢譯，2003)，它的首要用途不是蒐集資訊，而是社會互動與溝通。每個人戴上一頂或多頂數位面具，在這個超越「超空間」的空間中，會見彼此，舒展自我。<sup>44</sup>

在網路興起之前，不論是報紙雜誌，還是廣播電視，這些媒介單向傳播的本質，使其具有中心化的傾向，儘管讀者 / 觀眾可以透過閱讀 / 轉臺與否的微型抵抗，表達對這些大眾文本的意見，但整體而言，仍是處於一種被動的訊息接收狀態。而網路世代則是以分散式的傳遞系統共享知識權，這是一場文化的轉向。1983年，Jameson在以〈後現代主義與消費社會〉為題的文章中，描述了新舊典範的交接過程 (朱元鴻譯，1995)：

各個時期之間的徹底決裂，通常並不會導致內容的全盤改變，而是由某些既有要素重新形塑建構。一些在前一階段或前一系統中居於從屬地位的角色，現在成為了主流；一些過去已經成為主流的特色，則再度淪為次要 (頁

<sup>44</sup> 網路空間乃超越於物理空間之外，不受到物理定律的限制，它的創立為「空間」賦予了新的定義 (Margaret Wertheim,1997 / 薛絢譯，2003)。

後現代分歧、斷裂的思維與敘事語境，在網路空間得到體現。網路使用者透過 Nishant (2009)口中無遠弗屆的「數位電影院」(digital cinema)<sup>45</sup>，不再沿襲固有的軌跡行進，集體經驗的創造與共享成為網路信徒們產製愉悅的主要來源之一，因而催生出以改編、模仿為體的諧擬文化。眾人展現持續表達自身論述的能動性，讓諧擬的快感進入一個恣意妄為的話語世界。於是，無數的諧擬作品在網路場域中流動，期待螢幕前一雙雙含笑的眼睛將之揀選，迸發的笑聲是虛擬空間中彼此的暗號，社群認同與歸屬感在無數的「推文」、「回覆」中得以體現。以下整理出幾種常見的網路諧擬手法 (藍愛國, 2008)：

1. 圖片移植：

透過photoshop等圖片處理軟體對原本進行修改、拼接。如原名錢志君的網路紅人「百變小胖」，2003年，他參加學校運動會的一張相片被放到網路上，網友紛紛將他的頭移花接木至各類電影、電視劇海報、世界名畫之上。



原圖



《魔戒》弓箭手小胖

<sup>45</sup>「數位電影院」提供一個便宜的電影製作形式，人們透過youtube、Google Video等網路上的免拍攝機器則來自人們個人的攝影機、webcam(Nishant ,2009)。





2. 圖片模仿：  
 透過自身肢體動作，或從他處取材，模仿名作、名人，製造荒誕的反差感，如畫家孟克的〈吶喊〉是諧擬文本的經典。



3. 文字模仿：  
 鎖定文學名著、具知名度的作家、名人，或歷史人物，模仿他們的口吻 / 筆觸書寫文章。如村上春樹的〈龜兔賽跑〉：

下過雨的草地，十分的清新。大概是因為全世界的雨都落在全世界的草

坪上的緣故吧！天空藍得有些深了，生命也能像這麼深嗎？

我看到了烏龜，他那有著細膩邊緣的外殼，好像很是滄桑的樣子，背著殼的雄性動物有些可笑，但是他毫不在意，很像是堅強的樣子。

「嘿！兔君！」他叫了叫我，顯得有些不好意思，兩隻手摩挲著，好像不知往哪裡放呢！

「今天也要加油啊！龜君！」我朝他笑笑，陽光照在他臉上，他眼睛眯成了一條線。

「兔君，你輸了呢！」他顯得有些侷促了，喃喃的說，「像兔君這麼擅長跑步的動物，也輸給我了呢，我知道兔君你一定是不肯讓我傷心的。我知道的。」

我笑了：「那個，沒有，你不要多想。我是有些暈的。春天就是讓人有些暈的啊！」我朝他揚了揚手，轉頭就走。我發現我的眼角竟然有些濕潤。

「兔君！對不起！麻煩等一下！」他在身後叫道。我回過頭，看著他有些蒼白的臉，「什麼事？」

烏龜使勁咬了咬嘴唇，好像費了很大勁和用盡了全身心的勇氣，說出來了：「我……我喜歡兔君你呢！」

我當場呆立在原地。蜜蜂在陽光下嗡嗡的飛舞著，它們一刻不停的在採集著花粉，而我像是失去了生命般不動了，一動不動了。

「我喜歡兔君你呢！從看見的第一眼就喜歡。我也曾……無數次的想著和兔君你在一起的樣子。可是，像我這麼卑微的烏龜，兔君你應該是不會喜歡我的呢！應該不會的！我……就是把心意說出來，心裡就很舒服了。我也知道，雄性喜歡雄性，是不倫之戀呢！但是，我就是控制不了自己呢！你跑步故意輸給我，我心裡很暖和。我……我還是說出來了！兔君你儘管鄙視我，沒關係的！只要能夠看到兔君你，心裡就感覺很舒服……」



烏龜說不下去了，嗚咽起來，這樣一個滄桑的雄性，居然也會被心事所打垮。我看到他的龜殼在不停地抖動著。

我原來是目瞪口呆的，現在我不知被什麼力量所驅使，越過草地向他走去，把他抱在懷中。他粗糙的脖子在我面前抖動著，抽噎著，我安靜地擁抱著他。鼻子傳來水族動物特有的腥味，我就這樣擁抱著他。好像要直到永遠。

這個正午的草地突然變得十分的安靜和不知所終……

4. 對嘴表演：

以誇張的對嘴方式模仿公眾人物講話、唱歌。



圖2.4.3 韓國觀眾在節目上男扮女裝，對嘴電影《冰雪奇緣》主題曲


5. 影片剪輯：



圖2.4.4美國最長壽動畫片《辛普森家庭》，網友結合時事並以臺語配音

取材自各類電視節目、電視劇與電影，透過自行剪接、配音、添加字幕，製造原本沒有或與原本不同的喜感。需具備基本影像處理能力。





由此可知，「改編」是許多二次文本展現創意手法的大宗。Hutcheon在《改編的理論》（暫譯：A Theory of Adaptation）一書中，歸納出三種「改編」的定義與面向：一、根據一個或數個特定原本，對文本本身或媒介形式進行大幅度的轉置；二、對原本進行「再／詮釋」（re/interpretation）與「再／創作」（re/creation）的產製過程；三、在原本與改編文本之間進行「互文參與」（intertextual engagement）的接收過程。它們看似與諧擬的定義相仿，然而，「發聲位置」的不同是區辨兩者的關鍵。John Fiske(1989)強調，大眾往往透過易取得且進入門檻低的通俗／流行文本，回應文本中的主流意識型態、以及在主流意識型態下的社會關係，作為奪回話語權力的第一步。如今，網路提供了一個語意民主的操作空間，相較於中性的「改編」，庶民文化一次次地主動出擊，透過網路傳遞惡搞精神至上的二次文本，顛覆、超越原始文本。

胡泊（2009）指出，被惡搞、諧擬的作品往往為大眾所熟知，如賣座電影、暢銷小說、萬年不變的課本教材。前兩者的經典地位有賴於大量同類型作品元素的不斷積累，包括正義與邪惡的二元對立、上層階級的品味文化、童話式愛情的一見／吻定情等等；而後者則因具有統治話語的威權性質，或是道德勸世意味濃厚，便成為互世不變的思想箝制利器。藍愛國（2008）補充，當面對的文本被劃分為經典／純文學作品時，讀者首先面對的，不是作品本身，而是一種「閱讀秩序」的期待。回想我們的求學過程，作者的生平事蹟、名句格言總是先於作品本身被關注，看似是為了深入了解作者，實則將讀者與文本的距離拉開，「告知」我們只能站在某個角度、從某個高度看待該部作品，引導學生形成一種「經典成見」：作品的好壞端視作者的品性／個性是否高潔／良好而定。這樣的閱讀安排形塑了我們對於「好作者」與「好作品」的刻板想像，也忘了質疑「經典」究竟從何而來。

然而，此時此刻，網路正在對此種審美機制進行瓦解與顛覆。借用心理學家Edward Bullough(1912)提出的「心理距離」（Psychical Distance）概念說明之。他指出，「美感」來自於人們在觀賞藝術品時所保持的心理距離，而這份距離又源於藝術作品的非實用性。意指觀賞者在觀賞時，並未帶入自己的生活經驗與日常需求，因此能愜意地駐足欣賞，一如看待所有經典作品般地不帶任何批判眼光。但是，透過網路的互動空間，原本站在遠處觀看的讀者，開始紛紛走近作品，進入其中摸索、確認。時空距離的消散促成心理距離的消弭，制式的「經典期待」逐漸轉變為「該文本說了什麼？沒說的又是什麼？」網友們於是藉由任意「塗改」人物原有傳統形象，或添加、重組在原本脈絡之外的

符碼意象，賦予二次文本怪誕、荒謬的喜感，運用諧擬的批判性格，實踐個體的傳播權力。

在Fiske看來，不論是諧擬文本的生產者，還是欣賞、傳遞諧擬文本的共謀者，都是企圖以庶民愉悅挑戰象徵性秩序的具體表徵 (John Fiske,1989 / 王曉珏、宋偉傑譯，2001) 。Fiske(1989)將庶民愉悅分為兩種形式：閃躲的愉悅 (evasion or offensiveness) 與創造的愉悅 (productivity) ：

一種是閃躲的愉悅，它們環繞著身體而發生，且就社會而言，它們比較傾向是侮蔑與羞辱的方式；另一種是生產意義的愉悅，它們環繞社會認同與社會關係……它們的呈現是藉由對霸權力量的符號性抗爭而產生 (頁56) 。

前者源於對體系的輕蔑，將逃離現實的渴望付諸於身體行為，而後實踐之；後者則選擇站穩腳步，確認自己所屬的社會位置，接著以「由下反上」的攻勢與威權對抗。相對於「正統」的主流文化，嘈雜的庶民聲音如同「噪音」，作為一種語意紊亂的運作機制，干擾了文化權威的向心力。網路的後現代性，正好作為滋養多樣語意的一片沃土，澆灌出廣納多元的眾聲喧嘩。

#### 零散、邊緣化的後現代性

作為一種相對於「現代」的論述，不確定、混雜、游移、解放……種種離散多元的語彙雜揉成為後現代的主體本色，如朱元鴻 (1991) 所述：「『後』標示那些接踵而來現代的事物，敘述一個「非」 (not) 現代的時代……『後』意味著積極地與過去一切斷開關係 (頁50) 。」後現代否定並拒絕了現代的意識形態、美學風格、論述視野等等，以強烈的異質性逐步消解了具有啟蒙理性的神聖性本質，它廣納來自邊緣的眾多聲音，被視為正統中心文化崩解的象徵 (李根芳、周素鳳，2003) 。

後現代理論源頭一部分來自後結構主義，以Derrida為首的後結構主義者反對以固著的語言學成規論述話語本身、發言者的立場，以及這些論述所認可或所預設的權力關係。Bakhtin更以大量分析古希臘典籍的結果，提出語言多元現象先於語言單一現象的重要命題。「古希臘文對不同的語言，和不同時代的語言，以及不同的方言均有所感 (頁213) 」，結構主義所津津樂道的語言單一化、和諧化乃是人為的神聖化、絕對化，語言的社會交流本質，決定了語言在任何情況下都不可能是封閉和自足的 (Bakhtin, 1973 / 劉康譯，2005) ：

真正的語言現實——言談——不是語言學規範的抽象系統，也不是該系統的社會心理的實行，而是由言談之中實現的語言相互交流的社會事件（頁163）。



Derrida也強調，不論語言還是文字，皆是一種無序的複雜結構，本就不受任何文法規範的制約，透過書寫系統本身的撥撒 (dissemination)、蹤跡 (trace)、替補 (supplement)，形成意義無限分延的動態文本，於是最終書寫成為一種遊戲，這類無法尋得最終意義的語言嬉玩，在人人皆為作者的網路空間中，如魚得水，此即Derrida獨創的「延異」 (differance)。

林東泰 (2002) 指出，「延異」乃是為了顛覆西方正統文化所引以為傲的「語言中心主義」與「邏各斯中心主義」而被創造出來。對Derrida(1982)而言，「延異」不是一個詞彙，也不是一個概念，而是「組裝」 (assemblage)。他用一個不發音的  $\alpha$ ，混入difference一詞，製造出與其讀音相同的differance，不著痕跡地暗示了符號與符號之間，恆常的意義流動。此舉有兩種意涵：一、歷史上有許多不同的無秩序書寫架構，Derrida所關注的是這些架構的系統本身。二、「組裝」意味著「集合」 (bringing-together)，讓語言文字在錯綜 (interlacing)、交織 (weaving) 的網狀結構中，一再地分離、聚合，藉由差異化的系統運作，文本再無疆域之別，根源化身成路徑，中心延異成邊陲，意義不再凝聚在單一符號內，而是散佈在整個符號系統裡。

Bakhtin曾說：「生活的本質就是對話的。」話語本身就是情境的事件，往往直接參與事件，並與事件融為一體，不可分割。劉康 (2005) 指出，Bakhtin的「對話論」 (dialogism) 定義，雖是隨著其不同時期著作有所變動，但強調「每一發聲與其他發聲間之關係」此中心意念是不變的。

林東泰 (2002) 進而將此對話概念套用至網路空間中，以「互文性」 (intertextuality) 描述網路超文本的特性，例如A文本無法單一地真空存在，而是必須藉由參照或引用B、C、D文本，完整自身文本的意義。「互文性」一詞來自Kristeva的研究，她發現以Bakhtin為代表的俄國後期形式主義，試圖超越語言結構，並注入歷史和社會層面的考量，Kristeva對此甚感興趣，1960年，她從巴赫汀的「對化論」衍生出「互文性」一說。

「互文性」意指兩篇或多篇文本有效地共存於同一文本內所產生的關係。每一篇文本都聯繫著若干篇文本，一個詞或一篇文本是另一些詞或文本的再現，

是橫向軸（作者—讀者）和縱向軸（文本—背景）的重合（邵煒，2005）。沒有既定的發話者也沒有規約性的理念，任何文本都是一種互文。Kristeva是這麼說的（Kristeva,1998 / 吳錫德，2005）：

所有的文本皆會與其他的文本進行對話，如果不設法讓「文本的相互關係」（intertexte）在某個作品產生回響，就不可能理解這部作品本身（頁51）。

「文本的相互關係」即作者所指涉的其他文本。Genette以此為根基，在1982年出版的《重寫本》（Palimpsests）一書中，依不同互文內涵區分出5種類型，包括互文性、近文本性（paratextuality）、後設文本性（metatextuality）、主文本性（architextuality）以及超文本性（hypertextuality）。

1. 互文性：指兩個文本有效的共同存在，以及兩個文本各自的「引述、典故、原型、模仿、抄襲、暗示」之間的關係。
2. 近文本性：指一件文本所產出的周邊書面文字或其他文本，也就是指就一個文學作品的整體性而言，文本與其「相近文本」之間的關係。如書名、片名、插畫、註腳、序、跋。可指改編文本創作者的專訪
3. 後設文本：一件文本對另一件文本的批判評論關係。體現了對原著的批判性論述。
4. 主文本性：由文本的標題或次標題所提出或拒絕的類型分類法。/由文本的類型所提出的分類法
5. 超文本性：一個文本和一個較早文本之間的關係，轉變、修改、闡述或引申。文本「衍生」的關係。其中有三種表現方式：諧擬（parody）、拼貼（pastiche）及滑稽反串（travestissement burlesque）。並不直接引用原文本，但仍可在二次文本中辨識出原文本的痕跡。

Kristeva接著以文學文本為例，指出單一文本是由許多不同的論述匯集而成，並存在於互相依賴的循環脈絡當中：

對於文學來說，這種新的思考方式最終導致了結構的藩籬的清除，我們不可能只在文本的圍籬之內了解這個文本，我們將這個文本放到文本的歷史當中——就是在文本之中引進歷史，同時引進「主體性」的做法（頁51）。

Hutcheon(1985)則認為，在後現代的語境中，一切的文本都將被視為「碎片



式的具體生成」。她認為在後現代社會中，每一塊碎片的拼貼、挪用，與新的整體形成一種新的互文性，隨著新文本的誕生，文本意義自然也跟著重組。從延異到語言多元，從對話性到互文性，後現代文本的種種特質在網路空間一一被體現，用Bakhtin的話來說：一切莫不歸結於對話，歸結於對話式的對立。

### 諧擬、拼貼語言的混雜使用(hybridization)

Fiske(1989)認為盜獵是通俗文化的特性，是一種語意民主 (semiotic democracy) 。他同時引述De Certeau(1984)提出的「戰略」 (tactics) 概念：

日常生活行動可分為「策略」 (strategies) 與「戰略」 (tactics) 兩種，前者指行動者有能力界定知識或執行權力，通常社會中的支配者才擁有轉換歷史或限制自由的權力。相對地，戰略是指從屬者找尋機會，以盜獵被官僚、科學和政治盤據或監控的空間 (頁178) 。

誠如De Certeau所言，「戰略」是一種由下往上的鬥爭，是弱者的藝術。庶民們從不與強勢者正面對抗，藉由在正統場域的缺席，持續對社會秩序發出反叛的呼喊。在Fiske的研究中，庶民文化的愉悅生產並不是立即的社會階級對立的消解，而是生產出異於主流意識型態的意義。

Bakhtin(1984)筆下的「狂歡節」 (carnival) 概念正與此相呼應，那是一場沒有舞臺、不分演員和觀眾的游藝 (袁孝康，2003) ，所有的人都是積極的參與者 / 演出者，以扮裝、戴面具、公開遊行、喜劇演出、放縱情 / 肉慾等方式，嘲諷「教會—國家」所制定的教條主義與道德規範 (王孝勇，2010) ，脫軌才是常態。當擺脫了一切道德、規範的束縛，社會階級首先被消解，再來是由階級延伸而來的權威、禮貌、服從等「上對下」的人際觀念全面潰散，最後，各式粗鄙、低俗的言行舉止大舉進攻，藉由狂歡式的冒瀆不敬，對神聖文字和箴言進行一波波嘲弄與譏諷，賦予眾人一段不受社會規範制約的脫序時期，以對抗、揶揄具宰制權力的上層階級 (劉康，2005) 。Bakhtin解釋道

(Bakhtin,1929 / 白春仁、顧亞鈴譯，1998) ：

它為更替演變而歡呼，為一切變得相對而愉快，並以此反對那種片面的、嚴厲的、循規蹈矩的官腔，而後者起因於恐懼，起因於仇視新生與更替的教條，總企圖把生活現狀和社會制度現狀絕對化起來。狂歡式世界感受正是從這種鄭重其事的官腔中把人們解放出來 (頁212) 。

石武耕 (2006) 進一步點出網路的諧擬文本體現了狂歡節「自娛娛人」的精神：「作者 / 表演者和讀者 / 接受者共同意識到二次文本故意營造出的愚笨和壞品味，也共同接受並嘲笑沉浸於此情境中的自己。」



## 第五節 中國網路諧擬現象



「人民或許無法發揮多大的影響力在生產社會情境的體系，但他們能夠並極力去掌控自己生存的情境。」——Fiske(1992)

2003年春天，一位名叫錢志君的14歲上海男孩，他偶然斜眼回頭的圖片被人隨手拍了下來，上傳至網路後竟引發廣大網友的改圖風潮，<sup>46</sup>他的臉被大量合成至各種電影海報、動畫、名人肖像、畫作等等，一時之間，錢志君成了最火紅的網路素人，網友戲（暱）稱他為「百變小胖」。很快地，小胖簽下經紀約，開始演戲、主持與接拍廣告。而在此之前，一名素人男性同樣以照片在網路上竄紅，但由於其表情、動作被視為不雅之舉，「猥瑣男」從此成了他的名號，也成了性騷擾相關畫面或主題的「代言人」。藍愛國（2008）稱此時期為中國網路的「PS時代」，網友們以圖片移植的惡趣味達到諧擬之效。



圖2.5.1 「猥瑣男」原圖



圖2.5.2 網友惡搞圖

除了單純的平面影像處理，中國網路惡搞影片的濫觴，普遍認為是2000年2月至2001年11月的《大史記》三部曲。<sup>47</sup>主要創作者盧小寶是一名央視工作人員，他將許多人們熟悉的電影片段加以剪輯拼貼，再自行配音。《大史記1》以《荊軻刺秦王》、《東邪西毒》、《霸王別姬》等當代流行電影搭配《董存

<sup>46</sup> 參本論文頁27-28。

<sup>47</sup> 《大史記》三部曲影片網址：

1. <http://www.letv.com/ptv/vplay/13054>
2. [http://www.56.com/u11/v\\_NDc5MTQ4NTk.html](http://www.56.com/u11/v_NDc5MTQ4NTk.html)
3. <http://www.tudou.com/programs/view/vs8FbjASegs/>


瑞》、《苦菜花》等老電影片段交錯呈現，反映該年國內外的社會現實。《大史記2：分家在十月》以前蘇聯革命影片《列寧在十月》和《列寧在1918》為原文本，講述央視新聞評論部組織內部勾心鬥角的故事，由於涉及真人真事，劇中人物名字換成白岩松、陳耀文、柏楊等名嘴、作家，每個人名字後面還多了「斯基」兩個字，但網友們仍能將劇中角色與央視評論部的人做出比對。而《大史記3：糧食》則是依據1959年的電影《糧食》改編而成。但由於當時網路寬頻普及率低，這波惡搞熱潮並未持續太久。

直到2006年，Kuso文化透過網路，從臺灣蔓延至中國，惡搞文化捲土重來。1月，一名網友胡戈將自製影片《一個饅頭引發的血案》上傳至優酷視頻，<sup>48</sup>由於該影片針對中國導演陳凱歌執導的電影《無極》大肆嘲弄，同時結合當前中國眾多不公不義的社會現象，引發網友們瘋狂轉載，《一個饅頭引發的血案》因此被視為中國網路惡搞風潮的引領者（黃雅琴，2011；藍愛國，2008）。由於影片熱潮遲遲不散，陳凱歌於2月表示要對胡戈提出告訴，網友幾乎一面倒地支持胡戈，對陳凱歌的提告舉動則加以斥責與嘲笑（楊國斌，2009）。但三日後，胡戈正式向陳凱歌道歉，並於新浪博客發表聲明。同年8月，中國官方媒體《光明日報》甚至舉辦了「防止網上『惡搞』成癡專家座談會」，顯見中國對於言論管制的嚴密程度。

面對政府的「不苟言笑」，中國網友們群起追隨胡戈腳步，以製作更多的「搞笑視頻」、「幽默視頻」、「爆笑視頻」作為回應（胡泊，2009），惡搞一時之間成為人人皆得以實踐的藝術形式，其中又以「後舍男孩」堪為代表。「後舍男孩」的兩位成員黃藝馨和韋煒，在廣州美術學院雕塑系就讀期間，突發奇想於宿舍架攝攝影機，以唱雙簧的對嘴形式，加上誇張的手勢與表情，惡搞英國團體「新好男孩」（中國譯：後街男孩）的歌曲，首部作品〈As long as you love me〉放上網路後，一夕之間成為網路紅人，美聯社還針對「後舍男生現象」製作了專題報導。由於是在宿舍拍攝，影片中不時會有一位室友的背影，他有時還會充當混音師或DJ，也隨之走紅。「後舍男孩」隨後與太合麥田公司簽了經紀約，<sup>49</sup>從兩位男孩將影片放上網路，到正式進入娛樂圈，不過短短幾個月的時間，他們開始發單曲、上節目、參加晚會、演出電影、電視劇，表演地點從宿舍走到了舞臺上。

<sup>48</sup> 《一個饅頭引發的血案》影片：[http://v.youku.com/v\\_show/id\\_XNzI3MTI4.html](http://v.youku.com/v_show/id_XNzI3MTI4.html)

<sup>49</sup> 太合麥田的總經理宋柯受訪時表示，自己很欣賞「後舍男孩」，認為他們「是在新的平台上產生的新的創意。」（新浪網：<http://news.sina.com/ycwb/202-104-103-108/2006-02-16/0617649455.html>）。



「這兩位穿著同樣衣服的男生，沒有自己作詞譜曲，也沒有真正唱歌，影片以再平凡不過的男生宿舍為背景，沒有任何華麗布置或精密的拍攝手法，為什麼他們會這麼紅？」「從影片中我們看見的，是一種生活態度的選擇，他們並沒有預先設想會得到什麼評價，僅以自己的方式做自己。」Nishant(2009)在《從數位電影院的語境脈絡下看Kuso現象》一文中，以自問自答的形式，試圖為許多對「後舍男孩現象」大感不解的網友／觀眾解惑。他認為「後舍男孩」勇於在攝影機前不計形象地演出，誇張的肢體語言消解了性別框架下的男性氣概，同時顛覆眾人對明星的既存想像，這就是惡搞文化的本質：故意將缺點或不完美一再放大，公私領域的界線被消除，造就意識形態的流動。以原文本與二次文本的概念來說，前者是兩個男孩與他們真實的一面，後者則是這兩個男孩與他們渴望或預期表達出的自我。

不論是《一個饅頭引發的血案》還是「後舍男孩」，它們之所以能引起如此廣大的迴響，在於其塑造出一個狂歡的螢幕空間，作者得以抒發對現狀的不滿，讀者則被影片中的創意橋段逗得樂不可支。藍愛國(2008)認為，如果《一個饅頭引發的血案》沒有包含極強的中國大片文化批判精神，而僅僅是玩鬧一番，它的影響不會如此之大。於是，「喜歡你就惡搞你」成為2006年中國的流行用語，中國網友們也從這一年起，前仆後繼地，讓惡搞精神在網路場域中「遍地開花」。

「人們承認法律和秩序實質上是好的。我們害怕無政府狀態，害怕事情出格。『但是，如果我們邏輯嚴密，那麼使我們充滿擔憂的不是混亂，而是秩序』，因為世界瞬息萬變，以致固守秩序就意味著彼此隔膜，意味著我們無法成功地適應我們所面對的局勢。」——Edmund Leach(1968)

#### 一. 研究問題與方法

本研究從「瓊瑤文本諧擬化」的現象出發，為有效觀察瓊瑤與其作品、二次創作者、網友三方的話語權之爭，欲以諧擬瓊瑤的二次文本為研究對象，藉由解構原文本中的象徵符號與意識形態，試圖呈現當代社會對「瓊瑤式愛情」的審美趣味。本研究問題有二：

1. 身為通俗文學代表的瓊瑤文本，其公式化的敘事語言將能透過數位科技的延展，在諧擬語境的翻轉下，發展出一套新的文化表述形式？
2. 這套依附原文本，卻從中破壞、重生的表述形式，其顛覆的姿態對瓊瑤作品本身，以及對大眾的意義為何？

從查找資料的結果可知，目前諧擬瓊瑤的文本以影片為大宗，其次為圖片及同人小說。<sup>50</sup>由於瓊瑤主要以電視劇《還珠格格》一、二集於華人影視圈再創收視高峰，被視為其電視劇代表作，且隨之而來的諧擬文本也多取材自該電視劇，並以影像手法表達。因此，本研究將以影片為主，進行瓊瑤作品諧擬化的分析。

<sup>50</sup> 此處「同人小說」指的是「反瓊瑤小說」，即「以穿越、重生等方式顛覆瓊瑤小說內容，書寫反對瓊瑤愛情至上、一味示弱從而拋棄社會責任、無視道德倫理的內容。」創作者多是不滿瓊瑤生產出的愛情觀：不論是師生戀、婚外情、介入好友感情，只要男女主角是真心相愛，所有人應為之讓路，並滿懷祝福之意（潘一凡，2014）。基於此種情緒，反瓊瑤小說主要針對《新月格格》、《梅花烙》、《情深深雨濛濛》、《一簾幽夢》、《還珠格格》五部小說進行改寫。小說生產模式多為網友匿名創作，發布於論壇上，經由轉貼、分享促成作品傳播。文本數量眾多之餘，有一部分的內容或形式是交相重疊的。以下歸納出兩種反瓊瑤小說創作類型：

#### (1) 劇中人物重生報復

讓無辜或被牽連受害的配角重生，以知曉事件發生經過的前提下，通過正當或不正當的手段報復「破壞者」（通常為男女主角）。

#### (2) 現代人穿越扭轉劇情

讓現代人穿越並以劇中人物身分重生於文本中，除了保護無辜者受到劇情牽連，也能推波助瀾讓劇情快速發展並扭轉結局。

此外，研究者同意「對文本的分析不能僅著重於字面行文或圖像本身，該文本被放置於何種（時空）情境脈絡以及為什麼，而以上的種種又產生了什麼社會效應，都是值得探討的問題」（游美惠，2000，頁23）。因此，瓊瑤二次創作者的生成背景，及其帶動的社會討論，皆為本研究分析的重點。

在前一章中，研究者先嘗試經由歷史因素、社會環境與文學產製結構的回溯，觀察瓊瑤自六〇年代至今，一路從小說、電影、電視劇到兩岸合拍劇的跨媒體文本生產模式。接著透過分析諧擬的特性與運用手法的演變，來到諧擬文化的集散地——網路空間，欲從後現代的視角觀看以瓊瑤為本的諧擬文本，其顛覆的姿態與翻轉的想像。共可分為三個部分：

首先，為說明瓊瑤如今在通俗 / 大眾文化中的地位，研究者著手建立關於瓊瑤王國的資本積累網絡。Bourdieu(1990)說：「社會施為者 (agent) 的資本結構及資本總量，決定其在社會階級空間裡的位置。」一開始，瓊瑤以小說家身份，定期產出固定數量的文本，作品的暢銷是經濟來源，也是名望的象徵。接著電影、電視劇的風行程度，逐步將瓊瑤推往名影視製作人的事業高峰，透過經濟、象徵、社會等不同形式資本的交疊互給，瓊瑤與其文本成為言情 / 愛情文類的指標性符碼。

其次，諧擬一詞具有拆解原本以建構新文本的動能，由於其強調幽默詼諧的態度，使諧擬的過程成為一種遊戲：諧擬者使用庶民文化的符號，游移在理性與非現實、正統與邊緣的邊界，接收者則從中尋覓原本與二次文本的互文痕跡，每一次的詮釋都代表著文化權威的消解以及自行生產意義的愉悅。

最後，諧擬文本透過網路反映的當代情境，在於其作為一種建構意義過程的表意實踐 (signifying practice)，穿越了、或者橫跨了數個符號系統，以體現喧嘩的創造力。一如Barthes(1967)所言：「一個文本由多重作品組成，來自許多文化，與對話、諧擬、論爭形成互動關係，但這些多重性最後匯集到一個地方，這個地方乃是讀者，而非作者。」在多元混雜的網路空間中，語言中的結構與系統性不再位居首要，言說主體在論述中的位置才是網路使用者們所關注的。

承接以上所述，本研究將採用文本分析法，嘗試經由對文本的分析與歸納，用來指出並說明隱於其中的作者意圖與社會特性。夏春祥 (1997：頁146) 認為，文本之所以存在，是為了「公開地表達出與作品同時共存的，還有一些尚

未釐清的東西。」除了語言層次（主題、文法、語法、敘事、語氣、特效、鏡頭）的意義之外，社會性因素諸如階級、性別等等，都是文本分析的重點，即「文本的社會性」。因此，從事文本分析的研究者的任務是「展示表象是如何傳遞著不為人熟知的意義，這些意義也建構了我們生活的重心和方向」（夏春祥，1997：149）。

借鏡Yinger(1982)對「次文化」的看法，他認為群體表達的一致性的低不是那麼重要，只要次文化能夠表徵一種社會關係的網絡，這個概念就是有意義、有價值的。對本研究來說，文本分析的目的，不僅在於描繪出諧擬文本多元無序的形象，更在於該文本呈現的，乃是從傳統過渡到現代對愛情、親情、自我認同的凝視翻轉，因此，揭露並賦予諧擬文本社會意涵，是研究者分析的重點。由於文本形式有圖，也有影像，後者將主要以大段落的敘事為主體，以描述性工具（指分析單元）與引述性工具（指畫面停格）將影片轉譯為描述性文字（Jacques Aumont & Michel Marie,1996 / 轉引自董高志，2003）。



## 二. 個案介紹 —— 胥渡吧<sup>51</sup>



「胥渡吧」是以創始人「胥渡」命名創建的百度貼吧，<sup>52</sup>創立於2010年2月17日。這支成立時不到10人的配音團隊，秉持著「娛樂至上，胥渡一下」的精神宗旨，用聲音演繹上百個經典影視角色，因《還珠格格》之《人人都愛容嬷嬷》系列於網路爆紅，<sup>53</sup>搞笑創意結合唯妙唯肖的模仿為他們贏得大批粉絲。<sup>54</sup>胥渡吧的創作方向有兩類，一類是出於喜好，對於經典影視作品的再加工，如《還珠格格》，一類則以時下熱門議題為主，如高考、春運等話題，以幽默搞笑的手法詮釋社會現實。

2013年，胥渡曾接受湖南衛視的專訪<sup>55</sup>，被問及胥渡吧的創作由來，他表示，三年前，他還是個大三學生，有天偶然在網路上看到《還珠格格》的片段，他一時興起，就更動了台詞中的幾個關鍵字，例如把小燕子的名字改成容嬷嬷，隨後便把這段改過的影音放上網路。沒想到一個月之後，在微博掀起瘋狂轉載潮。2010年正是微博興起的時候，中國網友們對於這個新型網路平台及其承載的內容感到新鮮與好奇，許多網友轉發胥渡自製影片的評論是：「《還珠格格》裡有這一段嗎？咋沒看過，是不是原配音老師下班無聊配著玩的？」並有更多網友留言詢問何時有續集？胥渡一方面覺得有趣，一方面不願掃網友的興，便製作了續集，就這樣一集一集地越做越多，胥渡說，「當初做容嬷嬷那段視頻，其實也就是好玩，沒想到一路走下來，有了自己的團隊，還有那麼多鐵粉支持我們，胥渡吧的走紅完全是無心插柳的事情。」在專訪中，湖南衛視歸納出胥渡吧的四大特點：

### 特點一、天衣無縫的標準口型

<sup>51</sup> 胥渡吧連結：<http://tieba.baidu.com/f?kw=%F1%E3%B6%C9>

<sup>52</sup> 百度貼吧為百度公司旗下的網上論壇，自2003年12月3日開始運作，一年內即成長為中國最大的中文論壇。由於介面簡潔，註冊帳號、發文便捷，受到眾多使用者的歡迎（維基百科，<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E7%99%BE%E5%BA%A6%E8%B4%B4%E5%90%A7>）。

<sup>53</sup> 「當年我們都比較喜歡看《還珠格格》，做容嬷嬷那段視頻，其實也就是好玩，沒想到一路走下來，有了自己的團隊，還有那麼多粉絲支持我們。」（胥渡訪問。新華娛樂，2014）。

<sup>54</sup> 迄今為「出品最多，精品最多，分享最多；點擊最高，還原最高，人氣最高」的網路配音團隊。（百度百科，<http://baike.baidu.com/view/5911980.htm?fromTaglist>）。

<sup>55</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=FAertL0NgrY&list=PL27B823FC406ED1C7&index=106>

特點二、唯妙唯肖的語音語調

特點三、「啥火出啥，啥熱出啥」，總能跟上當前熱門時事

特點四、穿越的劇情、人物不嫌多



胥渡吧的成員最初互不相識，且分散於各座城市，目前團隊主創人員約15名左右，平均年齡在23至26歲，男女比例差不多，「我們中有學生、也有在職白領、策劃、幼教、網編、公務員等，大家都是憑著興趣聚在一起。」為容嬈嬈配音的小蝶這麼說道。除了因喜愛配音而相聚，更有團員因配音而開展不同的人生，小蝶即為一例。她現年25歲，至今已幫37個角色配過音，是胥渡吧創始的元老級成員之一。她原是一名幼教老師，由於配音配出濃厚興趣，索性辭去原有工作，投身配音相關領域，如今配音，既是她的興趣，也是她的正職。

在工作流程方面，胥渡透露，主要由他本人寫劇本，之後發給相關配音人員，錄好各自部分後集中後期編配。



圖3.2 胥渡吧影片結尾的工作職掌名單

在配音作品選擇上，胥渡透露主要有兩類，一是自己喜歡感興趣的題材，比如《還珠格格》這樣的經典影視劇；二是當下的熱點話題，比如春運和高考。

「三年來我們每年都在高考前推新作為考生加油，讓他們笑個痛快再上考場。」胥渡說。接著整理、合成，一部作品的完工完全倚賴網路的跨時空特性。很多網友冠以「神配音團隊」、「第一創意配音團隊」來表達心中對胥渡吧的喜愛之情。

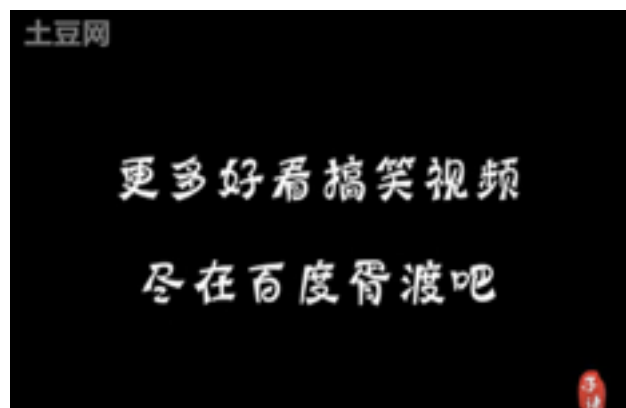


圖3.3 胥渡吧影片結尾的宣傳

在胥渡的帶領下，胥渡吧多次與中央電視臺、湖南衛視、江蘇衛視等主流媒體合作，將胥渡吧打造成一種品牌文化。<sup>56</sup>2014年1月，五位胥渡吧團員參加東方衛視舉辦的《中國達人秀》節目，<sup>57</sup>在臺上用幾分鐘時間呈現經典配音，獲得好評。《中國達人秀》四位評審中，有兩位便是曾演出《還珠格格》的趙薇與蘇有朋，團員們表示是抱著偶像朝聖心態前去，「我們一直夢想著見真正的還珠格格和五阿哥！」<sup>58</sup>

由於胥渡吧的《還珠格格》系列影片眾多，共有22部（見表3.1），研究者依影片內容，將其粗分為四大類（見表3.2）：（1）正邪角色顛覆（2）解構王子公主配對（3）穿越劇（結合舊作與新作）（4）社會時事。研究者將從各類型中選出二部點閱率最高的作品，作為分析對象，分別是：《人人都愛容嬷嬷》、《拿什麼拯救你，我的容嬷嬷》；《深宮繼續愛》、《皇上，請成全我們》；《新還珠格格傷不起》、《當紫薇愛上馬教主》；《北京的房子你租不起》、《再不生，就絕經了》。

上傳日期	作品名稱	上傳日期	作品名稱
2010.09.29	《人人都愛容嬷嬷》	2011.06.10	《爾康出軌記》
2010.12.07	《拿什麼拯救你，我的容嬷嬷》	2011.07.19	《爾康變成蝴蝶飛走了》
2010.12.09	《容嬷嬷是朕的》	2011.07.23	《爾康被甩記》
2010.12.23	《皇上，請成全我們》	2011.08.09	《新還珠格格傷不起》
2011.02.23	《我的野蠻女友》	2011.08.18	《當紫薇遇見咆哮馬》
2011.03.01	《深宮繼續愛》	2011.08.20	《容嬷嬷考駕照》
2011.03.19	《當紫薇愛上馬教主》	2011.09.02	《當五阿哥穿越張無忌》
2011.03.27	《美好的約定》	2011.09.28	《爾康私奔記》
2011.04.01	《奴婢就是夏雨荷》	2011.09.28	《網購的孩紙傷不起》

<sup>56</sup> 《胥渡吧為勵志粉絲代言 中國達人秀成圓夢聖地》（新華娛樂，2014年1月15日）

<sup>57</sup> 影片連結：[https://www.youtube.com/watch?v=-QDApv\\_vcOU](https://www.youtube.com/watch?v=-QDApv_vcOU)

<sup>58</sup> 「網友：「轉眼十六年，時光仿佛就在昨天，小燕子和五阿哥坐在旁邊一起看胥渡吧給《還珠格格》配音，與觀眾High到頂點，夠驚豔！」《《達人秀》將上演神配音 惡搞《還珠格格》》（中國新聞網，2014年1月12日）

2011.04.25	《北京房子你租不起》	2011.09.29	《當五阿哥穿越張無忌》
2011.05.10	《玩微博的人尼瑪傷不起》	2011.10.11	《再不生，就絕經了》

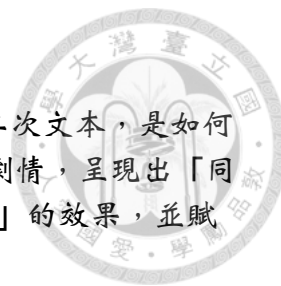
表3.1 胥渡吧《還珠格格》系列作品全集

主題	作品名稱	內容介紹
正邪 角色 顛覆	《人人都愛容嬷嬷》	胥渡吧開山之作，以一句「深宮老嫗，男人最愛」引發網友熱評
	《拿什麼拯救你，我的容嬷嬷》	《還珠嫗嫗》系列
	《容嬷嬷是朕的》	
	《皇上，請成全我們》	
	《我的野蠻女友》	
	《容嬷嬷考駕照》	談女性開車的刻板印象
《奴婢就是夏雨荷》	《還珠嫗嫗》系列終結篇	
解構 王子 公主 配對	《深宮繼續愛》	女女戀
	《美好的約定》	男男戀
	《爾康出軌記》	以爾康為主角的男男戀
	《爾康變成蝴蝶飛走了》	
	《玩微博的人尼瑪傷不起》	
	《網購的孩紙傷不起》	
《爾康私奔記》		
穿越劇	《當紫薇愛上馬教主》	首部穿越劇，將《還珠格格》的紫薇和《梅花三弄》的皓禎剪輯在一起
	《新還珠格格傷不起》	以舊版《還珠》人物交叉式吐槽新版《還珠》的人物與劇情，是迄今點擊率最高的一部作品。
	《當紫薇遇上咆哮馬》	《當紫薇愛上馬教主》續集

	《當五阿哥穿越張無忌》	將《還珠格格》的五阿哥和《倚天屠龍記》的張無忌結合
	《格格要畢業》	《還珠》系列終作
社會 時事	《香妃演唱會》	結合社會實事，反映出北京難租房的問題
	《北京的房子你租不起》	
	《大姨媽尼瑪傷不起》	首部結合大量網路用語之作
	《再不生，就絕經了》	中國一胎化
	《夏雨荷教你PS》	談修片技巧

表3.2 胥渡吧《還珠格格》系列作品四大分類

## 第四章 文本分析



本章依據研究目的與研究問題，欲分析歸納胥渡吧產製的二次文本，是如何透過維妙維肖的配音，改寫並重組原文本脈絡中指涉的人名與劇情，呈現出「同樣的演員、同樣的聲音，卻說著與原文本脈絡天差地遠的台詞」的效果，並賦予其新的意義。

如Hutcheon(1984)所言：「首先建立被諧擬的文本，這樣讀者會有所期待，接著給出讀者並未想到的另一版本，與原作形成不調和的對照，這可以說是諧擬中使用的大部分技巧的基礎。」以下先就文本中會出現的人物，逐一簡單介紹其背景：

### 小燕子

女主角，偶然與紫薇相識，兩人結拜為姐妹，她自告奮勇替紫薇送信物給皇上，誤打誤撞成了還珠格格。

### 紫薇

女主角，乾隆皇帝在民間的女兒，整部劇從她的認爹之旅開展。

### 爾康

男主角，乾隆皇帝的御前侍衛，與紫薇相戀。

### 永琪

男主角，五阿哥，喜歡小燕子。

### 爾泰

爾康的弟弟，自小與永琪、爾康玩在一塊，喜歡小燕子，後來為了永琪放棄她。

### 乾隆

劇中多呈現其慈父形象，即使曾因震怒將小燕子、紫薇關入大牢，最後仍原諒她們。

### 容嬪嬪

具代表性的反派角色，她是皇后的奶媽，幫著皇后處處為難小燕子與紫薇，不論是對女主角們動用私刑，或是向皇上、太后打小報告，都是她一手促成。

### 皇后

對小燕子一行人始終懷有敵意，千方百計想將他們趕出宮，甚至置之死地。

### 太后

重視禮儀規矩，不喜歡小燕子與紫薇，欲將晴兒與爾康配成一對。

晴兒

父母雙亡的格格，從小跟在太后身邊，有大家閨秀風範。

夏雨荷

紫薇的母親，乾隆下江南時與其相戀。

金鎖

紫薇的貼身丫鬟。

柳青、柳紅

與小燕子一起長大的好朋友，在北京開了一間旅館「會賓樓」。

含香

維吾爾族人的公主，進貢成為乾隆的妃子「香妃」。

蒙丹

含香的青梅竹馬，追著她一路到北京，住在會賓樓裡。

蕭劍

小燕子失散多年的親哥哥。



## 第一節 正邪顛覆——可愛又迷人的反派角色

我們身處一個符號化的世界，觀看既有的大眾作品，往往推崇善良、正直等正向特質，並將之強化，使「代表正義的一方」具有偶像化、權威化的意涵，這些角色往往以拯救者的面目出現在各式強調二元對立的文本裡。然而，當這些作品經過改編，那些崇高的形象已然消失，在二次文本中，角色的形象可以被隨意「塗改」，使其不符合、脫離這個世界原有的邏輯與風俗，產生延異，從而迸發怪誕的幽默效果。

將主角與配角對調身份是諧擬文本常見手法之一，這不僅僅是角色立場的更動，也是向二元論文本的挑戰，試圖顛覆所謂的「正」、「邪」立場，一如眾多被改寫的西方經典童話，小紅帽之於大野狼、善良公主之於壞皇后的形象調換。也如同先前以一句「你如果把我惹火了，我就送你一桶汽油、一根番仔火」而紅極一時的臺灣鄉土劇《臺灣霹靂火》中的劉文聰一角，其招牌台詞成為當時網友們爭相改編的文本，還躍上新聞版面（蔡佩吟，2003）。由於這些人物的扁平化特徵鮮明，透過諧擬手法，在舊有的文本基模上，加以重新排列組合，輕輕一動，便改變了整段劇情的氣氛與發展，達到衝擊原文本的目的（黃百合，2004）。

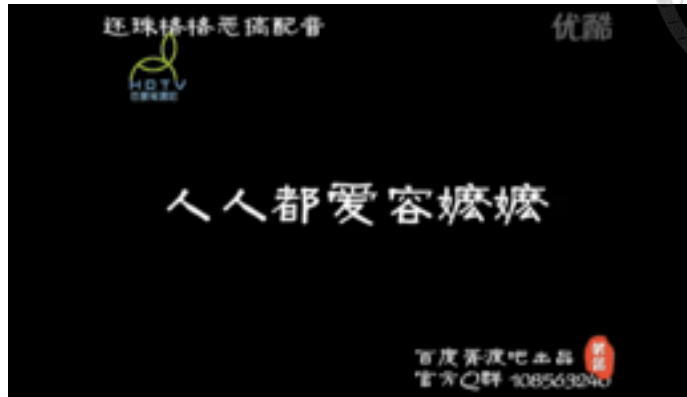
單就角色性格的刻畫與故事元素的妝點來看，《還珠格格》中的靈魂人物小燕子，其大而化之的個性、時常錯讀 / 歪讀經典與成語的行為模式，為這部作品添加了關鍵的喜劇因子，使《還珠格格》與瓊瑤大多數的創作有著明顯區隔（程紹淳，2010）。然而，若將眼光放大至整部文本的情節安排上，《還珠格格》仍然不脫「通俗劇」的標準公式：透過個性鮮明的主角，描寫其捍衛正義、維護道德、追求愛情等種種被視為美好的普世價值，過程中的波瀾起伏，多由於反派角色的詭詐計謀，使主角們遭受阻撓，甚或不幸，閱聽人在接收的過程中，往往為「無辜好人」的受難而沮喪難過，為「心機壞人」的滿腹壞水而義憤填膺（黃建業，1986），此般公式化劇情訴諸在一定時間內，撩撥、刺激閱聽人的情緒，達到紓壓、暫時轉移生活重心的效果（蔡琰，1993）。

在胥渡吧的《還珠格格》系列二次創作中，反派代表——皇后身邊的容嬷嬷堪稱「曝光度最高演員」，其出場機會遠多於小燕子、紫薇、永琪、爾康等原文本的男女主角，由於她的「惡人」形象深植人心，一旦出現在以幽默、嘲諷為基調的諧擬文本中，得以製造出二次創作與原創之間的高反差感，可謂「笑」果保證。每逢她出場，多半是安排她取代某個角色（通常是女主角）在原文本中的設定，以營造與原文本大相逕庭的敘事情境，以下將就此改編手法，試以胥渡吧文本分析之。首先，是胥渡吧的「開山之作」：《人人都愛容



嬪嬪》 5960 :

### 1.1 《人人都愛容嬪嬪》



爾泰：皇上每次就只想到爾康，總是把我這個小帥哥給忽略掉了。要指婚也不一定要指給爾康，指給我，不是皆大歡喜嗎？你們不要著急，改天我向皇上秉明心跡，讓皇上把容嬪嬪（小燕子）<sup>61</sup>指給我，解除爾康的危機。

永琪：什麼心跡？什麼心跡？爾泰，你什麼時候和容嬪嬪（小燕子）有這個默契的？

爾泰：什麼默契？爾康有難，做弟弟的不挺身而出，那要怎麼辦？容嬪嬪（小燕子）總不能先搶了皇后（紫薇）的鋒頭，再搶了皇后（紫薇）的心上人吧！

爾康：好好好，就這麼辦！爾泰，要說就得快阿！容嬪嬪（小燕子）嫁給了你，大家還是一家人，哎呀，這樣好！她和皇后（紫薇），從主僕變成了妯娌，這一輩子再也不用分開了。我想容嬪嬪（小燕子）也會喜歡的，這樣再好也不過了。

<sup>59</sup>改編自《還珠格格》首部曲第17集，原本情節說明如下：真正的格格紫薇終於入了宮，成為還珠格格小燕子的貼身宮女，她們期待有一天能在無生命危險的情況下，將小燕子頂替紫薇身份的實情稟告乾隆皇帝。由於小燕子、紫薇、爾康、爾泰、永琪等人成天玩在一起，又年紀相仿，乾隆遂有了為小燕子指婚的念頭，爾康、爾泰皆為其考量人選。看在暗戀小燕子的「哥哥」永琪眼裡，他暗暗著急，另一方面，愛著紫薇的爾康也察覺不妙，兩人拉著爾泰，一同商量下一步該如何是好。

<sup>60</sup>《人人都愛容嬪嬪》來源：[https://www.youtube.com/watch?v=59\\_LrpfzDoo&list=PLbuF0MiaMucgWu2Y2lYttx1\\_DnvtxqN9y](https://www.youtube.com/watch?v=59_LrpfzDoo&list=PLbuF0MiaMucgWu2Y2lYttx1_DnvtxqN9y)

<sup>61</sup>角色互換處以此形式呈現，便於觀看。



永琪：好什麼好阿，你們兩個都把我忘了是不是？

爾泰：五阿哥，我總算把你心裡的話給逼出來了。

爾康：五阿哥，你不行阿，你和容嬪嬪（小燕子）是主僕。

永琪：現在我們不是在努力讓她們離開皇宮嗎？等到她們離開皇宮的時候，我就不是主子了阿，事實上根本就不是什麼主僕嘛！就是因為我知道不是主僕，才沒有約束自己的感情。

爾泰：這有點麻煩。

永琪：什麼麻煩？

爾泰：除非，你用阿哥的身分命令我，不加入戰爭。否則，我們只好各憑本事。

永琪：爾泰，你是認真的嗎？

爾泰：當然認真了，深宮老嫗，男人最愛，你不是唯一的男人哦！

永琪：爾泰，你明知道我沒有辦法用阿哥的身分命令你，這些年來我們情同手足，這份友誼對我而言，實在是太珍貴了……好！我退出！只有你去表明心跡，才能快刀斬亂麻，我就死了心認了命，當這個莫名其妙的主子吧！

爾泰：既然和你情同手足，我又怎麼忍心奪人所愛呢？有你這番話，我就心甘情願當你的跟班了。事實上，我老早就知道你對容嬪嬪（小燕子）的感情，老早就退出了戰爭，因為我發現容嬪嬪（小燕子）只有對你說話的時候，才會發嗲。

永琪：（眼睛一亮）是嗎？她對我說話的時候會發嗲？那代表什麼呢？

爾泰：我只知道，如果她對我說話會發嗲，我才不會把她讓給你呢！

在《大家都愛容嬪嬪》中，女主角從討人喜愛的小燕子，置換為《還珠格格》反派代表容嬪嬪。首先，單就角色的表象來看，一方是年輕貌美的少女，一方是年華逝去的老婆婆，不論是年紀，還是外貌，兩人顯然呈現極大的落差。再觀性格，小燕子性格開朗，頗有正義感，時常路見不平，而容嬪嬪在《還珠格格》中出場時，不是向皇上、太后打小報告，就是對宮女施私刑、與

皇后一同商量如何陷害小燕子與紫薇一行人，以「一肚子壞水」來形容她，倒也不為過。於是，當胥渡吧把原文本的「兄妹」難題，改編為「阿哥與老嫗」的一段情時，這樣一個滿腹陰詭主意的角色，轉眼間，成為眾男主角之間炙手可熱的女主角，五阿哥永琪是身份尊貴的皇子，爾泰儘管未如哥哥爾康那般在朝堂之上出盡鋒頭，但也是皇上極為信賴的臣子，兩人在宮中的地位不言而喻，但如今，為了一位老嫗，他們皆能不顧宮廷中主僕的份際，為了她而大吃飛醋，甚至有危及兄弟情誼的可能，營造出引人發噱的荒謬衝突感。

尤其，對白中一句「深宮老嫗，男人最愛」，一舉成為胥渡吧廣為人知的經典語錄。這句台詞原為「窈窕淑女，君子好逑」（圖4.1.1）。經改編之後，不僅為胥渡吧的《還珠格格》系列打開知名度，也成為當時中國網友們常用的網路用語之一，甚至製作相關產品販售（圖4.1.2）。若細論這兩句話改編前後的異同性，由於異性戀生理男性在這個對話場域中佔有完全優勢，發言的主體皆為男性，女性則是被動的客體。而男子們追求的對象，不再是內外兼備的年輕女子，而是久居深宮的年邁嫗，一來延續這個文本製造的高度不和諧感，二來打破瓊瑤引以為傲的「郎才女貌」羅曼史神話，短短八個字，頗有畫龍點睛之效。



圖4.1.1



圖4.1.2

「深宮老嫗，男人最愛」的風潮隨後蔓延至臺灣，臺灣網友透過批踢踢實業坊的Joke版與China-Drama版分享觀影心得<sup>62</sup>，並為這句台詞製作了圖片與短網址<sup>63</sup>（圖4.1.3），供網友們使用與分享。諧擬文本播散性的拆解力量，往往從原文本內部加以瓦解和否定，並在當代語境中重新生產出新的、令人發笑的意義。羅蘭·巴特以為，文本的樂趣在於它是「愉悅的碎片、語言的碎片、文化的碎片」，而這樣的文本是反常的，是在任何可以想像到的結局之外的，甚至到達極樂(alibi)。極樂的歡愉，是對文本以自身賦予的意義曲解後，重新將曲解的極樂文本置入原始文本中一同閱讀，這樣的極樂文本沒有盡頭，一切都取決於乍見到文本的愉悅時刻。



圖4.1.3

在諧擬文本中，反派角色多半會擔綱製造幽默與歡樂的主角，博君一笑，容嬪在胥渡吧二次創作中的重要性可見一斑。以下接著以《拿什麼拯救你，我的容嬪》<sup>64</sup>作為分析文本，女主角同樣是由容嬪擔任。值得一提的是，在胥渡吧為容嬪製作了一張「Lday嬪」（圖4.1.4），放在影片的開頭，佐以專為容嬪量身打造的文字與口白「你喜歡笑，時而足智多謀，時而熱情奔放，時而重口味，時而小清新，你可以讓別人變成真正的零。」足見容嬪此角色「受寵」的地位。

<sup>62</sup> 推 e962017: 好吃XDDDD應該是大陸網友改編的 都是大陸用語

推 maomao150213:深宮老嫗 男人最愛~~~

推 conective:超好笑XDDDDDDDDDD

<https://www.ptt.cc/bbs/China-Drama/M.1313307190.A.103.html>

<sup>63</sup> 網址連結：<http://ppt.cc/2i6>

<sup>64</sup> 改編自《還珠格格》首部曲第15集，原文本情節說明如下：小燕子、紫薇、五阿哥、爾康、爾泰一千人等隨乾隆微服訪江南，不料遇到白蓮教信徒行刺，紫薇以身護乾隆，一把短刀便插入她的左邊胸口，情況極為兇險，御醫立即為其拔刀，紫薇血流如注，爾康全程在側，心如刀割，但礙於乾隆在場，在小燕子與紫薇互換身份的事實尚未揭曉前，紫薇仍然是小燕子的宮女，他無法為紫薇做任何事，心力交瘁，爾泰見狀，前來安慰兄長。

## 1.2 《拿什麼拯救你，我的容嬋嬋》



圖4.1.4

爾泰：你別這樣失魂落魄了，你不是聽到了嗎？容嬋嬋（紫薇）已經沒事了，她會昏迷不醒，那麼衰弱，只是因為剛剛小產啊！現在五阿哥已經把胥渡吧的科大夫都請過來了，你放心，她不會有事的。

爾康：五阿哥（皇上）還在她身邊嗎？

爾泰：是，我跟五阿哥（皇上跟太醫）都一直守著她，現在皇上（小燕子）也過去了。

爾康：爾泰，我決定了，但她這次好，我就要帶她走。魔獸<sup>65</sup>和私服<sup>66</sup>就交給你了，以後你要每天記得幫我升級<sup>67</sup>。

爾泰：不要胡鬧了，你有皇后，你還是我和五阿哥最好的「兄弟」，皇后需要你，我們需要你。你不要為了容嬋嬋（紫薇），搶五阿哥的女人，那是行不通的。別說你會傷透五阿哥跟皇后的心，就是容嬋嬋（紫薇）也不會聽你的。她那麼優閒貞靜，怎麼可能讓你做出背叛皇后的事來？

爾康：可是我要發瘋了，眼看她這次流產大量失血，我幫不了她，救不了她。五阿哥愛她，我妒忌吃醋，她對五阿哥發嗲，我妒忌吃醋加恨，我確實很愛容嬋嬋。

<sup>65</sup> 《魔獸世界》，簡稱魔獸，是由暴雪娛樂製作的一款大型多人在線角色扮演遊戲。

<sup>66</sup> 私人伺服器：由個人架設的遊戲伺服器。

<sup>67</sup> 線上遊戲的組成元素之一，玩家需要達到一定目標才得以往上升一等級，等級愈高，與玩家投入時間、獲得獎勵多寡成正相關。

爾康：如果上天能夠給我再一次機會選擇皇后和容嬪嬪，我選擇容嬪嬪加一萬年。<sup>68</sup>

爾泰：聽我說，我曾經也是那麼愛容嬪嬪，也深刻體會你在痛苦什麼，容嬪嬪流產雖然讓大家都很難過，可是，是有代價的。她終於說出胥渡吧的群號<sup>69</sup>了，108563240，你知道這代表什麼意思嗎？代表我們可以進群聊天了

爾康：爾泰，謝謝你提醒我，一直以為你愛容嬪嬪，原來你對她的愛才是最無私的。

爾泰：深宮老嫗，男人最愛。我是唯一一個能理智愛她的人。

諧擬文本的風格傾向遊戲、喜感的氣氛，並且能找出被諧擬對象的模仿痕跡，強調前、後文本對照比較，拆解既定的文本模式與傳統成規，後設態度自然浮現。Rose(1993)指出，諧擬可說是包含至少兩組相連結的溝通模式——諧擬作者與被諧擬文本作者之間的交流訊息，以及諧擬作者與讀者之間的交流訊息。簡而言之，被諧擬作品經過諧擬作者的解碼後，再重新編碼，以「扭曲」的形式提供給另一位解碼者，即讀者，由於讀者先前已經熟悉原始版本，故能夠將原始版本與諧擬的新文本兩相比較。在《拿什麼拯救你，我的容嬪嬪》中，胥渡吧將紫薇所受的刀傷，轉換成容嬪嬪的流產之苦；將皇上、小燕子等眾人的關心，轉換成「情人」五阿哥の殷殷相伴；將爾康對紫薇的不捨，轉換成其暗戀容嬪嬪卻苦無結果的醋性大發。容嬪嬪再度成為眾星拱月的柔弱女角，畢竟「深宮老嫗，男人最愛」。

此外，諧擬具有在雙重符碼間流動的特性，擴大其在社會文化互文性的層面，也就是說，諧擬不只在文學間作用，以顛覆某文學作品或某文學體裁為目的，更擴及流行文化、社會時事等。《拿什麼拯救你，我的容嬪嬪》也挪用了知名線上遊戲、經典電影台詞、常用網路通訊軟體等中國網友們熟悉的元素，由於諧擬可說是包含至少兩組相連結的溝通模式——諧擬作者與被諧擬文本作者之間的交流訊息，以及諧擬作者與讀者之間的交流訊息(Rose,1993)。諧擬文本往往採取最日常的方式貼近受眾，大眾化成就了無厘頭的底蘊。透過嘲諷、揶揄或質疑這些特色元素，以及它們一般所承載的意義或價值，諧擬文本創造出另類的能見度，並可能使此元素進入開放的議題空間，增加其意義或價值的負載。因此，異於常態的諧擬正探索者常態的疆界，也揭露了它的侷限。也就是說，諧擬對常態所進行的誇張與愉悅，將使得人們得以在此機會之下檢視因襲的慣例。

<sup>68</sup> 諧擬自周星馳電影《大話嬉遊》的經典台詞：「如果上天可以給我個機會再來一次的話，我會對這個女孩說我愛她，如果非要在這份愛加上一個期限，我希望是一萬年……」

<sup>69</sup> 中國網友常用的即時通訊軟體QQ的群組帳號，有了群號，便能進行多人同時線上聊天。

愛情，始終是瓊瑤文本裡的主要基調。中國學者古繼堂（2002）稱其為「臺灣愛情小說集大成者」，並認為瓊瑤的愛情小說幾可視為「愛情的百科全書」，在柔美卻濃烈的情感下，包裹著男女主角的各式遭遇，伴隨種種喜樂與苦難。但他同時也指出這般愛情模式「傳統成分相當濃烈」，男女主角「命定式」的一見鍾情的比例頗高，性別角色的刻畫也有既定的公式化、商業化模式。如同伍寶珠（2001）所言：「瓊瑤人物的塑造往往過於簡化和典型。她筆下的男女主角總是超凡脫俗，女主角總是年輕、美麗、動人，她們大多數喜愛文學，又有音樂造詣。而男主角亦是非同凡響的，他們不但學有專長、英姿勃發，更有遠離銅臭的高尚亮節。」（頁14）這意謂著瓊瑤文本再三重述「男女主角本位」的異性戀愛關係模式，一如眾多羅曼史作品的設定，透過強化性別二元的刻板印象，樹立此類類型文本的「正統性」（許哲銘，2003）。

林芳玫（1996）在《解讀瓊瑤愛情王國》專書裡，將瓊瑤小說視為兩岸言情小說的開展與延續，從小說敘事內容著眼，王岫（1999）指出，華文言情小說「常以女的為主角，她遇見一個男的，兩人一見鍾情，卻遭到一些阻礙或挫折，然後克服困難，獲得圓滿結局。」與西洋羅曼史小說的敘事公式如出一轍：「男女邂逅——相愛——遭遇困難——克服困難——愛情圓滿」，可見，滿足讀者在消費特定類型時的期望心理，是言情／羅曼史作者欲達到的目的，也是整個產業的共識。

然而，期望心理是可以被創造的，即使是公式化文本，在角色、劇情鋪陳上依舊可以推陳出新。自八〇年代起，日本動漫文化藉著《聖鬥士星矢》<sup>70</sup>、《天空戰記》<sup>71</sup>等暢銷動畫作品先後傳入臺灣與中國，BL文化隨之進入<sup>72</sup>。BL為Boy's Love的縮寫，意指男性愛，亦可引伸到廣義的男性情誼，但不等同於現實中的男同志戀情，較具架空世界觀與虛構幻想性質（楊若慈，2015）。梅志罡（2008）指出，這些風靡中國青少年少女族群的作品，日後成為BL同人

<sup>70</sup> 日本漫畫家車田正美的代表作，1985年12月起開始在集英社《週刊少年Jump》上連載，描述身為大地守護神的雅典娜，與邪神展開連番戰爭。與此同時，人類中一些驍勇善戰、正義善良的少年圍繞在女神身邊和她並肩作戰。他們拳可以撕裂天空，腳能夠蹂躪大地，這群不用武器、完全憑藉赤手空拳戰鬥的少年被稱作「雅典娜的聖鬥士」。

<sup>71</sup> 是日本「龍之子製作公司」製作的一套電視動畫。主角修羅特與從小一起長大的好友凱，他們在一次的比武中，因為空中一道閃光而消失在人間。修羅特醒來，發現自己身處「天空界」，成了八部眾明王之一修羅王，而他的好友凱則成了夜叉王，且視他為仇敵。作品大量引用印度神話典故，如八部眾便是被佛家稱為天龍八部的佛陀護法。

<sup>72</sup> 關於日本BL文化的緣起與形成脈絡，有一說認為此類「男男戀情」的小說源於1961~1962年，日本女作家森茉莉先後創作的《戀人們的森林》、《枯葉的寢床》小說，首先打破「女性書寫男性之間戀情」的禁忌，開創「少年之愛」的耽美創作模式（伊斯塔，2003）。另一說則認為源於七〇年代以「少年愛」為創作主題的少女漫畫，到了八〇年代則出現大量的衍生同人創作，「男男愛」從此成為少女漫畫中的子類別之一（楊曉菁，2005）。

誌<sup>73</sup>的原本。

到了九〇年代中後期，臺灣許多租書店與漫畫專門書店開始為BL漫畫開設專區。初期較常見「男男小說」、「耽美小說」的稱呼，後名稱逐漸統一為「BL小說」。與此同時，電視與廣播媒體在中國迅速發展，網路也逐漸普及。1990年，《灌籃高手》<sup>74</sup>漫畫開始在《週刊少年Jump》雜誌連載，在日本紅透半邊天，傳到臺灣與中國後，火紅程度不遑多讓，也引發大量的同人誌創作。由於網路無遠弗屆的特性，加上分眾化的使用者模式，線上空間成了同人迷的交流園地，日本與臺灣的《灌籃高手》同人創作於是成為中國同人界的啟蒙。「大陸的耽美同人歷史，甚至耽美創作歷史都是由此而始。」梅志罡 (2008) 如是說。但礙於城鄉差距影響網路普及的程度，此時，同人誌創作者多半都身在資訊相對快速的大城市中。

隨後，被譽為BL界的經典動漫作品《絕愛-1989》<sup>75</sup>、《間之楔》<sup>76</sup>、《銀之鎮魂歌》<sup>77</sup>等陸續傳入中國，並在同人誌創作圈中廣為傳閱，其中俊美的人物造型、感人真摯的同性愛情，受到愛好BL類型文本的讀者熱烈喜愛，成為許多BL同人誌創作者的入門作品。

由於BL同人風氣漸長，早期傳入的動漫畫作品《聖鬥士星矢》、《足球小將翼》<sup>78</sup>，由於主角以男性為主，加上故事基調設定為少年（們）不顧一切努力達成夢想的熱血，再次進入BL讀者群的視野，遂成為BL同人誌創作者的選擇之一。此時期，網路上供BL、同人誌愛好者交流的論壇與網站數量也逐漸增多，中國的BL與同人誌文化持續規模化，也使得腐女<sup>79</sup>們的「配對嗜好」浮上檯

---

<sup>73</sup> 又稱「同人誌」，意指以某個作品為基礎，由業餘愛好者進行的二次創作。

<sup>74</sup> 日漫畫家井上雄彥以高中籃球為題材的漫畫及動畫作品，中國譯《籃球飛人》。

<sup>75</sup> 以同人誌起家的日本漫畫家尾崎南，於1989年在集英社的少女漫畫雜誌《MAGARET》（マ－ガレット）的連載作品。描述當紅歌星男條晃司，總會憶起小學五年級時遇見的一個有著清澈銳利雙眸的「女孩」，後來才發現「女孩」竟是男兒身。

<sup>76</sup> 日本BL輕小說作品，作者為吉原理惠子，由道原克己作畫。《間之楔》意為「窄縫中的楔子」或「夾在中間的楔子」，同時在日語可諧音解作為「愛情中的楔子」。

<sup>77</sup> 同為吉原理惠子的作品，敘述一位王國裡的帝王路西安和從小一起長大的乳母的兒子奇拉（後來成為貼身男僕）之間的愛戀故事。

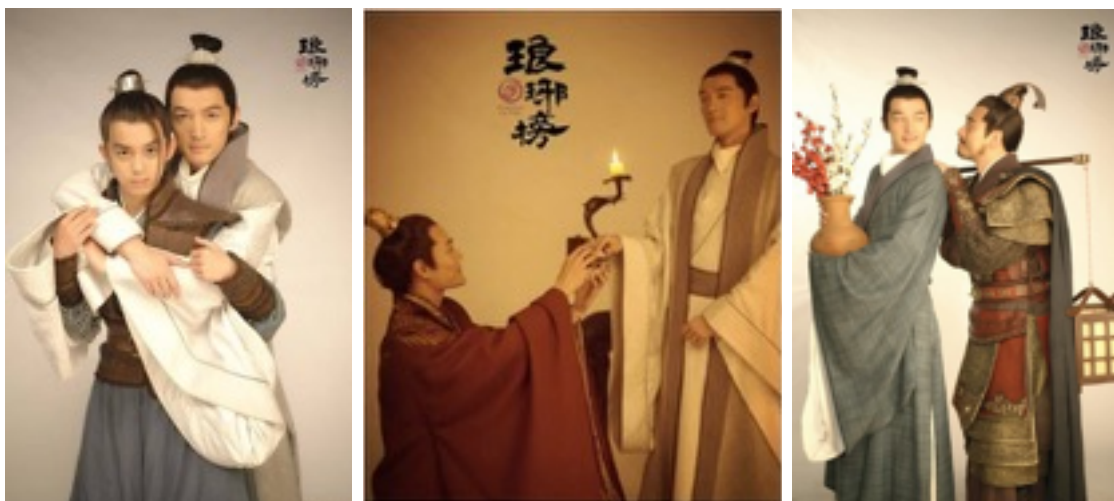
<sup>78</sup> 日本漫畫家高橋陽一的作品，在日本國內及海外均大受歡迎。作品於1983年亮相，內容講述足球技術高超的少年大空翼，從小學六年級開始到進入職業足壇之間所發生的故事。

<sup>79</sup> 「腐女」一詞源自於日語，原稱「腐女子」，是由同音的「婦女子（ふじょし）」轉化而來，為喜愛BL的女性自嘲的用語。腐女子的「腐」字在日文有無可救藥的意思，而腐女子是專門指稱對於男男愛情（BL系）作品情有獨鍾的女性，通常是喜歡此類作品的女性之間彼此自嘲的講法；非此族群以「腐女子」稱呼這些女性時，則是帶有貶低、蔑視意味的詞彙。



面。腐女意指喜歡BL，也就是喜歡男男愛情的女性。而所謂「配對」<sup>80</sup>，是指二次創作和同人誌中的角色之間的戀愛關係，又稱CP(Coupling)，創作者依個人喜愛，打亂原本文本中的角色戀愛設定，重組配對，通常以「某某(角色名)×某某(另一角色名)」來表示。透過對原著的喜愛。從配對到創作的過程中，腐女藉此獲得極大歡愉，而這類愉悅感受通常以「萌」<sup>81</sup>稱呼，挾帶許多複雜而曖昧的情緒(何雨縈，2011)。許多BL研究者不約而同指出，絕大部分的BL小說是直接將同性戀合理化的，更精確地說，是徹底將「同性戀」抽離現實社會的脈絡，重新放置於一架空世界，彷彿男人本該選擇男人作為戀愛對象(吳柏勳，2011；周典芳，2010；楊曉菁，2005；蔡芝蘭，2011)。

隨著BL與同人誌文化在中國主流社會中有了能見度，這股配對氛圍也隨之從二次元擴延至三次元世界，散見於媒體報導、網友用語中。以2015年播出、紅透半邊天的中國古裝劇《琅琊榜》為例，這部改編自中國作家海晏小說的同名電視劇，描述南朝梁國最強戰隊赤焰軍，因遭受誣陷，一夜之間，七萬亡魂冤死梅嶺，其中，少帥林殊僥倖存活卻身中劇毒。他歷經削皮剝骨、易改容貌之痛，十三年後，以天下第一大幫江左盟宗主梅長蘇的身份，重新回到京城，相幫昔日好友、最不得寵的皇子靖王，一步步踏上奪嫡、雪冤之路。此劇基調以兄弟、男性同胞、知己之情為主，因而有大量男性角色的互動畫面<sup>82</sup>，劇中的男主角、男配角們，自然成為腐女們筆下爭相配對的對象。有趣的是，劇組也「順水推舟」，推出劇中高人氣男男組合的親密宣傳照，滿足眾粉絲的幻想。



<sup>80</sup> 這種稱呼最早起始於日本腐文化圈，在描寫男男同性愛的同人創作中最早出現，接著在描寫女女同性愛的同人創作中也開始使用。後來不只是同性愛作品，在描寫男女異性戀愛的同人作品中也沿用此說法。

<sup>81</sup> 在ACG文化中，常被用來表達對某種事物的喜愛，與由某種喜愛的事物引發的情感。

<sup>82</sup> 其實《琅琊榜》原著小說最早是以BL小說之姿現身，於BL小說論壇連載，後來作者海晏做了些修改，包括刪去男男講情話、親吻的情節，轉為發展「兄弟之情」，但仍暗藏許多曖昧洶湧的BL元素，腐女們一看便知。

而關於《琅琊榜》的中國媒體報導，更不時出現「男男配對」、「腐女粉絲」、「男男CP」等標題<sup>83</sup>，顯見這股BL同人文化已為大眾所知，不再限縮於腐女與同人圈裡。不過，箇中意義仍有所不同。梅志罡（2008）指出，對於腐女而言，配對是一種「近乎神聖的儀式」，她們將自身的想望真切地投入於其中，藉由重組文本中角色的戀愛關係，達到自己在現實生活中的人際關係、感情互動等未能如願的部分。然而，對於「非腐女圈」而言，配對則成了「可有可無的調劑」，以娛樂、刺激大眾生活為主要目的，趣味成分佔據了此行為絕大部分的比重，甚至帶有調侃、獵奇原文本的心態，也因此，配對漸漸被納入諧擬文本的表現手法之一。

當「配對」模式從二次元的腐女同人文化，延伸至社會場域的各式文本，紛雜的歧異性也隨之產生。許多BL研究者指出，無論是BL文化原生國度的日本，或者跨洋來到臺灣與中國，BL作品的創作者與讀者其實絕大多數為異性戀女性，這使得BL本身與社會現實中的男同性戀產生鮮明差異（梅志罡，2008；楊若慈，2015；楊曉菁，2005）。在臺灣，儘管對同志議題相對友善，但男性仍被期待表現出陽剛的「男子漢」氣息，一旦成了被配對的主角，主流社群多半是帶著訕笑、戲謔的眼光來看待，特別是在極為強調男性氣質的軍中和政治圈。而當場景移至中國，情況只會更糟。如今年年初熱映的BL網路劇《上癮》<sup>84</sup>，第一季尚未播完，便被中國廣電局以「因為涉及高中生戀情，不正常性行為，主角名字涉及毒品」三個理由，被全網下架。與此同時，2015年底通過的《電視劇內容製作通則》，其細節也於此時公布，洋洋灑灑寫了10頁，詳列不得出現的劇情，其中一條寫著禁止「展示和宣揚不健康的婚戀觀和婚戀狀態」，包括同性戀、婚外戀、未成年人戀愛、一夜情等等，都遭到限制。但《上癮》與《琅琊榜》同為BL文本，何以遭遇大不相同？研究者以為，差別在於表現手法是否「隱而宣之」。《上癮》開播以來，便以「同志戀情」為宣傳主力，而這部戲也的確有多幕男男吻戲與親密鏡頭，以呈現高中男生之間的愛戀情感。而《琅琊榜》卻是主打深厚的兄弟情誼、戰場熱血，並安排了幾位戲份不多的女主角、女配角，將BL元素悄悄以眼神、台詞安置在劇中人物的互動中，任憑觀眾揣想，而未曾點明。研究者觀察身邊喜愛《琅琊榜》這齣劇的劇迷，粗以年齡區分，四十歲以上的長輩，多半著迷於劇中男性角色的重義氣、鐵血忠膽，也自然而然地將男女主角視為一對，為兩人情感發展的無疾而終感到惋惜。但四十歲以降，尤其對BL、同人、配對文化有所接觸與瞭解的網路世代，多半懂得編劇在劇中安排的種種曖昧互動，彼此在社群網站討論時總是會

<sup>83</sup> 〈《琅琊榜》：角色CP官方發糖怎能不甜〉，新浪娛樂，<http://ent.sina.com.cn/zl/discuss/blog/2015-10-19/11354029/1758871904/68d641600102vsuv.shtml>。

〈《琅琊榜》引領男男CP走紅 腐女粉直呼hold不住〉，優仕網，<http://share.youthwant.com.tw/D92201768.html>

<sup>84</sup> 是一部主題聚焦於高中校園男同性戀情的中國網路劇，由導演丁偉執導，改編自朱文嬌（筆名柴雞蛋）的網絡耽美小說《你丫上癮了》。該劇於2015年11月開拍，2016年1月29日在中國各大影音網站播出，點擊人次破億，屢次登上社群媒體熱門話題。

心一笑。對中國官方而言，前者過於明目張膽地「宣傳」同性配對，已然觸及保守勢力的禁忌；後者則給了觀眾一個想像的空間，配對依然存在，但必須是「內行者」才懂得其中奧妙。由以上種種可知，配對文化之於台灣、中國主流社會的各種場域，是不可言明的，必須透過「扮裝」，透過玩耍嬉鬧的形式才得以生存，因為，這仍是個受異性戀價值觀主宰的世界。

回到此章節最初所談羅曼史類型文本的「正統性」，正由於異性戀仍是社會組成份子的多數，一男一女的親密關係顯得「天經地義」，瓊瑤作品中呈現的親密關係，性別分配永遠是一男一女共譜戀曲，並順應了男主外女主內、男要剛強，女需柔弱的刻板性別印象。當這般典型文本置於現代，調換、重組原文本中男女角色的性別配置，便成為諧擬創作者極方便也極好發揮的靈感來源之一。在《還珠格格》一劇中，男女主角們的配對分別為五阿哥永琪與還珠格格小燕子，御前侍衛福爾康與明珠格格紫薇，到了胥渡吧手中，則轉變為帶有濃濃BL風格的二次創作了。如《深宮禁愛之最美的約定》<sup>8586</sup>（以下簡稱《最美的約定》），讓原本只是走在皇宮中討論事情的永琪與爾泰，有了「嶄新發展」：

## 2.1 《最美的約定》



永琪：爾泰，你真那麼愛我，不因為我是阿哥？

爾泰：我是愛你的，不因為你是阿哥。（握住永琪的手）

永琪：皇阿瑪明擺著要我做太子，爾泰，你高興嗎？等我做了皇上，你就是皇后了。

<sup>85</sup>改編自《還珠格格》首部曲第9集，原文本情節說明如下：小燕子誤打誤撞入了宮，成了乾隆皇帝流落在外的女兒——還珠格格。然而，皇后與容嬪對她的出身有滿腹疑惑與不信任，不時予以刺探。永琪與爾泰深諳小燕子的性情大而化之、口無遮攔，若事實曝光，她必將被冠上欺君之罪，處以死刑。由於茲事體大，他們兩人便開始討論讓紫薇放棄認父尋親的可能性。

<sup>86</sup>《深宮禁愛之最美的約定》來源：<https://www.youtube.com/watch?v=I-RboZywEb4&nohtml5=False>

爾泰：我不知道，到時你會不會棄我而不顧？不瞞你說，我情願跟你一起去流浪，也不要看你做皇帝。

永琪：我又何嘗不是呢？這皇宮裡阿哥這麼多，我可以退而求其次，只做你的五阿哥，天天牽著你的小手，你想，爾康見了會不會生氣啊？上次非說我們這是遙遠的夢，我們拍拖了，他可栽了。

爾泰：是啊。

永琪：不過我擔心的是，大明湖畔的容嬪嬪，她明擺著是單戀我嘛，只怕一個弄不好，她會為我粉身碎骨。

爾泰：或者我們可以說服她，把這份回憶放在心底。

永琪：可能嗎？

爾泰：你看容嬪嬪，高貴優雅，溫柔嫻靜，自有那麼一股清麗脫俗的味道。

永琪：你太誇張了。

爾泰：真的，你別因為我，忽視異性戀，就輕視了她，要知道，她也曾用心愛過你啊～

BL文類將言情文類中，各種性別二元對立結構如男、女的性別符號、形象、規則，改成男、男的方式，讓性別符號與性別形象、規則進行仿擬、再製與流動。在永琪與爾泰的對話中，被「明擺著要求做太子」的永琪，他的角色象徵著受寵皇子在皇宮中握有的位階權力，只要他願意，未來便能成為手握整個大清皇朝的皇帝，即使「退而求其次」，不繼任皇位，也仍然是千萬人之上的阿哥，擁有尊爵不凡的地位。而未來可能成為皇后的爾泰，其身份依附著永琪的決定而變動，當永琪詢問他是否會因此開心，爾泰回答「不知道」，他擔心好不容易得來的兩人世界不復甜蜜，再度成為「遙遠的夢」，擔心日後自己的順位會排在國事與其他嬪妃之後，位居後宮之首又如何？仍有可能落得被棄之不顧的下場。因此，他反而希望永琪能遠離宮廷朝政，只願兩人攜手流浪，伴步天涯。

聽完爾泰的憂心，永琪的回答沒有讓對方失望，他展現出將皇位拱手讓人的毫不在意，並強調在這段親密關係中，不是只有爾泰才懷有對兩人世界的嚮往，值得注意的是，兩人分別以「流浪」、「天天牽著小手」來表達對這份情感互動的期待，加之兩人唯一的肢體接觸，只有握著對方的手，因而可以將

《最美的約定》視為BL文類中的純愛BL<sup>87</sup>路線。永琪雖僅說了短短幾句，但其「只要愛情，不需江山」的心志表露無遺，只盼能讓眼前人舒展愁容，再拾笑顏。這般賦予愛情至高無上地位的安排，與原文本的設定一致。在《還珠格格》一劇中，永琪與爾康，皆曾為了小燕子與紫薇，拋下原有的錦衣玉食與無量前途，逃出皇宮，在鄉野郊城隱姓埋名地生活，畢竟對瓊瑤而言，「獨尊愛情」可謂她筆下文本的中心思想。尤其，儘管處於合法多妻制的古代社會，卻絕對堅持一夫一妻制的愛情結局（梅志罡，2009），移情別戀抑或腳踏兩條船的情節不會發生，將感情的獨佔性合理化。《最美的約定》塑造的氣氛也是如此，恰如周典芳（2009）所言，她指出BL文類在進行二次創作時，並非排除言情文類中的女性特質，讓純粹的男性特質來進行兩位男性的性別符號與形象塑造；而是承接自言情文類中的所有性別符號與規則，讓兩位男性以性別符號、言情規則的載體之方式，重新在BL文類中的男性角色組合這些言情文類中的性別元素。

此外，《最美的約定》雖是BL文本，仍有安排異性戀角色的出場，即「大明湖畔的容嬷嬷」<sup>88</sup>。這位總是在胥渡吧《還珠格格》系列作品串場的「深宮老嫗」，这回扮演的是單戀五阿哥永琪的癡情女子<sup>89</sup>。由於在原文本中，永琪與爾泰談論的主角，是不在場的紫薇，爾泰以「高貴優雅，溫柔嫺靜，自有那麼一股清麗脫俗的味道。」來形容她的不凡氣質，胥渡吧於是原封不動地將這幾句讚美之詞套用至容嬷嬷身上，對於閱聽眾來說，此舉增添荒謬喜感，然而，端看《最美的約定》兩位男男主角的對話脈絡，爾泰口中讚美的對象，其實是自己的情敵，即使機率微乎其微，但容嬷嬷仍是有可能介入他與永琪感情的「第三者」、是試圖破壞「一夫一夫」制度的危險人物。可是，爾泰採取的作法，是發揮同理心，面對BL世界中的「他者」——異性戀，他看見的是對方付出感情與真心的可貴，並將之告訴永琪，希望永琪能以善意回應容嬷嬷的情感。從一開始委婉表達自己不願意看見永琪成為皇上，到後來柔勸永琪勿看輕容嬷嬷的情意，爾泰所象徵的，是善良貼心、處處為他人著想的「無害正宮」，屬於純愛BL文類中某種典型男主角，看似需要保護，其實外柔內剛，凡事有自己的想法，但選擇以柔軟的方式對待身邊的人（何雨縈，2014）。

從上述分析可知，《最美的約定》解構原作所設定的男性之間的同性社交關係，再重新以「戀愛」符號進行建構。看似承接異性戀言情文類中的性別規則，安排男男主角以「皇上」、「皇后」代稱未來的可能身份，實際上則是以

<sup>87</sup> 又稱「清水向」，內容以男男戀的真愛為主，不論是言語上、肢體上的表現方式，皆較為含蓄，多半不會談及主角們的性行為，即使有，也是唯美地點到為止。

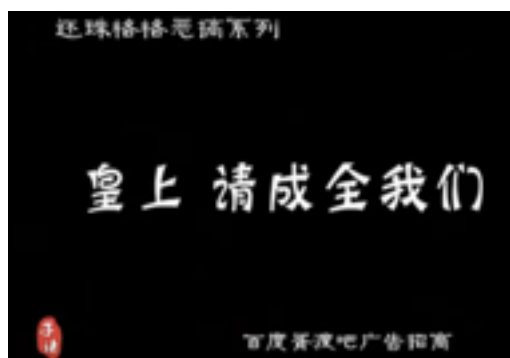
<sup>88</sup> 諧擬自《還珠格格》中的一句台詞，當紫薇要向乾隆表明，自己就是他遺落在民間的女兒，她說：「皇上，您還記得大明湖畔的夏雨荷嗎？」這句話可謂是還珠迷耳熟能詳的台詞，也隨之成為二次創作的來源之一。

<sup>89</sup> 在BL文類中，若有女性出場，擔綱的多半是令讀者不喜愛的角色，如花瓶、邪惡小三等等，腐女們稱之「炮灰女」。

此呈現「攻」與「受」的權力場域。並延續了瓊瑤文本的「真愛」基調，永琪與爾泰的相處可說是「發乎情，止乎禮」，多透過言語呈現對心愛之人的渴盼，以及對這份得來不易的親密關係的重視。而胥渡吧的純愛BL之《還珠格格》系列尚有一例，即《皇上，請成全我們》<sup>90</sup>，對白如下：



## 2.2 《皇上，請成全我們》



永琪：今天我和爾康跪在這，為我們兩個請命，自從出巡以來，我相信皇阿瑪已經看得非常清楚了，我和爾康都早已生死相許、情不自禁了。

乾隆：生死相許？情不自禁？你們兩個竟敢跟朕說這八個字？在宮廷中操守是何等重要的事情，你們不知道嗎？以前皇后就曾提醒過朕，說你們在漱芳齋<sup>92</sup>花天酒地、穢亂宮廷，是朕有心偏袒你們，沒有聽進去，今天你們竟然堂而皇之地來跟朕說，你們已經生死相許？你們本來就有欺君之罪，現在再加上淫亂之罪，你們說，這可以饒恕的嗎？

爾康：皇上，首先我一定要讓您瞭解，我和五阿哥發乎情，止乎禮，絕對沒有做出越禮的事情，我們都潔身自愛，玉潔冰清，怎樣都不能說我們淫亂啊！

乾隆：玉潔冰清？會談情說愛、私訂終身？

爾康：皇上，情這個字，本來就不是禮法能控制，如果處處講理，處處講法，處處講規矩，處處講操守，我和五阿哥也就不會如此痛苦無奈了。

<sup>90</sup> 改編自《還珠格格》首部曲第18集，原本本情節說明如下：：蒙古大汗帶著賽姬公主來訪北京，實則為與清國聯姻。乾隆有意在永琪與爾康之間擇一，作為賽姬的乘龍快婿。兩人情急之下，覲見乾隆，表明各自與小燕子、紫薇的情意。

<sup>91</sup> 《皇上，請成全我們》來源：[https://www.youtube.com/watch?v=2paAkSQg\\_48](https://www.youtube.com/watch?v=2paAkSQg_48)

<sup>92</sup> 在《還珠格格》中，漱芳齋是小燕子與紫薇居住的處所。

乾隆：放肆，你的意思是說，這全都是朕的錯？爾康，今天要不是賽姪選中了你，朕一定重重的辦你！

爾康：皇上，臣不能娶賽姪公主！（磕頭）

乾隆：你敢抗旨！

永琪：皇阿瑪，爾康是情有獨鍾啊！如果奉旨娶賽姪，就是欺騙賽姪，難道欺君是大罪，欺人就無罪了嗎？皇阿瑪，雖然您貴為皇上，您也不能勉強爾康去履行一個欺騙的婚姻啊！

乾隆：大膽！你們兩個是要朕摘了你們的腦袋才滿意嗎？滾出去！

從這番對話來看，《皇上，請成全我們》的背景設定，與原文本《還珠格格》大致相同，不論是身份尊貴的阿哥，還是皇帝讚賞有加的御前侍衛，私下談起戀愛，在皇宮中就是禁忌，更遑論私定終身。一來，皇宮中所有人的婚嫁事宜，必須由皇帝點頭說了算，否則，即觸犯「欺君之罪」。二來，從乾隆要將爾康指婚予賽姪的行為來看，顯見文本中的角色仍是身處異性戀世界，因而永琪與爾康的出櫃之舉，觸犯了「淫亂之罪」。何雨縈（2014）指出，絕大多數BL文本的劇情發展，即使戀情是在犯禁的氛圍下展開，卻不真正造成障礙，故事必定以兩人的愛情更加穩固、得到其他人的贊同、祝福或默許的快樂結局作結，使得同性戀情僅僅是為這段愛情提供一種犯禁氛圍，用以凸顯言情小說「真愛無敵」的命題。

接著來看，這兩位男男主角石破天驚地對皇帝出櫃，惹得龍顏大怒，原因在於爾康將可能被迫與蒙古公主成親，為了守護他們的愛情，迫於無奈，只能讓這段皇宮中的禁忌之愛攤在陽光底下。而當BL文類進一步強調同性戀的「違背倫常」時，往往也在同時將這個「觸犯禁忌」的事實，扣連到「能夠對抗外界阻力的愛情，才是真愛」的觀點上，令愛情得以昇華至超越世俗眼光的更高位階，眾人（從文本角色到讀者）因而寬容接納這份可以引起人性共鳴的真摯情感（劉品志，2014；周典芳，2010）。這是BL文本常見橋段之一，無論時空背景是古今中外，越是強調同性戀情的背德，實際上越是在彰顯愛情。

此外，當聽到這段感情被皇帝冠以「淫亂」罪名，男主角之一的爾康再度對乾隆喊話，表明兩人雖私下往來，但行為舉止並未僭越宮中法度，一切遵循當時社會禮數，懂得「潔身自愛」，並尚是「玉潔冰清」之體，言下之意即為，他們的交往僅止於談情談心，沒有更進一步的肢體接觸。這般強調「柏拉圖式愛情」的台詞與情節安排，正符合純愛BL文類的一大特點——去性化，以呈現愛情的唯美與不可侵犯性。

綜上所述，胥渡吧藉由對傳統言情文類規則的參考，以「類型轉換」與



「重新聚焦」兩種模式，將兩位男性轉換為擬像男性進行男男配對。前者指改變原本的故事類型，從異性戀敘事轉換為BL書寫的二次創作；後者則指重組文本中的角色，將次要角色或配角重新改編成主角，創作新的故事。而無論是哪種模式，它們所共同遵守的原則即為「男男相戀的真愛」。這也意謂著，女性在BL文本中的缺席，即使有，也是以第三者的位置窺視著兩位男性在言情文類的性別符號與言情規則中重新詮釋、再造相戀的過程。

作為BL文類的主角，擬像男性可被視為一種性別承載了兩種性別的符號，讓其不斷處於性別流動的狀態。透過《最美的約定》與《皇上，請成全我們》這兩篇文本，我們能從擬像男性中，看到社會上對於生理男性所擁有特質的期待，包括個性上的果斷、負責，以及社經地位上的優勢階級；也能看到常出現在女性被期待的符號特質，如浪漫、溫柔、包容等等，這種性別特質混雜的呈現方式，可視為對性別結構的解構，透過呈現男性的各種面向，以此呈現出男性特質的流動與反差。



### 第三節 自我延異——《還珠格格》也穿越？



近年來，「穿越劇」在亞洲影視市場逐漸蔚成一股風潮，更精確地說，是「愛情文類的穿越劇」，從2011年的中劇《宮鎖心玉》、《步步驚心<sup>93</sup>》，到2013年的韓劇《來自星星的你》，這些紅極一時的古裝或現代偶像劇，皆以「時空穿越」為故事主軸，進而鋪陳男女主角的相識、戀愛。

「穿越」是指穿越時間和空間，主角因為不同的原因，穿越時空到某個特定的空間或時間，進而發生一連串的事件（夏婷婷，2013）。侯淵中（2011）將穿越劇的形式分為三大類：實體穿越，靈魂穿越，思想穿越。「實體穿越」指劇情角色透過個體直接穿越。根據設定角色之別，也可以是機器或其他帶有自我意識的個體。「靈魂穿越」則是相對於實體穿越，主角靈魂穿越到不同人的身體，進而形成雙主角的劇情模式。「思想穿越」則指人類透過儀器或是心靈感應達到思想穿越時空的行為，形式包括電子訊號穿越與書寫穿越。

在諧擬文本中，「穿越」這個元素頗為常見，又以實體穿越為大宗，做法往往是將其他文本中的角色搬移至諧擬文本中，挪用該角色在原文本中的橋段，搭配設計好的台詞與劇情，達到引人發噱的效果。以此次研究對象胥渡吧的知名作品《高考來襲》為例，在12分鐘的影片裡，便「邀請」數十部電視、電影的主配角共同演出，包括《功夫》<sup>94</sup>裡的包租婆、《情深深雨濛濛》<sup>95</sup>裡的書桓與依萍、《絕代雙驕》<sup>96</sup>裡的小魚兒等等。在Hutcheon(1985)看來，這是後現代社會中的常見語境，一切的文本都將被視為「碎片式的具體生成」，每一塊碎片的拼貼、挪用，與新的整體形成一種新的互文性，隨著新文本的誕生，文本意義自然也跟著重組。以下將分別以《新還珠格格傷不起》<sup>97</sup>與《當紫薇愛上馬教主》為例：

<sup>93</sup> 改編自網路作家桐華的同名小說。

<sup>94</sup> 周星馳執導電影，2004上映。

<sup>95</sup> 電視劇，改編自瓊瑤同名小說，1986年於華視播出。

<sup>96</sup> 電視劇，改編自古龍同名小說，1999年播出。

<sup>97</sup> 改編自《還珠格格》首部曲第24集，原文本情節說明如下：由於乾隆決定將爾康指婚給蒙古的賽姪公主，小燕子與紫薇、金鎖等人匆匆趕至御花園，欲請乾隆收回成命，不料小燕子一時口快，便將紫薇的身世之謎一併道出。

### 3.1 《新還珠格格傷不起》



圖4.3.1 《新還珠格格傷不起》影片開場

小燕子、紫薇：皇阿瑪、皇阿瑪，《新還珠格格》要開始了啊～

令妃娘娘：《新還珠格格》到底怎麼了啊？

小燕子：有人說新小燕子像我，我就納悶到底哪裡像了？大眼睛？牛也有雙大眼睛啊，尼瑪<sup>98</sup>怎麼不說像我啊？還有就是老愛瞪大眼睛，整天瞪來瞪去，看來還是對自己的眼睛不夠信心，演個熱鬧戲，總是瞎吼瞎鬧騰，學我轉眼睛，一點演技都沒有！

新小燕子：我老愛瞪大眼睛，是因為我眼睛夠大夠亮，演個熱鬧戲，總是瞎吼瞎鬧騰，是因為我嗓門清亮，學妳轉眼睛？眼睛誰不會轉哪，這可真是冤枉死我了！

乾隆：這是什麼演員啊？亂七八糟！《新還珠格格》到底想鬧怎樣？

紫薇：真的，這都是真的，我、小燕子、金鎖我們三人根本就傻傻分不清楚啊，尼瑪我不能接受，不能接受，不會有人去阿姨<sup>99</sup>那邊告我狀吧？

新紫薇：尼瑪我不能接受，不能接受，人家明明年輕貌美，卻要被拿來跟13年前的妳比！

令妃娘娘：你們確定新還珠一無是處？這可不是信口開河的事，不能亂說，要大力擴散啊親

<sup>98</sup> 中國用語，意為「你媽」。

<sup>99</sup> 瓊瑤戲的演員們對瓊瑤的暱稱。

乾隆：尼瑪，要封殺，殺無赦阿

新乾隆：大膽！現在可是朕說了算，你是哪來的冒牌貨？

金鎖：萬歲爺，說真的，13年前格格大鬧梁府是假扮新娘，13年後，新格格鬧梁府，居然是假扮太老夫人，13年原來可以老這麼多，《新還珠格格》告訴我們一個道理，時間是把殺豬刀啊！

乾隆：坑爹<sup>100</sup>呢，尼瑪真是坑爹呢！

容嬷嬷：娘娘，TVB的都來湊熱鬧，連娘娘場子都敢砸，要不要扎她？

皇后：這個新皇后的後援團好像很威武很強大，人氣好像還很高，不管怎麼樣，我們先去看看吧，快走～

2011年，瓊瑤與中國湖南電視台合作翻拍13年前的作品《還珠格格》，取名為《新還珠格格》。由於是經典翻拍，從角色到劇情，從服裝到台詞，勢必處處會被拿來與原作比較。當選角劇照與電視劇預告釋出，立刻引發中國網友的批評聲浪，特別是針對兩位女主角小燕子與紫薇的長相與演技。



圖4.3.2新舊版小燕子



圖4.3.3新舊版紫薇

批評者多半認為，飾演新版小燕子的演員李晟，雖然長相神似趙薇，但少了靈氣，表演方式也過於匠氣，有刻意模仿原版之意。而新版紫薇則被抨擊演技差，有輕微鬥雞眼等等。兩人於是成為《新還珠格格》眾角色中，被網友惡搞的主要對象。

<sup>100</sup> 中國用語，意指騙人。



圖4.3.4 部分網友的二次創作

而身為諧擬《還珠格格》始祖的胥渡吧，自然也要「盡一份力」，但不同於其他網友，胥渡吧「大手筆請來」原版還珠眾人馬，讓舊還珠與新還珠在影片裡，盡情對話。一開始，舊版小燕子與紫薇從處所狂奔至御花園，告知大家

《新還珠》即將開始播出的消息，並開始大力吐槽。在舊版小燕子看來，她先是否定了兩版小燕子長相神似的看法，因為眼睛大的生物多的是。再者，則延續了多數網友們對新版小燕子的批評：表演方式有待加強。然而，新版小燕子則為自己抱屈，雙方對於新版小燕子的長相與演技，可說是各執一詞。接著，輪到「紫薇們」對話，一句「我、小燕子、金鎖我們三人根本就傻傻分不清楚」，點破劇迷們對《新還珠》選角最失望的關鍵：男女主角辨識度低，不若原版鮮明（人人網，2011；新華網，2011）。而新版紫薇也道出「翻拍」版本的壓力：由於《還珠格格》當時極為成功，觀眾對該劇的印象仍停留在13年前，即使期待新版能「重現經典」，在劇迷心中，新版仍不敵舊版，難以超越。新版金鎖則具體以劇情設定為例：在舊版還珠裡，小燕子得知當地縣長梁大人的兒子巧取豪奪，欲強搶民女成婚，便與該民女交換身份，代替其出嫁，在梁府大喜之日，鬧得會場雞犬不寧。然而13年後，新版小燕子卻是扮成太老夫人，無怪乎她揶揄道：「時間是把殺豬刀啊！<sup>101</sup>」

《新還珠》劇情上的更動不只如此，例如新設一個西洋宮廷畫師班傑明的角色，由一位美國人飾演，而這位班傑明也喜歡小燕子，既是五阿哥永琪的情

<sup>101</sup> 中國網路常用語，形象地將時間比喻為一把殺豬刀，意指在容顏上刻下道道皺紋，有令人唏噓之嘆。

敵，卻也是他的好哥兒們。加上有不少穿幫鏡頭，例如有臨時演員著現代服裝入境，對白也較原版更肉麻（網友評：肉麻當有趣）。更重要的是，瓊瑤描摹的愛情樣貌，對年輕觀眾來說，是屬於上一輩的「復刻版」感情觀，一見鍾情、一生相隨的想法不再是面對親密關係時的唯一途徑，於是，多數人抱著看搞笑劇的心態去看這部作品，網友們鮮少有人談論劇情的走向，主角的命運等內容，觀眾的趣味全部集中於劇中的穿幫鏡頭、誇張臺詞及惡搞圖片上（豆瓣論壇，2011；樂視網，2011）。

在《新還珠》屢屢遭受攻擊之時，瓊瑤本人也時時站出來捍衛自己的作品，透過《新還珠》的官方微博時而激動、時而耐心向網友解釋自己的苦心：「有人說這部戲是做給90後的人看，純屬誤會，我的戲是做給任何年齡層看的。這個故事是符合邏輯的！」蔡琰（1997）認為，電視劇無法脫離其與種族、時代、環境的交互關係，劇中必然顯示創作者的文化與經驗積累的意識形態。而瓊瑤一以貫之的「一切以愛情為優先考量」的價值觀，從網友們對《新還珠》的評價來看，顯然已不合年輕讀者的胃口。

回到《新還珠格格傷不起》文本本身，正因為《新還珠》引起的話題性如此之大，胥渡吧安排的「新舊會面」格外有意思。在這份諧擬文本裡，原為被諧擬對象的《還珠格格》，藉「網友」之口，看似擁有了「諧擬者」的身份，按 Bakhtin(1993)的說法，在日常對話的情境中，當其中一位發言者，從字面上重複陳述其他發言者，用另一種方式給予新的價值和重音，此時，這些話語注入到發言者的言談，成為一種新的、屬於發言者自己的解釋，並成為主體。這些舊版還珠人物，暫時跳脫出「被創造的角色」的身份，自顧自地沿用了網友們的評論，再加以誇飾，成為他／她們評論《新還珠》的語言。而被諧擬、被評論的《新還珠》角色們也不甘示弱地予以反擊，形成同一位創作者筆下的前後任角色，借用前任角色的「場地」，在同一場域裡相互對話的局面，以嘲諷性的後設手法，讓新舊版還珠人物穿越、橫跨一整個瓊瑤的符號系統，提供零碎、片斷、紛雜的訊息，呈現諧擬文本特有的多元混雜、非線性風貌。

接著看穿越另一例——《當紫薇愛上教主》<sup>102</sup>：

<sup>102</sup> 改編自《還珠格格》首部曲第10集，原文本情節說明如下：小燕子本欲幫忙紫薇送信物給皇帝，告訴乾隆，他還有一個女兒遺落民間。卻誤打誤撞地把自己變成了格格，取代了紫薇的身份。在一次宮外巡禮時，紫薇看見小燕子，誤以為她有心頂替自己身份，故衝出人群，準備攔轎抗議，卻被管理秩序的福爾康攔下。

### 3.2 《當紫薇愛上教主》



圖4.3.5

紫薇：小馬哥～爾康出櫃了，我再不相信愛情了～一個咆哮的你，怎樣安慰一個咆哮的我～

馬景濤：紫薇～不要迷戀哥，哥只是個傳說<sup>103</sup>

紫薇：小馬哥～你回來呀

爾康：把她拉下去，千萬別讓她跟咆哮馬見到面

紫薇：小馬哥～如果有一天我下去了，記住，我會上來找你的～

馬景濤：紫薇～～～別追了，等我換上沃友，等我換聯通卡裝上沃友，每天跟你語音賣萌有木有，我只想對妳說一句話，沒事多笑一笑，讓一切自由聯通

紫薇：教主～～紫薇不是蒙娜麗莎，除了小馬哥，姐不會對任何人微笑

爾康：STOP！不要打了

紫薇：爾康，放了小馬哥，你媽讓我喊你裝沃友回家打醬油<sup>104</sup>呢～

<sup>103</sup> 網路流行用語，源自中國知名論壇「貓撲」(MOP)，由網友「不要迷戀哥」的一個帖子引起的惡搞，隨後該帖訪問量和回帖數激增，大量PS和惡搞的圖片蜂擁而至。

<sup>104</sup> 網路流行用語，可作兩種解釋：一、不談政治，不談敏感話題，強調與自己無關，自己什麼都不知道。二、形容人湊數、出工不出力，在某個地方/某件事上混日子。由文本脈絡來看，此處以第二種解釋為佳。

這次穿越的主角，是瓊瑤電視劇過去御用的男主角之一：馬景濤<sup>105</sup>。馬景濤的演技素以「用力」聞名，劇中若有安排情緒起伏較大的橋段，他的表演方式總是頗為激動，摔東西、大吼大叫堪稱他的「招牌」，因而獲得「咆哮馬」、「咆哮教主」、「馬教主」的稱號。瓊瑤受訪時曾表示：「小馬演戲的方式屬於激動派，我想，以他的演技，多點深情、少點激動，應該會更好。」<sup>106</sup>

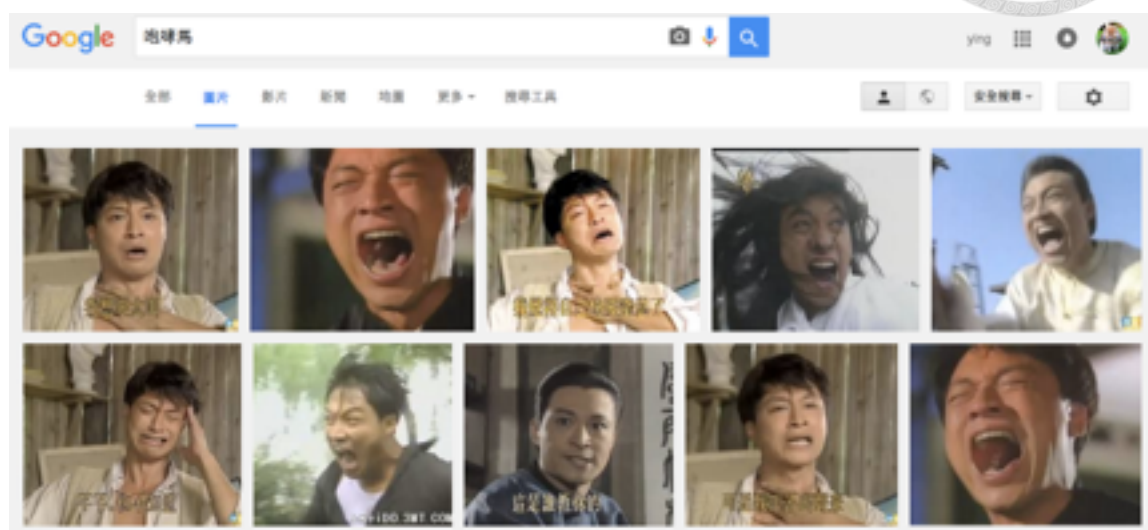


圖4.3.6 鍵入「咆哮馬」搜尋，前十張圖片皆為馬景濤的演出。

如今，「馬景濤」一詞不僅僅是指稱這位演員，更多時候則是作為形容某人、某劇誇張表現的代稱，例如：「我真是受夠啦～～（馬景濤式搖肩）」使用的語境往往呈現惡搞、自嘲的氛圍，「馬景濤」儼然成為諧擬元素之一。於是，胥渡吧在影片中加入馬教主，安排紫薇與他「隔空」相遇。



圖4.3.7 《當紫薇愛上教主》影片截圖

<sup>105</sup> 自1989年起，馬景濤簽下他的首部瓊瑤劇《雪珂》的合約，接著陸續演出《青青河邊草》、《梅花烙》、《水雲間》等劇，皆擔綱男主角。

<sup>106</sup> 〈瓊瑤煮酒論雌雄〉 <http://www.zhoujie.com/report/report37.html>

胥渡吧是以《還珠格格》首部曲中，紫薇意圖追上小燕子的轎子，卻被爾康阻止的劇情，作為《當紫薇愛上教主》的影片主視覺，穿插馬景濤在《雲珂》一劇中坐在囚車中，準備前往刑場的畫面。傷心欲絕的紫薇衝出管制範圍，沿路苦苦追趕教主的囚車，她的傷心源於戀人爾康向她出櫃，於是她向教主求助，卻發現教主也即將要離她而去。胥渡吧以簡單的敘事，巧妙地讓兩人跨時空對話，並挪用不少中國網路常用語，紫薇的吶喊，搭配馬教主的咆哮，營造出誇大放縱、逾越荒誕的景況，這便是諧擬文本樂此不疲的手法，目的在營造一種遊戲歡鬧、超越現實般不可思議的氛圍（袁孝康，2003）。

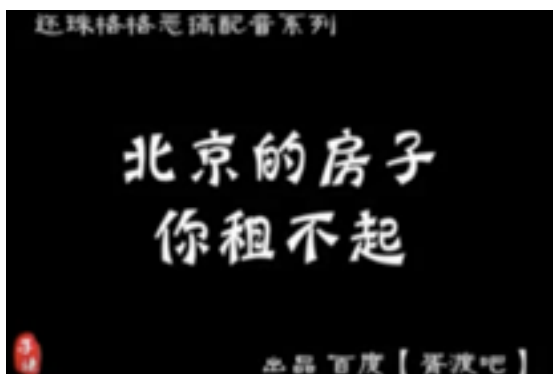
事實上，不論是新舊還珠的大集合，抑或咆哮馬造訪《還珠格格》，胥渡吧皆力於展現「溢出文本」的後現代日常。「穿越」的文本敘事，破除原文本一致的秩序、規則和邏輯，透過語言、非語言，以及超語言的對話關係，以製造狂歡化的記號與象徵話語為樂，一如kristiva(2001)筆下的「詩性語言」：帶領文本「回到那種活生生的，充滿激情和神聖的感性狀態。」 Lewis(2001)也指出，許多後現代的文本刻意打破邊界，讓角色漫遊在敘事層之外，既是違反常規的脫線演出，也是後現代主義中的表意實踐 (signifying practice)，當文本不顧規範地誇張、擴大，展現過度、失衡的歡鬧誇示，其強調的，並非語言中結構與系統的首要性，而是言說主體在論述中的位置，關注的是建構意義的過程 (Dick Hebdige,2003 / 蔡宜剛，2003)。這些在穿越文本中「溢出」的角色，其互文性打破了文本原創性的神話，文本的疆界被顛覆，成為沒有邊界、沒有終結的「再創作的N次方」，藍愛國 (2010) 指出，「任何文本都是作為引文的馬賽克被建構的，任何文本都是其他文本的熔鑄與變形。」而這般模式，則使得閱聽眾對於諧擬文本傳播力的心理期待不會終結。



諧擬文化的盛行，代表著這個時代在網路的文化空間中，社會的風格有了轉向，它不再沿襲固有的軌跡運行，閱聽眾的口味、趣味、需求和表達皆已出現新的氣象，中國的惡搞文化承繼了「無厘頭」的精神與風格，借助於網路自由參與的雙向傳播特性，形成一種以諧擬為主要行為特徵的經典網上文化（藍愛國，2008）。而這樣的文化，不僅僅是傳達幽默、令人發噱的影音文字，同時也拓展公共事務的參與度。Bakhtin(1984)指出，當一件嚴肅的事用嚴肅的方式表達，傳播效果有限；但當一件嚴肅的事用不嚴肅的方式表達，擴散的速度與激起討論的程度都將超乎身處社群內的我們的想像。

在後現代藝術的挪用表現中，並非單純地將「尋得」的圖像置於一件新的「拼貼」作品中，而是將尋得的圖像透過重新繪製、上色、攝影等方式再加工，此技法呼應後現代文化遺失主體脈絡的特質，多元、混雜、通俗等特性，並會隨著時代與時俱進。挪用成為後現代藝術家們時常運用的手段，同時也是最顯著的特質之一（陸蓉之，2003）。而添加當前的時事哏於二次創作中，自然也是後現代諧擬文本常見的挪用手法。以下將以《北京的房子你租不起》<sup>107</sup>與《再不生，就絕經了》<sup>108</sup>兩個文本說明之：

#### 4.1 《北京的房子你租不起》



蒙丹：我要回家去

<sup>107</sup> 改編自《還珠格格》二部曲第15集，原文本情節說明如下：維吾爾族公主被獻給乾隆作為妃子，身為青梅竹馬的蒙丹，一路追到了北京，在柳青柳紅開的會賓樓住下，蕭劍住在他隔壁，兩人先後與小燕子、紫薇等人結識，大家決定幫助含香逃出皇宮，與蒙丹遠走高飛，但焦急的蒙丹時常按捺不住情緒，想帶著自己的人衝進皇宮，於是和柳青、柳紅有了口角與肢體衝突。

<sup>108</sup> 改編自《還珠格格》一部曲第10集，原文本情節說明如下：紫薇與金鎖進宮，成為小燕子的宮女，皇后本就不喜歡小燕子，更覺得她們在計畫陰謀，於是有一天，趁著小燕子不在，將紫薇抓到密室審問，由容嬷嬷負責刑求。



柳青：這就想走？給我先把房租交了

蒙丹：燈也壞了，水也停了，破房子我租不起，讓開

柳青：不交房租別想走

蒙丹：我不租了，你懂不懂？房子我租不起了，房租交完又沒錢了，鏡頭前的觀眾，讓我告訴你們，房子租不起啊～

柳紅：蒙丹，你冷靜一點，你以為你是馬景濤啊，你在咆哮什麼？

蒙丹：我租不起，我租不起，北京的房價這麼高，留著自己坑爹<sup>109</sup>去！

（眾人開始打鬥，蕭劍眼看勸不住，悠悠地開始吹簫，簫聲逐漸穩定大家的情緒）

蕭劍：蒙丹，同是北京租屋人，你的心情我理解，剛剛的《北京歡迎你》<sup>110</sup>好聽嗎？

蒙丹：什麼歡迎你？假得要死，坑爹！！！

胥渡曾在受訪時表示，會對「房價」這個議題感興趣，是源自於2009年紅極一時的電視劇《蝸居》。該劇寫實刻劃出中國經濟崛起後，大城市房子越蓋越高、房價越來越貴，買不起房、租不起屋的人也越來越多的現實。特別是從外地而至的年輕世代，雖落腳於繁華的城市之中，卻蝸居於邊緣偏僻一角，他們想要融入所在城市，卻為了生活溫飽終日掙扎，在夢想和實際間穿梭徘徊。而北京的租屋客，又有「蟻族」之稱，他們沒錢租房子，更沒錢買房子，只能與其他人分租而住。中國網上有一段文章如此描述蟻族的居住實況：「蟻族是二手菸的最大受害者，在集體宿舍有一個人抽菸，會導致整個宿舍煙霧籠罩；有一個人腳不洗，會導致整個宿舍臭氣衝天；蟻族的生活苦不堪言；蟻族的數量很龐大。」<sup>111</sup>

<sup>109</sup> 中國網路流行用語，意指坑害，設計使人受到損失，有欺詐、欺騙的意思，可以理解為與「坑蒙拐騙」的「坑」相同。

<sup>110</sup> 2008年北京奧運會倒數計時100天的主題曲。

<sup>111</sup> 來源：<http://udn.com/news/story/6843/1353594-%E5%8C%97%E4%BA%AC%E8%9F%BB%E6%97%8F--%E5%BE%98%E5%BE%8A%E5%9F%8E%E5%B8%82%E9%82%8A%E7%B7%A3%E7%9A%84%E8%9D%B8%E5%B1%85%E6%88%B6>

在影片素材選擇上，胥渡吧不僅僅是挑了角色在咆哮、吶喊表示憤怒的片段，更安排主角是遠從新疆來到北京的單身男子蒙丹，人生地不熟的他，在北京既無親人好友，服裝習俗也時常招致側目，語言應對上更帶著幾分生澀，但他仍不顧艱難地住了下來，為了心上的佳人，含香是支撐他的力量，也是夢想，這一切設定，不正好與現實生活中的北京「蟻族」有許多共通之處嗎？

房價，關乎人們的生計與生活，是需要被認真看待的嚴肅議題。然胥渡吧以搞笑、不正經的手法處理之，誇張的口白讓人發笑，卻是笑中帶淚。文本倒數的神來一句「剛剛的《北京歡迎你》好聽嗎？」點出中國政府企圖藉奧運表現巍巍大國對世界各國的雄心與善意，卻對人民最基本的居住需求視而不見，諷刺至極，無怪乎最後使主角狠狠烙下一句「坑爹!!!」正如Hutcheon(1985)強調，後現代的諧擬基本上是反諷的、批判的，它把人們有關過去的呈現所假設的一切加以解構。她更指出，諧擬是「對主權的顛覆，力圖鬆動一切自然正規，同時質疑自身價值與自我建構，因而產生的共謀性批判（頁156）。」由於諧擬本身就具備了自我審視的機制，不只是無意義與單一的複製戲法，更不只滿足於表現歷史懷舊，因而它具備了強勁的力道，不但能再現歷史，重新賦予新意義，相對的也凝視自身，以達成批判效果。

#### 4.2 《再不生，就絕經了》



紫薇：紫薇叩見皇后娘娘。

皇后：紫薇啊，你跟爾康結婚幾年了？

紫薇：回皇后，三年了。

皇后：那你們怎麼還不要孩子？

紫薇：我們想再緩一緩，請再給我們一點時間

皇后：要等到什麼時候？容嬪嬪，給我教訓她

容嬤嬤：什麼叫給妳點時間？妳知道自己多大了嗎？夏雨荷像妳這麼大的時候，都能打醬油了。馬上都30了，妳還不生娃，難道娃會從天而降嗎？高齡產婦有多危險妳知不知道？妳再不生妳就要絕經了妳知不知道？妳知道為啥國家要放開二胎<sup>112</sup>？奴婢要求真的不高，就是想要妳生個孩子治治妳

紫薇：孩子是祖國的未來，我怎麼會不知道呢？可是國產奶粉我不放心，萬一孩子喝出什麼問題呢？

容嬤嬤：那可以喝國外的奶粉啊！

紫薇：我和爾康的工資根本買不起啊，就算買得起也得限購啊，一個月的工資就夠少了，還要還房貸，付出和得到永遠不成正比……還有一個最主要原因，就是，我雖然已經奔三了，可我覺得我還是個孩子啊，我心裡還有一顆蘿莉少女心。

在《再不生，就絕經了》文本中，胥渡吧處理的議題同樣與民生、民需切身相關。一開始從紫薇與爾康「婚後晚育」的現象切入，當紫薇被逼問，為何結婚三年還不打算生小孩，她哭喊，沒有安心的國產奶粉可以買。這個回答可溯及2008年的中國毒奶粉事件，當時，許多食用三鹿集團生產的奶粉的嬰兒被發現患有腎結石，隨後在其奶粉中被發現化工原料三聚氰胺和三聚氰酸，雪球愈滾愈大，人心憤怒，對政府的食安把關惶惶不安。直到2011年，中國中央電視台調查<sup>113</sup>發現，仍有七成中國民眾不敢買國產奶。

於是，容嬤嬤提供了「購買國外奶粉」的選項，從紫薇的回答，可以試圖勾勒出中國經濟底下年輕夫妻遭遇的困境。首先，「兩人的工資買不起」，即使夫妻兩人都有工作，仍無法負擔進口貨的價錢，再者，他們還有房貸的壓力。由於中國自古以來「有土斯有財」的觀念，多數夫妻在決定結婚時，也會一併決定買一間房子，儘管手頭未必寬裕，仍是咬著牙付了頭期款，繼而開始漫漫房貸之路。在薪水本就不高的情況下，每月還要支付這筆費用，自然得處處省著花用，孩子不是不想生，而是不敢生。

但是為了不讓整體情節過於沈重，胥渡吧仍適時加入諷刺的台詞：即將邁向三十大關的紫薇，面對這個在媒體操作下，讓許多女性皆為之「驚恐」的年齡，她激動地表示，覺得自己還是個孩子，擁有一顆「蘿莉少女心」，讓本來逼著她生孩子的皇后與容嬤嬤一時語塞，無法接話。Fiske(1987)曾指出，諧擬

<sup>112</sup> 2016年1月1日，中國宣布廢止施行30多年的「一胎化政策」，全面啟動「二胎化」。

<sup>113</sup> <http://tv.cctv.com/lm/mzzlbg/>

擁有「播散性的拆解力量」，意即諧擬文本本身在變幻、遊走於各個語境脈絡之時，可以隨意產生各種意義，再由自己內部加以瓦解與否定。因此，諧擬文本被賦予的一致性，既是真實又是虛假。而在不斷被顛覆、推翻的過程中，創作者、文本與閱聽眾之間，形成一種緊密的全面參與感，按Bakhtin(1984)的說法，是「全面的嘲笑」，嘲笑包括自己在內的一切人事物，嘲笑這股惡搞力量帶來的「矛盾雙重性」，它讓人們投入又疏離，熱情又冷漠，肯定又否定，進而形成最終的狂歡嘉年華(carnival)：「嘉年華之中的生活只從屬於它自己的法則，那是它自己的自由的法則；那是整個世界的一個特別狀態，是世界的復興和再生，所有的人都參與。這就是嘉年華的本質，為所有的參與者鮮明地感受到（頁227）。」

當這波嘉年華遇上了在中國相對敏感的公共話題，影片點擊率在很大程度上，可視為人民的力量，這股力量將決定網路傳播內容是否能夠從被主流忽視和遺忘的邊緣猛然突進，進而獲得發聲的話語權。藍愛國（2008）認為這股自發的力量將可能導致權威在一夕之間的崩解，崛起的是大眾的身影。從上述兩則文本來看，胥渡吧以房價、生育等人民切身議題為創作主題，在網路上掀起熱烈討論，然這股熱潮本就不僅限於虛擬空間，畢竟其訴說的，正是網友們的真實生活。網友們透過留言、分享，表達自己的所思所想，宣洩自己的壓力與不滿，儘管看似未能撼動政府或政策的施行，但眾人之聲已然匯集成一處巨大的嘉年華樂園，在這裡，網友們彼此取暖寬慰，彼此同仇敵愾，神聖與粗俗、崇高與卑下、偉大與渺小、明智與愚蠢等相互顛倒，界線消失。層出不窮的狂歡式的褻瀆不敬，對神聖文字和箴言的模仿譏諷，「國王」被打倒在地，小丑加冕成王，達到Bakhtin(1984)形容的「狂歡式的世界感受」，人的裝束、行為、語言都從固定的階級位置中解放，而解放本身，就是人民對體制、對威權不容忽視的挑戰。



「在這世上，並沒有任何事物已有結論，屬於或關於這世界的最終話語尚未被說出，世界是開放而自由的，每樣事物都仍存在在未來，而且總會在未來。」  
——Bakhtin(1986)

綜合前述的文本分析，胥渡吧的二次創作著重放大、聚焦於該角色最顯而易見的特質，並反覆塑造、操弄角色鮮明的刻板印象，「超真實」的扮聲以戲謔遊戲的手法、隨意拼湊的登場，成為閱聽眾揶揄宣洩的管道。而這些巧妙的聲音與口白，來自一個集眾素人之力，成就如今廣為人知的配音品牌，對熟稔網路與數位生活的網友而言，自行配音、製作影片的技術門檻多半不是問題，只要手邊有電腦、麥克風等基本設備，即能產出數位作品，並上傳分享，蔚成一股趨勢。而胥渡吧得以從成千上萬的自製影片中脫穎而出，有三要素：一、在微博方興之時，佔得傳播先機。二、分工有秩的團隊合作，使得配音作品能定期產出，三、掌握網友文化，揉雜網路用語，搞笑演繹正經劇情或時事，這是最重要的一點。製作、上傳影片不難，但想博得虛擬世界的掌聲，唯有先懂得網路生態，才有機會得以突破重圍，成為矚目亮點，而諧擬，正好是拉近，甚至成為廣大網路使用者生活一部份的絕妙之徑。

胥渡吧諧擬的對象之多，其共通點為，皆是年輕世代耳熟能詳的大眾文本。以本研究被諧擬的主角瓊瑤劇而言，林芳玫曾提出關於瓊瑤文本是否能提供批判與抗拒父權意識之力量的思索，她認為瓊瑤小說故事大多描寫個人的愛情歷程，而較不去關懷外在社會事件對故事個人的影響，例如有些情節觸及家庭離異、婚姻暴力、性虐待等社會議題時，其文本在強調「一切以愛情為依歸」的作用下，將這些予以忽視，並浪漫化，難以對社會中的主流與權威提出批判。而胥渡吧正是在藉由瓊瑤的文本，挑戰象徵秩序。

在面對瓊瑤與其經典文本時，胥渡吧首先建立被諧擬的文本，這樣閱聽眾會有所期待，接著給出閱聽眾並未想到的另一版本，與原作形成不調和的對照。這是與閱聽眾的對話，也是與原作者的對話，一如Bakhtin指認的對話特性：具有雙重指向。不論是顛覆正反派角色、主角配對的性別調換，抑或安排穿越橋段，諧擬行為的本身，即具有對抗正統、異性戀中心書寫模式的意味，並翻轉或擾亂既定邏輯的作用，從而減弱原文本政治正確的影響與牽制。由此可見Bakhtin(1971)不斷強調的諧擬之張力與破壞性，「在另一種語言內部對話，相互啟發的形式中，再現話語的意圖與被再現話語的意圖不一致，它們相互較勁，以創造性的觀點來揭示、破壞被再現的語言，這就是諧擬風格的本質。  
(頁247) 」

解構作為胥渡吧諧擬行動的一種策略，但凡不合邏輯、不符合傳統慣常的調侃惡搞，皆意在試圖分裂典範及逾越、重複與變異種種雙重性。它沒有脫離原來脈絡，運用重組產生其表現性。藉著置入與諷刺的雙重過程，諧擬顯示源自

過去正在進行中的再現形式由何而來，在過去與現在的連貫性與歧異性，帶有何種意識形態的影響。於是二次文本被閱聽人解構，被破碎地解讀、拼貼、詮釋，再生產成另一個帶有閱聽人本身風格的衍生文本。套句藍愛國（2010）對中國網路諧擬現象的點評：「惡搞帶來網民沒心沒肺的傻樂。」傻樂之餘，或有嘲諷，或有批判，或純粹浸淫於二次創作的惡趣味，重點在於，這是一股來自社群媒體的巨大力量，不論網友是自發性地投入觀看，抑或抱著跟風心態，這個被諧擬後而扭曲、變形的世界，已然映在眾人眼底，藉此得以與「正版」世界有所比較，有了比較，就有了改變的契機。當各種情緒、情感漫融於這後現代的社會裡，所有的言語、行為皆不再是個人性的，而成為自由流動的相互應答，諧擬，在於助長這股流動的速度、喧嘩的頻率，達到Bakhtin所說的，解放。解放唯男女得以相愛的價值觀；解放唯國家威權是從的思想，透過諧擬，這份解放，始於我們的生活。

1988年，瓊瑤曾在受訪時，表達自己的寫作初衷：「一個作家寫作，並不一定負有社會使命……我寫小說很少考慮到會有什麼社會影響，我只是以我的手寫我的心、我的感受，只要是人類有的感受：愛情、親情、友情、仇恨……我都寫。」<sup>114</sup> 二十多年過去了，她的創作態度一以貫之，其文本的一致性，襯出網路語言、文化的離心，「不滅愛情神話」的解體，成為胥渡吧諧擬的向心力，網友們狂歡的源頭。對Roland Barthes(1977)而言，他心中的理想文本，是由一種連接眾多、彼此交互的網絡，是一個能指的星系，沒有所指的結構，沒有開頭，可以顛倒。讀者可從幾個不同的入口訪問它，沒有一個入口可以由作者宣布為主要的，任何一個作者都可以將自己所寫的超文本文化連接於其他任何文本。而胥渡吧打造的網路諧擬世界，或許，正是這樣的一方所在吧。

### 研究限制

本篇論文的研究文本乃是以瓊瑤電視劇中最知名、普及的《還珠格格》衍生出來的諧擬影片為主，然瓊瑤相關的二次創作尚有小說（文字）、漫畫（圖文）等文本類型，特別是匯集中國眾多自創小說的「晉江文學城」、「起點中文網」網站，上頭滿載依據瓊瑤各式小說而創造出的「反瓊瑤小說」，儼然已自成一文類，或許能針對這些小說進行文本分析，抑或與創作者們進行質性訪談，了解其創作動機與養成背景，畢竟這是一個不同於影像的純文字世界，若運用諧擬之外的視角觀看，想必另有一番可看風景。

---

<sup>114</sup> 〈北京•瓊瑤答問〉（1988）



中文部分

- 王孝勇 (2010) 。《Mikhail Bakhtin狂歡節概念的民主化意涵：從批判取向論述分析的理論困境談起》。2010中華傳播學會年會暨第四屆數位傳播國際學術研討會。嘉義縣：中正大學。
- 王柏鈞 (2010) 。《放膽搞怪！KUSO 文化與公共領域發展現況之分析》。東吳大學社會研究所碩士論文。
- 王秋婷 (2010) 。〈政治模仿秀之幽默語藝分析：以「全民最大黨」為例〉。世新大學口語傳播系碩士論文。
- 王曉珏、宋偉傑譯 (2001) 。《理解大眾文化》。北京：中央編譯出版社。  
(John Fiske.[1989].)
- 石安伶、李政忠 (2014) 。〈雙重消費、多重愉悅：小說改編電影之互文 / 互媒愉悅經驗〉，《新聞學研究》，118：1-53。
- 石武耕 (2006) 。《Kuso：對象徵秩序的裝瘋賣傻》。臺灣大學新聞研究所碩士論文。
- 白春仁、顧亞鈴譯 (1998) 。《巴赫金全集，第五卷－陀思妥耶夫斯基詩學問題》，中國：河北教育出版社。(原書M. M. Bakhtin.[1929].)
- 付鳳菊、張國良 (2009) 。〈諧擬的寄生性與批評性〉，《外語教育與教學語文學刊》，8：55-56，69。
- 古繼堂 (1992) 。《臺灣小說發展史》。臺北：文史哲出版社。
- 平鑫濤 (2004) 。《逆流而上》。臺北：皇冠。
- 朱元鴻譯 (1995) 。《後現代理論——批判的質疑》。臺北：巨流。(原書Steven Best & Douglas Kellner.[1991]. The Postmodern Theory: Critical Interrogations.)
- 伍寶珠 (2001) 。《從反思到反叛：八、九零年代台灣女性主義小說探究》。臺北：大安出版社。
- 李根芳、周素鳳譯 (2003) 。《文化理論與通俗文化導論第三版》。臺北：巨流。(原書John Storey,[2001].Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction.)
- 李敖 (1965) 。〈沒有窗，哪有「窗外」？〉。《文星》，93：4-15。
- 何金蘭譯 (1989) 。《文學社會學》。臺北：桂冠。(原書Robert Escarpit,[1957].)
- 何衛平 (2002) 。《高達瑪》。臺北：生智。
- 吳美真譯 (1998) ，《後現代主義或晚期資本主義的文化邏輯》，臺北：時報文化。(原書Jameson, Fredric.)
- 吳錫德譯 (2005) 。《思考之危境》。臺北：麥田。(原書Julia Kristeva,[1998].)
- 周伯乃 (1974) 。〈瓊瑤的「窗外」與「浪花」〉，《文藝》，64。
- 林芳玫 (2006) 。《解讀瓊瑤愛情王國》。臺北：時報文化出版社。



- 林思平 (2007) 。〈通俗幻想、社會真實與電視文化：《2100全民亂講》的文化案例〉，《民意研究》，8：37-70。
- 林東泰 (2002) 。〈笑看「鐵獅玉玲瓏」：從交互文本到語音延異遊戲〉。《中華傳播學會2002年會》。臺北：世新會館。
- 林德姮 (2004) 。《圖畫故事書中的後設策略》。臺東大學兒童文學研究所碩士論文。
- 周素鳳譯 (2001) 。《親密關係的轉變：現代社會的性、愛、欲》，臺北：巨流。(原書Giddens, Anthony.[1992]. The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies. Cambridge: Polity Press.)
- 邵煒譯 (2002) 。《互文性研究》。天津：天津人民出版社。
- 孟樊 (1989) 。《後現代併發症——當代台灣社會文化批判》。台北：桂冠。
- 胡泊 (2009) 。〈網絡KUSO影像創作的特點〉，《人文科學社會學報》，29：6。
- 郝久新譯 (2007) 。《詩學•詩藝》。北京：九州出版社。
- 高丙中、張林 (1995) 。《反文化：它的形式、基礎和作用》。臺北：桂冠。(原書J.Milton Yinger,[1982]. Countercultures: The Promise and Peril of a World Turned Upside-Down.)
- 袁孝康 (2003) 。〈官方世界下的奔放伏流——初探西方「禁書」在巴赫金「狂歡節」概念下的意含〉，《文化研究月報》，28(3)。上網日期：2014年3月2日，取自[http://hermes.hrc.ntu.edu.tw/csa/journal/28/journal\\_park223.htm](http://hermes.hrc.ntu.edu.tw/csa/journal/28/journal_park223.htm)
- 夏春祥 (1997) 。〈文本分析與傳播研究〉，《新聞學研究》，54：141-166。
- 殷喜 (1989) 。〈瓊瑤帝國興亡史〉。《張老師月刊》，23(5)：42-61。
- 陳克環 (1974) 。〈瓊瑤的困惑？〉。《文藝月刊》，64：147-152。
- 張文菁 (2008) 。〈瓊瑤出現前後：論「愛情文藝小說」在台灣通俗文學中的地位〉。《兩岸三地大眾文化批評學術研討會論文集》，110-123。
- 曾心儀 (1978) 。〈注意！「瓊瑤公害」——兼以「瓊瑤問題」答覆王文興教授〉。《夏潮》，4(3)：74-75。
- 黃百合 (2004) 。《〈小紅帽〉後設書寫研究》。臺東大學兒童文學研究所碩士論文。
- 舒昊 (1974) 。〈純文學和大眾文藝的分野〉。《文藝月刊》，65：150-157。
- 黃金正 (2008) 。《從網路kuso的言談情境論網路的政治參與》。南華大學傳播管理學研究所碩士論文。
- 程紹淳 (2010) 。〈後冷戰時期文化的彈性資本積累：從台灣通俗文化工作者瓊瑤的創作軌跡談起〉，《新聞學研究》，105：45-84。
- 程紹淳 (2011) 。〈瓊瑤電視戲劇風格的蛻變：《還珠格格》——一個類型(genre)的分析〉，《傳播與管理研究》，9(2)：107-148。
- 馮建三譯 (1992) 。《電視：科技與文化形式》。臺北：遠流出版社。(原書Raymond Williams,[1975].)

- 游美惠 (2000) 。〈內容分析、文本分析與論述分析在社會研究的運用〉，  
《調查研究》，8：5-42。
- 黃雅琴 (2011年5月) 。〈試析中國大陸網路惡搞現象〉，「2011數位創世紀  
學術實務研討會」，政治大學。
- 黃儀冠 (2006) 。〈台灣言情敘事與電影改編之空間再現：以六〇至八〇年代  
文化場域為主〉。《中正大學中文學術年刊》，2：135-164。
- 張錯 (2005) 。《西洋文學術語手冊》。臺北：書林。
- 董高志 (2003) 。《離群索居現代人---思考蔡明亮電影中的現代性》。國立政  
治大學新聞研究所碩士論文。
- 楊照 (1996) 。〈四十年台灣大眾文學小史〉。《文學、社會與歷史想像——  
戰後文學史散論》。臺北：聯經。
- 楊照 (1998) 。〈跨越時代的愛情——台灣通俗羅曼史小說裡的變與不變〉。  
收於陳大為、鍾怡雯編，《二十世紀台灣文學專題二：創作類型與主題》。臺  
北：萬卷樓，2006。
- 廖秋芬 (2008) 。《瓊瑤大眾言情小說研究》。佛光大學中文研究所碩專班碩  
士論文。
- 蔣芸 (1965) 。〈象牙塔外是什麼？——讀「沒有窗哪有窗外」有感〉。《文  
星》，96：72- 73。
- 蔡秀玲 (1999) 。《無線電視台八點檔連續劇行銷研究--以「台灣廖添丁」「還  
珠格格二」「土地公傳奇」「狀元親家」為研究對象》。國立政治大學廣告研  
究所碩士論文。
- 蔡琰 (1998) 。〈消音的傳奇——電視古裝劇價值認同的啟示〉，《新聞學研  
究》，56：85-103。
- 劉康，《對話的喧聲—巴赫汀文化理論評述》，台北：麥田，1995。
- 趙世民、高博燕 (1988) 。〈北京•瓊瑤答問〉，《大眾電視》，7。
- 賴以瑄 (2007) 。《彈性的生產與認同：鑲嵌在冷戰東亞與文化位階中的「合  
拍劇」》。國立師範大學大眾傳播所碩士論文。
- 錢競、劉雁濱譯 (1995) 。《後設小說：自我意識小說的理論與實踐》。臺  
北：駱駝出版社。(原書Patricia Waugh.[1984]. Metafiction: the theory  
and practice of self-conscious fiction.)
- 薛絢譯 (2003) 。《空間地圖》，臺北：臺灣商務 (原書Margaret  
Wertheim[1997].The Pearly Gates of Cyberspace.)
- 韓秀利 (2000) 。《大陸播放臺灣瓊瑤電視連續劇之社會意義研究》。淡江大  
學大陸研究所碩士論文。
- 顏美婷譯 (1988) 。《文藝社會學》。臺北：南方出版社。(原書Escarpit,  
R.[1958].)
- 瓊瑤 (1988) 。《瓊瑤自傳》。北京：作家出版社。
- 藍愛國 (2008) 。《網絡惡搞文化》。北京：中國文史。
- 蕭毅虹 (1974) 。〈瓊瑤作品的今昔〉。《文藝月刊》，63：180- 195。
- 羅紓筠、林佳儀 (2005) 。〈我KUSO，故我在：從台灣網路KUSO現象探討閱  
聽人主體性〉，「亞洲數位傳播內容與科技研究生研討會」，臺北：國立政治

大學。



#### 西文部分

- Appadurai A. (1996). *Modernity at Large*. Minneapolis: Minn. Univ. Press.
- Bakhtin, Mikhail M. (1981) *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Michael Holquist (Ed.), Caryl Emerson and Michael Holquist (Trans.), Austin and London: University of Texas Press.
- Bakhtin, Mikhail M. (1984). *Problems of Dostoevsky's Poetic*. University of Minnesota Press.
- Barthes, Roland (1989) *The Death of the Author*. Richard Howard (Trans.), Berkeley: University of California Press.
- Berger G.G. (1992). *Popular culture genres: Theories and texts*. Newbury Park: Sage.
- Bourdieu, Pierre (1990). *Structures, habitus, practices*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- David Lewis (2001) *Reading Contemporary Picture books: Picturing text*. London & New York: Routledge Falmer.
- Derrida (1982) *Margins of Philosophy*. Chicago: University of Chicago Press.
- De Certeau (1984). *The Practice of Everyday Life*. Steven Rendall (trans.), University of California Press.
- Edward Bullough (1912). 'Psychical Distance' as a Factor in Art and an Aesthetic Principle. *British Journal of Psychology* 5, 2, 87-118.
- Fiske, John (1987). *Television Culture*. London: Routledge.
- Fiske, John (1989). *Reading the Popular*. London: Unwin Hyman.
- Gary Saul Morson (1981). *The Boundaries of Genre: Dostoevsky's Diary of a Writer and the Traditions of Literary Utopia*. Austin: University of Texas Press.
- Henri Bergson (1900) *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*. Garden city: NY.
- Hutcheon, Linda (1984). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Champaign and Urbana: University of Illinois Press.
- Hutcheon, Linda (1989). *The Politics of Postmodernism*. London & New York: Routledge.
- Hutcheon, Linda (2006). *A Theory of Adaptation*. London & New York: Routledge.
- John Fiske (1989). *Reading the popular culture*. London & New York:

Routledge.

Morris, M., Ogan, C. (2002). The Internet as Mass Medium. In D. McQuail (Eds.), *McQuail's Reader in Mass Communication Theory* (Chap. 11). Los Angeles, CA: Sage.

Rose, Margaret A. (1993). *Ancient, Modern, and Post-Modern*. Cambridge: Cambridge University Press.

Shah, Nishant (2009). Now streaming on your nearest screen: Contextualizing new digital cinema through Kuso. *Journal of Chinese Cinemas*,3(17), 15-31.

Sturken, M., & Cartwright L. (2001). *Practices of looking: an introduction to visual culture*. New York: Oxford University Press.

