

國立臺灣大學文學院戲劇學研究所

碩士論文

Department of Drama and Theater

College of Liberal Arts

National Taiwan University

Master Thesis

電視劇的社運敘事語藝與能動潛力——以公視《孽子》為例

TV dramas' narrative and social movement potency as shown in

"Crystal Boys"

徐怡雲

Yi-Yun Hsu

指導教授：蔡琰 博士、紀蔚然 博士

Advisor: Yean Tsai, Ph.D., Wei-Jan Chi, Ph.D.

中華民國 100 年 8 月

August, 2011

口試委員會審定書



誌謝

感謝我最偉大的親人——我的父親、母親與哥哥。

感謝我最感激也最敬重的指導教授蔡琰老師。

感謝包容與幫助我最多的指導教授紀蔚然老師。

感謝台大戲劇所的老師們給我最溫柔的情感教育。

感謝口試委員林靜伶老師與陳儒修老師作為我最用心也最客觀的讀者。

謝謝你！我的最佳玩伴巴菲特高先生

謝謝你們！我的超級好朋友林欣儀小姐、劉欣怡小姐、孔微雲同學

謝謝我的好姊妹們：李瑱瑩小姐、李育真小姐、鄭雅心小姐

謝謝這本論文的救火大隊：所辦助教劉怡麟小姐、文藝青年李營鴻老師

謝謝帶領我進入表演與小丑領域的陳金煌老師、黃浩洸老師。

謝謝台大戲劇所的張逸蘋同學、羅盛加同學、衡彥均同學、李松霖同學、高臣佑同學，和你們一起排戲的時光真是美好。

謝謝美麗開闊的台灣大學校園與圖書館、蜿蜒山坡旁高聳的政大傳院、國圖對面巍峨的自由廣場四個大字和其間飛翔的健美壯碩的鴿子生物、平易近人的明新科大圖書館與新竹市立圖書館、混雜魚腥味海腥味與自由氣味的南寮漁港，每次造訪你們就讓我重獲新生。

謝謝祢！親愛的上帝。謝謝祢為我安排了這寶貴的六年歲月，讓我得以體會失敗與挫折的感受，並從中經歷真正的信心與成長。謝謝祢為我安排最棒的生命貴人與每一片風景，讓我得以成為今日的我。請祢保守他/她們一切順心、身體健康、心想事成。

怡雲謹誌於 2011. 8. 6 美麗的早晨

中文摘要

搜尋社會運動在戲劇學、社會學與傳播學等研究領域的相關文獻，均可發現上述研究領域抹煞運用主流媒介作為社會運動發聲工具的可能與想像。本研究認為主流媒介如電視劇其實比劇場、電影更貼近台灣人民生活、擁有最大多數觀眾的收視保證，其潛在能動性，無疑比戲劇、電影能動員到最多數的社會運動參與者。在拓展運動知名度的前提之下，電視劇無疑是最理想的發聲管道。電視劇如何訴說社會議題，成為社會運動的發聲媒介，成為本研究所關注的焦點。

本研究選擇以社運語藝批評的觀點應用於電視劇等非文字論述形式文本，視電視劇為由敘事內容、敘事形式與敘事意涵構成說服力之敘事語藝，欲了解電視劇如何作為社會運動的發聲媒介的問題。在研究方法上，透過分析與評估公視《孽子》的敘事內容、敘事形式、敘事意涵及社運語藝說服功能，藉以探討電視劇的社運敘事語藝，與查察主流媒體的能動性的問題。

本研究根據公視《孽子》相似於電視劇的敘事語藝，及其所能展示的在意識層面上的社運語藝說服功能的研究結果，推論電視劇的社運敘事語藝，應以電視劇自身的敘事語藝為基礎，並配合社會運動言說者的目的，如此才能在意識層面展示社運語藝的說服功能。本研究亦證得以電視劇作為社會運動的發聲媒介，即主流媒體的能動性，應具有令人期待的積極效果。

關鍵詞：電視劇、語藝、敘事批評、社會運動、公視《孽子》、同志運動

英文摘要

Searching studies on social movements in dramaturgy, sociology and communication, not much discussion nor imagination about how mass media to be the vocal tools in social movements can be found. This research supposes that mass media like TV drama draw closer to Taiwan people and have the most majority of audiences than theater and movie. In other words, TV drama may be the most ideal way to mobilize the majority of social movement participants. Therefore, how TV drama serves as the vocal tool in social movements is the main concern in this research.

TV drama is viewed as the persuasive rhetoric in this research. Public Television's *Crystal Boys* and Taiwan gay and lesbian movement as rhetoric issue are chosen to be studied. By examining and evaluating how social movement rhetoric is achieved in the Public Television's *Crystal Boys*, answers how TV drama serves as the vocal tool in social movements and the agency of mass media should be found.

This research indicates that the rhetoric of social movement narrative on TV drama may reach the social movement persuasive functions while it is correspondent with the purposes of social movement leader. This research also proves that the agency of TV drama can be a positive and expectative vocal tool in social movements.

Keywords : TV drama, rhetoric, narrative criticism, social movement, *Crystal Boys*, gay movement

目錄

口試委員會審定書.....	I
誌謝.....	II
中文摘要.....	III
英文摘要.....	IV
第壹章 緒論.....	1
第一節 研究動機.....	1
第二節 研究背景.....	3
第三節 研究目的.....	8
第四節 論文架構.....	8
第貳章 文獻回顧.....	10
第一節 社運語藝批評.....	10
第二節 電視劇的敘事語藝.....	18
第三節 小結.....	26
第參章 研究方法.....	28
第一節 研究問題.....	28
第二節 研究方法及步驟.....	29
第三節 選取樣本.....	32
第四節 分析步驟.....	36
第五節 操作定義.....	37
第肆章 分析結果.....	40
第一節 公視《孽子》敘事內容分析.....	40



第二節 公視《孽子》敘事形式分析	61
第三節 公視《孽子》敘事意涵分析	72
第四節 公視《孽子》社運語藝說服功能分析	83
第五節 電視劇社運敘事語藝評估	90
第五章 結論	95
第一節 研究發現	95
第二節 討論	100
第三節 研究限制及未來研究建議	103
參考文獻	104



圖目錄

圖 1 研究步驟、方法.....	31
圖 2 戲劇三角形(THE DRAMA TRIANGLE).....	84



表目錄

表 1 電視劇社運敘事語藝分析步驟.....	37
------------------------	----



第壹章 緒論

第一節 研究動機

丁天使緩緩打開信紙，剛得知好友詹清清死去的消息，她還處在巨大的悲慟當中。信紙上，那幾個清麗的字跡寫著：「我們並沒有傷害她們，為什麼她們要傷害我們？我先走了」，那是詹清清最後的絕筆。丁天使回想起她們的最後一面：詹清清在爸媽的拉扯中，朝天使喊的那一聲：「再見了！」是她此生最難以忘懷的聲音。

這是電視劇《逆女》中最讓我震驚的片段。詹清清的絕筆寥寥數行，卻控訴了這個社會對於同志的歧視與干預，沉默而有力。這個社會僅僅因為性別便決定了兩個女生不可以過從甚密，也驅使了年輕璀璨生命的早逝。《逆女》以戲劇的形式碰觸了社會禁忌的同志議題，扭轉了以往我對同志的認知。它有別於社會運動場上的抗議，呈現另外一種抗議的姿態。

這個社會存在太多攸關體制的複雜問題，我們無法輕易改變體制，但我們可以嘗試改變我們的態度與行為，而戲劇可以教導我們認知，它以模擬現實的戲劇化場面與情節發展，提醒我們如果不做些什麼或者如果我們做些什麼，這個社會、這些人們將會有怎樣的結果。透過戲劇，可以在某種程度上改變我們的態度與行為，如此一來，社會悲劇或許會因此減少，社會也得以變得更平等。

戲劇作為教化與社會批判的工具，在台灣劇場裡已成為一種傳統：日治時期台灣新劇是社會改革的重要手段，80-90年代的台灣小劇場更在社會運動場上大放異彩。1989年是台灣小劇場值得大書特書的年份。那一年的3月12日植樹節當天，環保議題成為劇場的焦點，零場、環墟與河左岸等小劇場成員，配合「搶救台灣森林」抗議遊行活動，在隊伍中以戲劇和布偶演出方式，抗議政府官商勾結盜伐森林；同年的8月26日，住屋問題頗受關注，425環境劇場、優劇場等小劇場成

員與「無住屋組織」的參與民眾一同夜宿忠孝東路，以短劇表演的方式完成「萬人夜宿忠孝東路」的活動(鍾明德 219-21)。雖然僅是粗糙的行動劇形式，但是動態的視覺形象畢竟有別於社會運動靜態的文字標語與喧擾的話語，劇場結合了社運、學運、農運，立時成為社會運動的發聲利器。

英國導演 Ken Loach 則是電影與社會運動結合的著名例子。他的一系列社會寫實主義的電影，皆聚焦於無產階級的勞工運動，透過反映底層人民的生存現實，批判英國的社會問題(李二仕 67-87)。於是當《麵包與玫瑰》(Bread and Roses)的姊妹終於哭訴著向妹妹表露自己是如何忍辱、犧牲才換得一家溫飽時，我們看到資方的無情壓榨，更意識到參與國際無產階級勞工運動，對於拯救這些受害勞工的迫切性。在此，戲劇成為一座橋梁，一端是陌生的社會運動訴求，一端是熟悉的人類情感，串連起這兩端的是感人的戲劇故事，藉著傳達社會運動場外抗爭者的人生，無形中動員了許多深受感動的觀眾一同支持、參與這場社會運動。

在上述的例子中，無論是劇場或是電影，無論是簡單的短劇還是複雜的人生故事，戲劇皆以通俗、引人的形式參與了社會運動，直接或間接地發揮著不可忽視的社會影響力。藝術與社會密切地連結在一起，藝術出之於社會，也以自身力量回饋社會。

2008 年的某個晚上，當我坐在小吃店的一角，望著牆上的電視新聞，正播放著那年水災釀成的各種災情。突然，我腦袋裡閃過了電視鄉土劇的主角們互相奮力叫罵的畫面，於是，眼前的電視新聞畫面與腦袋裡的鄉土戲劇畫面開始交叉敘事起來，二者正在不相上下的時刻，我突然有了這些念頭：「我們的電視劇是否曾關心過這個社會上發生的大小事？我們的電視劇除了表現爭吵、情愛之外，是否曾注意到這個社會所衍生的悲劇題材？是否也曾關切過 1989 年在台灣小劇場如火如荼上演的各種社會議題？如果我們的電視劇多關心一點這個社會，我眼前的水災新聞會不會更少一些？」。而作為一個比劇場、電影更貼近台灣人民生活、同樣也存在著相同戲劇本質的電視劇，又該如何以電視戲劇的方式訴說社會議題，成

為社會運動的發聲媒介呢？回答這個問題，就成為本研究的起點。

第二節 研究背景

為了回答「電視劇如何以電視戲劇的方式訴說社會議題，成為社會運動的發聲媒介」這個問題，研究者先後從戲劇學、社會學、傳播學的研究領域去找尋社會運動與媒體的相關研究，期望能獲得理論支持，從而發現上述領域對於運用主流媒介作為發聲工具恐有抱持負面期望與批評的現象，並在同為傳播學的社運語藝批評的相關討論中找到可資運用的理論架構。

在戲劇學領域裡，特別是在台灣戲劇史上，1920 年代文化協會的文化劇，與 1988、1989 年間，小劇場結合社會運動成為一股政治劇場的潮流等二例，乃是台灣劇場結合社會運動最直接的顯例。

在 1920 年代台灣啟蒙運動興盛之際，歌仔戲在全島造成的大流行，成為新舊知識份子一致譴責的對象，批評者莫不謂其物化人心，徒具享樂。其中，受新式學校教育的新世代知識份子，傾向以新劇作為啟蒙民眾、改革社會的工具。因此，於 1921 年出於文化啟蒙之目的而成立之台灣文化協會，除了辦刊物、興演講之外，並陸續以音樂、電影、戲劇等藝術形式作為啟蒙工具，從而開啟文化劇的年代(石婉舜 89-93)。據楊渡的解釋，文化劇乃是日治時期，依附於政治運動而展開之文化運動中的一環，並因政治運動的勃興而達於鼎盛(95)，因此，文化劇乃是以戲劇結合社會運動以促成社會改革的形式。不過，此種形式所欲達成的成效卻不盡理想。文化劇在 1927-1928 年開始式微，除與文協內部分裂有關，亦因演出之效果不佳、欠缺適於大眾娛樂與欣賞的價值，如同宣傳演講會一般枯燥乏味所致(石婉舜 93-94；楊渡 95-96)。

而 1988、1989 年間台灣小劇場一窩蜂作為社會運動的發聲媒介，並匯集成為兼具前衛美學與政治批判色彩的政治劇場，在學運、農運、環保議題、住屋問題等社會運動與熱門議題上，積極地介入與發聲。根據鍾明德的歸納，這類政治劇

場，由於是以特定議題為中心，在特定時空背景下演出，以刺激聳人的場面處理，追求立即瞬時的效果為考量，從而能夠使劇場被社會運動者加以工具化的使用，達到宣傳的效果。但是這種將劇場過度工具化的操作，卻也存在著粗製濫造、觀眾接受度低、看不懂等等屬於受眾心理層面的問題，再加以其他更為複雜的社會脈絡性的因素，從而在 1990 年之後失去其存在的正當性(233-36)。

本研究認為無論是文化劇還是政治劇場的實踐，乃是特定時空下必然操作的途徑，其衰落也是必然的結果，無法予以評斷或是苛責。然而，若站在電視劇如何作為社會運動發聲媒介的角度上思考，文化劇脫離一般大眾的審美品味、政治劇場的前衛美學與政治批判內容，包括捨棄劇本中心、角色情節的後現代劇場、打破表演者與觀賞者界線的環境劇場(鍾明德 122)，和激進政治傾向等等所導致的收視效果，絕對不會是電視劇作為社會運動發聲媒介所可依循的方向。因此，儘管其得以遂行劇場工作者表達社會批判的企圖，卻也容易因為曲高和寡而大大減低其影響力。

社會學取向的社會運動研究，如傳統集體行為理論、資源動員論，多從社會運動的原因、發展與結果上去討論，至於有關社會運動的論述層面，即作為主體的社會運動者究竟利用媒介表述了什麼、成效如何等等問題則沒有太多的討論：傳統集體行為理論，乃是從社會心理的角度解釋社會運動之所以產生，是因為社會存在結構性的緊張，從而引發個體焦慮不滿的情緒，當不滿的情緒達到臨界點時，社會運動就會產生，而社會運動的目的就在於抒發不滿的情緒。除此之外，對於運動組織內部的運作，和運動與外在社會文化的關係則不關注(周圩宣 8-9；范光描 9)；資源動員論拋棄從社會心理的角度，改以經濟理性的角度，解釋社會運動之所以產生，是因為個體的不滿在經過外來資源與支持的挹注，從而產生社會運動。資源動員論相當強調資源與社運組織在社會運動的重要性，卻因而忽略參與成員在認同、認知等心理層面上之於社會運動的重要性。晚近的新社會運動理論認為源於社會結構變遷所導致的新興社會運動，有別於舊社會運動採取階級

對立的模式，所欲爭取的不再是階級的實質利益，而是新的價值、文化與生活方式的權利，因此，創造了新的參與方式與動員模式。為此，新社會運動理論對於認同、社會運動論述、動員網絡有相當的重視與研究(何明修 57)。雖然如此，新社會運動理論卻始終未能整合成一套明確的、作為其發聲媒介或其運動論述所應具備的特徵的描述。

傳播學的社會運動研究對於主流媒介場域與主流媒體則普遍採取抵拒的態度。傳播學的社會運動研究同樣不集中於探討社會運動的運動論述，它較為關心的是媒體在社會運動事件中所扮演的角色(王孝勇 152)。其中，又特別著重於大眾媒體對於社會運動的報導內容研究，以媒介中心論的角度關切大眾媒介如何再現社會運動，而非關切社會運動者利用媒介創造論述的方式與內容(陳雅惠，〈媒介〉6)。傳播學的社會運動研究對於主流媒體的批判態度，深受傳播批判理論的影響。傳播批判理論承襲批判社會學主張先批判再解放的精神，從媒體再現的角度視主流媒體為社會結構下的產物，是必須被批判的對象，而以發展閱聽人研究、加強媒體識讀教育與建立另類媒體為其社會抗爭的方式，不期望在主流場域利用主流媒體也能達到相同的效果¹。因此，我們幾乎是從傳播學對於主流媒體的批判與對

¹批判社會學認為社會理論是啟蒙群眾的行動意識，理論不能僅停留於分析預測，還必須批判現實。批判社會學主張先批判再解放的旨趣，相信以社會理論批判社會現實的做法，能將人類從種種的科技工具理性、種族主義、官僚主義等異化的權力關係中解放出來，還給人類終極的自由。相關概念可參考黃瑞祺之書。

發展閱聽人解碼與加強媒體識讀教育之理論依據乃根據葛蘭西的文化爭霸理論而來的作法。文化爭霸理論主張社會結構不再是限制與壓迫的力量，而可以成為「擴延能力的工具」(張錦華 74)，文化等上層領域不再受經濟結構所制約，而可以為有意識的人所操作。盧嵐蘭如此詮釋：「霸權理論的重點在於，即使在霸權條件下，也不可能出現全面收編或吸納」(85)，由於主體會有歧異性，文本會出現足以破壞霸權意識型態的縫隙與破綻，因此，「必須了解文本在譯碼與解碼中所可能出現的矛盾與歧異」(張錦華 127)。因此，研究閱聽人解碼與加強媒體識讀教育便成為其所謂的媒體抗爭與反擊之道。然而，我們幾乎可以發現媒介研究所主張的以閱聽人端為抗爭主體的媒體抗爭與反擊之道，事實上已經侷限了葛蘭西文化爭霸理論裡有關「人」的範圍。換言之，媒介研究以發展閱聽人解碼作為反抗創作者端的做法，已然漠視了創作者端也可以是有意識的人，具備著主體抗爭性的事實。

另類媒體的概念的確看到了創作主體的歧異性，卻仍將有抗爭意識的主體範圍限於另類媒體場域，是其不足之處；此外，另類媒體的傳播效益與滲透力也十分有限。「《立報》與《破報》能活多久？我們不知道。在資本主義支配下的台灣媒體生態環境中，他們能以極有限的資源活到今天已被公認為一大異數。如前所述，經濟來源是另類媒體最大的問題，也是他們為什麼大多是短命的。與主流媒體最不同的是，經濟上的成功並非另類媒體的成功標準，即使自己不存在了，也不重要，總有其他的另類媒體在各地繼續發聲」(成露茜 281)。從成露茜之言，可知另類媒體之於社會運動的重要

另類媒體的倚重，從而獲知社會運動的發聲媒介所可能具備特徵的反面訊息。例如，成露茜對於《台灣立報》等另類媒體的實踐經驗，包括較主流媒體更為詳盡地報導社會運動的議題、它報經常忽略的國際新聞等(279)，從反面突顯了主流媒體作為社會運動發聲媒介的缺失與暗示應該達到的標準。

理論的產生需要現實背景作為支撐。從台灣電視劇長期的實踐成果來看，也就不難理解為何傳播學的社會運動研究會發展出這樣的抗爭方式。台灣電視劇長期以來被學者各界譏為缺乏寫實，欠缺社會關注，無法跟上時代的脈動、充滿許多不當的情緒處理方式與衝突的人際關係，相同的情節戲碼總是一再上演，處處表現守舊過時、扭曲人性的價值觀，幾乎等於是社會亂源的製造者。在邊看邊罵的情況下還繼續觀賞的大有人在，而不願意觀賞的人則抱著失望的態度轉而觀看精緻的日、韓劇，有的甚至視電視劇為等而下之的大眾娛樂而加以輕視，高調宣稱自己「不看電視劇」。李志薈批評台灣電視劇多半隨著熱潮趁勢而起，形成一窩蜂搶拍局面是其根深蒂固的危機，此外，不願投入大量製作費，僅以炒短線的心態，無法拍出優質的電視劇；強調俊男美女的招牌，卻未能長期規劃演員的培訓，造成新人演技欠佳；劇本缺乏原創性，劇情誇大不實(72-73)等等指責，則是間接點出了在現實利益的多元角力之下，電視劇作為社會運動發聲媒介的困難重重。

傅銘偉的研究成果幾乎是完整呈現了社會學與傳播學的社會運動研究對於主流媒體的批判態度。他在論及主流媒體呈現男同志運動的影像問題時，討論到2003年由公共電視台推出，改編自白先勇同志小說的電視劇《孽子》。他認為《孽子》儘管獲得社會大眾的注目，然其對於男同志運動的影像建構不僅未有助益，甚至只是又一滿足大眾窺視欲望與娛樂消費的商品。他指出劇中完全套用中產階級乾淨、快樂、俊帥的模樣，輔以親情、愛情題材的操作模式，完全無視於其他男同志者的形象呈現與認同問題，也並未批判中產階級與異性戀等意識形態。傅銘偉認為運動具有一定的訴求，影像只是運動的一個工具，不可因為操作影像而將同

意義，但其中存在的問題也顯示另類媒體恐非長遠之計。以上這些都說明了正面思考在主流媒介場域進行抗爭、恢復主流媒體能動性才是首要。

志世界予以奇觀化，否則就失去運動的最終目的。公視《孽子》在通俗劇等商業考量的層層限制之下，「並未真實面對與再現白先勇筆下的『黑暗王國』」（43），只是將男同志形象再度汙名化與奇觀化，文末他則以「去奇觀化、集體生產的影像、影像的培力、影像資料庫的建立、另類影像場域的推動」（56-60）作為對男同志影像建構的幾點建議。

儘管相關研究領域對主流媒體能動性的一致不看好，本研究仍持不同的意見。本研究認為主流媒體如電視劇固然無法像紀錄片、戲劇、電影或另類媒體的創作者能自由根據其動機而將之作為社會運動的發聲工具，但是對於電視劇觀眾而言，真正能影響他們的是講著日常用語、演出生活小事、遙控器一開就來、這個時段沒看到沒關係還有重播、就算這集沒看到也不妨礙對劇情的了解、伴隨著家人討論、聊天的輕鬆氣氛的電視劇，而非說著他們不懂得的語言、放著一堆他們看不懂又無聊的畫面、還必須聚精會神好長時間啥事都不能做的紀錄片、戲劇與電影和一輩子都不可能接觸到的另類媒體。換言之，本研究認為電視劇擁有最大多數觀眾的收視保證，也就意味著它存在著潛在的能動性，能動員到最多數的社會運動參與者，在拓展運動的知名度的前提之下，電視劇無疑是最理想的發聲管道。於是，在戲劇學、社會學與傳播學的社會運動研究領域對於主流媒體能動性的漠視、不解、否定等種種悲觀的視野之下，本研究企圖另闢樂觀想像：或許主流媒體的能動性不是不存在，而是尚待被找尋？或許電視劇也可以成為社會運動者的發聲利器？如果這些想像都能成立，那麼作為社會運動的發聲媒介，電視劇究竟應該說什麼與怎麼說，才可以符合它的特質又能達成運動訴求？

從上述相關的研究成果看來，本研究的問題無法獲得回應，也找不到理論的立足點，研究顯得窒礙難行。以上的想法與疑問，只會被迅速消音，連臆想與發問的資格都沒有，更遑論去尋出主流媒體的能動性？

然而，若按照同樣出身自傳播學，卻更為重視溝通本質的語藝觀點看待社會運動的方式，或許能為本研究解套，為主流媒體的能動性尋出可能的理論依據與

賦予本研究的發問資格。

社會運動的語藝批評清楚地、全面地勾勒出社運語藝功能，即作為社會運動的發聲媒介或社會運動的論述所必須完成的目標或功能，提出了一套可用於分析、批評社會運動論述的批評架構。而目前國內的社運語藝批評研究，諸如朱安棋、吳素柔、陳雅惠、蔡鴻濱等人的研究，多集中於以文字表述的社會運動刊物、網路等等另類媒體的研究，缺少對於非文字論述形式的媒介研究，於此，本研究欲將社運語藝批評應用於電視劇等非文字論述形式文本的研究。

回顧 1989 年及其後的小劇場，我們儘管感念那一段劇場關注社會脈動、敢於作為社會運動發聲媒介的前衛精神，卻不得不注意到作為小眾藝術的台灣小劇場在表達內容與形式的自我耽溺現象，彷彿只是滿足於憤怒青年的表達欲望而忽略了受眾的接受與審美心理。基於此，本研究期望透過了解電視劇的社運敘事語藝，思考社會運動的發聲媒介在表達內容與形式的大眾化的課題，而探討電視劇的社運語藝正是切入這個課題的一個適當的途徑。

第三節 研究目的

綜合以上的論述，本研究為查察主流媒體的能動性，將借鑑於社運語藝批評的理念與分析架構，視電視劇為由敘事內容、敘事形式與敘事意涵構成說服力之敘事語藝，進而去了解電視劇如何作為社會運動的發聲媒介，也就是電視劇之社運敘事語藝。總結本研究的研究目的有二：

- 一、探討電視劇的社運敘事語藝
- 二、查察主流媒體的能動性

第四節 論文架構

本研究章節安排如下：

第一章緒論：介紹本研究之動機、背景與研究目的。

第二章文獻探討：第一節介紹社會運動的語藝批評；第二節介紹電視劇的敘事語藝。

第三章研究方法：第一節條列本研究的研究問題；第二節說明本研究的研究方法與步驟；第三節說明本研究如何選取樣本；第四節解釋操作定義；第五節呈現分析步驟。

第四章研究結果：第一節為公視《孽子》的敘事內容分析；第二節為公視《孽子》的敘事形式分析；第三節為公視《孽子》的敘事意涵分析；第四節為公視《孽子》的社運語藝說服功能分析；第五節為電視劇社運敘事語藝評估。

第五章結論：第一節為簡述本研究發現；第二節為討論；第三節提出本研究限制與後續研究建議。



第貳章 文獻回顧

第一節 社運語藝批評

(一) 語藝

在古典主義語藝學中，語藝(rhetoric)僅是政治人物為政治性目的所作的政治演說形式，而在新語藝學裡，語藝不僅是演說，它也是日常話語，更是人們所理解的現實世界，語藝的定義已從政治演說擴大為日常話語等象徵形式：古典主義語藝學誕生於西元前 5 世紀的希臘城邦國家，民主的社會風氣使希臘公民經常以演講和辯論形式來獲取他人的支持並由此決定公眾事務，以實現其政治目的。此時，語藝的定義僅僅侷限於演說。Kenneth Burke 對於語藝的嶄新認知開啟了新語藝學與多元化語藝批評模式的時代。柏克認為人是製造象徵、使用象徵的動物，人甚至活在以象徵構築而成的現實裡，並以象徵來與外界回應與喚起行動。語藝即是一種象徵，人使用語藝的目的不僅僅出於有意的說服別人，更多時候還是出於交流的慾望，即無意識的認同驅使。如此說來，語藝不僅是演說，它也是日常話語，更是人們所理解的現實世界。在 Burke 的認知裡，語藝的定義已從政治演說擴大為日常話語等象徵形式，語藝的使用者是所有人，語藝的環境則從政治環境擴展為人類普遍生存環境，新語藝學研究範疇因此包括了「演講和日常話語的所有象徵活動」(常昌富 19)。

因此，從林靜伶為語藝所下的定義：「關切語言作為說服工具的藝術」(6)中，我們可知「語言」一詞，已經包含了一切人類所使用的象徵符號。語藝乃是人類出於改變所在情境、誘發他人認同(鄭子瑜 45-46)、改變他人態度與行為、與人分享情感(謝文華 22)等目的，所使用的一切象徵符號。語藝乃是在言者、聽者與情境三者互動之下所產生的象徵符號。

綜合以上的討論，我們得知語藝乃是言者在具體情境之下，以象徵符號的形式，來達成說服聽者或取得聽者認同目的的語言藝術。語藝不是客觀、超然的符號組合，事實上它正反映出人類行為的策略性與選擇性。

(二) 語藝批評

在古典主義語藝學裡，由於其對語藝的認知侷限為政治演說形式，因此語藝批評目的僅在於評斷演說的直接效果。以新亞里斯多德語藝批評模式(neo-Aristotelian criticism)為例，該批評模式認為必須從演說者的個人特質、演說對象的特質、演說內容的組織與表達等等項目，針對一場演說作整體的效果評估。

新語藝學的語藝批評目的則是要更深刻地理解人類的所有象徵活動，使人類溝通過程與生存環境更臻完善。而後現代主義語藝批評則是要將所有的話語形式、文化現象、文化產品都納入意識形態和權力的分析解讀中，揭示權力關係如何對語藝文本的操控。後現代主義思潮對一切的話語形式都採取懷疑、小心、審慎的態度，其認為知識、真理、理性都是人為的設計，無不蘊藏著意識形態與權力關係。後現代主義語藝批評便是要「破解社會文本，揭示文本的社會特徵、文本所蘊含的社會認知和文本自身各種複雜社會權力關係對說服性話語的操控」(曲衛國，轉引自姚喜明等編 224)。

於此，我們可以看到隨著語藝定義的不同，語藝所能達成的效果也從說服他人、獲取認同，到鼓吹知識、建立社群等更廣泛而有可能失控的程度，因此必須在道德層面上加以監督、批判。林靜伶便指出早期的語藝批評多以過去的語藝現象作為分析對象，但至於今日，語藝批評應該要「秉持使命感，對社會有洗滌及教化功能」(張瑋容 42)，監督語藝發展得在道德的範圍之內進行。語藝批評所生產的知識必須要「增進對人類溝通行為的一般性瞭解」(林靜伶 147)，與成為「批判與改變社會的動力」(ibid. 148)。

語藝批評在目的上，則包括「評估性的目的」(ibid. 10)：評估語藝對聽眾的效

果、表達方式的品質，與所涉及的道德問題等；「瞭解性的目的」(ibid.)：瞭解語藝所呈現的價值觀、世界觀與論述動機等；「理論性的目的」(ibid. 11)：從分析結果反思其對語藝理論的貢獻。

語藝批評的在範疇上，涵括了所有的人類論述，這包括一切文字的與非文字的、口語的與書寫的、語言的與非語言的，按林靜伶的解釋來說，「凡有說服意涵——包括明顯的與潛藏的，自覺的與不自覺的——的訊息，都可以是語藝批評的對象」(8)。

語藝批評在方法上，選擇特定的語藝批評模式，作為分析文本的思考切入點，依據研究問題、文本特性來設計方法步驟，「在分析過程中盡舉證與論證的義務」(ibid. 7)、「為某一現象提供解釋觀點，而不應只是支解的、機械的描述性結果」(ibid.)。

語藝批評因應語藝的多種形式與研究者的目的發展出多樣的批評模式與批評目的。除了針對演說形式評估演說整體效果的古典語藝學的新亞理斯多德批評模式外，新語藝學的語藝批評模式則包括：戲劇主義的語藝批評與社會學的語藝批評。戲劇主義的語藝批評，諸如戲劇五因批評、幻想主題批評、敘事批評，分別嘗試了解：言者隱含的動機、小團體的世界觀、言者如何透過故事達到說服目的(林靜伶 64, 79, 96)等有關「修辭的文化形態」(常昌富 10)。社會學的語藝批評則從社會群體的角度探討「修辭對社會的影響」(常昌富 11)，諸如：發掘社會運動的語藝功能與語藝策略的社會運動語藝批評、研究各種情境下所衍生的語藝類型的類型批評、了解文本如何在維繫父權或挑戰父權上具有說服力，從而改善女性生存環境的女性主義語藝批評。此外，還有研究運用比喻的語藝所欲達成的論述目的與內容的比喻批評、關切論證的推論方式與理性基礎的論辯批評。

儘管語藝批評的觀點與方法種類繁多，但其批評精神大抵不脫溝通本質的範疇，也就是研究言者、聽者與情境三者的互動關係，詢問：在何種情境之下，言者運用何種語藝方式，試圖影響何種聽者，達到何種目的，其語藝成效如何等等

問題。

(三) 社會運動的語藝批評

以語藝批評的觀點研究社會運動，所關切的即是社會運動的語藝在何種情境之下、運用何種語藝策略、試圖影響何種聽者、達到何種目的、社運語藝成效如何等等有關社會運動論述的問題。語藝批評對於社會運動也有著不同於社會學的、屬於語藝的定義²。

其中，功能論的社運語藝研究者認為，社會運動必須執行某些必要的功能使其得以成立，而語藝是執行這些功能的中介(agency)(Stewart 78)。例如，1970年，Simons 從社會組織的功能性觀點，總結出社會運動領袖所必須執行的三項語藝要求(常昌富譯 105-18)，這些功能包括：動員、運用外在的影響力、對反挫勢力的對抗(王靖婷 9)。

之後，Stewart 繼承 Simons 功能論的觀點，提出社會運動語藝的說服功能的分析架構，「希望能藉由功能論觀點的分析途徑……提供社運語藝研究一個更為鉅觀且更具普遍性的分析視野」(王靖婷 9)，並建議研究者從檢核社運語藝實踐說服功能之狀況，去發現社運語藝與外界協商的語藝策略，從而有助社會運動的發展(ibid.)。這些功能包括：

一、改變社會真實的認知(transforming perception of social reality)(Stewart, C. J., Smith, C. A. & Denton, R. E. 50-58)：社會運動的語藝必須要能改變受眾對於社會真實的認知，這包括受眾對於過去、現在與未來的認知。過去對受眾而言可能是未知的、充滿不悅的，受眾所熟知的過去可能對社運是有害的，社運語藝必須要使受眾意識到過去、展望未來、或是提出事實來改變受眾對過去的認知。對於

²社運語藝批評之於社會運動研究的一大貢獻，在於以語藝形式界定社會運動，得以關照到更多不同形式的社會運動。社運語藝批評史在發展之初，不斷困擾於「何謂社會運動」、「何謂社會運動的語藝」等有關研究對象定義的問題，連帶地也影響了研究目的的走向。有關社運語藝批評史，與社會運動的語藝定義，可參考王孝勇。

目前的現況，受眾可能不知道問題的存在、拒絕相信問題的存在、或認為問題不會危害到他們並且可以透過正常管道組織來解決，因此社運語藝要描述現狀的急迫性，並使受眾覺得問題與他們息息相關。對於未來，社運語藝必須提供一個亟待目前行動改變的未來觀，讓受眾意識到如果現在不做，將來就會後悔的急迫感，讓受眾相信問題是可以透過行動來解決，改變是有可能發生而不是毫無希望的。

二、改變抗爭者的自我認知(altering self-perception of protestors)(Stewart et al. 58-61)：加強抗爭者的自我認知是社運語藝很重要的一環。社運語藝必須說服抗爭者具備強壯的、健康的自我，足以面對強大的政府體系。社運語藝必須建構抗爭者的自我認同與團體歸屬感，使後者相信有足夠的能力來改變自身與周遭的世界。

三、正當化社會運動(legitimizing the social movement)(ibid. 61-69)：正當性(legitimacy)的概念「指涉著權力的行使是否被視為合理及有效」(謝文華 34)，社會運動若具有正當性，也就是「取得合法行使權力的權威」(ibid.)，這是「運動能否獲得支持與維持的基礎」(ibid.)。因此，社運語藝為社會運動尋找合法正當的地位是很重要的一環，社會運動要想成功，它必須使自己在政府與大眾的眼裡看起來是合法正當的。

獲得正當性的語藝必須使用合作與對抗的策略。合作策略(coactive strategies)(Stewart et al. 63-67)在運動初期具相當重要性，它是說服者企圖說服大眾了解現有問題與進入抗爭場域的關鍵。社會運動若要從社會的邊緣進入正當性所在的中心，就必須要與既存的社會秩序、傳統價值認同，才可以改變原本處於弱勢的位置。結合傳統價值的論述不僅在於獲得正當性，更企圖表示他們比既存體制來得更具正當性。然而，僅僅只強調與既有社會秩序現存組織的相似性，無法呈現出區別性，因為社會大眾會認為既然與現存體制相似也就沒有必要支持參與該運動。對抗策略(confrontational strategies)(ibid. 67-69)則能化解這種僵持，通常透過激怒的方式，拆穿既存體制的假面具，還原既存體制殘暴、恐怖、漏洞百出的真實面。可以說，對抗策略是以質疑既存體制的方式來獲得正當性的語藝。

四、指示行動方向(prescribing courses of action)(ibid. 69-73)：社運語藝必須清楚說明：一、什麼(what)是必須要做的，「社會運動應該對成員解釋何者需要完成，以及社會運動所呈現需求問題，與可茲解決之道」(蔡鴻濱 25)；二、誰(who)應該要做，即「必須對成員說明運動的領導者，以及參與社會運動成員的條件」(ibid.)；三、如何(how)行動，即「社會運動者必須決定工作如何完成，以及調整哪些策略、手法和溝通管道，使之合適於社會運動，且最有效」(ibid.)。

五、動員行動(mobilizing for action)(Stewart et al. 73-78)：在動員行動的社運語藝功能中，組織與融合不滿、向反對者施壓、獲取同情者與認同者的支持是主要目標(蔡鴻濱 26)。換言之，社運語藝必須要說服大多數人加入、將參與成員進行組織、傳遞運動目標與訊息。為此，報紙、手冊、書籍、影音網路、人際網絡、演講是經常使用的方式，以達成連繫、教育與協調的工作。因此，可以說，動員行動的語藝應該能進行說服參與、協調差異、整合資源並付諸行動，從而朝向共享的社會改革的目標前進。

六、維繫(maintenance)(Stewart et al. 99-103)：社會運動的語藝必須視運動所遭遇的環境變遷，而適時調整語藝策略的運作，以維持運動的生存與能見度，這包括在運動遭遇挫敗與瓶頸時，必須說服大眾成功就在不遠處，堅持下去就會獲得最終的勝利，並經常透過舉辦紀念儀式、生日慶祝等等活動來維持運動的可視性。

必須說明的是，這六個社運語藝說服功能並非針對同一訴求對象，相反地，第二、四、六等社運語藝說服功能較為針對社運組織的內部核心成員，而第一、三、五等訴求的則是社運組織外部成員、支持同情的社會大眾，甚或是反對者。

(四) 社運語藝批評的研究定位

綜上，我們可知社會運動的語藝批評在研究重心部分，社運語藝批評關心社會運動如何運用語言傳播的運動論述層面(王孝勇 153)，集中於社會運動的運動

論述策略及內容。相對的，社會學的社會運動研究層面則相當廣泛，舉凡促成社會運動公共參與的原因、社會運動的動員結構、社會運動與政治體制的互動關係、運動論述的建構也都有涉及。因此，社運語藝批評雖不若社會學的社會運動研究來得廣泛，卻也更為集中地呈現運動論述策略的諸多精采。不過，從事社運語藝批評的研究者，在面對奠基於長時間的經驗研究所累積的細緻的社會學的社會運動研究成果，仍然不能輕忽或逕將這些寶貴的研究成果拋之腦後。因為這些社會學的社會運動研究成果往往照見出社會運動語藝批評理論的不足，而得以做為研究者的重要參考。

為比較社會學與社運語藝批評在社會運動研究的異同，研究者以何明修一書所陳述的社會學的社會運動，特別是新社會運動理論的研究成果，與 Stewart et al. 的社運語藝說服功能分析項目加以比較，進而觀察二者的具體差異。

首先，研究者發現新社會運動理論重視認同與個體生命歷程之於促成公共參與的重要性，強調運動認同需植基於具體的社會制度、日常生活與文化傳統與個體的生命歷程，才能發揮持續的動員效果。而社運語藝說服功能分析項目雖然也討論語藝塑造抗爭者的認同的重要性，然而，卻未能提及個體生命歷程與認同須植基於社會制度與日常生活、文化傳統的重要性。

其次，新社會運動理論將社會運動的動員結構，分為團結性與溝通性兩種事先存在的人際網絡的動員管道。團結性的人際網絡，個體之間具有高度的同質性，往往涉及道德與情感的深度投入，因此能夠維繫群體的緊密關係，是屬於強連繫的組合，有助於強化群體的凝聚力。溝通性的網絡則利用傳遞訊息，協助認知解放，能夠打破群體界線，將異質性的個體連結起來，是屬於弱聯繫的組合，有助跨群體的資訊流通，與建構跨階級、地域的認同(何明修 92-114)。社運語藝批評理論卻絲毫未論及社會運動的動員結構的屬性。

再者，社會學的運動研究發現認知動員僅能動員到同質性高、有相同處境的個體，要動員到完全異質性與不相關的個體，常常是以陌生可懼的景象激發其道

德、同情或罪惡感的情感動員方式。情感動員也能強化社員之間的情感，有助於維繫社運組織的持續運作(ibid. 176-97)。社運語藝批評理論在很大程度上強調認知動員的效果，即認為語言與論述所導致的認知解放即具備動員效果，對於情感動員的探討或許是涵蓋在認知解放的預設之下而未被明言，亦或是根本未意識到情感動員的作用。

最後，新社會運動的構框理論認為社會運動者在進行構框時會翻找工具箱中可用之文化傳統，將文化視為可被操弄、運用的工具箱，為了達到動員效果，進行策略性構框。構框理論提醒研究者應注意行動者與文化脈絡性的限制，不應過度誇大社會運動者的策略理性，才得以更清楚地區別出成功與失敗的策略性構框(ibid. 150-74)。然而，這點卻全然不見於社運語藝批評理論，即後者將忽略了文化與行動者自身的限制而將一切視為語藝操作的結果。

總結以上，我們得以發現社運語藝批評在論及創造抗爭者的認同時，未能顧及日常生活脈絡的限制，逕自認為語言即可喚起行動、改變認知的觀點過於天真；對於社會運動成員的內部關係未有研究，無法提供更為細緻、具體的動員策略與動員方向；過於強調社運語藝在認知動員的層面，而忽略情感動員的層面；社運語藝批評理論將一切視為語藝操作的結果，而忽略文化與行動者個體的限制。因此社會學取向豐富的經驗研究理應是社運語藝批評的重要參考資源，而非是互不相關的異己，二者實應互相補足、照看，而非截然二分。從上述比較中可以得知，二者並沒有優劣之差，只存在研究範疇的不同。社會學的社會運動研究關注社會運動的一切經驗現象，而社運語藝批評則集中於運動論述的建構與策略。

對此，謝文華精確地詮釋了社運語藝批評的價值，即社運語藝批評的研究重心乃在「關注運動論述與外在社會情境之間的連結與協商關係」(22)；社運語藝批評的研究視野「不在運動規模的大小，或者挑戰體制的成敗；而在於一個運動是否在歷史脈絡中提出新的觀點、意識，或是對既存價值、道德再定義，甚至開起當代論述轉折的關鍵」(28)。

第二節 電視劇的敘事語藝

語藝是人類用以達成說服與認同目的的語言藝術，那麼，語藝的形式也根據所欲使用的目的與效果而有多種多樣的呈顯。論辯形式的語藝，以理性的、論據的、條理的方式呈現；戲劇的、故事的語藝形式，則以隱微的、感性的方式呈現，二者卻都是在傳遞言者的訴求。語藝批評模式最初僅針對論證式的語藝進行批評，後因 Burke 將戲劇理論帶入語藝批評的領域，而發展出了戲劇主義的語藝批評模式。

戲劇主義的語藝批評基本觀點在於，不論是個別的言說者或是由小團體成員所生產的語藝產物，皆宛如由許多戲劇因素所構築而成的戲劇世界。透過言者不自覺地或有意識的導演手法，諸如角色安排、情節設計等等，創造了一個令人神往或使人恐懼的戲劇世界，進而達到激勵、嚇阻、說服等不同目的的實踐。戲劇主義的語藝批評，秉持語藝批評的目的，以戲劇理論的觀點去分析語藝中所透露的有關言者的言說動機、語藝內容、語藝策略。

戲劇主義的語藝批評共有三種批評模式，分別是戲劇五因批評(dramatistic criticism)、幻想主題批評(fantasy theme criticism)與敘事批評(narrative criticism)。以下分述之：

戲劇五因批評主要用以觀察言者的動機。Burke 認為人在自由意志的趨使之下所做的動作謂之行動。語藝即是人在自由意志驅使之下使用語言符號的行動。這種言者自主選擇下的語藝，往往透露出言者不自覺或無意識的狀況下呈現的心像。這種心像類似戲劇的圖貌，它勾畫出在什麼場景之下，他(人物)基於什麼樣的目的，選擇運用什麼樣的方法，完成什麼樣的行動的戲劇內涵。並且，在言者自我詮釋的語藝中往往會特別強調某個因素是致使他如此行動的關鍵，從而彰顯其動機。戲劇五因批評即是透過研究語藝中的行動、場景、人物、目的、方法等五種戲劇因素的比例分佈，從而發現言者的動機(林靜伶 63-73)。

幻想主題批評則用於觀察小團體成員所共享的世界觀。社會心理學家 Robert Bales 發現在小團體的溝通過程中，會出現群體幻想的現象。這種群體幻想，頗類似一齣戲劇，參與的小團體成員在心理上會自動投入這齣戲劇中，揀選固定角色加以扮演，類似的戲劇情節會一再重複產生，直至完成共享的戲劇目的。這種群體幻想出來的戲劇世界，成為小團體成員共享的信念與價值觀的核心，也團體成員的向心力。於是，Earnest G. Bormann 根據這項研究與符號融合理論的符號創造真實的概念，創造出幻想主題的語藝批評方法。透過幻想主題與語藝視野這兩個分析概念，分析小團體的語藝中不斷出現的幻想主題(由場景主題、角色主題、行動主題構成)，與語藝視野(重複的幻想主題構織成的戲劇情節)，從而發現小團體成員所共享的世界觀(林靜伶 79-92)。

敘事批評主要在於探討人如何透過故事達到說服的目的。Walter R. Fisher 認為傳統的理性典範一味強調專家的論述，而過於貶抑非專家型的論述方式，後者也就是充斥於日常生活中由平民所講述的非論述型的敘事。在 Fisher 的觀念下，敘事不是徒具感性的行為，而是具有目的性的行動，藉由敘說戲劇故事的引導，言者逐漸使聽者卸除武裝，進而說服聽者接受某些觀念、想法。因此，敘事是一種在感性素材的包裝底下，深具理性、工具性與說服目的的語藝。敘事批評即是透過 Fisher 提出的檢驗敘事理性之兩項判准——敘事可能性(narrative probability)與敘事忠實性(narrative fidelity)——揭露敘事在不設防的外表之下的理性操作，亦即探討「人如何透過故事達到說服的目的」(林靜伶 95-106)。

必須說明的是，戲劇五因批評與幻想主題批評最初的研究設計並不是針對一開始即打定以戲劇故事來表述的語藝，而是以戲劇的放大鏡來檢視語藝中所隱含的戲劇因子；敘事批評則不同，敘事批評的研究設計就是直接針對以故事形式表述的語藝，來進行語藝批評。儘管有著這些差別，戲劇主義的語藝批評仍然是以戲劇理論的觀點與批評架構去分析言者動機、語藝內容、語藝策略的語藝批評模式。

敘事批評的基本觀點在於敘事語藝與其它論辯語藝相同，都是具說服目的的語言藝術，而敘事語藝是以間接的、不自覺的、使人卸除心防的故事形式，即透過敘事內容、敘事形式與敘事意涵三者構成其說服力。電視劇由於傳播環境(家庭的開放空間)、受眾組成(在家時間較長和家庭觀念較深的中老年和女性居多)與傳播過程(低強度的傳播媒介表現力與眾多頻道干擾的傳播過程)使然，發展出比戲劇、電影更為獨特、如同中國戲曲程式般更具規定性的敘事語藝(尹鴻、陽代慧)。

(一) 電視劇的敘事內容

理解故事與情節可以用以分辨敘事內容與敘事形式。蔡琰認為故事是由「一個或多個元素依據人物、時間、空間、因果、秩序、或結構串成。此處所稱之『元素』就是故事所敘述的『事件(fabula)』，亦即故事中所發生的動作(action)」(Onega & Landa, 轉述自蔡琰 34)，而情節就是「處理故事被敘說、被描寫、或被飾演的的方式」(36)。David Bordwell 認為故事是「將行動具體化為一連串發生在一段時間、一定的空間及有著時序與因果關係的事件」(121)，情節是「故事在影片中實際的安排和呈現」也是「劇情片的編劇手法」(122)。

因此，明確的人物、時間與空間組合為基本的事件或者動作，再由一連串事件或動作依據一定的秩序與因果關係組合而成故事(fabula/story)，故事就是一連串動作或事件排列組合的整體。情節(syuzhet/plot)則是包裝故事的編劇手法。

林靜伶解釋敘事內容也就是故事內容「是什麼」(100)。如果比之以故事與情節的關係，敘事內容就是故事，即人物說了什麼、做了什麼、最後有著什麼樣的結局，電視劇敘事內容就是在表現一個完整的故事。再者，秦俊香認為敘事藝術的核心就是衝突，唯有衝突才可以推動人物、產生情節，敘事藝術才得以形成(2-3)。衝突縱然與敘事形式有關，涉及到編劇手法，負責調動觀眾的好奇心，但衝突也是故事的核心，沒有它也就沒有所謂的情節。此外，電視劇的商業特性與戲劇本質使其有別於戲劇與電影，它必須表現足以吸引觀眾長久好奇觀注的故

事，觀眾要看的就是「人物如何為了一個明確的目標而掙扎奮鬥」(蔡琰 85)的精采過程。綜合三者，可知電視劇的敘事內容就是一連串衝突事件組合而成的故事，電視劇的敘事內容必須是表現衝突的故事。電視劇與戲劇、電影同為敘事藝術，也共同具備戲劇衝突的本質。然而，戲劇與電影或有受制於創作者的因素，得以根據創作目的表現不具衝突的故事，但電視劇多半出於商業目的，使其敘事內容必須要表現具備衝突的故事。

根據秦俊香，電視劇的敘事內容表現衝突的種類可大別為三：一、人與環境的衝突；二、人與人之間的衝突；三、人物自身的衝突(63)。人與環境的衝突為人與自然環境、社會環境的衝突，前者指人與自然災害和生命法則的衝突(65)，後者指人與時代(73)、與傳統(74)、與文化和社會觀念(78)、與國家利益(79)的衝突。人與人之間的衝突是電視劇衝突的主要表現部分，人與環境及人與自身的衝突也多依靠人與人之間的衝突表現出來，可細分為性格衝突、理念衝突、欲念衝突(82)。人與自身的衝突則表現為人物內心的衝突(93)。這三大類衝突通常並存於一齣電視劇，而不同題材、類型的電視劇也只是衝突種類表現側重程度的差異而已。

電視劇的敘事內容得以表現衝突的種類繁多，但電視劇的敘事容量、受眾組成、社會教育使命、媒介表現力又為電視劇的敘事內容作了規定：電視劇龐大的敘事容量，使它足有餘力去從容表現衝突的完整始末與人物細膩的情感層次；電視劇受眾對於電視劇的道德性要求甚高，加上電視劇的社會教育使命，電視劇的主要人物多為那些集英雄化的道德或傳統道德善性於一身的平凡人物；電視劇低強度的媒介表現力，使其善於「以我們日常的生活空間為背景，以人們的日常生活為素材，即便是帝王將相，也要還原其普通人的生活狀態」(尹鴻、陽代慧)的日常經驗。這些條件共同制約電視劇的敘事內容，經常是表現：一個或數個有魅力、觀眾喜愛的、善良的、作為普通人物的主角們在日常生活中所遭遇的瑣屑衝突，從而展現普通人的生活風貌與人物情感，體現電視劇作為「家庭通俗藝術」(ibid.)的特徵。

電視劇受眾對於電視劇結局有圓滿性的要求，亦即電視劇的結局必須符合明確與喜劇性的要求。電視劇解決衝突的方式必須明確，不能含糊、模稜兩可，如此才能取得觀眾的認可並增加故事的真實性(劉曄原 156)。電視劇處理結局的喜劇性，滿足受眾長久好奇、關注的期待心理，也是鼓舞人心的手段(ibid. 157)。因此，在電視劇的結局，矛盾衝突必須獲得最終的解決，真理最終必須戰勝邪惡。

以上所討論的電視劇敘事內容的特徵，可以進一步舉例說明之：家庭題材的電視劇，多集中表現家庭成員等人與人之間的衝突，並輔以人物自身的衝突，從而展示普通人的家居生活與日常瑣事；歷史題材電視劇則以人與環境的衝突為大綱，以人與人之間、人物自身的衝突為細目，從而展現廣闊的歷史圖像、歷史人物的神采、歷史事件的來龍去脈；愛情題材的電視劇則表現人與人之間、人物自身的衝突，反映普通人面臨愛情課題的諸多樣貌。

綜合以上論述，電視劇的敘事內容可以定義如下：圍繞普通人日常生活的瑣碎矛盾衝突，表現普通的善人如何面臨衝突、如何處理衝突又如何克服衝突的完整事件與心路歷程，從中展示普通人的日常生活與內心情感，並透過劇終衝突的必然解決與解決方式，調節、鼓勵、引領人們正確、和諧、樂觀地處理人與環境、人與人之間、人物自身的衝突，達成戲劇的社會教育意義。

(二) 電視劇的敘事形式

敘事形式即敘事被鋪陳、被描述的方式，也就是故事「怎麼說」(林靜伶 100)。敘事形式所指的就是情節，也就是劇作家的編劇手法。若不論及那些熟悉至老掉牙、人人朗朗上口的故事，觀眾在接受全新的題材故事時，通常必須藉由敘事形式一步步的帶領，才能逐步掌握故事的全貌，David Bordwell 認為這一切是敘述所為³。他認為「敘述是影片情節和風格互動的過程，它不斷提示觀眾，並引導其從

³ David Bordwell 將敘述當作「為了建構故事而形成的一套提示系統」(144)，而批評將敘述擬人化、刻意安上敘述者或隱含作者的稱謂，「無異於沉溺萬物擬人化的遊戲」(ibid.)。

事故事的建構」(127)，情節是「劇情片的編劇手法」(126)，而風格是場面調度、攝影、剪接、聲音等「一連串電影技巧的運用」(123)，是電影技術的總稱。敘述利用情節與風格從中操縱、調動觀眾的感知，強迫或邀請觀眾共同建構故事全貌。

電視劇與電影相同之處在於它們都是運用複雜的電影技術來表現故事，因此本節要討論電視劇的敘事形式，理應涵納風格的範疇，不僅應討論電視劇的編劇手法，也應該討論電視劇的技術表現。然而由於研究者所學背景限制，本節僅討論電視劇敘事形式的情節部分。

敘述在認知廣度上，有集中於特定角色的認知範圍的限制型認知，亦有屬於全知敘述的非限制型認知。依據是否具備敘述功能又可分為非限制型敘述與限制型敘述二者，非限制型敘述即全知敘述，限制型敘述則是侷限在特定角色的認知範圍，並由角色擔任敘述功能者，將其所知之事敘述出來者稱之。因此，限制型敘述通常是以倒敘的方式呈現出來。必須說明的是，限制型敘述必定也是限制型認知，但限制型認知則不必然為限制型敘述，因其或不具備敘述功能。在認知深度上，敘述既可以深入角色的內心世界，又可以僅僅呈現事件或行為的外在樣貌，從而造成訊息明確度的差異。通俗片為「製造強烈的情緒撞擊」，通常具有相當的訊息明確度，角色經常自剖心事。而為「榨出故事的每一滴情緒」(David Bordwell 164)，敘述在總體上採取非限制型敘述，與頗深的認知深度，以方便在各條故事線索或角色間來回切換，讓觀眾能夠早一步比角色知道事情的來龍去脈，從而擴大認知範圍。偵探片多採取限制型敘述，將認知範圍與認知深度限制於偵探之上，以供觀眾思索模糊的訊息明確度可能帶來的破案曙光，然而限制型敘述又經常被非限制型敘述含括其間並打斷，以塑造懸疑與驚奇的效果。

電視劇很少採用套層結構的複雜的敘述方式，而是按照時間順序進行(尹鴻、陽代慧)，創造「『現在正在這裡發生』的線性結構」(蔡琰 97)的敘事時間，像生活本身一樣，慢慢流動，仿照日常生活日復一日，不斷向前發展，內容連續而有變化的時間感，以一天播出一集的線性結構，創造出時間連續性的幻覺，構成一

種平淡的生活流(呂樂平 131)。

此外，電視劇的敘事時間，特別擅長透過組合故事事件的先後次序，以創造出不同的時間感受。例如，在事件順序上，情節以深度空間、分割畫面與畫外音的方式將同時發生的事件作同時呈現；情節以分割畫面或聲音重疊將相繼發生的事件作同時呈現；情節以交叉剪接將同時發生的事件作相繼呈現 (David Bordwell 176-80)。這些多樣的時間感受，也製造出時間缺隙與因果缺隙的懸念，以控制觀眾收視欲望⁴。其中，維持相當長時間至劇終才被接通的缺隙，由於延遲揭露重要故事訊息，能「激發預測、好奇、懸疑和驚奇」(ibid. 132)，通常用以製造大懸念，例如期望式懸念⁵。反之，情節若贅述故事訊息，則「強化與故事訊息有關的假定、推論和假設」(ibid. 134)。暫時的缺隙隨後被接通，表示被省略的故事事件不重要；凸顯的缺隙用以警告觀眾遺漏的訊息十分重要；隱藏的缺隙如突發式懸念等三種缺繫都可作為小懸念之用⁶。

可見情節利用敘事時間，操控懸念從開始、堆積與解除的完整過程，這其實與電視劇的佈局有關，因此有必要在此就電視劇佈局作一交代。電視劇的前五集為重要的開端，在開端部分為戲劇衝突的形成階段，在此階段必須交代人物及人物關係，並使人物之間形成初步的矛盾衝突，設置下全劇的總懸念，並預示此後的矛盾衝突將是劇烈且不可調和的。發展階段從衝突的形成到激化，占去全劇三分之二，用以表現各種矛盾衝突力量的聚集、發展與變化，在總懸念之下又衍生出各種小懸念。在高潮階段，矛盾衝突與全劇的總懸念獲得解決，主題思想與人物性格也獲得最徹底的揭示。在結局階段，用以交代人物的命運與事件的結果(秦俊香 107-115)。

敘述也會透過情節告知觀眾故事所處的環境、路徑，以建構敘事空間。敘事

⁴懸念是「利用觀眾關切故事發展和人物命運的期待心情，在劇中所設置的懸而未決的矛盾現象」(陳曉春 212-13)。

⁵期望式懸念「建立在對觀眾不保密的基礎之上，它是在觀眾對人物命運和事態發展有一定預感和了解的情況下造成的期待」(秦俊香 122)。

⁶突發式懸念「主要依靠對觀眾保密，通過使觀眾大吃一驚來加強戲劇效果」(秦俊香 122)。

空間多伴隨著敘事時間而秩序出現，讓觀眾在具體的物理空間中體驗敘事時間的變形(蔡琰 97)。敘事空間也多依「情節的情緒需要」(ibid. 97)而設置不同時機、氛圍的空間。電視劇表現的多是角色在普通的生活場景裡做著日復一日相同的事：對話、走路、吃飯、上街，這些演員表演風格的日常化與生活化，在有限的視聽表現力的陪襯之下，帶有極大的親和力。電影多以大場面、大動作、爆破的音效來訴諸觀眾的奇觀崇拜心理，相反的，電視劇則長於以家庭故事為主要題材，表現平凡人物的生活場景與日常經驗，訴諸的卻是觀眾綿長的、由內而生的情感認同與社交關係，並轉換為一種可觀的收視保證。例如家庭劇的敘事空間多為日常生活的居家環境、容易引起受眾熟悉、親切的物質空間與經驗世界(呂樂平 132)。



(三) 電視劇的敘事意涵

敘事意涵是敘事嘗試提出的訊息或主張(林靜伶 101)，即電視劇所要表述的主題。作為一種沒有觀看限制的大眾娛樂媒介，同時為了滿足、迎合在家時間較長、教育程度居下、依賴家庭生活的中老年與女性觀眾的心理期待，電視劇「不可避免地要遵守、表達、維護這個社會中最安全、最穩定、最主流的價值觀」(尹鴻、陽代慧)。尹鴻、陽代慧認為，在所有藝術形式中，電視劇可說是最為正統與主流的藝術，使得它對任何偏離主流價值的題材都無法容忍，也因此更為偏好道德化、倫理化的主題，強調個人對家庭、對社會、對國家的責任。陳曉春也則認為電視劇主題必須能夠展現永恆的社會價值，維持與自然與社會與他人的和諧關係，「有利於整個人類長久的生存和發展」(148)。

因此，電視劇的敘事意涵必須歌頌的是安全、生存、健康、青春、倫理、道德、公義、無私、友愛、互信等等美好價值。例如：家庭題材的電視劇，著重彰顯親情、倫理、孝道、和平等重要價值；歷史題材電視劇則在借古喻今，使人們在傳統中思索未來該如何前進的方針；愛情題材的電視劇則歌頌純真至性的人間

情愛，與追求幸福美好的生活的渴望。

第三節 小結

語藝意指以說服和認同為目的的語言藝術，即涵蓋了所有人類使用的象徵符號。從這個定義來看，電視劇這個結合了語言與非語言的文本，自然也屬於語藝的產物。電視劇以戲劇故事形式來表述，其故事情節不僅止於打動人心，它實則是在戲劇故事的感性包裝之下，合於言者目的與理性計算的工具。電視劇這戲劇形式的語藝產物，能夠滿足大眾心理預期的效果，散發著勸誘他人、說服、認同、倡導觀念、建立社群、社會行動的潛能。電視劇不再只是社會結構的靜態反應物，而是具備策略與目的性的主流媒介，從而翻轉了傳播學與社會學對其的消極、負面的看法。

以語藝批評觀點看待電視劇，關切的不再只是電視劇反映了什麼、電視劇再現了什麼，而是關注電視劇言說者的言說動機、論述內容、論述形式、語藝策略。並且，以戲劇理論的觀點對電視劇進行戲劇主義的語藝批評，符合電視劇自身的戲劇本質。換句話說，吾人可從故事的安排、角色情節等等的設計發展，觀察出電視劇在感性包裝下的理性操作手法。

電視劇與觀眾的關係之為密切。電視劇企圖深入到家庭觀眾的生活場景與情感流向，電視劇的敘事語藝因而體現出講述普通人的日常生活矛盾衝突與刻劃日常生活情感的敘事內容、營造日常生活經驗的敘事形式，與追尋正統倫理的美好價值的敘事意涵。余秋雨認為一個藝術家能否成功地走入觀眾、走進社會，便在於他能否觸摸集體深層心理(141)。電視劇的敘事語藝其實是為了召喚最大多數的觀眾而呈顯出來的，電視劇成功之處，就在於其所訴說的情感，是最普遍的情感，其所講述的故事，是最普遍的故事。電視劇是最在乎觀眾的藝術，是最大眾化、平民化的藝術。

電視劇的商業藝術本質，使它獲得大多數人的肯定與支持。這對於本研究思

考電視劇作為社會運動的發聲媒介顯然是極為幫助的，正因為電視劇觸及的是普遍化的情感，才能使它的影響力無遠弗屆，也就是具備潛在的動員力量。而以社運語藝批評觀察電視劇的敘事語藝，是否及如何存在運動論述，就可以判斷電視劇是否可將潛在的動員力量化為社會運動者可以善加利用的發聲管道。



第參章 研究方法

第一節 研究問題

本研究目的在於「探討電視劇的社運敘事語藝」與「查察主流媒體的能動性」。因此，在經過第二章的文獻探討之後，確立本研究的研究問題為：「電視劇的社運敘事語藝為何？」，即：「電視劇如何以其敘事內容、敘事形式、敘事意涵達成六項社運語藝說服功能？」。具體研究問題如下：

一、電視劇的社運語藝說服功能為何？

- (一)、電視劇是否及如何展示「改變社會真實的認知」的社運語藝說服功能？
- (二)、電視劇是否及如何展示「改變抗爭者的自我認知」的社運語藝說服功能？
- (三)、電視劇是否及如何展示「正當化社會運動」的社運語藝說服功能？
- (四)、電視劇是否及如何展示「指示行動方向」的社運語藝說服功能？
- (五)、電視劇是否及如何展示「動員行動」的社運語藝說服功能？
- (六)、電視劇是否及如何展示「維繫」的社運語藝說服功能？

二、電視劇展示社運語藝說服功能的敘事語藝為何？

- (一)、電視劇展示六項社運語藝功能的敘事內容為何？即：
 - 1、表現哪種衝突？
 - 2、表現衝突之下怎樣的生活風貌與人物情感？
 - 3、劇作處理衝突的解決方式為何？
- (二)、電視劇展示六項社運語藝功能的敘事形式為何？即：
 - 1、如何安排敘述？
 - 2、如何安排敘事時間？

3、如何安排敘事空間？

(三)、電視劇展示六項社運語藝功能的敘事意涵為何？即歌頌了哪些價值或主張？

第二節 研究方法及步驟

本研究首先透過文獻回顧，整理出社運語藝批評及電視劇敘事語藝的相關文獻，並以 Stewart et. al.提出的社運語藝說服功能分析架構，以及敘事批評作為本研究之研究方法。

本研究選擇以個案研究作為研究取徑，以單部電視劇全劇為分析單位，期望能從單一電視劇個案窺探電視劇社運敘事語藝。採取個案研究的方式是因應語藝批評的研究思考。無論是語藝批評或是社會運動的語藝批評，都標榜個案導向的研究，重視個案的特殊性。語藝批評的結果「不是為了獲致唯一的真理或解釋」(林靜伶 146)，相反的，語藝批評的結果並不期待「被有效的概判(*generalization*)」(ibid. 147)，語藝批評的知識「不能被任意地、全面地推論至其他類似的個案，但是語藝批評所產生的知識提供瞭解類似個案的參考依據」(ibid.)。本研究即期望經由對單一個案電視劇進行電視劇社運敘事語藝的研究，從而能夠提供作為了解類似個案的參考依據，進而恢復主流媒體的能動性與開拓社運語藝的適用範圍。

除此之外，儘管本文已透過文獻探討及研究問題等章節，確立本研究在敘事批評的工作上，將處理敘事內容、敘事形式、敘事意涵等分析項目，但考量個案電視劇的戲劇性本質及內容，亦將參考 C. R. Reaske 所著之書，以劇作結構、人物性格、戲劇手法、劇作主題等戲劇文本分析的重要項目，作為本論必須時刻留心的基本且當然的分析項目，以增加論述的可信度。

另外，必須說明的是，敘事批評的評估標準，乃是以費雪所建議之敘事可能性及敘事忠實性，作為評估敘事的標準。前者用於評估「故事的完整性與一致性」(ibid. 102)，包括「論辯或結構的一致性、物質/題材的一致性、角色塑造的一致

性」(ibid.)，後者用於評估「故事的可信度與真實性」，亦即「故事是否違背常理？是否與人的生活經驗相去太遠？是否與該社會文化中的主要故事(master story)相符」(ibid.)。由於本研究以公視《孽子》的社運敘事語藝作為了解電視劇社運敘事語藝的個案參考，因此，在敘事評估部分，本研究以公視《孽子》的敘事語藝是否符合電視劇在敘事內容、敘事形式與敘事意涵上的敘事語藝為評估標準，而這項標準實已涵蓋了敘事可能性與敘事忠實性的敘事評估標準。

因此，在研究步驟上，在選定個案電視劇之後，依序針對個案電視劇進行敘事內容分析、敘事形式分析、敘事意涵分析等敘事批評的工作，以及社運語藝說服功能分析的工作。接著將個案電視劇的敘事語藝，與電視劇敘事語藝進行比較，以評估電視劇的社運敘事語藝的成效，從而回應研究目的與研究問題。

本研究步驟與研究方法如圖 3-1 所示：



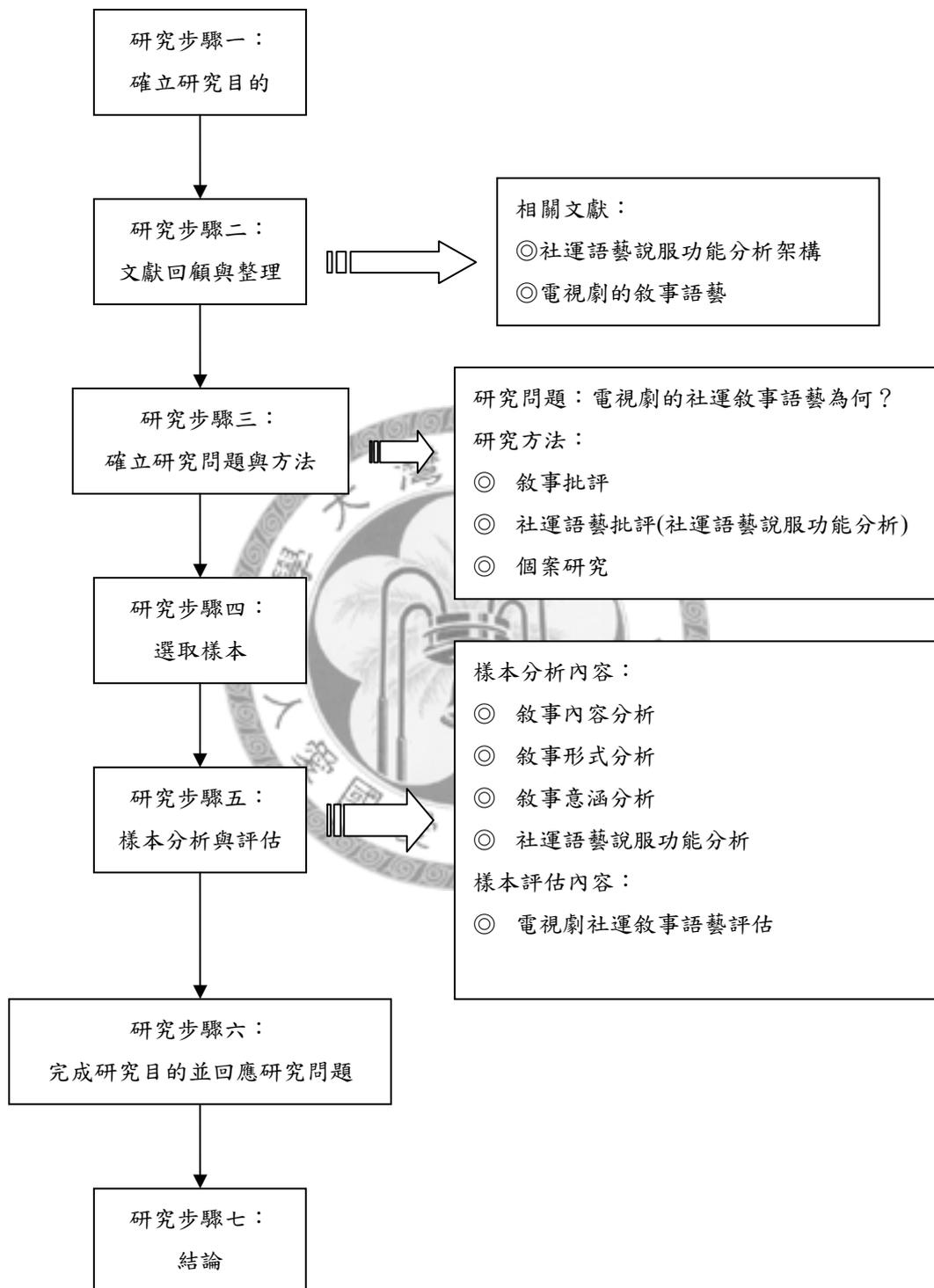


圖 1 研究步驟、方法

資料來源：研究者

第三節 選取樣本

本研究旨在探討電視劇的社運敘事語藝，因此將研究對象聚焦於探討社會運動議題的電視連續劇。由於探討社會運動議題的電視連續劇數量稀少，並且本研究欲以個案電視劇作為電視劇社運敘事語藝研究的初步研究成果，因此根據研究者個人的觀賞經驗，選擇以公視《孽子》及台灣同志運動作為研究文本。

公視《孽子》

黃道明論述在台灣同志運動中，白先勇的小說《孽子》「被宣示為同志運動前期的歷史書寫，它更成為『同志』這個新身分認同標誌表意的操作場域」(3)。而在《搖起彩虹旗：我的同志運動經驗》這本同志運動的重要書刊之附錄，列舉出探討同志議題的三部電視劇，分別是單元劇《童女之舞》與台視《逆女》，及公視《孽子》，可見得白先勇之《孽子》其及相關的影音產品已被台灣同志運動者視為是重要的發聲媒介。其次，公視《孽子》為一電視連續劇，目前所累積的相關學術研究與相關影音文本取得較其它二者來得豐富與容易。除此之外，據李公權的研究，公視《孽子》因應電視劇受眾的認知習慣，打破原著章節鬆散跳躍的敘事順序，使得故事結構更為完整緊湊；增加與深化多組角色與人物關係(母子關係、同志友誼、同志戀情、已婚同志)等，不僅得以全面性的刻劃角色內涵，也使主題精神在原著小說的基礎之上，另外提出了父子關係和解的可能與對破碎家庭的同情。在影像情感表達上相當注重情感流轉變化的過程與合理性與情感的醞釀發酵，敘事觀點同樣也在第一人稱與全知、其他敘事觀點間做轉換。公視《孽子》在原著的基礎上所進行的這些改動與調整，究竟對於其作為同志運動的發聲媒介有何作用？而李佳軒認為公視《孽子》已在種種權力佈署之下，將同志再現為一異性戀社會大眾所可接受的乾淨形象，包括排除壞性、將孽子們去孽、去汙名化、重申嚴父孝子的傳統家庭圖像，與將原著《孽子》的同性愛場景予以含蓄再現，從而再現了社會的恐同情結。換言之，李佳軒對於公視《孽子》作為同志運動的

發聲媒介，與傅銘偉相似，皆抱持著負面與批評的看法。

凡此，顯見公視《孽子》作為同志運動的發聲媒介，其所存在的代表性與爭議性的不同意見，無論是肯定與否定，都使得以公視《孽子》作為研究對象，有相當的研究價值。因此，根據上述原因，本研究選擇以公視《孽子》作為研究對象，以公共電視於 2003 年出版之 20 集《孽子》DVD 影音資料作為研究樣本，冀望從社運語藝的角度切入並整合相關的學術研究文獻，為台灣同志運動的發展貢獻一己之力。

台灣同志運動

據白佩姬的觀察，90 年代的台灣同志運動是「延著雙重軌道在經營：一是呈現同志文化的秀異觀點，一是訴諸平權觀念的政治角力」(52)。到了 90 年代中期，原來文化與政治雙軌分行的路線有了交集：「特別是文化資本的累積，已經能夠作為供給政治角力的能量，並在兩者之間產生加權式的效應」(56)。對於同志運動的發展，白佩姬認為「拿捏整合文化與政治的雙曲線」是從一而終的必要途徑。

白佩姬所勾勒的文化與政治雙軌並行而後交集的同運路徑，與朱偉誠的觀察有些許差異。朱偉誠認為台灣同運「從一開始原就是個『文本運動』」(117)，是發生在電影、文學、電視劇、大眾媒體的主流場域，也就是文化先行的策略。直到 90 年代末期，同運面臨瓶頸，才在 21 世紀初轉向，選擇以公民權利等政治議題作為主要方針。

無論是文化與政治並行，還是文化先行政治在後的圖像，都清楚說明了文化與政治議題是論及台灣同志運動發展所不可缺漏的面向。而據莊慧秋及朱偉誠的描述，台灣同志在政治議題上的平權運動是從 90 年代才開始蓬勃發展的，在此之前，同志身影只稀稀落落地出現於幾間鮮為人知的酒吧、三溫暖等地，同志的生存權、空間權等基本權利都未得滿足，持續飽受著愛滋病的汙名及現身的壓力。80 年代末期，女性主義的課堂與讀書會中逐漸浮出了女同志的認同議題，並培育了日後籌組女同志組織的運動健將。1990 年 2 月，台灣第一個女同志組織「我們

之間」成立，正式開啟台灣同志平權運動的新紀年。隨後，1993年，出現了台灣第一個合法的校園同志社團——台大男同志問題研究社 Gay Chat，二年後台大女同志社團浪達社 Lambda 也相繼成立，帶動了此後校園同志社團的成立熱潮。

這些校園同志社團有別於其他以社交聯誼為主的同志社群，學術理論的滋養使其以學生菁英團體之姿躍上同志平權運動的舞台，「透過刊物的編、寫、讀、應網絡這種新的集結方式」（簡家欣 71）取得有力的戰鬥資源，對於建立同志主體性與運動意識功不可沒。「同志團體的從無到有，同志的議題出現並受到討論和同志學生的現身」（王雅各 62）是校園同志社團所帶來的效應，為此，王雅各評論 1993 年之後陸續成立的校園同志社團「可能是台灣同志人權社會運動的先驅」（63）。在同志平權運動史上，校園同志社團在爭取同志集會與結社的基本權利這個層面上有著重要的意義。

除了以校園同志社團打頭陣，揭開同志平權運動的序幕之外，對於以「歷史的短暫與事件的缺乏」（王雅各 70）為憾的同志平權運動而言，各種點綴其間的新聞偶發事件，都足以成為衝撞體制與壯大同志運動的機會。每個事件都有其意義，都共同成就一個同志運動年代的到來。它們並非「彼此之間似乎沒有關連」，而是表明「我們所身處的是一個和以前大不相同的時代」（ibid. 66），將會是一個同志議題逐漸被搬上檯面、同志人權逐漸獲得重視、同志運動逐漸圓熟的時代。其中，抗議涂醒哲與新公園重劃事件則是同運史上兩次重大事件。

1995年3月25日，同志團體首度走上街頭，向涂醒哲及異性戀霸權進行抗議。起因於涂醒哲所做的愛滋病研究持著學術研究的正當性，而明顯歧視、輕蔑了同志社群。這次的抗議遊行由於倉促成軍、動員不周，而出現許多缺失。但即使如此，王雅各認為這次抗議遊行至關重要，原因在於這是同志們首次集體現身以對抗社會偏見的開端，也是「同志媒介教育」（81）的第一堂課，更是同志主體發聲的意識覺醒時刻。同年12月，為抗議台北市政府重新規劃新公園，企圖抹去同志族群的歷史記憶，第一個同志聯盟團體「同志空間行動陣線」成立，以保存同志

歷史記憶與公共空間為訴求。兩次偶發事件，卻成就了兩次規模龐大的抗議遊行活動，以集體現身之姿展現同志對於正名權與空間權的要求。

除了繼續對醜化同志的各種事件表達抗議之外，同志平權運動的發展也逐步試探保守體制的忍耐度。同光教會的成立與許佑生結婚事件則是同志進一步地向異性戀社會爭取同志宗教權與結婚權的例子。1996年5月5日，同光教會由原本的團契形式正式成為一個教會組織，為台灣保守的宗教界投下一顆震撼彈。肩負宗教與社會運動的使命，它不僅強化了同志信徒的自我認同，更在社會運動的宗教領域裡進行同志平權的工作，迫使宗教界正視、關懷人數眾多的同志信徒存在的事實。1996年11月10日，作家許佑生在台灣舉辦了他的同志婚禮，這是台灣同志平權運動史上，首度以具體事件的方式而獲媒體友善對待的、向異性戀社會爭取同志結婚權的先例。

90年代末期，據朱偉誠的觀察，同志平權運動似乎遭遇到了瓶頸。原來就極端依賴媒體策略、擅長以製造議題和強化衝突以吸引媒體報導的同志運動，於此時期卻彷彿成為媒體棄兒，無法再挑起媒體窺奇的欲望，同志運動「面臨了『無運動可做』的困境」(122)。直至21世紀初，政黨輪替帶來政治機會的轉變，同運路線始自覺地轉向為公民運動並聚焦於政治議題，以爭取「『公民』以及『權利』為論述主軸的運動方向」(130)。

運動方向的改變也成就了同志平權運動的一次大躍進，公民轉向的策略開始奏效。2000年，同志諮詢熱線正式在內政部立案通過，台北同玩節更是首度以官方預算編列舉辦的同志公民運動，同志團體首度從體制外晉身到體制內，成為全國性的組織，享有合法的地位、豐富的資源，開始邁向「機構化」與「體制化」(賴鈺麟 79)的發展。

文化途徑作為一條生猛的路線，並未在同運產生公民轉向的時候就此放棄，而是繼續深入做著「打地基」(白佩姬 54)的工作。原就從文本運動起家的同志運動，在文化活動這條路徑上，持續利用各種可以「連結和凝聚同志朋友」(王雅各

144)的媒介，已然發展出一種龐大的同志「論述工業」，即由「人、理念、文本和機構」(ibid. 145)所共同交織建構起來的同志文化王國。這個由酒吧、咖啡廳、講座、各種藝文出版品和同志刊物所構築起來的同志文化王國，刺激了相當可觀的文化消費額度。

公視《孽子》在同志運動發展史上，自然是在文化活動層面具有重要的地位，然而，本研究所欲關注的是公視《孽子》作為一電視劇文化產品，其社運敘事語藝如何得以為同志運動在政治議題與文化氛圍上有所貢獻？亦即在最保守最主流的電視劇場域裡頭，公視《孽子》如何陳述同志心聲、如何作為同志運動的發聲媒介、如何打入主流媒介的場域、是否得以感動異性戀與同性戀的電視劇觀眾，是本研究最為關切的部份。



本研究的分析步驟有五，如表 1 所示：

表 1 電視劇社運敘事語藝分析步驟

分析步驟		分析要點
步驟一	敘事內容分析	<ul style="list-style-type: none"> 一、公視《孽子》表現哪種題材的衝突？ 二、公視《孽子》表現衝突之下怎樣的生活風貌與人物情感？ 三、公視《孽子》劇作處理衝突的解決方式為何？
步驟二	敘事形式分析	<ul style="list-style-type: none"> 一、公視《孽子》如何安排敘述？ 二、公視《孽子》如何安排敘事時間？ 三、公視《孽子》如何安排敘事空間？
步驟三	敘事意涵分析	公視《孽子》歌頌了哪些價值或主張？
步驟四	社運語藝說服功能分析	<ul style="list-style-type: none"> 一、公視《孽子》是否及如何展示「改變社會真實的認知」的社運語藝說服功能？ 二、公視《孽子》是否及如何展示「改變抗爭者的自我認知」的社運語藝說服功能？ 三、公視《孽子》是否及如何展示「正當化社會運動」的社運語藝說服功能？ 四、公視《孽子》是否及如何展示「指示行動方向」的社運語藝說服功能？ 五、公視《孽子》是否及如何展示「動員行動」的社運語藝說服功能？ 六、公視《孽子》是否及如何展示「維繫」的社運語藝說服功能？
步驟五	電視劇社運敘事語藝評估	以公視《孽子》的敘事語藝與電視劇敘事語藝進行比較，從而評估電視劇的社運敘事語藝，與主流媒體能動性的問題，以回應研究目的與研究問題。

資料來源：研究者

第五節 操作定義

敘事內容分析：指分析個案電視劇在展示社運語藝說服功能時的敘事內容。

由於電視劇之敘事內容以表現普通人日常生活之矛盾衝突，從而刻劃普通人的日常生活與內心情感，並透過衝突的解決方式，藉以引導受眾和諧的處理人際關係。為此，本研究想了解個案電視劇為展示社運語藝說服功能，表現哪種衝突？表現衝突之下怎樣的生活風貌與人物情感？劇作處理衝突的解決方式為何？

敘事形式分析：指分析個案電視劇在社運語藝說服功能時的敘事形式。電視劇為為塑造以情感人的效果，多採取非限制型認知與限制型認知的敘述，而為營造日常生活經驗與維持受眾注意力，在時間安排仿照日常生活的線性時間流，佈局多半遵循開端、發展、高潮、結局四種階段，空間安排則仿照日常生活的場景。本研究想了解個案電視劇為展示社運語藝說服功能，如何安排敘述？如何安排時間？如何安排空間？

敘事意涵分析：指分析個案電視劇在展示社運語藝說服功能時的敘事意涵。電視劇為維持與自然與社會與他人的和諧關係，主題必須能夠展現永恆的社會價值。本研究想了解個案電視劇為展示社運語藝說服功能，其敘事意涵為何？即其歌頌了哪些價值或主張？

社運語藝說服功能分析：指分析個案電視劇是否及如何展示社運語藝說服功能。社運語藝說服功能必須要能改變受眾對於過去、現在與未來等有關社會真實的認知；要說服與建構抗爭者的自我認知，使抗爭者相信有足夠的能力來改變自身與周遭的世界；要利用合作策略與對抗策略為社會運動尋找合法正當的地位；要清楚指示行動方向，說明什麼是必須要做的、誰應該要做與如何行動；要說服參與、協調差異、整合資源並付諸行動，從而朝向共享的社會改革的目標前進；要視運動所遭遇的環境變遷，適時調整語藝策略的運作，以維持運動的生存與能見度。為此，本研究想了解個案電視劇是否及如何展示「改變社會真實的認知」、「改變抗爭者的自我認知」、「正當化社會運動」、「指示行動方向」、「動員行動」、「維繫」的社運語藝說服功能？

電視劇社運敘事語藝評估：指評估電視劇的社運敘事語藝。在完成上述分析

步驟之後，個案電視劇的社運敘事語藝已獲得全貌，將個案電視劇之敘事語藝與電視劇的敘事語藝進行比較，從而能獲知個案電視劇在多大程度上以電視劇的敘事語藝展示社運語藝說服功能，而得以評估電視劇的社運敘事語藝。



第肆章 分析結果

第一節 公視《孽子》敘事內容分析

據卡維波、何春蕤的解釋，我們目前所身處的是父權體制這個宰制性的社會結構，這意味著不同的社會位置之間存在著宰制與受制而非互相平等彼此合作的分工型態與權力關係(38)。父權體制之所以能夠持續運作，乃是得力於宰制團體有效的社會控制手段。其中，性壓抑，是最根本的社會控制手段。宰制團體進行性壓抑的最終目標，就是要杜絕人們本能的性交行為，藉由對所有的人進行嚴密的社會控制，使人人投入社會團體生活，並在其所屬的社會位置從事有社會價值的工作，安於宰制與受制的權力關係，從而維持宰制性的社會結構(49-50)。

為此，公視《孽子》的敘事內容所表現的正是在性壓抑的父權體制下，普通人在日常生活中所會遭遇的各種衝突，包括以家庭之內的人與人的衝突，表現性壓迫的生活風貌與人物情感，以及在家庭之外人與社會環境的衝突，表現性壓迫及其他壓迫關係的生活風貌與人物情感⁷。並且，公視《孽子》以多數悲劇作結與少數具有和解跡象的衝突處理方式，揭示其敘事意涵。因此，以下將公視《孽子》的敘事內容分為性壓迫的生活風貌與人物情感、性壓迫及其他壓迫關係的生活風貌與人物情感二部份分析之。

⁷由於電視劇的敘事內容表現衝突的種類，包括人與環境的衝突、人與人之間的衝突、人物自身的衝突(秦俊香 63)，這三大類衝突通常並存於一齣電視劇，而人物自身的衝突更經常發生在人與環境、人與人之間的衝突，使人物的情感更為真實。為免贅述，本章僅將公視《孽子》的衝突分別為人與人、人與環境的衝突二大類分析之。

(一) 性壓迫下的生活風貌與人物情感：人與人的衝突

1 親子女/擬父子衝突

(1) 異性戀性組織的親子女衝突

在父權社會中，人格特質被二分為陽剛與陰柔，每個人自出生之始便根據其生理性別被賦予相應的性別與社會角色的期待。作為男人，就被期待「有攻擊性、勇敢、理性、情感深藏不露、強壯、冷靜、自制力強、獨立、積極、客觀、具支配性且有決斷力、有自信但不善於養育」(Johnson 107-08)，與做好父親的角色：供給家庭經濟與物質的穩定，但不包括提供情感支持(表露情感是女性化的、是陰柔的，能夠將情感深藏不露才被視為具有陽剛特質)。作為女人，就被期待「不具攻擊性、害羞、直覺、善於表達情感、柔弱、歇斯底里、反覆無常且缺乏自制力(特別是在月經來潮時)、依賴、被動、主觀、順服、沒有決斷力、缺乏自信，以及擅於養育」(ibid. 108)，與做好母親的角色：孩子全天候的照顧者與傳遞父權價值的主要教育者。個人唯有扮演好自己的性別特質與相應的社會角色，才能被他人認為正常、被社會接納。換言之，遵守性別角色的規範，是個人所以能在父權社會滿足匱乏性需求阻力最小的路。

因此，父母親莫不將這條阻力最小的路，以為兒女們好之名，甚或還夾帶滿足自我期許之實，強行灌輸給下一代，作為孩子唯一且必須遵行的途徑，而忽略了孩子個人的自主意願。當孩子們反抗時，父母親直覺認為孩子有了偏差行為，必須再加以矯正回來，而不是檢討這樣的價值觀是否適用於孩子個人主體。如果孩子不順從父母，就視同不孝。這麼一來，父權體制便透過親子關係，順利地將性壓迫傳承下去，從而形成本劇中親子女衝突的背景。

在公視《孽子》中，父親們或是表現軍國化的身體(李父、王父與傅老均是軍人出身)，或是認同男性的性別角色(趙父努力實踐傳統父職、吳父雖然賭博吸毒又

不能提供物質保障，卻同樣認同男性的陽剛特質)，從而能為國家、為社會、為他人所認可。因此他們將自身獲得他人認可的經驗，挾帶著自我期許(李父將一生期望寄託於李青之上，以撫平他被革職的憾恨)傳承給兒子們，而未能顧及兒子們的意願。再加上，父親們習自陽剛的性別特質，使其更不容易表露出被兒子背叛、不認同的受傷情感(因為表露情緒等於承認自己是脆弱的、陰柔的、女性化的)，從而惡化父子關係。李青、趙英、龍子、傅衛、吳敏皆因為違背了父親所傳承的男性性別角色規範，而與父親發生衝突：李父將所有的期望都轉嫁到長子李青的身上，不斷地灌輸李青所謂成功的價值觀：要做一個真正的男人——一個異性戀的軍人，而唯有用功讀書、鍛鍊體魄、報考軍校，才能獲得他的認同(將自己最珍視的寶鼎勳章送給兒子)，才能榮歸山東、光耀祖先；趙父以負好養家責任、提供豐富的物質與經濟基礎、批評督促兒子向學、期許兒子能有大好前程，作為好父親的標準，卻不知道兒子真正需要的可能只是父親常在家的陪伴、關注與讚賞；王父貴為國府的高級將官，備受禮遇，深覺男人應該嚴以律己、本分自持，自龍子小時便對其進行軍事化管教，教他讀兵書，識「安國全軍之道」，至龍子長成之後又針對其言行舉止、學業工作、穿著打扮、待人處事嚴加管束，而當龍子一再發生偏差行為，仍逕以打罵禁制防止龍子一步步走向失敗，卻不明白那是龍子主體長期備受壓抑的反抗；在傅老爺子灌輸給傅衛的觀念裡，身為男人又是一名軍人，就應該具備男子氣概、力求表現，方能不負父親、長官、國家對他的栽培與期望，而遇事哭哭啼啼、與同性下屬產生情慾，則大失男人與軍人顏面，應該閉門思過，靜待軍法審判；吳父與吳敏的父子衝突，同樣在發現吳敏的性傾向之後感到失望，遂將吳敏帶回南部。吳敏從小跟著父親到處流浪，厭倦沒澡可洗的動盪生活。吳父嗜賭成性又會吸毒，坐牢之後吳敏便與張哥同住。吳父品行不佳，既無法做為兒子的榜樣，又無法提供兒子安穩的生活環境，但即使如此，他仍然非常重視兒子的為人處事，對於吳敏之所以離開張哥的住處，直覺認為一定是吳敏做了得罪人的事，才會被趕出來，因此，在得知吳敏的性傾向之後亦頗為失望，但他無法

給予兒子任何保證，只能暗自痛哭。

同樣的，母職作為傳遞父權價值的主要教育者，孩子們也在母親的管教之下，被迫要接受依據性別而來的言行規範與母親個人的意願，而龍子未能扛下傳宗接代責任、李青未能遵照母親的意願照顧好弟娃、小真未能在婚前好好保護她的身體與性，因此造成其與母親們的衝突：王母與龍子的母子衝突，源於王母根深蒂固的性別觀，在她看來，作為男人必須要成家立業、承擔傳宗接代的責任，而她的龍子則更應該出國深造，開創大好前程，與阿鳳相處的快樂只是假象，社會如何看待這個男人的觀感比自己的快樂更為重要。文化母職的信念使她深信孩子的教養與母親切身相關，貴為將軍夫人她更有責任導正走偏了的孩子，使其歸於正途，免遭社會大眾的輿論批評；李母不自主且不和諧的夫妻關係，深深地影響其與李青的母子關係。李母深信頭胎難產意味著前世冤孽，與生弟娃時夢見送子觀音等等鬼神之說，來決定應該疼愛哪個孩子。李母在離家時囑咐李青要替自己照顧弟娃，從而種下與李青的母子衝突；楊教頭之妻與小真的母女衝突，集中在小真未婚懷孕之事，兩人爆發口角衝突。楊之妻堅信女人應該在婚前極力保護自己的身體與克制性慾，以便作為將來婚姻的籌碼。女人的價值就在於走入婚姻，找個值得託付的好男人(第九集)，並終生依靠他，才能獲得幸福。而她自己之所以不幸福只是因為找錯了男人——丈夫(楊教頭)是同志，而不是婚姻對女人不好。她將對自身婚姻的遺憾化為動力，將自我的成就與小真的成就相互構連，為她鋪設好了邁向幸福的腳本，而小真居然不能克制自己的情慾，隨意在婚前就發生性關係，還跟她頂嘴，她將對小真的宰制詮釋成是出於關心，讓小真無法承受轉身離去。小真未婚懷孕，脫離她所設定的腳本進行失序的演出，逐步邁向可能導致失敗的人生與婚姻的危機，她必須再進行圍堵與控制——叫小真拿掉孩子，拿掉那個非婚內性所孕育出來的、標誌情慾旺盛的女人的恥辱。

然而，當我們將目光放在同為異性戀性組織，卻長期遭貶斥的性工作者與男同志身上，卻能夠看到有別於宰制的親子關係的實踐。王秀子與小玉的母子關係，

不以宰制、扭曲主體而是以互相支持、支援方式，呈現出互為主體的親子關係。這表現在：第一、王秀子不將社會對性別規範與成功定義的價值觀，灌輸在小玉身上；王秀子對於生理性別為男性的兒子小玉，並不在乎小玉的同性情慾與鮮明的陰柔特質，反而開玩笑說是媽祖婆與她作對，覺得如果小玉因此是女生就好了(第四集)；第二、她不以兒子成就高低決定要疼愛的程度，而是跳脫這些外在的價值觀，表達她為人母對小玉最真切的關心，關心兒子在外是否吃飽、是否懂得照顧自己等最基本真實的匱乏性需求是否被滿足的問題。無論小玉是在新公園靠老男人過活，還是在林桑的高級公司當辦公室職員，她都以擁有這個貼心的兒子為傲；第三、尊重小玉個體自我發展：她不侷限小玉的行動與發展反而傾全力支持。當小玉跟她說要在龍王爺船上當二廚並計畫在日本跳船時，她最為擔心的是小玉是否吃得了苦、是否有足夠的旅費能夠回來、是否會計畫生變出了意外，而非限制小玉一定要在她視線範圍之內或者過於擔憂而阻止小玉實踐夢想(第十九集)。面對母親，小玉同樣是個孝順的孩子，他的孝順主要表現在他無論做任何事情都會把情況說明清楚，不讓母親擔心他的安危。再以小玉要在龍王爺船上當二廚並計畫在日本跳船之事為例，小玉除了對母親解釋計畫內容要母親放心之餘，也表明自己一到日本會馬上寫信給母親，要母親別擔心他，還反倒要母親好好照顧自己的身體(第十九集)。

在楊教頭父女關係之上，則是體現為人父母掩藏在性別角色規範與既定的表達方式之下，其實仍然是為子女之事奔走、對子女付出關心的父母。楊教頭在得知女兒小真未婚懷孕的消息時，頗為震驚，事實上，女兒未婚懷孕在為人父母的心中是件天大的事，不僅要擔心女兒受到委屈，也擔心家醜外揚、落得臭名。傳統的母親在面對這樣的事時，多半震驚憤怒、威脅打罵，面對女兒吞吞吐吐更是不耐性子、火冒三丈，然而，楊教頭卻能在第一時間選擇站在女兒的角度而不是自顧自地發洩憤怒，讓小真不必再承受父母親的指責落得蠟燭兩頭燒、兩面不是人的窘況(第九集)。

凡此，可以說，性壓迫的社會造就了父母親以自身實踐性別角色規範，而獲得社會他人認可的經驗，強行灌輸在下一代，希望下一代也能循此而獲得社會他人認可，卻在不顧及下一代之個人意願上，形成親子衝突，而父母親習自性別角色規範的表達方式，又拉大了親子關係的裂痕而難以修復。因此，父母親能否覺知其所習得的性別角色規範，其實是壓抑自身匱乏性需求、箝制主體的價值觀，甚或據此而得的自我認同其實是僅僅滿足社會他人期待，而不知自我為何物的虛假的自我認同，從而能不將這樣的價值觀強行灌輸給下一代，就成為親子關係是否產生衝突的關鍵。

(2) 同性戀性組織的擬父子關係

在新公園裡，堪稱為孽子們的父親的，有郭老、傅老爺子與楊教頭。而這些父親們與孽子們形成了同性戀性組織中不具血緣關係的擬父子關係。異性戀性組織中的親子關係已如上所論述，乃是一種宰制關係。那麼，同性戀性組織中的擬父子又呈現著什麼樣的關係呢？父職的內涵與性別刻板印象是不是也鮮明地在他們身上體現著呢？孝順對這些擬父子們來說，又有著什麼樣的認知呢？

首先，我們先來看看郭老如何作為孽子們的父親。李青剛進公園時，是郭老收留他的。郭老免去了當時倉皇逃出家的李青在外挨餓受凍的命運，提供他熱食、住處，並為他講述公園裡的滄桑往事，讓李青不致因為自己落魄如此而失意喪志、為他釐清後續出路的思緒、願意資助李青繼續求學、作為李青發洩委屈的傾訴管道，與介紹李青到銀馬車餐廳工作(第三集)。

傅老爺子更是慈愛的化身，他將自己的時間與心力都投注在孤兒院的孩子身上，陪伴他們玩遊戲、欣賞他們的畫作，直到臨終都對其念茲在茲(第二十集)；他也對孽子們視如己出，時刻擔心孩子們餓著了沒、有沒有過冬的衣服、有沒有安穩的居所，他「縫合他們身心最深重的傷口」(曾秀萍 253)，並以父親形象成為孽子們「鬱積已久唯一的抒發管道」(ibid. 254)。

楊教頭則經常為徒弟們的感情問題、經濟問題、家庭糾紛奔走，並真實表現自己的擔憂與關切。且看為了吳敏自殺一事，楊教頭在醫院的情緒是如何轉折：在第九集時，楊教頭緊張地衝進醫院，朝著小敏先是一頓罵：「小敏！小敏！你(媽的)！你怎麼做出這種下作事情？你怎麼不去跳樓？摔死算了！」，接著又改口：「小敏！你怎麼做出這麼糊塗的事情？你不曉得師傅心裡擔心啊！你曉不曉得？你曉不曉得啊！」。在原著《孽子》中，楊教頭作為孽子們的老鴇，靠著他的人脈與居間仲介，確保了孽子們的生計來源。曾秀萍認為楊教頭之所以能奠定其在王國的地位，與他的仲介功能有很大的關係：「王國裡的『相濡以沫』，並非單純的感情因素而已，也有經濟上的考量，若彼此權益有所扞格時，便會產生衝突」(196)。公視《孽子》維持了楊教頭的老鴇的功能，但捨去了楊教頭與徒弟們因為此等經濟關係而產生的衝突情節，反而多所著墨於楊教頭為徒弟們的感情、家庭糾紛奔走，研究者認為這並不只是用以美化同性戀性組織中的擬父子關係，而是用以省思異性戀性組織中以血緣建構成的親子關係的意涵。

也就是說，擬父親們的父職內涵一則在於提供物質與經濟的穩定(資助學費、提供食物、衣服、居所、生計來源)，一則在於提供充沛的情感支持(陪伴、關愛、傾聽、欣賞)；擬父親們所呈現出的性別特質更多的是表達情感(楊教頭為吳敏自殺一事先是說責備的假話，再則才是表達其真正的擔憂與不捨)、擅於照顧、養育等父權社會所貶抑的陰柔特質。

除此之外，擬父親們並不抱著應然的心態接受擬兒子們的盡孝，擬兒子們對擬父親盡孝也是出於自己的心意；擬父親們從未將自我的期許或遠大的盼望強行灌輸在擬兒子們身上，要其聽命行事。以公視《孽子》中表現同性戀性組織的擬父子關係：傅老、楊教頭、孽子們這三代為例。這三代的互動關係為：楊教頭對傅老盡孝、楊教頭作為孽子們的典範，指使孽子們對傅老盡孝。傅老面對楊教頭與孽子們的盡孝，經常表現感謝之意，特別是當孽子們盡孝的行為是受楊教頭指使時，他更加不好意思。例如在第十七集，楊帶李青前往探視傅老，楊發現傅老

親自打掃桌子，便表示願意為他做牛做馬，話才說完卻要李青處理未完成的打掃工作。這一切看在傅老的眼裡，讓他十分不好意思，便對李青說：「阿青！謝謝你啊！」。為此，傅老還常責備楊教頭盡孝徒具形式，把辛苦的準備工作都丟給徒弟們，自己卻只是在一旁指揮。但楊教頭卻經常是由於考慮到徒弟們的需求才指使他們。例如同樣在第十七集：小玉向楊吵著要代替李青去服侍傅老，楊卻要小玉盡全力招待龍王爺，一旁的李青不明所以，小玉解釋楊想靠小玉他的美色說服龍王爺幫安樂鄉走私洋酒。但是楊選擇小玉除了是因為經濟考量之外，也在於小玉一心想去日本，憑藉龍王爺的背景有可能為小玉達成夢想，故而指使小玉。

以上，在被異性戀性組織貶斥的性工作者王秀子與小玉、楊教頭與同性戀性組織的擬父子的共同實踐之下，所謂的父母職不再是循著異性戀父母職的支配、規範、宰制子輩的模式，而是在子輩成長的路上，從旁觀察、針對子輩的需求提供資源、情感支持與照顧，跳脫了父母職實踐的既定內涵與性別刻板印象，也詮釋出新的孝順的定義：孝順是發自內心的心意(卡維波、何春蕙 205)而非徒具形式或一味順從。

親子衝突的結局令人遺憾，除了李青父子在結局出現和解的跡象，其他的父子衝突則俱屬悲劇：王夔龍被父親安排出國並下令此生不得再見，直到雙親過世他才回國；趙英也被趙父安排出國；吳敏先是由父親帶回南部，後來父親無法照顧他，他又輾轉回來照顧中風的張哥；傅衛則是舉槍自盡。李青與龍子的母子衝突也都在無奈與悲哀之下徒留憾恨。李青、龍子能與父親達到不同形式上的和解，乃是傅老將其生命體會與李父、李青、龍子分享，從而使得三人能跳脫自己的需求，理解他人同樣在父權體制下受迫的處境，並選擇寬恕與原諒所致。小真的婚事最後圓滿落幕，則是楊教頭在妻子、女兒與小許三人間理性協調的成果。

親子衝突大多以悲劇作結，在在使我們省思性壓迫社會的桎梏人心，必須要予以徹底根除，才能再次避免親子關係的悲劇發生；而以和解作結的親子關係，則在於強調互為主體的親子關係之於化解親子衝突的重要。

2 夫妻/伴侶衝突

(1) 異性戀性組織的夫妻衝突

父權體制倚重家庭這個性組織作為性壓抑的基本單位。這不僅是因為透過親子關係得以複製性壓迫，更是因為核心家庭的一夫一妻制，本身就是性壓抑的主要形式，「因為一夫一妻制會使興趣逐漸降低，這就好像每次你肚子餓時，都給你同一道菜，久而久之，非倒胃口不可」(卡維波、何春蕙 50)，因此結婚並非性壓抑的結束，而是性壓抑的極致。

父權社會的一夫一妻制的本質在於交易，也就是女人以身體及其身體可執行的各種功能，交換男人提供的長期穩定的經濟與社會位置(何春蕙，《豪爽女人》18)，為了維持良好的交換價值，女人必須「小心翼翼的守護著自己的身體，凍結自己的情慾，以免不小心而失足」(ibid. 19)，從而限制了女人的身體、思想、裝扮和情慾流動。除此之外，女人被限制在從事無酬的家務勞動範疇，其在專業領域、在工作選擇屈居次要，都進而使其在經濟上更依賴婚姻與家庭，而不得自主。女人被視為天生的照顧者，家庭主婦和妻子、母親的角色被當成是女人最好的選擇也應該滿意的生活方式。她們被期待從事無酬的家務勞動、照看小孩與提供免費的性勞動。女人自小所受的教育也多半在學習如何從事「女人的工作」，而無法在專業性、知識性、科學性的領域發揮所長(Pamela & Claire 102)。她們也被期待應該優先考慮滿足家人的欲望，而將自己的慾望放在最末位。如果她們想在工作中找到成就感，就必須尋找能夠身兼家務的工作，致使她們能夠選擇的工作類型經常有限，多集中於低階如服務業、照顧職業的工作和低廉的薪資(ibid. 115-29；Johnson 35)，而這種工作常被視為是用於貼補家用，得以在必要時放棄，其薪水也很難提供她們經濟獨立。迫於經濟的壓力，女人不得不結婚，然而當她以身體和性換取經濟的長期穩定和社會地位，卻使其在經濟上更依賴男人，即使面臨男人施加的性暴力也很難輕易離婚。

異性戀的性組織，不僅造成異性戀女人在身體情慾的壓迫，也造成男同志及其妻子的壓迫。在潘皆成的研究中，便深刻地揭露出中年已婚男同志承受異性戀社會、婚姻家庭、與同志圈對已婚者的排拒的多重壓迫：中年已婚男同志多半在社會的恐同衣櫃下，選擇順從父母的心意結婚。豈知婚後接踵而來的各種挑戰(應付妻子的抱怨、懷疑)使其心力交瘁。儘管贏得了孝子、維持了家庭完整與好爸爸的形象，使已婚男同志能在異性戀社會中被當成全人看待，卻面臨更大的失落。多數受訪者原本認為等孩子長大之後就可以發展自己的情慾，豈知傳統的家庭觀使其更不容易離婚，且孩子長大之後自己也已老去，在同志圈中更少給予老年同志發展情慾的空間(94)。

公視《孽子》中，李青與王夔龍的父母親、楊教頭及老周夫婦的夫妻衝突，便是源自上述背景，李母、王母、楊及老周夫婦便是異性戀一夫一妻制的犧牲者。

李父以出外工作做為家裡經濟的主要支撐者，以確保其在婚姻與家庭中的地位，至於其在家裡的活動除了喝酒、吃花生、聽國劇、看三國演義之外，並不包含提供妻子情感支持。李母便被要求以從事大量家務勞動、與孩子的主要照顧者，以及自我抑制的情慾，作為婚姻的交易籌碼，對於丈夫輕蔑與冷漠都無條件接受，從而形成其壓抑畏縮的性格。直到李母看到小東寶歌舞團的女舞者可以如此裸露身體、打扮妖嬈、嬉鬧愉悅，與武雄對她的追求，以及當李父為證明其男性支配與男性中心的權威時，憤而以暴力對待她的身體，李母才意識到自己的身體與情慾的自主權，是如何被她這不自主的婚姻所剝奪。儘管李父事後也以行動表示歉意，但疏於言詞與箝制妻子情慾與身體的暴力形象仍然促使李母毅然決然掙脫婚姻，去追尋其情慾自由。然而，父權體制為提高一夫一妻制的絕對地位，以建立各種紀律、道德、價值觀來引發人們的榮譽感與羞恥心，使不服規範者自我引發罪惡感，以便甘於受制與接受懲罰(卡維波、何春蕤 49)。這特別在李母的身上表現得淋漓盡致，顯示父權體制之下，女性在各方面受到層層的宰制：在李母孕育生命之時，倚靠著鬼神觀、輪迴之說，從而決定自己應該疼愛哪個孩子，而當其

在生命的末期，也同樣倚靠鬼神觀、輪迴之說，以之作為自我懲罰與自我恐懼的依據。即使曾經追尋過情慾自由都不能全然肯定自己的行為，而為此抱憾終生，顯示個人的自覺在傳統的父權社會完全無用。

而在王母的觀念裡，認為女人成就再高，終究還是要嫁出去的，因此在未出嫁時就應該正正經經，謹守家教，結婚之後就應該做好妻子的角色，以丈夫為天(第十、十一集)。此外，在文化母職的意識形態中(即母親是子女主要照顧者、母親應為孩子的問題擔負多數責任)，丈夫得已在母子衝突中推卸責任，母親卻無法以此使置身事外(蔡素琴 93)，因此，當龍子出現脫序行為，王父不僅將過錯歸於王母的教養疏失(第十二集)，當王父下令只要在世的一天，兒子便不許回來時，王母又必須忍痛割捨自己的情慾。相較於李青母親敢於為自己的主體抗爭，王母的可悲就在於即使自己的情慾被丈夫剝奪，她也根本沒有知覺的能力，因為她已徹底內化了父權體制下對女人的要求與認知。

楊教頭當初奉父命成婚，婚後選擇出櫃，他對於當初這個決定造成妻子與女兒對他的不尊重，一輩子活在後悔窩囊裡感到痛苦萬分(第十六集)；楊妻面對一個男同志又鎮日不回家、一回家就要錢的丈夫，為人妻母又要兼顧家裡生計的楊妻心裡頗多苦衷與為難，常常針對楊教頭的性向與離家發牢騷(第九集)；老周身為男同志卻必須遵循父母之命成婚，與妻子過著沒有情慾自主的婚姻生活。由老周的敘述可知，老周的妻子做好妻子的角色背後是如何地壓抑自己的情慾，老周對妻子萬分愧疚，在妻子生前盡力作好丈夫與父親的角色，然而，當妻子死後他回復自由之身，卻已老態龍鍾，更限制了其情慾的發展空間(第五集)。

(2) 同性戀性組織的伴侶衝突

謝文宜在黃宗堅的研究基礎上，以文化性別規範和資源差異理論，研究同志伴侶處理衝突的權力關係。在文化性別規範上，她選擇以台灣男同志文化對性別角色的界定來觀察，她發現男同志的性別角色扮演相當具流動性，亦即性行為角

色並不絕對等於關係互動的主被動角色，也不一定落實異性戀的「(女)要求—(男)退縮」的互動模式⁸。即生理性別一致、而社會性別又傾向流動性的同志伴侶，往往較異性戀伴侶更容易創造出平權、相互了解的伴侶關係。在資源差異理論上，非實質資源的差異較實質資源差異，更能左右同志伴侶的權力分配，亦即越依賴、在乎伴侶關係者，越會因為害怕對方變心而順從對方，越易因此失去權力。畢恆達的研究也顯示男同志伴侶的家務分工模式，迥異於傳統父權的家庭性別分工，反而可以協商出彼此都能接受的家務分工模式。

有趣的是，公視《孽子》所呈現的幾組男同志伴侶關係中，卻呈現固定僵化的性別角色，與傳統父權的家務分工模式，即哥哥/弟弟、照顧者/被照顧者、陽剛/陰柔的互動關係。除此之外，儘管扮演哥哥或照顧者的一方擁有相對較多的實質資源(教育程度、年齡、收入等等)，但非實質資源的差異確如謝文宜的研究結果所示，更能左右同志伴侶的權力分配，也就是說：越依賴伴侶關係者，越易失去權力，為滿足其匱乏性需求，而不惜在伴侶關係中以扭曲主體來維繫住伴侶關係。研究者認為這種複製異性戀夫妻權力互動關係於同志伴侶關係的作法，乃出於強調同志伴侶就和異性戀夫妻一樣，同樣會經歷權力的不平衡與箝制他人主體以滿足自身匱乏性需求的衝突，而作之安排。

在公視《孽子》中，在龍子與阿鳳、老周與小玉的伴侶關係裡，前者擁有較多的實質資源，看似因為在關係中負責提供物質援助而擁有較多的權力，但在非實質資源上則因為較後者依賴需要這份關係，而經常處於弱勢地位，試圖維繫關係的存在。相反的，在張哥與小敏、林桑與小玉這兩組關係中，則是後者不惜以扭曲自我主體(小敏割腕自殺、小玉強迫自己上進以討林桑歡心)來維繫關係。而在龍子與李青這組關係中，龍子試圖複製他與阿鳳的關係，以照顧者、金援者的姿態將李青留在身旁，但李青在意識到自己在這份關係中僅是替代品，而非擁有自

⁸謝文宜描述在台灣男同志文化中，性別角色乃依據性行為角色(1/0、6/9、不分)與關係互動情形(哥哥/弟弟、照顧者/被照顧者、主動/被動)來加以劃分，同時由於性行為角色與關係互動有強連結，性行為偏1號者通常被視為是哥哥，偏0號者通常被視為是弟弟，6/9為不分。然而，在她的研究中發現：「1號與0號只是性行為角色的區別，並不等於伴侶關係中的身分或自我認同」(196)。

我的主體，即拒絕了龍子的邀約(第十五集)⁹。

異性戀的夫妻衝突俱以悲劇收場；同志的伴侶衝突，除卻吳敏與張哥這組外，也多未能開花結果：李父與李母發生衝突之後，李母選擇離家，自此貧病交迫，更是後悔自己當初選擇離家，對於李父、兒子們萬般歉疚。儘管李父曾經前來探望她，她也因為過於愧疚羞於見李父一面，夫妻終究沒有再相見，兩人因此抱憾終生(第七集)。而王父與王母的衝突雖然是台面下的隱性衝突，但王母就連臨終都不能再見兒子一面，亦源於悲劇的夫妻衝突所致(第八集)。龍子不懂得在親密關係中互為主體的重要性，因而失手將阿鳳殺死，鑄成悲劇(第十三集)；李青因意識到自己在愛情的替代地位而拒絕龍子(第十五集)；小玉為自己利用老周而向老周道歉，並意識到自己在與林桑的關係中以扭曲自我主體企圖留住林桑，卻不能因此滿足自己的匱乏性需求而難過(第十六集)；吳敏在其主體經歷成長之後，決定以無私之愛照顧中風的張哥(第十九集)。這些夫妻/伴侶衝突，讓人意識到性壓迫社會的一夫一妻制之於箝制異性戀與同性戀主體的可怖，在在強調互為主體的親密關係的重要性。

3 手足/擬手足衝突

在異性戀性組織中的手足排序，其實也複製了不平等的權力關係，並經常做為年長的手足對年幼的手足施展權力的正當性。在公視《孽子》中，李青對弟娃與烏鴉對老鼠的身體及語言暴力，俱屬此類。

李青因為口琴被弟娃搶去，卻由於母親從中介入，剝奪了他口琴的使用權，為此，他只得將對母親的不滿，報復在當時年幼的弟娃身上，造成了他與弟娃的第一次手足衝突(第一集)。長大之後，又因為洗碗事件，李青仗著自己比弟娃強壯、

⁹ 蔡孟哲認為李青的情慾被啟動是因為戀著弟娃，換言之，李青與龍子同為照顧者/哥哥的性別角色，是其無法接受龍子戀情的原因(50)。研究者對此則有不同的想法：其一，蔡乃就原著《孽子》而論，公視《孽子》則安排李青的情慾是來自於同學趙英，此種安排或許有美化李青之嫌，但透過李青在意識到自己不過是阿鳳的替代品之後，毅然決定離開龍子，能夠彰顯在親密關係中互為主體的重要性，亦較能與此劇之敘事意涵扣合。

又是哥哥，便對弟娃動手，造成弟娃受傷。為此，李青發現自己仗著哥哥的優勢對弟娃行使暴力的事實，深為愧疚，便以弟娃最愛的口琴贈送給他，以示歉意，又再次明言洗碗的輪流分工應該要落實，不然他一樣揍他(第二集)。李青在對弟娃動粗之後，以口琴向弟娃表示歉意。在弟娃死後，李青先後從啞巴小弟、高中學弟與羅平身上，複製他與弟娃的手足之情，以提供他渴望的歸屬感。然而，正如他不能接受龍子將他視作阿鳳的替代品，李青此舉無疑尚未形成互為主體的親密關係。

烏鴉則認為自己盡到養育、照顧老鼠的責任，便有權力以兄長之名教訓弟弟，對弟弟任意打罵，弟弟不但應該對他的恩情感激涕零，更不應該私自放走小山花來背叛他(第十五集)。這組手足衝突的解決，則是在楊教頭的勸說之下，烏鴉又見老鼠被他打得渾身是傷，以一隻雞腿向老鼠表示歉意，一改他以往對老鼠的態度(第十六集)。

同性戀的擬手足關係，乃是以李青、小玉、老鼠與吳敏四人以師兄弟關係構築而成。這種擬手足關係，沒有異性戀性組織因手足排序而有的不平等權力關係。反而在圍繞著吳敏自殺事件(第六至十二集)、小玉利用老周事件(第六至十一集)、老鼠被烏鴉痛打以致取消看電影行程事件(第六集)、小玉老鼠為李青出氣事件(第八至十二集)上，表現出四人彼此關懷、尊重的情誼，沒有不平等的權力關係。

在此，我們可以看到，性壓迫社會中，以性組織中的手足排序所賦予的不平等權力關係，是造成手足關係衝突的原因。而擬手足關係中不存在既存的位階關係，反而能夠相互尊重、關懷，偶有衝突也能在不同形式上達到和解，強調出你我分際與互為主體的親密關係的重要性。

(二) 性壓迫與其他壓迫下的生活風貌與人物情感：人與環境的衝突

1 男性主體與身體軍國化社會環境的衝突

身體的軍國化生成是近代中國，特別是自清末以來，身體發展的總趨勢。所謂身體的軍國化，乃是透過身體的兵士化達到身體的國家化。據黃金麟的研究，自 1842 年鴉片戰爭開始，中國面臨一連串的內憂外患，在計無可施之際，西方與日本的富國強兵經驗成為便利挪用的策略(《歷史》22)，從而使朝野知識分子了解軍國化的身體建構之於國家存亡的重要，而展開一連串身體軍國化的舉措¹⁰。台灣則自 1895-1937 年，日本政權為避免本島人習得作戰技藝以與自身對抗，不僅免除本島人服兵役也禁制作戰技藝的教授，在去軍事化的日本殖民政策之下，得以免去同時期在中國青年身上所受到的軍事化身體的擺布。而在 1937-1945 日本治台最後八年，則因應戰事需要，一改過往作風，積極訓練與徵收台灣軍夫與軍農夫，參與戰事的後勤補給與勞務支援(黃金麟，《戰爭》79-108)；國府來台，自 1950 年起陸續恢復學校的軍訓教育和童子軍教育，再度以軍事管理校園生活，而從 1949-1991 年進入動員戡亂時期，在戰火一觸即發與對戰爭的恐懼與想像中，台灣人民的身體長期處在國家的監視與掌控之中，而備受壓迫(ibid. 121-63)。

因此，從十九世紀末，在圍繞國族存亡的大敘述之下，國家成為衡度中國的身體價值的唯一標準，軍事化、標準化、公民化與去情慾化成為諸多舉措的共同特徵，「那些看來骯髒、齷齪、頹唐、無所事事、和無所貢獻的身體」(《歷史》107) 成為必須被矯治與清除的對象。然而，儘管身體遭受這樣的對待，但對於所欲維

¹⁰ 西方與日本富國強兵的經驗包括：1870 年普法戰爭德國戰勝的經驗，使得義務兵制成為全歐洲及日本爭相效法的國防政策，並醞釀出總體戰這種傾一國之力以為一戰的作戰策略；資本主義的發展，造成西方帝國強權爭相占領殖民地，亞洲國家如日本、中國在十九世紀即開始遭受挫折與屈辱，其中，日本的明治政府了解到實行徵兵制與變法是廢除不平等的領事裁判權與達到富國強兵的途徑。甲午戰爭更證明日本變法成功的歷史事實，與 1895 年社會達爾文主義弱肉強食、適者生存的觀點流行於中國，都使得中國的朝野知識分子將改革的措施置於身體軍國化生成的途徑。相關的軍國化身體的舉措，則包括軍國民教育(1902-1919)、新民論述(1902-1903)、新文化運動(1915-1923)、公民教育運動(1923-1929)、黃埔練兵(1924-1926)、訓政體制(1928)、軍訓教育與童子軍教育(1929)。詳細論述可參考黃金麟所著二書。

繫存亡的國族的定義，仍存在寬泛的界定，思想上在民族主義的框架中仍保有各自解讀的自由。而在日本與國民黨政權介入主導之後，台灣人民的軍事化的身體還必須效忠於皇民化與三民主義的黨國意識形態，主體的喪失、不自由與受迫的情況更形嚴重。

在黃金麟此番身體軍國化的論述脈絡基礎之上，葉德宣再據以闡述出兩個論點：一、軍人和警察這兩個角色一向被視為國家機器與國家性的人身體現；二、身體在展演紀律、服從的軍事化身體動作的同時，已經被傳遞了有關男性特質的定義與對於男同性戀的恐慌(124)。

可知，身體的軍國化，乃是在標榜、讚揚陽剛特質的性壓迫的基礎之上，結合階級、種族與國家等不平等權力關係的操作結果。這個操作結果使得主體在性政治與其他政治權力關係中處於層層受迫的位置，特別是男性主體必須要具備功能性的價值才得以被認可。為了取得國家的認可與確保匱乏性需求的滿足，男性主體莫不積極證明自己的價值，或是徹底實踐軍國化的身體，致力展現陽剛特質，或是犧牲生理慾望與壓抑陰柔特質，從而扭曲主體且不得自由。

以公視《孽子》的林桑與吳春暉在日治時期因戰爭而被徵調為軍夫，派駐菲律賓賓與東北戰場，被迫放棄共同創業的理想與可能發展的同性情誼，從而造成兩人三十多年的別離，便是身體軍國化的社會之下主體不得自由的悲劇。此外，公視《孽子》中，李父、王父、傅老、李青、傅衛等男性角色，皆是因其實踐與效忠軍國化的身體思維模式，而備受重視；而小玉、老鼠、吳敏等男性角色便是因其不具功能性的男性身體而遭他人歧視。軍國化的身體思維對男性主體所造成的箝制與傷害，則可以以李父悲劇性的人格與家庭為例。李父當年在大陸當團長，立下不少汗馬功勞，他全心全力為國效忠，積極以軍國化的身體展演來建立自我認同。後因在一次戰役中被共軍俘虜，來到台灣之後被國府革去軍職，造成他日後一方面不認同台灣，一方面也對一心一意效忠的國府產生認同焦慮，他人格的分裂與變態，尤其表現在如今在國防部當官的昔日部下在客廳不斷追述他的當年

勇時，他卻只敢躲在廁所打蚊子殺蟑螂，連人的面都不敢見。孤憤、委屈的情緒始終縈繞著他，益發使他在以他為主要經濟來源的家庭中，以壓迫妻子與李青的情慾自由來證明並維護其自我認同。

2 性工作者及男同志與性偏好壓迫社會的衝突

在男人的身體普遍都處在以民族主義和國家主義為呼召而進行的身體軍國化的壓迫之時，性工作者及男同志的身體亦承受著性偏好的壓迫。

性偏好是「對性愛對象的性別偏好」(卡維波、何春蕙 124)。在性壓抑的父權社會中，「性的自我異化」(52)乃是性壓抑的根本方式。所謂性的自我異化，就是將性描述為是為了延續後代這類神聖的社會目的而非單純為了性交。如此一來，性交不是單純享受性交所帶來的身體與心靈的愉悅，性交本身成為傳承歷史的沉重包袱，「性交本身變成了性壓抑的手段(52)。為此，凡不是為了延續後代而從事的性，或是有別於異性戀一夫一妻的性正常的其他性模式，包括性變態與性偏差等等性多元模式，都被歸入性偏好的範疇，皆被視為是污穢的、道德敗壞的、耽溺享受的、羞恥的、低俗的。異性戀得以延續後代的性是好性，貪圖性的愉悅而不能延續後代的，諸如性工作者與同志的性皆是壞性，從而形成性偏好的壓迫。公視《孽子》透過性工作者，特別是女性性工作者，與男同志的遭遇，呈現二者在性偏好壓迫社會中所承受的多重壓迫。

(1) 性工作者與性偏好社會的衝突

在性壓迫的父權社會中，女性性工作者首先落實了女性性別角色的實踐，將自我認同密實地與異性戀的性、愛情、婚姻、家庭結合起來，除此之外，她們根本沒有自我的主體。在公視《孽子》中，這表現在王秀子、麗月兩人迫切期望一

家團聚，與小山花、爛桃子等人對婚姻的憧憬與對性的無知恐懼可以見得¹¹。而台灣在特定時期的政經脈絡下，「日本商人在台灣的商業活動」與「越戰時代台灣女子對美國大兵的賣春流行」(邱貴芬，〈後殖民〉 366)，則又造成了女性性工作者作為承接軍國化身體的生理慾望的宣洩管道，也遭遇必然失敗的婚戀經驗，與體驗自我認同破碎的痛苦經驗，承受性別、種族與階級的連番壓迫，例如麗月在得知強尼真正的企圖不過是要利用她之後，大為崩潰，不斷咒罵強尼，又痛苦地哀嚎，並在王秀子的勸慰下，苦笑著複誦王秀子的話：「我要堅強」(第十六集)。

更可悲的是，女性性工作者一方面為國家創造可觀的性交易收入，與達到某種外交助益，一方面卻得不到社會與國家普遍對性工作者的尊重、與改善工作條件的意願。這是因為在性偏好壓迫的父權社會中，女性性工作者因其擁有多數的性對象與不具生殖目的的性模式，有別於異性戀以生殖為目的之一夫一妻制的性模式，因而備受歧視，並被社會描述為或是受到老鴇與嫖客的控制而呈現無助、受害、亟待救援的可憐形象，或是出於女性性工作者自身的道德問題而有著道德淪喪、卑賤、無恥、出賣自我、醜化女人、拜金主義的可憎形象。在 Gail Pheterson、紀慧文與甯應斌的研究中，可以見得這些刻板印象的部份不實之處，包括：女性

¹¹王秀子從前在東雲閣當酒家女時，結識日本華僑林正雄，兩人迅速熱戀，並懷有小玉。當林正雄回日本經商前，承諾一個月後會將小玉母親接回日本，但卻就此音訊全無。小玉母親苦守寒窯十八年，含辛茹苦將小玉扶養長大。儘管遭此背叛，改嫁後的小玉母親仍然念念不忘她的那卡西麻(即林正雄的日本姓「中島」的發音)當初是如何對她深情款款，言必稱日本，幻想著有天她的那卡西麻會將她和小玉風風光光地接回日本，一家團圓；麗月與表姊王秀子的命運奇異地相似。她在酒吧當酒家女，與美國大兵強尼陷入熱戀，當強尼返回美國，她獨自一人生下並撫養兒子小強尼。為了養育兒子，她每晚做著虛情假意、逢場作戲的工作，服務不同膚色不同重量不同體位的男人，滿足他們的心理與生理需要，就為了賺那每個月把她弄得焦頭爛額的會錢、保母費、奶粉錢。生活裡最大的娛樂無非是收到強尼偶爾從美國寄來的信，一收到信就樂不可支，連平常追的緊緊的房租錢都願意寬限幾天。麗月知道強尼沒有心，但仍然盼著強尼終有一天會回來接她們母子倆團聚。而在第十五集，爛桃子正在幫小山花化妝，畫完之後爛桃子得意洋洋地拿鏡子給小山花，說：「你看，很漂亮吧？」，小山花看著鏡中的自己，開心地說：「好像新娘喔！」。歐巴桑在一旁問爛桃子：「你跟她說清楚了嗎？」，爛桃子不耐煩地說：「要說什麼？我不會說啦！」。歐巴桑不高興地說：「你就叫她腳開開，不要哭喪一個臉，把客人都得罪光了，這個你不會說！」。爛桃子艱難地對小山花說：「等一下如果有人要跟你玩，不管怎樣忍一下，一下子就過去了，知道嗎？」。少女這時覺得不對勁，哭著臉說：「妳們要叫我做什麼跟我講！」，面對不曉人事的少女，爛桃子也慌了，直說：「沒有啦！我和歐巴桑我們大家都做過新娘子，這樣才會變成大人對不對？」。這段情節顯示在性壓迫的社會裡，女性對化妝與婚姻、做新娘三者的強烈連結所形成的美好幻想，與對性的無知與恐懼，徹底說明了父權社會異性戀婚制的意識形態之成功。

性工作者因為有挑選客人的權力、提供包括性交在內的多樣的服務形式、女性性工作者與淫媒或老鴇的關係並不如想像地糟糕、女性性工作者認為虛偽、欺騙、下流才是所謂的道德淪喪等等(Gail Pheterson 113-46)。而現代社會中，由於現代自我的形成與各種互動技巧與現代組織的管理技術，都能讓性工作者在嫖客面前維持匿名的自我，減少出賣自我的風險(甯應斌 55-66)。換言之，女性性工作者所需要的是能夠杜絕性虐待、性暴力，改善性工作場所的工作條件，與賦予女性從事性工作的所有基本權利的法律，而非禁絕她們從事性工作。

紀慧文的研究可以幫助我們更清楚不同階層的工作場所的次文化樣貌。在化妝打扮上，她觀察到接近傳統色情的性工作場所的「小姐的打扮，並非首要的紀律，客人上門時早已經習慣看到她們一身懶散的躺在椅子上(看電視、睡覺、抽菸)」(108)，而較為高級專業的性工作場所，化妝代表小姐一天上班的開始，她們每天上美容院洗頭，在例行性的清潔洗臉完之後，則會拿出琳瑯滿目的化妝品，把自己打扮得美艷動人(110)。儘管存在階層差異，但「女性化的極大化」(112)是共同的特徵：留長髮、穿裙子、化妝、噴香水以及女性化的舉止，高級專業者以掩嘴笑、優雅坐姿、挺直腰桿、恭敬細心為特徵；傳統者則以其「迷人的粗鄙」(117)提供客人親切熟悉、輕鬆愉快的感受為賣點。性的玩笑和語言經常在顧客和小姐、小姐的日常生活之間流竄。「手腕」在二者的定義也有所不同，高級專業者以小姐能不能把包廂的氣氛帶起來、能不能因應不同的客人與情境而有所調整謂為手腕；傳統者則以小姐會不會撒嬌、懂不懂得將危及自身的情境以語言巧妙化解稱之。

在公視《孽子》中，麗月、露西、王秀子的所屬階層的娼妓次文化顯現其對性工作的高度認同。三人打扮十分講究，化妝、戴耳環、燙髮、使用香水，麗月上班前還戴假髮、穿旗袍(第十五集)；性笑話在三人的居家生活、玩撲克牌的對話中可謂家常便飯，顯現出其對性工作的開放與自然的態度。而從老鼠所居住的妓女戶的工作情況看來，乃是不同於麗月等人的另一階層的娼妓次文化：小姐的身

材並不講究；穿著隨便；化妝的風格偏於豔麗；小姐經常與老鴿、保鏢烏鴉一起打麻將；小姐與客人的互動親切自然。

可以說，公視《孽子》一方面以呈現娼妓次文化，推翻社會對性工作者的部份刻板印象，一方面則透過小山花所遭遇的暴力虐待與販賣人口的情事，呼籲社會大眾給予性工作者的尊重、性工作權的重視與工作條件改善的權利¹²。

(2) 男同志與性偏好社會的衝突

1970 年代以前的新公園男同志也是性偏好壓迫社會下，承受多重壓迫的受害者。在 1960 年代以前，性是很少被提及之事，更遑論同性情慾。所謂的性就是異性戀的男女之性，男女相愛才是正常（張銘峰 187）。同性情慾被掩蓋在異常性愛的概念底下，同性戀被形容為變態、怪胎，社會也多以異性性交的方式推斷同性性行為的內容（吳瑞元 39-40）。在同性情慾被禁止與資訊缺乏流通的年代，同性情慾的啟蒙，必須倚靠個人偶然的情慾際遇，與意外闖入情慾空間，才得以實踐（ibid. 41）。即使在 1970 年代起，新聞報導開始出現有關同性情慾的新聞，讓喜好同性者能約略知道哪些地方可能會有同路人，但個人是否主動前往仍然是影響同性情慾開拓的主因（張銘峰 189）。

除了同性情慾的啟蒙深受限制與發展之外，踏入新公園男同志的活動空間與情慾實踐，仍然深受性偏好壓迫，時刻不得鬆懈。從新公園男同志的活動空間遷徙路徑、釣人文化、老男同志的青春崇拜與情慾氾濫等等現象亦可證得：新公園內的蓮花池做為早先公園內男同志最常聚集之地點，除了與其天然樸素之美有關，處於制高點的地勢與便於轉換身分則是主要原因。據賴正哲的研究，蓮花池原為栽滿荷花的池塘，每當夏末秋初時，男同志一邊賞荷，一邊得以利用周圍石塊所製造出的空間變化，「享受由不同角度觀景、看人的情慾樂趣」（58）。而其抬高兩階梯的設計，成為視野遼闊、掌控全局的制高點（59）；週圍茂密的植栽能遮

¹² 14 歲的小山花是被歐巴桑買來的，為了防止她逃跑，烏鴉會將她關起來，並對她使用暴力。

擋外界偷窺的眼光，遇有突發狀況時，則提供男同志迅速轉入公園外的人行道，瞬間成為「享受空間權利優勢的異性戀者」(60)。而後則因公園事件頻傳，造成警察密集臨檢，才轉移至樹林一帶。因此，公園男同志在擔心曝光又遭人拒絕的情況下，發展出「以身體為餌，眼神、動作為鈎」(107)，再慢慢「由遠到近一步步地趨近欣賞目標」(108)，用以「表達傳遞相互吸引愛慕之意」(107)的釣人文化。而被賴正哲劃歸為公廁族的老男同志，由於其位居弱勢的情慾權力位置，更助長其情慾的氾濫，或是以金錢援助維繫自己的權力位置，或是甘於長時間久候公廁，待他人如廁時，一飽眼福或賺得渺茫的情慾宣洩的機會。

就如王志弘對原著《孽子》的觀察，公視《孽子》也將新公園再現為一個「暗夜國度」(200)，表現出這個國度的疆域狹小地可憐，飽受警察與威權的恣意侵擾，其主權也無法給予子民任何庇護，除了發展出依循叢林法則的逃生本事之外，別無他法。還有公園元老們與新進子弟們共享血淋淋的歷史教訓與情愛傳說，特別是龍鳳血戀構織成的神話，強化異性戀社會的可怖形象與對己身的宿命認知(第三、四集)，而男同志們在新公園的空間演出，包括躲警察、釣人、性巡遊的特殊活動，與原本可以做為安然現身的窩巢的安樂鄉，也因為記者的獵奇式的報導而被貼上妖窟的標籤，以致潦倒關店(第十八、九集)。新公園男同志緊縮的生存權利與情慾空間，與因此建構出的「防衛性的群體認同」(207)，都映現男同志在性偏好壓迫的社會環境下艱難的生存現實。

尤有甚者，社會大眾普遍對於性交易存在的羞恥感，致使新公園的男同志社群，在緊迫的生存現實中，仍然藉著劃分非從事性工作的男同志與從事性工作的男同志在性階層的高低優劣，於自身內部再造了壓迫與歧視(黃道明 9)。在公視《孽子》中，也明顯存在著這樣的歧視意味：李青作為全劇的主角，不僅在剛進新公園時，被嚴經理與龍子等人諄諄告誡要力圖上進，不要在公園混(第三、十五集)，他也是楊教頭四個徒弟當中唯一沒有從事性交易者，而當身無分文的吳敏自暴自棄地對李青說躺著賺錢也沒什麼不好時，同樣遭受李青責備式的一記耳光(第

十八集)。小玉在與老周發生口角時，老周也以毒辣的言詞貶低小玉從事性工作者的身分與人格，卻忘記自己同樣以金錢誘惑小玉提供情感與性服務的事實¹³。凡此，不論是女性性工作者所受到的歧視，亦或是男同志內部對於從事性工作者的貶抑，都表現了性偏好壓迫的無所不在與其負面影響。不過，正因公視《孽子》是抱持以悲憫的目光看待所有受性偏好壓迫的女性性工作者、男同志性工作者與男同志，因此其並非如黃道明所言乃淨化了原著《孽子》的男色交易文化，而是以呈現性交易及性工作者在性偏好壓迫社會的生存現實，來呼籲社會大眾尊重、正視、改善受迫者的處境。

以上，公視《孽子》藉由呈現從日治後期到 1970 年代間，包括男性主體、性工作者與男同志所遭遇有關性、種族、階級、性偏好等多重壓迫的生存困境，與身處困境中的人們抱持的宿命思想、相信前世今生、說服自己消極認命的現象，使人去思索與期盼如何藉由瓦解性壓迫這根本的壓迫關係，進而能夠瓦解其他壓迫關係，從而建構非宰制性的社會體制的到來。

第二節 公視《孽子》敘事形式分析

(一) 敘述

在第二章文獻探討中，我們得知依據敘述功能及認知廣度，可將敘述分作全知的非限制型敘述，與將認知範圍侷限在特定角色且擔負敘述功能的限制型敘述。公視《孽子》一劇便運用了非限制型敘述與主要侷限於李青的認知範圍的限制型敘述與多個次要的限制型敘述，完成龐大的敘述工作，以表現公視《孽子》的敘事內容。

¹³ 第十集，老周來找小玉，兩人發生口角衝突。老周先是警告小玉日本華僑沒一個好東西，只不過想把人隨便玩玩，然後就莎啞哪拉不見人影，接著惱羞成怒罵小玉認識了日本華僑就不把他放在眼裡，又作勢詢問小玉一個晚上多少錢來羞辱小玉，後來則生氣啐了一口小玉，說小玉是捧著屁股給人家白玩，以為結識了日本華僑就從此身價不凡，最終還是只得淪落在新公園賣身的命運。

非限制型敘述在公視《孽子》中，時而輔助限制型敘述，時而與限制型敘述互相抗衡。前者在於限制型敘述得以決定要敘述何事，但非限制型敘述能夠決定這件事要怎麼敘述才會吸引觀眾，從而影響觀眾的認知過程，換言之，非限制型敘述負責佈局、製造懸念、烘托氛圍、表現人物(包括李青在內)反應等重要作用。後者則源於限制型敘述是從特定角色的認知範圍出發，對於事件參與的所有人物的思想、行為並非全部瞭然，甚至有被限制型敘述所誤解或忽略的情形，非限制型敘述負責平衡報導、隱含評論、控制觀眾接收到的認知內容、確立主題思想的有效傳達。

在限制型敘述中，公視《孽子》大部分侷限在 1970 年間在中山北路的圓桌酒吧當酒保的李青的認知範圍，以他為主要的限制型敘述，倒敘回憶其國中時期、高中被退學、與離家的經歷，敘述內容包括：李母離家、弟娃過世、李青被放逐、李青進入新公園結識眾人所發生的事，並在一年後李青在中山北路當酒保，寫信給在東京的小玉報告近況結束敘述。由於是以李青的限制型敘述為主，因此，李青有極大的自由能夠選擇要告訴觀眾何事，並能在敘述中不時插入他的心境、評論、見解，表達他對該事件的立場，與決定是否以前敘方式，提前透露情節，造成觀眾的驚異，這種以李青的限制型敘述與前敘的並用，特別在首集數度被使用，造成巨大、驟然、濃烈的悲劇感，定下了本劇的主要氛圍。

在李青的限制型敘述中，郭老是第一個出現的次要限制型敘述者。李青被父親放逐之後倉皇來到深夜的新公園，遭趙無常騷擾，郭老及時出現並收留李青。從郭老講述青春鳥集，特別是龍鳳血戀，呈現出青春鳥們不動情則已、一動情就要大禍臨頭的愛情悲劇(第三集)；此後各集不時穿插對新公園屬性與人群的概略描述，也是以郭老的公園元老的身分進行敘述，相較於原著由李青擔任此敘述工作更具說服力(李公權 221)，更能夠見證父權體制的性偏好壓迫之下，新公園男同志悲劇、宿命、無根、漂泊的愛情與生命。

團長則是第二位在李青的限制型敘述中出現的次要限制型敘述者。李母當初

離家，敘述並沒有給予她太多的表述空間，觀眾只知道她是因為結識了賴武雄又遭李父毆打，才決定離家。然而，在團長的敘述下，重現了第一集被敘述省略的李母跪求團長時所說的話，並交代了李母後來進入茶室、貧病交迫的過程(第五集)，將李母從原先見異思遷、拋家棄子的放浪女人形象，轉變成在父權性壓迫的體制之下勇於追求情慾自主卻懊悔自責的女性弱者。

龍子則是第三位在李青的限制型敘述中出現的次要限制型敘述者。李青在第八集經歷母喪的痛苦之後結識龍子，而在第十集到第十四集長達五集的內容裡陸續展開龍子的限制型敘述。在龍子的限制型敘述中，龍子敘說他如何在父母的高壓管教之下，試圖掙脫控制，並因此結識阿鳳、陷入熱戀(第十集)；與阿鳳的戀情造成親子決裂的衝突(第十一集)；他與阿鳳性格與觀念上的差異加上父母力量的介入，造成兩人嚴重衝突與分離(第十二集)；龍子殺死阿鳳，鑄成愛情悲劇(第十三集)；龍子被父親放逐，在紐約流亡十年而後歸國(第十四集)。在龍子的敘述中，強化了親子關係的宰制本質所造成的親子悲劇，也顯示異性戀夫妻的宰制關係如何複製至男同志的伴侶關係，以致於形成被壓迫者彼此壓迫的悲劇，並強調互為主體以化解親密關係衝突的重要性。

馮叔儘管並非直接對李青展開敘述，但他仍然可說是在李青的放逐之旅中所必然遇見之人，因此亦可將其定位為是第四位在李青的限制型敘述中出現的次要限制型敘述者。第五集，龍子離家那晚，王父整夜擔心至睡不著，馮叔向王父提起在作戰的時候，王父獨排眾議，以寬大慈悲的態度對待抓到的日本俘虜一事，向王父表示他明白王父對待敵人尚且如此，更何況是對待自己親生的兒子，他了解王父嚴厲絕情的外表之下仍是對兒子的掛心與憂慮，因此安慰王父少爺不會有事。十年之後，當龍子對馮叔說起父親對他的嚴厲與絕情時，馮叔語重心長地回應龍子王父對他的期待甚深，便是基於上述這段回憶。在馮叔這段回憶裡，從有別於龍子的角度，豐富了王父的形象，也顯示父權體制的性別與性偏好壓迫是如何造成父子關係的隔閡。只是這段回憶，同樣暗示著：對敵人如此寬大，更何況

對自己的兒子，因此，遇到兒子犯了再大的錯誤，都沒有必要像今日這樣斷絕父子關係，隱含王父此舉之不適當的批評意味。

傅老爺子則是第五位在李青的限制型敘述中出現的次要限制型敘述者。在傅老的敘述中，傅老與傅衛的父子衝突(第十七集)、與阿鳳結識、照顧的緣分(第十九集)都一一被呈現出來，一則強化父權體制性偏好壓迫與性別壓迫之下的父子悲劇，二則藉由照顧阿鳳的經驗所帶給他的重生，呈現傅老恢復主體性的歷程，三則給予阿鳳表述其對感情與命運看法的機會，作為日後李青寬慰龍子必須釋放長期自我懲罰與修補人我關係的轉機。

公視《孽子》在非限制型敘述與多個限制型敘述者的共同作用之下，勾勒出在父權的壓迫體制之下，結合男同志、異性戀婦女、異性戀男人的受迫實境與生存無奈。



(二) 敘事時間

公視《孽子》是以李青的限制型敘述為主，倒敘開展從國中時期、經歷高中被退學、與離家一年間，跨越不過七八年間的經歷，並將敘述特別集中在離家一年間的段落。賴正哲就原著《孽子》中，李青高中遭退學的時間是在民國五十九年，推算故事背景為民國五十九年的新公園(51)。若以賴正哲的推算，則就李青的限制型敘述所能涵蓋的時間範疇，也就大致落在 1960-1970 年間。而若以公視《孽子》第三集中，李青的退學公告時間為民國六十三年，也與 1960-1970 的時間範疇差距不大。故而我們可就李青的限制型敘述，推斷公視《孽子》的敘事時間，主要落在 1960-1970 年間。

然而，公視《孽子》的時間範疇尚不僅如此，其透過多重敘述者如團長、龍子、馮叔、傅老，與角色間的對話，諸如林桑對小玉、吳春暉敘說在太平洋戰爭的戰火下，面臨與摯友分別三十餘年，歷經流亡、走入異性戀婚制的苦情；老周對小玉講述已婚老年男同志如何走入婚姻與面對婚姻的無奈、李父對鄰居講述自

己來到台灣後被革職的委屈、小玉對李青敘說麗月與母親異常相似的遭遇，從而呈現出遠較李青所能擔負的、從日治後期跨越到 1970 年代，長達四十餘年的時間範疇¹⁴。凡此，可以說，公視《孽子》透過多重敘述者與眾多角色，擔負公視《孽子》龐大的敘事工作，將四十餘年間男人與女人、同志與非同志、年長者與年輕者、性工作者與非性工作者、有權者與無權者等作為父權體制下受壓迫者的心聲完整呈現出來。

如何將這長達四十餘年間，男人與女人、同志與非同志、年長者與年輕者、性工作者與非性工作者、有權者與無權者作為父權體制下受壓迫者的心聲，在二十集中完整呈現出來，使電視劇觀眾充分掌握認知的內容，又不失去長期注意的觀賞興致，則與公視《孽子》繁複多變的敘事時間控制有關。

為配合電視劇一天播出一集，創造出時間連續性的幻覺，構成平淡的生活流的線性結構，公視《孽子》以角色們的情感與生活風貌為主軸，使觀眾在一天一集的觀看過程中，關注角色們情感與生活的發展與變化，從而能創造出時間連續性的幻覺與平淡的生活流。

公視《孽子》尤其擅長透過選擇與組合故事事件的先後次序，調動觀眾豐富的觀視感受與認知過程，從而能在濃郁地使人喘不過氣來的悲劇氛圍中，仍能把握住觀眾的收視興趣。

例如，限制型敘述會在其順敘的敘事時間中，特別選擇在溫情的情節氛圍中，突然以前敘的方式，提前告知觀眾情節最後悲劇的結果，驟然製造出濃重的悲劇感與強烈的懸念與情緒反應：李青在首集，在其原本順敘的敘事時間中，選擇他抱著年幼的弟娃去請李父回家吃飯的路上，以預敘的方式，提前揭露弟娃將在小六那年離世，以及在李母看似原諒李父的施暴，一家四口共同享用豐盛的晚餐時，預敘那竟是一家四口最後一次團聚吃飯的情節結果，著實令享受溫情氛圍的觀眾（如研究者）感到驟然的悲劇感襲上心頭；第二集中，李青在敘述颱風過後，與李父、

¹⁴這個長遠的時間劃定，尚不包括公園德高望重，已屆八十歲高齡的盛公個人對於過往青春的記憶。然而，由於時間界線的模糊，不予計算入內。

弟娃合力重整家園時，又再次以預敘方式，揭露這個家將會像這棟破舊不堪的房子一樣，經歷被命運無情拆散的情節結果，又再次讓觀者好奇這樣的結果如何發生；第十九集，在傅老的限制型敘述中，選擇在阿鳳盡情享用年夜飯的時刻，再一次以預敘方式，告知觀眾那是阿鳳的最後一餐。由於在全劇中已多次演示過龍鳳血戀，對於阿鳳最後橫死的結果，觀眾已了然於心，但是得知阿鳳因為幼時住在孤兒院，與長大之後四處飄零、過著在垃圾桶旁找食物的生活的關係，從來沒有享用過舊曆年的年夜飯，而當他第一次享用年夜飯時卻也是他的最後一次，興起對阿鳳無限的憐憫與同情。

又例如，敘述不斷以交叉剪接呈現同時發生的事件，延遲故事訊息的揭露，從而製造強烈的危機感與緊張的懸念：在第一集中，為刻劃李母離家這個代表女性向父權體制背叛的主要衝突事件的重要性，非限制敘述以交叉剪接的手法，不斷在李母與武雄曖昧、李父苦等妻子遲遲未歸、李青眼見母親出軌不知如何是好三者之間來回，延遲李母與李父正面衝突的時刻，將原本沉靜的氛圍瞬時轉為緊張。

或是以畫外音的方式表現人物在不同時間下，對同一空間的不同感受：第四集，李青為尋母而再次來到母親曾經駐台表演過的美麗華戲院，此時，原本空盪寂靜的戲院裡，霎時間竟然充斥著昔日台下男性觀眾興奮鼓譟，與樂隊演奏的吵雜聲響，以畫外音的方式同時呈現了不同的時空之下相繼發生的事件與人物的感受：昔日的李青有弟娃的陪伴，母親也還在視線所能及之處，此刻的李青卻只剩自己一人品嚐孤獨寂寞。

或是營造一致整體的情緒氛圍：以第一集為例，李青因為咬弟娃被母親打，此時背影音樂是莫名的、不知從何而來的、抑鬱的口琴聲，後來李青到屋頂吹口琴時，才知道原來剛才那段口琴聲是他後來所吹的，卻挪到前面就開始呈現，以充分營造李青不受母親疼愛的悲傷。

或是表現時代感：第五集，李青在一個看似貧民窟又像菜市場的地下室裡，

找到李母。當李青一踏入那個空間時，背景音樂為姚蘇蓉的「今天不回家」，頓時將 1970 年前後的時代感呈現出來。

敘述也會以省略、隱藏故事事件的方式，並在適當時刻加以揭露，從而改變觀眾對事件與角色的情感態度與認知。以首集李母離家為例，情節著重表現李父在大雨中追逐離家李母的憤怒與傷心，觀眾僅看到貨車上李母望著一直跑的丈夫滿臉愧疚，好像她真的是做錯事的人。事實上，情節將李母如何哭求團長的過程省略並隱藏起來，而省略的這一段原本大可用非限制型敘述表現出來，可是在父子衝突乃前三集的焦點的敘述考量之下，為使觀眾能夠同理感受李父的心境，甚至站在與李父相同的角度一起責備李母，從而將該片段省略並隱藏起來，以塑造李母自私的形象。唯有等到日後在團長的限制型敘述裡，才會揭示該片段，觀眾也才能從該片段中，看到李母的難處，以悲憫之心理解李母受迫的處境與選擇離家的苦衷。

敘事時間的掌控除了要注意在部份情節中，調動觀眾的感知之外，也必須在電視劇的整體布局上，設計一氣呵成、前後連貫的認知過程，才能有效掌控觀眾在完整的收視經驗中，確實經歷認知與情感態度的轉變，真正以電視劇敘事語藝形式，達到說服觀眾的目的。為此，公視《孽子》的佈局設計，便具備這樣的考量。

公視《孽子》的開端部分為第一集至第三集，李青與父親發生衝突為止。第一集以李青的限制型敘述輔以非限制型敘述，倒敘回憶年少時居住的眷村環境，並交代家庭中主要人物活動與互動關係。李母離家這個主要衝突事件，代表女性向父權體制的背叛，敘述將李母塑造成是膽敢向父權體制叛逃的罪人。此後，情節省略沒有任何重要事件發生的數年，直接來到放榜始末，父子三人和樂融融地在小飯館吃著紅油抄手，表現母親離家之後父權秩序依然屹立不搖。然而，父親躲廁所始末卻揭示出李父在人前自傲人後自卑的變態性格，使人不禁質疑父權體制的正當性，並留下首集的懸念：來者何人？李父躲得過嗎？這個危殆的家又將

會有什麼樣的變化？

第二集，對比首集結尾父親躲廁所始末的狼狽，父親頒勳章始末表現李父對兒子的殷切期望，強調父子結盟的神聖性並再次建立了父權價值的權威。然而，此後一連串事件卻不斷動搖父權的核心價值：尋母事件渴望著反父權；颱風摧毀破舊眷村引發弟娃的死去，則浮現父權體制幾近傾頹的危機與扼殺天真自然本性的本質。父權體制強調男性支配與陽剛特質的核心價值終於在李青與趙英的同性情慾事件被摧毀，此事件為本集的主要場次，代表子對父最大的背離，非限制型敘述以交叉剪接同時呈現兩人在實驗室的舉動與校警拿著手電筒巡視校園，營造出劇烈的衝突與緊張，並留下本集懸念：李青會因為此舉而遭受什麼樣的對待？這個家繼李母離家與弟娃死去之後，又還會遭遇什麼悲劇性的事件？

第三集，學校教官對李青與趙英進行言語與身體的羞辱，暴露父權體制的性偏好壓迫，致使兩人友情的斷裂；學校退學公告，則造成李青與父親的激烈衝突，也破壞了父子親情，從而帶出全劇的主要矛盾衝突，即父子衝突。

在此，首三集陸續展現父權體制的性壓抑所造成的各種破壞：李父的變態人格、夫妻、母子、手足的親情裂痕，至此終於揭示出以李父與李青的對立父子關係為代表的父子衝突，作為貫穿全劇的主要衝突，並形成全劇的總懸念：「李青最後能與父親和解嗎？他與父親能再度重逢嗎？」，預示此後的矛盾衝突不僅是圍繞著反對父權體制與支持父權體制的走向，更是劇烈而難以調和的兩方衝突的力量。

公視《孽子》的發展部分，從第三集李青進入新公園開始，到第二十集傅老與李父深談為止，以李青為中心而向外延伸的各個主要角色的生活風貌與人物情感為素材，構織起李青追尋歸屬感之旅，並經歷對父子親情與自我認同等認知的轉變：被父親放逐之後，李青在郭老的接濟之下，學習新公園的文化，此時，郭老開導李青要理解為人父母的心情，李青仍然兀自宣洩被父親放逐的憤怒與委屈的情緒；小玉為了尋找生父，先後利用了老周、林桑、龍王爺等人作為前往日本的跳板，李青則在小玉身上看到對父親的渴望而對父親有另一番感觸；麗月攢錢

照顧小強尼，無非是希望有天美國佬能接她們母子倆一家團聚，麗月的母愛激起李青尋找、接近母親的念頭，而當他越認同離家的母親就越發確立自身的羞辱感，從而使他更加畏懼親近父親、與父親和解；吳敏渴望有個安穩的歸屬而視張哥為他的全部，時刻擔心無家可歸的吳敏與對兒子失望的吳父，則讓李青想起自己破舊的家與同樣對自己失望的父親，並以傷透家人的心並非所願，來抗議父親放逐之舉；龍子一心與阿鳳在一起，卻造成無可挽回的親子悲劇，他不斷敘說委屈被逐的心緒，使李青更加確立父親們是加害者的形象；龍子請李青幫忙重整家園，則更強化李青對於家的渴望；楊教頭作為師傅，接二連三為了徒弟們的經濟、情感與生活問題四處奔走，使李青落得做事光想到自己，不解長輩們一片苦心的罵名；老鼠冒著可能被烏鴉揍得半死的危機也要營救小山花，卻不願意為了圖個解脫而報警將整日對他拳打腳踢的烏鴉抓去關，讓李青看到壓迫關係下的複雜情感；傅老與李青講述刻骨銘心的傷心父親的故事，則使李青逐漸能夠感受父親的痛苦，甚至開展自己不是被父親放逐，而是自己有意躲避父親的新意。

總而言之，隨著李青進入新公園，將前三集家庭內親子的衝突範疇擴大、深化至更多家庭、社會層面的衝突與各種壓迫關係，表現父權體制下，被壓迫者因為彼此依賴、需要而發展互相扶持、無私的關愛精神，與彼此牽制、壓迫的生存悲劇，而這些主要角色的人物關係的發展與變化，也左右著李青與父親的關係，構成指向總懸念的各集小懸念，引發一環緊扣一環的觀視期待。在此發展階段，一方面呈現宰制與反宰制力量的聚集、發展與消長，一方面也在一次又一次的危機與轉折中，揭示李青等主要角色的性格與思想的變化。

公視《孽子》的高潮部分，僅在第二十集李青在除夕夜當天猶豫是否用父親寄給他的鑰匙開門進屋，卻在父親查覺並呼喊他的名字之後，決定把三國演義放在家門口並迅速離開為止。在此階段，全劇從開端至發展部分營造的矛盾衝突、總懸念與主題思想終於獲得解決與清楚的揭示：李青以送父親最愛的三國演義一書的形式選擇與父親和解，表現吾人應妥善處理親密關係的衝突，莫因為相互的

憎恨與不解而徒留遺憾的敘事意涵；而李青終究沒有勇氣踏進家門與父親見面重逢，又以此一遺憾，強調性解放運動的迫切性與呼喚非宰制社會結構的到來。

公視《孽子》的結局部份，則在第二十集李青回到新公園和大夥相聚、認識羅平，到他寫信給在東京的小玉交代大夥近況為止。在這封信裡，透過李青簡短的口白敘述，我們得知李青如今在中山北路的圓桌酒吧當酒保，並以照顧酷似弟娃的羅平，複製、再造他對家的想像與連結；小玉成功圓夢，在東京周旋於各個歐基桑之間；楊教頭在妻子的協助之下，還了安樂鄉的債務，安安份份地回餐館幫忙；吳敏照顧中風的張哥，終於獲得歸屬；老鼠因為偷竊失風，即將被送到輔育院接受感化教育。在此階段，各個主要角色的命運，與事件發展的結果，都在此階段有了基本的交代，人物也都獲得最終的歸宿，滿足觀眾長久的觀視期待。

至於李青是否能與父親重逢、小玉能否一家團聚、楊教頭難道真的願意安安份份回家、老鼠是否能在輔育院脫胎換骨，這些疑團也使得結局更加耐人尋味，「取得餘音嫋嫋的藝術效果，給觀眾以無限的想像和回味的餘地」（秦俊香 115）。

(三) 敘事空間

電視劇常表現日常生活的空間中，人物的日常生活經驗，以營造出平淡、世事如常的生活流。空間在電視劇中，經常是附屬於人物，用以交代人物活動空間、烘托氛圍與人物心境之用。公視《孽子》前三集著重於表現李青家的日常生活經驗，與遍佈於全劇：或是大雨滂沱、或是日暮西沉的空間處理，皆可說是為營造生活流與烘托心境氛圍的空間安排。

然而，敘事空間之用途尚不只如此。空間如何再現，與主體認同、主體能否與具備多少詮釋空間意義與使用空間的權力，有很大的關係。「空間的界線經常是（個別與集體）主體認同的界線」（王志弘 199），空間界線的重劃、空間的佔領與改造，與主體認同能否穩固建立、社會群體能否獲取生存條件與權力密切相關（ibid.）。

以「家」而言，畢恆達觀察到家的意義往往固定為異性戀家庭與理想的家庭生活，家的形象被再現為溫暖、安全、親密與歸屬的場所。這樣的意義與再現，卻忽略了婦女在家中缺乏獨立自主的空間與大量勞動的生活經驗，和同性戀者無法在家中實踐同性情慾認同的事實。換言之，家的意義，對於不同性別、不同社經階層、不同性傾向與不同權力位階者，皆有所不同(121)。家的意義與再現，涉及到了家庭成員的主體認同與生存權力的問題。

公視《孽子》正是透過表現各式各樣的家，來探討這樣的問題。例如：有的角色認為家就是要跟家人住在一起才叫作家，這種對家的認同使他們較容易因為要維繫家的存在而犧牲自己的權益，李青與老鼠屬於這一類型：李青在放逐之後，不斷回憶他對家與家庭成員的記憶，也透過尋找母親、照顧與弟娃相似的啞巴小弟與羅平，來複製他的原生家庭(第五、十五、二十集)；老鼠即使成天被烏鴉打罵出氣，也顧念烏鴉是他從小就與之一起生活的人，而不願離開他的家(第十六集)。

有的角色則認為家應該是能夠庇護自己安全、實踐情慾自由的住所，否則不叫作家，李母、小玉、吳敏和龍子屬於這一類型。李母在李家沒有自由意志，在外覓得情慾自由卻又因此被李父毆打，由她向團長下跪時，不斷哭說：「那個家我是再也不想回去了」可以得知家之於她的意義(第五集)；小玉帶人回家「那個」，被繼父發現後以鐵鍊毆打，因而逃離家(第四集)；吳敏自述因為從小與父親到處流浪的經驗，使他厭倦缺乏安穩、舒適的生活環境，因此十分依戀張哥的住所(第四集)；龍子在其原生家庭受到父親的高壓管教，經常感到喘不過氣來，也不清楚自我的定位，以至在認識阿鳳之後，儘管背負不孝的罪名，他也毅然離家(第十一集)。在畢恆達對男同志同居經驗研究中，也顯示家之於男同志而言，應該要能提供安全感、能與親友情感交流的場所，能夠確保自我的隱私，能有獨立控制的空間得以展現同志認同，才叫作家。

然而，亦有如阿鳳這樣的角色，認為家就是能讓主體自由自在不受侷限羈絆之處，因此，對他而言，涼亭是房間、博物館是客廳、蓮花池是洗澡的地方、廁

所到處都有的新公園，才是他的家，而龍子為他準備的小木屋卻處處限制他的行動，則不能稱之為家(第十、十二集)。

公視《孽子》在多重呈現家的意義的過程中，不僅顛覆異性戀原生家庭的優勢意義與地位(家就是要與家人同住才叫作家的意義，並不被普遍的認可)，同性共組的家庭倘若也剝奪了主體的自由，也不能稱之為家。於是，在反覆且來回的辯證之下，家的意義應該在互為主體的基礎上被建構的概念，也就越能突顯出來。

同樣的，新公園、安樂鄉等空間在公視《孽子》中被再現，也攸關男同志的主體認同的建構與生存權力的問題，此問題已在第一節處闡釋過，茲不贅述。

第三節 公視《孽子》敘事意涵分析

(一) 追求性解放的社會

公視《孽子》表現的各種衝突，其實是親密關係所產生的衝突。造成這些親密關係衝突的原因，乃是因為角色們其匱乏性需求無法被滿足，以至相互利用而產生衝突的緣故。

翁開誠引用 Abraham Maslow 的需求層次理論(Need-hierarchy theory)，認為當一個人處於匱乏性動機狀態時，為了滿足他的生理、安全、愛、歸屬與自尊的需求，他必須向外界索求以填補他的匱乏，也因此其與外界的關係是處於自我中心或工具性的狀態，容易因為考量對方與自己需要間的利害得失關係，而很難再對另一生命抱持尊重與欣賞。而處於成長性動機狀態的人，因為自己的生命正在不斷地追求主體性當中，因此也能以主體性去看待別人、以對方本來的樣子去認識、交往、欣賞與愛(〈覺知〉 42)。主體性也就是當「一個人是自己主人時的人格或心理狀態」(ibid. 31)。具備主體性的個人，其在人格、心理上都是自主的，他不會被滿足需求的欲望所役使與網綁，也就不會因為工具性的目的而強迫他人來滿足自我的需求；他能夠自律主宰自己的行動、追求自己的目的，也能夠尊重、

肯定與欣賞他人的主體性與其追求(ibid. 32)。而唯有充分接受與滿足匱乏性需求之後，才能夠邁向成長性動機，才能夠開展主體性，並與他人展開互為主體的良好關係。

這麼說來，公視《孽子》的敘事內容所體現的，正是處在匱乏性需求狀態、喪失主體性的角色們，彼此干預、互相壓迫以致發生衝突與悲劇的故事：他們努力成為特別的、有重要性、有用、被讚賞、被接受的人，甚至不惜扭曲自己，以使他人願意來滿足其匱乏性的需求。而當他人無法滿足需求時，他們扮演受害者的角色，將過錯指向未能滿足需求的他人，並以憤怒、失望、崩潰來製造他人的罪惡感，期望他人因此改變，願意繼續來滿足需求。由於他們除了汲汲營營於滿足自我的匱乏性需求的行為之外，從來不曾探詢自身究竟是怎麼樣的人、要成為怎樣的人這類嚴肅重要的問題。他們終日為滿足需求的行為所役使與網綁，以致喪失主體不得自由，甚至從來不去建立自我的主體性，以至於也無法尊重、欣賞、肯定他人的主體性及其追求。

我們已知主體性與互為主體性所體現的人際關係是如此美好，也就能了解喪失主體性會導致自我與他人產生嚴重的衝突，而因為主體性必須在匱乏性需求被滿足之後，才能有開展主體性的可能，因此，如何滿足匱乏性需求，就成為重要的問題。

如果我們仔細檢視公視《孽子》的角色們的匱乏性需求，就會知道角色們的匱乏性需求不得滿足，主因在於其身處於以性壓迫為根本壓迫關係的社會，因此滿足角色們的匱乏性需求，就是要追求性解放的社會。性解放並非意指性開放或濫交，而是免於受性條件的壓抑，追求平等沒有壓迫宰制關係的社會(卡維波、何春蕤 37)。

換個角度來說，如果我們去思考性壓迫為人們帶來的痛苦，我們就更能意識到追求性解放的社會乃克不容緩的事，特別是在公視《孽子》的戲劇世界裡。

以性別壓迫所導致的問題來說：在過去，父親們以展現陽剛氣概與軍國化的

身體、母親們以溫柔順服的角色與身體，來建立自我的認同。然而，到如今，當夫妻衝突、父子衝突相繼發生，其在過去依社會所認可的性別特質建立的自我認同與一貫處理問題的模式，反而成為阻礙表現其真實欲望的絆腳石，無法幫助其彈性、睿智、真誠地面對自我與他人的衝突，而造成父子、夫妻失和等悲劇。

事實上，二分的性別特質被視為正常，並合理化了壓迫的正當性。尤有甚者，透過倡導二性平等互補的觀念，事實上是在呼籲每個人都是不完整的存在，都需要找到另一個不完整的他人來圓滿，女人需要男人被視為補足缺陷，男人尋找女人則是增添更多的優越，這也是在合理化支配與壓迫。陽剛與陰柔的特質並非分別存在於男人與女人身上，而是共同存在於一個人的身上，而除了陽剛與陰柔特質之外還有很多無法分類的人格特質。陽剛與陰柔的性別特質也必須視個體身處的社會情境而定(Johnson 108)。

父權體制的性別壓迫讓我們深陷彼此對立、控訴與敵視而動彈不得。父權體制將我們自己的自然性分割，我們不去質疑父權體制，卻忙於治療補足我們所欠缺的那一面，我們不去質疑父權體制的運作與思考壓迫如何產生，卻集中注意於我們的人格特質，以為父權體制只和人格特質有關(Johnson 127)。因此，陽剛與陰柔的性別特質並不足以用來了解人及男人與女人，必須推翻此種二元對立，以追求性別解放的社會。

以性組織壓迫所導致的問題來說：在過去，男大當婚、女大當嫁，男女順從父母之命媒妁之言，共組家庭乃天經地義，甚至連老男同志對於結婚這個選擇，也是抱持沒得選擇的選擇；然而，時日一久，隨著性別分工所導致的權力不平等與情慾壓迫，家庭僅提供經濟穩定與社會身分等最低度的功能，卻成為桎梏情慾、主體喪失的墳場。從李青的家庭可以發現，父權社會的男性認同與一夫一妻制是如何助長李父的男性的自我中心與優越地位，從而影響著其對待妻子的態度，致使婚姻失和；其國家的象徵——李家所棲居之破舊眷村如何不抵颱風的侵襲，間接造成弟娃的死亡；其性偏好的壓迫又如何使長子李青離他遠去。可以說，造成

李父一家分崩離析的不是他不要臉的妻子，也不是讓他丟盡臉面的同志兒子，而是他恣意行使由父權社會賦予他在性組織中的男性家長的優勢權力(第一至三集)。再以老鼠的家庭為例，其兄烏鴉以兄代父職的方式，在妓女戶當保鑣養大老鼠，他運用異性戀性組織所賦予他兄長的權力，經常任意打罵老鼠只為出氣，而老鼠固守著手足觀念而繼續忍受烏鴉的暴力對待(第十五集)。再以吳敏的家庭為例，吳敏原生家庭無法給予其庇護，他以全副心力維繫與張哥的家庭，這種並非由於婚姻關係而結合卻存在緊密的情感連繫的家庭，其存在的正當性，在透過張哥中風之後，前往探視的張妹其照顧與耐心不及吳敏，更得以確認(第十九集)。

凡此，皆使我們透過李青、老鼠與吳敏的家庭重新省思家——異性戀性組織——的存在問題與同性戀性組織存在的合法性。正如李青所言：「颱風過後，我和弟娃跟著父親重整這棟更為腐朽不堪的房子，只是那時我們都不知道這個家還有更重要的東西即將被命運無情的摧毀」(第二集)。那重要的東西也就是在第三集李青與父親的父子衝突發生之後所摧毀的父子之情，這使得我們深思：如果構成異性戀性組織的血緣親情都能因為性偏好壓迫而被摧毀，或者必須以主體權利的犧牲、喪失，來換得異性戀性組織的持續運作，那麼所謂的家(異性戀性組織)其存在的必要性為何？而由同性情誼所組成的同性性組織，又未嘗不得以合法正當的形式存在？尤其是當社會與思想的快速變遷產生的各種家庭形式不斷湧現出來時，異性戀性組織的約束力量又剩多少？這些都讓人思考異性戀性組織究竟該以何種方式繼續維繫下去，並開拓出其他家庭形式的可能。

以性偏好壓迫所導致的問題來說：在過去，同性情慾由於是不可見也不可說的，老男同志以結婚換得孝子的名聲，雖然必須進入多重的衣櫃，但仍然能在面具底下偷渡情慾；然而，當父母家長與另一半已不在人世，再也沒有任何阻礙情慾的力量介入時，卻因為年老色衰而必須以金錢或情感勒索，卑微地實踐情慾，以至於情慾更加氾濫，並造成諸多衝突。而當性偏好壓迫與父子倫常相繫，則導致必須以犧牲父子親情換取情慾自由的悲劇，若是性偏好壓迫與工作職場相繫，

以對性偏好者的汙名作為職場權力施展的正當性，則是造成權力的氾濫，與剝奪性偏好者的工作尊嚴與權利。除此之外，性工作者備受歧視，工作權益、工作場所、服務對象以及薪資都不受保障，並衍生販賣人口、暴力虐待等非法情事。凡此都使得性偏好壓迫成為亟待重視與解決的問題，追求性解放的社會更是刻不容緩之事。

(二) 以愛、信任、尊重化解親密關係的衝突

追求性解放的社會，當然要從公領域中，透過立法、制度的更改與落實作起，不過，Anthony Giddens 認為，私領域情感，亦即親密關係的民主化，也能夠反向促成公領域的民主化(189)，換言之，私領域與公領域在性解放層面具有高度的相關性。公視《孽子》正是透過表現性壓迫社會造成諸多衝突的親密關係的現象，強調追求性解放社會與實踐親密關係民主化乃息息相關的重要課題，而對於如何在公領域實踐民主化，則並未論及。

公視《孽子》認為親密關係之所以會產生衝突，一方面是因為性壓迫社會無法滿足人們的匱乏性需求的外因所致，一方面則源於個人無法適當處理人我分際與親密關係的內因。

讓我們再回到上一部分研究者在探討當匱乏性需求不被滿足時，所可能導致的問題的描述：「公視《孽子》的敘事內容所體現的，正是處在匱乏性需求狀態、喪失主體性的角色們，彼此干預、互相壓迫以致發生衝突與悲劇的故事：他們努力成為特別的、有重要性、有用、被讚賞、被接受的人，甚至不惜扭曲自己，以使他人願意來滿足其匱乏性的需求。而當他人無法滿足需求時，他們扮演受害者的角色，將過錯指向未能滿足需求的他人，並以憤怒、失望、崩潰來製造他人的罪惡感，期望他人因此改變，願意繼續來滿足需求。由於他們除了汲汲營營於滿足自我的匱乏性需求的行為之外，從來不曾探詢自身究竟是怎麼樣的人、要成為怎樣的人這類嚴肅重要的問題。他們終日為滿足需求的行為所役使與網綁，以致

喪失主體不得自由，甚至從來不去建立自我的主體性，以至於也無法尊重、欣賞、肯定他人的主體性及其追求」。

在這段話中，研究者所欲強調者有三：一、要滿足角色們匱乏性的需求、化解親密關係的衝突，追求性解放的社會是為必然；二、人我之間的親密關係衝突，不會因為需求的被滿足就消失無蹤，反而有可能因為慾望的無限誇大，而處於終生匱乏與掠奪他人的境地，因此不能將需求的不被滿足作為親密關係衝突的藉口。也就是說，無論匱乏性需求是否被滿足，如何處理親密關係與人我分際始終是重要的問題；三、無論匱乏性需求是否已被滿足，主體性的具備也是必須要面對的問題，而具備主體性的個人也才能與他人互為主體，創造平等的親密關係。因此，明白人我分際、創造和諧的親密關係與具備主體性乃一體兩面的關係，而如何化解親密關係的衝突，與如何具備主體性，也是一體兩面的問題。

為此，研究者發現公視《孽子》的敘事意涵，除了在於追求性解放的社會之外，更重要的，是在於探討如何處理人我分際，也就是親密關係的衝突問題與強調建立主體性的重要。公視《孽子》除了以悲劇的情節呈現性壓迫的社會，提醒吾人追求性解放的迫切之外，它也關切在性解放社會尚未實踐的壓迫環境中，受迫者應該以怎樣的態度面對自身匱乏性需求的欠缺與親密關係的衝突。在此，它提供的答案也相當值得思考：在同為匱乏性需求無法滿足者彼此因工具性利用，而互相干預與壓迫時，由於壓迫者也是性壓迫社會中的受迫者，因此受迫者們彼此應以愛、信任與尊重來互相對待。這個答案弔詭之處，就在於既然受迫者處於匱乏性需求(生理、安全、愛、歸屬與自尊)無法滿足的狀態，又怎麼會有多餘的情感，來提供這些情感創造較為友善的生存空間呢？這其實涉及到除了上述所提之以滿足匱乏性需求之外，另一種恢復主體性的方式，也正是公視《孽子》之所以能夠與大多數觀眾產生共鳴的原因。

在匱乏性需求無法被滿足的情況下，相互利用或是相互指責怨懟，是再正常不過的事，但如果能夠在體會到壓迫者也只不過是因為共處相同壓迫的環境，其

工具性利用或扭曲他人以滿足自我的舉措也就值得同情。而若能發展出類似此種思考來對待壓迫者，也就能在主體性上有所成長，甚至獲得主體性的自由，另外走出一條不同於追求性解放社會以滿足匱乏性需求來恢復主體的道路。

在第一部份，研究者以翁開誠援引 Maslow 的學說，論述唯有追求性解放社會，以滿足受迫者的匱乏性動機，使其邁向成長性動機，才能具備主體性(〈覺知〉42)，並將討論重心置於追求性解放社會的重要性，企圖以追求性解放做為滿足受迫者匱乏性需求以具備主體性與化解人我衝突的方式。然而，研究者刻意迴避的問題乃是：如果必須首先滿足匱乏性動機，邁向成長性動機狀態者才能具備主體性，等於是再次被滿足需求的欲望役使、綑綁，並又以工具性的目的與他人相交，而重回彼此干預、利用、壓迫、主體不得自由的悲劇。換言之，這種以追求性解放社會來滿足匱乏性需求作為恢復主體的方式，在實務層面固然有其必要，但在精神層面卻會因為容易相互咎責或怨天尤人，以至於更難透過私領域的民主化達成公領域的民主化。

彭明輝對此則提出不同的看法與解決之道。以下研究者將以彭明輝的發現，論述另外一種具備主體性與化解人我衝突的方法，並以公視《孽子》的傅老爺子為例，說明具備此種主體性的人格及其效力。

彭明輝批評 Maslow 的需求層次理論中，有關自我及自我實現的定義不清。他以 Jean Baudrillard 的理論證示慾望在資本主義社會的被操弄與誇大，使得 Maslow 有關自我實現及需求優先順序的論點：唯有滿足匱乏性動機才能邁向成長性動機，進而獲得自我實現(即翁開誠言具備主體性)有必要被重新思考。依彭的論述，在資本主義社會中，人的慾望由於被促銷手法所虛構而無限誇大，導致其不斷滿足被虛構的欲望，對於更高層次的需要無暇顧及，甚至「以許多不同的方式在滿足低級的需要，再以低級的需要偽裝成高級的需要」(16)，而終生處在匱乏的狀態，甚至會因為低級需要的過度滿足而越感匱乏。其次，彭認為多數具備「自我實現」人格特質者，也就是高級需要被滿足之人，往往是生活儉樸，即低級需要

極度匱乏者，因此他論證「低級需要的滿足不見得可以影響人對高級需要的強度，但高級需要的滿足卻可以弱化人對低級需要的仰賴」(4)。

為此，彭首先辨明自我實現應該是「要實現人性潛在的最大可能性」(10)、「實現一個較高層次的我，並且同時否定一個較低層次的我」(11)，也就是對於更好的我的追求，甚至是足以抗拒本能的自我。他為此勾勒自我實現者所具備的三種能力，分別是「增長個人情感與思想所能及的世界」、「面對內在的慾望與外在際遇（命運）的能力」與「協助他人克服悲哀、憂苦與困厄的心願和能力」(11)。彭之自我實現說之要旨為：自我實現者由於具備深刻情感洞察的能力，其內在的精神世界也就因為善於洞察而更加寬廣，當其遭遇欲望與際遇的困厄時，也就能以更豁達的態度處之，而面對他人所遭遇的困難，則會以同理心與悲憫之心協助他人解決。

換言之，自我實現者不是因為其匱乏性需求的被滿足，才邁向更高層次的成長性需求，踏上追求主體性之路；自我實現者乃超越匱乏性需求，以滿足成長性的高層次的需求，藉以弱化低層次的匱乏性需求的欲望。由於能夠不被低層次的匱乏性需求所役使，自我實現者乃是真正的具備自由自在的主體性者。

因此，所謂的自由自在的主體性，並非是個人想做什麼就做什麼的自由，或是擁有能夠滿足低層次的匱乏性需求的行為的自由，而是能在追逐低層次的需求之上考慮到他人而有其他更高層次行為的選擇的自由，即覺知到在滿足低層次的需求之外，還有更高層次的愛、信任與尊重他人的選擇。當主體能夠意識到除了滿足需求之外還有更高層次的選擇，主體就能夠從被低層次的需求役使綑綁的狀態中釋放，去做出更多有益於眾的選擇。因為「主體性的自由是跟別人有關係的……我喜歡的我選擇不去做」(許玲玉 171)，有了這樣的認知，才能創造親密關係，而「親密關係的要素是愛、尊重、信任」(ibid. 170)¹⁵。因此，具備主體性的人(亦即彭所謂的自我實現者)是能夠尊重、欣賞與肯定他人主體性的開展。正

¹⁵ 此處兩段引言，是出自許玲玉論文附錄之〈論文口試-吳老師的回應〉一篇。因此，必須說明的是這篇文章雖然是許玲玉寫的，但它是一篇逐字稿，完整記錄的是許玲玉口試委員吳老師的意見。

如翁開誠所詮釋的：「主體性又蘊含著互為主體性(inter-subjectivity)，既然肯定並追求自由，這自由就不是我的專利。我當然不能為了我的自由而讓別人自由，我也不會以為只有某些人才有能力追求自由。遇上了不自由的人，願意等待，願意相信，願意陪伴；不會貶抑，也不會以救援者自居」(〈主體性〉20)。也就是說，具備主體性者除了能確認自我的意涵與自我實現的目標，也能夠與他人互為主體性，創造和諧的親密關係。

論述至此，我們已經窺得以提供愛、信任與尊重來弱化滿足匱乏性需求的欲望與恢復主體性的另一條道路，蘊藏著解決人我分際與親密關係衝突的答案。研究者將上述的論述整理如下：建立主體性或說恢復主體性的另外一種方式，乃無視或超越匱乏性的需求，以提供愛、信任與尊重等高層次的行為作為弱化低層次需求的滿足慾望，也就不再被低層次的需求役使而獲得主體性的自由。主體便在此基礎上明白自己要成為怎樣的自己，要走出怎樣的途徑，從而能夠在追求主體性上的路途中，建立主體性。而由於珍視主體性的自由與可貴，也就能以互為主體的方式與他人展開親密關係。在此，必須注意的是，愛、信任與尊重等高層次的行為有別於為了滿足低層次需求所做的有條件的行為，這是因為後者的行為不啻是證明自己有尚待他人滿足的需求(唯有他人滿足這些條件、滿足我的需求才能獲得我的愛)，也循環地箝制他人的主體(他人的主體必須符合某些條件、具備某些價值才能擁有我的愛)。無條件的愛、信任與尊重能證明自我的完整(需求已被自我滿足或者已沒有需求)，也顯示他人無須任何的努力、任何的扭曲自我就能獲得我的愛，無私的愛不會讓他人覺得自身的不滿足，也不會讓他人汲汲營營於努力尋求這種愛與認可(如果要努力尋求的愛就是有條件的愛)。具備主體性的人應該是藉由付出更多無私之愛而成就其主體。

若從價值觀的角度來探討為何這是恢復主體性的方法，或許更容易明瞭。由於主體的喪失是因為他所依恃用來建立自我認同的各種價值觀，不僅無法讓他建立自我認同，反而因為慾望以各種誇張的形式呈現，使他必須不斷追逐而迷失自

我。而以愛、信任與尊重來恢復主體性，正是意味著獨尊愛、信任、尊重作為其信仰的價值觀，沒有什麼比這幾個價值觀還要優先與重要，正因為這些價值觀的崇高，使得以它做為建立自我認同的主體永遠不必再汲汲營營去苦苦追尋。這也是除卻追求性解放的社會之外，促進公領域民主化真正所由從出之道。

到此，我們有必要回到公視《孽子》的戲劇世界中，去省思喪失主體所導致的親密關係的衝突與悲劇，就能夠發現公視《孽子》在追求性解放的敘事意涵之外，也相當重視發展主體性以創造和諧的親密關係的敘事意涵。

傅老是全劇中唯一藉由超越匱乏性需求，以付出無私的愛與關懷，從而具備自由自在的主體性的角色。他最初也是被低層次的需求所綑綁而不得自由：期望傅衛有傑出的表現，來證明他的教子有方，或說滿足其在安全、情感、歸屬感與尊重的低層次的需求。然而，當傅衛因為同性情慾而必須接受軍法審判，他憤怒至極，以嚴詞厲色製造傅衛的罪惡感，期望傅衛能深自檢討並改過遷善，以能繼續滿足其低層次的需求。而當傅衛一死，他的憤怒頓時沒有了承接的對象，他那因著傅衛構築起來的安全、情感、尊嚴與歸屬感等等擁有，也隨著傅衛死去，一併消失。傅老在第十九集曾向李青敘述自己在傅衛死後長期過著了無生機、沒有盼望的日子，便是描述他失去主體的茫然狀態。直到他照顧傷心的阿鳳之後，他死灰復燃的生命狀態才終於又恢復生機，並立志在往後有生之年，要將自己滿腔的愛與關懷，無私地投注在孤兒院的孩子與孽子們的身上，而終於找到他人生的志向。可以說，傅老是歷經了一番主體性的成長的體驗。他先是被低層次的需求所役使以至主體的不自由，甚至與傅衛產生親密關係的衝突(以罪惡感要求傅衛改變主體)，等到傅衛一死發現那些低層次需求的虛假之後，便不再對生命懷抱期望，直到他對阿鳳付出了無私的愛與關懷之後，他才從照顧阿鳳的經驗中找到今後所要追尋的自我，而成就他晚年樸素自足的主體。

傅老的具備主體性也表現在他能夠與孤兒院的孩子、孽子們互為主體，以提供無私的愛與關懷，協助孽子們面對困厄。李青父子的衝突，正是傅老一面向李

青提供無私的建議(要原諒、寬恕、體會父親也是受迫者，也有其苦衷)，一面向李父提供的無私的愛與尊重，而有了和解的轉機：第二十集，李父一直耿耿於懷國家錯待他，位居高階的傅老一句：「當年你在幾場戰役裡，立下了不少汗馬功勞，只因為打了一次敗仗，就被革去軍職，你心裡一定很不平衡」，讓李父積累多年的匱乏性需求立時得到滿足，從而使李父能夠將他人的需求(李青渴望獲得原諒的需求)考慮在內，使李父第一次獲得主體性的成長，因此主動開啟與李青的接觸。

傅老在晚年低層次需求的匱乏，卻不斷追求高層次需求的滿足，亦證得彭明輝之言：「高級需要的滿足卻可以弱化人對低級需要的仰賴」所言極是。然而，我們也必須注意到並不是每個角色都能擁有像傅老那般際遇，經歷匱乏性需求的一次超越，而到達具備主體性的高度。公視《孽子》中，吳敏、老鼠、邱叔、麗月、歐巴桑、爛桃子等角色，在自身匱乏性需求無法被滿足也無法加以超越的情況下(每個人都為滿足匱乏性需求而努力生存)，卻能夠向需要幫助的他人提供無私的愛與關懷：在師傅及朋友們一致譴責張哥無情無義時，吳敏仍然能因為體會張哥有其苦衷，而依然敬愛他(第六集)，甚至在張哥中風需要人照顧之時，他也沒有如李青建議那般把張哥丟給家人照顧(第十九集)；老鼠成天被烏鴉打，生活極度匱乏，不斷以偷東西來滿足需求，這樣的他却能體會李青與小山花的困境，願意以己之力幫助之(第十二、十五集)；在飯店當行李服務生的邱叔，能感念小玉尋父之情而願意替他留意是否有小玉親生父親的消息(第四集)；麗月在經濟吃緊、情感尚無著落之時，猶能安撫李青喪母之痛，與以己身微薄之力幫助籌措吳敏的醫藥費(第八、九集)；歐巴桑與爛桃子作為社會底層的性工作者，猶能對受迫的老鼠與小山花，表示同情(第六、十五集)。這些角色縱使不具備像傅老那般崇高的自由自在的主體，甚至仍然處於不自由的境地，但不會因為要滿足自身匱乏性需求而干預箝制他人主體的發展，其所體現的對他人的同情憐憫、愛與關懷，是公視《孽子》呼籲創造互為主體的親密關係的重要質素。這也證諸這幾個角色在公視《孽子》的處理上是較為正面、令人敬重的形象，他們在生命底層綻放的光亮，使得公視《孽

子》能夠超脫受害者的控訴與需求，到達普世關懷的精神層面。

而大多數的角色其人格都是在不斷的學習與成長的過程中，經驗主體性的成長。他們曾經為了追逐低層次的需求滿足，而不惜扭曲自我與他人的主體，然而在經歷一次次的幻滅之後，才得以學會處理人我的分際與親密關係互動的真諦。這也就是說，除了必須滿足匱乏性的需求與超越匱乏性需求才得以具備主體性之外，主體也可以透過學習與經歷，在匱乏性需求仍待滿足也無法一次超越中，漸漸獲得主體性的成長，邁向追求主體性的路途，並學習互為主體性的課題。而公視《孽子》也透過這些平凡的角色成長與歷練，不斷重複著追求主體性與強調親密關係互動的真諦乃在愛、尊重與信任的敘事意涵。

第四節 公視《孽子》社運語藝說服功能分析

(一) 改變社會真實的認知的社運語藝說服功能

公視《孽子》在改變社會真實認知的社運語藝說服功能上，是藉由揭露性壓迫社會中，有關性別壓迫、性組織壓迫、性偏好壓迫與性工作歧視，在過去與現在所衍生的嚴重問題與大多數人所遭遇的悲苦，喚起大眾正視性壓迫所導致的問題嚴重性、意識到追求性解放社會有其迫切性，並呼籲大眾應以提供愛、信任與尊重來化解人我分際與親密關係的衝突。

(二) 改變抗爭者的自我認知的社運語藝說服功能

社運語藝說服功能必須說服抗爭者有健康、健全的自我，有足夠的能力改變世界，這項語藝說服功能對於由受壓迫者組成與發起的自我導向的社會運動尤其重要。

公視《孽子》在這項社運語藝說服功能的策略上，卻有所不同。由於其所建構的是尚未獲得性解放的、時間跨度從 1940 至 1970 年間的性壓迫社會，因此，

其所設定的抗爭者乃為此社會現實中所有受迫者，包含了男人、男同志、婦女、性工作者等等，這些個人儘管與其他個人有所衝突，但其真正對抗的卻是無力對抗的性壓迫社會。因此，公視《孽子》在這項語藝說服功能上，乃是呈現抗爭者為無可奈何、消極面對、悲觀絕望、茫然未知的自我認知，這也證諸為何公視《孽子》劇中充斥過多的鬼神觀、命定說、緣分論等等箝制主體的觀念。

然而，這種直接呈現當時社會現實的語藝策略，雖說未能達到改變抗爭者的自我認知的社運語藝說服功能，但仍然對於社運語藝的效果有所助益。為了要說明其助益何在，以下研究者將借用 Christopher Moon 在其書中，採用 Stephen Karpman 的「戲劇三角形(the Drama Triangle)」的基本模型，其名之為「受害者的監牢」(191)。如圖 2 所示：

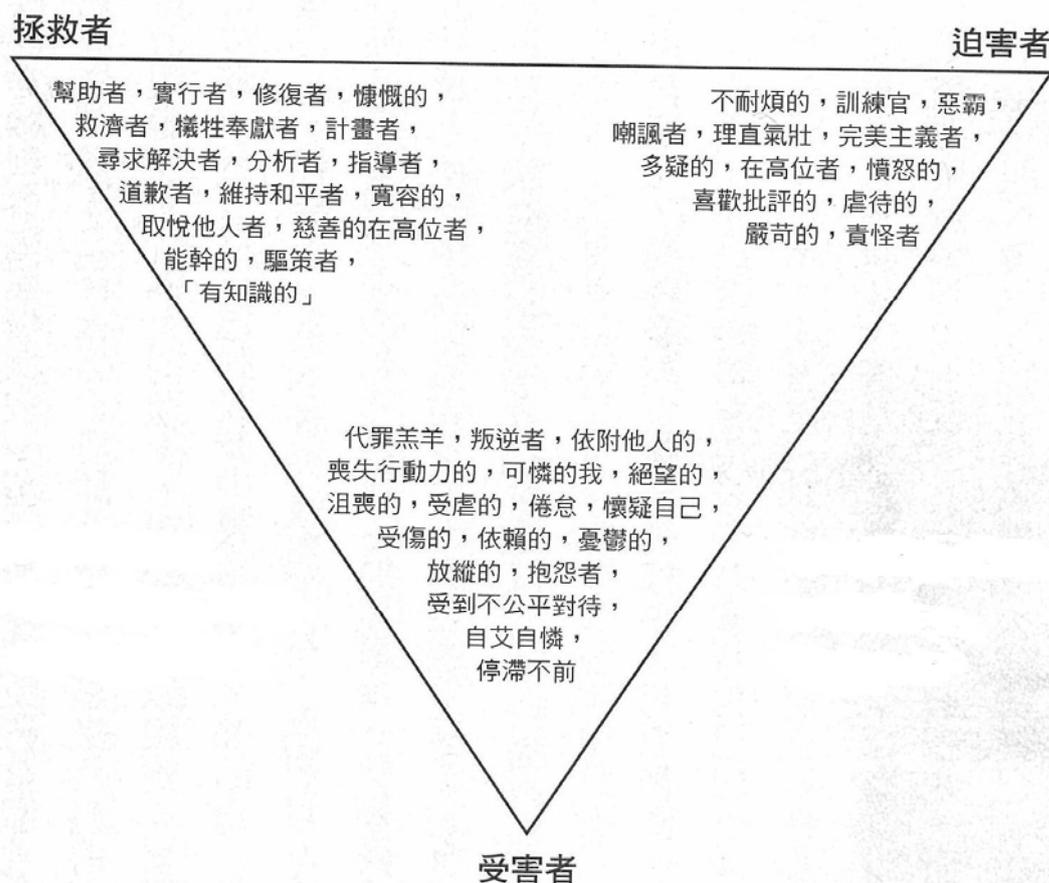


圖 2 戲劇三角形(the Drama Triangle)

資料來源：《親密關係：通往靈魂之橋》頁 193

Christopher Moon 認為普通人在遇到問題時，最先選擇扮演的角色為受害者，由於受害者的形象為：「代罪羔羊，叛逆者，依附他人的，喪失行動力的，可憐的我，絕望的，沮喪的，受虐的，倦怠，懷疑自己，受傷的，依賴的，憂鬱的，放縱的，抱怨者，受到不公平對待，自艾自憐，停滯不前」(193)，扮演受害者的角色可以讓問題因為自己無力解決而不必自己承擔解決問題的責任。在選定好受害者的角色之後，再吸引周遭的人或自己來扮演另外兩個角色：迫害者與拯救者。迫害者的作用在於把問題的發生怪罪到別人的頭上，而不必由受害者承擔解決問題的責任。拯救者的作用則在於同情受害者，他會想盡辦法幫助受害者排解問題，使受害者能因此解決使其遭受迫害的問題¹⁶。

若將受害者的監牢的概念運用於觀察公視《孽子》在改變抗爭者的自我認知的社運語藝說服功能上的策略，得以發現：公視《孽子》藉由呈現抗爭者的自我認知為受害者的形象，創造了一個受害者的監牢，並吸引電視機前的觀眾自動選擇追求性解放社會的行動來拯救受害者們免於受害的拯救者的角色，與譴責、批評性壓迫的社會的不當與桎梏人心的迫害者的角色來扮演之。研究者在此並不意指觀眾在觀賞完公視《孽子》之後，會呈現心理分裂的現象，而是試圖描述公視《孽子》所能帶給觀眾豐富的收視感受：觀眾在看完公視《孽子》之後，會因為同情憐憫劇中角色，因而一方面會指責、迫害致使劇中角色受苦的性壓迫的父權體制，一方面也會試圖思索解決之道，也就扮演拯救者的角色，在日常生活及後續行動中，以追求性解放社會為己任。因此，拯救者與迫害者的角色扮演，不僅不是觀眾的心理分裂，而是代表公視《孽子》能夠在認知與情感上成功地影響與改變觀眾，達成戲劇教育的目標。

因此，公視《孽子》以呈現抗爭者為受害者的語藝策略，能夠引發觀眾的道德感與同情、同理心，進而在後續認知與行動中，實踐追求性解放的社會的工作。

¹⁶ Christopher Moon 使用受害者的監牢之原意，乃在說明一般人遇到問題時，會不斷拖延、逃避解決問題的心態，並以受害者自居，進而吸引他人扮演迫害者與拯救者，以逃避自我面對與解決問題。研究者在此雖然大部分引用受害者監牢的概念，但並不在強調公視《孽子》的抗爭者們都企圖逃避解決問題的責任。

這項社運語藝策略所產生的效果亦值得吾人期待與進行長期的追蹤與觀察。

(三) 正當化社會運動的社運語藝說服功能

公視《孽子》在正當化社會運動的社運語藝說服功能中，一方面使用對抗策略，即揭露父權體制這個以性壓迫為根本宰制關係的社會中，從過去到現在、發生在大多數人生活中、造成人與自身、與他人、與環境的嚴重衝突，以抨擊、減低父權體制的不正當性，從而建立追求性解放的運動訴求的正當性。另外一方面，則以合作策略，即肯定認同愛、信任、尊重等最根本的社會規範與道德價值，並以此呼籲吾人應妥善處理衝突的人我分際與親密關係的課題，從而能使自身具備社會體制與普遍大眾所認可的正當性，能夠由社會的邊緣進入到核心，改變原本處於弱勢的位置。

(四) 指示行動方向、動員行動與維繫等社運語藝說服功能的弱化與欠缺

公視《孽子》在指示行動方向的社運語藝說服功能上，乃就性解放運動應該要完成的工作內容(What)，作了大方向的概括，也就是解放以親子關係、夫妻/伴侶關係、血緣手足關係、性偏好、性工作、性組織、性別關係、年齡排序、階級關係、種族關係為名，所施展之不平等權力關係，使受迫主體從重重壓迫關係中獲得自由、瓦解宰制性的父權體制，使非宰制性的社會體制顯現。

而在負責完成的人員條件(Who)上，正如卡維波所說，同志運動的目標不能只是為自身的利益而奮鬥，因為這樣的策略只會落入異性戀/同性戀的二元對立，從而抹煞其他性模式的差異，也會使得同性戀成為只知道追求自身利益的少數群體，使其利益必須在大多數的異性戀群體中競爭，也就犧牲掉了少數群體的利益，成為永遠的二等公民。他認為同志運動必須聯合其他受壓迫群體，講述「性壓迫體制之下大部分人的心聲」(〈同性戀〉 284)。從這個角度來說，公視《孽子》乃是結合了父權體制之下受壓迫的異性戀男性、異性戀婦女、性工作者和男同志

的受迫境況，陳述在性壓迫體制之下大多數人的心聲，以追求多數人的利益為其主要訴求。因此，其指明凡是生存於父權體制之下的人民，不論性別、年齡、性取向、工作職業、階層等等外在條件，都應將性解放視為自身的使命去完成，從而劃定了負責完成的成員條件(Who)。

而在完成工作內容的策略與方法(How)上，由於涉及到雙向地、具體地與政府體制、權力單位、政治現實與人事往來的交涉與抗爭，對於公視《孽子》此等單向傳播、不具有如網路般能立即互動的回應機制，與具人事行政效能的組織架構、表現虛構的戲劇故事為主要內容的藝術作品而言，並非所意願關注且無置喙之餘地。正如余秋雨之言，「在藝術眼光看來，『泛政治化』的眼光是最短淺的眼光」(47)，用泛政治化的眼光從事藝術創造，是對藝術創造的玷汙。研究者在此並非意指這類語藝之低俗與不重要，而是欲藉此指出藝術作品與社會運動實質存在的差異，使得公視《孽子》未能展示此項說服功能。

同樣的，在動員行動的社運語藝說服功能上，亦僅能在意識層面上達到單向說服參與、教育、獲取同情者與認同者在認知層面上的支持，而無法就具體的步驟予以指示，也無法因應環境的變遷調整語藝的策略，以維持運動的持續運作，達到維繫的社運語藝說服功能。

因此，公視《孽子》在指示行動方向、動員行動與維繫這三項社運語藝說服功能上呈現弱化與欠缺的態勢，亦即其具備意識動員的效果，但缺乏實質的動員機制而未能展現這三項社運語藝說服功能的完全運作。

(五) 公視《孽子》的社運語藝說服功能定位

以上所呈現的研究發現，很明顯可以看出公視《孽子》的社運語藝說服功能的不足之處，亦即：完全展示的僅有二項(改變社會真實的認知、正當化社會運動)，弱化與欠缺的卻有三項(指示行動方向、動員行動、維繫)，以另種方式展示的則為一項(改變抗爭者的自我認知)。這是否意味著公視《孽子》作為敘事作品，本

就不適合以社運語藝說服功能分析之？易言之，以研究社會運動語藝功能的分析項目，拿來套在敘事作品之上加以檢視，本來就會得到想當然爾的研究發現，甚至這些研究發現只是研究者個人為撰寫論文所穿鑿附會而成，事實上公視《孽子》因其敘事作品的本質，本就不具有社會運動語藝的說服功能？這裡，涉及到的其實是：「敘事作品是否得以成為社會運動的發聲媒介？它能在多大的程度上達到這樣的功能？」等相關問題。

顯然，依據社運語藝說服功能分析項目量化而成的研究發現，只是愈加證明公視《孽子》作為敘事作品與社會運動存在著的差異性，與敘事作品作為社會運動發聲媒介的侷限，而不具任何意義。我們究竟應該如何看待這樣的研究發現呢？

在第二章的文獻探討中，研究者曾就社會學的新社會運動理論，與社運語藝說服功能分析項目作一比較，從而發現二者在諸多方面的差異，並建議研究社會運動語藝者應該相互照看，以豐富研究發現。在此，研究者要借鑑社會學的新社會運動理論中，有關動員結構的概念，來為公視《孽子》的社運語藝說服功能作一定位。

新社會運動理論相當重視認同的動員目的，因此，對於能促進認同的動員網絡有細緻的研究。據何明修的整理，社會運動的動員網絡，可分為團結性與溝通性兩種。在團結性的動員網絡中，個體之間具有高度的同質性，能夠維繫群體的緊密關係，是屬於強連繫的組合，有助於強化群體的凝聚力。溝通性的網絡則用以傳遞訊息，協助認知解放，能夠打破群體界線，將異質性的個體連結起來，是屬於弱聯繫的組合，有助跨群體的資訊流通，與建構跨階級、地域的認同(92-114)。此外，他也提到認知動員僅能動員到同質性高、有相同處境的個體，要動員到完全異質性與不相關的個體，常常是以陌生可懼的景象激發其道德、同情或罪惡感的情感動員方式(176-197)。相對的，社運語藝說服功能分析項目並未論及社會運動的動員結構的屬性，對於情感動員的探討也涵蓋在著重語言與論述所導致的認知解放的預設而未被明言。

如果我們就新社會運動理論中有關動員結構的相關概念，來看待公視《孽子》的動員效果，則能證諸：公視《孽子》以其電視劇的傳播媒介所能動員的人際網絡，是屬於溝通性的網絡，也就是能夠打破群體界線，將彼此不熟悉也不認識，甚至分處異地的電視劇觀眾連結起來，以傳遞其敘事意涵來改變觀眾的認知。這種弱連繫的組合，得以建構跨階級、跨地域、跨群體、跨時空的認同。此外，公視《孽子》一方面透過認知動員，將同質性高、有相同處境的個體動員起來，一方面又透過情感動員，以能激發其道德、同情或罪惡感的景象，從而能動員到完全異質性與不相關的個體。也就是說，公視《孽子》能透過認知動員與溝通性的網絡，動員到不同時空中具有相同處境的受迫者；而透過情感動員與溝通性的網絡，則能動員到不同時空中完全異質性的個體，顯現其所具備的動員效果，不容忽視。

總結以上，我們有必要將原本看似令人失望，甚至想當然爾的研究發現，重新作一解讀，以釐清公視《孽子》的社運語藝說服功能的定位，與其在社會運動上的貢獻：公視《孽子》作為電視劇敘事作品，透過溝通性的網絡與認知動員、情感動員，能夠動員到不同時空中同質性與異質性的個體，得以證示其具備不容小覷的動員能力。換言之，公視《孽子》得以展示在意識層面的社運語藝說服功能，而在行動層面的功能則仍須仰賴社會運動組織來予以完成。

謝佩娟在其碩論中以日誌形式紀錄 1995 年 12 月 28 日以「同志空間行動陣線」為名之同志社會運動從意識動員到行動動員的完整過程。其中，不得不讓人注意的是，在行動動員的過程中，他/她們一方面亟需仰賴媒體的力量來為其宣傳，一方面又擔憂媒體處理資訊的方式，是否會扭曲社運組織的原意，以致於在對外的意識動員上產生錯誤的焦點。在此，公視《孽子》以電視劇媒介形式展現之社運敘事語藝在宣傳與動員的效果，應能為社運組織者帶來宣傳與掌握資訊內容的助益。正如何春蕤言要真正讓色情解放女性情慾又不物化女性，就要自己生產開發屬於女性的色情材料(〈女性主義〉 220-21)，公視《孽子》在這個意義上，則是

屬於同志運動者的運動材料，應值得同志運動者善加利用。

第五節 電視劇社運敘事語藝評估

透過上述的研究發現，研究者已經證示公視《孽子》以其敘事語藝，得以展示在意識層面的社運語藝說服功能。本節則接續觀察公視《孽子》在多大的程度上運用電視劇的敘事語藝，從而評估電視劇社運敘事語藝與主流媒體能動性的問題，以回應研究目的與研究問題。

(一) 公視《孽子》的電視劇敘事內容評估

在電視劇的敘事內容中，是否具備衝突尤為重要。電視劇動輒二、三十集，甚至上百集的敘事長度，必須要以足夠的衝突力量作為支撐，才能夠吸引觀眾長久好奇與觀注。而電視劇的衝突又不可是隨意取材的，它必須表現普通的善人在其日常生活中所遭遇之衝突，去展現普通人的生活風貌與人物情感。衝突也必須獲得明確、喜劇性與圓滿性的解決，不能含糊、模稜兩可，才能取得觀眾的認可、增加故事的真實性、滿足觀眾長久好奇、關注的期待心理、鼓勵引領人們正確、和諧、樂觀地處理人與環境、人與人之間、人物自身的衝突，達成戲劇的社會教育意義。

在此，公視《孽子》的敘事內容，可以說是少見地能將人與自身、人與他人、人與環境的衝突，完整地融入於劇作的電視劇作品¹⁷。首先，公視《孽子》表現人與自身在自我認同問題的衝突、人與人在親子女/擬父子、夫妻/伴侶、手足關係的衝突，以及人與環境在男性主體、性工作者與男同志與社會環境的衝突。其次，公視《孽子》將這些衝突據以組織起來的則是多重家庭的形式，從而能在家庭的範疇中以家庭成員關係、自我關係作為衝突的起點，並從外在環境對家庭成員的

¹⁷在大多數的電視劇作品中，社會時代環境的因素經常被遺忘，人與自身與他人的衝突往往表現在真空的社會現實裡。

影響，擴及至人與環境的衝突。再者，公視《孽子》集中表現人與自身、家庭之內與家庭之外，任何人都會面臨的人我分際與親密關係的衝突，因此其可說是表現普通人在日常生活中所遭遇之衝突。另外，公視《孽子》表現之普通人並非如同通俗劇角色那樣不是大好就是大壞，公視《孽子》的角色們就如同普通人般有著匱乏性需求待滿足的問題，也存在一定的道德善性，當然也存在著因為匱乏性需求不被滿足而干預箝制他人的缺點。電視劇的角色通常是優缺點共存於一身，也才能夠因此吸引同是平凡人的觀眾的欣賞，因此，公視《孽子》表現的乃是普通的善人在日常生活中所遭遇之衝突。最後，公視《孽子》解決衝突的方式亦能同時顧及到電視劇的敘事語藝與社運語藝，也就是說公視《孽子》表現的多數親密關係的衝突均以悲劇作結，這給予觀眾清楚的意識：唯有起身改變、加以行動，悲劇的結局才有可能有扭轉的一天，而又以李青父子關係與其他入際關係的和解，調節、鼓勵、引領人們正確、和諧、樂觀地處理人物自身、人與人、人與環境的衝突，達成戲劇的社會教育意義。

(二) 公視《孽子》的電視劇敘事形式評估

電視劇在敘事形式上，多運用非限制型敘述與限制型認知，前者能夠便於各條敘事線索間切換，讓觀眾因為全知或比劇中角色預知，而能製造豐富的情緒效果，後者深入角色的內心世界，強化觀眾對角色的認同。公視《孽子》同樣也運用此點：非限制型敘述負責佈局、製造懸念、烘托氛圍、表現人物、平衡報導、隱含評論、控制觀眾接收到的認知內容、確立主題思想的有效傳達；以李青為主要認知範圍，能夠使觀眾認同李青這個角色、感同身受地去理解他所身處的困境。

然而，公視《孽子》較其他電視劇最大的不同之處，在於前者具有多重的敘述者，而造成敘事時間的回還往復，異於電視劇敘事語藝在敘事時間上經常使用的順敘線性結構。公視《孽子》運用多重限制型敘述所達到的改變認知作用，已如上文所述，這裡所要提出的，是公視《孽子》操作回還往復的敘事時間，對於

電視劇的觀眾而言所產生的極大不便利性，從而會在收視過程中影響認知。研究者因為研究之需要，會選擇完整的不受打擾的時間與空間，以便專注觀看公視《孽子》，從而能夠獲得公視《孽子》所要傳遞的訊息。然而，一般的電視劇觀眾所處的收視環境多半會受到多重訊息的干擾，敘事時間的回還往復極可能造成電視劇觀眾在理解劇情脈絡的前因後果時被干擾因而產生認知困難。因此，如何將敘事時間作順敘線性結構的呈現，又能兼具認知訊息的傳達，將是電視劇的社運敘事語藝的挑戰與重點。

電視劇在敘事內容上極重視具有衝突的故事，這也應證其在敘事形式的敘事時間上，著重營造大小不斷的懸念，並透過布局來安置各種懸念。電視劇佈局的前五集通常作為重要的開端，負責交代人物及人物關係，使人物之間形成初步的矛盾衝突，並設置下全劇的總懸念。而發展階段占去全劇三分之二，必須在總懸念之下不斷衍生出各種小懸念。高潮與結局階段，須將全劇的衝突與總懸念獲得解決，交代人物的命運與事件的結果。在此，公視《孽子》體現了電視劇敘事語藝中，對於懸念與布局的重視，從而能夠有效地調動觀眾的認知與情感。公視《孽子》在前三集設下以李青的父子衝突引發的全劇的總懸念，並在其後十多集的敘事內容中，以各種次要懸念數次勾起總懸念的可能解決，不斷維持觀眾對於總懸念的長時注意，而直到最後一集才處理總懸念，而總懸念的解決又不是因緣際會與巧合所致，乃是在李青父子的認知與情感改變之後，才促成角色主動地面對與解決。因此，公視《孽子》處理總懸念的方式能在一定的基礎上，改變觀眾的認知、滿足觀眾的收視期待，也能有效引領觀眾妥善處理親密關係與人我分際的問題。

在敘事空間上，電視劇常表現日常生活的空間中，人物的日常生活經驗，以營造出平淡、世事如常的生活流。空間在電視劇中，經常是附屬於人物，用以交代人物活動空間、烘托氛圍與人物心境之用。公視《孽子》一方面運用電視劇對敘事空間的操作，以表現家庭的日常生活經驗，作為營造生活流與烘托心境氛圍，

一方面也在多重呈現家的意義的過程中，省思家的真正的意義，與透過新公園、安樂鄉等空間再現，探討了男同志的主體認同的建構與生存權利的問題，顧及了社運語藝與電視劇敘事語藝之於敘事空間的要求。

(三) 公視《孽子》的電視劇敘事意涵評估

在敘事意涵上，電視劇作為沒有觀看限制的大眾娛樂媒介，必須滿足經常觀看電視劇的中老年與女性觀眾的心理期待，也肩負社會穩定的責任，要遵守、表達、維護社會中主流的價值觀。電視劇尤其偏好道德化、倫理化的主題，強調個人對家庭、對社會、對國家的責任，以維持與自然、與社會、與他人的和諧關係。因此，電視劇的敘事意涵必須歌頌的是安全、生存、健康、青春、倫理、道德、公義、無私、友愛、互信等等美好價值。在此，公視《孽子》同樣顧及了社運語藝與電視劇敘事語藝之於敘事意涵的要求，這在其展示正當化社運語藝功能處，已有論述，茲不贅述。研究者所欲強調的是：公視《孽子》作為電視劇的社運敘事語藝，在認可社會主流價值的同時，又能兼顧社運訴求的傳遞，也不意味著同志運動應該向異性戀社會臣服妥協，而是在追求同志主體自由的同時，也在互為主體的基礎之上呼籲一個真正的，不獨尊任何群體的、非宰制性的社會。這種社運敘事語藝的展現，使其有別於同志運動的其他語藝產品，而能扮演同志群體與異性戀社會溝通的橋梁。

最後，研究者欲指出的是公視《孽子》的語言問題。儘管語言問題不存在於研究者的分析架構中，不過就電視劇的社運敘事語藝而言，語言問題仍有探討的必要。研究者發現公視《孽子》在原著小說的改編基礎上，雖然已經做了較符合電視劇觀眾的認知水準的調整，不過，全劇由李青的限制型敘述，與部份角色對話所使用的語言，儘管有其說服力量，但對於尋求娛樂消遣而觀看電視劇的觀眾而言，其生硬、拗口、婉轉與日常對白脫節的問題，仍會造成傳遞認知訊息的阻

礙，因此，有必要在往後電視劇的社運敘事語藝上加以注意¹⁸。

(四) 電視劇社運敘事語藝與主流媒體能動性的評估

經過上述的比較，研究者指出公視《孽子》運用多重敘述者所造成敘事時間的回還往復的效果，以及與日常生活脫節的語言，不僅與電視劇的順敘線性結構與生活化的語言相異，也會影響電視劇觀眾的認知效果。除此之外，公視《孽子》在敘事內容、運用非限制型與限制型認知、布局安排、敘事空間、敘事意涵上，皆與電視劇敘事語藝無二，亦能兼顧其社運語藝的要求。

因此，以公視《孽子》相似於電視劇的敘事語藝，及其所能展示的在意識層面上的社運語藝說服功能，我們有較足夠的理由推論電視劇的社運敘事語藝，應以電視劇自身的敘事語藝為基礎，配合社會運動言說者的目的，從而且應能在意識層面展示社運語藝的說服功能。

具體而言，電視劇在敘事內容上，應表現普通善人在日常生活中所遭遇之衝突，且衝突應予以圓滿明確的解決；在敘事形式上，應運用非限制型敘述與限制型認知交叉運用的敘述，以及著重製造懸念佈局安排的敘事時間設計，和具備日常生活經驗的敘事空間設計；在敘事意涵上，應歌頌社會傳統的道德價值，如此，才能具備電視劇社運敘事語藝的樣貌。至於如何使敘事時間能按電視劇順敘線性結構而不影響認知，則是電視劇社運敘事語藝的挑戰。

論述至此，我們得以發現電視劇的社運敘事語藝能在較大的程度上，以電視劇自身的敘事語藝展示社運語藝說服功能，證得以電視劇作為社會運動的發聲媒介，即主流媒體的能動性，應具有令人期待的積極效果。

¹⁸ 諸如龍子在第十九集中，向傅老的抗辯：「我等了十年為的是什麼，我就希望他能給我一道赦令，來解除我所背負那給我的那一道符咒」、傅老在第二十集中，勸慰李父之言：「如果你覺得一生效忠的國家讓你變成無依的孤臣，你又何必一定讓敬仰你的阿青成了罪無可赦的孽子」，以及李青大量的敘述式獨白。

第五章 結論

第一節 研究發現

(一) 公視《孽子》的社運敘事語藝分析結果

1 公視《孽子》的敘事內容分析結果

公視《孽子》透過多重敘述者與角色間的對話，建立起從日治後期跨越到 1970 年代，長達四十餘年的敘事時間範疇。其次，透過李青的行動路徑從在家、離家、走進新公園、郭老家、小玉家、麗月家、吳敏在張哥家的住所、盛公家、李母居住的貧民窟、老鼠家、龍子家、楊教頭家、龍子與阿鳳的田間小屋、傅老家、安樂鄉等敘事空間，表現其敘事內容為：日治後期到 1970 年代四十餘年間的性壓迫的父權社會下，有關家庭之內的親子女/擬父子衝突、夫妻/伴侶衝突、手足/擬手足衝突，與家庭之外的性工作者及男同志與性偏好壓迫社會的衝突、男性主體與軍國化社會環境的衝突。以這些衝突共同表現以性壓迫關係為根本從而複製衍生的其他壓迫關係的父權社會環境的生活風貌與人物情感，並以多數悲劇作結與少數具和解意涵的衝突處理方式，表達其所欲傳遞的敘事意涵。

2 公視《孽子》的敘事形式分析結果

為使這長達四十餘年間，各種親密關係的衝突與受迫者的心聲的敘事內容，能夠在二十集的敘事長度中，被電視劇觀眾充分掌握與同情理解，而又不失去觀賞興致，公視《孽子》透過敘事形式的操作，在認知過程與情感態度上建立與改變觀眾的想法，達到說服的目的。

在認知過程上，公視《孽子》首三集的開端部份，以李青的限制型敘述為主，

輔以非限制型敘述，將敘述焦點集中於李青的家庭內，以李青的角度進行觀看、評論、與見解，呈現出父權體制的性壓抑對家庭之內的親密關係與自我認同所造成的各種破壞，並蘊含指責控訴的意味。在發展、高潮與結局階段，隨著李青的行動路徑深入到各個不同的家庭，與多重限制型敘述者與角色對話，在不斷操作順敘、倒敘、補敘、前敘回還往復的敘事時間中，將前三集家庭內親子衝突範疇，逐漸擴大、深化至更多家庭、社會層面，展現更多人與自身、人與他人、人與環境的衝突。除了延續開端階段表現父權體制下，被壓迫者彼此牽制、壓迫的生存悲劇，以強化追求性解放社會的敘事意涵，也能夠以表現被壓迫者彼此依賴、互相扶持與無私的關愛精神，開展出以愛、尊重與信任化解親密關係衝突的另一敘事意涵，從而使角色與觀眾們一起經驗除了控訴怨懟之外，還有更積極的解決方式等有關認知與情感層面的成長與變化。

在情感態度上，公視《孽子》首先以敘事空間中多重家庭裡，角色們的情感與生活風貌為主軸，配合觀眾的日常作息，使觀眾在一天一集的觀看過程中，關注角色們情感與生活的發展與變化，從而能創造出與真實生活相符合的時間連續性幻覺與平淡的生活流，拉近與觀眾的心理距離。其次，由於在李青的行動路徑中所經驗到的空間與各種家庭形式，大多偏向「邊緣經驗」，這與電視劇觀眾真實的家庭認知與生活經驗有所落差¹⁹。為彌補這些差異，公視《孽子》透過敘事空間在氛圍上的營造與整體布局的發展鋪陳，表現出角色們在情感上的真實性，也就是「所刻劃的對象在人們中的共性」(余秋雨 36)，從而能觸及到「欣賞者內心的某種共性」(ibid.)，進而能使觀眾同理與憐憫角色們所遭遇的困境。此外，在佈局上，在開端部份用三集的敘事長度揭示全劇的主要衝突，並形成全劇的總懸念。在發展階段，各個小懸念扣合著總懸念不斷衍生，引發觀眾節節升起的認知樂趣與情緒波動。最後在高潮與結局部分，將全劇的矛盾衝突、總懸念、主題思想、

¹⁹ 王志弘認為在原著《孽子》中，李青的經歷「可以說是一連串的空間事件」(205)，並且這些空間俱屬「都市的『邊緣地帶』」(ibid.)，表現「社會邊緣人置身邊緣空間的倉皇處境」(ibid.)。研究者運用王的詮釋與空間與人的經驗感受，稱此邊緣地帶予人的經驗感受為邊緣經驗。

角色與事件的結果，都予以解決、揭示與交代，從而滿足觀眾長久的觀視期待，並給予無限想像和回味。

3 公視《孽子》的敘事意涵分析結果

在公視《孽子》逐步操作觀眾的認知過程與情感態度中，也就掌握了觀眾所能接收到的認知訊息，即公視《孽子》所要傳遞的敘事意涵：

- 一、追求性解放的社會：在以性壓迫關係為根本從而複製衍生的其他壓迫關係的父權社會環境中，性別、性、性組織、性偏好壓迫規範了人們的性別角色、形塑了表達與處理衝突的模式、建立了虛假的自我認同的途徑、挾制了身體與情慾等匱乏性需求、限制了性組織的組成方式、侷限了生存工作的權利與空間，從而造成親子女/擬父子、夫妻/伴侶、手足/擬手足、男性主體與軍國化思維、性工作者及男同志與性偏好社會的衝突。公視《孽子》認為人與自身、人與人、人與環境等親密關係，之所以產生衝突的原因，在於身處性壓迫的社會中的角色們，由於其匱乏性需求無法被滿足，以利用在各種關係中彼此箝制干預，以滿足自身需求，從而失去人我分際而產生衝突。因此，要解決親密關係的衝突，首先必須追求性解放的社會。追求性解放的社會能夠使每個人的匱乏性需求都能得到滿足，進而能夠追求主體性，體驗到具備主體性的自由與自在，就能尊重他人的主體性發展，而能與他人與環境產生互為主體的親密關係，一旦互為主體(人與自身、人與他人、人與環境)的親密關係能夠建立，公領域的民主化也就因私領域的民主化而誕生，一個異於父權體制的非宰制性的社會分工結構也就不遠之處。
- 二、以愛、信任、尊重化解親密關係的衝突：匱乏性需求的不得滿足，不能作為僭越人我分際、侵害他人主體造成親密關係衝突的主因，個體如何面對自身匱乏性需求的欠缺與人我分際，在性解放社會尚未實踐的壓迫

環境中，尤為更重要的問題。為此，公視《孽子》以傅老和眾多平凡角色的實踐，彰顯受迫者們不應相互指責怨懟，而應彼此原諒寬恕，以提供無私之愛與關懷、信任與尊重，來創造友善和諧的親密關係與生存空間，更在此基礎之上提供另一條恢復主體性的道路的敘事意涵。

4 公視《孽子》的社運語藝說服功能分析結果

公視《孽子》在以上敘事語藝的操作之下，從而能在不同程度上展示社運語藝說服功能：

- 一、在改變社會真實認知的社運語藝說服功能上：公視《孽子》藉由揭露性壓迫社會中從過去與現在衍生的嚴重問題與大多數人所遭遇的悲苦，喚起大眾正視性壓迫所導致的問題嚴重性、意識到追求性解放社會的迫切性，以展示此項社運語藝說服功能。
- 二、在改變抗爭者的自我認知的社運語藝說服功能上：公視《孽子》是以呈現抗爭者(男人、男同志、婦女、性工作者)為無可奈何、消極面對、悲觀絕望、茫然未知的受害者的形象，創造受害者的監牢，以吸引電視機前的觀眾扮演拯救者與迫害者的角色，激發觀眾的道德感、同理心與正義感，進而在其認知與可能在後續行動中，以追求性解放的社會為使命，來展示此項社運語藝說服功能。
- 三、在正當化社會運動的社運語藝說服功能上：公視《孽子》一方面使用對抗策略，藉由抨擊父權體制的性壓迫社會造成的親密關係的衝突與悲劇，來減低父權體制的不正當性，從而為追求性解放的運動訴求與社會運動自身，建立自身的正當性；一方面使用合作策略，藉由認同愛、信任、尊重等最根本的社會規範與道德價值，使自身具備社會體制與普遍大眾所認可的正當性，能夠由社會的邊緣進入到核心，改變原本處於弱勢的位置，來展示此項社運語藝說服功能。

四、在指示行動方向的社運語藝說服功能上：公視《孽子》就應該要完成的工作內容(What)，指明要解放以親子關係、夫妻/伴侶關係、血緣手足關係、性偏好、性工作、性組織、性別關係、年齡排序、階級關係、種族關係為名，所施展之不平等權力關係的大方向；就應該負責完成的人員條件(Who)，指明凡是生存於父權體制之下的人民，不論性別、年齡、性取向、工作職業、階層等等外在條件，都得以為性解放運動付出己身的心力，都應將性解放視為自身的使命去完成；就完成工作內容的策略與方法(How)並沒有任何說明。在此項社運語藝說服功能上，並不能完全展示之。

五、在動員行動的社運語藝說服功能上：公視《孽子》僅能在意識層面上達到單向地說服參與、教育、獲取同情者與認同者在認知層面上的支持，並不能完全展示此項社運語藝說服功能。

六、在維繫的社運語藝說服功能上：公視《孽子》完全無法展示之。

以新社會運動理論有關動員結構的概念，得以彌補上述公視《孽子》依據社運語藝說服功能分析項目量化而成的研究局限，為公視《孽子》的社運敘事語藝作一定位。公視《孽子》能透過認知動員與溝通性的網絡，動員到不同時空中具有相同處境的受迫者；而透過情感動員與溝通性的網絡，則能動員到不同時空中完全異質性的個體，顯現其所具備的動員效果，不容忽視。因此，公視《孽子》得以展示在意識層面的社運語藝說服功能，而在行動層面的功能則仍須仰賴社會運動組織來予以完成。

(二) 電視劇社運敘事語藝及主流媒體能動性的評估

研究者以公視《孽子》相似於電視劇的敘事語藝，及其所能展示的在意識層面上的社運語藝說服功能，推論電視劇的社運敘事語藝，應以電視劇自身的敘事語藝為基礎，配合社會運動言說者的目的，從而且應能在意識層面展示社運語藝

的說服功能。具體而言，電視劇在敘事內容上，應表現普通善人在日常生活中所遭遇之衝突，且衝突應予以圓滿明確的解決；在敘事形式上，應運用非限制型敘述與限制型認知交叉運用的敘述，以及著重製造懸念佈局安排的敘事時間設計，和具備日常生活經驗的敘事空間設計；在敘事意涵上，應歌頌社會傳統的道德價值，如此，才能具備電視劇社運敘事語藝的樣貌。

另外，研究者指出公視《孽子》運用多重敘述者所造成敘事時間的回還往復的效果，以及與日常生活脫節的語言，不僅與電視劇的順敘線性結構與生活化的語言相異，也會影響電視劇觀眾的認知效果，因此如何使敘事時間能按順序線性結構且語言趨近於日常生活化而不影響認知，則是電視劇社運敘事語藝的挑戰。

電視劇的社運敘事語藝能在較大的程度上，以電視劇自身的敘事語藝展示社運語藝說服功能，證得以電視劇作為社會運動的發聲媒介，即主流媒體的能動性，應具有令人期待的積極效果。



第二節 討論

經過第四章、第五章的分析與呈現，本研究以公視《孽子》的社運敘事語藝，論述電視劇社運敘事語藝應以電視劇自身的敘事語藝為基礎，配合社會運動言說者的目的，從而且應能在意識層面展示社運語藝的說服功能，極大地肯定了電視劇作為主流媒體的能動性。換言之，本研究欲強調的是：電視劇若要作為社會運動的媒介，無須要改變其自身敘事語藝的傳統，而更應以其傳統，作為溝通電視劇觀眾與社會運動言說者的橋梁。

因此，在本節中，研究者欲試圖將此樂觀的研究結果，與既有之公視《孽子》的研究文獻對話，以辨明公視《孽子》及電視劇的社運敘事語藝的成效，與本研究結果之定位。

在傅銘偉、李佳軒、黃道明等人的研究中，皆採取一致的立場，也就是站在將公視《孽子》與原著《孽子》比對的立場，檢視公視《孽子》是否如實呈現原

著對黑暗王國、同性性愛場景、色情邦聯的描寫，從而批判公視《孽子》已失去原著的激進、批判性，成為資本與父權體制共謀之下的犧牲品，絲毫不具能動性。

顯然，這些研究論點與本研究結果呈現南轅北轍、大相逕庭的態勢。因此，以下的討論，研究者欲站在異性戀電視劇觀眾的角度，並佐以公視《孽子》其他收視觀眾，及電視劇敘事語藝的文獻，與上述論點作一對話。

據陳曉春之言，使用之媒介越是簡單，越是具備表達意見的自由。以單純的文字為媒介的小說《孽子》而言，白先勇先生越能暢所欲言，進行論者所言之黑暗王國、同性性愛場景、色情邦聯的描寫。而使用媒介越是複雜如電視劇者，其所受技術、商業、體制的限制也就越多，其意見之表達必須考慮到上述的限制與眾多收看電視劇的觀眾的接受與審美心理之下才得運作。種種電視劇的敘事語藝使然，使得公視《孽子》一則無法表現那些電視劇大眾無可感受也無能感受的黑暗王國的經驗，二則對於性保守的電視劇而言，乃是將所有性愛場景都予以含蓄化，而不論是否為異性戀或同性戀者。在此，研究者所欲強調的是以看待最自由的媒介(如小說)的標準，來批評最不自由的媒介(如電視劇)的能動性，無疑是不恰當亦不夠客觀公平的。

其次，若如三位研究者所持之觀點，又如何解釋研究者與其他收視者所經歷之認知體驗？以研究者作為一個現階段為異性戀者的電視劇觀眾而言，在尚未觀賞公視《孽子》之前，研究者對於同志的認知存在相當片面與陌生的看法，儘管有過觀賞台視《逆女》的收視經驗，生活中也出現過少數的同志朋友，但仍然是觀賞公視《孽子》之後，才強烈地感受到在目前的社會中，擁有同志汗名身分者是如何必須在生活中遭遇種種不為人知的艱辛，與各種細微的不便。具體而言，是在看了公視《孽子》之後，同志形象才第一次在研究者心中立體豐富起來：他們有家庭、有朋友，也渴望獲得各種情感的滋養、包容與支持，也會受各種負面情緒的困擾。不諱言地，「同志也是人」這個再簡單不過的意義才第一次在研究者心中被確認與發酵。正因為經歷這樣的認知轉變，提醒了研究者在意識與行動中，

儘管不能提供任何實質的幫助，但以平等的態度對待之則是必要的舉動。

除了經歷改變對同志的既有觀感之外，對於父母親、家庭等等既定的認知也有了更動，對於憤怒的外表之下的複雜情緒也有了體會，對於親密關係的衝突的產生原因與解決方式也有了更圓滿的認知，從而使得研究者能以更為敏銳的心眼去與家庭成員及周遭朋友作更友善的互動。

再以曾秀萍的父母親的收視經驗為例，曾秀萍在其研究中提到她的雙親在看完公視《孽子》之後感嘆原來孽子都是孝子的描述(李公權 317)，亦證得在未觀賞公視《孽子》之前，其對同志的認知恐怕不是妖魔鬼怪便是大逆不道，而在觀賞之後，才對同志有較為正面的認知。公視《孽子》對於同志形象的處理造成觀眾對同志都是孝子的認知，並非如批評者所言之有美化同志為孝子將會導致大眾對同志的認識不清，反而會產生觀眾因為體認到同志也和異性戀者一樣，而在心裡予以接納的正面影響。

其他相關的收視經驗及公視《孽子》播映後的熱潮，可見李公權的整理，茲不贅述。以上，研究者透過研究者自身及其他觀眾的收視經驗，欲指出唯有觸及到集體深層心理的敘事作品，才能真正打動人心，而電視劇正是一個以普通人再熟悉不過的情感關係與日常生活為主要表現內容，從而觸及到集體深層心理的主流媒介，觀眾從電視劇中所經歷的情感的共鳴與認知的轉變是真實的，這些收視經驗的描述與分享應該是能夠映證主流媒介具能動性的真實案例。此處必須說明的是，研究者並非刻意抹殺同志與公視《孽子》的特殊性，而是欲指出公視《孽子》從同志自身、家庭、社會的人際關係衝突切入，並擴及至同時代的男人與女人的共同遭遇，此種戲劇手法能夠使非同志觀眾在觀賞此劇時有所共鳴，即一方面省思、映照自身也共同擁有的人際關係問題，一方面以同理心去接納、尊重有相似問題的同志。因此，公視《孽子》從普通人都必然擁有的人際關係切入，去處理同志與非同志在性壓迫的父權社會的共同問題，就能夠使普遍的電視劇觀眾產生共鳴，進而達成戲劇教育的目標，也具備了主流媒介的能動性。

正如朱安棋指出網路社會運動的限制在於使用社群仍然集中於中產階級、知識分子與青少年，而無法普及至社會的弱勢族群，使得「真實社會中相對弱勢者，到了虛擬的網路世界，還是弱勢」(蔡鴻濱，引自朱安棋 131)。相對地，電視劇正是一個任何人只要打開電視機都可以接觸到訊息、得以突破使用社群限制的主流媒介，我們應該尤其肯定電視劇所具備的優勢，使之成為社會運動者所可善加利用的發聲媒介，開拓更為豐富的電視劇社運敘事語藝樣貌。

然而，本研究討論至此的樂觀研究結論，乃受限於研究者現階段的學識、年齡、背景、經歷種種因素而作成，因此，有關性、同志、媒介能動性等研究結論或有存在過於樂觀、單面向推論等問題，仍有待日後修正。

第三節 研究限制及未來研究建議

本研究以公視《孽子》的社運敘事語藝的個案研究結果，作為推論、評估電視劇社運敘事語藝與主流媒體能動性的依據，在研究樣本選擇、研究方法上存有過於粗糙、不甚精確的問題。

首先，在研究樣本選擇上，基於可供研究之樣本數量稀少，研究者遂選擇公視《孽子》為本研究對象，卻未及處理收看公共電視與其他電視台的觀眾可能存在的差異性問題，因此，本研究結果是否會因電視劇觀眾的屬性差異而有不同的呈現的問題，為本研究無法關切之處，建議後續從事相關研究者針對同一研究對象進行閱聽人分析，以彌補本研究之不足。

其次，在研究方法上，本論乃是以電影理論作為研究電視劇敘事語藝的基本架構，以及以個案電視劇研究結果作為推論、評估電視劇社運敘事語藝與能動性的依據，此等研究方法可能存在理論適用性以及論述有效性的問題，尚待後續從事相關研究者發明更為細緻的研究方法，以彌補修正本研究之不足。

參考文獻

- 王志弘。〈臺北新公園的情慾地理學：空間再現與男同性戀認同〉。《臺灣社會研究》。22(1996)：195-218。
- 王孝勇。〈社會運動的語藝批評：理論的論辯與意義〉。《傳播管理研究》。5：2(2006)：131-162。
- 王靖婷。〈媒體改造運動的語藝策略分析--以「無盟」的「公共化」論述為例〉。《傳播管理研究》。4：1(2004)：1-34。
- 王雅各。《臺灣男同志平權運動史》。臺北市：開心陽光，1999。
- 尹鴻、陽代慧。〈中國電視劇藝術傳統〉。《人民網》，見 <http://media.people.com.cn/BIG5/22100/76588/76590/5258385.html>，上網日期 2011/7/13。
- 白先勇原著，曹瑞原導演，陳世杰、王詞仰編劇。《孽子》。臺北市：公共電視台，2003。
- 白佩姬。〈文化與政治的雙曲線--淺談九〇年代中葉臺灣同志運動的轉折〉。《騷動》。2(1996)：52-57。
- 石婉舜。《搬演「台灣」：日治時期台灣的劇場、現代化與主體型構(1895-1945)》。國立台北藝術大學戲劇學研究所博士論文，2000。
- 卡維波。〈同性戀/性工作的生命共同體〉。《性工作：妓權觀點》。臺北市：巨流，2001。
- 卡維波、何春蕤。《為什麼他們不告訴你——性政治入門》。臺北：方智，1994。
- 朱安棋。《社會運動中的部落格語藝：以蘇花糕餅舖為例》。輔仁大學大眾傳播學研究所碩士論文，2010。
- 朱偉誠。〈同志·臺灣：性公民、國族建構或公民社會〉。《女學學誌》。15(2003)：115-51。

- 成露茜。〈另類的媒體實踐〉。《批判的媒體識讀》。臺北：正中，2005。
- 李二仕。《英國電影十面體》。北京市：生活·讀書·新知三聯書店，2006。
- 李公權。《《孽子》與改變影劇之研究》。銘傳大學應用中國文學系碩士在職專班碩士論文，2007。
- 許玲玉。《主體性的自由～性與親密關係的解構之旅》。國立台北護理學院生死教育與輔導研究所，2009。
- 李志薈。《電視電影·偶像劇·艷光四射歌舞團：一部電影的完成》。臺北縣新店市：遠足文化，2004。
- 何明修。《社會運動概論》。臺北：三民，2005。
- 李佳軒。《從白先勇孽子到公視孽子》。國立中央大學英美語文學研究所碩士論文，2003。
- 余秋雨。《藝術創造論》。臺北市：天下遠見出版，2006。
- 何春蕙。《豪爽女人》。臺北：皇冠，1994。
- 。〈女性主義的色情/性工作立場〉。《性工作：妓權觀點》。何春蕙主編。臺北：巨流，2000。
- 吳素柔。《壓迫與反抗--台灣同志團體出版品的語藝分析》。輔仁大學大眾傳播學研究所碩士論文，1996。
- 吳瑞元。《孽子的印記—臺灣近代男性「同性戀」的浮現(1970-1990)》。國立中央大學歷史研究所，1998。
- 呂樂平。《中國家庭倫理題材電視劇的敘事藝術》。北京：中央民族大學出版社，2007。
- 周圩宣。《社會運動組織的議題管理與策略框架之研究：以台灣同志諮詢熱線協會為例》。世新大學公共關係暨廣告學研究所碩士論文，2010。
- 簡家欣。〈九〇年代臺灣女同志的認同建構與運動集結：在刊物網絡上形成的女同志新社群〉。《臺灣社會研究》。30(1998)：63-115。

- 邱貴芬。〈後殖民女性主義〉。《女性主義理論與流派》。顧燕翎主編。臺北市：女書文化，2004。
- 林靜伶(2000)。《語藝批評：理論與實踐》。臺北：五南。
- 范光描。《網際網路與社會運動--以台灣人權促進會電子報為例》。中國文化大學新聞研究所碩士論文，2003。
- 姚喜明等編著。《西方修辭學簡史》。上海：上海大學出版社，2009。
- 紀慧文。《十二個上班小姐的生涯故事：從娼女性之道德生涯研究》。臺北：唐山，1998。
- 秦俊香。《電視劇的戲劇衝突藝術》。北京：北京廣播學院，1997。
- 翁開誠。〈覺知我的治療理論與實踐〉。《應用心理研究》。16(2002)：23-69。
- 。〈主體性的探究與實踐〉。《應用心理研究》。16(2002)：19-22。
- 常昌富。〈導論：當代修辭學批評模式概述〉。《當代西方修辭學：批評模式與方法》。常昌富、顧寶桐譯。北京市：中國社會科學出版社，1998。
- 畢恆達。〈男同志同居伴侶的住宅空間體驗：四個個案〉。《應用心理研究》。8(1990)：121-47。
- 陳雅惠。《運動刊物中性別論述的演變——《婦女新知》的語藝觀察》。輔仁大學大眾傳播學研究所碩士論文，2001。
- 。〈一場以媒介為名的「運動」〉。「2002年中華傳播學會研討會」論文，臺北縣深坑。
- 莊慧秋主編。《揚起彩虹旗：我的同志運動經驗 1990-2001》。臺北市：心靈工坊文化，2002。
- 陳曉春。《電視劇理論與創作技巧》。北京市：北京大學出版社，2003。
- 曾秀萍。《孤臣·孽子·台北人》。臺北：爾雅，2003。
- 彭明輝。〈Unit 6 自我實現及其偽裝〉。見

<http://blog.sina.com.tw/4167/article.php?pbgid=4167&entryid=5847>

[99&comopen=1](#)，上網日期 2011/7/13。

黃金麟。《歷史、身體、國家：近代中國的身體形成(1895-1937)》。臺北市：聯經，2001。

——。《戰爭、身體、現代性：近代台灣的軍事治理與身體. 1895-2005》。臺北市：聯經，2009。

黃道明。〈從玻璃圈到同志國：認同形構與羞恥的性／別政治--一個《孽子》的連結〉。《臺灣社會研究》。62(2006)：1-36。

張瑋容。《由 Michael Moore 的敘事策略看紀錄片的語藝意涵》。世新大學口語傳播學研究所碩士論文，2006。

黃瑞祺。《批判社會學：批判理論與現代社會學》。臺北：三民，1996。

張銘峰。《彩虹國度之情慾研究—以中年男同志為例》。國立高雄師範大學成人教育研究所碩士論文，2002。

傅銘偉。《媒體奇觀與認同政治：談台灣男同志運動的影像建構》。國立臺南藝術大學音像藝術管理研究所碩士論文，2006。

張錦華。《傳播批判理論》。台北：黎明，1994。

甯應斌。《性工作與現代性》。桃園縣中壢市：中央大學性/別研究室，2004。

楊渡。《日據時期台灣新劇運動：一九二三-一九三六》。臺北市：時報文化，1994。

葉德宣。〈從家庭授勳到警局問訊--《孽子》中父系國／家的身體規訓地景〉。《中外文學》。30：2(2001)：124-54。

鄭子瑜。《私領域中的行動女性：從語藝觀點看川端康成的小說》。世新大學口語傳播學研究所，2009。

蔡孟哲。《兄弟麻煩 (Ge-Di Trouble) ? 台灣男同志情慾類型學初探》。國立清華大學社會學研究所碩士論文，2007。

潘皆成。《雙重衣櫃：已婚男同志的生命敘說》。高雄醫學大學性別研究所碩士論文，2005。

- 蔡素琴。《家有青少年子女的母親於親子衝突歷程中母職經驗之敘事研究》。高雄師範大學輔導與諮商研究所博士論文，2009。
- 劉擘原。《電視劇藝術論》。北京：北京大學出版社，2005。
- 蔡鴻濱。〈網路社會運動之語藝分析：以苦勞網中「香港反 WTO」事件為例〉。《傳播與管理研究》。6：1(2006)：1-48。
- 蔡琰。《電視劇：戲劇傳播的敘事理論》。臺北市：三民書局，2000。
- 賴正哲。《在公司上班 新公園作為男同志演出地景之研究》。淡江大學建築學系碩士論文，1998。
- 盧嵐蘭。《現代媒介文化：批判的基礎》。臺北：三民，2006。
- 賴鈺麟。〈臺灣同志運動的機構化：以同志諮詢熱線為例〉。《女學學誌》。15(2003)：79-114。
- 謝文宜。《衣櫃裡的親密關係：台灣同志伴侶關係研究》。臺北：心靈工坊文化，2009。
- 謝文華。《客家母語運動的語藝歷程(1987-2001)》。輔仁大學大眾傳播學研究所碩士論文，2002。
- 謝佩娟。《台北新公園同志運動--情慾主體的社會實踐》。國立臺灣大學建築與城鄉研究所碩士論文，1999。
- 鍾明德。《臺灣小劇場運動史：尋找另類美學與政治》。臺北市：揚智文化，1999。
- Allen G. Johnson 著，成令方、王秀雲、游美惠、邱大昕、吳嘉苓譯。《性別打結——拆除父權違建》。臺北：群學，2008。
- Anthony Giddens 著，周素鳳譯。《親密關係的轉變：現代社會的性、愛、慾》。臺北市：巨流，2001。
- Christopher Moon 著，余蕙玲譯。《親密關係：通往靈魂之橋》。臺北市：新自然主義出版，2004。
- David Ling 著，常昌富、顧寶桐譯。《當代西方修辭學：批評模式與方法》。北京市：

- 中國社會科學出版社，1998。
- David Bordwell 著，李顯立等譯。《電影敘事：劇情片中的敘述活動》。臺北市：遠流，1999。
- Herbert Simons 著，常昌富譯。〈要求、問題及策略：社會運動中的規勸理論〉。《當代西方修辭學：批評模式與方法》。大衛·寧(David Ling)著，常昌富、顧寶桐譯。北京市：中國社會科學出版社，1998。
- Gail Pheterson 著，金宜蓁、張玉芬譯，何春蕙校訂。〈「婊子」汙名 女性的卑賤和男性的下流〉。《性工作：妓權觀點》。何春蕙主編。臺北：巨流，2000。
- Pamela Abbott & Wallace Claire 著，俞智敏、陳光達、陳素梅、張君攻譯。《女性主義觀點的社會學》。台北：巨流，1995。
- Stewart, C. J. "A Funtional Perspective on the Study of Social Movement." Central States, 34, 1983. 77-80.
- Stewart, C. J., Smith, C. A. & Denton, R. E. Persuasion and Social Movements. Long Grove, Ill : Waveland Press, 2007.
- Reaske, C. R. 著，林國源譯。《戲劇的分析》。臺北市：書林出版，1993。