

## 台灣無線三台電視劇開播四十年之回顧\*

蔡 琰\*\*

### 《摘要》

本文關切台灣無線三台電視劇究係如何走過過去四十年光景。運用文獻調查與深度訪談法，本文概述電視劇最初製作方式及演變至今日形貌的歷程。文內回顧早期電視劇製作方式、歷年優秀編劇與作品、社會輿論對三台電視劇的反應、以及四十年來三台播出電視劇數量。最後，探討台灣電視開播以來從制度到管理之電視劇經驗。目前實是電視劇產業檢討內部結構和經營方針的時機，如何製作更多「好」的電視劇，仍是一個急需探詢、研究、與實驗的方向。

關鍵詞：電視、戲劇、歷史

智慧藏

\*本文初稿曾以「裸根百合？：台灣電視劇風雲追憶」為題發表於「四十不惑：台灣電視的回顧與前瞻研討會」(2002年十月三十一日至十一月一日，台北市立圖書館十樓及十一樓)。研究助理們辛苦協助蒐集及整理資料，謹此敬表謝意，他們是：世新大學傳播研究所李國榮、政治大學廣電研究所吳宗儒、徐國峰、高怡欣、國立藝術大學劇場藝術研究所楊雁舒、政治大學哲學研究所招承榆、英國愛薩克斯大學文化研究所余忻倫。

\*\* 政治大學廣播電視系教授。yea@nccu.edu.tw

## 壹、研究動機與目的

「今日何日？爲什麼【電視】總演一些與國民生活無關的東西？」（1978：103；增添語句出自本文作者），自承在臺灣看了多年電視劇的文靈莊曾如此引述電視劇觀眾的指責，呼籲社會各界重視電視劇與大眾生活間的聯繫。

自稱是電視劇忠實觀眾的已故新聞耆宿馬星野，生前亦曾在某次演講中指稱：「我每天看【完】下午七時半的『電視新聞』後，要看八時到九時的連續劇。這是黃金時間。……但編劇的人總要插入許多『強暴』、『偷人』、『調戲婦女』、『姦淫婦女』的故事，活靈活現的演出。……難道沒有『暴力』與『色情』，便沒有電視劇可編劇嗎？」（引自姜龍昭，1983：69）。時任製作人與編劇的姜龍昭聞後表示：「我願所有電視劇的製作人與編劇【皆能】使今後在螢光幕上播出的『電視劇』，作一項徹底的『脫胎換骨』、洗心革面，以往種種譬如昨日死，今後種種猶如今日生，則觀眾幸甚，國家幸甚！」（姜龍昭，1983：71，添加語句出自本文作者）。

相距前段所引各家評述之電視劇觀看經驗後匆匆又已二十年，如今的電視劇「脫胎換骨」了嗎？觀眾面對上演的台灣電視劇能感受到「幸甚」了嗎？而當前述傳播界前輩一方面看重電視劇，另一方面卻毫不留情地批評電視劇無品味、愚蠢、聳動，我們忍不住要問：作為強而有力的傳播管道，電視劇究係如何經歷開播至今的四十年？

## 貳、介紹背景與研究範疇

### 一、背景

觀看電視劇原是一般人極為尋常的娛樂活動，用以替換日間繁忙

的工作節奏，從而沉浸於劇中各種有趣、且又有情有義的情節。蔡琰（2000）即曾發現，電視劇內容經常反映社會大眾的意識原型，藉著各種視、聽符號的刺激及不同類型的故事，電視劇經常以誇張手法重複個人世界的情感議題，更常刻意逃避攸關社會政治、經濟與民生的重大議案。

嚴格地說，電視劇內容虛虛實實，對觀眾的認知、態度、社會風氣均影響重大，因而早已成為社會文化與傳播行為的主要參考來源。電視劇的內容也多是一般社會人所共通的常識、價值，故事情節充滿對人際與社會關係的迷思與刻板印象。

王洪鈞曾言，「戲劇，原是最重要的一種藝術傳播。……從傳播的眼光去看戲劇原是人类智慧所能設計的最好傳播」（1986：40, 42）。王小涵（1967：86）也認為，「……在一切傳播的媒體中，電視最適合於戲劇的傳播，較之舞台，較之銀幕，其力量不知要大到多少倍……」。有人說：『要想知道某一個電視台的節目水準，只要看那一個電視台演出的電視戲劇就可以了』。由此看來，電視劇似已成為電視台的代稱，動員人力既多，又需各部門間同心合力全力以赴，其成品往往成為觀眾評斷電視台優劣的主要依據。

一般而言，電視劇同時擁有美麗與醜惡的特質，有時好看、可愛，有時卻也庸俗、可憎。電視劇不斷以虛構的美麗言行投射善良思緒與願望，演出悲壯或凄美浪漫的情感，引導人們進入幻想世界，暫時停止面對俗世庶務。在此同時，電視劇也一再重複貌美年青男女間之癡迷不倫戀情，或強調過人的財富、權勢、功夫，顯示了價值取向的迷惘。換句話說，電視劇經常透過現代或歷史中的虛假事件，建構偏離真實的共同記憶，甚而模糊生活現實與影視幻覺之間的差異。

目前研究電視劇的途徑很多，包括探析電視劇文本呈現之社會價值意識、家庭親子關係、對劇情的心理認同，或研究各劇種（如日劇、韓劇）之特色，或討論暴力、色情內涵對青少年觀眾的影響。有些研究者致力於分析影響電視劇製播的因素、市場、製作與組織特色，以及觀眾

對文本的接收與詮釋。坊間各式參考資料如朱曦（2002）、盧嵐蘭（1996）、蔡念中（1995）、高士威（2000）、謝佳凌（2001）、王韻儀（1986）、牛慶福（1981）、劉菁菁（1987）、雷庚玲（1996）、秦嘉菁（1999）、王敏如（2000）、蔡琰（1994，1995，1996a，1996b，1997a，1997b，1998，1999，2000）亦均曾介紹有關電視劇之各式議題。如這些作者所示，電視劇研究可從其製作因素、組織特色、觀眾、文本、教育功能、人際關係、刻板印象等角度著手。但儘管這些作者皆曾從事調查、檢驗與分析等研究途徑，卻仍很難從電視劇文化現象中歸納出歷時性的變動，或辯證電視劇之相關變項如何經歷時間變化而產生相互影響。本文將從台灣電視劇長期發展角度，討論電視劇之起伏興衰，嘗試補充目前電視劇研究尚未鑽研的領域。

## 二、界定研究主題與研究範疇

當電視科技初傳我國，電視劇早先曾譯為「無線電影」（王小涵，1967），其後並由徐鉅昌補充解釋為：「……一個完整的有衝突的戲劇故事，由真實演員或卡通木偶人物表演出來，經過電視或電影的攝影機，而傳達給電視觀眾」。據此，徐鉅昌（1967：54）引申電視劇為：「包括演員們演的戲，和繪製的卡通和木偶戲，現場表演的戲，和預先錄成的影片或錄像帶上的戲」。王鼎鈞（1968：66）綜合了電視劇各式編、寫、導演與剪接、用鏡等美學特徵後指出：「電視劇是一種具有優美節奏的運動體」。而吳起光（1969）則認為，「電視劇與戲劇一樣，是綜合藝術」。綜而論之，電視劇可謂承襲了兩千多年的戲劇理論，但以電影技巧與手法演播；或可說，沒有戲劇做為基礎並以電影為橋樑，電視劇難以有所成就（王小涵，1967）。

一般而言，電視劇包含連續與單元兩類。所謂電視連續劇，吳東權曾說明（1986：18）：「就是每天一段，情節未完，明天再續；明天續集演到節骨眼上，時間已到，後天同一時段再續，這跟宋本章回小說和話本學習而來，寫到緊張處，手起刀落，正要砍下，欲知是否人頭落地，

請看或請聽下回分解」。另有劉菁菁(1987)辨識單元劇為「非連續劇」，其人物與故事均不相連，至多兩集為一單元故事，或是人物相同，但故事不相連續而各成單元故事。

「電視劇」一詞在本文係指一般俗稱之「電視台播出而由演員飾演的電視戲劇節目，不論製作地區或播出語言、單元或連續性質」。本文研究對象不包括美國影集、電影、木偶戲、卡通、動畫、布袋戲、歌仔戲、國劇、豫劇、川劇、粵劇、或近年流行之日劇、韓劇、大陸劇等，因為這些戲劇類節目各有名稱，明顯有別於以本地演員所飾演之台灣俗稱「電視劇」。而在探討四十年電視劇風雲的題旨之下，本文研究之電視劇專指具有播出四十年歷史的台灣電視公司、超過三十年歷史的中國電視公司、中華電視公司等三家無線電視台所播出之國、台語發音之單元及連續電視劇。

## 參、研究方法

### 一、研究問題

本文旨在瞭解過去四十年裡台灣電視劇曾經經驗哪些歷史，尤其台灣無線三台開播以來之

- (一) 電視劇最初發展情況為何？
- (二) 電視劇歷年播出情況如何？
- (三) 社會輿論對電視劇之意見為何？

針對上述問題，本文使用文獻調查與深度訪談方式蒐集一手資料，探詢電視劇最初之發展，同時參閱及整理歷年各式相關出版及檔案，包括報紙、雜誌、電視週刊、台視週刊社原始演出劇照及文字檔案、電視年鑑、廣告年鑑、新聞局公報、廣播電視基金會檔案、各大學網站之電視劇佈告討論版及一般文獻。深度訪談則參考李南生(2002)、李美華譯(1998)、Issac & Michael(1971)及Borg & Gall(1983)之提示，

逐步組織受訪對象並擬定深訪問題，而後施行面對面訪問及資料轉載。訪談步驟及資料蒐集、紀錄、分析過程包括：

### 1. 深訪問題之擬定

依據李南生(2002)，訪談問題由本文作者依研究問題及文獻所得，訂定與受訪者之對話方向，並對所有受訪者施問同樣問題。另依 Borg & Gall (1983: 440-443) 之建議，「深訪單」(interview guide)的問題帶有背景介紹之意，應以受訪者熟悉方式提出開放式問題，並隨時針對受訪者提出之特殊主題追問。

本文所用訪問問題曾首先委請兩位具備四十年電視劇工作經驗的資深導播黃以功、余秉中回答，並藉之修改問題之內容、次序、語彙。問題事先排定順序，若受訪者需要提示，則提供統一提示，但提問順序仍視談話內容變動。此外，深訪單上的部分問題採用胡幼慧(1996)、Borg & Gall (1983) 建議，以「結構式」(structured interview)方式向受訪者蒐集資料，所有問題均視受訪者狀況接受拒答。

### 2. 選取受訪樣本步驟及資料來源

十六位受訪者來自文獻所載之重要作品工作人員、金鐘獎得主、具備特殊工作背景或來自前述受訪資深導播之共同推薦，其專職工作經驗自十五年至四十年不等，職銜包括大學相關科系教授、電視台經理、電視台戲劇訓練中心主任、電視產業工會理事、編劇、導演、導播、演員、製作、藝人經紀、公關、工程人員。受訪者年齡六十歲以上者十人，四十到六十歲間者六人；男性十人，女性六人。工作經驗四十年者四人，三十五年者五人，三十年者兩人，二十五年者兩人，二十年者兩人，十五年者一人（見附錄一）。訪談時間從二到四小時不等。

針對研究問題二（電視劇歷年之播出情況），本文分從兩方面觀察，其一為整理深訪及檔案資料，以描述當年演播歷史。其二為調查四十年間之無線三台電視劇劇目、演播電視劇節目時間、三台播出電視劇時間

總數量（小時）、以及演播電視劇時間佔電視公司演播全部節目時間之比例。劇目蒐集對象包括以國、台語演播的連續劇及單元劇。本文以民國五十一年到九十一年（1962-2002）四十年間每年八月三十一日為選樣日，從電視劇演出時數多寡變化來描述無線電視開播以來之電視劇播出情況。

為討論研究問題三（輿論對電視劇之意見），本文除整理深訪資料外，調閱民國五十一年開始的報紙社論，企圖從公眾輿論角度觀察電視劇觀眾與節目的互動。資料來源為「政治大學圖書館資訊檢索系統」及「聯合資訊網檢索系統」中以「電視劇」作為關鍵字所搜得之非影劇版、非娛樂版所載之社論、專評、民意、特稿共 91 篇，其中聯合報、中國時報、自由時報、中央日報、民生報頭版、二版社論/社評 46 篇；其餘聯合報、中央日報、中華日報、中央日報、工商時報、經濟日報之民意投書、專論、特稿、座談記錄、副刊（文學性）45 篇。

## 肆、研究發現

針對上述三項研究問題，本文將研究發現整理報告於下述三小節：

- 一、民國五十年代早期發展；
- 二、四十年來(1962-2002)電視劇播出情況：「質」與「量」的觀察
  - (一) 四十年中電視劇數量的增減變化，
  - (二) 歷年來社會輿論對電視劇品質的反應；以及
- 三、從歷年政策與管理看今日局面。

### 一、民國五十年代早期發展：具備文藝情懷的制度

在過去四十年中，三家無線電視台的製作方式雖屢有變動，但內製、委製、外製、或他種形式的合作方式均曾發生。不過，早期台視總經理周天翔慣將電視劇交給節目部負責，以授權方式容許內部具有電影

與戲劇專業人士自主製播。而中視總經理黎世芬親自參與讀劇本、選演員的過程，猶可看出電視台當年對製作電視劇的負責態度，與稍後電視台僅審大綱而將播製工作完全交由製作公司，或直接購買外國電視劇播放之方式，可謂大異其趣。

早期內製戲劇節目除編劇與演員外，電視公司內部尚有編制內的專業人才。受訪者陳烈、劉明、龐宜安等表示，早期電視劇製作流程頗上軌道，乃因現場播出的電視劇需要極為專注的工作態度，從讀本、排戲、分鏡一直到綵排，整個流程非常完整。當時電視劇屬現場即時播出，表演及整個工程部門均先進行四天排練後才正式播映。

劉明、余秉中同時表示，戲劇節目的製作方法與制度當年受到光啓社影響甚鉅。加拿大籍與美國籍神父文倫、鮑立德不僅訓練出最早期優秀導播如林登義、江吉雄、龐宜安、盧履誠、陳烈等人，並依下述過程與台視合作製播電視劇。如在排演間讀本、第一次預排（dry run），經過數次排戲和走位，到核計時間完全準時（on time）為止。第二次預排（dress rehearsal）係在布景已完成的攝影棚內與攝影機一起活動，一直到播映前的最後檢查（last-minute checkup）為止。接下來的試鏡排演（camera rehearsal）由演員們化妝著裝，一切如同正式播映，最後才是正式播映（telecasting on air；相關程序及術語另可參見張午，1962：30-31）。

但是這個過程只在電視台開播時才「守規矩」，即導演事先提供劇本、分鏡表，而攝影師、燈光師、成音師也都先行瞭解布景與演員走位，分依自己專業素養要求視聽各方面之藝術品質。其後三台競爭逐漸白熱化，排戲時間愈遭壓縮，照「規矩」拍攝所耗費的成本太高，以致拍戲時間不足，一天即使工作二十二小時仍然無法應付所需的電視劇量。加上收視好的戲可以從三十集拖戲拖到近三百集，因而出現中午編劇寫稿，傍晚錄影，錄完晚上就播放的惡例。

據電影、舞台劇、廣播劇、電視劇四棲國台語雙聲帶演員劉明個人回憶，早期演、工作人員一起讀本、共同貢獻藝術專業，到專注地一氣



呵成演出，是最為愉快的部分。然而面對惡質商業競爭，一些曾經參與電影、戲劇、文學或藝術演出的電視工作者要不拒絕抄襲日劇，要不無法適應環境，逐漸陸續散去，使得電視台僅能獨留制度與藝文氣息供後人追憶。

回溯台灣電視劇之發展，不免首先注意到民國五十一年十月十日台灣電視公司成立後九天於中午十二點半至一點十分播出之電視話劇〈重回懷抱〉（見《電視週刊》，1962，2：12；饒曉明，1981：17-18；何貽謀，2002：67），全劇不分場，是一部直接搬上螢光幕的舞台獨幕劇，由閩南語節目促進會理事長王明山所主持的「台語電視節目中心」企畫製作，張永祥編劇、唐冀戲劇導演、林登義導播，以每集三千元成本邀請蘇麗華、張敏、金玫、石軍等閩南語電影演員在電視台現場演出，從而奠定了延續至今猶在中午時段固定演出閩南語電視劇的長遠傳統（《電視週刊》，1962，2：12）。

至於該時段之第二檔「話劇」（「電視劇」一詞當時尚未見諸《電視週刊》；另見羅朝樑，1962：19），則推出張永祥編寫的〈拾金記〉，仍由獲得好評的蘇麗華主演，次要演員和舞蹈指導則為現今仍舊活躍且奇蹟式屹立不倒的名製作人周遊（原名周玉貞；見《電視週刊》，1962，9：42）

從電視週刊社提供原始檔案、照片與文獻紀錄中發現，明列「自由中國第一個電視劇」者屬〈浮生若夢〉，播出時間是同年（民51年）十一月十八日星期日晚間九點十五分。姜龍昭（1962）曾為此劇為文介紹：「電視劇……就要和觀眾正式見面了，雖說公司方面為推出此一節目，已花了相當時間的準備，但草創伊始，缺失在所難免，我們希望熱愛電視的觀眾們能多多收看，並給我們不斷的批評和指教，使這一個初生的嬰兒，能在大眾的愛護與支持下，日益進步和壯大」（《電視週刊》，1962，5：20）。此劇係根據廣播劇〈畫像〉改編，朱白水編劇、導演，何貽謀導播，陳為潮製作，演出者有電影演員焦姣、軍中話劇演員曹健、常楓、錢璐。

由這段記錄觀之，電視公司當年對電視劇之態度與稍早播出之話劇〈重回懷抱〉殊有不同。究其原因，極有可能係當年提供電視劇的單位各有山頭，各彈各的調，影響所及，造成電視台投入了不同程度的關注力。但無論如何，電視劇早期的確借重廣播劇、電影、舞台劇的人才與經驗基礎，各組人馬推出之戲劇品類或質地是否有所不同則非重點。

從電視週刊社所存卡片檔案及黑白劇照可發現，早期電視劇在布景、化妝、道具與裝置方面皆近舞台劇的視覺印象。這種早期視覺風格決然不同於民國 70 年代清新寫實之風格，電視劇彩色播出後質感漸趨細緻，更不同於民國 80 年代電視劇所殘留之服裝布景「堆金砌玉」的豪華印象。

依據梁光明、余秉中、毛潤容等人，從電視台總經理參與製作與否以及從參與工作群，猶可發現電視劇路線的轉變痕跡。如早期電視劇偏重文藝，編劇有丁衣、朱白水、張永祥、趙琦彬等人，導演、導播有唐冀、黃以功、龐宜安、陳烈等人，演員則多出自國立藝術專科學校、軍中藝工隊、或國台語電影界的硬底子長青演員如常楓、曹健、陳淑芳、劉明、李虹、馬之秦、江霞等。這些編導演工作人員敬業樂群，守時守分，認真專業，與稍後一些講求外表、言行乖訛，而表演或各方專業均未經完整訓練的工作者有明顯差異。

從梁光明提供之電視週刊檔案顯示，台視開播半年後於民國五十二年三月十六日首次演出國語古裝電視劇〈鄭成功〉，由朱白水編劇導播，曹健、葛香亭、魏甦、丁玫、王宇、李虹飾演，係古裝電視劇之先河。五月二日首演台語古裝電視劇〈吳鳳〉，由施翠峰編劇，杜詩導演，葉明龍製作，並首次出現字幕。而台視第一齣神話內容電視劇亦屬台語古裝電視劇，是鍾肇政改編的〈公主潭〉（另見何貽謀，2002：68）。

此外，雖然一般公認中視翁炳榮從日本帶來連續劇之風，而中視〈晶晶〉可謂是台灣連續劇之始，但從《電視週刊》所載每週故事梗概可知，台視於民國五十三年播出的〈阿福與阿美〉一劇就是人物相同、故事相連的「鄉土型連續劇」，只是限於每週現場製播一次，難以列入如〈晶

晶)般每天播出的連續劇行列。而在〈晶晶〉時裝劇播出之時,台視係以「〈電視小說〉」相應,先改編徐訏文藝作品〈風蕭蕭〉再推出清宮歷史劇〈開國前後〉,以免落人之後。

從歷史發展而言,電視劇在電視台開播一年內就已由台視與光啓社等外製公司共同訂定了製播節目規範,而目前坊間所見之國語劇、閩南語劇、古裝劇、時裝劇、寫實劇、非寫實劇(如神怪劇)、兒童劇、鄉土劇、單元劇、連續劇各式類型與形式,也都逐步在電視台播出,內容齊全。

在製作電視劇之初,電視台一日播出一齣時裝單元劇,每次十五或三十分鐘,布景未超過三個,演員限於六人,製作費約在七、八千元之譜(當時幣值),包括編劇一小時一千二百元,演員三百到六百元。由於尚無錄影設備,播出皆以黑白現場製作;廣告收費高昂,播量很少。

在硬體方面,早期全台電視機僅約三千部左右,每天播出時間為五小時,收視區域限於台灣北部。民國五十三年七月,台視增資三千萬元建立了三義、芬園、白河、旗山四座中繼轉播站,從此除了受中央山脈阻隔的東部地區外,台澎金馬地區均可看到台視電視劇(饒曉明,1981:16)。二十五萬東部民眾則要遲到民國七十四年五月二十日,經三家無線電視台改善發射電力並聯合在綠島架設大型轉播站後,才終於有緣清楚觀賞到無線三台的電視劇(吳東權,1986)。

不過,電視劇有異於電影與舞台劇其實是電視劇製播人員最早以來就有的共識。如《電視週刊》所載一齣稍早於〈浮生若夢〉的劇集〈小蕙和丁丁〉(民國五十一年十一月一日播出,較週日晚間國語電視劇早兩週出現)即曾以「出外景」方式拍攝實景。內容上,〈小蕙和丁丁〉係以人物為主的「連環兒童故事劇」,由中央日報《兒童周刊》主編陳約文編劇,黃海星導播,赴美學習電視事業的劉德智所設之「台灣廣播服務社」製作,節目約長半小時(《電視週刊》,1962,4:16;何貽謀,2002:67)。該劇集由廣播界著名的「蔣姊姊」蔣佑貞主持,並由其女兒方小蕙、兒子方克勤(乳名丁丁)以戲劇方式演出。

此劇集當年頗受歡迎,文獻中首次提及電視劇插播影片、外景拍攝,皆出於此劇(《電視週刊》,1963,14:34)。如該劇曾插播一部影片片段,出現了接受小蕙和丁丁勞軍表演的「許多阿兵哥」觀眾畫面。次(民52)年元月九日,該劇導演黃逸偕同胡姓攝影師、李姓劇務,以一天時間於衡陽路昔日之新生報門前香菸攤及金華街市女中(今日金華女中)學校操場及走廊兩處,以「最便宜的膠片,客串式的工作人員」,克服圍觀學生和警察的好奇,首次嘗試為電視劇拍攝棚外實景。

此二例顯示,電視劇拍攝外景並非在民國七十年代電子攝影機(ENG)普遍之後始出現,電視開播早期即已嘗試走出攝影棚,以便與舞台劇有所區隔(Brandt, 1993)。而這類有意獨立於舞台話劇的努力,更可見於黃逸(1963:38)之述:「在電視劇的製作過程上來說,拍攝部分外景影片,剪輯在現場舞臺演出中,播給觀眾,無疑地是提高電視劇水準的必經之道,因為,不如此,無從使電視劇步向電影化,無法求廣泛面的新穎變化」。

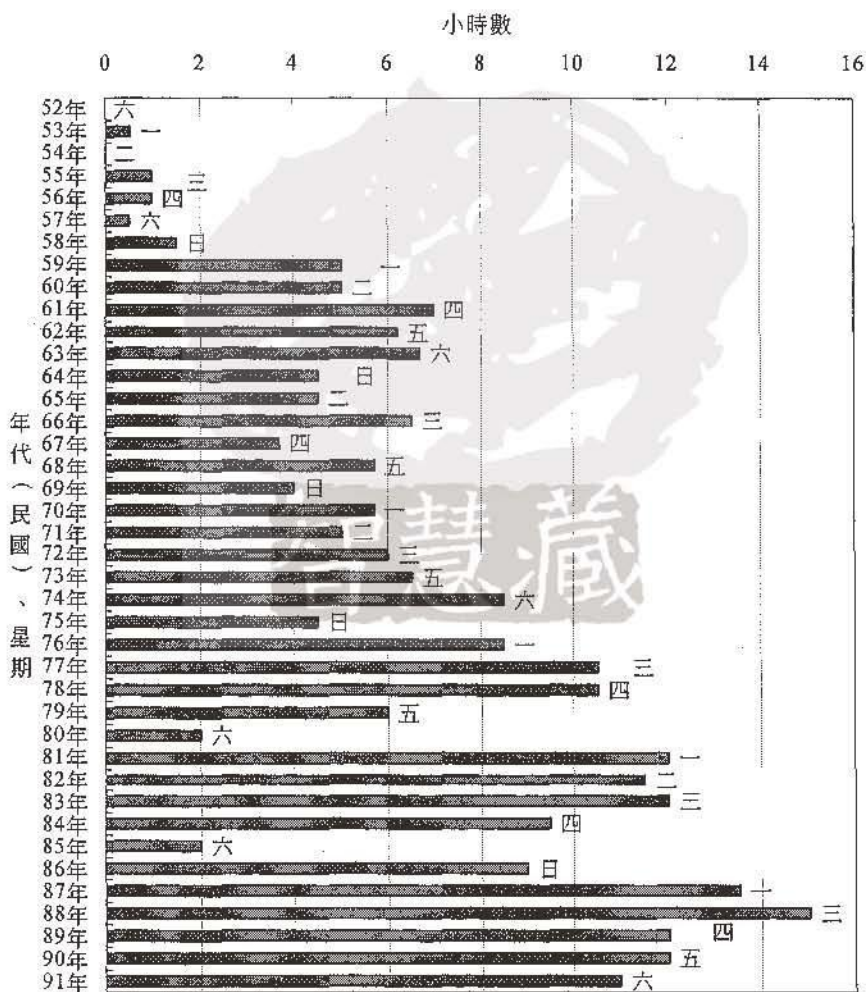
在電視劇播出時段方面,台視開播頭兩個月曾時有調整,如中午時段的閩南語劇調到晚上,一週原為兩次的〈小蕙和丁丁〉則因製播時間短促以及部分演員就學等因素縮為一次。而除了京劇、地方戲曲、歌舞劇、布袋戲、歌仔戲外,開播兩個月內還可發現娃娃劇團「兒童電視劇」、「家庭教育電視劇」:〈歡樂家園〉、〈溫暖人間〉等單元劇集陸續加入每週固定播出行列,《電視週刊》讀者投書欄隨後也陸續出現「增加電視劇」的呼聲。整體而言,此後「電視劇」所佔總播出時數的確陸續增加,或可代表其愈受重視之勢,尤以民國七、八十年代為然。

## 二、四十年來(1962-2002)電視劇播出情況:「質」與「量」的觀察

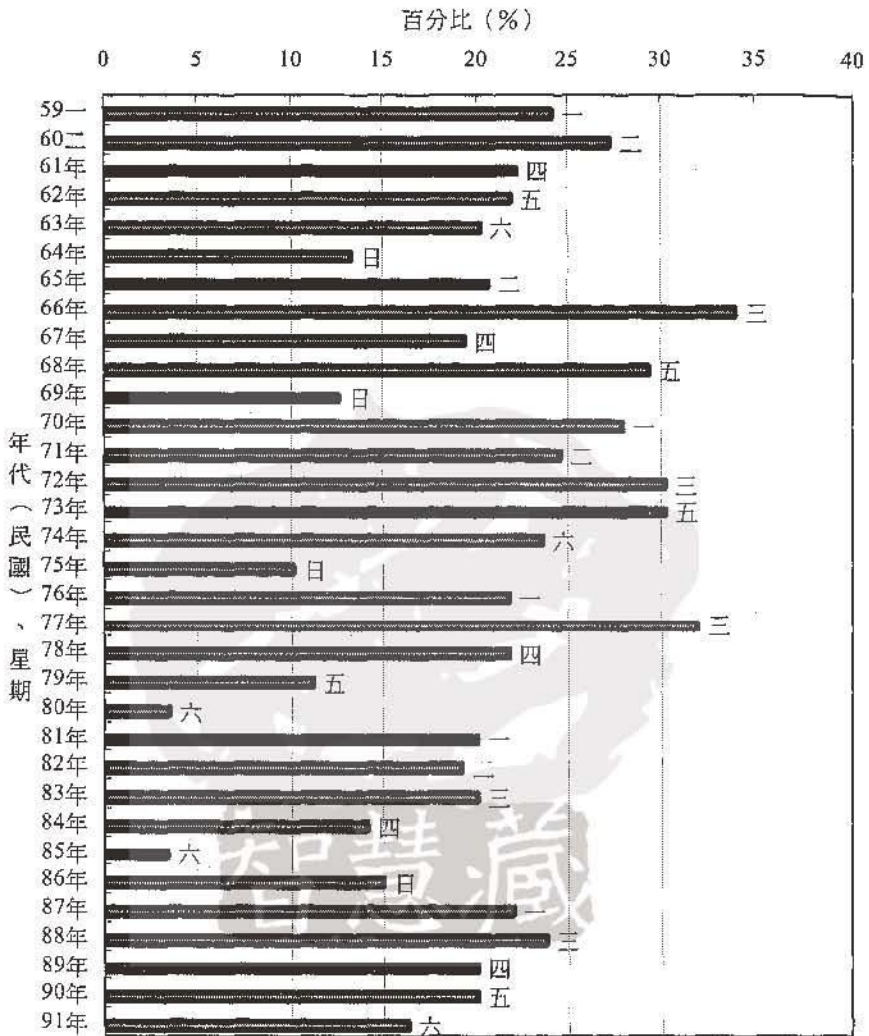
### (一) 四十年中電視劇數量的增減變化

研究問題二關切台灣電視劇歷年播出情況,本文將從質、量兩方

面，分別敘述過去四十年的情形。在電視劇所播「數量」方面，本文透過抽查過去四十年(1962-2002)中每年八月卅一日(週一到週日不等)播出之電視劇時間，並以此抽樣日代表各電視公司每年所播電視劇時數(見圖一)。



圖一：台灣無線台四十年間每日播出電視劇總時數



圖二：台灣無線三台每日播出電視劇時數佔總播出節目時數比例

接著，本文計算電視公司播出電視劇時間所佔據電視台該日各類型節目共播出時間之比例，藉此顯示電視劇受電視公司重視的程度。研究發現，在中國電視公司（中視）和中華電視公司（華視）開播前，台視持續每日平均播出一小時電視劇，約占其總播出節目時間之 10%。民

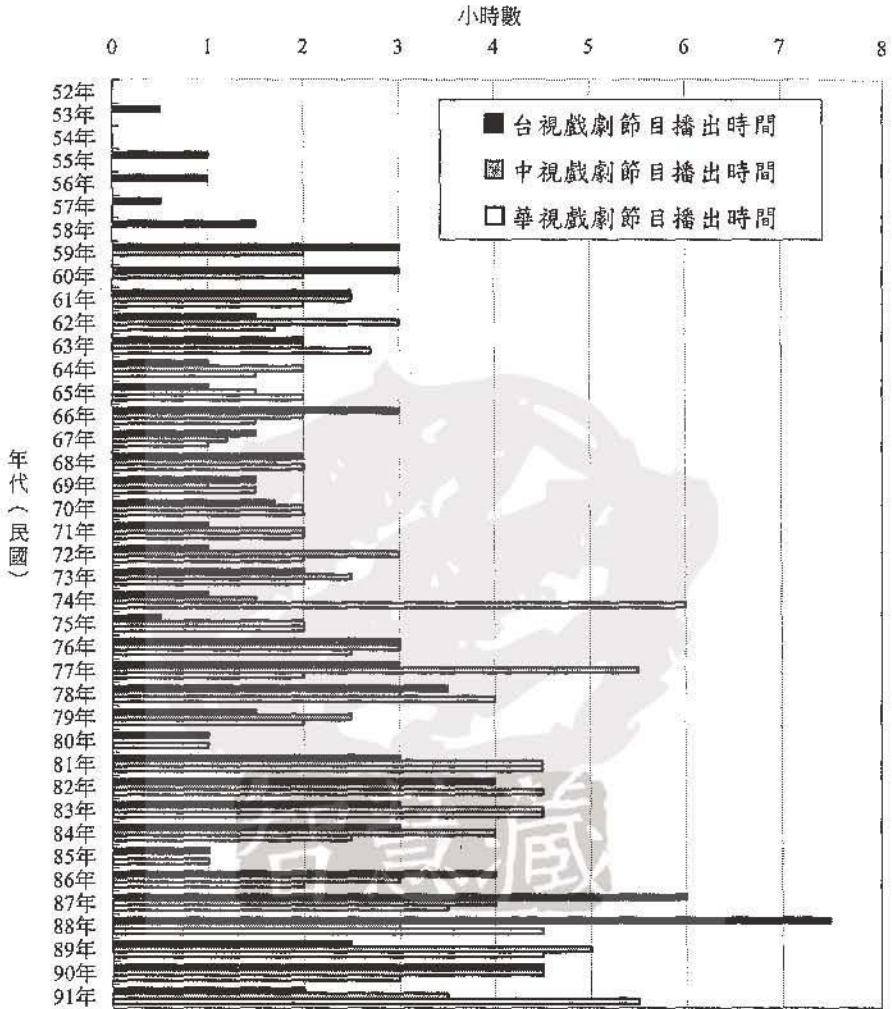
國五十八年(1969)中視開播、五十九年華視開播後，三台每天播出電視劇時間持續增加。如民國五十九年至七十三年間，三台平均每天各播出 2.5 小時電視劇，約占各類型節目總時間的 20% 幾。其後十年（民國七十四到八十八年）間，各台每天播出將近三小時電視劇，隨後並增至各台每日平均播出多達五小時電視劇。

就比例而言，民國六十六年至七十七年之間，除週日外，各台多維持以節目總時數的 30% 播出電視劇；但在八十年代，比例降至 20%（圖二）。

有關「比例」部分，需注意如前定義部分所述，本文所稱之「電視劇」播出時數及所占比例，未包括其他類型戲劇節目，如歌仔戲、木偶戲、布袋戲、卡通、國劇、豫劇、外國影集等。其次，整體而言，台灣電視歷年來每天所播出之節目總時數時多時少：如台視開播前幾年，每天播出節目總數不過五小時。隨後雖逐年增加，但常因政策時而縮減、開放，直到民國八十一年以後，三家無線電視台才維持每天各播出 20 小時各類型節目的情況。

在每天所播電視劇時數中，以台視曾在民國八十八年每天推出 7.5 小時之電視劇紀錄為最高（20%）。而單就比例而言，台視在民國六十六年播出之電視劇占其全天節目總播出時數之 45%（電視劇為每天播出三小時），為該台歷年播出電視劇比例佔所有節目中最高紀錄。其次，中視在民國七十七年每天播出之電視劇占每天總節目時數 46%，亦頗驚人（5.5 小時）；而華視在民國七十七年八月三十一日當天（週六）播出之電視劇時數占全部節目時間的 50%（六小時），更屬歷年記錄中異常現象。

總之，台灣三家無線電視台在過去四十年所展現的競爭局面及各台播出電視劇時數的成長與縮減可詳見（圖三）。如民國五十二至五十八年間屬台視獨占時期，電視劇每天播出時間約為 1 小時；週六、日之時間略同。但自中視開播後，台視電視劇播出時間明顯領先（每天約 3 小時，較中視之 2 小時長 50%）。華視開播後，除了民國六十六年外，



圖三：台視、中視、華視四十年間每日播出電視劇時數之比較

\*以上三圖整理自民國 51 年至 91 年 (1962-2002) 之《電視週刊》、聯合報、民生報所刊載電視節目表 (僅選錄 8/31 日為抽樣日)。圖一中 51 年抽樣日電視尚未開播，圖二中 51-58 年尚未有三台。三個圖之電視劇資料經逐筆核對《電視週刊》或歷年《電視年鑑》，反覆確定播出語言、類型及節目內容符合本文「電視劇」定義。圖中計算之節目播出時數經第二位研究員抽樣檢查及比對 54、58、64、68、74、78、84、88 八年紀錄，核計三圖內容在兩位登錄員間準確度為 85.34%。



台視卻在播出時間總量落後於其他兩台。直到八十七、八十八年間，台視改爲一天播出 7.5 小時電視劇，大幅領先中視、華視之 3 小時與 4.5 小時。民國八十九年後，台視又明顯居於劣勢，甚至退至民國六十年代的水準。

另一方面，以上各圖（圖一至圖三）除了顯示三台電視劇播出時間之變化外，也可看出電視劇在民國八零年代期間之週六較少排播（台視、華視各僅 1 小時，中視未排），而台視在民國八十七、八十八年間分以一天 6 小時、7.5 小時搶攻電視劇廣告收益。此一局面在民國九十一年因華視改變節目策略而有所改變，史無前例地於週末一天內播出了多達 5.5 小時的電視劇。

至於節目類型與語言方面，三台在週一至週五播出之電視劇均屬「連續劇」性質，週六、日則改爲「單元劇」或「單元劇集」。前二十年間（民 51-70 年），閩南語與國語電視劇之數量接近，但後二十年之閩南語節目顯著較少（民 71-91 年）。總體而言，閩南語電視劇約佔全部四十年電視劇之三分之一（29.93%），國語劇則爲三分之二；連續劇劇目佔全部電視劇三分之二（61.88%），單元劇較少。

除上述電視劇類型、數量與所佔總節目時間比例外，其他觀察電視劇指標尙未見發展。尤以過去缺乏錄影設備保存實際播出資料，雖有受訪人表示過去之電視劇較爲「有戲」，現有電視劇「沒看頭」，但其實「有戲」仍屬模糊概念，泛指編劇、導演、演員對戲劇故事的詮釋能力，並未涉及器材、工程、美術方面的進步幅度，本研究因而無法對電視劇過去是否確實「有戲」提出證據，亦難評論早年電視劇好看程度以及與目前電視劇的比較結果。

以上概述了台灣無線電視台之電視劇製作之初的歷史形貌，並以每年八月三十一日的節目爲抽樣日，估算出從民國五十一年到九十一年（1962-2002），三台約計播出十二萬個單位的電視劇（四十年間每年 8/31 日所播電視劇共計出現 320 個劇目，四十年間所播電視劇因此約略共計 116,800 集），但這個數目未包括近年各有線電視台、全民電視

台、公共電視台等陸續開播後所播出之任何電視劇。此處所估的十二萬個電視劇節目也未計入近年專門播出電視劇的有線電視台電視劇數量，且未算入近年每日一台重播高達六次的任何電視劇，當然，亦未計入出租帶子、購買影碟回家觀賞的本國或外國電視劇劇目及數量。

以下報告過去四十年間電視劇「品質」的部分，如前述，觀察台灣電視劇品質的具體指標尚未發展齊備，因此本文透過研究問題三：社會輿論對節目的反應，管窺一般輿論對電視劇的看法。

## （二）歷年來社會輿論對電視劇品質的反應

民國五十八年（1969）中視開播，台視獨霸局面受到挑戰。一年後，華視加入戰場，開創台灣電視台之「黃金時代」，三台增播電視劇的營收更使得電視工作人員荷包滿滿，士氣大振。中視不僅首先試播彩色電視節目，吸引台灣觀眾自此迷上電視連續劇，引發收視率超過 50、廣告時間多於戲劇節目時間、廣告商須附帶贊助三至五個冷門時段節目等現象。此時，三家電視台員工一年或領二十四個月薪水，或單月領單薪、雙月領雙薪。

王生善即指出，可惜當時競爭畢竟非屬良性，在業務掛帥的政策下，外行領導內行，編劇與製作因襲陋規，縱使觀眾與有心之士言之諄諄，三台電視劇終不免由廣告滿檔的「黃金時期」，進入「三雄爭霸」之極盛時代，甚至，繼而走入今天外劇侵台的局面。

在中視開播之前，輿論已經出現「改進電視節目內容」的聲音。中華日報社長楚崧秋應讀者與觀眾要求曾於民國五十八年邀請時任教育部文化局長王洪鈞、心理學教授鮑家聰、立法委員張光濤、趙文藝、楊寶琳、台北市政府教育局長劉先雲、婦女會總幹事皮以書、中視總經理黎世芬，文大、藝專及世新廣播電視系主任萬道清、祝振華、王小涵等學、政、廣告、電視、傳播媒體、實業各界人士共 32 人，在台北市濟南路僑聯賓館討論改進電視之議題。從當時座談記錄可知，電視劇在中視開播之前即已累積一些問題，其相關內容竟然如今仍都耳熟能詳，未

見改進。

如鮑家聰指出：「電視劇看過之後有覺得遺憾的感覺……，劇作家們沒有進入到主題的情況之內」。張光濤明言台視盈餘不應用作分紅，而應「多拿錢出來改進電視劇布景，不要只是那麼一套傢俬，每齣都是那幾樣道具。另外應找好演員」。皮以書則認為：「劇情也不可流於千篇一律，庸俗膚淺，應鼓勵高水準劇本創作」。（見聯合報 1969 年 6 月 2 日第三版）

總之，找好演員、研發改進劇本、加強劇本對白與文藝性、增加製作費、高價徵求劇本、透過評介提高水準，都是當時提出而今日仍然適用的意見。而當時常見的電視劇笑話，如演員唸白字、錯別字，或把各朝各代服裝、布景、道具同時放在一齣劇中使用，至今亦屬普遍現象。

自從中視首創週日每天播出連續劇〈晶晶〉後，三家電視台幾乎都將節目重心放在連續劇製作，並爲了「吊住大多數觀眾的收視習慣，所以又將連續劇播映的時段，安排在最寶貴的黃金時段」（吳東權，1986：17）。如華視開播時一天內曾經推出兩部國語、兩部閩南語連續劇。中視、台視「不甘落後，也如法跟進，造成『電視連續劇』氾濫的局面，競爭就白熱化起來。……先是一些妖魔鬼怪的鬼戲出現了，接著一些猥褻不宜兒童看（的）床戲，也登場了，投胎轉世的迷信說法，荒誕不經的武術特技，也一一到了觀眾眼前，割耳朵、砍手指頭等殘酷鏡頭，在劇情中，越演越多，看得使人心驚肉跳」（姜龍昭，1978：100）。自民國五十九年華視開播到民國六十一年十二月七日，國民黨中央文工會曾明令電視劇大革新，規定不得有打鬥、神怪、誨淫誨盜等劇情，電視劇本需經教育部文化局審查通過才可播出。由此可見，電視劇在台視開播後十年，已經脫離早期文藝氣息，競爭開始白熱化。

其實，翻開電視劇誕生後的輿論觀點，數字也開始說話。在本文蒐集的民國五十一到六十六年（1962-1977）的 15 年社論中，頭五年間輿論對電視節目並無反應，應該是還能普遍接受、滿意電視劇的內容，但從民國五十八年後至六十六年約十年之中，出現 24 篇與電視劇有關之

社論，其中 10 篇在標題中即直述「改進」二字，而「匡正」、「淨化」、「加強」、「檢討」、「問題」、「新方向」等督促改進的字眼，坦然出現在另 6 篇社論標題。

這一批對電視劇的撻伐係以『電視【劇】病』沈痼難起』（自立晚報，1977 年 6 月 15 日一版社論；增添語詞出自本文作者）為題做收，指出電視劇開播十五年後，已經是：「連續劇內容偏重打殺……淪為『哪個出錢就是那個點戲』的低級廣告媒體……」。所謂『黃金時段』的國語及閩南語連續劇，大抵粗製濫造，不值一觀；但如觀眾胃口稍佳，即蓄意拖拉，『走火入魔』；或改頭換面，大炒冷飯。……除『討好客戶，虐待觀眾』，恐亦無法做其他解釋」；其批評語詞之剴切，不可謂不深矣。

台灣觀眾卻在這樣的報紙輿論聲中持續購進電視機，至民國六十八年底成為「一戶多機」的電視王國，總數三百六十萬架的電視機量甚至超過台灣總戶口數（陳世敏，1987：77）。

若以梁寒操、陶希聖、姚一葦等當代閩人之論為底，我們或能管窺當時三台競爭時期亟需改進之電視劇節目內容：

台灣三家電視台的節目素質，卻是每下愈況，已經大大的脫離了社會教育乃至正當娛樂的最低要求，而成為廣告商的尾閘附庸，一味追隨低級庸俗趣味。大體言之，其中約略分具三大特質：一是『暴』，正同於流行一時的武俠片一樣，打得越『結棍殺搏』，畫面表現得更殘酷慘厲，『廣告價值』愈高，賺錢效用更大。……一是『亂』，以最庸俗的劇情，最低劣的對話（台語劇尤甚），最下流的動作，一片『三字經』中，打打鬧鬧亂成一團。……另一是『妄』，即不管歷史事實如何，不管故事的內涵意識如何，只要有商人買廣告時間，即投其所好，編造一些荒誕迷信、悖於事實、違反倫理的連續劇，誇張怪力亂神，鼓勵搶劫偷盜，以打家劫舍為英雄，神鬼妖魔為主題，甚至歪曲歷史，捏造事實，虛矯妄

誕，達於極點。(見自立晚報，1972年7月2日頭版社論)

「暴、亂、妄」的電視劇當年究係如何「得逞」於晚間電視時段，今日似已難考究，但是電視公司的領導、主管、編導、製作當仍知曉此事由來。或許三家無線電視台當年只是想多賺點錢，因而允許電視劇形成「亂七八糟、違反人性、誇張社會黑暗面，【或加以】……黃色、低級、下流的表演」(自立晚報，1971年9月14日頭版社論；增添語詞出自本文作者)。此時回頭觀史，仍不免要問當年縱容電視劇偏離的電視公司管理與決策階層，究竟何為「知所取捨」。

少數來自報紙社論的善意評論，勉強反映了輿論的期盼：「【電視劇】故事曲折，層次分明，高潮迭起，引人入勝。……苦思焦慮，千錘百鍊，態度嚴謹，製作認真。其情節緊湊，鋪排得體，無懈可擊，良非偶然」(自立晚報，1971年3月13日一版社論；添加語句出自本文作者)；而這齣廣被稱頌的電視劇，是中視獲獎作品〈長白山上〉，係由王生善、吳宗淇、姜龍昭、蔣子安等人編劇，演員有劉明、郎雄。(自立晚報，1973年1月30日八版特稿)

總之，四十年來電視劇在「品質」方面的紀錄，尚包括中視在台灣素有的「電視戲劇王國」之稱。本研究發現，自民國六十年開辦電視金鐘獎至今(民91年)，中視已獲得各式獎項63座，領先華視之54座，台視之47座(參見新聞局、廣電基金公報及檔案)。而除中視〈長白山上〉外，三台一些其他廣獲好評的電視劇尚有〈星期劇院〉、〈秋水長天〉、〈星星知我心〉、〈春雷〉、〈親情〉、〈戰國風雲〉、〈京華煙雲〉、〈幾度夕陽紅〉等。由此觀之，若將每部電視劇都設定為不堪入目，顯欠公允(參見《中華民國電視年鑑》，1976，1978，1984，1986，1990，1992，1998，2000)。

而從收視率來看，過去四十年最有名的受歡迎連續劇仍屬〈包青天〉、〈保鑣〉、〈一代女皇〉、〈清宮殘夢〉等。電視劇最風行的年代中，三家電視公司每天都有三線以上連續劇，每個月至少消耗九個完整的三

十集劇本；需要量之大，使得劇本幾有「供不應求」之勢（吳東權，1986：23）。在此種情況下，觀眾反應不佳或廣告收益欠當的本子常被腰斬，或是後面劇情受到刪節，而被刪的本子當然也就領不到稿費。另一方面，收視率高的連續劇則不惜以中午交本、下午錄影、晚上播出，或抄襲日本劇之方式因應。只要電視劇有收視率且能提高營收，電視公司業務部似乎並未考量吳豐山所言，「『收視率』【僅】是一個引人爭辯的名詞，『收視率』高並不代表這個節目受到大眾需要，收視率高的節目不是觀眾『非看不可』的節目（自立晚報，1976年7月26日二版專欄，添加語句出自本文作者）。

受訪者李勳男、車慶餘均曾表示，在三台競爭最為激烈時期，挹注在電視台的廣告經費逐年增加。本文細查文獻發現，民國六十四年三台電視劇廣告業績為十億新台幣，六十七年時倍增到二十億，三年後再繼續加倍。到了七十二年，約十年間電視劇廣告已超過五十億新台幣。這種幾乎隔個三年、五年繼續倍增的情況到民國七十七年，三台廣告收入即超過一百億，八十二年甚至有 250 億新台幣的廣告量，而最高紀錄 350 億元廣告經費出現在民國 87 年（1998）。隨後兩年廣告經費即每年大約各遞減二十億（《中華民國廣告年鑑》，1-14 輯）。但是三台廣告的「黃金收益時期」風光難繼。自有線電視台開放（民 82 年）、民間電視台（民 86 年）與公共電視台（民 87 年）陸續開播，廣告大餅遭到分食，而曾經擁有 50% 收視率的三台電視劇也因頻道陸續增多而美景難以再現。

除了上述觀眾所斥電視劇內容集「暴、亂、妄」大宗、製作盈餘不轉投資電視劇節目、劇本供不應求等現象外，廣告商控制節目政策也是這個時期製作偏差的重要因素之一。三台自律的「內規」屢被打破，連彼此爲了提升電視劇水準而擬定的「協議」也無法遵循。就在此時，由香港無線電視台王天林製作的港劇〈楚留香〉被引進，立即寫下台灣電視劇的「香帥傳奇」，使民國七十一年間「全國大約一半人口，準時打開電視機」，收看主角鄭少秋的风貌（陳世敏，1987：131）。

但實際上，〈楚留香〉不過是一齣十天內趕出來的企畫與劇本，用三個攝影棚邊拍邊播，誰也未料到竟會在台灣造成轟動（中國時報，1983年3月13日三版特稿），其超過50%的收視率成為難以再繼的歷史紀錄。

從台灣電視劇史觀之，〈楚留香〉開啓了台灣電視台向亞洲相近地區買片播出的新頁，吳東權（1986：23-24）認為此舉是「在我國電視劇的發展過程中像引發了一枚地雷也似，震撼電視界，而且餘震歷久不歇」。無論如何，雖然三台自此暫時隱忍，共同不續播外劇達十年之久，但是港劇與日本劇已經透過錄影帶業竄行全台。

三台電視劇在「收視率」迷思中一直被罵到民國七十年代末期，除了前述馬星野等人所形容之「無聊」、「暴力」、「色情」外，輿論相繼改以「荒誕」、「猥瑣」、「鄙陋」、「墮落」字眼描述電視劇（翁文靜，1989：78-80）。時至民國八十年代末期，李勳男、陳敬宗都表示，當年無線電視台電視劇工作人員一天工作22小時，不眠不休，所創黃金奇蹟的盛況不復再見。

### 三、從歷年政策與管理看今日局面

早在台灣電視開播之初，電視台的節目政策就一直遊走於商業與文化教育之間，四十年來未曾稍歇於理念與現實間的搖擺。台視公司原為中日合資事業機構，每日播出之五小時節目係由日本「富士放送電視」以每月五十萬新台幣代價（當時國民年平均所得為新台幣6,056元，見《電視年鑑》，1984：166），提供每日兩小時日本節目（1962年4月18日聯合報二版社論）。台視當時即曾因業務需要而考量放棄自製節目，卻被政府教育單位與輿論阻止。但當自製電視劇節目數量有限，內容及品質屢被詬病，以低於自製成本價格購買外國好節目自然成為最為簡易的生存之道，如民國八十年代起三台逐年以港劇、日劇、大陸劇、韓劇替代自製節目，如今更有專門播放日劇、韓劇的電視頻道。

但若回顧台灣成立電視台之初，有識者即曾呼籲電視台不可基於業

務營收播放外國節目，否則本地電視工業勢將受到影響（聯合報，1962年4月18日二版社論）。台灣電視劇曾經於民國七十年代一度行銷北美及東南亞、大陸、日本，如今卻因製作電視劇的內、外在因素及國家政策導致其漸行萎縮，輸入電視劇比例持續上升，壓縮本國自製節目空間，形成惡性循環。今天百分之八十的台灣演員因失業走上街頭，而有名有姓的重要導演、演員和製作爲了生活與創作紛在澳門、上海、北京齊聚編導、演製「大陸劇」，台灣電視劇政策制訂者如重讀當年警言，豈能不感歎。

「節目政策是電視台的大政方針，也是電視節目人員依照工作的準繩，電視台的背景立場均與節目政策有很深的關係，……如係商營電台，雖以營利爲目的，然也需注意電台節目的通俗化與文藝化」（羅朝樑，1962：19）。面對外國節目充斥而自製節目萎縮的局面，即使蔣經國最愛看三台聯播的〈寒流〉、李登輝強調「電視事業是良心事業」、新聞局不斷公布各式電視「規範」，都無法使電視劇成爲具備文藝性質的「家中良伴」，而民眾對三台不滿意的比例甚至達到 58.5%（民生報，1992年10月11日二版社評；民生報，1994年2月6日二版社評）；面對這樣的局面，一個不同的電視劇生態勢必重新佈局。

電視劇是廣播電視法所論及的大眾娛樂節目之一，由此或可謂政府對節目演播政策及內容一向均有管理。如民國六十五年一月行政院新聞局成立廣播電視處，而廣電法自立法以來曾分別在七十一年、八十二年、八十八年共修訂三次，施行細則歷經十二次更迭（見新聞局網站）。依此法所示，不但電視台之自製節目比例應已有所規範，其第三章第十七條更明列娛樂節目（如電視劇）「應以發揚中華文化，闡揚倫理、民主、科學及富有教育意義之內容爲準」。然而條文雖存，電視劇內容卻普遍缺乏民主與科學精神，大多數徒具娛樂而無教育價值，妨害善良風俗之例處處皆是。即便新聞局廣電處一向對不適宜觀賞之電視劇內容提出警告和處分，仍無法促使其播製水準更上層樓。

舉例而言，爲防止「歹戲拖棚」，新聞局曾於民國六十七年起規定



連續劇的演出長度由六十集縮減為三十集。但此項限制實施以來，「反而造成連續劇的萎縮與退步，……很少有幾齣戲給觀眾留下深刻印象者，……其間距也曾有一兩齣連續劇播出後，極受觀眾歡迎，電視公司為求抓住觀眾，又利用原班人馬，臨時再接演一檔類似的連續劇，以期保持廣告滿檔的優勢，但結果多半因籌備時間過於匆促，被觀眾『一致壞評』而收場」。(姜龍昭，1981：93)

另如郭力昕(1991：112, 115)即曾認為此時期之大多數電視劇「一直被稍具水平的觀眾認定為品質粗劣、內容荒蕪，因此人人可得而調侃諷刺之」。如「瓊瑤劇」就充滿打耳光、在海邊沙灘奔跑、拐杖紗布淚血滿面的畫面，充斥超寫實、功利、性別歧視、暴力；其他類型電視劇之批評者亦不曾稍歇。

問起製作人，相關回應竟是：「我的戲……不會比別人的胡鬧劇還胡鬧。……我噱頭多，幹嘛要內容？」(翁文靜，1989：79)。即使台灣製作的大眾娛樂節目均曾經新聞局及電視台嚴格把關或「事先審查」，但是審查過的節目仍然不盡理想，究竟是哪一個單位或哪一個層級疏於把關？假設電視劇內容可議，缺乏真誠善良或賞心悅目的品質，這該是文化、社會、觀眾、製作、編導、電視台、還是主管機構需要反省？

在此時期，猶有一些對抗清裝劇、愛情戲、武俠或胡鬧內容的重要電視劇作品出現，如〈再見阿郎〉、〈第一世家〉、〈驚世媳婦〉，算是替台灣電視劇走出了新路。受訪人李勳男表示，這一切約可歸始於一部國台語夾雜，混合本省外省族群而幾乎曾受限政策而無法上八點檔的電視劇：〈愛〉。其出現竟使電視劇重新貼近台灣人民生活，以「鄉土劇」形式成為近十年來最重要之類型。「鄉土劇」無意間流行於台灣追求全球化的潮流，卻也是這個年代抵制外劇最「在地的聲音」(Tsai, 2000)。

自電視開播以來，在地族群飾演本鄉本土的故事原屬極為自然且應鼓勵之事。但若電視台見到「鄉土劇」走紅，馬上跟風搶拍，重複抄襲，又落入忽略架構、劇情重複與草率製作的窠臼，其劇情甚至走上往昔違背善良風俗的舊路。因而一旦鄉土劇一如其他劇種，喪失真實描述天理

人情與社會關係時，觀眾仍不免放棄在地之聲改而追逐最新的「偶像劇」。然而，若知眼前當紅的偶像明星們常被定位為「有漫畫臉，身高180以上，壞壞有性格，演技好不好是其次，演不好是正常」（《錢櫃雜誌》，2002年6月，97：36），其前景仍然堪慮。

時至今日，無線三台累積了四十年的說戲劇、演故事經驗，晚間八點檔黃金時段在各電視台所播出的十九個電視劇中，卻只有七個節目（36.84%）出自台灣的演藝界人士，其餘三分之二的電視劇自民國八十一年起，即已逐漸被香港、日本、大陸、韓國電視劇取代。

在電視劇不斷受到外劇搶佔市場威脅之際，試圖提昇競爭力的努力仍有目共睹。一些曾受專業養成教育的工作者如王小棣、蔡明亮、丁亞民、夏美華、王蕙玲等相繼投身拍攝電視劇，或兼做製作與編劇，或兼任攝影與導演，或集編導演於一身，以拍電影的水準要求電視劇品質，使得一些劇集近年來展現了台灣電視劇的潛力，如繼續給予機會，未來或將出現觀眾喜愛的新劇種。

## 伍、總結與討論

### 一、總結

本文描述台灣無線電視台開播之電視劇發展歷程及過去四十年（1962-2002）重要作品及工作人員，同時，鋪陳本研究所關切的核心問題：電視劇如何走過四十年的時光。研究發現分別置入下述小節：一、民國五十年代早期發展：一個具備文藝基礎的開拓時期。二、四十年來電視劇在「質」、「量」方面的播出情況，本小節中包括：（一）四十年來電視劇在無線三台所播出之數量的增減變化（如圖一到圖三所示），（二）歷年來社會輿論對電視劇品質的反應。論文最後從歷史角度介紹三：從歷年政策與管理看今日外劇侵台的局面。

回顧無線三台電視劇從開創、興盛、走上今日衰敗局面，其遭詬病

最多之處仍是節目內容。至於三家無線電視公司因追求業務收入而忽略再投資於設備與人才，亦是其優勢不再的主因。總之，經濟收益因素一直大於製播政策因素，深刻影響著三台電視劇的發展軌跡，顯示電視公司的管理機制與節目決策單位猶需調整，專業製作素養與製作方式亦仍有改良之處。經歷了過去四十年的發展，三台電視劇約有一半時間面臨各界檢討聲音不斷，現在似正是重整產業內部結構與重新站穩腳步的時候。

本研究綜合受訪者意見及文獻資料發現，無線三台過去四十年的發展經驗顯示了電視劇發展的問題不僅在節目、產製環境、或是收視觀眾，而是與國家政策、媒介組織、電視劇工業、節目發行、觀眾品味、社會風氣等整體相互關連的問題。當電視劇沒有所謂的媒介產業，相關工業的落後阻絕了必要硬體設備與器材的產製，各電視台出品的節目也難以擁有國際地位。而從政治與文化傳統角度觀之，相關單位雖三不五時地呼籲研究相關政策，但無論是禁絕或是鼓勵電視劇內涵，均未見用於保護觀眾或社會利益。反觀電視劇文化的內在產製環境，也發現製作制度不健全，從組織結構到運作機制都有問題。觀眾除了在廣告商的陰影下自嘲為被虐待狂，未見運用任何民主力量抵制電視劇對社會的傷害。至於如何才能擁有優質而好看的電視劇，就現有產製軟硬體環境、經濟與政策因素、惡質同儕競爭等因素夾擊間，似猶有努力空間。

在所有電視節目中，電視劇的製作難度最高，誠無法由任何一位明星獨領風騷或由兩個演員插科打諢，也不同於以三、五位名嘴在兩小時或幾萬元製作費下所能完成的座談節目。電視劇演工作人員少則四、五十人，多則百千工作者，以三個月、半年、甚至更長時間花費數百、數千萬元成本，才能同心協力地完成一齣叫好作品。無論是製作人的眼光、編導的才華、演員的內蘊、美術及工程部門共同塑造的質感，都是整個社會多年優質文化累積的結果。

質言之，電視劇的「成本」不僅是製作費之多寡投資，而是全民文化素質與工作人員藝術專業水平的整體反射。目前電視劇的問題在於國

家政策不明、缺乏專業領導、製作資金不足且益形匱乏，而工作人員則素養有待加強，不合理酬勞結構亦需調整，亟需一群優秀的藝術家共同發揮社會責任。

## 二、討論

電視劇的明天何在？當社會漸趨多元，坊間一再呼籲提供選擇，我們需要何種電視劇？電視劇不僅有文化、地域性，更有隨時間流變的特性。每一個新生年代均有其特定文化，因而就會產生特定內容的電視劇，如隨日本通俗漫畫成長的觀眾，其文化品味就不可能雷同於成長自流離困頓年代的父母。換言之，每隔數年就會產生新的電視劇類型，必要流行不同的收視品味；電視劇與其追風，不如創造潮流。

什麼是好看的電視劇？本文在研究過程中得到的答案出乎意料的少。從電視劇的專家、經理到電視劇導播、製作、演員，藝人經紀與工程人員，皆少回應此類問題。唯台視前節目部經理黃以功曾提供下列說明或可參考：「好題材遇到好人才、好器材，就會有好看的電視劇」。至於任教大學專業科系的余秉中教授之謂「戲要好，電視劇才能好看」，什麼是戲？如何能好？卻是研究未及解答的問題。對電視劇的明天而言，這是一個急需繼續探詢、研究、與實驗的方向。

作為普羅文化之一環，電視劇對社會文化具有振聵發聵之效；電視劇現象一方面是文化病徵，同時也是起蔽振衰寄託所在。當多數人仍不看好台灣電視劇的未來，實正是電視劇產業檢討內部結構和經營方針的時機。而與其追隨收視率，遠不如重視文化、研究觀眾心理、尊重專業人才與積極培訓新人來得實際。蘇珊郎格曾經提醒，藝術家必須熱愛他的題材，信任他的使命和才能，否則藝術即變得輕浮，即會墮落成奢侈品和時髦貨（劉大基等譯，1991：294）。參與電視劇製作業年輕人仍多，經歷了目前最為嚴苛的環境考驗後，未來應當仍有可為。在台灣只有十五萬架電視（接收）機的年代，王小涵（1967）即曾指出，戲劇、電影、電視三者應攜手合作，相互為對方開闢出路，增加財源。目前正是電視

劇低迷的時期，電視劇的明天仍在未知之數，持續開發電子時代媒介與觀眾特質，平行結合網路、電玩、文學、出版、音樂與動畫，尋找電視劇的未來因而至為重要。

本文限於篇幅、時間及研究方法，定有部分資料難以具體真確呈現，許多極有貢獻的重要參與者也勢必被疏漏，實為極大遺憾。深訪過程中曾聯絡瓊瑤、陳剛信、毓子山，均因時間問題或出國未果，而其他重要人物如鮑立德、楊佩佩、唐林、陳鈞天等開創者、電視劇重要類型關鍵人，或音樂、美術幕後人員未及訪問，均顯示相類研究仍將使後續者大有可為。「電視劇四十年」實需花費目前論文十倍心力與功夫才有可得，盼本文拋磚引玉，日後有更多相關研究陸續出版以補充本文之疏失與不足。

陳世敏（1987）曾經引用 W. Stephenson 的傳播理論，認為看電視劇是觀眾參與「遊戲」一種方式，但此項遊戲之選擇仍須在文化範疇內方有意義。電子媒介的內容訴求於最大多數的民眾，表現的手法力求平易並神似大眾之日常生活體驗，卻又不真正地描摹任何特定個人的具體經驗。一般人接觸大眾媒介只是為了娛樂消遣，好玩的內容遠比有意義的內容更受歡迎。但是美國著名電視劇「X 檔案」之情況有所不同，吸引了一些具有大學教育水平的觀眾，固定觀看族群甚至包括律師、工程技術人員、科學家、著名藝術家、FBI 探員等（黃玉華譯，1997：4）。如果我們認為台灣電視劇沒有明天，不見得就是事實，但是我們須要瞭解電視劇成功的必然條件，長期而言，需由整體文化環境著手，提供足夠文學、戲劇、電影與藝術等領域的發展空間，未來或有一日台灣的電視劇也能成為精緻社會文化的表現。

## 參考書目

- 中國時報（1983）。〈香港的電視節目為什麼能勝過台灣？〉，3月13日第三版。
- 中華民國電視年鑑（1976）。民國五十年—民國六十四年。台北：中華民國電視學會。
- 中華民國電視年鑑（1978）。民國六十五年—民國六十六年。台北：中華民國電視學會。
- 中華民國電視年鑑（1984）。民國六十七年—民國七十二年。台北：中華民國電視學會。
- 中華民國電視年鑑（1986）。民國七十三年—民國七十四年。台北：中華民國電視學會。
- 中華民國電視年鑑（1990）。民國七十七年—民國七十八年。台北：中華民國電視學會。
- 中華民國電視年鑑（1992）。民國七十九年—民國八十年。台北：中華民國電視學會。
- 中華民國電視年鑑（1998）。民國八十五年—民國八十六年。台北：中華民國電視學會。
- 中華民國電視年鑑（2000）。民國八十七年—民國八十八年。台北：中華民國電視學會。
- 中華民國廣告年鑑第一輯（1990）。民國七十七年—七十八年。台北市廣告代理商同業公會。
- 中華民國廣告年鑑第七輯（1996）。民國八十三年—八十四年。台北市廣告代理商同業公會。
- 中華民國廣告年鑑第九輯（1998）。民國八十五年—八十六年。台北市廣告代理商同業公會。
- 中華民國廣告年鑑第二輯（1991）。民國七十八年—七十九年。台北市廣告代理商同業公會。
- 中華民國廣告年鑑第十四輯（2002）。民國九十年—九十一年。台北市廣告代理商同業公會。
- 中華民國廣告年鑑第三輯（1992）。民國七十九年—八十年。台北市廣

- 告代理商同業公會。
- 中華民國廣告年鑑第五輯（1994）。民國八十一年—八十二年。台北市廣告代理商同業公會。
- 中華民國廣告年鑑第六輯（1995）。民國八十二年—八十三年。台北市廣告代理商同業公會。
- 中華民國廣告年鑑第四輯（1993）。民國八十年—八十一年。台北市廣告代理商同業公會。
- 文靈莊（1978）。〈也為電視連續劇說幾句話〉，《廣播與電視》，33：103。台北：中華民國廣播事業協會。
- 牛慶福（1981）。《由電視劇看中國婦女角色的變遷》。台北：政大新聞研究所。
- 王小涵（1967）。〈漫談電視劇——兼及台視電視戲劇的演播〉，《廣播與電視》，4：85-104。台北：中華民國廣播事業協會。
- 王洪鈞（1986）。〈談戲劇與傳播〉，《廣播與電視》，50：40-42。台北：中華民國廣播事業協會。
- 王敏如（2000）。《閱聽人與電視劇互動情形之探索：以兒童詮釋連續劇性別刻板印象為例》。台北：撰者。
- 王鼎鈞（1968）。〈電視劇的節奏〉，《廣播與電視》，9：65-69。台北：中華民國廣播事業協會。
- 王韻儀（1986）。《我國電視戲劇節目製播過程中的影響因素分析》。政治大學新聞研究所碩士論文。
- 民生報社評（1992）。〈促使電視節目成爲家中良伴〉，10月11日第二版。
- 民生報社評（1994）。〈電視節目的挑戰與改進〉，2月6日第二版。
- 朱曦（2002）。《從〈橘子紅了〉到〈大宅門〉》。台北：未來書城。
- 自立晚報社論（1970）。〈發揚民族精神——中視『長白山上』連續劇的評估〉，3月13日第一版。
- 自立晚報社論（1971）。〈如何改進電視節目〉。9月14日第一版。
- 自立晚報社論（1972）。〈電視節目的新方向〉，7月2日第一版。
- 自立晚報社論（1977）。〈「電視病」沈痾難起〉，6月15日第一版。
- 自立晚報特稿（1973）。〈談電視節目製作問題〉，1月30日第八版。

- 自立晚報專欄（1976）。〈是徹底檢討電視作為的時候了〉，7月26日第二版。
- 何貽謀（2002）。《台灣電視風雲錄》。台北：商務。
- 吳東權（1986）。《螢光幕後》。台北：行政院文化建設委員會。
- 吳起光（1969）。〈電視劇作家的修養〉，《廣播與電視》，11：51-53。台北：中華民國廣播事業協會。
- 李南生（2002）。《知識經濟下無線電視台經營策略之研究——以華視為例》。世新大學傳播研究所碩士論文。
- 李美華譯（1998）。《社會科學研究方法》。台北：時英。（原書 Babbie E. [1998]. *The Practice of Social Research*. Belmont (8th edition). CA: Wadsworth.）
- 邱紫穎譯（1993）。《日間電視節目的編排》。台北：廣電基金。
- 姜龍昭（1962）。〈電視劇就要和觀眾見面了〉，《電視週刊》，第5期。台北：台視文化。
- 姜龍昭（1978）。〈談電視劇的演變及突破〉，《廣播與電視》，33：99-102。台北：中華民國廣播事業協會。
- 姜龍昭（1981）。〈電視劇的回顧與展望〉，《廣播與電視》，40：93-95。台北：中華民國廣播事業協會。
- 姜龍昭（1983）。〈但願老兵諍言使電視劇脫胎換骨——聆馬星野先生「讀報觀影罪言」有感〉，《廣播與電視》，43：69-73。台北：中華民國廣播事業協會。
- 胡幼慧（1996）。《質性研究——理論、方法及本土女性研究實例》。台北：巨流。
- 徐鉅昌（1967）。〈美國電視劇的分析與批評〉，《廣播與電視》，5：53-61。台北：中華民國廣播事業協會。
- 秦嘉菁（1999）。〈電視劇中家庭概念之呈現方式及閱聽人解讀型態之研究：以中視劇場-花系列節目為例〉。台北：撰者。
- 翁文靜（1989）。〈每晚八點沒有文化〉，《新新聞週刊》，8月21-27日，頁78-80。
- 高世威（2000）。《電視戲劇節目製播流程之品質管制探析》。政治大學廣播電視研究所碩士論文。



- 張午（1962）。〈談現場節目製作的過程〉，《電視週刊》，3：30-33。
- 郭力昕（1991）。《電視批評與媒體觀察》。台北：時報文化。
- 陳世敏（1987）。《媒介文化：批判與建言》。台北：久大。
- 黃玉華譯（1997）。《縱橫 X 檔案（上）——X 檔案影集幕後紀實追蹤》。台北：雅音。
- 黃逸（1963）。〈記「小蕙與丁丁」拍外景影片：雙槍匹馬取外景〉，《電視週刊》（下），15：38-39。
- 黃逸（1963）。〈記「小蕙與丁丁」拍外景影片：雙槍匹馬取外景〉，《電視週刊》（上），14：38-39。
- 新聞局網站 <http://www.gio.gov.tw/info/law/index.htm>。
- 雷庚玲（1996）。《國內八點檔國語連續劇所顯示的親子互動模式》。台北：文化總會電研會。
- 電視週刊（1962）。第九期。台北：台視文化。
- 電視週刊（1962）。第二期。台北：台視文化。
- 電視週刊（1962）。第五期。台北：台視文化。
- 電視週刊（1962）。第四期。台北：台視文化。
- 電視週刊（1963）。第十四期。台北：台視文化。
- 劉大基等譯（1991）。《情感與形式》。台北：商鼎。
- 劉菁菁（1987）。《電視戲劇節目描述的人際衝突及其疏解之研究》。政治大學新聞研究所碩士論文。
- 蔡念中（1995）。《電視台外製外包制度研究報告》。台北：文化總會電研會。
- 蔡琰（1994）。〈電視單元戲劇與社會之關係〉，《新聞學研究》，49：107-122。
- 蔡琰（1995）。〈電視劇的教育娛樂功能與劇中意識形態分析〉，《廣播與電視》，2(2)：57-74。
- 蔡琰（1996a）。《電視歷史劇價值系統與社會意識分析》。台北：文化總會電研會。
- 蔡琰（1996b）。〈古裝電視劇訊息公式〉，《政大學報》，72：331-366。
- 蔡琰（1997a）。〈失聲的傳奇——電視古裝劇價值認同的啓示〉，《新聞學研究》，56：85-104。

- 蔡琰 (1997b)。〈電視時裝劇類型與情節公式〉，《傳播研究集刊》，第一集。
- 蔡琰 (1998)。《鄉土劇性別族群刻板意識與角色結構分析》。台北：電視文化研究委員會。
- 蔡琰 (1999)。〈大學生電視劇審美體驗試析〉，《廣播與電視》，14：111-138。
- 蔡琰 (2000)。《電視劇：戲劇傳播的敘事理論》。台北：三民。
- 盧嵐蘭 (1996)。《國內八點檔國語連續劇與社群意識：一個理論層面的探討》。台北：文化總會電視研究會。
- 錢櫃雜誌 (2002)。〈到底還有沒有 F4？男偶像紅不紅？硬不硬？〉。97：34-40。
- 聯合報 (1969)。「改進電視節目的重要建議」座談紀錄。6月2日第三版。
- 聯合報社論 (1962)。〈電視節目的爭議〉，4月18日第二版。
- 謝佳凌 (2001)。《電視劇迷在虛擬社群中的交談意義》。台北：撰者。
- 羅朝樑 (1962)。〈電視節目〉，《電視週刊》，1：18-21。
- 饒曉明 (1981)。〈從實驗電視到商業電視〉，《中華民國電視事業的回顧與前瞻》。台北：中國電視公司。
- Borg, W. R. & Gall, M. D. (1983). *Educational Research*. New York: Longman.
- Isaac, S. & Michael, W. B. (1971). *Handbook in Research and Evaluation*. San Diego, CA: R. R. Knapp.
- Brandt, G. W. (1993). *British Television Drama in the 1980's*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tsai, Y. (2000). Cultural identity in an era of globalization: the structure and content of Taiwanese soap operas. In G. Wang, J. Servaes & A. Goonasekera (Eds.). *The New Communication Landscape: Demystifying Media Globalization*. London & New York: Sage.

## 附錄一：受訪人名單

(依姓氏筆畫排列)

王生善，已故中國文化大學戲劇系教授，中山文藝獎獲獎人。編劇、導演多齣舞台劇及電視劇，包括「長白山上」(金鐘獎)、「母親」、「怒江春暖」、「秀姑」。

毛潤容，製作、編劇、藝人經紀人。曾參與「大醫院小醫生」(金鐘獎入圍)團隊。十五年電視劇工作經驗。

江霞，雙聲帶演員、製作人、台灣電視公司董事。演出「第一世家」、「流氓教授」以及「全家福」喜劇系列。三十五年電視劇工作經驗。

余秉中，政治大學廣播電視系兼任副教授、新聞局優良紀錄片得獎人。曾任公共電視台節目部經理、中國電視公司製作、首席導播等。四十年電視工作經驗。

李勳男，華視節目部製作中心主任。曾任「葉青歌仔戲」、「愛」、「緣」、「追妻三人行」、「第一世家」導播。三十五年電視劇工作經驗。

車慶餘，華視節目部副理，輔仁、文化大學兼任教授。曾任華視節目部公關、行銷。二十年電視劇工作經驗。

林君城，資深電影工作者，公共電視台企畫、導演、導播。近作單元劇「請聽我說對不起」獲民九十一年電視金鐘獎提名，二十五年電影、電視工作經驗。

夏美華，「秋潮向晚天」(金鐘獎)、「一翦梅」(金鐘獎)、「橘子紅了」等多齣電視劇編劇。民國七十年、七十九年分以「秋水長天」及單元劇「布穀鳥聲聲催」二度獲金鐘編劇獎。

塗能榮，中視「書劍春秋」、「一代女皇」成音、工程。民國八十五年以「聲訊傳播手冊」獲得金鐘學術理論貢獻獎。二十年電視工作經驗。

梁光明，中國文化大學戲劇系畢業，任台視文化中心總經理，出版「電視週刊」，保存完整電視劇歷史資料。三十五年電視相關工作經驗。

陳烈，電影、電視節目片商、監製。曾任職華視導播「保鏢」。三

十五年電視劇工作經驗。

陳敬宗，曾任電視產業公會理事。任職中視時導播「一代公主」（金鐘獎）、「少年十五二十時」（金鐘獎）。三十年電視劇工作經驗。

黃以功，曾任台視導播、節目部經理。民國七十年電視導播金鐘獎獲獎人。出品「台視劇場」（金鐘獎）、「秋水長天」（金鐘獎）。三十五年電視劇工作經驗。

劉明，四棲雙聲帶演員。主演民國五十二年光啓社在台視製作之第一齣五十分鐘國語電視劇「熱淚心聲」。曾以「長白山上」、「包青天」獲得兩座金鐘演員獎。四十年電視劇工作經驗。

謝啓明，公共電視公司「曾經」（金鐘獎、電研會「優質節目」第一名）編劇、製作。二十五年電視工作經驗。

龐宜安，大愛電視台導播、監製、經理。台大經濟系畢業後結訓於光啓社製作中心，台灣電視公司第一位女導播。四十年電視工作經驗。

智慧藏

**A Historical Review of the TV Drama Programs in Taiwan's  
Three Wireless TV Companies, 1962-2002**

Yean Tsai\*

**Abstract**

The purpose of this research is to review how the three wireless TV companies in Taiwan programmed their drama series in the past 40 years. Three major questions are raised, including what early programming strategies and methods were, how important works and experiences were involved, and how the public opinion aimed at these programs.

In-depth interview and historical research methods are employed to investigate the development of TV drama programs. Important staffs, events and TV drama series are documented. In general, the content of the TV drama programs is found to be unsatisfactory by the public opinion over the past 40 years. The research then concludes that the lack of cultural and political supports should be the main factor, and building a strong artistic environment for the TV drama programs is desperately needed.

**Keywords:** television, drama, history

---

\* Yean Tsai is Professor at the Department of Radio and Television, National Chengchi University, Taiwan.