

解讀台灣綜藝節目「反串模仿秀」的性別文化

以《台灣紅不讓》的〈變男變女變變變〉單元為例

林宇玲

一、研究緣起

1998年10月初，台視的綜藝節目《台灣紅不讓》與中視的《天才 BANG BANG BANG》因為播出「反串模仿秀」單元而被新聞局處以九萬元的罰鍰。新聞局指出，「反串秀雖為表演方式之一，然而此種反常表演的型態，長期在無線電視台以常態節目單元播出，對兒童心理及人格發展有不良的影響，不適合在晚間九時三十分前全家觀賞時段播出，依輔導級節目規定必須於晚間十一時以後始得播出」（張文輝 1998）。為避免影響節目的時段與形象，《台灣紅不讓》的製作人沈玉琳在詢問過台視主管的意願之後立刻停掉該單元。然而，「反串模仿秀」真的是「反常」的表演型態嗎？

「反串秀」其實不是新鮮的表演方式。早在十年前，綜藝節目已開始流行反串秀的短劇，著名的反串人物包括楊婆婆、董娘，直到目前也還有董月花之流。但是這類由男藝人以笨拙、愚昧的方式所反串的女性角色卻鮮少聽聞新聞局覺得不妥，或認為其會誤導兒童對女性的認知，反而這類型的短劇還成為節目的噱頭，長期在電視的黃金時段——所謂的「闔家觀賞」時段上——演出。這顯示新聞局對不同型態的反串節目有不同的評價標準。而本研究想探究的是：由觀眾報名參加的新型態「反串模仿秀」單元究竟呈現了什麼樣的性別文化與性別意識，竟然能讓新聞局做出如此的決議？

為瞭解新聞局所謂「反串秀的不良影響」，本研究將採用符號學分析深入解讀台視《台灣紅不讓》的〈變男變女變變變〉單元。選用《台灣紅不讓》作為本研究的研究對象主要是因為該節目並未曾因反串單元的「猥褻」情節被處分（註1）；換言之，〈變男變女變變變〉只是純粹的性別模仿秀，這可以去除反串單元「妨礙風化」的道德疑慮，而將重心放在「性別」的問題上。

在理論層次上，本研究將採用巴特勒 (Judith Butler) 的「性別扮演」(performativity of gender) 觀念作為本研究的理論架構。巴特勒以為，性別是有意圖且表演性的行動；也就是在特定的權力脈絡裡，性別被重複地援引與表演出來。她並且指出，反串 (drag) 的演出有助於瞭解性別的建構本質，藉由反串者去模仿另一個性別 (gender)，可以凸顯出反串者的生理「性」(sex) 其實與其「性別」之間並沒有必然的因果關係存在，進而解構異性戀以「性」作為性別認同的依據。

在〈變男變女變變變〉單元裡，表演者不只是扮演另一個性別，而且還必須扮回自己原來的性別，然後與主持人、評審、以及現場觀眾進行互動。在此性別跨越的過程中，它是否足以顯示巴特勒所預期的，反串並非一個次級的模仿 (secondary imitation) ——因為根本沒有一個原始的 (original) 性別存在？還是只強化了性別兩極化的刻板印象——非男即女？本研究旨在檢視一個被視為反常的性別扮演 (醫學上稱之為「扮異性症」) 如何在公開的電視異性戀文化裡展開？以及它創造了什麼樣的性別文化表徵？

二、相關文獻

從相關的文獻可以發現對反串秀的顧忌由來已久。早在古希臘時期，柏拉圖即認為「扮裝」有損男人的陽威而抨擊男扮女裝的行為，到了十七世紀，反對女扮男裝的呼聲也出現了，一些保守人士

認為，女演員在舞台上喬裝成男人，實違反女人纖弱與順從的本性 (Ramet 1996: 6)。從這些反對的聲浪不難發現，反串所帶來的最大的問題是：它挑戰了既有的性別體系。對反對的人而言，性別乃是先天且不可變更的，它是個人發展自我認同的起步，若是將其顛錯，極有可能導致個人性格的崩潰，進而帶來社會的混亂。因此，扮裝的風氣總是不時受到社會的箝制，儘管如此，它仍然流行於古今中外。

目前主要有三個學術領域對此現象感到興趣，分別是：精神分析、人類學、以及婦女與性別研究 (women and gender studies)。首先，精神分析受到傳統心理學生物決定論的影響主張男女有別，因而視「扮裝」為一種性別倒錯的行為，並稱此為「扮異性症」(transvestism)。此病症顧名思義乃是指病患喜歡將自己裝扮成異性，而此習慣的造成係因病患在成長過程中受到某種創傷所致 (曾炆煜 1990)。很明顯地，精神分析著重在探討扮裝者的個人早期經驗與心理因素，然而，這個取向預設「扮異性」為反常性的行為也已引起許多的爭議 (周華山 1995; Graber 1997; Ekins 1997)。

人類學者並沒有像精神心理分析學者那樣視扮裝為不當的行為，而是把它當成一種民俗來研究。目前已有許多跨文化的田野調查證實，扮裝會因不同的族群和文化背景而有不同的發展方式與作用。譬如，G. Bateson 研究 Latmul 人民的扮裝儀式，發現在 New Guinea 的社會裡性別關係極不平等，為避免發生衝突，於是這個族群利用扮裝儀式讓人民實際扮演與學習各自性別的規範，進而合理化既有的性別關係 (Bateson 1958)。

此外，S. Volpp 利用京戲的戲碼去探究中國帝國時期劇院的性別與權力關係。Volpp 指出，古老的中國不准婦女拋頭露面，導致劇院必須使用男演員去扮演女人，然而這些飾演旦角的男演員後來卻在

觀眾與劇院資助者的施壓下被迫在台下繼續扮演女人。因而 Volpp 認為，扮裝者的性別其實是扮裝者與觀眾之間協商的結果，在表演的過程中，男演員飾演美麗的旦角，觀眾不僅接受他的表演，並且投以愛慕的眼神，要求扮裝者下台之後繼續喬裝，最後扮演者接受了觀眾的操弄，內化了女人的角色，而成為風騷一時的名妓 (Volpp 1996)。由上面兩個人類學的研究可以發現，扮裝不是一個單純的心理問題，它的產生與運作其實與在地的社會脈絡和文化價值息息相關。

婦女與性別研究基本上也認為扮裝是文化的產物，只不過這個取向是由性別的角度去探討扮裝的形成與作用。有些女性主義者的研究已經發現，扮裝文化隱藏著性別歧視，反映出男尊女卑的權力觀——男性反串者總是企圖醜化女人的形象，而女性反串者卻是正面地強化了男人的地位 (Solomon 1993: 145; 周華山 1995: 76-77)。E. Tseëlon 指出，男扮女裝可笑，是因為反串者放棄了他們的優勢地位去扮演位居弱勢的女性角色；相反地，女扮男裝對女性扮裝者而言則是一種地位的提升，因而沒有笑鬧的作用 (Tseëlon 1995: 90)。巴特勒指出，這些研究之所以關切反串秀的性別刻板效果，乃是因為他們預設有一個根本、原始的性別存在，而導致研究者偏重在探討反串秀的「模仿性別」是否會扭曲「真實性別」。巴特勒從後結構女性主義者的觀點去解讀反串秀，她強調藉由扮演者去模仿另一個性別，能讓我們瞭解到生物上的性與社會的性別之間並沒有必然的關係存在。是以，反串不僅能說明性別的建構本質，並且能挑戰既有的性別論點 (Butler 1990; Czekay 1994)。

儘管上述各家各派的說法不盡相同，但大體上，學者們皆同意扮裝研究有助於我們瞭解性別變異 (gender variances) 的可能性，然而國內這方面的學術研究還是相當欠缺，除了精神科醫師一直在從事「扮異性症」的研究之外，國內的扮裝文化咸少被探究。其實，扮裝

文化在台灣已有相當的歷史，不論是從早期的歌仔戲、京戲、或黃梅調電影，乃至今日的電視短劇、連續劇、廣告或模仿秀裡，我們經常可以看到反串的表演形式，不過，國內的傳播學者並沒有正視扮裝對大眾文化的影響。目前除了黃麗英在研究綜藝節目的短劇時曾觸及反串表演的性別意涵之外，只有少數的女性主義者或文化研究者對反串的表演形式感到興趣，譬如：張小虹在《後現代／女人》一書中論及「扮裝電影」如何利用反串去顛覆性別的建構；另外，《酷兒啟示錄》一書中也有多篇文章討論扮裝表演與個人慾望之間的關係（黃麗英 1993；張小虹 1994；紀大偉 1997）。

1998年10月，由於新聞局首度裁定反串秀屬「輔導級」節目，並指出反串秀容易誤導兒童的性別認同，而導致傳播界開始重視扮裝的性別問題，傳播製作公司也因此意識到，「反串」作為一個表演形式是有限度的。儘管新聞局在決議文中並沒有明確的說明「反串秀」的定義，不過從歌仔戲、扮裝連續劇、或扮裝廣告繼續在正常時段播出來看，新聞局所謂的「反常表演的型態」應是針對新型態的「性別模仿秀」而言。這顯示性別表演就像性、暴力演出一樣，有在種類與程度上的差異。從扮裝的各種演出來看，傳統戲劇與爆笑短劇的反串都是在現有性別文化可容忍的範圍之內，因為扮裝者並沒有刻意隱藏其真實的性徵，觀眾可以很清楚地知道扮裝者的真正性別與認同。但在新型態的「反串模仿秀」裡，扮裝者逼真的性別演出已經造成雌雄莫辨的結果，導致觀眾無法掌握扮裝者的真正「性趣」所在，這也是它被列入輔導級的原因。這種「性別模仿秀」正挑戰我們所奉為圭臬的男女有別論。為深入瞭解「反串模仿秀」所建構的性別意涵，本研究將採用性別觀點，特別是後結構女性主義取向，去解讀〈變男變女變變變〉單元。

三、理論架構

扮裝與優伶制度在我國已有久遠的歷史，有些伶人甚至於演藝之外還兼營色情的活動。根據文獻記載，在清朝乾隆年間，優伶應召的情形越來越普遍，因而產生了「相公私寓制」，達官貴人開始狎優（相公）出入。這種舉動在當時並未被視為病態，反而被當成風雅之事傳頌（張宗尹 1991），可見古老的中國對於「性別變異」有較大的容忍度。可惜受到西化的影響，中國也開始禁止兩性之外的性別認同（周華山 1995）。

西方的性別典範主要是奠基於解剖科學的證據與「陽具中心」的異性愛論述。R. Stoller 指出，所謂的「性」乃是指生理層面，包括染色體、荷爾蒙、生殖器官與第二性徵等（Stoller 1985: 6）。這些生物特徵不僅能決定個別身體的性——男性或女性（male/female），而且還能決定個人在異性戀社會中的性別位置（男人或女人）。所以「性別」是指，男、女性在心理、社會與文化層面的意義建構。這種自然（生物）／文化（非生物）的二分法已導致「性」被視為生物事實，而「性別」則成為文化建構。

與生俱有的「性」被視為是先驗的（先於一切論述而存在），遂成為個人性別與性慾（sexual desire）的起源，因此西方發展出線性的性別觀；也就是說，從個人的性可以推斷其性別、性慾與性實踐（sexual practice）。最明顯的例子就是以陽具（penis）來判定初生嬰兒的「性別」。嬰兒如果有陽具，則被稱為男嬰，眾人會期盼他日後成為男孩、男人，並且發揮天生的陽剛性，主動去追求女性。由此來看，「性」的科學論據其實已經正當化了潛藏在「性別」背後的異性愛論述。

事實上，「性」不僅定義「性別」，並且也開展出一套二元對立的性別體系，包括男、女性各自應有的性別角色與性別認同。「性別角色」

指個人被期望表現出社會所要求的兩性行為與態度模式 (李然堯 1983: 5)，舉凡內在的心理特質，乃至外在的穿著、打扮與行為舉止，社會對男、女性皆有明確的規定，以便藉此穩定並且強化兩性在生物結構上的差異。「性別認同」則是作為男性、女性的個人知覺其內在的一致性，此概念涉及「個人認同」與「社會認同」兩個層面，前者著重在個人如何知覺其「自我」(self)，後者則指個人因其性別而佔有特定的社會位置 (男/女孩或先生/太太)，從而發展出社會所要求的男性特質或女性特質 (Bolin 1996: 24)。這兩個由「性別」衍生出來的概念已說明個人如何透過「性」去獲得其人格與社會身份，由此可知，在西方的性別典範裡，「性」不但表意「性別」，而且還賦予個人自我與社會價值。

原本西方的性別典範乃是西方特定社會下的產物，然而在解剖科學的掩護之下卻搖身變成一套放諸四海皆準的「客觀」知識。這個典範具有「真理」的權力，能夠要求「現代人」遵守其異性戀的行為標準，並將各種性別變異的情形劃入「反常」的範疇，因而同性戀、雙性戀或扮裝等行為皆失去了合法存在的空間。為此，一些後結構女性主義者認為，唯有解構西方的性別典範才能產生多元的性別想像。

至於如何解構西方的性別典範？學者們採用的策略不盡相同。本研究為深入瞭解「反串模仿秀」背後潛藏的性別意涵，採用巴特勒的「性/性別」顛覆策略與「性別扮裝」理論。巴特勒認為，顛覆西方的性別典範首先必須解構「性」的本質意涵，她指出「性」被視為是自然的生物事實乃是西方性別典範運作下的結果。其實「性」與「性別」一樣，兩者皆是文化建構；只不過「性」具有生物的基礎，所以能夠有效地掩飾其文化的層面，而被視為是自然的存在 (Butler 1990: 7; 1993: 2-3)。受傅柯 (M. Foucault) 的《性史》影響，巴特勒認為「性」被

建構在權力關係之內，因此「性」不僅是論述實踐的效果，而且也是權力的機制，具有規範的作用，能夠控制與生產身體，使其成為（兩）性化的身體 (the sexed body) —— 男性或女性身體。是以，巴特勒宣稱「性」其實就是「性別」，兩者根本沒有分別 (Butler 1990: 7)。

沒有了「本質」的性，性別的內在真理也就消失了，因此「性別」不再反映「性」，性、性別、性慾與性實踐之間原有的因果關係也就跟著被切斷了。巴特勒以「性別扮演」理論 (performativity of gender) 取代了過去的性別本質論，她指出，在特定的歷史條件下，「性別」的獲得乃是個人將「性」所暗藏的一套規範在日常生活中表演出來。對巴特勒來說，「性別」具有以下特質 (Butler 1990: 139-141; 1993: 244; 林宇玲 1997: 249-251)：

1. 性別只是「扮演」，同時具有意圖性與表演性。
2. 個人無法隨心所欲的表演性別，因為性別是在權力關係底下運作，所以它總是伴隨著社會的懲戒與禁忌。
3. 個人以一種世俗且公開的方式重複地去表演性別；但每一次的扮演都不盡相同（只是趨近文化的性別理想型）。
4. 性別無法作為一個實質的認同，因為它是透過不斷地重複 (reiterate) 或援引 (cite) 「性」的規範而被建構起來。
5. 藉由扮演不同形式的性別行為，個人可以發現性與性別之間只有隨意的關係，進而能發展出性別轉換 (gender transformation) 的可能性。

在性別扮演模式裡，我們可以發現個人為了配合文化的規範與逃避懲罰，會「主動地」表演出社會所期望的性別行為。在不斷引用「性」規範與扮演的過程中，個人除了獲得他／她的性別化身體之外，也同時取得了他／她的主體位置、性別化的自我與性別認同。

為了更明確的說明性別的扮演特質，巴特勒以「反串」來檢視她的理論模式。她認為，「反串」涉及三個面向，分別是解剖學上的性、性別認同、與性別表演。以男扮女裝為例，表演者是男性，他的性別是男人（或男孩），但其性別表演則是女人（或女孩）。巴特勒解釋這三者之間的關係：「倘若表演者的『性』已經與表演者的『性別』區分開來，而且此二者又與『所表演的性別』不同時，那麼（性別）表演所揭露的衝突，將不只是出現在性與表演之間，而且還出現在性與性別，以及性別與表演之間。」(Butler 1990: 137)

在某個程度上，雌雄莫辨的反串演出已凸顯性別經驗裡各層面之間的內在矛盾。而此矛盾正是（異性戀）權力機制所欲掩飾的，因為它將會暴顯異性戀性別觀念的虛構性。是以，巴特勒強調，反串的表演絕非只是二手的模仿（a secondary imitation）。Volpp 在研究京戲的性別關係時也發現，由男童所扮演的旦角剛開始時被視為是一種性別扭曲下的產物，因其模仿「正常的」女人，然而之後戲迷卻認為反串所造成的擬像（simulacrum）比原有的（original）性別更具有價值，甚至「旦角」已不再只是副本（copy），而是比真實的女人更真實（Volpp 1996: 145）。

在性別模仿的過程中，一位擁有男性身體的表演者必須停止「援引」異性戀文化對「男性」（masculine）位置的規範，然後盡力去想像與模仿另一個「性別」（也就是，異性戀文化對「女性」（feminine）位置的規範）。透過認同的想像機制，男扮裝者最後才能成功地轉變成社會所期望看到的「女人」。巴特勒指出，不僅反串是如此地運作，事實上異性戀也是如此地被建構起來——透過認同與想像的機制，作為表演者的個人努力去模仿一個文化所形塑的「性別理想型」（男人或女人）。因此性別的理想型從來就不是自然或天生的，而是被建構出來的。

儘管巴特勒試圖以「反串」去解構異性戀的自然性，但她也承認「反串」未必具有顛覆力，除非搭配一套能解釋此模仿的嘲弄政治 (parodic politics) (Butler 1990: 139; Weir 1994: 214)。在前面一節我們曾提及，目前已經有許多的性別研究發現反串表演強化了既有的性別刻板印象，這是因為扮裝者仍是援引異性戀的兩性規範去扮演另一個性別，所以並沒有拆解性別所內涵的男性特質或女性特質。儘管如此，巴特勒指出反串表演仍足以顛覆性、性別、性慾的「內在一致性」。她認為，研究「反串」的學者必須提出嘲弄政治，進一步顯露「反串」的顛覆力所在，也就是一面解構異性戀的「自然性」，一面重新詮釋性別。本研究基本上承襲巴特勒的看法，希望藉由解析反串模仿秀的性別演出去瞭解異性戀霸權在大眾文化裡的運作，並提供另一種觀點去解讀「反串」的性別意涵。

本研究以《台灣紅不讓》的〈變男變女變變變〉單元為研究對象。在此單元裡，扮裝者不僅表演另一個性別，而且在扮演完畢之後還必須卸下妝扮，扮回原來的性別，然後再與主持人、評審以及現場觀眾進行互動。本研究認為，整個單元的設計相當吻合「性別扮演理論」的預設——性別是一種表演。然而，如此的節目在商業機制與異性戀文化的操弄之下是否能夠彰顯反串的顛覆意涵，還是被「笑聲」模糊掉了？為瞭解其中的細故，本研究將根據上述的理論觀點提出以下的研究問題，包括：

1. 在反串時，扮裝者採用什麼樣的策略去建構另一個性別與性別特質？他如何揭露其性別認同與性別偏好？
2. 在電視的異性戀文化裡，扮演者如何與主持人、評審、以及現場觀眾進行互動？在性別演出的過程中，他們如何共同地協商與界定性別、性慾、以及認同的意義？

3. 「反串模仿秀」的文化表徵 (representation) 透露了什麼樣的性別意識？在電視的商業機制下，它又是如何地被包裝，然後販賣給觀眾？

四、研究方法

在方法層面，本研究採用「符號學」來解析電視綜藝節目的反串秀單元。符號學一直是文化研究者用來探究意識型態形成與抗爭的重要分析工具，近年來，國內的女性主義學者也開始使用符號學方法來檢視電視廣告，但研究的取向多偏重在廣告內容如何複製父權的意識型態，而較少涉及意識型態抗爭的部分。然而本研究以為，綜藝節目不像廣告或連續劇，它的內容比較開放，特別是一些邀請觀眾參與的綜藝節目，台詞並非事先寫好，而是所有參與者臨場反應的結果。「台灣紅不讓」的製作人沈玉琳在解說〈變男變女變變變〉的製作過程時指出：「製作單位在開錄前會與每一位參賽的來賓進行溝通，但參賽者多為狂熱的表演者，對於所表演的服裝、音樂、舞步都有自己的想法與堅持，所以製作單位通常只能達成某種程度的妥協。」(註2)由此來看，綜藝節目的文本比較屬於寫作性的文本 (writerly texts)。費斯克 (John Fiske) 表示，寫作性的文本意義未被封鎖，參與者與讀者被邀請參與意義的生產與製作 (Fiske 1991: 94)，因而這類的文本所呈現的「符號多義性」(polysemy) 也就更為明顯。

然而符號的多義性並非指所有的意義都受到相同地對待。相反地，文本的意義乃是根據社會權力的「不均等」分配而被建構起來。以〈變男變女變變變〉為例，儘管參賽來賓在接受訪問時多不諱言自己的性別與性傾向，但台視編審礙於廣電法的「違反社會善良風俗與妨礙公共秩序」之規定，已在播出之前自動刪除有關同性戀話題與性暗示等內容。換言之，我們在電視機前所看到的反串秀單元，其

實是經過製作單位與電視編審層層把關修剪過的版本。但是儘管電視的產製過程意圖限制《台灣紅不讓》所生產與流通的意義，不過反串秀單元仍是無法完全地複製異性戀的父權思想。藉由播放「忽男忽女」的性別演出，反串秀單元已讓男性的「娘娘腔」重新書寫「陽剛性」，而讓「陽剛性」有更多的樣貌出現。

綜合前述，本研究認為，符號學適用於檢視〈變男變女變變變〉單元的性別意涵。〈變男變女變變變〉作為文化場域，一方面電視產製的過程使其意義傾向於既存的意識型態；另一方面由於此單元的開放性，使〈變男變女變變變〉能夠釋放出某些反抗與衝突的意涵，而成為性別意識較勁之地。接下來，本文除了闡述符號學的重要概念之外，並將提出本研究的分析策略。

（一）符號學的重要概念

費斯克為了將符號學應用於電視的文本分析，早期曾提出符號的「意義化」(signification) 概念。他認為符號有三個意義化的層次，分別如下 (Fiske 1982: 90-96; Fiske & Hartley 1985: 40-47)：

第一層次：外延意義 (denotation)

外延意義是符號顯現在外、普遍為人所熟知的意義。這一層次著重在描述能指 (signifier) 與所指 (signified) 以及符號與現實之間的關係。

第二層次：內涵意義 (connotation) 與迷思 (myth)

這一層次將外延意義嵌進價值體系之內，包括內涵意義與迷思：

- (1) 「內涵意義」指出第一層的能指乃是製碼者在生產過程中主觀地選用一套科技符碼所表現出來的成果。以電視為例，傳播工作人員利用聲、光、影、像等科技技術表達他們對

事件的主觀看法與判斷。

- (2)「迷思」則是由文化層面去概念化事情。儘管「內涵意義」是在主觀的層次上運作，但在本質上它不是個人的，因為個人是組織與社會的一員，在使用符號時必須滿足組織的要求與文化價值才能獲得其他成員的認同。傳播工作者也不例外，必須根據既有的規範與社會知識賦予符號意涵，而既有的知識通常與統治階級的基本利益相符合，因此所謂的迷思其實指的就是社會上占優勢的霸權信念。然而，在現實社會裡，不是所有迷思都是一致的，除了迷思之外，同時並存著對抗霸權的反迷思 (counter-myth)，而且迷思也不是靜止不動，而是隨時改變，以便適應文化變遷的需求。

第三層：意識型態或神話 (Mythology)

「意識型態」是組織與詮釋現實的廣泛原則。這原則指導符碼的運作與符號意義的構連，以發揮某種社會作用——維護或解除社會秩序的合法性。

奠基於符號學的意義化層次，費斯克在《電視文化》一書裡，又再提出電視符碼化的架構。他認為，事件若被搬上螢光幕，必須經過層層的符碼化，分別是 (Fiske 1991: 5)：

第一層次：現實 (Reality)

外表、穿著、打扮、環境、行為、言說、姿勢、表達、聲音等。這些會被底下的科技符碼 (technical codes) 所製碼 (encoded)。

第二層次：表徵 (Representation)

攝影、燈光、剪接、音樂、音效。這些傳遞慣例的表徵符碼 (conventional representational codes)，形成種種表徵，例如敘事體、衝突、人物、行動、對白、背景、角色等。

第三層次：意識型態 (Ideology)

上面這些符碼能被意識形態符碼，像是個人主義、父權、種族、階級、物質主義、資本主義等，組合成具有連貫性而且為社會可接受的意義。

費斯克一再強調，電視文本不是封閉的，而是意義競逐的場域。研究者在進行文本分析時，除了觀察文本如何傾向主流的意識型態之外，也必須同時探究文本的矛盾與衝突之處才能掌握意義的抗爭。他並且指出，電視文本至少有五種設置 (devices)，意圖突破意識型態的封鎖，提供文本多義性的解讀 (Fiske 1991: 85-93)。

一、**諷刺 (Irony)**：表面上說一件事情，其實是另有所指。諷刺作為修辭學的設置並非只能用於文字，也可以應用在攝影機的觀看角度，而且此設置總是多義，允許公開地「逆轉」意義。譬如，反串來賓陳志凱在〈變男變女變變變〉的月冠軍賽裡穿著非常性感的服裝出現時，主持人徐乃麟問他：「今天為什麼會做這樣子的打扮？」陳回答：「一種突破吧！」徐笑著說：「破得很厲害！」畫面上並且出現徐乃麟前後打量陳志凱的鏡頭。從螢幕上，大家都知道主持人並非真心讚嘆反串者的突破而是在嘲諷他的穿著暴露。不過，主持人的諷刺未必會獲得觀眾的認可，觀眾也可能反轉而同意男人打扮起來可以比女人更性感。由此來看，諷刺的效果無法完全由文本的語義結構所決定——它總是留下一些空間讓觀看者自己去探索。

二、**隱喻 (Metaphor)**：如同諷刺，它涉及兩個不同的論述，因為「隱喻」借用其他事件來描述該事件。譬如在〈變男變女變變變〉裡，徐乃麟問反串來賓高英傑：「你有沒有當過兵？」高用台語回答：「有，我做海陸。」徐接著問道：「有沒有對岸的經常『摸』過來？」高則緊張的叫喊：「你不要打我啊！」在此對話中，台海兩岸對峙的局面被隱喻成男人對女人的騷擾。由於隱喻的應用必須搭配誇

張的語調，因而容易暴顯其人為的特質，而有助於鬆解能指與所指之間的關係。

三、**玩笑 (Jokes)**：簡單的說，就是玩弄意義。玩笑是藉由不同論述之間的衝突或意外的結合而產生反常的意義，令人莞爾。譬如，當反串來賓張志明以女裝亮相時，主持人徐乃麟調侃他：「你不會為了上我們的節目，去把嘴巴縫小了一點吧！」在此玩笑中，原本的意義被顛倒，觀眾發現男人也可以有像女孩般的「櫻桃小口」。儘管玩笑能將定義扭曲而令人對現實產生懷疑，但有時也會因為玩笑的戲謔特質，而使人在笑過之後原有的緊張得到鬆解而更安於現狀。

四、**矛盾 (Contradiction)**：電視是「大眾」媒體，必須兼顧不同社會團體的需求與興趣，然而異質性的團體彼此之間的興趣並非完全相容，而導致電視文本經常出現矛盾的論述。以《台灣紅不讓》為例，製作單位為了讓觀眾耳目一新，籌劃了〈變男變女變變變〉單元，然而此單元涉及陰陽倒錯的演出，與電視保守的異性戀文化大相逕庭，致使製作單位老是憂心「尺度」問題。製作人沈玉琳坦言：「前來參賽的反串藝人雖然不見得是同性戀者，但他們的言論思想卻十分開放，導致我們必須花很多時間在後製的修剪上。」儘管如此，有些前衛的作風可能還是會「不小心的」出現在螢光幕前。費斯克指出，對於螢光幕上出現的種種矛盾與衝突，電視文本會試圖提出解決之道，不過總是難以周全而留下空間，讓觀看者自己去揣摩意義 (Fiske 1991: 90)。譬如，在〈變男變女變變變〉裡，有些擔任評審的明星面對一些體格魁梧的反串藝人只能奉勸他們：「你的體型不像女生，不適合打扮成女人。」這個解決之道表面上維護了「男女有別」的傳統看法，但實際上卻暴顯根本沒有一個本質的「性」存在，只有一個理想型；一旦符合此理想型，男／女生即可以套用，搖身變成男／女人。

五、**過度 (Excess)**：以兩種方式運作，分別是誇張 (hyperbole) 與語意上的過度 (semiotic excess)。首先，「誇張」乃是指意義被過度地呈現出來，例如「珠寶」象徵身份，但若穿戴過多的珠寶反而顯得品味低俗，因此「誇張」有雙重的構連效果，一方面它承載主流的意識型態，另一方面它又足以嘲諷此意識型態。其次，「語意上的過度」係指電視上所出現的符號，集合聲、光、影、像於一身，一次提供過多的意義，因而容易造成歧異。例如在〈變男變女變變變〉裡，主持人一面宣稱「扮回本尊更酷」，畫面上卻出現非常女性化的男藝人。意義「斷裂」可以說是一目了然。

以上這些設置經常交互地出現在電視文本中。由於論述的異質性、多義性與矛盾經常糾結在一起，所以電視文本能夠釋放出多重的聲音。不過不是所有的聲音都負載相等的權力，有些聲音雖然意圖挑戰主流的價值，但因位於邊緣，人微言輕，難成氣候。儘管如此，它仍然製造了衝突，並且打開了文化協商的空間，所以仍是不容忽視。

(二) 分析策略

本研究根據費斯克的電視符碼提出「三層次」分析策略(見表一)。

表一：電視反串秀的分析策略

符號學	分析原則
第一層次：現實 (外延意義)	著重在文本的 組織與連結
第二層次：表徵 (內涵意義與迷思)	著重在文本的 選擇與排他
第三層：意識型態	解說文本的權力意向

第一層次旨在分析符號之間的連結關係，以便說明電視文本所

呈現的內容。由於電視符號集結聲光畫面提供過多的訊息，因此本研究將針對研究旨趣，僅分析「性別」符碼，也就是專注於檢視「女人」或「男人」作為一個文化符碼，反串藝人究竟是使用哪些策略去建構此符碼？為此，在「現實」層次，本研究將分析反串藝人的服飾、髮型、打扮、姿勢、與聲調等等，以便了解他們是如何連結不同的符號，建構另一個性別。

第二層次表徵乃是「現實」已經過電視的表徵符碼處理過。羅蘭·巴特指出，內涵意義是將第一層次的意義加以凍結（李天鐸譯 1993: 46），也就是說，將充滿聲、光、影、像的外延意義固著成某種意涵。因此在進入此層次之前，我們仍然有必要分析〈變男變女變變變〉的聲光畫面。本研究將文本分析分成「音部」與「影部」，前者包括對白、音樂與音效；後者則包含燈光、背景與攝影表現方式。

由於符號學的分析非常繁瑣，我們不可能在本研究裡檢視所有符號連結的細節，因而在此層次，本研究將僅探討〈變男變女變變變〉如何利用慣用的表徵符碼（指燈光、攝影表現方式、剪輯等）來形成反串秀的敘事體（見表二）。此將有助於我們進一步了解製作單位所採用的參考架構，並推知其所欲構連的文化意義，以及所釋放的抗爭訊息。

表二：反串秀的文本分析

外延意義		內涵意義與迷思
影部	音部	說明
燈光 背景（包括道具） 攝影表現方式 * 鏡頭運用：如特寫 * 攝影機角度：如仰角 * 剪輯技巧：如跳接	對白 音樂 音效（諸如鼓掌聲、 罐頭笑聲）	敘事體

第三層次意識型態涉及權力意向的建構。前面我們曾經提及，電視文本是意義競逐的場域，它可以利用某些設置（如諷刺等）打開文化協商的空間。因此，在此層次，我們將利用這些設置來討論反串秀的參與者（包括主持人、反串藝人、評審、與現場觀眾），在性別演出的過程中如何去協商與界定性別，此分析也將有助於我們掌握不同權力意向的建構過程。

（三）研究樣本

本研究將以八集的〈變男變女變變變〉單元作為研究樣本。此單元是由艾迪升傳播製作公司製作，艾迪升傳播公司于1998年8月14日仿造坊間流行的新潮反串秀，推出〈變男變女變變變〉單元（註3），此單元自推出之後即創下該時段「收視第一」的紀錄，並帶動其他綜藝節目的模仿與跟進。在第五集播出之後，由於輿論熱烈的討論而引起新聞局的嚴重關切，新聞局並於10月6日致函製作單位，表明該單元已違反廣電法之規定——「違反社會善良風俗與妨礙公共秩序」，要求製作單位改進，並懲以9萬元的罰鍰。製作單元原擬向新聞局申訴，不料台視卻建議停播該單元，故此單元於10月9日播出第9集之後即停播。

為取得研究樣本，本研究曾向艾迪升傳播公司請求協助，他們拷貝了一份存檔給予本研究。但分析後，本研究發現少了一集，僅有八集庫存（註4），不過，由此八集仍可以看出製作單位的一貫風格，因而本研究認為少了一集，不會對本研究的結果有何影響。故本研究僅以八集作為研究的樣本。

四、研究分析與結果

(一) 反串者的策略

〈變男變女變變變〉單元每一集有三或四位的來賓參賽，八集共有 27 位男性來賓參賽，全部有 32 次表演，每次表演大約七至十分鐘不等（註 5）。為何此單元缺乏女性來賓參賽？製作人沈玉琳解釋，一方面是女性報名的人數比較少，另一方面是製作單位的市場考量。由於女性的體型嬌小，難以在外型上利用化妝或服飾來轉換其性別，因此製作單位認為，「女變男」比較沒有新鮮感，無法吸引觀眾的收視，遂改以「男變女」為反串表演的主軸。

根據「現實」層次的分析顯示，當男性反串者扮演「女人」時，他們會利用許多的裝飾物，如：化妝品（特別是眼影、腮紅與口紅）、假髮、耳環、項鍊、義胸、性感衣著、指甲油、絲襪、高跟鞋等來改變自己的外貌，而且在言行上，他們也會刻意地作些改變，譬如三七步站姿、搗嘴而笑、眨眼、輕聲細語等。然而一旦變回「男人」，這些反串者則是扯下所有的裝飾物與言行的規範，穿上衣褲瀟灑地出現在舞台上。由此來看，扮演男女最大的分別是女人需要較多的偽裝。例如在〈研究樣本 (2)〉中，擔任評審的謝金燕詢問羅政宏的意願，「我覺得你扮女人很漂亮。如果讓你扮女人，你願不願意？」羅回答：「不願意。」主持人徐乃麟接著說：「他不願意。很麻煩，光化妝就好久，對不對？男孩子出來就出來了。」

從精神心理分析的角度來看，女性只是「偽裝」(masquerade)，因為欲力是陽性 (libido is male)，缺乏陽具的女人利用「女性特質」來掩飾她的匱乏 (Doane 1982)。是以，「女性特質」作為女人的表徵，只是一種「偽裝」，女人根本不是主體，她只是他者 (the other) —— 男性慾望的投射而已。這或許可以說明為什麼有些男性反串者扮成女人之後居然比女人更有「女人味」，因為身為男人的他們知道男人究竟想

要看什麼樣的女人。然而對女性主義者來說，「偽裝」不僅說明女人缺乏本質，而且還暗示女人只是景觀 (spectacle)(Tseëlon 1995: 38)。透過各種裝飾物與言行的規範，女人努力把自己裝扮成「物」供人觀賞。一旦男人扮成女人時，他也掌握了這個要點，努力物化自身，並且變成今日男人欲求的對象——胸大腰細的性感尤物，供人品頭論足。

但這是否意味男性反串者扮回「本尊」時就能完全地反映其本性？從〈變男變女變變變〉單元，我們可以發現事實並非如此。許多男性反串者由女變男時，竟然不知如何擺出主持人想要看到的「陽剛氣質」。例如在〈研究樣本(8)〉裡，當洪祿扮回男兒身份時，主持人徐乃麟好意提醒他：「你的腳要小心！剛剛站習慣T字型吧。」曾國城則虧他：「你不扮女裝還不行，頭髮越來越少。」評審李明依也乘機要求要看他的腳毛，洪祿於是掀開褲管，螢幕上立即顯現毛濃濃的腳毛特寫。主持人接著要求洪祿展現其陽剛氣，以男性雄姿繞舞台一圈，結果曾國城大笑不已：「你是在裝腔作勢！好像媽祖出巡。」

以此個案為例，我們可以發現男性特質並非是先天具有的。因為如果它是固定不變的本質，那麼當男人脫掉女性化的服飾與文化束縛之後，男人應該能夠立即一展雄風。然而，具有明顯男性生理特徵(如禿頭與腳毛)的洪祿卸下女裝之後卻是無法儘速展現他的陽剛氣概。這說明「男性特質」其實也是一種偽裝，它和「女性特質」一樣都是被建構出來的。

〈變男變女變變變〉將性別表演搬上螢幕。在電視機前我們親眼目睹「性別跨越」的演出，不論是變女或是變男，「扮得像不像？」已經不再是個人的生理特質所能決定，反而是操縱在反串者的文化實踐上，也就是個人是否符合性別的「理想型」。因此，扮裝者若是愈能實現社會對性別角色的要求，包括穿著、打扮、行為舉止等，

他就愈能表現出該性別的特性，觀看者自然也就會覺得「像極了」。由此來看，性別是不斷被演練出來的，更甚於是與生俱來的。

(二) 反串秀的敘事體

〈變男變女變變變〉單元是《台灣紅不讓》綜藝節目的第一個單元。主持人在節目一開始按例先介紹現場觀眾與評審，接著歡迎反串來賓陸續出場與表演，最後是評分與頒獎。此單元自播出以來，幾乎每一集都是遵循這個模式，有開頭、中間與結尾三個段落，如果說「敘事體」是一連串事件順時性的說明 (Kozloff 1992: 69)，那麼此單元已發展出獨特的敘事體。在此我們將專注於分析「中間」部分，也就是反串者性別演出的敘事體，因為此敘事體旨在說明個人如何從跨越性別的驚奇與衝突至恢復平常。

根據「表徵」的分析顯示，製作單位在處理反串來賓的性別演出時往往利用各種慣例，包括燈光、音效、道具與攝影技術等來彰顯其敘事體 (見表三)。此敘事體的要素包括：(1) 介紹反串來賓；(2) 反串來賓穿著女裝，遮面出場 (眾人好奇)；(3) 反串來賓揭下面具 (眾人好奇解除)；() 眾人開始評論反串者的外貌；(5) 反串來賓走台步；(6) 詢問反串來賓的私人問題；(7) 反串來賓的才藝表演；(8) 眾人講評其女裝的演出；(9) 反串來賓卸妝；(10) 反串來賓穿著男裝出場→廣告→(11) 眾人好奇男裝扮相；(12) 男裝相現身 (好奇解除)；(13) 來賓被要求說明自己對女裝扮相的感覺；(14) 眾人開始評斷來賓所適合的性別身份；(15) 主持人作小結。V. Propp 指出，敘事體內的每一要素都是一個「功能」，能對故事的情節產生作用 (Propp 1968: 21)，因此每一要素的安排都有其深層的意義。我們可以透過二元對立分析進一步掌握其內涵。

在此敘事體裡，兩位主持人擔任重要的「聯繫」角色，他們將每

一要素串連起來，使它們成為一個有意義的整體。首先，主持人簡短地介紹反串者的基本資料，諸如體重、身高等，然後歡迎男扮女裝的反串者出場。在乾冰瀰漫的舞台上，反串者手持面具出現在舞台上。「面具」在此除了能讓反串者保持「神秘感」之外，它也意味著「不可見」，在現實生活裡，男扮女裝是一個禁忌，男人如果想要把自己裝扮成女人，只能在私底下偷偷進行或是戴上面具，因為反串無法見容於社會 (Duncan 1996)。然而在一個公開、表演的場所，由於「做戲」的關係，面具可以被揭下，因為表演的虛構世界可以容忍扮裝的反常性。

當主持人讓反串者拿下面具之後，眾人看到反串者的女扮相，好奇頓時消除。緊接著主持人帶領評審開始評論反串者的外貌。例如在〈研究樣本 (7)〉裡，當來賓林韋華揭下面具之後，徐乃麟要求評審談一下他們的第一印象，安迪指出：「我只有四個字『目瞪口呆』。」曲艾玲則表示：「我覺得他的身材比例真的很棒，蠻均勻的。然後他的臉是所有裡面，妝不用打的太濃，就蠻像女生。」馮光榮驚喊：「小鹿亂撞。心臟砰砰通通地跳，怎麼有這種情形？」蘇愛倫應和：「我也只有四個字『目瞪口呆』。」通常主持人與評審會在反串者的「身」上，特別是他們的臉、手、腰、腿等部位大作文章，致使「外型」成為個人「變身」的關鍵。

之後，主持人要求反串者走台步，反串者完全變成了「景觀」，供眾人觀賞。此時，攝影機也不停地垂直（由腿至臉）拍攝反串者的身體，並特寫其重要的性徵部位，透過攝影機，螢幕上呈現出男性的慾望在反串者的女性化身體上竄動。攝影機以男性觀點上下打量，並且支解「她」的身體；換言之，女性「身」份使反串者變成了男性凝視下的客體。然而這種對身體的窺視與拜物 (fetishism) 的攝影手法並沒有出現在反串者的男兒身上，當反串者變回男兒身之後，螢

幕上呈現的只是男人的胸上景或臉部特寫，但未出現由下往上垂直拍攝或身體支解的攝影手法。攝影機「選擇性」的拍攝手法其實已反映出文化對兩性身體的不同定位與評價。

在眾人的驚嘆聲中，主持人或評審經常會繼續詢問反串者一些私人問題。譬如在〈研究樣本(1)〉裡，徐乃麟問來賓楊明章：「從小有沒有模仿過女孩子？或穿過女孩子的衣服？」楊回答：「家裡都是姊姊，姊姊喜歡把我扮成女孩子。」於是在一聲「難怪！」中，反串者的扮裝行為得到了合理的解釋。由此來看，主持人詢問私人問題有助於將反串者的扮裝行為予以「個人化」且「特殊化」。

在合理化反串者的扮裝行為之後，主持人要求反串來賓開始表演他們的才藝。在〈變男變女變變變〉裡，所有反串者的表演都是勁舞，在表演中，他們竭盡所能的展現其嫵媚與性感的一面，有的甚至在表演中扯下他們衣服的外罩，僅著三點式的衣衫，繼續在舞台上扭動他們的軀體。現場上口哨聲、鼓掌聲、驚叫聲「天啊！」「救命啊！」此起彼落，攝影機並且利用 MTV 的拍攝手法，以仰角、搖鏡、跳切、與大特寫的方式去捕捉反串者的情慾。譬如在〈研究樣本(2)〉裡，當來賓高偉君在表演時扯下外罩時，評審張克帆用手半遮著眼繼續窺視，安迪則是用衛生紙塞著鼻子。這些男評審們的動作，不管有意或是無意，皆反映出高偉君的表演是一種挑逗，一個評審感覺「非禮勿視」，另一評審則是按耐不住，已開始流鼻血。電視機前的觀眾可以從這些暗示與拍攝手法瞭解此刻必須採用「男性角度」去觀看反串者的表演。

當音樂戛然而止，主持人走向台前，除了讚嘆反串者的表演之外並且要求評審針對來賓的女裝演出發表看法。然而大多數的評審仍是偏重在反串者的外型，而非他們的才藝。譬如在〈研究樣本(8)〉裡，當反串來賓林禮健表演完畢，評審曲艾玲馬上表示：「我覺得一

般來講，反正是反串了。你裡頭的東西都是塞的，對不對？所以我覺得他的身材有一點稍嫌單薄，胸部好像可以稍微在凸顯一點點。一點就好，也不要太大。」從反串者出場到此為止，我們可以發現整個單元其實是以「美貌」來決定反串者應否變身，因此該單元模仿的並非普通女人，而是美豔又敢秀的女人。

在聽完眾人的女裝講評之後，反串者回到後台準備變回本尊。藉由交叉剪接的方式，懸疑與刺激的感覺被營造出來，電視機前的觀眾不僅可以感受到現場觀眾的期盼心情，而且也知道反串來賓正在後台忙著卸妝，從螢幕上，我們可以看到反串者已將一大堆的偽裝，包括假髮、眼睫毛、眼影、口紅與腮紅一一卸除。在倒數聲中，反串來賓從乾冰瀰漫的舞台中再度現身，正當觀眾想仔細地端詳他的男裝相時，「廣告」出現，好奇的觀眾必須靜待廣告結束後才能瞭解真相。這是商業電視的標準作法，利用「懸疑」讓觀眾願意在廣告之後繼續留下來收看該節目。

廣告之後，反串來賓以男兒身相見，只不過這次他沒有拿著面具出場。主持人立即要求反串者對其女裝扮相發表看法。例如在〈研究樣本(1)〉裡，三位反串來賓看到電視牆上自己的女裝扮相時，各有不同的反應：楊明章非常不好意思地傻笑，吳紹華則做了一個快跌倒的動作，陳志凱則表示：「太騷了！」。事實上，在此單元裡，大多數的反串來賓對其女裝扮相的反應都是負面的，此反應相當符合一般大眾的刻板印象——男生喜歡當男人，而厭惡自己的變成娘娘腔的女人。

在反串者表態之後，眾人開始表決反串者所適合的性別。譬如在〈研究樣本(3)〉裡，當來賓林聖倫變回男兒身時，主持人徐乃麟表示：「我比較喜歡你的男裝。」黃安不以為然地說：「我覺得他的男孩裝扮，我是評審，比較主觀地講，比較普通，但是他的女孩子扮相

就非常令人驚豔。你看！尤其是他的嘴。」很明顯地，眾人根據外貌來決定反串者的性別，雖然此複製了現代社會的形象神話——「俊」男「美」女，但卻也挑戰了性別本質論的看法。在此，決定個人的性別「身份」不再是個人的生物性徵，而是文化的審美價值。

由於討論容易引發歧見，因而主持人必須做最後的仲裁，讓討論能適時停止。徐乃麟通常會表示反串來賓「扮男的帥氣，扮女的漂亮」，然後結束所有討論，並且歡迎下一位來賓出場。此結論呼應了該節目的廣告詞：「忽男忽女、既美且酷！」，使整個敘事體看起來是連貫的。

綜合上述，我們可以發現每一個敘事要素的安排多少都有強化社會價值的作用，尤其是性別的刻板印象，這是因為「反串秀」的文化表徵是在「以男性為中心」且「商業導向」的電視文化底下所形成與運作。首先，製作單位為了吸引觀眾的注意，改以「性別跨越」的新點子為節目的號召。為了合理化它的新奇，〈變男變女變變變〉單元創造新的標語：「新新世代、新新人類！忽男忽女、既美且酷！」。儘管它挑戰傳統的性別固有論，並允許個人轉換其性別，但從敘事體裡，我們瞭解性別表演只是一種另類的「表演」——表演另一個性別，它的重點在表演而非性別。因此，製作單元宣稱「參加反串秀，可以讓你留下一個『美麗』的回憶」，因為對男人來說，表演女人可以把自己妝扮美一些。由此來看，性別跨越似乎僅止於個人表面的裝扮而已。

其實，「美」一直是製作單位用來包裝〈變男變女變變變〉的重要技倆，因為「美」具有可看性，尤其是搭配「煽色腥」的手法將美麗的身體予以性慾化就更具有市場賣點。為此，所有報名者必須先通過試鏡，以便淘汰一些身材走樣或不上鏡的人，一旦上了電視之後，參加比賽的來賓也是依賴「美貌」——年輕、貌美、與性感——

來爭奪冠軍。換言之，扮相愈美者，愈容易被認為反串成功。譬如在〈研究樣本(3)〉裡，當28歲的高英傑穿著低胸禮服出場時，眾人稱他：「高媽媽！」現場小朋友則大叫：「太可怕了！」儘管高英傑多才多藝，除了勁舞之外，還能即時來一段歌仔戲與劈腿，但因阿巴桑的臉與豐滿的身材而使他變成反串的笑鬧版。由此來看，〈變男變女變變變〉比較像是模仿「美女」，而非普通女人。當然這主要是受到市場機制的影響，不過它也反映了資本社會裡一般婦女的現狀——目前許多台灣婦女不正也努力地模仿「美女」進行雕塑瘦身？

此外，〈變男變女變變變〉的敘事體充滿驚奇與懸疑，但每遇到一個「不尋常」或「驚奇」即出現一個大家熟悉的解決方案，於是所有性別跨越的衝突又回歸於尋常。製作單位所發展出來的敘事表徵，就像一般的敘事體一樣，有解釋生活的作用：一方面它能減低個人的不確定感，並且提供衝突的解決方案；另一方面它也強化既存的優勢意義。最明顯的例子莫過是「變女」或「變男」皆是根據「陽剛陰柔」的觀點去變身。例如在〈研究樣本(2)〉裡，當眾人紛紛認為，高偉君作女生比作男生出色時，徐乃麟出聲：「高偉君換回男裝之後，更是不得了！男人這個高大挺拔。」曾國城附和：「一樣有那種孔武有力的感覺。」徐表情嚴肅的指出：「我們絕對不讓一個男人，男不男、女不女！」曾大聲應和：「對！」徐繼續：「我們要讓男的像男的，女的像女的！這才叫厲害。」此結語把之前的性別衝突做了一番修正，也讓我們清楚的瞭解到製作單位的立場：性別可以跨越，但僅限於表演，而且性別跨越的演出仍必須遵循「男女有別」的原則。

表三：每位反串來賓的性別表演之敘事體

音部	影部	敘事體
主持人：讓我們歡迎第 X 位來賓 XXX	(全景) 整個舞台的長景，後方的電視牆打開	介紹 ↓
現場觀眾拍手聲	(燈光) 旋轉燈打在舞台中央	
現場觀眾驚叫聲	(道具) 電視牆打開，乾冰由電視牆兩旁向上往中央噴射 (zoom in) 反串來賓穿著女裝，手持面具遮臉，由電視牆走出來	反串來賓穿著女裝，遮面出場
主持人：簡短介紹來賓的個人資料	(停格) 反串來賓的胸景 (電腦大字幕)「X 號 XXX(名字)」，出現在螢幕下方，佔 1/4 畫面 (腰上景) 反串來賓手持面具，走到台前擺姿勢 (切)(胸景) 評審的表情	↓ 眾人好奇他的女裝扮相
評審開始發表意見(如：好美!)，並猜測其女裝扮相	(全景) 反串來賓站到兩位主持人中間 (zoom in)	↓
主持人：馬上來看他的廬山真面目	(腰上景) 反串來賓揭下面具，主持人站兩旁	反串來賓揭下面具(好奇被解除)
主持人：來，1、2、3！	(特寫) 反串來賓的面部表情	
現場觀眾：1、2、3！	(tilt up) 反串藝人的身材(由腿向上至臉部)	
鼓掌聲、驚叫聲、口哨聲、與哨子聲	(切)(group shot) 觀眾席上觀眾的表情 (切)(胸景) 不同評審的驚愕表情 (中景) 兩位主持人與反串來賓看著大家 (胸景) 切換不同評審的說話表情	↓ 眾人開始評斷
主持人、評審開始對反串藝人的身材發表意見	(切)(特寫) 反串來賓的臉上反應 (切) 觀眾群像畫面	反串來賓的身材
觀眾笑聲，並穿插電腦特效聲(咚!)	(中景) 兩位主持人與反串來賓站在舞台中央，反串來賓開始向前走台步	↓
主持人要求反串藝人走台步：來，走幾步展現一下身段。伴隨音樂	(切)(特寫) 反串來賓的腿、腰、手 (切)(group shot) 觀眾群像畫面	反串來賓走台步

音部	影部	敘事體
觀眾驚叫聲		
主持人與評審詢問反串來賓私人問題	(腰上景) 兩位主持人訪問反串來賓 (切)(胸景) 評審問問題的表情	↓ 詢問反串來賓私人問題
反串來賓回答	(胸景)(特寫) 反串來賓回答神情	
觀眾笑聲，並穿插電腦特效聲(咚！)	(切) 觀眾群像畫面	
主持人問反串藝人：今天為我們表演什麼才藝？	(切)(中景) 主持人詢問反串來賓	↓
反串藝人回答		
主持人：我們來看他的精彩表演。來，掌聲鼓勵、鼓勵！(鼓掌聲與哨子聲)	(腰上景) 主持人對觀眾說話 (切) 觀眾群像畫面 (切) 反串來賓的腰上景	反串來賓的才藝表演(以快歌熱舞為主，拍攝手法類似MTV)
反串藝人的表演音樂揚起	(道具) 舞群出現，電腦畫面特效(如螢幕上出現五彩小星星) (燈光) 不同顏色的聚光燈打在反串來賓身上	
中間穿插口哨聲與哨子聲	(切)(中景) 反串來賓與男舞伴的搭配	
有時主持人或男評審會喊叫：救命！天啊！My God! 等等	(仰角)(特寫) 反串來賓的臉、嘴、手、胸、腰、臀、腿部	↓
表演音樂停止，鼓掌聲起	(切)(搖鏡) 反串來賓的表演神情 (全景) 舞群離開，主持人走近反串來賓	
主持人問評審感覺	(切)(胸景)(中景) 不同評審講評的神情	眾人講評反串來賓的女裝演出
評審發表看法	(切) 觀眾群像畫面 (切) 反串來賓的胸景	
觀眾笑聲	(中景)(腰上景) 主持人對觀眾說話	
主持人：來，現在大家看到XXX精彩的表演。大家一定很期待男裝之後，XXX是不是一個英雄好漢？我們馬上來看XXX的男人本色。(觀眾鼓掌聲)	(中景) 反串來賓向後轉，回頭走向電視牆，主持人仍繼續講話 (切) 觀眾群像畫面 (切)(特寫) 反串來賓卸妝 (切) 觀眾拍手畫面	↓ 反串來賓走向後台卸妝

音部	影部	敘事體
觀眾鼓掌聲	(切)(腰上景)兩位主持人回頭看電視牆上的	↓
主持人:你看那畫面這麼美麗,	來賓女裝扮相(特寫)電視牆的女裝相	
換回男裝是什麼樣子?	(切)(特寫)反串來賓卸妝(切)電視牆特寫	
主持人:到底像不像男兒身?	(道具)電視牆出現「5、4、3、2、1」。當1	反串來賓穿
我們來倒數計時。	時,乾冰由電視牆兩旁再度噴起	著男裝出場
眾人喊:「5、4、3、2、1」	(zoom in)反串來賓穿著男裝由電視牆走出來	(因乾冰看
觀眾拍手聲與驚叫聲	(停格)乾冰瀰漫,反串來賓走出的腰上景	不清長相)
↓	↓	↓
(有時插播廣告)	(有時插播廣告)	(廣告)
↓	↓	↓
	(中景)舞台乾冰瀰漫	眾人好奇他的
觀眾鼓掌聲	(切)觀眾群像畫面	男裝扮相
驚叫聲	(腰上景)反串來賓走到台前	↓
	(特寫)反串來賓的男裝表情	來賓已亮相
	(全景)反串來賓站到兩位主持人中間	(好奇被解
	(切)主持人胸景(切)(胸景)評審的驚愕狀	除)
主持人開始發表對來賓男裝	(切)反串來賓的臉部特寫	↓
扮相的看法		來賓被要求說
主持人要求反串來賓回頭看	(腰上景)舞台上三人回頭看電視牆	明自己對女
電視牆,並問:你對自己		裝相的感覺
女裝扮相的感覺如何?	(切)觀眾群像畫面	↓
反串來賓回答	(特寫)反串來賓的面部表情	↓
伴隨眾人笑聲	(切)(胸景)不同評審的講評表情	↓
評審開始評論來賓:適合當	(切)觀眾群像畫面	眾人開始評斷
女生?還是男生?	(腰上景)兩位主持人與反串來賓看著評審	來賓所適合
觀眾笑聲與電腦特效聲	(中景)不同評審的動作	的性別身分
主持人:現在請評審對XXX	(切)(中景)反串來賓走回電視牆,主持人繼	↓
的女裝與男裝扮相,打一	續說話	↓
個分數。		↓
主持人:也請XXX先下去		↓
休息一下。		↓

音部	影部	敘事體
主持人：其實，XXX 女裝時漂亮，男裝時更是俊俏。待回我們還有更精彩。	(切) 觀眾群像畫面	主持人最後作一結論
主持人：來，我們歡迎下一位，X 號 XXX。	(切)(腰上景) 兩位主持人向著觀眾說話兩位主持人手伸向後面電視牆	
鼓掌聲	(切)(全景) 整個舞台的長景(可以看到後面的電視牆以及環繞舞台兩旁的觀眾席)，後方的電視牆開始打開	↓
(重複開始)	(重複開始)	(重複)

(三) 意義的協商

在異性戀的電視文化裡，「忽男忽女」的商業點子雖然驚世駭俗，但〈變男變女變變變〉所發展出來的敘事體卻是有利於鞏固傳統的異性戀想法。儘管如此，此單元仍釋放了一些歧異的聲音，特別是它允許不同參與者討論反串者的性別演出。下面，本研究將以電視節目常用的五個文本機制，來檢視性別意義協商的過程。

(1) 諷刺

根據前面的敘事體分析，我們已發現〈變男變女變變變〉單元主要是模仿美女，也就是理想中的女人。因此，如果反串者的女裝扮相非常嬌美，眾人會很欽羨，而好奇：「他如何辦到？」不過如果情形正好相反，反串者則變成東施效顰，而成為眾人消遣的話題，就像〈研究樣本(6)〉鄭國民的情形一樣(見表四)。

表四：研究樣本 (6) 鄭國民的女裝亮相

音部	影部
徐乃麟：這是我們這幾個禮拜以來，這個男生打扮成女生之後，很像男生的。	(腰上景) 二位主持人與鄭國民手持面具站在舞台中央
曾國城：你這樣講讓人家沒有信心。	(胸景) 安迪講話
安迪：其實不會。	(特寫) 鄭的腰身
我們從這邊側面看，他的曲線玲瓏。	切(胸景) 曲講話
曲艾玲：還是蠻有線條的。	
我覺得他很像女生。	
徐：剛才只是講他的身材。但是可能貌似天仙都很難講。	切(腰景) 三人站在舞台
曾：天仙?! 你的仙是生鏽(台語)的意思嗎?	
(眾人笑聲)	(觀眾群像)
(電子音效：咚!)	
徐：我就知道了? 大家來看一下。聞香一下。	(腰上景) 三人站在舞台
曾：參考一下。	切(胸景) 徐講話，切回
徐：參考一下。我們揭開他的神秘面紗。來，1、2、3!	(腰上景)
觀眾應和：1、2、3!	(觀眾群像)，(特寫) 鄭的
蘇愛倫：他好像炒菜的那個菲姐哦! 真的。	臉部表情，(胸景) 蘇
馮光榮：我蠻佩服他的勇氣。	講話，(胸景) 馮講話
曾：你講那什麼話?	切(腰上景) 曾不以為然
馮：真的。我講真的。我蠻佩服他的。你看他練了那麼壯，還來扮女生。真不容易啊!	(腰上景) 評審台
蘇：不是，那個小腹收一下	(胸景) 蘇搶著發言
徐：人家講青春不要留白。	
蘇：我是說城城啦!(眾人笑聲)	
徐：可能是他這個，感覺上蠻粗獷的。但是走起路來，可能是婀娜多姿，也很難講。	切(胸景) 徐解釋
曾：來走一下台步。	(全景) 鄭開始走台步
(音樂揚起)	zoom in(特寫) 鄭的身材
曲：好妖嬌。	zoom out(全景) 舞台
安：好像某健美中心的教練。	切(腰上景) 評審台

<p>曾：自己有沒有覺得裝扮之後，自己最滿意哪一部份？</p> <p>鄭：眼睛</p> <p>徐：沒錯。</p> <p> 幾天沒有睡了。</p> <p>曾：沒有禮貌。</p> <p>徐：沒有，我看他好像很累。眼睛很紅。</p> <p>好，馬上來看他今天精彩的才藝表演。今天要表演的才藝是</p> <p>鄭：「顏色」。</p> <p>蘇：李玟。我就說嘛。頭髮像李玟。</p> <p>徐：難怪今天的穿著感覺也有李玟，是不是？</p> <p>曾：是。像三斑家蚊。(罐頭笑聲)</p> <p>徐：來，我們趕快歡迎他的精彩表演。</p>	<p>(腰上景) 三人在舞台上</p> <p>切(特寫)鄭的臉，切(胸景)蘇點頭</p> <p>切(腰上景)曾拍打徐</p> <p>(特寫)徐用手學鄭的眼神，切(腰上景)</p> <p>切(胸景)蘇說話</p> <p>切(腰上景)在舞台上的三人</p>
--	--

當鄭國民穿著無袖的禮服出現在舞台上，儘管他擁有窈窕的曲線(符合女性的身形)，但由於他露出手臂上結實的肌肉，徐乃麟馬上覺得「他像男生」。根據「陽剛陰柔」的原則，肌肉象徵男性力量，女人不應該擁有，所以馮光榮指出：「你看他練了那麼壯，還來扮女生。」對眾人來說，鄭國民的女裝相擺明自己是一位帶著陽具的女人。儘管鄭國民走台步時，具有女模特兒的架勢，但手臂上的肌肉使他變成「健美中心的教練」，在一般國人的想法裡，女性美很難與「肌肉」相連結。當鄭國民才藝表演完畢，馮光榮惋惜地表示：「我覺得他剛才的韻律真的很好，可是有一個缺陷，因為男人扮女人，最怕是太壯，那個肌肉有夠壯的。」最後鄭國民回復男兒身，馮則揶揄他：「你要謝謝你的父母，把你生成男的，還好不是女的。」肌肉使他在眾人的眼裡，只能扮演男性。

很明顯地，在意義協商的過程中，傳統的刻板印象主導了「性別」的界定，並且強化優勢的意義——「男性雄壯威武」。儘管如此，它還是釋放一些歧異的聲音，一般人總是以為，只有娘娘腔的男人

會把自己打扮成女人，然而從螢光幕上，我們看到孔武有力的鄭國民也渴望表演、渴望扮裝，以便為自己「留下美麗的回憶」。撇開他的外型不談，當他扮女人時，他的舉手投足之間也是蠻有女人味的，這顯示「陽剛」，並非百分之百的「威武不屈」，而是攙雜女性的陰柔特質，並且展現出不同的面貌。

(2) 隱喻

在〈研究樣本(4)〉中，當眾人參與討論宋廷璿的性別演出時觸及了更多敏感的性別問題。蓄著長髮的宋廷璿有著一對米老鼠般的大耳朵，然而裝扮起女人卻絲毫不遜色，他的身高 174 公分，體重 55 公斤，加上 24 吋的腰圍，使他穿上緊身的黑色禮服之後身材變得更勻稱。當他換回本尊時，他將長髮紮成馬尾，穿著深咖啡色的上衣與灰色的長褲便出現在舞台上，與女裝扮相比，眾人覺得「落差很大」，女裝相是嫵媚，男裝相則顯得瀟灑（見表五）。然而這樣落差的營造除了服裝的替換之外還必須搭配相應的「動作」，換言之，男人穿男性服裝，做男性動作，才能「蠻男孩子的」。評審陳志成的評語正指出一般人對性別角色的期望，但他同時也暗示，性別是建構的，因為宋廷璿本來就是男生，為什麼變回男兒身之後，還只是「你蠻男孩子的。」

在此個案，我們可以發現主持人與評審們都很驚嘆宋廷璿的男裝造型，在「非常女人味」之後，他居然還能成功地變回本尊。於是曾國城想瞭解他平常是否有些女性化的嗜好，諸如擦指甲油上街？宋回答：「怎麼可能?!」根據性別規範，除非特別情況（如上節目），否則正常男人不會無聊地作女人的事（擦指甲油），宋在此想強調的是：「我知道我是男人。」陳志成則開始挑釁傳統的性別規範，「現在很流行男生化妝，擦指甲油」，顯然陳不覺得有何不可，並說

明自己就是其中的一例。在潘儀君的附和之下，他們試圖以「流行」來合理化男人打扮的行為。

然而，曹西平藉由揶揄自己跟不上新潮流以指出陳志成是現代的「妖孽」。在一般人的印象中，喜歡打扮的男性總被比喻為「妖姬」，因為男不男、女不女，無法劃入性別類屬，只好歸於妖類。但曹西平用「孽」來代替「姬」有更大的諷刺意味，因為普通人跨越性別都會覺得內咎或不好意思，然而陳志成卻覺得理所當然，此人無疑是「禍害」，完全藐視性別規範的存在，陳志成則有趣的回應，「你不知道我是妖孽嗎？」陳承認自己的妖性，使他擁有了主動的扮裝權。儘管在意義協商的過程中，陳志成指出男人化妝也是正常的行為，因為「現代很流行」，直接挑戰傳統的價值觀，但終究此新觀念是商品拜物下的產物，因而眾人最後仍是以既存的性別規範，將喜好裝扮的男性全劃入非人類的「精」（老鼠精）來收場。

表五：〈研究樣本(4)〉宋廷濤的男裝亮相

音部	影部
曹西平：我好想叫他的那個 Bad Boy 穿這樣子跳一遍，會不會有剛才的味道？	(胸景) 曹講話
曾國城：很可能會完全都不一樣。	(腰上景) 主持人與男裝的宋
潘儀君：所以你落差太大，對不對？	站在舞台上，切換潘的(胸
徐乃麟：你覺得落差太大對不對？	景)，切回(腰上景)徐看著
我可以感受她的感覺。	背後的電視牆
陳志成：就是說，就動作來講，不會有彆扭。	(胸景) 陳講話
他穿男孩子服裝，他的動作就是那一種。	切(特寫)宋的臉部表情，
你蠻男孩子的。	切換(觀眾群像)
曾：這其實讓我很意外。	
陳：你平常也是這樣子的嗎？你這個老鼠精。	切(胸景) 陳講話
曾：你講什麼？	(腰上景) 曾驚愕，切(特寫)
宋：對。我平常都這樣子。	宋回答

<p>徐：平常，平常個性比較外向。</p> <p>曾：也擦指甲上街嗎？</p> <p>宋：怎麼可能？！</p> <p>徐：今天是上節目的關係。</p> <p>潘：可是現在很流行男生化妝擦指甲油。</p> <p>陳：我常擦指甲油上街。潘：對，他常常擦指甲油上街。</p> <p>陳：百貨公司很多這樣子。潘：現在很流行。</p> <p>曹：那我們落伍了。陳志成你不知道，你不也成了妖孽嗎？</p> <p>陳：你不知道我是妖孽嗎？</p> <p>宋：對，他也是老鼠精的家族。</p> <p>陳大笑。</p> <p>徐：有老鼠精的味道。</p> <p>來，我們謝謝宋廷璿的表演。(鼓掌聲響起)</p>	<p>切(胸景)徐補充</p> <p>(胸景)曾問</p> <p>(特寫)宋做了一個鬼臉，切回</p> <p>(腰上景)</p> <p>(胸景)潘講話</p> <p>切(胸景)陳講話</p> <p>(胸景)曹講話</p> <p>切(胸景)陳回應</p> <p>切(腰上景)宋講話，切回(胸景)陳笑</p> <p>切(腰上景)三人站在舞台上</p>
--	---

(3) 玩笑

為了吸引觀眾的注意，綜藝節目的參與者都會盡可能的製造笑料，在此個案中尤為明顯。當眾人看到崔家豪扮回本尊時的「帥」樣，不禁萬分欽羨，因為十分貼近所謂的理想型「帥哥」「美女」，於是陳為民開始歌頌崔家豪的成就，開玩笑地將其比喻為「明燈」、「救星」、「偉人」等(見表六)。就在哈哈笑之餘，反串成功的性別意涵也被模糊掉了。

在此個案裡，跨越性別的正面意涵被釋放出來。當眾人感到崔家豪的陰陽反差很大時，羅碧玲指出：「他是讓女人羨慕、男人嫉妒的一種人。」這句話寓意甚深，根據既有的性別類屬，非男即女，並沒有額外提供「亦男亦女」的選擇，然而羅似乎隱喻有「另類」的可能性存在。徐乃麟則以節目「忽男忽女」的製作原則來肯定崔家豪正是那種可以任意遊走在性別界線兩端的人。「性別跨越」在此得到了正面的支持。黃安更進一步地指出，性別跨越不再只是「搞笑」而已，

而是有發人深省的地方，也就是表演者可以將陰、陽兩種特質發揮得淋漓盡致，如果說「人生是舞台」，那麼每個人都是表演者，每個人應該都有能力去開發潛在的陰、陽特性，成功地跨越性別。

儘管眾人在協商的過程中傾向支持性別跨越的演出，但有些地方仍是鞏固既有的優勢意義。當曾國城問崔家豪對其女裝扮相的感覺，崔回答：「好像鬼。」這句話表明了崔的性別認同：身為男人的他，降格反串妖豔的女人，然而這個女人並非真實存在，而是「像鬼」。當他表態之後，眾人很高興，因為「這只是一場表演」，表演者的性別並沒有錯亂，他只是好玩地遊走陰、陽兩界。最後，當徐乃麟以「女生漂亮，男生更是俊俏」做結尾時，曾卻補充：「身材太好的關係。」曾暗示，跨越性別並非人人可以做到，崔家豪之所以能夠反串成功，多虧他有一副姣好的身材。於是，性別跨越又被拉回到個人的外貌層次。

表六：〈研究樣本(3)〉崔家豪的男裝亮相

音部	影部
眾人：5、4、3、2、1。	(觀眾群像)
曾國城：我們來歡迎崔家豪。	(全景) 崔由電視牆走出，已站在兩位主持人的中間
眾人：哦！(配合鼓掌聲與哨子聲)	(特寫) 崔臉部表情
徐乃麟：太瘦了。	(胸景) 徐講話
黃安：怎麼他是崔家豪嗎？這個長……	切(胸景) 黃講話
徐：身材變化不大，但長相變化極大。	
六月：帥！	
曾：回頭看看	(腰上景) 三人站在舞台，曾指著背後的電視牆，切(特寫)
崔家豪大笑。	崔大笑的鏡頭
六月：觀眾朋友覺得帥不帥？	(腰上景) 六月與評審台背後的
觀眾：帥！	觀眾

徐：他算是一個長的蠻斯文的小男生，還沒有當兵。	(胸景) 徐講話
羅碧玲：我喜歡。	切(胸景) 羅講話
黃：你喜歡？你要幹什麼？	
眾人笑聲	切(中景) 評審台與後面的觀眾
曾：你的感覺會不會落差很大？	(腰上景) 曾問崔，崔靠近曾回答
崔：好像鬼！	
曾大笑。	(特寫) 崔笑的面部表情
徐(用台語)：你說什麼？	(腰上景) 徐問
崔：後面那個……	(腰上景) 崔欲回答，但曾搶答
曾：說得好像和自己沒有關係。	
羅：他是讓女人羨慕，男人嫉妒的一種人。	切(胸景) 羅講評
徐：真的。扮女的漂亮，扮男的帥氣。	切回徐的(胸景)
羅：對。真不錯。有前途，有前途。	切(胸景) 羅講話，換切黃的(胸景)
黃：說謝謝，來。	
崔：謝謝。(崔笑)	切(特寫) 崔笑的表情
黃：不錯啦！我覺得搞笑賞心悅目之外，還有一些別的收穫，還有一些啟發人的東西。大概是崔家豪給我的啟示吧！	切(胸景) 黃講評
徐：不錯的小孩。	切(胸景) 崔的臉部表情
六月：我覺得他扮女裝的時候很嫵媚、很成熟動人。但是他換回男裝之後，很像鄰家男孩，很有那種親切的感覺那樣。	切(胸景) 六月講評
陳為民：我覺得崔家豪讓我感覺，你是我航行在大海中的一盞明燈，你是我們民族的救星。	切(胸景) 陳講評
眾女明星：唉約！(觀眾笑聲與電腦特效聲)	切(中景) 評審台與後面的觀眾
陳：你是世界的偉人。今天看到你可以說是我三生有幸，那怕我待會兒離開台視，被車撞死我都……	(特寫) 陳向崔合掌禮拜的表情
黃：幹嘛！陳：阿彌陀佛。	
眾人大笑、鼓掌。	(觀眾群像)
曾：陳為民，讓我確定一下，你看到崔家豪還是看到耶穌？	(腰上景) 曾講話
陳笑與眾人大笑	
曾：你有那麼大的感動嗎？	(胸景) 曾講話

<p>徐：你真的是……好，崔家豪帶給大家很多的啟示。我們大家謝謝他，謝謝。(鼓掌聲)</p> <p>徐：女生漂亮，男生更是俊俏。</p> <p>曾：他太秀氣了。我覺得身材太好的關係。</p>	<p>切(腰上景)徐講話，崔離開(觀眾群像)切回(腰上景)</p> <p>二位主持人在舞台</p>
---	---

(4) 矛盾

在眾人參與協商「性別」意義的過程中，未必會完全符合製作單位的預期——不違反新聞局的「善良社會風俗」之規定。在陳志凱的個案中，評審們最後居然鼓勵反串者去變性，徐乃麟急忙制止，並表明節目的立場，然而矛盾的言論已充斥在文本中(見表七)。

首先，徐乃麟要求評審表達他們對陳志凱跨越性別演出的看法。郭靜純根據「美貌」原則認為陳志凱不論「扮女」或「扮男」皆適宜，因為他的長相符合「俊男」、「美女」的標準，而且舞藝又是一流。陳志凱並且穿著男裝翩翩起舞，他的身體居然比女人還要「柔軟」，嚇得郭不禁叫喊：「幫幫忙。」由於陳志凱非常具有女性特質，高培華接著問他是否有性別認同上的困擾，薛志成更直接的表示，如果自己像他一樣，「會考慮做女人。」這裡指涉徹底地變更性別。這個「變性」的建議引起徐乃麟的緊張，表明「絕對不要」，儘管我們從新聞報導偶爾聽聞「變性」之說，但畢竟是少數。然而高培華與薛志正的提議似乎暗示陳志凱，如果你對自己的性別不滿意，除了扮裝之外，你可以徹底更換性別，這番討論無疑鼓勵個人去改變固有的性別，已違反所謂的「善良風俗」，因此身為主持人的徐乃麟馬上出面制止，希望藉由表態，重新將分歧的意義固著於「絕對不要(變性)」。

表面上，「變性」是個大膽的挑釁，特別是在異性戀的電視文化裡。但若從整個協商的脈絡去審視，我們可以發現所有評審基本上

仍是根據傳統性別的刻板印象來決定反串者的性別身份。高培華認為陳志凱「長得太美了」，一個男生卻擁有完美的女性特質，一定「有問題」，遂建議他不用再困擾，可以永遠地「做女人」。然而，變性的建議把個人再次劃入「非男即女」的類屬中，而忽略跨越性別所可能帶來的愉悅，事實上，有些人可能不見得有性別認同的問題，而只是喜歡遊走於性別的兩端。

表七：〈研究樣本 (1)〉陳志凱的男裝亮相

音部	影部
徐乃麟：讓我們的評審來說說好了。	(中景) 三人站在舞台上
郭靜純：看他原來女生的扮相就覺得很豔的女生。現在是個小帥哥。基本上他的五官，你看，他現在裝卸掉以後都還是很帥。	(胸景) 郭講話 (特寫) 陳的臉部表情，切 (胸景) 郭用手指著陳
徐：你看他的眼睫毛多漂亮啊！	切 (中景) 徐指著陳
郭：對…我剛剛看到他的眼睫毛長長的。	(特寫) 陳的臉部表情
徐：是真的。郭：你可不可以……	(腰上景) 徐用手去拔陳的睫毛
郭笑著說：好壞。(眾人笑聲)	切 (胸景) 郭講話
乃哥，我有一個要求，我剛剛看他的印度舞，他那個手很軟。你可不可以穿男裝的時候，在跳一點點給我看，那個手這樣	(腰上景) 三人站在舞台上，陳開始扭動手、腰
郭：唉約，幫幫忙。(鼓掌聲)	(觀眾群像)，切 (胸景) 郭驚嘆
很難聯想在一起。	
曾：你看到了沒有？你只要看看他的手，他連腰和腳都一起給你了。	切 (腰上景) 曾模仿陳的動作，觀眾群像)
(眾人笑聲) 郭：對……	
高培華：我去泰國。然後我聽說那邊有很多醫生可以幫你解決這個問題。	(胸景) 高講話 (特寫) 陳微笑
眾人笑聲	
徐：解決什麼問題？	(腰上景) 徐問高，曾則拍打陳
曾：他的國語講得不好。(眾人笑聲)	的肩膀說話

高：他太漂亮了。看到那個你就會知道了。	(胸景) 高指著電視牆的畫面
徐：你覺得當女生比較好。	(腰上景) 三人在舞台上，徐對
高：我覺得不錯，當女生不錯。	著高說
薛志正：對。我倒有點認同。如果，如果我裝扮女生，有	(胸景) 薛講話
這麼美的話，我可能會考慮做女人。	
徐：不！不！我們不鼓勵，絕對不要！	(胸景) 徐嚴肅的表情
好了，今天我們〈變男變女變變變〉三位，我們已經看	
過他們精彩地表演，來……	(腰上景) 三人在舞台上

(5) 過度

前面的敘事體分析曾提及，當反串者以女性之姿出現時，身體將變為「景觀」，不但眾人會以「身材」作為話題進行討論，而且攝影機也會逐步地支解身體，並且放大其重要的部分。我們可以由此個案窺知一二（見表八）。身高 179 公分，體重 62 公斤，而且只有 19 歲的高偉君，穿起性感的黑色禮服實在是非常符合今日的美貌標準——年輕、高挑、美艷與性感。因此在此個案中仍有一些誇張的要素存在足以讓閱聽眾在觀看時產生異樣的聯想。

首先，當眾人欣賞高偉君的身材時，曾國城脫口而出：「就是世界小姐選拔的標準。」然後徐乃麟應和：「你真是台灣小姐。」但大家都知道他是男生，不可能代表台灣參加選美，這番對話除了製造笑料之外，其實也讓人意識到世界選美小姐的標準，對嬌小的中國女孩而言是一種誇張的要求，大概只有反串者可以輕易達成。其次，當高偉君走台步時，安迪竟然誇張地流鼻血，還向他人借衛生紙；而張克帆則直吞口水，看得瞠目結舌。不管他們是作秀，還是出自本能的反應，這中間其實暗藏玄機。當一個男人裝扮成女人之後，他是否就不再是男人？而且會釋放出「女性」的致命吸引力？如果不

是，那反串者為何能吸引其他的男性？如果異性戀假設的「異性相吸」是真理，那如何解釋安迪、張克帆被假女人吸引一事？在此先不論性慾是否有性別之分，但此單元的誇張安排其實有助於鬆動性、性別、與性慾之間的線性關係。

最後，王彩華看到高偉君迷人的風采不禁自憐——為什麼高偉君是男的卻能比自己更有女人味？這種性別的諷刺當然一方面有助於強化「美貌」神話，但另一方面卻也指出男、女性特質其實不是固有，而是被建構出來的。因為如果是與生俱有，高偉君絕對無法扮得比王彩華更好，不過，由於「女性特質」是以文化的理想型（特別是採用男人的標準）建構出來，所以男人就有機會表現的比女人更好（因為他們知道男人想看什麼）。此外，有了理想型之後，當然也會有優劣的層級出現，如美女、姿色平庸與醜女之分，因此，每個女人就像反串者一樣總是努力地去模仿理想型以獲得肯定。相反地，如果不符合理想型，通常會淪為笑柄，結果就像王彩華一樣只能自怨自艾。

表八：〈研究樣本 (2)〉高偉君的女裝演出

音部	影部
徐乃麟：先讓我們看看你的手好嗎？	(中景) 三人在舞台上，高一手持面具，一手伸出來。(特寫)
眾人：喔！好細長。	高的手，切回(中景)(特寫)
徐：多麼細長啊！	高手持面具
曾國城：你自己最欣賞自己哪一個部分？	zoom out (中景) 高掀開高叉的
高偉君：腿。	裙襬，露出腿。
徐：我們現在看他的廬山真面目，好不好？	(特寫) 高的腿，切回(中景)
徐：已經把他掀出來了。眾人：看到了。	
好，那我們先來賣一個關子，先看腿，再看臉。我們請他揭下面具。	(胸景) 徐講話
眾人：1、2、3	(觀眾群像)

眾人驚叫。馬維欣：好靚，他好有中國小姐的氣質。	(特寫) 高的臉部，(tilt up) 由腿至臉
徐：如果說一個女孩子是一百八十，他的骨架是這樣子，多勻稱！	
曾：就是世界小姐選拔的條件。	(中景) 曾指著高的身材
徐：你真的台灣小姐，Miss 台灣(眾人鼓掌)。我們來看他這個……	(腰上景) 徐指著高說
馬：他的屁股好翹。	(特寫) 由腿慢慢向上拍攝(中景) 三人在台上
徐：要看腿，一定要看！他的腿好細喔！	
曾：我們請他展示一下身段。徐：來，音樂請。(音樂揚起)	zoom out (全景) 高開始走台步，
徐：走幾步看看。	(中景) 評審的驚愕表情，切
曾，徐：來，鼓勵一下。(鼓掌聲)	(腰上景) 高回到舞台中央，
安迪：有沒有人帶衛生紙？來給我二張。	(胸景) 安迪講話
馬：不是，張克帆看今天的男扮女裝從頭到尾都沒講話。	(胸景) 馬講話
他一直在吞口水。	
徐：好，你要講話來講。	(腰上景) 徐對張說
張克帆笑著說：我真的分不出是男是女？	(胸景) 張結巴地說
徐：你講話都結巴。	(特寫) 高的表情
張：這個……腿，未免美得太過份！	(中景) 三人站在舞台上
馬：美得過火。	
王彩華：乃哥，我看了以後一直想要流眼淚。我父母為什麼要把我生成這個樣子。(眾人笑聲與電腦特效聲)	(胸景) 王悲戚地指出
徐：所以你說說看，人家男生扮女生這個樣子，女生扮男生只能扮老夫子。來，我們現在看看他的才藝。	(胸景) 徐講話 zoom out (腰上景) 三人在舞台上

五、結論

從性別觀點來看，〈變男變女變變變〉雖然試圖讓反串者去模仿一個「真實」的性別，但「忽女」、「忽男」的性別演出卻顯示沒有一個恆常不變的性別存在，而且性、性別與性慾之間也沒有直接的因果關係。不論是女明星覺得男反串者「比女人還要女人」，或是男主持人覺得反串者的「陽剛性不夠」，這些都反映出男、女性特質的虛

構本質。試想，如果男性或女性是天生，有什麼比「天生」還要自然、真實？如果沒有，當然就是後天操弄的結果。此觀點能解構異性戀以「性」作為性別認同或性慾實踐的正當性。

整體來看，《台灣紅不讓》為了商業利潤想出了「忽男忽女」的新點子，直接挑戰了電視文化的異性戀價值，儘管在文化表徵上，製作單位一直試圖以傳統的性別規範與美貌神話來包裝〈變男變女變變變〉單元，也就是藉由「扮男像男的、扮女像女的」的性別表演方式來突顯異性戀的「男女有別」論，然而雌雄莫辨的演出仍是讓許多觀眾提心吊膽——新世代的人類是否看了之後會變成男女不分？在某個程度上，觀眾的緊張已暴顯出「反串表演」的顛覆力，最後為了維護異性戀文化的正當性，代表文化警察的新聞局只好出面曉以懲戒，並將〈變男變女變變變〉單元列為「兒童不宜」。

從本研究分析顯示，有幾個現象值得我們再深思：

(1) 反串的「表演」空間：儘管巴特勒指出「性別是扮演」，但性別的表演卻是在特定的權力脈絡下進行。在「異性戀」文化當權的今日，個人其實無法在日常生活中任意地選擇「性別」去表演，因為「非異性戀」的性別方式已被貼上「反常」趕入死角，個人只能私底下偷偷地進行「非異性戀」的演出。偶有例外，就是在公開的「表演」場所（如電視節目或酒吧）演出性別跨越，但此表演卻常是為了表演而表演，表演者未必會進一步思考有關「性別」的深層意義，反而有些還藉著表演，強化了異性戀的正當性。

(2) 反串者的扮裝技術：本研究發現，反串者使用性別規範去發展他們的扮裝技術，這正是一般女性主義者反對扮裝之處。女性主義者認為反串者援引既有的性別規範，將會加深性別的刻板印象，但從另一方面來看，扮裝技術卻也彰顯出性別的「扮演」特性。反串者利用「認同的想像機制」，在規範的導引下努力地模仿另一個性

別，其實不只是反串者如此，我們每日也都在援引規範，試圖表演出社會所指派給我們的性別。此外，扮裝者的身體隨著服飾、行為標準的轉變，他的性慾似乎也有了改變：當反串者穿著性感的禮服出現在舞台上，他展現出「女性」的挑逗與嫵媚，此時他的身體變成「性幻想」的場域，男性觀看者的情慾也被他的「女性魅力」所撩動。這顯示身體是一個被建構的場域，不僅性別如此，性慾與認同也都是可移轉、可變動。

(3) 反串的衡量標準：在〈變男變女變變變〉單元裡，反串者的成功關鍵是在他的扮相符合「俊男」、「美女」的條件。這種以「美貌」作為衡量反串的標準，雖然能夠嘲諷「性別生物論」的觀點，但它也隱含著其他的危險：容易將「美貌」的標準定於一尊，同時也剝奪了某些人扮裝的權力。由於美貌的過份強調，使得「形象」變成新的權力機制，控制了現代人的身體產製。以「迷你裙」為例，剛開始流行之初，曾一度被國人視為「傷風敗俗」之物，因暴露女性的大腿，然而「迷你裙」被廣泛接受之後卻變成擁有美腿的女人適合穿著。今日的反串秀過份強調美貌，會不會也演變成未來「性別跨越」合法化之後的危機——只有美麗的人可以扮裝？再則，應用在台灣婦女身上的美貌標準居然使反串者做得「比女人好」，這究竟是台灣婦女應該檢討還是台灣男人應該醒悟？當反串者展現出來女性形象正好符合現代美女的標準，不正好也說明：原本用來箝制女人身體的標準其實是誇張的，因為只有「假女人」才能做到，而且還需要利用各種「偽裝」去達成，要有中國男人的身高才算「高佻」，要用不斷的充填才做得出「豐胸」，而像這樣假裝的女人真的算是「美麗」的女人？此外，反串秀同時也讓我們意識到「男性特質」的建構性，在螢幕上我們看到不同的男人表演著「理想中的男人」，結果卻是「不夠像」或「陽剛氣不夠」。但究竟什麼是「陽剛氣質」？眾人也說不上來，只覺得男人應該擁有

它。或許這正說明「陽剛性」不是只有一種，而是有多種的面貌。

從本研究，我們可以發現性別是文化的產物，它能左右我們的自我認同、性慾表達、與性實踐。然而由於「性別」的建構性，我們無法回答什麼才是它的本來面貌，我們唯一能做的事就是：不斷探究我們的文化如何建構性別的概念。〈變男變女變變變〉單元已經停播，不過目前有更多關於「性別」的成人綜藝節目出現，諸如《驚豔星期五》、《周末晚點名》、《戀愛講義》、《女人大哥大》等等，如果想要了解我們的大眾文化提供我們多少性別想像的空間、或是衝突的性別議題，未來這些節目都是值得我們進一步去探究的。

——本文於 1999 年中央大學性／別研究室主辦的第四屆四性研討會中宣讀

註釋

1. 在「性別模仿秀」流行期間，台視《龍兄虎弟》與中視的《天才 BANG BANG BANG》曾因男性反串者的豔舞表演涉及「猥褻」情節，而被新聞局處以十五萬元罰鍰。
2. 本研究曾多次與艾迪升傳播製作公司接觸，並委請趙敏小姐專訪《台灣紅不讓》製作人沈玉琳先生。
3. 製作人沈玉琳指出：「這種新潮的反串秀，不同於往昔歌舞劇團式的反串表演，而是男藝人模仿瑪丹娜之流的歌手。」
4. 由於節目播出時，主持人沒有說明日期或集數，因而無法查明究竟是少了哪一集。
5. 第五集為月冠軍賽，乃邀請前四集的優勝者參賽。因為表演者重複參賽，故人數累計時，第五集不算在內。

參考書目

- 李天鐸譯 (1993) 《電視與當代批評理論》，台北：遠流。
- 李然堯 (1983) 《中國兒童性別角色發展之研究》，師範大學教育研究所。
- 紀大偉編 (1997) 《酷兒啟示錄》，台北：元尊出版社。
- 周華山 (1995) 《同志論》，香港：香港同志研究社。
- 黃麗英 (1993) 《解讀三台綜藝節目短劇的性別論述》，文化大學新聞研究所。
- 張小虹 (1994) 《後現代／女人：權力、慾望與性別表演》。台北：聯經。
- 張宗尹 (1991) 〈相公？性別角色扭曲的一群〉，《源流學報》，29-40 頁。
- 張文輝 (1998) 〈紅不讓、天才各罰九萬元〉，《聯合報》，10 月 7 日第 26 版。
- 曾炆煜 (1990) 〈附錄一：談性異常〉，《性學三論：愛情心理學》，林克明譯。
台北：志文。
- Bateson, Gregory (1958) *Naven: The Culture of the Iatmul People of New Guinea as Revealed Through a Study of the "Naven"*. California: Stanford UP.
- Bolin, Anne (1996) "Traversing Gender: Cultural Context and Gender Practices," in Sabrina P. Ramet (ed.), *Gender Reversals and Gender Cultures: Anthropological and Historical Perspectives*. London and New York: Routledge. pp. 22-51.
- Butler, Judith (1990) *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London and New York: Routledge.
- (1993) *Bodies That Matter*. London and New York: Routledge.
- Czekay, Augelika (1994) "Flaunting the Body: Gender and Identity in American Feminist Performance," in Griffin, G. et al. (eds.), *Stirring it: Challenges for Feminism*. London: Taylor and Francis. pp. 92-106.
- Doane, M. A. (1982) "Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator," *Screen* 23: 74-78.
- Duncan, Nancy (1996) "Renegotiating Gender and Sexuality in Public and Private Spaces," in Duncan, N. (ed.), *Bodyspace: Destabilizing Geographies of Gender and Sexuality*. London and New York: Routledge. pp. 127-145.
- Ekins, Richard (1996) *Male Femaling: A Grounded Theory Approach to Cross-Dressing and Sex-Changing*. London and New York: Routledge.
- Fiske, John (1982) *Introduction to Communication Studies*. London and New York: Routledge.
- (1991) *Television Culture*. London and New York: Routledge.

- Fiske, J. and Hartley, J.(1985) 1985 *Reading Television*. New York: Methuen.
- Graber, Marjorie (1992) *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*. New York: Routledge.
- Kozloff, Sarah (1993) "Narrative Theory and Television," in Robert C. Allen (ed.), *Channels of Discourse, Reassembled: Television and Contemporary Criticism*. Chapel Hill and London: the U. of North Carolina Press.
- Propp, Vladimir (1968) *Morphology of the Folktale*. Austin: University of Texas Press.
- Ramet , Sabrina Petra (1996) "Genders Reversals and Gender Cultures: An Introduction," in Ramet, S.P. (ed.), *Gender Reversals and Gender Cultures: Anthropological and Historical Perspectives*. London and New York: Routledge. pp.1-21.
- Solomon, Alisa (1994) "It's Never Too Late To Switch," in Lesley Ferris (ed.), *Crossing the Stage: Controversies on Cross-Dressing*. London: Routledge.
- Stoller, Robert J. (1985) 1985 *Presentations of Gender*, New Haven, Conn.: Yale University Press.
- Tseëlon, Efrat (1995) *The Masque of Femininity: The Presentation of Woman in Everyday*. London: Sage.
- Weir, Lorraine (1996) "Post-Modernizing Gender: from Adrienne Rich to Judith Butler," in Radtke, H. L. and Stam, H. (eds.), *Power/ Gender: Social Relations in Theory and Practices*. London: Sage. pp. 210-218.
- Volpp, Sophie (1996) "Gender, Power, and Spectacle in Late-Imperial Chinese Theater," in Ramet, S. P. (ed.), *Gender Reversals and Gender Cultures: Anthropological and Historical Perspectives*. London and New York: Routledge. pp. 138-147.
- Yu-ling, Lin (林宇玲)(1997) "Reading the Theoretical Work of Judith Butler," *Women and Gender Studies*(《婦女與兩性學刊》)8: 239-263.