

# 電視偶像劇《吐司男之吻》： 寫實主義的建構與再現\*

趙庭輝\*\*

## 《摘 要》

本文的基本立場認為，台灣目前的電視劇或偶像劇研究，忽略電視文本的分析，然而文本的特殊性是瞭解電視劇或偶像劇能夠造成流行性的原因。本文採取英國學者 J. Mcguigan 建議的流行藝術取向，選擇 2001 年台灣自製偶像劇萌芽時期，最值得關注的《吐司男之吻》作為研究對象。本文透過影像美學、精神分析與文化符碼等三個層面，對於《吐司男之吻》進行文本解構，詮釋這齣偶像劇如何從年輕觀眾的日常生活中，挪用與剽竊、選擇與組合文本的結構性元素，為年輕觀眾建構與再現寫實主義。

關鍵字：《吐司男之吻》、建構與再現、精神分析、寫實主義、電視偶像劇

---

\* 本文為國科會專題研究計畫編號 91-2412-H-030-008「台灣電視偶像劇：青少年次文化的文本再現」部份研究成果，研究助理為陳慧玲小姐，輔仁大學大眾傳播學研究所碩士。

\*\* 趙庭輝輔仁大學影像傳播學系專任助理教授兼系主任。E-mail:maco0003@mails.fju.edu.tw 或 daniel.iris@msa.hinet.net

## 壹、前言

2001年7月，台灣的電視台開始「自製」偶像劇（trendy drama），<sup>1</sup>華視首先以日本的神尾葉子漫畫為腳本，製播《流星花園》，而台視亦製播完全以本土劇本為主的《吐司男之吻》，在兩齣偶像劇紛紛獲得極高的收視佳績之後，台灣的電視台之間正式點燃「偶像劇戰火」，台灣的偶像劇有如雨後春筍般出現，特別是無線電視台將其當成重新站穩八點檔的利器。而為要爭取年輕觀眾，與有線電視台主流的大陸劇、日劇、韓劇、港劇等有所區別，無線電視台競拍偶像劇，廣邀偶像歌手和綜藝節目主持人參與演出，並且大量地招募新人，<sup>2</sup>甚至民視還調整原有電視連續劇的播出時段，目的只是為要空出時間播出偶像劇。

作為眾多電視劇類型之一的台灣偶像劇，帶動新一波台灣流行文化的風潮。台灣的偶像劇捧紅許多新人，也結合或塑造流行音樂的偶像歌手，<sup>3</sup>規定偶像歌手在發片之前，必須先拍攝偶像劇，<sup>4</sup>甚至台灣的偶像劇亦結合網路媒體，例如吳宗憲率領旗下藝人演出的《極速青春》，必須透過網路才能收看，這些策略的運用，完全在於迎合年輕觀眾的媒體使用習慣。台灣的偶像劇也學習日本偶像劇，大量發行VCD、電視原聲帶等相關商品，同時外銷至世界各地，獲取大量商業利潤。<sup>5</sup>因此在2001年的台灣電視圈刮起偶像劇旋風，使得傳統電視劇與單元劇毫無招架之力，同時吸納了綜藝、戲劇、唱片界人士，前仆後繼地投入偶像劇的拍攝與製作。<sup>6</sup>

偶像劇能夠站穩八點檔，並且與原先的主流電視劇分庭抗禮，主要是電視台和製作單位的商業行銷、包裝和宣傳策略奏效。偶像劇在上檔之前，不僅舉辦盛大的試片會，而且演員的表演活動、男女主角與經紀人的關係，以及製作過程的辛苦波折等，這些戲內戲外的花絮不斷地成為影劇新聞的焦點。製造相關話題是一種「假事件」的公關活動，為新戲造勢，同

<sup>1</sup> 台灣的衛視中文台在1992年首度播送日本趨勢劇（trendy drama）《東京愛情故事》，這齣電視劇是由日本富士電視台改編柴門文的漫畫所製播的，衛視中文台為吸引年輕觀眾，將其更名為偶像劇。

<sup>2</sup> 引自《聯合報》（2001年11月8日），第26版。

<sup>3</sup> 例如《吐司男之吻》的男主角李威因為該劇而走紅。

<sup>4</sup> MUCH TV的《電視星學園—陽光果凍》，就是為七位主角的流行音樂專輯量身訂作的偶像劇。

<sup>5</sup> 其中，《流星花園》被稱為「最佳吸金」的工具，不僅收視率高達八點多，還出版VCD行銷星馬與大陸，而《吐司男之吻》則打響各項週邊商品。雖然這兩齣偶像劇分別接拍續集《流行花園II》與《吐司男之吻II—愛情本事》，但是收視率都非常不理想，無法再造第一波的流行熱潮。引自《聯合報》（2001年12月25日），第29版。

<sup>6</sup> 引自《聯合報》（2001年11月15日），第28版。

時劇集的男女主角都是當紅的跨媒體偶像，任何動靜皆成爲劇迷矚目的焦點，達到相互哄抬的效果。<sup>7</sup>

雖然台灣自製的偶像劇在短短不到一年內，收視率普遍下降，加上各個電視台連連虧損而呈現赤字，除了調降所有節目的預算之外，也開始購買成本低廉的韓劇，因此造成一股「韓流」，<sup>8</sup>然而不可否認的是，台灣自製的偶像劇在流行文化空間中，確實形塑一種流行性（popularity）。固然台灣自製的偶像劇，是藉著電視台與製作單位的商業行銷、包裝與宣傳策略而走紅，但是純粹以收視率或商業行銷的方式，解釋偶像劇是否具有流行性值得懷疑，因爲並不是所有的台灣偶像劇都受到歡迎，例如中視的《最佳嘿咻—水晶情人》、民視的《藍星》收視率均非常低，甚至後者更以七集草草結束。<sup>9</sup>

從電視文本的內容來看，或許是傳統八點檔的連續劇，在情節鋪陳與呈現方面，已經讓觀眾倒盡胃口，因此讓偶像劇能夠有生存的空間。<sup>10</sup>台灣的偶像劇以音樂包裝戲劇，烘托偶像魅力，讓演技欠佳、歌藝平平、口齒不清的帥哥美女，一夕之間成爲夢幻（fantasy）偶像，在 2001 年半年內創造數億商機。演藝圈頓時成爲偶像製造機，一個個速食偶像看得讓人眼花撩亂。<sup>11</sup>而台灣的偶像劇與日本偶像劇最大的不同在於，日本是偶像才能演偶像劇，台灣則是偶像劇捧紅偶像。<sup>12</sup>此外，台灣偶像劇的成功之道，在於「演員夠漂亮、情節夠夢幻、場景夠寫實」三大標準，日本偶像劇則是將後兩個標準提升爲「寫實般的夢幻情節、夢幻般的寫實場景」。<sup>13</sup>

偶像劇受到年輕觀眾的歡迎，主要原因在於演員的偶像魅力，事實上，能夠讓偶像劇走紅的是男主角而非女主角。<sup>14</sup>最重要的是，偶像劇對於浪漫愛情故事的描繪與憧憬，增添許

<sup>7</sup> 引自《大成影劇報》（2002 年 11 月 22 日），第 9 版。

<sup>8</sup> 引自《聯合報》（2002 年 4 月 4 日），第 29 版。

<sup>9</sup> 引自《聯合報》（2001 年 11 月 30 日），第 26 版。

<sup>10</sup> 台灣八點檔電視劇為拼收視率，灑狗寫在所難免，增加劇情張力的方法，幾乎已經公式化，撞車、跳海、落崖、床戲、打巴掌、多角戀情，每一部戲都看得到。而八點檔電視劇的敘事架構，圍繞在幾個主題上，包括妻離子散、身世大揭密、多角戀情、婆媳大戰、父子兄弟反目成仇、飛車跳海落崖、情商大牌演員客串、主角被關入獄或掛點、暴力與激情，以及結合腥羶色時事等。引自《民生報》（2002 年 11 月 17 日），第 5 版。

<sup>11</sup> 引自《聯合報》（2001 年 11 月 15 日），第 28 版；以及《大成影劇報》（2002 年 11 月 12 日），第 3 版。

<sup>12</sup> 這是《吐司男之吻》製作人陳慧瑛接受記者訪談時的肺腑之言，引自《大成影劇報》（2002 年 11 月 12 日），第 3 版。

<sup>13</sup> 引自《中國時報》（2001 年 9 月 15 日），第 28 版。

<sup>14</sup> 例如第一次嘗試戲劇演出的《流星花園》F4、《吐司男之吻》的李威，引自《民生報》（2002 年 7 月 11 日），

多「童話式」的純情想像，<sup>15</sup>強調燈光美、氣氛佳的要素，認為浪漫、唯美就是偶像劇成功的所有因素，往往導致與現實生活脫節的窘境。<sup>16</sup>在台灣眾多自製、而且以本土劇本為主的偶像劇中，最為擅長描繪寫實主義（realism）的是《吐司男之吻》，它是 2001 年台灣偶像劇萌芽時期，相當值得關注的一齣偶像劇作品。

《吐司男之吻》不僅是第一齣原創劇本的偶像劇，<sup>17</sup>同時最具有寫實主義色彩，劇情融合聯考、幫派與混混等話題，情節內容宛如幫派電影（gangster），不像一般偶像劇完全以青少年的愛情為敘事主軸，而是涵蓋愛情、親情與友情等各個層面，塑造出相當特殊的影視風格。如同 M. Jordan（1981）在研究英國的肥皂劇《寇羅納遜街》（*Coronation Street*）時指出，社會寫實主義（social realism）就是對於一般普通人的生活經驗、情感、家庭生活的描述，以現在式對真實作完整的描述（轉引自 J. Fiske，1987：23）。

這齣偶像劇在播出之後，收視率履創新高，極獲好評，而且深受網友喜愛，原訂十三集的長度決定延成十八集。<sup>18</sup>由於好評不斷，觀眾紛紛要求重播，《吐司男之吻》的卡司陣容堅強，幕後的準備工作更是要求完美，就連場景佈置，都特別向國內知名傢飾店，商借歐洲同步流行的商品，美化男女主角的家。由於頗具質感的場景，使得《吐司男之吻》有別於其他偶像劇，讓觀眾充份享受視覺的美感。<sup>19</sup>

劇中男主角李威帥氣的模樣，吸引許多年輕少女愛慕的眼光，成為新生代偶像中頗受注目的新星。<sup>20</sup>同時這齣偶像劇也席捲網路，透過 HiChannel 的伺服器進行播送，使用寬頻的上網人口中，大約有上萬人次付費收看，而每集為 20 元新台幣的低廉費用，更是吸引年輕觀眾上網收看的原因。<sup>21</sup>李威的旋風吹進電視談話性節目，李威與他真正的父親首度同台，與立委高金素梅在華視《點燈》節目中，面對面暢談，李威自認在良好的親子互動關係中，養成

---

第 3 版。還有原本就具有知名度的歌手，像是《薰衣草》的許紹洋等。

<sup>15</sup> 引自《大成影劇報》（2002 年 11 月 22 日），第 9 版。

<sup>16</sup> 引自《大成影劇報》（2002 年 11 月 12 日），第 3 版。

<sup>17</sup> 《吐司男之吻》是由全能製作公司的本土偶像劇。引自《聯合報》（2001 年 7 月 30 日），第 26 版。

<sup>18</sup> 引自《聯合報》（2001 年 10 月 22 日），第 27 版。

<sup>19</sup> 引自《民生報》（2001 年 10 月 4 日），第 CS8 版。

<sup>20</sup> 同註十九。

<sup>21</sup> 引自《民生報》（2001 年 11 月 7 日），第 A8 版。

開朗與顧家的個性。<sup>22</sup>為要持續李威的偶像明星魅力，李威至巴里島拍攝個人第一本寫真集，卻與年輕觀眾「袒誠相見」露點，並且接手拍攝廣告而成為廣告明星。<sup>23</sup>

然而《吐司男之吻》帶來的流行性，絕對無法單單透過電視台與製作單位的商業行銷、包裝與宣傳手法，就能夠提供完整的解釋。本文的基本立場是，《吐司男之吻》能夠造成流行的原因，其實與文本的特殊性（specificity）有關，因此針對這齣偶像劇進行文本解構，可以詮釋《吐司男之吻》如何從年輕觀眾的日常生活中，挪用（appropriate）與剽竊（plagiarize）、選擇與組合文本的結構性元素（structural elements），為年輕觀眾建構與再現寫實主義。

## 貳、流行藝術取向的偶像劇研究

台灣目前有關電視劇的研究，已有初步的具體成果，可以分成兩大主流。第一個主流是有關傳統電視連續劇與單元劇的研究，又可分成三種主要的取向，首先，是針對電視劇的製作與播出生態進行分析，著重電視劇在製播過程中受到那些因素影響（王韻儀，1986）；電視台在製播電視劇時，如何進行品質管制的問題（高世威，2000）；以及藉由政治經濟學取向，探討台灣電視劇的製作與播出，如何從國內產製行銷到海外華人社會（汪子錫，1995）。

接著，是針對電視劇的形式或內容進行分析，包括以敘事分析探討電視劇的形式結構（蔡琰，1996a；劉菁菁，1987），以類型分析說明電視劇的分類（蔡琰，1995a；1996a），或以傳播社會學的角度探討電視劇的社會功能、價值（包含意識型態）與變遷（樊楚材，1966；郭江東，1978；夏士芬，1993；雷庚玲，1996；盧嵐蘭，1996；蔡琰，1993，1994a，1994b，1995b，1996b，1998a，1998b；陳慧婷，1999）。最後，則是針對電視劇的收視者進行閱聽眾分析（牛慶福，1972；盧嵐蘭，1996；秦嘉菁，1999；王敏如，2000；謝佳凌，2001）。

在這個傳統的電視劇研究領域中，絕大多數電視劇研究者的基本立場，事實上受到實證主義（positivism）與行為科學（behavioral science）的影響，相當強調電視劇在傳播過程中的社會功能。其中，蔡琰的一系列研究算是相當特殊的，她大量引用源自文學或戲劇理論的觀點，但是在進行實際分析時，卻採用實證主義的研究方法，似乎意在證明電視劇的敘事結

<sup>22</sup> 引自《大成報》（2002年1月9日），第4版。

<sup>23</sup> 引自《民生報》（2002年7月9日），第C2版。

構或者類型，具有相當程度的普同性（*universality*），因此忽略電視文本的特殊性。

當然，電視劇確實具有某種程度的敘事結構（S.R. Kozloff, 1992: 93），才能被觀眾認出是某種特定類型，有時電視類型甚至相互混淆，根本無法界定類型的界線（J. Feuer, 1992: 158）。因此透過敘事分析勾勒出電視劇的敘事結構或者類型有其必要，但是如果單單以敘事分析，解釋台灣電視連續劇與單元劇的敘事結構或類型（蔡琰, 1995a, 1996a）卻無法顧及電視文本的攝影鏡頭、燈光、場景、化粧、服飾、主題曲與背景音樂等影像與聲音符碼，就無法透過這些看似自然化（*naturalized*）的組合，深入詮釋電視劇文本的建構與再現。

第二個主流是有關偶像劇的研究，特別是日本偶像劇造成的流行文化現象，引起學術界的重視與關注，而且在近十年來，批判研究（政治經濟學分析）與文化研究（接收分析）介入偶像劇的學術領域，因此亦累積相當數量的文獻。台灣有關日本偶像劇的研究可以分成兩種主要的取向，首先，是討論日本偶像劇的生產、製作與行銷等問題，以全球化的角度檢視日本流行文化商品（包括日本偶像劇）的運作邏輯（岩淵功一, 1998），以政治經濟學與文化工業的概念批判日本偶像劇的產製與行銷（蘇宇玲, 1999）。這個取向的主要興趣在於討論日本偶像劇的生產機制，然而僅僅稍為觸及日本偶像劇的文本特徵，無法進行深入的詮釋，原因在於，「台灣」的研究者難以詮釋偶像劇中的「日本」文化特質。<sup>24</sup>甚至有時將日本偶像劇與台灣傳統的電視連續劇與單元劇進行比較（趙喬, 1997; 蘇宇玲, 2000），而形成「不對等」關係，因為兩者的本質與類型完全不同。

另外，則是針對收視日本偶像劇的台灣閱聽眾進行分析，例如王幸慧（1999）詮釋網路上的日劇迷討論如何收視日本偶像劇；（蘇宇玲, 1999）的研究也透過網路上日劇迷的討論，作為處理閱聽眾接收時的分析資料；而林瑞端（2000）針對台灣的青少年在收看日本偶像劇時，如何進行媒體消費同時取得文化認同進行分析。這些研究都是透過接收者的書寫與口語陳述，作為詮釋實踐的來源，研究重心在於閱聽眾本身，而不是偶像劇文本的符碼再現。

根據前述，目前台灣有關電視劇或偶像劇的學術研究，確實忽略電視文本的分析，因為長久以來受到實證主義與行為科學的影響，研究者將電視文本看作是一種娛樂商品，所以缺

<sup>24</sup> 例如蘇宇玲（2000: 115-116）認為，日本的偶像劇在褒揚日本的個人主義、或者是「理想」，但是這個理想其實是日本文化中根深蒂固「永不服輸」的武士道精神與西方文化的混生體（*hybridity*）。

乏研究的必要性。此外，即使是源自批判研究的政治經濟分析與文化研究的接收分析，也將電視文本的存在看作理所當然的社會文化現象。因此造成電視劇或偶像劇的學術研究，著重於天平的兩個極端：包括電視台與製作生態的實證分析或政治經濟分析、以及電視觀眾的閱聽眾分析或接收分析。由於著重社會結構現象面的解釋（explanation），所以忽略偶像劇文本流行性的詮釋（interpretation）。

英國學者 J. McGuigan（1987）在〈TV Drama and Media Education〉一文中指出，電視劇的研究主要有三種取向，一是文學取向（The Literary Approach）。這個取向的研究者主要來自文學領域，因此將電視劇看作文學作品，然而卻忽略電視劇再現的影音形式（audio-visual form），比較注重的是電視文本的典律（canon），所以經常提出的研究問題是：電視劇作者真正的意思是什麼？對於 J. McGuigan 來說，文學取向的電視劇研究過度運用文學批評已經建立好的模型，抬高電視劇作為文學作品的地位。

二是流行藝術取向（The Popular Arts Approach）。這個取向的研究者主要來自電影領域，目的是將電影看作與文學具有同等的學術地位，專門研究歐洲「藝術」電影（European 'art' cinema）與深受好評的好萊塢「大眾娛樂」電影（Hollywood 'mass entertainment' cinema）。對於 J. McGuigan 來說，流行藝術取向以藝術眼光評價流行形式，因為「流行」這個字眼已經被作者論（authorship）與典律主義（canonization）簡化。他認為電影研究最終仍然必須從純粹藝術本質的陷阱中「逃脫」，而導向類型與意識型態的研究。因此採取這個取向的電視劇研究亦經歷相似的過程，也就是說，必須結合美學與文化批評的方式，進行電視劇的研究。

三是媒體研究取向（The Media Studies Approach）。這個取向是以電影與電視研究為基礎發展出來的領域，主要關切的研究問題是社會再現（social representation），也就是接收者本身，因此不再以抽象方式評價電視劇的美學本質，而是注重跨越流行文化形式的意義生產與消費。這個取向絕大多數都以肥皂劇（soap opera）為研究對象，經常提出的研究問題是：為什麼這齣肥皂劇這麼流行？肥皂劇如何再現當代英國的社會？以及肥皂劇如何建構女性觀眾的認同？對於 J. McGuigan 來說，雖然媒體研究取向能夠深入瞭解人們每天的文化經驗，而且研究者認為自己是毫無價值判斷的（non-evaluative），但是這個說法卻令人質疑，因為價值

判斷本身不僅是美學的 (aesthetic)，同時也是具有政治意涵的 (political)，所以這個取向完全無法回答女性觀眾在收看肥皂劇時，在愉悅 (pleasure) 與壓迫 (oppression) 之間的矛盾情結。

本文採取的是流行藝術取向，以電影與電視研究的文本分析為基礎，兼具美學與文化批評，選擇《吐司男之吻》進行文本解構，透過影像美學 (visual aesthetics)、精神分析 (psychoanalysis)，以及文化符碼 (cultural codes) 等三個層面，詮釋《吐司男之吻》如何為年輕觀眾建構與再現寫實主義。本文使用 A.A. Berger (1991) 有關電視符號學分析的方法，藉以關照偶像劇本身的動態性與複雜性，最重要的是，電視符號學分析可以詮釋影像與聲音的影像美學，例如攝影鏡頭與場面調度 (mise en scène) 等視覺符碼，以及背景音樂的聲音效果，如同 J. Ellis (1992: 127-144) 強調電視的音軌，包括語言、音樂與音效等，決定我們什麼時候要注視螢幕，因此主導電視的影像。電視符號學分析也可以詮釋偶像劇的敘事結構，例如人物、角色與劇情等基本敘事元素，以及人物的服飾與場景的搭配。

### 參、《吐司男之吻》的影像美學

J. Fiske (1987: 21) 在論及電視的寫實主義時強調，所謂的「寫實」並不是指製造真實，而是指主導真實的生產方式。電視是相當寫實的媒體，因為具有讓社會確信其為真實的能力。電視的寫實主義通常藉由透明的隱喻 (metaphor) 或反映加以表現，因此電視有如一面鏡子或者世界的窗戶。然而電視媒體所生產的是「我們」以為的真實 (our reality)，並非「真正」的真實 (the reality)。所以真實是一種產物，而不是人們從外界觀察到的唯一物件，電視生產「真實」的過程，目的並不在於進行忠實的反映。

對於 J. Fiske (1987: 25) 來說，寫實主義不僅是再生產真實，而是在於瞭解真實。寫實主義透過容易理解的形式再生產真實。他引用 C. MacCabe (1981) 論述的階層 (hierarchy of discourses) 觀點，宣稱寫實主義的重要特徵在於，它的敘事總是藉由部份的差異與矛盾的論述組織而成，然而電視會經過特有的運作機制，將真實的故事變的容易理解以及接受。矛盾源自於塑造出攝影機正在記錄各種真實事件的錯覺，使觀眾產生全知觀點 (omniscience) 而且採用縫合 (suture) 的手法，讓影片或節目的運作機制看起來是無接縫的 (seamlessness)，



由於觀眾的觀看與理解而被縫合進入敘事之中。

根據 J. Fiske 有關電視寫實主義的看法，《吐司男之吻》的影像美學本質在於強調寫實主義，特別在打光時，兼具寫實與浪漫，是該劇的一項特色。這齣偶像劇的片頭畫面是，大自然的實際情景與介紹人物出場交替出現。透過一連串的風景剪接、並且配上主題曲《聽不到你》，利用仰視角度（low angle）拍攝在樹蔭下移動中的天空，宛如人坐在前進的車中，透過天窗擡頭向上看的景觀，眼前呈現空曠的草原、天上的雲快速地移動。仰視角度會增加被攝物的高度，並且帶有垂直效果，增加動作的速度感，縮小環境範圍，增強人物角色的重要地位，不僅帶來威脅感，而且會引起令人尊敬的感覺（焦雄屏等譯，1992：15-16；簡政珍，1993：36）。藉著遠景鏡頭（long shot）為觀眾設定山景、枯枝、豪華別墅、滑翔翼、高爾夫球場的草原等，遠景鏡頭可以容納人物角色的整個身體，捕捉演員臉上的表情（焦雄屏等譯，1992：11；簡政珍，1993：32）。

透過中景鏡頭（middle shot），林婉薰（小薰）（李康宜飾）開著車出現在電視景框中，她的身旁是開心笑著的李威（李威飾），前車窗映照樹蔭風景，車子背對觀眾往前駛去。中景鏡頭具有相當程度的功能性，藉以強調說明、連續運動或對話等（焦雄屏等譯，1992：10-11）。電視畫面由大遠景鏡頭（extreme long shot）的俯視角度（high angle）呈現天空與風景，大遠景鏡頭是在顯現場景，提供地景空間的參考架構，使得人物看來只有斑點般大小（焦雄屏等譯，1992：10），而俯視角度讓觀眾掌握畫面的梗概，緩和動作的速度感，同時突顯拍攝景物的環境，使得環境看來可以吞噬角色似的（焦雄屏等譯，1992：12-14；簡政珍，1993：36）。接著藉由中景鏡頭，讓 Second（陳躍虎飾）開著一部白色的敞蓬車出現在電視景框中，他的身旁是開心笑著的 Chanel（張毓晨飾）。以中景鏡頭呈現阿龐（龐庸之飾）騎著鮮綠色的速克達（scooter）載著裴琳（蔡裴琳飾），切換至裴琳開心地張開雙手的情景。這些主要人物角色的出場順序，在於設定他們之間的愛情關係。

接著畫面利用遠景鏡頭呈現山景，小薰與裴琳背對背回頭互看，強調女性之間的姐妹情誼（sister-ship），而小薰則拿著數位攝影機（DV）在拍攝景物，突顯她在劇中的角色特質。透過中景鏡頭呈現李威衝上前抱著小薰親吻的畫面，裴琳在後方以 DV 拍攝這一幕。《吐司男

之吻》在介紹主要人物角色出場時，都使用特寫鏡頭（close-up shot）處理，並且剪接他們在劇中的精華片段，增強觀眾的印象。特寫鏡頭目的是誇張事物的重要性，暗示其象徵意義（焦雄屏等譯，1992：11；簡政珍，1993：34），例如小薰、李威、Chanel、裴琳、Second、阿龐、大毛（張駿平飾）、李雄（鈕承澤飾）、咪咪將（黃嘉千飾）、吐司（米格魯）等，這是《吐司男之吻》學自一般電視劇的技巧。

在這齣偶像劇中，最為引人入勝之處是，透過劇中小薰拿著數位攝影機，拍攝台北都會區的形形色色，造成「戲中戲」與記錄片式（documentary）的特殊效果，混淆觀眾現實世界與影像世界的界限與藩籬。如同 J. Caughie (1981) 在區別戲劇與記錄片的寫實主義時表示，戲劇使觀眾忘記攝影機的存在，記錄片卻透過攝影機的鏡頭與自然的光線，提醒觀眾攝影機的存在。戲劇的慣例是使用典型的寫實主義，很自然地讓個人的經驗成為可以理解的真實，記錄片則是從社會因素強調主角的環境，而遠離個人的經驗（轉引自 J. Fiske，1987：30）。

在第一集中，畫面一開始就不是普通的電視鏡頭，觀眾是從小薰拍攝的畫面觀看整個場景，因此當 DV 畫面跳回電視畫面（影像世界中的現實世界）時，出現相當明顯的色差。這種特殊效果，不僅突顯小薰「用自己 DV 看世界」的生活態度，更是藉由小薰的「人為介入」，讓觀眾明白導演（鈕承澤）對於整齣偶像劇的操弄。最後，小薰擔任場記工作的導演，鼓勵她將這些 DV 畫面，剪接成具有敘事意涵的故事，小薰與導演一起透過 DV 的影像，「間接地」記錄《吐司男之吻》的情節、場景、人物與角色。因此小薰不僅是一位敘事者，而且她與「劇中導演」都藉著「真正導演」鈕承澤的眼光，將《吐司男之吻》的觀察所得，再一次地呈現出來（第 8-2 集）。也就是說，「真正導演」鈕承澤藉著「劇中導演」，充份地掌控《吐司男之吻》的影像美學與情節發展。

除了混淆觀眾現實世界與影像世界的界限與藩籬，《吐司男之吻》的情節發展，經常藉由小薰這位敘事者（narrator）加以連貫，她的內心獨白（monologue）不僅表達她對於整齣偶像劇中，所有人物角色的觀察與體會，因此為觀眾設定觀賞的角度，而且成為《吐司男之吻》說故事的人（storyteller），讓電視鏡頭與畫面的轉換與剪接更為流暢，具有說服力，避免冗長多餘的情節敘事，符合年輕觀眾的收視品味。幕後旁白（voice-over）或內心獨白的目的，

將敘事者隱藏起來，只聞其聲、不見其人，藉著鏡頭場景的切換，達成普遍而間接的敘事功能，同時與影像一樣能夠進行選擇性地剪接，而幕後旁白或內心獨白並不需要與影像同步，是連接故事情節的重要技巧（焦雄屏等譯，1992：190）。

幕後旁白或內心獨白更可以輔助文字、敘事與對白的不足（簡政珍，1993：103-106），因此依靠幕後旁白或內心獨白的畫外音（off-screen sound），透過鏡頭告訴觀眾整齣偶像劇的敘事結構，故事的運作完全掌控在說故事的人之所見與所思，幫助觀眾解讀事件（焦雄屏等譯，1992：323）。幕後旁白或內心獨白的敘事手法，為觀眾設定劇情發展與內心情緒的觀察與體會，使得劇情發展不致過於突兀，能夠介紹前集提要、濃縮故事情節、任意移轉時空環境，甚至以全知（omniscient）敘事者的角色看透劇中人物的心思意念（S. R. Kozloff，1992：81-85；焦雄屏等譯，1992：220），填補觀眾對於某些劇情發展或內心情緒的缺乏與空白，指引整體敘事結構的文本脈絡，藉以建構偶像劇的權威性與親和力（簡政珍，1993：107）。

這齣偶像劇更是透過隱喻的方式述說故事。有關隱喻的說法，來自 R. Jakobson（1988）在語言學（Linguistics）上的創見，隱喻是指透過省略或組合而創造一個新形象，即一個能指為其他相似的能指替代，被替代的能指以潛隱的方式出現，特別在視覺影像上，隱喻是自然而然構成的（H. Bredin，1984）。隱喻的手法特別使用在色彩的表現上，當咪咪將回想與李雄「初吻」的過程中，電視畫面以「泛黃」的色彩作為基本色調隱喻「記憶」，同時也在建構唯美浪漫的意象（第 2-2 集）。同時親吻亦成為一種文化象徵，以 R. Barthes（1968）的話來說，親吻的影像或聲音等能指（signifier）已經轉化為「初戀」（first love）的所指（signified），而初戀總是最為令人懷念的。

《吐司男之吻》藉由光影運用歌頌死亡與暴力美學，最具有震撼力的情節，是咪咪將在趕赴李雄生日宴會時，遭到槍殺的一幕（第 4-2 集）。咪咪將穿著白色小禮服到達與線民相約的地點，一輛轎車緩緩駛進，透過背後打光（backlighting）的拍攝方式模糊槍手的身影。背後打光的拍攝方式，是指燈光從背後打來，投射在前方的物體上，造成半明半暗的黑色剪影，這種象徵性的暗示燈光，經常扭曲自然光源，將人物角色放置在恐怖的環境中，撕裂影像、使其變形（焦雄屏等譯，1992：19-20，484）。咪咪將被槍殺的一剎那，是以慢動作（slow motion）

的俯視角度拍攝她倒地不起的場景，慢動作是以撥快的速度拍攝，再以正常的速度放映，帶來抒情、優雅而悲劇性的風格（焦雄屏，1992：110，115-116）。

如同前述提及色彩表現的隱喻手法，咪咪將白色小禮服上不斷地湧出鮮血，「鮮紅」與「純白」兩種色調的強烈對比，形成視覺感官的刺激。在色彩的表現上，影像充滿著戲劇性的烘托與變化，以心理層面來看，色彩是一種潛意識（unconsciousness）的表現，帶有強烈的情緒性，並且象徵心境。暖色（紅、黃、橙）代表侵略、暴力與刺激，而冷色（藍、綠、淺紫）則代表平靜、疏遠與安寧（焦雄屏等譯，1992：22-23；簡政珍，1993：18-19）。

此外，R. Jakobson（1988）在語言學（Linguistics）上的另一個創見，是轉喻（metonymy）的概念。轉喻是指從替換的組合中選擇一個可以代表的單元，並且將其意義轉化，透過某物的某個屬性，用以指涉該物的整體，換句話說，就是以部份代表整體，轉喻不僅意味著能指與所指之間形成一種連帶性的（contiguous）關係，同時也意味著能指與所指之間的地位轉移（transposition）與錯置（displacement）（H. Bredin，1984）。咪咪將倒地不起的畫面就是一種轉喻的表現方式，透過快速地剪接與咪咪將有關的生活片段，轉喻咪咪將在死亡之前對於人生的回顧，因此電視鏡頭藉由咪咪將生活「片段」的快速剪接，達到轉喻咪咪將回顧「全部」人生的影像意涵。

在聲音的表現上，《吐司男之吻》透過背景音樂的運用，塑造劇中人物角色的心情起伏，同時設定場景氣氛。例如小薰與李威吵架之後漫步在台北街頭，阿龐與裴琳跟在他們後面，背景音樂響起，描繪小薰與李威受傷與不安的情緒（第 2-2 集）。再如小薰到達警察單位訓練靶場，問著咪咪將的「初吻」經驗，背景音樂響起，呈現小薰被李威親吻（第 1-1 集）、李威卻又親吻 Chanel（第 2-1 集）的內心矛盾。

《吐司男之吻》更是首創台灣電視劇之間的互文性（intertextuality），提供後現代諧仿（pastiche）的趣味。以 J. Kristeva（1980）的話來說，任何文學作品都具有一種互文性，也就是說，根本沒有所謂原創性（originality）的文學作品存在，因此文本缺乏特定而且明確的界限，每一個文本都是與其他文本相互滲透的結果。在《吐司男之吻》中，青龍幫抓到一個名叫「F4」（小炳飾）（《流星花園》的四個男主角）的小混混，在他們的地盤兜售毒品，李

威命令手下「扁」了「F4」一頓，同時還「故意」提到「流星花園」四個字（第 1-1 集）；而小薰應徵電視劇《流星花園》的場記，因為苦候多時，所以李威痛罵劇組的人（第 5-2 集），因此《吐司男之吻》充份地達到「指桑罵槐」的諷刺與貶抑效果。

## 肆、《吐司男之吻》的精神分析

影像美學注重的是影視作品的影像語言與符號，然而精神分析則是詮釋影像語言與符號的心理意義，以及人物角色的精神狀態，更是與文化符碼呈現的社會意涵接軌的橋樑。雖然精神分析在電影研究中，已經擴展至主體性（subjectivity）的討論，藉以詮釋影像與觀影者（spectator）之間的關係，但是這個理論觀點原本亦用以詮釋影像文本人物角色的心理過程。<sup>25</sup> 因此，精神分析對於解構《吐司男之吻》如何作為一個寫實主義的影視作品，具有發掘其文本更深一層意義的作用。

《吐司男之吻》裏的咪咪將是「台北市最美的女刑事隊長」，許多警員都因為視她為「性幻想」對象而加入刑警隊，她經常穿著性感緊身的衣裙與高跟鞋，「嘎嘎作響」地追緝歹徒，可以說是《吐司男之吻》性感形象的代表，滿足男性觀眾的窺視慾（voyeurism）。結合男性陽剛特質（masculinity）的警察服飾（第 4-1 集），以及女性陰柔特質（femininity）的性感身體，為男性觀眾帶來去勢焦慮（castration anxiety）的恐懼與威脅。另一個被設定為男性窺視對象的是 Chanel，她的面貌姣好、身材高挑、穿著清涼，特別是目前最為流行的細肩帶小背心（第 1-1 集）、辣妹裝扮（第 2-1 集），以及迷你裙（第 3-2 集）等，電視畫面經常以特寫鏡頭「掃描」她的臀部、肚臍與胸部。而 Chanel 幫李威脫下襯衫的慢動作鏡頭，伴隨著浪漫撩人的背景音樂，特寫兩人曖昧的臉部表情，具有強烈的性暗示，也是觀眾透過鏡頭對 Chanel 進行「性幻想」的窺視慾活動（第 2-1 集）。

L. Mulvey（1975）曾經指出，電影在觀視女性形象時有三種方式，首先是「攝影機」的

<sup>25</sup> 有關電影中人物的精神分析閱讀方式，著重的是心理過程的描繪，而不是影像與觀影者的關係。這種精神分析的閱讀方式，通常用在黑色電影（film noir）、通俗劇（melodrama）、西部心理劇（psychological western）等類型，並且將精神分析與性別差異的議題合併討論。例如 S. Heath 曾經針對《歷劫佳人》（*Touch of Evil*）這部電影的文本，進行精神分析式的電影敘事與兩性差異的解讀，參閱 Heath, S. (1975). *Film and system, Part I and II, Screen*, 16(1), 16(2)。此外，L. Bunuel 與 A. Hitchcock 的電影亦相當適合藉由精神分析的理論觀點，進行文本的解讀與詮釋。

觀看（掌鏡者大多為男性），蘊含著偷窺與窺視的意味；其次是影片中「男演員」的觀看，運用鏡頭語言將女性鎖定在他的視線之內；最後則是「觀眾」的觀看，觀眾在觀影過程中，不可避免地會將前兩種觀看方式重疊在一起。因此《吐司男之吻》的攝影機運動、鏡頭角度與拍攝方位，再現咪咪將與 Chanel 的女性形象時，為觀眾設定一種男性凝視（male gazing）的觀看方式。

接著，以 J. Lacan（1977a，1977b）的話來說，個人與社會是無法區分的，人類藉由使用語言進行社會化，而成為語言建構的主體。他將主體建構的想像狀態稱為鏡像階段（mirror phase），鏡像階段發生於尚未具有獨立行動能力的嬰孩，在鏡前初次見到自己的影像，而顯露出欣喜莫名的表情。這個認同的過程其實是一種誤認（misrecognition），嬰孩從鏡像中看到的影像其實是錯誤的再現，因為嬰孩的認同來自於別人對他的期待，這個「別人」通常是指嬰孩的母親，導致主體的發展與自我的形成產生異化與疏離（M. Sarup，1993）。然而當主體無法在社會文化法則中獲得滿足時，他會不斷地回歸潛意識裏尋找原初的慾望，就是嬰孩與母親那種想像關係，只是這個慾望的回歸與尋找，卻是永遠都無法滿足的過程。

在《吐司男之吻》中，「縫鈕扣」事件再現男性回歸潛意識的過程，女性（例如小薰與李威媽媽）認為替男性縫鈕扣是天經地義的事；然而男性（像是李威）則認為，這是表現女性溫柔婉約性格的重要行為儀式之一，因此他說：「會縫鈕扣的女生，一定是好女人。」李威赫然發現自己心目中理想的女性對象，就是為他縫鈕扣的小薰（第 2-1 集），因此小薰是他在回歸潛意識的過程中，找到母親影像的一個替代物。有趣的是，當李雄被救回小薰家時，他已經喪失在社會文化中的權力地位與陽剛特質。咪咪將的死亡使得他的感情缺乏歸宿，而師爺的背叛則讓李雄自我封閉，不斷地出現一些異於過去的行為舉止。以某種程度來說，李雄與李威一樣，由於父親的不在場，所以引發認同的焦慮與矛盾，也就是說，李雄同樣處於前伊底帕斯階段，缺乏認同父親的過程。因此 Chanel 是他回歸潛意識的過程中，找到母親影像的一個替代物（第 8-2 集）。Chanel 並且幫助李雄「脫胎換骨」：「我決定不再當李雄了，因為李雄只會帶給人家災難和痛苦」，兩人甚至發展出相當奇特與曖昧的「供需」關係（第 9-2 集）。

J. Lacan 為要說明主體的發展與自我的形成，產生的異化與疏離，因此建立一個三元結

構論述誤認的過程。想像的次序 (imaginary order) 是指對自身影像或某種原始意象的「自戀式」認同，這個透過想像而對某個對象產生投射的理想化認同，是一個不斷進行的過程。然而這個理想化的認同必須被第三者介入，才能打破嬰孩與母親原本「一對一」的想像關係，這個第三者是指象徵的或語言的次序 (symbolic / linguistic order)，J. Lacan 稱為父的法則 (The Law of Father)，當自我掌握父親的語言規律時，就會獲得主體位置的身份 (王國芳與郭本禹，1997：152-161；R. Lapsley and M. Westlake，1998：67-104)。

對於出身流氓世家的李威來說，父親因為仇殺而死亡，這個不在場的 (in absence) 父親，引發李威認同的焦慮與矛盾。以 S. Freud (1924) 的話來說，李威仍然處於前伊底帕斯階段 (the Pre-Oedipus Complex Phase)，也就是說，李威是一個尚未脫離戀母情結的年輕男性—缺乏認同父親的過程，因此他的衝動行事往往帶來很難收拾的後果。然而以 J. Lacan 的觀點來看，李威其實已經進入象徵的或語言的次序，只是這位介入的「第三者」是哥哥李雄，他取代「真正」的父親而成為李威的「理想」父親，並且經常以父親的形象出現，逼迫與告誡李威必須好好讀書 (第 2-2 集)。李威因為小薰指稱他是靠著哥哥李雄的關係而考上台大，所以在 PUB 喝到爛醉，被李雄接回。在車裏，李威倒在李雄身上痛哭，流露出最真實的自己，此時的「兄弟之情」轉化為「父子之情」(第 3-1 集)。而小薰責怪李威凡事都要靠哥哥李雄的力量來解決，為要證明自己已經「長大」，他透過「打鬥」將小薰被偷走的 DV 搶回當作情人節禮物，顯示李威企圖脫離李雄的成人管制，所產生的各種焦慮與矛盾 (第 3-1 集)。

除了李雄之外，由於小薰的父母早在第一集中消失，咪咪將成為小薰的父母替代者，在身體形象上，她是小薰的母親，然而她在父權社會 (patriarchal society) 中具有「警察」的身份，因此是具有「男性」陽剛特質的女性 (masculinized female)，取代小薰「真正」的父親而成為她的「理想」父親。因為不希望小薰與自己發生同樣的悲劇—愛上流氓，所以咪咪將完全介入並且阻止小薰與李威的戀情 (第 3-1 集)。如同她對小薰說的：「女生總以為自己能改變對方。」然而咪咪將認為李威無法改變來自黑道的性格，更是無法脫離黑道，此外，她也將自己無法改變李雄的無奈與宿命，充份地表達出來 (第 3-2 集)。

W. Warner (1992) 在研究《第一滴血》(*First Blood*, 1983) 與《第一滴血續集》(*First Blood*

II, 1985) 時，曾經提出相當有趣的論點。他以精神分析的詮釋角度指出，席維斯·史特龍 (Sylvester Stallone) 飾演的藍波 (John Rambo)，被放在「被虐狂」(masochism) 的位置上，透過痛苦的被虐場景與過程，成為美國越戰的代罪羔羊。然而這是因為藍波想要成為英雄的緣故，也就是說，英雄必須受盡「被虐狂」的對待，才能夠成為英雄，而且這種對待也是一種消極的、「女性」的「被虐狂」。此外，他也認為電影攝影機的運作，將觀影者放在「虐待狂」(sadism) 的位置上，透過觀看藍波的痛苦與折磨，使得觀影者在「虐待狂」與「被虐狂」兩元位置之間來回擺盪，獲得觀影的愉悅與快感。

《吐司男之吻》中的李雄如同藍波的遭遇而成為英雄，他被師爺 (焦志和飾) 出賣與背叛，師爺將李雄帶到他昔日叱吒風雲的拳擊場上，用鐵鍊捆綁他的雙手雙腳，以 F4 為首的小混混們，對李雄施打毒品、讓其上癮，極盡虐待之能事。李雄原本是一名黑道的老大，經常處於虐待狂的位置，針對不服從他的人施予殘酷暴力的虐待手段，然而要成為真正的英雄，只是作為一名虐待狂是不夠的，他必須將自己放在被虐狂的位置，透過電視影像的被虐場景與痛苦表情，讓電視觀眾獲得愉悅與快感，同時也是一種「英雄式自戀」(hero narcissism) 與「自我沉溺」(self-indulgence) 的極端表達形式。

透過夢境與幻覺聯結電視劇敘事的方式，是《吐司男之吻》相當特別之處，表達劇中人物的內心世界無力抵抗現實環境的無奈，例如咪咪將以朦朧黑白的影像，出現在已經染上毒癮的李雄幻覺中(第 6-1 集)、李威模糊地夢見劇中所有的年輕人睡在綠草如茵的大草原上(第 6-2 集)，以及李威清楚地夢見自己在撿破爛 (第 9-2 集) 等。以 S. Freud (1900, 1911) 的話來說，夢境是本我 (id) 受到現實原則 (principle of reality) 壓抑 (be repressed) 的具象 (symbolic) 表現，夢境也是一種回歸本我、從潛意識喚起的過程，當夢境影像相當模糊時，是為隱夢；然而當這些影像成為具體可以辨認的事物時，是為顯夢。而 Second 活在自己的謊言與夢境之中，也就是活在自己的潛意識裏，無法面對與接受自我 (ego) 在本我與超我 (superego) 之間妥協失敗的結果 (第 4-1 集)。

## 伍、《吐司男之吻》的文化符碼

影像美學與精神分析著重的是影像語言與符號，然而文化符碼則是從影像語言與符號延



伸而來、並且透過敘事結構發掘的社會意涵，同時涵蓋價值觀念或意識型態的概念。如同 R. Barthes (1973) 在《神話學》(Mythology) 中強調，符號表意的運作有三個層次，第一層次是符號的外延意義，第二層次是符號的內涵意義，在這個層次上，內涵意義很自然的就會掏空與挪用外延意義，是神話 (myth) 產生的過程，目的在建構新的意義，而神話和內涵意義均與意識型態有關，因此在第二層次上，流行文本中的每一個符號都帶著不同的意識型態訊息。第三層次是神話學 (mythology)，就是多種神話的組合，其符號的運作必須經由文化成員的同意，並且形成一種「相互主體性」(intersubjectivity)，而對於文化成員產生影響。

### 一、多元化的愛情價值觀

《吐司男之吻》中唯一的「成人」愛情故事是李雄與咪咪將，而凱莉與朗 (Carry "N" Ron) 的《I.O.U.》這首歌曲可以說貫穿《吐司男之吻》整齣偶像劇，特別是當李雄與咪咪將一起出現時、以及李雄或咪咪將在想念對方時，《I.O.U.》適時地出現為劇情發展與場景氣氛定調。像是咪咪將為要阻止李雄逞兇鬥狠而去找他，兩人漫步在高爾夫球場的草地上，不僅談論著李威，而且透過雙方眼神「含情脈脈地」交會，伴隨著這首背景音樂，透露出他們之間的特殊情感 (第 1-2 集)。*I.O.U.* 這首流行音樂的曲名也是網路上簡單的「e 化文字」，就是「I owe you!」的意思，藉由流行音樂、網路媒體，以及永生不渝的愛情，表達出李雄無法深愛咪咪將的歉意，將這種「有缺陷的愛」昇華為愛情的極致表現。李雄與咪咪將「有缺陷的愛」，必須終結於「死亡」。當李雄與咪咪將放下彼此的矜持、勇敢地向對方表達自己的感情時，李雄預備在自己的生日當天「金盆洗手」，並且向咪咪將求婚。李雄收山的念頭卻引來師爺的背叛，派人暗殺咪咪將 (第 4-2 集)。

在這齣偶像劇中，其他年輕人之間的愛情故事則朝著多元化方向發展，例如小薰與雷建中、小薰與李威、小薰與導演，以及阿龐與裴琳、裴琳與大毛等。這些愛情故事是《吐司男之吻》的敘事主軸與重心，具有相當程度的複雜性，並且強調「多人之間」的愛情關係，形成一種「相對主義」的價值觀，也就是說，世界上的事物缺乏絕對的標準，包括愛情在內都可以按照自己的觀點或喜好行事 (江佩真，1991：170)。同時，有關愛情酸甜苦辣的敘事方式，通常都是伴隨著背景音樂的起伏變化，並不是透過人物角色的對白進行轉接。小薰在大

學聯考落榜之後，從國中開始就一直跟她交往的男友雷建中提出分手（第 1-1 集），接著「陰錯陽差」地與李威交往。李威過去其實有許多女朋友，在李威「告別黑道晚會」上，大毛便安排他的歷任女友上台獻吻，引起小薰極大的反感（第 3-2 集）。小薰與李威的第一次約會是由阿龐安排的騎腳踏車逛台北街頭（第 3-2 集），然而在第二次去遊樂園約會之後，隨即被李雄的對頭擄走（第 4-1 集）。因為他們的愛情關係建立在一個相當不穩固的基礎之上，就是與黑道有所牽連。

小薰意外地在阿龐拍攝廣告的錄影現場，發現自己認識拍片的導演，並且開始與這名導演「不期而遇」。小薰決定為自己爭取新的工作機會，並發揮創意，用「腳」畫上人頭，拍下她的履歷表（第 7-2 集）。小薰在影像方面的創意，讓她得到生平第一份全職的工作，就是擔任「場記」，只是她與李威的愛情關係因為導演的介入，而出現相當微妙的變化，這位相當性格的導演不僅工作室非常特別，甚至連尋找靈感的方式都很特別，因此與小薰可以說是「一拍即合」。小薰下班之後與李威逛街，但是她滔滔不絕地說著自己工作的情況，完全沒有注意李威情緒的起伏轉折，兩人陷入僵局。由於李威必須替代李雄接掌「青龍幫」，小薰不再阻止他，僅僅淡淡地對他說：「你去作你該作的，我都在，你知道哪裏可以找到我……」（第 8-1 集）。然而由於小薰對於工作相當投入，她與李威不斷地發生爭吵，李威迫於無奈搬回家中，處理青龍幫內事物，因此兩人的愛情岌岌可危。當他們再度鬧分手之後，小薰負氣找導演到山上看夜景，徹夜未歸，導演給予迷惘的小薰許多良心的建議（第 9-1 集）。小薰與李威的愛情關係降到冰點，加上小薰接到美國好萊塢電影營的入學通知，因此決定捨棄愛情的束縛，勇敢地遠赴異鄉追求個人的夢想，最後還是得到李威的祝福（第 9-2 集）。

阿龐、裴琳與大毛之間的愛情關係，是頗為耐人尋味的。裴琳由於白血病的緣故，因此以極為「玩世不恭」的態度處理感情，認為能夠在青春歲月好好享受人生，才是最重要的。她在認識大毛之前，「主動地」要求阿龐當她的男朋友（第 2-1 集），而且不敢接受阿龐 33 號公車牌（這是他第一次看到裴琳的地方）的貴重禮物，「親吻」阿龐之後隨即跑掉（第 3-1 集）。顯示年輕人無法掌握未來，容易產生恐慌不安的情緒，因此不敢接受或作出承諾，經常以「逃避」的方式處理問題。相反地，當裴琳「倒追」大毛時，卻又顯示出她「腳踏兩條船」的積

極性。裴琳告訴小薰自己可能已經愛上大毛了，小薰問她：「你們很熟嗎？」裴琳回答：「很熟啊！大概三個小時以前。」這種將愛情當作速食品與兒戲的態度，以及「另類」的戀愛方式，正是裴琳遊戲人間的法則（第 3-2 集）。再者，裴琳與大毛在李威的「告別黑道晚會」上相擁而舞，情感內斂的阿龐只能在一旁喝悶酒，目送大毛開車載著裴琳離去（第 3-2 集）。

由於裴琳與大毛的感情日漸加深，甚至兩人在酒後嚷著要結婚，深深刺激阿龐純情的心靈，他開始在便利商店拼命地為同事加班，連續達二十個小時，希望能夠減輕自己的痛苦（第 5-2 集）。阿龐連續當班的消息，成為電視新聞報導的焦點，裴琳透過電視畫面看到阿龐的「傻勁」，而大毛則是抱起體力不支倒地的阿龐離開（第 6-1 集）。阿龐面對感情問題、發洩情緒的怪異方式，確實相當「勁爆」，符合年輕觀眾的觀賞品味。阿龐與裴琳在房內談判他們與大毛之間的「三角關係」，裴琳突然說：「你是不是真的很『哈』我……」接著就脫下衣服面對阿龐，然而阿龐並不願意透過「性」獲得裴琳的感情，因此衝出房間（第 7-1 集）。裴琳對阿龐「袒誠相見」的作風，表現出年輕女性追求愛情的大膽行徑，以及將性關係當作是獲得愛情的關鍵要素。裴琳與大毛意外地經過婚紗店，兩人好玩進去拍了婚紗照，當他們帶著婚紗照回家之後，再度深深打擊阿龐的心靈，最終大毛與阿龐像一般男性一樣，為了女性勇敢地面對彼此，他們在天橋上談判的結果是，在裴琳還活著的時候，兩人都不娶她，一起當她的守護天使（第 7-2 集）。因此愛情關係在《吐司男之吻》裏，是寫實中帶著浪漫，不僅讓觀眾有想像的空間，而且貼近真實生活的層面。

## 二、服裝造型與階級意識

《吐司男之吻》強調流氓世家的闊綽與浪費，出門有高級轎車代步，李威吃一頓法國料理 5 萬元新台幣，而且紅酒被當成象徵身份地位的具象物，購買一套音響組合 80 萬元新台幣，（第 1-1 集）。李雄與李威位於高爾夫球場的寬敞住家，場景佈置更是向國內知名的傢飾店商借歐洲同步流行的商品，加以美化，滿足觀眾視覺的享受。這齣偶像劇突顯一個事實，就是雖然無法名正言順地賺錢，但是透過成為黑社會老大，也能夠擁有中上階級的生活型態，鼓吹「金錢至上」資本主義社會的錯誤意識（false consciousness）。K. Marx（1967）曾經指出，社會階級（social class）的產生是因為經濟與資本累積的結果，而且社會階級的隸屬與階級

意識 (class consciousness) 有關，布爾喬亞 (中產) 階級 (bourgeoisie) 不斷地對普羅 (勞工) 階級 (proletariat) 灌輸錯誤意識，而讓普羅階級喪失反抗能力，服膺布爾喬亞階級的意識。

以 D. Hebdige (1979: 92-99) 的話來說，作為青少年次文化重要符號之一的服裝造型，在《吐司男之吻》這齣偶像劇中，受到文化工業與傳播媒體的操弄，而完全喪失青少年透過服裝造型作為反抗與顛覆的批判力量。服裝造型不僅是《吐司男之吻》的影像注目焦點，同時也是宣傳錯誤價值觀的利器。在《吐司男之吻》裏，Chanel 扮演的是時下「拜金女郎」的角色，她的名字就是法國女性流行時裝的知名品牌，Chanel 在父母準備遠走高飛時，仍然還與朋友聊著逛街購物的事，為顧及面子，她在 KTV 朋友面前謊稱錢包掉了，卻回家搶走小薰的提款卡 (第 1-1 集)。在情人節的時候，Chanel 與男友 Second 步出珠寶店，她說：「好久沒有這麼被人看重了。」表示 Chanel 的人生價值觀是相當「物質」取向的 (第 3-1 集)。當 Chanel 得知李威出身有錢有勢的流氓世家之後，表現出「愛慕虛榮」的特質，開始對李威百般示好，卻忘記自己的男友 Second，趁著李威誤會是她幫其縫襯衫鈕扣 (其實是小薰縫的)，Chanel 讓李威親吻了她，然而並沒有發展出實質的愛情關係 (第 2-1 集)。

Chanel 的男友 Second 也是相當奢侈浪費的典型，他油頭粉面的打扮、開著又酷又炫的敞篷車、說話充滿著富家子弟的口氣，他們都以「假面具」與「謊言」對待彼此 (第 2-1 集)。當 Second 的敞篷車被偷走之後，他完全不顧 Chanel 的安危，引起 Chanel 對於 Second 的極度懷疑 (第 3-1 集)。最後，因為 Second 媽媽 (她只是夜市的一名小販) 的出現，拆穿他的假面具與謊言，然而 Second 的媽媽卻語帶諷刺地說高攀不起 Chanel (第 3-2 集)。Second 的話道盡這個金錢至上社會的無奈與悲哀：「人的價值就是要看你穿什麼衣服、開什麼車子……」，他「義憤填膺」地質問 Chanel：「如果妳不是這麼膚淺，怎麼會被我騙呢？」事實證明，Chanel 與 Second 都是愛慕虛榮的代表人物，甚至 Second 在失去敞篷車的時候，寧願選擇車子也不選擇「膚淺」的 Chanel，也就是說，在他的觀念中，車子比女朋友重要 (第 3-2 集)。Second 到 ATM 領錢時巧遇阿龐，並且開口向他借錢，但是他滿口謊言地向阿龐炫耀自己家中的富有 (第 3-2 集)；而 Second 與朋友講手機時，口中則說著自己正在吃日本料理，事實上卻是與母親在夜市擺小吃攤，同時不斷地向母親要錢 (第 3-2 集)。Second 被房東趕出來，無處

容身，到 Chanel 家避難，他對著所有年輕人誇大自己的出身，證明財富地位的價值觀念，已經深深禁錮 Second，為要攀爬社會金字塔的頂端，他甘願屈居為石油大亨的「私生子」。

李威、Chanel 與 Second 表現出「享樂主義」的特質，是受到物質消費社會影響之下，喪失人生意義與生活目標的年輕人（江佩真，1991：171；陳秉璋，1997：274），一味地滿足自我在物質上的需求，並且藉由名利塑造自我的價值（彭寶瑩，1992：89）。透過李威、Chanel 與 Second 的行為舉止，《吐司男之吻》藉著影像與對白的能指（signifier），「掏空」原本的外延意義（denotation）與內涵意義（connotation），轉化為建構與再現錯誤意識的結構性元素，因此原本極為平常簡單的建築物、住家、餐廳、PUB 與轎車，以及人物角色之間的對白，都為年輕觀眾錯誤地建構與再現屬於中產階級或貴族階級生活型態的想像。事實上，《吐司男之吻》已經成為中產階級的幫兇，鞏固文化工業與傳播媒體的商業利益，合法化（legitimate）一個「虛無」世界存在的可能。

### 三、年輕人建構自我生活方式與態度的可能

《吐司男之吻》是台灣自製偶像劇中，第一齣讓年輕男女「同居」議題浮上檯面的，由於「同居」風潮的帶動，使得台灣許多偶像劇的情節，經常圍繞在「同一屋簷下」發展。<sup>26</sup>這些情節發展顯示年輕人建構自我生活方式與態度的可能，同時《吐司男之吻》也是第一齣讓父母在第一集就消失而不再出現的偶像劇，因此父權社會意識型態的作用薄弱，意在取悅年輕觀眾。劇中年輕人絕大多數處在自我成長與發展的無政府狀態（anarchy），正是他們希望早日脫離父母約束的一種夢寐以求的生活方式。如同小薰說的：「我相信我不知道的事情就不會發生，就像這個世界上有很多你不知道的事情在發生著，但是只要你不知道，它就好像不存在，所以我要堅持不知道」（第 1-1 集），顯示年輕人強烈的自主意識與個人主義，企圖獲得同儕認同與尋求獨立的心理需求（彭寶瑩，1992：89）。以 P. Willis（1990：1）的話來說，這是一種「象徵性的創造」（significant creativity），雖然這些年輕人的生活方式並沒有涉及藝術或創作高級文化（high culture），但是他們透過參與年輕人的團體，呈現出各種文化符號與象徵事物。年輕人藉著這些創造的成果，建立自己的風格、展現自我的生活方式，以及從事

<sup>26</sup> 例如華視的《到我家吧！》與《城市造英雄》，都是兩男兩女在同一屋簷下的故事，而《橘子醬男孩》則是描寫兩家人住在一起的情節。引自《聯合報》（2002年1月9日），第26版。

自己覺得有意思的事，因此他們隨時隨地在表達自己潛在或真正的文化意涵，而且維繫著年輕人的自主性與創造力。

裴琳因為白血病的緣故，每年都覺得自己活不過當年暑假，所以抱著「今朝有酒今朝醉」的生活態度，喜歡嘗試新鮮的事物，她經常以「死亡玩笑」的恐怖手法，贏得友情的慰藉與幫助（第 2-1 集）。裴琳面對死亡時過於「樂觀」的態度，確實令人質疑，她是否能夠真正追問「生命意義究竟是什麼」的問題？事實上，裴琳的生活態度具有一種「虛無主義」(nihilism) 的特質，她企圖脫離社會規範，放縱自己的情慾與任性（陳秉璋，1997：274），以規避死亡帶來的恐懼與威脅。裴琳「口無遮攔」的表達方式，主動要求外送 pizza 的阿龐當她的男朋友，充份表達現代都會年輕女性的愛情自主性，而且裴琳將阿龐寫給她的電話吃下去，說「這是新的輸入法」，呈現一種「怪怪少女」的形象（第 1-1 集）；同樣地，裴琳向大毛要電話，也是一口吃下去（第 3-2 集）。裴琳與阿龐將所有的東西都放進果汁機裏，再加上豆腐乳，稱其為「絞盡腦汁」（第 4-1 集）。然而裴琳其實也有相當沈重的一面，在她脫下衣物與阿龐「袒誠相對」之後，曾經自言自語：「我害怕每一件美好的事物，愈美好就愈會捨不得，在離開這個世界的時候，我要沒有牽掛．．．」（第 7-2 集）。

小薰與裴琳的對白經常是「無厘頭式」的，不僅顯示她們之間的姐妹情誼相當親密，而且也表達現代年輕女性的特殊想法，例如小薰說：「幸福的事之一：縫鈕扣；幸福的事之二：幫心愛的男生抹一片吐司當早餐．．．這是化學公式。」裴琳則回答她：「看到明天的太陽．．．太陽與死亡，是減法」（第 2-1 集）。小薰與裴琳自食其力，在家中製作手工藝品賺取微薄的生活費用，這是年輕人建構自我生活方式的「另類」態度（第 4-1 集）。小薰帶著李威到山中小屋「閉靜」，談著許多她與母親來到這個地方的往事，說明小薰學習與模仿母親面對壓力時的處事方式，是她成長的開始（第 7-1 集）。

阿龐更是當今都會年輕男性的寫照，他不以一個工作為滿足，而是透過「多點打工」的方式，賺取生活費用，完全不受家人資助。阿龐當過外送 pizza 的小弟（第 1-1 集）、作問卷調查、與裴琳賣玉蘭花（第 2-1 集）、與裴琳在夜市擺地攤（第 4-2 集）、當過加油工（第 5-1 集）、便利商店店員（第 5-2 集），以及廣告代言人（第 7-2 集）。阿龐工作性質的「複雜性」

與「不穩定性」，說明現代年輕人揚棄傳統「工作至上」的價值觀，不再以單一工作為主要的生活重心，因此很難從一而終地固守單一角色（彭寶瑩 1992：89）。當阿龐由台北都會隨處可見的電視牆中，看著自己的房子被火燒毀時，卻「異常」冷靜地帶著搶救出來的幾件物品與米格魯犬「吐司」，搬進小薰家（第 2-1 集）。意在指明「家」對於現代年輕人不具有重要性，反而是他們「流浪」的吉普賽人行事風格受到激賞。

友情對於年輕人而言是相當重要的人生經驗，在《吐司男之吻》中，友情是除了愛情之外，情節發展的另一個重心。裴琳因為李威出面幫小薰擋掉討債公司，而覺得他很有「正義感」（第 2-1 集）；而在眾人懷疑是李雄殺死咪咪將、李威受到極大壓力的時候，唯獨阿龐相信李威所相信的—李雄不會殺咪咪將，原因在於，如同阿龐說的：「因為我們是朋友」（第 5-1 集）。住在同一個屋簷下的年輕人共同商討咪咪將的公祭，小薰不願意參加咪咪將的葬禮：「我不去，我不喜歡死掉的人化的那種妝，我寧可記得在腦海中咪咪將美美、性感的樣子……」，顯示「美化死亡」已經成現代人慣有的思維模式。<sup>27</sup>因此他們決定為咪咪將舉辦一個「另類」的告別式，以放天燈、放煙火的方式「追思」咪咪將，裴琳並且表演她學自咪咪將生前跳過的踢踏舞（第 5-1 集）。小薰決定陪陪因為李雄行為舉止異常而心情煩悶的李威，因此兩人一起去看煙火（第 8-2 集）。如同他們以放天燈、放煙火的方式「追思」咪咪將，「放」煙火或「看」煙火，已經成為年輕人生活中一個相當重要的象徵性活動。談戀愛時，放煙火或看煙火成為具有「浪漫」意象的活動；而心情不好時，放煙火或看煙火則是發洩情緒或轉移注意力的方式。

當這些年輕人面對失蹤的李雄時，為要尋求心靈的寄託，於是大家一起為李雄禱告，小薰內心獨白：「上帝會聽的禱告，一定是誠實簡單的呼求吧……」（第 7-2 集）。基督教信仰在《吐司男之吻》中佔有相當重要的角色，李雄與李威的祖父（倪敏然飾）就是一名基督徒（第 1-2 集）。李雄找來昔日的殺手兄弟耶穌（朱約信飾），眾人以為李雄要以暴力替咪咪將報仇，想不到昔日殺手已經改邪歸正，成為一名到處傳揚福音的基督徒。耶穌的改變讓李雄重新開始

---

<sup>27</sup> 如同昔日藝人徐明與應采靈的獨生女徐子婷，為愛情自殺所舉辦的葬禮一樣，徐明與應采靈要求參加葬禮的親友必須穿著鮮豔的衣服，而在台北市第二殯儀館的告別式中，徐子婷靈堂的佈置主色調是粉紅色，所有的照片也都是徐子婷穿著豔麗的沙龍照，顛覆一般人對於葬禮的印象。

思索他的人生，因此獨自前往教堂，祈求心靈平靜與釋放的渴望（第 5-2 集）。

雖然李威是《吐司男之吻》中最不成熟的象徵，但是他的出言不遜、極端自我、揮霍無度、憤世嫉俗、精於考試，以及輕視學習等「酷樣」，卻讓他迅速走紅，成為現實生活中年輕人的偶像，因為青少年次文化的流行形式，就在表現近乎絕對性的基調：酷性（coolness）與殊異（the estranged）（洪凌，1995：42）。表面上看來，李威有許多「金蟬脫殼」的蛻變契機，但是他都無法清楚地掌握，因此他在忍受嚴重壓力逼迫的臨界點時，大嘆：「我哥、林婉薰、台大，哪一個不是把我剋得死死的」（第 9-1 集）。最終，他拒絕參加眾人在華納威秀影城前，為小薰前往美國好萊塢電影營學習的踐行餐會，甚至李雄要求李威至機場為小薰送行，才避免他終生遺憾（第 9-2 集）。當所有的年輕人都在這齣偶像劇裏獲得生命的成長時，唯獨李威與 Second，仍然閃躲在他們自我設限的小框框裏，繼續地活著，如同小薰說的：「Second 的謊言，是要讓自己可以躲在夢境中」（第 3-3 集）。

《吐司男之吻》從年輕觀眾日常生活中，挪用與組合許多文本的結構性元素，例如經常出現許多年輕人消費娛樂的場所，包括 KTV 與 PUB（第 1-1 集，第 3-1 集），甚至 PUB 已經轉化為黑道年輕人固定聚集之地（第 2-1 集），因此年輕人有效地將自己封閉在某些固定的空間之中，而與社會真實的生活空間隔離。年輕人經常使用的語彙，像是「屌樣—自以為是」、「嘿咻」（第 2-1 集，第 7-1 集）、「賤樣」（第 3-1 集）、「挺他」（第 5-1 集）、「哈」（第 7-2 集），因為「粗口能挑戰權威，也能表現自我，正合叛逆青少年的心理需求」（馬傑偉，2001：34）。此外，毒品已經在年輕的小混混中，被當成「聖物」一樣看待（第 6-1 集），而年輕男性之間的恩怨情仇，則是以暴力方式解決，例如李威對 F4 動粗（第 1-1 集），兩人結下樑子之後，F4 不僅將忿憤出在李雄身上（第 6-1 集），同時也對大毛施暴（第 6-2 集）。

#### 四、台灣社會價值觀的緊張與衝突

《吐司男之吻》具有寫實主義的特質，不僅是因為呈現許多黑道情節，而且契合目前台灣社會經濟發展的現實面。小薰的父母為要躲避債務而遠走加拿大，富裕的物質生活立即中斷，同時他們也在加拿大辦理離婚（第 1-1 集），突顯台灣經濟衰退、離婚率增加，以及家庭制度解組（disorganization）的危機。同時，小薰父母積欠債務的後果是，討債公司上門威脅，



相當清楚地描繪台灣經濟衰退後引發的社會治安問題（第 2-1 集）。

《吐司男之吻》中的年輕人，可以說是台灣整體社會價值觀的縮影—崇尚金錢、地位、自私、投機與享樂的功利主義（彭寶瑩，1992：90）。聯考是不斷地被提起的字眼，雖然劇中年輕人心理上拒絕聯考，卻仍被迫參加，諷刺的是，李威以「流氓」身份考上台大，然而「平凡」的小薰慘遭落榜的命運（第 1-1 集）。因此小薰認為李威能夠考取台大，並不是依靠自己的實力，而是作為流氓的哥哥李雄「暗盤交易」的結果，顯示台灣社會「走後門」的思維模式（第 2-2 集）。擁有成人權威的李雄與咪咪將，將聯考看成是擺脫下層階級、攀登社會金字塔頂端的唯一手段，問題是即使是當流氓，仍然可以享受豐裕的物質生活，所以究竟「金錢收入」、「社會地位」與「教育程度」，哪一個才是最為重要的成功捷徑？在這齣偶像劇中，成為價值觀衝突的引爆點，產生文本內的（intra-textual）矛盾與焦慮。

李威與李雄的嚴重差異，是台灣社會現實的強烈對比。李威聰明過人、軟弱衝動，是男性「未成熟者」的形象；而李雄處事精明、率直勇猛，是男性「成熟者」的形象。他們兄弟情誼相當堅定，李雄認定李威考上大學，便能洗刷「流氓家族」惡名，從下層階級「向上流動」，因此他經常對李威說：「因為我不要你跟我一樣，你懂不懂……」（第 3-1 集）。小薰與 Chanel 的嚴重差異，也是台灣社會現實的強烈對比。小薰長相平凡、記憶力差、不重名利、聯考落榜，是女性「失敗者」的形象；而 Chanel 面貌姣好、聰明伶俐、物質取向、就讀大學，是女性「成功者」的形象。相對於 Chanel 的「華麗性感」，小薰的穿著打扮就像是「鄰家女孩」，簡單的 T 恤與破洞牛仔褲（第 1-1 集）、嬉皮式的布質包包（第 2-1 集）等。

雖然小薰與裴琳是閨中密友，但是她們最大的差異在於對「性行為」的態度，因為裴琳總是將「性關係」看得非常隨便，例如小薰對裴琳說：「我把『嘿咻』這件事看得很神聖，不能隨便。」（第 3-2 集）當裴琳知道小薰帶著李威到山中小屋「閉靜」，兩個人卻沒有發生什麼事時，裴琳便對小薰說：「叫你跟他『嘿咻』妳不要，妳後悔來不及了……」小薰則反駁她說：「裴琳，妳講話超沒營養的……」（第 7-1 集）。作為年輕女性，掌握「性關係」的情慾自主權，是挑戰傳統兩元性別位置的最大利器，然而卻與主流價值產生衝突與對立。

師爺要求李雄必須讓出黑道大哥的寶座，李雄則是以將李威安全地送到菲律賓馬尼拉，

作為交換條件（第 6-2 集）。突顯許多黑道人士在犯案之後，紛紛逃往國外，躲避警方追緝的社會治安現象。此外，師爺與 F4 兩人因為金錢結怨，雙雙互相殺死對方，同樣地也與社會新聞有關黑道自相殘殺的報導，如出一轍（第 6-2 集）。對於《吐司男之吻》來說，它不同於一般偶像劇將愛情視為整個情節發展的重心，而是適時地將劇情與台灣社會的情況聯結起來，因此使得它看起來更加具有寫實性（reality），而且混淆社會真實（social reality）與戲劇虛幻（dramatic fiction）之間的藩籬與界限。

## 陸、結語

本文的基本立場在於，台灣目前的電視劇或偶像劇研究，著重於天平的兩個極端：包括電視台與製作生態的實證分析或政治經濟分析，以及電視觀眾的閱聽眾分析或接收分析，但是忽略電視文本的分析，主要原因在於將電視文本看作娛樂商品，並且也將電視文本的存在看作理所當然的社會文化現象。然而本文認為電視劇或偶像劇帶來的流行性，其實與文本的特殊性有關，因此採取流行藝術取向，選擇 2001 年台灣自製偶像劇萌芽時期，最值得關注的《吐司男之吻》作為研究對象，兼具美學與文化批評，針對這齣偶像劇進行文本解構，透過影像美學、精神分析與文化符碼等三個層面，詮釋《吐司男之吻》如何從年輕觀眾的日常生活中，挪用與剽竊、選擇與組合文本的結構性元素，為年輕觀眾建構與再現寫實主義。

首先，在影像美學的呈現上，《吐司男之吻》的影像美學本質在於強調寫實主義，特別在打光時，兼具寫實與浪漫，是該劇的一項特色。片頭畫面是大自然的實際情景，以及使用特寫鏡頭介紹人物出場。透過劇中小薰拿著數位攝影機，拍攝台北都會區的形形色色，造成「戲中戲」與記錄片式的特殊效果，混淆觀眾現實世界與影像世界的界限與藩籬。情節發展經常藉由小薰這位敘事者的內心獨白加以連貫，藉由色彩表現的隱喻與鏡頭轉喻的方式述說故事，透過光影運用歌頌死亡與暴力美學，以背景音樂塑造人物角色的心情起伏與場景設定。此外，《吐司男之吻》首創台灣電視劇之間的互文性，提供後現代諧仿的趣味。

接著，這齣偶像劇的咪咪將與 Chanel，都被設定為男性窺視的對象，提供觀眾進行「性幻想」的活動。李威與李雄不斷地回歸潛意識裏尋找原初的慾望，小薰是李威尋得母親影像的替代物，而 Chanel 則是李雄尋得母親影像的替代物。因為不在場的父親，使得尚未脫離伊

底帕斯階段戀母情結的李威，產生認同的焦慮與矛盾，李雄則取代「真正」的父親，成為李威的「理想」父親。小薰的父母早在第一集消失，因此作為具有「男性」陽剛特質女性的咪咪將，成為小薰的父母替代者。李雄原先處於虐待狂的位置，然而要成為英雄，必須透過痛苦的被虐場景與過程，不斷地將自己放在被虐狂的位置，在「虐待狂」與「被虐狂」兩元位置之間來回擺盪，使得觀眾獲得觀賞這齣偶像劇時的愉悅與快感。

最後，在文化符碼方面，分成四個部份加以詮釋與討論。一是多元化的愛情價值觀，《吐司男之吻》的愛情故事朝著多元化方向發展，強調「多人之間」的愛情關係，形成一種「相對主義」的價值觀。這些愛情關係在寫實中帶著浪漫，留給觀眾想像空間，而且貼近真實生活的層面。二是服裝造型與階級意識，服裝造型不僅是影像注目的焦點，同時也是宣傳錯誤價值觀的利器。鼓吹金錢至上資本主義社會的錯誤意識，強調追求物質享樂的拜金觀念，為年輕觀眾錯誤地建構與再現屬於中產階級或貴族階級生活型態的想像，合法化一個「虛無」世界存在的可能。

三是年輕人建構自我生活方式與態度的可能，《吐司男之吻》讓年輕男女「同居」的議題浮上檯面，同時父權社會意識型態的作用薄弱，意在取悅年輕觀眾，劇中年輕人絕大多數處在自我成長與發展的無政府狀態。此外，友情是情節發展的另一個重心，基督教信仰則佔有相當重要的角色。四是台灣社會價值觀的緊張與衝突，呈現許多黑道情節，而且契合目前台灣社會經濟發展的現實面，劇中年輕人更是台灣「功利主義」價值觀的縮影。李威／男性「未成熟者」與李雄／男性「成熟者」的形象，以及小薰／女性「失敗者」與 Chanel／女性「成功者」的形象，形成強烈的兩元對比。而作為年輕女性的裴琳，掌握「性關係」的情慾自主權，挑戰傳統兩元性別位置，卻與主流價值產生衝突與對立。

總而言之，不同於一般偶像劇將愛情視為整個情節發展的重心，《吐司男之吻》相當具有寫實主義色彩，劇情融合聯考、幫派與混混等話題，情節內容宛如幫派電影，並且涵蓋愛情、親情與友情等各個層面，塑造出相當特殊的影視風格。這齣偶像劇不僅為年輕觀眾建構與再現寫實主義，同時混淆社會真實與戲劇虛幻之間的藩籬與界限。

## 參考文獻

- 王幸慧 (1999)。《日劇、網路、迷：以中央情報局 BBS 站上的日劇迷為分析焦點》。台北：台灣大學社會學研究所碩士論文。
- 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：世新大學傳播研究所碩士論文。
- 王國芳與郭本禹 (1997)。《拉岡》。台北：生智。
- 王韻儀 (1986)。《我國電視戲劇節目製播過程中的影響因素分析》。台北：政治大學新聞研究所碩士論文。
- 牛慶福 (1972)。《家庭主婦收看電視連續劇動機之研究》。台北：政治大學新聞研究所碩士論文。
- 江佩真 (1991)。〈都市新人類次文化之初探〉，《社會科教育學刊》，1：167-178。
- 岩淵功一 (1998)。〈日本文化在台灣—全球本土化與現代性的「芳香」〉，《當代》，125：14-39。
- 林瑞端 (2000)。《媒介、消費與認同：台灣青少年收看日本偶像劇之效果研究》。台北：世新大學傳播研究所碩士論文。
- 汪子錫 (1995)。《由本土、區域到華人傳播圈：台灣電視劇產銷的政經分析》。台北：輔仁大學大眾傳播研究所碩士論文。
- 洪凌 (1995)。〈鮮辣能量塗抹出的光色脈衝—日本科幻、漫畫與青少年次文化的酷異掛勾〉，《幼獅文藝》，四月號：41-42。
- 高世威 (2000)。《電視戲劇節目製播流程之品質管制探討》。台北：政治大學廣播與電視研究所碩士論文。
- 馬傑偉 (2001)。〈粗口音樂與語言暴力—青少年音樂次文化的反思〉，《明報月刊》，四月號：33-34。
- 郭江東 (1978)。《家庭價值取向之變遷：傳統與現代—電視連續劇的分析研究》。台北：政治大學新聞研究所碩士論文。
- 陳秉璋 (1997)。〈台灣新新類人的社會力分析：四爆理論的建構〉，「台灣新興社會現象研討

- 會」論文。台北，中興大學社會學系。
- 陳慧婷（1999）。《台灣媒體諷刺文化之社會意涵分析—以諷刺劇「我們一家都是人為例」》。台北：世新大學傳播研究所碩士論文。
- 彭寶瑩（1992）。〈一群「社會新貴」的掘起：談青少年的次文化〉，《學生輔導通訊》，21：88-90。
- 焦雄屏等譯（1992）。《認識電影》，台北：遠流。
- 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。
- 蔡琰（1998a）。〈消音的傳奇—電視古裝劇價值認同的啓示〉，《新聞學研究》，56：85-103。
- 蔡琰（1998b）。《鄉土劇性別及族群刻板意識分析》，台北：文化總會電研會。
- 蔡琰（1996a）。〈電視時裝劇之分類與公式〉，「1996年傳播生態學術研討會」論文。嘉義，中正大學電訊傳播研究所。
- 蔡琰（1996b）。〈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（1995a）。〈電視戲劇類型與公式分析〉，台北：國科會專題研究計劃報告。
- 蔡琰（1995b）。〈電視劇的教育娛樂功能與劇中意識型態分析〉，《廣播與電視》，2（2）：57-74。
- 蔡琰（1994a）。〈電視戲劇節目聯繫解釋與社會化功能〉，台北：國科會專題研究計劃報告。
- 蔡琰（1994b）。〈電視單元劇與社會之關連〉，《新聞學研究》，49：107-122。
- 蔡琰（1993）。〈電視單元戲劇展現之社會〉，《廣播與電視》，1（3）：41-66。
- 盧嵐蘭（1996）。〈國內八點檔國語連續劇與社群意識〉，台北：文化總會電研會。
- 樊楚材（1966）。《從廣播電視劇看台灣社會價值觀變遷》。台北：政治大學新聞研究所碩士論文。
- 劉菁菁（1987）。《電視戲劇節目描述的人格衝突及其紓解之研究》。台北：政治大學新聞研究所碩士論文。
- 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：政治大學廣播與電視研究所碩士論文。
- 夏士芬（1993）。《連續劇內容之價值體系與社會指標的關聯分析》。台北：中國文化大學新聞研究所碩士論文。

趙喬 (1997)。〈單元連續劇與女性意識—從中日連續劇比較談起〉，《輔仁學誌—文學院之部》，  
26：239-259。

簡政珍 (1993)。《電影閱讀美學》。台北：書林。

謝佳凌 (2001)。《電視劇迷在虛擬社群中的交談意義》。台北：政治大學廣播與電視研究所碩士論文。

蘇宇玲 (1999)。《虛構的敘事／想像的真實：日本偶像劇的流行文化解讀》。台北：輔仁大學大眾傳播學研究所碩士論文。

Barthes, R. (1968). *Elements of semiology*. London: Cape.

Barthes, R. (1973). *Mythologies*. London: Paladin.

Berger, A.A. (1991). *Media analysis techniques*. London: Sage.

Bredin, H. (1984). Roman Jakobson on metaphor and metonymy. *Philosophy and Literature*, 8(1),  
89-103.

Caughie, J. (1981) Progressive television and documentary drama. In T. Bennett, et al., (Eds.)  
*Popular Television and Film* (pp. 327-352). London: British Film Institute.

Ellis, J. (1992). *Visible fictions: Cinema, television, video*. London: Routledge.

Feuer, J. (1992). Genre study and television. In R.C. Allen (Ed.) *Channels of Discourse, Reassembled, Television and Contemporary Criticism (2<sup>nd</sup> Ed.)* (pp. 138-160). London: Routledge.

Fiske, J. (1987). *Television culture*. London: Methuen.

Freud, S. (1900). The interpretation of dreams. In J. Strachey (Trans. & Ed.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (Vol. 4-5). London: Hogarth Press.

Freud, S. (1911). Formulations of two principles of mental functioning. In J. Strachey (Trans. & Ed.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (Vol. 12). London: Hogarth Press.

Freud, S. (1924). The dissolution of the Oedipus complex. In J. Strachey (Trans. & Ed.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (Vol. 19). London:

Hogarth Press.

Heath, S. (1975). Film and system, Part I and II, *Screen*, 16(1) and *Screen*, 16(2).

Hebdige, D. (1979). *Subculture: The meaning of style*. London: Methuen.

Kozloff, S.R. (1992). Narrative theory and television. In R.C. Allen (Ed.) *Channels of Discourse, Reassembled, Television and Contemporary Criticism (2<sup>nd</sup> Ed.)* (pp. 67-100). London: Routledge.

Jakobson, R. (1988). Concluding statements: Linguistics and poetics. In D. Lodge (Ed.) *Modern Criticism and Theory: A Reader* (pp. 32-57). London: Longman.

Jordan, M. (1981). Realism and convention. In R. Dyer, et al., (Eds.) *Coronation Street* (pp. 27-39). London: British Film Institute.

Kristeva, J. (1980). *Desire in language: A semiotic approach to literature and art*. Oxford: University of Oxford Press.

Lacan, J. (1977a). *Ecrits: A selection*. London: Tavistock Publications.

Lacan, J. (1977b). The four fundamental concepts of psychoanalysis. London: Hogarth Press.

Lapsley, R. and Westlake, M. (1998). *Film theory: An introduction*, Manchester: Manchester University Press.

Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema, *Screen*, 16(3), 6-18.

Marx, K. (1967). *Capital: A critique of political economy*, Vol. I. NY: International Publishers.

MacCabe, C. (1981) Realism and cinema: Notes on Brechtian theses. In T. Bennett, et al., (Eds.) *Popular Television and Film* (pp. 216-235). London: British Film Institute.

McGuigan, J. (1987). TV drama and media education, *In the Picture*, Summer.

Sarup, M. (1993). An introductory guide to post-structuralism and postmodernism (2<sup>nd</sup> Ed.). London: Harvester and Wheatsheaf.

Warner, W. (1992). Spectacular action: Rambo and the popular pleasure of pain. In L. Grossberg, et al. (Ed.) *Cultural studies* (pp.672-688). London: Routledge.

Willis, P. (1990). *Common culture*. Milton Keynes: Open University Press.

# TV Trendy Drama *The Kiss of Toast Man* : A Construction and Representation of Realism

Daniel Ting-Huei Chao\*

## 《Abstract》

The position of this research is that the study of television drama and trendy drama in Taiwan ignores textual analysis at present. Nevertheless, textual specificity is the key point to comprehend the popularity of television drama and trendy drama. It adopts ‘The Popular Arts Approach’ suggested by British researcher J. McGuigan, choosing *The Kiss of Toast Man* as the research case. *The Kiss of Toast Man* was the remarkable trendy drama in the earliest embryonic stage that Taiwanese television station started self-producing this dramatic genre in 2001. This research deconstructs the text of *The Kiss of Toast Man* with three dimensions, including visual aesthetics, psychoanalysis, and cultural codes. Based on these dimensions, it interprets this trendy drama how to appropriate, plagiarize, choose and organize the structural elements of text from the everyday life of youth viewers, and how to construct and represent realism for them.

**Keywords:** Construction and Representation, Psychoanalysis, Realism, *The Kiss of Toast Man*, TV Trendy Drama

---

\* Daniel Ting-Huei Chao is an Assistant Professor in Department of Communication Arts , Fu Jen Catholic University. E-mail: maco0003@mails.fju.edu.tw or daniel.iris@msa.hinet.net.