

南 華 大 學

傳播學系

碩士論文

台灣戲劇中女性職場角色的變與不變

The changed and unchanged role construction of women at workplace in Taiwan

mainstream drama

研 究 生：方韻鈞

指 導 教 授：陳婷玉 博士

中華民國一〇二年十二月

南 華 大 學

傳播學系研究所

碩 士 學 位 論 文

台灣戲劇中女性職場角色的變與不變

研究生：方韻劭

經考試合格特此證明

口試委員：周淑琪
程紹偉
陳婷玉

指導教授：陳婷玉

系主任(所長)：李恩漢

口試日期：中華民國

102年 12月 25日

《摘要》

本研究以 2008 年起三部論述女性職場生活樣態的偶像劇為分析文本，探討台灣電視戲劇對女性職場角色形塑的變與不變，這類文本突破了過去戲劇對於職場女性避而不談的形式，主打時下新職場女性角色，並描繪其於工作場域的情境。而回朔台灣數十年的戲劇歷史中，女性又是如何被形塑刻劃？研究透過歷史縱深的剖析，從不同時代戲劇文本檢視女性職場角色的型態轉變，更關注於近年以女性職場為主軸的戲劇類型，以此觀看女性在台灣經濟與勞力結構中所佔據的位置，還有各種無形的力量（父權、資本主義、意識形態）運作的軌跡。

研究彙整約四十年的流行戲劇史及台灣勞動發展等文獻資料，將女性勞動變遷概分「家庭產業」、「製造業、客廳即工廠」及「服務業」三階段，發現戲劇的呈現在寫實與非寫實上幾乎是同時發展，且瓊瑤系列作品的戲劇於時間軸上得以橫跨家庭產業及製造業兩時期，顯示早期台灣女性多依賴虛幻的情愛故事作為乏味生活的慰藉。近年則是選擇貼近真實生活以職場為主軸的戲劇，藉由劇中女性角色職場的樣態作形象的認同及參考。

再針對 2008 年《命中注定我愛你》、2009 年《敗犬女王》及 2011 年《小資女孩向前衝》三部電視偶像劇進行檢視分析，發現戲劇對女性職場角色的論述可歸納出四種改變及兩種不變，其變得部分有：(一) 禁聲的鬆動：家庭付出被動 V.S 職場獨立爭取；(二) 勤儉為「家」用 V.S 勤儉為「己」用；(三) 三姑六婆的女性刻板 V.S 三姑六婆納入男性角色；(四) 職場敗犬的污名化 V.S 多方兼顧小資女；而不變的則是：(一) 灰姑娘的敘事結構；(二) 職場中穿衣符號與美貌論述。而台灣戲劇之所以在敘事結構上難以有太大的轉變，似乎是與收視群眾對戲劇文本習癖的養成有所關聯。

關鍵字：女性職場角色、意識形態、戲劇、偶像劇

Abstract

This study analyzed the images of women in the workplace in dramas in Taiwan. The changed and unchanged role/sexual role construction through the years are explored. There are quite a few trendy dramas addressing women in the workplace since 2008. The study looked at how women were portrayed as pink-collar workers by using the method of discourse analysis.

To do the longitudinal research, the study reviewed the literature and documents about the history of drama, drama and movie texts in the past, and workforce development and structure change in Taiwan to capture images of women workers.

This study found that women's worker role has finally been recognized by the mainstream drama, yet some sexual stereotypes still show in the workplace drama. However, women were also described to work for themselves to pursue a better quality of life, to support their parents, to buy a car or a house. Women in these trendy dramas seem independent to some extent. This is different from the traditional dramas in which women were often portrayed in family affair and romantic relationship, and were able to gain a happy life "only" with some man.

Keywords: women in the workplace, ideology, drama, trendy drama

《目錄》

《摘要》.....	I
Abstract.....	II
《目錄》.....	III
第一章 緒論.....	1
第一節 研究背景.....	1
第二節 研究動機與問題.....	4
一、女性職場偶像劇的出現.....	4
二、台灣戲劇女性職場角色的發展.....	5
第二章 文獻回顧與探討.....	7
第一節 台灣女性職業類型與婦運的演變.....	8
一、60年代—70年代：農業與製造業轉換時期與沉寂的婦運.....	9
二、70年代末—80年代：製造業與婦運的醞釀期.....	10
三、90年代：服務業型態與婦運的豐收期.....	11
四、2000年後：經濟全球化，服務業為主力與兩性工作平等法的施行..	13
第二節 戲劇對性別的形塑研究.....	14
第三節 女性職場的媒體再現研究.....	16
一、女性政治參與形象媒體再現研究.....	17
二、強調身體美貌，模糊職場專業.....	19
第四節 文化習癖與品味對媒體產製的影響.....	21
第三章 研究方法及步驟.....	22
第一節 研究對象.....	22

第二節 研究設計.....	23
一、資料選取.....	23
二、論述分析.....	25
第四章 研究結果與分析.....	27
第一節 台灣戲劇與女性職業類型的更迭.....	28
一、家庭產業：台灣寫實電影、瓊瑤文化興起.....	29
二、製造業、客廳即工廠.....	31
三、服務業.....	33
第二節 戲劇中女性職場角色的論述分析.....	37
一、女性職場角色的「改變」.....	38
(一) 禁聲的鬆動：家庭付出被動 V. S 職場獨立爭取.....	39
(二) 勤儉為「家」用 V. S 勤儉為「己」用.....	40
(三) 三姑六婆的女性刻板 V. S 三姑六婆納入男性角色.....	42
(四) 職場敗犬的污名化 V. S 多方兼顧小資女.....	44
二、女性職場角色的「不變」.....	50
(一) 灰姑娘的敘事結構.....	50
(二) 職場中穿衣符號與美貌論述.....	51
第五章 研究結論.....	54
參考文獻.....	60

第一章 緒論

第一節 研究背景

過去婦女主要職業是家庭工作，包括教養孩子、縫紉與主事祭拜祖宗。而有學者認為，婦女地位較低的原因是經濟權受剝奪，女人的世界是在家庭，他們的生活獻給家事與孩子秦嘉菁（1999）。在傳統家庭中，說話較大聲的通常是主要經濟支柱，這角色大多都是由男性，也就是父親來擔任。因此，婦女的身分在家中說不上話，原因來自於「她」的工作。

婦女勞動參與率的上升，與經濟環境變遷、人力資本的增加、以及兩性觀的改變等因素有關。美國女性走出家庭工作的契機來自於兩次大戰時期，為了彌補男性前往戰場所產生之勞力不足問題，卻也開啟了婦女就業的契機。而隨著經濟發展，社會對女性勞動力需求增加，提升了婦女勞動參與機會（李大正、楊靜利，2004）。

台灣女性就業機會的來臨，是從 70 年代農業社會轉為工業社會開始，在經歷能源危機不景氣，許多工廠為節省成本，將業務分散，部分就轉由女性由代工方式生產，政府也推動社區發展計畫，以「客廳即工廠」的方式，運用家庭主婦的勞動生產力，賺取貼補家計的外快，資方也樂於雇用這些願意接受較低薪資的主婦（張晉芬，2009）。

在 90 年代至 2000 年後，服務性質的工作快速成長，更多女性被吸引進入此類別勞動市場，他們被認為是合適於細心、照料等服務工作。根據 2012 年主計處的「人力資源調查統計」顯示，女性勞動參與率逐年增加到 50.19%。在 2000—2012 年間，台灣服務性質的行業最為大宗，2012 年占總行業的 58.75%，而性別所占比例為男 27.57%、女 31.18%；農林漁牧業總比 5.01%，性別比例為男 3.63%、女 1.38%；工業總比 36.23%，男性占 24.81%、女性 11.43%。以此得知，女性大多從事服務業，且工業

是性別失衡最為明顯的行業。

除上述女性得以走出家庭工作的轉捩點，還有女性接受教育的普及，讓婦女自我意識提升。專為女性發聲的「台灣婦運」在這之中扮演相當重要的角色，從 70 年代拓荒時期開始運作，到台灣政府解除戒嚴後，90 年代是為婦運興盛之時，婦運的成長使得女性活動空間隨之增加，使得不同婦運組織可藉不同目標手段進行性別平等訴求（王雅各，1999），這當中也包括女性職場平等議題的爭論。

自 1973 年起，美國成立職場女性，該組織致力於倡議女性於職場遭受之各項不平等，包含薪資不平等、懷孕歧視以及性騷擾等，並積極鼓吹友善女性政策及職場生活平衡措施（吳昀，2012）。而台灣則是於 90 年代隨婦運興盛才開始致力於爭取女性於職場中的各項不平等，由此來看，在女性意識逐漸抬頭之際，職場性別平等在各國成為被關注的重要議題。自由主義女性主義者所謀求的便是與男性同地位的平權對待。自女性逐漸接受高等教育，而原屬公共領域的職場也打開大門迎接女性，女性就業就以大躍進的速度攀升。而近年來女性就業的提高，及擔任職位也相對提升，甚至是偶像劇也以職場女性作為拍攝的題材撰寫劇本，這樣的現象是否顯示婦女團體長期努力獲得良好的結果？戲劇文本中又是如何來形塑職場女性角色？這是本研究欲探討的問題。

以主計處就業率的數據顯示，女性加入職場工作的比率相當高，且主體意識的提升，也使得女性選擇不依靠男性、不接受婚姻，但這並不代表著女性地位超越男性，「性別刻板印象」深植人心，造就職場男女地位僅為相對平等。劉梅君（2010）提到，一般人想到管理及領導時，腦中浮現的最佳人選總是男性身影。所有用來描述稱職的成功經理人的特質，也似乎是傾向於社會所認可的陽性特質，如領導統御能力、企圖心、責任感、客觀性等。這種現象清楚傳遞出的訊息是女性在職涯階梯的發展上，可能面臨「高處不勝寒」的困境。

女性在職場的發展上，仍然面臨相當程度的「性別職業隔離」中的「垂直隔離」

障礙，亦即所謂的「玻璃天花板現象」(劉梅君，2010)。比起過去男主外女主內的角色分配，近年來資料顯示女性能夠擁有屬於自己的工作，賺取薪資過好的生活，但其實公司主管多為男性，女性仍然受到某些限制。「玻璃天花板現象」就是用來解釋女性在職場中一直無法往上攀升的透明屏障，雖看似前程似錦，卻被不知名的力量阻擋著，猶如玻璃天花板那樣，看得到卻越不過。

張晉芬(2009)研究指出，一家紡織廠中，雖然女性勞工的人數有三、四百人，其中卻沒有一位成為領班(最基層的管理職位)。蔡淑鈴、瞿海源(1989)針對1987年間職業聲望調查部分結果，排名在前面的幾乎都是男性主導的職業，像是科學家、大學校長、教授、法官、部長等，直到排名第46的小學老師，才是女性較集中的職業。現在女性雖然開始有較多機會進入排名前面的職業，但與男性相比，仍多為少數。以民間團體於2009年公布國內教育人員男女比看，發現幼稚園到高中職，女老師平均占69%，但各級學校女校長比率平均不到20%，102所大學，更僅有5位女校長，比例不到5%，台灣的教育體系行政主管性別嚴重失衡，女性仍難成為「一校之長」(劉開元，2009)。由此來看，職場性別平等問題一直都存在著，除了薪資問題，亦有位階差異問題。

女性在父權體制之下，於職場中所遭遇之不平等對待一直難以聲張權益。就在2008年開始，這類職場性別的話題被搬上流行文化中的戲劇場域來訴說，以電視偶像劇的方式帶出女性上班族生活情節。台視《命中注定我愛你》開播後，廣受女性上班族歡迎，也開啟了一系列以女性職場作為文本故事場域的偶像劇陸續上映，因此本研究欲分析近年來幾部與職場女性貼身相關的戲劇，探討女性在看似掌握自主工作權及某部分就業優勢時，背後是否隱含性別意識形態，就如同女性廣泛分布於服務業，看似具有就業優勢，卻是因女性被刻畫細心、溫柔等特質所致。藉此，研究者也好奇過去職場女性於戲劇中又是如何被論述，因而，欲將問題延伸綜觀過去的戲劇及文獻，觀察其脈絡發展與今日作對應，望能描繪出台灣職場女性多年來在戲劇中被塑造的形象，並對其改變做一彙整檢視。

第二節 研究動機與問題

一、女性職場偶像劇的出現

2008 年「命中注定我愛你」以單集平均收視率 10.91%、最高分段平均收視率 13.64%，成為台灣電視史上收視率最高的偶像劇（賴珍琳，2008），三立行銷團隊一開始就不只把目標族群鎖定在年輕學生，反而把向來被列為次級目標族群的年輕上班族，列為第一目標（陳培思，2010），因而開啟了女性上班族風潮的戲劇文本，隔年 1 月由三立電視台製作的《敗犬女王》跟著走紅，為趕搭這股流行趨勢，陸續的《女王不下班》、《剩女保鏢》等幾部類似的戲劇接連上檔，似乎傳達出時下女性進入職場已是常態，更透過戲劇來論述女性工作者於職場中的情境。在這之中，《敗犬女王》對於職場女性的描述更為深入且貼切，因此與許多上班族觀眾有所共鳴，而偶像劇所締造的新名詞「敗犬」立即就成為許多粉領族茶餘飯後的話題，以此來看，在事業上有成就、年過三十且未婚的女性，是否就將被貼上「敗犬」的標籤？

至此，也開始有些研究者針對此敗犬現象做探討，楊麗熹（2011）指出，「敗犬」（日文：「負け犬」）這個詞彙是出自於日本女性作家酒井順子在 2003 年 10 月出版的書籍《敗犬的遠吠》（日文：『負け犬の遠吠え』）。這本書在出版之後，連續兩年在日本引起社會大眾的廣泛討論。而有關敗犬現象的研究都一定會引用酒井順子的文章，日本也隨著社會律動發展推出相關敗犬系列的日劇，像是《OL 日本》、《派遣女王》等，播出後引發熱烈討論。

「敗犬」一詞，酒井順子將其定義，以狹義來說，是指年紀歲數超過三十單身未嫁，且沒有子女的女性，其中最重要的條件自然就是「目前處於沒有婚姻的狀態」，而離婚且單身的女性也歸類為敗犬一族（施玉玲，2010）。台灣三立電視台所播映的《敗犬女王》，女主角單無雙就符合以上對於「敗犬」的定義，年過三十未婚無子女，且在劇中展現的是一位將所有時間、精力都放在事業上的女強人，也因此常被母親催

促，別過於強勢，應該要找個男人託付終生。

夏霏（2011）於《雙河灣》月刊中提到，偶像劇《敗犬女王》掀起「敗犬現象」的討論熱潮，當女性拿出堅毅勇敢的信念，想在職場上嶄露頭角，往往會引來女強人、太有野心、沒人情味、不像女人等的口舌批評。月刊中敘述某些未婚上班女性並無閒暇時間進行約會等活動，還得被他人嘲笑沒對象、嫁不出去；而已婚的女性工作者，則被認為棄家庭而不顧，花太多時間在工作崗位上，老公及孩子乏人照料。某些時候發表批評女性工作者言論的鄉民，一樣也是同為走出家庭的職業婦女，卻有意無意的阻止女性於職場中發展，女性本身似乎也是維繫傳統價值觀運行的幫兇。

就《敗犬女王》所設定的劇本來看，女主角單無雙事業成功卻因年過三十未婚，而被稱之為「敗犬」。不管女性是為了工作而無暇談戀愛，又或是為了逃避戀愛壓力而投身工作，在此，女性成功的事業被與「敗犬」一詞作連結，事業成了女性單身未婚狀態的絆腳石。從上述可推論，女性的工作成就似乎沒有被社會認可，有職涯的女性仍是不斷被汙名化，研究也欲以此探討職場女性角色在台灣的戲劇中是如何被建構，甚至被邊緣化，專職於工作且不婚的女性，在現代社會中是否仍被視為缺陷、不完美。又這一類的戲劇文本是如何論述女性角色，是否服膺於傳統的父權體制，在提倡新職場女性形象之際，卻仍讓男性擁有其主體位置與優勢？

戲劇對於職場女性的形象論述，是本研究討論的重點之一，看似描繪女性自主發展事業的文本中，隱含著何種女性角色的意識形態？研究也欲透過文獻資料回溯戲劇中女性職場角色的刻劃，探討在不一樣的時空背景下，對女性於職場中的角色形塑有何不同。

二、台灣戲劇女性職場角色的發展

台灣電視「連續劇」一詞最早是從 1969 年由中視製播的《晶晶》開始，也是目前台灣民眾所認知的第一部國語電視連續劇，至今連續劇仍伴隨大多台灣民眾休閒時

光及茶餘飯後的話題。2008 年《命中註定我愛你》開啟了關於女性職場的議題，相較於過去戲劇文本，此種著墨於女性工作者的戲劇顯得煥然一新，那麼，一直以來，台灣戲劇中的女性職場角色又是如何被刻劃的？

其實台灣從 1980 年代開始，女性在服務業或是從事白領工作的情形就已日益普遍（張晉芬，2009），但在戲劇中卻少見其談及，除了 1988 年「花系列」劇本的大膽編排外，大多文本依然將女性工作者角色置於家中，顯現出，能夠打理家庭照料丈夫、孩子，專注於家務工作，才是位良好的妻子。以 1983 年由吳靜嫻、石安妮等主演的《星星知我心》來說，這是當時最具名氣的電視戲劇之一，劇情溫馨感人，展露出母性的偉大。在這部戲劇當中，女主角飾演一名身患重病的母親，因為家境貧困，在自己倒下之前打算著每一位孩子未來的去處，當中並未提及有關服務性質的女性工作者情境，劇中強調著濃厚的母愛，為家庭、孩子犧牲奉獻。

1983 年電影《油麻菜籽》的第一幕是母親靠著一台小紡織機，正在從事家庭代工，同時有更多片斷詮釋母親在廚房烹飪，女兒忙於打掃，照顧弟妹等等的瑣碎而繁重的家庭工作。鏡頭聚焦於母親與女兒的勞務生產，召喚出集體觀眾記憶，那個「客廳即工廠」的 70 年代生活（黃儀冠，2009）。

媒體對於女性工作者一直鮮少論述，後來才逐漸出現非傳統家務工作，雖這類文本所呈現的女性工作者角色並不一定符合其現實中的職場發展。例如於 1987 年由瓊瑤小說改編的《庭院深深》當中，女主角的角色設定為一名國小老師，但當時台灣經濟是製造業逐漸走向服務業的時候，只是國小老師仍是女性工作裡聲望較高的職業；1999 年《富貴在天》中女性工作者角色呈現女主角至舞廳廚房從事清潔工幫忙洗碗盤；再者 2000 年電視劇《長男的媳婦》女主角因家計而輟學到工廠做女工。

而 1988 年「花系列」的劇本在女性工作者上的論述有些不同，這系列的文本開始有上班族的出現，像是秘書及其他公司職員的角色，跳脫一般女性從事與家務性質雷同的工作，至 2000 年《奈何花》出現了出版社高階主管的女性工作者，但卻只有

所處位置的角色意象，劇情並未顯現出她工作能力強的特質，仍舊在複雜情感上打轉，女性在職場工作的情境並未仔細描述。

蕭蘋（2001）也指出，戲劇節目中的女性大多年輕而個性被動，她們所關心的事務主要是愛情、婚姻、與家庭，而活動的範圍則侷限於家中。而男性則大不相同，他們的個性積極、主動，活躍於商場、工作之間，以事業、和工作為生活重心。

台灣電視戲劇中著重於愛情的糾葛，即使在以職場為故事背景的偶像劇中，愛情、戀愛、感情成分仍是最吃重的部分，這樣的戲劇結構是否亦在暗示讀者，對女性而言，沒有什麼比談戀愛、獲得男性的青睞、繼而能走入家庭對一個女性來說更重要的了？

電視劇就如同社會的鏡像，透過戲劇的呈現能反映當時社會脈絡，在觀察近年強打女性於職場中嶄露頭角一系列的文本，以及回想過去戲劇那模糊且不太被提出來述說的職場女性，這當中的轉變似乎與台灣解嚴後及社會婦運的興盛有所關聯，婦運及性別平等的演進可能因此改變戲劇中對女性職場角色描繪的方式。

本研究從 2008 年以來所播放關於女性職場論述的電視劇本做發想，且延伸思考在這之前對女性職場角色形塑為何。因此，本研究欲以較為宏觀的方式，試從 1970—2012 年將近四十年的光陰，透過歷史資料、檔案、文獻，及對 2008 年《命中注定我愛你》之後的女性職場文本進行分析，並找尋戲劇中女性角色的轉變及其脈絡。也望透過研究，分析過去女性在台灣經濟與勞力結構中所佔據的位置，並試圖探討其背後所隱含的價值觀與意識形態。

第二章 文獻回顧與探討

自1969年中視播出國語電視連續劇《晶晶》後，電視戲劇逐漸成為人們的休閒活動項目之一。電視劇累積了人們日常生活經驗所需的種種素材，並建構人們的共同社會經驗，一再重複的情節與角色，反射社會大眾的願望與迷惘，體現大眾媒介作為社

會傳播工具的特殊功能（蔡琰，2000）。

電視戲劇作為一傳播媒介，輾轉將人們的日常生活及期望展演出來，以蔡琰的說法來看，近年幾部與女性職場相關的電視戲劇陸續拍攝開播，引發話題不斷，顯示女性日常工作的生活經驗，被搬上電視螢幕以說故事的方式敘述著，而這些故事是如何呈現女性身於職場中的樣貌，且又如何描繪其女性角色也是本研究將進行探討的部分。

因此，本研究欲以宏觀的角度探討戲劇對於女性職場角色的形塑，及過去四十年間的變化軌跡，透過文獻回溯過去社會婦女職場就業的情境，並探討戲劇文本背後可能隱含的意識形態。而近期幾部以女性職場為主軸的戲劇將是本研究重要的文本選材，以此檢視女性角色形象如何在戲劇中被塑造，也望能藉著早期戲劇的文獻資料與近期職場偶像劇的分析來檢視不同年代與社會背景中，女性於職場中的角色轉變。

文獻首要部分先將「台灣女性職業類型與婦運的演變」作整理，以此了解台灣婦女運動的發展及女性從事行業的轉變；再者參閱其他研究者的相關研究資料，以此了解「戲劇對性別的形塑研究」及「女性職場的媒體再現研究」，最後則透過法國學者 Bourdieu 習癖的論點，從「媒體文化再製，習癖與品味的形構」部分來了解習癖的養成與流行文化的關係。

第一節 台灣女性職業類型與婦運的演變

社會對於性別的建構使得「男主外、女主內」的性別意識長遠影響著台灣傳統家庭的勞力分工，且「男尊女卑」的傳統觀念根深蒂固於日常生活中，而在職場領域裡，此觀念似乎是成為了升遷優先順序的潛規則。即便社會勞動結構經時間的流動已有轉變，但性別框架卻是依然宰制人們的思維（葉郁菁、馬財專，2008）。

台灣在 1950 年之後開始緩慢的工業化，工業產值（尤其是製造業）在 60 年代急遽上升，1973 年達到高峰，1976 年至 1988 年之間進入平穩的工業時代。1988 年後

台灣產業出走，服務業的產值持續上升超過工業產值而進入後工業的社會（林津如，2007）。而這轉變的過程中，婦女運動似乎是促成女性地位提升的重要幫手，這是一群藉團體力量謀求改善婦女社會處境的組織，專為女性謀求福利，主打性別的平等。因此，研究也欲以婦運的發展歷程與女性職業類型的演變作一脈絡上的對應。

一、60 年代—70 年代：農業與製造業轉換時期與沉寂的婦運

台灣的婦女解放運動，從日據時代到 60 年代，是比較沉潛、低調、個人和零星的。1971 年後於戒嚴時期政治高壓、思想箝制和校園內的黨化教育的社會脈絡下，留美回國的法律系學生呂秀蓮，在提出了「新女性主義」，並主張「先做人，再做男人或女人」之後，揭開了台灣婦女解放運動的序幕（王雅各，1999）。

而此時，台灣 60 年代中期政府實施「出口導向工業化」政策，以紡織、成衣、電子業等輕工業為主導，開展了台灣經濟的新局。而 70 年代工業工資普遍高於農業工資已成定局，農民處於內外力量的交互夾擊和牽引，刺激了農業勞動力加速外流，大批農家女性轉而進入職場從事女工行業（賴佳欣，2008）。

70 年代是台灣經濟發展的初期，政治經濟、社會階層結構以及社會規範仍為保守，且台灣婦運也才在萌芽階段，農業社會時期的傳統性別規範依然根深蒂固。呂玉瑕、伊慶春（1998）探討社會變遷中婦女就業與家庭地位，研究選取出生於 1944 年及 1954 年兩個時期且已婚有子女的婦女為研究對象，發現這兩時期的婦女就業對家庭分工影響顯著不同，反映 70 年代以來，不同社會經濟背景及家庭意識形態下妻子就業對家務分工的影響機制。藉此可了解，世代價值觀念的不同，亦即會影響女性對於職場角色價值認知上的差異。

隨著社會開放，教育的普及，以及婦運的萌芽皆是構成此認知差異的可能條件，但，即便女性因世代的不同而影響自身職場價值的改變，所扮演的角色依然是屬於傳統女性所擁有的形象，女性所能從事的勞力項目依然受限，其實與過去並無明顯不

同。

二、70 年代末—80 年代：製造業與婦運的醞釀期

70 年代雖然女性就業逐漸普遍，傳統性別規範的變遷卻相當緩慢，對於性別角色意識之研究顯示當時女性普遍認同婦女在家庭的從屬地位，對家庭的性別分工亦表現傳統的傾向（呂玉瑕、伊慶春，2005）。

而 70 年代末期至 80 年代的台灣，工業發展漸趨成熟，大批從農村釋出的年輕女性勞動人口湧入製造業，她們大多分布在加工出口區、紡織業、電子業。這時的台灣從農業社會轉為工業社會，勞力密集工業提供了許多女性就業的機會（彭桂枝，2004；李大正、楊靜利，2004）。依上述文獻可得知，70 年代末儼然脫離 60 年代末至 70 年代農業與製造業轉換的尷尬階段，女性因農業轉型工業帶動經濟發展而增加了外出就業的機會。

80 年代時台灣的婦運團體數量較少，且在表面上呈現相當的同質性。就在 1987 年，蔣經國總統宣佈解嚴，將台灣婦運推進了一個新的發展階段，各種社會運動因而風起雲湧，許多婦運組織也在此時紛紛成立，台灣的婦運便以「解嚴」作為分水嶺，持續發展至今，為提升女權、打造平等上有著相當的貢獻（王雅各，1999；李妙虹，2003）。

台灣女性開始跳出來為自己大聲地爭取工作權，可說是始於 1987 年的「國父紀念館事件」。一群受僱於國父紀念館的女性員工，因為不願屈服於「單身條款」，而向婦女團體求援。在處理的過程中婦女團體發現，不管是在工作職場、婚姻家庭、或是人身安全方面，婦女所遭遇的歧視與不公，除了法律對婦女保障不周到，甚至歧視女性外，有的時候根本是沒有法律條文可咨援用。於是，婦運人士開始訂定性別工作平等法等草案，送進立法院（洪葦倉，2001）。

而在 1960—1980 年這段時間，最主要的變化就是從未工作者的比例大幅下降，「從

未工作」者逐漸轉向「婚育離職後未重返勞動市場」以及「婚育離職後重返勞動市場」的勞動參與類型（李大正、楊靜利，2004）。到了 1980 年代末期，則又是一波的產業轉型，勞力密集或重污染的產業漸次移出台灣（彭桂枝，2004）。

三、 90 年代：服務業型態與婦運的豐收期

90 年代經濟變遷，傳統產業開始湧現大批關廠風潮，早期進入製造業的女工，因為傳統產業的沒落與轉型；再加上她們面對新興科技產業，又有年齡限制和技術不足的問題，所以也無法進入新興產業，許多中高齡女工面臨失業，只好就此退出職場（彭桂枝，2004）。服務業部門快速成長，吸引了更多年輕女性投入勞動市場，相對於男性，經濟成長對女性勞動供給的影響甚為明顯。女性人力資本的提昇，是經濟發展過程中促使婦女參與勞動的另一個推力。擁有較高的人力資本，使得女性得以延伸工作領域，擴展職業層級；另一方面，也使其退出勞動市場之機會成本增加，延長女性持續勞動的時間（李大正、楊靜利，2004）。

90 年代後可說是女性法律的豐收期。首先是在 1990 年提出的「兩性工作平等法」，這是台灣民間婦女團體自行草擬條文、遊說立法的第一部法案。提出之後卻因種種因素遭擱置十二年，至 2001 年才通過，於 2002 年 3 月 8 日公布施行。其中關於保障婦女就業之各項權益，以及母性保護、育嬰假、陪產假等等，都是相當新的觀念，而職場性騷擾的防治，在確保安全無敵意工作環境上確屬必要（蘇芊玲，2006）。

洪葦倉（2001）整理台灣 90 年代婦運的重要發展，其中以「從工作權深度檢討身體政治，要求女人完整的身體自主權」以及「女性參政與婦女人權法案的推動」來看，可以了解 90 年代時期的女性對於工作自主與進入公領域權利爭取的重視，而此時婦運團體的集體發聲，對於女性在職場中的發展確實占有重要的位置。

女性逐漸在工作位階上的改變，這在劉梅君（2010）探討玻璃天花板現象中有所提及，女性經理人在企業中比例快速提升，從 1990 年的 17.2%，提高到 1998 年的

27.3%。又根據考試院銓敘部 1996 年的業務報告，也可看出婦女勞動性質日趨多樣化，就連屬於國家公領域單位也逐步開放女性加入。其報告顯示，女性公務員人數占全體公務員 38%，雖然其中 80%擔任五職等以下的低階職位，然而與過去相比，女性公務員在中高階的比例逐年增長，而在低階的比例則相對逐年下降(呂玉瑕、伊慶春，2005)。

女性人力資本的提昇，使 90 年代的女性就業逐漸正式及穩定化，且擁有個人獨立事業生涯的可能性增加，社會對女性經濟角色亦逐漸肯定，在傳統性別角色意識減弱下，女性就業對其在家庭內地位之提升有正面影響(呂玉瑕，1999)。

只是，社會刻板印象期望女性能擔起家庭責任，因此，已婚婦女總擔心家庭與工作無法兼顧，若無法照顧好家庭，其在事業上的成就不易得到肯定，造成女性缺乏信心，成就期望低，於工作的選擇上，通常擔任佐理、行政、服務性的工作，容易給人「廉價、易被規範、易取代更換」的印象，再加上女性必須兼顧家庭，使女性選擇部分就業或無法持續就業，影響其工作態度與資歷，也造成雇主對職業婦女的負面印象，失去職業訓練的機會(李妙紅，2003)。就如同，公務人員福利、工時的穩定，較吸引女性投入此勞動，相較於其他受雇工作，公職的工作內容性質更能與「家庭」作搭配，直至目前此觀念依然存在，長輩們仍認為公務人員是相當適合女性的一份安穩工作。

因此，社會即使在經濟結構變遷下，仍有形無形的去維繫既有的傳統權力關係，限制女性向上發展的空間，這對於職場與家務的平等期待還是有些落差，雖然遠觀 70 年代至 90 年代，女性在工作類別上已趨多樣化，且在位階上也相對提升，卻在性別角色上無大幅度的改變。

而自 90 年代中期開始，資訊科技與網路生產組織的興起，使全球化的概念逐漸成為社會科學界新的討論對象。

四、2000 年後：經濟全球化，服務業為主力與兩性工作平等法的施行

自貿易、金融的自由化及通訊與資訊科技進步，導致國際經濟整合形成經濟全球化，而經濟全球化使企業得以分割其生產流程，選擇企業所認為最適合的國家或地區從事勞務提供或生產作業，藉以逃避與工會的協商，因此產生更嚴峻的貿易競爭（林昭禎，2009）。以台灣來說，多家企業為了節省人力成本，便把生產工廠移至大陸人力薪資較低的地區，而台灣部分勞工恐面臨失去工作機會，或是只能降低自己基本薪資換取被剝削的頭路。

2001 年男性失業者中有 55% 面臨「沒工作機會」的困境，高於女性 47.12%，這顯示，跨國資本和高科技使勞工益加分化，大多數人的工作變得零碎、異化、低報酬，此類工作逐漸轉向吸收女性勞動力，連帶產生低薪、低保障、低成本女性勞動者取代男性之現象（劉毓秀，2002）。

焦興鎧（2007）研究中也指出，女性在服務業（第三級產業）中已漸漸成為主力，有近三分之二的婦女在此一領域工作，其中在批發、零售、餐飲、金融、保險、不動產、社會服務及個人服務中，更是居於主流地位。而就產業別再做細分，可發現女性勞動者即使在服務業中有斬獲，但仍偏向集中在職員、銷售員及助理技師等低階職位，雖然目前這種情形已略有改善，但職業性別區隔及薪資報酬不對等現象，仍在台灣職場上普遍存在。

經婦女團體長年的爭取下，兩性工作平等法於 2002 年正式施行，在促進性別平等措施中增加「生理假」、「家庭照顧假」、「陪產假」及「育嬰假」等法令來保障職業婦女權益（林昭禎，2009），為的便是避免公司性別上的不公平，如「單身條款」，使職場女性進而選擇不婚，或是婚而不育來保住工作。婦運團體對福利制度的爭取在於保障兩性平等及職業婦女基本的工作權，而主管機關之所以會通過施行似乎是別有用心，這從內政部兒童局於 2001 年指示各縣市政府建立「社區保母系統」可看出端倪，

如今女性是台灣服務業經濟結構的主力，站在資本主義的角度看來，無疑的是為了婦女的再生產經濟機能，無須極端的選擇放棄家庭或是工作，而採折衷的方式使女性得以兼顧兩者，藉此保有女性經濟的生產又能提升低迷許久的女性婚姻生育率及就業率的問題（莫藜藜，2011）。

2008年偶像劇《命中注定愛上你》以職場女性作為延伸的便是其婚育議題，女主角未婚懷孕，在掙扎於孩子的去留時，最後決定與孩子的父親假結婚安穩地生下孩子再來打算，直至後來假戲真做而相戀。《命中註定我愛你》在故事氣氛的營造與鋪陳有別於以往，因而大受觀眾好評，又此部偶像劇是以女性職場角色做為戲劇主軸的轉捩點，貼近職場的情境敘事，引起女性上班族的共鳴，身分的認同造就收視率的飆升，也因此開啟了以女性職場為話題的偶像劇，劇情大多都敘述著女性上班族的生活片段，這在過去的戲劇中幾乎難以看到，因此顯得新奇。

而究竟從70年代台灣婦女從事家務以外的的工作發展至今，女性於電視戲劇中所扮演的角色形態是如何被呈現的，及其背後存在何種價值觀，又與社會脈絡的關係為何，著實令研究者好奇。因此，自2008年偶像劇《命中注定愛上你》起幾部相關的女性職場戲劇將是本研究重要的文本，希望能與過去歷史文獻作對應，並檢視近年偶像劇中女性職場角色與過去電視戲劇中所呈現的差異。

第二節 戲劇對性別的形塑研究

有人說戲劇反映人生，也有人認為「連續劇是反映人生的缺憾」(夏士芬，1993)。媒介被一部分女性主義者視之為讓社會接受主流意識形態的幫兇，傳達符合這個社會的性別情境。戲劇文本不管取決於古裝、時裝，甚至是科幻類型，或多或少受到社會結構的價值意識影響，並透過戲劇經由演員展現出來。其依照人的視野、理解、智力、意識形態、利益、資訊取得的能力限制，儘管媒介可以指涉真實，經過種種轉化過程，也與真實有所落差，透過人的「再現」並無法掌握全貌，與真實非全然的貼合，這是

無法避免的後天限制。而運作者對每一個再現的真實，都試圖隱藏其在文本中的存在和運作（陳姿羽，2001）。

牛慶福（1981）分析比較 45 本劇本中的 90 名角色後，發現婦女角色不但教育水準較低，且傾向扮演消極性的角色。在戲劇角色性格上，男性顯示出獨立、開放、活潑、堅強、聰明，女性角色則偏向依賴、保守、文靜、懦弱及愚笨。

再觀看鄒中慧（1987）研究三部國語連續劇中的女性角色，也有雷同的結果，鄒的研究顯示，戲劇當中是以女性青年角色塑型較佳，而大體上卻仍呈現刻板的性別角色。女性角色是教育程度較低，工作能力較低且工作種類較受限制，適合家庭與室內生活。女性角色勝任的是縫補衣物與烹飪工作，只需在容貌上修飾得宜，常保溫和、善解人意，即是在性格上傾向被動和消極，仍是受歡迎的人物。唯一可以和男性角色「抗衡」的是：女性角色比較不接受別人勸告（命令），卻較能使人服從其勸告（命令）。

從上述研究中戲劇對女性的塑造，可以看出早期社會對於女性形象的期待，溫和性格較符合一般人的喜好，而在工作方面仍受制於家庭，即便出外工作，所擔任的職業也與女性所被制約的特質相符，關愛、服務性的工作占大多數。女性在戲劇當中也被賦予勸服他人的能力，長久以來婦女主管家庭，家中一切事宜均聽從主婦意見，使男性能安心在外打拚事業，而大事件則交由男性作決定。因此總能在電視劇中，常見女性以耳語左右他人，且影響對方判斷成功率也較大。

林詩宜（2006）比較台、韓兩國婆媳劇在媳婦形象展演的差異，發現台劇裡推崇溫柔、無我、忍耐、犧牲，聖潔如菩薩般的形象，是一種對女性傳統美德的回顧與歌誦。而韓劇中，喜愛描寫的形象是一群充滿現代女性意識，敢要敢爭取的活潑女性。除了家庭外，她們也重視自己在別的領域的成就，包括工作以及交友，她們服膺相互同理的原則，認為與家人、丈夫及朋友間，應該不斷的進行想法、情感的交流，並且擁有彈性的自我界線。

透過上述研究，顯示台灣戲劇仍將女性角色定位於適合在家中生活的型態，犧牲奉獻的精神，目的在於，塑造一個能夠擔當「賢妻良母」角色的存在。反觀韓劇對女性角色的塑造，更具符合現代女性獨立自主的意識。以此來看，台灣戲劇對於女性的描繪仍是相當保守的。

2003年由台視所播放的偶像劇《薔薇之戀》，劇中女主角的外表平凡，甚至有些許的矮胖，這樣的女主角形象，被認為在面對愛情上似乎無法極力爭取，只能較為被動、消極的默默付出，等待回應，此文本臣服於外表的美貌才是女性吸引心儀對象之合理因素，如果平凡的長相戀情卻能成功的話，往往是因為女主角心地善良，漸漸感動男主角，其依然符合異性戀機制的男性主動、女性則為被動的角色（洪淑姿、林祐如，2004）。

陳佩君、趙庭輝（2007）研究公視文學劇《畫皮》發現，傳統女性表面上看起來堅守婦德、麻木不仁，事實上他們卻透過不同的反抗策略，來保有自身最終勝利者的位置。以此來看，戲劇在呈現女性角色上雖多具有傳統女性應有的美德，但似乎並非完全被動，仍是有其反抗的部分存在。而現今男女勞力分工逐漸達到平衡之際，許多女性在工作能力表現上甚至超越男性，得以自主經濟權，就近期針對女性職場的戲劇在女性職場角色的形塑中，是否與過去戲劇對女性的論述有所不同，研究也欲從分析中加以探討。

第三節 女性職場的媒體再現研究

女性從70年代工業化開始進入職場，至今約四十年之久的歷程。然而女性能從事的勞力性質日趨多元，除了傳統家務性質的工作，至90年代，服務業已成為女性大部分從事的行業類別，更有女性進入一般認知只屬於男性領域的職場，像是資訊工程、軍職、警察等，雖人數比例上還是能看出性別落差，但相較過去已能普遍發現女性職員的身影，甚而使男性感到工作領域被侵入。

就警察這個職業來說，目前男性依然難以接受女性進入警察內部單位。曾有從事外勤警員的男性友人和研究者透露，單位最怕分配到女性職員，在辦公室裡很多男性話題變得無法談論，出外勤時又覺得女性顯得麻煩，一定得配男職員從旁協助保護。扣除性別先天上的男女差異，女性柔弱需男性呵護的觀念依然根深蒂固，女性在許多職場中被拒於門外。

藉此得以了解，以往隸屬男性公領域的職場仍舊顯示對女性的不友善，尤其是女性參與政壇成為媒體報導的焦點，當中的形象論述更是學者討論的重點。

一、女性政治參與形象媒體再現研究

過去女性閣員的職位多是侷限於衛生、福利、教育、文化等傳統女性領域(Randall, 1987)，至後來逐漸進入被視為符合男性特質領域的內政部、交通部等職位，台灣更於2000年大選後，出現第一位女性副總統呂秀蓮，其作為一個提倡「新女性主義」並帶領台灣婦運前行的女性運動者，隨政黨輪替躋身總統府的政治舞台，似乎可以提振台灣婦女運動的精神(陳姿羽，2001)。

在性別、政治與媒體關係中，媒體扮演維繫父系霸權優勢的重要機制。女性內閣人數的比例大幅提升，間接挑戰了以男性為主體的政治、社會意識形態、媒體仍發揮其調停作用(陳玫霖，2002)。

女性在職場中的地位、人數在二十幾年間有明顯的攀升，或許本該是家庭附屬私領域的女性，逐漸的侵入了男性所認為屬於他們的公領域，女性因此遭受許多輿論的審判，媒體的再現使得女性真實被扭曲。學者張錦華也提到，隨著女性地位提昇，新聞媒體報導增加不少和女性有關的新聞，媒體無法「消滅」女性，仍依據傳統父權體制的價值觀，顯現貶抑女性的符號，雖消滅的現象減少，卻改用「符號貶抑」的方式來描述女性(張錦華，1994)。

倪炎元(2000)指出，女性在公共領域中經常被排斥與被邊緣化，且女性領導精

英與男性相比之下也較稀少，這些稀少的女性領導菁英在媒體再現中被一在的「他者化」，若干在男性政治菁英視為當然的行為，往往卻被視為異端，成為報導焦點。

某些報導一在讚揚「女強人走入家庭後」，能夠「溫柔親切」的難得，能將問政與家庭公私領域兼顧，或是當女性參政與家庭難以兼顧時而決定放棄從政，專心母職，媒體都會給予肯定的報導，相對的，男性政治菁英很少因成功兼顧父親與參政而被設定成新聞議題（倪炎元，2000）。

陳玫霖（2002）於研究歸結出三種報紙對女性政治人物再現的主要類型：「女性的政治地位來自其對男性權勢的依附」、「對女性政治人物的期許符合性別刻板印象」，以及「即使處於公領域的女性政治人物，其私領域仍為關注焦點」。其與倪炎元所論之觀點相似，都提出媒體將女性參與政黨的形象描繪成人們所熟悉的性別框架中，且保有男性的主體位置，鞏固權力秩序。

媒體將女性至於他者與私領域範疇中，不僅是用以貶低參與公領域的女性政治家，這也適用於一般的女性上班族，從廣告中所呈現的職場女性也能發現「女性與私領域密不可分」的形塑模式。一支福特 MAV Miracle 的汽車廣告，於文本內容展現職場女性幸虧擁有家人的祝福，才能隨機應變的使用圖畫紙圈成簡單擴音工具，因此克服會場麥克風故障的尷尬。廣告中顯示，這款汽車使她能夠兼顧工作與家庭，在一手緊握職場發言權時，另一手還能掌控家庭生活的方向盤，在家人深具默契的支持下，擁有好汽車的女人便能在工作與家庭間從容遊走（陳志賢、蕭蘋，2008）。

台灣經濟發展的轉變，服務業的興盛使女性漸漸成為勞動市場的主力，且高等教育的普及也使許多女性知識分子投身參與政治，職業婦女為兼顧事業與家庭，蠟燭兩頭燒造成身心疲乏，媒體透過報導營造正面形象給予鼓勵，且以親情攻勢發揮最大效力支持女性不放棄私領域這長久以來的責任，相對來說，男性就無此煩惱，只需專心於事業當中，並適時的給予妻子支持便可。

藉上述研究所述來看，女性似乎並未在職場中獲得實質上的平等，依然受限於刻板印象被放置私領域來做討論。而本研究主旨為探討台灣戲劇中如何形塑女性職場角色，其來自於2008年《命中註定我愛你》、2009年《敗犬女王》等幾部偶像劇，開始了戲劇以職場女性的話題作為劇本主軸，且搭配職場女強人、晚婚、不婚的議題被討論著。在近期看似女性於戲劇中展現新職場女性形象的文本漸逐潮流，不免好奇其對女性工作者的論述方式，是否如同報章、廣告等展現模式雷同，透過貶抑的形塑來持續框架女性，以此保有男性主體的權力空間。

吳翠珍（2004）研究提及，媒體能夠在人們社會化過程中扮演重要的角色並深入家庭，其影響力可能超過父母與老師的角色。以電視為例，因為電視本身具有視覺聽覺雙重效果，又屬易得的媒介，自然成為社會化最佳示範來源。因此，像《敗犬女王》這類以女性職場為主軸的偶像劇是如何來形塑女性角色，可能會對閱聽人產生潛移默化的效果。

二、強調身體美貌，模糊職場專業

女性經過了幾段經濟結構的改變，增加了就業機會與職業類別的日趨多樣化，使得女性於媒體前的曝光率也是相對提升。一直以來，主流媒體對於女性角色的呈現，有一貫的描寫和包裝，對於女性的認知均出於簡化，只要新聞報導中有女性，大多難逃女性在社會中的刻板印象，被遭標籤化的命運（陳玫霖，2002）。

然而，數量增多的女性媒體工作者並無法在實質上改善媒體的內容，導致電視內容中的男性、與女性角色都是以僵化的「刻板印象」來呈現，少有突出創新的性別形象。在媒體文本中，女人的性感也常成為幫助貨品行銷的工具，可以看到一些裸露的女性樂於被男性所窺視，並甘於臣服在男性掌握之中（蕭蘋，2001）。

王慶剛（2012）指出，報紙照片呈現的 Show Girl 工作形態十分單一，主要是展示商品，關於主持、跳舞或示範、解說、教學等皆鮮少出現。此舉將使讀者認為 Show

Girl 的工作就是展示商品，忽略她們其他工作內容。如此將導致 Show Girl 等同於展示品，或無聲的陪襯品，加強 Show Girl 給外界「花瓶」的刻板形象。

媒體對女體再現的掌控，其實都是在服務男性閱聽人的慾望，女性的「身體」成為她們的新聞價值，讓她們得以進入公領域（媒體版面）的依據；然展露身體並未替她們增能（empowerment），使其成為有行動能力的主體；反之，她們成為男性凝視下，搔首弄姿、迎合父權社會對女性標準的客體，不僅價值被貶抑，更毫無為自己發聲、翻轉的機會（王慶剛，2012）。

女性身體展現的論述除了貶抑女性於職場中的價值外，正向的服飾穿著、包裝則能助於職場發展的報導也不少，如《儂儂》雜誌中一篇〈職場俏佳人美麗攻略計畫〉的文章，文中以裝扮為出發，不只是取悅男性，更擴及到同性眼光，表明女性裝扮除了取悅他人也為自己，並將情境轉移至職場當中，認為職場的致勝關鍵以之為重要捷徑。在此女性在職場中的專業固然能獲得讚賞，但重點已經轉移到外表裝扮是否能留住眾人眼光。自我美麗裝扮包裝，意味著男性才是真正買主，且專家眼中理想形態僅男性提出較有具體描繪，突顯男性主觀形式依舊存在（張艾湘，2004）。而穿著上的「專業得體」遠比「漂亮性感」重要（陳麗卿，2012）。

此時便可看出女性在穿著展現「性感」與展現「專業」上的價值區分，媒體中對於職場女性的建構，同樣的是皆隱藏女性的專業工作能力，只突顯身體美貌上的展現，背後所隱藏的父權意識形態也受到女性主義者諸多批判。蕭蘋（2001）也指出，我們仍不能忽略，在商業的力量之外，政治的勢力仍然是操控電視的重要黑手，因為從所有權的結構而言，大多數的電視頻道的擁有者，若非在政府、或政黨之中位居要職，就是擁有豐富多重的黨政關係，政治力量對於電視的影響沒有較以往衰退，反而更趨微妙與複雜。這讓本研究思考，是否在台灣電視劇當中所形塑的職場女性在美貌的論述上也同樣大於專業的展現，受限於有心人士的意識操弄，因此，希望能藉由分析戲劇文本來獲得解答。

第四節 文化習癖與品味對媒體產製的影響

不同的國家有其文化發展的差異，因此，也造就對飲食、穿著及藝術品味上偏好的不盡相同。就如同台、韓戲劇的媳婦形象建構之所以不同，可能就是一種文化習癖（*habitus*）所致。

這是法國社會學家布迪厄（*Pierre Bourdieu*）在《區隔》（*distinction*）著作中所述之習癖（*habitus*）論點，即是在強調實踐與社會實際運作乃是「建構的結構化」與「被結構的結構化」的過程，習癖（*habitus*）也意指個人的外在行為，因教養或個人努力而成的行為方式（蘇峰山，2001）。也就是說，戲劇、媒體影像的風格品味來自於拍攝者的創作巧思，而拍攝者的風格則是來自於他成長背景下政治經濟環境所形成的習癖（*habitus*）與品味（*taste*）。這在布迪厄（*Pierre Bourdieu*）《一種普通藝術—攝影的社會運用》一書中便有提到，攝影為社會科學提供了一個使客觀事物系統及其邏輯得以形象的和象徵的內在化典型模式，對他而言，攝影能夠反映主體（攝影者）對社會世界的不同思考方式（劉飛，2006）。

鍾宜杰（2006）研究台灣攝影記者於三個不同世代職業和創作態度的變化，發現政經環境與媒體工作條件處境影響習癖（*habitus*）與品味（*taste*），而習癖（*habitus*）與品味（*taste*）又決定其業外表現。如1980年台灣處於政治支配鬆動、媒體主張言論自由的階段，而攝影記者是接觸社會的媒介，因此業外便會從事社會關懷或黨外政治活動為主題的報導攝影；發展至1990年資本商業邏輯的媒體經營環境，新聞製作流程標準化而成為「圖片快遞」，繼而影響記者於業外重視消費品味與形成戀物癖。以此來看，長期來「習癖」的養成，使之成為人們潛意識裡的行為風格展現。

研究延伸上述觀念，電視戲劇的拍攝亦可能是導演、編劇或是閱聽眾對於這社會共同的想像及認知，並依循著所處社會的脈絡發展形成某類型的戲劇風格，也就是一種習癖（*habitus*）。以黃儀冠（2011）研究在80年代臺灣新電影男性導演的影像中如

何詮釋李昂的女性小說來看。《殺夫》由文字驚悚的女性書寫，轉為電影低調的場面調度，並強調父權話語的社會框架。新電影男性導演雖想擺脫物化女性的影像風格，然而性別潛意識與男性鏡頭凝視下，電影改編在詮釋李昂作品時，削減女性聲音、女性意識，使得螢幕上的女性成為被凝視的客體、受虐的身體及匱缺的主體。如此顯示，習癖是潛藏在人們潛意識當中，且會不經意的流露出來，因為父權對兩性的框架已內化於台灣人的價值觀中，使之導演雖想擺脫物化女性的呈現，卻仍將女性作為了凝視的客體。

而在台灣女性出走家庭進入職場多年，且在社會結構的轉變下，戲劇媒體透過影像所傳達的女性職場角色的形象為何？其與過去的戲劇相較下有何轉變，是否能真實描繪出符合女性職場的發展現況，又或是另一種文化的再製（如美貌迷思），藉由習癖（habitus）與品味（taste）的形構，影響閱聽眾繼而達到媒體潛移默化的效果。

第三章 研究方法及步驟

本研究欲探討台灣戲劇中女性工作者角色是如何被形塑、建構，先採取立意抽樣的方式選取較具代表性的分析文本，以此討論女性在台灣戲劇當中如何被呈現其所扮演的角色，隨著時代經濟結構的變遷，女性職場角色形象建構的轉變為何，並搭配質化的論述分析，探究戲劇當中再現女性職場角色的樣貌，透過文本來檢視女性在台灣經濟與勞力結構中所佔據的位置，也試圖發掘當中權力運作的軌跡。

第一節 研究對象

本研究旨在於探究女性工作者在戲劇當中如何被形塑、再現，而過去戲劇中對女性職場的論述並不多，此現象從 2008 年有了轉變，偶像劇《命中注定我愛你》算是第一例，從戲劇中將職場女性以較完整的方式展現出來，也帶起了後續幾部皆以女性工作場域為劇本的電視戲劇搶搭風潮。因此，在《命中注定我愛你》之後關於女性

職場的幾部戲劇便是本研究分析的對象。

從文獻資料中發現，台灣女性早在 60 年代就已有出外工作的紀錄，當時台灣正處於工業發展的高峰期，但一直到了 70 年代末到 80 年代，台灣的經濟發展才算是脫離了農業萎縮求生及製造業策略求發展的時期，並走向成熟穩定。此時，大批從農村釋出的年輕女性勞動人口湧入製造業，她們大多分布在加工出口區、紡織業、電子業。這時的台灣從農業社會轉為工業社會，勞力密集工業提供了許多女性就業的機會（彭桂枝，2004；李大正、楊靜利，2004）。

因此，研究在探究近年由職場議題竄紅的戲劇之餘，也企圖檢視過去國內影劇文本中對職場女性的描繪，這部分因年代久遠，文本取得不易而無法檢視，僅能從文獻資料（如新聞、影評等）零星的論述中去作推敲。

研究欲以 70 年代作為開端，直至 2012 年間的戲劇來選取適當的文本做一歷時性的分析，而 2008 年後開啟的女性職場劇本在選材上並無太大困難，但研究本想以電視連續劇長篇播映貼近觀眾生活的特性，從中觀察其再現女性職場角色的型態，只是，早期的戲劇文本並沒有太多談及女性職場相關的內容，甚至可說是沒有，多是圍繞著家庭倫理或是愛情等主題在討論，對於女性工作者的著墨也較少，因此取得不易。

為解決此限制，2008 年以前，如 1970 年較早期的研究僅能以播放時間較短的電影戲劇做為資料參考，或是透過新聞報導、影評及大量的文獻資料作為輔助，希望能藉此更精確的掌握女性工作者在戲劇中及當代社會脈絡中的轉變過程。

第二節 研究設計

一、資料選取

本研究旨在於檢視台灣戲劇對於女性職場角色再現，分析的文本主要關注細節是與女性職場相關的論述情節，由於明顯開始加入女性職場情境的劇本為 2008 年所

播放的偶像劇《命中注定我愛你》，也因此開啟了戲劇大談女性上班族於職場中的生存之道，以此，本研究主要針對 2008 年後以女性職場為素材的幾部戲劇文本作詳盡的分析，觀看戲劇中對女性工作者角色的形塑。

雖研究主要為探究 2008 年後以女性職場為主軸的電視戲劇所呈現的女性角色，但也對於過去戲劇是如何再現女性形象產生好奇，希望能透過研究彙整出女性多年來在職場中角色形塑的轉變。

在決定以較宏觀的方式來檢視台灣戲劇中女性職場角色形塑改變的可能後，文本的選取成了研究較大的難題，因女性大量從農業轉向製造業的時間點約為 70 年代末台灣工業發展走向穩定期之際，而為了探討從 1970 年至 2012 年約四十年的電視戲劇當中是如何形塑女性角色，當中將要整理的文獻及分析的文本量相當龐大，且早期的戲劇文本年代久遠取得不易，尤其是 70 年代的電視連續劇文本更難以取得，在當時後對於女性職場的描繪也不多，因而僅能透過歷史資料、戲劇評論或是早期電影戲劇作為輔助找尋解答，再結合大量的文獻，發掘過去的社會、文化脈絡，及一些對於戲劇中女性所呈現的職場角色尋得些蛛絲馬跡，以此了解 2008 年之前的戲劇文本中所呈現的女性角色，並與 2008 年後的發展做一彙整，檢視女性於戲劇中職場角色的改變。

基於夏春祥（2003）研究中指出，文本分析「並不是對所有報導做出窮盡、周延的分析，也不是依照隨機抽樣的原則，對於獲得的資料進行推論，而是以研究者在探討過程中累積出的觀點，對於散亂繁多的新聞做出有秩序的說明」。

本研究採取這樣的觀點，並不認為需要窮盡所有的戲劇文本，早期戲劇對於女性職場並無太多著墨，多圍繞在家庭倫理或是愛情的範疇，因此，僅著重於 2008 年以後幾部能夠描繪出當女性職場生活樣態的文本作論述分析。

2008 年開始以職場為主軸的戲劇是本研究最重要的研究對象，像是《命中注定

我愛你》、《敗犬女王》、《犀利人妻》、《我可能不會愛你》以及《小資女孩向前衝》等戲劇開始融入了許多職場女性的情境，而研究也欲從中選取適當的分析文本。

2008 年的偶像劇《命中註定我愛你》是開啟職場戲劇風潮的首要文本，而後續於 2009 年播放的《敗犬女王》與 2011 年《小資女孩向前衝》兩部偶像劇，更鮮明的呈現了女性在職場工作、奮鬥情境，對於女性在職場工作的場域表現的也較透徹，所以，本研究便選《命中註定我愛你》、《敗犬女王》、《小資女孩向前衝》這三部戲劇作為 2008 年後檢視女性職場形塑最主要的論述分析對象，也欲透過這類文本的展演來了解過去與現在論述女性工作者間微妙的轉變。

在選取研究文本時，研究者思考到 2011 年引起討論話題的《我可能不會愛你》，當中女主角雖是成功的女性職場工作者，但劇本著重在描述女主角與最好的男性朋友間所產生的特殊情愫，又其所形塑的女性職場與《小資女孩向前衝》雷同，因此，未避免重複性的混淆，研究便不以此作為分析的資料。而《犀利人妻》雖是在敘述以傳統家庭主婦角色轉而成為一名女性職場人員的故事，但更多時候是在討論已婚婦女及婚姻第三者的微妙關係，因此，研究也不將此列入範圍。

研究從 2008 年開始女性職場論述的偶像劇《命中註定我愛你》、2009 年的《敗犬女王》以及 2011 年的《小資女孩向前衝》，三部戲劇作為分析文本，藉此檢視戲劇當中如何來形塑女性職場角色，也將透過大量的文獻檢視出 1970 年末至 2012 年間台灣女性角色形塑在戲劇中的改變，及其背後運作的權力軌跡。

二、論述分析

本研究採取質化中的批判性論述分析（critical discourse analysis）作為研究的方法，而論述分析是跨領域學科的研究文本分析方式，其根源可以溯及語言學、符號學、口語傳播、社會心理學等不同領域。雖然有著多種不同理論傳統的基礎，但是這些方法的共同立場是拒絕傳統對於客觀真實世界存在的基本假設。因此，論述分析的目的

並非使用理性且精確的方式來解釋與控制我們所處的世界；相反的，論述分析學者們認為真實（reality）是透過語言系統在特定的社會背景下所建構出來（施進忠、陳可杰，2011）。

游美惠（2000）研究中也提到，論述分析是一個跨學科領域的研究取徑，其理論預設及方法可以對媒體訊息的結構進行更加明顯化、系統化的瞭解作用。正因為論述分析處於各種不同學科領域的組合地帶，因此更可以將這種媒體結構與不同認知、社會、文化等脈絡屬性相互連接。

以此來看，戲劇當中所再現的真實即是透過語言系統在特定社會脈絡下所建構出的，由文本追溯其論述的方式，便能尋得不同年代的女性工作者被形塑出的樣貌，及當時主流所認知的女性工作者角色的型態，這當中與台灣經濟結構轉變的關係又是為何，為能從中獲得解答，研究欲藉論述分析來檢視戲劇當中職場女性是如何被再現刻劃。

呂美慧（2008）文中指出，Foucault 對論述的定義是：一組「陳述」（statement）經過有系統的組織，表達出具有意義的概念。他認為語言晦暗難明，在傳達的過程中，已納入許多人為的操弄；論述是人類將語言排序的結果，所反映的事物也是語言文字的排序結果，隱含權力的運作。且論述只不過是某些偶發事件的拼湊和記錄，可以透過人為的操作，加以變形及再次運作。因此，Foucault 的論述分析，著重揭露身體被歷史刻劃及社會控制的歷程。

林靜君（2010）也提及，Foucault 所認為的論述不只是一種文本形式，更涵括了歷史性與社會性意義，在不同時間與空間下，社會中的主流力量更會影響何種論述、以何種形式得以盛行於特定的社會結構中。因此，論述不只是語言和言語的組合，更具有赤裸裸的權力效果。

語言促使社會對人體的控制，簡單來說，以性別來看，性別的認同語言，告訴人

們何種性別該從事何種活動、穿著何種服裝。而台灣從「男主外、女主內」的傳統認知，直到現在女性已普遍在外打拼自己的事業，在職涯成就上甚至比男性更加成功，這樣的改變也非一時半刻，而是長達約四十年之久的光陰，那語言又是如何呈現不同階段的女性工作者，她們各被分配在那些位置上，在傳統家庭主婦的角色與職業婦女角色的出現，戲劇又是如何加以形塑女性，這當中是否有意識形態的權力操弄，與社會文化脈絡的轉變有著何種關係，因此，女性工作者被歷史刻劃及社會控制的歷程是為本研究欲從電視戲劇中彙整探究其再現的其中一個部分。

第四章 研究結果與分析

本研究旨在探討台灣的戲劇是如何形塑女性職場角色，欲透過歷史文獻資料及戲劇文本再現的方式，討論出 1970 年至 2012 年，台灣女性在工作場域中角色的轉變，而大眾媒體戲劇又是如何描繪職場女性的角色。

研究在進行分析所選取關於女性職場文本的過程中發現，過去與女性職場相關或是戲劇形象建構的資料鮮少，除了戲劇中所給的訊息外還須仰賴文獻的蒐集做輔助。雖主要觸發本研究構想因素來自於 2008 年偶像劇《命中註定我愛你》，劇本開始以女性職場角色的生活樣態來貫串整部戲劇，到後來形成一股職場戲劇的風氣。

但其實比起台灣，日本更早在女性職場的區塊作討論，「敗犬」一詞也是由日本所發跡，而日本關於女性職場的偶像劇也不少，例如 2004 年《離婚女律師》、2006 年《熟女拉緊報》、2007 年《派遣女王》、2008 年《OL 日本》等，這類日劇不像以往用純情唯美的故事吸引年輕女性觀看，轉而描寫年過三十的單身女性在面臨事業、感情和婚姻時的抉擇與掙扎。

這類以年過三十歲單身女性做為主要談論對象的文本，於 2009 年台灣偶像劇《敗犬女王》中也以此作探討議題，而戲劇文本的展現大多以當下社會型態作為參考擬定的範本，由此可推論，台灣的社會經濟發展與日本發展途徑雷同，也正面臨與日本前

幾年相似的社會問題。這或許與台灣經濟結構轉向以女性服務業發展為主力有所關聯，造就女性職場議題備受關注，因此，研究欲從戲劇當中探討對女性職場角色的形塑為何，以及其背後的意識形態、價值觀與當代社會結構的關係。

研究分析這部分首先要透過文獻資料、新聞及影評的討論，描繪出台灣戲劇與女性工作類型的更迭，再以《命中註定我愛你》、《敗犬女王》、《小資女孩向前衝》三部偶像劇作論述分析，從中探究其對女性職場角色的性別建構，並描繪出女性於戲劇當中形象塑造的改變，及其與社會脈絡變遷的關聯對照，還有長期以來語言對社會人體控制的軌跡。

第一節 台灣戲劇與女性職業類型的更迭

一級傳統產業農、林、漁、牧業是為台灣早年最主要的經濟來源，賴佳欣（2008）文中敘述，自 60 年代中期開始，政府實施「出口導向工業化」政策，1966 年正式設置加工出口區吸引許多國內外資金的挹入進駐，並以紡織、成衣、電子業等輕工業為主導，開展了台灣經濟的新局。

台灣從農業社會逐漸轉為工業，製造業如雨後春筍般的發展興盛，為降低勞力成本，年輕化的女性勞動者成為最佳選擇，至 70 年代時期，女工議題討論熱烈，不少小說、戲劇將此納入，如小說作家楊青矗所著《工廠女兒圈》，及 1979 年電影《一個女工的故事》，陳述女性多從農家釋出到工廠從事女工，女性的工作已非單純貼補家用，而似乎得以賺取足夠薪資來維繫貧困家鄉的生計，成為家中不可或缺的經濟來源，女工昔日於工廠上班的風貌便藉媒體從文學及影視中被再現出來。

而部分製造業工廠為節省成本，也採取將業務散出的方式，提供無法外出工作的家庭主婦以家庭代工方式生產，賺取微薄薪資貼補家計，形成「客廳即工廠」的特殊情況。以此來看，「客廳即工廠」是製造業發展下所延伸出來的工作型態，時間上難以做區分，因而將此併為一類於後續做討論。

台灣經濟發展至 90 年代後工業時期，服務業部門快速成長，吸引了許多年輕女性投入勞動市場，而此類型的勞動需要較具細心及照護的能力，也符合一般大眾所認知適合女性的工作內容。

以此，研究將台灣女性職場類型概分三大階段：「家庭產業（農、林、漁、牧）」、「製造業、客廳即工廠」以及「服務業」（見圖 1）。

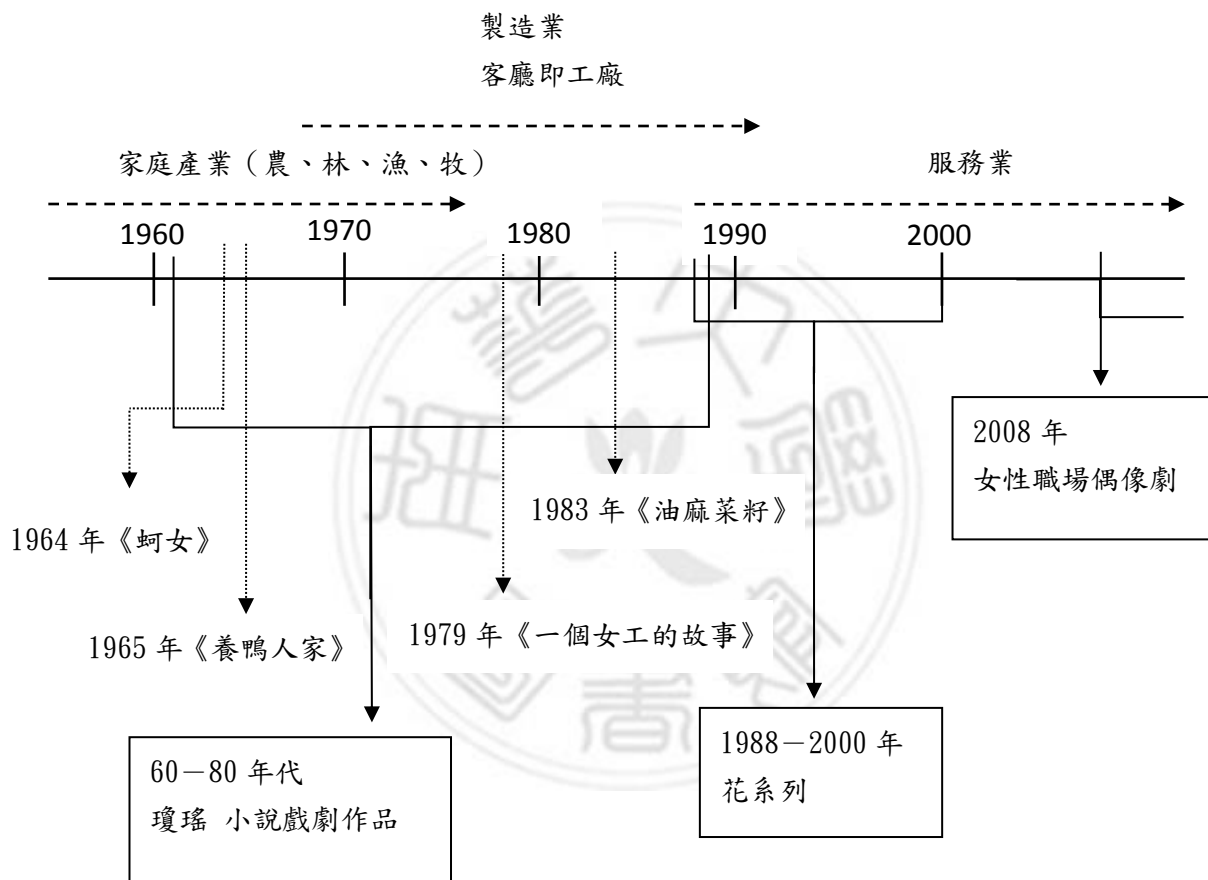


圖 1 台灣戲劇與女性職場類型的更迭參考表(本研究製)

一、家庭產業：台灣寫實電影、瓊瑤文化興起

60 年代初台灣電影興盛，越來越多資金流入電影市場，為抗衡院線充斥武俠片與愛情文藝片的情形，當時中影總經理龔弘提出，健康寫實主義的電影，1964 年電影《蚵女》的播映，便是首部彩色、寫實電影的表現。相較於當時的龍門客棧和梁山

伯與祝英台，《蚵女》是一個新的嘗試，在題材上以健康樂觀的觸角來看基層小民的生活，影片的視角也多以鄉下風光為主，講求純樸真實。演員的造型與裝扮更是如此，特別是女主角王莫愁，在當時更令眾多影迷，眼睛一亮（麥田夜鶯，2007）。

雖然《蚵女》依然是以愛情作為劇本的發展，但戲劇中呈現如醫生出來競選、漁會蚵種改革等片段，反映了當時的選舉文化以及品種改良等政策的議題。這是 60 年代所推行的健康寫實電影，宣揚光明的社會意念及農村勞動階級的生活。還有 1965 年《養鴨人家》，當中也觸及到品種改良的議題，是以農會欲改良鴨的品種作為文本的鋪陳展現出農村純樸的景象。

台灣農業社會的家庭多發展農、林、漁、牧等產業，而這類以台灣 60 年代農村作為背景的健康寫實電影，也顯現出當時的女性從事的是家庭產業，如《養鴨人家》一開始畫面便展現農村女性幫忙採收作物及趕鴨的情境，顯示女性於家中從事的工作項目即是務農、養殖等。

而另一方面有別於寫實，屬於較脫離現實的影視則是 60 年代竄起的著名小說家瓊瑤，小說作品陸續被拍攝成電影且漸受歡迎，而瓊瑤小說之所以在當時如此受歡迎，與其背景時代有所關聯，林欣儀（2002）探討瓊瑤興起因素，在 60—70 年代政治敏感之時，觀看瓊瑤小說並不犯禁忌，封閉的社會構成有利的條件，社會集體想像的貧乏，因此，促成了「瓊瑤文化」的流行。

林芳玫（2010）也提到，瓊瑤類型在台灣電影史裡被泛指為「文藝愛情片」與「三廳電影」，時間大致與 1963 至 1980 年的台灣經濟奇蹟重合，50 部瓊瑤女士的小說在 1965 與 1983 年間被改編成為電影。

瓊瑤系列作品裡，於公共領域中，男性的工具理性及功利物質主義是受肯定的，男主角絕大部分具有成功的事業及令人欽羨的社會地位。公共領域是男性的天地，女人毫無任何參與，女性的價值則在愛情與家庭的私領域中被賦予正當性及合法性。而

男性在私領域中，超越男女間權力及資源差距所形成的不平等關係，因愛情的動力無條件保護、照顧、寵愛、疼惜女性，是瓊瑤是道德幻境所提供給女性讀者最大的享受與愉悅（林芳玫，2005）。

70 年代瓊瑤作品公式化的快樂故事一再重複下，結晶出一深具社會意義的意識形態：道德幻境與社會制度（婚姻）的連結。以「感情（愛情與親情）」做為中心的道德幻境，依附在人類最基本的社會制度上，故能流傳廣布，同時又遮蓋並轉化了家庭成員之間因性別及輩分種種因素所形成的權力差距及宰制關係，所以是一個無法實現的幻境（林芳玫，2005）。

由此可得知，60—80 年代這段時間，電視、電影戲劇多以小說改編拍攝，而小說家瓊瑤以其作品翻拍的電影便是從 60 年代開始逐漸受人歡迎。直至 1980 年初逐漸沒落（謝靜宜，2010）。1985 年《幾度夕陽紅》成為瓊瑤首度轉戰電視戲劇的經典，這類以言情小說翻拍的戲劇，多提供男性呵護女性的幻想情節，與現實生活不符合，卻能補償一般婦女生活所欠缺。

寫實與非寫實的戲劇電影幾乎同時於影視作展現，一方面透過《蚵女》、《養鴨人家》等電影來突顯台灣政策發展與農村女性從事家庭產業工作的生活風情；另一面又以瓊瑤電影如《庭院深深》、《彩霞滿天》等背離現實的故事撫慰女性於日常生活中無法獲得的情感作補償，而瓊瑤劇中角色多設定留學歸國的學術份子，女性工作者則以小學女教師居多，從文本中也得以看出，作者對於女性所從事的行業形象高低，教師對於女性來說，是屬於聲望較高的職業類別。

二、製造業、客廳即工廠

台灣於 60 年代中期設置加工出口區走向輕工業的時代，賴佳欣（2008）指出，1976 年有研究針對高雄與楠梓加工區、北部某紡織廠作調查，有超過一半的女工家中務農，顯示農家當時釋出大量的女性勞動力，湧進加工區，構成台灣輕工業的勞動

力骨幹。

70年代台灣工業薪資普遍高於農業工資，因此，許多務農人家皆把女兒往工廠裡送，女性從原本傳統刻板印象的賠錢貨，晉升成為得以賺錢的女工，相對於無償的農務工作，進入工廠工作則是有實付薪資的，可寄回家中作為貼補使用，這讓女性自我肯定與價值因此而受到提升（賴佳欣，2008）。

此時台灣對於女工議題討論日漸熱烈，影視戲劇也以女工作為背景來鋪陳文本，像是1979年《一個女工的故事》，雖主軸以情愛為主，但仍可從中了解當時女性就業於工廠的常態，且將所得薪資都寄回鄉下老家，望能改善家中的貧困生活。另外，戲劇還呈現出製造業下「客廳即工廠」的工作型態，年邁的父母因不方便出外工作，而選擇承接一些簡單的物件於家中製作簡單的加工來貼補家計。

張晉芬（2009）研究便指出，許多女性因為照顧年幼子女及從事家務，難以分身進入紡織、成衣或電子工廠，但仍承接了在家中即可從事的加工工作，例如做塑膠花、洋娃娃、或聖誕燈，甚或購置簡單的縫紉機，為成衣廠進行基本的加工。

1983年電影《油麻菜籽》描繪出那個「客廳即工廠」的年代，是台灣經濟飛騰背後數百萬勞工家庭的成長經驗，而場景的變動及人物造型的轉換，則呼應著《油麻菜籽》影片所蘊含的龐大企圖心，藉由一位女性成長的故事，將台灣經濟發生與變化箝入敘事之中。首先是女性勞動場景的介入，揭示家庭空間中的家務勞動，以及家庭代工（母親靠著一台小紡織機）的生產，連繫了資本社會底下勞動階層的經濟體制脈絡（黃儀冠，2009）。

從婦女運動的發展脈絡來看，台灣於1987年解除戒嚴，各類婦運組織紛紛成立，透過各種管道聲張保障婦女工作上的權益。時機點剛好與遠東製衣廠在1988年成立全台灣第一個女性自主工會相符合，這也就表示，婦運的發展與女性於工作上的地位轉變有程度上的關聯。且與遠東製衣廠鄰近的遠東化纖廠也在之前就成立工會，並在

1989 年發生罷工事件。遠東製衣工會以女性會員為主，在她們的努力下，成功爭取了工會成立、加班費、生育補助津貼（彭桂枝，2004）。

另一部分是屬於背離現實的瓊瑤情愛著作，瓊瑤的作品翻拍成戲劇後興盛於 60—80 年代間，而就瓊瑤個人的寫作生涯而言，1985 年的《冰兒》和 1990 年的《雪珂》可說是重要的分水嶺。《冰兒》是瓊瑤最後一本以當代時空為背景的小說。1985 年起瓊瑤將戰場轉至黃金時段的電視連續劇，大部分是改編自早期小說，如《幾度夕陽紅》、《煙雨濛濛》、《庭院深深》等，在製作電視連續劇這幾年間瓊瑤不曾有任何創作（林芳玫，1994）。

瓊瑤戲劇角色設定上，女性工作多從事教師一職，以《庭院深深》的文本來看，當中描繪出國小老師與秘書型態，但僅能從他們的穿著與所處背景來判斷他們的職業，並無顯示其工作的心路歷程及專業的表現。如場景設定於學校、教室，且外在形象穿著正式的西裝外套、墊肩使女性更顯得較有精神，頭髮盤起，再加上一副看起來學識淵博的眼鏡，整體來說突顯學術職場的專業性，就能容易聯想所屬職業為教師。

而對於秘書的職業則是呈現細心，能為老闆打點好一切瑣碎事務，例如行程安排、人員聯絡，甚至是包辦了辦公環境的整潔，仍趨向家務類型的工作，像是進入母職工作的職前訓練，更透過男主角的嘖嘖稱奇與讚許，展現出文本對女性從事秘書或是教師這類保守、環境簡樸的工作形象較為肯定。

即便於瓊瑤轉戰電視劇後的作品多為早期寫作的文本，其一貫以三廳（客廳、咖啡廳、舞廳）標誌著戀人間的情感進程，劇情關注於男女主角相愛到天荒地老故事，後期則加入異國浪漫元素，異國同時也代表著擺脫昔日的束縛，自由自在的生活，新奇事物的探索，一切指向開放與自由（黃儀冠，2009）。瓊瑤的文本令許多女性不由自主投身於其中，因為，它能提供情感的慰藉，補償女性平日單調的生活。

三、服務業

(一) 80 年代末—90 年代：花系列

「愛情—婚姻—家庭」營造出瓊瑤公式化的情愛劇本，也造就「瓊瑤文化」的盛行，作品播放從 60 至 80 年代，期間長達二十年之久。於 1988—2000 年中視電視公司播出的《中視劇場—花系列》，內容多為家庭倫理作鋪陳敘述，文本中更探討許多社會議題而備受關注，例如，代理孕母、被邊緣化的精神病患者以及精子捐贈等問題，整體呈現當代社會、家庭與個人的互動關係（秦嘉菁，1999）。

瓊瑤作品與花系列文本在台灣來說，是兩類典型的戲劇，花系列中更加入時事議題來做討論，對台灣戲劇的發展所佔位置相當重要，其為一系列長期播放的單元連續劇，且以女性閱聽人為主要收視群眾，但當中對於女性職場的敘述仍多僅為配合故事情節，並未針對職場女性的工作加以描繪。

就台灣 90 年代發展來看，隨著經濟結構的變遷，傳統產業開始湧現大批關廠風潮，早期進入製造業的女工，因無法適應新興產業的工作項目，而面臨失業，最後許多高齡婦女只好就此退出職場。服務業的興起，吸引新一批的年輕女性投入就業市場，且女性在勞動性質上日趨多樣化，女性工作者於位階上也有上升的趨勢。

但在秦嘉菁（1999）針對「花系列」研究顯示，其文本呈現夫妻、親子、與婆媳等家庭關係，且多為負面的權力衝突情節，並突顯、強化甚而誇大的方式，丈夫、父母與婆婆其位置分別優於妻子、子女與媳婦，偏向傳統中的角色關係位置。由此能看出，「花系列」是以家庭倫理劇的方式作呈現，職場情境並非其論述的主軸，當中強化許多對於女性的刻板印象，以父權的意識來編製戲劇中每一個角色的位置。

在「花系列」中，雖有女性上班族的出現，如 1998 年電視劇《太陽花》裡女主角亮亮於父親的朋友開設的公司擔任小職員，當中描繪出職場辦公的環境，一格格小區域的辦公桌，簡單的隔板區分每個人的位置，避免互相干擾，但所處職業的工作內容並沒有被彰顯出來，也多未停留於她們工作時的情境，畢竟「家庭」才是戲劇文本

想討論的重點。

依照「花系列」多以家庭倫理的情境來鋪陳故事內容，可以看出，90 年代女性職場文本的發展其實是退步的，回溯 1989 年以搞笑喜劇方式呈現的電視劇《追妻三人行》，當中對於女性職場呈現較多元化的趨勢，像是媒婆、教師、護士、飯店櫃檯人員、服飾店店員、餐飲店點餐人員、廣告公司女職員、舞蹈老師，以及女性擔任公司較高階的副理職務，這部電視劇中的女性職業角色，似乎較符合當時的社會樣貌；80 年代末期以來，台灣產業結構以服務業逐漸取代之工業在經濟活動中地位（華夏經緯網，2011）的脈絡發展。相較之下，90 年代正值服務業興盛之時，應該會出現更多對於服務性質工作的展演，但「花系列」對女性工作者的形塑卻甚少。

再看婦女運動的發展，1989 年 3 月是「兩性工作平等法」草案擬定之時，但卻在資本家強力反對、國家機器也不願意支持的狀態下，這個草案後來無疾而終（張晉芬，2009）。

（二）2000 年後：偶像劇

台灣製造業的發展於 80 年代末期已開始出現被服務業佔據的跡象，1991 年起就業比例便逐年下降，根據主計處 2012 年「人力資源調查統計」顯示，2000—2012 年間，台灣服務性質的行業為最大宗。如焦興鎧（2007）研究所指出，台灣經濟發展到 2007 年時，女性工作者在服務業已漸成主力，有近三分之二的婦女在此領域工作，像是批發、零售、餐飲、金融、不動產等行業。

而與此階段相對應的是 2001 年由日劇改編的《流星花園》掀起的偶像劇類型戲劇，讓台灣戲劇圈正式進入偶像劇的時代。由於偶像劇鎖定 15~24 歲的青少年族群為主，內容具有都會流行感、強調愛情故事準確抓住觀眾心理，並以俊男、美女塑造理想角色等原因，使得偶像劇能夠受到青少年族群的喜愛（黃暖雲，2006）。

黃暖雲（2006）研究中訪談三立節目部都會台戲劇總監陳玉珊，受訪者認為，偶

像劇與其他八點檔或「花系列」一樣，幾乎都以愛情為主軸。過去八點檔或「花系列」的收視群以婦女觀眾為主，通常劇情設定於婚姻狀況和家庭關係裡，常出現婆媳問題、不倫戀、外遇、豪門鬥爭等愛情偏差橋段。而針對年輕收視族群製作的偶像劇，描述的大多是年輕人之間戀情的發展、曖昧的情節，背景抽離婚姻情境中，替換成學生最為熟悉的校園生活。描述的爱情是「純潔的、美好的、貼近生活的愛情」。

偶像劇所帶來的新鮮感，使它能成功的起步，但觀眾的口味總是需要改變，同樣的情節公式並無法長久滿足大眾，因此都得經歷轉換改革的時期，進行文本創新的突破。吳怡國、姜易慧（2010）將偶像劇的發展分為三個時期，並製作表格，而本研究依照所需刪減掉部分欄位，如下表（表 1）。

時期	探索定位期	競爭淘汰期	深化轉型期
年代	2001-2003	2004-2006	2007-2009
數量	爆炸性成長	成長飽和	下滑至穩定數量(20/年)
類型	-翻拍日本漫畫 -模擬日韓劇 -音樂 MTV	-灰姑娘式愛情公式 -通俗愛情劇 -題材愈趨多元化	-生活化 -挑戰新題材 -找回台灣性
面臨問題	-收視低迷 -定位不明	-培養基礎收視群 -培養本土劇本	-觀眾年齡層與需求提升 -戲劇內涵深化

表 1 偶像劇發展三階段（吳怡國、姜易慧，2010）

深化轉型期的偶像劇與過去時空脈絡架空的劇本有所不同，其深入台灣各地，回頭挖掘台灣性來突顯特色，例如 2007 年《我在墾丁天氣晴》展現墾丁藍天白雲及海洋的美麗景致、2009 年《痞子英雄》行銷高雄地區，以及 2009 年《那一年的幸福時光》中道盡宜蘭家鄉的純樸與美好（吳怡國、姜易慧，2010）。

從吳怡國、姜易慧的研究發現能看出，偶像劇的深化轉型期是本研究重要的起始

點，另外，在此階段中，於 2008 年對女性在職場工作的敘述有了相當大的改變，新穎的劇本題材，且生活化的貼近女性上班族的工作場域，偶像劇《命中注定我愛你》是第一部以女性職場工作做為話題來討論的戲劇，比起過去戲劇對女性工作者專業的隱藏，這儼然是相當大的突破。

由於女性教育程度漸高，職場就業率也逐年提升，從《命中注定我愛你》後續幾部偶像劇也追逐此潮流，拍攝女性工作者的職場生活情境，獲得女性上班族的共鳴與認同，因而引起熱烈討論，成功的跳脫舊式的情愛劇本。以此，研究於下段針對 2008 年後的職場戲劇作討論，藉論述分析探究其如何形塑女性工作者的樣貌，並檢視文本的描繪與社會脈絡發展的關係。

第二節 戲劇中女性職場角色的論述分析

戲劇像是現實生活的鏡像，看似相似卻又有些不真實，但卻很常被用來反映現今社會當下的狀態，因為貼近真實生活，更能召喚閱聽人的認同。近年的電視偶像劇突破過去女性與公領域話題的界線，播放以女性職場生活作為主軸的戲劇，並與時下女性上班族產生共鳴而引發熱潮。

就女性勞動變遷來看，台灣女性自 70 年代農業轉換成工業社會以來，逐漸的從家庭走入職場，從數據顯示，女性就業率確實是有成長，上班族女性越來越多，在就業類別及位階上也都有提升的趨勢。

而台灣戲劇也一改以往不予討論女性職場領域的型態，在文本中編排女性職場角色作為戲劇主軸，更深入其工作場域，提供女性得以發揮工作專長的空間。先不論其工作性質為何，這類以女性工作場域為主軸的戲劇，深深打入了這群工作女性的內心，因而造成轟動，引發熱烈的討論。

本研究選取《命中注定我愛你》、《敗犬女王》以及《小資女孩向前衝》三部偶像劇作為主要論述分析的文本，欲探討其如何形塑女性工作者在職場中的形象展現，背

後所隱藏的意識形態及價值觀為何。研究發現戲劇文本雖打著職場新女性的旗幟，其論述的背後仍是延續傳統的刻板印象，而價值觀獨立自主意識的相對開放，為的是能更有效的使女性自願以廉價薪資來付出勞力，就如同林芳玫（2005）所述，女人的身體向來不屬於自己，由資本主義市場、父權家庭、國家這三大體系將它的潛能開發出來。從工業化到服務業的興起，女性皆是扮演任勞任怨提供廉價勞動服務的角色，而中產階級的女性則被教化成勤奮的消費者，廣告的出現也驅使女性以金錢、道具、意志力將自己的身體整肅以達特定標準。

雖戲劇多是複製舊有體制的思維，但仍可發掘其有顛覆社會傳統價值觀念的部份，本研究從三部偶像劇《命中注定我愛你》、《敗犬女王》以及《小資女孩向前衝》的文本中歸納出描繪、刻劃女性職場角色的四種改變及兩種不變，其改變的有：（一）禁聲的鬆動：家庭付出被動 V.S 職場獨立爭取；（二）勤儉為家用 V.S 勤儉為己用；（三）三姑六婆的女性刻板 V.S 三姑六婆納入男性角色；（四）職場敗犬的污名化 V.S 多方兼顧小資女；不變的則是：（一）灰姑娘的敘事結構；（二）職場中穿衣符號與美貌論述。其顯示女性雖有獨立自主的工作並享受品質生活，但仍然難以跳脫傳統的「男強女弱」刻板框架，社會的持續建構也使女性失去身體的控制權，因此，研究擬定這些主題依序進行分析與討論。

一、女性職場角色的「改變」

台灣在長年的戲劇發展中，開始願意正視女性的職場角色，並反映出真實社會的樣貌，是相當大的改變與突破。但之中卻仍強調女性應默默付出、幫助、成就他人，不要強出頭，平凡、安分（如《命中註定我愛你》女主角陳欣怡）才是美德，所以女強人的角色（如《敗犬女王》女主角單無雙）是被認為不可取的，因此，這樣的戲劇文本只是把建構女性的場域從家庭拉到職場罷了，對女性的性格刻板印象依然維繫不變。

又如過去的戲劇呈現中，可以工作、養活自己、奉養父母、擔起養家責任，並可以一肩扛起家用、房貸、車貸，這些是被建構為男性該具備的責任與能力。而近年戲劇中的女性卻可以為自己打造高品質、品味的生活，不必依靠別人、男人也可以過上好日子，做自己的主人，亦能獲得幸福及快樂，這樣的女性形象塑造在過去是少見，甚至是沒有的。諸如此類戲劇對女性刻劃的改變，於後續作較完整的討論。

（一）禁聲的鬆動：家庭付出被動 V.S 職場獨立爭取

2008 年偶像劇《命中註定我愛你》以「便利貼女孩」來形塑職場某一類型的女性職場角色，戲劇的開場便由女主角旁白介紹自己「她很方便，用過之後可以隨手拋棄，呼之即來，揮之即去，不占空間，永遠安靜，我，就是陳欣怡。」當中陳欣怡的角色編排，即是代表早期女性職場角色任勞任怨且不會抱怨的形象，其所屬性格也多符合傳統女性該有的特質，故事的營造是欲將此類型的女性加以改變，成為適合生存於現在職場的新女性。

過去社會希望女性是「安靜」且被動。當男性之間在談天或爭論時，女性只得靜靜待在一旁，絕無開口的餘地，也無法在這之中主動爭取自己的權益，只能被動等待男性的維護（《就是溜溜的她》，1980）。而聲音對女性來說，是具有特殊意義的，亦是一種文化意象，聲音不只是婦女在家庭與社會中地位的座標，也指向婦女心靈空間的舒展與內斂，隨女權擴張、女聲昂揚，許多權益皆是經聲音所爭取而來（羅久蓉，2003）。

在台灣社會經濟結構的轉變下，女性於職業工作上已獲得相對的自由開放，以及在戲劇角色形象呈現獨立與堅強。就「安靜」一詞，在工作場域裡或是日常生活中，不免都能聽見長輩語重心長地告誡著：「多做事，少說話，準沒錯」。又如 2011 年偶像劇《小資女孩向前衝》裡對女主角的形塑，「身為上班族的我，忍氣吞聲，忍辱負重，耐操耐勞，天天加班不喊累，長官亂罵不還口。」這類刻劃女性為不多話且刻苦耐勞的型態，呈現的皆是典型傳統社會所認同的女性特質。雖大部分對女性角色的刻

劃依然維繫傳統的特質，但從文本中可發現些許對於女性描繪的改變，從一開始角色的設定偏向傳統女性的性格（循規蹈矩、任勞任怨、被動），後來卻展現出女性職場角色獨立積極爭取的部分，以《小資女孩向前衝》來看，女主角積極爭取設計師承風進入百貨公司設櫃，雖過程風波不斷，最後仍是一一解決困難並獲得主管青睞。

在此顯示，女性過去被動且被禁聲的限制似乎逐漸鬆動，在職場公領域中，如果發聲提供的建議對公司是良好、正向發展的，那麼老闆也是會視情況予以採納，並呈現出女性為工作的努力付出是會回饋於職涯發展的。

（二）勤儉為「家」用 V.S 勤儉為「己」用

過去戲劇多將女性擺放在家庭私領域的位置，主要的工作項目便是管理家務，或是從事家庭代工貼補家計，即便輾轉到職場發展，但所賺取的薪資皆供家庭所需，並展現出勤儉持家的女性特質，於以維持整個家庭生活的和諧及支持家中男性在公領域的發展。

但近年來偶像劇改變女性勤儉持家將薪資奉獻給家庭的論述形式，文本賦予了女性獲得獨立經濟來源的同時，亦可將所得花費於己用，而非被拘束於家庭。如鼓勵女性享受當下的生活品質，有自己的品味與堅持，若能喝星巴克，他們絕不會選擇三合一、能選擇 IKEA，他們絕不會買五金行。雖然無法達到頂級名貴的生活，但盡可能的在能力範圍內對自己最好（引自小資官網，2011）。研究更發現，戲劇為女性角色營造一個除了組織家庭外的「新」的夢想，這是原本屬於男性的三大努力目標（車、房、事業），就目前台灣因資本主義運行使社會資源分配不均，又房價高漲的年代，「買房」投資一直是台灣人望以成功的機會，若能在高價地段買房增值，更是年輕人的夢想。又於經濟結構的變遷下，女性似乎也擁有了得以實現這三大目標的經濟能力。

其重點在於過去女性似乎從未被放置公領域來談論買房、買車等夢想及期望，回溯過去戲劇可發現，女性被塑造為「勤儉持家」的角色是不變的，如 1998 年《太

陽花》中女主角在失去父親且母親、弟弟生病後，省吃儉用一肩扛起家計；或是像 2008 年《命中註定我愛你》女主角這類樸素勤奮的形象，在社會當中是被主流文化認可的。相對的，像是《一個女工的故事》當中男主角無法接受驕氣甚深的有錢未婚妻，以及《追妻三人行》中牛家二少廣告公司主要客戶的女兒等，將有錢人家的千金形塑成傲慢無禮、亂花錢，因此，是不受大眾喜愛的角色。

女性的勤儉性格一直是主流社會所認可的良好形象，但與過去不同的是，女性如此的努力存錢並非為了婚後的家庭生活，而是為了自身及原生家庭的母親得以提升生活的品質。這在 2011 年偶像劇《小資女孩向前衝》中得以發現其轉變，「我是沈杏仁，京師百貨營業部專員，進入職場四年，只加九二汽油…我會這麼拮据，是因為我想要買一間自己的房子，接媽媽來一起住。今天是我人生熱烈期待的一天，省吃儉用，從有限的薪水裡存到我人生中第一個一百萬。」文本對於女性職場角色的形塑，如同過去一般勤奮、節儉，目的是為了存到買房的頭期款，其主要的改變在於，這是為自己及母親所購買的，希望與母親同住並給予更好的生活。不僅突破了過去「買房」是男性的責任，亦試圖顛覆「女兒婚後（離家）如潑出去的水」的刻板印象，母親不一定需依照傳統與兒子一起居住，也可選擇和女兒一起生活。

偶像劇《小資女孩向前衝》藉由對「買房」夢想的鋪陳，透過女性職場角色的形象來傳達某些已鬆動的價值觀念，從中可以看到經濟結構變遷下社會對女性價值的轉變。女性在過去 60 年代以家庭產業為主的年代，從未被置於公領域做討論，其從事的行業亦即無給薪的家務工作，更被認為是「賠錢貨」，即便從事有給薪的職業，所得則是為貼補家計，並未能花費於己身；而在現今服務業發展的年代，女性於社會中被培養出的細心、精打細算等特質反而幫助其進入此勞動市場成為工作主力，並在台灣經濟結構中占重要地位，因此，戲劇所再現的女性也不同以往，得以透過自己工作賺取的薪資享受生活，藉由消費來犒賞自己，而原屬於男性該承擔起的經濟責任，在女性角色中也同樣被賦予。

（三）三姑六婆的女性刻板 V.S 三姑六婆納入男性角色

一般來說，當我們看到一群人聚在一起談論他人的是非八卦，第一時間想到的都是女性，其似乎與社會建構女性善於表達感性的特質有關，再加上戲劇影視的形象塑造，更加深了女性是愛道人長短三姑六婆刻板印象的形成。像是 1987 年電視劇《庭院深深》中一群曬茶廠女工聚在一起談論女主角與老闆的戀情發展；而 1998 年電視劇《太陽花》中也有此形象展現，場景設定在屬於婦女私領域的菜市場中，幾位買菜的婦人七嘴八舌的與女主角搭話，言語中不斷譏諷她家有神經病遺傳基因。

女性長舌的行為也與其職業工作為群聚環境相關，因女性從事多為低階的勞動生產，無獨立辦公室，在同一空間重複一樣的勞動，工作時間又長的情況下，難免會互相聊天解悶，以此，也增加了道人閒話的機會，且八卦內容皆為私領域情感上的問題，而非公領域上專業性質的議題；相對的，男性情感長期受壓抑，其多有升遷機會從事主管職，亦或是本為公司企業的老闆，具有獨立辦公空間，沒有可以交談的對象，如其為低階男性勞動者，則多為從事粗重需搬運及長途奔波的工作，因此也無暇與他人進行對話。若女性也坐上高階主管的位置（如 1989 年《追妻三人行》的紡織公司外銷部門女副理），其與男性主管所處條件相同，擁有自己獨立的辦公室享有個人空間時，戲劇中便無呈現道人閒話的情境。由此可推斷，女性職務的高低與三姑六婆的負面形象有所關聯。

隨著經濟結構及時代的變遷，女性多進入職場在各行各業有所發展，像 1998 年《太陽花》裡女主角在父親朋友的公司擔任一小職員處理行政事務；或是 2008 年《命中註定我愛你》女主角就職於一間律師事務，從事行政工作。雖戲劇在呈現女性工作性質上從女工發展至目前上班族角色，看似已有相當的突破，但實質上，辦公室就如同工廠的進階版，女性上班族亦是變相的女工，同為廉價勞力的剝奪。偶像劇《命中註定我愛你》中女性職員圍在一起談論八卦情景依然存在，顯示低階的職務與群聚的辦公空間，仍是持續刻劃三姑六婆刻板印象的溫床。

而三姑六婆皆為女性的性別刻板印象在 2008 年《命中註定我愛你》故事發展的後期有了轉變，似乎有意平衡職場中僅女性談論他人八卦的負面形象，因此，於文本對話中加入了男性角色：

藝廊男同事：你們說，這陳欣怡是怎麼回事啊，叫她做什麼就做什麼，也太沒個性了吧。

藝廊女同事 A：這不就是人家說的「便利貼女孩」嗎，做事小心翼翼，又怕出錯，怕得罪人，這種人工作調度性高的不得了。

藝廊女同事 B：不過我倒覺得，和這樣的人工作挺好，至少咱們同事之間，沒有競爭壓力嘛。

藝廊男同事：是，誰都想和「便利貼」一起工作，可是就是沒人願意當那個「便利貼」。

藝廊女同事 A：我倒是有調查過，像這種人啊，最適合做的就是行政、前臺，還有電話調查員。

藝廊女同事 B：你說咱們總監(Dylan)是怎麼想的，怎麼會找這樣的人。

----- 《命中註定我愛你》

在偶像劇工作場域裡女性雖仍表現出愛嚼舌根的性情，但卻增加了男性參與此八卦對話中，除了《命中註定我愛你》中有所表現，於 2009 年《敗犬女王中》也有此編排：

羅密歐：連柯有正有私生女，這種新聞都挖得出來，我覺得單無雙這女人，是工作像男人，能力也像男人，簡直就是穿著裙子的男人嘛。

馬丹娜：剛我看單無雙，在修改的稿件，聽說柯有正不倫的對象，是她的高中英文老師，而且還很照顧單無雙耶，真是太超過了。

羅密歐：居然連自己恩師都可以出賣，一點溫情也沒有，她這樣還算是個女人嗎。

魏爾剛：有胸有臀，生理構造來說應該算是吧。

羅密歐：那你敢娶她嗎，你願意娶她嗎？

魏爾剛：(搖頭)

羅密歐：她啊，這種女人動不動就對人大小聲，一工作，自己不睡就算了，也不給人睡，這種女人我看準了，她的人生，就是沒愛人，沒有朋友，沒有溫暖，沒有心疼，沒人可憐，強的跟變形金剛一樣。

----- 《敗犬女王》

以此來看，三姑六婆的形象塑造已並非所指於女性，男性亦可能是此形象的代表，而男性會有此表現，或許與所處職場環境有關，當男性和女性從事相同性質的工作，並長時間待在封閉的空間中，便有機會相互聊天以抒發心情。

只是在性別刻板印象的突破下，不免又衍伸出另一種形式的性別框架，這也許從文字間難以看出其盲點，但就影視對於這類角色的男性塑造便可得知，其在形象的展現上屬言語情感表達較豐富的男性，其陽剛特質都偏低，與傳統男性角色不善於流露情感的刻畫有所不同。由此來看，男性長期被壓抑的情感似乎獲得解放，顯示社會價值觀有所鬆動，也逐漸賦予男性可以訴說心情的空間，但另一方面卻是延伸出新的性別宰制（太過於展現情感的男性則被冠上「娘娘腔、草食男」的負面形象，這部分的討論也相當多，而本研究不在此多加論述），當男性展現陰柔、具有情感表達的能力時，且從事的又是群聚辦公的職務環境，便會產生三姑六婆的形象，只是，這一類型的男性並非父權社會所認可角色，雖突破過去僅用來刻劃女性角色，但此形象依然屬於負面的。

（四）職場敗犬的污名化 V.S 多方兼顧小資女

觀看過去以家庭作為主軸的戲劇所呈現的女性夢想多是為求得良好的「婚姻」，那近年以職場情境作鋪陳的戲劇，難道是在突顯台灣女性的夢想已轉變成「追求職涯

發展」為目標？

女性出走家庭從事職場工作發展約長達四十年，早年女性即便進入職場工作（如 1979 年電影《一個女工的故事》呈現紡織廠女工樣態；1980 年電影《金盞花》女主角從事餐廳鋼琴演奏的工作），但最重要的人生大事還是走入婚姻，如同《太陽花》中，女主角因婚姻逐漸退離職場回歸家庭，男性在家庭中扮演經濟支柱的角色，而女性則被賦予照護整個家庭的重要責任。隨時代的演變，台灣女性就業比例逐漸提升，只是傳統中許多對於女性根深蒂固的性別觀念，使婦女需要扮演多重角色，遇到困境時也得自行化解（伊慶春，1982），因此大多女性在婚後仍被迫得在職場與家庭之間做一選擇。

如今女性在教育程度上已與男性相當，於職場中，女性甚至在工作表現上優於男性，「婚姻」儼然不是女性維繫生活的唯一選擇，追求職涯的發展則使女性獲得額外的自信與成就感。2008 年偶像劇《敗犬女王》中便有此呈現：

單無雙：號稱政壇小綿羊，下位閣揆人選，為了自己前途，娶了全民黨主席
刻意隱瞞女友跟女兒的存在，竟敢還以新好男人的形象縱橫政壇，
我單無雙今天，就要踢爆他的假象。

雜誌社社長：太好了~你是我最好的員工，看到沒有，耶誕夜只有他這麼賣命
工作，才能挖到這麼大一條，我們雜誌社，如果沒有她就沒有頭條
了。抽掉羅密歐那一條。

羅密歐：我的抽掉？！

雜誌社社長：(指著單無雙)換上妳這個，留十頁給妳來寫…無雙，這太棒了，
今天晚上就要趕出來，這全部交給妳了。

----- 《敗犬女王》

2000 年後經濟走向全球化，造成勞動市場失衡，失業率的上升是當時台灣正面

臨的問題，又女性進入職場且位階地位逐漸提升，這會使男性感到社會與經濟地位受到威脅，劇中男同事對於主角單無雙強勢的態度忍無可忍，尤其是居於雜誌公司同等職位，卻不被社長看好的羅密歐，包括女性職員也不喜歡單無雙的處事作風，認為她個性一板一眼、不好相處。且於職場戲份中多呈現單無雙與羅密歐兩人在工作上的競爭關係，並彰顯男方總為兩性職場中的敗將，這看似女性工作能力的提升已逐漸佔據男性掌握經濟主導的地位，但其雜誌公司社長仍是由男性角色來扮演，擁有新聞封面的選擇決定權，顯示男性依然保有其最終主體位置。此部分與蕭蘋（2001）研究所指雷同，女性工作者在電視媒體的數量上已不在少數，甚至有超越男性之勢，然而大多数的女性媒體工作者仍然只佔據中、低階層的職位，媒體的組織環境中，男性仍然居於主導的地位，他們擁有對於媒體內容選擇和定義的權力，女性在這樣的環境中工作，為了獲得工作上的表現，她必須學習、與內化男性的價值，其作品才可能獲得選用，也才能獲得在媒體組織中位階的升遷。《敗犬女王》劇中也藉著男性視角來評斷這類為工作不惜犧牲一切的女強人，以「根本非女人，是個穿了裙子的男人」的形象論述，來邊緣化於職場中努力奮鬥的女性工作者，其非社會所認同、不受人喜愛，當然也與幸福（婚姻）漸遠。

「敗犬」是一概括此類職場單身女性的形容詞，其原意是用以形容女性年歲過了三十卻未婚、無子女的情形，最早是由日本作家酒井順子開始做討論的，且她自身就是「敗犬」的最佳代表，只是「敗犬」在此書中所敘述的是女性對自己的自嘲，卻在戲劇中輾轉成為具有負面意義的詞語。以台灣偶像劇來看，2009年《敗犬女王》藉「敗犬」來呈現社會對於職場女性晚婚、不婚等的議題論述，其著重於女性過於追求自身事業而錯過組織家庭的機會，在此，「敗犬」一詞成似乎被加以汙名化，用來形容女性因將重心置於職場才會年過三十未婚育的情況，與作者所指原意已有程度上的不同。

「我，單無雙，全力奔馳近三十三年，不曾讓任何人跑在我的前面，成功的事業，質感的生活，但我回頭一看……」

偶像劇《敗犬女王》在女主角於戲劇的開頭便道出了現今職場女性被關注的「敗犬」形態，雖事業有成，但年過三十歲卻依然只有自己孤獨一人，劇中又以「你這種人，沒有生活，沒有朋友，只會把重心放在工作上，像你這種態度，偏偏工作上有很多人等著你跌倒吧」的論述，將此類型的職場女性，形塑為全心投入工作且個性強硬、難以相處的女強人角色。在此，「敗犬」的論述更擴大到對職場高階女性情緒管理上的污名化，加深年過三十的女性主管恐因未婚「生理時鐘」的提醒而產生的焦慮、情緒暴躁（Faludi,1991）的刻板印象。

回溯過去戲劇對於工作能力較好的女性職場角色的塑造，則多將其置於美貌與道德天秤上來做論述，如 1979 年《金盞花》對航空公司女經理人的角色展現便是「美麗迷人、聰明能幹，有錢、有能力，什麼都優秀，卻是一位感情的征服者」，意旨雖然聰明有才幹，感情世界卻非專一，在早年較保守的年代，女性缺乏道德感即是最嚴厲的批判。

奇怪的是，女性專心投入職場工作本是為正向的好事，反倒成為「敗犬」及道德負面形象的最佳藉口。研究發現，戲劇會特意營造情感的「陪伴」與「孤獨」兩者間的反差，其欲表達的即是社會最終是以「家庭」為單位的型態，暗指女性如果為追求自我工作及夢想，就有可能需為自己的自私來承擔未來的孤獨，並因失去而感到後悔。

我知道我每次都沒答應你的求婚是我不好，可是你也知道，跳舞是我的夢想，存希，你也希望我成功對不對，謝謝你一直在我身邊陪著我，讓我度過那些，我自己都不知道怎麼度過的苦日子，你會一直等我的，對不對。

--- Anna 《命中注定我愛你》

根據主計總處「2012 年人力資源調查」顯示，去年國內有 13%、高達 110 萬勞

工，每二周的工作時數不但超過法定的 84 小時，且兩周工時至少超時逾 12 小時，「上班打卡制、下班責任制」已成為台灣職場普遍的文化（1111 人力銀行，2013）。而女性如果一心為追求事業，在現今工時長的勞動市場中，必定會犧牲掉部分情感與家庭的生活，因工作的繁忙，反而無閒暇時間進行約會等活動（夏霏，2011）。在《命中註定我愛你》中的 Anna 為了夢想站上國際舞台演出白天鵝的角色，練舞佔據她大部分的時間，經常因工作而放棄與男友的約會，讓男友紀存希感到失望、落寞，漫無止境的等待之下，「心」逐漸向那位細心陪伴、以愛相隨的陳欣怡靠攏。

偶像劇透過 Anna 的角色再現以自我為中心的職場女性，太堅持於工作中有所表現與發展，失去的就是男性得呵護，也象徵著失去了組織家庭的機會。劇本也藉由女性工作者的形塑來傳達身為職場女性該扮演何種角色，其背後彰顯的即是在職場中也須符合社會價值所認定的遊戲規則，並持續刻劃傳統女性渴望婚姻的性別意識形態。

而此種貶抑女性專注於職場發展的形塑方式，於《敗犬女王》故事的後期有所改變，其對女性職場角色的描繪，尋得一種折衷形塑模式，在工作與生活間達到平衡，「小資女」的女性職場形象取代了負面的便利貼與敗犬。

隨著國人生活水準提升、職場女性增加，而單身的時間又年年延長的趨勢下，職場上發展出一群未婚、經濟自主、懂得享受生活、充實人生的粉領新貴「小資女孩」。並主張職場小資生存之道，這些小資女擺脫過去傳統女性以家庭為重的包袱，更不願被貼上女強人不需要男人的標籤，從兩性互動到金錢觀，甚至工作觀都是折衷面對，成為越來越多現代都會女性的生活方式（1111 人力銀行，2011）。

「小資女孩」一詞是從 2011 年所播的偶像劇《小資女孩向前衝》而來，當中對「小資」的定義為：出社會 4—5 年的上班族，有固定的收入也有小小的積蓄。他們懂得善待自己，保護自己，在職場上懂得生存之道。追求的是活在當下，享受生活，並且在能力許可內堅持一定程度的生活品質與品味。人生最終目標則是擁有自己的房子。

《小資女孩向前衝》劇中提出職場教戰手則，教導女性於職場中的「生存之道」，在面對爾虞我詐的職場環境裡必須累積的工作經驗，如何在爭功諉過的主管、虛偽狡詐的同事以及桀驁不馴的新人間理出一和諧的相處模式，小資必須懂得察言觀色、會做事、會做人，有時還要裝傻避開不必要的麻煩，以不影響工作為主要準則，認真賺錢享有更好的生活品質才是重點。

而此享受生活，折衷工作與愛情的女性工作者形象，其實在 2009 年《敗犬女王》故事的結尾就已做此展現：

「最近有出版社要把我寫成的專欄出書，下班之後還要談戀愛、上課，我真的沒有空當總編輯。不過我說羅密歐，你也該多充實一下工作之外的生活，不然再這樣下去，是沒有人會愛你的。」

—— 單無雙 《敗犬女王》

《敗犬女王》劇情開頭道出了台灣近年女性選擇晚婚、不婚趨勢的提升，以及生育率下降的社會問題，劇中的論述將此問題全歸咎於女性因全心投入工作無心經營感情所造成的結果，並加深職場高階女性職場角色的汙名化。然而，在故事的結尾對於女性職場角色的形塑有了轉變，女主角卸下女強人的角色，一改以往將所有時間精力投注於工作的性格，透過兼顧工作與愛情（家庭）來享受生活獲得幸福，並與先前忙於工作時的內心空虛與後來幸福暖意的笑容做強烈對比，此形象也就是「小資女」採取事業及情感兩相並存特質的展現，亦顯示出社會所期許女性職場角色的型態，更在 2011 年《小資女孩向前衝》中對此做透徹地描繪。

整體來說，《小資女孩向前衝》對職場女性的形塑脫離過去「便利貼」及「敗犬」等兩極化的負面論述，打造「小資女」作為女性職場角色的標準楷模並給予正向的肯定，其更鼓勵女性在追求事業的同時更要懂得享受當下的生活，在生活條件許可的範圍內對自己好一點，亦是對女性職場角色展現上的突破。

二、女性職場角色的「不變」

(一)《灰姑娘》的敘事結構

從過去台灣的電視戲劇，或是近年來的偶像劇《命中註定我愛你》、《敗犬女王》與《小資女孩向前衝》的劇本來看，文本結構的鋪陳皆能發現童話故事《灰姑娘》的元素，其多營造平凡女性嫁入豪門的情節，對女主角的設定與灰姑娘的性格也如出一轍，在工作場域中（家庭或職場）更表現出勤奮付出勞力，且從不埋怨生活的困苦。又童話故事伴隨許多人度過童年時光，在兒童文學方面具有代表性及不可否定的重要性，其更對女性兒時性別建構影響甚遠，美麗的公主總是軟弱無助，在面臨困境（詛咒、被挾持、被別人忌妒美貌或弄丟心愛物品）時，等待著有錢有勢的王子前來救贖，這類故事文本對於女性的呈現，會導致女性一直處於被動地位，失去信心與主導權（王文玲，2004）。呂文珊（2005）於文中也敘述，不少研究者均指出，童話故事歌頌女性被動、依賴和自我犧牲；宣揚女性次等的地位；教導女孩子要勝利就要成為最美的一位，而男孩則要靠勇氣、主動和幸運。

以此來看台灣過去電視戲劇的文本，瓊瑤的故事情節亦是灰姑娘的呈現，在她的劇本中，女性角色多是窮苦人家出生，男性則是來自名門望族，才氣、事業皆令人稱羨，而就瓊瑤作品來說，其文本更納入以情感（愛情－婚姻－家庭）作為基礎衍伸「衝突→妥協→結合」的固定結構（林芳玫，2005），且家庭之間的衝突到和諧佔據文本重要位置，當中男性更被賦予在公領域打拼獲得經濟地位的重擔，而女性則是被動的渴望男性的呵護，及盼望選對婚姻進入好的家庭使未來生活無擔憂。。

如此的文本結構，在戲劇發展至偶像劇時期，改變並不多，依然是套用《灰姑娘》的故事情節，亦加入了瓊瑤情感與家庭衝突的結構，就女性角色的編排上雖然已不像早期戲劇所設定的貧困，但也僅是一般小康家庭，而男性角色依然多編排為大企業家的富二代。像是《命中註定我愛你》中陳欣怡是來自薑母島的鄉下女孩，而男主角則

是企業家的後代；又或是《小資女孩向前衝》的沈杏仁是名省吃儉用的上班族，而男主角則是百貨公司未來的接班人。

透過《命中註定我愛你》中女主角陳欣怡於工作中遭同事刁難及嘲諷，男主角出現解圍；又或是《小資女孩向前衝》裡沈杏仁須達成公司所分派的案子及當中所面臨的瓶頸，亦是由男主角從旁相助。能明顯看出，戲劇在角色的設定上「男強女弱」是不變的定律。

只是目前社會職場的發展並非完全如同戲劇所設定的樣貌，經濟結構是持續地在進步及轉變，大多女性擁有獨立職涯發展，並不需要依賴男性過生活，單身女貴族越來越多，但戲劇卻不太提起這部分。戲劇仍是依照過去故事的敘述方式，在文本的主要結構上未能看出改變。此情形可以用 Bourdieu 的習癖（habitus）作解釋，Bourdieu 強調習癖（habitus）是內化的（internalized）行為傾向，會形成有意義的日常生活實踐和覺察，一個人的習癖提供了不同文化領域特殊活動（如音樂、戲劇、言談、舉止、裝扮…）的統合原則（邱瓊音，2006）。以此來看，戲劇在台灣播放長達約四十年之久，這之中包括目前拍攝偶像劇的導演、編劇，甚至是閱聽眾都可能已將故事結構內化成習癖，以至於影響其收視及創作的偏好與實踐，因此，造就社會經濟結構已改變，而戲劇說故事的方式卻因習癖而維持不變與現實脫節的情形。

（二）職場中穿衣符號與美貌論述

女性工作者懂得藉由身體外貌的包裝，取悅他人及自我，是為掌握職場致勝的關鍵（張艾湘，2004）。近年來這類對於職場女性穿著打扮的討論越來越多，相關領域的達人、專家更於網路中發表各式專業穿衣術，教導社會新鮮人如何以外貌贏得公司主管的第一印象，其論述主打的對象多為女性工作者，從髮型、妝容、上衣、裙子、褲子到鞋子，皆能搭出屬於自己品味及突顯職場的專業，就連小配件也有它的加分功效，相對的，不合宜的穿著打扮便可能扣分。

研究發現戲劇在形塑職場女性時，也多引導至其身材美貌及透過角色穿著符號來做論述，顯示女性工作者置身於什麼樣的工作即應穿著符合其領域的裝扮。像是 1987 年《庭院深深》中舞女穿著為旗袍，其服飾所隱含的另一層意義是與性做連結，因為早期妓女以穿著旗袍為主流（王怡美，2011），舞女的職業在當時形同妓女般屬道德層級較低的工作。

再者以配件來說，像是圍裙就易使人聯想到家務性質的工作；教師則需配戴一副看似學識淵博的眼鏡；而女性公司上班族身穿正式套裝即能顯示其專業性，這些都是社會建構下所產生對於職業外在形象的符號框架。2008 年《命中註定我愛你》以女主角陳欣怡在職場的穿著打扮呈現新舊流行元素的改變，一開始陳欣怡在公司穿著樸素上衣、過膝長裙、配戴一副眼鏡及梳理簡單的包頭，平凡且難以引人注目，更被他人嘲諷土氣，但這樣的裝扮在 1987 年《庭院深深》的職場中卻是主流，偶像劇透過《命中註定我愛你》的形塑打擊舊有職場形象來顯示其裝扮的落伍，藉此營造出時下符合職場新女性所流行的專業穿搭。



而在女性工作者職場專業的呈現上，同樣的，「便利貼女孩」實屬傳統女性的代表，對女主角在律師事務所的工作內容並無提及，反而是突顯她為公司同事影印、買咖啡等打雜的部分。《命中註定我愛你》其主打擺脫傳統「便利貼」毫無性格又過時的職場女性形象，因此，在故事發展到最後，女主角陳欣怡搖身成一位對自己有自信

的女人，並從工作中找到一份存在感，最大的不同在其外在穿著打扮上，透過戲劇對女性工作者穿著的符號展現，也顯示出時下女性上班族流行的穿衣風格。但戲劇對職場女性的塑造僅只於穿著上的改變，在專業領域上的論述仍不多，雖以「認真工作的女人真美」來形容她，但卻並非確實展現其專業，而是呈現如秘書般細心的工作態度，像是能準確掌握師傅的行蹤，且生活瑣事都打理得很好。不過，女主角陳欣怡所屬專業應該是於陶藝上作展現，而非秘書性質的工作項目。

男同事：認真的女人總是最美麗的，看 Elaine(陳欣怡)教學，就像在欣賞一幅畫一樣。

女同事：Elaine(陳欣怡)真厲害，能夠準確掌握中山龍師傅的行跡，連他的生活瑣事都打理得服服貼貼，不愧是中山龍師傅親自調教的。

----- 《命中注定我愛你》

若正確的職場穿搭得以顯示工作上的專業並增加自信心，那所謂正確的穿著與美貌又是以誰的眼光來定義？在職場裝扮上有另一說法是，將長相貌美的女性工作者形容成花瓶，代表著他們空有外表實際上卻無工作能力，因此，太過於漂亮的女性也非職場所歡迎的對象，而「太過」是指全身行頭都非常醒目，尤其是當他的績效普通，或經常遲到早退，更容易讓老闆誤認他是個「花瓶」，將大部份心思都花在打扮，而非工作上（陳麗卿，2007）。

按照此說法來看 2011 年偶像劇《小資女孩向前衝》中所呈現的凱兒，便是類似此種型態的女性工作者，她是公司中外表最貌美的女性，且氣質出眾，其他女職員無不羨慕她的不凡，男職員則欣賞、喜愛她。劇中男主角曾對凱兒說道：「我覺得像你這樣漂亮的女生，真的不應該把時間放在工作上」，凱兒雖反駁工作給予的成就感大於約會所浪費的時間，但劇本的走向卻非如此，凱兒大多表現攻於心計，對於他在工作場域裡的表現甚少，亦是將其展演為花瓶、或藉美貌使詭計的壞女人角色。

以此可得知，台灣企業選才上不僅取決於才能的表現，是否端的上檯面也會列入考量，但卻又拒絕於外表上有太多花樣的女性，陳麗卿（2012）文中便指出，某大公司高階人力資源主管曾表示，面對幾百封履歷，都以「照片剔除法」三秒決定是否往下看履歷，如有化濃妝，貼假睫毛太過誇張，戴藍色、金色瞳孔放大片，頭髮染成鮮豔顏色、弄成毛毛頭或遮眼蓋臉的，以及表情怪異者，皆會被先剔除，其更表明，於職場中的穿搭方式，實際上表現出「專業得體」遠比「漂亮性感」重要。這顯示，某些企業的老闆及主管並不偏愛善於裝扮自我的女性工作者，在其認知下，這類女性實屬花瓶角色，將心思放在自我而不是工作上的偏見，使他們認為漂亮職員多不能替公司帶來良好發展，而電視偶像劇對年輕貌美的女性工作者形塑的方式亦是加深花瓶等負面的性別刻板印象。

按上述推論，美貌其實並非就是職場的致勝關鍵，最終老闆對美醜的價值判斷才是其重點。而女性一直以來所追求的美貌（身體形象）是由父權體制所建構的，這種對於身體外觀的論述規範是必須合乎父權男性的目光與要求（吳珮琪，2003），就目前來說，台灣公司老闆及主管仍多為男性，無論戲劇如何塑造女性工作者的外在樣貌及職場工作表現，也皆是以男性的視野和對所屬女性角色的期待為出發點，由此來看，父權社會下對女性身體的權力控制與建構並未隨著女性自主意識的抬頭而消失，新職場女性的形象塑造亦是以另一形式來框限女性。在看似女性堅持品味享受生活的自主形象，並藉裝扮來提升自信，實質上卻是落入資本家的圈套，媒體廣告大量的播放，控制著女性消費的取向，自以為的穿搭及美貌品味則是商業行銷上的成果，亦即是父權社會及資本主義雙贏的局面。

第五章 研究結論

電視劇是大眾媒體塑造主流意識的載具，電視劇不僅寓示社會價值的趨向，更以角色人物形塑性別刻板的意識（王淑平，2009）。而對女性角色的刻板印象多是為符

合其停留於私領域家庭生活而建構來的，即便社會工業化發展促使女性出走家庭從事職場工作，但在戲劇中仍是極少被談論的部分，或是僅作故事角色職業上的編排，卻未對其工作方面多加描繪。

戲劇文本的發展介於傳統價值觀與新觀念之間，其製作公司是一名專業的資本家，但大多時候是為政府、國家做事，維繫著既有傳統的價值觀，在吸納新興價值觀的民眾之餘，又不危及舊有觀念與其之間的平衡，讓整個台灣社會在日常生活中能夠正常運行。只是，一成不變的故事劇情並不能永久滿足大多數台灣民眾的味蕾，因此，轉換口味吸納邊緣收視群對於資本家來說是相當重要的。站在閱聽人的角度來看，也無法接受一下子被灌輸差異性太大的文本。所以，只要在文本中加入不到20%的新思維，閱聽人則較容易接受，一切新舊內文並不突兀且看不出太過革命性的改變，就這樣慢慢融入日常。

研究發現戲劇在形塑女性工作者上區分寫實與非寫實兩部分，以寫實作為代表的戲劇像是1965年《養鴨人家》呈現家庭產業時期務農生活；而1979年《一個女工的故事》則描繪出製造業工廠女工的樣態及客廳即工廠的年代。再說非現實的部分，此以瓊瑤系列小說改編的戲劇作品最能為代表，文本多提供不切實際的情愛幻境，且瓊瑤系列作品播放時間橫跨家庭產業及製造業兩大台灣經濟發展階段，又以其受歡迎的程度來看，可推斷，早期台灣女性多屬逃避心態，偏愛、依賴背離現實情節的文本，以達撫慰日常生活中未能獲得情感上支持的補償效果。反觀，近年女性對文本的選擇卻偏向與日常生活貼近的主題，從偶像劇當中尋得與自己工作性質及處境相似的女性工作者角色並對其產生認同感，藉偶像劇中女性工作者角色在職場中的發展作為一學習、參考對象。

本研究分析2008年起台灣幾部以女性職場作為故事主軸的偶像劇，其突破過去戲劇避談女性公領域表現的情況，藉由2008年《命中註定我愛你》、2009年《敗犬女王》、2011年《小資女孩向前衝》的文本對女性職場角色的形塑，來檢視社會對職場

女性價值的取向，研究發現近年偶像劇對於女性職場角色的形塑相較於過去有部分的突破及改變。回溯戲劇開啟職場論述以前的文本來看，60 年代農業社會的家庭產業型態下，女性是跟隨著父親、丈夫等男性所經營的產業做無給薪的勞動付出，或專職於相夫教子及打理家務的工作，如 1964 年電影《蚵女》及 1965 年的《養鴨人家》皆是呈現農村女性寫實的務農生活，其務農工作與家務工作實為一體。因此，在觀看近年偶像劇以職場作為劇情主要場域時，又女性能有自己的職涯發展，就這點來說，已是相當重要的突破。

台灣偶像劇從 2001 年《流星花園》發展至今，早期文本多從日本漫畫改編拍攝，也以背離現實的戲劇作呈現，其轉變在於 2008 年時，偶像劇為求發展開始挑戰了新的題材，選擇更貼近生活化的故事情節，意外獲得良好的回應。以偶像劇的觀眾群來看，從一開始所鎖定的 15-24 歲青少年（吳怡國、姜易慧，2010），隨著年齡的增長，2001 年至 2008 年相隔了 7 年，也正好差不多到了上班族的年紀，因而搭配其需求來做戲劇內涵的調整與提升，基本上，「偶像劇」可以說是為了 21 世紀時期的年輕閱聽眾量身訂做的戲劇文本，亦是對於戲劇偏好習癖的養成。

研究檢視 2008 年《命中注定我愛你》、2009 年《敗犬女王》及 2011 年《小資女孩向前衝》三部電視偶像劇對女性職場角色的形塑，歸納出四種描繪職場女性形象論述的改變及兩種不變。其改變的部分有：（一）禁聲的鬆動：家庭付出被動 V.S 職場獨立爭取；（二）勤儉為「家」用 V.S 勤儉為「己」用；（三）三姑六婆的女性刻板 V.S 三姑六婆納入男性角色；（四）職場敗犬的污名化 V.S 多方兼顧小資女。而維繫不變的則是：（一）灰姑娘的敘事結構；（二）職場中穿衣符號與美貌論述。

以禁聲的鬆動：家庭付出被動 V.S 職場獨立爭取來說，過去戲劇所呈現的女性，多是被置於家中從事家務性質的工作，其對家庭是無止境的付出，性格呈現被動須被保護，且在男性的公領域當中，是被禁聲的，無法為自己爭取權益。而近年偶像劇對女性職場角色的形塑有了改變，其顯示，女性發聲的限制似乎有所鬆綁，若女性在職

場中積極進取，提出適當的建議並為公司獲得良好的利潤，則能獲得主管的肯定，並能提升自我成就，及得以掌握職涯升遷的機會。

就勤儉為「家」用 V.S 勤儉為「己」用部分來看，戲劇對女性職場角色的形塑，從早期於家中產業做無給薪的勞動與從事家庭代工，進而發展進入低薪資的職場工作，辛苦所得皆為提供家用，貼補生活所需，刻苦耐勞、勤儉持家、自立自強、體諒包容等等美德的母性表現，正是孕育臺灣經濟成長的必要精神（沈曉茵，1999）。而近年所播放的偶像劇，在此部分有了改變，2011 年偶像劇《小資女孩向前衝》雖女主角在日常生活中仍是展現省吃儉用、勤儉持家的性格，但卻是為了提升自我的生活品質，並期望能存錢買房子接母親同住。就買房來說，過去男性掌握經濟權，買車、買房是男人的夢想，也為證明自己的能力與在社會的立足點，但如今台灣的經濟結構發展，其服務業的勞動主力多是女性，隨著女性能自主經濟權，又台灣房市發展漸低，資方亦將買房、買車等夢想賦予於女性身上。。

在許多戲劇文本中都不難發現四處道人長短、論是非八卦這類三姑六婆的女性的形象，且是屬於較不受歡迎的角色編排，研究發現，近年戲劇所呈現三姑六婆的形象納入了男性角色，試圖平反三姑六婆皆為女性的刻板印象，只是此突破效果似乎不大，因為詮釋此角色的男性多屬陽性特質偏低，且善於情感上的表達。當男性和女性從事一樣性質的工作，亦在同一個空間辦公，便可能會顯現出如三姑六婆般討論他人私事的情況產生。而就女性口述史強調三姑六婆式的口語敘說，可以呈現出多元的、繁瑣的、非主流的私領域經驗，挑戰主流男性知識及正統歷史的建構，也可以把對歷史的詮釋權交回給民眾（江文瑜，1996）。以此論點反觀戲劇對三姑六婆的負面形塑，可發現，社會並不認可他們過多言語表達的特性，因女性的聲音即是動盪父權體制的培力，有同樣舉動的男性亦是如此。

在職場敗犬的污名化 V.S 多方兼顧小資女的部分來看，偶像劇《小資女孩向前衝》扭轉了對女性專注於職場發展的污名化，早期戲劇所呈現的女性職場角色，多苛責其

太過於重視自己的工作，而忽略掉傳統家庭情感的追尋與維繫，甚至是到了《命中註定我愛你》及《敗犬女王》偶像劇中都仍塑造女性事業成功，但卻只能孤單終老。而「敗犬」即是為此類型的女性所打造的形容詞，在意思上就已經有貶抑女性的意味存在，為何男性在三十歲過後，身價是持續增值的，而女性則須受到「生理時鐘」無情惡意的提醒。以強勢、情緒化的工作態度來形塑這一類的女性，敘述「敗犬」就是因為這些不好的習性、難相處而不受歡迎，當然在感情上也不會有收穫。而此情形其實在《敗犬女王》戲劇的結尾以及《小資女孩向前衝》當中有所改變，兼顧愛情與工作，享受生活的「小資女」是時下女性工作者所追求的型態，亦是社會、資方認可的女性角色，由於《小資女孩向前衝》對於職場女性形象的塑造走一折衷方式，介於「便利貼女孩」及「敗犬」兩負面形象之間，鼓勵女性平衡工作與感情，並樂於享受當下的生活。

戲劇在形塑女性職場角色上有些許價值觀的鬆動，亦有其不變的部分，以劇本說故事的形式來看，其維繫著《灰姑娘》的敘事結構，男強女弱、嫁入豪門的情節設定依然不變，更加入了瓊瑤家庭情感之間由衝突到和諧的固定結構。研究發現戲劇文本的編排其實與台灣目前女性於職場的發展有所脫節，此與文本設定的編劇，以及拍攝戲劇的導演，甚至是收視的群眾長年對於戲劇的敘事結構內化成習癖（*habitus*）有所關聯，以至於形成了社會結構持續在轉變，而戲劇文本的結構卻不變的現象發生。

女性與美貌迷思的議題在各方討論不斷，而職場中穿衣符號與美貌論述的部分亦是延續對女性身體控制的展現。張艾湘（2004）也指出，媒體對於女性形象研究多歸類於複製霸權思想，以商業性質女性雜誌來說，充斥消費、美麗的資訊業面，鼓勵女性追求美貌形體，促使女性被困於身體消費文化中，卻不自知背後父權意識與資本主義的勾當，忽略女性還有其他權利未向陽謀制度討回。而當人們在觀看偶像劇時，易從中找尋能夠認同的假想對象，通常會選擇或嚮往主角反常態的幸運際遇，繼而有了如果我和他擁有一樣的想法或在職場中展現的處事風範，或許也能夠獲得不錯的回饋。同樣的，主角人物身上的服裝展現亦會成為參考學習的範本，這些敘述女性工作者的

穿衣符號與美貌形象的框架形成在不同的文本中運轉，將會深植觀眾心中，迷思也會在此形成常態。其最主要的是，這些穿搭符號的優缺是依循著男性的喜好來做更動，若女性能停止跟隨男性目光來界定思想及行為時，才可能走出自己的一片天，能意識到男性宰制論在論述上的限制便會是一大突破（羅久蓉，2003）。

整體來說，台灣戲劇文本在大結構的敘事與美貌形塑的不變下，依然維繫傳統父權社會的性別刻板印象，將男性擺放於女性之上的父權價值觀依然穩穩立足。然而，其對於女性職場角色的展現仍有部分的突破，從過去戲劇中女性角色偏向依賴、保守、文靜、懦弱及愚笨、教育程度低且工作備受限制，適合於家庭工作，溫和、善解人意是較受歡迎的性格（牛慶福，1981），且對於女性職場多避而不談的情況，發展至近年以職場作為主軸的偶像劇，已呈現女性獨立自主的性格，並懂得於職場中發聲積極爭取發揮長才，甚至是女性從屬於家庭的觀念似乎也逐漸被瓦解。

參考文獻

- 牛慶福（1981）。〈由電視劇看中國婦女角色的變遷〉。國立政治大學新聞研究所碩士論文。
- 王雅各（1999）。《台灣婦女解放運動史》。台北：巨流。
- 王文玲（2004）。〈格林童話中的女性角色現象〉。國立台東大學兒童文學研究所碩士論文。
- 王淑平（2009）。〈台灣電視劇女性原型：從精神分析與符號學來看家庭成員的身分焦慮〉。國立台南藝術大學音像藝術管理研究所碩士論文。
- 王怡美（2011）。〈數位虛擬人物形塑技術應用於戲劇服裝設計初探〉。《戲劇研究》，第8期，頁91-112。
- 王慶剛（2012）。〈秀出誰的觀點？— 展場女郎 Show Girl 的媒體再現〉。中華傳播學會2012年年會論文。
- 伊慶春（1982）。〈已婚職業婦女的雙重角色：期望、衝突與調適〉。社會科學整合論文集，陳昭南、江玉龍、陳寬政主編。《中央研究院三民主義研究所黨刊》（9），頁405-430。
- 江文瑜（1996）。〈口述史法〉，胡幼慧編（編），《質性研究--理論、方法及本土女性研究實例》。台北：巨流。
- 呂玉瑕、伊慶春（1998）。〈社會變遷中婦女就業與家庭地位-以家務分工為例〉。中國家庭及其倫理研討會論文集。
- 呂玉瑕（1999）。〈經濟發展中婦女的工作及家庭地位：華南農村的比較研究〉。《婦女與兩性學刊》，第10期，頁1-39。

- 沈曉茵（1999）。〈電影中的女性書寫：檢視張艾嘉《少女小漁》及《今天不回家》〉。
《中外文學》，第 329 期，頁 32-44。
- 李妙虹（2003）。戰後臺灣婦女的社會地位(1970-2000)。國立中興大學歷史學系碩士論文。
- 吳珮琪（2003）。〈解讀少女雜誌廣告中的美貌迷思〉。國立中山大學傳播管理研究所碩士論文。
- 吳翠珍（2004）。〈媒體的性別刻板印象〉。2004 年媒體素養暨教案徵選教師研習。
- 李大正、楊靜利（2004）。〈台灣婦女勞動參與類型與歷程之變遷〉。《人口學刊》，第 28 期，頁 109-134。
- 呂玉瑕、伊慶春（2005）。〈社會變遷中的夫妻資源與家務分工：台灣七 0 年代與九 0 年代社會文化脈絡的比較〉。《台灣社會學》，第 10 期：41-94。
- 呂文珊（2005）。〈當迪士尼公主遇上信徒慕詩－閱讀基督教、時裝、資本與媒體所建構的女性（基督徒）性別定型〉，香港嶺南大學女性主義與文化研究期末論文。
- 呂美慧（2008）。〈M. Foucault 與 D. E. Smith 論述分析之比較及其對教育研究之啟示〉。台北市立教育大學學報，第 39 卷，第 2 期，頁 71-104。
- 吳怡國、姜易慧（2010）。〈台製偶像劇產業發展變遷之歷時性研究〉。中華傳播學會，2010 年年會論文。
- 吳昀（2012）。職場女性 Women Employed。國際性別通訊，第八期。
- 邱瓊音（2006）。〈台灣地區社會階級下不平等休閒現象合理化之研究〉。銘傳大學觀光研究所碩士論文。
- 林芳玫（1994）。《解讀瓊瑤愛情王國》。台北：時報文化。

- 林欣儀（2002）。〈台灣戰後通俗言情小說之研究-以瓊瑤 60-90 年代作品為例〉。國立中興大學，中國文學系碩士論文。
- 林芳玫（2005）。《權力與美麗—超越浪漫說女性》。台北，九歌出版社有限公司。
- 林詩宜（2006）。〈台韓婆媳劇婆媳形象再現的比較研究〉。國立中正大學電訊傳播研究所碩士論文。
- 林津如（2007）。〈父系家庭與女性差異認同：中產階級職業婦女家務分工經驗的跨世代比較〉。《台灣社會研究季刊》，第 68 期，頁 1-73。
- 林昭禎（2008）。〈經濟全球化對台灣勞工權益之影響（2000 年至 2008 年）〉。2008 年人權與國家發展學術研討會。
- 林芳玫（2010）。〈民國史與羅曼史：雙重的失落與缺席〉。《台灣學誌》，第 2 期，頁 79-106。
- 林靜君（2010）。〈婦幼雜誌中母親的身體建構與規訓〉。南華大學傳播學研究所。
- 洪葦倉編（2001）。婦女與性別人權。「人權與弱勢關懷」課程參考講義。九十學年度教育部補助開設的非同步遠距課程。
- 洪淑姿、林祐如（2004）。〈閱讀流行文化文本—偶像劇「薔薇之戀」：性別與情慾流動〉。「2008 性別、媒體與文化研究學術研討會」。
- 柯嘉媛（2006）。〈一樣的勞動，不同的條件-女性短期移工和婚姻移民者的比較〉。國立成功大學政治經濟學研究所碩士論文。
- 施玉玲（2010）。〈從《敗犬女王》探討女性的婚與不婚〉。國立台南藝術大學，音像藝術管理研究所碩士論文。
- 施進忠、陳可杰（2011）。〈論述分析方法介紹：開創與論述〉。《創業管理研究》。第

6 卷，第 2 期，頁 83-104。

夏士芬（1993）。〈連續劇內容之價值體系與社會指標的關聯分析〉。中華文化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〉。國立政治大學廣播電視學系碩士論文。

倪炎元（2000）。〈台灣女性政治精英的媒體再現〉。《新聞學研究》，第 70 期，頁 17-58。

陳姿羽（2001）。〈女性政治人物的報紙新聞再現—以呂秀蓮副總統為例〉。國立中山大學政治學研究所碩士論文。

陳玫霖（2002）。〈性別、政治與媒體：報紙如何報導女性政治人物〉。國立中山大學傳播管理研究所碩士論文。

夏春祥（2003）。〈新聞論述與台灣社會：二二八事件的議題生命史〉。《新聞學研究》，第 75 期，頁 201-242。 <http://mcr.nccu.edu.tw/0075/007.html>。

陳佩君、趙庭輝（2007）。〈公視文學劇「畫魂」：影像美學、文化符碼與性別建構〉。《傳播與管理研究》，第七卷，第 1 期，頁 3-42。

陳麗卿（2012）。職場形象 2 / 面試要成功 就得這麼穿。時報出版，2012.08.22。

http://style.udn.com/mag/Style/article_story.jsp?ART_ID=130862。

陳培思（2010）。偶像劇行銷。《Career 就業情報—「文化創意的異想世界」》，第 410 期。

陳志賢、蕭蘋（2008）。〈幸福家庭的房車：汽車廣告中所再現的理想家庭〉。《新聞學研究》，第 96 期，頁 45-86。

陳麗卿（2007）。職場形象三大忌。Cheers 雜誌 79 期，

<http://www.cheers.com.tw/article/article.action?id=5023096>。

夏霏（2011）。從敗犬女王到犀利人妻。《雙河灣》月刊，第 35 期。引用自

<http://www.wretch.cc/blog/fay88/11893605>，最後觀看日期：2013.1.11。

張錦華（1994）。《媒介文化、意識形態與女性——理論與實例》。台北：正中。

張艾湘（2004）。〈女性雜誌中女性形象內容產製之分析〉。世新大學傳播研究所碩士論文。

麥田夜鶯（2007）。中影首部彩色電影「蚵女」首映 1964.2.11。豆瓣電影網影評。

<http://movie.douban.com/review/1122564/>，最後觀看日期：2013.12.02。

張晉芬（2009）。《台灣女性史入門—勞動篇》，未出版。〔日文版刊登於：台灣女性史入門編纂委員會編（2008）《台灣女性史入門》，第四章〈勞動〉，頁 91-116。日本京都：人文書院。〕

莫藜藜（2011）。〈兼顧家庭與工作之婦女就業輔導政策-台灣經驗〉。「社會福利模式-從傳承到創新」研討會。

鄒中慧（1987）。〈從「社會現實建構理論」觀點探討我國電視節目---國語連續劇的女性角色塑型〉。政治作戰學院新聞研究所碩士論文。

游美惠（2000）。〈內容分析、文本分析與論述分析在社會研究的運用〉。《調查研究》，8：5-42。

彭桂枝（2004）。〈女人與工作：剝削或賦權-客家農村中年女工的工作經驗〉。國立清華大學社會學研究所碩士論文。

黃暖雲（2006）。〈台灣偶像劇之優勢資源與產製策略分析〉。國立中正大學電訊傳播研究所碩士論文。

- 焦興鎧 (2007)。兩性在職場上互動所引起之法律爭議。《台灣勞工》雙月刊，第 6 期，頁 53-67。
- 黃儀冠 (2009)。〈台灣言情敘事與電影改編之空間再現：以六〇至八〇年代文化場域為主〉。中正大學中文學術年刊，第 2 期，頁 135-164。
- 黃儀冠 (2011)。〈性別·凝視·再現—李昂小說《殺夫》、《暗夜》之電影改編與影像詮釋〉。《東吳中文學報》，第 22 期，頁 345-374。
- 葉郁菁、馬財專 (2008)。〈勞動疆界的拓邊？傳統女性勞動場域中男性勞動者之考察〉。《台灣社會研究季刊》，第 72 期，頁 1-48。
- 楊麗熹 (2011)。〈論「敗犬」文化-以日本及台灣「敗犬」文化為對象〉。國立高雄第一科技大學，應用日語系碩士論文。
- 蔡淑鈴、瞿海源 (1989)。〈主客觀職業量表之初步建構〉。見伊慶春、朱瑞玲編，《台灣社會現象的分析》，頁 477-516。台北：中央研究院三民主義研究所。
- 蔡琰 (2000)。《電視劇：戲劇傳播的敘事理論》，台北：三民書局。
- 劉毓秀 (2002)。〈台灣女性人權現況分析：全球化與女性角色交集下的困境及出路思考〉。《國家政策季刊》，第一卷，第 2 期，頁 85-116。
- 劉梅君 (2008)。性別與就業：前瞻與省思-兼檢討部分時間工作、育兒照顧政策及玻璃天花板現象。《研考雙月刊》，第 32 卷，第 4 期，頁 54-66。
- 劉開元 (2009)。體檢性平法：女老師多 女校長少。聯合晚報，2009.06.24。引自聯合新聞網，http://mag.udn.com/mag/edu/storypage.jsp?f_ART_ID=200566。
- 劉梅君 (2010)。職場玻璃天花板現象。《台灣勞工季刊》，第 23 期。
- 劉飛 (2006)。邁向新的範式—皮埃爾·布迪厄及其求索。中山大學社會學系，引自

http://yammeng.blog.hexun.com.tw/2940920_d.html。

蕭蘋 (2001)。從性別的角度，談電視節目的產製、內容與改革。第六屆全國婦女國是會議。<http://taiwan.yam.org.tw/nwc/nwc6/leisure/leisure06.htm>。

賴佳欣 (2008)。〈女兒國度的美麗與哀愁－論楊青矗《工廠女兒圈》的女工群像〉。《歷史教育》，第 12 期，頁 131-186。

賴珍琳 (2008)。小助理 29 歲當上戲劇總監 締造 200% 報酬率創造「命中注定我愛你」收視第一的靈魂人物。《今周刊》，第 611 期。引用自
http://www.brain.com.tw/teach/business/611_2.html。

謝靜宜 (2010)。〈瓊瑤文學接受現象研究〉。國立臺北教育大學人文藝術學院，臺灣文化研究所碩士論文。

鍾宜杰 (2006)。〈舞影者：台灣戰後攝影記者習癖與品味的形構〉。世新大學社會發展研究所碩士論文。

羅久蓉 (2003)。無聲之聲 (III)：近代中國婦女與文化 (1600－1950)。羅久蓉、呂妙芬主編，中華民國婦女聯合會贊助，中央研究院近代史研究所出版。

蘇峰山 (2001)。象徵暴力與文化再製－Bourdieu 之反思。發表於南華大學教育社會學研究所主辦「意識、權力與教育－教育社會學的觀點」研討會。

蘇芊玲 (2006)。〈性別平等，立基法律〉。《南華通識教育研究》，第三卷，第 1 期。

顧淑馨 (1993)。《反控---誰與女人為敵》。台北：自立晚報。譯自 Faludi, S. (1991) *Backlash: The undeclared war against American women*. New York: Crown.

華夏經緯網 (2011)。台灣經濟多元化的經濟結構調整。華夏經緯網，2011.08.10。
<http://big5.huaxia.com/ztlx/ztsk/twbk/shjj/2011/08/2536987.html>。

1111 人力銀行(2011)。品味生活 奢華無罪！女性上班族小資指數調查。2011.08.08，
http://www.1111.com.tw/news/surveynews_con.asp?ano=53894。

1111 人力銀行（2013）。你今天加班了沒?!職場加班文化調查。2013.10.22，
http://www.1111.com.tw/news/surveynews_con.asp?ano=57513。

Randall, V. (1987). *Women and Politics: An International Perspective* (second edition).

London: Macmillan Press.

