

重訪豬哥亮歌廳秀： 1980 年代臺灣電視娛樂文化政治的 再檢視*

魏玀**

摘要

本論文從電視科技與產業變遷，以及電視娛樂的文化意涵等兩個面向切入，探討 1980 年代豬哥亮歌廳秀節目中各種文化再現的意義鬥爭與矛盾，進而分析其中娛樂與政治交錯下的臺灣電視文化動態。本文認為，豬哥亮歌廳秀表演所呈現的文化政治，類似於佛洛伊德「被壓抑的重返」的論題，但其過程是來往迂迴、模糊曲折，而不是一路單行。迂迴模糊製造了笑料與荒謬，為觀眾帶來觀賞樂趣，也支撐了當時臺灣傳播產業的變遷。

關鍵詞：文化政治、被壓抑的重返、豬哥亮、豬哥亮歌廳秀、電視娛樂

* 感謝評審的悉心審查與建議，以及編輯委員會的協助。本文初稿曾於 2018 年文化研究學會年會發表，感謝當時的評論人國立臺灣師範大學大眾傳播研究所教授蔡如音提供寶貴的建議。最後感謝這篇論文撰寫過程中協助資料蒐集和提供意見的所有助理與師友。

** 魏玀為國立陽明交通大學傳播與科技學系教授，Email: tiwei@nycu.edu.tw。

投稿日期：2022/05/05；通過日期：2022/10/18

臺灣娛樂圈重要藝人，有「秀場天王」、「喜劇天王」之稱的豬哥亮於 2017 年 5 月過世（陳慧貞，2017 年 5 月 15 日）。在許多的惋惜和回顧之中，1980 到 1990 年代初《豬哥亮歌廳秀》錄影帶風靡全臺的盛況，是絕對不會被忽略的一段，這更可以說是臺灣電視娛樂史上的傳奇一頁。

豬哥亮從 1970 年代晚期在高雄的歌廳登台擔任主持人和演出短劇，開始嶄露頭角，並逐漸成為票房號召。1984 年起，當時還是以錄影帶製作為主要事業的三立影視（後發展成代表性的衛星電視頻道業者之一），開始錄製《豬哥亮歌廳秀》，以錄影帶形式將他的歌廳秀場表演送到更多觀眾眼前。

通過當時勃興的家庭錄放影機、遊覽車閉路電視，接著再到甫萌芽便有接管臺灣電視地景之勢的「第四台」（即當時仍屬非法的有線電視），豬哥亮一時成了家喻戶曉的綜藝天王。歌廳秀加上錄影帶，豬哥亮日進斗金¹，但同時因為好賭而欠下大筆賭債。1988 年 10 月，豬哥亮在藍寶石歌廳被黑道槍擊重傷，²導致他的演藝事業中斷。

其後因為債務糾紛，豬哥亮數次退出演藝圈「跑路」，於 1999 年消聲匿跡十年直到 2009 年才正式復出。除了恢復電視綜藝節目的主持，也參與多部電影演出，重振落沒已久的臺灣「賀歲片」檔期（呂俊葳，2022）。不過，他的電視節目收視率很快就開始下滑，電影票房五、六年之後也榮景不再。回頭來看，1980 年代的歌廳秀節目，仍被認為是他表演生涯的高峰和經典。本文認為，不僅豬哥亮的演藝經典已經銘誌在 1980 年代，其隱含豐富的政治、社會與文化意義，也遺留在當時而尚未獲得適當的探索。

《豬哥亮歌廳秀》的主要形式是歌星表演歌唱，穿插豬哥亮（搭配一位或兩位助理主持人）對表演藝人的訪問，以及一到兩段的情境短劇；其中訪問藝人的部份可謂精華。其特色是使用俚俗語言、帶有情色暗示的對話、互相挖苦或諷刺自嘲等元素來製造笑料。這些內容讓許多觀眾在電視機前哈哈大笑，樂此不疲。

《豬哥亮歌廳秀》雖然在影視娛樂領域曾經造成如此風潮，但或許因為其俚俗本質，「難登大雅之堂」，並非學術研究的常見題材。然而，如果回到 1980 年代的當下，從變動劇烈的政治社會脈絡下的民間日常生活檢視，《豬哥亮歌廳秀》至少在兩個方面具有重要的連結與意義：第一，傳播科技與娛樂文化變遷。豬哥亮歌廳秀以錄影帶

和有線電視等新興傳播管道，突破無線電視的主導地位，並成為非法第四台得以茁壯蔓延的重要活水之一；有線電視從 1993 年合法化之後的幾年內，豬哥亮節目仍是系統業者與內容提供業者的必爭之地。

第二，電視文化政治的動態。豬哥亮歌廳秀所使用的語言、橋段、敘事所透露出來的特徵，不僅僅是俚俗或低俗內容對當時主流文化秩序的挑戰，其中充滿省籍、政治、性／別意涵的對話和表演，也牽涉到明顯的文化霸權鬥爭。

本文即從這兩個面向切入，從豬哥亮歌廳秀的興起歷程回顧，透過相關新聞報導與網路資料，以及對豬哥亮歌廳秀節目的文本分析，探討豬哥亮歌廳秀裡各種文化再現中的意義鬥爭與矛盾，進而討論其中娛樂與政治交錯下的臺灣電視娛樂文化動態。本文的目的除了補充過往對於豬哥亮乃至於臺灣通俗娛樂文化變遷的研究空白，也試圖對於臺灣電視史研究提供一塊有意義的拼圖。

壹、臺灣電視娛樂的生產與政治社會脈絡

在進入《豬哥亮歌廳秀》的具體分析之前，必須先對其生產與流通進行脈絡化的探討。而此一脈絡化探討可以區分為兩個面向：首先是臺灣電視娛樂內容的生產與政治社會脈絡，尤其是無線電視臺生態的演變，以及其與政治、文化和社會之間的關係。其次則是 1980 年代臺灣電視與傳播科技的變遷脈絡，這個部分將在下一節處理。

從 1962 年臺灣進入電視時代開始，電視產業便因其商業體質的設定，受到市場邏輯與利潤誘因的驅動，傾向生產較具獲利能力的娛樂性內容。但另一方面，威權黨國體制也持續對電視進行各種政治與道德方面的控制和管理（馮建三，1992，頁 35；陳炳宏，2009）。而這個一般所稱「官控商營」的矛盾特徵在 1970 年代之後，進入了一個更新的階段。

一方面，1971 年 10 月中華電視臺（華視）成立，加入 1968 年成立的中國電視公司（中視）與 1962 年的臺灣電視公司（台視），形成三家無線電視臺鼎立的市場結構，獲利競爭更加激烈，節目內容的娛樂與通俗成分也持續提高，尤其是戲劇節目與綜藝節目，更是三臺著力經營的戰場（何貽謀，2002）。

另一方面，在此同時，國際政治上的危急情勢（包括 1971 年退

出聯合國、1972 與日本斷交、1978 與美國斷交等），以及國民黨的內部權力動態（蔣經國於 1972 接任行政院院長，蔣介石 1975 年過世，隔年蔣經國接任國民黨主席，1978 年當選總統），所帶來的統治正當性危機，反而以更為保守且強力干預的方式，持續控制三臺的運作，並對內容進行政治與道德的管理。

簡言之，電視娛樂化與政治／道德控制在 1970 年代形成前所未有的矛盾與衝突。不過，在當時威權體制仍保有主導性的前提下，政治管控大致上仍佔了上風。而這個狀態和過程可以從兩個方面具體而微地加以審視。

第一是黨國體制領導人蔣經國本人在這段期間對電視的強烈「關注」與「指導」。蔣經國的從政歷程相當程度上涉入政治和意識形態作戰（1950 年代即擔任國防部總政治部主任、中國青年反共救國團主任），上任行政院長之後，對於相關議題也十分重視，尤其多次親自對電視表達意見。例如，在甫上任行政院長半年左右，蔣經國即在一個救國團會議場合表示對電視節目的不滿，認為打鬥節目太多，對青年造成不良影響，要求三家電視公司「改進」（〈電視不理想蔣院長促即改進〉，1972 年 11 月 22 日）。1975 年年初，蔣經國還特別召見電視從業人員，耳提面命：

蔣院長指出，一切大眾傳播的表現，其所產生的作用，有良好的一面，亦有相反的一面，故必須嚴格做到明是非，辨善惡，去偽存真，激濁揚清，以有益於社會風尚。他希望任何節目都應以此為準則，尤以電視劇的播出，予觀眾印象較深，無論製作、編劇、導播，更應守此準繩，不染商業色彩，以發揮教育的功能（〈蔣院長昨勉電視從業人員〉，1975 年 1 月 31 日）。

此後蔣經國仍多次對電視節目發表各種意見和指示，不僅如此，他也曾經針對戲劇節目的具體情節提出「嚴厲批評」，甚至包括演員的台詞與道具的使用（〈徹底改善電視臺節目〉，1975 年 7 月 10 日）。亦有作者指出，蔣經國對特定節目的不滿，直接導致節目的停播（管仁健，2008 年 3 月 25 日）。

第二，在黨國體制高層對電視有如此強烈且頻繁干預的狀況下，

三臺主管以及演藝人員相關組織，也就不可能視而不見，必須經常做出回應和改變。例如，前述 1972 年蔣經國的指示，三臺便立刻做出回應，表示將做以下三點調整：一、所有節目將力求淨化；二、減少方言和打鬥節目；三、連續劇將選擇健康的主题（〈改進電視節目〉，1972 年 11 月 23 日）。

1976 年 1 月起，國防部總政治作戰部「徵收」三臺每天晚上九點到九點半時段，進行三臺「聯播」，首先播出反共連續劇《寒流》（何貽謀，2002，頁 227）。同年 10 月，由「中華民國影劇協會」召集近一千名演藝人員，簽署「生活自律公約」，以公開宣示配合政府「端正社會風氣」的政策（〈近一千名演藝人員〉，1976 年 10 月 7 日）。1977 年並進而成立「中華民國影視劇演藝人員生活自律評議委員會」。

該組織形式上雖是民間自律組織，但實質上則為管理演藝人員言行的執行單位，多次對三臺的演藝人員「不良言行」進行制裁，其中值得在此一提、與本文主题有所關連的是 1978 年 11 月的「鳳飛飛事件」。當時該「自律評議委員會」接獲警備總部「言行猥褻」檢舉函，指出中視當紅歌手鳳飛飛在臺中某歌廳作秀時，與主持人康弘、黃西田等三人在舞台上的言語與行為涉及猥褻。鳳飛飛等雖提出反駁陳情，但最後該委員會仍做出鳳、康兩人三個月、黃六個月的禁演令（管仁健，2018 年 1 月 12 日）。

此一事件，一方面印證當時三臺與相關單位對於演藝人員表演尺度與言行的嚴格道德管理，另一方面，鳳飛飛被檢舉的表演場合並不在三臺節目中，而是三臺之外的歌廳。儘管這次事件似乎顯示黨國的控制可以超越電視進入民間，但如此更凸顯的是本文接下來即將討論的 1980 年代豬哥亮之所以興起的歌廳表演場域，在 1970 年代晚期已經逐漸成為民間娛樂表演活動的重心，也是相對不受到三臺道德規則管理，表演得以「逸出」、「僭越」規範的場域。尤其是該事件中，另外兩位受處分的諧星主持人康弘和黃西田，正好就是後來興起之豬哥亮歌廳秀中，與豬哥亮經常搭配的班底。

進入 1980 年代後，前述的政治／道德管控仍持續進行，從黨、政，再到與黨政關係密切的民間組織，均呼應所謂的「端正社會風氣」目標，有各種命令、呼籲和措施（〈三家電視公司整飭藝人風紀〉，1983 年 3 月 5 日）。綜合上述 1970 年代到 1980 年代初期的相

關脈絡，可以說，電視通俗娛樂化的驅力始終存在，然而黨國體制的政治／道德控制也未曾稍歇，這種一味壓抑而不是疏導，更遑論進行積極的娛樂文化建設與發展，形成了體制外、非正式娛樂活動出現與興起的溫床。正如傳播學者管中祥指出的，相較於三臺的節目與藝人，豬哥亮更能夠掌握觀眾的心理與需求，用大眾通俗的語言，與觀眾產生更多的共鳴（管中祥，2017年5月24日）。

貳、1980年代傳播科技的變遷背景

就在電視娛樂化與保守政治／道德控制之間的矛盾持續緊張的1970年代到1980年代初，傳播科技的變遷也在同一時期發生。臺灣的無線電視很快地在不到二十年內，亦即1970年代晚期就出現了娛樂傳播的競爭者。首先是錄影機的普及和錄影帶流通，其次是初期的有線電視，亦即所謂的「第四台」。

根據主計處統計，錄影機的家庭普及率在1979年時僅為1%，1986年時已迅速上升到27%，錄影帶出租店在臺灣各地也有如雨後春筍成立。1992年是錄影機普及率最高的一年，達71%以上，超過400萬台（孫曼蘋，1997）。1993年「第四台」合法化為有線電視，錄影機的普及率便開始下降，1994年時普及率即下降到66%左右，而即便家中有錄影機的民眾，在使用率上也開始減少（同上引），有線電視收視逐漸取代錄影帶租借與觀賞活動。

「第四台」在臺灣問世的時間有不同說法，但與錄影機和錄影帶的興起時間相近，大約是在1980年的前後（翁秀琪，1993；陳炳宏，2009）。由於是非法服務，普及率的增加速度不若錄影機，但估計到了1990年有線電視普及率也已經達到16.1%。1993年合法化之後，普及率急速提高到1996年的79.3%，六年之間成長超過四倍（陳炳宏，1999）。有線電視自此之後持續強勢，成為臺灣主要影視收視管道超過二十年，對臺灣影視生態影響甚鉅（魏玟，2019）。

無論是錄影帶或有線電視，這兩個「新」傳播科技不只是提供了替代無線電視的內容傳播通道，同時也提供了與無線電視「不同的」節目內容。不過，所謂的「不同」，理論上原本是存在著多種可能性，但是既有的政治管控結構、影視消費市場形構與文化，以及新興傳播產業的性質和實務特徵，都會影響所謂「不同於三臺之內容」的實際樣貌與流通結果。

首先，由於長期的非法（第四台服務）或違法（錄影帶的著作權或不當內容問題）狀態，加上國家管理政策的搖擺與不明確，導致了錄影帶產業和第四台服務極為不穩定的生存條件，以及在這樣的條件下誘因偏低的内容生產投資（魏玟，2019）。1990年代時部分傳播學者就已經觀察到，錄影帶與第四台所提供的內容有「兩極化」的傾向，一方面是從衛星訊號溢波接收而來的免費國外節目，其中不乏較為精緻或高雅的文化內容，另一方面則是本地廠商自製的廉價通俗節目；而兩者的共通性則是「低成本」與「方便取得」（馮建三，1992；盧非易，1995）。

馮建三將政府對於錄影帶和衛星電視管制的似緊實鬆立場，解釋為「文化賄賂」之舉，因為讓這些內容在三臺架構之外流通，有利於化解民間對於改革三臺的壓力。盧非易則明確提到了豬哥亮歌廳秀在其中的位置：

小成本小製作的國內節目不敵大成本大製作的國際節目（根據蓋洛普調查，三臺總開機率銳減至40%，只即前此數據之一半。而潤利的調查則顯示，第四台收視戶已猛升至22%），家有十五至十九歲小孩（衛視主要收視群）者，都可以立刻感覺黃金八點檔的新話題新偶像，不再是《雪珂》和劉雪華，而是《東京愛情物語》。在高品質高成本節目不敵國外的情況下，第四台自製節目開始走向低成本俗眾路線，如《豬哥亮俱樂部》，使俚俗文化成為第四台自製節目主流。伴隨此一俗眾路線者，尚有美女拳和情趣MTV（1995，頁173。斜體字為本文所強調）。

上一節提到，1970年代，歌廳表演活動已經在臺灣各地逐漸活躍，成為民間娛樂消費的重要選擇。《民生報》也不時提供各地歌廳秀節目內容消息，一則1978年的報導即包括豬哥亮歌廳秀在內（〈今宵何處去〉，1978年11月5日）。而這些現成的歌廳秀表演，便成為錄影帶業者自製內容的最佳選擇：有票房保證、低技術需求，以及相對低成本。一開始是業者將歌廳秀現場表演拍攝錄影下來，以最低程度的後製，製作成錄影帶，透過出租店流通到一般民眾家中。另一個流通與觀賞管道則是非法的客運車，當時稱為遊覽車或「野雞

車」。這些在當時藉著法律空隙，由民間自營的長途客運業者，除了票價比官營客運便宜，在車上裝置閉路電視機播放錄影帶，也成為招攬乘客的手法之一；而其中播放內容的主流就是豬哥亮歌廳秀。

將豬哥亮歌廳表演轉換為錄影帶流通的推手，即是三立電視臺的前身三立影視。三立影視的創立者林崑海、其妻張秀、妻弟張榮華從錄影帶出租店起家，1985年起開始錄製發行《豬哥亮歌廳秀》錄影帶，一般估計一直到1990年左右共發行超過700集。由於獲利頗豐，使得林崑海奠定三立電視的基礎，成為人稱的「影視大亨」（蕭芳綺，2022年2月15日）。另一家錄影帶業者巨登娛樂（後來成立之八大電視臺的前身），則在1990年起到有線電視合法化（1993）初期，挖角豬哥亮，製作發行《豬哥亮俱樂部》錄影帶。有線電視合法化之後，三立和巨登各自成立衛星電視頻道（巨登一開始是與緯來成立飛梭頻道，1997年才改成立八大電視），豬哥亮的節目播出管道便主要轉移至有線電視。

雖然缺乏明確數據，但當時部分新聞報導即指出，在業者自製的錄影帶節目中，秀場形式的表演是主流，例如豬哥亮的歌廳秀與廖峻、澎澎的脫口秀，但仍以豬哥亮歌廳秀最受歡迎（〈自製錄影帶業復甦〉，1987年4月9日）。盧非易亦有記錄，當時第四台的頻道表中，豬哥亮的節目幾乎是必備的（1995，頁183）。另一方面，雖然無法回到過去進行閱聽人研究，但從部分網路文獻中仍可呼應豬哥亮歌廳秀在當時受到歡迎的景象。例如，臺灣史研究者陳力航回憶道：

提到錄影帶，不可不提《豬哥亮歌廳秀》。它是將臺灣秀場文化與錄影帶結合的經典，在錄影帶盛行的年代，只要搭乘遊覽車，就有機會看到歌廳秀……當我[在家]看豬哥亮歌廳秀，時間一晚，父母難免來催促就寢，有趣的是，最後他們都會和我一起看。雖然有人批評豬哥亮不尊重女性、低俗，但是對我來說，它是我和父母少數的共鳴（陳力航，2022年4月29日）。

另一位自由撰稿的部落客 Maple 也有類似的記憶：

當時每週末豬哥亮餐廳秀一出，四姨丈就會準時地把最

新集數帶回家（當然，一定要跟錄影帶出租店老闆夠熟，當天可能還要不斷電話確認，告訴老闆一定會過去租，才能順利入手）。然後，在小孩子寫完功課、全家人吃完晚飯、基本盥洗完畢後，大家就被規定要集合在電視前面，大家一起收看最新的豬哥亮歌廳秀，一定要收看完畢才能上床睡覺（Maple, 2011）。

當然上述所有資料並無法代表普遍的現象，豬哥亮節目的受歡迎程度尚有待更多資料以勾勒其完整性。但可以確定的是，無論是錄影帶或第四台，就產業的發展以及市場的影響力來看，在此一相對於無線電視的新興另類媒體崛起過程中，以豬哥亮歌廳秀為首的娛樂內容，無疑扮演非常關鍵且重要的角色。而錄影帶與有線電視的產業運作邏輯，反過來也制約著豬哥亮表演內容的樣貌。

參、研究樣本選擇與分析主題

豬哥亮歌廳秀雖然在娛樂市場中大受歡迎，但在主流論述場域中卻經常遭受貶抑和批評，針對的大多是其內容的俚俗低下，以及對女性藝人的侵犯或佔便宜等。³就表面事實而言，確實是有不少證據，但這些內容的意義其實尚需仔細討論。另一方面，豬哥亮沉迷當時流行的「六合彩」簽賭，欠下上千萬的賭債，甚至在 1988 年 10 月疑似遭到討債的黑道份子槍擊，重傷之後因躲避賭債而消聲匿跡等等行為，更讓豬哥亮的形象染上更多負面色彩。然而同樣的，這些事實並未完全阻止他在演藝事業上受到歡迎，甚至在 2009 年結束躲債生活復出之後⁴，至少在幾年之內仍可以在電視與電影表演方面獲得市場成功。

不過因為 1988 年的槍擊事件，加上賭債和合約糾紛，豬哥亮在 1990 年之後的表演狀況便非常不穩定，直到 2009 年的正式復出，中間有多次「消失」，巨登為他企劃的各個新節目製播也斷斷續續。相對而言，三立錄影帶時期（1985-1990）的「豬哥亮歌廳秀」仍是他個人演藝成就的最高峰，也是最具代表性的表演內容。三立成立衛星電視頻道之後，將當時發行的錄影帶內容，選擇精華部分剪輯成 50 集以《豬哥亮精華秀》為名重新播出。2004 年上演影視公司取得這 50 集精華內容的版權，發行十片裝 VCD（每片五集）（黃慧敏，2017

年 5 月 15 日)。而目前在影音社群平台 YouTube 上所流通之《豬哥亮歌廳秀》即是此 50 集 VCD 的內容。

本研究基於深入特定文本內容進行討論與分析的需求，採取質性研究方法。質性研究方法的立場，並不追求樣本數量的規模，而是採取「目的性」抽樣的策略（姚美華、胡幼慧，2008，頁 122-123）。亦即選擇包含與主題相關的元素、事件、過程等要素的樣本。這些樣本被選中是因為其「代表了一種情境、或被預期、或已知能突顯出研究主題的特點」（Ritchie and Lewis, 2003／藍毓仁譯，2008，頁 86-87）。上述 50 集的《豬哥亮歌廳秀》維持原本錄影帶時期內容的結構，即通常包含二到三段的藝人歌舞表演與訪問，中間穿插豬哥亮與合作藝人班底（康弘、黃西田、賀一航）主演，部分另邀請藝人共同參與演出的短劇。

內容既是所謂的「精華」，應該就是豬哥亮表演內容中最受歡迎的部份，也是具有代表性的部份。此外，因為只選擇部分精華，50 集中的主要表演藝人（該集表演段落時間最長或規模最大者）也呈現多樣的分佈，重複的狀況極為少見，若有出現重複，通常可以列入《豬哥亮歌廳秀》較受歡迎的藝人名單，例如余天、江蕙、陳盈潔、羅璧玲（後改名為羅霈穎）等（請參見「表 1」）。因此本研究認為這 50 集內容作為分析樣本，能夠符合本研究問題與方法的需求。

表 1：《豬哥亮歌廳秀》精華 50 集的主要表演／受訪藝人名單

集數	主要表演 藝人								
1	余天	11	張琪	21	藍毓莉	31	陶大偉	41	陳盈潔
2	賴佩霞	12	曾慶瑜	22	銀霞	32	陳一郎	42	金智娟
3	陳盈潔	13	林靈	23	池秋美	33	張清芳	43	江音
4	白冰冰	14	余天	24	姚蘇容	34	周雅芳	44	黃乙玲
5	江蕙	15	李靜美	25	楊小萍	35	林慧萍	45	費貞綾
6	羅璧玲	16	陳鳳桂	26	徐淑媛	36	李烈	46	比莉
7	陳美鳳	17	藍心湄	27	楊林	37	李芳雯	47	羅璧玲
8	江蕙	18	韓汝	28	馬世莉	38	張國柱	48	林以真
9	林美照	19	邱于庭	29	陳小雲	39	楊美蓮	49	姚黛瑋
10	蕭麗珠	20	鄭進一	30	張琪、謝雷	40	李靜美	50	王芷蕾

資料來源：本研究整理。

從分析面向來看，豬哥亮本人是一個可以從多重視角來分析的演藝名人，而他所生產出來的影視文本，也同樣包含了多種交互連結或矛盾的層次和面向，有待探討。不過，本文的核心問題意識，仍在於 1980 年代時，豬哥亮的表演在哪些方面以及何種程度上，通過新興的傳播科技管道（錄影帶與有線電視），提供了有別於當時三臺的電視娛樂內容，以及其文化政治意涵。

而根據本文第壹、貳兩節的討論，三臺雖然長期提供娛樂內容，但受制於黨國體制的管控，在方言使用、語言尺度、表演方式、表演主題、道德標準等方面多受掣肘甚至動輒得咎。另一方面，本文尤其關心豬哥亮作為新興另類娛樂內容生產者，他會採取何種表演策略在娛樂市場中佔取有利於自己的位置。因此，在上述問題意識與脈絡討論的基礎上，本研究通過對 50 集節目的全部檢閱⁶，過濾和歸納出以下主題的相關部分進行更深入的文本分析，包括：語言、省籍／族群、性／別，與電視文化等四個面向。

肆、多面向交錯的文化鬥爭

如上一節所述，本研究基於問題意識與背景脈絡，從 50 集精華版《豬哥亮歌廳秀》中，過濾和歸納出重要的分析面向。首先最為顯著的無疑是語言元素所製造出來的幽默與複雜的文化政治意涵，而語言元素則在 50 集節目中貫穿並與其他主題交織出另外三個文化政治面向，即省籍／族群、性／別，與電視文化，以下分別擷取文本中相應的例子進行分析。

一、語言政治

語言的運用和笑眼是豬哥亮歌廳秀的重頭戲。在本研究檢視的 50 集節目當中，幾乎每一集都有出現跟語言使用有關的笑眼。常見的模式是，來賓聽不懂豬哥亮的閩南語台詞，或使用驚腳的閩南語，豬哥亮予以嘲笑或生氣回應；或反過來豬哥亮因為聽不懂來賓的國語，錯誤解釋或刻意以國語回應而成為笑眼。典型的橋段像是：

〔豬哥亮歌廳秀第 30 集（25:30 開始）〕

脈絡：（豬哥亮訪問張琪、謝雷⁶，張琪不諳閩南語，豬哥

亮全部使用閩南語，張琪則是交雜使用)

豬哥亮(閩南語)：他(謝雷)說看到你這種就不敢娶老婆啦。

張琪(閩南語)：他？偷尿床？(按：「娶老婆」和「尿床」的動詞在閩南語裡發音近似)

豬哥亮(閩南語/大聲)：他啦，他不敢娶老婆啦！

張琪(閩南語/疑惑)：他娶老婆，還是尿床？喔喔娶老婆。

豬哥亮(閩南語/生氣)：欸啦妳不會講臺語就不要講啦！

張琪(國、閩混雜/生氣)：「我要講！」(豬哥亮，2017年4月15日a)

接下來張琪轉笑顏、用國語補了一句很有意思的話，她說：「豬哥亮歌廳秀不講臺語就落伍了！」由典型的外省/慣用國語的藝人說出這個註腳，雖然有舞台上的表演成分，但其中的語言勢力關係轉換，是很清楚的。

圖 1：豬哥亮對張琪說：「妳不會講臺語就不要講啦！」



圖片來源：截圖自豬哥亮(2017年4月15日a)。

不過這也並不是豬哥亮歌廳秀中語言鬥爭的全部樣貌，在歌廳秀中，有時候會出現來賓或主持搭檔(賀一航、康弘、黃西田等)糾正

豬哥亮的國語，豬哥亮則予以還擊的橋段。這類反向敘事模式的意義則更加微妙：

〔豬哥亮歌廳秀第31集（4:50開始）〕

脈絡：（鄭怡⁷開場演唱國語歌曲〈我所知道的愛情〉結束，豬哥亮助理主持人賀一航⁸一同訪問鄭怡。鄭怡全程使用國語，賀一航主要使用國語，豬哥亮試圖使用國語）

對白：

豬哥亮（國語）：我在後台聽你的歌差點睡著啦。

鄭怡（國語）：啊？怎麼睡著？

賀一航（國語）：聽歌可以沈醉，怎麼會睡著？

豬哥亮（閩南語）：因為我國語聽不清嘛，但是好聽啊，好聽我就會想，想著想著就睡著了。而且，我也是昨晚無眠啦。

賀一航（國語，面向鄭怡）：聽的懂嗎？

鄭怡（國語）：昨天沒睡覺。

豬哥亮（閩南語）：奇怪，我在講話還要你來問「聽的懂嗎？」你在講話大家就立刻聽懂，你根本就是在說我水準很低？

（中略）

豬哥亮（追打一直糾正他國語的賀一航，閩南語）：我國語如果標準，哪有你賺錢的餘地？（豬哥亮，2017年4月15日b）

圖 2：豬哥亮追打賀一航



圖片來源：截圖自豬哥亮（2017年4月15日b）。

這個例子顯示語言使用鬥爭的複雜性：豬哥亮在訪問完全不會說閩南語的來賓時，還是勉強自己使用國語，並以說不出標準國語為笑料的來源。賀一航在此扮演的是一個雙重角色，他一方面是語言的糾正者和對照組，另一方面在主持關係上則是從屬於豬哥亮。從表面上看賀一航對豬哥亮的糾正只是笑料，而且總是會招來豬哥亮「上對下」的言語或動作懲罰，但國語的「水準」高於閩南語的框架，並未在此消失，也正是因為其並未消失，才有嘲諷笑料的成立。

1962年我國第一家電視臺（台視）成立之後，政府即以行政命令規定方言（主要為閩南語，其次為客語）節目不得超過50%，1976年公布施行的第一部廣電媒體法律《廣播電視法》與《廣播電視法施行細則》，則進一步緊縮到30%。期間更有許多法律之外的臨時行政手段，刻意壓抑方言在電視上的使用與流通（蘇蘅，1993）。儘管如此，商業體質的三家無線電視臺在獲利動機下，不可能無視於閩南語節目（尤其是布袋戲與歌仔戲節目）往往取得高收視率的事實，而持續在限制下盡量製作播出。另一方面，從政治溝通效果的角度來說，黨國機器也不可能在資訊節目中全面棄絕閩南語的使用。而這些「縫隙」隨著1980年代之後的政治環境變遷，也跟著擴大了。至1993年時，方言節目比例的限制也正式刪除（劉昌德，2016）。

在1980年代中後期的方言開放趨勢下，錄影帶和第四台即走在

無線廣電媒體的前面，更快速且大量地推出閩南語內容，豬哥亮歌廳秀正是其中主力。他表演中的大量語言笑眼，表面上是長久以來被壓抑，但卻是很多人日常生活中習慣用語的閩南語，找到了表達的出口，以及跟官方語言鬥爭的機會。但是也並非從負轉正那般地簡化翻轉，而是兩種語言地位的交互折衝，並從中呈現幽默元素。另一方面，在更深的層次裡，語言的鬥爭牽涉到至少另外三個面向的鬥爭，一是省籍／族群，二是性／別，三是電視文化，因此更為複雜；以下分述。

二、省籍／族群政治

一般評估，豬哥亮歌廳秀節目的觀眾，以中南部、使用閩南語的族群為主（王保憲，1991年1月5日），也可以說是此一族群的代言人。如前一小節所述，豬哥亮經常在表演中刻意凸顯國語、閩南語的語言使用矛盾，而這個矛盾，又經常與語言使用的族群關係連結。這裡有一個代表性的片段特別值得記錄和討論。第9集中，主持人豬哥亮與助理主持人康弘，在知名歌星余天⁹演唱完之後進行訪問橋段。余天提到剛剛演唱的是十幾年前他唱片裡的一首歌〈濛濛春雨〉，豬哥亮立刻糾正他說，這不是他的歌。

〔豬哥亮歌廳秀第9集（33:30開始）〕

（三人皆使用閩南語）：

豬哥亮：「你懂不懂，這首歌是臺灣歌改國語的。」

余天：「這我自己唱片裡的歌我怎麼會不知道。」

豬哥亮：你的歌？不要臉，這是三十年前正統的臺語歌。」

余天（生氣）：「這我自己錄的歌，我怎會不知道！」

豬哥亮（大聲）：「你自己錄的？這是文夏¹⁰的臺語歌，硬改成國語歌才讓你唱的，你懂不懂？」

康弘：「文夏的歌？什麼歌？」

豬哥亮：「叫做〈新娘悲歌〉！」

（豬哥亮唱出原唱證明，余天惱羞成怒，抱怨豬哥亮為什麼要說出來）

豬哥亮：「因為我不服啊！臺灣人護衛臺灣人的歌啊！我出力啊！你硬要說是國語歌，你也是本省人，為什麼要護衛外

省人？」（豬哥亮，2017年4月15日c）

這一明顯刻意安排豬哥亮和余天鬥嘴的橋段，拿流行歌曲中其實並不是太常見的情形（閩南語歌改編為國語歌）出來做噱，不僅是控訴流行歌曲場域中閩南語歌曲或藝人被國語歌曲或藝人忽略、壓抑，甚至是佔便宜的情況，最後還上升到了捍衛「我群」對抗「他者」的政治鬥爭意涵。

圖 3：豬哥亮與余天鬥嘴



圖片來源：截圖自豬哥亮，2017年4月15日c。

不過值得注意的是，豬哥亮提到文夏所唱的〈新娘悲歌〉，事實上跟當時文夏所填詞與演唱的大部分歌曲一樣，都是取自日本流行歌的原曲改編、重新填詞而來，並非豬哥亮所稱「正統臺語歌」。而余天所唱的〈濛濛春雨〉也是沿用原曲，由知名作詞人慎芝填上國語歌詞。如果從這個角度來說，「文化主體性」的問題便相當微妙。1960、70年的閩南語流行歌曲從日語歌曲改編而來所在多有，雖然也有國語歌曲翻唱自閩南語歌曲的案例，但更顯著的現象應該是臺灣的流行歌曲——不論是國語或閩南語流行歌曲，一直都有從日本、香港、美國等地流行歌曲翻唱的現象（包括余天代表作〈榕樹下〉也是改編自日文歌曲）。這顯示的是整體的、長期的、結構性的音樂創作弱勢，而不是閩南語歌曲與國語歌曲之間的鬥爭關係。

所以，豬哥亮在這段對話中，更接近於「借題發揮」，為的是製造戲劇性衝突和表演效果，而不是要認真探討關於改編歌曲的文化議題。但即使只是表演效果，也還是可以看出，豬哥亮刻意將這個衝突轉接到省籍（外省人與本省人）之間的緊張關係。除了這個例子之外，在《豬哥亮歌廳秀》第 2 集中，豬哥亮訪問余天的片段中，故意挑起幾個人到余天家打麻將，余天與李亞萍夫婦聯合「詐賭」的話題，說康弘被詐，是「外省人被外省人耍了」（因李亞萍為外省人）。

事實上，所謂外省人與本省人的緊張關係並不是本質的，而是具有歷史脈絡與通過人為建構的。本省人與外省人的區隔架構（省籍），一開始就是國民黨接收臺灣之後為了治理上的需求而設定出來，並逐漸形成了對立與緊張，在「二二八」事件以及其後超過四十年的白色恐怖，逐漸在 1980 年代的民主化和自由化過程中浮上檯面。從正式的政治場域，到一般媒體輿論，再到娛樂文本，都成為抒發的管道。不過，從壓抑到抒發，並不是一個簡單的、理所當然的過程。

一如陳光興所指出的，兩個群體在歷史過程中的感覺結構差異，有其歷史性的、結構性的原因，外省人受到冷戰結構軸線的影響，無法理解日本殖民主義在臺灣造成的文化與情感效應，而本省人則受制於殖民主義結構軸線，難以體認外省人經歷戰敗與被迫遷移的傷痛，因此必須承認，要化解省籍關係問題，並不是一件容易的事（陳光興，2001）。但不容易並非不可能，陳光興認為：

如果大和解有可能的話，就要面對歷史記憶，重新開啟被冷戰壓抑掉的歷史記憶，看到當前的省籍問題是歷史性的結構問題，座落在我們每一個人身上，從而認真的相互看到本省人與外省人不同軌跡的悲情歷史，調整原有認知上的差異，這可能才是走向大和解的起點（2001，頁 88-89）。

事實上，所謂外省人這樣的範疇，凸顯了權貴階級外省人，卻漠視了底層階級的外省人；他們跟類似階級的本省人，反而共享更多生活經驗，以及交互感知的可能性。遺憾的是，1980 年代以降的政治運動和政黨鬥爭中，省籍問題不但沒有往和解的方向走，反而被激化其敵對狀態，以及擴大為族群議題，並成為主要政黨之間的鬥爭和動員

主軸。

豬哥亮在節目中說「你是本省人何必護著外省人」，顯然充分承接了這個對立論述架構。從通俗文化的影響角度來說，這是很可惜的。事實上在經過幾十年之後，儘管官方的壓制仍在，外省人（尤其是第二代）和本省人之間的差距已經縮小，並共享許多通俗文化內容。無論電視劇、流行歌曲或電影，當然也包括豬哥亮歌廳秀。雖然少數的證據顯示豬哥亮的觀眾主要在中南部，但並不代表沒有北部人和外省人喜歡看他的節目。¹¹ 換句話說，如果豬哥亮不是複製當時反對派政治勢力的對立論述架構，而是發揮共享共樂的類似黏著劑功能，那麼意義與景觀就會大不相同了。

最後，值得注意的是，豬哥亮本人對於在舞台之外涉入現實政治似乎相當謹慎，或至少並未公開表態自己的支持對象，更不像這個例子裡的余天，在後來正式成為民進黨的一份子。豬哥亮在 1991 年的時候曾經接受當時仍有國民黨身分的總統李登輝召見，希望他為國民黨候選人助選，但豬哥亮僅表示被總統召見是他的演藝生涯的最高肯定（郎亞玲，1994 年 10 月 20 日）。而事實上，在他的整個演藝生涯中，一直到 2017 年辭世，豬哥亮也一直沒有涉入實際的政治場域中，可以說在這方面相當謹慎。

三、性／別政治

語言鬥爭、省籍／族群鬥爭，又經常與性／別的鬥爭結合。豬哥亮歌廳秀節目中的來賓如果是外省籍且具性感特徵的女藝人，例如李亞萍、朱慧珍、徐淑媛、羅璧玲（後改名為羅霈穎）等，一個固定的橋段就是從這些女藝人故意聽不懂、講錯閩南語連接到跟性有關的話題，而成為笑眼。例如，在豬哥亮歌廳秀第 6 集裡，一場對來賓朱慧珍¹² 的訪談，多次出現朱慧珍刻意把閩南語講成具有色情或性暗示的話語：

〔豬哥亮歌廳秀第 6 集（22:08 開始）〕

脈絡：朱慧珍著性感秀服表演完，豬哥亮與助理主持人沈文程進行訪問，談話內容充滿性暗示，此時說到豬哥亮的嘴很厲害。

朱慧珍：「你（的嘴巴）是洗衣機喔，那你是國際牌的

嗎？」

（朱故意把「國際牌」三個字用不標準的閩南語發成「果吉辦」的音，也就接近閩南語裡的性器官發音，於是豬哥亮和沈文程表現出無法承受快要昏倒的模樣。）

接著，朱慧珍故意生氣，說出：「你知不知道我師父是誰，一出來就打死你，你要大難臨頭了你知不知道？」（朱又故意把大難臨頭四個字用不標準的閩南語發音）

豬哥亮（對著一旁的助理主持人沈文程，手摸其胸部）：「她說你大粒奶頭。」（豬哥亮，2017年4月15日d）

圖 4：豬哥亮與朱慧珍對話



圖片來源：截圖自豬哥亮，2017年4月15日d。

這類橋段最後的結尾通常就是豬哥亮再也受不了，求饒並催促來賓唱下一首歌。過程中，女藝人並不懼怕豬哥亮的男性與主持地位，而是主動展現性感、性慾，甚至踰越禁忌，反而是豬哥亮呈現相對的弱勢或防衛姿態，即使中間偶有反擊，但最後仍是屈服。

另一方面，如果是本省籍女藝人，因為無法運用語言哏，就會轉移至其他題材。如果是非性感路線也不訴求青春貌美的藝人，例如陳盈潔、白冰冰，便是以互相鬥嘴為主，或豬哥亮挖苦其矮胖身材。例如在第3集中，豬哥亮和男性助理主持人們不斷地以陳盈潔較矮的身材為話題嘲弄（豬哥亮，2017年4月15日f）。在第4集中，沈文程

扮演豬哥亮的父親，要豬哥亮娶白冰冰，豬哥亮拒絕並說白冰冰是一個歐巴桑，白冰冰則反擊說怎麼兒子比爸爸看起來還蒼老（豬哥亮，2017年4月15日g）。如果是性感路線的本省籍藝人，例如陳美鳳，對話重點就會再度回到身體與性的路線，同時豬哥亮會更為主動和強勢。例如在第7集中，陳美鳳穿著性感的類原住民服飾，豬哥亮訪問時自扮酋長／番王，多次以強勢語言要脅陳美鳳要成為他的妻子，並命令助理主持人沈文程把陳美鳳表演服裝的外套脫掉（豬哥亮，2017年4月15日h）。

另一個較為特殊且值得觀察的例子是江蕙。江蕙是本省籍女藝人，當時年輕美麗，但是以歌唱實力著稱，表演特色並非走性感路線，在節目上的穿著打扮也屬於保守端莊。豬哥亮跟江蕙的典型互動例子是：

〔豬哥亮歌廳秀第8集（08:20開始）〕

脈絡：助理主持人賀一航聲稱代表歌迷前來向江蕙獻花、送禮物，並要求親吻江蕙的手和臉頰，都獲得江蕙允許，豬哥亮在一旁顯得心猿意馬，躍躍欲試，於是要求換賀一航主持，他去代表歌迷。

豬哥亮（抱著一大疊五包衛生紙走向江蕙）：「一個開雜貨店的歐里桑，說妳常唱悲哀的歌，讓他流淚，於是送衛生紙來，讓妳流淚時可以擦…要擦屁股也可以。」

（江蕙害羞大笑，一直用手遮住嘴）

豬哥亮：「他有一個心願，本來想叫妳給他親一下，現在叫我代替他親妳。但我這人不會親手或臉頰…。」

江蕙（瞋笑）：「那要親哪？」

豬哥亮：「他說屁股讓我親一下」。

江蕙（生氣狀）：「豬大哥你不能有這麼無禮的要求，你怎麼可以…我不要。」

（賀一航和豬哥亮一直說服江蕙，說不能辜負歌迷的期待，於是江蕙點頭）

豬哥亮（開心狀）：「我長這麼大還沒親過人家的屁股，賺死了。」（豬哥亮，2017年4月15日e）

這一個橋段最後以豬哥亮滿心期待地蹲下並閉上眼睛準備親吻江蕙，賀一航走過來取代江蕙的位置，豬哥亮親上賀一航的臀部，台下觀眾笑聲與掌聲響起作結。我們可以看到，對江蕙這樣一個不走性感路線，同時也沒有語言噱頭可以運用的受訪對象，豬哥亮歌廳秀採取的是一個典型的強勢男性對弱勢女性「吃豆腐」、「佔便宜」的姿態，也就是符合閩南語「豬哥」一詞的表現。

整體而言，豬哥亮在表演中表現出男性對女性身體的覬覦、凝視或嘲弄，但是混合了語言、省籍面向的鬥爭之後，性／別上的鬥爭便趨於複雜，其模式類型可以整理為「表 2」：

表 2：豬哥亮歌廳秀中豬哥亮對女藝人的互動內容與關係模式

	外省	本省
性感	I 與性有關。女藝人強勢，豬哥亮弱勢。（例：朱慧珍、馬世莉）	III 與性有關。豬哥亮強勢，女性弱勢。（例：陳美鳳）
非性感	II 與性無關，地位較平等。（例：鄭怡、王芷蕾）	VI 與性有關。豬哥亮強勢，對女藝人貶抑（例：陳盈潔）或「佔便宜」。（例：江蕙）

資料來源：作者自行整理。

從這個分類模式可以看出，豬哥亮在語言和省籍軸線上鬥爭的模擬兩可與矛盾，到了性／別鬥爭的軸線上，顯得更為極端。他延續著傳統的男性／父權對女性的歧視、主控甚至侵犯的姿態，但並非全面性的，而是僅僅作用在本省女性藝人身上；他的男性氣概或父權姿態，在面對外省籍女藝人時反而變成自嘲，甚至是屈服。於是省籍軸線在此反而切割出一個更為矛盾的事實：如果豬哥亮是過去被壓抑的本省／閩南語力量翻轉的代言人，那個代言的範圍並不包含本省女性。

四、電視文化政治

從 1980 年代中期之後，豬哥亮歌廳秀錄影帶開闢了無線三臺之

外的新影視場域，但是當時三臺仍然佔據了「主流」地位。事實上，豬哥亮在歌廳表演之前，也曾在無線電視臺演出過閩南語戲劇中的配角，但並未留下發展（林進修，1988年10月8日）。他曾表達「電視我不合」、「電視有來找我，但是要講國語，我不想去。」在第6集後半段豬哥亮訪問中視簽約女藝人周丹薇¹³時有這樣的對話：

〔豬哥亮歌廳秀第6集（43:20開始）〕

脈絡：周丹薇第一首歌演唱結束，豬哥亮訪問她。周丹薇講國語，豬哥亮閩南語與國語交雜。

豬哥亮：「最近你們那個中視有人來接（洽）我。」

周丹薇：「這樣子喔？」

豬哥亮：「他們來接我，要我去中視演一部國語連續劇。」

周丹薇：「真的嗎？」

豬哥亮：「真的、真的！不是假的，現在我三臺爭相搶啦！」

周丹薇：「演國語連續劇喔！」

豬哥亮：「但是打死我不會答應。」

（中略）

豬哥亮：「但是是國語的，都不能說臺語耶！」

周丹薇：「沒有關係我們都可以配合。」

豬哥亮：「欵盡量不要！就算我缺很多現金，也不會去賺這個錢。我在那邊講（國語），我會講到生癌喔。」（豬哥亮，2017年4月15日d）

豬哥亮所說應為屬實，因為根據相關報導，當時三家無線電視臺確實都有跟他接觸，並試圖安排他參與綜藝節目或戲劇節目演出（〈且看豬哥今上「彩虹」亮不亮〉，1987年7月5日）。但上述這段對話呈現的其實是一種矛盾。一方面，豬哥亮說（位居主流和上層的）無線電視臺（中視）有來找他，而且三臺都在搶他，這是一種三臺屈服於他的受歡迎的聲稱，也是一種主客位階的轉變。但是另一方面，中視又堅持一定要讓他講國語，他只能選擇拒絕，不是因為他完全沒有意願與需求（當時他確實因賭博之故缺現金），而是因為他實在無法配合（因為講國語太痛苦了會因此致死）。

圖 5：豬哥亮與周丹薇對話



圖片來源：截圖自豬哥亮，2017年4月15日d。

豬哥亮在當時整個電視傳播環境背景下，創造出來有別於無線三臺的另類表演場域，也提供了三臺無法呈現的元素，突破既有管制尺度：包括沒有比例限制的閩南語，以及像是在舞台上叼菸、講髒話、情色笑話、賭博話題等等「踰越」言行。三臺雖然因為彼此競爭激烈，看到豬哥亮大受歡迎，也希望爭取他的演出。但是當時三臺的環境和地位距離出現真正的鬆動和下滑還有一段時間，因此他們設下的框架仍然有強制力。

豬哥亮在以歌廳秀走紅之後，首次回到三臺表演，是在1987年7月答應台視參與當時由名歌星鳳飛飛主持的綜藝節目《我愛彩虹》（豬哥亮與鳳飛飛之前在歌廳表演時就曾密切合作）。據報導，他在錄影現場因為必須使用國語而覺得格外辛苦，又再次用了疾病的隱喻抱怨說：「這樣講話我會『破病』」（〈且看豬哥今上「彩虹」亮不亮〉，1987年7月5日）。而且就在他這次參與表演之後，隔天立刻因為有觀眾反映他在電視上講話內容不雅，並受到主管機關新聞局廣電處的關注（〈愛偷看別人換衣服？豬哥亮脫口秀新聞局要研究〉，1987年7月8日）。

換句話說，豬哥亮在三臺之外場域所創造的種種特色和表演策略，在進入主流電視場域後，並無法保留，甚至處處受到掣肘，動輒得咎。此後豬哥亮雖仍偶而參與《我愛彩虹》的主持演出，也有報導

指出中視當時為他企劃一個可以說閩南語的綜藝節目（〈豬哥亮螢幕搶手〉，1987年7月14日），但是並未實現；加上不到一年之後，他就遭遇槍擊，並自此開始不穩定的演藝工作階段，也就一直沒有正式進入無線電視場域，直到2009年「出國深造」回歸復出。

借用布迪厄（Pierre Bourdieu）的文化生產理論來解釋，我們看到了豬哥亮在不同場域與條件下所採取的不同定位策略（position-takings）（Bourdieu, 1993）。布迪厄指出，在任何特定場域，不同的文化行動者（這裡可以指藝人）佔據不同的位置，並根據他們關注的特定興趣選擇行動與創作策略，例如獨特的風格、流派或政治和道德立場。藝人在該場域中基於自己的興趣和利益，定位自己的立場並進行鬥爭，有時是維持、有時是推翻現有的關係秩序。但不管他的決策和行動為何，都不可能不受到外在因素的限制（Bourdieu, 1993, p. 184）。

對豬哥亮來說，錄影帶（以及後來的「第四台」）提供了三臺以外的空間，他也把握住了機會，創造出他獨特的表演類型並獲得成功；然而，他並沒有真正推翻無線電視臺與國語藝人所佔據的較高的文化位階——那是所謂的「大雅之堂」。他用「會生病」的隱喻來拒斥進入那個大雅之堂，但是這個大雅之堂的優勢邏輯，並不以他的個人意志為轉移。

2009年豬哥亮復出，終於正式進入無線電視臺主持節目，但他復出的舞台卻不在傳統的三臺，而是在1990年代中期臺灣電視地景出現劇烈變遷之後才成立的第四家無線電視臺——民視。儘管這個復出的節目《豬哥會社》第一集就創造了平均超過8%的收視率成績，是同類型其他無線電視節目的四、五倍（王雅蘭，2009年8月4日）；他甚至在隔年獲得了電視界最高獎項金鐘獎「最佳綜藝節目主持人獎」的肯定，但節目收視率（包含2014年轉戰華視主持的《華視豬哥秀》）很快就下降了。豬哥亮在演藝生涯的尾端，獲得了當初他有著「登入障礙」的大雅之堂的終極肯定，但此時這個大雅之堂的地位也已經隨著電視地景的劇烈變遷而不復當年了。

臺灣影視史與評論家管仁健認為，復出之後的豬哥亮「魅力大減」，已經不是以前的豬哥亮了（管仁健，2017年5月23日）。這可能是準確的評論，但是主要並非豬哥亮本身的問題。與其說他的表演功力退步，倒不如說外在變遷，包括電視環境與通俗文化品味，對

他來說已經是時不我予。

豬哥亮歌廳秀在 1980 年代，搭載於當時的新興傳播科技和服務（錄影機／錄影帶與第四台）之上，迅速席卷了臺灣社會相當範圍內的影視文化地景。他藉著這些另類或非法的管道，呈現出對既有三臺影視內容的各種「踰越」，這些踰越不僅提供大批觀眾無法或較少在三臺得以接收的樂趣，也是對三臺所代表的主流文化霸權（國語、外省、高雅）的挑戰和衝撞。如前所述，這些踰越的內容，仍不乏保守或反動性質，尤其是在性／別方面，但在初期確實是提供了某種批判性和創新性。

不過，在臺灣影視產業仍屬商業體質的前提，以及混亂的市場機制下，豬哥亮的大受歡迎也導致頻率和數量極高的生產。在高峯期每個星期都要推出一部新的錄影帶節目，累積超過 700 集的歌廳秀，再加上後續其他名稱的節目，即便是臨場發揮能力傑出的豬哥亮，從 1990 年代起也已經出現公式化的情況。原本還具備的某種創新性逐漸消失，隱含鬥爭可能性的內容也就行禮如儀，失去了批判性和力道，這或許才是其真正「失去魅力」之所在。

在經過了前述文本與文化面向的分析之後，我們於此處再度繞回了本文第貳節所處理的產業和傳播科技面向，將豬哥亮的傳奇表演，放回其生產與流通的影視科技與產業脈絡之中，而其人其事所代表的意義才獲得更適當的理解。

伍、為何壓抑？如何重返？

豬哥亮過世後，有一篇身分為導演、署名蔡國顯的作者在《聯合報》投書，他表示自己曾在豬哥亮與賀一航當紅時親身認識他們，並認為「在那個壓抑的年代」，豬哥亮扮演了帶給大家歡樂的角色（蔡國顯，2017 年 5 月 18 日）。而 1995 年時為中央研究院近史所副研究員的黃克武則在投書中，明確引用了佛洛伊德（Sigmund Freud）的理論，認為豬哥亮的節目受到歡迎，是因為人們某些受到壓抑的驅力（他特別強調性驅力）獲得抒發之故（黃克武，1995 年 5 月 27 日）。

從前面所分析的豬哥亮歌廳秀文本中的許多特徵，確實很容易讓人聯想到佛洛伊德的「被壓抑的重返」（the return of the repressed）。如本文第壹節所述，1970 年代是臺灣電視產業迅速成長的時代，卻也

是黨國體制對於政治、道德與文化的管控極其緊張的時代。三家電視臺代表的「正式」與「主流」的內容供應管道，當中其實並不乏大量的娛樂節目，但是娛樂的細節，包括語言、素材、形式的使用，以及表演的內在與外在的範圍、樣式，卻經常受到壓抑與節制，而其中很多其實是跟一般民眾日常生活裡的眾多慾望與需求相關的。對於當時包括豬哥亮在內的許多演藝人員，以及廣大的電視觀眾來說，感受到某種長時間的壓抑，以及被壓抑之後形成的某種重返的動力，應是合理的推論。

不過，本文也要強調，這個在人文與社會科學文獻中被頻繁使用的概念，大部分作者都只是取其字面的意義，也就是某些內在的慾望或事物先是被壓抑，然後在「某個狀況」下再度浮現。在本文的脈絡下，豬哥亮的表演就是那個促發的「狀況」。然而，這樣的看法顯然過於簡略與機械化，彷彿豬哥亮的表演就像是一個水龍頭開關；同時也有誇大與片面化其作用之虞，好似豬哥亮帶來的都是正面解放的作用。因此，適度回到佛洛伊德的相關著作，應該會對這裡的討論深化更有幫助，也正好做為進行本文結論的參考概念架構。

在他關於「壓抑」(repression)的討論文獻中，佛洛伊德提到，從臨床來看，壓抑可以區分為「原初壓抑」(primal repression)與「實質壓抑」(repression proper)兩個階段。前者指的是那些一開始就被拒絕進入意識層次的直覺或慾望，後者則是在意識層次的經驗被刻意壓抑到潛意識中，兩種過程並非各自存在，而是某些條件下互相連結的(Freud, 1957/2001, p. 148)。

如果說豬哥亮的表演帶來了某些被壓抑事物的重返契機，那麼跟直覺慾望相關的原初壓抑，主要就是與性有關的部份。而在語言使用與省籍關係方面，因為是已經存在於意識中而在行為上被壓抑的經驗，則可歸類為實質壓抑。我們也可以看到，兩種壓抑之間確實有著複雜的連結。至於壓抑重返的機制與過程，究竟是如何運作的，還需要繼續往下探討。

佛洛伊德認為，對於壓抑機制作用的了解，只能從壓抑的結果來推斷。他說，一方面我們發現壓抑會出現某種替代形式(substitutive formation)，另一方面，壓抑也可能會留下某種症狀(symptoms)。我們不能證實壓抑會直接導致某種替代形式或症狀，只可以從替代形式或症狀的出現，回頭指出某些壓抑機制的的作用，這就是「被壓抑的

重返」(同上引, p. 154)。換句話說,被壓抑的——無論是某些直覺慾望或是有意識的念頭——不會在被壓抑後就永遠消失或停留在潛意識,而是會不斷地試圖返回到意識中,並且展現為替代性的形式或是某種症狀,包括作夢、神經症狀,也包括言行出錯、笑話和荒謬的事物等(Windsor, 2020)。研究佛洛伊德學說的哲學與文學學者Windsor 進一步指出:

只要(被壓抑的慾望)仍然存在於無意識中,慾望就會繼續施加壓力以實現自身,因此形成某種妥協。慾望會體現在有意識的知覺和行為中,但僅僅是通過偽裝的形式,從而達到一定程度的願望滿足感,同時並讓自我對被禁止的事物保持防禦。這些被壓抑的內容將通過無意識運作而轉化,包括以下幾種過程:濃縮、置換、再現與修正。濃縮降低了內容原本的規模;置換通過聯想和象徵將內容轉移到其他事物上;再現將想法和念頭轉化為圖像;而修正則將這些轉換過的材料重組,並保有一定程度的連貫性(Windsor, 2020, p. 39)。

從以上討論可以得知,壓抑的重返,並不是單純的讓被壓抑的事物直接還原或恢復,而是會呈現為某種替代形式或相關的症狀。如果說語言、省籍(族群認同)、性都是被壓抑的事物,那麼豬哥亮表演所呈現的,並非是這些被壓抑事物的直接還原或抒發,而是經過轉化過程(濃縮、置換、再現與修正)的替代形式或表現為某種症狀。另一方面,壓抑的作用也不會立刻消失無蹤,自我對於被禁止的事物,仍會保有一定的防禦。

從這樣的概念脈絡來看,豬哥亮節目中的許多內容,與臺灣社會中長期被壓抑的語言使用與族群認同確實有關,也為觀眾帶來了突破壓抑之後的某些滿足感,但是他展現的形式,並非直接還原,也不是隨心所欲,而是在綜合各種內外、歷史與現實條件影響之後的結果。例如,他在語言使用上的突破,儘管看起來是長期被壓抑的閩南語獲得了表達的空間,但是卻因為連結上的都是日常俚俗的層次,而無法真正挑戰或改變語言的位階。另一方面,儘管在表演中強勢主張閩南語和本省人應該恢復的象徵或實質地位,但是他又不時坦白對於

國語／外省霸權的服從甚至退縮，而節目中大量對他的國語表達能力的嘲笑和糾正，也持續地加深了這個矛盾。

而在省籍或族群關係上的挑戰，豬哥亮所做的則是呼應著當時政治反對勢力的主流論述，強化省籍間的對立關係，而不是回到民間日常生活中，利用他在中、低階層人民中較無差別的受歡迎地位，引出突破省籍二元對立框架的可能性。至於在性／別的面向上，豬哥亮帶動重返的，是在保守年代被壓抑的父權性慾，其展現出來的形式，也仍是在通俗文化場域中常見的「吃豆腐」、「佔便宜」。不僅如此，在與省籍面向的動態交織之後，甚至表現出對本省女藝人比對外省女藝人更多的歧視或侵犯。

如果說豬哥亮在 1980 到 90 年代的表演，是一種被壓抑的重返，那麼這個重返的過程顯然是來往迂迴、模糊曲折，而不是一路單行。然而，卻也是因為這樣的迂迴模糊，製造了許多的笑料與荒謬元素，促成了觀眾觀賞時的滿足感和樂趣；同時相當程度上支撐了 1980 年代臺灣的傳播媒體地景變遷，也就是錄影帶與有線電視（第四台）對無線電視地位的挑戰和襲奪。然而，這個國家控制力降低、惡性市場競爭邏輯愈發強烈的商業媒體體制，卻也回過頭來框限了另類媒體管道的服務內涵，囿限在一個充斥公式化內容的迴圈中，無法提供更具批判和創新的力道。三十多年前豬哥亮在臺灣電視地景上陡然升起，那些觀眾的笑聲雖然已經遠去，但卻是真實的。豬哥亮在當時確實改變了臺灣電視文化的樣貌，然而臺灣電視的本質，至今仍未改變太多。

註釋

- 1 有一說當時豬哥亮的歌廳秀每日收入達十萬元臺幣（蔡明樺、陳郁仁，2017 年 5 月 16 日）。
- 2 豬哥亮遭槍擊案最後並未破案，原因至今不明，一般猜測跟他積欠賭債或歌廳合約糾紛有關，他本人也未曾提供任何說法。
- 3 《聯合報》1987 年報導，豬哥亮因為在歌廳秀大紅，被台視綜藝節目《我愛彩虹》邀請到節目中表演，但言詞內容「不妥」，被民眾抗議，新聞局也表示要調查。（〈愛偷看別人換衣服？豬哥亮脫口秀新聞局要研究〉，1987 年 7 月 8 日）。另一篇 1988 年的

- 特稿，則評價豬哥亮「既俗且俚」（文輝，1988年9月13日）。
- 4 豬哥亮在 1988 年受槍擊重傷復出之後，仍持續因賭債問題經常「失蹤」，1997 年之後便在演藝圈消失，期間雖然曾被民眾或記者發現，但一直到 2009 年才正式再次復出。他復出表演之後，自我嘲諷稱這段躲債時間是「出國深造」（粘嫦鈺，2009 年 4 月 25 日）。
 - 5 50 集節目經研究者全部看過一次，另外同時由二位研究助理分配，每集均有一位助理看過一次，並進行重點內容摘要。
 - 6 張琪（1947-），福建省福州人，1960 中期至 1980 年代活躍於臺灣電視與歌廳的國語女歌手。謝雷（1940-），男歌手，臺北人，操閩南語但表演大多為國語歌曲。張琪和謝雷在 1964 年一場歌唱比賽中分獲冠、亞軍，出道後也常搭配演出男女對唱，被視為「歌唱情侶」。兩人的唱片銷售成績均非常傑出。
 - 7 鄭怡（1961-），臺北人，外省家庭出身，1980 年代知名國語女歌手，代表作〈月琴〉、〈小雨來的正是時候〉等。
 - 8 賀一航（1954-2019）在臺東出生，籍貫為中國江西，且出身軍旅。進入演藝圈時即與豬哥亮合作，兩人類似師徒關係。相對於豬哥亮，他的國語標準許多。
 - 9 余天（1947-），本名余清源，臺灣新竹人。1960 年代從台視歌唱節目《群星會》進入歌壇，以演唱國語歌曲為主，著名代表作為改編自日文歌曲的〈榕樹下〉。2008 年轉戰政界，代表民進黨參選立法委員當選，此後連續擔任四屆立委，最近一次為 2020 年開始任期之第十屆立委。
 - 10 文夏（1928-2022），臺灣臺南人，閩南語歌手、作詞人與演員。1960 至 70 年代演唱並出版上千首流行歌曲，並演出多部閩南語電影。知名代表歌曲有〈媽媽請你也保重〉、〈黃昏的故鄉〉、〈彼個小姑娘〉等。
 - 11 作者父親為外省人，母親為本省人，成長的傳統社區環境也是兩者各半，我印象中，無論是國語還是閩南語的電視劇（包括布袋戲和歌仔戲）、綜藝節目和流行歌曲，包括後來出現的豬哥亮錄影帶，外省家庭和本省家庭幾乎都是共享，也共同獲得樂趣的。作者本人的家庭與所屬社區的社經地位大約位於中下，這也符合本文中所述，在中低階層觀眾中，省籍框架的跨越其實是比較可

能的。至於豬哥亮的表演在社經地位較高的閱聽眾之中被接收的樣貌，已超出本文討論與能力範圍，尚待另外的探討。

- 12 朱慧珍（1961-），女歌手、主持人、演員，出身外省家庭。
- 13 周丹薇（1957-），1970年代先從事過模特兒，後進入無線電視臺擔任主持人，並跨足戲劇、歌唱。資料上顯示出生在臺灣，不過從中學教育經歷（基督書院）以及大多以標準國語表演等線索來看，應出身自外省背景家庭。

參考書目

- Maple (2011)。〈從歌廳秀到雞排英雄：臺灣準備好了〉。取自 http://www.youqud.com/d_41437295.html
- 〈三家電視公司整飭藝人風紀〉(1983年3月5日)。《聯合報》，3版。
- 〈今宵何處去〉(1978年11月5日)。《民生報》，8版。
- 文輝(1988年9月13日)。〈豬哥亮擴展戲路求變〉，《聯合報》，20版。
- 王保憲(1991年1月5日)。〈影帶世界 經濟不景氣 錄影帶滯銷 豬哥亮作品一支獨秀〉，《聯合報》，27版。
- 王雅蘭(2009年8月4日)。〈豬哥亮復出收視8.73 贏對手5倍〉，《聯合報》，A5版。
- 〈且看豬哥今上「彩虹」亮不亮〉(1987年7月5日)。《民生報》，11版。
- 〈自製錄影帶業復甦〉(1987年4月9日)。《聯合報》，9版。
- 呂俊葳(2022)。〈斜／諧議台灣電影史：豬哥亮的喜劇研究〉，《文化研究季刊》，178：44-68。
- 何貽謀(2002)。《臺灣電視風雲錄》。臺北：臺灣商務印書館。
- 林進修(1988年10月8日)。〈豬哥亮小檔案 當年小角色 如今嶄頭角舞台人生 演的是自己〉，《聯合晚報》，9版。
- 〈近一千名演藝人員〉(1976年10月7日)。《聯合報》，9版。
- 〈改進電視節目〉(1972年11月23日)。《聯合報》，8版。
- 郎亞玲(1994年10月20日)。〈總統召見要求助選 大選後才推秀 豬哥亮愛莫能助〉，《聯合報》，10版。
- 姚美華、胡幼慧(2008)。〈一些質性方法上的思考：信度與效度？如何抽樣？如何收集資料、登錄與分析？〉，胡幼慧編《質性研究：理論、方法及本土女性研究實例》，頁117-132。臺北：巨流。
- 粘嫦鈺(2009年4月25日)。〈復出廣告亮相豬哥亮看一次哭一次〉，《聯合報》，第D2版。
- 陳力航(2022年4月29日)。〈沒有Netflix的時代—臺灣錄影帶文化〉，《聯合報》。取自 <https://time.udn.com/udntime/story/122387/>

6268286

- 陳光興（2001）。〈為什麼大和解不／可能？《多桑》與《香蕉天堂》殖民／冷戰效應下省籍問題的情緒結構〉，《臺灣社會研究季刊》，43：41-110。
- 陳炳宏（1999）。〈臺灣有線電視產業集團化趨勢研究：以和信與力霸企業集團為例〉，《廣播與電視》，14：89-110。
- 陳炳宏（2009）。〈電視服務產業的流變：政經勢力的消與長〉，卓越新聞獎基金會編《臺灣傳媒再解構》，頁 43-76。臺北：巨流。
- 陳慧貞（2017年5月15日）。〈一代秀場天王〉，《聯合晚報》，A2版。
- 蕭芳綺（2022年2月15日）。〈靠《豬哥亮歌廳秀》翻轉「海董」〉，《自由時報》。取自 <https://ent.ltn.com.tw/news/breakingnews/3830062>
- 黃慧敏（2017年5月15日）。〈豬哥亮歌廳秀影帶 陪粉絲奔馳高速公路〉，《中央社》。取自 <https://www.cna.com.tw/news/amov/201705150022.aspx>
- 馮建三（1992）。《文化·賄絡·脫衣秀》。臺北：時報文化。
- 管仁健（2008年3月25日）。〈臺灣因政治而被迫停播的電視節目〉。取自 <https://mypaper.pchome.com.tw/kuan0416/post/1305022954>
- 管仁健（2018年1月12日）。〈在「幸福路上」摔了一跤的鳳飛飛〉，《Newtalk 新聞》。取自 <https://stage.newtalk.tw/news/view/2018-01-12/110300>
- 管仁健（2017年5月23日）。〈失去了語言魅「利」的豬哥亮〉，《新頭殼》。取自 <https://newtalk.tw/news/view/2017-05-23/87421>
- 管中祥（2017年5月24日）。〈豬哥亮們的演出不只是一場秀〉，《共誌》。取自 <http://commagazine.twmedia.org/?p=3849>
- 蔡明樺、陳郁仁（2017年5月16日）。〈豬哥亮癌逝 1946~2017 一代笑匠〉，《蘋果日報》。取自 <https://tw.appledaily.com/headline/20170516/QRUNML3CTEQOGEL5UFJLBLWDIQ/>
- 翁秀琪（1993）。〈臺灣的地下媒體〉，鄭瑞城、王振寰、林子儀、劉靜怡、蘇蘅、瞿海源、……李金銓編《解構廣電媒體：建立廣

- 電新秩序》，頁 441-517。臺北：澄社。
- 黃克武（1995 年 5 月 27 日）。〈臺灣政治中的黃腔與國罵〉，《聯合報》，11 版。
- 孫曼蘋（1997 年 6 月 18-19 日）。〈青少年家用錄影機使用及其休閒生活之研究〉，「1997 年中華傳播學會年會」，新北市深坑。
- 〈愛偷看別人換衣服？豬哥亮脫口秀新聞局要研究〉（1987 年 7 月 8 日）。《聯合報》，9 版。
- 〈電視不理想 蔣院長促即改進〉（1972 年 11 月 22 日）。《聯合報》，2 版。
- 〈蔣院長昨勉電視從業人員〉（1975 年 1 月 31 日）。《聯合報》，9 版。
- 〈徹底改善電視臺節目〉（1975 年 7 月 10 日），《聯合報》，3 版。
- 〈豬哥亮螢幕搶手〉（1987 年 7 月 14 日），《聯合報》，9 版。豬哥亮（2017 年 4 月 15 日 a）。《豬哥亮歌廳秀第 30 集》。【YouTube 影片】。取自 <https://www.youtube.com/watch?v=5TOw9qe6ROw&t=45s>
- 豬哥亮（2017 年 4 月 15 日 b）。《豬哥亮歌廳秀第 31 集》。【YouTube 影片】。取自 <https://www.youtube.com/watch?v=juR66h4rw3U&t=549s>
- 豬哥亮（2017 年 4 月 15 日 c）。《豬哥亮歌廳秀第 9 集》。【YouTube 影片】。取自 <https://www.youtube.com/watch?v=IxhmFv8h5Oc>
- 豬哥亮（2017 年 4 月 15 日 d）。《豬哥亮歌廳秀第 6 集》。【YouTube 影片】。取自 https://www.youtube.com/watch?v=xL564Xlu_hQ&t=2705s
- 豬哥亮（2017 年 4 月 15 日 e）。《豬哥亮歌廳秀第 8 集》。【YouTube 影片】。取自 <https://www.youtube.com/watch?v=I05xFsm8UfM>
- 豬哥亮（2017 年 4 月 15 日 f）。《豬哥亮歌廳秀第 3 集》。【YouTube 影片】。取自 <https://www.youtube.com/watch?v=DtPSdz7XILQ&t=6s>
- 豬哥亮（2017 年 4 月 15 日 g）。《豬哥亮歌廳秀第 4 集》。【YouTube 影片】。取自 https://www.youtube.com/watch?v=9owvEr_dyUo
- 豬哥亮（2017 年 4 月 15 日 h）。《豬哥亮歌廳秀第 7 集》。【YouTube 影片】。取自 <https://www.youtube.com/watch?v=>

- 蔡國顯 (2017 年 5 月 18 日)。〈壓抑年代 豬哥亮帶來歡樂〉，《聯合報》，A15 版。
- 劉昌德 (2016)。〈臺灣商營電視節目內容管制的演變：結構去管制下的「內容再管制」〉，《廣播與電視》，26：77-116。
- 魏均 (2019)。〈「萬惡」電視何以誕生？臺灣有線電視生成階段 (1980—1993) 的重新檢視〉，《新聞學研究》，139：1-40。
- 藍毓仁譯 (2008)。《質性研究方法》。臺北：巨流。(原書 Ritchie and Lewis. [2003]. *Qualitative research practice: A guide for social science students and researchers*. London: Sage.)
- 盧非易 (1995)。《有線(限)電視，無(線)限文化》。臺北：幼獅。
- 蘇蘅 (1993)。〈語言(國/方)政策型態〉，鄭瑞城、王振寰、林子儀、劉靜怡、蘇蘅、瞿海源、……李金銓編《解構廣電媒體：建立廣電新秩序》，頁 217-278。臺北：澄社。
- Bourdieu, Pierre. (1993) *The field of cultural production*. New York, NY: Columbia University Press.
- Freud, Sigmund. (1957/2001). *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud Vol. XIV (1914-1916)*. London, UK: Vintage.
- Windsor, Mark. (2020). Freud on the uncanny: A tale of two theories, *Philosophy and Literature*, 44(1), 35-51.

Zhu Ge Liang's Night Club Live Show Revisited: A Reexamination on the Cultural Politics of the Televised Entertainment in Taiwan in the 1980s

Ti Wei*

Abstract

In the paper, the complex cultural representations of the 1980s *Zhu Ge Liang's Night Club Live Show* are examined by considering two perspectives—namely the transformation of television technology and industry and the cultural implication of televised entertainment—and by analyzing the documents and the texts of his shows. This paper demonstrates that the cultural politics of *Zhu Ge Liang's Night Club Live Show* is consistent with Freud's thesis of "the return of the repressed." However, the processes of the return were indirect and ambiguous. The indirectness and ambiguity stimulated laughter and pleasure, which were welcomed by the audience. Therefore, it also contributed to the transformation of communication technologies and the communication industry at the time.

Keywords: cultural politics, the return of the repressed, Zhu Ge Liang, Zhu Ge Liang's Night Club Live Show, televised entertainment

* Ti Wei is Professor at the Department of Communication and Technology, National Yang Ming Chiao Tung University, Hsinchu, Taiwan.