

跨越真實與擬仿的藩籬 - 解讀「2100 全民亂講」之後現代模仿意涵

張嘉倪*

《摘要》

近年來，放眼時下電視文化，充斥著真實與再現的相互矛盾、崩裂，使得意義徹底瓦解。而談話性節目作為一個電視新聞的延伸物，從其積極攻掠媒體管道，試圖深化對立、塑造黨籍衝突的不良景況端看，非但無法贏得大眾共鳴，反使疲態漸生。然而自新興模仿性談話節目「2100 全民亂講」開播以來，源自於後現代的種種模仿元素卻不時挑動著閱聽人神經，包含其意欲顛覆或又緩和傳統談話節目的原始意涵，從而引發對媒體、文化與個人諸多不明關係的掙扎與困惑。

於此，有鑑於模仿文化已漸次深入媒體核心，甚且漫延開來進入生活中公、私場域，成為一股不可遏抑之趨勢。於是本研究將首先針對談話性節目的功能與由來談起，揭櫫閱聽人對傳統談話節目漸感厭煩的原因，而後援引後現代學著理論觀點作為檢視新興談話節目「2100 全民亂講」的策略，試圖為近起談話節目所造成之諸多問題提供理解，以便在反思之餘，提出一個或猶可能的另類觀點。

關鍵字：2100 全民亂講、後現代諧擬、超真實、談話性節目、擬像

*輔仁大學大眾傳播學研究所研究生 E-mail: gigious2002@hotmail.com
gigious2001@yahoo.com.tw

壹、緒論：打造一個另類模仿秀

大眾媒體並不帶來社會化。反之，如同資訊消解意義，在資訊重力之下的大眾媒體也正進行一項無可避免的解形 - 將「社會性」內爆於大眾。而電視憑藉著便是一種幻覺，而絕對沒有真實可言。

- 朱元鴻，1992：20

置身於 21 世紀的當下，席捲而來的，是價值觀的混雜與重整，我們觸目所及，彷彿是個「什麼都是也什麼都不是」的社會。樂於逾越的前衛思潮，踵繼著社會的與時俱進漸次開展，成為新時代的歷史註記，而夾帶著大膽反諷、玩弄意象和符號的顛覆性格，在力求落實於生活場域之時，俯拾即是。值此之際，端看後現代商品影像以流行文化手段，接近普羅大眾，企圖在電子媒介文化的擬真實中，散佈多如星斗的意符。而電視作為一個不可或缺的擬像機器，人們的生活模式也因而融入其中，螢光幕取代了客廳的壁室，成為直接接觸世界的中心，就是這種電視的冷螢光將人凍結、催眠、轉化成資訊傳播網路裡的功能性元件，於是我們不斷使用遙控器，曝露在多重傳播網路的磁化感應中，這種媒體科技將人內化的現象，似乎已將我們所有的生活舞臺轉化成磁化記憶與螢光幕（朱元鴻，1992：16-17）。

面對如此態勢，布希亞將其形容為「傳播的出神狀態」（the ecstasy of communication），明白指出這種現象所帶來的，不再有截然二分的對立主客體以及舞臺與鏡像、沒有超越也沒有深層；只有網路與螢光幕等平順又功能性的傳播表面（Miller，唐維敏譯，1992：17）。然而，這些看似誇張的科幻隱喻皆是有所為而來。放眼時下電視文化，充斥著真實與再現的相互矛盾、崩裂，使得意義徹底破裂。隔一段時日，我們便會再度看到電視新聞的如出一撤，不斷演繹著精神分裂狀的混雜局面，街頭抗爭、立委怒罵、緋聞風波、SARS 事件，同一時間反覆在媒體上演，而媒體常態運作的機制便是把公私領域的浮面滲透，以便傳達至人們瀕臨潰堤的生活常態中。然而，作為一個電視新聞的延伸物，從解嚴後流行於台灣社會的現場互動式 call-in 新聞節目（或稱「談話性節目」）一度百家爭鳴的趨勢看來，各家電視台群起效尤的景況似乎不能小覷。在這波積極攻掠媒體管道所形成的談話性新聞節目中，我們注意到的，多半卻是這類節目所帶來的惶恐不安。假設來賓敵我鮮明的追

求言論多元與即興公眾表演的技巧可以為閱聽眾帶來有別於制式化新聞的新奇、刺激，但這種節目形式卻往往充塞著一些未加整理的混亂思維；更多時候是出自主持人了無新意的發問與總結，以及受訪者面對 call-in 者挑戰時瞠目結舌的窘態（周慧玲，1999.10.28：37 版）。

值此之際，一個不同於談話性節目的「另類」話題節目於焉產生，像是為這個無奇不有的媒體世代尋找新的出路：演員明星幻化為政壇名人，非本尊登場的分身在螢光幕前一字排開，耍弄著黨性分明的旗號，參加節目的來賓努力在被賦予的所屬符號位置上，進行形式上無窮盡的意義挖掘（陳銘顯，1999.12.21：15 版），時而沆瀣一氣、時而唇槍舌戰，時而來段即興節目，時而比劃著和節目話題純然無關的無厘頭台詞與腳本。而為了避免這些政治門外漢脫軌演出，來賓席上依然看得到線上的資深記者，隨時進行如同一般談話節目也能看得到的時事解析。有趣的是，主持人隨意穿插的 SNG 連線，不過是另一個模仿舞臺的戲中戲，其中不乏橫跨古今、穿越時空的歷史人物與當前流行文化下應運而生的時代產物。

就是這樣參雜各式元素的模仿大戲逐漸在媒體洪流中漫延開來，成為一股不可遏抑的新興趨勢，使得我們在面對現今談話節目而漸生疲態之餘，也能寄託像「2100 全民亂講」所帶來的調劑與震撼；事實上，溯及模仿秀的緣起，早期的綜藝娛樂節目已帶有此種風潮（例：八大綜合台節目 - 「主席有約」、華視綜藝節目 - 「龍兄虎弟」明星模仿單元），只是模仿者多針對單一固定對象進行拙劣模仿（parody），標榜以「神似本尊」作為賣點，戲謔與嘲諷的意味濃厚。然而「2100 全民亂講」卻擷取了昔日綜藝秀場與現今談話性節目的若干元素，模塑出不同以往的新型態節目取向。

於是，有鑑於模仿文化已漸次深入媒體核心，成為值得探勘的處女地，再加上研究者長期對節目觀看的興味使然，於是本研究想試圖對時下談話性節目「2100 全民亂講」作一通盤分析，首先就談話性節目的功能與由來談起，討論一般談話性節目予以閱聽人的形象與參與度，接著就傳統制式化談話節目所可能帶給閱聽人的厭煩與疲態，提出以模仿為導向的談話節目如何打破制式化慣例，而帶來新的可能性；繼而以「2100 全民亂講」作為本研究文本分析的焦點，詳細分析其顯而易見的后現代文化特質，其中引介後現代相關理論，包括布希亞「擬像論」、李歐塔「語言遊戲」、詹明信「諧擬」(pastiche) 與「模仿」(parody) 的觀點切中檢視，試圖為瀕臨斷裂、拼貼的電視文本影像，抽繹出實質的意義與價值，尤其在現今媒體幾近全面滲透的生活世界，一切變得似真猶幻，在這樣的氛圍中，後現代諸理論或能較真切地掌握到現今時空中的社會，釐清我們與媒體、文化的諸多關係中那隱晦不明的內在掙扎

與疑惑 (簡妙如, 1998 : 53)。

貳、由傳統談話性節目到新興電視模仿秀

談話性節目的普遍與叩應節目的流行, 隨著近幾年來各家電視台的群起效尤, 早已不再是新鮮事。製作單位慣用的技倆是, 由一位名氣頗高的主持人因勢利導, 搭配幾位特別來賓圖逞口快, 以近似辯論或自我表述的方式進行選擇性的議題討論。尤有甚者, 自 TVBS 「2100 全民開講」播出以來, 其融入叩應、秀應¹ (show-in) 的製作特質 (高瑞松, 1996 : 6), 非但贏得觀眾青睞, 更是收視告捷的利器。

溯及電視談話性節目在台灣發展的景況, 早在1990年代以前便跟隨英美脫口秀²的腳步廣為流行, 自開播以來成為一股不可遏抑的新趨勢。根據 Livingstone & Lunt (1994) 的說法, 相較於傳統的新聞節目, 脫口秀節目為公民提供一個水平溝通的舞臺, 能面對面的討論公共政策與事務, 潛力十足的成為公共論述的重要載具。而其迷人之處主要在於, 閱聽眾可投入參與、發表意見的「互動性」, 除避免傳統媒介記者的「仲介」角色之外, 並藉由與政治人物或其他來賓的論證與集思廣益, 責成的判斷實更具深度 (轉引自彭芸, 2002 : 106), 是故有人稱此現象為「另類媒介」、「新新聞」或「談話節目民主」(彭芸, 1996 : 66)。

然而脫口秀「資訊娛樂」的導向使然, 使得歐美自 80 年代勃興的日間談話節目, 一度因揭人隱私的特殊興趣而被指稱為「電視垃圾」(Gini Graham Scott, 苗棣譯, 1999 : 35)。如同歐美脫口秀節目逐漸為人詬病一般, 現今時下談話節目所再現的民意也是缺乏的 (鐘起惠, 1997 : 32), 衝突事件被硬生生的搬上電視銀幕, 任憑不稱職的來賓大放厥詞, 由於主持人缺乏相關的政治知識背景, 節目更是針對某特定人士評頭論足, 於是情緒性的辯駁取代公共論壇的言論品質, 造成政治犬儒主義的禍患。

甚且, 慣常的製作模式夾帶著單調乏味的互動、政治人物信口雌黃, 動輒荒腔走板的答辯方式早已招致閱聽人反感。Axford & Huggins (1998) 認為, 後現代政治氛圍已表現出民眾對於傳統政治及政治家愈見的挫折, 這種挫敗來自於選民發覺民主赤字、責任系統的不適當、對政治人物舉止輕浮的譴責 (轉引自彭芸, 2002 : 22)。台灣民眾也因為收看太多的叩應節目而彈性疲乏, 於是對政治冷漠, 更遑論政治憤

¹ 秀應觀眾, 指的是親自到討論現場、與主持人、來賓做面對面溝通的觀眾群。(高瑞松, 1996)

² 又稱「說的節目」, 以說話為主軸, 說唱或長或短的評論以及時事的反諷或人物的月旦, 多擅於將事件當事人或目擊者請到節目中參加「群聊」。(江述凡, 1997 : 35)

世嫉俗者能對政治人物產生若干正面的評價（卜大中，2001.2.25：論壇版）。

誠如叩應時間將過去由節目主持人與專家來賓主控的場域，部分轉移至觀眾，就公共領域的形式意義端詳，代之而起的私領域親和力與近距離的互動對話儼然樂見於當下，但深入檢視含觀眾參與（叩應）的談話性節目時，觀眾的身分和位置，充其量只是節目持續進行的配角，徒具形式的主體反映出學者所批評的假性公共空間。即便是設有叩應型態的談話節目，原來的公民觀眾仍將演變成消費觀眾，服膺於電視經營的商業邏輯，換言之，閱聽眾多是隱性、匿名，僅有聲音的想像客體，而節目主持人（意即公共領域的代理人）甚或電視科技語言（視覺畫面與攝影鏡頭格式的呈現）才足以成為節目類型的操弄者（鍾起惠，1997：33）。

就是這樣對談話節目的強烈批判，幾度昇華為倡議「優質言論的改革」之際，甫於中天資訊台開播的談話性節目「2100 全民亂講」，則企圖以異軍突起之姿吸引閱聽人矚目。標榜著亂到最高點的節目宗旨，與談者多為藝人扮裝，以即興演出方式吸引觀眾目光，節目的重點不在於政治人物的批評謾罵、抑或是黨派各異的敵我劃分，因著藝人誇張的表現和模仿，觀眾在取笑之際，不過就是欣賞了一齣政治大戲。

值得注意的是，作為一種電視節目的類別，政治模仿秀的意涵是足堪玩味的，透過知名度的相互指涉以及藝人的符號聯想，藝人們「演什麼像什麼」的秀場功力一旦發酵，依循著節目進行的腳本，是否展現了另類的媒體形貌（唐維敏，1997：29）？若言公眾人物必須透過傳統談話性節目發聲，進而爭取認同，那麼模仿藝人們經由對檯面上政治人物特徵形象的拿捏掌握，以形式卻又誇大、戲耍的技巧和語言，達到一種顛覆的、形象再造的效果，是否又將成為一波令人注目的媒介文化？以下，我們便正式切入文本研究的核心，進一步梳理這後現代氛圍的另類文化產物。

參、文本分析與理論觀點 - 「2100 全民亂講」

本研究主要針對「2100 全民亂講」進行文本分析，盼透過後現代理論觀點的援引，揭露媒體文本的特質作為關照焦點。由於「2100 全民亂講」自開播以來歷時長達一年，節目又於每日晚間時段播出，故而文本案例甚多，無法一一窮盡。然而就每日節目型態大抵雷同的情況端看，選取少數文本作為推估整體節目的意涵仍具備有效性，於是本研究即選取 92 年 12 月 10 日至 18 日為期近一週的節目內容，以及節目中較常出現的慣例單元作為文本分析的核心。為順應選舉熱潮，「2100 全民亂講」自 10 號開始即在進入節目正文前以百日倒數的方式揭示選舉時刻表，而節目內容也

多針對政論主題大作文章，故而採用此階段的文本範例或較能反映當前政治趨勢，也易於突出節目取向與表演者特質。

一、節目文類界定 - 兼具談話節目的含混特質

「2100 全民亂講」是一個融合時下綜藝與模仿特質的電視節目。本篇尚且將其界定為談話性節目的一種，並賦予節目「另類」的調性，除了它持續保留傳統談話性節目所應具備的特質³（本應歸屬於談話類的節目形式之外），其迥異於一般談話節目的新增元素，諸如政治模仿秀、藝人表演、名人模仿代言、假 SNG 假現場的搞笑模擬連線單元，卻無不使其成為參雜各式節目類型的混生產物。就電視文類的界定端看，如同當下電視研究不若電影文類所具有的歷史與文化特殊意涵，能夠參照好萊塢片場制度被大量引用的公式斷然劃分（李天鐸，1993：134-135），「全民亂講」的節目屬性，因為其中包含了娛樂與近來公共事物的新聞特質，是理性亦是情緒，故而其類型也處在變動不羈，需要不斷再界定的狀態之下（楊意菁，2002：83），姑且稱之為「綜藝節目」也不為過。

事實上，綜藝節目在英文中是 "variety"，意即多樣性、多元性，很多節目的型態與內容皆能涵蓋進去（東海等，1997：25），也因為如此，匯集一系列電視類型元素，或談話、或表演、或嘻笑怒罵、插科打諢的「2100 全民亂講」才能擅用其作為一混雜電視文類的調性，突破傳統節目框限而將綜藝的風格發揮到極致，這由日前「2100 全民亂講」入圍 92 年金鐘獎最佳娛樂綜藝節目，而主持人郭子乾更獲得最佳娛樂綜藝節目主持人獎即可說明（金鐘獎官方網站資料）故而，即使節目帶有的濃厚綜藝氣息，儼然與傳統談話節目大異其趣，但稱之為「另類」談話節目即是本篇立意所在，也就是掌握節目失去的類型純粹性，在意義的模糊地帶製造文本多義的可能性，彼此相關又彼此跨越，指涉著後現代理論對互文性概念的探討。

二、模仿藝人 - 比真實還真實的「超真實」

「2100 全民亂講」幾乎就是把所有紅極一時的談話性節目元素，全都囊括進來的另類談話性節目，由星座專家、線上記者、來賓名人，加上維妙維肖的藝人模仿秀共同組成。節目運作慣例通常是在所有特別來賓共同呼喊「亂講愛台灣」之後揭

³ 根據 Livingstone & Lunt 描述觀眾參與討論的談話性節目之幾項特質，並參酌國內當前談話性節目概況進行修正後，歸結國內談話性節目幾項特質：來賓列席、議題討論、主持人負責導引與維持節目對話的進行、觀眾叩應等（林巧婷，1997：47）。

開序幕。值得注意的是，包括主持人在內的來賓皆非本尊，純粹由藝人模仿而來，而節目流程就依照製作單位每日擬定的特定主題，由眾人不斷的進行攻訐辯論。此外，節目進行期間不時穿插的假「SNG 連線」更是單元饒富興味之處，純為當日議題量身打造而成，跳脫節目既有框限而另闢超文本、超連結情境，動輒營造時空錯置之感，宛若戲中戲。

根據凱洛斯 (Caillois) 的遊戲理論，全民亂講式的模仿大秀幾乎展現出我們稱之為遊戲 (play) 的所有特徵：自由、慣例、擱置現實於一旁，劃分出特定的時空，隱微不顯的規則規範了對真實的偽裝，而強調無止盡的創新。於是模仿存在於演員對觀眾施予的魔法，並要小心翼翼避免犯錯，以免魔法遭受破解。至於觀眾則完全沉浸於幻覺當中，不去挑剔舞臺佈置、化妝，或是其他擺設，這一切都是為了要展現比真實更加真實的氛圍，讓觀眾相信自己身處在表演所設定的時空當中 (轉引自 Silverstone, 陳玉箴譯, 2003: 93), 意即後現代大師布希亞所指稱之「身歷其境的超真實」。以下列表即為某日節目流程的內容安排，我們以 12 月 17 日當天的節目腳本為例，應可大致涵蓋近日節目的調性與形式慣例。細節說明如表一：

表一 12月17日節目流程進行表

首播時間	12/17 晚上 9:00 中天資訊台
今日主題	有人說立法院撤飛彈提案是脫褲子放屁，藍綠誰最會脫褲子放屁？
主持人	郭掏
現場來賓	吳奶仁、邱議滢、五顆星、陳高超、邱異、李慶擘、李慶鞍、張友華
SNG 連線	新聞快炮（沈副雄） 海珊 翻譯官 胡錦掏 溫家堡 魔戒 總統運勢觀測站
討論內容 摘錄	<p>李慶鞍：「其實我覺得阿，誰最會脫褲子放屁，阿扁最會脫褲子放屁了。你看他搞了一大堆動作，結果副總統人選還不是呂秀蓮，還故意在宣布副手的典禮上說，入圍的有。當選的是呂秀蓮，你看這是不是脫褲子放屁，多此一舉麻！」</p> <p>邱議滢：「你不要再說我們阿扁總統脫褲子放屁了，我看你們李式兄妹才是，李慶擘只會一天到晚叫我們看報紙上的證據，人家不會自己看喔，還要他說，這不是脫褲子放屁嗎？還有最近不是有 SARS 嗎，想到 SARS 就想到涂醒哲，想到涂醒著就想到李慶安，誤會人家還要哭哭啼啼的道歉，你看這不是脫褲子放屁嗎？」</p> <p>李慶擘：「你看我們的宋主席今天在國際記者會上用英文侃侃而談，都不需要翻譯，而阿扁就只會結結巴巴說不出話來！」</p> <p>吳奶仁：「阿扁就代表我們台灣的總統，他只要會說台語與國語就好了，幹麻要會說英文，我們有翻譯官就好了麻。」</p>

資料來源：全民亂講網站資料

按照節目慣例，在眾人齊呼「亂講愛台灣」，為節目揭開序幕後，便瞬間進入了遊戲的章程。由於自由、慣例、擱置現實於一旁，儘管我們對座上來賓略帶陌生（因

為不知道演員今天要模仿誰)，然而節目透過一輪的開場亮相與自我介紹後，表演者與觀眾隨即達成共識。藉由演員的逼真扮相、動作姿態與所屬位置的發聲，儘管表演者有些生澀，然隱微不顯的規則規範了對真實的偽裝，盡可能使觀眾去認同演員所屬的符號位置。就本集與談來賓而言，屬綠營派系的吳奶仁、邱議滢和泛藍立委李慶擘、李慶鞍很快就在議題的討論上爭鋒相對，以便刻意強調他們原已壁壘分明的立場。在對話的過程中，模仿存在於演員對觀眾施予的魔法，說話舉止皆要小心應對，避免犯錯。而來賓席上照例見著線上記者陳高超（並非為藝人模仿），並且加入談話陣營而不疑有他，更進一步展現意欲將節目模塑為真實會談的情境，也就是記者真的是與當事人而非分身對話。

此外，SNG 單元作為節目任意銜接的小插曲，角色的選擇也故意和當前社會趨勢巧妙結合。像是本集內容即因應日前與中共、美國的緊張情勢，安排了海珊 翻譯官、胡錦掬 溫家堡的 SNG 畫面。在此類的單元中，節目劃分出特定的時空，予以遠在他處、甚或虛擬的主人翁（海珊或溫家堡）現身說法，讓觀眾體驗身歷其境的超真實，即使我們從未對海珊或溫家保有任何了解，然全民亂講即是演繹了幾分真實，比真實更真實。

三、符號化分身的特質

布希亞認為，「在意義系統與擬仿⁴系統之間，並沒有任何關聯，它們並不在形成判斷的意志和再現的時間／空間中行動」。故而，媒體只能生產擬像，停留在擬像層次；同時創製、密集呈現真實，而且替代真實。一旦媒體流程度高，就輕易地吞蝕了真實（唐維敏譯，1999：253）因此，姑且將全民亂講視之為擬仿系統也不為過，因這類談話節目總把我們帶向虛擬的場景，表演出真實的資訊、真實的訊息，其重點不再生產意義，然而卻急欲施展「符號化分身」的魔力。跳脫本尊的限制，表演者不僅是模仿本尊而已，還要弄懂本尊背後的那一大塊族群，在各式議題上大作文章，因此每天都有吵不完的話題。

綜合新新聞週刊對 2100 全民亂講的角色形象分析(李濠仲，2002)，以及隨機抽樣幾則模仿藝人的談話內容作為參考：

■ 電火球智慧王蘇貞昌（郭子乾飾） 代表人物(現台北縣長蘇貞昌)

◇ 形象設定：由台北縣長蘇貞昌擔任智慧王，為民眾提供生活小常識。

⁴ 德勒茲這麼說：「拷貝是二手的所有者，基礎穩固的原告，因為其權威來自類似性。而擬仿就像一個虛偽的原告，一種相異性，引涉了一種脫軌，一種逃逸。」（陳光興，1991：25）

◇ 對話內容：「大家好，我是蘇真昌，衝衝衝。生活靠智慧，智慧靠頭腦。」

■ 陳定難（郭子乾飾） 代表人物(法務部長陳定南)

◇ 形象設定：批判性極強，勿枉勿縱的處世風格。

◇ 對話內容：「大家好，我是陳定難，你要我不抓你也難。你小心一點，改天我會抓你喔。」

■ 董唸台（九孔飾） 代表人物(董念台)

◇ 形象設定：大中華思想的眷村代表，瞎扯亂蓋卻不忘高喊統一。

◇ 對話內容：「我來解釋一下為甚麼阿扁喔，都不聽諫言，因為他耳朵長包皮，長包皮怎麼辦呢？這就要找我唸台了，我可以幫他看一下。還有喔，我要恭喜我的蓮妹今天正式成為民進黨的副手人選喔，那是不是可以考慮我這個駙馬呢？」（12月11日節目談話內容）

■ 劉文衝（洪勝德飾） 代表人物(本土連續劇台灣霹靂火男主角劉文聰)

◇ 形象設定：亦正亦邪的黑道大哥。

◇ 對話內容：「（以下皆用台語發音）大家好啦！我是主演台灣霹靂火的劉文衝，是台灣最紅連續劇的主角！我是覺得，像那個一邊一國 台灣正名和公投，都是在自導自演啦！至於國親喔！只會拍續集，無啥錄用啦！（12月12日節目談話內容）

■ 金美玲（郭子乾飾） 代表人物(獨派人士、旅日華僑金美齡)

◇ 形象設定：據理力爭，獨派意識極強的女性。

◇ 對話內容：「我今天不是不認同這個國家，只是這個國家太亂，就是有人在興風作浪。如果今天國家發生國難，你在看著辦，是你先跑還是我先跑。」（12月16日節目談話內容）

■ YA 教授（洪勝德飾） 代表人物(節目名主持人葉教授)

◇ 形象設定：說辭空泛令人摸不著頭緒，但又帶開示哲理的名嘴。

◇ 對話內容：「路上有石頭，路上也有磚頭，但是有人拿磚頭砸自己的腳趾頭，送你一句話：（台語）不要這樣，好不好。」

以節目中較常出現的角色為例，每個人都代表了一種符號：勿枉勿縱的法務部長（陳定難）、大中華思想（董唸台）、說辭空泛的名嘴（YA 教授）、亦正亦邪的大哥級人物（劉文衝）、電火球智慧王（蘇真昌）、帶有強烈獨派色彩的旅日華僑（金美玲）等。然這些符號並不告知真實，至多是展演了布希亞所描繪之「由煉金術（metallurgic）到符號創衍術（semiurgic）社會的進程」。在布希亞看來，符號本身擁

有了自己的生命，並建構出一種新的社會秩序，而由模型、符碼、符號來形塑其結構，這種「基進的符號創衍術」所描繪的正是：驚人地增殖的符號已經宰製了社會生活，而真實已經在形象與符號的茫霧中完全消逝（朱元鴻等譯，1994：151-155）。因此，見諸在模仿藝人郭子乾與洪勝德身上，角色的多樣性正可說明符號已然創製、密集呈現真實，而且替代真實。對於廣大的閱聽人而言，正是在對本尊人物尚未了解之際，模仿的形象塑造儼然成為對真實人物的一種認知與判準。

四、模仿金光秀 - 逸樂性質的諧擬風格

此外，角色的多重性使得模仿者已經跳脫本尊的限制，在各式的議題上大作文章，甚且，他們試圖誇張化個人風格，也成為另一種表演手段。節目中反覆不斷出現的模仿伎倆，率都結合著超真實主義的擬像國度。然而擬像不再是對一個領域的模擬、對一個指涉性存有的模擬，或是對一種本質的模擬。它不需要原物或實體，而是以模型來產生真實：成為一種超真實（hyperreal）（Baudrillard, 1988）。

以節目中模仿蘇貞昌的郭子乾為例，其刻意揣摩本尊的聲音、面貌，雖力圖在外觀上與蘇貞昌本人相似，但其額外增添屬於他自我創衍的手勢與口頭禪（大家好，哇系蘇貞昌，衝！衝！衝！），表現在節目為其開設的「電火球智慧王」單元，卻意外的讓人倍感可親可愛。即便真實不若單純地預先設定，而是為模仿而模仿，人為地（再）生產成「真」的時候，它並非變得不真，而是比真還真，成為一種在「幻象式的逼真」中自我潤飾琢磨的真實（朱元鴻等譯，1994：152）。

或言，擬像透過架設許多模型來運作，模型的居先性猶如銀幕舞臺上令人炫暈（vertigo）的個個符號分身，而這些模型本身就具有一定的行動軌跡，好比模仿者極可能脫稿演出的自我行動力，當事實一旦流進模型，則必須順者軌跡滑行，或是被分類後流入特定的軌道中；也就是說，擬像在其操作中納入了各種可能的位置、視點及論述方式（陳光興，1991：22），於是表演藝人在模仿同時也能營造自我風格，以操作真實的分身來嚇阻真實過程的產生（簡妙如，1998：44）。

故而，早期政治模仿秀強調逼真，企圖嘲諷的意味似乎逐漸消解，取而代之的，以詹明信的說法而言，是一種諧擬（pastiche）的表現態勢。換言之，諧擬不像過往拙劣的模仿（parody），在表面的抄襲背後別有用心，它採取中立的態度，既欠缺諷諷原作的衝動，也無取笑他人之意（Jameson, 1991）；見諸於「全民亂講」的模仿大秀中，即是純粹以表象的取樂（playful）為由，姑且稱之為「空洞的諧擬」也不過。以下即舉出節目中「電火球智慧王」片段，以彰顯郭掏自我創衍的空洞諧擬風格：

12月15日節目主題：

電火球智慧王：「蘇真昌」

大家好，哇系蘇真昌，衝衝衝。生活靠智慧，智慧靠啥米？靠這粒（作勢指他的電火球光頭）。有一些家庭主婦在問真昌，為何今天看起來面色（台語）紅光光，因為我是人逢喜事精神爽，也就是我要出新書 - 「電火球智慧王的執行力」了，然而呂秀蓮副總統也剛好在此時出新書，這不免讓外界聯想到我和她的角力戰，可是我本來打算七月就要出新書了，就是因為當時阿扁總統副手問題炒得很熱，為避免外界誤解，我堅持等待副手人選公布後再出版，但千算萬算也沒想到會和呂副總統新書發表會撞期。

上述的節目片段，即是以郭掏模仿的蘇真昌形象在節目中展現，即便談話內容仍提到與蘇貞昌本尊有關的政治事件，然而主角人物甫一出現還是以郭掏自我創行的符號手勢開場。換言之，電火球智慧王並未與蘇貞昌本人進行緊密構連，只是挪用其外顯特質進而模塑出目標群眾也能了解的人物風格，無意在蘇貞昌本人所牽涉的政治議題上大作文章。甚且，為營造節目興味，郭掏版蘇真昌也開始走出節目，公開與本尊一同亮相，故而電火球智慧王不再像蘇貞昌，郭掏也不再像李濤，充其量至多是模仿者個人的魅力與閱聽眾觀賞的樂趣罷了。

五、閱聽人 - 宣洩的快感

在觀眾與模仿藝人兩造之間，模仿秀創造了一種與實際生活「錯置」的意義。如同布希亞所言，媒體在每日生活的核心中，裝置了新的文化，而這種新文化跳脫啟蒙運動中理性與非理性的對立型態，純是由後現代此種跨界或是對界線視而不見所造就（Poster，唐維敏譯，1995: 20）。換言之，透過媒體拼貼、模仿等手法而反映出的世界才是真實可信（Silverstone，陳玉箴，2003: 98）。儘管模仿藝人所再現的政治人物，一下子顯得笨拙、遲鈍，他會故意地說錯話，繞著臺子團團轉，達到一種顛覆的、形象再造的效果，但純然由此再現的政治人物反倒備覺真實貼近，特別是面對觀眾叩應時能夠自然流露不假修飾的舉措。

與一般 call-in 節目不同的是，過去我們最多只能得到在節目中，主持人賜與觀眾卑微的自尊，然而今日，談話性節目模仿性的包裝手法所致，我們得以和平日前呼後擁的政治人物互動對話。在媒體提出、建構的論述當中，表演者與他們的觀眾，以及在剎那間也變成表演者的觀眾，都佔有一席之地，於是全民亂講節目中，

製作單位允許觀眾在節目中扮演起攝影師與導播，自由地要求操控畫面，以便鎖定模仿藝人與之直接對話，像是「麻煩我要跟葉教授說話」、「董噏台看著我，我要批評！」或是「照一下林重饅」等。換言之，媒體提供一個與媒體本身平起平坐的機會，觀眾不但可以發言、可以抬槓、可以自己也來模仿一段、甚至可以操作攝影機、分割畫面甚至控制來賓亮相多寡，而主持人也可以隨著觀眾所好，不強求觀眾回他原先所設定的議題中（吳德威，2002.12.24：15 版）。

此外，全民亂講還設計出宣洩機制，使得觀眾除了可以像手持滑鼠般操控起媒體鏡頭，更可以如「我要打張俊熊」、「我要親董噏台」一般，享受螢幕上虛擬拖鞋或香吻在來賓臉上重重拍打的快感。甚且，在大眾文化幾近鋪天蓋地的當下，「全民亂講」也趕搭流行連續劇的末班列車，除了要求藝人模仿戲中男主角劉文聰入列開講，也歡迎來賓叩應進來，選擇送上螢幕動畫自製的番仔火和雞蛋糕，表達對政治人物的支持或噓聲。或言，節目中的言談已非涉及正當性的來源，失序之神在這些生活裂縫中稱王並掌控一切，發給受壓迫者或生活一成不變的人們短暫的遊戲許可。在遊戲的時刻、場所，都以具體或象徵性的方式表現出日常經驗中面對的門檻或侷限（Silverstone，陳玉箴譯，2003: 94）。

甚且，除卻觀眾得以操縱虛擬真實而享受宣洩的快感外，正因座上來賓皆為模仿藝人，故而叩應片段並非涉及現身說法，只是由藝人代替揣摩對象，在所屬的符號地位上為民眾答辯，因而談話內容不具實質正當性，也毋須顧慮言論所造成的人身攻擊，這使得叩應觀眾更多時候是不假思索的即興發想與對談，夾帶著濃厚的情緒性字眼，以「話爽就好」的口吻為節目營造高潮。連結到後現代語言遊戲的觀點，決定觀眾思想或語言的合法性形式其實是非邏輯，而非邏輯或其他。一切思想的合法化問題與邏輯、後設語言是不相關的。儘管說話就是競爭，但這種競爭是為了實現創造詞彙與意義的快樂（鄭祥福，1999：161-163）。以下列舉節目叩應片段作為例證：

12 月 12 日節目主題：

明天是金馬獎，如果最佳男主角入圍的有李、扁、連、宋，你覺得誰是影帝？
為什麼？叩應裝置：香吻

觀眾叩應：

- A：我要親李心潔。我覺得李扁兩人是影帝，因為李扁中間加上金馬兩字，就是「李金馬扁」，就是「你真會騙」（台語發音）。〔12/12 台北曾先生〕
- B：我要親康康。我認為李登輝是影帝，因為他可以從承認中華民國的總統，變成不承認中華民國的走狗。還有我要抗議，剛剛的 SNG 連線怎麼能讓九孔來模仿黎明呢？我模仿的都比他好。〔12/12 台北林先生〕
- C：我要親康康。我覺得康康你很贊喔！是人氣男生喔！不管環境怎麼變，你都能堅持到底，是很難得的英雄喔！加油。阿 我說錯了，我說的是高凌風（模仿康康）高大哥啦！〔12/12 台北王先生〕
- D：我沒有要親誰啦！（觀眾模仿蘇貞昌的聲音），你們講的話我覺得很有道理，不好意思喔，我時間到了（談話終了）。〔12/12 台北蘇先生〕

來賓介入：

劉文衝：我劉文衝很久沒來上節目了，希望大家叩應進來親我一下。

12月11日節目主題：

老美叫阿扁別公投，阿扁不扁，大老叫阿扁別公投，阿扁不扁 - 你覺得阿扁扁不扁？叩應裝置：拖鞋

觀眾叩應：

- A：我要打董噉台。他簡直就是個花花公子、共產黨、八婆。〔12/11 台南陳先生〕
- B：我要打辜寬敏。總統和副總統都沒有性生活，台灣老百姓怎麼能幸福呢？〔12/11 台北張先生〕
- C：我要打劉文衝先生還有泛藍那四個人。我認為最扁的就是在泛藍面前把票投給阿扁。〔12/11 台南楊先生〕

故而「2100 全民亂講」創造了沒有高科技基礎架構的虛擬真實，也就是「虛虛實實，假人說真話」的環境。不需訓練，愈來愈多觀眾已經自主的與節目互動了起來，嘗試起操弄「虛擬真實」。對閱聽人而言，政治模仿秀如同其對政治關懷的一種鴉片，再度重拾言說上主動者的角色，透過節目呈現，用來達到宣洩情緒的目的，片中的演員並沒有實際的決策權力，反倒是我們透過節目來訴說心中的不滿與想法（明日報個人新聞台短評，2001）。

六、似是而非的悖論 - 李歐塔語言遊戲觀點

再則，提起談話性節目，李歐塔援引後期維根斯坦的語言遊戲(theory of language games) 觀點也足以為「全民亂講」這般的談話性節目提出解釋。李歐塔首先提到，語言的意義是在語言的運用上顯現的，語言運用的規則並非在語言本身，而是在於使用者約定俗成並共同遵守，當然語言的運用並非單一，而是多元；這多種用法中，沒有一種可以統攝所有其他用法，而語言的眾多用法顯示語言遊戲的規則也是多元的，不同領域的文化生活和不同層面的社會生活，可被理解為不同的語言遊戲（劉國英，2001：134）。

此外，李歐塔認為一個談話語境中所形成的語句，是由語句的發送者、接收者、語句所指和語言的場所等因素構成，通常說話者處在一個「知者」的地位，而聽話者則處在一個可能同意與反對的地位（鄭祥福，1999：161）以現今較多的談話性節目為例，參與的來賓就是建立在這「知者」與「對立者」的地位，不斷進行論辯與攻訐的過程。他們大抵如哈伯瑪斯所言，想透過對有效性聲稱（論證）的對話，來尋求一個普遍的共識，因而節目內容總圍繞著某一特定主題打轉，隨時要避免可能帶來的離題或脫軌情勢。然而，在科學實踐的敘述中，共識只是特定階段的結果，而真正的目標則是謬誤推論，它追求規則的異質性及否定，也同時摧殘了哈伯瑪斯的根本信念（陳韻如，1996：14）。如同我們只能從現今的談話性節目中，反覆乍見二元對立的符號結構，輕易創造出正方、反方、第三人、中立者四組角色需求，然後邀集符號掮客開始進行一小時的符號鞏固戰。對立符號間，其指涉的意義早在政治人物將符號呈現於大眾前已經終結，而逕自各說各話的結果，使得能指與所指的等同，已經到了連觀眾都知道的單調程度（陳銘顯，1999.12.21：15 版），更遑論嗅得著一絲共識真理。就李歐塔的觀念而言，共識已是過時而可疑的價值，因此我們要追求義理的觀念和實踐，所應強調的是歧識而非共識，任何定義遊戲規則的共識以及戲局所容許、接受的「步法」都必須是局部的，亦即必須由現下的遊戲參與者協議通過，而同時又能隨時取消或變卦（Lyotard, 1984: 282）。

援用李歐塔的概念來解釋「2100 全民亂講」，我們的確發現了這種多元敘事的包容性，反映在那些不具備權力正當性來源（非真正的政治精英），故能脫離精英型態的語言遊戲中，充滿著以謬誤推論作為合法性的基礎。通常，參與者在不違反規則的情形下，以反論、悖論等方式創造新的步法，來對抗既有的語言，如同模仿藝人盡情參與這個遊戲場域中，按照「怎麼都行」的原則去進行非邏輯的想像，依靠非邏輯的想像，與談者能夠憑藉自己思想的自由與激情，提出與別人不同的、有差異的觀點，甚至可能改變規則（鄭祥福，1999：163）。

他們時而提出政治門外漢的觀點，時而對他人做「似是而非」的回應與建議，尤有甚者，他們偏愛運用時下大話游擊的修辭策略，以無厘頭的方式，進而戲謔、嘲笑我們稱之為大敘事的經典，這一連串散入敘事語言的迷霧，的確在某種程度上帶來了「敘事的危機」(張閔，2001：121)。而此番玩弄語言的手法，在節目中名之為滿口空泛玄理的名嘴「YA 教授」身上，最為顯而易見；其總是喜歡在眾說紛紜時提出摸不著頭緒的開示用語，作為節目笑果。然而大量的俗語，對仗的俳句、甚至是自創性的寓言，卻同時帶來了後現代訴諸遊擊戰或逃逸式的詭辯與愉悅。

以下即舉出 YA 教授在節目中的兩句俳句與開示語作為例證：(李濠仲，2002；陳芝宇，2003.5.15：12 版)

兩句俳句：

「暴力寄生於無知、再臭的蟑螂也有朋友。」

「蝙蝠知道夜的黑，生處白天像黑夜，人生顛倒白像黑。」

開示語數則：

(一) 叩應

這個節目有一個單元叫 call in，call in 就是把電話 call 進來；打出去就是 call out。然而，打電話之中呢，沒有人接的時候，就叫(台語)苦惱。打電話出去，本來要打電話給你女朋友，但是卻是你女朋友的爸爸接到，那叫(台語)可恨；打電話出去對方跟你唱歌仔戲，那叫做(台語)許秀年；然而，若是打電話談情說愛，就叫做 call me call me I want you love me tonight；如果你的人生找不到方向，just call me!

(二) 三年風水輪流轉

(台語)三年一運，好壞照輪；三年風水輪流轉，好運希望今年輪到我。然而，為甚麼每一年的好運都輪不到我們呢？就像我看到很多財神爺在路上走，(台語)走來走去都找不到路，有一句話說的很好：門牌號碼，清楚就好(台語)，不要太複雜!

(三) 人不要當螢火蟲

人真的不要當螢火蟲，為什麼不要當螢火蟲？因為我們知道螢火蟲的亮光是發在屁股的後面。然而，在我們的生活當中，一定要往前看，我們前面有亮光產生的時候，我們生活當中才會有前程；後面老是照著有亮光，表示你的後面不堪回首，所以不要當螢火蟲！

李歐塔以為，未來的社會是充滿各式各樣的語言競賽，其組成要素個個不同，如此便會導致局部決定論的出現，而後現代知識的法則，並非講究專家式的一致性，反倒是一種促成展演特性的語言遊戲，正如同 YA 教授滿口胡謔，卻也略帶人生哲理，其不假顏色的將笑話及嘲諷一同搬上檯面，表現出語言「反論述」的特質。「開示」名言之所以引起話題，在於「以內容十分抽象的言詞，來說明具體的事物」，有時言不及義，有時卻切中要害，讓觀眾出現恍然大悟的錯亂感（黃尚智，2003.5.15：12 版）。這是一種「表達輕蔑的武器」，同時也是「否定性的啟蒙」，等待著這種語言表達方式未來的後續效應，看看從那些「不可說」與「未說」的朦朧地帶，是否會生長出能被定義，而且也能說清楚的新態度，新感覺或新價值（南方朔，2000）！至此，宏觀敘事體（master narrative）可謂徹底解體，舊時權威式的敘事體也一一遭到駁斥。似乎每個發言位置都不具特別優勢與確定性，而且都可能遭人詬病。在這樣的前提下，後現代性的立場則是以較小的背景脈絡、多重敘事體等方式進行，它並不汲汲於廣泛的正當性，反之，它正是要取代全盤性（totalizing）與放諸四海皆準的立場尺度（Miller, 1992: 30）。

在符號意義上，後現代是意符（signifier）大量超越意指（signified）的空間，一如德希達所言，意符較具物質性且易於接近，反映在諸如此等的模仿性談話節目中，論述的內容就並非涉及對錯。歷代西方文化便是利用語言的「能指」和「所指」的「在場／不在場」的遊戲，藉由這種遊戲，進行各種知識和道德價值觀的建構，賦予某種被典範化和被標準化的意義系統。故而，後結構主義者費盡一切心力，務必徹底揭露「能指」和「所指」這種「在場／不在場」的性質，以及這種遊戲背後的虛假性和虛幻性，以便徹底解構「語音中心主義」的本質（林東泰，2002，中華傳播學會網站資料）。特別是後現代在政治方面，並無明確訴求的政治議題，而且它多手只攻訐發難，而絕少提供解決方案，所以政治活動者要靠後現代取得優勢，雖非全然無望，但也非易事。換言之，「得勢即真理」不可能再出現，任何的發言位置都不見得絕對有利或免於遭受批評（Miller, 1992:35），而「2100 全民亂講」作為時下新興文化的產物，上述觀點恰可參造。

透過交互文本（intertextuality）的手法，「全民亂講」不斷將吾人平日熟悉的語

音進行連結、重組、交織和延伸，因而創造出獨特的、從未想像過的嶄新文本和語境，從 YA 教授到叩應觀眾，人人都能把語言遊戲的特質，尤其重要的是語音超文本的連結和延伸，都充滿許多想像不到的語音遊戲樂趣。這種超文本形式風格，固然只是拼湊和延伸，相對卻是日常生活的語言美學化，儘管超文本的美學化多少是一種虛無、缺乏深度和內涵，卻又與一般民眾比較貼近，尤其是更貼近一群原本就只追求表象而非深度內涵的年輕網路族。所以布希亞就把這種現象稱為五光十色的展覽會 (spectacle)，是一種物象的享樂主義，因為它只有外而無內，只有表而無裡，只有秀而無質，只有「能指」而無「所指」。其實，各種流行文化都是一些支離破碎的東西拼湊而成，不僅「全民亂講」如此，諸多後現代的影像文化都是如此 (林東泰，2002)。

七、變裝模仿跨越真實

此外，玩弄性別逾越的技倆也往往出現在「2100 全民亂講」節目中。像是節目早期由藝人大炳變裝飾演的女政治人物「張博雅」以及「陳文茜」等角色，非但口碑極佳，更有固定支持者；其餘由男性藝人擔綱女角演出的，尚包括倪敏然扮演的「呂副總統」、阿輝飾演的「周遊」、小炳的「河莉秀」以及邵智源的「扁媽」等 (全民亂講網站資料)。變裝者快速在真真假假、男男女女之間轉換著性別符碼，固然使其扮裝更具戲劇性，但是也模糊了真實與擬像 (simulacrum) 之間的疆界，且擾亂約定俗成的觀視 (gaze) 與慾望 (desire) 之間的性別對應關係 (如男性凝視且慾求女體、或女性凝視且慾求男體等)，進而引發性別焦慮 (張靄珠，2000:151)。

早在 1998 年，變裝模仿秀就已經在三台無線電視台的黃金時段綜藝節目蔚為風潮；節目製作人紛紛邀請年輕的男性觀眾表演變裝秀，模仿國內外知名的女性影歌星，互比妖嬈。晚期，電視黃金時段綜藝節目又大興男演員反串女角之風，像是「鑽石舞臺」中帶著無厘頭侵略性的「陽婆婆」，以及由董至成飾演的滑稽角色「董月花」，其經常以反串家庭主婦或阿嬤之姿，演出喜劇橋段 (張靄珠，2000:139-148)。而民國 90 年以降大為流行的「鐵獅玉玲瓏」現象更是將變裝文化推向極致，由彭恰恰與許孝舜扮演的珠寶與貴寶，頓時成為社會新寵，顛覆主流社會建構的美醜標準與女性形象奮力演出。當演忽視其間文化性格迥異，強以個人主體來看待正統歷史 (或是經典傳說) 時，插科打諢的效果自然出現 (修百里，2002:26)。

而「2100 全民亂講」作為模仿大秀的伸展台，變裝化文自然也成為藝人建立角色多元化的絕佳利器，如同現代社會生活到處充滿著許多表演性的儀式，因此性別

認同此種基本的身分認知，也是一種表演行為。把特勒 (Judith Butler) 以為，性別是一種「實踐」(doing)：表現在節目中男性藝人競相模仿女性的這些動作、姿態、行為，根據一般的解釋，都是一種操演 (performative)，人們運用外在行為的展現，表達出自身的想法與認同，而這些行為姿態都是人們刻意的設計與演出，並透過身體符號或其他工具的輔助持續地進行表演，進而操演塑造出性別化的身體 (Silverstone, 陳玉箴譯, 2003:104)。這反映在扮裝為了要達到「被認做是另一個性別的人」的效果，便要參照既有的性別符碼，遮掩原有的性別特徵 (例如男人穿上裙裝、化濃妝、裝上義乳)，成為一嫻熟性別界限的符號操作者 (王志弘, 1994:151)。

在女性主義的研究議題裡，扮裝是一個富有理論與實踐意涵的課題，透過牽涉在扮裝實踐之中的性與性別的疑義、緊張與澄清，可以檢視性與性別分界與歸類的刻板印象、權力關係，藉以揭露性與性別俱屬建構，而非不變的本質。端看台灣電視文化中向來奇突滑稽的扮裝表演，多帶有侮辱與嘲諷的效果 (例如早期綜藝節目中男扮女裝的笑劇)，然而基於「全民亂講」角色多重性的因素使然，扮裝的意義早已擴張到涵括一切跨越社會類別的界限，節目中非但不醜化女人，甚且抬高女性作為性別主體的價值，於是扮演陳文茜的大炳也必須深諳時事，演繹才智兼修的女強人。據此，或言「全民亂講」已然展開了一個曖昧但充滿可能性的空間，藉以鬆動構築在這些本質論幻想之上的性別權力關係，姑且不論其實踐或表意的層次為何，從移動中之性別身體，到行動中之性別主體，其實早就暗示了後現代流動不居、不固守一方的「戲耍」的本質 (王志弘, 1994:151-163)。

八、跨時空 SNG 連線單元

和一般電視談話性節目有所不同，「全民亂講」節目中還有一項顯著結合著「假 SNG 假現場」的後現代特質。通常在與談來賓炒熱當日話題後，主持人便會隨性的將畫面帶到名之為「SNG 現場連線」的鏡頭，然而連線對象並非是牽涉人物本尊的現身說法，較多時候反倒是像廣告般的即興脫口秀，由藝人分身模仿主題人物進行現身說法。通常，節目製作單位擅常發揮巧思，把畫面瞬間拉到可能是遠在中東作戰的美國大兵、連續劇中的當紅藝人、甚且是跨越時空的歷史人物，像是和大宅門的白二奶奶做現場連線。然而，這類 SNG 並非如主持人所言，是真正的「現場」直播，其實是跳出節目線性流程的架構，而另闢一敘境形式。此種超文本機制，顯然已打破傳統時空局限，營造一個異度的想像空間，這種戲仿的遊戲性和享樂性，主要在於它的超文本拼湊特性，一下子依照節目流程而走，一下子恣意連結數個 SNG

預錄單元，文本根本既無所謂中心，也沒有什麼特定結構、或約定俗成這種封閉的框限。它是讓讀者無所限制、無拘無束地在超文本過程中，任意遨遊、延伸、漂泊，並且獲得觀看的愉悅與樂趣（林東泰，2002）。

誠如學者 Hall 所言，一個完全未經處理的歷史事件，不可能以其本來的樣貌在電視新聞中被傳達。換言之，閱聽眾對於事件的意義感知來源並不止於真實事件本身，更重要的是事件被電視影像化的過程中，是否在形式上彰顯了「新聞再現事實」的依據。就此說來，電視新聞做為一種藉鏡頭表達新聞的特殊文體，在性質上即呈現了多方曖昧矛盾的特質，儘管表面上必須講求客觀和中立，然而就人工機械式的運鏡手法與記者口述的敘事功能端看，客觀反映現實的工作還是不倖主觀再現來得明顯（鄭楨慶，1996:10-11）。

為補傳統電視新聞之不足，衛星連線新聞蒐集（以下簡稱 SNG）的出現，顯然是電視彰顯美學特性的重要指標。一般而言，SNG 現場連線的方式通常標榜著「身歷其境的超真實」，縱使記者忘詞、走錯臺步、抑或是攝影粗略的分鏡所造成不可避免的技术缺憾，然而這些「奇觀性的缺陷美」，依舊猶勝靜止不動的螢光幕影像，傳達及時與無中介特質（唐士哲，2002：126）。而電視新聞便擅於利用此種形式，動輒營造真實現場，可以任憑記者閃失出錯，隨時代替主播穿插新聞快報。當閱聽人早已行禮如儀的將收看電視新聞當作是日常生活的一部份，透過記者的守門、主播的播報，或許我們可以假設螢幕上的符號指涉的是隱身其後的真實，這裡所謂的真實就是「世界所發生的事」。但仔細評比的結果卻驟然發現，隨著頻道的激增，整點新聞的如影隨形，相同事件的版本竟一體適用、無限量進行複製，從攝影機的角度、鋪陳事件的方式和立場、使用的辭彙、甚至主播面部的表情，無一不跟隨著符號遮掩真實的運作邏輯（朱元鴻，1992：24-25）。

將這樣的觀念運用在「2100 全民亂講」中，SNG 作為強化節目中雜耍取樂的主力單元，的確在某種程度上沿襲了傳統電視新聞與 SNG 的特性，意即不斷地給予「真實」特定的指涉意涵，以及體現後現代論述所憂慮的意義扁平化現象。然真正的歧異在於，全民亂講中的 SNG 漸次推翻了早先 SNG 游移在現代與後現代不明藩籬的矯飾特質，或稱對符號惡劣的耍弄，而代之以一種完整的神話詮釋系統，也就是真正進入了擬仿的秩序。依照布希亞的說法，在這個封閉的系統中，表意模式已經籠罩在所有社會事物之上，任何事物的意義，已經在形式上被特定的表意模式所決定。擬仿清除了可以追蹤到的指涉體，消除了所有可以分辨的關係，以及對於真理的否認（陳光興，1991：22），因而這種刻意包裝下的假 SNG 單元更多時候是完全以新形

態的模型存在，單元人物的出現只是一種符號效果，在一種冷酷而沒有起源的過度空間（打破線性時空概念）中被展演著。倘若傳統電視新聞的 SNG 是「稍早」的錄影被偷渡到「現在」，而被包裝成「現場報導」，那麼「全民亂講」的 SNG 設計，無疑是形式吞噬內容，或者搖身一變成為事先植入記憶後呈現出來的擬仿現實（唐士哲，2002：113-131）。

以下則列舉兩則節目 SNG 單元內容做為參照：

12月18日節目主題：

台灣一人中煞，阿扁說試射就是動武，隔壁有人喊救命，窩在台灣你怕不怕？

SNG 連線單元：新聞快炮（站哥）

代表人物：國民黨主席連戰

姿態描繪：並非由藝人模仿，而是由扯線的布偶人物登場，非靜態、有動作。

各位好，我是站哥，好久不見，因為最近選舉比較忙。像剛才我接見了林義雄，我是跟他說喔，我不會反對也不會阻擋核四公投，我現在是泛藍這邊的，我聰明了，不然人家又會說我們出賣台灣。我變精了，為了表現親民的作風，我現在為大家播出新聞快炮，因為我再不出現，版面就要被阿扁佔光了。今天要討論的內容是：台灣一人中煞，阿扁說試射就是動武，隔壁有人喊救命，窩在台灣你怕不怕？楚魚阿，你怕不怕在台灣，你不怕我也不怕，我們豁出去了！

12月17日節目主題：

有人說立法院撤飛彈提案是脫褲子放屁，藍綠誰最會脫褲子放屁？

SNG 連線單元：魔戒三部曲主角 - 佛蘿多與勒苟拉斯

代表人物：電影「魔戒」主角

姿態描繪：由藝人阿輝、九孔模仿，佛蘿文持刀，勒苟拉斯手舉弓箭。

- 佛蘿多：「大家好，我是魔戒中的矮個佛蘿文。」

- ◆ 勒苟拉斯「我是精靈弓箭手勒苟拉斯。」
- 佛蘿多：「明天我們魔戒第三部王者再臨就要在電影院中和大家見面了，希望大家能來看我們，不要看盜版喔。」
- ◆ 勒苟拉斯「你敢看盜版我就射死你。」
- 佛蘿多：「其實阿，我們魔戒主要就是討論人的貪婪之心，像是政治人物阿，一旦有權力就會起貪婪之心，不管泛藍還是泛綠的，一起貪婪之心就會脫褲子放屁。」
- ◆ 勒苟拉斯「我看喔，你們台灣的總統大選真的很亂ㄟ。」
- 佛蘿多：「嗯，那觀眾就忍耐忍耐吧!不然來看魔戒也行喔。」

由上述範例即可發現，兩則 SNG 都在封閉的系統狀態下進行，只是安插在節目流程中，再度為當日議題進行詮釋，畫面中的人物角色都不是真實的，以第一則 SNG「站哥」為例，製作單位不請來藝人模仿，而是公然將玩具布偶搬上螢幕光前，不但清除了事物的指涉體，也創造出一種擬仿的產物。無論其真實與否，透過大眾媒體，政治成就了新的演藝事業，各種驚世駭俗的動作，語不驚人死不休的奇談怪論，遂不斷出現（南方朔，2001：44）。反映在「2100 全民亂講」節目中，閱聽人透過鏡頭辨識模擬的政治人物，看的是比客觀真實還真實的超真實，如此形象重塑的效果莫不影響著閱聽人對政治人物的感知與態度。

肆、結語 - 返回自身

後現代其實是一種風格問題，尤其在模仿（parody）諧擬（pastiche）諷刺（irony）和拼貼（collage）等方面更是如此。其特點由拼貼、東拼西湊（bricolage）、表面（appearance）意符、觀看對象；由狂歡節、身體快感的粗俗幽默；由參與、生動化、雄渾經驗（和理想的美麗狀況作對比）；由一組雙重編碼產生批判及顛覆來反映出後現代風格。事實上，這些特點也使其諷刺的對象建立了正當性（Miller, 1992: 31-32），而「2100 全民亂講」就好像是個台灣時代文化下的混生物，匯集了一系列元素，包含它幾欲顛覆，卻又陷入那表面化的自我喪失，因而主體對個人而言，似乎根本就是個虛構，因為模仿藝人總遊移在那諸多不確定的符號指標裡，成為飄浮不定的過客一般。至於那些數量龐大的閱聽眾，顯然在人手一隻遙控器的同時，不知是消費了電視商品，抑或經歷了一場奇觀？畢竟布希亞所描述之過度現實的世界中，群眾

唯恐早已受到擬仿的影響而成為一種界線不清、模糊、沒有區別之過度進入擬像世界的瑪斯 (Mass) (林鴻祐, 1991 : 38)。

然而，站在一個後現代的視野，我寧可相信這是個巴赫汀言下的「嘉年華式狂歡」(carnivallization)，將這個喜劇式的荒誕精神、精神分裂的迷惘，甚至是無厘頭的語言遊戲，不假粉飾的呈現在眾人眼前，也許就在這狂歡的迷狂中人們顛倒了一切，吞沒了一切，然而在無數次的褻瀆與蒙羞中，也許我們才能返回自身(鄭祥福, 1999 : 42)。

參考書目

- 卜大中 (2001 年 2 月 25 日)。 政治冷感的背後 ,《中國時報》, 論壇版。
- 王志弘 (1994)。 速度的性政治：穿越移動能力的性別界分 ,《台灣社會研究》, 16 : 147-165。
- 朱元鴻 (1992)。 電視：內爆「社會性」的裝置 ,《當代》, 75 : 12-27。
- 江述凡 (1997)。 放眼看脫口秀 Talking Show ,《廣電人》, 25 : 28-31。
- 林巧婷 (1997)。 《新聞性電視叩應談話節目之論述過程分析--「以溝通行動理論」分析架構為例》。國立師範大學社會教育研究所碩士論文。
- 林鴻祐 (1991)。 布希亞的擬像社會理論 ,《當代》, 65 : 31-47。
- 周慧玲 (1999 年 10 月 28 日)。 現場節目與台灣焦慮 ,《聯合報》, 37 版。
- 東海等整理 (1997)。 金鐘獎薪傳研討專題 - 綜藝節目類研討記錄 ,《廣電人》, 30 : 25-26。
- 吳德威 (2002 年 12 月 24 日)。 全民亂講現象 ,《中國時報》, 15 版。
- 南方朔 (2001)。 當政治變成了表演，除了動作，還剩下什麼？ ,《新新聞》, 752 , 43-45。
- 唐士哲 (2002)。 「現場直播」的美學觀：一個有關電視形式的個案探討 ,《中華傳播學刊》, 2 : 111-133。
- 唐維敏 (1997)。 解讀綜藝節目 ,《廣電人》, 30 : 38-39。
- 修百里 (2002)。 寫在表演之外 - 鐵獅玉玲瓏流行現象的文化詮釋 ,《師友》, 418 : 25-28。
- 高瑞松 (1996)。 《政治性叩應節目內容的結構分析 以「2100 全民開講 大選大家談」為例》。國立交通大學傳播研究所碩士論文。
- 陳光興 (1991)。 布希亞的後現代媒體社會學 ,《當代》, 65 : 18-29。

- 陳韻如 (1996)。李歐塔的謬誤推論，《傳播研究簡訊》，5：13-15。
- 陳銘顯 (1999年12月21日)。政治文化 醬在單調符號裡，《中國時報》，15版。
- 陳芝宇 (2003年5月15日)。開示語火紅 信徒滿天下，《星報》，12版。
- 彭芸 (2002)。《新媒介與政治 理論與實證》。臺北：五南。
- 彭芸 (1996)。談話性節目、叩應與民主政治，《美歐月刊》，11:61-80。
- 張靄珠 (2000)。性別反串、異質空間、與後殖民變裝皇后的文化羨嫉，《中外文學》，343：139-157。
- 張閱 (2001)。大話文化的遊擊戰術，《二十一世紀》，68：120-126。
- 黃尚智 (2003年5月15日)。YA教授自然派瘋迷 F世代 成立專屬網站尬網 洪都拉斯苦熬出頭，《星報》，12版。
- 楊意菁 (2002)。《公共/眾，民意與媒體再現：以民調報導與談話性節目為例》，國立政治大學新聞研究所碩士論文。
- 劉國英 (2001)。超越現代、捨棄現代還是現代的再出發？李歐塔的后現代哲學，《社會理論學報》，4：1，pp.121-146。
- 鄭楨慶 (1996)。電視新聞雙重文本性質的矛盾，《新聞鏡》，392：10-17。
- 鄭祥福 (1999)。《後現代主義》。臺北：揚智。
- 鍾起惠 (1997)。談話性新聞節目分析，《廣電人》，30：32-33。
- 簡妙如 (1998)。將布希亞佔為己用 - 擬像論的解讀與媒體分析的再延伸，《哲學雜誌》，24：30-53。
- Allen, C. R. (1987). Channels of Discourse: Television and Contemporary Criticism. 李天鐸譯 (1993)。《電視與當代批評理論》，臺北：遠流。
- Baudrillard, J. (1988). The " Simulacra and simulation ". In M. Poster(Ed.), Jean Baudrillard: Selected writings(pp.166-184). Stanford: University.
- Best, S. & Kellner, D. (1991). Postmodern Theory: critical interrogations. 朱元鴻等譯 (1994)。邁向後現代性的布希亞，《後現代理論—批判的質疑》。臺北：巨流，頁141-183。
- Connor, S. (1989). Postmodernist culture: an introduction to theories of the contemporary. 唐維敏譯 (1999)。後現代電視、錄影和電影，《後現代文化導論》。臺北：五南，頁251-270。
- Scott, G. G. (1996). Can We talk? the power and influence of talk shows. 苗棣譯 (1999)。《脫

- 口秀：廣播電視談話節目的威力與影響》。北京：新華。
- Jameson, F. (1991). The cultural logic of late capitalism & Theories of the postmodern. In Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism(pp.1-66). Durham: Duke University Press.
- Livingstone, S. M. & Lunt. (1994) Talk on television: Audience participation and public debate. London & New York: Routledge.
- Lyotard, J. (1984). The postmodern condition, trans. (G.. B.& B. Massumi, Trans.)(pp.238-301). Minneapolis: University of Minnesota Press. (中譯：羅青：《什麼是後現代主義》，台灣學生書局。)
- Miller, W. (1992)。 後現代與溝通理論 ，《當代》，唐維敏譯，51：26-41。
- Poster, M. (1995)。 第二代媒體世代 - 資訊高速公路的互連 ，《當代》，唐維敏譯，106：28-43。
- Silverstone, R.(1999). Why study the Media? 陳玉箴譯 (2003) 遊戲 ，《媒介概念十六講》，臺北：韋伯文化。
- 中天資訊台「2100 全民亂講」節目網站。〔On Line〕
<http://www.ctitv.com.tw/new/36/2100/>
- 林東泰 (2002)。 笑看「鐵獅玉玲瓏」：語音延異遊戲 ，《中華傳播學會 2002 年會網站論文資料》〔On Line〕，臺北。〔On Line〕
<http://ccs.nccu.edu.tw/>
- 李濠仲 (2002)。 全民亂講的創意哪裡最正點 ，《新新聞》〔On Line〕，822 期。
<http://www.new7.com.tw/weekly/old/822/822-036.html>
- 南方朔 (2002)。 柯林頓的自貶創造反擊的空間 ，《新新聞》〔On Line〕，688 期。
<http://www.new7.com.tw/weekly/old/688/688-091.html>
- 明日報個人新聞台短評 (2001)。 拓域 台中二中政治研究社 〔On Line〕。
<http://mypaper1.ttimes.com.tw/user/TCSSHPSC/>
- 金鐘獎官方網站。〔On Line〕
http://www.bdf.org.tw/goldenbell/winer/winer_index_1.html

The Postmodern Pastiche and Boundary-blurring in TV Talk-shows: A case study of All People Blab at 2100

Chia-Ni Chang*

ABSTRACT

For quite some time in Taiwan society, making sense of our society via the television fare has become increasingly difficult, if not impossible. The loss of connection between social reality and its supposed representation has been most acutely felt on current-affairs talk-shows. Apparently practicing some form of participatory journalism, these programs, presumed to facilitate public debate on issues of general concerns, served only to flame up political confrontations and social division. As public dissatisfaction gradually reflected itself via audience ratings, the once hot “genre” seemed to lose its charm on screen. Ever since All People Blab at 2100 was put on air, however, we have witnessed a renewal of the talk-show genre supported again by sufficient audience attention. In the program, we found newer elements were introduced—elements that were simultaneously subversive and compliant to the genre’s general journalistic implications via postmodern pastiche and simulation. Thus, the program stands as a confusing phenomenon for us to grasp the relationship between television, society and its viewership in Taiwan today.

The success of All People Blab at 2100 marks a trend of postmodern pastiche on television, making the medium all the more boundary-blurring than ever. It is therefore the purpose of this essay to explore this trend through a case study of the program. It first deals with the origin and function of current-affair talk-shows, so as to explain why traditional talk shows started to lose their hits. Then drawing on postmodern theory, it examines the programming strategies of

* Chia-Ni Chang the student of Graduate School of Mass Communication in Fu Jen Catholic University **E-mail:** gigious2002@hotmail.com , gigious2001@yahoo.com.tw

All People Blab at 2100. Finally, it attempts some alternative observation, hoping to clarify the confusing media phenomenon of talk shows, which is unique of Taiwan.

Keywords: All People Blab at 2100, hyperreality, postmodern pastiche, simulation, talkshows