

南 華 大 學  
傳 播 管 理 研 究 所  
碩 士 論 文

電視類型、後設文本與電視經濟：  
以《2100 全民亂講》為例

Television Genre, Meta-text and Television Economy

The Case of “*All People Blab at 2100*”

研 究 生：黃舜忠

指 導 教 授：唐士哲博士

中 華 民 國 九 十 三 年 一 月 五 日



## 謝 誌

我想任何一個階段，「過程」永遠比「結果」有趣。轉眼間，在南華也待了三年半的時間，也終於走向這個階段的終點。在這過程之中，學到的東西不只是課堂上的專業知識而已，在過程中，這只是收獲的一小部分。除了課堂上的東西外，更學到了為人處世的態度與方法；也理解面對社會所應做的準備與調適；最珍貴的是在這時間過程之中，我所遇到的每個人對我的幫助與影響。這些經驗讓我在往後的人生過程，能以更成熟、更果斷、更堅強的態度，去做決定或面對問題。我很感激能多這三年半的時間，讓我還能以「學生」的身分犯錯，並藉此學習。

在這段過程中，很幫忙我，我要特別感激的，當然就是我老闆，唐士哲老師（老師！這次我有特別看！名字沒有再寫錯啦！）。首先，要先感謝唐老師在我更換指導教授時，還願意收我當您的學生，讓學生能繼續論文的寫作。而老師嚴謹的要求態度，更讓論文寫作多了許多激發想像與尋求關聯性的有趣過程。整篇論文從無到有，當然需要經過為數不少的討論與修正，當然也會遇到問題與挫折，而這些以往不愉快的經驗在這當下回憶時，又是另一種特別的感受。也很感激唐老師體諒我不厭其煩地找老師 Meeting，跟老師討論研究概念與架構，請老師看稿給意見等。寫出一本讓老師您滿意的論文，算是我送給老師這些日子辛苦教導我的禮物，也希望老師喜歡這份禮輕情意重的禮物。

學生在此，也要特別感謝其他兩位論文口試委員，羅世宏老師，您給人和藹可親的第一印象，讓學生能很自然地與老師溝通，頓時少了不少壓力，而您針對學生論文專業、具體又切題的修正建議，讓學生的論文更趨完整，更感激羅老師對學生論文的肯定，讓學生驚訝又興奮。另一位口試委員，劉平君老師，您率真的個性，替學生的口試增添了许多趣味，老師流露出的「真」那才是自然的個性表現，這才是真實的生活態度。也感謝老師點出了學生論文一個重大的問題所在，更讓學生了解「後現代」果真是個不好惹的傢伙。

在南華的日子，不能說盡如人意，因為自己逃避問題而對陳婷玉老師造成的困擾，是學生對老師的愧歉。過去的錯已無法彌補，只希望我能以一個更成熟的人，來給陳婷玉老師賠不是，藉此，我也要跟陳老師說：「陳婷玉老師，在我心裡，您也是我的指導老師，您嚴謹與認真的指導態度，亦師亦友的爽快性格，更給學生許多課業之外的建議，我論文能完成，老師您在過程中，也幫我了很大的忙，真的很感謝老師。」

另外也要感謝在南華這段期間，那位年輕貌美又有好心腸的辣媽、不斷幫

助學生解決各種疑難雜症的婉惠姐。婉惠姐，這段時間麻煩妳幫忙的事實在太多了，很感激妳不但沒有拒絕，反而是熱心地幫忙。你是這麼善良的一個大好人，相信你一定永遠美麗，兒子愛死你，老公疼死你。

也要感謝在我求學期間教導我的老師，陳志賢老師，您左擁質化、右抱量化的深厚底子，讓學生受益良多；左宗宏老師，謝謝您教導我公關領域相關的理論與實務經驗；邱魏頌正老師，您教導學生對統計、數字的掌握能力，是日後進入職場不可或缺的本錢；高玉泉老師，因為您，學生才知道法律在生活的重要性；劉駿州老師，您可愛的笑容，總是讓課堂多了愉快的氣氛，也讓學生更了解政經結構對傳播媒體的影響。

最後要感謝我愛的家人，這幾年來，不管是精神還是物質的支持，你們總是給我一個不必擔心的求學環境，在我感到懷疑的時候，都能即時拉我一把。Candy，也謝謝妳這段時間陪著我一起走過。

*Zum Lernen ist niemand zu alt* 這句德文的意思，就是學習永遠不嫌老，在人生旅途上，每一秒都是在學習，雖然我在研究所的學習階段已經結束，但人生的學習課程依然繼續，希望我所有的朋友在這人生的學習過程中，都能愈挫愈勇，懂得更淡然地看待世界，更開心地面對社會，更珍惜地把握人生。「人活著，最重要的，就是要知道自己在做什麼...」這是我常常跟別人說的話，也希望大家都能認真地體驗生活中每一天、每一秒。

2005年初。夜。嘉義。

## 【摘要】

在目前競爭激烈的電視市場中，《2100 全民亂講》以拼貼各種碎裂的節目文本，加上演員嘲諷的模仿表演，成為一種獨特的「後設文本」節目類型。本研究以《2100 全民亂講》的後設特性為例，企圖探討電視類型、後設文本特性與電視經濟三者之間的關係。

本研究採用敘事分析，對節目文本進行深度的影像語意分析，研究結果發現，《2100 全民亂講》瓦解了傳統文本最重視的劇境空間（diegetic space），也反思了整個電視文本的意義，更看到解構之後的語音延異遊戲。同時，本研究主張，節目中的後設文本意涵，應被理解為電視經濟機構運作邏輯下的產物，體現了電視經濟的概念。總結來說，《2100 全民亂講》是一個後設的文化產物，同時也是電視經濟制度下的一個流行文化商品，而這兩個複雜的系統，可以在「類型」這個社會機構的概念下被理解。

本研究包括五個章節。第一章簡述研究動機與目的；第二章探討並整合與本研究相關的文獻資料；第三章則是針對電視節目的文本分析；第四章更進一步探討後設文本特性與電視經濟之間的關係；最後一章提出本研究的結論，並描繪出電視類型、後設文本與電視經濟三者之間的架構藍圖。

關鍵字：後設文本、電視經濟、類型

## 【Abstract】

This study takes the meta-characteristics of “*All People Blab at 2100*” as the key point of analysis and tries to find out the relation between television genre, meta-text and television economy.

This study uses narrative analysis to analyze the meaning of the images and semantics deeply hidden in the program text. The result finds out that “*All People Blab at 2100*” not only collapses the diegetic world that most traditional texts sustain, but also make a self-examination about the meaning of television text. Even more, we can see a game of “différence” in the show’s phonetic construction that characterizes the deconstruction of meaning. Meanwhile, this study claims that the characteristics of meta-television text should be understood as a product under the operational logic of the institute of television economy. To sum up, “*All People Blab at 2100*” is a product of meta-culture, it is also a product of pop culture commodities under the system of television economy. These two complicated systems can be perceived under the concept of genre, in terms of its institutional implication.

Keywords: Genre, Metatext, Television Economy.

# 目 錄

|                                       |    |
|---------------------------------------|----|
| 壹、前言：關於電視類型的幾個疑問.....                 | 1  |
| 貳、文獻探討.....                           | 6  |
| 一、類型的起源、意義、歷史.....                    | 6  |
| 二、媒介的類型.....                          | 9  |
| (一)文學類型.....                          | 10 |
| (二)電影類型.....                          | 11 |
| (三)電視類型.....                          | 19 |
| 三、電視的類型意涵.....                        | 25 |
| (一)論述實踐與類型群組.....                     | 26 |
| (二)類型與互文性.....                        | 28 |
| (三)類型與敘事.....                         | 30 |
| 1、傳統敘事概念.....                         | 32 |
| 2、敘事理論的發展.....                        | 33 |
| 3、電視敘事.....                           | 35 |
| (四)後設類型與後現代.....                      | 38 |
| 1、延異.....                             | 43 |
| 2、諷刺.....                             | 45 |
| 3、詼諧模仿.....                           | 49 |
| 4、反身性.....                            | 50 |
| (五)類型、後設文本與社會運作.....                  | 53 |
| 四、電視類型的文化與經濟意涵.....                   | 56 |
| (一)類型因媒介形式而異的特性.....                  | 56 |
| (二)類型建構除了文本外，還包括特定的社會與文化脈絡.....       | 57 |
| (三)電視類型具備的特質.....                     | 57 |
| (四)類型與社會構連的特質.....                    | 59 |
| 參、節目文本分析.....                         | 61 |
| 一、關於研究方法.....                         | 61 |
| 二、關於《2100 全民亂講》.....                  | 62 |
| 三、媒介反身層次：互文性與劇境 (DIEGESIS) 空間的瓦解..... | 65 |
| (一)水平互文性與角色特定敘事.....                  | 65 |
| (二)垂直互文關係、第三層文本與閱聽人知覺.....            | 71 |
| (三)「劇境 (Diegesis) 世界」的瓦解.....         | 77 |
| 四、類型反身層次：後設類型與電視文本的反思.....            | 78 |

|                                  |            |
|----------------------------------|------------|
| (一) 看見主播卻看不到主題的新聞快炮 .....        | 78         |
| (二) 充滿表演娛樂性格的 Live 現場 .....      | 81         |
| (三) 保證獨一無二的 SNG 連線.....          | 86         |
| (四) 從宗教信仰到時事諷刺的偶戲 .....          | 90         |
| (五) 不斷模仿與創新其他形式的後設類型本質 .....     | 92         |
| (六) 以《2100 全民亂講》反思「電視文本」 .....   | 94         |
| 五、文本反身層次：敘事解構後的文本反身遊戲 .....      | 96         |
| (一) 無限組合可能的諷刺文本 .....            | 96         |
| (二) 消耗意指的符號遊戲 .....              | 98         |
| 六、去脈絡化與再脈絡化同時進行的遊戲空間 .....       | 102        |
| (一) 充滿反身性思維的《2100 全民亂講》 .....    | 102        |
| (二) 去脈絡化之後的延異遊戲空間 .....          | 103        |
| <b>肆、類型與電視經濟 .....</b>           | <b>106</b> |
| 一、《2100 全民亂講》顛覆與延續既有類型的雙重特性..... | 106        |
| (一) 作者策略對節目製作創意的影響 .....         | 107        |
| (二) 供需轉變的產業變遷過程 .....            | 109        |
| 二、經濟機構運作下的文本體現 .....             | 114        |
| (一) 後設類型的特殊性運作原則 .....           | 114        |
| (二) 後設類型的普遍性運作原則 .....           | 115        |
| 三、後設文本特性與電視經濟 .....              | 118        |
| <b>伍、結論：類型的機構運作本質 .....</b>      | <b>121</b> |
| 一、類型作為反映社會文化的機構 .....            | 121        |
| 二、類型作為服膺電視經濟的機構 .....            | 123        |
| 三、類型作為一個機構運作的本質 .....            | 127        |
| <b>參考書目 .....</b>                | <b>129</b> |
| 中文書目 .....                       | 129        |
| 英文書目 .....                       | 132        |
| 線上資料 .....                       | 135        |

## 圖 目 錄

|                             |    |
|-----------------------------|----|
| 圖 2-1：CHATMAN 的敘事要素構成圖..... | 35 |
|-----------------------------|----|

## 壹、前言：關於電視類型的幾個疑問

台灣的電視生態環境，從早期無線三台頻道稀少的時代，在歷經衛星與有線電視合法以及其他無線電視台陸續開台後，到目前已經超過一百多個電視頻道。而為了填補這眾多的電視頻道，因應而生的，就是各式各樣的類型節目與專業頻道的興起。節目的類型包羅萬象，除了早期的電視新聞、綜藝節目、連戲劇、卡通等外，更有創新的星座命理、美食、冒險與談話性節目等。而專業頻道更是多頻道電視時代下，才可能出現的產物，目前的電視環境充斥著各種專業頻道，例如新聞台、電影台、體育台、音樂台、財經台、卡通台、日本台、購物台、旅遊探險、知識休閒、動物與客家頻道等等。

在這眾多的專業頻道種類之中，新聞頻道無疑是個眾家爭鳴之地，目前的專業新聞頻道包括民視新聞台、三立新聞台、TVBS、TVBS-N、年代新聞台、中天新聞台、東森新聞台、東森新聞 S 台等。除了新聞專業頻道外，更有所謂的影視或娛樂新聞的節目型態出現，而在以利益主導的商業電視體系下，頻道之間的市場競爭便越來越激烈，因此各家新聞台為求更好的收視率，各種煽色腥的新聞話題開始出現，新聞趨勢走向綜藝化、娛樂化。更甚者，SNG 連線的出現，雖然讓新聞更直接地呈現事實，但是記者誇張的言行與造假的新聞，卻也讓所謂的「新聞真實性」逐漸模糊與消逝。

而近幾年來，談話性節目在國內電視市場蔚為風行，更在一窩蜂的抄襲風氣下，佔滿了大部分的電視頻道，從早期的政治性談話節目延伸出各種關心社會時事與民生問題的新議題談話節目，也有強調挖掘新聞內幕或是討論兩性議題的談話節目等<sup>1</sup>。而這些談話性節目不是談論著一些政治人物或影視明星等名人的瑣

---

<sup>1</sup> 知名的政治性談話性節目，包括：TVBS 的《2100 全民開講》與《新聞夜總會》、中視的《文茜小妹大》、華視的《台灣起動》、台視的《謝志偉嗆聲》、緯來綜合台的《火線雙嬌》、衛視中文台的《新聞駭客 NEWS98》等；而隨著社會發展衍伸出來的新型態談話性節目有強調關注社會

碎八卦，就是誇大了社會或民生問題，減低人民對於社會、國家的信任感；更嚴重地，就是持續強化了彼此對立的意識形態，讓台灣社會處於一個分裂的狀態。

電視新聞為了利益考量，逐漸走向綜藝化，一個新聞事件的背後開始摻雜政治、經濟因素的干擾，讓新聞走向了娛樂化、秀場化、商業化運作。而大量充斥在電視頻道間的談話性節目，更是助長了另一波電視媒體亂象，舉凡挖人隱私、閒聊名人八卦、製造社會危機、強化對立衝突、迷糊問題焦點等等，讓台灣的電視環境充滿了不確定的問題與危機，讓台灣的觀眾無法看清當前真正的政治與社會問題。

就在觀眾厭倦了上述電視亂象的同時，出現了一個同時模仿並顛覆新聞與談話節目形式的全新型態節目《2100 全民亂講》，該節目用搞笑的方式呈現其對時事與電視中亂象的嘲諷。不同於傳統談話性節目，該節目集模仿、新聞、綜藝、談話性節目於一身，而且意外受到觀眾的歡迎與喜愛。節目除了有集體性的團體模仿演出，更破天荒地以現場直播的型態播出，節目中間更會穿插各種「假」SNG 連線「真」現場搞笑的模擬採訪。這種全新的節目型態集合了許多電視類型節目，如新聞節目、綜藝節目、模仿秀、現場談話性節目等，讓該節目無法明確地歸類到某一特定的「電視類型」，而類型與文本是一個持續創造與改變的互動過程，《2100 全民亂講》的出現，再一次打破了原有既定類型的分類。

此外，《2100 全民亂講》節目更因演員刻意地誇大模仿角色的言行，並極盡嘲諷搞笑之所能，加上各種類型節目形式的拙劣模仿，使得觀眾能清楚地了解該

---

時事與弱勢民生議題的，包括：民視無線台的《民視異言堂》、緯來綜合台的《KTV 記者會》、GTV 第一台的《暗光鳥新聞》、GTV 綜合台的《李明依 FUN 電》、MUCH TV 的《台灣心聲》、東森新聞 S 台的《青蓉 K 新聞》、《台灣高峰會》等；更有一些號稱挖掘新聞內幕與關懷弱勢的資訊型談話節目，如超視的《新聞挖挖哇》、三立新聞台的《大話新聞》與《美人電新聞》，以及中天綜合台的《今晚哪裡有問題》等。雖然上述的談話性節目，企圖與不同的定位來區別出彼此之間的差異，因隨著社會政治或時事的發展，所以每日探討的議題重疊或雷同的程度卻是相當地高。但也有定位比較不同的談話節目，例如針對兩性議題討論的談話節目，有三立都會台的《黃金七秒半》、TVBS-G 的《女人我最大》等等。

節目虛構的本質，而這正是 Olson (1987) 所提出「後設電視」的本質，此本質包括所謂的閱聽人知覺、互文性（或稱為媒介反身結構），以及後設類型主義（或稱為類型反身結構），還有自我解構（或稱為文本反身結構）。具體地說，《2100 全民亂講》除了刻意讓閱聽人察覺節目的虛構特性與互文本質外；更融合了 Live 現場、預錄橋段與廣告等商業電視的基本要素，藉以刻意嘲諷電視節目文本碎裂化、瑣碎的特性；加上誇張地模仿時下的政治人物、影視明星、名人，以及假 SNG 連線、虛實互見的角色扮演等；更有無限組合可能的語音延異遊戲，使得該節目充分體現了電視作為後設拼貼文本的特性。

而該節目的後設文本特性，似乎與強調意義是無窮無盡的；慶賀詮釋、價值與風格差異；強調見皮相、膚淺而歡樂，見多元異質、拙劣模仿而高興，見反諷、混成而歡喜的後現代文化意涵相吻合。也就是說，《2100 全民亂講》節目中所看見的後設文本特性，可以說就是後現代電視文化意涵的具體表徵。

綜上，本研究根據在《2100 全民亂講》節目中觀察到的後設文本特性以及背後蘊藏的後現代文化意涵，提出以下問題來分析該節目。本研究的問題意識，就是「類型」概念在當今電視文化裡有哪些問題產生或是值得探討的地方？也就是說，這種創新的、以後設敘事文本顛覆既有電視節目類型的電視文本到底具有哪些類型意涵？又或是說打破了哪些類型概念？更甚者，創造了哪些新的類型思維？在詮釋電視文化內涵時，除了彰顯文本敘事的特性外，更重要的是其背後如何體現文本運作的經濟與社會成因。因此，本研究另一個問題考量，就是該節目的文本特性，在商業電視環境之下，有哪些可歸因為電視產業特性的文化經濟意涵？

所以，本研究以電視節目《2100 全民亂講》為分析個案，檢視該節目的後設文本特性，與其背後的後現代電視經濟意涵，並企圖以「類型」的概念，剖析該節目如何將社會現狀，藉由反諷、嘲弄，以及互文性指涉等後現代特性，轉化

為製造收視期待的手段；同時，也巧妙地將這些後設文本意涵變成體現電視節目作為經濟機構的運作邏輯。

本研究第二章首先探討類型的歷史、起源與相關定義，接著再探討類型在文學、電影、電視等因媒介不同而異的特性與解釋。接著再針對電視類型意涵的四個主要特性，做更進一步地了解，包括：論述實踐與類型群組、互文性、敘事、後現代。最後整合出電視類型幾個重要的文化與經濟意涵，包括：一、類型因媒介形式而異的特性；二、類型建構除了文本之外，還包括特定的社會與文化脈絡；三、電視類型具備的四大文本意涵；四、類型與社會構連的特性。

第三章介紹本研究的研究方法以及《2100 全民亂講》節目的相關背景，而該節目拼貼文本、玩弄符號、嘲諷意義等後設文本特性，符合了後現代文化情境。為了分析這種具後現代文化情境的後設電視文本，本研究接著依媒介反身、類型反身、文本反身三個層次來探討後設特性與高度拼貼電視文本之間的關係，試圖在幽默笑鬧的豐富表現形式下，在觀眾充滿驚喜的「期待水平」之外，找出更深層的自我反身特性。在媒介反身的層次上，本章試圖探尋節目文本的互文反身特性與傳統文本最重視的劇境（Diegesis）空間之間的關係；在類型反身的層次上，則是要了解持續模仿、拼貼各種電視文本的後設類型（meta-genre）與整個電視文本之間的關聯；在文本反身的層次上，則是要在解構後的文本反身論述裡，找出各種無限組合可能的諷刺文本以及不斷延異的語音串連遊戲。

而這些後設的特性，就是「去脈絡化」(decontextualization)，也就是使歷史、時事、虛構的情節由其特定的社會或文化情境脈絡中脫離出來，並以串接的方式被靈活組合成該節目特定的橋段。藉由這種手段，文本所指涉的對象可以被無限組合、延伸、拼貼，使得該節目不至於因為每日播出的「慣例」限制，而造成觀眾的收視倦怠。

除了檢視節目表象的後設文本特性外，本研究更從歷史與經濟的脈絡出發，來檢視台灣電視媒體的發展變革，對電視節目內容的產製過程有哪些連帶的影響關係。第四章以「類型」是「社會機構化的文本運作」觀點，來探討節目表象後設特性背後的經濟與文化成因，亦即該節目文本特性是如何體現台灣商業電視經濟的產製原則。也就是在多頻道的有線電視空間中，如何以更瑣碎的「流程」設計，來解決電視急切需要大量節目內容的特性。

本研究期待找出類型在後設電視文化下的新觀點、新思維、新角色，也希望了解電視經濟與後設文本意涵之間的運作邏輯，最後更期望將電視類型、後設文本與電視經濟三者之間的關係串聯起來，試圖找出類型在當代特定社會時空與文化脈絡下的合理詮釋角度。第五章的研究結果發現，類型依然是特定歷史時空下的社會產物，電視類型與日常生活（everyday life）之間的關係更為緊密，當代電視類型不但是反映社會文化的文本運作機構，更是服膺當下電視競爭市場的經濟運作機構，因而再次歸結出類型作為一個機構運作的本質。

## 貳、文獻探討

為了更明確掌握電視類型的文化與經濟意涵，本章節首先探討類型的歷史、起源與相關定義，接著再探討類型在文學、電影、電視等不同媒介而有不同的特性與解釋。然後再針對電視類型意涵的四個主要特性，做更進一步地了解，包括：論述實踐與類型群組、互文性、敘事、後現代，最後再整合相關討論，強調類型與後設文本特性是必須在社會場域裡運作與實踐。

根據本章節的文獻探討，本研究整合出電視類型幾個重要的文化與經濟意涵，包括：一、類型因媒介形式而異的特性；二、類型建構除了文本之外，還包括特定的社會與文化脈絡；三、電視類型具備的四大文本意涵；四、類型與社會構連的特性。

### 一、類型的起源、意義、歷史

類型（genre）簡單地說就是一種規則（order），所有的事物都是人們安排好的，因為如此人們才可以去處理應付，亦即生活是有其循環性，每一天並不是一個需要重新學習的新體驗，每個事件（event）或多或少會與相似的事件背景以及期待系統有關聯。一般來說，當我們談到類型的概念時，我們已經假定這些類目（categories）存在，並知道他們是什麼，但必須了解規則是一種文化建構的共享觀點，所以這些類目並不是絕對與獨有的（Kaminsky & Mahan, 1985）。也有人說類型是超越個別藝術作品的風格、形式或結構，並指導了藝術者的創作與閱聽人的閱讀方式（Lacey, 2000：132）。

就歷史上來說，類型是一個從文學批評理論借來的字眼；就字詞的起源來講，類型是一個起源於中世紀的拉丁、法文字根，並與形式（type）與種類（kind）的概念相關連，是一個藝術、音樂或文學作品的類目，並藉由特定的風格、形式

或內容為特徵來分類。希臘人則將文學創作區分為三種主題類型：抒情詩 ( lyric ) 史詩 ( epic ) 與戲劇 ( drama )，藉以強調各自獨特的形式，而 Northrop Frye 則把類型由文學批評的範疇，擴及其他大眾媒介產品，讓類型含括小說、短篇小說、散文甚至電影 ( Whillock , 1988 ; Feuer , 1992 ; Allen , 李天鐸譯 , 1993 ; Newbold , 1995 )。

Rosmarin ( 1985 ) 強調在文學批評的領域裡，類型扮演了解決各式衝突的角色。Rosmarin 認為，文學的世界中常有理論與實踐 ( practice ) 普遍性與獨特性、演繹與歸納的對立衝突情形，過於抽象的理論與各具特色的文學作品之間很難有交集，而類型概念便是為了解決這些問題而出現的，它讓傳統文學理論的假設能與特定的文本接合。也就是說，類型是一種基模 ( schema )，是一種討論文本的方式，一種將相關的文本連結後，再將他們與其他文本區分的方法。類型是文學批評裡最有力的解釋工具，是我們思考與評價文學文本最合理的方式。

Todorov ( 1970/1975 ) 則指出，當我們用類型的觀點來檢視文學作品時，會發現在許多文本之中運作的原則，更甚於了解個別作品的獨特性。而 Thrall 和 Hibbard 認為類型是根據形式與技巧，將不同的文學作品分配到各自的種類與類別裡，進一步地說，類型分類暗示著在同一類型內的許多作品，不管時空的組合、作者或內容題材，在這些作品之中存在著好幾組形式或技術的特徵，而當這些特徵群組被明確定義後，就變成了探討文學藝術的中心基礎 ( 引自 Small , 1979 : 291 ; Whillock , 1988 : 244 )。

由於過去傳統文學的分類，如悲劇、史詩等，甚至是 19 世紀的類型分類，如詩、小說等，面對越來越複雜的文本特性，也就越來越難明確區別文本之間的差異。原有以類型作為內容「分類」的方式，似乎已不再適用。19 世紀早期的批評家，因此開始批評類型其實已經消逝。但 Todorov ( 1978/1990 ) 認為類型的概念一直都沒有消失，過去的類型隨著歷史演進，只是簡單地被其他類型取代而

已，類型因為「例外」而發現新規則，也因「例外」而開始取代舊的規則。

在爭論類型分析合適性的過程中，類型的起源便成為主要的問題意識，Todorov (1978/1990) 認為，類型的起源就是從其他類型來的，一個新的類型總是由先前的另一個或數個類型藉倒置、替換、組合等方式的轉變而來，Sobchack (1975) 以電影為例，同樣也指出電影類型的起源並不是模仿真實生活，而是模仿其他電影而來的。

總而言之，所有的文學都有它的類型，類型是一套持續轉變的系統。若要以歷史觀點來探討它的起源，那就不能忽略類型本身涵蓋的領域。Todorov 引用 Saussure 說過的話：「語言的起源問題，與它的轉變問題並沒有不同。」(Todorov, 1978/1990: 15)，來說明若要探討類型的起源問題，也應從它的轉變問題著手。類型起源的問題，其本質不是歷史性的而是系統性的，也就是說，有一種「可能」形成類型的語言形式，在成為類型之前就已經存在，而這也將類型起源拉到語言的討論面向。我們在描述事物時，常常會根據自己選擇的觀點來重新描述所觀察到的事物，也就是說，跟「語言」有關，因為當說話者以自己的話描述一件事物時，就會有他的觀點，而當觀點改變時，這個被描繪的事物也會跟著改變。而以語言結構的觀點來說，一個句子是語言的單位，有其固定的文字組合結構，但同樣的語句結構在不同的論述情況下，會有不同的語調 (utterances)，因而產生不同的意義。

上述個別的詮釋觀點與不同的發聲語調，其實就是論述 (discourse) 的概念，論述不是由許多句子組成，而是由發聲的句子組成，更簡潔地說，由語調組成。要詮釋說話的語調包含兩個面向，一是說出一句話，二是說出一句話的過程，包括發聲、對誰說、時間、地點、以及過程前後的論述，簡單講就是發聲情境 (enunciatory context) 也就是說，論述總是且必要地藉由言詞行動 (speech acts) 建構起來，談到論述的概念是因為類型存在的歷史證據，必須靠已經建立的這些

特質來做標明的，在特定的社會下，一些論述特質（discursive property）的再現是（機構化）制度化的，而個別文本則是根據系統規則建構的規範生產與理解的，所謂類型就是論述特質的系統規則（codification）（Todorov, 1978/1990：16-18）。

## 二、媒介的類型

傳統的生物分類法藉由認知的相似性與差異性區分出科或種的特性，是一套解釋的系統。除了使人可以藉此更深入了解生物各個類別，同時藉由不斷地演進改變以增進其理解能力（Rosmarin, 1985：167）。

就媒介定義而言，文學與大眾傳播媒介，如電影、電視等，都是一種媒介，因為這是一種作者與讀者之間的傳播與接收行為，而且類型的起源就是從文學的簡易分類開始的。Feuer（1992）指出，利用類似生物分類法的概念可以將文學分成悲劇、喜劇或通俗劇等；同樣的，將好萊塢電影分為西部片、歌舞片和恐怖片等；電視節目也可以分為情境喜劇、警匪片與肥皂劇等。然而，論及美學與文化價值時，分類學無意判定什麼是類型中最好的範例，也不解釋其文化表現的方式，更不會顯示這些分類如何影響閱聽人，以及揭示分類的目的，而這些都是類型理論的工作。因此，當我們涉及文字、文本等的分類概念時，以類型概念作為理論基礎是比較合適的。

但是，悲劇的類型或許可以在文學、舞台劇、電影、電視等媒介被呈現出來，但因各種媒介獨特的形式，類型則會依各種形式而有不同的呈現方式。例如文學就是一種可由個人來控制閱讀速度的媒介，舞台劇則是受到時空限制最多的媒介形式，而電子媒體則將時間以秒、分鐘、小時等，區隔成可計算的單位（Kaminsky & Mahan, 1985）。因此，本研究接下來分別以文學、電影與電視三種媒介形式，探討與比較類型不同的呈現與分析方式。

## (一) 文學類型

傳統文學類型概念，指的是一般性的文學分類，如悲劇、喜劇等，並沒有特殊的歷史或文化意義。亞里斯多德以理念型（ideal type）來定義悲劇，認為此定義可以涵蓋任何特定的悲劇作品，而一旦悲劇理念的架構建立了，就會對觀眾的理想有影響，同理，談及某一特定類型時，也會以理念型的特質來說明個別作品。1950 年代的文學批評學家 Frye 更延伸了亞里斯多德的理念來區分文學的形式（type）與類別（category），並將其稱為類型（genre）與模式（mode），強調類型批評與亞里斯多德學說的關係密切，並提出好幾組類型分類的原則，例如根據主角與讀者或自然法則的關係，將小說分為神話、浪漫故事、諷刺文學、史詩、悲劇、喜劇以及寫實小說。也有因為文學類型形式呈現的限制，分為表演的戲劇、歌唱的史詩、閱讀的抒情詩（Todorov, 1970/1975：11-12；Feuer, 1992：139）。

談到類型概念時，Todorov（1970/1975）認為類型是將文學理論與實際作品連結的媒介，不承認類型存在就等於宣稱一個新的文學作品與所有既存的文學作品沒有任何關聯。他認為除了有像 Frye 這種承襲理論發展而來的理論類型（theoretical genres）外，也有觀察實際文學作品而來的歷史類型（historical genres），並強調每個類型理論必須根據與文學作品本質相關的假設出發。類型研究應該是兼顧理論與實踐、抽象與實證的，也就是說從理論中演譯出來的類型，必須參考實際的文本才能證實，類型的定義是在現象描述與抽象理論之間持續變動的。

Jauss 則指出單一文本與類型文本間的關係是一種持續創造與改變的水平過程，新文本會喚起讀者的期待水平，也就是從先前文本得知並熟悉的遊戲規則（rules of the game），而這些期待水平或遊戲規則不但會改變、擴展、修正，也可以轉換、消除與再製（Jauss, 1982：88）。

Jauss 也認為類型理論應植基於接收美學上，因此必須把文學與社會以及作品與閱聽人之間的結構關係加入研究討論，並可藉此發現隱藏在過去規範文學的歷史系統，更明白地說，就是藉由類型的期待水平系統，再次建構作品的意圖與閱聽人的理解方式（Jauss，1982：108）。就如同 Todorov（1978/1990）指出文學類型以一個機構制度（institution）存在，它的功能對讀者而言是期待水平（horizons of expectation），對作者而言是寫作模式（models of writing），也就是說類型的歷史存在有兩個面向。一方面，作者是在既存的類型系統下寫作；另一方面，讀者也是在類型系統下解讀。類型藉由它們的制度化（機構化）運作，而間接地與社會溝通（communicate）。以歷史觀點看，每個時代都有屬於它的類型系統，而這是建立在一些優勢意識形態的關係上，而就如同其他的機構一樣，類型強調了它們所屬社會的特徵。一個社會所選擇的行動，通常是最符合它的意識形態，這也是為什麼一個社會存在的某些類型，總是顯現出最適合的意識形態，並允許我們明確地感受它們的存在。Todorov 的論點告訴我們，每個類型的選擇，都是依靠在其間運作的意識形態框架而定。

了解到文學類型的基本概念後，以下將先後就電影與電視分別說明這兩種媒介形式中的類型概念各有何獨特之處，而在多了聲光影音刺激的電子媒介形式，對於類型概念的運用又會有那些不一樣的地方。

## （二）電影類型

類型研究已有很長的歷史，從文學批評開始萌芽，到分析十九世紀小說時而逐漸發展出來，而將類型概念用於影像分析則是一種了解原則組合的方法，藉由這些原則可以將電影、電視或影視產品與它們相似的文本聯想在一起，具體地說，就是為什麼這些影視產品會與彼此相關聯，而什麼又是它們共有的特質（Newbold，1995）。

將傳統文學類型觀點應用於電影、電視研究時有其侷限性，文學類型涵蓋了無數的作品與許多文化，而且歷時久遠，但是電影、電視卻有文化特性與時間限制。也就是說文學類型比電影、電視類型傾向理論性，先有理論概念才開始慢慢成形；而電影、電視類型傾向歷史性，從既存的作品型態，經觀察與歸納而來（Todorov, 1970/1975；Feuer, 1992；Allen, 李天鐸譯, 1993）。好的流行電影、電視節目，意義可能不同於好的文學類型作品，這是因為電影與電視節目被視為流行文化商品的本质，因此在類型研究上的應用也有所差別（Feuer, 1992: 141）。

Berger (1992) 指出類型在文學與傳播領域運用的衝突本质，在傳播領域的運用上，類型是一種電台、電視節目或電影的類別，不同於悲劇、喜劇或史詩的文學形式分類。Kaminsky 也認為類型概念使用在文學批評與電影批評時，是有其差異存在的，指出文學類型的差異在於呈現的形式（the form of presentation），例如小說、散文、短篇小說等；而電影類型的差異在於電影呈現中所隱含的主題與風格（motifs and styles within the presentation），像是喜劇片、西部片、偵探片、科幻片、戰爭片等。為了讓文學批評的類型概念能適用於電影批評領域，他認為釐清何謂電影類型是很重要的並說：「類型在電影領域裡，如果要有意義，必須有一限制的範圍（scope），有一限制的定義。這些電影必須有明確定義的常規，這樣電影裡的慣例與形式才能被清楚地看見，而不會流於抽象」（引自 Whillock, 1988: 245）。

在 Geduld 以及 Gottesman 合著的 *An Illustrated Glossary of Film Terms* 書中提到電影類型的定義。所謂「類型」，就是藉由內容題材、主題或技巧等，來區分電影的類別（category）、種類（kind）和形式（form）（引自 Sobchack, 1975: 196）。

Whillock (1988) 指出圖像（icon）與慣例（convention）是建構電影類型主題的兩大要素。圖像指的是每部電影之中的視覺符號，而這些物質的符號其實是

再現了背後更深一層的真實，如西部片出現的警徽，並不只是一個表面的影像而已，更是代表著西部蠻荒地帶的法律與秩序，同理每種類型電影都有特定的代表圖像；慣例是指在電影演出之前，導演與觀眾就已經了解的一些要素，像是情節安排、場景與想法等，最普遍的慣例就是熟悉的主題、角色與敘事慣例。而若要了解電影類型的意義，便是要探討這些在電影之中持續出現的圖像與慣例。

Sobchack (1975) 認為類型電影是有其傳統慣例限制，任何西部片、恐怖片或任何可以定義的類型，都是在維持一種連續的基本內容，包括同樣的劇情、隨即能了解的情節、場景、角色設定等，並指出不斷推出的類型電影其實是模仿過去傳統慣例與想法，它們只是不斷地演出我們耳熟能詳的經典故事而已。

而 Feuer (1992) 提到類型概念在電影批評研究中出現時，原是指責好萊塢片廠制度下缺乏原創性的敘事作品，但這種基於浪漫主義的評價標準，卻諷刺地與電影批評以浪漫主義、作者中心的研究模式吻合，讓類型的概念開始有了更積極的意義。

Feuer 認為電影有其歷史與文化特殊意涵，而研究電影類型時則採用好萊塢片廠制度下那些被大量生產的公式，與 Fiske (2001) 一樣引用了 Cawelti 的公式定義，同樣認為公式其實是製造文化產品的慣例系統，是政經因素下慣例的移轉，目的是為了讓這些流行文化商品的生產更有效率，並強調電影也是屬於流行藝術，也就是公式藝術。由此觀點得知類型的概念，是從將電影視為工業產品的概念而來，電影工業特定的經濟結構導致產品標準化，這與文學作品原創的概念是對立的。類型提供電影、電視工業一套方法，來控制在任何文化產品製作過程中相似性與差異性之間的緊張情形，也就是說，傳統好萊塢的敘事風格與類型，藉由在有限的相似性結構內創造出他們自己的差異性，來幫助制訂差異性的製作規則 (Feuer, 1992)。

Schatz (1981, 李亞梅譯, 1999) 指出類型研究提供一個研究個別電影的架構，因為它假定電影是商業藝術，創作者必須依照過去驗證過的公式，來經濟化與制度化電影製作；它認同電影與觀眾的互動關係，觀眾對個別電影的反應，影響故事公式的逐漸發展與標準的製作慣例；它認定電影是敘事（說故事）媒體，故事總是與衝突有關，而這些衝突的基礎就是社會上正在發生的衝突；它建立一個文本，電影的藝術性則是根據創作者創新舊有形式與敘事慣例的能力來評估。

好萊塢電影體系是一個回饋循環的體系，藉由片廠生產、發行、放映體系，創作者可根據觀眾的反應來自我評價，而作者策略（auteur policy）或導演作者論是指導演擁有極大的創作力，因而成為電影的潛在作者。作者策略是用來評價那些在片廠制度下，還能在作品裡融入個人風格的導演，而新的類型慣例就是在這樣的考驗之下產生的，但這樣的變化卻還是在熟悉的敘事經驗文本中（Schatz, 1981, 李亞梅譯, 1999）。

類型評論處理的是已經建立的電影形式，作者論讚許的是在這些形式下相當有工作效率的導演，因而在當時成為好萊塢電影研究的主流取向，但 Schatz (1981, 李亞梅譯, 1999: 27) 也提到作者論的特色，在於它的結構方法發掘了深層結構，來解釋評估表面結構，例如導演個性對電影的影響，同時也發現更深一層的結構，就是類型中存在的文化意義。

而當電影研究轉向符號學與意識形態批評時，類型概念由以往個人創意表達的範圍，轉化到將類型本身視為一種系統與結構（Feuer, 1992; Allen, 李天鐸譯, 1993）。符號學將人類互動視為社會與人際溝通系統的巨大網路，Schatz 將語言學概念運用到類型研究，認為語言研究明顯地就是類型研究的隱喻，經由與票房回饋有關的交換循環，片廠與觀眾才有真正的對話，並藉此慢慢改良電影論述的方法。電影就像語言一樣，被當成一套公式化的符號系統研究，它的規則是有意識地或透過社會文化共識而理解。Schatz 根據 Saussure 語言（langue）與言

語 ( parole ) 的區別，將類型區分為電影類型與類型電影，一種類似深層結構與表面結構的區別，文法 ( grammar ) 與用法 ( usage ) 的區別。( Feuer, 1992 ; Allen, 李天鐸譯, 1993 ; Schatz, 1981, 李亞梅譯, 1999 )。

一種電影的類型是靜態也是動態，類型電影是一種個別的例子、個別的語調 ( utterance ) 或言詞行動 ( speech act )，而電影類型更像是一種文法，一種慣例使用的系統 ( Feuer, 1992 )。電影類型與類型電影，就像深層結構與表面結構，以及類型與其電影的區別，為任何類型研究提供了概念性的基礎 ( Schatz, 1981, 李亞梅譯, 1999 : 42 )。

但 Schatz ( 1981, 李亞梅譯, 1999 ) 認為電影類型的規則與語言規則是不同的。文法是不具意義的系統，受說者的操控以製造意義，但是電影類型則是一個有意義的敘事系統，因為它的文化意義而變得越來越準確；語言表達是說者將中立的元素組成一個有意義的模式，而類型電影則是用原創的方式重組一個熟悉的、有意義的系統。另外，文法是絕對的、靜態的、不能被誤用的，但是不同的類型電影可以影響類型，也就是類型電影形式與內容的緩慢改變，對類型也會有所影響。

他也假設每個類型電影都包含一個特別的文化文本，類型電影的決定性與可辨識性特色就是它的文化文本，是由相關的角色類型組成的社區，而角色的態度、價值與行為讓社區內原有的戲劇衝突更具體化，而類型的社區是一個角色、態度、行為、價值等的網路。對電影工作者而言，類型代表了表現手法的範圍；對觀眾而言，類型代表了經驗的範圍 ( Schatz, 1981, 李亞梅譯, 1999 : 42 )。

Schatz 另一個重要的論點是主張每個類型都有一個不變的核心。也就是說，類型持續展現主題的對立與不斷發生的文化衝突。而類型電影的場景則提供一個衝突的區域，類型是一個問題解決策略，不變的核心就是問題，而各種解決方法，

也就是敘事結構，就是它可變的表面結構，類型持續受歡迎則指出了對立無法解決與妥協的本質。如此的說法呼應了他在書後提到好萊塢電影類型是一種協商與強化美國意識形態的形式策略，類型可被視為一種社會儀式的形式。類型電影就像主要文化中的民間故事，可以解決社會秩序的威脅，並因而對該秩序提供邏輯的一致性（Schatz, 1981, 李亞梅譯, 1999: 390）。

電影的類型研究將工業、觀眾與文本三方的關係列入考量因素，因為所謂的類型或公式落入工業基於商業考量下的生產模式，而 Schatz 根據這個爭論發展出好萊塢類型電影，以及三種研究取向（Newbold, 1995），可以區分成美學（aesthetic）、儀式（ritual）、意識形態三種取向。美學取向是以藝術表現的慣例系統，特別是作者論，來定義類型，同時美學取向也會判定作品是否合乎或超越它的類型。儀式取向認為類型是工業與觀眾的交換模式，藉此機制，文化能自我對話。意識形態取向把類型視為一控制工具，就工業層次而言，類型幫助廣告商或製作單位了解觀眾想要的訊息；就文本層次而言，類型再現了資本主義體系下優勢的意識形態。也就是類型幫詮釋社群定位，使文本的優勢意識形態自然化（naturalize）（Feuer, 1992; Allen, 李天鐸譯, 1993; Fiske, 2001）。

Neale（1995）的研究雖然還是以電影為主，但是將重點放在類型主體（corpuses）的建構過程，也就是類型主體由公眾期望（public expectations）或影片本身所組成的程度各自有多少；以及在研究類型時，理論以及產業制度各別的角色又是什麼，文中也提到狀似真實性（verisimilitude）的概念是理解類型的核心概念，也開始考量社會文化因素，進而了解類型是如何展現其社會與文化功能。

Todorov 特別強調應用到再現層次時，適當性是有兩種形式的，一種是類型適當性，另一種則是更為廣泛的社會與文化適當性（引自 Neale, 1995: 461），並提出一些關於兩種形式間的相關思考問題，簡言之，Neale 承續了 Todorov 的類型與意識形態觀念，將類型概念的探討層面擴大到社會、文化層面。比方說，

電影工業的中心實踐就是為每一部電影建構一個敘事影像 ( narrative image )。電影工業宣傳與行銷論述在建構敘事影像時佔了很重要的角色，但是其他機構化的公共論述，以及每天周遭「非正式」、「口語」的生活論述也同等重要，特別是對印刷媒體與電視而言。類型當然是任何電影敘事影像的一個重要元素，而與類型特質相關的暗示就會被活用在各種宣傳管道上。

例如戰爭電影海報上「有史以來最棒的戰爭電影」的字樣以及與戰爭有關的圖像等，這些形形色色的圖文描述就是文本相互傳達 ( inter-textual relay ) 的概念，這樣的傳達概念，不但定義與傳遞了個別影片的敘事影像，更立刻展開了期待與參與的敘事過程；對於電影自身的組合而言，它也幫忙定義了什麼叫做「類型影像」( generic images )，提供成套的符號、說詞與期望等，而這足以描繪出整個類型的特性 ( Neale , 1995 )。而 Neale 認為就是因為上述概念，所以研究類型時，必須將整個工業 ( industry ) 文本相互傳達的所有組成要素都考慮進來。

重複性與同質性總是人們對類型特性的見解，認為類型是天生固定不動的 ( static )，但 Neale ( 1995 ) 文中另一個重要的概念就是認為要了解類型的最佳方式，是將類型視為一個過程，這些過程雖然會受到重複性的支配，但是也標記了其中的差異、改變、變遷。而這像過程般的類型本質從三個層次的互動行為體現出來，期望的層次、類型主體的層次，以及決定上述兩種層次規則與規範的層次，也就是社會、文化層次。

所謂的新類型電影是由一個已存在的類型主體加上該類目類型相關元素的選擇組合，有些選取，有些捨棄，更有選取的元素是跨類目創新的，因為這種類型建構方式，所以類型的要素與傳統是一直持續上演 ( play )，而不是不斷重播 ( replay )，類型本體也因而不斷擴張 ( Neale , 1995 )。構成類型期望的基礎是電影主體的記憶以及廣告海報上的類型影像，而新電影、廣告、海報、報導等的出現，主體與影像也不斷擴張與改變，Neale 以期待水平 ( horizon of expectation )

來說明類型也相對會擴張與改變，由於類型流動的特性，因此一特定類型的特性組成並無法詳細列出。這些概念說明了個別類型像過程一般的自然本質，更指出個別類型形塑部分類型政權（generic regime）的程度，以及借用、重疊其他類型來改變、發展並豐富自己的程度有多少。好萊塢電影決不會出現所謂「混合」（hybrid）類型，但實際上都有混合類型之實，更值得討論的是那些所謂的純（pure）類型，其實從一開始就涉及組合先前不同的類型了，不管是類型本身或是特定的類型政權。

Neale（1995）認為類型研究要以歷史觀點進行分析，研究文本內、外相關的類型政權，雖然仍以分析電影為主，但重要的是讓類型定義、以及任何一個類型主體或特定類型政權的特徵（parameters）有其歷史意義（historic）。因此，要對類型提出更詳盡的解釋是可能的，因為它們從歷史觀點來看總是相對的，總是獨特的。而 Schatz（李亞梅譯，1999）同樣也提到類型變化涉及內在（形式的）與外在（文化的、主題的），敘事慣例的系統，是透過類型電影的反覆訴說而改變的，而類型的戲劇衝突基礎，就是真實世界的角色、衝突、背景等因素，也是持續在改變的。

綜上所述，類型不只構成了影片本身，同樣也構成了一套期望與假設的特別系統，這套系統觀眾會將它帶入影片中，並在影片觀看過程中與影片本身產生互動。這套系統提供觀眾認知與了解的方式，他們幫忙描繪電影中可理解、可解釋的要素，他們提供一套方式讓人了解電影中發生哪些事是重要的，為什麼特定事件或動作會發生，為什麼演員的穿著、他們的言行舉止必須是那個樣子等等，甚至是進一步的劇情發展。Neale（1995）指出這套系統包含了許多適當性、動機、證明、信念與可信性的階層系統。狀似真實性意味著「可能成為事實的」、「合要求的」，它繼承了正當性的概念，也就是什麼是恰當的，因此就是可能成真的；什麼是可能成真的，因此就是恰當的。這個階層系統在各類型之中是各自不同的，例如比起恐怖或戰爭片，在音樂劇中唱歌是恰當的，因此是可能成真的，因

此是可以理解的，因此是可以相信的。這樣一套政權機制繼承了標準、規範與法律。

### (三) 電視類型

與電影不同，電視獨特的形式讓製作人在創造電視敘事時常常加入重複 (redundancy) 的特性，這是因為觀眾藉收看電視來吸收資訊有一些問題，因為觀眾不必專心集中地看著電視，他可能同時還會做很多件事。而強調重複的敘事型態，更方便於觀眾分心的收視。

另外一個電視特有的特質，就是連續化敘事結構。所謂的連續化敘事結構，就是一系列的敘事單位，角色的改變或劇情的發展等，藉由連結這些敘事單位而產生意義。也正因為敘事單位間這種像掛鉤 (hook) 一樣的連結功能，使得電視類型連續化的特徵，出現在各種電視節目裡 (Kaminsky & Mahan, 1985)。

Kellner 對電視類型的定義稍有不同。Kellner 認為，電視類型的特色，是構成公式與慣例的一套編碼組合 (coded set)，以一種文化上可接受的方式將節目題材區分成到不同的模式裡，一旦類型建立，它就成為文化產製與接收的基本條件 (引自 Berger, 1992 : 44)。

Schatz 提到商業電視是再生與持續電影流行敘事公式的主要工具，因為它吸收好萊塢工業與科技基礎，以及大量的觀眾與敘事公式，但他也說明商業電視與片場電影本質的不同，因為電視多了商業需求，也妥協了文本的完整性，加上廣告干擾與電視節目流程的特性，使所謂的獨立電視文本更是難以出現。(Schatz, 1981, 李亞梅譯, 1999 : 393-394)。

Feuer 指出電視類型研究因剛起步，無法區分理論或歷史類型，目前的工作雖無法說重新分類，但是至少可以重新界定一般已被接受的稱呼，如肥皂劇就是

通俗劇的一般看法等，然而電視類型持續處於變動不定的狀態，需要不停地在界定（Feuer，1992；Allen，李天鐸譯，1993：134）。

Feuer（1992）以實際的例子，分析 70 年代美國商業電視中，類型隨著社會環境的變遷而改變。在 70 年代初，美國有兩家電視獨立製作公司，MTM 以及 Norman Lear<sup>2</sup> 開始將政治、社會或現實生活等議題納入劇中，突破原有情境喜劇類型缺乏社會歷史感的侷限。MTM 採用創新的角色喜劇（character comedy）概念，注重角色性格的發展甚於傳統情境喜劇誇張的情節，並促使原先單元劇的類型改為連續劇形式，而開創了往後情境喜劇的黃金時代。電視類型隨著歷史演進，意識形態也不斷地轉換，充滿變數，藉由上述例子說明類型是一系列的轉化，需視文化與產業變遷而定。而這觀點也引發了新的問題，就是影視工業與觀眾之間的深層關係，如歷史、社會價值、文化、意識形態等，是如何互動，而又是如何融入表象的類型文本之中，使觀眾得以理解文本中的衝突與問題。

在開始深入探討電視類型之前，先來了解電視形式的獨特性，Newcomb & Hirsch（1994）的研究指出，電視是一個文化論壇（cultural forum），以文化基準來分析或批評電視，認為電視不只是傳播媒介，關心著當代社會；更是一表達媒介，藉由其說故事（storytelling）的功能，來整合與檢視文化。之前的研究強調文本，認為整體的意義都是在電視文本之內，既有意識形態隨著優勢文本傳送與維持，並藉由掌控傳播科技與產業的團體，幫助維持所謂的優勢意識型態，但此觀點忽略了電視文本製造與觀眾接收之間，存在著多樣化的表達方式。

---

<sup>2</sup> MTM 與 Norman Lear 為 70 年代初，美國獨立電視製作公司的代表，MTM 的代表作品有《瑪麗泰勒莫爾劇場》（The Mary Tyler Moore Show）《鮑伯紐哈特劇場》（The Bob Newhart Show）《籬塔》（Rhoda）等；Norman Lear 的代表作品有《全家福》（All in a Family）《慕德》（Maude）《傑佛遜家族》（The Jeffersons）等。兩者的地位之所以重要，在於它們反映了電視工業產製結構的變遷，具體地說，這些製作公司製作的情境喜劇與傳統情境喜劇有著很大的不同，也就是劇中的問題本質以及角色概念，相較於以往，有很大的轉變。具體的例子，包括種族歧視與單身職業新女性等議題也成為節目的重點問題，而角色概念也變成一種長期發展的連續化趨勢（Feuer，1992）。

不同於傳統傳播研究將傳播過程視為傳遞資訊的觀點，Newcomb 和 Hirsch 認為傳播過程是一種儀式，並引用 Carey 的話：「重點並不是在空間上了解訊息的擴展，而是在時間上檢視社會的維持；不是告知資訊的動作，而是共享信仰的再現。傳播是一個製造、維持、修改與轉變真實的符號過程」（引自 Newcomb & Hirsch, 1994：504-505），來說明電視傳遞文化的角色。而探討電視的模式，主要是以檢驗電視娛樂的文化角色為主，重點在於找出建構社會與溝通真實的共同與文化的觀點，也就是 Carey 指稱的公共思想（Public thought）。

Newcomb 和 Hirsch 認為建構電視節目的參與創作者，不管是電視主管、導演還是演員，在這複雜的過程中都具有文化詮釋者的角色功能，就如同人類文化學者 Marshall Sahlins 所說的「符號叫賣小販」（hucksters of the symbol），他們是藉由組合具有明確重要性的文化要素，來尋求並創造新意義，他們反映了社會結構、組織的真實事件與變遷，也反應態度與價值的改變。也就是說文化儀式應被視為過程而不是產品，如同 Turner 的概念「儀式過程的中間階段」（liminal stage of the ritual process），是一個規則、意義、價值可以溝通、討論、爭辯、改變等的階段（引自 Newcomb & Hirsch, 1994：505）。Fiske & Hartley 同樣認為電視充滿了現代社會的唱遊功能（bardic function），以文化媒介的角色看電視，它呈現了意義的多樣性，而不是一元的優勢觀點。我們的傳統價值與態度是會維持或改變的，有些是壓抑、反對的，同樣也有解放、擁護的。我們應關注的是過程而非產物，是其中的討論而非教化，是之間出現的矛盾模糊而非一致性（引自 Newcomb & Hirsch, 1994）。

Newcomb & Hirsch (1994) 採用 Schatz (1981) 的儀式觀點，認為電視是一文化論壇，一個處於中間溝通的領域，而幾乎任何形式的電視文本，都是可讓重要文化議題被思考溝通的論壇。文化論壇的概念提供了不同的詮釋，在一般流行文化，尤其是電視，問題的產生比回答來得重要，因為電視節目雖有所謂正式的結尾，並沒有傳達穩固的意識形態結論，但是節目裡的問題衝突，也同樣持續發

生在社會的實際經驗與文化歷史裡。事實上，社會議題的衝突點就是建構電視節目的組成要素，電視節目一直在改變，因為它們再現了實際歷史變遷。

另外一個電視獨有的本質就是不停流動的特點，Newcomb & Hirsch (1994) 以 Williams 的電視流程 (flow) 概念來說明節目編排，其實也是一種論壇形式的廣義延伸：每個節目之間隱藏著不同的對立想法，卻穿插連結成節目流程，猶如不同立場、價值、態度等意見的表達與溝通。

簡言之，以文化論壇的觀點來檢視電視可以發現，製作人的目標就是要創造讓電視主管、廣告主以及觀眾覺得不同的節目，但必須知道除了製作人之外，其他的文化詮釋者，如電視主管與觀眾，也是一直不斷地進行討論、交換並接收新的社會文化意義。個人或團體，基於許多不同的原因，藉由不同意見的交換陳述，從電視文本創造屬於自己的文化詮釋意義。也就是開始探討各種詮釋方式，如何在社會下溝通運作的，這也將研究問題帶往為什麼議題的定義會隨著時間改變？為什麼這些改變又與電視文本的改變相關？這些問題關注的核心在於電視是如何幫助社會變遷，而不只是維持傳統優勢的觀點而已，也間接告訴我們若要探討電視類型，就必須注意電視持續不斷交換、流動的本質。

Mittell (2001) 的研究為上述的問題提供了一個參考的方向，認為類型不只是媒介文本的範圍界限或是在工業、觀眾、文化實踐之內運作，而應該視為文化類目 (categories)，並提出一電視特有的研究取向，混和了當代文化理論來重新看待媒介類型。

對於電視的每個觀點幾乎都展現出對類型的依賴，電視工業使用類型概念來製作節目與自我定義，如體育、卡通頻道；觀眾利用類型概念選擇個人偏好與觀看實踐；學術界利用類型差異來描述研究主題或開設特定議題的課程；就連錄影帶租售店、節目表等也都是以類型概念來分類文本，雖然類型的概念廣泛被使

用，但卻一直缺乏理論研究的解釋（Mittell，2001）。而文學與電影類型理論，因為電視的獨特性質，並無法完全套用解釋電視這個媒體（Feuer，1992；Mittell，2001）。

Mittell（2001）指出現在關於電視類型研究的中心意識，應該是電視節目如何恰當地融入特定歷史的文化力量與政治系統裡，而這已經與傳統的類型理論探討重點已有所不同，並認為發展電視特有類型理論最大的阻礙，來自於傳統研究取向的假設。

傳統類型分析有三個傳統：一、定義的問題，總是想找出一套建構類型的正式機制。二、詮釋的問題，探尋類型的文本意義以及位於更大的社會情境來分析，很多特定理論導向便陸續出現，如儀式、意識形態、結構論者、心理分析等。三、歷史的問題，強調類型的動態演進，主要議題是文化狀況的變遷如何改變類型（Mittell，2001：4-5）。

以上的方法或典範大多數的分析例子，都認為類型是具文本特質的（textual attribute），他稱此概念為文本論者假設（textualist assumption）。文學理論認為類型是文本固有的；儀式或意識形態觀點，則暗示類型是透過一系列實踐而成為文本的組成要素，如將類型置於更大的文本討論，如工業、觀眾或文化；歷史觀點則以文本內外二分的方法，將文本與其他因素分開討論。就如同 Newcomb & Hirsch（1994）對文本分析的批評一樣，認為從電視文本裡是無法發展出自身內容的類目，目前對文本論者假設的質疑就是，類型當然可以分類文本，但類型是文本類目（category）嗎？類型可以分類工業實踐，如自身定義問題，科幻頻道；可以分類觀眾成員，如科幻迷。以此為例，在工業與觀眾使用這個名詞之前，這文本類目已經出現，意味著有共同一致的因素潛藏在工業與觀眾類目之間，而這與將類型視為文本類目或文本構成要素的論點有著很大的差異（Mittell，2001）。

Mittell (2001) 認為任何存在的類目並不會創造、定義或建構類目本身，類目一剛開始是基於文化便利性，將許多分離的要素連結於同一個標籤之下，類目本身是沒有什麼固有特質的。他並以種族差異為例，說明對黑人的第一聯想就是黑皮膚，但黑皮膚本身並沒有任何特質讓它成為一個種族類目，眼球顏色、髮色與膚色都是人體的特徵，但只有一些被認為是文化上顯著的類目。所以當一些生理特徵，如膚色，與文化類目不同時，便會啟動一個差異化系統，如種族。如果將同樣的身體特徵移轉到另一個差異化系統，如西方人與東方人，其他的生理特徵將會變成差異化操作類目，如身高，也就是說生理特徵一直沒有改變，改變的是類目。

這暗示著類目是藉由以其概念聚集在一起的特質要素與運作於其概念之內的文化脈絡間的互動關係產生的 (Mittell, 2001: 6)。同理，我們不會區分在 Boston 或 Chicago 演出的同一場秀，但我們會區分場景在醫院以及在警察局演出的節目。文本有許多組成要素，但只有一些習慣於定義他們的類型特質 (generic properties)，而類型分類界限沒有一定的準則，有些是靠場景配置，如西部片；有些是靠動作，如犯罪影集；有些是靠觀眾反應，如喜劇；有些則是靠敘事形式，神話。這麼多變的界定特質也暗示了文本根本沒有辦法從本身內部，命令文本應該怎麼「類型地」分類。

上述 Mittell (2001) 的觀點先質疑了傳統類型研究歷史觀點將文本內外兩分的論調，接著又指出單一文本是無法發現類型的，類型是在許多文本中，文本之間有關係的情形下開始發展，最後導致出一個類目。但文本無法自己互動，要透過文化實踐才行，如製作與接收 (production and reception) 的過程，也就是如文前提過工業與觀眾都會使用到類型概念來連結相關節目，唯有透過文化活動，文本才能連結在一起。由此論點觀之，類型似乎是依賴互文性而產生的，並不是文本固有的組成要素，這明顯與傳統文學類型研究取向是不同的。

類型再製的過程，像是出現新的情境喜劇，是必須藉助工業與觀眾的行動產生，而不是藉由文本自身的任何動作而來；而所謂的混合類型（mixing of genres）是一個工業考量的文化過程，通常是為了回應觀眾的觀看實踐（viewing practice）。因此，要了解類型如何被創造、發展、演進或消失，研究文本是不適合的，應該要著重文本以外，類型運作、改變、增加、消失的範圍場所（Mittell，2001）。

Mittell（2001）提出另一個分析類型相似的概念，汽車品牌，認為汽車是一種文化產品，因為各車廠汽車零件有很多是一模一樣的，其中的差異只有汽車品牌的文化意義而已。並藉由這概念告訴我們，研究類型應注重文本、工業、觀眾、歷史脈絡之間複雜的互動關係，文本與文化實踐之間的界限因為變化流動地太快，以致於很難具體界定。文本是藉由生產與接收的實踐而存在，所以我們根本無法界定文本與文化脈絡的界限，也就是說類型藉由這些文化實踐，將文本分類到「類型」裡。

總結來說，類型是唯有在文化脈絡裡透過文本的創造、傳播、接收，才得以存在。我們必須了解分析類型化的文本，不代表分析類型的本身，分析文本並不是沒有價值，只是它無法解釋類型自己是如何以文化類目來運作的。

### 三、電視的類型意涵

由以上探討已知道各種媒介類型的定義、觀念與運用都有因媒介形式而異的觀點，也了解到電視類型具有連續化敘事結構、流程等特性，以及電視類型持續交換、流動等特質。同時，也開始了解研究電視類型不能只有研究文本，而要研究整個文本與社會互動的文化脈絡關係，為了更清楚彰顯電視的類型意涵，本研究將繼續探討電視類型的四大意涵，包括：一、論述實踐與類型群組；二、互文性；三、敘事；四、後現代。

## (一) 論述實踐與類型群組

在文化觀點之下，Mittell 提出新的研究取向，就是將類型視為論述實踐 (discursive practices)，藉由將類型視為論述的一種特質與功能，讓我們能夠檢驗這麼多的傳播形式是如何建構類型定義與意義的。他並引用了 Foucault 的論點，對 Foucault 而言，論述形構 (discursive formation) 是在特定歷史上有特定意義的想法與概念類目系統，並在一更大的權力系統之下，定義文化經驗。論述形構的產生沒有主要中心結構，而是由個別的例子所累積而成，通常是不連續、無規則的，但最後還是會符合一個特定的文化脈絡「真理政權」之下 (Mittell, 2001: 8)。

為了研究類型論述，就必須研究環繞文本周圍或蘊含其間的各種脈絡化類型實踐，而這些論述實踐藉由三種基本形式來建構類型：定義、詮釋、評價。如果類型是由文本間的互文關係組成，那麼連接文本的論述宣言 (discursive enunciation) 就變成了類型研究的所在與題材。論述分析強調文本應被視為論述實踐的場所，研究一個節目時，不是在研究特定類型的一個文本，而是研究一個類型論述的場所，藉由其中對抗或和諧的聲音或實踐，而將文本關聯地放到適當的類型之中，而不是以文本為中心的傳統研究取向 (Mittell, 2001)。

綜上，類型論述應該要著重於研究任何一個個案周遭論述宣言的廣度，盡可能地與類型構連，並放到更大的文化脈絡與權力關係下作討論，並不是要找出對類型更適當的定義、詮釋或評價，而是試圖探尋類型是如何被文化定義、詮釋或評價的具體方式 (Mittell, 2001)。也就是說，論述分析的精神，在於研究廣度而不是深度。

而類型歷史是流動且活躍的過程，研究電視類型應該強調文化過程的問題。Mittell (2001) 認為應先檢視類型論述的文化過程，而不是反果為因，先分析依

傳統認定在「類型內的文本」。雖然目前不能提供一個類型核心認同的最基本定義，但當觀眾看到情境喜劇，他們還是都知道這就是情境喜劇，這是因為論述理論提供了一套流動狀態的穩定模式。若將類型視為論述群組（discursive clusters），就可以了解類型擁有流動與靜止的特性，也同時具備活躍的過程與穩定的產品。也就是說，類型是隨著這些群組在特定歷史時間或不同的文化脈絡下，偶發而無規則的隨機組合而建構出來的。

而 Mittell（2001）以 Michael Jackson 1983 年發行的三支音樂錄影帶為分析案例，指出類型分析並不是像傳統定義取向，找出音樂錄影帶的中心組成要素，進而說明該類型的主要特徵就是音樂歌曲；也不像傳統詮釋取向，說這是反主流文化要求的具體反抗，但最終仍維持社會現狀，順從於優勢意識形態之下；更不只是像歷史觀點一樣，說明錄影帶形式隨時間演進，由表演中心形式轉移到敘事形式。此個案分析重點著重在工業實踐，MTV 音樂台，對類型建構的影響，而主要研究問題，則是對 MTV 而言，在推出這三支音樂錄影帶的特定歷史時間下，音樂錄影帶是如何以文化類目（category）運作的。

最後 Mittell（2001：16-19）總結文化類型研究應有五個原則：一、類型研究應該考量媒介的個別特質，電視整合了虛構與真實、敘事與非敘事文本，電視有類型頻道與流程表，這是電影類型理論無法解釋的。二、類型研究應該在具體明確性（specificity）與一般普遍性（generality）之間協商，找到一個平衡點。三、為了解將類型視為文化類目的意義，類型歷史應以論述系譜學觀點記載。四、類型應被理解為一文化實踐，我們應該研究類型如何建構以及運作於我們每天的日常生活中。五、類型應被放到一個更大的文化階層與權力關係體系之內討論，因為類型既然是一個差異化與類目化系統，將類型差異化系統與其他差異系統相連結，就可看出文化權力運作的實踐，也就是 Pierre Bourdieu 的文化差異理論概念。

## (二) 類型與互文性

上述的許多研究都談及類型研究強調的重點是要了解文本之間相關性 ( Feuer, 1992; Allen, 李天鐸譯, 1993; Neale, 1995; Newbold, 1995; Mittell, 2001 )。Neale ( 1995 ) 文中也提到了文本相互傳達 ( inter-textual relay ) 的概念, Newbold ( 1995 ) 更指出類型意義是存在於文本之間, 而且依賴閱聽人對之前類型文本的經驗與知識而定, 並認為電視、電影是必須在其他電視、電影以及媒介文本, 如小說、電台節目、廣告等, 脈絡下被觀看的。

Fiske ( 2001 ) 指出互文性的概念, 假定閱讀單一文本是必須跟其他文本有關係的, 而關係是必須靠一定範圍的文本知識 ( textual knowledge ) 來支持, 互文性應該說是存在於文本之間的空間。不同的互文知識 ( intertextual knowledge ) 使得每位觀眾能對文本作出一些不同於他人的解讀意義, 因而展現出電視的多義性。互文關係有兩個面向, 「水平互文性」指的是第一層文本關係, 探討議題核心常跟角色或類型連結, 而「垂直互文性」是指第一層文本之間的關係, 如探討電視節目、新聞報導或評論之間的關係。

水平互文關係最具影響以及最常討論的就是類型 ( genre ), 但還是有其他探討的核心, 如角色, 主要問題意識在於電視角色的意義並不屬於任何有他出現的電視畫面, 而是所有畫面的集合與任何一個觀看的人之間的互文性。類型是一種文化實踐, 企圖對環繞在我們文化中廣闊的文本與意義範圍建立一些秩序, 以方便生產者與閱聽人兩方, 電視節目常常明顯地就落入類型分類之中, 接著就落入了公式的模式之中, Cawelti 認為流行藝術是一種公式藝術 ( formula art ) 與原創藝術是不同的, 他說: 「公式是一構成文化產品的慣用系統, 藉此可區分組成藝術作品的新結構。就像傳統與創新的區別一樣, 公式與結構之間的區別, 就像是光譜的兩端, 一邊是完全遵守成規的傳統結構, 一邊是完全屬於創新規則的原創結構」( 引自 Fiske, 2001 : 220 )。

但這是一種以高級文化為後設理論的批評方法，高級文化強調藝術的獨特性，而流行文化的興起則在於普遍性，但是要了解這些類型作品的價值，並不是只要探究類型內文本之間共享的傳統慣例，更是要了解文本與觀眾、文本與創作者，以及觀眾與創作者之間共享的慣例。類型傳統在電視研究上之所以重要，是因為它是了解與建構生產者、文本、閱聽人三角關係的主要方法（Fiske, 2001）。

Fiske（2001）指出類型的定義可說是持續變動的，常因為新特質的加入而改變類型範圍與發展新定義，各種不同類型更是隨著社會以及歷史變遷，在流行文化中因品味的改變而循環更替。卻也說明類型是一種電視節目企圖控制其多義解讀潛在性的文本策略，也就如同 Hartley 所說：「藉由認同已知的回應組合與介入規則，閱聽人可能產生的各種不同愉悅感，也會侷限在類型的框架內」（引自 Fiske, 2001：224）。

Fiske（2001）強調互文性是無法避免的，因為他採用 Barthes 的概念，提出真實的文化建構（culture's construction of the real）觀點，就是所謂的真實只能從文化產物，如文本中發現察覺，而不是在真實本身，而文本不是指涉真實，而是與其他關於「真實」的文化常識文本相關連。而這過程已經開始出現互文的特性，所謂真實的知識是有互文關係的，文化存在於文化如何被說、被寫、被看的相互關係上，具體一點的例子就是關於「汽車追逐」概念的文化知識，如果任何一個文本是適合說明指引的，觀眾便會以此文本解碼，而生產者便會依此文本製碼。最後指出研究的焦點不應該在文本，而是在閱讀或是觀看的當下，穩定的意義是不會出現在文本裡，而是在一個特定社會與歷史情境下的觀眾身上找到。

垂直互文性，就是所謂的第二層文本，是由第一層文本關係和其他有特別關聯的文本所構成，垂直互文性不只提供我們分析電視的多義潛在性是如何特別流動，也是觀眾意義流動的中介機制。而關於要如何判斷其他文本會與電視文本產生意義構連的問題，垂直互文性佔了非常重要的影響角色，垂直互文性同時關

心，為什麼第一層文本可以同時在不同的閱聽族群裡產生不同的解讀。Fiske (2001) 接著以電影 007 情報員 Bond 為例，說明 Bond 的虛構角色文本會因演員的真實生平文本而影響第一層文本，使 Bond 更加真實，觀眾將演員認為是角色，好像角色是真正存在的人，並藉由這種刻意混淆的解讀策略得到愉悅。

而第三層文本 (The tertiary text) 指的是觀眾可以在媒體做出他們自己的回應，不管是口頭的或是文字的，而這創造了一個集合而不是個人的回應 (Fiske, 2001: 230)。第三層文本可以說是偏俗民方法論的 (ethnographic) 資料，可以是公開的，如報紙上的讀者投書；可以是私人的，如家人之間的對話、朋友間的閒聊。觀眾在解讀第三層文本時，也可能對第一層文本文化作出屬於他們團體的次文化意義，這也間接暗示了同一文本具有多重解讀的特質。

互文概念讓我們了解文本是如何與其他文本或文化面向構連 (articulate) 並進而展現其多義性，如同 Hall 所說的構連其實是包含說話 (speaking) 和連結 (linkage) 兩個概念，所以說探討互文性，或是說閱讀第二或第三層文本，就能了解第一層文本是如何與不同次文化的不同讀者，以不同的方式產生構連，但這些構連與意義的多元性仍然是體現在文本與社會權力之下。所以 Fiske (2001) 也提到要進一步將研究帶入社會系統的權力關係下，探討的不只是文本內的多義性，還有文本之間多義關係的詮釋潛力。

### (三) 類型與敘事

Newbold (1995) 認為類型與敘事之間，雖然刻意分開討論但還是有很多關聯，例如敘事結構是了解類型與類型模式的重要關鍵。而移動影像作品可藉類型來理解與分類，同樣也可以說他們是由敘事結構組成，類型指引了觀眾預期的方式，預期敘事是如何以一套結合許多影像的特定資訊來運作。

大多數文本總是希望能很迅速地引導閱聽人，並給予快速且明確的符碼，例

如對立的角色、可辨別的場景、熟悉的風格，或是有因果動機的慣例敘事結構等，而文本要達到這些目的就必須依賴敘事。「narrative」（敘事）這個字是起源於拉丁文「narre」，意思是「使了解」，所以敘事通常是在傳遞訊息，但這定義還不夠完整，因為火車時刻表也有這樣的功能，敘事與其他形式不一樣的地方，在於它是以有關聯的連續事件來呈現訊息。最基本的敘事通常是線性連續地呈現，而其順序不是隨機選取而是邏輯建構的，敘事通常以因果關係排列事件的順序，一個事件接連一個事件或一個事件導致另一個事件，所以敘事最少要有兩個相關聯的事件組成（Lacey, 2000：13-14）。

Schatz（1981，李亞梅譯，1999：29）認為任何類型的敘事文本都有一定的慣例意義，電影的敘事元素，如角色、劇情、場景、技術等，在特定的類型公式中都具有絕對的重要性。觀眾與類型電影的溝通在於，觀眾評估這部電影是否與該類型的慣例敘事系統不同有關。賦予類型元素重要意義的並不只是重複使用而已，而是他們在慣例化的形式、敘事與主題文本裡重複使用。

而談到敘事概念也必須了解故事（story）與情節（plot）的差異，Todorov指出故事就是發生在生活上的事，而情節則是作者呈現故事給我們了解的方式，也可以說，故事就是按照時間順序規則的敘事，是事件連接的抽象規則，就像所指（signified）一樣，故事是讀者想像理解的；而情節是一種我們讀到、看到、聽到的所有文字與影音的敘事，就像能指（signifier）一樣，情節是讀者感知察覺的（引自 Lacey, 2000：18-19）。故事就像一個拼圖，必須用情節去拼湊出整個故事。

Todorov 指出敘事實際上是一種因果的轉變（causal transformation），其間的形式轉變是符合邏輯的，而在慣例敘事裡發生的轉變類型總是特別的。而敘事的「開始、中間過程與結束」並不是敘事的個別要素，而應被定義成彼此之間的關聯性。他先提出傳統敘事結構的基礎包含三個階段：一個開始的情形（situation）

(情形一)；出現中斷 (disruption) 該情形的問題；問題解決 (resolution) 並恢復一開始的情形，或是稍作改變 (情形二)。接著再整合出一個更為複雜的五階段敘事結構包括：一、最初的均衡狀態；二、藉由某些行動破壞原有的均衡狀；三、認同此破壞狀態；四、想要修復此破壞狀態的企圖；五、恢復均衡狀態 (Lacey, 2000)。也就是說，Todorov 的理論告訴我們，必須藉由觀察情節來描述我們了解的故事，文本內的每個組成要素，都是促成敘事發展的因子。而為了讓敘事概念與電視的關係能更清楚明白，以下概略說明敘事概念的發展：

### 1、傳統敘事概念

當我們探討類型的同時，也必須同時了解敘事結構的意義。敘事理論的始祖起源起 1920 年代俄國學者卜羅普 (Propp) 研究俄國的童話故事，強調故事中角色的功能分析，成為後來公式、敘事理論分析的主軸，因此適合分析各種不同類型裡的各種獨特的敘事，而敘事結構裡的行動、目標與角色都有二元對立 (polar opposition) 的特質。而卜羅普俄國童話故事裡功能敘事結構的重要性在於，經由不斷地改變與修正，這些功能依然體現在當代的類型敘事裡，像是西部片、肥皂劇、警匪片等 (Berger, 1992)。

卜羅普認為研究童話故事應從故事中角色的功能著手，在比較過許多童話故事後，發現不同的童話故事有著固定的角色，而角色的功能都在幫助故事劇情進行，共整合出三十一種角色功能，並找出四種公式化的規則：一、角色的功能是故事中穩定且持續的要素，至於如何達到其功能或由誰來完成，並沒有一定的規範。角色功能是構成故事的基本要素。二、童話故事中角色功能的多寡有其限制。三、功能的順序永遠相同。四、所有童話故事的結構也都相同 (Propp, 1995: 474-475)。

不管是 Todorov 或卜羅普的敘事概念都強調衝突的解決，兩種模式都有一套

結構系統，為了讓敘事概念更清楚，我們回過頭來談語言的本質，結構主義學者索緒爾（Saussure）曾說過，符號（不管是文字還是影像）沒有固定的意義，因為它的本質是武斷的（arbitrary），符號的意義是從其社會脈絡與所屬的團體（典範）之中產生的。符號的運作是藉由一種差異系統（system of differences），而不是認同系統，也就是說符號有某種意義並不是因為它有固定的特性或解釋，而是因為它與其他符號不同所致（Lacey, 2000）。

以上的論點也間接告訴我們另一個事實，語言的運用就是使用一種對立系統，而最極端的就是「二元對立」(binary opposition)，二元對立的概念是由另一位法國結構主義者 Levi-Strauss 所提出，認為二元對立建構了人性企圖藉創造神話（myth）來了解事實的基礎。而敘事，在深層結構裡，同樣也是由二元對立組成，並應該關注這些對立是如何藉由敘事構連，其實二元對立很明顯地應用在敘事裡，因為故事總是由企圖解決衝突或問題所組成，並以英雄與壞人之間的對立為特徵。真實世界無法解決的衝突與不公平，在神話世界裡被象徵性地解決了，就如同慣例敘事總是提供我們一個成功對抗反對力量的故事，但是我們在現實世界的奮鬥永遠沒有結束，因為社會總是充滿著不確定性（Lacey, 2000）。

但也必須了解傳統敘事理論有其侷限性，它主要是在勾勒敘事的結構，是一種形式上而不是內容上的研究，著重於研究敘事本身，有關故事的來源問題、其中的意識形態或是帶給觀眾的影響等，則不在其研究範圍內（Allen, 1992，李天鐸譯，1993）。

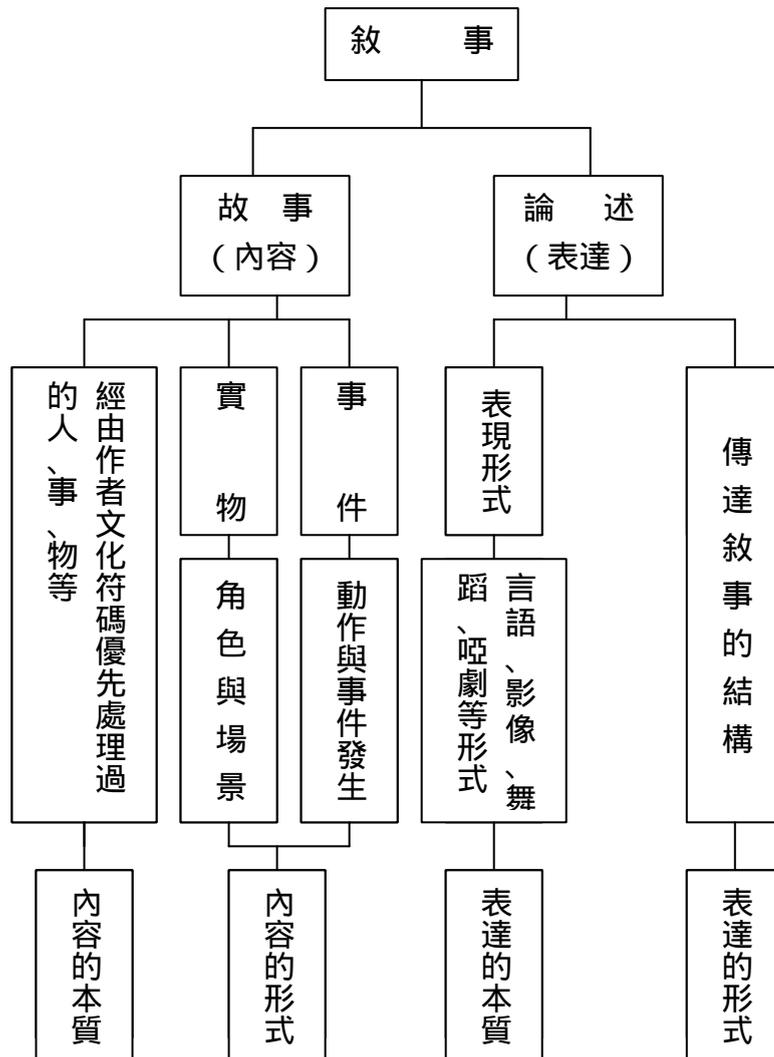
## 2、敘事理論的發展

而隨著現代小說發展出更為複雜的敘事結構，卜羅普的角色功能不能完全適用於分析小說，新的敘事概念架構便繼續發展。針對傳統敘事理論重形式缺內容的缺憾，Chatman 指出，敘事的兩個主要構成要素分別是故事（story）與論述

( discourse ) , 故事就是「什麼人發生了什麼事」, 論述即「如何說故事」, 故事就是依順序安排發生的一連串事件, 而事件指的是從一個狀況轉變到另一個新狀況。故事包括事件 ( events ) 與實物 ( existents ) , 事件發生又必須有一些行動 ( actions ) 與事態發生 ( happenings ) , 而所謂的實物是指角色或場景設置 ; 論述簡單地說是一種陳述方式 , 亦即故事到底是如何被傳遞的 ( Allen , 1992 , 李天鐸譯 , 1993 ; Chatman , 1995 : 478 ) 。

Chatman ( 1995 ) 帶入符號學的概念 , 認為敘事結構還包含表達的形式、本質以及內容的形式、本質 , 而敘事故事就是內容 , 敘事論述就是表達的方式。內容的形式指的就是故事的組成要素 , 包括事件、實物以及其間的關聯性 ; 而內容的本質指的是藉由作者社會所能理解的符碼 , 再現了不管是真實或想像世界裡 , 任何可被敘事媒介模仿的物體與行動。另外表達的形式是指敘事論述 , 也可以說是傳達敘事的結構 ; 表達的本質則是實質上的表現形式 ( manifestation ) , 而這媒介就程度上來說 , 已經可以「說故事」, 不管是口語、文字還是影像符碼。Chatman 考量以上的相關概念 , 認為敘事是一種傳播過程 , 利用論述 , 亦即敘事結構形式上的表達要素 , 來傳送各種故事 , 也就是敘事結構形式上的內容要素 , 圖 2-1 為 Chatman 整合後的架構圖 :

圖 2-1：Chatman 的敘事要素構成圖



資料來源：Chatman ( 1995 : 481 )

敘事理論讓閱聽人明白除了閱讀表面的實質形式外，更要了解其深層敘事的形式，就是從閱讀「文本內」的意涵提升到閱讀「文本間」的關聯，進一步地說，就是從表面解碼到深層敘事結構的分析 ( Chatman , 1995 : 483 )。

### 3、電視敘事

將卜羅普的理論運用到電視節目時，可以發現兩個結論，一是電視節目與童

話故事非常類似，無論是主題、場景、角色等都反覆出現於流行文化形式中，另一個結論就是故事的進行是由敘事者與觀眾共同認定的不成文法則來規範，亦即說明了故事的變異性與一致性，與基本文法類似，一個故事的組成要素非常多元豐富，但若要別人明白，就必須依照某些共通的規則來安排這些選擇（Allen, 1992, 李天鐸譯, 1993: 68）。

從文學到電影敘事理論總是承襲自語言學以來的一種線性、因果模式，認為敘事文本就是在因果關係下，及時發生的一連串事件。但此模式無法運用到電視敘事，因為電視運作違反了因果與封閉的邏輯，因為廣告干擾以及連續化敘事結構的特性，所以電視敘事是分區段運作的，而區段間行動的結果不是考量重點，是否能成功連結才是探討要素。所以說電視敘事是連續的而不是線性的，是一種未知開放的形式，而不是決定封閉的形式，加上電視的流程（flow）特性，使電視節目如單元劇或連續劇裡「類似」電影的敘事結構，也會受到廣告、宣傳短片等不斷地中斷（Feuer, 1995）。

敘事不只存在文本之中，更需要讀者重新創造它們。敘事是一種溝通行為，要構成敘事不但要有故事，也要有說故事與聽故事的參與者，就理論層面來說，文字敘事永遠包括了以下六種參與者：真實作者、隱身作者、敘事者、聽講者、隱身讀者、真實讀者，而他們之間的關係如下：真實作者 隱身作者 敘事者 聽講者 隱身讀者 真實讀者。以小說為例，真實作者就是現實世界的作者，隱身作者是讀者讀完小說後的想像作者，敘事者就是小說中的人物；聽講者就是故事中提及的「你」，隱身讀者就是一群假定的讀者讓隱身作者為他們寫出作品，真實讀者就是那些正在讀小說的人。但此文學敘事概念無法套用到電影或電視敘事上，因為電影、電視都屬於集體創作的媒體，很難將作者認定是某一個人，加上集合影音的媒介特性，讓電影或電視敘事不再是一個人大聲說話，而是一連串的印象與聲音流動（Allen, 1992, 李天鐸譯, 1993）。

而電視節目運用鏡頭與結合聲光效果的敘事方式過於冷漠疏離，於是開始以人物或聲音取代來改善這種情形。主持人（hosts）通常會在故事發生前現身並開始介紹，藉由主持人的魅力與權威來敘事，讓冷漠的電視敘事方式多了親切感；另外一種富人情味的敘事就是旁白，在新聞、電視廣告、運動節目或連續劇等都會出現，使得聲音與影像是同步的，讓鏡頭有了聲音能告訴我們所見所思（Allen, 1992, 李天鐸譯, 1993: 76）。

Christian Metz 曾指出：「敘事有兩種時間，一是故事的時間，二是說故事的時間，而敘事的功能之一，就是根據某種時間架構，創造另一種時間架構」（引自 Kozloff, 1992: 85）。而在今天絕大部分都是預錄好的電視節目，這兩種時間架構的事實就必須注意，因為即使你目前收看「實況轉播」的體育節目，鏡頭也是經過修剪的。鏡頭從現場觀眾、教練、慢動作重播又回到比賽畫面，也可以回到賽前專訪或廣告穿插等，觀眾看到的已和比賽時間脫節，電視機前的觀眾不再只是收看一場比賽，而是這場比賽的敘事。原則上，故事事件應按照時間順序進行，但在敘事時，敘事者不一定要按照順序，只是敘事者認為效果好，事件可以依照任何順序進行，所以敘事者會運用預告來增加觀眾的收視興趣，或是利用倒述經觀眾帶回另一個時空地點，而新聞節目則是會用存檔影片向觀眾報導事件（Allen, 1992, 李天鐸譯, 1993）。

Kozloff (1992) 也明白告訴我們，電視敘事另一個獨特的地方就是節目時間表（schedule），與電視相較之下，文學、電影都是自由存在的敘事，作品本身發展不易受外界因素干擾，但是每一個電視敘事卻在一開始就已安排於電視台的節目時間表之中。電視台節目表是由不同時間區塊所組成，可能是三十秒、一分鐘、半小時、一小時等等，而電視敘事不同於口語、文字、電影敘事，它必須遷就刻板的时间限制。電視節目表的另一個特質，就是每個節目都會出現中斷（interruption）的時間，最明顯的例子就是插播廣告，而為了利用這些不可避免的中斷時間，電視敘事也將論述巧妙安排，以便接上廣告時間，例如劇情高潮時

進廣告，或節目開始前的精采預告，都是電視敘事利用中斷時間的方式。

最後 Kozloff (1992: 93) 指出電視敘事的特質很難明確定義的，因為電視的敘事符碼，如同其他各種媒介，總是隨著時間流動與改變的。但 Kozloff 最後還是列出九零年代美國電視敘事最常見的特質，包括可預測的公式化劇情；多線發展且錯綜複雜、互有牽扯的劇情；個性鮮明的角色；道具不是豪華氣派（廣告）就是敷衍了事（連續劇）；常有旁白敘事，而且敘事者都是全知與令人信服的；依照時間順序吸引（預告）或告知（倒敘）觀眾；影集、連續劇或混合（hybrid）形態的節目類型；節目一定有中斷時間；播出時間長度有其限制。

#### （四）後設類型與後現代

本研究之所以探討後現代文化概念，原因在於《2100 全民亂講》節目中拼貼組合各種電視文本、玩弄符號相互指涉的意義、嘲諷電視議題與社會時事、模糊二分的界線等，讓節目擁有後設文本特性，而這些特性讓該節目文本符合一種後現代文化情境。因此，本研究接著探討相關的後現代文化概念。

O'Sullivan 認為後現代主義是一種思考與再現模式，強調任何一個特定物體的碎裂性、不連續性與不對稱觀點，範圍可從知識系統到建築（引自 Lacey, 2000: 93）。

「後現代」的探討層面，遍及各學術與社會領域，其中包含的概念、哲學或文化等，可說是包山包海，似乎是無可窮盡的，但這些涉及後現代文化探討的眾多思潮中，仍有一些相同的中心命題。Webster (1995, 馮建三譯, 1999: 301) 在探討後現代時，從智識上與社會現象的面向，指出後現代主義的中心要件，包括：一、拒斥現代主義思潮、價值觀與作風；二、以指有不同版本的「真理」為由，拒斥聲稱已經辨認「真理」的說法；三、拒絕追求本真（authentic），因為任何東西都沒有本真；四、拒絕確認意義的探索，因為意義實在就是無窮無盡；

五、慶賀差異：詮釋、價值觀與風格的差異；六、強調快樂、強調感官先於分析，強調爽、崇高感；七、見皮相、膚淺而歡樂，見多元異質、拙劣模仿而高興，見反諷、混成而歡喜；八、體認凡夫俗子自有創造力與想像力，因此也就抗拒以決定論來解釋行為。

Strinati 為後現代概念提供一個更具體的觀看方式，他指出五項特質，包括：一、文化與社會之間區別的瓦解；二、強調風格、犧牲本質與內容；三、精緻文化（藝術）與流行文化之間區別的瓦解；四、時間與空間的混淆；五、後設敘事的衰退（引自 Lacey, 2000：94-96）。

而 Collins（1992：327）則認為後現代主義是用來描述一種差異的風格；一種因不同媒介而分別在六零、七零、八零年代陸續出現的運動；一種以整個社會經濟因素組合為特徵的條件或社會環境；一種哲學問題的特定模式；一種極為特殊的政治形式，以及綜合以上型塑出來新興的文化研究形式。

以文本的概念來說，傳統文本總會在文本結束前，提供閱聽人一個封閉的敘事，也就是故事結尾，例如小說、電影等。但是後現代文本卻可以自覺地處理這樣的期待水平，把這種期待轉換成一種不當真的、嬉戲的時尚風氣（playful fashion）。後現代主義也將讀者在一個自覺的位置上，作為一個他經歷過的文本之再創造者，也就是說，後現代媒體文本的中心考量，跟認識論的傳統客觀知識（knowing）無關，而是關注本體論的存在（being）問題。讀者並不是簡單地使用資訊來創造「文本」而已，他是在參考點（referencing spotting）與文本互動，這過程就好像是一種益智遊戲（Lacey, 2000：98-99）。另外，傳統文本是循序、線性的，各個段落不能單獨成為自足的單位，各個段落必須依照先前的文本，才能呈現敘事的環節與來龍去脈，而超文本打破了傳統線性文本的基本架構，將資訊切割成一個個自足的片斷，每個片斷又可自行衍生發展出不同的新片斷，並透過各種連結將這些片斷串聯在一起（林東泰，2002）。

再進一步探討後現代與電視的相關概念時，必須先了解後現代文化中符號指涉性的問題。傳統文化的符號與意義系統之間，必須建立在社會共識基礎之上的固定參考體系，但在晚期資本主義文化生產與再生產的過程裡，符號與其意義系統結構的相互關係已經擺脫了傳統的參考體系，符號不斷地進行更新、變化甚至創造，而且靠著符號自身的變化，一種純粹符號形式的變化，也能生產出別具意義的新思維和新想像（林東泰，2002）。

布希亞（Baudrillard）後現代媒體理論的起點，可說是對再現的批判，也就是重新質疑符號與真實的關係，他認為符號的身分與位置經歷了四個階段，依序是：符號是基本真實的反映；符號遮蓋、開始脫離並且扭曲基本真實；符號遮掩了真實的缺席；符號與基本真實沒有任何關係（引自陳光興，1991：22）。因此現實（the real）缺乏真實（reality）與原始存在，結果造成意義內爆（implosion）意符缺少意指、意符流於空泛而沒有意義，而在符號與真實混淆不清的狀況下產生的真實也成了「過度真實」（hyper-real），比真實還要真實，簡單來說，真實不過是符號的效果（Miller，1990，唐維敏譯）。

布希亞強調這些符號並不具參考作用，意指與參考體都已剝離，唯一獲利的就是意符的遊戲，一種更廣泛的形式化作用，符碼已不再指涉到任何主體的或客觀「真實」，只能展現符碼自己的邏輯（引自 Connor，1997，唐維敏譯，1998：69）。符號的多重性，弔詭地顛覆了符號的表意能力，讓人們得以與奇觀（spectacular）共存、與無意義共存，有了免於真理的自由（Webster，1995，馮建三譯，1999：314）。

詹明信（Jameson）則強調在後資本主義的文化邏輯下，記號與指涉物已分離，兩者之間的距離讓記號進入一種自由流動的自主性時刻，接著這股力量更進入符號本身，語言也跳脫原本應該指涉的東西，符號完全解除它們指涉這個世界的功能，使資本的權力擴張到符號的場域，擴張到文化和再現的場域，我們面對

的是意符的純粹與隨機遊戲，這種後現代主義以某種新奇的、高度的拼貼方式，不斷地重新更動抽換之前已存在文本的片段，是拼湊其他文本的後設文本 (metatexts) (Jameson, 1993, 吳美真譯, 1998: 127-128; Connor, 1997, 唐維敏譯, 1998: 62)。他也以 MTV 錄影帶為例，指出電視文本是各種文本的龐大綜合體或系統，這些文本藉著各種互文性、片段的連接、拼湊或純粹的過程，而彼此重疊 (Jameson, 1993, 吳美真譯, 1998)。

唐小兵 (Jameson, 唐小兵譯, 1989: 311) 指出詹明信重要的辯證批評方法，就是提出了內層解讀與外層解讀。任何文本的解讀，不只要探求文本內容的表現形式，即了解意義形成的條件，研究內容本身在一定論述環境裡繼承的連續性以及帶來的斷裂、非連續性；同時也要追求文本形式中的內容，即揭示隱含在形式之中的歷史過程、政治寓言及文化生產方式。

在符號意義上，德希達 (Derrida) 也認為後現代是意符 (signifier) 大量超越意指 (signified) 的空間，因為意符較具物質性且易於接近 (引自 Miller, 1990, 唐維敏譯: 30)。林東泰 (2002) 認為德希達解構的重要貢獻，在於他劃清了符號運用與實際存在事物之間、符號運用與真理價值系統之間的界限，這界限正是永不能克服的差異。這不斷產生差異的差異，不但揭露了語言符號與實物之間的差異，也為人類思想和文化的自由創造，提供最有力的動力。德西達的解構，就是要拆解所有傳統二元的對立結構，不管是在場與不在場、內在與外在、靈魂與軀體、意義與符號、精神與表面、清楚與模糊、寫實與比喻、理性與非理性、嚴肅與娛樂等等之間的對立情形 (Bennington, 2003: 42)。

接著說起電視與後現代主義的發展關係是很微妙的，在批判研究的領域裡可說是不可避免的，也可說是幾乎不可能，但卻又是絕對需要的。不可避免，是因為電視常常被認為是後現代文化的典型代表，而後現代主義常常被簡化為電視文化；幾乎不可能，是因為電視與後現代主義兩者的重要元件就是變化性，而且兩

者正在進行理論化的過程中，也少有共同一致的原則；絕對需要，是因為電視沒有傳統批判研究的包袱，讓電視研究與後現代主義處於一個獨特的對等位置上，不像其他媒介形式，電視研究不需要去修正改進既有的批判典範，也因此能以全新的視野，來看待當代文化中文本、主體與科技之間複雜的相互關係（Collins，1992）。

後現代其中一個條件，就是由科技發展，如有線電視、數位技術、網路等，產生的符號激增與其無止盡的循環，連帶也造成資訊爆炸。這種情形造就了一種全新的脈絡（context），訊息必須不斷地被定義，用以對抗不同類型文本的訊息表達形式，也就是藉不同的意識形態議題競爭，來框架我們習以為常的「真實」。而電視似乎是這種資訊爆炸的主要原因（Collins，1992）。

陳光興（1991）指出電視文化的內在機制企圖把連續劇、影集與新聞節目作明確的畫分，目的不過是在突顯虛構（fiction）與真實的界線。但是探究新聞節目的表演形式（performance），從攝影機角度、事件鋪陳的方式及立場，使用的辭彙，甚至是主播的面部表情等，都是可以預先期待的。

Aufderheide 指出搖滾錄影模型早就已經滲透入廣告與公共景觀之內，甚至介入政治促銷的場域，這個強而有力又好玩的後現代藝術所具有的力量，來自音樂錄影所化身的過程，它能夠產生共鳴、鼓勵自我產生變化、分身，能夠不斷持續地再創造娛樂（引自 Connor，1997，唐維敏譯，1998：257）。其他「後現代」的電視影片，同樣也可視為是電視音樂錄影類型，因為這些片子具顛覆作用，藉由模仿主流電視內容的形式，融合各種不同形式、類型與觀看快感，發揮嘲諷的效果。

Grossberg 認為電視文本的放置不僅是相互指涉，更是在許多機器中，受到科技方面的定義，也受到其他社會關係和活動的影響。不僅「相同」文本在不同

脈絡下，可能就不一樣，這些文本的多重面貌也相當複雜，效果相互重疊（引自 Connor, 1997, 唐維敏譯, 1998: 264-265）。

布西亞指出電影、電視、廣告中的大量再現，以及資訊的迅速擴張，不但威脅私有世界的完整性，也破壞了私有與公共場域的界線，這就是布西亞所謂的「猥褻性」，猥褻性開始於毫無景觀的時候，不再有景色，當所有事情都變成透明、立即可見，當所有事情暴露於資訊與傳播粗魯無情的燈光下。在這種情況下，再沒有正面與負面的事物，唯一存在的就是持續生產更多的符號與意義，達到傳播的出神狀態（Connor, 1997, 唐維敏譯, 1998）。

由以上的討論已經概略了解後現代的觀念，和後現代的文本、符號特性，以及後現代電視文化，也了解後現代概念涉及的層次相當寬廣。因此，針對本研究目的，將進一步說明相關的四個後現代概念，包括：延異（différance）、諷刺（irony）、詼諧模仿（parody）與反身性（reflexivity）。

## 1、延異

按照結構語言學的講法，語言的意義不是由指涉的對象來彰顯，而是由語言符號之間的差異來呈現（蔡錚雲, 2000: 118）。符號之間會存在武斷性，乃是因為符號系統是單獨由其間的差異建構而來，差異原則是表意系統的條件，就猶如索緒爾（Saussure）說武斷（arbitrary）與差別（differential）是兩個相關的特性（Derrida, 2003: 147-148）。若將解構作為一種思想運動，基本上就是要讓我們注意到語言不固定性的事實，解構的基本預設，包括：一、語言之根深柢固的特徵，是意義之不固定性（instability）與不確定性（indeterminacy）；二、基於此不固定性與不確定性，沒有任何分析方法能宣稱擁有詮釋文本的權威；三、因此，詮釋是一種自由放任的活動，更像是在玩遊戲，而不是我們一般對「解構」所理解的那樣，以為是在做分析（Sim, 1999, 蔡偉鼎譯, 2002: 50）。

就解構的本性而言，這不僅僅是在擴大上下脈絡而已，而且還要看到此脈絡的流動易變、順事遷衍、無法操控的性質。我們無法成功地控管意義或歷史，亦無法為它們提出完整的詮釋（ibid：69）。對德希達而言，溝通活動裡總是充滿著無數的鴻溝，不可能在任何一點上將意義整體呈現出來，意義是一種持續變化的過程。當一語詞被使用時，其意義從未能全部呈現，而是一直與自身有所差異，並延遲著不去達到意義上的完整性（ibid：55）。他的解構邏輯，呈現的是一種散播（dissemination），證明（affirm）了一切，卻不加以建構（constitute），因此，它有所表現，卻沒有位置（position）可言（蔡錚雲，2000：120）。

德希達認為，我們使用語言的特色，就是在於其所謂的「延異」(différance)，這是他取自法文「差異」(différence)的自創新詞，因為法文的diffère源於拉丁文的differre，而拉丁文的differre有兩種極大差別的意義，一是指空間性的間隔，如英文中的to differ in space；另一個是指時間性的延遲，如英文的to defer。正因為法文的différence喪失了這兩種意涵，所以他才會自創延異(différance)的新名詞，它同時包括了「區別」(difference)與「延遲」(deferral)，而這兩種意義只能在書寫中分辨出來，而從言說中則辦不到。這也證明了意義的內在不固定性，意義是差異又延遲的（Sim，1999，蔡偉鼎譯，2002：32；林東泰，2002；Derrida，2003）。

他所說的延異(différance)與差異(différence)在法文中雖只有一字之差，但卻有極大的意義，延異(différance)中的a指的是能動性與被動性的未定狀況，也就是不能支配和組織的狀況。「被動」是指預先存在的差異，「能動」是指會產生差異的差異化行為，而兩者交互作用的過程中，會產生意義脈絡的空隙，這空隙也可說是脈絡中的空間，在其間可以孕育出種種「補遺」、「接木」的運動。所以延異是差異痕跡的遊戲，是結合諸因素間空隙的體系遊戲（李永熾，1986：36）。

德希德所要表達的並非「延異」的概念，而是「產生差異的差異」這種差異

化本身。語言符號最重要的特徵，並非在於本身與其所要表達對象之間的差異，更重要的是語言符號中任何一個因素，都包含「在場」與「不在場」兩種特質。就是因為這種「在場／不在場」、「看得見／看不見」、「現實的／潛在的」特質，才讓我們在使用語言的過程中，產生非常複雜的差異化問題，而這種差異化運動並非傳統二元固定結構，而是本身即具有自我差異化能力，並可以不斷自我增殖與差異化的過程。也就是說，唯有透過延異過程，才能排除以「在場／不在場」或「出席／缺席」二元對立為基礎的傳統固定結構，延異就是差異的系統遊戲，就是不斷進行差異化運動（林東泰，2002）。

德希德的延異觀點是反中心與無中心的，他在擺脫中心化的解構遊戲中，摧毀了各種歷史的傳統二元對立模式，包括符號體系中「能指」與「所指」的兩元對立，傳統文化體系只是在玩弄「在場」與「不在場」的辯證遊戲，以語言符號的「在場」、「出席」，來代替「不在場」、「缺席」而已。而他更主張以遊戲態度代替理論態度，這種態度本身就是對傳統二元對立的突破與顛覆（林東泰，2002）。

## 2、諷刺

諷刺在修辭學上是一種轉喻，指其預謀的意義是刻意與字句的陳述相反。Irony 這個字起源於希臘字 *eironeia*，指的是在一種掩飾本質下的不充分陳述（an understatement in the nature of dissimulation）（Karstetter，1964）。

修辭學家認為諷刺有以下五大概念：一、說了一些假裝不會說出來的事，也就是在說出口的同時，假裝忘記他所說的話；二、說了一些與原本意義相反的事，也就是以與所說事物相反的詞句稱呼它；三、一種機智風趣的形式，當我們口頭說著一件事，心裡卻是認真想著其他事，換句話說，以某種方式陳述某件事，但其對立的意義已被暗指出來，這是一種令人愉快的掩飾，而其背後也許會有一個

必須要認真對待的企圖；四、藉讚揚來指責或藉指責來讚揚，藉讚揚來指責的手段，包括讚揚一些原本不該被讚揚的事以及讚揚一些原本該被譴責的事。而藉指責來讚揚則是一種將讚揚偽裝成指責的手法，它是一種巧妙精緻的諷刺形式，能讓人在指責的形式下，清楚察覺讚揚的暗示意義；五、一種間接的辯論，其本質是一種對立意見的衝突，因為運作原則就是藉由諷刺對立論點的可笑性，來展現自己論點的正確性（Karstetter, 1964）。

另外 Kaufer & Neuwirth (1982)則指出諷刺在友善的閱聽人之前，是強調或強化論點；而在具敵意或沒料想到的閱聽人前，又變成攻擊或揶揄對立價值論點，亦即，在對話層面的使用上，諷刺有兩個目的，包含在內與排除在外。

Muecke 則認為諷刺是一種機制，可以強化某種意義；或攻擊某種論點與揭露其愚蠢、偽善的一面；也讓讀者了解事情並沒有如看到那麼簡單，或者是如他們看到那麼可信，又或者根本沒有他們想的那麼複雜。而這三種諷刺的使用方式分別是強化（reinforcing）揶揄（ridiculing）與反駁（refutative）（引自 Kaufer & Neuwirth, 1982：28）。

Kaufer & Neuwirth (1982)認為上述三種諷刺的運作方式與紮根規範（foregrounded norms）的概念有關。首先，諷刺的強化作用，就是紮根在共享的本質規範（shared substantive norms），此運作方式藉由宣稱一個謊言加上讀者或聽眾對於真實的先前知識，造成心理或口頭上一種強調語氣的反宣稱，而這反宣稱才是諷刺者所想的真正意圖。接著，諷刺的揶揄作用，是紮根在非共享的本質規範，此種情形發生在聽眾或第三者既不認同也不遵守諷刺者的紮根規範，諷刺者會揶揄那些雖然同意但卻不願遵守普遍存在規範的聽眾，以及那些沒有共享價值的聽眾與第三者。而這種揶揄也就涉及了價值階層的差異，諷刺者往往預設自己的價值高於對立的一方。最後，諷刺的辯駁作用，是紮根在共享的形式規範（formal norms），不同於上述兩種作用，辯駁的諷刺並不是在強化或揶揄，相反

地，它提供一種正面的開放想法與更深層的了解。

意義的製造通常是在一特定脈絡下的活動產生，亦即，意義製造是一種社會活動，涉及到其系統與符碼，在社會實踐中如何被使用、轉換與違背的方式。而諷刺的意義，在傳播情境上是指某事發生而不是簡單地存在，是發生在論述之中，一個文本、脈絡與詮釋者三者互動的動態空間裡。簡單地說，諷刺是一種傳播過程，而諷刺的意義擁有三種語意特質：相關的（relational）、包含的（inclusive）、差別的（differential）（Hutcheon, 1994：57-58）。

第一種特質，就意義層面來說，諷刺的相關性指的是事物「已說」與「未說」之間必須有相關，如此諷刺的意義才能被理解。這不是一個平等關係，「未說」的權力挑戰了「已說」的位置，而這就是諷刺明確的語意條件。而諷刺的第二種語意特質，包含性原則，是指諷刺的意義是流動的而不是固定的，也暗示能同時察覺不只一個的意義，Hutcheon 認為一個事物「已說」與「未說」意義的結合會產生第三種意義，而這種意義就是諷刺的意義。換句話說，諷刺的意義不只是藉由對立的排除與替換來建構，而是包含了「已說」與「未說」而創造出新的意義。最後一種差別性特質，是指諷刺運作於能夠指出一些不同於其字面意義的符號裡，並有將這些差別語幹化（thematization）的功能，諷刺的最基本語意認同就是差別，若以結構主義的概念來說，諷刺的符號是由一個能指（signifier）與兩個不同卻不見得一定對立的所指（signified）所組成（Hutcheon, 1994）。

Hutcheon（1994：66）認為諷刺不應只是我們所想「諷刺的」與「字面的」（或對立的）二元意義替換而已，而要以另一種新思維來看待，也就是相關的、包含的與差別的三種特質，來同時理解多元且差異的意義。

不同的人是在不同的論述世界，而整個傳播過程會因為這些不同的世界而改變與扭曲。諷刺是將「已說」與「未說」兩種意義組合或區別的語意複雜過程，

但同時它也是一個文化形構的過程。社會脈絡對於我們溝通的重要性，在於論述就是社會實踐的形式，是一種在特定情形下參與者之間的互動關係（Hutcheon, 1994）。

放到脈絡觀點來看，諷刺涉及了特定時空、當下社會情形與時下文化的諸多特殊性，詮釋者的期望不再只是一種簡單的「主觀」態度，而是一種文化、語言以及社會脈絡的功能，其間參與者與彼此以及文本自身進行互動。而諷刺與社會的關係是一種互相的脈絡作用，在既存的社會裡，創造了提供諷刺運用與理解的場景。也就是說，諷刺變成一個接觸地帶（contact zone），一個各種文化相遇、碰撞、聚合彼此的社會空間，通常是處於極度不對稱的權力關係脈絡下（ibid）。

關於不同社會脈絡之間，諷刺是否得以順利運作的問題，Hutcheon（1994）則認為不同文化或論述脈絡間重疊的比例越高時，不但對於特定的諷刺越能理解，同時也更能接受在特定狀態下諷刺的適當性。但是，即使我們了解諷刺是在「已說」與「未說」之間運作，並且找出適當的傳播脈絡，所謂諷刺的運作是不可能持續穩定的。

諷刺的運作無可避免的會涉及社會與意識形態規範的共享背景，同時也極度依賴共享的事實背景資訊，但是諷刺就如同其他傳播行動一樣，它總會因文化而異。而所謂的論述社群（discursive communities）是由共享的傳播規範概念建構而成，是一描述意義生產與接收之條件的規則組合，而這套組合能具體說明誰能生產與理解意義，例如在什麼狀況下會有什麼標題，或以什麼樣的形式呈現等（ibid：98-99）。

套用後現代概念，Hutcheon（1994：154）也提出後設諷刺（meta-ironic）的功能概念，後設諷刺建立了一系列的期待，框限了這些潛在性的諷刺發聲情境，而符號以後設諷刺的方式運作，跳脫了本身原本建構諷刺的可能歸因，而誘發詮

釋者開始尋找另外的諸多可能意義。

### 3、詼諧模仿

Parody 源於古希臘文 *parodia*，在西元前四世紀本來是用來描述對史詩作品滑稽的模仿與變化；接著定義也延伸到文學領域，指的是更多種形式的詼諧引用與模仿；最後也經由修辭學家將其定義擴展到言說領域（Rose，1993：280）。

十六、十七世紀晚期，大家對詼諧模仿的定義是幽默、揶揄（*ridicule*）與滑稽模仿（*burlesque*）的，而這時期最重要的代表作品便是唐吉訶德，因為該作品假設詼諧模仿能批評與更新其他的文學作品，如同能在許多可能性中反映喜劇與諷刺的風氣，以及在虛構的框架內限制了小說的發展。在唐吉訶德作品中，詼諧模仿同時具有喜劇與後設小說的特質。到了十九世紀，理論學家探討的重點轉移到這些諷刺作品之間互文性與後設小說的關係上，而不再強調作品中喜劇笑鬧要素的重要性（*ibid*）。

接著到晚現代（*late-modern*）時期時，詼諧模仿被認定不是有喜劇特質就是有後設小說的特性，也就是說，在同一時間不一定需要兩種特質出現才能是詼諧模仿，而且有時候現代性的詮釋將詼諧模仿消極地比喻成揶揄。而後現代時期的發展，讓詼諧模仿跳脫了以前種種的限制框架，變得更複雜且具有互文性的、後設小說的以及雙重符碼的特性與潛力，以各種變化多端的方式，來達成後設小說或非後設小說的喜劇目的，但詼諧模仿依然保有最初的基本意涵，也就是矛盾二元結構與幽默喜劇角色的獨有特性。而也因後現代的發展與討論，得以讓詼諧模仿再次延伸出更為複雜與創新的觀點（*ibid*）。

如果以具體文本的分析面向來說，要對作者、文本或類型進行模仿嘲諷的前提是他們必須有一些獨特可辨識的特質，而這裡就是幽默會出現的地方。模仿嘲諷在很大程度上是根據讀者、觀眾認同到底是什麼被模仿與揶揄的，即使人們對

於既有的風格、文本並不是那麼熟悉，他們仍能享受這種刻意嘲諷的模仿。詼諧模仿 (parody) 涉及的層次比單純的模仿 (imitation) 還要來的深入，還必須有許多製造幽默的技巧，例如誇張的表現手法、模仿 (mimicry)、荒謬的事物 (absurdity)，以及玩弄文字遊戲等 (Berger, 1992: 47-48)。

#### 4、反身性

在探討後現代電視時，Olson (1987) 提出後設電視 (meta-television) 的論點，認為它是一種流行的後現代主義形式，藉由一套完整的慣例知識來變成另一種遊戲形式，使這些不當真、開玩笑的電視節目，得以被精明的觀眾操弄玩耍。後設電視的自我反身 (self-reflexive) 特質，可以下列三種方式展現，包括：一、媒介反身結構，包含閱聽人察覺 (awareness) 與互文性兩個原則；二、類型反身結構，或稱為後設類型主義 (metagenericism)；三、文本反身的敘事，也可說是自我解構與暈眩 (ilinx) 效果。

媒介反身性藉由兩個指標性原則，閱聽人察覺與互文性，來發現電視媒介的自我察覺。第一個原則，閱聽人察覺，發生在電視裡的角色直接與觀眾對話，使得電視角色與觀眾之間的界線消失，電視裡的角色可以自由地觀看這些正在觀看他們的觀眾，觀眾也因此察覺電視只是純粹的「表演」而已。電視裡的角色除了利用與觀眾對話的方式，讓觀眾察覺外，也時常會注意鏡頭的存在，更甚者，他們會直接告知觀眾，他們只是暫時性的虛構角色而已。另一個技巧就是將文本相互整合，也就是互文性的暗示 (allusion)，由於互文性已包含在本研究電視類型意涵的探討之中，故不在贅述其相關概念，但必須注意的是，Olson 的互文性暗示指的是利用節目角色或形式的相互整合，來達到娛樂或是嘲諷的效果 (ibid)。

Palmer 指出，若一個電視節目藉由模仿其他節目的圖像 (iconography) 場景等手法，來採用其他節目的類型結構，這就反映並解構了原有的電視類型。而此

類型有意識地自我重新組合的過程，就是所謂後設類型主義的體現(引自 Olson, 1987: 288) 採用其他電視節目的類型結構而組成的類型混合 (mixing of genres) 特質，就是一種類型反身結構，美國的節目《Saturday Night Live》與本研究個案《2100 全民亂講》皆可看到此種反身特性。

後設電視通常會詼諧地模仿電視的類型原型 (generic archetypes), 這是一種打破砂鍋問到底 (Trivial Pursuit) 的電子視覺遊戲，同時挑戰觀眾的記憶力，因為要了解這種詼諧模仿的前提，就必須依賴觀眾以往主動觀看的經驗來加入這個細節辨別遊戲 (trivia recognition game)。換句話說，後設類型主義擷取原型、場景與圖像，來象徵一種類型並嘲諷該類型，而必須依賴觀眾正確認出原有類型，嘲諷才有意義。因此，擷取其他節目的參考要素時，必須是可以輕易被認出的特質 (Olson, 1987)。

而在後設電視的第三層反身層次，文本反身敘事，它解構了敘事風格，創造了全新流行的形式，而此種形式會自我解構或掩飾形式本身。文本不只是一個充滿表意 (signification) 的表面形式，同時也創造了脈絡的意識觀點，Olson(1987: 289) 沿用 Gérard Genette 的分析論點，將敘事自我解構分為持續時間 (duration) 順序 (order) 頻率 (frequency) 聲音、敘事規章 (mood) 五個部分來討論，前三個部分是與探討時間推移的慣例，第四個部分與敘事論述有關，最後是探討模仿與本體之間的關係。

持續時間就是執行的速度 (speed of execution), 所謂的實際持續時間，套用 Chatman 的說詞，就是故事時間等同於論述時間，但是電視節目的論述時間根本不可能等同故事發生的時間。而自我反身的持續時間指的是，這些時間推移的慣例有意識地且明顯地被誇張化，為了就是要讓人注意這些慣例使用的巧妙手法。此種自我反身性暗示時間並不是以這種方式推移，我們所經歷的方式，只是一種慣例上的建構。

至於敘事順序，我們都了解事件的發生有其順序性，而電視的論述順序則不一定跟故事順序一樣，可以是倒敘或直接從故事中間開始。自我反身的順序則是讓事件的順序，很明顯且刻意地變成不可能的事情，另一個明顯的反身特徵就是角色可以了解未來事件的發生順序。敘事頻率指的是故事與論述之間的重複關係，而當故事被重複論述時，能使論述了解本身也不過是敘事要素的武斷安排而已。自我反身的敘事頻率可能會有以下兩種表現形式，不是在不合邏輯的情境裡重複某些橋段，就是不連續地重複再重複，雖然故事只發生一次，但敘事卻是一再重複而且每次重複都有不同的結果。另外，電視連續劇慣用的前情提要也是一種反身敘事頻率的重複（Olson, 1987）。

Olson (1987) 接著指出敘事聲音，簡單地說，可分為文本內角色的聲音以及文本外全知敘事者的聲音，通常角色是不可能聽到全知者的聲音，而全知者的聲音通常是讓觀看者更了解整個敘事的手法。但是自我反身的敘事聲音，則是讓文本外敘事者與文本內角色能夠對話，也就是刻意讓人察覺這層非真實的關係。另外，自我反身的敘事聲音也會在一敘事之內使用另一敘事，也就是故事中有故事，讓原有敘事中斷或解構。最後一部分，mood 這個字在這裡並不是指「語氣」，而是指敘事資訊的規章（regulation of narrative information），並藉由疏遠、透視等形式指出電視敘事中表演（showing）與言語表達（telling）之間的差異。自我反身的敘事規章，最明顯的特徵就是劇中角色擁有「閱讀」敘事的能力，即使自己只是該敘事的一份子。

另一個文本反身的概念就是 *ilinx*，*ilinx* 是希臘文，有著與漩渦（whirlpool）、暈眩（vertigo）等字相似的意義。它是一種設計來破壞感知穩定性的遊戲形式，套用在後設電視裡，*ilinx* 運作的方式就是在不可能的脈絡下胡說。所謂的意義是一種視其給予什麼而形成的產品，而 *ilinx* 唯一能擁有的意義就是觀眾為它創造的意義（Olson, 1987, 295-296）。

## （五）類型、後設文本與社會運作

Featherstone (1991a) 指出要從社會學角度來看後現代文化，除了必須了解後現代理論的形成與流傳外，更必須更寬廣地檢視在每日後現代文化經驗與實踐的形成與流傳情形，因為兩者是相關聯的。後現代主義應被理解為是一種發生在團體之間動態關係的過程，明確地說，我們必須了解到底是誰在製造與攜帶後現代符碼，必須檢視後現代主義的具體實踐，才能發現其中的動態與過程，而實踐的領域包含藝術、建築、音樂、文學、電影、電視等，其實也就是社會場域。因此，本研究試著從具有後現代文化情境的後設電視文本裡，找出其間的文化經驗與具體實踐。

針對後現代拒絕與社會接合的論點，Webster (1995, 馮建三譯, 1999: 321) 提出了不同的看法，他認為若要認真了解當代世界，不可能不在某種程度內，注意到當今的表意特徵及其重要性；不可能不在某種程度內，考量傳播模式的改變；不可能不在某種程度內，承認現代媒介已使人們接觸了更多元且範圍更廣泛的世界觀；不可能不在某種程度內，注意到主導資訊領域的績效原則與商品化之重要性。

後現代影像是無法藉著在符號結構中與他物關係的特性，來傳達意義，也就是規避了系統性的原則，但意義系統是不能在虛無中 (in vacuo) 生產並傳佈意義，這套系統藉由壓迫弱勢的社會意義來控制意義，如同一種紀律機制 (disciplinary mechanism)。而晚期資本主義社會不但需要多樣性，在利益考量上更想要控制這多元性，於是多樣性社會差異的產生與定義，成了社會規範的一種方法。換句話說，經濟範疇的物質產物與文化範疇的文化產物，兩者的複雜系統複製了社會範疇的區別與差異，使社會範疇運作在兩者的複雜系統中 (Fiske, 1990: 72-73)。

林鴻祐（1991）針對布西亞擬像社會提出一些反思，指出電視的主要特色，是想像中的符號系統被當做真實的存在，具有高度的擬像與現實之間內爆的能力。但與其說因為擬像與現實的混淆而失去意義，是否也可以認為，這只是主導媒體的宰制集團在有意無意當中使群眾處於喪失意義的模倣之中。雖然媒體的運作，一如布西亞所言，形式優於內容，但整個系統之運作不會是自生自滅之自我運作體系，必有運作之集團維繫體系之進行。只要有宰制團體，則不可避免第二次元（生產層次）的商品價值法則介入第三次元的擬像架構運作內。我們還是必須回到第二次元，再加入第三次元模倣層次的影響，也就是模倣關係的影響滲入社會實踐的場域裡。當經濟再次進入擬像社會實踐場域，其政治或商業團體背後的意識形態，仍將繼續運作其間。

若要以敘事觀點來說明後現代與社會的關係，我們可以說後現代主義是體現於敘事結構本身，這些結構不只與文本主題有關聯，更與在「真實世界」說故事的行動有關（Lacey, 2000：97）。

雖然布西亞談到社會運作的邏輯時，認為社會是一部龐雜的擬仿機器（simulation machine），這機器在不同的歷史時期，由不同的操作邏輯主導；對應於社會機器的運作，又有主導性的價值與意識形態結構，或稱之為「再現」系統，人透過這系統來理解社會機器的轉動。進入「擬仿」社會之後，在所謂「大眾媒體」空間之內，意義內爆，導致一切終結（陳光興，1991）。

但是 Featherstone（1991a）在文章中提出誰是後現代符號商品的製造者與攜帶者的問題來反思，並藉由描述藝術、建築、音樂、攝影等的歷史發展，以及新中產階級或稱為「新文化中介者」的崛起，來說明後現代文化並不是突然出現並立刻與傳統文化有明確區別，造成歷史、社會或任何事物的終結，而是要以一種長遠的過程在各個實踐場域裡審視後現代文化，如此便可發現後現代發展的諸多徵兆。而我們應該了解的是，後現代的符號遊戲文化，仍然是體現在生活實踐體

系中，換句話說，後現代文化的生產與傳遞，是在每日生活中體驗的，是在社會實踐的運作場域內。

Featherstone 認為，後現代主義涉及了三種層次的改變，包括：一、藝術知識與學術領域準則的改變，不再穩固而呈現出競爭的態勢；二、符號製造、流通、傳遞模式的改變，這是層次更廣的文化領域，也可說是在社會之間或之內的層次中，團體或部分階級間權力平衡與相互依賴關係的改變；三、涉及了不同團體每日生活實踐與經驗的改變，而所謂的團體是上述兩種層次改變的結果，他們開始以不同方式使用表意政權（regimes of signification），並發展新的導引方式與認同結構。要了解後現代文化，我們不只要閱讀這些符號，更要探究這些符號是如何在人們每日的生活實踐中被形塑出來的（Featherstone, 1991b: 62-63）。

反觀本研究個案《2100 全民亂講》，節目擷取了綜藝秀場與談話性節目的若干元素，型塑出新型態的電視節目取向，標榜亂到最高點的節目宗旨，來賓多為藝人裝扮，以即興演出方式吸引觀眾，節目重點不在於政治人物的批評漫罵或是黨派各異的敵我劃分，而是藝人誇張的表現與模仿（張嘉倪，2004），不正是體現了上述 Featherstone 所說的後現代主義第三種層次的改變，《2100 全民亂講》以不同於以往的類型敘事慣例來詮釋所謂的「綜藝節目」，不管是語音與形式的延異、角色的諷刺與詼諧模仿、或是反身性的強調等，都開始以不同方式來使用表意政權。

綜上，後現代主義不該只被理解為資本主義的開放邏輯，而是更具體地研究團體之間權力平衡改變、競爭態勢與相互依賴關係的流動情形，包括許多符號產製以及經濟運作的專業機構間的關係。目前的文化與社會變遷已經進入文化經濟社會（culture-economy-society）的階段。因此，更應該檢視文化、經濟與社會三者之間的關係（Featherstone, 1991b）。

## 四、電視類型的文化與經濟意涵

由以上的探討使我們了解規則是一種文化建構的共享觀點，如同 Todorov (1978/1990) 告訴我們，類型就是論述特質的系統規則，在特定的社會下，一些論述特質的再現是機構化的，個別文本則是根據這些系統規則建構的規範生產與理解。本研究根據以上文獻探討整合出電視類型幾個重要的文化與經濟意涵：

### (一) 類型因媒介形式而異的特性

我們了解各種媒介獨特的形式，類型會依形式不同而有不同的呈現方式。在文學領域裡，類型理論必須根據與文學作品本質相關的假設出發，也就是類型研究應兼顧理論與實踐、抽象與實證。從理論演譯出來的類型，必須參考實際文本才能證實，這樣的類型定義是在現象描述與抽象理論之間持續變動的。進一步說，個別文本與類型的關係是持續創造與改變的水平過程，新文本喚起讀者的期待水平，也就是文本的遊戲規則，這些期待水平或遊戲規則會持續改變、轉變、消失與再製。

而類型概念用於影像分析時，則是一種了解原則組合的方法，具體地說，就是了解這些影視產品為什麼會與彼此相關聯，以及之間共有的特質又是什麼。在電影產業，類型提供電影一套方法，來控制任何文化產品製作過程中相似性與差異性之間的緊張關係，並藉由在有限度的好萊塢敘事公式裡尋求並創造差異性。電影類型是靜態也是動態的，類型電影是一個個別的例子、語調或言詞行動，是用原創的方式重組一熟悉、有意義的系統；電影類型則像是一種文法、慣例的系統，是一套有意義的敘事系統。

而電視因其流程特性，而具有不同於以往的連續化敘事結構，是一系列的敘事單位，角色改變或劇情發展，都是藉由連結這些敘事單位而產生意義，也因此

出現電視類型連續化的特徵。電視雖然吸收了大量電影的敘事公式，但是電視多了商業廣告需求，使得獨立的電視文本難以出現，電視高度變化的流動特性，使電視類型持續處於變動不定的狀態，需要不停地界定。

## （二）類型建構除了文本外，還包括特定的社會與文化脈絡

再者，我們也發現類型建構不只是文本而已，還包括特定的社會與文化情境，Todorov（1978/1990）認為類型藉由一種機構化運作間接地與社會溝通，每個時代都有屬於自己的類型系統，這是建立在優勢意識形態的關係上，如同社會其他機構一樣，類型也強調他們所屬的社會特徵，所以一個社會所存在的某些類型，總是顯現出最適合的意識形態，並讓我們明顯地感受它們的存在。Neale（1995）也將電影類型的探討層次擴大到社會、文化層面，強調電影與其他媒介文本有文本相互傳達的特性，因此研究類型必須將整個工業文本相互傳達的所有組成要素通通考慮進來。在探討電視的模式時，Newcomb & Hirsch（1994）也指出檢視電視娛樂的文化角色，重點是在於找出建構社會與溝通真實的共同文化觀點，也就是說，電視是一個文化論壇，一個處於中間溝通的領域，任何形式的電視文本都是可以思考溝通的論壇，而社會議題的衝突就是建構電視節目的要素，所以電視節目一直在改變，因為它們再現了實際歷史變遷。

最後 Mittell（2001）則告訴我們，所謂的類目，從一開始便是基於文化便利性而存在的，類目本身是沒有什麼固有特質的，因此類型只研究文本是不夠的，還要著重文本之外類型運作、改變、增加、消失的範圍場所。類型是在特定歷史時間或不同的文化脈絡下，偶發而無規則的隨機組合建構出來的，總結來說，類型是只有在文化脈絡裡透過文本的創造、傳播、接收，才得以存在。

## （三）電視類型具備的特質

由本章節的探討也進一步了解，電視類型的意義是一持續變動、無法明確界定的流動特性，而本研究藉由文獻探討整合出分析電視類型的幾項特質。首先，便是將類型視為論述實踐，如果類型是由文本間的互文關係組成，那麼連接文本的論述宣言就變成了類型研究的主題與場所。我們不是研究意義持續變動的類型文本，而是研究一個類型論述的場所，藉由其中對抗或和諧的聲音或實踐，將文本關聯地放到適當的類型之中，而不是以文本為中心的傳統研究取向。

第二，我們也了解類型與互文性之間的密切關係，除了文本之間第一層水平互文的公式慣例外，我們也應該繼續探討第二層垂直互文與第三層文本對類型慣例的顛覆與影響。研究焦點不應該在文本，而是在閱讀與觀看的當下，穩定的意義是不會出現在文本裡，而是在一個特定社會與歷史情境下的觀眾身上找到。

第三，類型與敘事之間的關係，猶如 Newbold (1995) 所說的：「類型指引了觀眾的預期方式，預期敘事是如何以一套結合許多影像的特定資訊來運作。」也就是說，要了解類型分類的概念，還是必須依賴敘事結構的慣例。但值得注意的是，電視運作違反了因果與封閉邏輯，電視敘事是分區段運作的，區段間的行動結果不是考量重點，區段間能否成功聯結才是探討核心。亦即，電視敘事是連續的而不是線性的，而電視敘事的另一個獨特的地方就是電視時間表，使它必須遷就於刻板的時間限制。

第四，不能忽略後現代對電視類型的影響，後現代主義不但讓閱聽人在不當真、嬉戲的時尚風氣裡，站在一個自覺的位置上，作為一個他經歷過的文本之再創造者。符號之間能指與所指的指涉性也已經逐漸消失，變成純粹的意符遊戲，而文本也打破了傳統線性文本的基本架構，將資訊切割成許多片斷，這些片斷不但能自行繼續衍伸不同的新片斷，也透過各種不可能的方式重新構連在一起，也就是所謂高度拼貼的後設文本。如此拆解傳統二元對立的解構運動，造就了一種全新的脈絡，訊息必須不斷地定義，用以對抗不同類型文本的訊息表達形式，也

藉由不同的意識形態議題競爭，來框架我們習以為常的「真實」，而在電視類型上具體實踐的概念，包括諷刺、詼諧模仿、延異、自我反身性等。

#### （四）類型與社會構連的特質

從以上的整合討論，我們不難發現在各個時代、各種媒介形式下的類型探討，到最後總是強調類型研究應跳脫文本範圍的研究，而應試圖找出類型與社會、文化的關聯。類型與社會構連的特質持續被討論著，類型的持續改變與創新，總與社會文化變遷相關，類型是社會的產物，類型的特質就是特定歷史與文化脈絡下的社會反映。因此，研究類型更應該關注類型、社會文化與歷史脈絡之間的相關意涵。

Mittell (2001) 指出類型就是一種文化實踐，我們應該研究類型如何建構以及運作於我們每天的日常生活中，也應該類型放到更大的文化階層與權力關係體系下討論，因為類型是個差異化與類目化的系統，將此系統與其他差異系統相連接，就可看出文化權力運作的實踐，就可了解社會上政治權力鬥爭與時事脈動。

最後，我們也應該了解類型、後現代與社會運作之間的關係，更明確地說，電視類型裡存在的後現代符號遊戲文化，仍然是體現在生活實踐體系中，後現代的生產與傳遞，還是在每日生活中體驗的，還是在社會實踐的運作場域之內。我們該關注的是不同的表意政權，是如何在每日的生活實踐中被形塑出來。

這也暗示我們目前充滿後現代特性的電視文本，充滿隨意拼貼的形式、刻意嘲諷的遊戲、玩弄著持續流動改變的浮面意義，這種無法歸類而廣受愛戴的新型態文本，背後是否也是另一種經濟利益的運作原則，電視經濟型態的轉變，對於節目製作的影響又有何改變與創新之處。所以 Featherstone (1991b) 才會指出後現代主義不應只被理解為資本主義的開放邏輯，而是要更具體地研究團體之間權力平衡改變、競爭態勢與相互依賴關係的流動情形，像是符號產製以及經濟運作

的專業機構間之關係。目前的文化與社會變遷已進入文化經濟社會，所以研究電視類型時，更應檢視其與文化、經濟間的關係。



## 參、節目文本分析

本章首先介紹本研究的研究方法以及《2100 全民亂講》節目的相關背景，而因其節目文本展現了符合後現代文化情境的特性，所以本章分析的是具後現代文化情境的節目形式，而不是試圖分析後現代文化。本章依媒介反身、類型反身、文本反身三個層次來探討後設特性與電視文本之間的關係。在媒介反身的層次上，本章試圖探尋節目文本的互文反身特性與傳統文本最重視的劇境（Diegesis）空間<sup>3</sup>之間的關係；在類型反身的層次上，則是要了解持續模仿、拼貼各種電視文本的後設類型（meta-genre）與整個電視文本之間的關聯；在文本反身的層次上，則是要在解構後的文本反身論述裡，找出各種無限組合可能的諷刺文本以及不斷延異的語音串連遊戲。

### 一、關於研究方法

本研究採用敘事分析的方法，對節目文本進行深度的影像語意分析。首先，本研究以錄影帶側錄民國 83 年 4 月 21 日到 83 年 6 月 1 日（不包含六、日），總計 30 天的節目進行文本分析，並在節目錄製過程中，同時進行第一次的開放式登錄（open coding），主要目的是在觀察節目文本的同時，找出節目文本裡各種與本研究有關的概念與命題。

接著，本研究再將第一次開放登錄找出的概念、命題，與第二章文獻探討整合出的類型、後設電視等相關理論接合，歸納出本研究最具體的幾個主要分析概念或命題，再進行第二次的理論式登錄（theoretical coding），以更為明確具體的概念命題為分析項目，重新檢視錄影帶的節目形式與對話內容，進行更為詳實的敘事文本分析。

---

<sup>3</sup> 劇境（Diegesis）世界，是指藉由一個形式、媒介或類型的特定慣例而被創造出來的世界，在這個虛構的世界裡，閱聽人卻都信以為真（Lacey, 2000）。

## 二、關於《2100 全民亂講》

2002 年 10 月 3 日，《2100 全民亂講》節目在中天娛樂台開播，採現場直播，和 TVBS《2100 全民開講》同時段對打，而節目形態就是以 TVBS《2100 全民開講》為範本，現場有觀眾參與，也接受電話 CALL IN，由政治模仿演員即興演出（謝鈺鈺，2002 年 9 月 28 日）。

然而，台灣的政治模仿秀早已經出現多時，而近幾年來說，首先以一個節目型態出現的政治模仿秀，應是 2000 年八大電視台開播的「主席有約」，它是一個現場直播的政治模仿秀。節目製作人凌志文表示，節目的宗旨是以趣味的角度欣賞「綜藝式新聞」（陳芝宇，2000 年 2 月 20 日）。但像全民亂講這種集合性的團體演出、現場直播型態，還是破天荒頭一遭，而演員也須對新聞事件與模仿者性格有深刻的了解，並非一味地搞笑、醜化（高宜凡，2003）。

經歷過兩代節目起落的高凌風說：「以前的《主席有約》模仿人物侷限在政治人物，內容也太僵硬，不夠多元；現在的《2100 全民亂講》則是在政治之外，又加入了許多綜藝的元素」。而製作人陳繼宗則表示，以前《主席有約》的製作班底人力與腳本均受侷限，導致模仿藝人發揮的空間有限，《2100 全民亂講》則在創意及編導上更富多元性，節目現場也賦予藝人即興的發揮空間（楊起鳳等，2003 年 2 月 7 日）。

面對台灣電視市場萎縮，節目製作預算逐年下滑，中天《2100 全民亂講》在最少經費中，作出最大的創意，是節目成功的主要關鍵，而掀起的模仿熱也持續延燒（林怡潔，2003 年 2 月 5 日）。而該節目當紅的程度，更在 2003 年 3 月 7 日，在無線頻道中視推出姊妹品牌節目《超級像像像》<sup>4</sup>（劉曉君，2003 年

---

<sup>4</sup> 該節目也是一個模仿節目，主持群包括郭子乾、黃嘉千、邵智源、許傑輝、洪都拉斯與九孔等，但不同於《2100 全民亂講》，《超級像像像》較著重短劇的元素，想藉此將眷村文化發揚光大（劉曉君，2003 年 2 月 27 日）。只可惜播出以來，收視始終無法達到理想，更有每下愈況的情形，

3月7日)。節目除了受觀眾歡迎外，另一個肯定節目的例證，就是郭子乾贏得了2003年最佳綜藝節目主持人的金鐘大獎（劉漢玉，2003年11月7日）。

《2100 全民亂講》延燒的熱潮，更是從國內紅到國外，在日本大阪聞名的「西日本新聞報」就特地派員來台灣採訪，指出《2100 全民亂講》結合了模仿、綜藝、座談等元素，是日本從未見的節目型態（張鈺冷，2003年12月8日）。除此之外，更有「阿拉伯 CNN」之稱的卡達半島電視台也跨海來台採訪（吳光中，2003年12月19日）。

而搭著去年總統大選熱潮，如雨後春筍般冒出的眾多「政治模仿秀節目」，從選舉過後到今年中，只剩《2100 全民亂講》一枝獨秀，收視率始終維持在0.3%左右，而節目收視穩定，不因選舉結束而下跌的原因，主要是民怨不減，觀眾依然可以找政客模仿分身來一吐怨氣（黃尚智，2004年6月2日）。

然而，《2100 全民亂講》在製播長達一年8個月，總共播出了435集後，也決定在2004年6月25日播出最後一集。主要的原因在於產品生命週期已盡，製作人陳繼宗表示，收視高峰從0.7下滑到0.3，是促使節目停播的主要原因（唐孝民，2004年6月26日）。

但是不到三個月的時間，中天綜合台又於2004年9月20日晚間11點Live推出《2100 全民亂講》的再生版本，《全民大悶鍋》，新節目延續模仿的原素，主要的訴求是要替全民解悶，除了原來亂講的固定班底人物之外，也將出現新人物冀望再次創造「亂講時期」的熱潮（尚孝芬，2004年9月15日）。

張嘉倪（2004）指出電視談話性節目流行氾濫後，節目總假設來賓敵我鮮明的追求言論自由與即興公眾表演的技巧，可為觀眾帶來有別於制式化新聞的新奇與刺激，但這種節目形式往往充斥著未整理的混亂思緒、主持人無意義的發問與

---

中視因而決定在製播完一季後結束該節目（吳禮強，2003年5月23日）。

總結以及受訪者無法回答 call-in 觀眾問題的狀況。因此導致了全新型態節目《2100 全民亂講》的出現與盛行，節目時而唇槍舌戰，時而來段即興節目，時而又比劃著和節目話題無關的無厘頭台詞與腳本；現場來賓除了模仿演員外，也有記者進行時事評析，更有隨時插入的假 SNG 連線，不過是另一個模仿舞台的戲中戲，其中不乏跨古今、時空的歷史人物與當前流行文化下應運而生的時代產物。

本研究在文獻探討時曾強調類型與文本是一個持續創造與改變的互動過程，《2100 全民亂講》的出現，即打破原有既定類型的分類，節目形式持續地創新，讓觀眾的收視期待充滿意外。而這樣一個創新的文本到底具有哪些類型意涵？又或是說打破了哪些類型概念？更甚者，創造了哪些新的類型思維？而這正是本分析章節要探討的。

以電視節目形式而言，《2100 全民亂講》是一個從星期一到星期五晚上九點在中天綜合台播出一小時的帶狀節目。就其結構而言，與電視其他類型節目一樣受到時段限制。然而《2100 全民亂講》節目之所以能受到廣大的歡迎，在於它模仿並結合了各種節目形式，包括即時新聞快報、談話性現場節目、SNG 連線、廣告橋段、短劇、偶劇等，以及模仿演員誇張、荒謬、笑鬧式的表演型態，再加上可以橫跨古今時空、虛實、政治／娛樂等跨界特性，而直播現場的演員表演與觀眾 Call in 常有自我解嘲式的對話與表演，讓節目與真實生活文本相互重疊；節目中持續模仿各種其他的電視節目類型，也同時嘲諷著這些電視類型文本；另外，各種充滿想像的語音延異遊戲充斥整個節目文本，讓敘事不在穩固而開始斷裂拼貼。《2100 全民亂講》實現了各種「亂講」的可能性，讓觀眾每天的收視不是落入慣例，取而代之的是充滿意外的驚喜，也就是成功地混淆了觀眾的「期待水平」。為更進一步了解這些特性與節目的關係，本研究依以下三個層次來作分析探討，分別是：媒介反身層次、類型反身層次與文本反身層次。

### 三、媒介反身層次：互文性與劇境（diegesis）空間的瓦解

Fiske (2001) 原指互文性的概念是強調閱讀單一文本都會指涉到其他相關的文本，這需要一定範圍的文本知識來支持，而不同的文本知識讓每位觀眾能對文本做出不同於他人的解讀意義，以展現文本的多義性。然而此概念在《2100 全民亂講》充滿後設特性的文本下，正好體現了 Olson (1987) 所指出的，得以讓閱聽人知覺的媒介反身特性，並藉由以下的分析，來探討該節目是如何利用互文特性顛覆了文本最重視的劇境空間。

#### （一）水平互文性與角色特定敘事

就如同 Fiske (2001) 所說，水平互文關係最常討論的核心就是角色與類型的連結，而關於《2100 全民亂講》是如何混淆類型之間的界限，將在下個分析層次做探討，在此則是先針對水平互文關係的另一個討論核心，角色，進行分析。雖然節目幾乎每天都會有新的模仿人物出現，以避免觀眾的收視倦怠，而角色模仿不再只是單純的模仿，而是「符號化的分身」，節目中的每一個表演者，在每天模仿本尊時，都可以有吵不完的話題，因為他們已經跳脫出本尊的限制，透過本尊的特性，在各式的議題上做文章，但是每個表演者不只是模仿本尊而已，還要弄懂本尊背後的那一塊族群（李濠仲，2002）。本研究觀察節目文本後，發現節目裡出現的模仿人物，因其本尊的特性與背後的意識形態，讓他們的敘事有其特定的公式，因其出現角色之多無法一一舉出，本研究以觀察期間最常出現且具有明顯特定敘事的四位模仿人物來說明：

張友華（九孔飾）：自稱是軍事分析專家，而且知道許多不為人知的秘密，強調他的臥底滿天下，而主要是以下列兩種敘事結構在敘述故事：

「大家好，我是軍事專家張友華，不但話多朋友多知道的秘密也多 由於選舉期間很多男生心理的壓抑實在很大，所以在選後把壓抑轉注到性慾上，但是沒有辦法滿足的時

候，就組了「炮兵團」到各國去巡視一下 但是回來之後因為擔心感染性病，就有了憂鬱症的現象 所以在這邊告訴大家，千萬不要嫖妓，謝謝大家。」（4月21日）

「各位觀眾大家好，我是軍事專家張友華，不但話多朋友多知道的秘密也多，根據我的臥底台中的小龔回報，520 之前可能會遭到恐怖炸彈的攻擊 所以說你看到恐怖炸彈時怎麼辦，我教大家，那就是沖脫泡蓋送 拿水去沖那個炸彈 然後把你的外套脫下來泡在水裡 然後蓋到上面去 然後送到警察局 謝謝大家」（4月26日）

「我在想說台灣的騙子為什麼這麼多 這件事情只有三個人知道 一個是上帝，一個是我，另外一個是誰，我不能說 我有一個臥底長期臥底在姓名學大師林大為老師的旁邊 他告訴我台灣的領導人，名字出了一點問題，因為陳水扁常常說話不算話，所以就會露出馬腳，那馬加扁就是騙 如果說我們把國家領導人的名字改掉的話我們國家的騙子就會少一點，那要怎麼改呢 我們希望大家的怨氣小一點，藍綠對立小一點，政治人物的野心小一點，所以就把陳水扁改成陳水小，國家就好」（4月28日）

「我是一個軍事專家，對於誰最黑我也很有研究 台灣誰最黑，全世界只有三個人知道，一個是黑人，一個是我，還有一個我不能說，我有一個長期他臥底在黑人堆中，他告訴我台灣誰最黑，這個人一講出來我負全責 這個人是誰，就是呂秀蓮，因為大家有沒有聽過一句話 呂秀蓮『黑、黑、黑』」（5月6日）

王育成（洪勝德飾）：台北市親民黨市議員，也是電視「社會追緝令」節目主持人，常常以捍衛社會正義，揭發社會亂象為己任，節目以掃除路霸成名。同樣地，我們也可以清楚地看見他的特定敘事：

「社會作正義，民意作先鋒，義勇急先鋒，線索掌握中，我是親民黨市議員王育成 只有我王育成的社會追緝令才能點亮我們人生的光明 謝謝」（4月23日）

「社會作正義，民意作先鋒，義勇急先鋒，線索掌握中，我是親民黨市議員王育成 很多媽媽都是在當媽媽以後，才知道怎麼當媽媽的，我也是在掃除路霸以後，才開始知道怎麼掃除路霸的」（5月7日）

「有些話不說，您恐怕不知道 像我不管在什麼職位，一向都要掃除路霸，我就算是當上立委或總統，我每天早上還是會起來掃路霸 不像扁政府的辦事能力，所以說扁政府問題多，不會做事的通通下臺最好」（4月30日）

「有些話不說，您恐怕不知道 全台灣只有我最了解老百姓的民間疾苦，就像是老百姓的停車問題、檳榔西施無奈得心情，以及我們公務人員的摸魚問題，只有我最清楚，所以東森綜合台社會追緝令是個好節目，不要停掉最好」（5月21日）

趙少糠（九孔飾）：飛碟電台董事長、「飛碟早餐」電台節目主持人，強調自己是一個公正、客觀，沒有政治色彩的媒體人，也有著他明顯的特定敘事：

「新聞 High 客 News98，我是趙少糠，我抓得住你，你抓不住我 我是飛碟電台董事長趙少糠，謝謝大家 我來告訴大家，國民黨每四年選舉一次的時後，就要製造一個新的黨主席、製造一個新的黨，二、三十年之後，就會有無數的小黨、無數的黨主席，這樣民進黨就會變成專制獨裁的政黨 是不是這麼意思？是這個意思！」（4月22日）

「新聞 high 客 news98，我是趙少糠，我抓得住你，你抓不住我 我在這邊分析一下，中華民國第一個女性副閣揆就是葉菊蘭，葉菊蘭同時是 2008 的副總統候選人 像這樣的人都可以為國家做事，我想說明年泛藍如果推不出台北市長理想的候選人，我趙少糠當仁不讓 」（4月29日）

「大家歡迎飛碟電台董事長，最公正的媒體人趙少糠先生『大家好 我是趙少糠』 新聞 high 客 news98，我是趙少糠，我抓得住你，你抓不住我 我們現在台灣社會充滿謠言股票狂跌，就連一個沒有水準的周小姐都可以到電視台當總經理，所以台灣沒有人才了是不是這個意思？是這個意思 」（5月5日）

其中將趙少糠所有特定敘事串聯在一起最明顯的例子，就是4月26日播出由趙少糠擔任主播的「新聞快炮」單元：

「新聞 high 客 news98，我是趙少糠，我抓得住你，你抓不住我，你抓得住我，我就扁你 新聞一把罩，跑都跑不掉，新聞一把罩，好運來報到 在我們現場介紹特別來賓，第一位飛碟電台董事長趙少糠先生『大家好 我是趙少糠』 第二位特別來賓，就是新聞 high 客主持人趙少糠先生『大家好 我是趙少糠』 那第三位我要介紹的是身分多變但永遠不善變的趙少糠先生『大家好 我是趙少糠』 我趙少糠這個人為人處世就是身分多變個性卻不善變，是不是這個意思？是這個意思 」（4月26日）

除了有明顯的口頭禪或講話方式外，也有以特定動作為其特定敘事的模仿角色，那就是「擲筊立委」顏清鏢（白雲飾），由於他是大甲媽祖鎮瀾宮董事長，藉以強調大大小小的事都是用擲筊方式交給神明決定，可從以下的例子了解：

「(台語)你燒等啦，那我甲你報喔，你甲去簽喔，你頭殼尖尖也不會中 要不然這樣咱來問同道土地公，看要不要你給報明牌，這樣好不好？ 土地公阿，看要不要給這個年輕人報明牌，如果要是你就給聖筊（擲筊的動作） 」（4月22日）

「(台語)我是想說，我們政府有沒有在騙我們牌照稅 阿不然這樣啦，我們問同道土

地公比較了解啦 土地公阿,那看到底有沒有騙牌照稅 那有,就請你給一個聖筊 (擲筊動作)」 (4月22日)

「(台語)這個時候 我要問一下同道土地公 土地公阿,剛剛那位先生講得是不是真的,如果是真的請給個聖筊 (擲筊動作)」 (5月5日)

除了角色的特定敘事外,傳統二元對立的意識形態也依然出現在節目中,而觀察節目文本中同時包含經濟利益與政黨對立最直接的例子,就是周玉寇(邵智源飾)與趙少糠兩人之間的衝突對立,不管是個人恩怨還是政黨傾向:

趙少糠:

「最近有一種騙術是用電話付費的方式,號碼可能是0204或09開頭的,打過去就會聽到淫靡的聲音「嗯哼 嗯哼」,但是她只有聲音可以聽,你看到她本人,整支麥克風都會吐出來,可能比周玉寇小姐還要 我們大家知道的,所以說會嗯哼 嗯哼 的人,她一定是個騙子 是不是這個意思?是這個意思」

周玉寇:

「我覺得我的主持沒什麼不好,聽東森早餐滿不錯的 是有一個人接了叫什麼早餐的那個人,一邊吃早餐還一邊吃麥克風,那個人就是坐在我對面斜角的那個(指趙少糠)」

趙少糠:

「你的台灣高峰會,我看就改成「台灣高潮會」就好了,是不是這個意思?」

(4月22日)

周玉寇:

「我覺得師誠(現場記者)你很奇怪,為什麼要這樣回答,人家問的是台灣為什麼會有這麼多騙子,關總統府的騙子什麼事 你怎麼這麼敏感呢,我覺得你就是個『泛藍』的記者」

趙少糠:

「有些人收聽率不好,她就跑到別的地方去了,而收視不好,她也說是人家的問題,所以我在這邊預測周小姐 她從今天起變成一個深綠的主持人,是不是這個意思?是這個意思」

(4月22日)

周玉寇:

「 嗯哼 像我就是一個公正的媒體人」

趙少糠:

「我才是一個公正的媒體人,我想說一個人沒有知識的話也要有常識,如果沒有常識也要看電視,如果家裡沒有電視的話,你要聽廣播,聽什麼廣播呢 是由我趙少糠主持的飛碟早餐,我就是媒體的正義 媒體從以前到現在只有一件事做的最好,最公正的一件事那就是我趙少糠把周玉寇給開除了 是不是這個意思?是這個意思」

周玉寇：

「我再一次講，我是自行離職，我是受到壓迫 但是我不畏強權，我又再一次找到另一家早餐店 」 (4月29日)

周玉寇：

「我覺得很遺憾，像我就是個良幣，雖然我已經被逐成這樣，但是我還是會逐水草而居 」

趙少糠：

「你不是個良幣，你是個屁 我想你們都在搞流氓搞幫派，只有我趙少糠是個正正當當的媒體工作人，謝謝大家 」 (4月29日)

從以上的整理發現，我們可以了解節目的角色仍有其特定的敘事公式，而傳統的二元對立衝突也依然存在，但是《2100 全民亂講》更有趣的地方，就是同時展現了角色特定敘事、對立衝突的反身性，藉由演員之間的互相嘲諷來揭露角色的敘事公式，可從以下的例子看到顛覆的笑果與效果。

首先是節目中其他人諷刺王育成特定敘事的自我反身例子：

王育成：

「有些話不說，你恐怕不知道 (馬上被其他人砲轟 叫他不要說了)」

張友華：

「我來分析一下，他主持節目這麼久了，一開始就是這兩句話，如果說深夜問題多，回家最好 那你現在就可以回家了 泡在溫泉裡也很好 」

郭濤對王育成說：「你可以不用講了 因為大家都反駁你了。」 (4月21日)

郭淘：「 是 你講的不錯，但是還有人說：『有些話不說，你們可能不知道...』 但是說了，大家還是不知道 」 (4月21日)

王育成：

「有些話不說，你恐怕不知道，我來上這個節目這麼多次之後，我是第一次感覺到像這些一天到晚為市民服務的議員、市民代表是很快就會被人忽略，我已經在這裡坐了 30分鐘居然還沒講到話，那是因為主持人的關係，我相信主持人的心中有一把尺，我希望能把它弄公平一點 我要說的是現在市面上有很多黑心的東西，這都是危害我們消費者的安全，但是現在有一種黑心金屬門，只要你身上有金屬經過這個黑心金屬門的話，金屬門就會自動爆炸 這次總統就職剛好可以用，如果觀禮來賓身上有金屬的話就會爆炸，這樣黑心殺手就可以就地正法，再配上我們路霸的清除小組，馬上將整個街道掃除一空，完全恢復正常 所以說金屬門問題多，不要隨便過最好 我希望主持人能公平一

點」

周玉寇：

「我也再一次告訴王議員，這就是我為什麼一直不叫你的原因 因為你講這一段根本沒有意義」 (5月5日)

另一個明顯揭發敘事的例子，就是針對「擲筊立委」顏清標的固定動作而來：

周玉寇：

「我說那位胖胖的擲筊立委，你覺得會不會有第二次槍擊事件，你要不要擲筊」

顏清標：

「你什麼 好像我來這裡就是一直在擲筊而已」

其他現場來賓：

「你只會擲筊，不然你還會什麼」 (5月5日)

秦慧銖：

「不然你還有什麼事可以擲筊？」

顏清鏢：

「不然這樣啦 剛剛張友華講的笑話是不是很冷，如果很冷就請土地公給個聖筊（結果沒有） 你看連土地公都不想理 太冷了」

劉德擘（主持人）：

「...過了那麼久的話題，還可以拿來擲筊，真的是很好混的一個角色」(5月14日)

顏清鏢：

「節目已經過了30分了，你都不叫我 你們以為我上節目只會擲筊嗎？」

郭淘（主持人）：

「我沒有這樣認為，是你自己這樣認為的」

顏清鏢：

「既然這樣 我就擲筊給你們看」

郭淘：

「你怎麼可以這樣，竟然將計就計，打蛇隨棍上」 (5月20日)

除此揭發某一角色的特定敘事外，也會發生角色之間同時揭發彼此特有的敘事，如下列的例子：

（邱異嘲諷趙少糠與周玉寇之間的鬥嘴模式，自己也反被嘲諷）

邱異：

「我覺得趙少糠你們兩個（跟周玉寇）不要變成雙口相聲了，她講一個你回一個，你講

一個她又回一個，變成你們兩個在那邊講了，我們其他人都不用講了是不是（接著講他自己被起訴接到傳票的事）」

周玉寇：

「邱立委 那是你家的事，你回家自己討論，關我們什麼話題」 （4月29日）

（顏清標與趙少糠之間的互相嘲諷）

顏清鏢：

「(台語) 大家好 我鏢阿 一開始我給大家 (趙少糠把他的"筊"拿走) 你甲林爸的筊拿去」

趙少糠：

「你一開始就拿筊來擲 你當做這個節目很好混 是不是這個意思」

顏清鏢：

「來擲一下筊(擲筊動作) 是蓋筊 這是什麼意思 這就是說今天有周玉寇跟趙少糠 所以今天節目一定很難看 大家轉台 謝謝」 （5月5日）

上述的討論，藉由這種演員之間主動揭露彼此的特定敘事，讓觀眾察覺特定的敘事公式並加以嘲諷，突顯了角色特定敘事與傳統二元對立衝突的反身性，讓角色之間察覺彼此的特定敘事與意識形態衝突，並進而揭發嘲諷彼此敘事的慣例性，而獲得顛覆傳統文本的效果。

除了角色之間的水平互文關係外，模仿角色與演員、角色與觀眾之間的垂直互文關係，更可讓閱聽人知覺的反身特性更為明顯，接著從下面的分析來佐證。

## （二）垂直互文關係、第三層文本與閱聽人知覺

垂直互文性，就是所謂的第二層文本，Fiske（2001）指出是由第一層文本與其他有關聯的文本構成，亦即垂直互文性關心的是其他文本如何與電視文本產生意義構連的關係，最明顯的例子，就是演員的真實生平文本與第一層文本間的影響關係。而所謂的第三層文本，指的是觀眾可以在媒體做出各種不同意見的回應，也間接暗示同一文本具有多義解讀的特質。但是《2100 全民亂講》卻利用垂直互文關係，讓觀眾察覺演員的虛構角色以及演員與模仿角色之間的界線，加上觀眾的第三層文本回應，演員的位置在模仿角色與演員本人之間持續游移著，

而觀眾則藉由這種刻意混淆的解讀策略得到愉悅，這顛覆了類型文本最重視的劇境空間，可由以下的例子做具體說明：

首先，便是由節目演員主動告知閱聽人節目與角色的虛構事實，在閱聽人主動察覺之前，先做了反身性的遊戲：

周玉寇：

「我們節目在騙人 怎麼連觀眾也在騙 」 (4月22日)

夏依回應 call-in 觀眾：

「 唉呀 你還不明白嗎？這節目也是騙的 」 (4月28日)

張俊熊回應 call-in 觀眾：

「 本人已經跟新聞局交代 這個節目名稱本身就叫亂講 它講的就是不正經的 你把它當成正經的 那是你不對 」 (5月3日)

鄭文擘：

「 根據編劇的理論 就是前面要暖場 中間有衝突 然後才有結論 後面才會知道我們這個節目原來是做給鬼看的 」 (5月4日)

王育成：

「 每一個人都知道什麼樣的場合，穿什麼樣的衣服，見什麼人說什麼話，見人說人話，見鬼說鬼話，來到全民亂講就要亂講話 」 (5月14日)

郝柏村：

「 這位 (call-in) 小姐你誤會了 我們不可能為了什麼國家 我們在這裡當特別來賓賺一點小錢只為養家活口 我們沒有那麼偉大 我們根本就是個屁 」 (5月17日)

林獻堂：

「 各位觀眾，我要再三強調現場的小潘潘是如假包換的小潘潘，是真實的小潘潘，是在座各位裡面跟我一樣如假包換，是本尊不是分身 」 (5月19日)

由於《2100 全民亂講》是演員模仿各種政治與影視人物，而有些演員模仿的角色更是數也數不清，在這個互文層次上，《2100 全民亂講》展現另一種反身性，就是演員與模仿人物間的混淆，有時候甚至是多位模仿人物與演員間的混淆，所謂的混淆，就是打破螢幕前、螢幕後的演員身份，不管是自我揭發或是他

人刻意地嘲諷。最明顯的例子就是揭發郭子乾父母被騙十萬元的議題，因為此議題討論不只一次，日期也不同而且是發生在郭子乾扮演不同角色的時候：

成籠（郭子乾飾）：

「像我有一個朋友叫郭子乾，他的爸爸媽媽也是被騙了，他說你媽媽沒繳稅，如果不在期限內用提款機繳稅的話就會被罰，結果我媽媽不是我媽媽是郭子乾的媽媽就被騙了十萬塊我替他感到痛心謝謝」

鄭師誠嘲諷：

「撇開別的不談提款機只能轉出不能轉入，這是一般的常識，沒想到郭子乾沒有告訴他的父母實在不應該」

成籠：

「我告訴你那是因為我的朋友他的爸爸媽媽自作聰明沒有打電話給他兒子」

（4月22日）

鄭師誠：

「母親節快到了，我祝天下母親母親節快樂，尤其是我的好朋友郭子乾先生，他媽媽今年被詐騙十萬塊，我希望他今天包的紅包數目應該不能低於此數」

沈富雄（郭子乾飾）：

「我覺得鄭師誠為什麼要祝母親節快樂又講到郭子乾，其實你這樣講，最痛的不是他媽媽，而是他兒子郭子乾今年母親節要送他媽媽超過十萬塊的禮物，不然他媽媽會不爽」

（5月7日）

另外，演員更會自我混淆角色與演員的身分，藉由這種文本組合來達成一種自嘲式的效果，有些人的目的是為了製造節娛樂目效果，有些人則是為了宣傳之實：

穆閩株（郎祖筠飾）：

「其實大家都忽略了一個國家要進步要受尊重，其實從基層來建設文化是很重要小白兔是誰？其實就是可憐的藝文團體，大家都在吵選舉的事，誰去關心他們的票房我是一個管教育的，所以推薦大家一定要去看這個戲，春禾劇團推出來的『媽在江湖』（郎祖筠的劇團新戲），可以化解最近的煩惱與憂傷導播你不Take，我會翻臉我告訴你」

（4月30日）

張友華（九孔飾）：

「我講一個實際的案例，我來分析一個大叫的專家，我有一個臥底他叫九孔，他也有憂鬱症，也是靠大叫來紓解壓力他有四種大叫的方法，一個是叫床，一個是叫春，然後叫雞，肚子餓的時候叫披薩（唱廣告歌）達美樂的披薩打了沒~~爸爸餓~~我餓我餓

~~」

(5月11日)

趙少糠(九孔飾):

「 這個我來了解一下，這個飛機常常一個不小心就滑過去，我有一個朋友，他是在空軍官校練習飛機的，他莫名其妙 有一次起飛的時候晴空萬里，但是回來的時候烏雲密布，教官叫他塔台引導 結果一出雲的時候，他就已經出海峽中線，他的教官說：『你幹什麼！你要投共阿！』 那個人是誰，就是九孔 」 (5月26日)

除了演員自我揭穿之外，演員之間也會相互嘲諷演員的真實文本，讓所謂真實演員與模仿角色、螢幕前與螢幕後、真實與虛構之間的界線更加模糊：

當章小惠(寇乃馨飾)談到處女的議題，趙少糠立刻說：

「 我覺得非常有道理，台灣演藝圈有一個叫做寇乃馨的，她也是一個處女，她是永遠永遠的處女 是不是這個意思？是這個意思！」(4月22日)

成籠(郭子乾飾)(新聞快炮主播):

「 今天要討論的這個話題，非我莫屬，不是因為我離婚率太高而是離婚次數最高的，是今天沒有來到現場的高凌風先生(節目的固定班底)，他離婚結婚次數最高，而且靠收禮金買了好幾棟大樓 他根本就是靠收禮金過活的 」 (4月27日)

余添(郭子乾飾):

「 離婚那會不好，像我一個朋友郭子乾，人家也離婚可是現在很幸福 像那個邵智源，每天都說要離 奇怪邵智源是你的好朋友呢(指著現場的周玉冠『邵智源飾』)」 (4月27日)

邱議瑩(林立青飾):

「 我有一個女性朋友因為胸部太小嫁不出去，所以只好相親，見面後那個男的問他有饅頭那麼大吧，女的說有阿 結果結婚當天男的就將女的休了，因為男的說：『什麼饅頭 根本就是旺仔小饅頭』 」

張友華：

「我要報個料 剛剛講的那個女主角叫什麼呢 叫做林立青 」

邱議瑩：

「亂講！」 (4月28日)

周聯樺(邵智源飾，他很愛玩股票):

「 耶穌是萬能的，是救世主 所以希望主耶穌基督次給我們阿扁總統正確的力量，讓他說該說的話，不該說的千萬不要說 希望明天說完以後股市一片長紅，讓大力光能夠漲停，它是一個指標股希望外資能夠回來，阿門 」

蔡瑛文(寇乃馨飾):

「我覺得最近牧師有點奇怪，聖經背得都沒有股票的名字熟，怎麼會這個樣子」  
周聯樺：  
「但是我講的是真的，像聯發科、大力光，這些都是外資最親睇的股票，像華碩也是，  
如果都漲起來 就表示外資回來啦」 (5月19日)

而另一個最有趣的特例，就是將模仿角色文本與演員真實文本同時巧妙地串連，達成一個真正混淆的新文本：

趙少糠：  
「新聞 high 客 news98，我是趙少糠，我抓得住你，你抓不住我 在我們現場有一位特別來賓，她（指邵智源本人）的股票被套牢了，但是利用這個節目來拉抬她的股票 所以說她（又回到周玉寇的模仿角色）是個公器私用的媒體人 是不是這個意思？是這個意思」 (4月30日)

藉由垂直互文的反身特性，混淆《2100 全民亂講》節目虛構文本的界限，也就是說將演員們的真實文本納入節目文本中，呈現一種虛實並存的新文本空間，也因此文本可以隨意組合創造，此種新文本對閱聽人而言，又有那些新影響，也就是接下來要探討的層次。閱聽人知覺除了由上述的被動告知外，還有更進一步的主動媒介反身性，而現場 Call-in 節目最明顯的表現形式，就是觀眾也藉由 call-in 機制來主動模糊文本空間：

台北邵先生：  
「...林重鎮委員比本人可愛，還有朱鳳之嘴巴藏的東西要藏好不要露出來，不然怪怪的」 (4月21日)

台北陳先生：  
「當然啦！我要告訴全國觀眾我被全民亂講騙了，我相信全國很多觀眾也都被騙了，難怪收視率那麼好 當然啦！尤其是郭子乾，我真欽佩你 謝謝！」 (4月22日)

青島郭小姐：  
「你們好，我是你們的忠實觀眾，我覺得你郭子乾演得非常非常好，還有高凌風演那個張俊熊最像了，還有演夏依跟周玉寇的男生，我覺得你的手很漂亮，然後嗯哼的很性感」 (4月23日)

台北李小姐：  
「我覺得小邵演的周玉寇比真實的周玉寇還要可愛多了」 (4月29日)

高雄李小姐：

「你好，大家都很辛苦，模仿政治人物都模仿地那麼認真那麼唯妙唯肖，跟著社會時代在走，可是那個王育成他太瘦了 另外那個邱異的臉頰露餡了，麻煩導播導一下 」

周玉寇回應：

「我在這邊要說明一下，因為在我們節目，所有胖瘦都是會有改變的 」(4月29日)

澳洲林先生：

「你好，我自從看到你們模仿的F是之後，我就一直收看你們的節目 可不可以請你們在模仿一次F是？謝謝 」 (4月30日)

台北李小姐：

「我是全民亂講的忠實觀眾，首先我要說我比較喜歡那個邱異 還有馬來饅 還有郭子乾 還有我希望是不是每次都可以有三寶阿 」 (5月3日)

台北李小姐：

「 我覺得九孔阿 就是張友華，在這個節目是個爆點，他的反應常常很好笑 然後通告少發蔡啟芳，因為他講話太不入流了 實在是面目可憎降低你們節目水準 」

郝柏村回應：

「我要講一件事情，如果你不發蔡啟芳（就是製作人小毛）的話，這個很嚴重，這個節目很可能就會停掉 因為他跟製作人的關係非常好 」 (5月4日)

新竹許小姐：

「 其實我打這個電話我是要說，阿輝扮演的每一個人我都很喜歡 還有王育成也很像 還有小邵也很像 我愛死了阿輝扮演的許榮叔、朱鳳之 」 (5月10日)

高雄張小姐：

「 張俊熊你 520 其實你是高凌風，你為什麼要去主持 520 的節目呢？ 」

劉德擘（郭子乾飾）回應：

「 聽得懂你的意思，就是要怪高凌風越描越黑 不要出聲音就好了 」 (5月14日)

藉由這第三層文本的互文展現，我們發現閱聽人早已察覺角色或節目的虛構特質，早已跳脫傳統封閉文本的觀看情境，觀眾原本應針對當日議題或現場模仿的「分身」發表意見，但在《2100 全民亂講》除了上述的意見外，更具顛覆性效果的意見，就是再一次戳破鏡頭前「模仿人物分身」與鏡頭後「演員本尊」的界線。在這混淆的文本之下，模仿人物不再只是模仿人物，演員也不單單是演員本身，而是一種融合了模仿人物與演員真實文本的第三種角色再現。

### (三)「劇境 (Diegesis) 世界」的瓦解

簡單來說，所謂的劇境就是由文本所創造出來的世界，是所有在舞台上、螢幕裡構成故事的元素。角色要能被當成是劇境世界的元素，只有在閱聽人明顯地察覺，所有文本提供的元素都是為了創造出這個劇境。而劇境世界將會藉由一個形式、媒介或類型的特定慣例而被創造出來，而劇境連續性 (diegetic coherency) 是很重要的，如果在文本之中有不連續性產生，閱聽人便不會「相信」文本所創造出來的劇境世界 (Lacey, 2000: 19-20)。

傳統敘事強調角色一致性，為的是讓閱聽人將舞台上或螢幕裡呈現出來的世界視為真實存在，而不僅僅是虛構而已。但是反觀《2100 全民亂講》，節目中藉由角色與角色之間互相嘲諷彼此的敘事慣例，以及告知觀眾節目與角色的虛構事實，或是混淆了模仿角色與真實演員之間的文本，讓傳統敘事所要極力維護的劇境世界為之瓦解，以往劇境概念強調的戲劇 / 非戲劇、舞台 / 非舞台、螢幕前 / 螢幕後、角色 / 演員等的二分界線也跟著消失，而這無疑是讓支撐劇境世界的主結構消失，而導致劇境世界的瓦解。更甚者，閱聽人自己也加入了這一場拆除任務，藉由 Call-in 機制，觀眾更可以主動參與破壞文本或角色的連續性，讓節目文本的組成元素不再固定，而是持續變換。

《2100 全民亂講》在閱聽人知覺與電視反身特性的解構下，瓦解了劇境概念，節目文本不斷持續自我挑戰與嘲諷，也不斷將演員與觀眾的真實文本納入，但是這卻沒有造成觀眾的反感，反而更是受到歡迎。那是因為一個新型態文本已經出現，可以說是一個持續反身的文本；可以說是一個以「瓦解傳統劇境」為宗旨的新空間；可以說是一個「電視反身空間」。在新文本中，演員與觀眾不斷進行反身的遊戲，因為反身性變成新文本的核心理念，好似一種尋寶遊戲，演員與觀眾都在思尋著「傳統劇境」還有那些元素尚未被發現瓦解，也因此造就新型態文本的流行。

## 四、類型反身層次：後設類型與電視文本的反思

若一電視節目藉由模仿其他節目類型的圖像、場景、形式等手法，這便反映並解構了原有的電視類型，此混合類型更會持續地重新自我組合的過程，這就是Palmer（引自 Olson, 1987）所指後設類型主義的體現。《2100 全民亂講》好像是談話性節目，因為它擁有 Live 現場、主持人與在座來賓問答、觀眾 Call-in 等形式；也似乎是新聞節目，因為它也有類似新聞節目中才有的即時新聞快報與 SNG 連線；但是又像是綜藝節目，因為節目中處處充滿各種笑鬧的表演元素，還有時而出現的各種短劇、橋段與偶戲；有時候，更有類似廣告片段的角色與場景。但是《2100 全民亂講》不但不是「純粹」的談話性節目，也不是「全然」的新聞節目，更不是「單純」的綜藝節目，它是模仿各種節目類型元素，並加以重新組合而成的「後設類型」節目，是象徵各種節目類型，並逐一嘲諷各種類型，具有類型反身特質的新型態節目。以下的分析便是要探討該節目是如何模仿其他節目類型的形式並達到一個類型反身的效果。

### （一）看見主播卻看不到主題的新聞快炮

在《2100 全民亂講》節目一開始時常出現的單元便是「新聞快炮<sup>5</sup>」，乃是模仿有線電視新聞頻道中，節目時段與時段之間會出現的「即時（或是整點）新聞快報」。即時新聞快報乃是有線電視新聞頻道之間競爭激烈所衍生的產物，由於同質性新聞頻道過多，為了吸引觀眾注意力，而開始出現即時新聞快報。即時新聞快報除了將下節的新聞內容做簡潔的重點整理，讓觀眾可以預先了解接下來的內容外，最大的特色就是「即時性」，也因此，便可以讓將剛發生的事件或議題隨時插入新聞快報之中，提前讓觀眾了解下節新聞將有不一樣的報導，並引起觀眾繼續收視的動機與意願。

---

<sup>5</sup> 「新聞快炮」單元於本研究觀察的 30 天內出現次數近半，並參考之前節目中該單元出現的頻率次數，本研究將該單元認定為一常設的慣例單元。

反觀全民亂講的「新聞快炮」單元，在看似擁有「即時播報」與「主播告知訊息」的形式之下，卻又融入其他節目類型元素，使得新聞快炮變成一種笑鬧式的開場儀式，至於它是如何利用這些形式的特徵進行嘲諷，從下列幾個面向可以察覺。

首先，最明顯的諷刺便是「即時性」問題，新聞快炮明顯是個節目開始前就已經錄製好的單元，並不是如新聞快報一樣進行即時的現場轉播，這種模仿即時形式卻刻意讓觀眾發現造假之處的用意，就如同唐士哲（2002：127）指出，即使是現場直播的新聞畫面，也是一種先前的錄影而成了歷史紀錄，在將這段畫面偷渡到現在而被包裝成「現場即時報導」。也就是說，每當整點我們看到的「即時新聞快報」，也有可能是在稍早就以錄製好並經過剪輯後的錄影畫面，但是卻以「現場即時」的形式呈現在觀眾眼前。新聞快炮利用形式的反身性來強調這個事實，因為如果不論「稍早」的時間定義，新聞快炮也是「稍早」的錄影畫面，也可以過渡到「現在」來呈現。新聞快炮在這個層次上，藉由誇張「稍早」的時間定義，來揭示「現場直播報導」的過渡特性，藉以嘲諷強調分秒不差的即時新聞快報，仍然具有傳遞資訊的中介延遲特性。

接著便是多變的主播角色，新聞快炮承襲節目人物模仿秀的特色，讓該單元每次都能有不同的快炮主播，擔任主播的人物更是形形色色，而且總是充滿個人特色。這與即時新聞快報中，總是由特定的主播以其公正、客觀、中立的形象與觀點播報新聞完全大異其趣。雖然我們仍可看見模仿新聞頻道上充滿強烈個人風格的專業主播，如「張啞琴」（4月20日），但新聞快炮卻是更戲謔地讓各種「非新聞主播」的人物登上主播台，進行各種獨具特色的報導。

在新聞快炮的單元，我們可以看見中華電信董事長「賀成旦」跟著「自拍女」（4月21日）一起進行報導，在「賀成旦」說話的同時，只見「自拍女」在其身旁盡情地進行「自拍」的動作；也可以見到國際級巨星「成龍」（4月27日）

正一邊打拳，一邊為我們揭開當天的討論話題；還有電火球智慧王「蘇真昌」(4月28日)在教導大家一些日常生活常識的同時，又同時帶出當天的主題；更有對岸領導高層「溫家堡」(4月30日)關切台灣的股市問題；連撞球冠軍「柳信鎂」(5月3日)也要拿著球桿，在贏得冠軍的雀躍心情下為我們播報。最極端的例子，就屬5月4日的新聞快炮主播，貴州36G女主播「廖靜鈴」，在整段單元播報的過程中，鏡頭完全停在主播的個人特色，「36G」的胸部上。

以往新聞節目中主播行為舉止應保持端莊、公正客觀與中立的規範，在新聞快炮裡已不復存在，同時也顛覆這些規範之後的專業迷思。每位充滿個人特色的表演主播，讓靜止的主播台消失了，取而代之的是誇張的言語聲調與肢體動作。但是反觀目前有線電視的新聞頻道節目，可以發現主播台的確已經漸漸消失，取而代之的是更為豐富的主播肢體語言，讓新聞節目的呈現形式變得更为活潑，而這也意味著專業新聞節目開始加入綜藝的表演元素。至此，再回頭看看「新聞快炮」與「新聞快報」似乎又有相似之處，在強調公正、客觀的新聞節目也開始綜藝化的同時，新聞報導中所謂的專業是否也會開始動搖，這就是新聞快炮在看似笑鬧的表演播報之中，對於「新聞專業」的反思。

「新聞快炮」猶如是「新聞快報」的「亂講版本」，顛覆了所有新聞專業播報的規條，藉由混種的播報形式，除了讓觀眾明白其中的幽默新意而得到愉悅外，更在深層的意涵裡，諷刺新聞快報「即時傳遞事實」的迷思與其公正客觀的立場。新聞快報原來的功能，是主播即時告知最新的消息與事件發展，但在「新聞快炮」，我們發現告知訊息的功能減弱了，取而代之的確是主播極富個人特色的播報形式。在結合模仿秀的表演元素後，原本只是輔助角色的播報者，卻反客為主變成了主要焦點，原本應告知的訊息變得不再重要，只是順便一提的配角。所以說，在《2100 全民亂講》的「新聞快炮」裡，我們只看見主播卻看不到主題。

## （二）充滿表演娛樂性格的 Live 現場

所謂的現場談話性節目總有一些相類似的特點，林巧婷根據 Livingstone & Lunt 描述觀眾 Call-in 的談話性節目的特質，並參酌國內談話性節目概況進行修正後，歸結出國內談話性節目的幾項特質分別是：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 Call-in 等（引自張嘉倪，2004：110）。而 McKenzie（2000）也指出電視談話性節目具有四項理論指導原則，包括：一、對人物的褒與貶；二、以表演的形式（包括言語與肢體動作）來強化節目效果；三、將焦點放在具有道德對錯結果的當下；四、觀眾是節目進行討論的觀察者，並同時受邀加入討論。而現今國內的談話性節目最為人詬病的，就是那持續存在的二元對立結構，於是開始出現正方、反方、第三者與中立者四種不同位置的族群，然後開始一小時的意識形態攻防戰，只是符號背後的指涉意義早在符號呈現於觀眾之前便以終結，因為符號背後各說各話的意識形態，早已經是連觀眾都知道的單調程度（陳銘顯，1991年12月21日）。

而《2100 全民亂講》最主要的節目形式就是模仿談話性節目的觀眾 Call-in 直播現場，同樣有來賓列席、主持人主持現場秩序，以及觀眾 Call-in 機制，然而全民亂講的現場卻加入了許多娛樂性格的表演形式，讓二元對立的意識形態、道德對錯問題不再是現場焦點，取而代之的是現場豐富多元的表演元素，就如同鍾起惠曾指出政治模仿秀與一般談話性節目不同，這類節目所希望的不過是顛覆新聞，不過是娛樂效果（引自李文儀，2000）。但是顛覆的背後其實也是一種自我反思，全民亂講顛覆了哪些現場形式，或者說，融入了那些表演形式，可從下列分析探討中，獲得更具體的架構。

在全民亂講的 Live 現場首先的驚喜就是每天持續變化的主持人<sup>6</sup>，不管是談

---

<sup>6</sup> 本研究觀察節目 30 天內出現的主持人，依天數出現多寡排列總計有：周玉寇（邵智源飾，五天）、金美玲、沈副雄、張非（以上三位郭子乾飾，皆為 3 天）、郭淘、成籠、許信涼（以上三位

話性節目代表主持人、名電台主持人、政治人物、影視明星，甚至是連續劇名編劇、購物頻道當紅主持人等，都可以是現場節目的主持人，並且「很自然地」與現場來賓一起討論當天話題，對於議題的背景與發展更是充分了解而暢所欲言。傳統談話性節目最重要的一個細節就是主持人，往往是一個具有專業、客觀、公正的中立主持人，並藉由特定主持人的專業形象來維持節目的客觀立場，並獲得觀眾的喜愛。但是全民亂講的主持人則是不斷地求新求變，個個立場不但鮮明，更有完全與政治沾不上關係的人來評論時事，完全顛覆了現場主持人應有的形象，這也再一次提醒我們，所謂的「談話性節目主持人」是否真有其公正客觀的立場，藉由完全的顛覆來達到一個反思的效果。

至於 Live 現場加入的表演元素更是充滿娛樂效果，如 4 月 22 日主持人「成籠」的獨特進場方式，先由來賓「周玉寇」充當開場主持人並介紹其他來賓後，再歡迎主持人出現，「成籠」出現則是先在現場打了一套「拳法」後，才開始主持節目，這種猶如「秀場式」的主持人進場方式，可說是讓節目現場與電視機前的觀眾看了一場超小型的「秀」。另外，某些特定來賓的「歌唱式發言<sup>7</sup>」更是一絕，彷彿是一場搞笑的演唱；也有精采養眼的「股溝妹<sup>8</sup>」出現在現場，讓電視觀眾彷彿又回到那時追求羶色腥的淺牒式新聞報導畫面之中；而現場來賓更在 5 月 20 日穿起了雨衣，藉以在 520 總統就職典禮當天下雨的事件上做話題。

除此之外，5 月 21 日還有籃球之神喬丹的公牛隊隊友「皮朋」也來現場秀了一段球技，並充當現場來賓；5 月 26 日的節目中，不但立法院的漂亮寶貝「邱議滢（林立青飾）」當起韻律舞老師，在現場教大家跳起了韻律舞，當天節目主

---

郭子乾飾，2 天），只出現 1 天的則有余添、鄭文擘、劉德擘、洪秀注、吳寶鈺、莉菁、蘇真昌（以上皆為郭子乾飾）翁金銖、于漢人、蔡康泳（以上三位許傑輝飾）林重鎮（邵智源飾），而之所以總計為 31 天，乃是因為 5 月 26 日當天的節目現場替換主持人的緣故。

<sup>7</sup> 包括 4 月 23 日的任賢驊（九孔飾）以及在 4 月 30 日與 5 月 11 日出現的穆閩株（郎祖筠飾）都是以原有歌曲旋律但更改歌詞的歌唱形式發表意見。

<sup>8</sup> 在 5 月 11 日與 5 月 26 日節目中，都出現了「股溝妹」在現場扭腰擺臀拼命露股溝，因為當時紅極一時的新聞之一，就是吳宗憲無照酒後駕車被攔檢之後，其他女性朋友為閃避媒體而不小心頻頻露出股溝的新聞事件。

持人更可以中途換人，而來賓更是中途消失<sup>9</sup>；還有當天討論的主題人物，突然出現在現場，直接與現場來賓與 Call-in 觀眾來個當面對質<sup>10</sup>。

這種看似胡鬧嬉戲的 Live 現場，破壞了談話性節目的既有形式，融入了更多的表演元素，包括各種誇張的語言與肢體表演；同時也擷取社會上可以特定形式呈現的各種時事議題來豐富現場的形式。McKenzie (2000) 指出電視談話性節目的重要原則之一，就是「表演」，傳統談話性節目中來賓個個咬文嚼字賣弄著政治知識，搭配臉部表情與豐富的肢體動作，進行著一場意識形態與道德的攻防戰，這難道不也是一場「秀」，一場豐富的性能。比起談話性節目的現場，《2100 全民亂講》的現場只是一種融合更多表演元素與形式的現場，若以上述探討面向來看，兩者之間的差別，只是程度與形式上的多寡而已。

另外一個總讓觀眾充滿期待的時刻就是電話 Call-in，以往談話性節目的觀眾 Call-in 機制，需要層層過濾後才可能有在電視上發言的機會，而且談論的內容一定要切合當日主題，若是與主題不同的言論，電話就會被立刻被切斷。而就算你言論切題，也必須在那短短的 20 秒內說完，這對於大多數的觀眾而言，根本不能明確表達意見。在這樣嚴格的形式限制之下，觀眾 Call-in 的意見不但無法真正表達，更淪為節目強化對立的輔助工具；原本看似民主的機制，卻在經由形式上的限制與操弄後，變成看似民主的「限制發言」。

而《2100 全民亂講》的製作單位卻讓觀眾在 Call-in 時當起了攝影師與導播，可以控制畫面、用小道具消遣現場來賓、可以跟來賓抬槓，甚至可以自己來一段模仿，或是說著與當天完全沒有關係的話題與言論，可說是提供觀眾一個與媒體

---

<sup>9</sup> 會有如此奇怪的事件發生，主要是因為當天主持人本來是于漢人（許傑輝飾），而現場來賓之中有許信涼（郭子乾飾），但是廣告回來之後，主持人變成蘇真昌（郭子乾飾），于漢人變成現場來賓，至於許信涼就好像是蒸發了一樣，因為郭子乾不可能一人飾兩角。

<sup>10</sup> 5月27日當天討論的主題是「大部長（指新任教育部長）：台灣要躺著看 老沈：他是大白目 最近台灣哪些人士白目？」，而節目進行的途中，教育部長「杜政勝（小毛飾）」突然出現在現場「備詢」。

平起平坐的機會（吳德威，2002年12月24日：15版）。不過，有趣的是 Call-in 觀眾最大的樂趣並不是享受所謂多元意見的充分表達，而是盡情地加入這個嘲諷遊戲，玩弄著各式各樣的規則，不管是針對議題、節目形式或語言表達方式等規則。也許是針對主題、也可能是針對政治人物、或是演員本身，甚至是八竿子打不著的言論，都可能在同一天裡出現，本研究以5月12日節目中的觀眾 Call-in 為例，來探討觀眾玩弄規則的表現，當天節目的主題為「學生指名道姓七大寇 不要幹立委 你覺得呢？」。

首先，一定會有觀眾是針對主題發表意見，即使《2100 全民亂講》已是刻意地嘲諷以往的節目類型，卻還是把節目視為一個政治談話性節目，唯獨不同的地方是觀眾這次針對主題也能講出「心中的抱怨」，可從下列的例子明白了解：

新店劉先生：

「我要打吳乃人，我說阿 學生指名的七個立委，真的不夠格當立委，也不夠格當七大寇，只夠格當個小丑就不錯啦，作作秀、唱唱戲，每天演演戲就算了。」

當然，也會有觀眾針對模仿角色，或者說政治人物，純粹因黨派色彩或個人好惡而讚揚或批評特定人物的例子，以下就是批評泛綠政治人物的情形：

高雄張小姐：

「你好，我要打段誼康 段誼康，你忘了你的祖先是誰啦，怎麼變這樣子呢？還有吳乃人，你的話太多了 講了一堆廢話」

接下來，便是只有在《2100 全民亂講》節目中觀眾 Call-in 才有可能出現的情形，那就是觀眾打電話進來批評或聲援模仿演員本人或是發表「我族」的言論，當天就以聲援寇乃馨的例子最明顯，而因寇乃馨也信教，所以觀眾就以教友相稱，除了聲援她之外，無形中硬是將她拉入自己的族群中：

高雄張小姐：

「 乃馨姊妹你好（鏡頭指向秦慧銖），為我們祝福吧。」

台北朱先生：

「乃馨姊妹你好 我要打秦慧銖立委 」

但是，最精采的觀眾 Call-in 就是各種五花八門、天馬行空的暢所欲言，例如對台灣政局過於失望，而發表悲觀激近統派的反民主意見：

台北張先生：

「我覺得胡景濤、溫家寶，你們趕快召開人民大會，趕快制訂統一時間表 我身為台灣人，現在都低著頭走出去，丟臉阿 」

更有觀眾以宗教信仰之美名，在看似宣揚教義，追求和平的宗旨之下，卻發表充滿意識形態，只會更增加對立情節的言論：

台北朱先生：

「我們還是要靠上帝來掌權，掌權我們台灣的社會，我們要把陳水扁 這些義和團的拉下來，翻盤是百分之兩百有可能的，感謝主，謝謝」

但是也有以比較輕鬆幽默的方式，來表達自己對台灣政治的不滿，像是看似搞笑無厘頭的唱歌發表意見，雖然這樣的表演充滿了娛樂氣氛，但是歌詞字裡行間卻流露出批判的訊息：

台南陳先生：

「我要打張友華 （開始以歌唱的方式發表言論） 立委們~你們到底想要怎樣~阿扁總統更是喜歡胡說又八道~一會兒說中華民國萬歲~一會兒又說台獨萬歲~你們到底想怎樣給我說清楚~公投制憲~你們說不要不要~你們到底想要怎樣~真是不知道~你們要怎樣~」

更有讓人完全出乎意料，好像只是為純粹「炫耀」或「遊戲」的 Call-in 觀眾，只是為了讓自己得到愉悅的新奇言論：

苗栗陳先生：

「你好 各位主持人大家好 （一群人突然開始唱）無敵鐵金剛~鐵金剛~鐵金剛~」

最後，還有秉持著監督媒體公正性格的觀眾，打電話的目的，竟然只是為了要求證節目觀眾 Call-in 機制的真假：

桃園陳小姐：

「感謝主!感謝主!我今天打這通電話最大的用意，就是說我要證實這個 Call-in 不是內線交易，不是你們自己扮演的，這是我們外線打進來的，我今天總算證實了。」

從上述的諸多例子可以看到觀眾帶有各種不同企圖的言論，可說是五花八門、琳瑯滿目，若是跟談話性節目的觀眾 Call-in 內容比較起來，或許會被貼上「膚淺」、「無聊」、「沒有意義」等批評字眼。但是若以另一種角度來看，全民亂講的 Call-in 機制，多了更平等的發聲地位，多了更多互動的參與機會，多了更自由的表達形式，並藉這些特性來玩弄著各式各樣受限的規則。《2100 全民亂講》藉由玩弄各種受限規則的遊戲，來嘲諷傳統談話性節目 Call-in 機制那種所謂的「多元專業意見」。

總結來說，談話性節目現場，一個原本具有嚴肅、單調、死板的節目形式，主持人客觀中立的維持現場，加上充滿口水的雙方立場攻防，以及觀眾 Call-in 的民主參與與意見表達的類型節目，在《2100 全民亂講》節目裡被徹底顛覆了。節目形式融入了大量其他節目類型的表演元素，使得節目形式變得更為豐富活潑；主持人不但不再中立客觀，各種領域的當紅人物更是天天替換；雙方無意義的口水戰已經不是重點，被各種精采的表演所取代；觀眾 Call-in 不再受限，盡情地玩弄著各種規則，一同加入了這場嘲諷遊戲。

### (三) 保證獨一無二的 SNG 連線

因影像敘事的特性，電視常常打上寫實媒介的標籤，而電視新聞的即時性、臨場感、無中介等特性，更使其呈現的影像常常與事實劃上等號。而在這競爭激烈的電視市場裡，由於 SNG 具有強調即時與無中介的特性，已經開始在新聞報導內普遍使用。而 SNG 這項影音傳輸技術更創造了新聞現場直播 (live) 的製作方式，使得電視新聞幾乎能夠「同時地」傳達訊息給觀眾，讓電視新聞「無中介、無延遲」的寫實意涵更為明顯 (唐士哲, 2002)。

但「全民亂講」節目中對 SNG 的顛覆，就是在 Live 現場進行過程中，不時穿插著名為「SNG 現場連線」的假連線預錄單元，而藉由演員模仿人物的能力與單元早已預先錄製完成的特點，營造出各種保證獨一無二的「SNG 現場連線」。任何想得到的人物組合都可能在「全民亂講」的 SNG 連線單元中出現，不管是政治人物、影視明星、八卦人物甚至是電影裡的角色，都可能出現並對當天主題發表意見，而且也沒有所謂的語言隔閡、時空限制，這種跨虛實、跨時空的「現場連線」，讓「全民亂講」的 SNG 連線保證是別台沒有的超級獨家，以下將探討節目中 SNG 連線單元如何玩弄跨界特性，以顛覆電視新聞的「寫實」特性。

首先顛覆的就是生與死、古與今的藩籬。SNG 連線變成是連結陰陽兩界的引渡機制，而古聖先賢更是可以與當代政治人物侃侃而談地討論時事，完全將 SNG「連線」的功能發揮到極致，最明顯的例子就是 5 月 6 日王八蛋立委蔡啟方（小毛飾）與國旗製作人陸皓東（洪勝德飾）的 SNG 連線，不但開宗明義地說明這是跨越陰陽界的 SNG 連線，更是戲謔地讓兩位角色各以陰陽兩界的立場、口吻來說話，例如活著的蔡啟方就自諷與已故的陸皓東連線猶如是民間的牽亡魂，他說：「拜託一下 陸皓東、陸古人、陸鬼，我跟你說，要不是我們阿扁總統說 520 要凱達格蘭大道掛滿國旗，我才懶得跟你 SNG 連線 我這樣好像在牽亡魂一樣 好像從陰間列車把你叫出來 」。

而死掉的陸皓東則是一位死者的立場來回應相關的問題，例如對於連線的蔡啟方立委，他的行事作風在陰間也是相當有名，他會說：「 你是王八蛋立委，我們陰間都知道你是王八蛋 」。更甚者，他要求的版稅更是強調要以陰間的方式寄給他：「 我同你講，我還要跟你要版稅 你版稅要寄給我 要寄到天堂去 要燒給我你知不知道 」。而最後單元結束前，蔡啟方又再一次提醒觀眾陸皓東的身分說：「不要跟你這個鬼說話了...鬼喔...」，讓所謂的 SNG 連線完全跳脫既有形式的限制，破除了生死之間的界線，創造出充滿驚喜的陰陽連線。

接著更出現虛構與真實人物的連線可能，讓故事中的虛構角色與社會上的現實人物進行對話，再一次玩弄 SNG 連線強調的寫實性。從 4 月 21 日的節目裡，就可以看到台灣食人魔陳金伙（郭子乾飾）與美國食人魔漢泥拔（高凌風飾）兩位人魔的連線，一位是台灣社會真實殺人事件的兇手，另一位則是美國電影裡的虛構吃人角色，藉由演員的模仿與 SNG「連線」的功能，讓這種絕對不可能的對話出現在節目中，而陳金伙還會對漢泥拔說：「你是電影裡的，我是現實生活真正發生的...」，其中話語間不忘提醒觀眾兩位人物的差別。在這種跨界的連線形式中，卻又充滿了矛盾的反身思維，讓建構形式與解構反身性同時存在，也創造出充滿嘲諷的娛樂效果。

5 月 11 日節目中，我們可以看到美國盲人歌手史提夫汪達（許傑輝飾）與台灣的李丙輝（洪勝德飾）的連線，5 月 17 日更可以看到中國的溫家堡（郭子乾飾）與美國的鮑耳（小毛飾）同步連線，這種跨越地域、時間限制的「無中介、無延遲」的即時連線，就連不在台灣的人物都可以同時連線出現在節目裡並發表意見。在「全民亂講」的 SNG 連線裡，所謂的空間、時間因素限制在刻意作假的形式中被完全消除，傳統電視新聞 SNG 連線的寫實性似乎不在是關注焦點，取而代之的是觀眾想要看到各種無限可能的想像對話。此時，更可進一步反思電視新聞的 SNG 連線，是否在激烈競爭的市場環境下，也會為了取得觀眾最想要看到的畫面而有作假之嫌。

電視新聞的 SNG 連線，可以看見主播與現場記者之間的交換對話，或是現場記者訪問事件主角、第三者等以達到一種最直接的訊息傳遞。SNG 連線之中，主播與現場記者的角色，在於維持新聞專業、客觀的形象，而將事件主角與其他第三者的意見直接傳達出去，在於強調資訊的即時與無中介。但在有意無意間，主播與記者的立場、新聞畫面的主觀篩選等，都可以落入「專業」的圈套裡，好像只有政治人物可以談政治，經濟學者可以談經濟，各個領域的問題應由各個領域的相關人物或專家來解決。但是在《2100 全民亂講》的 SNG 連線裡，我們看

見領域概念的消逝，主播與記者的角色消失了，達到一個真正「無中介」的資訊傳達，而議題不再只有相關人物可以回答，我們除了可以看見黨派或陣營不同的各種政治人物連線，對著當日主題發表各自的政治立場或利益考量；也可以看見許多時下流行的電影人物討論著台灣的社會問題；明星藝人更是一邊辯駁自己的八卦新聞，一邊批判台灣的時事；八卦人物與諛聞主角更可以出面澄清或批評媒體的報導等。節目 SNG 連線的議題不但詼諧逗趣，人們發表的意見更是五花八門，各種領域的人物互相參雜但卻一同發表意見，同時也讓意見變得更為「多元」與「真實」。

在《2100 全民亂講》中，SNG 單元雖然強化了節目中雜耍取樂的元素，卻同時在某種程度上也沿襲了傳統電視新聞與 SNG 的特性，亦即不斷地給予「真實」特定的指涉意涵（張嘉倪，2004：124），也就是對於傳統新聞再現真實的反思，具體地說，就是 SNG 新聞畫面呈現的真實，其實是利用傳輸技術「無中介、即時性、臨場感」等特定的指涉意涵來建構而成的「真實」。

重要的是要讓閱聽人明白「形式化的即時性」雖然是電視新聞賴以為依歸的至高原則，而完全的零時差也幾乎不可能，但是電視新聞在其表現形式上仍不時地誇耀其有「能力」傳達這項特質，而巧妙的手段就是新聞流程中不時穿插的衛星連線現場直播，藉由 SNG 的臨場感與即時特性，讓觀眾產生與事件發生的「同步迷思」。即使連線現場有記者脫序的演出、口語敘事與畫面敘事不協調、冗長而無意義的鏡頭等不專業的新聞呈現形式，因為這些在鏡頭內因反應不及而呈現的不完美、遺漏、延遲，成了彰顯「自然寫實」的最佳表徵（唐士哲，2002）。

如果說傳統電視新聞的 SNG 是將「稍早」的錄影畫面被偷渡到「現在」，而被包裝成「現場報導」的話（唐士哲，2002：127），那麼「全民亂講」的 SNG 單元，無疑是形式吞噬內容，或是事先植入記憶後呈現出來的擬仿現實（張嘉倪，2004：125）。若說電視新聞的 SNG 容忍了一些非專業的疏失，那「全民亂講」

的 SNG 則顛覆所有新聞的製作規範，但卻藉由各種時空、領域、場景與角色的組合，創造了無限可能的意見陳述。也就是說，「全民亂講」的 SNG 單元，藉由拼貼虛構的「假連線形式」創造出搞笑娛樂的表層之外，也再一次反思新聞真實的深層意義。

#### （四）從宗教信仰到時事諷刺的偶戲

本研究根據傀儡戲數位博物館（2003）的網路線上資料（來源：<http://folkartist.e-lib.nctu.edu.tw/collection/puppet/index.html>）指出，偶戲是世界上最古老、也是分布最廣泛的戲劇之一。早在幾千年前埃及、兩河、希臘、印度、中國古老的文明中便已見到它的蹤影，而在世界不同文明裡，因不同的語言、種族與文化，更發展出豐富多元的表演風格與手法。偶戲有時候是表演誇張引人逗趣的丑角；有時候又變成訴說悲愴歷史的說書人；也可以是一種語言學習的教室。

古文明的偶戲，大都指出早期的偶戲都是與宗教信仰有關，甚至到中古世紀的歐洲，天主教堂也常利用偶戲來排演舊約聖經的故事，藉此來傳播基督教義；而中國的偶戲起源於喪禮，主要是表演給參與會葬賓客觀看，接著流入宮廷成為宮廷娛樂之一，最後才普及於民間；台灣的偶戲除了保有喪禮中的除煞功能之外，演出內容也開始延伸出祈福與娛樂的功能。

台灣最受歡迎的偶戲類型應屬布袋戲，布袋戲就是掌中戲、小籠，亦即手操傀儡戲，而之所以稱為布袋戲，經專家學者對民間流傳的說法加以歸納研究後，大家都認為不外是從戲偶的形狀、戲台的造型、裝戲偶的工具和演戲時盛裝戲偶的袋子而來的。台灣布袋戲最獨特的地方在於發展出一種用七彩燈光、炮火製造炫目、火爆聲、光效果的「金光布袋戲」，而民國 60 年代又將金光布袋戲搬上電視螢幕成為轟動一時的「電視布袋戲」，隨後的「霹靂布袋戲」更是吸引知識份子、青年學生等新族群的喜愛，集大成者便是民國 89 年推出的「電影布袋戲」

聖石傳說（布袋戲數位博物館，2003）。

而《2100 全民亂講》節目裡也有一個完全以人偶演出的「台灣小學」單元，但是一反傳統偶戲所展現的功能，「台灣小學」不是節慶的祈福儀式，也不再訴說歷史故事，更不是充滿聲光科技效果的新電視布袋戲，而是與我們生活息息相關的政治寫照，由九位政壇人物布偶擔綱演出，台灣小學除了諷刺凱達格蘭學校外，更是整個台灣社會的縮影，每個布偶背後都指涉了政治人物各自的心機、意識形態與利益考量。本研究以 4 月 26 日台灣小學配合媽祖出巡的「許願篇」為例來作說明：

陳小扁：「同學同學，我們大家來講講，你們向媽祖許了什麼願好不好？」

陳小茜：「我希望媽祖保佑世界和平。」

其他同學：「屁啦！講實話」

陳小茜：「我希望長大以後可以當一個萬人迷，而且身材可以更好。」

呂小蓮：「你這樣還嫌不夠，你很不知足，不過我是希望媽祖可以保佑世界和平。」

其他同學：「屁啦！講實話」

呂小蓮：「我希望我長大以後可以比男的更厲害，什麼女的要嫁男的，是男的嫁給女的啦！」

陳小扁：「換我換我，我希望我們國家可以風調雨順、國泰民安啦。」

其他同學：「屁啦！說謊」

陳小扁：「我說實話 我乾爹說我有總統的命，因為我很好運，所以我希望媽祖可以保佑我長大可以當總統啦！」

連小戰：「換我連小戰，我希望媽祖保佑我」

其他同學：「可以風調雨順、國泰民安！」

連小戰：「對！你們怎麼都知道！」

其他同學：「講實話」

連小戰：「好啦！我講實話，阿扁的乾爹李大輝先生，以前也是我的乾爹，他也說過我也有總統命，所以我希望媽祖保佑我，長大之後我也能夠做總統看看！」

其他同學：「不可能啦！」

宋小瑜：「換我 換我許」

其他同學：「屁啦」

宋小瑜：「那我」

其他同學：「不可能啦 走啦」

宋小瑜：「我什麼都還沒講」

連小戰：「我說老弟阿，連我都想以後長大之後做總統這件事，都不太可能了，媽祖怎

麼還會保佑你當呢 不可能啦 走啦 」

從以上每位同學向媽祖許什麼願的逗趣對話中，也嘲諷了政治人物看似關心國家社會福祉，其實私底下個個都打著自己的如意算盤，也帶出了台灣政治社會角力鬥爭的現況。而正因為「台灣小學」裡討論的事，正好就是發生在當下台灣社會的問題，拉近了偶戲與觀眾日常生活之間的距離，藉由疏離感的逐漸消逝，讓偶戲也被電視媒體收編為另一種提供嘲諷、娛樂的呈現形式。

偶戲在台灣的發展，其功能除了保有傳統除煞祈福的功能外，在新興傳播媒介商業電視的影響下，介入了經濟利益的考量，偶戲也演變成提供觀眾娛樂的另一種表演形式。偶戲的功能從最久遠的宗教信仰，歷經除煞祈福，到時下流行的諷刺娛樂，表演場地也從現場搭建的舞台轉移到電視攝影棚，但不同於「霹靂布袋戲」運用新科技與行銷手法再一次成功掀起的布袋戲風潮，「台灣小學」則是將呈現的人物、場景與話題等，通通指涉到現實生活中，並以一種嘲諷的態度來表演。也就是說，「台灣小學」雖仍充滿逗趣的丑角功能，但這些笑鬧的戲謔角色卻都指涉了當前的政治權力鬥爭人物；說故事的功能依然存在，只是說的是對現今台灣諸多社會問題的現實故事。

雖然製作人王偉忠說用布偶來演戲，只是想要在談論政治時多些童心，讓政治變得可愛又好玩，但在可愛的童言童語中，又可以聽見另一種對政治反思的嘲諷聲音。「台灣小學」的出現，也讓偶戲的功能再度衍伸出「全民亂講式」的諷刺功能。

## （五）不斷模仿與創新其他形式的後設類型本質

《2100 全民亂講》之所以受歡迎的另一個因素，在於它除了有「假 SNG 連線」的預錄單元外，還會出現不斷模仿其他類型形式的橋段，讓節目的形式流程不至於變得單板固定，有時候甚至是節目自己創新的橋段。因此，節目的進行似

乎總有許多驚喜，而使觀眾的收視心理充滿期待。

另外，《2100 全民亂講》模仿的類型形式，更是突破了「節目」的框架，除了模仿各種類型「節目」外，例如談話性節目或是綜藝節目的短劇橋段；也令人意外地模仿各種「廣告」並取名為「亂講非廣告」；更有突發奇想式的自創形式，像是「芒果亂報」等。

首先，可以觀察到 5 月 3 日出現的「新聞 High 客」單元，主持人當然就是「趙少糠（九孔飾）」，同樣也有來賓列席，主持人與來賓除了一起對當日主題發表意見外，也可看到彼此互揭瘡疤的言語遊戲，而這擺明是刻意模仿並嘲諷趙少康所主持的談話性節目「新聞駭客」。這猶如是在一個談話性節目進行之中又插入另一個談話性節目的錯愕與驚奇，此種斷裂的節目拼貼關係，卻又給觀眾能同時觀看不同節目的錯覺。而 5 月 13 日出現的「電火球狂想曲」就是以台北縣長蘇真昌（郭子乾）為主角所延伸的單元，模仿了綜藝節目的短劇橋段，藉由短劇橋段中誇張的語言與肢體表演，讓政治人物即使是在談論政治，也充滿了逗趣喜感與幽默式戲謔。

除了模仿一般電視節目外，《2100 全民亂講》更是連廣告也不放過，更取名為「亂講非廣告」，以 5 月 12 日節目中的「亂講非廣告」為例，模仿的是某手機廣告，強調一機可以雙插卡，讓一隻手機可以同時使用 GSM 與 PHS 系統，「亂講非廣告」不但模仿廣告中的場景、角色、動作，甚至是一模一樣的台詞，即使討論的主題根本不是手機，從下列選取出來的對話便可發現其中的端倪：

年輕人：「年底又要選舉 唉喲 要花很多的費用 ）」

老闆：「少年仔，你遇到貴人了，我跟你講，我跟你保證，費用比以前省一半 ）」

年輕人：「真的省一半啊！」

老闆：「很簡單 立委席次減半，納稅人的錢能省一半，而且競爭的人少一半，這樣也是省一半 ）」

年輕人：「你的方法很好，可不可以說出來參考一下 ）」

老闆：「好，秀一下！」

【畫面出現兩名啦啦隊辣妹（郭子乾與洪勝德飾），跳著兩人合併的舞蹈】

年輕人：「那國民黨、親民黨可以合一嗎？」

老闆：「國民黨、親民黨二合一 秀一下！」

（鏡頭又回到兩名「辣妹」跳舞的畫面）

年輕人：「那我再問一個問題，這兩個顏色（藍、綠）可不可以合而為一？」

老闆：「好，SIM 卡，保留全台灣，讓國民黨的大哥大跟民進黨的大哥大合作伙，秀一下！」

辣妹（一邊跳舞一邊說）：「藍色 綠色 兩色合體 二合一 雙蓋機 民主不漏接 不可能 不可能 不可能」

很明顯地，「亂講非廣告」擷取了「廣告」的形式，巧妙地將諷刺政治時事的元素加入廣告的形式之中，讓「亂講非廣告」好像是模仿廣告，但卻又沒有宣傳商品的實質效果，反而是開心地批評時事，讓廣告也成了嘲諷的形式。

最後《2100 全民亂講》節目極具創意的自創單元，於本研究觀察期間就以 4 月 29 日的「芒果亂報」單元最具代表性。雖然就本質而論，「芒果亂報」仍是香港八卦媒體老闆黎志英（邵智源飾）與台灣新新聞社長王建壯（郭子乾飾）之間的對談，但是全民亂講以黎智英及其八卦媒體作文章，創造出「芒果亂報」的節目形式，不但設計「芒果亂報」的電腦開場動畫，並戲謔的改寫對聯作為芒果亂報的開場白，對聯寫著「以天下八卦為己任 置他人死生於度外」，橫批是「言論自由」，這種以人物或媒體為構思的創新形式，讓觀眾好像在觀賞另一個完全不同類型的節目。

《2100 全民亂講》藉由時而穿插的新橋段，讓節目不斷創新形式，在節目看似千變萬化的形式組合，與幾乎天天不同的模仿人物與話題的相輔相成之下，避免了傳統電視節目的敘事慣例公式之中。這不斷模仿甚至創新其他類型並且高度拼貼的混合文本，就是所謂的後設文本（metatexts），在不斷模仿創新的同時，也間接嘲諷了模仿或創新的類型，而這種矛盾的本質正是後設類型主義的中心思維。

## （六）以《2100 全民亂講》反思「電視文本」

從上述的種種探討中，《2100 全民亂講》節目就如同詹明信( Jameson, 1993 , 吳美真譯, 1998 ) 所說是以某種新奇的、高度的拼貼方式，不斷地抽換組合既有的文本片斷，是拼湊其他文本的後設文本，也符合 Olson ( 1987 ) 強調後設類型主義是模仿其他類型的元素後，再加以嘲諷。

所謂後設文本就是指在文本之上的文本，它是位居於最高處來嘲諷其他的類型文本，《2100 全民亂講》節目裡模仿了電視新聞的即時快報與 SNG 連線，但卻是在嘲諷新聞頻道即時快報持續報導相同新聞訊息的實質意義，而號稱「無中介、無延遲」的 SNG 現場連線，更是在節目中再一次打破閱聽人所謂新聞再現事實的迷思；而充滿搞笑娛樂性格的 Live 現場，雖然也有傳統談話性節目的場景與角色，民眾的 Call-in 更是沒有缺席，但是充滿秀場元素的演員肢體表演以及各種無厘頭的對話，除了嘲諷傳統談話性節目中久為人詬病且無意義的口水攻防戰之外，更在這些看似不正經的笑鬧話語中，看見觀眾也加入這場遊戲，玩弄著各種受限的「規則」；就連偶戲也化身為《2100 全民亂講》裡的「台灣小學」，更藉由故事、人物等直接影射台灣當前社會問題，開創了偶戲的另一種娛樂功能，也讓偶戲的形式與日常生活之間的關係更為親近。

輔以各種持續模仿與創新的新類型橋段，不管是模仿節目、廣告還是自創的類型，讓《2100 全民亂講》節目好像持續在更換單元，持續維持豐富多變的形式，也讓觀眾的期待心理無法落入一個慣例規則中。這就好像一種「跳躍式的觀賞情境」，好像手裡握著遙控器並且不停地變換電視頻道一般，《2100 全民亂講》持續抽換與組合各種電視類型文本，成功地營造出一個節目流程之中，卻有如不斷瀏覽各種電視類型的文本片斷。

最後，更深一層地反思，《2100 全民亂講》藉由持續模仿或創造各種可能的電視類型文本，來維持節目持續流動令人驚喜的地方，而無法有其固定的敘事慣例，更難以將該節目作具體明確的歸類。然而，就如同後設類型主義的概念核心

「模仿之外，更要嘲諷」，本研究從整個章節的探討已發現《2100 全民亂講》的確是實踐了後設類型主義的概念核心。而將上述兩個結論加以歸納整合後，本研究發現《2100 全民亂講》的深層意義在於反思整個「電視文本」，因為各種可能的電視類型文本，其整體概念就是「電視文本」，而該節目持續模仿與嘲諷的正是「電視文本」的一部分，但因其不斷模仿的趨勢看來，涵蓋「電視文本」的範圍將會越來越大。這也意味著觀眾在享受「全民亂講式」的幽默風趣時，也應當重新思考「電視文本」的背後深層意涵，包括整個文本產製、傳達與接收的所有過程。

## 五、文本反身層次：敘事解構後的文本反身遊戲

了解《2100 全民亂講》是一高度文本拼貼的後設類型後，可以發現節目裡充滿了各種笑鬧式的諷刺組合文本，因此，本研究更進一步地分析這些文本背後的反身敘事，藉以探討這些形式在自我解構與掩飾形式本身時，不但解構了敘事風格，也創造出全新流行的形式，更是一種文本反身的遊戲，包括傳統二元對立模式的解構以及意指持續消耗的符號遊戲。

### （一）無限組合可能的諷刺文本

傳統電視文化企圖把連續劇、影集與新聞節目做明確的劃分，主要目的就是要突顯虛構與真實的界線，即使新聞節目也有一定的敘事慣例形式，如攝影角度、事件鋪陳與立場等（陳光興，1991）。Lacey（2000：96）則以1996年的電影「羅密歐與茱麗葉」為例，指出導演翻拍了莎士比亞十六世紀的經典，但卻加上現代的場景，於是這部電影變成一個「建構」的世界，它以不同於真實世界的方式存在（being）與理解（knowing），但卻又提供足夠的相似性，讓人們得以理解。這是後現代呈現「破碎化」的方式之一，就是強調混合了各種沒有植基於任何特定時空的參考。而《2100 全民亂講》更是集大成地打破所有傳統二元的

對立結構，如各種可能的跨時空連線，虛構電影人物也能出現並嘲諷台灣的政治亂象等，而創造一種新型態的諷刺文本。

本研究以 5 月 7 日節目中雍正（屈中恆飾）與八王爺（邵智源飾）SNG 連線單元的部分對話文本為例，說明其解構後的文本諷刺意涵：

八王爺：「您知道嗎？現在中天電視台還在播咱們『雍正王朝』，而且收視率是節節高昇，雖然一再重播，愛看的人還是絡繹不絕，您知道為什麼嗎？」

雍正：「哈哈 我當然知道，那是因為我演得好。」

八王爺：「屁！你演得好 你好、你美極了 要是沒有我，你能演的好嗎 哥哥太爺，其實不是咱們演得好，是咱們這個戲合了台灣的時局 這戲在政治上面來說呢。」

雍正：「政治上來說，應該是合法的繼承，或是非法的篡位。」

八王爺：「沒錯，這跟台灣的時局也合了，他們的總統大選到底是合法當選還是違法做票？ 軍事方面您知道嗎？」

雍正：「軍事方面 是武力征服還是壓而不服阿？」

八王爺：「沒錯，你只要是服，就給你官做；你要是不服，你就給我滾蛋 哥哥太爺，您說經濟方面又是怎麼樣阿？」

雍正：「經濟方面阿 是欺上瞞下，自古有之。」

八王爺：「是阿，這自古以來，什麼事不都是欺上瞞下嗎？什麼經濟面都是可以做出來的 我的哥哥太爺，您知道這個文化方面又怎麼地？」

雍正：「文化方面 本朝文字冤獄，不得人心。」

八王爺：「這麼一對照，咱在台灣好像也有這現象 有些媒體寫了些個什麼，上邊的人不高興就玩完了，我看新新聞這次是倒大楣了 我看怎麼做都是鬥不過執政黨的，是不是阿，哥哥太爺？」

雍正：「是阿 這種情形，朕的感覺可說是一則以喜，一則以憂，喜的是雍正王朝在此大受歡迎，表示我們的表演受到大家肯定；憂的是社會黑暗，老百姓看節目的時候，有移情彌補的作用，希望得到心靈上的慰藉與宣洩。」

從以上的例子，可以發現解構後《2100 全民亂講》的拼貼文本，巧妙地讓電視連戲劇「雍正王朝」與台灣時局結合，讓虛構的電視連續劇與真實的台灣社會問題相互呼應，打破了虛實之間的對立界線；更藉由雍正與八王爺的對話連線，破除了另一種對立的時空限制。解構之後，更產生不同於以往的諷刺意涵，不只是「諷刺的」與「字面的」二元意義替換而已，而是要以一種相關的、包含

的、差別的特質，來理解多元且差異的意義（Hutcheon, 1994）。就如同上述的例子諷刺不再只是簡單的轉喻，或是「未說的」挑戰「已說的」，而是一種包含解構意味的包含性原則，也就是說，上述雍正與八王爺揶揄台灣時局的諷刺意涵並不是藉由對立的排除與替換來產生的，而是一種涵蓋了各種「已說」與「未說」而創造出來的新諷刺意義。而雍正王朝能巧妙地比喻台灣時局更是指出諷刺的差別性特質，強調諷刺的符號能在不同的時空論述下，延伸出差別的語意認同。

意義的產製通常是在一特定脈絡下的活動產生，也就是說，意義製造是一種社會活動，涉及了其符碼與系統，如何在社會實踐裡運用與改變的方式。而諷刺的意義，同理，也必須是發生在特定論述之中，是在一個文本、脈絡與詮釋者三者互動的動態空間裡（Hutcheon, 1994）。諷刺的意義涉及了特定時空、當下社會情形與時下文化的諸多特性與考量，但是該節目中充滿了各種解構後又重組的拼貼文本，不但跨越了各種二元對立的結構，如時空限制、虛實界線等，其間更沒有所謂的「特定脈絡」可言。但正因為如此，節目中才能創造各種原本「不可能實現」的諷刺文本，而這種跨越時空、虛實甚至生死才可能出現的文本意涵，可稱之為「解構式的諷刺」。

## （二）消耗意指的符號遊戲

除了解構傳統二元對立後出現的新文本諷刺意涵外，《2100 全民亂講》現場也不再以往談話性節目中持續出現的二元對立結構，不再是對立符號間的攻防戰，指涉的意義不再固定，能指與所指之間的連結不在那麼單調乏味。取而代之的，是各種符號不斷延伸接合新意指的語音延異遊戲。而該節目中這種持續「消耗意指」的語音串連遊戲，最明顯的例子就是 4 月 21 日的節目，當天的主題為「藍綠都在抓吳三桂 你覺得台灣誰才是正港吳三桂？」，以下擷取了當天現場對於「吳三桂」各種可能的意義指涉遊戲，首先便是由主持人說明當天主題的「原始版本」：

郭濤（郭子乾飾）：

「人家說選輸大家都有話說，像國民黨選輸，這次是林豐正請陳文茜來幫忙，所以有人說林豐正是藍營裡面的吳三桂，那綠營裡面林重模也講了 因為選前大家認為阿扁會輸，一些少壯派的人都在看笑話，結果選贏了，大家又在拍馬屁 綠營裡面也有吳三桂 」

接著便開始出現各種可能出現且巧妙組合的各種指涉意義，我們可以看見媒體人針對吳三桂事件就事論事、監督政府的正常聲音：

林獻堂：

「說人是非者，便是是非人，政治人物最多騎牆派，所以說今天不要說別人是吳三桂，今天你說別人是吳三桂，你自己就是吳三桂 政治人物講這些口水背後的目的，就是在排除異己，為年底立委累積能量 」

但是在《2100 全民亂講》節目中更能聽到各種無厘頭的語音延異遊戲，巧妙地運用同音不同字的延異概念，讓「吳三桂」的意義不斷地產生差異，也就讓「吳三桂」的「意符」持續消耗各種可能的「意指」，以下分別以林重模（邵智源飾）、秦慧銖（寇乃馨飾）與張友華（九孔飾）三人針對吳三桂的「桂」字進行語音延異，所創新的各種充滿笑鬧戲謔的遊戲意義：

林重模：

「我覺得吳三桂有一些別的说法，乾脆我說我是吳三桂好了 因為我們立法院裡有三寶，是三個很重要的人物，所以很『貴』 所以說吳三『貴』 我最貴，第二貴是蔡啟芳，第三個『糶』是『菜頭糶』比較便宜一點 」

秦慧銖：

「那你為什麼不說這個桂是下跪的『跪』呢？我看你們整個泛綠執政黨陣營才應該向我們三個下跪，第一個為了槍擊案作假向全民下跪，第二要為你們做票不公不平為我們下跪，第三當然是為踩傷我的腰我的背，連馬英九也該陪你們一起跪 」

張友華：

「吳三桂是誰這個問題太重要啦，這個問題只有我知道，吳三桂是一個人嗎？錯！吳三桂是三個人，哪三個人？盧修一一跪的時候，蘇貞昌高票當選，是不是很有氣魄？王育成，他為了什麼跪？為了陽明山的土雞城、溫泉業者，一跪也拆不了，這跪也跪的有氣魄 再來是誰，宋楚瑜，跪了張榮味，雲林輸了八萬票，跪個屁阿 」

以上的例子展現了各種充滿想像遊戲的語音延異可能，讓「意符」充滿了各種「意指延展」的可能性，也讓指涉的意義更多元，而且更甚者，語音就算是碰巧再次延異到同樣的指涉符號上<sup>11</sup>，其創新的指涉意涵卻也能大異其趣、各不相干。現場來賓除了針對「吳三桂」進行語音延異的可能外，還進一步地將任何與「吳三桂」相關的文本，通通納入這個意指消耗的遊戲之中，可以看見張友華以吳三桂的愛人陳圓圓，再一次創新的搞笑言論：

張友華：

「我是一個軍事專家，我來分析一下為什麼藍綠急著抓吳三桂 泛藍和泛綠通通都有一個馬子叫陳圓圓，泛藍的叫做陳文茜，泛綠的叫做呂秀蓮，他們都急著想把她嫁出去 那誰最能得到陳圓圓的心呢？那就是吳三桂 」

更可以聽見邱議滢（林立青飾）探討明朝滅亡與吳三桂之間的關係：

邱議滢：

「其實我覺得根本就沒有吳三桂，明朝會滅亡難道就是吳三桂把清兵引進去，沒有吳三桂難道它就不會滅亡嗎？更何況每一個朝代都會有吳三桂 」

討論到最後，吳三桂叛變的次數、時期都可以拿出來做文章。更甚者，還可以順水推舟，持續延異而形成一個循環：

林重謨：

「 其實吳三桂等於兩次叛變，第一次是背叛明朝引清兵入關，第二次背叛康熙準備叛變，自己要自作為王 那你現在要抓吳三桂，是要抓哪一個時期的吳三桂？你又是代表那一個政府來抓？ 」

秦慧銖：

「你說吳三桂就是叛徒，還連叛兩次，你不覺得有一個人總是在叛變，他口口聲聲說愛台灣，卻一天到晚用日本貨日本心臟，本來應該幫連戰助選的，可是後來卻去抱陳水扁的大腿 他叛變的次數之多喔，他就是李登輝 不知道『李三桂』有沒有告訴你，他自己才是吳三桂 」

以上述林重謨與秦慧銖的對話為例，林重謨首先讓「吳三桂」與「二次叛變」

---

<sup>11</sup> 秦慧銖與張友華都將吳三桂的「桂」轉換成「跪」，但是兩人的語音延異卻是天南地北。

扯上關係，接著秦慧銖讓「叛變」與「李登輝」又扯上關係，最後更巧妙地讓「李登輝」變成另一個「吳三桂」，形成一個語音延異的循環。

從以上的種種例子可以看出現場節目的進行多半是環繞著「吳三桂」這個「意符」持續衍伸或者說消耗各種「意指」的可能指涉意涵，也就是純粹的意符遊戲，符碼不再指涉到任何主觀或客觀的「真實」，只是在展現符碼自己本身的邏輯，也因為符號的多重性，顛覆了符碼自己的指涉邏輯，就好像後現代論者所說，是在欣賞另一種奇觀。換句話說，這種持續生產更多符號與意義的情形，就如同布希亞所說的「傳播的出神狀態」。

Derrida 也指出傳統文化強調用「意符」去指涉「意指」，其實就是在玩弄「在場」與「不在場」的遊戲，但是當「意指」能夠「在場」呈現時，原來用來指涉的「意符」就會消失，變成「不在場」（林東泰，2002）。而《2100 全民亂講》的節目中就如同 Derrida 所言，正是在不斷地消耗各種「意指」，不斷地讓各種「意指」變成「在場」呈現，讓間接指涉的「意符」變成「不在場」，又或者說，原本指涉的「意指」在這種變化的遊戲當中，轉變成另一種「意符」。該節目的拼貼文本是一種持續消耗「意指」的遊戲，只不過在消耗各種「意指」的同時，也是在創造各種可能的「新意符」，接著再持續消耗新意符的各種「新意指」，也就是藉由這種無止盡的循環遊戲，才能讓節目充滿各種斷裂拼貼的文本組合可能。

Hutcheon (1994: 154) 指出後設諷刺 (meta-ironic) 的概念是符號跳脫了本身原本建構諷刺的可能歸因，而誘發詮釋者開始尋找另外可能的諸多意義，而《2100 全民亂講》不正也就是玩弄著「後設諷刺」的遊戲，現場藝人個個都是尋找符號各種可能意義的詮釋者，而電視機前的觀眾則是第二層的詮釋者，也在尋找著因人而異的符號意義。《2100 全民亂講》的後設文本，透過文本的反身特性與敘事結構的消逝，不但解構了各種歷史的傳統二元對立模式，並進而創造出各種無限組合可能的諷刺拼貼文本；同時也玩弄符號系統中「能指」與「所指」

的指涉對立結構，並指出這只是「在場」與「不在場」的替換遊戲而已。

## 六、去脈絡化與再脈絡化同時進行的遊戲空間

本章節目文本分析，以 Olson (1987) 的後設電視為分析主架構，將後設電視的自我反身特質，依概念層次由大至小，分為媒介反身結構、類型反身結構以及文本反身結構三個層次，探討《2100 全民亂講》節目何以能持續打破慣例，讓觀眾的期待水平充滿期待並創造收視驚喜。

### (一) 充滿反身性思維的《2100 全民亂講》

首先，從媒介反身的層次來看，該節目除了可以看到每位模仿角色的特定敘事外，更妙的是角色之間互相揭穿彼此的敘事模式。在垂直互文特性之下，可以看見演員主動告知節目、模仿角色的虛構本質，而真實的演員文本與虛構的模仿角色文本在節目裡相互重疊混淆，雖然 Call-in 民眾與電視機前的觀眾早已察覺這些虛構特質，但卻沒有揭穿反而一同參與這個假裝遊戲。這種打破舞台 / 非舞台、螢幕前 / 螢幕後、角色 / 演員等界線的反身性思維，猶如是讓文本創造出來的世界徹底毀滅，也就是瓦解了傳統文本極力營造的劇境空間。

接著在類型反身的層次，了解該節目難以歸類於既有的類型之內，因為該節目處於一個持續模仿其他類型並加以嘲諷的動態過程中，也就是所謂的後設類型，節目並透過各種形式的誇張嘲諷，來達到反思的效果。

「新聞快炮」單元中，新聞快報原本提供即時新聞的功能消失了，取而代之的是每個主播因人而異的獨特風格，也藉此反思新聞資訊傳遞的專業性。而節目的直播現場更是充滿了各種綜藝節目、秀場等的表演元素，主持人與模仿角色的多變與創新、各種語言、表情、肢體的誇張演出，讓直播現場猶如一個「直播秀」。觀眾的 Call-in 言論更是五花八門、千奇百怪，每個人暢所欲言之外，更是竭盡

所能地表現自己，讓自己也參與了現場演出，更重要的是，觀眾在「亂講」的同時，也開心地玩弄著各種所謂的「規則」。而節目中預錄好的 SNG 連線單元，更是有各種獨一無二的 SNG 連線，單元裡充斥著各種跨時空、虛實、生死、領域等界線的人物連線，提供各種可能的「假 SNG 連線」，就在 SNG 連線技術充斥新聞媒體的同時，藉由這種刻意的造假連線，來反思新聞「及時性、無中介、無延遲」的寫實特性，也再一次提醒閱聽人新聞再現真實的迷思。而傳統的偶戲媒介形式也從野台轉進電視、電影，功能也從傳統的除煞、祈福衍伸出娛樂、諷刺，讓偶劇與日常生活之間的關係更為密合。

《2100 全民亂講》這種形式不斷創新、模仿的節目，其實就是高度拼貼的後設文本，各種文本的碎裂組合，串接著各種不同的電視類型文本，為觀眾創造了一種有如拿著遙控器不停地轉台一般的「跳躍式的觀賞情境」。更深一層的反身思考，不斷模仿並嘲諷各種電視類型的《2100 全民亂講》，其實就是在嘲諷整個「電視文本」，再次提醒閱聽人應重新思考「電視文本」的背後深層意涵，包括文本產製、傳達與接收的過程。

最後，則是在文本反身的層次，最明顯的反身特性就是敘事解構，也就是拆解各種傳統二元對立的結構，讓碎裂文本的組合更加自由且毫無限制，並得以創造出解構之後才可能出現的新文本，一種「解構式的諷刺文本」。另外，也明白「諷刺」並不只是「諷刺的」與「字面的」二者意義的替換而已，而是一種具有「相關的」、「包含的」、「差別的」三種語意特質的概念。

## （二）去脈絡化之後的延異遊戲空間

Derrida 指出延異就是差異的系統遊戲，就是不斷地進行差異化運動（林東泰，2002），因為溝通活動充滿著許多的變數，意義不可能被完整地呈現出來，意義是一種持續變化的過程。而《2100 全民亂講》節目就是一個持續差異化的

遊戲運動，一個持續改變意義與形式的節目，整個節目就是「不斷延異」的具體實踐，也正因為不斷創新與替換意義，節目才能無限延展。

Ilinx 是希臘文，與漩渦（whirlpool）暈眩（vertigo）等有相似的意思，具有流動、破壞穩定的意義，Olson（1987）認為將之套用到後設電視的解釋就是「在不可能的脈絡下胡說」，《2100 全民亂講》節目就是在不可能脈絡下胡說的最好例證。意義是一種視其接收什麼而形成的產品，而 ilinx 能擁有的意義就是觀眾為它創造的意義。全民亂講的拼貼文本，簡單來說，就是讓歷史、時事與虛構情節相互混雜，跳脫特定的社會文化脈絡，意即所謂的「去脈絡化」，讓原有的文本、符號完全脫離原有脈絡下指涉的意義。但這些文本、符號同時也「再脈絡化」進入全民亂講的「遊戲新脈絡」之中，並以靈活串接的方式，組成全民亂講節目豐富多變的特定橋段，這造就出一種全新的脈絡，其中訊息必須不斷地被重新定義，用以對抗不同類型文本的訊息表達形式。因此，文本指涉的對象可以無線組合、延伸、拼貼，並「持續創造」新的意義與收視驚喜。

遊戲的空間是個結構化的共享空間，而遊戲的參與者會共同建構這個空間的意義，而空間四周界線的劃分，具有儀式性的意義，藉此標示出與日常生活空間的區隔（Silverstone，1999，陳玉箴譯，2003：90）。反觀《2100 全民亂講》節目就是這樣的一個遊戲空間，在一個以「亂講」為儀式性界線的空間裡，各個遊戲參與者，不管是模仿演員、線上記者、政治人物或是藝人等，都認同了這個儀式性的界線，並進入這個建構空間，同時盡情玩起了遊戲。

就如同詮釋學者 Gadamer 所說，人之所以能夠玩遊戲，不是把自己當成主體，遊戲對象當成客體，而是倒轉過來看，讓遊戲來主宰他，以致於遊戲者能夠全心投入遊戲之中。而此時，遊戲本身是主體，遊戲者反而是客體，但即使遊戲是主體也不能自存，因為有待遊戲者的玩耍，才能相得益彰；同樣地，要使遊戲者願意去玩耍，卻有待遊戲本身的趣味。（引自蔡錚雲，2000：143-144）。這也

印證了該節目得以流行的原因，因為在「全民亂講」的遊戲裡，遊戲不斷地在改變與創新，當然也就能不斷地增加遊戲本身的趣味性與變化性，也因此能吸引更多的人參與這個「亂講」的遊戲。

只是《2100 全民亂講》是否真的只是在亂講而已，該節目的製作宗旨猶如後設類型的核心意義，就是在諷刺各種模仿的電視類型或形式，此外，更是在「亂講」建構起來的遊戲空間裡，觀眾更可以盡情地玩弄與創造各種「規則」。換句話說，《2100 全民亂講》的遊戲也可以是一種顛覆，可以揭穿模仿者的面具、戳破謊言的牛皮、反思文本的深層意義等，在遊戲的時刻與場所中，或多或少都有以具體或象徵性的方式表現出日常經驗中面對的門檻與侷限。而遊戲參與者卻可以暫時拋開平日的規範守則，享受豐盛的愉悅；並且以某種獨到的方式，挑逗他們平日無力影響的分類方式與概念等（Silverstone，1999，陳玉箴譯，2003：94）。

## 肆、類型與電視經濟

從上述節目文本的分析，本研究主張《2100 全民亂講》節目雖然有著充滿後設玩樂特質的表象，但該節目仍有其深層的自我反思特性存在。它將社會現狀藉由反諷、嘲弄，以及互文性指涉的方式，轉化為製造收視期待的手段。除此之外，本研究更企圖以「類型」的機構化產製概念，剖析該節目的文本意涵如何具體化電視作為經濟機構的特性。

除了檢視節目表象的後設特性外，本研究更希望探討此現象背後的經濟與文化成因，亦即該節目文本特性如何體現台灣商業電視經濟的產製原則：在多頻道的有線電視空間中，如何以更瑣碎的「流程」設計，來解決電視急切需要大量節目內容的特性。

陳明輝（2002）指出現今台灣電視產業與媒體文化的問題，往往只針對單一節目或單一頻道的片面解讀，而沒有注意整個生態與產業結構變遷的影響，更因以歷史與經濟的脈絡出發，來檢視台灣電視媒體的發展變革，對電視節目內容的產製過程，有著哪些連帶的關係存在。

因此，本章首先試著釐清《2100 全民亂講》後設類型除了顛覆的特性外，在電視經濟的概念下，也可看見一些普遍性原則，可從製作人與其製作過的節目歷史中找出一些痕跡；接著探討電視產業生態的轉變，對節目內容產製與形式呈現造成了哪些影響。最後再論證《2100 全民亂講》的文本意涵體現了哪些經濟機構的運作特性。

### 一、《2100 全民亂講》顛覆與延續既有類型的雙重特性

從上一章節的討論，可以看見《2100 全民亂講》這種後設類型有趣的地方，在於它嘲諷並顛覆所有文本類型的同時，卻也模仿抄襲了所有類型文本的形式、

場景、敘事等要素。也就是說，該節目是藉由解構、拼貼、重組各種電視類型文本，來達到一種顛覆並嘲諷慣例規則的效果，而在抄襲其他類型文本、嘲諷慣例規則的同時，節目卻也承襲了其模仿類型文本的規則架構。

類型概念的改變與創新，是不斷抄襲或混合先前數個既有類型概念而來。如同類型概念的轉變一樣，《2100 全民亂講》雖然以一種全新型態的節目形式出現，但它同樣也不是一個全然創新的類型，節目在模仿其他文本形式的同時，也保留了類型之間的同質性，也延續了既有類型的組成要素。總結來說，在《2100 全民亂講》節目中，除了發現顛覆傳統類型規則的特殊性外，也要了解節目承襲了部分類型模式的本質。

因此，為了解該節目類型模式與電視經濟普遍性運作原則之間的關係，首先探討了節目製作人及其製作的節目歷史，是否有其一貫的製作風格或模式，接著再從電視結構生態，探討電視市場改變對節目內容與形式產製的影響。

### （一）作者策略對節目製作創意的影響

所謂的作者論或者是作者策略，強調的是作者在敘事慣例制度之下，在熟悉的敘事經驗文本規則中，還能在融入獨具特色的個人風格（Schatz, 1981, 李亞梅譯, 1999）。而從十九歲到四十六歲，已經在電視圈工作了近三十年的王偉忠，製作過無數膾炙人口的節目，像是早期的《連環泡》以及本研究個案《2100 全民亂講》等，由於他獨特的節目製作創意與形式，創造了一種所謂「偉忠式幽默」的喜劇類型。

而王偉忠製作這種充滿機制、喜感的綜藝節目，是從 1984 年的《連環泡》開始，節目形式拼貼了各種短劇的表演形式，知名的單元有由「雙冬檳榔姊妹花」、「老實樹」、「中國小姐」、「七點新聞」、「老鄧的小耳朵」，以及當時最紅的單元「中國電視史」等等，這節目在當時造成極高的收視率，也成為台灣綜藝節

目的經典之一。另外在《歡樂急轉彎》節目之中，除了知名的「小婦人週記」單元以趣味的短劇呈現出家庭生活中的喜怒哀樂，更間接地反應出市井小人物的想法，節目其他橋段也加入了模仿人物的元素。

而在《2100 全民亂講》節目中，除了看見《連環泡》時期各種拼貼的短劇形式外，也看見《歡樂急轉彎》裡的人物模仿元素，但創新的是將新聞、談話性節目以及政治社會議題納入了這個新節目型態之中。而在《2100 全民亂講》結束之後，王偉忠又在公視執導了最新情境喜劇《住左邊，住右邊！》，除了盡情發揮情境喜劇的特色外，節目還不時跳脫時空，加入幻想情節，更是模仿各種電影橋段，如綠巨人浩克、雷恩大兵、第六感生死戀，英雄中的殘劍與飛雪（公視新聞稿，2004年5月28日；2004年6月28日）。

從《連環泡》經《歡樂急轉彎》到《2100 全民亂講》或是目前的《住左邊住右邊》，可以看到王偉忠一貫的喜劇形式與風格，如拼貼的短劇橋段、嘲諷的模仿元素等。《2100 全民亂講》節目中還是可以發現一些作者取向的模式，例如還是可以看見許多《連環泡》節目的喜劇班底，如郭子乾、邵智源、九孔、洪勝德、郎祖筠、姚黛瑋等；也依然可以享受「連環泡」式的「出氣喜劇」，在嘲諷之中達到去悶解鬱的效果。

從作者論的觀點來看，可以從節目文本中看見王偉忠獨特的個性與風格。王偉忠曾說：「我用喜劇來革命，我喜歡用喜劇打擊權威，作為一個生活、社會、政治的觀察者，我選擇用喜劇來傳達自己的想法」。從王偉忠的話語或是製作的節目裡，都可以感受到他那天生「反」的性格（王榮章，2003）。

而西方同類型節目的例子，早從1975年就已經在紐約的攝影棚現場播出，而且還持續了三十年的播出時間，這個節目就是美國的《Saturday Night Live》，製作人Lorne Michaels同樣以模仿其他人物與節目形式來嘲諷搞笑，而這樣的節

目製作創意，替節目在歷屆艾美獎贏得了超過 80 次的提名與 18 次的獎項。對於當代的電視喜劇文化，《SNL》仍然具有很深遠的影響層次（NBC，2004）。因為該節目這些反身特性，Olson(1987)才將這節目視為後設電視文本的代表之一，而由王偉忠製作的《2100 全民亂講》節目中所展現的後設文本特性，似乎也可以在美國的《SNL》節目中找到相同的模式與元素。

## （二）供需轉變的產業變遷過程

除了製作人獨具特色的節目製作風格外，台灣電視市場結構的改變，更深深地影響了整個電視節目製作的普遍性原則。台灣自 1960 年代三家無線電視台相繼成立之後，國內電視市場一直是國內三台三分天下的局面，而如此的寡佔市場結構維持了 20 多年。李秀珠（1998）指出改變台灣電視市場結構的三個關鍵年度分別為 1991 年、1993 年與 1997 年，1991 年是香港衛星電視公司（Star TV）開播；而真正打破台灣電視的寡佔市場結構是 1993 年有線電視的合法；1997 年則是另一家無線電視台開播，全民電視台的開播，更是直接瓜分了傳統三台的廣告資源。

在有線電視合法之前，台灣的電視市場一直處於由國內無線三台寡佔的局面，更因國內三台受法規政策的保護，20 多年來一直能夠保持其三分天下的市場與其僵化的經營方式。因電視市場的集中度相當地高，加上三台如出一轍的電視節目更是觀眾所詬病的焦點。然而，台灣自民國 82 年有線電視合法後，衛星電視頻道藉著有線電視系統可直達電視收視戶家中，而衛星電視因其龐大資本及不受法規限制的利基，更迎合觀眾需要，使節目播放空間大且富彈性，因而受到台灣觀眾的喜愛，也打破了以往無線三台三分天下的局面，更改變了台灣整個電視媒體環境（李秀珠，1996a；李秀珠、江靜之，1998）。

90 年代初期，傳播學者認為直播衛星與有線電視的衝擊，對未來電視事業

生態將產生很大的變化，針對節目部份的影響，將出現「多國」與「多頻道」節目的競爭，將使節目製作精緻化、多元化、本土化（洪平峰，1991）。然而，實際的發展情形並不是如此的樂觀，多頻道並不等於多元節目類型，也不等於節目的品質保證，頻道與節目數量上的成長並不表示媒體已朝向多元的方向發展（陳一香，2002）。

有線電視出現後，由於頻道數驟增，頻道與節目的關係，從以往無線三台時期「少頻道多節目」的供需情形轉變到「多頻道少節目」的新關係。為了要填滿這個「吃節目的機器」，有線電視的需要大量的節目供應，因此除了必要轉播節目外，衛星電視節目、外購與自製節目、錄影帶節目、合作或交換節目，甚至是重播機制，都是有線電視為解決節目不足以填滿所有頻道的方法（劉幼琍，1994）。

劉幼琍（1994）指出初期有線電視的節目，多半是外國電影、舊國片或三台播過的節目，新的節目除了餐廳秀，也有其他綜合性或新聞節目，不過少有大成本、大製作或精心策劃的節目。李秀珠（1996b）的研究指出全省有線電視系統的節目特色，就是節目幾乎大同小異，沒有太大的差異，即使頻道的選擇增加，節目品質好的選擇範圍也不大。

李秀珠、江靜之（1998）接著更以節目多樣性<sup>12</sup>的概念，檢視整個競爭市場轉變，對國內無線三台節目的影響，結果發現市場競爭帶來最明顯的改變就是播出時間大大地延長，而播出時間增加，自然也帶來節目數量的增加。但是市場競爭並沒有提高垂直多樣性，反而減少其多樣性；而平行多樣性，特別以黃金時段來看，也不因市場競爭增加而有所變動，其平行多樣性也是不增反減的結果。總結來說，市場競爭帶來的節目多樣性僅限於節目播出時間加長，以及節目數量增

---

<sup>12</sup> Litman 將節目多樣性分為「垂直多樣性」與「水平多樣性」，「垂直多樣性」是指整年一個無線電視網節目類型的分佈比例，指的是整年中節目類型的分佈情形；「水平多樣性」則是計算黃金時段中每半小時中共有多少不同節目類型出現，可反應一個時段的節目多樣性。

加，而節目類型的多元性則是沒有增加反而有減少的傾向。

就如同 Horwitz 研究傳統電視與有線、衛星電視等新媒介的交互關係，結果發現，就新興的電視市場而言，競爭機能事實上是使節目更欠缺多元的特色，而非增加多樣化（引自陳一香，2002：35）。

除了節目多樣性外，李秀珠（1998）也以電視類型作為分析衛星電視對無線電視台影響之基礎，並以區位理論<sup>13</sup>分析市場競爭之方式，而結果同樣發現，隨著市場競爭之加劇，國內三台從過去寬區位之態勢，漸漸釋放一些資源，而集中火力於某些專長之節目上，以期能在激烈的競爭中，獲得足以生存的資源，因而漸漸減少其區位寬度的現象。區位重疊度的分析則顯示，無線四台與衛星電視的綜合台兩者的區位重疊度很大，正處於劇烈競爭程度的情形。

陳一香（2002）以節目類型與時段分配作為供給多元的指標，來檢視國內九家電視綜合台的節目表現，結果指出無論是有線電視台或無線電視台的節目類型，都大量集中在少數幾種特定的節目類型，而在黃金時段的集中化現象更為明顯，且被大量同質性高的節目類型所壟斷。此結果也顯示，其他商業電視台的增加，雖然在時間的橫向面提供更多的收視選擇，卻也同時提供更多相同（more of the same）的傳播內容。

造成上述結果主要的原因是市場競爭過大，不確定性太高，反而使三台的作法更趨於保守，更不輕易嚐試新的節目類型，只能不斷地製作過去受歡迎的節目類型，如新聞、綜藝節目及連戲劇等，以避免風險。另一方面，由於廣告主很少資助非慣例的電視節目製作，而在電視節目的高製作成本壓力之下，節目製作人

---

<sup>13</sup> 區位理論是從組織生態學而來，強調組織與環境之間的關係，區位理論有幾個重要概念，包含區位面向、區位寬度及區位重疊度。面向是指區位所包含之種類，亦即使用資源的種類；區位寬度是指其所使用資源之總數，包括所使用各種資源其數量的總合；區位重疊度則是指兩個族群使用資源所重複之部分。所謂組織的區位是指組織如何使用資源，當兩個組織的重疊度很高時，表示其所使用的資源重疊度很高，而環境中所有資源都是有限的，所以當兩個組織之區位重疊度高時，兩者之間的競爭程度就很劇烈（李秀珠，1998）。

只能更小心地繼續製作目前受歡迎的慣例節目 (Rose, 1985)。

基於上述原因，不只是無線三台，而可以延伸到目前整個商業電視市場，各家電視台為了避免失敗最安全的作法就是抄襲友台及受歡迎的節目，以規避風險，因而有所謂的「抄襲一窩蜂」現象出現。有線、衛星電視雖然打破了三家無線電視台寡占的市場結構，但競爭增加卻無法使電視台製作更多樣性的節目。反之，為了確保相當的收視率與利潤，電視台反而以最能迎合大多數閱聽人口味的節目來面對眾多競爭 (李秀珠、江靜之, 1998)。

儘管有線電視的頻道眾多，但其商業本質卻難以為公眾創造新的參與機會，提供多元的消息來源，也無法帶來創新的聲音、觀點或選擇 (陳一香, 2002)。線纜與衛星科技的問世，雖然這些新媒介具有潛能，可以提供多元品味的節目給小眾、分眾享用，但是新科技推力在商業制度的支配下，根本無法跳脫規模經濟的驅力，以及觀眾長期被節目所制約後的習慣影響。因此，以大眾作為對象而大量產製的節目，改變的程度有限。雖然整個電視市場有新的有線或衛星電視加入競爭，使得節目與頻道之間的供需關係已轉變，但在商業考量之下，整個電視節目生態呈現的態勢仍是「節目數量儘管增加，但性質仍然相同」的局面 (馮建三, 1995)。

馮建三 (1995) 指出電視科技的潛能難以全部發揮、不盡民主，電視節目內容難以多元，追根究底就是全球經濟資本化、商品化的擴張及深化過程，已經滲透到「文化」產銷領域。而影視活動資本化與商品化，簡單地說，就是消費端透過非人際接觸方式而進行影視消費，而當消費的金額與人數越來越多時，就形成了 Smythe 所謂的「閱聽人商品」(audience commodity)。

總結來說，在有線電視合法之前，台灣電視市場在無線三台的寡佔與政策保護之下，維持了 20 多年僵化的經營方式與三台為人詬病如出一轍的電視節目。

而在有線電視合法後，將台灣電視市場由寡占帶到完全競爭市場，頻道數量一下子多出了數十倍，曾有學者樂觀看待衛星與有線電視的衝擊，例如針對節目的影響，將出現「多國」與「多頻道」節目的競爭，將使節目製作精緻化、多元化、本土化等想法。

然而，從以往無線三台寡佔到目前百家爭鳴的電視競爭市場，頻道與節目之間的供需關係已有了很大的轉變，從「少頻道多節目」的態勢轉變成目前「多頻道少節目」的情形。為了填補有線電視大量的節目需求，在商業體系下又必須考量經濟成本的條件下，所謂高品質、高成本、大製作的節目根本不可能出現，取而代之的是各種衛星節目、錄影帶節目、外購節目、交換或合作節目或是重播機制等低成本的節目來填塞數以百計的電視頻道。

加上市場競爭的風險，對於商業電視台而言，「抄襲」友台受歡迎的節目類型，成為另一個節目製作最安全與保險的方法，而這結果只是造成更多相同的節目內容而已。不管以節目多樣性或區位理論來分析競爭增加後的電視市場，結果通通指出電視節目內容的時間與數量雖然增加了，但是節目類型的種類卻減少，只是出現更多相同的節目內容。

電視雖然從無線三台時期的寡佔市場轉變到如今的競爭市場，但是電視作為一個經濟機構的角色卻一直沒有改變，而電視節目作為商業電視的產品，自然也受到利益考量的經濟因素影響，如今節目製作成本極小化以及各電視台節目互相抄襲，成了填補眾多頻道中電視節目不足的最佳利器。

Call-in 型態的時事性訪談節目播出比例逐年增加，是近來流行的一種節目類型（陳一香，2002），但在同類型節目越來越多的電視環境中，各電視台互相抄襲而形成「一成不變」的 Call-in 談話性節目，也讓觀眾開始失去興趣。然而《2100 全民亂講》卻一反常態，以創新的文本型態贏回觀眾的心，只是在這過度同質化

的電視節目市場中，該節目製作是如何做到「同中求異」又同時「規避風險」，節目的文本意涵又是如何作為一個經濟機構運作的體現，便是本章接下來論證的要點。

## 二、經濟機構運作下的文本體現

在開始探討這些後設電視文本的經濟運作原則之前，必須先釐清一些概念層次，就是本研究所強調的後設現象，是屬於後現代對於文本意涵的解釋，亦即，本研究的後設電視文本符合了所謂的後現代文本情境。因此，本章節並不是分析後現代文化經濟運作邏輯的體現，而是試著找出具後設特性之電視節目形式的運作邏輯。

同時，也必須了解在電視經濟的概念下，《2100 全民亂講》這後設電視類型，除了擁有顛覆各種傳統類型、創新類型慣例的特殊運作原則外，也模仿並承襲了既有類型的元素與形式，這也同時延續了電視類型的一些普遍性製作原則。本章接著探討該節目擁有創新與慣例的雙重文本特性，是如何在電視經濟的類目之下，體現了「同中求異」的經濟運作原則。

### （一）後設類型的特殊性運作原則

《2100 全民亂講》之所以受歡迎，在於它明白地揭示各種節目類型的虛構本質，戲謔地嘲諷與玩弄著各種慣例規則，以一種「屁啦！說實話！」、「別再假正經」的觀點，來看待台灣的電視文化、政治與民生等社會問題。

《2100 全民亂講》表面上看似取巧地拼貼著各種節目文本與延續相關的節目形式，像是各種短劇橋段或人物模仿元素等等，但是卻以不同於一般電視文本的創意表現，讓該節目充滿了各種解構的自我反身嘲諷特質。在媒介反身層次上，節目混淆了螢幕前／螢幕後、真實演員生平／虛構角色文本等界線，以及讓

觀眾在察覺節目「假正經」的規則時，更以一種「不正經」的態度挑戰規則。除此之外，更讓具喜劇性格的節目文本與真實的政治議題或日常生活接軌；在類型反身層次上，該節目獨特的地方，在於模仿的形式突破了「節目」形式，使得該節目能有如涵括整個電視流程般的「跳躍式觀賞情境」；在文本反身層次上，可以發現每天在節目中出現不同但卻又精采的語音延異遊戲，讓觀眾持續充滿收視驚喜的期待，以及試圖將不同時空脈絡的文本拼貼後，產生指涉於當下的諷刺意義。

因為這些創意的想像與運作，《2100 全民亂講》才能展現出後設類型的特殊性。該節目讓「節目產製」的框架擴大了，與其說《2100 全民亂講》創造了一種新節目類型或型態的規則，不如說《2100 全民亂講》其實是在「玩弄」著各種傳統類型或節目形式的規則。

就像作者策略的概念一樣，所謂新的類型慣例，都是在熟悉的敘事經驗文本之中，藉由作者融入獨具特色的風格而產生的（Schatz, 1981, 李亞梅譯, 1999）。而《2100 全民亂講》可以說是另一個「偉忠式幽默」喜劇的新形式展現，藉由獨特的創意與批判的思想，再一次重新定義喜劇文化。

作者論強調的特色，在於它挖掘了深層結構來解釋表面結構，例如作者個性會如何影響文本等，就如同王偉忠認為，一個好的製作人是什麼節目都能做的，而且要有別人所沒有的靈感，才能從社會變化過程中找到創新的元素，製作出別人無法複製的成功節目。王偉忠在工作中找到別人沒有發現的元素，內化成節目成功的賣點，他將另類做到主流，甚至是領導市場（楊瑋筠, 2003）。

## （二）後設類型的普遍性運作原則

然而，將《2100 全民亂講》放置於一個電視經濟的生態體系之下，仍可以發現節目為了適應環境的一些普遍性製作原則。首先，從節目型態談起，《2100

《全民亂講》是一個集新聞報導、政治談話性節目、人物模仿秀、綜藝節目類型等於一身的後設類型節目，而在有線電視合法初期，李秀珠（1996b）即指出全省八成以上有線系統具自製節目之能力，但大部分的自製節目為新聞報導、新聞性節目與綜藝節目，因為這些節目製作費用較低，比較容易製作，而這種情形似乎持續到目前也沒有多大的改變。加上該節目是一個帶狀節目，帶狀節目之所以受歡迎，除了它的流行性與穩定性外，就經濟製作層面而言，這種標準化形式的限制，讓節目製作相對地簡單了許多（Rose，1985）。

另外，觀眾經常更換電視頻道有三個主要動機，可能是觀眾覺得無聊；也有可能只是單純地想找一個從頭開始的節目觀賞，而不是觀看一個已經開始進行的節目；當然，也可能只是想避開廣告。而 McKenzie（2000）指出現今電視節目如要有更好的收視率，必須讓節目即使已經開始，觀眾還能清楚知道這個節目在做什麼，而很明顯地，觀眾對於談話性節目的理解似乎比一些情節主導的節目，像情境喜劇或連續劇等，來得更容易掌握。而《2100 全民亂講》在所謂後設拼貼的技巧下，更是解決了這個問題，整個節目由許多碎裂的文本組合而成，刻意拆解所謂的劇情與脈絡，觀眾不必從節目一開始持續觀看，才能了解節目正在做什麼。碎裂文本的高度拼貼方式，以經濟考量的角度來看，成功地解決了節目故事劇情與脈絡難以理解的問題，得以創造更多的觀看機會與收視率。

接著，本研究試圖探討節目的後設文本意涵與經濟機構之間的運作，存在著何種巧妙的關係。從上一章節的探討，可以了解該節目文本充滿了後設特性與自我反思的嘲諷，然而將後設文本意涵與電視經濟因素接合後，便可看出其中的關聯之處。

在媒介反身的層次，本研究發現角色特定敘事與對立意識形態的辯論，依然出現在節目文本中，這是因為角色敘事與意識形態的對立，其實都是一種固定的敘事，也就是一種公式，公式化便是製造大量節目文本的手段。而不同於傳統節

目類型，在節目中互相嘲諷特定角色敘事的後現代反身特性，其實只是上述敘事慣例延伸後的另一個新敘事公式，既然是嘲諷特定角色的敘事，那就必須以特定的方式加以諷刺，如此觀眾才能理解嘲諷的意義。

在垂直互文的概念下，節目中模仿角色與演員真實文本混淆的情形，讓傳統文本強調的劇境空間瓦解，沒有了舞台與非舞台、螢幕前與螢幕後的區別；而節目中觀眾 Call-in 的機制，出現了各種五花八門的言論，讓觀眾開心且不正經地玩弄著各種文本規則。然而將演員的真實文本與觀眾的 Call-in 機制加入節目文本中，對於節目製作的好處，在於縮減了節目文本的長度，也就是縮短了節目進行的時間，更進一步地說，就是節省了節目製作的費用成本。

在文本反身的層次，節目現場的符號延異遊戲，這種玩弄符號語音的組合遊戲，讓符號的意義可以無限延伸，雖然這樣的後設特性可以降低節目製作成本，但相對而言，卻也必須投入大量的創意資本，因為在持續消耗意指的節目文本中，玩弄著各種符號接龍或持續尋找並消耗新意指的動作，是必須靠現場來賓或 Call-in 觀眾絞盡腦汁才能想出來的精采文本。

而預錄橋段中出現的解構式諷刺，讓各種傳統二元對立的結構限制通通消失殆盡，也因此得以創造各種獨一無二或是根本不可能出現的諷刺文本。而這些後現代的解構，卻也讓傳統節目製作的種種規範與限制消失於無形，也就是說，去脈絡化的節目文本，更是容易拼貼組合。對於節目製作而言，更能隨心所欲地創造出獨一無二且可以隨意變化的製作模式。

從媒介反身與文本反身的後設文本意涵，本研究發現在《2100 全民亂講》節目中，原是「表演者」的演員與原是「觀賞者或消費者」的觀眾都成了填補節目文本的「創造者或生產者」，因為演員與觀眾的真實文本被加入了節目文本中，而演員與觀眾的表演形式也豐富了節目的形式。這不但省下了節目製作的成本，

更以大量的創意投注來達到無限擴充文本的創造與組合可能性，與其說演員與觀眾幫忙填補了該時段的節目「內容」或是「形式」，不如說他們幫忙填補了節目時段的「時間」。

在類型反身的層次，《2100 全民亂講》體現了後設類型主義，就是不斷地模仿其他的電視類型，同時也不斷地諷刺節目本身所模仿的其他電視類型，也由於持續模仿各種節目類型，讓節目無法歸類於一特定的節目類型，而是一種後設類型。然而，此種後現代特性卻是在當今激烈競爭的電視市場中，最能承擔風險與符合經濟效益的節目製作方式。因為這是一種最保險的製作方式，節目中看似持續創新與模仿其他的電視節目，持續保持節目的新奇性以吸引觀眾的好奇收視，實際上模仿的卻都是目前最流行、最受歡迎的人物、議題 節目類型與形式。

另外，節目進行中持續變化的各種形式，其實只是不停地重複當天的議題，如此成功地造就出更瑣碎的「流程」，讓觀眾在看似千變萬化的豐富形式中，卻是從頭到尾重複討論同一個議題、重複告知同一個訊息。簡言之，《2100 全民亂講》以持續模仿的豐富節目形式取代了需要高成本製作的節目內容。

除了獨具創意的節目形態特殊性外，《2100 全民亂講》仍然也遵循了部分普遍性的節目製作原則，以多元的節目形式、加上演員與觀眾的文本與表演，來取代去脈絡化（沒有節目內容）後的節目空間。在目前同質性節目數量過高，但卻還是必須追尋流行節目與注意節目製作成本的嚴苛電視市場環境中，《2100 全民亂講》成功地利用節目集「特殊」與「慣例」的雙重文本特性，來達到節目同中求異、規避風險與降低製作成本的手段，它正是當今商業電視市場激烈競爭下誕生的流行文化商品，乃是一經濟機構運作下的文本體現。

### 三、後設文本特性與電視經濟

雖然電視媒介的視覺特性與限制明顯地影響著傳統類型的修正與創新，但是

另一個更重要影響基本節目結構與形式的原因，就是經濟因素。電視類型，與廣播、電影、文學類型一樣，在本質上都是商品（commodities），是為大眾消費而製造的，而且是完全依賴這些消費生存的（Rose，1985：5）。從本研究上述的分析與討論，可以清楚發現經濟因素對電視節目類型有著深遠的影響。

當電視類型發生改變與創新時，通常是電視公司長期節目編排變更與節目製作技術改進的結果，並不只是一種突然出現的主題式文化概念（Rose，1985），就如同本研究個案《2100 全民亂講》一樣，在其後設文本特性的節目逸樂表象下，節目進入了解構、拒絕追求意義、玩耍、遊戲等非理性建構的世界。然而，本研究發現這些所謂的後設文本意涵，卻是巧妙地與各種電視經濟因素暗地接合，而成為一種經濟機構運作的文本體現，也回應了經濟延伸到文化後，而逐漸形成的「文化商品化」。

如同 Featherstone（1991a）所言，我們要以社會學的角度來看後現代文化，必須更寬廣地檢視後現代文化經驗與實踐的形成與流動情形；必須了解到底是誰在製造與攜帶後現代符碼；必須在社會場域中檢視後現代的具體實踐，才能發現其中的動態與過程。Fiske（1990）也指出，經濟範疇的物質產物與文化範疇的文化產物，兩者的複雜系統複製了社會範疇的區別與差異，使社會範疇運作在兩者的複雜系統中。

本章以電視經濟的概念，重新詮釋後設文本與電視經濟之間的關係，《2100 全民亂講》正是一個符合後現代文化情境的代表產物，但若以社會學經濟觀點，從本研究的討論可以看到「經濟因素」對節目影響的種種層面，包括特殊性與普遍運作原則。Featherstone（1991a）指出後現代的符號遊戲文化，仍然必須體現在生活實踐體系中，換句話說，後現代文化的生產與傳遞仍然是在每日生活中體驗的，是在社會實踐的運作場域內。也就是說，《2100 全民亂講》節目文本裡的後現代文化情境意涵，同樣也是在電視經濟機構的社會場域裡實踐運作。

總結來說，《2100 全民亂講》是一個符合後現代文化情境的文本產物，同時也是電視經濟制度下的一個流行文化商品，而這兩個複雜的系統，可以在「類型」這個社會機構的概念下被理解。正如 Todorov ( 1978/1990 ) 所說，類型藉由它們的機構化運作，而間接地與社會溝通，每個時代都有其特定的類型系統，如同其他的社會機構一樣，類型強調了它們所屬社會的特徵。

## 伍、結論：類型的機構<sup>14</sup>運作本質

本研究以《2100 全民亂講》為研究個案，試圖論證電視類型、後設文本與電視經濟三者之間的關係，本研究結果發現，類型依然是特定歷史時空下的社會產物，電視類型與日常生活（everyday life）之間的關係更為緊密，當代電視類型不但是反映社會文化的文本運作機構，更是服膺當下電視競爭市場的經濟運作機構，因而再次歸結出類型作為一個機構運作的本質。

### 一、類型作為反映社會文化的機構

在電視類型與後設文本的關係上，就像 Lacey（2000：241）所說的一樣，傳統類型文本都是一些元素的組合，例如角色、場景、圖像、敘事與文本風格等；然而，後設類型文本採用的是另一套的典範邏輯，它們所使用與組合的，正是「類型」本身。

電視隨著技術條件的變化，以及與觀眾不同關係，利用創新的手法，運用並調適了先前的文化形式，例如新聞的形像化、新型連續戲劇的發展、促銷商品的新手段，與遊戲局碼的翻新等。電視隨著社會脈絡不斷地創新電視特有的文化形式，而這些新形式正足以表達特定時空下人們的生活經驗並加以詮釋（Williams，1990，馮建三譯，1994）。而《2100 全民亂講》就是因應當下社會脈絡而創新的電視文化形式，節目充斥著愉悅、嘻鬧、不認真、嘲諷的情緒；填塞著各種多元、斷裂、模仿、拼貼的形式與表演，是個符合後現代文化情境的後設文本。

然而，《2100 全民亂講》並不只是一個拒絕確認意義、慶賀差異、強調快樂

---

<sup>14</sup> 此處的機構（institution），應理解成一種概念式機構，是一種強調類型概念建構的本質，可以是文本的敘事慣例、作者的產製模式、觀眾的理解模式、類型的分類原則，也可能是特定社會脈絡的文化角色。

的後設文本而已，本研究依範圍涵蓋層次大小，分別從媒介反身、類型反身與文本反身三個層次來探討後設文本的深層意涵，研究發現媒介反身性瓦解了傳統文本的劇境（Diegesis）空間，讓舞台與非舞台之間的界線消失；類型反身性則是藉由持續模仿各種電視類型文本，來深層地反思整個電視文本的意義；文本反身性更是創造了「解構式的嘲諷」與符號不斷延異的組合遊戲。總結來說，這些自我反思的特性就是「去脈絡化」（decontextualization）概念的體現。

Ilinx 是希臘文，與漩渦（whirlpool）暈眩（vertigo）等有相似的意思，具有流動、破壞穩定的意義，Olson（1987）認為將之套用到後設電視的解釋就是「在不可能的脈絡下胡說」，《2100 全民亂講》節目就是在不可能脈絡下胡說的最好例證。意義是一種視其接收什麼而形成的產品，而 ilinx 能擁有的意義就是觀眾為它創造的意義。全民亂講的拼貼文本，簡單來說，就是讓歷史、時事與虛構情節相互混雜，跳脫特定的社會文化脈絡，意即所謂的「去脈絡化」，讓原有的文本、符號完全脫離原有脈絡下指涉的意義。但這些文本、符號同時也「再脈絡化」進入全民亂講的「遊戲新脈絡」之中，並以靈活串接的方式，組成全民亂講節目豐富多變的特定橋段，這造就出一種全新的脈絡，其中訊息必須不斷地被重新定義，用以對抗不同類型文本的訊息表達形式。因此，文本指涉的對象可以無線組合、延伸、拼貼，並「持續創造」新的意義與收視驚喜。

就如同 Derrida 指出延異就是差異的系統遊戲，就是不斷地進行差異化運動（引自林東泰，2002），因為溝通活動充滿著許多的變數，意義不可能被完整地呈現出來，意義是一種持續變化的過程。而《2100 全民亂講》節目就是一個持續差異化的遊戲運動，一個持續改變意義與形式的節目，整個節目就是「不斷延異」的具體實踐，也正因為不斷創新與替換意義，節目才能無限延展。

除了文本去脈絡化後的諸多反身特性，本研究更發現《2100 全民亂講》是一個以「豐富形式」填補「空洞內容」的節目，如果說是「形式」取代「內容」

也不為過，就如同 Caldwell 所說是一種在電視影像表現上的「結構反轉」，也就是表現形式與風格取代內容與主題的趨勢（引自唐士哲，2002：114）。

唐士哲（2002）指出電視是一個過度商品化、符號化世界的縮影與投射，電視雖有包羅萬象的表現形式，卻缺少這些形式所應彰顯的內容，因為在這個意義系統裡，空泛的形式被媒介過份的渲染與重複，而取代了內容。如果說「形式重於內容」在電視新聞報導裡可以得到一個適切的詮釋，那麼《2100 全民亂講》可說是一個發展成熟的極致表現。

而對於類型概念的詮釋層面上，本研究推論《2100 全民亂講》難以歸類到目前任何一個特定電視類型的原因，在於該節目充斥著「形式」而缺少「內容」，而傳統類型分類，如電視新聞、綜藝節目、體育節目等，大多數則是以「內容」來加以辨識與分類，也正因為如此，才會出現該節目難以歸類於目前任一特定節目類型的問題。本研究以「類型」觀點出發，重新詮釋後設電視文本，並於研究結果中發現「類型」的當代新思維，也就是要考量時下電視文本「多形式、少內容」的新特性，也希望藉由本研究的初步探討結果，提供「類型」概念更為寬廣的理解層次。

這些後現代文化反身特性的流行，正是在對當代社會提出反思的警告，「類型」就是社會機構化的文本運作，每一個獨立的類型文本都是特定社會的產物，亦即，藉由機構與觀眾的期待被表達出來，同時也是類型的歷史。這幫助我們了解為什麼特定的敘事、主題、類型，能在特定的時空脈絡下受歡迎（Lacey, 2000：143）。

## 二、類型作為服膺電視經濟的機構

在電視類型與電視經濟的關係上，就如同 Featherstone（1991a；1991b）所言，要以社會學的觀點來詮釋後現代文化，必須檢視這些符合後現代文化情境的

後設文本特性是在那些社會場域裡具體地運作與實踐，更應具體地研究團體之間權力平衡改變、競爭態勢與相互依賴關係的流動情形，包括許多符號產製以及經濟運作之專業機構間的關係。

因此，本研究更以「類型」的概念，繼續剖析該節目的文本意涵如何具體化電視作為經濟機構的特性；如何利用節目後設文本特性來體現台灣商業電視經濟的產製原則。但因後設類型嘲諷所有類型的同時，也抄襲或繼承了所有類型的形式與元素，它不是全然創新，還是保留了類型的同質性，也就是說，《2100 全民亂講》節目製作上有其特殊性與普遍性的雙重性格。

在節目的製作原則上，以作者策略的觀點切入，強調《2100 全民亂講》也是一個「連環泡」式的「出氣短劇」，是另一個「偉忠式幽默」喜劇的呈現，可以看見許多王偉忠過去製作節目的影子，像是《連環泡》的短劇拼貼形式、《歡樂急轉彎》的人物模仿元素，或是承襲《2100 全民亂講》跳脫時空、幻想情節與模仿電影橋段的《住左邊住右邊》。

另一個從作者論出發的觀點，我們可以明顯地在《2100 全民亂講》節目中，感受到王偉忠「用喜劇來革命」的批判性格與個性。而正是因為王偉忠特有的創意與製作風格，讓《2100 全民亂講》能夠更加地與眾不同。

但在電視經濟的生態體系下，《2100 全民亂講》還是有其必須遵循的普遍性製作原則。從歷史脈絡的分析，可以發現改變台灣電視市場結構最大的經濟因素，就是衛星與有線電視市場的開放，重新劃分了無線三台持續 20 多年的寡占市場，讓電視媒體環境也進入了激烈競爭的局面。而市場結構的改變同時也影響了原有市場的供需原則，從無線三台時代「少頻道多節目」的市場，變成現在百家爭鳴「多頻道少節目」的市場現況。這種供需原則轉變的結果，便是造成「商品」，也就是電視節目的短缺。

為了填補突然暴增的電視頻道，必須有大量的電視節目供應，因此各種衛星節目、外購節目、錄影帶節目以及合作或交換節目，甚至重播機制等，都成為解決節目不足的方法。然而，多頻道的市場並未將電視節目帶向多元化、精緻化的內容，本研究歸納諸多相關研究，結果都顯示市場競爭帶來的節目多樣性僅限於節目播出時間加長，以及節目數量增加，而節目類型的多元性則是沒有增加反而有減少的傾向。

在這種生態結構下，市場的競爭過大，不確定性太高，使得各家電視台更趨於保守，更不輕易嚐試新的節目類型，只能不斷地製作過去受歡迎的節目類型，如新聞、綜藝節目及連戲劇等，以避免風險。加上電視節目的高製作成本與廣告壓力之下，節目製作人只能更小心地繼續抄襲與製作目前受歡迎的慣例節目。

從無線三台時期的寡佔市場到當下的競爭市場，電視作為一個經濟機構的角色一直都沒有改變，作為商業電視產品的電視節目，自然也受到經濟利益因素的影響，節目製作成本極小化以及各電視台間節目互相抄襲，成了填補眾多頻道中電視節目不足的製作法則。在這過度同質化的電視節目市場中，節目不但必須是當下流行的節目類型，也必須考量節目製作成本的問題。

《2100 全民亂講》成功地利用節目集「特殊」與「慣例」的雙重文本製作特性，來達到節目同中求異、規避風險與降低製作成本的手段。就獨特性而言，在媒介反身層次上，節目瓦解了劇境空間，讓觀眾在察覺節目「假正經」的規則時，以一種「不正經」的態度挑戰規則，更讓具喜劇性格的節目文本與真實生活接軌；在類型反身層次上，該節目模仿的形式突破了「節目」形式，使得節目能有如觀看整個電視文本般的「跳躍式觀賞情境」；在文本反身層次上，利用大量的創意投注創造精采的語音延異遊戲與解構式諷刺。因為這些獨特創意的想像與運作，讓《2100 全民亂講》「玩弄」著各種傳統類型或節目形式的規則。

就慣例性而言，該節目是由許多碎裂的文本組合而成，缺乏所謂的劇情與脈絡，成功地創造出更為瑣碎的流程。以經濟角度來考量，這成功地解決了節目故事劇情與脈絡若不連貫則難以理解的問題，因此更可以創造更多的觀看機會與收視率。

在媒介反身與文本反身的後設文本意涵上，本研究發現在《2100 全民亂講》節目中，在互文性概念的體現下，演員與觀眾的真實文本被加入了節目文本中；另外，演員與觀眾的表演更豐富了節目的形式。這意味著原是「表演者」的演員與原是「觀賞者或消費者」的觀眾都成了填補節目文本的「創造者或生產者」，這雖然省下了節目製作的成本，但同時也藉由大量的創意投注，來創造無限擴充文本的創造與組合可能性，與其說演員與觀眾幫忙填補了該時段的節目「內容」或是「形式」，不如說他們幫忙填補了節目時段的「時間」。

而在類型反身的後設文本層次上，本研究發現《2100 全民亂講》不斷地模仿其他的電視類型，同時不斷地諷刺節目本身所模仿的其他電視類型。在當今激烈競爭的電視市場中，該節目類型成了一種能承擔風險與符合經濟效益的節目製作方式。因為這是一種最保險的製作方式，節目中看似持續創新與模仿其他的電視節目，持續保持節目的新奇性以吸引觀眾的好奇收視，實際上模仿的卻都是目前最流行、最受歡迎的人物、議題、節目類型與形式。

簡言之，電視經濟的運作原則就是販賣時間，販售越多的時間代表獲得更多的利潤，而《2100 全民亂講》則是利用所謂的「後設文本」特性，來填補節目時間、內容或形式；來減少節目製作成本；以模仿流行節目來規避風險。作為一個電視經濟的運作機構，《2100 全民亂講》雖然以較低的製作成本，但相對必須投注大量的創意資產，創造了無限組合的時間單位，也創造了經濟利潤。

新科技推力在商業制度的支配下，根本無法跳脫規模經濟的驅力，電視節目

內容難以多元，追根究底就是全球經濟資本化、商品化的擴張及深化過程，已經滲透到「文化」領域。本研究以電視經濟的概念，重新詮釋後設文本特性與電視經濟之間的關係，《2100 全民亂講》正是一個符合後現代文化情境的文本產物，但若以社會經濟觀點詮釋，從本研究的討論可以看到「經濟因素」對節目影響的種種層面，不管是作者的特殊性還是環境的普遍性原則，更回應了 Silverstone 的論點。也就是說，《2100 全民亂講》的符合後現代文化情境的後設文本意涵，就是在電視經濟機構這個社會場域裡運作與實踐的。

### 三、類型作為一個機構運作的本質

就如同 Mittell (2001) 所說，類型不只是媒介文本的範圍界限或是在工業、觀眾、文化實踐之內運作，而應該視為文化類目 (categories)；更指出現在電視類型研究的中心意識，應該是電視節目如何恰當地融入特定歷史的文化力量與政經系統裡。《2100 全民亂講》成功地將當代社會的文化問題反映在節目文本上，同時也讓這些後設文本意涵，巧妙地轉化成體現當代電視經濟機構的運作邏輯。

雖然本研究個案《2100 全民亂講》在民國九十三年六月二十五日播出之後，便劃下句點，但是這種模仿、拼貼各種節目形式與表演的新後設類型，卻已經成為當代電視機構運作的代表產物，最明顯的例子就是該節目停播不久之後，便有一個全新時段的《全民亂講之全民大悶鍋》節目出現。然而，就其節目型態、文本意涵甚至是經濟因素等的考量，新節目其實是換湯而不換藥，仍然反應著當代社會文化與政經結構的影響。

Todorov (1978/1990) 指出文學類型是一個機構性的存在，藉由其機構化的運作而間接地與社會溝通；Feuer (1992) 接著指出電影類型是一種片廠機構制度下的敘事公式，公式其實是製造文化產品的慣例系統，是政經因素下慣例的移轉，目的是為了讓這些流行文化商品的生產更有效率；Schatz (1981) 則指出商

業電視是再生與持續了這些電影流行公式，但電視更比電影多了商業需求，經濟因素干預節目製作的程度也就更大。雖然類型有因媒介而異的特性存在，但是卻發現類型都擁有作為一個機構運作的本質。

而《2100 全民亂講》也同樣擁有作為一個機構運作的本質，經由本研究的歸納分析，發現這節目同時擁有兩種不同的機構運作屬性：第一、《2100 全民亂講》是一個玩弄規則的文化機構，具體表現在符合後現代文化情境的後設文本上，藉由模仿、拼貼、玩樂的表象，來反思、嘲諷與討論當代社會的政治、媒體與文化問題。電視娛樂的文化角色，不再是找出建構社會與溝通真實的文化觀點，而是玩弄並揭發這些「假正經」的規則；並藉由組合重要的文化要素，來創造新意義，同時反映當代的社會結構、態度與價值的改變。也就是說，《2100 全民亂講》這一個反應當代社會文化並玩弄各種規則的機構運作。

第二、《2100 全民亂講》是一個商業運作的經濟機構，將後設文本「創新」與「延續」的雙重意涵，巧妙地轉變成體現當代電視經濟機構運作的有效邏輯。而主要的原因就如同 Featherstone (1991b) 所說，目前的文化與社會變遷已經進入文化經濟社會 (culture-economy-society) 的階段，也就是馮建三 (1995) 所言全球經濟資本化、商品化的擴張及深化過程，已經滲透到「文化」領域，後現代文化不應該只再是個宣稱，而是應更具體地研究許多符號產製以及主導其經濟運作的各種專業機構之間的關係。

總結來說，《2100 全民亂講》是一個符合後現代文化情境的文本產物，同時卻也是商業電視經濟市場下的一個流行文化商品，而這兩個複雜的系統，可以在「類型」的社會機構這個概念下被理解。

## 參考書目

### 中文書目

- 李文儀 (2000)。 政治模仿秀盛行背後反映出什麼社會現象 ,《新聞鏡周刊》, 598 : 20-24。
- 李永熾 (1986)。 德希達與日本 ,《當代》, 4 : 34-40。
- 李秀珠 (1998)。 市場競爭對台灣無線電視之影響：從節目區位談起 ,《廣播與電視》, 3 (4): 143-160。
- 李秀珠 (1996a)。 衛星電視的節目規劃：從文化接近性談起 ,《廣播與電視》, 2 (3): 35-58。
- 李秀珠 (1996b)。 有線電視產業升級與法規政策之研究 ,《廣播與電視》, 2(4): 25-44。
- 李秀珠、江靜之 (1998)。 市場競爭與節目多樣性之研究：以台灣三家無線電視台為例 ,《廣播與電視》, 3 (3): 21-37。
- 林東泰(2002)。 笑看「鐵獅玉玲瓏」：從交互文本到語音延異遊戲。「中華傳播學會 2002 年會」。台北深坑，世新會館。
- 林怡潔(2003年2月5日) <綜藝家族門戶開放找生機 模仿秀繼續燒 命理、探險、美食露疲態> ,《聯合報》, 14 版。
- 林鴻祐 (1991)。 布希亞的擬像社會理論 ,《當代》, 65 : 31-47。
- 尚孝芬 (2004年9月15日) <郭子乾有 GO 忙 一天 3 個節目> ,《民生報》, C2 版。
- 吳光中 (2003年12月19日) <半島電視台記者 被海山嚇一跳 走訪全民亂講 見識言論自由 他鄉遇故知 嘖嘖稱奇> ,《民生報》, C8 版。
- 吳德威 (2002年12月24日) 全民亂講現象 ,《中國時報》, 15 版。
- 吳禮強(2003年5月23日) <郭子乾下台 曾國城上台 超級像像像喊卡 全能綜藝王 彭佳慧也跨行主持> ,《民生報》, CS2 版。

- 洪平峰（1991）。《直播衛星、有線電視衝擊下的我國電視事業發展之研究》。台北：華視文化。
- 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》，2：111-143。
- 唐孝民（2004年6月26日）。〈全民亂講 曲終人未散 昨晚最後一集 搬到夜店講 轉型後重出江湖 將帶來新效果〉，《聯合晚報》，10版。
- 張鈺冷（2003年12月8日）。〈全民亂講 日本報喜 節目創意受肯定 大阪媒體好激賞〉，《星報》，5版。
- 張嘉倪（2004）。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，《傳播與管理研究》，3（2）：105-131。
- 陳一香（2001）。多頻道環境下的電視節目多樣性分析：以台灣無線電視台與有線電視綜合頻道為例之比較分析，《廣播與電視》，18：27-58。
- 陳光興（1991）。真實、再現、擬仿：布希亞的後現代（媒體）社會學，《當代》，65：18-30。
- 陳芝宇（2000年2月20日）。〈主席有約 辣語熬出頭〉，《星報》，4版。
- 陳明輝（2002）。《台灣無線電視產業的政治經濟分析》。國立交通大學文化社會政策研究所碩士論文。
- 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。
- 馮建三（1995）。「開放」電視頻道的政治經濟學，《廣電資本運動的政治經濟學：析論1990年代台灣廣電媒體的若干變遷》。台北：台灣社會研究叢刊，頁31-65。
- 黃尚智（2004年6月2日）。〈亂講大紅人 牌牌站暗爽〉，《星報》，A8版。
- 楊起鳳、劉曉君、許晉榮（2003年2月7日）。〈狂朝掀又掀 全民亂講 那ㄟ這呢紅 淡化政治 添加趣味 符合口味〉，《星報》，2版。
- 劉幼琍（1994）。有線電視節目策劃，《有線電視經營管理與頻道規劃策略》，

- 台北：正中，頁 63-144。
- 劉漢玉（2003 年 11 月 7 日）。〈郭子乾讓中天第一次鐘大獎 洪榮宏已開始計畫八大的獎金〉，《民生報》，C2 版。
- 劉曉君（2003 年 2 月 27 日）。〈超級像像像 要你哈哈 模仿高手齊聚 回味眷村文化〉，《星報》，4 版。
- 劉曉君（2003 年 3 月 7 日）。〈真假蔡康永同樂會 超級像像像你來評評看〉，《星報》，6 版。
- 蔡錚雲（2000）。《另類哲學：現代社會的後現代文化》。台北：台灣書店。
- 謝鈺鈺（2002 年 9 月 28 日）。〈2100 全民亂講分身接招 中天新政治模仿節目首集女星扮薛楷莉〉，《聯合報》，26 版。
- Allen, R. C. (Eds.) (1992). Channels of Discourse, Reassembled. 李天鐸譯（1993）。《電視與當代批評理論》。台北：遠流。
- Connor, S. (1997). Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary. 唐維敏譯（1999）。《後現代文化導論》。台北：五南。
- Fiske, J. (1990)。物質主義的影像研究，《當代》，陳明珠譯，51：70-83。
- Jameson, F. (1993). Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism. 吳美真譯（1998）。錄影帶：沒有潛意識的超現實主義，《後現代主義或晚期資本主義的文化邏輯》。台北：時報文化，頁 97-128。
- Jameson, F., 唐小兵譯（1989）。《後現代主義與文化理論》。台北：合志文化。
- Miller, W. (1990)。後現代與溝通理論，《當代》，唐維敏譯，51：26-41。
- Schatz, T. (1981). Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System. 李亞梅譯（1999）。《好萊塢類型電影：公式、電影製作與片場制度》。台北：遠流。
- Silverstone, R. (1999). Why Study the Media? 陳玉箴譯（2003）。遊戲，《媒介概念十六講》。台北：韋伯文化，頁 89-100。
- Sim, S. (1999). Derrida and the End of History. 蔡偉鼎譯（2002）。《德希達與歷

史終結》。台北：貓頭鷹。

Webster, F. ( 1995 ). *Theories of the Information Society*. 馮建三譯 ( 1999 ) 《資訊社會理論》。台北：遠流。

Williams, R.( 1990 ).*Television: Technology and Cultural Form*. 馮建三譯 ( 1994 ) 《電視：科技與文化形式》。台北：遠流。

## 英文書目

Bennington, G. ( 2003 ). Jacques Derrida. In J. Culler( Eds. ), *Deconstruction: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies, Volume 1*. ( pp.41-51 ) . London, New York: Routledge.

Berger, A. A. ( 1992 ) . *Popular Culture Genres: Theories and Texts*. Newbury Park, London, New Delhi: Sage.

Chatman, S.( 1995 ). Story and Discourse. In O. Boyd-Barrett and C. Newbold( Eds. ), *Approaches to Media: A Reader* ( pp.477-484 ) . London, New York: Arnold.

Collins, J. ( 1992 ) . Television and Postmodernism. In R. C. Allen( Eds. ) , *Channels of Discourse, Reassembled* ( pp.327-353 ) . London: Routledge.

Derrida, J.( 2003 ). Différance. In J. Culler( Eds. ), *Deconstruction: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies, Volume 1*. ( pp.141-166 ) . London, New York: Routledge.

Featherstone, M.( 1991a ). Towards a Sociology of Postmodern Culture. In *Consumer Culture and Postmodernism*. ( pp.28-50 ) . London, Newbury Park, New Delhi: Sage.

Featherstone, M.( 1991b ). Cultural Change and Social Practice. In *Consumer Culture and Postmodernism*. ( pp.51-64 ) . London, Newbury Park, New Delhi: Sage.

Feuer, J. ( 1992 ) .Genre Study and Television. In R. C. Allen ( Eds. ) , *Channels of Discourse, Reassembled* ( pp.138-159 ) . London: Routledge.

- Feuer, J.( 1995 ). Narrative Form in American Network Television. In O. Boyd-Barrett and C. Newbold( Eds. ), *Approaches to Media: A Reader*( pp.493-496 ). London, New York: Arnold.
- Fiske, J. ( 2001 ) Intertextuality. In C. L. Harrington and D.D. Bielby( Eds. ), *Popular Culture: Production and Consumption*( pp.219-233 ). Malden, Oxford: Blackwell Publishers.
- Hutcheon, L. ( 1994 ) . *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. London, New York: Routledge.
- Jauss, H. R.( 1982 ). *Toward an Aesthetic of Reception*( T. Bahti Trans. ).Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Kaminsky, S. M. & Mahan, J. H. ( 1985 ) . *American Television Genres*. Nelson-Hall: Chicago.
- Karstetter, A. B. ( 1964 ) . Toward a Theory of Rhetorical Irony. *Speech Monographs*, 31(2), 162-178.
- Kaufer, D. S. & Neuwirth, C. M. ( 1982 ) . Foregrounding Norms and Ironic Communication. *Quarterly Journal of Speech*, 68, 28-36.
- Kozloff, S.( 1992 ). Narrative Theory and Television. In R. C. Allen( Eds. ), *Channels of Discourse, Reassembled* ( pp.67-100 ) . London: Routledge.
- Lacey, N. ( 2000 ) . *Narrative and Genre: Key Concepts in Media Studies*. London: Macmillan Press.
- McKenzie, R. ( 2000 ) . Audience Involvement in the Epideictic Discourse of Television Talk Shows. *Communication Quarterly*, 48(2), 190-203.
- Mittell, J. ( 2001 ) . A Cultural Approach to Television Genre Theory. *Cinema Journal*, 40(3), 3-24.
- Neale, S. ( 1995 ) . Questions of Genre. In O. Boyd-Barrett and C. Newbold ( Eds. ) , *Approaches to Media: A Reader* ( pp.460-472 ) . London, New York: Arnold.

- Newbold, C. ( 1995 ) . Analysing the Moving Image. In O. Boyd-Barrett and C. Newbold ( Eds. ), *Approaches to Media: A Reader* ( pp.442-445 ) . London, New York: Arnold.
- Newcomb, H. & Hirsch, P. M. ( 1994 ) . Television as a Cultural Forum. In H. Newcomb( Eds. ), *Television: The Critical View*( pp.503-515 ). New York, Oxford: Oxford University Press.
- Olson, S. R. ( 1987 ) . Meta-television: Popular Postmodernism. *Critical Studies in Mass Communication*, 4,284-300.
- Propp, V. ( 1995 ) . Morphology of the folktale. In O. Boyd-Barrett and C. Newbold ( Eds. ) , *Approaches to Media: A Reader* ( pp.473-476 ) . London, New York: Arnold.
- Rose, B. G. ( 1985 ) . Introduction. In B. G. Rose( Eds. ) , *TV Genres: A Handbook and Reference Guide* ( pp.3-10 ) . Westport, London: Greenwood Press.
- Rose, M. A. ( 1993 ) . *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern*. New York, Melbourne: Cambridge University Press.
- Rosmarin, A. ( 1985 ) . *The Power of Genre*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Small, E. S. ( 1979 ) . Literary and Film Genres: Toward a Taxonomy of Film. *Literature Film Quarterly*, 7(4), 290-299.
- Sobchack, T. ( 1975 ) . Genre Film: A Classical Experience. *Literature Film Quarterly*, 3(3), 196-204.
- Todorov, T. ( 1975 ) . *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* ( R. Howard, Trans. ). New York: Cornell University Press. ( Original work published in 1970 )
- Todorov, T. ( 1990 ) . *Genres in Discourse*( C. Porter, Trans. ). New York, Melbourne: Cambridge University Press. ( Original work published in 1978 )

Whillock, D. E. ( 1988 ). Defining the Fictive American Vietnam War Film: In Search of a Genre. *Literature Film Quarterly*, 16(4), 244-250.

## 線上資料

王榮章( 2003 ) , 「我的革命手段是喜劇」 - 王偉忠自評「全民亂講」總評 ROC 。  
《財訊月刊》[ On Line ] , 259 期。

Available: <http://www.books.com.tw/magazine/item/wealth/wealth1030.htm>

高宜凡 ( 2003 ) , 顛覆名人的另類創意行銷 。《突破雜誌》[ On Line ] , 220 期。

Available: <http://www.chinamgt.com/harment/bt/0312/221cov3-1.htm>

楊瑋筠 ( 2003 ) , 王偉忠從大量閱讀提煉創意元素 。《商業周刊》[ On Line ] ,  
805 期。

Available:<http://club.twcat.edu.tw/g06/images/%E5%95%86%E6%A5%AD%E5%91%A8%E5%88%8A/0430.htm>

《公共電視新聞稿》( 2004 年 6 月 28 日 ) 。 「住左邊 , 住右邊 ! 」大演電影「金雞」煽情劇碼 [ On Line ] 。

Available:[http://www.pts.org.tw/php/newsletter/view.php?MODE=&REC\\_CNT=1006&FETCH\\_NUM=92&FIRST=1&NAENO=1&NEENO=928&SEARCH=&LISTALL=1](http://www.pts.org.tw/php/newsletter/view.php?MODE=&REC_CNT=1006&FETCH_NUM=92&FIRST=1&NAENO=1&NEENO=928&SEARCH=&LISTALL=1)

《公共電視新聞稿》( 2004 年 5 月 28 日 ) 。 琇琴為公視「住左邊 , 住右邊 ! 」脫了! [ On Line ] 。

Available:[http://www.pts.org.tw/php/newsletter/view.php?MODE=&REC\\_CNT=1006&FETCH\\_NUM=112&FIRST=1&NAENO=1&NEENO=910&SEARCH=&LISTALL=1](http://www.pts.org.tw/php/newsletter/view.php?MODE=&REC_CNT=1006&FETCH_NUM=112&FIRST=1&NAENO=1&NEENO=910&SEARCH=&LISTALL=1)

《布袋戲數位博物館》( 2003 ) , 掌中乾坤的布袋戲 [ On Line ] 。

Available:[http://folkartist.e-lib.nctu.edu.tw/collection/palm\\_drama/PD1/introduction/InSide1.shtml](http://folkartist.e-lib.nctu.edu.tw/collection/palm_drama/PD1/introduction/InSide1.shtml)

《傀儡戲數位博物館》(2003)。 認識傀儡戲 [On Line]。

Available: <http://folkartist.e-lib.nctu.edu.tw/collection/puppet/index.html>

《NBC》(2004)。 About The Show [On Line]。

Available: [http://www.nbc.com/Saturday\\_Night\\_Live/about/index.html](http://www.nbc.com/Saturday_Night_Live/about/index.html)