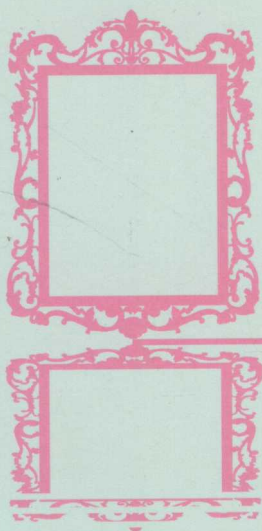


俗世之镜

台湾综艺节目研究



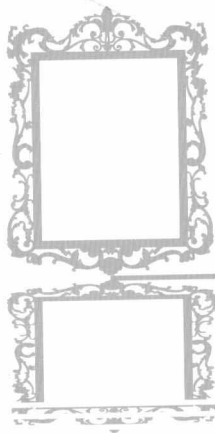
陈炜 著

陈炜 著

俗世之镜

俗世之镜

台湾综艺节目研究



陈炜 著

二〇一三 · 北京

CIP
中国电影出版社

陈炜

台湾综艺节目研究

俗世之镜

图书在版编目 (CIP) 数据

俗世之镜：台湾综艺节目研究/ 陈炜著. —北京：
中国电影出版社，2013. 6

ISBN 978 - 7 - 106 - 03659 - 1

I. ①俗… II. ①陈… III. ①文娱活动—电视节目—
研究—台湾省 IV. ①G222. 3

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 094574 号

俗世之镜——台湾综艺节目研究

陈炜 著

出版发行 中国电影出版社 (北京北三环东路 22 号) 邮编 100013

电话: 64296664 (总编室) 64216278 (发行部)

64296742 (读者服务部) Email: cfpjgb@126.com.

经 销 新华书店

印 刷 北京鑫丰华彩印有限公司

版 次 2013 年 6 月第 1 版 2013 年 6 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/710 × 1000 毫米 1/16

印张/15 字数/230 千字

书 号 ISBN 978 - 7 - 106 - 03659 - 1/G · 0725

定 价 38.00 元

目 录

引言 台湾综艺节目的发展概况 / 001

第一节 综艺节目研究 / 001

第二节 台湾综艺节目的雏形阶段 / 005

第三节 台湾综艺节目的繁荣时期 / 007

第四节 台湾综艺节目的“众议”阶段 / 010

第五节 文献综述 / 014

第四章

闷，乱讲，穷开心？

——政治模仿秀的声音、表情和社会性姿态 / 123

第一节 从《2100全民开讲》到《2100全民乱讲》 / 127

第二节 政治模仿秀的各种表情 / 132

第三节 大创意的政治模仿秀 / 142

第四节 后现代文本 / 147

第一章

从《五灯奖》到《超级星光大道》 / 023

第一节 剧场、竞技场 / 027

第二节 明星化还是平民化？ / 034

第三节 “毒舌”策略还是“温情”策略？ / 046

第四节 节目创新 / 053

第五章

逼仄空间的收视焦虑 / 157

第一节 恶质化的节目和松动的防火墙 / 161

第二节 长驱直入的日本电视 / 168

第三节 逼仄空间的生存焦虑 / 181

第二章

大众文本的生产和消费 / 059

第一节 简单快乐的游戏 / 061

第二节 “发电机”和“奇观化” / 066

第三节 相关性原则 / 072

第四节 主持人吴宗宪 / 076

第五节 游戏节目 / 086

第六章

台湾综艺节目的文化特质和对大陆的影响 / 189

第一节 娱乐超市 / 193

第二节 文化特质 / 199

第三节 台湾综艺节目对大陆的影响 / 209

第三章

隐私会客厅

——综艺谈话节目的策略和图谋 / 091

第一节 隐私会客厅 / 095

第二节 去假求真，文化消费的“选择权” / 100

第三节 娱乐到“底”，感官欲望的“接近权” / 106

第四节 降尊为俗，颠覆心理的“话语权” / 113

第五节 原则和规律 / 118

参考文献 / 221

后记 / 235

引言

第一节 综艺节目研究

台湾综艺节目的发展概况

按照英国学者大卫·麦克奎恩的看法，“电视是一种高度类型化的媒介，只有极少数一次性节目会偶尔不在已经确立的一般类型之内。”而“类型”一词在法语词汇“Genre”中就是专指媒介产品的类型或类属的。¹

电视的类型研究范畴和以往的文学类型研究有很大的区别。贾森·米特尔认为：“大量的文学和电影类型理论并不适用于电视领域所独有的工业运作和受众行为，也不能涵盖充斥着几乎每个电视频道的虚构与非虚构的节目。光看文本自身是不够的，我们需要考察文本之外的因素从而对类型的操作、变化、繁衍以及消亡的一系列因素进行定位。为了对类型定位，我们需要考察文本以外的因素，并且将类型放置于文本、工业、受众和历史语境这些因素的复杂的相互关系之中。”²对米特尔来说，电视类型是作为分散的丛束而起作用的，这就要求分析者“探索类型在文化上得到定义、阐释与评价的实质性方式”。这一方式强调类型定义的可变性和对类型操作方式及其文化权力进行深入研究的重要性。³西方学者在对电视研究的讨论中指出，电视类型研究的重点不只是在类型的文本本身，还需要对类型的生产，类型的消费和反馈，电视节目背后的文化权力关系，以及不同时期、不同历史语境下类型节目的发展和变化都进行全方位的研究。电视研究和以往文学研究差别的根源在于：文学是建立在个人写作的基础之上，而电视则是文化工业的产物。

1 [英] 大卫·麦克奎恩：《理解电视》，苗棣、赵长军、李黎丹译，华夏出版社 2003 年版，第 22 页。

2 [美] 贾森·米特尔：《电视类型理论的文化研究》，黄新萍译，《世界电影》2005 年第 2 期。

3 [美] 布莱恩·罗斯：《电视类型研究》，吉晓倩译，《世界电影》2005 年第 2 期。

早在 20 世纪 30 年代，法兰克福学派就创造出“文化产业”一词，“批判性的理论分析了出于产业生产情境下的所有大众化的文化制品；在这种情境里，文化产业的制品展示了与其他的大量生产的产品如出一辙的特征：商品化、标准化和大众化。”¹

电视的类型研究，也不同于电影的类型研究。上文贾森·米特尔所提到的，电影类型所涵盖的范围、工业运作和受众行为上，不同于电视的类型。而其中的原因，部分可以用约翰·埃里斯在《可视的虚构》中所描述的“电视经验”来做解释，在这本书中，埃里斯曾经用三个基本特征将电视和电影区别开来，这三个基本特征是：影像的质量和尺寸、观看的环境、集中注意力的程度。²同时，从工业生产来说，电视是海量生产的，而电影相对而言，其生产的数量却是极少的。

值得一提的是，相对于文学类型和电影类型的易于识别，电视的类型往往显得模糊，不够清晰。“在论文《类型研究与电视》(Genre Study and Television) 中，简·福伊尔指出，电影类型‘把大量独立存在的作品组合成了一个阐释群体能够识别的统一体系’，但电视类型却未必是‘这一媒体主要的贯穿原则’。”³从福伊尔的论述中我们发现，电视类型并不像电影类型一样，可以建立起“一个阐释群体能够识别的统一体系”。但是，福伊尔也无法否定这一事实：“尽管当代电视形式具有‘混乱的杂交性’（这是理论家格雷默·特纳值得记取的名言），整个电视工业，包括电视评论家，在工作中依然继续秉承一个基本信念，即：不难理解，主流电视类型提供了有价值的节目标识和辨别方式。”⁴电视的类型研究，尽管其具有一定的模糊性，但是，对于电视的

1 [美] 道格拉斯·凯尔纳：《媒体文化——介于现代与后现代之间的文化研究、认同性与政治》，周宪、许均译，商务印书馆 2004 年版，第 51 页。

2 [英] 大卫·麦克奎恩：《理解电视》，苗棣、赵长军、李黎丹译，华夏出版社 2003 年版，第 22 页。

3 [英] 大卫·麦克奎恩：《理解电视》，苗棣、赵长军、李黎丹译，华夏出版社 2003 年版，第 22 页。

4 [英] 大卫·麦克奎恩：《理解电视》，苗棣、赵长军、李黎丹译，华夏出版社 2003 年版，第 22 页。

制作,消费者的收视,电视评论,都具有重要的意义。电视的类型研究,其模糊性主要体现在次类型上,由于这些次类型往往通过互相混合重组,从而达到创新的目的,有些时候这些次类型就会显得界限模糊。比如,综艺节目的次类型包括歌唱节目、游戏节目、谈话节目、模仿秀节目等。在歌唱节目中进行歌星或者平民歌手的访谈;歌唱节目不以谁唱得好为标准,而比赛的是谁能记住歌词;歌手在演唱中有意模仿其他明星的演唱风格等等。在访谈节目中有我们 also 时常可以看到采访嘉宾的现场歌唱表演、模仿表演,在采访间还时常可以看到电视台为嘉宾精心准备的精彩刺激的小游戏,这些,都是现在综艺节目常见的手段。在此类型的重组过程中,因为无论是访谈还是歌唱、模仿,都是出于节目娱乐性的考虑,因此,即便界限不清,但都符合观众收看这类节目,所需要达到的放松、宣泄等目的。在主要类型上,电视节目界限相对分明,一般来说,新闻节目、电视剧节目和综艺节目等节目类型之间有比较大的区隔。即便是在如今新闻娱乐化的风潮中,人们还是不会否认,收看那些带有娱乐性的“说新闻”节目,其主要目的还是在于资讯的获取。

电视类型研究是电视研究的一种重要方法。金昌庆、易前良在《大众文化研究中的“类型研究”》中提到,类型在大众文化研究中是指在“遵循各种程式的基础上,通过反复实践,得到创作者、观众和社会的广泛认可的生产模式”;“文本分析拘囿于文本,忽略了大众文化生产与消费的社会语境,视野过于狭窄”;而文化研究又把“文化”、“意识形态”等概念弄得宽泛无边,显得有些大而无当。类型研究居于两者之间,建立在对文学文体认识的基础上,是充分考虑到大众文化的“模式化”、“商品化”而探索出来的一种研究方法。¹ 类型研究作为电视研究的一种方法,它并不排斥以往的文本研究和文化研究,而是意识到纯粹从文本或者文化上去研究电视的局限,意识到电视作为文化工业的特性,从而形成的扬过往文本研究和文化研究之长,兼顾大众文化的生产消

1 金昌庆、易前良:《大众文化研究中的“类型研究”》,《南京师范大学文学院学报》2009年第3期。

费模式的一种科学性的研究方法。

电视综艺节目是电视的基本类型之一。综艺节目，就节目形式而言，它既非新闻也非戏剧；但就节目内容而言，它具有真实的资讯，也有说故事的叙事特质。¹ 电视综艺节目，是以娱乐性和观赏性为主导，综合了戏曲、歌舞、短剧、杂技、扮演、相声等多种艺术表演形式，通过晚会、游戏、竞赛、猜谜、谈话、益智、真人秀等多种节目形态展现出来的一种综合性的电视节目类型。它来源于 50 年代美国 NBC 一个空前大型的广播节目 *MONLTR*，即把爵士乐、新闻、人物专访、书评、赞美诗等节目形式熔于一炉。² 然而，西方的电视综艺节目，从分类上看要么是以“娱乐节目”的概念来涵盖，要么更直接地称为“游戏节目”、“智力竞赛节目”或其他。³ 称为综艺节目，则是就节目形态中一个突出的类型特征，即综合多种艺术元素作为一种节目制作“模式”来界定的。这里的综合既是指多种艺术门类的综合，也是指多种表现手段的综合。

综艺节目往往轻松热闹，以娱乐为终极目的，它强化和突出了感官刺激功能、游戏功能和娱乐功能，是电视娱乐特性的集中体现。一部分综艺节目存在着弱化认知功能、审美功能和教化功能的现象。此外，综艺节目的轻松热闹，是建立在精心策划的基础之上的，而非观众所看到的自然而然地发生。

台湾的电视综艺节目已经有四十多年的历史，其发端较早，各种形态的综艺节目都得到了充分的发展。在四十多年的发展历程中，台湾的社会背景、媒体生态、电视技术发生了哪些重要的变化？这些因素对综艺节目又产生了怎样的影响？综艺节目在自身的发展过程中，是怎样吸收利用其它艺术的现有成果，哪些艺术形式对它的影响最大？台湾的综艺节目有何重要的特点？在当今，台湾的综艺节目存在哪些问题？无疑，借鉴同一中华文化下的台湾综艺节目，对大陆同类节目的自身发展，具有一定的意义。

1 钟起惠：《节目品质与优质电视——兼论当前台湾电视节目产制的困境及出路》，财团法人广播电视事业发展基金 2003 年版，第 243 页。

2 汪文斌、胡正荣主编：《世界电视前沿 3》，华艺出版社 2001 年版，第 244 页。

3 [英] 大卫·麦克奎恩：《理解电视》，苗棣、赵长军、李黎丹译，华夏出版社 2003 年版，第 72 页。

第二节 台湾综艺节目的雏形阶段（20 世纪 60 ~ 70 年代）

综艺节目在英文中是 variety，意即多样性、多元性，很多节目的形态与内容皆能涵盖进去。台湾综艺节目是世界综艺节目的分支之一。其发展历程基本和其他地区的综艺节目一致。

20 世纪 60 年代，是台湾综艺节目的起步阶段。在台湾，从有电视节目开始，就有了综艺节目，综艺节目的历史和电视台的历史同步。¹1962 年台湾电视事业股份有限公司（简称台视）成立，10 月开播，开播之初，台视全天播出五个小时，其中就有一个小时的娱乐节目，占节目总量的 20%。随后，娱乐节目在台视节目中所占的比例逐渐上升，1965 年已达到了 49%。由关华石、慎芝夫妇制作的歌唱节目《群星会》被台湾称为“第一个电视综艺暨现场直播节目”，也在台视开播当天诞生。《群星会》以现场演唱国语歌曲为主，每周安排固定时段播出，长度为 75 分钟，节目推出后好评如潮，许多台湾歌星都是在这个节目中一曲成名的。在台湾，“综艺节目”一词由台视的《欢乐周末》而来。1969 年开播的长达 90 分钟的《欢乐周末》综合了歌曲、舞蹈、特技、相声等元素，初步体现出综艺的特点。

1965 年，台湾当局开办广播电视金钟奖，1970 年，电视节目开始参评此奖。在发展的过程中，设立最佳综艺节目和最佳综艺节目主持人的奖项以及相关的技术奖项。相关奖项的设立，说明了台湾当局对电视的重视。

台湾的游戏竞赛类综艺节目，也在 60 年代出现。1965 年开播的《田边俱乐部》以才艺歌舞竞赛为主，延续了 30 余年，是台湾电视界最长寿的电视节目（后改为《歌唱擂台》，1978 年改为《五灯奖》）。五灯标志代表《五灯奖》五大

1 本章节文献资料参考：李献文、何苏六：《港澳台电视概观》，北京广播学院出版社 2004 年版，第 169—271 页；赵玉明：《中国广播电视通史》，北京广播学院出版社，第 534—546 页；汪文斌、胡正荣：《世界电视前沿 3》，华艺出版社 2001 年版，第 155—171 页；钟起惠：《节目品质与优质电视——兼论当前台湾电视节目产制的困境及出路》，财团法人广播电视事业发展基金 2003 年版，第 248—251 页；以及维基百科、百度百科等。

类型的单元：戏曲、舞蹈、技能、乐器、歌唱。《五灯奖》是非职业选手参加的一个比赛，许多歌星早期都参加过，如张惠妹、吴宗宪、蔡琴等。

20世纪70年代到80年代初，台湾经济有了强劲的发展，经济的飞速发展让台湾社会进入到消费社会，民众有了大量的闲暇时间，在紧张工作之余，大众需要一种低成本的放松和休息方式。1969年9月，台视发射了台湾第一个彩电信号，到1972年，台视成立10周年时，其彩色节目已占总播出的80%。电视的彩色化，以及更多的电视台的产生——中视（台湾“中国电视股份有限公司”，成立于1968年，次年每周即播出80个小时，其中娱乐节目占到53%）、华视（台湾“财团法人中华电视公司”，成立于1971年）的先后开播，与台视形成三足鼎立的竞争态势，促进了台湾电视节目的发展。在大众媒介中，电视是一种全息媒介。它将视觉与听觉手段结合在一起，拥有强烈的现场感和冲击力。同时，电视对其观众的文化水平要求不高，因而它的观众遍及社会的各个层面，包括儿童、低学历者以及贫困人群，这使看电视成为大众娱乐休闲的最佳选择。这个时期，台湾综艺节目从单一走向多元。三大电视台为了适应市场的需求，满足观众的要求，积极开发新形式的综艺节目。其中最为著名的有：中视包国良主持的《欢乐假期》，《欢乐假期》早期以歌舞表演为主，历时18年之久，是台湾第一个历时长且始终受欢迎、保持高收视率的节目，也是第一个外销（包括菲律宾、新加坡、加拿大、印尼等地）的台湾电视节目；台视的户外大型综艺节目《翠笛银筝》以及有浓厚文艺气息的《银河璇宫》，在《银河璇宫》这个节目中，由张小燕、孙越合演的短剧《桥》，首开短剧成为综艺节目组成部分的先例；华视的富有优雅气氛和优美画面的音乐节目《晚安曲》、《四频道》等。

20世纪六七十年代，台湾电视从一台垄断到三足鼎立，这个时期，台湾综艺节目的特点是“乐而不淫”、“艺术净化人心”，节目朝气蓬勃，积极向上，富有活力。综艺节目的内容已经十分丰富，包括了竞赛、歌唱、游戏、短剧等后来综艺节目最常见的基本元素，同时，外景拍摄、现场观众也都已经出现。台湾的综艺节目已经初具雏形。

第三节 台湾综艺节目的繁荣时期（20 世纪 80 年代）

20 世纪 80 年代中后期，台湾的综艺节目迎来了大繁荣。当时，台湾盛行在有线电视的空闲频道播放外国影片或电视节目录像。既无台号，也无频道名称，但其信号可在电视机未使用的频道中显现，民间就给它取名叫“第四台”，即指除了“台视”、“华视”、“中视”之外的又一个台。“第四台”的节目大都是播放欧美等地娱乐类节目的“盗版带”，而这些“盗版带”带来了海外娱乐节目新鲜的形式和内容，令观众大开眼界。¹同时，也对当时“三台”的电视从业人员提出了更高难度的挑战，迫使他们奋起还击，迎头赶上，从而也诞生了一些有卖点有收视的综艺节目。

先是华视的《综艺 100》技高一筹。华视的电视制作人江吉雄认为，综艺节目必须要做全盘性的突破，才能使内容更吸引人。他们据此创意的新形态《综艺 100》，加入了戏剧节目，并重视各种才艺的运用组合。《综艺 100》长度为 100 分钟，熔歌舞、短剧、杂技为一炉，荟萃各类型节目之精华，创出拼盘式的综艺形式。在节目中，策划人不拘一格创造出许多新鲜有趣的节目内容。如 1980 年歌林公司旗下歌星萧丽珠发表新歌《迎著风的女孩》（翻唱自 Izhar Cohen 与 Alphabeta 合唱的 *A-Ba-Ni-Bi*）；《综艺 100》恶搞该曲歌词，“啊叭哩逼喔玻哩卑，啊叭哩逼喔玻哩卑嘛玻煞巴”被恶搞成“我爸爸在卖玻璃杯，我爸爸在卖玻璃杯还卖扫把”、“我爸爸在卖玻璃杯，我妈妈在卖保温杯啊保温杯，我哥哥在卖高脚杯”，使该曲意外爆红。此外，《综艺 100》大胆起用多位新人演员，把每一个单元都演红了。当时从《综艺 100》出来的新人有刘芳英、李国修、林光宁、马世莉、张顺兴、顾宝明、李立群、秦菲菲、陆一龙……在此基础上，加上主持人张小燕高超的主持水准，《综艺 100》成为

1 第四台，即后来台湾有线电视的前身。是指在 1976 年至 1995 年间，台湾民间在当时依法成立的三家商业电视台之外，私营的各种地下电视台的统称。后由台湾有关部门制定《有线电视法》，发放有线电视系统业者牌照。

80年代初台湾最火爆的娱乐节目，曾经荣获金钟奖最佳综艺节目奖（1980年、1981年、1984年）、最佳综艺节目主持人奖（1980年、1981年、1983年）、最佳大众娱乐节目奖（1980年）、最佳灯光奖（1980年）。

《综艺100》停播后，中视推出了拼盘式的新节目《黄金拍档》，由5位谐星：倪敏然、张菲、徐风、罗江、检场联袂主持。《黄金拍档》节目架构天马行空，内容富于变化，不时有新单元登场，加上主持人充满了悬念逗趣的演出方式，让人感到新鲜无比。《黄金拍档》以一种即兴演出的方式，让现场观众有参与感，随时提防自己会不会成为被捉弄的对象。这样近似歌厅秀的表演方式，让观众感到新鲜刺激。虽然短剧不像连续剧有足够的时间与空间来塑造剧中人物，较难让观众想要“下次再收看”，但是由于主持人的优秀表演，却也能产生“黏人”的能耐。《黄金拍档》的短剧经常有明星出丑，或是高职位者遭受部属调侃、嘲弄，使观众心理获得补偿和产生优越感。抓住现代人对电视节目的需求，是《黄金拍档》高收视率的原因。《黄金拍档》的确为台湾综艺节目带来新的视野，更让丑角、谐星成了综艺节目的“巨匠”；动辄百万元新台币的大手笔的制作经费，节目内容的长时间企划与多次试录，都显示了《黄金拍档》的认真制作；而“主持人的才华”与“认真制作”这两大因素，正是《黄金拍档》受欢迎的原因。《黄金拍档》大受观众欢迎，曾经缔造当时台湾综艺节目最高收视率44.6%。此后《黄金拍档》固步自封，没有新的变化，观众热情渐退，而与此同时，张小燕的节目《周末派》登场，《黄金拍档》不敌从而衰落。

为了增加竞争力，三台全力开发了带状的综艺节目。带状的综艺节目，指的是一周连续播出四次以上的节目，这种类型的节目的推出，是为了让观众在无形中养成不换台的收视习惯。80年代最有名的带状综艺栏目是华视的《连环泡》，这个节目集逗趣喜剧、人物访谈、歌舞表演于一体，每天傍晚在家庭团聚的时刻播出，随着时代社会的发展变化创新其单元和内容，每晚播出30分钟。《连环泡》的推出，打破了以往综艺节目周播的格局。《连环泡》是台湾电视史上少数连换数任主持人依然维持收视率不衰的节目，该节目历任主持人达到14任，各主持人主持风格和节目内容都有很大的不同，几乎可以算是不同的节

目。该节目制播的八年期间，捧红了曹启泰、张永正、许效舜、郭子乾、邰智源、陈为民、郎祖筠等人。胡瓜、方芳、澎恰恰的演艺事业也因此再创高峰。这其中一个重要的原因，就是其制作人非常出色，《连环泡》的四位制作人葛福鸿、王伟忠、侯文燕、柴智屏，至今都是台湾媒体界举足轻重的人物。“中国电视史”是《连环泡》的一个有名的单元，不仅是制作人王伟忠的代表作，大部分被发掘的艺人也是在此单元出道的：除了前述所提的许效舜、郭子乾、邰智源、陈为民之外，还包括当时名气不大的九孔，现在已淡出演艺圈的杨丽音、阿咪，甚至连洪都拉斯都是该单元的演员。可以说，该单元本身就在台湾电视史奠定了一定地位。澎恰恰、方芳因主持《连环泡》获得1989年广播电视金钟奖最佳综艺节目主持人奖。《连环泡》节目本身获得1991年金钟奖最佳综艺节目奖。《连环泡》的节目特色还有：主持人的开场白是在播出当天15点或16点录影，因此可运用当天的突发事件，与社会脉动结合。《连环泡》中期以后推出的短剧单元“每字一说”、“中国小姐”、“中国电视史”、“七点新闻”等，都以黑色幽默短剧方式讽刺社会现象，树立综艺节目讽刺时事的风格，也带动了后来的综艺短剧风潮。1991年《连环泡》被日本放送协会（NHK）推荐为“世界十大最佳节目”之一。

台视的《天天开心》则首创闽南语带状综艺节目的先河。这个节目走乡土路线，包容了时装短剧、古装短剧、歌唱、说唱、俚语等内容，节目有趣通俗。在这个节目中，“乡亲逗阵来唱歌”单元是一个开放观众来信报名的歌唱单元，该单元无竞赛成分，报名简单，增加了节目的互动性。《开心舞台》、《金舞台》也是这个时期由台湾电视公司播出的午间闽南语综艺节目。与《天天开心》虽号称三个节目，实则三位一体，节目内容相互间大同小异，制作人相同，主要的差别在播出时间和主持人。

80年代后期，以谈话为主要形态的节目加入了综艺电视节目行列。该类型节目着力邀请时下瞩目的新闻人物、名人、名嘴、影视明星到现场，和现场观众或通过热线与场外观众互动，全方位探讨社会及家庭、婚姻等问题。其中最著名的节目是1989年中视创办的《女人，女人》。

《猪哥亮歌厅秀》是将台湾餐厅秀文化正式搬上录像带市场的综艺节目，是三立综艺台创立的开基原祖，也是第一部综艺节目，节目市场大多是游览车、小家庭市场，为猪哥亮奠定了在综艺界的地位。

台湾的综艺节目形式多样，花样翻新，触角伸向各种电视形态。如1982年台视推出的服务类电视相亲节目《我爱红娘》，服务于未婚男女；如以展示服装和化妆为主的《娇点》节目，都有很高的知名度。

电视技术的产生与运用与社会意识形态息息相关。电视节目是否与决策集团的考虑相一致，是否恰当地回应了社会生活趋势，都决定了它能否得到官方许可与赞助、得到人们的接受与拥护，从而保证其顺利诞生及发展。虽然综艺节目较少政治色彩，但作为一种新的强有力的大众传媒手段，为统治者的方针、路线和各项政令服务是不可避免的，这类节目有明确的歌功颂德、讨好讨喜的目的。如每年蒋介石生日、忌日的特别节目。还有一类是有浓厚庆典色彩的特别节目，如一年一度的广播电视金钟奖颁奖庆典。再一类是社会性、公益性、专题性特别综艺节目。

20世纪80年代，台湾综艺节目热闹而不低俗，欢乐而不戏谑。这个时期，台湾的综艺节目有了很大的进步。具体表现在：一、确立了台湾的主持人制度，节目依赖主持人的声望来支撑，一批优秀的主持人出现。二、主持人脱离大牌明星的表演方式，改以亲和力形象拉近和观众的距离。三、带状的综艺节目成为主流，综艺节目的播出时间和影响力扩大，单元形态成为综艺节目的固定内容。四、各种竞赛节目，如趣味、猜谜、才艺、益智、户外游戏活动等形态节目包罗万象；户外活动穿插歌舞表演的动态舞台。五、电视注重节目的视觉效果，节目现场使用特效技术、运镜活泼快速，以视觉镜头强化节目的明快节奏和热闹气氛。六、艺人动态开始成为节目话题。

第四节 台湾综艺节目的“众议”阶段（20世纪90年代至今）

20世纪90年代，台湾的综艺节目进入发展的黄金时期。首先，更多电视

台的开播，使节目的竞争日趋白热化。1993年，台湾第一家卫星电视台——无线卫星电视台（英文缩写为Tvbs）正式开播。1994年，台湾当局在把“第四台”合法化的同时，也允许为有线电视提供节目的卫星电视从台湾发射信号，台湾卫星电视得以迅速发展。新电视台的成立，往往伴随着更多专门的综艺频道，更多竞争对手的出现。因此各大电视媒体只有制作出符合社会大众需要的节目，才有良好的生存空间。其次，伴随着世界经济的快速发展，传媒科技突飞猛进，日益走向全球化、多元化、网络化，综艺节目不断推陈出新、节目形态变化快。

这个时期的优秀节目有台视的《龙兄虎弟》，该节目由张菲、费玉清主持，结合了秀场表演的特色和电视节目的精致，其中的模仿秀、模拟情境歌谣的单元，均为此类单元内容的鼻祖。“音乐教室”是其中的一个才艺表演单元，现场伴奏，布景是一间教室，张菲扮演“班主任”，费玉清及其余受访艺人扮演学生坐于台下随机接受张菲访问，颇具特色。受访的艺人要在录影之前练好一段才艺（制作单位会预先通知，例如变魔术之类），给张菲“验收才艺”。在节目中，张菲使用了道具汽笛喇叭，该道具成为主持人控制节目节奏的重要帮手。《龙兄虎弟》播放后收视率非常高，但该节目也有许多“不宜儿童收看”的具体内容，包括“有色情意味的双关隐喻”、“脱口而出的粗俗语言”、“含有隐喻的不雅动作”、“节目内容违背社会伦常”等。

在《龙兄虎弟》后，2002年台湾中视为张菲量身打造了王牌综艺节目《综艺大哥大》，成为当时台湾综艺界的龙头栏目之一。《综艺大哥大》节目群星云集，内容雅俗共赏，它不仅在台湾本省一直创造着收视神话，在亚洲华人地区也是一档家喻户晓的栏目。值得一提的是该节目的“大魔竞”单元，“大魔竞”由《综艺大哥大》首创，也是在大中华地区首见于综艺节目中推出的魔术竞赛单元；不但让《综艺大哥大》收视率创新高，起死回生，也在台湾甚至大陆掀起魔术热潮。

此外，游戏节目《我猜我猜我猜猜猜》是一个长寿的节目，节目观众定位为年轻人，主持人吴宗宪嬉笑怒骂，搞怪急智，还于2001年登上《时代》杂志，成为第一个登上国际主流媒体的台湾电视节目主持人。《我猜我猜我猜猜猜》

著名的单元有“真的假不了”、“人不可貌相”，以“猜”为主线，猜奇人奇事，包装有才艺的年轻人，大受观众欢迎。和《龙兄虎弟》一样，该节目也因为主持人的言语时有“出格”而被许多家长认为对子女的成长不利。

这个时期，“call-in”元素被纳入了电视节目的游戏和谈话环节，并且广泛流行。谈话节目内容极为丰富，有采访平民的，也有采访明星的。较为著名的节目是由综艺界大姐大张小燕与新生代主持人庾澄庆联手主持的周日大型综艺节目《超级星期天》。在该节目播出的九年半间，几乎所有当红明星都参与录制过，现今一些活跃的主持人也从此节目崛起，如黄子佼、曾宝仪、黑人、小S、阿雅、吴宗宪等；柴智屏、梁赫群也曾担任过该节目制作人。《超级星期天》活泼、创新、精致、有质感的节目内容自推出以来一直深受观众的欢迎，是少数几个口碑与收视兼备的节目之一，并且连续三次获得金钟奖。蔡康永和徐熙娣（小S）主持的《康熙来了》引发了台湾谈话节目访谈明星的风潮，也引发了大陆观众极大的收视兴趣。歌唱节目也有了新的变化，《超级星光大道》、《超级偶像》等选秀竞赛类节目的出现，融合进时代的新元素，大受观众欢迎。和大陆一样，参加比赛的歌手大多来自于民间，他们中的许多人在节目中一举成名，成为这个时代最耀眼的明星，如《超级星光大道》就涌现出林宥嘉、潘裕文、梁文音、徐佳莹、萧敬腾、蓝又时等一批优质歌手。这个时期还出现了日播的团体表演的政治模仿秀——《全民大闷锅》系列，开播近十年，节目几更其名，但始终以一种嘲讽、荒诞、诙谐的独特方式，运用表演者的身体、服装道具、声音等多种表演形式，给民众提供一个宣泄的渠道。

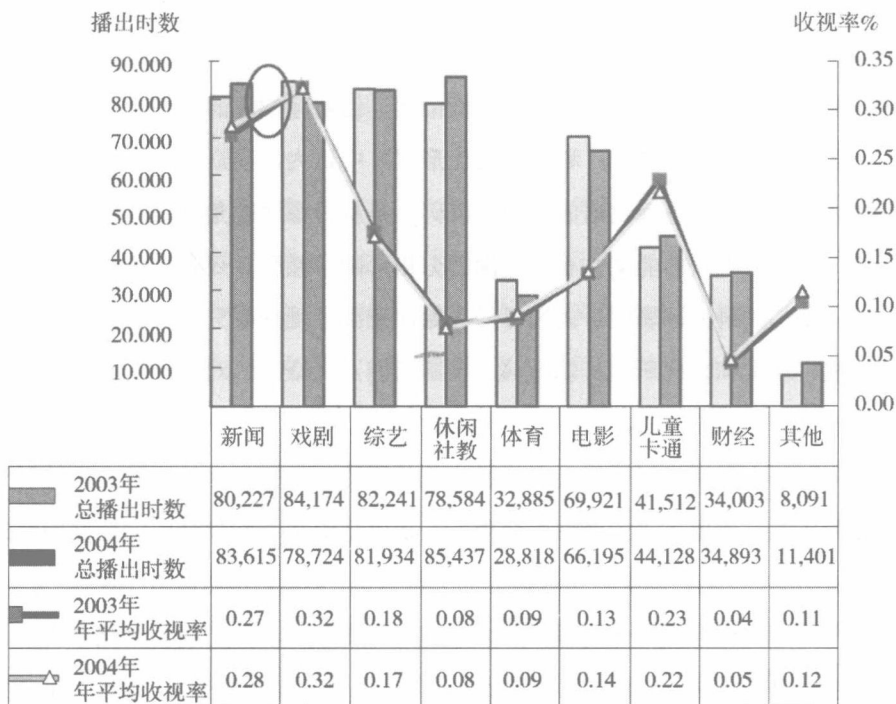
这个时期，出现大量的整人节目、星座命理节目、赌博节目、灵异节目等低俗节目。1999年，台湾开始实行电视分级制度，将台湾的综艺节目分为四级：限制级、辅导级、保护级、普遍级。2003年，包括儿童、妇女、环保、医疗、社工、广告主、媒体观察等24个民间公益团体自发性结合而组成的阅听人监督媒体联盟，通过公开点名和公布广告主方式抵制不良节目。

20世纪90年代以来，台湾综艺节目表现出以下的特点：一、媒体生态恶化，大量外来综艺节目和大量本土综艺节目的开播，使得竞争白热化。二、节目策

略也更趋向年轻族。三、节目的包装和营销与时俱进。四、节目类型更丰富和多元。五、抄袭、克隆日本的节目泛滥，整体节目内容较为低俗，招致了许多争议。

从台湾综艺节目发展与演变的进程中我们可以看出，不断挖掘、利用、吸收、综合其它艺术形式，不断利用时代的先进技术，不断学习其他地区的优秀节目，进而将他们融入到综艺节目中去，是综艺节目成长与丰富的基础。台湾综艺节目在长期的发展过程中，也形成了自己的特色，如节目求新求变、主持人多才多艺、节目对政治领域的关心、节目低俗化严重等几个特点。这些特点，将在下面几个章节展开介绍。

附：台湾综艺节目 2003 年—2004 年各类型节目总播出时数与平均年收视率¹



1 台湾综艺节目始终是台湾电视节目的主要类型之一。其播出时长、平均收视率一直处于各种节目类型的前列。以上资料来源：2003 年台湾地区电视观众研究，转引自台湾世新大学传播管理学系刘启宇的硕士论文《台湾电视剧节目跨国输出之研究》。