

南 華 大 學

傳播學系碩士班

碩士論文

台灣歌手在大陸央視春晚媒體再現之意涵與流變

The Implication and Variation of Media Representation of
Taiwanese Singers In the CCTV Spring Festival Gala

研 究 生：柯玉燕

指 導 教 授：張裕亮 博士

中 華 民 國 106 年 6 月 8 日

南 華 大 學

傳播學系碩士班

碩 士 學 位 論 文

台灣歌手在大陸央視春晚媒體再現之
意涵與流變

**The Implication and Variation of Media Representation
of Taiwanese Singers In the CCTV Spring Festival Gala**

研究生：(柯 云 燕)

經考試合格特此證明

口試委員：_____

羅世堯

胡欣華

張裕亮

指導教授： 張裕亮

系主任(所長)： 張裕亮

口試日期：中華民國 106 年 06 月 08 日

《謝誌》

因為自己本身就喜歡台灣的流行音樂，當初只是純粹想要瞭解為什麼有些台灣歌手可以有機會登上央視春晚表演，然而這個疑問成為論文研究主題的時候，連我自己也都懷疑有辦法完成嗎？而我的指導教授張裕亮博士每次在指導我論文寫作的時候，都很肯定我的想法與觀點，這讓我有勇氣放膽寫下去，想不到，這樣一個休閒娛樂的興趣最後竟也可以完成一本論文。

在南華大學傳播研究所這兩年求學的過程，雖然很辛苦但也很值得，因為我重新回到校園做學生，在上課的過程中，徜徉在學習的情境中，讓我忘記了現實生活中的繁瑣，讓我的身心靈得到了休息，這樣的感覺真的很幸福。

這本論文能夠完成，首先要感謝的是我的指導老師張裕亮教授，張老師專長的中國大陸研究主題讓我學習到過去完全生疏的大陸議題，尤其閱讀張老師的論文與著作更是讓我收益良多，一年半的時間，與張老師透過面談，不斷地為這篇論文進行修改與潤飾調整，逐漸將論文的結構成型到最後完成。

同時我也感謝口試老師羅世宏教授、施伯燁教授的指導，您們精闢的見解，提供的建議，讓這篇論文可以在內容與架構上更趨完整，也謝謝給我的鼓勵。還有我們系上每一位老師也都來關心我的論文進度，在聊天的過程當中也會給予一些意見，能夠在南華大學跟這些老師學習，真的感覺到非常幸運。

我也要謝謝我們同班的同學，感謝你們的幫忙陪伴，這兩年的時光讓我過的很快樂。最後我也要謝謝我的家人支援，讓我上課沒有後顧之憂。兩年的時光，雖然是一個階段結束，但也是另一個學習的開始，從南華大學這裡學到的知識，相信一定可以讓我在未來的人生、工作上更有幫助，謝謝你們。

《摘要》

央視春晚自 1983 年至今，已經成為春節期間中國一個最具代表性的電視節目，也被稱為中國人的「新民俗」。而「邀請台灣歌手登臺表演，儼然已經成為春晚節目安排模式中的一個重要部分。而隨著全世界的目光聚焦中國，台灣歌手轉赴大陸發展，試圖找回他們失去的表演舞臺，開拓大陸的市場也是必然的選擇。

然而，作為中國年夜飯中一道大菜的央視春晚，應該選擇邀請什麼樣的台灣歌手，以及其呈現出的畫面與表演的內容，相對於一般大陸本土藝人，台灣歌手於央視春晚的演出，究竟發揮什麼樣的功能，其媒體所再現出蘊藏其中意識形態之內涵與流變，以及面對當前兩岸政治經濟實力對比逐漸逆轉，兩岸政經情勢不斷變化，未來如何因應，才能突破現實困境，繼續在大陸市場「一爭高下」，都是筆者想要研究與探討的。

總結本研究發現，因政治與文化大環境使然，台灣的流行音樂成功進軍中國是一個必然的過程。三十多年來台灣歌手在大陸央視春晚媒體再現之意涵有著不一樣的變化。

一、1987 年～2000 年：破冰交流緩和持穩時期，媒體再現的意涵是：

- (一)「用母親呼喚凝聚祖國情感認同」、「歌聲突破時空限制，勾勒寶島美麗想像」
- (二)「流行音樂獨領風騷，交流勢不可擋」、「無形統戰工具，登陸歌手備受禮遇」

二、2000 年～2008 年：統獨意識對抗時期，媒體再現的意涵是：

- (一)「棄官方轉民間，拉攏台灣人民與族群」、「軟硬兩手策略，政治凌駕藝術專業」
- (二)「優勢不再，在地化才能生存」、「迎合市場需求，歌曲創作需內蘊中國因素」

三、2008 年～2016 年：中國崛起，兩岸擴大交流時期，媒體再現的意涵是：

- (一)「音樂中國風，強勢建構中華文化價值認同」、「亞洲流行天王委身伴唱中國夢」
- (二)「全世界競相爭食華語流行音樂市場」、「綜藝娛樂產業優勢，港台和內地互換位置」

大陸綜藝娛樂產業的優勢硬實力，讓港台和內地互換位置，在台灣政府拒絕九二共識，否定一中的情況無法改變之下，中國大陸也正在逐步翻轉對台政策，不再繼續「惠台」「利台」，而改用了「窮台政策」。未來台灣歌手在進入大陸主流場域發聲時，將無可避免受到大陸意識形態體制的宰製，也無法抗拒主流影響。展望未來，台灣歌手在轉變的新局裡，如何還能保有華語流行音樂領先的地位，不至於完全消失在「大中華市場」？

筆者根據研究結論建議，唯有正確因應局勢變化，努力減少避免政治力的影響，發揮本身具備的優勢條件，加大區域合作的力度，積極建立新的夥伴合作關係，提升台灣流行音樂產業國際競爭力，開創台灣自己優勢的藍海策略。參考方向則羅列如下。

- 一、地方衛視春晚取代央視春晚，減少政治幹預與框限。
- 二、從幕前（歌手）轉換到幕後（製作人、詞曲創作人等），施展台灣軟實力。
- 三、務實展現音樂實力與優勢，不再依賴政治施捨保護糖衣。

關鍵字：央視春晚、台灣歌手、流行音樂、符號學

目次

第一章 緒論.....	1
第一節、研究緣起與動機.....	1
第二節、研究目的.....	4
第二章 文獻探討.....	8
第一節、央視春晚發展歷程與流變.....	8
一、央視春晚節目變遷.....	9
二、央視春晚導演變遷.....	11
三、央視春晚文化變遷.....	13
四、央視春晚折射社會變遷.....	15
第二節、台灣歌手與央視春晚.....	17
第三節、流行音樂與批判理論.....	26
第四節、台灣流行音樂與中國大陸相關文獻整理.....	32
第五節、媒體再現意涵.....	36
第三章 研究方法與研究對象.....	42
第一節、研究工具—符號學分析法.....	44
第二節、研究樣本的選取.....	49
一、歷史時間分割.....	50
二、代表性歌手選擇.....	53
第四章 資料分析與解釋.....	59
第一節、春晚爆紅第一人—費翔.....	59
一、用母親呼喚凝聚祖國情感認同.....	63
二、歌聲突破時空限制，勾勒寶島美麗想像.....	65

第二節、漂泊港台，歷經滄傷的孤傲浪子—王傑.....	68
一、台灣流行音樂獨領風騷，兩岸互動交流勢不可擋.....	75
二、化身無形統戰工具，登陸歌手備受禮遇.....	78
第三節、台灣原民亞洲天后—阿密特張惠妹.....	80
一、棄官方轉民間，刻意拉攏台灣人民與族群.....	84
二、蘿蔔與棒子的軟硬兩手策略，政治凌駕藝術專業.....	87
第四節、屹立不搖台灣女子天團—S.H.E.....	90
一、優勢不再，台灣歌手「在地化」才能生存.....	94
二、迎合市場需求，歌曲創作需內蘊「中國因素」.....	96
第五節、「亞洲流行天王」周董—周杰倫.....	99
一、中國風音樂，強勢建構中華文化價值認同.....	102
二、亞洲流行天王委身伴唱中國夢.....	104
第六節、融合東西文化的華人嘻哈—東方貓王王力宏.....	107
一、全世界競相爭食華語流行音樂市場.....	110
二、綜藝娛樂產業優勢，港台和內地互換位置.....	112
第五章 結論與建議	116
第一節、研究結論.....	117
第二節、建議與展望.....	121
參考文獻	126
一、中文部分.....	126
二、英文部分.....	129
三、網路資料.....	129

圖表目次

表次

表 2-1 歷年來台灣歌手受邀央視春晚表演列表.....	20
表 2-2 歷屆央視春晚台灣歌手表演次數統計前 10 名.....	23
表 3-1 signifier 和 signified 翻譯上的異同表.....	44
表 3-2 研究樣本選取彙整表.....	58
表 4-1 1987年春晚 影像符號分析表.....	61
表 4-2 「網友最懷念」經典綜藝節目人氣總排名表.....	69
表 4-3 1993年春晚 影像符號分析表.....	72
表 4-4 2000年春晚 影像符號分析表.....	82
表 4-5 2008年春晚 影像符號分析表.....	92
表 4-6 2009 年春晚 影像符號分析表.....	100
表 4-7 2012 年春晚 影像符號分析表.....	108

第一章 緒論

第一節、研究緣起與動機

過年是台灣最重要的民俗節慶，傳統上從除夕開始，到正月十五元宵節都是過年，過年節慶的氛圍是一種綜合感受，體感冬天的溫度、看見大街上擁擠採買的人群、聽見充滿年味的音樂、祭神與鞭炮的嗅覺、周遭親友互動的歡愉與電視的賀歲特別節目的熱鬧等，這一切讓人感受到濃厚的中國過年氣氛。筆者記得年幼時候，大約民國七十年代，吃完年夜飯之後，滿心期待家中長輩給小朋友壓歲錢，接著大家就會圍坐在客廳聊天，大人選擇打麻將，小孩子裡裡外外呼朋引伴玩遊戲。當時台灣的老三台一定會專門為過年製作喜慶的特別節目，陪伴我們通宵守歲，過年的氣氛十分濃厚，喜氣洋洋。

時至今日，電視節目形態與內容轉變極快，往年無線臺製作的大型過年賀歲綜藝型節目已不復見，電視台為了省錢，沒有盡力做好該做的本分，最重要的除夕賀歲特別節目看不見大牌藝人，找了一堆小咖喜劇演員或是年輕女模來唱歌、玩遊戲，不論是扮相、唱功，還是舞臺燈光、製作策畫等都很草率，搞得像是尾牙場，過年的節目內容讓人覺得失望，也讓「年」的味道變得淡而乏味。

賀歲特別節目著實看不下去，不然看看電影打發年假漫長的時間吧，儘管有線電視的電影頻道雖多，卻都是「老片集中營」，一堆重播的，根據報導統計，¹像是周星馳（星爺）1993年的經典電影「唐伯虎點秋香」，以重播80次拿下2015年電影台重播冠軍，該片歷久不衰，近4年累計播了234次，且重播次數逐年成長。國片重播次數驚人，令人不可置信，電影的台詞也從國語發音到台語發音，內容與對話觀眾都能朗朗上口，耳熟能詳，如果考試考劇情，幾乎台灣人都可以考試考滿分了。更誇張的是，就連「後宮甄嬛傳」，更因收視率不錯，竟也在過年期間三度重播，76集一口氣七天全部播完，重播之浮濫，連女主角大陸女星孫儷在接受記者訪時也表示：「不要再看了，不要再播了！」。

¹ 潘鈺楨，「唐伯虎」4年重播234次 星爺22年經典歷久不衰，中時電子報，2015年12月22日，<http://www.chinatimes.com/newspapers/2151222000777-26112>。

上述這些情形凸顯出台灣電視在有線電視頻道大量開放後，電視生態起了大變動，開設大量頻道造成「僧多粥少」的局面。無線電視台在數位化過程中，欠缺配套轉型方案，更因業務銳減，逐漸失去自製節目能力，如今華視、中視等老三台即使自家有攝影棚，卻只想節省成本，很多節目逕行委外發包，或購買國外節目，已背離公廣集團的正軌，昔日榮景不復存在。

自製節目也是讓人興趣缺缺，電視台為了省錢，不是找了一堆自家的本土劇演員來唱歌，就是找一堆 C 咖去玩遊戲，低成本製作，也是導致台灣電視節目難看的原因之一，找不到觀眾，也就失去存在的理由。相形之下，大陸的過年賀歲節目近年來表現相當活絡，因有廣告財力，消費市場廣大，雖然內容有很多歌頌祖國，或宣揚國威的樣版劇本，但精彩的花樣也不少，舞臺的各種效果，氣氛的營造上，比台灣電視台小成本製作的綜藝節目好看很多，尤其每一年有哪些明星能上央視春節聯歡晚會，更是觀眾普遍關注的焦點，當年熱門的演員，上央視春晚都以什麼形式表演，也是每年春晚的「秘密」之一，各種猜測和傳言吊足了觀眾的胃口，也讓觀眾覺得有新鮮感，可說是未演先轟動，節目內容好看不好看其次，起碼有準備要過年的感覺與期待。

台灣流行音樂市場實體市場萎縮，也造成人才「外移」，因為大陸音樂實體市場十分龐大，從歌手、樂手、製作人、編曲、錄音師、混音師，到企劃、宣傳等等，相關專業人員絡繹不絕地前往中國大陸尋找第二春，在兩岸政治意識形態對抗降低，交通設限放寬，前往中國大陸發展的流行音樂人士，更如同「淘金潮」般熙來攘往，大陸中國中央電視台製作的春節聯歡晚會為增添台味，訴求兩岸聯歡，中國重金挖角，每年邀請台灣歌手登上春晚舞臺，演出酬勞翻倍漲，廣大粉絲市場以億計數，讓人不禁覺得，「東風西漸」—台灣歌手為了生存，「西進中國」似乎已經是不可能改變的趨勢，然而，台灣歌手究竟有什麼特殊的條件可以立足於大陸呢？

這個問題引發筆者想要探究的興趣，筆者在台灣博碩士論文加值系統查閱以大陸央視春晚為研究議題的學術研究的論文，發現其數量不多，檢索結果只有 7 筆資料，中國大陸學者雖然對春晚的議題投入相當多的研究，但它們卻幾乎沒有觸及或關注到台灣歌手這個領域，在兩岸關係持續改善過程中，文化產業開放交流已勢不可擋，隨著全世界的目光聚焦中國，中國大陸的市場大門已經打開，對台灣歌手們而言，大陸的影視娛樂市場還處在發展階段，遠遠沒有達到飽和，對藝人的需求量依然很大，屏除大陸市場，那是在放棄夢想與機會。

然而在中國，政治是凌駕一切，文藝界的活動如果沒有遵循毛澤東 1942 年在陝西省延安市楊家嶺發表的「在延安文藝座談會上的講話」的啟示，堅持文化藝術為人民群眾服務的根本方向，發揮春晚的儀式符號與思想政治教育意義功能，台灣歌手單方面想要西進大陸，那一定是不可能的。究竟中共為何願意冒著政治衝擊的風險，接受屬於精神污染形式之流行音樂出現於中國大陸內部，甚至邀請港台歌手來大陸演唱，其背後所隱藏更大的政治謀略與鬥爭算計，也是令人好奇與感到興趣。

第二節、研究目的

台灣流行音樂在「音樂製作能力」、「創作人才素質」等方面具備優勢，由於台灣自由的創作環境，深厚的文化底蘊，吸引了全球的華語歌手，以台灣作為歌唱事業根據地，也讓台灣流行音樂更具多元性與包容性，深化台灣為全球華語流行音樂中心的地位。³

然而台灣地域狹小，市場容量有限，想要進一步發展已經很困難，再加上近年來盜版盛行，網路 MP3 下載方便，唱片實體市場緊縮，獲利減少，讓原本狹小的台灣市場更顯侷促。反觀近年來兩岸的實力對比逐漸逆轉，中國大陸 13 億人口造就巨大的演藝市場商機，填補了台灣市場萎縮的空洞，隨著全世界的目光聚焦中國，對台灣演藝人員而言轉赴大陸發展，將演藝事業的觸角延伸至對岸，試圖找回他們失去的表演舞臺，開拓大陸的市場也是必然的選擇。

台灣明星們有著得天獨厚的優勢，同文同種的文化意識、同樣的語言、相同的文化傳統、相同的面孔，大陸的民眾不會每天在看好萊塢的電影、聽交響樂和鄉村民謠裡度過，他們的日常文化消遣需要中國人（包括台灣的藝人們）自己來提供，從文化多樣性的角度看，來自台灣的影視歌等文化產品和熠熠閃光的明星們是大陸豐富的流行文化中一部分，他們的存在是必要的，也可以說是順理成章的，我們的市場有他們的一席之地。³

大陸 80 後聽眾喜歡的港台藝人，很多都是曾經在台灣紅極一時卻抵不過樂壇新人輩出，世代更迭的衝擊，要想延長自己的演藝生命，把發展重心轉向大陸發展的「前」藝人，他們憑藉過去的成績，喚起大陸聽眾青春年少美好時光的集體回憶，在大陸一「曲」而紅，[難怪不論什麼樣的台灣明星到大陸都能看到蜂擁而至的「追星族」。有了在大陸的人氣加持，各種機會就會紛至沓來，再回台灣也是風光無限，最終成就並延續自己的明星夢。

³ 流行音樂產業概況，文化部影視及流行音樂產業局，2015 年。
<https://www.bamid.gov.tw/m/405-1000-920,c229.php>。

³ 張軍軍，此地星光燦爛—台灣演藝明星在大陸，「兩岸關係」2002 年第 3 期，21—26 頁。

林志炫在大陸知名度竄升又重新紅回台灣，就是一個典型的例證。2013 年大陸湖南衛視製作的「我是歌手」節目，邀請林志炫、齊秦、楊宗緯、辛曉琪、彭佳慧等台灣歌手參加比賽，激烈的競爭甚至讓這檔節目紅到台灣，當時，打進決賽的林志炫雖鎩羽而歸，卻收獲了更大的大陸市場，各地商演邀約不斷。

林志炫在「我是歌手」只得到亞軍，不少觀眾為他抱屈，不過他表情淡定說恭喜，還表示賽制只是一種手段，但已表明不會參加第二季比賽。包括他還有楊宗緯、辛曉琪、彭佳慧來自台灣的歌手，雖然在舞臺上沒贏大陸人，但比賽完商演、活動邀約接踵而來，林志炫已經確定有 10 場商演，收入 1680 萬，彭佳慧比賽完連趕兩場商演，也有 240 萬進帳（東森新聞，2013）。

林志炫於 2013 年 8 月中旬在上海開演唱會，首日售票金額即突破 100 萬元人民幣，如果沒有「我是歌手」的鋪墊，這種成績還真不可想像。台灣媒體還以意外捧紅一票「中古歌手」來形容這個節目，雖然刻薄點，但似乎也挺精準的描述這個現象。

中國大陸各省電視台自製的綜藝節目，相對於央視春晚的規模與影響力，可說是小巫見大巫，差距甚大。央視春晚，始於 1983 年，曾經很長時間，中國大陸在除夕夜只有央視春晚這一台節目，除夕晚上 8 點，打開電視調到央視春晚播出的頻道，收看「央視春晚」陪伴闔家圍坐守歲，辭舊迎新，祈求新的一年裡大吉大利，也就成為中國數億家庭的不二選擇，難怪大陸人說，沒有看春節聯歡晚會，就好像那一年沒有過年一樣。

央視春晚在中國民眾心目中的影響力十分驚人，多少動聽的旋律一夜之間就傳遍大江南北，多少小品、相聲成就了當年的流行用語，多少歌星、諧星的身影就此烙印在觀眾心裡。央視春晚在眾多方面都創造了「世界之最」，無論是收視規模還是嘉賓陣容，都是其他平臺所無法超越的，而且稱得上是世界上收視率最高

的電視節目。2012年中國的央視春晚在法國戛納國際電視節期間被認定為「全球收看人數最多的晚會」，央視的春節聯歡晚會擊敗了美國奧斯卡頒獎晚會和「超級盃」橄欖球比賽。「曾有機構統計，2012年的龍年央視春晚收視率合計為32.75%，共吸引了7.7億觀眾收看，幾乎是美國總人口的兩倍。⁴

因為受制於台灣法令限制，大陸央視的節目至今並未獲准在台落地播出，再加上台灣人很難習慣與接受大陸八股制式的綜藝節目屬性，與主持人說話的腔調和用詞等文化差異，各種因素影響，使得台灣觀眾比較少直接收看央視春晚直播，然而大陸央視春晚在台灣依然受到重視，在台灣通常會看到的央視春晚畫面，多為台灣的媒體事後轉載在新聞報導裡，而且內容以台灣人或是台灣人所熟悉的大陸藝人居多。

儘管央視春晚在節目內容創新與變革上面臨越來越多批評與檢討的聲浪，但除夕夜看春晚，卻始終成為中國人揮之不去的情結，春晚成了一個民俗，成為春節的一個重要組成部分，缺少了它，似乎春節就不完整。作為最富有中國特色、收視率最高的綜藝節目，其影響力依然超強，也就成為海峽兩岸藝人極力爭取亮相的舞臺。

隨著全世界的目光聚焦中國，台灣歌手紛紛西進尋找新天地，根據報導：⁵2015年大陸電視和主流影片網站的綜藝節目上，出現過的台灣歌手數量已超過50人，大陸像一片沃土，不斷吸引他們前來淘金。很多台灣歌手汲汲營營的是如何才不會在中國廣大市場中缺席，不少人西進後甚至闖出一片新天地，迎來自己事業的新高峰。

⁴ 彭新儀，春晚上金氏世界紀錄「最多人看節目」，TVBS新聞網，2012年4月6日，<http://news.tvbs.com.tw/china/13927>。

⁵ 汪靈犀，「走，到大陸去！台灣歌手西進尋找新天地」，人民網－人民日報海外版，2015年12月14日，<http://tw.people.com.cn/BIG5/n1/2015/1214/c14657-27923857.html>。

但也不是所有藝人想上央視春晚就有機會能如願，很多人應該是看得到卻吃不到，對台灣歌手而言，能夠受邀登上央視春晚的舞臺表演，所代表的意義將是，一夜走紅，知名度馬上飆升上去，不但整個大中華圈家喻戶曉，更能夠大大助益其開拓中國市場，其政治意義及價值也肯定不同於其他綜藝節目。

而台灣歌手西進尋找新天地看似一帆風順，不過隨著大陸市場逐步完善，對藝人的要求會越來越高，有料的藝人更加吃香，濫竽充數的藝人則難以為繼。此外，原本平穩發展的兩岸關係，在 2016 年民進黨政府重新取得執政權，它的中國政策不願正面承認兩岸當局先前對於「一個中國」問題所達成的「九二共識」，兩岸關係陷入低盪的困局之際，引發像是戴立忍因政治立場被換角風波，台灣歌手要如何能夠突破兩岸困境，唯有對大陸演藝娛樂生態進行更深入的瞭解，才能在當前兩岸的實力對比逐漸逆轉的同時，台灣歌手與台灣流行音樂，依然能夠站穩腳步，找尋出路，再創事業高峰。

綜合上述，本研究試圖分析：

- (一) 大陸民眾是如何看待來自台灣的歌手？從 1987 年第一位台灣歌手登上央視春晚表演開始，歷經 80 至 90 年代黨國政治，到近期 2000 年千禧年台灣第一次政黨輪替，再到 2008 年後台灣政黨再次輪替三個年代，分析台灣歌手受邀登上中國共產黨做為宣揚黨國意識工具場域的央視春晚，相對於大陸本土藝人演出，在「家國一體」的認同主旋律，演出的形態內容，媒體所再現出蘊藏其中意識形態之內涵與流變。
- (二) 這些台灣歌手登上了央視春晚後對於其演藝事業、後續發展之影響有何差異？期待分析結果能夠提供給有心前往大陸市場「一爭高下」的台灣歌手藝人未來發展建議與參考。

第二章 文獻探討

第一節、央視春晚發展歷程與流變

中國中央電視台春節聯歡晚會（簡稱央視春晚），是中央電視臺在每年農曆除夕晚上為慶祝農曆新年舉辦的綜藝性文藝晚會。1983年，首屆現場直播形式的春節聯歡晚會在央視正式播出，央視春晚「饕餮盛宴」陪伴全國乃至海外華人電視觀眾度過了一個個不眠的除夕。它的出現意味著一個重大的轉變，這就是，劇場演出形式的音樂晚會第一次以電子媒介的方式傳播出來：全國人民可以在同一個時間，不同的地方共用同一場表演，開了電視音樂晚會的先例，電視臺因此成為音樂傳播最具影響力的大眾媒介之一（宋祥瑞，2008）。

春節聯歡晚會作為一種電視形式進入中國人的家庭，這與其說是對傳統家族觀念的認同，不如說正是因為傳統家族儀式所連接的天、地、神、人的觀念及其實質在現代社會中的衰落，它所留下的結構性空缺被電視予以填補，才使得晚會成功地鑲嵌到中國人最重要的節日中，而這個時間過去是屬於神和祖先的。

在那個物質精神產品極其匱乏的年代，春晚就是中國娛樂界的「十一屆三中全會」，不僅娛樂大眾，而且鼓舞民族精神，張明敏高歌一曲「我的中國心」，讓諸多海外遊子淚流滿面，費翔的「冬天裡的一把火」，那更是把冬天裡最熱的那把火燒遍了整個中國。央視春晚就像中國百姓年夜飯餐桌上熱氣騰騰的餃子，已經成為不可或缺的春節文化傳統，已成為中國文化的一種獨特現象，中國人一年一度的「精神大餐」，並逐步形成一種中國新的民俗，因此，想要認識中國，不可能不認識這個可能是世界收視人口最多的節目，其影響力不可忽視。⁶

⁶ 何映宇，春晚歌舞，難忘今宵，新民週刊，2016年2月19日，
<http://www.xinminweekly.com.cn/News/Content/6869>。

早在中國電視媒體尚未發育成型之時的 1956 年，中央新聞記錄電影製片廠即推出記錄片「春節大聯歡」，以聯歡晚會的形式歡度春節，歌曲、戲曲、相聲曲藝等節目穿插其間，堪稱央視春晚形式的一種前身。⁷1978 年改革開放之後，洗衣機、冰箱與電視成為八〇年代結婚必備的「三大件」，電視機數量的快速攀升，電視機開始在中國普及，本土節目的製作成為必要，為春晚的流行奠定了物質的基礎，春晚應運而生。

隨著央視春晚在中國電視媒體的春天裡發軔，三十多年來，央視春晚不僅僅是一個文藝晚會，還是一種時代的風向指標，央視春晚發展歷程與流變記錄了改革開放以來中國社會深刻而巨大的變革，成為中國社會的變遷縮影。

一、央視春晚節目變遷：⁸

作為賦有中華民族特色的綜藝演出與最大眾化的電視傳媒相結合的電視節目，其本身在節目策劃方面具有獨到的特徵。央視春晚節目主要以歌舞類節目、語言類節目及戲曲及其他類節目為主。

（一）歌舞類節目：數量日趨增多，表演形式愈加豐富。

80 年代春晚：主旋律歌曲是主導。中央電視臺作為國家傳媒機構，面臨的最大任務便是如何體現黨和國家的各項方針政策，做到上情下達。因此，央視春晚從某種意義上說具有一定的政治功能，如「大海啊，故鄉」、「黨啊，親愛的媽媽」、「萬裡長城永不倒」等歌曲在春晚中出現正體現了這一點。

90 年春晚：關注家庭、關注人性、關注人情。90 年代，隨著社會的發展，人們獲得資訊的管道越來越多，大量外來文化，衝擊著傳統文化的價值觀，人民需要更多更新鮮的東西滿足日益增長的審美需求，流行歌曲開始傳唱於大街小巷。另一方面，90 年代是社會大變革、經濟大發展的年代，整個社會都在追求經濟飛

⁷ 姜浩峰，回看春晚，回看時代風向標，新民週刊，2016年2月19日，<http://www.xinminweekly.com.cn/News/Content/6872>。

⁸ 整理自王靜，春晚30年變遷 — 中國社會科學網，2016年1月20日，http://www.cssn.cn/zt/zt_xkzt/12754/cwssnbq/。

速發展，忽視了人們內心的情感和家庭的價值。這時出現的關注家庭，關注人性、人情的歌曲，以其樸實細膩的歌詞，悠揚親切的旋律滋潤著人們的心田。

2000 年以後：以流行歌曲為主，歌曲聯唱增多。內容上以流行歌曲為主，出現原生態歌舞。專門為春節聯歡晚會創作的歌曲越來越少，取而代之的是當年流行的歌曲，常常會出現臺上演唱、台下大合唱的場景。表演者也多是觀眾比較熟悉和喜愛的明星。形式上不再追求盲目的宏大，歌曲聯唱增多。新時期電視業的技術水準得到迅猛發展，尤其是視頻顯示技術的發展、LED 的運用，增強了舞臺效果。

(二) 語言類節目：數量基本穩定、內容不斷探索、追求創新。

80 年代：小品形成期 取材於生活。小品幽默詼諧的表演形式符合農曆除夕年三十晚上歡樂愉快的氛圍，其創作取材於生活，反映了社會現象的深度和廣度，受到廣大觀眾的喜愛。在之後的歷屆春節聯歡晚會中，小品作為不可或缺的獨立的節目參與到演出中。同時，20 世紀 80 年代的小品多為喜劇小品，用幽默詼諧的表演方式，借助春晚這個媒介贏取更多觀眾的笑聲。

90 年代：反映社會主題 形體滑稽轉為語言幽默。相聲與小品的界限模糊，兩者相學習、融合。在不斷的實踐摸索中，無論是演員表演還是主題內涵上都有了很大程度的提升。從單純肢體動作的滑稽，轉向了言語內涵的幽默，使作品有了一定的深度，在笑後發人深省。

2000 年以後：日趨成熟 不斷追求創新。2002 年，姜昆、戴志誠表演的相聲「妙趣網生」將網路上的流行詞語、笑話加入其中，使相聲這門古老藝術更具現代性。2006 年打破了語言類節目由北方人一統天下的局面，既豐富了表現形式，也滿足了不同受眾的需求。來自台灣的相聲藝術家劉增凱、朱德剛身著長袍，給觀眾帶來了一段傳統相聲「新說繞口令」，讓觀眾領略到台灣相聲的魅力。

(三) 戲曲及其他類節目：初期鼎盛、而後日漸衰落、努力尋求突破。

80年代：地位相當重要 處於鼎盛時期。在春晚創辦初期，戲曲節目還是佔有相當重要的地位的，1983年第一屆春晚中，袁世海表演的「坐寨盜馬」一張口便贏得滿堂彩。此後的幾年裡，不但老藝術家表演的節目廣受好評，推出的大量新人也得到觀眾的喜愛。但隨著社會經濟的發展，生活節奏的加快，戲曲這門藝術形式本身所具有的節奏慢、唱詞念白不易懂等特點成為制約其發展的瓶頸，這也使得戲曲節目在春晚中的地位不斷下降。

90年代：逐漸改為聯唱。儘管創作者們也試圖以更豐富的形式吸引觀眾的眼球，如戲曲小品、戲曲歌舞、戲曲反串等，但終究未能改變戲曲節目日漸衰落的局面。從1991年的春晚開始，戲曲節目逐漸改為聯唱，每個劇種的表演沒有獨立的節目。

2000年以後：成為華麗的點綴。近幾年來，表演時間也調整到零點以後，成為了一個「華麗的點綴」。春晚陪伴全球華人走過了30多個年春秋，雖然現在飽受爭議，但春晚的影響力和潛在的巨大功能並未受到很大衝擊。創作者要通過大膽創新，不斷改革，以更好地適應人民日益增長的文化需求，重現春晚往日的輝煌。

二、央視春晚導演變遷：⁹

從1983年到1992年，央視春晚的總導演由央視有關領導指定，即以任命方式產生。1983年首屆央視春晚的總導演是黃一鶴和鄧在軍。他們將1983年春晚推到了電視直播時代「首屆春晚」的歷史位置上：

- 1、首創「現場直播」的播出方式，與「熱線點播」的互動方式。
- 2、創設「茶座式」的空間演播形式，可以較為順暢的產生「在場感」與「互動感」。

⁹ 整理自陳寅(2014)。「央視春晚導演選聘機制的變遷與影響」，重慶人文科技學院，現代傳播，2014年36卷3期。

http://www.cssn.cn/zt/zt_xkzt/12754/cwssnbq/dyzb/201601/t20160109_2819454.shtml

3、首倡節目主持人串聯方式。節目主持人除了承擔節目串聯工作外，還深度參與節目創作和演出。

4、運用民俗文化符號，強化民族認同。

進入 90 年代，以「創新」和「引領」崛起的春晚，地位和影響已不可同日而語，觀眾對晚會的期待和需求也持續提高。1993 年春晚將引入競爭機制，首次實施導演與方案競標。最終，張子揚成為春晚歷史上第一位競標上任的總導演。

按照一定規律運作的導演競標機制，從 1993 年一直沿用到 2010 年。在競標制時期，春晚逐步成為由央視主辦的全國性的民俗儀典，導演在春晚創作過程中，也逐漸呈現出更注重形式與技術創新的趨向。1993 年首次實現與香港、台灣、新加坡的節目信號對傳；1996 年的「三地互傳」則成為春晚的又一重大的革新與突破，通過衛星技術在上海、西安設立分會場，與北京主會場實現異地共播。

2012 年，恰逢央視春晚 30 週年，中央台決定啟用從未參與過春晚的哈文導演。在這屆春晚上，中央台和春晚完成了一次自我「修正」和「轉變」：取消廣告、取消賀電、取消評獎；回歸聯歡、回歸聚會、回家過大年。連續指導 2012 年 2013 年，哈文一直強調：把電視化呈現作為最高製作標準，把作品作為選擇演員的唯一標準，把「讓老百姓快快樂樂過除夕」作為春晚要實現的最大政治功能。2012 年哈文執導的龍年春晚，一個最顯著的變化就是：舞臺變得更立體了。多種多媒體手段一齊上陣，打造出了一種春晚前所未有的美感。

另一個改變則是：草根演員的比重加大了，演出的技術性和藝術性也獲得了空前的重視。兩項一綜合，春晚的娛樂性就顯得非常突出，那兩屆春晚，也成為最近十年來最吸引年輕觀眾的春晚。

2013年6月則進行改革導演選聘機制，7月正式宣佈馮小剛出任央視春晚總導演。邀聘制正式成立。馮小剛與趙本山以「俗」的方式托起大眾的精神需求，既實現與主流文藝平臺的對接，又在市場開拓中取得經濟效益的收穫，更能以草根氣質與普通百姓契合。

2016年，1977年出生的呂逸濤成了春晚有史以來最年輕的總導演。為了突出「春晚是全國人民而不只是北方人民的春晚」，總導呂逸濤特別增加了南方節目的數量，從2015年春晚的只有一個南方節目，變成了2016年春晚的五個南方節目——蘇州評彈、浙江越劇、西南少數民族歌舞等等，「希望通過這種調整能使春晚的收視均衡一點」。猴年春晚也是春晚首次設置多達4個分會場——泉州、西安、廣州、呼倫貝爾。按照導演的說法：「泉州是閩南文化的代表，西安是大唐文化的代表，廣州是嶺南文化的代表，呼倫貝爾是北方少數民族文化的代表」。此外，泉州是海上絲綢之路的起點，西安是陸上絲綢之路的起點，這樣也貫穿了「一帶一路」的精神在裡面。

三、央視春晚文化變遷：¹⁰

央視春晚從服務人民變為召喚大眾的轉型，反映了中國社會的基本變遷。商業化並不是央視春晚衰落的主要癥結，重新整合碎裂的社會才是關鍵問題。央視和春晚所代表的召喚作用今後仍然需要，但也可以改進。

回顧30年央視春晚歷程，大致可分為80年代與90年代至今兩個時期。它最初帶有「樸素階級感情」的「人民」內部的電視聯歡活動，逐漸變身為維護國家意識形態的超級節目，從非商業性逐漸發展到高度的商業化。與此同時，中央電視台，也從服務轉向營銷，從全心全意的政治理念宣傳者，變為半心半意共同利益合謀者。

¹⁰ 整理自郭鎮之，「透視春晚30年：從服務人民到召喚大眾」，現代傳播，2012年10期，http://www.cssn.cn/zt/zt_xkzt/12754/cwssnbq/whzb/2161/t216109_2819397.shtml。

央視春晚成為中國一年一度重要的媒介事件，一半是自然，一半是有意。自然的事，春晚的巨大效應不完全是央視設計的結果，還得到了公眾發自內心的響應；有意的是，隨著思想的分裂與社會的分層，意識形態的導航越來越成為政府與傳媒自覺的合謀。1990年春晚，國家領導人出現在春節聯歡晚會的現場，向全國人民拜年，這是春晚歷史上唯一的一次。

國家目標使央視春晚承載了太多的宣傳意味，很難脫離「正式」的氛圍。雖然歷屆春晚都在「與民同樂」上煞費苦心，近十年來也一直追求「親民」風格，但長期形成的制度性內在緊張、有意無意的「官方標榜」，包括富麗堂皇的紅大場景，和頻繁更換的華麗服裝似乎都在提醒人們，這是一場如臨大敵的表演。如春晚主持人朱軍所說：「導演過的不是年，是『年關』。春晚結束是一場夢靨的驚醒。」功成名就的演員更感嘆春晚：「不是人幹的活兒」；堅持除夕在崗值勤「異常辛苦」，「春晚審查制度就像死亡遊戲」。

不過，隨著經驗的累積，央視對電視規律、包括大型媒介事件的掌控漸入佳境。它不僅將春晚辦得風生水起，還學會利用春晚人氣，竭力擴大春晚效應。演員、節目及與其相關的話題，都構成了媒介事件的組成部分，很少有人能置身事外，哪怕是尋找一個發洩不滿的發洩對象，春晚也不可或缺。「年年罵來年年看，年年挨罵年年辦」，成為央視春晚的獨特現象。

從1992年開始，央視開始評選「最喜愛的春晚節目」。對評選的參與和評選結果的懸念，帶動了元宵晚會的收視。當然，這是在電視傳媒商業環境中的「自然」選擇。大眾傳媒要完全避免意識形態宣傳幾乎是不可能的。但意識形態宣傳中有大眾能接受的話語，例如：愛祖國、愛同胞、愛父母、愛鄉土（這是春晚常見的一些主題）；也有令人反感的，特別自有微博以來，過度「歌功頌德、歌舞昇平、粉飾太平、矯揉造作」，成為大陸網民在過年期間的調侃和吐槽的對象。近年來，商業性大眾文化的表徵至少部分地沖淡了政治意識形態的色彩；商業化甚至作為主要的「替罪羊」，讓社會發洩了不滿。

四、央視春晚折射社會變遷：¹¹

春節聯歡晚會，不僅僅是簡簡單單的一台文藝演出，它折射出了改革開放以來中國社會深刻而巨大的變革。從人們的穿著、晚會的場景、演出的服裝、節目的形式到主持人的語氣和串聯詞以及請到現場的熱點人物，無不生動形象地透視著中國時代的進步，折射著中國社會的變遷。

隨著改革開放的深入，中國人對文化節目質量需求越來越高，春晚的節目與時俱進。90年代春晚的節目更注重情節，內容一改80年代單調、死板的佈局安排，變得更歡快、更輕鬆。進入21世紀，隨著中國加入WTO、經濟高速增長、綜合國力日益強大，文化舞臺更加豐富多彩。

春晚作為一面折射社會變遷的鏡子，從節目內容的多樣化、人們選擇的多元化、欣賞口味的層次化、品評春晚的大眾化上，我們彷彿看到了中國人審美價值取向的多元化、需求的多樣化、選擇的多樣化。春晚，因為盛名和隆重而承擔著太多的責任、太多的期待，同時也承載著太多的包袱。

有媒體如此評價春晚——1980年代，如同「冬天裡的一把火」，訴說著國人對自由與幸福的嚮往；1990年代在「無所適從」中，維持著低端的快樂；而到了21世紀「零年代」，則在「不差錢」的笑聲中娛樂著大眾。¹²

學者曹進、南紅紅(2011)研究指出，央視春晚具有幾項特定含義的身份記號：

- 1、中國家庭最大團圓時刻的背景樂。這個背景樂同過年時門上貼的對聯一樣，在製造節日氣氛中發揮著至關重要的作用，所以，央視春晚也是一個春節傳統，將會被長期繼承下去。
- 2、一年來重要文藝作品的匯集演出，以及新的文藝作品的首演。這點在觀眾、導演和演員之間已經達成共識，觀眾渴望在春晚上回味一年來最美味的精神大餐，

¹¹ 整理自唐任伍，「春晚：中國社會變遷的縮影」，人民論壇，2007年3期，http://www.cssn.cn/zt/zt_xkzt/12754/cwssnbq/shzb/2161/t216109_2819400.shtml。

¹² 姜浩峰，回看春晚，回看時代風向標，新民週刊，2016年2月19日，<http://www.xinminweekly.com.cn/News/Content/6872>。

也期盼新的精神大餐的首次亮相；導演要最大限度地滿足觀眾的這種心理，而演藝界工作者希望能在春晚上演出自己的作品，因為一旦演出便意味著自己的努力得到肯定，成功得到確認。

- 3、國家一年酸甜苦辣事的總結會。在央視春晚上，國家在一年內經歷的喜事、苦事、悲事和樂事都得到清點（意指再一次盤點與回顧），這種清點讓人們寄託了喜怒哀樂，同時也可以從中萌發國家和個人在新的一年裡的生活希望和工作思路。從這點上看，春晚的意義遠遠超過了「一道年夜菜」。
- 4、時代變遷的記錄表。央視春晚以藝術符號的方式例行記錄每個時代的特點，光是對其中服飾符號變遷的解析，就能清理出一部中國的改革開放史。

綜合上述可以得知，從 1980 年代那個娛樂生活匱乏的歲月走來，春晚所處的中國社會已經發生了巨大的變化。其中最重要的一個變化，是隨著新媒體的崛起，娛樂方式開始變得日漸多元和豐富，觀眾口味越難滿足，春晚節目製作也變得更困難。儘管如此，春晚目前仍然是在中國影響力數一數二的綜藝節目，不管大家每年如何吐槽，它的收視率和影響力是很難有別的節目能比得下去。

更重要的是，春晚的影響力是屬於無差別覆蓋，全國大江南北，男女老少在除夕那天都會看。官方對於春晚的看法是：它的基本原則是政治性上要正確，其次才是它是否能取悅觀眾，最後再到它有沒有娛樂價值。所以春晚在官方眼中從來不是農村廟會的大舞臺，不單只是一場晚會那麼簡單，還是一種非常重要的官方意識形態展示方式。

春節對於個人而言是家，但他們希望你想到的是國，各種懷舊與抒情、各種歌頌與讚揚、各種看上去的樸實與鄉土，都是合成主旋律必備的各種元素。可以說春晚是黨和國家交給中央電視臺的一項極其嚴肅的政治工作，因此春晚的意義本質是具有民族感情色彩的一次大聯歡，是一頓親情的年夜飯，而不會只是一個追求頂級娛樂的藝術平臺。

第二節：台灣歌手與央視春晚

台灣歌手與央視春晚的結緣可以追溯到 1984 年，畢業於台灣政大新聞系的黃阿原，於 1980 年代初定居中國大陸，他於 1984 年、1985 年兩年間連續主持了兩屆春晚。香港紅歌星奚秀蘭於 1984 年的春晚表演著名的台灣歌曲「阿里山姑娘」，歌曲描述台灣阿里山的高山青綠、澗水藍，歌詠阿里山姑娘美、少年壯的原住民風格，當時這種載歌載舞的表演形式還不多見，演出後立刻引起了轟動。「阿里山姑娘」後來有人將改名為「高山青」，這首歌是 1949 年兩岸分治之後，少數兩岸都能傳唱的歌曲，兩岸的音樂課本皆曾收錄此曲，也讓阿里山成為許多大陸人對台灣認知的代表景點之一。

台灣演員突然現身央視春晚，億萬大陸觀眾既驚又喜，為何大陸觀眾會覺得既驚又喜呢？因為就在 1983 年底中國共產黨中央發出反精神污染的政治活動，流行音樂恰恰屬於精神污染形式之一。令人不解的是為什麼在鄧小平發出「是可忍孰不可忍」警告，且「反精神污染」僅僅三個月之後，中央電視臺就邀請了台灣與香港兩位流行音樂的歌手登上 1984 年的官方主要媒體演唱流行歌曲，並且是在那樣一個特殊節日的聯歡晚會上，即中國人最重要的節日—春節。作為中國共產黨的主要宣傳喉舌，它絕不會做出任何違背黨中央的指示與方針政策的事情，尤其是這件被鄧小平定為「再也不能容忍了」的程度的事情。中央電視臺邀請台港兩位流行歌星只不過是一種形式，決定這個形式的是這樣一個意志，這就是中國共產黨決定在八十年代解決台灣回歸祖國問題，完成中國統一大業。正是為了配合這一政治任務，才邀請港台歌手來大陸演唱（宋祥瑞，2008）。

早些年，台灣歌手上央視春晚之前，往往並不為大陸觀眾所知曉，一上央視春晚，聲名大噪，很多歌曲並非紅了才上春晚，而是因為上了春晚一夜而紅。1987 年，台灣年輕歌手費翔在春晚上演唱了「冬天裡的一把火」，登臺前他的專輯在大陸無人問津，春晚後他的磁帶狂銷 160 萬盤。費翔在「央視春晚」上演唱了「故

鄉的雲」和「冬天裡的一把火」，他俊朗的模樣、帥氣的舞姿和迷人的藍眼睛，給大陸觀眾帶來極大的享受。不過，隨著兩岸文化交流的日益密切，這種「先上春晚後走紅」的模式已成歷史。1989年，中央電視台製作介紹台灣流行音樂的節目「潮—來自海那邊的歌聲」，王傑、小虎隊、姜育恆、黃鶯鶯等歌手，首次登上中國官方媒體；其後，透過央視春晚，邀台灣歌手表演，成為台灣歌手、藝人，開拓大陸市場的不二法門，從潘安邦、文章、潘美辰、庾澄慶、孟庭葦、任賢齊到張宇、張惠妹、周杰倫、費玉清等等，無不如此。他們演唱的「娜魯灣情歌」、「外婆的澎湖灣」、「我想有個家」等歌曲不但在大陸傳唱至今，有的還曾被觀眾評為央視春晚最佳節目。¹³

除了演唱歌曲之外，台灣歌手在央視春晚的表演形式，也日益豐富多彩。1991年，台灣著名體育評論員傅達仁給觀眾講過笑話；1994年，台灣著名「女花臉」王海波清唱過京劇「釧美案」；1999年，台灣演員王思懿參與表演了小品「同桌的她」；2002年，台灣表演工作坊帶來了相聲短劇「誰怕貝勒爺」；2006年，台灣相聲演員朱德剛和劉增鐸表演的「新說繞密碼」更是博得滿堂彩。在眾多來自台灣的節目中，最令觀眾難忘的，恐怕是2003年趙明、麥緯婷一家自創自唱的溫馨歌曲「讓愛住我家」。通過觀眾票選，這對來自海峽兩岸的夫妻和他們一雙可愛的孩子，捧走了當年春晚歌舞類節目一等獎，這也是非專業歌手第一次拿走這個獎項。¹⁴

2008年央視春晚大規模的容納港台明星同上春晚登臺表演，算是在央視春晚歷史上頭一回，周杰倫的「青花瓷」打響了當年港台藝人在春晚舞臺上的第一響，而隨後的S.H.E「中國話」、費玉清「千里之外」、陳奕迅、梁詠琪都是以港台歌手的身分紛紛登臺亮相。央視正視年輕觀眾的喜好，對於春晚歌舞類節目做出適

¹³ 張海龍，記憶中的聲音，台聲雜誌，2009年3月19日，<http://talian.taiwan.cn/n1080/n1110/n1489/n153950/436333.html>。

¹⁴ 於洋，台灣藝人盼著上春晚 吳宗憲直言“求之不得”，國際線上-世界新聞報，2008年1月23日，<http://hk.huaxia.com/tw/sdbd/sh/2008/00750148.html>。

當地調整。所有港台藝人的獨唱曲目，如「青花瓷」、「中國話」、「千里之外」都是屬於濃厚中國風的歌曲。細心的觀察不難發現，就算港台藝人陣容再強大，春晚的舞臺還是得凸現傳統的「年味」才行。

2009 年春晚舞臺上那「見證奇跡的時刻」，讓僅僅帶著一個皮箱闖大陸的台灣魔術師劉謙，在登上央視春晚之後，短短幾分鐘的亮相，與觀眾間親切互動的「劉謙式風格」，讓劉謙一夕爆紅紅遍大陸，迅速成為中國身價最高的魔術師。那一年，不少電視台都把他當成座上客。

而深受全球華人期待，四次登上央視春晚的台灣歌手—「周杰倫」，在大陸的聲勢更是火紅破表！有鑑於春晚收視一年不如一年，大陸網民認為央視讓周杰倫挑大樑是「讓節目年輕化的關鍵」。2001 年 22 歲的周杰倫推出「範特西」震撼樂壇，紅遍中國。2004 年，24 歲的他就上了春晚，唱了「龍拳」。2008 年周杰倫以熱門歌曲「青花瓷」在中國大陸掀起一陣旋風，也讓他二度躍上央視春晚，創下 96% 超高收視率。2009 年與宋祖英聯袂演出的「本草綱目 MIX 辣妹子」，相信不少人看到這對奇異的組合時一定覺得不可思議。這其中還有一段有趣的故事，話說這兩人的背景和藝術風格迥然不同，周杰倫在 2006 年推出「本草綱目」時，就有網友發現這首歌與宋祖英的「辣妹子」在旋律上非常相似，並把兩首歌曲「合二為一」，取名為「辣妹子的本草綱目」，這首混音歌曲本是網友無心之作，發佈到網路上後，卻受到廣大網友熱烈追捧，最後央視春晚籌備小組決定邀請兩首歌的原唱，讓周杰倫和擁有中國大陸國母形象歌手的宋祖英攜手演出，當時很多人無法想像民族歌曲一姐如何能與流行天王周董聯手，有著中國風的曲目「本草綱目」融合了周董的 RAP 和宋祖英的圓潤清亮，在春晚上實現兩岸歌手通唱中國風的「英倫組合」（黃翔翔，2011）。

2011 年，再牽手名模林志玲演唱「蘭亭序」，搭配魔術表演話題十足。另外，周杰倫的歌還能被大陸選為愛國歌曲就厲害！周杰倫的「蝸牛」曾被上海市教育委員會收錄為「中學生愛國主義歌曲」，更入選為新修訂的大陸小學語文課教材，身為一位台灣歌手，周杰倫的成就意義非凡。

筆者整理央視春晚歷經三十多年來台灣歌手受邀央視春晚表演情形，參見表 2—1。以及歷屆央視春晚台灣歌手表演次數統計前 10 名，參見表 2—2。

表 2—1：歷年來台灣歌手受邀央視春晚表演情形

年代	年份	藝人姓名	表演內容
1980 年代	1987	費翔	「故鄉的雲」、「冬天裡的一把火」
	1988	侯德健	「龍的傳人」
	1989	潘安邦	「跟著感覺走」、「外婆的澎湖灣」、「太陽與月亮」
		李靜嫻	「外國影視歌曲連唱」、與多位大陸歌手一起演唱
	1990	文章	「自己的天空」、「我是風」
		凌峰	「小丑」
1990 年代	1991	甄妮	「魯冰花」
		姜育恆	「再回首」
		潘美辰	「我想有個家」
		甄妮	「同一首歌」
1992	庾澄慶	「讓我一次愛個夠」	
	張雨生	「心中常駐芳華」	
	小虎隊／憂歡派對／少女隊／紅孩兒	「新年快樂」	
1993	蘇芮	「攜手同行」	
	王傑	「回家」	
	馬萃如	「全心演好每一個自己」	
1994	王海波	「表演京劇」	
1995	孟庭葦	「風中有朵雨做的雲」	
	費翔	「難忘今宵」	
1996	童安格	「暢飲回憶」	
1997	張宇	「因為是你」	
1998	範曉萱	「健康歌」	

		范宇文	「我愛你中國」
		張信哲	「大中國」
	1999	任賢齊	「對面的女孩看過來」
		蘇芮	「激情飛越」
2000 年第一 次政 黨輪 替	2000	林志炫	「打個電話」
		張惠妹	「給我感覺」
		林心如	「溜溜的他演」唱者：林心如、崔永元
	2001	姜育恆	「盼團員」
		李玟	「好心情」
		蔡琴	「你的眼神」
	2002	王力宏	「美麗新世界」
	2003	林憶蓮	「至少還有你」
		趙明、麥緯婷	「讓愛住我家」
	2004	周杰倫	「龍拳」
		齊秦	「外面的世界」
		阿杜	「溫暖」
	2005	蔡依林	「愛情三十六計」
	2006	庾澄慶	與滿文軍、謝霆鋒、李菲表演歌曲「百家姓」
		林俊傑	「一千年以後」
	2007	蔡依林／陶喆	「今天妳要嫁給我」
		張韶涵	「隱形的翅膀」
		費玉清	「一剪梅」
	2008	S.H.E	「中國話」
		費玉清	「千里之外」
周杰倫		「青花瓷」	
2008 年 以 後	2009	周杰倫	與宋祖英表演歌曲「本草綱目 MIX 辣妹子」
		李宗聖／周華健／羅大佑／張震嶽	「真心英雄」、「親親我的寶貝」、「童年」、「出發」
	張惠妹	姊妹、夏天的浪花	

2010	王力宏	與孫楠、容祖兒、餘翠之一起表演歌曲「相親相愛」
	蘇有朋／吳奇隆／陳志朋	「愛」、「蝴蝶飛呀」、「青蘋果樂園」
2011	周杰倫	與林志玲一起演唱「蘭亭序」
	林志玲	與丁建忠表演魔術「穿越」
	蕭敬騰/李建／方大同	歌舞新勢力——「愛愛愛」、「嚮往」、「收藏」、「我是火焰」
2012	王力宏	李雲迪一起表演創意鋼琴，「金蛇狂舞」、「龍的傳人」
	費翔	「故鄉的雲」
2013	王力宏	「十二生肖」
	曲婉婷	「我的歌聲裡」
	林宥嘉	與張傑合唱「給我你的愛」
	S.H.E	「Super S.H.Ero」
	吳克群	「冬天裡的一把火」
2014	庾澄慶	「情非得已」
	郭采潔	郭采潔和大陸歌手楊坤演唱「答案」
	林志炫	歌手李玟、林志炫、沙寶亮、張靚穎一起演唱開場曲「想你的 365 天」
2015	張震	以紮實功夫表演「江山如畫」
	陶喆	「萬事如意」
2016	蕭敬騰	「愛的箴言」
	曹格	「美麗人生」
	林心如	林心如彈奏古箏、梁詠琪彈鋼琴、劉濤彈豎琴合體表演「山水中國美」
	許茹芸	胡歌和許茹芸「相親相愛」

資料來源：筆者自行整理歷屆大陸央視春晚節目。

表 2—2：歷屆央視春晚台灣歌手表演次數統計前 10 名

藝人	次數	歌曲
周杰倫	4 次	2011 與林志玲一起演唱「蘭亭序」 2009 與宋祖英表演歌曲「本草綱目」 2008「青花瓷」 2004「龍拳」
王力宏	4 次	2013 演唱「十二生肖」 2012 與李雲迪一起表演創意鋼琴，「金蛇狂舞」、「龍的傳人」 2010 與孫楠、容祖兒、餘翠之一起表演歌曲「相親相愛」 2002「美麗新世界」
費翔	3 次	2012「故鄉的雲」 1995「難忘今宵」 1987「故鄉的雲」、「冬天裡的一把火」
庾澄慶	3 次	2014「情非得已」 2006 與滿文軍、謝霆鋒、李菲表演歌曲「百家姓」 1992「讓我一次愛個夠」
張惠妹	2 次	2009 姊妹、夏天的浪花 2000 給我感覺
S.H.E	2 次	2013「Super Shero」 2008「中國話」
林心如	2 次	2016「山水中國美」 2000「溜溜的他」演唱者：林心如、崔永元
蔡依林	2 次	2007「今天妳要嫁給我」，與陶喆合唱 2005「愛情三十六計」
陶喆	2 次	2015「萬事如意」 2007「今天妳要嫁給我」，與蔡依林合唱

蘇芮	2 次	1999 「激情飛越」 1993 「攜手同行」
蕭敬騰	2 次	2016 「愛的箴言」 2011 「愛愛愛」、「嚮往」、「收藏」、「我是火焰」
費玉清	2 次	2008 「千里之外」 2007 「一剪梅」
姜育恆	2 次	2001 「盼團員」 1991 「再回首」

資料來源：筆者自行整理歷屆大陸央視春晚節目

小結:

大陸央視春晚作為中國收視率最高的一檔晚會，能上央視春晚對於明星可謂最佳宣傳管道，對台灣歌手而言，能夠受邀登上央視春晚的舞臺表演，其政治意義及實質價值也不是其它綜藝節目可以望其項背，肯定能夠大大助益其開拓中國市場。到底哪些台灣歌手可以登上央視春晚，央視春晚選擇藝人的標準是什麼？筆者參考「網易娛樂」兔年春晚揭秘港台歌手上春晚資料，港台歌手上春晚必須滿足以下至少一項要求（網易娛樂）。¹⁵

要求一：政治傾向正確，如果泛綠陣營的歌手，是絕對不會出現在春晚舞臺上的。

要求二：人氣高，受到大部分觀眾的關注，一出場即成為焦點，如周杰倫等。

要求三：歌曲主題積極向上，如反映鄉愁的「故鄉的雲」、「我的中國心」以及「健康歌」等。

要求四：檔期合適，配合春晚審查排練時間，而不是要求春晚配合自己的檔期。

要求五：未曾被總局封殺，如 F4 之類的歌手甚少出現在央視春晚的舞臺，原因即在廣電總局。

¹⁵ 整理自「兔年春晚揭秘系列第3篇：什麼人能上春晚」，網易娛樂，2011年，<http://ent.163.com/special/cwxj/>。

對照過往登上春晚的台灣歌手特質與要求，似乎還滿符合。費翔當年以「冬天裡的一把火」和「故鄉的雲」兩首積極向上的歌曲登上春晚。近幾年來港台歌手的選擇，則要求演唱歌曲及歌手能夠凸顯中國傳統文化，人氣旺並且沒有惡劣的負面新聞。像周杰倫演唱的歌曲大多都有中國詩詞的意境，並且在青少年中有極高的影響力，因此屢屢登上春晚舞臺；與周杰倫類似的還有 S.H.E。除此之外，與央視關係較好的英皇藝人也常常出現在春晚舞臺上，如謝霆鋒、容祖兒、陳奕迅等。

2008 年以來，台灣當局與北京透過淡化及擱置政治歧異，默許模糊空間的存在，而活絡深化兩岸經貿往來，淡化政治議題也讓台灣歌手在兩岸可以擁有共創雙贏的機會。而 2016 年台灣政治生態改變，兩岸政治意識形態對立再次升高，再加上近幾年大陸本土藝人大量快速崛起，壓縮台灣演員的發展空間，台灣歌手機會越來越少，若再牽扯泛政治化議題，更會加深台灣歌手的困境。未來台灣歌手是否還能夠兩岸逢源，還是處境更加左右兩難，也成為令人關注的焦點。

第三節、流行音樂與批判理論

在兩岸文化交流，尤其在年輕世代交流的話題中，流行音樂扮演了很重要的角色，一方面，它有助於加深兩岸的溝通和認同，另一方面，流行音樂的性質也會隨著不同年代的時代潮流，包括社會與國際氛圍的變化而改變。由於海峽兩岸曾長期隔閡，二者流行音樂的發展，其所反映的政治、社會、文化層面，也呈現了不同樣貌。雖然隨著兩岸政策的開放，交流逐漸頻繁，但彼此之間的瞭解仍存在一定距離。

法蘭克福學者阿多諾「Theodor Adorno」在其「論流行音樂」「On Popular Music」文章中，對流行音樂提出三點看法：1.流行音樂是「標準化」的。標準化涵括了最普遍的性質到最特定的性質，一旦某種音樂或歌詞的模式成功了，就會受到商業剝削，最後使得「標準具體化」。2.流行音樂推銷是被動地聆聽。在資本主義體制下工作是無聊的，因此使大家尋求逃避，但是因為工作無聊地使人反應遲鈍，所以沒有人有太多力量可以真正的逃避，亦即追求「真實的」文化。3.流行音樂是「社會水泥」。流行音樂的「社會心理功能」就是使消費者達成「心理上的調適」，以配合當前權力結構的要求（Adorno，1998）。

從閱聽眾角度切入，Adorno 認為流行音樂建構一種「閹割符號體系」，其「殘缺」與「幼稚」的構成要素，讓音樂體驗的「不完整性」使得聽眾對音樂的感受能力下降，及「聽覺退化」。甚至，Adorno 認為流行音樂中「音樂人」，以及所有大眾文化生產者與聽眾的關係是一種「施虐」與「受虐」的關係，音樂商品化的過程中，擁有權力的「施虐者」將文化藝術全面具體化與商品化，且「受虐者」必須服膺於旗下，因為別無其他可以選擇。質言之，Adorno 的立論，便對流行音樂提出尖銳的批判，聲明其如何麻醉群眾的社會意識，使他們忘卻本身在資本社會被壓制的事實，持續不均等的社會關係和經濟分配（趙勇，2000）。

如以 Adorno 的觀點切入，中共善於發揮通俗的民間形式來包裝上層觀點，透過大量且標準化的論述，將原來具有差異性與原創性的民俗歌曲，轉化成權力運作的工具。例如 1937 年至 1949 年間，中共戰爭歌曲不斷湧現。歌曲大約分為兩類：一類是抗日音樂嘯嘯爾的「義勇軍進行曲」；另一類是歌頌領袖及黨國的歌曲如「東方紅」，兩者被視為早期中共音樂的重要部分。但是，許多戰爭歌曲被中共列為「民歌」，實際上卻是經由中共的菁英改寫，在原有的曲調加上新詞和新意念，即是體現中共的動員全體人民的政治目的（洪長泰，2003）。

大體上，流行音樂表現出兩個最基本的特徵：標準化與偽個性化，而導致聽覺退化的正是它的標準化特徵；面對文化工業產品，消費者所能採取的姿態只能消極被動接受，他們失去了任何抵抗能力。文化工業的發展是藉助於對於作品的顯著效果、確實執行和技術細節的掌握，原本作品還承載著理念，但是被文化工業給摧陷廓清了。文化工業以極權的方式把這一切畫上句點，儘管他只注重效果，卻壓抑效果的反叛性，讓他們臣服於那取代作品本身的公式（Adorno/林宏濤譯，2008）。

文化學者費裡夫（Simon Frith）在一篇論及流行音樂美學的文章中，指出聆聽者經驗的超越可以總結為 4 大特點：

- 1.創造認同：聆聽者可以運用流行音樂來建立自我，並獲得認同，如在公開的場合播放音樂「特別是國歌等」，更可以產生即時的集體認同。
- 2.經營感情：音樂提供了一種方式，使聆聽者得以處理公開和私下情感生活之間的關係。
- 3.組織時間：透過塑造群眾的記憶，流行音樂發揮組織我們時間感的效用。
- 4.鞏固自我意識：樂迷可以有一種「擁有」音樂的感覺，因而可以使音樂成為自我認同的一個環節，從而強化自我意識（Frith，1987）。

費裡夫認為研究流行音樂，應該瞭解流行音樂如何建構社會，如何創造「人民」。費裡夫指出，流行音樂的經驗是一種安置（*placing*）的經驗，它用特定的方式稱呼它的閱聽人，在對於一首歌的反應當中，閱聽人被帶入與演出者及歌迷們的情緒與情感鏈中，並給予閱聽人關於認同與排異的知覺。如此，便可瞭解流行音樂如何召喚（*interpellate*）閱聽人至其本身所邀約（*invite*）的主體位置，並建構了什麼樣的文化樣貌（周倩漪，1996）。

法國思想家阿達利在其名著「噪音—音樂的政治經濟學」裡強調，音樂的功能不在欣賞與審美，而在其政治經濟的效力。音樂在政治上透過滲透、分裂和排斥，將噪音轉化為和諧、控制社會暴力、消解任何反對意見，以音樂語言建構並強化統治階級的地位，導致社會上人們的禁聲不語。如此一來，音樂變成了現實的消音器、文化壓制的手段，以及政治掌控的工具。據此，阿達利以政治經濟學的生產、消費、分配，亦即從音樂的使用價值到交換價值的轉化作為基本框架，詳盡分析了音樂的歷史發展，進而發現整個音樂史展現的無一不是音樂與權力關係的歷史（Attali/宋素鳳譯，1995）。

關於流行文化中的意識形態，在法國馬克思主義思想家阿圖塞（L.Althusser）的意識形態理論、馬克思主義思想家葛蘭西（A.Gramsci）的文化霸權，都有相當深入嚴謹的論證。

阿圖塞（L.Althusser）意識形態觀念的整體架構，是根據馬克思的上層與下層結構（*base and superstructure*）所演變而來。他認為，社會是一個總體，是由三個次級結構經濟、政治及意識形態等構成，而經濟只是在最後才有影響力；經濟提供了物質上的條件，但這些條件均會受到多方面的影響而變化。阿圖塞將政治和意識形態兩者歸諸於上層結構，並以兩個詞彙來界定上層結構：壓制性國家機器（*Repressive State Apparatuses*）。前者指軍隊、員警、法律等系統，後者則包含各種意識形態、宗教、道德、倫理、教育、傳播媒介、文化（包括文學、藝術、運動）等組織機構和價值體系（Althusser，1971）。

阿圖塞將意識形態定義為「再現個體和他們真實生存情況間的想像關係」，這使得人們將他們的想像，聯繫到現實環境中。阿圖塞也指出，意識形態具備召喚個體成為特定意識形態中的主體。阿圖塞對意識的定義，已被媒介結構主義者採納，並進一步將媒介視為社會再生產的主要意識形態機構，媒介文本是建構於強勢意識中，用以召喚閱聽人，而閱聽人就成了強勢意識結構的一員。在強勢意識中，閱聽人對文本的閱聽方式，是受「限制」的，閱聽人均會接受強勢意識所主導的意義。這概念很明顯認為意識有著強大的力量（Storey/李根芳、周素鳳譯，2005）。

葛蘭西（A.Gramsci）的「爭霸/霸權」理論的精義即在於，霸權的取得不能僅靠軍隊、員警、司法單位、行政科層等政治社會的剝削與鎮壓，霸權維繫的真正關鍵是掌權者，透過市民社會的教育機構、大眾媒體、宗教、家庭等文化意識形態機構或制度，塑造一套道德共識或價值標準，已取得文化領域的領導權。進一步論之，「爭霸/霸權」的意義，即在於統治者為了鞏固其霸權統治而從事的意識形態抗爭過程。為了贏取道德及文化的共識和領導權，統治者一方面透過市民社會散佈其既有的統治意識形態，另一方面面對市民社會中產生的反對意識形態，也必須不斷抗爭、妥協、包容或重構。霸權的概念因此必須以「爭霸」的過程來理解，這是一種「動態的平衡」，同時解釋了社會中衝突與共識的現象，宰製與抗爭的過程。¹⁶

葛蘭西（A.Gramsci）也指出，在爭霸的過程中，由支配階級構成的歷史集團，為了贏取人民的同意，得以擁有社會權威且凌駕於受制/從屬階級之上的領導權。亦即對於文化有命名權力、再現常識的權力、創造官方說法的權力，以及再現何謂正當合法性的社會世界的權力。質言之，霸權所牽涉的正是意義創造並贏取人民同意的過程，重新產製與穩固支配性或權威的合法性。¹⁷

¹⁶ 張錦華譯，傳播批判理論，（臺北：黎明文化事業公司，1994年），頁67—100。

¹⁷ 羅世宏等譯，Chris Barker 著，文化研究—理論與實踐（臺北：五南出版社，2006年），頁434-435。

從葛蘭西（A.Gramsci）爭霸理論來看，央視春晚從創辦以來，一直存在著看似矛盾卻又相互融合的兩面：一方面高端大氣上檔次，主題宏大、舞臺絢爛、話語莊重，節目中流露著家國情懷和時代特徵；另一方面，央視的春節聯歡晚會已經辦了三十多年，央視春晚有其自身的特殊性，它被賦予了太多意義，這些意義都轉變成任務，要一個不落地表現出來，娛樂精神自然會大打折扣。特別是最近幾年網路化的娛樂時代裡，春晚輝煌早已不再，春晚的收視率不盡人意，年輕人對它的熱情更是慢慢變淡。

為了呼喚80年後年輕觀眾回歸春晚，央視必須展現親和力、除了語態親切隨和，節目也盡可能地反映大眾生活，特別是貼近各行業基層的酸甜苦辣。另一方面春晚引進台灣的流行音樂，提供空間與機會拉攏台灣歌手進入中國演出，將年輕人喜歡的金曲納入，也是爭取青年觀眾的一種舉措。2014年馬年春晚開場短片中有語道「看春晚最大的樂趣是吐槽」，既然被吐槽在所難免，創作者開始正視現實，以自我調侃的方式，放低身段、面對觀眾，褪去了高高在上的神聖感，「示弱」於觀眾，這樣的現象正是在文化爭霸過程中，動態調整贏取觀眾理解和體諒的積極舉措，讓大眾獲得了心理紓導、情緒的宣洩，但同時央視春晚這個被國家賦予政治、經濟、文化和社會生活等多重內涵的媒介儀式，厚重的寓意和期望也頑強地傳承保留了下來，這種過程正好體現了文化爭霸的意義。

綜觀上述，央視春晚的表演節目內容與形態，本身就具備一種無形卻又相當強大的象徵性權力。央視春晚的節目不只是一種文化的表達形式，同時更是傳遞意識形態的一種載具，央視春晚將其立場和政治傾向隱藏在節目中，通過巧妙的手段將觀眾牽引到傳播者預先設定好的思路中，主體意識藉由喬裝打扮，穿上花花綠綠、五彩繽紛的行頭，透過娛樂、搞笑、煽情、懷舊等等手段來拉攏大眾，不著痕跡塞進政治資訊，形塑建構文化霸權與意識形態，凝聚民族向心力的政治收編意圖，創造集體認同，召喚閱聽人成為強勢意識結構中的一員，作為強化統治階級地位的力量。這是一種「動態的平衡」，重新產製與穩固支配性或權威的

合法性，就像中共中央總書記習近平上任以後提出對「中華民族偉大復興」的一個構想—「中國夢」，現在是中國政壇新流行語，也是新領導人的新口號，其目的是為了民族振興與民族光榮，但說穿了所謂的中國夢，其實就是當政者為了延長它的統治編造出來愚弄欺騙百姓的海市蜃樓，用以凝聚民族向心力的政治收編意圖。

2016 年後，兩岸關係進入一個新的磨合期，台灣歌手的音樂在進入大陸主流場域發聲時，是否會受到大陸意識形態體制的宰製，台灣歌手對其演出形態與內容是否順應或抗拒主流影響而再現出的意涵與流變，也將是本研究欲探索的問題。



第四節、台灣流行音樂與中國大陸相關文獻整理

台灣流行音樂在華人世界獨領風騷，深深影響大陸歌迷，中國在改革開放之初，幾乎沒有通俗的流行音樂，中國大陸的民眾只能接觸刺耳的軍歌和愛國歌曲，王菲是到了香港才出了那麼多經典專輯的，那英也是經過王菲的勸說，到了台灣簽約了唱片公司才有發展，香港台灣是華語音樂的聚集中心，如果王菲沒去香港，那英沒去台灣，那她們應該沒現在的地位這麼高，台灣在華語樂壇最繁榮的時期貢獻不小。隨著兩岸關係和平發展，華語歌手也出現重歸大融合時代，兩岸三地大中華地區的經濟與文化聯繫日益緊密，台灣主導的華語流行音樂在中國大陸大受歡迎，進而引發學術界關注於台灣流行音樂與中國大陸相關之研究。

宋祥瑞（2008）的「中央電視臺與港台歌星——中央電視臺 1984 年春節晚會邀請台港歌星事件的闡釋學」研究指出，1983 年底，黨中央發出反精神污染的文告，宣告流行音樂屬於精神污染形式之一。然而，在 1984 年的春節晚會上，中央電視臺首次邀請了香港歌星張明敏和台灣歌星奚秀蘭登臺演唱流行歌曲。中央電視臺邀請台港兩位流行歌星只不過是一種形式，決定這個形式的是這樣一個意志：中國共產黨決定在 80 年代解決台灣回歸祖國問題，以完成中國統一大業。正是為了配合這一政治任務，才邀請港台歌手來大陸演唱。他們的表演像示範，產生出一種政策的效力，此後，大陸流行音樂結束了地下活動的歷史，大踏步地邁入中國的文化工業的進程。

張容瑛（2008）博士論文「華文流行音樂區域與都市形構及其治理」，研究發現華文流行音樂區域的形構，是以台灣流行音樂群聚為基礎，將中國市場轉型中累積的現代化、懷舊、及大中國等文化情感商業化的過程。在這當中，透過中國消費者的詮釋，台灣流行音樂及歌手變成一種品牌。理論上，跨國企業基於雄厚的資金、於西方累積的經驗、及完備的全球行銷管道，最有能力控制這個區域市場。然而，鑑於兩岸資源的流動受到後社會主義中國規則的制約，及西方與中國的生意經及文化差異，以台灣經紀人及掮客為主要成員的潛在組織，就成了這個特定脈絡治理模式中的重要制度安排，以適應兩岸國家的特殊性。

李萌（2009）「媒體話語權對他人形象的塑造—從台灣歌手蕭敬騰爆紅現象談起」，文中說到「蕭敬騰旋風」的刮起固然與他本身的能力有著密不可分的關係，但在這背後，部分媒體的「推波助瀾」更是功不可沒，有人戲稱蕭敬騰是兩岸三地媒體的「新寵兒」。媒體的氾濫與眾多意義的被製造成為當今時代的特徵之一。媒體的一種新傳播策略，就是運用話語權將每一個具體的東西抽象成一個獨具意義的文化符號，而這些文化符號經過組合後又會產生獨特的意義。媒體以其話語權對蕭敬騰的形象所進行的種種塑造，為蕭敬騰在娛樂圈的大紅大紫鋪了條無比寬廣的道路。

唐萱榕（2009）碩士論文「雙軌節奏—90年代後中國流行音樂的想像」，研究結果指出，春晚流行音樂再現黨國主旋律意識，目的旨在維繫黨國思想一致性，且建構出安邦治國的宏偉論述；反觀上海東方風雲榜，提供中國流行音樂的真實現況，呈現社會脈絡下的大眾心理底蘊，足以印證流行音樂與尋常百姓「相知相惜」的共生關係。由此可見，90年後中國流行音樂體現「弘揚主旋律，提倡多樣化」的文藝指導方針，並描繪了「雙軌節奏」的真實圖像。

楊珮琪（2009）碩士論文「從法律觀點論台灣音樂產業在中國大陸之保護與發展」研究指出，由於數位化科技、盜版等因素影響，台灣音樂產值逐年驟減，產業步入寒冬。面對中國大陸越來越富裕的十三億人口、對於娛樂文化等資訊需求直線上升的廣大消費市場，全世界的音樂廠商彷彿看見曙光，積極搶進中國，台灣音樂相關從業人員亦紛紛移往彼岸尋求生路。雖然兩岸音樂交流頻繁，然而台灣音樂廠商面對中國大陸陌生的行政、司法體制與繁複的異地法律，產生諸多佈局大陸、保護智慧財產權與解決紛爭的疑難。身為中國大陸流行音樂最主要的輸入源頭，我們自無法置身事外，有必要對於中國大陸音樂產業法制環境做一深入的探討，從產業角度檢視現有智慧財產問題並提出對策。由於中國大陸已成為台灣音樂產業的主要市場，提出給音樂業者與政府部門的建議，希望在極力發展文化創意產業、兩岸邁向經濟區域整合之今日，音樂業者得以妥善保護自身智慧財產，維持台灣為全球華語音樂中心之地位，使音樂產業能夠真正成為台灣文化創意產業重要的一環。

黃翔翔（2011）碩士論文「收編與轉喻—90年代鑲嵌於中共官方意識形態下的流行歌曲」中指出，90年代後，中國大陸的文化政策逐步鬆綁，流行音樂市場呈現百家爭鳴。其中，台灣流行音樂的市占率超過80%，傳播其所承載的意識形態，伴隨著一代又一代的中國大陸青年成長，對中國大陸社會的影響不曾間斷。在文化政策的宏觀調控下，中共官方對台灣流行音樂持續施展政治性的運用，運用黨國機器的管制與特殊的演出場域收編轉喻台灣流行音樂；而台灣歌手在「政治正確，商演不斷」市場的考量下，也樂於登上黨國控管的演出場域。這也使得中國大陸市場上的台灣流行音樂，鑲嵌於中共官方政策意識形態中。

張開祐（2014）碩士論文「『限娛令』與『禁奢令』之影響—台灣歌手赴大陸演出的經紀市場研究」，透過文獻探討與質性訪談9位從業人員，分析台灣歌手在2011年至2014年間的中國市場表現，旁及探討產業結構與競爭力表現，而特別針對台灣歌手在中國大陸的市場發展。研究結果發現限娛令對於台灣歌手並無針對性，政策主要在針對中國衛星電視頻道進行管理，但經由通告審批過程，亦足以影響台灣歌手的上節目商機；至於禁奢令的影響則相當全面，不論內地藝人或台灣籍藝人，都面臨商演市場的急凍，政治氣候對整個社會風氣與消費文化也產生了具體的調節作用；整體而言，台灣演藝人員在中國大陸雖有發展優勢，但也面臨國際競爭的壓力，兩岸媒體市場的整合及國家政策的正面引導，有其必要性。

褚瑞婷（2016）中央日報網路報海峽視點「星期專論」—藝人登陸，不能放棄「話語權」中談到，「在大陸市場競爭就是跟全球市場競爭」，如果為了不觸及認同，甚至是負氣放棄大陸市場，那不只是有損失藝人的演藝事業跟收入而已，這將喪失了台灣流行文化在全球與大陸擴散的機會，可能就此就失了話語權。台灣主體意識的覺醒，不代表我們必須跟中國大陸切斷一切關係，鎖國不是一個發展中國家應該採用的手段。我們也應該慎重面對台灣影視音產業需要走向更廣大市場的事實。台灣的電影、電視、流行音樂產業都是具有實力的文化創意產業，台灣的文創內容產品應走向世界舞臺，不受任何因素打擾，更無須畫地自限。

綜合以上學者研究可以得知，因政治與文化大環境使然，台灣的流行音樂成功進軍中國是一個必然的過程。對大陸地區而言，台灣比大陸文化底蘊更深，所有藝術形式都是文化的一部分，沒有足夠的文化就創造不出與之匹配的藝術形式，現今的全球華語流行音樂世界裡，台灣仍主導著全球華語流行音樂的發展。八十年代改革初期，中國大陸民眾的文化生活和娛樂方式較為匱乏，影視審美閱歷更是欠缺，大陸觀眾對港台地區及歐美明星的表演充滿了好奇，所以他們的出現，總能成為是年春晚的噱頭。數十年來，台灣的流行產物一直是中國娛樂事業的啟蒙者，但隨著大陸改革開放，躍身全球第二大經濟體，相對於台灣市場容量有限，想要進一步發展很困難，娛樂產業獲利減少，業者不願再花大錢投資，使得台灣電視節目無論是戲劇、綜藝節目都已經形同消失，中國大陸 13 億人口適時造就巨大的演藝市場商機，填補了台灣流行音樂市場的空洞，再加上中國大陸政治力的加持推波，中央電視臺作為國家傳媒機構，面臨的最大任務便是如何體現黨和國家的各項方針政策，邀請台灣歌手登上全中國重要的央視春晚，提供空間與機會拉攏台灣歌手進入中國演出，更是突顯出全中國人民大聯歡，四海一家，普天同慶，做到上情下達，凝聚民族向心力的政治收編意圖。

台灣歌手西進大陸看似商機無限，前途似錦，但在中國大陸市場上的台灣流行音樂，卻也無不免鑲嵌於中共官方政策意識形態中，受到控管。「政治正確」將是台灣歌手在中國市場商演不斷的保證。本研究的目的希望透過分析受邀登上央視春晚的台灣歌手，經由媒體所再現出來的意義與內涵，對大陸演藝娛樂生態進行更深入的瞭解，讓兩岸的實力對比逐漸逆轉的同時，台灣歌手與台灣流行音樂，依然能夠站穩腳步，再創事業高峰。

第五節、媒體再現意涵

何謂「再現」，真實被再次傳遞呈現的過程，就是「再現」，霍爾（Stuart Hall）認為，再現「反映了已存在於世界中的真實意義」，以及假設「字詞的意思是說話者意欲要他們表達的意思」。換言之，媒體對我們有什麼樣的影響？你有多少的認知、態度、世界觀是媒體所建立的呢？一個新聞文本存在著雙重意義：一為反映真實存在，二為表達了論述者的意識形態跟思考模式。經過媒體加工建構的真實，透過論述者的再現去建構變成新文本，呈現給閱聽人的第二層感受，這其中也透露了意識形態跟媒體的主觀立場（胡宥心，2011）。

倪炎元（2003）引用了 Potter（1996）的觀點，定義再現，認為如果把語言隱喻為是一面明鏡，認為語言可以如鏡像般透過描述反映世界。當然鏡子可能磨損或折射，正如語言可能出現含混或說謊，但語言可以如實的再現世界是確定的。因此透過媒體的再現，可以確認事件是真實發生的，不過新聞產製過程中，如同鏡子的磨損折射，在純淨新聞事件中，加入了意識形態書寫，或是男性霸權意識的論述，進而影響了真實存在。

因此在真實世界中，再現已經如影隨行的出現在我們的社會媒體影響中。倪炎元（2003）認為真實世界的再現就是一種語言跟社會的建構，而建構本身又相對於特定個人跟文化的框架，因此就沒有任何一個關於世界的「再現」可以宣稱是可以代表唯一的真實。

再現的媒材不光是攝影，舉凡文字、語言、動態影像（電影、記錄片、錄像作品）、靜態影像（繪畫、照片）、雕塑裝置等的藝術作品等，又或是大眾的新聞電視傳媒，都是一種再現。也就是說，再現是我們感知到外在世界後，運用上述媒材，又重新詮釋後，所建構出來的世界。而在電視節目影像方面呢，「影像構圖」其實再現了拍攝者的文化價值觀，再現往往含有某種政治正確的觀點在裡面，脫離不了作者的觀點。¹⁸

¹⁸ 「取捨間」，影像的「再現」，2015年11月13日，
<https://implicationyi.wordpress.com/2015/11/13/%E6%94%9D%E5%BD%B1%E7%9A%84%E3%80%8C%E5%86%8D%E7%8F%BE%E3%80%8D/>。

「影像構圖」指安排一場戲中畫面空間中包含的所有元素，包括佈景、道具、燈光、人物及其走位、攝影機移動等。每一個鏡頭的取景（**framing**）除了視為一次個別的構圖單元外，也須擺在整場戲脈絡中的相關鏡頭中觀察。除了閱讀個別鏡頭的畫面構圖外，觀眾可呈前後鏡頭中各元素的併置方式看出影像的構圖。構圖取景的方式會影響觀眾閱讀影像的內容、意義與重要性，也會影響觀眾對畫面中的人物與行動產生何種情緒反應，甚至影響他們對整部影片的興趣高低。

一、鏡頭分析

遠景、中景和特寫屬於一種構圖的單位，這些鏡頭是一種連續系統發展，它們是在單一空間裡，互相重疊的某一小部分，也只有對彼此才有意義，這些有關鏡頭的名詞是依照被攝物的大小設定，而且彼此相關與互成比例（Steven D.Katz/井迎兆譯，2009）。鏡頭的景別（**Shot Size**）有分許多種，大致可分為下面幾類（Steven D.Katz/井迎兆譯，2009）：

第一、「特寫」（**The Close—up**）。用來表現人體肩部以上，或某些細部的畫面。其中特寫又分為全特寫（**Full Close—up**）、中特寫（**Medium Close—up**）、大特寫（**Extreme Close—up**）。特寫鏡頭可以帶給觀眾近距離的感受，能將細微的表情與某訊息傳達給觀眾，眼睛決定一切，法國導演尚盧高達（**Jean—Luc Godard**）曾說過，最自然的剪接是切在人的注視上，它強烈暗示的力量，是以眨眼、凝視、眼淚、眯眼、怒視和所有眼睛的語言，來幫助解釋情感上的關係。而一個表情就能傳達出畫面外有趣的東西，且能告知是在哪個方向。

第二、「中景」（**Medium Shot**）。正像全景一樣，中景捕捉了一個演員的姿勢和肢體語言，但範圍仍然足以捕捉臉上表情微妙的變化。中景也是一般多人對話鏡頭的主要模式，典型的分類有雙人鏡頭、三人鏡頭、四人鏡頭或五人鏡頭，當畫面中超過五人時，攝影機通常必須往後拉大至全景，以容納每個人，且每個人不明顯地重疊。

第三、「全景」（**Full Shot**）。用來表現人的全身或整個拍攝的場景畫面，可使觀眾看清人物的肢體語言、與環境的關係。全景通常會把所有說話者涵蓋在畫面

內，而一個特寫通常也需要其他的特寫、中景或全景的搭配，來完成場景事的目的。除了攝影機拍攝的遠近景別以外，拍攝時的高度也極為重要，在畫面中，拍攝角度不同，被攝物件在觀眾視覺範圍內的方位、形象就會變化，從而引起觀眾對被攝物件的注意，改變觀眾的心理反應。

有關高度的拍攝手法有平拍、俯拍、仰拍。

第一、平角度，又稱為「平拍」。指的是拍攝點與被攝物件處於同一水準線上，以平視的角度來拍攝，這種拍攝稱為平拍。平拍所構成的畫面效果，接近於人們觀察事物的視覺習慣，它所形成的透視感比較正常，不會使被攝物件因透視變形而遭到歪曲和損害。

第二、俯角度，又稱為「俯拍」。俯拍指的是攝影機從高往低、由上往下的角度拍攝，俯攝代表了觀眾向下俯視的視線。俯鏡頭在感情色彩上，使人有陰鬱、渺小、壓抑的感覺拍攝角度，適宜表現人的悲劇命運或是反面人物的可憎卑劣。在許多影視片中，時常用俯鏡頭拍攝敵人的酒宴、賭場的嘈雜、匪徒的密謀等等。

第三、仰角度，又稱為「仰拍」。仰攝就是攝影機由下往上、從低向高的角度拍攝，仰鏡頭代表了觀眾向上仰望的視線，在感情色彩上往往有舒展、開闊、崇高、敬仰的感覺。

此外，攝影機的移動方式也具重要性，包括「搖鏡」、「升降鏡頭」、「推軌鏡頭」三種主要攝影運動方式：

第一、「搖鏡」。指的是攝影機位置不動，機身左右橫搖或上下直搖(Panning and Tilting)。是其中可以不用從一地到另一地移動攝影機就能完成的攝影運動，可用來拍攝比定鏡更大的空間，比方說，使用水準搖攝來拍攝沙漠或海洋；以垂直上下來拍攝一棟摩天大樓。也可跟拍移動的動作，並且藉著影像的外形，連接兩個或兩個以上的趣味焦點，而在兩個或更多的主體間，連接或暗示一個邏輯的關聯(Steven D.Katz、井迎兆譯，2009)。

第二、「升降鏡頭」，嚴格來說被認為是垂直上升的運動，但實際上可有許多方向的運動，而此運動範圍包括弧狀作上下的移動、橫向移動。拍攝過程中改變攝影機的高度與仰俯角度，帶給觀眾一種威嚴與強調了現場感，使用異樣的觀看角度和具誘惑力的透視感的變化，就可把觀眾帶進情境中（Steven D.Katz、井迎兆譯，2009）。

第三、「推軌鏡頭」，指的是將攝影機放在有輪子的平臺底座上，並架在類似火車鐵軌的軌道上移動。而軌道可以是直的或是彎曲的，藉助軌道的鋪設，可以避免地面崎嶇不平的跳動，營造出順暢流動的畫面。推軌鏡頭也泛指在地上執行「向前」、「向後」、「往兩旁」或「彎曲行進」的攝影機運動，即使用車輛或輪椅來移動拍攝的鏡頭，也可稱為推軌鏡頭。這種技巧，被廣泛利用劇情片當中，講求攝影機運動的導演，也會特別設計出華麗的推軌鏡頭（公民新聞平臺網，2008）。

除了鏡頭本身的運用，還必須瞭解一些有關導演和攝影師所運用的攝影方法，最基本的方法包括（普多夫金著、劉森堯譯，2006）：

第一、淡入（**Fade—in**），一開始銀幕完全黑暗，而後影像逐漸呈現出來。

第二、淡出（**Fade—out**），與淡入相反，銀幕上的影像慢慢消失，而後則整個畫面歸於黑暗。

第三、溶入（**the mix**），電影的一個場景變換到另一個場景時，不使用普通的剪接方式，也就指銀幕上的影像漸慢的消失，在還沒有完全消失之前，新的影像提前呈現出來，銀幕上的影像產生片時的重疊現象。這種方法的運用和淡入淡出一樣，具有韻律的作用，通常使用於要進入倒敘的場合，用來暗示新的意念是來自另一個別的意念。

第四、伸縮法或遮蔽法（**shots in iris or in mask**），指的是銀幕上首先呈現一片黑暗，只有中間露出一個部份，圓形或其他形狀，然後在這個部份呈現出影像，這就是所謂的「遮蔽法」（**mask**），這種方法的運用有幾個意義，最通常的一種就是觀眾站在劇中角色的觀點來看一件事情，譬如，劇中主角從一個鑰匙孔看東西，銀幕上呈現出他所看到的，這時候需要使用遮蔽法。

二、燈光

在電影當中燈光具有情緒烘托與協助敘事細節的目的，如果一個燈光打的好，會使影像中的人物看起來自然且不突兀，甚至忘記燈光的存在（Turner, n. d./林文淇譯，1997）；經由燈光方向和強度的變化，導演能引導觀眾的目光，且不同的燈光會有不同的風格取向，自古以來光影就充滿了象徵性的意義，光明代表安全、美德、真理的歡愉，而黑暗則象徵恐懼、邪惡與未知，然而某些導演則會利用這種反差而造成不同的戲劇張力（Giannetti, 1982/焦雄屏譯，2005）。大致來說，明調打光是寫實，而暗調打光是表現式，然而研究者更應該要加以注意的是，燈光是如何突顯與強調景框中的某些元素，以及電影中如何很自然地掩蓋景框中的一些東西，同時引導觀眾去注意某些特點（Turner, n. d./林文淇譯，1997）。

三、色彩

一般來說有名的色彩電影都具有表現主義的味道，顏色也有各自代表與象徵意義，在心理方面，色彩是電影中的下意識元素，帶有強烈的情緒性，訴諸的是表現性和氣氛。而顏色也通常帶有戲劇性的張力，例如冷色調諸如藍色、綠色與紫色，代表寧靜、疏遠、安寧，而暖色調諸如紅色、黃色與橘色，則代表了侵略、暴力與刺激（Giannetti, 1982/焦雄屏譯，2005）。

四、聲音

另一種與燈光一樣容易被忽略的符號指涉系統為聲音，聲音往往被當作是「凝結」影像的意義，扮演敘事的功能提供影片高潮時強而有力的情感配合，讓影像變的更寫實，也能當作轉場時配合剪接的轉接之用，以達到敘事的緊密連結，目的是為了要加深寫實感，賦予它原本沒有的感情內涵（Turner, n. d./林文淇譯，1997）。

五、剪接

和許多其他影像指涉系統相同，剪接同樣也是相當重要，但卻容易讓人忽略其存在的一種技巧，它的作用在於串連影像與影像之間的關係，特別要注意的是影片中敘事過程的邏輯性。表現主義會大量使用「蒙太奇」，這是將兩個不同的鏡頭結合在一起的剪接方式，蘇俄提倡蒙太奇的導演 Sergei Eisenstein 就認為剪接

可以使影片作為轉化個人意念的一種手段，通常使用在情緒的呈現與敘事省略上面，彌補敘事的空缺，而不預期的剪接方式則會帶給觀眾驚恐與幹擾的感覺(Turner, n. d./林文淇譯, 1997)，賦予了電影藝術的表達層次，而非僅是紀錄真實的情況。

六、場面調度

與剪接不同的地方是，場面調度相信剪接只是一種電影技巧，並不能完全表達出影片的意義，重要的是一個畫面當中所有元素的安排所呈現的訊息是什麼，例如一個鏡頭中的佈景設計、服裝、人物的位置與動作、空間關係（什麼被隱藏著，又什麼被突顯出來），一部影片的對於社會世界的建構，需要透過場面調度的細節來確認，分析場面調度有助於建構描述和解釋關鍵因素和圖像，討論它們如何結合以至於創造意義(Hansen, A. et al, 1998; Turner, n. d./林文淇譯, 1997)。

綜合上述可以得知，節目影像是綜合了攝影機拍攝、燈光、剪接、佈景道具的選擇結果，並從中產生意義，也可以說是由敘事和再現的慣例所組成的一種系統(Turner, n. d./林文淇譯, 1997)。台灣歌手於央視春晚的表演，透由電視轉播呈現出的影像畫面與表演內容，也是經由媒體所再現出來的結果。而其如何呈現於影視媒體中？其再現樣貌？如何再現？又有何種轉變？筆者藉由進一步對「影像構圖」深入分析探討可以發現，央視春晚採用商業化綜藝節目製作方式，邀請台灣當紅流行歌手登臺表演，除了像一般民眾那樣要表達對年節的慶祝外，也擺脫過往說教意味濃厚的政治視聽教材，讓觀眾在觀賞春晚忽視其中隱藏的黨國意識，成為觀眾喜聞樂見的綜藝節目。然而央視春晚作為中國大陸宣揚黨國意識形態的工具，在國家意識形態宣傳「家國一體」的認同中，依然強化隱藏其中具有政治層面上的涵義，亦即「喜慶」、「歡樂」的所指，也涵蓋著「國家的昌盛」、「民族的團結」、「百姓的安康」。政治層面上的意識形態所指意義，達到了媒體再現的政治目的與作用。為因應台灣人民集體認同的轉變，近年來中共企圖透過文化交流，以喜聞樂見的文藝活動，喚起台灣人民心中的「中國印象」，將中國文化內化於台灣人民心中，，期望達到逐步邁向國族認同與社會整合的目的。¹⁹

¹⁹ 陳仙妹，「中共對台文化交流之策略與作法」，展望與探索，第6卷第10期，2008年10月，頁5—23。

第三章 研究方法與研究對象

央視春晚自 1983 年至今，已經成為春節期間中國一個最具代表性的電視節目，也被稱為中國人的「新民俗」。而「邀請台灣歌手登臺表演」，儼然已經成為春晚節目安排模式中的一個重要部分。然而，作為中國年夜飯中一道大菜的央視春晚，應該選擇邀請什麼樣的台灣歌手，以及其呈現出的畫面與表演的內容，如何在這道舉國聯歡的年夜大菜中發揮什麼樣的功能，相對於一般大陸本土藝人，台灣歌手於央視春晚的演出，其特殊的意義與隱含內涵，更將是筆者想要研究與探討的。

符號學源自語言學、文學和文化研究，是一種檢視文本資料、重視訊息意義的分析方法，符號學最關心的問題在於「意義是如何被建構出來的」，而非「意義是什麼」（Seiter 1992）。它強調符號之間的結構關係，將整體訊息視為一個體系，相當適合用來分析媒體文本意義如何被產製及隱含何種權力關係（van Zoonen 1994／張錦華、劉容玫譯，2001）。是故符號學不僅是研究文本意義結構的適當方法，也是研究文字、圖像和聲音如何能變成訊息，同時亦能探求文本背後所蘊含的意義，與文化連結的迷思及意識形態。

台灣歌手登上央視春晚表演如何作為一種文本？除了主持人的訪問與歌手的對談可以轉化為文字記錄的言說以外，其餘的訊息要如何轉化成文本？歌手的形象要如何分析？表演歌曲、肢體動作、服裝穿著、舞臺場景等，又如何可以作為文本而加以分析呢？要了解以上的問題，便必須倚賴符號學的先驅——語言學家 Saussure 所提出的符號系統概念，進而了解文本中的符號及符號與意義的關係。

符號學有三個主要的研究領域，使得文字、圖像或聲音能變成訊息：第一，是符號本身代表何種意義。包含研究符號的種類，研究不同種類符號傳遞訊息的不同方式，以及研究符號和使用者之間的關係。第二，組成符號所依據的符碼或

符號系統 (systems)。這領域研究一個社會或文化如何因應其自身需要，或因應開拓不同傳播途徑之需而發展出的各種符碼。第三，則是符號和文化之間的關係。同時文化也依賴符號或符碼的運用以維繫其存在與形式 (John Fisk 著, 張錦華譯, 1995)。例如從 1983 年開始，央視春晚中主持人一直都備受矚目，而主持人的面孔、服飾也是導演組經過人氣、實力、都是當年流行趨勢進行的選擇，其最終呈現的選擇組合，所代表的文化意涵與呈現的訊息，透由符號學分析可以進行研究，以瞭解「意義是如何被建構出來的」。

因此，本研究採符號學分析法相關原理，來分析台灣歌手的符號形象，將分析項目依內容區分成三個架構，包含：

1. 對話符號分析 (旁白與介紹詞)。
2. 歌曲符號分析 (歌詞文字)。
3. 影像符號分析 (包含佈景與服裝、燈光與色彩、鏡頭與人物互動)。

再用時間年代做出區隔：從 1987 年至今 2016 年，將這三十多年時間，區分成從 1987 年~2000 年黨國政治，到近期 2000 年千禧年第一次政權輪替，再到 2008 年後台灣政黨再次輪替三個年代，分析受邀登上於中國央視春晚之台灣歌手在中國觀眾心目中意象，其展現歌手的特質與演出的形態內容，在國家意識形態宣傳「家國一體」的認同中，透過收編與轉喻，媒體所再現出來的意涵與流變。

第一節、研究工具—符號學分析法

任何一個東西，總有它背後的脈絡支撐它的意義。關於符號的意義指涉，在語言學家 Saussure 的認定裡，符號(sign)是由符號具(signifier)與符號義(signified)所組合而成。符號具是符號的形象，由我們的感官所認知，而符號義則是符號所指涉的心理概念。符號化的程度越深，符號義關係的建立就越為成功，亦即當某個能指符號具事物出現時，人們就能想到其對應的符號義。

至於 signifier 和 signified 在中文翻譯上有很多的不同，造成困擾混淆，signifier 常見翻譯為意符、能指、符號具、符徵，signified 翻譯為意指、所指符號義、符旨，signifier 和 signified 翻譯上的異同整理參見表 3—1。

表 3—1 signifier 和 signified 翻譯上的異同

	signifier	signified
1.	意符	意指
2.	能指	所指
3.	符號具	符號義
4.	符徵	符旨

符號學是結構主義的一種形式，強調唯有我們所屬的文化裡，透過其概念與語言結構，我們才能認識這世界。結構主義者的任務是去發掘概念的結構，不同的文化是透過不同的概念結構，才能組成他們對世界的認識與瞭解（張錦華等譯，1995）。文化與符號密切相關，「文化概念實質上是一個符號學的概念」，文化是指從歷史沿襲下來的體現於象徵符號中的意義模式，是由象徵符號體系表達的概念體系，人們以此進行溝通，延存和發展他們對生活的知識和態度，例如當我們將「OX」這組記號拿給一個完全不曾學習過英文的華人辨識，公牛這個概念就無法在他腦中產生，也就是說，象徵符號體系表達作用無法形成。

一、符號的選擇與組合：

瑞士語言學家索緒爾認為所有的訊息都涉及選擇和組織（組合）。關於符號的組成，索緒爾曾經提出一個重要的符號系統概念，這也將是本文所欲引用的分析方式。索緒爾指出，符號的組成方式有兩種，一是系譜軸（paradigm），另一個則是毗鄰軸（syntagm）。其中，系譜軸關乎符號的選擇與替換，毗鄰軸則關乎符號的排列與組合（張錦華譯，1995）。以下針對系譜軸、毗鄰軸稍加闡釋。

1. 系譜軸（Paradigmatic）：

同屬於一個系譜裡的各單元必有其共同的特色，也就是在此系譜中的各個記號，彼此會有類似的特質存在。在系譜裡的每一個單元必能與其它單元清楚地區隔，明確的區分每個單元之差異。在記號運作時，便會涉及到系譜軸選擇的問題，例如 T 恤、襯衫、西裝等皆是屬於衣服功能的系譜，在此系譜中的 T 恤與西裝兩者所形成之記號意義以及記號運作方式，皆有明顯的不同。

2. 毗鄰軸（Syntagmatic）：

通常一個元素從其系譜軸被選出之後，便會與其它系譜軸中之元素互相組合，這樣的組合關係則稱為毗鄰軸，也就是各元素之間所結合建立的一種關係。所以在毗鄰軸運作時，必需考慮到元素相互組合的關係；例如詩詞中的句子與句子作連結時，則需注意整體結構、脈絡之彼此呼應的關係。也就是說，毗鄰軸中的各記號亦會受到其他記號的影響，所以其意義有些部分是決定於同一毗鄰軸的其他記號。

台灣歌手在央視春晚表演是一連串的動態活動過程，其之所以能夠完成意義的傳遞，乃因活動的內容其實是一連串訊息組合的結果。因此，欲從此動態過程中分離出可供分析的內容，便必須透過 Saussure 提出的毗鄰軸與系譜軸概念，來將倏忽而過的影像、聲音等訊息內容加以凝結，成為可被分析的靜態單位，也就是符號。

二、意義如何產生

法國符號學者羅蘭巴特(Roland Barthes)把符號學理論運用到文化研究方面，把符號學原理與現代大眾文化現象相結合，透過紛繁複雜的文化現象，及多樣的能指形式，去挖掘隱藏在大眾文化現象的意識形態，亦即文化的深層意蘊。他試圖將語言學符號系統和文化符號系統結合在一起，統一在他的文化符號學框架之內，把符號研究的視角延伸到社會歷史文化領域，著力對社會文化現象進行泛文化符號學的分析(張錦華等譯，1995)。

羅蘭巴特論證流行文化的符號結構時強調，它的特殊語言符號結構及其運作邏輯，對於揭示它的神秘性具有特別意義，絕不能停留在一班語言符號分析的層面，而是要深入發現它的特殊符號運作邏輯(張錦華等譯，1995)。

符號學強調的意義是定位於深層的社會文化情境之中，表面的訊息不足以真正瞭解意義的產製方式。巴特首先創立了意義分析的系統模式，「意義」溝通和互動的觀念得以分析。而巴特理論的核心就是「符號」含有兩個層次的意義(張錦華等譯，1995)。

1. 第一層意義是「明示義」(denotation)，指的是一般常識，也就是符號明顯的意義。是描述符號中符徵與符旨之間，以及符號和它所指涉的外在事物之間的關係。直接明瞭、事物表層的意思。「客觀」的認知。例：一張照片裡相機對某物機械性的再製的部份。
2. 在第二層意義上，巴特認為符號如何產製有三種方式：
 - (1) 隱含義(connotation)：它說明瞭符號如何與使用者的感覺或情感，及其文化價值觀的互動。進一步延伸隱含義的概念，我們的聲音語調、說話方式，都隱含著我們說話的感覺和價值觀，也就是我們說了「什麼」，例如：一張照片裡人為的部份，如取景、焦距、光圈、角度、底片等的選擇。

(2) 迷思 (myth)：迷思是一種文化思考的方式，一種概念化事物，理解事物的方式。它的主要運作方式是將歷史「自然化」，亦即主張迷思所呈現的意義是自然形成的，而非歷史或社會情境下的產物。在迷思被自然化、神秘化的過程中，它的相關政治與社會意義就被隱匿了。

(3) 象徵 (symbolic)：指當物體由於傳統的習慣性用法而替代其他事物的意義時，即成為象徵，在分析象徵時，經常使用隱喻 (metaphor) 和轉喻 (metonymy) 的概念來幫助理解。

隱喻 (Metaphor)：同時利用事物的「相似」與「相異」之處。詩、廣告使用極多。基本上是屬於想像的，愈藝術性、愈含混的隱喻愈需要想像力。「我用咖啡匙丈量我的生命」讀者要用相當的想像力來連接「咖啡匙」和「丈量生命」。日常生活裡我們也不自覺地使用許多。如「上」「下」，時間即金錢。

轉喻 (Metonymy)：以部份代表全部。是小說中主要的表現手法。轉喻的選擇具有關鍵性的影響力，因為透過這些選擇，我們必須建構事實中未知的剩餘部份。「現實的再現」必定使用了轉喻。所有的新聞報導都使用了轉喻，含有高度任意的選擇。但是選擇的「任意性」通常是被掩飾的，至少是被忽略的。

綜合上述，符號展現的最終意義，就是需要透過意識形態從人的內在運作，深深烙印在每一個階級的思想模式和生活方式 (黃翔翔, 2011)。人是團體動物，往往因為外在的某種趨勢而形成風尚、形成潮流，因此當這種變化對每個人發生影響時，就成為政治性的社會力量。要揭示文本背後隱藏的意義，最便捷的方式就是分析最明顯的符號。

一個政黨的思想是其旗幟和象徵，思想不僅是政黨用來號召和動員其追隨者的武器，而且也是外界「認同」自己的工具。意識形態乃是一個總體性的概念，是「一定時期」各種意識形式的總和，是佔統治地位的階級的價值觀念體系。因此，它必然廣泛滲透於社會生活的各個領域中，特別是社會精神生活的各個方面。儘管社會存在著文盲，卻不會有意識形態之盲，因為每個人都在意識形態中，並受其支配。換言之，意識形態在社會結構中僅是一個子系統，處於和經濟結構、政治結構的相互作用之中。一方面他反映政治結構、經濟結構，另一方面對政治結構、經濟結構又有反作用。而在社會意識形態中佔主導地位的，是政治思想。而政治思想工作和組織工作，正如鳥之兩翼，缺一不可，是中共實施領導的最主要的手段和途徑，因此，為鞏固其政權，中共非常重視政治思想工作。²⁰

央視春晚作為中國收視率最高的一檔晚會，它不僅僅是一個文藝晚會，還是一種時代的風向指標，其目的是為了表達政府對於當前人民生活的重視與困難的解決方法，其手法是讓人民很自然不設防地接受其中所蘊藏黨國形象意識形態的傳遞。

本研究將針對所選取的文本進行分析，幫助我們瞭解媒體影像文本中的符號意義與其深層社會文化意涵，並探究符號與社會結構，其結構中的意識形態與迷思的構連方式。期待解讀台灣歌手在央視春晚這道舉國聯歡的年夜大菜中，透由媒體所展現出的表層意義與發揮的影響力，進一步深入分析經過包裝後的台灣歌手於央視春晚的演出，相對於一般大陸本土藝人，除了像普通民眾那樣要表達對年節的慶祝外，是否更具有政治層面上的特殊意義與隱含意識形態變化。

²⁰ 林奎燮（2003）。「文化霸權與有中國特色的中共意識形態」，國立政治大學／東亞研究所／92／博士論文。

第二節 研究樣本的選取

本研究將運用符號學的分析原則，探究台灣歌手在大陸央視春晚媒體再現之意涵與流變，本研究所謂「台灣歌手」指的是：在台灣出生、具有中華民國國籍，曾在台灣發行唱片專輯的歌手，例如 S.H.E、周杰倫等。或是來到台灣出道，與台灣唱片公司簽約，經由台灣製作人發行專輯的華人歌手，如王力宏、林俊傑、許茹芸等，他們的身分也可等同於台灣的歌手。

從 1987 年至今 2016 年，將近三十多年時間，根據筆者統計，有將近百位的台灣歌手與團體登上大陸央視春晚進行演出（參見表 2—1），因樣本數眾多，故本研究主要採取立意抽樣，依據筆者的研究歷程與經驗，從中選擇最能代表總體的歌手作為分析對象。選取樣本的過程中將會經過兩個過程的篩選，亦即歷史時間分割及代表性歌手選擇。

首先，本研究將會對所有登上央視春晚的台灣歌手作歷史時間分割，筆者引用學者邵宗海教授的觀點，將 1987 年至 2016 年，將近三十多年的兩岸關係變遷，區分為三個時期：²¹

- 1、「1987 年～2000 年—破冰交流緩和持穩時期」。
- 2、「2000 年～2008 年—統獨意識對抗時期」。
- 3、「2008 年～2016 年—擴大交流時期」。

在歷史時間分割之後，本研究針對三個時期登上央視春晚的台灣歌手頻率、特殊代表性、特殊意義以及受歡迎的程度，各選取二位代表性歌手作為分析對象。

²¹ 邵宗海（2002）。兩岸關係：變遷、定位與策略。兩岸關係：變遷、定位與策略」學術研討會（臺北）。

一、歷史時間分割：

(一) 1987 年～2000 年：破冰交流緩和持穩時期 — 「從三不至戒急用忍政策」

1987 年 11 月 2 日，我政府正式宣佈在大陸有三等親的台灣居民可前往中國大陸之後，開放台灣民眾前往大陸探親，開啟兩岸互動交流，從最初的人員往返，進而經貿交流，甚至在進一步是學術、文化、宗教、科技等純屬「文化」的交流，雙方接觸之頻繁都可用數據來說明。

舉例說明，台灣前往大陸探親、商務、旅遊人次：2001 年整年有 344.19 萬人次，2002 年一月至六月約有 178.26 萬人次，而歷年下來已有 2558.4 萬人次（國人赴大陸探親自 1987 年 11 月起開放）；大陸人民來台人次：2001 年整年有 13.36 萬人次，2002 年 1 月至 6 月約有 7.64 萬人次而歷年來共有 77.6 萬人次來過台灣。大陸人民來台從事文教活動：自 1987 年開放國人赴大陸探親以來，截至 2000 年 9 月底，共核准大陸地區人民來台從事文教活動計 61, 289 人次，且呈逐年增加趨勢。²²

因交流所衍生的問題，有些雖然可用彼此單邊的法律來規範，但也有一些是雙方都覺得必經過協商與談判的程式來訂出一個解決的方案。因此 1993 年在新加坡舉行的「辜汪會談」就有四項雙方共同簽訂協定，而 1998 年在上海的「辜汪會晤」也有四項具體的結論。雖然這些協議均不足以全盤解決因交流而衍生兩岸之間許多的困境，但是因為有接觸、協商、並針對一些重要問題進行談判，進而也為兩岸之間建立起協商機制與制度，當然對本是對峙而立的兩岸而言有其敵意淡化的功能，因此從 1987 到 1998 將近十二年的時間，儘管兩岸互信仍然不足，加上爾後又發生千島湖事件（1994）、李登輝康乃爾之行（1995）、總統大選導彈事件（1996）等導致兩岸關係再行惡化，不過總的來說，這段交流其間應是兩岸關係發展過程中，雙方都能克制自己，營造和平穩定的交流階段。

²² 邵宗海（2002）。兩岸關係：變遷、定位與策略。兩岸關係：變遷、定位與策略」學術研討會（臺北）。

之所以能夠形成這段雙方關係穩定發展而且情勢緩和的局面，主要是因為彼此在隔閡 47 年之後，能夠相互往來都覺得珍惜而不忍摧毀，再加上台灣在 1991 年成立國統會，頒佈國統綱領，宣佈動員戡亂時期終止，1992 年海協與海基會在『海峽兩岸均堅持一個中國之原則』達成了口頭共識，種種措施均透有一股善意的導向，讓北京不得不正視兩岸關係有其緩和持穩發展的必要。這段期間即便中間一些偶發事件讓兩岸不快，或是臺北的某些決策走向讓北京質疑，但基本上，北京維持一個「聽其言觀其行」政策，沒在兩岸關係上投下一個變化球，導致緩和情勢全盤生變。

（二）2000 年～2008 年：統獨意識對抗時期 — 「積極開放、有效管理」

接著到了 2000 年 5 月，台灣因民進黨贏得總統大選，導致長期執政的國民黨下臺，進而連帶也使得傳統的大陸政策，國統綱領被傳言是否要修正或存廢，使得兩岸關係受到影響，儘管新上任的陳水扁總統在其就職演說中，曾經力陳所謂「四不一沒有」的承諾，但是基於他植根甚深的「台獨」理念，加上對「台灣要走自己的路」之信念，遂在 2002 年 8 月 3 日提出了台灣與對岸中國是「一邊一國」的宣示。這個說法儘管事後的解釋認為是與兩國論無關，也不涉及到台灣在法律地位上的變更，不過北京反應相當激烈，官方的一篇批駁聲明裡，不但直接點名陳水扁，而且還在李登輝之後，對台灣領導人再度定性為「台獨」。

這樣的指控，也使得兩岸關係原本已經不睦的僵局更為惡化，但又與過去全面不相往來的「軍事對峙」與「法統之爭」時期有不盡相同之處，那就是兩岸當局均維持即便在兩岸關係呈現僵局之時仍允許兩岸交流不受影響的結論。因此在這段時期，雙方儘管立場鮮明，遑不多讓，而且整個意識形態非常強烈的在對立當中，不過兩岸非政治性的交往卻持續在增加之中，這也是在過去分裂國家裡較少見的例子。

形成這種意識對立情勢的原因，並不在兩岸意識形態上的差異，而在雙方對各自未來走向認知的不同。北京當局以國家統一與一國兩制為指標，但台灣則希望多一份除統一之外的選擇。然而當兩岸陷入僵局之際，美國為了自身最大利益，一直在鼓吹兩岸應多予對話，台灣在面臨可能的兩岸政治性談判，為求避免因談判而被矮化與地方化，因而提出國與國之間定位的建議，但這由於剛好觸及到北京最敏感的一條神經，兩岸關係遂爆裂嚴重的對立。

(三) 2008 年～2016 年：中國崛起，兩岸擴大交流時期 —「擴大交流、加強合作」

2008 年 5 月，台灣再度政權輪替，國民黨在兩岸經濟關係政策方向上，重新大幅調整民進黨執政期間所堅持的「鎖國政策」做法，馬英九執政這八年來，最大的時代背景是「中國崛起」的效應。大陸經濟急速增長，接連超越除美國外的七大工業國，2010 年超越日本成為世界第二經濟大國，而台灣對外貿易的 40% 與大陸有關。馬英九上任後很快就恢復了兩岸兩會的談判協商，先後簽署了 23 項協議，達成了多項共識，逐步實現了兩岸「三通」、大陸居民赴台旅遊、大陸學生赴台就讀、大陸企業赴台投資等開放性措施。八年來，兩岸交流密切，尤其是開放陸客赴台旅遊觀光，繁榮了台灣旅遊市場，增進了兩岸人民的相互瞭解。在促進兩岸關係的和平發展的努力方面，馬英九的貢獻是有目共睹的。²³

馬英九以「兩岸非國與國關係」、「一國兩區」等來界定兩岸關係的善意得到大陸民眾的高度讚揚，2015 年 11 月份在新加坡實現的「習馬會」則為馬英九任內的兩岸關係畫上了點睛之筆，馬英九的貢獻也將寫入海峽兩岸的史冊。馬英九 2008 年上臺執政以來，兩岸之間確實展現了自 1949 年分治以來前所未有的和諧氣氛，台灣民眾對馬英九這八年有很多怨言，但是在兩岸關係部分，台灣民眾的不滿也是最少的。²⁴

²³ 邵宗海 (2002)。兩岸關係：變遷、定位與策略。兩岸關係：變遷、定位與策略」學術研討會 (臺北)。

²⁴ 張文生，「馬英九這八年」，新華澳報，2016年5月21日，http://www.waou.com.mo/news_h/shownews.php?lang=cn&id=10739。

二、代表性歌手選擇：

1. 破冰交流、緩和持穩時期（1987年～2000年）：

自1987年台灣當局開放民眾赴大陸探親以來，海峽兩岸民間往來日益頻繁，各項交流不斷發展擴大。而大陸當局希望在80年代解決台灣回歸祖國問題，完成中國統一大業，為了配合這一政治任務，邀請港台歌手來大陸演唱。

筆者在這個時期選擇分析研究的第一位代表歌手是費翔，費翔生於台灣，長於美國，他的父親是美國軍人，母親華麗娜祖籍北京，是中美混血兒，費翔是華語樂壇流行樂歌手及電影、電視演員。1986年夏天，費翔的母親意外地收到了因為戰爭被海峽兩岸分開40年姥姥的信，難以抑制心中的想念。於是，費翔的母親決定帶費翔一同回中國探望。1986年的費翔，得益於他中美混血的身分而擁有的美國護照，得以順利轉道香港回北京探望自己的姥姥。1987年1月27日，也就是上春晚的前一天，費翔和母親一同來到北京崇文門附近一所四合院裡看他的姥姥李夢白。²⁵

作為台灣登上中國大陸春晚的第一位明星，首度在全中國人面前演唱政治和情感上都非常正確的「故鄉的雲」，及節奏輕快、動感強烈的「冬天裡的一把火」兩首歌，有著極大的政治意義。在三十幾年前，無論是舞臺、剪輯、配樂都不發達，全靠演唱者唱功帶動全場氣氛，費翔一個人在舞臺上載歌載舞，充滿活力又深情地展現80年代歐美的流行舞蹈表演方式，表演頗具「百老匯」風格，讓人眼睛一亮，出盡風頭，結果一夕成名，之後便晉升為眾多少女觀眾心中的第一個「舞臺情人」。

費翔對於國語歌曲的流傳是功不可沒的，尤其在那個兩岸交流不是那麼發達、公開的年代，如果當年不是他率先為國語歌曲鋪好路，後來那些遠赴大陸發展的台灣歌手可能也不會那麼順利了。

²⁵ 【春晚記憶盒子】費翔：一朵飄不出故鄉的雲。央視新聞網，2017年1月23日。
<http://m.news.cctv.com/2017/01/23/ARTIwj1UAUZ8Le1OU6hUk2yN170123.shtml>。

筆者在這個時期選擇分析研究的第二位代表歌手為王傑。王傑，為台港知名的創作型歌手、音樂人、演員。1987年以「一場遊戲一場夢」在台灣出道，用動人的嗓音結合浪子的形象席捲歌壇，成為紅遍中、港、臺、東南亞等亞洲地區的歌手，至今所發行的專輯與精選輯合計已突破 80 張，累積銷量過 2000 萬張，是 1980 年代至 90 年代華人世界最具影響力的歌手之一。

王傑於飛碟唱片出道，飛碟唱片以「昨日的浪子 今日的巨星 明日的傳奇」形容王傑，亦成為王傑多年來的標籤，綽號有「歌壇浪子」、「憂鬱歌王」、「孤鷹」等稱呼，曾於 1993 年訪韓宣傳唱片時，受當地新聞媒體封為「亞洲歌聖」。

王傑的嗓音相當獨特，充滿感情的演唱方式讓王傑的歌曲有相當強烈的感染能力；王傑聲線有很強的辨識度，歌聲本身就流露出悲涼與滄桑的感覺，同時王傑亦具備與眾不同的高音，在演繹歌曲時往往能透過充滿穿透力與爆發力的嗓音，將歌曲的高低起伏詮釋得淋漓盡致，個人形象與唱腔風格的統一，也讓王傑從出道第一張專輯「一場遊戲一場夢」便登上巨星之列。而不少人認為王傑唱歌之所以悲苦動人，應與他辛苦的成長背景與感情經歷有關。

1993 年春晚晚會形式上突破創新，打破了晚會現場的封閉格局，香港、台灣和新加坡的電視節目與中央電視臺的節目對傳，來自港台的藝人紛紛登上央視春晚舞臺，則更加凸顯了春晚的時代風向標內涵，體現了天下華人共度新春佳節的祥和氣氛。港台的遊子王傑回家了，帶了一些滄桑和感傷，在 1993 年中央電視臺春節聯歡晚會上傾訴回家的感覺，轉喻兩岸分離後許多台灣人迫切回歸的心情。

2. 統獨意識對抗時期（2000 年～2008 年）：

自 2000 年政黨輪替後，兩岸關係呈現僵持局面，政治協商與對話幾近停擺，為減緩對大陸經濟依存度，我政府採取各種管制措施，兩岸文化交流漸躍升為兩岸關係主軸。

筆者在這個時期選擇分析研究的第一位代表歌手是張惠妹，張惠妹（卑南語：Kulilay Amit，音譯：古歷來·阿密特），台灣著名流行音樂女歌手，暱稱阿妹，卑南族人，出身於台灣臺東縣卑南鄉的泰安部落。1996 年，張惠妹以「姊妹」專輯出道，以高亢野性的歌聲及張力十足的舞臺特色，迅速躍居華語流行樂天后，成為亞洲華語流行音樂代表性人物之一，在 1990 年代後期至今的華語流行樂壇，具舉足輕重的影響力。

張惠妹在 2000 年 2 月受邀登上央視春節聯歡晚會演唱表演「給我感覺」，「給我感覺」這首歌曲是張惠妹在 1999 年 4 月推出的單曲，張惠妹於 1999 年擔任雪碧亞洲區的代言人，並以「給我感覺」這首歌做為首次華語年度廣告歌，這首歌的 MTV 及廣告在上海東方明珠、黃浦江、外灘及萬國建築群等地拍攝，也因為這則廣告歌在亞洲地區連續播放，使得阿妹成為名副其實的亞洲天后。

筆者在本時期選擇分析研究的第二位代表歌手為 S.H.E。S.H.E 是台灣的女子流行演唱組合，由任家萱（Selina）、田馥甄（Hebe）、陳嘉樺（Ella）組成，享有「亞洲第一女子天團」美譽。S.H.E 首張專輯【女生宿舍】結合當時哈日風潮，標立 3 人獨特形象，開創女子團體截然不同的嶄新面貌，成就無可取代的演唱組合。

S.H.E 的音樂風格是走多元化的路線的，每張專輯都在嘗試一些不一樣的東西，S.H.E 成功為偶像團體走出一條不斷綿延的星光之路，其原因不只是明確的目標以及緊緊跟隨的流行指標，還有三人各自散發的獨特氣質，也在戲劇、主持及歌唱等領域上創造更多舞臺的可能性。

2008 年 S.H.E 首度登上央視春晚，在中段出場，演唱歌曲「中國話」。「中國話」首創把華人世界最雅俗共賞的中國傳統繞口令融入嘻哈風中，用 RAP 的方式來「唸唱」描述全世界所掀起的中文風潮，節奏輕快，朗朗上口，深受歡迎。

3.中國崛起，兩岸擴大交流時期（2008年～2016年）：

2008年馬政府上臺後，兩岸的對話與互動發展快速，兩岸關係在雙方領導階層秉持著「記取教訓，抓住機遇，擱置爭議，求同存異，平等協商，簽署協議」下，已經使得兩岸關係由形勢嚴峻變成形勢和緩，兩岸政府的互動也大幅增加帶動兩岸對話交流的熱潮。

筆者在這個時期選擇分析研究的第一位代表歌手是周杰倫。周杰倫是台灣著名國語流行音樂男歌手、演員、導演及音樂創作人，周杰倫也是登上央視春晚最多次的台灣歌手，2004年春晚上演唱「龍拳」，2008年獨唱一首「青花瓷」，2009年，周杰倫牽手宋祖英演唱「本草綱目」，2011年，再牽手名模林志玲演唱「蘭亭序」。

周杰倫擅長以不同的音樂元素來做創作靈感與素材，並進一步融合各式聲音於音樂中，塑造出鮮明的主題意象。周杰倫自己幾乎一手包辦了作曲、和聲、饒舌等部分的工作，周杰倫的音樂形成一種強烈的個人風格，乃因其音樂素材、歌唱技巧、議題、方文山的歌詞。周杰倫在音樂中添加各式元素，並巧妙的融合，他常將日常聲音或特殊風格的音樂銜接在歌曲中，擅長以不同的音樂元素來做創作靈感與素材，並進一步融合各式聲音於音樂中，塑造出鮮明的主題意象。周杰倫出現，融合西方音樂並創造獨特音樂，讓華語歌手音樂人更容易適應外國曲風，終結以往90年代苦情歌及節奏單一年代，讓樂壇更多元化發展。2009年在央視春晚第一首歌就是由周杰倫拉開序幕，還找來大陸著名的歌手宋祖英與周杰倫合唱，聯手實現兩岸歌手通唱「中國風」的「英倫組合」更是轟動。周杰倫相當賣力，又唱又跳還用雙傑棍打鼓，搏得不少好評。

筆者在這個時期選擇分析研究的第二位代表歌手為王力宏，選擇原因是王力宏也算是春晚的常客了，他總共 4 次登上春晚舞臺，早在 2002 年王力宏就登上了央視春晚的舞臺，並和羽泉唱了一首「美麗新世界」。之後，王力宏忙於自己的事業一直未上春晚，直至 2010 年才和容祖兒、孫楠等合唱了一首「相親相愛」，2012 年龍年春晚和李雲迪合作成為觀眾熱議的話題，並且演唱了新版「龍的傳人」。

王力宏是台灣流行歌壇的超級偶像，素有「華人嘻哈—東方貓王」之稱，出生於美國紐約，是著名華語流行音樂創作男歌手。王力宏他不但會演奏多種樂器，還擔當自己大部分作品的製作人、作曲人、編曲人，他同時也跨足演員、導演領域。1995 年發行首張專輯「情敵貝多芬」在台灣出道，並於華人地區與亞洲發展音樂事業。

王力宏以 RMB 與 hip 以張專輯音樂曲風見長，輔以 rap，爵士樂，電子舞曲等多元化的曲風為其在華語樂壇樹立了特殊的旗幟。尤以自創的 chinked 舞曲等多（華人嘻哈）曲風最為著名，為華語樂壇注入了新鮮血液。曾經九度入圍台灣金曲獎「最佳國語男演唱人獎」，是金曲獎「最佳國語男演唱人」入圍最多次的男歌手。於 1999 年以專輯「公轉自轉」及 2006 年以專輯「蓋世英雄」兩度獲得「最佳國語男演唱人獎」。

小結：

根據筆者統計，從1987年至今2016年，將近三十多年時間，有將近百位的台灣歌手與團體登上大陸央視春晚進行演出，因樣本數眾多，故本研究採取立意抽樣，依據筆者的研究歷程與經驗，從中選擇最能代表總體的歌手作為分析對象。

選取樣本的過程中將會經過兩個過程的篩選，亦即歷史時間分割及代表性歌手選擇，研究樣本的選取整理彙整，如表3—2所列，藉著影像符號（包含佈景與服裝、燈光與色彩、鏡頭與人物互動）、對話符號（旁白與介紹詞）、歌曲符號（歌詞），利用符號學來分析探究文本中台灣歌手近三十年來，透由央視春晚媒體所展現出的表層意義與其對大陸社會發揮的影響力，接著更進一步深入分析經過包裝後的台灣歌手，相對於一般大陸本土藝人，除了像普通民眾那樣要表達對年節的慶祝外，是否更具有政治層面上的特殊意義與隱含意識形態變化。

表3-2 研究樣本選取彙整表

歷史時間分割	分析數量	代表性歌手選擇
1987年～2000年： 破冰交流緩和持穩時期	2位	費翔、 王傑
2000年～2008年： 統獨意識對抗時期	2位	張惠妹、 S.H.E
2008年～2016年： 中國崛起，兩岸擴大交流時期	2位	周杰倫、 王力宏

第四章 資料分析與解釋

第一節、春晚爆紅第一人—費翔

在上個世紀八十年代，台灣和大陸因國共戰爭，海峽兩岸在政治與意識形態教育灌輸下，以「三民主義」統一中國到「反攻大陸」、「三不」政策，兩岸的長期隔離，長期敵對局勢，造成近 40 年兩岸人民隔海相望，甚至老死不能往來。在當時，想要跨過海峽與大陸親人相聚並不是那麼容易，那一道可以朝發夕至的海峽，卻是不可逾越的天塹鴻溝，不僅切斷了海峽兩岸血親的聯繫，回鄉探親和親人相聚，更是成了很多老兵一生的奢望，每當講起骨肉分離的辛酸與無奈，也只能歎氣。在兩岸情勢仍呈現緊張對峙的當時，僅有少數民眾甘冒風險經香港或其它國家輾轉才能進入大陸。

因此，大陸觀眾對於來自港台的歌手總有一種新奇感，他們在央視春晚舞臺上出現，帶來的是一種異域風情。在籌備 1987 年春晚，導演鄧在軍在搜尋節目時就敲定了台灣歌手費翔。在一次編導會上，有人突然提出：費翔的母親是中國人，父親卻是美國人，費翔不能算是中國人，不能在春晚演出，一時間七嘴八舌紛紛發表意見，爭執不下。最後，經過一番轉折，鄧在軍堅持：「血統上費翔是中國人」，而讓他順利登臺演唱「故鄉的雲」、「冬天裡的一把火」兩首歌，還同意他邊唱邊跳迪斯可。²⁶

1、1987 年春晚 費翔 對話符號分析：

兩岸分隔數十年，彼此資訊非常封閉，來自港台的歌手有一種陌生與新奇感，主持人相當容重的介紹費翔出場，同時特別強調費翔出生地來自台灣。

「親愛的觀眾朋友們，現在呢我給大家介紹一位在台灣出生的著名歌星——費翔先生。」

²⁶ 閔小青，1987年央視春晚：有人提出費翔父親是美國人不能上，中國週刊，2013年2月24日。
http://news.ifeng.com/S.H.Endu/zgzk/detail_213_02/24/22431309_0.shtml

費翔在接受主持人訪問時非常小心謹慎地說出回到中國的心情，強調回家過年是每個中國人共同的情感寄託，團圓既是一份情感的表述，也是紮根血脈親情的文化基因。內容沒有觸及任何政治敏感話題。

能在北京過春節，我心裡十分的高興。我想與大家分享這激動與快樂。這次回到祖國，我初次見到了我的外婆，請允許我唱一支歌獻給我的外婆、獻給我的母親，獻給我的故鄉。這支歌的名字叫做「故鄉的雲」。

2、1987年春晚 歌曲符號分析：

費翔選擇演唱的第一首歌曲「故鄉的雲」，歌曲曲風撩撥起人們深情思念家鄉的共鳴，歌詞內容傾述了老母親深深的呼喚，盼望天涯遊子歸來的期待，抒發了在外遊子情懷與渴望回家的迫切心情，表達出「故鄉」就是自己血管裡流的血所散發出來的一種思念，一種讓人魂牽夢縈、深深的思念。

故鄉的雲

天邊飄過故鄉的雲 它不停的向我召喚
當身邊的微風輕輕吹起 有個聲音在對我呼喚
歸來吧 歸來啣 浪跡天涯的遊子
歸來吧 歸來啣 別再四處飄泊
踏著沉重的腳步 歸鄉路是那麼漫長
當身邊的微風輕輕吹起 吹來故鄉泥土的芬芳
歸來吧 歸來啣 浪跡天涯的遊子
歸來吧 歸來啣 我已厭倦飄泊
我已是滿懷疲憊 眼裡是酸楚的淚
那故鄉的風 和故鄉的雲
為我抹去創痕
我曾經豪情萬丈 歸來卻空空的行囊
那故鄉的風 和故鄉的雲
為我撫平創傷

費翔選擇演唱的第二首歌曲「冬天裡的一把火」，迪斯可強烈的曲風，迎合了當時無數年輕歌迷的喜愛，讓當年的中國人大開眼界，「冬天裡的一把火」點燃了他們青春的熱情火焰。傳達了年輕人對新生世界充滿好奇和嚮往刺激，對愛情的一種激情表達。

3、1987年春晚 影像符號分析：

表 4—1 1987年春晚 影像符號分析

影像符號分析	第一個層次
<p data-bbox="347 383 513 421">佈景與服裝</p>  	<p data-bbox="679 456 1391 636">平角度全景拍攝。佈景、舞臺、場地、道具，現場觀眾穿著打扮都非常樸實，男性一律著正式西裝襯衫或夾克，女性穿著樸素的套裝或外出服。</p> <p data-bbox="679 815 1391 994">對比於費翔在當時穿著時髦，明顯的顛覆傳統，一副明星架式。背景佈置燈籠、炮竹與紅色春聯等中國傳統春節象徵物。</p>
	<p data-bbox="679 1236 1391 1487">仰角度拍攝。高翹的飛機頭髮型油光生亮，穿著紅色徽章短禮服亮相，內搭白色襯衫、黑色喇叭褲、風衣等西式服裝，瀟灑倜儻、英武不凡，驚豔造型，就像是一場時裝表演，彰顯其歌星與眾不同架式。</p>
<p data-bbox="347 1637 513 1675">燈光與色彩</p> 	<p data-bbox="679 1760 1391 1939">全景拍攝，清楚展現光明炫彩燈光，搭配臺上歌者的旋律、肢體舞動，幻化多彩，營造了過年喜慶的現場氣氛。</p>

影像符號分析	第一個層次
<p data-bbox="316 241 545 280">鏡頭與人物互動</p> 	<p data-bbox="679 315 1388 566">鏡頭特寫穿著端莊旗袍，優雅大方的女主持人李小玢，帶著那個年代特有的淳樸與親切笑容，正式向全國觀眾介紹費翔出場，當時的春晚規模較小，主持人服飾以簡單喜氣為主，一套衣服撐整場。</p>
	<p data-bbox="679 736 1388 987">鏡頭特寫費翔混血兒精緻的五官、高挑的長相、迷人的笑容，配上優雅的談吐，費翔非常正經仔細小心一字一句地說著他的感動，但沒有過多激昂的情緒表情與動作。</p>
	<p data-bbox="679 1178 1388 1361">演唱「故鄉的雲」，臉部與鏡頭都朝上，表情像似呼喚著浪跡天涯的遊子歸來，感受著遊子回家的情境意象。</p>
	<p data-bbox="679 1547 1388 1798">演唱「冬天裡的一把火」，搭配迪斯可舞蹈動作，將流行歌曲炒熱氣氛的特點發揮得淋漓盡致。全景切成近景。整首歌後半段都只有近景，演唱時幾乎都是臉部特寫畫面，全景鏡頭幾乎沒有。</p>

一、用母親呼喚凝聚祖國情感認同

小時候，鄉愁是一枚小小的郵票，我在這頭，母親在那頭。

長大後，鄉愁是一張窄窄的船票，我在這頭，新娘在那頭。

後來啊，鄉愁是一方矮矮的墳墓，我在這頭，母親在裡頭。

而現在，鄉愁是一灣淺淺的海峽，我在這頭，大陸在那頭。

這是一首著名詩人餘光中寫的鄉愁詩，該詩情深意切，述說著因戰亂流亡來到台灣的大陸各省軍民，漫長的生活歷程，對故鄉綿綿的懷念與對親人無窮盡的思念。真正的故鄉只存在他們的記憶中，他們保有的只是鄉愁。而鄉愁，無解。

1949年，國民黨內戰失利，戰亂讓有著血緣關係的兩岸千萬個家庭活生生拆散，約 200 萬的大陸軍民撤退到台灣，離鄉背井、舉目無親。40 年的分離，海峽之隔如咫尺天涯，讓白髮蒼蒼的母親懷著無言的相思甚而含恨離世，讓血氣方剛的兒子也被無情歲月拉彎了腰、磨掉了牙。思念故鄉，就是自己的血脈親情文化基因所散發出來的一種思念，導致不少老兵甘冒著被判刑的危險，偷偷跑回大陸探親，遊子期望見到母親，回家看娘，落葉歸根，已成為一股強大、不可阻擋的暗流，洶湧不止回應母親親情的呼喚。

改革開放之前，中共依據「國共內戰」延續來定位兩岸關係，以武力解放台灣是中共對台政策的主要思維，雙方一直存在軍事對峙的敵對狀態。而中共對台政策轉變始於 1978 年改革開放以後，中共對台政策以「和平統一」取代「解放台灣」的思維。²⁷1979 年中共全國人大常委會發表「告台灣同胞書」（葉九條），文中首度出現骨肉親情割不斷，台灣民衆認同回歸是任何人也拂逆不了的民族意志等論點，進而提出「統一、認同、回歸」的柔性喊話，進而開啟鄧小平時期和平統一之對台政策。²⁸

²⁷ 林家慶，2010。中共意識形態與對台政策對兩岸對話機制之影響研究（1978—2009），國立中正大學戰略暨國際事務研究所碩士論文。

²⁸ 黃翔翔，2011。收編與轉喻—90年代後鑲嵌於中共官方意識形態下的台灣流行歌曲，國立政治大學碩士論文。

隨著兩岸歷史環境的變遷，中共官方處理台灣問題的態度，已經從與蔣介石的鬥爭，轉而變成對台灣的招降和安撫，然而要如何在當時兩岸兵戎對峙，雙方高喊打倒對方，互不往來的時代，調整對抗思維，轉變為融合思維，不留痕跡的讓台灣民眾情感上接納「一個中國」認同，最好的方式就是用母親和子女之間的血緣關係來比擬民族/國家和個人的關係，將抽象的「國家」具象為一個人格化的「母親」，進一步將兒女對母親的思念，潛移默化成對祖國大陸的認同與嚮往。在凝聚「一個中國」認同的過程中，「祖國」的建構必須創造統一而整合的國族文化，將一組共同的象徵、神話、記憶、地景與傳統交織於人民意識，基於黨國意識具有論述民族想像的詮釋權，將「血緣」、「家鄉」、「漂泊遊子」等符號拼湊出一段「共同歷史記憶」，並在相同「民族文化」的基礎與認同中，不見煙硝的戰爭中，達成了「不戰而屈人之兵」之「心戰」與「統戰」召喚的目的。

配合中共對台政策的改變，央視春晚在音樂歌曲選擇上很有用意，「故鄉的雲」這一首經典歌曲，當年是由歌手「文章」唱紅了，不過在大陸的歌迷心中，這首歌好像僅僅屬於費翔。這是一首在政治和情感上都非常正確的主旋律歌曲，深情呼喚遠方的遊子回歸故里，回家，永遠都是遊子心中和夢中唯一的歸宿。

安排費翔演唱「故鄉的雲」，用民族主義來喚醒源自大陸來台外省族群，對「祖國」這個共同體的接納和認同，用母親的形象來象徵祖國大陸，歌聲中傳遞出的是疲憊遊子渴望回家的情懷，試圖去擁抱思鄉的愁緒，對故土深深的依戀，這樣的歌曲傳達出的鄉愁情感，對於散居台灣無法回到大陸的老兵榮民，對於海外的華僑，對於任何一個華人都有一定的說服力。

這個「祖國」和「母親」隱喻滲透了所有海內外華人的心靈，以「祖國—民眾」「母親—兒女」這樣的大中華意識，來意指文化和地理意義上的中國，而不是強迫去認同政治意義上的中共政權。這種運用「思念母親」人性最真誠無法抗拒的親情，期待不再有戰爭對立，渴望和平的呼喚，讓這一群 1949 年隨國民政府遷臺，一生堅決反攻，效忠國民黨，相信在蔣總統英明領導下，必能完成反攻復國神聖使命，鐵板一塊的外省族群，也掙脫了政治與國族意識形態誰具「正統」的國家認同枷鎖，說出了不願再抱著思鄉缺憾離開人世的渴望心情。

因此儘管有人質疑費翔並不是中國人，但卻仍可擴大解釋稱費翔「血統上」是中國人，並且深愛著祖國大陸，對比身處台灣千千萬萬的血脈相連的中國人，就更有義務為「祖國母親」效忠並奉獻自己的一切，為促進兩岸和平統一而努力。由此可以看出春晚就是個政治宣傳性質的節目，體現黨和國家的各項方針政策，一方面既能服膺黨國意識，另一方面又能彰顯民族認同，形塑台灣是漂泊的遊子，海峽對面是引頸盼望遊子歸來的祖國母親形象，將兒女對母親的孝順，也潛移默化成對國家的忠誠，拋開了過往軍事武力威脅思維，藉由「認同」而「心向祖國」，以達到召喚「台灣同胞」進入兩岸統一的黨國意識形態，促進交流。

二、歌聲突破時空限制，勾勒寶島美麗想像

流行歌曲在大陸改革開放前不存在，因為 1949 年中共建政開始，大陸各項文藝活動推展都與政策宣導息息相關，為了強化社會主義優越性和反帝國主義的思想信念，根本不容許有過分甜蜜、細膩風格的歌曲存在，只有傳統的各省民歌及革命歌曲，而革命歌曲大都取材自民歌，像「唱首山歌給你聽」，革命歌曲就成了「唱首山歌給黨聽」，形成早期中國流行音樂的有趣現象。簡言之，中國流行音樂不僅取材自社會大眾，也成為當權者的意識形態宣傳機器。²⁹文革十年期間傳唱的只限革命戰鬥歌曲、語錄歌、電影與樣板歌曲、紅太陽頌歌、知青歌曲等，在高、強、硬、響的歌曲遍地開花、俯拾皆是之時，更不可能有流行歌曲，甚至稍有一些愛情內容的流行歌曲，包括鄧麗君等港台流行音樂，都擔心可能引發政治上的衝擊，在當時都被扣以是「精神污染」，是資產階級的腐朽文化而加以批判。³⁰

在中國改革開放以後，因為文藝政策的逐步寬鬆，也終於開始走出歌曲聽命於政治，而慢慢向人性化回歸的傾向。1984 年春晚開始引進港台流行音樂，宣告了流行音樂開始為官方主流話語接受。春晚憑藉高收視率吸引眾多歌手競相爭取演出，春晚演出的流行歌曲，往往也成為當紅主旋律，在社會上廣為流傳。

²⁹ 唐萱榕，2009，「雙軌節奏—90年代後中國流行音樂的想像」，南華大學傳播學系碩士班碩士論文。

³⁰ 張裕亮，〈流變中的大陸流行音樂黨國意識〉，中國大陸研究，53期3期，2010年9月，頁53—88。

數十年來，海峽兩岸一直處於敵對分治，大部分大陸民眾是透過聲音、文字或影像來認識台灣，「高山青」中阿里山的姑娘、羅大佑寫的「鹿港小鎮」、蔡琴唱的「綠島小夜曲」、潘安邦唱的「外婆的澎湖灣」，還有出現在流行歌曲和通俗文學中似曾相識的街道，這些融入個人情感經驗的記憶，形成大陸民眾想像中的台灣文化景觀。³¹

「冬天裡的一把火」這一首節奏感十足的快歌，在台灣由被稱為「青蛙王子」的高凌風首唱，在當時的台灣樂壇，算是紅透半邊天的熱門歌曲，但在大陸，大多數人都只記得費翔的這個版本，原因當然來自於 1987 年春晚，但也正是因為費翔的翻唱，賦予了這首作品新時代經典的意義。在 80 年代春晚的舞臺上，能看見一個歌手在臺上一邊唱一邊跳的表演形式來演唱歌曲，對於大陸的觀眾來說絕對是一個巨大的視覺衝擊體驗，何況是費翔這樣高大的身材外加一張混血的英俊臉龐。當年的費翔，就好像從大洋另一邊，飛來的自由鳥。他不同的歌聲，就好像是投入大陸音樂死水的一塊石子，波瀾起伏，打開了一扇塵封已久的厚重大門，讓當年的中國人大開眼界。

想像來自歌聲裡，在當時大陸流行樂壇正處在萌芽之中，費翔以翻唱形式，將台灣最優秀的流行音樂介紹到大陸，加速了海峽兩岸文化藝術的交流，「冬天裡的一把火」更有因為脫離文革苦海而長出胸中一口惡氣之言外之意。³²兩岸冰封近四十年的堅冰，在極短的時間內喚醒了沉睡在普通民眾特別是年輕人心中的夢想，綺麗、瀟灑、自由、暢快，情緒的發揚使得人們對港台歌曲迅速產生了親近感進而產生依賴感。往後 80、90 年代，台灣的影視作品及流行音樂，占據了大陸流行市場半邊天，深深影響大陸，甚至可以說，現在大陸民眾對於台灣普遍還存有好感，台灣流行文化可以說是功不可沒。

³¹ 任紋儀，「從鄧麗君到周杰倫 台灣歌曲征服大陸」，大紀元，2009年8月23日。

<http://www.epochtimes.com/b5/9/8/23/n2633370.htm>。

³² 「冬天裡的一把火」_互動百科，2017年2月1日，

<http://www.baike.com/wiki/%E3%80%8A%E5%86%AC%E5%A4%A9%E9%87%8C%E7%9A%84%E4%B8%80%E6%8A%8A%E7%81%AB%E3%80%8B>。

另一方面，在當時 1987 年兩岸的政治環境仍然封閉對壘，費翔選擇離開台灣，放棄在台灣的演藝事業，轉赴大陸發展，這個事件被視為是嚴重的「叛逃」，甚至背上了「叛逃者」的罪名，不為台灣當局政府所容許。而費翔隨他母親離開台灣選擇大陸，其真實的原因到底是什麼？費翔坦言，自己當時在台灣的事業確實遭遇瓶頸，而自己「美籍華人」的身分也更加成為他能輕鬆離台的推動原因。之所以決定離開，一是因為和北京的家人有了聯繫，需要回到故鄉看姥姥；另外當時很多台灣歌手，譬如鄧麗君等人都希望能夠去大陸看看，只因身分所限未能成行。此時，他意識到自己「美籍華人」的特殊身分可能使他成為開闢大陸市場最合適的人選，於是他果斷地放棄台灣的一切回到內地。³³費翔此次返回大陸，也在探親之餘，更有著一種開闢事業新天地的願望，看見了大陸的流行音樂商機，費翔旋風席捲全大陸，此後 3 年費翔在大陸發行了「跨越四海的歌聲」等 5 張專輯，張張熱賣，總銷售量達到 2000 萬張。

在經歷了十年文革浩劫，確立改革開放的治國方針之後，兩岸統一的話題，也被重新提到議事日程上，兩岸長久處於互相敵對隔離的狀態，這不僅造成兩岸在文藝、學術、體育、經濟和文化領域上，無法形成正常的交流，更在很大程度上阻礙了和平統一的大計。中國大陸包容性的邀請費翔參加春節聯歡晚會的舉措，在一定程度上為兩岸往後政治與文化交流作了一個良好的鋪墊。費翔不僅以歌手的身分，開啟了兩岸文藝交流的先河，也同樣以台灣地區較為成熟的流行音樂理念，賦予了當時中國流行樂以一種全新的偶像派新視野。從葛蘭西的「爭霸／霸權」理論來看，大陸當局對港台流行音樂態度的迅速轉折，不啻說明其瞭解流行音樂對普羅大眾的巨大影響力，而背後隱藏則是因應現實的國際環境及 80 年代大陸當局對台提出和平統一訴求，在從事意識形態抗爭過程中做出的妥協之「動態的平衡」，其目的為鞏固其霸權統治，利用「同胞」、「親情」、「美麗寶島」塑造民族意識，產生並建立大陸人民對台灣深厚情感的聯結。

³³ 費翔披露 20 年前離台內幕 批美國是自私幼稚的國家，鳳凰網「鳳凰非常道」專稿，鳳凰衛視，2008 年 5 月 7 日，http://www.ifeng.com/fcd/200805/0507_3040_528022.shtml。

第二節、漂泊港台，歷經滄傷的孤傲浪子—王傑

「昨日的浪子，今日的巨星，明日的傳奇」，這是王傑剛出道時專輯上面打的廣告宣傳語，王傑可以說是在上世紀八、九十年代港台歌壇代表人物，那個年代，看的電視節目會有王傑，看的電影也會有王傑，聽的歌也會有王傑。那個總是不修邊幅、穿著隨意，漂泊帶點瀟灑，英俊帶點率性，滄桑裡留露一絲憂傷的王傑，在那個時代有很多人被他獨特唱腔感動。

王傑是一位創作型歌手，在他的專輯中，很多歌都是他自己創作的。王傑天生自帶的好嗓子和 13 歲開始就創作歌曲的才華，1987 年 12 月 19 日，二十七歲的王傑在台灣發行首張專輯「一場遊戲一場夢」，歌一推出銷量達 60 萬，此歌稱霸台灣排行榜半年之久，至今依然史無前例。王傑的歌曲就跟王傑身世一樣，充滿了辛酸、帶點兒激昂，然後一切是那麼的真實、不矯情、不做作，也正因為他那樣的人生經歷，才可能造就出屬於王傑的獨特魅力。

1993 年央視春晚晚會首創香港、台灣和新加坡的電視節目與中央電視臺的節目對傳，打破了晚會現場的封閉格局，還找了兩岸三地值得稱道和尊敬的重量級演藝人員聯合主持，台灣方面在春晚直播現場出動的主持人有李慶安與張小燕。李慶安她身分並非演藝人員，她從政治大學新聞系畢業後進入華視，當時是「華視夜間新聞」當紅新聞主播，口條清晰，表現出色，也曾獲得台灣廣播電視專業大獎—「金鐘獎」。而台灣電視界大姐級人物，一紅超過半個世紀，歷經演員、主持人、企業家，以及綜藝節目主持人，人稱「小燕姐」、台灣娛樂圈的「綜藝大姐大」的張小燕，當時更親臨北京現場出席晚會，與曾經連續 13 年主持中國中央電視台春節聯歡晚會的倪萍等人共同主持直播節目。

另外負責在台灣現場的胡瓜、曹蘭，也都是台灣火紅綜藝節目主持人。胡瓜，外號「瓜哥」，與豬哥亮、張菲、吳宗憲、張小燕合稱為主持界「四王一後」，其中張菲是胡瓜早年於秀場時代的師父。曹蘭也是華視一線主持人，挑大樑主持「TV 新秀爭霸站」、「好彩頭」、「綜藝萬花筒」、「綜藝總動員」、「頑皮家族」、「大家開獎」、「抱喜報喜 DoReMi」、「勁歌金曲五十年」等紅極一時的華視綜藝節目，曾一

度被視為張小燕接班人。此次春晚港台透過衛星連線直播，傾全力動用這麼多台灣演藝圈重量級主持群與歌手來共同完成，就可以看出兩岸主辦單位對於這次春晚晚會節目之重視。

此外，當時負責連線轉播的中華電視公司，簡稱「華視」、「CTS」，是中華民國第三家電視台，初由中華民國教育部、國防部、企業界人士與僑界領袖等共同投資設立，與台灣電視公司、中國電視公司並稱為「老三台」，當時的三台（台視、中視、華視）分別係由政、黨、軍三方控制，娛樂大眾的同時也扮演政令宣導的工具。當年華視在教育文化、綜藝娛樂節目領先其他無線電視台，³⁴從「網友最懷念」經典綜藝節目人氣總排名（參見表 4—2），華視囊括了第一名「超級星期天」、第二名「百戰百勝」、第九名「連環泡」。因為華視製作綜藝節目勇於求新求變，用創新思惟結合科技技術，創造了全台第一家電視台實現兩岸傳送共迎春節特別節目的成就，除了增進兩岸同胞的情感與認同，更創造了話題與收視率，提升華視在綜藝娛樂頻道領先其它無線電視臺地位。

表 4—2 「網友最懷念」經典綜藝節目人氣總排名

【網友最懷念！經典綜藝節目】人氣總排名			
排名	綜藝節目	年份	網路聲量
1	超級星期天	1994-2003	1,167
2	百戰百勝	1988-1998	997
3	五燈獎	1965-1998	564
4	我猜我猜我猜猜猜	1996-2012	549
5	台灣紅不讓	1997-1999	348
6	綜藝大哥大	2002-2011	258
7	黃金傳奇	1995-2003	223
8	龍兄虎弟	1993-2000	196
9	連環泡	1986-1994	189
10	周日八點黨	2000-2008	180

• 資料分析：透過機器人爬文機制建立網路文章庫，以關鍵字進行語意情緒判斷，分析時事網路大數據。
 • 本資料統計日期：2014/8/10~2015/2/10
 • 資料來源：DailyView網路溫度計(<http://dailyview.tw>)

³⁴ 吳志偉、吳柏軒，華視想錢想瘋了？關尚仁：自製能力才是根，自由時報，2015年3月29日，<http://news.ltn.com.tw/news/focus/paper/867102>。

1、1993年春晚 對話符號分析：

兩岸分隔數十年，雖然從 1987 年就開放大陸探親，開啟了雙邊經貿與人民交流，但兩岸對彼此資訊依然感到陌生。因此，儘管想要刻意拉近距離表現熱情，但礙於互信與瞭解不足，加上無法在短時間消弭國家認同的意識差距，雙方交流互動上明顯有著距離感和隔閡感，只要牽涉到政治敏感字眼，往往會避重就輕，實問虛答，互不得罪。

楊瀾：「親愛的觀眾朋友們，看完了精彩的小品。再次為您介紹來自台灣的著名新聞和政論節目主持人，李慶安小姐。」

李慶安：「各位觀眾朋友們大家好！」

楊瀾：「李小姐，剛剛聽那小品有意思嗎？」

李慶安：「說得好、唱的好、演得更好。」

楊瀾：「我聽你說的這幾句話，大家也注意到你普通話也講的特別好，你在街上走的話，也許我們就把你當作北京人了。」

李慶安：「謝謝！」

楊瀾：「你第一次到北京來過春節，你覺得和在臺北有不同嗎？」

李慶安：「哦！我想海峽兩岸都是中國人嘛，那麼中國人過年呢風俗習慣、人情趣味都是差不多的。」

對談中可以發現，兩岸對「一個中國」沒有疑惑或困擾，兩岸都認同自己是中國人，稱呼彼此為同胞，也都在爭中國的正統。同時兩岸也釋出善意，試著擺脫政治與軍事敵對的恩怨情仇，對兩岸關係充滿期待。此次春晚港台透過衛星連線直播，台灣方面傾全力動用這麼多台灣演藝圈重量級主持群與歌手共同完成，成功地開啟台灣流行音樂進軍中國大陸的大門，未來兩岸的流行文化交流已經勢不可擋。

李慶安：「這裡面不是錢喔！這裡面是臺北的地圖，歡迎你有空到台灣來玩玩。」

楊瀾：「太好了，我一定收好。那接下來是不是跟電視機前的觀眾朋友說幾句話呢！」

李慶安：「是的，我想今天在這裡過年的確是意義非凡，能夠陪伴著十億的大陸同胞們一起迎接新春，在這要特別祝福大家，新年萬事如意、身體健康。那麼今年除了我在這跟大家拜年之外呢，我也請了台灣最著名的綜藝節目主持人。張小燕小姐透過衛星的傳送，為您帶來臺北中華電視公司提供精采的綜藝節目給大家賀歲。」

2、1993 年春晚 歌曲符號分析：

王傑滄桑孤獨的形象與傷感的曲風，照理說並不十分適合在過年歡樂祥和的主題氛圍之中演唱，但 1993 年中國央視春晚與台灣連線直播中，王傑在舞臺上演唱「回家」這首歌，竟能夠十分契合在外飄泊遊子心情，傾述在外工作，趕在春節回家的人們，對回家的渴望，和走在回家路上的忐忑心情。唯有孤傲浪子的歌聲才能真正刻劃出在外漂泊的人其內心深處的苦澀及壓抑在心底的酸楚與心聲。王傑的歌聲，受到大陸廣大聽眾的認同，也開啟一個流行音樂時代的到來。

回家

我走在清晨六點 無人的街 帶著一身疲倦
昨夜的滄桑匆忙 早已麻木 在不知名的世界
微涼的風 吹著我凌亂的頭髮
手中行囊 折磨我沈重的步伐
突然看見 車站裡熟悉的畫面
裝滿遊子的夢想 還有莫名的憂傷
回家的渴望又讓我熱淚滿眶
古老的歌曲有多久不曾大聲唱
我在歲月裡改變了模樣
心中的思念還是相同的地方

3、1993 年春晚 影像符號分析：

表 4—3 1993 年春晚 影像符號分析

影像符號分析	第一個層次
<p>佈景、燈光與色彩</p> 	<p>場景越來越大，背景是雞年的羽毛開屏裝飾，在舞臺設計方面，營造了兩層包廂式的立體場景，一反以往臺上臺下、平面相向的現場圖景。</p> 
	<p>晚會現場的場景畫面主體寬大，無法一次覽盡，使用水準搖攝與 zoom out 鏡頭拉遠方式來拍攝，鏡頭加強特寫觀眾的表情與反應，見證眾多觀眾參與，形塑全民聯歡的景象。</p> 
<p>服裝</p> 	<p>楊瀾是 1992 年 1993 年春晚主持人，穿著大紅色喜氣的寬肩連身裙禮服，前襟衣領處綴有黑色花邊，小露領口，沒有刻意注重修身顯瘦，特意展現主持人雍容貴氣，美麗沉著穩重優雅的氣質。時尚高雅形象深入人心。</p> <p>李慶安穿著簡潔端莊的主播藍色套裝，簡約時尚，搭配幹練俐落有精神的短髮，有別於娛樂節目主持人，不會過分突出個人風格而顯得標新立異，展現出新聞主播大氣端莊穩重、知性幹練的專業社會形象。</p>



倪萍深色小圓點襯衫白色衣領搭配紅色裙子，領口以紅色花絲巾裝飾，中規中矩，穿著打扮看起來簡潔樸素，卻也樸素中顯出端莊秀美，落落大方，形塑真誠親切，溫柔知心的大姐姐類型。



張小燕一襲綠色大衣領中性套裝，搭配俐落有精神的主播造型短髮，儘管個頭嬌小，鏡頭看起來顯得十分成熟與幹練，又不失時尚優雅氣質。



王傑穿著咖啡色的外套內搭白色上衣、黑色牛仔褲，穿著樸素，並無太多裝飾，展現出王傑質樸真實、不矯情、不做作，屬於那個年代的獨特魅力。

鏡頭與人物互動



鏡頭特寫北京央視現場主持人楊瀾介紹李慶安，並訪問她在北京過年和在臺北有何不同。李慶安先給十多億的大陸同胞拜年，接著介紹了會由台灣最著名的綜藝節目主持人張小燕小姐透過衛星的傳送，為觀眾帶來臺北中華電視公司提供精采的綜藝節目給大家賀歲，除了展現台灣科技進步，突破阻隔，成為今年春晚的噱頭與話題。



以中景固定角度拍攝主持人倪萍介紹來自台灣（字幕僅出現台灣，沒有加上中國）著名的節目主持人張小燕「女士」，小燕姐也一改綜藝節目誇張玩笑說話風格，展現優雅談吐氣質，兩人非常正式相互寒暄，但雙方眼神大多是直視前方連線螢幕，兩人極少四目交會。



張小燕透過衛星連線介紹台灣的主持人曹蘭和胡瓜。曹蘭和胡瓜收起嬉笑風格，謹慎正經向大陸主持人和觀眾打招呼並介紹王傑出場表演。



王傑在華視攝影棚用滄桑深情的歌聲演唱回家。「回家」是王傑在 1992 年發行的單曲，當年配合著金車飲料伯朗咖啡的廣告不斷播放，讓這張專輯的銷售量達到 84 萬張。傾述在外飄泊遊子心情，想家的感覺，浪子找到了回家路。



一、台灣流行音樂獨領風騷，兩岸互動交流勢不可擋

1987年，前總統蔣經國先生宣佈解除戒嚴，台灣外省人發起返鄉運動，白髮蒼蒼的老兵們齊聚，高舉著寫有當年字句的牌子「捉我來當兵，送我回家去」、「白髮娘望兒歸，紅妝守空幃」等，合唱著思鄉的歌曲「母親你在何方」，全場訴求著「我們已沈默了40年，難道我們沒有父母？我們的父母是生是死，卻不得而知。是生讓我們回去奉上一杯茶，是死則讓我們回去獻上一柱香」。³⁵就在那一年底，行政院宣佈：「政府將本於人道精神開放大陸探親」，隔絕了近四十年的海峽兩岸，台灣的官方政策由不接觸、不通航、不通商，轉變開始重啟往來。

1980年代以來，由於中國的改革開放政策，台灣商人、台灣資本隨著外商、外資，一波波進入中國大陸投資經商，而台灣在1991年成立國統會，頒佈「國家統一綱領」，終止動員戡亂，其重點包含「一個中國、二個對等政治實體、三個階段、四個原則」，不再視中共為叛亂集團，為避免讓雙方對「一個中國」不同的定義阻礙兩岸協商與交流，兩岸在1992年就「一個中國」達成各自表述的共識，促成1993年海峽兩岸第一次「辜汪會談」的順利進行。這不僅突破兩岸近四十年政治僵局，其後續促進兩岸關係發展政策及各項協議的簽訂，開啟雙邊經貿與人員交流新頁，也讓中斷超過四十年的海峽兩岸開始恢復往來，種種舉措透出善意的導向，讓北京不得不正視兩岸關係有其緩和持穩發展的必要。

破冰之後的兩岸在經貿、社會往來幾乎是以加速度地增長，隨著兩岸關係和緩，和平看見曙光，對抗已經被和解所替代，和解也逐漸邁入互利互惠的階段，面對這一個有著正面發展前景的廣大新市場，包括台灣商人在內的各國企業家無不對它投以關注的眼光。80、90年代，台灣曾是華語流行音樂中心，在以台灣、香港、新加坡、中國大陸、馬來西亞等華語流行音樂市場中，台灣的傳媒影響力、市場影響力，都具有影響兩岸三地的實力，華語專輯爭相到台灣「首發」，唱片公司大中華區主管辦公室也紛紛設置在台灣。這個獨特地位，在1997年實體唱片銷

³⁵ 楊孟瑜，台灣來鴻：「想家」二十年，大紀元，2007年5月22日，
<http://www.epochtimes.com/b5/7/6/1/n1729366.htm>。

售達 123 億時達到最高峰，被稱為是台灣流行音樂產業的黃金時代³⁶：在台灣商人眼裡，大陸不僅是最後一個開發中市場的機會，而且還是最大的一個機會，加上中國經濟持續的快速成長，使他們視中國為一理想的投資地方，影視娛樂市場這一塊，台灣的明星資源和電視節目製作技術理念在九十年代是遙遙領先對岸，再加上兩岸政府正式交流成為常態，台灣歌手也能夠放心正大光明登陸表演，不用再擔心被冠上親中賣台、不愛國、背叛台灣演藝圈以及中共同路人的千古罵名，但因為開放交流之初，彼此尚在適應與探索，登臺演出時，心裡還是會有所芥蒂，彼此的交談對話與互動依然可以感覺到距離感和隔閡感，尤其牽涉到政治敏感字眼，台灣歌手往往會避重就輕，實問虛答，互不得罪。但面對台灣唱片市場蕭條、買氣不佳，大陸市場像塊吸力強大難以抗拒的磁石，吸引台灣歌手紛紛嘗試西進中國，前往大陸尋找更多的發展可能。

反觀大陸，八十年代改革初期，中國大陸民眾的文化生活和娛樂方式較為匱乏，影視審美閱歷更是欠缺，大陸觀眾對港台地區及歐美明星的表演充滿了好奇，鄧麗君的歌聲飄過台灣海峽，穿透鐵幕，在經歷文革創傷並百廢待舉的中國迅速流行，當時的文革樣板歌曲打動不了人心，唯有鄧麗君婉轉甜美的歌聲才能喚起大陸人心中失去已久的自然情感，許多大陸民眾是「白天聽老鄧（小平），晚上聽小鄧」，鄧麗君的歌曲傳遍大陸各地，烙印在數億人的內心深處。1989年，中央電視臺的文藝節目「旋轉舞臺」突然連續播出了兩期專題片，名叫「潮——來自台灣的歌聲」，姜育恆、小虎隊、東方快車、張雨生、王傑給了那個時代的大陸年輕人極大的震撼，流行歌曲不再是過去宣傳的「靡靡之音」，這個節目是眾多歌迷心頭永遠難忘的經典記憶，激起了大陸聽眾內心的激情和情感的共鳴，這個節目讓大陸歌迷真正全方位領略到流行音樂的無限魅力。相比之下，當時大陸的主流流行音樂顯得過於土氣和簡單，也沒有對歌手、歌曲的商業包裝，明顯落後了一個層次，台灣比大陸文化底蘊更深，台灣的進步，不管是音樂還是電影、戲劇，在當時都是華語中最優秀的。

³⁶ 蔡敦浩，吳孟珍，「無限延伸音樂——台灣流行音樂產業與陳建寧的創業」，中山管理評論，國立中山大學企業管理學系，2015年，23卷3期，頁905—931。

台灣的科技、資金、與文化創作能力讓台灣流行音樂在華人世界獨領風騷，成為樂壇指標。多年來台灣流行歌曲已深深影響大陸文化，大多數人通過聲音、文字、影像來觸摸台灣文化，建構出關於台灣文化的隔海記憶。鄧麗君的歌聲從「非正常」到「常態」的情感訴求和心理慰藉，在歷經文革創傷並百廢待舉的中國迅速流行。1980年代前半期，以羅大佑及校園民歌為代表的流行歌曲傳進大陸，深深打動年輕學子的心靈，校園民歌比起鄧麗君的「靡靡之音」，風格更清新，歌詞更質樸，包括「蘭花草」、「走在鄉間的小路上」、「外婆的澎湖灣」等歌曲傳遍大江南北，這些充滿生活氣息的歌曲讓大陸年輕人對「自由浪漫」的台灣產生憧憬。³⁷除了流行音樂之外，關於臺北的另一種想像來自瓊瑤的愛情故事，新生南路、中山北路、忠孝東路、敦化南路……這些臺北街道上演的都市故事提供了大陸年輕人對於都市和情感的想像空間，瓊瑤的作品是上世紀80年代大陸可以看到為數不多的台灣通俗文學之一，她的名字連同其影視作品風靡於80、90年代。³⁸

洶湧的民意證明大陸人民對「文革」歌曲及其僵化審美情趣的厭棄，台灣的流行文化喚起大陸人民心中失去已久的自然情感，也間接發揮了促進兩岸認同的功能，中國大陸開始走向改革開放，面對這樣的現象，大陸當局不得不改變調整文藝政策，對台灣流行音樂態度迅速轉折，從爭議到認可，主動邀請台灣歌手登上央視舞臺，演唱一首首訴說愛情、親情、思鄉的歌曲，然而這看似尊重老百姓的欣賞需要，告別舊時代，展現人民生活歌舞昇平的安排，實則是中國大陸當局開始瞭解流行音樂對普羅大眾的巨大影響力，擋也擋不住，官方做出妥協，藉由刻意選定的流行音樂演出場域，以「柔性示好」的手段，成功利用春晚凸顯時代的指標，運用流行音樂引導民眾的認同，超越了音樂娛樂的價值，傳達出炎黃子孫和平的夢想與中華民族團聚的崇高願望。因此中共當局表面上看似失去流行文化領域的主導權，其實是再一次成功地在文化意識形態抗爭過程中，取得進一步鞏固統治權威的「動態的平衡」。

³⁷ 任紋儀，從鄧麗君到周杰倫 台灣歌曲征服大陸，大紀元，2009年8月23日，<http://www.epochtimes.com/b5/9/8/23/n2633370.htm>。

³⁸ 王晶晶，關於台灣文化的隔海記憶，中國青年報，2017年3月19日，<http://www.libnet.sh.cn:82/gate/big5/www.library.sh.cn/dzyd/spxc/list.asp?spid=3573>。

二、化身無形統戰工具，登陸歌手備受禮遇

流行文化對社會發展的影響極大，流行文化會影響人的生活狀態、教育形態，甚至政治作為。音樂是一種藝術形式，而且是藝術形式中最為抽象的，華語流行音樂已經被視作一個改變觀點與意識形成的領導性傳播工具。



國民黨敗退到台灣，中國共產黨在「新中國」建國之初，展開思想改造，政治文宣看見的盡是揚言要「血洗台灣」、「武力解放台灣」、「消滅蔣匪殘餘」口號、標語與宣傳畫。國民政府退守台灣以來，國民黨在島內的歷史教育也是不斷強調「共產黨很可怕」、「每次與共產黨談判，最後一定輸」，為避免復興基地台灣被共產黨赤化武力統一，在國家岌岌可危之際，必須加強保安工作、肅清匪諜，使匪諜無由潛入混跡。在教育方面，戒嚴時代的教科書有一個特色—充斥著「反共宣傳」，就是要教大家「仇匪恨匪」，灌輸共匪是分裂中國的千古罪人、人民公敵的形象。

在兩岸軍事衝突嚴重對峙的年代，國共雙方時時整軍備戰，加強意識形態的對立，採取企圖顛覆對方的政策。然而有趣的是，不管是「反攻大陸」或是「血洗台灣」，都是國共兩黨對人民的洗腦策略，這些文攻武嚇口號都在灌輸兩岸人民以武力方式追求國家統一的堅持信念，其目的都是想要解救彼此認為深陷苦難的同胞，而這些意識形態殘留的遺毒，也就成為兩岸人民彼此仇視誤解的根源。

1979年美國與中共建交後，中共不再擔心美國直接介入兩岸關係，因當時國際形勢對大陸較為有利，使中共對台的策略出現了重大的變化，認為能夠用和平攻勢統一台灣，因此發表「告台灣同胞書」、提議三通四流，並提出「一國兩制」的構想，為了達到「和平統一」的統戰目的，流行文化可以將其視為突破兩岸民眾隔閡的重要媒介，文藝交流在無形中為彼此互相學習發揮了它特有的作用，也讓兩岸人民都能開始擺脫政治與軍事敵對的恩怨情仇刻板印象，以較為輕鬆自在的方式認識瞭解對方，像是台灣民眾開始瞭解，原來中國大陸的人民並沒有生活在水深火熱當中，原來大陸同胞一點都不希望，也不需要我們去解救。

中國大陸之所以會如此高調禮遇邀請台灣歌手在央視春晚這樣具有特殊意涵的黨國場域，參加春節聯歡晚會演出的舉措，在一定程度上也是為兩岸文藝與政治交流作了一個良好的鋪墊，並且充分利用這樣的機會施行無形的統戰策略，企圖加大在政治上的影響力，因此無論是在央視春晚節目出現主持人與來賓的對話詢答內容，或是安排像是潘安邦「外婆的澎湖灣」、潘美辰「我想有個家」、王傑「回家」、蘇芮「攜手同行」等，這些隱含國家政策，教化人民的流行歌曲，將吻合官方「主旋律」的台灣流行歌曲收編至黨國的框架之內，其目的都在體現與深化毛澤東「在延安文藝座談會上的講話」的啟示，文化藝術為人民群眾服務的根本方向，發揮春晚的儀式符號與思想政治教育意義功能。

春晚一場具有民族感情色彩的大聯歡，一方面要讓大陸人民感受到祖國對台灣同胞有著深厚情感，像母親般地深切期待與盼望，扛起「兩岸早日統一，共建中華民族的偉大復興」的歷史使命。另一方面對台灣民眾傳達「兩岸人民血濃於水，不可分割」的意識形態召喚，藉由唱出家與鄉愁的離別感傷的歌曲，一次又一次的煽起中華兒女的愛國熱情，在春晚舞臺這個空間中被構建出來，以文化同根同源喚起兩岸血濃於水的親情關係，意圖勾起兩岸人民共同的記憶，對於兩岸和平統一產生認同，藉由文化跟政治的接合，收編台灣歌手在黨國表演舞臺為兩岸統一發聲。

央視春晚正因有台灣歌手參與，充分呈現了海峽兩岸一家人的血脈之情，成功運用流行音樂凸顯了春晚的時代風向指標與國家傳媒機構政治功能。流行音樂與台灣歌手化身無形統戰工具，在文化政策的宏觀調控下，中共官方對台灣流行音樂持續施展政治性的運用，運用黨國機器的管制與特殊的演出場域收編轉喻台灣流行音樂；而台灣歌手在「政治正確，商演不斷」市場的考量下，也樂於登上黨國控管的演出場域。這也使得中國大陸市場上的台灣流行音樂，鑲嵌於中共官方政策意識形態中。³⁹

³⁹ 黃翔翔，2011。收編與轉喻—90年代後鑲嵌於中共官方意識形態下的台灣流行歌曲，國立政治大學碩士論文。

第三節、台灣原民亞洲天后—阿密特張惠妹

張惠妹（卑南語：Kulilay Amit，音譯：古歷來·阿密特），暱稱阿妹，卑南族人，出身於台灣臺東縣卑南鄉的泰安部落。張惠妹從小就有一副好嗓音及表演天賦，張惠妹曾經兩度挑戰台視五燈獎，當年台視「五燈獎」算是台灣第一個大型的選秀節目，是四、五、六年級生的「超級星光大道」，很多藝人都是經由「五燈獎」一戰成名，繼而在演藝圈嶄露頭角。

1996年，張惠妹以「姊妹」專輯出道，以高亢野性的歌聲及張力十足的舞臺特色迅速躍居華語流行樂天后，其富磁性的嗓音渾厚有特色。出道之初，張惠妹即以「原住民」的形象被標示、包裝，她正式發表的第一張專輯「姐妹」之同名主打歌，在詞曲創作人兼單曲製作人張雨生的量身打造下，充滿濃厚的原住民風味。唱片公司一開始就刻意運用張惠妹不同於主流社會的族群身分作為一種特殊標記與形象包裝，因此除了專輯製作外，報章雜誌與電視節目等媒體曝光亦經常提及她的卑南族身分和原鄉部落的生活樣貌。⁴⁰

「山胞」這個弔詭的名詞跟了原住民族數十年，直到1994年才立法正名為「原住民」。在許多原住民政治人物或藝人都還想隱藏自己原住民族身分之時，張惠妹卻非常大方地說，「我是來自台東卑南族！」從原住民歌手開始大方以原住民身分在歌壇大放光彩，她的歌唱天份與她的身分結合，無異為其他原住民族群帶來很大的自信。

張惠妹在2000年2月受邀央視春節聯歡晚會演唱主題曲「給我感覺」。「給我感覺」是1999年4月推出的單曲，張惠妹於1999年擔任雪碧亞洲區的代言人，並演唱廣告主題曲「給我感覺」，這首歌的MTV及廣告在上海東方明珠、黃浦江、外灘及萬國建築群等地拍攝，台灣銷售18萬張，為史上單曲銷售記錄保持者，也因為這則廣告歌在亞洲地區連續播放，使得阿妹成為名副其實的亞洲天后。

⁴⁰ 施宇凌，2013，〈「混」哪裡的妳?!一個張惠妹歌迷實踐跨文化認同的故事〉，國立東華大學民族發展與社會工作學系碩士論文。

1、2000 年春晚 對話符號分析：

春晚節目內容越來越豐富，節目緊湊，因此已經沒有時間再去安排介紹或訪問歌手，尤其是本屆春晚邀請的港台明星眾多，如張惠妹、林心如、黎明、謝霆鋒等。主持人有趙忠祥、倪萍，有新生代主力周濤、朱軍；有相聲演員牛群，馮鞏；有演藝名人濮存昕，趙薇等等，一共 20 位主持人，創造了迄今為止主持人最多的春晚，從中也可看出流行娛樂產業在中國大陸已經蓬勃快速發展。

2、2000 年春晚 歌曲符號分析：

「給我感覺」這首歌歌詞內容健康向上激勵人心，節奏動感，張惠妹高亢野性的歌聲及張力十足的舞臺特色，充分展現出臺灣原住民的十足活力與歌唱實力，同時也帶給觀眾感受現在的中國大陸正是充滿蓬勃朝氣與國力的感覺，洋溢著希望、陽光與美好。因為這則廣告歌在亞洲地區連續播放，使得阿妹成為名副其實的亞洲天后。這首歌的 MTV 及廣告在上海東方明珠、黃浦江、外灘及萬國建築群等地拍攝，也有進軍大陸市場的意圖。

「給我感覺」

現在才是關鍵 最重要的在眼前 抓住還是拒絕 Follow 你的感覺
現在才是關鍵 不要再猶豫不決 爆滿的熱情像煙火直衝上天
愛要愛的熱切 不要就乾乾脆脆 作白日夢的人 上不了最前線
跟勇氣通上電 讓脆弱站到一邊 搖醒你的心跟希望 SAY HI SAY HI
COME ON COME ON 給我感覺
給我 給我真的感覺 (OH YEH)
陽光之下把心敞開
愛就愛 敢愛敢做的人超級精彩 HE YA HE YA
COME ON COME ON 給我感覺
給我 給我真的感覺 (OH YEH)
大口呼吸自由自在
愛就愛 誰能阻止我們開懷

3、2000年春晚 影像符號分析：

表 4—4 2000年春晚 影像符號分析

影像符號分析	第一個層次
<p>佈景與服裝</p>  	<p>背景舞臺為大型 LED 螢幕絢麗圓形舞臺，搭配廣州軍區戰士歌舞團伴舞，展現陽剛與動感，以全景與中景拍攝，顯現出龐大的舞群氣勢。</p> <p>張惠妹綁上馬尾、穿著性感露肩的辣妹裝和紅色厚底的靴子，充分展現明星架式與「台妹時尚」，紅色服裝在舞臺上特別顯目。</p>
<p>燈光與色彩</p> 	<p>以藍色為主調，充滿迷幻與未來感，全景拍攝感受到燈光與色彩的絢爛變化</p>
<p>鏡頭與人物互動</p> 	<p>表演開始由舞者先跳前奏，再由張惠妹帶著笑容在舞臺最上方勁歌熱舞</p>



仰角度拍攝張惠妹走下階梯繼續熱情表演、身旁並有多名舞者跳舞，舞臺上相當熱鬧，充分展現熱情高亢野性的歌聲及張力十足的舞臺特色與台灣當下流行的台客文化。



張惠妹突然和幾名舞者走向觀眾並和他們打招呼，獨特的臺式演唱會風格，與觀眾互動接觸，熱絡氣氛。



張惠妹邊唱邊和觀眾握手，觀眾很開心也很熱情。帶給大陸觀眾的是快樂與新奇，跟截然不同的音樂體驗。



最後再回舞臺繼續表演，也展現阿妹亞洲天后的氣勢與超人氣。

一、棄官方轉民間，刻意拉攏台灣人民與族群

1993 年在新加坡舉行的「辜汪會談」，與 1998 年在上海的第二次「辜汪會晤」，雖然不足以全盤解決因交流而衍生兩岸之間許多的困境，但是因為有接觸、協商、並針對一些重要問題進行談判，進而也為兩岸之間建立起協商機制與制度，對原本對峙而立的兩岸而言有其敵意淡化的功能，特別是兩岸可進行官方接觸，商討比較具體的「終止兩岸敵對狀態協議」與「直接通航」等協議的簽訂。⁴¹

但是由於台灣對「一個中國原則」前提無法全盤接受，而北京也沒有對「對等尊嚴」談判要求有具體回應，加上當年大陸對當時的台灣人民而言並沒有吸引力，台灣人民回去大陸之後，完全激不起民族的自豪感，反而驚訝於大陸的落後，這就在某種意義上，證明瞭台灣過去堅持的「反共」價值有其正確性。同時在這其間又發生千島湖事件（1994）、李登輝康乃爾之行（1995）、總統大選導彈事件（1996）等，導致兩岸關係再行惡化，讓北京質疑台灣當局在島內推動文化、歷史和意識形態的台獨教育，才會讓剛成立不久的民進黨可以在短短的數年之間，社會基礎迅速擴大，成為台灣極重要的政治力量，也讓台灣民眾贊成統一的比重是逐年遞減。

對此，在 1995 年 1 月 30 日，中共中央總書記、國家主席江澤民在中共中央臺辦、國務院臺辦等單位舉辦的新春茶話會上根據海峽兩岸關係出現的新情況，發表了「為促進祖國統一大業的完成而繼續奮鬥」（俗稱「江八點」）的重要講話，其目的在堅持一個中國的原則，實現和平統一的基礎和前提下，為求國土統一而所付出的衝突代價最少。該談話內容強調：消除兩岸關係中存在的障礙，維護台海和平，推進兩岸人員往來和經濟、文化等領域的交流，爭取實現兩岸直接三通，促進兩岸關係穩定發展，並繼續堅持「和平統一、一國兩制」的基本方針，發展兩岸關係、推進祖國和平統一進程。⁴²

⁴¹ 邵宗海（2002）。兩岸關係：變遷、定位與策略。兩岸關係：變遷、定位與策略」學術研討會（臺北）。

⁴² 江澤民：為促進祖國統一大業的完成而繼續奮鬥，原載 1995 年 1 月 31 日《人民日報》，中國網，<http://big5.china.com.cn/chinese/TCC/haixia/463901.htm>。

從「江八點」的談話中可以發現，中共在對台統戰中，中國政府一直有原則堅持而策略靈活的思維，就是施展蘿蔔與棒子的軟硬兩手策略，北京已經意識到兩岸關係不再是國共兩黨的專利，而必須真正面對台灣內部各種不同的政治力量，才能較好地解決台灣問題，而兩黨的政治性協商，在 1999 年原訂汪道涵先生訪台之前，李登輝再次以所謂「特殊國與國」關係論，破壞兩岸之間最基本的原則——「一個中國」，造成兩岸關係再度緊張而停止。2000 年 3 月 18 日，陳水扁總統在總統大選的勝出標誌著中國對台新鬥爭的一個新階段的開始，掌權的民進黨是一個從來沒有執政經驗，而又具有強烈意識形態的政黨，對大陸北京而言，這個黨否認「九二共識」，反對兩岸和解，也就理所當然將台灣當時掌權者排除出兩岸和平協商的對象之外。⁴³

兩岸關係呈現僵持局面，政治協商與對話幾近停擺，兩岸文化交流漸躍升為兩岸關係主軸，兩岸關係呈現「政治冷、經濟熱」、「官方冷漠、民間熱絡」。中共對台交流策略係因應台灣政局及民心變化，在不同時期與階段，採取靈活多變策略，其對台文化交流政策的最高原則為「一個中國」，再以民族血緣和民族文化為核心來拉攏台灣地區人民，在交流過程中建立對大陸的認同和向心力，以加速兩岸社會文化關係的密切融合，進而達成中共「和平統一、一國兩制」的最終目標。

44

「用槍炮拿不到的東西今天可以用統戰來取得」。統戰就是「假意的投人所好，瓦解心防，博取好感，最終扳倒對方而實現自己目標的鬥爭手法」。只要能夠投對方之所好，任何手段或面向都可以為統戰服務，台大教授明居曾解讀分析過，「中共行事有一重要特色，就是對於政治與權力極度專注；在絕大多數的行動中，他們會將政治帳算計到至為精確的地步。因此對於北京來說，除了經貿上的利益之外，更重要的是政治上的收益」，所以所謂的「經濟讓利」，一定是基於「政治上有收益」，是以經濟來換取更大的政治利益。⁴⁵

⁴³ 楊開煌，「對台政策30年：從和平統一而和平發展」，「海峽評論」，第217期，2009年，頁30—34。

⁴⁴ 陳仙妹，「中共對台文化交流之策略與作法」，「展望與探索」，第6卷第10期，2008年10月，頁5—23。

⁴⁵ 楊憲宏，「搶灘中的中共統戰「入島、入戶、入腦」成功了嗎？」，民報，2015年4月21日，

西元 2000 年，當時港澳回歸不久，當年春晚前所未見邀請了大批的港澳臺藝人登臺演出，數量超過了 10 個。台灣方面應邀出席的有林志炫「打個電話」、張惠妹「我的感覺」等作為開場曲目。而這位來自台灣後山的女歌手象徵著台灣原住民的一種自信，也讓外界注意到原鄉世界孕育出來的美好聲音。她的唱片全球累計總銷量已突破 5 千萬張，儼然成為亞洲華語流行音樂最具代表性人物之一，在 1990 年代後期至今的華語流行樂壇，具舉足輕重的影響力。

隨著兩岸政治、經濟情勢的轉變，以及兩岸關係互動的變化，中共對台統戰策略重點也與時俱進，爭取台灣民心便成為中共對台政策的重要一環，利用台灣民間自主特性，淡化台灣政府對交流的影響力，採各別突破的方式，強調兩岸在「親情」、「血緣」、「信仰」及「地緣」上的關係，試圖藉由交流影響台灣人民對其之觀感，進而產生對其認同，以有效貫徹其交流策略。

台灣歌手能夠收到大陸央視春晚邀請，不僅代表是當年最受歡迎的藝人之外，也是目前在大陸正火紅，而選擇出席華人圈影響力最大的春晚演出，更是對外界清楚表達台灣歌手認同中國 13 億的收視人口及其對世界影響力不斷擴大，所作出的政治選擇。

一般而言，原住民對於台灣的認同高於對中國大陸的認同，中共對台原住民統戰政策目標是要爭取台灣原住民對中國的國族認同、支持中共的統一政策、支持中共的反台獨政策、爭取對中國大陸的好感。⁴⁶央視春晚邀請張惠妹登陸，是具有一定的政治功能與指標性意義，特別是張惠妹有著原住民身分與華人流行樂壇上影響力，在面對台灣新政治情勢，發揮統戰的功能拉攏台灣原住民族群，力圖讓台灣原住民對中共政府與大陸的反感降低，對大陸的認識有所增加，儘管達到的是較低政治層次的影響，這樣的影響也不涉及到直接的政治認同，但基本上，能夠增進原住民對大陸的瞭解，降低他們對大陸的敵意或反感，就某種程度而言，中共對台原住民統戰仍達到了不錯的成效。

<http://www.peoplenews.tw/news/5a0b8bef-3198-4992-a807-e9a8d428e08b>。

⁴⁶ 邱坤玄，中共對我原住民統戰作為之研究（臺北：中華發展基金管理會，2008年）。

中國大陸為了主動爭取台灣民心，動員龐大雄厚的經濟利益，透過積極大方讓利的強力手段，期待打破兩岸雙向交流的政治障礙，磁吸作用下，吸納更多新世代潛能歌手菁英選擇西進大陸。

因此，當年張惠妹登上春晚演出，央視展現極大的誠意，除了安排個人獨秀，一路從舞臺設計、視覺燈光設計、音響及龐大舞群陣容，可說是不惜重資，力求讓大陸觀眾欣賞一場以演唱會高規格製作的表演，而另一方面也對台灣原住民傳達了一個訊息，原民亞洲天后張惠妹地位與成就獲得大陸官方認同與尊重，就是除了歌唱事業在大陸市場上獲得極大成功之外，同時也肯定張惠妹以身為台灣原住民為傲。綜合上述可以看出，中國大陸官方在代表黨國話語的央視春晚節目中，安排當紅並具有指標性意義的台灣歌手表演，就是體現「深入貫徹寄希望於台灣人民的方針」，中共採取的是更細緻的族群分工方式，將台灣民眾切分成若干族群，再針對不同族群的特性，分別進行統戰工作，以爭取台灣民心。⁴⁷

二、蘿蔔與棒子的軟硬兩手策略，政治凌駕藝術專業

央視每年於農曆年舉行的春節晚會節目，是兩岸三地藝人表演的重要舞臺，春晚成就了許多明星，央視春晚作為華人圈影響力最大的晚會，自然就成為了很多明星夢寐以求的舞臺。為了拉攏台灣歌手對大陸的認同，中國大陸展現靈活收編策略，基本上只要政治傾向正確，人氣高，受到大部分觀眾的關注，儘管不是每位藝人都有機會受邀上春晚，但幾乎都可以順利在中國大陸演出。然而只要台灣歌手挑戰到北京在台灣問題上劃設的政治紅線，向台獨勢力靠近，阻礙祖國和平統一，中共也會毫不留情給予封殺，而且完全不會在乎台灣人民反感的「現實」，所採取的方式是：封殺電視劇就是「禁播」，封殺歌曲專輯就是「禁止發售」，封殺藝人就是「禁止他進行出場演出」。

⁴⁷ 邱坤玄，中共對我原住民統戰作為之研究（臺北：中華發展基金管理會，2008年）。

張惠妹在大陸拍攝可口可樂公司雪碧廣告，2000年2月受邀登上央視春節聯歡晚會演唱廣告主題曲「給我感覺」。在春晚舞臺上，除了國家大事和國家形象外，還有一種便是構建出一個政治意象來展現中國國家和民族統一的政治觀念。央視春晚傾全力讓大陸觀眾認識這位來自山林、愛唱歌的台灣女孩；她是純樸的原住民；她是太陽之女，有她在的地方，就有開心、有陽光。沒料到張惠妹在同年5月陳水扁總統 520 就職典禮中演唱中華民國國歌國歌，還公開說，能代表「國家」在就職典禮上唱「國歌」，是很榮幸的事。此舉遭中共認定為「支持台獨」，隨即引發大陸當局強烈的反彈而遭全面封殺，甚至牽連所拍飲料廣告也在大陸禁止播出。張惠妹在事業當紅之際突然面臨打擊，所有在中國的演出工作停擺，中央電視臺及中央人民廣播電臺也決定停播由其參與演出的所有節目。⁴⁸筆者甚至發現，央視官網把2000年張惠妹上春晚的節目影像全部刪除，節目中遍尋不到張惠妹的蹤跡，就像從沒有登上春晚一樣。張惠妹本人與豐華唱片經紀公司一定萬萬沒有料想到，原本在春晚上一曲走紅，眼看一帆風順，怎麼知道三個月以後，大陸演唱事業竟瞬間跌入穀底，足足遭中國禁唱4年，相隔4年才在北京舉辦個人演唱會，血淋淋的例子讓演藝圈為之震撼。自此之後，台灣歌手學到了，雖然吃台灣米、喝台灣水長大，但國歌最好不要唱，舉凡會凸顯自己身為「台灣人」的場合活動更不要沾，更別說碰觸本土化、台獨、民進黨，除非你想拿自己的事業開玩笑。

對岸中共當局之所以生氣是因為近年來兩岸交流緊密頻繁，大陸深覺對台灣的優惠讓利是一波接著一波，加上國家媒體不遺餘力渲染鼓吹兩岸和諧、促進兩岸同胞心靈契合，全中國上下都願意為兩岸關係和平發展、實現祖國完全統一而不懈努力，但在台灣人眼裡，中國大陸的形象不但沒有提升，反而越來越差，可以說是真心換絕情，熱臉貼冷屁股，感覺台灣歌手愛來大陸發展都是看在錢的份上，哪邊給的錢多就去哪邊，不少台灣歌手來大陸以後身價飆漲，可能拿到數倍於甚至幾十倍於台灣的酬勞，卻不見台灣人感激，甚至台灣政論名嘴不止一次的

⁴⁸中央廣播電臺 中央電視臺暫時停播張惠妹參演節目，中國新聞社，新浪娛樂，2000年6月2日，http://ent.sina.com.cn/c_star/2000-06-02/7412.shtml。

說出：「當初喔，根本沒人要去給大陸投資喔，是台商一手提箱一手提箱的帶外匯過去。這樣才有了後來大陸的經濟騰飛。」大陸民眾認為張惠妹為台獨捧場，不認同自己是中國人，傷害了全中國大多數人民的情感，也因而引起大家的激憤，支持封殺。

很多大陸人不能理解台灣人為什麼不認為自己是「中國人」而是「台灣人」，這就要牽扯到每個人對「中國」這兩個字的定義了，其實有些老一輩、跟國民黨一起到台灣的人還是覺得自己是中國人，當時的共產黨跟國民黨都在爭「正統」，誰才能代表真正的「中國」，到了現在，國際上普遍認為的「中國」，指的是「中華人民共和國」而不是「中華民國」，當其他國家的人問起我們來自哪裡的時候，我們只能退而求其次，說我來自「台灣」。

反觀絕大多數大陸人的想法，認為大陸對於台灣，有一個統一的歷史責任感，在中國民族主義的敘述中，西方列強的侵略、日本的侵華、中國的衰落加上中國內戰，把大陸和台灣一分為二，大陸一直把台灣看作是它的一個被列強勢力強奪而去的省份，需要重回大陸懷抱，在中國歷史上所有導致國家分裂的人都是民族罪人。

中國崛起強大，世界各國不論是在政治或經濟都無法自外中國大陸的影響，更不用說台灣，中共在面對台灣新的政治形態轉變，有實力與籌碼可以靈活運用蘿蔔與棒子的軟硬兩手策略來處理兩岸關係，以利誘威迫區隔本土化、台獨思想與民進黨黨員。從現實面來看，當大陸經濟實力超越台灣時，就擁有越來越多強勢主導權，而且絲毫不掩飾直接將政治的影響力伸進來，「音樂歸音樂，政治歸政治」根本就是不可能的空談，在中國政府宣揚愛國理念與國家民族大義之下，政治可以完全凌駕藝術專業，台灣歌手因為實力原則被迫選邊，能賺當然要趕快賺，其結果很可能對我們不利，而且台灣的明星資源和流行音樂技術理念已經不再領先進步，新鮮與好奇心也沒有了，造成台灣歌手在大陸的影響力與自主性慢慢式微與消失。

第四節、屹立不搖台灣女子天團—S.H.E

台灣娛樂圈在 90 年代時期曾經打造過多組女子偶像團體，卻始終沒有獲得太大迴響，發片一兩張就不了了之，直到 2001 年華研唱片推出由三位女生組成的 S.H.E，出色的演藝表現及具親和力的形象，直到今日仍有超高人氣。S.H.E 之所以會走紅，原因在於當時華語音樂少有聲部分明的女子團體，此外當時三人出道模樣清晰，一度被冠上「新一代少男殺手」封號，又加上彼此之間鮮明個性，從 Selina 甜美、Hebe 獨立到 Ella 豪爽，各自都吸引一票粉絲。S.H.E 是流行音樂低齡化的一項代表，她們特別受國小、國中小女生的青睞，充滿暗戀又曖昧的歌曲形態，旋律活潑、意象簡單，切合這個年齡層需要，她們的歌曲一直陪著這群小粉絲成長。S.H.E 的一炮而紅，讓台灣音樂圈開始尋覓其他女子團體的可能，然而都無法複製成功，也使得她們保有不敗神話，成功登上女子天團寶座，至今仍屹立不搖。⁴⁹

除了唱歌本業之外，面對台灣唱片市場的不景氣，S.H.E 三人也轉型全方位藝人的形態和經營，朝其他演藝事業、海外商演、藝人代言和演唱會發展。Ella 跨足演偶像劇，薔薇之戀的亮眼表現讓 Ella，被其他團員封為「戲劇女王」，現在還要進軍大螢幕；Selina 的主持長才，以及和溫柔公主形象，完全不同的搞笑功力，讓她同時有機會朝女主持人全方位發展；而愛唱歌會創作的 Hebe 也發行了個人的專輯。⁵⁰

中國大陸經濟起飛、國際地位提升，北京申奧成功，將在 2008 年舉辦奧運，二十一世紀可說是中華民族邁向復興的世紀，華研經紀公司看見大陸市場商業動機，順勢在 S.H.E 2007 年專輯「Play」中的以「中國話」作為主打歌，用 RAP 唱的中國話，不只成功製造話題，也讓她們的大陸市場更加順利開闊。儘管這樣的歌曲被外界質疑諂媚中國，但對於愛國情緒一直很高漲的大陸來說，還真是非常受歡迎，2008 年她們帶著這首歌曲登上了央視春晚。

⁴⁹ GQ Taiwan, S.H.E. 「女生宿舍」一張奠定女子天團誕生的專輯，2017年4月16日。
<http://www.gq.com.tw/entertainment/culture/content-30051.html>。

⁵⁰ TVBS新聞網，【當掌聲響起】歷久不衰創歷史！S.H.E十年長紅，2011年2月20日。
<http://news.tvbs.com.tw/entertainment/46783>。

1、2008 年春晚 對話符號分析：

主持人沒有針對歌手進行訪問，而是直接敘述外國人現在都迷上學習中國話，其真正的原因則是因為中國的國力強盛，世界各國不論是在政治或經濟都無法自外於崛起強大的中國影響，想要在中國市場生存，外國人也必須選擇學習中國話，真正在地深耕中國，瞭解並認同中國才有辦法。而在愛國情緒一直很高漲的大陸市場也讓唱片公司看見商業動機，台灣歌手為迎合市場需求，歌曲創作需內蘊「中國因素」，順勢推出用 RAP 唱的「中國話」，不只成功製造話題，也讓 S.H.E 的大陸市場更加順利開闊。

女主持：「是啊！不過我們還是要中心的祝願在新的一年當中，大家呀都能夠大吉大利。那說起來呢 2008 年是我們國家實行改革開放整整第 30 個年頭了。越來越多的中國人樂意學習外國的語言和文化。其實也有很多的外國人啊！迷上了咱們的中國話。」

男主持：「很多的外國遊客來到中國，來到北京必須做三件事：一個呢是爬長城；一個呢是吃烤鴨；再來一個是學中國話。」

女主持：「呦！這三件事，學中國話最難了。」

2、2008 年春晚 歌曲符號分析：

中國話，就像中華文化博大精深，難以領悟透徹，但因中國強盛，世人也爭相學習，正好喚醒年輕人學好自己語言和文化的自豪感。但原本的歌詞內容怕對中國的國際形象有所傷害，所以更改歌詞。原歌詞：全世界都在講中國話——略顯誇張。我們說的話 讓世界都認真聽話——略顯囂張。修改後：好多外國人說中國話——更加中肯。我們說的話 讓世界期待 2008 待更加友好。

各種顏色的皮膚 各種顏色的頭髮，嘴裡唸的 說的 開始流行中國話
多少年我們苦練 英文發音和文法，這幾年 換他們 捲著舌頭學
平上去入的變化 平平仄仄平平仄
好聰明的中國人 好優美的中國話

3、2008 年春晚 影像符號分析：

表 4—5 2008 年春晚 影像符號分析

影像符號分析	第一個層次
<p>佈景與服裝</p> 	<p>大型紅色背景舞臺搭配投射炫麗金色喜氣吉祥文字影像，展現十足中國過年熱鬧氣氛，讓人感受到整個舞臺設計既保留傳統又充滿現代科技感。</p> <p>三人穿著精緻亮眼小禮服，搭配短裙馬靴，切合 S.H.E 年齡層，展現窈窕的身材曲線與年輕動感的活力與形象，不負「新一代少男殺手」封號。</p>
<p>燈光與色彩</p> 	<p>以紅色為主調，強調過年的色彩，顯目的金色立體的文字閃爍浮現，視覺衝擊強烈，全景拍攝感受到燈光與色彩的絢爛變化</p>

鏡頭與人物互動



表演開始鏡頭由上方逐漸向下拉近至表演者，鳥瞰鏡頭完整拍攝舞臺，呈現出整場表演氣勢盛大。

搭配年輕舞群配合伴舞，整個舞臺充滿輕快歡愉的節奏感。中景拍攝 S.H.E 帶著笑容在舞臺最前方勁歌熱舞，近景特寫則是清楚看見每個人個別演唱表情與動作

高處俯瞰拍攝 S.H.E 活潑表演、身旁並有多名舞者跳舞，舞臺上相當熱鬧，輕快流暢中國主題繞口令式的台灣流行歌曲及充滿宏大格局張力十足的舞臺特色，為春晚節目帶來不同的感受。

S.H.E 首登上春晚，有備而來，為了應景，還特地為了春晚改了「中國話」歌詞，「我們說的話让世界期待 2008」！與北京奧運相呼應。

一、優勢不再，台灣歌手「在地化」才能生存

張惠妹「國歌事件」造成登陸被打壓，又因中國網路吹起「綠色藝人」點名風，在寒蟬效應之下，藝人到中國演唱，都會避開政治，不敢觸怒中國，儘管中共官方紛紛澄清沒有「綠色名單」，全是「網路謠言」，「所有台灣歌手都沒被封殺」，「肯定台灣歌手對兩岸文化交流的貢獻」等等漂亮話加以否認，但這確實是大陸當局一貫善用的胡蘿蔔與棍子兩面手腕，先示警、封殺，再給糖吃、給安慰，以縮小打擊面。在陳水扁總統執政的這八年時間，對藝人而言，隨便一句話可能就觸及敏感的兩岸關係。張惠妹為了演藝事業的發展，遷就北京的政治勒索，當時前副總統呂秀蓮甚至向張惠妹提出疑問：「一旦兩岸交火，阿妹是到北京演唱重要，還是捍衛兩千三百萬同胞的安全重要？」⁵¹。

但是政治是政客的事，到底關藝人什麼事呀？張惠妹在大陸被視為綠色藝人，受到中國民族主義者的抵制，好不容易解禁，回到台灣之後又被台灣民族主義支持者批評向北京示好，藝人的處境實在無奈，但為了大陸市場，最後多半默默接受。從這裡也可看出藝人在台灣要生存下去實在很困難，既賺不到錢，一下子又被政治和媒體歸類為紅色藝人、綠色藝人搞分化，也難怪台灣稍有名氣的藝人如潘美辰、羅志祥、張信哲、蕭亞軒、林心如等，幾乎把「市場」全部放在中國大陸。

回想 20 年之前，當兩岸仍處於敵對的狀況，中國大陸是聽我們的流行歌、看著我們的綜藝、偶像劇成長，台灣的「流行市場」就是他們的主流文化。流行音樂具有高度投資報酬率效益，推出之文化商品成功後，其附加價值甚為可觀。不少台灣歌手在台灣立足腳跟後，就開始奔向大陸這個更廣闊的市場，實現個人價值的最大化，但除了早期知名歌手，如李宗盛、費玉清等，現在台灣歌手想要進入大陸市場，在大陸如果沒有人脈關係，知名度也不大，單靠會唱歌，其實大陸市場並不好生存，想要爭取演出機會，多半還要靠已經在大陸娛樂市場混跡多年的台灣熟人介紹，才有機會在大陸的一些節目，影視劇裡出演配角，或是找大陸

⁵¹ 大紀元，張惠妹事件 呂秀蓮問演唱與衛台孰重 阿妹澄清未說被逼唱國歌，2004年8月7日，<http://www.epochtimes.com/b5/4/8/7/n619729.htm>。

經紀人來打天下，因為大陸經紀人有在地優勢，擁有的人脈和瞭解的潛規則都能掌握，要在大陸生存「在地化」絕對是一大要點。⁵²這也是為何台灣歌手不願再回台發展，並非是被大陸主動挖走，而是台灣歌手自己選擇深耕大陸市場，畢竟藝人在台灣和大陸的經濟效益存在很大差異。「張惠妹事件」發生之後明白點出，在當前政治意識形態對立，敏感的兩岸關係，不再允許台灣、大陸市場都想兼顧，如果兩者不可兼得，就必須選擇哪一個目標比較重要。

由此可見夾在中間的台灣歌手處境實在無奈，台灣歌手為了在當地發展順遂，只能選擇長期深耕大陸，努力去除台灣標籤，對身分認同這個議題感到害怕，避之唯恐不及，只要被貼上標籤的話，這些人就可能損失在中國演出賺取大量人民幣的機會，所以他們不敢澄清自己是有別於中國這個國家的台灣人。

因此無論是代言大陸廠商廣告、參與大陸戲劇演出、出席節目活動，或是公開接受媒體訪問時，學大陸普通話的口音，用內地說話用語，像是稱中國大陸為「內地」。用「搞」字代替做、幹、辦、弄；講「水準」不講水凖；「影片」改稱為「視頻」；唸主角「ㄎㄨㄛˊ」不念主角「ㄎㄨㄛˋ」；唸曝「ㄅㄨˋ」光不念曝「ㄅㄨˊ」光等，就是為了要想盡辦法融入大陸的社會，切合大陸觀眾口味，自己選擇主動消除台灣歌手的符號標籤。因為台灣流行音樂產業失去領先和競爭力，台灣歌手擔心大陸撤銷「保護主義」這層糖衣，上「內地」電視台節目，絕對只能畢恭畢敬，誠惶誠恐，配合節目演出，就怕講錯話，觸碰到大陸敏感政治神經，可能以後連中國都進不去了。

從隱性暗助宣揚祖國統一，到明令不許吃飯砸鍋，台灣歌手的角色已經從過去被捧為政治統戰的貴賓，轉變成見證大陸強大經濟與國力的依附者，媒體報導台灣歌手西進大陸的新聞，也盡是強調大陸酬勞優渥，吹捧中國大陸富裕的十三億人口，對於娛樂文化等資訊需求直線上升的，廣大消費市場成為台灣音樂相關從業人員尋求生路的最佳管道與途徑。

⁵² 莫祥珍，難！台藝人西進多找大陸經紀人操盤，TVBS新聞網，2014年9月26日，<https://news.tvbs.com.tw/entertainment/548135>。

俗話說拿人手短，吃人嘴軟，天下沒有白吃的午餐，在港台娛樂業愈發依賴大陸市場的當下，大陸網民和官方媒體發出了「中國大陸娛樂市場不應再給那些支持分裂中國的藝人們混飯吃。」大陸的想法就是藝人不應該摻和政治，老實賺你的錢不就得了，如果摻和了這灘渾水還想撈錢，門都沒有。也因此，唯有注重契合傳統文化、形象正面有新意、最優秀火紅、深耕大陸在地化，觀眾熟悉、人氣高的歌手，才能資格與機會登上春晚。如果你不接受為了賺錢而向中國低頭，那也沒有關係，因為還有其他歌手等著要進來，只是過度依賴，把中國當成中心，台灣當成邊陲，將逐漸消蝕台灣的文化主體性，有一天臺灣的政治主體性也會消失不見。

二、迎合市場需求，歌曲創作需內蘊「中國因素」

傳統台灣音樂工業的獲利來源主要是以販售唱片為主，然而在出片量大於需求量的情況下，專輯在競爭激烈的市場中，必須配合大量的宣傳費用才能提高本身能見度，吸引消費者，因此大額行銷成本的投入成為一種惡性循環，唱片業的獲利來源取決於是否能以最小成本的行銷促進大量的銷售，行銷資金投入的多少影響了唱片的獲利，這是在傳統價值鏈下的主要獲利機制，而這樣的機制則在數位音樂的衝擊的影響下被迫面臨轉變。⁵³

「現在的台灣演藝人員如果少了大陸市場，則難以將演藝事業最大化」，如果這是最後結論，那台灣流行音樂深耕多年所累積的經驗與功力，不就一無事處了嗎？如果歌手在大陸只是不斷的傳唱、翻唱過去曾經流行的專輯音樂，而沒有尋求創新，那是無法創造更大的市場機會，因為大陸光是唱歌的素人都比台灣的歌手唱得好，不管是抒情慢歌還是中快板的歌曲，詮釋的甚至比原唱者更佳，因此台灣新生代歌手如果不想捲入政治與兩岸的敏感衝突，一定要能善用本身的優勢，創新激發台灣流行音樂的高附加價值，才能在競爭激烈的大陸市場做出區隔，建立自身定位，立於不敗。

⁵³ 吳佳珍，〈台灣流行音樂產業價值鏈的轉變：去中心性、創作與消費意識的抬頭〉，「中華傳播學會2003年會」論文。台灣，新竹，2003。

根據 IFPI 國際總會 2008 年全球年鑑顯示，台灣流行音樂在國際音樂市場排名 30，亞洲排名第 5；但創意與品牌仍為華語地區領先地位朝向知識及創意經濟轉型發展。⁵⁴由此看出，台灣的優勢尚未消失，目前仍有 80%創作產自台灣，流行音樂產業欲擴大市場的影響力，商業運作與行銷策略必須改變，提升文化認同，將能力、才華發揮至「極大值」，創造代表作，除了能滿足台灣內需，也能打進大陸市場，同時向世界推銷，展現實力去重塑亞洲音樂定義。

大陸網友形容，2000 年後，音樂圈進入「音樂才子—周杰倫時代」，從商業的動機考量，清楚看見大陸娛樂市場的消費需求，周杰倫創作的歌曲大多都有中國詩詞的意境，雅詞古韻，凸顯中國傳統文化的「中國風」，文化意味十足，推出之後在青少年中有極高的影響力，也因此大陸中央電視台春節聯歡晚會多次邀請周杰倫登臺，包括 2004 年演出「龍拳」，2008 年「青花瓷」、2009 年「本草綱目」，與 2011 年表演「蘭亭序」。此後，儘管整個華語市場不斷有新歌推陳出新，但提到中國風自然就不能不提到周杰倫。

S.H.E 三人最初是依靠翻唱大量的優秀國外作品而成名的，隨著中國國力日益強盛，特別是 2001 年北京申奧成功，中國前所未有的民族意識與自信心達到顛峰，並且相信 2008 年的北京奧運會勢必能將中國更顯著地投向世界舞臺，更加提升中國在世界舞臺的地位與影響力。S.H.E 的唱片經紀公司看見中國大陸蓬勃的娛樂市場商機，也想要仿照周杰倫模式，創作可以討好大陸市場又能夠應景鼓舞民族自信心的歌曲，於是在 2007 年發行的「Play」專輯，首波主打歌〈中國話〉，是由中國創作人鄭楠作曲，並和作詞人施人誠共同填詞。這張專輯歌詞很簡單，大意是說以往我們都在努力地練習英文的發音和文法，而現在，全球刮起中文熱，全世界都得認真地來學習中國話。配合著許多耳熟能詳的繞口令，以及標準的北京普通話發音，加上許多外國人用著字正腔圓的中文跟著唱和，確實是一首可以宣揚中華文化，獲得大陸認同的好歌，尤其是對於一直飽受西方列強欺負的中國人來

⁵⁴ 流行音樂產業發展行動計畫，文化部影視及流行音樂產業局，2010年6月。
<http://www.ey.gov.tw/Upload/RelFile/27/73664/09301139471.pdf>。

說，聽起來格外舒暢，隨著經濟的發展，中國已成為世界第二大經濟體，中國所擁有巨大的市場和國際影響力，讓中國成為很多外國人「淘金」的首選之地，風水輪流轉，老外你們終於也開始要學中國話。

不過這首歌發行以後真的引起很多爭議，有人在討論質疑創作的動機就是為了拓展大陸市場，為了修補她們之前說「S.H.E 不是中國人，是台灣人」的言論爭議。有人吐槽寫詞者真的寫得不太好，錯誤很多，似乎只是想跟上現在流行的中國風潮流，隨手寫的一首歌詞。台灣輿論也不認同，網絡上出現批判之聲，認為 S.H.E 媚中太過頭，甚至連台灣歌手看不下去，閃靈樂團主唱 Freddy 強調，「就算要進軍中國市場，也用不著去奴化自己、吹捧對方，拍馬屁拍到這種程度。」⁵⁵，新歌惹出爭議，也逼著唱片公司出面，解釋這首歌不過就是在描述現在全球的「中文熱」這個現象，並且純屬娛樂。

相對於 S.H.E 炒短線，周杰倫也很懂得討好對岸，但是他的方式好多了，例如「青花瓷」或「千里之外」，他是用自己的創作實力來證明台灣流行音樂影響力還是無人能及。因此，儘管大陸經濟崛起是事實，但藉由台灣流行音樂的文化軟實力，讓周杰倫跨越了傳統華語歌曲的藩籬，為流行樂壇注入一個新風貌，被視為首創流行音樂中國風的第一人，奠定了無可取代的地位，因此受到歡迎絕對是他的才華與努力深耕所應得的。

⁵⁵ 段子薇，中國話？中國化！S.H.E媚中太過頭 台灣歌手看不下去，自由時報，2007年5月2日。
<http://ent.ltn.com.tw/news/paper/128271>。

第五節、「亞洲流行天王」周董—周杰倫

2009年央視春晚特別給周杰倫面子，開場的第一首歌就由周杰倫掛帥，只見他穿著一身金又唱又跳搏得不少好評，不僅如此大陸著名歌唱家宋祖英還特別挑了首旋律相似的「辣妹子」，搭配周杰倫的「本草綱目」。這樣流行歌曲與小調搭配，也讓周杰倫宋祖英的組合，成為央視春晚最吸引觀眾目光的焦點。然而周杰倫與宋祖英的「英倫組合」後來也被認為形式大於內容，因為仔細觀察可以發現，實際上兩人並沒有真正的合唱。

1、2009年春晚 對話符號分析：

儘管出場的是未演先轟動，萬眾期待的亞洲小天王，主持人依然沒有過多介紹或特別強調，似乎周杰倫在大陸已經是家喻戶曉，就跟一般大陸明星沒什麼不同，大家已經非常熟識。反倒是宋祖英登臺，周杰倫頓時就成了配角，還得親自大聲說出歡迎，從旁襯托珠光寶氣、儀態非凡的宋將軍。

女主持人：「好！接下來讓我們請出周杰倫」

周杰倫高喊：歡迎宋祖英！

2、2009年春晚 歌曲符號分析：

周杰倫演唱「本草綱目」。「本草綱目」是中國古代藥學史上內容最豐富的漢方中藥書籍，一本真正東方文化精髓的偉大著作，而宋祖英的「辣妹子」唱的就是中國人就像辣妹子不服輸，也不會向西方霸權低頭，兩首歌曲都在提醒喜好西方流行潮流的現代中國人，不要成為忘本之徒，不要只是一味的崇洋·哈日·哈韓，別人好的可以欣賞，古老的中華文化才是更加了不起！

如果華陀再世 崇洋都被醫治
外邦來學漢字 激發我民族意識

讓我來調個偏方 專治你媚外的內傷
已紮根千年的漢方 有別人不知道的力量

3、2009 年春晚 歌曲符號分析：

表 4—6 2009 年春晚 影像符號分析

影像符號分析	第一個層次
<p data-bbox="359 383 528 421">佈景與服裝</p> 	<p data-bbox="746 383 1426 495">周杰倫：金色閃亮外套與金色內搭上衣、黑色長褲與白布鞋</p> <p data-bbox="746 524 1426 636">宋祖英：珠光寶氣、典雅端莊的米白色、細致腰身，寬大裙襬綴滿白色花朵與銀飾的晚禮服</p>
<p data-bbox="359 770 528 808">燈光與色彩</p> 	<p data-bbox="746 880 1426 1126">繽紛的舞臺、搭配傳統中國文化過年特有的火紅色彩、滿眼紅色背景搭配 LED 金色成像技術，歡樂的氣氛，營造精美夢幻效果，但與過往周杰倫表演的流行音樂氛圍大不相同。</p>
<p data-bbox="165 1274 395 1312">鏡頭與人物互動</p>  	<p data-bbox="746 1391 1417 1503">鏡頭由遠至近，周杰倫與 9 歲的侯高俊傑出場，全場觀眾響起熱烈掌聲，引領期盼</p> <p data-bbox="746 1787 1426 1899">鏡頭特寫周杰倫賣力表演，又唱又跳還用雙節棍打鼓，搏得不少好評</p>



宋祖英從舞臺下升上來之後目不斜視地演唱，背後沒有舞群的襯托，卻完全不顯得單調，



宋祖英出場，周杰倫先是紳士般地牽著宋祖英的手，然後給宋祖英伴舞。



所有的目光和焦點、鏡頭一直宋都在宋祖英身上，兩人雖然同台，卻不是合唱，而是各唱各的，只見周杰倫不斷給宋祖英伴舞



演唱接近尾聲時，周杰倫與宋祖英四目相對，牽手致意，象徵英倫組合成功，這個動作引發了全場雷動的掌聲

一、中國風音樂，強勢建構中華文化價值認同

2008 年的央視春晚，周杰倫以一首「青花瓷」登臺壓軸獨唱，而公佈的收視調查顯示，周杰倫上場的瞬間，收視率衝到驚人的 96%，達到當晚的最高點。⁵⁶2009 年央視春晚，第一首歌就是由周杰倫拉開序幕，還找來大陸著名的歌手宋祖英與周杰倫合唱，可以說給足了周董面子，當然周杰倫也相當賣力，又唱又跳還用雙節棍打鼓，搏得不少好評。周杰倫四次登陸春晚舞臺，可說是改變中國音樂界的神人，成為春晚必邀的臺柱，也是歌迷最想看的藝人。

周杰倫在台灣曾被批口齒不清，總覺得歌詞咬字不清、唱腔含糊，不過台灣歌迷就是喜歡他的調調，就像他自己說的：「這就是我要的音樂！」。究竟周杰倫咬字「口齒不清」的唱腔不停被調侃，成為大家吐槽對象，不過哈林庾澄慶也為周杰倫說話，誇讚：「周杰倫不用咬字清晰，就能表達出他的音樂態度。」認為對方開創了歌手新時代。⁵⁷而當年出道被指口齒不清的新人，多年後的今天，卻憑實力與中國風的感染力，擄獲兩岸粉絲，歌迷喜歡他的音樂曲風、歌詞的意境，以及含蓄而不輕易外露的情感。

成就周杰倫的音樂霸主地位，歌詞寫得好的知名創作人方文山佔了一半的功勞。方文山歌詞創作最大的特色在於他在歌詞中大量運用中國古典的意象及語彙，並且與流行的語言融合，轉化成為高度具備古典文化意境或語境的流行歌詞。周杰倫的曲以中國風為基調，方文山的歌詞則在中國風的基礎上呈現現代感，兩者統合之後，反而呈現了既現代又中國古典的意境與美感。⁵⁸方文山從未受過任何正規的修辭訓練，他創作的養分，並不是來自體制內的教育，而是來自於「閱讀」。方文山國中時，在住家附近的小書店，找到了一個綺麗而遼闊的世界，他在那裡，邂逅了李清照、李後主、夏宇與席慕容，這些古今詞人美麗的文字深深震撼了少年方文山，並且對他後來的創作風格產生了深遠的影響。他把他寫的一百多首歌

⁵⁶ 莊志偉，周董春晚獨唱 收視96%網評最佳，TVBS新聞網，2008年2月9日，<https://news.tvbs.com.tw/world/159903>。

⁵⁷ 李湘文，周杰倫咬字有多糊？那英小孩「至今沒聽懂歌詞」，娛樂星光雲|ETtoday，2016年1月14日，<http://star.ettoday.net/news/735538>。

⁵⁸ 丁威仁：〈古典語詞的流行轉介—論方文山中國風歌詞裡的古典映象〉，國立臺北大學中國文學系「第四屆中國文哲之當代詮釋學術研討會會前論文集」，2009年10月，頁229～249。

詞作品集結成冊，投稿到各大唱片公司，希望有機會進入演藝圈，當時正在組唱片公司的吳宗憲回了他電話，雖然是唯一的一通回電，卻徹底改變了方文山的命運，他與當時尚未走紅的周杰倫成為好友兼合作拍檔，後來周杰倫大紅大紫，隱身在幕後操刀寫詞的方文山，才華也得以被世人看見。⁵⁹

2009年春晚，周杰倫與宋祖英聯袂演出的「本草綱目 MIX 辣妹子」，這樣流行歌曲與小調搭配，也讓周杰倫宋祖英的組合，成為央視春晚最吸引觀眾目光的焦點。而這其中還有一段有趣的故事，話說這兩人的背景和藝術風格迥然不同，周杰倫在2006年推出「本草綱目」時就有耳尖的大陸網友，居然聽出周董新歌「本草綱目」，跟大陸知名歌手宋祖英的「辣妹子」非常相似，因此做了一個混音版本的「本草綱目」，周杰倫聽到覺得耳目一新，還想找宋祖英合作音樂。⁶⁰

「辣妹子」是由作曲家徐沛東先生為歌唱家宋祖英量身訂做的。歌曲歡快、活潑，歌詞簡單明瞭，突顯了辣妹子火辣辣的個性，該歌曲是宋祖英的代表作之一，歌詞內容稱讚中國人就像是辣妹子不服輸，也不會向西方霸權低頭。「辣妹子」特別受到春節聯歡晚會的偏愛，在1995年宋祖英第一次在春節聯歡晚會上演唱了這首歌曲，1999年春節聯歡晚會上，宋祖英再一次演唱這首歌曲，而在2009年「辣妹子」又與小天王周杰倫的「本草綱目」結合，又再一次出現在春晚的舞臺上。⁶¹當時很多人都驚訝民族歌曲一姐與流行天王周董，竟然同台一前一後演唱兩首中國風的曲目「本草綱目」與「辣妹子」，周董的動感RAP加上宋祖英的圓潤清亮嗓音，在春晚舞臺上實現兩岸歌手聯唱「中國風」的「英倫組合」。而中國大陸引以為傲的中國風流行音樂其實是周杰倫領頭開啟的，由此可見台灣歌手在華語樂壇具有的影響力。

⁵⁹ 李翠卿，方文山：閱讀幫我一圓人生夢，親子天下雜誌21期，2011年3月，
<https://www.parenting.com.tw/article/5019999-%E6%96%B9%E6%96%87%E5%B1%B1%E5%BC%9A%E9%96%B1%E8%AE%80%E5%B9%AB%E6%88%91%E4%B8%80%E5%9C%93%E4%BA%BA%E7%94%9F%E5%A4%A2/>。

⁶⁰ 詹瑋琦，陸網友創意 周董宋祖英網上合唱，TVBS新聞網，2006年10月14日，
<http://news.tvbs.com.tw/other/348254>。

⁶¹ 辣妹子，百度百科，2014年4月25日，
<http://baike.baidu.com/item/%E8%BE%A3%E5%A6%B9%E5%AD%90/10709448>。

周杰倫與宋祖英的「本草綱目 MIX 辣妹子」原本看似無心的組合，仔細推敲後發現，背後呈現出強烈的國家民族意識形態色彩，其所要傳達的是在西方文化盛行的今日，不要只是一味的崇洋·哈日·哈韓，別人好的可以欣賞，古老的中華文化才是更加了不起，提醒華人莫忘自己民族的博大精深，激發愛國主義熱情和民族自豪感。央視春晚透過集體歡慶的方式，強化民族自豪感，召喚大眾至民族精神家園之中，以凝聚國家意志，弘揚時代精神。

二、亞洲流行天王委身伴唱中國夢

在陳水扁總統執政期間，國家定位為：台灣是一個主權獨立的國家，依目前憲法稱為「中華民國」，台灣不是中華人民共和國的一部份，台灣與中華人民共和國，是兩個互不隸屬、互不統治、互不管轄的國家。這種主張「一邊一國」的論述，讓中共認定陳水扁堅持「台獨」立場，也是造成幹擾、阻撓兩岸經濟、政治合作的主因。因此反對和抵制一方面支援「台獨」、為「台獨」張目，同時又在大陸賺錢的人，對這樣的人，我們是不歡迎的，也是不允許的。⁶²在當時，台灣歌手基本上或多或少都感受到了不同程度的牽連，儘管如此，大陸官方「國務院台辦」還是堅持：不存在清查「綠色藝人」行為，只是不歡迎頑固堅持「台獨」立場、公開為「台獨」分裂勢力張目的人，如果有發生種種抵制封殺事件，皆為大陸民間自發性質，其目的是大陸歌迷要向這些藝人表明，「支持台獨是要付出代價的」。

不可諱言，台灣歌手在大陸的問題上是精明的，他們一方面不願正面接受「統一」和「一中」議題，另一方面則利用大陸急於統一的心理而索取好處和讓步，以爭取「藝人商業利益的最大化」。2008年馬英九當選總統後，兩岸的對話與互動隨著政黨再次輪替發展快速，兩岸關係在雙方領導階層秉持著「記取教訓、抓住機遇、擱置爭議、求同存異、平等協商，簽署協議」，以及「九二共識、互不否認」的基礎上，使得兩岸關係由形勢嚴峻變成形勢和緩，兩岸政府的互動也大幅增加帶動兩岸對話交流的熱潮。

⁶² 陳斌華、張勇，國台辦：大陸不存在所謂“清查綠色藝人”問題，新華網，2004年6月18日，http://news.xinhuanet.com/taiwan/2004-06/18/content_1533718.htm。

兩岸和解看似帶來新契機，台灣歌手似乎又可以重新在兩岸得利，然而 1992 年辜汪會談時大陸總體 GDP 是台灣 2 倍，2012 年已經是 15 倍；台灣當年平均所得是大陸的 30 倍，現在不到 4 倍。兩岸情勢不斷變化，也讓台灣歌手必須正視現實，台灣流行音樂面臨的困境，一線巨星選擇出走，也不願留在台灣，台灣已從「流行音樂的輸出國」，變成「大陸流行音樂的輸入國」，音樂產業都在節節敗退。

周杰倫在華人流行音樂界的看似成就非凡，不僅跨足音樂、電影，創作中國風音樂也頗受外界肯定，他的歌曲感染力傳遍所有有華人的地方。但面對中國優秀民族音樂家、民族歌曲的「老大姐」宋祖英，流行天王的中國風影響力，跟「學歷深、素質高、修養好、唱功硬、演技精、能力強」的中國民族女高音相比，也只能硬生生從主角轉成配角，自嘆不如。

央視春晚節目一直以來都背負了巨大的黨國宣傳任務，內容呈現的是勞動人民沒有不幸福的，民族關係沒有不和諧的，黨的歷史是無比光輝的，國家前途是無限光明的。周杰倫演唱的「本草綱目」與著名中藥古籍「本草綱目」同名，同樣以中藥為主題，歌詞中有「崇洋都被醫治」一句，以諷刺崇洋媚外的人群，宋祖英的「辣妹子」強調中國人生性不怕辣、不怕苦、不服輸，這兩首歌的詞曲背後都是在向觀眾傳達個人都應該要以黨、國家、民族為重的信念，努力不懈地將中國建設成為富強民主文明的社會主義現代化國家，實現中華民族偉大復興。

宋祖英在音樂上代表了維護國家主流意識形態的「主旋律」，周杰倫是近年來最炙手可熱的台灣歌星，「本草綱目 MIX 辣妹子」在春晚舞臺上出現，成功讓周杰倫與宋祖英同台，表面上看似央視為回應廣大網友的期待，也讓「英倫」組合備受關注，強化了春晚的話題性與娛樂性。然而，如果央視春晚上演「英倫組合」只是單純為了迎合年輕人的胃口，追求娛樂時代潮流，那就太看輕春晚作為大陸官方娛樂其意識形態宣傳的政治功能，進一步分析可以發現，「英倫組合」其中隱含了更深沉的意識形態意涵與政治操作目的。

首先「英倫組合」其所傳達出的政治訊息是：兩岸儘管分屬不同政治國度，只要認同「一個中國」，依然可以在大中華民族意識中合作融洽。其次，周杰倫滿場子又唱又跳，高喊：「歡迎宋祖英！」，紳士般地牽著宋祖英的手，努力地為宋祖英伴舞，從旁襯托珠光寶氣、儀態非凡的「宋將軍」。⁶³反觀宋祖英從舞臺下升上來之後就一直目不斜視地演唱，背後沒有舞群的襯托，所有的目光和焦點都聚焦特寫在她身上，宋的各種舉止儀態都暗示著她的地位和權勢。

相較之下不難看出，當港台流行風雲小天王遇上政治主流、弘揚愛國精神和祖國文化的大陸歌壇頂級人物，維護國家主流意識形態的「主旋律」歌曲地位將高於港台流行音樂。「英倫」兩人雖然同台，卻不是合唱，而是各唱各的，擁有政治身份的宋祖英盛裝出席，所唱歌曲都是主旋律，讓周杰倫成了宋祖英的配角，其背後潛在意識形態就很明瞭，亦即在政治舞臺上穩固地確立了中國的角色與主導地位，即使是亞洲流行音樂天王，在春晚這個政治性十足的舞臺上，也只能讓小天王委身伴唱，跟著國家主流意識形態一同宣揚中國夢。

⁶³ 1991年宋祖英調入中國人民解放軍海政歌舞團，2008年4月18日晉升為少將級文職將軍。

第六節、融合東西文化的華人嘻哈—東方貓王王力宏

2012年央視春晚上，鋼琴王子李雲迪和歌壇帥哥王力宏受邀一起同台尬琴，表演「金蛇狂舞」雙鋼琴合奏。一位是音樂才子，一位是鋼琴大師，兩人配合得十分完美，讓觀眾嘆為觀止！央視春晚自1983年播出，2012年邁入30周年，而2012年適逢龍年，龍是中華民族精神的象徵，龍年春晚必然少不了「龍」的元素，參與歌手將帶來「龍」的元素與作品，央視看上王力宏的高人氣，配合龍年邀他在龍年春晚獻藝，生肖剛好屬龍的王力巨集將改編自己作品演唱「龍的傳人」。

1、2012年春晚 對話符號分析：

近二十年來，「中國特色」就是崛起的中國意識形態中最常見強調種族性概念，「龍」長久以來都是中國國族意識代表重要特色。「龍」已滲透了華人社會的各個方面，因此在2012龍年春晚晚會中，凡是帶有「龍」元素的作品、演員，都會受到製作單位的青睞，同時也把「龍」的元素做了特殊設計並運用到晚會中。

女主持人：「我想，要是這屬龍的朋友今晚登臺表演，你一定會特別投入。ㄟ！ㄟ！這二位男主持淡定請坐，說的不是你們倆，我知道你們倆也屬龍，但是我說的是接下來要上場的這位，他們倆屬龍。他呀！要跟自己的一位朋友帶來一段充滿激情的一段表演。讓我們掌聲歡迎王力宏、李雲迪。」

2、2012年春晚 歌曲符號分析：

「龍的傳人」歌詞可分三段，第一段描述中國意象的「長江、黃河」壯麗偉大的中國地理景觀。第二段則是鋪陳舉凡生長在這個土地上的人都將成為「龍的傳人」的民族概念。最後第三段再藉由歷史經驗，激發民族認同。這樣的鄉愁情緒，肯定了台灣、民族、中國歷史三者密不可分的連結關係，讓同屬華人世界的台灣在經歷身份認同的危機時，可以超越意識形態和文化差異，以種族因素為基礎，構建出「我是中國人」概念。

3、2012年春晚 影像符號分析：

表 4—7 2012年春晚 影像符號分析

影像符號分析	第一個層次
<p>佈景與服裝</p> 	<p>王力宏穿著棗紅皮外套、黑色皮褲和短馬靴，隨和平易，相當帥氣。</p>
  <p>燈光與色彩</p>  <p>鏡頭與人物互動</p> 	<p>李雲迪穿著棗紅正式西裝，一副時尚的演奏家穿著打扮，態度正經八百，比較嚴肅。</p> <p>王力宏和李雲迪鬥琴，舞臺琴鍵背景炫麗、效果十足。現場的大螢幕切換成黑白琴鍵跳動的動畫，不同於傳統大紅色的舞臺背景，十分有氣勢與現代感。</p>
	<p>明亮燈光搭配炫麗十足背景影像與幻化燈光色彩，展現前衛與 R&B 嘻哈節奏的未來視覺感受。</p> <p>王力宏被安排在開場半小時的時候登場，被稱為是春晚開場後的第一個亮點。</p> <p>節目字幕出現演奏者先是李雲迪、而後才是王力宏。</p>



王力宏與李雲迪坐在透明雙頭鋼琴的兩端，一上場就是一場精采的四手聯彈。李雲迪是整個演奏表演的主導者，王力宏配合演出。



影像主要都以遠景拍攝兩人同時演奏情形，再穿插少部分特寫彈琴的手指動作。中景部分為拍攝個人彈琴表情與動作。



拍攝鏡頭互換交錯，一來一往之間似乎像是兩人用琴藝互相對話，彈琴的功力不分上下，兩人鏡頭出現時間比例大致相同。



兩人彈奏金蛇狂舞曲子之後，王力宏起身拿起一把龍型的電吉他，唱起龍的傳人，揭開龍年的主題。



李雲迪鋼琴伴奏、王力宏彈著電吉他、演唱改用電子舞曲的節奏編曲和 R&B 的演唱方式的新版「龍的傳人」。



最後加上一段英文 RAP 和改編的歌詞，舞動全場，展現王力宏高超的彈奏技巧，內容在述敘他的父母初到美國辛苦打拼的過程和對於祖國的思念。

一、全世界競相爭食華語流行音樂市場

過去很長一段時間，華人流行音樂市場幾乎是港台歌手的天下，隨著中國大陸經濟高度成長，大中華地區整體音樂環境的成熟，大陸流行音樂市場大餅引人垂涎，儼然成為「商家必爭之地」。王力宏，一位元原在美國土生土長，正宗的美籍華人，美國頂級的音樂高材生，在進入大學前不曾學習華語。十九歲時，在一次回台灣探親的機緣下，參加了歌唱選秀賽，獲得冠軍，進入流行樂壇，並於 1995 年在台灣由 BMG 發行第一張專輯「情敵貝多芬」後，走紅於台灣、中國、香港與東南亞的華人社群。王力宏以 R&B 與 hip—hop 音樂曲風見長，輔以 rap，爵士樂，電子舞曲等多元化的曲風，為其在華語樂壇樹立了特殊的旗幟，尤以自創的 chinked—out（華人嘻哈）曲風最為著名。⁶⁴Chink 意指死黃種人，是一個辱華字眼，這名詞明顯不當，也不能給聽眾引起共鳴，甚至會引起誤解，王力宏故意選擇了一個負面字眼，企圖仿效黑人的做法，用饒舌向辱華的人噏聲，這就是 out 的意涵，向世界高喊黃皮膚的華人都是龍的傳人，有著深厚的文化，雖然散居世界各地，可都是堂堂正正做人。⁶⁵

分析王力宏 Chinked—out（華人嘻哈）創作觀念，就是結合中國元素（Chink）和西方流行音樂曲風（Hip Hop，R&B）的音樂形式，運用中國傳統音樂的五音階譜曲寫歌，大量採用京劇、崑曲的唱腔、樂器（胡琴、鑼、鐃鈸）、樂曲及故事元素，點綴採自西藏、雲南等少數民族的音樂元素作為專輯的素材，把中國大陸上各民族音樂素材，運用在歐美骨架的流行音樂上，創造屬於華人前衛的流行音樂風格及國族認同。

⁶⁴ 王力宏—維基百科，自由的百科全書，
<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E7%8E%8B%E5%8A%9B%E5%AE%8F>。

⁶⁵ 陳樹信，龍的再傳人：王力宏流行音樂中的龍文化及其再創造，藝術與文化論衡，4期，頁167—189，2014年12月。

一般來說，旅居國外華裔移民第二代、第三代，他們接受西方教育，都會認為自己是外國人，王力宏同時身兼為東方世界與西方文化的融合，他自許成為文化大使，希望將中國的音樂和文化，分享給以英語為母語的觀眾，這也是他一生最大的任務之一。⁶⁶王力宏從美國來台發展，一心想靠著音樂進軍大中華市場，由於對祖國文化有著特殊感情，王力宏試圖透過流行音樂創作，去建構全球華人及中華文化的認同，其創作的中國風歌曲，在面對處理文化建構及認同上，就有許多「泛華人民族主義」的特色。「泛華人民族主義」就是一個超越國家與地域限制的認同對象，建立在中國文化歷史的基礎上，無法劃歸於單一的國家認同。中國風歌曲即是滋長在這個無政治性的泛華人民族主義之中，也是許多華人離散族群心靈的故鄉，也是流行音樂藉以獲取經濟利益的基礎。⁶⁷

從流行音樂工業生產角度來看，中國意象的類型歌曲仍是資本家獲取利益的工具，陳婉容（2012）藉由分析王力宏的音樂轉變來看「心中的日月」的中國元素如何轉化與再現，陳認為：王的音樂轉變是中國改革開放下市場導向的結果，其手法雖為異國主義，但其音樂成功打入華語市場；王自稱創作出專屬於華人的流行音樂，藉此彰顯身分認同。⁶⁸也因此即便是美籍華人，但因著國族意識與民族情操的認同作用下，加上王力宏用自己的兩條腳打天下，深耕中國各大小城市的商演活動，勤跑超過一百五十個城市跟粉絲互動，不間斷的拚勁，讓他的歌曲在大城市、小鄉村不斷被傳唱，奠定龐大的粉絲基礎。⁶⁹王力宏成功打進全球華人社群所構成的「華語音樂市場」，並且成為首位登上北京鳥巢體育館開個人演唱會的華語歌手，微博粉絲人數超過五千萬。

⁶⁶ 資料來源，王力宏官方網站，<http://www.wangleehom.com/>。上網日期：2017年5月6日。

⁶⁷ 鍾傑聲（2008）。後殖民之歌：台灣流行音樂的中國風，南華大學傳播管理所碩士論文。

⁶⁸ 陳婉容（2012）。〈心中的日月〉或異國風情：王力宏的華人嘻哈與遊移的認同，國立交通大學音樂研究所碩士論文。

⁶⁹ 李雅築，「跑遍150個中國城市，連烏魯木齊都去 獨家專訪王力宏 長紅20年的粉絲互動學」。商業週刊第1524期，2017年1月25日，

http://magazine.businessweekly.com.tw/Article_mag_page.aspx?id=63752。

從政治影響力來看，在日益物質化和全球化的現代社會，中國大陸 80 後、90 後的青少年是在外來文化的浸潤中長大的，他們在習慣性地過洋節、吃西餐、哈韓哈日、努力學習外語的同時，也離傳統文化越來越遠。在這樣一個本土文化逐漸邊緣化、民族認同感出現危機的時刻，出現像王力宏這樣一位對中華文化有著強烈嚮往與憧憬的美國華人，創作結合西方搖滾卻洋溢著濃鬱「中國風」的流行歌曲，無疑會受到中共官方主流價值的肯定，因為在這些中國意象類型歌曲中，讓人看見中國古老文化和智慧的聚集，與充滿歷史塵埃的懷古情愫，以及深植歷史典故中的文化經典裡雋永激情。藉由創造屬於華人的流行音樂及認同，對那些酷愛流行歌曲的當代青少年，乃至整個華人世界的新興人類及他們的追隨者，哼唱王力宏的歌曲，無形中融入了傳統中國文化思想教育，同時也向世界宣揚中華文化的博大精深。

二、綜藝娛樂產業優勢，港台和內地互換位置

明星是春晚的賣點之一，不過近幾年，台灣歌手上春晚的人數日益減少，2012 年春晚邀請王力宏表演，當年適逢龍年，生肖又屬龍的他，選擇演唱在其專輯「永遠的第一天」中重新編曲後的「龍的傳人」。

「龍的傳人」這首歌曲最早是由台灣作曲家侯德健填詞，台灣名歌手李建復演唱的所謂「愛國歌曲」，1978 年底台美斷交，當時許多台灣民歌手都希望能用歌曲表達一些大時代的自覺，捕捉一些血脈噴張的、壯烈的感情。侯德健所創作的「龍的傳人」明確傳達了他強烈的政治訴求，這首歌曲後來更成了兩岸敵對狀態下唯一一首唱遍中港台三地的歌曲。而 1983 年侯德健因「叛逃」大陸，台灣因此將「龍的傳人」列為禁播曲目，而大陸則張開懷抱迎接了他。⁷⁰ 1988 年的央視春晚，侯德健背著吉他，登臺唱著心中那份理想——龍的傳人，但後來因為侯德健抗議天安門事件，被大陸驅逐出境，此後，有關於他的一切東西，全部被封！

⁷⁰ 兩岸60年#13-侯德健：從龍的傳人到天安門四君子(台灣篇)，旺報文化副刊，2009年8月26日，<http://reader.roodo.com/wantculture/archives/9841931.html>。

王力宏重新演繹新版「龍的傳人」，改用電子舞曲的節奏編曲和 R&B 的演唱方式，在主音和合音的部份演唱 20 幾軌，聽起來就好像是一個合唱團在唱「他們全都是龍的傳人」，更具渲染力，最後加上一段英文 RAP 和改編的歌詞，內容在述敘他的父母初到美國辛苦打拼的過程和對於祖國的思念。該歌曲先後獲得 2000 年「全球華語榜中榜」最受歡迎的歌曲，以及 2001 年「CCTV—MTV」音樂盛典台灣地區年度最佳單曲。王力宏以龍的傳人自居，李建復是王力宏的表叔，這或許對他的華人認同有一定影響，他的歌曲以海外華人的視角，思考文化的傳承問題，當然也就深受大眾的喜愛。

2009 年，中共中宣部、中央文明辦等推動「愛國歌曲大家唱」群眾性歌詠活動，特別將「龍的傳人」選入推薦的百首愛國歌曲之中，稱讚這些歌曲旋律優美、傳唱廣泛，具有深厚的群眾基礎，與「東方紅」「春天的故事」和「走進新時代」等歌頌黨和中央的代表曲目並列一起，儼然成為大陸「紅歌」。⁷¹「龍」的國族意識是一個重要特色，2012 適逢龍年，龍元素成為央視春晚不可或缺的元素，王力宏憑藉著兩岸三地的高知名度及優質形象，讓他第三次獲得央視青睞，與鋼琴家李雲迪聯手演繹成名曲「龍的傳人」與「金蛇狂舞」。

李雲迪是中國當代青年鋼琴家，有「中國蕭邦」之稱。2000 年十八歲的李雲迪以一曲蕭邦「E 小調鋼琴協奏曲」榮獲第十四屆蕭邦國際鋼琴比賽冠軍。李雲迪毫不掩飾對蕭邦的欣賞，在蕭邦的音樂中，滲透著對祖國熱愛，他取法蕭邦愛國精神，未來要讓全世界更瞭解具中國特色音樂與文化。他巡演的關鍵字是「紅色鋼琴」，目標是讓世界瞭解中國民族文化，他說：「紅色代表幸運、熱情，也是中國人特別喜愛的顏色，它是現代和中國特色的融合。我是『八〇後』，除了學習國外的音樂，宣傳祖國的民族音樂也是我的重要責任。」⁷²

⁷¹ 100 首愛國歌曲名單公佈，時政頻道，新華網，2009 年 5 月 25 日，http://news.xinhuanet.com/politics/2009-05/25/content_11434058.htm。

⁷² 杜晴惠，中國蕭邦 李雲迪 向全世界展現紅色鋼琴，兩岸·亮點人物，人間福報，2011 年 9 月 4 日，<http://www.merit-times.com.tw/NewsPage.aspx?unid=237280>。

2012年春晚李雲迪王力宏合奏雙鋼琴，舞臺上擺放著兩架鋼琴，一身白色西裝的李雲迪，安靜地坐在鋼琴前，隨即來上一段洋溢著喜慶氣氛的名曲「金蛇狂舞」，隨後王力宏也彈起「金蛇狂舞」，兩人似有「互飆琴技」的意思。隨後，王力宏起身演繹搖滾版「龍的傳人」，揭開春晚「龍年板塊」的序幕。李雲迪與王力宏聯手演繹成名曲「龍的傳人」與「金蛇狂舞」，創意鋼琴跨界混搭，讓人想起「赤壁」裡面周瑜和諸葛亮對琴，李雲迪的鋼琴琴藝精湛原本就無庸置疑，而王力宏的鋼琴和唱歌一樣棒，也著實讓人驚艷。

歌舞類節目在春晚一直占據著重要地位，儘管歌舞節目數量比例繁多，但想在春晚這個國家級舞臺獨唱的歌手唯有德高望重之輩，或能夠塑造主流國家形象的重要歌手，才能在春晚獨挑大樑。過去台灣歌手因為政治統戰招撫目的與流行音樂地位優勢，所以特別備受禮遇，加上台灣歌手影響力高，找台灣歌手上節目容易受矚目，可以說，如果沒了台灣歌手，中國樂壇還剩什麼？所以不論是在主持人的介紹，或是節目宣傳的內容，無不特別強調台灣歌手的個別性與特殊性，但仔細分析其中就能發現，台灣歌手的意涵隨著兩岸關係、統獨意識、歷史變化演進而產生不同差異。

早年兩岸彼此都是互稱同胞，互爭中國正統代表權，天涯海角，大家都是中國人，其後80年代解決台灣回歸祖國問題，以完成中國統一大業，春晚主持人會介紹「這是來自台灣的歌手」，對台灣展現高度的善意，當時兩岸也都依然認同自己是中國人，所以不用特意標示中國台灣。後來台灣主體意識抬頭，為了維持一個中國，消弭台灣「國家正當性」，讓台灣只是一個「地理名詞」，就可以發現節目製作單位都會刻意把「台灣」冠上「中國」，成為「中國台灣」，來宣示台灣屬於中國的一部份，只是此舉會讓人有此地無銀三百兩之感，其技巧拙劣，畫蛇添足，僅為了逞口舌意識之快，因為大陸其他省份都不用冠上「中國」，唯獨台灣，反而讓多數大陸人感到台灣其實不屬於大陸，而其強加霸道的作法也讓台灣人對中國的認同感覺變得適得其反。

台灣已故知名藝人高凌風曾斷言「大陸綜藝至少落後台灣綜藝二十年」，這句話在相當長的一段時間內，是兩岸電視人的共識。然而短短幾年時間，兩岸之間已悄然經歷了一場身份轉換。到了現在，時代變了，百家爭鳴，目前還能在中國走紅的基本是上個世代的台灣歌手，現在大陸綜藝娛樂產業領先台灣好遠，大陸演藝圈這 10 年進步的速度真的太驚人了，年輕世代中國人都哈本土偶像，相對於台灣，從 2004 年之後，就幾乎沒有產生過巨星了，到了今年 2016 年，大陸本土產的偶像藝人，幾乎已經完全取代了台灣歌手，相信在不久的未來，台灣生產的藝人將完全消失在「大中華市場」中。⁷³

現在央視春晚節目主持人已經不再特別介紹台灣歌手，台灣歌手幾乎快被大陸同化融合變成「內地」藝人，即使像王力宏、周杰倫這樣的亞洲天王巨星，能夠登上央視也已經是很了不起的事，可以說是官方政策意識型態與流行音樂之間的協商與共謀，演唱表演內容必須是符合宣傳國家政策的流行歌曲，演出的意識符合中共法規，並且能夠達到宣傳教化人民的目的。至於自認為能藉由流行音樂成就，想要在央視春晚節目中有獨唱、個人表演的特別待遇，今後應該是不太可能了，只能夠與大陸歌手共同演出，相互爭競，天王都如此了，其他歌手在可見的未來更是不用奢想，只能淪為陪襯中國歌手和節目的大配角。

⁷³ 李方儒，病危！台灣流行娛樂文化的6個失落，Knowing 新聞，2016年6月14日，<http://news.knowing.asia/news/e07134b3-f4b0-4ff3-b6b0-5bef12ee6960>。

第五章 結論與建議

春節聯歡晚會，不僅一場高格調的文藝演出，它折射出改革開放以來中國社會深刻而巨大的變革，記錄著中國時代的進步與中國社會的變遷，央視春晚在中國民眾心目中的影響力十分驚人，也是每年流行音樂的風向指標。相對台灣流行音樂市場萎縮，也造成人才「外移」。作為最富有中國特色、收視率最高的綜藝節目，也就成為海峽兩岸藝人極力爭取亮相的舞臺，台灣歌手為了生存，「西進中國」似乎已經是不可能改變的趨勢。

中國大陸改革開放初期，大陸民眾的文化生活和娛樂方式較為匱乏，隨著改革開放的深入，中國人對電視節目質量需求越來越高，娛樂方式開始變得日漸多元和豐富，觀眾口味越難滿足。春晚是一種非常重要的官方意識形態展示方式，無可避免承擔了意識形態宣傳，但過多意識形態宣傳也令人感到無趣，為了吸引年輕觀眾收看，選擇邀請台灣與香港流行音樂的歌手登臺演唱流行歌曲，正好可以滿足觀眾的胃口，也讓觀眾覺得有新鮮感，更成為當年春晚的噱頭。

大陸當局對港台流行音樂態度的轉折開放，表面看似臣服流行音樂對普羅大眾的巨大影響力之下，其背後隱藏則是因應現實的國際環境及 80 年代大陸當局對台提出和平統一訴求有關。在文化政策的宏觀調控下，中共官方對台灣流行音樂持續施展政治性的運用，在從事意識形態抗爭過程中做出的妥協之「動態的平衡」，運用黨國機器的管制與特殊的演出場域收編轉喻台灣流行音樂，以鞏固其霸權統治，塑造民族意識，產生並建立大陸人民對台灣深厚情感的聯結。

本研究的目的是希望透由符號學分析台灣歌手演出的型態與內容，在宣揚黨國意識場域之央視春晚，可以立足於三十多年？經過包裝後的台灣歌手於央視春晚演出，相對於一般大陸本土藝人，受到大陸意識形態體制宰製，在順應或抗拒主流影響之間媒體所再現出的意涵與流變，對應到當前兩岸政治經濟實力對比逐漸逆轉懸殊，及近年來地方衛視春晚表現出不俗，收視率、口碑均攀新高，大有趕超央視春晚之勢，未來台灣歌手在面對兩岸政經情勢不斷變化，應如何突破困境，找尋出路，才能繼續在大陸市場「一爭高下」。

第一節、研究結論

總結本研究發現，因政治與文化大環境使然，台灣的流行音樂成功進軍中國是一個必然的過程。三十多年來台灣歌手在大陸央視春晚媒體再現之意涵有著不一樣的變化。

一、1987 年～2000 年：破冰交流緩和持穩時期，媒體再現的意涵是：

(一)「用母親呼喚凝聚祖國情感認同」、「歌聲突破時空限制，勾勒寶島美麗想像」

在經歷了十年文革浩劫，確立改革開放的治國方針後，兩岸統一的話題，也被重新提到議事日程上。北京的統戰台灣的口號從早期毛澤東時代的「血洗台灣」、「解放台灣」，到中期鄧小平、江澤民時代的「和平統一」，在凝聚「一個中國」認同的過程中，基於黨國意識具有論述民族想像的詮釋權，將台灣形塑是漂泊的遊子，海峽對面是引頸盼望遊子歸來的祖國母親形象，拋開了過往軍事武力威脅思維，「血緣」、「家鄉」、「漂泊遊子」等符號拼湊出一段「共同歷史記憶」，藉由「認同」而「心向祖國」，以達到統戰召喚「台灣同胞」進入兩岸統一的黨國意識形態，並在相同「民族文化」的基礎與認同中，不見煙硝的戰爭中，達成了「不戰而屈人之兵」之「心戰」與「統戰」召喚的目的。

另外對於大陸民眾而言，儘管當時兩岸尚未開放交流，但台灣的影視作品及流行音樂深深影響大陸，甚至可以說，現在大陸民眾對於台灣普遍還存有好感，台灣流行文化可以說是功不可沒，中共瞭解流行音樂對普羅大眾的巨大影響力，然而看似接納曾經被扣「精神污染」的流行音樂，其背後隱藏則是因應現實的國際環境及 80 年代大陸當局對台提出和平統一訴求，在從事意識形態抗爭過程中做出的妥協之「動態的平衡」，其目的為鞏固其霸權統治，利用「同胞」、「親情」、「美麗寶島」塑造民族意識，產生並建立大陸人民對台灣深厚情感的聯結，不再將台灣視為敵對分治的敵人。

(二)「流行音樂獨領風騷，交流勢不可擋」、「無形統戰工具，登陸歌手備受禮遇」

1980、90年代，當時台灣自由的創作環境，深厚的文化底蘊與文化創作能力優勢，讓台灣流行音樂在華人世界獨領風騷，成為全球華語流行音樂中心，相對於大陸的娛樂產業跟台灣相比實在落後，大陸人民對「文革」歌曲及其僵化審美情趣的厭棄，台灣的流行文化流行音樂適時喚起大陸人民心中一個禁錮的時代失去已久的自然情感，也間接發揮了促進兩岸認同的功能。

大陸當局深知瞭解流行音樂對普羅大眾的巨大影響力，擋也擋不住，不得不改變調整文藝政策，官方透過「柔性示好」的手段，抓住「每逢佳節倍思親」人性，企圖拉攏台灣民心，透過控制流行音樂的演出場域，在代表黨國話語的央視春晚節目中安排當紅、同時形象良好的台灣歌手表演並具有指標性意義的歌曲，將台灣歌手收編至黨國的框架之內演出，對於登陸歌手也特別禮遇與尊崇。這樣的做法，除了是考量避免政治上的衝擊，也間接讓台灣歌手化身為無形卻有力的統戰工具，演唱特別挑選安排隱含國家政策，教化人民，吻合官方「主旋律」的流行歌曲，內容充滿了炎黃子孫和平的夢想與中華民族團聚的願望，唱出家與鄉愁的感傷，令兩岸聽眾無不為之動容。央視春晚因有台灣歌手參與，充分展現了海峽兩岸一家人的血脈之情，成功運用流行音樂凸顯了央視春晚的時代風向指標與國家傳媒機構的政治功能，引導民眾凝聚民族向心力及進一步宣揚全中國人民大聯歡，四海一家，普天同慶，體現黨和國家對台統戰的政治收編意圖。

二、2000年～2008年：統獨意識對抗時期，媒體再現的意涵是：

(一)「棄官方轉民間，拉攏台灣人民與族群」、「軟硬兩手策略，政治凌駕藝術專業」

1996年起台灣轉而強調「戒急用忍」政策，其精神延續到民進黨政府上臺後，統獨意識對抗，兩岸關係呈現僵持局面，政治協商與對話幾近停擺，大陸當局意識到兩岸關係不再是國共兩黨的專利，而必須真正面對台灣內部各種不同的政治力量，才能較好地解決台灣問題，兩岸文化交流漸躍升為兩岸關係主軸，兩岸關係呈現「政治冷、經濟熱」、「官方冷漠、民間熱絡」。

中國大陸為了主動爭取台灣民心，動員龐大雄厚的經濟利益，透過積極大方讓利的強力手段，期待打破兩岸雙向交流的政治障礙，磁吸作用下，吸納更多新世代潛能歌手菁英選擇西進大陸。

隨著中國崛起強大，中共在面對台灣新的政治形態轉變，有實力與籌碼可以靈活運用蘿蔔與棒子的軟硬兩手策略來處理兩岸關係，為了拉攏台灣歌手對大陸的認同，中國大陸展現靈活收編策略。然而只要台灣歌手挑戰到北京在台灣問題上劃設的政治紅線，向台獨勢力靠近，阻礙和平統一，中共也會毫不留情給予封殺，而且完全不會在乎台灣人民反感，由此顯示中國大陸在其國力逐漸增強下，面對兩岸問題所展現的自信心，而台灣的明星資源和流行音樂技術理念已經不再領先進步，新鮮與好奇心也沒有了，造成台灣歌手在大陸的影響力與自主性慢慢式微與消失。

(二)「優勢不再，在地化才能生存」、「迎合市場需求，歌曲創作需內蘊中國因素」

台灣歌手的角色已經從過去被捧為政治統戰的貴賓，轉變成見證大陸強大經濟與國力的依附者，因為台灣流行音樂產業失去領先和競爭力，台灣歌手擔心大陸撤銷「保護主義」這層糖衣，為了在大陸內地發展順遂，普遍選擇長期深耕大陸，想盡辦法融入大陸的社會，努力去除台灣標籤，切合大陸觀眾口味。

中國大陸蓬勃的娛樂市場讓台灣歌手看見商機，當中國再次興起，世界興起的「中國熱」現象，21世紀的中國已不再以西方馬首是瞻，對比於西方世界，中國文化深刻的蘊涵足以站穩世界並與西方世界分庭抗禮之姿。台灣新生代歌手不想捲入政治與兩岸的敏感衝突，選擇善用本身的優勢，創新激發台灣流行音樂的高附加價值，將特有文化符號拼湊體現中國豐富的文化底蘊，形塑出「盛世中國」的圖像，展現台灣軟實力，創作可以討好大陸市場，又能夠應景鼓舞民族自信心的歌曲，在競爭激烈的大陸市場做出區隔，建立自身定位，立於不敗。

三、2008年～2016年：中國崛起，兩岸擴大交流時期，媒體再現的意涵是：

(一)「音樂中國風，強勢建構中華文化價值認同」、「亞洲流行天王委身伴唱中國夢」

文化是一個民族的靈魂，凸顯「中國文化」的背後呈現出強烈的國家民族意識形態色彩，其所要傳達的是在西方文化盛行的今日，提醒華人莫忘自己民族的博大精深，面對強勢的西方文化，我們必須傳承中華民族的傳統文化，堅定文化自信。藉由台灣歌手創作流行音樂強力吹捧中國風的感染力，擄獲兩岸三地粉絲，逐步建構年輕世代的古典想像及認同中華文化的價值與傳承使命。央視春晚以集體歡慶的方式，激發愛國主義熱情，強化民族自豪感，召喚大眾至民族精神家園之中，以凝聚國家意志，弘揚時代精神，將黨國的意識再次表露無疑。

兩岸儘管分屬不同政治國度，只要認同「一個中國」，「兩岸一家親」，依然可以在大中華民族意識中合作融洽，但大陸的崛起，當亞洲流行天王遇上主流政治、弘揚愛國精神和祖國文化的大陸歌壇頂級人物，維護國家主流意識形態的「主旋律」歌曲地位將高於港台流行音樂，穩固地確立了中國在政治舞臺上的角色與主導地位，台灣歌手就等同於一般表演者，均為黨國意識服務，重要程度與政治影響力幾乎完全式微。

(二)「全世界競相爭食華語流行音樂市場」、「綜藝娛樂產業優勢，港台和內地互換位置」

從流行音樂工業生產角度來看，中國意象的類型歌曲仍是資本家獲取利益的工具，中國大陸經濟高度成長，大中華地區整體音樂環境的成熟，大陸流行音樂市場大餅引人垂涎，成為「商家必爭之地」，即便是美籍華人，在這樣一個本土文化逐漸邊緣化、民族認同感出現危機的時刻，打著國族意識與民族情操的認同旗號作用下，肯定受到中共官方主流價值的肯定，就有機會打進全球華人社群所構成的「華語音樂市場」。

台灣稍有名氣的藝人幾乎把「市場」全部放在中國大陸，但是去中國化爭議戰火延燒至演藝圈，台灣當局為了政治意識形態選擇敵視大陸，反而讓世界各地

的華人歌手找到機會進軍大陸的空間與機會，再加上大陸演藝圈這 10 年進步的速度真的太驚人了，現在年輕世代中國人都哈本土偶像，相對於台灣，從 2004 年之後，就幾乎沒有產生過巨星了，中國大陸在綜藝娛樂產業優勢，已經讓港台和內地互換位置。因此現在如果有台灣歌手還能夠登上央視春晚，可以說應該是官方政策意識型態與流行音樂之間的協商與共謀，但還想要進一步在央視春晚節目中有獨唱、個人表演的特別待遇，今後應該是不太可能了，充其量只能夠與大陸歌手共同演出，相互爭競，天王都如此了，其他歌手在可見的未來更是不用奢想。

第二節、建議與展望

自 1983 年央視舉辦第一屆春晚起，全家老小坐在電視機前邊看春晚邊守歲的情景幾乎是大陸家庭春節不可分割的一部分。早年央視春晚在中國民眾心目中的影響力十分驚人，除夕夜只有一個節目可以看，沒有看春節聯歡晚會，就好像那一年沒有過年一樣，收看「央視春祈求新的一年裡大吉大利，也就成為中國數億家庭的唯一選擇。在中共官方眼中，央視春晚從來就不只是一個追求頂級娛樂的藝術平臺，央視春晚自始至終都是一種非常重要的官方意識形態展示方式，它的基本原則是政治性上要正確，其次才是它是否能取悅觀眾，最後再到它有沒有娛樂價值。

台灣過去曾執世界華語歌曲市場牛耳，有良好的流行音樂創作環境，音樂創作人才輩出，有好的歌手，並提供良好的歌曲發佈與唱片發行機會。十多年前，當時大陸的最紅歌手王菲與那英，還有香港四大天王張學友、劉德華、郭富城和黎明，都要來台灣打歌，上龍兄虎弟、超級星期天等綜藝節目。如今台灣流行音樂市場風華不再，反倒是很多台灣歌手汲汲營營在西進中國，找尋自己事業的新高峰，著實令人感嘆，整個經濟鏈仰仗大陸市場吃飯的台灣歌手，龐大市場的磁吸效應，勢必無法改變，迫使台灣逐步走向經濟被統一，以商領政的情況如果無法妥善因應，恐怕政治被統一將會是下一步。

早期台灣歌手西進尋找新天地看似一帆風順，不過隨著大陸流行音樂綜藝市場逐步完善，再加上近幾年大陸本土藝人大量快速崛起，壓縮台灣歌手的發展空間，台灣歌手的機會只會越來越少，大陸對歌手藝人的要求只會越來越高，有料的歌手更加吃香，濫竽充數的歌手則難以為繼。若再牽扯泛政治化議題，更會加深台灣歌手的困境，就像「2016年周子瑜國旗事件」，台灣旅韓藝人、TWICE成員周子瑜因2015年底在韓國綜藝節目中手拿中華民國國旗揮舞，被台灣左翼統派藝人黃安在微博舉報是「台獨」而引發中國大陸網友抵制，經紀公司JYP娛樂只好安排周子瑜錄製影片公開道歉，並聲明自己是一個中國人，這件事件也對台灣2016總統大選選情產生了一定的衝擊，影響力不容小覷。2016年後，民進黨政府重新取的執政權，兩岸政治意識形態對立再次升高，「九二共識」又再一次成為中共對台政策的主軸之一，並刻意將其奉為與台灣交流交往的政治立場原則、前提與策略方針。但在台灣政府拒絕九二共識，否定一中的情況無法改變之下，中共深感江澤民朱鎔基時代的「惠台政策」及胡錦濤溫家寶時代的「利台政策」，根本全然失效，中國對台政策確有進行大幅度調適必要，中共當局正在逐步翻轉對台政策：不再繼續「惠台」「利台」，而改用了「窮台政策」。⁷⁴

大陸綜藝娛樂產業的優勢硬實力，讓港台和內地互換位置，未來台灣歌手的音樂在進入大陸主流場域發聲時，將無可避免受到大陸意識形態體制的宰製，也無法抗拒主流影響。展望未來，台灣歌手在轉變的新局裡，如何還能保有華語流行音樂領先的地位，不至於完全消失在「大中華市場」？

唯有正確因應局勢變化，努力減少避免政治力的影響，發揮本身具備的優勢條件，加大區域合作的力度，積極建立新的夥伴合作關係，提升台灣流行音樂產業國際競爭力。以下將是筆者依據研究結論所建議的參考方向。

⁷⁴ 林建山專欄：習近平挫困蔡英文用窮臺政策作空臺灣，風傳媒，2017年5月31日，<http://www.storm.mg/article/274769>。

一、地方衛視春晚取代央視春晚，減少政治幹預與框限

央視春晚承載了太多的責任、太多的期待，同時也承載著太多的包袱，很難脫離「正式」的氛圍，儘管央視春晚有著無人出其右的龐大演出陣容，大手筆的舞群，還有令人羨慕的品牌和觀眾群，然而央視春晚在中國人心目中的地位已不像從前，高得嚇人的收視率再也「回不去了」。陸媒統計，央視春晚收視率在 1998 年創下 61.8% 最高收視率，但隨著家庭娛樂項目增加及生活形態改變，央視春晚收視率每下愈況，到了 2004 年收視率下滑至 38.7%，2010 年只剩 27.3%。⁷⁵反觀近年來地方衛視的春晚比起央視春晚絲毫不遜色，儘管地方衛視春晚的收視率遠不及央視，但仍然表現出色，遼寧衛視、北京衛視、山東衛視、江蘇衛視等省級衛視都表現出不俗的成績，收視率、口碑均攀新高，大有趕超央視春晚之勢。

央視春晚與地方衛視春晚創作定位不同，政治安全和導向正確一直是央視春晚策劃、創作和播出的首要指標，因此，央視春晚的排練、審查和錄制都建立了一套嚴格的管理程式，台灣歌手受制於當前政治意識形態的框限，肯定無法順利浮出檯面。地方衛視則與央視截然不同，從主題到內容，從形式到精神都體現出輕鬆卻不浮躁、歡樂卻不低俗的娛樂精神，可以說央視是以政治為主線，地方衛視則是以娛樂為定位。

另外央視春晚與地方衛視春晚的情感訴求不同，央視春晚是家國情懷的沉澱，是中國獨特文化身份與政治訴求的彰顯，地方衛視春晚則盡顯個性，張揚著娛樂性與本土性。⁷⁶地方衛視自在隨意的輕鬆氛圍，加上節目檔期多，除了春節之外，還有元宵節、中秋節、新年跨年等晚會，對明星藝人的需求強烈，因此轉戰地方衛視也許可以成為台灣歌手淡化政治影響力介入、增加演出機會與曝光度的最佳選擇。

⁷⁵ 萬仁奎，央視春晚收視率 回不去了，中時電子報，2015年2月22日，<http://www.chinatimes.com/newspapers/20150222000136-260108>。

⁷⁶ 黃燦燦，央視與地方衛視猴年春晚比較分析，傳媒--人民網，2016年4月21日，<http://media.people.com.cn/BIG5/n1/2016/0421/c403718-28294635.html>。

二、從幕前（歌手）轉換到幕後（製作人、詞曲創作人等），施展台灣軟實力

台灣主體意識的覺醒，不代表我們必須跟中國大陸切斷一切關係，台灣在大陸產業、經濟實力的進逼下，硬體、製造的優勢逐漸流失，祇能寄望於軟實力。對流行音樂產業來說，台灣從創作、產製、到行銷，都還有擁有很強大的優勢，當前大陸的選秀節目當道，從參賽歌手選唱的歌曲當中可以觀察到一個現象，參賽歌手選唱的歌許多都是台灣的流行歌曲，台灣的音樂旋律動人，歌詞生活化，幕後作詞作曲的音樂人，實力堅強讓人望塵莫及，深深影響大陸歌壇。保持「創意」領先，其實是台灣流行文化最重要也最具價值的出路，讓世界都看到台灣文化的美好，才是我們應該引以為傲的目標。

此外大陸流行音樂市場蓬勃發展，對音樂導師的需求量變大，越來越多港台藝人坐在導師或者評審席上，像庾澄慶、陶晶瑩、黃國倫、包氏三兄弟。最近年輕一代的周杰倫、蕭敬騰、吳克羣等也在往這方面發展，台灣歌手有著紮實唱功，再加上在台灣有歌唱節目主持經驗，讓他們和大陸的評審相比，才華出眾別具特色，豐富、領先的娛樂文化內涵，在大陸娛樂節目火爆四處開花而需大量人才之時，台灣歌手又找到了新的用武之地，升格音樂導師，連帶身價飆升。

三、務實展現音樂實力與優勢，不再依賴政治施捨保護糖衣

大陸近年來充斥者許多歌唱選秀節目，像是著名的「中國好聲音」、「我是歌手」等等唱歌比賽節目，每季幾乎都有好幾位台灣著名的歌手參賽，他們的出現讓人感到驚訝，也增加節目的話題性與可看性。過去台灣利用大陸急於統一的心理而索取好處和讓步，以爭取「台灣歌手商業利益的最大化」，然而這樣的招式策略現在已經無效，一直以來台灣歌手的處境其實就像電影「滿城盡帶黃金甲」中的一句台詞所說的：「朕賜給你的才是你的，朕不給，你不能搶」。尤其經歷過這麼多政治凌駕藝術專業的事件後，台灣歌手必須認清事實，只有回歸基本面，務實展現音樂實力，不再依賴政治施捨的保護糖衣，才能擺脫政治力的枷鎖與框限。

2016年最新推出的「我是歌手4」來說，八位參賽歌手，當中有四位就是來自台灣，儘管台灣歌手往往被認為是淪為抬轎、陪榜的，但比賽後反而收穫了大陸市場。台灣歌手願意放下身段，參加大陸節目，就是希望能有效增加曝光度跟歌曲傳唱度，也讓人見識到台灣歌手演唱的技巧實力堅強。在市場考量的前提下，歷經大陸綜藝節目中「穿金戴銀」之後，知名度大開，就很受大陸廠商喜歡，對歌手的商演活動跟演唱會都有正面助益，而藉由歌手知名度發展出的周邊活動演唱會、商業演出、形象代言等，也成為近年來台灣流行音樂產業發展的主要方向。

大陸擁有強大的資源，資金是讓台灣本土綜藝娛樂產業逐漸失去光環的首要原因，然而音樂是一種藝術形式，而且是藝術形式中最為抽象的。音樂為所有文化創意產業的核心，需要深厚文化底蘊支撐，文化環境這個部分台灣依然領先大陸許多。中國大陸由於市場大，消費人口多，流行的腳步不像台灣那麼迅速，淘汰率那麼高，較適合歌手作長期的投資和經營。在歷經了無數興衰起落的華語流行音樂，終究還是要回歸到真正的好聲音，和紮實的表演實力。

台灣音樂發展主要優勢為「音樂製作能力」、「創作人才素質」及「藝人甄選培訓」，流行音樂產業主要獲利來源已由過去以唱片為主體，逐漸轉變為以「錄音著作」、「著作權利」、「現場演出」為主的三大系統。由於中國大陸地區盜版情形嚴重，影響唱片出版品之收益，在環境尚未改善前，實體唱片銷售金額較難有顯著成長。⁷⁷因此「現場演唱會」成為打擊盜版和非法電腦音樂下載的最有效武器，無論是華麗炫目的舞臺效果、精采舞蹈、還是營造現場聆聽的感動、歌手的舞臺魅力，這些都是未來音樂人生存的必要條件。站在過去豐厚的詞曲創作基礎上，把聽音樂延伸為看表演，台灣歌手與團隊的創意發想、幕後執行，在轉變中的新局裡，成為台灣發揮優勢的藍海策略，構築一條華語市場中最成熟的流行音樂產業鏈，而擁有這樣的經驗與能力的人才，無論幕前幕後又會再一次成為大陸網羅目標，也才能繼續吸金，讓台灣歌手在華人流行音樂市場依然可以找到出路，生存發展，佔有一席之地，進而再創另一個事業高峰。

⁷⁷ 流行音樂產業發展行動計畫，文化部影視及流行音樂產業局，2010年6月。
<http://www.ey.gov.tw/Upload/RelFile/27/73664/09301139471.pdf>。

參考文獻

一、中文部分：

潘家慶（1993）。《大陸都會地區之台灣流行音樂發展現況研究》，〈海基會委託研究報告〉，臺北：政大傳播學院。

張錦華譯，傳播批判理論，（臺北：黎明文化事業公司，1994年），頁67—100。

張錦華等譯（1995）。《傳播符號學理論》。臺北：遠流，（原書 John Fiske [1990]. Introduction to Communication Studies. London: Routledge）。

Attali, Jacques 著，宋素鳳等譯，噪音：音樂的政治經濟學（Noise: The Political Economy of Music）（台北：時報出版社，1995年）。

周倩漪（1996）。「解讀流行音樂性別政治：以江蕙和陳淑樺為例」，中外文學，第290期（1996年7月），頁32。

林文淇（譯）（1997）。《電影的社會實踐》。台北：遠流。（原書 Graeme Turner [1993] Film as Social Practice. Big Apple Tuttle-Mori Agency, Inc.）。

張錦華、劉容玫（譯）（2001）。女性主義媒介研究。（原作者:Liesbet van Zoonen）。臺北市：遠流。

邵宗海（2002）。兩岸關係：變遷、定位與策略。兩岸關係：變遷、定位與策略」學術研討會（臺北）。

張軍軍（2002）。此地星光燦爛—台灣演藝明星在大陸，「兩岸關係」，2002年第3期，21—26頁。

林奎燮（2003）。「文化霸權與有中國特色的中共意識形態」，國立政治大學／東亞研究所／92／博士論文。

吳佳珍（2003）。〈台灣流行音樂產業價值鏈的轉變：去中心性、創作與消費意識的抬頭〉，「中華傳播學會2003年會」論文。台灣，新竹。

洪長泰（2003）。新文化史與中國政治（台北：一方出版社，2003年）。

倪炎元（2003）。《再現的政治：台灣報紙媒體對「他者」建構的論述分析》，台北：韋伯文化。

- 趙勇 (2003)。「從精神渙散到聽覺退化—試析阿多諾的流行音樂接受理論」，音樂研究 (北京)，第 1 期 (2003 年 3 月)，頁 44~48。
- 李根芳；周素鳳譯，John Storey 著，文化理論與通俗文化導論，(台北：巨流圖書有限公司，2005 年)，頁 179~181；馬傑偉，電視文化理論，(台北：揚智文化，2000 年)，頁 22~23。
- 焦雄屏 (譯) (2005)。《認識電影 (最新修訂第十版)》。台北市：遠流出版。
(原書 Louis Giannetti [1982] Understanding Movies. Prentice-Hall.)。
- 呂新雨 (2006)。「儀式、電視與國家意識形態——再讀 2006 年春晚」，《讀書》2006 年 8 期。
- 羅世宏等譯。Chris Barker 著，文化研究—理論與實踐，(臺北：五南出版社，2006 年)，頁 434- 435。
- 唐任伍 (2007)。「春晚：中國社會變遷的縮影」，人民論壇，2007 年 3 期。
- M.Horkheimer & T.Adorno 著，林宏濤譯，啟蒙的辯證 (Philosophische Fragmente)
(台北：商周出版社，2008 年)。
- 宋祥瑞 (2008)。中央電視臺與港台歌星——中央電視臺 1984 年春節晚會邀請台港歌星事件的闡釋學研究，(中國·武漢音樂學院學報)，2008 年第 1 期。
- 邱坤玄 (2008)。中共對我原住民統戰作為之研究 (臺北：中華發展基金管理會，2008 年)。
- 陳仙妹 (2008)。「中共對台文化交流之策略與作法」，展望與探索，第 6 卷第 10 期，2008 年 10 月，頁 5，頁 8。
- 張容瑛 (2008)。《華文流行音樂區域與都市形構及其治理》，臺北大學都市計劃研究所博士論文。
- 鍾傑聲 (2008)。後殖民之歌：台灣流行音樂的中國風，南華大學傳播管理所碩士論文。
- 丁威仁 (2009)。「古典語詞的流行轉介—論方文山中國風歌詞裡的古典映象」，國立臺北大學中國文學系「第四屆中國文哲之當代詮釋學術研討會會前論文集」，2009 年 10 月，頁 229~249。

Steven D. Katz 作，井迎兆譯（2009）。《電影分鏡概論－從意念到影像》，台北：五南出版社。

李萌（2009）。《媒體話語權對他人形象的塑造－從台灣歌手蕭敬騰爆紅現象談起》，青年記者；2009 卷 10B 期（2009 / 10 / 20），P5 - 6。

唐萱榕（2009）。《雙軌節奏：90 年代後中國流行音樂的想像》，嘉義：南華大學傳播學研究所碩士論文。

張珮瑩（2009）。《媽媽不在家！爸爸今天吃什麼？從即時調理食品廣告看父親形象的媒體再現》，中山大學傳播管理研究所碩士論文。

楊開煌（2009）。「對台政策 30 年：從和平統一而和平發展」，「海峽評論」，第 217 期，2009 年，頁 30 頁 9 平。

林家慶（2010）。《中共意識形態與對台政策對兩岸對話機制之影響研究（1978 意識 2009）》，國立中正大學戰略暨國際事務研所碩士論文。

張裕亮（2010）。〈流變中的大陸流行音樂黨國意識〉，中國大陸研究，53 期 3 期，2010 年 9 月。

楊佩琪（2010）。〈從法律觀點論台灣音樂產業在中國大陸之保護與發展〉，國立政治大學智慧財產研究所碩士論文。

胡宥心（2011）。《第一夫人角色的媒體再現以周美青為例》，師範大學大眾傳播研究所碩士論文。

曹進；南紅紅（2011）。〈央視「春晚」傳播符號學解析〉，東南傳播，2011 年，(01) 81-83。

黃翔翔（2011）。《收編與轉喻－90 年代後鑲嵌於中共官方意識型態下的台灣流行歌曲》，政治大學東亞研究所學位論文。

陳婉容（2012）。〈心中的日月〉或異國風情：王力宏的華人嘻哈與遊移的認同，國立交通大學音樂研究所碩士論文。

郭鎮之（2012）。〈透視春晚 30 年：從服務人民到召喚大眾〉，現代傳播，2012 年 10 期。

施宇凌（2013）。〈「混」哪裡的妳？！一個張惠妹歌迷實踐跨文化認同的故事〉，國立東華大學民族發展與社會工作學系碩士論文。

陳寅 (2014)。「央視春晚導演選聘機制的變遷與影響」, 重慶人文科技學院, 現代傳播, 2014 年 36 卷 3 期。

陳樹信 (2014)。「龍的再傳人: 王力宏流行音樂中的龍文化及其再創造」, 藝術與文化論衡, 4 期, 頁 167, 再傳人, 2014 年 12 月。

張開祐 (2014)。「限娛令」與「禁奢令」之影響-台灣藝人赴大陸演出的經紀市場研究, 世新大學傳播管理學研究所碩士論文。

趙燦; 李墨躡 (2015)。「符號學視角下央視春晚主持人的選擇」, 《傳媒觀察》, 2015 年 05 期。

姜浩峰 (2016)。「回看春晚, 回看時代風向標」, 新民週刊, 2016 年 2 月 19 日。

褚瑞婷 (2016)。「藝人登陸, 不能放棄「話語權」」, 中央日報網路報海峽視點「星期專論」, 國家政策研究基金會。

二、英文部分：

S. Frith (1987), "Toward an Aesthetic of Popular Music," in Richard Leppart & Susan McClary eds., *Music and Society: The Politics of Composition, Performance, and Reception* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987).

L. Althusser (1971), "Ideology and Ideological State Apparatuses," *Lenin and Philosophy and other Essays* (London: New Left Books, 1971).

T. Adorno (1998), *Left Books, 1971 Ideological State Apparatuses,* "Lenin and Philosophy and other Ess" (Hemel Hempstead: Prentice Hall, 1998), pp. 197~206.

Seiter, E. (1992). *Semiotics, structuralism, and television.* In C. A. Robert (Ed.), *Channel of discourse reassembled: Television and contemporary culture* (pp. 23-51). London: Routledge.

三、網路資料：

潘鈺楨,「唐伯虎」4 年重播 234 次 星爺 22 年經典歷久不衰, 中時電子報, 2015 年 12 月 22 日,

<http://www.chinatimes.com/newspapers/20151222000777-260112>。(上網日期: 2017 年 6 月 13 日)。

流行音樂產業概況, 文化部影視及流行音樂產業局, 2015 年。

<https://www.bamid.gov.tw/m/405-1000-920,c229.php>。(上網日期: 2017/06/13)。

彭新儀，春晚上金氏世界紀錄 「最多人看節目」，TVBS 新聞網，2012 年 4 月 6 日，<http://news.tvbs.com.tw/china/13927>。(上網日期：2017 年 6 月 13 日)。

汪靈犀，「走，到大陸去! 台灣歌手西進尋找新天地」，人民網—人民日報海外版，2015 年 12 月 14 日。

<http://tw.people.com.cn/BIG5/n1/2015/1214/c14657-27923857.html>。(上網日期：2017 年 6 月 13 日)。

何映宇，春晚歌舞，難忘今宵，新民周刊，2016 年 2 月 19 日，

<http://www.xinminweekly.com.cn/News/Content/6869>。(上網日期：2017 年 6 月 13 日)。

王靜，春晚 30 年變遷 變遷中國社會科學網，2016 年 1 月 20 日，

http://www.cssn.cn/zt/zt_xkzt/12754/cwssnbq/。(上網日期：2017 年 6 月 13 日)。

張海龍，記憶中的聲音，台聲雜誌，2009 年 3 月 19 日，

<http://tailian.taiwan.cn/n1080/n1110/n1489/n153950/436333.html>。(上網日期：2017 年 6 月 13 日)。

「兔年春晚揭秘系列第 3 篇：什麼人能上春晚」，網易娛樂，2011 年，

<http://ent.163.com/special/cwxj/>。(上網日期：2017 年 6 月 13 日)。

中國央視春晚幕後揭秘：台灣藝人須政治正確才能上春晚，心靜自然涼 ...，

2011/02/03。 <http://blog.udn.com/kalaok/4852615>。(上網日期：2017 年 6 月 13 日)。

「取捨間」，影像的「再現」，2015 年 11 月 13 日，

<https://implicationyi.wordpress.com/2015/11/13/%E6%94%9D%E5%BD%B1%E7%9A%84%E3%80%8C%E5%86%8D%E7%8F%BE%E3%80%8D/>。(上網日期：2017 年 6 月 13 日)。

張文生，「馬英九這八年」，新華澳報，2016 年 5 月 21 日，

http://www.waou.com.mo/news_h/shownews.php?lang=cn&id=10739。(上網日期：2017 年 6 月 13 日)。

閻小青，1987 年央視春晚：有人提出費翔父親是美國人 不能上。中國週刊。鳳凰網，2013 年 02 月 24 日。(上網日期：2017 年 6 月 13 日)。

http://news.ifeng.com/shendu/zgzk/detail_2013_02/24/22431309_0.shtml。

【春晚記憶盒子】費翔：一朵飄不出故鄉的雲。央視新聞網，2017年1月23日。
<http://m.news.cctv.com/2017/01/23/ARTIwj1UAUZ8LeIOU6hUk2yN170123.shtml>。
(上網日期：2017年6月13日)。

任紋儀，「從鄧麗君到周杰倫 台灣歌曲征服大陸」，大紀元，2009年8月23日。
<http://www.epochtimes.com/b5/9/8/23/n2633370.htm>。(上網日期：2017年6月13日)。

「冬天裡的一把火」_互動百科，2017年2月1日，
<http://www.baik.com/wiki/%E3%80%8A%E5%86%AC%E5%A4%A9%E9%87%8C%E7%9A%84%E4%B8%80%E6%8A%8A%E7%81%AB%E3%80%8B>。
(上網日期：2017年6月13日)。

費翔披露 20 年前離台內幕 批美國是自私幼稚的國家，鳳凰網「鳳凰非常道」專稿，鳳凰衛視，2008年5月7日。(上網日期：2017年6月13日)。
http://www.ifeng.com/fcd/200805/0507_3040_528022.shtml。

吳志偉、吳柏軒，華視想錢想瘋了？關尚仁：自製能力才是根，自由時報，2015年3月29日，<http://news.ltn.com.tw/news/focus/paper/867102>。(上網日期：2017年6月13日)。

楊孟瑜，台灣來鴻：「想家」二十年，大紀元，2007年5月22日，
<http://www.epochtimes.com/b5/7/6/1/n1729366.htm>。(上網日期：2017年6月13日)。

王晶晶，關於台灣文化的隔海記憶，中國青年報，2017年3月19日，
<http://www.libnet.sh.cn:82/gate/big5/www.library.sh.cn/dzyd/spxc/list.asp?spid=3573>。
(上網日期：2017年6月13日)。

江澤民：為促進祖國統一大業的完成而繼續奮鬥，原載 1995 年 1 月 31 日《人民日報》，中國網，
<http://big5.china.com.cn/chinese/TCC/haixia/463901.htm>。
(上網日期：2017年6月13日)。

楊憲宏，搶灘中的中共統戰「入島、入戶、入腦」成功了嗎？，民報，2015年4月21日，(上網日期：2017年6月13日)。
<http://www.peoplenews.tw/news/5a0b8bef-3198-4992-a807-e9a8d428e08b>。

中央廣播電臺 中央電視臺暫時停播張惠妹參演節目，中國新聞社，新浪娛樂，2000年6月2日，
http://ent.sina.com.cn/c_star/2000-06-02/7412.shtml。(上網日期：2017年6月13日)。

GQ Taiwan, S.H.E. 「女生宿舍」一張奠定女子天團誕生的專輯, 2017年4月16日。 <http://www.gq.com.tw/entertainment/culture/content-30051.html>。(上網日期: 2017年6月13日)。

TVBS 新聞網, 【當掌聲響起】歷久不衰創歷史! S.H.E 十年長紅, 2011年2月20日。 <http://news.tvbs.com.tw/entertainment/46783>。(上網日期: 2017年6月13日)。

大紀元, 張惠妹事件 呂秀蓮問演唱與衛台孰重 阿妹澄清未說被逼唱國歌, 2004年8月7日, <http://www.epochtimes.com/b5/4/8/7/n619729.htm>。(上網日期: 2017年6月13日)。

莫祥珍, 難! 台藝人西進多找大陸經紀人操盤, TVBS 新聞網, 2014年9月26日, <https://news.tvbs.com.tw/entertainment/548135>。(上網日期: 2017年6月13日)。

流行音樂產業發展行動計畫, 文化部影視及流行音樂產業局, 2010年6月。 <http://www.ey.gov.tw/Upload/RelFile/27/73664/09301139471.pdf>。(上網日期: 2017年6月13日)。

段子薇, 中國話? 中國化! S.H.E 媚中太過頭 台灣歌手看不下去, 自由時報, 2007年5月2日。 <http://ent.ltn.com.tw/news/paper/128271>。(上網日期: 2017年6月13日)。

莊志偉, 周董春晚獨唱 收視 96%網評最佳, TVBS 新聞網, 2008年2月9日, <https://news.tvbs.com.tw/world/159903>。(上網日期: 2017年6月13日)。

李湘文, 周杰倫咬字有多糊? 那英小孩「至今沒聽懂歌詞」, 娛樂星光雲| ETtoday, 2016年1月14日, <http://star.ettoday.net/news/735538>。(上網日期: 2017年6月13日)。

李翠卿, 方文山: 閱讀幫我一圓人生夢, 親子天下雜誌 21期, 2011年3月, <https://www.parenting.com.tw/article/5019999-%E6%96%B9%E6%96%87%E5%B1%B1%EF%BC%9A%E9%96%B1%E8%AE%80%E5%B9%AB%E6%88%91%E4%B8%80%E5%9C%93%E4%BA%BA%E7%94%9F%E5%A4%A2/>。(上網日期: 2017年6月13日)。

詹瑋琦, 陸網友創意 周董宋祖英網上合唱, TVBS 新聞網, 2006年10月14日, <http://news.tvbs.com.tw/other/348254>。(上網日期: 2017年6月13日)。

辣妹子，百度百科，2014年4月25日，(上網日期：2017年6月13日)。
<http://baike.baidu.com/item/%E8%BE%A3%E5%A6%B9%E5%AD%90/10709448>。

陳斌華、張勇，國台辦：大陸不存在所謂“清查綠色藝人”問題，新華網，2004年6月18日，(上網日期：2017年6月13日)。
http://news.xinhuanet.com/taiwan/2004-06/18/content_1533718.htm。

王力宏—維基百科，自由的百科全書，(上網日期：2017年6月13日)。
<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E7%8E%8B%E5%8A%9B%E5%AE%8F>。

王力宏官方網站，<http://www.wangleehom.com/>。(上網日期：2017年6月13日)。

李雅築，「跑遍150個中國城市，連烏魯木齊都去 獨家專訪王力宏 長紅20年的粉絲互動學」。商業週刊第1524期，2017年1月25日，
http://magazine.businessweekly.com.tw/Article_mag_page.aspx?id=63752。
(上網日期：2017年6月13日)。

兩岸60年#13-侯德健：從龍的傳人到天安門四君子(台灣篇)，旺報文化副刊，2009年8月26日，
<http://reader.roodo.com/wantculture/archives/9841931.html>。
(上網日期：2017年6月13日)。

100首愛國歌曲名單公佈，時政頻道，新華網，2009年5月25日，
http://news.xinhuanet.com/politics/2009-05/25/content_11434058.htm。
(上網日期：2017年6月13日)。

杜晴惠，中國蕭邦 李雲迪 向全世界展現紅色鋼琴，兩岸.亮點人物，人間福報，2011年9月4日，(上網日期：2017年6月13日)。
<http://www.merit-times.com.tw/NewsPage.aspx?unid=237280>。

李方儒，病危！台灣流行娛樂文化的6個失落，Knowing新聞，2016年6月14日，
<http://news.knowing.asia/news/e07134b3-f4b0-4ff3-b6b0-5bef12ee6960>。
(上網日期：2017年6月13日)。

林建山專欄：習近平挫困蔡英文用窮臺政策作空臺灣，風傳媒，2017年5月31日，
<http://www.storm.mg/article/274769>。(上網日期：2017年6月13日)。

萬仁奎，央視春晚收視率 回不去了，中時電子報，2015年2月22日，
<http://www.chinatimes.com/newspapers/20150222000136-260108>。
(上網日期：2017年6月13日)。

黃燦燦，央視與地方衛視猴年春晚比較分析，傳媒--人民網，2016年4月21日，
<http://media.people.com.cn/BIG5/n1/2016/0421/c403718-28294635.html>。
(上網日期：2017年6月13日)。

