央視春晚小品中的「台灣形象」

《中文摘要》

「台灣元素」一直是央視春晚不可或缺的部分。而喜劇小品是最適合進行官方宣傳的節目形式。歷年春晚涉及台灣的小品有三個，本研究將其視為敘事文本，在「情節」、「角色特質」與「場景」的敘事分析框架下，通過符號分析「台灣形象」發現：不同世代的台灣外省人，說著「台灣國語」或大陸某「方言」，但他們（或其長輩）有著共同的「鄉愁」，並返回故鄉「山東」與大陸民眾互動，體現出濃厚的骨肉親情。塑造「台灣形象」的策略包括：通過「幕後人物」映射思鄉卻無法返鄉的「外省人」族群；通過「鄉愁」的再論述，將情感書寫挪用為政治統戰的主題；通過「家與國」的關係，將家庭「團圓」鏈接到國家「團結統一」上；「隱喻」手法的運用，將兩岸關係的表達日常化，引發更多認同；特殊的場景設定成為敘事情節和情感認同的推手。而三個小品背後所隱含的是團結統一的民族意識和身份認同。

關鍵詞: 央視春晚、台灣形象、敘事分析、符號分析、喜劇小品

壹、緒言

2018 年中央電視台春節聯歡晚會（以下簡稱「央視春晚」）中，由兩岸演員合作表演的喜劇小品《回家》，在台灣引發輿論討論。台灣作家管仁健在新頭殼發表專欄文章《春晚<回家>後 更不願當中國人》[1]、《中國戲子為什麼要醜化台灣國語？》[2]等，指出《回家》劇情中，除了有大量的統戰色彩，操作族群認同外，更含有對於台灣籍身份的歧視性台詞，還用戒嚴時代洗腦醜化用的「台灣國語」老段子配合統戰。台灣媒體報導也多認同管仁健觀點，而筆者的台灣朋友觀看該小品後，亦對主演方芳誇張的「台灣國語」感到不適。

大陸方面，國台辦發言人安峰山則表示：「今年央視春晚<回家>這個小品應該說打動了兩岸不少人的心，我也是從後來媒體的采訪報導中了解到，這個小品是根據參演的兩位台灣演員的親身經歷來創作的。用台灣演員自己的話說，做這個節目的目的就是要讓兩岸都知道，我們都是中華民族。島內有些人說不理解回家的情感，實際是因為他自己不了解自己這個根。所以我想對於這種反映游子思鄉情懷的文藝作品，如果把它解讀為『統戰』或者是『歧視』，我只能說如果你要帶著有色眼鏡，那你看整個世界都是綠油油的。」[3]除此之外，大陸媒體的報導也多聚焦於主演方芳（台灣）的個人故事、兩岸團圓情等主題。

針對同一節目，兩岸卻出現了截然不同的解釋框架，可見，中國大陸與台灣，雖同屬大中華地區，有類似的文化背景，但在政治制度、意識形態、歷史發展等各方面卻存在很大差異。這種差異，透過媒體再現更加凸顯。媒體不再單純被視為一面鏡子被動地反映社會狀況，而是主動從無數紛雜零星的社會事件中加以挑選、重組、編排，以文字或圖像等符碼組成一套有秩序、可理解、有意義的敘述方式（林芳玫，1996：9-10）。換句話說，所有人類感知的社會真實都是經過某種再現、意義化的結果，不是客觀存在於外在世界。而所有文本的再現都是透過深染價值色彩的語言所傳遞、塑造的（Fowler, 2013），央視春晚對「台灣」的再現亦然。那麼央視作為中國大陸的官方媒體，春晚作為重要的大眾文化代表，

---

[1] 管仁健，《春晚<回家>後 更不願當中國人》，新頭殼，2018.02.19，https://newtalk.tw/news/view/2018-02-19/114765，取用時間：2019.01.14。

[2] 管仁健，《中國戲子為什麼要醜化台灣國語？》，新頭殼，2018.02.23，https://newtalk.tw/news/view/2018-02-23/115172，取用時間：2019.01.14。

[3] 《央視春晚小品<回家>涉「統戰」？安峰山：帶有色眼鏡看整個世界都綠油油》，中國台灣網，2018.02.28，http://www.taiwan.cn/xwzx/la/201802/t20180228_11928338.htm，取用時間：2019.01.14。

是如何看待和「塑造」台灣形象的呢？

雖然，央視春晚的閱聽眾一直定位為全球華人（包括中國大陸、港澳台及海外華人），但從收視的便利性、收視時間、收視人數等方面來看[4]，春晚的主要閱聽眾仍為大陸民眾。由於歷史和政治的原因，大陸民眾對台灣的了解較少，而「台灣」一直作為一個想象的「他者」在大陸媒體中再現，並由此被大陸民眾認知。媒介對他者再現的策略即是將他者符號化的過程，在這個過程中，他者符碼包含對一組特定符號的選擇與組合，這些符碼並與隱含義扣連，形成某種流行一時的迷思，不論是符碼或是迷思，它都瀰漫在文化環境中，以符號或一組符碼扣連的形式再現（倪炎元，1999）。

回顧歷年央視春晚，「台灣」符號一直以來都是其不可或缺的一部分：1983 年的第一屆春晚，生於台灣長於大陸的演員林麗芳表演了詩朗誦《每逢佳節倍思親》，是最早出現在春晚中的台灣人；1987 年的春晚中，台灣歌手費翔演唱了《故鄉的雲》和《冬天裡的一把火》，一夕成名，在全國燃起一陣「費翔熱」；隨著兩岸交流的日趨頻繁，愈來愈多台灣明星、藝人在春晚露面，周杰倫、王力宏、劉謙等都多次登上春晚舞台，深受大陸民眾喜愛。

而舉辦了 36 年的春晚中，涉及台灣的喜劇小品亦有三個，分別是：1998 年的《一張郵票》、2000 年的《小站故事》、以及 2018 年的《回家》。喜劇小品作為春晚最重要的節目形式，它的成功與否幾乎決定了整台晚會的成敗。沒有任何一種流行娛樂形式比小品更適合進行官方宣傳，這是一種為電視開發的，涉及少量角色，具有簡單而有趣的故事情節的短劇形式，它可以通過語言、圖像、人物角色、舞台背景、故事情節等多重符號的整合，表達完整的意涵和情感。因而，它最容易變成有效的社會宣傳，傳達明確的信息並引發可預測的情緒反應（Zhao, 1998）。

這三個小品中都有台灣角色出現，雖敘事情節、場景及情境脈絡各不相同，但同樣都建構和再現了「台灣」形象。因而，本研究擬運用符號和敘事分析的方法，檢視春晚三個涉台小品（《一張郵票》、《小站故事》、《回家》），以期回答：春晚小品中再現了怎樣的「台灣形象」？其形象塑造策略為何？反映了怎樣的意識形態？

---

[4] 央視春晚在電視上主要通過央視各頻道和省級衛視直播，隨著網路技術的發展也開始通過網路直播，港澳台及海外觀眾如需觀看春晚，必須購買央視海外頻道或主動通過網路搜尋以觀看，具有一定的收視門檻；而春晚直播時間為北京時間的除夕夜 20：00，由於時差的關係，海外華人或並非收看直播。

貳、文獻探討

一、央視春晚與喜劇小品

中國的媒體制度承襲自「蘇聯共產主義報刊體系」，不同於西方媒體，中共媒體所扮演的功能，是在政治與特定傳媒政策引導下，準確且忠實反映國家既定的政策，其扮演的角色與功能，亦會隨著國家意識形態轉變、政策轉向而改變（王毓莉，1997）。在《在延安文藝座談會上的講話》（1972）中，就已明確指出，一切文化或文學藝術都是屬於一定階級，屬於一定的政治路線的。無產階級的文學藝術是無產階級整個革命事業的一部分。

中國電視媒體作為執政黨的宣傳機關，從誕生起就肩負著「宣傳政治」、「傳播知識」和「充實群眾文化生活」三大任務（郭鎮之，1991：27）。由於社會生活長期泛政治化的傾向，「宣傳」（propaganda）一詞成為最有中國特色的詞語之一，中國傳統做法是在主流文化傳播中總是帶有濃郁的國家主義意味和宣傳的色彩（吳學夫、黃升民，2011）。中央電視台春節聯歡晚會不僅在中國官方電視媒體上播出，同時也是反映中國主流文化的代表，因此具有特殊的文化價值和政治意義。

春節，被認為是中華民族最具影響力、最隆重的傳統節日。肇始於 1983 年的中央電視台春節聯歡晚會在每年除夕夜都擁有無法撼動的高收視率及網路點擊率，為了達到大眾認同的目標，春晚必須體現娛樂性、親近性、普遍性和某種具有永恆意義的日常性，一句話，春節晚會就是普通人生活的、共享的文化。儘管一切「普遍性」、「大眾性」甚至「日常性」都隱含著相當豐富的差異性，極具意識形態的掩蓋性（師力斌，2014：100）。「國家統一、民族團結」是春晚中表現的主流意識形態之一。而「台灣」符號是春晚國家敘事中的重要組成部分，通過對中華民族的歌頌和讚美，以共同民族歷史的追溯和對未來的想像強化身份認同。

作為春晚中最重要的節目形式，小品常常起到重要的傳播功能。相比於其他節目形式，小品在春晚中的地位舉足輕重。十分鐘左右的演出時長，使小品不僅具有複雜的符號系統和敘事功能，也擁有充分的意義延展性和足夠的文化容量，因而可以承載更深刻的意涵。

「小品」一詞最早是指一種文體，隨著時代的變遷，「小品」的含義也發生了改變。斯坦尼拉夫斯基在《演員自我修養》（劉傑譯，2015）中，提到的「小品」是指一種培養演員心理技巧和想象力的訓練手段，而這種作為教學手段的戲

劇小品，也會作為節目形式出現在聯歡會中，隨著電視文藝晚會的興起，這種表演形式便登上了電視熒幕。因而，「我們現在所說的『小品』，是戲劇從文體上借用的名稱。……小品，顧名思義，就是小而耐人品味，小，是它的外在形式：短促的時間，單一的空間，很少的人物；品，是指定的內涵：題材、人物雖說司空見慣、身邊隨處可見，但到了小品裡面卻使人耳目一新，心靈震顫，使每個觀眾都能從自己的地位出發，品味到個中滋味」（呂建華，1990）；「戲劇小品脫胎於戲劇，是戲劇之一種，它是篇幅短小，構思精巧，形式活潑，內容多樣化的一種戲劇樣式」（王東明，1992）。

我們在央視春晚中所看到的「小品」屬於「戲劇小品」中的「喜劇小品」，它以輕松、娛樂、通俗、快捷的特點，適應了現代人的審美心理，不僅滿足了人們求新求異求樂的欲望，而且以「笑」的形式鞭撻醜惡，褒揚正義，引起人們的共鳴（楊汝福，2006）。喜劇的魅力來自喜劇性，滑稽、乖訛和反常是喜劇慣常的表現形態。在生活中，誇張、強化、諧音字、俏皮話、裝瘋賣傻等都可能形成喜劇的效果，但就根本的方面而言，喜劇的構成因素包括喜劇動作、喜劇性格、喜劇情境和喜劇語言，它們的多重組合、變化配置，才形成了喜劇世界的萬千氣像、琳琅景致（周安華，1996）。

自 20 世紀 80 年代以來，戲劇小品研究已走過三十多個春秋，之前的研究多尋求小品的普遍性規律，以小品分類、創作、品格（特徵）研究為主；近幾年來，戲劇小品研究逐漸關注喜劇小品，尤其是東北喜劇小品；並著重探討小品的幽默語言與喜劇精神（李昕陽，2018）。但是，央視春晚小品作為一種電視媒介的產物，我們不能忽視其大眾傳播的功能與意義；而作為一種戲劇形式，它的敘事結構與特色亦值得關注。因而，本研究將從大眾傳播和敘事的視角切入。

二、媒體再現與刻板印象

建構論的觀點認為，社會大眾所接收的訊息其實不是反映現實，而是透過媒體等多方再現、意義化的結果。所謂意義化，代表事實是被界定、被意義化的賦予；好比新聞的處理，就是一種對於「事實」的選擇、安排、解釋等的「意義化」的過程（張錦華，1994：37）。建構這個而不是那個解釋，必定需要某些手段的特定選擇（揀擇）以及藉由意義生產的實踐將它們接合在一起（組合）（Hall, 1982/黃麗玲譯，1994）。

Hall 認為，再現（representation，表徵[5]）「意味著用語言向他人就這個世界說出某種有意義的話來，或有意義地表述這個世界」。簡言之再現是通過語言生產意義。它是「某一文化的眾成員間意義產生和交換過程中的一個必要組成部分」。它包括語言的、各種記號的及代表和表述事物的諸形象的使用，是一個將各種事物、概念和符號三個要素聯結起來的過程。這一概念的意義在於，它確認「意義是被再現的系統建構出來的」，而不是天生如此。符號代表或再現我們的各種概念、觀念和感情，以使別人用與我們表現它們時大致相同的路數來「讀出」、譯解或闡釋其意義（Hall, 1997/徐亮、陸興華譯，2003：1-64）。「再現」描述的是：將不同的符號組合起來，表達複雜而抽象的概念，以令人明瞭且有意義的一種實踐活動（Taylor & Willi, 1999/簡妙如等譯，2002）。因此，我們可以將這一概念用於討論春晚的各種符號，包括聲響、詞語、姿勢、表情、衣服、畫面，並從這些符號中讀解晚會生產者要向我們傳達的意義（師力斌，2014：101）。

而媒體對族群的再現，往往是反映社會建構的形象，而且是選擇性、單面向、片面及扭曲的，傳遞的往往都是族群的刻板印象（Hall, 1985）。「刻板印象」一詞可以追溯至 Walter Lippman（1922）的經典著作《Public Opinion》，意指人們由於生活在比較狹小的一隅，對該環境中生活的某一類人或某一類事會形成固定、概括、籠統的看法。他認為，現代社會越來越巨大化和復雜化，人們由於實際活動範圍、精力和注意力有限，不可能對與他們有關的整個外部環境和眾多的事務都保持經驗性接觸，超出自己親身感知以外的事務，人們只能通過各種媒介去了解，許多研究都證實媒體對刻板印象的形成起到了關鍵作用。

在這個過程中，媒體充分展現出建構所需的意識形態力量。Althusser（2006）早已指出，意識形態國家機器是統一於統治意識形態之下的，這個統治意識形態就是統治階級的意識形態。央視春晚，事實上就是一個綜合的意識形態國家機器：央視作為電視媒體本身是一種意識形態國家機器；春晚作為一種文化藝術的代表，亦是意識形態國家機器的一部分；而作為春晚最小收看單位的「家庭」，也具有意識形態國家機器的功能。

意識形態代表了「個體與其所處的真實生存條件之間的想像關係」，但此想像關係並非與現實無涉的抽象幻覺，而是具體地於所有社會形構中產生作用（Althusser, 2001）。Fairclough 與 van Leeuwen 都曾指出，在媒介再現及實踐過程中，哪些人或事該現身存在，哪些該消失，或納入背景、或隱入預設等，固然

[5] 此處所引文獻為中國大陸簡體譯本，譯者將「representation」譯為「表徵」，筆者為防意義混淆，故於本文中出現之「representation」統一為「再現」。

是一種當下的選擇，卻也是一種意識形態的操作（Fairclough, 1995; van Leeuwen, 1996）。在這種狀況下，媒體經常藉由再現與刻板印象的形塑，成為強勢文化與統治階級用以鞏固國家及統治利益的宰制性工具，不斷傳遞多數族群的意識形態，迫使少數族群居於被宰制的地位（孔文吉，2000：87-91）。於央視春晚中，「台灣」相較於中國大陸而言，無疑屬於少數族群，「台灣」形象如何再現亦可以一定程度上反映其背後的意識形態。

三、大陸媒體再現的「台灣形象」

由於政治情勢的影響，早期兩岸媒體相互報導數量較少，而且皆扮演著批判和否定對岸政體的角色。隨著兩岸的交流互動日漸開放，兩岸新聞媒體對於對岸的報導，亦愈來愈多。故而，兩岸媒體相關研究也逐漸增加，其中，大陸媒體塑造了怎樣的「台灣形象」亦成為兩岸學術研究的重要主題。

王旭（1985）分析了《人民日報》「今日台灣」專欄報導中的台灣形象，發現其負面新聞佔報導中絕大多數，並且有誇大、渲染及造謠等，對台灣的主觀認定上也堅定的將台灣視為中國的一部分。此後，對不同時期《人民日報》有關台灣報導的分析皆發現，其對台灣的報導均傾向負面為主，尤其是政治、經濟、社會方面，形塑了負面的台灣形象；而對兩岸關係的報導則始終強調兩岸統一、民族情感等（易志民，1985；榮麗芳，1987；沈湘燕，1992；王泓堅，2002；王毓莉，2005；高嘉甫，2009；等）。

陳玟如（2011）以中央電視台《海峽兩岸》節目分析中國媒體建構的台灣印象，發現中國政府對待陳水扁政府和馬英九政府的態度截然不同，所塑造出的台灣印象在扁政府到馬政府時期呈現出從負面到正面的變化。陳景收（2013）對《人民日報》涉台報導的話語分析亦指出，《人民日報》在「反獨促統」的原則下，構建了「台獨」勢力主權分裂者、歷史背叛者和文化割裂者、台灣殘害者的形象；台灣民眾對大陸的文化認同與情感親近、兩岸經貿交流支持者、受益者形象；以及國民黨促進兩岸統一的開明形象。

另外，莊嚴和信莉麗（2014）則以《人民日報》的奧運報導為例，分析了大陸媒體建構的台灣體育形象，發現媒體在報導涉及台灣奧運選手的議題時蘊含了濃厚的民族情結，運用頻率特別高的詞彙如「中華兒女」、「炎黃子孫」、「海峽兩岸」等。

綜合以上研究發現，有關大陸媒體再現的「台灣形象」這一議題，兩岸研究

多聚焦于紙媒（如《人民日報》）的涉台新聞報導，研究方法多為內容分析和話語分析。而本研究所關注的央視春晚涉台小品，則具有其特殊之處：首先，作為電視媒體的產物，相較於紙媒具有更加豐富的符號系統和意涵；其次，作為文藝晚會的春晚，相較於硬性的新聞報導，娛樂性更強，更便於閱聽眾接受；再次，喜劇小品的戲劇特徵使得敘事內容和思想更加豐富；另外，如果說新聞報導中的意識形態和價值觀是隱含在新聞框架之下的，那麼小品虛構性的特點則使之可以更加明確植入；除此之外，春晚的收視率和影響力亦毋庸置疑。

參、研究方法

根據研究問題：「春晚小品中再現了怎樣的『台灣形象』？其形象塑造策略為何？反映了怎樣的意識形態？」，本研究將採取符號和敘事分析的方法。在此，將對符號和敘事分析的理論進行梳理，並介紹研究所選取的三個小品敘事文本，接著說明本研究的分析結構。

一、符號和敘事分析理論

根據索緒爾的符號學理論，符號（sign）是以「意符」（signifier）和「意指」（signified）兩個部分組成的。「意符」指的是用來表示具體事物或抽象概念之各種符號，是一些具體形象的媒介物，如聲音、文字或圖像等；而「意指」則是意符所表示的具體事物或抽象的心理概念，它並不是「一個事物」，而是此「事物」的內在表現。符號學包含了三個研究領域：符號、符號所依據的表意系統，以及符號運作所依賴的文化脈絡。若意符代表事物的形式，那麼意指所要表達的就是意義或概念（Saussure, 1966）。索緒爾亦從符號的組成形式，提出了「組合軸」（syntagmatic axis）和聚合軸（paradigmatic axis）關係兩大概念，為結構主義學派的文本分析取徑奠定基礎。 Roman Jakobson 則將索緒爾揭示的語言學核心概念和結構分析運用於文學與藝術作品的分析，深入探討文學語言中特殊的聚合軸與組合軸之間關係，稱之為符號選擇的「詩學效用」（poetic function）（孫秀蕙、陳儀芬，2011）。

另外，符號的運作，也包括圖像和影像的部份。Roland Barthes 在《圖像、音樂、文本（Image-music-text）》（1977）一書中，以符號學的取徑研究了當時法國的新聞和廣告內容。除了新聞照片之外，繪畫、電影、戲劇等都可歸類為模擬真實的創作。但繪畫或電影的模擬不是完美的，劇作者從再現的過程中，發展

出所謂的互補訊息（a supplementary message），也就是所謂的創作風格。這些藝術形式由兩種訊息構成：一種是明示訊息（denoted message），也就是客體的模擬本身，另一種是延伸訊息（connoted message），即社會想要溝通、表達的意涵（孫秀蕙、陳儀芬，2011）。

春晚作為一檔大型電視直播節目，具有豐富的符號形式，不僅包含語言、圖像、影像，可以說舞台上的一切都是符號，無論是演員、服飾、節目類型、節目排序、主持詞、音樂、佈景等都是可以表意的符號，春晚本身就是一個結構複雜的符號複合體。而春晚小品，除了具備符號特點之外，作為戲劇的一種形式，其本身也是一個重要的敘事「文本」。

文學理論家 Tzvetan Todorovz 首創了「敘事學」（Narratology）一詞，為敘事研究開先河（Todorovz, 1969；轉引自 Prince, 1982）。敘事可被界定為，在一個時間序列（a time sequence）中，真實或虛構事件與情境的再現（Prince, 1982）。而符號取徑的敘事尤其將視野擴展到各種形式的文本，不僅是文學作品，平面媒體、戲劇、繪畫、廣告、電影也皆是敘事學研究可以發揮的領域（孫秀蕙、陳儀芬，2001：49）。

Prince（1982）指出，敘事學即是研究敘事系統中的元素組成結構、效用，以及他們所能發展出來的模式。敘事學有助於我們對於符號系統、指涉過程，以及我們對這些符號運作的詮釋有所洞見，進而了解人類本身。對 Prince 而言，敘述研究即是將敘事文本（narrative）中的基本要素（factors）找出，並將其作用（function of factors）呈現出來。Foss（1996）建議研究者廣泛的檢閱所選擇的敘事文本，在做敘事批評研究時，可以從幾個敘事元素分析開始，如敘事中的場景（setting）、角色（characters）、情節（events）、敘事者（narrator）、因果關係（casual relations）、時間關係（temporal relations）、敘事對象（audiences）、主題（theme）等。

Rybacki 和 Rybacki （1991:113）則建議進行敘事分析時可將重點置於「情節」（plot）、「角色特質」（characterization）、與「場景」（setting），以便瞭解和分析敘事結構。「情節」是指故事裡發生的一連串問題、危機、衝突、解決等行動，透過情節的概念亦能夠找出言者想要傳達的主題或是中心思想（Rybacki & Rybacki, 1991: 120）。「角色特質」是說故事的主要中心，因此在敘事中包含明顯與隱含的跡象顯示角色的個人特質，若從角色的判斷、行動以及他們的選擇所反映的價值觀，則可對於角色的特質作界定。另外，角色的行為動機在某些方式上可能象徵敘事者的敘事目的，而閱聽眾是否認同角色則取決於角色的行動方式。「場景」是指故事產生的時空環境，場景的作用在於它能夠影響敘事中的情緒、氣氛與情感內容。

而敘事一詞的關鍵在於事件必須被「再現」（represent），人類的行為和想像決定哪些事情會包含在敘述裡，哪些則否，事件如何被情節化，以及事件的意義又是什麼（Riessman，王勇智等譯，2003）。人們說故事的時候，並不是直接表明外在世界，而是透過敘事結構（narrative structure）來建構真實（陳雪雲，1990：142）。在建構事實的過程中，某些人會強調、凸顯事件的某些訊息，建構出某種事實版本，而另一些人，會凸顯事件的其他訊息，進行另外一種陳述，他們會建構出另外一種事實版本，以說明「這裡其實發生了這樣的事情，而不是那樣的事情。事實的建構是一種把「事件」轉換為「敘事」（敘述）的過程（紀慧君，2003）。

敘事分析，將媒介訊息內容視為是「社會價值的提供者（a purveyor of social values）」，讀者因為接受媒介訊息的敘事合理性，而接受隱藏在其背後的價值觀與信念（Rybacki & Rybacki, 1991: 124）。探究敘事的重點不在找出實際上發生了什麼事，不在敘事是否反映出「真實事件」，而是去探究人們的敘事方式，這樣的敘述有什麼理由，人們企圖從敘事裡建構什麼意義（紀慧君，2003）。因而，當我們分析春晚涉台小品時，需要關注的是春晚建構了怎樣的「台灣形象」，如何以及為什麼這樣建構。

二、分析文本

到目前為止，央視春晚中涉及台灣的喜劇小品共有三個，分別是：1998 年的《一張郵票》、2000 年的《小站故事》、以及 2018 年的《回家》，本研究將以這三個小品作為分析對象，以下分別對三個小品進行簡單介紹。

(一) 《一張郵票》

《一張郵票》是 1998 年春晚中，由演員潘長江、大山（加拿大籍）與戚慧（即黑妹）合作演出的小品，其中戚慧扮演一位代替爺爺尋郵的台灣女青年，來到爺爺的故鄉——風箏之鄉，為了完成爺爺的心願尋找一枚「風箏」郵票，在集郵市場與另外兩位集郵愛好者交流互換郵票的故事。

小品中女青年的爺爺去台灣時帶了一隻爺爺的媽媽給他做的風箏，爺爺一直盼望能夠回家與媽媽團聚。當爺爺在台灣發行的唯一大陸刊物——《中國集郵》上看到家鄉舉辦國際風箏節所發行的風箏郵票時，因其與媽媽做的風箏相似，故而非常想擁有。爺爺離開家鄉五十年，爺爺的媽媽也盼了半個世紀，但爺爺最終

未能與媽媽團聚，家鄉來信說媽媽已經在十年前去世了，留下的遺物是一屋子風箏。

(二) 《小站故事》

《小站故事》是 2000 年的春晚小品，由當時新銳導演尚敬執導，著名笑星黃宏和台灣演員凌峰出演，趙薇友情客串。該小品以台灣 921 大地震為時代背景，以山東某地一個小火車站為場景，講述了發生在一個東北民工和一個台胞之間的故事。

黃宏扮演一位離家打工修路的民工，春節回家與媽媽團聚，在火車站候車時蓋著報紙睡覺。而凌峰扮演的是一位到山東幫助修路的台胞，他來自 921 地震受災最重的草屯地區，因為牽掛地震後失去消息的 80 多歲老娘，而找黃宏借報紙了解情況，與熟睡的黃宏發生各種搞笑衝突和對話。

(三) 《回家》

2018 年的春晚小品《回家》是由方芳（台灣）、張晨光（台灣）、王姬、杜寧林、狄志杰（台灣）等演員演出的小品，講述的是一個「遊子回鄉」的故事。台灣演員方芳和張晨光飾演一對台灣夫妻（老王和阿芳），帶著兒子念中，來到山東泰安尋親，老王因此遇到了兒時的小夥伴妞妞，闊別已久的老友再次相見，雙方都激動不已，老王與妞妞互訴童年回憶，但阿芳卻心生嫉妒，引發戲劇衝突。

老王當年從妞妞身上拽下的「釦子」，是他帶離家鄉的唯一一件信物，不僅代表童年回憶，還代表內心的鄉愁。而阿芳也理解了他內心的苦，表示「我的媽媽雖然是台灣人，但是我的爸爸是安徽人，他從小就告訴我，你永遠不能忘記，你是安徽省全椒縣人。……他這一生是多麼地想回家，我現在就是替他回家。」[6]最終，三人將「釦子」縫回了衣服上，眾人一起團圓過年。

---

[6] 在 2018 年央視春晚現場直播中，方芳在演出時發生失誤，將本段台詞念成：「我的媽媽雖然是安徽人，但我的爸爸也是安徽人，在台灣生下了我這個好像是台灣的台灣人，但是我的父親他從小就告訴我，你永遠不能忘記，你是安徽省全椒縣人，……他這一生是多麼想回家，我現在就是替他回家。」此段台詞明顯不符合情節邏輯，而在後續重播及網路影片中，亦將此以預錄的備播帶替換。故而本研究為求該小品的表意完整，將以現在可看到版本為準。

三、分析結構

每個春晚小品，實際上均可視為一個敘事文本，故而首先需要通過敘事分析釐清其敘事結構，本研究將依循 Rybacki 和 Rybacki （1991:113）所建議的敘事分析的重點要素「情節」、「角色特質」與「場景」對三個小品進行分析。

但無論角色的塑造，情節的推動，抑或場景的構成都離不開符號的選擇和運作。敘事學文本結構分析即是本著對於語言中「選擇」與「組合」兩機制的理解而進行：針對訊息文本，依照相關主題切割文本表層，使順序「組合」的單位（unit）顯現，再觀察每個單位在組合軸上與其他相關概念字詞的「選擇」操作（孫秀蕙、陳儀芬，2011）。而本研究所關注的議題「春晚小品中的『台灣形象』」，其中「形象（image）」塑造的主題，亦是符號學所關注的研究問題。

因此，本研究對三個春晚小品的處理，將在敘事結構分析的基礎上，借用結構符號分析的方法，從文本的表層出發，觀察其深層符號結構及效用。具體步驟，是在「情節」、「角色特質」與「場景」的框架下，將每個敘事結構中的敘事主題和重點符號找出，並進一步挖掘其「台灣形象」塑造的符號建構原則，觀察其效用，也就是「選擇」機制的運作，這裡將依循 Jakobson 的詩學效用分析。但這樣的做法僅僅是共時性分析，也就是將文本置於一個凝結的研究時空中，暫時不予討論文本在歷史進程中與外在環境的互動（Saussure, 1966）。

接下來，就將三個小品的敘事、符號結構等逐一進行討論。

肆、分析結果

春晚小品本身較為短小，角色較少，情節簡單，場景單一，由於本研究所關注的重點在「台灣形象」，故而最能直接體現「台灣形象」的首先是其中塑造的「台灣人」角色，其次是相關的情節衝突，而場景則是對背景和氛圍的烘托。以下，將依照敘事理論的「角色特質」、「情節」和「場景」三個部分中相關主題和所「選擇」的主要符號依次分析。

一、角色特質

角色是一個小品的核心，透過角色人物特質和行為可以引發閱聽人產生相應

的聯想。《一張郵票》、《小站故事》和《回家》三個小品中，都既有「台灣人」角色，又有「大陸人」角色，而且每個小品中還隱藏著推動情節發展的重要「幕後人物」，由於本研究關注的是「台灣形象」，故而只選取三個小品中的「台灣人」角色進行分析，以了解春晚小品通過角色特質的哪些方面塑造了「台灣形象」，以及塑造了怎樣的台灣形象。

表格一　春晚小品中的台灣人角色特質

角色特質	角色	演員	省籍和世代	語言
《一張郵票》	台灣女青年	戚慧（大陸）	外省人後代	台灣國語
	爺爺（幕後人物）	/	外省人	/
《小站故事》	幫助修路的台胞	凌峰（台灣）	外省人後代	山東方言
	老娘（幕後人物）	/	外省人	/
《回家》	老王	張晨光（台灣）	外省人	普通話
	阿芳	方芳（台灣）	本省人	台灣國語
	念中	狄志杰（台灣）	外省人後代	普通話
	阿芳母（幕後人物）	/	台灣人	/
	阿芳父（幕後人物）	/	安徽人	/

資料來源：本研究整理

從表 1 我們可以發現，春晚小品塑造的「台灣人」角色有以下幾個特點：

1. 台前+幕後人物的強化效果

在古今中外的戲劇刻畫中，不出場的「幕後人物」都不同程度的得到過戲劇家的重視和青睞，在突出劇中人物性格、構築戲劇情節、設置矛盾衝突、強化藝術表現手法等方面均起到重要作用。如《被縛的普羅米修斯》中的「宙斯」、《欽差大臣》中的「欽差大臣」、《日出》中的「金八」等等。這些未出場的人物，可以透過出場人物的心理活動，折射其形象。而更重要的是，對於未出場的人物，亦可以不將其看做具體的人物，而僅僅是某種社會勢力的代表（田子馥，1982）。

在三個春晚小品中，無一例外地都出現了「幕後人物」，而「幕後人物」的

形象有高度的相似性：生於大陸的父親/母親等長輩，在不同時代去往台灣，對故鄉或故鄉的親人充滿牽掛，甚至將這種牽掛傳遞到後代身上。如《一張郵票》中的「爺爺」：「每當到了過年的時候啊，爺爺就對著那隻風箏默默的說著，我想回家，我想回家啊！」；《小站故事》中的「老娘」：「五十多年啦，俺娘還是鄉音不改，80 多歲了，總牽著，總是想回老家看看，一想到老家，她就掉眼淚。」，而該小品中凌峰扮演的台胞就講著山東方言，正是來自母親的傳承；《回家》中阿芳提到的「父親」：「但是我的爸爸是安徽人，他從小就告訴我，你永遠不能忘記，你是安徽省全椒縣人。……他這一生是多麼地想回家，我現在就是替他回家。」

由於歷史和政治的原因，兩岸「三通」（通郵通商通航）直到 2008 年才徹底開放，因此許多在 1949 年甚至更早前定居台灣的中國人，終其一生都未能再回到自己的家鄉與親人團聚。而春晚小品中，這些未出現在舞台上的「台灣人」，正代表著這樣一個群體，由於他們生於大陸，在大陸有親人朋友，因而對大陸更加思念，也更具有「中國人認同」。在小品中，由「台前」的台灣人引出幕後的「台灣人群體」，並試圖引發共鳴，加強「認同」的效果。

2. 「台灣人」迷思：台灣人=外省人？

在台灣，「省籍」指的是「本省籍」與「外省籍」的區分，所謂本省籍是指 1945 年光復以前就住在台灣的居民及其後代，外省籍則是指 1945 年以後進入台灣的居民及其後代。這本來只是不同省籍的區分，但由於政治原因，卻形成了不同的「族群」界限（陳孔立，2002）。

分析三個小品中台灣人角色的「省籍」可以發現，無論是台前人物或幕後人物，「外省人」均佔了絕大多數，其中僅有 2018 年《回家》中阿芳及其父母為本省人，而其父親亦以「安徽人」自居。但事實上，台灣本省籍約佔人口總數的 85%，外省籍約佔 13%（陳孔立，2002），本省人是遠多於外省人的。那麼，春晚小品中為什麼要一再刻畫外省人角色呢？

一方面，外省人的身份決定其與大陸具有天然的親近性，也更認同「中國」，因而更符合春晚所宣傳的「國家統一」的意識形態。另一方面，1945 年（特別是 1949 年）以來，由於國民黨的政策，早期台灣明顯存在「省籍歧視」，即認為「外省人更加高級」，這種狀況在解嚴後雖然有所改善，但國民黨在台灣的影響仍不容小覷。而自兩岸關係緩和後，中共一直與國民黨交往密切，在春晚中體現國民黨所認同的意識形態，刻畫國民黨所認可的人物形象，亦有利於其政治目的。

3. 從外省人到外省人後代：認同的傳遞

三個春晚小品中的台灣人角色，不僅有外省人，而且還有外省人二代、三代，無論是「《一張郵票》中的台灣女青年，還是《回家》中的念中，都代表了台灣的年輕世代。

我們習慣將李登輝、陳水扁執政期間成長起來的世代稱為「天然獨」世代，尤其 2014 年太陽花學運後，「天然獨」這個語彙開始流行，指稱出生晚於 1980 年的年輕世代，他們天生就認同自己是台灣人，也比其他世代更否定自己與中華民族之間的關聯性。這樣的政治認同，無疑與中共「祖國統一」的意識形態相違背。

而春晚小品中年輕一代角色的出現，亦是為了形塑年輕世代的「認同」，而這一「認同」的基礎，來源於家庭的傳遞。有研究發現，社會幾乎所有的文化價值都透過家庭而傳遞給下一代，在個人政治態度的形塑上，家庭應該也扮演重要的角色，在台灣，家庭這個人類最原初的社會單位，在傳遞政黨認同上也具有重要性（吳乃德，1999）。因而，以外省人家庭中的年輕一代為「中國認同」代言，更具有合理性。

4. 語言政治：台灣國語 & 山東方言

春晚小品的台灣人角色塑造上，還有一個重要的特點，即「語言」。語言，毋庸置疑是族群認同的一個重要指標。由於歷史和政治的原因，在台灣「國語」雖然是主流語言，但是也一直在「臺灣化」，與大陸「普通話」之間仍存在一定差異，如語音語調語彙等。

在《一張郵票》中的台灣女青年，所講的就是台灣腔「國語」，而弔詭的是該演員並非台灣人，僅是以模仿台灣腔調來彰顯其「台灣人」的特性。另外，出現在《回家》中的阿芳也以非常誇張的腔調講出台灣「國語」，但與她同時出現的另外兩個台灣人（老王和念中）則講「普通話」，根據後續的劇情我們可以發現，阿芳的角色是「本省人」，老王和念中在此小品中的角色是「外省人」和「外省人後代」，因而隱含了一種「刻板印象」是：「本省人」講有口音的台灣「國語」，而「外省人」則會講「普通話」。另外，在台灣歷史上，蔣政府施行的台灣「文化重建」工作中很重要的一環即為推行國語運動，台灣「腔調」似乎並不能成為「台灣性」的代表。而阿芳的扮演者方芳，本人也是「外省人」，在小品中的表演亦為「擬仿」。

比較特殊的是，《小站故事》中的台胞，卻說著一口流利的「山東方言」。小品情節中亦說明其母也依然「鄉音不改」，而作為來自山東的「外省人」講山東方言，這種角色設定，既是合理的，也是服膺其「認同」的。

二、情節

1. 「鄉愁」的再述

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，我在外頭，母親在裡頭；而現在，鄉愁是一灣淺淺的海峽，我在這一頭，大陸在那頭。

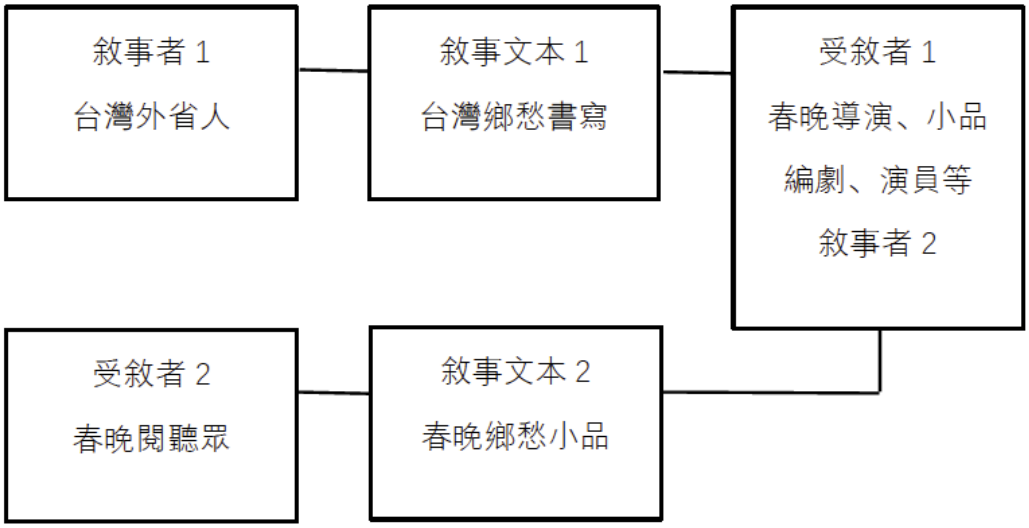
——余光中《鄉愁》

自 17 世紀後，福建廣東漢人移居台灣開始，「鄉愁」一直是兩岸文學藝術作品書寫的重要主題，而諸如「郵票」、「船票」等也成為代表鄉愁的重要意象。在春晚涉台小品中，亦將「鄉愁」作為重要的敘事主題呈現，《一張郵票》中的「郵票」和《回家》中的「釦子」，包括取名「念中」，都是體現「鄉愁」的意象。

鄉愁（nostalgia），又譯作「懷舊」、「懷鄉」。它最早被提出指的是醫學方面的病症：「離鄉之後思鄉情切、誤把他鄉作故鄉的疾病」（廖炳惠，2003：179）。從這一定義，我們可以看出兩點，首先，鄉愁必然是在「離開」之後；其次，鄉愁也是身體的移動所造成，「空間」命題因此進入鄉愁的範疇之內，最後是在兩個不同時空對比下所產生的「誤認」，也就是認同（identity）問題（翁柏川，2006）。

「鄉愁」本是身居島嶼的台灣人懷想故鄉山河親朋的情感書寫，而今則常被挪用為政治統戰的主題，春晚小品中的「鄉愁」亦是兩岸政治糾葛角力下的產物。綜合春晚敘事的特點，從「敘事者」的角度分析，春晚小品中的「鄉愁」述說，並非是由「台灣人」發出的，而是由春晚導演、小品編劇、演員等共同完成的一次擬仿，實際上閱聽眾看到的也並非「鄉愁」本身，而是對台灣「鄉愁」書寫的一種再述，即「後設敘事（meta-narrative）」，是加入了春晚敘事者的閱讀態度和觀點的「鄉愁」，其敘事關係如圖一：

圖一 春晚小品「鄉愁」再述的敘事關係



資料來源：本研究整理

2. 春晚的「團圓」主題：「回家/返鄉」的意涵

分析三個小品發現，它們都有一個相似的情節主題：「回家/返鄉」：《一張郵票》中的台灣女青年代替爺爺返回故鄉，《小站故事》中的農民工和台胞都要回家過年，《回家》中老王、阿芳和念中一家三口回老家尋親過年。

對於華人來說，春節是一個重要的傳統節日，而無論過去還是現在，「回家」過年這一傳統也一直深入人心，這種「思歸」和「盼歸」之情從每年度的「春運」即可窺見。一方面，這是因為傳統春節的大部分活動是在家庭、家族、社群中展開，尤其以家庭為重；另一方面，這也是春節期間士農工商各行各業自發形成的習慣（王學文，2012）。

而春節的一個核心意涵，即「團圓」，這也是央視春晚的一個重要主題，但這裡的「團圓」亦不僅是小家庭的「團圓」。當電視介入大眾生活，春晚以「新民俗」的姿態融入這一團圓時刻，以體現民族大家庭共時同慶的節目吸引全球華人眼球時，此時的團圓便促成了民族心理空間的擴張（陳寅，2012），而「團圓」也已經與團結統一的民族意識和身份認同相鏈接了。故而，涉台小品中的「回家/返鄉」情節，不僅契合了「團圓」這一主題，也是服務於「團結統一」這一意識形態的。

3. 兩岸關係的隱喻：「風箏」、「兒子和母親」、「釦子和衣服」

「隱喻」是戲劇中常用的敘事手法，這也延續到了喜劇小品中。三個涉台小品都不約而同的在詮釋「兩岸關係」時，使用了「隱喻」的手法。《一張郵票》的故事圍繞「風箏」而展開；《小站故事》的主要角色是兩個「兒子」和兩個「母

親」；而《回家》中老王一直攥在手中的「釦子」被縫到了妞妞的「衣服」上。從符號學的視角來看，「隱喻」體現的是一種聚合關係，是以選擇機制運作了替代的技巧，這裡的「風箏」（及「放風箏的人」）、「兒子和母親」、「釦子和衣服」都用以替代「台灣」和「中國大陸」。「風箏」飛在空中，但線卻掌握在「放風箏的人」手中；「兒子」無論離家多遠，終要回到「母親」身邊；「釦子」最終也要縫到「衣服」上。

無論從歷史上、地理上和政治上，「中國大陸」和「台灣」的關係一直比較特殊，雖然兩岸一直是分隔狀態，但中共始終強調對台灣的所有權。這種兩岸關係一直體現在媒體中，因此春晚涉台小品也不例外。

而「隱喻」還有一個重要的作用——塑造認同。當認同問題遇到隱喻時，深層抽象的身份認同可以藉由實際經驗熟知之隱喻或創造較貼近日常生活之隱喻而加以落實，使得人們可以超越彼此的年齡、性別、階級、職業或理念等特質差別，而形成相互一體的認同感（張玉佩，2000）。無論是「風箏」、「兒子和母親」、「釦子和衣服」都是日常生活中常用的詞語，人們非常容易理解，從而更容易產生認同。

三、場景

1. 山東：外省人的主要省籍

三個涉台小品中故事的發生地都選擇了「山東」。《一張郵票》中雖未直接說明地點，但從其中提及的「風箏之鄉」、舉辦國際風箏節等細節，可以推斷出其地點為山東濰坊；《小站故事》是發生在山東某地的一個小火車站；《回家》是回到山東泰安尋親的故事。

「山東」這一地點的選擇也有其特殊意義。據統計，遷台外省人 120 多萬人，其中山東籍約 50 多萬人，為數眾多（洪淑苓，2018）。根據 1956 年人口普查（不含軍籍）顯示，山東省籍的人數在外省籍人數中排第五位，而且 1949 年的大撤退也以山東人最多。1966 年戶口普查納入軍籍後，山東省籍人數即僅次於福建省籍人數，排名第二。1949 年大撤退時期的外省人的不同之處在於，他們是隨著國民黨戰敗而「被動」遷台的，除了軍人，國民黨還利用軍艦從青島港強押學生等普通民眾到台灣，相較於主動遷台的外省人，他們對原鄉的思念和認同則更加濃烈。因此，外省人回鄉的劇碼發生在山東也更具合理性，更能夠表達「思鄉」的情感。

2. 「車站」和「家」：敘事和情感的推手

前面我們已經分析了「回家/返鄉」情節的意涵，在小品《小站故事》中也凸顯了這一情節的刻畫，而故事發生的場景「車站」，也成為情感發展的一個重要推手。「車站」是日常生活中一個常見的地點，也是專屬於旅行者的特殊空間，而車站發生的故事往往與個人的經歷、記憶密切連接，充滿了離別、回憶、依戀等情感。

在該小品中，隨著敘事的發展，當大陸農民工和台胞在車站分別時，兩人的對話也使「兩岸一家親」的情感宣洩達到了高潮：

> 黃宏（爆發）：聽我說，別人的錢都能收，我們的錢怎麼就不能收呢？別忘了咱是一奶同胞啊！
> 凌峰：一個娘！五十多年啦，俺娘還是鄉音不改，80 多歲了，總牽著，總是想回老家看看，一想到老家，她就掉眼淚。
> 黃宏：這點錢，就算我孝敬老娘的，你跟她說，在家鄉，她還有個兒子。
> 凌峰：好！兄弟！你也跟你娘說，在台灣，她也有個兒子。
> 黃宏：讓我們給海峽兩岸的老娘……
> 黃宏/凌峰：鞠躬了！

另外一個重要的場景即《回家》中的「家」，我們都知道「家」象征著「團圓」，而該小品最後正是全家人圍爐的場景。從小品（圖二）中來看，該場景像是一個傳統的中國北方農村的院落，結合小品內容來看，可以確定是山東泰安的一處院落。山東長久受到齊魯文化的薰陶，非常重視傳統文化和道德倫理，家庭觀念也特別強烈，而中國社會一直是「國與家」的結合，舞台上「家」的團圓，更是對「國」的團結統一這一春晚主導意識形態的彰顯。

圖二 2018 年央視春晚小品《回家》截圖

伍、結論

人類藉由符號的操弄影響其他人的態度或誘發特定行為，並藉此彰顯權利，對政治宣傳研究者來說並不陌生（Johnson-Cartee & Copeland, 1997）。符號操弄的策略有很多種，其中就包括：運用刻板印象讓目標對象產生共鳴（resonance），也稱之為共鳴策略；或是製造集體意識的迷思，例如強調民主與自由價值，並宣示此種價值不容剝奪等（孫秀蕙、陳儀芬，2011）。而央視春晚的涉台小品也正試圖通過符號和敘事的手法達到宣傳的目的。

央視春晚通過喜劇小品這一娛樂化的節目形式，塑造出了一個複雜的「台灣形象」：不同世代的台灣外省人，或說著「台灣國語」或說著大陸某地的「方言」，但他們（或其長輩）有著共同的「鄉愁」，並且返回故鄉「山東」尋親、工作或團聚，與大陸民眾產生互動而發生故事，在這個過程中體現了濃厚的兩岸骨肉親情。

而塑造「台灣形象」的策略主要包括：通過「幕後人物」的塑造映射了整個思鄉卻無法返鄉的「外省人」族群；通過「鄉愁」的再論述，將情感書寫挪用為政治統戰的主題；通過「家與國」的關係，將家庭「團圓」的意涵鏈接到國家「團結統一」之上；而「隱喻」手法的運用，將「中國大陸」與「台灣」的關係表達用「風箏」、「兒子和母親」、「釦子和衣服」等予以日常化，從而引發更多人的認同；特殊的場景設定，如「山東」、「車站」、「家」等，都成為敘事情節和情感認同的推手。

小品本身是一種整合多重符號，表達完整的意涵和情感，從而傳遞特定的意識形態，達到宣傳目的的藝術形式。春晚中涉台小品的作用也不例外，從這三個小品的分析，我們可以看到其背後所隱含的是團結統一的民族意識和身份認同。

央視春晚作為意識形態國家機器的一部分，小品這種節目類型，無論如何用娛樂性、喜劇性的藝術形式包裝，無論如何融入日常生活，都無法跳脫其統治意識形態的框架。因而，央視春晚小品中的台灣形象，即使是由台灣演員出演、講述台灣人熟悉的故事，但終究是表達中國主流的意識形態，與香港、澳門、少數民族等本研究未曾涉及的族群相同，均是實踐「團結統一」意識形態的一個組成部分。而對於央視春晚中，其他族群形象的探討或可成為未來研究的方向。另外，由於本研究選用方法所限，僅進行了共時性分析，而未能將文本置於時空脈絡中考察，此亦將於未來研究中予以考量。

參考文獻

中文部分

王旭（1985）。*《中共傳播媒介塑造的台灣形象：以人民日報中的〈今日台灣〉專欄報導台灣消息為例》*。台北：未出版碩士論文，國立政治大學新聞研究所碩士論文。

王東明（1992）。〈戲劇小品芻議〉，*《電視與戲劇》，3*，45-49。

王泓堅（2002）。*《中共「一個中國問題」與國際宣傳策略研究——以〈人民日報〉海外版在「特殊國與國關係」談話前後內容為例》*。台北：未出版碩士論文，政治作戰學校新聞研究所。

王勇智、鄧明宇譯（2003）。*《敘說分析》*。台北：五南。（原書：Riessman C. K. (1993). Narrative analysis. Sage Publication.）。

王毓莉（1997）。*《中共改革開放政策對電視事業影響之研究》*。台北：未出版博士學位論文，政治大學東亞研究所。

王毓莉（2005）。〈中國大陸駐點臺灣記者新聞報導之研究——以《新華社》與《人民日報》爲例〉，*《遠景基金會季刊》，6（1）*，1-49。

王學文（2012）。〈春節「回家」傳統的現代困境及對策分析〉，*《山東社會科學》，（1）*，98-101。

毛澤東（1972）。*《在延安文藝座談會上的講話》*。北京：商務印書館。

田子馥（1982）。〈不出場的主角〉，*《戲劇文學》，3*，012。

李昕陽（2018）。〈喜劇小品研究的新拓展——《戲劇文學》近幾年喜劇小品研究綜述〉，*《戲劇文學》，（6）*，14。

杨汝福（2006）。〈从态度系统看喜剧小品的评价意义〉，*《外语教学》，27（6）*，10-13。

呂建華（1990）。〈小品創作漫談〉，*《戲文》，6*，35-38。

吳乃德（1999）。〈家庭社會化和意識型態：台灣選民政黨認同的世代差異〉，*《台灣社會學研究》，3*，53-85。

吳學夫，黃升民（2011）。〈大國圖騰：承載六十年國家理想的公共圖像〉，*《現代傳播：中國傳媒大學學報》，（8）*，1-8。

沈湘燕（1992）。*《開放探親前後人民日報有關台灣報導的比較分析》*。台北：未出版碩士論文，政治大學新聞研究所。

林芳玫（1996）。*《女性與媒體再現：女性主義與社會建構論的觀點》*，台北：巨流。

林珊譯（1989）。*《輿論學》*。北京：華夏出版社。（原著：Lippmann, W. (1922). Public opinion. NewYork: Harcourt, Brace and Company.）

易治民（1985）。*《中美斷交前後中國〈人民日報〉有關「台灣報導」的比較分析》*。台北：未出版碩士論文，政治作戰學校新聞研究所。

周安華（1996）。〈論喜劇與喜劇美的形態〉，*《江蘇社會科學》，6*，139-143。

洪淑苓（2018）。〈民俗，記憶與認同——從〈山東文獻〉看外省族群的懷鄉意識與身分建構〉，*《東華漢學》，（27）*，163-209。

紀慧君（2003）。*《建構新聞事實：定位與權力》*。台北：政治大學新聞學系博士論文。

莊嚴，信莉麗（2014）。〈大陸媒介建構下的台灣體育形像研究——以《人民日報》奧運報道為例（1984-2012）〉，*《東南傳播》，（6）*， 37-40。

師力斌（2014）。*《逐鹿春晚：當代中國大眾文化和領導權問題》*。北京：中國言實出版社。

徐亮、陸興華譯（2003）。*《表徵：文化表象與意指實踐》*。北京：商務印書館。（原著:Hall, S.(1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices (Vol. 2)*. Sage.）

徐強譯（2013）。*《敘事學：敘事的形式與功能》*。北京：中國人民大學出版社。（原書：Prince, G. (1982). Narratology: The form and functioning of narrative (Vol. 108). Walter de Gruyter）。

翁柏川（2006）。*《「鄉愁」主題在台灣文學史的變遷——以解嚴後（1987 年-2001 年）返鄉書寫為討論核心》*。新竹：未出版碩士論文，清華大學台灣文學研究所。

高嘉甫（2009）。*《中共〈人民日報〉海外版報導台灣新聞傾向與兩岸關係關聯性之研究——以 1993 年-2008 年為例》*。台北：未出版碩士論文，中國文化大學大陸研究所。

陳孔立（2002）。〈台灣政治的「省籍-族群-本土化」研究模式〉，*《台灣研究集刊》，2*，1-13。

陳玟如（2011）。*《中國媒體建構下的臺灣印象焦點分析——以中央電視臺〈海峽兩岸〉節目為例》*。台北：未出版碩士論文，臺灣大學國家發展研究所。

陳雪雲（1990）。〈論媒介現實的論述分析〉，*《社會教育學刊》，19*，135-167。

陳寅（2012）。*《央視春晚「傳播儀式觀」形成動力研究》*。重慶：未出版碩士論文，西南大學。

孫秀蕙，陳儀芬（2001）。*《結構符號學與傳播文本：理論與研究實例》*。台北：中正書局。

張玉佩（2000）。〈當認同遇到隱喻：談隱喻在認同塑造的運作〉，*《新聞學研究》，64*，73-101。

張錦華（1994）。*《媒介文化、意識形態與女性——理論與實例》*，台北：正中。
黃麗玲譯（1994）。《意識形態的再發現——媒體研究中被壓抑者的重返》，輯於*《文化，社會與媒體：批判性觀點》*。台北：遠流。（原著:Hall, S. (1982). The rediscovery of 'ideology': Return of the repressed in media studies. In Culture, society and the media (pp. 61-95). Routledge.）
廖炳惠編著（2003），*《關鍵詞 200：文學批評研究的通用辭彙編》*。台北：麥田。
榮麗芳（1987）。*《中共〈人民日報〉大陸版與海外版之比較研究——以港台消息為例》*。台北：未出版碩士論文，政治大學新聞研究所。
劉傑譯（2015）。《演員自我修養》。武漢：華中科技大學出版社。（原著：Станиславский, К. С. (1951). Работа актера над собой. *Собр. соч*, *2*, 3.）

英文部分

Barthes, R. (1977). *Image-music-text*. New York, NY: Hill and Wang.
Foss, S. K. (1996). *Rhetorical criticism: Exploration & practice*. (2nd ed).Prospect Heights, Ill.: Waveland Press.
Fowler, R. (2013). *Language in the News: Discourse and Ideology in the Press*. Routledge.
Hall, S. (1985). Signification, representation, ideology: Althusser and the post-structuralist debates. *Critical Studies in Media Communication, 2(2)*, 91-114.
Jakobson, R. (1960). Closing statement: Linguistics and poetics. In T. A. Sebeok (Ed.), *Style in language* (pp.350-377). Cambridge, MA: MIT Press
Johnson-Cartee. K. S. & Copeland, G A. (1997). *Manipulation of the American voter: Political campaign commercials.* Westport: Praeger.
Prince, G. (1982). *Narratology: The form and functioning of narrative (Vol. 108)*. Walter de Gruyter.
Rybacki, K., & Rybacki, D. (1991). Communication criticism: Approaches and genres. Belmont, CL: Wadsworth.
Saussure, F. (1966). *Course in general linguistics*. (C. Balley and A. Sechehaye (Eds.) Wade Baskin, Trans.). New York, NY: McGraw-Hill.
Zhao, Bin (1998). 'Popular Family Television and Party Ideology: The Spring Festival Eve Happy Gathering', *Media, Culture & Society* 20(1): 43–58.
Althusser, L. (2006). Ideology and ideological state apparatuses (notes towards an investigation). *The anthropology of the state: A reader*, *9*(1), 86-98.

The "Image of Taiwan" in the Sketch of CCTV Spring Festival Gala

ABSTRACT

"Taiwan elements" have always been an integral part of the CCTV Spring Festival gala. Comedy sketches are the most suitable form for official propaganda. There are three sketches related to Taiwan in previous Spring Festival gala. This study regards sketches as a narrative text. Under the narrative analysis frameworks of "plot", " role characterization" and "setting", through the semiotic analysis of "Taiwan image", it is found that different generations of mainlanders in Taiwan speak the "national language" of Taiwan or some "dialect" of mainland China. However, they (or their elders) share the same "nostalgia" and return to their hometown "Shandong" to interact with the mainland people, showing the strong kinship. The strategies of shaping "Taiwan image" include: Mapping "Taiwan Mainlanders" who are homesick but cannot return home through "behind the scenes"; appropriate use of emotional writing as the theme of political united front by re-discussing "homesickness"; connecting family reunion with national reunification through the relationship between "home and country"; setting special scenes as the driving force for narrative and emotional identity. All of the three sketches reflect the unified national consciousness and identity.

Keywords: CCTV Spring Festival gala, image of Taiwan, narrative analysis, semiotic analysis, comedy sketches