

揭開風花雪月的迷霧： 解讀台灣流行音樂中的愛情世界（1989-1998）*

蕭 蘋、蘇振昇**

《摘要》

多數人對於流行音樂的印象就是「風花雪月」、「談情說愛」，無論中西，許多學者都發現愛情歌曲是流行音樂的主要類型。本研究觀察台灣流行音樂的歌詞文本，著重分析當前的流行音樂如何處理和呈現與愛情相關的議題與概念。本研究結合量化與質性的內容分析法，分析 1989 至 1998 十年間，金曲龍虎榜前十名 278 首歌曲，結果發現，台灣流行音樂內容中所呈現的是一個壓抑慾望、充滿分手的感傷情懷，與蘊含性別從屬關係的愛情世界。

關鍵詞：流行音樂、愛情、量化內容分析、符號學

投稿日期：2001 年 3 月 7 日；通過日期：2001 年 11 月 1 日。

* 作者感謝《新聞學研究》匿名評審的寶貴意見，與李宜玲小姐協助編碼的工作。

** 作者蕭蘋為國立中山大學傳播管理所助理教授，蘇振昇為聯合報系人事線上公司企劃部副理。E-mail: shawpin@cm.nsysu.edu.tw

壹、研究背景與問題

自唱片工業興起以來，流行音樂已成為大眾傳播的一種重要型態。許多人每天以各種方式聆聽、欣賞流行音樂，並且從中得到愉悅及情感的宣洩。因此可以說流行音樂已經成為一個整體的社會現象，同時也是資本主義體制中流行文化消費產品的重要環節。有許多社會科學的研究者因而開始對流行音樂加以關注與重視，進而研究流行音樂與其相關文化現象的社會意義。

流行文化為了吸引最多的閱聽人，會從人們習以為常的常識與思考方式中去擷取素材，並以之製造文化商品。就流行音樂而言，流行歌曲必須以社會中最廣被接受的語言、思想和價值觀來構築它的音樂語言（柯永輝，1994）。因此流行音樂一方面屬於商業體制的一環，另一方面則具有傳遞資訊與娛樂的功能，同時更是

再現及傳遞文化價值、意識型態的重要工具。正如 Frith (1978) 所言，要研究流行音樂，「必須超越帳簿與利潤的迷障，去探究它更為深沈的本質」（參考彭倩文譯，1993）。

許多人對於流行音樂的印象就是「談情說愛」，而無論中西，許多學者都發現愛情歌曲是流行音樂的主要類型 (Carey, 1969；柯永輝，1994)。台灣從 1980 年代開始，商業力量大幅介入流行音樂產業的發展，台灣音樂工業的發展不但日趨成熟，更開始走向國際化的路線。從 1980 年代末期開始，科藝百代 (EMI)、博德曼 (BMG)、華納 (Warner)、新力 (Sony)、與環球 (Universal) 等全球五大唱片集團相繼進駐台灣，使台灣的音樂工業成為全球跨國音樂工業經濟體制的一環，並且促使更多的音樂類型出現 (蕭蘋、周昭平，2001)。然而，愛情歌曲在眾多新的音樂類型興起之後，似乎仍是流行音樂最重要的主題之一。愛情歌曲正如其它的媒介一般，將「愛情」從極其隱晦的私人領域提升到公共領域的層次，甚至塑造了人們對愛情概念的想像與理解 (Bachen and Illouz, 1996)。因此談到流行音樂，就不能忽視愛情歌曲的重要性，而流行音樂中所反映、呈現的愛情價值觀也就成為一個值得研究的重要主題。

由於流行音樂是一種重要的大眾文化產品，在西方，自 1940 年代開始即有學者將流行音樂視為重要的社會現象而進行觀察與研究，到了 1960 年代，流行音樂更成為人文社會學科的重要研究對象之一 (Middleton, 1990)。但在台灣，卻一直到 1990 年代以後，才漸有一些研究者開始探討流行音樂的文化。⁽¹⁾ 基於流行音樂文化研究的缺乏，本研究企圖觀察台灣流行音樂的歌詞文本，試圖為流行音樂的內容描繪出一個粗淺的輪廓，尤其著重在分析流行音樂中與愛情相關的歌曲，並探討台灣的流行音樂如何處理和呈現與愛情相關的議題與概念。

貳、文獻探討

一、流行音樂與社會文化價值的關係

流行音樂不只是一種文化的表達形式，而且也是一種大眾傳播的媒介，它傳遞了一些訊息和意義。這些訊息意義和社會的主流價值系統之間，存在著什麼樣的關係？在流行音樂的研究中，一直都是主要的爭議焦點之一。本文作者蕭蘋與蘇振昇 (1999) 曾經從流行音樂眾多的研究中，整理出五個不同的理論觀點，包括控制論、反映論、再現論、互動論、與類像論，並分別探討它們的理論內涵，其中「反映論」、「再現論」、與「類像論」的論點都多少觸及媒介內容的探討。

「反映論」的觀點主張，流行音樂是社會的產物，故流行音樂內容必然呈現了社會的普遍價值觀。這樣的觀點可說是套用了媒介的鏡子理論 (mirror theory)，也就是將媒介視為一面反映社會現況的鏡子，社會有什麼，媒體就反映什麼 (林芳玫，1996；Hansen and Hansen, 1991)。在研究方法的運用上，有許多反映論學者

進行的研究都是以內容分析的方式結合社會發展的趨勢，從中找出流行音樂內容與社會現況是否符合。

不過反映論將媒介當作一面鏡子的看法，似乎過於直接、簡單，實際上，「媒介作為一面鏡子」的理論早已備受批評而被學者所捨棄（林芳玫，1996）。首先，從解釋社會學與現象學的觀點來看，社會生活中的行動者是有目的及意義地從事各種活動，其中包括媒介中的語言及影像的表達，因此媒介可以說是「真實」的操縱者，而非反映者。就此觀點而言，中立客觀的經驗世界是根本不存在的，無論是媒介工作者或語言規範都充滿了特有的社會及文化價值意涵，媒介的內容是真實的製碼（encoding），而非記錄（recording）（張錦華，1994）。其次，某些社會機制所造成的不公現象（例如種族不平等及性別歧視等），經由媒介傳遞給閱聽人，使閱聽人將之視為理所當然，並失去反省能力，這時媒介並不只是像鏡子一般中立地反映社會，而是鞏固既存意識型態的助力。

相對於反映論的觀點，「再現論」的觀點認為，大眾媒介從無數紛雜零星的社會事件中主動加以挑選、重組、與編排，再將之以符號的形式組成一套有秩序、可理解、有意義的敘述方式（林芳玫，1996）。而媒介在重組社會事件的過程中，同時也合法化了許多既存制度所造成的不公。

類像論則認為，媒介本身對真實的模擬（simulation）已成為一種擬真實，實體與影像之間的區隔不再重要，因此「研究的問題從此不再是影像是否符合或扭曲真實的意義…，而是把影像世界獨立於影像/真實的論域範疇，另闢蹊徑，而類像論也被批評為富裕社會的夢囈，是不具批判性的美學觀點」（張錦華，1994：10）。

由於再現論所立基的「社會建構論」（social constructionism），對於既有的認識世界的知識系統採取批判的立場（Burr, 1995），是本研究主要的立論基礎。作者依此認為，身處現代社會的閱聽人，被雜誌、小說、電影、流行歌曲等媒介中各種的愛情意象（images）所圍繞，這些大眾媒介中所呈現的愛情的論述

（discourse），是社會中最普遍的論述之一，也是建構我們的思想、感情、和行為的重要方式。這些媒介中的論述建構了愛情、也再現了愛情，同時也掩藏了不平等的社會關係在其中。正如 Taylor 與 Laing（1979）所言，「文化產品通常與意識型態相關，而非與現實世界相關」（46 頁）。舉例而言，在資本主義社會中，愛情與羅曼史常常被過分地感性化，而流行音樂也最常以愛情作為主題，並且以最符合社會秩序的方式呈現，這些呈現方式其實是社會關係再生產的方式之一，同時也是鞏固社會現狀的一種方式（Frith, 1988）。

二、流行音樂的內容研究

在西方，流行音樂內容研究的成果已經相當豐富，並且包含許多不同主題類型的探討。最早探討流行音樂內容的研究是，Warren 在 1943 年針對第二次世界大戰

時期德國的合唱歌曲所做的分析，他發現當時合唱曲在納粹德國通常用來作為社會控制的工具。這些合唱曲試圖以慷慨激昂的樂曲及歌詞打動人心，因此歌詞內容充滿了「忠貞」、「自我犧牲」、「領袖」、「自由」、「勝利將要到來」等訊息，Warren 認為，「這些國家社會主義的歌曲型塑了團體情感，並且是有效的宣傳工具」。

Peatman (1944) 的研究則強調美國流行音樂所呈現的高度同質性。在他針對 1941 與 1942 年廣播節目中 90 首歌曲的歌詞分析之後發現，美國流行音樂中有關愛情的歌曲包含三個種類，即新奇的型態 (novelty types)、快樂的愛情 (happy-in-love ballads)，以及受到挫折的愛情 (songs of frustration-in-love)，其中有高達 92% 的歌曲具有性的意涵，而且有大多數是屬於沈醉愛情的情歌與失戀的歌曲。同樣地，Horton (1957) 從四本音樂雜誌 Hit Parader、Song Hits Magazine、Country Song Roundup、Rhythm and Blues 中，選出 235 首流行歌曲，經分析後也發現有 87% 的流行音樂歌詞是與愛情有關。

Peatman、與 Horton 的研究證實了一般人對於流行音樂充滿情愛與風花雪月的印象。然而，這些早期研究僅僅將流行音樂分類，並未深入地探討這些情歌背後所蘊含的深刻意涵。美國文化研究者 Carey (1969) 的研究則較具突破性，著重流行音樂歌詞中隱含內容 (latent content) 的分析。Carey 將前述 Horton (1957) 的研究樣本，與 1966 年雜誌中的 227 首流行音樂歌詞相互比較，以量化統計結合質性分析的方式瞭解其中的變化趨勢。他發現，1966 年有關愛情的歌曲佔 64.7%，較 1955 年的 83.4% 少，而兩個階段中「對話式情歌」都比「非對話式情歌」多出許多，Carey 認為，流行音樂常假設歌者是在對「你」唱歌，這樣的作法，可以讓聽者更融入歌曲情境。Carey 的研究另一個分析重點是愛情中的男女關係，他將歌曲的表現形式以戲劇過程來做比喻，將其分為五種階段，即期望愛情 (前奏)、開始求愛 (第一幕)、蜜月期 (第二幕)、愛情遭受挫折 (第三幕)、以及失去愛情 (第四幕) 等。另外，Carey 的研究也發現，在 1966 年愛情歌曲出現較多新的價值觀，包括：性與愛無關、積極尋找愛情、合則聚不合則散、不要求永恆、主動追求愛情而非被動等待愛情等。這些價值觀在 1966 年的歌曲中佔 83%，多於 1955 年的 68%，其中搖滾樂比節奏藍調具有較多的新價值觀。

在 Carey 的研究之後，Cole (1971) 也作了相似的研究。Cole 分析 1960 年代每年度排行榜前十名共 100 首歌曲的歌詞，他發現有更多流行音樂的歌詞以敘事類型出現，其中包括愛與性、宗教、暴力、社會抗議等四種類型，愛與性仍然是大多數流行音樂歌詞的主要內容。Cole 使用前述 Carey 的愛情發展五階段來做進一步的分析，他發現「前奏」(期望愛情) 以及「第二幕」(蜜月期) 各佔 26% 及 23%，是出現較多的階段，值得一提的是，「分手」的劇情隨時間演進有明顯的增加。Cole 並且針對歌詞內的愛情價值觀作了分析，並以前後兩段時間—1960 至 1964 年，與 1965 至 1969 年做比較，發現以下四種愛情價值觀：

- (1)愛情操之在我：有 70% 的歌曲都認為愛情可以由雙方共同努力。
- (2)愛情的主控權在女性手上：有 42% 的歌曲呈現愛情的主控權在女性的手上，而在男性手上的只有 15%，而隨著時間演進，女性的主控權愈來愈強，由 29% 變為 56%。
- (3)浪漫愛（romance）的主題多於身體慾望（physical desire）的主題：有 71% 的歌曲主題為浪漫的愛情，但仍有 14% 的歌曲主題是屬於身體的慾望。
- (4)對浪漫愛情持正面態度：大部份的歌曲都對浪漫愛情有正面的態度，不過隨時間演進，對於身體慾望持正面態度的歌曲大幅增加。

到了 1970 年代以後，由於美國社會性觀念的開放，在流行音樂歌詞中有關性的內容也產生了一些變化。Lance 與 Berry（1981）的研究針對 1968 至 1977 年的 Billboard 雜誌，前 100 名中 68 首與性有關的流行音樂歌詞，加以分析。結果發現，與性有關的內容在這一段時間內有明顯的增加，而且對於性的看法也漸趨多元化，例如：對於性交、婚前與婚外性行爲的描述都有增加的趨勢，而且大量使用具有性暗示的俚語，而女性對於性的主導權也有明顯增加的趨勢。Lance 與 Berry 認為，這些流行音樂歌詞內容的改變，與 1960 年代以後美國的性革命密切相關。

Edwards（1994）延續 Carey 等人的研究方向，探討 1980 年代美國流行音樂歌詞中所隱含的愛情與性的價值觀。他的研究針對 1980 至 1989 年 Billboard 雜誌年終排行榜前 20 名共 200 首歌曲的歌詞，進行分析。結果發現，愛情與性仍是美國流行音樂的重要主題，而且愛情歌曲中的悲觀成分居多，在愛情中的性別角色則是男性較易成為誘導者及犧牲者的角色，而女性則為拒絕與照顧的角色。值得一提的是，女性的愛情目的常被描述是為了錢以及物質享受。由此可見，在美國流行音樂歌詞中，女性仍然是附屬於愛情或物質之下的角色。

Mohan 與 Malone（1994）的研究針對 1980 年代所興起的另類音樂（alternative music）類型，他們的研究樣本包括 1990 至 1992 年 Billboard 雜誌 343 首另類的現代搖滾（modern rock）排行榜、與 345 首主流的熱門 100 排行榜（hot 100）的歌曲。Mohan 與 Malone 以歌曲標題作為分析的對象，結果發現，另類音樂中有 30.6% 的歌曲描述負面事件，多於主流音樂的 18.8%。而描述愛情的歌曲，主流音樂則有 22.9%，多於另類音樂的 7.6%。在性的描述方面，主流音樂有 4.9%，另類音樂則為 1.2%。

以上所述的流行音樂研究，多集中在美國主流的流行音樂分析，他們的研究共橫跨了 40 年的美國流行音樂史，為美國主流的流行音樂內容描繪了相當清晰的輪廓。相較於西方流行音樂內容的研究成果豐富，台灣的研究則甚為缺乏，一直到 1990 年代以後才漸有出現。廖炳惠（1991）最早開始關注流行音樂歌詞的意涵，

她以朱約信和陳明章的音樂為例，分析 1990 年代台灣抗議歌曲中的內容，發現這兩個歌手都以城鄉意識的鋪陳，發洩對執政當局不滿的情緒。

于靜文（1995）以「戲劇五因分析」的方式研究所謂的「流行訊息歌曲」。在分析了羅大佑、張洪量、陳昇、黃舒駿、鄭智化等五位歌手共 156 首的歌曲之後，她發現台灣的訊息歌曲中，以「探索、反省人生或人性」以及「嘲諷、批判社會現象」兩類歌曲較多。而在進一步分析之後，則發現這些歌曲大多呈現了無力、無能、無助與無奈，而其原因皆為環境使然。

方巧如（1996）的研究所探討的對象，則是民國 70 年代的國語搖滾樂團。她以「夢想主題分析」的方式，歸納了四種台灣與大陸搖滾樂團歌詞的夢想類型，分別是愛情遊戲、年輕人的頌揚、城市的迷思，以及對國家認同的闡述。在描述愛情的歌曲中，台灣搖滾樂團主要以闡述男女之間的愛情受到波折為主，而男性通常是「言者」的角色，女性則以四種特質呈現：(1)與男性對立的「他者」；(2)溫柔婉約體諒他人；(3)負心的美麗女子；(4)在水一方的客體。大陸樂團則多將女性描述為男人的痛苦根源，而男主角多趨向沮喪、受挫折的角色。

柯永輝（1994）以符號學的方法，分析 1993 和 1994 年 15 首流行歌曲，他發現流行音樂中的女性角色可以分為三類，第一種是男性慾望下的「性對象」；其次是作為撫慰、支持、等待男性的「無我」女性；最後一種則是限於感情、感性範疇的「自主」女性。而這三類女性角色在流行音樂歌詞中相互交錯重疊，而且都不脫以男性利益為依歸的父權意識型態框架。

以上的研究都是針對個別歌手的小樣本研究，曾慧佳（1997）的研究是至目前為止唯一跨時較長的台灣流行音樂歌詞的研究。她的研究以台灣社會變遷為背景，分別探討 1940 年代至 1990 年代，國、台語流行音樂歌詞內容所隱含的價值觀。在愛情的價值觀方面，她發現，女性在流行歌曲中大多屬於等待的被動角色，並且被描繪成柔順、附和的形象，歷經五十多年而少有改變。曾慧佳的研究雖然資料收集的涵蓋範圍很廣，但在方法上因為選用「作者主觀認為有蘊涵社會變遷訊息於其中的流行歌曲」，而被批評為犯了「繞圈子式的方法學（tautological）」的錯誤，並且在論述的位置上過於「保守」，只是重新鞏固了父權的體制（楊芳枝，2000，頁 196）。

綜觀台灣流行音樂內容的研究，大多數是對於流行音樂的文本進行少數個案的質性分析，到目前為止尚未出現大樣本及長時期、系統性的基礎研究，因此亟需一個能夠呈現流行音樂內容的主要類型，及其所呈現的意義的研究。

參、研究方法

本研究針對近十年來台灣流行音樂的歌詞內容，進行分析。本研究的抽樣來源，以每週刊載於民生報的「金曲龍虎榜」為主。選擇「金曲龍虎榜」的原因有二：第一，排行榜是目前在台灣較為公正的唱片稽核機制，而「金曲龍虎榜」相較於其他排行榜而言，跨時較長、排行指標明確、且資料容易取得；其次，「金曲龍虎榜」的排行指標是由民生報的讀者票選加上唱片銷售量合計而成，入榜歌曲必須具備銷售量高、閱聽眾歡迎兩個要素，在方法上較具彈性。

在時間方面，本研究選擇 1989 至 1998 年近十年的流行音樂做為研究母體，其原因有二：第一，台灣自 1988 年解嚴以來，政治經濟環境大幅開放，流行音樂環境變化劇烈，對於本研究而言較具有研究價值；其次因為金曲龍虎榜開辦於 1989 年，而 1989 年之前，台灣並沒有較為公正且容易取得的排行資料。為避開唱片公司發片高峰期（如：寒、暑假），以及特別節日發行的唱片（如：年底的唱片歌手合輯、耶誕、新年專輯），本研究以每年四月、十月的第三週投票所得的「金曲龍虎榜」榜單為基礎，以國、台語排行榜前十名專輯為抽樣對象。⁽²⁾ 由於金曲龍虎榜起始於 1989 年七月，因此本研究由 1989 年十月開始取樣，結束於 1998 年四月，如此即有 18 週共 307 張專輯。將重複上榜專輯（5 張）、翻唱專輯（10 張）、外國語言專輯（6 張）、精選集（4 張）、演唱會專輯（3 張），以及布袋戲主題曲專輯（1 張）扣除之後，尚有 278 張專輯。本研究所分析的歌曲即是這 278 張專輯中與該專輯同名的歌曲，若該專輯沒有與專輯同名之歌曲，則以主打歌曲為分析對象。

在類目（category）的建構方面，本研究參考 Jhally（1990）結合量化內容分析與質化的符號學（semiotics）方法的作法，⁽³⁾ 將有關愛情的質性概念建構成結構化的編碼表，⁽⁴⁾ 對愛情的意義建構做更細緻的編碼分類。本研究根據研究問題將內容分析的類目分為三大部分，即歌曲基本資料、歌詞整體特性及歌詞價值觀，以下分別敘述這三部分所包含的內容，以及著重說明以質性方法所做的類目建構：

一、歌曲基本資料：包括歌曲的名稱、主唱者姓名、歌曲年代、主唱者性別等資料。

二、歌曲的整體特性：包括歌曲主題、歌曲中所敘述的愛情階段。愛情階段分為「交往前的愛情」、「交往中的愛情」、「分手——拋棄對方」、「分手——被對方拋棄」、「分手——無法判斷誰拋棄誰」、「過去的愛情」、「無敘述」等七個項目。

三、愛情有關的價值觀：包括「對於愛情的態度」、「愛情的表達方式」、「表達愛情之肢體動作」、「對於分手的描述」，與「愛情的性別角色」等五大類。這五大類又各細分為許多選項，分述如下：

(一)對於愛情的態度：包括「愛情是永恆的」、「一見鍾情」、「愛情是美好的」、「愛情有強大的力量」、「宿命的愛情」、「愛情難以捉摸」、「愛情是盲目的」、「愛情是人生目標」、「愛情必須專一」、「不能沒有愛情」、「相思是痛苦、寂寞」、「愛情必須得到回報」及「其他」等 13 項。

(二)愛情的表達方式：包括「積極、直接表達愛意」、「以暗示方式表達愛意」、「給予對方支持」、「等待對方」、「不敢表達愛意」、「改變自己、犧牲奉獻」及「其他」等 7 項。

(三)表達愛情之肢體動作：包括「交換眼神」、「牽手」、「擁抱」、「親吻」、「性行爲」及「其他」等 6 項。

(四)對於分手的描述：包括「命運的安排」、「對愛情失去信心」、「失去生命意義」、「分離是痛苦、寂寞」、「分手從不後悔」、「祝福對方」、「生命重新開始」及「其他」等 8 項。

(五)愛情的性別角色：包括「女性被動」、「女性難以捉摸」、「女性容易受傷害」、「面對更重要的事情時，男性捨棄愛情」、「男性被動」、「男性難以捉摸」、「男性容易受傷害」、「面對更重要的事情時，女性捨棄愛情」及「其他」等 9 項。

除了在建構類目時加入質化的符號學方法，本研究也在資料經過量化統計之後，就統計上呈現顯著的項目，以部份具有代表性的樣本歌曲的歌詞，就歌曲中蘊含愛情價值的基本假設進行深入的分析。藉此來彌補量化內容分析方法只能捕捉文本淺層的明顯意義（manifest meaning），而無法對內含的意義（latent meaning）進行深入分析的缺憾。⁽⁵⁾

本研究的編碼員由研究者之一，與一位傳播研究所碩士班的學生擔任。在前測部分，本研究從 18 週的研究樣本之中，每週各隨機抽取一首歌曲共 18 首歌，作為前測實施的樣本。前測編碼實施完畢之後，參考王石番（1991）所提之信度檢驗法，進行編碼員的相互信度（intercoder reliability）檢驗，各類目的相互信度在 0.91 至 1.00 之間，平均相互信度約為 0.96（參見表一）。由於編碼員間的相互信度相當高，因此在檢定編碼員信度之後即開始進行正式的編碼。在這個階段，兩位編碼員各針對一半的樣本歌曲進行編碼。

表一：分析類目之編碼員相互信度檢驗結果

歌曲

主題 愛情

階段 愛情

態度 表達

方式 肢體

動作 分手

描述 性別

角色	總類目						
應有同意數	18	18	216	108	108	126	144
	738						
不同意數	0	3	30	13	4	4	7
	61						
完全同意數	18	15	186	95	104	122	137
	677						
相互同意度	1.000	0.833	0.861	0.880	0.963	0.968	0.951
	0.917						
信 度	1.000	0.909	0.925	0.936	0.981	0.984	0.975
	0.957						

肆、研究結果

一、愛情是台灣流行歌曲最普遍的主題

內容分析的結果經過統計處理之後，首先可以看到表二列舉出 278 首樣本歌曲的主題分佈。結果發現，描述愛情的歌曲有 232 首，佔樣本的八成以上（83.5%），可見愛情是台灣流行歌曲中最重要主題。而其他主題的歌曲則以抒發情感（6.1%）、勵志打拚（5.0%）較多，以性為主的歌曲則為 0。

表二：歌曲主題的分佈次數與頻率

歌曲主題	次數	(%)
------	----	-----

愛情	232	(83.5)
性	0	(0)
青春	6	(2.2)
政治與社會議題	4	(1.4)
風塵、黑道	1	(0.4)
勵志、打拚	14	(5.0)
流浪、思鄉	4	(1.4)
抒發情感	17	(6.1)
合計	278	(100)

表三列出歌曲主題與主唱者性別、歌曲年代之間的關係。由於愛情的主題是流行音樂的絕大部份的內容，因此本研究將歌曲主題劃分為愛情、與非愛情兩類。女性演唱者所演唱的愛情歌曲的比例，較男性多出了一成，個別所佔的比例為 88.1% 與 77.4%，而男女對唱的歌曲則全部都是愛情類歌曲，這三者之間並有顯著的差異（ $\chi^2=7.72^*$, $p<0.05$ ）。由此可見，台灣的流行歌曲如同其它的流行文化一般，⁶⁾ 仍常將女性侷限於愛情的私領域中，而男性則被賦予較多討論其他事務的權力，這正符合了社會中普遍存在的性別迷思，亦即認為愛情是女性重要的人生目標，而男性則不該自限於男女私情，即使在愛情中也應「志在四方」。

表三：歌曲主題與主唱者性別、年代的關係

	主唱者性別			年 代	
	男 性(%)	女 性(%)	男女對唱(%)	1989-1993	
(%)				1994-1998	
(%)					
愛情類歌曲	103 (77.4)	118 (88.1)	11 (100)	96 (76.2)	136
(89.5)					

非愛情類歌曲 (10.5)	30 (22.6)	16 (11.9)	0 (0)	30 (23.8)	16
合 計 (100)	133 (100)	134 (100)	11 (100)	126 (100)	152
卡方檢定	$\chi^2=7.72$ p<0.05		$\chi^2=8.80$ p<0.01		

此外，本研究將歌曲的年代分為前、後兩期，前期為 1989 至 1993 年，後期為 1994 至 1998 年，結果發現，只有「歌曲的主題」此一變項會隨著時間的不同，而有顯著的變化。⁽⁷⁾ 也就是，後期的愛情歌曲（佔 89%）較前期（佔 76%）增加了 13%，而且這是一個明顯的增加趨勢（ $\chi^2=8.80^{**}$, $p<0.005$ ）（參見表三）。由此可見，在台灣的唱片產業國際化之後，市場的競爭日益激烈，由於流行音樂的市場以青少年為主要的消費者，情歌因此成為唱片公司在市場競爭上的重要利器，消費「愛情」也成為消費流行歌曲的重要原因。

二、美好愛情的重要特質是一生不變

本研究將編碼表中「對於愛情的態度」類目的其中四項—「愛情是永恆的」、「一見鍾情」、「愛情是美好的」以及「愛情有強大的力量」，合併為「對於美好愛情的描述」，並且將愛情類歌曲中對於這四項的描述劃分為「有陳述」及「無陳述」二類，其中「有陳述」再細分為「正面陳述」、「反面陳述」、「正面與反面併陳」三類，得出次數、頻率分佈結果如表四。由表四中可以發現，有 56% 的愛情歌曲並沒有對於美好愛情的相關陳述，43.9% 樣本則提及美好愛情，其中有 29.7% 的愛情歌曲正面描述美好愛情，12.5% 是反面描述，只有 1.7% 是兩者併陳。由此可見，在台灣愛情歌曲中，雖然「有陳述美好愛情」的比例較「無陳述美好愛情」的比例低，但在「提及美好愛情」的部分，「正面陳述」的比例遠高於「反面陳述」，也就是說，台灣愛情歌曲對於愛情的基本描述較傾向於浪漫、美好的愛情，而較少描繪愛情不美好的一面。

表四：台灣愛情歌曲中對於美好愛情描述之分佈

美好愛情之描述	次數	(%)
正面陳述	69	(29.7)
反面陳述	29	(12.5)
正面與反面併陳	4	(1.7)

無陳述	130	(56.0)
合 計	232	(100)

在本研究的樣本歌曲中，美好的愛情較常以「永恆」或「堅守一生」的概念做為表現方式。例如：男性歌手梁朝偉於 1994 年所唱的國語歌曲《為情所困》，其歌詞如下：

我曾經愛過一個人，她對我總是一往情深；
 她的心曾是那麼單純，只願意陪我一世一生。
 是如此美麗的容顏，讓我心疼也讓我愛憐；
 多希望可以留住時間，讓她能永遠在我身邊。
 也許注定要為你孤單，當妳留著淚說今生無緣；
 當妳越走越遠，思念卻越陷越深。
 這一生為情所困，只為當初妳的情太深；
 這一生癡癡戀戀，只為一個無法實現的諾言。

這是一首懷念以往戀人的歌曲，雖然愛情早已結束，但顯然歌曲中的男主角仍十分想念過去的女友。不過值得注意的是，在整首歌曲中，無論男主角是「注定孤單」或「癡癡戀戀」，都是為了「今生無緣」和「無法實現的諾言」，即使提到對於女主角的想念，也著重在「只願意陪我一世一生」，而不是當初兩人相處的回憶。因此這首歌與其說是懷念過去的一段「真實」感情，倒不如說是為了無法實現「夢想」中的永恆愛情而感到惋惜，而在歌曲中不斷提到「一生」以及「永遠」，都在不斷強調追求一輩子、長久不變的愛情夢想。

同樣地，男性歌手劉德華於 1995 年所唱的國語歌曲《真永遠》也不斷地傳達「追求永恆愛情」的訊息，歌詞如下：

哪一個人，哪一雙眼，不需要愛人的安慰？
 哪一顆心，哪一份情，不想要牽手到明天？
 情若似花開花謝，愛終究滄海桑田；
 別問我該如何，才會到永遠。

看世間緣起緣滅，莫笑我無怨無悔；

誰又懂怎樣愛才是真永遠？

我看不見，我聽不見，天長地久的諾言；

我只看見，我只聽見，曾經擁有的纏綿。

這首歌一開始先把永恆的愛情描繪成人人追求的目標，告訴聽者「哪一份情不想要牽手到明天」，然後再把主題拉回現實世界，陳述「愛終究滄海桑田」、「誰又懂怎樣愛才是真永遠」，進而感嘆世間沒有「天長地久的諾言」，這一遠一近、理想與現實的二元對立，更加凸顯永恆愛情的難得，進而將「永恆的愛情」置放於近似神話的崇高地位。

在男性歌手張學友於 1997 年所唱的國語歌曲《不老的傳說》中，更把這種永恆的愛情神話進一步描繪成超越一切的不老傳說，其歌詞如下：

流傳在月夜那故事，當中的主角極漂亮；

如神話活在這世上，為世間不朽的愛輕輕唱。

若是你共情人熱切信有愛，永遠真摯地投入這個夢鄉；

闔著兩眼定能遇見那愛侶，給你講出永不老那點真相。

徘徊夜裡時常亦聽到歌頌：「真愛總是會永遠。」

誰人亦會重拾逝去了的夢，在星輝閃閃午夜飄於晚空。

流傳在月夜那故事，將星光深處亦照亮；

如神話活在這世上，為世間不朽的愛輕輕唱。

遇著故事內描述那對愛侶，永遠不老地遊在每個夢想；

日夜變換未能換卻那季節，因那心中愛堅固永不轉向。

無人夜裡弦樂在遠遠歌頌：「真愛總是會永遠。」

人成熟了仍然被暗暗牽動，伴星輝跟戀愛夢深深抱擁。

這首歌將永恆的愛情描繪成一部神話，神話中的男女主角不但「極漂亮」，其愛情也是「永遠」、「不朽」、「永不老」、「堅固永不轉向」，這樣的情節有如與世隔絕的桃花源，不但將愛情完全獨立於現實社會之外，更把生命建築在永恆愛情的夢想之上。

三、愛情的表達是消極、無性的

在愛情的表達方式方面，本研究將其類目分為「有陳述」、與「無陳述」兩類，再將「有陳述」劃分為「積極行爲」、「消極行爲」、與「併陳」三者。其中「積極行爲」包括了「積極、直接表達愛意」、「以暗示方式表達愛意」、與「給予對方支持」，「消極行爲」則包括了「等待對方」、「不敢表達愛意」與「改變自己」。由此所得到的愛情表達方式的頻率分析結果，列於表五。在 232 首的愛情歌曲中，「陳述積極行爲」的歌曲有 38 首，佔 16.4%，「陳述消極行爲」者佔 27.6%，而無陳述者所佔比率達 49.1%。由此可見，台灣的愛情歌曲較少以積極的方式表達愛情，而多數屬於消極、等待的表現方式。

表五：台灣愛情歌曲中愛情表達方式之分佈

愛情表達方式	次數	(%)
積極行爲	38	(16.4)
消極行爲	64	(27.6)
併陳	16	(6.9)
無陳述	114	(49.1)
合計	232	(100)

在本研究的樣本中，有許多陳述消極、被動、不敢追求愛情的歌曲，細究之下，雖然都是消極的表達，但是仍有男、女之別。例如女性歌手陳明真於 1991 年演唱的國語歌曲《我用自己的方式愛你》，充滿了消極的氣氛，其歌詞如下：

我用自己的方式悄悄地愛你，你是否為我的付出表示在意？

我用這樣的執著優柔地對你，你是否為我的期待滿懷歉意？

音樂緩緩響起，聽見自己說愛你

搖擺夢的旋律，幻想擁有你的甜蜜。

哪怕你我感情的歸依，一個向東一個向西；

哪怕你我感覺的距離，一個在天一個在地；

哪怕你我投射的眼睛，一個有心一個無意；

哪怕你我最後的背影，一個安靜一個哭泣。

在這首歌中，女主角希望對方瞭解自己的心意，卻又不敢表達，所以只好悄悄愛著對方、期待對方的回應，並停留在「幻想擁有你的甜蜜」之中，這就是歌名中所謂的「用自己的方式愛你」。在感情世界中，男性主動追求、女性被動等待的劇情似乎被認為理所當然，在這種父權意識型態所型塑的迷思之下，女性對於心儀的對象也只能如歌詞中所敘述的「執著」、「期待」與「幻想」，而不能採取追求行動，即使對方無意，女性也只能無奈地繼續等待，因此這首歌的最後四句歌詞不斷地傳遞「無論如何，我都執著地愛著你」的意念，完全放棄可以積極表達、或甚而放棄愛情的勇氣，而以不斷地等待與憑空想像來滿足自己對於愛情的渴望。

在本研究樣本中，許多男性所演唱的歌曲同樣也有消極、不敢表達愛情的意涵，不過其表現的方式與女性所演唱的愛情歌曲並不相同。例如男性演唱團體草蜢於1994年所唱的國語歌曲《暗戀的代價》，其歌詞如下：

茶不思飯也不想，有些話想告訴她；心裡太多牽掛，整夜心亂如麻。

失眠是爲了想她，猜測她會愛我嗎；無時無刻想她，可是她知道嗎？

爲什麼每次遇見她，我也不懂說話？

想送她一束玫瑰花，但心裡又害怕。

爲什麼太陽總笑你，笑你不懂表達？

王子變青蛙，這就是暗戀的代價。

聽過太多愛情故事，總有一點幻想；

每一天發呆在家裡，守候她的電話。

爲什麼月亮看著你，說你是個傻瓜？

聰明變傻瓜，這就是愛情的代價。

在這首歌中，男性爲了心儀的對象茶不思、飯不想，並且十分苦惱於無法表達愛意。表面上看來，這首歌也陳述了無法表達愛情的消極行爲，但如果仔細審視，就會發現這首歌的含意與前述陳明真的歌曲大異其趣。在這首歌中，男性所苦惱的是「有些話想告訴她」、「遇見她不懂說話」、「想送玫瑰花但又害怕」，這些陳述方式其實意味著說話、送花這些行爲必須由男性主動來做，只不過男性「不懂」表達而已，而不是「不能」表達。因此這首歌所敘述的只是年輕小伙子不懂如何取悅女性、追求女性，事實上仍是想要主動追求愛情，只是找不到門路，而非被動、消極地等待愛情。反觀陳明真《我用自己的方式愛你》一曲，整首曲子中，女性完全沒有想要主動表達愛情的意思。

接下來本研究探討流行歌曲中所描述的另一種愛情表達行爲，即歌曲中所表現的肢體動作。本研究將肢體動作分爲「有陳述」與「無陳述」兩類，其中「有陳述」包括「交換眼神」、「牽手」、「擁抱」、「親吻」與「性行爲」等五項，其分別所佔的次數與比例如表六。從表六中我們可以發現，樣本中有高達八成(82.6%)的歌曲並沒有任何肢體動作的陳述，而在有陳述肢體動作的少數歌曲中，以擁抱爲最多，佔5.5%，其次是交換眼神、與牽手，各佔4.7%，而陳述接吻只有2.1%，有性行爲者最少，僅0.4%。由此可見，台灣的愛情歌曲很少描繪男女雙方的肢體動作，而且在少數描繪肢體動作的歌曲中，最多只是敘述到肢體輕觸的程度而已。

表六：台灣愛情歌曲中出現的肢體動作之分佈

肢體動作	次數	(%)
交換眼神	11	(4.7)
牽 手	11	(4.7)
擁 抱	13	(5.5)
親 吻	5	(2.1)
性 行 爲	1	(0.4)
無陳述	194	(82.6)
合 計	235*	(100)

*在 232 首愛情歌曲中，有三首歌曲出現兩次肢體動作，因此合計爲 235 次。

在西方的流行音樂內容研究中，「身體慾望」(physical desire)的表現卻是十分受到重視的主題，在本文前述所提到 Horton (1957)、Carey (1969)、Cole (1971)、Lance 與 Berry (1981) 以及 Edwards (1994) 等人的研究都針對流行音樂歌詞中所描述的性慾望做了討論，而且其一致的結論是，美國的流行音樂都傾向於將愛情簡化為性慾望的描述。尤其 Lance 與 Berry (1981) 的研究更顯示 1968-1977 年的美國流行音樂描述了多種與性慾望有關的內容。

相較於西方的研究而言，本研究分析發現台灣的愛情歌曲大有不同，在台灣的愛情歌曲中，所描繪的反而是個「缺乏性慾」的世界。本研究樣本中唯一提到性交的歌曲是女性歌手堂娜於 1998 年演唱的國語歌曲《別戀》，其中與性交有關的歌詞如下：

我偷了一夜和你續迷惘，我知道纏綿亂了終需斷；

嘴裡說再見手卻不肯放，你我究竟要怎樣？

我偷了私心和你愛一場，滿滿的罪意卻願為你犯；

背叛了情人用遺憾補償，別後就將你遺忘。

在歌詞中，「偷了一夜」、「纏綿」、「和你愛一場」顯然是隱喻著性行為，但是其表現的方式卻十分含蓄、隱晦，並且將這樣的行為與「滿滿的罪意」連接在一起。就此我們可以發現，台灣的愛情歌曲雖然十分支持浪漫愛，而且描繪了許多美好的愛情，但歌詞中的愛情表達行為卻十分消極，其愛情也幾乎與性慾望無關。因此台灣的愛情歌曲可說是「僅止於想像而欠缺行動」，顯現了充滿美好幻想卻缺乏現實、與性慾望的世界。

四、分手後的愛情負面、消極

本研究將台灣愛情歌曲中所描繪的愛情發展階段分為「交往前的愛情」、「交往中的愛情」、「分手」，與「過去的愛情」等四個階段，各階段所出現的次數與比例列於表七。經分析之後，在 232 首愛情歌曲中，有 18.1% 沒有陳述愛情的階段。在有陳述愛情階段的歌曲中，則以「分手」的歌曲（佔 45.7%）為最多，其次是「交往中的愛情」（佔 17.7%），以及「交往前的愛情」（10.8%），最少的是「過去的愛情」（7.8%）。由此可見，愛情歌曲中有多數是在描述分手，另有將近兩成的歌曲在描述交往中的愛情，這與方巧如（1996）的發現相似，方巧如在探討民國 70 年代搖滾樂團所演唱的歌曲中發現，大部分的愛情歌曲都將男女之間的故事發展完全化約於愛情 / 失戀的鋪陳。

表七：台灣愛情歌曲陳述的愛情階段之分佈

愛情階段	次數	(%)
交往前	25	(10.8)
交往中	41	(17.7)
分 手	106	(45.7)
過去的爱情	18	(7.8)
無陳述	42	(18.1)
合 計	232	(100)

表八呈現的是不同愛情階段對於美好愛情的描述。可以發現在「交往前」以及「交往中」的階段，多是以正面的描述為主，都佔了九成之多，到了「分手」以及「過去的爱情」階段，反面陳述所佔的比例增加，與正面陳述幾乎各佔一半，而這樣的變化達到統計上顯著的差異（ $\chi^2=18.31^{**}$, $p<0.01$ ）。由此可見，在台灣愛情歌曲中，對於美好愛情的描述會隨著愛情階段的發展而有明顯的不同。在交往前以及交往中，都會感覺愛情十分美好，而一旦分手，對於愛情就不一定是浪漫的想像，而可能會以負面的態度看待愛情。

表八：不同愛情階段中對於美好愛情的描述*

愛情階段	愛情階段				
	交往前(%)	交往中(%)	分手(%)	過去的爱情(%)	合計(%)
正面描述	9 (90.0)	27 (90.0)	18 (47.4)	4 (50.0)	58 (67.4)
反面描述	1 (10.0)	3 (10.0)	18 (47.4)	4 (50.0)	26 (30.2)
併 陳	0 (0)	0 (0)	2 (5.3)	0 (0)	2 (2.3)
合 計	10 (100)	30 (100)	38 (100)	8 (100)	86 (100)
卡方檢定	$\chi^2=18.31$ $p<0.01$				

* 此處已將「無陳述美好愛情」之樣本剔除

以男性歌手杜德偉於 1993 年所唱的國語歌曲《一起看月亮》為例，這是一首描述交往中美好愛情的歌曲，其歌詞如下：

我想要和你，一起看月亮；靠在你身旁，情話慢慢講。
看你面紅紅，心內驚歹勢，阮想抹甲你鬥陣坐作伙。
我想要和你，一起看月亮；抱著你肩膀，作你的情郎。
月下正浪漫，情蜜好似糖，兩顆心從此幸福美滿。
椰風吹動你的髮長，夜色恰似美嬌娘，我還有什麼可遺憾？
教我難忘，有你的夜晚。

這首歌敘述處於愛情之中的幸福，並且在歌詞中描繪了一幅圖畫，我們彷彿可以看到男女主角在月下相擁的浪漫畫面，女性害羞地紅了臉，依偎在男性胸膛，聽著男性訴說著甜言蜜語，兩人「情蜜好似糖」。

不過相較於交往中的愛情，分手之後卻是另一番景象，而且兩者形成極大的對比。以女性歌手江蕙於 1993 年所唱的閩南語歌曲《酒後的心聲》為例，其歌詞如下：

山盟海誓，咱兩人有詛咒；為怎樣你偏偏來變卦？
我想未曉，你哪會這虛華？欺騙了我，刺激著我。
石頭會爛，請你要相信我；最後的結果，還是無較詛。
凝心不怕酒厚，狠狠一嘴飲乎乾；上好醉死，甯攞活。
我無醉我無醉我無醉，請你不免同情我；酒若入喉，痛入心肝。
傷心的傷心的我，心情無人會知影，只有燒酒瞭解我。

在分手之後，浪漫的愛情不見了，取而代之的是無情的指責：「為怎樣你偏偏來變卦？」「我想未曉，你哪會這虛華？欺騙了我，刺激著我。」想起以往的愛情，也只能「凝心不怕酒厚，狠狠一嘴飲乎乾；上好醉死，甯攞活。」這樣的歌詞完全否定以往的美好愛情，並且將愛情失敗的過錯全都推到對方身上，而自己也只能孤單地以酒澆愁，藉以逃避分手的悲傷。

這種情形與美國流行音樂中的表現大異其趣，根據 Carey (1969) 的研究討論，美國的流行音樂歌詞中，男女在交往期會主動尋求愛情，而非只是等待；在交往其間則較不如交往期浪漫；通常都是雙方認為彼此不適合才決定分手；在分手之後有少部分會另外尋求機會，並認為生命重新開始。在 Horton (1971)、Edward (1994) 的研究中，也有相似的結果。

五、愛情歌曲中的性別之分

本研究繼續探討愛情歌曲中所呈現的性別差異。首先，將「愛情表達方式」與「主唱者的性別」兩個變項作交叉分析，所得結果列於表九。在男性所演唱的歌曲中，有 41.1% 的歌曲表達了積極行爲，女性則僅有 20.0%；另外，男性演唱表達消極行爲的歌曲有 48.2%，女性則高達 65.5%。由此可見，雖然男性與女性的歌曲都是以「消極行爲」較多，但男性所演唱的歌曲通常較女性所演唱的歌曲更爲積極、主動，這個性別上的差異達到統計上的顯著水準（ $\chi^2=10.51^*$, $p<0.05$ ）。這個結果證實了在流行音樂的領域中，男、女的性別角色同樣有「刻板印象」的差異。

表九：不同性別的愛情表達方式*

	主唱者性別			合計(%)
	男性(%)	女性(%)	男女對唱(%)	
積極行爲	23 (41.1)	11 (20.0)	4 (57.1)	64 (54.2)
消極行爲	27 (48.2)	36 (65.5)	1 (14.3)	38 (32.2)
併陳	6 (10.7)	8 (14.5)	2 (28.6)	16 (13.6)
合計	56 (100)	55 (100)	7 (100)	130 (100)
卡方檢定	$\chi^2=10.51$ $p<0.05$			

* 此處已將「無陳述愛情表達方式」之樣本剔除

此外，在愛情歌曲性別角色的討論中，本研究將有陳述「愛情性別角色」的歌曲劃分爲「傳統的性別角色」、「非傳統的性別角色」，與「併陳」三項。其中「傳統性別角色」的類目包括：「女性被動」、「女性難以捉摸」、「女性容易受傷害」以及「面對更重要的事情，男性捨棄愛情」。「非傳統性別角色」則包括：「男性被動」、「男性難以捉摸」、「男性容易受傷害」以及「面對更重要的事情，女性捨棄愛情」。表十呈現了 232 首愛情歌曲中對於「愛情性別角色」的分佈。其中，沒有陳述性別角色的歌曲有 124 首，佔了全部愛情歌曲 53.4% 的比例，有陳述者則有 108 首，佔 46.6%，其中有 30.2% 的歌曲是描述傳統的性別角色，是非傳統性別角色歌曲（佔 13.4%）的兩倍多。由此可見，陳述傳統性別角色的歌曲遠多於非傳統性別角色的歌曲。

表十：台灣愛情歌曲陳述性別角色之分佈

性別角色	次數	(%)
------	----	-----

傳 統	70	(30.2)
非傳統	31	(13.4)
併 陳	7	(3.0)
無陳述	124	(53.4)
合 計	232	(100)

在本研究樣本中傳達傳統性別角色的歌曲，多得不勝枚舉，在柯永輝（1994）、曾慧佳（1997）的研究中，也都發現了這樣的現象。本研究以女性歌手梅豔芳於1997年所唱的國語歌曲《女人花》為例，分析女性如何被動等待男性追求的傳統形象，其歌詞如下：

我有花一朵，種在我心中，含苞待放意幽幽；
 朝朝與暮暮，我切切地等候，有心的人來入夢。
 女人花，搖曳在紅塵中，女人花，隨風輕輕擺動；
 只盼望有一雙溫柔手，能撫慰我內心的寂寞。
 我有花一朵，花香滿枝頭，誰來真心尋芳蹤？
 花開不多時啊堪折直須折，女人如花花似夢。
 我有花一朵，長在我心中，真情真愛無人懂；
 遍地的野草已佔滿了山坡，孤芳自賞最心痛。
 女人花，搖曳在紅塵中，女人花，隨風輕輕擺動；
 只盼望有一雙溫柔手，能撫慰我內心的寂寞。
 女人花，搖曳在紅塵中，女人花，隨風輕輕擺動；
 若是你聞過了花香濃，別問我花兒是為誰紅。
 愛過知情重，醉過知酒濃，花開花謝總是空；
 緣分不停留，像春風來又走，女人如花花似夢。

這首歌曲呈現女性哀怨等愛的心情，曲中描述女性是「朝朝暮暮、切切等候有心人來入夢」的角色，將女性限制於等待的地位，而且將女性比喻為花，藉著花香撲鼻、搖曳風中的形容方式，將女性與「柔弱」劃上等號，暗示著女性不但應該嬌弱無力，而且必須讓男性「撫慰心中的寂寞」。愛情在此處被視為女性用來成就自我、滿足生命的重要事物，因為「孤芳自賞最心痛」，女人花雖然「花香滿枝頭」，還是要等待真心人來「尋芳蹤」，才不枉花開一場。這首歌將女性對於愛情的嚮往、與渴望，卻又無法、不能行動的悲哀，表露無遺。

伍、討論

綜合以上的研究結果，可以瞭解台灣流行音樂所蘊含的歌詞意涵以及所傳遞的愛情價值觀。與西方的流行音樂一樣，台灣流行音樂所建築的愛情世界，仍然是以異性戀的兩人世界為主要訴求，不過在濃情蜜意之中，台灣的流行音樂也具有某些獨特的色彩，傳遞著台灣社會的獨特愛情價值觀及意識型態，由此我們可以看出文化的體系對於塑造愛情的影響。(8) 以下分為三點說明本研究所發現的台灣流行音樂之愛情世界。

一、台灣流行音樂呈現了感情豐富但壓抑慾望的愛情世界

流行音樂透過自成一套的表徵符號系統進行文化價值的傳遞，並鞏固優勢的意識型態 (dominant ideology)。以台灣的流行音樂來說，在對於愛情的描述上，流行音樂常塑造出浪漫而美好的愛情，這一點與西方的流行音樂相同，而台灣的流行音樂內容更重視堅貞、專一的愛情價值觀，其所追求的愛情是永遠而唯一的愛，因此在歌詞的敘述上，傳遞著對於永恆愛情的渴求慾望，表達出來的情感是相當豐富的。不過相對於情感上的豐富，台灣的流行音樂在性慾上卻處於真空狀態，流行音樂的歌詞裡幾乎不提身體，也不談性慾，這一點則與西方的流行音樂大異其趣。

這種幾乎避談性慾的方式，也許不是無視於性的存在，反而是一種對於性進行社會控制的方式。Foucault (1988) 在其名著《性史》(The History of Sex) 一書中談到，性意識 (sexuality) 不只是被社會建構的，而且是被社會所規訓的，以利於社會控制的進行。許多社會的體制，包括：學校、家庭、軍隊等，都參與社會論述的建構，以進行對於身體的規訓過程。Deleuze 和 Guattari (1977) 指出，慾望之所以受到社會體制的約束，主要是因為未受控制的慾望在本質上是具有革命性的，會威脅到社會的結構。而對於慾望的控制，則必須經由社會符碼的建立來完成。台灣的流行音樂作為一種社會符碼的形式，正經由建構一種「情、慾分離」的理想愛情世界，參與塑造和性慾望有關的社會規範、及意識型態。林芳玫 (1996年5月26日) 在討論瓊瑤連續劇中的男女愛情時，也有類似的發現。她認為，

瓊瑤連續劇中的愛情是一種「親情」的表現，「因為這是去性化的肉體與情感親密」，林芳玫指出，這是來自中國文化的傳統，「是常態而非變態」。

二、台灣流行音樂耽溺於分手與別離的感傷情懷

與其他大眾文化相同，流行音樂歌詞裡也常常出現公式化的情節，這種情況在本研究中得到了證實。在台灣流行音樂裡最常出現的是戀人分手的情節，而描述分手的歌曲中，又常隱含著悲情與宿命的價值觀。這樣的情況與西方的研究結果並不相同，其原因應與和台灣的文化背景有關。在台灣流行音樂中，別離的相思、分手後的寂寞痛苦、以及埋怨上天的宿命觀都是屢見不鮮的主題，例如女性歌手江蕙於 1990 年所唱的閩南語歌曲《夢中情》，怨歎「夢被風打醒，情被人拆分離」，但她只有「一聲無奈怨恨天」，或者更好一點「期待有緣再相會」。楊國樞（1988）認為，傳統上「緣」是個宿命的概念，不論關係好壞，都歸因於非個人所能控制的外部因素。林芳玫（1994）則認為，在現代人的用法中，「緣」已經成爲一種形容詞彙，用來形容，而非解釋某種狀況。由此可見，在台灣社會裏無力自我控制的情形，同樣的複製在流行音樂的內容之中。

三、台灣流行音樂隱含男女性別的從屬關係

台灣流行音樂的內容，無論男女都表現了被動而消極的態度，不過仍然可以從中觀察出男女性別上的從屬關係，這些特質與西方研究所得的結果相似。在本研究的結果中，女性常常是附從於男性的角色，除了不斷被動地等待男性追求之外，還顯現出柔弱、需要照顧的特質；相對地，男性則表現出主導愛情，以及想要征服女性的慾望。在這裏，我們可以看到愛情做爲一種文化的實際運作（a cultural practice），其中所蘊含的意義系統，其實加強了不平等關係、權力結構的維持和複製（Illouz, 1997）。

以上所討論的台灣流行音樂中的愛情世界，可以看出這是一個相當保守封閉的愛情世界，與現實的世界有相當大的脫離。在本研究中，各項的愛情價值在流行歌曲的歌詞內容中長達 10 年的呈現上，如前所述，皆沒有明顯的變化。相對於現實世界中，台灣女性運動的發展，(9) 與流行音樂產業在 1980 年代末期所進行的巨大結構的改變，(10) 似乎都無法實質的撼動這個讓閱聽眾習以爲常的愛情世界。在西方的社會裡，也有類似的情形出現。法蘭克福學派（the Frankfurt School）的成員 Marcuse、和 Fromm 早在 1950、和 1960 年代時，即已結合 Marx、和 Freud 學說的思想，提出對於資本主義與愛情關係的政治性批判。他們的批判，雖然對於學術界、與 1960 年代的學生運動，都發生重大的影響，但仍然無法改變愛情在西方流行文化中的再現形式（Illouz, 1997）。因此無論東西，愛情仍然是這個時代最重要的神話之一（Swidler, 1980）。

在此處，根據我們對於流行音樂歌詞內容的解讀，我們不願就此遽下結論說，其所建構的保守封閉的愛情世界，具有由上而下、滴水不漏的意識型態宰制模式。因為愛情如果是一實際運作，它也是一個意義共享的系統，人們可能藉著汲取、和轉換集體的符號，來理解自己的愛情經驗 (Illouz, 1997)。例如：張小虹 (1993) 曾經引用 John Fiske 的看法，強調文化消費者本身使用、刻意誤用、顛覆倒置文化商品以創造不同文化意義的過程，來討論男、女閱聽人在唱情歌時，故意顛倒歌詞中的性別角色，唱出自己的心聲，而成爲一種「抗拒式或創造性」的解讀方式。

因此，在流行歌曲包裝愛情、而愛情幫助促銷流行歌曲的過程當中，閱聽人如何參與「消費」流行歌曲、與其中包裝的愛情，是一個值得進一步研究的課題。尤其是這些在青少年當中行銷、傳唱普遍的愛情歌曲，會對他們的性別角色的認同、愛情觀念的理解、與行爲的反應產生什麼樣的影響？以及他們如何、在何種的情境下，消費、解讀愛情歌曲？都值得後續的研究去發揮和瞭解。

註釋

(1)台灣有關流行音樂文化研究的論述，可參看趙庭輝 (1990)、廖炳惠 (1991)、于靜文 (1995)、方巧如 (1996)、柯永輝 (1994)、曾慧佳 (1998)。

(2)「金曲龍虎榜」於每週六刊登於民生報，在榜單上並註明「第幾季第幾週投票」，例如四月份第三週投票的榜單，不會在當週刊登，可能延後一至二週才會刊登於民生報。本研究的抽樣是以「四、十月份第三週投票」的榜單爲準，而非「四、十月份第三週刊登」的榜單。

(3)Jhally (1990) 在分析廣告的內容時，曾嘗試將某些文化的符碼 (如：個人性、愛情、友情等)，以量化的方式計算其出現的次數。Jhally 結合質化符號學方法和量化內容分析方法的嘗試，受到 van Zoonen (1994) 的肯定，她認爲如此可以汲取這兩種方法的優點，又可避免兩者的缺點。

(4)這些質性的概念除了參考自 Peatman (1944)、Horton (1957)、Carey (1969)、Cole (1971)、Denisoff (1983)、Edwards (1994)、Illouz (1991)、臧汀生 (1990)、及曾慧佳 (1997) 等人的研究，並且是研究者從細讀樣本歌詞的內容綜合歸納而來。

(5)關量化內容分析法、與質化方法各自具有的優缺點，可參看 McQuail (2000)、Van Zoonen (1994)。

(6)行文化與性別方面的研究，可以參看 Shaw (2000) 研究 1970 至 1994 年的婦女、和新女性兩本女性雜誌的內容，結果發現雖然政治、社會、經濟的議題雖然年有

增加，但是傳統的性別角色模式仍然主宰了女性雜誌的大部份的內容。牛慶福（1982）研究電視劇中性別角色的變遷，發現男性較女性扮演更多叛逆或創新的積極角色。在職業方面，電視劇中的男性多從事較高層次以及勞心的工作，女性則從事較低層次以及社交性的工作。在教育程度上，女性也低於男性。

(7)餘變項（包括各類有關愛情價值的變項）與時間的交叉分析，結果皆未能達到統計上的顯著水準，顯現愛情的價值在 1989-1993 與 1994-1998 的前後期之間，皆沒有顯著的變化，故本文不在此做進一步的分析。

(8)1960 年代時，愛情仍被社會、人文學者視為是一種私人生活的、主觀的經驗。一直到最近 20 年，才有一些人類學家、和心理學者堅持，愛情是被文化的規範、語言、刻板印象、譬喻、和符號所影響、形塑而成（Illouz, 1997）。

(9)灣的女性運動在 1980 年代以後進入有組織的時期，發展到 1990 年代，則有多元觀點、和不同團體的出現（翁秀琪，1994）。女性主義者何春蕤（1994）在 1990 年代初，更倡議「不要性騷擾」、但「要性高潮」的「豪爽女人」的性解放觀點。雖然也有人發現台灣流行歌曲似乎開始出現女性「自主」的意識，但柯永輝（1994）認為，這種「自主」意識仍侷限於感性的範疇，並且不脫父權意識型態的框架。張小虹（1993）也發現，在市場的考慮下，都會情歌「有時還能提供正面積極的新女性形象以供消費」，但她也批評，「都會女性情歌的消極性則在於此種重複性的情緒消費，往往稀釋了女性對現實生活中…諸多要求侷限的不滿，使得社會改造的契機便在濃情密意的歌聲中消散無影」（頁 29）。

(10)前文所述，全球五大唱片集團進入台灣，帶來唱片產業結構上的巨大變革，但卻未在音樂的內容上尋求多元化的改變，反而更集中在情歌的生產製造。

參考文獻

于靜文（1995）。《歌與時代--台灣流行訊息歌曲之語藝分析》。輔仁大學大眾傳播研究所碩士論文。

王石番（1991）。《傳播內容分析法--理論與實證》。台北：幼獅文化。

方巧如（1996）。〈民國七十年代台灣的國語搖滾樂團所建構的夢想世界及其限制〉，《中外文學》，25(2): 82-108。

牛慶福（1982）。《由電視劇看婦女角色的變遷》。國立政治大學新聞研究所碩士論文。

何春蕤（1994）。《豪爽女人：女性主義與性解放》。台北：皇冠文學出版公司。

- 林芳玫（1994）。《解讀瓊瑤愛情王國》。台北：時報文化。
- 林芳玫（1996）。《女性與媒體再現》。台北：巨流。
- 林芳玫（1996年5月26日）。〈永不斷奶的情感共同體-笑談瓊瑤世界的「母」女戀（上）〉，自由時報，副刊。
- 柯永輝（1994）。《解讀台灣流行音樂中的女性意涵（1992-1993）》。國立政治大學新聞研究所碩士論文。
- 張小虹（1993）。〈紅男綠女：情歌、流行文化與性別顛覆〉，《後現代/女人：權力、慾望與性別表演》，頁 24-32。台北：時報。
- 翁秀琪（1994）。〈我國婦女運動的媒介真實和「社會真實」〉，《新聞學研究》，48: 193-236。
- 張錦華（1994）。《媒介文化、意識型態與女性：理論與實例》。台北：正中。
- 彭倩文譯（1993），Simon Frith 著（1978）。《搖滾樂社會學》。台北：萬象。
- 曾慧佳（1998）。《從流行歌曲看台灣社會》。台北：桂冠。
- 楊芳枝（2000）。〈評「從流行歌曲看台灣社會」〉，《新聞學研究》，64: 195-199。
- 楊國樞（1988）。〈中國人之緣的觀念與功能〉，《中國人的蛻變》，頁 1-29。台北：桂冠。
- 趙庭輝（1990）。〈解讀流行音樂歌者「小虎隊」的商業包裝〉，《中國論壇》，356: 19-22。
- 廖炳惠（1991）。〈九〇年代流行歌曲中的城鄉意識--以陳明章和朱約信為例〉，《聯合文學》，7(10): 115-118。
- 蕭蘋、周昭平（2001）。〈華語區域市場中，跨國與獨立唱片公司的產製策略比較分析〉，《中山管理評論》，9(4)。
- 蕭蘋、蘇振昇（1999）。〈流行音樂與社會文化的價值：五種理論觀點的詮釋〉，中華傳播學會年會論文。
- Bachen, C. M., & Illouz, E. (1996). Imaging romance: Young people's cultural models of romance and love. *Critical Studies in Mass Communication*, 13(4), 279-308.

- Baudrillard, J. (1983). *Simulations*. New York: Semiotext, Foreign Agent Press.
- Burr, V. (1995). *An introduction to social constructionism*. London: Routledge.
- Carey, J. T. (1969). Changing courtship patterns in the popular song. *American Journal of Sociology*, 74, 720-731.
- Denisoff, R. S. (1983). The sociology of popular music: A review. *Sing a Song of Social Significance*. Ohio: Bowling Green, pp. 199-213.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1977). *Anti-Oedipus: Capitalism and schizophrenia*. (R. Hurley, M. Seem, & H. R. Lane, Trans.). New York: Viking.
- Foucault, M. (1988). *The history of sex*. (R. Hurley, Trans.). New York: Vintage Books.
- Frith, S. (1988). Why do songs have words? Music for pleasure: Essays in the sociology of pop (pp. 105-128). Cambridge: Polity Press,.
- Hansen, C. H., & Hansen, R. D. (1991). Constructing personality and social reality through music: Individual differences among fans of punk and heavy metal. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 35(3), 335-350.
- Horton, D. (1957). The dialogue of courtship in popular songs. *The American Journal of Sociology*, 52, 569-578.
- Illouz, E. (1997). *Consuming the romantic utopia: Love and the cultural contradictions of capitalism*. Berkeley: University of California Press.
- Jhally, S. (1990). *The codes of advertising: Fetishism and the political economy of meaning in the consumer society*. New York: Routledge.
- Lance, L. M., & Berry, C. Y. (1981). Has there been a sexual revolution? An analysis of human sexuality messages in popular music, 1968-1977. *Journal of Popular Culture*, 5(3), 155-164.
- McQuail, D. (2000). *Media content: Issues, concepts and methods of analysis*. McQuail's mass communication theory (pp. 303-330). London: Sage.
- Middleton, R. (1990). *Studying popular music*. Buckingham: Open University Press.

- Peatman, J. G. (1944). Radio and popular music. In Larzarsfeld and F. N. Stanton (Eds.), *Radio research 1942-43* (pp. 335-393), New York: Duell, Sloan & Pearce.
- Shaw, P. (2000). Changes in Female Roles in Taiwanese Women's Magazines, 1970-1994. *Media History*, 6(2), 151-160.
- Swidler, A. (1980). Love and adulthood in american culture. In N. Smelser and E. Erikson (Eds.), *Themes of work and love in adulthood*, Cambridge: Harvard University Press.
- Taylor, J., & Laing, D. (1979). Disco-pleasure-discourse. *Screen Education*, 31, 40-52.
- van Zoonen, L. (1994). *Feminist media studies*. London: Sage.
- Warren, R. (1943). German party leader and christian hymns as instruments of social control. *Journal of Abnormal and Social Psychology*, 38, 96-110.