從1988到2000年的社會變遷看解嚴後台語流行歌曲中的女性愛情

施又文

朝陽科技大學通識教育中心

摘要

解嚴之後台灣的社會、政治、經濟、文化面臨重大的轉型，本文以這十二年當中的社會、政治、都市消費、科技、商業行銷及女性意識為背景，在這樣的大架構下，台語流行歌是如何來呈現與反省女性的愛情。

透過理解流行歌詞所呈現與反省的女性愛情，來探討流行歌詞關於愛情的主題，如何來反應社會脈動、社會的變遷。根據本文的研究，解嚴之後台語流行歌曲中的女性，不同於70年代及其以前的台語流行歌曲所反映出來的柔弱、被動、順從的愛情形象，而有其獨特的新時代風貌。

關鍵字：台語流行歌曲、愛情、社會變遷、解嚴、文化工業

Email：sw@cyut.edu.tw　Tel：04-23323000#4331

FEMININE LOVE OF TAIWANESE POPULAR SONGS IN THE VIEWPOINT OF SOCIAL CHANGES -- FROM A.D. 1988 TO 2000

Yu-Wen Shih

General Education Center

Assistant Professor of the Chaoyang University of Technology

Abstract

In order to search for the influence in social pulses and changes after lifting of martial law,we should figure out the reaction of women's love through the lyrics of Taiwanese popular love songs .

Social changes keep happening, and we are all the witnesses. when we face the fearful without fears, and gradually numb to the society's changes, we unconsciously accept the result of social changes. Such as living together , extramarital relation , split leg , divorces. Moreover, mass media , culture of prevailing and pop are the biggest media to help us to face the fearful without fears. Therefore, this artical will especially introduce the cultural industry of popular songs to the sexual love after the middle period of the 1990s are how to spread the movement and further impacts.

Key word: Taiwanese popular song , love , social changes , lifted martial law ,cultural industry

Email：sw@cyut.edu.tw　Tel：04-23323000#4331

壹、前言

從日據時期到故總統蔣中正去世，台灣社會雖然在經濟上持續發展，然而威權的統治模式並沒有多大的變化，在文化上又有殖民國或傳統的包袱，風氣也是滿保守，表現在70年代及其以前的台語愛情流行歌曲，傳統女性的立場總是處在一個「等待」、「委曲求全」的位置，對於女性在愛情議題上，總是暗示「追求愛情的完整性」是女性的責任或女性一生追求的目標[1]。

1988年之後，政治解嚴、社會運動紛至沓來，經濟自由化、媒體開放，女性教育權、工作權提高，整個社會從長期的禁錮中釋放開來。這十二年當中，陳述女性愛情的台語流行歌曲，是否也回應著此一時期而具有其獨特的時代聲音；是否也呼應社會脈動而有其自成一貫的旋律呢？

流行歌曲是一種庶民藝術，也是一種紀錄。歌詞記錄了不同年代的民風、價值觀、道德觀、情愛觀，甚至是發生的大事。在西方國家中，流行音樂成為一種繼電影、電視之後，研究俗民文化的流行文本。而目前福佬語系（按：以下及本題目一律概括稱之為台語）的台灣人約佔台灣人口的73.3%[2]，因此透過用台語創作的台灣流行歌曲，分析它們在時代變遷的社會背景之下所呈現出來台灣女性的愛情，這樣的題目不僅具有多眾的代表性，也能透析時代的主要波頻。

一、台語流行歌曲的定義與價值

不同的研究者對流行歌曲有不同的定義與詮釋。吳瀛濤以為：

> 流行歌曲為時髦的時代歌曲。由歌手灌唱唱片或電臺播送，電影歌曲等，流行於青年間[3]。

劉星以為：

> 凡電影插曲（主題歌），舞臺劇插曲，唱片歌曲（包括電視），唱時以輕音樂團伴奏者，概可稱之為流行歌曲[4]。

臧汀生以為：

> 所謂流行歌曲者，蓋指以特定歌詞與曲調相配，而以商業力量製作、推廣、販售，用資圖利，而流傳於社會之歌曲[5]。

---

[1]施又文，2006 年，〈台語流行歌曲中女性的愛情觀——從日據時期到 1975 年〉，論文發表於朝陽科技大學「新時代通識教育之課程與教學」學術研討會，霧峰：朝陽科技大學通識教育中心。
[2]黃宣範，1993 年，《語言、社會與族群意識—台灣語言社會學研究》，台北：文鶴出版社，p.21。
[3]吳瀛濤，1984 年，《臺灣民俗》，台北：眾文出版社，p.243。
[4]劉星，1984 年，《中國流行歌曲源流》，台中：台灣省政府新聞處，p.12。
[5]臧汀生，1989 年，《台灣閩南語民間歌謠研究》，台北：政治大學中文研究所博士論文，p.45。

筆者大致採用曾慧佳的定義[6]，而加以引申：「凡是曾經在歌廳、電影、廣播、電視、演唱會、歌友會等等媒體上發表、頌唱，廣受喜愛與流傳者，不論是以唱片、錄音帶、CD、伴唱帶、現場演唱等任何形式出現的民間音樂，而以台語為語言形式表達者」，即涵蓋在本文所涉及的範疇中，且本文特別著重在歌詞的探討上。

黃榮村認為，流行歌曲具有廣大市場價值，故常能反映、批判社會中各種政治、道德與社會風氣，所以好的流行歌曲也兼具社會「野史」的價值。他從社會心理學變遷的角度，認為流行歌詞應該有以下幾個方向的調整——

1.應能反映時下更複雜、大膽、強烈的情愛。

2.應能突顯青少年成長的徬徨、苦悶、叛逆，與對人生的苦苦追求。

3.現代的流行歌詞，應具有「反映」或「批判」現代社會生活的特質。

4.流行歌曲反映社會的現實層面，現代的歌詞也應反映今日的生活用語，才能帶有濃厚的時代色彩[7]。

二、選歌的標準與詮釋的方式

（一）選歌的標準

流行歌曲提供詞曲創作者表達其觀察時代情狀與反省感知的空間，透過媒體的傳播成為一個全民運動，這些歌詞描述了當代全民共同的情緒，提供民眾一個宣洩或理解當代價值觀的管道。因此，筆者所選的歌曲是以大眾文化、流行時尚為主要焦點，希望呈現的是一種當代流行的價值觀——關於女性愛情。

本文選歌的標準條列如下：

1.獲得金曲獎肯定的音樂專輯或演唱者。

2.台灣大學「人文報社」評選的「百張最佳專輯」，其中台語流行歌曲有 14 張專輯入選[8]。

3.KTV 點播的熱門歌曲。

4.熱賣的專輯[9]。

5.獲得流行音樂相關人士或多眾持續肯定的演唱者之專輯。

（二）詮釋的方式

---

[6]曾慧佳，1997 年，《從流行歌曲看臺灣社會》，台北：五南圖書公司，p.47。

[7]黃榮村，1986 年 6 月，〈從社會與心理學變遷看流行歌詞〉，刊於《國文天地》第 2 卷（第 1 期），pp.40-42。

[8]1993 年台灣大學的「人文報社」邀請百餘位流行音樂的相關人士，針對 1979 年 9 月～1993 年 1 月之間的三百餘張流行音樂專輯，評選出所謂的「百張最佳專輯」。

[9]參見：http://tw.knowledge.yahoo.com/question/?qid=1106082405944。

人類為滿足生存的目的，其社會組織與結構型態不得不隨著各種情境不斷的變化，葉至誠指出，「社會變遷是社會內部經由長期過程，累積各種微小的變化，積少成多，聚沙成塔，終至出現巨大的力量，最後引起整個社會結構的改變」，他同時強調「質方面的社會變遷，指的是社會結構中的價值、規範、角色、規則、制度、權力等項目的變化」[10]。蔡文輝引用社會學家默爾的意見說，社會變遷係指社會結構裡包括社會規範、價值體系、徵項指標、文化產物等方面的重要改變。蔡文輝說，用「變遷」來描述改變時，好壞的價值偏見就不存在了，「社會變遷係指以社會互動和社會關係所構成的社會結構與功能上的變遷」[11]。

承上所言，台灣在 1988-2000 年十二年間，不論是在社會變遷的量與質上，皆起著很大的變化。政治因解嚴而鬆綁，社會運動成熟，經濟自由化、國際化，都市消費文化成型，科技日新月異，女性崛起，都促使台灣在這十二年間產生快速變化的多元樣貌。

其次，80 年代文化工業的概念已侵入台灣，在 90 年代全面成熟運作，這在台語流行愛情歌曲的部分其實是顯而易見。因此在歌曲分析之後，本文即介紹文化工業對台語流行愛情歌曲的影響，由於非本文主題，因此並不詳備詮說。

本文撰述的次第依序是，先介紹政治、經濟、社會的概況，或是特殊的時尚議題，再來探討與分析當時廣受歡迎、或至今依然被傳唱的台語流行歌曲。在詮釋歌詞時，有時會用到古今對照，透過閱讀相關主題——當代的與早期的台語流行愛情歌曲，社會的變遷、觀念的變遷，便一目瞭然。

在時代背景的分析這一單元所參考的資料主要有——〈中國時報五十年大事紀要（民國七十八年至八十八年）〉[12]、〈華視新聞雜誌----再見一九九八〉[13]、〈台灣音樂大紀事（1980－1989）〉[14]、台灣 1945－1995 大事記[15]，以及中國時報、行政院主計處相關的資料。

貳、時代背景分析

李登輝總統執政時期橫跨 80 年代、90 年代及 21 世紀，而主要在 90 年代。以下研究者分成幾個方向來論述其時代背景。

---

[10]葉至誠，1997 年，《蛻變的社會----社會變遷的理論與現況》，台北：洪葉圖書公司，pp.3-6。
[11]蔡文輝，1982 年，《社會變遷》，台北：三民書局，p.6-7。
[12] 資料來源：http://0-kmw.ctgin.com.millennium.lib.cyut.edu.tw/member/main.asp
[13]《華視新聞雜誌》第 878 集。資料來源：http://www.cts.com.tw/nm/pm/pm08781.htm
[14]資料來源：http://forum.rocsaut.org/topic_show.cgi?id=8695&h=1&bpg=5&age=30
[15]同註 6，附錄 1。

一、社會運動風起雲湧

90 年代的社會運動延續 80 年代而依然熾熱，街頭行動抗議者更包括了菁英知識份子、都市中產階級、低層勞工、原住民、婦女等等。議題則延伸到文化、性別、種族、階級、環保、住宅、金融、政治等等。

1988年國內爆發農民示威抗爭事件、省鐵路局駕駛員集體休假停駛火車。80年代末期台灣拜金熱潮擴大漫燒，股票狂飆，財團大肆炒作土地，地價高漲。1989年8月26日「無住屋者團結組織」發動萬人露宿忠孝東路活動，抗議財團炒高房價，破壞社會正義。1990年3月，資深國代趁著總統改選的機會，企圖擴權及謀取私利，引發台灣四十年來最大規模的學運。1994年3月台灣遊客24人在浙江「千島湖」遭歹徒劫財縱火死亡，中共官方處理失當，台灣各界發起抵制活動，台獨意識升到空前最高。該年，工運社運團體發起「工人秋鬥」大遊行，3000餘人參加。1995年，多個婦女團體發起「反單身，禁孕條款」遊行，主張性自由、身體自主權。

事實證明——台灣人解放了一黨獨尊的單一思考方式，「百家爭鳴」的時代已經降臨。

少數文化工作者開始以台語詞曲的創作來反省社會、政治、財經、文化、道德等現象。1989 年《抓狂歌》專輯中的〈民主阿草〉[16]，整首歌呈現「萬年國會」、「戰士授田證」兩大主題，歌詞連續五次出現「我要抗議」，表達台灣人長期在威權壓制下，瞬間能量釋放的民怨沸騰。1990 年由吳嘉祥創作、沈文程演唱的〈1990 台灣人〉，批判房價太高、治安敗壞、綁架頻傳的社會現象，其中一再反覆的副歌是這麼唱的：

> 台灣股票淹肚臍，台灣厝價淹下頦，台灣的槍子淹目眉，台灣人的心事無人知，想著我會驚，想著我會驚，想著我會驚，想著我會驚，想著我會驚。

歌詞中道盡了時代的多元與紛亂[17]。

二、民主化、國際化與本土化策略

李登輝先生就任總統之後，從 1990 年到 1996 年陸續推動國會全面改選、終止動員戡亂時期、省級虛級化、總統直接民選，建立了政黨政治宏規，使中華民

[16]部分歌詞：「……老法統唉呀無天理，霸佔國會在變把戲，歸振閒閒在吃死米，有的也嘛老到快未喘氣，咱的政府驚伊啊擋不住，咱的稅金互伊拿去吊點滴……」本專輯由黑名單工作室出版。

[17]林森仁，2004 年，《解嚴以來台語流行歌曲研究——歷史探索與語文研究》，台北：政治大學國文教學碩士學位班，p.19。

國從威權體制和平轉型為民主體制。陳小雲唱的〈作總統大家有機會〉這首歌，觸及「民選總統」的訴求，就是反映民主政治的選舉議題。

在經濟方面，1994 年總統訪問東南亞三國，提出「南向政策」，企圖分散台商集中投資於大陸的風險，且將觸角延伸至阿拉伯、南非、中南美洲等等友邦。自 1995 年起，政府積極推展台灣成為亞太營運中心計畫，使台灣地區的經濟發展，在自由化及國際化的脈動中展現蓬勃新機。

不同於兩蔣執政的國府時期，「本土思維」是李登輝總統任內相當獨特的政治理念。在他任內，拔擢不少本省人士擔任院部會公職，特別是本省籍的五院院長更是明顯[18]。民選第一屆臺北市市長民進黨的陳水扁先生，也是在他任內產生。本省人的政經地位提升，對國家政策、台灣願景扮演了舉足輕重的角色。例如：1990 年成功大學開辦台語課程，研究台灣本土文化；1990 年到 1994 年，「新聞局」取消電視台語言播出的限制，並正式廢除廣播電視使用「方言」的 「廣播電視法」第 20 條以及該法「施行細則」第 19 條。1996 年 9 月起全國各中、小學實施台灣本土教育。

三、都市消費文化與流行音樂

隨著經濟的成長[19]，個人所得及家庭可支配所得的不斷提高（參見表 1），加上都會區都市化的發展[20]，資本家利用都市便利的行銷網路創造商機，台灣整體的消費市場呈現無比蓬勃的繁榮景象。1996 年，台灣工業產值加服務業產值已經佔國民生產淨額的 96.71％（參見表 2）。都市已經主導著整個國家的發展，並且走向以工商服務業為主體的社會型態。

表 1 台灣家庭所得與家庭可支配所得（單位：元）

西元年	家庭所得	家庭可支配所得
1996	6,355,372	5,706,492
1997	6,874,042	6,086,367
1998	7,294,929	6,523,072

[18]1987 年，本省籍的黃尊秋先生擔任監察院長，後來的鄭水枝院長也是本省人。1992 年，本省籍的劉松藩先生擔任立法院院長。1993 年，第一位本省籍的行政院院長連戰先生在李總統的任命下產生，接續連先生院長職的是本省籍的蕭萬長先生。

[19]1992 年 1 月 15 日中央銀行宣布，台灣外匯存底達 824 億美元，居世界之冠。同註 6，附錄 1。

[20]1995 年台灣都市的人口數已經佔總人口數的 78％。見行政院主計處，1998 年人口統計資料。

1999	7,743,630	6,946,513
2000	8,025,783	7,236,553

資料來源：行政院主計處編〈社會指標統計〉

表2 台灣主要產業與國民所得的統計報告表（單位：% ）

項目＼年度	1988	1990	1992	1994	1996
經濟成長率	7.84	5.39	6.76	6.54	5.67
農業產值	5.04	4.18	3.60	3.57	3.29
工業產值	44.83	41.23	39.87	37.28	35.47
服務業產值	50.13	54.59	56.53	59.15	61.24
平均每人國民所得（美元）	5,829	7,413	9,536	10,566	11,635

資料來源：行政院主計處編《中華民國台灣地區國民所得》

1992 年春節連續五天假期出國旅遊人數超過 10 萬，創新高紀錄。各種有關愛情、性愛、寫真的書籍或藥品紛紛由國外貿易來台——如《金賽性學報告》、日本漫畫家柴門文的愛情漫畫書以及「藍色小精靈」威而鋼等等。1998 年，台灣民眾更注重休閒生活，整體生活品質提高。KTV 也在 1987－1990 年間如雨後春筍般地在台灣出現，並且被《商業週刊》票選為 1991 年台灣十大年度風雲產品[21]。

成長蓬勃的經濟帶動起音樂界的繁榮——1991 年台灣唱片市場銷售量總額為 47 億元，1996 年則高達 89 億 1 千萬元。

消費市場逐漸年輕化，消費對象逐漸以青少年為主流[22]，以年輕與金錢為主流的消費走向，在台灣人的生活中重新洗牌並且定位了[23]。1989年，小虎隊開辦「逍遙貨櫃」演唱簽名會，訴求對象以中小學生為主，把聽歌的消費層整個往下降，當時活動非常成功。1993年的調查顯示，青少年喜歡到泡沫紅茶店，1995年7月，台北市政府在新生南路舉行青少年飆舞活動。

對應到流行音樂界，國台語流行歌手都有年輕化的現象，如：方婉如、孫淑

[21]許佑生在《台北畫刊》的〈影說台北：觸覺篇〉中指出到 KTV 唱歌是「台北的全民運動」。見許佑生，1998 年，〈影說台北：觸覺篇〉，刊於《台北畫刊》（3 月號），p.43。

[22]一項以「學生學習及生活概況調查」發現，北市私立高中職以下學生以「打工」為零用錢的主要來源，調查顯示有 10%的高中生一週零用錢超過一千元。見胡正文，2001 年，《進入 e 世紀再創生命新機》，台北：千代文教基金會，p.50。

[23]同前註。

媚等都是台語童星歌手；甚至連國小及幼稚園的消費族群也被打開，1996 年范曉萱《小魔女魔法書》專輯，創下 60 萬張的銷售成績，其中〈健康歌〉更被譽為幼稚園的國歌。

都市資本家帶動都市的發展，引發物質和享樂主義的價值觀（valuable concept）來創造商機。人們處在各式各樣的消費商品的刺激中，消費社會的價值觀及模式逐漸滲透到我們的日常生活及文化中，商品的賞味期變得非常短暫，同時也不斷的在馴化人、物化人。

其次，由於流行文化本身的多樣性，以致它呈現一種多變和流動的狀態。而處於這種多變和流動的狀態中，兒童和青少年的自我認同與價值觀也就受到極大的挑戰。拜金、功利、享樂、物質的價值觀逐漸主導台灣社會，特別是年輕的族群。

四、科技與流行音樂

就錄音技術的發展而言，80 年代中期之後「電子合成器」（MIDI）藉由電腦的控制，可以產生非人力所能實現的極度精確之特殊音效，豐富了流行歌曲的音樂面貌。此外，「多軌錄音」技術的發展，在錄製唱片時可以先由各軌收錄不同的聲音，再由錄音師及混音師調整它的音頻、音量、時空效果及音質，最後才將多音路的訊號融入混合板之中，大大地提高了音樂的豐富性[24]。

1990 年，「錸德科技公司」在台灣「新竹科學園區」設廠量產「CD」，降低了國內「CD」的價格，雷射 CD 開始普及[25]。

90 年代，個人電腦、網際網路打入了升斗小民的生活空間。熟悉電腦的青年學子們，只要利用簡單的「光碟燒錄機」，便能將個人所喜愛的音樂盜拷於光碟中，不僅音質不下於原版音樂，更由於價格不斷下滑，促使這種藉由電腦科技盜拷流行音樂的情形，在青年學子間逐漸地普及。

近年來，由於 MP3 (MPEG layer3)具有輕薄短小、隨身攜帶、音質佳、可以重複使用、可選擇性、個人自主性及免費從網上取得流行樂曲等等優點，相當受到年輕族群的歡迎[26]。

從短期來看，盜拷、下載及燒錄的風氣當然有利於流行歌曲的推廣。但是從長期的角度來看，卻嚴重的破壞「流行音樂」市場的產、銷秩序，造成作詞、作

[24]見楊克隆，1998 年，《台語流行歌曲與文化環境變遷之研究》，台北：國立台灣師範大學國文研究所碩士論文，pp.29-48。
[25]資料來源：http://www.ritek.com。
[26]見《工商時報》，1999 年 3 月 27 日。

曲者及歌手的生存空間越來越窄，其實是相當不利於流行音樂的創作空間及永續發展[27]。

綜上所述，科技使得「流行歌曲」更加朝向普及化、年輕化、個人化、多元化、即時化的潮流，是當今擁有最多消費人口的大眾文化休閒產品。然而，民族音樂學家周凡夫先生發表的〈科技發展對流行音樂發展的影響〉一文卻認為，現代科技所附加的官能上的刺激，其實會帶來流行音樂的危機：

> 這使流行音樂的創作，逐漸成為一種「科技上的製作」，帶有人性、感情的部份被忽視，日漸減少，……。「假」的成份不斷增加，這種情況繼續下去，流行音樂的音樂質素會繼續下降，這未知是否是流行音樂發展的危機與悲哀[28]。

五、流行音樂文化工業的成熟

「文化工業」的概念最早起於阿多諾和霍克海默共著的《啟蒙的辯證》一書。阿多諾在〈文化工業再探〉一文，指出他們所以把原本使用的「大眾文化」改成「文化工業」的用意，並且說：

> 文化工業的系統之所以能如此緊密相連，除了經濟和行政集中的原因之外，還依恃當代科技的發展。……文化工業與其源頭——商業交易——以及日益集中的資本始終維持親密難分的關係[29]。

阿多諾所用的例子就是流行音樂的商品文化。

台灣在 80 年代中期以後資本家更快速的累積財富，進而整合其跨領域的經營版圖。「經濟集中」在蔡源煌的〈「文化工業」的概念如何評估〉一文稱之為「經濟支配」。他說：「在資本主義的社會中，存有著固定的關係聯繫來支配文化中的大眾消費」，「譬如電影製片需要銀行的貸款或融資」，而銀行又掌控在少數資本家的手中。「所有的文化生產完全受這一隻“看不見的手”操控，而它的根本邏輯便是市場利潤的估算。」[30]曾慧佳教授更以力霸集團的例子——同時擁有雄厚的

---

[27]行政院新聞局出版的《中華民國出版年鑑》顯示，台灣唱片業從 90 年代初期的高成長率，到 1997 年總銷售金額只提升了百分之八，1998 年更是嚴重萎縮了百分之十三的市場。這樣的調查結果，除了一部分是因為唱片市場近年來的消退，但更重要的原因是，盜版市場已從 1990 年初期佔全部銷售量的百分之十五以下，迅速成長到如今的百分之四十左右。另外，唱片市場由於商業的考量，重發了許多的精選老歌以及合輯，使好的歌手及創作者得不到支持及合理的報酬。同註 17，p.19、p.34。

[28]收錄在劉靖之，1992 年，《中國新音樂史論集～回顧與反思》，香港：香港大學亞洲研究中心，p.405。

[29]阿多諾著，李紀舍譯，1996 年，〈文化工業再探〉，刊於《中外文學》總號 290（7 月號），pp.146-148。

[30]蔡源煌，1991 年，〈「文化工業」的概念如何評估〉，刊於《中國論壇》31 卷(第 10 期)，p.10。

資金、系統及有線電視頻道——作鮮明具體的說明[31]。「行政集中」，殆指大眾傳媒行政網絡下的兩大產物係由資本家直接或間接掌控[32]。資本家以規格化、標準化的分工及行銷方式[33]，利用科技大量複製產品，再經由傳播媒體無限量的繁殖性與撩撥威力，來行使其獲取利潤的目的。

就流行音樂來說，當詞曲創作者在完成作品後，編曲、配樂、錄音、宣傳、發行等週邊產業便開始運作，而後媒體、評論、公關、唱片行等相關機制也隨之運轉，生產線般的生產過程，反映出音樂文化工業的生產模式。在市場、時間的壓力下，詞曲創作者心中有一套既定的音樂模式，並且利用科技來快速合成音樂，正是流行歌曲能夠大量複製，並極度相像的主因。

90 年代國內音樂工業延續 80 年代的作法而更加成熟，此期多數的唱片公司還是迷信強力的行銷手段，例如：拍攝高成本的音樂錄影帶，舉辦新歌發表會、歌友會、街頭活動、跟其他企業合作的促銷活動，或者利用報紙影劇版大量曝光旗下新人，或者將某些歌曲宣傳成某些特定社會、文化的代表。歌手打歌期間，配合宣傳計畫，增加媒體曝光率，提高個人知名度，成為增加唱片銷售率的不二法門。因此，樂評翁嘉銘曾戲稱「台灣流行歌曲是用錢砸出來的」[34]。

其次，利用跨媒體產品互相撐托、互相拉抬，將「產品轉化為資本」[35]。例如 CD、卡帶、MTV 伴唱歌曲、電影配樂、連續劇主題曲、廣告歌曲、現場演唱會、競選歌曲、音樂書、歌手自傳、音樂雜誌、海報、文具、服飾等紛紛推出，每一媒體都有經濟利益。

簡單來說，蓬勃的商業機會提供給流行音樂工業更充裕發展的資本，而科技的發展、大眾傳媒的開放、行政網絡的集中，也再再強化流行音樂工業的成熟運作。

六、女性崛起的大趨勢

90 年代婦女運動的訴求成為普及的意識，無論法律上的變革[36]、文化上的檢討，都使講求「兩性平權」的女性主義，深植到社會的每個層面。1989 年，主婦聯盟

[31]同註 6，p.27。

[32]行政網絡下的兩大產物分別是：1.「書籍文化」，如報紙、雜誌、印刷廣告、推銷文字、書籍等等；2.「電視文化」，如電話、電報、收錄音機、電視、電腦等等。陳瑞文，1992 年，〈藝術性質・文化工業・大眾文化（下）〉，《雄獅美術》第 257 期 (7 月號)，p.110。

[33]阿多諾說：「文化工業其生產過程是利用廣泛的分工、機器生產、以及勞動者不擁有生產工具等方式。」同註 29，p.148。

[34]翁嘉銘，1996 年，《迷迷之音》，台北：萬象圖書公司，p.5。

[35]同註 29，p.147。

[36]例如：女性公務員育嬰假自 1999 年 6 月 27 日起實施。

正式立案，成立「財團法人主婦聯盟環境保護基金會」[37]。1994 年大法官宣佈民法 1089 條「父權優先條款」違憲；該年度十大暢銷商品中的瘦身減肥廣告，不褪色口紅，電視劇阿信，神奇胸罩，《徐若瑄寫真集》等都跟女人扯上關係。1995 年，多個婦女團體在婦女節前夕發起「反單身，禁孕條款」遊行；台大女舍放映 A 片，並舉行討論引發爭議。1998 年內政部專案專款成立「財團法人婦女權益促進發展基金會」，以落實婦女權益。2000 年 1 月 14 日「台灣女人連線」登記成立，鼓勵女性參政，以實際行動響應總統大選的「水蓮配」。

總的來說，90 年代之後女性教育程度的提高，連帶使其就業率與經濟自主性跟著提高，伴隨著解嚴後政治的開放、社會運動的興起，婦女漸漸有了較多的機會得以進入公領域，參與政治與社會的運作。這時，婦女對社會議題的影響力，才漸漸浮上政治檯面。

由表 3 可見，在 1990 年國中及以下的女性教育程度者佔勞動力的 51.42％，高中（職）佔 32.82％，專科及以上佔 15.76％。在 2000 年國中及以下的女性勞動力佔 33.70％，高中（職）佔 37.28％，專科及以上佔 29.02％。也就是說在 2000 年，高中（職）以上教育程度的女性已經佔女性勞動力的 66.30％，不僅較十年前多出 12.84％，和 1979 年國中及以下的教育程度的女性佔女性勞動力的 72.24％，恰好成一對比。

表 3 女性勞動力按教育程度分（單位：% ）

項目別	國中及以下	高中（職）	專科及以上
1979	72.24	19.78	7.98
1988	55.27	30.81	13.92
1990	51.42	32.82	15.76
1992	48.48	34.15	17.37
1994	44.56	35.48	19.96
1996	40.11	36.39	23.49
1998	36.70	36.75	26.55
2000	33.70	37.28	29.02

資料來源：行政院主計處編《人力資源調查》

對比表 4「就業者特性」(1990 年－2000 年)，在 1995 年國中及以下的就業者佔 46.79％，高中（職）就業者佔 33.08％，大專及以上就業者佔 20.13％，這與剛才筆者提到的「女性勞動力按教育程度分」的數據比較來看，可以發現：在 90 年

[37]主婦聯盟宗旨：「結合婦女力量，關懷社會，促進兩性和諧，改善生活環境，提昇生活品質。」

代中期，國中及以下的學歷的女性，其就業比率低於一般比；而高中職以上的女性就業比率高於一般比。1985 年，男性佔就業者 63.53%，女性佔 36.47%；2000 年，男性佔就業者 59.73%，女性佔 40.27%，男、女就業者比值的差距逐漸拉近（2000 年，高中（職）以上教育程度的女性已經佔女性勞動力的 66.30%）。進而可以得到以下結論：90 年代中期以後，相當程度的學歷是決定女性是否擁有工作權、經濟權的重要元素。

從「台灣地區歷年就業者之職業」（見表 5），1995 年民意代表、企業主管及經理人員，男性佔 4.19%，女性佔 0.63%；專業人員男性佔 2.72%，女性佔 2.81%；事務工作人員男性佔 2.46%，女性佔 7.24%；服務工作人員及售貨員，男性佔 7.79%，女性佔 8.57%。可見在 1995 年時，從事白領[38]及服務業的工作人員男性佔 17.16%，女性佔 19.25%，女性的比率高於男性。

表 4 就業者特性（單位：% ）

項　目　別	1985 年	1990 年	1995 年	2000 年	2004 年	2005 年
總　　計	100.00	100.00	100.00	100.00	100.00	100.00
男	63.53	62.48	61.20	59.73	58.07	58.00
女	36.47	37.52	38.80	40.27	41.93	42.00
教育程度						
國中及以下	64.74	54.73	46.79	37.50	30.85	29.34
高中（職）	23.53	29.56	33.08	35.31	36.67	36.32
大專及以上	11.73	15.71	20.13	27.19	32.47	34.34
行　　業						
農　　業	17.18	12.30	10.50	7.91	6.64	6.09
工　　業	42.15	41.72	39.06	37.14	35.16	35.68
服務業	40.67	45.99	50.44	54.94	58.20	58.23

資料來源：行政院主計處

就表 4、表 5 的數據及分析，我們可以試圖來做以下的延伸論述——

[38]白領工作人員包括民代及主管人員、專業人員、技術員及助理專業人員、事務工作人員。

從受教育開始，男女就處在互相競爭的位置，一旦進入就業市場，男女依然是互相角力的對手[39]，這與日據時期、故總統蔣中正執政時期，女性教育程度不高，其職業多為家管，其經濟及生活自主權主要依附在男性有相當的不同。

當女性在教育與職場上有能力與男性競逐時，擁有了學歷、經濟權、工作自主權、社會地位的她們，是否也因而擁有過去所不敢追求的、不曾擁有的平等和諧的愛情呢？

表 5 台灣地區歷年就業者之職業（單位：% ）

項目	民意代表企業主管及經理人員		專業人員		技術員及助理專業人員		事務工作人員		服務工作人員及售貨員		農、林、漁、牧工作人員		生產有關工人、機械設備操作工及體力工	
	男	女	男	女	男	女	男	女	男	女	男	女	男	女
1995	4.19	0.63	2.72	2.81	8.96	5.83	2.46	7.24	7.79	8.57	7.46	2.95	27.88	10.52
2000	3.72	0.62	3.21	3.21	10	6.77	2.51	8.31	8.30	9.74	5.53	2.12	26.48	9.48

資料來源：行政院主計處《臺灣地區歷年就業者之職業》

中正大學社福系副教授李美玲研究發現，從 1970 年起台灣的離婚率就一直持續成長，到了 1995 年開始卻是加速跳躍增加[40]。1970 年，台灣地區的離婚率是千分之○・三七，到了 1999 年，台灣地區的離婚夫妻達到 49159 對，離婚率為千分之二・二三。李美玲依據內政部台閩地區歷年人口統計資料分析發現，早婚的年輕夫妻離婚率一直較高，離婚率成長也比較明顯，其中又以 24 歲以下最為明顯：20 歲以下的離婚率，男性從千分之四增加為四十一(10・25 倍)，女性則從千分之六增加為五十三(8・83 倍) ；20 至 24 歲者，男性從千分之六增加為四十八(8 倍)，而女性也從千分之七增為四十三(6・14 倍)[41]。

台灣的高離婚率，來自於個人主義、工業化與都市化等因素的交叉作用[42]。中央研究院助理研究員范雲分析，過去，家庭的組合不談感情，夫妻對家庭只談責任和義務。但近十多年，浪漫愛的興起對婚姻衝擊很大，「因為愛情比婚姻更不

[39]自民國 88 年，大學以上學生當中，女性已佔了 47%。教育普及與提升之後，青年男女投注很長的時間求學，甚至攻讀博碩士學位，而且女性在工業化社會中擁有的就業條件和技能，足以與男性抗衡，且在婚姻的自主性也抬頭，不僅不急著找飯票，甚至根本就不需要飯票，因為自己就是一張飯票。見《中國時報》，2000 年 11 月 18 日。

[40]見《中國時報》，家庭版，2000 年 12 月 5 日。

[41]見《中國時報》，2000 年 11 月 18 日。

[42]見楊永妙，1997 年，〈新個體族群崛起　一個人的人生〉，刊於《天下雜誌》301 期（6 月號），p.117。在葉至誠〈現代社會中的家庭問題－－破碎家庭〉一文提到，除了個人主義、都市化之外，還有婦女解放的運動，生活與娛樂的標準提高，也是造成離婚率不斷升高的主要原因。見《蛻變的社會----社會變遷的理論與現況》，台北：洪葉圖書公司，p.355。

易維持。」[43]甚至有越來越多的台灣人把「性」視為需求和享受，不要婚姻、不要傳宗接代[44]，這種缺乏長期相處磨合出來的情義及責任，造就男女感情基礎不夠穩固、情感層面的淡漠及信任度不夠，以致情感的流動性與不穩定的現象加劇產生。此一情況，在忙碌的都會尤其嚴重[45]。

女性自主意識也波及到國內50歲以上中高齡者，這些中高齡女性認為過去自己已為這個家犧牲10-20年，沒有什麼理由還要再犧牲下去？到了老年才會主動離開以擺脫這些困境[46]。不再認命，自主性強，是現代女性的共同特色。

以上是研究者從女性團體、社會運動，女性的勞動參與率、不同教育程度的女性勞動力比率、離婚率，依序來分析女性崛起的大趨勢。

阿多諾說:「文化工業強力的灌輸大眾現狀即是秩序的說法」,「它向世人宣示，你們要服從現有的一切。」[47]所謂的秩序、現狀，指的就是社會的脈動、就是流行的風尚。音樂文化工業透過所掌握的社會脈動、流行的風尚來決定流行歌曲陳述的內容[48]，這些陳述左右了消費者的選擇，又回過頭來影響流行音樂文化工業的行銷企劃，從而不斷循環。90年代主導台語流行愛情歌曲的意識形態，即是環繞在女性崛起的相關議題上頭。

參、新商業流行愛情歌曲：歌詞分析（1988-2000）

80、90年代，閩南人政經地位提升[49]，對社會意識與市場偏好有著重大的影響。此一時期，工商都市消費、流行文化工業較諸80年代繁榮、成熟，研究者為有別於曾慧佳教授將80年代名之為「商業流行歌曲時代」[50]，將李登輝執政時期

---

[43]同前註，楊永妙，p.113。

[44]同註 41。

[45]家庭在傳統農業社會中是社會生活的基本單位，一方面連結個人與社會，同時也是傳承行為規範與培育社會文化的場所。然而隨著社會變遷，家庭的某些功能在近年來遭受衝擊，家庭型態也產生了變化。尤其工業化與都市化對家庭產生相當的衝擊。工業化及都市化，使得個人意識抬頭，家庭的牢結也就愈形鬆弛，家庭責任淡薄的結果，婚姻自然不穩固，親子關係疏遠或功利化，無形中助長子女的疏離與叛逆，此乃當今社會的一大隱憂。見《中國時報》，1998 年 12 月 20 日。

[46]台灣創下亞洲離婚率最高紀錄，其中結婚未滿 5 年的夫妻離婚率最高，更不可思議的是，結婚 20 年以上的老夫老妻，離婚率也不斷向上攀升，這群中老年失婚者改寫了台灣的離婚文化。見《中國時報》，1999 年 12 月 6 日。

[47]同註 29，p.151。

[48]1995 年高雄師範大學輔導研究所的一份調查研究：〈青少年對偶像崇拜、流行歌曲、流行用語之看法與態度調查研究〉，其中有一項是，青少年購買流行歌曲會根據哪些條件來選擇呢？在全部受訪者中，有 69.5％透過旋律，56.7％注重歌詞內容，另外有 51.6％則視主唱者是誰而定。同註 6，p.198。

[49]參考本文時代背景分析（三）民主化、國際化與本土化策略。

[50]同註 6，第七章。

（1988—2000年）的流行歌曲總的歸納而稱之為「新商業流行歌曲時代」。

1988年7月，滾石發行創業以來的第一張台語流行歌曲專輯——《情字這條路》，以「洗盡鉛華、走回故鄉」作為文案主題，主打歌〈情字這條路〉係由完成1090首歌詞的國語流行歌曲資深作詞家慎芝所作。此外，飛羚、點將等原本製作、發行國語流行歌曲的唱片公司，也相繼涉足台語流行歌曲的市場。

自 1990 年林強〈向前行〉將台語歌曲用搖滾的唱法表達，透過電視媒體與廣告的包裝與促銷，造成震撼、轟動一時。1992 年〈酒後的心聲〉全台不分階層、地域、聽眾同時流行，台語歌曲就鬆動了「國語/台語=公領域/私領域=高階/低階」的位置劃分。台大人文報社說：

〈酒後的心聲〉已經確立了台語符號的象徵地位，足以與統治正統流行音樂的北京話鼎足而立了。

本文所選錄的 22 首台語流行愛情歌曲，或者是金曲獎得獎的作品、或者締造了熱賣佳績，或者由偶像歌手演唱而膾炙一時。總之，選歌以能符應大眾口味、反映流行風尚者為主。茲列表於下，以方便檢閱查證。

表 6 選錄之台語流行歌曲

歌曲名稱	演唱者	作詞者	作曲者	年代
情字這條路	潘越雲	慎芝	鄭華娟	1988
針線情	莊淑君	張景洲	張錦華	1988
雙人枕頭	王識賢	王登雄	張錦華	1991
雪中紅	王識賢/陳亮吟	胡曉雯	吳嘉祥	1992
小姐請你給我愛	羅時豐/王瑞霞	黃敏	印尼曲	1992
牽阮的手	于台煙	徐錦凱	徐錦凱	1992
牽成阮的愛	鳳飛飛	李坤城/王武雄	羅大佑	1992
愛情恰恰	陳小雲	陳維祥	羅又華	1992
酒後的心聲	江蕙	童皓平	童皓平	1992
感情放一邊	江蕙	林秋離	熊美玲	1993

傷心酒店	江蕙/施文彬	羅文聰	吉幾三	1993
車站	張秀卿	林垂立	林垂立	1993
苦酒的探戈	江蕙	林秋離	熊美玲	1994
風吹風吹	南方二重唱	王武雄	羅大佑	1995
舊情也綿綿	沈文程	沈文程	沈文程/張瀛仁	1996
天頂的月娘	許景淳	潘芳烈	潘芳烈	1997
花若離枝	蘇芮	蔡振南	陳小霞	1997
六月割菜假好心	黃乙玲	陳國德	吳晉淮	1998
感謝無情人	黃乙玲	許常德/吳梵	吳梵	1998
半醉半清醒	江蕙	李子恆/陳維祥	李子恆	1999
失婚的女人	江蕙	羅文聰	李秉宗	2000
無字的情批	黃乙玲	許常德	游鴻明	2000

下面，研究者將李登輝總統執政期的台語流行愛情歌曲中的女性形象分為兩方面來論述。

一、傳統女性的情愛形象

1988 年《情字這條路》這張專輯在當時被譽為「台灣開埠以來最美的台語歌」，資深作詞家慎芝女士在創作〈情字這條路〉這首歌時，很細緻的注意到女性內在的聲音與兩性實際互動的矛盾面：

那會那會同款，情字這條路，給你行著輕鬆，我行著艱苦。那會那會同款，情字這條路，你攏滿面春風，我攏在淋雨。……

女性的內心期待一份真愛、一份呵護，但是實際上她意識到愛情的路其實是一條「歹行的路途」。這首歌詮釋的是女性的情感需求與兩性的實際互動，是有矛盾糾葛在拉扯，想愛卻又害怕受傷害的女性情懷。

1992 年〈牽阮的手〉這首歌使徐錦凱獲得第四屆最佳方言歌曲作詞人獎，歌詞說：

牽阮的手，淋著小雨，牽阮的手，跟你腳步。牽你的手，走咱的路，牽你的手，不驚艱苦。雖然路途有風有雨，我也甘願受盡苦楚，希望甲你白頭偕老，牽阮的手，走咱的路。

以傳統的角度描寫女性對愛情的期待與心境，「嫁雞隨雞」以夫為主的情愛觀。

同年度〈牽成阮的愛〉，由資深女歌手鳳飛飛演唱，將女性飄邈無處訴說的單方面愛情詮釋的很好：

褪色的美夢，浮踮在腦海，總是彼個人……茫茫渺渺，思思唸唸，夜夜地等待，到底有啥人，替阮來安排，牽成阮的愛。……有人孤單，有人幸福，命運天註定。……有緣做陣，無緣做堆，到底是按怎，抬頭向月娘，照著阮心聲，只有伊知影。

對於愛情，女性只能等待再等待，而所謂的緣分就是一切由命運來決定的宿命觀。

1997年許景淳以〈天頂的月娘啊〉得到第八屆金曲獎最佳方言女演唱人獎。這首歌以對星月的輕聲怨嘆與呼喚，表達女子苦苦相思卻等不到回應的悽涼：

天頂的月娘啊，你甘有塊看，看阮的心肝啊，為何塊作疼。……一瞑一瞑的想思，浮浮沉沉放袂離，一次一次抬頭看，流星那會這沒伴。

1998年蘇芮以《花若離枝》得到佳方言女演唱人獎的肯定。作詞人蔡振南以花喻人，表達痴心相守的綿情蜜意：「恨你不知阮心意」、「望你知影阮心意，願將魂魄交給你」。

1993 年張秀卿演唱的〈車站〉，該曲的唱者、等待者依然是女性——「月台邊依依難捨，心所愛的人。火車已經過車站，阮的眼眶已經紅」；女性對於「車窗內心愛的人，只有期待夜夜夢」而別無他法。

1988 年～1998 年的這六首歌還是帶著傳統女性的愛情價值觀，對於愛情，女人只能處在被動、忍耐等待的位置，「嫁雞隨雞、嫁狗隨狗」，有沒有緣分都是天注定。比較特殊的是〈情字這條路〉已經在思索愛情的真諦。

80 年代末、90 年代初，男女對唱的愛情流行歌曲接二連三的流行。1988 年由張景洲作詞的〈針線情〉，1991 年由王登雄作詞的〈雙人枕頭〉，1992 年胡曉雯作詞的〈雪中紅〉及黃敏作詞的〈小姐請你給我愛〉，不僅是當時、在現今依然是台語 KTV 租借或點播者的最愛[51]。

1988 年，作詞家張景洲以〈針線情〉得到第一屆金曲獎最佳作詞人獎，歌詞

[51]2000/9/22 ivideo 金牌台語第一名 KTV 總冠軍排行榜前十名的歌曲，名次如下：1.酒後的心聲 江蕙 2.想厝的心情 張秀卿 3.海海人生 陳盈潔 4.野鳥 葉啟田 5.偷偷愛著你 楊宗憲 6.舊情也綿綿 沈文程/張瀛仁 7.車站 張秀卿 8.誰人甲我比 楊宗憲 9.雪中紅 王識賢/陳亮吟 10.雙人枕頭 王識賢 11.春夏秋冬 蔡小虎 12.情字這條路 潘越雲

說：

你是針，我是線，針線永遠粘相倚，人講補衫，針針也著線，為何放阮在孤單，啊，你我本是同被單，怎樣來拆散，有針沒線，阮是欲安怎，思念心情無地看。

同樣是男女對唱的演唱方式，〈雙人枕頭〉則唱著：

【男】雙人枕頭，若無妳也會孤單。【女】棉被卡厚，若無你也會畏寒。

【男】你是我，你是我，生命的溫泉。【女】也是我靈魂的一半。……

這兩首歌都表現出男女互相珍惜的親密情誼。

接著〈小姐請你給我愛〉這首歌，男聲一開始用帶點責備的語氣數落女性對他的漠視，他自認為已經對她表達好感與照顧，自然應得到女性「善意的回應」。女性乃「不得不」吐露心聲，指出其實是「愛你在心裡，不敢講出來，不敢給人知」，男性在獲悉女性的回應後，遂進一步的提出「小姐，請妳給我愛」的要求，女性則羞人答答的回以「人歹勢在心內」，充分顯露出「男主動/女被動」的傳統性別價值觀。其實男性對女性「漠視」他愛意的責難，只是故作姿態，因為正是這種「歹勢在心內」的女性，才能跟他一生「沉醉在愛的世界」，溫順的做他的情人和妻子，而男人才能高聲唱出「有妳在身邊，我的心就充滿了愛的光彩」。而這種「愛的光彩」，正是女性以其對男性的百依百順與自我的喪失所換來的[52]。

〈雪中紅〉描寫同樣面對已經分手的情境，女性是「日思夜夢為你一人，綿綿情意，夢醒變成空」；而男性雖然也是「親像妳的夢，阮的心未輕鬆，為妳我心沉重」，但是顯然比女性來得理性、果斷：「既然已分開不通擱講起，回頭只有加添心稀微」，表現出「男堅強/女柔弱」的文化建構。歌中以「中秋/逢冬」暗喻「相聚/分離」而表徵出這對戀人無法再相聚，但女性仍如玫瑰般的在雪中綻放「雪中紅 」。「雪中紅 」在此一方面呈現出女性在分手後的可憐形象，一方面則表徵出花等君（男性）採，為君苦守被動的女性形象[53]。筆者以為，由 90 年代初期男女對唱情歌的流行顯示：女性和男性一樣擁有發聲權，表達自己身為女性柔弱的、被動的、深情的或與異性關係親密和諧的面向，顯見十年來的婦女運動提倡「兩性平權」已日漸成熟。這 4 首歌有 3 首是由男性作詞，1 首是女性作詞，卻一樣受到兩性聽眾的喜愛[54]。

---

[52]張錦華、柯永輝，1995 年，《媒體的女人 女人的媒體》上冊，台北：碩人出版有限公司， p.134。

[53]同前註，p.154。

[54]盧智芳，2005 年，〈我愛工作更愛你〉一文引述知名創作人陳樂融的觀察來描述現代男性的心態：「大多數男性骨子裡還有著對上一輩的模仿，男性自我優越感還是非常普遍的，男生聚在一起，都是談電腦怎麼升級、怎麼去玩，很少牽涉到與女性的相處之道。」儘管愈來愈多女性在企業裡發光發熱，但很多男性在考慮終身伴侶時，還是又回歸到女性溫順、體貼、照護的特質；女性的思考模

1996 年的〈舊情也綿綿〉創作者、主唱者都是沈文程。女聲主唱由張瀛仁，而孫淑媚、而江蕙都曾經與沈文程對唱過這首歌。歌詞描寫男女戀人雖然分開，幾經時空變換，而依然關心對方的綿綿情意。詞中描寫男性的形象是：「漂泊的男兒」(酷)、女性則是「多情的玫瑰」（多情美麗）；男性對那份遠去的愛是——「希望你毋通來失志」、「想欲安慰著你」；女性則是「對你也是會來關心」，顯然不同於以往分手的歌曲總是怨嗟嗔恨，男女主角已經能互相體諒（是否因時間的作用？[55]），把分手當作是「命運來創治」。

以上所分析的的台語流行愛情歌曲大體上仍是呼應傳統女性被動的、保守的、溫順的、柔弱的、等待的、從一而終的形象。研究者認為，90 年代的成年女性多出生於 60、70 年代，其思考模式及意識形態受傳統文化教養依然者深，因此也會呼應男強/女弱這樣的文化建構。

二、多元紛亂的新女性的愛情

進入e世紀工商都市的消費時代，事事物物變化快速，「觀念多元化」，是e世紀的特色之一，而多元化的結果，也促使人的是非感變得模糊[56]；加上商品的賞味期日益短暫，這些都不斷的在馴化人。此一時期的愛情歌曲也相當程度受到都市文明的洗禮，而造成風貌上的改變。

1992年〈愛情恰恰〉是陳小雲繼〈舞女〉之後的又一暢銷作品。歌詞的場景依然在舞廳、依然旋轉著閃閃熾熾的燈光。這首歌承襲了〈舞女〉商業消費愛情的虛偽；但不同於〈舞女〉的自傷自憐，她表現出對生張熟魏感情的麻痺：「飲落去，飲落去，不通漏氣，跳落去，跳落去，大家歡喜」，表面上歡歡喜喜、糖甘蜜甜，但是心裏想的都是那個「不知走去叨位」的「心愛的」，同時也隱涵著特種行業女子真愛難求的悲哀。這張專輯使陳小雲獲得1992年第四屆金曲獎最佳方言歌曲女演唱人獎，她的演唱事業因而達到巔峰。

同年度〈酒後的心聲〉主唱者江蕙，從小和妹妹江淑娜過著「那卡西」的走唱生涯，收入微薄且難享盛名，80年代的中葉，江蕙以一首《惜別的海岸》，在剛剛復甦的台語流行歌曲界廣受歡迎，90年代江蕙加入點將唱片公司後的每一張專輯幾乎都是熱賣[57]。研究者認為——江蕙所以在80、90年代的台語流行音樂界大領

式及意識形態會受傳統文化及當代大環境的影響，因此也會呼應男強/女弱這樣的文化建構。刊於《cheer 快樂工作人雜誌》59 號（8 月號），p.86。

[55] 歌詞說：「青春少年時，親像目一暱，只有在夢中再相見。」

[56]樊楚才〈出入虛擬實境 自在不惑〉引文，見註 22。

[57]江蕙《酒後的心聲》 1992 年發行，銷售 116 萬張；《半醉半清醒》1998 年發行，銷售 88 萬張。資料來源：http://tw.knowledge.yahoo.com/question/?qid=1106082405944

風騷，是因為她柔中帶剛、收放自如的唱腔，恰恰呼應了女性運動所塑造的新女性形象。唱片公司因此把江蕙的情歌鎖定在代表都會女性這個族群、階層的心聲。

江蕙憑著她豐富的人生閱歷、熟女的韻味，將情歌中的無奈、心酸、變異、理性、感情的轉折與轉折之間詮釋的極有特色。藉由她的口中唱出一首首都會女子的傷心情史，而成為現代女性感情的發言人。

1992 年《酒後的心聲》這張專輯使江蕙榮獲第五屆金曲獎最佳演唱專輯獎，與專輯同名的主打歌〈酒後的心聲〉，主要在描寫男性移情別戀、女性借酒澆愁的心情。過去失戀喝酒消愁，是男人的專利；現在女性居然能在公開場合大聲唱出喝酒澆情愁，而且受到聽眾的認同。這與1952年描寫為愛無怨無悔的付出的〈孤戀花〉及更深露重猶原溫酒待人的〈南都夜曲〉，真是大不同啊。

這首歌詞表情的用字帶點強烈——「為怎樣你，偏偏來變卦，我想袂曉，你那會這虛華，欺騙了我，刺激著我」、「凝心不驚酒厚，狠狠一嘴飲乎乾，上好醉死，勿擱活」、「酒若入喉，痛入心肝」等，的確呼應了都會女性強勢的形象。

在張錦華・柯永輝合撰的《媒體的女人・女人的媒體》一書說：

> 〈酒後的心聲〉號稱是 KTV 的國歌。……台語流行歌曲一直要到江蕙〈酒後的心聲〉蔚為風行，都會女性流行情歌才成為台語流行歌曲的一個類型[58]。

可以見得此歌之流行、並且具有時代的代表性。

江蕙1993年〈感情放一邊〉仍然傳述著都會女子的情事，但不同於〈酒後的心聲〉的是，女主角沒有那份因失戀而自傷自憐的情懷，而多了一份世故、對男性的不信任與女性自愛的同情。

〈感情放一邊〉副歌部分所用的「他者/我」（人講……/我講……）的對比，一方面點出女性（這款人）在男性利益主導下的社會（這世人）中的命運，如「一隻風吹」搖擺不定，必須依靠男性對風吹線與風向等的掌握而決定其際遇，質疑了男性對女性命運操控的企圖。另一方面，女性對上述情況的合理性質疑和自己的切身經驗，進而正視自己的慾望（愛比人什麼卡多），與肯定自身之完滿（無人欲就放塊心肝底）。就在這種「人講/我講」的對話當中，女性意識的覺醒逐漸浮現。這首歌表達的時代意義是——台灣女性在面對兩性感情的矛盾情節與反省，也提供了女性從情愛的迷思和束縛中出走的可能性[59]。

到了 1993 年江蕙演唱的〈傷心酒店〉，傳達出人與人之間的疏離和對愛情的不再執著。歌詞說：

---

[58]同註 22，pp.163-164。

[59]同註 22，pp.164-165。

【女】冷淡的光線，哀怨的歌聲，飲酒的人無心情，世界的繁華親像夢一攤，亦是無較詛。【男】暗淡酒店內，悲傷誰人知，痛苦吞腹內。【女】一杯擱再來，【男】你嘛有瞭解，【合唱】賣問阮對叨位來。【女】不願講出來，鬱卒放心內，感情失落的無奈，苦苦塊等待，亦是等無愛，虛情的對待。【男】多情的世界，找無真情愛，引阮心悲哀。【女】有愛亦罷，【男】無情嘛快活，【合唱】今夜伴阮是孤單 。

男女在酒肆相遇，喝酒乾杯，不留名姓，互不相知，做一夜的酒友，成一夜的伴侶，而來處去路都只是個人的事，在疏離的社會做孤獨的流浪人。沒有過去，也不求未來，最終相伴的只是孤單。而這正明白指出 90 年代的台灣社會，真情真愛難覓，在功利主義的工業化因子籠罩下，人與人之間，似乎已到了相對無言，而社會則呈現著漠然。這讓人意識到工業化後的社會，是那樣缺乏人情，那般的功利，雖然無奈卻又不知如何是好！ 1994 年〈苦酒的探戈〉，歌詞這樣鋪陳：

探戈欲跳甲直東時，酒苦，嘛著愛倒乎淀。有誠意，滿滿一杯飲落去，那目屎就當作無看見。天天醉甲半死，講為著渡時機，嘸知為啥米，夜夜假情假愛，嘴笑目睭甜，愈活愈無趣味，……。

歌詞中充斥著消極、無情、麻痺，只知今日不再緬懷過去，似乎明天也變得無關緊要，每天醉生夢死，夜間虛情假意。一方面指的是工業化後的商業社會，風月女子的心情寫照；另一方面，清楚地表達出社會無情無義，但求今日不管未來的面相。這樣無情、虛假的社會，還真不知要延續到什麼時候，正如歌詞中說不知探戈要跳到何時一樣[60]。

杜文靖說：

在大都會中，工業化是十分普遍而明顯的社會現象，……不少因應社會需求的新興商業場所，漸漸取代了工業辦公室原先所展露的商業交易，……酒廊、PUB、卡拉 OK、KTV 成為新的商談處所，整個工業產品的商機，就在純商業氣息的場合中進行。……人在進入工商爭逐的情境下，每日所思考的只是如何繼續累積自己的財富，如何賺取更多的錢財，可謂人人皆相交利，人與人之間情感層面下降，疏離感升高，……。戀情不再是生生世世的相許，只變成都會中疏離男女的短暫慰藉，而台灣歌謠的詞意，似乎也就繞著這樣的社會情境鋪陳[61]。

這篇短文不僅反映了〈傷心酒店〉、〈苦酒的探戈〉的創作背景，同時將工商社會功利的取向對於都會兩性戀情的負面影響，說的簡短有力。這大概就是江蕙

[60]杜文靖，1996 年，〈從陳芬蘭到江蕙〉，刊於《自由時報》，第 34 版（11 月 1 日、2 日）。
[61]同前註。

在90年代的情歌受到現代人青睞的原因吧，因為詞境本身就是現代人感情疏離、心靈虛無的回音。

〈風吹風吹〉這首歌是王武雄寫的，作曲者是羅大佑，原唱為南方二重唱 。後來江蕙在她的《台灣紅歌》專輯中重唱了這首歌，這歌才受到矚目。王武雄在歌詞的序上寫著：

這首詞是 95 年春天寫的,那時候作曲人羅大佑是我老闆,因為工作需要，常常需要台灣香港兩地跑，人在空中飛來飛去的時候，常常會有很多複雜的情緒，應對到世間男女的感情上，又何嘗不是如此！

台灣在90年代都會化的高度發展，改變傳統人際網絡親密相依的感覺；中期以後網際網路的流行,人我的互動模式進一步發生變化,人群關係越形淡漠疏離[62]。加上商業自由化、國際化的結果[63]，各行各業都面臨更大的競爭，使得台灣人必須非常努力、或到其他國家工作，才能捧穩飯碗持續經營。變動的生活模式改變過去的價值觀，繁忙的工作使現代人的時間被壓縮，以致需要時間、空間培養的情愛發生質變，威脅到愛情及婚姻就是比以往更具不穩定及流動性。

〈風吹風吹〉歌詞形容男性飄盪的特質:「有人是無行蹤,……伊親像一陣風，定定無守信用」；而女性為異性牽動，往往「被風笑憨」、「伊親像一陣風，輕輕將阮煽動」、「六月的炎天引阮牽掛可愛的薄情郎」。這首歌將男性比喻成風，把女性比喻成風吹。風吹必須依靠風向及風力來決定其際遇，完全沒有自主性；而風則捉摸不定，說來就來，說走就走。

〈風吹風吹〉是由男性寫詞填曲、女性演唱的一首歌，歌詞寫男性可飄盪、來去自如；女性則必須痴心守候、否則就是理性看破。不管它反映了男性對女性的期待也好，或者傳達女性原本的母性特質也罷，總之，e世代、國際化的來臨，男性不再像日據時期的愛情流行歌曲,在外打拼的男性會記得家鄉的情人/妻子(如：〈秋風夜雨〉)；而女性對於變遷不定的愛情，除了痴心等候之外，更多了把握當下、及時放開的省視:「有情就愛保重」、「緣份由天控制，簡單一句話，情斷無相借問，阮是誰人的」。這是現代社會變數多使然、或者是因為女性接受社會人情世故的洗鍊有以致之呢？

1999年江蕙演唱的〈半醉半清醒〉,其作詞/作曲人都是李子恆。同名的這張專

---

[62]參見本文【貳、時代背景分析三、都市消費文化與流行音樂，及四、科技與流行音樂】。

[63]80 年代，台商的主要投資在廣東；1990 年底，已經有傳統產業的台商到大陸做生意，1996 年台商正式開始在大陸投資，2000 年又開始另一波到大陸投資的熱潮。見莊素玉，2001 年，《明碁電通總經理李焜耀發現蘇州高科技臺商蜂擁長江三角洲》，台北，天下遠見出版社，p.20。筆者又進入《聯合知識庫》搜尋聯合報、經濟日報、民生報三大報關於「大陸投資」，時間從 1987 年 10 月 30 日到 2006 年 8 月 1 日，共有 19731 筆資料。

輯到目前為止賣了88萬張，排行女歌手專輯唱片熱賣紀錄第五名[64]，該專輯不僅賣的好，也讓江蕙又一次獲得金曲獎最佳方言女演唱人獎的肯定。這首歌仍然延續江蕙過去的情歌風格，以酒醉昏沉企圖來解脫情愛的矛盾痛苦。「心底半醉半清醒」不就是因為「既期待又怕受傷害」，所以就睜一隻眼、閉一隻眼嗎[65]？

換句話說，現代都會女性在面對感情的不可掌握、不斷受傷，甚至不敢再面對之際，提醒自己「搏感情著愛寸步留」、「心底半醉半清醒」，要有保留、不要太清楚，這就像是屈原的〈漁父〉一文，漁父勸屈原的話：「世人皆濁，何不淈其泥而揚其波？眾人皆醉，何不餔其糟而歠其釃？」

2000年由羅文聰作詞、李秉宗作曲，江蕙所演唱的〈失婚的女人〉，其實就像一顆時代的風向球，反映了台灣高離婚率的社會現象：

顛顛倒倒，一場枉費，一張證書，抹凍約束的過去，心弄弄，按怎寄望，

緣若離， 面對自己理想現實。兩款代誌，誰講女人，愛靠等愛渡日，一

旦無了愛，隨在命運安排。

詞中的女人也不再像過去，把離婚視為終結幸福的可怕魔杖：

雖然是失婚女人，難免有解脫的過程，只要堅定，未來真多無限可能。

失婚女人，無需要看輕家己身份，明哪載若天光，重新看人生。

與1950年陳達儒寫的〈青春悲喜曲〉女主角也是未婚懷孕，該護士珠胎暗結後被男友遺棄，因此喪失了工作權、經濟來源及親情的照拂。相較之下，2000年〈失婚的女人〉就個別的處境、社會的眼光而言，已經比50年前改善許多。

1998年黃乙玲推出《六月割菜假好心》專輯，同名的主打歌不管是在歌詞的內涵、曲調上的風格都和她1987年的〈講什麼山盟海誓〉一歌十分雷同，而作詞者都是陳國德，作曲者是吳晉淮，兩者可說是道地的「姊妹版」。黃乙玲用她哭腔式的唱法詮釋〈六月割菜假好心〉，講女性被男人欺騙感情，指責對方前後不一、變異思遷，將女性那種「無奈」、「無力」、「怨嗟」的心緒掌握的恰如其分[66]。

---

[64]第 1 名張惠妹《badboy》， 125 萬張 1996 年發行，第 2 名江蕙《酒後的心聲》， 116 萬張 1992 年發行，第 3 名張惠妹《姊妹》，108 萬張 1995 年發行，第 4 名陳淑樺《夢醒時分》， 97 萬張 1989 年發行，第 5 名江蕙《半醉半清醒》，88 萬張 1998 年發行。
資料來源：http://tw.knowledge.yahoo.com/question/?qid=1106082405944

[65]原歌詞：「你講咱對愛嘸通稍計較，搏感情著愛寸步留，每一暗總有人有淚無地流，也總有人將真心鎖著著。人講這世情著愛看乎透，一世人嘸好一直遼，每一暗總有人嘸敢過情關口，參像咱幸福還擱塊風中飄渺。啊----心底半醉半清醒，自己最明瞭，定定心事若到嘴口，又擱摻酒吞落喉。啊，朋友當作阮是無聊，阮攏笑笑嘸敢哮，愛情是無疼嫌無夠，受傷又過頭。」

[66]〈六月割菜假好心〉歌詞：「這條暗淡的路燈，啊～親像我寂寞的心情，想起過去的情景不覺珠淚滴胸前，講什麼你愛我無改變，講什麼你要伴我一生，誰知你是六月割菜假有心，為何欺騙我，怎樣放棄我，害我為你誤前程。」

2000 年 3 月黃乙玲推出的《山盟海誓精選集》，收錄了兩首歌曲值得一提。其一是 1998 年的〈感謝無情人〉，歌詞說：「啊～感謝無情人，傷阮是傷這重，逼阮對愛絕望，做一個無心的人」、「往事一站一站，抹凍擱去愛別人，你才甘願」，是否幻滅就是成長的開始？〈感謝無情人〉這首歌促成黃乙玲在 1999 年得到第十屆金曲獎最佳方言女演唱人獎的肯定。

第二首〈無字的情批〉講的是兩個世代處理分手的態度。女主角的阿嬤不識字，但是擁有人情世故的歷練，阿嬤的情人留給她一張情批，經過幾十年不曾拆開，身為女主角的孫女問阿嬤情書裡面寫的是什麼？阿嬤不以為然的說：「情人欲愛無勇氣」，所以造作文字來欺騙情意。而女主角的情人「欲來離開」，卻連半字都不留，說是「孤單尚適合伊」；害女主角「不甘心付出，為伊哮歸暝」。愛情，到底是不識字的看得開，還是識字的放得下呢？到底是上一代的男性比較溫厚，還是當代的男性比較瀟灑？〈無字的情批〉反映的社會變遷是——兩個世代處理分手的態度；兩性之間如何互動、如何與環境互動。

研究者發現，當女性對愛絕望「抹凍擱去愛別人」，當男性「講孤單尚適合伊」時，兩性其實就變成「他習慣向右走，她習慣向左走」的平行線了。90 年代中期以來的台語流行歌曲，幾乎都是一首首情感挫敗的傷心筆記，一篇篇對異性情愛的怨嘆、質疑與控訴。教育權、經濟權、工作權、自主權並未使現代女性獲得前所未有的幸福，反而是與男性疏離、愈行愈遠！飄蕩在熟悉又陌生的城市中的男性、女性，其實就是一個個的個體戶了。這樣的研究結果恰恰與楊永妙〈新個體族群崛起・一個人的人生〉這篇報導前後呼應：

> 主計處分析台灣住戶規模和家庭型態發現，單身家戶是十年來台灣地區唯一成長的家戶類型，1990 年只 66 萬戶，2000 年卻成長到 140 萬戶。……新的族群——一個人戶，已經如擋不住的海浪般洶湧而來，……跟上奈思比在《大趨勢》一書中曾揭示社會趨勢朝向個人化發展方向的潮流[67]。

當黃乙玲在 90 年代末以高亢嘹喨的嗓音演唱〈感謝無情人〉、〈無字的情批〉時，似乎預先探測到時代的脈動，預知 2000 年以來社會人群的關係了。

綜上所述，我們試圖來比較當代台語流行愛情歌曲在寫法上與 70 年代及其以前的差異。當代女性的愛情感受顯然十分多元，與傳統的女性多處在一個被動、等待的位置更是不同。選錄的愛情流行歌詞，當中提到：針線、被單、枕頭、棉被、繁華的夜都市、暗淡酒店、情批，地點是都會區的酒店或夜市，借景傳情的

[67]見天下雜誌社，2004 年，《天下雜誌》301 期（6 月號），p.112。

媒介為室內或床上的物件，這與前期情侶約會的地點或在山邊、水湄、道路旁或公園；多借花鳥月雲等自然物寄托情感顯然有別。

再就命名及表白的方式上來看，當代的台語流行愛情歌曲，使用了很多的形容詞來描述主角的感覺、情緒，表白的方式也傾向口語化的直接陳述，像是〈小姐請你給我愛〉、〈酒後的心聲〉、〈感情放一邊〉、〈感謝無情人〉等等。〈小姐請你給我愛〉說：「(男) 見面幾落次，當作不認識，實在不應該。(女) 我愛你在心裡，不敢說出來，不敢給人知。」〈感謝無情人〉說：「別人苦勸離開你，那無命早晚無去，偏偏阮不知生死，一錯再錯夢破碎。」這和早期光從歌名〈台灣小調〉、〈南都夜曲〉、〈白牡丹〉、〈四季紅〉分不出歌詞內容究竟寫的是悲或喜，是失戀或約會也是不同的。

簡單來說，早期約會的地點多在戶外，當代的情侶多是在室內活動；早期的愛情流行歌曲表達的方式內斂含蓄，當代的則傾向明朗直接。這麼看來，愛情其實也不是亙古不變，而是受社會變遷決定了它的形式與內容。

肆、從文化工業的角度來看90年代的台語流行愛情歌曲

阿多諾在〈文化工業再探〉一文說：

> 文化工業強力地灌輸大眾現狀即是秩序的說法。……要大家接受的是通行四處、不加深究的相同看法。

又說：

> 文化工業濫用關懷群眾之名，為的是行複製、統制、僵化群眾之實。而文化工業也視群眾的心態為一成不變，全然不考慮它如何可以被改變[68]。

所謂的複製、統制、僵化群眾，在葉維廉〈殖民主義・文化工業與消費慾望〉一文以報紙為例，說明主導者為了穩定、鞏固商品化、資本化的利益，不斷利用新聞性的課題或流行的風尚，或製造衝突、或出點子來製造時尚，將獨特的文化用值轉變為市場交換性的產品，都是從商品價值的考慮出發[69]。

當流行音樂的基礎是建立在經濟計算的基礎之上的事實時，當以文化的角度來看待歌手形象、歌詞內容之時，我們無法忽略唱片公司代表著文化工業的一環。流行歌詞透過流行音樂文化工業所掌控的主題時尚來建立它的陳述，這些陳述影響了消費者的選擇，又回過頭來左右唱片公司的企劃行銷，從而不斷強化此一循環。流行音樂工業大肆炒作女性崛起的大趨勢與消費都市、工業化交叉作用所帶

[68]同註 29，pp.146-151。

[69]葉維廉，1990 年，〈殖民主義・文化工業與消費慾望〉，刊於《當代》第 52 期 (8 月號)，p.56。

來的負面訊息，全然不考慮當代女性在自主的同時如何與男性攜手共創和諧的未來這樣更積極的議題。1999 年，台灣地區的離婚率為千分之二・二三，但是有更多結婚、沒有離婚的夫妻，其中還有不少是高中職以上學歷的女性所組成的家庭，她們是如何來營造幸福的呢？這部分流行音樂幾乎沒有提供聽眾更積極良善的建議。

1992 年以後台語流行愛情歌曲，表達了不少女性害怕愛情受傷害的心理。女性對於愛情的了解與感受，處在分裂搖擺的狀態。她們一方面嚮往愛情，一方面又譴責愛情的挫折與傷害。流行音樂工業便是以這樣媚俗的姿態，權充人們心理的載體，企圖撫平、掩蓋掉女性在實際感情生活當中的不滿。

歌手形象、流行歌曲作為文化商品時，也成為可以拆解重組、置換替代、高度複製的事物，以便滿足消費者不斷尋求流行，及當代「用後即丟」的奢侈，卻又因疏離、寂寞而要求熟悉的主題與類似商品，更促進流行音樂工業界將流行音樂當作商品來促銷、處理的社會環境。當愛情在新時代有其新的型態出現時，流行音樂把新型態愛情當成一樣一樣商品來處理、販售，追求它的市場利潤。

「文化工業」的「工業」，意指事物的複製性、大量化、標準化及規格化，還有其他分配、行銷的正當合理化。蔡源煌拿唱片業來解釋規格化的製作程式，「一個歌星好幾個專輯，唱腔幾乎一致，而歌詞的內容也不會有太大的變化。」[70]試看台語歌后江蕙的歌曲，點將唱片公司把江蕙定位在都會熟女的代言人，有計畫的推出一系列結合酒與傷心戀情的主題專輯。唱片公司為黃乙玲所塑造的形象則是——年輕嬌小易被欺騙的女性，所以她唱紅的歌，也都有類似的意涵。我們把江蕙歌詞中的酒拿掉之後，可以發現，江蕙與黃乙玲的歌都環繞在失戀後的感情模式。歌詞宣稱的愛情，其實是全然商品化、通俗化，並且與現實生活疏離了[71]。

伍、結語

傳統女性的日常作息是以她們作妻子、母親及媳婦的家庭責任為主軸，女性的成就並不像男性以學業或事業來衡量，而是「無才便是德」。中國傳統視女性在維護家庭及社區之和諧所扮演的角色，為國家發展之重要關鍵。因為女性背負相當重大的家庭責任，因此她必須時時配合家人的需要。所以「男主外，女主內」、「男主動，女被動」就成了傳統對男女的規範[72]。

---

[70]同註 30，p.11。

[71]所以陳瑞文質疑，「書籍文化」與「電視文化」是了解或認識現實社會的主要方式嗎？對現實的認識必須還原到我們的生活週遭。同註 32，p.111。

[72]見成露茜、熊秉純，1993 年，〈婦女、外銷導向成長和國家：台灣個案〉，刊於《台灣社會季刊》，

《cheers快樂工作人雜誌》訪問現代知名創作人陳樂融，據他的觀察，儘管愈來愈多女性在企業裡發光發熱，但很多男性聚在一起「很少牽涉到與女性相處之道」，「男性自我優越感還是非常普遍」，在考慮到終身伴侶時還是回歸到女性溫順、體貼、照護的特質[73]。

自從第一首台語流行歌曲〈桃花泣血記〉以來，台語歌曲的創作者絕大部分都是男性，有些研究者以為，流行歌曲複製父權意識，經由「男聲女唱」來宣揚這樣的意識形態[74]，教導女性這樣的規範。不管如何，經典的台語流行愛情歌曲，一樣受到女性與男性聽眾的支持和喜愛。這其中原因，恐怕是來自傳統文化教養下的集體潛意識所致吧！

李登輝總統執政時期以90年代為主，此一時期的成年女性多出生於60、70年代，其思考模式及文化教養受之於傳統依然者深，因此當代的台語流行愛情歌曲，仍然保留著「男陽剛/女陰柔」、「男堅強/女深情」「男主動/女被動」的性別印象，這是容易被接受與理解的。

此一時期的台語流行歌曲，也同時承載不少灰色、悲觀的情感挫敗訊息，我們轉個角度來思考，是不是因為女性漸漸從依附男性的角色出走，不再把愛情、男人視為她生命的全部，也不再認為等待、委曲求全是女人的天職，所以有這樣的結果？由〈感情放一邊〉、〈半醉半清醒〉、〈感謝無情人〉、〈失婚的女人〉這些歌名，或者可以略見一斑。

自從江蕙〈酒後的心聲〉風行全台，以迄 2000 年，暢銷或得獎的流行歌曲都環繞在兩性愛情的搖擺斷裂這樣的主題上。從中我們看到了，流行歌曲的確反應了社會變遷——現代女性不再像 70 年代前委曲求全；自主性使得愛情的變動及離婚率增加。但是流行歌曲是否與社會產生若干互動，亦即，是否影響兩性、尤其是年輕男女的互動模式，因而 1995 年～2000 年台灣離婚率持續攀升，則不可知。不過，流行音樂文化工業因此不斷推出同類型愛情主題的音樂商品，則是可以肯定的。

流行歌詞中女性對於愛情觀念的變化，內在是肇因於女性教育程度提高，就業機會增加，女性經濟獨立之後，思想意識、觀念也隨之而起變化；外在則是因為整個的大環境開放自由所導致。此期的台語流行歌曲所反映的女性愛情觀，有保留傳統積澱的部分——被動的、溫順的、守候的、等待的、體貼的；有新時代加入的意識感——對愛疏離、男人不可靠、商業消費愛情的虛偽、愛情的多變性、

第 14 期，pp.57-59。

[73]同註 54。

[74]曾慧佳，見註 6。又，張錦華、柯永輝，見註 52。

不確定性與流動性，女人要自力自強等。

流行音樂文化工業是 20 世紀末、21 世紀初人類娛樂工業的大宗，借用流行音樂的普及性及易接受性，不僅可以理解在社會變遷過程當中詞曲創作者對於愛情的觀察、反省、記錄，透過流行歌曲，反芻與思辯在愛情中的兩性定位，避免在變化的社會中迷失自己，也是一個可行的方式。

可惜的是，台灣的流行音樂文化工業並未肩負起更積極的教化功能，歌詞的內容多流於通俗、空洞及負向。轉型中的社會，傳統的處理模式不管用，新的價值系統還未建立[75]，人的自我認同與價值觀也就受到極大的挑戰，甚至是迷失方向，這是否是 20 世紀末以來兩性關係越來越紛亂複雜，情殺事件時有所聞的因素之一？

「天下分久必合，合久必分」，由歷史的經驗得知，凡是與人有關的事物，常常有循環期。就像國內音樂走向國際化的同時，也是本土思維高漲之際；研究者以為，未來 21 世紀的台語流行愛情歌詞的內容，會同時走向疏離分裂與珍惜從一的兩極。後者將為徬徨、迷惘的年輕世代，置放一個安頓情感的所在。

陸、參考文獻

成露茜、熊秉純，1993 年，〈婦女、外銷導向成長和國家：台灣個案〉。《台灣社會季刊》，第 14 期：pp.39-76。

吳瀛濤，1984 年，《臺灣民俗》。台北：眾文出版社。

杜文靖，1996 年，〈從陳芬蘭到江蕙〉。《自由時報》，第 34 版（11 月 1 日、2 日）。

林森仁，2004 年，《解嚴以來台語流行歌曲研究——歷史探索與語文研究》。台北：政治大學國文教學碩士學位班。

阿多諾著，李紀舍譯，1996 年，〈文化工業再探〉。《中外文學》總號 290（7 月號）：pp.146-153。

施又文，2006 年，〈台語流行歌曲中女性的愛情觀——從日據時期到 1975 年〉。論文發表於朝陽科技大學「新時代通識教育之課程與教學」學術研討會，霧峰：朝陽科技大學通識教育中心，5 月 19 日。

胡正文，2001 年，《進入 e 世紀再創生命新機》。台北：千代文教基金會。

翁嘉銘，1996 年，《迷迷之音》。台北：萬象圖書公司。

張錦華、柯永輝，1995 年，《媒體的女人 女人的媒體》。台北：碩人出版有限公司。

莊素玉，2001 年，《明碁電通總經理李焜耀發現蘇州高科技臺商蜂擁長江三角洲》。

[75]法國社會學家涂爾幹（E.Durkheim）論及工業社會所以會出現失序狀態，在於傳統的社會規範喪失，加上個人慾望受到刺激而擴大，喪失了行為標準。同註 11，p.21。

台北，天下遠見出版社。

許佑生，1998 年，〈影說台北：觸覺篇〉。《台北畫刊》（3 月號）：pp.38-43。

陳瑞文，1992 年，〈藝術性質・文化工業・大眾文化（下）〉。《雄獅美術》第 257 期（7 月號）：pp. 109-111。

曾慧佳，1997 年，《從流行歌曲看臺灣社會》。台北：五南圖書公司。

華視新聞雜誌第 878 集。資料來源：http://www.cts.com.tw/nm/pm/pm08781.htm

黃宣範，1993 年，《語言、社會與族群意識—台灣語言社會學研究》。台北：文鶴出版社。

黃榮村，1986 年，〈從社會與心理學變遷看流行歌詞〉。《國文天地》第 2 卷（第 1 期）：pp. 23-42。

楊永妙，2004 年，〈新個體族群崛起　一個人的人生〉。《天下雜誌》301 期（6 月號）：pp.108-124。

楊克隆，1998 年，《台語流行歌曲與文化環境變遷之研究》。台北：國立台灣師範大學國文研究所碩士論文。

葉至誠，1997 年，《蛻變的社會----社會變遷的理論與現況》。台北：洪葉圖書公司。

葉維廉，1990 年，〈殖民主義・文化工業與消費慾望〉。《當代》第 52 期（8 月號），pp. 40-60。

臧汀生，1989 年，《台灣閩南語民間歌謠研究》。台北：政治大學中文研究所博士論文。

劉星，1984 年，《中國流行歌曲源流》。台中：台灣省政府新聞處。

劉靖之，《中國新音樂史論集～回顧與反思》。香港：香港大學亞洲研究中心，1992 年。

蔡文輝，1982 年，《社會變遷》。台北：三民書局。

蔡源煌，1991 年，〈「文化工業」的概念如何評估〉。《中國論壇》31 卷（第 10 期）：pp.9-13。

盧智芳，2005 年，〈我愛工作更愛你〉。《cheer 快樂工作人雜誌》59 號（8 月號），pp.82-92。