

文稿

威權體制下的女性愛情--
以故總統蔣中正執政期的臺語流行歌曲為例

施又文*

一、前言

臺灣光復之後四年，國民政府遷臺，直到 1975 年止，蔣中正在臺灣執政 37 年。光復初期，台灣人主要是以閩南語為溝通媒介(以下稱臺語)，1948 年政府展開一連串推行國語、箝制方言的運動，對於臺語流行歌曲的發展有相當的打擊。行銷臺語唱片的公司，為了生存，不得不節省成本，讓作詞家將日本曲子填上臺語新詞，「混血歌曲」就是在這樣的背景下大行其道。

孔子說：「詩可以興，可以觀，可以群，可以怨。」(《論語·陽貨》)指出詩與個人情志、社會政治的互動關係。德國著名學者阿多諾(Theodor W. Adorno, 1903-1969)說：「音樂表現社會越深刻，就越不迴避社會的指向。」¹作家無可避免地為社會所制約、限制與影響；社會相對亦反映在文本當中，透過文本，吾人意識到它的存在。

愛情是千古不變的兩性命題，相異的時空，兩性的情愛模式也各異其趣。前蔣執政期的 37 年，臺灣的政治是一威權的體制，社會風氣傳統而保守，本論文從音樂社會學的角度來分析當代相當流行的臺語愛情歌曲，研究發現，當代臺語流行歌曲反映的女性愛情，在愛情的表白上是壓抑保守、內斂含蓄；在態度上是委曲、執著等待；在信仰上甚至則歸諸宿命。

二、時代背景介紹

(一)經濟環境

1945 年，臺灣光復，國內隨即通貨膨脹、物價持續上漲，一直到 1949 年 6 月為止的 4 年之間，平均每年的物價上漲率約為 10 倍；加上失業率不斷增加，「貨幣」發行數額快速成長，導致戰後初期的臺灣民眾，普遍處於貧窮、匱乏的經濟困境中。

* 朝陽科技大學通識教育中心助理教授。

¹ 阿多諾，《新音樂社會學》，轉引自于潤洋，〈對一種社會學派音樂哲學的考察〉，《中國音樂學》，1995 年第 1 期。

1949年國民政府遷臺後陸續展開土地改革與地方自治。政府以公營公司的股票補償地主，將土地資本順利轉化為工業資本。佃農擁有了自耕地，農產品出口的獲利亦成為外匯來源之一，為1950年代臺灣工業的發展奠下資本的基礎。1953年政府開始推行「經濟發展計劃」，採取「以農業培植工業，以工業發展農業」的核心策略，初期以加強農業的生產為目標，並逐漸從事重工業、化工業的建設。

1960年政府施行〈獎勵投資條例〉，採取對外開放經濟政策，外國資本迅速進入臺灣。1965年開始，又陸續成立「加工出口區」，國內經濟結構快速地由農業經濟轉型為工業經濟。1960年代之後，臺灣的進出口貿易呈現大幅度的成長，1970年代初期，國際社會稱譽臺灣為「經濟的奇蹟」。

(二)政治環境

1947年爆發「二二八事件」，1949年國民政府實施「戒嚴令」²，制定「新聞、雜誌、圖書管理辦法」，將文化事業納入戒嚴體制加以操控，國內的文藝環境，從此陷入高壓的氛圍當中，直到1987年解嚴為止。1949年〈動員戡亂時期懲治叛亂條例〉通過，1950年6月公佈〈動員戡亂時期檢肅匪諜條例〉，在「肅清匪諜」的理由之下，情治機關展開「整肅異己」的工作，成為繼「二二八事件」之後的一場大浩劫。³

1950年「韓戰」爆發，美軍正式駐臺協防，1954年成立了「臺灣美軍電臺」(AFNT)，該電臺不僅撫慰了駐臺美軍的思鄉之情，同時也成為臺灣青少年接觸西洋流行音樂的主要管道。1965年，美國介入越戰，臺灣再度成為駐越美軍的補給站和渡假中心，酒吧、俱樂部與色情業應運興起。陶曉清及余光相繼在電臺主持西洋音樂節目，美式文化入侵臺灣。1970年開始，美國採取「聯中制俄」戰略，與中共開始會談。同年，加拿大與我斷交。1971年，保釣運動發起，10月25日我退出聯合國；1972年，日本與我斷交。

臺灣外交逐年遭受衝擊，經濟卻因二十年的生聚，社會和政治的穩定

² 戒嚴令制定「防止非法的集會、結社、遊行、請願、罷課、罷工、罷市、罷業等規定實施辦法」，凍結了憲法賦予人民，諸如言論、講學、集會、結社等基本權利。

³ 見楊克隆，《臺語流行歌曲與文化環境變遷之研究》（臺北：台灣師範大學國文研究所，1998），頁119-129。

而一片大好，國民所得年年提高，消費能力大增。中產階級逐漸形成，要求政治民主的壓力也逐漸提高。當此之際，政府爲了破除奢靡浮華的風氣，避免民心浮動，在1971年到1976年連續推動十大革新運動、淨化電視節目、淨化歌曲等，目的在透過文化上的重整，塑造一個團結安定的社會。

(三)語言環境

1948年政府成立「國語推行委員會」，明令在學校講臺語要罰錢並在左胸前掛牌。1959年公佈實施「廣播無線電臺節目規範」，其中第四條規定「方言節目其比率不得超過百分之四十」，1963年透過「廣播及電視無線節目輔導準則」第三條規定「電臺對國內廣播，其播音語言應以國語爲主，方言節目時間比率不得超過百分之五十」。臺灣電視在開播之後，該臺「節目規範」的第十一點，標題便是「對語言使用之規定」。其中第一條規定各種節目「以使用國語爲限」；第四條是「使用純粹方言之節目，以娛樂節目爲限，但必須以國語說明之」。一個方言節目，還要以國語解說，其荒謬性不言可喻。⁴

臺灣電視臺在1962年開播，1969年及1971年「中視」及「華視」相繼成立。電視時代的來臨，使得先前由廣播、唱片所達到的聽覺享受，進入了視覺享受的領域，過去電影僅能在電影院或特殊場所才能欣賞，而電視更能深入一般的居家環境，使「流行歌曲」的宣傳管道大爲暢通。

時代社會的脈動反映在臺語流行歌曲上是戰後陸續出現的社會寫實歌曲，如：〈望你早歸〉、〈補破網〉、〈燒肉粽〉、〈杯底不通飼金魚〉等四首歌有「戰後四大名曲」之稱。但是戒嚴令(1949年)實施之後，白色恐怖時期文藝作家人人自危，政治的高壓、文藝檢查制度的斷害，臺語流行歌曲不復有反映社會的寫實作品，而以情愛爲主，且多是悲曲苦詞的創作。⁵

爾後國語運動及傳播媒體對語言播出的限制，直接影響戰後的新生代對臺語流行歌曲的認同度，加上國語及西洋歌曲的興起，臺語流行歌曲的消費人口逐年逐相對地減少，在1950、1960年代，發行臺語流行歌曲的唱片公司，爲了降低製作成本，紛紛以日本原曲填上臺語歌詞，而成爲「混

⁴ 見曾慧佳，《從流行歌曲看臺灣社會》(臺北：桂冠，1998)，頁 130-131。

⁵ 見楊克隆，《臺語流行歌曲與文化環境變遷之研究》(臺北：台灣師範大學國文研究所，1998)，頁 58-59。

血歌曲」。這些「混血歌曲」雖然毫無臺灣曲風，但歌詞內容卻也反映了當日的部分社會景象。當時一些臺灣的作詞作曲家，如許石、楊三郎、吳晉淮諸人，於日據時期赴日本習樂，成為戰後臺語流行歌曲的主要創作者，在50、60年代「混血歌曲」風行的時期，保留了一絲本土創作的命脈。⁶

1970年起中視為了激發社會大眾創作新歌，製作了長達18個月的「金曲獎」節目，選出優良的新歌不下百首；其中包括〈送君珠淚滴〉、〈飼鴨姑娘〉、〈西北雨〉、〈心內事無人知〉等臺語流行歌曲。除此之外，該節目並著手整理臺灣民謠在螢光幕上演唱，成為70年代「臺語流行歌曲」復甦的重要契機之一。

(四) 婦女的地位

蔣中正先生執政期，臺灣經歷政府的強力控制與威權統治，中原文化思想中的兩性模式主宰臺灣社會的兩性互動關係，加上日本治臺的影響猶原存在，以男性為中心並將女性視為男性的附屬品或家庭的依賴者，也是此期社會對性別的價值觀。日據時代的養女遺風，到1960年代猶存，國內有將近19萬的養女，其中18%遭受過虐待。⁷

雖然，國內經濟結構快速地由農業經濟轉型為工業經濟，婦女在工業化的過程中，投入勞動市場並扮演重要的角色，但若與男性相較，婦女基本上在勞動市場上多居於次要地位，大部分的婦女仍居於生產線的下層。⁸

一般女性的日常作息依然是以她們做妻子、母親及媳婦的家庭責任為主軸，女性所從事的是管家的工作，她被限定在只要服侍好丈夫、小孩和公婆日常所需，女性在維護家庭及社區和諧扮演了重要的角色，因此，女性乃深陷家庭責任中，以照顧他人為優先。⁹

當時社會風氣還是相當保守，比如在1972年，教育部敕令女學生頭髮以齊耳為準。1973年～1974年，教育部要求加強取締在校生蓄留嬉皮長髮及奇裝異服；內政部為遏止社會奢侈風氣，暫停受理冷熱飲業、茶室、酒

⁶ 見楊克隆，《臺語流行歌曲與文化環境變遷之研究》（臺北：台灣師範大學國文研究所，1998），頁 159-170。

⁷ 見曾慧佳，《從流行歌曲看臺灣社會》（臺北：桂冠，1998），頁 282。

⁸ 見蔡淑玲，〈職業地位結構——臺灣地區的變遷研究〉，收入瞿海源、張英華編，《臺灣社會與文化變遷》上冊，（台北：中央研究院民族學研究所，1986），頁 299-351。

⁹ 見成露茜與熊秉純，〈婦女、外銷導向成長和國家：臺灣個案〉，頁 55-60。

店、純吃茶等行業的營利事業登記；並限制特定行業營業至晚間11點止，禁止新設及擴大營業場所。綜上所述，該時期女性的性別角色其實是以附從男性、家庭的維護者為主。¹⁰

三、歌曲介紹與分析

筆者選了13首表達女性愛情觀的臺語歌曲，茲列簡表於下。¹¹

表一：故總統蔣中正執政時期的臺語流行歌曲

歌曲名稱	作詞者	作曲者	年代
望你早歸	那卡諾(本名黃仲鑫)	楊三郎	1946
補破網	李臨秋	王雲峰	1948
臺灣小調	鄭志峰	許 石	1948-1949
黃昏再會	林天津	楊三郎	1949
青春悲喜曲	陳達儒	蘇桐	1950
南都夜曲	陳達儒	郭玉蘭	二次大戰戰後初期
中山北路行七擺	陳達儒	陳秋霖	二次大戰戰後初期
安平追想曲	陳達儒	許 石	1951
孤戀花	周添旺	楊三郎	1952
鑼聲若響	林天來	許 石	1955
緣投囡仔	郭大誠 / 郭順祥	日本曲	1961
送君珠淚滴	徐品榮	周宜新	1970
心內事無人知	周添旺	周汾陽	1970

(一)夫妻情義

日本政府在太平洋戰爭後期，大量徵召臺灣青年到南洋等地充當軍伕，二次世界大戰結束，許多的「臺籍日本兵」仍然流落異鄉。〈望你早歸〉原是描寫失戀怨婦的心情¹²。然而在戰後的「復員」時刻，這首歌卻

¹⁰ 見曾慧佳，《從流行歌曲看臺灣社會》（臺北：桂冠，1998），頁 293-295。

¹¹ 本表歌詞內容、作詞者、作曲者、年代的出處，係參考音樂臺灣鄉土歌謠網，其檔案係由亞洲唱片提供，見：<http://residence.educities.edu.tw/abcbbs/start.htm>。另歌詞內容，亦有參考莊永明、孫德銘編《臺灣歌謠鄉土情》（臺北：臺灣的店，1994）。

¹² 〈望你早歸〉間奏的口白：「無聊的月光暝，來引起阮思念著故鄉的妹妹。妹妹！我自離開故鄉到現在，也未趨達成我的目的、我的願望，……」

深深觸動了臺籍日本兵家屬的心弦，歌詞將女性等待、盼望丈夫早日歸來的淒苦心情，充份地表現出來：

每日思念你一人，味得通相見，親像鴛鴦水鴨不時相隨，無疑會來拆分離。牛郎織女伊二人，每年有相會，怎樣你那一去全然無批，放捨阮孤單一個。……阮只好來拜託月娘，替阮講給伊知。講阮每日悲傷流目屎，希望你早一日返來。

曾慧佳以為：

無論是政治上的南洋軍夫，或經濟上的「出外打拼」，對女性而言，都是無止境的「等待」。……而女性對男性的離別，僅能接受與等待。¹³

接下來這首〈補破網〉的創作背景是1945年之後，彼時動盪、混亂的臺灣，就像一張「破網」，需要細心修補。其背景是國民政府派遣軍隊接收臺灣，當日局勢不穩定加上經濟全面崩潰，造成社會極度不安。〈補破網〉中的女性面對「見著網，目眶紅，破到這大孔，想欲補無半項，誰人知阮苦痛」時，男性在哪裡呢？歌詞繼續唱著：「意中人走叨藏，那無來鬥幫忙。」這位男性在全家生活面臨困境時為何缺席，無從得知，然而女性說「淒慘阮一人」，她還是得面對生活困境，集中全力去解決困難：「為著前途鑽活縫，找傢俬補破網」、「全精神補破網」。我們把歌詞的意義延伸出去--如果男性無法負起養家活口的責任，那麼就得由女性來承擔，套句曾慧佳的話就是，該歌詞透過女歌者的演唱，成為早期「教化」女性的愛情歌曲。曾慧佳在詮釋〈為著你〉(周添旺作詞，1954年)一歌說：

家鄉的妻子(在丈夫到外阜打拼後)除了守著家鄉，侍奉公婆，照顧小叔之外，還要賺錢貼補家用。此為臺灣近五十年來婦女的角色最典型的代表。

……似乎當事的四人皆覺得侍奉公婆是媳婦的天職，留在家鄉作媳婦，才是孝順的表現。¹⁴

這是臺灣戰後一個極為重要的社會現象，也足以補充說明〈補破網〉一詞當中的女性對家庭、對配偶的責任。

¹³ 見曾慧佳，《從流行歌曲看臺灣社會》(臺北：桂冠，1998)，頁62。

¹⁴ 見曾慧佳，《從流行歌曲看臺灣社會》(臺北：桂冠，1998)，頁87-88。

(二)男女歡愛

當日自由戀愛慢慢被大家所接受，1948~1949年的〈臺灣小調〉就是一種情歌的對唱，歌詞描寫男女主角在公園約會的情景。男聲唱：「看見月色漸漸光，有話想欲問，請妹妹妳想看覓，艱苦妳敢知。」男士起初似乎不敢表達愛意，愛在心裡口難開。女聲續唱：「雙人對天有立誓，阮就不敢嫁。」感情漸漸加溫之後，接下來彼此坦訴「我愛你」，最後是「坐在小船賞月圓……合唱戀愛歌。」對於愛情的表白已經是十分坦白直接。

另一首發表於1949年，由林天津作詞的〈黃昏再會〉，對於情愛的表白則比較婉轉。男女也是在公園約會，男聲唱：「說月姪嫦娥姁，可比小妹妖嬌恰古錐，幾句情話毋敢講出嘴，含情不吐上克虧。」女聲續唱：「輕聲細說又驚人知影，真情欲講心驚驚」，兩人最後約定：「雙人永遠毋通情變壞，明日黃昏再攔來。」彼此的怯怯情懷相當有意思。

相對於上述這種輕鬆愉快的情歌，從「二二八事件」到整個1950年代，臺灣歌謠充斥著哀怨落寞的失意情歌，與日據時代的臺灣歌謠多為憂怨之音相類似。這種哀怨落寞的情歌才是當代的主調。根據楊克隆的統計，有高達916首(佔74.53%)的歌曲對當時抱持著悲觀的態度；而對當時抱持樂觀態度的歌曲，僅有124首(佔10.09%)。¹⁵

(三)失戀見棄

筆者要特別提出來的是〈青春悲喜曲〉，這是1950年陳達儒以276個字寫下的敘事體的歌詞。這首歌詞描述一位護士珠胎暗結後被男友遺棄的故事。歌者譴責這位避不見面的男主角，口白的部分說：

薄情郎，阮是信賴你一個人格者，是一個有責任人，誰知你所講的話全是花言巧語，一時做你走避，身中困仔出世日子迫近，已經難得再瞞社會人耳目，有厝變成不敢倒返，母子前途，教阮怎樣才好。女主角自認對方是有責任的人格者才與他發生關係；無奈男主角在女方懷孕後，並未對其父母表白這段露水姻緣，以致女主角處境艱難：「可恨伊放阮母子誰擔當……可恨伊害阮墜落烏暗城……可恨伊僥倖絕情無回頭」

¹⁵ 見楊克隆，〈臺灣流行歌曲與文化環境變遷之研究〉（臺北：台灣師範大學國文研究所，1998），頁 134-137。

(歌詞部分)。

不管女主角如何的叨唸這個逃避者，事實上這位女護士因為未婚懷孕，喪失了工作權、經濟來源及親情的照拂：「吳先生，阮已經無來離開病房的看護婦生活是味用了」(口白部分)；「公園路兩毛毛，單身行出院門，幸福夢今無影，愈想愈恨割心腸，為著伊有厝變成不敢返」(歌詞部分)。女護士她才是真正受到社會「違規處罰」的實際對象。這首歌已經點到當日男女對婚前發生性行為的期待是有性別差異性的存在，在感情上，女性受到社會、傳統的制約較諸男性來得嚴厲。所以曾慧佳《從流行歌曲看臺灣社會》詮釋這首歌之後下個結論：

此曲歌詞警告了所有女性，未婚生子的代價是很可怕的，最好不要輕易嘗試。……這樣的歌詞，無意間更鞏固父權體制，教化的功能隱含其間，女性最好守住貞操，否則後果自嗜。¹⁶

筆者在黃義交、周玉蔻、何麗玲的誹聞事件鬧的沸沸騰騰之際(1998年)，親耳聽到一位五十歲開外的阿巴桑輕鬆自然的說：「查埔人攏嘛是這樣。」現場有幾位年紀相仿的阿巴桑也紛紛附和。這正反應了社會對兩性愛情的處理態度有不同的期待。

接著我們要來比照一組女性失戀(或單相思)與男性失戀的臺語流行歌。第一首是1952年由周添旺作詞的〈孤戀花〉：

風微微，風微微，孤單悶悶在池邊，水蓮花滿滿是，靜靜等待露水
滴，啊～啊～阮是思念郎君伊，暗相思無講起，要講驚兄心懷疑。
月光暝，月光暝，夜夜思君到深更，人消瘦無元氣，為君唱出斷腸
詩，啊～啊～蝴蝶弄花也有時，孤單阮薄命花，親像瓊花無一暝。
月斜西，月斜西，真情思君君不知。青春儼誰人害，變成落葉相思
栽。啊～啊～追想郎君的真愛，獻笑容暗悲哀，期待陽春花再開。

詞中將失戀少女的心境，既婉轉又白描的書寫無遺，單相思的女子從天光相思到更深露重，相思情深娓娓動人。詞以「獻笑容暗悲哀」結束--把笑容獻給愛人，把悲傷留給自己，表現出女子在兩性交往上的情深意濃。從這首歌我們不難察覺，當代的女性扮演的是無怨無悔的付出者、愛情的呵

¹⁶ 曾慧佳，《從流行歌曲看臺灣社會》(臺北：桂冠，1998)，頁79-81。

護者的角色。

另一首〈南都夜曲〉書寫歡場女子被男子欺騙的淒美故事。¹⁷ 這首歌擅用文字烘托出、營造出失戀酒家女悲苦淒涼的形象，頗有李清照〈聲聲慢〉一詞的味道。「啊……薄命，薄命，為君嗔不暝。」「啊……愛情，愛情，可比紙煙烟。」「啊……夜半，夜半，孤單風愈寒。」悠悠的唱出女性在遭受無情的打擊時，把一切歸諸於命、歸諸於緣逆來順受的態度。

相對於女性失戀的歌曲，當時也有幾首紅歌描述男性失戀，比如那卡諾的〈苦戀歌〉(1947年)。根據與那卡諾合作的楊三郎評判那卡諾說：「天天都在談戀愛，天天都在失戀中」，並曾當面調侃那卡諾說：「失戀食金蕉皮，這首歌正是你浪漫生活的寫照。」〈苦戀歌〉中，失戀的男人斥責離他遠去的女性說：「明知女性真厲害，偏偏乎伊騙不知」；並且借酒來澆愁：「明知燒酒味解憂，偏偏飲酒來添愁」。而男性也一樣管不住自己的感情：「明知對我無真情，偏偏為伊來犧牲；明知對阮無真愛，偏偏為伊流目屎。」

另一首〈舊情綿綿〉大約是 1957~1959 年由葉俊麟填詞，洪一峰譜曲。這首歌把男性對舊愛的既愛又恨的心理表現的入木三分：「明知你是楊花水性，因何偏偏對你鍾情」、「明知你是有刺野花，因何怎樣我無反悔」、「明知你是輕薄無情，因何偏偏為你犧牲！」他告訴自己，要提出男性的勇氣來：「男子立誓甘願看破來避走」，可是卻又偏偏割捨不下：

舊情綿綿暝日恰想也是你，…… 啊～不想你，不想你，不想你。

怎樣我又擱想起，昔日談戀的港邊。

曾慧佳在詮釋了〈舊情綿綿〉這首歌之後說：

此曲的歌詞是男人填的，主唱也是男人。男人主導了感情的發聲權，藉著歌詞控訴女人的寡情與薄倖，其實更貼切的說明女人在感情生活的弱勢。只要男人喜歡你，女人未給予善意的回應，便叫做

¹⁷ 莊永明認為這首歌是戰後的作品，見莊永明·孫德銘編《臺灣歌謠鄉土情》(臺北：臺灣的店，1994)，頁 308-309。原歌詞：「南都更深，歌聲滿街頂，冬天風搖酒館繡中燈，姑娘溫酒，等君驚打冷，無疑君心先冷變絕情。啊……薄命，薄命，為君嗔不明。甜言蜜語完全是相騙，站在路頭酒醉亂亂顛，顛來倒去，君送金腳鍊，玲瓏瓏叫醒初結緣。啊……愛情，愛情，可比紙煙烟。安平港水沖走愛情散，月也薄情避在東平山，酒館五更，悲慘哭無伴，手彈琵琶哀調鑽心肝。啊……孤單，孤單，無伴風愈寒。」

水性楊花。¹⁸

我們發現，男女一旦失戀了，對舊愛既愛又恨是共通的特點。但是女子依然會等待再等待，等待舊愛的回頭，等一份完整的愛情回來。而男子在斥責對方之外，看不到等待重圓的意象。女性多半把失戀的原因歸諸於緣分、命運(如：薄命花、薄命、緣淺)¹⁹或男子的故意遺棄(除上選歌曲之外，尚有〈中山北路行七擺〉：「無疑講話無影隻，一去無來求親晟」)；男性則會認為是對方性格上的缺失造成(如：真厲害、水性楊花、輕薄無情)。如果說這是兩性差異，那麼這樣的差異性會形成一種社會期待，這樣的社會期待又會回過頭來強化兩性差異，如此情況特別是在封閉保守的社團更是明顯。筆者從這組男女失戀歌，延伸得出以下的想法：「在早期的臺語流行歌曲中，不管男女本身的、或是社會層面的，對男女情愛有不同的期待與評價。」

(四)生別離

接下來，我們來欣賞兩首以船員為主題的歌。〈安平追想曲〉寫的是母女兩代都愛上船員的故事。一個二十歲的臺灣混血姑娘，盼望船員情郎早日回航。詞中提到她的父親是荷蘭船醫，不知因何拋棄這對母女：

只有金十字，給阮母親做遺記。放阮私生兒，聽母初講起，愈想不幸愈哀悲，到底現在生也死。……

這位女子的初戀情人，依然是漂泊四海的船員。所以在她望著茫茫大海、內心茫茫然的當下，或者預感自己未來的幸福也是像那大海一般茫茫吧？不管如何，她還是站在安平港邊，「望兄的船隻，早日倒轉安平城」。

另一首是〈鑼聲若響〉，1955年林天來作詞，許石作曲。〈鑼聲若響〉無疑是「港邊惜別」之類的歌曲，三段有層次性的故事，分別描寫漸行漸遠的船隻：「日黃昏愛人要落船」、「船燈青愛人啊在船墩」、「錠離水，愛人仔船欲開」，而送別的女性，從「心酸」、「心頭亂紛紛」而「喉先梗」，到「吐出大氣恨別嘴開開」、「心肝像針錐」，感情一層深入一層。

¹⁸ 曾慧佳，《從流行歌曲看臺灣社會》（臺北：桂冠，1998），頁100。

¹⁹ 除分析的二首歌之外，日據時期的〈月夜愁〉、〈河邊春夢〉的女子也是把失戀歸諸宿命。

碼頭港邊的送別，從愛人上船到船隻啓航，送行的女性內心與表情的變化，描繪得相當生動細緻。

從生別離的場景，筆者發現當代的女人，一旦認定「我是你的人」，就安於嫁雞隨雞的宿命，歌詞中絲毫看不出「船變」的念頭，更別說是進一步的行動了。

1970 年，中視金曲獎節目徵選優良新歌，其中〈送君珠淚滴〉、〈心內事沒人知〉可以提出來供作參考。徐品榮作詞的〈送君珠淚滴〉，描寫男友要去當兵，女子在車站送行、難分難捨的情景。女子千言萬語、反覆叮嚀：「望君真心相疼痛，爲君守空房，咱情意不通味記，我是你的人」、「阮不管三年五載，也是欲等待」。此曲中的等待者與〈安平追想曲〉一樣，依然是女人，不同的是這首歌對愛情的表達方式直接了當：「我是你的人」，似乎有別於 1950 年代以前的臺語流行愛情歌曲含蓄的表述。

(五)其他

1969 年〈緣頭囡仔〉由郭大誠/郭順祥作詞，是一首由日本老歌「牡丹之曲」的曲子改填上臺語歌詞而來的，內容描寫女追男的情景。這位女子自吹自擂自己的條件說：「酒不飲賭也不搏，娶我穩快活」、「阮猶原生成真美，未乎你克虧」、「阮深情似海」；而且還大膽的發佈愛情宣言：

緣頭囡仔你幾歲，不知娶某也是沒，阮沒嫁你嘛未娶，十七八歲好轉大，希望你不通拖沙，趕緊來娶我。……

緣頭囡仔真古錐，害我看著大心悸，看著你心花著開，真想欲甲和你做堆……

緣頭囡仔有意愛，可惜你某來阻礙，……希望你諸位朋友，甲阮鬥陣安排，安排伊會得自由，乎我做尪婿。

這是兩位郭先生假借一位女子之口，說出男子心中共同的願望--被大膽熱情美麗的女子不顧一切的追求。在民風猶原保守的彼時，這首歌應當會被視爲不正經吧。

1970 年〈心內事沒人知〉由周添旺作的詞，筆者在高中的時候，曾經聽過歌星唱這首歌。歌詞的內容是：

心內的事無人通知影，對阮求愛同時二個兄。

一個對著事業真打拼，一個英俊有錢有名聲；
二個攏是真心對待阮，門當戶對得意的郎君；
給阮心內想著又矛盾，應該怎樣心頭亂紛紛。
算來二個對阮攏有意愛，如何打算抹曉通安排？

愈想也是無法通安排，心內事情也是無人知，心內事嘛是無人知。
歌詞內容呈現出是女性面對複選擇的困惑--當女性面對同樣等值、不同對象、而且沒有所謂的「先來後到」的傳統約束時，她該怎麼辦？如果我們落實到那個時代，在傳統社會的要求下、傳統教育的養成下的彼時女子，面對這樣的課題其實就是：「如何打算抹曉通安排，愈想也是無法通安排」！

國寶級作詞家周添旺在他晚年創作的這一首歌，完全打破他過去寫女人的刻板形象--「悲情苦待」的「王寶釧」，這是不是他預知了--女性意識即將覺醒的一首歌。〈心內事沒人知〉的意義在提供女性一個思考：當女性面對同樣等值複數的愛情對象或價值時，她該如何選擇？

四、結語

本論文是以故總統蔣中正執政時期的臺灣社會，在政治、經濟、文化的大架構下，臺語流行歌曲對於當代女性的愛情是如何的呈現與反省，透過理解歌詞所呈現與反省的價值觀，探討臺語流行歌詞與當代社會的關聯。

前蔣執政期，臺灣社會一來因為中原及日本父系文化的影響，二來當日的產業結構型態以農業及重視勞動密集的工業為主，就業市場多為男性，男性是家計的主要負擔者，女性則承擔教養子女、照料家務及家人的工作。男性出外工作，家庭依靠這份收入，造成傳統社會以男性為中心，並將女性視為男性的附屬品或家庭的依賴者。父權是正支配角色，婦女則是受支配的角色，傳統的性別角色即是建立在這種明顯的「男主外，女主內」之上。²⁰從歌詞的內容分析，此時的女性對於愛情多半扮演溫柔、順從的委屈者、等待者，而將幸福交給男人來決定。

筆者以為，故總統蔣中正去世之前，臺灣社會雖然在經濟上持續發

²⁰ 葉至誠，《蛻變的社會---社會變遷的理論與現況》（台北：洪葉圖書公司，1997年），頁 153-173。

展，然而威權的統治模式並沒有多大的變化，文化上又有殖民國及傳統的包袱，風氣也是滿保守封閉。表現在前蔣執政期的臺語愛情流行歌曲，傳統女性的立場總是處在一個「等待」、「被動」、「委曲求全」的位置，這樣的情歌對於女性在愛情議題上，總是暗示「愛情的完整性」是女性的責任或女性一生追求的目標。簡單來說，當代臺語流行歌曲中反映的女性愛情，在愛情的表白上是壓抑保守、內斂含蓄；在態度上是委曲、執著等待；在信仰上甚至是歸諸宿命的。所以，流行歌曲中的愛情觀呈現出三個面向：一、感情豐富卻壓抑的愛情觀；二、沉溺在分手或受挫的痛苦悲傷中；三、存在明顯的性別差異。²¹

筆者在此引述曾慧佳教授《從流行歌曲看臺灣社會》一書的一段話作為結束：

情歌中女性所面臨的問題，是她們只能侃侃的陳述對愛情的期待與需求，並且只能玉潔冰心的保證，她會等待到男人成功「倒轉回來」。換句話說，在一場不完整的愛情中，女性被編派的位置--是在男性放棄愛情後，女性仍必須執迷於愛情，期盼愛情的完整，且不需任何理由，形成男走女不走的模式。這樣的意識，也隱含女性是一種天生的愛情動物，彷彿在愛情之外，便沒有其他賴以存在的價值。²²

女性的愛情與人生價值幾乎完完全全依附在男性的身上。

整個社會、文化、生活經驗中，一再複製、提醒、強化父權意識，臺語流行歌曲及各種連續劇、歌詞作品便是重要的文宣媒體，寫歌、編劇的人或許未蓄意如此，其創作動機不過是為了反應現狀，但在反應現狀的過程中，又加深傳統「男尊女卑」的概念。這便呼應了詮釋學的理念，文本反應社會，而社會又會影響文本的創作。

²¹ 蕭蘋、蘇振昇，〈揭開風花雪月的迷霧：解讀臺灣流行音樂中的愛情世界〉（1989-1998），《新聞學研究》，70期，頁169-195。

²² 曾慧佳，《從流行歌曲看臺灣社會》（臺北：桂冠，1998），頁224。