

南華大學
傳播管理研究所
碩士論文

從搖滾樂看台灣在地青少年次文化
——以五月天為例

指導教授：劉平君

研究生：洪嘉鴻

中華民國九十七年六月

南 華 大 學

傳播管理所

碩 士 學 位 論 文

從搖滾樂看台灣在地青少年次文化-以五月天為例

研究生：洪嘉瀛

經考試合格特此證明

口試委員：劉平君
同如如
程紹偉

指導教授：劉平君

系主任(所長)：張裕元

口試日期：中華民國

97年 6月 18日

摘要

本研究之目的，在於利用幻想主題分析，探索搖滾樂文本所展現的青少年次文化內涵。在研究的執行上，本研究選擇在台灣最具青少年群眾魅力的五月天樂團做為研究對象，文本內容包含五月天樂團之音樂作品（專輯、文案）、音樂錄影帶（MV）、出版書籍、演唱會作品，及媒體訪談等，從歌曲、形象各層面剖析其中所模塑之戲劇結構。而透過幻想主題分析的概念，本研究將五月天視為一個青少年的幻想團體，因此他們所共享的意義與價值觀表徵出青少年次文化。

本研究在進行分析時，由於五月天之歌詞及形象多在訴說「人生夢想」及「愛情」兩個主題，故而以這兩個範疇進行幻想主題分析，再現在地青少年人生觀與愛情觀。研究發現，五月天文本在「人生夢想」中，形成三個幻想類型，包括「天真有夢想的青少年團體」、「叛逆衝撞的青春期小孩」，以及「改革世界的行動派成年人」，而這三個幻想類型共同建構出「兼具叛逆與孩子氣的行動派大人」之語藝視野；在「愛情」中，形成兩個幻想類型，包括「愛情不完美卻真實」和「愛無界限」，而這兩個幻想類型共同建構出「為愛而生」之語藝視野。然而五月天搖滾樂文本的在地性特質則展現在：對於教育體制的反叛以及搖滾樂侵略性的消弭。

目次

第一章 研究動機與目.....	1
第二章 文獻探討.....	4
第一節 青少年次文化研究.....	4
一、 CCCS 青少年次文化研究.....	5
二、 後次文化研究.....	7
三、 世代解釋模式與結構解釋模式.....	8
第二節 流行音樂與青少年次文化研究.....	11
一、 青少年次文化與流行音樂－年齡、世代.....	12
二、 青少年次文化與流行音樂－性別、種族、性傾向.....	15
三、 流行音樂與青少年次文化在地實踐.....	17
第三節 台灣流行音樂與青少年次文化研究.....	20
一、 台灣流行音樂與青少年次文化研究.....	20
二、 流行音樂與在地實踐.....	21
第三章 研究方法.....	26
第一節 研究對象－五月天.....	26
第二節 幻想主題分析.....	30
一、 本研究採用幻想主題的適用性.....	30
二、 幻想主題分析.....	31
第三節 研究設計.....	34
一、 流行音樂文本.....	34
二、 樣本選擇.....	35
三、 幻想主題分析步驟.....	37
第四章 五月天的幻想主題分析.....	40
第一節 人生夢想.....	40
一、 天真有夢想的青少年團體.....	40
二、 叛逆衝撞的青春小孩.....	58
三、 改革世界的行動派成年人.....	67
第二節 愛情.....	77
一、 愛情不完美卻真實.....	77
二、 愛無界限.....	88

第三節 建構語藝視野.....	91
一、 兼具叛逆與孩子氣的行動派大人.....	92
二、 為愛而生.....	92
第五章 結論.....	93

表 次

表一	五月天文本分類及分析內容.....	36
表二	幻想主題分析結果－人生夢想.....	93
表三	幻想主題分析結果－愛情.....	94

第一章 研究動機與目的

青少年次文化往往與流行音樂的內容與發展密不可分。一方面，投入流行音樂創作的青少年，透過組織樂團，發表音樂創作並秉持 D.I.Y 的獨立精神，作品中展現青少年次文化訊息與意義，以及揉合青少年自身的社會觀點；另一方面，流行音樂工業將青少年視為主要行銷對象，用一套關於青少年的思維模式，量身訂作並打造屬於青少年的流行音樂以及流行偶像，使流行音樂文本內容中充斥青少年次文化內涵並包裹著青少年的價值觀與生活態度。

西方起源於五零年代美國的搖滾樂，被稱作是第一個針對青少年生命處境而創造的音樂，搖滾樂的音符與語言試圖挑逗以及表達青少年的不滿與欲望，其中蘊含特定的世代意識，更進一步醞釀了美國六零年代的青年運動；搖滾樂之後是龐克音樂的興起，龐克次文化始於戰後的英國，其伴隨尖銳的樂器聲響，與舞台上脫序的表演者所表現的頹敗衝突風格，象徵戰後英國的萎靡不振與青少年對於現實社會的不滿；接著龐克之後最能體現音樂、青少年次文化和反叛意識的則是新興的銳舞世代和嘻哈世代（張鐵志，2004；Hebdige，1979）。

這些陸續發展出的流行音樂類型所意味的是，青少年藉由流行音樂類型來表達自我與呼應當代社會形勢的主張，尤其是歷史悠久的搖滾樂，在風行之後不僅帶動唱片市場的發展，同時掀起青少年籌組樂團的風潮，因此自興起於大眾文化舞台，搖滾樂可說與青少年的關連十分密切，它一直被視為青少年與上一代成人世界價值觀劃清界線的有力武器，在全球青少年次文化中占有舉足輕重地位。

而搖滾樂在台灣也展現出在地的青少年次文化內涵。台灣搖滾樂起源於五零年代隨美軍駐台傳播而來的西洋熱門音樂¹，當時藉由廣播媒體的推廣而受到青年學子的喜愛，於是六、七零年代開始有學生組成樂團專門演唱熱門西洋歌曲；七零年代之後，民歌帶動青少年創作風潮，使原本演唱西洋熱門歌曲的風潮逐漸退去，樂團開始演唱自己的創作，這也催化了日後搖滾樂的發展；因此到了八零年代，台灣開始有自製的搖滾專輯發行，唱片市場中首度出現以樂團形式發行專輯的團體，像是「丘丘合唱團」、「紅螞蟻」、「刺客」、「東方快車」...等樂團，不過在此期間發行專輯的搖滾樂團始終未如國外一樣能成為推動流行音樂進一步發展的有力潮流，樂團的專輯銷路從未有過一路長紅的紀錄，顯示了當時台灣搖滾樂消費族群在量與質上的限制（方巧如，1994）。

直至九零年代中，「伍佰與China Blue」的成功出擊，使得唱片業對樂團專輯重燃希望，他們成為促使台灣樂團時代來臨的重要團體，伍佰至今甚至被尊稱為台灣搖滾之父。於是在伍佰之後，唱片市場出現了許多樂團新秀像是五月天、亂

¹ 這個時期搖滾樂一般並不稱為搖滾樂，而是以西洋熱門音樂稱之，搖滾樂也多以合唱團稱呼。

彈、董事長、四分衛、脫拉庫、閃靈等，更進一步為台灣樂團熱潮加溫；同時九零年代中，台灣陸續開辦搖滾音樂祭像是野台開唱²、春天吶喊³、貢寮海洋音樂祭⁴等，使青少年或業餘創作有更多可供表演的舞台與發展的空間；校園中的吉他社也為之熱門，加上各大專院校的社團成果展，都成為鼓勵或培養青少年組團創作的園地。搖滾樂在此時，隨著媒體的曝光率增加、樂團在大型活動上的參與演出，以及受到學生族群的喜愛與認同等大環境的配合下蓬勃發展。

2000年「亂彈」拿下金曲獎最佳團體獎，在頒獎典禮上大聲高呼：「樂團的時代來臨了！」，正式劃開新一波樂團時代的序幕。隨後金曲獎於2001年增設首屆的最佳樂團獎，更可感受搖滾樂所受到的重視，「五月天」便是在當時獲得首屆最佳樂團獎。也由於五月天等樂團專輯的廣受好評，唱片圈出現一股搶簽樂團的風潮，樂團如雨後春筍般的竄起，像是夾子、洛克班、潑猴、Zayin、六甲、信樂團、旺福、輕鬆玩、櫻桃幫、阿霏、蘇打綠、強辯、Tizzy Bac、SO WHAT...等，台灣的搖滾樂進入百家爭鳴的時代，有越來越多的樂團新血或者是原本就有相當知名度的地下樂團加入，在不同樂團的演繹下創作出更多元豐富的音樂曲風與特色。

總之，從台灣搖滾樂發展來看，青少年們表現出比以往更多的能動性，他們從過去被動的欣賞聆聽，轉為主動的製作、生產，也就是說，除了傳統流行音樂市場為青少年塑造形象與價值觀，當今青少年更扭轉情勢塑造自身的形象與內涵，甚至進而影響主流音樂市場發展潮流。此外，每年定期舉辦的搖滾音樂祭活動常常盛況空前、響應熱烈，宛如嘉年華般吸引許多學生樂團及樂迷前往參加，可見，搖滾樂不只是青少年喜愛的音樂類型更是屬於青少年世代的文化活動。

然而，台灣近代搖滾樂不僅與青少年密切聯結，在許多音樂創作人的投入參與，以及唱片市場和社會文化空間的共同發展下，更形展現獨特在地風貌。就如簡妙如（2002）表示，流行音樂會在不同的國度、不同的社會進行一種「本土化／在地化」（localize），或說「再脈絡化」（recontextualize）的改造過程。即便台灣搖滾樂起初不是自發形成的音樂形式，但在眾人的努力下，已從單純是學習模仿的外來文化，發展為具有在地特質的文化內涵。因此，台灣搖滾樂歷經長時間的搖滾實踐與在地文化相接相容，而慢慢形成與生活相親的、具有在地記憶與特色的搖滾音樂文化，承載許多人的共同生活經驗與情感意義，塑成集體文化認同（蔡岳儒，2006）。

² 野台開唱創始於1995年

³ 春天吶喊創始於1995年

⁴ 貢寮海洋音樂祭創始於2000年

由上述可知，流行音樂是青少年投射自我認同與闡述自我價值的文化場域，搖滾樂更是包含旺盛的青少年特質，而台灣搖滾樂在歷經幾十年的在地實踐光景，已發展為一套承載在地記憶與特色的文化與意義系統，因此本研究試圖透過台灣搖滾樂來看其中所展現的在地青少年次文化。

而在台灣的搖滾樂團中，五月天可說是在地搖滾樂和青少年次文化的表徵。1998 年簽約滾石並於 1999 年發行首張創作專輯的五月天為學生樂團出身，在當時以在學學生/青少年身分組織樂團，使其作品更能直接地與當代青少年生活和內心世界接合，同時五月天自行包辦所有創作及樂器演出、編曲、混音、錄音工作，作品極具原真性(authenticity)；再者，五月天為本土唱片公司—滾石所簽約的樂團，純粹在地團隊、本土製作，有濃厚在地思維，其以「城市英雄」路線塑造：年輕、流行、充滿對現實的反叛，發行專輯流傳度極廣並迅速煽動年輕人對理想的狂熱與激情⁵。

除此之外，隨著五月天在樂壇闖蕩的近十年資歷，使得五月天歌迷之年齡層十分廣闊，歌迷從 10 多歲至 30 來歲都大有人在，而五月天的音樂所紀錄的便是當今這群青少年，或者是那些許多目前已經成為成年人的歌迷，在他們青少年時期的青春記憶，再從這個年齡層所代表的世代來看，我們甚至可以說五月天音樂所挾帶的是台灣許多六七年級生成長過來的世代記憶。

基於五月天是九零年代後期至今台灣最活躍的樂團，他們將搖滾樂帶入主流音樂市場也興起九零年代後期至今學生樂團的風行，堪稱青少年組織樂團並帶領在地搖滾樂發展的指標性團體，出道以來歷年專輯銷量每每位居年度樂團銷量之冠，而即便在當今極度不景氣的唱片市場中也仍能保持 10 萬張以上的銷售佳績。所以本研究以五月天為研究對象，藉由分析五月天搖滾樂文本，以了解台灣在地青少年次文化。

⁵ 陳冰、施丹妮，《滾石唱片：慢慢衰落的貴族》，2007/10/17，北京新浪網，<http://news.sina.com.tw/ents/sinacn/cn/2007-10-17/161835178416.shtml>

第二章 文獻探討

本研究試圖藉由「五月天樂團」，探討搖滾樂所再現的台灣在地青少年次文化，因此本章第一節，將介紹青少年次文化研究，包括伯明罕當代文化研究中心所領導的 CCCS 青少年次文化研究，和新興的後次文化（post-subculture）研究，以及青少年次文化的世代解釋模式與結構解釋模式；第二節將整理國外流行音樂與青少年次文化研究，包括：一、流行音樂與青少年次文化，二、流行音樂與青少年次文化在地實踐，以了解流行音樂中青少年次文化研究趨勢；第三節則檢視過去台灣流行音樂與青少年次文化相關研究，以推陳出本研究研究問題和目的。

第一節、青少年次文化研究

「青少年」的英文 adolescence 源自於拉丁文 adolescere，其意涵為「長大成人」（grow up）或「生長至成熟」（grow to maturity）即界於兒童期與成年期的一個發展階段，一般而言，有生理、心理、社會三種界說方式。從生理的觀點來看，青少年時期指生理上性器官開始成熟、第二性徵開始出現的時候；心理學的觀點則指界於兒童期與成年期間，發生「認同危機」的時期；社會學觀點則認為青少年時期為個人從生活依賴到獨立自主的一段時期（黃葳葳，2004：438-439）。因此關於青少年年齡的精準範圍著實難以界定，目前行政院青輔會出版之青少年白皮書將 10 歲至 24 歲之男女界定為「青少年」，但個體仍會因時代、社會、成長經驗而有所差異。

而與青少年的概念相似或者混用的兩個名詞：「青年」（youth）與「年輕人」（young adults/teenager），同樣由於時代、社會的差異以及各種界說方式不同，難以清楚界定，往往與「青少年」名詞間的差異相當模糊，有些學者如 Besley（2003）就認為「青少年」通常使用於心理學的討論中，至於「青年」則常見於社會學的討論中。因此在過去的研究文獻中「青少年」、「青年」與「年輕人」時常會有混用的情形，所以說青少年、青年、年輕人大致泛指相似的原群體，年齡層範圍則因界說的觀點拉大或縮小。

次文化一詞由美國都市社會學家 Fischer 所創，係指一群具有許多相似之社會與個人背景，這些人經過一段長時間相處互動的結果，逐漸產生一種相互瞭解接受的規範、價值觀念、人生態度與生活方式，就是次文化。次文化概念一開始用於描述六十年代時期許多運動，如學生運動，嬉皮的意識形態，一些社會學者運用「次文化」一詞，賦予其「顛覆性文化」的意義（方巧如，1994）。

青少年次文化乃是青少年由兒童世界過度到成人世界的階段性產物，次文化這名詞在此並不包含任何負面的意義，指的是相較成人所發展的社會主流或者是優勢文化的一種反映（Rice & Dolgin／黃俊豪等譯，2004：307）。青少年次文化即青少年爲了滿足生理與心理需求，所發展出的一套適合自己生活的獨特文化，包含了價值觀、行爲模式以及心理特徵等，而這些不同於成人世界的具體內涵表現在青少年服飾、髮型、語言詞彙（俚語或暗語）、娛樂和行爲態度上（劉玉玲，2005：252）。

Miles（2000）指出，青少年次文化可爲青少年找尋一條出路，透過一些象徵性資源，像是風格、生活型式、形象、價值和意識型態，使青少年得以建構自身認同，因爲青少年次文化讓他們擁有喘息空間，在當中做自己，體驗到獨立於成人世界外的社會生活。Sabald 也整理出青少年次文化的八項重要內涵：1.獨特之價值與規範，認同於成人又不同於成人及兒童；2.特殊的暗語；3.易受大眾傳播媒體的影響；4.注重流行風尚；5.重視同儕歸屬感；6.特定的身分標準，不同於社會之標準；7.同儕支持，如哥兒們；8.滿足特殊的需求，如犯罪或脫序次文化（張德聰等編，2006：398）。

青少年是未來支撐起社會運作與成長的社會人，因此對於青少年次文化的研究十分重要。李昶儀（2001）即指出，青少年次文化價值觀和行爲的探究，在傳播行爲研究和青少年教育研究上都具有重要意義。因爲大眾媒介、家庭、同儕、教育體系等和青少年次文化的價值觀的形塑密切相關。而青少年次文化價值觀，不只影響當前的青少年族群，也會影響到目前和未來的社會發展。

青少年次文化研究起源於七零年代社會學者探討青少年偏差行爲，爾後英國伯明罕中心的次文化學者則開始運用以符號學和語言學爲基礎的「文本」研究取向，試圖探討青少年文化（方巧如，1994）。以下將由伯明罕當代文化中心的青少年次文化開始，整理青少年次文化研究的轉變以及相關分類。

一、CCCS 青少年次文化研究

伯明罕當代文化研究中心（Birmingham Center for Contemporary Cultural Studies，簡稱 CSSS），對戰後英國青少年次文化首次進行持續研究，有別於以往美國芝加哥學派對於青少年偏差行爲的研究，CCCS 應用結構化馬克思關點，並對芝加哥學派舊有的次文化模式進行修正，主張戰後青少年離經叛道的生活方式與風格所顯現的次文化現象，其實是對於更大範圍的工人階級母文化內部的矛盾和緊張的一種意識型態解決，是在面對特殊社會情勢所產生的正常行爲反應（Bennett，2000／孫憶南譯，2004：35-36；楊洲松，2002）。

CCCS 學者多透過霸權 (hegemony) 概念來解釋次文化運作並將其視為次文化抗拒的象徵。「霸權」意指一種文化的過程，以及支配階級意識的生產與再生產，它有助於了解主流文化如何不費吹灰之力對次文化群體的形成壓制以及支配，並透過一種「贏得以及塑造共識的方法，讓支配階級的權力看起來既合法又自然」(Hall, 1977)。霸權在統治階級對於社會其他附屬群體的意識形態或文化控制下形成，而運作在整個價值、態度、信念、道德等的意義系統的控制上，且霸權是一種「動態的均衡」，意即霸權不是普遍的，不是給予某個特定階級持續的統治，而是贏得、爭取來的，必須被再生產以及維持，因此次文化團體可以透過對現有支配階級霸權不斷地進行挑戰、反抗、爭取，進而改變社會，贏得霸權 (Hebdige, 1979)。受到霸權概念的影響，使得 CCCS 的次文化研究特別注重意識形態、社經地位與文化之間的互動，將青少年勞動階級視為是對抗宰制階級與成人中產階級的代表 (方永泉, 2005)。

在霸權之外，是對於「風格」(style) 的強調，在 CCCS 學者的眼中，風格所代表的是一種「抗拒」的形式。CCCS 研究中心在其代表著作—Hall and Jefferson 的《透過儀式的反抗》(Resistance through Rituals) 中提出兩個重要的概念：「同質」(homology) 與「拼湊」(bricolage)，可用來解釋次文化概念下「風格」的形成。「同質」基本上關係了特定詞彙在內容和結構上有多大程度地相稱與反應社會群體之結構、風格、主要關新的觀點與感受。次文化做為同質的生活方式，每一個次文化的內部結構都表現出極為井然有序的特點，每一個部分與其他部分都有著有機性的連結，且次文化的成員正是透過此種協調一致性來理解世界。於是不少學者便認為 CCCS 理論中的主要假定就是認為包括次文化及母文化在內，基本上都是一體成形、同質的組成、集體的反應；而「拼湊」是在一個整體意義上的體系範圍中，對客體進行重組、再脈絡化以傳達新的意義，也就是次文化的成員創造性地組合手邊現有的材料與資源，以創造出一些可以滿足當下需求的物件、符號或儀式 (楊洲松, 2002)。

CCCS 另一位學者 Hebdige (1979) 則在其著名代表作《次文化—風格的意義》(Subculture—The meaning of style) 中進一步解釋次文化團體透過風格所隱含的符號訊息進行一種「表意的實踐」(Signifying Practice)。他表示，次文化風格所傳達的反對與矛盾對主流文化霸權產生挑戰，然而這樣的挑戰並不是直接由次文化產生，而是間接表達在風格裡，其中所鑲嵌的反對及矛盾展現在符號層面；此外，由於符號的社群不是均一的整體，它被階級所切割，各種不同階級使用不同一套語言，因此不同面向的著重交會出不同的意識形態符號，符號變成階級鬥爭的場域，於是就像他所說的，「個別的次文化可以多少是保守的或者是進步的，它融入社群，延續該社群的種種價值，或是自優勢文化中向外延伸，透過和優勢文化的對比來界定自己。最後，這些差異不僅反映在次文化風格所使用的物品上，並且反映在代表這些物品並使得他們有意義的「表意實踐」中。」，而

透過符號傳達一種具有重要意義的差異，以及傳達一種群體認同，是所有次文化風格背後的重點所在。

因此根據 CCCS 研究中心的見解，次文化是面對社會結構性轉變所做出反映「階級」（特別是工人階級）狀況的各式各樣「集體」反應，並且會透過某些符號性的活動、一種「表意實踐」過程，像是別具差異的風格或特殊的生活方式，表達一種反抗以及矛盾的象徵。

二、後次文化研究

然而隨著時代變遷，現代社會已不再如 CCCS 所處 1970 年代那般動盪不安、風起雲湧，有著單一、龐大的主流文化作為次文化的假想敵而存在（可能是某個政治體系、宰制階級或將之統稱為成人文化），取而代之的是，在全球化、消費社會、網際網路時代下，不同的次文化以及其他的社會組成之間相互滲透，加上形成主流文化的原因不再如過去那樣單純—以往多半與「階級」有關，但現在可能夾雜著性別、族群、宗教、媒體及商業等許多因素，所以我們很難確認某種單一的主流文化就是形成青少年壓迫的主要原因，青少年同樣也難以確認他們究竟要去抗拒些什麼，使得許多學者開始重新思索 CCCS 所提出的次文化概念，用以說明現代社會新興的青少年次文化現象（方永泉，2005）。

Bennett（1999）認為在現代以消費為基礎的社會，所謂的青少年次文化是一種不穩固、易變的文化連繫，而不是以往 CCCS 次文化概念所認定的一致的、固定的、忠誠的整體。他表示，在後現代社會中，個人不再將某一個固定次文化團體視為唯一關注的焦點，取而代之的是個體可以自己選擇，在不同的次文化團體間轉換並形成各別的團體認同，因此次文化團體的概念不再像是以往所指稱的永久、有實際的形體，而一個次文化團體的特徵、樣貌、生命週期也完全取決於內部的互動形式。

這種「後現代個人」的概念，十分接近 Maffesoli 所提出的「部落（tribe）」觀點，因此 Bennett 便受其影響，進而提出「新部落」（neo-tribe）一詞來代替次文化。Maffesoli 所謂的部落意指在部落的組成上，部落成員不必需要一個非常死板的組織形式，反而是偏向某種氣氛或心靈的歸屬，並透過表現或者形成某種品味風格來表達群體感。因此部落概念所關心的是，當社會越來越偏消費者取向時，個體在次文化團體間一連串聚集又轉換的本質（Bennett，1999）。Bennett 因此提出使用「新部落」一詞更能抓住晚期現代社會的生活型態，因為「新部落」比「次文化」更具有流動性（fluidity）與混種性（hybridity），於是將原本部落的概念運用於現代社會提出「新部落」的觀點，以適應當今大眾消費社會更為流動的本質（方永泉，2005）。

後次文化學者所提出的另一個次文化組成形式－生活風格 (lifestyle) 則與新部落理論有相似的概念。生活風格的概念意指現代社會中，個人透過選擇某種商品和消費模式來表達自我，而這種選擇的過程就像是一種「隨意選擇的遊戲」(a freely chosen game)，因此個體能夠透過選擇某種代表特定階級的生活風格來表現自我，但他們並不需要真正擁有屬於該階級的身分。Bennett 並舉出英國流行團體綠洲樂團和他們的歌迷做為例子，他表示在綠洲樂團的演唱會現場可以發現樂團團員和歌迷顯現了一種特殊形象：穿著健身鞋、足球衫、粗呢外套，他們一群人運用這些被設計來描繪工人階級的一組意識，來表達屬於他們的生活風格 (Bennett, 1999)。

因此，生活風格形成與過往 CCCS 結構主義下對社會生活不同的解釋：前者認為現代化個人作為一個主動的消費者，他們的選擇反映的是自我認同的建構；而後者認為個體被限制在一種「他們該是什麼」，因此他們的決定反映的是階級狀況。因而生活風格強調個體自主的選擇性，但這並不代表他們刻意忽略任何結構性的問題，而是生活風格考慮到個體在消費主義下忽略結構問題的新生活方式 (Bennett, 1999)。

在「新部落」以及「生活風格」的概念之外，許多後次文化學者也提出對於 CCCS 次文化研究的反駁，像是 McRobbie 和 Garber 批判 CCCS 研究中缺乏對於青少年的關懷；Frith 批評 CCCS 的研究一味的認為次文化帶有反抗的意味，他不同意將次文化視為以「象徵性創造的行為」來表示「象徵性拒絕的時刻」，他認為大部分的勞工階級青少年在數個團體間游移、改變身份，以玩樂的心態來扮演休息時的角色，他們之間的其它差異比如說性別、家庭、職業，比彼此之間的風格差異更重要 (Bennett, 2000 / 孫憶南譯, 2004: 38-39)。Wiezierl 則認為 CCCS 假定了「無媒體空間」存在，因而忽略了媒體的重要性，Thornton 也主張媒體 (包含電視、廣播、雜誌、小冊子、虛擬媒體如網路) 是次文化形成過程中的重要部分，他們在次文化生成以及延長次文化生命週期的活動中都是扮演著重要的角色 (方永泉, 2005)。

這些後次文化研究認為，在新時代的社會，個體較為流動、自主，並不像 CCCS 所認定的固定、忠貞及具有整體性，而階級因素也不如以往強烈，因此主張從更多元的角度關心次文化現象。不過後次文化的辯論提出之後受到不少批判，像是不關心社會結構的重要性，以及忽略產製及經濟分析。

三、世代解釋模式與結構解釋模式

在以 CCCS 與後次文化作為分野、區別下的青少年次文化研究之外，黃俊傑及吳素倩 (1988) 則自行整理過去的青少年次文化研究，有鑒於研究重心的不同，

他們將青少年次文化的研究分為兩個派別：世代解釋模式（Generational Explanation）以及結構解釋模式（Structural Explanation）。

（一）世代解釋模式

此派的學者企圖了解因年齡差異所帶來的世代差距，他們強調年齡差異在於文化型態差異的決定性，並強調青少年的共同行為模式。

他們認為現代社會將重要之教育功能從家庭轉移至學校內，逐漸使青少年得以聚集各種教育機構中，在日常生活中與成人社會活動脫節，形成青少年團體，也加強了集體意識。一方面，由於當今社會中多元、互相矛盾、混淆的價值觀往往使得青少年有種無所適從的感覺，因此青少年唯有暫時脫離成人文化，加入同輩團體生活才可獲得並發展出一套屬於自己的行為準則；另一方面，青少年半獨立之邊際地位也使得青少年共有生活經驗形成。所謂半邊際地位是指，青少年大部分的時間在學校生活，不事生產而被排除在職業結構外，未能完全整合於社會系統中，就算是某些脫離學校生活的青少年，他們仍屬於成人社會中一種邊際地位上，並未成為優勢團體或既得利益階層之一員。而青少年在這種半獨立自主之邊際地位上，固然有相當程度之自由，卻也在心理上產生不確定的感覺（黃俊傑，1988：26-30）。

此外，學校所學又往往應勞力市場發生學非所用的情況，因此青少年在學校中對於所受教育和對未來職業之期望中間也產生不一致及困惑的感覺。在這些認同迷惑的情況下，更強化了同輩團體成為青少年社交生活的主要對象，青少年與同輩團體的互動日形重要。而同輩團體的特色也就是藉著獨特的語言系統、服裝樣式、以及角色模式的重覆扮演來組織其成員，強調出青少年文化異於成人文化之處，因此青少年極容易認同於同齡團體而成為一獨立團體，他們見識增廣，增加了他們對於人生、世界的共識，而這種認識又有別於上一代成人，於是進而產生一種屬於自己的文化體系（黃俊傑，1988：30-31）。

因此，世代論者以社會整合觀點來探討青少年次文化及行為。由於社會是互相關聯的次系統所組成，而教育系統被視為替經濟及政治系統培育有能力之社會行動者。但教育系統內之青少年因與其他系統之社會連結極弱，家庭亦在現代社會減弱其控制青少年之力量，故造成了青少年在社會系統中不確定的地位及角色責任，而有代溝（generation gap）這種反功能之現象產生之可能，不過青少年基本上被認為是處於兒童期及成人期間的一個過渡階段，因此青少年只是暫時與社會不整合，而終究會往再整合（reintegration）之方向發展（吳素倩，1987）。

（二）結構解釋模式

結構解釋論與世代論者最大的不同是此派論者認為青少年特殊文化及行為

模式基本上是源自於社會結構，特別是階級結構本身之矛盾，亦即不同的社會階級背景將使青少年產生不同的次級型態，青少年次文化在本質上是一種反應元社會結構、階級的產物（吳素倩，1988）。

此派學者認為雖然青少年會形成集體的認同，讓他們以為他們不需要從一些社會結構因素如階級、教育、職業等所賦予之地位來取得個人認同，但基本上這些問題是出於社會經濟結構本身的矛盾，如此一來只是一種暫時在文化層面上解決，並不是一種解決社會經濟結構所帶來矛盾的實質性方法。不同經濟地位之青少年終究將因背景之不同，而對像是住屋、就業工資，與未來之展望等問題有不同反應。因此，青少年次文化雖提供了一個超越經濟結構因素之認同來源，但青少年次文化類型及內容仍是因所面對之社經結構所予個人壓力與問題而有所差異（黃俊傑，1988：35-39）。

學者 Brake 即主張文化是學習而來，因此次文化與母文化之間的關係相當密切。他表示人一出生，即會屬於一個生得的社會地位，而各有其獨特的生活型態，因此兒童成長時，經由社會化過程，均不自覺受到上一代行為之影響，進而形成獨特的價值觀、行為、認同等，然後這些受階級、結構影響的生活方式就構成了屬於青少年本身的次文化。舉例來說，像是中產階級青少年帶有較濃厚之個人主義價值觀，使其著重自我發展，較容易選擇那些不與人一起行動之大眾傳播活動（例如逛書店、聽音樂、上圖書館、看電視等）；反之勞工階級的青少年，由於以群體生活為主，生活在一種集體意識中，因而也較容易與同伴一起消磨時光（黃俊傑，1988：36-43）。

因此，結構解釋模式認為青少年文化和次文化的形成建立於社會階級和經濟地位的結構架構上，而強調同一結構地位青少年文化型態的一致性，主張文化型態的形成是一種學習的歷程，並且是一種解決問題的方法（黃葳葳，2004：441）。而結構解釋論所強調之社會階級的結構性因素，實包括了青少年家庭及本人之職業教育程度及家庭收入與財富等諸多社會階級性因素所造成之生活機會上的差異，另外其他諸如性別、婚姻狀況等社會結構之因素也應包括於其中（吳素倩，1988）。

綜觀之，世代論者著重在整個社會變遷對青少年所造成之影響，與青少年反映出來的一致文化模式，他們認為青少年團體由於具有共同結構地位、生活經驗，所以會形成一種整體上一致的青少年文化，其中許多態度與價值觀甚至是與成人文化完全對立的，而青少年次文化的差異，是存在於同世代間不同同輩團體互動模式的不同，且是由團體生活經驗中所形成的團體認同產物；結構論者則將理論重心放在因社會不平等所形成的社會結構差異，以及階級差異對青少年次文化形成之關係上，他們認為青少年因為本身地位結構之不一致，所以不太容易產

生如世代論者所稱的一致文化型態，反倒是會因本身性別，與社會地位等因素而產生不同的次文化模式，並且包含母文化獨特的次文化內涵，也因此，青少年次文化是一種連續性的文化，而他們認為同世代之不同青少年次文化，是歷史背景中階級因素的延續所造成（黃俊傑，1988：43-45）。

小結：

總結上述的青少年次文化研究，本研究認為青少年次文化是介於兒童期及成人中間一種過渡性的文化型態，在青少年時期，由於同輩團體的重要性進而使得青少年形成一個整體，建立有別於成人的文化系統，而青少年次文化內涵包含了青少年的生活態度、價值觀、意識型態、形象、衣著、語言...等等用以表現與成人文化間差異的內涵。

在後現代社會中，青少年次文化群體呈現較為流動、不固定的本質，因此任一次文化文本都可能只是青少年過渡到成人世界所不斷轉換的認同中的短暫停留，但青少年次文化做為一種表意的實踐，以及其相對於成人世界所發展出來的價值觀還是呈現出一種反抗的意義，青少年透過其次文化風格或生活方式傳達反抗的目的，特別是針對成人世界霸權，在反抗的過程中，青少年與其同輩團體因此達到自我認同。

然而 CCCS 次文化研究或者結構解釋模式側重階級因素的觀點，在台灣則較不明顯。此外，Wallace & Kovacheva（1996）也指出，1980 年代以後，青少年次文化有了很大的改變，隨著視覺傳播科技的發展，帶來了一種視覺導向的語言（visual language），廣告、歌曲、各種影產品都成了溝通的共同語言，主流媒介文化過度的符號影像生產，產生了新型態的青少年文化，並也因青少年各種教育訓練、活動的普及，青少年文化發展成更為開放、流動，因此近來的青少年文化研究也更強調自由流動風格，符號的解讀，而不再視階級為主要的決定因素。

第二節 流行音樂與青少年次文化研究

在過往的文獻中可以發現青少年次文化與流行音樂之間緊密連結。Frith 指出：「在次文化生活中，原本就存在著各種的大量共同創造的文化產品，包括了音樂、舞蹈、服裝、語言等等，其中流行音樂這個屬於大眾／通俗文化範疇的場域，和青少年文化更有著極密切的關聯。」Abrams 強調青少年族群比社會中其他階層的人，更容易去追求具有高度情感交流功能的商品與活動，由於青少年文化具有高度的情感特質，因此青少年之特質，往往無法用語言來表現，而多半表現在流行音樂、舞蹈、穿著或者是慣用的流行語，而流行音樂工業即為青少年之流行風格扮演了一關鍵性角色，在青少年追求流行的背後，獲得一種生活的意義以及認同的模範（Hall & Whannel，1964；轉引自林靜宜，2004）。

由於流行音樂與青少年次文化關係如此密切，使得流行音樂成為青少年次文化研究中的一個重要場域。以下則將從三種角度檢視青少年次文化與流行音樂研究，第一類研究關注流行音樂展現的青少年世代；第二類研究不只關注青少年世代還關注流行音樂展現不同性別、種族，和性傾向的青少年世代；第三類研究則關注流行音樂與青少年次文化的在地實踐。

一、青少年次文化與流行音樂－年齡、世代

在這一類的研究中，皆從最基本的年齡與世代的因素切入，來探討流行音樂與青少年次文化的再現關係。Frith 表示，關於年輕人使用音樂的研究，多認為音樂是族群自我定義的一種工具，甚至年輕人的音樂多少帶有與主流文化挑戰、對抗的意味在內。他在解釋搖滾樂其特殊的新奇之處時指出，年輕人認為搖滾樂的表演者是「他們之中的一份子」，他們的年齡與青少年相差無幾，來自相似的階級背景，並且具有相同的興趣與愛好（彭倩文譯，1993：58—81）。馬清（1997）也表示，搖滾樂特別是青少年所喜愛的一種音樂文化，不少搖滾樂作品的曲調反映了青年一代生命的節奏與律動，其歌詞則成為他們的代言書，而搖滾樂之所以在青少年範圍內產生巨大影響，很大程度是因為，它是以人的自然本質特點來再現人們心中的情感，因此能產生強大的刺激，使人即時產生反應並與之共鳴。Schafer 即認為，搖滾樂是年輕人一種「法定語言」(code language)，一種猛烈地攻擊成人社會與情感的企圖，而於攻擊批判之後的建設則表現在對意義的追求，一種自我的再評價，一個全然的自我、心靈、軀體與靈魂的再評價，而不只是肉體個人的再評價。基本而言，搖滾樂可說是解放了年輕人，使其進入歡愉、思想和行為的自發，以及嶄新的自我覺醒狀況裡（Schafer，1972；轉引自方巧如）。

因此許多知名的搖滾樂樂團或樂手，被視為青少年世代的代言者。Charlie Gillett 認為六零年代披頭四了不起的成功，是因為他們特別地呈現出了工人階級青少年所可以接受的面貌，像是無拘無束、自由、喜歡到處鬼混、敢於說真話、不在乎所處環境的惡劣等等，即便披頭四所建構出來的媒體形象，並沒有改變工人階級青年在英國的真正地位，或是他們生活中的實際條件，不過披頭四把這類型的音樂，反到推回工人階級青年的一般生活裡，並且在這個脈絡之中賦予它一種特殊的重要性（Peter Wicke／郭政倫譯，2000：92-93）。而張鐵志（2004）在其《聲音與憤怒：搖滾樂可能改變世界嗎？》一書中也表示，貓王用他的情慾撼動這個世界時，就是以挑逗年輕人的性慾來進行對成人世界的反叛，因為搖滾樂本來誘惑的就是青春期的騷動。因此在該著作中張鐵志將搖滾歌手比喻成理論家，他認為「這些歌手一方面是分析社會的理論家，但另一方面使他們真正發揮影響力的因素，是他們歌曲能真正提供新世代對於時代的想像。」。

而流行音樂當中所形成的一個重要現象－「樂團」，由於一直是年輕人熱衷的活動，也可以說是年輕人學習社會化的過程，更重要的是透過組織樂團，年輕人很容易可以藉此抒發情感，並融入不同的社會情境當中（陳慧玲，2003），因此也成為青少年次文化學者關心的方向。Eric Ma（2002）便從香港另類樂團切入研究香港的青少年次文化內涵，他採取田野調查的研究方式，透過觀察樂團成員間以及成員與主流社會間的互動來進行研究。由於香港於1997年回歸中國，在政治及社會情況上歷經動盪，此時突然竄出許多另類樂團，他們透過歌曲強烈批評主流中產階級意識型態；Eric Ma發現衍生出此種次文化型態的原因在於民眾對於香港的政治、經濟、社會環境徹底失去信心，而這些樂團所表現的形象及音樂正可做為青少年表達文化差異和反抗流行的符號來源。

在研究中 Eric Ma 以 LMF 樂團做為主要研究對象，他發現 LMF 樂團將對於道德、主流、公權力的反抗表現在許多地方，並都有其特殊意義：像是團員透過身上的刺青，那些各式各樣夾帶危險訊息的符號，欲圖傳達給人邪惡的訊息，也為了作為區辨次文化內團體、外團體的依據；而他們吸食大麻、隨意的性愛，這些原本對一般大眾來說，由於違背道德和法律因此會帶來負面心理壓力的犯罪行為，卻能為他們帶來正向的心理動力；他們還會在種種場合污名化自我，對他們而言，讓大眾視他們為社會中的不良份子，是為了達到某種實踐禁忌的儀式，他們依照想要背棄世俗道德的距離來拿捏越軌行為的程度等級，並從過程中得到自我認同（Eric Ma，2002）。

而 Eric Ma 在經過長時間與 LMF 的相處後也發現，事實上這些團員的生活並不像一般主流價值所認為的那麼失去控制。他們之所以發展出這樣的次文化模式，是因為他們打從心裡認為主流社會規定怎麼做，老師、家人以及主流媒體怎麼說，並不能解決他們成長所需面對的問題，所以他們不想待在學校，不想服膺主流價值，並用與主流、成人世界背道而馳的態度和價值來反抗、表達對現實的不滿，再全都轉化為做音樂的動力和才能。而即便他們被視為社會的低下階層、失敗者，但透過組成樂團，將 D.I.Y 精神實踐在他們的音樂製作中，使他們產生獨立自主、自由、積極的心理動力，而這些動力將轉換出更多自信和自我肯定（Eric Ma，2002）。

再把焦點置於其他音樂類型，搖滾樂之後的龐克音樂，再度成為新一波的青少年次文化類型，Hebdige（1979）因此在他《次文化：風格的意義》一書中研究龐克次文化，他採取符號學的分析方式，解析當中所展現的符號意涵。研究發現，龐克青少年在穿著表現上，透過各式各樣隱諱、滑稽的能指，像是皮帶、鐵鍊、緊身夾克和一成不變的姿態，聲稱自己受到束縛，或是穿著如垃圾般剪裁拼貼的服裝、寫滿髒話的 T 恤和刺蝟式的髮型，在外在表現出幾乎可以碰觸的疏離，背後真正的目的其實是想為那些不被重視的白人失業青少年代言，那些各式

各樣別具風格的行頭，表達了真正的侵犯、挫敗、和焦慮；此外，他們臉上面無表情、呆滯、拒絕說話也拒絕被定位的姿態，以及把自己裝扮成墮落的人，讓自己作為廣為人知的衰敗徵兆，則是為了藉此象徵英國的萎靡不正。Hebdige 表示龐克運動是徹底的虛無主義，他們唾棄一切也唾棄自己，在表演的場所中，龐克樂團也總是顛覆法律和秩序的規範，像是表演中罵粗話、吐口水...等等猥褻的言行，透過一連串直接又帶有威脅性的反叛，這些以工人階級為主的青少年得以聲明自己反對主流價值及制度的主張（Hebdige，1979）。

然而始於 1987 年開始在英國的俱樂部中發酵的銳舞（Rave）文化，於 1980 年末到 90 年初成為青少年文化的現象，並從中發展出許多音樂類型（像是 house、techno），因此也逐漸成為青少年次文化學者所關注的場域。Hutson（2000）以網路民族誌的研究方式，透過與受訪者在網路上訪談，研究現今西方銳舞文化⁶，研究發現，青少年將銳舞活動視為一種心靈療癒（spiritual healing）過程，以及 DJ 角色在銳舞文化中的神聖性。Hutson 表示，愛好銳舞文化的青少年藉由參與銳舞活動能夠提高對自我的評價、放下恐懼及焦慮、帶來內在和平，以及增進對事情的感知能力，因此在銳舞活動後他們像是得到某種心靈上的療癒，好讓他們有能力再重新面對日常生活中所必須保有的節制以及索然無味；而 DJ 角色在 Rave 文化中的神聖性在於，DJ 是帶領銳舞青少年前往一趟「旅程」的人，像是他們的神一般的存在，領導青少年達到自我療癒的境界（Hutson，2000）。Hutson 的研究有別於過往學術研究認為銳舞活動僅提供一種愉悅和消失，反之認為青少年藉由銳舞音樂所帶來的聽覺及身體上的符號流動，顯現出青少年在自我主體上的能動性。

Smith & Maughan（1998）則發現青少年在銳舞音樂產製所展現在文化上的主動性。他們透過與銳舞族群的訪談及銳舞文化產業的分析，表示藉助今日進步的科技，青少年不只是被動消費文化產品，同時能夠產出自己的文化，而青少年 DJ 所領導的獨立唱片廠牌，在流行音樂工業中有越來越茁壯之勢。研究中他們從後福特主義概念切入，說明科技進步使得獨立廠牌音樂有日益分工的趨勢，不管是在科技技術面、美術面、生產面、資訊面等，各自分工，服膺音樂生產鏈各層面的需求，因此青少年可以產出自己的品牌、配銷產品、組織工作團隊，做為文化產出的角色。除此之外，由於銳舞文化中 DJ 的角色居於神聖、領導地位，因此能夠主導次文化品味，也進而扭轉了主流唱片公司原本居於優勢的地位。Frith（1990）便認為，現代社會中技術設備將成為銳舞音樂人和閱聽人對抗資本主義文化權力的有力武器，並由於次文化成員在技術和美學經驗的累積，得以與

⁶像電子音樂這樣的音樂類型所連結的青少年次文化實踐最常見的是「銳舞文化」（Rave culture），此種文化類型涵蓋了相當多層面的文化活動除了電子音樂的聆聽之外，還包含了派對、Club、藥物、跳舞等種種的內涵，社會中一般人往往由於銳舞文化中所伴隨過度喧鬧吵雜的音樂及藥物的濫用所造成的偏差行為而有負面的印象（Hutson，2000）。

流行音樂工業抗衡。因此針對過往學者所指出，銳舞文化是在追求一種自我消失、賦予個體喪失及狂放的愉悅，Smith & Maughan 也有不同的發現，他們表示不能僅將銳舞文化聚焦於自我喪失的層面，事實上它還更進一步幫助青少年建立自我。

Taylor and Taylo (2004) 則研究近年在青少年文化中十分盛行的嘻哈音樂，他們在經過對於嘻哈文化多年的田野調查研究表示，嘻哈音樂就像之前的搖滾樂，不只做為一種音樂類型，更是一種複雜的意義系統、價值和概念，它反映新興的、時代變革的創造力以及作為表達的機制，而由於其中的 Rap，是一種很容易在演出者和聽者之間傳達訊息的方式，因此嘻哈音樂內容易於貼近聽者的內心此外，嘻哈次文化不侷限於歌詞、電影或時尚上，整體而言，還能夠算是一種生活方式。然而，他們在與愛好嘻哈音樂的青少年進行訪談後發現，對這群青少年而言，嘻哈文化能夠提供一種對世界真實的想法，它所呈現出的世界黑暗面，並不單純為了刺激，而是一種看待人生誠實的觀點，有別於媒體上政府官員的誠實且毫不虛偽。因此嘻哈不單是被外界所刻板認定的「流氓文化」，反而宣示出許多年輕人的內心想法，並還能跨越種族藩籬。

從上述研究中可以看出流行音樂作為青少年世代的代言書的角色，而流行音樂市場中的歌手、樂團則是作為青少年世代的代言人，同時也像是領航者，引領青少年認識時代、社會，以及抒發情慾；再者，青少年藉由參與製作流行音樂，得以展現獨立、自主，以及在文化產出上的能動性，像是銳舞文化中的 DJ 文化扭轉了資本主義運作，而與流行音樂結合的青少年次文化更進一步形成新的生活方式。

然而與流行音樂連結的青少年次文化風格，由於部分夾帶著危險或是萎靡頹敗的訊息，被社會大眾認為是違反道德規範，但風格背後其實是欲傳達對於社會現實狀況的立即反應，以及青少年欲進一步表達的特定主張，像是香港的另類樂團顯現當代青少年對於政治社會經濟的絕望，龐克文化衰敗的外在表象是要象徵英國的萎靡不正，而青少年舉辦銳舞活動其實是為了療癒心靈，重返日常生活的索然無味，不是社會大眾所認定的自我迷失。

二、青少年次文化與流行音樂－性別、種族、性傾向

在基本以年齡或世代劃分青少年的研究中之外，有一批學者將更進一步關注社會結構中相對弱勢的青少年族群，像是年輕的女性、黑人、同性戀者，他們的次文化與流行音樂的關係及影響。

Cassidy (1991) 即將研究焦點置於社會結構中相對邊緣的族群，研究對象

含括年輕女性、黑人、男女同志，探討他們消費流行音樂的方式或是對流行音樂造成的影響。在年輕女性方面，Cassidy 發現，年輕女性由於日常生活中所受到的壓迫，使得她們發展出獨特的消費流行音樂方式：在自己或同性朋友的臥室裡分享和討論音樂、參加演唱會，以及跳舞，他指出年輕女性會透過一同從事這類活動得到安全感，並從中享受平日在男性社會霸權中所不被鼓勵的行為，像是她們藉由參加演唱會時忘情尖叫，為其帶來一種性的解放，或是將流行音樂工業中的男偶像當作性幻想客體、甚至對其投入真愛等等。在年輕黑人方面，從事音樂創作的年輕一代將黑人意識形態灌輸於音樂中，帶給其他年輕世代的黑人、白人青少年，在五零年代平淡制式的流行音樂內容下，一些突破性的概念及想法，並使得黑人音樂從幾乎沒有銷售優勢的最初，到後來發展出各式獨具特色的音樂類型，像 Jazz、R&B、Rock、Hip Hop、Rap 等，在流行音樂發展中形成一股「黑勢力」(Black power)，造成十分廣泛的影響。

在男、女同志方面，Cassidy 表示，由於流行音樂工業中有不少的男同志表演者，因此男同志族群往往將他們作為投射自我認同以及學習模仿的對象，此外，雖然男同志族群所喜愛的音樂與其所從事的音樂活動，一般可能夾帶激烈和危險的元素，不過他們的音樂品味卻總是走在任何新型態音樂流行的前端，足以引領新的流行音樂風潮；而女同志族群也同樣會藉由欣賞流行音樂工業中成功、才華洋溢、個性剛烈、獨立自主的女性表演者來獲取認同，即便表演者本身不是同性戀，但她們的成功能為一些年輕女性提供啟發，甚至是發掘自身的同性傾向。總而言之，F. Cassidy 針對這些弱勢青少年次文化族群的觀察發現，處於社會邊緣位置的青少年他們在被動接收與消費流行音樂之於，甚至比起一般青少年能夠賦與流行音樂更多層面的意義，進而影響流行音樂工業發展趨勢，為其披掛上自身文化內涵的外衣 (Cassidy, 1991)。

Mayer (2001) 則以焦點團體訪談並輔以文本分析，研究 1990 年代末流行音樂在墨裔美籍青少年和青少年次文化中的意義。研究發現，社經地位上屬相對貧窮工人階級的墨裔美籍青少年，在他們面對白人階級霸權時，流行音樂可提供某種情感上的跳脫，這主要是由於流行音樂工業大眾化的特色，會盡量消弭音樂內容在階級上可能產生的差異，再者，如 Grossberg 指出，青少年會對他們所喜歡的歌曲原意「去領域化」—只採用歌曲內容中自己個人所偏好的符碼。此外，某些墨裔青少年會透過流行音樂表達夢想和抒發自我主張，或者藉由表達自我的音樂愛好與品味(觀察自身偏好的流行音樂電台類型或是參與的歌迷活動與他人的差異)的不同，來區分自己與他人在性別、年紀和種族的差異。

然而在墨裔美籍青少年方面，Mayer 發現，由於墨裔美籍青少年在日常生活中較缺乏機動性與自由，於是她們企圖藉由流行音樂塑造自我假想空間。在消費流行音樂的方式上，她們透過戴上耳機聆聽歌曲，或是藉由擁有與成人相異的音

樂品味來形塑個人空間，以象徵脫離成人的掌控與束縛。Mayer 進一步分析墨裔美籍青少年偏好的歌曲內容發現，歌曲中無論是白人女歌手將男人視為奴隸，或者是黑人女歌手將男人視為身邊不可或缺的工具，皆有貶低男性地位的共通性，而男子偶像歌手及團體常被沒有伴侶的青少年視為性幻想對象，這主要是因為男孩團體成員通常為四至五位條件不錯的男孩，他們擁有和諧的合音，哼著悅耳的曲調，歌詞內容訴說所有女孩想聽的話，或演唱重節奏舞曲供其舞動身軀，青少年因此將這些男孩團體視為慾望的客體（Mayer，2001）。

Reddington（2004）則研究 1970 年代英國年輕女性龐克樂團崛起現象。研究發現，1970 年代龐克文化中一種「有什麼不可以？」的態度，是促成女性組織或加入樂團的風氣形成的主因，龐克音樂為年輕女性開了一個大門，使得平凡、在工廠縫製工作褲的她們得以站在舞台上勇敢表現自己，而年輕女性所創作的音樂內容傳達出強烈的訊息，特別強調獨立自主以及反抗，因而能夠在當時的英國戲劇性地改變過往以男性主導的市場聲音，首次呈現年輕女性不輸給男性的憤怒和活力⁷。

從上述研究中發現，在生活中受到壓迫的弱勢青少年他們會發展出自己消費流行音樂的方式，他們或透過流行音樂歌曲跳脫現實生活或是進而發展出獨特的音樂類型與品味，他們雖然處於相對低下的社會位置，但他們透過流行歌曲展現族群的特質，甚而影響主流的流行音樂文化產製，帶給其他族群的青少年獨特創新的想法、打破制式的思維，用音樂打破階級壓迫。

三、流行音樂與青少年次文化在地實踐

在全球化的時代，資訊流通十分快速，因此流行音樂得以輕易地在世界各地流傳，原本屬於特定社會、文化的獨特音樂類型，在其他國家如何發展與被接受，同樣是許多學者關注的主題。

Osumarey（2001）關心嘻哈（Hip Hop）次文化在世界各國的在地實踐。他以田野調查並輔以文本分析的研究方式，針對他所走訪的三個國家（蘇俄、日本、夏威夷）進行研究。研究發現，嘻哈歌曲所傳遞的一黑人在美國社會與歷史中的「邊緣化」意涵在世界各地被賦予各種型式的詮釋以及再現，嘻哈次文化做為一種反抗的動能，不僅在各國青少年對成人社會的反抗中取得共鳴，同時也在所有政治社會不平等的地方得到共鳴。

⁷不過很可惜的這股風潮在柴契爾夫人 1979 年上任總理之後，就逐漸消弭了，柴契爾夫人認定只有自己是獨特的女性，其他的女性顯然必須做些傳統女孩子該做的事情，當然不包括改變社會、創作音樂，以及行程不安定的次文化型態，否則就是不務正業（Reddington，2004）。

在俄國，由於一位烏克蘭嘻哈歌手 Hammer 的音樂廣受歡迎，使得嘻哈音樂在當地青少年次文化中掀起一陣風潮，甚至連老一派政治主流都不得不為之起舞，請 Hammer 來搭配選戰造勢，做為形象代言。Osumarey 認為，嘻哈文化在蘇俄所連結的邊緣化意義是：嘻哈音樂做為一種青少年流行音樂，表達了相對於上一個世代的突破和區隔，並也顯現青少年在後現代社會耍酷的需求；在日本，嘻哈音樂的盛行則與日語很適合被置放在 Rap 節奏中有關，雖然重視禮儀的文化特色，使得日式嘻哈歌曲不像原本那般具有爭議，不過在吸納美式饒舌文化後，確實對日本傳統觀念或生活方式有所挑戰，他舉了日本歌手 Yuri 的音樂作為例子表示：當 Rap 的美學和風格嵌入音樂中，Yuri 的歌詞顯現出有別過往傳統女性性別意識的突破。除此之外，嘻哈歌曲還提供日本青少年在平日束縛中的小小反抗，並作為他們表達自我的途徑，在固有的生活方式中獲得解放；嘻哈文化甚至在日本引發特殊現象，一群被稱做 Jigger 的年輕男女（俗稱 109 男、妹），他們藉由將頭髮燙捲、皮膚曬黑，來模仿黑人外表、假扮黑人，年輕女生甚至想藉此吸引旅居日本的黑人。因此 Osumarey 認為，嘻哈文化在日本的取得的共鳴是一種邊緣性的青少年活力意象，青少年試圖藉由接受嘻哈文化在成人社會中造成影響（Osumarey，2001）。

在夏威夷，嘻哈的邊緣性則顯現在其歷史性的壓迫中。由於在地理位置上，夏威夷位於美洲與亞洲的中央，使得它的文化特色成為夏威夷本島與美國以及亞洲的組合，形成一種文化上的混合，又由於過去與非裔美國人文化上的關連，使得夏威夷人成為歷史壓迫下的一群。Osumarey 舉出夏威夷最著名的饒舌團體 Sudden Rush 作為例子，該團體運用他們的音樂和別具伸張主權意義的歌詞，混合夏威夷的語言，與嘻哈所夾帶的黑人文化特色，來表達他們在歷史性壓迫下的感想（Osumarey，2001）。

Dobrotvorskaja（1992）則是研究 1970 年代搖滾樂在蘇聯青少年族群中盛行的現象。1970 年代蘇聯正值冷戰時期，政局及社會氣氛十分緊張封閉，搖滾樂成了唯一可以滲透鐵幕中的媒介。他發現對當代的年輕人來說，直至八零年代中，搖滾樂都是他們身處備受壓抑的社會環境中唯一的解放、唯一的自由，而搖滾樂也是正值那個年紀的青少年，願意讓自身陷入其中的唯一藝術形式，因為搖滾樂賦予了他們在當時蘇聯的那塊土地上的生活中無法去體驗的種種，即便是簡單的西方搖滾歌曲，在當時的年輕人心中也衍生了崇高的意義，使他們得以跳脫線性的、單面向的馬克思列寧主義思想。

羅麗達（1997）分析大陸搖滾歌手崔健的歌詞所展現的在地青少年次文化內涵。由於崔健的搖滾歌曲，陪伴五零年代誕生的大陸青少年歷經政治社會的動盪，並有鑑於搖滾歌曲具有反抗傳統與個人主義特色的表演形式，羅麗達試圖藉由分析熱門的崔健搖滾樂來了解這一代青年的心聲。在分析崔健的搖滾樂歌詞後

整理出以下主題：一、沉重的歷史包袱；二、長期被壓抑的感情宣洩；三、政治風浪下的愛情；四、走出與滯留的矛盾糾葛；五、新一代青年的自我形象。羅麗達表示，對於大陸一代青年而言，搖滾樂反映出他們的憤怒與不平、失望與希望，以及想要掙脫束縛的渴望，搖滾樂這樣的藝術形式幫助他們獨立自我意識的形成，他們透過歌唱向人們宣示青少年作為一個獨立的社會群體的存在。

從上述研究中發現，發源於特定社會與文化的流行音樂流傳至不同的國家，往往藉由連結音樂固有的內涵及特色，在不同的國家與社會中連結相似的心境取得共鳴，藉此青少年的想法與主張得以從中找到位置依傍並藉以發抒，像是透過嘻哈的邊緣化內涵，日本青少年得以在講究禮節的日本傳統社會獲得解放以及用 Jigger 的創新形像突破並造成影響，夏威夷人則是透過嘻哈音樂傳達他們在歷史上的壓迫地位，或者是搖滾樂所連結的反抗與自由的特質，讓處於備受壓抑的蘇聯及中國青少年得以跳脫，並藉此發洩情感。

小結：

綜觀上述國外的青少年次文化與流行音樂相關研究，可以發現青少年次文化與流行音樂連繫十分密切，因此流行音樂的確為研究青少年次文化內涵的重要切入點，然而本研究認為在眾多的流行音樂類型中，又以搖滾樂最為適合用以研究青少年次文化內涵，由於搖滾樂這樣的音樂類型，較能聚焦於表演者及音樂本身與聽者之間的溝通，而不會分散至穿著（龐克的混亂搭配、嘻哈的寬鬆無拘）、特定場合（銳舞的舞池），或是其他的文化活動（銳舞的身體舞動、嘻哈的塗鴉）等的影響，況且搖滾樂比起其他音樂類型，像是龐克以及近年興起的嘻哈和電子音樂有更為悠久和成熟的發展。

此外，在青少年次文化與流行音樂研究方向的選擇上，本研究認為如將研究場域設定為台灣社會，從種族面向切入的研究取向並不適用，由於種族這類的階級因素在台灣並無突出點，另外的性別與階級因素，若以本研究所欲探討的搖滾樂而言，在樂團成員的組成或青少年音樂喜好的分眾上也未有顯著影響，因此並不需特意將青少年族群加以劃分並探討之。

然而流行音樂與青少年次文化的在地化實踐，從上述研究中可以發現由於各國社會文化的關係，同樣的音樂類型將會音樂不同的風土民情而展現出不同的實踐內涵，因此本研究認為有其值得關注之必要，況且搖滾樂在台灣也已經過幾十年的在地實踐光景，比起其他音樂類型也有較廣大的青少年群眾魅力，更有加以研究之意義。總結來說，本研究認為台灣適合從年齡、世代以及在地實踐的面向來探討流行音樂與青少年次文化的關係，因此欲從台灣的搖滾樂來分析其中所包含的青少年世代內涵以及所展現的在地實踐。

第三節、台灣流行音樂與青少年次文化研究

既然國外的流行音樂與青少年次文化研究已經有相當的研究貢獻，在這個章節本研究將回顧台灣過去的流行音樂與青少年次文化研究，包括：一、台灣流行音樂與青少年次文化研究；二、流行音樂與在地實踐，並檢討研究中的缺失以及提出本研究所欲補強之處。

一、台灣流行音樂與青少年次文化研究

方巧如（1994）在《國內熱門搖滾樂團歌詞所建構的夢幻世界》中使用夢想主題研究方法，針對台灣七零年代搖滾樂專輯歌詞進行研究，檢視七零年代樂團於特定事件或主題的相同認知與戲劇結構方式，她發現搖滾樂中展現了四種夢想類型：愛情遊戲、年輕的頌揚、城市的迷思以及國家認同。在愛情遊戲主題中，搖滾樂為年輕人建構了一個消極、隱忍的愛情觀；對年輕的頌揚則是將年輕世代視為一個理想時代，為年輕人建構一個充滿希望與浪漫情懷的、屬於年輕人的青春戲劇，而並未有強烈的批判理念訴求；城市的迷思即將年輕人置於生活現實及冷酷無夢的空間中，但即便心中清楚城市之空洞，卻從未表達意欲改善之企圖；國家認同方面則主要是植基於大中國意識發展。

方巧如（1994）表示台灣搖滾樂很少對日常生活中的國家觀念、性別角色認知以及主流意識形態提出挑戰，無論是對年輕人的召喚與頌揚、對愛情遊戲的認知，或者是日常生活經驗心得以及國家民族認同層面皆是服膺於大環境氛圍的大眾文化，其戲劇結構之建立與鋪陳皆被制約於傳統或保守主義的框架中。而愛情與青春是搖滾樂專輯中最常出現的戲劇主題，彷彿將社會真實建構為一種幻境的夢工廠，成員更置身一個無須面對現實環境、社會脈絡的虛幻空間，這些搖滾樂不想責罰任何特質的人或製造對立事端，完全用來滿足年輕人幻想，於是國內搖滾樂徒具外在刻意包裝的叛逆形象，而不具反叛之實。

林靜宜（2004）在《聽見愛情在流行音樂之呢喃—台灣高中生愛情觀之調查研究》中則使用內容分析及問卷調查的方式，分別以 1998 年 5 月至 2003 年 5 月錢櫃雜誌國語新歌排行榜之 1081 首歌曲，以及高雄縣市 854 名之高中二年級學生為調查對象，研究國語流行歌曲中之愛情觀，以及目前台灣高中生所抱持之愛情觀。研究發現：1.兩者所呈現之價值觀均說明，同樣重視愛情關係中，情人親密成分之心理層面溝通與互動、較不重視以物質方面之支持作為追求親密感的基本條件與需求；2.無論歌詞或學生，皆顯示較不重視愛情中之承諾成分，意味著承諾的重要性在現代的愛情觀中，已不如過去傳統般強烈；3.在兩性角色方面，兩者仍然存有傳統社會認為女性容易受傷或經常是弱勢者之看法。不過林靜

宜也指出，歌詞所形塑之愛情價值觀與青少年抱持之愛情觀並不一致，像是高中生所抱持之愛情觀並不如流行歌曲描繪之愛情多呈現挫折、危機那般負面、消極之愛情觀，而歌詞所描繪的兩性角色，其受傳統刻板印象影響的僵化程度，比學生所抱持的態度更為明顯，因此認為歌詞並不能夠全面地反映目前青少年認知之愛情世界。

陳慧玲（2003）在《青少女流行音樂團體之研究：形象、身體文化與情慾流動》中從青少女形象是有意識地被建構的立場出發，研究青少女流行音樂團體所再現的青少女形象，並選擇「S.H.E」及「ASOS」做為研究對象，運用文本分析中符號學的方法進行分析。研究發現：一、新世代的少女團體呈現有別於過往乖乖牌、偶像的單一青少女形象：S.H.E 不諳家事、扮醜、搞怪，被評比為新種美女，表徵一種非傳統的少女形象，而 ASOS 更有過之而無不及，他們玩味的死亡美學與黑色意象，無形中宣告一種自現代青少女的僵化形象中叛逃的後現代現象；二、青少女呈現出恣意解放的身體風格。S.H.E 時而顛覆、時而挑戰男性觀看身體方式以及模糊二元性別對立，塑造忽男忽女的性別錯置，而 ASOS 則重新詮釋何謂「變態」，她們一方面與傳統男性主導文化價值形成強烈對比，一方面與成熟女性形象大相逕庭；三、愛情觀徘徊於新舊價值觀的矛盾中。青少女團體一方面等待愛情，一方面則又主動出擊，在二元對立的性別系統中，她們展現時而穩固、時而跳動於其中的樣貌，ASOS 在這方面則是有較多的反抗及能動性，他們一反傳統的矜持形象，表現出情慾上的渴求，以及顛覆過往男強女弱、男尊女卑的價值，除此之外，兩個團體皆談論到姊妹情誼的建立，因為同性間的情誼是除了愛情的想望之外，青少女生活中的重心。總而言之，不論是 S.H.E 在形象上所被產製出的矛盾、衝突，還是 ASOS 姐妹極力在舊式少女形象框架中找尋新的出口，她們都從代表著僵化的現代、傳統邏輯思維中叛逃，企圖在傳統刻板的青少女形象上，引爆一股新的反動能量。

二、流行音樂與在地實踐

李靜怡（2004）在《台灣青少年嘻哈文化的認同與實踐》中研究嘻哈文化在台灣的地發展，探討台灣青少年對於嘻哈文化的認同。她採取文化研究中的民族誌，對在地嘻哈文化進行田野調查，其研究不侷限音樂而是廣及所有與嘻哈有關的文化活動，諸如 DJ、街舞、塗鴉、街頭籃球、服飾等，觀察嘻哈文化所展現的青少年次文化在地實踐。研究發現，沒有種族問題的台灣，由於年輕人的經濟生活較為優裕，對於饒舌歌詞中所描述的困境與匱乏，幾乎無法直接認同，於是以饒舌作為表達形式的意義在於對「父母老師」等權威人士發出「世代抗議」，原本非裔美國人的街頭形象被浪漫化，用來象徵性的拒絕社會與文化規範。而她觀察流行饒舌團體「鐵竹堂」發現，台灣多數嘻哈參與者對於美國嘻哈的不經思考、全然模仿，鐵竹堂歌曲內容描述的並非台灣人的生活經驗，而是切割一塊「美

國嘻哈」硬生生地植入台灣，彷彿台灣存在某塊不為人知的「異度空間」，顯示台灣的嘻哈文化是以流行文化姿態出現。

不過近年地下饒舌樂團逐年增加，顯示台灣嘻哈文化逐漸發展出自己的形式，最明顯的是「台南人人有功練」嘻哈教室以「台客」嘻哈自許，表現出台客與黑人都是社會中被歧視族群的相似之處，透過嘻哈文化他們可以找到表達自尊與憤怒的管道。因此即便台式嘻哈與美國嘻哈發展迥異，李靜怡仍認同嘻哈對於台灣青少年的意義，她表示台灣青少年認同嘻哈文化，除了可說是青少年時期對自我角色再認同的需要外，也顯示台灣由生存社會轉為認同社會⁸，做為嘻哈客（hip-hopper）是台灣青少年所選擇的一個生活模式，他們認為在嘻哈的生活態度下，可以達到自我滿足的身心和諧感，而嘻哈文化也反映青少年挪用嘻哈做為對支配團體與權威人士所做的反應（李靜怡，2004）。

蔡岳儒（2006）在《台灣搖滾樂的在地實踐與文化認同》中關心台灣搖滾樂的在地實踐，他以田野調查的方式，從社會文化空間如校園社團、搖滾樂吧以及搖滾音樂祭活動來研究台灣搖滾樂的在地實踐。蔡岳儒表示，校園的搖滾音樂社團不僅造就許多知名樂團，更是培養台灣搖滾音樂演奏與欣賞，以及創造搖滾音樂消費的重要推手，而社團那種一起生活的同儕關係更使得搖滾樂與生活能夠緊密結合；樂吧與 Live House 則不只是看表演的地方，更是文化社群的中介場所，它提供一個表演空間，使得聽眾在與表演者間的互動、對於表演的感知，以及連結到的個體經驗，交錯成一個有無限可能的社會空間併發因子，非主流音樂社群藉此能促使音樂地景改變，具有創造文化改變的潛力；搖滾音樂祭則是台灣搖滾樂發展狀況的指標，各個活動表演內容呈現與音樂思想都有各自的特色，並都清楚刻化了關於搖滾社群的集結、樂團獨立性、商業唱片與社會運動思想的軌跡。

蔡岳儒表示，雖然這些在地搖滾文化空間都存在一些阻礙（像是搖滾社團經費不足的問題或是樂吧在營業登記法不合時宜的大環境因素下，表演受到限制或經營不善相繼倒閉等），不過在經過長時間與在地文化相接相容的搖滾實踐，已經慢慢形成與在地生活相親的，具有在地記憶與特色的搖滾音樂文化（蔡岳儒，2006）。

許建榮（2005）在《音樂、土地與國家：全國搖滾聯盟與台灣當代社會》中探討全國搖滾聯盟與台灣當代社會的關係，透過分析許多全國搖滾聯盟有關的活動與個案，了解全國搖滾聯盟如何透過搖滾樂建立台灣意識。許建榮表示，全國搖滾聯盟自 1995 年開始，長期透過演唱會等模式行銷台灣意識，試圖在政治運

⁸ 在生存社會中，人類只想以最低限度存活下來及擁有安全感與滿足；邁入認同社會後，由於經濟富裕，生存危機感不再是人兢兢業業去努力的理由，人們提高對於生活慾望滿足的層次，追求於作為人類的自我，了解並享受人類自己的內在樂趣（李靜怡，2004）。

動外，找到一條適合年輕人的國家認同道路—搖滾樂，透過演唱會以及其他音樂活動，建構以台灣意識為主體的國家意識。有別於當代世界的搖滾樂主流多將關懷的重點放在反貧窮、環保、同性戀、反種族歧視等與體制、民生相關的問題，台灣搖滾聯盟認為台灣在國家認同上有相當大的問題，因此將解決國家認同問題視為必須優先解決的問題，再訴求體制與民生認同。

全國搖滾聯盟現階段任務是反抗政治上的「中國認同」、反抗娛樂媒體的「大中國意識型態」，由於他們認為國民黨以中國為本位的政黨本質，以及娛樂圈為了進軍中國的商業利益使得台灣意識在台灣被客體化，為了避免人民受到政治力量控制的媒體論述操控，全國搖滾聯盟以具有反抗與批判搖滾精神，教導新一代青少年拒絕做為「霸權」的從屬者。在音樂活動的個案中，台灣搖滾聯盟都各有其基本訴求，或是搭配的行銷手法，不過重點皆在於以台灣形象行銷音樂，藉台灣形象來建構年輕人對於台灣文化的認知與印象，他們將台灣意識包裹其中，透過非教條式宣揚台灣意識，將反殖民的做法包裝在年輕人反抗服從的概念之下，透過音樂的認同與欣賞，再透過年輕人同儕間的互相影響，間接建立反殖民的手段，進一步建構其國家認同的理念，而他們所邀請的不管是本土的閃靈樂團，或是海外的秋茜樂團、盤古樂團都可以顯現其對台灣認同議題的高度重視，提升年輕人的認同感（許建榮，2005）。

朱夢慈（2000）在《台北創作樂團之音樂實踐與美學-以「閃靈」樂團為例》中研究「閃靈」樂團的樂團發展史、音樂作品與創作經驗，探討搖滾樂認識論及音樂實踐關聯性。朱孟慈指出閃靈的作品企圖建構一個虛擬、超現實的時空，也就是閃靈所追求的「靈界」，其意圖帶領閱聽眾進入靈界，並在其中引發情緒反應，當樂手與閱聽眾進入一個似真似假之幻境，蛻化為一個似人似靈的身分即是閃靈音樂的最終目的。而閃靈作品中的古典元素，並非概念性、理論性的存在，而是一種意象，這樣的意象不僅是聲音，並是表達美感的方式。

而閃靈樂團在音樂風格上與西方重金屬相似，因此閃靈的作品可以說是西方重金屬音樂在台灣的在地實踐，其中與西方重金屬音樂不同的是他們企圖在態度上展現出區別。西方重金屬及其子樂種無論在何種時代，在成年人的價值觀中皆是製造混亂的洪水猛獸，雖然曾是商業體系主流，但卻從來不是道德價值體系的主流，並與之對立，但閃靈在台灣欲達到的境界則與西方黑金屬相反，他企圖同時達成商業及社會價值的主流，而在這裡指的主流是本土意識與自主性、菁英主義，以及功成名就、向上晉升的動力。總而言之，閃靈雖以恐怖、神秘的樂種出發，用獨立創作的身份展開與主流音樂品味的對抗，表面上它欲顛覆主流社會價值的運作，然而這些其實都只是其意圖為閱聽群眾所知悉、進而被肯定的手段，現階段的他們不再固守地下，其樂團意識與音樂內容皆融合當代台灣社會主流價值內涵。（朱夢慈，2000）

小結：

從上述台灣過往的研究可以發現，流行音樂文本確實是研究青少年次文化內涵的一個重要切入點，目前也有一些研究斬獲，而台灣的流行音樂在地實踐研究範圍則較為廣泛，研究焦點廣及青少年次文化、社會空間、文化活動、特定樂團，無一統一性的主題，並主要以流行音樂在地發展形式及經驗做為研究方向，並未針對其內涵與結構性意義做深入探討。因此本研究欲結合流行音樂與青少年次文化、在地實踐的探討，研究台灣流行音樂文本所展現的在地青少年次文化內涵。

在檢討以上所列舉的這些研究中，本研究認為，方巧如（1994）的研究僅從搖滾樂歌詞部分切入分析搖滾樂的戲劇主題，有些薄弱，因為像是 MV 或是演唱會都是搖滾樂再現意義的來源，而七零年代的搖滾樂發展與當今相去甚遠，尤其當時台灣仍處解嚴前後改革開放的過渡期，文化產品內容受到許多限制，如今搖滾樂發展更為成熟，文化較為開放，也不再是小眾音樂品味，內容上也比七零年代融入更多在地化內涵與特色，因此有重新加以研究之必要，並可藉此比較其中的差異。

陳慧玲（2003）及林靜怡（2004）則僅從形象或者歌曲探討性別意涵及愛情觀，未能針對青少年次文化作深入、全面性的探討，其中林靜怡（2004）單採用傳統內容分析法研究歌詞則容易產生過度簡化歌詞意義之嫌，因此本研究認為採用質化的文本分析方式，能夠對於音樂文本有較為深入的詮釋，並將研究範圍擴展至歌曲以外的形象文本，再更深入的研究青少年次文化內涵。

李靜怡（2004）的研究則雖然廣及各個與嘻哈文化有關的場域，但如此一來由於場域的分歧及其中特色的差異，容易分散焦點，流於文化經驗的描述，欠缺較深入的探討，並且嘻哈音樂目前在台灣仍屬一個較新的音樂類型，尚未深度在地化，而嘻哈文化的邊緣化意涵與台灣社會文化較不明顯，在再現青少年次文化上顯現有些限制，因此本研究認為欲更普遍、深入地了解台灣的青少年次文化內涵，搖滾樂是較適當的選擇。

然而蔡岳儒（2006）、許建榮（2005）、朱夢慈（2000）的研究，雖然與青少年次文化較無直接關聯，但透過蔡岳儒（2006）的研究可以了解，在歷經幾十年的在地實踐，搖滾樂儼然發展出獨特的在地形式與內涵，是最為融入台灣社會文化的一種外來流行音樂類型；而許建榮（2005）的研究可以了解搖滾樂之於當代年輕人的號召力，以及台灣運用搖滾樂挾帶的反抗內涵作為宣揚國家認同的一種獨特在地發展形式；透過朱夢慈（2000）則可以了解重金屬搖滾在台灣的在地實踐內涵，以及地下搖滾樂團欲顛覆地下與主流界線的反動。

因此，綜觀本章的文獻探討可以發現，青少年次文化是對立於成人世界優勢文化的文化實踐，表達出青少年一種反抗及矛盾的象徵，而流行音樂是再現青少年次文化的重要場域，其中的搖滾樂更是再現青少年次文化最有力的音樂類型，並且搖滾樂除了有其悠久的歷史，在台灣也已歷經幾十年的在地實踐光景，從學習模仿到在地深耕，已發展為一套承載在地記憶與特色的文化與意義系統，因此從台灣搖滾樂文本來研究在地的青少年次文化內涵，的確不失其研究意義與價值。

而過去台灣的青少年次文化研究已從許多青少年的流行文化中去再現青少年次文化內涵，像是歐琇瑜（1997）從台灣熱門漫畫文本，趙庭輝（2006）從電視偶像劇文本，李昶儀（2000）從電視綜藝節目文本，目的都在於從更多文本層面來再現青少年次文化，趙庭輝（2006）也指出，青少年次文化是辨證過程的結果，本身就充滿著衝突與矛盾，需要更多的檢視與討論，解構不同的變體與樣貌。

因而本研究再擴展青少年次文化研究，從搖滾樂文本切入，試圖了解台灣搖滾樂之代表性樂團五月天所展現的在地青少年次文化內涵。

第三章 研究方法

本研究欲探索五月天文本所再現之台灣在地青少年次文化。在上個章節所回顧的研究中可以發現，流行音樂與青少年次文化研究常有兩種研究方法：閱聽人的民族誌研究以及流行音樂文本分析。

簡單來說，民族誌方法探究的是傳播訊息結構與社會結構之間的互動關係，而文本分析著重的是社會結構下意義的建構過程。而其中最主要的差異在對於閱聽人—讀者解讀位置的重視與否，閱聽人民族誌方法，關注閱聽人實際的解讀，因此得以了解文本意義在某些社會情境下的特殊反應，但是某些閱聽人所產製的意義也無法推論至整個類別；文本分析則可能過於輕易地從文本推論社會結構，忽略讀者才是連結文本與社會的事實（Fiske, 1990／張錦華譯，1995：206-213）。

但是意義在社會中是一直在運作的，文本分析能夠發現什麼樣的意義被產製出來、什麼樣的意義是文本和受社會情境所制約的讀者優先期待的，並且能夠發現社會體系中權力與資源的分配（Fiske, 1990／張錦華譯，1995：213）。

可以發現，閱聽人民族誌與文本分析方法各有其利弊。丞 Hebdige（1979）表示，民族誌的研究方法雖然能生產出一些次文化有趣並具啟發性的說明，但卻缺乏分析性或解釋性的架構，因此即便提供了豐富的描述細節，卻常使得階級與權力關係的意義的被忽略或者低估，在這種情況下，次文化往往被描述為獨立的有機體，外在於較往大的社會、政治、經濟脈絡來運作。

因而即便閱聽人民族誌研究取向，重視「人」—也就是青少年的文化生活經驗，但也常忽略了青少年文化產品的生產與建構過程，再者忽略掉文本生產層面的問題時，同時也化約了青少年的文化生活經驗，因此西方學者 Buckingham 與 Johnson，雖然他們從事許多閱聽人研究，尤其是討論青少年使用、消費媒體的重要研究學者 Buckingham，他們都不約而同地提出「文本分析可以說是接近閱聽人的策略之一，因為不論閱聽人理解、接收文本的型態為何，其閱聽經驗的根源，必定是來自於文本。」（轉引自陳慧玲，2003：9）。

因此本研究側重文本，著眼於青少年次文化意義的建構，並將選擇幻想主題分析為本研究的研究方法，以探索文本中符號所傳遞給青少年團體的社會真實，即一套青少年解決事物的方法、反應、價值觀以及青少年觀看世界的方式。

第一節、 研究對象—五月天

在這個章節將概略敘述五月天對台灣搖滾樂和青少年的意義，並針對五月天的樂團簡史、經歷與特色做詳細說明，以對本研究研究對象－「五月天」有更深入的了解。

在五月天的演唱會上，站在搖滾區的我仔細地聽著五月天的每一句歌詞，每一句話對身旁四萬個歌迷造成的影響力，除了巨大，除了回憶，還有什麼；我想答案很簡單，每一個人都把一部份的青春交給了五月天，交給五個台灣長大的孩子，他們變成了音樂人，他們的年輕歲月全給了這座島上的青春世代，他們的生活與呼吸都是每一個這裡的經驗與體觸，所以「春嬌與志明」一點也不 K 歌，所以「溫柔」一點都不只是溫柔，所以「憨人」一點都不遲鈍，所以「瘋狂世界」依然清醒，因為這些力量源自於這塊土地、每個人深切感受，這些都不是境外輸入亦或華麗包裝就能取代的。

知名 DJ-袁永興

這是 2006 年我印象最深的一場演唱會。跨年這一天，再度看到五月天站上舞台，唱著青年世代的搖滾樂，於是我也再度憶起五月份的那一場驚豔。還好，這個世界還有音樂，還好，我們還能夠感動。

音樂人-黃婷

我們都成了五月天的追隨者，因為看他們現場實在很 high，一直到我進了娛樂圈工作，我還是會努力撥出時間去看，不然總會覺得少了什麼。就好像是跟五月天的一種約定，隔年，當他們登高一呼要「十萬青年站出來」的時候，整個熱血沸騰，五月天成了我們世代的代言人，年輕人要用力生活、用力夢想、用力唸書、用力戀愛，我很有想法，但是我不使壞。

音樂人-李小克

以上截錄的文字基本上點出了本研究選擇五月天做為研究對象的原因：五月天之於當代青少年的世代意義、五月天所連結的青春意涵，以及五月天所富有的在地情感。五月天作品中呈現的豐富感受力及同理心，在在表現出台灣在地青少年思想與情感，使得五月天成為能夠標誌在地青少年次文化的搖滾樂團。因此本研究以為若王菲、陳珊妮再現了女性性別意涵，五月天則是再現台灣青少年次文化意涵的一個重要搖滾團體。

1999 年五月天發行首張創作專輯「瘋狂世界」，他們以學生樂團的姿態成功博得廣大青少年的認同，創下搖滾樂史上前所未有的銷售佳績、打破許多前輩的記錄，也重寫了學生樂團的新頁⁹。2000 年金曲獎，五月天與眾樂團在舞台上齊呼樂團時代來臨，此後唱片市場上樂團輩出，獨立工作室也相繼成立。在 21 世紀初，五月天為台灣搖滾樂帶入一個更廣泛的認知，許多人因而開始接觸搖滾樂，他們的成功使得學生樂團從被定位為地下或非主流模糊的文化空間一躍而

⁹二月等，《流行音樂·魅力·男》，2002，城邦文化。

上，進而擁有主流市場影響力，而五月天所引領的清新、年輕化的特質也影響到市場上後進樂團發展，市場上樂團成員年齡層有年輕化的趨勢。

然而台灣搖滾樂發展至今組團風氣興盛，不可忽略八零年代開始，在台北相繼出現的一些 Live House，提供給台灣樂團舞台，以及搖滾樂迷聆聽在地創作的空間。此外，九零年代海洋音樂季、春天吶喊、野台開唱這些定期舉辦的音樂活動同樣功不可沒，而五月天更是這些社會空間的助長下，所生產出來的在地搖滾樂團中的指標性團體。

「五月天」，前身「So Band」，爲了「329 野台開唱」表演改名爲五月天，同時把 1997 年 3 月 29 日青年節當成五月天的成軍日。起初五月天只是幾個愛好音樂、熱衷創作、默默無名的在學學生，從高中就開始玩樂器組團，團員分別擔任過師大附中吉他社社長、副社長，也曾是北區大專搖滾聯盟的主辦人，在校園推廣搖滾樂不遺餘力，自大學時期開始到 Pub 與餐廳駐唱後，很快地，五月天就以超學生級的精湛技術及多變的風格在現場演唱圈子打出名號，並且在幾家 PUB 擔任週末晚上黃金時段的演出團體¹⁰。

於是在正式發片前五月天便受邀參與 1998 年角頭音樂所發行的合輯「ㄎ國歌曲」，發表第一支創作曲「軋車」，之後還參與 1998 年 6 月份發行的同志 II「擁抱」專輯製作，並幾乎包辦了整張專輯的編曲、錄音工作及大部分詞曲工作。在不斷地嘗試寄送自己的創作歌曲至各大唱片公司毛遂自薦後，受到樂壇大哥李宗盛的注意與賞識，於 1998 年簽約本土唱片公司—滾石唱片，成爲滾石首個培植的樂團新秀。發片前歷經幾任鼓手的更迭轉換，最終成員爲主唱「阿信」、吉他「怪獸」、「石頭」、貝斯「瑪莎」、鼓手「冠佑」，總共五名並不再改變，而他們從普通大學生變身搖滾巨星的傳奇經歷也就此展開¹¹。

1999 年發行首張創作專輯「瘋狂世界」，五月天馬上就受到青少年族群的接納與認同，甫出道以來更在華語流行音樂界締造許多光輝紀錄。除了陸續發行的專輯屢締造銷售佳績外，五月天還曾多次入圍金曲獎，2001 年以「愛情萬歲」專輯獲得金曲獎首屆最佳樂團獎，2004 年再以「時光機」專輯二度拿下金曲獎最佳樂團，在海外其他頒獎典禮更是獲獎無數，備受肯定。在專輯的市場銷售量方面，前三張號稱「藍色三部曲」的原創專輯，皆有 35 萬張上下的銷售數字，復出後的「時光機」達 19 萬張，「神的孩子都在跳舞」14.5 萬張，「知足最真傑作選」10.5 萬張，張張皆名列台灣年度唱片銷售前十，在樂團方面則皆坐擁冠軍紀錄保持，銷售數字的降低則主要是反應唱片市場大環境的蕭條，而 2006 年底所發行的最新「爲愛而生」專輯，更是位居台灣年度唱片銷量第四，銷售 10 多

¹⁰ 朱和之，「晴空下的五月天」，附友季刊，1997：34

¹¹ 維基百科

萬張，人氣不減反升，可見五月天在台灣唱片市場難以撼動的地位¹²。

五月天的成功，其音樂作品魅力功不可沒。阿信的創作主要反映年輕人對生活的追求，使得五月天作品不像通俗流行音樂單著重於浮濫的愛情，而是橫跨所有青少年生活中的碰撞與煩惱，在愛情之外融入更多關於友誼、夢想、青春、人生、性別...等議題，情緒時而憤怒時而歡樂，時而晦暗時而光明，時而絕望時而充滿希望，和諧中又夾雜著矛盾與衝突，阿信說道，「自己在創作過程中，常常必須與文字對抗，經歷實驗與組合的過程。他並思索人與世界的關係—觀察存在的姿態與感應靈魂的重量，將艱澀的生存課題，轉換為易於傾聽的音樂符碼，簡單卻深刻地深入樂迷心中。」¹³。

從歌迷的反應，也可以看出阿信的努力與用心的確打入了這群青少年的內心深處，像是 PTT 五月天板 sugna 所說的：「阿信的詞曲，總是奇異的能打動我、療癒我。說起來也許矯情，但能讓我覺得，自己並不孤單，還有一個人，抱著與我相同的疑問與不安，大聲宣洩對一切的不滿之後，仍選擇用力而踏實的過活。」，或是 godkiss 所說的：「我認識的五月天，是如此的有目標、衝勁，每首歌裡都寫著理想、人生、徬徨、敢愛敢恨，就連情歌都寫得如此直率，像一列火車，直直的開進每個人的心，因為他們寫出了年輕人的心聲，這就是五月天。」，在 PTT 五月天板眾多的文章中，我們還可以看見許多人都同樣感觸深刻地描述著五月天的歌曲是如何伴隨著其成長的記憶，這些人雖都只是五月天廣大歌迷中的滄海一粟，但他們都表露出對於五月天音樂至深地認同與肯定。

此外，阿信作詞時擅於將時下青少年流行文化與用語加入其中，再藉由國、台語不同的語言形式，詮釋不同族群思考或表達不同的情緒，因此作品十分貼近年輕人世界。而五月天所有音樂作品皆由團員們一手包辦，雖然詞曲創作大致由阿信擔綱，但創作前阿信會先找尋到五個人的聯集與交集再開始創作，完成後團員們再一起合作演繹，加入並嘗試多方面的音樂元素，創作出屬於五月天的搖滾樂，因此音樂作品完全是團員個人生命經歷的真實表達，具備「原真性」(authenticity)¹⁴特質。

在音樂作品外，五月天更以他們所拿手的現場演唱表演，鼓舞煽動許多青少年的熱情活力，因而奠定五月天在青少年心中世代搖滾團體地位。出道至今參與過無數的舞台演出，演出經歷十分豐富；1999 年以新人之姿破天荒舉辦全台灣 168 場演唱會，並在第 168 場成功地創下了兩萬人滿場奇蹟，之後年年都舉辦全

¹² PTT 《Mayday 板》、維基百科

¹³ 野葡萄，「存在主義搖滾客--五月天阿信」，野葡萄文學誌，2005：9

¹⁴原真性的搖滾樂植基於私人卻又普遍的慾望、感覺及經驗，使聆聽搖滾樂者共享公共語言，他要求表演者與聽眾之間具有真實的連結，其音樂性必須表達出經驗，建構社群（方巧如，1994）。

省大型演唱會（除了 2002 年因為團員兵役問題暫時停止演藝工作），每場大型演唱皆會吸引數萬名的青少年前往參加，並跨足國際各大城市，五月天對青少年的號召力及影響力可見一斑。

發展至今，五月天在台灣已發行 6 張原創專輯、1 張原創加精選輯、5 場演唱會的影音記錄以及 5 本書輯，舉辦過無數的演唱會，並跨足亞洲及海外各地發展，也參與許多華語藝人的歌曲與電影原聲帶製作，都得到很好的評價。而在默默無名到成名後，他們在現實生活中的身分也從原本在學學生變為成年人，與以往不同的是，音樂作品雖仍舊以青少年角度出發，卻融入更多關於成長的思考以及對於世界的關懷。

第二節、幻想主題分析

一、本研究採用幻想主題的適用性

Bormann (1972) 指出幻想主題分析主要是以「訊息」(message) 的意義為分析取向，用以檢視其中所呈現的符號真實。而透過幻想主題分析可以瞭解團體互動過程中，所形塑、共享之幻想主題，Rybacki & Rybacki (1991) 解釋此幻想主題是以包括角色、真實或虛構的情節、戲劇場景，以及脫離當下時空限制的戲劇所構成，並形成一個語藝視野，意即對社會真實 (social reality) 的看法。就此，Foss (1985) 亦指出，幻想主題分析提供研究者一種洞察力，以了解團體中言說者所共享的世界觀。

此外，雖然幻想主題的共享是經由小團體互動而來，不過 Bormann (1978) 表示，由於閱聽人共享媒體幻想與小團體的互動過程相似，因此小團體間分享彼此的訊息、經驗、情感的心理互動過程，也可以運用在大眾媒體的傳播過程之中，透過大眾媒體能夠形成閱聽眾的幻想串連 (fantasy chains)。透過幻想串連的過程，團體中的價值和態度不斷地被測試並賦予合法性，而成為維繫團體所必要的共識 (Bormann, 1972)。

因此，回觀本研究的研究對象—五月天搖滾樂文本，以幻想主題分析切入研究之便，因為搖滾樂被比擬為年輕人的法定語言，它做為青少年彼此之間，或是青少年與成人社會之間的溝通管道，便構成一種「訊息」的形式，而本研究所欲分析之五月天文本諸如歌詞、MV、演唱會...等都具備戲劇化的表現方式，於是透過幻想主題分析，拆解當中所模塑的戲劇型式，便能了解這些文本內容所建構的社會真實，也就是在這些文本當中所形塑的價值觀與世界觀。

學者 Denisoff (1972) 便曾提及以夢想主題分析歌曲的可能性，他表示「歌

曲可以建構表演者／創作者意欲建構聽眾觀看世界的方式，即語藝視野。因此夢想主題分析是一適當的分析方法，其可檢視聽眾如何被帶入演唱者的視野中，英雄與壞人如何呈現？歌曲是否提供預謀之戲劇或人生喜劇？並可檢視歌詞以探討可能存在之戲劇類型」（轉引自方巧如，1996：85）。

而幻想主題分析法已是當代語藝研究中頗為重要且實用的理論方法，至今被廣泛地應用於語藝、社會運動、政治宣傳、組織傳播、流行文化，以及公共演說閱聽眾分析等傳播領域中，成為近年來極具影響力的研究取向（歐綉瑜，1997）。此外，Hart（1997）指出幻想主題分析方法特別適合用於了解次文化或次團體的研究，原因便在於幻想主題可以透過戲劇化的訊息內容與互動情形來凝聚團體的情感、意識與向心力。因此本研究將透由幻想主題分析解讀五月天樂團所表徵的青少年次文化內涵，亦即五月天藉由大眾傳播媒介吸納青少年，所建構的幻想團體中共享的意義與價值觀。

二、幻想主題分析

幻想主題分析（Fantasy Theme Analysis）是美國明尼蘇達大學教授 Bormann 從 Bales（1970）的小團體互動研究衍生而來，隨後 Bormann 進一步沿用戲劇理論的概念，發展出符號融合理論（symbolic convergence theory）與幻想主題分析（fantasy theme analysis）。

Bales（1970）研究發現，在小團體的互動過程裡，有些傳播符碼會「戲劇化」（dramatizes）的在小團體中被重複「覆誦」（chain out），人們會忘我地進入一種生動且興奮的對話狀態，並創造出一種共享且接續不斷的戲劇故事或幻想主題，形成所謂的「團體幻想」（group fantasy），而在參與者不斷覆誦之下，將逐步使得團體成員產生行動或觀念的修正，並建構出成員共享的社會真實。Bormann 於是延伸 Bales 的研究發現，發展出語藝批評方法中的幻想主題分析，並以「符號幅合理論」作為理論基礎。

所謂幅合（convergence）意指在傳播的過程中，兩個以上的私人符號逐步趨於一致的過程，藉此可達成意義的共享或使得主觀意見獲得普遍的同意。而符號幅合理論奠基於兩個基礎假設之上：（一）、藉由符號傳播/溝通，人們能夠建構社會真實。意即團體成員藉由符號來傳播他們對於社會真實的理解，同樣地，符號也會反過來建構團體成員對於真實社會的理解，因此，符號創造了真實，經由符號的組織而可以讓渾沌失序的感官世界被理解與掌握。（二）、人們共享他們所創造的社會真實。也就是說，符號不僅建構個人的社會真實，個人在賦予符號的意義上也能進一步融合，產生出團體成員所共享的真實（consubstantiality），因此，符號幅合的結果是「團體成員將有共同相似的經驗感覺，對特定戲劇情節中

的角色有共同的態度與情感上的回應，對某些經驗將有共同的詮釋，並逐漸形成團體意識。」(Bormann, 1983)。

了解符號幅合理論後，我們可以對幻想主題所架構的理論內涵有基本認識，而幻想主題分析法在實際進行分析時，又可分為幻想主題(Fantasy Theme)、幻想類型(Fantasy Type)，以及語藝視野(Rhetorical Vision)三個由微觀至鉅觀的分析單位，以下將就其基本概念做概略介紹。

(一)、幻想主題(Fantasy Theme)

幻想主題是此一分析法中的最小分析單位，被認為是引發個體情緒感應與連鎖反應的戲劇化訊息內容，與戲劇所必須的要素相對應，包含了下列四種分析形式：場景主題(Setting Themes)、角色主題(Character Themes)、行動主題(Action Themes)、合法化機制(Sanction Agent)，而當中的「合法化機制」為學者 Shields (1981) 提出，以彌補前三者分析單位之不足，以下為此四種分析型式之解釋(Foss, 1989)：

1. 場景主題 (Setting Theme)：場景是指人物進行活動的地點與行動所發生的地方。不僅須指出背景的名稱，也要描述背景的特徵或特性。
2. 角色主題 (Character Theme)：描述戲劇中所出現的角色特質、某種人格特徵與動機，也就是戲劇中被賦予生命的角色，如英雄、惡棍、忠臣、奸臣等戲劇中的正、反面角色。
3. 行動主題 (Action Theme)：即情節 (Plot Lines)，角色人物在戲劇中所參與的活動將構成行動主題。藉由行動主題呈現的戲劇張力、角色的意識形態，動機將可以獲得某種程度上的解讀。
4. 合法化機制(Sanction Agent)：旨在合理化語藝戲劇的允諾與傳佈的來源。可以是崇高的權力，如上帝、公平、民主、自由等絕對性名詞，或者是當代某種特定顯著的現象，如核武、原子彈等。合法化機制可以使得語藝戲劇的接收和散佈正當化，以達到信服的效能。

(二)、幻想類型(Fantasy Type)與語藝視野(Rhetoric Vision)

Bormann在1972年首度提出幻想主題分析的概念時，僅提出了幻想主題和語藝視野兩個分析部分，但於1982年重整了此分析方法十年以來的彙整與討論後，再次提出了：幻想類型(fantasy type)以作為介於幻想主題與語藝視野間的中程概念。

幻想類型是從戲劇中一直重複出現或重複分享的部份組成，也許在幻想主題

中的元素中是個不明顯的變數，但是相同場景、相同角色以及相同劇情不斷重複，就會形成幻想類型（Rybacki & Rybacki, 1991）。幻想類型的出現顯示某一類的主題已成為該團體的集體記憶，言說者只要掌握到很簡單的線索(symbolic cue)或是主要的情節，就能將團體召喚至同一社會真實中，除此之外，幻想類型也可使得團體成員在面對新的事件或經驗時，以熟悉的模式共同理解與分享，而不須針對其中的細節再加以解釋（Bormann, 1982）。

在分析幻想類型的過程中，研究者可以自由、任意地去蒐集相似的幻想主題來歸類成幻想類型，歸類主要是透過尋找不同戲劇中重複出現的模式，可以運用一些問題來作為分析幻想類型上的輔助，觀察此幻想類型如何觸發社群成員有相似的反應（Rybacki & Rybacki, 1991）。

而群體成員所共享的幻想類型將逐步構成語藝視野。語藝視野乃是指各式的文本劇情的匯整，以提供給同一社群中的幻想參與者更寬廣的角度視野。因此相對於幻想類型與幻想主題來說，語藝視野是一個較為鉅觀的分析概念，是由多種幻想類型所架構而成的符號真實，使得社群成員在思考問題時得以處於相同的思考框架之下（Bormann, 1982）。

語藝視野經常將各種共用的戲劇化訊息統整為一個精緻的有意義的主要類比（master analogy），並且可以用關鍵字、標語或標籤為其索引。例如台灣近幾年的語藝視野包括：新好男人、新台灣人等（莊佳穎, 2002）。

然而，Bormann雖然將幻想主題的分析層級，分成幻想主題、幻想類型，與語藝視野三個步驟，但他也指出，語藝視野未必要從幻想類型歸納而成，共享的幻想主題仍可直接構成語藝視野。

幻想主題、幻想類型和語藝視野是一系列從微觀到鉅觀、從具體到抽象的分析概念，而除了這三個分析概念之外，另外還有兩個相關的重要概念是「語藝社群」（rhetorical community）及「覆誦」（chain out）：

（一）語藝社群（rhetorical community）

「語藝社群」就是共享同一團體意識的語藝視野成員。語藝社群中的成員共享某些價值觀和世界觀，以及對於外在真實世界的看法，他們對解決事物的程序、方法或反應有相近的看法，因而會排斥對立的觀點。

團體中語藝視野的浮現即意味語藝社群的形成。語藝社群的成員僅以簡短的訊息，如已經在社群當中產生串連的幻想主題、密碼文字（code words）、內部玩笑（inside jokes）等訊息，便可引起社群成員的共鳴。（引自林佩君, 1999：38）。

不過Bormann 也指出，語藝社群的語藝視野可能只有維持短暫的時間，不過也可能融入社群中個體生活的所有面向，成為「生活型態的語藝視野」，而個體亦可能同時存在於各個不同的語藝社群，因著數個語藝視野的分享，提供各種不同的社會真實（賴治怡，1993）。

（二）覆誦（chain out）

幻想主題分析的另一重要概念是「覆誦」的現象。覆誦的現象是指共享的幻想主題－以語言或其他符號的方式呈現－會被語藝社群的成員所傳誦。因此我們在成員的對話、論述等溝通行為中，可以發現這些被覆誦的幻想主題。在覆誦的過程中，成員們只要以其共享的語言符號來溝通，便能心領神會、產生共鳴，不需要多加解釋。

此外，如果語藝社群中出現具有特殊魅力的領導人物(charismatic)，這個領導人物便可能是語藝社群中語言符號的創造者與詮釋者，他領導團體成員以特定的語言符號詮釋世界與觀看世界，於是覆誦的現象會特別發生在團體成員覆誦領導者的語言符號，例如某一領導者在演講中提出一個新名詞或是其他非語言的符號形式，團體成員在後續的互動與言說中，便會不斷重複這個新語彙，幻想主題的共享便在這樣的過程中達成（林靜伶，2000）。

第三節、研究設計

在這個小節中，本研究將介紹過往的流行音樂文本研究和其分類流行音樂文本的方式，並提出本研究的分類方法以及進行幻想主題分析的步驟。

一、流行音樂文本

誠如 Frith（1987）所言，流行音樂很少只是「單純」地被聆聽，有很多事物會塞入我們聆聽音樂的方式中。因而除了在歌詞研究之外，歌曲的旋律以及歌者的形象、生活風格、表演的文本等也往往是流行音樂文本研究關心的內涵。因此，流行音樂的文本分析往往不僅僅針對歌曲的詞意本身，而針對更廣泛的文本層面以及詮釋歌曲的表演者層面來進行研究以及文本的分類。

在過去的流行音樂研究當中，李佩真（1998）依據 Fiske 對電視文本的分類，將流行音樂的文本區分為「初級偶像文本」、「次級偶像文本」，以及「第三級偶像文本」。其中初級偶像文本，指的是明星偶像本身；次級偶像文本主要是指由偶像所衍生出來的相關文本，包含聲音再現物（如 CD、卡帶）以及影像再現物（如海報、寫真集）；第三級偶像文本則是樂迷對偶像或偶像商品所引發的行為。基本上，這個分類的重心還是環繞在偶像明星的部份。

鄭君仲（2001）則是採取一種整合的觀點，將一般流行音樂分成二個層面：「音樂符號的文本」與「非音樂的文本」。其中音樂符號的文本指的是流行音樂符號文本中和音樂有關的部份，除了歌詞之外也包含了「聲音」（如旋律、節奏、編曲）；而非音樂的文本則有兩部份，一個是「明星偶像文本」，探討有關明星、偶像的塑造與產生，像是流行音樂工業明星制度下的歌手形象與個性，另一個「表演符號文本」則是著重在流行音樂中表演的部份，以及 MV（音樂錄影帶）上。

而陳慧玲（2003）著眼於形象上的探討將流行音樂文本分為：「形象文本」、「歌曲文本」，以及「身體文本」，其中形象文本可再分為主文本與次文本，主文本指的是專輯的文字論述（如文案），次文本則是與專輯文案相關的圖像、MV，以及文字報導；歌曲文本包含了歌曲、曲風及表演方式；身體文本則是影像中的身體文化與風格，包含了靜態圖像文本與動態影像文本。

綜觀上述研究之文本分類，為了對於在地青少年次文化內涵有更深入的分析，因此本研究在選擇搖滾樂文本時，除了歌曲本身，樂團形象也是關注的重點，如此也能夠較完整的涵蓋之，於是在參考過去研究文獻對於文本的分類後，以及配合本研究研究問題，本研究採取陳慧玲（2003）的分類方式，將五月天的文本區分為「歌曲文本」及「形象文本」，而原本的身體文本則納入形象文本中，由於青少年之身體及情慾流動為陳慧玲主要的研究問題，因而特地為此分類出身體文本，而本研究不將性別因素從研究中刻意劃分出來，所以沒有特地做此分類之必要。

二、樣本選擇

（一）歌曲文本

歌曲文本所包括的有「瘋狂世界」、「愛情萬歲」、「人生海海」、「時光機」、「神的孩子都在跳舞」、「為愛而生」共六張概念完整的原創專輯，以及「知足—最真傑作選」精選輯中的新曲、「搖滾本事」EP，還有候鳥電影原聲帶主題曲「左鍵」、五月之戀電影原聲帶主題曲「寂寞星球」，以及盛夏光年電影原聲帶主題曲「盛夏光年」。由於五月天的歌曲作品全數由自己一手包辦，因此分析歌詞文本可以最直接的解讀五月天所欲傳達的訊息。

除了歌詞之外並配合《Happy. Birth. Day—阿信·搖滾詩的誕生與轉生》這本由阿信整理五月天歌詞所出版的文字、影像作品，以及參考媒體文本上對於五月天創作歌曲動機的相關訪談，從各個層面分析五月天在歌詞文本上所欲呈現之意義。

(二) 形象文本

形象文本則包括五月天專輯的文案、專輯內頁的圖像、內容，以及出版的四本書籍：「五月天之素人自拍」、「搖滾本事」、「Happy. Birth. Day—阿信.搖滾詩的誕生與轉生」、「下課後，怪獸家點名!」，和搭配歌曲所拍攝的音樂錄影帶（MV）等。其中關於 MV 之於形象的再現，過去研究曾提出以下論點：Morse（1986）認為，MV 不只可以用來促銷音樂及相關產品，還可以促銷搖滾明星的形象；鄭君仲（2001）則指出，藉由對歌手外在形象、MV 拍攝手法等種種影像符號的操縱與突顯，MV 在視覺上增強的結果使得流行音樂的閱聽眾得以對明星的風格印象深刻，因此現今的流行音樂透過 MV 意象的呈現，結合了歌手的形象，再配合上音樂，才組成一個完整的流行音樂商品。因而在解析歌手形象時，MV 也成了不可忽視的重要焦點。此外，在形象文本這個部分本研究同樣欲輔以報導及媒體訪談樣本，從中我們可以了解五月天本身或者是唱片公司所欲塑造的形象內涵。

除此之外，對一個自許為搖滾樂團的樂團團體而言，演唱會是個傳遞訊息與意義的重要場域，演唱會透過將發表過的歌曲作品集結、組合、編排，並重新賦予一套完整的概念，傳達特定的訊息，也因此演唱會本身同時包含了歌曲文本以及形象文本形式。在此將針對五月天所發行的演唱會影音記錄產品進行分析，包含了「第 168 場演唱會」、「十萬青年站出來-Live 巡迴演唱全記錄 2000 Tour」、「你要去哪裡!台灣演唱會 Live 全紀錄 Mayday 2001 Live Tour」、「天空之城-復出演唱會 Mayday's Re-Union Concert - 2003.08.16 Live In Taipei」以及「讓我們永遠混在一起-世界巡迴演唱會全記錄 2004-2006 Final Home」等，並輔以每場演唱會的文案和 2001 年出版的「搖滾本事」演唱會記實書籍的分析，以對透過演唱會所傳達的形象、歌曲概念有更廣泛層面的掌握。

總結來說，五月天所有相關文本皆為本研究的研究範圍，包括專輯、音樂作品、演唱會影像、MV、書籍、文案，以及相關的媒體報導和訪談等，接著本研究再透過幻想主題進行分析，表一則將本研究文本分類及各個分類主要及次要的分析內容作一簡單的整理。

表一 五月天文本分類及分析內容

	歌曲文本	形象文本
主要分析內容	六張原創專輯、一張精選、一張 EP、兩首電影原聲帶主題曲。	專輯文案、內頁；出版的四本書籍；MV。
	歷年五場大型演唱會的實況影像記錄。	

次要分析內容	歌曲的旋律、節奏、編曲；阿信的「Happy. Birth. Day-阿信.搖滾詩的誕生與轉生」一書；有關五月天創作心情的媒體訪談。	媒體報導及訪談；演唱會相關文案。
--------	-------------------------------------------------------------------	------------------

三、幻想主題分析步驟

Bormann (1972) 在其文章中並未詳細討論幻想主題的分析步驟，但他仍建議了一些可能的步驟：

- (一) 研究者收集群體成員溝通過程中的相關資料，包括錄音帶、成員的回憶或記錄、或研究者自己的觀察紀錄等。
- (二) 分析這些資料，找出被覆誦的敘事或戲劇
- (三) 歸納重複出現的角色、情節、場景與行動等戲劇類型。
- (四) 建構語藝視野。

後續研究者 Foss (1986) 認為此分類步驟過於簡略，則更系統化了分析步驟：

- (一) 找出符號輻合現象發生的證據，包括明顯的與隱藏的符號輻合現象。
- (二) 登錄重複出現的幻想主題。必須對文句逐句檢查，並注意每一個可能的幻想主題。研究者可以用場景、角色、行動三個主題來分析。
- (三) 嘗試建構語藝視野。從重複出現的幻想主題中尋找類型的呈現，進而建構語藝視野。
- (四) 界定語藝視野背後的動機。
- (五) 評估語藝視野。

林靜伶 (2000: 83-86) 也提出下列的分析步驟：

- (一) 初探某一特定團體內部成員共用一些幻想主題的可能性

研究者就其感興趣之團體，初步蒐集團體內部資料，並試著找出文本中重複出現的語詞或概念，之後通過訪談或觀察團體成員互動方式，以初探語詞或概念被成員傳誦之情形，並關注非語文形式如手勢、旗幟、服裝等象徵符號之重複出現。

- (二) 蒐集並分析該團體產出的相關論述

研究者藉由前述步驟評估與確定研究對象的可行性後，開始全面蒐集與研究社群相關的研究資料。蒐集的資料可分成二種，一種是由該社群所產出的一手資料，另一種是非社群成員所產出之有關團體背景的次級資料，如大眾傳播媒體的報導、書籍介紹、相關研究或論述等。一手資料為主要分析文本，用於發現社群成員的幻想主題與語藝視野，而二手資料的蒐集則用於提供研究者瞭解該社群的背景，並用來檢證由第一手資料所產生的幻想主題。

（三）找出並登錄幻想主題

接著針對蒐集獲得的第一手資料進行分析，分類並找出重複出現的角色、場景、人物主題與合法化機制等幻想主題類型。要注意的是這些主題的區分重點不在於機械化的拆解這些元素，而是在於瞭解這些幻想主題如何構成幻想類型，以及這些幻想主題與幻想類型如何經由相同／不同的語彙重複類似的概念。

（四）分析幻想主題、歸納幻想類型，建構語藝視野

研究者在登錄幻想主題後，對登錄結果進行深入的分析，找出重複出現的戲劇情節或類型，歸納出幻想類型。接著研究者要去思考這些幻想類型如何彼此串聯，形成一個觀看與理解世界的語藝視野。語藝視野的建構是一個命名的過程，也是一個詮釋的過程，其目的在於解釋語藝社群成員如何產生認同以及認同什麼，同時亦關注語藝社群成員追求什麼，也就是語藝視野如何驅使人們行動。

然而林靜伶（2000）雖然提出以上步驟卻也表示，幻想主題分析步驟不應被視為一成不變的固定過程，不同研究者在分析類似的研究對象時，可能產生不同語藝視野的命名與詮釋。研究者應該依其不同的研究問題、文本特性、團體的特質，彈性規劃出適宜的幻想主題分析步驟。

因此綜觀上述的探討，並參考 Bormann（1972）、Shields（1981）、Rybacki&Rybacki（1991）所提出的研究步驟與提示問項，筆者規劃出本研究進行幻想主題分析的研究步驟，依序為：（一）登錄幻想主題（二）歸納幻想類型（三）建構語藝視野。

（一）登錄幻想主題

場景主題：

1. 戲劇場景是在城市？鄉村？超自然場域（天堂或地獄）？虛構或實際的場域、較特定的場所，如辦公室？家裡？
2. 戲劇場景是否被賦予某種超自然或官方的認可？
3. 是否有重要的道具是場景的一部份，例如服裝、武器、神聖經文或秘密文件？

角色主題：

1. 誰是戲劇人物？
2. 是否有擬人化的抽象實體，如”人民”、”上帝”、”年輕人”來合理化戲劇？
3. 誰是英雄？壞人？他們的角色特徵是？
4. 什麼樣的品行是值得獎勵的？是被譴責的？是希望被達到的？什麼樣的行為屬於局內人／局外人？什麼樣的行為則是朋友／敵人？
5. 語藝社群的成員有何特徵？

行動主題：

- 1.什麼是典型的劇情？
- 2.終極的合法者、中立者、敵人表現出什麼樣的行動？哪一個人的行動會被制裁？讚美？檢查？
- 3.什麼樣的生活方式是值得被讚美的？
- 4.團體內成員被放置在真實中的哪個位置
- 6.哪一種情緒主宰了戲劇？是恨？同情？愛？憤慨？認命？
- 7.在這些行動中被賦予怎樣的情緒（emotion）？
- 8.語言使用是否具美感？
- 9.幻想主題如何自內部產生社群意識與凝聚力？

合法機制：

- 1.戲劇中合理化行動的標準為何？
- 2.戲劇中的角色以什麼樣的理由為自己提供辯護？
- 3.是否有抽象概念（如自我信念）等概念進入戲劇，提供角色正當性？
- 4.藉由合法化機制所採取的行動為何？用以判斷對錯、善惡的標準何在？

（二）歸納幻想類型

- 1.是否有同樣的人或團體扮演英雄或惡棍的角色？
- 2.是否有重複出現相同的劇情或場景？
- 3.是否有相同的場景被賦予神聖或中立的場域？

（三）建構語藝視野

- 1.語藝視野是否有提供促使語藝社群行動的動機？語藝視野提供了什麼樣的信念及行動標準？
- 2.語藝視野提供參與者什麼樣的價值觀？語藝視野是否改變社群成員的生活方式？或者只是改變社群成員經驗？
- 3.語藝視野如何提供一致、易於理解的方式給團體成員，使成員可以面對困難或混亂？

第四章、五月天的幻想主題分析

本研究認為五月天的歌詞與形象多在訴說人生夢想與愛情兩個主題，故而以這兩個範疇進行幻想主題分析，在「人生夢想」中，共有三個幻想類型，包括「天真有夢想的青少年團體」、「叛逆衝撞的青春小孩」，以及「改革世界的行動派成年人」，而這三個幻想類型共同形成「兼具叛逆與孩子氣的行動派大人」之語藝視野；在「愛情」中，共有兩個幻想類型，包括「愛情不完美卻真實」和「愛無界限」，而這兩個幻想類型共同形成「為愛而生」之語藝視野。以下則分別陳述當中的「角色主題」、「行動／情節主題」、「場景主題」，以及「合法機制」。

第一節、人生夢想

一、天真有夢想的青少年團體

(一) 角色主題

在此幻想類型中的角色描述上，帶著傻勁往前衝的青少年是戲劇中的主角，他們身邊常有著一群一直都在夥伴與支柱，為其付出，使青少年能堅定自己的人生目標，這群人或做為支持協助、或做為情緒的出口或者是感情的慰藉；而崇拜的偶像對於青少年而言，除了做為理想的境界與所欲超越目標，還是青少年在追逐夢想給予勇氣的動力來源；然而卡通人物在戲劇中所代表的則是青少年想像的化身，代表青少年希冀自己如卡通人物般擁有超現實的行動力之外，還是青少年保有天真的代表物，是青少年擱置於心中並且不願意被成年人剝奪的童貞。

1. 帶著傻勁往前衝的青少年

在五月天的歌詞中，像是「憨人」中的「不怕路歹行 不怕大雨淋 心上一字敢 面對我的夢 甘願來作憨人」；「永遠的永遠」中的「不管按怎笑按怎哭按怎眠 夢 永遠的永遠我是彼個人...我想說 我打拼 一定有那天」；「鹹魚」中的「我沒有任何天分 我卻有夢的天真 我是傻 不是蠢 我將會證明 用我的一生」；以及「人生海海」中的「常常我 豁出去 拼了命 走過卻沒有痕跡 可是我 從不怕 挖出我火熱的心 手上有一個硬幣 反面就決定放棄 嗝屁 但是啊在我心底 卻完完全全不想放棄」，都可以發現有一類的青少年，他們擁有朝著目標勇往直前的傻勁與堅定的意志，努力與不放棄是他們的角色特質。

阿信在「Final Home 世界巡迴演唱會」中也說道：「人沒有夢想跟鹹魚有什麼兩樣，縱然鹹魚翻身還是鹹魚，可是我還是要做夢、做夢、做夢！」，可以發現這樣的青少年，他們不在乎終點會是什麼樣的風景，他們只知道，為了夢想就是要有要筆直前進的決心與堅定。

怪獸在《下課後怪獸家，晚點名！》中也用一種天真的口吻說著他是如何相信努力就會成功的道理：

有努力終究會成功的阿，即使機率不大。

小學老師跟我說過（用一種這種人真的很酷喔的語氣），愛迪生因為專注於發明常忘了吃飯睡覺，所以她才發明出如此多重要的東西喔。

我想我被那個老師下蠱了，使得我對很多事都是如此，你也知道的，好像很酷嘛。

可以發現，這一種類型的青少年角色，他們認為人生努力就對了，不管前方有什麼樣的阻撓，會遭遇什麼樣的困境，向前走是他們唯一的準則。

2. 一直都在的夥伴與支柱

在這群只要是為了追逐夢想，都寧可不顧一切往前衝的青少年身邊，都存在著一群願意為彼此犧牲奉獻、無悔付出或者是默默陪伴相左的夥伴與支柱，而這樣的角色可能是朋友、家人，或是生命中重要的感情伴侶，除此之外，對於身為搖滾樂手的五月天而言，還多了一群獨特的夥伴與支柱，也就是歌迷。

在朋友方面，五月天的歌曲像是「垃圾車」中的「有你 我才未孤單 有你的陪伴 我才有靠山 你若不爽 我是你的垃圾車 每天聽你的心聲...你若歡喜 我是你的垃圾車 每天為你唱歌」；「寵上天」中的「是我的 朋友 就是我的 baby 就算你 打我 踢我 也都 ok 就是要 寵你 寵你 寵上了天 天堂 整個 搬到你身邊」；「OK LA」中的「世界要跟你車拼 但是你這國有我 去傷解鬱尚厲害 感冒頭痛袂攔來 別人叫你憨大呆 你的心情阮了解 人生沒蝦米輸贏 重要是不可孤單」；「終結孤單」中的「你有的不爽 讓我來分擔 Everything will be alright. Tomorrow will be fine. 有我的陪伴 你再也不孤單 請你把頭抬起來 幫你把勇氣加滿」，都描繪出生活中願意為彼此分擔情緒壓力、為彼此加油、默默陪伴在旁化解寂寞的朋友角色，以及諸多朋友間的相處的片段。

除了陪伴、解悶、吐苦水之外，朋友還可作為一起實現夢想的夥伴，像是「摩托車日記」中的「誰願意和我 一起寫一個傳說 你還夢不夢 瘋不瘋 還有沒有當初 浪漫溫柔 誰願意和我 一起寫一個傳說 就算誰能 消滅了我 卻奪不走我們 作夢的自由」；阿信在《下課後怪獸家，晚點名！》中，也對於五月天團員們一起結夥實踐夢想下了以下的註解：

我們在偶爾演出的場合裡

以及在日常的愛情 學業 家庭的煩惱之中

總是很有默契的誰突襲 誰掩護 誰壯烈犧牲 誰拖回屍體

誰用魔法幫他加體力

...

我們的確是結夥的一泉搶匪了

在生命中開始搶下了一點夢想
在成長裡開始搶回了一點青春
在音樂旅途中開始搶來了一些不知道是什麼的記憶

從當中可以看到朋友之間在生活、夢想各方面互相扶持的樣子，紓解了追逐夢想的一路上所可能產生的各種煩惱。

關於家人方面，在《素人自拍》一書中對於團員過去成長經歷介紹的章節裡，可以發現許多成員的父母親從小便爲了他們的音樂興趣、天分，默默栽培與無條件支持的片段：像是阿信父母從小便對其買書買唱片的錢不加限制，使得阿信得以沉浸於書本和音樂的世界中；怪獸的媽媽送他去學鋼琴，媽媽買給他的第一把吉他，以及不反對其對吉他的音樂興趣；瑪莎媽媽爲了培養其氣質請來鋼琴老師到府教學，意外地發現其音樂天分；冠佑的爸爸送冠佑去學鋼琴、學爵士鼓，也幫他買了一套鼓在家裡練...等。

而在「天空之城演唱會」中，平常協助團員許多生活起居細節的怪獸媽媽，由於生病住院，怪獸演出途中因此在舞台上難過哽咽，阿信於是央請台下四萬名歌迷一起安靜的禱告的舉動，都可以感受到他們對於親情的感念。總之，家人對於這群爲了夢想努力往前衝的青少年而言，是一種凌駕於任何情感，最無怨無悔，最至高無上的心靈支柱。

另外，這群青少年身邊還有幾位願意陪伴在身邊，願意攜手度過一生的親密伴侶，在歷年的演唱會中，就曾上演過兩場求婚橋段，分別是「你要去哪裡演唱會」中的石頭求婚記（如圖 1），以及「Final Home 世界巡迴演唱會-北京場」的冠佑求婚記（如圖 2），在演唱會中這樣的行動可以發現，這群一直爲了夢想努力實踐的青少年背後，都有著一個默默支持、鼓勵的伴侶，而搬上演唱會舞台的求婚舉動，除了代表他們對於歌迷的重視，願意與其分享褪去明星光環後的私生活片段，也可以顯現他們對於自己伴侶愛的誠懇以及決心。

左：圖 1；右：圖 2



而關於歌迷，原本是非親非故的陌生人，因為音樂而齊聚一堂，再無條件的給予支持和鼓勵，也成了五月天除了愛情、親情、友誼之外最感念的一份感情，畢竟如今五月天有能力站在舞台上盡情的搖滾，最主要的還是由於有這群歌迷的存在。

在「第 168 場演唱會」最後，阿信哽咽地說：「幫助我們完成這個夢想，最重要的你、你...你！」；在「十萬青年站出來演唱會」中，瑪莎說：「我們不是全天下最完美的陣容」，阿信接著問：「不然誰才是阿？」，瑪莎回答：「要我們五個人，還有這邊、這邊、這邊，這麼多的朋友，我們才是全天下最完美的陣容！」，還有石頭對台下觀眾「我愛你」的吶喊；在「天空之城演唱會」中，五月天形容歌迷是全世界最大的超級無敵合音團；在「Final Home 演唱會」中，布幕上出現「Mayday is Monster Stone Masa Ming Ashin you」的字句、演唱到「知足」一曲時螢幕播映五月天團員與歌迷交織的畫面，都用以表示五月天要包含了台下所有的歌迷，才可以構成五月天樂團的存在。

冠佑在《搖滾本事》一書中也道出不能讓歌迷失望支撐著他認真努力的心情：「演唱會的前幾天我都曾經去現場看著正在排隊的人，他們在外面搭帳篷輪流排隊，一碰到下雨就淋成了落湯雞，等太陽出來再曬乾；他們越努力，就越讓我覺得，不能讓他們失望。」。

此外在五月天專輯中，「金多蝦」一曲便是五月天寫給歌迷的主題曲，同樣唱出了對於歌迷無限的感謝之情：

「金多蝦」(節錄)
我不管要衝啥 你攏會站在我這
(在這一直挺我 挖心挖肝感謝)
十七歲的吉他 到現在攏沒有變化
誰知影代誌大漢之後 有這麼多變化 佳在有你陪我

總而言之，對於這群爲了這些堅持夢想往前衝的青年，這些在背後無怨無悔付出，細心陪伴的夥伴與支柱，都是他們繼續努力堅持下去的行動力，以及辛苦時的慰藉，他們也爲了不想讓其失望，而繼續打起精神，衝破一層層困境。

3.崇拜的偶像

在這些擁有夢想的青少年心中，通常存在著幾個崇拜的偶像，偶像是其夢想的啓蒙，是其實踐夢想時所學習、模仿的對象，是其面對挫折時能給予無形鼓勵的動力來源，更是其所亟欲超越的假想目標。

在五月天的音樂道路上，國外的「披頭四樂團」一直是他們的精神指標，他們不只一次在媒體訪問時表達他們對於披頭四的仰慕，道出他們在這條道路上如何以披頭四做為其努力的目標、學習的對象，和披頭四在他們音樂生命中的角色重要性：

「每次當我們遇上困難的時候，有會想想 Beatles 會怎樣做。記得發第二張唱片的時候，公司安排我們上一些綜藝節目玩遊戲，我們原來的樂迷都說，一個真正的樂團不應該是這樣子，當然我們都掙扎過，到底做這事情是對還是錯？那時剛好 Beatles 發了一張紀錄片，看到他們上外國電視台綜藝節目玩遊戲的片段，而且玩的很吵很瘋，那時候想，對阿，要變成一個偉大的樂團，玩不玩遊戲其實不是最重要的事情，更重要的是在事情的背後，還是一樣用心以音樂突破自己就是了。」

「寫台語歌的時候，會假說我是某種年輕人，就好比 Beatles 的『Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band』，在這張專輯裡，他們假裝自己不是 Beatles，而是一個叫「胡椒軍曹與寂寞芳心俱樂部」的樂團，這樣的觀念蠻讓我著迷。」

「我們選的路是比較朝 Beatles 那種復古的方向去走，我們花較多的精神在編曲上，去找不一樣的東西。我們追求的是比較舊、比較老，但是不會造成聽覺壓力的 Sound。」

「我們希望能成為台灣的 Beatles，這當然是痴人夢話，但是我們希望自己像 Beatles 一樣，從簡單可愛的音樂開始，在台灣找到能跟我們一起進入奇幻旅行的人，然後帶大家上「黃色潛水艇」(Yellow Submarine)，把我們最好的作品都呈現出來以後，就消失，這是最酷的結局！」

在五月天的歌曲中，「約翰藍儂」一曲，便以披頭四的成員「約翰藍儂」作為創作的發想，歌詞中描繪五月天有現在的夢想，都是由於約翰藍儂為其起了個頭，他們願意延續約翰藍儂所抱持的信念，而在遭遇挫折的時候是多希望約翰藍儂可以給予勇氣，並且以披頭四的成就做為努力的目標：

《約翰藍儂》

那年冬天 子彈 它給了你自由
沒了 軀殼 就活在人們心中
看著 今天 你會笑還是會搖頭
整個世界 曾經 都跟著你作夢
如今和平 依然在歌曲裡頭
猜忌 戰火 還跟著我一起生活

能不能暫時把你的勇氣給我 在夢想快消失的時候
讓我的歌 用力的穿過天空 為我愛的人做一秒英雄
一顆紅豆 為何 想單挑這宇宙
都要 怪你 在我心中播了種
一把 吉他 就想對抗萬千炮火
玩著遊戲 出糗 喧鬧的攝影棚
怪獸 石頭 默默的吐在廁所
OK 再來 要世界為我們感動
能不能暫時把你的勇氣給我 在夢想快消失的時候
讓我的歌 用力的穿過天空 為愛我(我愛)的人做一秒英雄
能不能暫時把你的夢想給我 在勇氣快消失的時候
總有一天 要人們叫我披頭 最後沒成功 也做過最美的夢
沒有遺憾 最美的夢

然而在國內的音樂前輩中，伍佰、張雨生、羅大佑、李宗盛...等，都是他們所學習模仿的樣本與兒時的啟蒙：

表演完後，視伍佰為偶像的怪獸和阿信，興奮地前去攀談，得到他正面的鼓勵。伍佰讚賞他們的表現，要他們多寫些歌，累積自己的成績，別一味唱改編歌...此舉影響他們頗深。看到「伍佰&CHINA BLUE」的演出，怪獸和阿信才見識到一個樂團應有的緊密度和力量，比起來，別人在蓋房子，自己卻為玩泥巴沾沾自喜，當下決定增加練團的頻率。《素人自拍》

瑪莎從小就是國語歌曲的愛好者。他自己花錢買的第一張唱片，和阿信一樣是張雨生的《天天想你》。但激起他特殊感覺的專輯，則是張洪量的《蛻變》和陳昇的《擁擠的樂團》。「我國小一年級聽羅大佑唱〈亞細亞的孤兒〉好感動，只是長大後才聽得懂他唱什麼！」《素人自拍》

國三愛上陳昇，讓他開始想唱歌。聽了陳昇的〈貪婪之歌〉，阿信才發覺原來國語歌可以脫離談情說愛的範疇，「國中時總會有些少年維特的煩惱，聽到〈貪婪之歌〉，才開始以認真的態度去看待國語歌！」《素人自拍》

李宗盛宣布閉關，出國前舉行了「不捨」演唱會，瑪莎和阿信就坐在前幾排，仰頭看著這個未來將簽下他們的製作人唱歌，縱使只有一把吉他伴奏，仍是感動不已。《素人自拍》

此外，對於他們所崇拜的偶像，他們並不僅止於想要達到偶像的境界與成就，而是抱持著更大的野心與抱負—超越他們：

他們曾經說過：「如果回到從前，願意幫約翰藍儂擋子彈。」披頭四是他們向搖滾樂朝聖的生命起點，而長大之後的五月天，開始做最好的自己，不再滿足於只做台灣的披頭四，要做全世界的五月天。

4. 卡通人物

卡通人物對於這群青少年可說是其想像的化身，或者是青少年所擁有的天真之象徵。

也由於卡通人物具備想像的特質，因此能夠發揮任何天馬行空、無窮無盡的行動力，像是在「孫悟空」的歌詞中，青少年化身為神話故事中的齊天大聖孫悟空，由於西方取經回來世界到現在還是兵荒馬亂、爭戰不斷，因此希望可以到東邊去取經，繼續拯救地球；而在「王子麵」的MV中，阿信、怪獸和合唱這首歌曲的孫燕姿也同樣化做卡通人物，他們飛天遁地，戰鬥能力高超，乘著火箭穿越宇宙，只為了奪回兒時回憶裡的王子麵，都替代式地表現出青少年希望自己擁有無窮盡的超能力，來完成他們所欲達到的目標，以及象徵一種天真的想望。

另一方面，卡通人物代表的是青少年所不願被剝奪的天真寶物，像是在「米老鼠」歌詞中所敘述的「一身黑皮膚 白手套 紅短褲 一雙大大耳朵 隨時在 向人打招呼 他是我朋友 陪我笑 陪我哭 尤其是當我 當我最無助 有他聽著我傾訴」，可見，相對於現實的苦痛，米老鼠對於青少年象徵是一種純然天真的陪伴，甚至可以是青少年在面臨成長過程中的打擊與挫折時，最好的慰藉。除此之外，在「王子麵」MV中燕姿的夥伴玩具熊（如圖3）、「Happy. Birth. Day—阿信.搖滾詩的誕生與轉生」中的機器人（如圖4），以及「時光機」專輯歌詞內頁中鐵人28號機器人（如圖5）、小熊也都有同樣的角色意涵，他們是陪在青少年身邊，陪伴其長大的好夥伴。

左：圖3；右：圖4

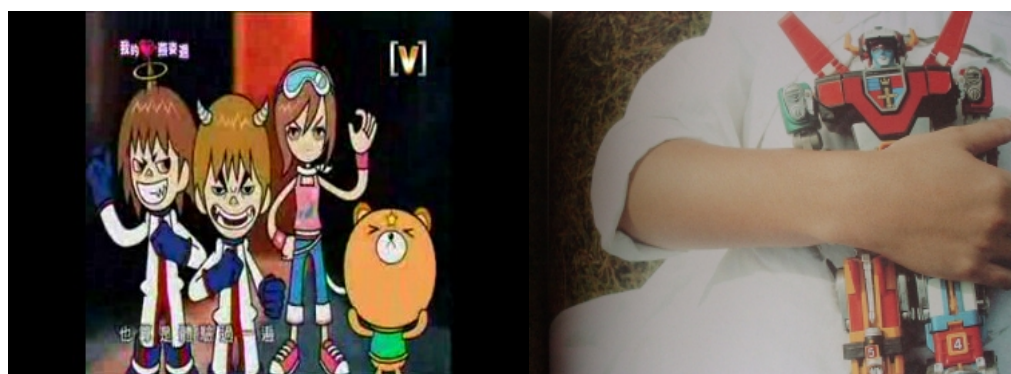
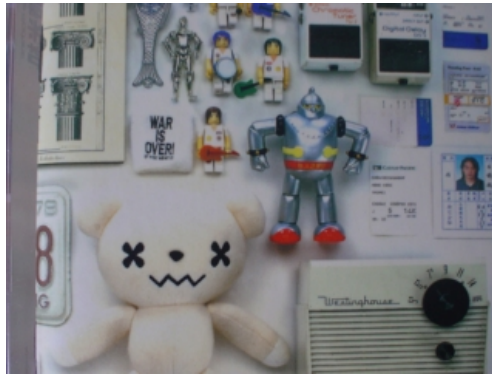


圖 5



(二) 行動／情節主題

對於這群保有天真、凡事必定全力以赴、勇往直前的青少年而言，追逐夢想是他們最重要的使命，他們與其他人不同的是他們擁有夢想，然後勇敢而努力的去追求並且不輕言放棄，最後他們終將實現自己的夢想、美夢成真，擁有至高無上的喜悅和感動，而在追逐夢想的路途上他們也不會忘記守住自己所保有的最珍貴的特質－天真。

1. 擁有夢想並努力實踐

翹課+唱 KTV+打電話+約會+看電影+壓馬路，學生缺一不可

翹課+唱 KTV+打電話+約會+看電影+壓馬路，學生缺一不可+做音樂，五月天缺一不可

上述的文字是五月天第一張原創專輯「瘋狂世界」文案中的一段，可見五月天與一般青年學子不同的地方是：他們擁有夢想，擁有一件值得去奉獻與努力的事情，他們在做一般青少年都在做的事之外，他們還比別人多擁有了夢想。

在「十萬青年站出來」演唱會開場，五月天團員們便穿著師大附中制服，手拿各自的樂器以及麥克風從群眾當中跑步出場，然後躍上舞台搖身一變，成為在聚光燈下發光發熱的搖滾樂手。這樣的橋段，除了同樣表現五月天與一般青少年的不同之外，並鼓勵台下許多平常同樣在學校念書、考試、上補習班的青少年，如果能夠擁有自己的夢想，再拿出勇氣去努力實踐的話，每個人都有躍上自己的舞台並且實現夢想的一天。就像「第 168 場演唱會」舞台左方大大而醒目的標語：「你敢不敢。」，對照著舞台上用力唱著自己歌曲的五月天，都再再激勵著台下的青少年試著去建築自己的夢想。

在五月天的歌詞中，像是「別惹我」中的「我沒錢 沒成就 但是我有夢」、「憨人」中的「我有我的路 有我的夢」，以及「鹹魚」中的「我沒有任何天分 我卻有夢的天真 我是傻 不是蠢 我將會證明 用我的一生 我 如果有夢 有沒有錯

錯過才會更加明白「明白堅持是什麼」，都傳達了擁有夢想的重要性，如果覺得自己什麼都不是的話，更不能沒有夢想，而擁有夢想之後，會更明白為了一件事努力、堅持的滋味。

在擁有夢想並告訴自己不輕言放棄之後，便是勇敢地把夢想做大，並努力去實踐它，在《下課後怪獸家，晚點名！》中，瑪莎便闡述到當初五月天在成名前是如何以行動表達對於夢想勇敢追求的拼勁，他們擁有自己的夢想，並且勇敢地把夢想做大：

一直到有一天我們決定不要光坐在原地等待機會。如果說我們覺得音樂好玩，為什麼不讓人家知道我們玩出了什麼好玩的音樂！？

所以有天下午我翹了課，開車從新莊的輔大到大直的實踐去載還在上課準備點完名後就要翹課的阿信。等阿信翹了課後，我們就開著我那台隨時可能解體的小白準備前進唱片公司...我們很不好意思地拿出了我們的 Demo 帶，並說明我們的來意，而且還跟她說如果要丟的話請千萬要聽過再丟掉...

《下課後怪獸家，晚點名！》瑪莎

而在勇敢追逐夢想之後，努力不懈是實踐夢想時必定出現的情節，在「搖滾本事」一書中，記錄了團員在後台的一切行動，用黑白底片所拍攝的團員凝重（如圖 6）、疲憊、專一、發楞神情，大夥一張張戴著眼鏡、滿臉鬍渣，以及臥倒在練團室就地而睡的照片，都顯現一種努力、不到最後一刻不輕言放棄的樣子，而照片中沉著的凝重感也讓人感覺空氣近乎凝結。此外，書中一頁一頁樂器的特寫（如圖 7）、舞台的設計圖，突顯演唱會每一個環節從靜止到撼動、從無到有的過程，而支撐起呈現於觀眾眼前的成果，背後都是那一幕幕努力的畫面，再從幾張團員受傷包紮的雙手以及身上拔罐的照片（如圖 8），以及團員和技師訴說著又撥斷了多少根琴弦，幕後的工作又是如何地昏天暗地境界的文字描述，其努力的精神與意志可見一斑。

左：圖 6；右：圖 7



圖 8



上了舞台之後，不管是阿信聲嘶力竭、奮力跳躍的模樣，怪獸、石頭用力刷著吉他的手指，在諾大的舞台上從左狂奔到右，在從右狂奔到左，瑪莎彈奏著貝斯投入的神情，冠佑忙碌地揮動著鼓棒的雙手，還是團員們一起赤裸著揮汗的身體，那些批著被汗水、雨水淋濕髮絲後的凌亂臉孔（如圖 9），盡情的歡笑或是用力的吶喊，全都是用盡全力努力實踐夢想的行動表露。

圖 9



另外，《下課後怪獸家，晚點名！》中阿信所記述的一段，則是他們團練時對於音樂及技巧的執著。

還記得開始練團的時候...

每次要練一首新歌 總是千方百計的去找譜

把那些譜上面密密麻麻的數字

不斷的重覆 不斷的練習 直到那些數字

變成手指的記憶 變成青春的聲音

不過阿信在「素人自拍」中說道他們工作時的態度，則告訴大家努力也不要忘了放鬆的道理：「他們（其他團員）其實是很不容易緊張的一群人，就算是發生了什麼事讓他們暫時緊張了起來，也很快就能放鬆了。別人講究的是：玩的時候盡情玩樂，工作的時候認真工作。五月天的作法卻是：玩的時候很瘋，工作的時候也不忘放鬆。真不知道這該算是優點還是缺點呢。」可見，帶著輕鬆愉快的

心情做著辛苦的事，是他們認為努力時應有的態度。

最後，努力終究會成功，是這群青少年追逐夢想戲劇中的完美結局。因為夢想成真所感到狂喜與感動，這樣的情節在頭兩場演唱會之中表現特別強烈：在「第 168 場演唱會」中，阿信在台上高呼：「我們真的一起做到了！」、「我們成功了！」，表達五月天對於夢想終於成真的激動；在「十萬青年站出來演唱會」中怪獸一聲高呼：「我們現在現場已經超過十萬人了！」，而阿信在演唱會的末段也說：「今天我們可以順利的站在這邊，因為我們相信我們的夢想不會是一場空。」，都是表達一種靠自己的能力達成理想的吶喊及感佩。

此外，在「第 168 場演唱會」中阿信說道：「玩搖滾樂是很高興以及幸福的事情。」，由於他們做的是自己想做的事情，是他們成長過程中所構築最美的夢，因此如今能站上舞台，每一刻都是在實踐夢想，在台上表演的他們總是有一種非常開心的模樣，不管是舞台上團員們彼此搭肩，相視而笑，或是開心的在舞台上狂奔、跳躍，都顯現他們對於夢想成真所感到的喜悅與幸福。

就很簡單的層面來看，能夠辦演唱會本身對於搖滾樂團來說，就具有實現夢想的意味，更何況在一開始，五月天只是幾個默默無名的學生所組成的樂團，不斷向唱片公司投遞 Demo 帶、在 Pub 爭取演出機會，既然他們現在有機會站在萬人的舞台上，就表示他們達成了他們的夢想，當初的堅持和努力也換來甜美的果實，他們站在台上的每一個畫面都是夢想實現的畫面。

2.捍衛天真

追逐夢想的青少年往往逃不了與社會現實的拉扯，因此這群青少年他們在心裡不斷地捍衛著他們的天真。「米老鼠」的歌詞描繪青少年不願失去自己的天真特質，他們可以選擇麻痺自己的快樂悲傷，遮掩自己毫未修飾、最直接的情緒表現，去符合大人們所謂一個成熟的人的樣貌，但是沒想到大人們連自己最後一絲的天真也要剝奪，要帶走他們身邊象徵天真的米老鼠：

《米老鼠》

一身黑皮膚 白手套 紅短褲
一雙大大耳朵 隨時在 向人打招呼
他是我朋友 陪我笑 陪我哭
尤其是當我 當我最無助 有他聽著我傾訴
夢中 城堡裡面跳舞 醒了 世界依然殘酷
以為我愛著孤獨 以為自己不會迷路
以為自己跟自己 再不用 誰照顧
以為我愛著孤獨 卻又 崩潰的無助
誰能讓我擁抱著 盡情的哭

誰是草莓族 你才是 榴槤族
一身傷人頑固 傷害我 還要 我不哭
摩天輪停住 咖啡杯 不跳舞
孩子練習著 讓悲傷麻木 快樂也開始麻木
讓我唯一的朋友 不是老鼠 讓我唯一的朋友 不是老鼠

與「米老鼠」消極的抵抗不同，「王子麵」這首歌曲則宣示青少年不願意失守自己天真那一面的決心，因為在成長中他們的天真一塊塊地被剝奪，因此他們要向大人們奪回屬於自己的那份天真寶物，在 MV（如圖 10）部分，卡通版的怪獸、阿信、燕姿，以及燕姿的好夥伴玩具熊，一行三人和一隻寵物，帶著藏寶圖，一同搭火箭、飛天遁地、用精良的槍砲火力去搶奪象徵天真的王子麵寶藏；而在歌詞部分，童話、漫畫式的字詞，諸如「凡爾賽玫瑰」「威廉古堡」「公主王子」...等，帶著童趣思考地敘述他們的心中的天真邏輯，他們要穿著他們一貫的破 T 恤，不要被長大後的虛華遮蓋住了心靈，並且要告訴大家，這才是人生的道理：

《王子麵》（節錄）

有誰期待 誰對自己抱歉
誰在乎 幻覺就算變成錯覺 也算是體驗過一遍
有誰離開 誰陪在我身邊
誰在乎 信念萬一變成殘念 我還是破的 T 恤 同樣一件
笛卡爾將邏輯 重新排列
我決定要改變（我決定永遠不再愁眉苦臉）
用義大利式的 浪費時間 美好事物瞬間
我的青春 瞬間 像凡爾賽玫瑰
又爽又痛又多刺又鮮豔
威廉古堡旁邊 幸福結局不遠
公主王子一起吃王子麵
RAP：yo man yo man check yo yo yo 什麼
時間倒帶閉上眼睛倒帶時間
拖著鼻涕的童年 我吃著王子麵
快樂簡單 那幸福並不遠
手上拿著五塊來到巷口雜貨店
老闆手中接下期待已久的滋味
有關人生道理 現在我為您講解

圖 10



像是夢想這樣的東西，許多人都是隨著年紀增長，在現實洪流中一一捨棄，因此保有夢想其實也等於保住了一部份天真的自己。在「天空之城演唱會」中阿信說道：「我曾經天真的以為每一個、每一個都會實現，直到我慢慢的長大才知道，人生就像熱氣球一樣，要飛越高就要把沙袋一個一個的丟掉，慢慢的到最後夢想都丟光了，我就變成了我最不認識的我。」，這段話除了有種長大的無奈，也說明了如果不抓住夢想，到最後什麼都沒有了，自然而然連最初天真的自己也消失了，如同「鹹魚」歌詞中的「也許放棄掉一些 活得更輕鬆 我卻不再是我」，都有想要藉由抓住夢想來捍衛一絲天真自我的意涵。

（三）場景主題

在此幻想類型的場景部分，有付諸實踐的音樂舞台場景以及舞臺之下不斷磨練的後台場景，以及還停留在作夢階段和充滿天真的夢中場景。

1. 眾人成全的音樂舞臺

音樂舞台場景的部分，包括大大小小五月天於舞台上的演出場景，而這個音樂舞台的特色是，它通常不是自己搭建的，而是大家所共築的，如果以大型演唱會的舞台而言，那成全這塊舞台的人就包含了唱片公司人員、贊助商、搭建配置舞台的工作人員、音樂技師、歌迷、最後再加上五月天團員自己，因此在舞台上完美演出、並表達感謝之情，是五月天所應該做到，並且奮力而為的，因為夢想的成真不是一個人的功勞，而是大家給予協助、團結合作的結果，因此舞台上的每個環節都是緊緊相扣著的，少了任何一個環節都不完美。

不過回歸本質，這個舞台畢竟還是要五月天對於夢想的執著、努力付出，才會有成全這塊舞台的人員們出現，才能達到今日的成果，因此在音樂舞台上的五月天除了對所有成全這塊舞台的人負責，他們的苦盡甘來、獲得成就感的開心與感動的情緒更是無所不在，也是那麼樣地理所當然。

2. 不斷磨練的後台場景

音樂舞台上的演出都是片刻、短暫且光鮮亮麗的，而站上舞台前的後台場景

卻往往是漫長而辛苦的，後台場景包括了任何處於籌備環節階段的空間、場合，諸如練團室、工作室、錄音室、演唱會後台...等等。

《下課後怪獸家，晚點名！》中關於練團室的這一段，便描繪出五月天一開始實踐夢想時的克難，以及對於音樂這件事的一種全心全意與簡單直接的衝勁：

如果說到 擁擠的樂團這個詞彙

我所有能想起的必定是怪獸你家那個兩坪大的練團室

第一個屬於我們的練團室

為了能夠無限制的練團

怪獸你貢獻出你的房間

把四面牆都貼上厚厚的吸音棉

...

當音樂在僅容迴身的空間裡侷促的響起

我們好像是吃到飽一樣興奮的開始練到飽

要不是學校要上課的話

我們甚至還可以練到老

《下課後怪獸家，晚點名！》阿信

而在《素人自拍》中的一段，則呈現出五月天團員在自己的工作室中，為了音樂成品不眠不休、廢寢忘食地努力，與完成進度之前極度煎熬的景觀：

熬夜過後的怪獸眼睛眯成一條細縫，疲憊而且昏昏欲睡。錄音是最近的招呼語不是「你好！」或者「吃飯了沒？」，而是告訴對方自己已經連續幾個小時沒有闔過眼了。二十四小時、三十六小時不睡已經變成了他們正常的作息時間，就算稍為打個盹吧！不到六個小時，又會被其他團員挖起來錄音。

榻榻米、沙發上，總會有什麼人在睡覺，無論你怎麼拼命搖都吵不醒，因為上一次睡覺已經是兩天前的事了。Midi Room 會是很好的紮營地點，不但有一張柔軟的沙發床，又有涼爽的空調。石頭會拿著幾張毯子到 Tracking Room 裡，那裡是他的地盤，地上毛毯鋪一鋪倒頭就睡。常常在電視機前可以看到怪獸赤裸著上半身，只用沙發的靠枕充當枕頭，在地板上昏迷不醒。

睡眠變成最奢侈的享受。團員常常好幾天不洗澡，因為在洗澡之前他們早就已在哪個角落隨地一躺，馬上不醒人事。

另外，瑪莎這段文字則表露出五月天團員在錄音室錄音時對於音樂品質的堅持，以及為了達到目的，用盡各種手段與行動和團員們極盡天馬行空的創意表現。錄音室裡有二十幾支麥克風的鼓聲已經覺得不夠好，大家於是把錄音室的門打開，將麥克風都放到大老遠的休息室，因為那個地方的鼓聲聽來最有〈兩眠〉裡下雨天的感覺。怪獸忍著零下十幾度的低溫，也整個人到了錄音室外還積著雪的草地上錄〈為什麼〉的吉他，因為這樣才有在街邊賣藝的熱鬧感覺。冠佑為了鈴鼓的聲音好聽，我們也忍著奇怪的尿騷味在只塞的下小便斗的廁所裡錄鈴鼓還有

所有的合音。為了唱出〈叫我第一名〉裡頭合音那種有印度味道的感覺，每個人唱的時候甚至荒謬地用手刀拼命地邊唱邊砍著自己的喉嚨。

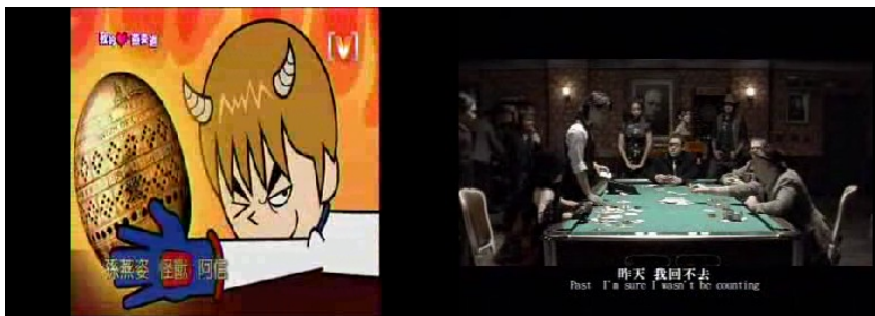
《下課後怪獸家，晚點名！》瑪莎

可以發現努力到沒日沒夜、昏天暗地的境界，是這些後台場景中司空見慣的景觀，而對於練習與結果呈現的執著則是幕後練習時所應有的態度。

3.神話電影場景

以上兩個場景都是屬於比較實際的真實場景，不過因為天真有夢想的青少年愛做夢、愛幻想，因此虛構的夢中場景也是此幻想類型中常見的場景主題。並由於這些虛擬場景所呈現的都是青少年心中天馬行空的幻想，因此只要是處於這個虛擬世界裡的任何角色，他們都是神力無窮，並且終將化解任何危機導向一個完美結局，並且存在著一個全然美好的烏托邦。例如「孫悟空」中，在花果下連天烽火齊天大聖終究，與準備收拾行囊繼續前往東方取經路的唐三藏、沙悟淨、豬八戒，他們能夠再度拯救地球；「王子麵」MV（如圖 11）中阿信、怪獸、燕姿中可以輕而易舉地衝破層層阻礙取得他們想要的寶藏；或是「賭神」MV（如圖 12）中置身於風雲詭譎賭場中的賭神，終將做出最好的決定並化解危機再造傳奇。

左：圖 11；右：圖 12



「OK LA」MV 則讓五月天變成可以輕易解決任何難題的救世英雄，舉凡景氣復甦、跌打損傷、自殺跳河、頭破血流的病患都可以在五月天所掌控的國度中輕鬆化解；「垃圾車」MV 中的五月天在奇幻國度中能夠飛翔、當空中飛人（如圖 13），甚至又變青蛙又變王子地與女主角談一場童話般的戀愛（如圖 14、15）；「瘋狂世界」MV（如圖 16）中裡的五月天則是可以隨意站在海中獨木上搖滾。

左：圖 13；右：圖 14



左：圖 15；右：圖 16



而在演唱會所呈現的企畫文案中可以發現，青少年心中往往存在或欲建立一個夢想中的理想國度，不管是他們成長所捍衛的「天空之城」，或是最終的應許之地—「Final Home」，其中天空之城象徵的是夢想實現的國度，而 Final Home 則是一個充滿愛與和平的棲身之所，總之，都是與他們所厭惡的成人世界的一面所完全相反的一個理想世界。

(四) 合法機制

1. 不後悔

「那一年的你會喜歡現在的你嗎」，是五月天在談論夢想時常常會出現的問句，它所要傳達的是一種凡事不要後悔的自我省思，做任何事情只要經過努力，就算是失敗、就算是沒有辦法成功，也不愧對自己。

在「九號球」MV（如圖 17）便是以「那一年的你會喜歡現在的你嗎」做為省思的故事，MV 以時光到流、假想式的手法，呈現擁有夢想繼而勇敢追求，與放棄夢想的五月天團員人生之差異。MV 開頭用「如果那一年我們沒有一起玩音樂」的假設拉開序曲，接著出現當初沒有一起玩音樂而目前任職於各行各業的五月天團員見面敘舊的場景，當中只有怪獸依然做著音樂的夢，於是冠佑一見面就虧他說：「自以為披頭四喔！」，其他團員也跟著訕笑著，但阿信卻說：「做夢有什麼不好」，怪獸也十分肯定自己的說：「做夢，好啊！」，並微微點頭著，MV 畫面開始拉回過去高中時代輕狂的五月天，大家一起在撞球桌上，追逐著那顆九號球進洞的畫面，九號球所要象徵的是夢想，藉由追逐著九號球的撞球運動比擬

大伙當時對於夢想的執著與專注。可以說，這樣的 MV 劇情藉著過去現在切換的場景，讓人省思，你是否還記得當初自己堅持夢想的樣子，是不是還記得最初的夢想，放棄夢想的自己回想起過去一心一意、專注的樣子，還滿意嗎？

圖 17



五月天的歌曲中很多都傳達出這樣的精神，像是「鹹魚」中的「鹹魚就算翻身 還是隻鹹魚 輸得也誠懇 至少到最後 我還有鹹魚 不腐爛的自尊」、「也許放棄掉一些 活得更輕鬆 我卻不再是我 我不願一生 曬太陽吹風 鹹魚也要有夢」、「約翰藍儂」中的「總有一天 要人們叫我披頭 最後沒成功 也做過最美的夢」、「為愛而生」中的「曾經燦爛 曾經沸騰 就不會有悔恨 即使化成 無名煙塵 在故事的尾聲」，以及「花」中的「當風雨 都過去 迎著風 看天空 不放棄 才能夠 有感動」、「這一生 這一次 為自己 抬起頭 至少要 驕傲的 盛開過」。總而言之，對自己負責、努力過也付出過，不愧對自己，才是最重要的。

2. 自我實現

在五月天追逐人生夢想的歌曲中可以發現，青少年追逐夢想基本上都是為了可以達到某種自我實現，或是簡單地希望別人記得自己，或是希望自己能達到自己偶像一般的成就，能在歷史上留名，寫下自我的傳說。在歌詞中，像是「快樂很偉大」中的「貝多芬是 十八世紀的怪咖 相信自己 明天你就會稱霸」、「約翰藍儂」中的「總有一天 要人們叫我披頭」、「鹹魚」中的「我 如果有夢 夢要夠瘋 夠瘋才能變成英雄 總會有一篇 我的傳說」，以及「憨人」中的「我走過的路 只有希望 希望你我講過的話 放在心肝內 總有一天」，都是存在著這樣的自我期許。在媒體訪談中，五月天也都曾提出過他們對於五月天這個樂團的期許：

「我嘗試用生活經驗、閱讀經驗、揣摩及幻想，去補滿華語音樂的一些角落，或者說，我想要經營一個充滿五月天的價值觀的世界。」

「我們希望五月天的音樂，能夠真正傳達台灣年輕人的精神，而不是『1999-2000年，有個團叫五月天這麼一句話而已』」

「我們其實不是在想成名不成名，而是對自己做出來的東西有個期待，希望也許有人是在國中聽我們的音樂，到了大學時代，還會很想拿出來聽聽，看以前聽過什麼東西，那時候在想些什麼。」

都可以看見他們冀望達到某種境界，成就自我，而就自我實現而言，成名或許不是最重要的標的，但希望別人記得自己的存在，似乎是追求自我實現的一個最簡單的渴望。

3.人生的浪漫

關於人生的浪漫這個合法機制，所要闡述的是一個非常簡單的道理，就是即便人生沒有多大的抱負、沒能得到多少成就，但只要擁有夢想，隨著夢想所經歷的這一切，都何嘗不是一種人生的浪漫。因此就算是漫無目的、傻傻的去做、去努力過、去追逐一個夢，藉著連結的經歷所帶來的快樂與回憶，都爲了原本苦悶的人生加了分。在素人自拍的前序與後記，就說明了這樣的心情：

今天住你家，明天到我家，無數個嘻笑打鬧的夜晚，聽不完的唱片，來不及參與的搖滾盛世，在第二天的課堂上的睡夢裡，重新搬演。
一定要搞一個樂團，研究一下哪裡的炸雞最好吃可樂最大杯，店員從來不趕人；
一定要搞一個樂團，實地探訪調查哪一家唱片行全西門町最便宜，有最齊全的貨色，最後我們一起寫下一首裝滿我們的記憶和秘密的歌，在風大的日子裡大聲的唱：現在是 2001，永遠的 2001，跟想像有點距離；我將他唱在歌裡，曾屬於我們的相信，希望我們永不忘記……《素人自拍》阿信

想起了很多事情。

吉他社學長學弟妹的喧鬧聲、在墾丁的晚上突然注意到的滿天星星、錄音室裡電腦當機大家的慘叫聲、校園巡迴那個又黑又熱的禮堂、台中醉鴛鴦餐廳的牛小排、六合夜市的烤雞腿、十萬青年站出來演唱會的螢光棒海、在後台大家撐著不哭的姪樣、以及無數個在車上睡覺的晚上、還有很多很多...《素人自拍》怪獸

4.孩子氣

孩子氣是這群青少年堅持夢想時所呈現的特質，不是說他們幼稚、不成熟，而是他們願意秉持一個天真的思維，天真的相信沒有做不到的事情，沒有不可能，而不是如在現實中浮沉的成年人般地冷酷無夢，他們心中永遠存在一個長不大的大男孩。

像是阿信在之後的《下課後怪獸家，晚點名！》中說道：「給我一個支點，一把吉他，我將舉起地球。地球很重，他媽的重，不過我始終相信阿基米德說的。如果你手上有一把吉他的話，我想，給你一個支點，你就可以舉起這個地球」。

便是如孩子般相信自己的無限力量的天真思維。

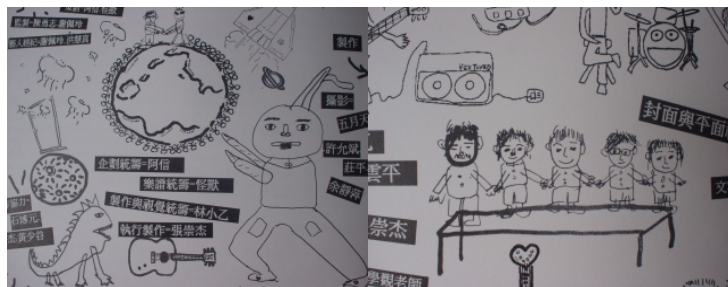
而怪獸在《素人自拍》中則天真地想像如果有一天小叮噹跑出來了該怎麼辦：如果有一天，小叮噹從抽屜裡跑出來，拿出任意門要給我用，我要像大雄一樣去看宜靜洗澡；如果他讓我一起爬進抽屜，坐上時光機，我要回到舅舅的出事現場，去阻止那一場車禍，去挽回舅舅的生命。如果小叮噹問我還要什麼，我會像他要那個收集儲存浪費掉時間的氣球。時光阿！回來吧！

另外在《素人自拍》、《搖滾本事》、《下課後怪獸家，晚點名！》，中的側拍照片（如圖 18），以及裡頭阿信自己手繪的作品（如圖 19），都可以發現許多五月天團員們宛如大男孩般孩子氣的生活態度。

圖 18



圖 19



二、叛逆衝撞的青春期小孩

在此幻想類型中，有兩種角色類型，一種是想做什麼就做什麼，完全不管別人想法，以自我為本位的青少年；另一種則是一直跟在這群青少年後面，約束青少年的成年人。

（一）角色主題

1. 自我本位的青少年

這一類型青少年的特色是，他們想要做什麼就做什麼，他們的人生信念就是：「只要我喜歡，有什麼不可以」，叛逆的他們往往難以接納別人的意見，特別是長輩的命令或規勸，吃軟不吃硬，他們只想按照自己的念頭行事，在五月天的歌詞中，像是「HoSee」中的「HoSee HoSee 呼伊死 不爽就 HoSee HoSee」，「別

惹我」中的「我放縱 我墮落 是我的自由」，「黑白講」中的「你叫我麥惹麥惹麥惹 我聽你在黑白講」...等，都不難發現這樣的青少年角色。

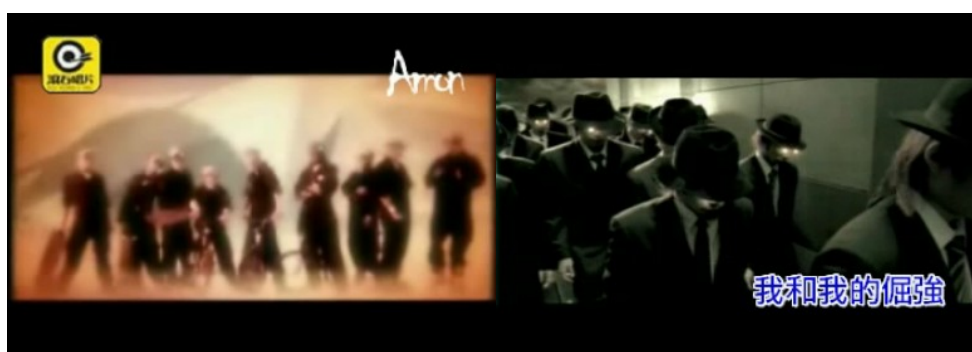
除此之外，這類的青少年他們對自己有極高的自信，他們極度的表現自己，雖然有時候因為不懂得收斂而顯得有些自傲，例如「叫我第一名」中的「啦...你問我叫啥米名 啦...叫我第一名」；也由於他們年紀還小，所以他們想盡可能地嘗試各式各樣未曾經歷過的事情，但是也因為年紀還輕，所以沒有經歷過太多現實的考驗與磨練，因此他們很多時候容易感到挫折，遇到挫折就想要逃避，像是「軋車」中的「是按怎哪會按呢 身邊的問題一攤 這時陣上好作陣來去軋車」，但這類的青少年他們不會想改變現狀，做任何的退讓或者低頭，於是看不順心的事情只好逃避。

2. 愛約束的成年人

對於這群青少年而言，成年人似乎是一個永遠阻擋在前方的障礙，他們總是約束著年輕人應該要照著什麼樣的規矩行事，在歌詞「別惹我」中的「別插手 別囉嗦 管的真多」、「黑白講」中的「忍受到一遍又一遍的囉唆 你給我的世界只有一條路」，都可以感受到青少年對於這樣成年人的不滿與抱怨，而且只要沒辦法達到成年人的要求，他們就會生氣、對自己放棄、有差別待遇，像是「軋車」中的「是按怎學校的老師 攏無疼痛我 是不是 ABCD 看無 卡惹就攏免教 老爸老母歸工底罵 喋喋喋唸無知唸啥」。

另外在「孫悟空」MV（如圖 20）、「倔強」MV（如圖 21）和「Final Home 演唱會」中，我們可以看見許多「黑衣人」的角色，黑人所象徵的邪惡與阻撓，也都呈現出青少年對於成年人與現實的既定觀感。

左：圖 20；右：圖 21



（二）行動／情節主題

在此幻想類型中，這群自我本位的青少年，他們不斷與成年人對抗，他們破壞常規秩序、他們批判社會，並且他們只想要在他們的璀璨年華盡情地揮霍青

春，而遇到不順利的事情只要逃避就好了。

1. 結夥破壞常規秩序

這群處於叛逆時期的青少年，他們對於現實不滿、對於體制不滿，諸如父母、師長等上下遵從的關係，他們不願意服應既定規則，因此他們要打破這層規則，在五月天歌詞中，可以看到青少年破壞常規秩序的暴戾，像是「別惹我」中的「爛機車 又熄火 爛電話不通 爛藉口 爛朋友 好爛的生活」、「Hosee」（台語「給他死」的諧音）中的「HoSee HoSee 呼伊死 看誰人先倒下去」，以及「黑白講」中的「哪會世界攏無聲音 青春是戰爭 我渴望流血 有什麼絕招作你變 我的好兄弟 我打攏不死」，都呈現出的青少年的血氣方剛、氣盛好鬥、不願意屈從的種種叛逆。而「盛夏光年」中的「我驕傲的破壞 我痛恨的平凡...讓定律更簡單 讓秩序更混亂 這樣的青春我才喜歡」、「放棄規則 放縱去愛 放肆自己 放空未來」則是呈現青少年想要破壞原本的秩序、規則，他們追求混亂，要在當中解放、什麼都不願意遵守。

《軋車》

是按怎阿花和阿嬌 攏無佳意我 我撇車技術一流 無人和我軋
是按怎學校的老師 攏無疼痛我 是不是 ABCD 看無 卡慫就攏免教
老爸老母歸工底罵 喋喋喋唸無知唸啥
是按怎哪會按呢 身邊的問題一攤
這時陣上好作陣來去軋車
作陣來軋車 作陣來軋車 毋管伊警察底抓 毋管伊父母底罵
只要我引擎催落 無人可當甲我軋 在這我最快 最ㄟㄚ 最大
是按怎今日觀眾攏底打拍仔
逐家看我一個親像 Super Star La La La
La La La La La La 愈騎愈快愈爽我想欲唱歌
頭腦底飛 身軀底顫 風底吹我 心底流汗
是按怎那會這爽 要了解我的感覺 這時陣上好作陣來去軋車

「軋車」則是一首充分描寫青少年結夥破壞常規秩序的歌曲，歌詞描繪青少年藉由軋車這個次文化行爲與體制做對，這群青少年由於在生活中感覺被遺棄、被孤立，所以不願意再遵從父母、師長等長輩的上下關係，也不願理會警察所象徵的社會公權力，欲圖顛覆體制，造成秩序的混亂，他們想藉由軋車表達一種權力的反抗，凌駕於體制之上，並且在軋車的速度感中他們得到解放的快感。

在 MV 部分，「瘋狂世界」（如圖 22）和「能不能不要說」（如圖 23）的 MV 中運用許多行動及劇情來表達青少年對於校園體制反抗的形象，在「瘋狂世界」中，五月天一夥人穿上學生制服，上課不斷地撐著頭打呵欠，把解剖課的解剖圖

幻想成美女圖，在解剖課烤起肉來，將教官綑綁在課座椅上，以及衝出教室在寬廣的公路上脫衣奔跑；「能不能不要說」MV 中，五月天團員們同樣穿上學生服，並戴上披頭四的假髮，在大學課堂中揮舞著熱血少年的旗幟，並站上象徵教師權力的講台發表言論，在台下則向講台丟課本，在老師上課時在台下玩成一片，被老師叫上台寫不出答案使用力擦掉題目、用指甲刮黑板，以及考試偷看作弊、丟掉考卷。這些 MV 情節都呈現青少年欲顛覆成年人給予設限的既定規則，他們想要打亂一切，找尋自己的天空，並想要群起反抗的行動。

圖 22



圖 23



「九號球」MV（如圖 24）中，高中時代的瑪莎和冠佑，翻過圍牆在牆外奔跑，石頭坐在圍牆上彈吉他，也都呈現青少年違抗體制、規則的行動。

圖 24



2. 批判社會

這群青少年對於社會的風氣和價值觀有許多看不慣的地方，尤其是他們眼中那群最愛管束他們的成年人，於是他們批判這個社會、批判那些成年人，像是在「風若吹」中的「朋友親戚甲厝邊頭尾 生雞蛋的無放雞屎多 一天到晚攏在冤家

甘著一定愛按呢」、「一世人找人拼高低」，顯現青少年感覺到身邊的人每天都在上演著無謂的人際困擾與紛爭，以及無可救藥的比較心態，好像生活是應付周遭較量輸贏的競賽一般，而失去了為自己而活的價值；「憨人」中的「我不願隨浪隨風 飄浪西東 親像船無港 我不願做人 奸巧鑽縫」，則是呈現了青少年對於成人社會主流價值的評價，他們眼中的成年人，是隨波逐流、無法掌握自己命運的傀儡，就算年紀成熟了，卻反而喪失了自我，而成人世界的生存之道，更不是大人們嘴裡教育的腳踏實地，而是有甜頭就鑽、有麻煩就閃，趨吉避凶，爲了生存不惜踩在別人頭上。

「借問眾神明」中的「不用百萬大富貴 議員立委吃百面」，則是在談論成人社會上的官場文化、牽涉權勢背景的利益勾當，青少年眼中的成年人，生活好像不是正當的腳踏實地，找議員立委關說的文化使得善惡難辨，事情沒有真相，權勢干預了是非真實的呈現，而電視新聞中常上演的立委打架事件，更是加深了青少年對於這樣的成年人的負面印象。

「候鳥」中的「冰箱上有字條 桌上有菜 電鍋裡面有飯 沒有人在 電話裡的獨白 還在等待 一個人的表情 怎麼安排」，則呈現現代社會父母外出工作無暇照顧，或是單親家庭的青少年他們生活中的悲涼，也述說了成年人的不負責任，造成下一代心靈空乏的創傷；「晚安地球人」中的「終於人們發射了飛彈 捍衛自己的晚餐」，則是在談論戰爭，將成年人比擬爲製造戰爭的根源，飛彈象徵了戰爭，自己的晚餐則象徵了相對於眾多生命的渺小自私，成年人用一己之私決定了千萬人的和平以及命運。

3.揮霍青春

相對於成年人，青少年所呈現的是一張白紙的狀態，因此對於這些未經世事的青少年而言，每體驗一件新事物都像是驚奇的體驗，他們想藉由體驗所有未知與未曾碰觸的生命經驗來塑造自我、來感覺自己存在，並留下青春記憶，於是他們要盡情揮霍青春。像是在「瘋狂世界」中的「青春是挽不回的水 轉眼消失在指間 用力的浪費 再用力的後悔」、「孫悟空」中的「我從不怕愛錯 就怕沒愛過」，以及「能不能不要說」中的「青春的滋味嚐的不夠 沒有瘋狂 怎麼能算活過」，都訴說了青少年想要盡情感受的心情。

在其他歌曲像是「叫我第一名」中的「你說我這人可以衝啥 你說我最好丟進垃圾車 你說我這人可以衝啥 電影看了吃宵夜擱去唱歌 吃飽暈 暈飽吃 你賣想這多 說到七桃 我就走」；「在這一秒」中的「在這一秒 快樂最重要 眼淚到哪裡去了 我不知道從這一秒 快樂最重要 多想要盡情胡鬧 跳的 更高」；「快樂很偉大」中的「越玩越 high 越玩越大 快樂無限 夢無價 天都不怕 地也不怕 大聲的唱 快樂很偉大」；「盛夏光年」中的「讓盛夏去貪玩 把殘酷的未來 狂放

到光年外 而現在 放棄規則 放縱去愛 放肆自己 放空未來 我不轉彎 我不轉彎
我不轉彎 我不轉彎 我要 我瘋 我要 我愛 就是 我要 我瘋 我要 我愛 現
在」，也都顯現了對於這個時期的青少年而言，「玩樂」是生活的第一宗旨，他們
甚至不在乎別人怎麼看待他們，在生命的這一刻他們想要追求的只有瘋狂與快
樂，此時此刻的現在，他們不想未雨綢繆地考慮未來，只管盡情揮霍的當下，這
是他們揮霍青春的方式，也顯現當代青少年奉行玩樂主義的思維。

而「能不能不要說」中的「十八歲的第一口啤酒 火箭發射 轟隆隆隆 伊甸
園裡偷吃了蘋果 天旋地轉 登陸月球」，則顯示出青少年對於人生即將到來的新
一波體驗的迫切嚮往，包含酒精與性愛，他們可以嘗試更多驚奇的事物。

這些概念也綜合形成了一套關於青春的迷思。這個迷思所傳達的重要內涵在
於青春的短暫、易逝，因此在青春流逝以前必須要盡情的瘋狂、盡情的感受，不
管是在愛情、玩樂以及生活中的任何事情，都是秉持這樣的原則。因此在青春的
迷思之下，瘋狂、禁忌（伊甸園的蘋果），都是青春的符號，用力的生活、戀愛，
經歷過一切才是青春，青春應該就要像「盛夏光年」歌詞中所譬喻的「盛夏」與
「狂歡」一般，盛夏是青春的狀態，狂歡則是青春的姿態，盛夏所代表的熱情、
活力、光芒四射，使得青春像是人生最光輝燦爛的階段，於是要盡情去貪玩、狂
歡。

4.逃避現實流浪去

這個時期的青少年遇到困境時是十分消極的，他們必沒有企圖想要改變什
麼，只想要逃避或者追求一種生命的暫停，對於不喜歡的事情，他們選擇眼不見
為淨。而這種逃避的心態也可顯示出青少年的熱情與幻想被現實撲滅之後的打
擊。

《瘋狂世界》

如果說了後悔 是不是一切就能倒退
回憶多麼美 活著多麼浪費
為什麼這個世界 總要叫人嚐傷悲
我不能了解 也不想了解
我好想好想飛 逃離這個瘋狂世界
那麼多苦 那麼多淚 那麼多 莫名的淚水(傷悲)
我好想好想飛 逃離這個瘋狂的世界
如果是你 發現了我 也別將我挽回...

這段節錄自「瘋狂世界」的歌詞，充分地表達出青少年不願意面對現實的逃
避心態，從歌詞可以發現，現實世界對他們而言是瘋狂的、是充滿苦痛和淚水的，

而「回憶多麼美 活著多麼浪費」，表示青少年沉浸過去，無法將目光置放於眼前的當下，活著甚至是一種浪費，是沒有必要的事情，因此面對眼前的挫折和傷悲，逃避現實成了面對現實挫敗的解決之道，另外「我好想好想飛」在此除了象徵逃離，並由於「飛」對人類而言是不切實際、是虛幻的行為，就像是童話故事裡才會有的能力，這也代表青少年在面對問題時無法做理性的思辯與檢討，於是只想從現實中飛走，而這首歌詞更沒有提到任何逃避是爲了什麼目的，只是爲了了結當下的苦痛，生命就此暫停，因此這首歌曲甚至曾被解讀爲鼓勵青少年自殺的作品。

另外，在「闖」中的「每天我活在這多無聊的地方 多麼 想要 流浪」或者是「風若吹」中的「有一天我要放捨我一切 免閣整天驚東又驚西 一定給你無底找 一定給你攏無底可找」也傳達了相同的寓意，在面臨現實的考驗，他們選擇流浪或消失，而「我」中的「走出網咖凌晨的三點鐘 飄過天堂世紀帝國直達戰慄時空 看不見的世界裡 我是英雄 然後回到沒有目標的活著 在現實中」，除了同樣能夠發現青少年善於規避現實之外，還可發現當代青少年投入許多時間於網路空間，因此在網路便捷的時代下，虛擬的網路空間也成爲青少年逃避面對現實的地方所在。

（三）場景主題

1. 權力抗爭的校園

校園是此幻想類型中最常見的場景，由於校園是這個時期青少年最常活動、幾乎每天都要去的地方，在這裡會有師長上對下的規訓，也會有父母上對下的期許壓力，而求學對這些青少年而言是一件不得已、被逼迫去做的事情，他們不知道爲什麼要上學，爲什麼有人規定他們應該要做什麼，幫他們安排好每天的行程，於是以上所有的戲劇情節就在這種上對下的逼迫關係，以及青少年角色內心的矛盾中上演。

我們可以在校園場景中，看見教師在台上口沫橫飛、學生在台下不屑一顧的混亂場面，或者可以看見學生翻過圍牆從對他們而言如同監獄的校園中逃跑，從師長約束的規則中逃跑，也從父母期許的壓力中逃跑。關於這些場景中行動的例證，已在行動／情節主題中提及，因此在這個部分將不贅述，總而言之，校園在此幻想類型中，做爲一種常見的權力抗爭場域。

2. 同儕生活

同儕生活也是此幻想類型中常見的場景，尤其這個時期的青少年喜歡結夥做事，做什麼事情都要一起，一起玩樂、一起瘋狂、一起哭鬧、一起做錯事情，似乎心裡永遠在計畫著下一個小把戲，而跟同儕的相處也可使他們暫時忘卻另一塊讓他們備感束縛的－師長、父母之上下從屬關係。

歌詞部份，在「軋車」中的「這時陣上好作陣來去軋車 作陣來軋車 作陣來軋車」以及「黑白講」中的「有什麼絕招作你變 我的好兄弟 我打攞不死在歌詞」都可以看見這樣的情景；另外在前述的「瘋狂世界」或者「能不能不要說」以及「九號球」的MV中，我們也是可以看到一群同班同學一起在教室中搗蛋、翻牆到校外，或在校外一同玩樂的畫面，而「寵上天」中的「是一座堡壘 是一種哲學 我們之間 是一股熱血 是一句乾杯 也是一種永遠」，則是如此評價了這種同儕生活場景中的氛圍。

（四）合法機制

1. 做英雄

不管是「人生海海」中的「有一天 我在想 我到底 算是個什麼東西 還是我會不會 根本就不算東西」、「一顆蘋果」中的「我想到 遙遠遙遠的以後 會不會有人知道我 在這個寂寞的星球 曾這樣的活過」，或是「約翰藍儂」中的「讓我的歌 用力的穿過天空 為我愛的人做一秒英雄」，都可以看出青少年渴望被認同的心情，渴望他們生存在世界上是能夠留下痕跡、受人尊敬，所以他們想要做英雄，藉以得到眾人的認同。

除此之外，做英雄也有顛覆成人世界權力宰制的意味，像是「倔強」中的「我就是我自己的神 在我活的地方」；「孫悟空」中的「齊天大聖是我 誰能奈何了我」；「叫我第一名」中的「啦...你問我叫啥米名 啦...叫我第一名」；「軋車」中的「觀眾攞底打拍仔 逐家看我一個親像 Super Star」；「黑白講」中的「我想要走路有風 我想要作真真正正的英雄」，無論是神、齊天大聖、第一名、Super Star、英雄，都有受眾人崇敬，凌駕眾人之上的意涵，代表青少年生存在社會上，不甘心默默無聞外，也不甘心受人掌控，他們想要告訴成年人，青少年不願屈於宰制，青少年有自己的主張，他們有權利選擇自己的生活，想要成為英雄的心情是他們對成人世界的反撲與對抗。

就像「賭神」中所唱的「拚 一張底牌要決定 一生傳奇或一身爛泥 爛泥 不過就是一條命 好勝的自尊 我又放不低」，青少年時期的確是自我意識高漲的時期，對任何事物存在極大的企圖心與好勝心，因此與其一身爛泥，他們寧可奮力一搏成就一生傳奇。

2. 要自由

在像是「九號球」中的「逃走 翻過圍牆 我只能逃走 從教室裡頭 奔向自由 熟悉角落 有人在等我 有挑釁的笑容」、「別惹我」中的「我放縱 我墮落 是我的自由 別插手 別囉嗦 管的真多」，以及「永遠的永遠」中的「啊 爸媽疼痛 攞無代念 阮不是故意 只因為 厝內的門窗 關不住希望 我想說 我打拼 一定有那

天」，都可以發現，青少年嚮往自由發展，因此甘願違抗體制，試圖打破他們認為十分壓迫的上下關係。

由於「自由」是這時期的青少年在生活中所迫切渴求的東西，所以他們才他們開始質疑原本看似理所當然的上下關係之正當性，特別像是學校體制，或是父母對於自己既定的人生規劃。在歌詞中，像是「風若吹」中的「生活在這個奇怪的社會 你甘無一款奇怪的體會 甘講一定就愛讀冊 一世人找人拚高低」；「黑白講」中的「忍受到一遍又一遍的囉唆 你給我的世界只有一條路」，都有對此上下關係的質疑與控訴。

尤其青少年認為日常生活中的教育管束，被犧牲、擠壓掉的是他們的靈魂與夢想，像是「啾啾啾」中的「頭殼裡面攏裝書 攏無所在裝著阮的靈魂」、「九號球」中的「從前 書包很滿 裝不下的夢 就丟了一些」，而更弔詭的是，觀看台灣現在的社會狀況，「教改失敗」、「大學生畢業即失業」、「大學生起薪創歷年來新低」、「碩士生畢業找不到工作」的論述不停地湧現於眼前，更讓青少年對於按照成人世界的管束行事、或是大人們為他們既定的人生規劃，犧牲了夢想換來的卻是未來如此的徬徨不安感到極大的矛盾，也更加地強化他們不願意屈於管束、想要自由的驅力。

3. 不想長大

這一群青少年他們是極度不想要長大的，由於他們嚮往自由、嚮往不被束縛，他們想要盡情的瘋狂、盡情的玩樂，他們很想不要面對現實，想要一直逃避下去，但他們感覺到長大之後，這一切的恣意與快樂將會終止，所以他們非常不想要長大。

阿信曾說過：「我覺得，其實五月天的音樂都是一直在對抗著一種東西——它叫做成長。小時候的快樂和悲傷都是很簡單的。可長大以後的世界會變得殘酷，是因為當這個世界給你一個想抗拒想逃避的東西，你卻只能選擇接受，成人的規則還是要遵守。」，這段話便道出青少年在面對成長的無奈，尤其是最後青少年不得不接受自己一直抗拒、逃避的東西。

「盛夏光年」中說「長大難道是人必經的潰爛」，於是反抗成長、不想長大一直是青少年心中永遠的願望與堅持，也不是說他們想要一直幼稚、不成熟，而是因為不想成為他們所不願成為的大人，成為那些一直以來他們所批判的大人，他們害怕那一天到來，害怕自己不得不接受那些抗拒的規則、邏輯，害怕自己現在擁有的一切消失，害怕自己無法繼續逃避下去、害怕自己終究被汙染而選擇棄守。

三、改革世界的行動派成年人

(一) 角色主題

1. 價值觀不斷蛻變的青少年

這一群青少年他們還是不想長大，但是他們無可避免地無法停止成長，年齡無法停止增加，他們意識到自己逐漸成為大人，感嘆自己青春年華已逐漸逝去，周遭的一切都逐漸在改變，這時候的自己他們更是害怕一貫青春熱血的自我逐漸消失，希望自己可以永遠是原來的自己，不要被影響、被改變，像是「在這一秒」中的「才切過二十歲的蛋糕 怎麼就覺得變老」；「恆星的恆星」中的「老了 累了 倦了 變了 那不會是我 不會是我」；「能不能不要說」中的「長大換來良心的沉默 所以我要 永遠是現在的我」，以及「永遠的永遠」的歌詞都傳達了這樣的心情：

《永遠的永遠》(節錄)

我 昨眠的夢 小漢的我 熟悉的所在
夢 猶原是夢 什麼時陣 我卻這大棕
為什麼 心內的感覺 鼻頭在酸澀
我想說 我已經 是漂泊的人
不管按怎過按怎變按怎的人 永遠的永遠我是彼個人
愛過的一切 我攏不甘放 不管天涯海角
不管按怎笑按怎哭按怎眠夢 永遠的永遠我是彼個人

雖然他們還是不喜歡這個社會，但是這時候的他們，與上一個幻想類型中的青春期小孩不一樣的是：他們不再逃避。因此他們選擇以另一種姿態繼續生存下去，他們了解既然沒辦法輕易地要求社會變成自己喜歡的樣子，於是他們先改變自己，希望能藉由自己的改變再逐漸改變社會，於是在這個從青少年成長至大人的過渡階段，他們不斷重新修正自己的價值觀，他們從原本的自傲轉變為自信，從不斷逃避轉變為正面積極面對，從糜爛度日轉變為思考自己要什麼，從一蹶不振轉變為堅強樂觀...等，最終進化為成年人。

(二) 行動／情節主題

1. 迷途中自省

這群青少年所面臨的是即將步入的成人世界，他們杵在位於青少年與成年人中間尷尬的十字路口，他們開始對於未來感到茫然，不知道自我將會飛向何處，命運將會有什麼樣的發展，因此在歌詞部分，像是「候鳥」中的「而我到底是誰從哪裡來 又要到哪裡去 給我答案」、「飛過那片 茫茫人海 下個路口 直走或轉彎 長大太慢 老得太快 等得太久 結果太難猜」；「九號球」中的「未來我們 要怎麼活 凝視著白球 暫時我不去想 天空漸漸變紅 影子爬滿球桌 輸贏沒有結果

像人生 難以捉摸」；「風若吹」中的「命運你 往哪轉 攏無法度去控制 風若吹 我就飛 不知我會飛到哪」或是「借問眾神明」中的「啦啦啦 啦啦啦 借問喂 眾神明 命運甘攏有決定 啦啦啦 啦啦啦 咱來借問眾神明 人生甘有成功時（甘有？阿知！）」，都有這樣的感慨。

在演唱會中，這群將自己的人生託付於樂團事業的五月天團員，在 2002 年也面臨人生中重要的轉捩點－兵役，於是當年入伍前所舉辦的「你要去哪裡演唱會」，在很多橋段的編排上，以及這場演唱會的名稱「你要去哪裡」也都呈現出一種對於未來的方向一無所知，在生命的旅程中已經面臨需要轉彎的地方的感覺。像是演唱會一開始播放的投影片，街道上來來往往的車潮、熙熙攘攘的人潮（如圖 25），以及標示著相反的兩個目的地的指標（如圖 26），便象徵人生中所會遇到的徬徨與抉擇。而在演唱至「候鳥」這首歌的時候，演唱會屏幕上所播放的空拍景觀影片，也顯現一種未來該飛向何方、該在何處落地的感覺，每個人都是如此不確定，但又終究會有自己該走的方向；阿信在「人生海海」的前奏時則用口哨吹著經典名曲「麥迪遜之橋」，在口哨聲中讓人思考，在這場演唱會結束後，五月天有三位團員即將入伍，五月天樂團的未來會是如何？而台下密密麻麻的歌迷中那些同樣也面臨人生這樣抉擇的青少年，又將會是一隻隻飛向何處的候鳥？

左：圖 25；右：圖 26



可以發現，不確定、人生充滿了問號是這群處於過渡時期的青少年最大的憂愁，於是這群迷途的青少年開始思考。

有些一味地享受青春放肆，追求過度瘋狂的青少年，感受到自己什麼也沒有留下，自己什麼都不是，這樣的空虛感令他們感到恐懼不安，於是開始意識到自己到底要做什麼、想成爲什麼，想要什麼。

在「能不能不要說」中的「昨天的夜裡我夢到彩虹 乘著船 到了盡頭 有一個寶箱上面刻著青春 打開了 裡面空空」候鳥中的「包廂裡的狂歡 曲終人散 長夜裡的空白 消化不完 靈魂總是要貪 片刻燦爛」，都傳達了這樣的虛無感，而

「我」的歌詞中則深刻地描繪青少年自我掙扎的內心對話，在體會到自己只是不斷地再逃避的狀態後，他們開始自我反省，於是他們想起了最初的自己：

《我》

走出網咖凌晨的三點鐘 颯過天堂世紀帝國直達戰慄時空
看不見的世界裡 我是英雄 然後回到沒有目標的活著 在現實中
Oh my god ,oh my god Who am I? 我的外號是 嘴上喬丹
Oh my god ,oh my god Who am I? 座右銘是 我混故我在
蝴蝶飛出了潛水鐘 我卻還在原地停留
留不住時間耶耶耶 總是後悔的我我我 我不要一生就這樣 到最後一生就這樣
這樣的 我
這樣的 勇敢的我 單純的我 複雜的我 冷的我 熱的我
無聊的我 懶惰的我 總是懷疑的我
講了又不聽 聽了又不作 作又做不好的！
買一個夢 五十塊錢的夢 期待五百萬分之一的奇蹟降落
從此以後 想要什麼 喜歡什麼 就有什麼
但是我的人生還可以 努力 追求
Have you ever wanna be a spaceman? Have you ever wanna be a president yeah?
Or youre still a daydreaming maker? Have you ever wanna be wanna be wanna be
還記得 小時候 作文簿上的志願 那天真的幻想 如今都到哪裡躲藏
還記得 小時候

然而有些青少年，他們並不是沒有目標、對於人生沒有規劃，但對於未來，他們仍是感到徬徨與不確定，因此在思考之後，他們往往在這樣的情緒中感到自我的些許迷失。在歌詞部分，像是「闖」中的「為什麼要給我一顆跳動的心臟 又把我丟在這寂寞戰場 這世界有多大我就有多徬徨」、「把我的靈魂裝進紙箱寄送到天堂 那雲端的光 會不會是希望的形狀 每一天來了又走了匆忙的太陽 感覺自己蒸發 慢慢從這個世界上」；「生命有一種絕對」中的「想要征服的世界 始終都沒有改變 那地上無聲蒸發我的淚 黑暗中期待光線」；「孫悟空」中的「如果要讓我活 讓我有希望的活」，都呈現出這樣的情緒。

此外，「生活」一曲，則清楚的藉由描繪生活裡的許多小細節，來述說青少年在現實生活中，所遭遇到的理想與現實不能兩全的一種感慨，他們感覺自己像超人般地在經歷這一切：

《生活》（節錄）

生活太近 夢想太遠 午餐是吃飯還是吃麵
喜歡忙碌 搞的很累 電話吵醒的星期天
珍惜的浪費時間 換來了生命的缺
理想劃過天邊 愛情啊與我擦肩

分不清東南西北 分不清我的地 我的天 A CRYING GAME
是不是會有答案 在終點後面
當初我的信念 現在的我又是誰
狂奔的每個白天 寂寞的每個夜
慢慢發現 I'M A SUPERMAN

「反而」一曲中，則更是深刻的詮釋出所內心所希望的和最後實際所擁有的不能兩全的缺憾，似乎做了越多，事情的發展、心情越無法往自己希望的狀態走，相較於「生活」所描述的現實生活層面，「反而」所詮釋的是一種更為內心的矛盾與無可奈何：

《反而》

想要執著 反而蹉跎 越是等候 反而越是錯過
找到成就 反而墜落 越是溫暖 反而越是折磨
寂寞 太多寂寞 反而喧嘩 擁擠著我
自由 太多自由 反而想作籠裡的野獸
而你 是否看穿了我 看穿了我 假裝的冷漠
而你 是否害怕著我 反而帶走屬於我的溫柔
看的清楚 反而朦朧 越是了解 反而越是惶恐
保持沉默 反而脆弱 越是忍耐 反而越是洶湧
自由 太多自由 反而想做籠裡的野獸

2. 接受不完美並持續挑戰它

隨著年紀的增長，青少年已嚐過什麼是失敗挫折，他們逐漸理解也懂得生活的苦痛之必然，而他們也了解自己的無處可逃，於是選擇不再逃避退卻，勇敢接受生命中的不完美，放手一搏，繼續向現實世界挑戰，並且用一種樂觀的心態。

例如在一次專訪中瑪莎說道：「你可以脆弱沮喪得很絕望，但你也可以選擇樂觀，保持信心與希望！...承認人生有黑暗面，你會失敗，可以質疑，相較於一味的正面積極，它更貼近現實，你當然可以脆弱、沮喪、絕望，但你可以選擇樂觀堅強、保持希望，『對我來說，這更接近真實，人生的真實。』」

在歌詞部分，「人生海海」一曲便表現一種不要放棄，積極去面對世事的無常的心態，如果世界無法照著自己的方式走，那就改變自己，再去重新挑戰這個世界，不要輕易被我們無法改變的事情所擊倒，現實世界就是這樣，沒什麼了不起：

《人生海海》（節錄）

常常我 豁出去 拼了命 走過卻沒有痕跡
可是我 從不怕 挖出我火熱的心

手上有一個硬幣 反面就決定放棄 嗝屁
但是啊在我心底 卻完完全全不想放棄
就算是這個世界 把我拋棄 而至少快樂傷心我自己決定
所以我說 就讓它去 我知道潮落之後一定有潮起 有什麼了不起

在「憨人」的 MV（如圖 27）中，五月天扮演被監禁的囚犯，在監獄中，外界給他們什麼食物他們就吃什麼，給什麼物品他們就擅加利用，像是送進望遠鏡就用望遠鏡偷看外面傾慕的女孩，送進吹泡泡的玩具就對著傾慕的女孩吹泡泡或在囚房中玩著泡泡苦中作樂，送進畫具就在囚房中做畫，畫一隻假想的魚還要起鬪烤來吃，最後團員們利用所有的東西，並一個接一個拿回自己的樂器，在囚房中開起演唱會，畫面熱鬧有如一個小型派對。簡而言之，整個 MV 所想要傳達的是，在逆境中找到生存的辦法，就算身處逆境仍要保持樂觀，利用外界所給予的事物並有所轉化，同樣可以在逆境中大聲歌唱，自在地生存。

圖 27



在了解到不完美並接受不完美之後，青少年收拾原本的心態，起身奮力一搏，用全新的自我在社會中生存。像是在「你要去哪裡演唱會」的開場影片中，五月天團員從醫院裡的病榻中醒來，就顯現出必須有所作為，而不是對於即將面對的未來坐以待斃、坐視不管的意念。

「武裝」的歌詞講述的是一種苦痛之後的重新振作，一種浴火重生，像是為自身重新批上盔甲，原始的悲憤轉化為力量，做為人生繼續向前的勇氣，並有一種不放棄自己規則邏輯的氣魄，青少年並且學會如何自我保護，衝出自己的未來。

《武裝》（節錄）

我忘了珍惜 忘了回憶 摔壞心愛的玩具
我學著遠離 學著放棄 學著再沒有回憶
天空的城 在解體 愛過 所以特別 的傷心

我收藏恐懼 愛上恐懼 那就再沒有恐懼

最後我開始武裝自己 用眼淚 洗過自己

最後我開始武裝自己 要強化 軟弱的心
最後我開始武裝自己 有名字 沒有個性
最後我開始武裝自己 我活著 用我的邏輯（殺出我命運）

而「倔強」所強調的是一種不輕易妥協的人生態度，堅持自己的主張，不在乎自己和別人是否一樣，在挫折中領悟人生，獲得成長，而當中的以剛克剛、固執，則是青少年橫衝直撞人生態度的再延續，青少年在長大之後繼續與成人世界奮戰，並衝破他們形成的種種阻撓。在「倔強」的MV中阿信即帶領一群青少年衝破重重阻擋的黑衣人群，象徵對於現實世界的不退縮，勇往直前，而青少年彼此手搭肩的景象則強調團結所凝聚的力量。

《倔強》（節錄）

當 我和世界不一樣 那就讓我不一樣 堅持對我來說 就是以剛克剛
我 如果對自己妥協 如果對自己說謊 即使別人原諒 我也不能原諒
最美的願望 一定最瘋狂 我就是我自己的神 在我活的地方
對 愛我的人別緊張 我的固執很善良 我的手越骯髒 眼神越是發光
你 不在乎我的過往 看到了我的翅膀 你說被火燒過 才能出現鳳凰
逆風的方向 更適合飛翔 我不怕千萬人阻擋 只怕自己投降
我和我最後的倔強 握緊雙手絕對不放
下一站是不是天堂 就算失望不能絕望
我和我驕傲的倔強 我在風中大聲的唱
這一次為自己瘋狂 就這一次 我和我的倔強
就這一次 讓我大聲唱
啦啦啦...就算失望 不能絕望
啦啦啦...就這一次 我和我的倔強

同樣地，「搖滾本事」中的「因為我是我 我的對手就是我 輸掉了 再接再戰 沒什麼好說」，或是「花」中的「就狂舞如果吹狂風 就等待放晴的天空 如果雨越下越大 節奏就更猛 當風雨 都過去 迎著風 看天空 不放棄 才能夠 有感動」，也都強調跌倒了再站起來，不要放棄，在挫折中才能得到豐碩果實的人生態度。

而在「終結孤單」、「OK LA」中則都強調樂觀、正面、積極面對人世無常的處事方式：

《終結孤單》（節錄）

Everything will be alright. Tomorrow will be fine.
太陽依然燦爛 Hey 地球繼續轉
衛冕者接受挑戰 難免也會失敗
人生雖然像一場比賽 還是要保持樂觀

《OK LA》(節錄)

喔喔 OK LA 喔喔 OK LA
衰尾 我不驚 失敗 哪有啥
喔喔 OK LA 喔喔 OK LA
放輕鬆才快活 失敗 嘛不算啥
頭殼歹去賭性命 誰想開 誰人快活

「一顆蘋果」這首歌，更是青少年在成長過程中對於人生經歷的種種體悟，不管是一事無成、擁有或失去，以及種種人生的起伏，都能欣然接受，樂觀面對，最後的「活著其實很好 再吃一顆蘋果」，以吃蘋果象徵生命的延續，青少年繼續保持樂觀，記得自己擁有的感動與情感，朝人生道路的下一站邁進，並欣然接受未知的種種挑戰。

《一顆蘋果》

經過了漫長的等候 夢想是夢想 我還是一個我
那時間忘記挽留 最美時候 不經意匆匆的放過
曾經想擁抱的彩虹 盛開的花朵 那純真的笑容
突然有風吹過 那一轉眼 只剩我
我不懂 人世間的那些愁 他為什麼要纏著我
到底這會是誰的錯 還是我不放手
喔 人世間的那些愁 這世界給我的誘惑
這是不是要告訴我 潮起終究潮落
總要有人來陪我 嚙下苦果
喔 再嚐一點美夢 要等你先開口 那冬天才會走
有些人經過我身旁 住在我腦中 在我心裡鑽洞
有些人變成相片 堆在角落 灰塵像雪一般冰凍
時間如果可以倒流 我想我還是 會卯起來蹉跎
反正就這樣吧 我知道我 努力過
我想到 遙遠遙遠的以後 會不會有人知道我
在這個寂寞的星球 曾這樣的活過
喔 遙遠遙遠的以後 天長和地久的盡頭
應該沒有人能搶走 我永遠的感動
總要有一首我的歌 大聲唱過 喔 再看天地遼闊
活著不多不少 幸福剛好夠用
活著其實很好 再吃一顆蘋果

因此，就算經歷過一些失敗挫折，面對眼前的困難，或是想像著未來的不確定感，青少年對於未來一切仍是充滿樂觀。就好像每場戶外大型演唱會結束後所施放的燦爛煙火一般，五月天與台下的青少年都在心中暗自期許著光明絢爛的未

來。

(三) 場景主題

1. 紛亂的社會

紛亂的社會、亂世是此幻想類型中青少年所身處的場景，而他們修正自己的價值觀，不斷改變，強化內心與毅力，就是要重振自己，繼續挑戰這個世界，並試圖改變它。

在許多歌曲中，我們可以看見青少年對於社會、世界的觀感。像是「約翰藍儂」中的「整個世界 曾經 都跟著你作夢 如今和平 依然在歌曲裡頭 猜忌 戰火還跟著我一起生活」；「晚安地球人」中的「生命 穿過漫長 年代 直到 名為人類的 災難 諸葛亮 赤壁戰 萬人一塚的豪邁 千年之後重回螢幕裡 還是爭戰的舞台 難道會 又重來 媽媽她說的混亂...誰能控制核子彈...終於人們發射了飛彈 捍衛自己的晚餐」；「孫悟空」中的「兵荒馬亂五百年來沒改變過 花果山下滿天的烽火 人類累不累啊還在你爭我奪 西天取經回來後 有沒有人有讀過」，以及「摩托車日記」中的「橫越過 南美洲 一萬兩千里的貧窮 ...無垠的 大地啊 種不出一個夢 只看到 那無數的 飢餓的孩子 和絕望佃農 印地斯 的天空 千年沒有出現彩虹 失業的 老人在 彈著斑鳩 誰露宿 在街頭 誰卻住在皇宮」，透過這些歌曲，可以發現，不和平、欠缺「愛」是這個世界的主要特色，並導致了冷漠、混亂、敵對、貧富不均...等。而這些就是這群即將成為大人的青少年他們眼前的關卡，他們要一一衝破，並且化解。

(四) 合法機制

1. 改變世界換來和平

與叛逆時期的青少年不同，改變世界在此幻想類型中被這些即將邁入成人世界的青少年視為使命，更何況長大的自己，理所當然得到更多行動自主，逐漸脫離一直以來的成年人束縛，於是他們開始想要改變整個社會那些不應該有的風貌，對於他們所看不慣的一切，他們想要改變，而改變的終點，不只是為自己的利益思考，而是放眼世界，終點是世界和平，因此他們才有改變自己的決心，先戰勝自己，再戰勝地球。

投入吧！吶喊吧！舉高我們的雙手，喊啞我們的喉嚨；我們的熱情正刺向敵人的心臟；這冰冷堅硬的一切：在學校、教科書、戰爭、打卡機、傲慢與偏見。在這狂歡的儀式中，在這洶湧的節奏裡，你和我都將在心裡獲得最精良的武器！

而我們要擊破這世界上的冷漠，用搖滾，那是我們唯一的本事。

阿信《搖滾本事》

收錄在《搖滾本事》一書中開頭的這一段話，表達五月天欲透過搖滾樂改變

世界的一種決心，用音樂帶來溫暖與熱情。

阿信也在一次的專訪中表示：「我覺得對「五月天」來講，最初並沒有想到要怎麼立志去「改變世界」。只是我們發現大部分的人都活在一種「理所當然」的狀態裡，人們很少去懷疑這些的狀態背後的真相。於是我們想要影響一些人們的看法，也試著讓別人開始中毒。」，他們希望能喚醒周遭的人，也一起改變世界。

在歌詞部分，「人生海海」中的「天天都漫無目的 偏偏又想要證明 真理 別人從屁股放屁 我卻每天每天的說要革命」，「孫悟空」中的「西天取完了經 東邊應該還有 夥伴們好不好 讓我們再拯救地球」，都有青少年欲改變這個世界的心情。

然而世界和平是這群準成年人所追求的境界，在五月天文本中可以發現，後期的五月天，世界和平是其音樂中相當重要的一個訴求，像是「約翰藍儂」、「晚安地球人」、「孫悟空」、「摩托車日記」等歌曲中，都有喚醒世人對於和平重視的決心。

在 Final Home 演唱會 DVD 的文案中，怪獸說的一段話：「從音樂宣揚和平的理念一直是五月天音樂很重要的一部份，音樂不只是男女之間的情愛描寫，透過音樂能撫平每一個受傷的心。怪獸強調：“不怕、不哭、不孤單”、“The Earth Is Our Final Home”、“Wish、Dream、Hope”是發行這張演唱會實況的主要精神與目的。」，以及《下課後怪獸家，晚點名！》中瑪莎所提到的五月天對於 921 賑災工作的自動自發：後來石頭跟怪獸兩個人去了一趟埔里，在那邊幫忙了不少的清埋和重建的工作。除了音樂之外，我們也是年輕人，活在這個土地上，我們也需要為它做一點什麼。都可以看出，他們希望世界變得更好，在需要的地方希望都能盡一份心力的決心。

此外，世界和平的訴求，也常出現在後期的演唱會中，像是在「Final Home 演唱會」中便上演如此的橋段：阿信演唱到「Hosee」一曲時的槍聲，象徵世界的黑暗及混亂，拉開戰爭的序幕，接著舞台上出現許多黑衣人，不斷對著團員噴出煙霧，象徵世間惡勢力的攻擊，而阿信也不甘示弱地展開反撲，開始對黑衣人拳打腳踢，團員的吉他並射出火花，代表對惡勢力的對抗，不過在一陣混亂中黑衣人卻擄走了一名和平與天使的白衣女子（如圖 28）。

圖 28



接著怪獸在字幕出現「Tears for fears」時吉他獨奏，背後的十字架，憂傷的曲調，象徵渴望和平的悲鳴，獨奏結束後字幕出現「The heart beat of 反擊」，冠佑開始敲打大鼓（如圖 29），象徵聲討和平的宣戰，螢光幕上的廣播發射出「愛」的訊號（如圖 30），接著五月天所有團員都打起了大鼓，舞台上出現了一堆紅衣人，大家群起奮戰，布幕上「家」的圖案，意味著大家是為了和平全力出擊，守衛家園。

左：圖 29；右：圖 30



在阿信演唱「晚安地球人」時，字幕上開始出現「卡債」、「混亂」、「核子」...等大字，象徵當今社會的黑暗，而舞台上的紅衣人與黑衣人展開對抗，象徵愛與惡勢力的抗衡，在經過一番戰亂後，紅衣人與黑衣人各有死傷，象徵為了和平奮戰所受到的傷害，但可以發現世界還是沒辦法變為和平。此時字幕上出現「不怕不哭 不孤單」、「Wish」、「Dream」、「Hope」、「The earth is our final home」，象徵不能放棄希望地保護我們的地球，我們的家園，阿信也唱起蔡藍欽名曲「這個世界」，娓娓道來世界並沒有那麼壞，字幕上大大的「Hope」叫人不能放棄希望，充滿對於世界和平的期盼，而他們也在最後救回象徵和平的天使。整個演出的橋段，便傳達出青少年以實際行動追求和平的努力。

除此之外，演唱會上與國外樂團的合作，也傳達了一種和諧交流的意味，彼此用音樂來對話，呈現出人與人間的世界共和。在「你要去哪裡」演唱會中，五月天便與日本的 Glay 樂團間的合作（如圖 31），兩個樂團主唱肩搭肩的動作，以及團員開心地相互擁抱，用相通或者不相通的語言，跨越了樂團或者國族的分

野，演唱會結束後怪獸為此便在《搖滾本事》中敘述道：「五月天與 Glay 的交流，語言不通的問題已經不是存在的了，我們用的是搖滾樂手的語言，世界和平不再是那麼遙不可及。」這群人在各個層面對於世界和平的追求可見一斑。

圖 31



第二節、愛情

一、愛情不完美卻真實

(一) 角色主題

1. 鐵漢柔情的男性

男性角色在愛情歌曲中普遍還是相當剛強的，也由於其剛強的特質，因此他們天生就具有保護柔弱女子的使命。像是「阿姆斯特壯」所隱含的「I'm strong」諧音、「我又初戀了」中的「我吃了 鐵牛運功散」，都強調了男性角色的健壯，而「超人」中的「曾經你讚美我手臂 逛街多能提 日日夜夜貼身保護你 最凶狠的怪獸 也不能與我為敵」、「讓我照顧你」中的「是你 愛你 讓我變得更強 為你戰鬥永不投降 讓我照顧你 我要讓雨停出太陽 我 超越我自己的想像 風雨刀槍能為你擋」，除了強調男性的健壯、強悍外，更有保護女性的形象意涵。

在許多歌曲中也可以看見頌揚男性特質的描述，像是在「軋車」中的「只要我引擎催落 無人可當甲我軋 在這我最快 最ㄚ 最大」、「能不能不要說」中的「火箭發射 轟隆轟隆」、「Hosee」中的「HoSee HoSee 呼伊死 看誰人的卡大支」，最大、火箭、卡大支都夾帶有對陽具崇拜的意味。

不過在某些歌曲中，像是在「最重要的小事」中：

我 走過動盪日子 追過夢的放肆 穿過多少生死
卻 假裝若無其事 穿過半個城市 只想看你樣子
我 就算壯烈前世 征服滾滾亂世 萬人為我寫詩

而 幸福卻是此時 靜靜幫你提著 Hello Kitty 袋子

歌詞中的男性角色不管是歷經動盪日子、穿越生死、壯烈前世、滾滾亂世、萬人寫詩，全部都是為了幫女性提一個 Hello Kitty 的袋子，則顯現新時代男性柔情的一面，同樣地，在「讓我照顧你」中的「新的冷笑話 巧克力糖 開始 為你收藏 最近連睡覺 手機也在手上」，也顯現男生做為一個被動等待愛情，在愛情中付出、奉獻的角色。這些歌曲都有稍稍扭轉了傳統的性別形象，男性不再是高高在上具有絕對主導性，他們成為被壓抑的個體，稍稍顛覆了過去男強女弱的性別迷思，這或許與新時代女性意識抬頭的論述有關。

此外在談論與失戀有關的愛情歌曲中，或許由於五月天的性別角色，所以多半在歌詞的創作上以男性角色出發，所以在一段戀情畫下句點後，多半顯現男性是愛情中被傷害的角色，因此在失戀後的傷心、痛楚情緒中則突顯了男性陰柔的特質，剛強的一面不再。

2.摸不透想法的負心女子

在五月天的愛情歌曲中女性則多半是在愛情中先選擇離去的負心角色，而且總是讓男性摸不著頭緒，像是「有你的將來」中的「找不到你的真情真愛 你的心像大海 聽不到阮的真心 真意的無奈」；「雨眠」中的「親愛的 你所講過的話 哪會到今仔日 攏總無地找」；「錯錯錯」中的「多少風雨之中 一起走過 為何現在你突然放手」；「彩虹」中的「你就像 出太陽下雨 難捉摸 越是努力揣摩 越是搞不懂」；「純真」中的「你心中一定有座濃霧的湖泊 任憑月光再皎潔照也照不透」。

此外，女性形象在歌詞中仍是處於較被貶抑的，像是「小護士」中的「醫生剛走 剛剛把門關上 整個病房 突然 party 一樣 她走進來 像天使放光芒 各位色狼 不要對她幻想」，呈現女性為男性逞慾對象的意涵；「能不能不要說」中的「第一次 你應該也有感動 如果愛我就應該給我」，則顯現女性沒有性自主，身體被男性操弄的意涵。

而「Happy Birth Day」中的「世界我環遊一圈 看很多空中小姐 都沒有 比你美 第一名模也只能閃邊」、「牙關」中的「最愛把 小小的臉 輕輕的靠在我胸口」、「香水」中的「爲了徹底 描寫你的美 壯烈犧牲 一萬朵玫瑰」與「爲愛而生」中的「就等你的一個眼神 就能為你長征 為你占領所有邊城 和天上的星辰」，以及「香水」MV（如圖 32）中女性紅唇的局部特寫，則都有將女性視為觀賞對象、物化女性的意涵，女性似乎成為男性的附屬品。

圖 32



因此女性形象除了在男性角色中所提到的稍稍扭轉顛覆，與傳統性別形象並無太的的差異。

3.寂寞的世間男女

在五月天的歌曲中，可以發現許多寂寞的青少年角色，像是「反而」中的「寂寞 太多寂寞 反而喧嘩 擁擠著我」、「米老鼠」中的「以為我愛著孤獨 以為自己不會迷路 以為自己跟自己 再不用 誰照顧 以為我愛著孤獨 卻又 崩潰的無助 誰能讓我擁抱著 盡情的哭」、「輕功」中的「最近很需要愛情 讓我這一生混亂 能平靜...你在哪裡 你在哪裡 一雙鞋 踏破了天地」，他們或是孤獨，或是寂寞地渴求情感的慰藉。

而「候鳥」一曲，則顯現在許多都市角落中，迷失自己的青年男女，他們用盡了各種方式找尋快樂，他們渴求情慾，尋求陪伴，他們用盡其極，不管是朋友間的熱鬧狂歡、一夜情、試過一次次的戀愛，他們還是十分地寂寞，包含上一段所提到的寂寞青少年，這些青少年他們或許需要的不是愛情，但他們在自己所生活的城市裡頭，就是怎樣也無法找到他們所渴望的那一份溫暖：

《候鳥》（節錄）

所以現在 我只想要 尋找一絲 最後的溫暖
包廂裡的狂歡 曲終人散 長夜裡的空白 消化不完
靈魂總是要貪 片刻燦爛 那雙唇的孤單 變得野蠻
那陌生的陽光 照在床單 昨夜發生的事 不想再猜
而枕邊的人啊 一直在換 每一次都以為 到了終站

（二）行動／情節主題

1.擁有愛情的甜蜜喜悅

不管是緊張告白後的允諾，或者是正在享受激情的熱戀階段，青年男女在當中體會到各式各樣擁有愛情後所得到的甜蜜喜悅。

像是在「心中無別人」中的「愛你是唯一 真正有價值 真正阮甘願 甘願阮

放棄一切 又流出歡喜的目屎」；「阿姆斯特壯」中的「阿姆斯特壯 登陸月球 是我心的感動 終於你心上 我安全的降落 這是大突破！」；「聖誕夜驚魂」中的「感謝有你 讓平淡的世界 加了分 你的一個眼神 我的心中 千軍萬馬勇敢狂奔」；「亂世浮生」中的「因為有你 因為有你 變換整個場景 那憂鬱 好像可有可無的道具」；「戀愛 ing」中的「心情就像是 坐上一台噴射機 戀愛 ing 改變 ing 改變了 黃昏 黎明 有你 都心跳到不行」；「Happy Birth Day」中的「happy birth day 告別憂傷昨天 自從遇見了你 才是我的 happy birth day」；「我又初戀了」中的「難道 我又我又初戀了 不可能 我又我又初戀了 可是 真的真的初戀了 這一種 FEEL 我又 真的真的初戀了」；「相信」中的「看著我的眼睛 為什麼要哭泣那幸福太容易 讓我不敢相信」。

這些歌曲中，都運用了各式各樣極度誇張的比喻來表達擁有愛情的狂喜，愛情對於青年男女而言就像「羅密歐與茱麗葉」中所唱的「有一種狂熱 讓我們生病 一場華麗而快樂的病 睜開了雙眼看不到東西」，他們看到最清晰的只有眼前的伴侶，其他生活中的細節、煩悶，都被粉紅色泡泡遮掩了。

2.失戀的痛楚

但是愛情是兩個人的習題，總不是單方面所期盼的盡如人意，結束不是任何人所願意的結局，但一旦來臨是誰也無法躲避的，於是很多歌曲中都描繪出此種愛情結束，失戀的心情。

像是「志明與春嬌」中的「我跟你最好就到這 你對我已經沒感覺 麥擱傷心 麥擱我這愛你 你不愛我」；「雨眠」中的「命運將你我逗作陣 享受到愛人的甜蜜 再將你和我拆分開」；「彩虹」中的「你的愛就像彩虹 雨後的天空 絢爛卻叫人迷惑 藍綠黃紅(你的輪廓)你的愛就像彩虹 我張開了手 卻只能抱住風」；「恆星的恆心」；「帶走迴盪的回憶 你像流浪的流星 把我丟在黑夜 想著你 妳要離開的黎明 我的眼淚在眼睛」；「時光機」中的「好後悔 好傷心 誰把我 放回去 我願意付出所有來換一個時光機 真的痛 總是來的很輕盈 沒聲音 從背後 慢慢緩緩抱著我 就像你」；「超人」中的「曾經你讚美我手臂 逛街多能提 日日夜夜貼身保護你...為什麼拯救地球 終於完美結局 為什麼 我只能夠 眼看著愛燃燒成 灰燼」；「我們」中的「我們曾經那麼精彩 我們曾經那麼期待 最後你把回憶還我 要我好好過」；「錯錯錯」中的「錯錯錯錯錯錯錯錯 我不接受 這樣的 全劇終...為何我的臉上 還有笑容 最深的痛 也只能沉默」；「牙關」中的「等著雨停的午后 你希望此刻永久 而現在 永久就是永久的牢籠 讓我一直在等候 等待後面是等待 更沉默的等待 然後咬緊了牙關 等待更多的等待」；「知足」中的「那天你和我 那個山丘 那樣的唱著 那一年的歌 那樣的回憶 那麼足夠 足夠我天天 都品嚐著 寂寞...終於你身影 消失在人海盡頭 才發現 笑著哭 最痛」。

在這些歌曲都可以發現，原本甜蜜到底的愛情美好樣貌不再，取而代之的是寂寞、痛苦、傷心、哀怨與抱怨，對照昔日美好的愛情，青年男女深受打擊，就像「羅密歐與茱麗葉」中說的「而愛情本來就是種考驗 當耗盡所有激情與好奇 上天給人們一些小甜蜜 和一卡車難題」，青年男女開始面對沉重的愛情習題。

3.放手的智慧

在經歷愛情間的不信任、感情的不踏實、失戀、種種情緒的折磨之後，青年男女終將選擇放手來做為自我解脫，並也呈現出青少年所憧憬的愛情童話之崩解。

「而我知道」這首歌，描繪青少年在愛情中得到的成長，他們不再如過往般的自怨自艾，而是對於愛情中的擁有與失去有了新的認知與體悟，開始能夠承受失去的痛與無奈。

《而我知道》

冰塊 還沒融化 你在看錶 我 笑的尷尬
你說 最近很忙 改天聊吧
那天 我在樓下 想了很久 想 你說的話
你說 愛情很窄 世界很大(而我們應該長大)
就這樣吧 就這樣吧
我想我 聽懂你 話中的話
而我知道那真愛不一定能白頭到老
而我知道有一天你可能就這麼走掉
而我知道我知道這一切我全都知道
我就是受不了
而我知道我們曾天真的一起哭和笑
而我知道放開手但不知道怎麼忘掉
而我知道你走了以後的每一分一秒
卻還是這麼難熬
微笑 緊緊咬牙 給你祝福 你 自由飛吧
你說 溫室沒有燦爛的花(你總是很有想法)
就這樣吧 就這樣吧
我同意 可是我 淚如雨下

在歌詞中，「真愛不一定能白頭到老」、「有一天你可能就這麼走掉」，意味著青少年終於看清愛情現實面，「愛情很窄 世界很大」是他們對於愛情現實面的當頭棒喝，而一連串的「而我知道」象徵重新接納、建構愛情迷思的青少年的覺醒，青少年似乎一步步從愛情童話回到現實，他們不能繼續待在自己建構出的虛幻溫室中，在溫室中甚至開不出燦爛的花，因此最後一句的「我同意 可是我 淚如雨

下」，傳達的是在愛情中學會放手，雖然他們必須忍著痛做出這樣的決定。

在其他的類似歌曲像是「溫柔」中的「沒有預兆 沒有理由 你真的有說過 如果有 就讓你自由 這是我的溫柔」、「沒有關係 你的世界 就讓你擁有 不打擾是我的溫柔」，或者是知足中的「如果你快樂 不是為我 會不會放手 其實才是擁有 知足的快樂 叫我忍受心痛」、「當一陣風吹來 風箏飛上天空 為了你而祈禱 而祝福 而感動 終於你身影 消失在人海盡頭 才發現 笑著哭 最痛」，也同樣都傳達出在愛情中放手的觀念與智慧，並也隱含青少年成長中面對一塊塊失去的無奈，他們需要默默去承受這一切。

（三）場景主題

1.童話世界

在五月天的歌詞中可以發現男女主角被營造出如同置身童話世界般的愛情景觀，他們與現實世界的脫離，以象徵與成人世界的對立，像是在「亂世浮生」中的「因為有你 緊抓著你 像 坐上紙飛機 漂浮吧 飛過混亂世界的邏輯」，「知足」中的「天上的星星 笑地上的人 總是不能懂 不能覺得足夠」，以及「天使」中的「你就是我的天使 給我快樂的天使 甚至我學會了飛翔」，不論是坐上紙飛機、天上的星星會說話，或是戀人變成天使、自己像彼得潘般的飛翔都象徵青少年置身童話般的幻境，紙飛機與飛翔更有一種超現實並且飛越、逃離現實世界的涵意。

在「垃圾車」MV 中也上演一段瑪莎化身為青蛙王子，在童話故事場景中與女主角的一段復古式童話劇情。

而「羅密歐與茱麗葉」中的「有一個漩渦 讓我們躲避 真實世界 有什麼刺激 閉上了雙眼 卻看到了你 yeah~~ 多希望世界就快要消失 好讓我倆享受沒有明天」、「被困在童話之外我和你」，則是明確地指出愛情是一種真實世界的躲避，而將羅密歐與茱麗葉置身於故事情節中，則是更明確的顯現宛如童話世界般的愛情場景，另外「回來吧」當中的「最深愛時你會說過 我們就是童話」，都可見童話場景的確存在這些青年男女的心底，是談戀愛時欲追求的理想境界。

至於在那些沉浸於愛情甜蜜的歌曲中還可以發現，童話場景中所一定不能缺少的「永恆承諾」，是青少年對於愛情的最終期盼，例如在「相信」中的「勾勾手蓋手印 這一刻有約定那愛情變美麗」、「好不好」中的「甲你疼 甲你惜 甲你捧在我雙手中 我一生唯一的希望 要給你快樂 好或不好」、「讓我照顧你」中的「幻想著未來 滿頭白髮 公園 的長椅上你也許會說 一聲謝謝我 如果這一生到盡頭 換你的這句話 很足夠」、「一千個世紀」中的「我要和你 一起活過 一千個世紀 每次誕生 都只有一個意義 就是和你在一起」，總之，當代青少年仍相信

承諾，他們仍相信美好的愛情結局等同於永恆的傳統價值觀。

因此有像是用童話、電影、電視劇用語來形容愛情永恆終點的「全劇終」(錯錯、時光機)，來表現希望擁有童話故事般的美好結局，而在「錯錯錯」中的「如果說最後 宜靜不是嫁給了大雄 一生相信的執著 一秒就崩落」、「讓我照顧你」中的「幻想著未來 滿頭白髮」，以及「候鳥」中的「每一次都以爲到了終站」，都可以看出走入婚姻則是青少年所期盼之永恆愛情的最終站。

在這一點可以看出，當代青少年的愛情價值觀仍與過去愛情歌曲所呈現的價值觀一致。蘇振昇提出台灣流行音樂中，美好的愛情常以永恆或一生的概念做爲表現方式。愛情儼然成爲一種公共的道德標準，而不是個人欲望了，負心的人成爲了不道德的人(轉引自陳慧玲，1995：155)。

2.城市裡的兩人世界

另一常見場景則是城市中的兩人世界，這樣的場景通常用於描繪彼此所一起走過的地點，或是兩人共同經營、建構起的回憶畫面，像是「志明與春嬌」的「淡水海岸」、「爲什麼」中的「這個都市」、「牙關」中的「城市裡的每個角落 等著雨停的午後」、「賣來亂」中的「自屏東 到基隆」，「羅密歐與茱麗葉」中的「你家樓下等你」、「相信」中的「一起穿一件雨衣 後座你抱的好緊」、「回來吧」中的「那年煙花 滿天幸福的爆炸」、「心中無別人」中的「會記哩牽手 散步的彼暗公車攔過站」、「而我知道」中的「樓下」、「知足」中的「那個山丘」...等，都藉著城市中的場景，描繪兩個人一起走過的回憶片段，而在愛情失去之後，這些城市中的兩人片段，都成了最煎熬的回憶。

另外，在「阿信·搖滾詩的誕生與轉生」這本宛如一套青春愛情電影的詩集中，裡頭的男、女學生也是不斷的在城市中各個角落中奔跑、停留，刻劃他們的青春愛情回憶(如圖 33)。

圖 33



在 MV 部分，「好不好」的午後海邊(如圖 34)；「恆星的恆心」中的濕地(如圖 35)；「相信」中河堤旁的咖啡店(如圖 36)；「亂世浮生」中的台北 101 商圈(如圖 37)；「聽不到」(如圖 38)中的照相館、街道，也都呈現了戀人在城市中

的回憶場景。

左：圖 34；右：圖 35



左：圖 36；右：圖 37



圖 38



3. 內心風雨

在五月天的愛情歌曲中，也常常使用大自然場景變化的轉折來描繪愛情關係的好壞或者是內心的膠著，例如白天、明亮、盛夏的場景，通常用來描繪甜蜜、愉悅的愛情狀態，像是在歌詞部分，「為什麼」中「手牽手的熱天」、「讓我照顧你」中「我要讓雨停出太陽」；而 MV 部分像是「戀愛 ing」MV（如圖 39）中夏天熱情的海邊與滿地的陽光、「亂世浮生」MV（如圖 40）中照射在螢幕上的光暈、「相信」MV（如圖 41）中夏天的河堤以及河堤旁的咖啡店、「天使」MV（如圖 42）中明亮且純白的背景與湛藍的海洋，都配合了甜蜜、愉快的愛情關係。

圖 39



左：圖 40；右：圖 41

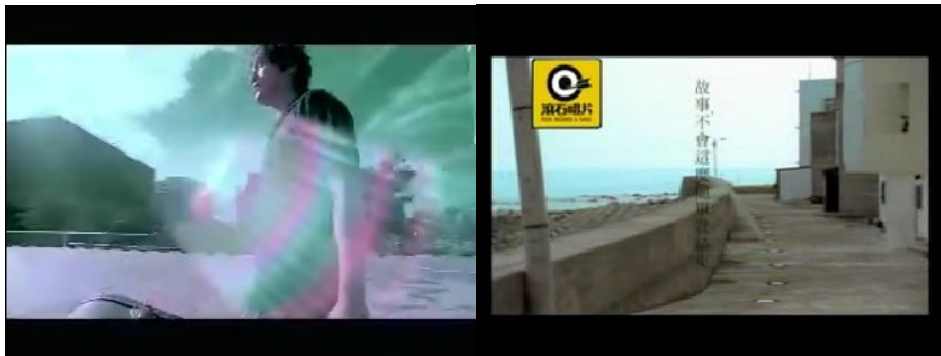


圖 42



而黑夜、月亮、狂風、彩虹、下雨天，則多用來描繪或者是譬喻分離、傷痛、捉摸不定的愛情狀態。像是在歌詞部分，「心中無別人」中「風雨中的思念」、「I LOVE YOU 無望」中「九月的風在吹 哪會寒到心肝底」、「有你的將來」中「天頂的月娘笑」、「雨眠」中「天頂是小雨落不停」、「彩虹」中「你的愛就像彩虹 我張開了手 卻只能抱住風」、「恆星的恆心」中「把我丟在黑夜 想著你」、「純真」中「黑夜在震動」、「時光機」中「最後又是孤單 到天明」、「好不好」中「無情的風 無情的雨 阻礙咱的路」，似乎這些糟糕的天氣狀況也都深刻地表露了男女主角膠著的內心狀態。

(四) 合法機制

1. 愛情是生命

對於人生初嚐戀愛經驗的青少年而言，愛情對他們而言，就像生命一般重

要，尤其青少年還不用擔憂柴米油鹽等生活現實的枝微末節，他們心無旁騖地在面對「戀愛」這件事情，因此喜悅、悲傷什麼樣的情緒都是很大、很滿的，而分離、放手也往往像要抽離他們生命一樣令他們難以做出決定。

在不管是熱戀或失戀的歌曲中，我們可以發現，青少年將愛情看的很大很大，他們用生命在體驗愛情，對愛情的犧牲奉獻是不顧一切的，像是「聖誕夜驚魂」中的「愛情快來 解救靈魂」、「阿姆斯特壯」中的「請你愛我 請給我活著的藉口」與「讓我照顧你」中的「讓我照顧你 為你失去生命也輝煌」，都清楚地將愛情連結至靈魂與生命，愛情與生命同重，在在可以顯現出青少年對於愛情的重視，而「Happy Birth Day」中說「我不累 我不睡 我不休息 我不闔眼 我不想浪費每一秒 在這 有你的世界」，也可以表現青少年願意用身體來換對於愛情全心全意的付出。

以至於愛情中什麼樣的改變，戲劇中的主角都認為會震撼他們的世界、甚至改變他們的一生，像是「超人」中的「為什麼拯救地球 是那麼容易 為什麼束手無策啊 我和我的愛情」與「純真」中的「在無聲之中你拉起了我的手 我怎麼感覺整個黑夜在震動」，用拯救地球來對比拯救愛情，挽回愛情如挽回一整顆地球般的艱辛，而愛情出現波折的時候，連大自然規則都會崩解；另外，「心中無別人」中的「你甘知一種 神秘的力量 改變阮前途」、「輕功」中的「最近很需要愛情 讓我這一生混亂能平靜」與「I LOVE U 無望」中的「希望變無望 決定我的一世人」，則是都將愛情比擬為決定命運與前途走向的最大變項。

甚至在「我們」中的「我 劃開了動脈 也許不醒來 至少昨天無法毀壞」，青少年將愛情的逝去與生命的逝去畫上等號，更為突顯了青少年視愛情等同於生命的重要性，卻也顯現青少年面對愛情時的軟弱與愚蠢，這樣的原因或許是因為青少年的生命經驗還太少，導致於無法清楚的判定價值。

除此之外，阿信曾在專訪中說到，他主張與漫畫家楳圖一雄¹⁵相似的世界觀：大抵上認為世界是要走向毀滅的，於是思考在消耗掉成噸的糧食卻始終什麼也不能留下，什麼也不能帶走，到這世界走這一趟有什麼意義，因此活著就盡力去感受，而愛情是當中能量最強大的一種，也是最令我們活的真實的一項事物。也都說明了愛情對於生活中的重要性，愛情是一種不可或缺的存在，讓人感覺到自己活著。

¹⁵日本著名的驚悚恐怖漫畫大師，雖然以恐怖驚悚漫畫出名，不過內容卻在探討人性，揭露人性黑暗面為主題，以及闡揚許多不同的理念。他影響到許多後來的恐怖漫畫作者，包括伊藤潤二等。代表作品為《漂流教室》。

2.愛是和平之本

「愛與和平」一直是國內外許多搖滾樂團普遍推崇的價值觀，愛是和平的根本，因此他們都相信愛可以抹去世界上的不和平。

在這些愛情的歌曲中便都闡述了愛情作為和平之根本的道理，像是「為愛而生」中的「只因 我為愛而生 飛過人間的無常 才懂愛才是寶藏」、「寂寞星球」中的「五月的雪 覆蓋沙漠 溶化以後 愛是綠洲」、「一千個世紀」中的「某天我們開始踩出腳印 學會雙手擁抱學會愛情 長出人類的心」，以及「晚安地球人」中的「多害怕 在未來 人類對一切習慣 拿著字典一頁頁的翻 始終找不到的字 是不是愛 是不是愛 不要是愛」，因此擁有愛情，存在愛情，懂得情侶間的小愛，從小愛出發，再到對於世人的大愛，似乎能夠離世界和平更進一步了。

在「Fianl Home 演唱會」(如圖 43)中，也有用愛換來和平的橋段，在演唱到「擁抱」和「相信」的組曲後，阿信拿著條紅布，象徵著愛，遇見在黑暗中低著頭、對於這個世界感到頹喪的天使，阿信開始撫弄著天使的羽毛，雙手合十，天使甦醒起來，拉著阿信的手快跑，開心的回到了光亮，給與阿信擁抱，象徵著人們只要相信愛，可以叫醒被遺忘的天使，世界和平還是有希望的，字幕上也出現了「愛與和平」的大字，接著「小護士」一曲，明亮、熱鬧、五彩繽紛的舞臺，所有人跳起小護士的舞蹈，象徵擁有愛與和平，世界上的溫馨和歡愉，仿若一場歡樂的派對，是所有人所期許的境界。

圖 43



此外，一次專訪中阿信曾表示：我基本上覺得這個世界其實是很難待的地方，但是只有愛情它是最簡單的狀況，如果你跟喜歡的人走在一個落後的街上，只要有喜歡的人在旁邊，我相信那條街還是會變得金碧輝煌，那我覺得愛情是最簡單也是最神奇的裝潢吧，可以瞬間讓世界變得很美。都陳述了愛情是一種讓世界變美好的根本，所以也可說，在青少年所嚷嚷的改變世界、希冀世界和平的目標中，愛情似乎是最根本的催化劑。

二、愛無界限

在出道之前，五月天曾參與過同志專輯的製作，當中有幾首同志歌曲也陸續收錄在之後發行的原創專輯中，並都成為廣受好評的經典名曲，像是擁抱、愛情的模樣、愛情萬歲、雌雄同體、透露、明白等，而在這部分便是以這些歌曲，作為幻想主題分析的主要分析樣本。

(一) 角色主題

1. 徬徨隱忍的同志

雖然同性與異性戀情的界線在這些歌曲表面上被刻意地模糊，但其實還是可以從中發現其隱隱傳達的同志形象意涵。從「擁抱」一曲中的「脫下長日的假面」，便可以看出同志族群在日常說活中的自我隱藏、掩飾的辛苦，而在同志歌曲的歌詞中用以描繪同志情感的詞句諸如：不了解、眼淚、疲倦、狼狽、寂寞、惡夢、沉默、退縮、保留、徬徨、迷惘、奔忙、謊言...等，透過這些字眼所呈現的同志形象，都在在顯示出同志戀情的悲涼，也道盡他們內心深處的隱忍和心酸，就如同「擁抱」歌詞最末段所說的：

隱藏自己的疲倦 表達自己的狼狽
放縱自己的狂野 找尋自己的明天
向你要求的誓言 就算是你的謊言
我需要愛的慰藉 就算那愛已如潮水

可以發現，在層層隱藏、遮掩的不確定感下，同志族群要談感情，似乎必定要有不顧一切、放下身段的心理準備，去找尋自己所要、所愛。

另外，在五月天所參與的同志專輯—「擁抱」中的文案也寫道：

這裡的情緒，來自同樣的夢想。
這裡的成長，是一段段比許多人艱苦好幾倍的掙扎。
這裡的快樂，需要您更多的擁抱。
這樣的音樂，你會想聽聽看嗎？

都是這樣訴說著同志族群的心理層面，雖然同樣是在社會中生活的人，他們所要承受的卻比一般人多的多。

然而，五月天這樣的主流樂團直接地探討同志主題，的確可以顯現同志族群在當代社會中所據有的一席之地，也意味著他們不再如過往般必須躲藏在社會中黑暗的角落，也有逐漸受到接受的跡象。不過五月天文本雖然不避諱地探討到同志主題，同志的形象卻也只隱約的出現在歌詞當中，MV 大部分使用演唱會的畫面，而在五月天歷年來關於愛情的 MV 中也都未曾出現同性情誼的橋段，由此

可見，同志形象即便比起過去有稍微顯露，但在異性戀的霸權宰制的社會下還是身處較為隱蔽的社會空間中，甚至在許多地方仍像是「雌雄同體」中所說的「被避之唯恐不及、被當作異形」。

而或許是這樣的隱忍、這樣徬徨的不確定感，有些同志角色呈現迷失的生活標的，在感情上他們只想遊戲人間，像是「愛情萬歲」中的「黎明之前只要和你盡情嬉戲...我是如此的清醒 不打算離去 也不打算真的愛你」，以及「雌雄同體」中的「與其讓你瞭解我 我寧願我是一個謎 一個解不開的難題 真和假的秘密 扣你心弦的遊戲」，他們覺得相互了解太疲憊，只想紓解情慾，在感情中遊戲。

2. 跨性別的伴侶

跨性別的伴侶是同志歌曲中所出現的另一角色組合，像是在「透露」中的「這是全天下最完美的陣容 我和你 你和我 狂飆愛意突然變得好猛 在此刻向你 完全透露」或是「愛情的模樣」中的「你是巨大的海洋 我是雨下在你身上 我失去了自己的形狀 我看到遠方 愛情的模樣」，都可以發現濃情密意的跨性別同志伴侶，他們像是在世界中找到心靈的另一塊缺口一般，彼此吸引和契合。

但是他們與一般異性戀情侶不同的是，他們更需要團結共濟的共識，更需要雙方堅定的允諾，一起攜手挑戰世界，因為他們各自或是其中一人，都已經拋棄了一些現實社會的框架、枷鎖，像是「愛情的模樣」中的「你讓我舉雙手投降 跨出了城牆 長出了翅膀」、「你穿過了重重的迷惘 那愛的慌張 終於要解放」、「透露」中的「在你心深處可否接受不再退縮 不再保留 我的透露」，都顯示，在同志的戀情中，都至少有一個人已經放下一切選擇了愛情，也希望另外一方能給予同樣的回應，化解他所害怕、擔憂的不確定感，瓦解他的徬徨，一起面對這個世界。

(二) 行動／情節主題

1. 無性別的交歡

與異性戀無異的情愛情節，同樣地在同志族群的愛情中上演，像是「擁抱」中的「哪一個人 愛我 將我的手 緊握 抱緊我 吻我 喔 愛 別走」、「透露」中的「你的眼睛 你的雙頰 你的笑容 你的秘密 和你的星座 在我心深處建造一個 你的王國」，都顯示此發出同性與異性戀情無異的宣言，因為，一旦去除性別的界定，愛情不就是你我兩人的事情，他們渴望的是不要被以歧異的眼光看待自己的愛情，他們像一般人一樣兩個人談著一樣的戀愛。

不過情慾部分，在同志歌曲中則有較多的描繪，像是在「愛情的模樣」中的「在一樣的身體裡面 謎樣的魔力卻是更強烈」、「雌雄同體」中的「只是我仍在反覆考慮 搭配幾號香精 做今晚的內衣 即使到最後你還是看不清 即使一絲不

掛你還是看不清」，或者是「愛情萬歲」：

《愛情萬歲》（節錄）

此刻你也就別再等 不能再等 不能再等 讓熱情變冷
就讓我吻你吻你吻你 直到天明
就讓我穿過你的外衣然後你的內衣
就讓我吻你吻你吻你 直到天明
就讓我刺探你最深深深處你的秘密

2.挑戰世界

挑戰世界，也是同志族歌曲中常見的情節，在「擁抱」中的「讓我享受這感覺 我是孤傲的薔薇 讓我品嚐這滋味 紛亂世界的不了解」，便可以感受同志族群是如何感覺自己是背離於世界之外；而在秉棄社會的性別邏輯所形塑的愛情倫理之後，在「透露」一曲中，表達同志出櫃是一種忠於自我的勇敢，而在害怕世界異樣眼光的矛盾情緒下，更有一種愛得理直氣壯以及直接坦率的孩子氣；在「愛情的模樣」中的「這世界全部的漂亮 不過你的可愛模樣 你讓我舉雙手投降 跨出了城牆 長出了翅膀」，投降象徵同志爲了真愛是要放棄規則、放棄自尊的勇敢與不顧一切，城牆象徵成人世界與異性戀霸權堅固的規則與邏輯，長出了翅膀則象徵逃離異性戀、成人世界霸權，他們要與世界主流價值背道而馳，將自己置身於一個無關乎性別邏輯的愛情規則中：

《愛情的模樣》（節錄）

你是誰 叫我狂戀 教我勇敢的挑戰全世界
此生我無知的奔忙 因為你眼光 都化成了光亮
這世界全部的漂亮 不過你的可愛模樣
你讓我舉雙手投降 跨出了城牆 長出了翅膀

在「愛情萬歲」中的「別再等待不曾降臨的真理」，則有傳達同志希冀自己的伴侶能放下世間固有的性別權力宰制意涵存在，他們認爲根本沒有真理存在，應該要拋棄一切假想的規則、邏輯盡情的享受歡愉。

然而在「雌雄同體」一曲中，同志族群甚至直接挑戰異性戀霸權，他們意圖徹底顛覆同志被「避之唯恐不及」、被當作「異形」的世俗印象，「你如何真的確定 靈魂找到自己 的樣貌和身體」，是他們對於將自己性向習以爲常、自然化的異性戀者的質疑，從根本懷疑他們才是最看不清的一群，也藉此企圖鬆動原本看似牢固的異性戀邏輯：

《雌雄同體》（節錄）

你也許避我唯恐不及 你也許把我當作異形
可是你如何真的確定 靈魂找到自己 的樣貌和身體
發現自己原來的雌雄同體 發現自己原來的雌雄同體

（三）場景主題

1. 變調的童話

與異性戀歌曲一樣，同志戀情同樣仿若置身童話故事場景中，我們可以發現同志歌曲用假面、夢幻、南瓜、童話、玻璃鞋、孤傲的薔薇、翅膀、王國，這些童話故事中的常出現的字眼，來勾勒出一個仿若童話故事般的同志戀情場景，但是有些許差異的是，與異性戀愛情歌曲比較起來，同樣用童話來比擬戀情，異性戀連結的愛情景觀是忠貞、天真浪漫，結局是白頭偕老，而同志戀情雖然也可以有忠貞、天真浪漫的情節，但他們更多時候不得不被加入了虛幻、易碎、難以掌握的元素，而白頭偕老的美好結局，在當今的現實世界的壓力中還是有些窒礙難行的，因此有一種「變調童話」的意涵存在。

（四）合法機制

1. 因為愛

在同志歌曲可以發現，不管現實世界是如何地給予阻礙，同志本身是如何的恐懼著愛情的不確定，但是愛情的力量，還是會驅使著他們懷抱愛情，像是「透露」中的「我不知不覺不經意的被你佔有 那是心裡愛你的初衷」，敘述一種人類本能、基本需求，對於愛的初衷，便能讓徬徨的同志伴侶甘心陷入了愛情。

而在「愛情的模樣」中的「在一樣的身體裡面 一樣有愛與被愛的感覺 我愛誰 已無所謂 沒有誰能將愛情劃界限」、「雌雄同體」中的「只要你愛我一切都沒問題」，都說明了只要有愛，不管是同性異性，都能構成愛情，這樣的愛情是沒有差異的，是絕對成立的，而且沒有人可以限制的。

在一次專訪中，阿信也表示，「愛情是以很多不同的狀態存在，創作這些同志歌曲是為了那些被歧視的勇敢心靈，希望把他們心中美麗的一面寫出來。不管男生愛女生，女生愛男生，男生愛男生，女生愛女生，都是一樣的，因為愛都一樣...，即使是《雌雄同體》、《愛情萬歲》都是抱著這種態度去創作。」，同樣都是尊重各式各樣的愛情，並不歧視任何一種能構築為愛情的本質。

第三節、建構語藝視野

從上述分析來看，天真有夢想的青少年群體、叛逆衝撞的青春期小孩，以及改革世界的行動派成年人等幻想類型，建構出「兼具叛逆與孩子氣的行動派大人」的語藝視野，而「愛情不完美卻真實」、「愛無界限」等幻想類型，則建構出「為愛而生」的語藝視野，以下則分別討論之。

一、兼具叛逆與孩子氣的行動派大人

因為他們認為長大是人生必經的潰爛，所以抗拒著成長，他們不想要變成他們不想要成為的大人。因此，他們叛逆、他們擁有孩子氣的內心，叛逆是不想被既定框架束縛，不想要人云亦云，不想要活出與其他人沒兩樣的人生，叛逆是他們對於現實社會邏輯的一種反叛姿態；孩子氣也不是想要一輩子幼稚、不成熟，而是不要用被染濁的眼光看著這個世界，他們的心裡永遠住個一個孩子，天真的孩子，時時警惕著他們不要輸給現實、不要迷失於成人世界的誘惑與脅迫之中，永遠不要忘記最初的自己。因此永遠不會老，是這個世代的心聲，就算他們成長為大人，胸口也仍是跳動著那顆火熱的心。

並且他們擁有夢想，就算長大了仍不放棄夢想，因為他們不想要像大人那般冷酷無夢，他們深信只要勇敢追求夢想、努力實踐夢想就會成功的那天，他們能超越自己的偶像、能被世人記住，因此留在別人的生命裡，而就算不成功也無所謂，至少他們努力過，他們也因為擁有夢想而走過人生的美好風景，這才是人生的浪漫，而追逐夢想與人生的道路上，一定會有陪伴他們的夥伴與一直都在的支柱，他們感謝，也十分珍惜，並且是他們繼續努力下去原動力，因為他們不想讓他們失望。除此之外，他們要改變世界，改變世界是他們畢生的使命，他們要改變所有社會中不應該有的樣貌、錯誤的事情，他們希望世界能夠和平，從此都不再有戰爭，他們也會在這樣的心態與目標中成長為大人，一個行動派的大人。

二、為愛而生

因為他們將愛情視為與生命同重，所以在愛情中，他們總是會經歷到人生裡各式各樣最極致的情緒起伏，不管是最快樂的、最傷痛的、最甜蜜的，或者是最心酸的，交織流轉。每次的愛情，他們都從中體會到擁有及失去所帶來的幸福與傷痛感受，每次都在這種感受交替中學習並因此得到成長，因此每一次的愛情，都像是新的人生課題。而即便他們在愛情裡受過傷，即便他們都因為放手流過心痛的眼淚，他們也不會因此對放棄愛情，他們還是會繼續追求著愛情，畢竟擁有愛情，能讓人感覺自己活著，能讓寂寞的人感受到溫暖，不管是身處在多惡劣的環境，愛情都是最華麗的裝潢，愛情在生命中是如此的重要，每個人都可說是為愛而生，生來就是要感受世間的愛，為了愛情活著、生活在愛情所帶來的情緒裡頭。

而他們認為在愛情裡，不管是同性、異性，只要彼此相愛都是值得尊敬的愛情，因此愛情不應該有界限。並且愛是和平的根本，只要每個人都擁有愛，世界和平的那天就不遠了。

第五章 結論

流行音樂與青少年息息相關，其中又以搖滾樂最能彰顯青少年次文化，且台灣的搖滾樂經過幾十年的在地實踐光景，已成為能夠融入在地意涵的音樂品類，因此本研究選擇從搖滾樂切入來研究台灣在地青少年次文化內涵，研究對象是這幾年在青少年世代中最受歡迎、群眾魅力歷久不墜的五月天樂團，使用的研究方法則是幻想主題分析。透過幻想主題的概念，本研究將五月天視為一個青少年的幻想團體，而他們所共享的意義與價值觀表徵出青少年次文化。研究發現，五月天的文本展現出一套關於人生夢想以及愛情的價值觀，分析結果如表二、表三：

表二 幻想主題分析結果－人生夢想

文本範疇	人生夢想		
	天真有夢想的青少年團體	叛逆衝撞的青春 期小孩	改革世界的行動派 成年人
角色主題	<ol style="list-style-type: none"> 1. 帶著傻勁往前衝的青少年 2. 一直都在的夥伴與支柱 3. 崇拜的偶像 4. 卡通人物 	<ol style="list-style-type: none"> 1. 自我本位的青少年 2. 愛約束的成年人 	<ol style="list-style-type: none"> 1. 價值觀不斷蛻變的青少年
情節主題	<ol style="list-style-type: none"> 1. 擁有夢想並努力實踐 2. 捍衛天真 	<ol style="list-style-type: none"> 1. 結夥破壞常規秩序 2. 批判社會 3. 揮霍青春 4. 逃避現實流浪去 	<ol style="list-style-type: none"> 1. 迷途中自省 2. 接受不完美並持續挑戰它
場景主題	<ol style="list-style-type: none"> 1. 眾人成全的音樂舞臺 2. 不斷磨練的後台場景 3. 神話電影場景 	<ol style="list-style-type: none"> 1. 權力抗爭的校園 2. 同儕生活 	<ol style="list-style-type: none"> 1. 紛亂的社會
合法機制	<ol style="list-style-type: none"> 1. 不後悔 2. 自我實現 3. 人生的浪漫 4. 孩子氣 	<ol style="list-style-type: none"> 1. 做英雄 2. 要自由 3. 不想長大 	<ol style="list-style-type: none"> 1. 改變世界換來和平
語藝視野	兼具叛逆與孩子氣的行動派大人		

表三 幻想主題分析結果－愛情

文本範疇	愛情	
幻想類型	愛情不完美卻真實	愛無界限
角色主題	<ol style="list-style-type: none"> 1. 鐵漢柔情的男性 2. 摸不透想法的負心女子 3. 寂寞的世間男女 	<ol style="list-style-type: none"> 1. 徬徨隱忍的同志 2. 跨性別的伴侶
情節主題	<ol style="list-style-type: none"> 1. 擁有愛情的甜蜜喜悅 2. 失戀的痛楚 3. 放手的智慧 	<ol style="list-style-type: none"> 1. 無性別的交歡 2. 挑戰世界
場景主題	<ol style="list-style-type: none"> 1. 童話世界 2. 城市裡的兩人世界 3. 內心風雨 	<ol style="list-style-type: none"> 1. 變調的童話
合法機制	<ol style="list-style-type: none"> 1. 愛情是生命 2. 愛是和平之本 	<ol style="list-style-type: none"> 1. 因為愛
語藝視野	為愛而生	

在人生觀方面，本研究建構出「兼具叛逆與孩子氣的行動派大人」的語藝視野，其中所呈現的是，對於這群有朝一日成長為大人的青少年來說，叛逆是它們的姿態，孩子氣是他們的人格特質，行動派則是他們處事的魄力，他們叛逆是因為不想服膺既定規則，不甘心被框架束縛，孩子氣是因為他們不想用被染濁的眼光看世界，他們希望自己可以永遠有一顆天真如孩子般的內心，行動派則是他們不喜歡光只是嘴巴說說，對於想要追尋的夢想、該改變的世界都會盡力去實踐，這些特質都是因為他們不想成為他們成長過程中所看不慣的大人，而他們將以這樣的心態去面對長大後的人生。

這當中包含三個幻想類型：「天真有夢想的青少年團體」、「叛逆衝撞的青春期小孩」，以及「改革世界的行動派成年人」。

「天真有夢想的青少年團體」，當中所展現的戲劇類型是關於青少年對於夢想的堅持，以及他們不願失去兒時天真的冀望。在這幻想類型中的青少年，他們有作夢的天真，他們勇敢地擁有夢想，然後不管旁人怎麼取笑，不管是不是違背了誰的期望，都不顧一切傻傻的堅持，而這一路上一起追逐夢想的夥伴、朋友、家人、愛侶都會做為他們最有力的支柱和慰藉，因為他們知道有人支持著他們、鼓勵著他們、相信著他們，所以他們才能更安心地追逐著自己的夢想，也不能讓這些人有所失望，他們並且望著前方的偶像、前輩在夢想的路途上直行，希望能夠追趕上他們的腳步，甚至是超前。

能實踐夢想對於他們而言，是一種對自己的負責，他們不想對自己後悔，更是一種自我實現滿足的獲得，但是他們也不會太在意追求夢想的得失，重要的是他們全心全意去體驗過，對他們而言追求一件事情的本身，和獲得的經驗何嘗不是一種人生的浪漫。對於夢想，他們天真的追求，並也因為追逐夢想而天真，孩子氣是這一群人的人格特質，他們不世故，不屈服於現實，不相信天底下有他們辦不到的事情，他們像孩子般快樂地追求、掌握著自己想要的東西。

「叛逆衝撞的青春期小孩」展現的戲劇類型是關於青少年對於既定規則的不以為然，他們甘心破壞，不安於平凡，他們要讓短暫的青春徹底的綻放光芒。在這個幻想類型中的青少年，他們的生活就是一直在挑戰成年人世界，從成年人的束縛中逃跑，他們不甘心被一些沒來由的規則限制，他們結夥破壞，構思著怎麼樣打亂這些規則、秩序，他們反抗教育體制下的規則，也批判社會，批判他們眼中卑劣的成年人，盡可能地想從這種種壓迫中解放，盡情地在有限青春裡揮霍自己的青春，不過隨著年紀的增長，他們開始也面臨到一些不知道怎麼解決的問題，但這時候的他們也沒有想過要做任何改變，於是他們一心只是逃避，眼不見為淨。

對這群青少年來說，他們心裡只有自己的感受，自由是他們現階段最渴望的東西，強調英雄主義的思維，使得他們想要顛覆成人世界規則，想要自己作主，自己掌舵自己的人生，此外他們極度不想要變成他們不想成為的大人，所以他們不想長大，也害怕長大。

「改革世界的行動派成年人」展現的戲劇類型，則是關於即將長大為成年人的青少年，他們透過不斷地修正自己的價值觀，先改變自己，再來改變世界。在這個幻想類型中的青少年，他們不得不面對人生的交叉口，虛晃度日的青少年開始思考自己要什麼，做過了許多努力卻仍看不到成果的青少年開始感嘆甚至懷疑自己，這時候的他們都對於未來感到茫然、不確定，但他們終將在這迷失的過程逐步調整自己的心態，他們樂觀地接受世界的不完美，也收拾自己重新出發。

這時候的他們對於現實生活的不完美，選擇正面迎戰，對於他們所看不慣的成人世界，他們也想要改變，尤其是世界的混亂、不和平，改變的終點則是世界和平，雖然改變的路途是辛苦的，但現在的他們也學會用什麼心態來面對這個世界，不再逃避，也在這心態的轉變中逐漸成長為大人。

然而有關表現在人生觀中的在地性特質，我們可以發現台灣青少年的反叛主要展現在對於「教育體制」的反抗中，他們認為教育體制壓迫了他們的夢想、自由與青春，而成人世界層層的規則與限制，是生活裡壓得他們喘不過氣的重擔，他們沒有太多空間與機會發現自己的學習興趣，甚至因此悄悄地埋葬了未開發的

才華，每個人只是在教育制度裡頭被管訓成一模一樣的人罷了，所以他們要反抗。

這個部分在較講究自由發展的國外，他們青少年所反叛的動機和緣由中則較為少見，像是 Hebdige (1979) 所研究的英國龐克青少年次文化，他們的反叛就主要表現在青少年失業的問題點上，這或許是因為階級的差異在國外較為明顯，解決階級所造成的不平等待遇是他們最欲圖改變與顛覆的地方，而教育體制所造成的壓迫則是台灣青少年生活中的主要焦點，並且台灣在技職體系的失衡與教改制度的缺失所造成的問題，也可能是台灣青少年對教育體制如此反彈的一個肇因。

此外，從世代的觀念來看，五月天的音樂所代表的是台灣六七年級生的集體世代記憶。這個世代的成長背景，在政治上，台灣社會解嚴、媒體解禁，所以他們是從小就在多元價值下成長的世代，在經濟上，民國六十年後出生的小孩，一出生變適逢台灣經濟起飛，幾乎從小便沒有經歷過貧窮，此外，在資訊的接觸上，六年級是資訊化的第一代，七年級隨著網路、科技的更為進步發展，資訊流通更加豐富（施俊良等，2004）。因此，從上述教育體制的反抗上，也可以發現這個世代的青少年他們所站在的是一個偏向中產階級的角度，勞工階級相對較少，所以階級差異在這個世代中所造成的影響才如此不明顯，階級意識淡薄，抗爭主要表現在成人社會與教育體制上。

並且，由於這個世代的價值多元、資訊流通蓬勃，在五月天的音樂中可以發現他們語言的使用呈現一種「混種」的狀況，不管是國語、台語、英文、廣東話、網路語言、甚至青少年的流行語，都交織混雜在歌曲中，且不會感覺突兀、怪異，因而在地性也表現在這個世代語言使用的混種性上。

在愛情觀方面，本研究建構出「為愛而生」的語藝視野，其中所呈現的是，青少年將愛情視為等同於生命般重視，擁有愛情讓他們體會到人世間各種情緒，他們為愛而活，也生活在愛情中，此外，所謂的愛情應該是跨越性別的藩籬，所以不管同性異性，只要彼此相愛都是值得尊重的愛情，而不管在多惡劣的環境，愛情都是世界上最完美的裝潢，讓人感覺到溫暖，因而只要人與人之間擁有愛情，世界和平就不是那麼地遙不可及。

這當中包含兩個幻想類型：「愛情不完美卻真實」和「愛無界限」。

「愛情不完美卻真實」展現的戲劇類型，是關於青年男女他們在愛情裡體會到人生的快樂和苦痛，但是他們不放棄愛情，因為愛情能讓人感覺到自己活著，並且愛情是世界和平的催化劑。在這個幻想類型中，男性除了剛強之外，又呈現了陰柔的特質，他們常是愛情中受傷的那一個，女性則通常是負心的角色，男女

性別權力在當中有稍稍扭轉，女性不再只是被動，依附男性的地位，他們在愛情中往往較有自己的想法，常讓男性難以摸透，此外在這幻想類型中還呈現了寂寞的世間男女，他們渴望藉由愛情來感覺到溫暖。

青年男女在愛情中，經歷了擁有的快樂與失去的痛楚，他們也逐漸學會了放手，每次的愛情都像為自己上了一課，他們還是相信永恆的承諾，覺得婚姻是愛情的終站，而一次次極度快樂和痛苦的交織循環，並也不會讓她們因此放棄愛情，他們將愛情視為與生命同重，因為愛情能讓他們感覺到自己活著，對他們而言愛情是平淡生活的華麗點綴，他們也相信只要人與人之間能擁有愛情，世界和平將不是那麼難以達到。

「愛無界限」展現的戲劇類型，是關於同志們希望能夠建立一個無性別的世界，不管是同性異性愛情只要彼此相愛都不應受到歧視，都是最美麗的愛情。在這個幻想類型中，可以看到害怕社會壓力或對另一半不信任而徬徨、隱忍的單身同志，不過也能看到跨越性別藩籬，攜手共度的同志伴侶，他們一同挑戰這個世界，不再恐懼。

對同志而言，雖然他們知道社會還是給他們許多壓力，讓他們擁有愛情的同時總是在挑戰著世界，也擔憂另一半是否和自己有同樣的決心，但他們依然堅信愛無界限的道理，無性別的交歡是同志的愛情景觀，他們藉以宣示他們的愛情與異性戀無異，說明愛不應該有差別的道理，只要兩人之間有愛便能成就愛情。

然而有關表現在愛情觀中的在地性特質，我們可以發現台灣青少年的愛情，能夠包容跨性別的存在，傳統男性女性性別角色地位也有些許扭轉，這與國外被稱為「陽具搖滾」(Cock Rock)的搖滾樂有很大的差異，所謂陽具搖滾意指搖滾樂通常包含攻擊性、侵略的特質。Frith & McRobbie 便曾指出，陽具搖滾樂具有「攻擊性、主宰性以及經常提醒觀眾有關他們(樂手)的權力與控制能力」，並不忘提醒聽自己以及男性聽眾，他們皆具有傳統男性的特質(轉引自方巧如，1994：73)。因此這樣跨性別角色的認同在陽具搖滾樂中是幾乎不可能存在的價值，因為五月天的搖滾樂表現的並不是那樣地以男性為尊，或背負傳統男性價值的包袱；此外，從五月天的音樂調性也可以發現，它同樣較不具備侵略性特質，他們的搖滾樂較為柔性，比較容易為女性及一般大眾所接受，沒那麼樣強調男性陽剛的特質，因此搖滾樂的侵略性在他們的音樂中是比較消弭的。

總而言之，五月天的搖滾樂，再現了在地青少年次文化內涵，從當中我們可以看見台灣青少年的價值觀，也可發現其所展現的在地性特色。不過就像後現代次文化學者所說的，當代青少年次文化發展十分多元，因此五月天也只是代表台灣青少年次文化內涵的一種樣貌。除此之外，本研究雖然以學理上的適切性考

量，以幻想主題方法做為探討五月天搖滾樂文本的方法，但在實際應用過程中面臨些許限制，像是搖滾樂歌詞的確具有戲劇形式之要素，尤其阿信所創作的歌詞十分貼近時下青少年的生活，但是大部分歌詞，尤其以愛情為主題的，多是以主角青少年為第一人稱的寫法，相對應主角的其他角色則沒有過多的著墨，角色特性比較模糊，雖然有時可藉 MV、書籍的照片、演唱會等影像文本稍做補足，但也不是全然皆可，像是 MV 有時候只呈現五月天樂團演出畫面，並未都有加入實際劇情；再者，在同志歌曲部分，五月天是台灣第一個在歌曲中描繪同志愛情的主流樂團，雖然可以藉由幻想主題分析同志歌曲戲劇類型，再現同志青少年愛情觀，但只有六首歌曲，稍嫌樣本數過少，並且在 MV、書籍或者演唱會部分，同志題材也顯得較少著墨。

對於後續研究的建議，本研究認為青少年次文化研究仍有許多可以努力及豐化的方向，得以從更多其他類型之青少年流行文化文本切入著手，像是國內最熱門的 BBS 站—PTT 的熱門看板、線上遊戲...等，都是值得關注的研究場域，而若是要持續探討搖滾樂與青少年次文化的連結，在近年更多搖滾樂團新血的加入後，本研究認為像是蘇打綠樂團、旺福樂團都是值得探討的研究對象，或者也可以從其他非主流、地下樂團著手，總之，不管是切換另一個研究場域，或是繼續深化搖滾樂文本的探討，都是期望能從更多層面來了解青少年次文化內涵。

參考書目

一、中文部分

- 方巧如（1994）。《國內熱門搖滾樂團歌詞所建構的夢幻世界》，輔仁大學大眾傳播研究所碩士論文。
- 方永泉（2005）。〈從次文化研究到後次文化研究--談西方次文化研究的演變及其在教育上的啓示〉，《中等教育》，56（5）：24~47。
- 朱夢慈（2000）。《台北創作樂團之音樂實踐與美學-以「閃靈」樂團為例》，台灣大學音樂學研究所碩士論文。
- 吳素倩（1987）。〈青少年次文化之研究：臺北市青少年之價值觀類型之實證分析〉，《輔仁學誌--法、管理學院之部》，19：291~332
- 李佩真（1998）《偶像文本的消費意義：迷與偶像關係之探討》。世新大學傳播研究所碩士論文。
- 李昶儀（2001）。《電視綜藝節目與青少年次文化形成之研究-由吳宗憲現象剖析青少年的電視解碼》，中國文化大學新聞研究所碩士論文。
- 李靜怡（2004）。《台灣青少年嘻哈文化的認同與實踐》，成功大學藝術研究所碩士論文。
- 林佩君（1998）。《新聞論述建構之新興宗教語藝視野—以中國時報，聯合報與自由時報為研究對象》。輔仁大學大眾傳播研究所碩士論文。
- 林靜伶（2000）。《語藝批評：理論與實踐》。台北：五南。
- 林靜宜（2004）。《聽見愛情在流行音樂之呢喃—台灣高中生愛情觀之調查研究》，中山教育研究所碩士論文。
- 施俊良等（2004）。〈六年級與網路世代〉，《網路社會學通訊期刊》，40。
- 孫憶南譯（2004）。《流行音樂的文化》。台北：書林。（原書 Andy Bennett（2001）Cultures of Popular Music.）
- 馬清（1997）。《搖滾樂》，台北：揚智。

- 張德聰等編（2001）。《青少年心理與輔導》。台北：空中大學
- 張儒林譯（1997）。《次文化：生活方式的意義》。台北：駱駝。（原書 *Dick Hebdige* (1979), *Subculture: the meaning of style.*）
- 張錦華譯（2002）。《傳播符號學理論》。台北：遠流。（原書 John Fiske (1990) *Introduction of Communication Studies.*）
- 張鐵志（2004）。《聲音與憤怒/搖滾樂可能改變世界嗎？》。台北：商周。
- 莊佳穎（2001）。《阿扁的異想世界—以幻想主題分析方法閱讀陳水扁風潮》。輔仁大學大眾傳播學研究所碩士論文。
- 許建榮（2005）《音樂、土地與國家：全國搖滾聯盟與台灣當代社會》，花蓮師範學院鄉土文化研究所碩士論文。
- 郭政倫譯（2000）。《搖滾樂的再思考》。台北：揚智文化。（原書 Peter Wicke (1987) *Rock Music: Culture, Aesthetics and Society.*）
- 陳慧玲（2003）。《青少年流行音樂團體之研究：形象、身體文化與情慾流動》，輔仁大學大眾傳播研究所碩士論文。
- 彭倩文譯（1993）。《搖滾樂社會學》。台北：萬象。（原書 *Simon Frith* (1978), *The Sociology of Rock.*）
- 黃俊傑、吳素倩合著（1988）。《都市青少年的價值觀》。台北：巨流。
- 黃俊豪等譯（2004）。《青少年心理學》。台北：學富。（原書 Rice, F. P. & Dolgin, K. G. (1992) *The adolescent: development, relationships, and culture.*）
- 黃葳威（2004）。《閱聽人與媒體文化》。台北：揚智文化。
- 楊洲松（2002）。〈教育哲學新議題：文化研究與教育〉，《教育研究月刊》，99：126~138。
- 趙庭輝（2006）。〈偶像劇《流星花園》的文本分析：青少年次文化的建構與再現〉，《藝術學報》78：101-123。
- 劉玉玲（2005）。《青少年發展：危機與轉機》。台北：揚智文化。

- 歐琇瑜（2000）。《以幻想主題取徑探討台灣流行漫畫的價值觀》，輔仁大學大眾傳播研究所碩士論文。
- 蔡岳儒（2006）。《台灣搖滾樂的在地實踐與文化認同》，國立成功大學藝術研究所碩士論文。
- 鄭君仲（2000）。《我迷，故我在一——流行音樂樂迷和流行音樂文本互動關係之探索》，世新大學傳播所碩士論文。
- 賴治怡（1992）。《女性主義語藝批評的實踐——閱讀「新台灣文庫」》。輔仁大學大眾傳播研究所碩士論文。
- 簡妙如（2002）。《流行文化，美學，現代性：以八、九〇年代台灣流行音樂的歷史重構為例》，政治大學新聞學系博士論文。
- 羅麗達（1997）〈大陸一代青年人的心聲——崔健的搖滾歌曲〉，《東亞季刊》，28（4）：169～186。

二、英文部分

- Bales, R. F. (1970). *Personality and Interpersonal Behavior*. New York: Holt Rinehart and Winston.
- Bennett, A. (1999). Subcultures or neo-tribes?: Rethinking the relationship between youth, style and music taste'. *Sociology*, 33(3), 599-617.
- Besley, A. C. (2003). Hybridized and globalized: youth cultures in the postmodern era. *The review of Education. Pedagogy, and Cultural studies*, 25, 153-177.
- Bormann, E. G. (1972). Fantasy and rhetorical vision: The rhetorical criticism of social reality. *Quarterly Journal of Speech*, 58(4), 396-407.
- Bormann, E. G., Koester, J., Bennett, J. (1978). Political Cartoons and Salient Rhetorical Fantasies: An Empirical Analysis of the '76 Presidential Campaign, *Speech Monographs*, 25: 317-29.
- Bormann, E. G. (1982). Fantasy And Rhetorical Vision: Ten Years Later. *Quarterly*

Journal of speech,68:288-305.

- Bormann, E. G. (1983).Symbolic Convergence : Organizational; Communication and Culture.in *Communication Organizational : An Interpretative Approach* ed Linda L.Putnam and Michael E Pacanowsky Beverly Hills California Sage.
- Cassidy, F. (1991). Young people, culture and popular music, *Youth Studies*,10(2),34-39.
- Dobrotvorskaja, E. (1992). Soviet Teens of the 1970s: Rock Generation, Rock Refusal, Rock Context, *The Journal of Popular Culture* ,26(3), 145-150.
- Eric Ma. (2002), Emotional Energies and Subcultural Politics in Post-97 Hong Kong, *Inter-Asia Cultural Studies*, 3(2): 187-190.
- Foss, Karen A. and Stephen Littlejohn. (1986), The Day After: Rhetorical Vision in an Ironic Frame,*Critical Studies in Mass Communication*,3:317-336.
- Foss,Sonja K. (1989).*Rhetorical Criticism:Exploration and Practice*.Illinois:Waveland.
- Frith, S. (1978). *The Sociology of Rock*. London: Constable.
- Frith, S. (1987). ”Towards an Aesthetics of Popular Music”, in R. Leppert & S.McClary(eds), *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*, Cambridge: Cambridge University Press, 133-149.
- Frith, S. , Goodwin, A. (Eds) (1990). *On Record*. London: Routledge.
- Hall, S.(1977). Culture, the media and the “Ideological Effect”, in J. Curran et al. (eds), *Mass Communication and Society*, Arnold.
- Hart, R. P. (1997). *Modern Rhetorical Criticism*. Boston: Allyn and Bacon.
- Hebdige, D. (1979) . *Subculture :the meaning of style*. London: Routledge.
- Hutson, S. (2000). The rave: Spiritual healing in modern western subcultures, *Anthropological Quarterly*, 73 (1) 35- 49.
- Mayer, V. (2001). Pop Goes the World, *Emergences: Journal of Media and Composite*

Cultures, 11(2), 307-322.

Miles, S.(2000). *Youth Lifestyles in a changing world*. Buckingham: Open University Press.

Morse, M. (1986). Postsynchronizing rock music and television. *Journal of Communication Inquiry*, 10, 16-17.

Osumare, H. (2001)."Beat Streets in the Global Hood: Connective Marginalities of the Hip Hop Globe." *Journal of American and Comparative Cultures* 24(1/2): 171-181.

Reddington, H. (2004). "The Forgotten Revolution of Female Punk Musicians in the 1970s", *Peace Review*, 16(4), 439-444.

Rybacki, K., Rybacki, D.(1991), *Communication Criticism: Approaches and Genres*. Belmont, CA: Wadsworth.

Shields, D.C.,(1981). A Dramatistic Approach to Applied Communication Research: Theory, Method, and Applications, *Applied Communication Research — A Dramatic Approach*, Prospect Heights: Waveland.

Smith, R. J., Maughan, T (1998), Youth culture and the making of the post-Fordist economy. Dance music in contemporary Britain, *Journal of Youth Studies*, 1(2)211-228.

Taylor, C. S., Taylor, V. (2004). Hip hop and youth culture. Reclaiming Children and Youth, *The Journal of Strength-Based Interventions*, 12 (4), 251-253.

Wallace, C. & Kovacheva, S.(1996). Youth Cultures and Consumption East and West: an overview, *Youth and Society*, 28 (2): 189-214.

三、五月天部分

音樂專輯：

五月天（1999）〈瘋狂世界〉，台北：滾石。
五月天（2000）〈愛情萬歲〉，台北：滾石。
五月天（2001）〈人生海海〉，台北：滾石。
五月天（2003）〈時光機〉，台北：滾石。
五月天（2004）〈神的孩子都在跳舞〉，台北：滾石。
五月天（2005）〈知足-最真傑作選〉，台北：滾石。
五月天（2006）〈爲愛而生〉，台北：相信音樂。

五月天（2001）〈候鳥電影原聲帶〉，台北：滾石。
五月天（2002）〈五月天搖滾本事電影原聲帶〉，台北：滾石。
五月天（2004）〈五月之戀電影原聲帶〉，台北：滾石。
五月天（2007）〈盛夏光年電影原聲帶〉，台北：滾石。

影音作品：

五月天（1999）〈第168場演唱會〉，台北：滾石。
五月天（2000）〈十萬青年站出來〉，台北：滾石。
五月天（2001）〈你要去哪裡〉，台北：滾石。
五月天（2004）〈天空之城〉，台北：滾石。
五月天（2006）〈2004-2006 Final Home「讓我們永遠混在一起」世界巡迴演唱會全記錄〉，台北：滾石。

書籍：

五月天，《五月天的素人自拍》，2001，台北：時報。
五月天，《五月天的搖滾本事》，2001，台北：滾石。
五月天，《下課後，怪獸家點名！》，2005，台北：台灣角川。

阿信，《Happy·Birth·Day 搖滾詩的誕生與轉生》，2006，台北：平裝本。

其他：

PTT - 〈Mayday 板〉，telnet://ptt.cc

Youtube，<http://tw.youtube.com>

李小克（2007），〈萬人為他們寫詩的五月天〉，《Yahoo 奇摩音樂摩人·Ears hear Here！！》，<http://tw.myblog.yahoo.com/klairelee/article?mid=5442&prev=5586&next=5177&l=a&fid=14>。

黃婷（2007），〈2006 年最 high 的一場演唱會--五月天在紅磡〉，《Yahoo 奇摩音樂摩人 - 黃婷》，<http://tw.myblog.yahoo.com/yijia513/article?mid=756&prev=833&next=717&l=a&fid=5>。