

# J-Pop 之外的影視配樂想像： 論日本、西洋經典老歌於 日本戀愛劇中的美學與產業型構 (1990 ~ 2000 年初)\*

蔡如音\*\*

## 摘要

1990 ~ 2000 年間盛行於日本與東亞地區的日本戀愛劇，在配樂上一直與 J-Pop 音樂類型相當密切，J-Pop 的明亮、時尚與現代感是絢爛愛情故事的常備配樂。同時期，部分日劇創作者卻採用日本、西洋經典老歌作為主題曲與配樂。本研究檢視日本電視產業資料，分析於商業台競爭脈絡下，編劇與製作人的音樂感性與權力（如主題曲、主唱者的選取）；並以配樂與戀愛劇敘事的互文分析，提出日本、西洋老歌如何建構少年少女的情感主體，以及共情同理（empathetic）的美學。

**關鍵詞：**日本流行音樂（J-pop）、日劇、電視製作人、暢銷經典歌、影視配樂、編劇

\* 作者特別感謝 2009 ~ 2010 研究期間，楊奕璋助理的協助。本文初稿以英文書寫，於 2010 年 7 月發表於香港中文大學主辦的 Inter-Asia Pop Music Studies Group Conference。本論文由台灣師範大學大眾傳播研究所碩士生蕭廷芳翻譯初稿，再經作者校正修訂。在此，作者也對三位審查人的細心閱讀與建議表達感謝。

\*\* 蔡如音為台灣師範大學大眾傳播研究所副教授，Email: etsai@ntnu.edu.tw。  
投稿日期：2016/11/08；通過日期：2017/03/25

## 壹、序論

愛情故事、戀愛劇（恋愛ドラマ）曾是日本 1990 年代泡沫經濟後的電視產業主打類型商品。這個在同時期風靡了台灣、香港、韓國等東亞各國的電視劇類型，主打年輕、消費世代的生活風格（Iwabuchi, 2004），並結合了日本當代流行音樂，透過原聲帶及配樂形式，進行異業行銷宣傳（tie-up），例如，流行歌手主唱的日劇主題曲在相關代言廣告、宣傳節目上頻頻播放。儘管在更早以前，愛情故事就已經出現於日本電視劇中，流行音樂的商業操作與風格注入（如偶像）可以說確立了戀愛劇在 1990 年代的類型化。日本偶像經紀公司，如傑尼斯事務所，會以旗下藝人演唱主題曲作為參演談判條件。另外，電視台經常因為與音樂出版公司屬於同樣的傳媒集團，而獲得母帶使用版權，TBS 電視台與日音（NICHION）即同屬東京放送（Tokyo Broadcasting System）控股旗下，富士電視台與富士太平洋音樂出版（フジパシフィック音楽出版）則同屬富士產經集團旗下（速水健朗，2007），種種的企業與產業鏈結顯示許多關係人與公司可能因此獲利，更維持了流行音樂在日劇銷售中的商品功能。

但配樂的經濟觀點顯然是侷限的，例如，原本是業界術語的「背景音樂」（BGM, background music）與「獨白」（OS, off-sound）演變成反思日常（如日記、部落格書寫）或超乎日常體驗（如婚禮）的技術。回到電視劇的感官馴化，多數的日劇（與受到其美學剪輯形式影響的偶像劇）從片頭到片尾，都被流行歌曲或其演奏版所包裝，時而預示轉折，時而替角色和敘事做註解；我們能想像沒有背景音樂的告白橋段嗎？這也就暗示配樂的經濟觀點之不足，日本流行音樂藉由主題曲、插曲、片頭、片尾曲等配樂形式，影響戀愛劇的製作、故事手法、與美學。

對於日本戀愛劇的配樂提問，本文想從日劇的產製文化出發；戀愛劇曾是 1990 年代日本電視工業裡極具競爭力的類型商品，當時，衛星電視、網路串流，和行動裝置尚未將電視的觀眾徹底分眾化，暢銷戀愛劇在當時有高收視率，讓電視劇生產者，無論是自由工作者（如編劇）或是電視台的內部職員（如製作人與導演），保有了很大的熱情，彼此較勁該如何將消費者感性融入特定世代的愛情想像（Lukács, 2010）。在這當中，流行音樂的商業性與風格考量，成為戀愛劇有機的一部分。

本文想探究的是 (1) 核心電視劇生產者如何詮釋與運用流行音樂？(2) 流行音樂如何作用於戀愛劇，協助生產類型中的感受性與美學？在日劇的產製世界裡，電視與流行音樂的緊密互利關係讓流行音樂成為一種生產性資源。1990 年代富士電視台的暢銷製作人大多亮，曾肯定流行音樂在他身為電視劇製作人的生涯中，所扮演的秀異力量；雖然入行初期，他曾因將流行歌曲中的歌詞作為戲劇企劃靈感，而被同行嘲笑（大多亮，1996：10）；二十年後，大多亮十分引以為傲自己曾選了〈愛情故事突然發生／ラブ・ストーリーは突然に〉作為《東京愛情故事（1991）》這部劃時代日劇的主題曲，除了單曲賣超過 250 萬張，大多亮認為小田和正的聲線、歌詞意境與電視劇中的剪輯道盡了男女主角的傷感（フジテレビ，2009.04.16）。

本文的分析對象是商業台競爭脈絡下，以電視台製作人和約用編劇形成的核心電視劇產製者，他們對流行音樂類型敏感，時常掌握了主題曲或主唱人的走向。儘管製作人與編劇並非音樂領域之專業人員，他們是戀愛劇之音樂性的重要連結，透過決策、編劇與剪輯，進行了敘事、美學的配樂實踐，這群有合作或競爭關係的創作者網絡，有潛力揭示電視與音樂之間的產業與創造力關係。本研究檢視日本電視產業資料，首先分析 TBS 電視台製作人伊藤一尋與編劇野島伸司這一組創作人的音樂感性與權力（如主題曲、主唱者的選取）；接著以配樂與戀愛劇敘事的互文分析，提出日本、西洋老歌如何建構少年少女的情感主體，與渴望共情同理（empathetic）的美學。

## 貳、影視配樂文獻回顧

影視配樂的文化研究論述，一直有兩大取向，第一種是從社會學、勞動產面切入，關切音樂專業者的勞動位置，第二種是針對配樂如何與故事互動的互文分析。本節整理上述兩者的研究，輔以關鍵的日本電視製作經驗，提出將配樂的權力、象徵資本，納入電視與音樂產業間之必要。另外，本節也整理美國黑人類型電影與寶萊塢的愛情類型片，作為配樂與影視作品互動的分析參考，並進一步指出配樂如何參與影視類型（而非單一文本作品）的美學發展，在配樂研究中納入動態的影視類型概念，有助於調節一直存在的藝術與商品評價矛盾。

## 一、配樂分工、決策的產業及社會脈絡

美國與英國的配樂研究多將注意力集中在音樂工作者的網絡、關係與勞動。舉例來說，Faulkner（2003）的研究指出，好萊塢的電影配樂是由一小群音樂製作人所掌握，他們譜曲、編排和執行演出。在這個群體當中，還有更細的分工與位階，像是 Sadoff（2006）的研究分析了電影產製過程中相對隱形的聲音剪輯師，這個線下（below-the-line）的職業有工會制度，他們產製配樂的音軌藍圖，協助導演與作曲者溝通。這兩個研究受到 Pierre Bourdieu 的啟發，言明音樂工作者所持有的象徵資本，會隨著電影產業的場域變動而增減。

顯然，配樂的場域本身就並非全部由音樂專業來決定。以日本影視狀況來說，同樣也有複雜的音樂分工，有為人所知的「配樂大師」久石讓，創作藝術境界、記憶深刻的原創曲目，但當流行歌曲開始被使用於電視劇，某些關鍵的配樂、原聲帶決策，落在電視專業人才手上。也因此，音樂知識、感受性會逐漸成為某些電視人的象徵資本，用在企劃、創作、與廣告行銷的執行。

日本電視產業約是在 1970 年代中期，開始將戲劇主題音樂從樂器演奏換到預錄流行音樂。對此，我們可以從前 TBS 電視劇製作人堀川 Tonko（堀川とんこう）的回憶錄中瞥見一絲珍貴的線索。1976 年，在抉擇一部以單親媽媽主題的電視劇主題曲時，堀川 Tonko 向固定在電視台兜售的一位黑膠唱片銷售員，買下了美國歌手珍妮斯·艾恩（Janice Ian）的唱片（堀川とんこう，1998：65），唱片只是因為「封面上的漂亮女孩」才買的，但主題曲“Love Is Blind”卻登上暢銷榜第三名，只輸給當時日本最紅的兩個偶像：山口百惠和西城秀樹。隔年，堀川 Tonko 再次選了珍妮斯·艾恩的歌“Will You Dance”作為電視劇主題曲，該劇改編自重量級編劇與作家山田太一的原著小說《岸辺のアルバム》（河畔的相冊），內容再現了現代都會核心家庭的分崩離析，為日本電視劇史上的一個重要里程碑。

堀川 Tonko 屬於一個對美國懷著矛盾情緒的世代，他在 1961 年以年輕助理導演的身分加入 TBS 電視台，而戰後日本，美國同時象徵著軍事、歷史暴力和消費生活慾望（Yoshimi, 2003）。雖然西方流行音樂已經可以在電視節目和廣告上聽見，但根據堀川 Tonko，他的世代在

1970年代早期，也就是30歲後半之前，很少人會購買、收藏黑膠唱片來聽（堀川とんこう，1998）。儘管堀川Tonko說珍妮斯·艾恩的形象才是亮點所在，但他將美國流行歌曲置入電視劇的決定，除了明言了製作人的權力，還揭示特定的科技文化與意識形態。值得提出的是，儘管當時為了電影、電視廣告和公關活動而創作流行歌曲，作為商業配套的方式已經十分普遍（広川たかあさ，2000.05.20；速水健朗，2007），電視劇配上流行歌的主題曲還不常見於1970年代的電視劇。直至1980年代中期之後、特別是1990年代，情況才開始改變。一部分原因是電視公司開始追求年輕族群與女性市場；另一部分則是因為流行音樂的市場營銷，從垂直整合轉變成為外包的形式（Asai, 2008）。

本文開頭提及的製作人大多亮，便是在上述產業環境下，展開他的職涯。1981年加入富士電視台，大多亮用自身的流行音樂感受力，將自己與其他「テレビマン」（terebi-man），也就是日本電視業中硬派的男性企業戰士作出區別。他對女性參與的流行音樂活動深感興趣，關注她們去聽瑪麗亞凱莉（Mariah Carey）的演唱會、看惠妮休斯頓（Whitney Houston）在電影《終極保鏢》裡的演出，和沉醉在小田和正的歌聲等現象。他積極整合將流行音樂放進富士電視劇，為音樂和電視產業之間增加新的促銷模式。

除了商品價值外，作為配樂的流行音樂是否也有別的價值？曾經，在影視配樂的專業場域內，包含流行音樂在內的預錄音樂，是被放在原創配樂的對立面；它或許能發揮一些潮流價值，卻也可能無法替追求藝術評價的電影加分（Wright, 2003）。但無論如何，作為影視配樂，流行音樂無疑地改變了電影和電視產業的遊戲規則。Donnelly（2002, 2005）替英國影視作品中的流行音樂進行了歷時性（1990～2000）的檢視，他發現電影、電視的常備節目配樂，開始對流行音樂產生了美學和經濟雙方面的興趣，在這個趨勢裡，產業結構的轉變相當關鍵，像是頻道數量成長，增加節目、與背景音樂的需求。另外，日益成熟、年長的流行／搖滾世代閱聽眾與創作者都能接受流行音樂的普及、應用、與實驗。像是英國的黑色電視喜劇*Jam*便是一個實驗例子，該節目改編自一廣播節目，他的配樂又以重新錄製的手法，再現原始廣播的原聲帶。Donnelly的研究暗示了流行音樂的配樂必須在產業、美學與生產脈絡中理解。



## 二、配樂與影視類型的美學形塑與辯證

影視文本的類型化便是一個可以充分思考產業與美學相互影響的過程。McDonald (2007) 對美國浪漫喜劇片的分析，剛好提醒研究者如何從類型發展的角度打破產業與美學觀點的對立。他指出，伍迪·艾倫 (Woody Allen) 受到爵士樂的啟發，在 1970 年代編導出經典的好萊塢愛情電影，如《安妮霍爾》和《曼哈頓》，這些穿插著爵士歌曲的電影，催化了爵士風情作為浪漫的象徵，進而使爵士音樂成為後進、1990 年代好萊塢浪漫喜劇不可或缺的元素。然而，McDonald (2007) 指出，1990 年代的浪漫喜劇卻沒有像伍迪·艾倫的經典電影一般，激進地辯證男女主角的情感與性主張，這意味著爵士樂在新一代的浪漫愛情劇中淪為風格，而沒有在愛情戲劇的主張或辯證上發揮作用。類似的思考，也就是配樂與影視類型如何相互辯證，我們還可以在黑人剝削電影以及印度愛情電影的分析上看到。

首先，黑人剝削電影 (blaxploitation)，源自 1970 年代美國盛行的商業片類型，由非裔美國人卡司、製片與編劇號召市場，題材大量涉及貧民窟、販毒、吸毒、性交易、暴力、幫派等刻板化的貧窮黑人都會經驗；在壓迫與緊繃的現實種族關係裡，黑人剝削片除了締造反體制的男性英雄，更是肯認黑人文化與藝術觀點。例如，此類型有大量黑人電影、音樂工作者的投入，他們運用節奏藍調、靈魂樂、放克、爵士樂等不同風格，增加了電影的吸引力。但關於黑人剝削片的評論卻時常出現一種矛盾，就是這種類型不過是加深黑人社群位於社經邊緣的刻板印象，並無可承傳之藝術價值，但參與此類型的黑人音樂工作者，則可獨立出「剝削」的影像產製，而在藝術層面被認可。

Sieving (2001) 的研究即在回應上述之矛盾。他指出許多影評人在討論著名黑人剝削片 *Super Fly* 時，基本上採取批評電影，稱許配樂者的態度。*Super Fly* 描述一個想要改邪歸正的海洛英毒販，如何無法「退休」的故事，電影受到非裔社群的撻伐，認為它美化毒販，消費種族與性別不平的真實問題；但主導配樂的靈魂歌手、作曲家、樂手寇帝·梅菲 (Curtis Mayfield)，卻被認為提供了反剝削的力量，自成一格的形成了黑人社群的藝術榮耀，*Super Fly* 的配樂專輯大賣，甚至超過電影票房。有鑑於多數評論將原聲帶獨立於電影分析，Sieving 採取互文與產製分析，關注寇帝·梅菲的配樂在電影中的表

現形式，像是歌曲順序的排列、重複放送、樂器或人聲的選擇、甚至是寇帝·梅菲在電影中的客串，扮演自己等。Sieving 發現寇帝·梅菲的音樂與意識貢獻難以獨立於這種近似詆毀的電影類型。他寫道：

如果我們以學者的身分去譴責黑人剝削片在彰顯種族主義和剝削，那我們更不能無視於音樂人也該有所承擔的事實，我們不能為他們貼上對生產的決策過程一無所知的標籤；相反地，如果我們選擇正名黑人剝削片，肯認它的產製有社會、甚至是藝術涵義，那麼，該類型的配樂也應獲益於這種再議。（Sieving, 2001: 86）

就像 Sieving 對黑人剝削電影的關注，Sarrazin（2008）對印度寶萊塢愛情電影的關切首要在於這個文化形式的大眾吸引力，歌舞橋段、配樂在此類型的生產過程中表達人物主體感情、推進故事發展、與召喚公眾、集體情感，或許歌唱或歌舞橋段在好萊塢所發展出的電影敘事原則裡只能當作例外，但在印度的社會與文化脈絡裡，歌唱鑲嵌於日常生活經驗，電影中大量出現的電影歌則是此日常音樂感知的再現。寶萊塢愛情歌舞片融合印度本土重視的情感表達方式，例如對無私、寬宏的重視（heart），具備此特質的正派角色通常被賦予唱歌的權利，進而獲得情感主體；又或著是貫穿印度古典戲劇、詩學、電影、舞蹈等藝術形式的「味」（Rasa）美學（吳承庭，2012），泛指細微情感的具體化與鑑別。寶萊塢愛情電影中的歌曲，將男女間內心的牽動、悸動的一撇、追求熱切與誘惑等情感歌曲化，也類型化。

在理解電影或電視配樂時，類型（如黑人剝削電影和印度愛情電影）的概念能調解了藝術美學和宣傳行銷之間的衝突，類型分析鼓勵檢視配樂如何在多樣的產業與美學脈絡之下實際作用。作為 1990 年代日本當紅的電視類型，戀愛劇結合了怎樣的音樂文化與資源，媒介化情感與慾望？

## 參、研究取徑與方法

為了回應上述問題，本研究參考類型化分析以及產製文化（production culture）研究的取徑。首先，類型化分析在本研究當中，

不是以屬性歸納為目標，而是試圖掌握戀愛劇的歷史、產業、物質、與意識等條件輪廓，研究者在日本戀愛劇的高峰期（1990 年末期至 2000 年初）曾經透過編劇訪談、電視產業論述分析（諸如業界相關評論、編劇與製作人的媒體訪談）、以及電視劇的文本分析，對日本戀愛劇的產業與文化條件進行初步的資料收集與釐清（Tsai, 2002），資料類型涵蓋影視創作人員的相關書籍出版、編劇組織的刊物（《シナリオ創作研究誌ドラマ》《月刊シナリオ》）、以及電視、娛樂週刊的專欄與訪談（《ザテレビジョン》《テレビガイド》《日経エンターテインメント》），當時透過的管道除了早稻田大學演劇博物館圖書室、國立國會圖書館、還有完整收集眾多大眾雜誌、並建立索引資料庫的大宅狀一文庫。研究者也曾經在 2006 年再度前往日本，系統性的蒐集影視產業刊物的內容，如富士電視台出版的《AURA》、TBS 電視台出版的《passingtime》（前身為《調查報導》與《新調查報導》）、《GALAC》，這類刊物有相當多對於業界動態的對談、評論以及報導，也成為了一種歷史資料。

研究者早期的研究聚焦年輕世代編劇的創作姿態與影響力，儘管歸納出中程的產業條件，如專業網絡（如固定搭檔之製作人）與電視台間的競爭，產業生態基本上被視為是個人編劇動能的結構體。本文在取徑方面，從早期的作者（編劇）研究轉向產製文化（production culture）的觀點，關注電視劇生產場域中，經由網絡、分工、團隊、組織等邊界構成的物質與智識生產（Caldwell, 2008）。在產製文化的概念裡，（自由）編劇與（電視台編制內）製作人的網絡可被整合，進而讓我們分析電視工作者的權力，例如協商主題曲歌手的權力，或是美學、品味上的主張。音樂決策權並不是製作人或編劇必然有的權力，但在當時的戀愛劇產製資料裡，有很多相關線索，一方面是話題性使然，方便電視劇、偶像、明星編劇的宣傳，另一方面是流行音樂與電視兩個產業間的經濟效果。

相較於某些相對高調的電視劇工作者（如前文已提及的大多亮），本文選取的案例搭檔——編劇野島伸司與 TBS 電視台製作人伊藤一尋——其實並不常針對主題曲或配樂發表言論；他們之所以能浮現成為分析的對象，主要是因為他們在戀愛劇的產製場域中，占有核心卻又差異的位置，核心意味著相當程度的作品開發權力與產製前後所帶來的競爭性，像是收視率、口碑（track records）、以及工作



邀約 (on-demandness)，而他們的差異性，反映於作品的意識、美學與感性表現，例如他們並無保證主流戀愛劇的時尚感或圓滿結局，還有他們在配樂上利用帶有懷舊感的老歌與 J-Pop 做出區隔。雖然說這個時期無論在編劇、製作人、或導演各自的專業當中，出現了個人風格化的現象，但本文對於差異的詮釋源自於對日本戀愛劇產製場域的認識與勾勒，相關的脈絡與架構在下一節會有更清楚的說明。

運用老歌作為主題曲及配樂的特徵，在野島伸司編劇的 18 部當中（請見後文表 1）就有 16 部，這 16 部戲的製作方分散於富士、TBS 以及日本電視台。身為 1990 年代搶手的編劇，野島伸司的確有可能提出自身的音樂偏好，影響配樂的選擇，但從產製邏輯思考，配樂的決定與洽談，必然回到製作人與其屬的組織資源。因此，研究者從產製文化的角度將野島伸司與伊藤一尋的組合視為更有意義的創作小單位，他們之間的合作默契也反映於多部具備系列意味的青春故事，產製與播出時間座落於戀愛劇激戰的關鍵時期：1990 年代初期到 2000 年初期。從他們合作的七部作品當中，研究者選取了其中四部作品，運用互文分析，關注影像、敘事、以及配樂的互動與效果，並透過相關的配樂、歌曲與創作人的論述，進行差異戀愛美學的舉證及詮釋。

## 肆、戀愛劇與 J-Pop 音樂之共生

作為 1990 年代的日本當紅電視類型，戀愛劇再現了年輕人的浪漫理想與個人生活方式，大部分的故事長度在 9 到 12 集之間，刻劃了年輕主角們意識到自身渴求的過程，從同儕、發展戀愛關係中成為獨立個體，其中父母輩的角色大多是邊緣的。愛情故事也許訴諸普遍的經驗，但戀愛劇卻是 1990 年代日本電視產業和文化環境的特定產物（北川昌弘，1999；Tsai, 2002, 2004, 2007），主張純粹、犧牲的愛。如果日本「趨勢劇」（trendy drama）是日本泡沫經濟下的短暫電視、消費文化產物，那麼興起於後泡沫經濟的戀愛劇，是反「趨勢劇」的，因為戀愛劇從物質追求轉向精神、犧牲、意識層次。在日本脈絡中，「戀愛」不僅借鑒了西方基督教浪漫求愛的觀念，還有日本愛情文化裡更加色慾的傳統（佐伯順子，1993.06）。1990 年代，戀愛劇混合、轉換本地與西方的各種次文類，從童話、幻想、好萊塢浪漫喜劇到驚

悚片，發明了專利於日本的愛情故事公式。這個類型著墨各式各樣的情感體驗，像是炙熱的感情關係、激情、剛萌芽的情愫，被家庭因素影響的複雜慾望，和若有似無的吸引力。即使在當時已經是持續打破最高收視率紀錄的成功商業產品，戀愛劇仍會去精心協調資本家和消費者的利益，透過如偶像操作、異業結盟，行銷生活風格。它們是主流商業電視台負責戲劇產製的創作者所追求的重點節目商品，戀愛劇也提供新一代的戲劇創作者，進行意識與美學的耕耘。

1990年代的流行音樂文化和產業可以說是戀愛劇的合夥人，也因為這趨勢，自1970年代起，發跡於日本搖滾樂、民歌路線，或是樂團的音樂人確實享有很好的職涯發展，像小田和正、南方之星、恰克與飛鳥，和中島美雪等歌手，都因為歌曲被採用為戲劇主題曲而累積數百萬銷售量。據速水健朗（2007：164）觀察，日本電視是在1990年代成為流行音樂的廣告媒介；整體來說，戀愛劇建築在J-pop的聲景裡。

J-pop是一個廣泛的音樂類別，集合各種商業製作、針對年輕人口味的日本流行音樂。宮入恭平曾探究J-pop的社會意義和音樂類目轉變，整合了有關J-pop價值的討論；他指出J-pop從1980年代中期，以都會、潮流現代音樂作為早期形象，到近期，2010年左右，以日本流行音樂的復甦作為後期形象，不論在主題（愛）、觀眾（年輕人），和價值（商業銷售）層面上都變得更加穩定（宮入恭平，2015：33）。宮入恭平主張J-pop的意義在於它握有重新界定日本流行音樂類別的權力，在J-pop還沒有成為流行知識的1980年代，年輕人會根據新音樂、民歌、搖滾樂和歌謠曲等各種類型去界定他們的流行音樂喜好。J-pop的「發明」拜1990年代初期FM廣播電台J-WAVE所賜，它逐漸地將較老式且仍受西方影響的現代日本流行音樂所排除（如1960到1970年代的歌謠曲），並且吸納各式各樣的音樂風格，從實驗性音樂、搖滾樂，嘻哈、視覺系，到偶像流行樂和動漫歌曲等等（同上引：106）。乍看之下，J-pop像是一個超級流派，但它與前述的日本音樂類型都有著系統淵源上的連結，它逐步擴展的曲目範圍，明言J-pop為特定的音樂歷史和文化下的產物。

究竟是什麼原因讓J-pop比起在它之前的音樂類型，來得更能探測當代感和時尚性呢？根據Mōri（2009：475）的說法，J-pop傳遞了一種「它似乎是從歐美引進的」的音樂體驗。這種混雜的特性不僅表

現於歌曲中作為美學符號的英文歌詞上，也歸功於當時日本音樂產業的科技與資本條件，數位錄音技術讓以東京作根據地的音樂人得以製作符合西方流行音樂特性和音調的曲子。毛利嘉孝（2007）主張，當日本經濟陷入持久不去的衰退時，J-pop 的感受性鼓譟出一種具國族主義理想的創造力。同樣的情形似乎可見於電視製作環境，許多戲劇創作者對於能做出看起來跟好萊塢愛情電影「時尚程度相當」的節目而感到自豪（Tsai, 2004）。這種意識形態的力量意味著對於創造力的自信，激勵著年輕人的內在渴望與展望。

## 伍、產業競合下的差異戀愛美學

若要理解 J-pop 如何型塑戀愛劇中的美學與意識形態，上述提及之時尚、現代感與宣傳視角僅提供一個詮釋參考，但它無法說明為何某些戀愛劇還是採用了非 1990 年代 J-pop 類型的主題歌或配樂。究竟 J-pop 歌曲在戀愛劇來說有怎樣的作用？這個作用與其他類型的配樂效果，如 1960、1970 年代的流行歌曲有何不同呢？

在討論這個問題之前，我們應該理解這個差異源自於同一個競爭的電視製作場域。圖 1 呈現了一部分戀愛劇幕後的核心製作群關係，它顯示了富士電視台、TBS 電視台，和日本電視台（NTV）三大日本商業台間的競爭環境。其中，這個時期成功的約用編劇（圖表代號 W，如野島伸司、野澤尚、北川悅吏子等），在各大電視台內部製作部門皆有固定合作的製作人（圖表代號 P，如大多亮、龜山千廣、貴島誠一郎等），他們合作企劃的電視劇列於連結線。此外，圖 1 也依據企劃搭檔，顯示主題曲的類型傾向（如 J-pop、1990 年代的西洋流行音樂、或是經典老歌）。富士電視台的週一晚間九點時段（月九）戀愛劇（圖右半部）多半採用同時代、即 1990 年代的暢銷 J-pop 與西洋流行歌曲作主題曲，搭配強烈、專注的成人戀愛故事，圖左半部的 TBS 電視台則顯示出除了 J-pop 之外的配樂，如西洋流行歌曲，以及能襯托幽微、率直青春故事裡的同理渴望。

圖 1 中，由野島伸司延伸出的企劃合作關係，特別適合討論配樂類型與戀愛劇美學的關連。1963 年出生的野島伸司，自富士電視台的編劇徵稿賽裡初次亮相，開啟了他編劇生涯初期（1988 年到 1992 年）與製作人大多亮的合作。1992 年後，野島伸司與 TBS 電視台的

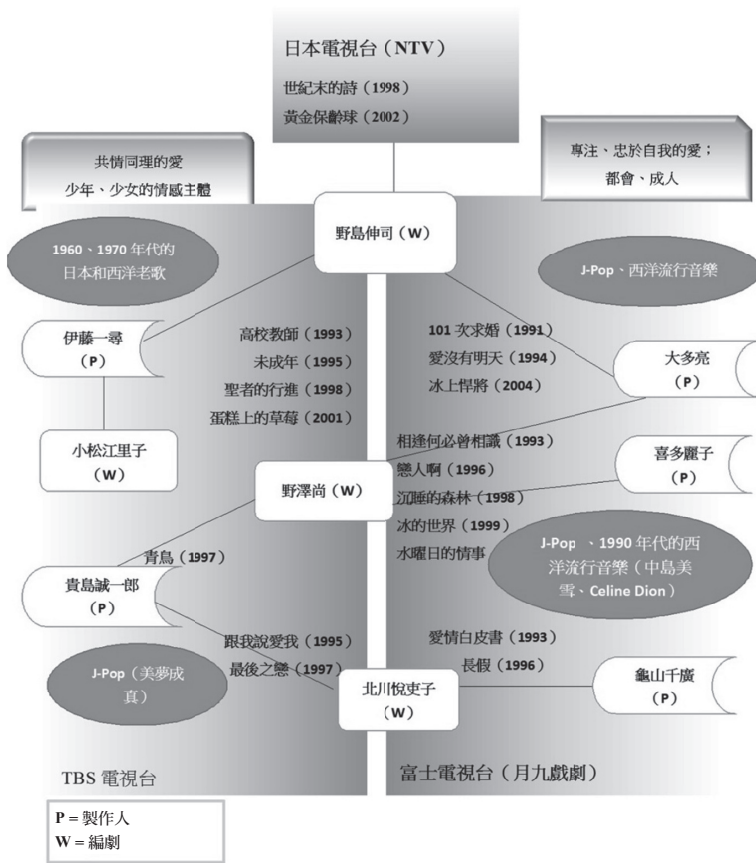


圖 1：產業競合動態下的戲劇與配樂傾向

製作人伊藤一尋合作，推出了多部電視劇。他也為日本電視台 (NTV) 編寫、改作和監修了許多劇本。根據松本八重子 (1999) 的專文觀察，面對富士電視台自「月九」時段所發展出的豪華卡司、王道愛情與青春劇路線，日本電視台的對應之道是「土九」（週六晚間九點）時段戲劇，90 年代初期，土九劇場多以時下一般大人的生活、工作、愛情煩惱故事為主，但 1994 年開始，有了決定性的改變，帶來這個改變的，正是野島伸司。他企劃漫畫《無家可歸的小孩》的電視改編，替原本個性不鮮明的日本電視台戲劇，帶來嶄新的面貌。《無家可歸的小孩》講述少女相澤鈴的多難遭遇，忍受著暴力無情的父親，遭親戚欺負、被同學罷凌，為了籌措重病母親的手術費，她到處擦鞋打工，

卻遭父親抵押給專門吸收孤兒的竊盜集團。雖然有機會被某美術家收留，但卻發現他的戀童癖，母親去世、父親癱瘓之後，她再度孤苦無依，只有一隻狗不棄不離。

童星安達祐實詮釋的相澤鈴，具正義感，在苦難中展現韌性與獨立，台詞「要同情我還不如給我錢」成了當時的流行語，收視率高達到 37.2%。隔年續集《無家可歸的小孩 2》的故事圍繞在遺產繼承人的爭奪戰，在癱瘓暴力父親的要求下，相澤鈴也加入了爭奪戰，假扮遺產繼承人，故事呈現了勢利、軟弱、任性、虛榮、剛強等各種性格的少年與少女角色，由堂本光一（Kinki Kids 成員）、草彥剛（SMAP 成員）、榎本加奈子、中山亞微梨等當時新生代偶像競演。往後受矚目的日本電視台「土九」戲劇，幾乎繼承了新生代偶像與冒險、科幻、非日常故事的元素。例如，改編自同名漫畫的《金田一少年事件簿》（1995），由 Kinki Kids 另一成員堂本剛演天才名偵探，還是高中生的金田一，每集解開複雜離奇的完全犯罪手法；1996 年的《銀狼怪奇檔案》，由堂本光一、三宅健（V6 成員）、寶生舞演出，高中學員，共同用科學、物理的破解看似詭異的犯案。同年由 SMAP 成員香取慎吾演出的《透明人間》，講述從鄉下到東京、愛好攝影的青年無意間獲得了透明隱身的能力，與記者搭檔調查新聞事件與惡勢力組織。類似擁有特殊能力的主角，還有《感應少年 EIJI》中的主角（TOKIO 成員松岡昌弘）、與《DXD》中靠通靈能力解謎的搭檔（由 TOKIO 長瀨智也與 V6 剛田准一飾演）。

日本電視台土九戲劇的路線，挑戰了偶像與愛情元素的必然連結。影像手法面，透過堤幸彥、佐藤東弥等導演的類電影運鏡，打造特殊犯罪氛圍。許多野島伸司的報導，較關注他與富士電視台以及 TBS 的合作關係，但自《無家可歸的小孩》系列後，他以原案、企劃、編劇等角色，持續參與日本電視台的戲劇節目製作，1998 年《世紀末的詩》、2000 年《冠軍大胃王》（企劃）、2001 年《新白色之戀》、2002 年的《黃金保齡球》，以及 2004 年日本電視台開台五十週年紀念戲劇《小狗華爾滋》，皆是例子。其中，週六九點檔播出的《冠軍大胃王》與《小狗華爾滋》相當符合前述之土九戲劇路線，呈現少年少女於哥德、恐怖童話或遭遇。

若要評估野島伸司於 1990 年代至 2000 年前半期在三個日本商業電視台競合的角色，他對於戀愛劇的思考，或許較全盤的反映於 TBS 與富士電視台的作品，主要，與這兩個電視台合作，野島伸司總是擔



綱全劇編劇，因此掌握原案精神、人物對話與角色發展。野島伸司以「原案」、「企劃」等較高階的創作位置參與日本電視台的戲劇產製，可以說繼承了先前與 TBS 跟富士電視台合作的經驗與名聲；檢視他完全編劇的兩齣日本電視台作品：《世紀末的詩》與《黃金保齡球》，亦可發現創作世界觀的一致性，講述上班族（金城武飾）與家庭主婦（黑目瞳飾）的喜劇戀愛故事，《黃金保齡球》，繼承了 1980 年代末野島伸司創作富士電視台趨勢劇的作風。而《世紀末的詩》則是以單元連續劇形式、讓一老一青的雙主角（山崎努、竹野內豐）以後設、旁觀、反身性的角度辯論愛的樣態與意義，劇中的每一個課題（例如愛是否有永恆固定的樣態、愛是否可見、虛假愛與真實愛的差異等），幾乎反覆出現於野島伸司的作品世界（Tsai, 2002）。因此，後續的討論將著重於 TBS 與富士電視台的互為脈絡。

就配樂來說，野島伸司的戲劇經常伴隨著 1970 年代的日本或西洋老歌（見表 1），這樣的選曲並不尋常，因為主流操作手法習慣為電視劇搭配當前流行的 J-pop 歌曲，而且通常會由主角群中的某位偶像來演唱；除此之外，在 1990 年代，成功的 J-pop 歌手總是在唱電視劇主題曲，像美夢成真、安室奈美惠、久保田利伸、GLAY、濱崎步，Mr.Children 和 B'z 都是如此（レッカ社，2008）。

由於與富士電視台製作人大多亮多次合作，野島伸司對於 J-pop 能帶來的浪漫和宣傳效果並不陌生，電視劇《101 次求婚》便是一個成功使用 J-pop 主題曲的經典戀愛劇；一個面容、成就平凡、求愛不順的小型建設公司的中年職員（武田鐵矢飾），和一個難忘死去多年戀人的優雅大提琴家（淺野溫子飾），如何在不被期待的過程裡，真誠的走向彼此。該劇將主角置於相對庶民、樸素的東京，重新詮釋《美女和野獸》敘事，而它所展現的戀愛張力，幾乎不能獨立於它的主題曲——恰克與飛鳥的“Say Yes”，此單曲銷售超過 280 萬張，蟬聯日本公信榜冠軍 13 週。歌詞表達戀人間面對彼此與體悟：

根本沒有所謂多餘的東西  
這一切都算是我兩戀情的內容

因為這是你與我相愛所構築的全部

表 1：野島伸司採用的電視劇主題曲（1991 年至 2014 年）

年份	電視台	劇名	主題曲	演唱者	發行年份
1991	富士	101 次求婚 (101 回目のプロポーズ)	Say Yes	恰克與飛鳥	1991
1993	TBS	高校教師	ぼくたちの失敗 (我們的失敗)	森田童子	1976
1993	富士	一個屋簷下 (ひとつ屋根の下)	サボテンの花 (仙人掌之花)	TULIP (財津和夫)	1975
1994	富士	愛沒有明天 (この世の果て)	Oh My Little Girl	尾崎豊	1984
1994	TBS	人間失格	The Hazy Shade of Winter; Wednesday Morning 3AM	Simon & Garfunkel	1966; 1964
1995	TBS	未成年	Top of the World; Need to Be in Love	Carpenters	1973; 1976
1998	TBS	聖者の行進 (聖者の行進)	糸 (線); 命の別名 (生命的別名)	中島美雪	1998
1998	日本	世紀末之詩 (世紀末の詩)	Stand by Me; Love	John Lennon	1975; 1982
1999	TBS	美人 (美しい人)	L'aquiboniste (無賴漢); Yesterday Yes a Day	Jane Birkin	1978; 1977
1999	富士	唇膏 (リップスティック)	Friends (フレンズ)	Rebecca (レベッカ)	1985
2001	TBS	蛋糕上的草莓 (ストロベリー・オンザ・ショートケーキ)	Chiquitita (小女孩) S.O.S.; Lay All Your Love on Me	ABBA	1979; 1975; 1981
2002	日本	黃金保齡球 (ゴールドデンボウル)	You Are My Destiny	Paul Anka	1958
2003	TBS	高校教師 2003	ぼくたちの失敗 (我們的失敗)	森田童子	1976
2004	富士	冰上悍將 (ブライド)	Born to Love You	Queen	1985
2005	TBS	牽絆的愛 (あいくるしい)	Ben	Michael Jackson	1972
2008	TBS	交換戀人 (ラブ♥シャッフル)	Fantasy	Earth, Wind & Fire	1977
2008	富士	沒有薔薇的花店 (薔薇のない花屋)	一直在一起吧 (ずっと一緒に)	山下達郎	2008
2014	NHK	柏拉圖式 (プラトニック)	Honesty	Billy Joel	1978

資料來源：〈野島伸司 SHINJI NOJIMA〉，日本偶像劇場，n.d.，取自 [http://dorama.info/cast/pf\\_pg\\_all.php?num=154](http://dorama.info/cast/pf_pg_all.php?num=154)

註：此表僅列出野島伸司編劇的電視劇，排除他參與原作改編、監修、企劃，和劇本原案的作品，根據《偶像劇場》的資料，野島伸司在 1988 年到 2016 年之間參與了 42 部戲劇製作，此表列出其中的 18 部電視劇。

縱然也有小小的謊言與任性  
也完全像是為了試煉我那樣，變成戀人的片段  
讓我倆就這樣把夢都放在一起  
自自然然地，就開始一起生活吧

為了想感受到愛，就必須以愛來回報  
可千萬別把他放在玻璃盒中（Youtube, 2012.09.06）

在恰克與飛鳥的高音聲線、鋼琴、弦樂合成器的唱奏下，“Say Yes”肯定對愛情真摯的投入，作為背景音樂，它在許多充滿自我感悟和解放的場景響起，像是女主角在黑夜、背光的車流道上，身著白紗禮服奔向男主角求婚的時候。根據 Michael Bourdaghs 的分析，“Say Yes”一曲在劇中的運用與以往日劇中的背景音樂有重要的差異，歌曲與每集的敘事共生，推進情感高潮。曲與故事又有各自獨立、植基於特定社會脈絡的通俗性（melodramatic），此意涵除了是伴隨著音樂的戲劇展現，還意味著善惡、道德、性別、階級等（新）秩序的意識建立，它所對應的是外在動盪局勢，如後威權、現代資本主義等局勢改變。作為後泡沫時期的戀愛劇代表，《101 次求婚》提出了相對於陽剛不敗企業戰士的柔性男人主角，一個相對陰性的方案，為了真愛（女主角）進行各種犧牲，放下自尊，雖然這也可說是經濟緊縮的文化效果，但《101 次求婚》也呈現了新的市場經濟治理思維，成為當時日本社會上通俗（陰性）的溝通模式，甚至運用到廣大女性員工與消費者的管理與治理（Bourdaghs, 2012: 211），這也呼應了本文早先提到製作人大多亮的自我柔性化、陰性化的資源積累。關於“Say Yes”一曲的分析，Bourdaghs 認為它從歌詞、編曲、恰克與飛鳥演繹，以低聲耳語到開闊、重唱的聲線，搭配著 1980 年代電子合成器的流行舞曲調性，以看似開放的態度，把「我願意」的發話權，交給了女性，但實際上，曲子敘事的鋪陳迴路，是沒有外於「yes」的空間。

雖然無法細緻的在此討論，但在後續十年間富士電視台高收視率的戀愛劇裡，像是 1996 年《長假》的“La La La Love Song”，或是 2000 年《大和撫子》的“Everything”，都循序的複製 J-pop 的感覺結構。

作為比較，野島伸司與 TBS 電視台企劃的戲劇，流放出較為差異的、「復古」或「次文化」的音樂氛圍與使用（速水健朗，

2007)。以下參考互文性與流行音樂的社會意涵，討論三部電視劇裡的敘事與配樂，如何相互作用，以襯托少年、少女的情感主體與共情同理的美學。

## 一、存在感薄弱的主體——《高校教師》與森田童子

1993～1998年間，野島伸司與TBS製作人伊藤一尋，聯手推出四部以少年、少女為要主角的青春故事，取材青春期的各種陰暗與殘酷面，像是霸凌、自殺、性侵、亂倫、懷孕、家暴等，在製造話題、道德恐慌的同時，也獲得不算低的收視率。

第一彈、《高校教師》的背景設定於女子高中，在這個環境裡，個人的行為總是受到監控，無論是來自學校，或是學生間的位階社會；主角繭（櫻井幸子飾）是一個平凡的女學生，不惹麻煩、不選邊靠，她喜歡上了生物代課老師（真田廣之飾演），老師忍不住真心地回應她的感情，卻也因為得知她與父親之間的不倫過去而猶豫。伴隨劇中各種壓抑、無助的「異常」情節，是森田童子清脆平靜的少女聲，主題曲〈我們的失敗〉沒有複雜的鼓或合成器聲線，只有輕盈、不插電的鋼琴伴奏。

創作歌手森田童子在റ日本樂壇有著低調也不尋常的存在，出生於1952年，高中時期遇到如火如荼的安保學生運動，之後因養病，有很長一段的獨處時期（Clockworktoy, 2013）。20歲時面臨好友的自殺後，開始創作。作為歌手，她出過七張專輯，活躍期僅在1975到1983年之間。她的民謠與歌詞世界，有許多能引起少年、青年共鳴的感受性，像是抑鬱、孤獨、脆弱。〈我們的失敗〉發行於1976年，對1960年代的學運世代、以及1970年代逐漸轉向資本發展的青年人，都展現了某種程度的憐憫同理，讓許多年輕人留下了印象，野島伸司就曾於高中時期參加森田童子的演唱會（森田童子研究所，n.d.），這個經歷曾進入《高校教師》的企劃討論（伊藤一尋，1993）。

森田童子的民謠音樂在1993年是一個不太尋常的配樂選擇，除了當時的主流音樂是J-pop類型之外，森田童子也已引退十年。因為《高校教師》這齣劇，主題曲大賣100萬張，讓觀眾再次發現森田童子（森田童子研究所，n.d.）。相較於J-pop在富士電視台戀愛劇的明亮與希望感，森田的曲調建構相對疏離、孤獨的社會與心理空間，讓存在感極為薄弱的情感主體能被彰顯（上野紀子，2000；伊藤一尋，

1993)。在戲劇中，這個主體通常是反社會、「行為偏差」的年輕人，而不是「正常」、容於社會的成年人。歌詞裡描述 1960 到 1970 世代，不可能再革命、接受體制與現狀的日常：

沐浴在從樹縫灑下的春日陽光中  
埋沒在你無邊溫柔中的我  
真是個窩囊廢對吧

和你談累了 不知不覺 陷入沈默  
代替火爐而點起的電熱器 正燒得通紅

地下的爵士咖啡廳 一成不變的我們窩在這兒  
猶如一場惡夢 時間為何不斷流逝  
……（織歌蟲，n.d.）

主題曲不斷地提到的頹廢無用（だめになった）、與懦夫窩囊廢（弱虫），與《高校教師》中優柔寡斷的教師產生共鳴；主角或許有值得被尊敬的種種外在條件，但現實中的約聘僱傭，和他被指導教授利用抄論文，都使他在弱肉強食的關係裡，處於權力邊緣。直到目睹了同事出手介入另一同事性侵學生，但卻被解雇，他才鼓起勇氣，以教師身分介入繭的家庭。不幸的是，他意外的刺傷繭的父親，被諷刺不但不是為人師表的表現，反而是自私自利的舉動。主角的絕望、對自身的毫無期待，與《101 次求婚》裡滿懷希望的主角形成鮮明對比。

森田童子在伊藤一尋和野島伸司聯手打造的憂鬱青春故事裡，扮演了一種離棄、抑鬱的符號，這也見於他們倆人的下一部電視劇，《人間失格～如果我死了》。「人間失格」為太宰治的小說同名，副標使用森田童子另一首曲名，〈たとえばぼくが死んだら〉（如果我死了）。森田童子 1975 年發行的第一張專輯，*Goodbye*，即與太宰治的遺作同名，太宰治一生自殺未遂無數次，作品充斥厭世主題。雖然借用了太宰治的小說名，TBS 的電視劇並無參考太宰治的作品，在這個描繪高中生因駭人霸凌事件而死去的故事裡，森田童子的音樂世界觀更為關鍵，這不僅是因為她的作品傳達青年世代的孤單感，還



有她獨特乾淨的聲線，以及慣用的男性自稱「我」（僕）。另一與森田童子有關的配樂線索是主題曲：美國搖滾民謠雙人組合賽門與葛芬科（Simon & Garfunkle）的歌曲“A Hazy Shade of Winter”（冬日的陰霾），雖然不是森田童子的歌，這個團體是她年少時期，曾經透過電台播放而接觸的創作團體。

討論至此，我們可知電視劇製作人與編劇，或許不直接涉及配樂編排等專業音樂工作，但音樂的品味、知識與感性存在於他們的創作歷程，受雇於電視台的製作人確因為媒體集團化而有爭取到版權的優勢。儘管我們可以將賽門與葛芬科歌曲與當時的青年文化作連結，但在日劇製作的脈絡裡，恐怕還是需要進一步瞭解流行音樂如何融入敘事與角色建構，而成為特定戲劇世界裡的有機體。

## 二、共情同理的愛——中島美雪和《聖者的行進》

電視劇《聖者的行進》揭示流行音樂在劇中的運用如何提出了共情同理的愛。本劇的主角是一群在庇護工廠裡，心智遲緩的少年少女們，他們面臨了不間斷的剝削、虐待、暴力和性侵，唯一的盟友是教他們演奏樂器的年輕女子桃子。《聖者的行進》是野島伸司和伊藤一尋的最後一齣殘酷基調的青春故事，主角們為社會弱勢，以相濡以沫的連結發展他們的愛，爭取愛的權利；因此，儘管這種故事並非追求與實現浪漫愛，仍可視為戀愛劇的一種；它們支持共情倫理，直面碰觸自己的脆弱，並試圖與其他被邊緣的主體連結、建立新關係。

音樂在共情關懷的戲劇實踐上，扮演十分重要的推波功能，而《聖者的行進》劇中有兩個關鍵的音源：(1) 同為美國福音讚美詩和爵士經典曲的〈When the Saints Go Marching In〉（當聖者邁步前進時）；(2) 由中島美雪創作並演唱的〈線〉（糸）和〈生命的別名〉（命の別名）。與其被稱為 J-pop 歌手，中島美雪這位歌手暨作曲家更常被視為一位實驗音樂家，她融合包括民謠、搖滾樂，和歌謠曲等各種音樂風格。雖然〈線〉是新作而非暢銷經典，它的創作參考了中島美雪自 1970 年代中期開拓的音樂世界。作為片尾曲，〈線〉引出了十字交錯的紡織紗線意象，象徵著在將來的某一天，或許能為某個人提供溫暖。副歌的主要歌詞如下：

直的紗線是你，橫的紗線是我，  
編織出來的布，也許能在某一天為某個人取暖；  
直的紗線是你，橫的紗線是我，  
編織出來的布，也許能在某一天包裹某個人的傷痕。  
（伊藤一尋，1998）

中島美雪的歌曲提供包覆與療癒的力量（戀愛歌人研究会，1995；落合真司，2001；藤田ひろみ，2004），1990年代於日本留學的香港文化評論人湯禎兆（2003.12.11），認為中島美雪的〈線〉，「甚至彌補了野島編劇失手的遺憾，為連續劇重新注入一股生命力」，同時〈生命的別名〉中的歌詞：「石呀樹呀水呀我也好，誰也不能傷害到你們」，鼓舞著身心障礙者。

主角們出場時演奏的“*When the Saints Go Marching In*”是另一種音樂與敘事的互動，暗示著對賦權的提出，雖然害怕，主角們決定對庇護工廠主人進行集體訴訟。“*When the Saints Go Marching In*”是桃子教主角「永遠」（石田壹成飾演）用手風琴演奏的旋律，也是片中的少年們最常演奏的歌曲，演奏樂曲帶給他們滿足、勇氣和歸屬感。劇中，孩子們在決定起訴他們的雇主之後，躲在河邊的在一輛破爛公車裡，無論工廠主人和經理在公車外如何威脅利誘地想讓他們放棄訴訟，他們拿起他們的樂器，不間斷地演奏“*When the Saints Go Marching In*”，直到工廠老闆和經理離開。

Glen Creeber 在文章中探討英國劇作家 Dennis Potter 的電視劇集《歌舞神探》（*The Singing Detective*）裡的流行音樂，說明了流行音樂如何超越商品化的價值，而與故事互動而產生新的、有機的意義。其中，透過對嘴演唱，《歌舞神探》裡年老、脾氣暴躁的主角得以表達和檢視他被壓抑的情緒（Creeber, 1996: 50）。《聖者的行進》也透過類似的音樂使用，讓中島美雪的歌曲和“*When the Saints Go Marching In*”的各種演出機會與版本，帶出了角色們的反身性自我。其實，當時的日本電視評論，或是後來的日本電視劇研究，對於身、心、智障人物的出現，一直都是批判的，因為電視劇生產者從來就只是把這些「異常」角色當做收視率的刺激，沒有意識電視的再現權力，反而狹隘的獵奇或再度剝削弱勢主體（Stibbe, 2004），因此批判的寫實感在商業電視環境中，難被實現。野島伸司的電視劇在當時同樣被

認為只是通俗的虛構故事，沒有寫實或任何政治性的價值。然而，本文認為，在他與伊藤一尋的系列作品，共情美學和弱者政治隱然顯現（伊藤一尋，1993，1998；野島伸司，1991.02），甚至透過劇中角色說出。在《聖者的行進》劇中，教導少年們彈奏樂器，陪伴他們打訴訟官司的桃子，曾在一個絕望的場景中說：

作為一個弱者，受苦是很重要的。人類都是從弱小的生物開始，我們一心想變得強壯來停止痛苦，變得強壯意味著變得遲鈍（鈍くこと）。我們對疼痛變得遲鈍。當我們對我們的痛苦變得麻木的時候，我們對別人的痛苦也變得麻木……，珍惜你的軟弱……，由弱者間的同盟所建立的社會是最好的。（伊藤一尋，1998）

在愛情故事產製的背景裡，共情同理的期待顯然不同於趨勢愛情故事的浪漫美學。共情的美學，在野島伸司與伊藤一尋的電視劇世界裡，與一個人發展愛的能力息息相關，但它並非建立在自身的寬容與優越，甚至是必須來自一個人自覺極限的能力，才能進行感受力的轉換，產生愛人的能力。

### 三、理想化青少年少女之愛——ABBA 流行歌與千住明原創曲的運用

2001年，野島伸司和伊藤一尋推出了一齣明亮、輕快的青春電視劇：《蛋糕上的草莓》（*Strawberry on the Shortcake*），向來，野島伸司的編劇特色之一，即是創造詼諧、雙關語、有節奏感的對話；而伊藤一尋的製作經歷中，已有許多企劃是具透明感氣息的戀愛與成長故事，特別是他與編劇、妻子小松江理子的合作。本段希望藉由分析一個基調較為陽光的作品，來持續論證日劇配樂如何肯定青少年少女為愛的主體，不需要大人的教導，他們可以在屬於自己的小社會裡發展所謂真切的愛情觀與表達。

《蛋糕上的草莓》內容是關於四個高中生之間的單戀故事，英文標題的縮寫 S.O.S.，暗示了青少年容易受傷的常見主題，正式的劇名來自一個心理測驗問題：面對蛋糕上的唯一草莓，你會選擇在一開始

就吃，還是留到最後？劇中主角的回應，呈現了兩組對照：活潑、直接的年輕女孩唯（深田恭子），和為了留在心愛的老師身邊，年年留級的哲也（窪塚洋介），代表一開始就吃草莓的一組。另一方，暗戀著同父異母的妹妹唯的故事主角真人（瀧澤秀明），跟單戀真人的鄰居遙（內山理名），代表婉轉、壓抑的一組，也就是最後吃蛋糕上草莓的一組。此劇使用了幾首瑞典流行樂團 ABBA 的暢銷經典歌作為配樂，像是“Chiquitita”（小女孩）、“Dancing Queen”（跳舞皇后）、及“The Way Old Friends Do”；除此之外，電視劇也使用作曲家千住明的原創作品。以下將說明這些不同的音樂材料，如何在戲劇呈現青少年作為戀人、性主體。

ABBA 的〈把所有的愛給我〉（Lay All Your Love On Me），為考試的背景樂；教室裡，真人的鉛筆在作答的瞬間斷了，他伸手去拿前一天晚上唯給他的吉祥物：紅色削鉛筆機，此時 ABBA 的〈把所有的愛給我〉響起，畫面切換到哲也的豪華公寓裡，此刻，唯正在和哲也做愛，教室裡，原本只是削鉛筆的動作瞬間暗示了真人不曾明言的性渴望，而剩下的考試時間，真人的心思滿是唯，無法專心答題。ABBA 的歌曲伴隨了應考與性的兩個不同場景，歌詞裡，「別去揮霍你的情緒。把所有的愛給我」，「別去分享你的愛慕，把所有的愛給我」，彷彿將真人未曾明言的複雜慾望與沮喪唱出來。

除了 ABBA 的主題曲，作曲家千住明的原創歌曲在劇中發揮了關鍵的作用，支撐戀愛劇的產業美學。千住明時常為伊藤一尋的電視劇譜曲，編寫超過 200 部的電視劇、電影、動漫和商業電影配樂，他熟悉作品裡青少年的脆弱和鼓舞人心的感性（千住明，2003），編寫了《蛋糕上的草莓》裡哲也常常演奏的鋼琴曲〈T 的華爾滋〉（T's Waltz），以及其他樂器演奏的版本，〈T 的華爾滋〉可說是哲也的主題曲，象徵他與老師的情侶關係裡，如王子般的深厚耐心與無可救藥的浪漫。因為留級而較年長，哲也是四個人裡面最不青澀的少年，同時也是最理想主義的角色。〈T 的華爾滋〉透過與故事跟聲音的交錯，襯托出他的理想主義。舉例來說，在畢業典禮上代表畢業生致詞時，哲也以「為愛而生」和「與我們的第二自我告別」為主題，驚艷全場。鋼琴和管弦樂團版的〈T 的華爾滋〉配樂伴隨他的演講，並連結了另一個場景——終成戀人的真人和唯。對台下一大群不專心和百般無聊的學生，哲也自顧自的聲明：

（〈T的華爾滋〉音樂背景）

來吧，讓我們來找一個人去愛，讓我們跟那個人談談我們的生活。

讓我們笑、哭、接吻，和做愛。

（〈T的華爾滋〉音樂突然停止）

我們是為了愛而來到這個世界的！（伊藤一尋，2001）

這樣的畢業生致詞演講並不尋常，它不合時宜，沒有傳達向上追求成功和回饋社會的典型信息，取而代之的是，它慫恿年輕人去發展自己作為人的渴望。這份愛的公開宣言，並沒有替哲也贏得所愛老師的芳心，然而，這部戲依然肯定了青少年的理想愛情觀。

## 陸、結語

本研究從產業動態與影視類型的視角，分析 1990 年代日本戀愛劇如何與特定流行音樂作用，形成愛戀感知的差異表達。戀愛劇與 J-pop 的通俗流行與互相的密切關係，可以說源自於共同的後泡沫經濟與社會條件，作為通俗、消費文化，它們鎖定類似的年輕人市場，有時髦、都會、浪漫、易行銷的特性。應用於電視劇的生產文化，J-pop 的音樂類型造就了浪漫、個人化的感知與美學，成就了富士電視台的戀愛劇優勢，也形成其他電視生產創作者的競合脈絡。但，戀愛劇並不是只有同質浪漫的敘事、影像、音樂手法，它也不是本質化、定型化的戲劇類型，即使對 1990 年代的富士電視台而言，月九時段製作了多元的愛情故事，自趨勢劇的愛情配對遊戲、到自我、不顧一切的悲戀或熱戀就是其一的流變；此外，常接受各電視台委製戲劇的獨立製作發行公司，共同電視，更是在同期發展「反戀愛劇」，這意味著開發男女間非戀愛故事或非典型（非等身大）情感關係（高倉文紀，2001）。至少，戀愛劇應被理解為產業與社會文化的產物。

本文的旨趣，即是關切在這個產業與文化場域的核心創作者，如何去創造新的情感表達與情感主體，創作者有很現實的動機，如商業生存跟收視率，但同時，無論是體制內還是約用影視創作者，必須動員創作的資本，累積自個人經驗、業界網絡、還是社會感知。本文的後半分析，即著重於編劇野島伸司如何與 TBS 製作人伊藤一尋，在



前述的產業壓力下，以差異的配樂與故事，凸顯異於浪漫愛的少年少女情感主體。若是浪漫愛可以簡單定義為對圓滿「在一起」的期許與推進，本文所分析的幾部戲劇作品（與對應的配樂）幾乎都沒有如此的假設與結局。《高校教師》裡優柔寡斷的教師，脆弱獨立的高中生，一方面真摯的面對彼此，另一方面「軟弱的」、沒有一點救贖自我或他人的自信爭取生存空間。《聖者的行進》裡受剝削、虐待的少年少女，被置於不被愛、剝奪的設定，但自共情同理的發展，他們發展出感受弱小他者、關照的動能。《蛋糕上的草莓》肯認高中生四角單戀中內斂、強烈的複雜感知（含性、疼惜、兄妹戀），同時藉由不願畢業的高中生角色，表達異於成人世界的浪漫實踐。

或許，《高校教師》、《聖者的行進》、《蛋糕上的草莓》所表現出的愛戀情感，可能不會在第一時間內被認為是典型的「愛情」或是「情愛」，它們可能會被認為是青春期剛好有的一些叛逆、尚未社會化的表徵，又或是青春劇的特性。但如同戀愛劇，青春劇不是某種定型化「青春題材」的電視劇，青春的故事在二次大戰戰後日本電視文化史裡，接合著各種可能性，從偶像產製、等身大的社會心理描述、到童話科幻的戲劇類型張力。

因此，本文認為，在不過度理想化編劇創作權力的情況下，野島伸司與其產業創作關係的實踐，提供了一個擴展戀愛劇內涵的一致脈絡。創作人的感性與權力，也在改變類型的內涵與期待。戀愛劇是什麼？從 1990 年代的日本社會來思考，它可以是畸戀，不倫之戀、單戀、自戀等各種「戀」，但戀愛劇也包含愛的各種思考，諸如自我愛、犧牲愛、純愛等。戀愛劇不一定要生成某一個樣子（如穿婚紗的結局），這些都反映在野島伸司的電視創作與產業參與。野島伸司與伊藤一尋，運用特定的配樂感性與權力，使用 1970 年代的西方和日本的暢銷經典歌曲，呼應青春的題材與世界觀，建構電視產業內異質也具話題性的戀愛劇，認同弱者、邊緣的愛，渴望的不是浪漫的結合，而是發展自身的感受力。

當然，文本分析、產業操作以外，這些早期的通俗歌曲有不可忽視的個人或是社會意義。至少，森田童子、中島美雪、ABBA 等歌手作曲者，對年少、青年時期的編劇與製作人，就已經先有個人與世代意義。在現今東亞晚婚、不婚、多元情感的運動浪潮之下，這些曲子的流通與挪用，或許代表著小眾情感政治的慰藉與資源。不過這些可

能性，尚待探究與論述。Michael Bourdaghs 在分析恰克與飛鳥演唱、《101 次求婚》主題曲“Say Yes”時寫道：

總結來說，包括我在內，幾百萬人一同享受這首曲子（Say Yes），是至少在四分半鐘內，認同世界上一個特定的意識的視野。音樂學家 Robert Walser 提醒我們，音樂性的細節與結構只有在追溯、招惹與權力關係的扮演當中會變得可理解。他們與過往與現在的論述形成對話，與個人或社會團體的希望、恐懼、價值與記憶接合。所有被 Say Yes 這首曲子打中的聽眾，正是因為它誘惑出他們心中、身體裡的某種根本的焦慮與希望的想像方案。（Bourdaghs, 2012: 215）

也就是說，戲劇與流行音樂之所以通俗而流行，是一種與社會、歷史的交涉結果。2013 年，在中國資本與東亞新自由主義所組成的交涉條件下，《101 次求婚》被重拍成賣座的中國電影，並在電影高潮之處——男主角黃渤實現夢想，被女主角（林志玲）求婚的直播舞台——穿插了華語版的“Say Yes”，歌曲呼應著這部屌絲成功逆襲，擊敗高富帥，贏得美人真心的幻想故事。是否意味著另一種階級意涵的可能性，這或許也是 J-pop 的另一種想像。

## 參考書目

- Clockworktoy (2013)。〈幻の名曲特集：第一章森田童子的世界〉。  
上網日期：2016年11月1日，取自 <http://goo.gl/xl1oJw>
- Youtube (2012.09.06)。〈恰克與飛鳥——SAY YES 中日文字幕對照版〉，上網日期：2016年11月7日，取自 <https://www.youtube.com/watch?v=dLilwgGUGqY>
- 日本偶像劇場 (n.d.)。〈野島伸司 SHINJI NOJIMA〉，上網日期：2015年12月18日，取自 [http://dorama.info/cast/pf\\_pg\\_all.php?num=154](http://dorama.info/cast/pf_pg_all.php?num=154)
- 吳承庭 (2012)。〈印度「味」(Rasa) 的概念與音樂實踐〉，《臺灣音樂研究》，13-14：69-87。
- 湯禎兆 (2003.12.11)。〈以中島美雪之名〉，《蘋果日報》。上網日期：2010年3月5日，取自 <http://www.appledaily.com.tw/appledaily/article/supplement/20031211/559909/>
- 織歌蟲 (n.d.)。〈我們的失敗：森田童子《Mother sky》1993.04.10 日劇「高校教師」主題歌 (中譯：Orika)〉。上網日期：2016年9月9日，取自 [http://orikamushi.myweb.hinet.net/pop\\_zone/singers/MoritaDouji.htm](http://orikamushi.myweb.hinet.net/pop_zone/singers/MoritaDouji.htm)
- フジテレビ (2009.04.16)。フジテレビ開局 50 周年 SMAP Presents ドラマの裏の本当のどらま。東京：フジテレビ。
- レッカ社 (2008)。《ドラマ×主題歌 101 連発》。東京：ソニーマガジンズ。
- 上野紀子 (2000)。〈伊藤一尋 Interview〉，《フィーチャー》，1月：103。
- 大多亮 (1996)。《ヒットマン—テレビで夢を売る男》。東京：角川書店。
- 千住明 (2003)。《音楽の扉》。東京：時事通信社。
- 毛利嘉孝 (2007)。《ポピュラー音楽と資本主義》。東京：せりか書房。
- 広川たかあさ (2000.05.20)。〈テレビドラマで生まれ変わる洋楽 ヒットの新しいカタチ〉，《オリコン》：23。
- 北川昌弘 (1999)。〈ポスト「トレンドドラマ」としてのピュア

- 系純愛ドラマの系譜に付いて〉、小松克彦、オフィスK21(編)  
《That's テレビドラマ 90's》, 頁 150-155。東京: ダイヤモンド社。
- 伊藤一尋(1993)。〈究極の「恋愛ドラマ」——高校教師〉, 《調査情報》, 409: 7-8。
- 伊藤一尋(1998)。〈金曜ドラマ『聖者の行進』レポート〉, 《新・調査報告 Passingtime》, 11: 40-43。
- 伊藤一尋(製作人)(1998)。聖者の行進(聖者の行進)。東京: Tokyo Broadcasting System。
- 伊藤一尋(製作人)(2001)。蛋糕上の草莓(ストロベリー・オンザ・ショートケーキ)。東京: Tokyo Broadcasting System。
- 佐伯順子(1993.06)。〈床区から純愛ドラマへ〉, 《月刊アドバタイジング》: 22-25。
- 松本八重子(1999) 〈「金田一少年の事件簿」など土九には魔のテイストが潜んでいる〉, 小松克彦、オフィスK21(編)《That's テレビドラマ 90's》, 頁 62-69。東京: ダイヤモンド社。
- 宮入恭平(2015)。《J-POP文化論》。東京: 彩流社。
- 恋愛歌人研究会(1995)。《恋愛の処女・中島みゆきの謎》。東京: 青谷舎。
- 高倉文紀(2001)。〈共同テレビが「アンチ恋愛ドラマ」〉, 古川健二郎(編)《決定!! テレビドラマベスト100》, 頁 78-81。東京: エンターブレインムック。
- 堀川とんこう(1998)。《ずっとドラマを作ってきた》。東京: 新潮社。
- 速水健朗(2007)。《タイアップの歌謡史》。東京: 洋泉社。
- 野島伸司(1991.02)。〈弱い人間が好き!〉, 《シナリオ》: 22-49。
- 森田童子研究所(n.d)。〈森田童子に関するマスコミ資料〉。上網日期: 2016年10月26日, 取自 <http://www.gogorocket.jp/doji/h/>
- 落合真司(2001)。《中島みゆき・円環する癒し》。東京: 青弓社。
- 藤田ひろみ(2004)。《あなたと聴く中島みゆき》。東京: 青弓社。
- Asai, S. (2008). Firm organisation and marketing strategy in the Japanese music industry. *Popular Music*, 27(3), 473-485.

- Bourdagh, M. (2012). *Sayonara Amerika, Sayonara Nippon: A geopolitical prehistory of J-pop*. New York: Columbia University Press.
- Caldwell, J. T. (2008). *Production culture: Industrial reflexivity and critical practice in film and television*. London: Duke University Press.
- Creeber, G. (1996). "Banality with a beat": Dennis Potter and the paradox of popular music. *Media, Culture & Society*, 18(3), 501-508.
- Donnelly, K. J. (2002). Tracking British television: Pop music as stock soundtrack to the small screen. *Popular Music*, 21(3), 331-343.
- Donnelly, K. J. (2005). *The spectre of sound: Music in film and television*. London: British Film Institute.
- Faulkner, R. R. (2003). *Music on demand: Composers and careers in the Hollywood film industry*. London: Transaction.
- Iwabuchi, K. (Ed.). (2004). *Feeling Asian modernities: Transnational consumption of Japanese TV dramas*. Hong Kong, China: Hong Kong University Press.
- Lukács, G. (2010). *Scripted affects, branded selves: Television, subjectivity and capitalism in 1990s Japan*. Durham, NC: Duke University Press.
- McDonald, T. J. (2007). *Romantic comedy: Boy meets girl meets genre*. London: Wallflower.
- Mōri, Y. (2009). J-Pop: From the ideology of creativity to DIY music culture. *Inter-Asia Cultural Studies*, 10(4), 474-488.
- Sadoff, R. H. (2006). The role of the music editor and the "temp track" as blueprint for the score, source music, and source music of films. *Popular Music*, 25(2), 165-183.
- Sarrazin, N. (2008). Celluloid love songs: Musical "modus operandi" and the dramatic aesthetics of romantic Hindi Film. *Popular Music*, 27(3), 393-411.
- Sieving, C. (2001). Super sonics song score as counter-narration in *Super Fly*. *Journal of Popular Music Studies*, 13(1), 77-91.
- Stibbe, A. (2004). Disability, gender and power in Japanese television drama. *Japan Forum*, 16(1), 21-36.
- Tsai, E. (2002). *Scripting love: Television writers and the culture industry in contemporary Japan*. Unpublished doctoral dissertation, University



of Iowa, Iowa City, IA.

- Tsai, E. (2004). Empowering love: The intertextual author of ren'ai drama. In K. Iwabuchi (Ed.), *Feeling Asian modernities: Transnational consumption of Japanese TV dramas* (pp. 43-68). Hong Kong, China: University of Hong Kong Press.
- Tsai, E. (2007). Nozawa Drama: Televisual authorship in the currents of suspense and desire. *Japan Forum*, 19(1), 23-48.
- Wright, R. (2003). Score vs. song: Art, commerce and the H factor in film and television music. In I. Inglis (Ed.), *Popular music and film* (pp. 8-21). London: Wallflower.
- Yoshimi, S. (2003). "America" as desire and violence: Americanization in postwar Japan and Asia during the Cold War (D. Buist, Trans.). *Inter-Asia Cultural Studies*, 4(3), 433-450.

# Beyond J-Pop the Soundtrack: Aesthetic-Industrial Shaping of Japanese *Ren'ai Dorama* (1990s and 2000s) Through Classic Japanese and Western Hit Songs

Eva Tsai\*

## Abstract

Japanese *ren'ai dorama*, a television genre of contemporary love stories that gained popularity domestically and regionally in the 1990s, has exhibited close affinity with the music genre J-Pop, which emerged in the same decade. The commercially viable J-Pop genre supplied theme songs and soundtracks to *ren'ai dorama*, infusing the television genre with a chic, upbeat, and romantic quality. Despite J-Pop's dominant role, other music genres have informed the aesthetics and sensibilities of *ren'ai dorama*. This article presents a case study of alternative music and soundtrack choices in the same production context. Specifically, the study examined dramas produced by scriptwriter Nojima Shinji and Tokyo Broadcasting System in-house producer Ito Kazuhiro. Their collaborated works mobilized classic Japanese and Western hit songs from the 1960s and 1970s to underscore the emotional subjectivity of adolescent youths. Rather than pursuing romantic expectations as encouraged by J-Pop, their love stories sought to affirm an empathetic aesthetic that also contributed to this cultural form.

**Keywords:** J-pop, Japanese TV drama, TV producers, classic hits, soundtracks, scriptwriters

\*Eva Tsai is Associate Professor at the Graduate Institute of Mass Communication, National Taiwan Normal University, Taipei, Taiwan.