

現代詩的音樂化實踐 ——以夏宇詩／歌混融的作品為例

劉 建 志 *

提 要

現代詩與歌的關係，或許可用「詩歌分家」或「詩樂同源」這兩種類型化的詮釋觀點來區分，但在夏宇現代詩音樂化創作實踐中，其豐富多元的樣態，已非這二者可以窮盡，更呈現了詩與音樂流動的、辯證的關係。現代詩與流行歌混融交滲，互相激盪以生發意義，使當代的現代詩展演與流行歌曲抒情美典融合，展開殊異的面貌。

本文將夏宇現代詩音樂化實踐的作品分為五類，並聚焦於「詩歌混融」作品。討論夏宇／李格弟詩／歌創作態度的變遷，帶入流行文化、文化資本與獨立音樂的視角，探討她的創作呈現詩與歌「愈混愈對」的結果：同時混融了詩與歌兩種文體，也消除大眾與菁英的壁壘，醞釀出豐富的詩意。

本文以夏宇參與吟詩與創作的三首作品：〈各站停靠〉、〈勾引〉、〈Ophelia〉進行文本分析，討論這些歌曲創作過程中複音、互文、感應等議題。因研究的文本乃是由書面文學過渡到音樂文學，研究的核心要點便是以適合

本文於 110.07.29 收稿，110.12.08 審查通過。

* 國立臺灣大學中國文學系兼任助理教授。

DOI:10.6281/NTUCL.202112_(75).0004

「音樂文學」的研究取徑做文本分析。藉由帶入「音樂文本」研究的視角，深入詮釋、分析現代詩音樂化文本，如何在現代詩、歌詞、音樂中產生意義，並顛覆現代詩與流行歌曲隱然存在的文體界線，在通俗普及的要求和文學之美的美典訴求中巧妙取得平衡。

關鍵詞：夏宇、李格弟、現代詩、流行歌曲、音樂化

The Musical Practice of Modern Poetry: Taking Xia Yu's Poems and Songs as Examples

Liu, Chien-Chih*

Abstract

The relationship between modern poetry and song may be distinguished by two types of interpretations: "poetry and music division" and "poetry and music from the same source." In Xia Yu's musical practice, its diverse style is richer than the two types. Xia Yu's works show the dialectical relationship between poetry and music. Modern poems and popular songs are blended, and they stir up each other to give birth to meanings, so that modern poetry performances and popular songs can be integrated to develop a unique look.

This article divides Xia Yu's modern poetry musical practice into five categories, and focuses on poetry and song blending works. It discusses the changes of Xia Yu's and Li Gedi's attitudes towards poetry and song in terms of the perspectives of popular culture, cultural capital and independent music. This article also discusses the achievement of Xia Yu's "more and more mixed" poems and songs, blending poems and songs to eliminate the barriers between the masses and elites.

This article analyzes Xia Yu's participation in poetry recitation and creation of three works: "Dock at each station," "Seduce," and "Ophelia," and discusses the issues of polyphony, intertext, and induction in the creation of these songs. Because the text of the works was transitioned from written literature to music literature, the

* Adjunct Assistant Professor, Department of Chinese Literature, National Taiwan University.

core point of this article is based on the perspective of "musical text." This article investigates modern poetic music text regarding how the text produces meanings in modern poems, lyrics, and music. Xia Yu's works erases the boundary between modern poetry and popular songs, while displaying themselves both as literature and as part of popular culture.

***Keywords:* Xia Yu, Lee Gedi, poetry, pop song, musicalization**

現代詩的音樂化實踐

——以夏宇詩／歌混融的作品為例^{*}

劉 建 志

一、前 言

中國古典詩歌傳統中，詩、詞、曲多入樂，¹但自五四以來，現代詩（新詩）是否入樂，是屢經討論的問題。詩與歌的關係，或許可用「詩歌分家」²或「詩

* 本文為筆者執行科技部 109 年度博士後研究計畫成果，編號：MOST 109-2811-H-002-527。論文寫作期間，洪淑苓教授在女性詩學與現代詩領域提點甚多，復蒙《臺大中文學報》兩位不具名審查委員惠賜意見，謹此誌謝。

- ¹ 參曾永義：〈中國詩歌中的語言旋律〉，《文訊》第 224 期（2004 年 6 月），頁 29-34。文中提到：「『詩歌』，就其廣義而言，是指在中國文學史上居於主流地位的『韻文學』，即：唐詩宋詞元曲以至於戲曲而言。」入樂的詩歌固然不限於此處提及的文類，而是舉其要者言之。像《詩經》、樂府、南北朝民歌亦有入樂現象。
- ² 《現代詩》第 12 期的社論，紀弦寫道：「詩就是詩，詩非歌；歌就是歌，歌非詩。而所謂『詩歌』也者，則為一死去了的名詞。小說與故事有別，詩與歌也是走的兩條路；像繪畫一樣，詩是不講實用的；像攝影一樣，歌是講實用的。要曉得，詩歌同源是很古很古的事了……所以我們稱詩為詩，稱歌為歌。我們不說『詩歌』。詩是文學，歌是音樂。歌詞絕非新詩，歌詞作者絕非詩人。」此外，現代詩人陳義芝在其主編的《2009 臺灣詩選》序言中，以語言風格的「直接」或「多義」來說明歌詞與詩的不同：「詩的讀者，從來就不是大眾。不理解多義語境的讀者，既無法得意於文中，更難會心於言外。一般大眾只適合直截了當的語言。直截了當的語言，不隱曲、不蘊藉，適合生活溝通，卻缺乏想像的延伸。」參陳義芝主編：《2009 臺灣詩選》（臺北：二魚文化，2010 年）。

樂同源」³這兩種類型化的詮釋觀點來區分，但皆無法盡善盡美地解釋現代詩與流行歌曲複雜的互文關係。⁴主張「詩歌分家」者，如胡適在1919年提出現代詩的文字有其「自然的音節」，不限詩句長短、不拘聲調平仄。此後聞一多於1921年〈詩歌節奏的研究〉提綱中，更談到文字節奏的「生理基礎」，這些探索在陳世驥詮釋「興」的自然節奏中集大成，鄭毓瑜在《姿與言：詩國革命新論》中更有詳細論述。⁵這部分主要的問題意識應該是：現代詩脫離了音樂之後，能否擁有自己的語言節奏？或擁有自己的「音樂性」？如戴望舒在《望舒草》中的〈詩論零筭〉提到：「詩不能借重音樂，它應該去了音樂的成份。」⁶余光中、楊牧⁷等詩人亦主張詩具有「內在音樂性」，不須求於「歌的輔助」。順此思路，須文蔚在〈詩與歌不斷拌嘴——談現代詩中的音樂性〉中，⁸便提到：

³ 如趙元任：《新詩歌集》（臺北：臺灣商務印書館，1960年），即體現了現代詩與音樂的結合關係。

⁴ 關於互文性：「文本會利用交互指涉的方式，將前人的文本加以模仿、降格、諷刺和改寫，利用文本交織且互為引用、互文書寫，提出新的文本、書寫策略與世界觀，後現代詩中的『引用的詩學』（poetics of quotation），或是故意採用片段零碎的方式對其他文本加以修正、扭曲與再現，都是具有顛覆性的『文本政治』，這是『互文性』之所以相當受到後現代文學創作者重視的主要原因之一。」參廖炳惠編著：《關鍵詞200》（臺北：麥田出版社，2003年），頁143。本文觀察到現代詩與流行歌曲的互文關係更為複雜，無法粗糙歸類於「詩歌分家」或「詩樂同源」的概念中，將在下文文本分析時討論。

⁵ 關於自然音節與現代詩人摸索語言節奏的探討，詳參鄭毓瑜：《姿與言：詩國革命新論》（臺北：麥田出版社，2017年），頁155-190。

⁶ 戴望舒：《望舒草》（臺北：花田文化，2000年），頁184。

⁷ 楊牧在〈音樂性〉一文中，批判古典詩歌的平仄對偶，因其認為詩人創作詩歌，若有外在格律可以依賴，即便是壞詩，念起來也琅琅上口，音韻和諧。因此，他認為詩人放棄傳統的格律，乃是突破僵化格律的作法，並主張要為自由詩體創作新的音樂性。參楊牧：《一首詩的完成》（臺北：洪範書店，1989年），頁143-156。

⁸ 須文蔚：〈詩與歌不斷拌嘴——談現代詩中的音樂性〉，《文訊》第224期（2004年6月），頁35-38。該文探討現代詩脫離音樂後，現代詩人「追求新格律」與「追求詩的內在音樂性」的嘗試，更重要的是，文末點出「未來的詩人或許可以追求新的韻律，也或許走向更為前衛的音樂聲調中。」這樣的觀點在本文所舉夏宇以「吟遊詩人」的身份創作具實驗音樂特質的詩歌混融作品中，更為明顯。

「當『現代主義的詩』躋身主流，當代的詩與歌開始在文論中拌嘴，而且愈行愈遠」；主張「詩樂同源」者，除了趙元任之外，在臺灣的民歌時代，更有許多詩樂融合的作品。1975年楊弦與胡德夫以余光中、徐志摩等人的詩為歌，在臺北中山堂舉行「中國現代民歌之夜」演唱會，開啟民歌以詩入歌的模式。⁹在民歌時代的背景中，徐志摩、鄭愁予、余光中、席慕蓉等現代詩人的作品都曾被譜曲入樂；¹⁰此外，還有詩、歌雙棲的現代詩人／作詞者如路寒袖、¹¹陳克華、¹²夏宇、向陽、¹³吳晟、¹⁴林婉瑜、¹⁵顧蕙倩¹⁶等，皆有現代詩／流

⁹ 關於民歌時期的歌曲介紹，在李明璁：《時代迴音——記憶中的臺灣流行音樂》（臺北：大塊文化，2015年）中已有專節介紹：〈「唱自己的歌」：70年代的民歌創作人〉，頁214-225。該文敘述楊弦、陶曉清促成現代民歌興起；胡德夫、李雙澤、楊祖珺在民歌初創階段的故事；陳達對民歌手之影響；金韻獎與民歌流行化之發展等。其中胡德夫、李雙澤以現代詩人陳秀喜的〈臺灣〉入歌，寫出《美麗島》這首傳唱不朽的歌曲，便是「以詩入歌」之例。

¹⁰ 在余欣娟〈現代詩改編成歌曲的變異〉一文中，亦有相關作品討論。參《文訊》第224期（2004年6月），頁47-49。

¹¹ 路寒袖創作臺語「雅歌」。參路寒袖口述，江文瑜整理：〈雅歌的春雨——路寒袖談臺語歌詞創作〉，《中外文學》第290期（1996年7月），頁130-138。「目前我認為臺灣歌謠的創作上，在臺北都會有三個類型的發展系統。第一類還是市場的主流，日本演歌的系統……另外是在語言上比較具有開發表現的，例如臺語的搖滾這一類……第三種是我個人跟詹宏達這幾年一直在努力的，比較優雅的雅歌的方向。」此外，楊佳嫻〈歌聲戀影——路寒袖的詩與音樂性〉一文對路寒袖的歌詞創作與詩的音樂性，亦有相關探討。參《文訊》第224期（2004年6月），頁52-53。

¹² 陳克華除了現代詩創作之外，亦創作〈臺北的天空〉、〈蝶衣〉、〈沈默的母親〉等歌詞。在陳樂融：《我，作詞家》（臺北：天下雜誌股份有限公司，2010年）中，陳樂融專訪陳克華，訪談中提及他對創作現代詩、歌詞的諸多觀點與態度，頁64-83。

¹³ 向陽創作音樂劇《渭水春風》中的劇場歌曲〈世界恬靜落來的時〉和〈秋風讀未出阮的相思〉。由作曲家冉天豪譜曲，歌手殷正洋、洪瑞襄主唱。這兩首歌曲更讓向陽獲得金曲獎傳藝類最佳作詞人獎。此外，李泰祥、齊豫、蕭泰然、黃小琥、蔡振南、沈文程、黃韻玲、唐美雲、潘皇龍、陳瓊瑜、賴德和、石青如等音樂工作者，也曾譜曲或演唱向陽的詩作或歌詞。參李桂媚：〈詩歌交疊——論向陽「我有一個夢」的音樂性〉，《吹鼓吹詩論壇》第29期（2017年6月），頁60-63。至於向陽自剖現代詩進入流行樂界的創作經驗，可參向陽：〈越界的喜樂，當詩進入流行樂界〉，《聯合文學》第387期（2017年1月），頁54-55。

行歌詞的作品，從中激盪產生的音樂作品（不論是流行歌曲、劇場音樂、或是實驗音樂），更具備豐富的多元性。當然，這裏面女詩人涉入詞、曲的創作與合作，尤其像夏宇這麼突出的表現，是不可忽視的現象。

本文試圖說明，「詩歌分家」與「詩樂同源」，並非對立的概念。現代詩固然擁有「內在音樂性」，也能藉由分行、構句呈現詩句的自然節奏，展現詩意象中的「姿態」、「最豐盈的時刻」，光是閱讀或朗誦便能單獨呈現詩意。但現代詩也能藉由音樂化，在劇場歌曲、流行歌曲、實驗音樂的曲式框架下，脫胎呈現出另一種豐盈的「姿態」。此時，詩與歌的關係是流動的、辯證的，尤其在夏宇／李格弟的現代詩、流行歌創作中，更能看出她早已撇開「詩歌分家」與「詩樂同源」的二元對立，並以豐富的音樂實踐創作走到遙遠異地了。

本研究擬提出五種類型，探究「現代詩的音樂化」在現代詩人夏宇的創作中如何實踐？傳統「以詩入歌」的想像早已無法窮盡我們可見的作品類型：余光中、徐志摩、鄭愁予、羅青、蓉子、席慕蓉等詩人入歌的作品，多是作曲家依照已完成的現代詩作品譜曲，且歌曲形式較規矩，接近民歌時代的歌曲美典。相對的，現代詩人夏宇有意識地創作流行歌詞、劇場歌曲、實驗音樂，或

¹⁴ 2008 年，吳志寧統籌製作，集結吳晟朗誦與多位歌手演唱的詩歌專輯《吳晟詩歌：甜蜜的負荷》正式發行，由羅大佑、林生祥、吳志寧、胡德夫、張懸、陳珊妮、濁水溪公社、黃小楨、黃玠譜曲演唱。隨著專輯發行，在 19 屆金曲獎頒獎典禮中，以父子朗誦、演唱的方式表演。《吳晟詩歌：野餐》專輯中亦有吳晟朗誦、吳志寧的侄子合唱、吳晟母親錄製的影帶修復音軌，帶著四代傳承的意味。關於吳晟與吳志寧對現代詩與流行歌的看法，可參考李桂媚：〈課本作家與流行歌手的跨世代觀點：吳晟、吳志寧父子檔談詩歌〉，該訪談就現代詩與流行歌的大眾、小眾，歌詞的文學性，以詩入歌的方法與技巧有所著墨。《吹鼓吹詩論壇》第 29 期（2017 年 6 月），頁 7-12。

¹⁵ 關於林婉瑜創作流行歌詞的過程，可參林婉瑜：〈大風吹和迷些路〉，《聯合文學》第 387 期（2017 年 1 月），頁 56。

¹⁶ 2015 年顧蕙倩與小老鷹樂團合作《逆思》專輯，關於這張專輯的詩、歌轉換與分析可參蔡知臻：〈從詩到歌詞，如何可能：以顧蕙倩詩作為探討中心〉，《吹鼓吹詩論壇》第 29 期（2017 年 6 月），頁 68-73。

將其現代詩「音樂化」、「流行歌曲化」，則是另一種取徑。舉例言之：詩人夏宇／作詞人李格弟的現代詩與歌詞的書寫由「涇渭分明」到「愈混愈對」；¹⁷ 夏宇於 2002 年發行《愈混樂隊》實驗音樂專輯；夏宇與陳建騏¹⁸ 在 2004 年至 2008 年間，合作幾米舞台劇〈地下鐵〉、〈幸運兒〉、〈向左走向右走〉的音樂劇場歌曲；與陳珊妮、魏如萱、蘇打綠、陳綺貞這些歌手合作創作流行歌曲，且不僅限於作詞一端，而時有客串吟詩的「吟遊詩人」身份。這些類型與特徵，下文會再說明。

關於夏宇詩與歌的作品討論，在楊澄靜：〈黑與白的愈混愈對——從《這隻斑馬》、《那隻斑馬》看夏宇歌詞與詩之間的關係〉¹⁹ 中，詳盡爬梳夏宇與詩、歌議題相關的對談稿、詩論文字與現代詩、歌詞作品，並以「流行文化」的觀點闡釋夏宇不同階段的詩歌實踐，包括夏宇 2002 年專輯《愈混樂隊》與 2004 年至 2008 年的劇場歌曲；李癸雲：〈「唯一可以抵抗噪音的就是靡靡之音」——從《這隻斑馬 This Zebra》談「李格弟」的身份意義〉的研究中，以群體心理學的角度，細緻勾勒李格弟創作特質，尤其在愛情認同心理與女性詩學的範疇，李格弟都有十分特殊的性別意識表現。²⁰ 因夏宇具有詩人與作詞者之雙重身份，其作品出現在女歌之中，便也帶著各種不同的形式結構，並以現代詩與歌詞多元形式入歌，而有別於一般流行歌曲之結構，呈現一種複音的女性性別認同。

¹⁷ 詳參夏宇：《這隻斑馬》（臺北：作者自印本，2011 年）後記（無頁碼）。對於詩與歌詞的看法：「從前涇渭分明，因為不想打擾對方，現在愈混愈對因為想好好地互相打擾一下——也是因為寫詩的那個我實在太頑固太自以為是是不太容易被打擾到。」關於夏宇詩歌創作態度，在下文會有更深入的探討。

¹⁸ 陳建騏（1973 年 2 月 3 日 -），淡江大學會計系畢業，作曲家，常為劇場、電視電影作配樂，並參與多位歌手專輯製作與編曲，及擔任演唱會鍵盤手。多次入圍金曲獎、金馬獎。

¹⁹ 楊澄靜：〈黑與白的愈混愈對——從《這隻斑馬》、《那隻斑馬》看夏宇歌詞與詩之間的關係〉，《臺灣詩學學刊》第 20 期（2012 年 11 月），頁 27-60。

²⁰ 李癸雲：〈「唯一可以抵抗噪音的就是靡靡之音」——從《這隻斑馬 This Zebra》談「李格弟」的身份意義〉，《臺灣詩學學刊》第 23 期（2014 年 6 月），頁 163-187。

基於這些文獻背景，可知「夏宇對詩與歌的創作態度」為前行研究的核心議題，尤其是在2010出版了《這隻斑馬》與《那隻斑馬》這兩本詩集／歌詞集，以夏宇／李格弟並列作者，更凸顯了夏宇對詩與歌的態度從「涇渭分明」到「愈混愈對」。然而此議題已多經探討，本文則著重分析較少人研究的「詩歌混融」作品，亦即，夏宇將現代詩以「吟詩」的方式融入流行歌曲中的類型作品。在這類作品中，現代詩與流行歌混融交滲，互相激盪以生發意義，使當代的現代詩展演與流行歌曲抒情美典融合，²¹展開殊異的面貌，藉由音樂文學「複音」形式，²²使閱聽人能夠共時地聆聽音樂、詩句、歌詞的交織。這種形態的流行歌曲，游移在現代詩與流行歌曲這兩種文體的邊界，且具有後現代音樂呈現解構、多元、反形式、拼貼的特質。²³

凡此種種，能看出夏宇現代詩音樂化實踐的形式多元性，在詩歌混融的作品中，一首歌包含了口白、吟詩、唱歌、器樂演奏，且各要素互相激盪，產生詩意，就形式與內容來看，已非傳統想像的「以詩入歌」可以侷限。本研究觀

²¹ 抒情美典乃是將主體心中的「興」，以象徵的手法抒發，音樂是自然的抒情美典：「由於抒情美典是內省，它的主要描寫對象自是心境，它的主要描寫方法自是象意。音樂故可視為最自然的抒情藝術，抽象美術的抒情性似乎也強過寫實美術。但這是純然就理論方面立論。描寫性的音樂和寫實性的繪畫自然可以用以抒情，這也是說代表性的材料不但可以直接指向心境，而且即使描述物象也可達到此種目的。」參高友工：《中國美典與文學研究論集》（臺北：臺大出版中心，2011年），頁113。

²² 複音指在具體的「音樂時間」之中，擷取的樂段，會呈現複數音軌共時出現的現象。亦即，聽者可以同時聽到器樂演奏、歌唱的聲音、詩人吟詩的聲音，其中自有主從或對話關係。由此發想，亦可聯想到巴赫汀（Mikhail Bakhtin）的多音交響（polyphony）觀點，雖然巴赫汀的多音交響語境是要說明小說文本充滿各種階級、性別與不同人物的聲音，有別於史詩的單一獨白結構。但多音的呈現是要讓文本的世界更開放，且充滿對話、流通的可能。這樣的思維未嘗不能解釋夏宇詩歌混融作品中複數聲音的對話關係：藉由帶入異質性的聲響（或是現代詩學中的「噪音」），使文本的詮釋空間更開放。

²³ 關於後現代音樂的特質，可參宋瑾：《西方音樂從現代到後現代》（上海：上海音樂出版社，2004年），頁23-25。夏宇與陳建騏、魏如萱、吳青峰合作創作的過程中，常帶有這種拼貼、反形式的後現代遊戲色彩，下文文本分析時將詳細論述。

察到現代詩的音樂化實踐類型多元，但研究零星，故希望以此文建立譜系，帶入音樂文學的視角，期許藉由本研究，可使夏宇「詩」、「歌」的辯證關係更加明晰。

二、夏宇詩歌音樂化實踐類型

詩人或主動或被動，將現代詩音樂化的作品繁多，在上節已多有例證。本文以夏宇為研究對象，是因其詩／歌「音樂化」的類型豐富多元，就傳播與接受而言，也多有暢銷之作。此處將夏宇現代詩音樂化實踐予以分類，而後聚焦在女詩人／詞人與歌手的詩歌混融創作，藉由文本分析作品的思想內涵與美學風格。初步分析夏宇詩歌各種音樂化實踐的類型，大約可得五類：

（一）以整張專輯發行的實驗音樂

夏宇於 2002 年發行的《愈混樂隊》專輯，音樂展現包括「吟詩」、「口白」搭配眾多歌手流行歌曲的演唱，以完整專輯面世，具實驗音樂的特色。值得一提的是，夏宇也親身參與了許多次「愈混樂隊」現場演出：包括在誠品書店、live house「地下社會」、華山、live house「河岸留言」、中山堂等。²⁴

（二）音樂劇場專輯

音樂劇的歌詞創作與一般流行歌詞美學訴求不同，既要具備音樂性，亦要某程度負擔劇場情節敘事，與角色的抒情。夏宇與陳建騏在 2004 年至 2008 年間，合作幾米舞台劇〈地下鐵〉、〈幸運兒〉、〈向左走向右走〉²⁵ 的劇場歌

²⁴ 詳參夏宇：《這隻斑馬》後記（無頁碼）。內有〈一手寫詩，一手寫詞〉一文，原刊於《誠品好讀》第 45 期（2004 年），文中詳細敘述了這些演出的經驗與詩歌混融表演的現象。

²⁵ 關於陳建騏創作劇場歌曲的想法與概念，可參陳建騏與雷光夏的對談紀錄。廖俊逞、朱安如：〈劇場的聲音 聲音的劇場〉，《PAR 表演藝術雜誌》第 200 期（2009 年 8 月），頁 24-29。

曲。此外，亦有零星劇場歌曲創作，如夏宇與陳綺貞合作的《給普拉斯》（徐堰鈴主演）劇場歌曲〈雨水一盒〉。²⁶ 值得一提的是，這些劇場歌曲創作多與「獨立音樂」歌手合作，包括陳珊妮、陳綺貞、魏如萱、吳青峰等，這樣的合作關係必然也為類型（三）或（五）的流行歌曲創作奠基深厚的默契，而與「獨立音樂」歌手合作的文化意義下節會再詳細論述。

（三）流行歌曲搭配吟誦現代詩篇

本類型零星散見於流行歌手的專輯中。詩人吟誦現代詩，混融流行歌手的演唱（歌詞內容多為詩人所作之歌詞，但有例外，如本文探討的〈各站停靠〉）。如陳珊妮〈你在煩惱些什麼呢？親愛的〉，²⁷ 混融李格弟創作歌詞〈你在煩惱些什麼呢？親愛的〉與夏宇口白唸詩〈你不覺得他很適合早上嗎？〉、²⁸ 又如夏宇與陳建騏共同創作，魏如萱演唱之〈勾引〉（混融〈排隊付賬〉的吟詩）、〈Ophelia〉（混融〈我不知道我已經給了我的早上〉的吟詩）、與蘇打綠樂團共同創作之〈各站停靠〉（混融〈被動〉的吟詩）。在這些作品中，從創作過程到最後的音樂實踐成果，都表現出詩與歌有機、跨界流動、複音、互文等豐富特質。須說明的是，類型（一）的表現形式也是如此，但因類型（一）是完整的專輯，便與這些零星的歌曲具有不同意義，就文化資本而言，也是如此。

²⁶ 關於夏宇的劇場歌曲探討，與劇場歌曲流動到流行歌曲專輯的文化意義，可參筆者：〈從劇場到專輯，談流行歌曲的文化流動〉一文。該文探討夏宇的劇場歌曲〈雨水一盒〉、〈失明前我想記得的 47 件事情〉從劇場流動到流行歌曲專輯時，因二者文體質性不同，編曲、表演風格也各自殊異。《吹鼓吹詩論壇》第 29 期（2017 年 6 月），頁 44-48。

²⁷ 〈你在煩惱些什麼呢？親愛的〉，詞：夏宇，曲：薛岳、韓賢光，演唱：陳珊妮，唸詩：夏宇。收錄於陳珊妮 2000 年專輯《完美的呻吟》。

²⁸ 夏宇：《Salsa》（臺北：作者自印本，2011 年），頁 44。

（四）以既有的現代詩作入歌

「以詩入歌」如何調整詩句的語言形式，隨著樂曲架構調動現代詩文本的組織、脈絡，加入重複、鑲入主、副歌、導歌、橋樑段等音樂結構，搭配詞曲咬合，是另一值得研究的議題。從中亦可看出流行歌曲之歌詞與現代詩書面文本迥異的形式，其中的轉換機制更是值得研究，但非本文論述重點所在，茲舉前行研究為證：「在詩歌入樂的過程中，首先是對詩歌的選擇，表明音樂對詩歌的態度和主導性，如趙元任所說，他『所選的詩材，也不是專挑好詩來作譜，是選好譜的詩來作譜的。大概好歌詞的條件是要字音響亮，句法比較的整齊一點，聽了要容易懂，句尾要押韻，重複句子要多一點。前後呼應的口氣或短句要多一點。』……改編更深入地觸及詩樂門類的內在關係及其轉換機制，改編現象的複雜性和深刻性明顯被包括詩學與音樂學在內的文藝研究界低估。」²⁹ 在夏宇的現代詩作中，直接改編為流行歌曲的如陳珊妮為夏宇〈乘噴射機離去〉³⁰ 這首一百三十幾行的長詩譜曲演唱，這首詩的改編入歌完全顛覆了當代流行歌曲的「曲式基模」。³¹

（五）詩人創作流行歌詞

夏宇自 1984 年起，以李格弟、童大龍、李廢為筆名，創作許多流行歌詞。

²⁹ 參童龍超：《詩歌與音樂跨界視野中的歌詞研究》（北京：人民出版社，2016 年），頁 135。

³⁰ 夏宇在《腹語術》（臺北：作者自印本，2017 年）後記中提到自己喜歡這首詩，且「希望有一天可以被唱出來，用簡單的樂器，吉他、木琴、手風琴之類。」實際的編曲也的確融入了手風琴的伴奏。頁 121。這首詩收錄於夏宇第一本詩集《備忘錄》，已絕版。

³¹ 蔡振家、陳容姍：《聽情歌，我們聽的其實是……：從認知心理學出發，探索華語抒情歌曲的結構與情感》（臺北：臉譜出版社，2017 年）中提到，主副歌形式是廣大聽眾所共享的曲式基模，一首歌要能夠廣為流傳，通常必須遵循主流的曲式基模，因為心理學家告訴我們，一般人傾向選擇接受符合已知基模的訊息。頁 71。

此時，其所創作的歌詞不論是依聲填詞，或是直接創作歌詞，皆有不同於寫詩的創作意識。這些作品音樂化後，相較於上述四類，便與一般流行歌曲差異較小。此類作品如趙傳演唱〈我很醜可是我很溫柔〉、田馥甄演唱〈請你給我好一點的情敵〉、蔡依林演唱〈Play 我呸〉、魏如萱演唱〈還是要相信愛情啊混蛋們〉等。在類型（三）中大多數歌曲的流行歌詞部分，也是屬於這類。唯一不同的是，類型（三）中的歌曲加入了夏宇吟詩，在音樂結構上產生複音。

在這五類的音樂實踐類型中，皆有豐富的文本可供探討。因本文為單篇論文，故先聚焦於類型（三）的詩歌混融作品。取樣的原因是此類型的作品前行文獻研究並不多，此外，本文取樣的作品具有豐富文化資本，且兼顧藝術性與暢銷性。在這類作品中，夏宇／李格弟的詩／歌在同一音樂文本中如何融合？如何趨近一首歌曲的完成？吟詩如何與歌手的歌曲詮釋互相碰撞，生發意義？創作過程中如何展現文本豐富的互文性，這些都是值得深究的議題。為了進一步分析這些問題，有必要先理解夏宇對詩與歌的創作態度。

三、夏宇對現代詩／流行歌詞的創作態度

夏宇的現代詩創作從形式到內容都充滿革新，從《·摩擦·無以名狀》³²以真實的相簿拼貼上一本詩集《腹語術》剪下的字詞開始，她的每一本詩集從內容、裝幀、設計到紙本的挑選，無不令人驚艷，在在挑戰了文字形式與內涵的邊界，與詩集媒介的多元探索：《Salsa》的毛邊本、《粉紅色噪音》以透明賽璐璐片印上翻譯軟體夏洛克翻譯的詩句、《詩 60 首》³³以刮刮樂的材質印為封面、《第一人稱》³⁴仿老電影院的風格結合了模糊的照片與詩句、《脊椎之軸》³⁵與日星鑄字行合作，以鉛鑄字模打壓在一百磅單光牛皮紙上，直接

³² 夏宇：《·摩擦·無以名狀》（臺北：作者自印本，2017 年）。

³³ 夏宇：《詩 60 首》（臺北：作者自印本，2011 年）。

³⁴ 夏宇：《第一人稱》（臺北：作者自印本，2016 年）。

³⁵ 夏宇：《脊椎之軸》（臺北：作者自印本，2020 年）。製作方式參本詩集後記。

在紙上壓出凸痕而不敷油墨。凡此種種，皆可看出她對詩語言、形式、詩集媒介的摸索，前行文獻亦多有探討。本文不擬聚焦於此，但基於這個觀點，可將夏宇的歌詞創作集《這隻斑馬》、《那隻斑馬》視為她的詩文字探索的延伸。

（一）從主流唱片到獨立音樂

夏宇 1984 年起以童大龍、李格弟、李廢等筆名發表歌詞，早期她的歌詞「多是為固定幾位歌手如趙傳、齊秦、陳珊妮、張艾嘉、李麗芬等寫作，……且多由臺灣流行音樂市場中佔有一席之地，旗下擁有許多暢銷歌手專輯的『滾石音樂唱片公司』發行。」³⁶可說是穩定地創作主流暢銷歌曲，且一如她自述「方興未艾的流行歌曲事業」。³⁷但近幾年，她的流行歌詞明顯受到「獨立音樂」³⁸創作者的喜好，尤以陳綺貞、蘇打綠樂團主唱吳青峰、魏如萱、陳珊妮、張懸等創作型歌手為要。在夏宇與這些創作型歌手（文青歌手³⁹）的合作作品中，除了典型的流行歌曲形式（本文歸納的類型五）外，尚有一系列「劇場歌曲」（類型二），這是夏宇與音樂人陳建騏合作「幾米三部曲」音樂劇時創作的，這些劇場歌曲由夏宇作詞；由陳建騏、鍾成虎（添翼創越創辦人）、吳青

³⁶ 林芷琪：〈筆名、都市與性別：論夏宇與李格弟歌詞的雙聲辨位〉，收錄於《異同、影響與轉換：文學越界學術研討會：青年文學會議論文集》（臺南：國家臺灣文學館，2006 年），頁 49。

³⁷ 詳參夏宇：《這隻斑馬》後記（無頁碼）。內有〈寫歌〉一文，原刊於《曼陀羅詩刊》第九期（1990 年）。

³⁸ 參「臺灣獨立音樂協會」定義：「獨立音樂英文為 Independent Music，簡稱為『Indie Music』，如同獨立電影一樣，獨立音樂 Indie Music 已成為專有名詞，意思是不受商業娛樂機制控制，由音樂人獨立創作的音樂。」此協會隸屬於行政院新聞局，於民國 93 年 6 月 4 日成立，在出版年鑑中言及會務時對獨立音樂做出簡明扼要的定義。

³⁹ 關於臺灣當代「獨立音樂」與「文青文化」的連結與詳細個案討論，可參筆者：《當代國語流行歌曲創作及相關問題之研究——90 年代迄今之考察》（臺北：國立臺灣大學中國文學研究所碩士論文，2012 年，洪淑苓先生指導），頁 174-183，該文對臺灣獨立音樂的「主流」、「差異」、「品味區隔」、「世代認同」等議題，結合創作型歌手的作品、風格、行銷研究。

峰、陳綺貞等人作曲；音樂劇歌曲由陳綺貞、魏如萱、吳青峰等人演唱。而後，這些劇場歌曲（不限於「幾米三部曲」）除了在劇場傳播之外，也在改編之後收錄於陳綺貞、吳青峰等歌手的演唱會專輯或正規專輯中，如陳綺貞〈雨水一盒〉、⁴⁰〈失明前我想記得的 47 件事情〉；⁴¹ 蘇打綠〈雨中的操場〉、⁴²〈被雨傷透〉；⁴³ 吳青峰〈柔軟〉、〈最難的是相遇〉。⁴⁴ 這些歌曲的前身為劇場歌曲，但在經過編曲改編與重新詮釋後，脫胎為「流行歌曲」，於流行歌曲專輯與演唱會中轉世。

這產生了不容忽視的文化意義，因劇場歌曲的創作，使夏宇與這一批獨立音樂製作人、創作型歌手合作，⁴⁵ 其中包括與魏如萱交情匪淺的陳建騏，與添翼創越創辦人鍾成虎（公司旗下歌手有陳綺貞、魏如萱），在這樣的合作關係中，使夏宇的創作（不論詩或歌）能自然融於這些獨立歌手的作品中，少了主流唱片公司的中介，詩意的創作過程也更可能從中生發，這在下文分析的三首歌曲〈各站停靠〉、〈勾引〉、〈Ophelia〉中，皆能看出相對自由的創作模式。雖然這些歌手在作品暢銷之後，有些會選擇加盟主流唱片公司行銷，但在專輯製作的面向，參考專輯所附製作名單，仍是維持獨立製作，而有較多自由度。夏宇能與音樂創作者、歌手直接見面、討論作品，在減少唱片公司中介後，確

⁴⁰ 收錄於陳綺貞 2013 年《時間的歌》專輯。

⁴¹ 收錄於陳綺貞 2012 年《A Piece of Summer II 夏季練習曲世界巡迴現場錄音》演唱會專輯。

⁴² 收錄於蘇打綠 2010 年《十年一刻》演唱會專輯。

⁴³ 收錄於蘇打綠 2013 年《Walk Together Live》演唱會專輯。

⁴⁴ 這兩首歌曲收錄於吳青峰 2020 年《冊葉一：一與一》專輯。

⁴⁵ 獨立音樂成為當代文青文化之一環，產生許多與主流音樂不同的音樂風格、產製模式、美學訴求，更形塑一種異於主流流行歌曲文體的品味區隔。而音樂的產製、消費模式，更是葛蘭西文化主導權的展示，創作型歌手與樂團分別以「合唱團」、「地下樂團」、「獨立音樂」的標籤標榜自我。這些標榜目的在與「主流」區別，並取得次文化的身份認同。音樂產製與消費方式便具備特殊的文化意義，不僅是文化商品本身的質感異於主流市場唱片的美典型式，連歌曲的文體都帶著區隔性，並充分展現「秀異性」。

保的正是音樂的「原真性」。⁴⁶不過，創作者夏宇的實際感受是否真是如此，則需要進一步訪談方能得知。

當李格弟創作的流行歌詞，從主流唱片流動到獨立音樂，甚至能讓夏宇以「吟遊詩人」身份獻聲，顯示了流行文化的社會實踐，一如齊默爾（Georg Simmel）所述：

The fashions of the upper stratum of society are never identical with those of the lower; in fact, they are abandoned by the former as soon as the latter prepares to appropriate them.⁴⁷

當流行文化作為社會實踐的方式，很明顯的一個特徵是「秀異性」，亦即「仰賴社會差異和區分，並透過包括（inclusion）與排除（exclusion）的策略。」⁴⁸當主流的音樂文化不再具有創新力，創作者（上層團體）就必須思考如何創造新的流行符碼。上文中的「獨立音樂」並非不流行，相反地，在近十年的臺灣樂壇中，他們的聲勢可說是如日中天。因流行文化的接受者（下層團體）開始厭倦主流文化的標準化、千篇一律，便會藉由支持獨立音樂來完成他們的消費實踐。從金曲獎或其他各大音樂獎項觀察，皆可發現陳綺貞、蘇打綠（吳青峰）、魏如萱⁴⁹為這些獎項提名或獲獎的常勝軍，從演唱會舉辦頻率與票房

⁴⁶ 獨立音樂的創作過程減少唱片工業的中介，使創作者能保持較多的「自我完整性」，也確保了原真性的提升：「由於原真性是非常核心的文化價值……它是一種價值，在對文化價值進行一連串評估時，發揮調節的功能，它的根基是堅持個體自我的完整性。」參 Simon Frith, Will Straw, John Street 合著，蔡佩君、張志宇譯：《劍橋大學搖滾與流行樂讀本》（臺北：商周出版社，2005 年），頁 117。

⁴⁷ Georg Simmel, "Fashion," (時尚) *The American Journal of Sociology*, 62.6(1957), pp.541-558.

⁴⁸ (英) 約翰·史都瑞 (John Storey) 著，張君玖譯：《文化消費與日常生活》（臺北：巨流圖書出版社，2002 年），頁 54。

⁴⁹ 獨立音樂的創作者如何成為主流，從 Bourdieu 文化資本觀點的體制化形式來說，就是「獎項」（當然不限於此，不過可做為一個觀察切入面），而臺灣最受注目的音樂獎項便是金曲獎，與夏宇合作的獨立音樂創作者如陳綺貞、魏如萱、陳珊妮皆有入圍過金曲獎「最佳國語女演唱人獎」，蘇打綠樂團入圍過「最佳樂團獎」，而魏如萱、吳青峰更獲得「最佳國語女演唱人獎」與「最佳國語男演唱人獎」。以專輯

來看亦然。⁵⁰

此外，在簡妙如的研究中也梳理了流行音樂在臺灣，從「地下音樂」到「獨立音樂」的演變中，發展出異於主流音樂市場的另類美學，與特殊的生產、展演形式。在 2000 年後，許多樂團認識到唱片公司的操作手法並不適合自己，因此回到業餘的地下場景，並倡議「獨立音樂」的精神，使 1990 年代地下樂團的稱謂在 2000 年後很快被獨立音樂取代。這批音樂人由下而上培養樂迷人口，並成立許多自己的廠牌，如林暉哲音樂社、鸞的音樂、野火樂集、風和日麗等等，連在主流市場出片的音樂人，也轉而經營自己的廠牌，如陳綺貞、五月天等。2006 年為臺灣獨立音樂的轉捩點，除了張懸、蘇打綠打入主流市場外，live house 合法化運動也正當了獨立音樂的文化地位。⁵¹ 這些「獨立音樂」創作者逐漸躋身於主流中，而夏宇的流行歌詞、劇場歌詞（具畫面感與情節敘事張力）所帶的詩意，或是親自吟詩的舉措，都使得這些夏宇經手過的歌曲從主題到形式保有一定的社會獨特性，也就是上文齊默爾所述的「另闢蹊徑」（abandoned by the former），或是 John Storey 提到的「社會差異和區分」。甚至連主流歌手田馥甄、⁵² 蔡依林⁵³ 都來跟她取經，以讓自己的創作帶點獨

或歌曲為線索來看，這些歌手的專輯也常入圍金曲獎「最佳國語專輯獎」、「最佳年度歌曲獎」。從非主流攀升至主流的心路歷程，可見魏如萱 2021 年 7 月 10 日的臉書粉專：「魏如萱的歌迷很擅長等待，從她很不會說話到說話開始有點好笑，從每次演唱會的票都賣不完到秒殺，從你身邊的人都不知道她是誰到她上台拿了一座金曲獎，這中間等待的時間，很長很久。」也反映了文化資本確實受「獎項」影響。

⁵⁰ 關於獨立音樂與主流文化、獨立音樂與金曲獎與其他音樂獎項的文化關係，可參李明璁主編：《樂進未來——臺灣流行音樂的十個關鍵課題》（臺北：臺北市政府文化局，2015 年），內有專章〈從「地下」到「獨立」，從獨立到主流：臺灣音樂新探索〉探討獨立音樂廠牌相關問題，頁 116-133。

⁵¹ 簡妙如：〈臺灣獨立音樂的生產政治〉，《思想》第 24 期（2013 年 10 月），頁 115-116。

⁵² S.H.E 成員之一，田馥甄 2011 年專輯《My love》當中，便有三首歌曲是採用李格弟之歌詞，這三首歌曲分別是〈烏托邦〉、〈請你給我好一點的情敵〉、〈影子的影子〉，譜曲的人分別是陳珊妮、張懸、陳綺貞。田馥甄單飛後發行的專輯，可說是從主流女子團體到帶點文青感的個人專輯之變遷。

立音樂的魅力。

夏宇當然也會意識到主流與非主流、大眾與小眾的議題，⁵⁴ 在她的《腹語術》後記提到自己想作「地下詩人」：「自以為擁有一本孤僻、機智，而又甜蜜地偷偷地流傳著的詩集的詩人。」⁵⁵ 又說到：「早知道寫詩會引起這麼多注意，我會去拍那種沒什麼人看的『實驗電影』或是搞沒什麼人聽的噪音或是當一個自己爽就好的電音 DJ。」⁵⁶ 但創作流行歌曲，面對暢銷與否，又是另一件事情，儘管夏宇自認從未理解：「曰小眾曰大眾，既然我也根本從來沒有明白過眾為何物。」從她為「天后」蔡依林創作的〈play 我呸〉歌詞中，對「大眾」、「小眾」、「小清新」、「重口味」、「文青」、「前衛」、「原創」、「拷貝」這些詞彙，採取既「呸」又「play」的態度，可見其後現代遊戲精神的體現。

以夏宇的話來說，「所謂大眾口味之抽象懸疑，反而變成另一神秘致命之處，怦然心動。」⁵⁷ 正因為刻意迎合總是招致失敗，而且流行文化本就是「變動不定」、「瞬時激變」的。⁵⁸ 於是，夏宇擱下這個問題，對詩與歌的創作提

⁵³ 蔡依林歌曲〈Play 我呸〉，收錄於 2014 年《呸》專輯。這首歌曲入圍第 26 屆臺灣金曲獎最佳年度歌曲獎，歌曲 MV 入圍金曲獎最佳音樂錄影帶獎。並獲得德國紅點設計大獎視覺傳達設計獎，與入圍柏林音樂錄影帶大獎最佳美術指導獎。

⁵⁴ 李癸雲認為，除了「大眾」的觀點之外，可參考佛洛伊德心理學的「群體」觀點，來說明流行歌詞能夠滿足群體，強化情緒渲染的功能。參李癸雲：〈「唯一可以抵抗噪音的就是靡靡之音」——從《這隻斑馬 This Zebra》談「李格弟」的身份意義〉，頁 163-187。

⁵⁵ 夏宇：《腹語術》後記，頁 111。

⁵⁶ 夏宇：〈一手寫詩，一手寫詞〉，無標註頁碼。

⁵⁷ 夏宇：〈寫歌〉，無標註頁碼。

⁵⁸ 夏宇在〈痛快很痛快樂很快貓最重要〉中提到，歌曲的製作會議就是在尋找「大家究竟想聽什麼？」然而，這種猜測就像賭徒孤注一擲地押寶。流行文化的變動一如高宣揚在《流行文化社會學》中提到的：「流行歌曲的發展具有其自身的規律。這是一種沒有規律的規律：因為任何人都無法預測什麼樣的歌曲以及什麼樣的風格會被主要聽眾所讚賞。產生這一狀況的主要原因是流行歌曲的受眾基本上是青少年一代，而他們的興趣、愛好、品味是變動不定的，而且也是瞬時激變的。」高宣揚：《流行文化社會學》（臺北：揚智文化，2002 年），頁 233。

出了一種可能性：「如果我們把未來詩與歌的結合狀態定義成兩千多年前希臘悲劇裏的合唱隊的形式呢？」⁵⁹ 這樣的想法付諸實行，一方面體現在夏宇的音樂劇歌曲創作中，一方面體現在她詩歌融合的創作模式中（包括類型一與類型三）。在這些作品的形式中，我們看到了詩與歌融合的可能性，在本文研究類型（三）的歌曲尤其明顯。在流行歌曲中混入念詩的段落，使這種複音型態的流行歌曲游移在詩／歌邊界。從中亦可發現，現代詩和流行音樂交滲處種種微妙且豐富的詩意如何迸發。

（二）從「涇渭分明」到「愈混愈對」

夏宇以李格弟的身份發表歌詞，必定意識到現代詩和歌詞這兩種文體的不同之處，這已在前行文獻中多有探討。她在出版歌詞集時，也會意識到歌詞集是否值得出版，進一步說，是歌詞集能不能成為詩集的問題？在其歌詞集／詩集《這隻斑馬》後記中提及：

我花了許多時間猶豫這些網路上輕易可以尋到的文字，有什麼理由變成一本書，更由於這些文字的存在並不是一己之功，我必須挖空心思書的美術設計，為了用一種更彰顯的方式「據為己有」。

歌詞的存在並非一己之功，有時依照已有的曲調加以填寫，有時等待作曲人加以譜曲，牽涉到整個唱片工業與商業市場的運作。一如夏宇所述：「寫曲的人唱的人編曲的方式表演風格的演變乃至某一世代對某些特定字眼腔調親密感的過份強調而導致的集體高潮裏，這個行業沒有一個細節可單獨存在沒有一個螺絲不屬於另一個螺絲。一首最最流行的歌被集體的歇斯底里唱到爛時那種毀滅是那麼輝煌。」⁶⁰ 一首歌曲之所以流行，須得仰賴整個唱片工業的製作與宣傳，才能達到「集體的歇斯底里」。因此，要將創作的歌詞從流行音樂這個整全的文體中拆散，取得獨立地位，是會讓作詞人猶豫的。夏宇雖為詩歌雙棲的作者，

⁵⁹ 夏宇：〈痛快很痛快樂很快貓最重要〉，原載於《現在詩》第1期（2011年11月），頁164-165。後收入《這隻斑馬》，無標註頁碼。

⁶⁰ 夏宇：〈痛快很痛快樂很快貓最重要〉。

對待現代詩和歌詞態度仍有微妙的不同。

詩和歌詞兩種文體在創作上的差異，夏宇則在《這隻斑馬》後記多處提及：

對於詩與歌詞的看法：從前涇渭分明，因為不想打擾對方，現在愈混愈對因為想好好地互相打擾一下——也是因為寫詩的那個我實在太頑固太自以為是不太容易被打擾到。讓李格弟寫詩嗎？這是不錯的主意，讓夏宇寫歌嗎？我怕唱片公司的企劃再也不肯幫我寫簡譜或畫字數的 O O X X 了，因為不知道在寫什麼而且字數太多根本裝不進去，韻押得不夠工整不說，討厭的是根本找不到副歌。

填詞的限制當然就是字數，固定的格式固定的 hook 的位置，副歌要拔高結尾要有力。除了這些，必須講究旋律與字的四聲的咬合度，以及避免同音字以及有些字唱不出來或是唱出來不好聽，還有些字唱出來聽不懂，這些我後來發現多多少少影響到我寫詩時對聽覺的考量。

同時身為詩人和作詞人的夏宇，論及現代詩和歌詞諸多形式和內涵不同之處，如歌詞字數限制、固定格式、必須有副歌存在等要求，簡單來說，就是歌詞的文字與聲調須得配合歌曲的「曲式基模」，現代詩的創作則相對自由。⁶¹ 但以創作的觀點來看，因為作詞的經驗，使夏宇重視文字的「聽覺性」，作詞的聲音考量也回饋到她作詩的態度。其實，在前言中提到胡適提倡自然音節，與現代詩人摸索詩的「音樂性」這個課題，便是注意到文字本身具有天然的節奏韻律。高友工區分了「文字語言」與「聲傳語言」，⁶² 並以「表意」與「代音」

⁶¹ 丹尼爾·列維廷（Daniel J. Levitin）亦有類似觀點：「影響歌詞樣貌的因素與詩詞不同。歌曲的旋律和節奏提供了一個外在架構，詩詞則是內建了結構。」參（美）丹尼爾·列維廷（Daniel J. Levitin），林凱雄譯：《為什麼傷心的人要聽慢歌：從情歌、舞曲到藍調，樂音如何牽動你我的行為》（臺北：商周出版社，2017 年），頁 32。

⁶² 「因此我所關切的不是中國現在語言的研究，而是中國語言的傳統。甚至於也不是這個語言的全體，而只是文字在這個語言中所居的地位。所以並不只是文言與白話的問題，而是『文字語言』和『聲傳語言』對立的問題。」高友工：《中國美典與文學研究論集》，頁 161。

來思考這兩種語言的差異的心理基礎，⁶³ 再進一步延伸到「空間藝術」與「時間藝術」的問題。⁶⁴ 但表意與代音本就不相衝突，只是偏重面向各有不同，創作者若能在文字的「聽覺性」下功夫，則未必不能兼顧二者。此處夏宇意識到現代詩創作的聽覺考量，其實也只是回到文字韻律的老問題來思考。

更重要的是，以兩個筆名區分詩／歌兩種不同文體創作從「涇渭分明」到「愈混愈對」的態度，可見在夏宇的創作觀中，詩與歌詞二者的創作互相影響，這不僅表現在詩與歌不同文體的美典形式，也表現在類型（三）詩歌混融的作品形式中。進一步說，詩與歌的美典形式固然不同，但李格弟的歌詞和一般流行歌曲的歌詞相較，的確更趨近現代詩。也因其具有文化資本，可將「大眾」的思考擺到一邊，與「獨立音樂」的合作更提高了創作的「原真性」，她的歌詞創作也常顛覆典型，而呈現與現代詩「愈混愈對」的結果。愈混愈對既表現在現代詩與歌詞創作態度上的互相打擾，也在具體的音樂文本中混融形成複音的對話結構，更表現在消滅菁英與大眾的隔閡（宣稱歌詞集為詩集，宣稱靡靡之音可以對抗噪音），而正是這樣形態的詩歌創作，讓她的作品形成「差異」，醞釀出豐富的詩意。

四、夏宇的詩／歌混融作品分析

（一）吟遊詩人的誕生

論及本文類型（三）的詩／歌混融作品，可追溯至夏宇在 2000 年，與陳珊妮創作的〈你在煩惱些什麼呢？親愛的〉，這首歌曲中混融李格弟的歌詞創

⁶³ 「這似乎是表面的歧異，實際上反映出極深的心理基礎。因為表意和代音雖俱是以書寫的文字為媒介，但是文字在兩個系統中所代表的成分全然不同。表意是建立在字與意的關係之上，代音則以字與音為其基本關係。」同前註，頁 164。

⁶⁴ 「如果從語言活動轉向藝術活動，口語和文字的問題可以蛻演成為聽覺藝術和視覺藝術的問題，在這新的層面又出現了相關而又不盡相同的時間藝術與空間藝術之對立。」同前註，頁 173。

作〈你在煩惱些什麼呢？親愛的〉與夏宇口白唸詩〈你不覺得她很適合早上嗎？〉，⁶⁵開啟了她詩／歌混融的創作模式。此後，夏宇2002年的《愈混樂隊》專輯，更有多首作品嘗試這種複音的實驗音樂形式。但一如楊澄靜的研究指出：

愈混愈對的初步，是將詩與歌詞放置同一首歌裏，以口白與音樂方式結合，這是一種過度階段的努力，雖然混合出特殊的樂曲，卻仍未對一般大眾的胃口，……作為一種藝術和大眾文化的混合物，我們幾乎很少見到夾有詩句口白的音樂作品，被視為專輯主打歌曲，在媒體上強力播送，也甚少在公開場合，聽到有人哼唱。並且口白與音樂結合嘗試出來的歌曲，多被收入在非主流的唱片裏，視為創意之作而非暢銷歌曲看待，能見度低，一般人接受度不高。⁶⁶

的確，當時夏宇以「吟遊詩人」的身份創作這種詩歌融合的作品，並未受到大眾注意，亦未形成暢銷作品。她在流行歌壇中「獻聲」吟詩，並得到更多聽眾注意，必得要在更知名音樂創作人的作品中。在本文取樣的歌曲中，詩歌混融的形式與技巧圓融，歌曲更獲得廣大的支持。本文選取蘇打綠2009年《春·日光》專輯中的〈各站停靠〉、魏如萱2011年《不允許哭泣的場合》專輯中的〈勾引〉、與魏如萱2019年《藏著並不等於遺忘》專輯中的〈Ophelia〉。這三張專輯皆獲當年度金曲獎多項獎項提名，與其他音樂獎項之提名與獲獎，知名度高，且〈Ophelia〉一曲更使李格弟入圍當年度金曲獎最佳作詞人獎。⁶⁷

從Bourdieu的文化資本觀點來看，文化資本的形式包括：具體表現形式、

⁶⁵ 夏宇：《Salsa》，頁44-45。

⁶⁶ 楊澄靜：〈黑與白的愈混愈對——從《這隻斑馬》、《那隻斑馬》看夏宇歌詞與詩之間的關係〉，頁48-49。

⁶⁷ 《春·日光》專輯獲第21屆金曲獎「最佳樂團獎」、「最佳專輯製作人獎」、「最佳編曲人獎」提名，並獲得「最佳音樂錄影帶獎」。《不允許哭泣的場合》專輯獲第23屆金曲獎「最佳國語專輯獎」、「最佳國語女歌手獎」、「最佳專輯製作人獎」、「最佳編曲人獎」提名。《藏著並不等於遺忘》獲第31屆金曲獎「年度專輯獎」、「最佳國語專輯獎」、「最佳專輯製作人獎」、「最佳作詞人獎」、「最佳音樂錄影帶獎」提名，魏如萱獲得「最佳國語女歌手獎」。

客體化形式與體制化形式。其中，具體表現形式如風格，客體化形式包括錄製的音樂與影像，體制化形式包括獎項。⁶⁸ 夏宇以「吟遊詩人」的姿態創作的詩歌混融作品，在文化資本中得到這些形式的肯認與接受，並形塑了藝術與大眾文化的混合物，形塑另一種「上層文化」。⁶⁹ 此外，從葛蘭西文化霸權的觀點來看，霸權不會一直固定不動，反而是隨著文化協商隨時重估，⁷⁰ 對歌曲美典形式的認同與評價亦然。因此，在《愈混樂隊》時期不暢銷的詩歌混融形式，

⁶⁸ 朱元鴻：《文化產業：文化生產的結構分析》（臺北：遠流出版社，2000年），頁28。

⁶⁹ 詩／歌混融的作品，是否形成「上層文化」，除了獎項之外，有賴於市場反應與樂評佐證。筆者從〈Ophelia〉官方MV的留言中，察覺不少樂迷沈醉於這種唸詩與歌曲、流行與文藝混融的作品，茲舉幾例：「這首歌，是詞也是詩，是歌也是戲。幾年前開始，臺灣音樂漸漸變得文學起來，流行與文藝的界線愈見模糊，似是海水與河水，相互交替。」「歌曲中的短詩口述，與歌曲完美結合，完全不覺得突兀。」「從頭樂音緩緩搭著魏如萱的輕唱，到中間夏宇念詩，居然聽著就哭了，第一次聽念詩哭泣。」「口白詩一出來，我眼淚都噴出來了。」「文學和音樂的界線已經慢慢模糊了。」諸如此類的歌迷反饋，可見這種詩歌混融的作品，的確受到注目。此外，在2021年12月19日，查詢該MV已有195萬點閱，並非小眾。樂評人馬世芳亦曾在2019年11月27日專訪魏如萱的文章〈12/17 耳朵借我：專訪魏如萱談《藏著並不等於遺忘》〉中提到：「魏如萱的歌唱、陳建騏的曲、李格弟的唸白，三者合而為一，只能用『銷魂』形容，這絕對是我的年度歌曲之一。什麼獎都配不上李格弟我們的神，魏如萱唱得揪心入魂。」從這些市場反應與樂評來看，詩歌混融的作品確讓人感到耳目一新，且某程度融合了文學與音樂、顛覆了流行與文藝的界線。網址：<https://medium.com/%E6%88%91%E6%98%AF%E9%A6%AC%E4%B8%96%E8%8A%B3/waa-wei-cda767e2624f>。2021年12月19日查詢。

⁷⁰ 「在葛蘭西對霸權的定義中有兩個核心面向：優勢意識形態往往被陳述為『常識』，還有就是優勢意識形態和其他力量之間會形成緊張關係且互有消長。『霸權』一詞強調的是一個階級並不具備支配另一個階級的權力；而是不同階級的人們，在他們賴以生活與工作的經濟、社會、政治和意識形態等場域中，經過彼此的鬥爭抗衡之後，權力關係才因而妥協產生。『優勢』是統治階級透過普遍力量所贏得的，『霸權』則不同，它是所有社會階層在意義、法律和其他社會面向上經過一番推拉才建構出來的。」（美）瑪莉塔·史特肯（Marita Sturken）（美）莎莉·卡萊特（Lisa Cartwright）合著，陳品秀、吳莉君譯：《觀看的實踐：給所有影像世代的視覺文化導論》（臺北：臉譜出版社，2009年），頁75。

並不表示這樣的摸索就是失敗的，反而在近年夏宇取得龐大的文化資本後，成就了她成為「吟遊詩人」的美夢，也使更多的閱聽人能聽到夏宇的詩／歌。

夏宇希望她的歌「是誠心誠意地嚮往那個合唱隊，誠心誠意地列隊，誠心誠意地被消滅在完美的合音裏。」⁷¹ 因此，她在歌曲中吟詩，也是最直觀地以「吟遊詩人」的身份，將現代詩音樂化的手段。在余欣娟的研究指出：「口白以及唸唱的運用似乎有助於消化現代詩不諧音律的部分，……安排口白和以簡單的旋律念唱，是常見的方式。」⁷² 在《愈混樂隊》專輯後，這樣的表現益發成熟。下文討論的三首歌曲中，夏宇就是以這種方式參與音樂創作，成為吟遊詩人。因流行歌曲的創作本是集眾人之力，且創作過程有時序的先後。夏宇的「吟詩」是因何契機、在何時、以何種方式融入歌曲之中？便是耐人尋味的問題。剛好這三首歌曲的夏宇「吟詩」現場，都留下了紀錄，讓我們得以一窺音樂創作過程中「語言參與身體、思想、情感的動盪過程，透過彼此的作用成就表達，語言存在於訊息的傳達、回應與共感、體現的交織物中。」⁷³ 詩意如何透過身體、情感與思想的動盪過程迸發，將會在下文一併交代。

（二）〈各站停靠〉中的聲音姿態

蘇打綠樂團於 2009 年發行《春·日光》專輯，其中〈各站停靠〉這首歌曲，便有一段夏宇的吟詩與口白。這首歌曲為 E 大調，以貫串「韋瓦第計畫」四季四張專輯的主題樂句⁷⁴ 為 riff，⁷⁵ 這首歌由鋼琴演奏主題樂句開始，

⁷¹ 夏宇：〈痛快很痛快樂很快貓最重要〉。

⁷² 余欣娟：〈現代詩改編成歌曲的變異〉，《文訊》第 224 期（2004 年 6 月），頁 49。

⁷³ 引號內文字整理、節錄自鄭毓瑜：《姿與言：詩國革命新論》，頁 177。

⁷⁴ 蘇打綠樂團於 2015 年推出《冬·未了》後，其「韋瓦第計畫」也寫下句點，貫串這四張專輯的「概念主題」，從《春·日光》的〈各站停靠〉，到《夏·狂熱》的〈他夏了夏天〉，到《秋·故事》的〈小星星〉，到《冬·未了》的〈Must Keep Singing〉，這段四季主題旋律產生各種不同變奏，也使四張專輯有了核心概念。就吳青峰所言，這句簡單的樂句，是他們家中的貓踏過鋼琴琴鍵無意產生的下行樂句。在《冬·未了》專輯附贈《Sodazine Vol.9》，頁 62，團員阿龔也提到「我們的『韋瓦第第四季計畫』，有一個主題旋律，具有六個音的下行音階。」



不停迴旋的鋼琴聲響，便像「小雨滴滴答答」，⁷⁷落在春日的草原中。而「各站停靠」的意向，也與這首歌曲之前音軌中的鐵軌聲響，構成意義上與音樂上的連續性，形成兩個音軌的連貫感。以「概念專輯」的角度來看，可將前段音軌視為〈各站停靠〉的序曲。

〈各站停靠〉這首歌曲是在說明人體的肉身在轉世輪迴中變幻為其他物種的可能性，一如歌詞中所述「身體形式是生命的各站停靠」。因此，具體的火車停站，便象喻了生命輪迴流轉（同時指涉實際的輪迴與夢中的恍惚轉世）。

⁷⁵ 在音樂編曲中以同一樂句重複出現，稱為 riff，在許多音樂的創制過程中，riff 的記憶點甚至超越曲的創作，如 Eagles 樂團的名曲〈Hotel California〉中，以雙吉他呈現的分散和弦 riff 與 solo，代表性高過這首歌曲的曲調。在〈各站停靠〉中，編曲以鋼琴不斷重複、變調、展開的 riff 演奏，也是自始至終貫串著歌曲。關於 riff 的討論：「阿多諾對於流行音樂的另一個批評是重複太多，但其實音樂異於語言的一大特質就是重複性。音樂素材在同一首樂曲中通常會重複出現，不同的音樂文化會以不同的方式發揚重複性。例如有些流行歌曲的記憶點是伴奏中的 riff（重複出現的同一樂句），流行音樂的創作者似乎對於音樂的重複性有著新的理解與使用。」參蔡振家、陳容姍：《聽情歌，我們聽的其實是……：從認知心理學出發，探索華語抒情歌曲的結構與情感》，頁 39-40。

⁷⁶ 此樂譜為網路的公開資源，網址：<http://tanhw.pixnet.net/album/photo/177289014>。2021 年 7 月 14 日查詢。以下兩處樂譜亦同。

⁷⁷ 在《春·日光》專輯附贈的《sodazine Vol.05》中，〈各站停靠〉這首歌曲的「專輯心得」，Bass 手謝馨儀提到「聽到這首歌，最直接的想法就是唸唸唱唱的感覺很特別，像是吟唱著詞，又像唸著詩，再搭配上像是小雨滴滴答答聲的鋼琴，彷彿在雨中訴說著一個故事。」本書無頁碼。

歌曲化用「莊周夢蝶」，⁷⁸展開了蝶夢，吳青峰直接以《莊子·齊物論》原典為歌。此段原文充滿了夢的恍惚感，藉由「也」、「與」等助詞（虛詞），營造一種「莊生曉夢迷蝴蝶」之迷離感。在鄭毓瑜的研究中，指出馬建忠詮釋「助字」的特色，既「幫助論斷、敘說、舒展辭氣」，又「兼有抑揚頓挫之致，而最適合往復詠嘆。」⁷⁹這些虛詞本就具有語言的內在節奏、頓挫，使「莊周夢蝶」的語言節奏與所欲傳達的內容呼應，營造往復詠嘆、如夢似幻之致。在吳青峰將之編曲入樂後，更以合音、虛擬音場位置，⁸⁰模擬聲音來回往復，此起彼落的唱答，使語言的聲響、頓挫，與旋律融合，醞釀了恍惚迷離的語境。



⁷⁸ 莊周與蝴蝶對吳青峰皆有特殊意義。蘇打綠的歌詞從〈小宇宙〉就開始飛出蝴蝶的意象，直到〈無與倫比的美麗〉又再提及蝴蝶，因此蝴蝶除了在《莊子》中是深刻的符碼，對於蘇打綠樂團而言，也是一種純美的象徵。在吳青峰發行的專輯《太空人》中，收錄歌曲〈少年莊周〉，亦是延續莊子思想的主題。

⁷⁹ 鄭毓瑜：《姿與言：詩國革命新論》，頁 140。

⁸⁰ 關於虛擬音場位置，即是藉由科技中介，在錄音時營造出聆聽時聲音的遠近、左右位置。更多的探討可見拙著《認同與權力——當代臺灣創作型歌手流行歌曲研究（1980 迄今）》：「音場位置的考量，在錄音技術進步之後，如何在音樂中虛擬出聆聽的音樂遠近感，便是環境錄音之考量因素。……也就是後現代主義中『超真實』之展現，其無真實指涉物，但卻模擬出一種真實的聆聽感受。錄音棚的進一步處理是將各個軌道的聲音合成起來，這時往往需要對各個軌道的音量關係、空間關係等進行調整，這樣就賦予了音樂作品以不同於原來音樂會的新的空間感。這種處理稱為『混響』、『聲像位置』（左右聲道，延遲造成的遠近感等等）的安排或設置。」拙著：《認同與權力——當代臺灣創作型歌手流行歌曲研究（1980 迄今）》（臺北：國立臺灣大學中國文學研究所博士論文，2018 年，洪淑苓先生指導），頁 258。

從這一段樂譜可發現，這首歌曲在吟唱「莊周夢蝶」的原典時，以虛擬音場位置模擬兩個音軌間的往復動態，聆聽感受便像一來一回的唱答，音樂本是時間藝術，但藉由音場位置營造了意義得以迴旋其中的空間感。此處僅舉開頭樂譜為例，但整個莊周夢蝶段落的音場安排皆是如此。從曲調來看，這兩個樂句藉由重複來呼喚聽覺記憶，在音樂中利用「再認素材」⁸¹來讓聽眾感受到樂句之複沓。而後「俄然覺」的部分又再重複一次相似的樂句，作用是相同的。

歌曲裏化用春季節氣的名稱，在二十四節氣中，⁸²屬於春天的節氣包括：立春、雨水、驚蟄、春分、清明、穀雨。〈各站停靠〉化用了其五（未化用的驚蟄在同張專輯的〈交響夢〉這首歌曲完整呈現），除了呼應專輯概念「春」的書寫，也在化用時巧妙營造語言的「多義性」，帶入春的節氣感知脈絡：

「春」「立」下「分」際的標竿時，我作了一個夢。我夢見我竟然變成了人，走到草原上，看著自己飛來飛去。「雨水」沾濕了翅膀，卻讓花香更「清明」；「穀雨」雖然寒冷，卻讓鮮豔的顏色更磅礴。

括號中的字，一方面實指節氣，一方面也由字義來發展敘事。藉由帶入節氣的感知，使蝶夢為人的夢境縈繞著春的氣氛。在鋼琴如滴滴答答的春雨中，蝶夢為人，走到草原上，看見「自己」飛來飛去，此時物與我何真何幻？我與其他的蝶又有什麼樣的分別？屬於春的節氣化為修辭多義性挪用，更為文本張開了理解的向度，立春「春木之氣始至」，雨水「東風既解凍，則散而為雨矣」，清明「物至此時皆以潔齊而清明矣」，⁸³更使蝶、花、人沐浴在古典氤氳的語境中。

⁸¹ 「音樂的重複性，是它異於語言的一大特質。……抽象的音樂則反其道而行，刻意要讓素材（形式）重複出現，使聆聽者能夠再認。樂譜中有反覆記號，但是小說與劇本中完全沒有這種記號，由此可見『再認素材』在音樂聆聽中的特殊地位。無論是作曲家、演奏者、聽眾，都可以在有限而複沓的音樂素材中，深掘其無窮的意義。」參蔡振家：《音樂認知心理學》（臺北：臺大出版中心，2013年），頁119。

⁸² 元·吳澄：《月令七十二候集解》，收於《學海類編》（臺北：藝文印書館，1967年，《百部叢書集成》本），第4冊，頁1。

⁸³ 元·吳澄：《月令七十二候集解》，頁1-5。

原典莊周與蝶的關係，本是泯滅物我界限的物化觀，藉由審美達到主客合一、物我相忘的境界。⁸⁴在這首歌曲的感知脈絡中，著重於「蝶夢為人」的向度，但夢為人的蝶仍攜帶著身體的記憶：「當我還是蝴蝶的時候，我不知道自己如此地快樂。」然而，輪迴藉著夢而觸發的生滅流轉，並非只有蝶與人這兩個向度。此處吳青峰挪用張愛玲《流言·炎櫻語錄》的句子：「每一個蝴蝶都是從前的一朵花的鬼魂，回來尋找它自己。」今生的蝶是前世花的魂魄，蝶親花，乃是尋覓前世。在歌曲中，蝶尋覓前世的同時，在今生的夢境觸鬚中成了人，因而帶出歌曲的核心思索：

尋找前世的蝴蝶，在夢的觸鬚中成了人；身體形式是生命的各站停靠。
懂得太多的人，被心眼絆倒，在計較間迷走打轉。而那不怕貓、不懂生死的翅膀，正飛舞在最美的風景間。我期待夢醒的時候，要做一隻順應快樂的蝴蝶。

「身體形式是生命的各站停靠」，點出歌曲的主題，蝶、花、人三種身體形式藉由夢與輪迴泯去物我對立，在春日節氣的時間感知脈絡中，與莊周夢蝶的「自喻適志與」交互詮釋，展開物我分與合的動態循環。傳說貓為一種食夢的獸，而飛舞於花叢中的蝴蝶，不懂夢也不懂生死的侷限，因此能自在活在當下，「飛舞在最美的風景間」。於是夢為人的蝴蝶，開始期待夢醒的時候，能夠丟掉這些心眼計較，自在做一隻順應快樂的蝴蝶，一如莊子「安時而處順」的逍遙。

⁸⁴ 徐復觀：「如莊周夢為胡蝶，即『栩栩然胡蝶也，自喻適志與，不知周也。』此時之莊周即化為胡蝶。這是主客合一的極至。因主客合一，不知有我，即不知有物，而遂與物相忘。」參徐復觀：《中國藝術精神》（臺北：臺灣學生書局，1966年），頁50-51。此外，李澤厚、劉綱紀論及莊周夢蝶涉及了「審美」的問題：「在審美中主體與對象經常處在一種物我不分交融統一的狀態中，主體感到自己化為了對象，同對象不可分。莊周夢為蝴蝶，好像蝴蝶那樣自由自在，歡快自得，就科學的觀點看來卻揭示了審美心理活動中普遍存在的現象。所謂『物化』、物我一體在審美中是存在的，沒有它就沒有審美。」李澤厚、劉綱紀主編：《中國美學史》（臺北：漢京文化，1986年），頁316。

蝶夢為人，花轉世為蝶，或是莊周夢蝶，都是以不同「物種」的角度來重新看待、省思對世界的想像，在《小泉八雲怪談》的〈餓鬼〉中有一段文字：

如果轉世變成了蜉蝣，我就能夠用三種不同的眼睛看見現在無法想像的顏色。用人類的時間單位來衡量的話，我的性命會很短吧，夏季的某一天，會是我生命最好的一段。不過，對蜉蝣的意識來說，短短幾分鐘就跟一個季節一樣長，我擁有翅膀的一天，只不要突然遭逢不測，能夠在金黃的大氣中飛舞，不知疲累，那是多麼快樂。而且，我在翅膀之間，既不會感到飢餓，也不會覺得口渴，畢竟我沒有真正的嘴巴，也沒有胃囊，我會真正地成為以風為食的存在。

小泉八雲具體想像成為蜉蝣的情境，並將昆蟲與佛經中的「餓鬼」相比擬，這樣的比擬也是其來有自，此篇卷首引了《彌蘭王問經》，其中提到「死夜叉之屍體或於昆蟲之姿態而見」。人往往只能在極有限的可能性中生存，並以人類的知性理解、丈量萬物。即便蘇東坡在〈赤壁賦〉提到「蜉蝣」，也是從變與不變來談，還是不脫人本關懷。但如果以另一物種嶄新的視角來置換想像，則可能體驗到另一種感覺樣式，不僅泯滅物我界限，更能激發浪漫的懷想吧！

在創作這首歌曲時，吳青峰心中一直「迴繞著法文的聲響」，並「直覺就想到了夏宇」，夏宇的聲音也在他寫這首歌時環繞不去，後來吳青峰順利邀請到她，在她到錄音室錄這首歌曲的法文口白與念詩段落時，全公司的人都放下會議來聽。當她一開口，所有的人都全身雞皮疙瘩，那是充滿理性，感性又性感的聲音。⁸⁵ 起初吳青峰是希望夏宇念法文翻譯「張愛玲的句子」與〈各站停靠〉的法文「歌詞」。在歌曲中，吳青峰唱出「我知道那花從此印記成我的紋路」後，夏宇以法文念出張愛玲《流言·炎櫻語錄》的翻譯：「*Chaque papillon etait le fantome d'une fleur passe, revenant a la recherche de elle-meme.*」（「每一個蝴蝶都是從前的一朵花的鬼魂，回來尋找它自己。」）而這一段口白，與吳青峰的歌詞、編曲的鋼琴伴奏在音樂共時的結構中形成「複音」，同

⁸⁵ 參《sodazine Vol.05》中的專輯心得，吳青峰所述。

時被聆聽，夏宇的口白更織入下句歌詞：「那個隱居的女人，她的朋友說。」隱居的女人自然是指張愛玲，而「她的朋友」就是在〈炎櫻語錄〉中的炎櫻，張愛玲又將她改名為「獏夢」。「獏」、「夢」二字觸發吳青峰的聯想，與這首歌之後出現的獏產生關聯，更重要的是，整首歌曲敘述的本來就是一場大夢，呈現了文本互相牽引的多義性。而在夏宇以口白唸出張愛玲的文句時，也不禁讓聽者感受到「她的朋友說」，是否也可能就是夏宇此時喃喃自語的表演呢？

夏宇以口白呈現「歌詞」的部分，在音樂的共時結構中如此呈現：

Est-ce que j'ai vraiment rencontre cette fleur? Etait-elle nee pour moi? Est-ce que je vais la revoir? N'ai-je jamais eclos? (我遇過這朵花嗎？她是因為我而生嗎？我能再遇見她嗎？還是我從未綻放？)

這段歌詞譯為法文後，由夏宇念誦，並與吳青峰演唱的這段歌詞在音樂時間中共時呈現：「尋找前世的蝴蝶，在夢的觸鬚中成了人；身體形式是生命的各站停靠。懂得太多的人，被心眼絆倒，在計較間迷走打轉。」因此，吳青峰演唱的歌詞與夏宇的口白交纏，互相詮釋，在音樂的共時結構之中，「我與他人的生命鼓動或情感起伏，都在同一的迴旋中而達到某一種『高峰』。」⁸⁶ 花與蝶、蝶與人的相遇，似曾相識的前世今生，恍恍惚惚的夢裏夢外，便在夏宇喃喃自語的疑問句中張開了時空的縱深。更深入思索，在莊周夢蝶的典故中，夢裏夢外的分藉由身體記憶的合，形成物我冥合的可能。此處帶入花的向度：「我知道那花從此印記成我的紋路」後，身體記憶也連結了花與蝶。交相纏繞的身體記憶，以音樂的來回應答模擬，吳青峰對「前世」、「夢的觸鬚」的歌唱，接上夏宇的呢喃，為歌曲營造出最富意義的姿態。

吳青峰讓歌曲迴繞法文聲響的構思得以實現，也是因為夏宇在聆聽歌曲後，感受到歌曲樂音旋律的共鳴，方能將自己的口白織入這一首歌曲文本中。

⁸⁶ 此處引用鄭毓瑜詮釋江文也《孔子的樂論》的句子。參《姿與言：詩國革命新論》，頁188。

而後，夏宇更建議為這首歌配上她的詩作〈被動〉的法文翻譯，夏宇吟詩的部分如下：

Elle a dit : [m] (她說 /m/) / Elle a dit : [n] (她說 /n/) / Elle a dit : [m] (她說 /m/) / Elle a dit : [n] (她說 /n/) / Elle a dit : [z] (她說 /z/) / En suite , elle a dit : [pok] (然後她說 /pok/) / A la fin, elle a dit : [f] (最後，她說 /f/)

在夏宇詩集《Salsa》中的詩作〈被動〉中，⁸⁷以音標如「她說/m/」這樣的詩句，來延伸發音與人的姿態、處境關聯，詩意並從中衍生。在鄭毓瑜〈聲音與意義〉針對漢語聲音與聲韻的變化中提到：「言語所以能表情、指物、譬況，那是人有意識地在發聲上，銘刻下身心與世界萬物交感、對應的曲折演進歷程。」⁸⁸此處雖指漢語，但在她的探討文獻資料中，卻是牽涉到各種語言起源的類似狀態。如果回到〈各站停靠〉的詮釋，夏宇此處以法文念出這些音標，必然也有她所想要「表情」、「指物」、「譬況」的對象。與這幾句「吟詩」在音樂的共時結構中，是由蘇打綠樂團Bass手謝馨儀唱出的歌詞：「我期待夢醒的時候，要做一隻順應快樂的蝴蝶」，與主唱吳青峰念出的口白：「每一個蝴蝶都是從前的一朵花的鬼魂，回來尋找牠自己。」以一小段樂譜示意這種共時結構：



謝馨儀所唱的部分，夏宇重複朗誦了兩次 /m/ 與 /n/ 的音節段落，這兩個音節在〈被動〉原詩中是這樣寫的：「她說 /m/ 必須很久很久不說話／才發得出來／這非常低的 /m/」 「那音節撥不動一絲漣漪／在養著青苔／綠灰的湖／她說

⁸⁷ 夏宇：《Salsa》，頁 56-59。

⁸⁸ 鄭毓瑜：《姿與言：詩國革命新論》，頁 166。

/m/ 然後她說 /n/ 就是不動」，⁸⁹ 於是，在歌詞文本中夢之將醒的蝶，一如這兩個音節想指涉的狀態：發自夢境中很久不說話的低沉鼻音。夏宇的吟詩與歌曲交感，夢境如詩句「被蠟封住的湖／湖底輕輕晃動／而不動／的果凍」，⁹⁰ 巧妙模擬夢中的狀態，更醞釀一種將要甦醒的能量。在鋼琴的伴奏中，夏宇接著唸出 /z/，在原詩中是這樣的意象：「在音箱裏／結成冰 /z/ 如果有人在她的胸脯或耳後／用力呵暖／她就會解凍／掉落／像一枚松果／我們就聽到 /g/」，⁹¹ 長久的夢境，不動的肢體，便似結冰一般，與自然的語音連結，就是 /z/ 的發音。而在夢將醒之際，呵暖，解凍，發出如松果掉落的聲響 /g/，一如蘇東坡〈永遇樂〉中：「攄如三鼓，鏗然一葉，黯黯夢雲驚斷」中的「鏗然」，使夢將醒未醒之際，聯繫到語音的動能。這首歌曲最後一個吟誦的音標，是 /j/，在吳青峰念完張愛玲的句子後，夏宇安靜地念著這個音標，原詩中「無限稠密而可以／收縮／用最少的呼吸／她說 /j/」⁹² 彷彿將蝶、花、人的彼此交感，藏進最深邃神秘的語音之中，隨著音場位置越來越遠的尾奏，讓這場伴著春雨的夢止息。

流行歌曲與現代詩的吟誦融合，讓夏宇在這首歌曲中成為吟遊詩人，並體現了歌曲創制過程中有機、能動的交感，尤其，歌曲能在同一個時間中共時呈現許多音軌，使歌者、詩人與樂器的聲音同時被聆聽，音樂聯繫自我與他人，語言聲音為中介「連結人與物、身與心、語言與非語言之間，建構彼此相參與、相融成」的過程，⁹³ 鋼琴聲如滴滴答答的春雨，歌者「沙啞帶點磁性，沉穩的低音及輕聲的低喃」，⁹⁴ 與夏宇法文的吟詩交響。相參與、相融成的連結，也回應了莊子「天地與我並生，萬物與我為一」的意蘊，詩人在與歌曲視閥融合之際，提出融入自己現代詩作的創意，進而碰撞出意外的詩歌對話關係。

⁸⁹ 夏宇：《Salsa》，頁 56-57。

⁹⁰ 同前註，頁 57。

⁹¹ 同前註，頁 57-58。

⁹² 同前註，頁 57-58。

⁹³ 鄭毓瑜：《姿與言：詩國革命新論》，頁 186。

⁹⁴ 參《sodazine Vol.05》中的「專輯心得」，謝馨儀所述。

（三）〈排隊付帳〉與〈勾引〉的複音結構

在詩歌混融作品取得文化資本後，夏宇與魏如萱在許多專輯中更有合作關係。包括了本文歸納的類型（三）與類型（五）。魏如萱 2011 年《不允許哭泣的場合》專輯中，有一首詩與歌往復迴旋，互相激盪的歌曲。專輯的歌詞本中，夏宇寫了一段文案，說明〈勾引〉這首歌曲的創作過程：一開始是夏宇帶著詩去陳建騏的錄音室唸，配著音樂，錄成了〈排隊付帳〉這首現代詩的吟詩錄音版本，⁹⁵ 類似本文歸納類型（一）《愈混樂隊》專輯中某些無歌詞，純唸詩的現代詩音樂化實踐類型。

在陳建騏的臉書粉專中，於 2019 年 2 月 26 日亦有文章紀錄這個創作過程：「詩人夏宇應美國詩人網站邀約，希望她能唸誦自選的詩，錄音放在網站中。夏宇選了『排隊付帳』並邀我創作背景音樂。」陳建騏敘述這首唸詩的音軌，乃是以他深愛的 Trip Hop 節奏不斷重複，編曲樂器包括：Viberphone, Bass, Saxphone, Strings Sample. 藉由不斷重複來消化這首長詩，而夏宇是「喝著紅酒」把這首吟詩錄完。因夏宇與陳建騏有「幾米三部曲」音樂劇合作經驗，必然培養了一定程度的默契，所以〈排隊付帳〉這個錄音幾乎是在微醺的創作狀態中產生的。

後來，〈勾引〉這首歌曲也意外地出現：

然後是建騏說娃娃（魏如萱）的新專輯快做好了還欠一首，我給她歌本讓她自己選，她選了〈勾引〉。猜怎麼樣？建騏就著我們已經錄好的排隊付帳隨便哼一哼，居然把〈勾引〉整首給唱進八分鐘的詩裏了。……我一邊聽一邊有個奇異的感覺，我覺得我還在超級市場排隊等付帳呢，可娃娃根本不想等，她已經出發勾引了。⁹⁶

李格弟創作的歌詞〈勾引〉與夏宇吟詩〈排隊付帳〉的音軌互相勾引的契機，

⁹⁵ 夏宇：《Salsa》，頁 121-122。

⁹⁶ 參魏如萱《不允許哭泣的場合》專輯文案。

是因為陳建騏想起〈排隊付賬〉的編曲充滿感官色彩，與〈勾引〉這首歌詞產生連結：「娃娃進錄音室完成她的另一半。我把夏宇的那一半放進歌，歌聲勾引，唸詩勾引。我勾引。」從這樣的創作歷程觀之，夏宇、陳建騏、魏如萱依序接力完成一首詩歌融合的作品，創作的過程更是無心插柳，始料未及。可進一步思考的問題是，在這樣的歌曲中，歌詞部分和詩作部分究竟有何詮釋的關聯性？創作的過程看似隨機，如後現代去脈絡化拼貼的遊戲技法，可供檢索的，是陳建騏福至心靈體會的「感性性」。因此，儘管詩與歌對「愛」的定義南轅北轍，仍是被兜在一塊。就歌曲結構來看，歌詞與詩因在音樂時間中共時出現，魏如萱的歌聲與夏宇的聲音若即若離，形成複音。

細究文本內在的深層對話關係，〈勾引〉這首歌曲官能性地描述愛人肉體交纏的當下，呈現「狂野顫慄」的現在，魏如萱以極具張力的聲音表現著誘惑，相對的，歌曲自始至終都有夏宇冷靜的吟詩交織，〈排隊付賬〉這首詩省思同在城市裏，同在排隊付賬中的人，是否有共同生活的可能性？瑣碎而日常性的觀察，隨意識自在流動的發想，隨機而偶然的邂逅，體現在語言的形式上，就是不斷重複、不停迴圈：「已經如此／已經這樣／片面／終止／已經如此／來不及追出去了／即使追出去也不見了」。原詩並未分行，而是以分隔號「／」來形成緊湊的閱讀節奏，在語言結構上為這首詩置入了「現代性」的視角：匆忙且目不暇給，陌異、疏離的人我關係，重新省視詩人自我與世界的關係。在翁文嫻的研究中，指出夏宇的現代詩常呈現「當下性」與「移動性」，「沒有意象，卻又充滿語氣狀態的句子，描摹了當事人的心理狀態，又常是不穩定、多主意、變來變去、隨緣隨意式的行為。」⁹⁷從〈排隊付賬〉一詩中，的確可以看出上述這些特徵，而夏宇的吟詩，正強化了「充滿語氣狀態」的詩意展演。

詩與歌兩個文本，以音樂性為基礎而互相勾引。歌詞緩慢、大量留白，且

⁹⁷ 翁文嫻：〈臺灣後現代詩觀察：夏宇及其後的新一代書寫〉，《臺灣文學研究》第1卷第2期（2012年6月），頁271。此文的獨特之處是以「興」為出發點，省思夏宇詩作豐厚的經典文學底蘊。

極具誘惑；詩句冷靜、陌異、疏離（與 Trip Hop 常配上迷離的女聲若合符節）。雖然創作時序有先來後到，但在三個人的手中：陳建騏的編曲、作曲；魏如萱的演唱；李格弟的歌詞／夏宇的現代詩與吟詩，創作的人我共感使現代詩與流行歌曲越混越對，交織成一個意象跳躍，湧現多重主體（實際的與隱喻的自我）的文本。鄭毓瑜探討古詩到新詩是從「相與」到「相對」的過程：「新詩人借助文法上的分析作用，反倒去離散主體，切斷從屬關係，讓異質交遇並列，讓物我突兀相見，讓承接失去承接，讓單線變成不一緻的複調。」⁹⁸ 這首歌曲的詩與歌突兀相見恰可為證。不可諱言，詩與歌這樣的「勾引」，進而交融，的確是建立在「偶然性」上的，具後現代特質，但夏宇的創作模式本就不脫偶然，例如《·摩擦·無以名狀》詩集隨機撿拾、遭遇那些剪下的字句。偶然結合的詩與歌互相打擾，進而打開我們未曾窺見的世界，與繁花盛開的可能性，一如李商隱詩「不知迷路為花開」。詩句所述：「世界因為他要分成兩半／那比較溫柔／比較被傷害的／那比較確定的／那比較能夠得到救贖的／那自以為更能夠愛的／那一半／那無疑／那就是屬於我／我是這一半」，分裂的世界在歌詞「詠嘆瞬間相愛的燦爛」中，得到了暫時性的救贖。

（四）〈Ophelia〉的多重互文

在魏如萱 2019 年專輯《藏著不等於遺忘》，收錄了夏宇吟詩／李格弟創作歌詞的〈Ophelia〉這首歌曲。這首歌曲的創作過程，也是一段動盪往復，音樂與詩句互相引動生成的故事。

魏如萱在 2010 年香港「優雅的刺蝟音樂會」中，演唱了〈Ophelia〉與〈冰冷的狂熱〉組曲，⁹⁹ 那時的〈Ophelia〉還只是一段音樂旋律和魏如萱無歌詞的哼唱，〈冰冷的狂熱〉則是劇場歌曲，為「幾米幸運兒」音樂劇中，由陳建騏作曲、編曲，李格弟作詞，楊乃文演唱的「劇場歌曲」，並收錄於《幾米幸

⁹⁸ 鄭毓瑜：《姿與言：詩國革命新論》，頁 313。

⁹⁹ 收錄於魏如萱《2010 優雅的刺蝟香港音樂會 Live》專輯。

運兒》音樂劇專輯中。陳建騏在此處將這兩首歌以編曲融合，佐以鋼琴與吉他、手風琴伴奏。

陳建騏與魏如萱討論在演唱會上如何詮釋這個組曲時，要思索 Ophelia 的瘋癲與她對哈姆雷特的愛。魏如萱提到，她唱這首歌曲時是揣摩 Ophelia 失足落水，仍一直歌唱到死為止的心境。與去（劇場）脈絡化後的劇場歌曲〈冰冷的狂熱〉搭配，使劇場歌曲獲得新的敘事脈絡：〈冰冷的狂熱〉中「冷冷地愛你」、「遠遠地愛你」、「淡淡地愛你」、「無所謂地愛你」，聽起來像是反語，在 Ophelia 瘋癲且將溺斃的掙扎中，冷熱之間呈現極大張力，魏如萱也以深情、瘋癲的唱腔詮釋 Ophelia 歇斯底里的狀態。特別需要注意的是，儘管這時〈Ophelia〉尚無歌詞，只是由魏如萱的哼唱配上音樂伴奏來呈現，以蘇珊·朗格的「同化原則」來說，當歌詞（或「非文字」的歌唱）進入音樂中：「它們放棄了文學的地位，而擔負起純粹的音樂功能」，這些哼唱「都是純粹音樂想像領域內的虛幻因素」，¹⁰⁰ 哼唱成為音樂的元素之一，被音樂同化。蘇珊·朗格同化原則固然有值得商榷之處，但它凸顯了一個重要的事實，就是音樂性相較於文學文字的表意，是更根源、更直觀的。

夏宇在聽了魏如萱演唱的〈Ophelia + 冰冷的狂熱〉組曲後，心有所感，便創作了〈Ophelia〉的歌詞，以文字描寫莎士比亞悲劇作品《哈姆雷特》中的 Ophelia，這首歌在魏如萱《藏著不等於遺忘》專輯製作過程中被意外發現，於是陳建騏與魏如萱邀請夏宇來開會，並錄製了〈Ophelia〉的正式專輯版本。這個版本是由陳建騏作曲，李格弟作詞，魏如萱演唱，夏宇吟詩。

這首作品往復生成，且形成豐富互文的過程，正體現了「一首歌的完成」

¹⁰⁰（美）蘇珊·朗格（Susanne K. Langer）著，劉大基、傅志強、周發祥譯：《情感與形式》（北京：中國社會科學出版社，1986年），頁171-175。亦可參蘇珊·朗格《藝術問題》「當歌詞進入歌曲之中並與音樂結合為一體時，作為一件獨立的藝術品的詩詞便瓦解了，它的詞句、聲音、意義、短語以及它描寫的形象也統統變成了音樂元素。在一首千錘百鍊的歌曲中，其歌詞是完完全全地被音樂吞沒了的，在其中簡直就找不到任何有關歌詞的蛛絲馬跡。」蘇珊·朗格著，滕守堯譯：《藝術問題》（北京：中國社會科學，1983年），頁80。

中，歌曲不斷演化、不斷生成意義的有機性與能動性：首先是李格弟與陳建騏合作的幾米劇場歌曲〈冰冷的狂熱〉，這個文本在後來陳建騏與魏如萱為演唱會設計歌曲時，恰能與 Ophelia 的精神狀態相合，因此藉由組曲融合且詮釋了新穎的觀點，使文本開放了一種可能性。這個階段性文本被原創作者夏宇聽到，再進一步以新創作歌詞推敲、勾勒出尚未完成的 Ophelia 心境。到了最後的創作階段，夏宇再以「吟遊詩人」的身份，加入〈我不知道我已經給了我的早上〉這首詩，¹⁰¹ 使整首歌曲的詮釋意義更加豐富。一次次地創造、一次次地拆解、一次次地引用，展現了詩意產生的可能性，Ophelia 深情、瘋癲的形象，也在音樂旋律、歌手嗓音與詩人呢喃聲中走出。

〈Ophelia〉這首歌曲中，主歌部分以鋼琴安靜地伴奏，魏如萱唱出 Ophelia 面對摯愛時，絕望且無奈的心境：「日出是免費的／夕陽也是／深夜是免費的／星光也是／可是對於河流我真的一無所知／他是瘋的在星期一／可是星期五／他完全清醒」，Ophelia 的悲劇在於她是被動捲入宮廷鬥爭中，父親波洛涅斯將她當成試探哈姆雷特的工具。哈姆雷特為了復仇而佯狂，佯狂時所說的話卻讓 Ophelia 心碎不已，河流則已預示了 Ophelia 的葬身之處。以同樣的曲調（再認素材）帶出第二段主歌：「他從長廊深處／朝我走來／在我的手上／放一個冰塊／說那是我從來沒有看過的海浪／冰塊都還沒有溶化／他又開始說那些瘋了的話」，李格弟的歌詞中巧妙安排了哈姆雷特與 Ophelia 的互動，以一個冰塊帶出海洋的意象，「從來沒有看過的海浪」在此究竟隱喻了什麼？也是耐人尋味的問題。也許是他們被禁止的愛情，也許是哈姆雷特為了復仇而暗潮洶湧的凶險前途。在 Ophelia 還來不及理解的時候，「他又開始說那些瘋了的話。」

瘋了的話指涉哈姆雷特戲劇的著名台詞：「to be or not to be?」這句台詞在歌曲裏被寫為副歌，並以重複加深探問：「to be or not to be / to be or not to

¹⁰¹ 收錄於夏宇：《第一人稱》，本書沒有頁碼，全書各頁的詩句為一首長詩，因此〈我不知道我已經給了我的早上〉這首詩，實際上是整本詩集長詩的一部分。

be to be Ophelia / or not to be」此處的重複是「再認素材」，必得要經過歌手「再詮釋」以讓歌曲有變化，魏如萱提到這首歌曲「副歌只有一句歌詞，我要如何讓它不會變得無聊，不讓聽的人有壓力？都有我的直覺、設計、呼吸在其中。」¹⁰²的確，唱歌的聲音是最直觀的表達，而副歌歌詞在原劇中原是哈姆雷特所說的台詞，也是劇中最掙扎的問題，此處李格弟將之創造性挪用，探詢這個問題的反而是 Ophelia。悲劇是對生命存在處境不停地探問，而 Ophelia 對於自己是否該成為 Ophelia，是否接受這樣的命運操弄？也充滿了掙扎與疑問。她的困境是：親人與愛人是對立的，而她無法守護任何一方，即便是在瘋狂與瀕死的狀態，這個問題也從未消解，在歌曲曲式結構中，便以副歌作為抒情的高潮。

重複段主歌繼續推進歌詞的敘事情節：「他是他自己的詩與瘋狂／而我／我將會／被花瓣蓋滿／我將會像冰塊／溶化在一條河上／那不會是一個答案／那是一條河／日夜的呼喚」，這段歌詞呼應了劇本中 Ophelia 失足落水的命運，她落水時仍斷斷續續唱著古老的歌謠，直至沉入泥中。哈姆雷特有自己的生命困境與悲劇，因而成為自己的詩，成就自己的瘋狂。相對的，Ophelia 的命運則是如冰塊溶化在河上，帶出失足落水的悲劇宿命，然而，死亡絕不會是最終的答案，面對「to be or not to be」偏執地探問，即便是葬身河中也得不到答案，亦呼應第一段主歌「可是對於河流我真的一無所知」，死去的 Ophelia 成為一條河日夜的呼喚。

就曲式結構上來說，主歌結束後應會接上副歌，但此處加入的樂段，是香港演唱會〈Ophelia + 冰冷的狂熱〉組曲中，〈Ophelia〉無歌詞的樂段，也就是當初夏宇聽到，因而產生靈感創作歌詞的音樂版本。因此，一條河日夜的呼喚，在音樂結構中便以真實的魏如萱的呼喚來呈現，此處，魏如萱吟唱的「鳴」便將呼喚具象化，從聲音中生發意義。

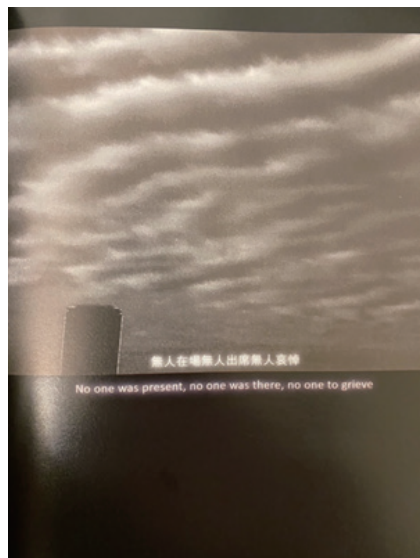
¹⁰² 李秋玫：〈懵懂共渡音樂海 攜手逐夢真知己——陳建騏×魏如萱〉，《PAR 表演藝術雜誌》第 326 期（2020 年 2 月），頁 36。

與此在音樂時間中共時出現的，是夏宇〈我不知道我已經給了我的早上〉的吟詩，就樂曲結構的編排，我們可以理解為主歌所開展「一條河日夜的呼喚」，同時是魏如萱此處無歌詞的吟唱與夏宇的吟詩：「我並不知道我已經給了我的早上／還有我的中午還有我的下午／我也並不知道也還有我的晚上／我的晚上你的晚上他的晚上／我們可以一起為別人度過別人的晚上／否則風吹過了你就變成風了／無人在場無人出席無人哀悼」這首詩本收於夏宇詩集《第一人稱》，這本詩集是仿照老電影院的形式，以刻意拍的「壞照片」與「情詩」安排在每一頁（並非每一頁都同時有詩或照片），而詩句從詩集中擷取，是去脈絡化的過程。因整本詩集各頁總合為一首長詩，因此，不論截取哪一小段，都已鬆動詩集中的敘事、抒情脈絡。

在夏宇選取詩句段落，並吟入歌曲中時，又生成了新的詮釋脈絡。夏宇藉由精微的詩節掌握，使她的嗓音化為 Ophelia 的囁語，喃喃地訴說著無意識付出的癡情，日夜呼喚的河流此時彷彿唱著輓歌。如果不妨大膽猜測，夏宇選取這幾句詩的理由，一方面是符合 Ophelia 的形象與口吻，一方面回歸到原詩集的照片、文字脈絡來看，在這幾句詩搭配的第一張照片¹⁰³是頭髮凌亂的沈睡女子（與 Ophelia 形象類似），最後一張照片彷彿墓碑籠罩在層層不祥烏雲中（因是不清晰的黑白照片，故無法確定物體為墓碑），詩集中的詩句與照片本就互相詮釋，¹⁰⁴經過吟遊詩人再引述到流行歌曲中，從互文的觀點來看，自有其詮釋意義。

¹⁰³ 這兩張照片是筆者從夏宇詩集《第一人稱》拍攝的。

¹⁰⁴ 關於詩集中照片與文字的有機、非暴力關係，可參夏宇《第一人稱》展覽的訪談：「至於詩句的搭配是我看著這些照片覺得好像電影啊，我先去一個沖印店把一些照片放大沖洗出來，然後用 word 檔寫了幾個句子貼在照片下方邊緣，當我把句子搭上照片的時候心裏就想：啊，我又有一個新的主意了，這本詩集的雛型也就出來了。那些詩句也不一定和照片相關，文字和照片之間是非暴力的關係，它們完全有機的生長。作的過程中只覺這本書不停在長，在找自己的形狀。」〈慢速奔馳的第一人稱，夏宇回來了〉，《關鍵評論網》，2016 年 8 月 4 日。網址：<https://www.thenewslens.com/article/45691>。2021 年 7 月 20 日查詢。



夏宇曾在〈痛快很痛快樂很快貓最重要〉中列了一首她的詩作：「在你的葬禮上／有人上台講述生平行誼／你躺著聽／你已經失去任何立場表達意見／只能暗地希望這一整套可以換／換一套配樂／另一套配樂／音樂確實改變氣氛／……剩下的也只能交給音樂／那確實就是大家那麼憂鬱的原因」，¹⁰⁵ 儘管 Ophelia 的葬身於河中時，無人在場無人出席無人哀悼，但卻有條河流日夜呼喚，剩下的，只能交給音樂，音樂正是此時共時存在的魏如萱的嗚咽。

就語言來說，李格弟創作歌詞時，特別會重視「押韻」，她說「流行歌詞務必押韻，尤其ㄛ韻一韻和ㄤ韻，可以構成強健的骨架。中文流行歌曲的體質貌似纖弱其實骨本強壯，靠的就是某些韻腳的永恆的感官性。」¹⁰⁶ 這首歌曲中，「走來」、「冰塊」、「融化」、「瘋了的話」、「答案」、「呼喚」，在歌詞中形成韻腳，副歌的 to be or not to be 本就帶著韻律，而整首歌曲更有豐富類疊以形成語句的天然節奏：「日出是免費的／夕陽也是／深夜是免費的

¹⁰⁵ 夏宇：《這隻斑馬》後記。

¹⁰⁶ 夏宇：〈痛快很痛快樂很快貓最重要〉。

／星光也是」，這兩句歌詞搭配的旋律幾乎相同，同時在語言與曲調上形成重複，具「再認素材」之功效。更不用說她朗誦的詩作〈我不知道我已經給了我的早上〉，句中一直重複「我」，「我的晚上你的晚上他的晚上」與「無人在場無人出席無人哀悼」亦然，使詩句自然形成複沓的節奏之美。而「你就變成風了」在聲音上與縈繞這首歌曲的主題「瘋」又產生諧音的關聯，給予人無盡的想像空間。

上述替代副歌而放入新的音樂段落，一方面在音樂結構上召喚了另一首互文的歌曲，營造歌曲開放詮釋的空間。一方面則顛覆主、副歌曲式基模的預期，另外開展音樂的段落，造成聆聽的新鮮感：

音樂透過有系統地顛覆預期，向我們傳遞情感。對預期的顛覆可以發生在音高、音色、輪廓、節奏、速度等任何部分，且必定要發生。音樂是有組織的聲音，而這組織必須包含一些超乎預期的元素，否則將在情感方面顯得平淡、呆板。太過工整的音樂嚴格來說還算是音樂，但會變成沒有人想聽的那一種。¹⁰⁷

顛覆成規除了具備曲式上的意義之外，不妨借鑑法國女性主義者西蘇（Hélène Cixous）「陰性書寫」的概念：「女詩人若能從語言層面開始顛覆詮釋成規，女性主體便能遠離男性秩序的制約。」¹⁰⁸ 夏宇建立多元的、異質的陰性書寫語言，尤其在 *Ophelia* 的描寫中，以 *Ophelia* 的身體經驗、歇斯底里與瘋狂來表達異於父系社會對主體性（統一而自主）的看法，呈現西蘇所謂的「多元性」，亦從莎士比亞劇本中解放了相對壓抑的女性形象。在流行歌曲的曲式基模中，置入一段不屬於主副歌的段落，並採詩、歌交響的複音來營造一種聽覺的新鮮感，以後現代音樂「多中心」的形式呈現，無疑是為 *Ophelia* 的故事，打開了一個歧出的世界。

¹⁰⁷（美）丹尼爾·列維廷（Daniel J. Levitin），王心瑩譯：《迷戀音樂的腦》（新北：大家出版社，2013年），頁161。

¹⁰⁸ 轉引自李癸雲：《朦朧、清明與流動——論台灣女性詩作中的女性主體》（臺北：萬卷樓圖書股份有限公司，2002年），頁208。

在這一段精彩的夏宇吟詩與魏如萱歇斯底里的呼喚共時演出後，曲式上接回副歌，以重複來強調 Ophelia 內心掙扎，並醞釀情緒。重複在流行歌曲中的運用，是要營造歌者與聽者的共鳴，在陶娟的研究中提到：「無論哪一種感情，詞作者都會反覆吟唱、渲染、以引起歌者和聽者的共鳴，讓他們感同身受。體現到結構銜接方式上，就是重複和交替，從而達到內容和形式的統一。」¹⁰⁹ 這首歌曲的結構¹¹⁰ 為 A1A2B1A3C1B2A4，主歌段重複四次，在歌曲結尾時只以主歌的一半呈現。副歌重複兩次，並加入一段導歌。每一次的重複，都是「再認素材」，而編曲藉由顛覆預期的方式，在 C1 改變預期曲式，並以詩、歌並呈的方式將 Ophelia「日夜的呼喚」以吟詩與嗚咽表現出來。因此，在 C1 過渡到 B2 時，就曲式而言的「再認素材」，便會產生「再詮釋」的不同意義，¹¹¹ 且在編曲上，除了貫串全曲由陳建騏演奏的鋼琴外，在 B2 加入了弦樂與合成器，增加情緒渲染力道，Ophelia 關於「to be or not to be」執拗地探問，也顯得更深刻了。

綜上所述，本文選取夏宇以「吟遊詩人」身份參與的三首詩歌混融作品，因為這三首歌曲皆有明確的創制過程，我們得以理解文本如何產生：詩人被包含在音樂之中，從內部理解音樂，更參與了歌曲的生產，融合為音軌之一。詩人同時具聆聽者與生產者的身份，與音樂文本產生互相感應的關係。一如知覺現象學家梅洛龐蒂在《眼與心》中所述：「將我視為空間性的零度而產生的空

¹⁰⁹ 陶娟：〈從篇章語言學理論談流行歌曲歌詞的結構銜接〉，《現代語文》第 24 期（2008 年 8 月），頁 140-141。

¹¹⁰ 關於主副歌形式的美學與美典研究，可參蔡振家、陳容姍《聽情歌，我們聽的其實是……：從認知心理學出發，探索華語抒情歌曲的結構與情感》第二章與第四章。

¹¹¹ 「抒情歌曲第二部分的正面效果，也可能跟音樂的重複與重新詮釋有關。……主副歌形式中重複出現的旋律，每次都會有些變化，而隨著歌曲的進程，聽者可能會以不同的心境去詮釋、感受相同的旋律，視角也隨之轉換。心理治療中有個類似的概念稱為『再詮釋』，也就是對於同一個事件或情境，切換到不同的視角，重新看待。」蔡振家、陳容姍：《聽情歌，我們聽的其實是……：從認知心理學出發，探索華語抒情歌曲的結構與情感》，頁 200-201。

間。我並不是延著空間外殼去看見它，我就在它的內部經歷它，我被含納於其間。總而言之，世界近身環繞著我，而不是在前面面對著我。」¹¹² 當創作者與世界（作品）並非判然二分，而是從內部感受、並創造作品時，便展開了視閥融合的可能性。更進一步延伸，中國傳統的〈樂記〉本就預設主體有感應與聯類的能力：「凡音者，生人心者也，情動於中，故形於聲；聲成文，謂之音。」而《文心雕龍》的「人秉七情，應物斯感。感物吟志，莫非自然」更說明了感知流動於自我與周遭，進而發為語言的動勢。在王育雯對〈樂記〉的研究中，提出「聆聽所涉及的，並非只是單一面向（質點與單鍊式）的認知或推理，而是『網狀與浮動』的因果關係體認，藉著『同類相動』而發聲。」而且感知能夠「穿越身心的藩籬，流動於個體自我與周遭之間、心靈與物質之間。」¹¹³ 音樂流動於人與音樂文本之間，而夏宇又同具創作者與聆聽者的身份，在聆賞與創作的往復流動中，夏宇以語音譬況蝶、人、花在夢與輪迴的同類相動，沉浸於春日節氣的感知脈絡；以微醺的喃喃自語表現排隊付賬的現代性視角，與歌曲情愛燦爛豐富的當下；更與音樂感知共鳴，進入創作歌詞以穿越 Ophelia 的內心世界，以詩句呈現瘋癲與深情的永恆悲劇。夏宇在現代詩音樂化實踐的過程中，呈現出詩意飽滿豐盈的時刻。

接著要思考的問題是，這些詩歌混融的作品，必然具有互文性的意義。¹¹⁴ 羅蘭·巴特在《文本理論》（Theory of the Text）提到：「舉凡文本，皆為互

¹¹²（法）梅洛龐蒂（Maurice Merleau-Ponty）著，龔卓軍譯：《眼與心》（臺北：典藏藝術家庭，2020年），頁113。

¹¹³ 王育雯：《雅樂效應思維：「樂記」身心審美的當代解讀》（臺北：臺大出版中心，2019年），頁195。本書研究〈樂記〉的身心效益與當代學科的對話，不僅呼應傳統身心審美的理路，也藉今日科學研究的發現來應證音樂與身心的關聯。

¹¹⁴ 夏宇詩作包含豐富的互文性，詳參李癸雲：〈參差對照的愛情變奏——析論夏宇的互文情詩〉，《彰化師大國文學誌》第23期（2011年12月），頁65-99。論文中詳細梳理了互文性的脈絡，從克麗絲蒂娃創造這個詞彙，綜合索緒爾的結構主義符號學及巴赫汀的對話主義，再進一步整理熱奈對互文的五種類型定義，並以此為基礎來分析夏宇的互文情詩。

文……從認識論的角度而言，整個社會性為文本理論帶來了互文的觀念，所有昔日的語言活動和今日的語言活動都會進入文本，它們並非藉由刻意的模仿或可資標定的脈絡管道居存於其中，而是遍佈於文本之內——互文以此來確保文本作為一種生產活動，而非複製活動的地位。」¹¹⁵ 這是「廣義互文性」的概念，即便不從這個角度出發，而以狹義的互文定義來看，也可以發現這些詩歌文本中與其他的文本有確然不移的互現關係。在上文的文本分析時，我們可發現夏宇在「吟詩」的創作時，所吟的詩作皆是已發表在不同詩集的詩作，更有中文、法文的翻譯轉換。此外，在〈勾引〉這首歌曲與〈Ophelia〉這首歌曲中，就連音樂編曲上的創制，也包含了夏宇不同時期的歌詞作品與陳建騏的作曲、編曲援引，其中甚至跨越了流行歌曲與劇場歌曲。當夏宇、陳建騏昔日的語言、音樂活動進入他們今日的語言、音樂活動，在不同時間、不同狀態中的生產活動中，接續完成了具互文性的不同文本。更不用說〈各站停靠〉中還援引了莊子與張愛玲的文本，在音樂中生發更多想像。在相互援引（與自我引用）之間，脈絡也隨時而易，藉由互文打開了先文本的封閉意義，並在流動的音樂時間中完成了新的文本與意義，這在上文文本分析時皆已一一指出。

再從女性書寫的角度出發，夏宇的現代詩與女性主義的關聯已多有論述。¹¹⁶ 在這三首歌曲的創作與音樂化實踐中，夏宇也帶出了鮮明的女性角色。〈各站停靠〉本為莊周夢蝶的延伸，且演唱者吳青峰為男性。但在莊周夢蝶的典故之外，因張愛玲文本的挪用，使歌曲的脈絡中出現「隱居的女人」與「她的朋友（也是女性角色炎璵）」，夏宇以法文的朗誦為歌曲帶入女性視角，並

¹¹⁵（法）雅克·奧蒙特（Jacques Aumont）、（法）米歇爾·馬里（Michel Marie）著，吳珮慈譯：《當代電影分析方法論》（臺北：遠流出版社，1997年），頁276。

¹¹⁶ 夏宇詩作與女性主義的論述，可參洪淑苓：〈臺灣女詩人的童話論述〉，《台灣文學研究集刊》第3期（2007年5月），頁141-168；奚密著，米佳燕譯：〈夏宇的女性詩學〉，收入鮑家麟主編：《中國婦女與文學論文集》（新北：稻鄉出版社，1999年），頁273-305；陳雀倩：〈女性書寫的延異與衍異——以羅英、夏宇、顏艾琳詩作為例〉，《問學集》第9期（1999年6月），頁117-136。

延伸到詩作〈被動〉中彷彿初生般的夢醒，結合謝馨儀的「女聲」，使這首歌曲帶入女性書寫的視角。〈勾引〉的歌詞創作與〈排隊付賬〉中的主角，皆是女性，且帶著南轅北轍的愛情觀，由魏如萱與夏宇來詮釋歌詞與詩作，呈現了兩種截然不同的女性愛情觀點。而〈Ophelia〉更是將哈姆雷特劇本中的男性視角關懷轉移到 Ophelia 的身上，不論歌詞創作或是吟詩，皆細緻刻畫了瘋癲女子的形象，帶出強烈地女性關懷，且鬆動了以男性為主的敘事觀點。一如李癸雲研究中指出：「夏宇引用前文本時，同時暴露前文本的性別觀點，而在轉移與修補其性別位置時，經常取代以身體意識，即身體——主體——文本三位一體的書寫策略。」¹¹⁷ 如果加入音樂與性別的觀點來思考，「搖滾、流行樂和社會性別之間，沒有自然而簡單的連結關係；相反的，搖滾與流行樂對於樂手和聽眾都提供了一個在音樂上建構社會性別、表演社會性別的方式。」¹¹⁸ 夏宇在這些音樂作品中，無疑建構、表演了豐富且多層次的女性形象。

五、結 論

本文探討現代詩的音樂化實踐，並以夏宇詩歌混融的作品為例。處理的問題如下：（一）討論在現代詩壇中「詩歌分家」與「詩樂同源」的思考，並說明在夏宇現代詩音樂化創作實踐中，豐富且多元的樣態，已非這二者可以窮盡，更呈現了詩與音樂流動的、辯證的關係。現代詩與流行歌混融交滲，互相激盪以生發意義，使當代的現代詩展演與流行歌曲抒情美典融合，展開殊異的面貌。（二）將夏宇現代詩音樂化實踐的作品分為五類，並聚焦於類型（三）的詩歌混融作品。（三）討論夏宇／李格弟對詩／歌創作態度的變遷，並帶入流行文化、文化資本與獨立音樂的視角，探討她的創作呈現詩與歌「愈混愈

¹¹⁷ 李癸雲：〈參差對照的愛情變奏——析論夏宇的互文情詩〉，頁 94。

¹¹⁸ Simon Frith, Will Straw, John Street 合著：《劍橋大學搖滾與流行樂讀本》，頁 191。

對」的結果：同時混融了詩與歌兩種文體，也消除大眾與菁英的壁壘，醞釀出豐富的詩意。（四）夏宇的詩／歌混融作品分析，以〈各站停靠〉、〈勾引〉、〈Ophelia〉三首歌曲為例，討論這些歌曲創作過程中的複音、互文、感應等議題，並著重在夏宇以「吟遊詩人」的身份參與創作後，打開文本詮釋的空間。

本文欲處理的核心問題是（四）夏宇的詩／歌混融作品分析，但若更全面地理解這樣作品產生的背景，則有必要梳理前三項問題。因研究的文本乃是由書面文學過渡到音樂文學，研究的核心要點便是思考適合「音樂文學」的研究取徑做文本分析。在本文的研究方法中，文本性要素除了現代詩文本與歌詞之外，更企圖擴展到整個音樂性文本。此時，文本性元素（包含詞、曲、編曲）與音色表現（器樂演奏、歌唱詮釋）共構了音樂化的文體，負擔了敘事、抒情之功效。在此之外，尚有節奏、曲式、輪廓等「框架」，存在於詞曲共構的「音樂時間」之中，結構亦對感知產生作用、傳遞了部分訊息，¹¹⁹ 這亦是往常研究中常忽略的一環。本文藉由帶入「音樂文本」研究的視角，深入詮釋、分析現代詩音樂化文本，如何在現代詩、歌詞、音樂中流動、互文。

本文觀察到夏宇藉由作品音樂化實踐，顛覆現代詩與流行歌曲隱然存在的文體界線，以在兩種文體間自在從容遊走，在通俗普及的要求和文學之美的典訴求中巧妙取得平衡。儘管限於單篇論文的研究聚焦，無法一併探討本文所列出的其他四種類型，但光就詩／歌混融的類型而言，她已經打開了一個意蘊豐富的空間，與新的世界的可能，以她的話語作結：「在這樣的『世界觀』裏我認為語言是，應該有其規則體制的，每一種敘事辦法都是一個『新的世界的可能』，規則等等因之有了獨特專制以及被無限質疑的魅力。」¹²⁰

（責任校對：王誠御）

¹¹⁹ 「為什麼音樂有這種打動人心的力量？彼特·西格說，這是歌曲結合意義與傳遞媒介的特殊方式而造就，它是一種結合了形式與結構、又融入了情感訊息的手法。」

（美）丹尼爾·列維廷（Daniel J. Levitin）：《為什麼傷心的人要聽慢歌：從情歌、舞曲到藍調，樂音如何牽動你我的行為》，頁 23。

¹²⁰ 夏宇：《腹語術》，頁 103。

引用書目

一、傳統文獻

元·吳澄：《月令七十二候集解》，《學海類編》（臺北：藝文印書館，1967年，
《百部叢書集成》本），第4冊。

二、近人論著

- * 王育雯：《雅樂效應思維：「樂記」身心審美的當代解讀》，臺北：臺大出版中心，2019年。DOI:10.978.986350/3477
- 向陽：〈越界的喜樂，當詩進入流行樂界〉，《聯合文學》第387期（2017年1月）。
- 朱元鴻：《文化產業：文化生產的結構分析》，臺北：遠流出版社，2000年。
- 余欣娟：〈現代詩改編成歌曲的變異〉，《文訊》第224期（2004年6月）。
- 宋瑾：《西方音樂從現代到後現代》，上海：上海音樂出版社，2004年。
- 李明璫：《時代迴音——記憶中的臺灣流行音樂》，臺北：大塊文化，2015年。
- * 李明璫：《樂進未來——臺灣流行音樂的十個關鍵課題》，臺北：臺北市政府文化局，2015年。
- 李癸雲：《朦朧、清明與流動——論台灣女性詩作中的女性主體》，臺北：萬卷樓圖書股份有限公司，2002年。
- * 李癸雲：〈參差對照的愛情變奏——析論夏宇的互文情詩〉，《彰化師大國文學誌》第23期（2011年12月）。DOI:10.6973/CJ.201112.0065
- * 李癸雲：〈「唯一可以抵抗噪音的就是靡靡之音」——從《這隻斑馬 This Zebra》談「李格弟」的身份意義〉，《臺灣詩學學刊》第23期（2014年6月）。

- 李秋玫：〈懵懂共渡音樂海 攜手逐夢真知己——陳建騏 x 魏如萱〉，《PAR 表演藝術雜誌》第 326 期（2020 年 2 月）。
- 李桂媚：〈詩歌交疊——論向陽「我有一個夢」的音樂性〉，《吹鼓吹詩論壇》第 29 期（2017 年 6 月）。
- 李桂媚：〈課本作家與流行歌手的跨世代觀點：吳晟、吳志寧父子檔談詩歌〉，《吹鼓吹詩論壇》第 29 期（2017 年 6 月）。
- 李澤厚、劉綱紀主編：《中國美學史》，臺北：漢京文化，1986 年。
- 林芷琪：〈筆名、都市與性別：論夏宇與李格弟歌詞的雙聲辨位〉，收錄於《異同、影響與轉換：文學越界學術研討會：青年文學會議論文集》，臺南：國家臺灣文學館，2006 年。
- * 高友工：《中國美典與文學研究論集》，臺北：臺大出版中心，2011 年。
DOI:10.6327/NTUPRS-9789860282184
- * 洪淑苓：〈臺灣女詩人的童話論述〉，《台灣文學研究集刊》第 3 期（2007 年 5 月）。
- 高宣揚：《流行文化社會學》，臺北：揚智文化，2002 年。
- 奚密著，米佳燕譯：〈夏宇的女性詩學〉，收入鮑家麟主編：《中國婦女與文學論文集》，新北：稻鄉出版社，1999 年。
- 夏宇：《腹語術》，臺北：作者自印本，2017 年。
- 夏宇：《• 摩擦 • 無以名狀》，臺北：作者自印本，2017 年。
- 夏宇：《Salsa》，臺北：作者自印本，2011 年。
- 夏宇：《這隻斑馬》，臺北：作者自印本，2011 年。
- 夏宇：《詩 60 首》，臺北：作者自印本，2011 年。
- 夏宇：《第一人稱》，臺北：作者自印本，2016 年。
- 夏宇：《脊椎之軸》，臺北：作者自印本，2020 年。
- * 翁文嫻：〈臺灣後現代詩觀察：夏宇及其後的新一代書寫〉，《臺灣文學研究》第 1 卷第 2 期（2012 年 6 月）。DOI:10.6463/TLS.201206.0251
- 徐復觀：《中國藝術精神》，臺北：臺灣學生書局，1966 年。

- 陶 娟：〈從篇章語言學理論談流行歌曲歌詞的結構銜接〉，《現代語文》第 24 期（2008 年 8 月）。
- 陳雀倩：〈女性書寫的延異與衍異——以羅英、夏宇、顏艾琳詩為例〉，《問學集》第 9 期（1999 年 6 月）。DOI:10.29450/wenxueji.199906.0008
- 陳樂融：《我，作詞家》，臺北：天下雜誌股份有限公司，2010 年。
- 陳義芝主編：《2009 臺灣詩選》，臺北：二魚文化，2010 年。
- 童龍超：《詩歌與音樂跨界視野中的歌詞研究》，北京：人民出版社，2016 年。
- 須文蔚：〈詩與歌不斷拌嘴——談現代詩中的音樂性〉，《文訊》第 224 期（2004 年 6 月）。
- 曾永義：〈中國詩歌中的語言旋律〉，《文訊》第 224 期（2004 年 6 月）。
- 楊 牧：《一首詩的完成》，臺北：洪範書店，1989 年。
- 楊佳嫻：〈歌聲戀影——路寒袖的詩與音樂性〉，《文訊》第 224 期（2004 年 6 月）。
- * 楊澄靜：〈黑與白的愈混愈對——從《這隻斑馬》、《那隻斑馬》看夏宇歌詞與詩之間的關係〉，《臺灣詩學學刊》第 20 期（2012 年 11 月）。DOI:10.29813/TP.201211.0002
- 路寒袖口述，江文瑜整理：〈雅歌的春雨——路寒袖談臺語歌詞創作〉，《中外文學》第 290 期（1996 年 7 月）。
- 趙元任：《新詩歌集》，臺北：臺灣商務印書館，1960 年。
- 廖炳惠編著：《關鍵詞 200》，臺北：麥田出版社，2003 年。
- 廖俊逞、朱安如：〈劇場的聲音 聲音的劇場〉，《PAR 表演藝術雜誌》第 200 期（2009 年 8 月）。
- * 鄭毓瑜：《姿與言：詩國革命新論》，臺北：麥田出版社，2017 年。
- 蔡知臻：〈從詩到歌詞，如何可能：以顧蕙倩詩作為探討中心〉，《吹鼓吹詩論壇》第 29 期（2017 年 6 月）。
- * 蔡振家：《音樂認知心理學》，臺北：臺大出版中心，2013 年。DOI:10.6327/

NTUPRS-9789860377248

- 蔡振家、陳容姍：《聽情歌，我們聽的其實是……：從認知心理學出發，探索華語抒情歌曲的結構與情感》，臺北：臉譜出版社，2017年。
- 劉建志：《當代國語流行歌曲創作及相關問題之研究——90年代迄今之考察》，臺北：國立臺灣大學中國文學研究所碩士論文，2012年，洪淑苓先生指導。DOI:10.6342/NTU.2012.01235
- 劉建志：〈從劇場到專輯，談流行歌曲的文化流動〉，《吹鼓吹詩論壇》第29期（2017年6月）。
- 劉建志：《認同與權力——當代臺灣創作型歌手流行歌曲研究（1980迄今）》，臺北：國立臺灣大學中國文學研究所博士論文，2018年，洪淑苓先生指導。DOI:10.6342/NTU201800054
- 戴望舒：《望舒草》，臺北：花田文化，2000年。
- 簡妙如：〈臺灣獨立音樂的生產政治〉，《思想》第24期（2013年10月）。
- （法）梅洛龐蒂（Maurice Merleau-Ponty）著，龔卓軍譯：《眼與心》，臺北：典藏藝術家庭，2020年。
- （美）丹尼爾·列維廷（Daniel J. Levitin），王心瑩譯：《迷戀音樂的腦》，新北：大家出版社，2013年。
- （美）丹尼爾·列維廷（Daniel J. Levitin），林凱雄譯：《為什麼傷心的人要聽慢歌：從情歌、舞曲到藍調，樂音如何牽動你我的行為》，臺北：商周出版社，2017年。
- （美）瑪莉塔·史特肯（Marita Sturken）、（美）莎莉·卡萊特（Lisa Cartwright）合著，陳品秀、吳莉君譯：《觀看的實踐：給所有影像世代的視覺文化導論》，臺北：臉譜出版社，2009年。
- （美）蘇珊·朗格（Susanne K. Langer）著，滕守堯譯：《藝術問題》，北京：中國社會科學出版社，1983年。
- （美）蘇珊·朗格（Susanne K. Langer）著，劉大基、傅志強、周發祥譯：《情感與形式》，北京：中國社會科學出版社，1986年。

- (法) 雅克·奧蒙特 (Jacques Aumont)、(法) 米歇爾·馬里 (Michel Marie) 著，吳珮慈譯：《當代電影分析方法論》，臺北：遠流出版社，1997 年。
- (英) 約翰·史都瑞 (John Storey) 著，張君玫譯：《文化消費與日常生活》，臺北：巨流圖書出版社，2002 年。
- Simon Frith, Will Straw, John Street 合著，蔡佩君、張志宇譯：《劍橋大學搖滾與流行樂讀本》，臺北：商周出版社，2005 年。
- (說明：書目前標示 * 號者已列入 Selected Bibliography)

Selected Bibliography

- Cheng, Y.-Y. (2017). *Zi yu yan* [Gesture and language]. Taipei: Rye Field Publishing Co. Press.
- Hong, Sh.-L. (2007). *Taiwan nü shi ren de tong hua lun shu* [The “dairy tale” discourse of female poets in Taiwan]. *NTU Studies in Taiwan Literature*, 3, 141-168.
- Kao, Y.-K. (2011). *Zhong guo mei dian yu wenxue yanjiu lun ji* [Analects of Chinese aesthetic classic and literature]. Taipei: National Taiwan University Press.
- Lee, K.-Y. (2011). *Cen ci duizhao de aiqing bianzou xi lun Xia Yu de hu wen qingshi* [Try to analyze Xia Yu's intertextual love poems]. *NCUE Journal of Chinese Studies*, 23, 65-99.
- Lee, K.-Y. (2014). *Wei yi keyi dikang zaoyin de jiushi mi mi zhi yin: Cong zhe zhi banma tan Li Gedi de shen fen yi yi* [A discussion on the significance of “Li Gedi” from “This Zebra”]. *Taiwan poetry*, 23, 163-187.
- Lee, M.-T. (2015). *Yue jin wei lai: Taiwan liuxing yinyue de shi ge guan jian ke ti* [Music to the future]. Taipei: Department of Cultural Affairs, Taipei City Government Press.
- Tsai, C.-G. (2013). *Yinyue renzhi xinli xue* [The cognitive psychology of music]. Taipei: National Taiwan University Press.
- Wang, Y.- W. (2019). *Yayue xiao ying si wei: yue ji shen xin shenmei de dangdai*

jie du [Thinking through the ‘Yayue effect’: A modern appraisal of the music mind-body aesthetics in ancient Chinese tradition]. Taipei: National Taiwan University Press.

Yang, Y.-J. (2012). *Hei yu bai de yue hun yue dui: cong zhe zhi banma na zhi banma kan Xia Yu geci yu shi zhi jian de guanxi* [Mix black and white to be a new model: The connection between poetry and lyrics from "This Zebra" and "That Zebra"]. *Taiwan poetry*, 20, 27-60.

Yung, M.-H. (2012). *Taiwan houxindai shi guancha: Xia Yu ji qi hou de xin yi dai shuxie* [Observation of postmodern poetry in Taiwan: Writings of Xia Yu and the new generation]. *Journal of Taiwan Literary Studies*, 2, 251-302.

臺大中文學報

(第七十五期抽印本)

現代詩的音樂化實踐 ——以夏宇詩／歌混融的作品為例

劉建志 著

臺灣 臺北

國立臺灣大學中國文學系 印行

中華民國一百一十年十二月出版