Translating Xiang Yang's "Bite Tongue Poem" into Music

Yeh, Ching-Ching *

Abstract

Since 2014, I have been actively promoting art songs which were composed by

both Taiwanese contemporary composers and poets. Among the 2018 production of

"When the World Quiets Down-Vocal Music based on Poems of Xiang Yang", the

world debut song "Bite Tongue Poem" was a combination of Mandarin and Taiwanese.

Possessing a very high artistic conception, this poem has become a very challenging

piece to composers. Particularly, the palindrome structure of the poem is the first one

which has ever appeared in the history of Chinese art songs.

This article elucidated translating the poem "Bite Tongue Poem" into music from

various aspects, including the architectural structure, the tune and rhythm of the verses,

the artistic conception of the lyrics, keywords in the lyrics, as well as the rhythm of the

poem.

To be the performer, should understand how the composer expresses this poem

through music first. Then brings out the composer's creativity from the silent staff to the

actual music along with one's own interpretation, as well as delivering out the magic of

both words and music – in order to reveal the complete picture of translating from the

poem into the song.

Keywords: Taiwanese contemporary art songs, Xiang Yang, Bite Tongue Poem

* Assistant Professor, Taiwan National University of the Arts and Taipei National University of the Arts

一、前言

提到「中文藝術歌曲」,一般總是想到《中國藝術歌百曲集》中,趙元任 (1892-1982) 1926 年譜曲的〈教我如何不想他〉、〈也是微雲〉;青主(本名廖尚果,1893-1959) 1930 年譜曲的〈我住長江頭〉;黃自(1904-1938)於 1933-1935 年所寫的〈踏雪尋梅〉、〈花非花〉、〈玫瑰三願〉;劉雪庵(1905-1985) 1943 年的〈紅豆詞〉和林聲翕(1914-1991) 1938 年的〈白雲故鄉〉……,這些距離我們將近百年的歌曲,它們多半是以西方的調性和聲及旋律配伴奏的方式所譜寫。

前中國廣播公司節目主持人趙琴(本名趙皓明,1940-),自 1971 年起,連續 10 年舉辦「中國藝術歌曲之夜」,發表了多首藝術歌曲。1992 年成立的中華民國 聲樂家協會,從 2003 年至今,陸續出版了六冊的《你的歌我來唱——當代中文藝術歌曲集》,只是,並非所有的歌曲皆取材自台灣的當代詩作。台灣現代詩在 1987 年解嚴之後,不論是類型、內容或題材都走向多元化,台語詩的創作也蓬勃發展。當代作曲家在不同時空、不同生活經驗、更多樣的詞彙與技法之下,台灣的藝術歌曲有了全新的風貌。

有別於百年前的歌曲型態,當代作曲家在譜曲時,除了在人聲旋律上已注意 到中文或台語歌詞在音調上的特殊性,鋼琴部分也不僅只是和聲功能的存在。歌 詞的意境、文本的建築結構、詩句的音調及節奏、詞藻所形成的色彩對比、詩行 裡的關鍵字,甚至視覺、聽覺、觸覺的聯想,都能成為將詩作轉譯為音樂的詮釋 依據。

筆者自 2014 年以來,積極推廣由台灣本土作曲家以當代詩作所譜寫的藝術歌曲。但因數量有限,自 2017 年起,逐年製作以詩人或作曲家為主的專場音樂會,除了席慕蓉(1943-)的詩作全部演出作曲家錢南章(1948-)的譜曲之外,洛夫(本名莫洛夫,1928-2018)、向陽(本名林淇養,1955-)與陳義芝(1953-)三位詩人的專場音樂會,皆有委託不同世代的作曲家為其創作新曲。最特別的一場,應屬

2018年向陽的「世界恬靜落來的時——向陽詩選歌樂創作」。全場演出的曲目,不僅有中文,也有台語藝術歌曲。其中,單是〈世界恬靜落來的時〉,就有賴德和(1943-)、潘皇龍(1945-)及陳瓊瑜(1969-)三種面貌各異的版本。因既有曲目尚未達到一場音樂會基本的時間總長,又另外委託三位作曲家各自選一首詩作譜曲,分別是周久渝(1981-)的〈念奴嬌〉、蕭慶瑜(1966-)的〈問答〉以及賴德和的〈咬舌詩〉。

中文與台語交雜混用的〈咬舌詩〉,詩中的文字、結構、隱喻,對作曲家來說, 具有高難度的挑戰,演出後造成極大的迴響。作曲家賴德和為它譜寫了三個不同 編制的版本,先後是獨唱版(2018)、混聲合唱版(2020)及室內樂版(2020)。 本文將以獨唱版〈咬舌詩〉為例,說明台灣當代藝術歌曲中,如何將詩作轉譯為 音樂的各種面向。

向陽從小受到歌仔戲、布袋戲、廣播劇的影響,無形中對聲音和韻律之間的關係,有潛移默化的作用。成長過程中,口琴、小號、吉他與隨手可得的葉片都是他把玩的樂器,因此他認為這或多或少讓他對音符和節奏多了些感覺,詩作很自然就融入了聲音與韻律的元素¹。對於寫詩,他說:「我的詩,多半流動著語言的韻律,音韻的錘鍊、調節與掌握,是我寫詩一貫的自我要求。」²儘管在他年輕時,詩壇的主流前輩紀弦主張「詩是詩,歌是歌,我們不說詩歌」,但他並不認同。他總是有意識地強化韻律感,甚至寫十行詩時,還特別注意節奏感與聲韻;寫作台語詩,也總是邊寫邊唸³。這也就不難理解,為何台語詩〈世界恬靜落來的時〉自2008年以來,已有八位作曲家相繼為它譜曲。

¹ 向陽、路寒袖、〈文學相對論 2 月 二之二——向陽 vs.路寒袖/歌詩滿街巷〉、《聯合報》,2021.2.2, D3。

² 摘自向陽為「2016 年 10 月 22 日第三屆全球華文作家論壇講稿」所撰之〈時間·空間與人間:我的詩探索〉,於前一日發布於臉書(facebook)網誌。

向陽,〈時間·空間與人間:我的詩探索〉,(來源:facebook網站,

https://www.facebook.com/notes/%E6%9E%97%E6%B7%87%E7%80%81/%E6%99%82%E9%96%93%E7%A9%BA%E9%96%93%E8%88%87%E4%BA%BA%E9%96%93%E6%88%91%E7%9A%84%E8%A9%A9%E6%8E%A2%E7%B4%A2/10153811357716816,2021.2.27 瀏覽)。

³ 同註1。

二、〈咬舌詩〉的創作時代背景與文本特色

〈咬舌詩〉創作於解嚴之後、第一次總統直選的 1996 年,收錄於「印刻」出版的詩集《亂》。這本詩集收錄了向陽 1987 到 2003 年的詩作,寫作期間的台灣,正是由戒嚴到解嚴、威權到民主。向陽認為台灣經過解嚴、民選總統之後,社會風氣開放,卻是眾聲喧嘩、躁動紛亂,他試圖以國、台語雙聲道的寫法,幽默、詼諧、反諷的方式,紀錄本土與外來文化交雜、黑白兩道共治、喧嘩而孤獨並存的台灣亂象。在創作〈咬舌詩〉的二十世紀末期,台灣社會的語言也產生很大的變化,講國語時偶爾會穿插台語、英語,講台語也可能穿插國語、日語。他也想將這典型後現代社會的混語(Creole)現象,表現在詩作上。

另一個寫〈咬舌詩〉的原因是,當時西方有 Rap,向陽很想挑戰這樣的形式,不過 Rap 已經被稱為「饒舌」,於是他就創造一個新名詞為「咬舌」。詩中描述的社會亂象,讀起來可以讓人氣到咬舌自盡,加上國、台語兩種語言頻頻轉換交替著唸,會像是話講太多容易咬到舌頭⁴。尤其第二段與第三段中的許多長句,皆是模仿 Rap 的口氣。當年立法委員羅福助諷刺有些政客比黑道還不講道義,曾說過「我的黑夜比你的白天美麗」,也被運用在詩句中。向陽說「它是對台灣社會的一種沉痛的反諷,諧趣中有悲哀。」5饒舌音樂又稱嘻哈音樂(Hip-hop Music),隨性與反叛精神是它的特色。以 Rap 的形式書寫,也正好符合〈咬舌詩〉的旨趣。

從詩作的結構來說,〈咬舌詩〉是一首迴文詩⁶。全詩共 32 行。可分為 1-6 行, 7-16 行,17-26 行,27-32 行四個段落。第四段是第一段之逆行,不同的只在第四段開頭「快快樂樂」取代第一段結尾「孤孤單單」。第二段與第三段則為平行變形,

⁴ 2018 年 8 月 31 日中國時報記者趙靜瑜,為「世界恬靜落來的時——向陽詩選歌樂創作」音樂會, 於十方樂集採訪筆者與向陽的訪談內容。

⁵ 同上註。

⁶ 一種格式固定,字句迴環往復的運用,無不成義,且可供吟詠的詩文。

迴文詩,(來源:教育部重編國語辭典修訂本,

http://dict.revised.moe.edu.tw/cgi-bin/cbdic/gsweb.cgi?ccd=boX5WP&o=e0&sec1=1&op=sid=%22Z00000085186%22.&v=-2,2021.2.5 瀏覽)。

也就是說形式相似但內容相異。

〈咬舌詩〉 向陽 詩(粗體為台語)

這是一個怎麼樣的年代?怎麼樣的一個年代? 這是啥麼款的一個世界?一個啥麼款的世界? 黃昏在昏黃的陽光下無代誌罔掠目蝨相咬, 城市在星星還沒出現前已經目睭花花,匏仔看做菜瓜, 平凡的我們不知欲變啥麼蛖,創啥麼碗粿? 孤孤單單。做牛就愛拖,啊,做人就愛磨。

拖拖拖,磨磨磨,

拖拖磨磨,有拖就有磨。

這是一個喧譁而孤獨的年代,一**人一家代,公媽隨人差的世界。** 你有你的大小號,我有我的長短調,

有人愛歡 DoReMi ,有人愛唱歌仔戲,

亦有人愛聽莫札特、杜布西⁷, **猶有彼個落落長的**柴可夫斯基。

吃不盡漢堡牛排豬腳雞腿鴨賞、以及 SaSiMi,

喝不完可樂咖啡紅茶綠茶烏龍、還有嗨頭仔白蘭地威士忌,

唉,這樣一個喧譁而孤獨的年代,

搞不清楚我的白天比你的黑夜光明還是你的黑夜比我的白天美麗?

⁷ 在國家教育研究院「雙語詞彙、學術名詞暨辭書資訊網」中,將 Claude Debussy 翻譯為德布西。

拖拖拖,磨磨磨,

拖拖磨磨,有拖就有磨。

這是一個快樂與悲哀同在的年代,七月半鴨不知死活的世界。

你醉你的紙醉,我迷我的金迷,你搔你的騷擾,我搞我的高潮,

庄腳愛簽六合彩,都市就來博職業棒賽,

母仔揣牛郎公仔揣幼齒,縱貫路邊檳榔西施滿滿是。

我得意地飆,飆不完飆車飆舞飆股票,外加公共工程十八標,

你快樂地盜,盜不盡盜山盜林盜國土,還有各地垃圾隨便倒,

唉,這樣一個快樂與悲哀同在的年代,

分不出來我的快樂比你的悲哀悲哀還是你的悲哀比我的快樂快樂?

快快樂樂。做牛就愛拖,啊,做人就愛磨。

平凡的我們不知欲變啥麼蛖,創啥麼碗粿?

城市在星星還沒出現前已經目睭花花,匏仔看做菜瓜,

黄昏在昏黄的陽光下無代誌罔掠目蝨相咬,

這是啥麼款的一個世界?一個啥麼款的世界?

這是一個怎麼樣的年代?怎麼樣的一個年代?8

〈咬舌詩〉最大的特色是中文與台語交雜混用。詩人向明認為向陽的台語詩 貼近台灣現實,並利用民俗素材和民間俚語,使得他的詩在朗誦時,聽起來像是 歌仔戲或布袋戲的趣味盎然,「不是硬生生的批判,而係語含機智,有插科打諢 的味道」⁹。而向陽的中文詩,尤其是諷刺詩,作家宋澤萊則認為,1987 年台灣解

⁸ 詩作裡加上底線的文字,是詩人在出版詩集之後,覺得這些地方,中文與台語互調的效果較佳。 作曲家賴德和譜曲時,便以此為依據。

⁹ 向明,〈我有一個寫詩的弟弟〉,(來源:中興大學網站,

嚴後,台灣與國際社會的變動非常激烈,無論是在政治上、文壇上,甚至是向陽自身的經歷,都提供他書寫諷刺文學的現實條件。台灣的諷刺文學始從 1960 年代,隨著政治逐漸鬆綁,由反諷(irony)走向諷刺(satire),向陽寫諷刺詩已經是台灣解嚴過後的 1989 年,因此向陽採用正面諷刺的手法,諷刺執政者的不當行為¹⁰。 筆者認為〈咬舌詩〉即是結合了向陽台語詩與諷刺詩的特質,充滿了插科打諢、詼諧逗趣、揶揄嘲弄與諷刺社會上的歪風,不過在詼諧逗趣的表象下,也透露出對現實生活、世景時局的嘲諷與無奈。

三、文字轉譯為音樂的方式

楊牧曾說「詩一定具備了音樂性……在我們記憶的遠古,詩和歌是不可分的」¹¹,又說「我們在二十世紀廣袤的文學世界裏思索詩的音樂性,恐怕不能再局促於樂器,伴奏,歌唱,朗誦這些概念;詩的音樂性指的是一篇作品裏節奏和聲韻的協調,合乎邏輯地流動升降,適度的音量和快慢,而這些都端賴作品的主題趨指來控制。」¹²台灣資深的現代詩評論家與研究者鄭慧如,在其著作中也寫出「新詩一直有一些創作者,從形式,到結構,到節奏,從句法到語氣,一步一步地在詩作和音樂的結合上努力。」¹³

對於向陽的作品,鄭慧如認為「他在《十行集》和《土地的歌》悶悶說,在〈吃頭路〉、〈搖子歌〉、〈春花不敢望露水〉款款唱,而在〈咬舌詩〉連說帶唱。」¹⁴「音

http://web.nchu.edu.tw/~xiangyang/poemd3.htm?fbclid=IwAR2pb4Y_ElXqapTC09g8wdnesJXgDAcnw 5_gBihdgbxbd3JzQa52J-x5O28,2021.3.5 瀏覽)。

¹⁰ 宋澤萊,〈讀向陽 70 年代後半、80 年代前半所寫的 6 首台語詩——並論諷刺文學時代中的小人物書寫〉,(來源:台文戰線聯盟網站,

http://twnelclub.ning.com/m/blogpost?id=3917868%3ABlogPost%3A48502&fbclid=IwAR3kAOiywwDTl366 jDLwQMEtocQtCEVSeq25ftu-jbtx8qpS9YLTKfrNfk,2021.3.4 瀏覽.)。

¹¹ 楊牧,《一首詩的完成》(台北:洪範,1991),頁 143。

¹² 同註 10,頁 145。

¹³ 鄭慧如,《台灣當代詩的詩藝展示》(台北:書林,2010),頁31。

¹⁴ 同註 12, 頁 47。

樂性」一直在向陽的詩作中,占著非常重要的地位。當代詩人中,儘管每位詩人的風格屬性不同,一旦作曲家有意為之譜曲,舉凡歌詞的意境、文本的建築結構、詩句的音調及節奏、詞藻所形成的色彩對比、詩行裡的關鍵字、詩文的律動,都是作曲家將文字轉譯為音樂的靈感與創作的方向。

(一) 文本的建築結構

從莫札特(Wolfgang A. Mozart, 1756-1791)以降, 貝多芬(Ludwig v. Beethoven, 1770-1827)、舒伯特(Franz Schubert, 1797-1828)、舒曼(Robert Schumann, 1810-1856)、布拉姆斯(Johannes Brahms, 1833-1897)、沃爾夫(Hugo Wolf, 1860-1903)、馬勒(Gustav Mahler, 1860-1911)、理查•史特勞斯(Richard Strauss, 1864-1949)、荀白克(Arnold Schönberg,1874-1951)等,這些作曲家留下了許多傳世的德文藝術歌曲;佛瑞(Gabriel Fauré, 1845-1924)、迪帕克(Henri Duparc, 1848-1933)、德布西(Claude Debussy, 1862-1918)、拉威爾(Maurice Ravel, 1875-1937)的法文藝術歌曲;《中國藝術歌音曲集》中的歌曲;甚至是1990年以來,以當代詩作所譜寫的中文或台語藝術歌曲,至今僅有〈咬舌詩〉以迴文詩譜成歌曲。

這首詩作的迴文方式,不是逐字而是逐句,以音樂的概念來說,第四段文字是第一段之逆行,唯獨第四段開頭「快快樂樂」取代第一段結尾「孤孤單單」。無論詩句是順著走或逆著走,文字之間的連結比音樂來得單純,尤其在調性音樂中,如何讓順著走或逆著走的音符與樂句,在橫向及垂直的連接上皆符合聲響邏輯¹⁵,是譜曲的一大考驗。作曲家賴德和採取的作法是,當人聲演唱時,鋼琴看似亦步亦趨,但在間奏的作用,卻可以視為一個闖入者或是插入句。如此,人聲與鋼琴二者之間,成為彼此依靠卻又能互相獨立的主體。

¹⁵ 此處的「聲響邏輯」指的是調性音樂中的和聲進行。

以下比對這兩段音樂與詩作的關係:詩作第一段第一行與第四段最後一行的歌詞「這是一個怎麼樣的年代?怎麼樣的一個年代?」在歌曲裡分別是第 5-16 小節與第 386-397 小節(見譜例一)。

【譜例一】: 第5-16 小節與第386-397 小節



詩作第一段第二行與第四段倒數第二行的歌詞「**這是啥麼款的一個世界?** 個**啥麼款的世界?**」則是在歌曲裡的第 16-23 小節與第 374-381 小節(見譜例二)。

【譜例二】第 16-23 小節與第 374-381 小節



詩作第一段第三行與第四段倒數第三行的歌詞「黃昏在昏黃的陽光下無代誌 **罔掠目蝨相咬**」在歌曲裡的第 25-36 小節與第 355-366 小節(見譜例三)。

【譜例三】第 25-36 小節與第 355-366 小節



詩作第一段第四行與第四段倒數第四行的歌詞「城市在星星還沒出現前<u>已經</u>**目明** 花花,**匏仔看做菜瓜**」在歌曲裡的第 38-48 小節與第 343-353 小節(見譜例四)。

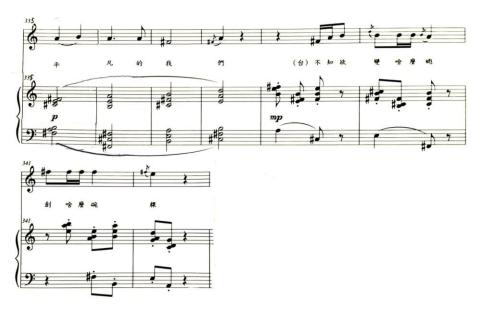
【譜例四】第 38-48 小節與第 343-353 小節



詩作第一段第五行與第四段倒數第五行的歌詞「平凡的我們不知欲變啥麼蛖, 創啥麼碗粿?」在歌曲裡的第 51-58 小節與第 335-342 小節(見譜例五)。

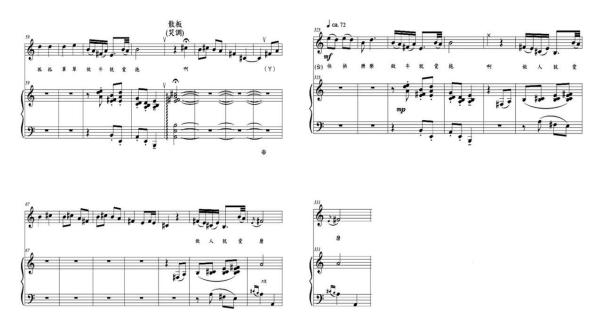
【譜例五】第 51-58 小節與第 335-342 小節





詩作第一段結尾與第四段開頭的歌詞「**孤孤單單。做牛就愛拖,啊,做人就 愛磨。**」在歌曲裡的第 59-73 小節與第 325-331 小節(見譜例六)。

【譜例六】第 59-73 小節與第 325-331 小節



(二) 詩句的音調及節奏

國、台語交雜是歌曲〈咬舌詩〉的最大特色,掌握這兩種語言的「聲情」¹⁶,讓聽眾不用看歌詞可以立即聽懂,絕對是首要之務。另一個重點是,向陽創造了「咬舌」新名詞,除了想挑戰 Rap 的形式,也期待讀者唸到這詩中描述的社會亂象,會氣到想咬舌自盡,加上兩種語言不規則地快速轉換,可能會咬到舌頭。

並不是所有的作曲家寫歌時,都會注意到將人聲的旋律音調符合詩文的語言音調。仔細推敲音調者,又大多數只做到句中的部分文字符合。奧國作曲家胡果·沃爾夫是德文藝術歌曲創作的重要代表,他在《義大利歌曲集》(Italienisches Liederbuch)裡,使用了「道白式演唱法」(Sprechengesang),這種介乎唱歌及說話之間的歌唱方式,聽來像是說話式的唱歌。為了要讓歌曲帶有 Rap 的感覺,賴德和將人聲旋律逐字地符合語言音調,才會有類似「道白式演唱法」的「唸唱」效果出來。曲首歌詞「這是一個怎麼樣的年代」即是演繹中文的陰陽上去,四分音符節奏的「這是」二字,前頭上方二度的裝飾音模仿了語言音調的去聲、加強了語氣的力度與展現了質問的口氣。突然加快為十六分音符節奏「怎麼樣的」四字,不僅是配合說話的律動,也是與前後歌詞在節奏上的戲劇性對比(見譜例七)。

【譜例七】第5-8小節



下方這句台語歌詞「**快快樂樂。做牛就愛拖,啊,做人就愛磨**」是勸人對於 世上的磨難要看開點,於是口氣和緩,沒有急促的節奏。由於台語有八音(最容 易被記住的例子為:獅、虎、豹、鱉、猴、狗、象、鹿)比起中文陰陽上去的音 調變化多,音域自然能有比較寬廣的配置(見譜例八)。

¹⁶ 所謂「聲情」,包含字音結構、聲調組合、韻協佈置、音節形式、韻長攤破、複詞結構、語句結構、意象情趣之感染力等。亦即構成語言本身之八質素皆含有音樂性之語言旋律。曾永義,〈論說「歌樂之關係」〉,《戲劇研究》第13期(2014.1),頁4。

【譜例八】第 325-331 小節



第二段與第三段中,當屬「搞不清楚我的白天比你的黑夜光明還是你的黑夜 比我的白天美麗」以及「分不出來我的快樂比你的悲哀悲哀還是你的悲哀比我的 快樂快樂」,這兩句最像 Rap 的聲調語氣,句中無任何標點符號可喘息。歌曲亦是 如此,以像極了唸唱的音調,一口氣急急忙忙地在不到 14 秒鐘唱完 28 個字,展 現了詼諧、幽默的趣味性(見譜例九)。

【譜例九】第 189-194 小節與第 290-295 小節



(三) 歌詞的意境

〈咬舌詩〉活潑輕快的曲風,呼應了詩作中逗趣的文字。但是歌曲中,五線譜上時不時以各種音域的模仿,展現「這是一個怎麼樣的年代?」與「這是啥麼款的一個世界?」兩句裡,向這世道質問的「怎麼樣的」(F-G-C-B^b)與「啥麼款的」(C-C-C-B^b)的音型(見譜例十)。

【譜例十】第 1-8 小節與第 17-24 小節



在詼諧的表象下,對社會亂象的嘲諷,作曲家將它顯現在詩作的第三段與第四段之間,就在歌曲中第 296-324 小節長達 29 小節的間奏。這段間奏,完全是與前後不相干的音樂。鋼琴的上方譜表寫了一個超越五線譜寬的升記號,下方譜表又寫了一個超越五線譜寬的還原記號,意思是右手每個音都升高半音,彈的全是黑鍵,而左手則是將所有的音符彈原來的白鍵。兩手建立在不同調上,彈出來的聲響,自然是以不協和居多。

間奏裡有三種素材(見譜例十一):A是力度f或ff,兩手開離位置的大二度重疊音程,但只有短暫時間的相鄰三個半音出現較刺耳的聲音。B是兩手都彈奏f 如f 的單音,雖建立在不同的調上,但因為不協和音處於不同音域,並且兩手的不協和音沒有同時碰觸,當鋼琴家再以踏板將每小節的音都留住,所發出的和聲反而非常的柔和。C與A同樣是大二度音程,兩手卻是密集位置,使用踏板的效果,造成五個半音重疊,是最為尖銳的聲響,然而力度以f 彈奏,形同削弱了刺耳的感覺。

這段間奏,時而兩手動作相反或密集交替,像是錯落有致的鑼鼓聲,時而又兩手動作方向一致,聽起來像是柔和的曲調,這似乎影射詩作裡所描述的,衝突與相容、矛盾與妥協並存的社會現象。





對於詩人向陽想要藉〈咬舌詩〉來表達對社會亂象的無奈與沉痛,作曲家賴 德和選擇在詩作裡的感嘆詞埋下伏筆。他在歌曲中,以戲曲音樂中常有的一字多 音,唱出哭調¹⁷的旋律。儘管與全曲風格形成迥異的對比,但它的出現也並非憑空 而來,只是先預示了詩作第二段中的「**有人愛唱歌仔戲**」。

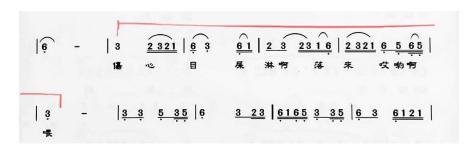
歌仔戲的哭調曲風哀怨、旋律悲愴,演唱時聲音哽咽、悲涼淒切,用來表現劇中人物心中的悲痛及辛酸,特別是生離死別的劇情。「哭調種類繁雜有大哭、小哭、新哭(反哭)、七字哭、賣藥仔哭、運河哭、都馬哭、台南哭、彰化哭……多種形式。」¹⁸賴德和在詩作第一段最後一行的「啊」與第三段倒數第二行的「唉」,採用了「大哭」¹⁹的旋律,五線譜上方標示著「散板」,第一個音上還有延長記號,演唱者可以像歌仔戲演員,依照自己臨場的感覺盡情發揮,音符的時值僅止於參考(見譜例十二與十三)。

¹⁷ 哭調盛行於內台歌仔戲時期,是1950-70 年代歌仔戲的代表性曲調。

 $^{^{18}}$ 鄭文堂 《蘭陽戲劇叢書 17——歌仔戲曲調卡拉 OK 樂譜集》(宜蘭: 宜蘭縣政府文化局 2011), 頁 162 。

¹⁹ 大哭又稱正哭、宜蘭哭,是哭調中的典型曲調。

【譜例十二】大哭(引自《山伯英台》,張孟逸演唱)



【譜例十三】第 63-71 小節與第 268-276 小節



縱然詩作第一段和第四段是迴文形式,詩人仍以第四段的「**快快樂樂**」取代第一段的「**孤孤單單**」。作曲家也不想做單純的複製,在第四段第一行的「**啊**」,以沒有音高的唸白,取代一字多音的哭調(見譜例十四)。原因是:在模仿 Rap 唱法的第二段、第三段,猛然出現的哭調,無論是速度或唱法,皆產生極大的對比。若是在第四段再使用哭調,必定是畫蛇添足,而且也無法凸顯出第三段的「唉」之後,「這樣一個快樂與悲哀同在的年代,分不出來我的快樂比你的悲哀悲哀還是你的悲哀比我的快樂快樂?」如此極大的沉痛比喻,對歌詞中世景時局感到的悲傷與無奈。

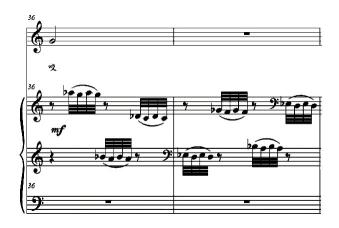
【譜例十四】第329小節



(四) 歌詞裡的關鍵字

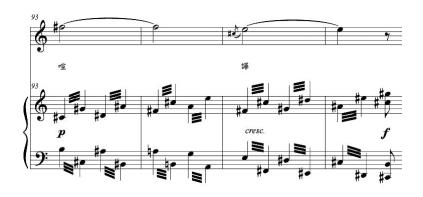
舉凡歌詞裡的動詞、名詞、形容詞,無論是觸覺、視覺、嗅覺、聽覺,都有可能在歌曲中化為音符。〈咬舌詩〉第一段裡,那些微小又會使寄主奇癢無比的「自蟲」就在第 36-37 小節的鋼琴間奏中。鋼琴家彈奏著以二度音程組成,忽高忽低、快速的 32 分音符像是到處在抓癢(見譜例十五)。

【譜例十五】第36-37小節



詩作第二段提到「喧譁而孤獨的年代」,當中的「喧譁」,雙手以兩音快速交替的顫音(tremolo)呈現(見譜例十六)。「**有人愛飲 DoReMi**,**有人愛唱歌仔戲**」,這兩種東西方的音樂對比,也直接反映在人聲與鋼琴的旋律上,而且「DoReMi」在鋼琴上還有由高至低三個不同音域的回應,以不到 5 秒鐘的時間搞笑之後,馬上就被突如其來一句的歌仔戲旋律打斷(見譜例十七)。

【譜例十六】第93-96小節



【譜例十七】第 113-119 小節



「亦有人愛聽莫札特、杜布西,猶有彼個落落長的柴可夫斯基」,繼歌仔戲之 後,莫札特、杜布西、柴可夫斯基,這三位大家熟悉的西洋古典音樂作曲家也出 現了。賴德和讓演唱者以有節奏感的唸白,分別唸出這三位作曲家的名字,並插 入其鋼琴作品片段,使他們一個個躍上舞台。之所以引用鋼琴曲而非聲樂作品的 原因在於,他們各自的歌詞有不同語言文字,若是插入勢必破壞〈咬舌詩〉的文 本結構。在西方音樂經典作品中,通常藉由改變動機素材、拍號、力度、音色、 節奏、調性等,製造對比達到音樂中的戲劇效果。此時,鋼琴家在這三段間奏處 變成了主角,首先出場的是奧國作曲家莫札特極其優雅的作品 331,A 大調鋼琴奏 鳴曲(Piano Sonata in A major, K. 331)第一樂章主題。再來是法國作曲家杜布西為 兒童所寫的〈黑娃娃步態舞〉²⁰(Golliwogg's Cakewalk)。這首樂曲描寫的是歐洲 十九世紀兒童漫畫裡的人物——黑娃娃(Golliwogg),藉著跳步熊舞(Cakewalk)²¹, 嘲諷白人上流社會矯揉造作的舉止神態,這樣的曲趣,正好與向陽引用立法委員 羅福助說「我的黑夜比你的白天美麗」諷刺政客的用意不謀而合。活潑輕快的兒 童鋼琴曲之後,隆重登場的是俄國作曲家柴可夫斯基第一號鋼琴協奏曲(Piano Concerto No.1) 第一樂章氣勢磅礡的前奏與莊嚴的主題。這三首樂曲在調性、風格 上有著極大的差異,靜謐、諷刺、莊嚴,彼此衝突卻被放在一起彼此相容,它們

²⁰ 〈黑娃娃步態舞〉選自德布西鋼琴作品《兒童天地》(Children's Corner)的第六首。

²¹ 步態舞(Cakewalk)是 19 世紀中期出現於美國黑人社會的一種雙人舞比賽,黑奴穿著燕尾服、蓬蓬裙模仿他們白人老闆,舞蹈結束後,由評審選出表演最佳的一對,發給一塊蛋糕做為獎品。

所營造出的戲劇效果,就像詩作裡表現的文化交雜、混語現象,以及幽默、詼諧 與反諷的主旨。

(五) 詩文的律動

即便向陽企圖在此詩作模仿 Rap,若是單單追求饒舌的速度感,以飛快的速度唱完,歌曲便失去了趣味性和對比性。又若全曲只用一種拍號,恐怕詩文與音樂的律動會彼此抵觸。於是賴德和在歌曲中,根據詩文效果的需要而改變歌曲速度與拍號,時而放大音符時值,時而急促緊湊,再加上演唱者聲音及臉部表情,如此顯現出來的效果,對聽眾而言,像是聲樂家一個人在舞台上唱獨角戲(Monologues)。但是這個獨角戲不是一人獨撐全局,孤立無援,而是演唱者單獨面對觀衆,做演說式的幽默表演形式。

在詩作第一段,一連串中文、台語的質問「這是一個怎麼樣的年代?」與「這是會麼數的一個世界?」之後,作曲家將歌曲速度,由曲首的 上88 變成 上72,並放寬歌詞中,詞組之間的間隔。此時的聲樂家變成說書人,在說故事中,時不時以停頓語氣製造懸疑,或加快講話速度引人入勝。例如「黃昏/在昏黃—的陽光下/無代誌/罔掠目蝨/相咬/城市/在星星還沒出現前/已經目睭花花/匏仔看做—菜瓜/平凡的我們/不知欲變啥麼蛖/創啥麼碗粿/孤—孤—單—單—/做牛就愛拖/啊——做人就愛磨」。鋼琴家在這段音樂中的角色也隨之轉換,它不再如曲首般,與聲樂家寸步不離。當人聲慢慢吟唱,鋼琴僅以長音撐托;在人聲旋律停頓或急促快唱時,鋼琴卻又以類似配樂的方式回應歌詞。這一段音樂的感覺,好比歌劇當中的朗誦調²²(Recitative)(見譜例十八)。這樣有時像說有時又唱之後,此段在歌仔戲的哭調達到音樂的高潮。

 $^{^{22}}$ Recitative (朗誦調) (來源:國家教育研究院「雙語詞彙、學術名詞暨辭書資訊網」,http://terms.naer.edu.tw/detail/1294258/,2021.2.27 瀏覽)。

【譜例十八】第25-58小節





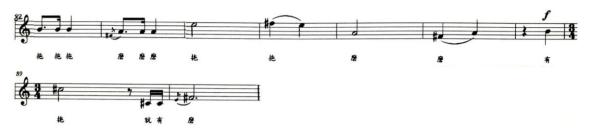




與第一段有迴文關係的第四段,音樂的處理幾乎和第一段相同,僅有在歌詞的「啊」上,以唸白取代歌仔戲的哭調旋律。

第二段與第三段的前兩行詩句完全相同,作曲家也完全依照語言的律動,將 詩句間的詞組彼此分開。開頭的「**拖拖拖,磨磨磨**」每一個字重複三次所產生的 律動較為緊湊,後面只重複兩次的「**拖拖磨磨**」則較為寬鬆,形成節奏對比。於 是這兩行的律動形成「**拖拖拖,磨磨磨,拖—拖—磨—磨—,有拖—就有磨**」。使 得這兩行歌詞唱起來也像是在朗誦,此時的聲樂家再度變成說書人(見譜例十九)。

【譜例十九】第82-90小節



四、結語

原本,詩只是訴諸於視覺。但向陽認為:「文學不只可以用眼睛看,也可以用耳朵聽。閱讀文學是一種喜悅,朗讀文學則是一種享受。」²³我們可以得知向陽企圖打破藩籬,他總是邊寫邊唸,將他的詩帶往一個有聲的世界。詩人路寒袖在聯合副刊,與向陽對談的〈文學相對論 2 月 二之二——向陽 vs.路寒袖/歌詩滿街巷〉裡說「其實你所有的詩作,不論台語或華語,無不節奏鮮明,緩急有致,當你自己朗讀時,又注入情感,那真是聽覺至高的饗宴了。」²⁴另一位詩人陳義芝曾透過九首不同詩人的詩作,告訴學生如何藉由比喻、暗示和形象思維等方向去欣賞詩,其中一首便是向陽的〈咬舌詩〉²⁵。他說「向陽的〈咬舌詩〉,在詩中出現國、台語兩種語調,呈現對話的趣味與輪唱的二重效果」。無論是路寒袖、陳義芝、鄭慧如,甚至是向陽自己對於寫詩的創作觀,都直接顯示〈咬舌詩〉是一首極具音樂性也非常適合被譜為歌曲的詩作。

然而,並非所有詩作都能被譜曲,例如以視覺為主體的圖像詩與符號詩。在

²³ 張閒,〈以詩詮釋人生——記向陽唸詩予阮聽〉,《洪建全基金會會刊》第82期(2014.8)。(來源:洪建全基金會網站,

 $https://www.hfec.org.tw/content/16445?fbclid=IwAR1XeHaSavh0dTtmxUfCvqgkhFBab8x2lmXKLZtMKj_7xpxAdKD2k0r5mXU,2021.3.7 瀏覽) \circ$

²⁵ 這是 2006 年 12 月 26 日逢甲大學「大一國文精進教學計畫」中的一場專題學習系列演講。 陳俐君,〈一些有趣的詩 聯副主編陳義芝教授現身說法〉,(來源:逢甲週報網站,

《亂》這本向陽的詩集中,〈一首被撕裂的詩〉與〈發現□□〉當中有許多沒有文字的空格,那些「□□」是不能明說的,有些是撕裂,有些是瘖啞,或是可供讀者拼湊和想像的。而在〈城市,黎明〉中,文字以高低、長短的錯落展現時空相交的特性;在〈囚〉中,每個文字都有它的字義,每四個字可組成另一種意義,整首詩作的圖形再構成另一個象形文字,以三個層次的堆砌而成。這兩首詩作中,文字符號經過排列、組合、配合空間配置,並透過視覺加以形象化,呈現出新的形態,使得詩既能讀也能看。上述這些以視覺為訴諸主軸,並以文字型態增加文字的可表達性的詩作,都是無法透過音符轉譯為音樂。

前面所提出的,歌詞的意境、文本的建築結構、詩句的音調及節奏、詞藻所 形成的色彩對比、詩行裡的關鍵字、詩文的律動,都只是從作曲家的角色出發, 成為音樂的靈感與創作的方向,藉由作曲者的想像力,將文字透過音符,呈現於 五線譜上的第一層轉譯。

文學透過實體或數位出版(digital publishing)就能讓讀者透過閱讀獨自欣賞。對於音樂,特別是歌曲,作曲家完成樂譜的創作,僅僅是第一個步驟,還需靠演奏家將無聲的五線譜經由指尖化成樂音,演唱者唱出歌詞,才完成一首歌的輪廓。聽眾再透過他們的演出,獲得作曲家想提供給聽眾的想像,進而達到欣賞的層次,以上是將詩作轉譯為音樂的過程。身兼演奏(唱)與推廣藝術歌曲者,除了先了解作曲家如何透過巧思呈現詩作,還要推敲如何展現詩之於歌猶如前世與今生的聯結,樂譜裡的節奏、力度、素材的對比、織度、歌詞與音樂的對應關係,以及詩作的意境、作曲家的創意,再加上自己的詮釋與彈奏(唱)出的音色,並經過無數次的演繹,將歌曲完全消化成為自己的語言及肢體動作,同時傳遞文字與音樂的魔力,才是詩作轉譯為歌曲的完整全貌。

參考書目

專書

向陽,《亂》(台北:印刻,2005)。

楊牧,《一首詩的完成》(台北:洪範,1991)。

鄭慧如,《台灣當代詩的詩藝展示》(台北:書林,2010)。

鄭文堂,《蘭陽戲劇叢書 17——歌仔戲曲調卡拉 OK 樂譜集》(宜蘭:宜蘭縣政府文化局,2011)。

葉青青,《胡果沃爾夫的歌樂世界——義大利歌曲集鋼琴詮釋》(台北:全音樂譜, 2010)。

葉青青,《跳躍在音符上的詩情》(台北:全音樂譜,2013)。

期刊論文

曾永義,〈論說「歌樂之關係」〉、《戲劇研究》第 13 期(2014.1), 頁 1-52。

報紙文章

向陽、路寒袖、〈文學相對論 2 月 二之二——向陽 vs.路寒袖/歌詩滿街巷〉、《聯合報》,2021.2.2,D3。

電子媒體

向陽,〈時間·空間與人間:我的詩探索〉,(來源:facebook網站,

https://www.facebook.com/notes/%E6%9E%97%E6%B7%87%E7%80%81/%E6%99%82%E9%96%93%E7%A9%BA%E9%96%93%E8%88%87%E4%BA%BA%E9%96%93%E6%88%91%E7%9A%84%E8%A9%A9%E6%8E%A2%E7%B4%A2/10153811357716816,2021.2.27 瀏覽)。

向明, 〈我有一個寫詩的弟弟〉, (來源:中興大學網站, http://web.nchu.edu.tw/~xiangyang/poemd3.htm?fbclid=IwAR2pb4Y_ElXqapTC0 9g8wdnesJXgDAcnw5_gBihdgbxbd3JzQa52J-x5O28, 2021.3.5 瀏覽)。

宋澤萊,〈讀向陽 70 年代後半、80 年代前半所寫的 6 首台語詩——並論諷刺文學時代中的小人物書寫〉,(來源:台文戰線聯盟網站,

http://twnelclub.ning.com/m/blogpost?id=3917868%3ABlogPost%3A48502&fbclid=IwAR3kAOiywwDTl366_jDLwQMEtocQtCEVSeq25ftu-jbtx8qpS9YLTKfrNfk,2021.3.4 瀏覽)。

李敏勇,〈被撕裂的其實不是詩〉,(來源:經緯向陽網站,

http://xiang-yang.pbworks.com/w/page/8016578/%E6%9D%8E%E6%95%8F%E5%8B%87?fbclid=IwAR0oYi0--HiVOhmlPyFM37U-ZIlgSYLElvPQl_KibqedRvv

_E_TtTl6rEUA, 2000.2.24 瀏覽)。

迴文詩, (來源:教育部重編國語辭典修訂本,

http://dict.revised.moe.edu.tw/cgi-bin/cbdic/gsweb.cgi?ccd=boX5WP&o=e0&sec1=1&op=sid=%22Z00000085186%22.&v=-2,2021.2.5 瀏覽)。

張閒、以詩詮釋人生——記向陽唸詩予阮聽〉、《洪建全基金會會刊》第82期(2014. 8)。(來源:洪建全基金會網站,

https://www.hfec.org.tw/content/16445?fbclid=IwAR1XeHaSavh0dTtmxUfCvqgkhFBab8x2lmXKLZtMKj_7xpxAdKD2k0r5mXU,2021.3.7 瀏覽)。

陳俐君,〈一些有趣的詩 聯副主編陳義芝教授現身說法〉,(來源:逢甲週報網站,http://www.registration.fcu.edu.tw/wSite/ct?xItem=101777&ctNode=45256&mp=204501&idPath=42765_45249_45253&fbclid=IwAR0E6vIU1GP5w8Mj3X7piwwCCMJWIReokCM_uAooFCiZUHrAdX3LBBpFOe4,2021.3.13 瀏覽)。

Recitative (朗誦調) (來源:國家教育研究院「雙語詞彙、學術名詞暨辭書資訊網」, http://terms.naer.edu.tw/detail/1294258/, 2021.2.27 瀏覽)。

樂譜

梁榮嶺主編,《中國藝術歌百曲集》(台北:天同,無出版年)。

W. A. Mozart,《Piano Sonatas》vol. II(台北:全音樂譜,無出版年)。

德布西,《小孩子的天地/第一號 第二號華麗曲》(台北:全音樂譜,無出版年)。 Tchaikovsky,《Klavierkonzert b-moll op.23》(東京:全音樂譜,1981)。

康謳,《康謳獨唱曲集》(台北:樂韻,1986)。

郭芝苑,《郭芝苑獨唱曲集》(台北:樂韻,1996)。

郭芝苑,《郭芝苑歌曲集》(台北:行政院文化建設委員會,2006)。

郭芝苑,《郭芝苑台語歌曲集(獨唱•合唱》(台中:靜官大學,2003)。

鍾耀光,《八首藝術歌曲》(台北:小雅,1998)。

蕭泰然,《聲樂作品獨唱篇》(台北:中國音樂書房,2008)。

馬水龍、《馬水龍歌曲集(一)》(台北:亞洲作曲家聯盟中華民國總會,1979)。

馬水龍,《馬水龍歌曲集》(台北:行政院文化建設委員會,2008)。

申學庸主編、《你的歌我來唱——當代中文藝術歌曲集》(台北:世界文物,2003)。

申學庸主編、《你的歌我來唱2——當代中文藝術歌曲集》(台北:世界文物,2005)。

席慕德主編,《你的歌我來唱3——當代中文藝術歌曲集》(台北:世界文物,2009)。

席慕德主編、《你的歌我來唱4——當代中文藝術歌曲集》(台北:世界文物,2016)。

林玉卿主編、《你的歌我來唱5——當代中文藝術歌曲集》(台北:世界文物,2016)。

彭文几主編,《你的歌我來唱6——當代中文藝術歌曲集》(台北:世界文物,2021)。

錢南章、《錢南章歌曲集——一棵開花的樹》康謳紀念叢書 1 (台北:全音樂譜, 2006)。 張炫文,《張炫文獨唱歌曲集》康謳紀念叢書2(台北:全音樂譜,2007)。

賴德和,《賴德和歌曲集》康謳紀念叢書3(台北:全音樂譜,2015)。

游昌發,《虛古詩歌》(台北:藝友,2007)。

游昌發,《詩人之歌系列 I——洛夫詩歌》(台北:藝友,2019)。

游昌發,《詩人之歌系列 III——三社諸家詩歌》(台北:藝友,2021)。

Fauré, Gabriel. 《佛瑞藝術歌曲集》周同芳 譯(台北:全音樂譜,1999)。

Debussy, Claude. Songs, 1880-1904. edited by Rita Bento. New York: Dover, 1981.

Duparc, Henri. *Complete Songs for Voice and Piano*. edited by Arbie Orenstein. New York: Dover, 1990.

Mahler, Gustav. Lieder und Gesänge. edited by Rita Bento. Miami: Belwin Mills

Mahler, Gustav. *Three Song Cycles: Songs of a Wayfarer, Kinder Totenlieder and Das Lied von der Erde.* edited by Rita Bento. New York: Dover, 1991.

Mozart, W.A. Songs for Solo Voice and Piano. New York: Dover, 1993.

Ravel, Maurice. Songs, 1896-1914. edited by Arbie Orenstein. New York: Dover, 1990.

Schoenberg, Arnold. *The Book of the Hanging Gardens and Other Songs*. New York: Dover, 1995.

Schubert, Franz. Winterreise. edited by Walther Dürr. Kassel: Bärenreiter, 2009.

Schubert, Franz. *Die schöne Müllerin*. edited by Walther Dürr. Kassel: Bärenreiter, 2010.

Schumann, Robert. Lieder I. edited by Max Friedlaender. Frankfurt: Perters.

Schumann, Robert. Lieder II. edited by Max Friedlaender. Frankfurt: Perters.

Schumann, Robert. Lieder III. edited by Max Friedlaender. Frankfurt: Perters.

Strauss, Richard. *Lieder*. Vol. 1. edited by Dr. Franz Trenner. Berlin: Boosey & Hawkes, 1964.

Strauss, Richard. *Lieder*. Vol. 2. edited by Dr. Franz Trenner. Berlin: Boosey & Hawkes, 1964

Strauss, Richard. *Lieder*. Vol. 3. edited by Dr. Franz Trenner. Berlin: Boosey & Hawkes, 1964.

Wolf, Hugo. Italienisches Liederbuch. Wien: Music Wissenschaftlicher Verlag, 1997.