

東海大學音樂系碩士班
畢業製作

暗流：陳瓊瑜之四首聲樂作品研究

〈世界恬靜落來的時〉、〈雪上足印〉、〈七夕調色〉、〈哀歌〉

Undercurrent :

Chiung – Yu Chen’s Four Vocal Works

〈When the World Quite Down〉、〈Footprints in the Snow〉、

〈The Color Pallete of the Lover’s Night〉、〈Elegy〉

研究生：黃詩涵

指導教授：魏心怡 博士

中華民國一〇六年六月

東海大學音樂系碩士班畢業製作

研究生：黃詩涵

暗流：陳瓊瑜之四首聲樂作品研究

〈世界恬靜落來的時〉、〈雪上足印〉、〈七夕調色〉、〈哀歌〉

Undercurrent：Chiung – Yu Chen's Four Vocal Works

〈When the World Quite Down〉、〈Footprints in the Snow〉、〈The Color
Pallete of the Lover's Night〉、〈Elegy〉

本畢業製作業經審查及評鑑合格特此證明

畢業製作考試委員：魏心怡，指導教授

魏心怡
徐以琳

徐以琳
李秀芬

李秀芬
湯慧茹

湯慧茹

中華民國一〇六年六月

謝誌

踏入東海校園的第一天，就好像昨日一樣。這三年累積的成長與回憶，終於完成了這份論文。

記得幾個月前，因為校外的演出、資料蒐集上的挫折，曾經讓我萌生休學的念頭。還好有老師、家人和朋友鼓勵著我，讓我有堅持到最後的力量；除了撰寫論文之外，在學習音樂的道路上，我也曾經迷惘、對自己失去信心，曾經不相信自己能夠做到。還好在東海的日子裡，老師們不藏私的教導，使我獲益良多。

由衷感謝上天，能夠讓我在學習音樂的道路上，遇到我的主修老師 — 徐以琳教授，徐老師就像霧裡的明燈，在我找不到方向時，教導我走在正確的路途上。記得高中時，徐老師曾說過：「學習音樂不只是為了學會，而是能夠透過音樂，分享快樂給身邊的人。」，這句話一直留在我的心底，支持著往後每一次的演出。在東海的日子裡，我最記得的是徐老師那「推向懸崖邊」的挑戰，雖然每每想到都覺得不可思議，但是正因為這些鞭策及鼓勵，讓我在東海這 1000 多天的日子裡成長許多。

感謝我的論文指導老師 — 魏心怡教授，還記得去年擔任魏老師的通識課助教時，細細聆聽老師生動地講述世界音樂，就彷彿跟她到國外旅遊了好幾圈，不同的音樂風格、創作背景，都讓我收穫滿滿。謝謝魏老師在百忙之中指導我論文的撰寫，讓總是龜速前進的我，終於在老師諄諄的叮嚀和討論下完成了。

感謝本論文主要研究曲目之作曲家 — 陳瓊瑜教授，謝謝陳老師抽空接受我的訪談，讓我深度地了解樂曲創作時，背後隱藏的意涵，大方地提供部分手稿以及首演資料，讓這份研究論文能更貼近原作者，進而探討作品豐饒的創作歷程。

謝謝李秀芬教授、湯慧茹教授，感謝兩位老師在學期末學校活動最多的時候，擔任這次碩士學位鑑定考官；謝謝李秀芬教授、湯慧茹教授、陳思照教授，感謝三位老師在系上同時進行多場音樂會的轟炸下，騰出時間閱讀我的論文、參與學位口試以及音樂會的評分；感謝林雅淳老師願意在非 office hour 時，教導我如何分析現代音樂，對於我內文的樂曲分析有極大的幫助。

最後，感謝我的家人。學音樂是一條既辛苦又漫長的旅途，感謝家人一路的陪伴與體諒，有他們的支持，才能讓我一直走在這五線譜譜出的音樂路上。

由衷感謝!!

黃詩涵 2017/ 06

摘要

整個中國社會在 1919 年五四運動的衝擊下，帶動一連串的改革，無論政治、思想、社會、文化都深受影響，在文壇上有「白話文運動」，在音樂上也因此誕生了「中國藝術歌曲」，當時的音樂家有蕭友梅、黃白、劉天華、王光祈、冼星海、江文也……等。1970 年後，臺灣本土意識高漲，鄉土文學受到重視，解嚴之後的文壇詩風更含有多種變化，題材上也漸漸多元，譬如政治詩、家鄉詩、家族詩...等。「音樂」與「文學」都是人們抒發情感的表達方式，在兩者完美結合下，不僅讓文學更加跳脫，也使音樂表現更有意境。

本論文以陳瓊瑜所寫的四首聲樂作品〈世界恬靜落來的時〉、〈雪上足印〉、〈七夕調色〉、〈哀歌〉為研究範圍，共分為六章。壹：為研究動機與目的、研究範圍與方法；貳：介紹現代詩發展，接下來針對詩人時代背景的探討，從中了解詩人們生活的點滴；參：藉由訪談，深度認識作曲家陳瓊瑜教授的學習經歷以及音樂風格；肆：了解國語與臺灣閩南語的語韻；伍：分別對〈世界恬靜落來的時〉、〈雪上足印〉、〈七夕調色〉、〈哀歌〉四首樂曲詩文背景與音樂分析；最後為總結四首作品的同異點，以及建議演唱時的詮釋與特點在演唱時必須注意的地方。

關鍵字：陳瓊瑜、世界恬靜落來的時、雪上足印、七夕調色、哀歌

目錄

第一章、 緒論	
第一節 研究動機與目的-----	1
第二節 研究範圍與方法-----	3
第二章、 戰後世代下的文學	
第一節 臺灣現代詩史的發展-----	4
第二節 1970 年代中生代詩人-----	10
壹、爸爸聽世界的傳聲筒 — 向陽-----	13
貳、教育推銷員 — 陳黎-----	16
參、從半裸到全開 — 陳義芝-----	19
第三章、 國語及臺灣閩南語語韻概述	
第一節 國語語韻概述-----	23
第二節 臺灣閩南語語韻概述-----	27
第四章、 作曲家 — 陳瓊瑜	
第一節 學習經歷-----	32
第二節 音樂風格及特色-----	34
第五章、 四首聲樂獨唱曲之創作背景及作品分析	
第一節 創作背景-----	36

第二節 作品分析	
壹、〈世界恬靜落來的時〉之詩詞與音樂探討	
一、向陽之臺語書寫-----	38
二、《亂》 — 〈世界恬靜落來的時〉 -----	40
三、樂曲結構-----	44
四、作品分析 -----	45
貳、〈雪上足印〉之詩詞與音樂探討	
一、圖像詩〈雪上足印〉 -----	50
二、《動物搖籃曲》 — 〈雪上足印〉 -----	53
三、樂曲結構-----	57
四、作品分析 -----	59
參、〈七夕調色〉之詩詞與音樂探討	
一、陳義芝之「陰性書寫」-----	68
二、《我年輕的戀人》 — 〈七夕調色〉 -----	70
三、樂曲結構-----	74
四、作品分析 -----	76
肆、〈哀歌〉之詩詞與音樂探討	
一、陳義芝之「家族書寫」-----	85
二、《邊界》 — 〈哀歌〉 -----	86
三、樂曲結構-----	91
四、作品分析 -----	92
第六章、 結語-----	99
參考書目-----	101
附錄-----	106

譜例目錄

【譜例 1】〈世界恬靜落來的時〉：第 1–6 小節-----	46
【譜例 2】〈世界恬靜落來的時〉：第 10–12 小節-----	47
【譜例 3】〈世界恬靜落來的時〉：第 19–21 小節-----	48
【譜例 4】〈世界恬靜落來的時〉：第 22–27 小節-----	48
【譜例 5】〈世界恬靜落來的時〉：第 57–61 小節-----	49
【譜例 6】德布西〈雪上的足印〉：第 1–6 小節-----	54
【譜例 7】〈雪上足印〉：第 1–8 小節-----	60
【譜例 8】〈雪上足印〉：第 26–29 小節-----	60
【譜例 9】〈雪上足印〉：第 1–11 小節-----	62
【譜例 10】〈雪上足印〉：第 5–11 小節-----	64
【譜例 11】〈雪上足印〉：第 22–25 小節-----	64
【譜例 12】〈雪上足印〉：第 12–17 小節-----	65
【譜例 13】〈雪上足印〉：第 15–21 小節-----	66
【譜例 14】〈雪上足印〉：第 22–29 小節-----	67
【譜例 15】〈七夕調色〉：第 1–12 小節-----	78
【譜例 16】〈七夕調色〉：第 9–12 小節-----	79
【譜例 17】〈七夕調色〉：第 31–34 小節-----	79
【譜例 18】〈七夕調色〉：第 13–18 小節-----	80
【譜例 19】〈七夕調色〉：第 19–22 小節-----	82
【譜例 20】〈七夕調色〉：第 44–48 小節-----	83

【譜例 21】〈七夕調色〉：第 1 - 4 小節-----	83
【譜例 22】〈七夕調色〉：第 49 - 57 小節-----	84
【譜例 23】〈哀歌〉：第 1 - 8 小節-----	93
【譜例 24】〈哀歌〉：第 9 - 18 小節-----	95
【譜例 25】〈哀歌〉：第 19 - 26 小節-----	97
【譜例 26】〈哀歌〉：第 31 - 32 小節-----	98

圖目錄

【圖 1】向陽	13
【圖 2】陳黎	16
【圖 3】陳義芝	19
【圖 4】趙元任「五度制調值標記法」	25
【圖 5】陳瓊瑜	32
【圖 6】《你的歌我來唱(3) — 當代中文藝術歌曲集【附 CD】》封面	36
【圖 7】向陽詩作〈世界恬靜落來的時〉	41
【圖 8】〈獨輪車時代的回憶〉詩作	51
【圖 9】〈消防隊長夢中的埃及風景照〉詩作	51
【圖 10】〈雪上足印〉詩作	52
【圖 11】陳黎詩集《島嶼邊緣》	52
【圖 12】陳黎詩集《動物搖籃曲》	53
【圖 13】陳黎詩作〈雪上足印〉	55
【圖 14】陳義芝詩集《年輕的戀人》	70
【圖 15】陳義芝詩作〈七夕調色〉	72
【圖 16】陳義芝詩集〈邊界〉	86
【圖 17】陳義芝詩作〈哀歌〉	88

表目錄

【表 1】注音符號聲母符號表-----	24
【表 2】注音符號韻母符號表-----	24
【表 3】注音符號聲調符號表-----	26
【表 4】注音符號四聲聲調對照表-----	26
【表 5】臺灣閩南語聲母符號表-----	28
【表 6】臺灣閩南語韻母符號表-----	29
【表 7】臺灣閩南語聲調排序與標記位置-----	31
【表 8】例句：「高雄有大樓」音節結構簡表-----	31
【表 9】〈世界恬靜落來的時〉詩詞、漢語拼音、台羅拼音、國際音標-----	42
【表 10】〈世界恬靜落來的時〉樂曲結構表-----	44
【表 11】〈雪上足印〉詩詞注音、漢語拼音、通用拼音、國際音標-----	56
【表 12】〈雪上足印〉樂曲結構表-----	57
【表 13】〈七夕調色〉詩詞注音、漢語拼音、通用拼音、國際音標-----	73
【表 14】〈七夕調色〉樂曲結構表-----	74
【表 15】〈哀歌〉詩詞注音、漢語拼音、通用拼音、國際音標-----	89
【表 16】〈哀歌〉樂曲結構表-----	91
【表 17】四首聲樂作品比較-----	100

附錄

【附錄 1】臺灣現代詩發展簡表-----	106
【附錄 2】向陽獲獎紀錄-----	109
【附錄 3】向陽已出版書籍-----	110
【附錄 4】陳黎獲獎紀錄-----	113
【附錄 5】陳黎已出版之著作-----	114
【附錄 6】陳義芝獲獎紀錄-----	120
【附錄 7】陳義芝已出版書籍-----	122
【附錄 8】陳瓊瑜作品列表-----	124
【附錄 9】陳瓊瑜樂曲發表音樂會列表-----	126
【附錄 10】陳瓊瑜訪談紀錄-----	128
【附錄 11】「我們的詩人、我們的歌-2008 委託創作」首演（海報）-----	143
【附錄 12】「我們的詩人、我們的歌-2008 委託創作」首演（節目單-1）--	144
【附錄 13】「我們的詩人、我們的歌-2008 委託創作」首演（節目單-2）--	145
【附錄 14】作品〈世界恬靜落來的時〉部分手稿（1）-----	146
【附錄 15】作品〈世界恬靜落來的時〉部分手稿（2）-----	147
【附錄 16】作品〈世界恬靜落來的時〉部分手稿（3）-----	148
【附錄 17】作品〈雪上足印〉部分手稿（1）-----	149
【附錄 18】作品〈雪上足印〉部分手稿（2）-----	150
【附錄 19】作品〈七夕調色〉部分手稿-----	151
【附錄 20】作品〈哀歌〉部分手稿（1）-----	152

【附錄 21】作品〈哀歌〉部分手稿 (2)	-----153
【附錄 22】黃詩涵畢業音樂會節目單	-----154

第一章

緒論

第一節 研究動機與目的

一回首，筆者學習聲樂的歷程已超過十年光景，在以往參與比賽或音樂發表會的經驗上，發現歌者們常常著重在選擇旋律優美的作品，而忽略那些「看似」非調性或者不好演唱的現代作品。2015 年的夏天，因緣際會下朗誦到林淇漾（向陽）的〈世界恬靜落來的時〉，也正因為身邊友人的演唱，讓我有幸接觸到陳瓊瑜的作品。從小在長輩們說閩南語的薰陶下，學習音樂的過程中特別喜愛國語與閩南語作品，除了語言熟悉、容易上手之外，作曲家在音樂中呈現的音畫手法，也讓我倍感興趣。

紀錄世代歷史有許多方法，音樂即是一種，透過演奏向大眾述說時代的故事。因此，在探索過諸多現代聲樂作品後，筆者對於陳瓊瑜在 2008 年受中華民國聲樂家協會¹（簡稱為聲協）之託所譜曲的四首聲樂作品〈世界恬靜落來的時〉、〈雪上足跡〉、〈七夕調色〉、〈哀歌〉感到好奇。起初在欣賞這四首作品時，被那諸多的臨時升降記號、不協和音程、多變的拍號給吸引，好奇那些音符被創作

¹ 創立於 1992 年 11 月 22 日，以「結合海內外聲樂家，共同推廣歌唱藝術及聲樂教學研究，並拓展會員演出機會，以提昇聲樂藝術水準，促進音樂文化之蓬勃發展」為成立宗旨與工作方向。

出來的過程以及碰撞出來的奇幻聲響。除了葉青青對〈世界恬靜落來的時〉做過論文發表²之外，目前並沒有其他針對陳瓊瑜這四首聲樂作品發表過的論文，因此筆者將以〈世界恬靜落來的時〉、〈雪上足跡〉、〈七夕調色〉、〈哀歌〉等四首作品作為研究主題。

在這篇論文中將透過詳細的資料搜集以及一對一的訪談，進而了解這些原創音樂作品的創作背景、結構內容，以及詩文的特色和韻律，搭配上陳瓊瑜所譜寫的曲調，讓演唱者能將詩人想傳遞的訊息，透過音樂清楚的呈現。筆者期許自己經由本論文的分析及討論，向普羅大眾推廣非調性作品的音樂特色，讓喜歡國語及閩南音樂作品的人在聆賞作品時，更能感受音樂表現出的感動。

² 葉青青，《跳躍在音符上的詩情》（台灣：全音樂譜出版社，2013年，初版）。

第二節 研究範圍與方法

本論文的研究範圍是以陳瓊瑜在 2008 年受中華民國聲樂家協會之託所譜曲的四首聲樂作品〈世界恬靜落來的時〉、〈雪上足跡〉、〈七夕調色〉、〈哀歌〉為研究。探究內容分別為國語及閩南語語韻，每首樂曲的詩文特色、詩作出處背景、樂曲結構以及總結性的作品分析。透過這五個部分，了解作曲家譜曲的創作背景及特色，和聲及音樂理論，最後總結詩詞分析及樂曲結構，將兩者連結進行詮釋性的分析。

在上述的研究中，本論文主要透過四種不同的研究方法進行剖析。分別為「網路資料」，第一部分經由教育部台灣閩南語常用詞辭典、教育部中文譯音轉換系統，查找官方拼音，而第二部分是在介紹臺灣現代詩發展大量引用宜蘭縣中道中學國文科耿樹民之教學部落格；「書籍資料」，除了蒐集向陽、陳黎、陳義芝三位詩人的生長年代、創作背景之相關文獻外，在中生代詩人的背景部分多以孟樊《台灣中生代詩人論》為主要依據；「有聲資料分析」，本論文以《你的歌我來唱（3）——當代中文藝術歌曲集【附 CD】》隨書附上的詩人朗誦及首演版本，與筆者的分析及詮釋作比對；最後是「訪談」，為了使資料更加準確及豐富，本論文在研究方法上以訪談作為本研究的輔助考據。

第二章

戰後世代下的文學

第一節 臺灣現代詩的發展

臺灣現代詩的發展源頭有二，一是中國五四運動到國民政府撤退來台前這段時間，二是日治下的臺灣詩況。兩者的影響在臺灣光復後各有不同的「命運」，如在戒嚴時期，大陸來台詩人左右詩壇動脈，例如現代詩社、藍星詩刊、創世紀等等，處處顯現大中國情結，而唯有笠詩社獨走臺灣本土路線。解嚴後本土成為主流，日治時期的詩況研究與影響與日俱增，「中國」則漸行漸遠³。

胡適⁴在 1917 年主導白話文運動，主張用白話的字詞、文法和自然音節來創作詩歌，他也在 1920 年出版《嘗試集》，成為中國第一部現代詩集。自從五四運動以來，新文學的詩歌都是以「新詩」為名。而在臺灣，「現代詩」這個名稱起源於 1952 年紀弦⁵所創辦的《詩誌》，以及隔年的《現代詩》雜誌，因他發表個人對詩的強烈主張，引起了文學界廣泛的注意，於是確立了「現代詩」的

³ 張國華。〈現代詩審美教學研究〉(國立高雄師範大學國文教學碩士班碩士論文, 2003 年), 13。

⁴ 胡適 (1891 - 1962)，字適之，安徽績溪人。他提倡文學革命，是新文化運動的領袖之一，主張少談主義，主張先疑後信，主張科學佐證，是二十世紀中國最有影響力的思想家和學者之一。

⁵ 紀弦 (1913 - 2013)，原名路逾，字越公，筆名路易士、章容、青空律等。他的作品擁有強烈的個人色彩和豐沛的情感，主張以現代主義的手法作詩，深深影響台灣戰後的詩壇。

名稱⁶。

現代詩，又名白話詩、新詩。雖說以三種名稱稱呼此詩體，其中卻有些微的不同：「白話詩」為語言上的使用，是生活日常用語與文學語言的結合；「新詩」是形式的改變，打破舊詩格律的限制，並且仿效西洋詩的形式，分段分行，是與舊詩相對的淺白新文學；「現代詩」則為內容的充實，現代人寫現代人的生活與感受。然而，本論文研究之四首詩詞多半為以生活或感受性地描繪，因而以「現代詩」統稱。

在臺灣日據時代，張我軍⁷是臺灣現代詩的奠基者，著作《亂都之戀》為臺灣第一本中文現代詩集；而同時期的賴和⁸以時代史事入詩，奠定了現實主義詩風；楊熾昌⁹等人組成「風車詩社¹⁰」，提倡超現實主義的個人抒情，為臺灣詩壇注入新的風格。

臺灣光復後的五〇年代，國民政府撤守臺灣，詩壇為了配合政策而興起一股反共復國、戰鬥愛國的詩風，同時也帶起了懷鄉題材的創作。當時臺灣詩人認為現代詩對傳統的依賴太深，於是展開「現代詩運動」，以反傳統、學習西方為主導方向，探討自我內心世界，讓詩的形式更自由，意象的塑造也更大膽創新，並且不再使用「新詩」一詞，而改稱「現代詩」，強調詩要有知性，應突破

⁶ 楊宗翰。〈台灣新詩評論轉型研究〉（佛光大學文學系博士學位，2012年），49。

⁷ 張我軍（1902 - 1955），原名張清榮。筆名一郎、野馬、M. S.、廢兵、老童生、劍華、以齋、四光、大勝等。他是台灣日治時期新舊文學論戰的導火線引燃者，反對運用方言寫作。他代表著臺灣人民反對日本殖民統治的意識，帶有民族主義的色彩以及反封建的時代精神。

⁸ 賴和（1894 - 1943），臺灣彰化縣人，原名賴河，筆名有懶雲、甫三、安都生、灰、走街仙。本職為醫生，主持《台灣民報》「文藝欄」，大力發掘、培養青年作家。他的詩作被公認是臺灣最有代表性的民族詩人之一，為臺灣新文學運動的先覺者。

⁹ 楊熾昌（1908 - 1994），臺灣臺南市人，筆名水蔭萍、南潤，是日治時期詩人、隨筆家、新聞記者。創立風車詩社，主張超現實主義，被認為是當時詩壇上藝術派的先驅者。

¹⁰ 1930年代成立於臺南，主張拋棄傳統詩的音樂性與形式，呈現人們內心領域的精神活動，並且以法國超現實主義的宣言，作為成員的創作圭臬。發起人：楊熾昌、林永修、李張瑞、張良典，日本人戶田房子、岸麗子。

舊的形式及框架。這時期以「現代詩社¹¹」、「藍星詩社¹²」及「創世紀詩社¹³」最具影響力，為現代詩締造第一個輝煌的高峰期。

到六〇年代，臺灣內、外情勢都產生巨大變化，現代詩壇開始質疑現代主義思潮，詩風逐漸轉變，文字趨於平實，題材也能與現實社會結合，「葡萄園詩社¹⁴」與「笠詩社¹⁵」為此時期最具規模與影響力的詩社。

隨著七〇年代臺灣退出聯合國，與美、日斷交等國際情勢的轉變，民族意識重新抬頭，在詩壇上也開始將鄉土植入詩中，反映現實。本研究探討的詩人之一，向陽，也提出此時期現代詩的特色，包括：重建民族詩風、關懷現實生活、肯定本土意識、反映大眾心聲及崇尚自由。而「龍族詩社¹⁶」、「大地詩社¹⁷」、「後浪詩社¹⁸」、「陽光小集詩社¹⁹」為此時期最具規模與影響力的詩社。

¹¹ 現代詩社成立於 1953 年，紀弦創辦現代詩季刊，組成「現代詩社」；3 年後成立「現代派」，繼承大陸時期象徵派和現代派的血緣，強調知性，排斥情緒的告白，追求詩的純粹，擁有刻意求新的創造精神，故也稱「後現代派」。代表詩人：紀弦、楊喚、林亨泰、鄭愁予、林冷等人。

¹² 藍星詩社成立於 1954 年，為了反對現代詩社「橫的移植」、「知性」的主張而成立；此社不講組織，社中沒有社長，沒有奉行的詩歌主義，成員彼此風格與詩觀頗不相同，以覃子豪、余光中為最為人推崇。代表詩人：覃子豪、余光中、羅門、周夢蝶、鍾鼎文等人。

¹³ 創世紀詩社成立於 1954 年，由張默、洛夫、痲弦「創世紀鐵三角」等人創立，發行創世紀詩刊，與現代詩社、藍星詩社鼎足而立。風格從最初的政治色彩、中國風味濃厚的「新民族詩型」，轉而發揚「超現實主義」，強調詩的超現實性，講求獨創性與純粹性，著重個人感覺。代表詩人：張默、洛夫、痲弦等人。

¹⁴ 葡萄園詩社成立於 1962 年，發行葡萄園詩刊，主張「回歸真實，回歸明朗，創造有血有肉的詩章」。強調現代詩的明朗化和普及化，重視詩歌的健康內容，批判朦朧晦澀的西洋詩風。代表詩人：古丁、文曉村。

¹⁵ 笠詩社成立於 1964 年，由林亨泰、陳千武、詹冰等人籌組成立，為代表本土意識的詩派。主張正視當代的社會現實，反對超現實主義的虛無晦澀，使用明朗的日常語言書寫，成員或以母語創作，閩南語居多，客語其次。

¹⁶ 龍族詩社以「龍族」象徵中華民族，欲在臺灣振興中華文化，批判「橫的移植」的偏差走向，著重對現實的關切。代表詩人：高上秦、陳芳明等人。

¹⁷ 大地詩社重新重視中國傳統文化，主張新詩需從現實生活中汲取養分。代表詩人：陳慧樺、林鋒雄等人。

¹⁸ 後浪詩社主張詩是純粹的藝術，抓住詩的本質才能維持詩的面目，成為文化象徵。代表詩人：蘇紹連、洪醒夫、陳義芝等人。

¹⁹ 陽光小集詩社以「覓五千年的傳統」為目標，以「使命感」為創作動力，把民族歷史和時代潮流融入新詩創作。代表詩人：向陽、劉克襄等人。

八〇年代以後，臺灣經濟突飛猛進，社會轉型為以工商業為主，解嚴後的民主政治讓人民開始享有言論自由，詩壇接續七〇年代詩風，除了重視現實之外，更強調本土性，且配合整個政治、民主運動的發展，現代詩創作變得更沒有限制，包括有關都市、政治、環境生態、弱勢族群等新題材，作品形式也沒設限，出現長篇敘事詩、圖象詩、視覺詩等，甚至是臺語詩也在詩壇上擁有一席之地。之後現代詩的內容與形式被詩人自由地採納與運用，呈現「多元且豐富」的景象。當時可從主題上作區別，分別是：愛情詩²⁰、鄉土詩²¹、懷鄉詩²²、政治詩²³、都市詩²⁴、臺語詩²⁵、網路詩²⁶、後現代詩²⁷、環境生態詩²⁸、女性主義詩²⁹、弱勢族群詩等，建立臺灣文學主體性，成為八〇年代本土詩學，最重要的發展。以上大多資料為筆者由宜蘭縣中道中學耿樹民老師之「小小翻轉教室」³⁰整理之。

現代詩的產生是對古典詩的革命。用字方面，除了由文言文變成白話文撰寫外，現代詩用更短少的文字去表述更多的感情，也透過每個讀者的解讀，賦予它不同的意義；在修飾方面，詩中的想像不再受限，而是更加的誇張；表達方面，不再拘泥於保守，更多的是跳躍性的呈現；音樂節奏方面，現代詩採取口語的自然聲韻，打破以往古典詩的平仄押韻，根據生活用語的節奏起落、詩人對語感的掌握，促使每首現代詩具有各自特色，可朗誦也可入歌，而詩人鄭愁予正是其中的佼佼者。

²⁰ 愛情詩多以比喻方式形容抽象的感情，文辭簡潔易懂，以席慕蓉為代表詩人。

²¹ 鄉土詩強調本土意識，將詩歌與真實的社會和鄉土結合。例如：向陽。

²² 懷鄉詩詩人藉此抒發鄉愁，肩負起傳統與歷史的使命感，余光中、陳黎為例。

²³ 政治詩帶有強烈的抗爭意圖，諷刺性質鮮明，以李魁賢為例。

²⁴ 都市詩以都市人的特殊作為、心態與潛意識當作題材，語言明快有節奏感。

²⁵ 臺語詩以臺語來表現獨特的詩歌韻味，呈現臺灣社會的本土風貌，以向陽為例。

²⁶ 網路詩興起於九〇年代晚期，使詩人擁有發表作品的空間和討論詩觀的機會，為二十一世紀的詩壇特色。

²⁷ 後現代詩以強化讀者的敏感度為目的，提倡多元、兼容並蓄的觀念，以陳黎為例。

²⁸ 環境生態詩描述和探討人類生存環境的汙染，以及自然生態的破壞，環保意識濃厚。

²⁹ 女性主義詩從女性意識、女性自覺等以女性為中心的觀點出發。

³⁰ 資料參照：耿樹民部落格「小小翻轉教室」。上網時間：2017/05/01。

(<http://sk1492.pixnet.net/blog/post/316060251-%E8%A3%9C%E5%85%85-%E7%8F%BE%E4%BB%A3%E8%A9%A9>)

除了上述改變，現代詩在格式上也打破了格律的限制，形式上變自由；內容由空虛無聊變為現實的批判，可以被用來表現任何題材，且創作的領域是自由的。格式大體可分為分行詩、分段詩及圖象詩三類形式，當中以分行詩最流行，作品最多。以下將分別介紹分行詩、分段詩及圖象詩的特色。

第一類為「分行詩」。受西洋文學影響，又可分為「自由詩」及「格律詩」兩種。自由詩以內容決定形式，特點是沒有固定的結構，包含節奏押韻、標點符號、字數多寡、分行分段等各種形式上的元素，都由詩的主題內容來決定取捨，形式必須為內容而犧牲，如今現代詩多以此形式呈現；而格律詩有兩大特色，分別是視覺上的美感和聽覺上的美感，格律派詩人要求行與行之間有對稱調和的關係，講究行中「節的勻稱」與段中「句的均齊」，許多格律詩都是每節 4 行，每行字數相同，看來方方正正，也被稱為「豆腐乾詩」。

第二類為「分段詩」，也稱「散文詩」。本質上具有詩的情感和意境，語言簡單，給人美感和想像空間；形式上，有散文的外觀，不受固定格式束縛，雖然不像分行詩，但不缺乏內在的音樂美和節奏感。

第三類為「圖像詩」，也稱「具象詩」。是利用文字外在組成的圖象，或者以漢字本身作為具體形象，以發揮「圖形寫貌」的作用，藉由文字的筆畫、大小、順序等感覺效果來寫作，由圖象來呈現詩的內容，體現詩的意境，進而發揮詩的效果，而本研究探討的詩人之一，陳黎，也是圖像詩的代表人。

至於現代詩中標點符號的部分，使用上沒有一定的標準，完全憑詩人個人的喜好和習慣。標點符號的功用是在協助文字說明意思、表達語氣、加強或削弱文句的表情作用，影響節奏的順暢或阻擾、文字形狀的整齊或參差以及對文字意義的解讀。為了避免造成語意混淆，附上標點符號對有連續性的理論文章、

小說、散文、戲劇有絕對的必要性³¹。而詩是獨立性的行句，分行分段即可以表達意思的先後和間隔，整體朗誦後就可以體會到詩的含意，因此詩句的獨立性就代替了詩中的標點符號。

覃子豪先生提到：

詩、舞蹈、音樂三者的共通性，就是節奏。節奏是情緒上最原始的表現，詩是情緒最豐富的一種藝術，故音樂之存在於詩，是自然的趨勢。詩的音樂性，分內在的和外在形的兩種：內在的音樂性，就是節奏；節奏是自然產生的。外形的音樂性，是韻律；韻律是人為的。詩的創造，貴在自然，它的音樂性是隨著情緒的波動和語言的節奏所形成³²。

在音樂性上，現代詩和古典詩在於採取口語的自然聲韻稍有不同。現代詩不一定要押韻，句子長短也不拘，它打破了古典詩成規的平仄押韻，根據生活用語的節奏起落，依照詩人對語言節奏的掌握、情緒的波動、呼吸的吐納、心跳或者脈搏的跳動等等，表現出聲韻動人的韻律，成就出具有現代感的音樂性。

³¹ 資料參照：壹讀「論標點符號與中國現代詩歌節奏的關係」。
上網時間：2017/ 04/ 29。(<https://read01.com/EPRmaP.html>)

³² 覃子豪，《覃子豪全集Ⅱ·未名集》（臺北：覃子豪全集出版委員會，1968年，詩人節初版），454。

第二節 1970 年代中生代詩人

經過五〇、六〇年代制式教條的文藝政策以及喧囂繁雜的現代主義，到了七〇年代之後，詩壇上興起一批新興詩社、詩人，一股急欲求變求新的力量崛起，而這與社會政經結構的變化有關，回歸「現實」、「民族」、「鄉土」的要求，成為七〇年代改革運動，最重要的方向與目標³³。

戰後台灣文壇，因政治、語言等因素，直至 1964 年《臺灣文藝》及《笠》的成立，才使得原本零散、個別的力量，重新有了匯聚的機會。他們重新定義「人與土地」的關係，具有現實意識的省思，且隨著政治禁忌不斷鬆綁，詩人的個人意識，因城鄉位置、身分認同、出生背景等的差異，逐漸有矛盾與分裂，導致這些力量，有了不同的抉擇與分合³⁴。

從詩史演變或發展的角度來說，世代的傳承，與宏觀的社會、政治、經濟、文化環境緊密相連。所謂的「中生代」，根據孟樊在《台灣中生代詩人論》³⁵提到，是在七〇、八〇年代開始創作的詩人的統稱，又可以依照當時社會背景的差異再區分為「前中生代」與「後中生代」。前中生代詩人大約崛起於 1970 年代初、中期，如陳義芝、陳黎、詹澈³⁶、向陽、羅智成³⁷、游喚³⁸等人；後中生代詩人則

³³ 阮美慧。〈臺灣精神的回歸：六、七〇年代臺灣現代詩風的轉折〉（國立成功大學中國文學研究所博士論文，2002 年），172。

³⁴ 同註 33，249–250、301。

³⁵ 孟樊，《台灣中生代詩人論》（新北：揚智文化，2012 年 3 月，初版）。

³⁶ 詹澈（1954- ），本名詹朝立，屏東農專農藝科畢業，是臺灣突出的另類詩人，他以生活的激情寫出台灣社會的貧富懸殊，擁有「農民詩人」的稱號。著有詩集《西瓜寮詩集》等。

³⁷ 羅智成（1955- ），臺灣台北市人，作品善於處理在意識邊緣的題材，強調「為一個徬徨的社會尋求文化理想」。著有詩集《寶寶之書》等。

³⁸ 游喚（1956- ），本名游志誠，臺灣南投縣人，是「學院派文評家」，著有詩集《游喚詩稿乙集—慢跑》等。

多數成長於 1980 年代以後，如林耀德、鴻鴻³⁹、許悔之⁴⁰、唐捐⁴¹、顏艾琳⁴²等人⁴³。由於本研究所著重的向陽、陳黎、陳義芝等三位詩人皆處在前中生代，因此接下來筆者將對「前中生代」來作主要論述重點。

從宏觀的社會背景及文化環境看，前中生代崛起的 1970 年代，由於內部的反對勢力出現，於外的外交孤立，臺灣國際地位日趨下降，壓力雙重侵迫，加上農村經濟凋蔽、階級對立逐漸升高等社會、經濟問題，引發了前中生代的主題意識也跟著轉變，不論是思想傾向或美學訴求都與所謂的前行代詩人有著顯著的差異。前中生代詩人處於城鄉文化交替及過渡的階段，他們揭開了創作典範移轉的契機，也從這個時期開始，不論在創作數量或詩作品質的表現上，中生代都是台灣詩壇的主力，更見證了台灣現代詩史的發展。而他們歷史上出現的意義，就如林耀德⁴⁴於《一九四九以後》的〈導言〉中所說的：

1949 以後出生的臺灣詩人，他們出生於戰後，是完全與戰爭隔絕的世代，也是徹徹底底的『戰後世代』。這些人的生命實際經歷了 1949 以後臺灣地區政治、經濟、文化、社會種種的發展，目擊了農業、工業乃至後期工業文明的各種現象；尤其 1956 年後出生的詩人，不但接受到 1968 年起實施的九年國民義務教育，

³⁹ 鴻鴻（1964- ），本名閻鴻亞，是詩人、戲劇作家、劇場及電影導演，為年輕一代的傑出藝術工作者。他大力推展詩歌、戲劇活動，創辦《衛生紙》詩刊，且作品內容有著澎湃的活力。

⁴⁰ 許悔之（1966- ），本名許有吉，臺灣桃園人，多次獲得臺灣文學獎與詩人獎，1994 年與友人共同創辦「地平線詩社」，為臺灣年輕世代詩人之重要集結。著作詩集《有鹿哀愁》等。

⁴¹ 唐捐（1968- ），本名劉正忠，創作文類以詩及散文為主，兼及文學論述，詩文兼具豐富的想像力，將意念轉成文字，獨樹一格。著有詩集《蚱哭蝻笑王子面》等。

⁴² 顏艾琳（1968- ），臺灣臺南市人，寫作多從生活切入，近年以探討女性成長的多元面貌廣受文壇注目。

⁴³ 同註 35，6 - 7。

⁴⁴ 林耀德（1962 - 1996），另有筆名康旻思等。他活躍於 80 年代，提倡現代書寫和都市文學，並引進不少國外文學理論。著有詩集《銀碗盛雪》等。

更在成長期間即身受都市化生活空間的影響；在創作方面，他們也曾經被前行代⁴⁵的風格所籠罩、陶冶，又在承襲之餘，紛紛開拓出現代詩的新牧場，各種不同的信仰和觀念，便在新世代，即本文所稱的中生代的創作實踐中展開辯證，豐富了詩史，也成就了詩人本身⁴⁶。

馳騁於臺灣詩壇的中生代人，到了 1990 年末逐漸浮現出另一種與之前前行代不同的光景，那就是「學院詩人」的興起，例如筆者將於之後章節所詳談的向陽、陳義芝皆為學院詩人，而這股新的趨勢來自於臺灣這一、二十年來高等教育的大為提升與普及息息相關。針對此類的詩人，陳義芝曾以「學院詩人群」所出版的七冊專集的詩冊做為分析、研究的對象，並歸納出四個共同的創作特色，分別是形式體制的追求⁴⁷、抽象意念的玩賞⁴⁸、文化意識與信仰基礎的開展⁴⁹、學術行話語典籍的運用，以上的創作趨向，隨著詩人身分的轉型，從非學院或外於學院到學院，也有了另一種詩美學的表現，豐富了臺灣現代詩的創作⁵⁰。

⁴⁵ 例如：余光中、痲弦、楊牧、張健、鍾玲、席慕蓉、伊玲等。

⁴⁶ 同註 35，8 - 9。

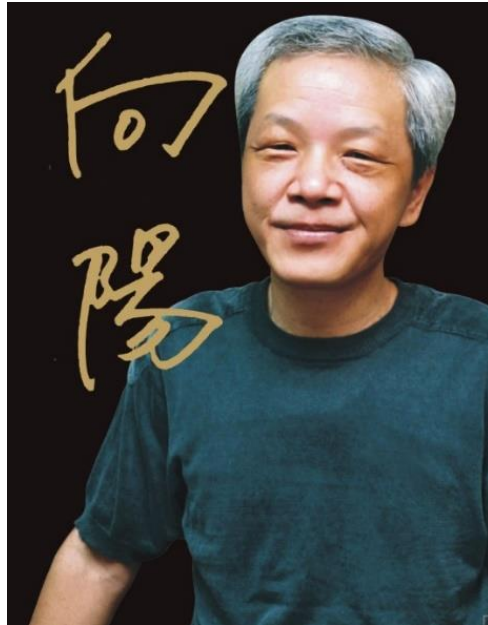
⁴⁷ 展露詩人精緻的美學，如常是十四行、七行、五行乃至三行短詩與俳句的創作。

⁴⁸ 以抽象意念為時尚，增加理性的思考元素，展現開闊的視野。

⁴⁹ 包括身世認同、性別意識、文化鄉愁種種的探索。

⁵⁰ 同註 35，14 - 17。

壹、爸爸聽世界的傳聲筒 — 向陽



【圖 1】向陽⁵¹

向陽，本名林淇濇，1955 年生，南投縣鹿谷鄉人，是戰後臺灣早期從事臺語詩書寫的一位作家，也是九〇年代臺灣數位詩的開拓者之一。畢業於中國文化大學東方語文學系日文組、中國文化大學新聞研究所碩士、政治大學新聞研究所博士，也是美國愛荷華大學國際寫作計畫（International Writing Program）的邀訪作家。曾任《時報周刊》主編、《大自然雜誌》總編輯、《自立晚報》藝文組主任兼副刊主編、《自立晚報》總編輯兼政治經濟研究室主任、《自立早報》總編輯、《自立早報》總主筆兼海外版《自立周報》總編輯。現任臺北教育大學臺灣文學研究所副教授，兼任吳三連臺灣史料基金會祕書長。

⁵¹ 資料來源：經緯向陽。上網日期：2017/ 08/ 03。（<http://hylim.myweb.hinet.net/hiongyong/>）

向陽是家中長子，老家在凍頂台地上。父親體弱，不能從事吃力地耕種，於是在堂叔家幫忙，習得一些經商技巧，後來在鹿谷鄉廣興村創業開設全台第一家的凍頂茶專賣店，由向陽的母親管理茶莊大大小小事務。鹿谷長年見得到太陽，進而影響他在往後都以「向陽」為筆名。1961年向陽就讀廣興國小的時候開始背誦《唐詩》，閱讀《水滸傳》、《東周列國誌》、《約翰·克利多夫》、《三民主義》等，利用課餘活動大量閱讀課外書籍，也奠定了他的文學基礎。就讀鹿谷國中時，因為迷上《離騷》，在山村中立下做一個詩人的志向，開始寫詩，並發表作品。

之後在高二時擔任「文藝研究社」社長，接下編印校刊《竹高青年》的工作，同年創立了「笛韻詩社」，並出版詩刊。大學念書期間，他仍熱衷寫作，經常投稿到《文化一周》與《自立晚報·副刊》，大三起擔任「華岡詩社」社長，大量發表詩作，受到詩界的注目。第一本詩集《銀杏的仰望》則是在他大四時出版，從此創作不斷。除了寫詩之外，他也兼及散文、兒童文學及文化、政治評論等。

向陽的興趣廣泛，勇於開拓新路，在人生路途上有許多轉折。雖然多方發聲，但他最鍾愛還是詩，在工作之餘，與諸多詩友合創「陽光小集⁵²」詩社，是當時具代表的詩之一。向陽認為詩人最好的棲身之所就是能兼及教學與研究的大學，因此在擔任自立早報總主筆期間，便以在職生身分考入文化大學新聞研究所碩士班就讀。取得碩士學位的同年，考入政治大學新聞研究所博士班，從此由媒體領域轉入學術領域。2003年取得博士學位及副教授證書後，先後受聘至多間大專院校任職。

⁵² 1979年創立，成員有向陽、陌上塵、張雪映、林野、李昌憲、陳煌、莊錫釗。此詩社宗旨在於重建民族詩風、關懷現實生活、肯定本土意識、反映大眾心聲。

「亂，如果是謊言，它毋須畏懼；亂，如果是事實，它尤須面對。在社會的種種變化管理當如此，對文學的種種流派亦如是觀⁵³。」，向陽一路走來，生涯角色多變，但都離不開書寫，他的著作有現代詩、散文、學術論著、評論、翻譯作品等⁵⁴。作品題材多元，有反映現實生活、歌頌英雄、表現男女戀情、傳達個人意念等等，都可見到現實關懷的主軸。向陽重視節奏音韻效果，常利用類疊、排比等等手法增強音韻與節奏的美感。比較特別的是，向陽在詩體上勇於嘗試新的形式，包括「十行詩」，有詩集《十行集》，以及在之後章節會提到的「臺語詩」。近年來，他更建構了臺灣數位詩網站「向陽工坊」、「經緯向陽」、「向陽電子報」、「臺灣網路詩實驗室⁵⁵」、「臺灣文學與傳播研究室」、「臺灣報導文學網」等，讓讀者能透過這些網站，探索臺灣文學。

向陽最擅長以豐富意象烘托情境，僅用淺白口語卻能栩栩如生，筆者以朱雙一的一段評介來總結：

是一位順應時代的變化而在內容和形式上作相應調整和開拓的詩人。但無論他如何改變，在詩創作範疇內，他始終努力將其現實關懷納入精緻形式中，保持著融合鄉土和傳統的基調和本色，從而和洪醒夫一樣，是鄉土文學的新世代傳人，也是一位銜接 70 年代和 80 年代的承前啟後的詩人⁵⁶。

⁵³ 資料參照：經緯向陽〈林子弘：亂的事實與理想 - 評向陽詩集《亂》〉。

上網日期：2017/ 04/ 20。（<http://xiang->

[yang.pbworks.com/w/page/8016581/%E6%9E%97%E4%BA%8E%E5%BC%98%E4%BA%8C](http://xiang-pbworks.com/w/page/8016581/%E6%9E%97%E4%BA%8E%E5%BC%98%E4%BA%8C)）

⁵⁴ 參照【附錄 3：向陽已出版書籍】。

⁵⁵ 是國內少數進行網路文學創作與研究的網站。

⁵⁶ 資料參照：向陽散文風格評介 - 朱雙一《戰後台灣新世代文學論》。

上網時間：2017/ 07/ 05。（<http://web.nchu.edu.tw/~xiangyang/f4b.htm>）

貳、教育推銷員 — 陳黎



【圖 2】陳黎⁵⁷

陳黎，生於 1954 年，台灣花蓮縣人，被視為「當今中文詩界最能創新且令人驚喜的詩人之一⁵⁸」，是台灣中生代的重要作家。畢業於國立台灣師範大學英語系。創作期間多次受邀參與國外詩歌節，包括 1999 年第 30 屆荷蘭「鹿特丹國際詩歌節」(Poetry International Festival, Rotterdam)、2004 年巴黎書展 (Salon du Livre de Paris)「中國文學主題展」、2012 年代表台灣參加倫敦「奧林匹克詩歌節」(Poetry Parnassus)、2014 年美國愛荷華大學 (The University of Iowa)「國際寫作計畫」(International Writing Program)、2015 年雅典世界詩歌節、新加坡作家節、香港國際詩歌之夜、2016 年法國「詩人之春」等，諸多作品皆備受肯定⁵⁹。著有詩集《島嶼邊緣》、童詩集《黑白狂想曲》、音樂評介集《冷豔的音樂火焰：盧炎》、明信片詩集等多種形式作品，還譯有《拉丁美洲現代詩選》等詩

⁵⁷ 資料來源：松園別館的官方部落格。上網日期：2017/ 08/ 03。

(<http://pinegarden.pixnet.net/blog/post/31985673-%EF%BC%BB%E8%AC%9B%E5%BA%A7%EF%BC%BD%E6%9C%88%E6%9C%89%E8%A9%A9%E6%AD%8C%E7%BC%8F%E6%96%87%E5%AD%B8%E3%80%82%E4%BA%8C%E6%9C%88%E9%A7%90%E9%A4%A8%E8%A9%A9%E4%BA%BA%E7%BC%9A%E9%99%B3>)

⁵⁸ 詩評家奚密說：「陳黎是當今中文詩界最能創新且令人驚喜的詩人之一...，作品一方面見證了主導台灣蛻變的歷史變遷，一方面表現了詩人蓬勃的實驗精神。」

⁵⁹ 參照【附錄 4：陳黎獲獎紀錄】。

集外譯⁶⁰。

陳黎從小喜愛閱讀各種報紙及武俠小說，其中特別喜歡翻查注釋中的注釋，無論是國文、英文、文詞典故等，都是他感興趣的，因此《辭海》成為他的最佳讀物。也因為對文字的敏感度，覺得自己的名字「膺文」二字有頭重腳輕的感覺，後來從《辭海》中翻出「黎」這個字，「黎民百姓」、「黎民黔首」代表是黑色的百姓，覺得是適合詩人的，所以從高中發表第一篇作品以後，就一直使用這個筆名⁶¹，並嘗試向報紙投稿。

由於陳黎本身融合了閩、客、外省的血緣⁶²，所以從小就有多元的文化思想，從花蓮這個成長的家鄉，到北上念大學，他的視野變得更加開闊。1972年進入臺灣師範大學英語系就讀後，隔年開始寫詩發表，到了1975年將詩作集結成《廟前》一書出版，從此踏上文學的路。陳黎在大學畢業後回花蓮當中學老師，長達30年的教學生涯，平靜且充實。1999年獲邀參加第30屆荷蘭「鹿特丹國際詩歌節」，詩作〈夜間魚〉等十首由荷蘭萊頓大學馬蘇菲女士（Silvia Marijnissen）譯成荷蘭文，附中文原詩由大會印成小冊子在會場展售。

陳黎在從事教學工作時特別重視啟發，他以「推銷員」自比，既推銷物美價廉的升學知識，也推銷自己心愛的「寶物」，意即「推銷」為生命的一種意義⁶³。在教學與寫作之外，陳黎特別鍾情於音樂與藝術，他也在公共電視的訪談中提到：「我自己在中學的時候就喜歡古典音樂，我到了高中、大學就有計劃的讀一些西方文學藝術史、音樂史、特別在現代音樂、現代美術、現代文學史。對年輕

⁶⁰ 參照【附錄5：陳黎已出版之著作】。

⁶¹ 資料參照：明報新聞網。上網時間：2017/04/28。

（https://news.mingpao.com/pns/dailynews/web_tc/article/20160306/s00005/1457200855813）

⁶² 陳黎，《彩虹的聲音》（臺北市：皇冠文學出版有限公司，1992年，初版），109-113。

⁶³ 資料參照：陳黎聲音鐘自學區（一）。上網日期2017/04/27。

（<http://blog.ilc.edu.tw/blog/index.php?op=printView&articleId=595674&blogId=2501>）

時的我有很大的撞擊和啟發⁶⁴。」，他不但為學生們介紹好聽的音樂，還特別對他們進行音樂與藝術的啟蒙，所以在他的課堂上常常可以聽到貝多芬（Ludwig van Beethoven）⁶⁵、披頭四（The Beatles）⁶⁶、安德魯·洛伊·韋伯（Andrew Lloyd Webber）⁶⁷或陳達⁶⁸的音樂等，目的是要讓學生們在不知不覺中變化氣質、擴大視野。

自 2005 年學校退休後，隔年開始策畫第一屆太平洋詩歌節，每次活動為期三天，廣邀當代作家與詩評家，例如余光中、楊牧、鄭愁予、席慕蓉、焦桐、蕭蕭等人，仿歐洲文藝復興時代「Salon」（沙龍）的方式，讓詩人們齊聚一堂念詩、談詩。

陳黎的創作以詩及散文為主，除此之外還從事翻譯⁶⁹，也寫歌詞、傳記及童詩。余光中說：「他頗擅用西方詩藝來處理臺灣的主題，不但乞援於英美，更能取法拉丁美洲，以成就他今日『粗中有細，獷而兼柔』的獨特風格⁷⁰。」。陳黎的詩風多變，有嚴肅有戲謔，批判與抒情，題材包括：對土地熱愛、對體制與僵化形式的反抗、日常生活中人事物及愛情的觀察、對生命的體悟等等，不論在形式或風格上都豐富多樣，且創作量驚人，他的作品善於穿梭在現代與古典的空間，從寫實到超現實，從現代到後現代，但不變的是在不同題材中一貫流露出對人類生活的關懷與熱情。長達四十多年的寫作生涯，陳黎不僅以實際行動在家鄉播下文學的種子，更大量傳遞文學素養，將臺灣文學詩作推向全世界。

⁶⁴ 資料參照：公共電視-關於文學風景。上網時間：2017/04/27。

（<http://web.pts.org.tw/~web01/literature/p5.htm>）

⁶⁵ Ludwig van Beethoven（1770 - 1827），集古典主義大成的德國作曲家、鋼琴演奏家，作品對音樂發展有著深遠影響，因此被尊稱為「樂聖」。

⁶⁶ The Beatles 為 1960 年在 Liverpool 組建的一支英國搖滾樂團。

⁶⁷ Andrew Lloyd Webber（1948- ），是英國倫敦一位非常成功的音樂劇作曲家。

⁶⁸ 陳達（1906 - 1981），是位以月琴彈唱聞名的台灣民謠歌手，小名紅目達仔。

⁶⁹ 陳黎也是最早著力於翻譯拉丁美洲詩歌的台灣詩人。

⁷⁰ 王威智編，《在想像與現實間走索：陳黎作品評論集》（臺北市：書林，1999 年，一版），91。

參、從半裸到全開 — 陳義芝



【圖3】陳義芝⁷¹

陳義芝，1953年生於花蓮，籍貫四川忠縣，曾以筆名陳辛、陳棄疾撰寫專欄，詩文創作則都用本名。畢業於台灣師範大學國文系、香港新亞研究所文學組碩士、高雄師範大學文學博士。1982年起於聯合報任職高級資深績優記者、主編、副刊主任等職共二十五年，曾主編年度詩選、年度小說選、新世紀散文家書系、歷任詩人季刊主編；曾任公務員、中小學教師、中華民國筆會秘書長、台灣師大「全球華文寫作中心」主任；曾於輔仁、元智、高師大、世新、清華、佛光等校兼任講師，於台灣大學中文系、台灣師大國文系、台北教育大學台灣文化研究所兼任助理教授，現任職於臺灣師範大學國文系，擔任副教授一職。

⁷¹ 資料來源：趨勢教育基金會。上網日期：2017/08/03。
(http://w3.trend.org/arts_info.php?pid=1029)

陳義芝的童年在花蓮鄰近海邊的山野間度過，伴隨著母親口述的中國民間傳說，豐富他幼小的心靈，也為貧困的生活開啟諸多想像，成為他小時候重要的文學記憶。十二歲進入彰化中學就讀，因厭惡聯考制度，導致他養成課餘間大量閱讀課外讀物的習慣⁷²，像是中國古典小說及武俠小說，例如水滸傳、三國演義、西遊記等，也因這個習慣奠定了他的文學涵養。十五歲時陳義芝進入臺中師範專科學校（今國立臺中教育大學）就讀，開始學習寫作散文，1969年於中華日報副刊發表第一篇小說〈悔之已晚〉。他曾提到：「1970年我結識洪醒夫在文學啟蒙上最具意義。我的新詩閱讀也從那時候開始⁷³。」因此，在1970年代正式開啟了陳義芝的寫作生涯。

陳義芝確立以詩及文為主的寫作路線⁷⁴是在1972年參加「復興文藝營」之時，同時也認識痲弦等前輩，在大量的交流下，促使他摸索出適合自己的創作路線，並與蘇紹連⁷⁵、洪醒夫⁷⁶合作發行《後浪詩刊》（後更名為《詩人季刊》）。隔年，陳義芝在臺東服役，周末經常遊訪臺東海岸線及山胞部落，也因此，東臺灣的美成為他另一項文學的回憶。

陳義芝在1982年應痲弦的邀約，進入編輯工作，開始與聯合報長達二十五年的報社記憶，期間擔任過副刊編輯職務、《詩人季刊》主編、副刊組副主任等，雖然同時兼具編者與詩人的身分，但卻從未消滅他對詩文的熱情。1994年開始進入學術領域，同時兼顧教師、詩人、編者、博士班學生以及人夫、父親等多重

⁷² 李宗慈，〈訪一生追求寫作的陳義芝〉《幼獅文藝》第409期（民國77年1月）：61。

⁷³ 莫渝，〈十問陳義芝〉《幼獅文藝》第592期（民國92年4月）：86。

⁷⁴ 陳義芝：「我繳了兩篇散文、兩篇小說給司馬老師，他仔細閱讀後，很誠摯地說：『你不適合寫小說。你的筆動不動就飄起來，散落出一些詩的羽花。寫詩或寫散文倒是很合適的。』免不了幾許悵悵然的意緒，早前，欲在小說寫作的路上一展身手的夢，就此了了。」選自陳義芝，《落日長煙》（高雄：德馨室，1977年，初版），20。

⁷⁵ 蘇紹連（1949- ），參與創立「後浪詩社」、「龍族詩社」、「臺灣詩學季刊社」等三個詩社，現為「台灣詩學」「吹鼓吹詩論壇」主編之一。著作有《小丑之死》、《雨中的廟》等等。

⁷⁶ 洪醒夫（1949-1982），本名洪媽從，是戰後台灣鄉土小說家代表之一，描寫的對象多半是卑微的小人物，反應早期台灣農村社會的貧窮與落後。著作有《黑面慶仔》、《田莊人》等等。

身分。2005 年取得博士學位。2007 年起於聯合報退休之後，不僅持續創作，還開始將自己的作品與劇場、音樂、畫作等藝術作跨界結合。但身為父親，在這段期間卻因事故痛失愛子。

陳義芝曾說：「沒有主旨的詩，只是一堆情感雜碎、一對文字玻璃⁷⁷」。他擅長散文及詩作，作品總是與生活息息相關。初期的詩集帶有古典氛圍，是一位深陷古典、敘事的中文系詩人，1980 年代後期隨著視野開拓，重拾書本進入學院深造，陳義芝開始突破自我，力圖轉變，詩集《不能遺忘的遠方》、《不安的居住》、《我年輕的戀人》⁷⁸是最好的見證。2003 年歷經喪子之痛，作品變得從容有致，充滿流動感，此時有詩集《邊界》。隨著年紀漸長，近年來在題材、編排上更趨多元靈活，古典、現代交錯自如，比如詩集《掩映》就是個例子。

「是否算是一位詩人，我認為最大的考驗就在：寫詩這件事有沒有化入他的生活中，也就是說，不論何時何地碰到何事何物，他是否都想，也都能用詩表達自己的看法⁷⁹。」，陳義芝至今在創作上堅持了四十多個年頭，詩始終是他不變的堅持，將詩融入生活中，成為他表達生命的方式⁸⁰。一路以來雖歷經多種身分的轉換，但陳義芝未因忙碌及年歲增長而停擺創作，作品也諸多得到肯定⁸¹，至今仍是詩壇上的佼佼者。

⁷⁷ 陳義芝，《不盡長江滾滾來》（臺北市：幼獅文化，1993 年，初版），6。

⁷⁸ 其他參照【附錄 7：陳義芝已初版書籍】。

⁷⁹ 陳義芝，《遙遠之歌》（花蓮：花蓮縣立文化中心，1993 年，初版），179 - 180。

⁸⁰ 曾筱潔〈時空下的追尋 — 陳義芝詩研究〉（國立高雄師範大學國文學系碩士論文，2015 年），56。

⁸¹ 資料參考【附錄 6：陳義芝獲獎紀錄】。

第三章

國語及臺灣閩南語語韻概述

在演唱一首歌曲時，除了要了解每個字詞的意思之外，最重要的是要知道如何發音。在臺灣，以國語為例，要學會一個字的發音，會先學習注音符號。但不管是哪國語言，首先要先學會分解，轉為聲母、韻母、母音、子音等等，或者按照規則將單字分成好幾個音節，方便讀音，國語及台灣閩南語也是如此。

語言學家們分析漢藏語系的語言，總把每個字音都分成兩段，前一段叫「聲母」，後一段叫「韻母」⁸²，而組成一個國字或臺灣閩南語的發音就需要聲母、韻母以及聲調（「調類」及「調值」）。

聲母，指標聲的字母，也稱為「輔音」、「子音」，常為形成諸形聲字讀音之母，故稱為「聲母」⁸³；韻母，可分成韻頭（介音）、韻腹和韻尾三部分。如歡（huan），u 為介音，a 為韻腹，n 為韻尾，凡韻母必有韻腹，至於介音、韻尾則可有可無。如攀（pan），無介音，脫（tuo）則無韻尾，單稱為「韻」⁸⁴。

⁸² 國立臺灣師範大學國音教材編輯委員會，《國音學》（新北市：正中出版，2014年，九版），49。

⁸³ 資料參照：教育雲教育百科。上網時間：2017/07/23。
（<https://pedia.cloud.edu.tw/Entry/Detail/?title=%E8%81%B2%E6%AF%8D&search=%E8%81%B2%E6%AF%8D>）

⁸⁴ 同註 83。

第一節 國語語韻概述

臺灣目前以北京話為國語的基礎，以北京音系為標準國音⁸⁵。1913年2月25日中華民國教育部在北京召開「讀音統一會」，審定了六千五百多個漢字的讀音，後經吳敬恒增補編成《國音字典》，作為全國通用的法定國音⁸⁶。

注音符號，「國語注音符號第一式」簡稱，為大部分臺灣人學習國語的基本方式。是以章太炎的「紐文」、「韻文」作藍本的標準漢語標音符號，自1913年創制，1918年公布，是繼承中國傳統聲韻學及詩歌押韻原理，採用聲、韻、調分析法，取於雙聲疊韻的古代漢字簡化而成⁸⁷。1986年，中華民國教育部公布羅馬字拼寫的「注音符號第二式」，但仍無法普遍發展。到目前為止，依舊是以注音符號為標示國語發音的一種符號，也是小學國語教育必修內容，為重要的學習工具。

現行在使用的注音符號有三十七個符號，包括「聲母」二十一個、「介音」三個、「韻母」十六個，以及四個聲調（陰、陽、上、去）。

⁸⁵ 意旨國語語音。

⁸⁶ 同註 82，1。

⁸⁷ 資料參照：國語注音符號手冊，序。上網日期：2017/07/20。

(http://language.moe.gov.tw/001/Upload/files/site_content/M0001/juyin/html_ch/index.html)

【表 1】注音符號聲母符號表⁸⁸

聲母	雙脣音	ㄅ、ㄆ、ㄇ
	脣齒音	ㄆ
	舌尖音	ㄉ、ㄊ、ㄌ、ㄎ
	舌根音	ㄍ、ㄎ、ㄎ
	舌面音	ㄑ、ㄒ、ㄔ
	舌尖後音	ㄆ、ㄆ、ㄆ、ㄆ
	舌尖前音	ㄆ、ㄆ、ㄆ

【表 2】注音符號韻母符號表⁸⁹

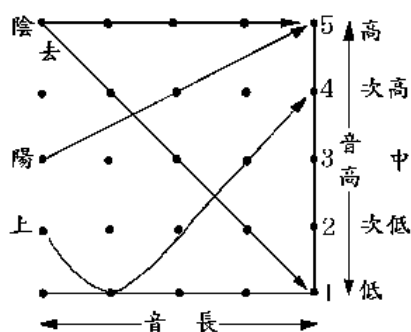
韻母	單韻母（包括空韻母ㄩ）	ㄩ、ㄛ、ㄜ、ㄝ、ㄟ、ㄨ、ㄩ
	複韻母（由兩個單韻母合成的音）	ㄨㄛ、ㄟ、ㄨㄨ、ㄨㄨ
	聲隨韻母（單韻母后附隨一個聲母）	ㄨ、ㄨ、ㄨ、ㄨ
	捲舌韻母	ㄨ

⁸⁸ 同註 87。

⁸⁹ 同註 82，57。

聲調⁹⁰部份分「調類」及「調值」。現在標準國語的調類分為「陰平」、「陽平」、「上（讀音同賞）聲」、「去聲」⁹¹，一般民眾稱「第一聲」、「第二聲」、「第三聲」、「第四聲」來代替「陰、陽、上、去」。至於聲調的符號，1922年教育部公布「注音字母書寫法體式」的「說明」中表示：因為四角的點聲法在橫行連寫時，用來很不便利，就可以用下列的符號（參照表3），加在韻母上。

調值部分，現在國際語音學界正式採用趙元任的「五度制調值標記法」，這個標記法是先畫一個縱座標表示音高，從最低到最高等分成五個音高表準點（參照圖4），最低的音記1度，次低音記2度，中度音記3度，次高音記4度，最高音記5度。如果聲調為直線型，只需記起頭跟終點的度數，若不是直線型，除了記頭尾的度數之外，還必須記出它曲折起落的度數。例如北京話的四聲調值為：陰（55：），（陽35：），（上241：），（去51：）。



【圖4】趙元任「五度制調值標記法」

⁹⁰ 同註 82，104 - 105。

⁹¹ 1918年草創時還有人聲，到1932年教育部以「·」作為標記輕聲用。

【表 3】注音符號聲調符號表⁹²

調名	符號	說 明	位 置
陰平	—	以一短橫代表高平之聲調，注音時可省略不標。	通常不標。
陽平	↗	以向右上斜出代表上升之聲調。	標注在字音最後一個符號右上角。
上聲	✓	以鉤符代表先降後升之聲調。	同上。
去聲	↘	以向右下斜出代表下降之聲調。	同上。
輕聲	●	以圓點代表較輕短之變調。	直式注音時標注在字音上方，橫式注音時標注在字音前方。

【表 4】注音符號四聲聲調對照表

俗名	第一聲	第二聲	第三聲	第四聲
調類	陰平	陽平	上聲	去聲
調值	55：	35：	241：	51：
調號	—（通常不標）	↗	✓	↘

⁹² 同註 87。

第二節 臺灣閩南語語韻概述

閩南語又稱為「福佬話」、「河洛話」、「鶴佬話」、「福建話」等等，「閩」是福建的古稱，「閩南」指閩地的南部區域。臺灣的閩南語主要來自福建泉州與漳州地區。

上一章介紹了國語讀音使用注音符號，這一章將介紹臺灣閩南語讀音使用的拼音法。這拼音法起源於早期西方傳教士所編的辭典，過去又稱「白話字」⁹³。教育部在 2006 年 10 月 14 日以台語字第 0950151609 號公告了《臺灣閩南語羅馬字拼音方案》，這個方案簡稱為「臺羅」⁹⁴。

⁹³ 陳筱琪，〈圖解閩南語概論：圖解讓閩南語更簡單〉（臺北市：五南，2016 年，初版），55。

⁹⁴ 資料參照：教育部《臺灣閩南語羅馬字拼音方案使用手冊》，1。上網時間：2017/07/22。

（<http://khai.mtwww.mt.au.edu.tw/ezcatfiles/b077/img/img/276/tshiutsheh.pdf>）

【表 5】臺灣閩南語聲母符號表（按照發音方法及部位分五大部分）⁹⁵

		發音方法 發音部位	台羅拼音符號	國際音 標 IPA	注音 符號	例字
聲 母	唇 音	不送氣清塞音	p	[p]	ㄅ	邊、比、包
		送氣清塞音	ph	[p ^h]	ㄆ	波、普、芳
		鼻音	m	[m]	ㄇ	毛、綿、摩
		不送氣濁塞音	b	[b]	/	文、武、母
	舌 尖 音	不送氣清擦音	t	[t]	ㄊ	地、圖、頂
		送氣清塞音	th	[t ^h]	ㄊ	他、頭、痛
		鼻音	n	[n]	ㄋ	耐、腦、怒
		邊音	l	[l]	ㄌ	柳、伶、俐
	舌 根 音	不送氣清塞音	k	[k]	ㄎ	球、兼、顧
		送氣清塞音	kh	[k ^h]	ㄎ	去、空、氣
		鼻音	ng	[ŋ]	/	雅、娥、吾
		不送氣濁塞音	g	[g]	/	語、言、業
	舌 齒 音	不送氣清塞擦音	ts	[ts]	ㄊ	貞、節、正
		送氣清塞擦音	tsh	[ts ^h]	ㄊ	出、七、星
		清擦音	s	[s]	ㄙ	時、常、事
		不送氣濁塞擦音	j	[dz]	/	入、柔、日
	喉 音	送氣清擦音	h	[h]	ㄏ	喜、孝、行
		不送氣清塞音	-（空聲母）			英、烏、安

⁹⁵ 同註 94，1、4-5。

【表 6】臺灣閩南語韻母符號表⁹⁶

	台羅拼音符號	國際音標 IPA	注音符號	例字
韻 母	a	[a]	ㄚ	阿、膠、查
	e	[e]	ㄝ	啞、蝦、禮
	i	[i]	ㄟ	伊、基、絲
	oo (o ^o)	[ɔ]	ㄛ	烏、姑、都
	o	[ə]	ㄛ	蚵、哥、刀
	u	[u]	ㄨ	污、拘、主
	-nn (- ⁿ)	[~]		閑、黃、鶯
	-m	[-m]		森、音、心
	-n	[-n]		溫、安、津
	-ng	[-ŋ]		汪、雙、宮
	-p	[-p]		壓、揖、葉
	-t	[-t]		結、骨、節
-k	[-k]		國、育、竹	
-h	[-h]		默、藥、落	

以 oo 為正式版，以 o^o 為傳統版；以 -nn 為正式版，以上標 -ⁿ 為傳統版。

⁹⁶ 同註 94，2。

聲調部分，國語有四個聲調，而臺灣閩南語一般有七個聲調⁹⁷。閩南語聲調調類的名稱是根據古代漢語「平」、「上」、「去」、「入」四大類別，再搭配古閩南語的聲母清濁（聲母發音時聲帶是否顫動）來命名，一般搭配清音聲母稱為「陰調」，搭配濁音聲母稱為「陽調」，各分別是：陰平調、陽平調、陰上調、陰去調、陽去調、陰入調、陽入調⁹⁸。

臺灣閩南語聲調標示與國語一樣，是依照趙元任的「五度制調值標記法」來標明調值高低，不一樣的是，臺灣閩南語的聲調有長調、短調兩類，調值下方若另標示出底線者，即為短調，比如「骨」【kut⁵⁵】、「滑」【kut³²】⁹⁹。

臺灣閩南語的聲調符號以傳統白話字調號標示法為正式方案，使用不便時，才以數字調號 1、2、3、4、5、6、7、8 標示法替代¹⁰⁰。

⁹⁷ 廣東潮州的閩南語還外加「陽上調」，臺灣閩南語的陽上調與陽去調合併為一調。

⁹⁸ 同註 93，71、116。

⁹⁹ 同註 93，70。

¹⁰⁰ 同註 94，8。

【表 7】臺灣閩南語聲調排序與標記位置

調類	陰平	陰上	陰去	陰入	陽平	(陽上)	陽去	陽入
台羅 拼音	tong	tóng	tòng	tok	tông		tōng	tòk
數字式	tong1	tong2	tong3	tok4	tong5		tong7	tok8
	第 1 調	第 2 調	第 3 調	第 4 調	第 5 調	第 6 調	第 7 調	第 8 調
例字	東	黨	棟	督	同	(動)	洞	毒

※陽上欄位空白處表示多併入其他調類

【表 8】例句：「高雄有大樓」音節結構簡表¹⁰¹

例字	聲母	韻頭	韻腹	韻尾	聲調數字 標示法
有	零聲母	無	u	無	7
高	k	無	o	無	1
樓	l	無	a	u	5
大	t	u	a	無	7
雄	h	i	o	ng	5

¹⁰¹ 同註 94，4。

第四章

作曲家 — 陳瓊瑜

第一節 學習經歷¹⁰²



【圖 5】陳瓊瑜

陳瓊瑜出生於 1969 年，自四歲半開始在 Yamaha 音樂教室¹⁰³上音樂理論、電子琴與作曲，並學習鋼琴、二胡。在小學時擔任國樂團的樂團首席，國二前都在普通班就讀，直到國三萌生報考音樂班的想法。一開始覺得自己鋼琴沒把握，

¹⁰² 參照【附錄 10】、陳瓊瑜教授個人網頁、福爾摩沙本土音教材。上網時間：2017/ 02/ 28。
(<http://140.122.101.98/faculty/ChiungYu/ChiungYu.html>)

(http://ed.arte.gov.tw/uploadfile/Book/3550_61_%E5%88%9D%E7%B4%9A%E7%B5%84-%E6%86%B6%E7%A6%8F%E7%88%BE%E6%91%A9%E6%B2%99.pdf)

¹⁰³ Yamaha 音樂教室自 1887 年成立，有著自己一套教學系統以及系統培訓出來的教師，學生年齡層從 2.5 歲開始，在全球四十餘國有著自己的教室。上網時間：2017/ 03/ 10。
資料來源：Yamaha 音樂教室官網。(http://www.yamahamusic.tw/yms/system_01.asp)

所以以二胡作為主修樂器，之後 1983 年考進國立師大附中音樂班。在當時能以國樂為主修的大學音樂系只有文化大學，其它公立大學都沒有收國樂主修。基於小時候在 Yamaha 作曲班學的作曲基礎，高一開始跟盧炎學習作曲，在高二的時候決定轉理論作曲為主修。

陳瓊瑜在 1986 年如願以償地考進第一志願國立臺灣師範大學音樂系，主修理論作曲，並師事於柯芳隆。1991 年，她以理論作曲組第一名之成績畢業，獲頒藝術學士學位。師大畢業後即被安排到蘆洲國中實習，接著到育達商職當了一年的正式老師，在任教期間與人的來往互動，也間接地改變了她。

在陳瓊瑜還在高中的時候，盧炎常跟學生們介紹他在美國學校的美好以及有名的作曲家喬治·克倫姆（George Crumb）¹⁰⁴，令學生們非常嚮往，同時期受盧炎影響並進入美國費城賓西法尼亞大學（University of Pennsylvania）就讀的台灣作曲家有：王怡雯、李子聲、蔡凌蕙，陳瓊瑜在 1994 年也到那裡就讀音樂研究所，主修理論作曲，並獲得全額獎學金，以三年半時間完成學業，獲頒理論作曲哲學博士學位。求學期間，曾師事二十世紀現代作曲泰斗 George Crumb，以及 Richard Wernick、Jay Reise、James Primosch 等教授。

陳瓊瑜 1998 年畢業後隨即回台，主要是因為思念家鄉父母親，希望回到家人身邊，一方面能與他們共同生活，另一方面還可以一邊教書。回國後獲聘並任職於實踐大學音樂系擔任專任助理教授，在國立臺灣師範大學音樂系、國立臺北教育大學音樂研究所擔任兼任助理教授。2008 年 2 月起，獲聘為國立師範大學音樂系專任助理教授，教授理論作曲、和聲學、對位法與樂曲分析等課程。

¹⁰⁴ George Crumb (1929 -)，是一位美國籍的現代古典音樂作曲家，他喜愛探索不尋常的音色、嘗試使用各種形式與符號來記譜，並且研發器樂和聲樂的延伸技巧。作品中充滿對比鮮明的音樂風格，參考範圍包含了西方傳統式的藝術音樂、聖詩和民間音樂以及非西方音樂。資料參照：停看聽音樂培訓中心。上網時間：2017/04/10。(<http://jannysmusic.pixnet.net/blog>)

第二節 音樂風格及特色

陳瓊瑜的音樂作品包含許多類型，涵蓋了室內樂、管弦樂及聲樂作品等，也經常接受委託創作或編曲。除了每年定期於國內發表作品外，她也經常應邀至美國、日本以及歐洲等地發表演出；在訪談中特別提到，在美國求學的作曲訓練，作曲課程裡包括各式各樣的風格創作，針對每一個作曲家的風格作模擬的練習，因而替未來創作作品打下深厚基礎，且運用自如。

在聲樂作品中，陳瓊瑜特別偏愛緩版的速度，即使是想要呈現緊湊感，也會在慢速中使用緊密的織度來顯示。盧炎在某一次訪談中對現代音樂表達了看法：「現代音樂是對浪漫派、古典主義音樂的反動。我們要取得更多的自由，去表達我們想得、感受到的任何感受，所以它不限定調性、調式、無調、任何的音階¹⁰⁵。」。陳瓊瑜的有調性作品多以浪漫樂派風格為主，作品中決定是否使用非調性（現代音樂）或調性來譜曲，完全依照歌詞來決定，若是歌詞比較白話、平仄或排列整齊，她就使用調性來譜曲，利用縝密設計的曲式及和聲來進行；若是歌詞比較偏向文言文，或是比較內在、較為深沉內斂的詩詞，就以現代音樂（現代手法）來譜曲，例如荀白克（Arnold Schönberg, 1874 - 1951）的〈月光小丑〉（Pierrot Lunaire）¹⁰⁶寫作手法，根據語韻的高低來作為創作方向，似說似唱的手法讓聽者品味作曲家內心或深沉的感受。

¹⁰⁵ 蘇美惠。〈台灣現代音樂中的古詩情－以史惟亮的《琵琶行》、許常惠的《葬花吟》、盧炎的《浪淘沙》為例〉（國立臺北藝術大學音樂學系碩士在職專班，2008年），145。

¹⁰⁶ 是一組二十一首室內樂伴奏的聯篇歌曲集。荀伯格要求演奏者使用 Sprechstimme（介於「說話」與「唱歌」之間的人聲表演方式），這種「半說半唱」的人聲朗誦風格，演奏者必須掌握音樂中的說話旋律。上網時間：2017/04/28。資料參照：台北愛樂。

（<http://tspo.pixnet.net/blog/post/43342132->

[%E5%8D%8A%E8%AA%AA%E5%8D%8A%E5%94%B1%E7%9A%84%E3%80%8C%E9%9F%B3%E6%A8%82%E7%9A%84%E6%95%A3%E6%96%87%E3%80%8D%E2%94%80%E3%80%8A%E6%9C%88%E5%85%89%E5%B0%8F%E4%B8%91%E3%80%8B](http://tspo.pixnet.net/blog/post/43342132-%E5%8D%8A%E8%AA%AA%E5%8D%8A%E5%94%B1%E7%9A%84%E3%80%8C%E9%9F%B3%E6%A8%82%E7%9A%84%E6%95%A3%E6%96%87%E3%80%8D%E2%94%80%E3%80%8A%E6%9C%88%E5%85%89%E5%B0%8F%E4%B8%91%E3%80%8B)）

「音韻的巧妙安排促使讀者『凝神觀照』，在意涵上有聚合作用，在美感上有收聽回聲的愉悅效果。變化愈多，感人的力量愈大¹⁰⁷。」為了配合情感輕重緩急不同，詩的音韻與內在節奏自然也應隨之調整，像是字句長短、平仄押韻、音調高低、語言變換等都是值得考量的因素，好的音樂性會讓一首詩的美感大增¹⁰⁸。

陳瓊瑜也提到：「所謂的規律是一種不自然，有快有慢、有長有短、有高有低，結合在一起才是真正的張力，之後把這些元素放在曲子裡面，聽起來就會非常自然¹⁰⁹。」，在她的部分現代聲樂作品中，可見樂句設計的不工整，如平常敘述的語調；她也不會把聲樂及鋼琴或其他樂器視為主從關係，而是將兩者視為等同重量，建構樂句完美的連結。

¹⁰⁷ 同註 77，9。

¹⁰⁸ 同註 80，56。

¹⁰⁹ 資料參照【附錄 10：陳瓊瑜訪談紀錄】。

第五章

四首聲樂獨唱曲之創作背景及作品分析

第一節 創作背景

本論文所鑽研的四首聲樂作品：〈世界恬靜落來的時〉、〈雪上足印〉、〈七夕調色〉、〈哀歌〉，皆選自世界文物出版社所出版的《你的歌我來唱（3）－當代中文藝術歌曲集【附 CD】》（參照圖 6），此書共收錄了十六首詩詞與音符創造出的聲樂作品，其中有九首是選自台灣閩南語詩，而此次研究也包括了其中一首。



【圖 6】《你的歌我來唱（3）－當代中文藝術歌曲集【附 CD】》封面¹¹⁰

¹¹⁰ 資料來源：中華民國聲樂家協會。上網日期：2017/08/03。
(<http://www.vocalistasso.org.tw/front/bin/ptdetail.phtml?Category=102014&Part=20120801>)

〈世界恬靜落來的時〉、〈雪上足印〉、〈七夕調色〉、〈哀歌〉四首作品皆為陳瓊瑜在 2008 年受聲協¹¹¹的委託所作。透過訪談得知，協會提供每位作曲家各個詩人的詩集，從中自由挑選三至四首，過程中沒有特別設定，全由作曲家自己選擇。比較特別的是，陳瓊瑜因席慕德¹¹²的一席話：「希望寫一些『大眾聽得懂』的音樂」，所以她從四首詩詞中選擇了〈世界恬靜落來的時〉及〈七夕調色〉兩首詩，以調性音樂來譜曲，而〈雪上足印〉及〈哀歌〉則以非調性來寫作。

四首作品中有下列四個共通點：第一，皆為一字一音。透過訪談了解，譜曲是根據語韻的高低來設計音符的方向，如同在上一章所提到的〈月光小丑〉，歌者在演唱時必須掌握語言在音樂中所呈現的語感；第二，速度皆為緩版。作曲家提到她非常喜歡緩板這個速度，即使想要表現情緒的緊張，也會在慢速中加入緊密的織度來表達；第三，使用鋼琴音域包覆聲樂線條的手法。在陳瓊瑜的作品上可以發現，聲樂線條多穿梭在鋼琴的聲部當中，她視兩者為同等地位，使樂曲織度緊扣詩詞，散發詩文營造出的想像空間；第四，皆有音畫手法。作曲家利用音符的排列，設計出一幅幅音樂中的景象。

另外，在詩詞中，「的」字朗誦時會讀「ㄉㄛˊ」，錢南章¹¹³的聲樂作品多半在演唱時也是唱「ㄉㄛˊ」，而陳瓊瑜在創作時並沒有特別設定，因此按照筆者習慣，將改以「ㄉㄛˊ」來演唱。

¹¹¹ 見註 1。

¹¹² 席慕德(1938-)，知名次女高音聲樂藝術家，也是第一位參與德國文化機構歌德學院(Goethe Institute)慕尼黑總部選派巡迴東南亞各國文化交流工作(演唱德國藝術歌曲)的非德籍藝術家。

¹¹³ 錢南章(1948-)，常運用現代音樂技巧，融合古典音樂的特色，作品有《馬蘭姑娘》、《號聲響起》等。

第二節 作品分析

壹、〈世界恬靜落來的時〉之詩詞與音樂探討

一、向陽之臺語書寫

自 1971 年以後，鄉土化的文風逐漸興起，然而臺語文學的發表，只限於《笠》、《臺灣文藝》等部分小型詩刊。當時正處於推行「說國語運動」的時代背景，詩人向陽秉持著冒險精神，1976 年以臺語書寫現代詩，並於上述兩本刊物上得到發表臺語詩的機會，是臺灣詩人中是少數大膽以方言入詩的詩人。在沒有任何範本、字典可遵循採用的情形下，向陽自行尋找適當的字詞來表現¹¹⁴，過程雖艱難，但他謹慎地選擇用字，使創作出的臺語詩唸起來順口，聽起來自然親切。

向陽的臺語詩寫作開始於 1976 年初，最早是「家譜」系列，起因是要「代替父親說話，來探詢父親的生命」¹¹⁵，他說：「認真思考，當時我下決心用臺語寫詩真正原因，其實來自於對臺灣這塊生我養我的土地的感受，以及對於我同樣站在臺灣這塊土地上的同胞的愛心¹¹⁶。」，創作大約可以分成三個階段，第一個階段是「家譜」時期，1976 年 1 月到 4 月，第二個階段是「鄉里記事」時期，大約為 1976 年 11 月到 1977 年 9 月，第三個階段「都市見聞」則成詩比較晚，大約在 1982 年之後¹¹⁷。

¹¹⁴ 向陽，《向陽臺語詩選》（臺南市：真平企業，2002 年，初版），10。

¹¹⁵ 向陽，《銀杏的仰望》（臺北：故鄉出版社，1977 年，初版），191-193。

¹¹⁶ 向陽，《喧嘩、吟我與嘆息 — 台灣文學散論》（板橋：駱駝出版社，1996 年，初版），146。

¹¹⁷ 王灝，〈不只是鄉音 — 是論向陽的方言詩〉《文訊》第 19 期（民國 74 年 8 月）：207。

向陽注重作品中選用的漢字對閱讀時所能造成的聲音或意義上的效果，當時的作家以漢字來書寫臺語作品，往往出現白字、借義字。王灝提到：「用閩南語方言來寫詩，非始自向陽，但用一種更嚴肅的態度，更精確的方言語彙，有計畫而有系統性地處以方法來經營方言詩，而卓然有成者，則非向陽莫屬¹¹⁸。」，鄭良偉也說：「向陽在選用語詞方面周詳的考慮了詩歌可誦性或可聽性，誦讀時讀者可以用臺語唸出來，別人也都能聽懂。這是以漢字書寫臺語作品時最難克服之處，向陽作品最成功的也就是這一點¹¹⁹。」。向陽採用各家漢字自有一套準則，他的同一個詞能固定使用同一個漢字，讓人從頭讀到尾可以強化對此字或詞的概念，這樣的做法得到語言學者的肯定，且更特別的是，他詩中選用的臺語字會在書後附上註解，說明出處，幫助閱讀者理解。

利用臺語寫詩，方便表現鄉土的生活，但也因地區方言的不同，在流通方面不是那麼順暢。而向陽在臺語詩書寫上摘取民間文學中的台灣俚諺、歌謠與唸謠為主要參考資源；修辭方面借重白描、比喻、誇示、反諷、映襯等增加詩中張力及美感，文字中也使用許多類疊、對偶、引用、頂真等等；在格律化方面是採取「固定行數成節，固定節數成篇」的方法；詩中押韻部分，向陽主要的目的在求其可誦性，採取自由押韻法，有時是採用自然的韻腳，有時是以章節為單位押韻，有時是同一章節，單數句同韻，偶數句同韻¹²⁰，全部皆是基於歌謠性格的考慮而編排。

向陽致力於提高臺語詩的藝術性，嘗試以臺語寫作，出版臺語詩集，保留臺語的傳統精華，是臺灣鄉土文學的重要發揚者。

¹¹⁸ 同註 117：196。

¹¹⁹ 鄭良偉，〈從選詩、用韻、選自看夕陽的臺語詩〉《台灣文藝》第 99 期（民國 75 年 3 月）：146。

¹²⁰ 同註 117：203 – 205。

二、《亂》 — 〈世界恬靜落來的時〉

《亂》是向陽的第八本詩集，收錄從 1987 年至 2003 年作品，全書共四十三首。這十六年間，向陽只創作這一詩集，書中的多元性¹²¹、現實性¹²²、思考性¹²³、表現性¹²⁴、實驗性¹²⁵等多個面向的特點¹²⁶，讓他拿到 2007 年台灣文學獎「新詩金典獎」的殊榮。

台灣地區在 1987 年解除將近四十年的戒嚴，到現在已實施民主政治三十年，過程中因國家主權的認定歧異，以及前段時間生產力嚴重降低和失業等所浮現的社會問題，在在呈現臺灣政治、經濟、社會等動亂不安的跡象¹²⁷。向陽藉由作品，記錄自己在那段時間的凌亂腳跡，他以屈原《離騷》的「亂」涵蓋這些詩作：「亂，作為終曲，是治的首章；亂，作為亂世之記，寓有治世之期；亂，作為詩人的煩憂愁苦，則有推雲去霧、漱石枕流之功。」，所以他以寫作年代做為分卷依據，呈現他的人生行路、身分變動和心境轉折¹²⁸。

下一節筆者要談的〈世界恬靜落來的時〉則是收錄在《亂》之卷二中，是一首回想童年思念情懷的作品，受許多作曲家的青睞，例如冉天豪的音樂劇《渭水春風》之主打歌，潘皇龍、陳瓊瑜也都為它譜曲。整首詩給人無限的寂靜感，當整個世界都安靜下來，一個人回憶著，想念著，享受那平時不曾體會到的，在這片刻慢慢地浮現，一舉一動就變得格外的清晰。

¹²¹ 因生活體驗的進化，詩的題材、思考、表現手法隨著變異。

¹²² 現實經驗是詩人最能觸動詩緒，又比較能與讀者共享感動神聖一刻的契機。

¹²³ 透過思考呈現詩人的美感經驗。

¹²⁴ 思考的原點，有賴語言表達能力互相配合，才能完成好詩的條件。

¹²⁵ 詩集中部分詩作講究結構的嚴謹，部分充滿前衛的實驗性創作企圖。

¹²⁶ 李魁賢，〈亂中有序 - 16 年人生路的思考〉《文化專刊》（民國 97 年）：193。

¹²⁷ 岩上，〈亂中的秩序——析論向陽詩集《亂》〉《當代詩學》第 8 期（民國 102 年）：212。

¹²⁸ 向陽，《亂》（臺北縣中和市：INK 印刻出版有限公司，2005 年，初版），14。

世界恬靜落來的時

世界恬靜落來的時
就是思念出聲的時
窗仔外的風陣陣地囂
天頂的星閃閃呵熾
世界恬靜落來的時
我甦醒過來的暗暝想起著你

我甦醒未去的暗暝想著你
想起咱牽手行過的小路
火金姑提燈照過的田墩
竹林、茫霧和山埔
猶有輕聲細說的溪水
世界恬靜落來的時

一九九八年六月八日 暖暖

【圖 7】向陽詩作〈世界恬靜落來的時〉 129

【表 9】〈世界恬靜落來的時〉詩詞、漢語拼音、台羅拼音、國際音標

詩詞	世界恬靜落來的時	就是思念出聲的時	窗仔外的風陣陣地噯
漢語 拼音	sè kài tiām tsīng lóh lái é sí	tiòh sī su liāmshut siann é sí	thang á guā é hong tsūn tsūn tē háu
台羅 拼音	se ³ kai ³ tiam ⁷ tsing ⁷ loh ⁸ lai ⁵ e ⁵ si ⁵	tiòh ⁸ si ⁷ su ¹ liam ⁷ tshut ⁴ siann ¹ e ⁵ si ⁵	thang ¹ a ² gua ⁷ e ⁵ hong ¹ tsun ⁷ tsun ⁷ te ⁷ hau ²
國際 音標	se ³ kai ³ tiam ⁷ tsiŋ ⁷ lo ⁸ lai ⁵ e ⁵ si ⁵	tio ⁸ si ⁷ su ¹ liam ⁷ tshut ⁴ siã ¹ e ⁵ si ⁵	t ^h aŋ ¹ a ² gwa ⁷ e ⁵ hoŋ ¹ tsun ⁷ tsun ⁷ te ⁷ hau ²
詩詞	天頂的星閃閃啊熾	我置醒過來的暗暝想起著你	我置睏未去的暗暝想起著你
漢語 拼音	thinn t íng é tshinn siám siám ah sih	guá tì tshín kuè lái é àm mî siūnn khi tiòh lí	guá tì khùn buē khi é àm-mî siūnn khi tiòh lí
台羅 拼音	thinn ¹ ting ² e ⁵ tshinn ¹ siam ² siam ² ah ⁴ sih ⁴	gua ² ti ³ tshinn ² kue ³ -lai ⁵ e ⁵ am ³ mi ⁵ siunn ⁷ khi ² tioh ⁸ li ²	gua ² ti ³ khun ³ bue ⁷ khi ³ e ⁵ am ³ mi ⁵ siunn ⁷ khi ² tioh ⁸ li ²
國際 音標	t ^h i ¹ tiŋ ² e ⁵ ts ^h i ¹ siam ² siam ² a ⁴ si ⁴	gua ² ti ³ ts ^h i ² kue ³ -lai ⁵ e ⁵ am ³ mi ⁵ siũ ⁷ k ^h i ² tio ⁸ li ²	gua ² ti ³ k ^h un ³ bue ⁷ k ^h i ³ e ⁵ am ³ mi ⁵ siũ ⁷ k ^h i ² tio ⁸ li ²

【表 9】〈世界恬靜落來的時〉詩詞、漢語拼音、台羅拼音、台羅拼音、國際音標

詩詞	想起咱牽手行過的小路	金姑舉燈照過的田墘	竹林、茫霧和山埔
漢語 拼音	siunn ⁷ khi ² lan ² khan ¹ tshiu ² kiann ⁵ kue ³ e ⁵ sio ² loo ⁷	hué kim koo thé (giah) ting tsiò kuè è tshân k ònn	tik nâ bông bū kah suann poo
台羅 拼音	siunn ⁷ khi ² lan ² khan ¹ tshiu ² kiann ⁵ kue ³ e ⁵ sio ² loo ⁷	hue ² kim ¹ koo ¹ the ⁵ (giah ⁸) ting ¹ tsió ³ kue ³ e ⁵ tshan ⁵ kinn ⁵	tik ⁴ na ⁵ bong ⁵ bu ⁷ kah ⁴ suann ¹ poo ¹
國際 音標	siũ ⁷ k ^h i ² lan ² k ^h an ¹ tshiu ² kiã ⁵ kue ³ e ⁵ sio ² lo ⁷	hue ² kim ¹ kɔ ¹ t ^h e ⁵ (gia ^ʔ ⁸) tɪŋ ¹ tsio ³ kue ³ e ⁵ tʂan ⁵ ki ⁵	tik ⁴ na ⁵ bɔŋ ⁵ bu ⁷ ka ^ʔ ⁴ suã ¹ pɔ ¹
詩詞	猶如輕聲細說的溪水		
漢語 拼音	Iáu ū khin siann sè sueh è khe-tsuí		
台羅 拼音	iau ² u ⁷ khin ¹ siann ¹ se ³ sueh ⁴ e ⁵ khe ¹ tsui ²		
國際 音標	iau ² u ⁷ k ^h in ¹ siã ¹ se ³ sue ^ʔ ⁴ e ⁵ k ^h e ¹ tsui ²		
			<ul style="list-style-type: none"> ● 全詩是以 6 行為一節的格律形式，共分 2 節。 ● 第一節押“i”韻； ● 第二節 1、3、5、6 行押“i”韻，2、4 行押“o”韻。 <p>詩中運用「頂真」手法，「我置...的暗暝想起著你」，銜接兩節的連貫及流暢性。</p>

三、樂曲結構

【表 10】〈世界恬靜落來的時〉樂曲結構表

速度	♩=40					
聲樂音域	b ^b - a ^{b2}					
鋼琴音域	A ¹ - c ⁴					
音量	mp - f					
小節數	共 61 小節					
曲式結構	段落	小節數			拍號	調性
	A	a	mm.1~mm.4	mm.1~mm.2	3/4	E ^b 大調
				mm.3~mm.4	4/4	E ^b 大調
		b	mm.5~mm.12	mm.5~mm.12	4/4	e ^b 小調
		c	mm.13~mm.16	mm.13~mm.16	4/4	e ^b 小調
	d	mm.16~mm.28	mm.16~mm.28	4/4	E ^b 大調	
	A	a	mm.29~mm.32	mm.29~mm.30	3/4	E ^b 大調
				mm.31~mm.32	4/4	E ^b 大調
		b	mm.33~mm.40	mm.33~mm.40	4/4	e ^b 小調
		c	mm.41~mm.44	mm.41~mm.44	4/4	e ^b 小調
		d	mm.44~mm.56	mm.44~mm.56	4/4	E ^b 大調
	B	a'	mm.57~mm.61	mm.57~mm.58	3/4	E ^b 大調
				mm.59~mm.61	4/4	E ^b 大調

〈世界恬靜落來的時〉為這組作品中，唯一一首臺語歌，共六十一個小節。速度相當於緩版，曲式為 AAB（Binary form 或者 Bar form）。全曲在 E^b 大調及 e^b 小調中徘徊，雖然以 E^b 大調開頭，最後卻以 e^b 小調的 i 級和弦作結束，有種世界安靜下來的感覺。

四、作品分析

因兩個 A 段為一模一樣的片段，以下分析僅以第一個 A 段的小節數作為分析的範例。

前奏不僅是預備了歌詞的意境，也往往代表了歌曲的性格，並將作曲家的心靈表露無遺¹³⁰。「我企圖營造出一種淡淡哀愁風……這種忽暗忽明的情景，是我從這首詩作中，以及看著自己的臉，從鏡子裏頭映照出來線條，所領略到的真實人生¹³¹。」。陳瓊瑜譜寫的〈世界恬靜落來的時〉雖然只有四小節的前奏，但持續的下行音型，充分的呈現出安靜的畫面。接下來到第 5 小節聲樂加入後轉至小調，大小調的互換讓音響上有著忽明忽暗的感覺（參照譜例 1）。

在速度標記方面，特別在 a 段¹³²接 b 段¹³³的地方，經過與作曲家的確認，第 4 小節漸慢（rit.）後進到第 5 小節必須回到原本速度來演奏（參照譜例 1）。

¹³⁰ 同註 2，92。

¹³¹ 席慕德，《你的歌我來唱（3）— 當代中文藝術歌曲集【附 CD】》（台北市：世界文物出版社，2009 年，初版），10。

¹³² 指第 1 - 4 小節。

¹³³ 指第 5 - 12 小節。

【譜例 1】〈世界恬靜落來的時〉：第 1 – 6 小節

① $\text{♩} = 40$

降E大調

漸慢後進到第5小節必須回到原來速度

⑤ *mp*

世界恬靜落來的時 就是

rit... *mp*

降e小調

全曲音域最高的地方擺在「天頂的星閃閃啊熾」，搭配鋼琴雙手音域漸寬，彷彿在寬廣的寧靜下佇立的明燈，一閃一閃指引著我（參照譜例 2）。

依照筆者的朗誦習慣，「的」與「著」通常不會被認為是重點字，但在此曲中，陳瓊瑜特別加強上述兩個字演唱的長度，例如在第 11 小節的「的」（參照譜例 2），還有第 20 小節的「著」（參照譜例 3），按照作曲家的說法，朗誦時拉長「的」與「著」對於她來說是順暢的。

到了第 19 至第 21 小節出現三對四的節奏，視覺上及聽覺上開始有混亂感，這也是陳瓊瑜想傳達的訊息。跟著歌詞，是在述說翻來覆去睡不著，作曲家使用音畫的寫法，讓畫面顯得雜亂（參照附錄 3），同樣手法的還有第 24 至 26 小節鋼琴右手的部分，從先前單純的八分音符轉至大跳音程附加跳音的三連音，是模仿火金姑在空中飛來飛去所發出的光亮（參照附錄 4）。

【譜例 2】〈世界恬靜落來的時〉：第 10 – 12 小節

地 嚟

天頂的星閃閃啊熾

全曲最高潮 →

rit...

cresc.

mp rit...

【譜例 3】〈世界恬靜落來的時〉：第 19 – 21 小節

我置睇 未去 的 暗暎想 著 你

f *A tempo* *mf*

rit...

【譜例 4】〈世界恬靜落來的時〉：第 22 – 27 小節

想 起 咱 牽 手 行 過 的 小 路 火 金 姑 提 燈 照 過 的

田 塹 竹 林 茫 霧 和 山 埔 猶 有 輕 聲

模仿火金姑

mf *f*

在結尾，是一個很安靜的夜，陳瓊瑜重複全曲的第一句來呵護它，若有新的開展反而會破壞那寧靜，如同作曲家在書中提到的：「所有的一切都化為永遠揮不去的、一抹淡淡的憂愁¹³⁴。」（參照譜例 5）。

【譜例 5】〈世界恬靜落來的時〉：第 57 – 61 小節

A tempo

57 水

58 世界恬靜落來

59 的時

為了不破壞夜裡的寧靜，使用原素材譜曲

¹³⁴ 同註 131，10。

貳、〈雪上足印〉之詩詞與音樂探討

一、圖像詩〈雪上足印〉

在臺灣圖像詩的發展中，從早期的林亨泰、白萩、洛夫等，到蕭蕭、蘇紹連、陳黎、羅智成等人，已形成獨立的詩學體系，成為臺灣現代詩中的特色之一¹³⁵。

「圖像詩」又稱為「具象詩」、「具體詩」(Concrete Poetry)、「前衛詩」，所指的是「利用漢字的圖像特性與建築特性，將文字加以排列，以達到圖形寫貌的具體作用，或藉此進行暗示、象徵的詩學活動的詩」¹³⁶。除了表現在寫作技巧之外，它以視覺暗示的方式，製造詩形外觀的圖像效果，與八〇年代中期引進的「視覺詩」(Visual Poetry)不同，「視覺詩」重「視覺」而不是「詩」。

根據陳思嫻的統計¹³⁷，陳黎的圖像詩可分三個系統：第一，「一堆詩句加上圖像的風格變化，其變化和詩句、圖像的變化相一致。」，例如〈獨輪車時代的回憶〉(參照圖8)；第二，「一首詩裡，單字在形式裡的風格變化。」，例如〈消防隊長夢中的埃及風景照〉(參照圖9)；第三，「一群大小變化的符號與詩句的多種樣模式。」，例如〈雪上足印〉(參照圖10)。

圖像詩〈雪上足印〉創作於1995年，收錄在詩集《島嶼邊緣》(參照圖例11)，它是利用大小不一及360度旋轉的「%」和「•」符號所作，進而促使讀者發揮想像力，思考是何種動物的腳印在雪白的詩行中行走。

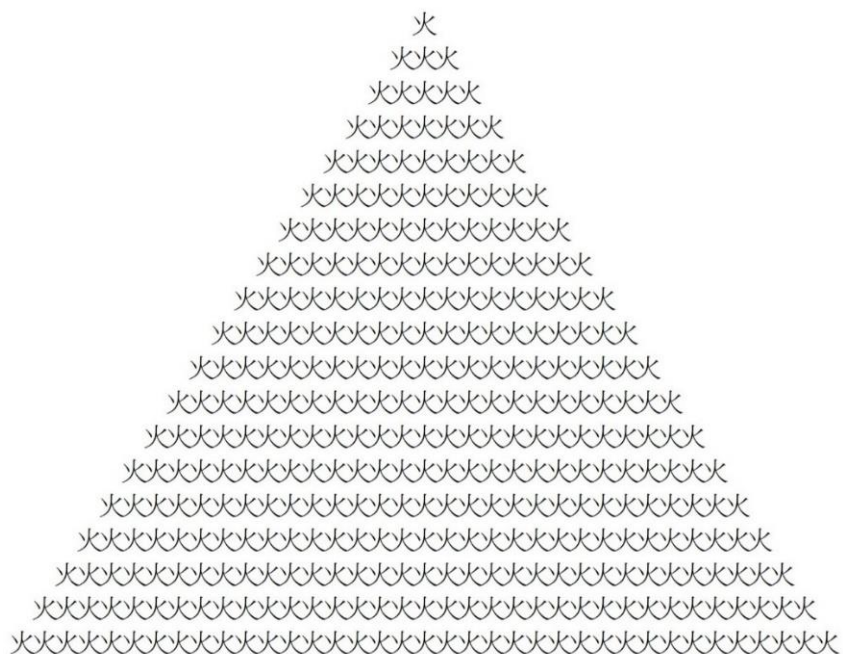
¹³⁵ 陳思嫻。〈陳黎圖像詩中的符號系統〉《第三屆全國研究生文學符號學研討會》，(嘉義縣：南華文學，2003年)：4。

¹³⁶ 丁旭輝，《台灣現代圖象詩技巧研究》(高雄：春暉出版社，2000年，初版)，1。

¹³⁷ 同註 135：11-17。



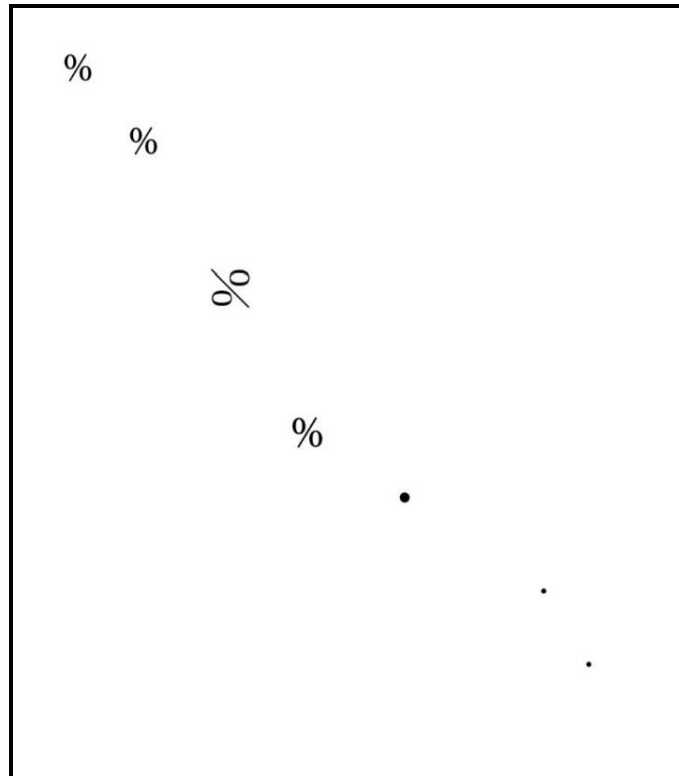
【圖 8】〈獨輪車時代的回憶〉詩作¹³⁸



【圖 9】〈消防隊長夢中的埃及風景照〉詩作¹³⁹

¹³⁸ 資料來源：陳黎文學倉庫。上網日期：2017/08/03。
 (<http://faculty.ndhu.edu.tw/~chenli/visualpoems.htm>)

¹³⁹ 同註 138。



【圖 10】〈雪上足印〉詩作¹⁴⁰



【圖 11】陳黎詩集《島嶼邊緣》¹⁴¹

¹⁴⁰ 同註 138。

¹⁴¹ 同註 138。

二、《動物搖籃曲》 — 〈雪上足印〉



【圖 12】陳黎詩集《動物搖籃曲》¹⁴²

《動物搖籃曲》(參照圖 12)是陳黎的第二本詩集，收錄 1976 年至 1980 年間詩作。在題材與風格上，仍然是從關心現實出發，只是在寫作技巧上融進了象徵，在敘述情調上揉合了抒情與浪漫，摻和了感性的理念以及意象和象徵的經營¹⁴³。

〈雪上足印〉(參照圖 13)寫於 1976 年，詩名來自法國作曲家德布西 (Debussy) 鋼琴《前奏曲》(Prélude I) 第一卷第六首〈雪上的足印〉(Des pas sur la neige)。詩人表示，此詩作與德布希或印象派的音樂一樣，是一首從感覺出發的詩¹⁴⁴，企圖在想像的世界裡尋找補償，捕捉美好的經驗。在德布西〈雪上

¹⁴² 同註 138。

¹⁴³ 同註 70，43。

¹⁴⁴ 同註 131，12。

的足印〉中，特別在樂譜上加上文字說明，要求演奏時要悲傷且緩慢（*Triste et lent*，♩=44）、節奏必須帶有凍結在深處的感覺（*Ce rythme doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé*）、表現痛苦（*Expressif et douloureux*）以及表現活潑（*En animant surtout dans l'expression*）且溫柔（*Expressif et tendre*）（參照譜例 6），詳細與樂曲相似的部分，筆者將移至下一節敘述。

【譜例 6】德布西〈雪上的足印〉：第 1 – 6 小節

Des pas sur la neige
No. 6 from "Preludes", Book 1
Claude Debussy

Triste et lent (♩=44)

pp

p expressif et douloureux

più p

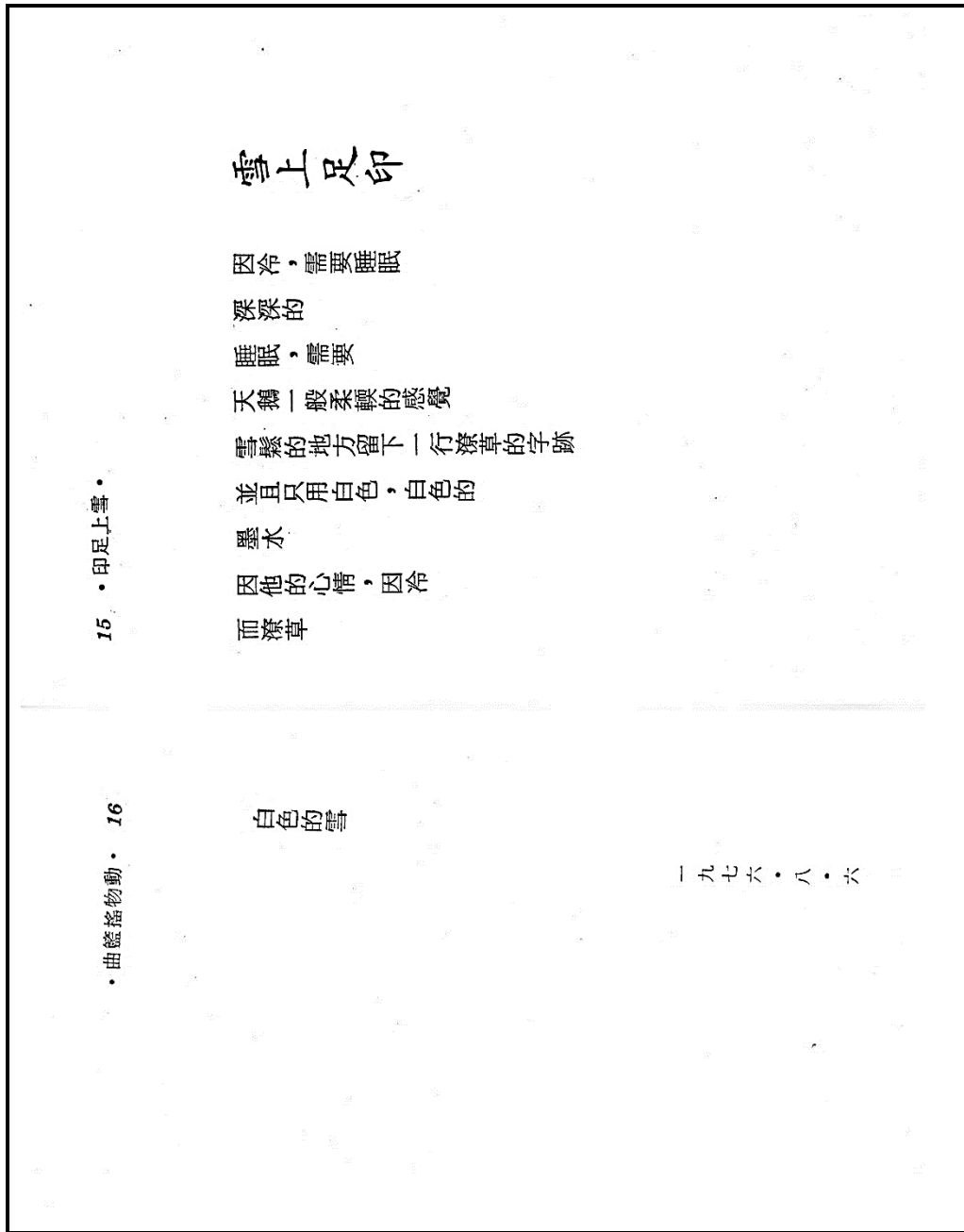
pp

m.d.

En animant surtout dans l'expression
p expressif et tendre

Cédez *♩ a Tempo*

Ce rythme doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé



【圖 13】陳黎詩作〈雪上足印〉 145

¹⁴⁵ 陳黎，〈陳黎詩選：一九七四～二〇〇〇〉（臺北市：九歌，2001年，初版），15-16。

【表 11】〈雪上足印〉詩詞注音、漢語拼音、通用拼音、國際音標

詩詞 注音	因冷， 需要睡眠	深深的	睡眠， 需要	天鵝一般 柔軟的感 ^覺	雪鬆的地方留下 一行潦草的字 ^跡
漢語 拼音	yīn lěng xū yào shuì mián	shēn shēn de	shuì mián xū yào	tiān é yì bān róu ruǎn de gǎn jué	xuě sōng de dì fāng liú xià yì háng liáo cǎo de zì jī
通用 拼音	yīn lěng syu yào shuèi mián	shen shen de°	shuèi mián syu yào	tian é yì ban róu ruǎn de° gǎn jyué	syuě song de° dì fang lióu sia
國際 音標	iīn lěŋ eū iào sùi mián	sēn sēn tʃ	suì mián eū iào	tʃiān é i pān róu ruǎn tʃ kǎn tseyé	ɕyě sōŋ tʃ tì fāŋ liú xià iì xán liáo tʃhǎo tʃ tsìtɕi
詩詞 注音	並且只用白色， 白色的	墨水	因他的心情， 因冷	而潦草	白色的雪
漢語 拼音	bìng qiě zhǐ yòng bái sè bái sè de	mò shuǐ	yīn tā de xīn qíng yīn lěng	ér liáo cǎo	bái sè de xuě
通用 拼音	bìng ciě jhǐh yòng bái sè bái sè de°	mò shuèi	yīn ta de° sin cíng yīn lěng	ér liáo cǎo	bái sè de° syuě
國際 音標	pìŋ tɕiě tʃi iòŋ pái sè pái sè tʃ	mò sʃuǐ	yīn tā de xīn qíng yīn lěng	ér liáo tʃhǎo	bái sè de xuě

三、樂曲結構

【表 12】〈雪上足印〉樂曲結構表

速度	♩=80 (♩=40)				
聲樂音域	c ¹ - a ²				
鋼琴音域	D ^b - e ⁴				
音量	mp - f				
小節數	共 29 小節				
曲式結構	段落	小節數		拍號	
	A	a	mm.1	mm.1	5/8
		b	mm.2~mm.3	mm.2	3/4
				mm.3	4/4
		c	mm.4~mm.5	mm.4	5/8
				mm.5	5/4
		d	mm.6~mm.8	mm.6	3/4
				mm.7~mm.8	2/4 + 3/8
		B	mm.9~mm.21	mm.9	3/4
	mm.10			4/4	
	mm.11			7/8	
	mm.12			4/4	
	mm.13			5/4	
	mm.14			3/4	
mm.15	4/4				
mm.16~mm.17	2/4 + 3/8				
mm.18~mm.21	4/4				

曲式結構	段落		小節數	拍號	段落
	C	b	mm.22~mm.23	mm.22	3/4
mm.23				4/4	
c		mm.24~mm.25	mm.24	5/8	
			mm.25	5/4	
d		mm.26~mm.27	mm.26	3/4	
			mm.27	4/4	
e		mm.28~mm.29	mm.28	3/4	
			mm.29	4/4	

〈雪上足印〉為非調性作品，共二十九個小節，速度相當於緩版，曲式架構為通作式 (Through composed)。以鋼琴部份來看，A 段又分 a、b、c、d 四小段，C 段也分 b、c、d、e 四小段；每小段又因為樂句的需要，幾乎每小節都變換拍號。全曲最大的特色在於使用許多後半拍，或者說不在正拍上，用來營造在雪中舉足困難、冷風刺骨的感覺。

此曲命名來自德布西鋼琴《前奏曲》第一卷第六首〈雪上的足印〉，與陳瓊瑜所寫的〈雪上足印〉有三處相同的地方。第一，速度一樣為 $\downarrow = 40$ (緩版)；第二，皆使用切分節奏，或者是後半拍來呈現踏在雪中的困難；第三，節奏演奏方面皆需要有凍結在深處、冷至刺骨的感覺。

詮釋方面，可在樂譜上看見諸多力度記號，特別是重音記號。雖名為「雪上」，作曲家強調在演奏時，鋼琴觸鍵必須乾淨且帶剛毅感。除了重音還有連結線，意即演奏必須剛中帶柔，連中帶斷，象徵著在雪中行走的困難，發抖的一步一步往前走。

四、作品分析

此作品因樂句的需要而使用多種不同拍號，但其中隱藏著一些動機。陳瓊瑜表示¹⁴⁶：「所謂動機的要素，譬如說節奏、音程動機，或者和聲上面的動機，它的節奏跟音程關係都在裡面，以此為主軸，作出各種組合出來，就好像在解釋一樣東西，但每次開頭都是一樣的，或者在寫每一篇文章的開頭從一樣的字開始，之後衍伸出不一樣的東西出來，有點前後呼應的感覺。」，例如在第 1 小節（參照譜例 7）與第 29 小節（參照譜例 8），以同樣的音開始同樣的音結束，形成前後呼應，特別在第 29 小節音域的差距很大，造成一種疏離感。

同樣是前後呼應的關係的還有第 1 至第 8 小節，若按照延長記號來分段，一樣可以看出三段的呼應，分別在第 1 及第 3 小節、第 4 及第 5 小節、第 6 及第 8 小節，一樣都是 C 開頭，G（ $\sharp G$ ）結尾（參照譜例 7）。

¹⁴⁶ 資料參照【附錄 10：陳瓊瑜訪談紀錄】。

【譜例 7】〈雪上足印〉：第 1-8 小節

① $\text{♩} = 80$ ($\text{♩} = 40$)

前後相呼應

前後相呼應

8va

【譜例 8】〈雪上足印〉：第 26-29 小節

26

29 *mf rit.* *p*

白色的 雪

極大音距造成疏離感

8va

8vb

陳瓊瑜提到：「我使用了無調性手法來描寫這種感覺，一種被凍僵至無法思考的痛楚，一個被銳利的冰鋒刺進心臟，而流出了白色血液的身體¹⁴⁷。」，她在 A 段利用節奏的不順暢，配合重音記號，改變重心位置，如第 3 小節由原本的四拍變成三拍，形成這種有衝突感的節奏型態（Hemiola），描繪出在冷的時候踩在雪上，腳越踩越深，冷的感覺越來越重。從第 1 小節開始，作曲家慢慢拉寬鋼琴左右手的音程距離，利用右手在後半拍加入重音記號、連結線改變重心，一直到第 7 至第 8 小節，音距到達最寬，如重現再一次踏入雪中，更到了冷至刺骨的地步（參照譜例 9），準備迎接新的段落，「因冷」。

筆者對於第 7 至第 8 小節的記譜感到疑惑，為什麼作曲家要用虛線，而不是實線來分隔，又或者不直接用 7/8 拍來譜曲？經過作曲家解釋才了解，若是將 2 小節混在一起寫，總共是三個半拍，但她想呈現的語法是，第 7 小節以四分音符為基準及第 8 小節以八分音符為基準共兩小句，合在一起為一個大樂句，兩者基準不同無法寫在一起；若是寫成 7/8 拍，會使的音樂表現上有所不同。全曲雖拍號多變，但基本上以三拍及二拍為基本單位，像是第 1 小節的 5/8 拍，也是以 3+2 的形式呈現；甚至到第 11 小節的 7/8 拍，也是以 2+2+3 的方式寫作（參照譜例 9）。

¹⁴⁷ 同註 131，10。

【譜例 9】〈雪上足印〉：第 1 - 11 小節

① $\text{♩} = 80$ ($\text{♩} = 40$)

利用重音及切分因改變拍子重心

mp 3+2

mf

mp 2+2+3

5 利用重音改變拍子重心 2+3

⑦ 利用連結線改變拍子重心 ⑧ *mf* 因

2+2+3

8^{va}

9 冷 需要 睡眠 深深地 睡眠 需要

⑪ *mp* 2+2+3

mf 6 3 5

mp

作曲家在第 10 以及第 11 小節的「睡眠」二字用了同樣的音，刻意再次強調，來表達它的重要性，第二次特別搭配用音畫寫作的「深深地」，讓聽眾立刻可以感受到那睡眠之沉。也可以從這邊發現，作曲家喜歡運用身邊生活的現象，作為音樂中的元素，既自然也不會太突兀（參照譜例 10）。

詩詞中同樣出現兩次的「因冷」，按照筆者自己的朗誦，第 8 至第 9 小節的音型走向比較符合語韻高低，而作曲家在第 24 小節（參照譜例 11）卻使用與先前不同的反向音型，透過訪談得知，到這裡已是走了許久的雪地路程，並且冷到發抖的意境。

【譜例 10】〈雪上足印〉：第 5 - 11 小節

再次強調它的重要性

音畫手法

mf

冷 需要 睡眠 深深地 睡眠 需要

Grit

一樣的字不一樣的創作手法

【譜例 11】〈雪上足印〉：第 22 - 25 小節

A tempo

發抖貌

困冷 而潦草

mf

mp

mf sfz sfz

在第 12 至第 17 小節的詩詞「天鵝一般柔軟的感覺」、「雪鬆的地方」，陳瓊瑜一樣使用 2+3 的節奏，描繪雪被踩過的地方，好像是烙印在心理的痕跡，雖然表面像雪一樣輕柔，但也因為冷，所對應到那不平整的心情，呈現表面跟內心衝突的感覺。作曲家特別提到，全曲的音色希望是以乾淨的觸鍵、剛毅的感覺來演奏，而不是對雪的刻板認知作輕柔的表現（參照譜例 12）。

【譜例 12】〈雪上足印〉：第 12 - 17 小節

The musical score for 'Snow Footprints' (雪上足印) consists of two systems of music, measures 12-17. The top system (measures 12-14) features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part is characterized by a 2+3 rhythmic pattern, highlighted with red boxes and arrows. The lyrics are: '天鵝一般柔軟的感覺 雪鬆的'. The bottom system (measures 15-17) continues the vocal line and piano accompaniment. The piano part continues with the 2+3 rhythmic pattern, highlighted with red boxes and arrows. The lyrics are: '地方留下一行潦草的字跡'. The score includes dynamic markings such as *mf*, *sfz*, and *f*, and various articulations like accents and slurs. The piano part features complex textures with triplets and chords.

此曲最高潮在第 16 至第 17 小節的「留下一行潦草的字跡」，而第 16 小節鋼琴的右手部分回應到第 3、第 5 及第 7 至第 8 小節（參照譜例 13），依舊使用節奏的不規律，慢慢的營造越來越厚重的感覺，搭配上聲樂線條，4 對 3 節奏的混亂更呈現出字跡的潦草（參照譜例 13）。

「被凍僵到無法思考的痛」為全曲一直重複述說的感覺，作曲家在第 15 小節的鋼琴持續演奏著三連音，白色墨水一滴一滴地下來，象徵著冷到心裡一滴一滴地在淌血，直到第 17 小節的漸慢（rit.），之後的第 18 小節再加上緩慢的術語（Meno mosso），使得速度緩上加緩，表達出心情的沉重，以及痛到深層的苦（參照譜例 13）。

【譜例 13】〈雪上足印〉：第 15 - 21 小節

地 方 留 下 一 行 潦 草 的 字 跡

白 色 的 墨 水 因 他 的 心 情

描寫心裡淌血的意象

緩上加緩

4對3節奏呈現潦草的感覺

呼應第3、第5及第7-8小節

rit. Meno mosso

先前有提到前後呼應，A 段（參照譜例 9）與 C 段（參照譜例 14）的鋼琴部份幾乎完全一樣，但 A 段是完全的鋼琴演奏，而 C 段則是在演奏了兩小節鋼琴後就加入聲樂線條，意味著冷到無法控制自己，冷到發抖。

【譜例 14】〈雪上足印〉：第 22 - 29 小節

The musical score for 'Snow Footprints' (雪上足印) covers measures 22 to 29. It is written in 3/4 time and includes both vocal and piano parts.

- Measure 22:** The piano part begins with a half note chord (C4, E4, G4) and a whole note chord (F#4, A4, C5). The vocal part has a whole rest.
- Measure 23:** The piano part continues with a half note chord (D4, F#4, A4) and a whole note chord (B4, D5, F#5). The vocal part has a whole rest.
- Measure 24:** The piano part has a half note chord (C4, E4, G4) and a whole note chord (F#4, A4, C5). The vocal part has a whole rest.
- Measure 25:** The piano part has a half note chord (D4, F#4, A4) and a whole note chord (B4, D5, F#5). The vocal part has a whole rest.
- Measure 26:** The piano part has a half note chord (C4, E4, G4) and a whole note chord (F#4, A4, C5). The vocal part has a whole rest.
- Measure 27:** The piano part has a half note chord (D4, F#4, A4) and a whole note chord (B4, D5, F#5). The vocal part has a whole rest.
- Measure 28:** The piano part has a half note chord (C4, E4, G4) and a whole note chord (F#4, A4, C5). The vocal part has a whole rest.
- Measure 29:** The piano part has a half note chord (D4, F#4, A4) and a whole note chord (B4, D5, F#5). The vocal part has a whole rest.

Annotations in the score include:

- A tempo:** Above measure 22.
- mp:** Above measure 22.
- a段:** A red box highlights measures 22-25.
- A段:** A blue bracket highlights measures 22-25.
- mf, mp, sfz, p, rit.:** Dynamic markings for both piano and vocal parts.
- 8va, 8vb:** Octave markings for the piano part.

參、〈七夕調色〉之詩詞與音樂探討

一、陳義芝之「陰性書寫」

關於「陰性書寫」的認識，筆者大多以黃敏甄的〈臺灣男性詩人的陰性書寫——以陳義芝現代詩為例〉¹⁴⁸為依據。

此種書寫手法，最早出現在女權運動興起前，是蓉子¹⁴⁹寫於 1960 年代初期的〈亂夢〉。1975 年，伊蓮娜·西蘇¹⁵⁰ (Hélène Cixous) 發表〈梅杜莎之笑〉(The Laugh of the Medusa) 與〈出發〉(Sorties)，為目前學界公認的「陰性書寫」(L'écriture féminine) 範本，同時也是此文體的經典作品¹⁵¹，她認為活在男性霸權之下，女性即便有發聲管道，也是有限的，因此她主張女性主體是掌握文本生命的力量，女性身體與特質就是根源的所在。

九〇年代臺灣女性主義文學的批評浪潮遽增，但大多以小說為文本；近年來，以詩為例證並加以論述的學者有鍾玲、李元貞、孟樊、奚密、廖咸浩、林綠、陳義芝、胡錦媛、何金蘭、裴元領等，他們不僅揭開女性心靈中的奧秘，更多了一條與現代詩溝通的橋樑。

¹⁴⁸ 黃敏甄。〈臺灣男性詩人的陰性書寫——以陳義芝現代詩為例〉(國立臺北教育大學人文藝術學院台灣文化研究所碩士論文，2014 年)。

¹⁴⁹ 蓉子 (1928 -)，藍星詩社的詩人，她的創作以詩、散文為主，余光中更讚賞她為「詩壇上開得最久的菊花」。

¹⁵⁰ Hélène Cixous (1937 -)，法國當代最有影響力的小說家、戲劇家和文學理論家之一，以大量的女性主義方面的著述為名。

¹⁵¹ 同註 148，14。

「人辨認自己最好的方式，就是從身體開始。」陳義芝認為，每個男人心中都住著一個女性，這個女性不是別人，也是自己。從認識自己的身體開始，才能進一步去發現「別人」與自己的不同。因此，對一個詩人而言，在認識、理解到探索身體器官「差異」的過程中，「書寫」(Writing)也就成為他最擅長利用的工具。而本章節所提及的「陰性書寫」中，最常見的形式就是「情色幻想」¹⁵²。

在陳義芝諸多作品中，至少有七十六首以上¹⁵³的著作是有蘊藏「陰性書寫」的特質，針對詞彙與意象作分類的話，可分為三類：母親(源頭)、女體(文本)、慾望(型態或動力)，也是此文體三位一體的循環模式。

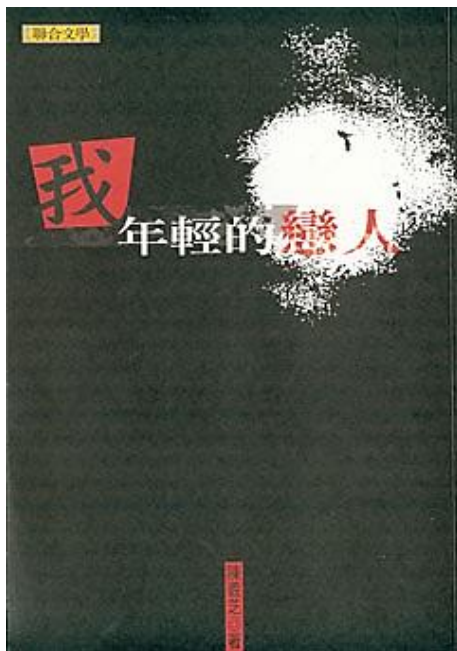
下一節要討論的〈七夕調色〉就屬書寫「女體」類。而女體主要內容在特寫女性身體器官、探索感官的過程¹⁵⁴，除了肉體上的描寫，詩人更注重的是氣氛以及神祕感，即所謂的「半裸」型態。

¹⁵² 同註 148，93 - 95。

¹⁵³ 同註 148，18。

¹⁵⁴ 同註 148，19 - 21。

二、《我年輕的戀人》－〈七夕調色〉



【圖14】陳義芝詩集《年輕的戀人》¹⁵⁵

《我年輕的戀人》(參照圖14)是陳義芝第六本詩集，收錄1998年至2002年間的詩作。全書分二輯，第一輯「我年輕的戀人」，第二輯「我是誰」，共三十七首詩作。如同楊照¹⁵⁶所述：「《我年輕的戀人》是陳義芝擺脫敘事風格牽絆之後的重要改變證據，詩集裡隱隱然看到一個浪漫的抒情詩人掙扎著要從原先『古典』與『鄉土』的束縛裡跳脫出來¹⁵⁷。」，這時的陳義芝在寫作風格方面已不再出現早期常見的敘事詩風及散文式起承轉合的敘述手法，取而代之的是大量的象徵、隱喻與許多跳躍的意象與場景，藉此確立了陳義芝在台灣現代詩壇「抒情詩」領域的定位¹⁵⁸。

¹⁵⁵ 陳黎，《我年輕的戀人》(臺北市：聯合文學出版，2003年，初版)。

¹⁵⁶ 本名李明駿(1963-)，台灣有名的作家、文學評論家和政論家，研究專長為社會人類學，著作有《天堂書簡》、《雪祭》等。

¹⁵⁷ 同註 155，20。

¹⁵⁸ 同註 148，53。

〈七夕調色〉(參照圖 15)於 2001 年 8 月完成，收錄在《我年輕的戀人》。全詩分三段，共有七種顏色：月橘、湖青、海藍、紫晶、雪擁、霞紅、黑夜。此為一首情慾意象的詩作，以七夕節的織女為影射主角之「女體」書寫現代詩。

白靈在《新詩三十家》評道：「『色』字既可當顏色，也可當情色的色，調色即調情。詩人在詩中，充分刻畫出感官風景詩人，包括『裸出胸線』、『解開小圓腰』、『雪擁的天山露出來露出來』等，於七夕調理出兩性裸裎相見中美感與快感兼具的熱熾過程¹⁵⁹。」。詩中刻意以身穿「春衫」、「絲裙」卻還能看見裸出的胸腺以及小圓腰，可以見得詩人充分運用官能美刻畫眼前美景。

¹⁵⁹ 同註 131，13。

第一首詩的詩人

七夕調色

月橋的羞衫裸出胸線
湖青的絲裙解開小圓腰
海藍的銀河啊在呼吸在奔跑
紫晶色眸子閃著光，用力地閃

亭亭的頸子低下來低下來
雪擁的天山露出來露出來

你的髮梢撥霞紅的唇於輕輕的風裡睡
我的心推擊黑夜的太陽再次祈求熾熱的雨

· 二〇〇一年八月 ·

【圖 15】陳義芝詩作〈七夕調色〉 160

【表 13】〈七夕調色〉詩詞注音、漢語拼音、通用拼音、國際音標

詩詞 注音	月 ⁴ 橘 ² 的 ¹ 春 ¹ 衫 ² 裸 ² 出 ¹ 胸 ¹ 線 ²	湖 ² 青 ¹ 的 ¹ 絲 ¹ 裙 ² 解 ¹ 開 ¹ 小 ¹ 圓 ¹ 腰 ²	海 ³ 藍 ² 的 ¹ 銀 ¹ 河 ² 阿 ¹ 在 ¹ 呼 ¹ 吸 ¹ 在 ¹ 奔 ¹ 跑 ²	紫 ⁴ 晶 ¹ 色 ² 降 ¹ 子 ¹ 發 ¹ 著 ¹ 光 ² ， 用 ¹ 力 ¹ 地 ¹ 閃 ²
漢語 拼音	yuè jú de chūn shān luǒ chū xiōng xiàn	hú qīng de sī qún jiě kāi xiǎo yuán yāo	hǎi lán de yín hé ā zài hū xī zài bēn pǎo	zǐ jīng sè móu zǐ fā zhe guāng yòng lì dì shǎn
通用 拼音	yuè jyú de° chun shan luò chu syong xiàn	hú cing de° sih cyún jiè kai siǎo yuán yao	hǎi lán de° yín hé a zài hu si zài ben pǎo	zǐh jing sè móu zǐh fa jhe° guang yòng lì dì° shǎn
國際 音標	yè teú tx tʂʰún sǎn luǒ tʂʰü eiōŋ eiàn	xú teʰŋ tx sǐ teʰún teǐě kʰāi eiǎo yán iǎo	xǎi lán tx ín xé ā tsài xū eǐ tsài pēn pǎo	tsǐ teŋ sè móu tsǐ fǎ tʂx kuāŋ iōŋ lì ti šǎn
詩詞 注音	亨 ⁴ 亨 ² 的 ¹ 頸 ¹ 子 ² 低 ² 下 ¹ 來 ¹ 低 ² 下 ¹ 來 ¹	雪 ¹ 擁 ¹ 的 ¹ 天 ¹ 山 ² 露 ¹ 出 ¹ 來 ¹ 露 ¹ 出 ¹ 來 ¹	你 ² 的 ¹ 髮 ¹ 撩 ¹ 撥 ¹ 震 ¹ 紅 ¹ 的 ¹ 唇 ² 於 ¹ 輕 ¹ 輕 ¹ 的 ¹ 風 ¹ 裡 ¹ 睡 ²	我 ² 的 ¹ 心 ¹ 提 ¹ 擊 ¹ 黑 ¹ 夜 ¹ 的 ¹ 太 ¹ 陽 ² 再 ² 次 ¹ 祈 ¹ 求 ¹ 熾 ¹ 熱 ¹ 的 ¹ 雨 ²
漢語 拼音	tíng tíng de jǐng zi dī xià lái dī xià lái	xuě yōng de tiān shān lòu chū lái lòu chū lái	nǐ de fǎ liáo bō xiá hóng de chún yú qīng qīng de fēng lǐ shuì	wǒ de xīn chuī jí hēi yè de tài yáng zài cì qǐ qiú chī rè de yǔ
通用 拼音	tíng tíng de° jǐng zi°h di xià lái di xià lái	syuè yōng de° tian shan lòu chu lái lòu chu lái	nǐ de° fǎ liáo bo xiá hóng de° chún yú cing cing de° fong lǐ shuèi	wǒ de° sin chuèi jí hei yè de° tài yáng zài cih cí cióu chih rè de° yǔ
國際 音標	tʰŋ tʰŋ tx teŋ tsɿ tʰi xià lái tʰi xià lái	eyè iōŋ tx tʰiān šān lòu tʂʰü lái lòu tʂʰü lái	nǐ tx fǎ liáo pō eiá xóng tx tʂʰún iú teʰŋ teʰŋ tx fēŋ lǐ suèi	uǒ tx eŋ tʂʰuí teǐ xēi iè tx tʰài iáng tsài tsʰi teʰi teʰiú tʂʰi rē tx iú

三、樂曲結構

【表 14】〈七夕調色〉樂曲結構表

速度	♩=60						
聲樂音域	c ^{#1} - a ^{b2}						
鋼琴音域	C - b ³						
音量	mp - mf						
小節數	共 57 小節						
曲式結構	段落	小節數		拍號	代表顏色	調性	
	A	a	mm.1~mm.8	mm.1~mm.7	4/4	X	A 大調
				mm.8	2/4	X	A 大調
		b	mm.9~mm.18	mm.9~mm.10	4/4	月橘	E 大調
				mm.11.~12	4/4	湖青	E 大調
				mm.13~mm.15	4/4	海藍	A ^b 大調
				mm.16~mm.17	4/4	紫晶	A ^b 大調
				mm.18	2/4	X	A 大調
		c	mm.19~mm.22	mm.19~mm.22	4/4	雪白	A 大調
		A	a	mm.23~mm.30	mm.23~mm.29	4/4	X
	mm.30				2/4	X	A 大調
	b		mm.31~40	mm.31~mm.32	4/4	月橘	E 大調
				mm.33~mm.34	4/4	湖青	E 大調
				mm.35~mm.37	4/4	海藍	A ^b 大調
				mm.38~mm.39	4/4	紫晶	A ^b 大調
				mm.40	2/4	X	A 大調
	c		mm.41~mm.44	mm.41~mm.44	4/4	雪白	A 大調
	a'	mm.45~mm.48	mm.45~mm.48	4/4	X	A 大調	
	B	mm.49~mm.57	mm.49~mm.52	4/4	霞紅	E 大調	
			mm.53	2/4	黑	a 小調	
mm.54			4/4	黑	A 大調		
mm.55			2/4	X	A 大調		
mm.56~mm.57			4/4	X	A 大調		

〈七夕調色〉共五十七個小節，速度相當於緩版，曲式架構為 AAB (Binary form 或者 Bar form)。筆者將此曲解釋為男子（或女子）在幻想女人胴體內心中的悸動，由一開始被美麗的外貌吸引，慢慢轉至在腦中的想像，直到最後夢境裡的占有，是一首代情慾色彩且害羞不敢言的作品。

曲中包括七個顏色：月橘、湖青、海藍、紫晶、雪擁、霞紅、黑，各個顏色都用 4/4 拍，分別用了二至三小節來描寫，除了第 49 至第 57 小節 (B 段)，每小段都以 2/4 拍作過門。到 B 段之前，作曲家為了使樂句的不間斷，加入片段的 a 段 (第 1 - 8 小節) 作過門，持續到 B 段。全曲主要以 A 大調為基底，中間到 E 大調、A^b 大調及 a 小調稍作修飾，最後以 A 大調 vi 級調區 (f[#] 小調) 的 V 級半終止和弦結束，結合詩詞，讓人有種故事待續的感覺。

因兩個 A 段為一模一樣的音樂，以下分析僅以第一個 A 段的小節數作為分析的範例。

四、作品分析

陳瓊瑜提到：「這是一首具有東方色彩的曲子。音樂從一開始帶著有如絲綢般的美麗色澤，象徵著畫布中穿著蕾絲薄衫的東方女子，引人遐想的柔嫩雪白肌膚與撩人姿態¹⁶¹。」，從第 1 至第 2 小節鋼琴右手部分可以得知，作曲家以帶有中國風的五聲音階¹⁶²揭開全曲的序幕，宛如穿著蕾絲薄衫的東方女子從畫布中走了出來（參照譜例 15）。

根據樂譜上的記法，以第 1 至第 12 小節為例，可以看到作曲家在諸多地方將鋼琴左手部分的八分音符，配合和聲及旋律上的發展，三個一組以圓滑線來作區隔，雖然鋼琴右手部分也為八分音符，但因圓滑線的緣故，使得在視覺上有三對二的錯位效果；以音型部分來看，同樣是三個一組的排列，在音響上也造成了時空上的錯置，彷彿是在鏡子中看到另外一個時空的自己（參照譜例 15）。

此曲以 A 大調為主調，同樣以第 1 至第 12 小節為例，鋼琴右手演奏著中國風的大調旋律，鋼琴左手部分卻以半音（或二度）下行的方式譜曲。筆者認為這樣的安排與音型上一樣讓人感到錯位、悲喜交加，而作曲家也在訪談中表示，「抒情中帶點憂鬱感」正是她想呈現的（參照譜例 15）。

¹⁶¹ 同註 131，9。

¹⁶² 或稱五聲調式，是中國音樂中的音階，這五個音依次定名為宮、商、角、徵、羽，是由三個大二度及兩個小三度所組成，類似於西洋音名中的 CDEGA。

樂曲從第 1 小節的 A 大調進行到第 9 小節開始轉為 E 大調，到了第 13 小節卻轉至遠系調的 A^b 大調。根據作曲家描述，雖為調性作品，但此曲的創作手法是在一個主要的調性級數上做其他調性的級數變化，相對於簡潔的和聲來說還是複雜的。如同二十世紀初一些意識流¹⁶³的文學作品，著力展示人物的內心世界，描述獨白、自由聯想，挖掘深層的意識，來險露隱蔽的靈魂，像是詹姆斯·喬伊斯¹⁶⁴（James Joyce）代表作《尤利西斯》¹⁶⁵（Ulysses）（參照譜例 15）。

筆者發現，同為 b 段，在第 9 至第 12 小節（參照譜例 16）以及第 31 至第 34 小節（參照譜例 17）應該為一模一樣的樂段，鋼琴右手部分卻略有不同，經過訪談得知，輾轉打譜的過程中，雖然與手稿不相同¹⁶⁶，但不影響歌者及鋼琴家的演奏及詮釋。

¹⁶³ 強調思維的不間斷性，即沒有「空白」，始終在「流動」，因為意識是一種不受客觀現實制約的純主觀的東西，它能使感覺中的現在與過去不可分割。資料參照：華人百科。上網時間：2017/05/01。

（<https://www.itsfun.com.tw/%E6%84%8F%E8%AD%98%E6%B5%81/wiki-100097-683647>）

¹⁶⁴ James Joyce（1882 – 1941），他的大部分作品都以愛爾蘭為背景和主題，是用英文寫作現代主義作家中，將國際化因素和鄉土化情節結合最好的人。

¹⁶⁵ 《尤利西斯》於 1922 年出版，在二十世紀初是本禁書，如今被譽為二十世紀最偉大的長篇小說。全書分十八個章節，每章講述一天中一個小時內發生的事。每章都具有獨特敘事風格，且都和《荷馬史詩》之《奧德賽》的一個章節相對應。

¹⁶⁶ 部分手稿作曲家已遺失，但經作曲家訪談確定後，兩種寫法都可以，不影響演奏及詮釋。

【譜例 15】〈七夕調色〉：第 1 – 12 小節

① $\text{♩} = 60$

mp

A

3對2的錯置 (Hemiola)

半音下行

5

3對2的錯置 (Hemiola)

2度下行

9

mp

E

月橘的春衫 裸出胸線 湖青的絲裙 解開小圓腰

13

bA

半音下行

【譜例 16】〈七夕調色〉：在第 9 - 12 小節

Musical score for Example 16, measures 9-12. The score is in 2/4 time, key of D major. The vocal line (treble clef) starts at measure 9 with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The lyrics are: 月橘的春衫 裸出胸線 湖青的絲裙 解開小圓腰. Measure 11 is circled with a red circle. The piano accompaniment (grand staff) also starts at measure 9 with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. A red circle highlights a specific chord in the piano part at measure 11, with a blue arrow pointing down to the corresponding measure in Example 17.

【譜例 17】〈七夕調色〉：第 31 - 34 小節

Musical score for Example 17, measures 31-34. The score is in 2/4 time, key of D major. The vocal line (treble clef) starts at measure 31 with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The lyrics are: 月橘的春衫 裸出胸線 湖青的絲裙 解開小圓腰. Measure 33 is circled with a red circle. The piano accompaniment (grand staff) also starts at measure 31 with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. A red circle highlights a specific chord in the piano part at measure 33, with a blue arrow pointing down to the corresponding measure in Example 16.

從第 13 小節開始，出現小於八分音符符值的節奏，鋼琴右手八度上行，象徵男子內心開始蠢蠢欲動，悸動持續三個小節到達第 16 小節最高音的地方。直到第 17 小節的「光」又再次點亮焦點，之後持續的二度下行，貌似漸漸黯淡的光，跟著鋼琴十六分音符的節奏，意味著雖然光漸削弱，但仍停不住男子幻想女子胴體的激動。到第 18 小節，作曲家利用一小節的時間喘息，接著帶來情緒上的另外一波高潮（參照譜例 18）。

全曲皆以 2/4 拍進入每個小段落的過門，陳瓊瑜說到：「是根據音樂語法來譜寫，並沒有特別設計。」比較不同的是在第 17 至第 18 小節，以同音轉調轉回 A 大調，再進入 c 段含蓄的情緒（參照譜例 18）。

【譜例 18】〈七夕調色〉：第 13–18 小節

13 象徵男子心裡蠢蠢欲動 *mf*
海 藍 的 銀 河 啊 在 呼 吸 在 奔

16 跑, 紫晶色眸子發著光 用力地閃 *mp molto rit....*
18 喘息

象徵男子的內心越來越激動，將全曲推向最高潮

隨著音型下降，光漸黯淡

同音轉調

「在音樂的表現上是比較壓抑與含蓄的，讓鋼琴家與女高音在看似簡單的幾個線條當中，表現出似要非要的情緒¹⁶⁷。」，在第 19 至第 22 小節（c 段），鋼琴部份使用一連串像古箏演奏的琶音，應當在音響上比前面的 a 段、b 段還要快，陳瓊瑜在此處特別標上緩慢（Meno mosso）的速度術語，就好比搭乘高鐵時，旁邊的風景一幕幕快速經過，人的心境卻依舊緩慢，彷彿時間凍結之時，身旁人群是流動的（參照譜例 19）；如同中國音樂中的「緊拉慢唱」，散板的速度比唱腔快一倍，兩種時間感的相互拉扯，襯托出外弛內張的戲劇情境¹⁶⁸。

同樣 c 段，特別在歌者換氣方面，第一句為「亭亭的頸子低下來低下來」，第二句本該為「雪擁的天山露出來露出來」，若是需在中間換氣，她希望能在「天山」之後，接下來兩次的「露出來」必須一口氣並作漸強的詮釋（參照譜例 19）。

¹⁶⁷ 同註 131，10。

¹⁶⁸ 資料參照：文匯報「戲曲視窗：緊拉慢唱」。上網時間：2017/05/01。
(<http://paper.wenweipo.com/2016/08/23/EN1608230004.htm>)

【譜例 19】〈七夕調色〉：第 19 – 22 小節

Meno mosso 刻意加上緩慢的術語來凍結時間

19 *mp* 亭 亭 的 頭 子 低 下 來 低 下 來, 雪 擁 的 天 山

必須在此處換氣

符值比 a、b 段短，搭上緩慢的速度，如同「緊拉慢唱」

A tempo 此處必須漸強，才能表現出「天山」漸漸露出來的感覺

22 露 出 來, 露 出 來

cresc. *mf*

根據陳瓊瑜口述¹⁶⁹，在《你的歌我來唱（3）— 當代中文藝術歌曲集》此出版品中，同為 a 段的一部分，第 45 至第 48 小節（參照譜例 20）鋼琴左手的部分應該與第 1 至第 4 小節（參照譜例 21）相同，所以在第 47 小節鋼琴左手部分，應更正為「E」-B- \sharp C- \sharp G-「D」-A- \sharp C- \sharp F。

【譜例 20】〈七夕調色〉：第 44 - 48 小節

第47小節鋼琴左手的音必須與第3小節相同

【譜例 21】〈七夕調色〉：第 1 - 4 小節

¹⁶⁹ 手稿已部分遺失，僅憑作曲家口述得證。

「隨著旋律一點一滴地往前推進，情緒也一點一滴地被挑動起來，漸漸的，你捨棄了這個時空，走入畫中的世界，只為與她相擁，讓熾熱的體溫即刻爆發¹⁷⁰。」，全曲的聲樂線條大部分以八分音符為主，直到第 49 至第 57 小節(B 段)才增加了比八分音符符值小的十六分音符。此段為全曲最緊湊的地方，特別在第 55 小節，作曲家在鋼琴部份選用符值短的十六分音符，假終止加上漸慢(rit.)，刻意加重「祈求」的語氣，使結尾有著未完待續的感覺（參照譜例 22）。

【譜例 22】〈七夕調色〉：第 49 - 57 小節

49 *mp*
你的髮撩撥霞紅的唇，於輕輕的風裡睡我的心掙擊

49 *mp*
mf 加入16分音符，增加緊湊感

53
黑夜的太陽，再次祈求熾熱的雨
漸慢術語加上假終止，加重「祈求」感

53
加入16分音符，增加緊湊感

rit.....
mf
rit.....

VI

¹⁷⁰ 同註 131，10。

肆、〈哀歌〉之詩詞與音樂探討

一、陳義芝之「家族書寫」

陳義芝從 1977 年出版第一本詩集《落日長煙》開始，與大部分詩人不同的是，他書寫許多關於自身家族的詩作，透過記憶回朔重新反芻家族的生活與歷史。根據孟樊在《台灣中生代詩人論》¹⁷¹提到，家族書寫包括家族的追尋、家園的護持、家人的眷戀三個層面，基本上都以家庭為背景，描寫家人的親情、愛情（包括婚姻）以及之間悲歡離合的關係。以下將分別詳述上述三個層面內容。

第一，家族的追尋。一般往往是追溯家族的歷史，背後又潛藏著作者對自我認同的尋求。陳義芝的追尋是「返祖尋根」，意即返鄉（陳義芝祖籍為四川忠縣），而他在《落日長煙》中收錄的作品如同〈鄉愁印象〉、〈焚寄一九四九〉、〈瞳中月〉等詩，就是抒發他對那片廣大中國土地的鄉愁。

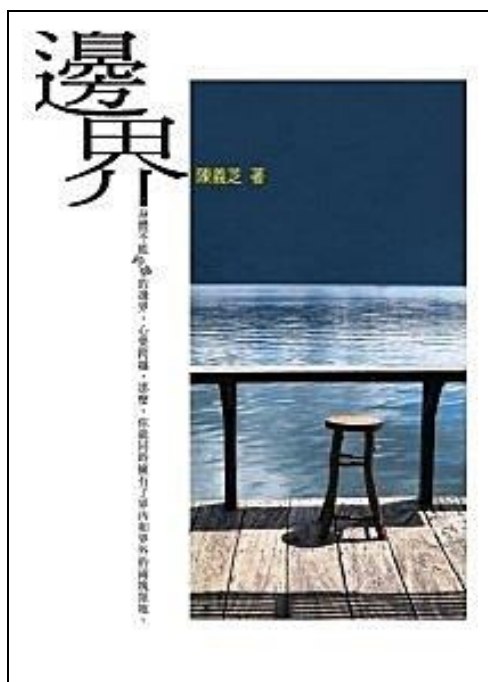
第二，家園的護持。除了返祖尋根，陳義芝還會對空間及地理作血脈的連結，他曾說：「我一面寫『從前的家』，一面寫『現在的家』，空間延展，時間拉遠，多少映出了一點時代的心影¹⁷²。」，可見除了尋根，他還不忘護持家園，而此類作品多數集中在《新婚別》與《不能遺忘的遠方》兩本詩集中。

第三，家人的眷戀。陳義芝在他寫作上「離開花蓮」之後，開始在詩中抒寫他對家人的眷戀之情，包括父母親以及自己的子女，作品有詩集《不安的居住》。而接下來筆者要探討的「哀歌」就是此類寫作，是抒發對死去兒子的眷戀。

¹⁷¹ 同註 37，150 - 174。

¹⁷² 陳義芝，《新婚別》（臺北縣深坑鄉：大雁出版，1989 年，初版），184。

二、《邊界》 — 〈哀歌〉



【圖 16】陳義芝詩集〈邊界〉¹⁷³

《邊界》(參照圖 16)是陳義芝第七本詩集，收錄 2003 年至 2009 年間的詩作，共四十二首。全書分為三卷，皆以詩人之語錄作為卷名，分別是大衛·赫伯特·勞倫斯¹⁷⁴ (D. H. Lawrence)「當我們越過邊界往下跳，必然會在某個地方著陸。」、伊莉莎白·碧許¹⁷⁵ (Elizabeth Bishop)「整個一生，我活得像隻沙鷗，在不同的國與洲的邊界奔跑，『尋找些什麼』。」、拜倫¹⁷⁶ (Lord Byron)「生命在兩個世界之間懸擺，彷彿星星，在日夜之間，在地平線的邊界懸擺。」，而這些皆與「邊界」有關。

¹⁷³ 陳義芝，《邊界》(臺北市：九歌出版社有限公司，2009 年，初版)。

¹⁷⁴ D. H. Lawrence (1885 - 1930)，是 20 世紀英語文學中最重要的人物之一，也是最具爭議性的作家之一。主要成就包括小說、詩歌、戲劇、散文、遊記和書信，作品有《白孔雀》等。

¹⁷⁵ Elizabeth Bishop (1911 - 1979)，生於美國麻州，1946 年首次發表的詩集《北與南》在文壇一舉成名，詩作雖不多，卻幾乎囊括美國各大文學獎，公認是繼 Emily Elizabeth Dickinson (1830 - 1886) 之後最偉大的美國女詩人。

¹⁷⁶ Lord Byron (1788 - 1824)，第六代拜倫男爵，英國詩人、革命家、浪漫主義文學泰斗。著名作品有《唐璜》、《恰爾德·哈羅爾德遊記》、《她舉步娉婷》等。

死神毫無防備的降臨，讓人措手不及，2003年次子因車禍離世，促使陳義芝在短時間內領悟及反思生命，他說：「身體不能跨越的邊界，心要跨越，那麼，你就同時擁有了界內和界外的兩塊領地¹⁷⁷。」，米蘭·昆德拉¹⁷⁸ (Milan Kundera) 也說過：「只需前進一點，無限小的一點點距離，人就會發現自己是在邊界的另一端¹⁷⁹。」，於是在漸漸面對兒子再也沒辦法回到自己身邊，如此絕望的時刻，他選擇向邊界之外前進一點點，寫下悼念兒子的詩作〈哀歌〉及散文〈為了下一次的重逢〉。

〈哀歌〉(參照圖 17)寫於暮秋，詞語極簡，忍苦吞聲，幾乎是一字一頓挫，表達沉哀¹⁸⁰。因兒子的離去讓陳義芝感到孤單沒有依靠，內心慢慢的蓋起一座無底的黑屋，獨自一人失聲痛哭，如同心道法師¹⁸¹所言：「人的緣就像葉子一樣，葉子黃的時候就落下¹⁸²。」。在詩末，詩人以枯葉的姿態落下，見證夜夢消逝，等待下一個黎明的到來。

¹⁷⁷ 同註 173，181。

¹⁷⁸ Milan Kundera (1929 -)，捷克著名作家，1981年歸化為法國公民，認為自己的作品應歸類為法國文學，曾多次獲得諾貝爾文學獎提名。著名作品包括《生命中不能承受之輕》、《笑忘書》等。

¹⁷⁹ 同註 173，21 – 22。

¹⁸⁰ 同註 131，13。

¹⁸¹ 心道法師 (1948 -)，俗家名楊小生、楊進生，生於緬甸，是世界宗教博物館與國際非政府組織「愛與和平地球家」(Global Family for Love and Peace)之創辦人。

¹⁸² 資料參考：聯合報「追憶與創作----落花時節又逢君」。陳義芝／主講，賴志穎／記錄整理。上網時間：2017/05/01。(<http://gracecss.tian.yam.com/posts/16098555>)

哀 歌

暮秋
無依傍的
夜
單調的
鐘響
一聲聲
拍擊流水
有人
在黑屋
無依傍的

河中
漂浮
失聲地
哭
天色乍明
枯葉
似冰涼的
白刃
掠過
夜夢已
無蹤

【圖 17】陳義芝詩作〈哀歌〉 183

【表 15】〈哀歌〉詩詞注音、漢語拼音、通用拼音、國際音標

詩詞 注音	暮 ^{ㄇㄨˋ} 秋 ^{ㄑㄩ}	無 ^{ㄨˊ} 依 ^ㄩ 傍 ^{ㄅㄤ} 的 ^{ㄉㄜˊ}	夜 ^{ㄚˋ}	單 ^{ㄉㄢ} 調 ^{ㄉㄠ} 的 ^{ㄉㄜˊ}	鐘 ^{ㄓㄨㄥ} 響 ^{ㄒㄩㄤ}	一 ^ㄧ 聲 ^{ㄕㄨㄥ}
漢語 拼音	mù qiū	wú yī bàng de	yè	dān diào de	zhōng xiǎng	yì shēng shēng
通用 拼音	mù ciou	wú yi bàng de°	yè	dan diao de°	jhong xiǎng	yì sheng sheng
國際 音標	mù tɕ'hiū	uú i̯ pàŋ tɕ	iè	tān tiào tɕ	tʂoŋ xiǎŋ	i̯i̯ sɛŋ sɛŋ
詩詞 注音	拍 ^{ㄆㄞ} 擊 ^{ㄐㄧ} 流 ^{ㄌㄩ} 水 ^{ㄕㄨㄟ}	有 ^ㄩ 人 ^{ㄖㄣ}	在 ^{ㄗㄞ} 黑 ^{ㄏㄟ} 屋 ^ㄨ	無 ^{ㄨˊ} 依 ^ㄩ 傍 ^{ㄅㄤ} 的 ^{ㄉㄜˊ}	河 ^{ㄏㄜ} 中 ^{ㄓㄨㄥ}	漂 ^{ㄆㄧㄠ} 浮 ^{ㄈㄨ}
漢語 拼音	pāi jí liú shuǐ	yǒu rén	zài hēi wū	wú yī bàng de	hé zhōng	piāo fú
通用 拼音	pai jí liou shuei	yǒu rén	zài hei wu	wú yi bang de°	hé jhong	piao fú
國際 音標	p'hai te i̯ liú su̯i	i̯ou rén	tsai x̄ei u̯	uú i̯ paŋ tɕ	xé tʂoŋ	p'hi̯ao fú

【表 15】〈哀歌〉詩詞注音、漢語拼音、通用拼音、國際音標

詩詞 注音	失聲地	哭	天色乍明	枯葉	似冰涼的	白刃
漢語 拼音	shī shēng dì	kū	tiān sè zhà míng	kū yè	sì bīng liáng de	bái rèn
通用 拼音	shih sheng di°	ku	tian sè zhà míng	ku yè	sìh bing liáng de°	bái rèn
國際 音標	ʃɿ ʃɛŋ tɿ	kʰu	tʰiān sè tʂà míŋ	kʰu iè	sì pīŋ liáng tɿ	pái rèn
詩詞 注音	掠過	夜夢已	無蹤	/		
漢語 拼音	lüè guò	yè mèng yǐ	wú zōng			
通用 拼音	lyuè guò	yè mèng yǐ	wú zong			
國際 音標	lyè kuò	iè mèng ǐ	uú tsōŋ			

三、樂曲結構

【表 16】〈哀歌〉樂曲結構表

速度	♩=40			
聲樂音域	b – a ^{b2}			
鋼琴音域	F – f ³			
音量	mp - ff			
小節數	共 32 小節			
曲式結構	段落	小節數		拍號
	A	mm.1~mm.14	mm.1~mm.14	4/4
	B	mm.15~mm.25	mm.15~mm.25	4/4
	C	mm.26~32	mm.26~mm.27	3/4
mm.28~32			4/4	

〈哀歌〉曲為非調性作品，共三十二小節，速度相當於緩版，音樂強度卻是四首中差距最大的。按照詩詞來看，曲式架構為通作式（Through composed）。曲中聲樂線條出現多個滑音（glissando），表程示以沉重步伐往前走；鋼琴部份，左手以 C – G 為送葬音¹⁸⁴作基底貫穿全曲，B 段開始使用 4 度、5 度的音程堆疊，到了第 29 小節換到 F，最後一小節低音換到 G，I 級 – IV 級 – V 級的和聲進行，搭配最後口白的部分，讓人有種如煙消失、無影無蹤的感覺。

此曲對於筆者來說，是四首作品中最困難的。在音域方面，多中低音區，歌者必須靈活運用高低音的共鳴；在節奏方面，因速度緩慢，在許多音值短的音符上，往往無法與鋼琴準確的結合；在詮釋方面，曲中多半為長樂句，演奏需在穩定的拍子加上樂曲的張力，如何不讓音樂停滯不前，是筆者在演唱時最大的挑戰。

¹⁸⁴ 同註 131，10。

四、作品分析

〈哀歌〉以低音域的完全五度音型做為開端，搭配上附點接連音的節奏，以頑固音型動機貫穿全曲。陳瓊瑜表示：「自己很喜歡完全五度這個音程，不管在調性還是非調性作品，五度循環是和聲學理論上的基本要件，彷彿就像一個基石在那裡，不管怎樣也無法動彈，在那裡就是一個人生基本的道理，例如起承轉合或者生死都是從同一個地方來，那就是一個基準點。所以在需要表現很慎重的地方，有的時候就會利用五度來呈現¹⁸⁵。」，在此樂曲中，作曲家以 C – G 空五度的音響搭配附點加連音的節奏，來比喻作送葬進行中，因哀痛而提不起力，腳步不穩的樣子。一邊是空五度穩定的響著，一邊是浮動的附點，此創作手法在全曲中沒有停過，可以從中感受到，不管時間、空間如何持續往前，在心情上依舊浮動，非常之沉痛（參照譜例 23）。

而第 1 至第 14 小節(A 段)的聲樂線條上多為低音域，此曲由低音域出發，就像人生從低點往上走。作曲家特別提到，全曲低音域需以喉聲來演唱，不需太圓潤的聲音，再加上滑音 (glissando)¹⁸⁶唱法，就像是拖著沉重步伐慢慢往前走的意象（參照譜例 23）。

¹⁸⁵ 資料參照【附錄 10：陳瓊瑜訪談紀錄】。

¹⁸⁶ 例如第 4、6、8 小節。

【譜例 23】〈哀歌〉：第 1-8 小節

① ♩ = 40

持續的空心5度，象徵送葬的步伐

滑音的演奏法像是拖著沉重的腳步

秋 無 依 傍

滑音的演奏法像是拖著沉重的腳步

此樂曲要特別注意的地方是在第 9 小節，若按照筆者自己的詮釋習慣，會
在第 10 小節「單調」前換氣，但作曲家特別在第 9 小節的「ㄗ」前面標示必須
換氣，經過訪談，陳瓊瑜說明了此處想要從「夜」斷掉後再持續，特別是在第 10
小節要作漸強，從一種無力感，之後斷氣，接下來以無力的方式再突破自我。這
種無力感，可以從全曲的表情記號發現，在曲中沒有出現過由大至小的力度記
號，而是由小到大的力度記號貫穿，可見除了心中哀痛，身體上也非常無力（參
照譜例 24）。

全曲速度極緩慢，卻偶爾會在鋼琴部份，如第 13 小節，出現像瀑布向下衝
刺的快速下行音群，因此段是描寫關於河流波光淋漓的感覺，所以作曲家利用
一連串下行音型，一方面表達潺潺流水聲、夾雜著枯葉流經的畫面，另一方面
則是呈現心情沉重的下墜（參照譜例 24）。

根據陳義芝的朗誦¹⁸⁷，第 12 至第 15 小節詩詞唸為「一聲聲，拍擊流水」，
但陳瓊瑜在此的詮釋方向不太一樣，是為「一聲聲拍擊，流水」。作曲家認為「流
水」、「河流」就比方人生的波動在走，有生命之河的意義，可能是在過程裡曾經
遇到什麼事，或是曾經在某地方生活過一段時間，所以她特別強調這裡的「流
水」，意味著生命的漂流讓人感到很沉重（參照譜例 24）。

¹⁸⁷ 同註 131，CD 第 23 首。

【譜例 24】〈哀歌〉：第 9 – 18 小節

的夜 (.) *mp* (廿) *f* *mf* *f*

必須在這裡換氣 單調的鐘響

一聲聲 拍 擊 流

水 有 人

潺潺流水夾雜枯葉流經，好比心情的沉重

利用力度記號表現從無力感到自我突破

筆者認為，從詩詞方面來看，全曲最高潮的地方應該是在第 23 至第 24 小節的「失聲地哭」，但陳瓊瑜將最高潮的地方放在第 22 小節的「漂浮」二字。雖然兩人對於詩詞的理解有所不同，但可從樂曲中看到情感最高漲的地方在第 22 至第 25 小節，利用強度記號，搭配第 21 小節的快速下行音群，來表達情緒慢慢被宣洩的過程（參照譜例 25）。

很多現代作曲家到了現代已慢慢從三度堆疊轉至四度及五度的堆疊，例如：史克里亞賓¹⁸⁸（Alexander Nikolayevich Scriabin）從小接受傳統德奧音樂訓練，卻嘗試探索新的可能，將傳統以三度音程構成的和弦，改以不和諧的四度音程為基礎的「神秘和弦」（Mystic Chord）¹⁸⁹，打破傳統規章，透過音程的改變，和聲上的語法也跟著起了變化，也間接影響到後期浪漫樂派的作曲風格，像是德國作曲家理察·史特勞斯¹⁹⁰（Richard Strauss）與華格納¹⁹¹（Richard Wagner）的作品中，都能聽見作曲家試圖打破傳統調性的制約¹⁹²。從第 18 小節開始（B 段），鋼琴部份除了持續地演奏空心五度，更加入大量的音程堆疊形成音堆，更是出現了六個音堆疊的和弦，加重心裡那無聲的槌子（參照譜例 25）。

¹⁸⁸ Alexander Nikolayevich Scriabin (1872 - 1915)，俄國作曲家、鋼琴家。是神秘主義者，也是無調性音樂的先驅。著名作品有交響曲《神聖之詩》《狂喜之詩》。

¹⁸⁹ 以四度音來構成和弦的基本單位。上網時間：2017/04/27。資料來源：愛樂電台。
(https://www.e-classical.com.tw/headline_detail.cfm?id=1930)

¹⁹⁰ Richard Strauss (1864 - 1949)，早期極盛期被認識為晚期浪漫主義最重要的代表人物，但晚期的作品開始流出現代派傾向，如調性的瓦解等等。著名作品有歌劇《莎樂美》等。

¹⁹¹ Richard Wagner (1813 - 1883)，德國作曲家，也是德國歌劇史上舉足輕重的人物。著名作品有歌劇《尼貝龍根的指環》等。

¹⁹² 資料參照：愛樂寶盒。上網時間：2017/04/27。

(http://www.e-classical.com.tw/lifetime/flash_content.cfm?artid=2450)

【譜例 25】〈哀歌〉：第 19–26 小節

19 (,) *f* (,) 在 黑 屋 無 依 傍 的

21 河 中 漂 浮 失 聲 地

音程堆疊

24 哭 情緒宣洩處 天 色 乍

利用強度記號設計全曲高潮 **Tempo Rubato**
mp

f *mf* *mp*

此樂曲為四首作品中，唯一包含口白的樂曲。口白詮釋有很多種，作曲家希望這裡像是起承轉合的「合」，好比人生即將結束，沒什麼氣力，成為一縷輕煙，隨風消散。在第 31 至第 32 小節，雖然為口白，但作曲家卻標上了節奏以及相對的音高，搭配上鋼琴的節奏，讓人更感覺腳步的不穩，而筆者在這裡將會以相對的音高，似唱似說的方式呈現（參照譜例 26）。

【譜例 26】〈哀歌〉：第 31 – 32 小節

(Speaking voice, with changing pitch.)

rit. 3

夜 夢 已 無 蹤

37

37

rit.

演奏口白段，需似唱似說，要有隨風消散的感覺

第六章

結語

【表 17】四首聲樂作品比較

	世界恬靜 落來的時	雪上足印	七夕調色	哀歌
詩人	向陽	陳義芝	陳黎	陳黎
速度	$\text{♩}=40$	$\text{♩}=80$ ($\text{♩}=40$)	$\text{♩}=60$	$\text{♩}=40$
聲樂音域	$b^b - a^{b2}$	$c^1 - a^2$	$c^{\#1} - a^{b2}$	$b - a^{b2}$
鋼琴音域	$A^1 - c^4$	$D^b - e^4$	$C - b^3$	$F - f^3$
音量	mp - f	mp - f	mp - mf	mp - ff
小節數	61 小節	29 小節	57 小節	32 小節
調性	E^b 大調	非調性	A 大調	非調性
曲式結構	AAB 二段式	ABC 通作式	AAB 二段式	ABC 通作式

〈世界恬靜落來的時〉、〈雪上足印〉、〈七夕調色〉、〈哀歌〉四首作品皆為陳瓊瑜在 2008 年受聲協的委託所作。筆者將這四首作品，分為兩組：一組為調性的〈世界恬靜落來的時〉及〈七夕調色〉，另一組為非調性的〈雪上足印〉及〈哀歌〉。很巧的是，調性的兩首曲式結構皆為 AAB 二段式（Binary form 或者 Bar form），而非調性兩首曲式結構皆為 ABC 通作式（Through composed）；調性兩首小節數相差 4 小節，而非調性兩首則是相差 3 小節。

四首作品中有下列四個共通點：第一，皆為一字一音。譜曲是根據語韻的高低來設計音符的方向，歌者在演唱時必須掌握語言在音樂中所呈現的語感；第二，速度皆為緩版。陳瓊瑜提到她非常喜歡緩板這個速度，即使想要表現情緒的緊張，也會在慢速中加入緊密的織度來表達；第三，使用鋼琴音域包覆聲樂線條的手法。在陳瓊瑜的作品上可以發現，聲樂線條多穿梭在鋼琴的聲部當中，使樂曲織度更加緊扣詩詞；第四，皆用音畫手法。陳瓊瑜擅長利用音符的排列，設計出音樂中的景象，依照各個演奏者的詮釋，繪出一幅幅不一樣的美景。

詮釋緩版的作品需要非常多內心戲，但在演唱技巧上又不能被情緒所影響，對於筆者來說是非常挑戰的。以上為筆者對於陳瓊瑜在 2008 年受聲協委託之四首聲樂作品之探討，希望能透過此研究，讓歌者對於中文或閩南語歌曲更感興趣。

參考書目

中文書目

- 丁旭輝。《台灣現代圖象詩技巧研究》（高雄：春暉出版社，2000年，初版）。
- 王威智編。《在想像與現實間走索：陳黎作品評論集》。（臺北市：書林，1999年，一版）。
- 向陽。《銀杏的仰望》（臺北：故鄉出版社，1977年，初版）。
- 向陽。《喧嘩、吟我與嘆息 — 台灣文學散論》（板橋：駱駝出版社，1996年，初版）。
- 向陽。《向陽臺語詩選》（臺南市：真平企業，2002年，初版）。
- 向陽。《亂》（臺北縣中和市：INK印刻出版有限公司，2005年，初版）。
- 林耀德。《一九四九之後》（臺北：爾雅出版社有限公司，1986年，初版）。
- 孟樊。《台灣中生代詩人論》（新北：揚智文化，2012年3月，初版）。
- 席慕德。《你的歌我來唱（3）— 當代中文藝術歌曲集【附CD】》（台北市：世界文物出版社，2009年，初版）。
- 陳黎。《彩虹的聲音》（臺北市：皇冠文學出版有限公司，1992年，初版）。
- 陳黎。《陳黎詩選：一九七四~二〇〇〇》（臺北市：九歌，2001年，初版）。
- 陳黎。《我年輕的戀人》（臺北市：聯合文學出版，2003年，初版）。
- 陳義芝。《落日長煙》（高雄：德馨室，1977年，初版）。
- 陳義芝。《新婚別》（臺北縣深坑鄉：大雁出版，1989年，初版）。
- 陳義芝。《不盡長江滾滾來》（臺北市：幼獅文化，1993年，初版）。
- 陳義芝。《遙遠之歌》（花蓮：花蓮縣立文化中心，1993年，初版）。

陳義芝。《邊界》(臺北市：九歌出版社有限公司，2009年，初版)。

陳筱琪。《圖解閩南語概論：圖解讓閩南語更簡單》(臺北市：五南，2016年，初版)。

國立臺灣師範大學國音教材編輯委員會。《國音學》(新北市：正中出版，2014年，九版)。

葉青青。《跳躍在音符上的詩情》(台灣：全音樂譜出版社，2013年，初版)。

覃子豪。《覃子豪全集Ⅱ·未名集》(臺北：覃子豪全集出版委員會，1968年，詩人節初版)。

中文論文

阮美慧。〈臺灣精神的回歸：六、七〇年代臺灣現代詩風的轉折〉(國立成功大學中國文學研究所博士論文，2002年)。

張國華。〈現代詩審美教學研究〉(國立高雄師範大學國文教學碩士班碩士論文，2003年)。

曾筱潔。〈時空下的追尋——陳義芝詩研究〉(國立高雄師範大學國文學系碩士論文，2015年)。

黃敏甄。〈臺灣男性詩人的陰性書寫——以陳義芝現代詩為例〉(國立臺北教育大學人文藝術學院台灣文化研究所碩士論文，2014年)。

楊宗翰。〈台灣新詩評論轉型研究〉(佛光大學文學系博士學位，2012年)。

蘇美惠。〈台灣現代音樂中的古詩情——以史惟亮的《琵琶行》、許常惠的《葬花吟》、盧炎的《浪淘沙》為例〉(國立臺北藝術大學音樂學系碩士在職專班，2008年)。

中文報章期刊

王灝。〈不只是鄉音 — 是論向陽的方言詩〉《文訊》第 19 期（民國 74 年 8 月）

196、203 – 205、207。

李宗慈。〈訪一生追求寫作的陳義芝〉《幼獅文藝》第 409 期（民國 77 年 1 月）

61。

李魁賢。〈亂中有序 - 16 年人生路的思考〉《文化專刊》（民國 97 年） 193。

岩上。〈亂中的秩序——析論向陽詩集《亂》〉《當代詩學》第 8 期（民國 102 年）

212。

莫渝。〈十問陳義芝〉《幼獅文藝》第 592 期（民國 92 年 4 月） 86。

鄭良偉。〈從選詩、用韻、選自看夕陽的臺語詩〉《台灣文藝》第 99 期（民國 75

年 3 月） 146。

研討會

陳思嫻。〈陳黎圖像詩中的符號系統〉《第三屆全國研究生文學符號學研討會》，

（嘉義縣：南華文學，2003 年）。

網路資料

耿樹民部落格「小小翻轉教室」，上網時間：2017/ 05/ 01。

（<http://sk1492.pixnet.net/blog/post/316060251-%E8%A3%9C%E5%85%85-%E7%8F%BE%E4%BB%A3%E8%A9%A9>）

壹讀「論標點符號與中國現代詩歌節奏的關係」，上網時間：2017/ 04/ 29。

（<https://read01.com/EPRmaP.html>）

經緯向陽，上網時間：2017/ 04/ 20。（<http://hylim.myweb.hinet.net/hiongyong/>）

向陽遠文風格評介：朱雙 — 《戰後台灣新世代文學論》，上網時間：2017/ 07/

05。（<http://web.nchu.edu.tw/~xiangyang/f4b.htm>）

松園別館的官方部落格。上網日期：2017/ 08/ 03。

(<http://pinegarden.pixnet.net/blog/post/31985673-%EF%BC%BB%E8%AC%9B%E5%BA%A7%EF%BC%BD%E6%9C%88%E6%9C%89%E8%A9%A9%E6%AD%8C%EF%BC%8F%E6%96%87%E5%AD%B8%E3%80%82%E4%BA%8C%E6%9C%88%E9%A7%90%E9%A4%A8%E8%A9%A9%E4%BA%BA%EF%BC%9A%E9%99%B3>)

明報新聞網，上網時間：2017/ 04/ 28。

(https://news.mingpao.com/pns/dailynews/web_tc/article/20160306/s00005/1457200855813)

陳黎聲音鐘自學區(一)，上網時間：2017/ 04/ 27。

(<http://blog.ilc.edu.tw/blog/index.php?op=printView&articleId=595674&blogId=2501>)

陳黎文學倉庫。上網日期：2017/ 08/ 03。

(<http://faculty.ndhu.edu.tw/~chenli/visualpoems.htm>)

公共電視 — 關於文學風景，上網時間：2017/ 04/ 27。

(<http://web.pts.org.tw/~web01/literature/p5.htm>)

趨勢教育基金會。上網日期：2017/ 08/ 03。

(http://w3.trend.org/arts_info.php?pid=1029)

教育雲教育百科，上網時間：2017/ 07/ 23。

(<https://pedia.cloud.edu.tw/Entry/Detail/?title=%E8%81%B2%E6%AF%8D&search=%E8%81%B2%E6%AF%8D>)

教育部《國語注音符號手冊》，上網時間：2017/ 07/ 20。

(http://language.moe.gov.tw/001/Upload/files/site_content/M0001/juyin/html_ch/index.html)

教育部《臺灣閩南語羅馬字拼音方案使用手冊》，上網時間：2017/ 07/ 22。

(<http://khai.mtwww.mt.au.edu.tw/ezcatfiles/b077/img/img/276/tshiutsheh.pdf>)

陳瓊瑜教授個人網頁，上網時間：2017/ 04/ 28。

(<http://140.122.101.98/faculty/ChiungYu/ChiungYu.html>)

福爾摩沙本土音教材。上網日期：2017/ 04/ 28。

(http://ed.arte.gov.tw/uploadfile/Book/3550_61_%E5%88%9D%E7%B4%9A%E7%B5%84-%E6%86%B6%E7%A6%8F%E7%88%BE%E6%91%A9%E6%B2%99.pdf)

Yamaha 音樂教室官網，上網時間：2017/ 03/ 10。

(http://www.yamahamusic.tw/yms/system_01.asp)

停看聽音樂培訓中心，上網時間：2017/ 04/ 10。

(<http://jannysmusic.pixnet.net/blog>)

華人百科，上網時間：2017/ 05/ 01。

(<https://www.itsfun.com.tw/%E6%84%8F%E8%AD%98%E6%B5%81/wiki-100097-683647>)

文匯報「戲曲視窗：緊拉慢唱」，上網時間：2017/ 05/ 01。

(<http://paper.wenweipo.com/2016/08/23/EN1608230004.htm>)

聯合報「追憶與創作----落花時節又逢君」。陳義芝／主講，賴志穎／記錄整理，

上網時間：2017/ 05/ 01。(<http://gracecss.tian.yam.com/posts/16098555>)

台北愛樂，上網時間：2017/ 04/ 27。

(<http://tspo.pixnet.net/blog/post/43342132-%E5%8D%8A%E8%AA%AA%E5%8D%8A%E5%94%B1%E7%9A%84%E3%80%8C%E9%9F%B3%E6%A8%82%E7%9A%84%E6%95%A3%E6%96%87%E3%80%8D%E2%94%80%E3%80%8A%E6%9C%88%E5%85%89%E5%B0%8F%E4%B8%91%E3%80%8B>)

愛樂寶盒，上網時間：2017/ 04/ 27。

(http://www.e-classical.com.tw/lifetime/flash_content.cfm?artid=2450)

愛樂電台，上網時間：2017/ 04/ 27。

(https://www.e-classical.com.tw/headline_detail.cfm?id=1930)

附錄

【附錄 1】臺灣現代詩發展簡表

1. 臺灣日據時代

張我軍可謂此時期臺灣新詩的奠基者，〈亂都之戀〉為臺灣第一本中文新詩集。	
賴和以時代史事入詩，奠定了現實主義詩風。	
風車詩社	1930 年代成立於臺南，主張拋棄傳統詩的音樂性與形式，呈現人們內心領域的精神活動，並且以法國超現實主義的宣言，作為成員的創作圭臬。
	代表人物：楊熾昌、林永修、李張瑞、張良典，戶田房子、岸麗子。

2. 五〇年代

現代詩運動	當時臺灣詩人認為新詩對傳統的依賴太深，於是展開此運動，以反傳統、學習西方為主導方向，探討自我內心世界，讓詩的形式更自由，意象的塑造也更大膽創新，並且不再使用「新詩」一詞，而改稱「現代詩」，強調詩要有知性，應突破舊的形式及框架。
現代詩社	1953 年，紀弦創辦，組成「現代詩社」；三年後成立「現代派」，繼承大陸時期象徵派和現代派的血緣，強調知性，排斥情緒的告白，追求詩的純粹，擁有刻意求新的創造精神，故也稱「後現代派」。
	代表人物：紀弦、楊喚、鄭愁予、林冷、商禽、方思。

藍星詩社	1954年，為了反對現代詩社「橫的移植」、「知性」的主張而成立；此社不講組織，社中沒有社長，沒有奉行的詩歌主義，成員彼此風格與詩觀頗不相同，以覃子豪、余光中最高為人推崇。
	代表人物：覃子豪、余光中、周夢蝶、羅門、蓉子、龔虹、鍾鼎文。
創世紀詩社	1954年，由張默、洛夫、痲弦「創世紀鐵三角」等人創立，發行創世紀詩刊，與現代詩社、藍星詩社鼎足而立。風格從最初的政治色彩、中國風味濃厚的「新民族詩型」，轉而發揚「超現實主義」，強調詩的超現實性，講求獨創性與純粹性，著重個人感覺。
	代表人物：張默、洛夫、痲弦、辛鬱、管管、渡也、馮青。

3. 六〇年代

葡萄園詩社	1962年創立，發行葡萄園詩刊，主張「回歸真實，回歸明朗，創造有血有肉的詩章」。強調現代詩的明朗化和普及化，重視詩歌的健康內容，批判朦朧晦澀的西洋詩風。
	代表詩人：古丁、文曉村。
笠詩社	1964年，由林亨泰、陳千武、詹冰等人籌組成立，為代表本土意識的詩派。主張正視當代的社會現實，反對超現實主義虛無晦澀，使用明朗的日常語言書寫，成員或以母語創作，閩南語居多，客語其次。
	代表詩人：陳千武、林亨泰、陳秀喜、白萩、李魁賢、詹冰。

4. 七〇年代

龍族詩社	以「龍族」象徵中華民族，欲在臺灣振興中華文化，批判「橫的移植」的偏差走向，著重對現實的關切。
	代表詩人：高上秦、陳芳明。

大地詩社	重新重視中國傳統文化，主張新詩需從現實生活中汲取養分。
	代表詩人：陳慧樺、林鋒雄。
後浪詩社	主張詩是純粹的藝術，抓住詩的本質才能維持詩的面目。
	代表詩人：蘇紹連、洪醒夫、陳義芝。
陽光小集 詩社	以「覓五千年的傳統」為目標，「使命感」為創作動力，把民族歷史和時代潮流融入新詩創作。
	代表詩人：向陽、劉克襄。

5. 八〇年代

愛情詩	以比喻方式形容抽象的感情，文辭簡潔易懂，以席慕蓉為代表。
鄉土詩	強調本土意識，將詩歌與真實的社會和鄉土結合。例如：向陽。
懷鄉詩	詩人藉此抒發鄉愁，肩負傳統歷史的使命感，余光中、陳黎為例。
政治詩	帶有強烈的抗爭意圖，諷刺性質鮮明，以李魁賢為例。
都市詩	以都市人的作為、心態與潛意識當作題材，語言明快有節奏感。
臺語詩	以臺語來表現獨特的詩歌韻味，呈現臺灣社會的本土風貌，以向陽為例。
網路詩	興起於九〇年代晚期，使詩人擁有發表作品的空間和討論詩觀的機會，為二十一世紀的詩壇特色，以向陽為例。
後現代詩	以強化讀者的敏感度為目的，提倡多元、兼容並蓄的觀念，以陳黎為例。
環境 生態詩	描述與探討人類生存環境的汙染，以及自然生態的破壞，環保意識濃厚。
女性 主義詩	從女性意識、女性自覺等以女性為中心的觀點出發。

【附錄 2】向陽獲獎紀錄

◎整理自向陽工坊

獎項	作品	時間
《詩潮》創刊紀念獎		1976
全國優秀青年詩人獎		
吳濁流新詩獎	《土地的歌》〈鄉里記事〉	1978
時報文學獎敘事詩類優等獎	長詩〈霧社〉	1980
青年文學獎		1983
國家文藝獎	《種籽》	
美國愛荷華大學榮譽作家		1985
魏景蒙新聞獎學金		1995
南投縣玉山文學獎文學貢獻獎		2003
榮後台灣詩人獎		2004
台灣文學獎新詩金典獎	《亂》	2007
教育部推本土語言傑出貢獻獎		2009
第 23 屆金曲獎傳統暨藝術音樂類 最佳作詞人獎	音樂劇「渭水春風」： 〈秋風讀未出阮的相思〉	2012

【附錄 3】向陽已出版書籍

◎整理自向陽工坊，⊕標示為得獎作品

類別	書名	出版社	時間
詩集	《銀杏的仰望》	故鄉出版社	1977
	《種籽》⊕	東大圖書公司	1980
	《十行集》	九歌出版社	1984
	《歲月》	大地出版社	1985
	《土地的歌》⊕	自立晚報社	
	《四季》	漢藝色研文化公司	1986
	《心事》	漢藝色研文化公司	1987
	《在寬闊的土地上》	人民文學出版社	1994
	《向陽詩選》	洪範書店	1999
	《向陽台語詩選》 (原土地的歌再版)	金安出版社	2002
	《十行集》(復刻)	九歌出版社	2004
	《亂》⊕	印刻出版公司	2005
散文集	《流浪樹》	德馨室出版社	1979
	《在雨中航行》	蘭亭出版社	1983
	《世界靜寂下來的時候》	漢藝色研文化公司	1988
	《一個年輕爸爸的心事》	漢藝色研文化公司	
	《暗中流動的符碼》	九歌出版社	1999
	《跨世紀傾斜》	聯合文學出版社	2001
	《日與月相推》	聯合文學出版社	

	《月光冷冷地流過》	華成出版公司	2002
	《為自己點盞小燈》 (暗中流動的符碼再版)	九歌出版社	2003
	《安住亂世》	聯合文學出版社	
	《我們其實不需要住所》	聯合文學出版社	2004
	《寫字年代——臺灣作家手稿故事》	九歌出版社	2013
	《臉書帖》	聯合文學	2014
兒童 文學 集	《中國神話故事》	九歌出版社	1983
	《中國寓言故事》	九歌出版社	1986
	《我的夢夢見我在夢中作夢》	三民書局	1997
	《鏡內底的囡仔》	新學友書局	1998
	《春天的短歌》	三民書局	2002
	《記得茶香滿山野》	遠流出版公司	2003
學術 論著	《書寫與拼圖： 台灣文學傳播現象研究》	麥田出版	2001
	《長廊與地圖：台灣新詩風潮簡 史》	自費印製	2002
學術 校訂	《雷震回憶錄之新黨運動黑皮書》 (雷震著)	遠流出版公司	2003
文化 評論	《康莊有待》	東大圖書公司	1985
	《迎向眾聲： 八〇年代台灣文化情境觀察》	三民書局	1993
	《為台灣祈安》	南投縣立文化中心	1995

文化 評論	《喧嘩、吟哦與嘆息： 台灣文學散論》	駱駝出版社	1996
	《浮世星空新故鄉： 台灣文學傳播議題析論》	三民書局	2004
	《守護民主台灣》	前衛出版社	2008
翻譯	《四季明信片》 (安西水丸著，散文)	合森文化公司	1989
	《達達的時光隧道》 (龍尾洋一著，科幻)	小天出版公司	1990
	《大象的鼻子長》 (窗道雄著，童詩)	時報文化	1996

【附錄 4】陳黎獲獎紀錄

◎整理自陳黎文學倉庫

獎項	作品	時間
時報文學獎第敘事詩佳作	〈后羿之歌〉	1979
時報文學獎敘事詩首獎	〈最後的王木七〉	1980
聯合報文學獎新詩獎第一名	〈福爾摩莎·一六六一〉	1985
時報文學獎小說推薦獎	《小丑畢費的戀歌》	1990
聯合報「讀書人版」文學類年度最佳書獎	《親密書》	1992
國家文藝獎詩歌類新體詩獎	《親密書》	1993
梁實秋文學獎詩翻譯獎		
時報文學獎新詩首獎	〈秋風吹下〉	1994
1997 年好書大家讀 年度最佳少年兒童讀物獎	《童話風》	1998
中國詩歌藝術學會詩歌藝術獎創作獎	《島嶼邊緣》	
國立編譯館新編之《國中國文課本》第四冊	〈聲音鐘〉	1999
第 23 屆吳三連文學獎、 中央日報閱讀版 1999 年度十大好書	《島嶼邊緣》 《貓對鏡》、	
2004 年新聞局金鼎獎	《黑白狂想曲》	2004
獲選「台灣當代十大詩人」		2005
2010 台灣年度詩獎		2011
中國大陸深圳讀書月「2012 年度全國十大好書榜」、「2012 年度新浪全國十大好書榜」	《萬物靜默如謎： 辛波斯卡詩選》	2013
2013 台灣文學獎圖書類新詩金典獎	《朝／聖》	

【附錄 5】陳黎已出版之著作

◎整理自陳黎文學倉庫，⊕標示為得獎作品

類別	書名	出版社	時間
詩集	《廟前》	東林文學社	1975
	《動物搖籃曲》	東林文學社	1980
	《小丑畢費的戀歌》⊕	圓神出版社	1990
	《親密書：陳黎詩選 1974-1992》⊕	書林出版公司	1992
	《家庭之旅》	麥田出版公司	1993
	《小宇宙》	皇冠出版公司	
	《島嶼邊緣》⊕	皇冠出版公司	1995
	《陳黎詩集 I：1973-1993》	東林文學社	1997
		書林出版公司	1998
	《貓對鏡》⊕	九歌出版公司	1999
	《陳黎詩選：一九七四 - 二〇〇〇》	九歌出版公司	2001
	《輕／慢》	二魚文化	2009
	《我／城》	二魚文化	2011
	《妖／冶》	二魚文化	2012
	《朝／聖》⊕	二魚文化	2013
	《島／國》	印刻出版公司	2014
	《陳黎詩集 II：1993-2006》	書林出版公司	
	《陳黎詩集 III：2006-2013》	書林出版公司	2016
《小宇宙&變奏： 現代俳句 266 首》	九歌出版公司		

童詩 集	《童話風》⊕	三民書局	1997
	《黑白狂想曲》⊕	三民書局	2003
明信片 詩集	《給時間的明信片》	皇冠出版公司	1992
	《給時間的明信片：地上的戀歌》	皇冠出版公司	
	《打狗明信片詩片》	印刻出版公司	2015
散文 集	《人間戀歌》	圓神出版社	1989
	《晴天書》	圓神出版社	1991
	《彩虹的聲音》	皇冠出版公司	1992
	《立立狂想曲》	皇冠出版公司	1994
	《詠嘆調》	聯合文學出版公司	1995
	《偷窺大師》	元尊文化公司	1997
	《聲音鐘》⊕ (人間戀歌、晴天書之合集)	元尊文化公司	
	《陳黎散文選： 一九八三 - 二〇〇〇》	九歌出版公司	2001
	《陳黎情趣散文集》	印刻出版公司	2007
	《陳黎談藝論樂集》	印刻出版公司	
	《想像花蓮》	二魚文化	2012
	《世界的聲音：陳黎愛樂錄》	印刻出版公司	2016
《陳黎跨世紀散文選：1974-2015》	印刻出版公司		
音樂 評介集	《永恆的草莓園》	大呂出版社	1990
	《冷艷的音樂火焰：盧炎》	時報出版公司	1999

譯著	聶魯達詩集 (收於諾貝爾文學獎全集)	遠景出版社	1981
	密絲特拉兒詩集 (收於諾貝爾文學獎全集)	遠景出版社	1983
	沙克絲詩集： 《沙克絲詩集》及詩劇《伊萊》 (收於諾貝爾文學獎全集)	遠景出版社	
	神聖的詠歎：但丁 (收於世界歷代經典寶庫)	時報出版公司	1989
	《拉丁美洲現代詩選》	書林出版公司	
	《帕斯詩選》	書林出版公司	1991
	《四方的聲音： 閱讀現代·當代世界文學》	花蓮文化中心	1993
	《神聖的詠歎：但丁導讀》 (前書之改版)	書林出版公司	1994
	《辛波絲卡詩選》	桂冠出版公司	1998
	《聶魯達詩精選集》	桂冠出版公司	
	《聶魯達：一百首愛的十四行詩》	九歌出版公司	1999
	《世界情詩名作一百首》	九歌出版公司	2000
	《四個英語現代詩人：拉金，休斯， 普拉絲，奚尼》	花蓮縣文化局	2005
	《致羞怯的情人： 400年英語情詩名作選》	九歌出版公司	
	《下雨下豬下麵條》 (傑克·普瑞拉特斯基童詩集)	天下遠見出版公司	2006

譯著	《台灣四季：日據時期台灣短歌選》 (與上田哲二合譯)	二魚文化公司	2008
	聶魯達雙情詩： 《一百首愛的十四行詩》及 《二十首情詩和一首絕望的歌》	九歌出版公司	2009
	《當代世界詩抄》	花蓮縣文化局	2010
	《辛波絲卡詩集》 (《辛波絲卡詩選》增訂版)	寶瓶文化公司	2011
	《萬物靜默如謎：辛波斯卡詩選》⊕ (簡體最新增訂版)	湖南文藝出版社	2012
	《紫潮：日據時期花蓮短歌、俳句 選》(與上田哲二合譯)	花蓮縣文化局	
	《精靈：普拉絲詩集》	麥田出版社	2013
	《亂髮：短歌三百首》	印刻出版公司	2014
	聶魯達情詩合集：《二十首情詩和一 首絕望的歌》(簡體版)	南海出版公司	
	聶魯達：《疑問集》(簡體版)	南海出版公司	2015
	普拉斯：《精靈》(簡體完整版)	廣西人民出版社	
	《當代美國詩雙璧： 羅伯特·哈斯／布蘭達·希爾曼詩 選》	印刻出版公司	2016
	《当代美国诗双璧： 罗伯特·哈斯／布兰达·希尔曼诗 选》(簡體版)	北方文藝出版社	

譯著	《萬物靜默如謎：辛波斯卡詩選》 (簡體最新精裝增修版)	湖南文藝出版社	2016
	聶魯達：《長的詩船》(繁體版)	九歌出版公司	
	聶魯達：《一百首愛的十四行詩》 (繁體修訂版)	九歌出版公司	
	聶魯達：《二十首情詩和一首絕望的 歌》(繁體修訂版)	九歌出版公司	
	聶魯達：《疑問集》(繁體修訂版)	九歌出版公司	
編選	《花蓮現代文學選：散文卷》	花蓮文化中心	1992
	《花蓮現代文學選：詩卷》	花蓮文化中心	
	《洄瀾憶往： 花蓮開埠三百年紀念攝影特輯》	花蓮文化中心	
	《共鳴的回憶：郭子究合唱曲集》	花蓮文化中心	1996
	《詩樂園：現代詩 120 首賞析》	南一書局	2007
	《詩樂園：現代詩 120 首賞析》 (增訂)	南一書局	2009
詩集 外譯	《Intimate Letters: Selected Poems of Chen Li》 (親密書：陳黎詩選 1974-1995) 張芬齡英譯	書林出版公司	1997
	《De rand van het eiland》 (島嶼邊緣) Silvia Marijnissen	Het trage vuur (荷譯)	2001

詩集 外譯	《Les confins de l'le》 (島嶼邊緣) Marie Laureillard	Tigre de Papier (法譯)	2009
	《華麗島の辺縁》 (華麗島邊緣) 上田哲二	思潮社 (日譯)	2010
	《The Edge of the Island》 (島嶼邊緣：陳黎詩選) 張芬齡英譯	書林出版公司	2014
	《Cartes postales pour Messiaen》 (給梅湘的明信片) Marie Laureillard	Editions Circé (法譯)	2017

【附錄 6】陳義芝獲獎紀錄

◎整理自黃敏甄〈臺灣男性詩人的陰性書寫——以陳義芝現代詩為例〉¹⁹³

獎項	作品	時間
臺灣省教育廳文藝創作比賽 散文組第一名	〈獨行〉	1972
全國青年學藝競賽新詩組首獎 (發表於《幼獅文藝》第 232 期)	〈生命的洪流〉	
第 5 屆空軍文藝散文銀鷹獎		1974
師大徵文比賽新詩獎		1978
第 17 屆國軍文藝長詩銅像獎		1981
71 年度教育部文藝創作獎 社會組散文第二名	〈雨落在辛亥路上〉	1982
中華文學獎敘事詩第二名	〈出川前紀〉	1986
第 12 屆行政院新聞局圖書金鼎獎	《在溫暖的土地上》	1987
中央日報文學獎佳作	〈川行即事〉	1988
第 17 屆行政院新聞局出版資訊金鼎獎	《聯合報· 讀書人專刊》	1992
聯合報讀書人最佳書獎	《不能遺忘的遠方》	1993
第 16 屆時報文學獎推薦獎	〈遙遠之歌〉	
第 18 屆中興文藝獎章	《不能遺忘的遠方》	1995

¹⁹³ 同註 148，175 - 184。

第 37 屆中國文藝協會文藝獎章新詩創作獎		1996
詩歌藝術創作獎	《不能遺忘的遠方》	1997
第 22 屆金鼎獎新聞類副刊編輯獎		
第 23 屆金鼎獎優良圖書推薦獎	《台灣文學 二十年集》	1998
第 33 屆中山文藝獎創作獎新詩獎	《不安的居住》	
第 33 屆行政院新聞局中小學生 優良課外讀物新詩獎	《不安的居住》	1999
《聯合報》「高級資深績優記者」		2000
榮後基金會台灣詩人獎	《我年輕的戀人》	2003
第 42 屆中山文藝散文類創作獎	《為了下一次的 重逢》	2007
年度最佳少年兒童讀物獎	《尋找自己的價值》	2009
2012 年度散文獎	〈戰地斷鴻〉	2013

【附錄 7】陳義芝已出版書籍

◎整理自國立臺灣師範大學國文系教師檔案，⊕標示為得獎作品

類別	書名	出版社	時間
詩集	《落日長煙》	德馨室出版社	1977
	《青衫》	爾雅出版社	1985
	《新婚別》	大雁書店	1989
	《不能遺忘的遠方》⊕	九歌出版社	1993
	《不安的居住》⊕	九歌出版社	1998
	《我年輕的戀人》⊕	聯合文學出版社	2002
	《邊界》	九歌出版社	2009
	《掩映》	爾雅出版社	2013
詩選集	《遙遠之歌》⊕	花蓮縣立文化中心	1993
	《陳義芝世紀詩選》	爾雅出版社	2000
散文集	《那泥濘的小路》	浩瀚出版社	1975
	《在溫暖的土地上》⊕	洪範書店	1987
	《為了下一次的重逢》⊕	四川人民出版社	2005
	《散文新四書—秋之聲》	三民書局	2008
	《歌聲越過山丘》	爾雅出版社	2012
學術論著	《不盡長江滾滾來—中國新詩選注》	幼獅出版公司	1993
	《從半裸到全開： 台灣戰後世代女詩人的性別意識》	台灣學生書局	1999
	《聲納：台灣現代主義詩學流變》	九歌出版社	2006
	《文字結巢》	三民書局	2007

學術 論著	《現代詩人結構》	聯合文學出版社	2010
	《台灣現當代作家研究資料彙編： 覃子豪》	國立台灣文學館	2011
	《台灣現當代作家研究資料彙編： 痲弦》	國立台灣文學館	2013
兒童 文學	《小孩與鸚鵡》	三民書局	1997
	《尋找自己的價值》⊕	幼獅文化公司	2009

【附錄 8】陳瓊瑜作品列表

◎此資料由陳瓊瑜教授提供以及參考自國立台灣藝術教育館

作品名稱	配置	時間
《消逝的瞬間》	木管五重奏	2004
《慢舞 II》	小提琴獨奏、管弦樂團	2005
《微風中的低語》	鋼琴、小提琴與一位打擊樂演奏者	
《軌跡》	無伴奏混聲四部合唱團	2006
《心之流轉》	高音、中音及上低音薩克管 與鋼琴的二重奏	2007
《第一號鋼琴三重奏》	鋼琴三重奏	
《青橄欖樹》	短笛、長笛、長號、豎琴、鋼琴、小提琴與低音大提琴的六重奏	
《第三號弦樂四重奏： 顫慄、戰役、詩篇》	弦樂四重奏	
《夢想之窗》	長笛獨奏	2008
《世界恬靜落來的 時》、《七夕調色》、 《哀歌》、《雪中足印》	聲樂、鋼琴 ●此組作品為本研究的主要作品	
《如夢令》、《漁家 傲》、《聲聲慢》	女高音與鋼琴曲「三首短歌」	
《崩潰的一天》	弦樂四重奏	2009
《光》	管弦樂團與女聲合唱團	
《夢》	女高音、雙簧管、鋼琴與打擊樂	2010
《夢想之窗》	長笛獨奏	

《第二號木管五重奏》	木管五重奏	2011
《花葬》	鋼琴獨奏	2012
《愛的灰燼》	鋼琴與女高音	
《山路》、《交織》	鋼琴、女高音與男高音	
《我告訴過你》	鋼琴、女高音、女中音、男高音 與男低音	
《海》	無伴奏混聲合唱團	2014
《河流》	大提琴獨奏	
《前奏曲》	二台木琴	
《鋼琴三重奏》	鋼琴、小提琴、大提琴	2016

【附錄 9】陳瓊瑜樂曲發表音樂會列表

◎此資料由陳瓊瑜教授提供，(※) 標示為世界首演

<p style="text-align: center;">詳細資訊 (時間、音樂會名稱、作品名稱)</p>	<p style="text-align: center;">地點</p>
<p>2008 年 4 月 29 日</p> <p style="text-align: center;">「我們的詩人、我們的歌 - 2008 委託創作」首演</p> <ul style="list-style-type: none"> •《世界恬靜落來的時》：為鋼琴與女高音 (※) •《雪中足印》：為鋼琴與女高音 (※) •《七夕調色》：為鋼琴與女高音 (※) •《哀歌》：為鋼琴與女高音 (※) 	<p>國家 演奏廳</p>
<p>2012 年 8 月 31 日</p> <p style="text-align: center;">「女人的愛與獨白：陳瓊瑜音樂作品發表」</p> <ul style="list-style-type: none"> •《花葬》：為鋼琴獨奏 (※) •《愛的灰燼》：為鋼琴與女高音 (※) •《夢》：為女高音、雙簧管、鋼琴與打擊樂器 •《雪中足印》：為鋼琴與女高音 •《哀歌》：為鋼琴與女高音 •《三首短歌》：為鋼琴與女高音 (※) 	<p>十方 樂集</p>
<p>2012 年 10 月 15 日</p> <p style="text-align: center;">「我們的詩人、我們的歌(重唱歌曲發表)」</p> <ul style="list-style-type: none"> •《山路》：為鋼琴、女高音與男高音所作 (※) •《交織》：為鋼琴、女高音與男高音所作 (※) •《我告訴過你》： 為鋼琴、女高音、女中音、男高音與男低音所作 (※) 	<p>國家 演奏廳</p>

<p>2013 年 11 月 25 日</p> <p>「師大教授作曲發表會」</p> <p>•《花葬》：為鋼琴獨奏</p>	<p>國家 演奏廳</p>
<p>2014 年 4 月 30 日</p> <p>「心心相惜」本土合唱音樂作品發表會</p> <p>•《海》：為無伴奏混聲合唱團所作（※）</p>	<p>國家 演奏廳</p>
<p>2014 年 5 月 10 日</p> <p>「台灣新音樂論壇」作品與談人</p>	<p>十方樂集</p>
<p>2014 年 7 月 6 日</p> <p>台中聖樂團「2014 是舊也新六演唱會」</p> <p>•《仰望你第一第二樂章》與《因為你的光已來到》</p>	<p>台灣 基督教門 諾會林森 路教會</p>
<p>2014 年 10 月 26 日</p> <p>「2014 臺北國際現代音樂節」</p> <p>《Formosa Sequenza》臺灣現代音協委託創作首演發表會</p> <p>•《河流》：為大提琴獨奏（※）</p>	<p>東吳大學 松怡廳</p>
<p>2014 年 12 月 28 日</p> <p>「巴赫@Taiwan」</p> <p>•《前奏曲》：為二台木琴所作（※）</p>	<p>十方 樂集</p>
<p>2015 年 12 月 20 日</p> <p>「高雄室內合唱團《世界拼圖 4—亞洲篇》音樂會」</p> <p>•《茫》：為混聲合唱團所作（※）</p>	<p>高雄 文化中心 至德堂</p>
<p>2016 年 4 月 17 日</p> <p>「製樂小集 2016 Composers' Forum」</p> <p>•《鋼琴三重奏》（※）</p>	<p>國家 演奏廳</p>

【附錄 10】陳瓊瑜訪談紀錄

時間：2017/03/06，14：00

地點：國立台灣師範大學音樂系館

（本文筆者簡稱「黃」，受訪者稱「陳」）

黃： 首先想要先請老師分享一下您的求學經歷。

陳： 在台灣從四歲半開始是唸 Yamaha，大概唸到所有的班都唸完了。鋼琴是從小一開始，國中的時候也沒有想太多，唸普通的升學班，之後國三想考音樂班看看，就考上師大附中，順理成章地唸了音樂班。我當時主修是二胡，雖然鋼琴是從小開始學的，可是以鋼琴來當主修的話我覺得很沒有把握，不確定自己夠不夠以鋼琴為主修，二胡的話是因為我小時候是國樂團的樂團首席，所以就想說來試試看。但在我的年紀，如果是國樂主修的話，大學音樂系只有文化大學，其他公立大學都沒有收國樂主修，像現在師大就有，當時我就覺得有點可惜，想要念其他的公立學校，所以在高二的時候就轉作曲主修。

以前 Yamaha 還有各式各樣的專修班實驗班也有作曲班，當時也是有考進作曲班，所以有一些些基礎，在高一的时候，開始跟盧炎老師上課，之後高二就轉作曲主修，然後再考大學。大學畢業之後，我們這邊是一定要實習，那一年我是在蘆洲國中實習，第二年在育達商職當正式老師，當了一年之後才出國。

黃： 所以老師以前就立志要當老師嗎？

陳： 我覺得當老師是蠻不錯。以前我個性很害羞，當老師會有點害怕，當時就是朝著第一志願師大去發展，也沒想那麼多。畢業之後當了實習老師才發現跟我的志向或個性不太符合，但這些年磨練下來，就覺得還好當時有勉強自己去做這件事情，現在就不那麼怕生，跟人皆接觸也比較順暢一點。我以前很怕在人群前面，也會怯場、會緊張，所以覺得不適合當演奏家或是演唱家，就覺得我很適合作曲，因為只要跟指揮私下溝通就好了。

黃： 在您實習之後有沒有想過再走回演奏家路線？還是就覺得當作曲家也不錯？

陳： 沒有耶，我覺得還是來不及，因為演奏家常常要練習技巧跟美儀、鍛鍊身體、練聲音，那大學四年高中三年都沒有做這些事情，根本來不及，不過琴還是很喜歡練。

黃： 老師出國選擇的學校是當時的老師跟您推薦呢，還是說您自己有先搜尋比較一下哪所學校作曲比較好？

陳： 學校選擇是以前盧炎老師在我高中的時候跟我們介紹的，是現在很有名的作曲家叫 George Crumb，因為常常聽老師講說那邊怎樣地好，所以就很有興趣。盧炎老師的另外一個學生，叫作王怡文，他也是我師大附中高中部的同班同學，後來也是去唸那個學校，一樣也是因為老師的介紹就很想要去跟 George Crumb 上課。

黃： 老師在國外唸完書之後為什麼會想要回台灣教書，而不是待在國外當那邊的教授？

陳： 一方面當時在美國要找教職試是有點困難，在我們那個年代，除非你是唸 computer science 才比較好找，很多人都去矽谷工作。還有另外一個對我很重要的是因為我是家裡的獨生女，爸爸媽媽都在台灣，我覺得我回來跟家人在一起比較重要，在美國生活也不習慣，回到爸媽身邊，然後教書，這樣也是很好的生活。

黃： 那接下來想要問老師創作這一組的創作歷程。

我在網路上查到的資料是，您這四首是 2008 年受中華民國聲樂家協會的委託所作的，所以我想問一下的是您為什麼當時會想要選這四首詩呢？還是說那時協會他們有規定這四首詩，之後再請老師譜曲？

陳： 聲協有給我們老師一人一大本各個詩人的詩集，李和蕭老師也是跟我同一個時期有委託，所以這本裡面也有李老師的作品，我們每一個作曲家都是從那一大本裡面選出來的。選詩的方向，我並沒有考慮太多的什麼抑揚頓挫或者如何排列，完全憑感覺，就是我看到覺得喜歡的。

黃： 那老師當時為什麼會想要包括一首台語的詩呢？

陳： 沒有特別想，就是剛好選到台語。其實當時我也不知道到底有多少作曲家已經譜過這個，我看這首詩之前是沒有聽過任何別的作曲家，也沒看過向陽老師的其他詩，之後看那本詩集，覺得很有感覺，那我就來寫。

黃： 所以當時也沒有特別一定要選什麼詩？

陳： 也沒有。當時聲協有給我們很多詩人，當然有某幾位詩人可能就是不對到你的 tone，像我就是很喜歡陳義芝老師的作品，所以我選了兩首，那陳黎的作品以前盧炎老師也常用他的詩寫曲子。我覺得盧炎老師教出來的學生，風格上面會有點受到老師的影響，個性也有點像老師，所以好像大家也不約而同會選到同個詩人的詩。

黃： 那您在寫這四首曲子的時候有沒有遇到什麼瓶頸呢？

陳： 沒有時間遇到什麼瓶頸。因為我平常很忙，所以寫這個曲子的時候，時間有點趕，都是大概一個禮拜兩個禮拜把曲子趕出來。但是我寫曲子的時候是蠻有效率的，下筆之前會想東想西，會稍微醞釀一下。

黃： 那老師是一首就一次寫完，還是說可能想到什麼剛好配上這首詩，就會一塊一塊的創作？

陳： 不會，我會一首寫完再寫下一首。

黃： 我發現這四首的速度都在♩=40，只有一首是♩=60，是不是老師有特別偏愛這個緩版的速度呢？

陳： 有，我不太喜歡寫很輕快或者是很有節奏，就算是快板的話，我也常常是以慢速中比較緊密的織度來顯示他的緊湊感，所以我很少一開始就是用譬如說♩=100 那種速度。

黃： 您當時寫這四首曲子的拍號是先設定好的嗎？還是說看了詩之後，覺得感覺對了就選擇那個拍號？

陳： 如果是寫無調性的話，基本上它不是事先設定好的，它是根據語氣的長度跟感覺，就好像我們講話，有時候短，有時候長，所以我們的對話是自然的對話。我覺得一個好的作品在非調性裡面換拍號，並不是故意那邊要 6/8 拍那邊要 7/16 拍，而是說根據語調情感的長短來寫它。那有調性的部分，可能會稍微注意一下，因為在這之前，其實聲協的席慕德老師一開始有跟我說：「哎呀，瓊瑜老師，你要不要寫一些我們聽得懂的，不要老是寫那些非調性的。」所以我就覺得應該寫寫比較有調性的、比較簡單的、不要太複雜，一方面也覺得這是做一種社會服務的工作，就好像你老是寫那些很曲高和寡的東西，只是為了讓自己開心，可是如果很多人都沒法欣賞到的話，覺得好像也不應該，當時是這樣想的。

黃： 當時他們也沒有規定老師什麼，就是丟詩集給您，那有說要多少首嗎？

陳： 應該是 3 至 4 首吧。

黃： 從聲協告知老師這個訊息到截稿的期間，是給老師多少時間呢？

陳： 應該有半年到一年吧。

黃： 我發現這四首曲子裡面，老師好像特別喜歡用一字一音，是您寫聲樂作品的偏好嗎？

陳： 好像也不見得。倒是我不太喜歡有些人作品是唱一唱中間講話，很多人這個唱跟講話中間的感覺搭不上，很不自然，如果是唱一些很無調性的東西，突然講話又變得很白話，這樣子感覺很突兀，所以我不太喜灣很多人作現代聲樂曲的那種形式。所以基本上，在現代音樂裡面，大部分像是荀白克的月光小丑那樣子的方式，就是有點根據語韻的高低來作它的方向，而不是真的完全是唸出來。像潘皇龍老師的這一首〈世界恬靜落來的時〉，如果是跟著語運高低來唸，就是這樣子走¹⁹⁴，只是說他的伴奏是全部現代，Voice 仔細看是全部有調性的；那我的這首，我一開始是因為席慕德老師的一番話，所以有先設定我要做大眾覺得好聽的東西，那個想法不是說自己覺得開心就好，因此可能會比較偏重浪漫樂派的風格。因為我自己也是教和聲的，所以和聲學的一些織度概念比較清楚，我覺得也是個機會，可以把自己平常教的學的運用在曲子裡面。我以前在美國唸書的時候，我們的作曲課有各式各樣的風格寫作練習，那個時候其實有針對每一個調性的大師級作曲家，作他們風格的模擬，所以其實寫這樣的風格對我們來說也是很容易上手，只是說現在因為大家比較聽得懂的是浪漫樂派，反而一般人對巴洛克或是古典還沒有那麼理解，那方面就是說非常簡潔、非常地精確或者自立，一般人不太容易了解，那一般人聽得懂的譬如說浪漫的李斯特或蕭邦的風格，所以我還是有點走偏浪漫樂派的東西。

黃： 關於浪漫樂派，老師有特別喜歡用哪個作曲家的特色嗎？

陳： 並沒有特別針對哪一個作曲家，可能有點混合，但我自己比較喜歡的是蕭邦、布拉姆斯。

黃： 像有些朗朗上口的樂曲，鋼琴都比較在支撐的部分，會讓聲樂線條在鋼琴上面，讓聲樂線條比較可以表現。在這四首中還蠻多是左右手音域比較寬，會把聲樂線條包在中間，想問老師當時在寫的時候會不會怕聲樂線條被鋼琴蓋住呢？

陳： 其實我在寫這些曲子，都沒有特別要哪個是主哪個是副的概念，所以並沒有特別想說聲樂要凸出來喔，我完全是想它是兩個合在一起的音樂，鋼琴跟聲樂是同等重要的。

¹⁹⁴ 音型跟著語韻走。

黃：我發現您很喜歡用三對二或三對四的節奏模式，您剛說受盧炎老師一些風格的影響，還是說盧炎老師有特別偏愛哪些寫作手法嗎？

陳：我覺得不是說音型上面或是織度上面，我覺得是音樂的感覺或是敘述方式，應該是一種氣氛，或者是一種人生的哲學。因為以前上課的時候，盧炎老師常在我們的譜上畫圖，平常就跟小頑童一樣追著我們到處跑，看他生活的很恬淡，也沒一定要成名或什麼，所以我看盧炎老師的每個學生，感覺上都不是太在乎名利這件事情，所以你說譜有沒有出版，我覺得我好像也都很散，家裡堆了一堆譜，也都沒有真的要把它出版，也不會想說要去哪裡推銷，剛好就是說聲協有這機會幫我出版，好像這種比較閒散、比較自由的個性，像李子聲也是。在台灣同樣是美國賓夕法尼亞大學畢業的有李子聲、我、還有現在北藝大傳音系主任蔡凌蕙、還有我剛剛講的王怡文，她是畢業之後在美國嫁人沒有回來台灣，目前就四個，我們四個都是盧炎老師的學生。我到美國去之後，有一天我跟 George Crumb 聊天：「老師，我看我們整個系上都沒有大陸的作曲家來這邊念書，是他們都沒有來申請嗎？」老師就說：「有阿，他們每年都有很多人來申請，可是風格上面不符合。」剛好我們四個都進來了，而且他們很喜歡我們這樣的風格，覺得比較有音樂性。所以你說那個語法或是怎樣，我覺得好像也沒有要特別強調這點，我只是想要打破一種規律的習慣，因為就算是以調性音樂來說，譬如說我們現在講話有長有短、有快有慢，走路也是一樣，並不會像答數軍歌一樣，所以所謂的規律才是一種不自然，我是一直這樣想的，有快有慢、有長有短、有高有低，這些 combination 在一起才是真正自然，之後把這些元素放在曲子裡面，它聽起來就會非常自然。

黃：所以您在創作聲樂的曲子也不會特別想要加入什麼風格，純粹是根據語韻跟您想要表達的意境去加入那些東西嗎？

陳：對，但是調性音樂唯一要注重的是它的曲式方面或者是它的和聲，因為它畢竟是調性音樂，所以和聲要稍微設計一個方向感。

黃：很巧的是，您這四首曲子，剛好第 9 首《世界恬靜落來的時》與第 11 首《七夕調色》是調性，第 10 首《雪上足印》與第 12 首《哀歌》是非調；小節數倆倆相差很近，調性這兩首相差 4 小節，非調性這兩首相差 3 小節；我認為曲式架構也很雷同，調性這兩首都是 AAB，非調性這兩首都是 ABC，不知道老師當時是否一開始就有先設定哪兩首要調性呢？還是純粹是巧合？

陳：那要看它的歌詞。如果寫的比較白話或平仄排列整齊的話，作品要寫非調性也有點奇怪；因為寫現代音樂就是要讓我們聽到這個作曲家要表達他潛在的潛意識，而不是那種很表面的東西，所以如果它是文言文就

比較適合，文言文唸起來繞口，可能要思考才會知道它是什麼意思，所以當時這樣的選擇也是因為這些歌詞的關係。

黃：關於歌詞的部分，依我習慣的朗誦，「的」這個字會唸「ㄉㄛ˙」，像錢南章老師有一些曲子他也會特別標記那個字要唸「ㄉㄛ˙」，不知道您會比較希望在這四首作品裡面唸「ㄉㄛ˙」還是「ㄉㄛˊ」呢？

陳：應該都是「ㄉㄛ˙」，沒有特別要「ㄉㄛˊ」耶...這要回去看我的手稿，當時沒有特別想這件事，這個 CD 裡面她是唱「ㄉㄛ˙」還是「ㄉㄛˊ」？

黃：她唱「ㄉㄛˊ」。一般來說唱「ㄉㄛˊ」會比較好唱，像〈七夕調色〉當中「月菊的」唱「ㄉㄛ˙」好像有點怪。

陳：她好像是唱「ㄉㄛˊ」，好像「ㄉㄛ˙」有點怪，我沒有特別想要設定。

黃：接下來就想要問您個別作品的問題。

這一首〈世界恬靜落來的時〉，我發現您最後一句是音階式的下行，不知道您當初在寫的時候是否因為詩名為七個字，剛好湊成一個音階 **bE - D - C - ^bB - ^bA - G - F**，當作全曲的主要動機呢？

陳：我好像沒有特別設定。一開始這首詩是安靜下來的，夜是越來越沉，我看葉青青老師她這樣寫，覺得她解釋的有點道理，但是我自己在寫的時候，並沒有特別想，因為我平常也蠻愛彈琴的，就在鋼琴上面彈一彈，覺得這樣子很符合這個詩的感覺，並沒有特別設定說它要某個音階或是怎麼樣的。當然這個調性一開始是確定好的，要怎麼走，調性怎麼轉，一開始已經在大段落都設定好，所以走著走著在這個地方¹⁹⁵我要想辦法作一個轉調的動作，那其他的話，就遵循著我們和聲學的這些走向。

黃：曲中第 11 小節和第 20 小節的「的」這個字，依照一般人來看，應該是會很快帶過，為什麼老師會想要增加它的符值呢？

陳：當時覺得唸起來蠻順的，這邊是一個拉長的線條，那個氣是拉上去的，而且我這裡面還有一個是「阿」這個字的地方都是會特別長。

黃：還有曲中的「著」也是。依照一般思維，「想著」¹⁹⁶應該是「想」比較重要，為什麼老師會讓「著」唱兩拍呢？

陳：我唸起來覺得還蠻順的。但因為我沒跟作詞家溝通，所以我完全憑著自己，當時如果有跟作詞家溝通的話，可能會不一樣的。聲協好像也沒安排這樣的活動，完全憑著自己的感覺來寫，搞不好作詞家自己跟他的想像不一樣也說不定。

¹⁹⁵ 指〈世界恬靜落來的時〉第 16 小節至第 21 小節。

¹⁹⁶ 指〈世界恬靜落來的時〉第 20 小節及第 48 小節。

黃： 這首前面比較是規律的節奏，在這邊¹⁹⁷視覺上和聽覺上感覺有點混亂，不知道老師是不是想表達他睡不著、翻來覆去的感覺？

陳： 對。雖然我希望是有一種暗潮洶湧，但是不要表現得太激動，所以心裡面有一些小小的激動。其實你看我的曲子，你一開始問的問題很好，基本上我大部分都是寫很慢的速度，我不會寫太明顯激動的東西。

黃： 曲中第 4 小節以及第 32 小節的鋼琴部份寫了漸慢，但下一小節沒有再寫 **A Tempo**，老師是希望下一段在更慢一點嗎？因為前後兩段都沒寫，所以不知道是不是老師刻意的安排？

陳： 這可能是當時沒有寫得很清楚，不過沒有特別慢，只是大部分的人都演得太快了。當時寫的時候，校對也沒有校對得很好，因為像〈七夕調色〉就有錯音，當時我自己有打好譜，只是用 Mac 打的，到普通電腦轉成 PDF 檔的時候會有亂碼，所以聲協又請人來重打，打好一次就來校稿好幾次，後來沒有校到後面錯的。至於〈雪上足印〉和〈哀歌〉這兩首，因為演的次數比較少所以也沒有仔細看，可是一堆人來問我這首¹⁹⁸的問題。

黃： 關於〈世界恬靜落來的時〉這首尾奏的地方，鋼琴是使用跟前奏一樣的，但搭配的聲樂線條卻是新創的旋律，為什麼老師當時會想再用另一個新創的鋼琴伴奏呢？

陳： 在這裡沒有特別想說要作新的東西，而且本來這首曲子的主旨就是這樣子落下的感覺，最後的話，我感覺是一個很安靜的夜，想要好好的呵護它或是保護這個時光，所以不會想要再繼續往下開展或再變個什麼東西出來。

黃： 接下來想請教老師有關〈七夕調色〉這首曲子的幾個問題。
首先想跟老師核對一下您剛剛說錯音的部分。

陳： 這裡¹⁹⁹跟前面²⁰⁰一樣，至少這 4 小節²⁰¹應該跟前面²⁰²一樣。

黃： 說到打譜的問題，就先問一下第 11 小節的鋼琴伴奏是寫附點過來，可是第 33 小節的地方老師卻是寫連結線，是不是有什麼特別意義呢？

陳： 這可能當時打譜的時候它就是會跳來跳去，是打譜的問題，沒有特別的意義在。

¹⁹⁷ 指〈世界恬靜落來的時〉第 19 小節至第 20 小節，以及第 47 小節至第 48 小節。

¹⁹⁸ 指〈七夕調色〉。

¹⁹⁹ 指〈七夕調色〉第 47 小節。

²⁰⁰ 指〈七夕調色〉第 3 小節。

²⁰¹ 指〈七夕調色〉第 45 小節至第 48 小節。

²⁰² 指〈七夕調色〉第 1 小節至第 4 小節。

黃： 曲名〈七夕調色〉，歌詞包括七個顏色，不知道您是不是有先設定好每個顏色所呈現出來的感覺呢？

陳： 沒有，是混在一起的。以這個歌詞來看的話，我是想要有點中國風，旋律上面一開始有一點點五聲的感覺，只是說這裡²⁰³倒是故意的啦，3 個一組 3 個一組。

黃： 這邊我有發現老師您這邊的左手²⁰⁴是先 4 組 3 加上 1 組 4，接下來是 4 組 4，第二句²⁰⁵也是先 4 組 3 加上 1 組 4，但之後卻是 4 組 3，跟前一句不一樣。

陳： 這倒是沒有說幾個幾個，沒有固定，我只是希望讓它造成一種時空錯置的感覺，同時也有線條在裡面，因為他好像是在鏡子裡面看到得自己，感覺好像是看到了另外一個時空的樣子。然後那至於這邊為什麼會幾個 3，可能就是說剛好這邊的和聲上面，我希望配好有幾個旋律，所以稍微考慮設計了一下，主要還是依照旋律線的發展。

黃： 我發現您還蠻喜歡使用半音下行的音型，像剛剛那首〈世界恬靜落來的時〉是右手下行，這首則是在左手，老師是不是特別喜歡用半音下行還有七度音呢？

陳： 半音下行倒是還蠻普遍的啦，並沒有什麼，很多人這樣寫。

黃： 這首聲響上是大調，但左手的部分使用半音下行，讓人有種鬱悶的感覺，您在這個地方是否有特別的安排呢？表面上很開心，內心卻有點小憂鬱？

陳： 是有一點憂鬱的感覺，我是想有點變化的那種抒情的情緒。這曲子人家不是說很情慾嗎？可是我也沒有把它寫的非常激動喔，是比較內在的，。而且首演演唱者李郁茹之前在北藝又唱了第二次，那一次唱得很好，很激情但是又沒有很外放，表現得很好。

黃： 這整首的聲樂線條幾乎都是 8 分音符，那為什麼到最後這一段的時候，會想加入 16 分音符？

陳： 因為它就是會比較激動一點點，所以有點不一樣。

黃： 像這邊²⁰⁶伴奏聽起來比較流動，如果不要看 *Meno mosso*，按照一般速度會覺得比較流動，為什麼老師會想在聽起來應該要比較流動的地方，又再作一個慢的處理方式呢？

²⁰³ 指〈七夕調色〉第 1 小節至第 8 小節。

²⁰⁴ 指〈七夕調色〉第 1 小節至第 4 小節。

²⁰⁵ 指〈七夕調色〉第 5 小節至第 8 小節。

²⁰⁶ 指〈七夕調色〉第 19 小節至第 22 小節。

陳：譬如說你在坐高鐵的時候，高鐵速度很快，旁邊的風景一直過去，可是你的心情卻是很緩慢的在走，就是你會覺得旁邊是一個時間在流，在你的面前一幕一幕過去，但是你這裡是很緩慢的心境在走的那種感覺。所以在寫這種曲子，還是朝一個比較現代音樂的思考模式來寫它。其實應該說，把一些淺意識裡面我平常會出現的畫面，譬如說我從以前大學就很喜歡攝影，當時都是背著單眼相機長鏡頭到處跑，拍出來也都是構圖很奇怪的東西，其實我是想要表達比較深沉的內在。就是說，有些人生歷練之後，或者說，曾經嘗過人生的酸甜苦辣的人，可能比較會感受到那個步調。

黃：不知道可不可以這樣解釋，像在台北很快的步調，可是卻有人在台北這種很快的步調裡面去慢活？

陳：就是好像你在一個十字路口，譬如說那個流量很大的日本涉谷，那個大交叉口，在每一次的紅綠燈，四方在走的時候，走過去的那三分鐘五分鐘，可能會超過幾千人在那裡流動，如果站在那個定點你可能會思考，我現在要往哪個地方走，因為旁邊有那麼多人走過去，彷彿時間凍結，旁邊的人卻一直在動的那種感覺。

黃：我有發現，如果按照這樣的排版，老師這邊不知道是不是故意寫的，剛好就是 A(mm.1) - #C(mm.5) - E(mm.9)，是 A 大調的 I 級和弦，是老師有作特別安排嗎？

陳：這邊²⁰⁷是放在 A 大調上面，這邊²⁰⁸是 A 大調的 III 級的部分，從這邊出發，之後就從 E 大調開始²⁰⁹，所以沒有特地想說 A - #C - E，就是一個和聲的進行。

黃：那老師為什麼會想轉到它的半音調去，而不是轉到它的近系調？還是說有沒有什麼是您當初特別設定的？

陳：浪漫樂派的和聲不像是之前古典樂派的和聲是那麼表面的，譬如說一樣的五度循環 III 級-VI 級-II 級-V 級-I 級的話，在浪漫樂派的大方向也是 III 級-VI 級-II 級-V 級-I 級，可是它會 III 級接 VI 級調性上的 I 級-V 級-I 級，之後再加上 II 級調性之類的。譬如說我現在在跟你講話，我突然看到那本書，我的思緒就跑到那邊，繞一圈之後，再回來跟你對話，所以浪漫樂派的和聲，會比較是要修飾那個調性，稍微著墨一番之後再跑出來。在這個地方我要作的是這種複雜度，這個也是符合我們說的人生不是那麼表面，譬如說你看到的只是表面的我，私底下我潛

²⁰⁷ 指〈七夕調色〉第 1 小節至第 4 小節。

²⁰⁸ 指〈七夕調色〉第 5 小節至第 8 小節。

²⁰⁹ 指〈七夕調色〉第 9 小節。

意識的想法你並不知道，所以我要講的是那種比較深沉的東西，雖然它是調性，可是相對於比較簡潔的和聲進行來說它還是蠻複雜的。就像是 20 世紀初一些很現代的文學作品，當時有一些是意識流的，所謂意識流的作品，可能我在跟你講話講到一半，很自由的、自顧自地就講到別的地方去，之後又講回來，可能又聽到哪個老師講什麼話，我又立刻閃到別的地方去，搞的你不知道這老師在講什麼，類似像這樣子，可能別人看不懂，但這就是一種自然的思考模式，所以我覺得浪漫樂派或是浪漫後期，整個發展下來的和聲進展是這樣子，它們非常符合自然的原理，就是說不可預期性以及自然的流動。

黃： 如果按照這個標點符號來看的話，我自己會在這個逗號²¹⁰作換氣，可是首演的版本是在「天山」²¹¹後換，之後一口氣「露出來，露出來」²¹²，老師自己朗誦出來的感覺會比較希望我們在哪邊換氣呢？

陳： 我喜歡它是「露出來，露出來」這樣子的感覺，所以這裡會是一句衝上去的漸強，那氣不夠的話這裡勢必得換氣，如果氣夠的話，那就從這邊一句²¹³過來這樣子。

黃： 我發現您都會用 2/4 拍之後轉到下一段，像開頭一開始是 4/4 拍，到 2/4 拍後會接聲樂的地方，然後這邊²¹⁴也是 4/4 拍，也是 2/4 拍再接下一段，您這樣是不是有特別的設計？

陳： 並沒有，我只是覺得這是一句的，就要多這樣子，慢慢延伸一下再下去，那當然也有一些人可能會把這個小節²¹⁵變 6/4 拍，可是我會假設它只是稍微喘息的的地方，應該要把它隔開成 4/4 拍+2/4 拍，慢慢的才走得下去，所以感覺上有不一樣。

黃： 這首的最後一個問題是，依我自己的解讀，會覺得光的感覺是比較亮、比較閃爍，像是您在〈世界恬靜落來的時〉中的「天頂的星閃閃阿熾」；一樣是星光，您在〈七夕調色〉中「紫晶色的光用力地閃」，聲樂使用連續下行音型，但伴奏的話比前面一段更激動一些，讓我感覺是激情過後，像老師剛剛說的，可能喘息，這邊是要休息的那種心境嗎？

陳： 這邊可能有一點準備要收起來了，所以我並沒有特別想說光就是要往上走，也不一定就是說照著他的語句方向在走。

²¹⁰ 指〈七夕調色〉第 22 小節及第 44 小節。

²¹¹ 指〈七夕調色〉第 21 小節及第 43 小節。

²¹² 指〈七夕調色〉第 22 小節及第 44 小節。

²¹³ 指〈七夕調色〉第 21 小節至第 22 小節，以及第 43 小節至第 44 小節。

²¹⁴ 指〈七夕調色〉第 9 小節至第 17 小節。

²¹⁵ 指〈七夕調色〉第 17 小節至第 18 小節。

- 黃： 接下來想請教老師有關〈雪上足印〉這首曲子的幾個問題。
像這種非調曲子的拍號也是您當時的感覺就寫什麼拍號嗎？
- 陳： 就是說不是一開始就設定說幾拍，是跟著歌詞的長度、旋律，看你的語句要多長這樣子。
- 黃： 這首的前奏及尾奏伴奏是很像的，不同的是在前奏是同一段加上前一小節，尾奏是同一段加上後一小節，您在這邊有想要做什麼設計嗎？
- 陳： 它是所謂人家說動機的要素，譬如說節奏、音程動機，或者和聲上面的動機，它的節奏跟音程關係都在裡面，以這個為主軸，作出各種 combination 出來，所以就好像在解釋一樣東西，但我每次的開頭都是一樣，或是我在寫一篇文章，每一篇的開頭都是從一樣的字開始，之後衍伸出不一樣的東西出來，有點前後呼應的感覺。
- 黃： 不知道您這裡是不是也是特別設計的，像是第 1 小節前兩個音為分開的 C - \flat D，最後一小節則是 C - \flat D 的垂直音程，這也是老說的前後呼應嗎？
- 陳： 有。不過就是它最後的這個²¹⁶，因為音域的關係，聽的不是太清楚，極高極低的音，要的只是一種很疏離的感覺。這首曲子它已經是冷到刺骨了，所以它的音型上面一開始也是非常非常的冷，一個一個的，它的節奏是沒有非常順暢的。冷的時候又踩在雪上面，越踩越深，所以在第 3 小節的地方才會加這種記號，壓的感覺，冷冽刺骨的感覺。
- 黃： 您在這裡²¹⁷特別在後半拍加了重音，也是想表示冷冽刺骨的感覺嗎？
- 陳： 對。應該說，我們發展曲子都是很基本很類似的，就是再來一次，之後下一句稍微有一點點往下走一點，往下推展這樣子。
- 黃： 您在開頭先寫了 6 個小節後聲樂線條才進來，可是像到尾段的話，鋼琴是一樣的東西兩個小節之後，聲樂就進來了，不知道老師這樣安排有沒有什麼特別的用意？
- 陳： 你說為什麼不跟前面一樣有那麼大的空間？只是不想重複吧，前面兩首調性的都是已經重複了。
- 黃： 在曲中的兩個「睡眠」都是用一樣的音，當時也是您特別設計的嗎？
- 陳： 對，其實這只是再講一次，再次強調，譬如上課的時候，老師說這句很重要，這句“真的”很重要，就是再一次強調，所以才會一樣的音型再跑。你會發現我的思考模式跟平常我們人跟人之間的關係，或者我們在

²¹⁶ 指〈雪上足印〉第 29 小節。

²¹⁷ 指〈雪上足印〉第 5 小節。

講話、我們在走路，或者譬如說看到在操場上跑的這些人的一些小習慣。所以我認為音樂中的自然元素與我們看到的一樣，我覺得這樣感覺比較自然，不會太突兀。

黃： 曲中也有兩個「因冷」，如果按照語韻的話，音型應該像第 8 至第 9 小節那樣的走向，不知道您在第 24 小節的「因冷」作這樣的安排，是不是有想要特別表達什麼呢？

陳： 其實這邊是跟著鋼琴的步調在走，有一點想要發抖的那個感覺。

黃： 歌詞「天鵝一般柔軟的感覺」、「雪鬆的地方」，一般來說會覺得軟軟的，但您這邊卻表現得比較剛烈、有一點衝突的感覺？

陳： 雖然說是「雪鬆的地方」，但那個雪好像是踩下去的那個痕跡，是落印在心理面的那種痕跡，雖然它很輕，其實內心的重量是很重，因為他很冷，可能對應到的心情是這樣，所以雖然表面上看起來很輕柔的，可是我想要表現的卻是很沉重，一個表面跟內心衝突的感覺。

黃： 第 15 至第 16 小節開始有四對三的節奏，是您想要表現那個潦草嗎？

陳： 這邊這個²¹⁸其實也是對應前面²¹⁹這種東西，等於是越來越厚重的感覺，那個是慢慢地營造出來，所以在這個地方，是有一點想讓它比較混亂。

黃： 所以老師會想要整首曲子的音彈起來要比較乾淨，不要太柔的那種？

陳： 對，不柔，它其實是不柔的，是剛毅的。

黃： 第 19 小節您已經寫了一個漸慢的術語，可是在下一小節又特別寫了 **Meno mosso**，您是想表示那個心情是真的很沉重嗎？

陳： 對，再慢下來，更慢。

黃： 那為什麼這第 7 至第 8 小節，不是把 2/4 拍與 3/8 拍分兩小節寫，而是作這樣的安排呢？

陳： 你看你如果把它寫再一起的話，就是 3 拍半，但這邊的語句是這樣子，這裡²²⁰的基準是四分音符為基準而這裡²²¹是八分音符為基準，所以沒辦法混在一起寫。我想要這樣一組，它的長度是這樣。當然也可以寫 7/8 拍，但感覺有一點不一樣，音樂上有一點不同。

²¹⁸ 指〈雪上足印〉第 26 小節鋼琴右手的部分。

²¹⁹ 指〈雪上足印〉第 3 及第 5 小節鋼琴右手的部分。

²²⁰ 指〈雪上足印〉第 7 小節。

²²¹ 指〈雪上足印〉第 8 小節。

黃： 接下來想請教老師有關〈哀歌〉這首曲子的幾個問題。

《你的歌我來唱 3》這本書前面有提到 C - G 這個五度音程是送葬的音程，想問您是否是根據哪個說法呢？

陳： 沒有特別根據。我很喜歡完全五度這個音程，因為畢竟自己學音樂理論、和聲學理論，本來五度循環就是基本的要件，所以我覺得不管我們現在學到的是非調性還是其他，基礎都是一個五度出來的，彷彿就是一個基石在那裡面，不管怎麼樣也無法動彈，那就是一個人生基本的道理在那裡。所以譬如說起承轉合，生、死都是從同一個地方來的，那就是一個基準點。我的曲子中，會把完全五度拿來作為跟非現代的音程上面作對比，所以某些地方我想要很慎重的話，有時候就會使用五度。

黃： 您在第 9 小節註明要在「夜」字後面換氣，但通常演唱的話應該會是在唱完「依傍的夜(ㄝ)」才換氣，您在這裡是否有特別想要做的效果呢？

陳： 我這裡²²²要斷掉，「依傍的夜」然後斷掉，等於是...ㄝ...ㄝ...，有的時候不拉長，但它會斷掉然後持續，這裡的這個大聲是很特別的，它一定是要從「夜(ㄝ)」，等於是有一點衝出去的感覺，從很無力的感覺，然後斷掉、斷氣，有氣無力的樣子，之後再衝出來。

黃： 開頭的「暮秋」，我朗誦時會將兩個字連在一起唸，但首演版本是兩個字分開來唱，在這裡您是要強調「秋」這個字嗎？

陳： 因為這邊音域都很低，我要有一點喉聲，不要太圓潤聲音，有點用講的，「墓～～」之後稍微大一點點，然後「秋～～」，每一個都是由喉這樣拖出來，好像在拖老步的樣子。整首只有低音域的地方要拖出來的感覺，像是「流水～～」，這都是要喉聲。

黃： 根據 CD 裡詩人的朗誦，第 12 至第 16 小節他是唸「一聲聲 拍擊流水」，但按照您寫的音樂語法是「一聲聲拍擊 流水」，是您想要特別強調「流水」嗎？

陳： 因為我的想法跟他的唸法有一點不一樣，不過我問過陳義芝老師，他並沒有特別說什麼，就是詮釋的方向、方式不太一樣。在我感覺「流水」、「河流」這個東西，就好像人生的一個波動在走，所以它很有生命之河的那種意義存在。可能在你的人生過程裡面曾經在這裡遇到什麼事情後遇到什麼人，或是曾經在這地方生活過一陣子，所以「流水」這個地方，當你好像快死掉或是說某人死掉了，會讓你覺得很沉重。

²²² 指〈哀歌〉第 9 小節。

黃：我發現您會特別在聲樂拉長音的地方，鋼琴部份接一連串的下行音型，不知道是不是您想要表達沉重、嘆息的那種感覺？

陳：也是因為有關於河流、水的樣子，有點波光淋漓的感覺，很沉重的下墜。

黃：根據我對曲子的理解，全曲最高潮應該會是在第 23 至 24 小節這裡的「失聲地哭」，感覺是掏心掏肺在哭，但您全曲最高潮卻是在第 22 小節的「漂浮」二字，想請教老師是不是想表達什麼意境呢？

陳：對，相較之下，這邊²²³是比較震攝，那邊²²⁴已經是有點要下來了，所以並沒有說做到一個極緻，突然 cut 掉，它還是有一個過程的，沒有這麼突兀就對了。

黃：這首曲子的鋼琴部份用蠻多音程式的堆疊，老師是否有受到哪位作曲家的影響呢？

陳：進入到比較現代的作曲家都有這類的寫法。以前的三和弦慢慢變成四度五度疊，這種疊法的開山祖師應該是德布西，譬如說史克里亞賓的神秘和弦，也是各種完全四度、增四度、減四度堆起來的；如果是三度疊就跟六度疊是一樣的，如果是大小二度疊的話就是音堆了，所以開離的四度五度疊，已經變成是在現代很多人用的基本手法。

黃：您剛說到比較低音域的部分需要用喉音來唱，關於最後口白的部分，演唱時是否有特別的設計呢？先前聽首演的演奏，在「無蹤」二字，感覺是有點用唱的方式去唸。

陳：這裡就是沒什麼氣力了，像是起承轉合，人生最後的結束，也沒什麼力氣，慢慢的消失，隨風就消散掉的樣子。最後兩個字要唸得有點類似鬼魂，已經轉變到鬼魂去了。

黃：最後想再請教老師整組作品首演的兩個問題。

在首演前，您有特別先聽過演奏者的演出，再進行修正嗎？

陳：有，有先唸過幾次。

黃：因為我發現像〈世界恬靜落來的時〉，演唱者唱的跟老師譜上寫得不太一樣。

陳：他們那時候年紀還小，也許表現得不是那麼完美。不過 Vocal 就是這樣，需要隨著年齡的增長，年紀小一點的同學，可能比較無法體會剛說到那種比較內心的東西。

²²³ 指〈哀歌〉第 22 小節。

²²⁴ 指〈哀歌〉第 22 小節至第 23 小節。

黃： 那台語唸法的部分，我發現演唱者唸法跟向陽老師朗誦得不太一樣，像是「就是」的「就」、「提燈」的「提」。

陳： 那時候都沒有問向陽老師，演出結束後他也沒提出異議，之後葉青青老師演了幾次，都是唱一樣的版本，所以這部份我沒有特別注意到。

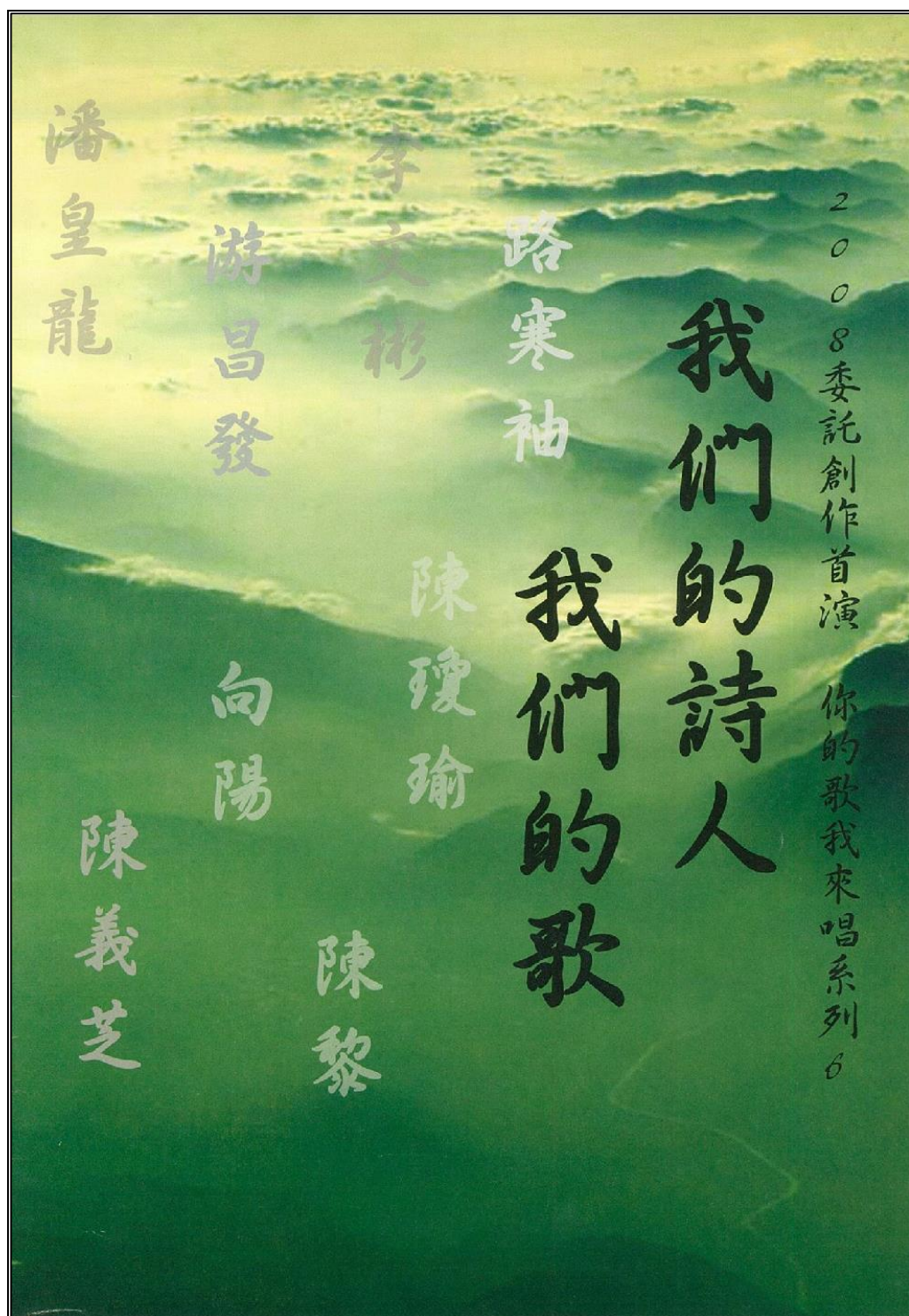
黃： 好的，謝謝老師，這次的訪談讓我收穫很多，真的很感謝您。

【附錄 11】「我們的詩人、我們的歌-2008 委託創作」首演（海報）

時間：國家演奏廳

地點：2008 年 4 月 29 日

◎此照片由陳瓊瑜教授提供

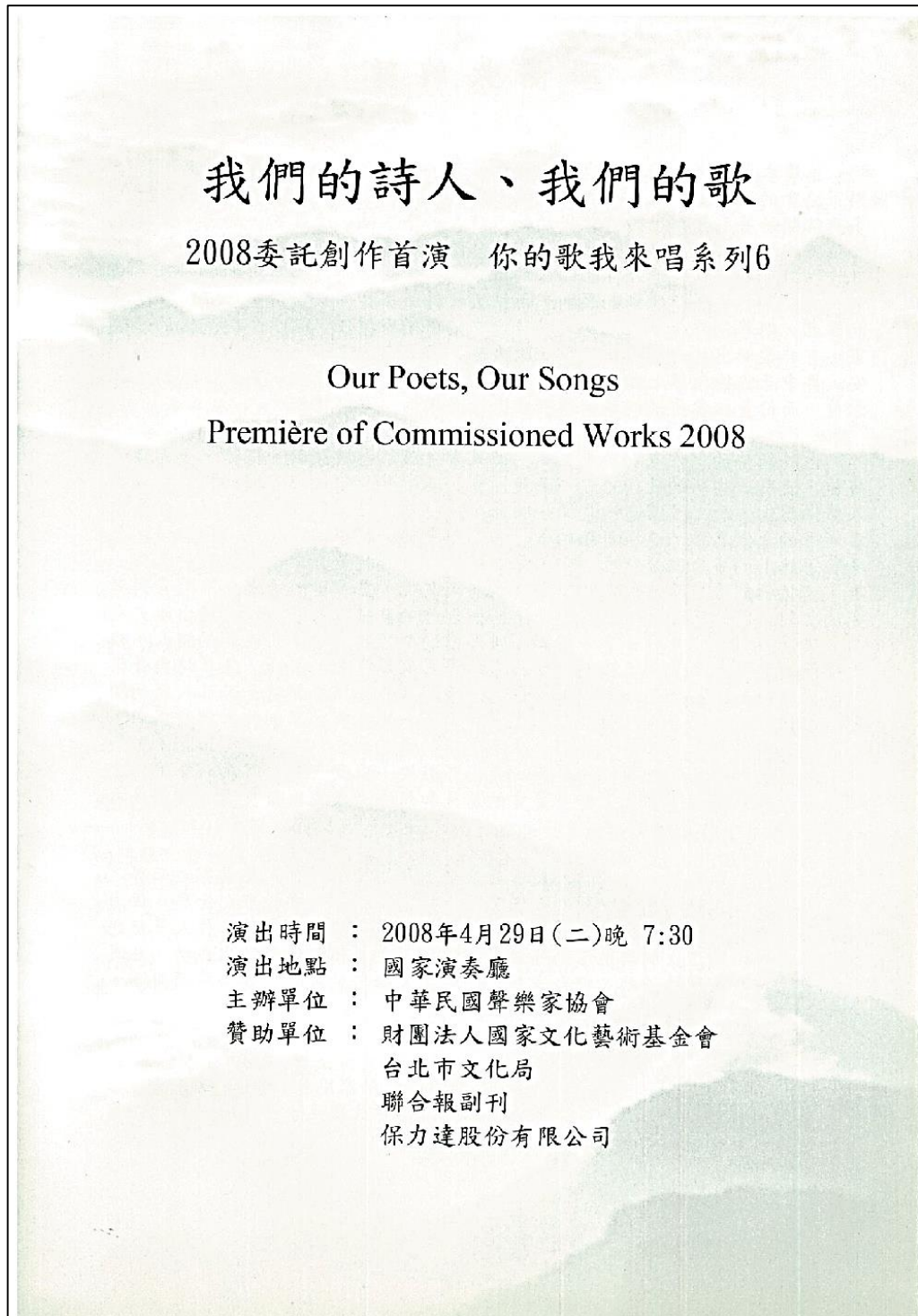


【附錄 12】「我們的詩人、我們的歌-2008 委託創作」首演（節目單-1）

時間：國家演奏廳

地點：2008 年 4 月 29 日

◎此照片由陳瓊瑜教授提供



【附錄 13】「我們的詩人、我們的歌-2008 委託創作」首演（節目單-2）

時間：國家演奏廳

地點：2008 年 4 月 29 日

◎此照片由陳瓊瑜教授提供

我們的詩人、我們的歌

詩人朗誦：陳 黎〈雪上足印〉
陳義芝〈七夕調色〉

陳瓊瑜曲
向 陽詩《世界恬靜落來的時》
陳 黎詩《雪上足印》
陳義芝詩《七夕調色》
陳義芝詩《哀歌》

女高音 / 李金惠
李金惠
女高音 / 洪郁菁
洪郁菁
鋼 琴 / 蔡世豪

詩人朗誦：向陽〈世界恬靜落來的時〉
陳黎〈夢遊女之歌〉

潘皇龍曲
陳義芝詩《一筏過渡》
路寒袖詩《講予全世界聽》
向 陽詩《世界恬靜落來的時》
陳 黎詩《夢遊女之歌》

女高音 / 陳美玲
陳美玲
女高音 / 林玉卿
林玉卿
鋼 琴 / 蔡世豪

晚 安

【附錄 14】作品〈世界恬靜落來的時〉部分手稿 (1)

◎此照片由陳瓊瑜教授提供

世界恬靜落來的時

詞: 向陽
曲: 陳凌瑜

$\text{♩} = 40$

Sop.

piano mp

世界恬靜落來的時 就是

界念出聲的時 音律外的風 陣陣

地 震 天頂的 是 閃閃 呵 熾

rit...

ED-10 TB-22

【附錄 15】作品〈世界恬靜落來的時〉部分手稿 (2)

◎此照片由陳瓊瑜教授提供

The image displays a handwritten musical score for a song. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The lyrics are written in Chinese characters below the notes. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like *rit.* and *rit.*. The lyrics are: "世界恬靜落來的時 我醒過來的時候 想起你", "我暈眩的 時候 想起你", and "想起咱牽手行過的小路 火車站 提燈照過的".

世界恬靜落來的時 我醒過來的時候 想起你

你

我暈眩的 時候 想起你

想起咱牽手行過的小路 火車站 提燈照過的

ECHO TB-22

【附錄 16】作品〈世界恬靜落來的時〉部分手稿 (3)

◎此照片由陳瓊瑜教授提供

Handwritten musical score for the first system. The vocal line is in treble clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The lyrics are: 提燈照過的田壠竹林 荒蕪和山埔. The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs). The piano part features a complex texture with many beamed notes and rests. There are some handwritten annotations in the piano part, including a circled section at the end of the system.

Handwritten musical score for the second and third systems. The second system continues the vocal line with lyrics: 田壠竹林 荒蕪和山埔 猶(有)輕聲. The piano accompaniment continues with similar complex textures. The third system begins with the lyrics: 細說的溪 水 世界恬靜落來 的 時. The piano part includes a 'rit.' marking. The score concludes with several empty staves.

【附錄 17】作品〈雪上足印〉部分手稿 (1)

◎此照片由陳瓊瑜教授提供

$\text{♩} = 80 (\text{♩} = 40)$ 雪上足印

mp mf mp

需要睡眠 深深的睡眠 需要 天際一般

柔軟的感覺 雪鬆的地上 方 留下一行

1

ECHO TB-22

【附錄 18】作品〈雪上足印〉部分手稿 (2)

◎此照片由陳瓊瑜教授提供

2 3
4 8

薄草的足跡 白色的墨水

因他的心 情

因冷 而薄草

ava... ava...

rit... rit...

same as m2 same as m3

same as m5 same as m6

EQ-HO TB-22

【附錄 19】作品〈七夕調色〉部分手稿

◎此照片由陳瓊瑜教授提供

Handwritten musical score for "七夕調色" (Qixi Color Adjustment). The score is written on three systems of staves. The first system shows a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The second system includes a 6/4 time signature and the lyrics "月 攝 印 右 新". The third system includes the lyrics "禪 出 陶 泥 湖 青 的 信 紙 解 開 山 國 呼". The score contains various musical notations such as notes, rests, and accidentals. At the bottom right, there are handwritten notes: "F# C# A# E", "G#m7b9 -> result: A#", and "2/4 10/11 10". The bottom left corner of the page has the text "ECHO TB-22".

【附錄 20】作品〈哀歌〉部分手稿 (1)

◎此照片由陳瓊瑜教授提供

A handwritten musical score for a piece titled "ECHO TB-22". The score is written on ten staves. The top staff is a vocal line with lyrics in Chinese characters: "調 的 鐘" and "聲". The music is in a major key with a 3/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "f" and "p". There are also some handwritten annotations and corrections throughout the score. The bottom left corner of the page is labeled "ECHO TB-22".

【附錄 21】作品〈哀歌〉部分手稿 (2)

◎此照片由陳瓊瑜教授提供

This image shows a handwritten musical score for a piece titled 'Aria' (哀歌). The score is written on a page with a light beige background and is enclosed in a black border. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef, and the piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs). The lyrics are written in Chinese characters below the vocal line. The first system has the lyrics '河' (River). The second system has the lyrics '天' (Heaven) and '月' (Moon). The third system has the lyrics '水' (Water) and '已' (Already). The fourth system has the lyrics '無' (None) and '聲' (Sound). The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. There are also some handwritten annotations and corrections in the score.

ED-10 T8-22

【附錄 22】黃詩涵畢業音樂會節目順序

Tunghai University
Department of Music

Presents

Shih-Han Huang , soprano

黃詩涵，女高音

Yie-Chia Choi , piano

徐瑜嘉，鋼琴

Zheng-Cheng Tsai , baritone

蔡政呈，男中音

In

Graduate Voice Recital

June 11, 2017

Recital Hall

1:00 p.m

Program

C. Chaminade (1857-1944)

Villanelle

G. Bizet(1838-1875)

Vieille chanson

R. Strauss(1864-1949)

Op. 68, No. 3, Säusle, liebe Myrte

Op. 68, No. 4, Als mir dein Lied erklang

J. Offenbach(1819-1880)

Les oiseaux dans la charmille
from "Les contes d'Hoffmann"

Intermission

W. A. Mozart (1756-1791)

Der Hölle Rache

from "Die Zauberflöte"

Chiung-Yu Chen(1969-)

When the World Quite Down

Footprints in the Snow

The Color Pallete of the Lover's Night

Elegy

A. L. Webber (1948-)

All I Ask of You

The Phantom of the Opera

from "The Phantom of the Opera"

This recital is in partial fulfillment for the degree of Master of Arts in Music.

Student of Dr. Yi-lin Hsu.