

流行歌曲的文體論研究¹

劉建志²

摘要

本論文將流行歌曲視為一種「複合性文體」，其由詞、曲、編曲、器樂演奏、演唱詮釋構成（各文本性的要素並非在每個文本中普遍存在）。文本性元素（包含詞、曲、編曲）與音色表現（器樂演奏、歌唱詮釋）共構了流行歌曲的文體，負擔了敘事、抒情之功效。在此之外，尚有節奏、曲式、輪廓等「框架」，存在於詞曲共構的「音樂時間」之中，結構亦對閱聽接受、感知產生作用、傳遞了部分訊息。結構部分是往常研究中最常被忽略的一環。本文擬建構流行歌曲的文體論，以期更完善地探討流行歌曲這個文體。

在流行歌曲的研究中，最普遍的盲點是將之與「詩」比擬，而以研究「現代詩」的書面文學研究方法來研究。本文試圖闡發流行歌曲的文體獨特性，並提出更適合的研究方法詮釋、理解，從中發現流行歌曲文學美典所在。本文將流行歌曲視為「複合式文體」，並提出「音樂時間」、「共時結構」、「口語文化」三個主軸，以此建立流行歌曲之研究範式。

關鍵字：流行歌曲，複合性文體，音樂時間，共時結構，口語文化。

壹、前言

本論文將流行歌曲視為一種「複合性文體」，其由詞、曲、編曲、器樂演奏、演唱詮釋構成，此處所述的構成要件，應以「多重痕跡記憶模型³」來認知，亦即：各文本性的要素並非在每個文本中普遍存在。此外，文本性元素（包含詞、曲、編曲）與音色表現（器樂演奏、歌唱詮釋）共構了流行歌曲的文體，負擔了敘事、抒情之功效。在此之外，尚有節奏、曲式、輪廓等「框架」，存在於詞曲共構的「音樂時間」之中，結構亦對感知產生作用、傳遞了部分訊息，這是往常研究中最常被忽略的一環。本文欲建構流行歌曲的文體論，將解決以往文獻就結構探討不足的部分。

在流行歌曲的研究中，最普遍的一個盲點是將之與「詩」比擬，而以研究「現

¹ 本論文為 2019 年國立臺灣圖書館博碩士論文得獎論文之修撰。

² 國立臺灣大學中國文學系兼任助理教授。

³ 丹尼爾·列維廷 (Daniel J. Levitin)，《迷戀音樂的腦》(新北：大家出版，2013)，頁 134-137。

代詩」的書面文學研究方法來研究⁴，在認知流行歌曲的文體獨特性後，自然會以更適合的研究方法詮釋、理解，並從中發現流行歌曲美典所在⁵。本文將流行歌曲視為「複合式文體」，流行歌曲訴諸聽覺傳播，重點在於能被聽懂，同時兼具表音與表意之功能⁶，因此歌詞較多重複，用詞較為口語淺白，且往往因為要配合歌曲曲調樂句安排⁷，和副歌重複的特質，而有一些形式上的特徵，諸如重視重複、句式較整齊等等，然而，這也有種種例外型態⁸。以上所論是流行歌曲之「單曲」型態，若流行歌曲更進一步形成「概念專輯」，則研究流行歌曲所應注意之細節就更多了⁹。以下分從「音樂時間」、「共時結構」、「口語文化」為主軸，討論流行歌曲之文體特質。

貳、音樂時間

一、虛幻時間與物理時間

⁴ 關於現代詩與流行「歌詞」之間的種種辯證關係，可參考侯建州：〈詩與歌：臺灣華文現代詩與歌詞的關係問題試析〉，《玄奘人文學報》，第九期（2009年7月），頁47-80。此文詳盡地整理了討論現代詩與歌詞間關係的前行文獻，其中最主要的問題意識是「歌詞是否稱得上是詩」。但本論文並未著力於此問題上，反而更重視「流行歌曲」（而非歌詞）的整全文體意義。因此，歌詞是否是詩並非本文重點，流行歌曲這個文體如何展現其特殊文體意義與價值，才是本文聚焦所在。

⁵ 類似觀點：「當然歌詞本身不等於聲樂，聲樂型態本身是歌曲藝術詞曲結合形式的完整呈現，但是歌詞作為一個整體的聲樂作品的內容之一，它不能單獨剝離出來，獨立構成一個藝術品，它是融入聲樂當中並以聲樂的成品方式呈現，然後進入公共文化空間的。從對象的存在去把握對象應該是最為接近對象本真的方式。對歌詞從文字之詞到聲樂之詞變化的分析，它的意義不僅在於發現這種變化本身，更重要的是以領會音樂對歌詞的制約，領會歌詞與一般詩歌、語言文字的距離，並進一步認識歌詞的音樂本質，把握歌詞的音樂規律，推動對歌詞在創作、傳播、接受、研究等各個領域的正確把握。」參童龍超，《詩歌與音樂跨界視野中的歌詞研究》（北京：人民出版社，2016年），頁104。

⁶ 「成功的歌詞當自覺地站立於『詩歌——音樂』的場域之中，恰當地處理文字表音與表意的關係，統籌文字、音符兩種符號的優劣短長，在文字的詩性與音樂性之間求得某種兼顧與協調。」參童龍超，《詩歌與音樂跨界視野中的歌詞研究》，頁73。

⁷ 作詞者方文山曾提到：「歌詞一定要跟旋律結合，才有完整的生命力，歌詞嘛，歌在前詞在後。如果你這首歌詞寫出來從頭到尾不能唱，也沒有旋律配合，不能算真正的歌詞。」陳樂融，《我，作詞家》（臺北：天下雜誌出版，2010年），頁316。

⁸ 有許多流行歌曲乍聽之下聽不出歌詞，而需輔以歌詞本或MV歌詞字幕來理解歌詞。「在當今多媒體傳播條件下，歌曲的欣賞也出現了外在的歌譜閱讀和文字字幕閱讀的即時進行，以往單純時間聲音上的歌曲欣賞可以變成語言理解和想像發散的複合性接受。」參童龍超，《詩歌與音樂跨界視野中的歌詞研究》，頁62。

⁹ 概念專輯因整張專輯收錄的詞曲能整全表達專輯概念，且詞、曲、編曲、文案設計、包裝、曲序、曲目間的留白的元素，都共構整張專輯的概念，故專輯中的歌曲呈現一種有機的組合。參劉建志碩士論文，《當代國語流行歌曲創作及相關問題之研究——90年代迄今之考察》，臺灣大學碩士論文，2012。論文第四章第一節討論概念專輯的部份，頁118-141。

流行歌曲因有「樂曲」的文本性要素，因而結構處在「音樂時間」之中，亦即：流行歌曲之形成是在實存的物理時間中不斷發生、並不斷流逝的過程。音樂時間既指涉具體的節拍、節奏，亦指涉歌曲藝術構成抽象的「心理時間」，而有別於外在物理性之時間。許多音樂家都曾提出這個觀點：

造型藝術是在空間中呈現給我們：在我們有時間一點一點地看到它的細部以前先得到一個總體的印象。但是音樂是建立在時間連續中的，因此要求記憶力的警覺。所以音樂是一種時間藝術，而繪畫是一種空間藝術。音樂首先要想像到是某種時間上的結構，一種時間性的，如果同意我換一個新詞的話。……支配音樂進行的規律要求必須有可以計量和恆定的時值：節拍，一種純物質的因素，透過它形成節奏，後者是一種純形式的因素¹⁰。

斯特拉文斯基對音樂的理解建立在「音樂時間」之中，尤其重視「音響素材按時間分配」，進而形成秩序的藝術化過程。因此，時間與音符二者由創作者的意志排列構成，並調整了人與外在時間的關係¹¹。也就是說，音樂時間是一種對物理時間的抗衡，經由音樂之創作，在音樂時間中形成一種「心理時間」，而流行歌曲複合性的文體要素便在此音樂時間之下作用，並在「共時結構」¹²分別負擔不同的敘事、抒情任務，形成「美典」。類似的音樂時間觀點也能在蘇珊·朗格的論著中得見：

音樂是一種發生藝術。一部音樂作品的發展是從它整個活動的最初想像開始，到它完全有形的呈現，即它的發生為止。……音樂的本質是什麼呢？音樂的本質，是虛幻時間的創造和由可聽的形式的運動對其完全地確定。建立時間的基本幻象有很多種方式。……鼓經常以出色的效果吸引了耳朵，

¹⁰ 斯特拉文斯基，〈音樂現象〉，《音樂美學》（臺北，洪葉出版，1993），頁 56。

¹¹ 「斯特拉文斯基給音樂現象下定義為思辨的現象絕不是偶然的。這個定義對於他來說，是強調人的探索和人的意志的意義。他也就從這個角度來看音樂的形式中的兩個成分——時間與音：『音樂離開這兩個因素就不可想像』。……音樂的時間、尤其是音響素材按時間分配的問題是最吸引作為藝術家的斯特拉文斯基的問題之一。對於他來說，時間的概念是離不開被創作者的意志加進的秩序的。一方面，時間的掌握與自覺的秩序（而秩序是從固有的音響產生音樂的先決條件之一）是音樂存在的必要條件。另一方面，正是音樂能夠調整好人與時間的關係。早在《紀事》中他就絕對武斷地形成了這一看法：『音樂現象只是讓我們把一切存在的事物調整就序，這裡首先包含人與時間的關係。這就是說，為了使這種現象實現，它要求的必須要有的唯一的條件就是：一定的結構。』」參沙赫納扎羅娃，〈斯特拉文斯基的《音樂詩學》〉，《音樂美學》，頁 109。

¹² 共時結構為筆者提出之概念，意指流行歌曲各個要素在音樂時間的結構之中作用，使流行歌曲成為一種共時多音的文本。

把實際的時間世界拋開，在聲音中造就了一個新的時間意象¹³。

蘇珊·朗格排斥使用「音樂時間」一詞，因其容易與時間概念之探討混淆。然而，不論用「發生藝術」或是「虛幻時間的創造」，音樂都與時間息息相關，其創造了一種新的時間意象，並讓人聯想到伯格森的「綿延」時間觀。而時間意象正是理解流行歌曲這個文體時，無從迴避的課題，流行歌曲在音樂時間之中被感知、理解，一切的作用也在音樂時間之中發生。然而，因為其不停流動、消逝，因而更難理解、詮釋。一如愛德華茲所說：「旋律是隨時間的流動被感知的，所以旋律因素的平衡比其他靜止的藝術形式難理會¹⁴。」

儘管音樂時間有別於外在的物理時間，然而，音樂的再現仍是不免發生在真實的物理時間之中。亦即，音樂時間與物理時間具備某程度的共時關係：

心理時間的這些變化只有在它們同對真實的時間——本體的時間的最初的感覺（自覺地或不自覺地）聯繫起來才能夠覺察到。……音樂的時間概念的特點是：這一概念的產生和發展既是超越心理時間諸範疇的，又是與它們共時的。一切音樂，不是受正常時間的過程的支配，就是擺脫它，建立一種特殊關係，一種時間過程、音樂時值以及音樂藉以表現的物質的和技法的手段之間的對位。¹⁵

也就是說，音樂一方面企圖創造虛幻的音樂時間，使人沉浸其中，忘卻真實的物理時間。另一方面，音樂的再現無可避免仍是處於真實的物理時間之中。

從音樂時間出發，就文體意義而言重要的是，理解「音樂時間」是實際存在的文體特質與框架，在思考流行歌曲的曲式結構時，「重複」便產生意義。

二、重複

重複在音樂學上的重要意義，已是一種定論，雖然以「文化工業」¹⁶的觀點來看，重複是一種弊病。但有更多音樂學家的研究證實，重複乃是音樂不可或缺的元素之一。流行歌曲的美典建立在語言與音樂性上，而在流行歌曲的文體中，

¹³ 蘇珊·朗格，〈情感與形式〉，《音樂美學》，頁 330-334。

¹⁴ 愛德華茲，〈旋律的美學基本規範〉，《音樂美學》，頁 299。

¹⁵ 斯特拉文斯基，〈音樂現象〉，《音樂美學》，頁 58。

¹⁶ 「阿多諾對於流行音樂的另一個批評是重複太多，但其實音樂異於語言的一大特質就是重複性。音樂素材在同一首樂曲中通常會重複出現，不同的音樂文化會以不同的方式發揚重複性。例如有些流行歌曲的記憶點是伴奏中的 riff（重複出現的同一樂句），流行音樂的創作者似乎對於音樂的重複性有著新的理解與使用。」參蔡振家、陳容嫻，《聽情歌，我們聽的其實是……：從認知心理學出發，探索華語抒情歌曲的結構與情感》（臺北：臉譜出版，2017年），頁 39-40。

「重複」或「標準化」並非弊病，反而是其抒情美典核心之所在。音樂學家認為，音樂結構之中，重複是有意義的，甚至是音樂的基本要素¹⁷。重複形成旋律統一的效果、並滿足旋律對稱的結構需求。腦神經學的研究中，更進一步強調人類對「重複」、「標準」與可預期之需求，音樂建立在能夠記憶方才發生過的樂音，並預期這樣的樂句再次出現，藉由轉調、變奏形成變化、觸發記憶連結，這會「騷動我們的記憶系統，同時也活化情緒中樞」，音樂的可預期性更造成聆賞時的快感¹⁸。由這些研究中，可知道流行歌曲的「標準化」曲式，反而可能是其美典之所在，而不再是文化工業所批評的問題了¹⁹。

流行歌曲重視重複，在與書面文學混同之討論中，便容易將流行歌曲重複段落視為同一文本省略不談，或認為流行歌曲重複太多而缺乏文學性。然而，重複在流行歌曲之曲式基模中，卻是具備必要性的，若再加入下文口語文化「再詮釋」的考量，其敘事與抒情之意義就更為顯著，而這些不同的意義，是在書面文學之解讀或詮釋中常被消音的。

就流行歌曲的審美意圖而言，流行歌曲要求淺白、質樸、口語，易被聽懂，因此，重複有其必要性。即便在中國源遠流長的詩歌傳統中，如《詩經》、吳歌西曲等民歌作品，其結構也常常有重複、迴環複沓的特徵，以大致相同的詞句增加記憶點，這本是歌詞這個文體的特徵所在。陶娟〈從篇章語言學理論談流行歌曲歌詞的結構銜接〉中以統計學的方式歸納流行歌曲的結構，發現流行歌曲重視重複的特徵，和聽者接受層面的感動是有所關聯的：

¹⁷ 「重複和對比是音樂形式的一對原理。我們在一切民族最原始的民間音調實例中可以發現這一對原理的體現。即便是最大膽的現代音樂創新者也不能避免運用它們。」「取得和強調旋律統一的效果是靠重複、焦點或高潮的出現、再現與平衡來實現的。重複這些段落有助於把它們緊緊聯結在一起。」「重複的另一個重要目的在於去熟悉富於特性的樂思，以便在以後引進新材料時把它作為統一的依據。重複的使用需要有良好的鑑賞力和比例感。……重複滿足了深層的簡潔感。它已成為取得內聚效果，同時又建立起旋律秩序和對稱結構的最佳手段。」愛德華茲，〈旋律的美學基本規範〉，《音樂美學》，頁 284-299。

¹⁸ 「聆聽音樂會讓一系列腦區按照一定順序活化：首先由聽覺皮質對各種聲音成分做初期處理，接著是額葉的部分區域，如 BA44 和 BA47，即我們先前發現會參與處理音樂結構和預期的區域，而最後是由數個區域所形成的網絡（即中腦邊緣系統 mesolimbic system），這個系統牽涉覺醒、愉悅、鴉片類物質傳導、多巴胺的製造等，最終結束於依核的活化。小腦和基底核則是全程保持活化狀態，我們推測應是為了協助處理節奏和節拍方面的資訊。至於聆聽音樂的報償與強化機制，似乎是由依核增加多巴胺的分泌量，以及小腦透過與額葉及邊緣系統（limbic system）的連結調節情感所致。」丹尼爾·列維廷（Daniel J. Levitin），《迷戀音樂的腦》，頁 177。

¹⁹ 類似的觀念可參蔡振家、陳容姍，《聽情歌，我們聽的其實是……：從認知心理學出發，探索華語抒情歌曲的結構與情感》，頁 39-44。文中引用流行音樂學者麥度頓（Richard Middleton）的觀點，認為古典音樂的分析也會將曲式化約為標準曲式，進而思考流行歌曲樂曲形式的標準化是作曲家跟聽眾溝通的基礎，許多廣受歡迎的作曲家並不刻意去違背標準曲式，反而是出色的運用它。

無論哪一種感情，詞作者都會反覆吟唱、渲染、以引起歌者和聽者的共鳴，讓他們感同身受。體現到結構銜接方式上，就是重複和交替，從而達到內容和形式的統一。²⁰

在流行歌曲中，重複包含了詞的重複和曲的重複。從曲來看，曲的重複在流行歌曲中幾乎是始終存在的，一首歌曲從頭到尾聆聽，幾乎都會聽到重複的樂句、樂段，有時為了加強情緒，會將重複的樂段轉調，但即便轉調，曲的變化仍是不大，在腦神經科學的研究中，即便調性不同，只要音程結構相同，人類仍能將之認知為同一旋律，曲的重複便造成了聽覺上的迴環印象²¹。

另一方面，曲的重複往往伴隨編曲的複雜化，而使抒情特質增強。流行歌曲的編曲往往是由簡到繁，漸漸加入越來越多的樂器、和聲，以強調情緒的漸強。搭配著曲的重複，較素樸的歌詞也會以重複的情形配合，也就是說，一首歌曲可能由同樣的主歌和副歌（包含詞和曲）重複演唱數次。

不過，在流行歌曲的發展中，也會出現複雜化的現象：流行歌曲幾乎都重複的副歌歌詞，卻改填入不同的歌詞。於是，當曲還是固守著重複的規則，歌詞卻以一去不復返的方式顛覆了重複的預設，原本環狀的歌詞敘事脈絡，就成為線性的歌詞敘事脈絡。這種線性敘事結構與環狀敘事結構交錯的情形，就會發生在流行歌曲這種「複合性文體」當中。結合音樂時間來理解，詞曲同時展現，在規範的音樂時間內，詞與曲處在「共時結構」之下，負擔不同敘事責任，並傳遞訊息。從音樂時間順序與敘事脈絡來看，歌詞的線性敘事脈絡，並不排斥音樂環狀的敘事脈絡，因為詞、曲分屬不同的重複系統，卻共時存在。儘管重複段歌詞寫得不同了，聆聽起來樂曲重複的印象還是在，藉由樂句的相似性，喚起的是熟悉的聽覺印象。此外，流行歌曲即便在主歌、副歌重複段填入不同的歌詞，有時候也運用重複技法，以相似的構句或相似的語句，造成同中有異的歌詞印象，喚起一種在重複中不盡相同的聽覺感受。若帶入「再詮釋」、「再認素材」²²的觀點，再結

²⁰ 陶娟，〈從篇章語言學理論談流行歌曲歌詞的結構銜接〉，《現代語文》，第 2008 卷 24 期（2008 年 8 月）。頁 140-141。

²¹ 我們聆聽音樂時，會自動擷取出旋律中固定不變的性質，那麼多重痕跡記憶模型又是如何解釋這項事實？當我們聽到一段旋律，必然會對這旋律進行運算，除了紀錄其中的「絕對值」，即音高、節奏、速度和音色等細節，也必定會計算旋律的音程、與速度無關的節奏資訊等。麥基爾大學的羅伯·札托（Robert Zatorre）和同事運用神經造影技術進行研究，證實了確實有上述的情形。旋律的「運算中心」位於顳葉的上方區域（就在耳朵上方），當我們聆聽音樂時，這個區域會留意音程大小以及音高間的距離，並產生與音高無關的旋律數值模板，而這個旋律數值正是我們辨認移調後的歌曲所需的資訊。參丹尼爾·列維廷（Daniel J. Levitin），《迷戀音樂的腦》，頁 153。

²² 關於重複在音樂時間的作用，亦可帶入「再詮釋」、「再認素材」之觀點：「聆聽一首歌曲時，前奏與第一次主歌可以引領聽者進入歌曲情境，認同主角，而當副歌第一次出現時，動人的旋律讓我們留下深刻印象，之後第二次、第三次副歌的再詮釋（reinterpretation），則讓

合下文的口語文化來看，重複並非完全相同的段落複製，而可能在看似相同的段落中以不同的詮釋方式重新表現，產生更多不同的意義。

重複除了與影響敘事結構外，其之所以能產生作用，實與人類記憶模式有關，重複也是在記憶之中方得以成立。人腦能夠處理樂音的「相對」關係，因此，在曲子變奏或移調時，才能辨識出它是同樣的樂句，並進而分辨其相同或相異的演繹之處，再影響聆聽的情緒：

記憶對於音樂聆賞經驗的影響如此之鉅，若說「沒有記憶，就沒有音樂」也毫不誇張。正如理論學家和哲學家所言，以及詞曲創作人約翰·哈特福（John Hartford）在歌曲〈試著引起你的注意〉（Tryin' to Do Something to Get Your Attention）中寫道：「音樂的基礎就是反覆」。音樂之所以成立，是因為我們能夠記住方才聽過的樂音，並與後續出現的樂音作連結。²³

綜上所述，帶入「音樂時間」的觀點，得以整體觀察流行歌曲樂曲結構，研究者也才不會輕易省略看似相同、卻有不同敘事意義的重複段落。更重要的是，流行歌曲的文體美典形式重視重複，因為這個複合性文體有一半是樂句旋律，而「音樂的基礎就是反覆」。

參、共時結構

流行歌曲的詞、曲、和聲、器樂演奏、乃至於口語表現，會在流行歌曲的「音樂時間」中同時、依序出現，並傳遞訊息。理解流行歌曲，便不能僅從「詞」、「曲」等帶著明顯的「表意」文本中詮釋，而必須一併探討其「形式」與「結構」。在丹尼爾·列維廷的研究之中，他以腦神經學、心理學等知識研究音樂與認知的關聯，認為歌曲的形式與結構也十分重要。這些形式與結構隱藏於文本性的分析之外，但卻意外地在神經音樂學研究中負擔了傳遞訊息的角色：

歌曲結合意義與傳遞媒介的特殊方式而造就，它是一種結合了形式與結構、

我們統整記憶、反芻歌詞，甚至因為編曲的變化而對原本的旋律產生新的感受，切換至正面、積極的視角，重新看待歌詞所敘述的情傷故事。」參蔡振家、陳容姍，《聽情歌，我們聽的其實是……：從認知心理學出發，探索華語抒情歌曲的結構與情感》，頁 25。「音樂的重複性，是它異於語言的一大特質。……抽象的音樂則反其道而行，刻意要讓素材（形式）重複出現，使聆聽者能夠再認。樂譜中有反覆記號，但是小說與劇本中完全沒有這種記號，由此可見『再認素材』在音樂聆聽中的特殊地位。無論是作曲家、演奏者、聽眾，都可以在有限而複沓的音樂素材中，深掘其無窮的意義。」參蔡振家，《音樂認知心理學》，頁 119。

²³ 丹尼爾·列維廷（Daniel J. Levitin），《迷戀音樂的腦》，頁 155。

又融入了情感訊息的手法²⁴。

歌詞加上旋律、和聲、節奏的總和，給我們想表達的意義帶來細微的表情和層次，光憑字句是辦不到的²⁵。

歌詞以和聲、旋律、音色等各種形式，為我們創造出多層次、多面向的脈絡……旋律、節奏、音色、格律、輪廓、歌詞這些元素，都可以各自分開或綜合欣賞²⁶。

丹尼爾·列維廷多次提到整全的欣賞、聆聽方式，在欣賞歌曲時，從神經音樂學的觀點來看，大腦的確會意識到音樂的形式、媒介²⁷特質，而有別於純文字、純口語的表達接受。這也是音樂研究必須異於書面文學研究的原因，若只重視歌詞、歌曲傳遞的表意訊息，而忽略音樂是在「音樂時間」之中存在、進行著的「複合性文體」，且諸般要素在「共時結構」之中整合，便會錯失許多訊息。如他所說：「音樂以獨特的方式滲進人腦，涵蓋皮質和新皮質的所有構造，從腦幹到前額葉皮質，從邊緣系統到小腦²⁸。」丹尼爾·列維廷更進一步從神經機制來觀察音樂思維的認知能力，他提到人類因有「換位思考」、「表徵」、「重新組織」的能力，而產生語言與藝術的共同基礎²⁹。「這些處理資訊的模式與運作它們的腦部結構，是發展語言、音樂、詩詞、藝術所不可或缺的³⁰。」此外，因為音樂的結構特徵，「使音樂結合了電影與舞蹈的時間感，以及繪畫與雕塑的空間感；在音樂裡，音高空間（或說頻率空間）取代了視覺藝術的立體空間。腦部的聽覺皮質層甚至發

²⁴ 丹尼爾·列維廷，《為什麼傷心的人要聽慢歌：從情歌、舞曲到藍調，樂音如何牽動你我的行為》（臺北：商周出版，2017年），頁23。

²⁵ 丹尼爾·列維廷，《為什麼傷心的人要聽慢歌：從情歌、舞曲到藍調，樂音如何牽動你我的行為》，頁51。

²⁶ 丹尼爾·列維廷，《為什麼傷心的人要聽慢歌：從情歌、舞曲到藍調，樂音如何牽動你我的行為》，頁52。

²⁷ 媒介/媒體（medium/media），藝術或文化產物藉以製造的一種形式。就藝術而言，媒介指的是用以創作作品的藝術材料，例如顏料或石材。就傳播而言，媒體指的是媒介或溝通的工具，即訊息藉以通過的中介形式。媒體一詞也用來指稱讓資訊得以傳送的特定科技：廣播、電視、電影等。參瑪莉塔·史特肯、莎莉·卡萊特，《觀看的實踐：給所有影像世代的視覺文化導論》（臺北：臉譜出版，2009），頁406。

²⁸ 丹尼爾·列維廷，《為什麼傷心的人要聽慢歌：從情歌、舞曲到藍調，樂音如何牽動你我的行為》，頁52。

²⁹ 丹尼爾·列維廷，《為什麼傷心的人要聽慢歌：從情歌、舞曲到藍調，樂音如何牽動你我的行為》，頁25。

³⁰ 丹尼爾·列維廷，《為什麼傷心的人要聽慢歌：從情歌、舞曲到藍調，樂音如何牽動你我的行為》，頁26。

展出頻譜，就像視覺皮質層有空間定位功能一樣³¹。」由此可見，從腦神經的研究領域，也能看出音樂這種藝術形式，其影響人的感知，絕對是異於一般書面文字的。研究、思考音樂的藝術形式，也必得運用與書面文學不同的研究方式，才能從中展開關於藝術時間、空間的感知。如丹尼爾·列維廷所說：「歌手的聲音、細微的表情變化、斷句的方式，全都銘刻在我們的記憶裡，而這是我們為自己讀詩時無法擁有的體驗³²。」

共時結構中，最重要的結構因素就是節奏，此節奏並非胡適所說的語言「自然音節」，或是現代詩「內在音樂性」的探究，而是實存的音樂節奏，包含速度、拍子與節奏³³。流行歌曲的曲與詞的速度與韻律感都建立在「節奏」之上，節奏決定歌曲的先決框架，先定下拍子形式，如四四拍、六八拍、三拍子等，再決定每一拍值的時間、輕重音所在。因此，理解歌詞、樂句的進行速度、斷句的方式，也須仰賴節奏（而非書面閱讀的速度、或是書面文學的語句韻律感），節奏在某些時刻亦會影響到文字的敘事強度、或表意背後攜帶的情緒：

所謂的節奏，是指聲音事件（音符）出現時間點の間隔關係，大致上可以看成各個音長（duration）的比例關係。在音樂中，節奏會嵌入於特定的拍節結構裡面，就像是在方格紙上畫出的圖案，而這些圖案大致符合刻度的規範。具體而言，我們的認知系統通常會預測，一小節裡面的重要拍點上比較可能出現音符，特別是長音，反之，不重要的拍點上比較不會出現音符。……作曲家有時候會違反音樂規律，讓聽眾的預測落空，藉以製造美妙的效果，其中最常使用的手法就是切分節奏（syncopated rhythm）。³⁴

一般來說，重要的音樂事件會發生在重要拍點附近，共時地影響拍點附近的旋律與歌詞，這也是以往研究容易忽略的。若只將歌詞當成書面歌詞閱讀，其語句頓錯、輕重緩急、在失去節奏框架的情況下，往往和歌詞實際的狀態不符。唯有還原在共時結構之中，才能真正知道歌詞的實際樣貌。

在丹尼爾·列維廷的研究之中，也對詞曲搭配，乃至節奏有一定的認識基礎。他提到：

³¹ 丹尼爾·列維廷，《為什麼傷心的人要聽慢歌：從情歌、舞曲到藍調，樂音如何牽動你我的行為》，頁 27。

³² 丹尼爾·列維廷，《為什麼傷心的人要聽慢歌：從情歌、舞曲到藍調，樂音如何牽動你我的行為》，頁 43。

³³ 約翰·包威爾《好音樂的科學：破解基礎樂理和美妙旋律的音階秘密》一書，分別探討了這些要素之意義。（臺北，大寫出版，2016年），頁 274。

³⁴ 蔡振家、陳容姍，《聽情歌，我們聽的其實是……：從認知心理學出發，探索華語抒情歌曲的結構與情感》，頁 135。

影響歌詞樣貌的因素與詩詞不同。歌詞的旋律和節奏提供了一個外在架構，詩詞則是內建了結構。在音樂裡，某些音符因為音高、響度、節奏等特質，比其他音符更被強調出來。這些重音限制了能與旋律搭配的字詞，也建構出披掛歌詞這件外衣的音樂人體模型³⁵。

在他的研究中，發現了音高、響度、節奏的架構影響了歌曲這個文體的表現特質，使得文字在某些重音處被強調、被記憶³⁶。在下文更會進一步提到，從他的專業神經音樂學領域中，可以發現這種「架構」將導致人體大腦認知的不同反應。此處，丹尼爾·列維廷認為歌詞因為有樂曲從旁協助，「以旋律與和聲來提供重音結構、向前推進，營造一種和聲與文字交織的背景。換句話說，歌詞不是為了獨立存在而寫³⁷。」在他的許多研究範本中，也可看出，他的研究方法的確重視詞曲搭配，並兼顧和聲、節奏結構，以整全研究歌曲這個文體之美。例如他在書中研究歌詞的重音與節奏，分析歌曲的樂曲音高、重音跟語言的重音交錯出現、子音的爆破感等³⁸，就是如實地呈現流行歌曲這個文體的本質。

節奏更是許多音樂學家的討論重點之一，也是「音樂時間」成立之骨架，更是共時結構的結構核心，其更負擔了音樂之動態力與生命力，如愛德華茲所言：「節奏，作為旋律的結構要素，是平衡的對立面。它充分體現了音樂的動態性和向前進行的特性³⁹。」在大衛·拜恩的《製造音樂》⁴⁰中，討論到音樂與情感的關聯時，便以調性、節奏為觀察對象。除了傳統習見的刻板印象「大調代表開心、小調代表悲傷⁴¹」之外，影響音樂與情感的變因還有很多，其中包括民族性、文化特性等背景知識之差異。注意到音樂是「複合性」文體時，便能體會到其中各個要素在共時結構中可能互相補充、也可能互相抵銷。以大衛·拜恩所舉見解為

³⁵ 丹尼爾·列維廷，《為什麼傷心的人要聽慢歌：從情歌、舞曲到藍調，樂音如何牽動你我的行為》，頁 32。

³⁶ 蔡振家亦提及：「音樂裡面比較重要的聲響事件傾向發生於拍點附近。」參蔡振家，《音樂認知心理學》，頁 37。

³⁷ 丹尼爾·列維廷，《為什麼傷心的人要聽慢歌：從情歌、舞曲到藍調，樂音如何牽動你我的行為》，頁 34。

³⁸ 丹尼爾·列維廷，《為什麼傷心的人要聽慢歌：從情歌、舞曲到藍調，樂音如何牽動你我的行為》，頁 48-51。

³⁹ 愛德華茲，〈旋律的美學基本規範〉，《音樂美學》，頁 287。

⁴⁰ 大衛·拜恩，《製造音樂》（臺北，行人出版，2015 年）。

⁴¹ 關於調性與情感的刻板連結，有許多人提出反思，可參 David Sax，《老派科技的逆襲》（臺北：行人出版，2017 年 3 月）。頁 302。「在文藝復興以前的歐洲，小調與悲傷之間並沒有任何關聯，意味著文化因素可能會掩蓋了儘管更為真實，卻比較微弱的生物相關性。」此處只的相關性，指涉的是「口語」之中透露的語氣、音高、聲調等等因素。表示調性關聯之感情反應可能基於文化環境之培養，與生物性的節奏、口語影響之效果不同。

例：

我記得以前巡迴演唱時，如果我演奏包含大量拉丁節奏的音樂，部份觀眾（主要是盎格魯薩客遜人）與樂評家會覺得那是開心的音樂，因為節奏那麼輕快。當時我唱的很多歌唱都是小調，在我聽起來它們帶有一絲絲感傷，雖然那份感傷往往被那些切分音的輕快節奏抵銷。節奏上的「快樂」讓那些特定觀眾感受不到歌曲裡的憂傷旋律嗎？顯然是這樣，因為很多騷莎與佛朗明哥歌曲其實都很悲情⁴²。

這樣的例子充分說明調性的情緒特質與節奏的情緒特質不一致時，可能會使歌曲的詮釋衝突而多元。往常研究流行歌曲忽略節奏的重要性，認為表意的只有詞與曲，但在此處，以共時結構的觀點來看，節奏這種結構因素也會表意，切分音所造成的 swing 曲風的確將影響韻律感⁴³，而此韻律感也關係生物接受之本能，下文將舉腦神經學之例佐證此事。他接著引用《自然》雜誌撰文者菲利浦·鮑爾的想法：「音樂之中的拍子與音色，的確可能影響曲子的聆聽感受⁴⁴。」

舉實例言之，五月天樂團的〈入陣曲〉⁴⁵全曲以規律的四四拍子進行，但在橋樑段的歌詞轉換為三連音⁴⁶：「忘不記/原不諒/憤怒無/疆/肅不清/除不盡/魑魅魍/魍/幼無糧/民無房/誰在分/臟/千年後/你我都/仍被豢/養」，歌詞的斷句結合三連音的節奏形式，呈現更為鏗鏘有力的表現張力，而這種斷句方式與書面閱讀時不同，也是因應節奏產生的改變。在上文斷句中，單獨一字後亦有兩個音節是無字的，但符合三連音節拍的規律，且每一組三連音的首拍都是重音，以共時結構理解的歌詞狀態，自與單純閱讀歌詞的狀態不一樣。這也回應了上文丹尼爾·列維廷的研究中，藉由樂曲之框架，某些音符或文字會被強調出來。當然這段文字在音樂之中會有如此突出的爆發力，除了節拍之外，編曲也是其中一個操縱變因，強烈

⁴² 大衛·拜恩，《製造音樂》，頁 301。

⁴³ 「許多音樂都有所謂的背景律動（groove），它是特定音樂種類底下的一些頑固反覆的節奏型態，例如騷莎（salsa）、放客（funk）、靈魂樂（soul）……等，都藉由獨特的背景律動來標示其風格。背景律動就像音樂中的襯底或畫布，它雖然不如主旋律那麼引人注意，但暗中卻傳達著動覺意義，勾起我們的肉身記憶，以聽眾未意識到的方式影響認知歷程與情緒。」參蔡振家，《音樂認知心理學》，頁 85。

⁴⁴ 大衛·拜恩，《製造音樂》，頁 302。

⁴⁵ 〈入陣曲〉，作詞：五月天阿信，作曲：五月天怪獸，2013 年。

⁴⁶ 「關於華語抒情歌曲的歌詞節奏，三連音與附點節奏的運用也值得留意。〈聽海〉用三連音來點綴全曲，其中『說你在離開我的時候』是連續三組三連音，效果相當突出。蔡健雅的〈陌生人〉中有個特別著名的句子，那就是『當我了解你只活在記憶裡頭』，此處連用四個附點節奏，為反覆震盪的旋律增添不少生動姿態。」參蔡振家、陳容姍，《聽情歌，我們聽的其實是……：從認知心理學出發，探索華語抒情歌曲的結構與情感》，頁 138。

的電吉他與打擊樂器配合此處啟動的三連音節奏，並加強重音⁴⁷刺激，構成一致的語言表達形式，流行歌曲複合性文體的長處在此一覽無遺，藉由各個要素的刺激與整合，共時地構成聆聽上的整體感受。

節奏在流行歌曲的文體結構中是重要的，它包含純粹連續性的期待，而其動態感更與生命的節奏吻合，並勾動著生物基本的情感。從腦神經學的研究也可發現，生物對節奏的理解與激活的腦部區域是小腦，其掌管生物之運動，更貼近《詩經》詮釋「手之舞之、足之蹈之」⁴⁸。生命與音樂節奏的關聯，一如蘇珊·朗格所言：

一部音樂作品的指令形式，包含了它的基本節奏。而基本節奏不僅是有機整體的根據，也是其總體性情感，……每一個準備未來的事情都創造了節奏，每一個產生並加強著期待（包括純粹連續性的期待）的事情都準備著未來，（有規律的敲擊是節奏組織的一個明確和重要來源）每一個以預見或非預見的方式，實現著有希望未來的事情，都與情感符號聯繫在一起。不管樂曲的特殊情感或它的情緒涵義怎樣，主觀時間（即柏格森要求我們在純粹經驗中尋找的那種「活的」時間）中的生命節奏，都充滿於複雜多維的音樂符號中，成為它的內在邏輯，生命節奏與音樂緊密相聯，它與生命的關係，不言而喻⁴⁹。

節奏與生命情狀吻合，更接近腦中原始的部分⁵⁰，並藉由音樂時間這種「活的」時間展現出來，其接續過去、預示未來，正如愛德華茲所言：「音樂在強調時間性方面也許比其它藝術更能表達這樣一種感覺：形式是感受的動態結合。音樂中，形式隨著音響而展開。在音樂展開的任何一點上，每個音都憑藉已經逝去的，迎面而來的或將要出現的音而獲得意義。音樂的形式在我們聆聽過程中才成為形式。」

⁴⁷ 音樂聲響亦會影響聽者的接受情緒，尤其是在同一首樂曲中產生的音量對比。「響度與音高、節奏、旋律、和聲、速度及拍節並列音樂的七大要素。即使只是極細微的響度變化，都會對音樂的情緒渲染力產生非常大的影響。當鋼琴演奏者同時彈奏五個音，只要其中某個音的音量稍大於其他四個音，就會讓它擔任完全不同的角色，影響我們對這個樂句的整體感受。」參丹尼爾·列維廷（Daniel J. Levitin），《迷戀音樂的腦》，頁 72。

⁴⁸ 亦可參《樂記》：「凡音者，生人心者也，情動於中，故形於聲；聲成文，謂之音。」「詩，言其志也；歌，咏其聲也；舞，動其容也；三者本於心，然後樂器從之。」

⁴⁹ 蘇珊·朗格，〈情感與形式〉，《音樂美學》，頁 338-339。

⁵⁰ 節奏與律動感傳導的途徑是經由小腦而非大腦，從生物本能來說，節奏的改變牽涉到環境之改變，與求生之本能關聯較強。「律動感所帶來的情緒反應，是透過耳朵——小腦——依核——邊緣系統的連結而產生，而非耳朵——聽覺皮質。我們對律動感的反應主要屬於前意識或無意識的層次，因為這類訊息是走向小腦，而非大腦額葉。然而最令人驚奇的是，所有經由不同途徑傳輸的訊息竟然都能整合在一起，成為我們對一首歌的聆聽經驗。」參丹尼爾·列維廷（Daniel J. Levitin），《迷戀音樂的腦》，頁 177-178。

⁵¹」因此，音樂更仰賴「再現」的詮釋意義，唯有在具體的時間流中，所有的元素在共時結構中交響，方能發生作用。

肆、口語文化

以往學界的流行歌曲分析，重視「詞」、「曲」的文本意義，往往忽略了歌曲中的「器樂演奏」與「口語表現」的重要性。然而，在流行歌曲的文體中，這二者常常負擔敘事、抒情之任務。

固然，文字或樂句的分析的確是重要的，但若忽略流行歌曲複合性文體之整合性，編曲的伴奏、前奏、間奏、尾奏便會被習慣性地忽略。不僅是有詞、曲的主要旋律部分，編曲的器樂演奏也可能有複雜的意義。

音樂作為一門時間藝術，不僅擅於營造出多采多姿的時間感，而且主旋律與背景律動可以同時存在，讓多個線條並行，這些線條可以在時間的推移之下變形、重組，交織出複雜的意義。……音樂所傳達的情緒意義與動覺意義，體現於情緒語氣及生物運動的模仿與渲染，……其實不僅歌唱可以視為情緒語氣的延伸，樂器也能模仿口語交談與姿態表情，這些樂曲的聲響形態特徵跟情緒語氣相當類似。⁵²

編曲中的前奏、間奏、尾奏器樂演奏部分，的確可能是情緒之延伸。舉例言之，在林俊傑歌曲〈會有那麼一天〉⁵³中，講述爺爺與奶奶的愛情故事，在一段主歌、副歌結束之後，間奏以沈重的鋼琴和炮火聲呈現爺爺離家參戰的狀況，負擔了敘事任務，亦為兩段歌詞故事區隔，以實際的「音樂時間」象徵兩段歌曲故事中間所經過的戰亂時光。由此可見，流行歌曲的研究，必須在「整全」（詞、曲、編曲、器樂演奏、演唱結合）的視角中，方能盡窺其美。

從作詞人的眼光來看，流行「歌詞」之創作的確也有其特殊之處，舉例言之：

熊美玲並不見得認同很文藝性的作品。對她來說，歌詞不是文學，是音樂的一部分。文學歸文學，在中國來說，文學是屬於視覺的，寫下來讓人看的；歌詞是要用唱的，不是文學。歌詞比較類似某種樂器，要發出字、音。她是把歌詞從音樂性的角度判別的。⁵⁴

⁵¹ 愛德華茲，〈旋律的美學基本規範〉，《音樂美學》，頁 284-285。

⁵² 蔡振家，《音樂認知心理學》，頁 85-86。

⁵³ 〈會有那麼一天〉，詞：張思爾，曲：林俊傑，2003 年。

⁵⁴ 陳樂融：《我，作詞家》，頁 93-94。

這段文字，傳達歌詞重要的概念，除了語意之外，歌詞類似「樂器」，要考量其聲音特質與口感。此與蘇珊·朗格的「同化原則」看法類似，皆是將歌詞視為「音樂元素」之一，並考量其發音特性，與存在「音樂時間」之中的運動性：

不管歌詞的內容如何，合唱在本質上都是音樂。它創造了一個動態的形式，一個單純聲音的運動。這個形式甚至將自己可聽的時間奉獻給一個不理解歌詞的人，雖然他未免會忽視音樂結構的部分價值⁵⁵。

蘇珊·朗格更進一步認為，理解歌曲中的「歌詞」，不應放在書面文學的脈絡中，而要了解其單純負擔音樂的功能：

歌詞配上了音樂以後，再不是散文或詩歌了，而是音樂的組成要素，它們的作用就是幫助創造、發展音樂的基本幻象，即虛幻的時間，而不是文學的幻象，後者是另一回事。所以，它們放棄了文學的地位，而擔負起純粹的音樂功能。但這並不是說它們此時就只有聲音的價值。……文字可以在其意義未被理解的情況下直接進入音樂結構，也就是說只要具有語言的外在形式就夠了⁵⁶。

這樣的敘述方式未免推到極端，其「同化原則」也有一些值得商榷之處，但非此處論述重點，故先從略⁵⁷。「同化原則」過度忽略歌詞之文本意義，然而，她所舉之看法也並非不能成立。在聆聽不熟悉的語言的歌曲時，「歌詞」負擔的無非就是語言的外在形式，而非文本之意義，甚至在許多歌曲之中，並沒有實際意義之歌詞存在，而是以虛詞來吟唱的。放棄歌詞的文本意涵，將之視為一個樂器，這在書面文學的分析脈絡中似乎不可解，但放在整全的音樂脈絡中，便有其可能。

書面的文字並不同於唱出的歌詞，除了在上文蘇珊·朗格提及，歌詞只是創造虛幻時間的一部分這種極端說法之外，理解流行歌曲的「歌詞」除了從文義之外，其口吻、語調等「口語表現」⁵⁸亦是不容忽視之一環。

⁵⁵ 蘇珊·朗格，〈情感與形式〉，《音樂美學》，頁 335。

⁵⁶ 蘇珊·朗格：《情感與形式》，（北京：中國社會科學出版，1986年），頁 171-172。

⁵⁷ 同化原則的討論是一個較大的問題，此處引童龍超的討論略作說明：「朗格的說法：『歌曲絕非詩與音樂的折衷物，歌曲就是音樂』是對的，但是必須指出，對歌曲創作中的詞曲結合來說，詩歌與音樂之間的制約和影響一定是雙向的，朗格明顯地以樂對詞的單向性制約和影響否認歌詞對音樂曲調的制約和影響，這與歌曲事實不相符合。」參童龍超，《詩歌與音樂跨界視野中的歌詞研究》，頁 141-142。

⁵⁸ 「歌詞既不同於一般書面的純文學和一般器樂的純音樂，也不等於一般音樂文學定義的兩

回到抒情美典的傳統探討中，高友工區分了「文字語言」與「聲傳語言」⁵⁹，並以「表意」與「表音」來思考這兩種語言的差異性⁶⁰，並從中進一步延伸到「空間藝術」與「時間藝術」的問題⁶¹，這無疑是發現了口語文化的精神所在。其亦注意到漢語是聲調語言，文字本身象意等特質。在音樂的研究中，也闡發了音樂時間、重複性等上文已然探討過的問題⁶²。

口語文化更可追溯到柏拉圖，柏拉圖企圖藉由打破希臘文化的口傳性(oralty)與支撐這種口傳性的詩人。柏拉圖認為詩的語言和韻律是訴求非理性的情緒性情感，批判人們無法透過詩歌思考。從「集體性面對面、記憶及朗讀的世界」，轉變為「將事件以文字書寫、閱讀，然後可以被概念性反省的世界」，是一場新哲學思考場域的浮現。⁶³雖然柏拉圖對二者有其取捨，但其取捨正建立在二者之差異上，並證成了這樣的差異是確實存在的。

在流行歌曲的研究中，導入口語文化之思維是重要的，以下以許吳仁的觀察佐證「口語文化」在理解流行歌曲文體的必要性：

辭令和嗓音顯然也經常從正面支持、強化語義，或表現文字無法傳達的細微差別。……歌詞的意義不限於語義，它的口語表現有時能夠配合、加強和反轉語義，因而表達語義之外的意義。

種藝術特徵（即文學性與音樂性）的簡單相加。歌詞的獨特之處是歌詞所存在的口頭話語、聲音表現、聲音表演這三個不同層次的內涵特徵，反映了歌詞已超越一般文學和音樂門類劃定而作為一種口頭藝術形式的獨特存在。也就是說，從口頭藝術的視角，對歌詞的判斷就不僅僅是一種文學定義、一種音樂定義，或文學性和音樂性相加的一種音樂文學定義，而主要應該是一種在以語言創造音樂、在語言向音樂轉化的過程中，以聲樂型態存在的口頭話語（或文學）形式。」參童龍超，《詩歌與音樂跨界視野中的歌詞研究》，頁 21。

⁵⁹ 「因此我所關切的不是中國現在語言的研究，而是中國語言的傳統。甚至於也不是這個語言的全體，而只是文字在這個語言中所居的地位。所以並不只是文言與白話的問題，而是『文字語言』和『聲傳語言』對立的問題。」參高友工，《中國美典與文學研究論集》（臺北：臺大出版中心，2004年），頁 161。

⁶⁰ 「這似乎是表面的歧異，實際上反映出極深的心理基礎。因為表意和代音雖俱是以書寫的文字為媒介，但是文字在兩個系統中所代表的成分全然不同。表意是建立在字與意的關係之上，代音則以字與音為其基本關係。」參高友工，《中國美典與文學研究論集》，頁 164。

⁶¹ 「如果從語言活動轉向藝術活動，口語和文字的問題可以蛻演成為聽覺藝術和視覺藝術的問題，在這新的層面又出現了相關而又不盡相同的時間藝術與空間藝術之對立。」參高友工，《中國美典與文學研究論集》，頁 173。

⁶² 「音樂理論家朱克坎（Victor Zuckerkandl）早在一九五六年的《聲音與象徵》一書中指出音樂所象徵的是外在世界的運動。他用樂音的動勢推演出整個音樂旋律最基本的象徵意義是它的美聲之外的動靜相生的活力的生長變化。進一步他更推論到音樂的第二層象徵意義是時間的架構。如果前者是由持續前進的旋律形成，後者則是依仗重複規則的節奏來體現。」參高友工，《中國美典與文學研究論集》，頁 177。

⁶³ 吉見俊哉，《媒介文化論——給媒介學習者的 15 講》，（臺北：群學出版，2009年），頁 78。

我們書寫文化的印刷媒介排除了這一點，學術根深蒂固地受限於寫作之中，因此更加普遍地表現出了「以學術的方式來欣賞口語文化並使之正當化」的內在困難⁶⁴。

許昊仁的研究脈絡是將歌詞放在「口語文化」中思考，此時口語文化具備的聲響特質便會影響理解與詮釋的可能向度。這樣的觀點，更打開了複合性文體的研究複雜度。雖然他認為，以學術的方式欣賞口語文化並使之正當化是有其困難性的，此點筆者亦贊同。但藉由學術探討後，再重新回到音樂文本中去理解、體會、欣賞，則可能展開新的視角。

在書面文學中，詮釋方式是直接理解文字以及其背後負擔的意義，然而，歌詞並不能僅以書面文學的方式去理解⁶⁵，其閱讀速度取決於「音樂時間」中的節奏與樂句斷句，其字句強度取決於樂曲的重拍與輕拍，其節奏結構亦負擔情緒感知的部分，其語義不僅從歌詞字面意思表達，亦從唱腔、嗓音中表達。不管是丹尼爾·列維廷所說「歌手的聲音、細微的表情變化、斷句的方式（他是從腦神經記憶範疇來談聽者的記憶經驗）」，抑或 David Sax 所提「語氣、音高、聲調」等生物相關性，都是同樣的道理⁶⁶。書面閱讀與口語文化之審美經驗不同，也決定了流行歌曲中的歌詞究竟該如何被理解，流行歌曲雖為各個要素相加，在音樂時間中展現，在共時結構中交互作用，但卻產生較加總而言更完整的呈現，以「完形心理學」的角度觀之，複合性文體之加總，效果必大於各要素的機械相加，而這也是本文所欲建立的流行歌曲研究方法論之原因⁶⁷。最重要的是，「音樂是那麼

⁶⁴ 許昊仁，〈歌詞本體論（一）：歌詞是文學嗎？從 2016 年諾貝爾文學獎談起〉，2017 年 2 月 13 日，網址：<https://www.philomedium.com/blog/79813>。2017 年 2 月 15 日查詢。

⁶⁵ 「歌詞的定位應該在文學與音樂的跨界之間，歌詞的特徵應該介於文學的語言藝術和音樂的聲音藝術之間，但是也並非詩歌與音樂的簡單結合以及詩歌屬性和音樂屬性的屬性相加。事實上，歌詞處於門類交叉的位置賦予了歌詞超越於詩歌與音樂兩者的獨特性——無論在存在方式上還是在內涵特徵上——這便是屬於特定歌詞的一個作為口頭藝術的領域。」參童龍超，《詩歌與音樂跨界視野中的歌詞研究》，頁 16。

⁶⁶ 然而，因華語為聲調語言，其歌詞牽涉到的音樂搭配就更為複雜。「根據一般歌詞理論對中國古代歌詩和現代歌詞的概括，它主要包括平仄、節奏、押韻、句式、段式、附加語、語調、聲音性修辭等方面。其中，段式、句式作為建立歌曲曲式結構的基本要素，作用最為重要。而平仄、語調因其相對音高關係在現代歌曲中易被旋律同化，作用最為次要。它們或許採用了與一般詩歌音樂性相同或類似的概念，但是在其內涵和特徵上反映聲音藝術的要求具有具體差異。」參童龍超，《詩歌與音樂跨界視野中的歌詞研究》，頁 90。

⁶⁷ 「心理學中有個『格式塔學派』（德文 Gestalttheorie，又稱為「完形心理學」），格式塔是德文 Gestalt 的音譯，亦即形狀或形式。格式塔學派主張，人腦會整合外界傳入的訊息，因此，最終得到的整體概念（格式塔）會大於原本個別訊息的總和。歌曲也是個格式塔，音樂與歌詞具有不同的效果，各個段落具有不同的功能，在創作者的妥善安排之下，歌曲整體的感人效果會大於個別元素、個別段落效果的總和。」參蔡振家、陳容姍，《聽情歌，我們聽的其實是……：從認知心理學出發，探索華語抒情歌曲的結構與情感》，頁 222。

的千變萬化，早已經跟人類口語相去甚遠。⁶⁸」立基於口語文化的基礎上，再開展出更豐富的音樂性與文化性，口語文化的思考脈絡只是為了重新商榷書面文字的研究範式，但並不侷限它。因為流行歌曲研究並不限於「歌詞學」之研究。

五、結語

藉由本論文的研究，可發現流行歌曲之研究除了習見之研究範式之外，以本論文提出流行歌曲文體論的角度認知，將產生有別於書面文學之研究範式。往常對流行歌曲內涵之批判，諸如重複、淺白，在置入了「音樂時間」、「共時結構」、「口語文化」的研究脈絡後，反而轉換為流行歌曲文體之長處。能夠更如實地理解這個文體，便能夠為文學研究之文體開展一個廣闊的研究範疇，並能重新估量當代文學文類的版圖。

此處歸納整理流行歌曲的文體論如何應用，以期更多研究者應用在流行歌曲研究上。

從「音樂時間」來看，須重視一首歌從頭到尾的音樂時間分佈，是否包括前奏、主歌、導歌、副歌、間奏、C段、重複段、尾奏等段落？筆者認為分析「音樂時間」時有三點須考量：第一，重複的詞、曲並非無意義重複，往常研究常將重複段逕自忽略，筆者提出，應思索重複段的敘事意義，並考慮詞、曲的不同表現。歌詞的重複亦有「再詮釋」的可能，字面上看起來相同的兩段歌詞，在詮釋口吻、搭配編曲呈現中，通常會有不同的口語表現，就認知心理學來看，對聽者會產生不同的意義，研究分析時須作不同定位，並還原到實際的詮釋口吻中理解。

第二，可觀察歌曲的音樂時間分佈中，除了主、副歌之外，是否置入C段？C段藉由與主、副歌不同的詞、曲安排，在一首歌曲當中通常有決定性的意義：詞、曲以此展開英雄之旅，編曲織度密度增高，詮釋口吻也往往在這一段落呈現較澎湃的表現方式。因此，C段於一首歌曲的音樂時間中，是不容輕忽的段落，也是一首歌曲轉折所在。

第三，音樂時間分佈中是否出現主、副歌之外的「導歌」段落？此段落銜接主、副歌，在音樂上常有轉折及張力的段落意義，代表歌手正醞釀進入副歌高潮，同時，此段落會激發聽者的情緒與迎接澎湃副歌的期待感。從文學研究的觀點來看，若未注意到導歌之存在，則歌曲的段落分析便不夠完整。

從「共時結構」來看，可注意流行歌曲複合性文體各要素間的關聯。在歌曲的「音樂時間」進行中，流行歌曲是複合的表現，取任何一段音樂時間，可以注意是否有歌詞、歌曲、器樂伴奏、口白、和聲、對位等要素共時存在？這些要素之間具備互有影響、互相支持、或是互有衝突的關係。

⁶⁸ 大衛·拜恩，《製造音樂》，頁316-317。

筆者認為研究「共時結構」，可注意兩點。第一，在考慮歌詞時，可思考歌詞與節奏的關係。出現在重要拍點附近的歌詞，常常是被強化的，歌詞的韻律感也建立在節奏之上，詮釋歌詞的斷句方式，便與一般書面文學不同，這是需要特別注意的。書面文學有標點符號輔助，現代詩有分行加以輔助，研究歌詞若無共時結構的概念，在語句的韻律與頓錯將容易詮釋錯誤，重要音樂事件發生拍點的歌詞也容易錯估。

第二，結合上述「音樂時間」重複的觀點一併觀察，可發現詞、曲重複與線性敘事、環狀敘事的關聯，至少有兩條共時的脈絡，可能引起敘事的差異。

就「口語文化」而言，流行歌曲的表現靠聽覺傳播，歌手如何詮釋歌曲，編曲者如何編曲，器樂如何演奏，亦與這首歌曲的意義相關。筆者認為就「口語文化」，有二點值得注意。

第一，在分析流行歌曲時，除了歌詞文意之外，也要一併注意歌手詮釋口吻的表現，詮釋口吻或喜悅、或悲傷、或憤怒、或諷刺，都會與歌詞之間形成關係。此外，有些歌詞是以口白唸出，這也與唱歌的詮釋表現不同。歌手在歌曲重複段的「再詮釋」，加強音樂時間中的重複功能，也與共時結構中的伴奏織度相關，都會影響流行歌曲的敘事與抒情向度。

第二，須注意流行歌曲中的前奏、間奏、尾奏、伴奏等器樂、編曲表現，是否負擔敘事、抒情功能？這些器樂演奏，在流行歌曲的文學詮釋中常常被消音，若認為其與歌曲的文學分析有關聯，宜應帶入研究中一併分析。

經過本論文的研究，發現「流行歌曲文體論」的研究範式是可行的，從「音樂時間」、「共時結構」、「口語文化」這三個角度切入，流行歌曲的文本分析將更全面，歌曲藉由聽覺整全傳播的感動，在此研究範式下有了更多理解的可能性。本論文參考文學、音樂學、認知心理學、腦神經學、音樂社會學，跨界研究看待流行歌曲的文本意義及結構意義，限於學科區隔，雖然仍有許多可發展空間，但在本論文的嘗試中，跨界的研方式能帶出更多流行歌曲的美典意義。

徵引文獻

中文參考文獻

1. 方文山，《中國風·歌詞裡的文字遊戲》，臺北：第一人稱傳播事業出版，2008。
2. 方文山，《青花瓷——隱藏在釉色裡的文字秘密》，臺北：大西洋圖書公司出版，1968。
3. 高友工，《中國美典與文學研究論集》，臺北：臺大出版中心，2004。
4. 馬世芳，《昨日書》，臺北：新經典圖文傳播出版，2010。

- 5.馬世芳，《耳朵借我》，臺北：新經典出版，2014。
- 6.陳樂融，《我，作詞家》，臺北：天下雜誌出版出版，2010。
- 7.張洪模主編，《音樂美學》，臺北：洪葉文化出版，1993。
- 8.蔡振家，《另類閱聽——表演藝術中的大腦疾病與音聲異常》，臺北：臺大出版中心，2011。
- 9.蔡振家，《音樂認知心理學》，臺北：臺大出版中心，2013。
- 10.蔡振家、陳容姍，《聽情歌，我們聽的其實是……：從認知心理學出發，探索華語抒情歌曲的結構與情感》，臺北：臉譜出版，2017。
- 11.David Byrne，《製造音樂》，陳錦慧譯，臺北，行人出版，2015。
- 12.David Sax，《老派科技的逆襲》，周佳欣譯，臺北：行人出版，2017。
- 13.Daniel J. Levitin，《迷戀音樂的腦》，王心瑩譯，新北：大家出版，2013。
- 14.Daniel J. Levitin，《為什麼傷心的人要聽慢歌：從情歌、舞曲到藍調，樂音如何牽動你我的行為》，林凱雄譯，臺北：商周出版，2017。
- 15.John Powell，《好音樂的科學：破解基礎樂理和美妙旋律的音階秘密》，全通翻譯社譯，臺北，大寫出版，2016。
- 16.Kenneth and Valerie McLeish，《古典音樂小百科》，高士彥譯，臺北：世界文物出版，1996。
- 17.Marita Sturken、Lisa Cartwright，《觀看的實踐》，陳品秀、吳莉君譯，臺北：臉譜出版，2013。