

# 論趙元任樂歌與胡適新詩的結合 ——以《新詩歌集·也是微雲》為例

張 窈 茲\*

(投稿日期：民國 94 年 09 月 29 日，接受日期：94 年 11 月 30 日)

## 摘要

趙元任先生為近現代首位結合西洋音樂與中國白話新詩的先驅者。他的藝術歌曲多採用當時詩人的作品為詞，其中《新詩歌集·也是微雲》曲，正是以胡適先生〈也是微雲〉的新詩作為題材，再予以譜曲，成為當時眾所傳唱的作品。

今筆者擬從趙先生的詩樂理論，來談趙先生新詩與樂曲結合的相關性與缺失處，又從胡先生對於新詩的見解，探討〈也是微雲〉的實踐性。綜觀全文，胡先生〈也是微雲〉的新詩，為白話新文學運動下的產物，它意味著時代新精神的開創與再造。而趙先生新詩與樂調結合的主張，則能在音樂創作的實務裡，開闢出一條新的道路來。這樣音樂與文學結合後的藝術創作，為近現代的音樂奠定了重要的基礎，可謂劃時代的代表作品之一。

**關鍵詞：**趙元任、胡適、新詩歌集、也是微雲、近現代音樂

---

\*張窈茲：國立屏東教育大學語文教育學系碩士生

# **Discussion on the combination between the music song of Mr.Yuen-Ren Chao and new poetry of Mr.Shih Hu—taking “Songs of contemporary poems—It is the tiny cloud (也是微雲)” as an example**

**Yao-Tzu Chang \***

## **Abstract**

Mr. Yuen-Ren Chao is a pioneer who combines western music and Chinese colloquial new poetry in the near modern age. Most of his artistic songs adopt the work from the poets in that age as lyrics, among them, the song of “Songs of contemporary poems—It is the tiny cloud (也是微雲)” uses a new poetry-“It is the tiny cloud” composed by Mr. Shih Hu as its lyrics, Mr. Chao then adds the melody, it is a very popular work at that time.

The author now tries to discuss, based on the poetry music theory of Mr. Chao, the correlation and drawback for the combination of new poetry and music by Mr. Chao, meanwhile, the fulfillment characteristic of “It is the tiny cloud” is going to be investigated based on the understanding of Mr. Shih Hu on new poetry.

To conclude, we know that the new poetry “It is the tiny cloud” composed by Mr. Shih Hu is a product under colloquial new literature movement, it represents the creation and re-build of the new spirit at that age. Meanwhile, the claim of a combination of new poetry and melody by Mr. Chao, does open up a new road for him in the music creation practices. Such an art creation of a combination of music and literature does make an important basis for the near modern music, it could be said one of the epoch-making representative works.

**Key words: Yuen-Ren Chao, Shih Hu, Songs of contemporary poems, It is the tiny cloud, Near modern music**

---

\* Yao-Tzu Chang: Postgraduate student of Institute of Languages and Literature Education, National Pingtung University of Education

## 壹、前言

趙元任先生為中國近現代首位結合西洋音樂與中國白話新詩的先驅。他的藝術歌曲多取材於當時詩人的作品，如《新詩歌集》<sup>(1)</sup>便採用數首胡適的新詩作為題材，包括〈他〉、〈小詩〉、〈上山〉、〈也是微雲〉與〈瓶花〉等。其中，〈也是微雲〉曲的新詩歌詞，在胡先生尚未公開發表前，便直接送予趙先生譜曲。因此，胡先生的新詩作品，直至趙先生的音樂發表後，才公諸於世。

再者，〈也是微雲〉曲，至今尚未見得他人研究此首音樂與新詩體的結合。筆者以為，胡先生新詩文體解放的主張，在當時不只是新詩「新文學」的一項創舉，尚代表著時代新精神的開創與再造。而趙先生為其譜曲的舉動，則透露著個人對於原詩作思想內涵的認同，其兼採中國傳統的吟唱與樂調，以及結合西方和聲來譜曲的手法，實能在音樂創作的實務裡，開闢出一條新的道路來。既讓文學與音樂的結合，充滿著創新、多變的時代精神，也讓其中的藝術價值，臻於更為成熟之境。因此，頗有深入研究的價值。筆者即以前述之議題，作為本文的研究重點，再依二人的理論與創作來逐章探究之。

## 貳、胡適〈也是微雲〉析論

### 一、詩體形式的解放

#### (一)新詩體裁的解放

胡先生曾提出「詩體的大解放」等新詩運動的議題，他談到「若要做真正的白話詩，若要充分採用白話的字，白話的文法，和白話的自然音節，非作長短不一的白話詩不可。」<sup>(2)</sup>，這正是從詩的形式解放來說。筆者以為，任何詩的組成，不乏可從形式與內容等二面向來討論，因為，二者本是互為表裡，缺一不可的。而今，若欲在新詩之中，注入新內容和新精神，便須先打破束縛精神的枷鎖，

<sup>(1)</sup> 參見趙元任著：《新詩歌集》，（台北：臺灣商務出版社，1960年）。

<sup>(2)</sup> 參見歐陽哲生編：《胡適文集9·嘗試集·自序》，（北京：北京大學出版社，1998年11月），頁81。

如此才能產生出有別於舊詩的新詩體，達到創新避俗之境。胡先生說：

近來的新詩發生，不但打破五言七言的詩體，並且推翻詞調曲譜的種種束縛；不拘格律，不拘平仄，不拘長短；有什麼題目，做什麼詩；詩該怎麼做，就怎麼做。<sup>(3)</sup>

此段正是從新詩的形式來作說明，它有別於舊體的五言、七言詩，既不拘於格律排列，也不受限於字詞的平仄與句式的長短，僅須依據題意與新詩的內容來作搭配，可謂是一項自由的文體。舊有的近體詩，由於受限於形式上的束縛，因而使得精神無法自由開展，好的內容便無法充分呈現。也正因為有這詩體的解放，因此，詩體便有著豐富的材料，精密的觀察，高深的理想，以及複雜的感情。再者，胡適又批評到近體詩中的格律規範，實讓詩人無法充分發揮所欲表達的素材，又因字數太少因而無法寫得精緻細密。因此，受限於長短字數的近體詩，往往無法表達出詩人高深的理想與細緻的觀察<sup>(4)</sup>。

## (二)新詩章法的組織

關於胡先生〈也是微雲〉詩作一首的原文：

也是微雲，  
也是微雲過後月光明。  
只不見去年的遊伴，  
只沒有當日的心情。

不願勾起相思，  
不敢出門看月，  
偏偏月進窗來，  
害我相思一夜。<sup>(5)</sup>

<sup>(3)</sup> 參見歐陽哲生編：《胡適文集2·胡適文存·談新詩——八年來一件大事》，（北京：北京大學出版社，1998年11月），頁138。

<sup>(4)</sup> 同註3，頁134。

<sup>(5)</sup> 同註2，《嘗試後集·第一編也是微雲》，頁244。

整體來看，新詩的文體自由，字數不拘，語言是白話的，情感是恣意發揮的。章法上，可分為前後二段，第一段開頭前二句的句法，以「也是微雲」為首；第二句為前句「也是微雲」的繼續發揮，但句子的長度略較前句稍長。再來，「月光明」則點出此詩的時間所在。第三、四句的句子，為「只不見去年的遊伴」，「只沒有當日的心情」，同是回憶去年出遊的情景，又二句為並列的排比句，工整的對仗句，以前三後五的音節作鋪排。上述音節的區段，本是依循著句中的意義與文法來作陳列。

至於第二段的第一、二句，則為「不願勾起相思」，「不敢出門看月」，亦為二個排比句，音節上為前四後二的形式。第三、四句的句法，為「偏偏月進窗來」，「害我相思一夜」，則以前二中二後二的音節所組成。

最後，從字數的長短言之，第三、四句的字數相等，第五、六、七、八句的字數亦相等。各句長度多半參差不齊，但於小處中倒也呈現出規律性來，即八言二句，六言四句的並列組織。因此，新詩中多是二句為一組，且字數又為相等的，視覺上看來與聽覺上說來，既有參差變化，也有排列規則的軌跡可循。

### (三)新詩音節的安排

再者，關於新詩的自然音節，胡先生曾提出「節」與「音」的說法<sup>(6)</sup>。所謂「節」，是指詩句裡面的頓挫段落；所謂「音」，是指詩的聲調，而新詩的聲調有兩個要件，一為平仄自然，二為用韻自然<sup>(7)</sup>。其詳細內容如下所述：

第一，先說「節」——就是詩句裡面的頓挫段落。舊體的五七言詩是兩個字為一「節」的。……新體詩句子的長短，是無定的；就是句裡的節奏，

<sup>(6)</sup> 參見胡頌平編，《胡適之先生年譜長編初稿 第二冊 校訂版 一九一九—一九二七》裡，胡適先生提及，「我極贊成朱執信先生說的『詩的音節是不能獨立的。』這話的意思是說：詩的音節是不能離開詩的意思而獨立的。所以朱君的話可換過來說：『詩的音節必須順著詩意的自然曲折，自然輕重，自然高下。』再換一句說：『凡能充分表現詩意的自然曲折，自然輕重，自然高下的，便是詩的最高音節。』古人叫作「天籟」的，譯成白話，便是「自然的音節。」，（北京：北京大學出版社，1984年），頁412。

<sup>(7)</sup> 同註3，頁144。

也是依著意義的自然區分與文法的自然區分來分析的。白話裡的多音字比文言多得多，並且不只兩個字的聯合，故往往有三個字為一節，或四五個字為一節的。

第二，再說「音」——就是詩的聲調。新詩的聲調有兩個要件：一是平仄要自然，二是用韻要自然。白話裡的平仄，與詩韻裡的平仄有許多大不相同的地方。同一個字，單獨用來是仄聲，若同別的字連用，成為別的字的一部分，就成了很輕的平聲了。……我們簡直可以說，白話詩裡只有輕重高下，沒有嚴格的平仄。……白話詩的聲調不在乎仄的調劑得宜，全靠這種自然的輕重高下。<sup>(8)</sup>

這二段主要從詩詞的「節」與「音」來談。關於「節」的部分，五、七言的近體詩多以兩個字為一節，因此，五言者可作前三後二，或作前二中二後一的音節；七言者可作前四後三，或可作前二中二後三的音節。再者，關於新詩中的音節段落，則依據意義與文法而自然區別出其中的節段，音節的節段不只有兩字為一節的，也有三字為一節的，更有四、五字為一節的，如此的分段，實較古、近體詩兩字為一節的句法，更有彈性，更有張力。

其次，「音」的部分，在新詩的創作中，須講求平仄自然，白話裡的平仄與詩韻中的平仄，本有所不同。單獨一個字有其本有的聲調，但此字再與他字合讀時，可能就轉為其他聲調。此外，胡先生又談到，新詩所採用的白話文體，只有輕重高下之別，尚無嚴格的平仄之分。況且，白話詩的聲調不在於平仄的如何搭配，而在於自然輕重高下所做的決定。

#### (四)新詩用韻的方式

另外，胡先生又談到必須注意自然用韻的問題，以〈也是微雲〉為例，從每句字尾來看，第一段以「雲」〔iun〕、「明」〔ing〕、「伴」〔an〕、「情」〔ing〕等四字作為收尾，此四字又與〔n〕或〔ing〕相關，即以鼻音作為韻尾。儘管韻尾不盡相同，但仍有其相近或相關之處，才予以換之；第二段則為「月」〔iue〕、「來」〔ai〕、「夜」〔ie〕等三字作為韻尾，此段與前段的韻腳大異其趣，可能為創作

<sup>(8)</sup> 同註7。

人依其作品所需而有所換韻。像前述這種一首短詩，中間換韻，又採用不同韻腳的方式，足讓新詩的聲韻能於自然的音節中略顯變化，也在自然的輕重高下，以及語氣自然的氛圍中，呈現出和諧自然的音調。

## 二、詩體內容的呈現

關於胡先生論及新詩創作的部分，曾談到新詩的內部組織與音節的關係。「內部的組織，——層次，條理，排比，章法，句法，——乃是音節的最重要方法。」<sup>(9)</sup>，此段正是接續著前部新詩的「音」與「節」來說，即音節的細部安排，牽繫著新詩內部的條理、層次、排比、句法與章法等。倘若能讓新詩有條理的規劃，讓新詩中的句法與章法，呈現得更為有序，其內容讀來將更有層次。再者，必須「研究內部的詞句應該如何組織安排，方才可以發生和諧的自然音節。」<sup>(10)</sup>，因此，創作者對於音節的妥當處理，新詩的和諧音韻，自然易構成一具有音韻美與節奏美的詩篇。

### (一)新詩具體或抽象內容的交錯

關於創作的內容，其做法可能採以具體或抽象的方式來進行。關於此論，如下所述：

詩須要用具體的做法，不可用抽象的說法。凡是好詩，都是具體的；越偏向具體的，越有詩意詩味。凡是好詩，都能使我們腦子裡發生一種——或許多種——明顯逼人的影像。這便是詩的具體性。<sup>(11)</sup>

以〈也是微雲〉為例，〈也是微雲〉是一具象的詩題，開頭由同詩題的「也是微雲」一語帶入，第二句後才點出「月光明」的具體時間。後來的「不見去年的遊伴」，是藉由視覺上的「不見」，來說

---

<sup>(9)</sup> 同註7。

<sup>(10)</sup> 同註7。

<sup>(11)</sup> 同註7。

明具體形物上的所見所聞；「只沒有當日的心情」，則再轉為抽象心緒的反應。詩文至此，逐漸勾勒出些許的影像來。

再者，第二段為抽象與具體的交替鋪排，「不願勾起相思」，好似深怕觸景傷情，因而不願勾起相思之感，是抽象心境的表露。再來的「不敢出門看月」，為具體的「看月」行動，但由於深怕悲傷難耐，因而「不敢出門看月」。最末的第二句，「偏偏月進窗來」，則轉為具體的形物描繪，因從「偏偏」二字看來，似乎與前述的「不願」、「不敢」之語，有所衝突，故而以此具體的物象來說明詩中人的無奈之情。最後的「害我相思一夜」，終道出詩中人最為深刻的情感。由此可見，從上述二段抽象與具體的交互錯綜下，十足地讓全首新詩更富有詩味。

## (二)新詩時間與空間寫作的鋪成

其次，從「情」、「景」、「時」、「空」等四方面來談。第一，全詩中「不見」、「沒有」、「不願」、「不敢」的部分，是「寫情」的描摹，採否定意義的語彙來論述，以透露心中的無奈之情；第二，關於「寫景」的內容，則包含首句的「微雲」，「微雲過後月光明」，「月進窗來」，以及「出門看月」等；第三，對於「空間」物品的鋪成，有所展現，如「月進『窗』來」，「出『門』看月」等；第四，「時間」上的寫作亦有所點出，如「去年」、「當日」、「相思『一夜』」等。

整體來看，從「偏偏月進窗來」，「害我相思一夜」二句來說，是將前述的情感，於文末做一總結，道出即使「不願勾起相思」，也「不敢出門看月」，且又「不見去年的遊伴」，因而「沒有當日的心情」，但最後仍事與願違，「偏偏月進窗來」。這種違背己意的狀況，實「害我相思一夜」，至此終總結了前述夜晚相思的苦悶與無奈。全文內容雖簡短，僅有簡單的幾行文句，但文意清晰易懂，藉天上的「微雲」與微雲過後的「月光明」之景，以表露悲傷的情感。



## 參、趙元任〈也是微雲〉詩與樂的結合

### 一、趙元任與青主的詩樂觀點

趙先生對於詩與樂於樂曲中的掌握，曾提出個人的見解。而與其同時的青主先生，也曾談及詩樂的問題，尤其，對於「詩」與「樂」的獨立性，以及二者結合後的藝術性等相關論題，較趙先生更有深入地研究。因此，筆者以此補足趙氏尙未明說的看法，讓詩與樂的問題研究中，更能有全面性地掌握。

#### (一) 趙氏論詩與樂的相關性

##### 1. 新詩與音樂原味的呈現

趙先生以爲，「新詩對於內容跟句式的個性兩者都注重，所以新詩的讀法是要把每首都給它”durchkomponieren”起來，是要唱的，不是吟的。好像是可以這麼解決，但是事實上不能這麼辦。」<sup>(12)</sup>，筆者以爲，此段落主要爲趙先生針對新詩內容與形式，所作的說明。然而，「因爲作詩的未必能作曲，要找別人給他做罷，做得不一定合他本人的意。」<sup>(13)</sup>，即意謂作曲者爲新詩所譜成的樂曲，未必能盡新詩創作人的本意，而且，作詩的詩人也未必能將其詩譜成樂譜。因此，作詩的原創者與音樂的創作人，並非同一人，故而欲將新詩的文學性與曲譜中的音樂性，相互搭配得宜，又不失原意，實爲不易。

再者，趙先生又談到，「唱戲的戲文，假如是專爲唱而編的，那就不成問題，假如是取材於已有的文學作品阿，那簡直要把原來的東西改得不像個樣子。」<sup>(14)</sup>，既然特別提到樂曲的編曲，若非專爲唱而編，而是取自於文學作品來編曲，文學的原味可能就此消失殆盡。

另外，趙先生尙提及，「白話詩不能吟並不必要等人做了歌才能吟，是本來不預備吟的；既然是白話詩就是預備說的，而且不是像戲台上

---

<sup>(12)</sup> 參見趙如蘭編，《趙元任音樂論文集·《新詩歌集》文字部分·詩與歌》，（北京：中國文聯出版社，1994年），頁110-頁111。

<sup>(13)</sup> 同註12，頁110-頁111。

<sup>(14)</sup> 同註12，頁113。

道白那麼印板式的說法，——有得那樣還不如吟起來好聽一點——乃是要照最自然最達意表情的語調的抑揚頓挫來說的。」<sup>(15)</sup>，此段主要說明白話詩不必等文人做了歌曲後，才能拿來吟唱，因為文學本有獨立性，是門獨立的藝術。況且，白話詩是用來預備口說的，本可加入朗誦者個人的情感，與對詩歌內容意境的掌握，倒非如同戲台上不自然且缺乏情感的道白那般，而是採以最為自然且最為達意的表情語調，或明顯的抑揚頓挫等方式來呈現。

## 2. 新詩與音樂融合後的變化

趙先生且論，「作曲要是連和聲的工作也算在裡頭是很費工夫的事情，要是一時找不到人作曲，難道這首詩就得擱起來算『未成』品，不許人家唸嗎？」<sup>(16)</sup>，言下之意，說明了詩在未成曲之前，仍可視作文學的藝術品，然而，在譜成樂曲之後，其中的文學成份與音樂成份，幾經融合變化，便有別於純粹的新詩或單純的樂曲，而多摻雜了額外的文學成份或音樂要素了。

因此，趙先生在其音樂創作的曲譜中，為儘量避免前述的情況發生，故於《新詩歌集》裡，注意到詞與曲的編配問題。歌詞採用當時詩人的新詩（僅有一首〈秋鐘〉，為趙先生本人所作）作為歌詞，〈也是微雲〉亦不例外。至此正發揮了個人創作樂歌的功力，亦彰顯五四時期白話文學運動中，那種開放、創新與多變的時代精神。

### (二) 青主論詩與樂的藝術性

關於樂與詩相關性的論題中，當時樂壇上的青主，亦提出與趙先生相似的看法。

#### 1. 詩藝與樂藝的獨立生命

青主於一九三〇年十二月《樂藝》的刊物上，發表一篇有關論「詩藝」和「樂藝」為獨立生命的議題。論文中主要依循著兩項原則：「1. 樂必要能夠脫離詩的羈絆，然後才能夠成爲一種藝術，一如必要不受

<sup>(15)</sup> 同註 13。

<sup>(16)</sup> 同註 13。

樂的限制，然後才能夠成爲一種獨立的藝術一樣。」<sup>(17)</sup>，此段正說明了「樂」與「詩」，本爲各自獨立的兩項藝術。關於此，趙先生也有著與青主相同的見解，筆者已於前段的文中略述。其實，「樂」與「詩」二者，不因找不到能爲新詩譜曲的人，新詩便不可誦讀；作詩的人未必能作曲，作曲者也未必能全然符合原創詩人的本意。因此，不論新詩或是後來譜成的樂曲，總會多少受到限制，倘若能脫離樂曲或詩詞本身的羈絆，二者將有更爲客觀的藝術表現。

## 2. 詩藝與樂藝的互通關係

再者，青主又論道「2. 詩和樂雖然是各有它的獨立生命，但是詩和樂卻可以互通消息，並可以交相爲用，以不至於戕賊了自己的獨立生命爲度。」<sup>(18)</sup>，因此，「詩」與「樂」從二者的關係來看，二者是可互通信息，交相爲用的，至此更清楚地釐清了「詩」與「樂」的獨立性與結合程度。這樣的見解，倒是趙先生未曾談論到的，然而，青主卻能在「樂」與「詩」各視爲獨立藝術的情況下，再探討其互通的關係，將「詩」與「樂」的獨立性與結合程度，更明確地立說。

## 3. 詩藝與樂藝的獨立與牽制

青主在前述的兩項原則下，又更詳述了其中的內涵，「詩受了音律的限制，自然是沒有詩的獨立生命可說；一首拿來唱奏的樂歌，如果受了字音的限制，不是也沒有樂的獨立生命可說麼？」<sup>(19)</sup>，因此，詩應不受音律的限制，才有其自然而獨立的生命可言。同理，唱奏的樂歌，一旦受制於字音所限，便無法發揮其獨立的生命。然而，「樂歌離開了詩，絕不至於喪失了它的獨立生命，因爲那些唱音可以用一種相當的樂器奏出來。但是在這種情形下，既經是不成其爲樂歌，亦並不是無文字的樂歌的體制；它的獨立生命雖然可以保全，但是既經是失了它的本來面目。」<sup>(20)</sup>，這意味著樂曲中的詩文抽離後，樂曲仍可保持著一種僅有音樂而無文字的獨立生命，但其面目終究與先前

<sup>(17)</sup> 同註 12，〈討論作歌的兩封公開的信〉，頁 59-頁 60。

<sup>(18)</sup> 同註 17。

<sup>(19)</sup> 同註 12，〈討論作歌的兩封公開的信〉，頁 60。

<sup>(20)</sup> 同註 19。



的面貌有所不同。



倘若「文字和音樂外面得不到很好的調劑的時候，寧可以曲害文，和它的特別一種精神；以曲害文，這不至於剝喪了那首樂歌的情景和精神；以文害曲，那首樂歌的情景和精神都要受害，或則竟至於不成其為一首樂歌。」<sup>(21)</sup>，因此，當面臨文字和音樂相互得不到良好的調劑時，其樂歌的立場上，寧可以曲害文，實不宜以文害曲，如此才不至於剝奪了樂歌中的重要精神。再者，若也能把文字和音樂都搭配得非常適宜，能夠表現出一種明晰的情景，與優美的精神樣貌，這便是最自然且最良善的做法。

## 二、趙元任詩與樂的結合


音樂上，筆者從趙先生〈也是微雲〉的樂曲中，以新詩與樂句音節的處置，新詩平仄與樂句音高的使用，以及新詩與樂曲的情感融合等方面，深入探討趙先生樂歌結合胡先生新詩的實踐性。


### (一)新詩與樂句音節的處置

第一，句中音節或句末一詞，多有拉長音長的現象，「也是微雲，也是微雲過後月光明」，第一句「也是」的「是」，長至三拍的音長，第三拍裡則有十六分音符的節拍，作音腔的變化；「微雲」的句末「雲」，以「


第二句「也是」的「是」，與前句相同，拉長至三拍的音長長度，但此處的「微雲」，則與後面出現的「過後」，一併以「


<sup>(21)</sup> 同註 19。

況且，第二句「也是微雲過後月光明」的旋律，是從前句「也是微雲」所發展而來，僅稍在節奏上略作些微的變化，如：第一句的「也」字，以兩個八分音符呈現；第二句的「也」字，則以前附點八分音符，後十六分音符的拍子譜寫；第二句的「微雲過後」，則推進到前一小節的第四拍唱出；第一句的「微雲」，以八分音符唱出「微」字，而以前短後長的「」，唱出「雲」字；第二句的「微雲過後」，則以四個十六分音符呈現，「月光明」再以前句的「微雲」節奏為基礎，每個字音皆以兩個十六分音符的圓滑奏演唱，故此句便與「微雲過後」一句，略微不同。

再來，「只不見去年的遊伴」，詩詞中的音節，依據文意可於「只不見」的「見」字，「遊伴」的「伴」字，「去年」的「年」字，作些微的停頓。趙先生亦於上述的前二例，採以拉長字音音節與樂拍音長的方式，以及「」來表現音節的頓斷。如譜例三：



「只沒有當日的心情」，朗誦時音節的頓斷處，便停在「有」、「日」與「情」字之上，音樂於這些音上，亦以較長的音長呈現。基本上，此段的音型，大致是以前句「只不見去年的遊伴」為基礎，其節奏再略作些微的變化來表現。如譜例四：



「不願勾起相思」，此段文意音節的頓斷處，分別為「願」、「起」、「思」等字，趙先生在處理樂譜的部分，亦在此三處作長拍的處理。如譜例五：







的例證顯示。如譜例五：



「不願勾起相思」一句，先從「願」字來看，「願」字為仄聲字，音長為此樂句的最長音，有二拍之多；「起」字為仄聲字，最初的音高以「A」起音，是樂句的最高音，其音域變動較大，作「A、B、F」的高低起伏變化，但音長時值僅為一拍半，又較平聲八分音符半拍的「勾」字音長長。因此，此處的「願」字、「起」字與「勾」字見得，平聲音長可能稍長亦可能較短，仄聲字音域固然較平聲字高，但其音長卻未較同樂句的平聲字短。

根據上述之例，從字音平仄，與樂音音長或音高的配合來說，趙先生實未完全遵照舊有的方式來譜曲，他注意到文字本身的獨立性，也認為樂歌的精神應有所發揮，因而能跳脫昔日的窠臼，依據個人喜好，或樂曲中的趣味變化，以自然、順勢而又合理的方式來呈現。此部份與〈秋鐘〉、〈瓶花〉等樂曲的處理模式，亦為相同。


### (三)新詩與樂曲的情感融合

再談新詩與樂曲上的搭配。趙先生於全曲的開頭標示著「Adagio rubato」的速度，即提醒演奏者能運用慢速且彈性的方式來詮釋。開頭先以弱起拍子的前奏二小節帶出旋律來，「也是微雲，也是微雲過後月光明。」一段歌詞，從音樂上來看，二句「也是微雲」的「是」字，以二分音符的長拍，與十六分音符如花音的轉折，帶出後面的「微雲」與「微雲過後」一詞來。首句的「微雲」，採以較圓滑的方式唱出，尤其，趙先生於《新詩歌集·歌詞讀音》中，特別提及「是」字的演唱法：「『也是微雲』的是字有四慢拍，頭一拍可以照平常是字音讀，以後漸漸的放寬，到第四拍差不多就唱成「呢」音了。但是這個得要唱得沒有痕跡，不要把四拍全唸成「設一呢一呢一呢」，也不



要從是音忽然變到呃音，總得要漸漸的來才好。」<sup>(23)</sup>，因此，儘管「是」字音長稍長，但其「音色」仍須用心調整，才能表現其中的音樂美。筆者以為，趙先生有鑑於此，故而特提出討論之。如譜例一：



再來，第二句「微雲過後」之後的「微雲」與「過後」二詞，在音樂上的表現則與首句的「微雲」，略顯不同，此處採用十六分音符的拍子唱出。這裡「微雲過後」四個音，分別以「」演唱，旋律向高音域爬升，易提起他人的注意。而樂句直到「月光明」之後，才分別單獨以圓滑奏呈現。如譜例二：



至此，再往下繼續推進到「只不見去年的遊伴」一句，音樂上的表現，隨著旋律音階的上行，逐漸增強，直至「遊伴」一詞作漸強之勢，達到最大的強度，點出不見「遊伴」的相思與無奈之情。如譜例三：



「只沒有當日的心情」一句，音強較前句稍收斂，速度於「日」字稍漸慢，藉以凸顯無好心情的傷感，更帶出全詩整體愁悶的氛圍。原則上整句的音強，維持在一定的音量上，無過多或特殊的變化。趙先生曾談到關於此段的唱音，應注意到「『當日的心情』的日字只有一拍多一點兒，可以不用變韻，唱時只要把舌尖放鬆一點就行了。照舊式的唱曲法是日字得要唸成，「古音」ri，這雖然比今音好唱，但

<sup>(23)</sup> 同註 12，〈《新詩歌集》文字部分·歌詞讀音〉，頁 124-頁 125。






太不自然了。」<sup>(24)</sup>，即為趙先生針對「日」字演唱的剖析。如譜例四：

遊--伴 只 沒 有--- 當 日-- 的 心--情 ---。不

斷句之後，「不願勾起相思」一句，尚銜接前述的速度與音量來演唱，「不敢出門看月」一句，亦是如此。如譜例五、譜例六：

心--情 ---。不 願 -- 勾 起 --- 相 思 ---，不

相 思 ---，不 敢 -- 出 門 --- 看 -- 月 --：偏

前句以「相思」作結，「思」字的節拍上為「」；後句的結尾「看月」的「月」字則作「」。這二處節拍皆為前短後長，尾音有著前輕後重的味道存在。「」於第四句「只沒有當日的心情」的「情」字，如譜例四，亦曾使用過；「」於第一句的「也是微雲」的「雲」字，如譜例一，以及第二句「也是微雲過後月光明」的句尾「明」一字，如譜例二，皆重複運用「」作為結尾。由此看來，趙先生極可能有意安排這種有別正規節奏的演唱，使得音樂聽來別有風味。

最後的第二句，「偏偏月進窗來」則與先前的樂曲表現，稍顯不同。最先由「偏偏」一詞，以三拍的音長，推進到下一個音節「月進」一詞，第二個「偏」字音長作三拍，「進」字其音長亦為三拍，音強強度至此恰為整個樂句的最高點，此音強強度再推進到「窗來」，「窗來」的「來」字，其音強便隨著音階的下降而漸弱。另外，趙先生特別談起，「從『偏偏月進窗來』以下，唱者伴奏者都要用一點兒一鬆


<sup>(24)</sup> 同註 23。

一緊的唱奏法，大約總是前三拍由鬆而緊，第四拍由緊而鬆，但是也不能太呆板就是了。」<sup>(25)</sup>，正說明演唱者與伴奏皆應注意音色的掌握，再依循個人的情感，收放自如地演唱出。如譜例八：



再來，最末句「害我相思一夜」，「相思」的「思」字，音長長至三拍，其節奏形式與前述的樂句句尾節拍類似，此處為兩個十六分音符與兩拍的音，再連結到半拍的八分音符來呈現，亦為前輕後重的拍式。又最末「一夜」的「夜」字，則為兩個十六分音符與四拍半的長音，如譜例九：



因此，整首〈也是微雲〉的樂句結尾，多採「」演唱，實讓音樂聽來有著前輕後重的效果。再者，趙先生對於伴奏和聲的處理，從「偏偏月進窗來」一句至全曲結尾，一併採用行進式的和聲來演奏。和聲的運用上，於每一字詞中便更換一和絃，和絃多持續數拍，於每字的拍數之內，略作些微的變化。至於全曲的調性，從「也是微雲」至「只沒有當日的心情」止，其調性為 D 大調。而「只沒有當日的心情」一句，其中「只」與「心」字的伴奏，則出現兩處「V」級第二轉位的和絃，這正讓樂曲於原調的行進之中，有些變化。爾後，再於「有」與「情」字之上，回到「V」級的原位和絃來。另外，「不願勾起相思，不敢出門看月」，由於 C 音的還原與升 D 音的加入，再轉為 e 小調。從頭至此，和絃多在中低音域出現，再配合著近系的轉調，讓音樂呈現著朦朧而幽暗之感。

最後，「偏偏月進窗來」至「害我相思一夜」結束，便回到全曲原調——D 大調。起初的「偏偏月進窗來」，於高音區採用 D 大調

<sup>(25)</sup> 同註 12，〈《新詩歌集》文字部分·歌詞讀音〉，頁 124。

主和絃來演奏，情感激動，音樂聽來激越明亮。但自「害」字之後，藉由高低聲部的兩個降低三音的和絃加入，使得音樂色彩轉為幽暗。而此句的旋律，先作上行的音階爬行，直至末尾，才又以下行的音階作收尾。原則上，音階向上行進，音強便有著漸強之勢，趙先生於樂譜上，亦有「*cresc.*」的表情記號標示；反之，音階往下行進，音強便逐漸減弱。「害我相思一夜」中的「我」與「相」字，亦與前面的「害」字情況類似，此處的「我」字，先有三拍主和絃的行進，在進入「相思」後，便加入一升 A 音，讓音樂色彩較「害我」更為暗沉。因此，這種在主調和絃中所加入的升降臨時變化，足讓樂曲的色彩更為鮮明，亦更易引人注意。

最後，伴奏和絃以三小節的主和絃作結尾，先作上行的音階行進，音強也逐漸增強，爾後，再持續數拍，以凸出主和絃的明亮色彩。況且，低音使用著與前奏相同的主要旋律，作漸弱之勢，至此高聲部的和絃與低音部的主旋律，才一併終結。綜合上述所言，這種藉由和絃伴奏行進的手法，帶動了全曲情感的流動，實為本樂曲創作的重要特色。如譜例十：

看一月偏偏——月進窗——

來——，害我——相思——

夜——

從整首〈也是微雲〉來看，歌調的部分是帶有中國色彩的湘江浪調式<sup>(26)</sup>，又近乎於中國的商調，而鋼琴伴奏則是典型的西方色彩<sup>(27)</sup>。筆者以為，儘管伴奏的和聲僅是輕描淡寫，未必很注重濃厚的和聲，但趙先生在其音樂的創作裡，將民間曲調注入其中，使得樂曲富含著民俗風格之味，由此也讓本首樂曲獲得了獨特的藝術效果。

<sup>(26)</sup> 參見趙如蘭著：〈趙元任作品賞析〉，（台北：今日生活，252期，1987年9月），頁30。

<sup>(27)</sup> 同註12，〈我父親的音樂生活〉，頁7；同註26。

### 三、趙元任詩與樂結合的缺失

趙先生在談過了「白話詩」與「歌曲」的獨立性，以及他人新詩與個人樂歌結合的實踐後，尚論及新詩譜成音樂的缺失處。

#### (一)樂曲歌調未必較字音的語調自然

首先，談到「在節律 (rhythm) 方面，歌調寫得唱得無論怎麼 *rubato*，總是比用語調讀詩要有規則一點，而且有些音免不了要比普通讀字的音拉得長些，這也是歌調沒有語調自然的地方。」<sup>(28)</sup>，筆者以為，畢竟新詩之中，朗誦的節奏本有其自然的韻律，這種文學的自然韻律，藉由每位讀者的個人感受，或即興表現，或揣摩發揮，這種特有的體會與詮釋方式，可讓原創者的創作內涵與用心之處，清楚地表達而出。因此，這樣的表現可說是既彈性又自由，不須接受太多的拘束，文學中便可傳達出活潑且自然的節律性。

#### (二)新詩的創作易受制於音樂的形式

文學性的創作，一旦與音樂融合後，難免受制於音樂形式的影響，文學性雖未消失殆盡，採由另一種歌唱形式來表現，如：每小節有著固定的拍數；曲式上為求規律，有著重覆的音型出現；為求樂曲與歌詞的和諧，對於歌詞的平仄音高與旋律音高的變化，得須多加配合；每句歌詞的段落，也應與樂句段落互為搭配。然而，儘管歌調的速度，能將歌詞唱得多麼地「*rubat*」（彈性速度），不受節拍約束，可以任意加快或減慢地自由表現，終究沒有純粹作為文學，採以朗誦、吟詩那般的形式來得自然單純。

#### (三)樂調音色與新詩價值的權衡不易

另外，趙先生在提及〈也是微雲〉曲時，談到樂曲的技術 (technique) 方面，就是要把快音唱得圓，長音唱得有「*vibrato*」，要用富有感情的方式來唱奏<sup>(29)</sup>。又談論到「唱外國語或中國語歌詞的須要切記的，就是唱歌一方面要表情達意，一方面要作美的樂音。」

<sup>(28)</sup> 同註 12，頁 111。

<sup>(29)</sup> 同註 25。

<sup>(30)</sup>，但真正卻不易做到。筆者以為，依據曲中「Adagio rubato」、歌詞文意與趙先生的歌注看來，本首宜以慢板、彈性且較為抒情的方式來詮釋。因為，趙先生前段所論的，不外乎要求歌詞上音讀的正確與文意上的確實傳達，樂曲中亦欲作較美的音調。但是，一旦過於重視樂調的情況下，極可能犧牲了原先的文學價值，故而二者之間，實應多加衡量之。

#### (四) 小結

由此可見，趙先生實不諱言地談到詩與樂結合後的缺失。其實，「文學的作品裡本來沒有音樂，可是改成了音樂作品，原來的文學價值也就剩了不多了。」<sup>(31)</sup>，因此，音樂與文學的藝術性，一經結合後，雙方為遷就彼此，欲再盡其發揮各別的藝術性與獨特性，難免失之平衡，多少都有偏重一方的問題存在，故而詩與樂結合後的缺失，似乎極難避免，僅能多以自然又能傳達個人情感，且不失於樂曲編寫原則與新詩創作的特性，來作適當地調整。

筆者經先前的舉例分析後，見得趙先生的音樂創作中，不外乎強調的是，將文學作品賦予音樂的樂調後，必須注意新詩與樂曲上的搭配。因此，趙先生為讓音樂與文學結合後的藝術性，能達到彼此協調，相互遷就的目的，不論在新詩與樂句音節的處置，新詩平仄與樂句音高的使用，以及新詩與樂曲的情感融合上，皆多有巧思。

## 肆、結論

總結上述所論，筆者主要從胡先生新詩形式與內容的理論，〈也是微雲〉詩作的實踐，與趙先生的詩樂理論，以〈也是微雲〉曲為例，來談趙先生個人對於新詩與樂曲結合的觀點。

首先，從胡先生所談的「詩體的大解放」來作探討，第一，打破舊詩體的形式，做到不拘格律，不受限於字詞的平仄與句式的長短，讓詩體的精神內容，至此充分地獲得舒展。再者，〈也是微雲〉的章

<sup>(30)</sup> 同註 12，〈歌詞中的國音〉，頁 29。

<sup>(31)</sup> 同註 14。

法與句式，雖較為整齊，但各句之間的長度，多半為參差不齊，即便是小處之中，也能呈現出不規則的變化來。

第二，關於新詩的「節」與「音」。所謂「節」，是指新詩中的音節段落，依據詩中的意義與文法，自然地區別出節段來。這些音節的節段，較近體詩更為多變、有彈性，其節奏性與音調性也較近體詩更為活潑自然。「音」的部分，主要講求平仄自然，況且，新詩所採用的白話文體，僅有自然輕重的高下之別，尚無嚴格的平仄區分。

第三，用韻自然的問題。新詩的用韻可能採以不同的韻腳方式，讓新詩的聲韻能於自然的音節中有所變化，也在自然的輕重高下，與語氣自然的氛圍中，呈現出音調和諧的樣貌。

再從新詩的內容言之，〈也是微雲〉中，主要從「情」、「景」、「時」與「空」等四方面來作鋪排。即採用具體或抽象的手法來創作新詩，這種抽象與具體的交合摻用下，讀來頗為深刻，亦能從中見得，詩中實踐了胡先生的新詩創作理論。

另外，趙先生對於新詩或樂調理論的主張，主要有下列數點：第一，詩的原創者與音樂的創作人，並非同一人，因此，若欲將新詩的文學性與曲譜中的音樂性，搭配到盡善盡美之境，頗為不易。第二，新詩與樂曲中，本有其藝術性與獨立性，不論是新詩，亦或是譜成的樂曲，終究會受到不少的限制，故而應脫離樂曲或詩詞本身的羈絆，才足以形成客觀的藝術表現。第三，以第二要點為基礎，再提出新詩朗誦的節奏，本有著自然的規律性。其表現是有彈性的且自由的，不須接受過多的拘束，而那種活潑且自然的文學節律性，仍與前者相伴而生。但是，文學性的創作，一旦與音樂相為融合後，便可能轉換為其他的歌唱形式來表現，文學性因而略顯薄弱，轉由較多的音樂要素來補足之。

最後，從趙先生的〈也是微雲〉曲來探討，音樂上主要有三項較大的特徵。第一，句中音節的處置。句中音節或句末一詞，多有拉長音長的現象；第二，音高平仄的使用。樂曲音高與歌詞平仄的搭配，本依個人喜好，或樂曲的趣味變化，以自然、順勢又合理的方式來編排之，這與趙先生在〈秋鐘〉，〈瓶花〉曲中的處理方式相同；第三，



新詩與樂調的情感融合。主要講求歌詞音讀的正確與文意上的確實傳達，再由和絃伴奏的行進，帶動全曲情感的流動。

根據上述所言，構成一首富涵文學性與音樂性的樂曲，尚須仔細檢視其中的內涵要素，包含結構的組織、題材的選用、音色的處理、速度的快慢、語言的段落等，無不緊密相扣。況且，不論是新詩，抑或是樂曲，皆有其獨立性與藝術性。兩者一旦結合後，必然受到二者內容與形式的影響，故而有所變化。但若能掌握得音樂與文學的共鳴點，又將各自的獨特性予以發揮，便更能體現出音樂與文學結合後，所具的音韻與樣貌。

尤其，胡先生〈也是微雲〉的新詩，是白話新文學運動下的產物之一，經趙先生的譜曲之後，讓文學與音樂的結合，充滿著創新、多變的時代精神，新詩新文體已能擺脫束縛，音樂中的詩樂亦能開闢出一條蹊徑來。因此，二者的內在精神與要義，皆能有所體現。由此亦能看出其藝術的價值，將臻於更為成熟之境，尚能於歷史的洪流中，奠定重要的基礎，為後世的發展，帶來不可抹滅的影響。因此，〈也是微雲〉曲，可視為音樂理論與文學理論的綜合運用，實為劃時代的代表作品之一。

## 參考文獻

- 胡頌平(1984)。 *胡適之先生年譜長編初稿 第二冊 校訂版 一九一九—一九二七*。臺北：聯經出版社。
- 夏灑洲(2004)。 *中國近現代音樂史簡編*。上海：上海音樂出版社。
- 趙元任(1960)： *新詩歌集*。臺北：台灣商務印書館。
- 趙如蘭(1994)： *趙元任音樂論文集*。北京：中國文聯出版社。
- 歐陽哲生(1998)： *胡適文集 2——胡適文存*。北京：北京大學出版社。
- 歐陽哲生(1998)： *胡適文集 9——舊詩稿存、嘗試後集、嘗試集、早年文存*。北京：北京大學出版社。
- 趙如蘭(1987)：趙元任作品賞析。 *今日生活*，252，29-32。