

民族風格的音樂那裏來

據報載，行政院長孫運璿不久前召文建會主委陳奇祿和教育部長朱滙森談一個稀罕的問題：「中國人的歌」。

作爲一個行政院長，忽然談起「中國人的歌」，著實有點稀奇。

但是細繹文建會的計劃，無非是「金馬獎」、「金鼎獎」之類的老套，要「透過公開徵選，創作這一代的歌，選拔優良作品」。至於選拔的標準是什麼？文建會第三處處長申學庸說是要「……表現現代的活潑朝氣與美好展望」。這就不只稀奇，簡直有點古怪了。果然如此，則叫新聞局規定電視節目再多唱「淨化歌曲」即可，何必勞駕徵什麼「中國人的歌」？如果這只是單純爲了政治宣傳的目的，而不先了解「什麼是中國人的歌」，即使年年舉辦徵選，「中國人的歌」也不會在社會上流行起來。

中國幾千年的歷史，那一個朝代不是唱的「中國人的歌」，怎麼到了民國時代，突然沒有「中國人的歌」了呢？

民國時代的歌比那一個朝代的歌都豐富，只是沒有「中國人的歌」，這到底什麼緣故？到底

「中國人的歌」的根在那裏？是怎麼斷了的？從那裏去找回那個「根」？

最近民俗音樂學家王振義先生在一個由「臺灣風物」雜誌社所舉辦的學術座談會中，提出了一篇有關臺灣傳統歌謠與語調的關係的重要演說。

王振義先生由民族歌謠的起源說起，他首先攝取了一些片段的兒歌，如「烏貓在彼坐無穿褲」、「甞仔膠粘著脚」、「天烏烏卜落雨」等來說明歌謠的旋律一開始便是跟語言聲調的抑揚頓挫相平行的，也就是所謂的「詩樂諧合」。

然後他舉了臺灣歌謠中詩樂最諧合的歌曲如劉福助的勸世歌、楊麗花的歌仔戲等為例，說明了音樂如何與語調諧合的一些原理、原則。

王振義的研究比起六十年代史惟亮、許常惠的民歌蒐集工作可以說前進了一步，而直探本源，把「民族風格音樂」的根，定在語調上，這比起學院派作些浮泛的田野工作和門外漢只憑著一股熱情，不分黑白地辦些民謠演唱會、請陳達到歌廳演唱，顯然深刻多了。

只可惜王先生缺乏語言學的專業訓練（這也可以說是中國音樂教育的一大缺陷，中國傳統樂師對於語音都是非常精密的，音樂家豈可不懂語言學？）如果王先生在語言學方面多下工夫，他的研究將更為深刻。

但無論如何，他是把民族音樂的根找出來了。他強調詩樂之間的諧合關係，抨擊現代中國音樂的步入歧途，使歌曲脫離了語言，使聽歌的人茫然不知歌詞所云，而創造了一個「詩樂不諧」的新傳統，改變了民族固有的美感標準，肇致民族音樂精神蕩然無存。

王先生的倡導詩樂諧合不是歷史的第一次發明，詩樂諧合是中國民族音樂的傳統。尚書舜典便說：

「詩言志、歌永言、聲依永、律和聲……。」

所謂「歌永言」，字面上的意思應該是「歌曲是語言的延長」，也就是把歌詞用語言朗誦無法充份表現的情感，運用音樂加以強化。毛詩傳云：

「詩者志之所之也，在心爲志，發言爲詩。情動於中而形於言，言之不足故嗟嘆之，嗟嘆之不足故永歌之，永歌之不足，不知手之舞之、足之蹈之也。」

這句話充份說明了詩、歌、舞蹈之間的關係：舞蹈的根在音樂，音樂的根在詩（語言），詩的根在志（情感）。一首不是表達真情感的詩決不算是好詩，一首不諧合詩的語調與情感的歌曲決不是好歌，一場不合歌曲的節奏、旋律與情感的舞蹈決不是好舞！

詩樂諧合的傳統，在中國是一直未間斷的，六朝以降聲韻學發達起來，作詩須講平仄，填詞也要講四聲，填曲更嚴格，要講八音，即語言的四聲分化爲陰陽，共八種聲調，填曲時不能有絲毫差爽。

許多現代詩人喝洋墨水不消化，以爲詩人講格律都是一些箝制詩人創作自由的枷鎖。殊不知作詩填詞講格律，正是爲了要使得詩樂諧合。

中國傳統的詩詞與音樂是分不開的，詩詞的語調如果和歌曲的旋律相乖離，升高的旋律卻填了降調的字、下降的旋律而填了升調的字，教人家怎麼聽得懂他「唱的什麼詩」呢？

但是到了民國以後一些留洋的音樂家回國，霸佔了音樂教育，把西洋音樂硬塞進中國來，這個傳統便被破壞了。

如果說西洋的詩人不講格律，那是太無知了，漢語是一種旋律性的語言，作詩講平仄是理所當然的事，歐語是一種節奏性語言，作詩講的是重音，重音輕音相交錯，造成了詩的節奏感。這就是西洋詩的格律。

至於作曲，西洋作曲家所作歌曲是合乎他們的詩的情感與語言抑揚頓挫的。翻開日本的作曲理論，也都強調歌曲的旋律不能與歌詞的語調相違背。為什麼獨獨現代的中國歌曲，不論是流行歌、藝術歌都「詩樂不諧」了呢？

「東施效顰」是殖民地文化的悲哀！

殖民地覺醒前的知識份子驚嘆於西洋科技之文明、文藝之豐富，於是處處模倣、企求「迎頭赶上」，卻把自己傳統的語言、文字、文學、藝術通通否定了。

於是傳統的歌曲變成是粗俗的，誰哼幾句平劇、歌仔戲，便嗤之以鼻。只有舒伯特、古諾、佛斯特……意大利歌劇、或者西洋的熱門歌曲，哼起來才動聽。

可是洋文聽不懂怎麼辦？翻譯！

於是出現了一大堆翻譯歌。然後作曲家爭先恐後的加以模倣，創作了無數的所謂藝術歌、流行歌，而這些無非是「中國人作的翻譯歌」而已。

翻譯外國歌曲的歌詞其實也是一種填詞，填詞時多用點心，讓語調與曲調諧合起來，也無可

厚非。偏偏這些洋涇浜音樂家又是食洋不化，而又無知於傳統因而鄙棄傳統的「格律」呢？

於是一個「詩樂不諧」的新傳統便這樣造就起來了。所以我們現在聽的中國歌，尤其是國語歌，不對照歌詞，簡直不知所云。

現代詩只是拆開的散文，現代歌只是中國人作的翻譯歌，詩不表現中國人的感情，歌脫離了中國語言。不等於中國文化亡了嗎？民族文化既亡，中華民族豈不是也亡了嗎？

因此，王振義先生呼籲回歸本位文化、回歸鄉土文化，要回歸就必須重新恢復「詩樂諧合」的傳統。

這樣的呼籲，我以為可以稱之為音樂的「古文運動」或乾脆稱之為「古樂運動」。韓愈「古文運動」的價值就是要恢復「文以載道」的精神，文章成為表現思想的工具，而不是文人的玩物。詩的功能是發抒感情的，不是文人的玩物，把「詩言志」的精神恢復起來，可以稱之為「古詩運動」，現在要把音樂的根定在語言上，把中國音樂的風格從漢語中發掘出來，把傳統「歌永言」的精神恢復起來，豈不可以稱之為「古樂運動」？

民國以來，不論是大陸或臺灣，中國的音樂家不能說沒有人努力想要回歸傳統，創造民族風格的音樂。他們從各種觀點去探尋民族音樂的根，然後創作一些自以為是民族風格的音樂。但是並不是每一個人都找對方向，以下舉臺灣近幾年的趨向作例子來批判：

一、認為中國人作的歌便是中國歌。比如七十年代一名大學生拿余光中的詩創作一些歌，大

言不慚地自稱是「中國現代民歌」，結果卻弄出個中國現代搖滾樂。後來演變為校園歌曲，內容雖然是比流行歌健康多了，但沒有一點民族風格，基本上和流行歌曲的創作方式沒有兩樣，嗣後與流行歌合流，校園歌曲也就沒落了。

二、認為模倣傳統音樂旋律的便是中國歌。比如簡上仁的歌曲，有些文人如曾永義教授曾為文讚賞。他的歌不能說沒有鄉土味，但是到底他唱的什麼啊？不看歌詞是很難了解的。為什麼會有這種現象？正是因為詩樂不諧的緣故。模倣鄉土音樂，沒有掌握詩樂諧合的精神，就會變成「東施效顰」的笑話。

三、認為採用傳統五聲音階的便有民族風格。比如三十年代創作的臺灣歌謠，採用五聲音階，發、梯二音只當作過渡音，便有中國味道。許多人拿它當寶貝，不斷吟唱。中國傳統音樂並不是五聲音階，自先秦以來便有七聲音階，五聲音階只是比較流行的一種而已，臺灣傳統音樂也不是五聲音階的，不能把民族風格的音樂局限到五聲音階上面。而且三十年代的歌曲是不諧合於語言的。三十年代的臺灣歌謠不能作為臺灣歌的傳統。

四、認為描寫當代中國人感情的便是中國歌。比如羅大佑的歌詞，在當代流行歌曲中堪稱言之有物了，雖然就詩的美學觀點言，沒有什麼可取之處，但是「詩言志」的精神他是掌握到了，這可能是他的唱片之所以暢銷的緣故。但是他的歌曲沒有中國味道。原因是詩樂不諧。

作曲者是不是「黑頭髮、黑眼珠」的中國人、使用的樂制是不是傳統音階、旋律的音形是不是傳統的、以及歌曲是不是寫實的，乃至於伴奏樂器是不是中國傳統的樂器自然會影響到音樂的

民族風格。但這些都不是一定要「執著」的，執著這些末節，徒然妨碍音樂的自然發展而已。應該「執著」的是「詩樂諧合」傳統。

執著這種傳統，把民族音樂的根定在語言上，那麼即使作曲者是紅髮碧眼的洋人，即使是西方的大小調樂制，即使是新創的音形，即使是歌詞言之無物，即使伴奏樂器是鋼琴，吉他，音樂的民族風格也一定會自然而然地流露出來。

隋唐是中國音樂受到「胡樂」影響最深遠的時代，不論是音形、樂器都受到胡樂很大的衝擊，但唐朝的音樂仍未喪失其民族風格。因為唐朝音樂仍然執著「詩樂諧合」的傳統。

中國現代音樂受到「洋樂」的影響比起唐樂之於「胡樂」來深遠多了，簡直是全面的，完全斷根的，連語言的根也斷了。這種音樂，就長遠的歷史而言，是一種變態不是常態。將來的史家在寫民國時代的音樂史時，必然譏之為「喪失自我的殖民地時代」，而當代音樂遺產將呈一片空白，或是寥寥幾個代表作。

執著於語言，必然會對於旋律的發展給予某種限制，這種限制比起西方音樂來要嚴格得多，但這種限制是無可避免的。正如一個鞋匠作鞋，無可避免的要先量好客人的腳再作鞋子，否則閉門造車，作出來的鞋子再怎樣堅固耐用、美觀大方，客人還是要退貨的。現代作曲家作出那麼多「詩樂不諧」的作品，一定會被將來的音樂史家退貨！

在現代的作曲家中，王振義先生最推崇的是劉福助，其次是楊麗花的歌仔戲團。劉福助自作詞曲，其歌詞雖不雅遜，但仍言之有物，最難能可貴的是他完全掌握臺灣（也是中國）傳統歌謠

的「詩樂諧合」精神，楊麗花歌仔戲團戲子們的唱戲，雖延用了一些傳統歌仔戲曲牌，甚至延用流行歌曲，填詞者也不注意平仄的問題，但經她們口中唱出來，卻改變了原來的旋律，以適合歌詞的語調，達到「詩樂諧合」的境界。所以她們每一個人都可以算是即興作曲家。

這種情形就像吟詩一樣。比如臺灣的詩吟是全國最具旋律性的吟法，簡直像唱歌一樣，這種吟法有一個基本的音形，但是真正吟出口時，樂音的長短高低都必須適合於臺灣話讀音的語調，絲毫不可差爽。吟出來的詩幾乎每一個人都不一樣，因為每一個人對詩的體會不一樣，每一個吟詩者都是即興作曲家。內行的詩家，可以從吟曲中了解吟詩者對於詩體會的深度。

喜歡劉福助的歌、楊麗花歌仔戲並且「敢」於唱出口的多半是下層階級。為什麼他們喜歡？因為越是下層階級所受西洋音樂、現代中國音樂教育的毒素越少。他們不會看譜，也不喜歡文字，聽得懂的就好聽，就好學、好唱。好聽、好學、好唱就是好歌，所以喜歡。

至於知識份子，對於這種「下里巴人」自然是不屑一聞了，更別說是敢於唱出口。過去的讀書人喜歡吟詩，吟詩也是性情的陶養，但是我們的教育，連毛筆都不教，吟詩更不用說了。天天把復興中華文化掛在嘴上，卻盡作些戕害中華文化的工作，豈不哀哉！

從中國文學史來看，由詩發展為詞曲，每一個階段都是由於智識份子脫離了民衆的趣味，然後自然沒落的。現代中國歌曲如此的脫離民衆趣味（尤其是下層民衆）可以想見也必將走上沒落的道路。如今它之盛極一時，只不過因為利用了現代化的傳播工具廣播、電視、唱片、錄音帶強迫推銷給民衆罷了。等到有一天，民衆覺醒過來，不再被強姦，用自己的語言唱出自己的心聲，

這些東施效顰的歌曲，將被棄之如敝履。

最後順便一提的是器樂曲。我們迄今所談的都是聲樂，那麼樂器是不是不必受到語言的限制呢？器樂曲雖不必受到語言直接限制，其旋律的發展當然自由得多，但是其風格，如果要使他具有中國味道，仍然必須經由聲樂曲間接地受到語言的限制，這正是虞書上所謂「聲依永」的精神。此處聲指器樂之謂。劉勰文心雕龍聲律篇說得好，他說：「夫音律所始本於人聲者也，……故知器寫人聲、聲非學器也。」如果器樂不從歌謠中去探求民族風格，那麼器樂就可以國際化了。但世界各民族的器樂都各有其特殊風格，其根源應求之於語言。

最近喜多郎來臺演奏他的合成音樂引起了一陣風靡，他的樂曲是不食人間煙火的，但是細聽起來，仍然可以聽得出日本歌謠的音形，這就是他的樂曲具有日本味道的原因所在。

基於此，我們呼籲，現代中國的詩人、作曲家，應該把中國傳統的「詩言志、歌永言、聲依永、律和聲」的精神恢復起來，無論是詩人、作歌家、作曲家、乃至搞音樂理論的音樂家，都不要忘了這個「詩樂諧合」的傳統精神。

我們也呼籲現代詩人，雖然把傳統的詩詞形式打破了，但不要忽略詩的音樂性。詩人可以不會唱歌，但不能不懂得基本的音樂理論，不能不了解音樂。而作曲家歌唱家更不能不懂得基本的詩理論、不懂得欣賞詩，更不能不懂得基本的語言學。