

清末民初俗曲時調與新式歌曲的話語流動——從報刊俗曲到新詩歌曲間的探究

林仁昱*

摘要

清末民初是一個傳統與新潮相遇、衝突與融合的時代。流布於民間的傳統俗曲與來自歐美或由日本中介的新式歌曲，也在這個時代結緣、互動、浸染。但是，同樣作為「音樂文學」的二者，其個別的「文學話語」（歌詞）與「音樂話語」（曲調），究竟發生了什麼樣的流動現象？除了可以顯示「歌曲」於內容及形式上的變化現象，更因為這些「話語」可能象徵特定的文化符碼，使得這些變化，具有反應社會「民情趨向」與特定人物作為的意義，而牽涉到「歌曲」在這個時代環境中，如何於現實社會發揮激蕩民情、推新觀念傳播、強化教育機能、形成娛樂習慣等方面的功能。所以，本文將在兼顧「歌曲」本具文學與音樂兩方面的「話語」，且不限雙方自身或彼此產生「流動」的立場上，觀察、探討其自「進步報刊」到學堂樂歌、新詩歌曲所代表的不同階段，由「有識之士」參與、時局環境刺激、文藝展示及教育運用、大眾娛樂趨向等因素，於俗曲與新式歌曲在歌詞內容與形式、曲調運用、歌曲作用等方面所呈現的特色，以及其中涉及社會現象所代表的意義與影響。

關鍵詞：俗曲時調、新式歌曲、清末民初、學堂樂歌、新詩歌曲

* 國立中興大學中國文學系副教授。

The research of literation move between traditional popular song and western song in end of the Qing Dynasty and the early years of the Republic—Popular song from the press to the new poetry

Lin Jen-Yu*

Abstract

It was a traditional and trendy met, conflict, fusion era in the end of the Qing Dynasty and the early years of the Republic. The traditional Chinese popular song and the new songs from Europe and the United States or intermediary by Japan associated in that time. However, the same as the music literature of both the individual "literary literation" (lyrics) with music literation "(tunes), what happened to what kind of flow phenomena? In addition to displaying the "song" in content and form change phenomenon, but also because these "literation" may be a symbol of a particular cultural codes, making these changes with reaction social "public sentiments". These songs also involved in instigating public sentiments through literary push new ideas spread, and strengthen the education function, form entertainment habits and other aspects of the function in that era. This study would take into account the "songs" of their "literation" with both literature and music. It has to observe, explore the different stages of the song of progressive newspapers, new style schools and vernacular poet. Explore these songs to the performance of the current situation of environmental stimuli, educational use and mass entertainment tends.

* Associate Professor, Department of Chinese Literature, National Chung Hsing University.

Key words: the traditional popular song, the songs on progressive newspapers, the songs of new style schools, the songs of vernacular poet, the end of the Qing Dynasty and the early years of the Republic

清末民初俗曲時調與新式歌曲的話語流動——從報刊俗曲到新詩歌曲間的探究

林仁昱

一、前言

俗曲，又稱小曲、小調、時調¹，主要指是流傳在民間娛樂場所，由歌女或江湖藝人傳唱抒情或敘事的歌曲。自明代中葉之後頗為盛行，甚至有明人稱此為其時「獨創之藝」²，而從清朝以至民初更能持續發展，且與眾多曲藝、戲曲產生交流、互用等密切的關係³。不過，俗曲也因其與歌樓、酒館、茶肆、妓院、戲園等「龍蛇雜處」之市井娛樂場所有密切關係，充滿風花雪月閨怨情思，乃至煽情、偷情的話語，或空洞、搞笑等拼湊式聯章的內容，而被歸類至「青樓文藝」⁴。雖為保守衛道的文人所輕視，卻也因為貼近大眾娛樂所好的「話語」，而能成為跨出特定場所，普傳於庶民生活的「流行歌曲」⁵。至於新式歌曲，則是指套用歐美的

¹ 有關俗曲的名義，歷來討論者眾，李秋菊〈明以來文獻中「時調」的同義語與相關語辨析〉，《蘭州學刊》第180期，2008年9月，頁171-175，曾作過分析整理與評述。筆者則以劉復〈中國俗曲總目稿序〉，收於劉復、李家瑞等編《中國俗曲總目稿》（臺北：中央研究院歷史語言研究所，1993影印本），前置頁1的定義為先，故主稱俗曲，附註「時調」有聚焦指稱之意，必要時再附以小曲、小調說明之。

² 張繼光：《明清小曲研究》（臺北：中國文化大學博士論文，1993年），頁1及5-6指出小曲為明清重要音樂文學類型，並引明代陳宏緒《寒夜錄》，收於《筆記小說大觀》第六輯（臺北：新興書局，1975年），頁3761所云：「友人卓珂月曰：『我明詩讓唐，詞讓宋，曲又讓元，庶幾吳歌、掛枝兒、羅江怨、打棗竿、銀絞絲之類，為我明一絕耳。』此言大有見識，明人獨創之藝，為前人所無者，祇此小曲耳。」以說明人自詡小曲為明代文學代表之事。然筆者以為小曲本為民間源源不絕創作之曲，以今時眼光觀之，不宜歸為「明人獨創之藝」，但可視為明清以來民間特出之藝。

³ 參看林仁昱：《廿世紀初中國俗曲唱述人物》（臺北：里仁書局，2011年），頁37-46，曾針對俗曲與眾多曲藝及戲曲的關係作說明。

⁴ 謝桃坊：《中國市民文學史》（成都：四川人民出版社，2003年1版2刷），頁251。

⁵ 苗菁：《中國現代歌詞流變概觀》（北京：中國社會科學出版社，2007年），頁15；李秋菊：《清末民初時調研究》（上海：復旦大學中國語言文學系博士學位論文，2007年），頁4及13皆以明清社會以來的傳統「流行歌曲」此形容俗曲（時調）。

曲調，或是採用歐美作曲方法創作的新歌曲，從「學堂樂歌」古典味濃的選曲作詞，到「新詩歌曲」為白話詩譜曲，乃至於上海音專成立後，學院派新作曲家不斷創製的藝術歌曲，都為中國的歌曲創作帶來革命性的新發展。而新的流行文化，也必然接納這新式創作方法與歌曲風格，產生新式的「流行歌曲」。然而，這兩個淵源不同的「曲種」，在清末民初卻有了相遇、交流的機緣。從原本製作者面向大眾娛樂的本位意識來推測，或許可以設想這兩者之間的互動，可能是傳統社會裡的俗曲，正展望著吸納新時代的「時髦」味，使之在種種新潮中有新的發展；而來自海外，包括直接從歐美傳來，或是透過日本中介的新式歌曲，則試圖融合這土地上的傳統素材，使之更能貼近大眾的口味。然而，從現存的曲本與相關的時代資料來觀察探究，卻發現這樣的推測，未必符合實際的狀況，或者說這個現象其實並非在二者逢遇之初，即明顯可見。此二者併用、交流、被注意的始發之地，似乎不在民間的娛樂場所，而是在能夠掌握此二者，且具理想性的「有識之士」身上。換句話說，傳統俗曲與新式歌曲在娛樂場所，能從曲調與題材相互「取用」，有所浸染，實際上必須先經過俗曲的內涵與作用被擴大化，跳脫娛樂界；新式歌曲又能從學院落實到民間，終究發展到娛樂界的歷程之後。或許會發生這種現象，也和兩者在逢遇之時，彼此尚各居於「俗」、「雅」不同的背景條件所致。

從另一個角度來看，文學的歌詞與音樂的曲調，不論是在傳統俗曲或新式歌曲，都可以是一種具有象徵性的「話語」。代表著不同發展背景、歷程的文化符碼，相應其給予社會大眾的印象或感受，乃至於社會作用(如娛樂或社教)、傳播的性質(如媒介與歷程)、接納的意義等方面，都可以作出一番解釋。使人在掌握這些「話語」的時候，也等於掌握到文化變動與發展的脈絡。換句話說，歌詞與曲調，雖然一者為文字，一者為音符，但是文字所構成的話語，既可成為人們理解概念的象徵，那麼由音符所構成的旋律，也可以成為一種概念的象徵，特別是作為「音樂文學」背後的相配旋律，也就是通常為某種特定情思歌詞所運用的曲調，更將受到文字意涵的影響，成為傳達與某些特定歌詞概念相應的象徵，例如熟悉俗曲「知心客」或是「四季相思」曲調旋律的民眾，一經聽聞，就容易聯想起相應於這兩個曲調，於傳統上，普遍通行怨女思情之詞。然而，在清末民初這樣一個傳統與新潮不斷發生衝突，卻也有不少激盪、相融的文化環境中，包括圖象、語言、文字、聲音的象徵意義，都可能產生移轉或變化。於是，當「有識之士」採取可能很容易讓人聯想起風花雪月情懷歌詞的俗曲曲調，也採用來自西洋或日本，本

來可能是童謠或藝術歌曲的新式曲調，來搭配時新觀念歌詞時，其始發的動機可能並不相同，卻使都能這曲調原本所能象徵的概念發生轉變，形成另外一種象徵概念的「話語」，當然也可能因為各種因素使轉變受阻，讓這時新的象徵概念，不但無法藉這「話語」傳遞，反而引起非議。

有此可知，在清末民初中國面臨西方新文明強烈衝擊，而從思潮、軍政、實業到大眾生活都產生巨大震盪的時候，不論是傳統俗曲或是新式歌曲，都可能產生新作用，有機會成為感知這些震盪的神經。但問題是兩者各用什麼方式去感知？有沒有相同或不同之處？而感知、解讀這震盪的訊息，又有何差異？乃至於這些同與不同，對於後來兩者的發展，又產生那些影響？這的確是頗耐人尋味，也值得去探索的問題。因此，本文以「清末民初俗曲與新式歌曲的話語流動」為題，就是希望能夠在兼顧歌曲本具「文學話語」及「音樂話語」，必須兼顧歌詞與曲調，即語言文字與音樂旋律兩方條件，且不限制雙方自身或彼此產生變化、流動的立場上，觀察、探究中國近代歌曲發展，從「進步報刊」到學堂樂歌、新詩歌詞的歷程中，因為「有識之士」參與、時局環境刺激，使俗曲(時調)與新式歌曲在歌詞內容與形式、曲調運用、歌曲作用等方面所呈現的特色，以及其中諸多現象所代表的意義與影響。

二、流動的開始——「進步報刊」裡的俗曲與新式歌曲

在論及中國俗曲(時調)與來自西方的新式歌曲是否產生流動之前，其實要先注意到兩者本身是否具有流動的條件或現象。也就是說，立基於傳統的俗曲(時調)，要有「變」的可能與動力；而來自歐美或日本的新式歌曲，要有關照，甚至是容納傳統文化素材的可能性，包括融合各種傳統俗曲元素的機緣。更具體來說，就是傳統俗曲其為人所知的音樂「話語」，可能容納新題材的文學「話語」；而新式歌曲的音樂「話語」能為大眾所接納，也能成為傳統題材文學「話語」的載體。而在這樣的設想之下，觀察清末民初的曲本、報刊等相關資料，就可以見到俗曲在某些「有識之士」的運用下，已經有了「變」的機緣，再加上傳統俗曲面對著通俗大眾的娛樂需求，本來就具有形式的包容性與內容的隨時增益性，這是其長久以來能不斷從山野、村坊、市井收取新養料⁶，且和諸多曲藝、戲曲產生密切關

⁶ 江明惇：《漢族民歌概論》（上海：上海音樂出版社，2004年），頁173。

係，卻能從形式與內容不斷融合「它者之材」的情況下，屹立曲壇，表現獨特風味的因素。而這個特性在其逢遇西方新文明，乃至於順勢而來的新式歌曲時，依舊會被激發出來。只是，在 1920 年代後期，俗曲唱本吸納不少新式歌曲為「最新時調」，例如以傳統依曲填詞的方式搭配黎錦暉〈毛毛雨〉、〈桃花江〉等流行歌曲調為新俗曲⁷之前，也就是大約二十世紀剛開始的時候，在西方文化已不斷衝擊中國社會的氛圍中，俗曲傳統的音樂「話語」，早已經在結合文學「話語」的路徑上，能夠跨出言情、勸世、說史、演事等傳統的格局，以其面向大眾娛樂的敏感度，展現其嶄新的面貌，這包括唱述新舊思想的衝突與融合、政治動盪與政體的改變、新事物所帶來新的生活文明等諸多現象，這一大突破，不僅使得俗曲時調更具有反應時代的價值，也讓它在劇烈的社會變遷過程中，能持續得到新的聽眾。持續適應民眾所關心的「話語」，進而反應追新、厭戰、號召抵禦外侮等特定時代之社會「民情」⁸。

不過，卻不能否認這個突破性的改變，其屬於「有識之士」於「進步刊物」傳播進步理念的因緣，和俗曲立足於本來製作、傳唱的娛樂場所，呈現通俗大眾對於新事物、新人事的看法與感受，畢竟有所不同。前者是透過俗曲這傳統的「音樂話語」，來承載批評時政、介紹新知、喚醒愛國意識等新的「文學話語」，意圖達成種種「啟蒙」的目標。進而更落實於新式學校，使之與新式歌曲同樣成為「學堂樂歌」的一部分。然而，這個新發展雖說終究會影響到俗曲本來立足、流傳的娛樂場所，甚至隨著時新觀念逐漸散開，有些本來只是「有識之士」所作的俗曲宣傳歌，也可能流入坊間俗曲集，成為市民娛樂的一部分，更隨著內憂外患等時局條件加劇，促使詠唱愛國思想的俗曲，也畢竟能為坊間曲本所接納，並與新式歌曲同為激發民憤的媒介，成為適應民情而更有所激發的「話語」，不過那都是「後來」才發生的事。若是跳開「有識之士」的影響力，俗曲真能自發在娛樂場唱起通俗大眾對於新事物、新人事的看法與感受，必須是站在增強娛樂效果的前提下，隨著製作或唱述者迎合大眾之「興」而來，使其展現的「話語」，常見因好奇心產生的誇大描述，也有趨向娛樂的嘲諷，或展現對某些新事物、新文化的不適應性，

⁷ 同註 3，頁 169-174，曾對 1920 年代後期俗曲運用〈毛毛雨〉的情形作說明。

⁸ 林仁昱：〈時事、民情與俗曲題材的擴張——有關 1924 年「江浙戰爭」俗曲探究〉，復旦大學、浙江師範大學主辦《第四屆「中國文學古今演變研究」學術研討會》論文集，2008 年 11 月，頁 253。

還有追逐時髦的各種吹捧，這些當然與「有識之士」的理想性是迥然不同的。換句話說，這不同的因緣分別讓俗曲和具有文化影響力的文人，特別是受過新式教育者，乃至於新的娛樂環境，包括新式歌舞廳、留聲機唱片與無線電收音等新的傳播內涵與方式、時局條件與聽眾偏好更為接近，也讓俗曲和新式歌曲終究發生牽連，甚至成為某些「話語」的共同載體。只是，從探討「話語流動」的啟始助力與發展路徑的次第來看，還是得先著眼於「有識之士」促成流動的理想性上，且由此掌握其後俗曲施用於學堂樂歌、新詩歌曲的時代，真與新式歌曲併用、交融等現象。

而關於「有識之士」透過俗曲時調來進行進步思想傳播工作的情形，由於牽涉到中國現代化思潮與女子、平民教育發展等諸多議題，已有不少學者提出相關論述。雖然大多僅是將俗曲視為可作為論述依據的文本，但是多能指出俗曲內容與作用的新發展，自有助於俗曲本身的研究工作，進而明瞭這些變化與發展，絕非與傳統的表現特色作切割。事實上，傳統俗曲除了吟詠風月或敘事娛人，也常兼具勸世的功能，特別是勸戒煙、酒、嫖、賭等種種誤人心志、樂極生悲，甚至毀人一生的毒害。因此，將之轉為社會新文明運動或傳播愛國意識的載體，正是運用俗曲原來本具的勸世功能，透過其為人所知的「話語」(包括可能較常被用來吟詠風月或敘事娛人的曲調)，以降低接納新觀念的不適應感，強化新觀念(含愛國意識)貼近於民眾的效力。這個俗曲發展的新態勢，可以 1902 年梁啟超《新小說》採黃遵憲的建議設「雜歌謠」欄目為起點，其收錄具有進步意識的歌曲作品，如筆名「珠海夢餘生」的外交官廖恩燾，有仿粵謳(廣東歌謠)格調所作的「粵謳新解心」，自題詞曰：「樂操土音不忘本，變徵歌殘為國殤⁹」正可見其運用故鄉歌曲的「音樂話語」，在國難當頭的時候用作救國歌詞，並陸續於此刊發表 22 篇，包含〈八股毒〉、〈倡女權〉、〈自由鐘〉、〈自由車〉等時新概念曲目，可以說是俗曲歌詞改良「啟蒙」的先河¹⁰。而黃遵憲的〈軍歌〉二十四首(含〈出軍歌〉、〈軍中歌〉、〈旋(還)軍歌〉¹¹每組各八章)更是刊登於《新小說》第一號，要喚起國家意識，提振國民精神的重要篇章，如〈出軍歌〉前四章：

⁹ 梁啟超：《飲冰室詩話》(臺北：廣文書局，1982 影印本)，卷二葉十。

¹⁰ 李靜：〈從「雜歌謠」到「俗曲新唱」——近代中國歌詞改良的啟蒙意義〉，《中國現代文學研究叢刊》2008 年第 3 期，頁 101。

¹¹ 同註 9，卷二葉一敘述作「還軍」，同卷葉三標題作「旋軍」。

四千年古國古，是我完全土。二十世紀誰為主？是我神明胄。君看黃龍萬旗舞，鼓鼓鼓！一輪紅日東方湧，約我黃人捧。感生帝降天神種，今有億萬眾。地球蹴踏六種動，勇勇勇！南蠻北狄復西戎，泱泱大國風。蜿蜒海水環其東，拱護中央中。稱天可汗萬國雄，同同同！綿綿翼翼萬里城，中有五嶽撐。黃河浩浩流水聲，能令海若驚。東西禹步橫庚庚，行行行¹²！

梁啟超稱美此篇曰：「讀此詩而不起舞者，必非男子¹³」，有學者則稱此篇呼應詩人早年提出「我手寫我口¹⁴」主張，具有向白話詩過渡的特色¹⁵，還有學者認為梁啟超〈愛國歌〉是模仿此篇所作(取其意，非取其形式)¹⁶。然而，黃、梁二位「有識之士」都不諳音樂，以文人之力作此雄詞卻未能配曲，因此，梁啟超在評論〈小學校學生相和歌〉的話語中，就提及「惜公度(黃遵憲)亦不解音律，與余同病也。使其解之，則制定一代之樂，不難矣¹⁷」這顯示梁任公遺憾之慨，在於認同「聲音之道，感人深矣」的理念下，卻只能以熟悉的「文學話語」合其擬想的歌曲形式，唱詠面對國家危難局面的振作之氣。而這種擬想的方式，有學者認為是對於「粵謳」有濃厚情感的黃遵憲，試圖在民歌基礎上為詩歌作革新而得到的成果¹⁸。不過〈小學校學生相和歌〉十九章更已擬設演唱之法：

來來汝小生，汝看汝面何種族。芒碭五洲幾大陸，紅苗蜷伏黑蠻辱，虬髯碧眼獨橫行，虎視眈眈欲逐逐。於戲我小生，全球半黃人，以何保面目。來來汝小生，汝所踐土是何國。身毒淪亡猶太滅，天父悲啼佛祖默，四千餘載國僅存，蓋地舊圖愁改色。於戲我小生，胸中日芥蒂，芒芒此禹域。來

¹² 〈出軍歌〉，載於《新小說》第一號，1902。

¹³ 同註9，卷二葉一。

¹⁴ 此語出於黃遵憲詩〈雜感〉五首之二，原詩句「我手寫吾口，古豈能拘牽」。

¹⁵ 鍾賢培、管林、謝華、汪松濤選注：《黃遵憲詩選》(廣州：廣東人民出版社，1985年)，頁148。

¹⁶ 郭延禮：〈「詩界革命」的起點、發展及其評價〉，《文史哲》2000年第2期(總257期)，頁9。

¹⁷ 同註9，卷二葉十八。

¹⁸ 臧慧遠：〈民歌對黃遵憲詩歌創作的影響〉，《平頂山學院學報》第25卷第3期，頁95，2010年6月。

來汝小生，人於太倉稊米身。人非羣力奚自存，裸蟲三百不能羣，菹龍柳
虎人獨尊，非眾生恩其誰恩。於戲我小生，人不顧同羣，世界人非人。...¹⁹

各章首句均以「來來汝小生」、「聽聽汝小生」或「勉勉汝小生」等套語句啟首，是作為呼喊孩童注意，並施以教訓的用語，且緊接該章唱述的主題引句，概括該章所要鋪衍的事項。末尾再以套語「於戲我小生」引二句，總結該章意旨。《飲冰室詩話》稱美此篇是「一代妙文」，並指出此歌以一人唱，章末三句，諸生合唱，這是為此篇的具體演唱方式與期盼的效果作設計²⁰。另此篇收於阿英《晚清文學叢鈔·說唱文學卷》每首各有名稱如〈愛種〉、〈愛國〉、〈愛羣〉、〈忠君〉、〈養親〉、〈獨立〉、〈自治〉……〈盡義務〉、〈大同主義〉等，以分別陳述各章所要呈現的時新觀念，使其「啟蒙」民智的概念更清楚²¹。然而，由梁啟超這段評述來看，搭配合適的曲調(音樂話語)似乎其心中急欲舒解的盼望，終於，橫濱「大同學校」為生徒唱歌之用，為康南海〈演孔歌〉九章及梁啟超〈愛國歌〉四章、〈黃帝〉四章、〈終業式〉四章譜曲，梁啟超頗感欣喜，稱此為「始願所不及也」，並稱美其「音雄以強」、「何憂國歌之乏絕」，並在《飲冰室詩話》刊錄簡譜²²。所以，此時許多胸懷啟民救國之志，善於為詩，卻不曉音律的「有識之士」正盼望有知音者為其譜曲。不過，這種盼望有緣人的方式，雖在詩歌創作上固有其可以自由發揮的方便性，但要迅速發揮喚起民眾的傳播作用，恐怕就有點緩不濟急。1905年因橫濱「大同學校」欲演俗劇一本，梁啟超為其撰《班定遠平西域》六幕，且用俗調「十杯酒」(梳妝臺)作〈從軍樂〉十二章，盼望能藉古喻今，提振國民抵禦外邦的戰鬥意志：

從軍樂，告國民，世界上，國並立，競生存。獻身護國誰無份，好男兒，
莫退讓，發願做軍人。 從軍樂，初進營，排樂隊，唱萬歲，送我行。爺
娘慷慨申嚴命，孤矢懸，四方志，今日慰生平。 從軍樂，樂且和，在營

¹⁹ 同註9，卷二葉十六至十八。

²⁰ 同註9，卷二葉十六。

²¹ 阿英：《晚清文學叢鈔·說唱文學卷》(北京：中華書局，1960年)，卷一歌曲，頁9-14。

²² 同註9，卷三葉十三。

裏，如一家，鬢廝磨。同生共死你和我，有前進，無後退，行得也哥哥...²³

這的確是替不熟音律的文人找到好方法，也就是依俗曲來寫作新詞，況且俗曲本具流傳民間的特性，又將使文人容易找到貼近大眾的「音樂話語」。然而，就在梁氏於日本作此篇而「雖屬遊戲，亦殊自喜」的時候，在中國境內出版的進步報刊，已刊載許多依俗曲調填詞唱述的曲目，比較著名的有《中國白話報》、《繡像小說》、《警鐘日報》、《杭州白話報》、《安徽俗話報》等。由於這些都是具有進步思想與理念的報刊，其吸納俗曲為傳播新觀念、激發國家憂患意識的載體，當然意謂著知識份子要以此作為對大眾「啟蒙」的媒介²⁴。其中，《繡像小說》是通俗小說家李伯元主編的刊物，李氏以「謳歌變俗人」的筆名，在此刊第一期發表了〈愛國歌〉（仿時調嘆五更體）、〈送郎君〉（仿時調送郎君體）等俗曲²⁵，獲得許多文人的響應，如汪笑儂（筆名：竹天農人、天地寄廬主人，作品有〈小五更·詠日俄交戰也〉、〈嘆五更·憫纏足也〉等篇）、歐陽鋸源（筆名：遽園、惜秋，作品有〈破國謠·悲東三省也（仿鳳陽花鼓調）〉等篇），也都在《繡像小說》的「時調唱歌」專欄發表作品²⁶。或許，從嚴格的俗曲（時調）定義來說，這些曲目既已脫離原本的表演場所，且未必有一個場合作演唱者公開傳演，只是文人的仿擬之作，但不能否認，這依調而作的新詞當有傳播的效益，乃至於後來這些俗曲還被集成《時調唱歌》的單行輯本發行²⁷，若有知曉曲調旋律者，即可拾而唱之。況且在歌詞形式上也採用與曲調相搭配的套語（如五更、十二月花、送郎），使「有識之士」相信運用如此音樂和文學形式的「話語」，將有機會拉近與聽眾的距離（適應受聽者的曲調熟悉度），例如〈送郎君〉：

送郎君送到北京城，北京城裡鬧闐闐，今朝有酒今朝醉，忘記了八國聯軍來破京一解。送郎君送到天津城，天津的城牆一鏟平，金銀財寶都搜盡，

²³ 同註9，卷五葉八至九。

²⁴ 李孝悌：《清末的下層社會啟蒙運動》（臺北：中央研究院近代史研究所，2003年二版二刷），頁149-210。

²⁵ 李伯元主編：《繡像小說》，1903年5月出版於上海，由商務印書館發行，為半月刊，至1906年4月停刊，1980年有上海書店影印本。

²⁶ 李秋菊：〈《繡像小說》中的「時調唱歌」〉，《蘭州學刊》2006年第9期（總156期），頁74-76，曾對《繡像小說》所刊載的俗曲（時調）作過逐篇分析與討論。

²⁷ 《時調唱歌》（上海：商務印書館鉛印本，未見出版時間），傳圖索書號：Tc16-200。

還有那狼和虎張口要吞人二解。送郎君送到大連灣，外洋的兵來好靠船，臥床讓與他人睡，保不定那一年方肯歸還三解。送郎君送到鳳凰城，鳳凰城外好經營，一條鐵路幾萬里，穿過了東三省直到北京…²⁸

這種以「送郎送到」為各章啟始套語的情形，在各地民間歌曲經常可見(包括臺灣的客家山歌)，演唱者透過聯章體制與地點置換的聯想，表達送郎離去時那種難捨難分的愁苦之情，例如常見的傳統曲目〈五更十送〉後半的「十送」部分，就逐章透過「送郎送到大門邊」、「送郎送到九曲橋」、「送郎送到半路亭」、「送郎送到小橋邊」、「送郎送到橄欖棚」等啟始句，依地點聯想「雨雪紛紛落階沿」、「風吹楊柳在郎腰」、「半路相拋兩處分」、「手把橋欄望河灘」、「橄欖棚底下好清香」等環境情味，以牽引出「左手雨傘拏一把，右手與郎拍雪衣」、「天河隔斷想思路，牛郎織女兩相拋」、「熱血搭心難割捨，一心難捨有情郎」、「川流不息常常在，情哥一去幾時來」、「采個橄欖郎口裏，吃盡滋味好思量」種種依地而來的臨別情思²⁹。而李伯元此篇抓住原本「送郎」的地點聯想法，卻將此曲通用的文學形式「話語」，跳出家門附近的地點聯結與兒女私情的想望，接連北京、天津、大連而能聯想時事，抒發感懷，甚至造成誇張的設想，隨著「送郎」地點的設想越拋越遠，甚至就送到「歐羅巴」、「美利堅」這些外洋之地，不但顯示作者的「新世界觀」，也藉著「等將來轉回程報效國家」、「樂得把名海外流傳」等地點聯想，展現其對於新時代讀書人的盼望。

陳獨秀主編的《安徽俗話報》則闢有「詩詞」專欄，在第一期啟首的「緣故」中，解釋這個專欄，是要找些「有趣的詩歌詞曲」，讓「大家高興起來，拿著琵琶絃子唱唱」，然後強調「到比十杯酒、麻城歌、鮮花調、梳粧台好聽多了」³⁰似乎有刊登新曲而與俗曲對抗的意圖，也隱然道出「有識之士」對於俗曲經常吟風詠月的傳統頗有不滿，但事實上，此刊此欄卻刊登許多篇俗曲，甚至是包括其指名批判的「十杯酒」，只是被填上了愛國與傳播時新觀念的歌詞。似乎只要俗曲所承載的「文學話語」改變，原來的「音樂話語」是可以被賦予不同的意義與價值，

²⁸ 謳歌變俗人〈送郎君〉，原載於《繡像小說》第一期。

²⁹ 〈新刻五更十送·鳳陽調〉，《新鮮共和時調山歌耕集》(未見出版時間及處所石印本)，復旦索書號：725535。

³⁰ 未署名(應是陳獨秀所撰)〈緣故〉，載於《安徽俗話報》第一期，頁6。

變得好聽多了。觀此俗話報前 22 期不僅刊登許多新製的俗曲新詞，如龍眠女士〈嘆五更·傷國事也〉、桐城方瑛子女士〈閨中嘆·憫國難也〉、黃金世界之女名士〈十杯酒·譏苛稅也〉、卓呆〈湘江郎調·嘆惡俗也〉、合肥覺夢子〈嘆十聲·仿烟花調(愛國男兒)〉、愛生〈祝國歌·仿鮮花調〉、曼聰女士〈女兒歎〉等篇，此外，該俗話報還轉載《繡像小說》、《杭州白話報》所刊登承載著進步歌詞的俗曲。此外，值得注意此刊作者的筆名多有題為「女士」者，但無法考證這些歌詞是否真實為女性所作？有可能是為男性所假擬，以適應這些本來通常為歌女所唱的曲調(音樂話語)；亦有可能真是女性所作，但礙於世俗傳統的眼光，甚至是現實不便公開身分的種種制約而隱去真名。不過，女性親作提倡女權的歌詞，卻是有例可見的，如 1907 年「鑑湖女俠」秋瑾曾在《中國女報》發表配上簡譜的〈勉女權〉(我輩愛自由，勉勵自由一杯酒)，只是曲調並非傳統俗曲，而是採用日本童謠〈風車〉的曲調，不過在 1904 年沈心工《學校唱歌初集》也曾用此曲調搭配夏頌萊的〈休業式〉(歲月去如流，又是殘冬風雪候)，所以，這個「音樂話語」在文人群中，或許已經不算陌生，而秋瑾提倡「女權」的呼聲，恰可藉此曲調表現出來。而重視「女權」的概念，又經常與「新文明」的價值以及「救國」的概念相合，於是，那強調女性「出頭」或說「女子也能」的「話語」，以打破傳統性別形象之姿，成為俗曲強化愛國宣傳作用的特殊印象。

特別是「戒纏足」這個事項，由於意象具體明確，又恰到好處地勾牽「女性解放」這樣的口號，再加上其中可能包含著對於纏足女的憐憫、或是對於女性自我意識的肯定、還有對於衛生文明的提倡，乃至於強化家庭，甚至是國家生產力等意義宣說，更使其在俗曲新詞的製作上，別具意義。在《繡像小說》有天地寄廬主人〈歎五更·憫纏足也〉、〈戒纏足歌·仿紅繡鞋十二月〉³¹；《安徽俗話報》有〈步步嬌·憐纏足之惡習也〉、桐城潘女士〈恨小腳歌〉³²等篇，運用本來唱女子情思的曲調(音樂「話語」)，轉作「纏足甚於帶腳鐐，一生痛苦實難堪」、「足細微，身沉重，牢實萬不能」等種種纏足之怨，在情緒的搭連上自是合適的。於是，順勢透過「血液既枯筋又腫」、「指兒尖尖腳掌斷」、「筋裏斷了肉纏爛，骨頭

³¹ 天地寄廬主人：〈戒纏足歌·仿紅繡鞋十二月〉，原載於《繡像小說》第三期；天地寄廬主人〈歎五更·憫纏足也〉，原載於《繡像小說》第十六期。後均收於《時調唱歌》(上海：商務印書館鉛印本，未見出版時間)，傳圖索書號：Tc16-200。

³² 如〈步步嬌·憐纏足之惡習也〉，《安徽俗話報》第二期，頁 37，「詩詞」；桐城潘女士〈恨小腳歌〉，《安徽俗話報》第三期，頁 25，「詩詞」。

纏折血裏乾」等令人心生厭惡的用詞，來強調纏足之害，而將此怨恨之情，透過勾引想思具體畫面的方式，貫注於人心。至於《警鐘日報》刊登浙江吳興的一場「放足紀念會」裡的〈放腳歌〉³³，裡面唱述了放腳的實際程序，使在慷慨陳辭之外，更增添務實的指導方針，指引著有意放腳的女性。而這些傳播「戒纏足」概念與作法的歌曲，也的確產生具體影響力，適用在十九世紀末以來，各地已陸續成立的「天足會」，進而施於各地學堂的「放足」集會風潮，影響力延展到了民初，有些省市官僚支持戒纏足，甚至以俗曲傳播積極的懲罰性措失施³⁴。而如此現象也將引人注意逐漸受到重視的「女子教育」與「平民教育」，正取用不同類型的歌曲為教材，增進教育普及、觀念傳達的效果。而「學堂」既已成為真正發揮時新傳播力的地方，則俗曲與新式歌曲也就共同在「學堂」產生新的「話語流動」發揮新的作用。

三、並用與發展—學堂樂歌裡的俗曲與新式歌曲

阿英《晚清文學叢鈔·說唱文學卷》除了收錄前文已列舉「進步報刊」所登載的「啟蒙」俗曲，也接納文人詩集的歌詩，如梁啟超《飲冰室詩話》的〈愛國歌〉(四章)等篇；還有如《最新醒世歌謠》這種「進步歌曲集」的時新觀念俗曲(如〈勸學歌·近體十杯酒〉、〈傷奴隸·近體紫竹調〉)³⁵。此外，更直接收錄新式學堂教科本的歌，如1904年《小學新唱歌》的歌曲，有前文已論及的黃遵憲〈出軍歌〉、〈軍中歌〉、〈旋軍歌〉(軍歌二十四章)、〈學生相和歌〉、〈幼稚園上學歌〉，梁啟超〈愛國歌〉、〈黃帝〉、〈終業式〉等篇，又有夏頌萊〈何日醒〉十三首、〈上學〉二首；曾志志〈馬蟻〉、〈黃河〉、〈練兵〉、〈老鴉歌〉；松琴〈女學生入學歌〉；未題作者名的〈揚子江〉、〈習業歌〉等篇，而這些承載著新式的教育理念，並在新式學堂裡傳唱的歌詩，其實象徵歌樂發展的新階段，也就是所謂的「學堂樂歌」。其中，前文已指出梁啟超的〈愛國歌〉是在橫濱「大同學校」首次被唱演於眾，而當地「亞雅音樂會」成立，梁啟超又作〈黃帝〉四章，於該會成立之日演唱³⁶，

³³ 蔡綠農：〈放腳歌〉，《警鐘日報》，1904年12月31日。

³⁴ 高彥頤著、苗延威譯：《纏足--「金蓮崇拜」盛極而衰的演變》(臺北：左岸文化，2007年)，頁74-75及103、112。

³⁵ 阿英：《晚清文學叢鈔·說唱文學卷》(北京：中華書局，1960年)，卷一歌曲，頁1-62。

³⁶ 同註9，卷三葉十三至十四。

可惜《飲冰室詩話》均未指明這配曲者為何人？但是，該音樂會是曾志恣發起成立的³⁷，梁啟超為其創作聯章歌詞，可見彼此交情匪淺，並為文指出曾志恣從事學堂歌樂創作的情形：

上海曾志恣留學東京音樂學校有年，此實我國此學先登第一人也。今日不從事教育則已，苟從事教育，則唱歌一科，實為學校中萬不可闕者。舉國無人能譜新學，實在社會之羞也。曾君頃編一書，名曰《教育唱歌集》³⁸。

可見梁啟超認為曾志恣在東京學習音樂，最重要的意義在於學得新式譜曲之法(能譜新學)，亦即習得創作新式歌曲的能力，這代表新的「音樂話語」在學堂樂歌中，將扮演重要的角色。或許也可以由此大膽懷疑〈黃帝〉四章，正是曾氏所配曲，不過，透過曾氏所編的若干教科書，還有《江蘇》雜誌(留日江蘇學生所辦)所發表歌曲³⁹，這些歌曲是否為其所譜或是由其選套歐美曲調，學界似乎仍有所懷疑⁴⁰。然而，卻不可忽視曾氏在編製《教育唱歌集》時，已用心編定歌曲所適應的層級對象，故梁啟超也特為之說明：

凡為幼稚園用者八章，尋常小學用者七章，高等小學用者六章，中學用者五章。皆按以譜而於教授方法，復懇切說明。凡教師先讀一過，自能按譜以授，從此小學唱歌一科，可以無缺矣⁴¹。

這只要教師讀過「自能按譜以授」的期待，當是依著簡明能唱、快速傳播的理想而來。而且不僅在曲調上如此，此類歌曲既施於學堂，承載啟蒙、傳播之義，

³⁷ 劉靖之：《中國新音樂史論》(臺北：耀文事業有限公司，1998年)，頁43。

³⁸ 同註9，卷二葉三十。

³⁹ 梁啟超曾大大讚美《江蘇》雜誌這些歌曲，言：「《江蘇》履陳中國音樂改良之義，其第七號已譜出軍歌，學校歌數闕，讀之拍案叫絕，此至中國文學復興之先河也。」同註9，卷二葉十五。

⁴⁰ 劉靖之認為曾氏發表於1903年《江蘇》雜誌的《唱歌及教授法》有〈練兵〉、〈春遊〉、〈揚子江〉、〈海戰〉等歌，應是目前所見最早公開的學堂樂歌，但是仍不敢肯定詞曲均為曾氏之作，且言果真如此，〈海戰〉的製作技巧已高於沈心工與李叔同。同註37，頁44-49。錢仁康《學堂樂歌考源》(上海：上海音樂出版社，2001年)則全冊未討論曾志恣是否有歌樂作品，而將學堂樂歌之始定位在沈心工。

⁴¹ 《飲冰室詩話》引了三篇歌詞，並附註〈老鴉〉是幼稚園用，〈馬蟻〉是尋常小學校用，〈黃河〉則是中學校用。同註9，卷二葉三十一至三十二。

則其「文學話語」亦須有孩童能夠接納的特性，於是在此集卷首，更置有〈告詩人〉一文，以宣揚其作詩歌施於教育之理念：

…今吾國所謂學校唱歌，其文之高深十倍於讀本，甚有一字一句即用數十行講義，而幼稚仍不知者，以是教幼稚何能達唱歌之目的，謹廣告海內詩人之欲改良是舉者，請以他國小學唱歌為標本，然後以最淺之文字，存以深意，發為文章…⁴²

所以，古來詩人常有「戀窮狂怨之態」或「淵博奇特之名」的態度與話語，都不適合於「教育的音樂」。而讀來淺易的「歐美小學唱歌」，以及採取通用俗語的「日本改良唱歌」皆使孩童「習之淺而有味」，才是正確的方向。這可以說是號召詩人為學堂寫歌，並指引方針的重要宣示，而今從曾志恣所選編的歌詞來觀察，已確實朝如此的理想而努力：

老鴉老鴉對我叫，老鴉真正孝，老鴉老了不能飛，對著小鴉啼。小鴉朝朝打食歸，打食歸來先餵母，自己不吃猶是可，母親從前餵過我。〈老鴉〉幼稚園用

馬蟻馬蟻到處有，成群結隊滿地走，米也好，虫也好，銜了就往洞裡跑。誰來與我爭，一起出仗，大家把命拼，不打勝仗不肯回，守住洞口誰敢來。好好好，他跑了，得勝回洞好。有一處更好住，要做新洞大家去，莫說馬蟻馬蟻小，一團義氣真正好，人心齊，誰敢欺…〈馬蟻〉尋常小學用

黃河黃河出自崑崙山，遠從蒙古地，流入長城關，古來聖賢生此河干，獨立堤上心思曠然。長城外，河套邊，黃河白草無人烟。思得十萬兵，長驅西北邊，飲酒烏梁海，策馬烏拉山，誓不戰勝終不還，君作鏡吹，觀我凱旋。〈黃河〉中學校用

將此三篇並立，可見面對不同學齡的孩童「文學話語」層次分明，這可說是為學堂樂歌的歌詞創作方向立模範。其中，〈黃河〉的歌詞本是楊度(哲子)所作，

⁴² 原為《教育唱歌集》的卷首語，《飲冰室詩話》亦存錄此文，梁啟超認為此篇足為文學家下一針砭。同註9，卷二葉三十至三十一。

現存沈心工為之編配曲調譜。沈心工亦是留日的重要學堂樂歌作者，且錢仁康認為沈氏於 1902 年作〈體操〉(後改稱〈男兒第一志氣高〉)，正是揭開「學堂樂歌」的序幕⁴³。沈心工編配曲調多直套日本、歐美歌曲，或有所變更，也採用中國俗曲(時調)，這其實是「學堂樂歌」配曲的通常方式，後來李叔同亦多用此法，這也使傳統俗曲和新式歌曲的曲調，共同成為「學堂樂歌」的可能載體。但在選用的偏好上，有從日本轉歐美兼及中國之趨向，這正是其找尋合適「音樂話語」的探觸歷程，卻也見其吸納運用的視野⁴⁴。而論及其選用中國俗曲編配的歌曲有採用「梳妝臺」的〈蒼蠅歌〉(最可怕，是蒼蠅，說起它的害處，嚇煞人)和〈纏腳的苦〉(纏腳的苦，最苦惱，從小苦起苦到老)，還有採用「鳳陽花鼓」的〈采茶歌〉(採茶去，攜茶筐，山前山後新茶香)⁴⁵和〈金陵懷古〉(青一片，冶城山，吳王鑄劍述奇談)，後者聯十二章鋪述南京重要名勝。至於在歌詞方面，如此要施於孩童學校教育的「文學話語」，從沈氏編配(取他人之詞)或自行填製的實際情況來看，可見有兩種考量的類型，一者是用聯章循環唱述同樣一個(或一組)概念的情形，如前文所提〈金陵懷古〉或以〈日本海軍〉填寫〈十八省地理歷史〉(後增東北三省為廿一省)⁴⁶；二者是篇幅短小(單章或 2-5 章的短篇聯章)，這就需要容易隨口而唱的曲調與明白易懂的歌詞。於是，像採用日本〈鐵道唱歌〉曲調的〈揚子江〉，就是採用明快的節奏⁴⁷，搭配意象清楚的歌詞，欲使學童即刻吸收並留下深刻的印象：

長長長，亞洲第一大水揚子江。源青海兮峽瞿塘，蜿蜒騰蛟蟒。滾滾下荆揚，千里一洩黃海黃，潤我祖國，千秋萬歲，歷史之榮光。 嗚嗚嗚，氣笛一聲飛出黃歌浦。吳淞公共新商埠，江口開一鎖…⁴⁸

⁴³ 錢仁康：《學堂樂歌考源》(上海：上海音樂出版社，2001 年)，頁 1。

⁴⁴ 劉靖之引沈心工於辛亥革命後，重編《學校唱歌集》的「編輯大意」，指出早年多選日本曲，但覺小家氣，而轉向渾融瀏亮的西洋曲。同註 37，頁 55。

⁴⁵ 劉靖之指此篇為沈心工所配，同註 37，頁 56；錢仁康則言此篇見於 1913 年李雁行、李英偉合編，未言配曲者，同註 43，頁 30。

⁴⁶ 錢仁康曾對此曲內容作說明，同註 43，頁 74-78。

⁴⁷ 錢仁康引〈鐵道唱歌〉譜，註明節奏速度為每分鐘 100 拍，同註 43，頁 69。

⁴⁸ 梁啟超指楊度曾作〈揚子江〉，同註 9，卷三註十三，但未刊歌詞；阿英選錄未題作者，同註 21，頁 33；錢仁康指出作詞者為王引才，同註 43，頁 68-70。

當時還是個孩童的豐子愷，就能對這樣的旋律與歌詞念念不忘。1956年當豐氏途經長江(欲往廬山)聞親戚演奏手風琴，不自主回憶起十二三歲於故鄉學習此曲，胸中升起感動⁴⁹。兩年後，豐子愷又作〈回憶兒時唱歌〉一文，首先就提及這首「旋律豪壯奔放，歌詞押韻確切自然」的歌曲。隨後，又提起同樣在音樂教師的風琴聲中學到的另一首歌〈女子體操〉，這來自德國的曲調配上沈心工的詞⁵⁰，雖然當時他就讀於男校，也唱得津津有味：

嬌嬌這個好名詞，決計我們不要。我既要我學問好，我又要我身體好。操操二十世紀中，我輩也英豪。嬌嬌這個好名詞，決計我們不要。弗怕白人那樣高，弗憂黃人那樣小。操操二十世紀中，我輩也英豪。嬌嬌這個好名詞，決計我們不要。我頭頂天天起高，我腳立地地不搖。操操二十世紀中，我輩也英豪。

豐子愷認為此曲預言了廿世紀的女性英豪⁵¹。其實要學問好又要身體好的期盼，正是盼望著新生代能夠顯現強國強種的優勢，那頂天立地作英豪的氣勢，正是要突破列強欺壓、傲視世界的呼聲。而這種求伸展、圖自由、衝破困局的呼喊的話語，轉在透過英國歌謠填成的〈紙鷲〉一曲⁵²，就是藉著放紙鷲這樣一個飛天的意象，隱喻那向天敖翔的志向：

正二三月天氣好，功課完畢放學早。春風和暖放紙鷲，長線向我爺娘要。爺娘對我微微笑，贊我功課做得好。與我麻線多少，放到青天一樣高。正二三月天氣好，功課完畢放學早。春風和暖放紙鷲，長線向我爺娘要。爺娘對我微微笑，贊我功課做得好。與我麻線多少，放到青天一樣高。

⁴⁹ 豐子愷：〈廬山遊記〉之一、江行觀感，收於豐一吟編《緣緣堂隨筆集》（杭州：浙江文藝出版社，1986年初版二刷），頁324-325。

⁵⁰ 此曲為德國民間曲調，後填入詩人霍夫曼(Hoffmann)〈小鳥一起飛來了〉，此曲調在中國運用多次，錢仁康作過相關的對照，同註43，頁112-114。其中1935年沈秉廉填作「春神來了怎知道」者，為至今仍通行於小學教科書的歌詞。

⁵¹ 豐子愷：〈回憶兒時唱歌〉，收於豐陳寶、豐一吟、豐元草編《豐子愷文集·藝術卷四》（杭州：浙江教育出版社，1992年初版二刷），頁567-568。

⁵² 此為稍改英國民歌〈一試再試〉的曲調，同註43，頁200-201。

顯然這些代表新時代氣象的歌曲，都採用淺白易施於孩童的語句，且以孩童生活可見(容易接觸)之事物為譬，容易其中所要傳布的概念。然而這樣的「文學話語」並非千篇一律。有些歌詞還是難免以古典詩詞式的文言語句出現，呈現濃烈的文人味。如〈春郊〉：

雲淡風清，微雨初晴，假期恰遇良辰。既櫛我髮，復整我襟，出遊以寫幽情。綠蔭為蓋，芳草為茵，此間空氣清新。歌聲履聲，一程半程，與子偕行偕行。

其實，沈氏此篇的核心概念與〈紙鷗〉相去不遠，都有奔向自然、追求心靈釋放、氣勢伸展的意味，只是用詞不那麼口語化。但還是令當時身為孩童的豐子愷念念不忘，1932年在其病中口述(豐陳寶筆錄)的〈兒童與音樂〉一文中，首先，就提到每當聽到主三和弦(Do, Mi, Sol)拉出來的旋律，就想起這首歌，而且這優美旋律所帶來的「音樂話語」，讓其眼睛一閉兒時同伴的「姿態」就顯現出來，特別是攜著手、踏著腳，大家挺直嗓子，仰天高歌的畫面，於是油菜花香彷彿隨之飄來，解除了寂寞、煩惱、憂懼和消沉⁵³。由此看來，「音樂話語」的感染力有時是可以超過「文學話語」，或說透過「音樂話語」的推提，即使不很口語化的歌詞，也能讓孩童對其中影像所產生的氛圍有所感動。「學堂樂歌」另外一位大家李叔同的作品，其實文人味比沈心工重得多，但是選曲(或改曲)配詞得宜，終成多篇膾炙人口的名篇，如〈送別〉、〈憶兒時〉、〈秋柳〉、〈春遊〉等篇，至廿一世紀的今日，還經常為教科書所選錄，成為跨世代共同的印象，甚至因為原曲的淵源，而成為跨國界共同的「音樂話語」。當然，李叔同的歌詞並非全然以唯美的氛圍設想取勝。有些適應著學堂這樣的教育環境，也有些慷慨以激愛國精神的作品，例如為黃遵憲〈出軍歌〉編曲，也以義大利作曲家貝里尼(Vincenzo Bellini, 1801-1835)歌劇《諾瑪》(Norma)第一幕第三場進行曲旋律，填上〈大中華〉歌詞，這可以說是跳脫以歐美民歌、童謠、藝術歌曲填詞的格局，而能吸納歌劇選曲之例。此外，有採用民間曲調「老六板」的〈祖國歌〉，目前雖有些學者認為可能不是李叔同的

⁵³ 豐子愷：〈兒童與音樂〉，收於豐陳寶、豐一吟、豐元草編《豐子愷文集·藝術卷二》(杭州：浙江教育出版社，1992年初版二刷)，頁627-629。

作品⁵⁴，但在豐子愷的兒時回憶中，卻不僅是其小學時上街遊行的歌曲，更是和「李先生」結緣的開始：

上下數千年，一脈延，文明莫與肩。縱橫數千里，膏腴地，獨享天然利。
國是世界最古國，民是亞洲大國民。嗚呼，大國民！嗚呼，唯我大國民！
幸生珍世界，琳琅十倍增身價。我將騎獅越昆侖，駕鶴飛渡太平洋。誰與
我仗劍揮刀？嗚呼，大國民，誰與我鼓吹慶升平！

豐子愷還指出當時的同學，有些人不喜歡這首歌，覺得那是「村俗」而沒有西洋曲調的時髦感，可是還有些同學則認為好聽，容易上口⁵⁵。或許這正是套用民間曲調必然會遇到的兩極化反應。不過，豐子愷認為這首歌還是獲得多數成人的接受，而在社會充滿崇洋風氣的時候，這是扭轉中國音樂繼續洋化的作為，因此可謂是提倡民族音樂的先聲。當然豐子愷的見解，不能否認是有其師生情誼存在，但是採用民間曲調(俗曲)為「學堂樂歌」的情形，其實並不罕見，在錢仁康的考訂中，可見到「茉莉花」、「梳妝臺」、「鳳陽花鼓」、「老六板」、「板橋道情」、「蘇武牧羊」等曲調，都在這股競相以歐美或日本曲調填詞的風氣中，猶然獲得許多製曲者青睞，而能扮演傳播愛國與時新觀念，深入鄉間負起教育平民的重任。豐子愷繪「村學校的音樂課」一圖⁵⁶，穿著長衫的教師，拉著胡琴帶著村童開口高唱的畫面，或許正是學堂樂歌帶著普及教育的弘遠理想，以既白話又常見古典韻味的「文學話語」，還有兼容傳統俗曲與新式歌曲的「音樂話語」，在廣大的民間擴散開來的具體寫照。

而值得一提的是，這種從學堂擴散開來的影響力，畢竟也在當時坊間的俗曲唱本中找到痕跡。例如北京學古堂有唱本收錄了〈勸放腳歌〉、〈勸學生不娶纏腳女歌〉等篇⁵⁷，特別是後者高唱著「學生不娶纏足妻，小腳女自稀」從追求纏足

⁵⁴ 陳靜野：《李叔同學堂樂歌研究》(北京：中華書局，2007年)，頁106，曾舉張靜蔚、錢仁康、郭長海等人的質疑之說作討論。但在無有絕對證據的情況下，作者主張不應匆忙否定。

⁵⁵ 同註51，頁570。

⁵⁶ 此圖可見於同註43，封面；同註53，前置頁5。

⁵⁷ 〈勸放腳歌〉，與〈勸民歌〉、〈勸學生不娶纏腳女歌〉等篇合刊(北京：學古堂鉛印本，未見出版時間)傳圖索書號：HA-2-020。

女的「禍源」(守舊男性下手)著手規勸，寄望能使「小腳真可羞」，小腳是「弱國弱種」的概念普及於社會。先不論從此刊行的處所來看，是否象徵這些傳播時新概念的俗曲，的確在民間打開了「市場」。但將勸說的期待放在學生，一方面顯示許多長久以來的惡習，可需要更多知識分子響應才能落實，另一方面也顯示這時新觀念的傳播，更得具體落實到教育場所。而寄望著年輕的學子能實踐這進步觀念而成為社會的表率。此外，前文提及阿英《晚清文學叢鈔·說唱文學卷》收有松琴〈女學生入學歌〉，這是原刊於1904年《小學新唱歌》的歌曲，此篇除了描述女學生入學的種種景況，更列舉多位「東西女傑」引為榜樣，且將「斯巴達魂」、「女英雄」等強國的概念融入其中：

二十世紀女學生，願為新國民，校旗嫵媚東風輕，喜見開學辰。展師聯隊整衣巾，入學去，重行行。脂匳粉盞次第拋，伏案抽丹豪，修身倫理從師教，吟味開心苗，愛國救世宗旨高，入學好，女同胞。緹紫木蘭真可兒，班昭我所師，羅蘭若安夢見之，批茶相與期，東西女傑並駕馳，願巾幗，凌鬚眉。天儀地球萬國圖，一日三摩挲，理化更兼博物科，唱歌音韻和女兒，花發文明多，新世界，女中華。紫裙窳地芳草香，戲入運動場。鞦韆架設球網張，皓腕次第攘，斯巴達魂今來饗，活潑地，女學堂。魚更三躍燈花紅，退習勤課功，明朝休沐歸家同，姊妹相隨蹤，勵志願作女英雄，不入學，可憐蟲⁵⁸。

活潑、愉快或許正是此篇特別營造出來的氣氛，尤其透過校旗被揭示在溫暖春風中的意象，「入學」的殊勝也就顯現出來，全篇並以「別作可憐蟲」的勸勉辭作結，將未能入學之女性視為可憐蟲，無形中傳播著女性讀書的「尊貴感」，成為一種「階級誘引性」的「話語」。而這樣的概念順著女性逐漸參與公開娛樂活動的新時代，到了1928年，坊間以刊印舊娛樂或勸世的曲目為主(如〈四季白相〉、〈烟鬼五更〉等)，甚至免不了露骨煽情之詞(如〈打野雞〉、〈軋姘頭〉之類)的《時調曲譜大全》就收錄了以「倣湘江浪調」演唱的一組四篇「女學生歌」，從〈女學生上課歌〉、〈女學生旅行歌〉、〈女學生體操歌〉到〈女學生結婚歌〉，從透過時序

⁵⁸ 此篇另刊於〈女學生入學歌〉，文明學社編輯《改良唱歌教科書》(文明學社，1906年)，第七章，復旦索書號：725540。

聯章的方式，鋪述女學生在新式學校所參與學習活動，最後導向文明結婚的新文化氛圍之中，如〈女學生上課歌〉：

一點鐘，鈴聲玎璫。女學生，同進課堂呀，算學開方。雪白的手兒呀，板上算喲算喲，算得正清爽。二點鐘，樹下成影。女學生，操場立定呀，唱歌踏琴。婉轉的聲兒呀，齊聲唱喲唱喲，唱得真開心。三點鐘，日色迷濛。女學生，滿面笑容呀，又上手工。紅白的紙兒呀，桌上摺喲摺喲，摺得好手工。四點鐘，太陽過西。女學生，步履栖栖呀，塗畫清奇。粗細的筆兒呀，紙上畫喲畫喲，畫隻大雄鷄。五點鐘，散班搖鈴。女學生，同出校門呀，長短一羣。手提的書包呀，路上走喲走喲，走得正文明⁵⁹。

從這歌詞的「文學話語」來看，雖然有稱美女學生上學是為「文明」態度，但比起清末民初刊在報刊或用於學堂，具有宣傳作用或教育意義的女子勸學歌，顯然更隱藏著以「觀看」為趣味的欲想在其中，畢竟那是一個能夠接受女性上學還不算久的時代（許多娛樂場中的女子，或許都未曾有這種機會）。至於〈女學生旅行歌〉及〈女學生體操歌〉，從題目所揭示的概念，就更強調著「開放」與「強健」的教育方針，而搭配著歌曲結構的四季時序套語，可以見到女學生們將在不同時節，走向大自然，領受開闊之美，成為接受樂舞陶冶，滋養心性，且能以賽跑、體操、拳術，鍛鍊出身體康健的新女性。這是「強國強民」的希望，當然也成為可欣賞的「風景」，那飄得「真新鮮」的滾邊裙，那走來「真威風」的黑皮鞋，也勢必成為女學生上學的美麗註腳。只是在那樣的時代環境中，女子受教育的目標，畢竟還是被歸結在「相夫教子」（訓練出新時代好幫手）的前提上，就如此冊接著就刊出〈女學生結婚歌〉所呈現的概念：

一點鐘，車馬喧闐。女學生，尚在閨門呀，禮堂擺成。飄揚的國旗呀，堂上掛喲掛喲，掛得密層層。二點鐘，擺起酒席。主婚人，預備齊全呀，見客敷衍。豁拳的聲兒呀，大家鬧喲鬧喲，鬧得響連天。三點鐘，來賓甚湧。觀禮人，興致濃濃呀，分立西東。入場的男女呀，個個穿喲穿喲，

⁵⁹ 〈女學生上課歌〉，《時調曲譜大全》（上海：宏文圖書館石印本），第四編頁 2，東大索書號：雙紅堂-戲曲-328。

穿得亮錚錚。四點鐘，日色轉西。女新人，花轎迎娶呀，裝束整齊。兩個的新人呀，對面行啲行啲，行個見面禮。五點鐘，時已夕陽。證婚人，站立禮堂呀，得意揚揚。男女的情史呀，台上說啲說啲，說的真清爽。六點鐘，燈燭輝煌。兩新人，送入洞房呀，長短相當。黃金的約指呀，大家換啲換啲，換戴在手上。七點鐘，婚禮完全。兩新人，天上神仙呀，步履踴躍。一對而璧人呀，場上走啲走啲，走得人人羨。八點鐘，再擺酒筵。眾客人，端坐中間呀，山珍海鮮。象牙的筷兒呀，桌上又啲又啲，又得滿盤光。九點鐘，一晚清茶。鬧新房，笑與喧嘩呀，大家散花。攪擾的聲兒呀，憑空說啲說啲，說得一塌糊。十點鐘，夜來花香。兩新人，進了繡房呀，同上牙床。甜蜜的話兒呀，枕上說啲說啲，說得好風光⁶⁰。

雖有自由戀愛的概念，也以婚禮的祝福取代傳統俗曲對於洞房內的煽情想像，卻也終究是以建立新式家庭為期許。只是透過象徵自由交往的「兩人情史」公開，還將兩情相悅歸於甜蜜枕上話兒，再加上對於賓客滿堂的熱鬧場面的描述，顯示這女子教育所帶來的新氣象與新觀念，已使「新式婚姻」在這樣的社會逐漸為眾人所接納、祝福。而俗曲表述著旁觀者的「話語」，雖免不了消遣的氣味，卻也透露出認同(甚至是有點羨慕)的訊息。

四、交流的發生—新詩歌曲裡的俗曲與新式歌曲

1919年「五四運動」前後，許多前往歐美留學的青年才俊陸續參與新式歌曲的創作(如胡適、趙元任，乃至於後來的蕭友梅、黃自)，他們運用真正習自新式歌曲「原生環境」的創作技巧，讓新歌創作實質展開(不僅是套用或改編曲調)，再加上「白話文學」運動已成氣候，使得「新詩歌曲」(或站在歌詞的角度稱為「新詩歌詞」)在此後的歌樂發展環境中，逐漸成為主流。不過，這些文人不僅能望向西方，也多存有關照傳統文化的意識，使許多俗曲的曲調在新式歌曲的傳寫方式與製作技巧之下，被記錄或改寫。所以，經歷這個階段之後，許多俗曲將乘著新的載體(記譜法、演唱錄音)，與「新詩歌曲」乃至後來發展於新娛樂圈的「流行歌曲」，共同成為學校的教材，共同成為娛樂表演的類型，也共同成為大眾傳唱的

⁶⁰ 〈女學生結婚歌〉，同註 59，頁 3。

新趨好。而論及這個現象，首先，就要注意趙元任所進行的採譜與創作工作，而早在 1922 年其為胡適〈他〉、〈小詩〉等白話詩譜新曲之前的 1914 年，趙元任就採用「饞口調」填作〈盡力中華〉，當時他還在美國留學⁶¹。1921 到 1924 年間，趙元任以五線譜發表了多篇其記錄的俗曲小調，包括〈湘江浪〉、〈望郎歸〉、〈時髦女子〉、〈春朝秋朝〉、〈鮮花〉、〈四貝上工〉、〈帶響的風箏〉並配上鋼琴伴奏譜，並翻譯成英文歌詞(作中英對照)，這使得這些傳統俗曲有了新式歌曲的表現方式，更得以藉此方式向世界宣揚⁶²。其中，〈時髦女子〉的曲調是「知心客」，〈鮮花〉的曲調是「茉莉花」，還有未另外訂名的「湘江浪」這些都經常被用來填寫新詞的俗曲，趙氏的記譜與記詞，其實也為這些曲調的面貌「定型」，使其有個清晰的形象面向新時代的聽唱者，跳離俗曲原生的場域，在新的知識階層流動，甚至成為教材(包括兒童教育與藝術教育)，在「音樂話語」與「文學話語」兩方面展現被揀選過的意涵，一方面使後來想要利用傳統素材編曲填詞者，容易想到這些曲調(甚至是歌詞)，二方面也使後來的編製者多少會受到這個意涵的影響，不容易使用另一個跳離太遠的意義表現。

趙元任後來又陸續以類似的方法，發表了〈五更調〉、〈一更里格相思〉(五更動物叫)、〈十杯酒〉、〈孟姜女〉、〈九連環〉、〈紗窗外〉等篇，其中〈五更調〉其實就是採用五更聯章體制「青陽扇調」，有些俗曲唱本會標示作「吳歌體」，而〈孟姜女〉就是「十二月花名調」，都是長江下游相當知名的俗曲，至於〈九連環〉其實是「小九連環」的唱段「蝴蝶飛來又飛去」，常被單獨演唱，也作蘇州評彈的餘興之用，當中泛聲「得兒」的部分，歌者常以打舌唱法鋪衍。甚至這樣的記錄與編配方式還擴及〈江上撐船歌〉、〈打夯歌〉等勞動歌，小戲歌舞〈鳳陽花鼓〉和蘇南道情〈老漁翁〉，此外，還有鋼琴曲(未加歌詞)〈花八板與湘江浪〉⁶³。關於這工作的推動(理想的實現)趙元任指此因緣，正是因為「小調」是中國音樂材料最多之處，〈四季相思〉、〈湘江浪〉、〈鮮花調〉每個調兒有每個調兒的個性⁶⁴。由

⁶¹ 趙如蘭主編《趙元任音樂作品全集》(上海：上海音樂出版社，1987年)，頁207譜下附註：此歌於1914年前後完成，1920年發表於“Songs and yells of the Chinese Student Alliance”這是中國同學會出的小冊子。

⁶² 同註61，頁208譜下附註此曲係1921年至1924年之間，趙氏在麻省劍橋時編的鋼琴伴奏，英文歌詞也是他翻譯的，那時趙氏在哈佛大學任哲學系的講師。

⁶³ 趙如蘭：〈我父親的音樂生活〉，見於趙如蘭主編《趙元任音樂作品全集》(同註61)，頁265，指出此為風琴曲。

⁶⁴ 趙元任：〈新詩歌集序〉，同註61，頁258-259。

此，或許可以理解出身江蘇的趙元任能出此語，除了對俗曲有著敏銳的感受力，能掌握其內蘊豐富的本質。這些俗曲所展現的「話語」，其實更是一種鄉土的召喚，特別是在去國懷鄉的時候，讓這些文學與音樂的「話語」，能夠以貼近於原貌的方式，「流動」到一個可以持續留存、傳播，甚至是發展的位置，是一種隱隱存在的情感投射，而不只是報刊、學堂樂歌時期製作者，取俗曲「寄作」傳播愛國「啟蒙」歌曲的激情。這對於在此音樂文學發展與變化的關鍵時刻，俗曲能夠不被排山倒海而來的西洋歌曲壓制、侵蝕(甚至是消滅)，作出了重要的貢獻。而進一步的工作，就是在新製的新式歌曲中，融入這傳統的元素，讓俗曲的「話語」真的流到新式歌曲之中，而成為新式歌曲立足在那樣一個社會裡的特色，形成屬於中國新式歌曲的特出「話語」。於是，趙元任在其新作的「新詩歌曲」構思中，亦經常設想融合俗曲小調的風味：

…〈聽雨〉的調兒是我們常州吟古詩的調兒，加以擴充；”教我如何不想他”四次的唱法，就有點像西皮過門的末句；還有〈賣布謠〉、〈織布〉的一部分，〈勞動歌〉、〈教我如何不想他〉其餘的部分，〈海韻〉當中”女郎”的獨唱部分，雖然不是抄那個調兒，也都作成顯然的中國派調兒…⁶⁵

可見這些俗曲小調在如此西化學術背景的作曲家身上，不僅不是糟粕，甚至是表現其作品特色的要素。趙元任後來寫〈西洋鏡歌〉成為電影《都市風光》的插曲，後來並被田漢改辭為抗戰歌曲〈大刀好〉⁶⁶，而〈教我如何不想他〉曾有不少男女歌手翻唱，是曾經「流行」的藝術歌曲，也常被收入流行歌曲集中⁶⁷，不僅趙氏言其曲調有取西皮原板的味道，作詞者正是收集大量俗曲唱本，並且編輯《中國俗曲總目稿》的劉復(半農)，這寫於其留英時期的作品，以四段歌詞隱藏了四季景致之下的懷思⁶⁸，正與俗曲常有以「四季」景致起興，作四段聯章體的相應。1927年趙元任另外將胡適的新詩與宋代范成大的近體詩結合，以新式譜曲技法譜成古今「話語」合璧的〈瓶花〉：

⁶⁵ 同註 64，頁 262。

⁶⁶ 行政院文化建設委員會編《抗戰歌曲選集》(臺北：文建會，1997年)，頁 176。

⁶⁷ 陳鋼：《上海老歌名典》(上海：上海辭書出版社，2002年)，頁 210。

⁶⁸ 榎本泰子著、彭謹譯：《上海—樂人之都—西洋音樂在近代中國的發軔》(上海：上海音樂出版社，2003年)，頁 154-156。

滿插瓶花罷出遊，莫將攀折為花愁。不知燭照香薰看，何似風吹雨打休。
不是怕風吹雨打，不是羨慕那燭照香薰，只是喜歡那折花的人，高興和伊
親近。花瓣兒紛紛的謝了，勞伊親手收存，寄與心上的人⁶⁹。

趙元任以「吟詩調」起首唱范成大詩，運用轉調的方式引入胡適的詩，構成橫跨古今，聯繫情思的設計巧妙，將新詩歌曲推向更細緻的藝術境地⁷⁰。不過，趙元任並未捨去「學堂樂歌」那種為普及教育寫歌的理想，尤其是為劉大白、劉半農、陶行知等人所作，關注庶民生活的詩歌譜曲，展現出更具有關懷弱勢、體恤勞苦大眾生活的意味。而對照著當時音樂文學的發展環境，可以說是將慷慨激昂的愛國話語或啟蒙教示，轉到真實面對社會問題，發人惻隱之心，也啟人深刻省思，例如〈賣布謠〉、〈勞動歌〉、〈織布〉、〈自立立人歌〉、〈兒童工歌〉等，其中劉大白的〈賣布謠〉就用特殊的五拍子配四字韻文⁷¹，唱出貿易失調、產業更新的時代裡，傳統產業面對生存危機的苦境：

嫂嫂織布，哥哥賣布，賣布買米，有飯落肚。嫂嫂織布，哥哥賣布，小弟弟褲破，沒布補褲。嫂嫂織布，哥哥賣布，是誰買布？前村財主。土布粗，洋布細。洋布便宜，財主歡喜。土布沒人要，餓倒了哥哥嫂嫂！

這當然是從另外一個角度發出的愛國之聲，呼應著五四以來外患侵逼，特別是貿易上的不平等，還有外資產業壓榨本國勞工的情勢，後來終於發生多次「三罷」（罷課、罷工、罷市）風潮的時局⁷²。此外，趙元任還製作許多增強教育知識與技能的歌曲，如〈唱唱唱〉（說明「輪唱」的概念）、〈手腦相長歌〉、〈注音符號歌〉、〈ㄅㄆㄇㄏㄎㄌㄎ〉、〈聲母表歌〉、〈韻母表歌〉、〈分四聲〉等，特別是後面幾首跟國語（統一）推行運動有密切的關係，也呼應具有語言專才的趙元任，在這個運動中扮演著重

⁶⁹ 同註 61，頁 37-40。

⁷⁰ 同註 69，譜下有趙元任作此曲的附註，詳細說明此曲製作原則與段落分析，並提示演唱時情感鋪陳、轉換的技巧。

⁷¹ 同註 61，頁 7，譜下有作曲者註，言中國音樂理論上，雖然沒有「一板四眼」的音樂，但在讀四字韻文（例如有些祭文）的時候，差不多總用五拍子。

⁷² 現存於各大學術機構的 1920 年代俗曲唱本，經常有呼應「三罷」運動的曲詞，透過「五更調」、「梳粧臺」等時調，宣揚抵制英日貨，愛用國貨的理念。

要角色⁷³。

而這國語運動的因緣，又牽繫著另外一位作曲家，那就是寫作中國最早一批新式流行歌曲的黎錦暉。這是跟隨其兄黎錦熙在北京從事國語統一運動的因緣，黎氏不僅參與編纂教材，也促發了創作歌曲與編製戲劇的機遇。其實，早年在家鄉長沙，他就曾用「蓮花落」（湖南快書）、「漁鼓詞」（可配樂唱歌）譏評時政；擔任新式學校樂歌教員時，也用民間流傳的「古曲」，如〈滿江紅〉、〈浪淘沙〉、〈柳秋娘〉、〈陽關三疊〉等填寫勸學歌曲，並在「高小班」增加民間樂曲的教學，但是這樣的作法並不順利，曾以〈四季相思〉的曲調填配為〈四季讀書樂〉教女學生唱，竟遭到「周南女校」校長（即「毀家興學」的朱劍凡）嚴斥⁷⁴，後來黎氏在上海組「明月音樂會」用江浙時調編曲，更遭到會友反對，不過，這也才明瞭這個問題的關鍵，原來是這些調子本來的面貌，讓會友們一聽就會想起那些猥褻不堪的歌詞⁷⁵。在北京參加「北京大學音樂研究會」，常選取湖南古曲如《滿江紅》，雅曲如《鷓鴣飛》，且製作樂譜送北大《音樂雜誌》發表，但也選了一些自認是音調爽朗，感情豐富的俗曲，卻無法被接納刊登。又想要請樂隊演奏，仍遭到少數會員反對，批評這些歌曲是「俚俗不堪」。只好撰寫短文，如〈國樂新論〉，主張改進俗樂，重配唱詞；又發表〈舊調新歌〉只登載歌詞，註明要配用「小放牛」、「探親家」等曲調。而經過四年以上的時間「摸索」，終於找到一條出路：「保留原有曲調，改變唱腔，或取作新曲主題，加以發展。⁷⁶」但對照起梁啟超在日本取「梳妝臺」寫〈從軍樂〉十二章；趙元任在美國以新譜記錄多篇俗曲，並改編演出方式（如改用鋼琴）與內涵的情形，黎錦暉在中國境內，走這條讓俗曲的「音樂話語」和原本的「文學話語」脫勾，改配新的「文學話語」之路，似乎要坎坷許多。可見這俗曲原本給人的印象根深蒂固，那原本形成「話語」的目的與影響力，在其原生、原流傳的環境中要產生流動而質變，恐怕並不是件容易的事。不過，黎氏自認雖每受親友的揶揄、恥笑，甚或叱責，但仍「偏愛俗樂，喜唱民歌」，又宣示其「受了北京大學音樂研究會『相容並包』的影響，主張中西合璧、雅俗同堂。」因此，當 1921 年擔任教育部「國語讀音統一會」設立的上海「國語專修

⁷³ 其中〈注音符號歌〉流傳廣泛，1934 年上海百代公司出版唱片。同註 61，頁 56。

⁷⁴ 黎錦暉：〈我和明月社〉，收於中國政協文史資料編委會《文化史料》第三輯（北京：文史資料出版社，1982 年），頁 92-93。

⁷⁵ 孫繼南：《黎錦暉與黎派音樂》（上海：上海音樂學院出版社，2007 年），頁 9-10。

⁷⁶ 同註 74，頁 94-95。

學校」教務主任(次年擔任校長)後，他就努力把握住「實驗」的機會：

我來上海工作，主要是搞「國語工作」，音樂只是業餘活動的一部分。明月音樂會搞「平民音樂」的初志，根本走不通，會友都熟悉江浙小調，一聽音樂便聯想到那內容糟透了的歌詞，演奏它有失身份。我堅決認為中國歌應配中國調，應該用民眾喜愛而且能夠結合現代口語的俗樂形式作曲，舍此別無他途。我試把北京、湖南等地的小調加工為器樂曲，或配上新的歌詞，會友都沒有聽到過原有的歌詞，毫無忌諱，相當滿意，居然暢行無阻…

77

所以，黎錦暉明白在上海製曲，只要不是取用原生，或普遍流傳於江浙地區的俗曲，即使採用他處的俗曲，讓其「音樂話語」抽離原生環境，抽離因原本與其搭配的「文學話語」制約，其所代表的原本(固定)意義就有無窮改變的可能。進而他也發現國語辭彙的音節輕重和四聲升降，這些構成「語言旋律」的因素，自是可以轉為「樂曲旋律」成為協助推展國語的宣傳歌：

我同時發現「國語」辭彙的音節輕重和四聲升降，可以用樂律表現，引起利用歌曲協助教學「國語」的企圖，於是音樂暫時成了宣傳「語言統一、言文一致」的一種工具。客觀的形勢逼著我的歌曲創作趨向民族化和民間化…⁷⁸

於是，除為了測試教材與教法成立了附屬小學，並拿國語教材來編寫歌舞節目；為了推廣國語及注音符號，更組成了宣傳隊到附近城鎮表演歌舞。而許多令人朗朗上口的歌曲也就誕生，如唱著「小孩子乖乖，把門兒開開，快點兒開開，我要進來！」的〈老虎叫門〉就常被誤認為民歌。而既有表演歌舞的需求，黎錦暉便開始寫作兒童歌舞劇，自然也運用了許多俗曲小調，例如《麻雀與小孩》裡的〈引誘〉採用湖南小調〈嘔嘔令〉、〈慰問〉與〈懺悔〉採用民間「古曲」〈蘇武牧羊〉、

⁷⁷ 同註 74，頁 100。

⁷⁸ 同註 74，頁 100-101。

〈團圓〉則採用〈銀絞絲〉⁷⁹，不過，為使歌舞劇內容表現豐富，還是免不了套用外國曲調與黎氏自製之曲，如〈飛飛曲〉是用原本被沈心工填為〈鐵匠〉的英國村舞歌曲。而隨著「語專」因為時局改變而結束，黎錦暉欲罷不能的歌舞事業，正跨出校門而發展。當然這給了黎氏無限的發展空間，甚至因此讓其在至中國現代流行歌的發展史上，有可說立於「奠基祖」的地位，但是也帶來了許多的爭議性⁸⁰，特別是許多人認為黎氏讓從梁啟超以來已被賦予「使命感」的新俗曲，乃至於原本代表歐美文明的新式歌曲，被帶向娛樂化，甚至是媚俗化的方向。但是，俗曲與新式歌曲的「話語流動」，也就因為如此跨出學堂與「有識之士」的所思範圍，而產生更多的可能性。於是，透過現存於各學術機構的一些 1930 年代前後的俗曲唱本來觀察，已可以見到黎錦暉新創的〈毛毛雨〉、〈妹妹我愛你〉、〈桃花江〉等新式流行歌曲，甚至成為一種新的小調，出現許多依「毛毛雨調」而來的曲詞，如〈十九軍新編毛毛雨〉、〈黃慧如毛毛雨〉、〈除三害毛毛雨〉；還有依「桃花江調」的〈上海灘〉等，而使原本多為新式歌曲吸納俗曲元素的現象，發生反轉。當然，這也意味著從清末民初以來，俗曲時調與新式歌曲產生話語流動的因緣與諸多現象，將跳出文人作來倡導救國、宣傳新觀念，乃至新式教育的範疇，而在廣大的娛樂圈，藉著留聲機唱片、無線電收音及新式歌舞廳，產生更多的「可能」。

五、結論

經由本文對於清末民初報刊俗曲、學堂樂歌到新詩歌曲，於「音樂話語」及「文學話語」流動情形的觀察與探討。可得知不論在其中的任何一個階段，以宣傳時新、愛國理念為職志，或以普及新式教育為理想，特別是強調施教於平民與女子的知識分子，是促動這「話語流動」的關鍵群體。然而在不同的階段，這話語流動產生的現象卻有所不同：早年產生流動的因緣，主要是文人意圖以歌曲傳播理念，啟蒙或激勵民智，在不見得可以迅速獲得曲調來搭配的情況下，以俗曲

⁷⁹ 同註 75，頁 103-108。

⁸⁰ 黎氏原以編作兒童歌舞著名，有些「孩子」（包括自己的女兒黎明暉）以後就成為其「明月社」的班底，成為中國新式流行歌曲發展早期的「歌星」，成為眾多愛情歌曲的演唱者，這身分的轉換難免引起非議。有些歌曲也在這轉換過程中，發生「話語」意義轉變的現象，如〈可愛的洋囡囡〉一曲直接轉為〈妹妹我愛你〉，然而，同樣的歌詞，在「文學話語」的意義表達上，當它是小女孩對著「洋囡囡」所說的話，和它變成流行歌星所唱的流行歌曲，甚至再由娛樂場中歌女翻唱，勢必產生迥然不同的意義「效果」。

的歌詞格式為擬作的對象，將可增加可以實際演唱的機會；而開始被引進的新式歌曲，也就是外國既有的曲調，亦可能成為套用或擬作的對象。而隨著新式學堂日漸普及，傳播與施教的重點就在學子身上，於是形成風潮的「學堂樂歌」，讓傳統俗曲和新式歌曲，共同成為傳唱時新觀念的載體，甚至成為身處其時者，於兒時回憶中，印象最為深刻的教材，尤其是活潑、開放的概念與氛圍，也通常取代嚴肅的國仇憤恨與啟蒙說教，成為可以隨口哼唱的生活旋律。之後，真正學習新式歌曲於其「原生環境」的青年才俊，從歐美帶回時新的記譜與創作技法，但在追求洋化的過程中，仍不忘回視(關照)傳統的素材，也就促成了傳統俗曲和新式歌曲交流的有利條件，於是傳統俗曲在新環境中得以延續，新式歌曲則在融合傳統素材之後，更能貼近文化環境、展現特色。只是不同的因緣，可能使相同的音樂或文學「話語」給人不同的印象；而不同的文化(時空)環境，對於是否能接納「話語」既定印象的改變，也可能有不同的包容力。然而這不同情境下的流動，終能使傳統俗曲和新式歌曲的「音樂話語」及「文學話語」更豐富，進而能在 1930 年代之後，讓歌曲的發展跳出既有的設想場域，不再是文人宣傳或施行教育所主導，能在不斷推新的流行文化中，扮演主導或反應俗情的更重要角色。

參考書目

- 江明惇：《漢族民歌概論》，上海：上海音樂出版社，2004 年。
- 李孝悌：《清末的下層社會啟蒙運動》，臺北：中央研究院近代史研究所，2003 年二版二刷。
- 李伯元主編：《繡像小說》，上海：商務印書館，1903 年 5 月。
- 李秋菊〈《繡像小說》中的「時調唱歌」〉，《蘭州學刊》2006 年第 9 期(總 156 期)，頁 74-76。
- 李秋菊：《清末民初時調研究》，上海：復旦大學中國語言文學系博士學位論文，2007 年。
- 李秋菊：〈明以來文獻中「時調」的同義語與相關語辨析〉，《蘭州學刊》第 180 期，2008 年 9 月，頁 171-175。

- 李靜：〈從「雜歌謠」到「俗曲新唱」——近代中國歌詞改良的啟蒙意義〉，《中國現代文學研究叢刊》2008年第3期，頁99-109。
- 阿英：《晚清文學叢鈔·說唱文學卷》，北京：中華書局，1960年。
- 林仁昱：〈時事、民情與俗曲題材的擴張——有關1924年「江浙戰爭」俗曲探究〉，復旦大學、浙江師範大學主辦《第四屆「中國文學古今演變研究」學術研討會》論文集，2008年11月，頁253。
- 林仁昱：《廿世紀初中國俗曲唱述人物》，臺北：里仁書局，2011年。
- 苗菁：《中國現代歌詞流變概觀》，北京：中國社會科學出版社，2007年。
- 高彥頤著、苗延威譯：《纏足--「金蓮崇拜」盛極而衰的演變》，臺北：左岸文化，2007年。
- 孫繼南：《黎錦暉與黎派音樂》，上海：上海音樂學院出版社，2007年。
- 梁啟超：《飲冰室詩話》臺北：廣文書局，1982年影印本。
- 郭延禮：〈「詩界革命」的起點、發展及其評價〉，《文史哲》2000年第2期(總257期)，頁5-12,127。
- 陳鋼：《上海老歌名典》，上海：上海辭書出版社，2002年。
- 陳靜野：《李叔同學堂樂歌研究》，北京：中華書局，2007年。
- 張繼光：《明清小曲研究》，臺北：中國文化大學博士論文，1993年。
- 劉復、李家瑞等編：《中國俗曲總目稿》，臺北：中央研究院歷史語言研究所，1993年影印本。
- 謝桃坊：《中國市民文學史》，成都：四川人民出版社，2003年1版2刷。
- 鍾賢培、管林、謝華、汪松濤選注：《黃遵憲詩選》，廣州：廣東人民出版社，1985
- 臧慧遠：〈民歌對黃遵憲詩歌創作的影響〉，《平頂山學院學報》第25卷第3期，2010年3月，頁93-95。
- 榎本泰子著、彭謹譯：《上海—樂人之都—西洋音樂在近代中國的發軔》，上海：上海音樂出版社，2003年。
- 趙如蘭主編：《趙元任音樂作品全集》，上海：上海音樂出版社，1987年。
- 劉靖之：《中國新音樂史論》，臺北：燿文事業有限公司，1998年。
- 錢仁康：《學堂樂歌考源》，上海：上海音樂出版社，2001年。
- 黎錦暉：〈我和明月社〉，收於中國政協文史資料編委會《文化史料》第三輯，北京：文史資料出版社，1982年。

豐一吟編：《緣緣堂隨筆集》，杭州：浙江文藝出版社，1986年初版二刷。

豐陳寶、豐一吟、豐元草編：《豐子愷文集·藝術卷》，杭州：浙江教育出版社，
1992年初版二刷。