

國立台灣師範大學民族音樂研究所



研究與保存組
碩士論文

論詩樂相融

—以錢南章譜寫席慕容的詩為例

指導教授：許瑞坤 教授

研究生：劉毓婷

中華民國九十八年元月

中文摘要

詩本身就帶有節奏與韻律，是包容性極強的文體，以詩入歌之後，將走得更深更遠。2005 年舉辦整場【錢南章樂展——一棵開花的樹】藝術歌曲的作品發表會，是國內難得整場以同一位作曲家譜寫同一位詩人詩作的音樂會。因此筆者期望從文學與音樂、旋律與語言、詩人與作曲家等面向就「詩樂相融」的歷程作探討。本論文的寫作架構如下：

第一章〈緒論〉，說明研究動機、目的、研究範圍與研究方法。

第二章〈席慕蓉背景與寫作風格〉，論述席慕蓉生平簡介，並以女性與蒙古後裔、文人、畫家三種身份，來研究詩作中的主題取向、中國文學內涵與畫面感，且就其詩中獨特的音樂性作探討。

第三章〈錢南章與【錢南章樂展】〉，從錢南章的生平與作曲風格，延伸至此音樂會選詩取向與曲目安排，並就二十首曲子做詳盡的樂曲分析。

第四章〈【錢南章樂展】音樂與詩的結合特點〉，就旋律與詩的結合、鋼琴部份與詩的安排、調性與和聲在詩中的運用三個層面，探討藝術歌曲與詞曲的關係。

第五章〈結論〉，透過研究錢南章如何運用獨特的譜曲手法展現席慕蓉詩作的特色，探究「詩樂相融」的面貌。

關鍵字：詩樂相融、以詩入樂、音樂文學、詞曲關係、錢南章、席慕蓉

Abstract

Poetry is a form of literary art with meter and rhythm and high degree of capacity. When it combined with songs, the meaning of poetry becomes even deeper. In 2005, an art song concert “*Tribute to Chien Nan-Chang—A Flowering tree*” was a concert filling with songs that a composer composed for a poet. It is expected that through this study, the processes of “Union of Poetry and Music” could be fully discussed in three aspects: literature and music, rhythm and language, poet and composer. The structure of this dissertation is as follows:

Chapter One, the *Introduction*, describes the research purpose, objectives, research parameters and methodology of the study.

Chapter Two, *Background and writing style of Xi Mu-Rong*, introduces Xi Mu-Rong’s biography, discusses the theme, literal connotation and tableau in Xi’s poem from Xi’s three identities: female Mongolian, literatus and painter.

Chapter Three, the *Introduction of Chien Nan-Chang’s work*, introduces Chien Nan-Chang’s biography with further analyzing the poetry choice and programme arrangement in the concert. Finally, makes deeply analysis of Chien’s twelve songs.

Chapter Four, the *Feature of Poem-Music combination in “Tribute to Chien Nan-Chang” concert*, discusses the relationship between art songs, lyrics and melody in three aspects: the combination of melody and songs, the arrangement of poetry and piano part, and the application of tune and harmony in poetry.

Chapter Five, the *Conclusion*. Identifies the features of “Union of Poetry and Music” through understanding how Chang Nan-Chung used particular composing techniques to represent the characteristic of *Xi Mu-Rong’s* poems.

Keywords: Union of Poetry and Music, Musical literature, lyrics and melodies, Chien Nan-Chang ,Xi Mu-Rong

目錄

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的1

第二節 研究對象與方法5

第二章 席慕蓉背景與寫作風格

第一節 席慕蓉生平簡介11

第二節 席慕蓉詩中的寫作風格與特點17

一、以女性與蒙古後裔的身份看主題取向17

二、由文人身份看詩中的中國古典特色27

三、由畫家身份看詩中的畫面感38

第三節 席慕蓉詩中的音樂性42

一、字詞中的音樂性44

二、句中的音樂性51

三、段落與篇章中的音樂性59

第三章 錢南章與【錢南章樂展】

第一節 錢南章作品簡介63

一、生平簡介63

二、作品種類與風格69

第二節 錢南章選詩的特色與曲目安排78

一、選詩的取向與特色80

二、音樂會的曲目安排84

第三節【錢南章樂展】樂曲分析88

一、第一組 一至六首88

二、第二組 七至十二首117

三、第三組 十三、十四首153

四、第四組 十五至十八首163

五、第五組 十九至二十首187

第四章 【錢南章樂展】音樂與詩的結合特點	
第一節 旋律與詩的結合	195
一、旋律與語音的關聯	195
二、旋律與整首詩結構上的配合	208
三、旋律與詩中音樂性的運用	215
第二節 鋼琴部份與詩的安排	230
一、鋼琴、詩與旋律的關係	230
二、常用的伴奏型態	248
三、特殊音響的模仿	264
第三節 調性與和聲在詩中的運用	274
一、調性的運用與意義	274
二、單純的和聲進行	287
三、特殊和絃與音響的使用	296
第五章 結論	302
參考書目	310
附錄 席慕蓉訪談紀錄	314

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

從中國『詩經』中的先民詩歌、古希臘『奧德賽』的敘事史詩、到東西方古典詩詞與戲曲藝術，我們知道文學與音樂自古以來便不斷轉換著形式相互襯映，更加豐富文學的知性內涵，也增添了音樂的感性深度。而在眾多音樂與文學結合的藝術型態中，「詩樂相融」應是最精鍊與最濃縮的呈現方式，因為「詩是文學的靈魂，一切純文學都要有詩的特質，才可見著生命的趣味。」¹當音樂與詩句交會時，詩歌才回歸到了它的本質。因此名詩人余光中曾說：「詩可以入樂，同樣，樂也可以入詩。詩歌本就有自己的節奏，找到了這節奏，也就找到了詩的靈魂。」²詩樂合一的文化價值、藝術的美感與趣味都十分值得探索與發展。

中國人向來是個喜詩愛樂的民族，以詩入樂更是中國重要的歷史傳統。第一部詩歌總集—《詩經》，收錄西周初至春秋中葉五百多年的入樂詩歌一共三百零五篇；「千古詞賦之祖」屈原由於對故鄉（今湖南、湖北一帶）的音樂興趣濃厚，而仿寫民間祭歌產生《九歌》此作品；漢武帝設立「樂府」來採集整理民間歌謠、匯集成冊成為樂府詩，時人依舊譜而創作新詩以入樂，使此種藝術表現形式盛極一時；宋人郭茂倩所編「樂府詩集」收集上至古謠辭，下至唐五代的新樂府辭共一百卷，將樂府詩收錄得十分完備。唐

¹朱光潛，《詩論》（台北：書泉出版，2001），32。

²余光中，〈詩與音樂—人文新視野講座第四場〉，<http://homepage.ntu.edu.tw/~ntuartpro/speech20060608.htm>。

朝二百九十年間，是中國詩歌發展的黃金時期，在當時歌伎曾以能歌名家之詩為豪，詩人也以自己的詩作入樂後流傳之廣來衡量自己的寫作水平；³承自隋唐時代的發展，宋代詞調音樂獲得了空前的發展，依曲調在填詞的手法上已經有了「攤破」、「減字」、「偷聲」等技巧……⁴由此可知中國「以詩立國」與「詩樂相融」的傳統，詩人的文學地位也一直十分崇高。

但直到西方東漸，民國學者力倡運使用白話文寫詩，缺少了押韻的美感之後，詩歌的地位日漸低落，受到文學觀念的改變，小說家躍登為最受重視的文壇巨人，而詩人不再獨領風騷，而詩集彷彿是出版市場上的毒藥。相同的，戲曲、說唱等文學與音樂結合形式才是主流的藝術型態，「以詩入樂」備受冷落的狀況，不免令人歎噓。

至民國六零年代，楊弦開始為新詩譜曲，沈寂一時的新體詩因不似古典詩的音樂性來得強，入樂的確大大的加強新體詩的音樂性，加上娛樂工業的推波助瀾，於是創造了新民歌時代的盛況，清純而特殊的詞曲，為中國歌唱界帶來一股清流。⁵在學術界，從1960-1975年代陸續出現了「製樂小集」、「新樂初奏」、「將浪樂集」、「五人樂集」、與「向日葵樂會」，發表了不少以詩入樂的現代作品，雖多為嘗試性的聲樂作品，以古典詩為入樂要角，但「詩樂相融」的藝術歌曲已在此時嶄露出新的曙光。至1985年「中華民

³有時候是先有詩，後譜曲，例如王維的一首七言絕句，本來題為《送元二使安西》，後來譜入樂府，用來送別，並將末句「西出陽關無故人」反覆吟唱，稱為《陽關三疊》，遂成《渭城曲》；有的則事先已有曲，就曲賦詩，如李白的《清平調》三首。

⁴如南宋薑夔是既會作詞，又能依詞度曲的著名詞家、音樂家。

⁵此時期詩樂相融者分為二種型態，其一，由作家主動配樂而與流行歌壇結合者，以余光中的詩，楊弦的曲為其濫觴；其二致力於詩的聲光表演而為進入流行歌壇者，大多出現在小眾菁英的聚會，如《陽光小集》的韓正浩鍾少、蘭伉儷。

國聲樂家學會」成立，開始結合詩人與作曲家，不但舉辦多場新詩入樂的發表會，更邀請了詩人、作曲家、聲樂家先後舉辦多次座談會，就不同的領域作緊密的溝通與互動。除了 1981 年由游昌發為台灣早期詩人陳虛谷的韻文古詩譜曲，於彰化舉辦的紀念音樂會外，此時的發表會多為數為作曲家與詩人合作舉辦，且詩的型式多為舊體詩而非長短不一的新詩。⁶至 94 年 3 月，由曾榮獲金曲獎的作曲家錢南章將詩人席慕蓉的二十首詩入樂，舉辦了【錢南章樂展——一棵開花的樹】。此樂展不但是以新詩入樂，同一位作曲家以同一位詩人的詩作入樂，份量足以構成一場發表會，作曲家以面對一整場藝術歌曲發表會的心態來安排曲目、設計曲風，確實是一個以現代詩入樂的里程碑。⁷

加上詩人與作曲家、音樂與文學的地位被視為同等重要，⁸這場音樂會也顯得更加與眾不同，深具研究上的實質意義，如當時樂評所言：

以詩入樂，歐洲古典樂壇從十八世紀就已經流行，但是在東方如台灣，這樣的精神才剛得以大量開展，國立中正文化中心將舉辦的作曲家錢南章樂展中，全場採用知名女詩人席慕蓉的詩作譜寫成歌做全場發表，既為中文聲樂作品留下一筆，也讓樂壇與文壇的菁華互相成全，又相互為用。⁹

對於音樂和詩歌的相互輝映，聲樂家席慕德認為：

而我，也因為錢南章的歌而喜歡上洛夫的詩，我發現新詩中通常被我草草念

⁶ 近日於 2007 年 10 月 26 日，在中正紀念堂所舉辦的「歌·樂與文學-交會時互放的光芒」，也是由盧炎、潘皇龍、馬水龍等七位作曲家譜寫七位詩人的詩作而成，詩的體裁橫跨古體與現代詩。

⁷ 錢南章在此場音樂會後，再度於 2008 年 5 月 16 日發表以詩入樂的新作，全以詩人李魁賢的詩作為題材，但僅有四首，加上數首器樂和合唱作品，與此場【錢南章樂展——一棵開花的樹】音樂會定位截然不同。

⁸ 錢南章曾在書中提到：「2005 年春，【錢南章樂展】日期一天天靠近。我和席慕蓉分別上各種媒體宣傳，還在金石堂舉辦「詩與歌」的說明會……」錢南章、賴美珍合著，《南風樂章——錢南章的作曲人生》（台北：麥田出版，2007），136。

⁹ 席慕蓉，〈台灣音樂火車頭 作曲家錢南章、李哲藝分有新作首演〉，趙靜瑜 採訪（台北，2006 年 5 月 25 日），《自由時報》。

過的詩句，在歌唱時竟然能放進那麼多熾熱的感情……無論是洛夫還是席慕蓉的詩，當它們被譜成歌時就成為一個獨立的個體，有了另一種生命。我們不再只看到詩，或是只聽到音樂，我們聽到的是一首歌，詩與音樂在「歌」中相互輝映。好詩會一再被譜成歌，歌的傳唱使詩流傳更廣。¹⁰

席慕蓉對這次「以詩入樂」的音樂會合作也有以下的想法：

這幾十年來，行走在蒙古高原之上，我深深覺得，一首美麗的歌其實是一份悠遠的民族記憶，而美好的歌聲更是一種神祕的天賦，有時候，在氾帳之中忽然聆聽到一首動人魂魄的長調，真會使我對那位作曲家與歌者起了膜拜之心，即使我對蒙古的歌詞只能了解一些輪廓而已，仍然深受感動。詩，是包容性極強的文體，本身就帶有節奏與韻律，然而，以詩入歌之後，將走的更遠，走的更深……¹¹

由於筆者自小醉心於文學與音樂，常能感受到此兩種藝術結合的強大藝術性，對「詩樂相融」此種精鍊的藝術型態更有著濃厚的興趣，基於以上音樂會的獨特性，更加深我對此場音樂會研究的動機。

這篇論文的目標，是要探討作曲家在面對「以詩入樂」的音樂題材時，從選擇詩作的動機、音樂會上曲目的安排，到詩作本身的特性分析，不同的詩作特質對作曲家在旋律、鋼琴伴奏、和聲及調性上的影響。

目前為止，「以詩入樂」的書面論說，前面儘管有許多文化人、詩樂者和學者在他們有關的篇章中有零散的提及，但多是針對古典詩詞進行譜曲的作品研究，或就「以詩入樂」的社會背景角度切入，探討流行音樂中的以詩入樂方式，更多是以「五四運動」以來定位下「中國藝術歌曲」的學術研究，這些研究資料至今已累積一定的數量與成果。

¹⁰席慕蓉，〈從洛夫的寄鞋談錢南章的歌〉，<http://www.libertytimes.com.tw/2005/new/mar/13/life/art-1.htm2005>，摘錄於 13 March 2005。

¹¹席慕蓉，〈詩與歌〉，《錢南章樂展—全場席慕蓉詩選節目單》，13 March 2005。

¹²此外，也有專書及學術論文，直接以「中國藝術歌曲」為研究對象，加以深入探討。

可惜的是，專門針對台灣當代作曲家將現代新詩譜成藝術歌曲的研究與整理卻付之闕如，故本研究特別針對現代新詩譜曲的藝術歌曲為研究範疇，期望探究錢南章如何運用獨特的譜曲手法展現席慕蓉詩作的特色，借此略知「詩樂相融」的型態，為往後有意研究詩樂活動者，提供詳實的參照資料。

第二節 研究對象與方法

一、研究對象

十九世紀末、二十世紀初，隨著西方經濟與文化的發展，中國知識份子莫不受到西風東漸的影響，為了解決中國社會政治上的矛盾與困難，知識份子發動的新文化運動，在思想、文化、文學、音樂各方面都產生了重大的變革。在詩界，知識份子放棄了傳統古詩嚴格的字數與格律限制，改用白話文寫詩，因此產生了許多耳熟能詳的白話詩詩人，如梁啟超、康有為、黃遵憲、胡適、徐志摩；在音樂形式上，作曲家開始借用外來的曲調，使用西洋音樂的和聲與調式觀念作曲，於是，「中文藝術歌曲」於一九二零年代萌發，趙元任和黃自的聲樂作品為中文藝術歌曲的風格和技法樹立了先機和典範，接著有黃友棣、林聲翕、劉雪庵、沈炳光、李抱忱等繼續創作中文藝術歌曲，「以詩入樂」漸漸有了明確的風格走向。

一九四九年後，因政治的因素，許多優秀的作曲家由大陸撤往台灣，此時的作品情

¹²除了有將黃自、趙元任等代表作曲家生平作一整理與研究外，也不乏著重在音樂作品本身的分析。鄭阿財，〈五四運動（1919—1937）中國藝術歌曲之研究—以趙元任、黃自作品為中心〉（國立中正大學中國文學研究所碩士論文，2006），23—32。

真意切，無論曲調的詠唱、伴奏的渲染，都表達出發自肺腑的情感，承襲「五四」以來趙元任與黃自一脈相傳的風格。一九六零年代，許常惠自巴黎歸國，台灣開始了新音樂運動，作曲家們嘗試以西方二十世紀的音樂觀念、技術與語法創作，產生了一些風格新穎的歌樂作品，如史惟亮的《琵琶行》、許常惠的《依歸》、馬水龍的《我是》、張炫文的《鄉愁四韻》等，表現了這一代中國人的思想情懷，更展露了作曲家的個人風格：

綜觀 1960 至 1990 年間，台灣在藝術歌曲方面的創作，一方面延續黃自、趙元任、林聲翕等的系統，手法較為傳統，注重旋律性和五聲音階的「中國風格」；另一方面則納進了現代音樂手法，加入非調性的、朗誦的風格，注重個人風格和創新，像《葬花吟》、《浪淘沙》、《寶娥冤》、《孤兒行》。¹³

至六零年代末，大致可分為兩條路，一為結合傳播媒體產業而生的「校園民歌」，另一條則是未進入媒體傳播體系的「藝術歌曲」。「校園民歌」濫觴於楊弦為余光中詩作譜曲的八首作品。因受到英美搖滾的影響，余光中的一部份詩作在語言和聲韻上有著強烈的節奏感，宜於入歌，於是楊弦譜曲後發表了「中國現代民歌集」專輯，成為「民歌運動」的「開天闢地之作」。此外，鄭愁予、周夢蝶、羅青、洛夫、羅門、席慕蓉、三毛等人的詩作，也都是當時歌手「入樂」的對象。民歌結合了流行音樂界與媒體，在當時風靡一時，因藉著媒體推波助瀾，往往曇花一現，加上詩人與作曲家的合作型態過於模糊多樣、曲式旋律變化性較少，故此研究將以黃自以來一脈相傳的「藝術歌曲」為主。

在眾多現代詩人當中，席慕蓉清麗細膩的寫作風格雅俗共賞，風靡了兩岸三地的文壇。她出版了六本詩集，詩集再版的紀錄現今無人能敵。基於以上原因，經下面表格整

¹³顏綠芬，〈台灣藝術歌曲初探〉，《關渡音樂學刊》No. 2 (六月號，2005)：29。

理比對，席慕蓉的詩作在台灣當代作曲家中有著極高的譜曲機率，故此論文就以席慕蓉詩作入樂為研究對象。在眾多作曲家中，錢南章是唯一以席慕蓉二十首詩作譜曲，成就一整場音樂會的作曲家。他的創作極為多樣性，多變的風格與獨特的美感，充份表現出敏銳與纖細的風格，他曾以合唱曲「馬蘭姑娘」榮獲金曲獎，而所譜的合唱、含人聲器樂作品質量並重。「現代詩」一直是錢南章在藝術歌曲創作上重要的入樂素材，¹⁴【錢南章樂展】更是專為同一位詩人譜曲的音樂會，十分難得。

2003年中華民國聲樂家協會會長席慕德老師邀請四位作曲家：馬水龍、陳茂萱、張炫文、和錢南章為四位詩人的詩作自由譜曲。錢南章於余光中、洛夫、席慕蓉、蔣勳等四位詩人中，獨選了席慕蓉的六首詩入樂，分別為〈一棵開花的樹〉、〈渡口〉、〈誘惑〉、〈借據〉、〈禪意〉、〈戲子〉，並於同年八月二十二日，由聲協名譽會長申學庸老師製作，在國家音樂廳舉辦【你的歌我來唱】音樂會中與其它三位作曲家一同發表。有了這六首歌，作曲家心中產生了一種想法：

可不可能有一場全部以席慕蓉詩入樂的藝術歌曲發表會？機會終於來了，有一次兩廳院總監朱宗慶找我，希望我在國家音樂廳舉辦一場個人樂展，要我提出構想。我問，能不能以席慕蓉詩作，做全場女高音與鋼琴藝術歌曲發表會。朱說：「尊重。」¹⁵

作曲家於自傳中表示，在台灣作曲家的樂展多半是以不同面向與編制的曲子呈現，要全場以同一性質的歌曲做樂展，事前有受到一些質疑，但作曲家仍試圖完成這一場音樂會：

我先熟讀席慕蓉的全部詩集，挑出可能創作的詩篇……，訂下音樂會演奏的時間，再將一首首的詩譜成歌曲。當我完成二十首歌時，已累積七十分鐘的長度，

¹⁴錢南章曾將多位現代詩人之作品入歌，如楊牧的「十四行詩」與洛夫的「寄鞋」等。

¹⁵錢南章、賴美珍合著，2007，135。

也就停止不再做了。接著去找女高音徐以琳及鋼琴家王美齡，她們都一口答應演出，讓我心中石頭放下不少。¹⁶

於是在 2005 年春，作曲家與詩人更分別上各種媒體宣傳，還在金石堂書局舉辦「詩與樂」的說明會。【錢南章樂展】終於在三月十四日在國家音樂廳舉辦，實為音樂界與文學界齊聚一堂的盛會。此外，這二十首曲子的曲目與風格都經過精心的設計與安排。在獨唱曲的風格方面顯得相當多樣，包括抒情歌、宣敘調、戲劇效果、現代音樂音效、音樂上的借句與蒙古文說話趣味等曲風。加上音樂會之前「詩人與作曲家面對面」的座談會等一系列活動，承先啓後舉辦得有聲有色，確實是「詩樂相融」一個重要的里程碑。

當時報章雜誌評論說明這場音樂展的獨特性與重要性：

【錢南章樂展——一棵開花的樹】，一場以聲樂曲為主的音樂會，難得一見，加上這是一場全新創作、有主題、有鋪排，更是難得，若以商品概念來看，說他是《專輯》一點也不為過，全部以席慕蓉的詩為歌詞，選擇了包含時間、空間的元素，過去到現在、台北到蒙古，錢南章以他獨到、對人聲特有的情感，成就了這一場聲樂曲的演唱會。¹⁷

關於此次所演出的二十首作品，集結了席從早期膾炙人口的情詩，一直到近年書寫蒙古高原滄桑的作品，全場音樂會的進行並以此呈現四個不同時期風格的作品，讓觀眾在欣賞錢先生悠揚樂聲的同時，也能從中勾勒出席慕蓉的創作梗概。¹⁸

在聽完這場音樂會之後，席慕蓉也深深的表示認可與感動：

我覺得這次合作過程很愉快，很特別，也很難得，更慶幸有這個機會有作曲家將我的詩譜成曲子。而這場音樂會的特別或者難得，對我而言還都不是最重要的，我覺得整個過程中最珍貴的部份是，我感覺到一位創作者對另一位創作者

¹⁶錢南章、賴美珍合著，2007，136。

¹⁷〈公視音樂廳—錢南章樂展〉，<http://www.pts.org.tw/php/mealc/main.php>，摘錄於 29 May 2007。

¹⁸曹麗蕙，〈以詩入歌 十四日於國家音樂廳舉行樂展/錢南章 給你完整席慕蓉〉(台北，2005年3月9日)。

的珍視和鼓勵。由這次合作經驗也讓我在寫作上有另一種心得與想法，倒不是在雙聲、疊字等修辭上有更多琢磨，而是一種更深沉的東西，也讓我更感覺到寫詩真是一種美好的享受與歷程。¹⁹

故本研究就以錢南章譜寫席慕容的詩這場音樂會的曲目為研究的主要對象，經由分析曲目，輔以錢南章與席慕容的背景與觀點切入，了解此類音樂作品創作過程中的合作模式，探討作曲家的曲風如何受新詩的影響。

二、研究方法

筆者認為要研究「現代藝術歌曲」中「詩樂相融」的特性，不但要注重作品本身的音樂性，也要兼顧詩作本身文學性上的探討，兩者相輔相成，偏一不可，因此結合文學、語音與音樂的跨領域研究，正可回歸此種藝術形態的原貌。

為顧及論文的完整性，筆者以雙重的方式進行研究剖析，以資料分析法為主，再利用深入訪談法，直接深入獲取詩人最初的創作理念與看法。為顧及音樂與文學的對等性，因此本研究在詩人與作曲家的生平與創作風格上均有所著墨，盡可能的利用多元的管道來大量收集相關的文獻，如透過網路搜尋，或至國家圖書館、「表演藝術圖書館」、「聲樂家協會」等收集相關的論文、期刊、雜誌、CD、DVD等資料，再進行次級資料的歸納及整理，以此作為本論文研究的基底和背景，藉以佐證作品本身的特性。

因為詩作本身是重要的分析對象，接著針對詩作的修辭、句法、意境與音樂性進行解讀，再進一步聚焦在這二十首「以詩入樂」的音樂作品，除了音樂上著重在旋律、鋼琴、和聲和調性的分析，更結合詩作本身的特性、意象與詩人的理念與想法，深入探討

¹⁹見九十七年十二月十五日訪談記錄，問題「這場音樂會是由一位作曲家譜寫同一位詩人的二十首詩，十分難能可貴，請問老師對合作的過程有什麼想法或感覺？」之回答。

這些文學元素對作曲家譜曲時的影響。第一章「緒論」，說明研究動機、目的、研究範圍與研究方法。第二章「席慕蓉背景與寫作風格」，論述席慕蓉生平簡介，並以女性與蒙古後裔、文人、畫家三種身份，來研究詩作中的主題取向、中國文學內涵與畫面感，且就其獨特的音樂性作探討。第三章「錢南章與【錢南章樂展】」，從錢南章的生平與作曲風格，延伸至此音樂會選詩取向與曲目安排，並就二十首曲子做詳盡的樂曲分析。值得一提的是，此論文為尊重作曲家的意願，樂譜均以錢南章的手稿呈現。而第四章訂為「【錢南章樂展】音樂與詩的結合特點」，藉以凸顯音樂與文學同等重要的理念。第一節為「旋律與詩的結合」，探討旋律與語音、旋律與整首詩的結構、旋律與詩中本身的音樂性的相互關係；第二節「鋼琴部份與詩的安排」探討鋼琴與旋律之間的依存關係、作曲家藉由鋼琴表達出詩中的意境手法；第三節「調性與和聲在詩中的運用」探討調性、和聲與詩作中意象結合的作曲技巧。

由於此論文針對席慕蓉與錢南章合作的音樂會為研究對象，故詩人與作曲家的互動與想法有其重要性，筆者很榮幸採訪到席慕蓉對此場音樂會的看法，此一訪談記錄在論文中成為重要的資料與佐證。而筆者也引用大量的報章雜誌中對作曲家的訪談與報導，加上錢南章與妻子賴美珍合著的自傳《南風樂章—錢南章的作曲人生》（台北：麥田出版，2007）清楚詳細的描述他作曲的理念和與席慕蓉合作的歷程與感受，足以彌補未能到錢南章的不足，也藉此讓筆者可以探索和了解錢南章的文學觀、選詩的原則、譜曲過程等想法，藉以一窺席慕蓉詩作對錢南章作曲風格上的獨特性和影響力。

第二章 席慕蓉背景與寫作風格

詩是一種情緒的組織，它是最經濟的語言，與最不經濟的分行排列，來書寫一種被觸動後的微妙心理。詩人的生活背景與社會經驗，往往是形成詩人詩中獨特風格的要素，而要探討席慕蓉的詩作風格，就不得不先探討她獨特的出身背景、教育歷程，讓她在詩作中呈現出清麗、溫婉的特殊風格。因此，本章第一節就席慕蓉的生平與作品做一介紹，由於生平與作品已有前人詳細且完備的著作與介紹，²⁰故不加贅述，重點著重在歷年來詩風的轉變。第二節探討席慕蓉的寫作風格，希望找出音樂與詩歌結合前，詩作本身特有的藝術性與藉由音樂發揮出的文學生命。

第一節 席慕蓉生平簡介

〈我〉

我喜歡出發 喜歡離開
喜歡一生中都能有新的夢想
千山萬水 隨意行去
不管星辰指引的是什麼方向

我喜歡停留 喜歡長久
喜歡在園裡種下千棵果樹
靜待冬雷夏雨 春華秋實
喜歡生命裡只有單純的盼望
只有一種安定和緩慢的成長²¹……

²⁰陳瑀軒，〈席慕蓉詩歌研究－以主題、語言、通俗性為觀察核心〉（國立中正大學碩士論文，2005），77。黃憲作，〈新格律詩研究〉，（中國文化大學碩士論文，1991），183。

²¹摘錄自席慕蓉《時光九篇》詩集〈我〉前兩段。席慕蓉，1987，104。

席慕蓉，1943 年出生於四川，在香港度過幼年時光。師大美術系畢業後赴歐深造，1966 年以第一名畢業於布魯塞爾皇家藝術學院。曾獲比利時皇家金牌獎、布魯塞爾市政府金牌獎、歐洲美協兩項銅牌獎、金鼎獎最佳作詞及中興文藝獎章新詩獎等。曾任台灣新竹師範學院教授多年，自新竹師院退休後，成為專業畫家。著作有詩集、散文集、畫冊、美術論著五十餘種，讀者遍及海內外，近十年來潛心探索蒙古文化，原鄉成為創作主題。席慕蓉集「畫、文、詩」的才華於一身，但在本論文中以「詩樂相融」為主題，散文與畫冊並不在討論範圍裡，故略為不提，只著重在詩集上的探討，希望藉由時間為軸來分析詩人詩風上的轉變，藉以反映出錢南章在作曲上選詩的方向。以下為席慕蓉六本詩集的出版時間與順序：

出版順序	書名	出版時間
1	七里香	1981
2	無怨的青春	1983
3	時光九篇	1987
4	邊緣光影	1999
5	迷途詩冊	2002
6	我摺疊著我的愛	2005

民國七十年七月，她的第一本詩集「七里香」出版後，於一年內再版了七次，創下了中國詩壇多年以來奇蹟般的紀錄。就如朱光潛在《詩論》中論道：

在實用世界中處處都是牽絆衝突，可喜者引起營求，可悲者引起畏避；在意象世界中塵憂俗慮都洗滌淨盡，可喜者我無須營求，可悲者我有亦無須畏避，所以相衝突者可以各得其所，相安無礙。²²

²²朱光潛，2001，46。

席慕蓉將實用世界中令世人執著的相聚與離別、青春與老去，轉為意象世界中洗滌淨盡的詩句。她的作品具有女性獨有的纖細風格，有著細膩的甜蜜與哀愁，也是她擁有大量讀者、作品雅俗共賞的重要原因，從第一本詩集《七里香》造成校園的轟動與熱賣之後，就陸續在詩界出現各種毀譽參半的評論。然而，人們競相將席慕蓉的詩當作「不識少年愁滋味」下多愁善感產物，實在不是作者的初衷，就如曾昭旭所言：

原來文學藝術，本來不是事實的敘述而是意境的營造，而所欲營造的意境，無論是真是善是美，是婉約是雄奇是恬澹，總歸是一個無限。但無限本來是不可言傳的，詩人藝術家遂只好剪取眼前有限的事相，與以重組成另一殊異的形貌，以暗示烘托指引出詩人心中那永恆的意境。²³

所以詩中所說的十六歲並不是現實的十六歲，離別也並非真正的離別，悔恨也並非真正的悔恨了，這些文字語言，只是詩人的一種象徵、一種意境上的表示罷了，她想要藉著形象上的一點茫然，鑄成境界上的千年好夢，這種懷念，這種追想，這種對重逢的驚喜，其實也是現代人們在生活中每一刻的體悟。所以她在面對這些不同的聲音時，於第二本詩集《無怨的青春》的〈給我的水筆仔—後記〉中提出了小小的抗議：

在今日的世間，有很多人是不願意相信美麗和真摯的事物其實就在眼前。為了保護自己，他們寧願在一開始就斷定：所有美好的事物都只是一種虛偽的努力。這樣的話，當一切都失去了以後，他們也因此而不會覺得遺憾和受到傷害。²⁴

所以在面對這些主題時，她之所以繼續寫下去，就只是就你所知道的，我不過只是寫了幾首簡單的詩，剛好說出了生命裡一些簡單的現象罷了。因為簡單，所以容易親近，

²³曾昭旭，〈光影寂滅處的永恆-席慕蓉在說什麼？〉，《無怨的青春，跋》（台北：大地出版，1983），198。

²⁴席慕蓉，《無怨的青春》（台北：大地出版，1983），197。

彷彿就剛好是你自己心裡的聲音。²⁵探討隨著時間的遞嬗，席慕蓉在題材選擇與筆觸上也漸漸有所轉變。我當然還是在慢慢的往前走，當然還是在逐漸改變，但是那是順著歲月，順著季節，順著我心中的秩序。²⁶所以筆者認為，用男性主宰的詩壇去預期她也是有失公允的，用艱澀的理論去反復箋注並不是最合適的研究方法，若從詩人動機與女性主義的角度去看待席慕蓉的詩，將會有不同的結果，此在第二節將從此觀點出發，作深入的分析。

有許多評論者²⁷將席慕蓉的詩定位為「清麗憂愁」、「少年少女情懷」的作品，但隨著詩人的年歲漸長，心境也有所改變。中年時的「愛情詩」，由早期的哀嘆、壯烈犧牲情懷，慢慢轉為一轉成熟的釋然；哀悼「青春」的詩作，也逐漸轉向「時間」流動的哲思。她說道：「此刻的我，已經能夠領會，『老去』這件事並不一定要和憂愁或者悲傷相連的」；²⁸在「言志抒懷詩」的著墨就明顯多出許多，從社會的許多現象中，藉物述說自己的心境，回首過往的心情，更多時候是對未來人生的展望與感觸，時而禪意十足，時而堅定執著，對人生的領悟多於年輕時的感傷，這也可能是在 2005 年出版的《席慕蓉世紀詩選》中，詩人收錄特別多後期作品的原因吧！²⁹，如白靈對此詩集的評論：

²⁵席慕蓉，《時光九篇》(台北：爾雅出版，1987)，196。

²⁶席慕蓉，1987，197。

²⁷馬悅然、悉密、向陽主編，《二十世紀臺灣詩選》(台北：麥田，2001)，56。渡也，《新詩補給站》(台北：三民書局，1995)，27。所以由眾多文章討論「席慕蓉現象」中，可以感覺出渡也、非馬等實驗性極強的詩人急欲和席慕蓉劃清界線並給予嚴厲的批評。

²⁸席慕蓉，《迷途詩冊》(台北：圓神出版，2002)，8。

²⁹詩選中卷一《七里香》只有十首，卷二《無怨的青春》也選十首，卷三《時光九篇》十六首，卷四《邊緣光影》就占了二十六首。

她晚近詩作開闊的程度讓眾多嫉妒了二十年的其他詩人不得不慢慢放棄了「理由」。比如卷四中的〈歲月三篇〉〈留言〉〈光的筆記〉〈秋來之後〉〈秋來之後〉〈美麗新世界〉〈婦人之言〉〈備戰人生〉〈野馬〉〈大雁之歌〉〈蒙文課〉等詩，對己身所出的蒙古土地有深摯的執著，都是清新可讀、令人動容的作品。相較於前三卷，也許只有卷一的〈一株開花的樹〉〈青春之一〉〈出塞曲〉〈長城謠〉，卷二的〈樓蘭新娘〉，卷三〈詩的成因〉〈生命的邀約〉〈殘缺的部份〉〈結繩記事〉〈歷史博物館〉〈滄桑之後〉等詩可與較。卷四的好詩就占了此詩選佳作部份的一半，席慕蓉的「變」不可說不大。……在筆觸方面，晚近的席詩，離現代近了一些，風花萎落，雪月溶去，頓然有繁華卸盡、淒然寂然之感，比起早、中期介在口語和純詩之間的歌謠體，雖反覆詠嘆、悲情傷懷賺盡青年女子的眼淚來得更有生命力。³⁰

除此之外，席慕蓉從篇數上看不止數量增加許多，更在詩的寫作方向上有很大的不同。早期的原鄉作品中，鄉愁是一種看不到、摸不透，卻又存在心底最深處的隱痛，詩人只能藉著北風吹來的風沙、和故鄉同樣的月光、母親父親記憶中的物件與河流，藉物思鄉，詩中瀰漫深深的感慨與濃濃的鄉愁，「想像」與「惆悵」是這時期的詩作中主要的元素。而在後期的原鄉作品中，家鄉已不再是地圖上遙遠又陌生的國度，詩人可以真實的觸摸故鄉的泥土，呼吸故鄉的空氣，用故鄉的語言和活生生同胞交談，這對她而言必定產生莫大的震攝與感動，雖然詩中所呈現的淺顯白話風格依舊，內容卻轉換為描繪家鄉廣闊的山川景物，憤慨家鄉的社會不平現象為主，少了一份虛無嬌弱的憂愁，多了一份對家鄉不平待遇的憤慨與積極的陽剛之氣。在此筆者將收錄於早期詩集《七里香》中的〈狂風沙〉，與後期詩集《邊緣光影》中的〈高高的騰格里〉作一比較，就可以清楚的看到這種轉變：

³⁰白靈，〈懸崖菊的變與不變——小評《席慕蓉世紀詩選》〉，席慕蓉，2002，153。

〈狂風沙〉

風沙的來處有一個名字
父親說兒啊那就是你的故鄉
長城外草原千里萬里
母親說兒啊名字只有一個記憶

風沙起時 鄉心就起
風水落時 鄉心卻無處停息
尋覓的雲啊流浪的鷹
我的揮手不只是為了呼喚
請讓我與你們為侶 劃遍長空
飛向那歷歷的關山

一個從沒見過的地方竟是故鄉
所有的知識只有一個名字
在灰暗的城市里我找不到方向
父親啊母親
那名字是我心中的刺³¹

〈高高的騰格里〉

取走了我們的血 取走了我們的骨
取走了我們的森林和湖泊 取走了
草原上最後一層的沃土
取走了每一段歷史的真相
取走了每一首歌裡的盼望
還要 再來 取走我們男孩開闊的心胸
取走我們女孩光輝燦爛的笑容

可是 高高的騰格里啊 我們還有你
永生的蒼天 請你賜給我們
忍耐和等待的勇氣 求你讓這高原上的
每一顆草籽和每一個孩子都能知道
枯萎並不是滅絕 低頭也絕不等於服從
他們也許可以掠奪所有的土地
卻永遠不能佔領我們仰望的 天空³²

³¹席慕蓉，《七里香》(台北：圓神出版，2000)，172。《七里香》詩集於1981年由大地出版社出版，2000年再由圓神出版社出版，此論文均以2000新版的頁數為主。

³²席慕蓉，《邊緣光影》，(台北：爾雅出版，1999)，148。

每一位詩人都有其特有的寫作風格，但隨著時間的地流轉，風格上的轉變也讓人見到歲月的歷練下智慧的累積，在第三章中將與錢南章選詩入樂的取向做一個對照與淺析。

第二節 席慕蓉詩中的寫作風格與特點

對席慕蓉而言，身為女性作家與蒙古後裔的身份，對她的寫作主題有著極深刻的影響；身為職業畫家的身份，使她詩中總呈現出「詩中有畫，畫中有詩」的畫面感；而從小接受中國文學的教育背景，詩作更是深受傳統文化的影響。因此，以下就三個面向作一討論，分別以她身為女性與蒙古人的身份，探討席慕蓉詩中的主題取向；以她身為中國文人的角度，分析其詩作中所承襲中國古典詩詞特色；以席慕蓉身為職業畫家的身份，看她詩作中隱含的畫面元素。

一、以女性與蒙古後裔的身份看主題取向

從 1981 年發行第一本詩集《七里香》，一直到 2005 年出版第六本詩集《我摺疊著我的愛》，在這二十餘年間，席慕蓉共出了六本詩集，以下試圖分析六本詩集中的主題可得知，詩中的主題以愛情、自我抒懷、鄉愁為主，這與她的女性身份與第二代蒙古子嗣的角色有絕對的關係，以下作一討論：

	愛情/婚姻	青春/時間	鄉愁	言志/抒懷	自然	政治	親情	離別	其他	總數
七里香	38 首	9 首	10 首	4 首	1 首	0 首	0 首	1 首	0 首	63 首
	60.32%	14.29%	15.87%	6.35%	1.59%	0.00%	0.00%	1.59%	0.00%	100.00%
無怨的青春	37 首	12 首	0 首	10 首	0 首	0 首	0 首	1 首	0 首	60 首
	61.67%	20.00%	0.00%	16.67%	0.00%	0.0%	0.00%	1.67%	0.00%	100.00%
時光九篇	30 首	5 首	0 首	13 首	3 首	0 首	0 首	0 首	5 首	56 首
	53.57%	8.93%	0.00%	23.21%	5.3%	0.00%	0.00%	0.0%	8.93%	100.00%
邊緣光影	11 首	9 首	12 首	26 首	2 首	2 首	2 首	0 首	1 首(教育) 4 首(友情)	69 首
	15.94%	13.04%	17.39%	37.68%	2.90%	2.90%	2.90%	0.00%	7.25%	100.00%
迷途詩冊	2 首	7 首	12 首	15 首	0 首	0 首	0 首	0 首	6 首(友情)	42 首
	4.76%	16.67%	28.57%	35.71%	0.00%	0.00%	0.00%	0.00%	14.29%	100.00%
我折疊著 我的愛	11 首	2 首	15 首	12 首	0 首	0 首	0 首	0 首	2 首(友情)	42 首
	26.19%	4.76%	35.71%	28.57%	0.00%	0.00%	0.00%	0.00%	4.76%	100.00%
總數	129 首	44 首	49 首	80 首	6 首	2 首	2 首	2 首	18 首	332 首

在前二本詩集出版時，雖然有人批評席詩描寫的主題太過狹隘或有男性崇拜的傾向，³³但就兩性的生理與心理結構而言，這種男性父權主義下見解無疑過於獨斷，席慕容曾在訪談中曾表示：

雖然有人這樣評論我的前兩本詩集的詩，但我並沒有這樣的想法與傾向。愛情並不是一件狹隘的事，有時甚至無關乎男女的性別，這是一個生命對另外一個生命的真實感情。我覺得在愛情面前沒有條件上的討價還價，也沒有所謂的男女平不平等，當愛上一個人，自然有這樣的謙卑，這是一種很真、很自然、也很可貴的情感，所以評論者所謂女性的謙卑與仰望，在這裡其實是無關的，因為在愛情裡，我們所崇拜愛慕的對象只有一個人，並不是全部的男性。反之也是，當一個男人愛上一個女人時，不也是把她當作女神一樣的崇拜嗎？³⁴

女性詩人的主題多數圍繞著愛情、母性等特定主題，但這並表示這些主題小而瑣碎無味。誠如大陸女性學者任一鳴所言：

³³馬悅然、悉密、向陽主編，2001，56。渡也，1995，27。所以由眾多文章討論「席慕容現象」中，可以感覺出渡也、非馬等實驗性極強的詩人急欲和席慕容劃清界線並給予嚴厲的批評。

³⁴見九十七年十二月十五日訪談記錄，「席老師對『男性崇拜』評論的想法」之回答。

女性素來被認為與博大宏闊的主題無關。以往女性文學的歷史也證實了這一點。女性與男性心理敏感區是有區別。這種區別使得女作家與男作家關照、選擇社會人生的角度有明顯差異。一般來說……女性作家的心靈敏感區則多為日常生活的微波漣漪、友誼、愛情、家庭婚姻這一類微觀地多，多係女性作家的鍾情所在。³⁵

女性生理心理特徵必定影響著女性詩人的寫作題材，用細膩的文字描寫愛情、親情、大自然之情，主題平實，卻是生活中俯拾即是的情感，貼近女性生活與觀點，假以此一觀點來看席慕蓉的詩中的筆觸與主題，就較不會有所偏頗，畢竟不一定要愛國愛民才能稱為登上大雅之堂之作，只是詩人們各自選擇不同的主題與筆觸做呈現罷了。席慕蓉的詩中充滿了女性看待這個世界的溫婉、堅忍等特質，就如白靈的描述：

席慕蓉的詩作正是萬世女子潛在基因集合下的自然表現，她既非站在完全「吸」（愛）的一方，亦非站在完全「斥」（憎）的一方，她的「心力」表現在當此二力相互作用的轉折之際。……一般男詩人作品中的「你」經常指的是「我」，是他調侃、指責、鞭答，乃至自淫的對象。席慕蓉詩中的「你」即使帶有「自我投射」的成份，更多部份是她思慕、傾訴、寬宥、共生的他者。³⁶

以下就以此觀點分析席慕蓉的主題取向。

(一) 愛情的描寫：

愛情是男女雙方在互相傾慕和依戀中的一種強烈的情緒與情感表現，這種現象在女性身上更是顯著，黑格爾在《美學》中認為，女性常常是把自己的意是消失在另一個人身上，她的「忘我精神」常體現為愛情的主題不是位自我而存在和生活，不是位自己操心，而是在另一個身上找到自己存在的根源，同時，也只有在那一個人身上找到自己存在的根源」，這就「形成愛情的無限性」，而這也是浪漫主義愛情的特徵。愛情在女子身

³⁵任一鳴，《中國女性的現代演進》（台北：青文書屋，1997），128。

³⁶白靈，〈懸崖菊的變與不變——小評《席慕蓉世紀詩選》〉，席慕蓉，2002，153。

上特別顯得美，因為她把全部精神生活和現實生活都集中在愛情裡和推廣成為愛情，她只有在愛情裡才找到生命的支撐力。³⁷據圖表一統計，席慕蓉的愛情詩往往在詩集中佔有一定的份量，是席慕蓉代表性的主題，但其中所表達的有幾個面向：

1. 守望忠貞：多為中國傳統女性愛情觀的表達，如忠貞不渝、相知相守、天長地久如〈伴侶〉³⁸中摘錄的詩句可做代表：「你是那疾馳的箭/我就是你翎旁的風聲/你是那負傷的鷹/我就是撫慰你的月光/你是那昂然的松/我就是纏綿的藤蘿」。

2. 悲劇的美感：世間萬物的美，有很大程度是建立在人生的苦難與絕望的根基上，人們的生活此岸世界儘管是那麼不如意，但人們卻可以意識到此種苦難，並能自覺進而產生與它抗爭的勇氣，這也是女性愛情詩中所反映出來的悲劇意識，始終能激動人心的心理機制，所以席慕蓉的愛情詩往往具有無法圓滿的悲劇性，這種「悲劇的美感」也成為她彰顯詩中張力的一大特徵。如〈白鳥之死〉³⁹的第一段：「你若是那含淚的射手/我就是/那一隻/決心不再躲閃的白鳥」，如她著名的〈一棵開花的樹〉⁴⁰最終節：「而當你終於無視地走過/在你身後落了一地的/朋友啊/那不是花瓣/是我凋零的心」都凸顯出此一美感。但在此需一提的是，悲劇的愛情詩對席慕蓉而言並不是生活經驗的反應，⁴¹只是一種基於詩人願望所做的虛構和重組，誠如女詩人舒婷所說：「睜著眼睛作『白日夢』

³⁷黑格爾(Hegel, George Wilhelm Friedrich)，《美學》，朱光潛譯，(北京：新華書店出版，1981)，78。

³⁸席慕蓉，2000，182。

³⁹席慕蓉，1983，104。

⁴⁰席慕蓉，2000，38。

⁴¹席慕蓉與夫婿劉海北鶼鶼情深，這有劉海北所寫的〈家有「名妻」〉，席慕蓉所寫的〈真實的面貌〉和〈我的難處〉等文為證。

是女性作家的療傷方式，是她們擺脫廚房和拖把，靈魂自由出走的密徑；是她們親近神祇，諦聽天賴在前生和來世的回音。」⁴²這或許也可以解釋席慕蓉寫作情詩的潛意識心態。

席慕蓉的〈一千零一夜〉，⁴³以輕描淡寫的點染劃法來顯現現代女人個人的方式，集體被夫權微妙控制的情況，「一千個女人/只好微笑地假裝滿足於一千隻鐮子」，就說明女人並非真的滿意的微妙情境，同時也表明了女人即使如何反抗也是無用的，因為只要男人說「戴著吧，這樣可以常常想起我。」女人就會因為愛而放棄反抗，然後又是頗寂寞的戴著鐮子，寂寞的在城市裡行走，這個鐮子象徵著婚姻的枷鎖，或女性在社會地位中被父權所束縛。唯一能做的不過是「下了一些雨/她把手微微舉起整理濕潤的頭髮」，形成「暮色裡/美麗的獨一無二的鐮子/就在一千個女人的腕上微微閃耀」的諷刺畫面。在席慕蓉也了如此多歌頌愛情、為愛犧牲的情詩之後，像如此嘲諷女性被迫俯首夫權的微妙處境，對詩人而言是十分特別又難得的作品。

3. 穿越時空的歷史描摹：席慕蓉詩中常因對愛情的執著，或對來世的渴望，呈現寄情今生、或超越生死、愛戀前世的情節：如〈一棵開花的樹〉就將如癡如醉、欲燃欲焚的前生緣推到了極致，於第三章有詳細分析，於此暫不贅述。而席慕蓉愛情詩的壓卷之作〈歷史博物館〉，⁴⁴全詩分為六節詳道人類社會演進過程中的愛情史觀。第一節寫了上古時期人類單純的愛情：「那時候/所有的故事/都開始在一條芳香的河邊/涉江而過/笑

⁴²舒婷，〈露珠裡的思想〉，《讀書》，No.5(二月號，2000)：37。

⁴³席慕蓉，1987，146。

⁴⁴席慕蓉，1987，114。

蓉千朵/詩也簡單/心也簡單」第二節描寫在社會發展過程中，因為宗教觀念的滲入，愛情受到了壓抑節寫了上古時期人類單純的愛情。人們像宗教皈依必然如此：「在巨大陰冷的石窟裡/我是謙卑無怨的工匠/生生世世/反復描摹」第三節描寫真正愛情的不易獲得，如同佛家所言「千世輪迴」中的錯位，相愛的人未必能成為夫妻：「可是/究竟是哪裡有了差錯/為什麼/在千世的輪迴裡/我總是與盼望著的時刻擦肩而過」直到第六節，詩人寫出了一種理想、一種境界這是人間不能實現的悲劇，女主人公終於認識到完滿理想的愛情，只是對彼岸世界的執著與追求：「在暮色裡你漠然轉身漸行漸遠/長廊寂寂/諸神靜默/我終於成木成石/一如前世/廊外/仍有千朵芙蓉/淡淡地開在水中」藉由穿越時空的手法表達出詩人的愛情觀。

(二)自我抒懷：

對「生命的哲思」與「感懷」，在席慕蓉的詩歌當中，數量僅次於愛情，她把自己的人生，對成長的感慨，濃縮成一首短短的〈七里香〉：⁴⁵「溪水急著要流向海洋/浪潮卻渴望重回土地」，「溪水」代表少年時期流浪的心境，「浪潮」代表經過滄桑歲月後回歸的願望，詩人才猛然驚覺少年時我們是多麼輕易的離別，經過歲月的洗滌才可望回到從前，在席慕蓉眼裡，生命就是不斷的受傷與不斷復原的過程，反反覆覆二十年，人生便化作滿園郁香。又如〈詩的價值〉，⁴⁶點出寫詩在她生命中的意義與軌跡，呈現生命觀照內心的方式：「我如金匠/日夜捶擊敲打/只為把痛苦延展成/薄如蟬翼的金飾」嘔心瀝

⁴⁵席慕蓉，2000，34。

⁴⁶席慕蓉，1983，18。

血的努力，只為換來「薄如蟬翼」般的美麗價值。而和詩人痠弦的對話，嚴肅地面對「詩人」所處文學洪流的後設認知，面對讀者、自我、後浪的力量牽扯：「我們來呵護這一顆靜觀的心/在短暫的踟躕間/彷彿/只是從這一頁轉到/下一頁的空白之前/是誰讓我瞥見生命的原形」⁴⁷席慕容期許自己應用更「真誠的語言」和自己交談，雖然這一切會是「生命的疼痛與荒謬」。

席慕容也喜歡用「蓮」的意象來自我描繪，這可以從〈素描簿〉⁴⁸與〈蓮的心事〉⁴⁹兩首詩中一窺詩人對自我形象的期許出：「風霜還不曾來侵蝕/秋雨還未滴落/青澀的季節又已離我遠去/我已亭亭/不憂/亦不懼」淤泥而不染的蓮花，亭亭挺立的姿態，企圖勾勒出詩人自我形象的清新、脫俗、不染世情。

(三)青春/時間：

十五到二十歲的青春，是一個人朝氣蓬勃，蓄勢待發的時期，良好的體力與青春的外表，常讓人頻頻回顧，尤其其中參雜著羞澀、單純、不帶任何功利主義的朦朧情感，當時的錯誤、煩惱、憂愁與寂寞都是那麼純真可愛，常在事過境遷之後讓人懷念。而席慕容對美麗的事物的一向非常珍惜，對「青春」這一去不返，當時懵懂不知珍惜的青春，心中更是有隱藏不了的遺憾與惋惜，只能遙遙兀自舉杯悼念了，如在〈十六歲的花季〉⁵⁰中「愛原來是一種酒/飲了就化作思念/而在陌生的城市裡/我夜夜舉杯/遙向著十六歲的

⁴⁷席慕容，1999，180。

⁴⁸席慕容，《我摺疊著我的愛》(台北：圓神出版，2005)，78。

⁴⁹席慕容，2000，88。

⁵⁰席慕容，1983，40。

那一年」。又如下面的〈青春·旅人·書寫〉中的〈青春〉，⁵¹說出了當一個人習慣回顧，就是已經失去了青春，而回顧總又是那些「固定」的片段：「當回顧逐漸成為一種模式/總是戴著固定的面具應聲出現的青春啊/你所為何來？」蘇珊·朗格(Susanne K. Langer)

曾說：

回憶一件事情，就是再一次體驗它，而這一次體驗與第一次的不同。回憶是一種特述的經驗，因為它是經過特殊的印象組成的，而實際經驗是一堆雜亂無章的景象、聲音、情感、肉體緊張、期待和微細不成熟的反應。記憶篩選了所有的材料，再把這些材料用一種由有特色的事件構成的形式再現出來。⁵²

而席慕蓉對青春的回顧似乎已成爲一種習慣，在她的詩作中常出現「回頭」、「回眸」、「回想等字眼」，似乎對週遭的人、事、物都有一種捨不得的心態，如〈果核〉⁵³「『往昔事多麼美好啊！』我們總是這樣嗟嘆著/回顧的時候/那記憶一如夏日甜香多汁的果實」又如在〈詩的成因〉⁵⁴最後一節中說道：「日落之後/我纔開始不斷地回想/回想在所有溪流旁的/淡淡的陽光/和/淡淡的/花香」

(四)鄉愁

如果說余光中的鄉愁是一種歷史的影子、文化血脈隱約閃現的情懷，是如此剪不斷、理還亂，那身爲第二代蒙古子嗣的席慕蓉，她的鄉愁則帶有尋根的意味、大漠的豪情、展現出悲壯的風貌。但與這些「流亡學生詩人」不同的是，它所緬懷的，是一個從未見過的故鄉，所產生的鄉愁型態是「母親父親心中朝思暮想的地方」，其中參雜著父

⁵¹席慕蓉，1999，18。

⁵²Susanne K. Langer, 《情感與形式》，劉大基、傅志強、周發祥譯(台北：商頂文化，1991)，305。

⁵³席慕蓉，2002，42。

⁵⁴席慕蓉，1987，19。

母有家歸不得的哀愁，更隱藏著對父母的思念，如〈植物園〉⁵⁵中對母親思鄉情緒的不理解：「而我的母親仍然不快樂/只有我知道是什麼緣故/唉/美麗的母親啊/你總不能因為它不叫作玄武你就不愛這湖」。在〈旁聽生〉⁵⁶一詩中，席慕蓉自嘲是個遲來的旁聽生，永遠與自己的文化有一層無法抹滅的隔閡：「是的/父親/母親/在『故鄉』這座課堂裡/我沒有學籍也沒有課本/只能是個遲來的旁聽生/只能坐在最邊遠的位置上靜靜張望」。

她用一貫細膩的筆鋒來勾勒心中廣闊的大漠，〈出塞曲〉⁵⁷中描寫的「而我們總是要一唱再唱/想著草原千里閃著金光/想著風沙呼嘯過大漠/想著黃河岸啊/陰山旁/英雄騎馬啊/騎馬歸故鄉」就是一個很具代表性的作品；在〈蒙文課〉⁵⁸中也提到「一群漢人稱之為蠻族的同胞」，也是有血有淚有情有愛的人類，不應再受到歧視與壓迫，為現實政治環境受壓迫上的蒙古發出抗議；在〈野馬〉⁵⁹一詩中更露骨的形容自己與同胞是被馴服的野馬「逐日成形的/是我從茲安靜與馴服的一生」，而最終，詩人不得不感傷，只好在心中想另一種命運與完全不同的結局，如〈命運〉⁶⁰中所言：「我原該在山坡上牧羊/我愛的男兒騎著馬來時/會看見我的紅裙飄揚/飄揚/今夜揚起的是/歐洲的霧/我迷失在灰黯的巷弄裡/而塞外/芳草正離離」

除了蒙古後裔的身份外，席慕蓉本著女性詩人的身份，在詩中也見得到女性中的母

⁵⁵席慕蓉，2000，164。

⁵⁶席慕蓉，2002，118。

⁵⁷席慕蓉，2000，168。

⁵⁸席慕蓉，1999，150。

⁵⁹席慕蓉，1999，142。

⁶⁰席慕蓉，2000，166。

性發揮。「母女之間的認同有著女人生理的基礎，也有著女人習於感情慰藉的文化傳統」

⁶¹女兒關心並認同母親，母親本能的憂慮女兒的命運，可謂是女性認同的常情，在〈雙城記〉第三、第四節詩裡說道：

於是 指著城街 母親一一為我說出名字
而我心憂急 怎樣努力卻都不能清楚辨識
為什麼暮色這般深濃 燈火又始終不肯點起
媽媽 我不得不承認 我於這城終是外人
無論是哪一條街巷我都無法通行

無論是昨日的還是今夜的 北京⁶²

可見到女兒對逝去的母親的思念投射，她追隨著母親的腳步，企圖在母親生前所言所在的地點，尋找母親的蹤影，此種思念也冥冥中混雜著對原鄉的思念。

席慕蓉在〈母親〉⁶³一詩中更像一個「永恆不變」的「母者」，那個「你」一起初成了情人、丈夫、兒女，到後來則化為族人、土地和山川，延伸至綿密幽遠的鄉愁。

⁶¹李元貞，《女性詩學-台灣現代女詩人集體研究》（台北：女書文化出版，2000），134。

⁶²席慕蓉，1999，26。這首詩有詩人加的一段前言：「去年秋天，人在北京。有次坐在計程車中，忽然瞥見一處街名，是兒時常聽長輩說起的，先母舊居應該就在這附近。於是央求司機繞道去看一看，並且在說出地址之後，還向他形容了一下我曾經從舊相簿裡見過的院落和門庭。司機沈吟半晌，回答我說是還有這麼一個地方，不過卻絕不像我所形容的模樣；也許，還是不去的好。聽從了他的建議，我們默然向前駛去，黃昏的街巷終於復歸成陌生城市。我只記得那位先生雙鬢微白，在駕駛的途中始終沒有回過頭來。那天晚上夢見了母親。」

⁶³席慕蓉，1999，68。

二、由文人身份看詩中的中國古典特色

柯慶明曾說過：

總覺得讀妳（此指席慕蓉）的作品有這麼一種柔韌的力量，而這個力量是給人希望的，我常覺得悲壯就是求死的意志，但溫柔而敦厚是一個生命的意志，讓生命能夠繼續充實而美好的意志，所以讀妳的詩感覺特別美好。我讀席慕蓉的作品，不僅是詩包括散文在內，都有一種似曾相識的熟悉感。先秦的漢詩、楚辭，再來是魏晉南北朝、唐詩、宋詞……我最愛漢代的詩，漢代的詩歌裡面最有意思的是情意本身，但是我當時認為可以從溫柔敦厚的「敦厚」兩個字去加以理解。「風蕭蕭兮易水寒，壯士一去兮不復返」，那是悲壯，但是悲壯卻仍然擁抱希望……⁶⁴

席慕蓉從小受到完整的文學教育，浸淫在中國古典詩詞的浩瀚中，因此在她詩中也處處得以見到傳統詩詞產生的影響，以下來探討席慕蓉詩作中的中國古典詩詞身影。

(一)古典詩詞的融合與創造：

席慕蓉的詩具有溫柔敦厚，中國文人關懷社會且含蓄的精神，尤其描述女性堅貞、忍耐、善等待的形象，有都有中國傳統思想的影子。尤其在「用典」上可看出古典詩歌對詩人的影響。「用典」是在詩文中引用神話傳說、歷史故事、以及經史子集、民謠俗諺中的語句或事實來表現作者情意的一種寫作技巧，席慕蓉的用典主要可分為以下三種類型：

1、原句借用：是在自己作品中一字不改的引用詩詞典集的用典方式，〈生別離〉⁶⁵中的第三節首句的「悲莫悲兮生別離」就是引用自屈原《九歌·少命司》，抒發的同是離別前

⁶⁴柯慶明，〈將美好化成永恆的記憶：席慕蓉 v.s. 柯慶明〉，《文訊》，No.247(五月號，2006)：74。編案：由國家台灣文學館主辦，成大研究發展基金會承辦的「2006 週末文學對談：詩、散文與兒童文學」，自 2006 年 2 月起至 11 月止，共舉辦 12 場，地點在國家台灣文學館演講廳。第二場時間是 3 月 25 日，對談者為席慕蓉、柯慶明。

⁶⁵席慕蓉，2000，114。

的悲壯之情。又如〈長城謠〉⁶⁶中的第三節：「敕勒川/陰山下/今宵月色應如水/而黃河今夜仍然要從你身旁流過/流進我不眠的夢中」第一句就是引用自北朝樂府民歌《敕勒歌》，雖是原句引用，但席慕蓉在此時已將「敕勒川/陰山下」作為自己故鄉的典型代表，並藉此紓發了她對從未謀面故鄉的思念之情。

2、句意化用：此種類型在席慕蓉的詩中數量頗多，這是將句子保留古人的原意，但句子重新組織安排融入自己詩作中的用典方式。如蘇軾的《念奴嬌·赤壁懷古》之詞句「多情應笑我，早生華髮」，席慕蓉便運用在〈囚〉⁶⁷第二節中：「多情應笑我/千年來/早生的豈只是華髮」。李白《下終南山過斛斯山人宿置酒》中的詩句「卻顧所來徑，蒼蒼橫翠微」，席慕蓉也將句子引用在〈暮色〉第四節裡：「回顧所來徑啊/蒼蒼橫著的翠微/這半生的坎坷啊/在暮色中竟化為甜蜜的熱淚」。⁶⁸又如〈樹的畫像〉第一節：「當迎風的笑靨已不再芬芳/溫柔的話語都已沈寂/當星星的瞳子漸冷漸暗/而千山萬徑都絕滅了蹤跡」⁶⁹最後一句是席慕蓉引用柳宗元的《江雪》「千山鳥飛絕，萬徑人蹤滅」的孤寂景象。

3、句意拓展：借用古典詩歌或神話傳說，加以生長拓展詩中的意義，是第二類「句意化用」的擴寫。如〈在黑暗的河流上〉，就是詩人在讀完〈越人歌〉後，藉由典籍中的「越女」角色，描繪出傳統女性中心中暗自思慕卻又無力改變命運，只能被動的等待君王青睞的無奈寫照。詩人用現代的語言重新詮釋其內涵，讓這個虛構的故事在新的時代

⁶⁶席慕蓉，2000，170。

⁶⁷席慕蓉，2000，122。

⁶⁸席慕蓉，2000，62。

⁶⁹席慕蓉，2000，110。

背景下有了聯結與詮釋。此外，詩集將樂府原貌與新詩並列，詩人並加附記，讓讀著更了解整首詩的來龍去脈。原詩共八節，以下摘錄詩中第七節：

在傳說裡他們喜歡加上美滿的結局
只有我纔知道 隔著霧濕的蘆葦
我是怎樣目送著你漸漸遠去
（山有木兮木有枝 心悅君兮
君不知）⁷⁰

又如〈子夜變歌〉，是詩人學生時代就銘記在心的典集，之後有感於民歌中感情的遽變，於是據此加以拓展成詩，在詩中表達出曉悟後的超然，因此詩歌前有民歌的題記曰：「人傳歡負情，我自未嘗見。三更開門去，始知子夜變。——古樂府」。⁷¹又如〈古相思曲〉源自《古樂府》的民歌「只緣感君一回顧，使我思君暮與朝」、〈悲喜劇〉源自溫庭筠的〈下江南〉，以上皆是此類句意拓展的例子。

4、藉古喻今：席慕蓉常以特定的古人角色第一人稱敘述，藉古喻今，描繪出傳統市井小民的精神面貌，表達出中國傳統行業，下層階級人民的命運與心聲。如〈戲子〉：「請不要相信我的美麗/也不要相信我的愛情/在塗滿了油彩的面容之下/我有的是顆戲子的心」⁷²說出古代並不受尊重的戲子帶著別人的面具，流淚的心理狀態。又如〈繡花女〉：「我不能選擇我的命運/是命運選擇了我/於是/日復以夜/用一根冰冷的針/繡出我曾經熾熱的/青春」⁷³描繪出在社會階層流動不易的狀態下，一個弱小女子認命的針線人生。

⁷⁰席慕蓉，1987，168。

⁷¹席慕蓉，1987，134。

⁷²席慕蓉，2000，112。

⁷³席慕蓉，2000，149。

(二)淺白歌謠體的文字運用：

從現代詩反對通俗文學的特徵來看，⁷⁴渡也、非馬等現代詩人認為新詩是一種精英、前衛、實驗的文化象徵，不應被普遍大眾的消費文化所操弄，因席慕蓉題材單一、語言淺白、等風格上的爭議，⁷⁵而遭受到這群前衛詩人嚴詞的批評。但蕭蕭、曾昭旭等則對席詩持肯定的態度，對蕭、曾而言，席詩與他們熟悉的中國古典傳統相當契合，這種「古典詩歌的含蓄精神」也是曾、蕭接受席詩的主要原因，蕭蕭說：

大學時代，席慕蓉已會作詩填詞，古典詩歌的含蓄精神、溫婉性格、溫柔氣質，自然從她的話中透露出來，不過，她運用的是現代白話言舒散感覺，又比古典詩詞更讓人親近。同時，她不會浸染於現代詩掙扎蛻化的語言，不似一般現代詩那樣高亢。⁷⁶

以原型的普遍性而言，席慕蓉的語句簡單淺白，淺顯易懂，具古典詩詞的抒情優美風格，均有別於現代主義派艱澀抽象的詩風，她曾帶著幾許辯駁的語氣說道：「詩人能寫出觸動人心的詩，多半不是因為他在詩中放進了許多偉大的字，而是因為誠實」⁷⁷，綜觀這二十幾年來的論戰，可以清楚的看出席詩的風格與在文學史上的定位十分兩極，但有趣的是，無論是楊弦民歌在以詩入樂的新詩選材上，或是藝術歌曲的詩選上，作曲家卻偏愛這類抒情溫婉的詩作，以及它特有的押韻方式、具高度的音樂性，尤其是將抒情溫婉詩味發揮製淋漓盡致的席慕蓉。

⁷⁴馬悅然、悉密、向陽主編，2001，56。

⁷⁵渡也，1995，27。

⁷⁶蕭蕭，《現代詩縱橫觀》(台北：文史哲，2000)，246。

⁷⁷席慕蓉，《世紀詩選·前序》(台北：爾雅，2000)，003。

(三)、音韻與結構中的音樂性：

音節的搭配，是漢語運用中的一個不可忽視的大問題，林語堂認為：

這種極端的單音節性造就了極為凝鍊的風格……於是我們有了每行七個音節的標準詩律，每一行即可包括英語白韻詩兩行內容，這種效果在英語或任何一種口語中都是絕難想像的，無論是在詩歌裡或散文中，這種詞語的凝鍊造就了一種特別的風格，其中每個字、每個音節都經過反覆斟酌，體現了最微妙的語音價值，且意味無窮。如同那些一絲不苟的詩人，中國的散文作家對每一個音節也都謹慎小心，這種洗練風格的嫻熟運用意味著詞語選擇上的爐火純青。先是在文學傳統上青睞文艷的詞語，後成為一種社會傳統，最後變成中國人的心理習慣。⁷⁸

席慕蓉詩中對雙聲、疊韻、同音對集的技巧運用，造成聲韻上密集的「音樂性」，與古典詩集「詩經」中大量運用此種元素，造成「連綿不絕」、「聲情相切」⁷⁹的音響效果有密不可分的關係，這也再一次應證席慕蓉詩中濃厚的古典詩詞特色，此一特色將在第三節「席慕蓉詩作中的音樂性」中做深入的探討。

(四)、佛教與禪宗的思想參透

在席慕蓉的詩中，回歸傳統文化的另一個特點，就是受到佛教影響而流露出的虔誠與執著。印度佛教傳入中國後，爲了適應中國傳統以求生存與發展空間，經歷了全面性的中國化過程，而「禪宗」的出現就是佛教中國化的一個精神產物。「禪宗精神」非指詩人要脫離現實生活去參禪修道，而是指創作上的一種美學態度，達到一種空靈的超凡脫俗的藝術境界。它追求超越一切物理和生理的誘惑，泯滅了一切世俗的差別和區分，

⁷⁸林語堂，《中國人》（中國出版，1994），222。

⁷⁹黃永武，《中國詩學設計篇》（台北：巨流圖書，1989），67。

既能生活於感知世界，又能不駐心於物質與現實的功利中，始終保持一種心理安靜超逸的自我平衡。而席慕蓉的詩歌中就隱約透露出佛家文化與禪趣哲理。她利用自然風景(尤其是明月)給讀者一片清淨心，這原是禪詩的特色，席慕蓉在〈鷹〉這首詩中就可感到濃厚的禪意：「執筆有時只是一種清涼的欲望/無關悔恨/更無關悲傷/我只是想再次行過幽徑/靜靜探視/那在極遠極暗的林間輕啄著傷口的/鷹/當山空月明/當一切都已澄淨」。⁸⁰

在〈禪意一之一〉這首詩中，面對失戀的痛苦，主人翁選擇平靜的遺忘，等到事過境遷，才偶然想起，但心理以安靜超逸，不再帶有任何執著的情緒，也有些禪宗的意味：「也許會在多年後的/一個黃昏裡/從偶然翻開的扉頁中落下/沒有芳香/再無聲息/窗外那時/也許/會正落著細細的細細的雨」。⁸¹而在同名的另一首詩作〈禪意一之二〉中，似乎在為第一種心理狀態做出解答：「生命原是要/不斷地受傷和不斷地復原/世界仍然是一個/在溫柔地等待著我成熟的果園/天這樣藍/樹這樣綠/生活原來可以/這樣的安寧和/美麗」⁸²不斷受傷但也不斷復原，作者認為這是一種使生命更圓滿的過程，無功利與執著，因約有禪宗的精神。

另外，在〈旅程〉一詩的附標題中，詩人寫上「逍遙兮，由黑暗致燦爛；逍遙兮，由燦爛至黑暗—唱贊奧義書」。奧義書是影響佛教重要的古印度典籍，⁸³是印度古哲學的經典之作，大約在西元前八百年到四百年之間，該經典是師生對談錄。它的內涵為：

⁸⁰席慕蓉，1999，2。

⁸¹席慕蓉，1983，148。

⁸²席慕蓉，1983，148。

⁸³而奧義書是影響佛教重要的古印度典籍，⁸³是印度古哲學的經典之作，大約在西元前八百年到四百年之間，該經典是師生對談錄。

「真實」就是人類存在的本源。人應該在有生之年，追求「真實」。這是佛教的「實相般若」，席慕蓉畢生追求「真」與「美」的風格也隱約與之吻合。她本質上是一個徹底感悟生命的詩人，在〈藝術家〉提到：「浮生若夢/我愛/何者是實/何者是空/何去何從」，⁸⁴尤其是最後一句，點出詩人心中「空」的生命哲學，此種「浮生若夢」的想法也在〈悟〉中有所表達：「那女子涉江采下芙蓉/也不過是昨日的事/而江上千載的白雲/也不過/只留下了/幾首佚名的詩/……曾讓我那樣流淚的愛情/在迴首時/也不過/恍如一夢」。⁸⁵

雖然如此，詩人仍在〈送別〉一詩最後一節中提到：「今朝仍要重複那相同的別離/餘生將成陌路/一去千里/在暮靄裡向你深深俯首/請/為我珍重/儘管/他們說/世間種種最後終必/終必成空」⁸⁶因為時間無限而生命有限，席慕蓉在生命悲劇的深層底蘊中，體會著時間的蒼茫與歷史的空曠，但她在看破生命之際卻未因此而遊戲人生，相反的，卻在淡淡輕愁中流露出生之喜悅和對生命的感激與珍惜。

(五)「月」、「花」的意象運用

所謂意象，其實就是指「融入了主觀情意的客觀物象，或是借助客觀物象表現出來的主觀情意」⁸⁷，研究單一意象的單一用法，也許不足以成為臆測作者風格的的依據，但當意象成為「象徵」時，它便獲得更普遍更深刻的意義，我們可以觀察意象頗為豐富的中國古典詩歌：

⁸⁴席慕蓉，1983，162。

⁸⁵席慕蓉，2000，144。

⁸⁶席慕蓉，2000，116。

⁸⁷袁行霈，《中國詩歌藝術研究》(台北：五南出版，1989)，63。

屈原的風格與他詩中的香草、美人，以及眾多取自神話的意象有很大的關係。李白的風格，與他詩中的大鵬、黃河、明月、劍、俠，以及許多想像、誇張的意象是分不開的。杜甫的風格，與他詩中一系列帶有沉鬱情調的意向聯繫在一起。理赫的風格，與他詩中那些光怪陸離；幽僻冷峭的意向密不可分。⁸⁸

由此可知，我們讀詩，在每個意象中都隨時可能遭遇作者身影，詩人利用隱喻、象徵、甚至是原型，來自我抒發，思索主體，表達自我意識，靈活的轉換外象來刻畫自己。而意象也正是中國美學中最富有傳統的色彩，並具有最長遠歷史淵源的美學概念。既然意象融入了主觀情感就成了詩人情感的載體，是詩人情感外化的象徵，且「與西方意象派意象的崇高和陽剛之美不同，中國傳統的意像具有優美、陰柔的特徵」，⁸⁹如「月」、「花」。

「月憶故鄉中」一直是中國詩中的典型情感，自古就有許多「舉頭望明月，低頭思故鄉」、「月是故鄉明」的千古傳唱，「月」已是一種傳統詩歌的基本「原型」，即使是接受過西方教育薰陶的席慕蓉，也常在詩歌中出現此種原型特徵，柯慶明就在座談會中向席慕蓉談到：

花香、風、月、時刻、當下等等，是中國神韻詩最自然的表達的媒介。妳的詩是很正宗的中國文學，就像從陸機、謝靈運以降的詩人，語言就是雕琢的很厲害，可是只看到表面的雕琢的痕跡和美感，刻意造出某種效果，但是整體的情韻就出來了。在這方面牽涉到不只是妳的詩是這樣，妳的散文也有這樣的一個特色，真的感覺和情韻，是生命中自然而然長久的一種蓄意之後的萌發，如果以專業的中國詩傳統來看，沒有人能反對妳的風花雪月⁹⁰……

⁸⁸黃永武，1989，66。

⁸⁹陳本益，《漢語詩歌的節奏》（台北：文津出版，1994），155。

⁹⁰柯慶明，2006。

如〈鄉愁〉中的名句就是經典的代表：「故鄉的歌是一支清遠的笛/總在有月亮的晚上響起」；⁹¹月亮出現，想思念又不敢思念的矛盾心情，是她的〈隱痛〉：「於是/月亮出來的時候/只好揣想你/微笑的模樣/卻絕不敢/絕不敢/揣想/它/如何照我/塞外家鄉」；⁹²因此詩人只好借用「海月」來書寫自己沉重、無邊的鄉愁，頗有柳宗元「海天愁思正茫茫」⁹³的境界，如〈命運〉：「海月深深/我窒息於湛藍的鄉愁裡/雛菊有一種夢中的白/而塞外/正芳草離離」；⁹⁴〈長城謠〉月下的敕勒川和陰山的壯闊美景，更是詩人心中永難放棄的嚮往：「敕勒川/陰山下/今宵月色應如水/而黃河今夜仍然要從你身旁流過/流進我不眠的夢中」⁹⁵靜靜的月光下，在五千年文化意象的月光下盈盈獨立，「獨在異鄉做異客」的詩人也難免有「獨愴然而涕下」的感傷了。

在席慕蓉的詩中不僅用「月」的意像來代表鄉愁，很有趣的是她也用「月」來代表對青春逝去的感傷，如〈山月〉：「我曾踏月而來/只因你在山中/山風拂發/拂頸/拂裸露的肩膀/而月光衣我以華裳/月光衣我以華裳/林間有新綠似我青春模樣/青春透明如醇酒/可飲/可盡/可別離……」其原因不外是：「只為/你的悲哀已揉進我的/如月色揉進山中/而每逢/夜涼如水/就會觸我舊日疼痛」。⁹⁶

⁹¹席慕蓉，2000，162。

⁹²席慕蓉，2000，158。

⁹³柳宗元，〈登柳州城寄漳汀封連四州〉，《柳宗元集》（台北縣：漢京出版，1982），152。

⁹⁴席慕蓉，2000，166。

⁹⁵席慕蓉，2000，170。

⁹⁶席慕蓉，2000，54。

在使用「花」意象的特質方面，依統計，席慕蓉「花」意象的詩作約佔全部詩作的三成，⁹⁷而花草樹木等植物意象，所代表生命力與生育力的意義非常明顯，其所暗示的女性身份也相當常見，在中國古老詩歌《詩經》裡的運用就與婦女有密切的關係，「從中國文學發展史上來看，這些植物與母性的關係，或形或神，依微擬義，深具原創性，不僅成為女性意象，更成為文學母題。」⁹⁸而席慕蓉不但常用大自然的意象入詩，尤以「花」為最顯著，當植物的象徵意義只集中於花時，生命力與生育力的涵義仍保留著，另外呈現的具體意義卻有些變形：

女人與植物之間的關聯可以在人類象徵全部階段中去尋找。靈魂作為花朵，作為蓮花、百合花和玫瑰，在厄琉西斯(希臘古城)，處女作為花朵，都象徵著如花朵般綻放心理與精神的最高發展⁹⁹

也因此，席慕蓉常在書寫青春與逝去的時光時，使用到花的意象，如〈備戰人生〉：「如薔薇如玫瑰如梔子花的芳馥美麗/都要無限量地供應給十六歲的少女」；¹⁰⁰〈少年〉：「請在每一朵曇花之前駐足/為那芳香暗湧/依依遠去的夜晚留步/他們說生命就是週而復始/可是曇花不是/流水不是/少年在每一分秒的綻放與流動中/也從來不是」，¹⁰¹又如〈年輕的心〉：「每個夏季/仍然/會有茉莉的清香/可是/是有些什麼/已經失落了……我年輕的心

⁹⁷李癸雲，〈窗內，花香襲人—論席慕蓉詩中花的意象使用〉，《國文學誌》，No.10(六月號，2005)：13。

⁹⁸林明德，〈詩經的植物意象〉，《輔仁大學學報》No.12(九月號，2003)：58。

⁹⁹Erich Neumann，《大母神—原型分析》，李以洪譯（北京：東方出版，1998），273。

¹⁰⁰席慕蓉，1999，174。

¹⁰¹席慕蓉，1987，119。

啊/永不再重逢」¹⁰²無論哪一種花，都暗示一去不返的年華，那一段歲月幾乎成爲生命中最美好的一段，讓人流連，永遠向前的時間殘酷也讓詩人帶有醒悟的感傷，這傷逝中，花的意象扮演時間的橋樑，青春之花只盛開一次，如今所見相同的花，反諷的提醒詩人，花開花謝的時間推移。

席慕蓉在詩句中更常利用「花」隱喻象徵愛情的種種心理現象，花與愛並置互喻，花總在愛情的思維現場，如〈山百合〉¹⁰³與〈月桂樹的願望〉¹⁰⁴中，詩中的「山百合」是女性純潔美好的象徵，然而她的單純，不會搔首弄姿，只能在山中孤芳自賞，獨有「流浪者」了解她的長處與優點。這流浪者也是一個象徵，獨來獨往說明了他的卓然不群，也同樣不爲世俗所理解，這就對硬了山百合高捷無暇的品格。這種「百合」與「流浪者」的意象，似乎透露著詩人對愛情與配偶精神上相契合的祈求而月桂樹正以另一個相對的角色訴說對百合的鍾情。

在此值得一提的是「荷」這一花的象徵，在中國，荷花自古代表著謙謙君子，中通外直，不蔓不枝¹⁰⁵的具體形象，席慕蓉除了常用「蓮荷」來自我表述外，也運用在愛情的描寫，如〈一個畫荷的下午〉：「我本來可以取任何一種題材/本來可以畫成/一張/完全不同的素描或是水彩我的一生/本來可以有/不同的遭逢/如果/在新雨的荷前/你只是

¹⁰²席慕蓉，1983，27。

¹⁰³席慕蓉，1983，124。

¹⁰⁴席慕蓉，2000，64。

¹⁰⁵周敦頤在《愛蓮說》中藉蓮的特質來比喻君子的美德。

靜靜地走過」；¹⁰⁶詩人也常將「荷花」作為「鄉愁」的象徵，如〈花的聯想·三〉「荷，是我無止盡的鄉愁」、〈植物園〉詩中，「荷」是詩人懷念母親的媒介：「荷葉在風裡翻飛/像母親今天的衣裳/荷花溫柔地送來/她衣褶裡的暗香」¹⁰⁷亭亭而立植物身形，不但是詩人畫家身份時的重要題材，在詩中也成為自我風格的典型，這在本節「以女性與蒙古人的身份看主題取向」之「自我抒懷」中已有詳盡的探討，在此不再贅述。

三、由畫家身份看詩中的畫面感

「唐宋八大家」的宋代大文豪蘇軾，曾讚譽王維的詩是「詩中有畫，畫中有詩」，「詩畫並蒂」在中國藝術史上有著悠久的傳統，如王維、蘇軾、鄭板橋等都同時以詩畫著名。「詩是有聲的畫，畫是無聲的詩」，席慕蓉也因具有畫家深厚的藝術基礎，在詩句中處處流露出一股立體畫面感、與層次豐富的構圖，也因此，她的畫對她的詩產生了莫大的影響。柯慶明就曾經如此說到：「中國詩歌理論有個很重要的說法，用畫一來表達『詩情』，即『詩情畫意』，就是講你的詩。」¹⁰⁸

如〈霧起時〉中描寫逝去的青春，利用「霧起時」、「林間」、「霧散後」、「山空」、「湖靜」、「千萬人中」、「背影」等畫面，製造出「現在」與「過去」時光的對比，營造出青春逝去的惆悵；〈渡口〉¹⁰⁹象徵著千古以來騷人墨客離不開的「離別」主題，席慕蓉將

¹⁰⁶席慕蓉，1983，148。

¹⁰⁷席慕蓉，2000，164。

¹⁰⁸柯慶明，2006。

¹⁰⁹席慕蓉，2000，42。

場景設定在此處，畫面刻意停格在「讓我與你握別再輕輕抽出我的手」的一剎那，「浮雲白日」、「山川莊嚴溫柔」，加上渡口週遭的景物描寫，詩人以清幽的文字勾勒出離別的憂愁與不捨。〈舊夢〉¹¹⁰是首描寫親情的小品，在「我牽著孩子的手」、「走下山坡」、「五月的風」、「雙頰緋紅」、「夕陽緩緩地落下」、「屋前」、「黃昏裡的家」的詩句裡，有「人」、有「景」、有「牽著」、「揮手」等動作，詩人將這些平實無華的景物聯繫起來，構成了一幅平凡卻溫馨的畫面。以下將這些例子歸納出席慕蓉「詩畫一體」的幾個特色：

(一)立體多維的構圖：如〈出塞曲〉最後一段：「而我們總是要一唱再唱/響著草原千里閃著金光/像那風沙呼嘯過大漠/像那黃河岸/陰山旁/英雄騎馬啊/騎馬歸故鄉」¹¹¹，畫面中有靜態如廣大的草原、風沙滾滾、黃河，利用動態的金光閃閃、風沙呼嘯、英雄騎馬，動中有靜、靜中有動，藉此描繪出她魂牽夢縈的故鄉樣貌。又如〈長城謠〉也有異曲同工之妙：「敕勒川/陰山下/今宵月色應如水/而黃河今夜仍然要從你身旁流過/流進我不眠的夢中」¹¹²天上、地面、人間，有山、有水、有月，構成近景、中景、遠景筆墨的濃淡又夠成色彩的層次性，層次分明，動靜結合，描繪出月色靜謐、黃河奔流的大漠風光。

(二)田園牧歌的畫境：席慕蓉的詩中有許多畫面，表現出詩人「田原牧歌」式的情懷，可能與詩人常強調自然、合諧與恬靜的性格，最直接的語言反應。因席慕蓉善於擷取生活中的一花一草、一景一物、一個人生片段、一個心靈印象，將之以最能表達特定情感的語言入詩，其中以「水」和「花」、「月」的頻率最多，這些均屬於大自然界最代表性

¹¹⁰席慕蓉，2000，208。

¹¹¹席慕蓉，2000，168。

¹¹²席慕蓉，2000，170。

的原型，見以下的統計表：

詩集	「水」的意象出現篇數	佔詩集比例(%)	「花」的意象出現篇數	佔詩集比例	「月」的意象出現篇數	佔詩集比例
七里香	11	21%	17	33%	17	33%
無怨的青春(共70篇)	7	10%	28	40%	12%	17%
時光九篇	26	50%	13	26%	10	20%
邊緣光影	28	54%	22	32%	15	22%
迷途詩冊	14	27%	10	24%	5	12%
我摺疊著我的愛	10	19%	11	26%	7	17%
總數量	96	30%	101	31%	66	21%

也正因為詩人藉著事物的意象來表達淺意識裡的情感，運用這些大自然意象所寫的詩，自然而然流露出一股田園牧歌的風味了。以下這首〈夏夜的要素〉，除了回應詩人喜愛利用夏的意象外，也很容易讓人感受到即使在處理「抒懷」的詩句，詩中那股濃濃的田園牧歌風格：「我此刻重新回想的/那些夏夜/充滿了月光/充滿了樹影溪聲和青草的芳香/林間總有照路的螢火蟲/水邊總有/從河面不斷吹來的習習涼風」。¹¹³

與其他詩人不同，尤其是男性詩人迥異，她的詩中鮮有現代生活中的物品，如電器、家具、紙筆、交通與現代生活中的交際用語，就不會產生較陽剛、生硬、強勢、理性等的氛圍，詩人偏愛柔和美好的自然景物，如青草、相思樹、新茶、涼風、春日、夕陽、風，這些景物的重複出現，讓詩中瀰漫著一股詩情畫意、帶著山鄉泥土味的恬靜風格。如在〈山路〉、¹¹⁴〈沈思者〉¹¹⁵等不勝枚舉的例子中，都看得出這種現象。

¹¹³席慕蓉，1999，86。

¹¹⁴席慕蓉，1983，158。

¹¹⁵席慕蓉，1999，208。

(三)、顏色的運用

色彩在一個畫面中所佔的重要性不言而喻，在席慕容的詩中，除了用線條勾勒出物象十分豐富外，色彩的運用也使她的詩作更具飽和度，如在〈迷途〉詩中就用顏色增添景象中的豐富多彩：「去極地尋索冰河的綠/來曠野見證夜幕的藍/在邊緣和歧路上輾轉跋涉/還時時驚詫傾倒於/這世間所有難以描摹的顏色」。¹¹⁶

尤其她善用紅和綠、藍和白等對比的顏色，強調出詩中的戲劇性。如〈鹿回頭〉：「暗綠褐紅又閃著金芒的林木深處/一隻小鹿聽見了什麼正驚惶的回頭/眼眸清澈的幼獸何等憂懼而又警醒/恍如我們曾經見過的/彼此的青春」¹¹⁷詩人運用充滿顏色與畫面的辭彙，如「暗綠」、「褐紅」、「閃著光芒」、「林木深處」等詞，描寫出奇特的景象，在短短的四句詩句中，營造出青澀、新鮮、躍躍欲試卻又警醒的年少歲月。如〈給我的水筆仔〉¹¹⁸中「那兩隻白色的水鳥」和「海的灰紫色的山坡」。而詩人在〈命運〉¹¹⁹一詩中，運用「白色」的水鳥、「白色」的雛菊、「湛藍色」的鄉愁、「灰暗」的巷弄等意向，將這些心中嚮往的家鄉形象，用鮮豔的飄揚的「紅裙」表達出來，與前面白、藍、灰等冷色調的現實映襯起來，顯出有家歸不得的惆悵。

¹¹⁶席慕容，2002，56。

¹¹⁷席慕容，2002，110。

¹¹⁸席慕容，1983，194。

¹¹⁹席慕容，2000，166。

此外，詩人也用畫家專業的一雙眼睛，將同一個顏色做更精細的分化，來描摹出她心中隱晦細微的情感與心思。如在〈山月—舊作之一〉，無論黑、藍、綠，詩人都用另一個形容詞，將顏色做更細微深刻的形容：「深遠的黑/透明的藍/一點點淡青/一片片銀白/還有那幽幽的綠……」。¹²⁰在〈殘缺的部份〉詩中的藍不只是單純的藍，綠不只是單純三元色中的綠，而是介於之間的青藍與翠綠：「曾經那樣丰潤的青藍與翠綠/都已轉變成枯黃與赭紅……」。¹²¹〈色顏〉中對代表憂鬱、優雅的藍色，也有深刻的描寫：「薰衣草紫與紫丁香藍之間/其實只多了一層薄薄的霧氣/……當然/還有阿拉伯藍/那是比天藍法國藍還多了幾分/向晚的華麗和憂傷」。¹²²

這些例子都再再顯示出詩是席慕蓉的另一塊畫布，因她職業畫家的背景，讓她有更敏銳的觀察角度，創作出「詩中有畫，畫中有詩」的作品。

第三節 席慕蓉詩中的音樂性

筆者曾本章第二節「由文人身份看詩中的中國古典特色」中提到，席慕蓉是一個身受中國傳統文化影響的文人，其詩作深具中國古典詩詞特色，除了她總在朦朧中追求一種能渲染氛圍的意境，藉以表達出淺意識中的情感之外，席慕蓉更常追求一種繪畫的和音樂的意境，她的詩歌常出現音樂和繪畫的結合，使之具有的鮮明的「節奏感」和「空間感」。艾略特在〈詩的音樂〉中提到：

¹²⁰席慕蓉，1983，54。

¹²¹席慕蓉，1983，54。

¹²²席慕蓉，2002，64。

一首「音樂性」的詩必具「聲音」之「音樂模式」以及「意義」之「音樂模式」，而往往二者是密不可分。……

詩不僅用詞的邏輯性內容，而且還應該通過詞的聲音，向讀者暗示某種情緒，用如歌的詞組合展示言詞無法訴出的內心圖景。¹²³

雪萊也曾在〈詩辯〉中指出：

聲音與思想有關係……詩人的語言牽涉著聲音某種一致與和諧的重現。假若沒有這種一致與和諧的重現，詩也就不成其為樣子了。從詩所起的傳達作用來說，這種一致與和諧的重要，並不亞於語言本身。¹²⁴

而漢語語言的音樂性主要表現在聲調、音韻、節拍和旋律上，也就是表現在音響的高低快慢、抑揚頓挫、長短舒促等方面。例如雙聲詞、疊韻詞、連綿詞、重疊詞語在詩歌中的運用，能使詩歌的節奏和旋律更具有音樂美。

「現代詩不押韻」一直是大家公認的「真理」，許多詩人甚至認為，好不容易從格律的桎梏裡掙脫出來，何苦又掉進另一個新的束縛？而這正是蕭蕭認為現代詩失去讀者的一個主要原因：

即以同時代的現代詩人而言，詩集行銷多年長期獲得讀者喜愛的詩人，大約包括余光中、周夢蝶、痲弦、鄭愁予、楊牧、羅青等人，他們的共同點就是：詩，敢於押韻……不一定一韻到底，不一定乙又分清，不一定ㄣㄥ有別，《無怨的青春》裡，六十九首詩中，難以找到一首不安排叶韻的詩，這對其他詩集而言，是另人「駭異」的現象，席慕蓉卻一向如此安排她的詩，讓她們有段、有行、有逗，抑揚頓挫，形成聲色俱美的有情世界。¹²⁵

¹²³葉維廉，《秩序的生長》(台北：時報文化，1986)，107。

¹²⁴程光燁，《雨中聽楓》(武漢：湖北教育，2000)，223。

¹²⁵蕭蕭，《現代詩學》(台北：東大出版，2006)，490。

由上可知，席慕蓉的詩常讓人琅琅上口，悅耳流暢，這無疑是她追求音樂意境取得的效果，而這種效果又很適切地表達了她主觀的情感。詩藉助音樂強化其情感，音樂藉助詩啓示其內涵。她總是有意無意在詩與音樂的結合中拓展著新詩的領域。因此在這一章我們將要探討在席慕蓉的詩中，詩人如何運用詞、句、段來暗示情緒，展現出她獨有的內心圖像。

一、字詞中的音樂性—字詞中的聲韻關係

(一) 押韻、同音堆集、雙聲、疊韻

押韻，就是有規則地交替使用韻母相同或相近的音節，利用相同或相近的聲音的有規則地回還往復，增加語言的節奏感和音樂美使作品和諧統一。它能渲染氣氛，增加感染力。¹²⁶

所以押韻的作品，讀起來順口，聽起來悅耳，能唱能誦，便於記憶，也利於流傳。

中國詩的節奏有賴於韻，與法文詩的節奏有賴於韻理由是相同的，輕重不分明，音節易散漫，必須借用韻的回聲來點明、呼應與貫串……邦維爾在《法國詩學》裡說「我們聽詩時，只到押韻腳的一個字，詩人所產生的影響會從這個韻角字醞釀出來。」這鉅話對於中文詩或許比對於西文詩還要精確。¹²⁷

故押韻是一種手段，它就像樂曲中的鼓點，使詩的音強更加嘹亮，節奏更加鮮明，也更增加了讀著聽覺上的美感，進一步產生心理與思想上深刻的心理圖像。如〈渡口〉

一詩的第一、第二節：

¹²⁶王希杰，《漢語修辭學》(北京：商務印書館，2004)，175。

¹²⁷朱光潛，《朱光潛全集·卷三》，(安徽合肥：安徽教育出版社，1987)，188。

讓我與你握別
再輕輕抽出我的手
知道思念從此生根
浮雲白日 山川莊嚴溫柔

讓我與你握別
再輕輕抽出我的手
華年從此停頓
熱淚在心中匯成河流¹²⁸

四句構成一節短詩，對新詩而言可謂工整，加上分別在每節短詩的第二句句末，第四句句末押「又」韻，讓人窺見傳統中國格律詩，押隔行韻¹²⁹的影子，又如〈鄉愁〉，也有同樣的現象：

故鄉的歌是一支清遠的笛
總在有月亮的晚上響起

故鄉的面貌卻是一種模糊的悵惘
仿佛霧裡的揮手別離¹³⁰

如〈禪意之一〉：

當你沉默地離去
說過的 或沒說過的話
都已忘記
我將我的哭泣也夾在
書頁裏
好像
我們年輕時的那幾朵茉莉

¹²⁸席慕蓉，2000，42。

¹²⁹押韻，可以句句押，也可以隔行押。句句押的叫做「排韻」；隔行押的叫做「隔行韻」。四句一首的格律詩，一般是二、四句押韻，第三句不押韻，第一句可押可不押。

¹³⁰席慕蓉，2000，162。

也許會在多年後的
一個黃昏裏
從偶然翻開的扉頁中落下
沒有芳香 再無聲息

窗外那時 也許
會正落著細細的細細的雨¹³¹

在整首詩裡，「去」、「記」、「裏」、「莉」、「息」幾乎非常工整的在每隔一句的句末出現，明顯押「一」韻，而最後一句句末的「雨」，押的是同樣為介音的「ㄩ」。

押韻的音響效果讓整首詩讀來頗有無奈、悲淒的感覺。又如〈殘缺的部份〉一詩：

假如 列蒂齊亞
假如你可以預見
秋深後
我們再相遇空寂的林間

曾經那樣丰潤的青藍與翠綠
都已轉變成枯黃與赭紅

那時候 你就會明白
一切我們愛過與恨過的
其實並沒有什麼不同

微笑如果是為了掩飾
落淚也樣無法挽回
假如 列蒂齊亞
我們真的有一日可以再相逢

那時候 你就會明白
生命中所有殘缺的部份
原是一本完整的自傳裡
不可或缺的 內容¹³²

¹³¹席慕蓉，1983，146。

¹³²席慕蓉，1987，38。

第一節「見」、「間」押「ㄅ」韻，其後在第二、三、四、五結的末句的最後一個字「紅」、「同」、「逢」、「容」規律的押「ㄥ」韻。故席慕容詩的押韻方式，不僅隔句押韻，有時會出現在通篇的每節句末，讓人在朗讀時有餘音繞樑之感。

此外，不同的韻腳，也會產生不同的音響效果與感受：

以現在的新韻來說：收「一」韻的複韻ㄅㄆ，有低沉的感覺，適合寫哀怨的感情；收「ㄨ」韻的複韻ㄨㄩ，有舒放的感覺，適合寫闊大的景象；收ㄛ聲的聲隨韻ㄛㄛ，有溫柔的感覺，適合寫敦厚的感情；收ㄨ聲的聲隨韻ㄨㄥ，有高亢的感覺，適合寫歡樂之情，雄壯之象。不過平韻、仄韻還有分別，開、齊、合、撮四呼也不相同……¹³³

如著名的〈鄉愁〉一詩，押的是「一」與「ㄩ」韻，讓人感到淡淡的鄉愁。

故鄉的歌是一支清遠的笛
總在有月亮的晚上響起

故鄉的面貌卻是一種模糊的悵惘
仿佛霧裡的揮手別離

離別後
鄉愁是一棵沒有年輪的樹
永不老去¹³⁴

又如這一首讓人耳熟能詳的〈出塞曲〉：

請為我唱一首出塞曲
用那遺忘了的古老言語
請用美麗的顫音輕輕呼喚

¹³³董季堂，《修辭析論》（台北：益智出版，1988），146。

¹³⁴席慕容，2000，162。

我心中的大好河山

那只有長城外纔有的清查
誰說出塞子歌的調子都太悲涼
如果你不愛聽
那是因為歌中沒有你的渴望

而我們總是要一唱再唱
想著草原千里閃著金光
想著風沙呼嘯過大漠
想著黃河岸啊 陰山旁
英雄騎馬啊 騎馬歸故鄉¹³⁵

第一、二句的「曲」、「語」押「ㄩ」韻，詩人試圖營造出一種對古老言語懷舊的憂傷情懷，漸漸的藉由「喚」、「山」、「香」、「涼」、「望」的「ㄣ」、「ㄨ」韻轉折，將情境帶到詩人對草原懷念的懷念，最後一段「唱」、「光」、「旁」、「鄉」更藉由「ㄨ」韻的聲響效果，描繪出大漠兒女馳騁草原的豪放與豁達。

當然，同一個押韻不僅限於句末，也往往穿插於字裡行間，因此，當一段詩中穿插著幾組不同的聲韻，在「曲度同檢」的調性中，將會營造出類似「重唱」的味道。如這一首〈十字路口〉：

如果我真的愛過你
我就不會忘記

當然 我還是得
不動聲色地走下去
說 這天氣真好
風又輕柔
還能在斜陽裡疲倦地微笑
說 人生真平凡

¹³⁵席慕容，2000，168。

也沒有什麼波折和憂愁

可是 如果我真的愛過你
我就不會忘記

就是在這個十字路口
年輕的你我 曾揮手
從此分離¹³⁶

仔細研究這首詩，可分為三組韻腳第一組主韻，押「一」、「ㄩ」韻，分別為「你」、「記」、「地」、「去」、「氣」、「裡」、「疲」、「離」；¹³⁷第二組押「ㄨ」、「ㄛ」韻，為「果」、「過」、「我」、「就」、「走」、「說」、「又」、「柔」、「有」、「波」、「憂」、「愁」、「口」、「手」；¹³⁸第三組為押「ㄝ」韻的「好」、「笑」。¹³⁹短短十四行詩句，就能營造出如此多的音響效果，使得詩句間的節奏感自然而然的舞進讀者的心中。

(二)同音堆集

另一種「同音堆集」也是席慕詩句中常用的手法。如〈藝術家〉的最後一節：

浮生若夢
我愛
何者是實 何者是空
何去何從¹⁴⁰

¹³⁶席慕蓉，1983，116。

¹³⁷用底線標出。

¹³⁸用方框標出。

¹³⁹用斜線標出。

¹⁴⁰席慕蓉，1983，126。

在短短十八個字音中，以「ㄛ」出現了六次聲響，以「何」「者」最多，「尸」韻則出現了三次聲響，分別為「是、實」，而「ㄥ」韻出現了四次，分別為「生」、「夢」、「空」、「從」，同音堆集的密度極高，也造成了同音的重複效果。

如〈隱痛〉的第二節：

可是 有些我不能碰
一碰就是一次
錐心的疼痛¹⁴¹

而「ㄥ」韻在詩中密集出現了 17 次，加上同系相近韻的「ㄨ」，共 19 次，「同音堆集」造成了空靈的音樂聲響。又如〈自白〉詩中的兩句：「像斷鏈的珍珠」、「仍然柔潤如初」共 12 字中，「ㄣ」、「ㄨ」、「ㄛ」、「ㄨ」、「ㄛ」密集的排列，充份展現席慕蓉詩中「同音堆集」營造出的音樂性，也是讓人朗朗上口的原因之一。

（三）雙聲與疊韻的使用

「雙聲」是指一個詞中的兩個字聲母相同，「疊韻」則是韻母相同，由於發音的相近，在朗讀或吟唱上會造成「同中有異」、「異中有同」的音響效果，比「疊字」更有音韻上的變化。若能將「疊字」、「雙聲」、「疊韻」交錯運用，更能營造「聲情相切」¹⁴²的趣味與音樂性，在席慕蓉的詩中，此種例子多到不可勝數，如〈回首〉詩中的「在風裡翻飛/然後紛紛墜落」、¹⁴³〈春蠶〉詩中「想幻化而出時/將會有絢爛的翼/和你永遠的

¹⁴¹席慕蓉，2000，158。

¹⁴²黃永武，1989，頁 67。

¹⁴³席慕蓉，2000，56。

等待」、¹⁴⁴〈夏日午後〉詩中「含淚成為永恆的模子/好能一次次地/在千萬年間」、¹⁴⁵〈銅版畫〉詩中「深沈而緩慢/刻出一張/繁複精緻的銅版」，¹⁴⁶尤其在同一句詩句中，「斷鏈的珍珠」、「仍然柔潤如初」、¹⁴⁷「仿佛山泉噴湧」，密集的使用「雙聲」、「疊韻」，使音調更爲婉轉更具音樂性。

(四)字詞中的疊字與類字的使用：因此屬於此在「類疊」中的一種，故在下一部份將與句的「類疊」一併做有系統的討論。

二、句中的音樂性一句與句間的旋律與節奏

(一) 節拍：

就是由一定數量的音節構成的音律單位。調配節拍，是造成節奏美的一種方法。詩歌與說唱文學中，都特別重視節拍。新詩在節拍搭配時雖沒有古詩嚴格，但節拍調配的基本方式和古詩詞是一樣的。在詩詞中，通常是兩個音節爲一個節拍，三字句、五字句、七字句最後一個音節單獨成爲一個節拍。漢語中最常見的節拍配置方式是：2//2、2//2//1、2//2//2、2//2//2//1，因此詩人慣用特定的某種節拍配置，將會影響到他詩中的音樂與節奏韻律，也將產生不同的美感與心理效果。

¹⁴⁴席慕蓉，2000，80。

¹⁴⁵席慕蓉，2000，82。

¹⁴⁶席慕蓉，2000，96。

¹⁴⁷席慕蓉，1983，78。

(二) 類疊：

同一個字連成語句，在文中接二連三地反覆出現的修辭方法，是為「類疊」，主要可分為疊字、類字、疊句、類句。

修辭上「類疊」之法，有其心理學及美學上的依據……美國心理學家桑代克(Thorndike, E.L.)有名的學習三理論—練習率、準備率、與效果率。根據練習率，刺激反應間的感應結，因刺激次數的增多而加強。換句話說：感應結的強度與練習的次數成正比。把這種學說移用到修辭上，我們可以體會：一個字詞語句，如果反覆出現，會比單次出現更能打動聽者或讀者的心靈……根據桑塔耶那(George Santayana)在「美感」(The Sense of Beauty)一書中的說法：構成無限原始意象乃是空間，也就是劃一中的多數(multiplicity in uniformity)。這種意象，因其刺激之幅度、體積、與全在(the breadth, volume, and omnipresence)而具有一種有力的效果。……這種均勻的肌肉亢奮，這種由於沒有固定性而產生的平衡與彈性，給了我們這種模糊懸宕但是赫然有力的情感，使我們肅然而攝服。¹⁴⁸

1. 疊字：以下摘錄〈詩的成因〉第三、四段：

為了爭得那些終必要丟棄的
我付出了
整整的一日啊 整整的一生

日落之後 我纔開始
不斷地回想
回想在所有溪流旁的
淡淡的陽光 和
淡淡的 花香¹⁴⁹

¹⁴⁸黃慶萱，《修辭學》(台北：三民出版，1986)，411。

¹⁴⁹席慕容，1987，16。

在〈致流浪者〉¹⁵⁰中，詩人用同一個字詞語句，反覆出現，「薄薄」、「年年」、「微微」、「淡淡」、「整整」、「熙熙攘攘」……可以加強語氣和感情，突顯作者的意思，遠比單次出現更能感動讀者或聽眾的心靈。

2.類字—指同一字詞的隔離使用，使規律的重複中又富有變化，避免類疊使用太過造成的呆板與一致性，有同中求異、異中求同的效果。如〈夏夜的傳說〉「總有些/不能忘記又不能不放棄的心願/總有些/不忍不捨/又不肯去觸犯的界限」¹⁵¹、〈背叛的心〉「每個人都只能用他自己的方式老去/或是早生華髮/或是越走越濃越貼越緊的焦慮」¹⁵²。

3.疊句—是指語句的連續出現，或稱「連接反覆」，不但可以表達強烈的情感與意志，更由於具層次脈絡，展現旋律美，加強節奏感，可以造成一種特別的情調，增添語言文辭的美感。如〈樓蘭新娘〉中的「荒涼之上/敲碎我/敲碎我/曾那樣溫柔的心……只有斜陽仍是/當日的斜陽/可是/有誰/有誰/有誰/能把我重新埋葬/還我千年舊夢/我應仍是/樓蘭的新娘」¹⁵³、〈散戲〉中的「讓我們/再回到那/最起初最起初的寂寞吧」¹⁵⁴。

4.類句—是指語句隔離的出現，或稱「間隔反覆」。如〈雨中的了悟〉中的「如果雨之後還是雨/如果憂傷之後仍是憂傷/請讓我從容面對這別離之後的/別離/微笑地繼續去尋找/一個不可能再出現的/你」、¹⁵⁵〈美酒〉中的「終於厭倦了這種/把靈魂/一層又一層/包

¹⁵⁰席慕容，1983，106。

¹⁵¹席慕容，1987，197。

¹⁵²席慕容，1999，12。

¹⁵³席慕容，1983，84。

¹⁵⁴席慕容，1983，190。

¹⁵⁵席慕容，1983，193。

裝起來的世界」¹⁵⁶因在文句中不斷的強調，使得語氣更加堅決，也使詩更具戲劇性。

(三)排比—用結構相同的句法，接二連三地表出同範圍同性質的意象，叫做「排比」，可分為偏正詞組的排比、動賓詞組的排比、方位詞組的排比、介係詞組的排比。

學習心理學有一種關於學習遷徙(transfer of learning)的理論，認為：在新的學習情境中，刺激雖有改變，而所需的反應仍保持與舊學習者相同時，學習遷移的效果是正向的，由遷移量的大小，跟新刺激與舊刺激之間的相似程度成正比。這兒所謂「相似程度」，包括新舊學習情境中所具有相同的元素(桑代克 E. L. Thorndike 所主張)；與新舊學習情境中所具相同的原則(賈德 C. H. Judd 所主張)。以這種理論來衡量排比：那麼。排比句的句法相似，顯示了前後句具有相同的原則；排比句的不避同字，顯示了後句具有相同的元素。……排比的功能，不只是使句子勁健奔騰；排比的旋律，可能是動態的，也可能是靜態的；可能是雄壯的，也可能是微妙的。可以用來說理，可以用來記事，可以用來寫景，也可以用來抒情。排比的形式是於配合各種要表現的內容，使人輕快、緩慢、激昂或消沉。¹⁵⁷

「排比」的句式是席詩十分顯著的一個語言特色。席慕蓉在詩中運用如此句法整齊的排比方式，在美學上基於多樣的統一與共相的分化，令讀者印象深刻，且琅琅上口，易於記誦。這種修辭方法，往往可以加強語言噴發的氣勢，有助於強烈情感的表達，也能使語言的旋律更形彰顯。如〈祈禱詞〉第二段：

請給我一個長長的夏季
給我一段無瑕的回憶
給我一顆溫柔的心
給我一份潔白的戀情¹⁵⁸

¹⁵⁶席慕蓉，1987，156。

¹⁵⁷黃慶萱，《修辭學》(台北：三民出版，1986)，471。

¹⁵⁸席慕蓉，2000，44。

如〈回首〉第二段：

從未稍離的你在我心中
春天來時便反復地吟唱
那濱江路上的灰沙炎日
那麗水街前的一地月光
那清晨園中為誰摘下的茉莉
那渡船頭上風裡翻飛的裙裳¹⁵⁹

接在「那」之後的四個時間地點和尾隨其後的名詞，排列的如此工整，讓人忍不住進入一層又一層的畫面，玩味再三，她「歌謠體」的形式便逐漸成型。又如〈接友人書〉：

那辜負了的
豈僅是遲遲的春日
那忘記了的
又豈僅是你我的面容
那奔騰著向眼前湧來的
是塵封的日 塵封的夜
是塵封的華年和秋草
那低首斂眉徐徐退去的
是無聲的歌
無字的詩稿¹⁶⁰

整個段落是奠定在四個「那」之後隔句排比，而在第三個「那」字排比後又穿插著「是塵封的日／塵封的夜／是塵封的華年和秋草」，第四個「那」字後也穿插著「是無聲的歌／無字的詩稿」，詩的音樂性就在層層疊疊的排比句法中表露無遺。

¹⁵⁹席慕蓉，2000，56。

¹⁶⁰席慕蓉，2000，90。

〈鹽漂浮草〉

總是在尋找歸屬的位置

雖然

漂浮一直是我的名字

我依然渴望

一點點的牽連

一點點的默許

一塊可以彼此靠近的土地

讓我生

讓我死 同時

在這之間

在迎風的岩礁上

讓我用愛來繁殖¹⁶¹

在〈鹽漂浮草〉這首詩的三個段落中，第二段使用「一點點的」形容詞連接名詞作為排比句的延伸，第三段應用「讓」、「在」分別兩句的句子排列，使這首短短地散文式新詩，富有「席慕蓉式」的音韻風格。又如〈野馬〉第一段：

逐日進逼的 是那越來越緊的桎梏

逐日消失的 是那苦苦掙扎著的力量

逐日封閉的 是記憶的狹窄通道

逐日遠去的 是恍惚中的花香與星光¹⁶²

在使用「逐日」作排比運用的同時，詩人也常使用「同義詞」和「相近詞」來強調、堆疊詩中的情緒，如第一組詞語：「進逼」、「消失」、「封閉」、「遠去」，第二組詞語：「越來越緊的桎梏」、「苦苦掙扎著的力量」、「記憶的狹窄通道」、「恍惚中的花香與星光」，

¹⁶¹席慕蓉，1999，138。

¹⁶²席慕蓉，1999，142。

形容野馬在被「馴服」的過程中，所受到的壓迫、奴役的情緒，一層一層往上堆疊，終至不可復加的地步，張力十足。

(四) 層遞

凡要說的有兩個以上的事物，這些事物又有大小輕重的比例，而且比例又有一定秩序，於是說話行文時，依序層層遞進的，叫「層遞」。¹⁶³在席慕容詩中的層遞句，除了有排比的句型，更多出了意義上的層次感，如〈在黑暗的河流上〉，詩人在形容「越女」見晴人越走越遠時的心境時，分別在「逐漸」這個本身就帶有層次的詞語上，接連用了「粗糙」、「碎裂」、「在塵埃中失去了光澤」，讓讀者隨著層遞的修辭，在固定的音節上一層一層的強化出女主角的悲哀情緒。如〈曉鏡〉第一段：

我以為
我已經把你藏好了
藏在
那樣深 那樣冷的
昔日的心底¹⁶⁴

〈中年的短詩〉一之四
我說 我棄權了好嗎
關於真理 真實 以及
在你們口中所熱烈傳播著的
真象
請容我獨自前行

獨自相信我那從來沒有懷疑過的
極微極弱 極靜默的
夢與理想¹⁶⁵

¹⁶³黃慶萱，《修辭學》，(台北：三民書局，1994)，481。

¹⁶⁴席慕容，2000，92。

詩人在〈中年的短詩〉中用層遞的手法反諷眾人口中的「真相」、「真理」與「真實」是否如字面上的「真」，相反的她踽踽獨行中所堅信的「理想」是如此「極微/極弱/極靜默」，從微小、到氣若游絲至最終的靜默，表達出詩人中年對現實的不妥協與無奈。

(五) 頂真

後面的開端，與前面的結尾，重複同樣的字詞或句法，前後緊接，蟬聯而下，使得文章緊湊而顯現上遞下接趣味的修辭方法，是為「頂真」¹⁶⁶。美學上有所謂「統調」(Tone Unity)，是指在許多複雜的事物中，以一共同點，來統帥全體。¹⁶⁷

統調能使全體不致於零散，而有統一整齊的感覺，「頂真」實際上可視為語文上的統調手法，它利用上下句的相同語詞，作為「中心觀念」，使上下文的意識流貫穿起來。

「頂真」包括兩種方式，其一、在同一段語文中，有連續或不連續的幾句使用「頂真」法的，叫「聯珠格」；其二、單單在段與段之間使用「頂真」法的，叫做「連環體」。¹⁶⁸

〈交易〉

他們告訴我 唐朝的時候
一匹北方的馬匹換四十匹絹

我天空有四十年時光
要向誰去
要向誰去換回那一片
北方的 草原¹⁶⁹

¹⁶⁵席慕容，1987，84。

¹⁶⁶王希杰，2004，106。

¹⁶⁷王希杰，2004，500。

¹⁶⁸王希杰，2004，502。

¹⁶⁹席慕容，1999，132。

〈月桂樹的願望〉
我為什麼還要愛你呢
海已經漫上來了
漫過我生命的沙灘
而又退得那樣急
把青春一卷而去

把青春一卷而去
灑下滿天的星斗
山依舊 樹依舊
我腳下已不是昨日的水流¹⁷⁰

以上兩首詩，詩人分別在詩句¹⁷¹與詩節¹⁷²中運用「頂真」的手法，使節拍迫促、語氣激動、也增加了詩的強度。

〈異域〉
我孤獨地投身在人群中
人群投我以孤獨
細雨霏霏 不是我的淚
窗外蕭蕭落木¹⁷³

以上摘錄〈異域〉一文中的第二節，爲了呈現餘音繞樑之感，詩人在應用「頂真」技巧時又運用了「回文」的手法，產生不同的意象與趣味。

三、段落與篇章中的音樂性一行的規律反覆、節的規律呈現

詩歌的節奏可區分爲內在的節律與外形的聲律，「內在的節奏主要是指感情的起伏

¹⁷⁰原詩共有三節，在此摘錄前兩節。席慕蓉，2000，64。

¹⁷¹〈交易〉一詩使用「聯珠格」。

¹⁷²〈月桂樹的願望〉一詩使用「連環體」。

¹⁷³席慕蓉，2000，46。

和抒情的調子，外形的聲律主要指的是語言規律組織從而造成的音樂美」¹⁷⁴席慕蓉詩歌中的音樂性除了展現在以上所說的「字詞」、「句」中的聲韻與節奏經營，在通篇中更可看出她運用「排比」與「連接詞」的明顯特色，詩人往往利用每一段落中「詩節首句重複呈現」、「詩節首句、末句的互相呼應」，奠定出整首詩的基調，這種由節而偏所擴展出去的旋律，節奏也更為繁複。

如〈留言〉中，¹⁷⁵詩人於每段中重複「這就是最後最溫柔的片段了嗎／當想及／人類正在同時以怎樣的速度奔向死亡」，道出對「尼采的戴尼蘇斯」的哲學觀感，前後呼應，也是她整首詩對尼采哲學觀存疑與對生命掙扎的基調。又如〈落日〉¹⁷⁶，也是在每段句首重複著「我見到你從夕陽的光照中疾馳而來」，通篇貫穿著蒙古人的壯志與豪情。

〈如果〉¹⁷⁷與〈我的信仰〉¹⁷⁸兩首詩中，詩人在整篇詩中每隔幾句規律的穿插相同的句子，如〈如果〉的「如果……願意」，〈我的信仰〉中的「我相信」，讓整首詩中排比句所表達的多樣性，有了「如果……願意」、和「我相信」所串聯起來的群體依歸。

〈際遇〉

在馥郁的季節 因花落
因寂寞 因你的迴眸
而使我含淚唱出的
不過是

¹⁷⁴ 盛子潮、朱水涌著，《詩歌型態美學》（福建：廈門大學，1987），90。

¹⁷⁵ 席慕蓉，1999，40。

¹⁷⁶ 席慕蓉，2002，44。

¹⁷⁷ 席慕蓉，2000，128。

¹⁷⁸ 席慕蓉，1983，52。

一首無調的歌

卻在突然之間 因幕起
因燈亮 因眾人的
鼓掌 纔發現
我的歌 竟然
是這一劇中的輝煌¹⁷⁹

詩人使用「因」接「名詞」當「賓語」的「類字」技巧，分別在第一與第二段落中營造出層遞的美感，若以整首詩通篇來看，一句再一句的堆疊，落在兩段詩節中相同的節奏點上，也營造出整首詩的節奏性。而〈山月〉一詩也有異曲同工之妙，第一段落的第三句「山風拂發／拂頸／拂裸露的肩膀」，第二段落的第三句「青春透明如醇酒／可飲／可盡／可別離」第三段落的第二句「青春透明如醇酒／可飲／可盡／可別離」，分別用「拂」、「可」在段落的相同節奏點上鋪陳出詩的意象與音樂性。

〈山月〉

我曾踏月而來
只因你在山中
山風拂發 拂頸 拂裸露的肩膀
而月光衣我以華裳

月光衣我以華裳
林間有新綠似我青春模樣
青春透明如醇酒 可飲 可盡 可別離
但終我倆多少物換星移的韶華
卻總不能將它忘記

更不能忘記的是那一輪月
照了長城 照了洞庭 而又在那夜 照進山林

¹⁷⁹席慕蓉，1983，162。

從此 悲哀粉碎
化做無數的音容笑貌
在四月的夜裡 襲我以郁香
襲我以次次春回的悵惘¹⁸⁰

以下兩首詩可以見到席慕蓉使用同樣的句構，寫出另一段落的詩句，第一段落像是「表象」，娓娓道來人們日常見到的物理現象或生活景物，第二段筆鋒一轉，相同的句構與「譬喻」手法，卻將詩的意象帶至另一個深層的意象。如在〈茉莉〉¹⁸¹中詩人用茉莉不分季節開出蓓蕾，就如詩人不分日夜的思念；在〈試驗〉¹⁸²一詩中詩人將「一首詩」比喻為「明礬」，試圖沉澱出「昨日」，相同的句構營造出通篇且一致的節奏。

此種形式看來，各詩節看似有自由的形成某種旋律，然而再依照此一模式拓展成其結構相類似的其他詩節，進而形成通篇的旋律。其繁複與旋律的流動美，令人玩味再三。席慕蓉的詩歌從字詞、詩句、詩篇，再再可發現運用類疊、排比、層遞、的技巧，這種使用「重複」技巧正是我國《詩經》以及民歌樂府中的精髓，稱席慕蓉的詩具有「歌謠體」的風格實在不為過，¹⁸³席慕蓉詩中的音樂基本上是根據詩的內容需要來安排的，這也是雪萊所說的「詩人的語言牽涉著聲音中某種一致與合諧的重現」，其詩歌的音樂遠非只是一種外在的形式，它實際上已成為詩作內容的重要組成部份。對詩的音樂性意境的追求，使席慕蓉的詩具有了節奏清晰、聲情並茂的美感。

¹⁸⁰席慕蓉，2000，54。

¹⁸¹席慕蓉，2000，74。

¹⁸²席慕蓉，1999，146。

¹⁸³黃憲作，1991，183。

第三章 錢南章與【錢南章樂展】

第一節 錢南章作品簡介

在創作的過程中，作曲家均是以最適合自己的音樂語法去表達對人生的想法與理念，也因此呈現出作曲家特有的音樂特色。以下一節，筆者將簡要陳述錢南章的個人生平、求學背景，並藉此一窺不同階段所創作的作品與風格。

一、生平簡介¹⁸⁴

錢南章，江蘇省常熟縣人，1959年畢業於中國文化大學音樂系，1973年赴西德慕尼黑音樂院攻讀理論作曲，留德期間，其作品經常在各地演出，充份顯露其作曲才華。1984年錢南章再度赴西德深造，鑽研現代作曲，1985年歸國後致力於樂曲創作至今不輟。他的作品種類眾多，創作極為多樣性，大多是結合傳統與現代技法而成，多變的風格與獨特的美感，充份表現著特有的敏銳與纖細。

(一) 童年至大學時期

錢南章於一九四八年出生於江蘇省常熟縣，隔年父親便因經濟部資源委員會派駐台灣，舉家遷台：「打從我有記憶以來，直到出國留學，這二十多年來都是住在『台糖宿舍』……」。¹⁸⁵國小時期因喜歡哼哼唱唱，被當時紅極一時的兒童節目「快樂兒童」錄取，從此與音樂結下不解之緣：「每當這個節目的時間一到，我總不由自主的轉開收音

¹⁸⁴有關錢南章的生平，在錢南章與夫人賴美珍合著的《南風樂章：錢南章的作曲人生》有詳細的本文，以下為大至的摘要。

¹⁸⁵錢南章、賴美珍合著，2007，19。

機，都還可以在這個節目中聽到他們錄的我的歌聲……或許這些是激勵我走向音樂路的原因之一。」¹⁸⁶至初中參加「中國少年合唱團」、高中參加合唱團與管樂隊，他益發對音樂產生濃厚的興趣。大學時期考取文化學院音樂系，「在這裡我接觸了許多合唱作品，我想，我從小喜歡唱歌，參加過不同的合唱團，對我後來聲樂作品創作有很大的影響。」¹⁸⁷並開始向劉德義老師學作曲，在老師的影響與鼓勵下，開始了德國的作曲學習生涯。

出國前錢南章曾寫過幾首兒童合唱，一首弦樂四重奏以及一首木管四重奏，「這些只能說是一種嘗試性的作曲，就好比是一個作曲組學生剛起步時所做的功課，所以如果要將這一個時期當作一個階段，我會覺得這是一個『嘗試性』的階段」。¹⁸⁸

(二) 留德時期(1973-1978)

錢南章在一九七三年考進德國慕尼黑音樂院，攻讀理論作曲，當時他的經濟情況並不寬裕，但也因而練就了堅毅的性格：

有一個春末夏初的早上六點，我獨自一人背著水和乾糧，精神抖擻的迎接晨曦，走到湖邊小徑，想要繞湖走一圈。起初並不覺得這是艱難的旅程，心想不過是健行罷了，沒料到會走到精疲力竭……，中途亦萌生放棄念頭，但心中的一股意念支撐著我，最後只能拖著腳移動蹣跚的步履，一直到晚上六點，才走完全程。回家以後兩腳的大拇指瘀青，爾後指甲脫落，好幾個月後才長出新的指甲來。¹⁸⁹

¹⁸⁶錢南章、賴美珍合著，2007，24。

¹⁸⁷錢南章、賴美珍合著，2007，36。

¹⁸⁸許宜雯，〈錢南章擊樂作品初探〉，(國立台北藝術大學論文，2002)，91。

¹⁸⁹錢南章、賴美珍合著，2007，47。

錢南章於留德期間師事卡爾·奧福(Carl Orff,1895-1982)的學生奇麥雅教授(Prof. Wilhelm Killmayer, 1927-)。奧福是新古典主義的代表，此樂派的音樂特色在於簡單明顯的曲式，著重客觀的描述，少用半音和聲，強調對位法的形式，配器上常使用單純的樂器組合，避免創作複雜的管絃樂曲。加上當時的德國的作曲風格分成南北兩派，北德派傾向非調性創作，不強調旋律性，南德派不放棄傳統大小調和聲系統，音樂旋律性較強，作曲風格較保守，麥奇雅教授屬於南德派，錢南章也連帶受到旋律性強的風格影響。

德國現代作曲分為南德與北德兩派，南德比較保守，反之的北德就比較前衛。我的老師是屬於南德這一派的，因此他的作品也就比較重視旋律與調性，而我就多少受到他的影響，因此，自己的作品也就比較傾向旋律性較強的風格。¹⁹⁰

《孤兒行》、《東門行》、《小路》、《小河淌水》、《手腳並用》、《詩經五首》都是此時創作含人聲的作品。前兩首以古詩為題材，並加上人聲的即興演出，而《詩經五首》則為女高音與管弦樂的創作，全曲根據詩經中的〈蓼莪〉、〈螽斯〉、〈鵲巢〉、〈伐木〉、〈小星〉分為五段，運用中國詩詞的聲韻唱法，加上運用各種樂器所組成。此時期的創作特色可看出錢南章試圖在中國文化中尋求創作題材，並在技法上融合現代音樂的手法創作，尤其作品中沒有明顯的音樂旋律，大量運用「即興」，可看出歐洲現代音樂對他的影響。

¹⁹⁰許宜雯，2002，85。

(三) 摸索與轉型期(1978 - 1995)¹⁹¹

這時期錢南章學成歸國，先後在文化大學(1979-1984)、和藝術學院任教(1990-1995)，期間並一度再赴西德深造一年(1984)，在這逐漸步入中年之時，錢南章的人生旅途中有些重要的轉變，他為人夫、為人父，並由私立文化學院轉至國立藝術學院任教。

在德國留學期間，受到德國現代音樂影響，作品是相當前衛；回國後，為了自己，也為了考慮本地觀眾，風格轉趨保守；這是兩種很不一樣的作曲語法，需要從頭適應。在德國時有教授從旁指導，返台後，老師不在身邊，只好靠自己摸索著學。這四個作品的創作歷程，對我來說走得很辛苦。不只是調適期，更可以說是黑暗期。¹⁹²

錢南章認為為了適應當時台灣的音樂環境，如何將西方所學內化成為自己的創作，而非承襲西方文化的傳統是當時對自己的期許，所以在心態與作曲手法上也做了一些改變。

1978 年秋，結束德國學業返台，我受聘於文化學院音樂系（1978-1984）。此時各方面都慢慢開始調適，作曲上更受到我的作曲老師柯意爾邁爾的影響：「尋找自己」、「不一定要做一個德國作曲家」。所以我開始嘗試摸索在西方現代音樂及我們的傳統音樂當中，尋找一條屬於自己的路。¹⁹³

他認為傳統歌謠的美是需要被大家欣賞的，但對於這類作品，如果只是保留原始風貌，終究無法廣為流傳，因此錢南章開始嘗試將民謠改編，或者把歌謠西樂化，也試圖將台灣民俗活動融入作品當中，例如《台灣原住民合唱組曲》與《馬蘭姑娘》。

¹⁹¹以下兩期均是筆者根據錢南章與賴美珍合著的《南風樂章－錢南章的作曲人生》自傳所言，進而歸納的分期。

¹⁹²錢南章、賴美珍合著，2007，96。

¹⁹³錢南章、賴美珍合著，2007，48。

此外，錢南章因為對國劇有興趣，長期向民族藝師侯佑宗學鑼鼓，這對他的打擊作品也有深刻的影響：

有一次「中華文化復興委員會」委託侯老師製作兩張國劇音樂 CD，一張武場，一張文場。我還將兩整張音樂，全部寫成樂譜，一併出版。我從侯老師那兒學到的國劇武場音樂，對我的打擊作品助益甚大，像《擊鼓》及《第一號交響曲第三樂章》，都能看到國劇武場鑼鼓音樂的影子。¹⁹⁴

錢南章曾如此審視自我的作曲歷程，可以看出他對作品的想法與態度：

可以說從一九七八到一九九七年之間，雖然我一直沒有去想這個問題，但現在再重新回去看這些作品，當中有一些樂曲可以說我並不滿意，甚至也會在心中問自己為什麼要寫這些奇奇怪怪的曲子，也許可以將此時期當作是一個摸索的階段。¹⁹⁵

在類似自傳的《南風樂章—錢南章的作曲人生》一書中他也如此劃分：

1978 年，我從德國留學回來，之後的六年是我創作的黑暗期，所以 1984 年我再度回到慕尼黑進修；1985 年第二次回國至 1995 年，這十年間我一直在摸索，尋找作品的風格、創作技巧、樂曲效果等，應是我創作的轉型期……¹⁹⁶

從早期的《十四行詩》、二重奏《杜鵑幻想曲》、《三首鋼琴曲》、《四首合唱曲》，到 1991 錢南章第一部歌劇《雷雨之夜》、¹⁹⁷1995《馬蘭姑娘》以台灣原住民素材創作的大型管弦樂與合唱作品，在多元且大量的作品產出中，可看出錢南章從原本即興與現代的音樂語彙，逐漸在音樂中融入內斂優美的旋律線條，作曲家的風格逐漸清晰成熟。

¹⁹⁴錢南章、賴美珍合著，2007，54。

¹⁹⁵許宜雯，2002，91。

¹⁹⁶錢南章、賴美珍合著，2007，115。

¹⁹⁷這也是國內首齣以現代社會為背景的「獨幕黑色喜歌劇」，全劇長 128 分鐘。

(四) 成熟深耕期(1996—)

當許宜雯訪問錢南章對自己此時的創作是否有自我分期時，他的回答如下：「至於在此之後是否還有其他的時期，這個問題並不容易回答，但我的感覺是一九九六年左右，自己的作品似乎更成熟了……」¹⁹⁸ 1996年錢南章共寫了四個作品：《馬蘭姑娘》、《158》、《台北素描》、《常動曲》，「在風格和成熟度上有相當重要的轉變。這四個作品雖然離完美尚有些距離，可是讓我看到曙光，它引導我亦步亦趨向前邁進。」¹⁹⁹

有鑑於珍貴的原住民音樂需要保存與推廣，錢南章在近期創作許多相關作品：

「其實在創作《馬蘭姑娘》、《八首原住民無伴奏合唱》、《四首原住民藝術歌曲》之後，我手中優美的原住民歌曲已愈來愈少，但這反而更激發我創作的泉源！」錢南章說，能把一個短小、不起眼的旋律片段大作一番，或把不同的語言、人聲聲響，直接用在樂曲當中，這些都是非常吸引人的。所以各類型歌曲、人聲、加上用嘴發出的聲響、管弦樂的合奏、獨奏、與各種不同的打擊樂器，都是他創作「娜魯灣」最原始的素材。²⁰⁰

一九九六年錢南章在德國舉行了半場作品發表會，由他和另一位作曲家 Claus Kuhl 共同發表。這時期錢南章的作品更加成熟，1997年以《擊鼓》一曲榮獲第八屆金曲獎「最佳作曲人獎」；1998年以《馬蘭姑娘》一曲榮獲第九屆金曲獎「最佳作曲人獎」；2002年以《佛教涅槃曲-佛說阿彌陀經》一曲榮獲第十三屆金曲獎「最佳作曲人獎」以及「最佳宗教音樂專輯獎」。此外，2004年《第一號交響曲——號聲響起》、2005年【錢南章樂展——一棵開花的樹】全場以二十首席慕蓉的詩作入樂、2006年《那魯灣》(Naluwan)原住

¹⁹⁸許宜雯，2002，91。

¹⁹⁹許宜雯，2002，115。

²⁰⁰席慕蓉，2006。

民合唱交響曲，均是至今錢南章令人難忘的代表作。而錢南章自始至終對自己在創作的路上有這樣的期許：

自 1978 年回國後，我長年從事作曲和教學工作。我期許自己是個唯美的作曲家，堅持自己是個絕對的藝術工作者，也希望大家聽得懂我的作品，但我決不媚俗、也不嘩眾取寵。在學校我孜孜不倦、對學生傾囊相授，盼能薪傳下一代，深耕台灣，對音樂所學也所貢獻。²⁰¹

二、作品種類與風格

錢南章的夫人賴美貞曾如此形容他的作曲風格：

留德的外子，最讓我敬佩的是，他始終堅持走自己的路。他以現代音樂的技巧，追求唯美、講究旋律、重視和聲，創作自己的音樂。他作曲的範圍十分廣泛，從詩經到新詩、從民謠小調到民間故事、再加上原住民歌樂與佛經，真是通古達今，包羅萬象。²⁰²

因為本論文以探討「以詩入樂」為主要內容，故以下就以「至今所有作品的種類」、「含人聲的作品種類」、「以詩入樂的獨唱曲」等逐漸縮小的向度來整理分析作曲家的作品與種類：

(一) 至今所有作品的種類：

錢南章的作品大致可分為器樂曲、聲樂曲，茲將作品依種類，按創作年代加以統計，藉以了解其作品之分佈情形及創作年代與作品種類風格之關係：

²⁰¹錢南章、賴美珍合著，2007，87。

²⁰²錢南章、賴美珍合著，2007，13。

年代/ 類別	器樂曲				聲樂曲		
	室內樂與小型合奏曲	管絃樂	協奏曲	獨奏曲	歌劇	合唱、安魂曲、人聲	獨唱曲
1974	《孤兒行》						
1975	《東門行》						
1976		《小路》				《小星星》	
1977	鋼琴三重奏《手腳並用》、弦樂四重奏《小河淌水》	《詩經五首》					
1978			《幻想曲》				
1979						《賣花詞》	
1980	《四重奏以及…》						《十四行詩》 (1980-1982)
1981	《台灣民謠組曲》			《杜鵑幻想曲》			
1982						《四首合唱》	
1983				《三首鋼琴曲》			
1984	《莫札特的綺想》						
1985	《回顧與前瞻》、 《大提琴四重奏》	《龍舞》				《十兄弟》	
1986	《織雲》	《第一號小交響曲》					
1987	《擊鼓》、《短歌》、 《大提琴與鋼琴二重奏》						《歌曲四首》
1988					馬思聰歌劇《熱碧亞》	《六首兒童合唱》	
1989	《曲笛與鋼琴二重奏》	《第二號小交響曲》					
1990				《方圓之間》			
1991		《台灣民謠交響詩》			《雷雨之夜》		
1992		《第三號小交響曲》					
1993	《雜耍》		《小提琴協奏曲》			《台灣原住民合唱組曲》	
1994	《七重奏》						
1995						《馬蘭姑娘》	
1996	《158》、《台北素描》	《常動曲》					
1997	《走過歷史》						

1998							
1999	《獅鼓》	第四號小交響曲《飛翔》				《我在飛翔》	
2000	《五首小品》						
2001						《佛教安魂曲》、《心聲》	
2002	《十二生肖》						《四首 Mignon 歌曲》(德文)
2003							《歌曲六首》
2004		第一號交響曲《號聲響起》					
2005		四首原住民藝術歌曲、第二號交響曲《那魯灣》、福爾摩莎進行曲					《錢南章歌樂展——一棵開花的樹》
2007					客家歌舞劇《福春嫁女》		

由上表可歸結出作品的種類數目如下：

年代/類別	器樂曲				器樂曲		
	室內樂與小型合奏曲	管絃樂	協奏曲	獨奏曲	歌劇作品	合唱作品	獨唱曲
總數	22	13	3	3	2	9	5

當然，不同類型的作品創作難易不一，形式大小不定，並不能用單一統計的方法做推論，但從以上兩個統計表可略知，室內樂與小型合奏曲的形式占錢南章創作的大宗，且從早期至今，此類創作源源不絕，這可能與此種音樂形式在配器與曲式上，自由度較高有關。如從早期的《孤兒行》、《東門行》，使用人聲、笛子、打擊樂器，1996年的《台北素描》，由十四件樂器演奏八首小品，至近期2002的《十二生肖》由打擊樂合奏及動

作一起演出，可見作曲家也深受現代音樂在配器上自由豐富的影響。其中《五首小品》、《雜耍》、《擊鼓》、《158》、《獅鼓》、《十二生肖》均為純粹打擊樂合奏，運用打擊樂的曲目多達 12 首，以可見打擊樂在作曲家心目中的份量。

觀察近幾年來，錢南章常以大型作品呈現，如 2001 年的《佛教安魂曲》、2004 年的第一號交響曲《號聲響起》、2005 年的第二號交響曲《那魯灣》、《錢南章歌樂展——一棵開花的樹》、和去年 2007 年的客家歌舞劇《福春嫁女》，不是大型管絃樂作品，就是合唱、歌劇和二十首獨唱曲集，顯示作曲家駕馭大型作品的的能力與作曲形式上的轉變。

(二) 含人聲的作品種類

由上統計可知，錢南章的創作涵蓋器樂與人聲，種類十分多元廣泛，就包含人聲作品而言，至 2007 年為止，包括含人聲小型合奏曲、含人聲管絃樂、含人聲室內樂、合唱曲、兒童合唱曲、獨唱曲、歌劇、組曲，年代與形式如下：

完成年代	作品	取材	形式	編制	出版紀錄
1974 年	《孤兒行》	古詩	含人聲小型合奏曲	人聲、笛子、打擊樂器	
1975	《東門行》	古詩	含人聲小型合奏曲	女高音、笛子、打擊樂器	
1977	《詩經五首》	詩經	含人聲管絃樂	女高音、管絃樂	樂韻出版社 1979.3.1
1979	《賣花詞》		合唱曲	女聲合唱	
1980-1982	《十四行詩》	楊牧詩作	獨唱曲	女高音	1984.1.29 錢南章個人出版
1980	《四重奏以及……》		含人聲室內樂	女高音、弦樂四重奏	1983.11.25 錢南章個人出版
1982	《四首合唱》	鄭愁予詩作	合唱曲	混聲合唱	1983.11.25 錢南章個人出版

1985	《十兄弟》	中國民間故事 十兄弟	人聲		
1987	《歌曲四首》	洛夫詩作	獨唱曲	女高音/男高音 鋼琴	《寄鞋》、《因為風的緣故》、《雨中獨行》，世界文物出版社(1993)
1988	《六首兒童合唱》	謝武彰、杜榮琛、林良、林煥彰	兒童合唱曲		
1991	《雷雨之夜》	褚繼麟劇本	歌劇		
1993	《台灣原住民合唱組曲》	原住民歌曲	合唱曲	八首無伴奏混聲合唱曲	CD 出版/映象中國/台北愛樂合唱團
1995	《馬蘭姑娘》	原住民歌曲	組曲	八首獨唱、合唱、管絃樂曲	CD 出版/馬蘭姑娘/台北愛樂合唱團
1999	《我在飛翔》	錢嘉明詞	合唱曲	三首無伴奏混聲合唱曲	CD 出版/飛翔/台北愛樂合唱團
2001	《佛說阿彌陀經》	阿彌陀經		獨唱、合唱、打擊樂器	CD 出版/佛教涅槃樂/台北愛樂合唱團
2001	《心聲》	李敏勇詞	合唱曲	女聲合唱	
2002	《四首Mignon歌曲》(德文)	哥德詞	獨唱曲	女高音、鋼琴	
2003	《歌曲六首》	席慕蓉詩	獨唱曲	女高音、鋼琴	
2005	《歌曲十四首》	席慕蓉詩	獨唱曲	女高音、鋼琴	2006.2《錢南章歌曲集》
2005	四首原住民藝術歌曲	原住民歌曲	管絃樂	管絃樂、人聲	
2006	《娜魯灣》(原住民合唱交響曲)	原住民歌曲	管絃樂	管絃樂、人聲	CD 台北愛樂基金會出版
2007	客家歌舞劇 《福春嫁女》	編劇：黃武山、林建華	歌舞劇		

綜合至現今錢南章所創作的聲樂作品，可略為感受到他歸國前深受現代音樂技法的影響，並開始從自身的文化找尋素材與靈感，創作了結合打擊樂、笛子、管絃樂的人聲作品，曲子偏向無調性且無明顯的旋律線，如《孤兒行》、《東門行》、《詩經五首》等。歸國後，錢南章認為留學生學成歸國，必須要認清自己的創作方向，是要朝傳統手法創作？還是要以現代音樂的技法寫曲子呢？亦或是要結合傳統與現代兩者手法來創作？

對他而言，「如何將西方所學內化成爲自己的創作，而非承襲」是他一直思考的問題。

也因為要拉近和聽眾的距離，因起社會大眾的共鳴，因此作品漸漸朝向調性和聲以及旋律性的創作，如《馬蘭姑娘》、第二號交響曲、《娜魯灣》(原住民合唱交響曲)、【錢南章歌曲集——一棵開花的樹】(由《歌曲六首》和《歌曲十四首》集合而成)。

(三)以詩入樂的獨唱曲

而就其中「以詩入樂」的獨唱曲作品而言，所採用的詩作包括早期依楊牧詩作所完成的《十四行詩》、洛夫的《歌曲四首》、哥德的《四首 Mignon 歌曲》、及近期採用席慕蓉詩作二十首所譜成的《錢南章歌曲集》：²⁰³

完成年代	作品	取材	編制	首演紀錄	出版紀錄
1980-1982	《十四行詩》	楊牧詩作	女高音	1984.1.29 實踐堂，【錢南章作品發表會】，女高音杜玲璋、鋼琴王瑞玲。	1984.1.29 錢南章個人出版
1987	《歌曲四首》	洛夫詩作	女高音/ 男高音 鋼琴	1988.3.31 社教館，【洛夫新詩發表會】，馬曉華、陳思照演唱。	《寄鞋》、《因爲風的緣故》、《雨中獨行》、《吹號者》，世界文物出版社(1993)
2002	《四首 Mignon 歌曲》(德文)	哥德詞	女高音/ 鋼琴	2002.4.20 【杜玲璋獨唱會】，杜玲璋演唱一首 <i>KENNST DU DAS LAND</i> ,鋼琴爲 <i>RAIMUND SEE</i> 。2006.3.16 由紀美仰於德國文化中心演唱其它三首： <i>NUR WER DIE SEHNSUCHT KENNT; HEISS MICH NIGHT REDEN; SO LASST MICH SCHEINEN</i> ，鋼琴爲蔡明叡擔任。	
2003	《歌曲六首》	席慕蓉詩	女高音/ 鋼琴	2003.8.22 聲樂家協會主辦，於國家演奏廳舉辦【你的歌我來唱】系列活動，由林瀛鳳、王	2006 大陸書局出版《你的歌我來唱第二集》

²⁰³由《歌曲六首》與《歌曲十四首》集合而成。

				秀瑜、莊浩芳演唱，陳和美為鋼琴伴奏。	
2005	《歌曲十四首》	席慕蓉詩	女高音/ 鋼琴	國立中正文化中心主辦的【錢南章樂展——一棵開花的樹】，女高音為徐以琳、鋼琴為王美齡。	2006.2《錢南章歌曲集》

錢南章在返國後重要的聲樂獨唱作品有《十四行詩》與《歌曲四首》。《十四行詩》是根據楊牧的詩所創作的十四首女高音獨唱曲，完成於1982年。因為這十四首詩各有不同的感情，初看時各不相干，但實際上卻是彼此一貫相成，加上詩所牽涉的範圍非常廣泛，而現今作曲家是如此評論這個作品：

楊牧的十四首《十四行詩》，每首都很長，字句也很深奧。那時我寫作歌樂旋律時，不考慮四聲聲韻，想自己的現代音樂。十四首歌總長約50分鐘。這場作品發表會的日期，多少也配合人還在歐洲唸書的杜玲璋，她趁返國探親之便，幫我發表。譜子雖然很早就寄給她了，可是她不停的在抱怨，曲子太多太難不好唱，一直到音樂會演出前，都還希望能少唱幾首。以我現再的眼光來看這十四首歌，實在是有些晦澀。²⁰⁴

《歌曲四首》則是錢南章應詩人洛夫之託，分別與另外兩位作曲家：游昌發與盧炎，以洛夫的詩作譜曲，因而有《寄鞋》、《因為風的緣故》、《雨中獨行》、《吹號者》等四首歌。

《寄鞋》發表後，對我很重要的是，包括《因為風的緣故》及《雨中獨行》的三首歌，大家都常拿來唱。不久前洛夫回國，我對他說：「這些歌好像變成聲樂界的流行歌了！」仔細想想為什麼會如此，大概是一方面詩本身動人，在則我作曲技巧漸臻成熟，好聽的旋律、注重聲韻及盡力表達詩意，都是我成功的要素。²⁰⁵

這首《寄鞋》描繪了在大時代下，一位苦等情人歸來的婦人心境，雖然用字淺白，

²⁰⁴錢南章、賴美珍合著，2007，97。

²⁰⁵錢南章、賴美珍合著，2007，102。

但詩人運用規則的排比與類疊的修辭手法，將婦人的心境描繪得非常細膩。原詩為：

寄鞋
間關千里
寄給你一雙布鞋
一封
無字的信
積了四十多年的話
想說無從說
只好一句句
密密縫在鞋底

這些話我偷偷藏了很久
有幾句藏在井邊
有幾句藏在廚房
有幾句藏在枕頭下
有幾句藏在午夜明滅不定的燈火裡
有的風乾了

有的生霉了
有的掉了牙齒
有的長出了青苔
現在一一收集起來
密密縫在鞋底

鞋子也許嫌小一些
我是以心裁量，以童年
以五更的夢裁量
合不合腳是另一回事
請千萬別棄之
若敝屣
四十多年的思念
四十多年的孤寂
全都縫在鞋底²⁰⁶

²⁰⁶洛夫，〈洛夫·世紀詩選〉（台北：爾雅，2000），107。

洛夫在此詩的後記中寫道：

好友張拓蕪與表妹沈蓮子自小訂婚，因戰亂在家鄉分手後，天涯海角，不相聞問已逾四十年；近透過海外友人，突接獲表妹寄來親手縫製的布鞋一雙。拓蕪捧著這雙鞋，如捧一封無字而千言萬語盡在其中的家書，不禁涕淚縱橫，歎噓不已。現拓蕪與表妹均已老去，但情之為物，卻是生生世世難以熄滅。本詩乃假借沈蓮子的語氣寫成，故用辭力求淺白。²⁰⁷

因為詩中每句長短不一，所以錢南章順著詩中的語氣譜寫，也因此每一小節的拍子都不一樣，小節線形同虛設，曲子聽起來不但順暢自然，卻又能把詩中人物的感情和語氣交代得層次分明。而《因為風的緣故》樂曲中大量運用細碎的八分音符與十六分音符，在一字一音的安排下，將這首類似敘事詩的情境流暢的譜寫出來，而鋼琴寧靜安詳的處理方式，恰似詩中詼諧的比喻：「則明亮亦如你窗前的燭光/稍有曖昧之處勢所難免/因為風的緣故」「我是火/隨時可能熄滅/因為風的緣故」，讓這首情詩帶著小心翼翼的濃情蜜意。而《雨中獨行》藉由不連貫的聲樂線條，加上鋼琴戲劇性的伴奏，朗誦似的表達出詩人在雨中孤獨、渺小的心境，在最後一句「即使把自己縮成雨點那麼小」不斷重複最後的「小」字，營造出詩中漸行漸遠的孤獨身，令人莞爾。

而作曲家將《歌曲六首》與《歌曲十四首》加起來的二十首曲子，於2006年出版了《錢南章歌曲集——一棵開花的樹》，歌曲集中均以席慕容的詩作入樂，藉著席慕容清麗細膩、歌謠式詩體的特色，錢南章將其獨唱曲的風格發揮到淋漓盡致，也是這篇論文研究的重心所在。

²⁰⁷同註 206。

第二節 錢南章選詩的特色與曲目安排

席慕蓉也在昨天出席發表會，她說：「錢南章老師作曲完成後，一直不讓我去聽，直到三月一日才『准』我聽，聽完後，除了感謝，真的覺得『美夢成真』了，錢老把我詩中隱藏的東西，在歌曲中完全表現出來，就像『出岫的憂愁』，雖然很短只有六句，但經由錢老師的作曲，再透過聲樂家徐以琳的演唱，除了能把這首歌很安靜、沉穩的表現外，更把當中原諒一個女子無端憂愁的謙卑緩緩唱出。」²⁰⁸

我對錢老師有許多首曲子都很喜歡，他不單表達出詩中的意象，甚至往往更為深入。像其中的〈鹿回頭〉，描寫出那種對青春驚惶、警戒，緊繃卻又微小的動作，十分契合又好聽。〈在黑暗的河流上〉是一首很長的詩，但我對錢老師處理的方式也很喜歡。就像錢老師選〈借句〉這首長詩一樣，我很驚訝他可以將這麼長的詩譜成曲子，我那時非常想要聽聽看也覺得很驚奇。在〈大雁之歌〉曲子的旋律中，我彷彿見到大雁飛翔展翅的景像；〈高高的騰格里〉曲子中的高音部份我也覺得很震撼，我想，如果到蒙古高原上演唱，一定會讓人感動落淚。²⁰⁹

由此可窺知，錢南章將詩人蘊涵在文字裡的情感，用聲音貼切的表達出來，獲得詩人的感動與認可。而這二十首作品雖出自同一位詩人、同一位作曲家之手，但依詩的主題與情境迥異，曲風十分多元。第一節就錢南章選取這二十首詩的原則與特色、音樂會曲目的安排做一分析探究。

這二十首曲子並不是同時完成的，而是歷時數年之久。2003年，中華民國聲樂家協會會長席慕德老師以「詩人提供的詩篇請作曲家自由譜曲」的型式，藉此推廣優秀的聲樂作品使之廣為流傳。因此分別請了四位詩人：余光中、洛夫、席慕蓉、蔣勳提供詩作，及四位作曲家：馬水龍、陳茂萱、張炫文與錢南章譜曲。歌曲完成之後，由聲協名

²⁰⁸曹麗蕙，2005年。

²⁰⁹見九十七年十二月十五日訪談記錄，問題「請問席老師對錢老師譜寫的曲子有什麼感覺？有沒有印象最深的曲子呢？」之回答。

響會長申學庸老師製作，並於 8 月 22 日在國家演奏廳舉辦的【你的歌我來唱】音樂會中發表。該場音樂會由錢南章挑選的六首詩作譜成六首聲樂曲，分別為〈一顆開花的樹〉、〈渡口〉、〈誘惑〉、〈禪意〉、〈戲子〉和〈借句〉。

錢南章透露，席慕蓉的「戲子」是他第一眼就愛上的詩作，當中的一段「親愛的朋友／今生今世／我只是個戲子／永遠在別人的故事裏流著自己的淚」讓他讀來印象深刻。²¹⁰

錢南章曾在接受採訪時如此形容席慕蓉的詩：「席慕蓉的詩接近自己的心態與曲風，呈現出事物美的狀態，席慕蓉的詩多寫愛情、人生、鄉愁，寫得極美、清新、易懂、好讀，同時又有動人的故事。」²¹¹席慕蓉詩作中除了有細膩的情感，也不乏悲劇美感所帶來的戲劇張力，尤其善用排比、類疊等修辭手法，讓詩句呈現類似於口語的歌謠型式，相較起同時代前衛又艱澀晦黯的現代詩，席詩相對保守與溫婉，這與作曲家追求唯美、講究旋律的作曲風格不謀而合，這也可能是錢南章選擇這位詩人的詩作譜曲的原因。「當我們與每一件美好的事物相遇之時，心中總會有一種似曾相識的感覺……」錢先生如此詮釋他對「美」的感覺，而他認為席慕蓉的詩作則恰與這樣的感覺相契合。²¹²

有了〈一顆開花的樹〉、〈渡口〉、〈誘惑〉、〈禪意〉、〈戲子〉和〈借句〉這六首歌之後，錢南章心中有個念頭，他決定舉辦一場全部以席慕蓉詩作入樂的藝術歌曲發表會。

²¹⁰曹麗蕙，2005 年。

²¹¹田國平，〈現代音樂中的溫婉詩情－「錢南章樂展」以席慕蓉詩作入樂〉，《表演藝術》No.146 (2 月號，2005)：56-57。

²¹²同註 208。

雖然有這樣的想法，其實內心七上八下，全場同一性質的歌曲發表會，效果並不易討好。在本地，作曲家的樂展多半是以不同面貌及各種編制的曲子，作為樂展的內容。這場音樂會事前也受到一些質疑，但話已經說出去了，騎虎難下，不得不硬著頭皮向前行。……首先我熟讀席慕蓉的全部詩集，挑出可能創作的詩篇（包含抒情、蒙古和其他）。訂下音樂會實際演唱的時間（不含中場休息及上下場），在將一首首的詩譜成歌曲。²¹³

這場【錢南章樂展——一棵開花的樹】的音樂會於 2005 年的三月十四日在國家音樂廳順利舉行，而二十首曲子也集結成《錢南章歌曲集——一棵開花的樹》，以錢南章堅持的手稿方式，由大陸書店出版，收入紀念康謳老師樂譜及叢書系列。於以下就以錢南章音樂會中所呈現的二十首曲目，就其所挑選的詩作，分別依「選詩的取向與特色」與「音樂會的曲目安排」作歸納分析。

一、選詩的取向與特色

（一）詩人創作詩作的時期可分為：

詩集與年代	曲目順序	詩名（同曲名）	總計
《七里香》 1981	4	舊夢（親情）	6 首
	10	一棵開花的樹（愛情）	
	12	戲子（抒懷）	
	13	繡花女（抒懷）	
	15	狂風沙（鄉愁）	
	7	渡口（離別）	
《無怨的青春》 1983	1	出岫的憂愁（抒懷）	5 首
	3	如歌的行版（抒懷）	
	8	禪意（愛情）	
	11	誘惑（抒懷）	

²¹³ 錢南章、賴美珍合著，2007，135。

	20	最後的一句（離別）	
《時光九篇》 1987	2	霧起時（愛情）	3 首
	14	在黑暗的河流上（愛情）	
	5	突發事件（愛情）	
《邊緣光影》 1999	6	風景（友情）	5 首
	9	借句（抒懷）	
	16	大雁之歌（鄉愁）	
	17	蒙文課（鄉愁）	
	18	高高的騰格里（鄉愁）	
迷途詩冊 2001	19	鹿回頭（鄉愁）	1 首

由上面的表格可得知，席慕蓉前期作品雖占略高的比例，但作曲家也採用了不少中期、後期的詩作，整體而言堪稱平均，可以說是網羅了席慕蓉早、中期至今的代表性詩篇。在第二章中我們曾提過席慕蓉前後期詩風的轉變，早期的兩本詩集《七里香》與《無怨的青春》中，極讚頌愛情的美麗、哀悼青春的逝去的題材佔了較重的比例，但隨著詩人的年歲漸長，創作主題已由先前的淒美情懷，慢慢轉為一種成熟圓融的釋然；哀悼「青春」的詩作，也逐漸轉向「時間」流動的哲思；在筆觸方面，晚近的席詩，離現代近了一些，風花萎落，雪月溶去，頓然有繁華卸盡、淒然寂然之感，與早期介在口語和純詩之間的歌謠體已有些不同。尤其在第五本詩集《迷途詩冊》中：

《迷途詩冊》別於席慕蓉最初的詩集《七里香》、《無怨的青春》……等四本僅呈現慕蓉熟為人知的特色-清、雅、夢、幻，這本書很明顯的呈現出作者筆法與的轉換，那前後強烈的不同處處可見，思念家鄉的力量使詩人的筆調漸漸失去清雅夢幻而轉為樸實，而且情感越來越濃烈，文字由輕描淡寫可以留下雲煙般的韻味繚繞在心頭，轉為字字句句直接平鋪，強烈感受到那衝擊到心口的震撼。²¹⁴

²¹⁴洪若霓，〈迷途詩冊中的迷途〉，<http://www.wretch.cc/blog/NEHSLibrary/6778162>，9 April 2008。

由此看來，作曲家選詩的範疇平均橫跨詩人早期至今的詩集，也再一次印證錢南章想在音樂會中完整呈現詩人的創作歷程：這次演出以藝術歌曲為主，全場選擇席慕容的詩，是希望能有一個晚上把席慕容的個人給濃縮起來，呈現給觀眾。²¹⁵

(二) 以詩作的題材可分為：

主題	曲目順序	詩名/曲名	總計
抒懷	1	出岫的憂愁	6 首
	3	如歌的行版	
	9	借句	
	11	誘惑	
	12	戲子	
	13	繡花女	
愛情	2	突發事件	5 首
	5	一棵開花的樹	
	8	禪意	
	10	霧起時	
	14	在黑暗的河流上	
鄉愁	15	狂風沙	5 首
	16	大雁之歌	
	17	蒙文課	
	18	高高的騰格里	
	19	鹿回頭	
離別	7	渡口	2 首
	20	最後的一句	
友情	6	風景	1 首
親情	4	舊夢	1 首

雖然席詩以細膩溫婉的愛情詩名聞於世且數量眾多，但音樂會的曲目卻未呈現相同的比重，以上表可得知，收錄的詩作以「抒懷」、「愛情」、「鄉愁」為主，分別為六首、五首、五首；而「親情」、「友情」、與明顯為「離別」（可能為愛情、友情、親情）等題材則各為一首、一首、兩首。其中有以文學典故所寫成的〈在黑暗的河流上〉；為特定

²¹⁵席慕容，2006。

角色發聲的〈戲子〉、〈繡花女〉；引用所羅門王、隱地詩句有感而發的〈突發事件〉、〈借句〉；寫給同為詩人痲弦類似書信的詩作〈風景〉。可說是題材平均廣泛，創作手法多元且具代表性。

結合表一的「年代」取向與表二的「主題」取向來看，席慕蓉前期詩集《七里香》、《無怨的青春》以愛情為主題的詩作最為著名，數量也占最大宗，錢南章卻只選了著名的《一顆開花的樹》與《禪意》入樂，其它多為親情、抒懷等主題。反而從席慕蓉中期的《時光九篇》詩集中選出三首愛情詩，譜成風格迥異的曲風，²¹⁶可見在愛情的主題上，作曲家可能較偏愛席慕蓉晚期的詩風。而作曲家從晚期《邊緣光影》詩集中選取的五首詩篇主題，全偏向鄉愁，無關乎早期對青春的哀悼與愛情的懷念，這倒與席慕蓉的創作歷程頗為吻合，這也是錢南章挑選詩作時可能的思考方向，爲了要呈現詩人多采多姿的一生。

除此之外，我還想表達的是席老師這個人，這個詩人，以及這個詩人的一生。……如果只是想寫一首歌，我會挑一首我做喜歡的詩來譜曲。但是今天我所面對的，是一整場藝術歌曲的作品發表會。我必須轉換成一位聲樂家，如何安排一場演唱會，來思考我的曲目：全場音樂會的長度、樂曲的多樣性、每一組歌曲或上下半場在音樂上是否能累積達到高潮，都在設計範圍之內。²¹⁷

以上可之，作曲家在曲目順序的安排上且頗具巧思，並且依題材呈現出不同的面貌與作曲風格，下面就曲目安排作一探討。

²¹⁶ 〈霧起時〉溫柔婉約、〈在黑暗的河流上〉宿命並帶著神秘色彩、〈突發事件〉充滿現代音樂的突兀與激烈。

²¹⁷ 洪若霓，2008。

二、音樂會的曲目安排：

在 2003 年 8 月 22 日由聲樂家協會所舉辦的【你的歌我來唱】音樂會中，錢南章發表了〈一顆開花的樹〉、〈渡口〉、〈誘惑〉、〈禪意〉、〈戲子〉和〈借句〉六首曲子。在合作過程中，席慕蓉曾詢問到為何選取〈借句〉這首「述說一大堆瑣事的長詩」來譜曲？可看出錢南章在安排曲目上的想法：

「六個歌放在一起，有點像組曲，需要在風格上有些變化，互相搭配。前四首是情詩，我作成抒情歌；但是如果六首歌全都抒情到底，聽的人就會感到膩了。《戲子》我把它寫得十分戲劇化，唱時還要一面表演摔筷子，所以放在最後壓軸。《借句》則十分口語化，像詩的本身一樣，嘮嘮叨叨，後來又加入類似西方音樂《宣敘調》(Recitative)的唱法，多重轉折，十分戲劇的結束。我把它放在第三首，所以每兩個抒情歌，搭配一個另類的歌，是我的考量。」²¹⁸

【錢南章樂展——一顆開花的樹】兩年後在國家音樂廳舉行，整晚 70 分中的歌樂，當二十首樂曲放在一起演出時，想必作曲家會面臨更大的挑戰。我們可以由他的回答中推測，每一組歌曲或上下半場在音樂會上能否累積達到高潮，都在作曲家的設計範圍之內。

因為怕「全新的作品」對演唱者及聽眾造成太大的壓力，全部演唱樂曲（不包括走動及休息）的實際長度，訂在七十分鐘左右。曲目多樣性有：抒情歌（〈一棵開花的樹〉、〈霧起時〉等）、戲劇效果（〈戲子〉）、現代音樂音效（〈突發事件〉）、音樂上的「借句」（借柴科夫斯基《如歌的行板》）、宣敘調（借句的部份）、蒙古文說話的趣味（〈蒙文課〉）等等。另外，〈風景〉、〈戲子〉、〈在黑暗的河流上〉及〈高高的騰格里〉這四首歌，都希望在音樂上達到高潮，作為每組歌曲的結束。²¹⁹

²¹⁸錢南章、賴美珍合著，2007，130。

²¹⁹錢南章，〈我為什麼選這些詩〉，《錢南章樂展——全場席慕蓉詩選節目單》，13 March 2005。

整場音樂會分成爲四大部份，選了詩人創作歷程中的四期代表作品：

場次	曲目順序	詩名	主題	詩人創作年代	樂曲音域
一	1	〈出岫的憂愁〉	抒懷	《無怨的青春》1983	$e^1 - b^2$
	2	〈霧起時〉	愛情	《時光九篇》1987	$c^1 - b^2$
	3	〈如歌的行板〉	抒懷/青春	《無怨的青春》1983	$d^1 - a^2$
	4	〈舊夢〉	親情	《七里香》1981	$c^1 - f^2$
	5	〈突發事件〉	愛情	《時光九篇》1987	$e^1 - g^2$
	6	〈風景〉	抒懷/友情	《邊緣光影》1999	$b - g^2$
二	7	〈渡口〉	友情/愛情/別離	《七里香》1981	$c^1 - g^2$
	8	〈禪意〉	愛情	《無怨的青春》1983	$d^1 - g^2$
	9	〈借句〉	抒懷/青春	《邊緣光影》	$a - g^2$
	10	〈一棵開花的樹〉	愛情	《七里香》1981	$c^1 - g^2$
	11	〈誘惑〉	抒懷	《無怨的青春》1983	$c^1 - g^2$
	12	〈戲子〉	抒懷	《七里香》1981	$c^1 - g^2$
三	13	〈繡花女〉	抒懷	《七里香》1981	$c^1 - e^2$
	14	〈在黑暗的河流上〉	愛情	《時光九篇》1987	$a - a^2$
四	15	〈狂風沙〉	蒙古鄉愁	《七里香》1981	$c^1 - a^2$
	16	〈大雁之歌〉		《邊緣光影》1999	$d^1 - a^2$
	17	〈蒙文課〉		《邊緣光影》1999	$c^1 - a^2$
	18	〈高高的騰格里〉		《邊緣光影》1999	$d^1 - b^2$
五	19	〈鹿回頭〉		《無怨的青春》1983	$d^1 - b^1$
	20	〈最後的一句〉	別離	《無怨的青春》1983	$d^1 - a^2$

錢南章挑選詩作時的主要思想，爲了要呈現詩人多采多姿的一生，所以：

因此我以〈出岫的憂愁〉開始，經歷她多彩多姿詩的一生，以及近年來她的蒙古，並以〈最後的一句〉作為結束。²²⁰「南章喜歡《詩經》的比興，和席慕容的大方，所以把〈出岫的憂愁〉放在第一首。而我在〈霧起時〉就聽到女子移動的身姿、情態。」²²¹

²²⁰同註 216。

²²¹汪其楣，〈還在寫曲子的人〉(台北，2005年3月16日)，《聯合報》。

第一首《出岫的憂愁》詞明白寫出：「驟雨之後/就像雲的出岫/你一定要原諒/一定要原諒啊/一個女子的/無端的憂愁」²²²席慕蓉將自己所有的詩作謙虛的比喻為「無端的憂愁」，而作曲家巧妙的以這種心態為整場音樂會的開場，為接下來詩人所有清麗溫婉的「憂與愁」的詩風作了最好的鋪陳。

從曲目順序上的安排來看，雖未明顯依造詩人的創作年代劃分，但可以隱約可以感覺到，上半場一至十二首曲子，較偏向愛情、青春、親情等情感抒發，溫柔婉約伴隨著淡淡憂愁，如〈舊夢〉的溫馨自然，²²³與〈禪意〉中暗喻的哲學思想。下半場一開始的十三至十四首雖也重在「情」的描述，但〈繡花女〉、〈在黑暗的河流上〉（包括前一首〈戲子〉）均是詩人借古代人物的特殊身份，抒發自我的情感，較偏向掙脫宿命、不向命運低頭的筆觸。接著十五至十八首，就明顯轉為激烈悲憤的鄉愁基調，相較前半場淡淡的甜蜜與憂愁顯得強烈許多：

最後一組蒙古歌。蒙古，大概是席老師近年來著力著墨最深的。可是，對我而言，雖然聽了席老師給的許多CD，看了許多她寫蒙古的書。不過，我覺得還是只能淺入淺出。這幾首歌表現出來的，我個人的味道，大概多於蒙古味道。我想，一種文化，是沒有辦法短期惡補的吧！²²⁴

直到第五組曲子十九、二十首，才又將曲風轉向清麗溫婉，做為整場音樂會的終曲。

倒數第二首《鹿回頭》原詩為：在暗綠褐紅又閃著金忙的林木深處/一隻小鹿聽見了什麼

²²²席慕蓉，1983，145。

²²³〈舊夢〉是給我女兒元元的歌，是我和女兒搭計程車，聽到警廣【周寧時間】一首好聽的歌〈What a Wonderful World〉得來的靈感。

²²⁴同註 216。

正驚惶地回頭/眼眸清澈的幼獸何等憂懼而警醒/恍如我們曾經見過的彼此的青春²²⁵。作為對青春，也對整場音樂會的「驚鴻一瞥」與最後回顧，讓人咀嚼再三。而緊接的終曲《最後的一句》中唱到：

再美再長久的相遇，也會一樣地結束，是告別的時候了，在這古老的渡船頭上，日已夕暮。……日已夕暮，我的淚滴在沙上，寫出了最後的一句，若真有來生，請你留意尋找，一個在沙上寫詩的婦人。²²⁶

《最後的一句》請聽眾別忘了這位「寫詩的婦人」，希望在音樂會結束後也能成為詩人與作曲家的知音，「曲終人散」的意味濃厚。整場音樂會錢南章用詩人來「說話」，每一首曲目的安排皆寓意深遠。

由以上的分析再對應到第二章席慕蓉寫作的特色上，錢南章選擇的詩涵蓋了各種面向、層次與時間的席慕蓉。在〈黑暗的河流上〉、〈戲子〉、〈繡花女〉等曲子中呼應了席慕蓉具中國文人「用典」與善用「意象」的特色；〈一棵開花的樹〉、〈霧起時〉、〈禪意〉呼應席慕蓉善於描寫「愛情」主題清麗哀愁的筆觸；〈狂風沙〉、〈大雁之歌〉、〈蒙文課〉、〈高高的騰格里〉呼應席慕蓉對蒙古高原濃厚的「鄉愁文學」書寫；〈鹿回頭〉、〈渡口〉、〈舊夢〉顯現她畫家身份「詩中有畫，畫中有詩」的視野。這場音樂會在作曲家的精心安排下，再再呈現出詩人與作曲家「詩樂相融」的全面性與契合度。

²²⁵席慕蓉，2002，110。

²²⁶席慕蓉，1983，179。

第三節 【錢南章樂展】樂曲分析

一、第一組 一至六首

第一首〈出岫的憂愁〉

1 調性：以 A 音為中心，產生連續不斷的音響式效果

2.速度：慢板

這是首僅六句的短詩，其中「你一定要原諒/你一定要原諒啊」還是為了加強語氣的重複句。作曲家在短短的兩小節鋼琴導奏後，接六小節旋律，加上三小節鋼琴尾奏旋結束。聲樂部份一字對一音，以 E 為中心，上下擺蕩，旋律幾乎以 A、C、E 音組成，以三度、五度音程為主，整體而言，曲子以 A 音為中心，產生連續不斷的音響式效果。在原詩疊句「你一定要原諒/你一定要原諒啊」處理上，作曲家將旋律加以重複強化詩中語氣，並在第一次句末加襯字「啊」(原詩沒有此字)，以求音響上的變化，見譜例 1：

譜例 1

你一定要原諒(啊) - 定要原諒啊 一個女子的 無端的憂愁

此外，雖然整首詩僅六句：

驟雨之後
就像雲的出岫 你一定要原諒
一定要原諒啊 一個女子的
無端的憂愁²²⁷

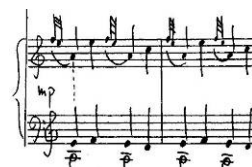
²²⁷席慕蓉，1983，145。

但分別在「後」、「岫」、「愁」押「又」韻，以新詩而言，韻腳的使用比例極高，作曲家均使用下行音型以配合其語調：



鋼琴部份以 A 為重心，整首曲子圍繞在完全五度的基本架構上，作曲家使用規律平穩的連續四分音符，一步一步將聲樂向前推進。為了使曲子更具音響上的變化，右手部份在每一個四分音符前加上裝飾音，象徵著詩中女子微妙的心理變化。左手 A、E 完全五度的音響效果，用鄰音來裝飾點綴，藉以產生二度的音程效果，使和聲在平穩的 I 級

和絃中產生些微的變化，透露出詩中「女子無端的淡淡的憂愁」：



而整首曲子的鋼琴部份以 1-2 小節的音型為主，導奏與尾奏除了音域上的不同，幾乎一致，有前後呼應的效果，使得短小的曲子，仍能呈現出音樂作品的整體性。另有 #f 小調中音版，這首簡潔有力的小品是整場音樂會的第一首曲目，也象徵著席慕蓉的創作風格與心態。

第二首〈霧起時〉

1 調性：#f 小調

2.速度：行板

霧起時描寫逝去的青春與戀人形象，利用「霧起時」的「林間」、「芳香」與「霧散後」的「山空湖靜」、「千萬人中的背影」等畫面，營造出「現在」與「過去」時光的

對比，增加青春逝去的惆悵。

因為原詩為四小段，每小段短為兩句，長為四句，第一小段的「霧起時」和第三小段的「霧散後」，作為「少年時光」與「現今」在時間上的前後的對照，直到霧散後，才讓詩人看清時光匆匆、青澀戀情只成追憶的現實。因為原詩短小，所以作曲家讓旋律一氣喝成，但也依照原詩的分段，在每一小段落之間，安排一到五小節不等的鋼琴樂句，形成了以下的樂曲形式：

（四小節鋼琴導奏）

霧起時

我就在你的懷裡

（一小節間奏）

這林間充滿了濕潤的芳香

充滿了 那不斷要重現的

少年時光

（一小節間奏）

霧散後卻已是一生

山空

湖靜

（五小節間奏）

只剩下那

在千萬人之中

也絕不會錯認的

（兩小節間奏）

背影²²⁸

（三小節尾奏）

²²⁸席慕蓉，1987，58。

曲子由四小節的鋼琴導奏開始（譜例 2），右手以 $^{\#}f$ 小調 I 級的和絃音構成旋律，左手則常呈連續半音下行的型態，在短短四小節，由對位線條形成不協和張力，左手並使用附點音符，與右手規律的八分音符有前後交錯的感覺，也間接呈現了原詩「少年時光」與「現今」在時間上的前後錯置：

譜例 2（1—6 小節）



接著第 5 小節開始，主旋律主要依 $^{\#}f$ 小調 I 級和絃音，由八分音符、十六分音符做規律的級進與三度跳進，似叨叨絮絮的喃喃自語（5—13 小節）

譜例 3：

至 15 小節，作曲家運用三組同音反覆，唱出「霧散後」，緊接一拍的休止符，接著「卻已是」，仍是休止符的煞然停止，連續兩個小節，彷彿問題正在等待解答（譜例 4 的 16 小節），而這個回答是長達 10 小節持續的長音，歌者緩緩依規律的節拍唱出「一生的／山空／湖靜」，皆是 C 音，每字持續四到五拍，鋼琴部份也轉為左右手一同彈出 $\#F$ 大調的分散和絃，一小節一小節往上，製造「山空」的高音的空靈效果，再往下製造「湖靜」的寧靜意象（17-26 小節），此時由四拍轉為五拍的節奏，表現出悠長、深遠的情緒。作曲家利用前兩句問句的 $\#f$ 小調「快問」營造神秘(15、16 小節)、曖昧不明的氣氛，「慢答」借用同名大調的 I 級(17-26 小節)，頗有撥雲見日、豁然開朗的舒緩之感，彷彿看到女子一片澄澈而清朗的心境，聽來韻味十足，。

譜例 4

The musical score for Example 4 consists of four staves. The top staff is the vocal line, starting at measure 15 with the lyrics "光 霧散後 卻已是 一". The second staff is the piano accompaniment, starting at measure 15 with a piano (P) dynamic. The third staff continues the vocal line at measure 20 with the lyrics "生 山 空 湖". The bottom staff continues the piano accompaniment at measure 20, featuring a "rall. tempo" marking and a piano (P) dynamic. The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings.

隨後 5 小節的間奏又回到之前的伴奏型態，左手重溫主旋律的動機（譜例 4：27—31 小節），暗喻思緒回到現實。緊接著旋律攀升配合「只剩下那／在千萬人之中」主角的激動心情，兩小節間奏後唱出「也絕不會錯認的」，再兩小節間奏，彷彿主角在「回答」前的等待與深思，再以果決的兩組八分音符上行與下行帶出「背影」一詞，彷彿是最終的解答。旋律的走向與鋼琴節奏上的設計，充份展現出「因難以忘懷，而總能一眼認出的愛人的背影」的果決語氣與心態，作曲家將整首曲子的氣氛經營得很成功。

第三首〈如歌的行板〉

1 調性： $\flat B$ 大調

2.速度：Andante antabile 如歌的行板。

這是一首別出心裁的曲子，可能因為詩名為〈如歌的行版〉，作曲家使用同名的古

典音樂—柴可夫斯基(Peter Tchaikovsky)第一號 D 大調弦樂四重奏 Op.11 第二樂章《如歌的行板》作為鋼琴部份的主體，與聲樂旋律時而時而重疊、時而交錯，交替應和。因為原詩分為三段，曲子配合詩節分為三大段，形成 A +鋼琴間奏+ A' +鋼琴間奏+B+尾奏的結構，A 與第一段詩配合，A'與第二段詩配合，B 與第三段詩配合。

席慕蓉的原詩句有明顯的「排比」的特色，詩分為三大段，每段前三句都進行規律的排比，工整又有層次：

第一段：

一定有些什麼
是我所不能了解的
不然 草木怎麼都會
循序生長
而候鳥都能飛回故鄉

第二段：

一定有些什麼
是我所無能為力的
不然 日與夜怎麼交替得
那樣快 所有的時刻
都已錯過 憂傷蝕我心懷

第三段：

一定有些什麼 在落葉之後
是我所必須放棄的
是十六歲時的那本日記
還是 我藏了一生的
那些美麗的如山百合般的
秘密²²⁹

²²⁹席慕蓉，1983，20。

因此作曲家以柴可夫斯基第一號 D 大調弦樂四重奏 Op.11 第二樂章《如歌的行板》為主體，使鋼琴部份躍升為主要旋律，而聲樂部份的旋律線條則跟著鋼琴樂段，呈現若即若離，互相呼應的美感。由於原詩分為三個段落，作曲家巧妙的將原詩第一段與 Tchaikovsky 《如歌的行版》A 結合（第 8—24 小節），鋼琴旋律引領聲樂旋律，以類似卡農的手法，用相差一小節的方式呈現，（10—11 小節；14—15 小節；18—19 小節；22—23 小節）：

譜例 5

Andante Cantabile (♩ = 3, 4, 4) 如歌的行板 席慕蓉詩 錢南章曲

The musical score consists of two systems. The first system shows the vocal line (treble clef) and piano accompaniment (grand staff). The vocal line begins with the lyrics 'P 一定有些什麼是我所不能了解的' and includes a fermata over the word '解'. The piano accompaniment starts with a piano (p) dynamic. The second system continues the vocal line with lyrics '不然。草木怎麼都會循序生長而候鳥都能飛' and the piano accompaniment. The score includes tempo markings such as '(Tempo) 10' and '5', and dynamic markings like 'p' and '5'. The piece is in D major and 3/4 time.

回故鄉
一定有些什麼

原詩的第二大段則利用 Tchaikovsky 《如歌的行版》鋼琴旋律 A' (A 段擴充) 為間奏
 隔開第一段 (譜例 6 : 25-27 小節), 一句與右手旋律唱和 (28-37 小節), 一句與右
 手旋律重疊 (44-54 小節), 下一句再唱和 (56-60 小節), 形成若即若離的音樂語法 :

譜例 6

回故鄉
一定有些什麼

是我 所無能 為力的

不然日與夜交替得 那樣快

Handwritten musical score for a song by Qian Nanchang, featuring lyrics by Xi Murong. The score includes vocal lines and piano accompaniment with various musical notations such as dynamics (p, mf, pp, cresc, dim), articulation (accents), and fingerings (r37).

25 30
回故鄉 一定有些什麼

25 30
是我 所無能為力的

35 (4)
不然日與夜怎麼交替得 那樣快

40 45 50
所有的時刻都已錯過 憂傷蝕我心懷

55 mf dim
一定有些什麼在葉落之後

60 (pp) 65 70
70

第 60 小節開始為 Tchaikovsky 《如歌的行版》的 B 主題，前兩詩節的「不能了解」、
 「無能為力」，到此詩節對自身、對過往有更深刻的感觸與體悟，終於「必須放棄」，因
 此作曲家在 B 主題將 B^b 大調轉為 b^b 小調，此時作平行調的轉移，²³⁰將音樂的氣氛、色
 彩做截然不同的轉換，此時也加強了音樂的悲劇性。作曲家讓鋼琴旋律先出現 5 小節後
 （60—64 小節），巧妙的配上原詩的第三大段詩詞，以這完全不同於前面的調性與旋律
 作為和前兩段詩的區隔，並呈現同第二段時而重疊、時而應和的風格，如 65—67 小節
 重疊，68—80 應和，82—86 小節重疊，87—90 小節應和，見譜例 7：

譜例 7：

The musical score for Example 7 consists of four systems of music. The first system shows the vocal line starting at measure 65 with the lyrics "一定有些什麼在葉落之後" (There must be something after the leaves fall). The second system continues the vocal line with lyrics "mp 是我必須放棄的" (mp is what I must give up) and "mp 是十六歲時的那本日記" (mp is that diary from sixteen years old). The piano accompaniment is shown in the second and fourth systems, featuring a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. Dynamic markings include *p*, *pp*, *mp*, *cresc.*, and *(p)*. Measure numbers 60, 65, 70, 75, and 80 are indicated throughout the score.

²³⁰在德、日系統中，同主音的大小調又稱為「同名調」、「同主調」。

81
還是我藏了一生的那些美麗的如山百合般的秘密
90

74 95 100

105
Tacet
Oct. 5th reed + Clarinet
Crescendo
(Ped.)

最後爲了配合詩意，曲終並未結束在主音，隨著歌者唱出終了「秘密」兩音，聲樂的旋律停在屬和絃，造成懸而未決的氣氛（譜例 7：92 小節），最後由鋼琴部份停在主音作解決，並重複 A 段主要動機後三次，作爲和前兩段的呼應。

所以整首曲子呈現出 A+鋼琴間奏+A'+鋼琴間奏+B+尾奏的曲式，將聲樂的主旋律簡化，鋼琴伴奏則與之重疊，造成音樂上的依稀對立、若離若即，透出詩中無可奈何的淡淡憂傷。

作曲家將席慕蓉〈如歌的行版〉，與 Tchaikovsky《如歌的行版》鋼琴伴奏相融合，做同名卻不同藝術型態的結合，頗具巧思，也融合得十分巧妙，下面將席慕蓉原詩與

Tchaikovsky 《如歌的行版》樂曲的安排做一對照：

原詩第一段（Tchaikovsky 《如歌的行版》A）+間奏

原詩第二段（Tchaikovsky 《如歌的行版》A'）+間奏

原詩第三段（Tchaikovsky 《如歌的行版》B）+間奏+尾奏

第四首〈舊夢〉

1.調性：F 大調

2.速度：Lento

這是一首描述親情的小詩，敘述母親牽著孩子下山回家，途中望著丈夫遙遙揮手的情景，因為溫馨之感充斥字裡行間，因此作曲家在速度上選擇慢板，在鋼琴的左手四分音符的節奏帶領下，讓人有穩定、愉悅、溫暖的感覺，充份體現人間單純的美好感情。歌詞僅摘錄部份原詩，作曲家並在樂譜後註明：「元元是我的女兒，和她一起搭乘計程車，車上聽到警廣很好聽的歌叫「What a wonderful world.」得來的靈感，故取名為〈舊夢—給我的女兒元元〉。

在這首詩中，「我牽著孩子的手」、「走下山坡」、「五月的風」、「雙頰緋紅」、「夕陽緩緩地落下」、「屋前」、「黃昏裡的家」的詩句裡，有「人」、「景」、和「牽著」、「揮手」等動作，詩人將這些平實無華的景物聯繫起來，構成了一幅平凡卻溫馨的畫面。原詩並無分段，作曲家使用原詩前六句作為兩組樂句 a+a'，再接 1 小節間奏，接 b 段的四句詩句，因此形成：導奏 + a+a'+間奏 + b+尾奏的結構。

聲樂的旋律以跳進為主，並不時以三連音形式的八分音符來點綴穩定的四分音符，讓音樂在穩定中產生流動。以第一、二樂句為主軸（見譜例 8：1—6 小節），三、四樂句以此做延伸（7—12 小節），兩組主旋律均停留在屬音，產生懸而未決的效果，尤其音高「F-G-C-高音 C」配合「回到了家」，²³¹貼切而悠揚(12 小節)：

譜例 8

Dolcissimo (Lento)

我牽著孩子走下山坡

林中飄來溫香的玉兔的風 我的兒女雙頰緋紅

夕陽 緩緩地落下 整隻的伴侶已回到了家

²³¹「回」為「二聲」故使用「Fa」接「So」往上揚，「到了」為同一語詞，尤其「了」為「句末語助詞」的虛詞，故作曲家使用連續兩個八分音「So Do」向下，「家」是平聲，再上揚「高音 Do」。

此時的鋼琴右手重複聲樂旋律，左手以和絃或半音下行的四分音符彈出穩固節奏，讓人有「回家」的「穩定」感受與意象。

第 14-16 節「他在屋前向我們遙遙揮手」（見譜例 9），作曲家使用 C-G-A，最後停在中音 A，成為上揚的三拍長音，並緊接兩小節的間奏，讓「遙遙揮手」的意象更為明顯。B 段後半部，鋼琴左手轉為分散和絃，風格與 a 段截然不同，左手中音的半音交替變化，在穩固的節拍上產生活潑的音響效果（17-20 小節）。在原詩的排比句「那樣甜蜜、那樣溫柔」的處理上，作曲家使用同樣音型，在 F 大調、f 小調作同名大小調的 VI 交替，不但有「重複加強感情」的作用，也有音響上的變化（21-22 小節），最後並自行重複一次，讓詩中的溫馨感更加濃郁（23-24 小節）。整首曲子在和聲方面使用許多半減七和絃，如譜例 8 中的 5-7 小節的樂句中就出現了三次，會產生「內縮」的音響效果，也可能與題目「舊夢」具回憶性質的意義有關。

譜例 9

15
他在屋前向我們遙遙揮手

15

20
這寂寞的家啊 那樣甜蜜

20

The image shows a musical score for a piece titled '那樣溫柔' (That Gentle). The score is written for voice and piano. The voice part is on a single staff with lyrics in Chinese: '那樣溫柔 (那樣甜蜜 那樣溫柔)'. The piano accompaniment consists of two staves. The score includes various performance instructions such as 'dim', '(rall.)', 'tempo', 'morendo', 'pp', and 'Tacet'. There are also dynamic markings like 'Oct 8th 2004' and 'C'.

第五首〈突發事件〉

1 調性：無調性

2. 速度：很快，有些激動


這首詩出自席慕蓉後期的詩集《時光九篇》，當席慕蓉讀到所羅門王的詩句「不要驚動，不要叫醒我所親愛的，等他自己情願」詩句，心有所感而作成此詩，詩風也較現代前衛，較早期溫暖細緻的風格不同。原詩分為三段，雖然在段落與段落間沒有修辭上的排比關聯，但卻在段落中安排類句的修辭手法，不斷重複，如第一段使用「終於」一詞類疊，第二段使用「讓」一詞類疊，並將類疊辭放置於前一句句末，造成完整句構被切割，使讀詩的語氣急促不平順，造成措手不及、而難以挽回的紛亂氣氛。

這三段詩依順序可分為「起因」、「過程」、「結果」，作曲家也用兩段音堆間奏作區隔，形成導奏+A(1-4小節)+間奏(第5小節)+B(6-8小節)+間奏(9小節)+C(10-15小節)，整首曲子使用急速的單音重複，藉以營造詩中的急躁的氣氛。

A段雖然是由「終於會來不及的了」、「終於有很多問題會來不及問來不及回答」、「終於在離開之前有很多礦苗必須要放棄」三個完整句所組成，有趣的是，詩人卻將句首的

「終於」放至前一句的句尾，形成「急促」的說話方式與情緒：

終於
 會來不及的了 終於
 有很多問題會來不及問
 來不及回答 終於
 在離開之前
 有很多礦苗必須要放棄

而五句詩句中就有三次「終於」、三次「來不及」，藉以加強語氣，密度之高，讓人有「終於來不及」的急切感，因此作曲家在旋律上也特別強調「終於」，分別在第 2、3、4 小節有明顯的動機音型 ，再緊接快速的連音 A，不斷的快速同音反覆，配合鋼琴伴奏的「同音」黑白鍵音堆，產生急躁與焦慮的情緒（見譜例 10：2-4 小節）：


譜例 10



很快 (♩) 有些強重
 演奏前，在鋼琴請先
 閱讀記譜說明

終於 會來不及的 $\frac{3}{4}$
 終於 有很多問題 來不及問
 來不及回答 終於 在離去 之前 礦苗必
 須要放棄

Arm
 sf
 cresc.
 (雙手)
 (雙手)
 sf
 All Rights Reserved
 空①

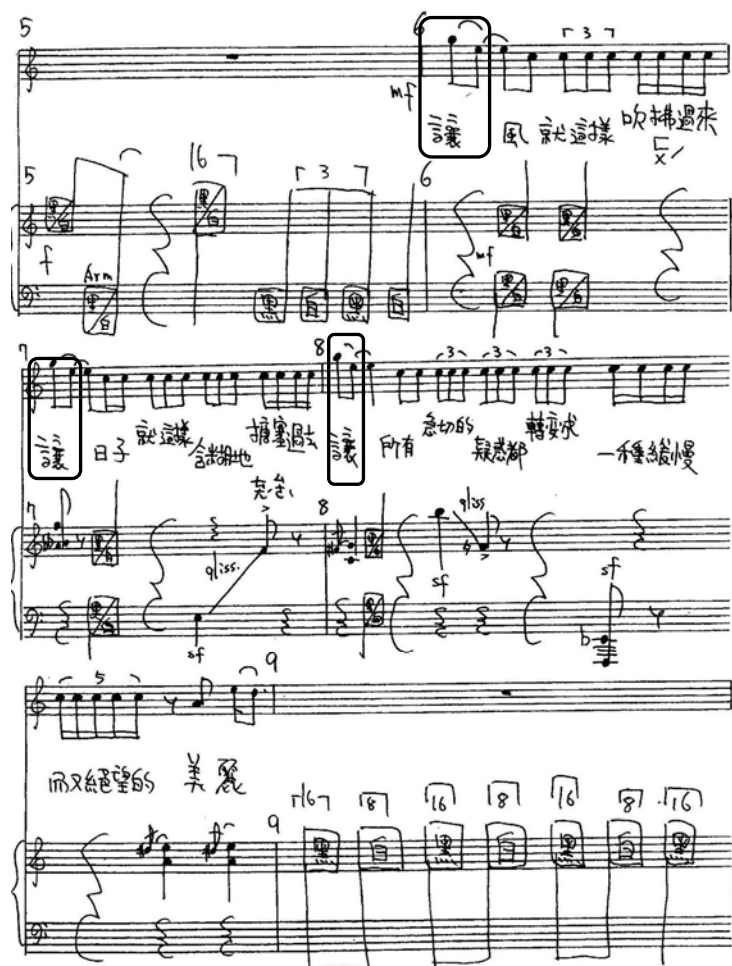
第 2-4 小節註明  的音符，儘量演奏相同的音。
 其他類似地方，也可比照。

在第二段詩句裡，也有與第一段相同的特色，所以作曲家以「讓」為句首，在第 6、

7、8 小節，重複「讓」的基本音型 ，再緊接 C 的快速連音(見譜例 11)：


讓風就這樣吹拂過來
讓日子就這樣含糊地
搪塞過去 讓所有急切的
疑惑 都轉變成一種
緩慢而又絕望的 美麗

譜例 11



The musical score for Example 11 consists of three systems. The first system shows the vocal line starting with the character '讓' (Liang) in a circled box, followed by the lyrics '風就這樣吹拂過來'. The piano accompaniment features arpeggiated chords and a dynamic marking of *mf*. The second system continues the vocal line with lyrics '讓日子就這樣含糊地 搪塞過去 讓所有急切的 疑惑 都轉變成一種 緩慢'. The piano accompaniment includes a dynamic marking of *f* and a *tr. 3* (triple) marking. The third system shows the vocal line with lyrics '而又絕望的 美麗'. The piano accompaniment features a dynamic marking of *sf* and a *q* (piano) marking.

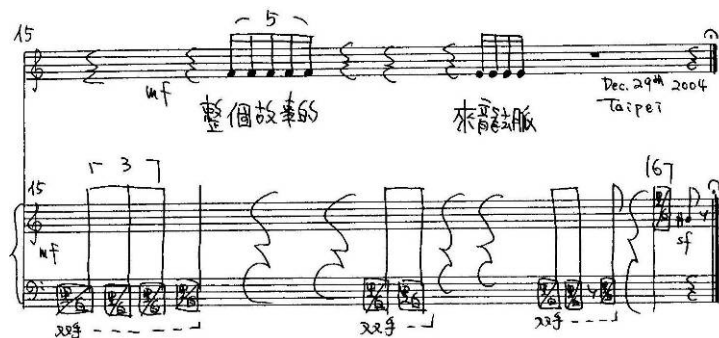
與前兩段「強調重點詞語」的方法相同，作曲家在第 10、11、12(見譜例 12)，重複

「我」的基本音型 ，再緊接 La 的快速連音：

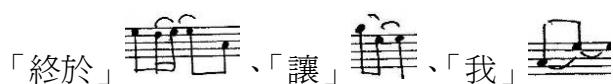
我是決心不再去驚擾的了
 不再驚擾你了 我愛
 雖然我多希望能夠來得及明白
 在我們長長的一生裡
 所有突發的不可控制的事件
 它們之間的關係 和那
 整個故事的 來龍去脈

譜例 12

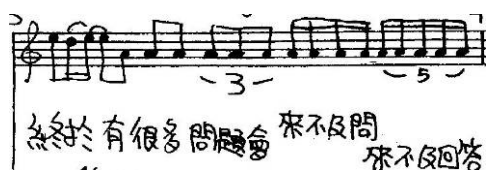
Handwritten musical score for Example 12, featuring vocal lines and piano accompaniment. The score is written in G major and 4/4 time. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are in Chinese and are written below the vocal line. The piano accompaniment includes chord symbols and fingering numbers. The score is marked with 'mf' (mezzo-forte) and 'sf' (sforzando). The lyrics are: "我是決心不再去驚擾的了 不再驚擾你了 我愛 雖然我多希望能夠來得及明白 在我們長長的一生裡 所有突發的不可控制的事件 它們之間的關係 和那 整個故事的 來龍去脈". The score ends with a circled '3' (終). The piano accompaniment includes chord symbols such as G, D, E, F#, and G, and fingering numbers like 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1.



不同的是，爲了製造整首曲子的高潮，「在我們長長的一生裡／所有突發的不可控制的事件／它們之間的關係／和那／整個故事的／來龍去脈」在音高上由 B、C、D、E、不斷升高至 F（見譜例 12：12—14 小節），接兩拍休止符，低八度 F 唱出最後兩組連音「整個故事的／來龍去脈」（15 小節），藉此堆疊出高潮，進而煞然停止、並急轉直下結束的效果，戲劇性十足。值得一提的是，把三段重點詞語的主要動機作一比較，會發現「終於」由一聲轉二聲，所以行成「終」E，「於」D-E 的音高走向；「讓」爲四聲，故音高由高往下走；「我」爲三聲，故音由 A-E，再次印證錢南章譜曲依聲調走向的特色：



此外，A、B、C 三段中的連音形式，頗具巧思，爲了配合原詩詩句中的句讀，如第 3 小節，句讀型式爲「很多」、「問題會」、「來不及問」、「來不及回答」，所以在同一小節裡，作曲家循序漸進的運用二連音、三連音、四連音、五連音：



第 6—7 小節，句讀型式爲「風」、「就這樣」、「吹佛過來」；「日子」、「就這樣」、「含

糊地」、「搪塞過去」，也依句讀譜寫成：



由於〈突發事件〉這是音樂會的第五首曲目，風格如同曲名，十七句的詩在短短的四十秒內唱完，讓音樂會進行至此，前四首所營造出的溫暖、感傷的中慢板曲風，在此為之丕變。整體而言，作曲家大量使用連音，急速地一個個字連著將歌詞迸出，以類似半唱半朗誦的人聲絮語，加上鋼琴用按壓黑鍵、白鍵製造出大量的音堆效果，如此極端前衛的風格，就如同〈突發事件〉的名字一般讓人驚動。也可應證某些作曲家的想法：現代音樂不在於創造出一段令人容易記憶的旋律，而是營造出一種詩中的意念氛圍與想法，這首曲子讓聽眾得以體會現代音樂的原創性與趣味。

第六首〈風景〉

1 調性：E 大調

2.速度：中速

這首詩是席慕蓉送給同為詩人的痙弦的一首贈詩，詩中說到同為詩人的理想與心境，他們「用真誠的語言和自己交談向遠方呼喚」，雖有時不能為外界所了解，但憑藉著詩，流傳千百年，就會帶領同樣年輕的靈魂在深淵中甦醒，在詩句中瞥見生命的真諦與原型。全詩分為四段，第一段與第四段較短小，分別是詩的開頭與最終呼應性的結尾，重點在篇幅較長的第三與第四段，分別述說唯獨詩人所能碰觸的心靈境地與歲月無損詩

的真諦與本質：

詩 其實早已經寫好了
千百年後
詩中只留下了你純淨的心 那時
誰還會去追問
詩成之時你的年齡

詩 其實早已經寫好了
千百年後 也不斷會有
年輕的靈魂在深淵之中甦醒
一切過往歷歷如晴川上的野樹
只有詩人才能碰觸
只有詩人 才能帶領我們
跨越那黑暗而又光耀的時空邊界
包括那些隱密的追隨與背叛 那些
總是飄浮著木樨香氣的清晨和夜晚
以及 我們如何學會了
用真誠的語言和自己交談向遠方呼喚

河川平緩 歲月無驚
呼喚之所不及之處 如今都已成風景
一切過往歷歷如晴川上的野樹
且讓我們來呵護這一顆靜觀的心
在短暫的踟躕間 彷彿
只是從這一頁轉到
下一頁的空白之前
是誰讓我瞥見生命的原形

詩 其實早已經寫成留待後世吟誦
然而這卻也正是詩人用一生來面對的
荒謬與疼痛²³²

故「詩」-「寫好待評價的詩」是整首詩的詩眼，詩人也分別在第一段、第二段、

²³²席慕容，1999，180

第四段的首句安排同句子，運用「類句」的修辭手法-「詩/其實早已經寫好了」再作接下去文字的鋪陳。所以作曲家也在這三個詩句中安排同樣的旋律(分別為見譜例 13：

5-10、見譜例 14：18-24、見譜例 15：95-99 小節)，接下去第二、第三段中有相同詩句

「一切過往歷歷如晴川上的野樹」也是相同的手法（見譜例 16：26-29、見譜例 17：

79-81 小節）：

譜例 13

中速 (♩)
P
5
詩 其實早已經寫好了
10
Port.
千百年後 詩中只留下了你 純淨的心 那時誰還會去

譜例 14

20
P
詩 其實早已經寫好了
25
千百年後 也不斷會有 年輕的靈魂在 深淵中甦醒 一切過往歷歷如晴川

譜例 15

Port. Port.
是誰讓我 瞥見了生命的原形
95
P
詩 其實早已經寫

譜例 16

年輕的靈魂在 深淵中甦醒 一切過往 歷歷如 晴川
 上的野樹 只有詩人才能碰觸 只有詩人能 黑暗而又光耀的
 帶讓我們跨越那

譜例 17

反之處 如今都成風景 一切過往 歷歷如 晴川 上的野樹

第一句作曲家用 E 大調回主音的堅定語氣譜出：「詩，其實早已經寫好了。」（見譜例 18：5-6 小節）但第二句、第三句就運用平行調的和絃，改變和絃的色彩，如在第 10 小節中借用同名小調的 VI，讓人有調性隨詩句轉移的夢幻朦朧之感。從第 12 小節開始，在 E 大調的 IV 上的 I—vi—N₆（拿坡里六和絃），此種調性擴充的手法讓這短短的詩句，充滿各種和絃色彩：

譜例 18

中速 (♩)
 P 詩 其實早已經寫好了 5/4
 100年後 詩中 只留下了你 純淨的心 那時誰還會去
 Poco cresc. P

追問 詩成之時的你的年齡

作曲家常在曲子中「運用調性的轉移呼應詩中的意境」，以整首曲子中的調性而言，第一段詩 1-15 小節，32-39 小節(見譜例 19)，以 E 大調為主，²³³調性較穩固，相對應的詩詞為「詩/其實早已經寫好了/千百年後/詩中只留下了你純淨的心/那時/誰還會去追問/詩成之時你的年齡」、「只有詩人才能碰觸/只有詩人/才能帶領我們/跨越那黑暗而又光耀的時空邊界」也為肯定的語氣與心態。相較之下，「一切過往歷歷如晴川上的野樹」作曲家運用調性的轉換強調出過往與現今的情境更替(27-28 小節)，在 40-43 小節中也從原來的 F 大調轉到 f 小調，似乎反映出詩中「包括那些隱密的追隨與背叛」的負面情緒與語言，到「飄浮著木樨香氣的清晨和夜晚/以及/我們如何學會了/用真誠的語言和自己交談向遠方呼喚」運用同音異名的方式轉回 E 大調，從小三和絃到大三和絃，呼應詩境上豁然開朗的感覺(46-47 小節)。

²³³第一段雖有運用平行調的和絃，改變和絃的色彩，但因未出現確定轉調的終止式或調性發展，故只能視為短暫的平行調運用，與之後確實轉調不同。

譜例 19

年輕的靈魂在 深淵之中甦醒 一切過往歷歷如 晴川

只有詩人能碰觸 只有詩人能 黑暗而又光耀的
 上的野樹 帶領我們跨越那

時空 邊 界 P 包括那些隱密的追隨與背叛

P 那些 總是 飄風過 森林 揮 香 氣 的 清 晨 和

25 25 30 35 30 35 40 40 45 45

p *poco cresc* *cresc* *cresc* *cresc* *cresc* *cresc* *cresc* *cresc* *cresc*

sf *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

p sub. *p*

50 55

夜 晚 以 及 我 們 如 何 學 會 了 愛 用 真 誠 的 語 訴 自

50 55

己 交 談 向 遠 方

60

呼 喚 (呼 喚 呼 喚 呼 喚 呼 喚)

55 60

值得一提的是，作曲家為了配合詩人與自我心靈真誠的對話與呼喚的意境，在 60 小節重複「呼喚」一詞與多達四次，²³⁴使用升 F-E 的高音長音，配合一字一音，與鋼琴在高音類似三連音的彈奏，形成遙遠的、悠揚的「回音與呼喚」般的音響效果。

樂曲中的鋼琴部份，右手配合主旋律彈奏和絃音，左手主要以爬音音型為主。右手在導奏、間奏與尾奏部份，常使用以三個八分音符為一組，來改變原本以 2 拍、4 拍為主體的樂句形式，加上高音較高，呈現出清澈空靈的感覺，彷彿呼應詩中「詩人清澈的自我觀照之心」（見譜例 20：64-68 小節）：

譜例 20

65

70

²³⁴原詩只有一次，其餘四次為作曲家所加。

詩中利用河川和歲月平緩流過的畫面，過去的種種紛擾已成過往，平靜如晴川上的野樹，再也激不起詩人沉靜的心的任何波濤，所以，詩人貴在擁有這顆「靜觀的心」，才能在紛擾的世間瞥見「瞥見生命的原形」。詩人間的情誼與互相砥礪勉勵，即使「這卻也正是詩人用一生來面對的荒謬與疼痛」，詩人也甘之如飴。曲中利用調性的轉化與擴充，表達出讓人想抓住什麼卻又頓時溜走，癡弦該聽到，同是詩人，還有作曲家的讀者，對他的摯情。

二、第二組 七至十二首

第七首〈渡口〉

1 調性：F 大調

2.拍子：3/4 拍

3 速度：中慢

這是一首感傷的離別詩。就如千古以來騷人墨客離不開的主題「離別」，席慕蓉將場景設定在「渡口」，畫面刻意停格在「讓我與你握別再輕輕抽出我的手」的一剎那，「浮雲白日」、「山川莊嚴溫柔」等渡口週遭的景物描寫，以清幽的文字勾勒出離別的憂愁與不捨，深具「畫面感」。

這是整場音樂會中唯一一首具固定拍子的曲子，也是錢南章以詩入樂的眾多作品中難得有固定拍號的作品。全詩分為三段，因此旋律配合詩的段落形成 A、B、C 三段落，

段落與段落中安排有伴奏 8 小節左右作為過門：

導奏

讓我與你握別
再輕輕抽出我的手
知道思念從此生根
浮雲白日 山川莊嚴溫柔

間奏

讓我與你握別
再輕輕抽出我的手
華年從此停頓
熱淚在心中匯成河流

間奏

是那樣萬般無奈的凝視
渡口旁找不到一朵可以相送的花 間奏
就把祝福別在襟上吧
而明日
明日又隔天涯²³⁵

前兩段明顯的段落排比，重複前兩句「讓我與你握別/再輕輕抽出我的手」，隔段「疊句」的修辭法，讓悲傷的畫面與語氣更強烈也更集中，且如古詩般的隔行押「又」韻，行韻十分規則，讓詩更具音樂性。因詩句呈段落排比，結構十分雷同，我們將相同的與不同的句子作一比較，便可發現錢南章如何運用詩句的音調來譜寫旋律，兩者之間的關係又是如何的緊密。這兩段詩前兩句一模一樣，均是「讓我與你握別/再輕輕抽出我的手」，因此作曲家也在相同的字句上譜出相同的旋律與伴奏，這也成為貫穿整首曲子的「送別」主題，（見譜例 21：9—16 小節、見譜例 22：44—49 小節）：

²³⁵席慕蓉，2000，42。


譜例 21


40
 讓我與你推別再輕輕抽出我的手

譜例 22

45
 讓我與你推別再輕輕抽出我的
 55 27 27
 手 華年從此停頓

第一段三、四行為「知道思念從此生根/浮雲白日/山川莊嚴溫柔」，第二段對應的句子為「華年從此停頓/熱淚在心中匯成河流」，因為句構十分雷同，讓人期待也用相同的旋律譜寫，但仔細觀察其中「從此」一詞作曲家使用相同旋律外，其餘旋律均隨語音

起伏，如第一段「從此」一詞前接「思念」，一聲接四聲，音勢往下走，旋律為  。

第二段「從此」一詞前接「華年」，為二聲上揚，旋律為  。大致而言，兩段旋律雖因語音變化而不同，但卻奠基在相同的主題上，其餘字句比較如下(見譜例 23:18-35

小節、見譜例 24:53-67 小節)：

譜例 23

知道思念從此生根浮
雲白日山川莊嚴過
柔

譜例 24

幸年從此停頓
熱淚在心中匯成河
流 卽是

因為七和絃的使用，讓整首曲子瀰漫著離別的哀傷，使用四分音符連續四個屬音 C，配上詩詞「輕輕抽出我的手」（見譜例 21：13、14 小節），更顯得躊躇不捨。

第三段雖只有五句，但卻轉押了三個「Y」韻，²³⁶其中的「花」由於發音方式加上詩意的配合，作曲家將之安排長達 12 拍的高音 G 營造高潮，也是全曲的最高音（見譜例 25：93—96 小節）：

²³⁶分別為「花」、「吧」、「涯」。

譜例 25

找不到一朵可以相
送的花

鋼琴部份就像一首獨立的鋼琴小品，與聲樂旋律一問一答、相互穿插，這也是曲子的另一個特色。右手有完整的主旋律，左手伴奏在全曲中均使用連續下行的七和絃，每一個和絃的七音解決的目的音，都是下一個和絃的七音，也因為七音需要解決的特性，故有向前推進的傾向，最終形成懸而未決的感覺，彷彿詩中必須分離卻又難以割捨的氛圍：

譜例 26

讓我與你推別再輕輕抽出我的手

第 63 小節「熱淚在心中匯成河流」和 83 小節「找不到一朵可以相送的花」兩句都是整首曲子中作曲家刻意營造的高潮點，後接鋼琴右手連續七度音程下行，形成內心的激動與衝突(見譜例 27、28)。終曲停在屬音 C，頗有「明日又隔天涯」的無奈之感。

譜例 27

60 65 727

熱 淚 在 心 中 匯 成 河

Poco cresc.

70 卽 是

dim.

Detailed description: This musical score for Example 27 consists of two systems. The first system includes a vocal line with lyrics '熱 淚 在 心 中 匯 成 河' and a piano accompaniment. The piano part is marked 'Poco cresc.' and 'mf'. The second system continues the vocal line with the lyrics '流 卽 是' and the piano accompaniment, marked 'dim.' and 'mp'. Measure numbers 60, 65, 70, and 727 are indicated above the vocal line.

譜例 28

85 90

找 不 到 一 朵 可 以 相

cresc.

95 送 的 花

f

dim.

Detailed description: This musical score for Example 28 consists of two systems. The first system includes a vocal line with lyrics '找 不 到 一 朵 可 以 相' and a piano accompaniment. The piano part is marked 'cresc.'. The second system continues the vocal line with the lyrics '送 的 花' and the piano accompaniment, marked 'f' and 'dim.'. Measure numbers 85, 90, and 95 are indicated above the vocal line.

第八首〈禪意〉

1.調性： $b^b e$ 小調

2.速度：中慢

這首詩出自席慕蓉的第二本詩集《無怨的青春》，具有她早期詩歌中悲嘆青春消逝緬懷愛情的特色，原詩雖分為兩段，但主旨集中在第一段對「過去」的敘事性詩句，而第二段僅短短三句，補充「現在」回憶當時「窗外落著細細的細細的雨」的映襯情境。這首詩雖無排比、對偶等修辭，但每隔一、二句就會在句末押韻，如「記」、「裡」、「莉」、「息」押「一」韻，「去」、「許」、「雨」押「ㄩ」韻，由於「一」與「ㄩ」屬近係韻，在韻腳的使用上十分密集。加上詩文中詩人使用「疊句」來加強語氣²³⁷，和有意無意的四字語法，「都已忘記」、「沒有芳香」、「再無聲息」，都讓這首以散文敘事手法寫成的小詩，具有朗朗上口的音樂性，原詩入下：

當你沉默地離去
說過的 或沒說過的話
都已忘記
我將我的哭泣也夾在
書頁裏 好像
我們年輕時的那幾朵茉莉
也許會在多年後的
一個黃昏裏
從偶然翻開的扉頁中落下
沒有芳香 再無聲息

窗外那時 也許

²³⁷ 「說過的」、「沒說過的」屬類疊句，「細細的」「細細的」雨，屬疊句，以加強悲嘆的語氣。

會正落著細細的細細的雨²³⁸

針對這首詩的特色，詩人在旋律的安排上雖無明顯的間奏來區隔詩的段落，但依詩句語氣與情境的轉折來安排旋律的進行，休止符與小段間奏大多配合著詩句的說話語氣，如第 7、9、14、17(見譜例 29)、47-49 小節休止符上的運用(見譜例 30)：

譜例 29

中速 (3, 4, 6 J)

當你
 沉默地離去 談過的 或沒說過的
 話 都已忘 記 我將我的哭泣也
 夾在書頁裏 好像 我們年輕時的那幾朵茉莉

譜例 30

會正落著 細細的 細細的 雨

為了配合詩人回首年少時不同的心境轉換，樂句在音域與節奏上也有不同的安排。

第一、二句詩形容「你的離去與對我的遺忘」，作曲家安排較舒緩的節奏且具優美的旋

²³⁸席慕容，1983，146。

律線（見譜例 29：第 4-13 小節），唱出憂傷的年少情懷。休息四拍後，轉換為似宣敘調的節奏與音程，叨叨絮絮的唱出「我將我的哭泣也夾在/書頁裏/好像/我們年輕時的那幾朵茉莉」，說明主人翁將象徵記憶的茉莉夾進書頁，從此不再碰觸的行為反應（見譜例 29：15-19 小節）。藉著上一句的同音反覆與固定節奏襯托，緊接著運用 E、F、G 等高音域的長音，配合著「也許會在多年後的一個黃昏裏」成為整首曲子的高潮，²³⁹接著的句子「從偶然翻開的扉頁中落下/沒有芳香/再無聲息」又回復到中音域（見譜例 31：第 30-39 小節）。由於詩句在句構與意義上是連貫性且不可分割的，作曲家沒有間斷的譜上以下三小段氣氛截然不同的旋律，互為襯托，顯示出第 4-13 小節的惆悵、15-19 小節的高亢和 30-39 小節的寧靜：

譜例 31

20
 也 許 會 在 多 年 後 的

25
 一 個 黃 昏

30
 裏 從 偶 然 翻 開 的 扉

35
 頁 中 落 下 。

²³⁹作曲家將「也許會在多年後的一個黃昏裏」這句詩譜上音值較長、音域較高的旋律，成為本曲中的高潮，筆者猜測可能是在此句之前為「過去」情境的描寫，此句之後為「身處現在」的對過去結果的假想-「也許在一個黃昏」、「也許正落著細雨」，故以此句為詩中倒敘法時間上的劃分，故成為高潮句。



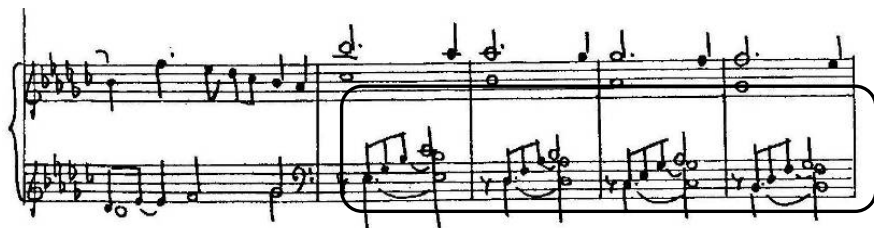
由於最後一段的回到淡淡的惆悵情緒，與之前的高亢氣氛迥然不同，所以作曲家安排較長的三個小節休息作為情緒上轉變的緩衝，接著才用緩慢、一句一句的音調唱出「窗外那時/也許/會正落著細細的細細的雨」，並運用大量 B、A 二度音的反覆彷彿雨聲的模擬，最終回到主音降 E 作結束（見譜例 32：42-50 小節）：

譜例 32

詩人擅用押韻、與疊句的修辭，作曲家也有所注意與安排，如「說過的」、「沒說過的」屬「類句」修辭，「細細的」「細細的」雨，屬「疊句」修辭，詩人藉此方式加強悲嘆的語氣，因此作曲家就譜上用相同的旋律(見譜例 29：8-10 小節、見譜例 32：47-49 小節)。

在和聲方面，作曲家使用五度音型的平行移動作變化與開展，並常使用連續下行音型，彷彿呼應詩中象徵年輕的那幾朵茉莉，「從偶然翻開的扉頁中落下」(見譜例 33、34)：

譜例 33



譜例 34

25
 一 個 黃 昏

30
 裏 從 偶 然 翻 開 的 扉

35
 頁 中 落 下 雨

mf

dim.

dim.

dim.

回顧這首詩的標題－「禪意」，²⁴⁰面對失戀的痛苦，「自我」選擇平靜的遺忘，只將哭泣夾在書頁裡，在多年後某個飄著細雨的黃昏才會偶然想起，而席慕容在這首詩中利用自然風景－「雨」，給讀者一片清淨明心，這原是禪詩的特色，席慕容這首詩可

²⁴⁰「禪宗精神」非指詩人要脫離現實生活去參禪修道，而是指創作上的一種美學態度，達到一種空靈的超凡脫俗的藝術境界。它追求超越一切物理和生理的誘惑，泯滅了一切世俗的差別和區分，既能生活於感知世界，又能不駐心於物質與現實的功利中，始終保持一種心理安靜超逸的自我平衡。

謂有濃厚的禪意。所以在這首曲子的鋼琴部份，也可發現明顯模擬「雨滴落下」的聲音節奏，從導奏起貫穿全曲，例如導奏如雨開始落下的音型（見譜例 35：1-4 小節）：

譜例 35



激動處運用八分音符的和絃音齊奏，彷彿傾盆大雨（見譜例 36：20-28 小節）：

譜例 36

Musical score for Example 36, showing a piano introduction with a rhythmic pattern of eighth notes and rests, mimicking rain falling. The score includes lyrics: 子 也 許 會 在 多 年 後 的 一 個 黃 昏. The piano part features a dense texture of eighth-note chords.

作曲家運用八分休止符，讓左右手產生交錯的下行音型，如交錯落下的細雨（見譜例 37：

29-37 小節、見譜例 38：46-50 小節）：

譜例 37

裏 從 偶然 掀開的 扉
頁 中 落 下

mf

mf

dim.

30

35

dim.

dim.

譜例 38

會 正 落 著 細 細 的 細 細 的 雨

dim.

P

50

作曲家配合詩的情境創作出不同的模擬聲響，讓曲子更有深度與趣味。

第九首〈借句〉

1 調性：C 大調

這首詩是詩人讀到隱地的一句詩句：「一生倒有半生，總是在清理一張桌子。」有感而發寫成的，因此詩人將這作為引子，安排在整首詩的第一句，再往下鋪陳：「總以

為／只要窗明几淨／生命就可以重新開始」，因為「總以為」，所以反應出接下去三大段的「於是」與「不盡然」，最後一段更在結束前做了強烈的前後呼應「於是／週而復始／一生倒有半生／總是在清理一張桌子」，因為「有些模糊的角落又會逐漸復原」，所以總是力不從心，終至「來不及挽救的我的歷史」。成為共 24 行，289 個字的長詩。

全詩分為五段，去掉前後呼應的兩小段，中間三段不斷在鋪陳無法挽回的青春歲月與輝煌過往：

一生倒有半生 總是在
清理一張桌子
總以為 只要窗明几淨
生命就可以重新開始

於是 不斷丟棄那些被忽略了的留言
不斷撕毀那些無法完成的詩篇
不斷喟嘆 不斷發出暗暗的驚呼
原來昨日的記憶曾經是那樣光華燦爛
卻被零亂地堆疊在抽屜最後最深之處

桌面的灰塵應該都能拭淨
瓶中的花也可以隨時換新
實在猶疑難捨的過往就把它們裝進紙箱
但是 要如何封存
那深藏在文字裡的我年輕的靈魂

(要怎麼向她解釋
說我們同行的路途最好就到此為止?)

從來也沒有學會如何向自己道別
我只能把一切再還給那個混亂的世界
在微雨的窗前 在停頓的剎那間
有些模糊的角落又會逐漸復原

於是 週而復始 一生倒有半生
 總是在清理一張桌子
 清理所有過時 錯置 遺忘
 以致終於來不及挽救的我的歷史²⁴¹

除了第一段與最後一段引用隱地的詩句做為前後排比的呼應外，第二段也用四個「不斷」寫成排比句，並試圖在句尾押韻²⁴²。故作曲家在相同的句子上用相同的旋律（見譜例 39：10—15 小節、見譜例 40：85—90 小節）：

譜例 39

10 15

生倒有半生

總是在清理 一張桌子 總以為

譜例 40

85 90

生倒有半生 總是

在清理 一張桌子 清理所有過

在排比句方面，「不斷丟棄那些」、「不斷丟棄那些」、「不斷撕毀」、「不斷發出」也使用相同的音型，見譜例 41：

²⁴¹席慕容，1999，8。

²⁴²正方框內的字，詩人試圖在文字鋪陳時轉換不同的韻腳，有時相鄰句押韻，有時隔句押韻唸起來自然有音樂性。

譜例 41

於是 不斷丟棄那些 被忽略 3 的留言 不斷搗毀
 那些 無法完成的詩篇 不斷唱嘆 不斷盪出暗暗的
 驚呼 原 來 昨日的記憶
 曾 經是那樣 光華燦爛 卻被零亂地 堆疊在抽屜

整首曲子唱唸夾雜，唱的部份常在固定句首字拉長音，如「一」（見譜例 39：第 10、15，見譜例 40：81、88、小節）、「原」（見譜例 41：第 38 小節）、「曾」（見譜例 41：第 43 小節），企圖突顯詩中所表達的突兀感，接下去的唸頌的部份則運用快速的八分音符與十六分音符快速交替（見譜例 42：75-80 小節），更整首曲子充斥著荒謬與不協和的不確定感，作曲家可能要藉此營造出詩中「一生倒有半生，總是在清理一張桌子。」的無奈與荒謬吧：

因為音樂會需要練習和彩排的緣故，常和席慕蓉見面。有一次她問我：「如此一個長詩，說的又是一大堆瑣碎的雜事。在沒有聽到這首歌以前，實在很好奇，不知道你為什麼要挑選它？以及會作成什麼樣的曲子？現在聽到了，覺得它和普通的歌，的確有點不同。」

……《借句》則十分口語化，像詩的本身一樣，嘮嘮叨叨，後來又加入類似西方音樂《宣敘調》(Recitative) 的唱法，多重轉折，十分戲劇的結束。²⁴³

²⁴³ 錢南章、賴美珍合著，2007，130。

譜例 42

recit. (小快板)

mp

從來也沒有學會 如何向自己道別 我只能把一切再

還給那個 混亂的世界 在微雨的窗前 在停頓的剎那間

有些模糊的角落 又會逐漸復原 於是 週而復始

rit

在鋼琴部份，導奏由左右手交替彈出不同八度的C大調音階組合音(見譜例 43)，各由一拍休止符間隔(1-2 小節)，在突兀的小二度和絃後(第 3 小節)，再以相同的演奏手法以下行的C大調音階回到C音(第 4-6 小節)，頗有從規律節奏語音階中參雜突如其來的錯愕之感，而整首曲子的鋼琴部份就由此種規律、輕快、有秩序感的左右手單音彈奏中，突如其來的參雜如第三小節般的不協和音程，呼應著詩中「一生倒有半生/總是在清理一張桌子」但卻「有些模糊的角落又會逐漸復原」的「規律」與「混亂」的衝

突感：

譜例 43

Musical score for Example 43, showing piano accompaniment. The score is in 3/4 time and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The first system includes dynamic markings *mf stacc.* and *mf*, and fingering numbers 18, 10, and 8. The second system continues the piece with a similar rhythmic pattern.

從 90-100 小節中，也可由左手規則性的音階上下行安排、右手下行和絃長音中看

出作曲家用「音階」暗喻對「秩序」的象徵：

Musical score for Example 43, showing vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes lyrics: 在清理 - 張桌子 清理所有過. The score includes dynamic markings *fp*, *resc.*, and *resc.*, and fingering numbers 18, 90, and 10. The piano accompaniment features a regular scale pattern in the left hand and a descending chordal line in the right hand.

時 錯 置 遺 忘 以 致 終 於 來 不 及 挽 救 的

我 的 歷 史

一 生 附 有 半 生 總 是 在 清 理 一 張 桌 子。

錢南章

整體而言，整首詩擺盪在「反覆整理桌面希望人生得以規律整齊」但又「無法向過去的自我道別而終就恢復凌亂」的矛盾衝突中，而作曲家也讓整首曲子保有其精神，運用C大調與音階、鋼琴部份以四分音符規律的節奏來保有詩中的「秩序」，但又在規律的C音階中將因接分散在不同的八度中，並使用小二度音響，強調下屬音F，譜成建立在IV系統中的樂句，藉此在規律中產生「突兀」的效果，戲劇性頗高。

最後一提，作曲家省略了原詩「要怎麼向她解釋，說我們同行的路途最好就到此為止？」²⁴⁴，也可看出詩人與作曲家對詩的重點與解讀上的不同。

《借句》中有兩句席慕蓉放在括弧中的句子：「要怎樣向她解釋/說我們同行的路途最好就到此為止？」我在第一次發表時把它省略了。第二次演唱前，才知道這是詩人最想要說的兩句，可是無論如何都放不回歌中了。在此，鄭重向席慕蓉道歉。²⁴⁵

²⁴⁴作曲家在以詩入樂中的聲樂作品中，幾乎保留原詩，極少作更改。

²⁴⁵錢南章、賴美珍合著，2007，131。第一次演唱指2003年的六首曲子於【你的歌我來唱】音樂會中

第十首〈一棵開花的樹〉

1.調性：F 大調

2.速度：中速

這首詩是席慕蓉的名詩，也幾乎成爲席慕蓉的代名詞，這不僅呈現出她女性身份擅長用細膩的筆觸寫情詩的特點外，更因她深厚的繪畫基礎，於詩中所營造出的色彩多樣的畫面感，也因爲詩人的中國文人背景，於詩中隱約透露出的佛教思想，可謂是集席慕蓉特色於大成的最佳代表詩作。²⁴⁶也因詩的特色鮮明，引起了與女性詩人喻麗清的對話，以下喻麗清與席慕蓉以詩對答，可由中看出兩人對愛情觀點的端倪：

如何讓你遇見我
在這最美麗的時刻 為這
我已在佛前 求了五百年
求祂讓我們結一段塵緣

佛於是把我化作一棵樹
長在你必經的路旁
陽光下慎重地開滿了花
朵朵都是我前世的盼望

當你走近 請你細聽
那顫抖的葉是我等待的熱情
而當你終於無視地走過
在你身後落了一地的
朋友啊 那不是花瓣
是我凋零的心²⁴⁷

的首演，第二次演唱指 2005 年【錢南章樂展——一棵開花的樹】中的發表。

²⁴⁶以社會階層與身分看席慕蓉寫作風格，在第二章有詳細的探討。

²⁴⁷席慕蓉，2000，38。

喻麗清讀了席慕蓉的〈一棵開花的樹〉後，寫下的《情人樹》：

有樹
有花
有情人
就想起你那開著白花的樹
香氣漸減
而果實累累

有男人
有女人
就有男男女女女女女男
想起戰爭與傷害
你那烏托邦的情人樹
落英如雪
總要等到秋後
才能憶起那花是白是紅

情人樹上結了正果
情人樹下卻走得遠了
遠了……遠方
有樹 不再開花²⁴⁸

席慕蓉讀了喻麗清的〈情人樹〉後，寫下的〈邊緣光影-給喻麗清〉：

多年之後 你在詩中質疑愛情
卻還記得那棵開花的樹 落英似雪……
美 原來等候在愛情的邊緣
是悄然墜落時那斑駁交錯的光影

是一瞬間的分心 卻藏得更深

原來人生只適合虛度

譬如盛夏瘋狂的蟬鳴 譬如花開花謝

²⁴⁸喻麗清，《延著時間的邊緣走》(台北：格林出版，1999)，38。

譬如無人曠野間那一輪皓月
譬如整座山林在陽光蒸騰下的芳香
譬如林中的你
如何微笑著向我慢慢走來 衣裙潔白
依舊在那年夏天的風中飄動
彷彿完全無視於此刻的 滄海桑田²⁴⁹

席慕德曾在音樂會節目單上說到：

〈一棵開花的樹〉可說是席慕蓉的名詩，曾被多次譜曲，有人著重於那句「我已在佛前求了五百年」、有人認為「陽光下慎重地開滿了花」才應是這首詩變成歌時的基調、有人則因為那「落滿一地的花瓣」和「凋零的心」等意象而感動。而錢南章當然也有他非常個人的詮釋，這點留待聽眾自己去感受。²⁵⁰

可見這首席慕蓉最著名的詩，因作曲家著重的意象不同，進而產生不同的詮釋與安排。全詩分為三大段，每一段構成一個獨立的畫面，三個畫面又有著情感與內在的聯繫，第一幅畫是「少女的祈禱」，求佛的虔誠的心；第二幅畫是「少女化樹」陽光下開滿了花的希望滿懷；第三幅在前兩幅的基礎上有了時空節奏上的變化，因你的無視走過，轉折與衝突成就了動感極強的畫面。席慕蓉把抽象的求愛意念，化作可聽、可看、可以感受的多維立體畫面，以一棵開滿了花的美麗樹木形象，描寫東方女性的愛情觀—細緻柔和、多情執著、也顯示了東方女性對愛情的虔誠。因此作曲家將充滿盼望的前兩段安排 F 大調，並在結尾處難得的使用比較完整 F 大調的終止式的和聲進行（12、20 小節，見譜例 44），前兩段使用大量四分音符和八分音符在 I 和絃上 F、A、C 的旋律動向，大三和絃的運用，明亮優美恰似少女如夢似幻的心境，期待中帶有淡淡甜蜜心情，

²⁴⁹ 席慕蓉，1999，186。

²⁵⁰ 席慕德，〈從《寄鞋》談錢南章的歌〉，《錢南章樂展—全場席慕蓉詩選節目單》，13 March 2005。。

優美動人，頗具有詠嘆調的旋律特性。鋼琴部份首先出現 4 小節的旋律，可說是整首曲子的主要發展動機：

譜例 44

中速 (3,4,5,6♯)

如何 讓你 遇見 我在我最美麗的時刻 為這

我已在佛前求了五百年 求祂讓我們結一段塵緣

佛 於是 把我化作一棵樹 長在你 必經的路旁

Detailed description: The musical score is written in a single system with a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked '中速' (Moderato) and the key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The score is divided into three systems. The first system shows the piano introduction with a dynamic marking of 'mp'. The second system begins with a vocal line starting at measure 5, with lyrics '如何 讓你 遇見 我在我最美麗的時刻 為這'. The piano accompaniment continues. The third system begins with a vocal line starting at measure 9, with lyrics '我已在佛前求了五百年 求祂讓我們結一段塵緣'. The piano accompaniment continues. The fourth system begins with a vocal line starting at measure 13, with lyrics '佛 於是 把我化作一棵樹 長在你 必經的路旁'. The piano accompaniment continues. The score ends with a double bar line.

17
陽光下慎重地開滿了花 朵朵都是我前世的盼望

21
當你走近 請你細聽那顫抖的葉是我

第三段詩的风格丕變，由原本的盼望中轉為失望，作曲家先藉由鋼琴間奏的動機音型（見譜例 44：21-22 小節），將旋律轉成 f 小調，鋼琴和絃在 f 小調 F、A^b、C 中又加入 D、G、讓和聲出現詭異、突然、震驚的氣氛，且用顫音的彈奏方式模擬「顫抖、落葉」的意象，暗示接下來悲劇性的命運。

聲樂部份由中音域開始緩緩唱出「當你走近/請你細聽」，中間四拍的休止符彷彿對路人停下腳步的提醒，但隨著詩中劇情的往上堆疊，意中人的視而不見，音域也由原本的中音域逐漸往上攀升，終至最後「在你身後落了一地的」，使用作曲家一慣的高音長音來堆疊出詩中的高潮，鋼琴部份同時也以極端音域支撐這段旋律，造成中空的疏離感。（第 31-34 小節）。在上一句「在你身後落了一地的」的高音長音後，象徵「落葉」似的鋼琴間奏緊接又出現了。因為「在你身後落了一地」缺少受詞，並不是個完整的句子，接下來的兩句「朋友啊！」、「那不識花瓣」也並非此句子的受詞，它只是一個延長「等待」氣氛的插入句，所以作曲家選擇在此剎然停止三次（35、37、39 小節），並

配上鋼琴顫音的間奏，不只順應了詩在語言上的文氣，更在音樂上形成懸而不決、欲言又止的猶疑氣氛(見譜例 45)：

譜例 45

21
當你走近 請你細聽那顫抖的葉是我

27
等待的熱情而當你終於無視地走過

31
呵在你身後落了

34
一地的朋友呵 那不是花瓣

The musical score consists of four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano accompaniment features tremolos and sustained chords, creating a sense of hesitation. The lyrics are in Chinese and describe a moment of longing and disappointment.

39 craff) rit.
mp
是我 凋零的心

Tempo I tempo rall.
div. mp
Dns. 1.2003

「在你身後落了一地的」此句真正的受詞「是我凋零的心」終於在 41 小節(見譜例 45)出現，作曲家選擇回到 F 大調，除了在曲終能與之前運用相同的音型，最後一小節作和絃音上行結尾，互相呼應外，彷彿也透露出絕望中仍有一絲希望的期待，以下將此一動機作以下整理比較：

譜例 46

9
我已在佛前求了五百年求祂讓我們結一段塵緣

17
陽光下慎重地開滿了花朵 朵朵都是我前世的盼望

39 craff) rit.
mp
是我 凋零的心

在鋼琴部份，符合古典主義的和聲語法，B 段轉成 f 小調，右手小 2 度的持續顫音與左手持續 8 拍和絃音，風格丕變，象徵著「顫抖的葉」和「在你身後落了一地的」(譜例 45：21-23 小節)，且此一兩小節的「落葉」的伴奏動機，第一次出現承續第一段的期待心情，第二次出現用以銜接第二段的 F 大調結尾，且彈奏時聲樂旋律驟然停止，可謂

承先啓後，頗具「過門」作用。左手在此時八分音符八度音階上行，再半音下行，製造急切且戲劇化的氣氛，尤以第 31-34 小節使用不等分節奏(Hemiola)，右手連續三連音半音下行，左手連續八分音符半音上行，以極端音域堆疊出的急切性更是十鮮明。

這首曲子是席慕蓉著名的情詩，作曲家運用平行調的轉化與鋼琴伴奏上的擬物聲響，將詩中主人翁的心境作一細膩的描寫與轉換，可謂一首詩與樂貼切結合的抒情歌。

第十一首〈誘惑〉

1 調性： $\#f$ 小調

2. 速度：稍慢

原詩分爲三段，作曲家很清楚的將曲子配合譜成三段音樂，並依序譜上 $\#f$ 小調、 $\#g$ 小調、 $\#f$ 小調，作爲情境上的區隔。由於此詩字面上指深秋裡落葉美景對詩人的誘惑，但進一步探討，應暗喻在情感上或人生理想上對自我「明知不可爲而爲之」的誘惑，所以一種理性與感性、抗拒與接受在情感上的拉扯與掙扎，無論結果如何，卻都擺脫不了「後悔」的命運。因此如此詭異無奈的深秋情景與心境，作曲家不但使用小調來譜曲，在鋼琴右手部份也使用彷彿「沉重的腳步」的和絃齊奏(見譜例 47：第 1-12 小節)，使整首曲子瀰漫著悲傷落寞的基調。

終於知道了
在這葉將落盡的秋日
終於知道 什麼叫做
誘惑

永遠以絕美的姿態
出現在我最沒能提防的
時刻的
是那不能接受 也
不能拒絕的命運

而無論是哪一種選擇
都會使我流淚
使我 在葉終於落盡的那一日
深深地後悔²⁵¹

第一段的旋律緩慢，緩緩道來「在這葉將落盡的秋日」，連續兩個樂句都停留在 $\#f$ 小調的屬音（見譜例 47：第 5-9 小節），旋律優美且悲傷：

譜例 47

稍慢 (2, 3, 4, 5)

終於知道

了 在這葉將落盡的秋日 終於知道

²⁵¹ 席慕容，1983，164。

11
什麼叫做誘惑 (天使的臉孔)

18
永遠以絕美的姿態出現在

26
我最沒能提防的時刻的是那不能

第二段的詩意由第一段的鋪陳，進入到「誘惑」的本身情境，「永遠以絕美的姿態 / 出現在我最沒能提防的 / 時刻的」，美麗且危險，作曲家連續使用許多連續的八分音符音型（見譜例 47：第 26—28 小節），加快了旋律的進行。

經由前兩段對「葉將落」的哀嘆，第三段終於成為壓垮駱駝的最後一根稻草。作曲家將調性再轉回[#]f 小調，旋律卻與第一段不同，連續八分音符的音型（見譜例 48：37—46 小節），似宣敘調的手法，使用較小的音域，重複的音高與力度的逐漸增加，堆疊

出 48 小節的高潮，藉以呼應詩中「在葉終於落盡的那一日」的悲慟。²⁵²鋼琴部份也以連續八度音加強音樂的強度，再緩緩唱出最後一句「深深地後悔」，最後一音停在[#]f 小調的第二音，懸而未決的感覺加深了原詩「後悔」的情緒。

譜例 48

31 (♯)(♯)
接受也不能拒絕的命運

37 mp tempo 而無論是哪一種選擇都會使我

42 流淚 使我在葉終於落盡的那一

²⁵²整首詩從第一句起，就不斷的在鋪陳「落葉將落」的意象，直到這一句才是真正點出「葉終於落盡的」的時刻，不得不接受命運的後悔的心情。

深深地後悔

誘惑

第十二首〈戲子〉

1. 速度：Andante Moderato

此首詩出自席慕蓉早期的詩集—《七里香》，不同以往詩人常以第一人稱述說自己的內心感受，這首「戲子」藉由第三者的獨白，突顯出帶著面具過的人生的無奈。這首具有濃厚戲劇性的詩作讓錢南章十分欣賞，他曾透露席慕蓉的〈戲子〉是他第一眼就愛上的詩作，因此也是第一階段就選取的六首詩中的一首。²⁵³當中的一段「親愛的朋友／今生今世／我只是個戲子／永遠在別人的故事裏流著自己的淚」²⁵⁴讓他讀來印象深刻。

雖然演的是別人的愛情，訴說的是別人的悲哀，但戲子在別人的故事裡，流的卻是自己最真實的眼淚。詩人用了許多「美麗」、「愛情」、「塗滿油彩的面容」等華麗的詞藻，描述戲子在台上的風光與亮麗，但又用「今生今世/我只是個戲子」，「永遠只能在別人的故事裡/流著自己的淚」，與之前充滿亮麗象徵的句子映襯下，顯得虛偽與

²⁵³2003年，中華民國聲樂家協會會長席慕德老師請了四位詩人：余光中、洛夫、席慕蓉、蔣勳提供詩作，又邀四位作曲家：馬水龍、陳茂萱、張炫文與我，以詩人提供的詩篇自由譜曲。歌曲完成之後，由聲協名譽會長申學庸老師製作。8月22日在國家演奏廳舉辦的【你的歌我來唱】音樂會中發表。該場音樂會我挑選了六首席慕蓉的詩譜曲。錢南章、賴美珍合著，2007，135。

²⁵⁴席慕蓉，2000，112。

無奈。原詩雖分為兩大段，但沒有明顯的段落排比，著重於平鋪直述的獨白陳述，因此在第一段結束後，作曲家並未用間奏作為曲中明顯的區隔，也未使用任何代表語氣暫歇的休止符，就緊接著「所以/請千萬不要」第二段的呈現(見譜例 49：第 14、15 小節)：

請不要相信我的美麗
也不要相信我的愛情
在塗滿了油彩的面容之下
我有的是顆戲子的心

所以 請千萬不要
不要把我的悲哀當真
也不要隨著我的表演心碎
親愛的朋友 今生今世
我只是個戲子
永遠在別人的故事裏
流著自己的淚

在旋律上常使用八分音符和附點節奏交錯的手法，常作大跳，營造出濃厚的戲劇效果，並在句首與句尾中加上裝飾音，造成旋律上的變化。

在整首詩中，看得出作曲家非常突顯「在」字的意義，因為此字將「在台上」與「在台下」、「在油彩面容前」與「在油彩面容下」、「在人前」與「在人後」作出主人翁的內心區隔，點出整首詩的矛盾與衝突，因此作曲家取整首曲子中兩個「在」字，使用中國傳統戲曲的拖拍唱腔來呈現（見譜例 49：第 7-8 小節、第 25-31 小節）。八分音符由慢漸快，由舒緩而激動，與詩中主角「戲子」在台上應有的形象不謀而合。

接著，在第一段主人翁的娓娓道來的獨白結束後，緊接著第二段的開頭「所以」兩個字，進入第二段主人翁述說「請不要」的強硬態度與心境：「所以/請千萬不要/不要把我的悲哀當真/也別隨著我的表演心碎」。作曲家在「所以」兩字的譜寫方式上，不但符

10

mf
在 在塗滿油彩的面容之下 我有的只是顆

mp *mf*

rall. *agitato* *ff* *ff*

戲子的心 所以 請千萬不要 不要把我的悲哀當真

15

ff *ff* *ff*

Tempo I

ff *f*

也 別隨著我的表演 心 碎 親愛的朋友

20

gliss.

今生今世 我只是個 戲子 永遠

* 將一把筷子
zhen 用力摔在地上

戲

在鋼琴部份，它配合聲樂具附點特色的旋律，有著節奏鮮明且固定的特點，加上常使用增一度的音程（如第 1 小節），此為東方音樂的常用手法，彷彿在模仿京劇的打擊聲響，除此之外，並在特定字詞中使用顫音，如「心碎」（見譜例 49：第 16-20、8-9、30 小節）、「在在在在……」，以加強詩中的戲劇張力。

所以曲子整體而言，錢南章用了較強烈厚重的鋼琴和絃，同時以摔筷子的肢體動作以及類似京劇唱腔的方式一再重複「在」字的「拖腔」唱法，來強調戲子心中的無奈與悲傷，並選擇較高的音域與旋律線，藉由女高音是擬出中國傳統戲曲唱腔中，強調高音域色彩表現的情趣與趣味。

三、第三組 十三、十四首

第十三首〈繡花女〉

這首詩是繼〈戲子〉之後，詩人藉由繡花女的特別身份作自我獨白而成的作品，雖全詩才短短六句，卻依「對命運的感嘆」與「對命運低頭的結果」分為兩小段，中間以「於是」一詞作為語氣上的轉折。曲子雖為 a 小調（或為 C 大調），但卻以 D 音為中心，產生連續不斷的音響式效果。

第一段有點類似「迴文」形式的無奈語句：「我不能選擇我的命運/是命運選擇了我」，作曲家使用了略低的音域，緩緩唱出主人翁既定宿命中的悲哀，旋律上也有意無意的呈現反向的型態。起始的「我」字開始於 D，第二句句末的「我」字又回到 D；兩

句中的「命運」一詞皆使用 A-G-A，「選擇」一詞皆使用 D-F，所以在聽覺上更加強調了原詩語氣上的「迴文」效果。

第二段用「冰冷」、「熾熱」等高度反差的語詞，訴說對命運不得不順服的無奈。前兩句「於是/日復以夜」，作曲家譜上配合句子語調的旋律，延續第一段「朗誦」的風格，作為延續第一段、承接第二段過程（見譜例 50：第 6 小節）。緊接著第二段「用一根冰冷的針/繡出我曾經熾熱的/青春」，頓時音域拉高，並使用四分音符重複 D 音，彷彿主人翁字字控訴命運的不公與無力反抗，成為整首曲子的高潮，戲劇張力十足（見譜例 50：第 7 小節）。

錢南章的音樂處處透露出旋律與語言音調上的契合（見譜例 50：第 3、7 小節），如在短短五句中間接出現四次的「我」的字，作曲家以相對低音的方式處理，十分符合音調上轉折，讓旋律十分流暢。

譜例 50

慢 (♩)

我 不 能 選 擇 我 的 命 運 是 命 運 選 擇 我

我 於 是 日 復 以 夜

Handwritten musical score for a song by Qian Nanchang. The score is in staff notation with lyrics in Chinese. It includes vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are: "用一根冰冷的針，繡出我曾經熾熱的青春" (Using a cold needle, I embroidered the vibrant youth I once had). The score features dynamic markings like "poco cresc.", "cresc.", and "dim.", and includes a date "Dec 24th 2004" and a signature "Taipei".

鋼琴部份除了由兩小節的「命運」動機（見譜例 50：第 1、2 小節）當導奏、間奏、尾奏外，在聲樂旋律進行時，左手均以 D-A 的完全五度長音貫穿整首曲子，使主人翁獨白時的鋼琴部份單純且乾淨，此種聲樂與鋼琴交錯的安排，頗能凸顯詩中繡花女「獨白」的內心情境，寂寞且淒涼。此一鋼琴「命運」動機出現三次，分別是在前奏、第一、二段中間的間奏、與尾奏，突顯出此一動機的重要性。此一動機由 I-VI^b（見譜例 50：第 2 小節），利用平行調的調號反差，增加了「命運」主題的突兀與悲劇效果，頗具戲劇性，但在尾奏的最後卻以 D 大調 I 和絃收尾，曲的氣氛頓時明亮起來，彷彿象徵命運的昇華與超脫，頗耐人尋味。

第十四首〈在黑暗的河流上〉

1 調性：d 小調

2 速度：很慢

這首詩是席慕蓉讀到《越人歌》這首古詩所寫成的長篇敘事詩，²⁵⁵詩中描述一位打槳的越女，遇到鄂君子皙泛舟河上，心中愛慕，便用越語唱了一首歌，鄂君請人用楚語譯出，便是這首情詩。席慕蓉用第一人稱，讓越女娓娓道來她心中的羞澀與渴望。此詩為長篇敘事詩，分為八段，在第一、第三、第七段結束時加了部份《越人歌》的古詩原文，因此作曲家使用大小調作了巧妙的安排，並用特別的間奏方式將每一段隔開，使古詩與現代白話詩交錯成為〈在黑暗的河流上〉一曲的最大特色。

作曲家藉由詩中的「古今交錯」，也運用在曲子中，在白話詩中主要使用 d 小調，古詩則使用 D 大調(古詩包括譜例 51：18-26 小節、譜例 53：54-63 小節、見譜例 58：119-125 小節)，鋼琴部份在白話詩中，常使用現代音樂「全部白鍵」用手掌按壓的方式，古詩部份鋼琴則採用巴洛克「聖詠」式的伴奏風格，手法上古今穿插，十分具有特色。

如第一段白話詩使用 d 小調，引用《越人歌》的古詩時則轉為 D 大調，與 b 小調一句一句穿插：

燈火燦爛 是怎樣美麗的夜晚
你微笑前來緩緩指引我渡向彼岸
(今夕何夕兮 中壘洲流
今日何日兮 得與王子同舟)

²⁵⁵副標題為「讀〈越人歌〉之後」。

譜例 51

10
pp 燈火 燦爛 是怎樣美麗的 夜晚 你微

15 Piu mosso
ma un poco
mf 笑 前 來 繼 續 指 引 我 淚 向 彼 岸 今 夕 何 夕

20 中 塞 洲 流 今 日 何 日 今 得 與 王 子 同 舟

25
Tempo I
pp 那 滿 漲 的 潮 汐 是 我 胸 懷 中

30

第二段與第三段之間用現代音樂的伴奏方式作為間隔（39 小節）：

譜例 52

向俯視著我的星空 車聲輕輕 喚 以下和弦相同,音符為最高音,全部白鍵連,用手掌。

星群聚集的天空總不如坐在船首的你,光華奪目

Tempo I

第三段白話詩使用 d 小調，引用《越人歌》的四句古詩，則轉為 D 大調：

星群聚集的天空 總不如
 坐在船首的你光華奪目
 我幾乎要錯認也可以擁有靠近的幸福
 從卑微的角落遠遠仰望
 水波蕩漾 無人能解我的悲傷
 (蒙羞被好兮 不訾羞恥
 心幾煩而不絕兮 得知王子)

譜例 53

星群聚集的天空總不如坐在船首的你,光華奪目

我幾乎要錯認也可以擁有靠近的幸福 從卑微的角落遠遠仰望

50 *poco piu mosso*
 水波盪漾 無人能解我的悲傷
 60
 蒙羞被好合 不替羞羞心 心發煩而不絕色合 得知王
 (Mosso) 65
 子 所有的生命在陷身之前 不是不知道應該

第四段詩詞寫出「不可爲而爲之」對宿運的奮力一搏，故作曲家隨每一句詩句，運用和絃模進平行的移動，使用小三和絃去營造詩中的氣氛（見譜例 54：64-65 小節、66-67 小節、68-69 小節、70-72 小節），用右手手掌壓全部白鍵的奏方式作為（73-74 小節）間隔出第四段與第五段，也堆疊出詩中的高潮：

譜例 54

(Mosso) 65
 子 所有的生命在陷身之前 不是不知道應該
 65
 閃避應該逃離 可是在這樣美的夜晚裏啊 藏著一種渴望卻絕
 70 *marcato sempre*
 8
 7
 3
 4
 3

第五段、第六段使用 c 小調，使用大量的十六分音符和八分音符，類似宣敘調的口吻，延續第四段對命運的反抗，一句一句音域向上攀升（譜例 55：82-86 小節、譜例 56：91-93 小節、譜例 57：97-109 小節），加上伴奏型態改變為節奏性強且厚重的和絃音，堆疊出「飛蛾撲火」的壯烈情境，成為曲中的第二次高潮：

Handwritten musical score for Example 55, measures 75-79. The score is in C minor. The vocal line (top staff) has lyrics: "不容許 全部白晝連用手掌". The piano accompaniment (bottom two staves) features a rhythmic pattern of triplets. Performance markings include *Piu mosso*, *in tempo*, *attacca*, and *ff stacc.*. Measure numbers 75 and 79 are indicated.

譜例 55

Handwritten musical score for Example 55, measures 76-85. The score is in C minor. The vocal line (top staff) has lyrics: "只求 只求能得到你目光轉處 一瞬間的剝奪 從心到肌膚" and "我是飛蛾奔向炙熱的火 火忍火熱火焚之後必成灰". The piano accompaniment (bottom two staves) features a rhythmic pattern of triplets. Performance markings include *mp*, *mf*, *f*, *cresc.*, and *agitato*. Measure numbers 76, 77, 80, and 85 are indicated.

火盡 但是如果不肯燃燒 往後 我又能剩下什麼呢

譜例 56

除了一顆 逐漸粗糙 逐漸碎裂 逐漸在塵埃中

譜例 57

詩用一個自小便 順羞怯的女子 一生中
所能為你準備的極 致 全部白愈速用手掌

(致)

Tempo I

110

pp

從 110 小節開始又回到第一段的旋律型態與伴奏手法，第七段結尾也如同上面所示，古詩使用 D 大調（見譜例 58：第 119-125 小節），再轉為 d 小調接第八段詩句，經歷高潮後回歸的平靜更加寂靜了，作曲家使用宣敘調的手法，使整曲最後結束在「你所遺落的一切/終於/只能成為/星空下被多少人靜靜傳誦著的/你的昔日/我的昨夜」的低語與神秘。

譜例 58

poco più mosso

mf

霧濕的蘆葦 我是怎樣目送著你漸漸遠去 山有木兮木

119 120

mf

有枝 心悅君兮 君不知 當燈火逐盞熄滅

Tempo I

125


pp

pp

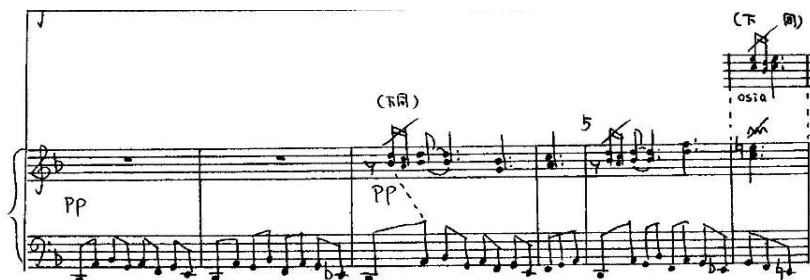
pp

(4)

曲名為〈在黑暗的河流上〉，在鋼琴的左手的部份以八分音符規律的彈奏下列的基

本原型，象徵河水不間斷的緩緩流動， 因為使用 d 小調，並使用 G-E(見譜例 59：第 1 小節)、G-E^b(見譜例 59：第 2 小節)小三度、大三度的變換，造了夜晚河流的「神秘」氣氛：


譜例 59



鋼琴在曲子中大都使用較散落的伴奏音型，但在 70-72(見譜例 54)、88-95 小節(見譜例 55)，分別在左右手中安排了一連串的和絃音，配合詩境上濃烈情緒的需要。在和聲方面，作曲家於 86 小節(見譜例 55)運用 N₆ (拿坡里六和絃)，造成特殊的音響效果。

四、第四組 十五至十八首

第十五首〈狂風沙—寫給碎裂的高原〉

這是一首詩人早期的原鄉創作，與〈蒙文課〉、〈高高的騰格里〉、〈大雁之歌〉等近期悲憤的原鄉作品相比，這首詩較傾向單純思鄉的情緒，這種情緒是來雙親口中日夜思念、但自身卻又素未謀面的故鄉因而產生的鄉愁。原詩分為三大段，第一段兩句為一組，呈現兩組排比句，作曲家用了 為動機，下列原詩加底線的字詞，皆以此動機發展：

風沙的來處有一個名字 (第 4 小節)

父親說兒啊那就是你的故鄉 (第 6 小節)

長城外草原千里萬里

母親說兒啊名字只有一個記憶（第 13 小節）

風沙起時 鄉心就起（第 19 小節）

風沙落時 鄉心卻無處停息

尋覓的雲啊流浪的鷹

我的揮手不只是為了呼喚

請讓我與你們為侶 劃遍長空

飛向那歷歷的關山

一個從沒見過的地方竟是故鄉

所有的知識只有一個名字

在灰暗的城市里我找不到方向

父親啊母親

那名字是我心中的刺²⁵⁶

譜例 60（第 4 小節）



譜例 61（第 6 小節）



譜例 62（第 13 小節）



²⁵⁶席慕容，2000，172。

譜例 63 (第 19 小節)



mp 風沙起時

隔了一個間奏，第二段仍使用上述動機，並藉由這兩句排比句「風沙起時/鄉心就起/風沙落時/鄉心卻無處停息」，作曲家以上述的動機作「風沙起時」的「起」旋律往上，「風沙落時」的「落」旋律就往下的安排，以符合詩中的意境，配合鋼琴在音域上不斷的向上爬升，將風沙的意象形容的十分傳神，見譜例 64：

譜例 64



mp 風沙起時鄉心就起風沙落時

鄉心卻無處停息尋覓的

poco cresc

第三段用連續八分音符，類似宣敘調的方式將「一個從沒見過的地方竟是故鄉/所
有的知識只有一個名字/在灰暗的城市裡我找不到方向」唱完後（見譜例 65、66：29-46

小節)，又回到和緩悲痛的呼喚，「父親啊母親！」作曲家並自行重複了兩次（見譜例 66：第 1 小節 48-53 小節），加強呼喚的悲切心情，才接最後一句「那名字是我心中的刺」，旋律最後一音特別用「唸」的方式結束（見譜例 66：第 53 小節），將「刺」的意象與「ㄗ」的聲響結合，將詩人心中永難漠視的「鄉愁」做最淋漓盡致的展現。

譜例 65

我的揮手

不只是為了呼喚請讓我與你們為伴

劃遍長空飛向那歷歷的關山

一個從沒見過的地方竟是故鄉

Detailed description of the musical score: The score is in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with the lyrics '我的揮手' (My wave of hand) and continues with '不只是為了呼喚請讓我與你們為伴' (Not just for calling, please let me be with you). The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. There are several measures marked with 'mp' (mezzo-piano) and 'sol' (solo). Measure numbers 30, 35, and 40 are indicated at the beginning of their respective systems.

所有的知識只有一個名字

譜例 66

45
在灰暗的城市裏我找不到方向

45

mf 父親阿母親 (父親阿母親 父親阿母親)

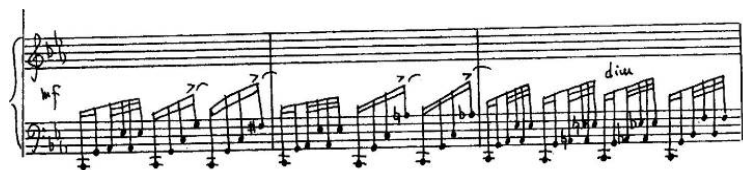
50

53 recit. P Poco rit (唸) 刺

54 Tempo poco più mosso

在鋼琴部份，從前奏開始(譜例 67：第 1 至 3 小節)，全曲用十六分音符的分解和絃組成，從低音域至高音域，上行或往下的爬行，配合著詩意與旋律，不停的接連不絕，彷彿一陣陣的風沙從遠處吹來，而隱藏於其中的對旋律，由 E-G-[#]F-E-A-^bA-E-^bE-F，讓音響更加豐富：

譜例 67



在譜例 68 中，11-12 小節中，聲樂與鋼琴旋律用 G—C—E—C 互相回應，彷彿風沙的呼聲陣陣迴響：

譜例 68

Musical score for Example 68, including vocal line and piano accompaniment. The vocal line is on a single staff with lyrics '草原千里萬里' (Grassland ten thousand miles, ten thousand miles). The piano accompaniment is on a grand staff. A 'Part' marking is visible above the vocal line. The score shows the vocal melody and the piano accompaniment for the specified section.

在和聲方面，從 47-52 小節中(見譜例 66)，作曲家以調式交替的手法使用還原 E，表達出與之前詩段截然不同的情緒，右手並使用顫音彈奏增加音響的頻率，呼應連續三次的詩句「父親啊母親」，彷彿對雙親「聲聲的呼喚」。

整首曲子由 c 小調貫穿全曲，因鋼琴伴奏的音型，讓整首曲子呈現「風沙瀰漫天際」的意象，加上速度採中快板，讓聽眾有一氣喝成的感覺。

第十六首〈大雁之歌〉

這是一首席慕蓉較近期的作品，也因為大陸開放，詩人的以回到原鄉，詩風就由原本的懷念遙想風格，轉變到較務實的層面。藉由一隻孤傲的大雁，翱翔在蒼涼的大漠中的形象，及在最終使用疑問句的修辭形式，表達出她對蒙古原鄉的現今現實政治地位上的無奈與不捨的情感。原詩為兩大段，第一段中又呈現三組排比句，第二段則是五句散

文式的敘事性詩句，因此作曲家在第一段的三組排比句中，運用了相似的音行與旋律走向，每句皆為 7 小節，差別只在於因字詞長短、語詞的音韻所造成在旋律上的差距(見

譜例 69、70、71)：

祖先深愛的土地已經是別人的了
 可是 天空還在 (7-14 小節)
 子孫勇猛的軀體也不再能是自己的了
 可是 靈魂還在 (19-26 小節)
 黃金般貴重的歷史都被人塗改了
 可是 記憶還在 (31-37 小節)

我們因此而總是不能不沉默地注視著你
 每當你在蒼天之上緩緩舒展雙翼就會
 刺痛我們的靈魂掀開我們的記憶
 背負著憂愁的大雁啊
 你要飛向哪裡？²⁵⁷

譜例 69

祖先 深愛的土地 已經是別人的了 可是
 天空 還在

譜例 70


子孫 勇猛的軀體 也不再能是自己的
 可是 靈魂還在

²⁵⁷ 席慕蓉，1999，180。


譜例 71


30
黃金般貴重的歷史

35
都被人塗改 3 豎 可是 記憶 還在

例句首的「祖先」（第 7 小節）、「子孫」（第 19 小節）因為語音上是三聲接一聲的音韻，所以作曲家皆用 ，但是第三組句首為「黃金」，語音上是二聲接一聲，

 所以作曲家改用  黃金，以符合音韻。

作曲家更將第一句句末的「了」字特別標出必須唱為三聲的發音 ，加上旋律半音向上的走向，十分符合音韻和演唱。整首曲子旋律與音韻結合的例子不勝枚舉，如


可是、歷史、記憶、勇猛的軀體，也因此使曲子產生半唱半朗誦的效果。

第二段與第一段的對比句風格不同，為五個詩句組成的敘事詩段，因此作曲家安排連續快速的八分音符、十六分音符，類似宣敘調的方式，將「我們因此而總是不能不沉默地注視著你/每當你在蒼天之上緩緩舒展雙翼就會/刺痛我們的靈魂掀開我們的記憶」旋律在最後一句「背負著憂愁的大雁啊/你要飛向哪裡？」才又回到和緩悲痛的旋律，並將相同的旋律又重複兩次，悠揚而悲切，就如同象徵蒙古未來的大雁，茫茫然不知飛向何處？旋律最後一音結束在 a 小調的中音，懸而不絕，營造出淒涼的氣氛(見譜例 72)。

譜例 72

45
 p 我們因此而總是不能不 沉默地注視著你 每隻雁在蒼天之上

50
 繼續舒展雙翼 就會 刺痛我們的靈魂掀開我們的記憶

Poco piu mosso 55
 mf 背負著憂愁的大雁啊 你要飛向那裡?

60
 mp (背負著憂愁的大雁啊 你要飛向那裡?)

70
 p 背負著憂愁的大雁啊 你要飛向那裡?)

在鋼琴部份，左手規律的彈奏四分音符 A-E-F-E 音型，右手則在高音域快速的連音彈奏，並以大三、小三、減七和絃交替的和聲效果，營造出塞外荒涼，孤雁遨翔大漠的景象：

譜例 73

Andante (d)

5

(rubato)

(本曲中有類似如此之小音符，皆為 rubato)

p mf

16

p mf

(Ped.....)

P sempre

左手的頑固音型有穩定右手的連音效果，右手的連音後的長音，透露出旋律的走向

(24、25、26 小節右手的二分音符)：

譜例 74

Handwritten musical score for Example 74. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/2 time signature. The lyrics are "可是靈魂還在". Above the staff, there are markings "25" and "r6". Below the staff, there are markings "r8" and "p < mf >". The bottom two staves are piano accompaniment. The left hand has a steady pattern of eighth notes. The right hand has a melodic line with slurs and fingering numbers: "r67", "r67", "r67", "r37", "r67 r97 r57".

而配合「背負著憂愁的大雁啊，你要飛向哪裡？」右手在高音域的幾組連音交替使用，尤其最後一句由慢而快，與詩意結合，就像大雁由近而遠振翅飛去的意向：

譜例 75

Handwritten musical score for Example 75. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/2 time signature. The lyrics are "背負著憂愁的大雁啊 你要飛向那裡?". Above the staff, there is a marking "70". Below the staff, there is a marking "p". The bottom two staves are piano accompaniment. The left hand has a steady pattern of eighth notes. The right hand has a melodic line with slurs and fingering numbers: "r67 r67 r67 r67" and "r97 r97 r97 r97". There are performance instructions: "由慢而快" and "gliss". The score ends with "Mar. 20th 2004" and "D4".

第十七首〈蒙文課〉

1 調性：f小調

2.速度：稍快

此首曲子採用 f 小調，以四拍為主，原詩雖長，但因為採用段落排比，主要分爲四大段，結構清晰工整，作曲家依詩的結構將曲子分爲四大段，每一段中都有鋼琴旋律作爲過門，四段旋律擁有相似的起始動機，之間彼此相關卻又不同，我們試圖將詩句中對仗得最工整的幾句作一比較：

第一段(7-17 小節)

斯琴是智慧 哈斯是玉
賽痕和高娃都等於美麗
我們如果把女兒叫做
斯琴高娃和哈斯高娃 其實
就一如你家的美慧和美玉²⁵⁸

間奏(18-22 小節)

第二段(23-33 小節)

額赫奧仁是國 巴特勒是英雄
所以 你我之間
有些心願幾乎完全相同
我們給男孩取名叫奧魯絲溫巴特勒
你們也常常喜歡叫他 國雄

間奏(34-42 小節)

第三段(43-57 小節)

鄂慕格尼訥是悲傷 巴雅絲納是欣喜

²⁵⁸ 席慕蓉，1999，150。

海日楞是去愛 嘉嫩是去恨
如果你與我都是有悲有喜有血有肉的生命
我們難道就不是
有歌有淚有渴望的靈魂

(當你獨自前來 我們也許
可以成為一生的摯友
為什麼 當你隱入群體
我們卻必須世代為敵?)

間奏(58-72 小節)

第四段(73-89 小節)

騰格里是蒼天 以赫奧仁是大地
呼德諾得格 專指這高原上的草場
我們祖先獨有的疆域
這裡人與自然彼此善待 曾經
有上蒼最深的愛是碧綠的生命之海

第五段(90-96 小節)

俄斯塔荷是消滅 蘇諾格忽是毀壞
尼勒布蘇是淚 一切的美好成灰
也是一望無際的碧綠 在這裡
請讓所有的人啊
學會與自然彼此善待 請永遠珍惜

(當你獨自前來 我們也許
這草原可以是你的狂喜
卻成為草原的夢魘 和仇敵?)

風沙逐漸逼近 徵象已經如此顯明
你為什麼依舊不肯相信

在戈壁是之南 終必會有千年的乾旱
尼勒布蘇無盡的淚 一切的美好 成灰

第一段 譜例 76

斯琴是智慧, 哈斯是王, 賽 痛和高娃都等於美麗, 如果我們把女兒叫做

斯琴 高娃和哈斯高娃其實就如你家的美慧 和美玉

第二段 譜例 77

(吟) 額赫爾仁 是國 是英雄
(下同)

所以你我之間 有些心願 幾乎完全相同 我們給男孩取名

奧魯絲溫巴特勒 你們也常常喜歡叫他 國雄

第三段 譜例 78

鄂慕格尼訥 是悲傷 巴雅赫納 是欣喜 海日楞 是去愛

嘉娜 是支根 如果你們是有悲有喜有血有肉的生命

我們難道就 不是 有歌有淚有渴望也有夢想的靈魂

第四段 譜例 79

丹葛格星 是蒼天 以赫爾仁 是大地

呼德諾得格專指這高原 上的草場 我們先祖力獨有的疆域 在這裏

人與自然彼此善待 曾經有上蒼最深的徵是碧綠的

生命之油 俄羅斯荷是消滅

第五段 譜例 80

生命之油 俄羅斯荷是消滅

蘇諾格呼是毀壞 尼勒布蘇是淚 一切的美好成灰

除了第一段的排比句有較明顯的旋律線外，作曲家在字裡行間使用道白發聲法（sprechstimme）成為本曲的一大特色。這可分為兩種形式，第一種純粹在樂句尾音上揚唸白，如第 8 小節的「玉」、第 10 小節的「麗」，第二種為原詩為蒙古文的名詞時，作曲家為了保留此種語文的聲調，皆用念白形式（見譜例 76），如第二段的「額赫奧仁」、「巴特勒」，第三段的「鄂慕格尼訥」、「巴雅絲納」、「海日愣」，第四段的「騰格里」、「以赫奧仁」、「呼德諾德格」，第五段的「鄂斯塔荷」、「蘇諾格呼」、「尼勒布蘇」。作曲家依詩詞的句逗譜上附點式的節奏，也讓曲子更近似平常的對話方式，如「斯琴是智慧哈斯是玉」，兩個「是」字都用附點輕輕帶過，「賽痕和高娃都等於美麗」，「和」、「都」等介係詞也使用附點八分音符，相較於前後「賽痕」、「高娃」、「美麗」等完整的語詞，音質上相對短促；在音高上也配合語詞的發音聲調，讓曲子有趣味也有重量。也因此，在旋律上呈現附點、3 度跳進，藉此營造出跳躍、愉快的氣氛。

段與段之間，以相同的鋼琴間奏相隔，讓結構更加明確，在相同之餘，每一段間奏

也作稍微的變奏，頗具趣味，將之排列比較如下：

導奏：譜例 81

第一段接第二段間奏(18-23 小節)：譜例 82

第二段接第三段間奏(34-42 小節)：譜例 83

35 40

35 40 mp

鄂慕格尼訥是悲傷 巴雅絲納是欣喜 海日楞是去處

45

第三段接第四段間奏(67-72 小節)：譜例 84

66 67

f dim. rit. Tempo I

為什麼 當你隱入群體 我們卻必須世代為敵?

66 67 mp

70 mp

丹喬格里是蒼天 以赫奧仁是大地

70 mp

由上列比較可發現，在導奏的基礎上，作曲家有時在間奏出現前，外加附點節奏點

綴下行半音階（如譜例 82：18 小節、譜例 83：33、34 小節），有時在結束時延伸四分

音符的下行音階以承接主題（如譜例 83：39、40 小節、），有時重複第 3 小節的音型，作 D—C—B—^bB—A—G 的下行對旋律（譜例 84：69-71 小節），這些細微的變化不但一次又一次增加間奏的長度，更讓導奏、間奏在相同的基礎上有多樣化的音響呈現。此外，在原詩的第三與第五段尾聲，詩人加入兩小段用疑問修辭手法寫成的反問句，也在五段工整且具語言趣味的排比段落中，點出全詩的主旨：

第三段尾聲（65-66 小節）：譜例 84

（當你獨自前來 我們也許
可以成為一生的摯友
為什麼 當你隱入群體
我們卻必須世代為敵？）

第五段尾聲（105-106 小節）：譜例 86

（當你獨自前來 我們也許
這草原可以是你一生的狂喜
卻成為草原的夢魘 和仇敵？）

這兩段也呈現出排比句修辭手法的段落，作曲家以類似宣敘調的旋律形式，鋼琴部份以長音的和絃音配合，無太多的節奏與旋律，將詩人「和平共生」的主要意念表達出來。與前一段連接的間奏也特意做了變化，並以小三度、大三度和絃交錯，呈現出較濃烈的音響，但卻不脫離先前設定的附點節奏型與以 F-A-C 為基本和絃音的概念。（譜例 85：57-64 小節、譜例 86：98-104 小節）值得一提的是，整首曲子的兩組間奏型態，也因詩段的風格、修辭方法與地位的不同，使用不同的間奏加以區隔。

譜例 85

Musical score for Example 85, featuring vocal lines and piano accompaniment. The score includes the following elements:

- Measures 64-65:** Vocal line with lyrics: "當你獨自前來 我們也許可以成為一生的摯友". Piano accompaniment starts with a piano (*P*) dynamic.
- Measures 65-66:** Vocal line with lyrics: "為什麼 當你隱入群體 我們卻必須世代為敵?". Piano accompaniment continues with a mezzo-piano (*mp*) dynamic.
- Measures 66-67:** Vocal line with lyrics: "為什麼 當你隱入群體 我們卻必須世代為敵?". Piano accompaniment continues with a mezzo-piano (*mp*) dynamic.
- Measures 67-68:** Vocal line with lyrics: "為什麼 當你隱入群體 我們卻必須世代為敵?". Piano accompaniment continues with a mezzo-piano (*mp*) dynamic.

Performance markings include: *Cal poco meno mosso*, *Recit.*, *mp*, *f*, *dim.*, *rit.*, and *Tempo I*.

譜例 86

Musical score for Example 86, featuring piano accompaniment. The score includes the following elements:

- Measures 100-101:** Piano accompaniment starting with a tempo marking of 100.
- Measures 102-103:** Piano accompaniment continuing with a tempo marking of 100.
- Measures 104-105:** Piano accompaniment continuing with a tempo marking of 100.
- Measures 106-107:** Piano accompaniment continuing with a tempo marking of 100.
- Measures 108-109:** Piano accompaniment continuing with a tempo marking of 100.
- Measures 110-111:** Piano accompaniment continuing with a tempo marking of 100.

Recit.
mp
當你獨自前來這草原 可以是你一生的狂喜

105
mp

106
f
rit.
dim
為什麼 當你隱入群體 卻成為草原的夢魘和仇敵?

106
f
dim

Detailed description: This musical system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a 'Recit.' marking and a mezzo-piano (mp) dynamic. The lyrics are '當你獨自前來這草原 可以是你一生的狂喜'. The piano accompaniment begins at measure 105 with a mezzo-piano (mp) dynamic. The second system of the score starts at measure 106 with a forte (f) dynamic and a ritardando (rit.) marking. The vocal line lyrics are '為什麼 當你隱入群體 卻成為草原的夢魘和仇敵?'. The piano accompaniment also starts at measure 106 with a forte (f) dynamic and includes a decrescendo (dim) marking.

在鋼琴的音型上，它在一旁跳著民歌民舞的節奏，左手以規律的節奏呈現 f 小調的和絃音響，有時左右手替換，右手彈奏和絃音，左手依主旋律的音型作音階上行或下行的呈現，和聲上則常使用增二度以增加異國的音樂情調（見譜例 87：第 1-12 小節）：

譜例 87

稍快 (♩)

5

mp
stacc.
f 37
stacc.
5

mp
stacc.
10
stacc.
V
10

斯琴是智慧 哈斯是玉 賽 痛和高姑都等於美麗 如果我們把女兒叫做

Detailed description: This musical score is for Example 87. It features a piano accompaniment and a vocal line. The tempo is marked '稍快 (♩)'. The key signature is F minor (three flats). The piano accompaniment starts with a mezzo-piano (mp) dynamic and includes staccato (stacc.) markings. There are dynamic markings of forte (f) and decrescendo (dim). The vocal line starts with a mezzo-piano (mp) dynamic and includes staccato (stacc.) markings. The lyrics are '斯琴是智慧 哈斯是玉 賽 痛和高姑都等於美麗 如果我們把女兒叫做'. The score includes measure numbers 5 and 10.

這首曲子除了依詩分段譜旋律與間奏，結構十分工整外，「蒙文課」則將在音樂會上特別把蒙文念出來，然後再以中文演唱的方式告訴大家蒙文的涵意，讓這首藉由語文趣味產生的聲樂曲更有深意。

第十八首〈高高的騰格里〉

這也是一首席慕蓉回到蒙古，了解其現今在政治、教育、與資源處在劣勢的情形下有感而發寫成的詩，第一段控訴中共政府對蒙古的不公與欺凌，第二段詩人鼓勵蒙古人奮起、擦乾眼淚、挺起胸膛，充滿對未來的期勉與希望。詩篇分為兩個段落，因此作曲家將結構設定為：導奏+第一段+間奏+第二段+尾奏，結構完整且鮮明。

第一段如下所示，

取走了我們的血 取走了我們的骨
取走了我們的森林和湖泊 取走了
草原上最後一層的沃土
取走了每一段歷史的真相
取走了每一首歌裡的盼望
還要 再來 取走我們男孩開闊的心胸
取走我們女孩光輝燦爛的笑容²⁵⁹

第一段所呈現的由「取走」所鋪陳的八次排比句，由具象的事物，如「骨」、「血」、「森林」、「湖泊」……，漸漸引導至抽象的精神與文化層面，如「歷史的真相」、「歌裡的盼望」、「開闊的心胸」、「光輝燦爛的笑容」……，面對段落中排比如此密集的詩句，作曲家將「取走」設定了以下的動機，旋律帶有明顯中國七聲音階的風味

²⁵⁹ 席慕蓉，1999，148。



。前六個「取走」的排比句皆以此動機為發展或作上行與下行的變化，並分為兩個樂句呈現（譜例 88：第 9—13 小節、第 14—20 小節），接著兩個樂句（20—30 小節），唱出第七與第八個「還要再來取走」的排比句，旋律的音高長而幽遠，情緒往上再疊上一層，加上鋼琴部份 16 分音符節奏的和絃齊奏，密集且快速，濃烈的悲劇曲調油然而生，呼應詩中「被取走」的悲憤情緒。

譜例 88

mp 取走了我們的血 取走了我們的骨

5. 10. mp

dim. mp

15. 15.

取走了我們的森林和湖泊 取走了草原上最後一層的沃土

取走3每一段歷史裡的真相 取走3每一首歌裡的盼望 還要再來 取走我們那該開闊的心胸 (還要再來) 取走我們女孩燦爛的笑容

第二段原詩：

可是 高高的騰格里啊 我們還有你
 永生的蒼天 請賜給我們
 忍耐和等待的勇氣 求你讓這高原上的
 每一顆草籽和每一個孩子都能知道
 枯萎並不是滅絕
 低頭也絕不等於服從
 他們也許可以掠奪所有的土地
 卻永遠不能佔領我們仰望的 天空

第二段詩句內容，由第一段的悲情轉為積極的振作，「高高的騰格里」在蒙古文的

意思是指高高的蒼天，為詩人心目中蒙古精神的象徵，即使失去一切如第一段所言，在族人的心中卻依舊存留著一絲希望，因此與第一段的悲切悠遠相較之下，此段的詩句較為參差，少排比與押韻，旋律也類似宣敘調，常出現快速的同音反覆，作曲家似乎想藉此「急切」的語氣，表達在逆境中尚存的一絲希望：「枯萎並不是滅絕 / 低頭也絕不
等於服從」（譜例 89：第 53—54 小節）：

譜例 89

低頭也絕不
等於服從 他們也許可以掠奪了所有的土地

直到第 55 小節，才又回到第一段的第二個動機（譜例 90：第 55—61 小節），也是整首詩的結尾的最終吶喊，「卻永遠不能佔領我們仰望的 / 天空」，並將這 7 小節重複一次，營造出對敵人宣示的意味，十分振奮人心。

譜例 90

55 56 Portato
f 卻永遠不能佔領我們仰望的天

空 (高高的騰格里啊)

mf

mp

p

pp

Ped.

Tutti

Nov 24, 2004

在這二十首錢南章以詩入樂的作品當中，作曲家很少做詩句上的重複與修改，希望將原詩作忠實的呈現。但為了使詩中悲憤的情緒得以延續並舒展，作曲家除了選擇 e 小調、以厚重的鋼琴和絃伴奏外，更將最後一句「卻永遠不能佔領我們仰望的／天空」重複一次，自行增添了「高高的騰格里啊」四次作為結尾。最後的這四句旋律幾乎一樣，就如同呼應「高高的騰格里」為詩人心目中精神象徵一般，深沉且重複性的吶喊，也是整首曲子讓人感到悲切悠遠的重要因素（譜例 90：第 63-72 小節）。

這首曲子以 A - C - E 音為主，作曲家常在曲中使用拿坡里六和絃，並在小調中出現大三和絃，突顯出戲劇性（譜例 91：第 29 小節）。

譜例 91

取走3每一段歷史裡的真相 取走3每一首歌裡的盼望 *f* 邊

要再來 取走我們那該開闊的心胸 (邊 *f* 25.

要再來) 取走我們那該燦爛的笑容 *f* 30'

第五組 十九至二十首

第十九首〈鹿回頭〉

此首詩出自席慕蓉較晚期的詩集—《迷途詩冊》，席慕蓉爲了記一把三千多年前製造的鄂爾多斯式青銅小刀上的紋飾所寫下的短詩，形容青春年少猶如稚嫩的小鹿一般，隱身在閃著金芒的林木深處，聽到細微聲響便警醒的回頭一瞥，眼神清澈又警醒。全詩雖無她善用押韻、排比的一慣風格，但全詩四句詩句卻等齊工整。前三行一行十五字，

最後一句「恍如我們曾經見過的/彼此的青春」是由兩小句結合成，爲了和前三句時間上的等齊，也爲了詩句語氣上的懸疑營造，兩句中的稍微停頓讓整首詩無論在聽覺上或視覺上結構都更加完整，原詩呈現爲：

在暗綠褐紅又閃著金忙的林木深處
一隻小鹿聽見了什麼正驚惶地回頭
眼眸清澈的幼獸何等憂懼而又警醒
恍如我們曾經見過的 彼此的青春²⁶⁰

故作曲家在譜曲時配合四句詩句，全曲也僅安排四小節，爲了語句上的停頓，以二至三拍休止符隔開詩句，且休止符皆放在每一小節的前兩拍，讓聲樂旋律呈現弱起拍的形式，全曲幾乎以八、十六分音符快速進行，在旋律上只有 G、B、D 的音高和作爲鄰音的 A，具有濃厚的念謠風格。加上鋼琴部份僅用右手以簡單的 G-B 雙音的四分音符輕快的伴奏，²⁶¹穿插許多四分休止符，讓整個曲子透露出乾淨明朗的氣質，與整首詩形容林木深處的小鹿，清澈的眼神與森林中靜謐的分爲相呼應，頗有「突然」與「警醒」的味道（見譜例 92 每小節的前兩拍）。值得一提的是，伴奏雖簡單，但仍配合詩意上作重音上的襯托，有畫龍點睛之效，而作曲家在速度上採用行板，也讓人在唸謠式的八分與十六分音符中，隱約感覺到小鹿內心般的好奇與驚恐，就如作者所言「我們見過的/彼此的青春」。

全曲建立在 G、B、D 三個音高上，旋律也隨著詩句的語調起伏，包括結束時的 B-B 兩音（譜例 92：第 4 小節），也依詩句的「青春」兩字的語調譜寫，再次證明錢南章重視語調的譜曲特色，調號與調性並非他譜曲的主要目的：

²⁶⁰ 席慕蓉，2002，110。

²⁶¹ 作曲家註明 *molto staccato*。

譜例 92

行板 (♩)

P 在 暗 綠 禡 紅 又 閃 著 金 芒 的 林 木 深 處 一 隻 小 鹿 聽 見 了 什 麼 正

Sempre molto staccato

P

驚 惶 地 回 頭 眼 眸 如 清 澈 的 幼 獸 何 等 憂 懼 而 又 敏 醒

Poco cresc. dim.

P

Poco rit.

P

小 光 如 我 們 曾 經 見 過 的 彼 此 的 青 春

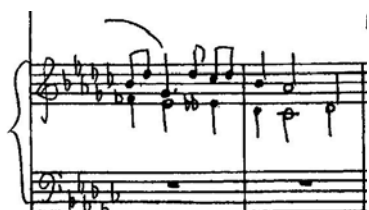
Tape! Dec. 23rd 2004

(dim)

第二十首〈最後的一句〉

這首詩名為〈最後的一句〉，作曲家在音樂會中特地將之安排在最後一首，一方面詩名可傳達音樂會即將終了的時間意義，另一方面也表達出詩人的心境與寫作的生命歷程。原詩雖分為四小段，但並無明顯的排比或架構，詩的節奏也較緊密不明確，詩人

單純的將離別的场景與心情娓娓道來，因此作曲家僅在第三與第四段中安排間奏，第一到第三段在旋律上是連貫一氣呵成的。且在導奏、間奏、尾奏方面，也各僅以簡短 2 小節呈現，以成為曲子的暫歇。導奏與間奏相同如下：



值得一題的，由於詩人在詩段使用隔段「頂真」，造成旋律上的變化。如第一段第三句「是告別的時候了」，詩人將它變成第二段的開頭，作曲家也因此譜上同樣的旋律線(第 9-10 小節、第 16-17 小節)；第一段的尾句「日已夕暮」，詩人將之視為第四段的首句，作曲家也用相同的旋律帶出第四段的聲樂走向(譜例 93：第 14-15 小節、第 40-41 小節)。在第三段首句，詩人寫出擅長的疊句「請你原諒我啊」，以強調愧疚的語氣與情緒，作曲家用兩個相同音型的樂句帶過，但停留的長音由第一句停在 D^b，到第二句由 E^b 至 A^b，襯托詩中悠長而悲切的氣氛。(見譜例 93：第 27-30 小節)所以整首曲子雖無明顯的結構，但依詩「段落頂真」的修辭特色，作曲家讓曲子呈現較具旋律性，但仍依詩句起伏走向的風格。

導奏

再美再長久的相遇，
也會一樣地結束，
是告別的時候了，
在這古老的渡船頭上，
日已夕暮。

是告別的時候了，
你輕輕地握住我的手，
而我靜默地俯首等待，
等待著命運將我們分開。

請你原諒我啊，
請你原諒我。親愛的朋友，
你給了我你流浪的一生，
我卻只能給你，一本，
薄薄的詩集。

間奏

日已夕暮，
我的淚滴在沙上，
寫出了最後的一句，
若真有來生，
請你留意尋找，
一個在沙上寫詩的婦人。²⁶²

尾奏

錢南章依詩句發音譜寫旋律，旋律依語音自然起伏的特色在這首曲子裡表露無遺，並且善用八分音符與附點四分音符的交錯，往往在詩句的最後一字，安排休止符或兩拍的長音，成為語氣暫歇與呼吸的地方，每每呈現「說話式語言」的音響效果。

這首曲子更特別的是只要遇到詩中有「的」字時，作曲家幾乎用附點的節奏譜曲，這與「說話」時節拍符合，²⁶³如譜例 93 第 4、5、9、12、17、33、35、51 小節，可以呼應上面所說的「說話式語言」的譜曲風格：

²⁶²席慕蓉，1983，179。

²⁶³以「告別的時候」這句詩為例，以語言學的觀點而言，「告別」是一個語詞的單位、「的」為介係詞、「時候」是另一個一個單位名詞，作為介系詞「的」的受詞，因此以節拍的時值而言，「的」時值只有前後字的一半，因此作曲家用附點譜曲，十分符合語言的時值。

譜例 93

中速 (♩)

5

p

再美再長久的相遇, 也會一樣的

10

mp

結束, 是告別的時候了, 在這古老的渡船頭上,

15

p

dolcissimo

p

日已夕暮。是告別的時候了, 你輕輕的握在我的手,

而我靜默地俯首等待, 等待著命運

25

將我們分開。請你原諒我啊, 請你原諒我

30

mf

(啊)。親愛的朋友, 你給了我你流浪的一生, (原詩無此字)

35

我卻只能給你一本薄薄的詩集。

40

pp

p

日已夕暮, 我的淚滴在沙上, 寫出了

45 50

最後的一句, 若真有來生, 請你留意尋找, 一個在沙上

寫詩的婦人。

在鋼琴部份，右手大部份重複聲樂的旋律，有時則彈奏和絃音，左手則常為連續的爬音。在和聲方面，第 28 小節(見譜例 94)使用了 $b^b g$ 小調的自然 VI_n，形成轉折點，也帶出情緒的第一個高潮。

譜例 94

而我靜默地俯首等待, 等待著命運

將我們分開。請你原諒我啊, 請你原諒我

「離別」是她最擅長的主題之一，詩中有席慕蓉一貫的細膩、輕柔與淡淡的哀傷，所以作曲家讓整首曲子聽來如歌一般具優美的旋律性，讓整場音樂會在這溫婉的歌聲與旋律中畫下句點。

第四章 【錢南章樂展】音樂與詩的結合特點

第一節 旋律與詩的結合

錢南章從詩詞得到的靈感，進而直接譜出旋律，因此作曲家並不是將旋律強加諸於歌詞上，而是從歌詞的語音與詩句的節奏上直接衍生出來，因此旋律與詩詞之間具有很強的關聯性。故與張炫文、馬水龍、陳茂萱譜寫席慕蓉的獨唱聲樂作品比較時，旋律由詩的韻律而產生是錢南章的一大特色。本節嘗試從中文詩詞語音上的特點、詩詞通篇上的結構、與席慕蓉詩中獨特的音樂性三個面向，探討錢南章在譜寫旋律時的風格與特色。

一、旋律與語音的關聯

歐美語系是拼音文字，因此在發音上重視音節的劃分與輕重音的位置，但中文從六書中的象形、指事……而來，在聲調上有精準的平、上、去、入等四聲，加上輕聲與兒化韻，即使同樣一個詞語，在不同的場合也會有細微發音上的不同，在意義上差之毫釐，將失之千里。因此作曲家在譜寫現代詩的作品中，顧及旋律完整或語音上的符合，孰輕孰重往往是一件兩難的事。而在現代音樂眾多作曲家中，錢南章的作品特別注重歌詞音韻的處理；此外，他常依詩句中的句讀來譜寫旋律上的節拍，也因此，他對詩中語氣巧妙的處理常使作品含有深沉的詩意。以下就此兩個特點舉例並加以分析。

(一)依詩句的句讀譜寫節奏：

錢南章依詩句發音譜寫旋律，旋律依語音自然起伏，此特色在〈最後的一句〉中表露無遺。歌曲中善用八分音符與附點八分音符的交錯，如介系詞「的」這個字，幾乎均用八分音符，與前一音形成附點的節奏，相較上時值較短，藉此強調出前一字的重要性。

(見譜例 95：第 4、5、9、12、17、33、35、51 小節)。作曲家並常在詩句的最後一字，安排兩拍的長音或較長的休止符，就像說完一句話的停頓一般，每每呈現「說話式語言」的音響效果，如第 5 小節「遇」字、第 7 小節「束」字、第 10 小節「了」字後的一拍休止符，第 14 小節「日已夕暮」因已是第一段的結尾，因此作曲家安排「暮」字後有三拍的長音，藉此顯出詩段與詩段間的區隔；第 28、30 小節中在感嘆詞「啊」安排 4 到 6 拍的長音，也強調出「請你原諒我啊！」心情上的感嘆：

譜例 95

中速 (♩)

再美再長久的相遇，也會一樣的

結束，是告別的時候^{3拍}，在這古老的渡船頭上，

日已夕暮。是告別的時候^{3拍}，你輕輕的握在我的手，

而我靜默地俯首等待，等待著命運

將我們分開。請你原諒我啊，請你原諒我



在〈蒙文課〉中作曲家依詩詞的句讀譜上附點式的節奏，也讓曲子更近似平常的對話方式，如「斯琴是智慧哈斯是玉」，兩個「是」字都十六分音符輕輕帶過，「賽痕和高娃都等於美麗」，「和」、「都」、「的」等介係詞、連接詞也使用附點十六分音符，相較於前後「賽痕」、「高娃」、「美麗」等完整且重要的語詞，音值上相對短促：

譜例 96



在〈蒙文課〉中，作曲家使用道白發聲法（Sprechstimme）²⁶⁴，讓歌者念唱出字句間語文的變化，也呼應了錢南章旋律中具有說話型態的特色。曲中可分為兩種形式，第一種純粹在樂句尾音上揚唸白，如譜例 97 第 8 小節的「玉」、第 10 小節的「麗」，第二種為原詩為蒙古文的名詞時，作曲家為了保留此種語文的聲調，皆用念白形式，如譜例 98 的「額赫奧仁」、「巴特勒」、譜例 99 的「奧魯絲溫巴特勒」、譜例 100 的「鄂幕格尼納」、「巴雅絲納」：

²⁶⁴Sprechstimme 介於說話與唱歌間的一種發聲法，來自荀白克在《月光小丑》中的使用。

譜例 97

斯琴是智慧 哈斯是玉 寶 痕和高娃都等於美麗 如果我們把女兒叫做

譜例 98

(吟) 額林貝仁 是國 (下同) 巴特勒 是英雄

mp
(rubato sempre)

譜例 99

奧魯絲溫巴特勒 你們也常常喜歡叫他 國雄

譜例 100

鄂慕格尼訥 是悲傷 巴雅絲納 是欣喜 海日楞 是去處

除了在旋律的節奏中顯示出說話的句讀與語氣，在詩句與詩句間，也常依詩中的主人翁的情緒與說話方式譜寫聲樂旋律。如在〈霧起時〉一曲第 33 到 45 小節中，旋律攀升配合「只剩下那／在千萬人之中」女主角的激動心情，兩小節間奏後唱出「也絕不會錯認的」，再兩小節間奏，彷彿女主角篤定「回答」前似的等待，再以果決的兩組八分音符上下行做「背影」的最終答案，旋律走向與伴奏上節奏的配置，充份展現出因忘不了而總能一眼認出的愛人的背影的果決語氣與心態。作曲家利用休止符與鋼琴間奏的間

隔，呈現「問」與「答」的效果，顯示出曲中主人翁的心境與語氣。

譜例 101

Handwritten musical score for Example 101, featuring vocal and piano parts. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of five systems of music. The first system shows the vocal line starting at measure 30 with the lyrics '只剩下那' (Only that left) and '在千八萬人之中' (Among the ten million people). The piano accompaniment starts at measure 30. The second system shows the vocal line starting at measure 35 with the lyrics '也絕不會' (It will never) and '錯認的' (be mistaken). The piano accompaniment continues. The third system shows the vocal line starting at measure 40 with the lyrics '影' (Shadow). The piano accompaniment continues. The fourth system shows the vocal line starting at measure 45 with the lyrics '影' (Shadow). The piano accompaniment continues. The score includes dynamic markings such as *p*, *mf*, and *pp*, and performance instructions like *diu.* (long note), *rit.* (ritardando), and *diu* (long note). The score is dated 'Nov 12, 2004' and signed 'Taipei'.

又如〈霧起時〉的 15 小節，作曲家利用「霧散後」的反覆音型，緊接一拍的休止符，再接著「卻已是」，仍是休止符的煞然停止，連續兩個小節，彷彿問題正在等待解答前兩句問句的「快問」，營造神秘(15、16 小節)、曖昧不明的氣氛。再由長達 10 小節「一生的／山空／湖靜」的持續長音，作為「慢答」，表現出悠長、深遠的情緒（譜例 102 的 16 小節）：

譜例 102

15
光 霧散後 卻已是一

15
P

20
生 山 空 湖

20
rall. tempo
P

25 (Ped.) (Ped.) (Ped.) (Ped.) (Ped.)

25
青 影

25 P

錢南章的這二十首曲子，大部份為一字對一音的譜曲形式，較少一字對多音的情況，即使拉長拍也以一字一音長拍為主，故相對上不十分強調旋律性，較貼近半念白的譜曲形式，也極符合詩詞的語調。如〈渡口〉：

譜例 103

10
mp 讓我與你握別再輕輕抽出我的手

又如〈禪意〉：

譜例 104

中速 (3, 4, 6 ♩) 5
mp 當你
10
沉默地離去 說過的 或沒說過的
15
話都已忘記 我將我的哭泣也
夾在書頁裏 好像 我們年輕時的那幾朵茉莉

有些曲子在聲樂部份更類似宣敘調的手法，鋼琴部份僅呈現單純的長音或短音，如

〈鹿回頭〉：

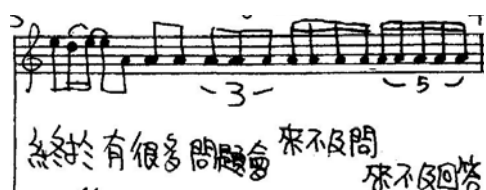
譜例 105

行板(♩) 2
P 在暗絲襪紅又閃著金芒的林木深處 一隻小鹿聽見了什麼正
Sempres molto staccato
P 2



依急促的說話語氣譜寫旋律中的節奏，〈突發事件〉更為明顯，曲中 A、B、C 三段中的連音形式，頗具巧思，爲了配合原詩詩句中的句讀與語氣，因此在同一小節裡，作曲家循序漸進的運用二連音、三連音、四連音、五連音，如第 3 小節，句讀型式爲「很多」、「問題會」、「來不及問」、「來不及回答」：

譜例 106



第 6 - 7 小節，句讀型式爲「風」、「就這樣」、「吹拂過來」；「日子」、「就這樣」、「含糊地」、「搪塞過去」，也依句讀譜寫成下列的節拍：

譜例 107



(二)依詩句的語調譜音高：

錢南章曾在書中提到自己如何運用中文的聲韻譜寫曲子，令人印象深刻：

《Ma Ma 奏鳴曲》完全沒有用到打擊樂器，五個演員朗讀「媽、麻、馬、罵、嗎」五個中文聲韻，以各種列組合、肢體動作，最後加上戲劇表演結束。這個作品幾乎沒有任何即興，每一個細節都完整的寫在樂譜上。沒有音符，沒有旋律，全部以國字「媽、麻、馬、罵、嗎」紀錄。有些地方有拍子，有些沒有；表演動作部份，也都盡量詳實寫下。它不是一個傳統音樂作品。²⁶⁵

即使是打擊樂加上人聲的作品，作曲家依然將中文的聲韻做為譜寫曲子的重點，可以看出聲韻在錢南章作品中所佔的重要性。因作曲家依語音譜曲，讓演唱者與聽者皆能由旋律聽出詩中的意義，所以鮮少詰屈聱牙或會錯意的情況出現。如〈繡花女〉一曲中，在短短五句中，間接出現四次的「我」²⁶⁶的字，作曲家以相對低音的方式處理，十分符合音調上轉折，讓旋律十分流暢：

譜例 108

²⁶⁵ 錢南章、賴美珍合著，2007，123。

²⁶⁶ 「我」在語調上為三聲，調值上先往下再上升，因此作曲家在此字使用相對低音，突顯出三聲的調值走向，尤其以第3小節的最後一個「我」字更為明顯。

又如在〈禪意〉中的「雨」字，因接在兩次重複的「細細的／細細的」字詞後，由「細」四聲、「的」輕聲、接到「雨」三聲，作曲家由高音轉到「雨」的相對低音，十分流暢。若由低音轉到高音，「雨」就會聽起來像二聲的「魚」，令人產生誤解：

譜例 109

會正落著 細細的 細細的 雨

又如在〈蒙文課〉中的呈現的唸字，哈是玉的「玉」、美麗的「麗」，作曲家雖安排用念而非唱，但都採用高音 F 的音，使得句子的意義不至於被扭曲為二聲，變成哈是「魚」，等於美「梨」：

譜例 110

斯琴是智慧 哈是玉 寶 痛和高娃都等於美麗 如果我們把女兒叫做

又如〈大雁之歌-寫給碎裂的高原〉第一段中呈現三組排比句，因此作曲家在第一段的三組排比句中，運用了相似的音型與旋律走向，雖然旋律如此相似，但因詩中字詞長短、語詞的音韻不同，作曲家也因此在此在旋律上作了不同的處理，顯示出依語調譜寫旋律的特色：

譜例 111

祖先 深愛的土地 已經是別人的 3 4 可是

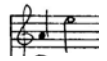
天空 還在

子孫 勇猛的軀體 也不再能是自己的


可是 靈魂 還在


黃金 般貴重的歷史

都被人塗改 3 4 可是 記憶 還在

例如第一組排比句句首的「祖先」（第 7 小節）、「子孫」（第 19 小節）因為是語音是三聲接一聲的音韻，所以作曲家皆用 ，但是第三組排比句句首為「黃金」，

語音上是二聲接一聲，所以作曲家改用  黃金，以符合音韻。第 25 小節中的「靈魂」兩

字皆為二聲，使用  靈魂，相對位置上的「記憶」兩字皆為四聲（第 36 小節），因此使

用  記憶，唱來順暢又自然。



如〈戲子〉，「子」是輕聲的語助詞，「戲」是四聲，相較之下就成為重點，作曲家

在「戲」字使用 $f^2 - f^1$ 下行，「子」使用相對低音，讓「戲子」旋律與語音更符合：

譜例 112



在〈突發事件〉裡，將A、B、C三個樂段中的主要動機作一比較，我們會發現，A段的重點詞語「終於」由一聲轉二聲，所以形成「終」為E音，「於」D-E的音高走向；B段的重點詞語「讓」為四聲，故音高由高往下走；C段的重點詞語「我」為三聲，

故音由 $f^1 - e^2$ ，再次印證錢南章依聲調走向譜曲的特色：「終於」、「讓」、「我」



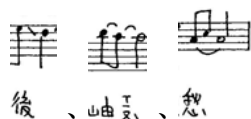
我

發音除了四聲之外，在詩詞的發音上呈現開口呼、閉口呼、齊齒呼、撮口呼上的不同，對旋律也有些微的影響。如在〈霧起時〉一曲中，雖然「一生的／山空／湖靜」皆是每字持續四到五拍的規律C音，但為了配合「湖」字二聲的撮口呼，因而急轉直下至F音再至高音C，「靜」字為四聲，也升高到F再回到C，做一個下降的音型，製造

出「山空」的高音的空靈效果，再往下製造「湖靜」的寧靜意象（17—26 小節）：

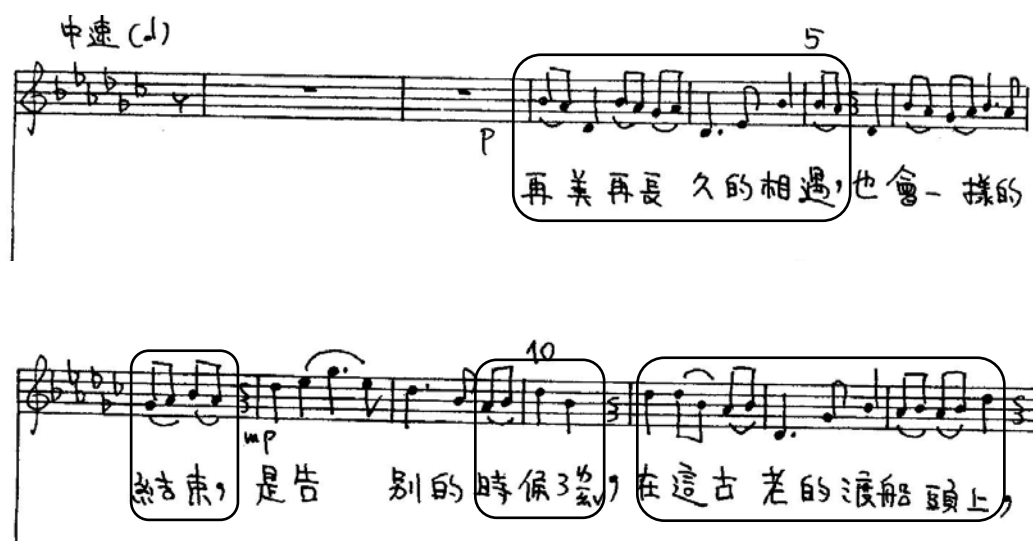


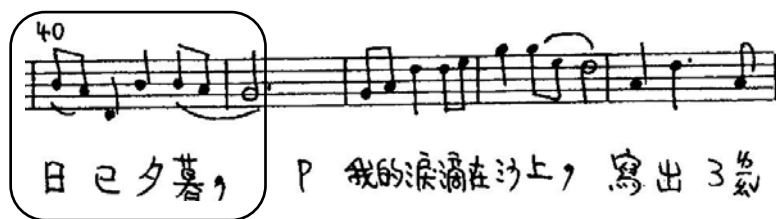
押韻也會對旋律產生些微的影響，如在〈出岫的憂愁〉中，雖然整首詩僅六句，但分別在「後」、「岫」、「愁」押「又」韻，以新詩而言，此詩在韻腳的使用上比例極高，因為「又」是由「ㄩ」與「ㄨ」兩個單韻所結合成的複韻母，所以在發音上有嘴型上的變化，因此作曲家均使用兩個至三個音的下行音型，以配合其押韻上發音的變化：



又如在〈最後的一句〉中，整首曲子就像「詩歌朗誦歌唱化」一般，尤其以「再美再長久的相遇」、「結束」、「時候了」、「在這古老的……」、「日已夕暮」幾句最為明顯：

譜例 113





二、旋律與整首詩結構上的配合

(一) 打破傳統的規則拍感，依詩句轉換拍子和節奏：

錢南章的這二十首曲子常依句子的語言結構譜曲，同一詞不會被誤用或拆解成其他句子，詩的韻律和樂句的呼吸配搭得很順暢，因此小節線的功能常僅爲了標出詩句的段落和語氣的頓挫。因旋律依詩句語氣一氣呵成，幾乎依照原詩，錢南章幾乎沒有重複語詞或增減詩句的情形出現，就如席慕蓉的評論：

新詩活潑生動，但卻不像古詩每首有一定的行數，每行有一定的字數，詩的本身有既定的節奏和音韻。對作曲家來講，譜曲時就已經有了一個可供參考的架構。如果要以新詩譜曲，尤其是現代詩，作曲家就必須要能不受詩句的限制，或是能隨著詩句的起伏，隨時轉換拍子或節奏。錢南章的〈寄鞋〉幾乎每一小節的拍子都不一樣，而小節線幾乎等於虛設，但卻能非常順暢自然，層次分明地把詩中人的感情和語氣交代清楚。調性的應用也讓人聽起來不自覺地悲從中來。這種善於處理散文似的新詩的能力，在他近期譜寫席慕蓉的〈借句〉、〈戲子〉、〈一棵開花的樹〉中重現。²⁶⁷

樂曲形式均來自於詩的結構，依現代詩不工整的句子寫出無固定拍號的旋律，除了〈渡口〉之外，其餘十九首曲子皆採用自由拍子的作曲方式。這並不是席慕蓉詩作獨有的現象，如譜洛夫〈因爲風的緣故〉、〈雨中獨行〉、甚至〈寄鞋〉一曲均不大重視小

²⁶⁷同註 246。

節線的功能，可以看出錢南章的獨唱作品均有此特色。²⁶⁸如〈繡花女〉一曲中，小節線

僅為聲樂家與鋼琴伴奏為了演奏交替時的需要而設置：

譜例 114

慢(1)

我不能選擇我的命運 是命運選擇我

於是日復以夜

用一根冰冷的針 繡出我曾經熾熱的青春

Dec 24th 2004
Taipei

²⁶⁸合唱曲、組曲則無此現象，如《我在飛翔》、《馬蘭姑娘》。

又如〈出岫的憂愁〉僅短短的四行詩句，就變換了四種拍號，錢南章依詩句隨時轉換拍子和節奏的特色尤其明顯。

(二)依詩篇的段落做劃分，使詩篇與樂曲結構完整清晰：

同前所言，錢南章的曲子幾乎照原詩呈現，鮮少重複也無固定節拍，因此在曲式上，也依原詩的樣貌做分段，原詩的段與段之間，常用鋼琴伴奏區隔，間奏的樣式與長度，也常與原詩段與段之間的關係深淺有所區別，所以完整的曲式結構，讓錢南章的曲子鮮少有「切割」之感，曲子一氣喝成，充份表現出原詩段落中的韻律與呼吸。常用型態分析如下：

1.一段式：

如〈出岫的憂愁〉²⁶⁹詩與曲配合後的結構為：

導奏

A 驟雨之後

就像雲的出岫 你一定要原諒
一定要原諒啊 一個女子的
無端的憂愁

尾奏

又如〈鹿回頭〉²⁷⁰詩僅短短四句，十分工整，曲子形式為：

導奏

A 在暗綠褐紅又閃著金忙的林木深處

一隻小鹿聽見了什麼正驚惶地回頭
眼眸清澈的幼獸何等憂懼而又警醒

²⁶⁹席慕蓉，1983，126。

²⁷⁰席慕蓉，2002，110。

恍如我們曾經見過的 彼此的青春

尾奏

2.二段式：導奏+A+間奏+B+尾奏：

如〈高高的騰格里〉，²⁷¹詩與曲配合後的結構為：

導奏

A 取走了我們的血 取走了我們的骨
取走了我們的森林和湖泊 取走了
草原上最後一層的沃土
取走了每一段歷史的真相
取走了每一首歌裡的盼望
還要 再來 取走我們男孩開闊的心胸
取走我們女孩光輝燦爛的笑容

間奏

B 可是 高高的騰格里啊 我們還有你
永生的蒼天 請賜給我們
忍耐和等待的勇氣 求你讓這高原上的
每一顆草籽和每一個孩子都能知道
枯萎並不是滅絕
低頭也絕不等於服從
他們也許可以掠奪所有的土地
卻永遠不能佔領我們仰望的 天空

尾奏

又如〈繡花女〉、〈禪意〉曲子中，詩與旋律的配合也具相同形式，在此不加以贅述。

3.三段式：導奏+ A+間奏+ B+間奏+ C +尾奏：

如〈突發事件〉，²⁷²原詩與樂曲配合後的結構為：

導奏

²⁷¹席慕蓉，1999，148。

²⁷²席慕蓉，1987，119。

A 終於會來不及的了 終於
有很多問題會來不及問
來不及回答 終於
在離開之前
有很多礦苗必須要放棄

間奏

B 讓風就這樣吹拂過來
讓日子就這樣含糊地
搪塞過去 讓所有急切的
疑惑 都轉變成一種
緩慢而又絕望的 美麗

間奏

C 我是決心不再去驚擾的了
不再驚擾你了 我愛
雖然我多希望能夠來得及明白
在我們長長的一生裡
所有突發的不可控制的事件
它們之間的關係 和那
整個故事的 來龍去脈

尾奏

在〈誘惑〉、〈渡口〉等曲子中，旋律也依詩的形式形成上述的結構。

4. 多段複合式：導奏 + A + 間奏 + B + 間奏 + C + 間奏 + D：

如〈蒙文課〉，²⁷³因全詩呈現明顯的排比詩段，詩與曲配合後的結構為：

導奏 a

A 斯琴是智慧 哈斯是玉
賽痕和高娃都等於美麗
我們如果把女兒叫做
斯琴高娃和哈斯高娃 其實
就一如你家的美慧和美玉

²⁷³席慕蓉，1999，150。

間奏 a'

B 額赫奧仁是國 巴特勒是英雄
所以 你我之間
有些心願幾乎完全相同
我們給男孩取名叫奧魯絲溫巴特勒
你們也常常喜歡叫他 國雄

間奏 a''

C 鄂慕格尼訥是悲傷 巴雅絲納是欣喜
海日楞是去愛 嘉嫩是去恨
如果你與我都是有悲有喜有血有肉的生命
我們難道就不是
有歌有淚有渴望也有夢想的靈魂

間奏 b

C' (當你獨自前來 我們也許
可以成為一生的摯友
為什麼 當你隱入群體
我們卻必須世代為敵?)

間奏 a''

D 騰格里是蒼天 以赫奧仁是大地
呼德諾得格 專指這高原上的草場
我們祖先獨有的疆域
這裡人與自然彼此善待 曾經
有上蒼最深的愛是碧綠的生命之海
俄斯塔荷是消滅 蘇諾格忽是毀壞
尼勒布蘇是淚 一切的美好成灰

間奏 b'

D' (當你獨自前來 我們也許
這草原可以是你一生的狂喜
卻成為草原的夢魘 和仇敵?)

風沙逐漸逼近 徵象已經如此顯明
你為什麼依舊不肯相信

在戈壁是之南 終必會有千年的乾旱
尼勒布蘇無盡的淚 一切的美好 成灰

詩段與詩段之間，以相同音型的間奏相隔，讓結構更加明確，但在相同之餘，間奏的樣式與長度，也常與原詩段與段之間的關係深淺有所區別，此風格將再此章第二節「鋼琴部份與詩的安排」之「在詩節做排比時，鋼琴與旋律的安排」中做詳細的探究。

(三)音域分析:

以這二十首曲子來看，音域分佈在 b^2 - a 之間，但最高音 b^2 僅出現在〈出岫的憂愁〉、〈高高的騰格里〉中，最低音 a 也僅出現在〈借句〉、〈在黑暗的河流上〉、〈繡花女〉三首曲子裡。以個別的曲子而言，如〈禪意〉全首音域均分佈在 g^2 - d^1 之間，且 g^2 僅出現一次；〈霧起時〉、〈舊夢〉音域也僅在 f^2 - c^1 之間，〈鹿回頭〉的音域更只限於 b^1 - d^1 之間。加上音高漸進式的往上推進，較少極端、誇張的跳進，相信這與前面所提到「作曲家譜曲十分符合詩詞語調」的特色有極大的關係。²⁷⁴

三、旋律與詩中音樂性的運用

因席慕容的詩作中經常使用各種修辭技巧，使詩作具有很強烈的音樂性，²⁷⁵以下就從使用類疊、頂真、迴文、排比等修辭技巧的句構中，分析旋律與詩詞中音樂性的關聯。

²⁷⁴見論文 85 頁的音域分析。

²⁷⁵見第二章第三節。

(一)類疊：可分為疊字、類字、疊句、類句

1.疊字—是指同一字詞的連接使用，因為符合語調的關係，作曲家譜旋律時當然也慣用相同的音高：




如〈渡口〉中的「輕輕」再輕輕抽出我的手；〈誘惑〉中的「深深」深深地後悔；〈風景〉中的「歷歷」一切過往歷歷如晴川上的野村。

作曲家或稍加改變，但音域音型相差不遠，如〈在黑暗的河流上〉118小節中「漸漸」、134小節「靜靜」：



我是怎樣目送著你漸漸遠去



被多少人靜靜傳誦著的

2.類字—是指同一字詞的隔離使用，它使規律的重複中又富有變化，能避免類疊使用太過所造成的呆板與一致性，有同中求異、異中求同的效果，因此作曲家也在相同的字使用相同的音高，但穿插的不同字詞則用不同的音加以變化。

在〈最後的一句〉中，「再美再久」（第3小節）的「再」字都由B音往下鋪陳：

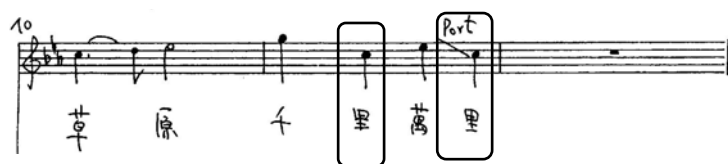
譜例 115



再美再長久的相遇,也會一樣的

在〈狂風沙〉中，「千里萬里」的「里」字最終回到C音（第11小節）：

譜例 116



在〈借句〉中，「最後最深」的「最」字均使用F – E（第49小節）：

譜例 117



3. 疊句—是指語句的連續出現，或稱「連接反覆」，不但可以表達強烈的情感與意志，更由於具層次脈絡，展現旋律美，加強節奏感，可以造成一種特別的情調，增添語言文辭的美感。

作曲家大部份會使用相同的旋律，如在〈禪意〉中形容雨「細細的」「細細的」的景象，因此作曲家就譜上用相同的旋律(8-10 小節、47-49 小節)，藉此凸顯詩人悲嘆的語氣：

譜例 118



有時作曲家爲了加強音樂上的變化，在同樣的音型上做模進，如在〈最後的一句〉疊句「請你原諒我啊／請你原諒我啊」，爲了強調愧疚的語氣與情緒，作曲家用兩個相同音型的樂句帶過，但停留的長音由第一句 D^b，到第二句的 E^b – A^b，襯托詩中悠長而悲切的氣氛：

譜例 119

25
將 我們分開。請你原諒我啊， 請你原諒我

30
(啊)。 親愛的朋友你給了我你流浪的一生，
(原詩無此字)

除了在原詩中的疊句外，作曲家爲了增強詩中的情緒，自行重複詩句所形成的疊句，尤以蒙古鄉愁詩的四首組曲中，最爲明顯，藉以營造出蒼茫浩瀚、餘音繞樑的意境。以下就以作曲家爲營造詩中氛圍而「重複句子」的型態做分析：

(1) 重複最後詩句，安排相同聲樂旋律，如〈大雁之歌〉，直接重複最後一組詩句兩次，刻畫出大雁翱翔天際、漸行漸遠的意象：²⁷⁶

譜例 120

Poco piu mosso 55
mf
背負著憂愁的大雁啊 你要飛向那裡?

60
mp
背負著憂愁的大雁啊 你要飛向那裡?

70
p
背負著憂愁的大雁啊 你要飛向那裡?)

在重複相同聲樂旋律時，在小句子中還使用同名大小調的VI級作交替，如〈舊夢〉中的「那樣甜蜜/那樣溫柔」，不但有「重複加強感情」的作用，也增加音響上的變化（21—22 小節），讓詩中的溫馨感更加濃郁（23—24 小節）：

²⁷⁶作曲家自行使用括號標出重複的字句。

譜例 121

這黄昏裏的家啊 那樣甜蜜

那樣溫柔 (那樣甜蜜 那樣溫柔)

Oct 8#

(2) 在最後一句之前重複：如〈狂風沙〉，在最後一句「那名字是我心中的刺」之前，重複兩次「父親啊母親」，使用同樣旋律，堆疊出呼喚父母親的悲痛情懷：

譜例 122

父親啊母親 (父親啊母親 父親啊母親)

那名字是我心中的刺

53 recit. P Poco rit (唸) Tempo

又如〈戲子〉，在最後一句「在別人的故事裡流著自己的淚」之前，爲了營造中國傳統戲曲唱腔的風味，特別由慢至快的重複了二十三次「在」，與前面例子重複原來旋律不同，「在」分爲三組，半音上升，加深戲劇性：

譜例 123

在在在在在在 在在在在在在

在在在在在在 在 在別人的故事

25

30 mf



(3) 原詩沒有，自行外加重複：如〈高高的騰格里〉，在原詩詩句末了並無「高高的騰格里啊！」這一句，為作曲家自行增加，並重複四次，藉此強調「騰格里」，也就是「蒼天」此一精神象徵：

譜例 124

空 (mf) 高高的騰格里啊




高高的騰格里啊 (p) 高高的騰格里啊

pp 高高的騰格里 啊)

Num. 5th 2004
Taipei

由此可知，作曲家每當詩中出現「疊句」時，常譜寫相同的旋律，即使有時為了情緒上的變化會有不同的音高，但也是以相同的音型出發。

4.類句一是指語句間隔出現，或稱「間隔反覆」，也具有重複中求變化的文學效果。

如〈突發事件〉一曲詩人在段落中安排類句修辭，不斷重複，如第一段使用「終於」一詞類疊，第二段使用「讓」一詞類疊，因此作曲家在旋律上也特別強調「終於」，分別在第 2、3、4 小節有明顯的動機音型 ，再緊接快速的連音（2-4 小節）。在第二段詩句裡，也有與第一段相同的特色，所以作曲家以「讓」為句首，在第 6、7、8 小節，重複「讓」的基本音型 ，再緊接 C 的快速連音；第三段也使用「強調重點詞語」的方法，作曲家在第 10、11、12 小節，重複「我」的基本音型 ，再緊接 La 的快速連音：

譜例 125



又如在〈風景〉一詩中，詩人也分別在第一段、第二段、第四段的首句安排相同句子，運用「類句」的修辭手法-「詩/其實早已經寫好了」，再作接下去文字的鋪陳。所以作曲家也在這三個詩句中安排同似的旋律(分別為 5-10、18-24、95-99 小節)，再往下

依不同詩句意境作旋律上的不同的發展：

譜例 126

中速 (♩)

P 詩 其實已經寫好了 $\frac{3}{2}$ ✓

千百年後 詩中只留下了你 純淨的心 那時誰還會去

譜例 127

P 詩 其實已經寫好了 $\frac{3}{2}$ ✓

千百年後 也不斷會有

年輕的靈魂在 深淵中甦醒 一切過往歷歷如晴川

譜例 128

rit. Port. 是誰讓我 瞥見了 生命的 原形

P 詩 其實已經寫

成 留待後世 吟誦 然而這也正是 詩人用一生來面對的

又如〈渡口〉一曲，前兩段明顯的段落排比，重複前兩句「讓我與你握別/再輕輕抽出我的手」，隔段「類句」的修辭法，讓悲傷的畫面與語氣更強烈也更集中，因此作曲家相同的字句上譜出相同的旋律與伴奏，作為貫穿整首曲子的「送別」主題，（9—16小節、44—49小節），在〈借句〉一曲中也有相同的手法：

譜例 129

♩ 讓我與你 握別 再輕輕抽出我的手

譜例 130

45

mp 讓 我 與 你 推 別 再 輕 輕 抽 出 我 的

手 幸 年 從 此 停 頓

55 27 27

由以上例子可以歸納出，錢南章經常在類疊的修辭上使用相同的音型與旋律，疊字與疊句旋律相同，而類字與類句則在相同的音型上求變化，其中的類句動機常成為整首曲子的主題與動機，讓曲子更具畫面感與戲劇性。

(二)頂真

在〈渡口〉中，「而明日／明日又隔天涯」呈現句子間的頂真手法，作曲家用相同的旋律與節奏，再藉此延續接下去句子的情緒：

譜例 131

在 襟 上 吧 而 明 日

明 日 又

除了句子情緒的延伸，最特別的是在〈最後的一句〉一曲中，詩人在詩段裡使用隔段「頂真」，形成詩篇中段落情緒的延伸。如第一段第三句「是告別的時候了」，詩人將它變成第二段的開頭，作曲家也因此相同的地方譜上同樣的旋律線(第 9-10 小節、第 16-17 小節)；第一段的尾句「日已夕暮」，詩人將之視為第四段的首句，作曲家也用相同的旋律帶出第四段的聲樂走向(第 14-15 小節、第 40-41 小節)：

譜例 132

結束, 是告 別的時候了, 在這古老的渡船頭上,
 日已夕暮。 是告 別的時候了, 你輕輕的握住我的手,

譜例 133

日已夕暮, 我的淚滴在沙上, 寫出了氣

頂真與類疊的不同處在於，作曲家利用頂真重複相同句子的特殊位置，作為延續下面句子的動機，如〈渡口〉為同一段落中句子的頂真，〈最後的一句〉則為詩篇中段落與段落間的頂真，因此在譜寫旋律與延續詩中情感的發展上，自然與類疊有所不同。

(三)迴文

在〈繡花女〉詩中，詩人使用明顯的「迴文」形式，突顯出主人翁無奈的語句：「我不能選擇我的命運/是命運選擇了我」，作曲家也在旋律上呈現反向的型態。起始的「我」字開始於 D，第二句句末的「我」字又回到 D；兩句中的「命運」一詞皆使用 A-G-A，「選擇」一詞皆使用 D-F，錢南章在音樂旋律上做類似文學「迴文」的安排，更增加聽覺上原詩語氣上的「迴文」效果：

譜例 134

慢(♩)

我 不 能 選 擇 我 的 命 運 ； 是 命 運 選 擇 我 ； 於 是 日 復 以 夜

(四)排比—指用結構相同的句法，接二連三地表出同範圍同性質的意象。在此分為「同一詩節中句子的排比」，與「不同詩節中段落的排比」作分析：

1.同一詩節中句子的排比：

在〈借句〉中，作曲家在連續的排比句的相同詞語中使用相同的旋律，以加強詩中堆疊出的語氣與情緒，如「不斷丟棄」、「不斷撕毀」、「不斷發出」，排比句中不同的詞語則依語音做旋律上的開展：

譜例 135

於是 不斷丟棄那些被忽略的留言 不斷撕毀

那些無法完成的詩篇不斷唱嘆 不斷發出暗暗的

驚呼 原來 來 昨日的記憶

在〈狂風沙〉中，原詩分爲三大段，第一段兩句爲一組，呈現兩組排比句，下列原

詩加底線的字詞，作曲家皆使用了  爲動機，再做接下去旋律線的發展：

風沙的來處有一個名字（第4小節）

父親說兒啊那就是你的故鄉（第6小節）

長城外草原千里萬里

母親說兒啊名字只有一個記憶（第13小節）

譜例 136（第4小節）



譜例 137（第6小節）



譜例 138（第13小節）



譜例 139（第19小節）



又如〈大雁之歌〉第一段中呈現三組排比句，因此作曲家在此運用了相似的音行與旋律走向，每句皆爲7小節，差別只在於因字詞長短、語詞的音韻所造成的旋律小差距

(見譜例 140、141、142)：

祖先深愛的土地已經是別人的了
 可是 天空還在 (7-14 小節)
 子孫勇猛的軀體也不再能是自己的了
 可是 靈魂還在 (19-26 小節)
 黃金般貴重的歷史都被人塗改了
 可是 記憶還在 (31-37 小節)²⁷⁷

譜例 140

祖先 深愛的土地 已經是別人的 $3 \frac{2}{4}$ 可是
 天空 還在 $p \quad mf$

譜例 141

子孫 勇猛的軀體 也不再能是自己的
 $3 \frac{2}{4}$ 可是 靈魂 還在

譜例 142

黃金 般貴重的歷史
 都被人塗改 $3 \frac{2}{4}$ 可是 記憶 還在

在〈高高的騰格里〉中，第一段所呈現的由「取走」所鋪陳的八次排比句，由具

²⁷⁷席慕容，1999，180。

25

 所以你我之間 有些心願 幾乎完全相同 我們給男孩取名
 奧魯絲溫巴特勒 你們也常常喜歡叫他 國雄

第五段 譜例 146



鄂慕格尼訥是悲傷 巴雅絲納是欣喜 海日標是去後
 嘉敏是去恨 如果你們是有悲有喜有血有肉的生命
 我們難道就不 ^(with motion) 是 有歌有淚有渴望也有夢想的靈魂

第四段 譜例 147

70

 丹喬格理 是蒼天 是大地
 以赫奧仁

75 76 80

 呼德諾得格專指這高原上的草場 我們先祖獨有的疆域在這裏

85

 人與自然彼此善待 曾經有上蒼最深的愛是碧綠的

85 90

 生命之海 俄斯諾荷是消滅

第五段 譜例 148

生命之海 俄羅斯是消滅

蘇諾格呼 是毀壞 尼勒布蘇 是淚 一切的美好成灰

由此可歸納出，作曲家在譜寫旋律時將詩詞當作圭臬，不但在句讀、音調上十分重視，在席慕蓉詩作獨特的音樂性上也有很大的著墨，藉此營造出錢南章聲樂作品獨特的旋律美感。

第二節、鋼琴部份與詩的安排

這二十首曲子的編制均是聲樂與鋼琴，在〈戲子〉一曲爲了表達中國戲劇中的傳統唱腔與風味，作曲家特別加入摔筷子製造類似梆子等打擊的聲響。錢南章所譜的鋼琴部份有與聲樂旋律相呼應、有時用來輔助聲樂的旋律、製造和聲的背景，有時則用來描繪聲樂旋律表現不出來的意境或畫面。這一節就分別由「鋼琴、詩與旋律的關係」、「常用的鋼琴伴奏型態」、「特殊音響的模仿」三個面向來分析，試圖找出作曲家在譜寫鋼琴部份的風格。

一、鋼琴、詩與旋律的關係：

席慕蓉詩歌中具有濃厚的音樂性，筆者在第一節分析過「聲樂旋律與詩的結合」，在此也將探討詩中的「類疊」對鋼琴的影響與安排。此外，依照詩節的段落，整首曲子

中鋼琴的「導奏」、「間奏」、與「尾奏」，經常扮演著隔開詩節、暗示詩中深淺關係的重要角色，²⁷⁸以上特色都均在「鋼琴、詩與旋律的關係」中做一探討：

(一) 詩詞為疊字或疊句時，在鋼琴上的安排：

在此章第一節「旋律與詩的結合」中分析可得知，作曲家每當詩中出現「疊字、疊句」時，常譜寫相同的旋律，即使有時為了情緒上的變化會有不同的音高，但也會以相同的音型出發，讓聲樂旋律更符合詩中的情境與語氣。在詩詞與聲樂旋律的主導下，作曲家在「疊字、疊句」部份，鋼琴常有下列幾種類型：

1. 聲樂旋律相同，鋼琴部份也完全相同：

如〈舊夢〉的曲末，「那樣甜蜜，那樣溫柔」為重複兩次的疊句(第 19 至 25 小節)，作曲家使用相同的聲樂旋律與相同的鋼琴伴奏，讓親情隨著溫婉的曲調亦發綿密深遠：

譜例 149

The musical score for Example 149 consists of four staves. The top staff is the vocal line, starting at measure 20 with the lyrics '這黄昏裏的家呵 那樣甜蜜'. The second staff is the piano accompaniment for the first phrase. The third staff shows the vocal line repeating the phrase '那樣溫柔 (那樣甜蜜 那樣溫柔)'. The fourth staff is the piano accompaniment for the second phrase, featuring performance markings such as 'dim', '(rall.)', 'tempo', '(rall.)', 'morendo', 'pp', and 'tacet'. The score concludes with a double bar line and the text 'Oct 9th 2004'.

²⁷⁸在第四章第一節「旋律與詩的結合」之「旋律與整首詩結構上的配合」中也有相關分析。

又如〈出岫的憂愁〉「一定要原諒」兩句疊句(第5、6小節)，用相同的鋼琴伴奏來

加強語氣：

譜例 150

你一定要原諒(啊) - 一定要原諒(啊) 一個女子的 無盡的 憂愁

在〈風景〉中的「呼喚」(見譜例 151 第 59 至 63 小節)、〈禪意〉中的「細細的」(見譜例 152 第 47 至 49 小節)也在詩中的疊句處，使用相同聲樂旋律與鋼琴，進而深化詩中的情感。

譜例 151

已交談 向遠方 呼喚 (呼喚 呼喚 呼喚 呼喚)

譜例 152

會正落著 細細的 細細的 雨

2. 聲樂旋律相同，鋼琴部份相同，但疊句與疊句之間的長音或空拍做變化：

如〈高高的騰格里〉一曲中，作曲家為了強調「騰格里」此一精神象徵，重複了「高高的騰格里啊！」此句詩句四次，此四句聲樂旋律均相同，為了增加音響上的變化，作曲家在鋼琴部份安排四組向上的爬音（64 小節），帶出漸漸往上升半音的次旋律（66-70 小節），彷彿吶喊聲逐漸逸向天際：

譜例 153

55 56 *Portato*
 f 命永遠 不能 佔領我們仰望 的天

55 56
 f 空 (mf) 高高的騰格里啊

mp 高高的騰格里啊 *P* 高高的騰格里啊

mp *Ped* *Ped*

Musical score for the song 'Highly Intelligent' (高高的騰格里). The score is in 4/4 time and features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a piano (*pp*) dynamic and includes the lyrics '高高的騰格里 啊)。 The piano accompaniment also starts with a piano (*pp*) dynamic. A circled section of the piano accompaniment shows a specific harmonic pattern. The score is dated 'Nov 5th 2004' and includes the name 'Tommi'.

3. 聲樂旋律相同，但鋼琴部份以相同的音型做八度的音響變化：

如在〈狂風沙〉曲末「父親啊母親」的三次疊句中，音響上一句比一句低沉，製造出詩中聲聲呼喚、詩人心情一句比一句沈痛的效果（第 48—52 小節）：

譜例 154

Musical score for the song 'Father and Mother' (父親啊母親). The score is in 4/4 time and features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes the lyrics '父親啊母親 (父親啊母親 父親啊母親)'. The piano accompaniment starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. A circled section of the piano accompaniment shows a specific harmonic pattern. The score includes tempo markings such as *mf*, *mp*, *p*, *Poco rit*, and *Tempo poco piu mosso*. The score is numbered 50, 53, and 54.

有時聲樂旋律相同，鋼琴部份以相同音型做八度音響上的變化，且疊句與疊句之間的長音或空拍，也略有音階上不同的設計，如〈大雁之歌〉中的曲末詩句重複三次：「背負著憂愁的大雁啊！你要飛向哪裡？」作曲家爲了避免重複的旋律過於單調，每重複一

次，在鋼琴部份便向下移動八度音，使音響上更有變化。而句與句中的小間奏(58小節)、(64小節)、(70小節)分別為四組連音，兩組和絃，也降半音呈現和聲上的不同，以營造出蒼茫浩瀚、餘音繞樑的意境：

譜例 155

The musical score consists of three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: 背負著憂愁的大雁啊 你要飛向那裡?

- System 1:** Starts at measure 55. The tempo marking is *Poco piu mosso*. The dynamic is *mf*. The piano accompaniment includes a section of eighth notes circled in red with the notation $\text{r6 } \text{7r67 } \text{r67r67}$.
- System 2:** Starts at measure 60. The dynamic is *mp*. The piano accompaniment includes a section of eighth notes circled in red with the notation $\text{r6 } \text{7r67 } \text{r67r67}$.
- System 3:** Starts at measure 70. The dynamic is *p*. The piano accompaniment includes a section of eighth notes circled in red with the notation $\text{r6 } \text{7r67 } \text{r67r67}$.

4. 聲樂旋律不同，鋼琴部份也不同：

如〈戲子〉在最後一句「在別人的故事裡流著自己的淚」前，爲了營造中國傳統戲曲唱腔所堆疊出的高潮，特別由慢至快的重複了二十三次「在」，作曲家在此將「在」

分爲三組，聲樂旋律半音上升以加深詩中的戲劇性，鋼琴部份也以厚重的和絃伴奏也隨之變化做聲樂旋律上的支撐：

譜例 156

25
 在 在 在 在 在 在 在 在 在 在 在 在
rit. poco ----- *e* ----- *poco* ----- *accel.* -----
 30
 在 在 在 在 在 在 在 在 在 別 人 的 故 事
 ----- *accel.* ----- *tempo I*
mp *mf*

又如〈最後的一句〉中「請你原諒我啊／請你原諒我啊」的疊句，在聲樂旋律上以相同音型模進，鋼琴自然用不同的分解和絃來支撐旋律走向：

譜例 157

25
 將 我 們 分 開。請 你 原 諒 我 啊， 請 你 原 諒 我
 25

由上可看出作曲家在詩中出現「類疊」的特性時，鋼琴部份主要依循聲樂旋律的走向(如〈戲子〉與〈最後的一句〉)，但即使聲樂旋律一再重複，我們也可看到鋼琴在同中求異的精心設計與音響變化，使詩中的意象更加貼切，意象更加鮮明(如〈高高的騰格里〉、〈狂風沙〉、〈大雁之歌〉)。

(二) 在詩節做排比時，鋼琴與旋律的安排：

在第二章第三節「席慕蓉詩作中的音樂性」中，有分析席慕蓉詩中的「排比」風格，有讓詩歌有統一與節奏上的美感。在此章第一節「旋律與詩的結合」中也提到，作曲家如何依「不同詩節中段落的排比句」的特性來譜寫聲樂旋律，在詩節與詩節之間，如何運用鋼琴形成導奏、間奏、尾奏做為詩節上的區隔，讓曲子表現出原詩段落中的韻律與呼吸。²⁷⁹而詩段與詩段之間，以相同音型的間奏相隔，讓結構更加明確，但在相同之餘，間奏的樣式與長度，也常與原詩段與段之間的關係深淺有所區別，以下就鋼琴在此擔任的角色做一分析。

在較短小的詩篇中，作曲家僅在曲子前後加上導奏與尾奏，且安排相同的鋼琴旋律，使曲子前後呼應、一氣呵成。如〈出岫的憂愁〉結構如下：

²⁷⁹此型態在第四章第一節「旋律與詩詞的安排」之「依詩篇的段落做劃分，使詩篇與樂曲結構完整清晰」中有相關分析。

導奏

A 驟雨之後

就像雲的出岫 你一定要原諒
一定要原諒啊 一個女子的
無端的憂愁

尾奏



導奏與尾奏皆為

在較長的詩篇當中，就可看出鋼琴在區隔詩篇段落中的重要角色，如〈大雁之歌〉

的詩篇結構如下：

導奏

A 祖先深愛的土地已經是別人的了

可是 天空還在
子孫勇猛的軀體也不再能是自己的了
可是 靈魂還在
黃金般貴重的歷史都被人塗改了
可是 記憶還在

間奏 1

B 我們因此而總是不能不沉默地注視著你

每當你在蒼天之上緩緩舒展雙翼就會
刺痛我們的靈魂掀開我們的記憶
背負著憂愁的大雁啊

間奏 2

C 你要飛向哪裡？

你要飛向哪裡？
你要飛向哪裡？²⁸⁰

²⁸⁰原屬於第二段詩篇，但因作曲家將此句自行重複兩次，因此將之獨立成第三段詩節。

尾奏

以整體而言，導奏與間奏 1、間奏 2、尾奏之間，依詩節關係的深淺有不同的安排。原詩原分為兩大段，因此導奏（譜例 158）、尾奏（譜例 160），與將兩段隔開的間奏 1（譜例 161），均由相同的「連音」音型發展而成，使整首曲子前後呼應，在鋼琴部份具一致性。且一、二段詩節為最主要的詩段，作曲家安排間奏 1 將此兩大段隔開，因此間奏 1（共 7 小節）與前後的導奏（共 6 小節）、尾奏（共 3 小節）相較之下，顯得較長且較繁複，明顯區隔出詩中重要的第一與第二詩段：

譜例 158

Andante (♩) 5

(rubato)

(本曲所有類似如此之小音符,皆為 rubato)

p *mf*

p *mf*

(Ped.)

P sempre

譜例 159

40

(本曲所有類似如此之小音符,皆為 rubato)

gliss

(Ped.)

P sempre


譜例 160


但第三段「你要飛向哪裡？」原屬於第二段詩篇的末句，但因作曲家將此句自行重複兩次，也可視為第二段的附屬段落，因此與第二段的關係較緊密，作曲家也將間奏 2

安排得十分短而俐落，僅兩小節，音型上也與間奏 1 不同，藉以表達出整體詩篇中的輪廓，詩節與詩節之間情境語氣上的關係。

再談談細部「同一詩節中的排比句」鋼琴上的安排。〈大雁之歌〉第一段中呈現三組排比句，第一組排比句「祖先深愛的土地已經是別人的了/可是天空還在」（161）與第二組排比句「子孫勇猛的軀體也不再能是自己的了/可是靈魂還在」（譜例 162）就有明顯的對比，第三組排比句「黃金般貴重的歷史都被人塗改了/可是記憶還在」（譜例 163）則以第一組為基礎做些微變化。第二組排比句右手的連音部份常做第一段音型的

「倒影」，如第一組(第 7 小節)「祖先深愛」鋼琴為 ，第二組(第 19 小節)

「子孫勇猛」 ，第三組排比(第 31 小節)也有些微變化「祖先深愛」

。在第一組「可是天空還在」(11 至 14 小節)、第二組排比句的相對位置「可

是靈魂還在」(23 至 26 小節), 和第三組「可是記憶還在」(35 至 37 小節)都帶出 F—G—

#D—#D 的旋律線：

譜例 161

Handwritten musical score for Example 161. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The lyrics are: 祖先深愛的土地 已經是別人的 3/4 可是 天空 還在. Measure numbers 10, 15, and 17 are indicated above the vocal staff. The piano part includes various chord voicings and dynamics such as *p*, *mf*, and *p*.

譜例 162

Handwritten musical score for Example 162. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The lyrics are: 子孫 勇猛的軀體 也不再能是自己的 3/4 可是 靈魂還在. Measure numbers 18, 20, and 25 are indicated above the vocal staff. The piano part includes various chord voicings and dynamics such as *mf*, *p*, and *mf*.

譜例 163

30
 黃金般貴重的歷史
 35
 都被人塗改 可是 記憶 還在

爲了強調詩中排比句的情感特色，作曲家在聲樂旋律中運用了相似的音型，鋼琴上則在相同的音型上做不同的變化，增加音樂上的趣味性。又如另一首曲子〈蒙文課〉，因全詩呈現明顯的排比詩段，詩與曲配合後的結構如下：

導奏 a

A 斯琴是智慧 哈斯是玉
 賽痕和高娃都等於美麗
 我們如果把女兒叫做
 斯琴高娃和哈斯高娃 其實
 就一如你家的美慧和美玉

間奏 a'

B 額赫奧仁是國 巴特勒是英雄
 所以 你我之間
 有些心願幾乎完全相同
 我們給男孩取名叫奧魯絲溫巴特勒

你們也常常喜歡叫他 國雄

間奏 a”

C 鄂慕格尼訥是悲傷 巴雅絲納是欣喜
海日楞是去愛 嘉嫩是去恨
如果你與我都是有悲有喜有血有肉的生命
我們難道就不是
有歌有淚有渴望也有夢想的靈魂

間奏 b

C’ (當你獨自前來 我們也許
可以成為一生的摯友
為什麼 當你隱入群體
我們卻必須世代為敵?)

間奏 a”

D 騰格里是蒼天 以赫奧仁是大地
呼德諾得格 專指這高原上的草場
我們祖先獨有的疆域
這裡人與自然彼此善待 曾經
有上蒼最深的愛是碧綠的生命之海
俄斯塔荷是消滅 蘇諾格忽是毀壞
尼勒布蘇是淚 一切的美好成灰

間奏 b’

D’ (當你獨自前來 我們也許
這草原可以是你一生的狂喜
卻成為草原的夢魘 和仇敵?)

風沙逐漸逼近 徵象已經如此顯明
你為什麼依舊不肯相信

在戈壁是之南 終必會有千年的乾旱
尼勒布蘇無盡的淚 一切的美好 成灰

如這四大段排比句間間奏將之排列比較如下，可發現作曲家在導奏的基礎上，使用相同的音型加以變化，讓排比段落中的間奏不但統一且兼具變化。作曲家有時在間奏出現前，外加附點節奏點綴下行半音階（見譜例 165 第 18 小節、譜例 166 第 33、34 小節），有時在結束時延伸四分音符的下行音階以承接主題（見譜例 166 第 39、40 小節），有時重複導奏內第 3 小節的音型（見譜例 167 第 69-71 小節），這些小技巧，讓鋼琴每一段間奏間兼具一致性與變化性：

譜例 164

導奏 a

譜例 165

間奏 a' (18-23 小節)

譜例 166

間奏 a” (34-42 小節)

30
奧魯絲溫巴特勒 你們也常常喜歡叫他 國雄

35
鄂慕格尼訥 是悲傷 巴雅絲納 是欣喜 海日楞 是去處

40

45

譜例 167

間奏 a” (67-72 小節)

66
為什麼 當你墜入群體 我們卻必須世代為敵?

67
Tempo I

70
是蒼天 是大地

而在詩節中不具排比特色的插入句、或不同於前面排比句的小段落，作曲家安排另一音型做為間奏，讓不同的詩句之間的親疏關係更加清晰，以配合詩篇中的情境的轉換：

譜例 168

間奏 b (65-66 小節)

(Al poco meno mosso)
 Recit.
 mp
 當你獨自前來 我們也許可以成為一生的摯友
 65
 mp
 66
 f
 dim.
 為什麼 當你隱入群體 我們卻必須世代為敵?
 rit. 67
 Tempo I
 66
 f
 dim.
 mp
 [37]

譜例 169

間奏 b' (105-106 小節)

100

100

Recit.
mp

當你獨自前來這草原 可以是你一生的狂喜

105

mp

106

f

為什麼 當你隱入群體 卻成為草原的夢魘和仇敵?

106

f

dim.

在〈高高的騰格里〉、〈在黑暗的河流上〉、〈突發事件〉等曲子中，作曲家也使用同一種手法，用相同或不同的間奏音型來表現詩段與詩段間的深淺關係。

二、常用的伴奏型態：

整體而言，鋼琴可分為「對位」、「聖詠」、「音堆」、「呼應」、「和絃」等型態，藉以支撐聲樂旋律或呼應聲樂旋律，近而表達出各篇詩歌不同的意境與風味；

(一)對位：

如〈如歌的行板〉一曲中，作曲家使用同名的柴可夫斯基第一號 D 大調弦樂四重奏 Op.11 第二樂章《如歌的行板》為主體，使鋼琴部份躍升為主要旋律，而聲樂的旋律

線條則跟著鋼琴樂段，呈現若即若離，互相呼應的美感。如在第 8—24 小節中，鋼琴旋律引領聲樂旋律，以模仿的手法，用相差一小節的方式呈現（10—11 小節；14—15 小節；18—19 小節；22—23 小節）：

譜例 170

Andante Cantabile (♩ = 3, 3, 4 ♩) 如歌的行板 席慕容詩 (錢南章曲)

5 (rall) 5 (Tempo) 10
 P 一定有些什麼是我所不能了解的
 5 P
 15 20
 P 不然 草木怎麼都會循序生長 而候鳥都能飛
 15 P 20
 25 P 30
 P 回故鄉 一定有些什麼
 25 P 30

如〈渡口〉中，鋼琴右手有完整的主旋律，左手在全曲中均使用連續下行的七和

絃，鋼琴部份就像一首獨立的鋼琴小品，與聲樂旋律一問一答、相互穿插：

譜例 171

14
啊 讓 我 與 你 推 別 再 輕 輕 抽 出 我 的 手

15

20
知 道 思 念 從 此 生 根 浮

25

poco cresc.

f

Detailed description: This musical score consists of two systems. The first system has a vocal line starting at measure 14 with the lyrics '啊 讓 我 與 你 推 別 再 輕 輕 抽 出 我 的 手'. Below it is a piano accompaniment. The second system starts at measure 20 with the lyrics '知 道 思 念 從 此 生 根 浮'. The piano part includes a 'poco cresc.' marking and ends with a forte 'f' dynamic.

又如〈霧起時〉也有對位的情形，鋼琴與聲樂時而重疊，時而互相應和：

譜例 172

5 4

10.

10.

這 林 間 充 滿 了 濕 潤 的 芳 香 充 滿 了 那 不 斷 重 現 的 少 年 時



Detailed description: This musical score is in D major and 4/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a dynamic marking 'p' at the beginning. The score includes measure numbers 5, 4, 10., and 10. The lyrics are '這 林 間 充 滿 了 濕 潤 的 芳 香 充 滿 了 那 不 斷 重 現 的 少 年 時'. There are some markings like 'b/2' and '10.' in the piano part.


(二) 音堆(cluster)：

音堆是「一群相毗鄰的音同時發出聲音」，²⁸¹如〈突發事件〉這首詩中，表達出詩人對人生「來不及」、「無法掌握」的焦躁感，作曲家不但用「很快、有些激動」的速度來詮釋這首曲子，在鋼琴的伴奏部份，更是配合聲樂旋律「急速單音重複」的特點，整首使用黑白鍵「音堆」的按壓方式，模擬詩中急躁與焦慮的情緒：

譜例 173

²⁸¹"Cluster." In *Grove Music Online*. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05992> (accessed September 14, 2008)

曲中有時使用單純的黑鍵音堆 、白鍵音堆 ，或黑白鍵混合的按壓方

式 ，彼此交錯（如第 1 小節），也使用較高與較低音域的音堆(如第 2 小節)齊奏，這樣的鋼琴音堆型式，在同音快速反覆的聲樂旋律中產生塊狀且穩定的音響效果，但又有怪異、不協調的荒謬感，充份表現出詩中焦躁、荒謬、與喘不過氣的壓迫感。

又如〈在黑暗的河流上〉，作曲家將詩中「古今交錯」的手法運用在曲子中，不但在聲樂旋律上採取白話詩使用 d 小調，古詩使用 D 大調的調式交替方法呈現，鋼琴部份更在白話詩詩節結束之處，使用現代音樂「全部白鍵」用手掌按壓的方式，突顯出古今的差異。²⁸²如作曲家在整首曲子中一共安排了三個地方，分別是第二段詩節結束句「向俯視著我的星空輕輕呼喚」（譜例 174）、第四段詩節結束句「藏著一種渴望卻不容許」（譜例 175）、第六段詩節結束句「一生中所能為你準備的極致」（譜例 176），隨著詩中主人翁的情緒鋪陳至最高點，作曲家也在此處安排急速下行的音堆。從節奏與不協調的音響上來看，此時音堆的運用適時表達出主人翁「飛蛾撲火」的壯烈情境；而從下行的音高上而言，卻也符合回到下一個詩段「黑暗河流」的神秘情境：

譜例 174



向俯視著我的星空 輕輕呼喚

以下和弦相同, 音符為最高音, 全部白鍵, 用手掌。

²⁸²鋼琴部份在古詩處運用「聖詠」的伴奏方式，將在「(三) 聖詠」做分析。

譜例 175

閃避應該逃離 可是在迷霧的夜晚裏啊 藏著一種渴望卻絕
不容許

70 marcato sempre
75
cresc
ff stacc.
piu mosso
in tempo
attacca 75
mp

全部白鍵連用手掌

譜例 176

所能為你準備的極致

cresc
cresc
cresc. molto
108
110
Tempo I
pp

全部白鍵連用手掌

(三) 聖詠：

從上一首〈在黑暗的河流上〉音堆的鋼琴分析中可得知，爲了凸顯詩中「古今交錯」的特色，古詩的鋼琴部份採用巴洛克「聖詠」式的伴奏風格。因爲詩人在寫作上語氣的

需求，皆將古詩放段落結束處，整首曲子中共有三處，以產生餘音繞樑之感：

第一段引用《越人歌》的古詩時為「今夕何夕兮/中塞洲流/今日何日兮/得與王子同舟」

譜例 177

Musical score for Example 177. The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: 笑前來緩緩指引我渡向彼岸 今夕何夕 中塞洲流 今日何日兮 得與王子同舟. The score includes musical notations such as *Piu mosso ma un poco*, *mf*, and *cresc.*. The piano part has measures 15, 18, and 19 circled.

第三段詩節結束處引用《越人歌》的四句古詩「蒙羞被好兮/不訾羞恥/心幾煩而不絕兮/得知王子」

譜例 178

Musical score for Example 178. The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: 蒙羞被好兮 不訾羞恥 心幾煩而不絕兮 得知王. The score includes musical notations such as *mf*, *p*, and *60*. The piano part has measures 60 circled.

(Mosso) 65
子 所有的生命在陷身之前 不是不知道應該

第七段結尾也如同上面所示，在古詩「山有木兮木有枝/心悅君兮君不知」處使用 D 大調（第 119-125 小節）「聖詠」的伴奏手法：

譜例 179

Poco più mosso
霧濕的蘆葦 我是怎樣目送著你 漸漸遠去 山有木兮木
有枝 心悅君兮 君不知 當燈火盞盞熄滅
Tempo I
119 120
125
(4)

(四) 應答(antiphony)：

在〈繡花女〉中，鋼琴部份除了由兩小節的「命運」動機（第 1、2 小節）當導奏、間奏、尾奏外，在聲樂旋律進行時，左手均以 D-A 的完全五度長音貫穿整首曲子，使

主人翁獨白時的鋼琴部份單純且乾淨，此種聲樂與鋼琴「交錯對答」的安排，頗能凸顯

詩中繡花女「獨白」寂寞且淒涼的內心情境：

譜例 180

慢 (♩)

我不能選擇我的命運 是命運選擇我

我 於是 日復以夜

poco cresc. cresc. dim.

用一根冰冷的針 繡出我曾經熾熱的青春

在〈借句〉91-99 的每一個小節中，作曲家在右手安排下行的和絃長音，左手則在聲樂拉長音時如「清理」、「所有」、「過時」、「錯置」……安排兩個下行四分音

符與之交錯，產生一答一和的音響效果，這樣左手與右手、聲樂互相唱和的情形，可視為廣義的「應答」類型：

譜例 181

Fa
 fp
 在清理 — 張桌子 清理所有過
 cresc.
 V
 cresc.
 cresc.
 95
 181
 cresc.
 cresc.
 100 Allargando
 cresc.
 cresc.
 181
 mf stacc. cresc.

(五) 和絃：

作曲家常使用急速密集的厚重和絃，來表達急切悲憤的情緒。在〈高高的騰格里〉中，錢南章安排和絃來支撐聲樂旋律，依照詩中的意境安排不同的節奏，較舒緩的情境使用一拍一個和絃（第 16—19 小節），心情激昂處則使用八分音符密集的和絃音，烘托出悲憤的心情：

譜例 182

Handwritten musical score for the first system. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with the lyrics "取走3每一段歷史裡的真相 取走3每一首歌裡的盼望" and ends with "邊". The piano accompaniment features a steady rhythm with chords. The score includes dynamic markings like *f* and *portato*, and rehearsal marks such as 20 and 25.

又如 21-30 小節，鋼琴部份 16 分音符節奏的和絃齊奏，密集且快速，濃烈的悲劇曲

調油然而生，呼應詩中「被取走」的悲憤情緒：

譜例 183

Handwritten musical score for the second system, which is identical to the first system. It features a vocal line with lyrics "取走3每一段歷史裡的真相 取走3每一首歌裡的盼望" and "邊", and a piano accompaniment with a dense 16th-note chordal texture. The score includes dynamic markings like *f* and *portato*, and rehearsal marks such as 20 and 25.

A musical score for a song. The top staff is a vocal line with lyrics in Chinese: "要再來) 取走我們女孩輝煌燦爛的笑容". The tempo marking "Poi.rato" is above the first few notes, and a fermata with "30'" is above the last few notes. The bottom staff is a piano accompaniment with a dynamic marking "f" at the beginning. The piano part features a dense, rhythmic accompaniment with many chords.

如〈戲子〉35-38 小節，藉由快速密集的和絃，造成尾聲的高潮：

譜例 184

A musical score for a song. The top staff is a vocal line with lyrics in Chinese: "裏 流著自己的淚". The tempo marking "cresc." is above the first few notes, and a fermata with "30'" is above the last few notes. The bottom staff is a piano accompaniment with a dynamic marking "f" at the beginning. The piano part features a dense, rhythmic accompaniment with many chords, creating a high潮 effect.

在某些曲子中，爲了順應詩中語氣的自然節奏，錢南章的鋼琴部份譜寫的很簡潔俐落，以突顯出聲樂旋律，如〈鹿回頭〉就是一個鮮明的例子。曲中僅用右手以簡單的G-B 雙音的四分音符輕快的伴奏，點綴式的支撐旋律，配合詩中形容林木深處的小鹿，清澈的眼神與森林中靜謐的氛圍互相呼應，讓整個曲子透露出乾淨明朗的氣質，在此曲中，鋼琴的配樂性格十分明顯：

譜例 185

行板(♩)

P 在 暗 絲 綉 緋 紅 又 閃 著 金 芒 的 林 木 深 處 一 隻 小 鹿 聽 見 了 什 麼 正

Sempre molto staccato

驚 惶 地 回 頭 眼 眸 般 清 澈 的 幼 獸 何 等 覺 懼 而 又 驚 醒

Poco cresc. *dim.*

小 光 如 我 們 曾 經 見 過 的 彼 此 的 青 春

Poco rit. *Rec. 23rd 2004 Taipei* *(dim)*

作曲家也在〈借句〉75-80 小節中的鋼琴部份，僅安排和絃和長音，以製造類似宣

敘調的聲樂弦律，藉以突顯出詩中叨絮、慌亂又匆促的心境：

譜例 186

recit. (小快板)

mp 從 來 也 沒 有 學 會 如 何 向 自 己 道 別 我 只 能 把 一 切 再

還給那個混亂的世界 在微雨的窗前 在停頓的那個瞬間

有些模糊的角落 又會逐漸復原 於是 週而復始

性倒有半生 總是

在〈蒙文課〉中也有同樣的型態。作曲家在詩中排比的段落運用相似的鋼琴長音來支撐，使聲樂部份類似宣敘調的呈現以推展詩中的情節，如第三段詩節末段中的「當你獨自前來/我們也許/可以成為一生的摯友/為什麼/當你隱入群體/我們卻必須世代為敵」與第四段詩節末段中的「當你獨自前來/這草原可以是你一生的狂喜/為什麼/當你隱入群體/卻成為草原的夢魘和仇敵」：

譜例 187

(al poco meno mosso)
Recit.

mp
當你獨自前來 我們也許可以成為一生的摯友

65

66 *f* *dim.* *rit.* 67
為什麼 當你隱入群體 我們卻必須世代為敵?

Tempo I

66 *f* *dim.* *mp* 67

譜例 188

Recit.

mp
當你獨自前來 這草原 可以是你一生的狂喜

105

106 *f* *dim.* *rit.*
為什麼 當你隱入群體 卻成為草原的夢魘和仇敵?

106 *f* *dim.*

(六) 分解和絃：

在〈誘惑〉一曲中，作曲家使用分散和絃來支撐 $^{\#}g$ 小調的旋律：

譜例 189

11
什麼叫做誘惑 (天使GSA編曲)

18
永遠以絕美的姿態出現在

Detailed description: This musical score for Example 189 consists of two systems. The first system (measures 11-17) features a vocal line in treble clef with lyrics '什麼叫做誘惑 (天使GSA編曲)'. The piano accompaniment is in G minor (one sharp) and includes a dynamic marking of 'p'. The second system (measures 18-24) continues the vocal line with lyrics '永遠以絕美的姿態出現在'. The piano accompaniment in this system is marked 'mp' and is enclosed in a rounded rectangular box.

如〈禪意〉8-19小節:

譜例 190

10
沉默地離去 說過的 或沒說過的

15
話都已忘記 我將我的哭泣也

Detailed description: This musical score for Example 190 consists of two systems. The first system (measures 8-14) features a vocal line in treble clef with lyrics '沉默地離去 說過的 或沒說過的'. The piano accompaniment is in G minor and includes a dynamic marking of 'p'. The second system (measures 15-19) continues the vocal line with lyrics '話都已忘記 我將我的哭泣也'. The piano accompaniment in this system is marked 'cresc.' and is enclosed in a rounded rectangular box.

如〈狂風沙〉整首曲子：

譜例 191



三、特殊音響的模仿

錢南章有時會運用特殊的音型，將旋律所表現不出來的意境或畫面用鋼琴描繪出來，使感情和幻想有機地連結在一起，讓聲樂旋律和鋼琴部份成爲一體之兩面，以下將用到此手法的作品分別說明如下：

(一)〈禪意〉：

在這首曲子中，爲了表達詩中「雨」的禪詩意境，在鋼琴部份模擬各種「雨」的意象，從導奏起貫穿全曲。如導奏安排左右手同音型交錯反覆進行，恰似「雨滴開始落下」的聲響（見譜例 192：1-4 小節）：

譜例 192



激動處運用八分音符的和絃音齊奏，利用兩組和絃音高上的落差，製造「傾盆大雨」

的音響效果：

譜例 193



作曲家運用八分休止符，讓左右手產生交錯的下行音型，如「交錯落下的細雨」：

譜例 194



作曲家配合詩的情境創作出不同的模擬聲響，讓曲子更有深度與趣味。

(二)〈大雁之歌〉：


在曲子中配合「背負著憂愁的大雁啊，你要飛向哪裡？」右手在高音域的幾組連音交替使用，尤其最後一句由慢而快(第 74 小節)，就像「大雁由進而遠振翅飛去」的意向，與詩意結合，營造出塞外荒涼，孤雁遨翔大漠的景象：

譜例 195

70
P 背負著晨曦的大雁阿 你要飛向那裡?)

74
由晨而快
pp rit. cresc. gliss. molto cresc. (D⁴)
Lapet
Nov 20th 2004

(三) 〈狂風沙—寫給碎裂的高原〉

作曲家運用動機  形容「風沙起」(見譜例 196 第 19-20 小節),

配合鋼琴不斷的向上爬升, 將風沙的意象形容的十分傳神。又如尾奏(見譜例 197 第 54 至 56 小節), 配合整首著詩風沙起落的意象, 上行的密集分散和絃接連不絕, 彷彿一陣陣的風沙從遠處吹來:

譜例 196

mp 風沙起時 鄉心就起 風沙落時

20

20 Part.
mp 風沙起時鄉心就起 風沙落時

譜例 197

53 recit. P Poco rit (唸) Tempo poco piu mosso
那名字是我心中的刺

53 P Poco rit 54 mf

55 Dec. 19th 2004 Tatpei

從 47-52 小節中，作曲家以調式交替的手法使用還原 E，右手並使用顫音的彈奏形式以增加音響的急促，呼應詩中連續三次的詩句「父親啊母親」，彷彿向著漫天風沙，哽咽著對雙親的「聲聲呼喚」，連綿不絕：

譜例 198

mf 父親啊母親 (父親啊母親 父親啊母親)

50

mf mp p

53 recit. p

Poco rit (唸)

那名字是我心中的 刺

Tempo

54 poco piu mosso

53 p Poco rit mf

(四)〈霧起時〉:

在這首曲子中，由四小節的鋼琴導奏開始，右手以 mf 小調 I 級的和絃音構成旋律，支持聲樂的進行，而左手則常呈連續的半音下行，第一次由 $^{\#}E$ 至 F （第 1-4 小節），第二次由 $^{\#}E$ 至 C （第 5-10 小節），兩條旋律形成不協和張力，彷彿濃得化不開的霧，營造出恍如隔世的神秘感，加上左手附點音符的使用，與右手規律的八分音符有前後交錯的感覺，也間接呈現了原詩中那種「少年時光」與「現今」在時間上的前後錯置：

此外，隨著句子的語氣，作曲家安排在暫歇處奮力向下甩出一把筷子（16、17、18小節），試圖模擬京劇中梆子的聲響，突如其來的清脆聲響，增強了詩中主人翁「否認」、「拒絕」的強硬語氣，這也是整場音樂會中唯一使用鋼琴以外的伴奏形式：

譜例 201

戲子的心 所以 請千萬不要 不要把我的悲哀當真


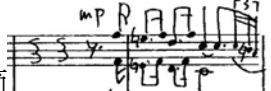
也 別隨著我的表演 心 碎 親愛的朋友

*) 將一把筷子
zhien 用力摔在地上

戲

(六)〈蒙文課〉：

為了配合詩中濃厚的蒙古語言特徵，凸顯邊疆民族曲風，作曲家在曲中的鋼琴部份

以輕快的跳躍音型為主體，如第 5 小節 、第 17、18 小節  似邊疆民族舞蹈中俏皮、靈巧的動作，如蹦腿、雲手、小碎步……等；作曲家並適時加上各種裝飾音，如 1—5 小節中前奏的右手部份，第 8、10 小節的高音，神似民族歌舞中常用的舞蹈小道具，讓音樂中的民族風情更加活潑生動：

譜例 202


本頁小次 (♩) 5

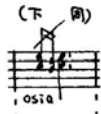
mp stacc. (唸) 10 (唸)

斯琴是智慧 哈斯是玉 賽福和高娃都等於美麗 如果我們把女兒叫做

(七) 〈在黑暗的河流上〉：

為配合詩中靜謐神秘的氣氛，作曲家在鋼琴的左手的部份以八分音符規律的彈奏下

列的基本原型，象徵河水不間斷的緩緩流動：  並使用 G-E(第 1 小節)、G-E^b(第 2 小節)小三度、大三度的變換，營造了在夜晚靜謐的河流上那股「神秘憂愁」

的氣氛。此外，右手裝飾音在每個小節中的大量使用 ，讓單調的左手節奏，多了聽覺上的變化，彷彿在平靜的流水中，主人翁搖槳所形成的小小水花與漣漪：

譜例 203

pp ppp (下) (同) osia

pp
燈火 燦爛 是怎樣美麗的夜晚 你微

mf

10

(八)〈一棵開花的樹〉：

在詩中的前兩段，作者使用明亮的 F 大調描繪出少女對愛的浪漫情懷，第三段詩的风格丕變，由原本的盼望中轉為失望，因此作曲家先藉由鋼琴間奏的動機音型（21-24 小節），將旋律轉成 f 小調，鋼琴和絃在 f 小調 F、A^b、C 中又加入 D、G、讓和聲出現詭異、突然、震驚的氣氛，且用顫音的彈奏方式模擬詩句中「顫抖、落葉」的意象，暗示接下來悲劇性的命運：

21

mp
當你走近 請你細聽那顫抖的葉是我

mf

(九)〈風景〉：

作曲家為了配合詩中「詩人與自我心靈真誠的對話」之意境，在第 60 小節重複「呼喚」一詞與多達四次，鋼琴在高音類似三連音的彈奏，配合左手[#]F-E 的高音長音，一字一音，形成遙遠的、悠揚的「回音與呼喚」般的音響效果：

譜例 204

50 55 60 65

夜 晚 以 及 我 們 如 何 學 會 了 用 真 誠 的 語 誦 自

已 交 談 向 遠 方 呼 喚 (呼 喚 呼 喚 呼 喚 呼 喚)

50 55 60 65

在整節的分析中我們得知，錢南章在這二十首曲子中，在鋼琴上運用了「對位」、「音堆」、「呼應」、「聖詠」、「和絃」等多元的彈奏形式，表現詩中的意境與韻味；對席慕蓉詩中音樂性的特色，不但在聲樂旋律中有所注重，在鋼琴方面，也時而支撐、時而呼應聲樂旋律，讓詩中「類疊」、「排比」等音樂性更加彰顯。此外，作曲家更是運用巧思，藉由鋼琴左右手的音型、音高、節奏的變化，模擬出詩中的各種情境與意象，維妙維肖，讓聽眾在享受曲子「聽」的愉悅之時，也「看」到詩中的世界。

第三節、調性與和聲在詩中的運用

一、調性的運用與意義

錢南章在 20 首曲子中，調號分別如下所示，筆者試圖以調性為出發點，找出使用同調性的詩篇之共通性：

大調	曲目	小調	曲目	無調性
^b B 大調	3〈如歌的行板〉	a 小調	1〈出岫的憂愁〉	5〈突發事件〉
F 大調	4〈舊夢〉	[#] f 小調	2〈霧起時〉	
E 大調	6〈風景〉	^b e 小調	8〈禪意〉	
F 大調	7〈渡口〉	[#] f 小調	11〈誘惑〉	
		a 小調	12〈戲子〉	
C 大調	9〈借句〉	a 小調	13〈繡花女〉	
F 大調	10〈一棵開花的樹〉	d 小調	14〈在黑暗的河流上〉	
G 大調	19〈鹿回頭〉	c 小調	15〈狂風沙〉	
^b G 大調	20〈最後的一句〉	a 小調	16〈大雁之歌〉	
		f 小調	17〈蒙文課〉	
		e 小調	18〈高高的騰格里〉	

在一系列的原鄉作品中的第 15 首〈狂風沙〉、第 16 首〈大雁之歌〉、第 17 首〈蒙文課〉、第 18 首〈高高的騰格里〉中，作曲家均使用小調來譜曲，強調出蒙古高原的蒼茫況味，也凸顯出悲切的思鄉之情。〈繡花女〉、〈戲子〉、²⁸³或形容擺渡女如飛蛾撲火的強烈情感的〈在黑暗的河流上〉等詩，都是詩人藉由特定的人物角色，訴說既定的宿命與悲哀之作，作曲家也均用小調來表達這種強烈深沉的情緒。其餘運用小調曲子的詩篇都有一個共通性，不是哀嘆青春時光的消逝，如〈霧起時〉、〈禪意〉，就是訴說離不了既定宿命與追求自我堅持的拉扯，如〈出岫的憂愁〉、〈誘惑〉，這些曲子也因小調的運用表達出強烈的情感與戲劇性。

相對而言，較溫婉的情詩與詩人較雲淡風輕的情感，作曲家較傾向使用大調來表現。如描述家人之間的親情詩—〈舊夢〉，作曲家使用 F 大調，表達出溫馨又圓潤的濃密親情。席慕蓉著名的情詩〈一棵開花的樹〉，從詩作一開始的少女祈願，作曲家使用 F

²⁸³聲樂演唱部份的鋼琴為 d 小調，曲子頭尾為 D 大調。

大調表達出對愛情的浪漫憧憬。〈最後的一句〉與〈渡口〉兩首詩，雖是訴說別離之情，詩人在寫作的處理上卻沒使用有激烈的哭泣與不捨，反而在雲淡風情中表達出禪宗的豁達，也可能因此使作曲家捨棄離別題材慣用的小調，改以大調來表達詩中淡然卻又豁達的離愁氛圍。

在整體上的比例來看，在整場音樂會的 20 首曲子中，小調使用了 11 首，大調使用了 8 首，無調性 1 首，雖無明顯的差距，但仍可看出作曲家使用小調的頻率稍高，這可能也與席慕蓉較具憂愁、悲傷的詩歌風格有關。除了整首曲子的調性與詩詞的內容有相關外，作曲家在考慮到詩詞意境的變化時，也會在音樂的調式上做出相稱的呼應，筆者試圖以下表分析 7 首曲子中調性與詩的配合方式：

曲目	轉調手法	配合的詩句	代表氣氛的轉換
〈霧起時〉	調式交替（ $^{\#}f$ 小調和 $^{\#}F$ 大調）	$^{\#}f$ 小調：「霧散後/卻已是 $^{\#}F$ 大調：「一生的/山空/湖靜」	霧散前的神祕與霧散後的澄澈心境
〈如歌的行板〉	調式交替（ $^{\flat}B$ 大調和 $^{\flat}b$ 小調）	$^{\flat}B$ 大調：由前兩詩節的「不能了解」、「無能為力」 $^{\flat}b$ 小調：到此詩節終於「必須放棄」	對自身、對過往有更深刻的感觸與體悟。
〈風景〉	1. 共同和絃（E 大調和 F 大調） 2. 調式交替（F 大調和 f 小調）	E 大調：「只有詩人才能碰觸/只有詩人/才能帶領我們/跨越那黑暗而又光耀的時空邊界」 F 大調：「一切過往歷歷如晴川上的野樹」 f 小調：「包括那些隱密	第一段詩 1-15 小節，32-39 小節，以 E 大調為主， ²⁸⁴ 調性較穩固，與之對應的詩句也為肯定的語氣與心態。轉為 F 大調強調過往與現今的情境更替。再轉為 f 小

²⁸⁴第一段雖有運用平行調的和絃，改變和絃的色彩，但因未出現確定轉調的終止式或調性發展，故只能視為短暫的平行調運用，與之後確實轉調不同。

	3.同音異名 (f 小調和 E 大調)	的追隨與背叛」 E 大調：「我們如何學會了/用真誠的語言和自己交談向遠方呼喚」	調，似乎藉此反映出詩中的負面語言與情緒。最後轉回 E 大調，呼應詩境上豁然開朗的心情。
〈一棵開花的樹〉	調式交替 (F 大調和 f 小調)	F 大調：「如何讓你遇見我/在這最美麗的時刻……陽光下慎重地開滿了花/朵朵都是我前世的盼望」 f 小調：「當你走近/請你細聽……在你身後落了一地/朋友啊/那不識花瓣」	第一、二段使用 F 大調，表達出少女的期盼與希望，第三段轉 f 小調，突顯出美夢破碎的戲劇性。
〈誘惑〉	1.共同音轉調(#f 小調和 #g 小調) 2.直接轉調(#g 小調和 #f 小調)	f [#] 小調：「終於知道了……誘惑」 g [#] 小調：「永遠以絕美的姿態/出現在我最沒能提防的/時刻的」 f [#] 小調：「使我/在葉終於落盡的那一日/深深地後悔」	詩依情境分為三段，作曲家分別用小調的轉換作為情境上的區隔。
〈繡花女〉			雖無明顯轉調，但在尾奏的最後卻以 D 大調 I 級和絃收尾，曲子的氣氛頓時明亮起來，彷彿象徵命主人翁命運的昇華與超脫，頗耐人尋味。
〈在黑暗的河流上〉	調式交替 (d 小調和 D 大調)	d 小調：白話詩 D 大調：古詩	因為詩中的白話詩語古詩交錯，白話詩使用 d 小調，古詩則使用 D 大調，顯示出古今交錯的手法。

又如〈誘惑〉一曲中，在 13-14 小節中，運用共同音轉調，由 $\#f$ 小調轉至 $\#g$ 小調，

再用同樣手法轉回 $\#g$ 小調，皆為遠系調的運用：

譜例 206

譜例 207

作曲家也常使用調式交替手法 (Modal Interchange)，增加調性中的和聲色彩。如〈霧

起時) 曲中，藉由兩句問句的 $\#f$ 小調「快問」營造神秘(15、16 小節)、曖昧不明的氣氛，
 「慢答」借用平行調($\#F$ 大調)的 I 級(17-26 小節)，頗有撥雲見日、豁然開朗的舒緩之感，
 彷彿看到女子一片澄澈而清朗的心境，聽來韻味十足：

譜例 208

如〈如歌的行板〉原本為 $\flat B$ 大調，第 61 小節出現 $\flat D$ ，即變化第三音，可視為 $\flat b$
 小調的 I，音樂的氣氛、色彩也和之前截然不同，可能由於這一詩節從前兩節的「不能
 了解」、「無能為力」到此節的「必須放棄」，對自身、對過往有更深刻、更切身的感觸，
 也加強了音樂的悲劇性：

譜例 209

所有的時刻都已錯過 憂傷蝕我心懷

一定有些什麼在葉落之後

那是我必須放棄的 卽是十六歲時的那本日記

Handwritten musical score for Example 209. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics in Chinese. The piano accompaniment includes dynamic markings such as *mf*, *dim*, *p*, *pp*, *mp*, and *cresc*. There are also tempo markings like 55, 60, 65, 70, 75, and 80. The score is written in a single system with multiple staves.

又如〈舊夢〉，原詩的排比句「那樣甜蜜、那樣溫柔」的處理上，作曲家使用同樣音型，在 21-22 小節使用下中音做交替，不但有「重複加強感情」的作用，也有音響上的變化，最後並自行重複一次，讓詩中的溫馨感更加濃郁（23—24 小節）：

譜例 210

這昏黃裏的家呵 那樣甜蜜

Handwritten musical score for Example 210. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics in Chinese. The piano accompaniment includes dynamic markings like *mp* and *pp*. There are also tempo markings like 20. The score is written in a single system with two staves.

那樣溫柔 (那樣甜蜜 那樣溫柔)

Oct 8th 2004

如〈繡花女〉全曲以兩小節的「命運」動機做發展，此一動機由 I 至 \flat VI (第 2 小節)，利用平行調的調號反差，增加了「命運」主題的突兀與悲劇效果，具戲劇性，頗耐人尋味，接下來的聲樂部份 F 還原，可視為借用 d 小調的 i：

譜例 211

慢 (1)

我不能選擇我的命運 是命運選擇我

我 於是 日復以夜

用一根冰冷的針 繡出我曾經熾熱的青春

poco cresc. cresc. dim

poco cresc. cresc. dim

在〈一棵開花的樹〉中，第一、二段使用 F 大調，表達出少女的期盼與希望，第三段在第 21 小節運用調式交替的手法使用 f 小調，突顯出美夢破碎的戲劇性：

譜例 212

譜例 213

在〈在黑暗的河流上〉中，因為詩中的白話詩與古詩交錯，白話詩使用 d 小調，古詩則使用 D 大調，作曲家運用調式交替的技巧呼應詩中古今交錯的手法，如 53-54 小節：

譜例 214

50 *poco piu mosso*
 水波盪漾 無人能解我的悲傷
 54 55
 50 *f diu* *p*
 蒙羞被好合 不訾羞耳心 心幾煩而不絕 合 得知玉
 60
 60

而〈風景〉是 20 首曲子中唯一利用調性擴充技法的曲子，可能與詩中充滿浪漫派「寄情自然」的文學風格有關，所以作曲家使用整部作品中少見的浪漫派音樂手法作呈現，使音樂的內容有更豐富的意涵，也突顯出作曲家在和聲應用上的深厚涵養。調性擴充(暗示)一個新的調性的潛質。在一個調性擴充的過程中，一個第二調性功能的屬和弦(裝飾屬和弦)與它的解決形成一個樂句的終止式。²⁸⁵從曲子中的第 12 小節開始，在 E 大調的 IV 上的 I—vi—N₆(拿坡里六和弦)，此種調性擴充的手法讓這短短的詩句，充滿各種和弦色彩：

²⁸⁵Marjorie Merryman, *The Music Theory Handbook*, (Fort Worth : Harcourt Boston College Publishers, 1997), 54.

譜例 215

中速 (♩)

5

P 詩 其實已經寫好了 $\frac{5}{4}$

5

P

10

Port.

10

$\frac{5}{4}$

poco cresc.

P

15

15

P

追問 詩成之時的你的年齡

二、單純的和聲進行

(一) 和聲進行單純簡潔：

如〈蒙文課〉，雖然節奏活潑多樣，但整首曲子以 f 小調的 i-iv 為主，在和聲進行

上十分單純統一，也正呼應詩中對比段落明確的詩節形式：

譜例 216

20

mp
(吟) 是國 是英雄
(下同) 額林巴特勒

mp
(rubato sempre)

20

所以你我之間 有些心願 幾乎完全相同 我們給男孩取名

25

如〈誘惑〉中，作曲家依詩意的轉折將樂曲分為三段，第一與第三段幾乎都以[#]f

小調的i為主，單純一致（1-13小節）：

譜例 217

稍慢 (2, 3, 4, 5♩)

mp 終於知道

mp

了 在這葉將落盡的秋日 終於知道

11
什麼叫做 誘惑 (天使的臉孔)

18
永遠以絕美的姿態 出現在

24
我最沒能提防的時刻的是那 不能

(二)和聲重複性高、具停滯感：

又如〈霧起時〉，右手與主旋律常以 $^{\#}f$ 小調i級為主要和聲，鋼琴部份左手也常呈現

半音下行的型態：

譜例 218

行木區 (♯)

霧起時我就在你的懷裏

這林間充滿了濕潤的芳香 充滿了 那不斷反覆的 少年時

15
光 霧散後 卻已是一

在〈大雁之歌〉中，以 a 小調 i 主體，在依詩意作為微小的音響改變，如作平行調的轉換（第 3、5 小節），在單純的 i 和聲進行中產生不同的音響效果：

譜例 219

Andante (♩) 5
(rubato) (本曲所有類似如此之小音符，皆為 rubato)
P mf P mf
16 37 9 7 5 7 16 37 9 7 6 7
(Ped -----) P sempre
30
16 - - - - - 1 黃金般黃重的歷史
P mf 8 7 18 - - -
37 9 7 6 7 30 5 7 37
(ct)
35
8 7 8 35 9 7 9 7 37
P
40
16 - - - - - 16 - - - - -
9 7 9 7 9 7 9 7 9 7 gliss

在〈借句〉一曲中，整首曲子以規則的重複性的 C 大調音階為主，發展出單純的和

聲進行，藉此暗喻對「單純、秩序感、不願弄亂與遺忘」的詩意象徵：

譜例 220

♩ = ca. 160 (2, 3, 4, 6 ♩)

mf stacc.

18 10 8

f p

生倒有半生

如〈出岫的憂愁〉中，全曲左手均使用 A、E 完全五度的音響效果，使旋律在 a 小調平穩的 i 級和絃中進行，此種持續性所產生的停滯感，彷彿詩中「濃得化不開的女子的憂愁」：

譜例 221

慢(♩)

mp

Part. Part.

馬鞍雨之後 就像(啊)雲 的出岫

mp cresc.

Part. Part.

mp

你一定要原諒(啊) 一定要原諒(啊) 一個女子的 無盡的 癡想

mp diu. diu.

又如〈渡口〉，整首曲子以連續下行的七和絃為主，重複性造成的和聲停滯感，與七音需解決的特性所造成的推進力，兩相拉扯之下形成讓這首曲子特殊的音響效果：

譜例 222

知道思念從此生根浮

poco cresc. mf

雲白日山川莊嚴過

dim.

柔

在〈繡花女〉與〈鹿回頭〉中，更可看出作曲家爲了配合詩〈繡花女〉中的孤獨淒涼心境(譜例 222)、〈鹿回頭〉年少青春的乾淨清澈(譜例 223)，都安排了十分單純簡潔的和聲進行：

譜例 223

慢(♩)

3 P 我不能選擇我的命運 是命運選擇我

P

我 於是 日復以夜

譜例 224

行板 (♩)

P 在 暗紅 褪紅 又閃著 金芒的 林木 深處 一隻 小鹿 聽見 什麼 正

Sempre molto staccato

驚惶地 回頭 眼 眸 清澈 的 幼獸 何等 憂懼 而又 警 醒

Poco cresc. *dim.*

(三)建立在下行級進音階上的和聲：

曲中使用五度音型的平行移動作變化與開展，並常使用連續下行音型，彷彿呼應詩中象徵年輕的茉莉形象，「從偶然翻開的扉頁中落下」(見譜例 224、225)，單純統一：

譜例 225

沉默地離去 談過的 或沒說過的

15

話都已忘記 我將我的哭泣也

cresc.

譜例 226

25

一個黃昏 裏 從偶然垂開的扉

mf

30

35

頁中落下

dim.

在〈借句〉一曲中 90-100 小節裡，右手建立在下行級進音階上的和聲，與左手規

則性的音階上下行相互交錯：

譜例 227

90

在清理一張桌子 清理所有過

fp

cresc.

cresc.

cresc.

時 錯 置 遺 忘 以 致 終 於 來 不 及 挽 救 的

我 的 歷 史

一生對有半生，總是在清理一張桌子。

05 Jan 2003

四、特殊和絃與音響的使用：

(一)拿坡里六和絃：

如在〈風景〉一曲 12-13 小節中，從 E 大調的 IV 上的 I—vi，接著 14 小節的拿坡里六和絃作結尾，歌詞為「詩成之時你的年齡」成為第一段詩詞的終了，短短 3 小節，多變的和絃色彩讓人有夢幻朦朧之感：

譜例 228

追 問 詩 成 之 時 的 你 的 年 齡

如〈高高的騰格里〉中，在和聲方面，作曲家常在曲中使用拿坡里六和絃，在小調

中出現大三和絃，突顯出詩中「取走我們女孩光輝燦爛的笑容」的戲劇性與悲劇感（第29小節）：

譜例 229

取走3每一段歷史裡的真相 取走3每首歌裡的盼望 邊

要再來 取走我們點交開闊的心胸 (邊

要再來) 取走我們女孩輝燦爛的笑容

(二)連續七和絃：

〈渡口〉左手伴奏，全曲以連續七和絃為主，每一個和絃的七音解決的目的音都是下一個和絃的七音，也因為七音需要解決的特性，故有向前推進的傾向，最終形成懸而未決的感覺，彷彿詩中必須分離卻又難以割捨的氛圍。

譜例 230

中慢 (d.)

5

mp

10

mp 讓我與你握別再輕輕抽出我的手

15

(三)減七和絃 (半減七):

減七和絃具有中性的色彩，調性的意涵不鮮明，作曲家用此和絃描述詩中的鄉愁，如在〈大雁之歌〉伴奏中，左手規律的彈奏四分音符 I 級和絃，右手則在高音域快速的連音彈奏，並常以大小調 I 級和絃、減七和絃交替，構成 a 小調 i 級、A 大調 I 級、減七和絃的和聲效果，營造出詩中惆悵、晦暗的思鄉氛圍：

譜例 231

Andante (d.)

5

(rubato)

(本曲所有類似如此之
小音符皆為 rubato)

P mf

r16 r37 r9 r5 7

r16 r37 r9 7 r6 7

P

(Ped.....)

P sempre

〈舊夢〉中，整首曲子在和聲方面使用許多半減七和絃，如 5-7(譜例 231)小節的樂句中就出現了三次，會產生「內縮」的音響效果，也可能與題目「舊夢」具回憶性質的意義有關。

譜例 232

5 $\text{r}31$ $\text{r}37$ $\text{r}37$

林中襲來溫香的五月風 我的兒女雙頰緋紅

5 $\text{r}37$ $\text{r}37$ $\text{r}37$

(四)小二度音程：

〈借句〉整首詩擺盪在「反覆整理桌面希望人生得以規律整齊」但又「無法向過去的自我道別而終就恢復凌亂」的矛盾衝突中，而作曲家也讓整首曲子保有其精神，運用 C 大調與音階、鋼琴部份以四分音符規律的節奏來保有詩中的「秩序」，但又在規律的 C 音階中將因接分散在不同的八度中（第 1-2 小節、第 4-6 小節），並使用小二度音響（第 3、7、8、10、11 小節），強調下屬音 F，譜成建立在 IV 系統中的樂句，藉此在規律中產生「突兀」的效果，戲劇性頗高。

譜例 233

♩ = ca. 160 (2, 3, 4, 6 ♩)

mf stacc.

5

8 7 8 7

8 7 10 8

第五章 結論

「詩，是包容性極強的文體，本身就帶有節奏與韻律，然而，以詩入歌之後，將走的更遠，走的更深……」²⁸⁶，由之前的探討可以發現，「詩樂相融」所形成的藝術歌曲，使詩中的文字更清楚地指出音樂的模糊性，而音樂則達到了詩中語言所不能及的聲響，兩者相輔相成，形成另一種更具感染力的藝術型態。

在眾多現代詩人當中，席慕蓉特有浪漫細膩的風格，使其詩作雅俗共賞，風迷了兩岸三地的文壇。席慕蓉是一個身受中國傳統文化影響的文人，其詩作深具中國古典詩詞特色，除了她總在朦朧中追求一種能渲染氛圍的意境，藉以表達出淺意識中的情感之外，她更本著畫家身份的直覺，追求一種繪畫的和音樂融合的意境，因此詩作中常出現音樂和繪畫的結合，使之具有的鮮明的「節奏感」和「空間感」。也因著她對音樂意境的追求，席慕蓉的詩悅耳流暢，常讓人琅琅上口，而這種效果又很適切地表達並強化了她主觀的情感，成爲一種她獨有的音樂性。

由論文中的分析似乎也可以推敲出，當面對百花齊放、寫作風格迥異的詩人與詩作時，作曲家選詩的取向與本身的譜曲風格有很大的關聯性。就錢南章來說，從 1973 年留德開始，經過回國後的摸索與調適時期，他逐漸由現代音樂的語彙，趨向追求唯美、講究旋律、重視和聲的作曲風格。因此在面對「聲樂家協會」提供數位著名的詩人與詩作，他堅持以六首席慕蓉的新詩入樂。他認爲席慕蓉的詩寫愛情、人生、鄉愁，寫得極美、清心、易懂，同時又有感人的故事，詩作中除了有細膩的情感，也不乏悲劇美感所

²⁸⁶席慕蓉，2005。

帶來的戲劇張力，尤其善用排比、類疊等修辭手法，讓詩句呈現類似於口語的歌謠型式，相較起同時代前衛又艱澀晦黯的詩歌，相對保守與溫婉，這與錢南章追求唯美、講究旋律的作曲風格不謀而合，這也可能是錢南章選擇席慕蓉的詩作譜曲的重要原因之一。

在「詩樂相融」的合作的型態上，詩人與作曲家都將「詩」與「曲」視為此場音樂會同等重要的要素。【錢南章樂展——一棵開花的樹】這一場以聲樂曲為主的音樂會，從之前「詩人與作曲家面對面」的座談會開始、錢南章和席慕蓉分別上各種媒體宣傳，還在金石堂舉辦「詩與歌」的說明會……等一系列活動，這些活動讓作曲家與詩人有機會藉由文學與音樂不同的觀點出發，與讀者和聽眾做面對面的交流。錢南章整場以席慕蓉的二十首詩作為歌詞，選擇了包含時間、空間的元素，從過去到現在、從台北到蒙古，可說是完整且全面。對應到第二章席慕蓉寫作的特色上，錢南章選擇的詩涵蓋了詩人的各種面向、層次與寫作歷程。在〈黑暗的河流上〉、〈戲子〉、〈繡花女〉等曲子中呼應了席慕蓉具中國文人「用典」與善用「意象」的書寫特色；〈一棵開花的樹〉、〈霧起時〉、〈禪意〉呼應席慕蓉善於描寫「愛情」主題清麗哀愁的筆觸；〈狂風沙〉、〈大雁之歌〉、〈蒙文課〉、〈高高的騰格里〉呼應席慕蓉對蒙古高原濃厚的「鄉愁文學」書寫；〈鹿回頭〉、〈渡口〉、〈舊夢〉顯現她畫家身份「詩中有畫，畫中有詩」的視野。錢南章並且希望在音樂會中呈現詩人的一生，從〈出岫的憂愁〉開始，數首舒緩甜蜜或略帶憂愁的抒情歌，接著戲劇性十足的〈戲子〉、〈在黑暗的河流上〉，引導至詩人對蒙古原鄉的鄉愁〈大雁之歌〉、〈高高的騰格里〉、〈蒙文課〉等，曲終具「迴首一瞥」涵義的〈鹿回頭〉與〈最後的一句〉。

從作曲手法分析這場音樂會的曲目可以看出，這些獨唱曲雖具有錢南章獨特的風格卻又兼具多樣性，如〈一棵開花的樹〉、〈禪意〉、〈渡口〉、〈霧起時〉等是優美溫婉的抒情歌或宣敘調；〈戲子〉、〈狂風沙〉、〈大雁之歌〉等具強烈戲劇效果的曲風；〈突發事件〉、〈在黑暗的河流上〉呈現現代音樂的特殊音響效果，以及〈如歌的行板〉中在音樂上使用柴可夫斯基《如歌的行板》的借句手法、〈蒙文課〉中使用類似道白發聲法的演唱方式，以增加曲子詼諧與趣味等。作曲家依音樂會目的選取詩作、譜曲，以面對一整場藝術歌曲發表會的心態來安排曲目、設計曲風，每一組歌曲或上下半場在音樂會上能否累積達到高潮，都在作曲家的設計範圍之內。這場音樂會在作曲家的精心安排下，再再呈現出詩人與作曲家「詩樂相融」的全面性與契合度。也因為作曲家的用心，得到詩人的肯定與認同，作家與作曲家都合作愉快，也再次肯定「詩樂相融」此種合作模式與音樂藝術型式。

從【錢南章樂展——一棵開花的樹】音樂與詩的結合特點而言，可分為「旋律與詩的結合」、「鋼琴部份與詩的安排」、「調性與和聲在詩中的運用」三方面來探討錢南章在譜寫旋律時的風格與特色，我們可以發現以下特點：

在「旋律與詩的結合」方面，在現代音樂眾多作曲家中，錢南章的作品特別注重歌詞音韻上的處理，常依詩句四聲上的發音譜寫旋律，旋律依語音自然起伏，讓演唱者與聽者皆能由旋律聽出詩中的意義，所以鮮少詰屈聱牙或會錯意的情況出現。他也常依詩句中的句讀來譜寫旋律上的節拍，依詩句語氣轉換節奏，打破傳統的規則拍感，因此小節線有時形同虛設，拍號的功能也不明顯。也因為旋律依詩句語氣一氣呵成，幾乎依照

原詩，錢南章鮮少重複語詞或增減詩句，樂曲形式均來自於詩的結構，依現代詩不工整的句子寫出無固定拍號的旋律，二十首曲子中，除了〈渡口〉之外，其餘十九首曲子皆採用自由拍子的作曲方式。這並不是席慕蓉詩作獨有的現象，如譜洛夫〈因為風的緣故〉、〈雨中獨行〉、甚至〈寄鞋〉一曲均不大重視小節線的功能，可以看出錢南章的獨唱作品均有此特色。此外，錢南章常依詩篇的段落做劃分，使詩篇與樂曲結構完整清晰。他依原詩的樣貌做分段，原詩的段與段之間，常用鋼琴伴奏作區隔，而間奏的樣式與長度，也常與原詩段與段之間的關係深淺有所區別。所以完整的曲式結構，讓錢南章的曲子鮮少有「切割」之感，曲子一氣喝成，充份表現出原詩段落中的韻律與呼吸。

因席慕蓉的詩作中經常使用各種修辭技巧，使詩作具有很強烈的音樂性，因此錢南章也在有「類疊」、「頂真」、「迴文」、「排比」等修辭技巧的詩作句構中，作旋律上特別的安排。如錢南章經常在「疊字」與「疊句」處使用相同的旋律深化詩中的情緒，而「類字」與「類句」時則在相同的音型上作變化，而其中的「類句」動機常成為整首曲子的主題與動機，讓曲子更具畫面感與戲劇性。在「頂真」修辭法時，作曲家用相同的旋律與節奏，再藉此延續接下去句子的情緒。而在〈繡花女〉詩中的迴文修辭時，作曲家也在旋律上呈現反向的型態，更增加聽覺上原詩語氣上的「迴文」效果。而在「排比」修辭方面，同一詩節中句子的「排比」時，作曲家在連續的排比句的相同詞語中使用相同的旋律，以加強詩中堆疊出的語氣與情緒，排比句中不同的詞語則依語音做旋律上的開展。由此可歸納出，作曲家在譜寫旋律時將詩詞當作圭臬，不但在句讀、音調上十分重視，在席慕蓉詩作獨特的音樂性上也有很大的著墨，藉此營造出錢南章聲樂作品獨特的

旋律美感。

「鋼琴部份與詩的安排」方面，詩詞為「疊字」、「疊句」時，鋼琴部份主要依循聲樂旋律的走向(如〈戲子〉與〈最後的一句〉)，但即使聲樂旋律一再重複，我們也可看到鋼琴在同中求異的精心設計與音響變化，使詩中的意象更加貼切，意象更加鮮明(如〈高高的騰格里〉、〈狂風沙〉、〈大雁之歌〉)。而在詩段與詩段之間，作曲家運用鋼琴形成導奏、間奏、尾奏做為詩節上的區隔，讓曲子表現出原詩段落中的韻律與呼吸。在詩節有排比手法時，以相同音型的間奏相隔，讓結構更加明確，而間奏的樣式與長度，也常與原詩段與段之間的關係深淺有所區別。

在鋼琴的伴奏型態方面，大致可分為「對位」、「聖詠」、「音堆」、「呼應」、「和絃」等數種類型，藉以支撐聲樂旋律或呼應聲樂旋律，進而表達出各篇詩作中不同的意境與風味。如〈如歌的行板〉一曲就有類似「對位」的手法，作曲家使用同名的柴可夫斯基第一號 D 大調弦樂四重奏 Op.11 第二樂章《如歌的行板》為主體，與聲樂的旋律線條呈現若即若離、互相呼應的美感。作曲家在〈突發事件〉的整首曲子中使用黑白鍵「音堆」的按壓方式，模擬詩中急躁與焦慮的情緒；〈在黑暗的河流上〉，作曲家將詩中「古今交錯」的手法運用在曲子中，在白話詩處使用現代音樂「全部白鍵」用手掌按壓的方式，也藉由不協調的音響運用表達出主人翁「飛蛾撲火」的壯烈情境；而古詩部份的鋼琴則採用巴洛克「聖詠」式的伴奏風格相呼應，因此產生鋼琴部份「音堆」與「聖詠」形式相互穿插，以呼應歌詞中白話詩與古詩的交錯。在〈繡花女〉中，聲樂與鋼琴「交錯對答」的安排，頗能凸顯詩中繡花女「獨白」寂寞且淒涼的內心情境；在〈借句〉中，作

曲家安排兩個下行四分音符與之交錯，產生一答一和的音響效果，這樣左手與右手、聲樂互相唱和的情形，可視為廣義的「應答」類型。在「和絃」伴奏的運用上，錢南章常使用急速密集的厚重和絃，來表達急切悲憤的情緒，如在〈高高的騰格里〉、〈戲子〉；在〈鹿回頭〉、〈借句〉、〈蒙文課〉曲子中，鋼琴部份使用簡潔俐落的和絃長音以順應詩中語氣的自然節奏、突顯出聲樂旋律。作曲家在詩中排比的段落也會運用相似的鋼琴長音來支撐，使聲樂部份呈現類似宣敘調型式以推展詩作中的情節。

錢南章有時會運用鋼琴特殊的音型與節奏表現出詩中的意境或畫面，使音樂與詩作中的情感有機地連結在一起，也因著不同的模擬聲響，讓曲子更有深度與趣味。如〈禪意〉中模擬各種「雨」的意象表達禪詩的意境；〈大雁之歌〉中在高音域由慢而快的連音交替使用，就像的意象，營造出孤雁由近而遠振翅飛去的蒼涼景象。〈狂風沙—寫給碎裂的高原〉曲中藉由鋼琴不斷的向上爬升，將大漠中一陣陣風沙起落的意象形容的十分傳神。〈霧起時〉的時光錯置、〈戲子〉中模擬京劇中梆子的聲響、〈蒙文課〉鋼琴的民族風味；〈在黑暗的河流上〉靜謐神秘的氣氛，都藉由鋼琴增添了詩中的意象，烘托詩中的氣氛。作曲家藉由鋼琴左右手的音型、音高、節奏的變化，模擬出詩中的各種維妙維肖的情境與意象，讓聽眾在享受曲子「聽」的愉悅之時，也「看」到詩中的世界。

在調性與的使用上，作曲家均使用小調來譜寫一系列的原鄉作品，強調出蒙古高原的蒼茫況味與悲切的思鄉之情；〈繡花女〉、〈戲子〉或形容擺渡女如飛蛾撲火的強烈情感的〈在黑暗的河流上〉等詩，作曲家也均用小調來表達特定角色的深沉情緒；而〈霧起時〉、〈禪意〉、〈出岫的憂愁〉、〈誘惑〉些曲子也藉由小調表達出對青春、時光、愛情

消逝的悲歎。相對而言，較溫婉的情詩與詩人較雲淡風輕的情感，作曲家較傾向使用大調來表現。如描述家人之間的親情詩—〈舊夢〉、著名的情詩〈一棵開花的樹〉，使用 F 大調表達出對愛情的浪漫憧憬。〈最後的一句〉與〈渡口〉兩首詩，雖是訴說別離之情，詩人在寫作的處理上卻沒使用有濃烈的哭泣與激烈的不捨與拉扯，反而在雲淡風情中表達出禪意的豁達。在整體上的比例來看，在整場音樂會的 20 首曲子中，小調使用了 11 首，大調使用了 8 首，無調性 1 首，雖無明顯的差距，但仍可看出作曲家使用小調的頻率稍高，這可能也與席慕蓉的詩較具憂愁、悲傷的詩歌風格有關。

在這二十首中也可看出錢南章「多元的調性詮釋」特色。在二十首中，可明顯藉由調號界定出曲子的調性的曲子共十首，僅占全部曲子的二分之一；而「廣義的調性音樂」，如〈出岫的憂愁〉一曲以 A 音為中心，產生連續不斷的音響式效果、〈借句〉則用分散於各八度中的 C 大調音階來說明調性，其餘並無明顯和聲現象。由此可推測作曲家在表達調性的概念時常使用多元的手法，使調性成為表達詩中意境的工具，這與傳統的調性音樂在出發點上有些差異，可略為得知「詩中的意境」似乎才是作曲家的最終目的。而「調號與實際調性不同」是一個奇特的現象，也更能看出作曲家對調號的態度。如〈戲子〉一曲調號為 a 小調或 C 大調，但實際內容卻為 f 小調，彷彿反應出詩中「請不要相信我的美麗/也不要相信我的愛情/在塗滿了油彩的面容之下/我有的是顆戲子的心」偽裝人生的無奈。

錢南章經常在詩篇的情緒轉折處使用調式交替的手法進行轉調，他運用平行調的和絃，同一級數的平行調交換，增加調性中的和聲色彩並營造、呼應詩中的意境。如〈霧

起時〉、〈如歌的行板〉、〈舊夢〉、〈繡花女〉、〈一棵開花的樹〉、〈在黑暗的河流上〉等。他在曲子中轉調的目的主要以詩詞的氣氛轉換為主導，轉調前並未有明顯的預備與鋪陳，立即轉到遠系調，故轉調手法十分俐落，如〈風景〉、〈在黑暗的河流上〉、〈誘惑〉等。

在和聲進行方面，錢南章的和聲進行具有單純簡潔的特性。如〈蒙文課〉，雖然節奏活潑多樣，但整首曲子以 f 小調的 i-iv 為主，在和聲進行上十分單純統一，也正呼應詩中對比段落明確的詩節形式。此外，在〈出岫的憂愁〉中，全曲左手均使用 A、E 完全五度的音響效果貫穿，使旋律在 a 小調平穩的 i 級和絃中進行，此種持續性所產生的停滯感，彷彿詩中「濃得化不開的女子的憂愁」，顯出錢南章譜曲時和聲重複性高、具停滯感的風格。

此篇論文從各個面向探討音樂與文學結合的藝術型態，藉此推敲詩人的寫作風格與詩中的音樂性、作曲家與詩人合作的歷程、作曲家在譜曲時從選詩的方向，旋律與音樂的結合、鋼琴與詩中意象的營造、調性和聲與詩作的相互關係作探討，希望對未來研究「詩樂相融」的研究者提供些許助益。

參考書目

席慕蓉詩集

席慕蓉。《七里香》。台北：大地出版，1981。

席慕蓉。《無怨的青春》。台北：大地出版，1983。

席慕蓉。《時光九篇》。台北：爾雅出版，1987。

席慕蓉。《邊緣光影》。台北：爾雅出版，1999。

席慕蓉。《七里香》。台北：圓神出版，2000。

席慕蓉。《無怨的青春》。台北：圓神出版，2000。

席慕蓉。《世紀詩選》。台北：爾雅出版，2000。

席慕蓉。《迷途詩集》。台北：圓神出版，2002。

席慕蓉，《我摺疊著我的愛》。台北：圓神出版，2005。

錢南章著作

錢南章、賴美珍合著。《南風樂章：錢南章的作曲人生》。台北：麥田出版，2007。

錢南章 曲、席慕蓉 詩。《錢南章歌曲集——一棵開花的樹》。台北：全音樂譜出版社，2006。

專書著作

王希杰。《漢語修辭學》。北京：商務印書館，2004。

任一鳴。《中國女性的現代演進》。台北：青文書屋，1997。

朱光潛。《詩論》。台北：書泉出版，2001。

朱光潛。《朱光潛全集·卷三》。安徽合肥：安徽教育出版社，1987。

李元貞。《女性詩學-台灣現代女詩人集體研究》。台北：女書文化出版，2000。

邵義強。《現代樂派樂曲賞析》。台北：錦繡出版，2000。

林語堂。《中國人》。台北：中國出版，1994。

柳宗元。《柳宗元集》。台北縣：漢京出版，1982。

馬悅然、悉密、向陽主編。《二十世紀臺灣詩選》。台北：麥田出版，2001。

袁行霈。《中國詩歌藝術研究》。台北：五南出版，1989。

盛子潮、朱水涌著。《詩歌型態美學》。福建：廈門大學，1987。

陳本益。《漢語詩歌的節奏》。台北：文津出版，1994。

渡也。《新詩補給站》。台北：三民書局，1995。

黃永武。《中國詩學設計篇》。台北：巨流圖書，1989。

黃永武。《中國詩學設計篇》。台北：巨流圖書，1989。

程光燁。《雨中聽楓》。武漢：湖北教育，2000。

黑格爾。《美學》。朱光潛 譯。北京：新華書店出版，1981。

黃慶萱。《修辭學》。台北：三民出版，1986。

喻麗清。《延著時間的邊緣走》。台北：格林出版，1999。

董季堂。《修辭析論》。台北：益智出版，1988。

葉維廉。《秩序的生長》。台北：時報文化，1986。

蕭蕭。《現代詩縱橫觀》。台北：文史哲，2000。

蕭蕭。《現代詩學》。台北：東大出版，2006。

學術論文

許宜雯。〈錢南章擊樂作品初探〉。國立台北藝術大學論文，2002。

陳瑀軒。〈席慕蓉詩歌研究—以主題、語言、通俗性為觀察核心〉。國立中正大學碩士論文，2005。

黃憲作。〈新格律詩研究〉。中國文化大學碩士論文，1991。

鄭阿財。〈五四運動（1919—1937）中國藝術歌曲之研究—以趙元任、黃自作品為中心〉。國立中正大學碩士論文，2006。

研討會論文

顏綠芬，〈台灣藝術歌曲初探〉，《關渡音樂學刊》No. 2 (六月號，2005)：23-49。

羅秀美。〈眾聲喧嘩-新詩入樂現象探討〉。《現代詩的語言與教學》。(彰化：2001)：37-45。

期刊、雜誌或報紙

王靜禪。〈將美好化成永恆的記憶：席慕蓉 v.s. 柯慶明〉。《文訊》No.247 (五月號，2006)：74-75。

田國平。〈現代音樂中的溫婉詩情—「錢南章樂展」以席慕蓉詩作入樂〉。《表演藝術》No.146 (2月號，2005)：56-57。

白靈。〈懸崖菊的變與不變——小評《席慕蓉世紀詩選》〉。(台北，2000年12月27日)。《中央日報》。

汪其楣。〈還在寫曲子的人〉。(台北，2005年3月16日)。《聯合報》。

李癸雲。〈窗內，花香襲人—論席慕蓉詩中花的意象使用〉。《國文學誌》No.10(六月號，2005)：1-25。

林明德。〈詩經的植物意象〉。《輔仁大學學報》No.12 (九月號，2003)：58-61。

席慕蓉。〈台灣音樂火車頭 作曲家錢南章、李哲藝分有新作首演〉。趙靜瑜 採訪 (台北，2006年5月25日)。《自由時報》。

曹麗蕙。〈以詩入歌 十四日於國家音樂廳舉行樂展/錢南章 給你完整席慕蓉〉。(台北，2005年3月9日)。《民生報》。

舒婷。〈露珠裡的思想〉。《讀書》No.5 (二月號，2000)：32-45。

網路資訊

〈公視音樂廳—錢南章樂展〉。<http://www.pts.org.tw/php/mealc/main.php>，摘錄於 29 May 2007。

余光中。〈詩與音樂—人文新視野講座第四場〉。<http://homepage.ntu.edu.tw/~ntuart/Prospeech/20060608.ht..>；摘錄於 8 June 2005。

洪若寬。〈迷途詩冊中的迷途〉。<http://www.wretch.cc/blog/NEHSlibrary/6778162>；摘錄於 9 April 2008。

席慕德。〈從洛夫的寄鞋談錢南章的歌〉。自由電子報，<http://www.libertytimes.com.tw/2005/new/mar/13/life/art-1.htm>。2005；摘錄於 13 March 2005。

其它

席慕蓉、席慕德、錢南章。《錢南章樂展—全場席慕蓉詩選節目單》。13 March 2005。

Erich Neumann. 《大母神—原型分析》。李以洪 譯。北京：東方出版，1998。

Hegel, George Wilhelm Friedrich. 《美學》。朱光潛 譯。北京：新華書店出版，1981。

Susanne. K. Langer, 《情感與形式》。劉大基、傅志強、周發祥 譯。台北：商頂文化，1991。

Marjorie Merryman, The Music Theory Handbook, (Fort Worth : Harcourt Boston College Publishers, 1997), 54

附錄 席慕蓉訪談紀錄摘要

時間:九十七年十二月十五日

問題:老師詩中的音樂性十分濃厚,請問老師寫詩時有沒有推敲的過程?

寫詩對我來說是一種釋放與自我表達,十分自然,沒有評論者所謂的各種自我設定。當然,有時候我會將詩反覆吟誦再修改,有一首詩我就重抄了一百次,在重抄之間又不斷的修改。又如〈出塞曲〉這首詩,可能李南華在譜曲時為了好發音,就將原詩「英雄騎馬啊」改為「英雄騎馬壯」,但此句原我特別不押尤韻,為突顯出前後句押尤韻的聲響。但大部份你所說詩中許多的疊字、疊詞等音樂性,都是自然而然產生的,我在寫作時並沒有刻意在音韻上做推敲。

席老師對寫詩的想法與態度之舉例:

我曾經長期尋找一種形容蒙古長調演唱方式的字彙,因為我覺得「顫音」似乎不足以描述我聽到的聲音,因此當我聽到一位演唱長調的蒙古女歌者告訴我,這種唱法在蒙文裡叫做「摺疊」這個詞時,頓時覺得貼切至極,因此寫下〈長調〉這首詩,再在張曉風老師的建議下,將詩的第一句「我摺疊著我的愛」當成題目,也是這首詩的由來。

席老師對「男性崇拜」評論的想法:

雖然有人這樣評論我的前兩本詩集的詩,但我並沒有這樣的想法與傾向。愛情並不是一件狹隘的事,有時甚至無關乎男女的性別,這是一個生命對另外一個生命的真實感情。我覺得在愛情面前沒有條件上的討價還價,也沒有所謂的男女平不平等,當愛上一個人,自然有這樣的謙卑,這是一種很真、很自然、也很可貴的情感,所以評論者所謂女性的謙卑與仰望,在這裡其實是無關的,因為在愛情裡,我們所崇拜愛慕的對象只有一個人,並不是全部的男性。反之也是,當一個男人愛上一個女人時,不也是把她當作女神一樣的崇拜嗎?

問題:請問席老師對錢老師譜寫的曲子有什麼感覺?有沒有印象最深

的曲子呢？

我對錢老師有許多首曲子都很喜歡，他不單表達出詩中的意象，甚至往往更為深入。像其中的〈鹿回頭〉，描寫出那種對青春驚惶、警戒，緊繃卻又微小的動作，十分契合又好聽。〈在黑暗的河流上〉是一首很長的詩，但我對錢老師處理的方式也很喜歡。就像錢老師選〈借句〉這首長詩一樣，我很驚訝他可以將這麼長的詩譜成曲子，我那時非常想要聽聽看也覺得很驚奇。在〈大雁之歌〉曲子的旋律中，我彷彿見到大雁飛翔展翅的景像；〈高高的騰格里〉曲子中的高音部份我也覺得很震撼，我想，如果到蒙古高原上演唱，一定會讓人感動落淚。

問題：這場音樂會是由一位作曲家譜寫同一位詩人的二十首詩，十分難能可貴，請問老師對合作的過程有什麼想法或感覺？

我覺得這次合作過程很愉快，很特別，也很難得，更慶幸有這個機會有作曲家將我的詩譜成曲子。而這場音樂會的特別或者難得，對我而言還都不是最重要的，我覺得整個過程中最珍貴的部份是，我感覺到一位創作者對另一位創作者的珍視和鼓勵。由這次合作經驗也讓我寫作上有另一種心得與想法，倒不是在雙聲、疊字等修辭上有更多琢磨，而是一種更深沉的東西，也讓我更感覺到寫詩真是一種美好的享受與歷程。

問題：錢老師藉由曲目的編排呈現出您的寫作歷程與轉變，您覺得契合嗎？席老師是否有參與選詩的過程與曲目的安排？

這場音樂會是錢老師的作品，所以，從選詩到曲目的安排上我都沒有參與。但是聽完這場音樂會之後，我覺得錢老師的音樂給了我的詩一種更深更廣的詮釋。