

骨譜與潤腔

——談南管音樂與語言的關係

施炳華 國立成功大學中文系

提 要

南管的曲譜是工尺譜，是琵琶指法譜，琵琶譜只記基本旋律，故叫「骨譜」；其他樂器（洞簫、二弦）、人聲依此譜奏唱時，必須加上裝飾音，才能使旋律悠揚美妙，故叫「潤腔」。本文即在探討如何在語言聲調（字調）的基礎上加上裝飾音，使字調與旋律密切配合，唱出自然的語言，美妙的音樂。南管以泉州音為正音，所以唱者如能熟悉泉州音的本調與變調，就能在基本旋律上作大二度、小三度、大三度等上、下行的裝飾音，務令字音韻婉轉流暢，聽者解頤感動。除理論分析外，並舉出潤腔的實例。

一、前言

廣義的南管包括南管戲劇和音樂，本文所指為南管音樂。臺灣通稱南管，大陸稱南音或南曲。南管音樂大約自唐宋起傳唱到現在；其樂器、樂譜符號、音樂形式都可證明與唐宋音樂有關。¹南管起源、盛行於泉州，並且傳播到閩南其他地區及臺灣、東南亞僑社地區。與南管有密切關係的是今日仍在搬演的泉州梨園戲，「南音乃泉腔之由始；而泉腔戲文之傳唱，復納於南音而成為名曲。泉州南戲資南音以萌生，泉腔南音因南戲而富麗，相輔相成。」²泉州南戲就是梨園戲的古稱，其音樂就是南管。

¹呂鍾寬《泉州絃管指譜叢編》絃管總說，將南管的歷史分為：

- 1 樂制之奠基期：南北朝至隋、唐。
- 2 樂曲之形成期：唐、宋大曲音樂。
- 3 唱念法之形成期：元北曲。
- 4 曲調、曲目之吸收發展期：明清以後。

其樂器，琵琶為曲項梨型、橫抱，洞簫六孔、一尺八寸（故叫尺八），皆唐朝形制。（行政院文化建設委員會出版，1986。）

其曲調形式名稱「滾門」（例如長滾、中滾、短滾），「是將一些宮、調式和節拍相同，樂曲結構（包括旋律、節奏型）相類似的曲牌歸為同一門類。」（見王愛群〈泉腔論——梨園戲獨立聲腔探微〉，《南戲論集》p360）應與唐宋大曲中的「滾遍」有密切關係。

「滾門」一詞，元明以後已無存。

其撩拍記號「○」「、」，應與古代及唐人「以□為樂句」有關（見饒宗頤〈三論□與兩記號之涵義及其演變〉，《敦煌琵琶譜》，香港敦煌吐魯番研究中心叢刊，新文豐出版公司，1990。）

²吳捷秋《梨園戲藝術史論》上冊 p88.107，民俗曲藝叢書，財團法人施合鄭民俗文化基金

南管盛行於泉州，故其唱音以泉音為正音。泉音就是泉州話。閩南語的歷史發展中，泉州話是最先形成的。在西晉戰亂中，胡人南下，中原人士輾轉來到福建南部，與當地少數越族混合，在語言上形成泉州話。由於福建封閉的地形，較少受外界的影響，使泉州話長期以來變化不多，而能保存較多的古漢語。唐朝又有兩批移民來到福建，形成漳州話。從中原遷移至閩南的中原人士，自然也把生活有關的一切——包括音樂——帶來。南管是閩南地區的地方音樂，地方音樂與方言有密切關係。本文探討南管與泉音的關係，著重於「骨譜與潤腔」關係的分析。

音標採用教育部民國 95 年 10 月 14 日 台語字第 0950151609 號公告「臺灣閩南語羅馬字拼音方案」。

二、骨譜與潤腔的關係

南管所用的樂譜是工尺譜，正確地說，是琵琶指法譜。其他樂器與歌唱皆依此譜而奏（唱）。拿工尺譜與現代西洋的五線譜或簡譜相比較，一般人往往認為工尺譜不容易看得懂，甚至是不科學。但是，依民族音樂的特色來說，工尺譜自有它的特色，伍國棟說：

工尺譜雖然不及現代五線譜精確，但它在所流傳的歷史階段，對其音樂的傳承來說，卻具有不同於精確譜的精確妙用。它是國傳統音樂的特定傳承方式——口領心受及心領神會——的產物。....其譜式性質是只記音樂「輪廓」不記細節的框架譜。....「口傳心受、心領神會」的傳承方式，決定了工尺譜只能以一種「流動」的框架譜面貌出現，而不能以一種「凍結」的面貌出現。....在工尺譜基礎之上去理會所記樂曲的神韻之妙，並「得其精髓」，從而創造出與眾不同的新曲、新腔，發揮出跨時空的「一曲多變」和「一曲多用」的藝術功能，才是工尺譜饋贈給解讀者們的一把開啓中國系統音樂奧妙之門的金鑰匙。....這種記譜法哺育出的不是幾個作曲家，而是世代銜接的可以代表整個傳統音樂文化精神的浩大創作群體。³

對於上面的說法，我們拿南管的工尺譜做例子。南管的琵琶指法譜只奏曲中骨幹音——基本音，所以又稱「骨譜」。而洞簫、二弦和演唱者的唱腔是在基本音上加上許多潤飾音，使樂曲豐富而有變化，稱為「肉腔」或「潤腔」。就是說，琵琶譜是「只記音樂『輪廓』不記細節的框架譜」；簫弦或唱者加上的裝飾音是即興的、流動的，容許奏唱者有限度的自由發揮。因此，由骨譜到潤腔，是基本旋律與裝飾音的關係，也是富於自由表現的有藝術生命的東西。

南管音樂演奏的樂器，所謂「上四管」是指琵琶、洞簫、三絃、二絃，唱

會，1993。

³伍國棟〈在傳承過程中新生—工尺譜存在意義和作用的思考〉，《中國音樂》1997 年第 1 期。

者手持拍板，人聲和器樂聲和諧地奏唱出幽靜閒雅的音樂。

南管樂器的合奏，以和為貴，互為陰陽。彼此之間的關係如下：

以琵琶為主，彈奏規範嚴格，音色鏗鏘宏亮，掌握全曲輕、重、疾、徐的進行。三絃音色渾厚沈穩，彌補琵琶迴韻之不足；與琵琶如影隨形，指法一致；琵琶是陽，三絃是陰。洞簫根據琵琶主旋律，按音度曲，引吭絆字，加裝飾音，主宰旋律之悠揚。二絃依簫聲而行，絲絲入扣，充實樂器有時盡之空間，貫穿全曲，使之圓柔滿盈。簫絃者，歌韻之聲形也；簫是陽，二絃是陰。⁴

琵琶譜是所有樂器的核心，潤腔的依據。依據骨譜所演奏出來的僅是基本旋律，且由於琵琶彈奏音的短促，因此需要藉管(洞簫)及絃(二絃)引吭絆字，加裝飾音，主宰旋律之悠揚。綿長的旋律將琵琶明確的節奏交織成連續不斷的音調，這就是所謂「潤腔」。唱者與洞簫配合，在主旋律上下範圍內有限度的自由發揮，形成美妙的、有變化的旋律。

但在實質意義上，它不同於西洋音樂的裝飾音：後者以主要音為主，裝飾音只是它的附屬品、裝飾品；前者的裝飾音仍佔旋律結構的重要部分。

如：

<孤栖悶> 潮疊 倍思管 D=1

琵琶指法譜 5 66 6 5 | 2 2 3

孤 栖 悶

歌者旋律譜 5 667 6 53 | 2 2#4 3

如果將裝飾音的部分去掉，旋律即顯得生硬單調。故在南管音樂乃藉這種裝飾法產生完整的、如歌的旋律。⁵

三、音樂與語言的關係

中華民族的語言，主要是漢語。漢語的特色是：分平上去入四聲(四聲各分清濁，南方方言後來衍為八聲、或七聲、九聲)，四聲又分舒聲(可以延長)、入聲(截斷音，不可延長)。聲即聲調，其實際表現就是「調值」，我們以趙元任的「五點制」來表示，泉州音的調值是：

陰平 陰上 陰去 陰入 陽平 陽上 陽去 陽入

33 55 41 55 24 22 41 24

可見漢語的聲調本身已包含著音樂上的旋律因素。

⁴陳美娥<南管古典之美解析>，《千載之音—南管學術研討會論文集》，83年全國文藝季彰化縣立文化中心編印。

⁵呂鍾寬《泉州絃管研究》p37。學藝出版社，1982。呂氏分裝飾音為兩種：

- 1 旋律式裝飾音，如本文所舉；
- 2 倚音式裝飾音，由左手指法的彈奏如打線甩、剪指×，以及複合指法中的全跳斗等，所彈奏出主音外的音，時值極短，且不屬於旋律中的重要部分。

本文主要在論述裝飾音與字音聲調的關係，故只列述旋律式裝飾音。

語言與音樂的道理是相通的：都是藉著聲音的抑揚頓挫來表達感情，音樂是語言聲音的修飾美化。《尚書·虞書》說：「詩言志，歌永言，聲依永，律和聲。」意謂：詩是用語言表達思想感情，歌曲是美化加工了的語言，器樂的聲音伴隨著歌聲而發出，樂律使聲音保持和諧的關係。⁶可見語言與音樂的密切關係，以及加上器樂合奏的整體和諧關係。

語言是由一連串的聲音符號所構成。語言的音樂性不只存在於一個字音當中，也存在於一連串的聲音符號中，「每一個字各有高低升降的傾向；連接若干字構成歌句之時，前後單字互相制約，又蘊蓄著對樂句進行的一種大致上的要求。」⁷漢語的各種方言，大多有連讀變調的現象，尤其閩南語，一個字（音節）如果不是在最後，往往都要變調；如泉州音陰上(55)變調為(35)。因此，語言的組合是有機的、靈活的，不是固定的、呆板的。

語言以音樂的形式表現出來，最好讓聽者聽得懂，才能領受、感動，達到共鳴的情境。因此，音樂形式最好與語言的聲調一致、協和。但是，片面強調這種字調對音樂要求的重要性，否定了根據內容要求，創造音樂形象的重要性，而企圖僅僅消極地、機械地、形式主義地讓音樂被動地隨著字調的高低升降而高低升降，成為內容空虛、毫無生氣的一串音符，並且就把這串音符，視為「音樂作品」；那是從根本上否定了音樂創作，是我們所應當反對的。但在另一方面，若絕對忽視語言的要求，而寫成一些與歌詞字調要求背道而馳的樂句，則也決不能成為一個成功的好的作品。反之，若能適當注意字調，同時又能發揮音樂上的獨創性，不受字調的束縛，則寫成的作品，必然能有更高的價值。⁸

音樂家的可貴在於他能在語言的基礎上「創造」美的東西，而不只是語言聲調的延伸。筆者能用閩南語的讀書音來吟唐人的詩，也能寫出音的高低長短，但那只是「吟詩」，不是高明的音樂作品：因為筆者不是音樂家。而音樂家的創作，「若能適當注意字調，同時又能發揮音樂上的獨創性，不受字調的束縛，」則寫成的作品，既是自然的語言，又是美妙的音樂，足以永垂不朽。

語言本身的高低升降，就是一種音樂旋律。南北方言的調值，經過長期歷史的演變，互有出入，但陰平、陽平的調值大致差不多。我們以此二調為例，說明語言字調配音的規律：

		1 陰平	2 陽平
本	腔	單音腔升高或降低一二度	低起，上行一二度，成二音
字		後回復原位，成三音腔。	腔。如：

⁶譯意見楊蔭瀏〈語言音樂學初探〉，楊蔭瀏、李殿魁等著《語言與音樂》p87，丹青圖書有限公司，1985。

⁷同上註，p36。

⁸同上註，p36。

音	格	如：1 2 1 1 1	1 2
調			
之		三音格向略高略低處留連	隨二音腔格更略上行後回頭
進		纏繞。如：	，留連纏繞。如：
行		<u>i. 6 5 6 5 3</u>	tr <u>20 3 3 5</u> <u>2 3 3 2 101 6661</u>
	跳		上跳，如：
	腔		1 5 3 6
前	1	1.1 同度	1.2 略低或同度
後	陰	1.1 高低一二度	
字	平	1.1 兩字合用一腔格	
音			
調	2	2.1 同度，略高或上跳。	2.2 同度略高或上跳。
之	陽		
關	平		
係			

北曲的去聲相當於泉州話的陰上(41)，其字調配音的規律是：

高起下行，可從甚高處連續下行，亦可於第一高音後轉向更高一二度處急過後再下行。如： 2 1 7 6 || 2.3 1 7 6 || (7 6 是低音)

本字高起或高起轉高後不即下行，待下字來繼續下行，完成腔格。或高起下行後再回高下行若干次，如：

6. i 5 oi 6.535 3. 2 ||⁹

以上只列舉字調配音的一般規則，可以作為骨譜加上裝飾音的參考。至於實際應用，當然是「運用之妙，存乎一心。」如果音樂高低旋律的進行和語言本身的高低音調相反，讓聽者聽不懂或誤會歌詞的意思，就形成「倒字」，¹⁰這是歌者的大忌。

四、泉州音的特色

南管唱詞的正音是泉州音。唱南管當然要熟悉泉州音的聲調，使語言與

⁹同上註，p37 插頁表。

¹⁰孫從音〈戲曲唱腔和語言的關係〉：

從唱腔上說，所謂倒字，是指唱詞中的某一個字的曲調和其前後鄰近的曲調而說的。要研究的就是各聲字曲調音的連接規律。如陰平字和陽平字相連時，有兩種情況：陰平字在前時，陰平字的最後一個曲調音要高過後面陽平字的第一個曲調音。

陽平字在前時，陽平字的最後一個曲調音要低於後面陰平字的第一個曲調音。

引自註(6)《語言與音樂》p103。

音樂的創造性配合，「先字後腔，字腔交融」，再「以腔入曲，以腔傳情」¹¹，這是欣賞或唱好南管音樂的基本條件。

泉州音是閩南語發展史中最先形成的次方言，它的特色是保留了一些較古的音，是其他次方言（如漳州話、廈門話）所沒有的，或與其他次方言有些微差異。我們必須仔細分辨，才能表現南管的歌唱藝術。

閩南語在聲母方面，各次方言大多一樣，只有入母j（舌尖前濁塞擦音不送氣）與柳母l（舌尖前濁塞音不送氣）微異。屬泉州音系的方言點，或有入母（如山區泉州音永春、安溪），或無入母（入母併入柳母，如海邊泉州音晉江、惠安等），如以鯉城區為泉州標準音，則只有柳母。¹²南管唱詞也只有柳母。

泉州韻母的特色充分表現了南管唱音的歌唱藝術。最重要的是ir作為元音與介音。漳州、廈門皆無ir元音，更無ir介音。泉州人說話，幾乎每一、二句就有ir音，如：

「來去(khir3) °！」 「汝滯在佗(lir2 tua3 tir6 to2?)」

應用在音樂上，以ir來「起音」、「收音」並作襯音來調節字調與音律——讓唱詞明晰——是很自然的事。作為介音（歌唱術語叫做「韻頭」，一個完整的韻母是由韻頭、韻腹、韻尾組成，如iau：i是韻頭，a是韻腹，u是韻尾）的拖腔作用，更是決定南管特色的最重要因素。如《彙音妙悟》（1800年，泉州人黃謙編，以下簡稱《妙悟》）雞韻的「雞」音kire1：

<鼓返五更> 錦板 五空管 C=1

1 66 6 1 5 33 32 | 1 2 2 1 1 6 6 | 1116 5 5

靈 雞 kir e 於 亂 啼 除首節5外，其他5 6都是低音

南管唱詞的內容，大多表達閨中情思，訴情婉轉，故「慢曲」甚多，李漁《閒情偶寄》說：「字頭字尾及餘音，皆為慢曲而設。」南管即善於用字頭（即韻頭）ir音拖腔。ir是緊元音，音比較長，氣流也比較強，¹³故適合拖腔，有時甚至拉長十幾拍，如：

<朝來報喜> 錦板 五空管 C=1

6 6 6 7 7 7 | ḷ ḷ 6 6 7 | 7 7 7 6 6 6 | 5 66 6 5 3 3 | 3

記 當 初 tshir ————— e

以ir為介音，除了《妙悟》雞韻字外，還有恩irn韻（如慳irn1勤khirn5、

¹¹王耀華〈閩劇唱腔風格的形成〉，《福建師大學報》。哲學社會科學版1983，第二期。

¹²山區、海邊之分見洪惟仁〈彙音妙悟音讀擬定〉，《閩南語經典辭書彙編》，《泉州韻書三種》，武陵出版社，1993。以鯉城市區為泉州標準音，據林連通主編《泉州市方言志》，社會科學文獻出版社，1993。

¹³林燾、王理嘉著《語音學教程》p46，北京大學出版社，1992。肌肉比較緊張的稱為緊元音。

恩 *irn1*、銀 *girn5*) 鉤 *iro* 韻 (如頭 *thiro5*、偷 *thiro5*、愁 *tshiro5*)¹⁴；此外，不見於《妙悟》的，如擲(舉)、寄、豎(荷)、騎諸字，可能保存較古之音，今泉音 *kah8*、*ka3*、*kha7*、*kha5*，南管唱音則多一介音 *ir* 又有 *er* 元音，如《妙悟》生 *erng* 韻字，生 *serng1*、曾 *tserng*、能 *lerng5* 等字；《妙悟》箴 *erm* 韻字，如斟 *tserm1*、參 *serm1* 等。收-*iak* 音之字，如色 *siak4*、刻 *khiak4*、肉 *hiak4* 諸字，也是泉音特有的，黃典誠說是《妙悟》以後才有的音，¹⁵其產生的軌跡可能是：生 *erng* 韻的入聲音為 *erk*，但 *erk* 音不夠響亮，中間再加個過渡音 *a*，成為 *erak*，如：刻唱 *kherak4*、德唱 *terak4*、則唱 *tserak4*，¹⁶今泉音變為 *iak*。

泉州音的字調與音樂的關係最大，是本文討論的重點。泉州聲調如下：

17

	陰平	陰上	陰去	陰入	陽平	陽上	陽去	陽入
調別	1	2	3	4	5	6	7	8
本調	33	55	41	55	24	22	41	24
變調	33	35	55	55	22	22	22	22

閩南語一個字有本調與變調之分，本調是原有調值；但如果不在一句或一個詞組的最後音節，往往必須變調。對於本調與變調規則的把握，世代說泉州話的泉州人，雖然不見得了解調值與變調的規則，大概都能夠很好地把握泉州音的規則。但目前在臺灣，如果不是說泉州話的人，對南管唱音的調值與變調規則，恐怕很難把握。由骨譜到潤腔——基本旋律加上裝飾音，事實上

¹⁴鉤韻字，語言學家多擬為今音 $\ominus u$ ，如黃典誠〈泉州《彙音妙悟述評〉〉，大陸《泉州文史》第 2.3 期；洪惟仁（同註 13）。洪氏認為 *iro* 是唱音，不存在於實際語言中。但南管唱鉤韻字特多，《妙悟》鉤韻字，今多混入燒 *io* 韻，由 *iro* → *io*，是順理的事。

黃典誠《漢語音音史》p73：（安徽教育出版社，1993）

[*ir*]是高後平唇元音，前進一步就是[*i*]，把唇一圓就是[*u*]，[*i*—*ir*—*u*]同是高元音，彼此之間容易轉化。

《泉州市方言志》p6：

凡泉州腔讀[*ir*]的，晉江腔均讀[*i*]：如「豬」，泉州腔讀[*tir1*]，晉江腔讀[*ti1*]；「此」，泉州腔讀[*tshir2*]，晉江腔讀[*tshi2*]；「居」，泉州腔讀[*kir1*]，晉江腔讀[*ki1*]。

¹⁵同註(14)黃文〈妙悟述評〉。

¹⁶臺北漢唐樂府王心心所唱〈山不在高〉、〈感謝公主〉，明顯有 *erak* 的音。王心心為泉州人，四歲唱南管，十七歲入泉州藝術學校梨園班習藝五年。

¹⁷本調根據《泉州市方言志》，變調根據蔡湘江〈泉州巷方言調值與簡譜唱名及其與南音、古樂律關係初探〉，第二屆閩方言學術研討會論文集，暨南大學出版社，1992。

就是字調與音樂旋律的配合；裝飾音的上行、下行，實與泉州音本調、變調的調值有密切關係。

五、潤腔的原則

唱曲之法：第一，講究撩拍，嚴守每字工尺的撩拍，最忌失之撩拍散亂；第二，講究唸詞，必使每字的「頭、腹、尾」皆清晰，在疊拍曲中，因字多腔少，類似朗誦調，求字音的清晰即可，例如〈孤栖悶〉等疊拍曲；第三，講究曲情，樂曲有輕快、悲傷，唱時必須把握樂曲的感情；最後講究曲容，亦即演唱時的姿態容貌，坐姿端莊，執拍於胸前，且高不過鼻。¹⁸下面專論曲詞與音樂的關係。

饒宗頤論中國古樂謳唱之法，¹⁹可供我們研究南管歌唱的參考（原文用「」標明）：

（一）「融字：歌者改變字之聲調以就樂之旋律。」

南管首重大韻（或叫腔韻），即樂曲中最具代表性、最為典型的音調；亦即滾門或曲牌所代表的旋律。雖然配上不同的歌詞，也要改變字的聲調以牽就音樂的旋律。如滾門[長潮陽春]（〈早起日上〉）的大韻是：

D=1

<u>5</u> <u>5</u> 6	<u>6</u> <u>6</u> <u>5</u> <u>5</u>	3	<u>3</u> <u>3</u> <u>6</u> <u>5</u> 5	<u>5</u> <u>3</u> <u>3</u> <u>3</u> <u>2</u> <u>1</u> <u>1</u> <u>2</u> <u>2</u>	5	<u>5</u> <u>5</u> <u>3</u> <u>3</u> <u>2</u> 2
早	起* 日*	上*	花*	弄	影*iann	——
tsa2	khi2 lit8	tsiunn6	hue1	lang7	iann2	
-35	55 24	22	33	-22	55	
<u>3</u> <u>3</u> <u>3</u> <u>3</u>	3	3 3		3		

字後有「*」代表本調，無「*」者為應變調；音標下數字為該字調值，數字前有「-」代表變調後調值。上例「日上」的「上」字是低調(22)，但因受大韻的限制，竟唱成高起：655。

（二）「就字：改易旋律以就字音。」

這是屬於依原有曲調填詞的方法。不是大韻之處，可以改易旋律以就字音。如：長滾 C=1

三更鼓	2	<u>4</u> <u>4</u>	<u>6</u> <u>6</u> 4	4	<u>4</u> <u>4</u> <u>6</u> <u>5</u> <u>5</u> <u>4</u> <u>2</u> <u>2</u>
就來	答謝	恁阮	都不		
聽鐘鼓	<u>2</u> <u>2</u> <u>4</u> <u>4</u>	4	4	4	<u>4</u> <u>4</u> <u>6</u> <u>5</u> <u>5</u> <u>4</u> <u>2</u> <u>2</u>
就來	奉送	恁阮	都不		

二曲同滾門，旋律不在大韻處，〈三〉曲「答謝」是由高而低，故唱 6644；〈聽〉曲「奉送」都是低調(22)，故唱 4 4 4。

¹⁸同註(5)，p141。

¹⁹同註(1)饒文，《敦煌琵琶譜》p122。

(三)「帶字：加上裝飾音於字後，唱上、去聲時可用之。」

用於字調本身有高低升降的字，在泉州音是陰陽去(41)、陽平(24)、陽入(24)、陰上連讀變調(35)。如：

<三更鼓> 長滾 四空管 C=1
5 5 6 4 4 4 4 4 2 2 2 1 2 |
再 拜 於 婦

「拜」是去聲(41)，下降音，故加上裝飾音唱 4 2 4

(四)「道字：先將該字道出，加上裝飾音後使其字音接近原來之音高。

(張炎云：『須道字後還腔。』)」

張炎「須道字後還腔」，鄭孟津解釋說：

唱家有「腔包字」「字包腔」之論：字包腔，字與腔必求貼調，旋律與字聲融合。今字音與曲調既不一致，故須先吐字後還腔，避免為本腔所累而倒字，應俟出字之後，仍依定譜歌唱，庶不致有走樣腔情。腔包字，為有聲無字之腔，腔字含糊，縱然悅耳，不為賞音者所取。……若能依字行腔而旋律流暢，則高下縈縷，圓融自如。沈括所謂「善過度」「如貫珠」。²⁰

此條最為緊要。提示「字音與曲調不一致時」的唱法。如：

<早起日上> 長潮陽春 倍思管 D=1
3 2 2 3 1 | 3 2 1 2 2 3 3 2 1 | 1 6 1 (6 低音)
益春 汝著 仔細 於認 定

「細」字為陰去(41)，由高而低，而旋律卻是 1 2，由低而高，這就是「字音曲調不一致」，補救之法，就是要「先吐字後還腔」，即「先出字」——加上裝飾音，以符合字調，唱 3 1 2(或 1 3 2)；「仍依定譜」歌唱——再回到 2，才不會造成倒字。

以上幾則，可以歸納為三點：

- 1 字調牽就音樂——大韻
- 2 音樂配合字調——改易原曲
- 3 先字後腔——先求叫字正確，再依旋律進行

提示我們唱南管時加裝飾音的原則是：加上裝飾音使叫字正確，而不影響基本旋律的進行。

王耀華論唱詞，有「先字後腔，字腔交融」的原則。「字」指叫字，叫字包括發音與聲調。發音指對該字的正確認識(如文讀、白讀音)和唇形開合、聲韻婉轉(韻頭、韻腹、韻尾)的正確表現，聲調指對一個字的高低起伏的正確把握。「腔」指音樂旋律。「先字後腔」就是要先唱出正確的曲詞，然後唱旋律；「字腔交融」就是曲詞的高低起伏與音樂旋律發展的密切配合。學唱南管者除了嚴守師承外，對於曲詞語言如有真正的了解，必有助於南管藝術的

²⁰鄭孟津、吳平山《詞源解箋》p492，浙江古籍出版社，1990。

繼承與發揚。

在琵琶指法的基本旋律上加裝飾音，南管人叫做「轉韻」(tng2un7)。蔡郁琳透過廣泛的田野調查，得出一個初步的結論：不管上行、下行，多為大二度、小三度、大三度。²¹各人轉韻的音形不一，顯示唱者對語言了解程度的深淺。

增加裝飾音有兩種情況：

1 只為增加旋律的優美，在基本音上下旋繞

2 配合字的聲調，該上行就必須上行，該下行就必須下行。如：

<早起日上> 長潮陽春 倍思管 D=1

唱譜 5 57 6.7 6.6 5654 | 3 2 3 3 6 5 535 5 33 3 2 1 1 2 2 | 656 5 54
5 5 6 6 6 5 5 | 3 3 3 6 5 5 5 33 3 2 1 1 2 2 | 5 5 5
 早 起* 日* 上* 花* 弄 影* iann—
3#432 2 2
3 3 2 2

除了「早」字上行是配合聲調（早字陰上調，變調為(35)）外，其他則是「前後單字互相制約」，如「花弄影」是由高而低再升高。「影」字是在基本音上下旋繞。

蔡氏又以<茶蘿架>為例，分析受訪者的幾個音形：²²

轉韻音與曲詞聲調比較表（加「*」者為變調調值）

小節數	曲詞	調值	琵琶音形	旋律類型	備註
9	紫 燕 tsir ² ian ³	35* 41	<u>5 3 2</u>	<u>5#433 2</u> <u>5#434 2</u>	符合聲調
19	訴 度 soo ³ thoo ³	55* 41	<u>6 6 5</u>	<u>6 67 5</u> <u>6 65 5</u>	符合聲調

有時我們也會碰到聲調與琵琶音形走向不十分吻合的現象，這是屬於創作領域的問題——不能片面強調字調對音樂要求的重要性，否定了內容要求，創造音樂形象的重要性。

以下筆者試著舉幾個例子說明字調與音樂的關係：

(一) <望明月> 中滾 四空管 C=1

琵琶譜 ⊙ i 66 6 5 | 5 5 i 5 5 66 6 5 | 5 4 5

²¹蔡郁琳《南管曲唱唸法研究》p87.96，臺灣師範大學音樂研究所碩士論文，1996。

²²同上註。

想伊是 嚴 慈 拘 束

唱 譜 5 5 i 3 5 5 6 6 6 5 | 5 6 4 2 5

琵琶譜慈(tshir5)的本調是陽平(24)，由低而高，故唱者必須在 i 上加一高音，才符合「慈」字自然語言的聲調。²³同上曲：

琵琶譜 1 2 2 5 4 4 5 4 4 4 2

坐 對 薰 風

唱 譜 1.6 3 2 2 5.6 4 4 5 4 4 4 2 (6 低音)

這是一般的唱法，有人唱 1.3 3 2 2 (廈門南音演唱團謝樹雄唱)。

「坐」音 tsoo6，變調亦為低調，下接高調「對」(41)，故以降低為宜。

(二) <思想情人> 相思引 潮相思 五空管 C=1

琵琶譜 6 6.5 | 3 3 2 2 0 2 2 2 1 | 1 6 6 6 1 3 3 2 | 2 (6 低音)

慫 慫 一 病 了 會 為 君

唱 譜 6 7 6 7 5 | 3 3 2 2 0 2 2 3 2 1 | 1 6 6 6 1 3 3 1 2 | 2 (6 低音)

慫(iam2)的本調是陰上(55)，變調後變成(35)，故唱譜升高大二度。

(三) <早起日上> 長潮陽春 倍思管 D=1

3 3 3 6 5 5 5 3 3 3 2 1 1 2 2 | 5 5 5 3 3 2 2 3 3 3 3 3 | 3

外 頭* 叫 磨 鏡* kinn ————— ann

「頭」字由低而高，故加裝飾音 i，成為 gi 5。

(四) <不良心意> 中滾 四空管 C=1

琵琶譜 ⊙ 6 6 4 4 | 4 2 2 2 2 1 1 | (6 低音)

誰 思 疑

本曲其他地方同音形皆作「4 2 2 2 2」。南聲社卻唱做「2 2 2 2 2」（呂明揚記譜）。「思疑」音 sir1(33) gi5(24)，「疑」字起音屬低音，較合音理，於音樂之美亦無妨礙。這是曲師在演奏(唱)的過程中，注意到語言與音樂的關係而自己調整的實例。

(五) <三更鼓> 長滾 越護引 四空管 C=1

6 5 | 4 4 4 i 6 6 6 5 5 4 4 5 5 4 4 4 2 | 4 4 1 1 4 4 2 2

阮* 目 滓* 淚* 滴 千 行*

guan2 bak8 tsai2 lui7 tih4 tsuinn1 hng5

「目滓淚滴千行」，「目(22)」為低調，故唱 4.2 4 4，升高為「滓(55)」再下降為「淚(41)」。「千(33)行(24)」為由高而低 再逐漸升高。

我們還可以舉出更多的例子，證明在兼顧音樂美學的情況下，在基本旋律上加上適當的裝飾音，使語言與旋律的高低一致，將會收到更好的效果——聽眾聽得懂，唱者唱得順口。歌唱者、演奏者與聽眾產生默契，聲、器相

²³此條為鹿港雅正齋黃承祧老師所說。

和；歌、樂情感交融。

六、結論

南管所記的工尺譜是琵琶指法譜，南管人叫「骨譜」，它是南管音樂的核心，潤腔的依據。

工尺譜是「框架譜」，賦予演奏（唱）創造性的發揮；但卻是有限度的。這種有限度的發揮，可以就兩方面來觀察：好幾個不同的南管樂團在一起（樂器）合奏時，仍是非常和諧，證明旋律裝飾法幾百年來已形成固定的方式；而在演唱方面，裝飾音卻有些微差異，這種差異決定於唱者對唱詞語言聲調的認識和把握。不管是泉州人或非泉州人，唱者對語言聲調的把握往往是不自覺的——當然，在以前「口口相傳」的傳授方式中，老師怎麼教，學生依樣學，也不需要對唱詞的語言性質有所認識。這樣的教學方式，在說泉州音地區的人來說，

也沒有問題；但如果在不是說泉州音地區的人來傳授南管，那麼，語言與音樂的配合度就可能有問題了。舉例來說：

<望明月> 中滾 四空管 C=1

5 5 4 4 5 4 2 2

掩身再聽

曲師都唱 5.6 4 4，「掩」字是陰上調，變調成(35)的調值，故

掩身

唱 5.6，使語言與音樂密合無間。如依漳州、廈門或臺南音，陰上變調為陰平(55)，則依骨譜唱 5 5，似乎也可以；但嚴格說，已失去了南管泉州音的「正味」了。由於地域性的關係，泉州區以外的曲師，授徒已經不那麼嚴格要求必唱泉州正音，如「刻」字，泉州唱 kherak⁴ 或 khiak⁴，在臺灣臺南南聲社則唱 khik⁴。這種現象似乎顯示南管音樂多少在質變中。

傳唱幾百年的南管，其可貴之處，在音樂方面是保存了泉州古樂的精神與形式，在語言方面，則保存了古泉音的某些特色；使我們能聽到古樂，也能藉著南管唱音研究閩南古音，²⁴；但由於地域不同的關係，它的些微質變也令人憂心。筆者對於南管音樂，僅得其門，未窺堂奧。只因研究閩南語，本身又是說泉州腔的鹿港人，對於南管唱音中的泉州音特別熟悉與親切，故從語言的角度探討骨譜與潤腔的關係，提示非泉州區的人唱南管時，要留意字調與裝飾音的密切關連，也許能對南管音樂的研究與推廣有些微助益。

本文原刊於《海峽兩岸梨園戲學術研討會論文集》PP.345-360

1998. 4 國立中正文化中心編印

²⁴藉著南管唱音研究閩南古音，詳見施炳華《荔鏡記音樂與語言之研究》，臺北文史哲出版社，2000。