

恆春調民謠的曲調結構與旋律構成

— 音樂與語言關係之探討

陳俊斌

前言

有關恆春調民謠¹的音樂學研究，當始於1967年許常惠及史惟亮所發起的「民歌採集運動」之後，但多為單篇論述，目前研究恆春調民謠的專書僅有筆者之碩士論文（1993）。史惟亮在「民族樂手陳達和他的歌」²唱片解說中，對陳達及恆春調民謠作了大略的介紹，並附歌詞及譜例，但在歌詞記錄及採譜上，有不少錯誤之處。許常惠（1967,1974,1982,1987,1991）在這方面的研究則較為詳盡、全面，除了以陳達為研究對象外，也對恆春的人文地理背景有精簡的描述，並且提出了民謠曲調的比較、研究途徑。顏文雄（1989）、簡上仁（1983）也曾發表有關恆春調民謠之論述，但其論述並未超出史惟亮、許常惠之研究成果。

許常惠在「恆春民謠『思想起』之比較研究」（1974）中，分析了十四首「思想起」的旋律，並列成「比較總譜」³形式加以比較，呈現了民謠曲調變化的一些可能性；然而，筆者認為，除了音樂譜例的分析比較外，語言（尤其是聲調）也是構成這些曲例旋律變化的重要因素，有必要提出加以討論。本文重點即在於音樂與語言之間關係的探討，主要就兩方面進行探討，第一部份著重音樂元素之分析，以了解恆春調民謠曲調的基本結構；第二部份，則討論依據基本結構所產生的不同旋律變化，其中可能涉及的因素，特別著重在音韻方面的探討。

1990-1993年間，筆者多次在恆春地區從事田野調查，對不同訪問對象進行民謠採集工作，在採集過程中，對於一個民謠曲調可以有不同唱法的情形感到十分好奇：比如「思想起」這個曲調，經由不同唱者演唱，所唱出來的旋律各不相同，甚至同一演唱者在不同時間、地點所唱的「思想起」旋律也有變化，而當一個曲調使用了不同歌詞時，更會產生各種不同的旋律變化。從這個現象，有兩個問題可以被提出來討論：一、既然這些旋律各不相同，它們

如何被認定屬於同一曲調？二、當演唱者選擇使用一個曲調後，他如何在這個曲調基礎上作出不同的旋律？

在討論這兩個問題之前，有必要就本文中對「曲調」(tune)與「旋律」(melody)的界定加以說明。所謂「旋律」是指一段具有特定高低、長短的音符排列，因此，當一段旋律的音高、節奏改變時，它便不再是原來的旋律；而「曲調」則指一段結合幾個特徵音形的音符組合，因此，幾個不同的旋律可以被視為屬於同一曲調，以恆春調民謠為例，當不同演唱者唱出不同的「思想起」旋律時，甲旋律的音高、節奏不會和乙旋律一模一樣，但這些旋律都是來自同一個曲調。在恆春地區，有五個民謠曲調被傳唱，而由這五個曲調產生的旋律數量卻是無法估算的。

為瞭解恆春調民謠的曲調結構，筆者在碩士論文中從田野採集資料整理出458首歌詞及68首譜例，比較這些樣本後，發現這五個曲調都有其獨特的句尾結束音及特徵音形，使用同一個曲調所唱出的旋律雖有各種變化，但結束音及特徵音形則不會改變，這兩者可視為曲調的基本結構。旋律的變化明顯受到歌詞音韻的影響，筆者嘗試從語言的元素來探討音樂和語言的關係。本文延續筆者碩士論文之探討，並對論文中某些論述加以修訂。

壹、恆春調民謠的傳唱

一、恆春地區人文及地理背景

恆春調民謠主要傳唱於恆春半島，這一地區位於台灣南端，三面環海，中央山脈延伸至此形成岡巒起伏的丘陵，對外交通不便，開發較晚；而正因為如此，在快速變遷的台灣社會環境中，恆春地區得以保留較原始、純樸的民謠風貌。

恆春地區，在漢人未入墾前，為排灣、卑南、阿美族等原住民之居住地，部分馬卡道(Makatao)族人—平埔族中西拉雅族的一支，也在清道光年間移居此地。漢人入墾雖起於明鄭時期，但官方的經營治理卻遲至1875年才正式開始，在此之前，此一地區向被視為番地，直到1874年，日軍在此地登陸，攻打牡丹社，清政府大為震驚，才有「開山撫番」政策，而在此地設縣治，以「恆春」為名，取其地氣候四季如春之意，管轄地約當現在的屏東縣恆春鎮、車城鄉、滿州鄉、牡丹鄉及枋山鄉等地。

由於特殊的歷史人文背景，恆春地區的住民組成相當複雜，除了前述的原住民族群外，還有包括來自閩南的福佬人、閩粵客家人等漢人族群，以及可能為數不少的混血兒⁴，在這些族群中，福佬人居於強勢地位，原住民及客家族群福佬化程度極深。

恆春調民謠共有五個曲調：「思想起」、「四季春」、「五孔小調」、「平埔調」、「牛尾絆」⁵，這些曲調雖以福佬話（或稱「河洛話」、「台語」、「閩南語」，屬於漢藏語系的漢語族）演唱，但不僅在福佬人之間傳唱，從演唱者的訪談中可以瞭解，其間有福佬人、客家人、原住民與漢人的混血兒，甚至有些可能是漢化的原住民。從曲調的分析與當地人的敘述中，也可以推論「平埔調」及「牛尾絆」與當地原住民的歌謠很可能有極密切的關係⁶。由此觀察，除了可以發現不同族群文化的涵化（acculturation）現象⁷，在筆者主要調查的三個鄉鎮（恆春鎮、車城鄉、滿州鄉）中，也可以發現三地的演唱風格的差異，恰可和各鄉鎮的居民組成相對照⁸。

二、演唱場合及歌謠形式

恆春調民謠以口耳相傳的方式流傳。演唱者都不是職業演唱家，也不會讀譜。他們大都務農或從事勞力工作維生，在茶園、農地、牧場，可以一邊工作一邊歌唱以排遣工作的辛勞，閒暇時，三兩好友也常以歌談心；雖然，目前由於恆春地區的茶園、農地面積日益縮減，在田野間對唱的景況殆不可見，但在上了年紀的居民中，三、五好友閒餘對唱的風氣仍相當普遍。演唱方式多為獨唱或對唱，可以加上伴奏或無伴奏演唱，月琴是最主要的伴奏樂器⁹，歌者可以自彈自唱或請他人伴奏，通常伴奏樂器是以伴隨著歌唱旋律的方式配合。

演唱的內容多與勸世教善或男女之情有關，通過「賦、比、興」手法的運用，在歌詞中反映了當地的歷史地理背景與風土民情。歌詞形式以四句七言為主，每一首有四句，每句七字，但「牛尾絆」則使用每首兩句的不整齊句形式。兩種形式的歌詞在每句句尾都必須押韻，並可加入虛字襯詞。譜例1歌詞如下¹⁰，加底線部份即為虛字襯詞：

sio a liu~ a si~ sui chap a ji hun
 小 娘 生 美 十 二 分
 kia~ lo• chhin chhiu~ goeh ia koe hun a oe
 行 路 親 像 月 過 雲
 se kan li bo lang thang pi a lun a oe
 世 間 無 人 通 比 論
 ai io khah sui li han tiau ban~ ong chiau kun a oe
 較 美 漢 朝 王 昭 君

三、歌謠學習傳承的特色

在曲調的學習上，不是通過嚴格的師徒傳承習得，而是透過熟悉別人的演唱，掌握演唱的規律，依據這些規律，每個人都可以配合不同的歌詞唱出自己喜愛的旋律。經過一、二百年的傳唱，這些曲調原始的創作者已不可考，但在傳唱過程中，每一個演唱者事實上也扮演著再創作者的角色，因此，這樣的民謠具有傳承上的「口頭性」、「集體性」特色及旋律的「變易性」、「流動性」。

依據恆春居民的敘述，可以發現他們演唱民謠的要訣，主要在於曲調特徵的掌握與歌詞音韻的表現。這些曲調的結構必然相當簡單，容易辨識、記憶，才能在民間廣泛流傳。在表現手法上，有「拗韻」及「牽尾音」的說法：「拗韻」，「拗」為「彎折」之意，「韻」則是「聲韻」，「拗韻」是指旋律的處理要在歌詞聲調高低起伏的基礎上加以變化，既不能使旋律和詞義相違，也不能過於平淡呆板，成為詩詞朗頌，而「牽尾音」則有「曼聲而歌」之意。因此，恆春調民謠具有曲調結構簡單，歌詞地位重要的民謠特色，其歌詞聲調更直接影響旋律，可以用「字領腔走，腔隨字行」來形容。

貳、曲調結構

一、音域、音階與樂句結構

譜例1至5¹¹為「思想起」、「五孔小調」、「平埔調」、「牛尾絆」、「四季春」五個曲調的音樂實例（這些譜例呈現當地常見的唱法，但不代表「標準版本」）。依據不同曲調，演唱音域每首由六度到十五度不等，使用兩種五聲音階：

e-#f-a-b-d-e（使用於「思想起」和「四季春」）

e-g-a-c-d-e（使用於「五孔小調」、「平埔調」、「牛尾絆」）¹²

以每首四句、每句七字的歌詞形式演唱的恆春調民謠，其曲調配合歌詞結構，每首民謠的四個樂句以類似ABAB的曲式呈現，同一曲調反覆時，類似「分節歌」形式（strophic structure），但旋律因歌詞的不同而變化。這些屬於同一曲調的不同旋律間並不存在「主題－變奏」的關係，然而，可以發現這些旋律具有共同的骨架結構，也正由於它們具有屬於某一曲調的骨架結構，這些旋律才能被辨視出屬於哪一個曲調。

二、四首「四季春」的比較

譜例5至8，由朱丁順及鍾萬枝所唱的「四季春」，呈現了使用同一個曲調所唱出來的不同旋律。為了解演唱一個曲調時，有哪些不變的部份，試比較譜例 6、8，可以發現兩個譜例間的共同音（見譜例9），將這些共同音和其他兩個「四季春」譜例再進行比對，則這個曲調不變的部份就浮現出來了。

從這樣的比較中，可以發現即使四個曲例的旋律各有差異，但在每首曲例的各句句尾結束音，及第一、三句的第六字演唱的音形，卻存在著共同的規律：

結束音：各句句尾的結束音排列是不變的，也就是說，每首「四季春」的句尾結束音依次為e” -a’ -d” -a’

特徵音形：第一、三句的第六字在演唱的時候，一定會使用d” -e” -#f” -e” 音形，可以視為這個曲調的特徵音形

譜例5-8所呈現的共同點－「句尾結束音」及「特徵音形」，不僅見於這四個曲例，事實上，不管任何人在任何場合演唱「四季春」，其「句尾結束音」及「特徵音形」都是固定不變的，這兩個共同點可以說是曲調的基本結構。

三、句尾結束音與特徵音形

透過相同的比較方法，可以發現其他曲調都有固定的句尾結束音，例如：

「思想起」	b' -a' -e' -a'
「五孔小調」	a' -e' -a' -e'
「平埔調」	e' -a' -e' -a'
「牛尾絆」	a' -a'

同樣地，每個曲調也都具有其特徵音形（見譜例10），這些特徵音形出現在各別曲調中的位置都是固定的。

從這些比較中，也可以發現句尾結束音幾乎都是以a、d、e三個音組成，同時，在譜例中，這三個音在所有的曲調中出現頻率較高，在演唱時這些音的時值也較長，因此這三個音可以被認為比其他構成音階的音具有更重要的地位。構成恆春調民謠兩個五聲音階的其他音：f#-b和g-c，常出現在曲調的特徵音形中，因此，辨識出特徵音形，也可以同時辨識出這個曲調使用哪一個音階，例如「四季春」的特徵音形為d" -e" -#f" -e"，使用音階為e-f#-a-b-d-e；「五孔小調」的特徵音形為c" -d" -c" -a' 及g' -e' -e'，使用音階則為e-g-a-c-d-e。

總結五個曲調的比較分析，可以發現這些民謠曲調的結構相當簡單且具有層次。最底層的層次是由a、d、e三音構成的四（五）度核心¹³，各曲調的每句句尾結束音間也呈現了這樣的四（五）度音程關係，而由於這五個曲調各自有不同的句尾結束音排列，這些不同的排列可作為辨識曲調的依據。在這個層次之上，可以看到每個曲調各有不同的特徵音形，特徵音形使這些曲調更容易辨識，同時也顯示了曲調所使用的音階。

參、旋律構成與歌詞音韻

依據上述的曲調結構，演唱者可以用不同的歌詞唱出不同的旋律，歌詞聲調是影響旋律構成最明顯的因素，此外，歌詞的格律、演唱者個人的審美觀、地域的特色、虛字襯詞等因素也會對旋律的處理產生一定的影響。

演唱恆春調民謠所用的福佬話屬於「聲調語言」(tone language)，這類語言的聲調高低具有辨義的作用。在亞洲，有很多語言屬於聲調語言，如中國、越南、泰國等國的語言，有些非洲國家的語言也屬於聲調語言。「聲調語言」和「音樂」之間的關係是很多音樂學家及語言學家關切的課題，有不少學者發表過這方面的論文，例如Marjory Liu (1974)、Herbert C. Purnell (1992)、Tran Van Khe (1975)、Stanley T. Mendenhall (1975)。在這些論文中，有兩個受到共同關切的問題：一是音樂旋律如何和歌曲詞義、聲調配合，再者，如何在顧及詞義、聲調的前提下「唱歌」，而不是「唸歌詞」？本文也將對這兩個問題加以討論。

一、福佬話的音韻要素

漢語音韻分析通常將一個字的發音分為「聲」、「韻」、「調」三個部份，前兩者屬於西方音韻學 (phonology) 所討論的「音段」¹⁴ (segment)，第三部份則屬於「超音段」(suprasegmental)。語言因素中和旋律關係最密切的部份在於「超音段」，包含了「長度」(length)、「重音」(stress)、「聲調與語調」(tone and intonation) 等因素 (Mary Louise Edward, Lawrence D. Shriberg 1983: 20-24)；而在漢語中，聲調和旋律構成關係最為密切。

福佬話的音韻分類通常採「十五音」法，也就是以十五個字代表聲母，並配合韻母以反切的方式呼音，如彙音寶鑑將聲母分為「柳邊求去地頗他曾入時英門語出喜」，配合四十五個韻母呼音。聲母即一個音節中最先發出的子音，例如上述十五個聲母分別代表「l、p、k、kh、t、ph、th、ch、j、s、零聲母、b、g、chh、h」等子音；韻母則有主要元音、介音＋主要元音、主要元音＋子音韻尾、介音＋主要元音＋子音韻尾等組合。聲母和韻母與旋律構成的關係較不密切，而主要關係到歌詞的發音部位、發音方法及字的頭、腹、尾咬字方面的問題；此外，韻母的分類涉及押韻行為，如前所述，恆春調民謠歌詞必需每句句尾押韻，所押的韻必需是同一韻母，例如押「堅」(ian) 韻時，必需每句句尾的字都有ian韻尾，如果使用了不同的介音則不被認為押韻，比如使用oan韻尾的字，在這種情況下就不算押韻，因為oan屬於另一韻母－「觀」韻。

語言聲調和音樂旋律都具有同一特質，即音高變化。有關語言聲調和音樂旋律的研究，楊

蔭瀏（1980：242-263，1986：37-61）主要以崑曲為例進行了相當詳盡的探討，王振義「台灣閩南語歌謠的『詩樂諧合』傳統研究」（1983，1984a，1984b，1988）則對福佬話聲調和音樂的相關問題有系列的論述。這些論述就聲調對音樂旋律的影響都加以肯定，並提出了一些聲調與音樂旋律結合的規律。楊蔭瀏將這些規律整理成「對數表」的形式，王振義則從「音高」、「音勢」¹⁵來評斷詩與樂是否諧合，兩人的論述方法雖不同，但討論的重點實際上是一致的，也就是語言聲調和音樂旋律的高低升降如何互相配合。

在討論語言聲調與音樂旋律時，探討兩者如何配合是一個重要的課題。由於在聲調語言中，聲調具有辨義的作用，音樂旋律和語言聲調的高低升降發生衝突時，詞義就會被扭曲，因此兩者諧合的必要性似乎是不言而喻的。然而，楊蔭瀏和王振義整理的規律並不完全適用於恆春調民謠的分析，實際上，民間音樂也從來不是依據教材式的規律產生。本文以恆春調民謠為對象，討論語言聲調與音樂旋律關係，擬由聲調構成的元素與音樂實例的比較中了解聲調元素如何在恆春調民謠中影響旋律構成。

二、語言聲調與音樂旋律

語言聲調的元素可分為「聲域」(register)及「調型」(contour) (Mary Louise Edward, Lawrence D. Shriberg 1983：21)，「聲域」指音的高低，「調型」表示升降。有些聲調語言只有聲域的元素，有些只有調型，而福佬話聲調則兼具兩者。理論上，福佬話有八個聲調，但目前實際使用的聲調只有七個，第二與第六聲已經同化。在一個字單獨唸時使用的聲調是「本調」，而當二個字連讀時，第一個字的聲調會改變，稱之「變調」，「本調」和「變調」的調值不同，也就是說連讀時第一個字的音高會變化。本文採用趙元任的五點制來標記這些聲調的調值，數字1到5分別表示音高由低到高，加底線者表示「入聲調」。下表簡示各聲調的聲域、調型及調值（括號表變調調值）：

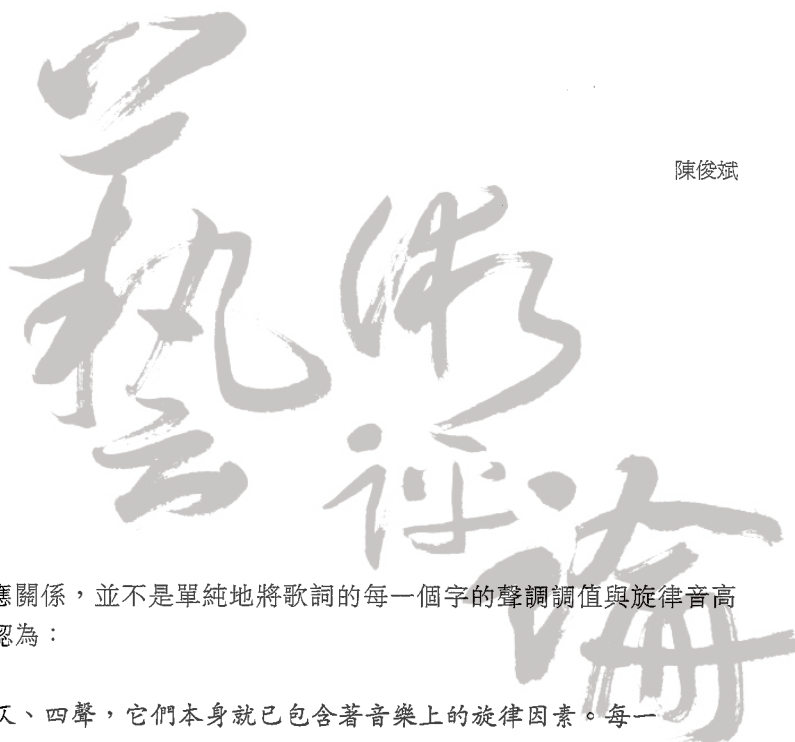
聲調別	聲域	調型	調值
1	高	平	44 (22)
2	高	降	53 (44)
3	低	降	31 (53)
4	低短		22或32 (55或53)
5		昇	13 (11)
6	同第二聲		
7	低	平	22 (11)
8	高短		33或11 (11)

為了解恆春調民謠的音樂旋律與歌詞聲調的關係，首先以「字」(character)為單位進行比較，試分析譜例5「四季春」的第一句：

	路	邊	草	寮	是	我	的
發音	lo•	pi~	chhau	liau	si	gun	e
調值	22 (11)	44	53 (44)	13	22 (11)	53 (44)	13
音高	d''	e''	e''	b'-d''	e''	d''-#f''-e''	d''-e''

從「聲域」的高低及旋律音高的對照可以發現兩者的高低關係是相對而非絕對的。在這個例子中，音樂旋律由b'、d''、e''、#f''四音構成，而歌詞的聲調調值最低的為「路」和「是」，分別唱成d''與e''；聲調調值最高的則是「邊」以及變調的「草」和「我」，前兩者唱成e''音，「我」字則唱成d''-#f''-e''。調值高的字基本上唱成較高的音，但聲調最高的字不一定唱成最高的音；聲調低的字基本上唱成較低的音，但聲調最低的字不一定唱成最低的音，例如「是」字的調值在這個例子中是最低的，卻和最高聲調的字唱成相同音高。

從「調型」和旋律音形的比較來看，音形的上行、下行基本上和聲調的調形升降相配合。例如「寮」、「的」兩字的調型都是往上升，而旋律音形則分別唱成b'-d''和d''-e''，兩者都是上行的音形。以譜例5整首曲子來分析，也可以發現「底」、「對」、「過」這些調型下降的字則都唱成下行的旋律音形。雖然有些字的聲調屬於持平的調型卻唱成上行或下行的音形，或調型有升降的字卻沒有唱成上下行的音形，甚至音形的上下行和調型的升降反向，這些例子多是因為遷就旋律線的進行而與聲調調型產生衝突，而類似的衝突有時確實會對歌詞詞義的辨認造成困擾。大體言之，以單一的字為單位，對照比較聲調及音樂旋律的關係，可以發現「調型」對旋律音形造成的影響比「聲域」的影響顯著。



三、音節連接與句逗

語言聲調和音樂旋律的對應關係，並不是單純地將歌詞的每一個字的聲調調值與旋律音高相對照就可以說明的。楊蔭瀏認為：

「漢族語言文字中的平仄、四聲，它們本身就已包含著音樂上的旋律因素。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。」（1986：36）

在一首四句七言的歌詞中，28個字並不是獨立存在的，前後單字的連接會形成「詞」、「詞組」、「句」等語言結構。當一組單音節的字結合成更大的表義單位時，音節間的長短、高低、輕重關係具有某些規律並對語義的傳達具有一定的影響。因此，討論語言聲調和音樂旋律關係時，不能忽略在構詞造句上相關的音節連接規律。

何大安認為：「『字』和『詞』不一樣。字是書寫單位，詞是語義單位。詞代表一個可以獨立使用的語義單位……。一個詞可能由一個語位組成……。也可能由不止一個語位組成……。」（1991：56）依據他的說法，則恆春調民謠所使用的歌詞結構中，每句七字的歌詞並不等於每句有七個詞或七個語位。以譜例1而言，第二句「行路親像月過雲」七個字中每一個字都可以視為一個語位，但有些字不能視為獨立的語位，例如「葡萄」的「葡」或「萄」都不能視為一個語位。「語位」（morpheme）是語言中表義的最小單位，「行」、「路」、「親」、「像」、「月」、「過」、「雲」七個字都是具有語義的字，因此這些字各自代表一個語位；而「葡」、「萄」分開來不代表任何意義，必須合在一起才能表示一種水果的名稱，在這種情形下，「葡萄」兩個字被視為一個語位。一個語位不等於一個詞，例如「行」、「路」雖是兩個語位，卻不是兩個詞，「行路」才是一個詞，相同地，「親像」也是一個詞而非兩個詞；然而，「月過雲」三個字則是代表三個詞，因為三個字各自代表三個完整的語義，這三個字不是一個詞而應被視為一個「詞組」（phrase）。依據楊秀芳（1991：150）的分類，「月」、「過」、「雲」這類由一個語位構成的詞稱作「單純詞」，而「行路」、「親像」是由一個以上的語位構成，屬於「合成詞」。依據上述的規律，「行路親像月過雲」一句可以分成五個「詞」：「行路」、「親像」、「月」、「過」、「雲」；兩個或兩個以上單字的結合可以形成「詞」或「詞組」，例如「行路」、「親像」是「詞」，而「月過雲」是「詞組」。

單音節的字前後連接，在語言的使用上構成「詞」、「詞組」、「句」，在歌詞上則形成

「句逗」的結構。楊蔭瀏對「句逗」的定義如下：

「句是指一句詩而言……。逗是停頓的意思，用在詩歌上，逗是指一句中間所包含的、由幾個字組成的、適於停頓的若干小的單位而言。這種單位的分法，可大可小，因目的而不同。」（1986：66）

每句七字的恆春調民謠歌詞，通常可以將一句七字分成前四後三兩個半句，這兩個半句可以視為「大逗」，而前半句又常可分成兩個「小逗」，因此一句七個字的歌詞通常以2+2+3的組合方式呈現。當兩個或三個單音節的漢字形成一個「逗」時，前字的聲調要唸成變調的調值，後字則唸本調，此一規律有助於句逗的辨認。音樂旋律也要配合上述的規律，否則詞義就會遭到扭曲，例如前面所舉「路邊草寮是我的」一句中，「草」應該唸成變調，而「寮」則唸本調，「草」字唱成d”音，與這個字的變調（調值44，調型高平）相吻合；如果唱成下行音形，就會被認為是第二聲的本調或第三聲的變調（調值53，調型高降）。當它被認為是第二聲本調時，「路邊草寮」可能會被聽成「路邊草」「寮」；被認為是第三聲的變調時，可能會被聽成「路邊」「臭寮」，因為「臭」字的本調是「chhau」音的第三聲，其變調的調值和「草」字本調的調值相近。

由於兩個或三個字常連接成一個「逗」，一句七個字的歌詞在以2+2+3的組合方式呈現時，第1、3、5、6字的聲調通常唸成變調，2、4、7字則唸成本調。但本調、變調的規律有時須考慮詞義而加以調整，例如，譜例8的第四句及譜例5的第二句，即不適用「1、3字變調，2、4字本調」的規律。譜例8中，「風吹花味」應由「風」、「吹」、「花味」三個詞構成，「風」如果唸成變調，就會和後字連成一個詞成為「風吹」（即「風箏」之意），而使語義扭曲，所以，「風」、「吹」都要唸成本調（兩個字都是第一聲，高平，調值44）；在演唱上，「風」、「吹」都唱成e”音，正與這兩個高平調的字相配合。譜例5的「無椅無桌」四個字通常都是連讀，而不是唸成「無椅」、「無桌」，所以，「椅」字在此不唸本調（第二聲，高降，調值53）而唸成變調（調值44，高平），「無椅」唱成d”-e”兩音呈現了兩音相對的高低關係（調值分別為11、44）。

Marjory Liu提出從崑曲的分析中所得的結論，認為漢字的高低是相對的關係，而且只適用於單字或相鄰的兩字：

“The concept of tonal highs and lows is relative, moreover, and pertains only to a single word at a time and its two neighboring word-tones.”（1974：84）



這個論點也適用於恆春調民謠。趙元任的五點制有助於聲調的標記，但五點制中1到5的數字並不代表絕對音高。在演唱時，一個單字只要是唱成上行的音形，就可以表現出聲調的上升調型，同樣地，只要是下行的音形就能表現下降的調型，唱成單音則可以表現持平的調型，而沒有聲調值53或13就必須唱成哪一個高音到哪一個低音，或者，哪一個低音到哪一個高音的規定。緊鄰的兩個字，也是藉著相對的高低關係來表現聲域的高低，一個聲調屬於高聲域的字連接低聲域的字，在演唱時前音唱得比後音高，就能表現出其聲域的高低，而沒有聲調調值44或11就必須唱成多高或多低的規定。大體而言，音樂旋律可以藉著相對的音高關係，來表現一個單字的調型及相鄰字的聲域高低。由於音樂旋律和語言聲調存在上述的關係，歌詞的聲調在音樂旋律的構成上也就存在著極顯著的制約作用。

如前所述，相鄰字的聲調高低，可以在演唱時，藉著旋律音的相對高低關係表現出來。在歌詞中兩個相鄰的字如果是在同一個「逗」中，由於前字變調後字本調的規律，使得這兩個相鄰字的關係更加緊密。相對地，兩個相鄰的字如果分屬兩個「逗」，則彼此制約的關係較不緊密，如譜例2第一句「一月算來桃花開」，「來」和「桃」雖相鄰但不是同一個「逗」，而前者調值為13，唱成e[˥]音；後者是變調的第五聲，調值11，唱成a[˥]音而比前字唱得高，但由於兩字不屬同一個「逗」，尚不至於扭曲詞義。

單音節的漢字連接成「逗」，除了變調的規律外，音節的連接在長短、輕重上是否有一些規律存在？在歐美語言中，音節的長短、輕重具有辨義作用，而其詩歌的格式也是主要建立在音節的長短輕重所形成的「音步」(foot)；漢語的聲調具有辨義作用，但在一個單音節的漢字中，音節長短輕重並沒有辨義的作用，即使語句中某些字讀長一些或重一些會形成語調變化，造成語義的細微差異，意義與歐美語言的輕重律也不相同，而漢語詩詞形式則主要建立在平仄格律上並非依據輕重律。王光祈認為平仄造成中國詩詞曲的輕重律，但楊蔭瀏(1986: 55-72)否定他的說法，而認為中國詩律與強弱無關，歌曲節奏為句逗形式所決定，且句逗不等於音步。恆春調民謠沒有嚴格的平仄，但有句逗的組合，那麼，其句逗與音樂節奏關係為何？恆春民謠的句逗是不是可以解釋成音步？

鄭良偉、鄭謝淑娟探討福佬話的變調，提出「每一種聲調的變調都有一個共同之點，即說成本調的音節都比較長，說成變調的音節都比較短。」的說法(1977: 125)。從福佬話日常使用的觀察，可以印證他們的說法，例如「春」字在「恆春」一詞中唸本調，在「春天」中唸變調，前一個「春」比後一個唸得長一些；但變調並不是造成音節唸成長或短的決定因素，而應該是「位置」的因素影響音節的長短。福佬話具有前字變調後字唸本調的規律，在前面的音節由於被後一音節切斷而唸得常較短，後面的音節(除了入聲字外)因為沒有受到

阻斷而可以唸得較長，所以，「位置」的因素決定是否變調，也影響音節長短。

音韻的「超音段」因素可能相互影響，例如在英語中，一個元音在它是重音時比在非重音時唸得長些（Mary Louise Edwards, Lawrence D. Shriberg 1983：20）。福佬話中也可以發現這個傾向，例如「路邊」的「邊」、「草寮」的「寮」通常都唸得較長，同時也可以唸得較重，但是當語義上強調前字時，則前字會唸成重音，因此，在福佬話中，長音重讀應該只是一個傾向而不是定律。

從福佬話「超音段」中「長度」、「重音」、「聲調和語調」的諸因素在恆春調民謠句逗構成上的表現來看，在二、三個字組成一個「逗」時，「前字變調後字唸本調」是規律，但「後字唸成長音、重音」只是較常見的傾向而非不變的規律。如果每一個「逗」的末字都必須唸成長音、重音，那麼，2（短長）+2（短長）+3（短短長）的句逗就可以視為是由兩個短長格（iambus）加上一個短短長格（anapest）的音步所組成。試以「路邊草寮是我的」一句為例，可以發現其韻律除了「短長短長短短長」，也可以是「短短短長短短長」、「短短短短短短長」的組合，第一種唸法明顯地在每一個「逗」停頓，第二種唸法則區分了前後半句，最後一個唸法則只在整句句末停頓，而這些唸法在語義上並沒有差異。由於在頌讀歌詞時，其音節長短的組合，可以有不同的選擇，而非建立在結構性的模式上，因此，在恆春調民謠中，「句逗」不等同於「音步」。

恆春調民謠的韻律，可以歸納成「強調尾音」的原則。前述三種歌詞音節長短組合的共同點在於，不管就歌詞音節組合的大單位（句）或小單位（逗）而言，長音總是在後面的音。以「句」為單位，第七字是整句的尾音；以「半句」為單位，後半句是前半句的尾音，而第四、七字各為前後半句的尾音；以「逗」為單位，則第二、四、七字分別為各逗的尾音。雖然，在唸歌詞時，強調第二、四、七字以外的字，不會改變詞義，但唸起來較不自然、較不符合語言習慣。

從譜例來看，音樂的韻律也和前述的規律相符合。試比較各譜例的每句第七字，可以發現這個字一定唱成較長的音符；後半句字數雖較少，但音符時值往往比前半句長，同時，前半句多為一字一音（syllabic）唱法，後半句較常用一字多音（melismatic）唱法；每句第四字通常也是以較長時值的音符演唱；雖然譜例5、6中，每句第二字演唱時值和第一字相等，但在其他譜例中，則第二字通常唱得比第一字長。

福佬話的音韻元素對恆春調民謠音樂旋律的影響，在音高方面，音樂旋律主要受到歌詞聲調「聲域」與「調型」元素的制約；構詞的法則影響了音節的連接及歌詞的「句逗」結構，

而「句逗」的組合則影響了音樂的節奏¹⁶。在不違反語言的「聲域」、「調型」及音節連接規律的情況下，音樂的表現就不至於扭曲歌詞的詞義。對於恆春人而言，他們不懂語言學的理论，只是將日常語言的習慣很自然地表現在民謠的演唱上；然而，民謠演唱畢竟不是說話，旋律構成的因素有些不完全受語言的制約而只是來自音樂上的考量，以下將就這些因素提出討論。

四、影響旋律構成的其他因素

一個恆春調民謠曲調，由不同演唱者呈現，會產生不同的旋律，除了因歌者使用不同歌詞，其音韻影響旋律構成外，演唱者基於音樂審美上的選擇及習慣手法的使用、虛字襯詞的靈活運用，也是造成旋律可以有許多變化的因素。而基於音樂上考量所產生的旋律變化，也有可能造成語言聲調和音樂旋律相衝突的情形。以下就「旋律的美化」、「習慣表現手法」、「虛字襯詞」三方面來討論：

（一）旋律的美化

旋律的美化會使得民謠的表現更為深刻、動聽，透過統一、對比、排比、反複、增減等手法，可以使旋律線更為曲折委婉。當然，對恆春人而言，他們可能不懂美學原理，也不會刻意使用一些藝術手法；但是，從音樂實例的分析，可以發現有些歌詞如果完全按照語言聲調來唱會顯得相當單調，在這種情形下，演唱者可能以音樂旋律的流動為首要考量，而悖反語言聲調，這樣基於旋律的美化所造成的變動多少反映了演唱者的審美觀。

譜例6第一句的旋律，就是一個捨語言聲調配合的規律，而遷就音樂線條流動的例子。在「我來出世愛唱歌」一句中，除了「世」字外，其他字演唱的音形都能和其語言聲調相互配合，而「世」字為第三聲，低降，調值31，應唱成下行音形e"-d"，演唱者卻唱成上行音形b'-d"。如果「世」字按照語言聲調演唱，則本句的旋律音高如下所示：

我	來	出	世	愛	(lai)	唱	歌
e"	d"	e"-d"	e"-d"	e"	d"	e"-d"	e"

這樣由e" d"兩個音反複所構成的旋律是相當單調的，因此演唱者把「世」字唱成b'-d"，雖然違反語言聲調，也可能造成語義的誤解，卻使旋律較為曲折。

（二）習慣表現手法

習慣表現手法可以分成三個部份說明，首先是「習慣音形」，也就是說，某一曲調除了特徵音形外，有些音形雖不一定在曲調的固定位置出現，但也常被使用，例如「思想起」的「習慣音形」有a' -b' -b' -a' 及a' -b' -#f' -a'，演唱者常在旋律中使用這兩個音形，且多配合虛字襯詞呈現（如譜例1，第四句「昭」字後的虛字演唱）。

其次，不同的演唱者在唱某一曲調時，常使用屬於個人喜好的表現手法，例如朱丁順在唱「四季春」時，習慣在第二、四句的句尾唱成b' -a' 的下行音形，甚至有時因此造成違反歌詞聲調的情形（如譜例5、6，譜例5第二句的「家」應唱成高平，但朱丁順仍使用下行音形）。

不同的地域也會形成具有地域特色的習慣表現手法。例如，滿州鄉的演唱者常在演唱時，刻意在一些停頓的地方將音高往上拉，據表示這是受了「牛尾絆」曲調的影響，可以說「牛尾絆」曲調的唱法影響了他們其他曲調的演唱。而地域性的習慣表現手法中，最明顯的例子是「楓港調」，由於楓港村的演唱者唱「四季春」時習慣在首句的前半將音域放低，因此這種唱法的「四季春」就被稱為「楓港調」。

（三）虛字襯詞

恆春調民謠演唱時，演唱者可以在歌詞以外加入虛字襯詞。「虛字」指無意義、無聲調的聲詞（vocal），多由元音構成；「襯詞」雖有字義、聲調，但不會影響歌詞的涵義，恆春調民謠常用的襯詞有「來」、「講來」、「就是」、「這個」、「彼個」等。虛字襯詞的加入使得音節的組合產生變化，影響旋律音高及節奏，而虛字沒有字義，不受聲調限制，在使用上更為靈活。

王振義認為虛字襯詞有以下功能：（1）造成固定音形，（2）作結束音，（3）改變節奏，（4）襯字有修飾、補足詩詞意思的功能，（5）切斷音勢（調型）與音高（聲域）關係（1988：58-66）。雖然襯詞在恆春調民謠中的使用，類似講話的口頭禪，修飾、補足詞義的功能較不顯著，虛字襯詞在恆春調民謠中還是大致表現上述的功能，以下主要就（1）、（2）、（3）、（5）等項討論虛字襯詞對恆春調民謠的音樂旋律構成的影響。



本文所討論的「特徵音形」及「習慣音形」都可以視為恆春調民謠的「固定音形」。「習慣音形」配合虛字的使用，在關於「習慣表現手法」的討論已略為提及；譜例5-8，「四季春」第一、三句的第六字所使用的「特徵音形」多配合「a」元音演唱，則是虛字和「特徵音形」配合的實例。在結束音的配合使用上，最明顯的例子則是「思想起」，其句尾結束音多使用「a」、「oe」等虛字演唱（見譜例1）。由於虛字不受聲調制約，以虛字演唱「固定音形」和「結束音」可以表現曲調的特徵，又不會影響到詞義的表達，因此，活用虛字，可以增大演唱者揮灑的空間。

歌詞加入虛字襯詞，音節隨之增加，音節組合的方式也會受到影響，而節奏會因之改變，因歌詞的調型及聲域所形成的相對高低關係也可能有所變化。襯詞在演唱時，音符時值通常較短，可以造成節奏的參差變化；而虛字在音高、音形上造成的影響則較為明顯。虛字打斷調型及聲域所形成的相對高低關係，可以用譜例2為例。第一句「桃花開」三字連讀，本調原為13、44、44，變調後調值分別為11、22、44。依據聲調高低，「桃」應該唱得比「花」低，但實際上，「桃」的音高唱成a²，反而比「花」所唱的e²音還高；「花」字唱成變調（22）應該比「開」字（調值44）唱得低，但兩個字都唱成e²音。然而，「桃」和「花」之間以虛字「a」所唱的a²-g²隔開，「花」、「開」兩字間同樣也以「a」所唱的e²-d²-c²-d²加以間隔，使得三字間的連接關係較不密切，「花」、「開」兩字甚至可以視為都是以本調演唱，語言聲調和音樂旋律的矛盾因而稍得緩和。

虛字襯詞的使用，具有調節音高及節奏的功能，適當地使用虛字襯詞也可以掙脫聲調限制，而在旋律表現上有更多的變化。因此，在恆春調民謠的演唱上，虛字襯詞的靈活運用是相當重要的技巧。旋律的構成雖然受到歌詞音韻的制約，但演唱者可以藉著「旋律的美化」、「習慣表現手法」、「虛字襯詞」等因素的活用，使得民謠可以歌唱而不是唸歌詞。

結論

本文討論恆春調民謠的曲調結構與旋律構成，認為可以將恆春調民謠音樂旋律分成三個層次加以分析：「結構」、「音韻」、「修飾」。

從「結構」層次來看，恆春調民謠具有簡單的曲調結構使得曲調容易辨認、記憶，「句尾結束音」和「特徵音形」是主要的結構。「音韻」對旋律構成的影響極為明顯，在音高方

面，音樂旋律主要受到歌詞聲調「聲域」與「調型」元素的制約；構詞的法則影響了音節的連接及歌詞的「句逗」結構，而「句逗」的組合則影響了音樂的節奏。在不違反語言的「聲域」、「調型」及音節連接規律的情況下，音樂的表現就不至於扭曲歌詞的詞義。「修飾」的層次包含了「旋律的美化」、「習慣表現手法」、「虛字襯詞」等因素，可以擴大音樂表現的空間並增加音樂的感染力。經由「音韻」、「修飾」層次的因素交互的作用，在簡單的曲調結構上，可以產生不同的旋律變化。

本文特別著重音韻對音樂旋律影響之探討，而語言與音樂都是藉聲音為媒介以表達情感、思想，因此兩者之間的共通性及相互關係，實為值得探討的課題。在中國，虞書提到：「詩言志，歌永言，聲依永，律合聲」，早就點明了語言和歌唱的密切關係；西方學者也多體認到語言與音樂的關係極為密切，例如Susanne K. Langer認為：「由於歌唱很自然地與文學結合在一起，唱往往使祈禱和巫術中的語調更有力，所以歌唱很可能就是由語調發展而來的。在較早的年代，所有的朗誦都是吟唱的，因此歌唱與詩歌被看成同一回事。」（1953）；Steven Feld與Aaron A. Fox則對音樂與語言的關係提出「music as language, language in music, music in language, language about music」等研究方向（1994）。

由於語言的差異，所形成的歌唱方法、觀念也會有所不同，因此，將西方音樂曲式分析的方法套入恆春調民謠的分析中並不恰當，筆者認為只有藉著對音韻的認識，才能對民謠有較深刻的探討。而聲樂與器樂的呈現在很多方面彼此相互影響，從音韻的認識到歌唱、器樂演奏之間存在著一些共通點，因此，在這方面的研究還有很多可以探討的課題；例如：沈洽的音腔論（1982，1983）建立在漢語的特定基礎上形成的音意識，將中國音樂的結構分為「帶腔的音、腔格、腔韻、腔句、腔套、腔系」等層次，此一理論為音樂與語言關係的探討提供了一些可能的途徑。

筆者希望藉著本文，對恆春調民謠的曲調結構與旋律構成有更深刻的探討，也希望以此為基礎，將類似的探討做為探索非西方音樂的音樂觀念及音樂與語言關係的初步研究。

註釋

- 1 「恆春調民謠」為恆春地區居民對流傳於當地的福佬系民歌的總稱，一般人亦習稱為「恆春民謠」。在台灣，對「民謠」、「歌謠」、「民歌」的界定並不明確，一般學術論文多用「民歌」一詞，然民間則多稱「民謠」、「歌謠」。本文依據恆春居民的稱法，使用「民謠」一詞。
- 2 史惟亮編輯之「民族樂手陳達和他的歌」唱片（1971，台北：希望出版社），為最早出版的恆春調民謠錄音；其後，許常惠編輯的「中國民間音樂」唱片（1978，台北：書評書目出版社）第一輯「第一屆民間樂人音樂會選



- 粹」中亦包含了陳達演唱的恆春調民謠錄音，「陳達與恆春調說唱」(1979，台北：第一唱片廠)則收錄陳達以恆春調民謠曲調演唱的連篇敘事歌；此外，恆春調民謠的有聲資料亦散見於雲門舞集文教基金會出版的「故鄉的歌，走唱江湖」及水晶有聲出版社出版的「台灣底層的聲音」等唱片中，前者演唱人為陳達、後者為張文傑。
- 3 「比較總譜」一詞依據史惟亮(1967:43)之說明，係由德國音樂學家Hans Mersman在「一個音樂的民歌研究之基礎」(1930)中所提出的比較分析方法，是將幾個不同的民歌曲譜排列在一個譜表上，比較觀察這些歌曲的異同。
 - 4 洪敏麟等著，*台灣土著歷代治理*（國立北京大學中國民俗學會民俗叢書17）一書中，引述*台灣輿圖*（1880）之記載，提到閩人（福佬系）將娶番婦所生之子稱為「土生因」，當時「土生因」有千餘輩，分二十一莊聯絡。
 - 5 「平埔調」或稱作「台東調」、「傀儡番調」；「牛尾絆」或記作「牛尾擺」、「牛母伴」，根據其福佬話發音 gu boe（或唸作bo）phoa~而來。「五孔小調」並不是產生於恆春地區的曲調，但其唱法已明顯地受到其他恆春調民謠影響，因此當地人大多將這個曲調視為恆春調民謠之一。另有所謂「楓港小調」的曲調在此傳唱，此一曲調實為「四季春」的變形。
 - 6 例如「牛尾絆」中出現的中立三度音，很可能是來自原住民歌謠的影響（陳俊斌，1993：133）。
 - 7 「涵化」指兩個不同文化接觸後，產生文化變遷的現象。
 - 8 以客家人和原住民居多的滿州鄉，其演唱接近山歌風格，較少使用伴奏樂器；而以福佬人為主體且開發較早的車城鄉，其演唱較接近小調風格，且較講究伴奏樂器的運用；恆春鎮的風格則介乎這兩個鄉之間。
 - 9 流行於恆春的月琴是一長頸、琴體扁而圓如滿月狀的彈撥樂器，琴頸有十一個按音的品，兩條弦通長調成四度或五度。此外，稱作「殼仔弦」、「大廣弦」的二弦拉奏樂器也可用來伴奏。
 - 10 本文之福佬話標音主要依據彙音寶鑑（沈富進，1990）。元音（vowel）記號與英語發音相近，但以下標記略有不同：

o	發音接近注音符號ㄛ
o	發音接近注音符號ㄘ
a~、e~、i~、o~、u~	表鼻化元音

在子音（consonant）方面，部份標記說明如下：

kh、ph、th	發音接近注音符號ㄅ、ㄆ、ㄇ
k、p、t	作為聲母時，發音接近ㄍ、ㄎ、ㄌ；作為韻尾時，則表入聲字塞音韻尾
h	作為韻尾時，表入聲字塞音韻尾
ch	發音接近注音符號ㄑ
chh	發音接近注音符號ㄑ
j	發音接近注音符號ㄒ
ng、m	單獨作為韻母時，如「黃」(ng)、「不」(m)，為鼻核音韻母（syllabic nasal）

此外，在彙音寶鑑中，聲母不包含n、m這兩個子音，而以、b兩個聲母配合鼻化元音分別代替，例如「娘」字的發音標記為liu~，而非niu。
 - 11 譜例中月琴部份省略未記，標記之音長僅代表近似長度。由於歌詞居於主導地位，音符之標記配合歌詞之字、句排列。
 - 12 本文所使用之記譜音皆非實際音高。在恆春調民謠的演唱中並不存在西方音樂所謂的「標準音高」，然而，由於伴奏的月琴其空弦常調成接近a-e或a-d的音高，可視為所有採集樣本記譜的標準音高。本文所附譜例，男聲演唱部份皆高八度記譜。
 - 13 四（五）度核心音的結構不僅見於恆春調民謠。依據菲律賓大學Jose Maceda的研究，認為四（五）度核心音的使用是所有亞洲音樂共有的特色之一；日本沖繩縣立藝術大學金城厚（1996）也認為四（五）度核心音結構存

在於琉球、台灣、福建等中國南方、東南亞等地音樂。

- 14 本文有關語言學中譯名詞主要參考何大安，*聲韻學中的觀念和方法*（1991）。
- 15 王振義文中的「音高」、「音勢」，和本文使用的「聲域」、「調型」含意相近。
- 16 雖然本節的討論都是舉七字句的歌詞為例，但音韻影響旋律音高節奏的規律不僅適用於七字句，也適用於類似「牛尾絆」這類不整齊句的曲調。

譜例 1

思想起

車城・董添木

1 2 3 4 5 6 7

第1句 Su a Siang ng khî sio a liu a la' sin Sui chap a ji i hun ng
思 想 起 小 娘 生 美 十 二 分 鐘

第2句 Kia' lo' o' chhin chhin goeh e ia koe e hun a oe
行 路 親 像 月 過 雲

第3句 Se se kan li bo lang ng thang pi a lun ng a oe
世 間 人 無 人 通 比 論

第4句 ai io khak Sui Li han tiau u ba' ong e chiau a kua ng a oe
較 美 漢 朝 王 昭 君

譜例 2

五孔小調

恆春・許秀金

1 2 3 4 5 6 7

第1句 itei goeh a li smg a lai tho a hoa a khai i o'
一 月 算 來 桃 花 開

第2句 chheng kua lai pin lah a oe lai chai e pang a e lai i o'
清 宮 病 落 在 房 內

第3句 chhin gia lai chheng hui a oe lai he sam kai a e
子 芬 芳 清 香 櫻 三 界

第4句 ho boeh ho chheng kua a oe lai ho e khi a a lai(i) i o'
櫻 卜 清 宮 好 起 來

he boeh chheng kua ba' ho a khi a lai(i) i o'
櫻 卜 清 宮 好 起 來

譜例 3

平埔調

恆春・楊金花

第1句

1 2 3 4 5 6 7

he ko hong e pak hong a si thau a loh a hai

高 雄 北 風 透 港 海

第2句

kong lan heng chun e loh soa chia siu a hong a a thai

恒 春 港 山 像 風 風

第3句

kong lan tai ke lai cho koe a si lo a boe a bai

大 家 做 夥 是 未 醃

第4句

he hi bang lan tai ke a thoe e lai toa a haat a chai

希 望 大 家 大 發 財

譜例 4

牛尾紉

滿州・張日貴

第1句

u pe u bo o si chin chin tin teng a te chit lo liap a chin in

有 父 有 母 是 親 像 天 頂 粒 星

第2句

ho goan a bo pe bo bo a oe chin chin koi chin a te goeh am e a bin a

互 阮 無 父 無 母 親 像 古 井 月 暗 冥

譜例 5

四季春

恆春・朱丁順

1 2 3 4 5 6 7

第1句

Lo' Pi' chhau Liau 是 gun ng 的

路 邊 草 寮 是 找 的

第2句

bo toh u oe put u seng e ke o

無 椅 無 桌 不 成 家

第3句

Lai te Siat pi bo ho a se

內 底 設 備 無 好 勢

第4句

譜例 6

四季春

恆春・朱丁順

1 2 3 4 5 6 7

第1句

gun lai chhut si ai lai chhiu a koa

找 來 出 世 愛 唱 歌

第2句

chng lai kia a ta a bo o lai chhut e goa a o

莊 內 行 踏 無 出 外

第3句

chhiu sia goeh khim lai choe e a phan

手 斧 月 琴 來 做 伴

第4句

chhiu ho se kan ng bo o khan e koa a u a o

唱 互 世 間 無 牽 掛

譜例 7

四季春

滿州·鍾萬枝

第1句

第2句

第3句

第4句

譜例 8

四季春

滿州·鍾萬枝

第1句

第2句

第3句

第4句

譜例 9

	1	2	3	4	5	6	7
譜例6 第1句							
譜例8 第1句							
譜例6 第2句							
譜例8 第2句							
譜例6 第3句							
譜例8 第3句							
譜例6 第4句							
譜例8 第4句							

*框內音符表兩譜例之共同音

譜例 10

特徵音形

第1句 1 2 3 4 5 6 7 第2句 1 2 3 4 5 6 7

思想起

四季春

五孔小調

調平埔

絆牛尾

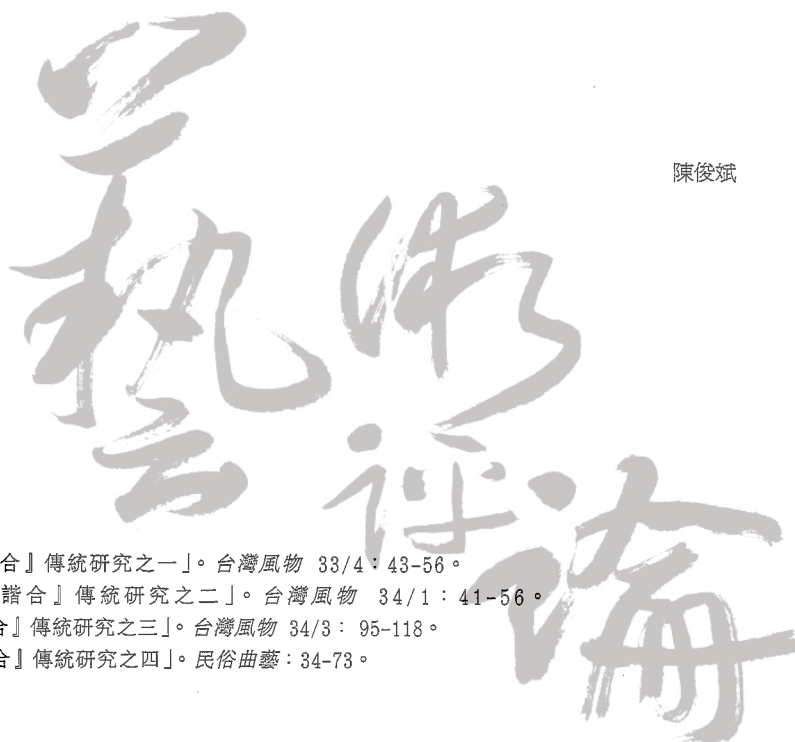
第3句 1 2 3 4 5 6 7 第4句 1 2 3 4 5 6 7

思想起

四季春

五孔小調

調平埔



參考書目

王振義

- 1983 「台灣閩南歌謠的『詩樂諧合』傳統研究之一」。台灣風物 33/4：43-56。
 1984a 「台灣閩南歌謠的『詩樂諧合』傳統研究之二」。台灣風物 34/1：41-56。
 1984b 「台灣閩南歌謠的『詩樂諧合』傳統研究之三」。台灣風物 34/3：95-118。
 1988 「台灣閩南歌謠的『詩樂諧合』傳統研究之四」。民俗曲藝：34-73。

史惟亮

- 1967 論民歌。台北：幼獅書店。
 1971 民族樂手陳達和他的歌。台北：希望出版社。

何大安

- 1991 聲韻學中的觀念與方法。第二版第一刷。台北：大安出版社。

沈洽

- 1982 音腔論。中央音樂學院學報。1982：4。
 1983 音腔論。中央音樂學院學報。1983：1。

沈富進

- 1990 樂音寶鑑。第36版。嘉義：文藝學社。

金城厚

- 1996 The Structural Features of Ryukyu Music : from the view of the Kuroshio Cultural Zone .
 宣讀於台北：南島語系民族音樂研討會。

許常惠

- 1967 「思想起與台灣福佬人的民歌」。音樂學報。
 1974 「恆春民謠『思想起』之比較研究」。東海民族音樂學報1：12-43。
 1982 台灣福佬系民歌。台北：百科文化。
 1987 「從民歌手陳達，談台灣的說唱」。民族音樂論述篇（一）。台北：樂韻出版社。頁163-218。
 1991 「從『台東調』到『青蚵仔嫂』的蛻變談台灣福佬系民歌的保守性與適應性」。第四屆國際民族音樂學會
 議論文集。頁12-25。

陳俊斌

- 1993 恆春調民謠研究。國立藝術學院音樂研究所碩士論文。

楊秀芳

- 1991 台灣閩南語語法稿。台北：大安出版社。

楊蔭瀏

- 1980 中國音樂史。台二版。台北：學藝出版社。
1986 「語言音樂學初探」。語言與音樂。台一版。台北：丹青。

鄭良偉、鄭謝淑娟

- 1977 台灣福建話的語音結構及標音法。台北：學生書局。

簡上仁

- 1992 台灣民謠。台北：衆文。

顏文雄

- 1989 中國音樂文化與民謠。台北：衆文。

Edwards, Mary Louise & Shriberg Lawrence D.

- 1983 Phonology : *Applications in Communicative Disorders*. San Diego : College-Hill Press.

Feld, Steven & Fox Aaron A.

- 1994 Music and Language. *Annu. Rev. Anthropol.* 1994, 23 : 25-53.

Langer, Susanne. K. 著，劉大基、傅志強、周發祥譯

- 1991 情感與形式 (*Feeling and Form*)。台北：商鼎文化出版社。
根據London : Routledge & Kegan Paul Limited, 1953版翻譯。

Liu, Marjory

- 1974 "The Influence of speech Tone on K' unch' u Vocal Art." *Selected Reports in Ethnomusicology*. Dept. of Ethnomusicology and Systematic Musicology, UCLA, 2/1 : 62-86.

Mendenhall, S. T.

- 1975 "Interaction of Linguistic and Musical Tone in Thai Song." *Selected Reports in Ethnomusicology*. Dept. of Ethnomusicology and Systematic Musicology, UCLA, 2/2 : 17-23.

Purnell, H. C.

- 1992 "Lexical Tone and Musicl Pitch In an Iu Mien Yao Wedding Song." *Selected Reports in Ethnomusicology*. Dept. of Ethnomusicology and Systematic Musicology, UCLA, 9 : 61-80.

Tran, Van Khe

- 1975 "Vietnamese Music." *Selected Reports in Ethnomusicology*. Dept. of Ethnomusicology and Systematic Musicology, UCLA, 2/2 : 35-47.

*Tune Identity and Melodic Production of Heng-Ch'un Folksongs :
a Study on Music and Language*

Chun-bin Chen

Heng-ch'un area, a peninsula in southern Taiwan, is divided into five towns, and the inhabitants consist of aborigines (Paiwan, Puyuma, Ami and Makatao people), Chinese immigrants (Fukien and Hak-ka people), and aborigine-immigrant mixed people. Folksongs popular in Heng-ch'un area are referred to as Heng-ch'un Diao (the tunes of Heng-ch'un) and consist of five tunes, including Su-hsiang-ch'i, Su-chi-ch'un, Wu-k'ung-hsiao-diao, P'ing-p'u-diao, and Niu-wei-pai.

Heng-ch'un folksongs mostly relate to love or morality, and the lyrics may be performed in a quatrain form which has seven monosyllabic Chinese characters in each line, or in an irregular-character distich form; however, the latter is only used in the tune Niu-wei-pai. Based on the verse form, performers can improvise lyrics. These songs usually follow a strophic structure, but the melody of each strophe often changes according to the tones of the different lyrics.

The main purpose of this article is to discuss the skeleton of Heng-ch'un folksongs, and factors, specifically linguistic features, that make melody vary. The skeleton of each tune is unchangeable and unique, and mainly consist of its characteristic melodic patterns and the fixed interval relationship between ending tones of lines in each stanza. And, the factors in respects of language, aesthetic, and individual background would make performers produce greatly varied melodies based on limited tunes.