

# 民國以來南管文化的演變

呂 鍾 寬

(本所兼任副教授)

## 序 論

本文所稱之南管文化，包括館閣的性質、樂人的組成、口傳的音樂及語言、唱奏制度、曲目、寫傳的樂譜等。館閣（即表演團體）有兩義，一指樂人自稱〔弦管〕或〔洞館〕者，屬狹義，一指他稱作〔歌館〕、〔品館〕或太平歌者，為廣義。

從筆者於民國68年以來之田野研究所見，樂人雖稱不同的時期南管活動有興衰，以演奏單位的生態言之，不論稱昔日之興盛或今日之衰微，每個時期的館閣都有相同的生命現象，即盛→衰或衰→盛，今日有些館閣散亡之中，仍究有新的團體成立，在此一消亡一成長的現象中，雖透露了社會結構與文化生態的變化，卻也顯現南管文化的質變。

南管文化現象分別由活傳統與文字傳統遞嬗，文字傳統只傳抄曲譜，絲毫無涉及館閣與樂人的活動，活傳統之中包括音樂的演奏、音樂語彙、以及一套已公式化的樂種來源傳說。樂人對於館閣的歷史發展雖尚知一二，但由於音樂的傳授體系並非若道士屬世襲，係憑家譜或族譜等資料仍可推演道業的發展，南管的傳授則無一定脈絡可尋的傳承，因此南管活動的發展史可掌握的時期較短。如取年約七十歲的老樂人多於二十歲左右習樂，以他們參與南管的親身經歷，加上彼等從當時的老者所得之聞識，可掌握的南管活動歷史能再往上追溯二、三十年；加諸筆者研究階段所結識的樂人，如鹿港之王崑山(1900)、郭炳南(1904)、黃根柏(1910)、台南市之吳再全(1910)、張鴻明(1920)、台北市之曾省(1917~1991)、吳昆仁(1917)等，他們皆為南管界碩學之士，並有豐富的閱歷與經驗；以及若干個別的例子：如高雄市的許珠玢（生於1890）、鹿港鎮的王俊（生於1893），上述諸條件為本文勾勒民國以來南

管活動時間上的基礎。

本研究之論述純屬田野，資料蒐集工作大致可分為三個階段：

(一)民國68～82年斷續田野研究，以初始的四年為最密集，主要的地區為鹿港鎮、台南市、台南縣、台北市，訪問的樂人較有代表性者為：

台南地區：張鴻明、林長倫、蔡小月、蔡勝滿、謝永欽、陳允（以上南聲社）、陳新發、蘇榮發（以上鯤鯨群鳴社，並加入南聲社）、翁秀塘（鹽水人、半職業的南管先生，並加入南聲社）、江主（南聲社創始人江吉四之子）、李仙化（麻豆鎮集英社太平歌館負責人）

高雄市：謝自南、鍾柏齡、鄭北鐵。

鹿港鎮：黃根柏、吳漢英、郭炳南、李木坤、莊忍（以上雅正齋）、王崑山、施魯、王萬成（王俊之子）、黃承桃、施瑞樓（以上聚英社，黃承桃於近年加入雅正齋）、陳土羹（退雲齋）

台北地區：曾省、施振華、張再興、陳瑞柳、林新南（閩南樂府）、張再穩（三重市）、蔡小品（三重市、原北港人）、吳春熙、吳昆仁（原閩南樂府，後自組華聲社）。

(二)民國68年，參與許常惠教授主持之「鹿港南管音樂的調查與研究」，半年的時間對當地南管社團及音樂的初步調查。

(三)民國69～73任職於中國廣播公司期間，與友人陳建中赴該公司各地分台蒐集地方戲曲資料。

(四)民國75～76年，參與中華民俗藝術基金會主持「台灣區的南管手抄本調查研究」，在此一期間，廣泛地對台灣、澎湖、金門等地的南管館閣進行調查所獲的資料。

(五)民國79年台中縣文化中心主持的《台中縣民間音樂調查與研究》之計劃，由筆者與三位師大音研所的研究生負責沿海鄉鎮漢族傳統音樂調查的資料。

上述第(二)項田野資料，部份可見《鹿港南管音樂的調查與研究》<sup>(1)</sup>；

(三)之成果報告僅為曲譜之整理、音樂結構之續探，以及手抄本目錄彙編，並無涉及南管的人文發展<sup>(2)</sup>；(四)之田野資料，部份可見於《台中縣音樂史》<sup>(3)</sup>。此外，《彰化縣民俗曲藝田野調查報告》仍可見若干關於鹿港、伸港鄉之南管、高甲戲之活動調查<sup>(4)</sup>，《鹿港雅正齋及南

管唱腔之研究》一書對鹿港南管館閣發展概況之描述與《鹿港南管音樂的調查與研究》大致相同<sup>(5)</sup>，關於雅正齋的發展沿革則有進一步的成果。

本文所論者，屬狹義的南管，即〔洞管〕的文化現象，至於〔歌館〕的部份將於另編敘述之。

## 一、人文制度

南管的人文制度可概括為館閣制度與樂人的構成：

### 1. 館閣的制度

南管人的樂語涉及館閣者，一為[tong3-kuan2]，分析其語意，指以洞簫合奏之館閣或音樂，故當作〔洞館〕，其中「洞」字指洞簫；此外尚有〔曲館〕、〔絃管（館）〕；館閣的文化現象屬此型者，有較為嚴密的制度及演奏規範。

洞館的顯徵，關於樂種來源的認識論，供奉五代後蜀皇帝孟昶為祖師，故多設有孟府郎君的神位，為木雕（或泥塑）之神像，亦有畫像式（如高雄旗津之清平閣）。並有〔五少先賢〕曾在清康熙皇帝之御前演奏之美談，以刺繡精美上書「御前清客」或「御前清曲」的彩傘，將此一傳聞以形象化，民間仍尊重此項傳說，在迎神賽會的陣頭中，皆以持「御前清客」彩傘的南管隊為前行。近代南管活動的主要時機，乃根源於對樂神的信仰及推崇五少先賢的〔郎君祭〕，活動型態類似廟宇的迎神賽會，以祭郎君、祀先賢為序幕，次為整絃排場，各地的南管人聚於一處，舉行常為三日的演奏，至於歌館所崇拜的樂神，麻豆鎮集英社（太平歌）為鄭元和，樂員自稱為天子門生，北港鎮集絃閣為子游夫子。<sup>(6)</sup>

館閣為保存與傳承南管的場所，其人事組織，基本上分為館主（或館東）、館先生、館員，館主為組織者或兼財務支助者或提供場地者，館先生職司音樂之傳授，館員分樂員及贊助者。館先生是南管文化的支柱，館閣請先生傳授音樂稱為〔開館〕，以四個月為一期，樂員的基礎音樂能力皆授自此人，他們係從〔迫迫〕的過程中漸次增加曲目及唱奏

技巧。館閣通常視樂員的實際需要及財力狀況，斷續地聘請館先生，以成立於民國42年的清雅樂府為例，初成立時請鹿港人林清河教三年餘，民國49年請吳彥點開館半年，56年聘台南市之吳素霞，60年再聘林清河半年，72年迄今則以吳素霞為常任館先生。台南市南聲社於民國初年成立迄今，一直有館先生之設，最初十餘年為江吉四，民國17～60年為吳道宏，民國60年以來為張鴻明。

民國60年以後，館閣的制度起了若干變化，因應社會結構的轉變，以及城市的需要，產生新型態的南管組織，首為由余承堯、黃祖彝、鄭叔簡、蔡添木等籌組的中華南樂研究社，先後以晉江同鄉會及永春同鄉會為活動場所，義務地教授對南管有興趣的大專青年；次為成立於民國72年的台北市漢唐樂府，由陳守俊先生、陳美娥小姐籌設，前數年以組織台北市的南管人赴國外演奏為主，兼召訓有興趣的大專青年；繼為民國76年於台北市成立華聲南樂社，由原為台北閩南樂府之樂員吳昆仁主持，以召訓大專或社會人士。

新型的南管組織的特點，無郎君祭祀，以發起人為核心，無實質的樂員群，較積極的參與文化演出活動。

傳統館閣的制度也有若干變化，除了台南市南聲社仍每年於春秋二度祭祀郎君之外，有的已只偶行之，或代之以〔食會〕，即館員聚餐，生命力衰微的館閣則皆無之。以館先生為核心傳樂的制度日漸廢弛，例如鹿港鎮雅正齋、聚英社於民國50年以後幾無館先生之設，由其中年事較高或樂較精者引領新近；台南市南聲社雖一直有館先生，其功能已不彰，只教授新加入的館員唱曲，舊的樂員常無藉之再進修。

## 2. 樂人的構成

傳統的南管館閣為業餘的音樂團體，以樂人構成觀之可分為三種類型，一為較上層社會的組織，典型者為北港鎮集斌社，為當地的人文社團「聚奎閣」的成員；鹿港鎮雅正齋，為士紳的雅集；台南市振聲社，屬商會的人士〔三郊〕；嘉義市的鳳聲閣，為木材商所組成；二為基層行業的人士如販夫、工人等的組合，如鹿港鎮聚英社；三為小資本家與基層人士的集合，此種型態為數較多，如台南市南聲社；政府遷台以後，另有同鄉會型以南管聯誼的組織，如台北市閩南樂府及高雄市閩南

鄉會南樂組等。

約而言之，南管樂人的經濟以中產階級為主，生活多為小康以上，並無農民階級。教育程度方面較為懸殊，受過教育者有之，如高雄市和樂社黃朝枝先生，云為畢業於東京帝國大學，也有未受過學校教育者，這種情形則從〔敕桃〕南管之中學習識字，如鹿港雅正齋郭炳南。

性格方面，南管人多溫和，無刺青之徒，言雖不能免俗，談吐尚雅，鮮有污穢之語，穿著頗整齊，偶有托履，並無露膊裸足者。據口述之調查，光復以前少數館先生有〔食鴉片〕之習，整絃時若干絃友喜打麻將；近數年「大家樂」盛行時，館閣的聚會偶可聞以此為話題者。

與其他傳統音樂相較，南管樂曲的結構龐大，曲調細膩，音樂的習得不易，〔敕桃〕時且費事耗時，故有稱樂人須具「家事、閒事、藝事」等三個條件的說法，意為其人經濟綽餘，無養家之憂，宴居悠游，鮮工作之慮，並有一定程度的音樂能力，兼備三事可得而言之者約有：王漢英，此人為鹿港雅正齋館員，書法家，有道人相，擅吹簫；曾省，台北閩南樂府館員，台北統一飯店採購組主任，擅琵琶、拍板，稱舉一時，且外貌俊雅並具威儀；蔡小月，台南市南聲社館員，其夫經營五金工業，擅唱曲，嗓音清亮、韻味勁雅，自民國45年迄今，似無出其右者。獨具藝事者以台南市吳再全先生最為突出，雖云飽學一身，卻潦倒以終其一生，令人無限感嘆。

樂人學習南管的誘因或加入館閣的途徑，大致有三種情形：一為出自本身的興趣，如台南市人吳道宏(1896～1971)，約於20歲之時以工作之暇隨江吉四先生學樂，鹿港人黃根柏，16歲時與崇正聲黃長新學曲。二為父祖或叔伯為絃管人，自幼受其薰陶，如鹿港人郭炳南，父、祖皆習南管，12歲始，隨父學唱曲子；台南人張鴻明，父祖及其伯仲皆為南管人，父嘗於六歲教唱小曲；又台南人吳素霞，方五歲之齡，乃父（吳再全）即教她演唱，三為因緣際會以學南管，如台南人蔡小月(1945)，母嗜聽戲，十三歲時陪她學歌仔戲，後吳道宏識其稟賦，乃引領加入南聲社。

不論出自何種原因學習南管，每位樂人常有師承；民國40年以前，沈緬絃管者常以多人為師，例如郭炳南由其父啟蒙，繼之與雅正齋之館先生施性虎、黃殷萍學曲，與施木榮授之琵琶，黃金焦教之以洞

簫；吳再全先生嘗隨江吉四、陳鍾燦、許啓章、細錦先（姓不詳）、郭尚仁、呂生等學樂；黃根柏先生的藝術分別來自黃長新（曲）、藩榮枝（洞簫）、吳彥點（二絃）。民國40年以後，師承多人的情形已少，尤其是女性樂員，常僅從所屬館閣的先生處學唱曲。

南管的習得如無師承，常謔稱為〔簿子先生〕，意指以曲簿為師，是型樂人的教育水準常稍高些，識得曲辭，並略曉工尺及彈奏法，惟常以琵琶指法是瞻，不諳屬於活訣的口法，故曲韻較平直，節拍的處理每流於僵化，甚至有以西洋節拍器為準繩者，如高雄市謝自南先生，云南管人指譜的前數句之奏法，逢攢指時拍值自由的彈奏法皆屬不準，當郎君祭的場合論樂時，南管人常無能與之辯者，惟謝氏之論對南管人並無絲毫影響。

南管人原有以階級結合者，民國40～60年之間，正逢社會急速轉變，原屬較上層的文人、商會的南管雅集無後繼之人，故是型館閣的生命力已喪，有自然散館者如台南市振聲社，或僅存的一、二樂員加入其他館閣，如北港集斌社之與武城閣的情況，或打破舊日的門戶藩籬，如鹿港雅正齋，不斷地接納崇正聲、遏雲齋、聚英社的館員；故今日樂員間已無階級意識，惟仍有根深的音樂等級觀念，認為南管是眾樂之最高雅者，即使對於屬同一體系的音樂如歌館之樂、太平歌、車鼓調等亦有輕鄙之意。

### 3. 音樂思想

樂人對音樂的看法，認為南管是一種禮樂，具體的表現為講究排場的佈置，以及演奏時上下場的應對儀節。昔日整絃時，常搭華麗的音樂台，佈置各種字畫，格局典雅而古樸，稱為錦棚，演奏的各件樂器並以流蘇為飾；民國68、69年的鹿港民俗活動大會，龍山寺前的南管演奏的樂棚即為此式，目前的整絃多在館閣內舉行，常無搭錦棚之設。

排場演奏時的禮節係為絃友所共識的規約，凡遇有外地館閣的絃友同場演出，以通俗共有的曲目、即俗稱之「五大套」為主，以避免彼此不熟的曲子而造成難堪。

對於音樂內部的看法，他們藉著樂器型制的象徵性，及樂器音色特點的本質性，利用道家的陰陽五行理論加以闡述，實乃南管人音樂思想

的最大特色。首為演奏時樂隊的坐序，根據樂器外型的特徵，安排為：洞簫(一)、二絃(二)、三絃(三)、琵琶(四)、拍板(五)，其形式即呈現五行數的關係。透過圖片史料，唐宋時期的拍板多為六片，故似可做出當時拍板的型制以六片為主流之論，而筆者遊敦煌時，曾於其中一窟的門檻外側看到一幅奏樂圖，其拍板則為五片；據此推測，則中世紀時的活傳統中拍板型制應不止一種，文字資料中即有大拍板、小拍板兩式。南管樂人捨常見的拍板，改用片數為五之制，可視為乃係有意之舉，以符合奏樂隊的五行關係之坐序。

關於樂器型制的陰陽論說，如稱琵琶之體中虛外實，為法天地，盤圓柄直，以敘陰陽，四絃以法四時，長三尺五寸以象天地人之三才與五行；二絃之兩根絃象陰陽；三絃則用以法天地人三才。凡此乃承襲中國古人之論，並非南管文化所特有。

具有深刻的思想上的觀點，表現於合奏時樂器之編配，依各件樂器的音色特點編為琵琶——三絃、洞簫——二絃等兩組陰陽關係，其中琵琶非但為領奏，且音響鏗然，然短而促，具有陽剛之象，乃以清越的三絃贊之，把彈撥樂聲部處理為堅實的腔頭濟以柔且稍細的尾腔。洞簫的音響突出，比之為陽，二絃音色細柔，與洞簫相較，乃屬陰，它的作用乃用以填補簫聲之空隙，並贊吹氣不足時的餘響。

其次，坐序左右邊的兩組樂器，琵琶與三絃的聲部乃音樂的骨幹音，且由於琵琶絃的張力大，穿透力強，其他樂器無法將之掩飾，又屬陽中之陽；洞簫與二絃的唱唸一體，聲部兼含主腔及裝飾音，是為音樂的肉身，洞簫突出的旋律則與琵琶的骨譜互為表裡，故乃陰中之陽。

由於南管樂人在利用樂器特性方面具有上述獨到的見解，使視之頗為簡易的樂隊及平淡的曲調，可經營成為形式上古樸典雅，內容上卻蘊含深刻的變化性。

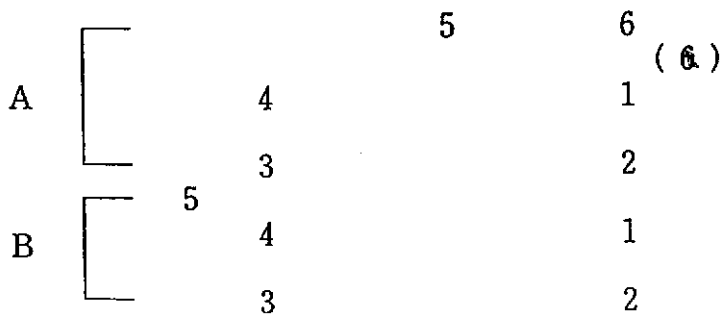
## 二、演出形式

指整絃排場，屬於正式演出時樂隊與演唱的處理方式，閒居逗逗或學彈唱時的合樂方式則不在此範圍。

### 1. 樂隊編制

館閣間與合樂時樂隊編制有關的語彙有〔四管〕、〔簫指〕、〔噯仔指〕、〔十音〕等。依民國68年以來所見，四管可區分為上四管與下四管，前者指琵琶、洞簫、二絃、三絃，它們皆為旋律性樂器，後者有四塊（四寶）、叫鑼及木魚（或合稱小叫）、雙音（雙鐘）、響盞，皆屬小件的節奏樂器；此外尚有拍板、噯仔、品仔（笛子）；以上四管、下四管加上噯仔合奏並加上拍板的編制，稱為十音。用上四管演奏指套，稱為簫指，如以十音合奏，則稱為噯仔指，通常只於排場的前數套指以十音合奏。以上四管合奏指、曲、譜乃常式。

透過口述之訪問，以十音演奏噯仔指曾加上銅鐘與扁鼓<sup>(7)</sup>，由黃根柏先生所出示的一卷約於民國50年由高雄閩南同鄉會南樂組演奏的錄音帶，其銅鐘之響渾厚亮麗，略如北管之銅鑼，其型制即為小型的銅鑼，中央凸起，係隨著拍板之節而奏。至於扁鼓，曾親睹黃根柏老師所示之器，云一稱餅鼓，以其扁平之故，其形制，雙面隆起，各如倒置之圓碟，鼓身直徑約15公分，蒙以皮革部份之直徑約12公分，演奏之法，一手執小軟棒，一手反握鼓，即拇指在下，餘四指在上並夾於脖子，如持奏小提琴之狀，在上之四指置於鼓面，隨著樂節改變按壓之力，並由鼓心滑至鼓邊，以此方法反復壓按之。黃根柏老師並云合奏時扁鼓的位置為：





- |            |        |        |
|------------|--------|--------|
| A : 1 — 洞簫 | 2 — 二弦 | 3 — 三弦 |
| 4 — 琵琶     | 5 — 拍板 | 6 — 噯仔 |
| B : 1 — 叫鑼 | 2 — 四塊 | 3 — 響盞 |
| 4 — 雙音     | 5 — 扁鼓 |        |

惟並未親見或聞以扁鼓在十音中的合奏，亦未曾在別處見此遺存物。

從手抄本的調查，得以知南管之器曾（尙）有笙與雲鑼，據曾省先生從泉州昇平奏舊抄本所重抄的指譜集，畫有十七管笙各管音位，以及雲鑼各面音高之圖，此十七管笙有四支管無孔，雲鑼爲十面；曾先生云乃依樣騰錄，並未見過此二器；在台灣的南管生態或口述傳統中仍未之聞，惟近日獲台北市閩南樂府林新南先生去年遊泉廈時，曾在安溪市拍得十音合奏時有雲鑼的情形<sup>(8)</sup>。

由南管人所撰的文章，如黃昆福《從華樂到南音》一文，云<sup>(9)</sup>：

南管演奏方式，分文武二樂：文樂用的樂器是管絃笙瑟等；武樂使用鑼鼓吹鈸等樂器。琵琶、洞簫、二絃、三絃稱為「四管」，再加入噯、響盞、四塊、小叫（按即叫鑼）等樂器合奏，則稱「八音」。八音合奏，以及四管伴奏的清唱，統稱為「南管」。而「南管」也包括以下的樂器演奏：琵琶、三絃、二胡、笙、笛、品、手鼓、小吹、嗩、瑟等自成一類，名叫「十音」。

由行文之樂器清單，稱「文樂用……」，似將南管與相和歌連繫，帶有些懷古色彩，至於將笛、品，小吹各列爲一器，顯示黃氏似未完全掌握所列學者，按「品」爲笛子之俗稱，小吹或玉噯乃同一器，制如噴吶而小；然而此段關於樂器的描述，我們得以知泉州、廈門地區以演奏南管曲調的各樂種之樂隊編制。

演奏時樂器奏者的座序，如上圖所示，A爲上四管之位，1-5爲五張常年擺置不動的堅木制太師椅，椅之前方各置一個腳墊，或爲從簡之凳子，常見者爲木制似獅或虎形之物，稱金獅，玉噯奏者<sup>(6)</sup>的位置視空間而定，大致在洞簫（或品仔）之周圍，其坐椅如下四管的情形；B爲下四管之坐位，坐椅爲尋常之器，演奏前臨時擺置，奏畢十音即行撤離。演奏前，各件樂器皆事先陳設於如上圖之椅子上。

當〔洞館〕以館閣爲活動場所的時期，郎君祭期間的大型排場，樂

隊編制仍以四管爲主，偶以點綴式的十音合奏，且上四管每件樂器只用一把。1977～83年之間，每兩年在菲律賓、新加坡、馬來西亞、台灣等地舉行的國際性南管交流「東南亞南樂大會」，與會者包括上述四國及印尼、香港之南管樂人，此一場合出現了合奏十音時上四管各以四把的場面，此一作法也影響了爾後大型南管大會的排場，民國82年由清雅樂府主辦的「台灣南樂聯誼演奏會」，仍以各管數件樂器合奏噯仔指。以多件樂器合奏開場之指套，觀其用，乃取熱鬧爲義，隨著的指、曲、譜仍以四管各一件爲制。

由田野之所見，演唱散曲時皆以上四管伴奏，輔以錄音資料之調查，得知尚有其他編制，一爲以琵琶、笛、二絃、三絃伴奏，如中廣公司高雄台於民國53年5月29日所制作，由高雄閩南同鄉會南樂組奏唱的一組節目（曲目見後文「曲目」，下同），乃以笛代簫；民國53年7月18日所制的一節節目，五首曲子皆以琵琶、玉噯、洞簫、二絃、三絃等伴唱；此兩組節目以異於常式的伴奏，尙不知其安排的原因。另據民國72年由巴黎出版的一張南聲社演奏唱的唱片，雜有以噯仔、琵琶、二絃、三絃伴唱之曲，據瞭解乃出自唱片製作者(K. M. SCHIPPER)的要求。

## 2. 演唱形式

館閣內的南管活動，排場時歌者皆坐於中座之太師椅，雙手合握拍板，偶可見以一手執器於胸前，逢拍之時再舉另一手握持以擊奏，也見過較奇特之一例，用一手執拍，另一手則隨韻律在胸前比撩；總體言之，生態之顯性現象都爲雙手執拍、坐唱。

在國際性的南管交流活動興起之後，大型的排場、都市演奏廳的南管音樂會等，歌者演唱時的姿態有明顯的變異，有自彈自唱、站立演唱、雙人對唱等，至於新型樂社的「成果發表會」，每見以衆人合唱的情形；主其事者對諸等做法都各有說法，謂「對唱」、「表演唱」能增加觀者的興趣，殊不知南管乃聲音的藝術，著力處在歌腔韻調，至於歌唱時扭姿弄眉之容，好之者皆可求之車鼓弄、南管戲等歌舞表演。

「衆人合唱」似隱含「以展演吸引學員」之意，是類演奏唱的效果不佳固不待言，我們對演唱者也無須苛求，惟既屬正式的，且在大型城

市廳堂之表演，自不當視為實習，應給予大眾以精緻可口的菜餚，成果發表會以在館閣演出為宜。

與演唱形式有關的另一現象為上下場，當曲子唱至最後一句時，歌者乃立起，續唱者預備，立於三絃奏者之側，及至最後一字，乃趨前，歌者唱畢擊拍，將拍板交予續唱者，此人接過拍板，互揖一禮，並即開聲唱，次轉過身坐下續唱，此一歌唱時上、下場的禮儀，稱為「接拍」，自始唱以至終場，音樂都不間斷，民國68年至72年之間的郎君祭排場，演唱方式仍一如舊制。近年來演唱之上下場序已較為隨意。

### 3. 樂器奏法

各件樂器除要求音圓潤、韻柔美之外，並講究演奏姿勢之美觀，此乃南管文化的一大特色。

琵琶為南管的領奏樂器，演奏技巧較之簫、絃為易，習之者稍多，演奏姿態也雜。根據文字傳統，稱坐盤左膝，左手以食、無名指按絃，右手以拇、食指彈挑，且必相合，餘三指不用，曲跪勿伸；名絃管家黃根柏先生稱坐時以右腿盤左腿上，左右手的按絃、彈法仍與此相同，惟有進一步的引申，云左手逢六、一、仁、皆以食指，士、仪、伏，皆以無名指按絃，即使一音之後緊接著士，仍須嚴守此法。

根據田野所見，並輔以若干資料照片，以具有代表性的琵琶手為例，坐姿以右腿盤上者有：林祥玉<sup>(10)</sup>、黃根柏（鹿港雅正齋）、曾省（台北閩南樂府）、張鴻明（南聲社）、陳允（南聲社）、翁秀塘（南聲社）、張再興（閩南樂府）、吳素霞（清雅樂府）、施永川（鹿港聚英社）；左腿盤於上者有：吳道宏（南聲社）<sup>(11)</sup>、李木坤（雅正齋）、尤奇芬（台北閩南樂府）、陳新發（台南鯤鯨群鳴社）。排場時如有金獅子或小木椅之設，實以右腿盤於上者係以右腳踏金獅<sup>(12)</sup>，反之則以左腳。此外，較年輕或初學者，大多以右腿盤於上，故此式乃較普遍的坐姿。

彈奏法方面，左手按絃的指法取如上法者並不多，大致僅曾省先生，黃根柏先生並非琵琶手，故他的說法只能視為理論，多數奏者皆以食、無名指任意按絃。右手的彈法方面，上述較有名的絃管家之方法頗近標準化，即拇食二指相合，餘三指曲握，且手腕搖動，此外尚有：拇

食指合而餘三指仍伸張，拇食二指及另三指皆張開，手腕不動而只指頭撥動者。

彈奏琵琶時的神情，名絃管家除左手按絃時之移動，右手指之點挑及手腕之搖動之外，全身係寂然不動，眼睛並微閉，凝固的神態與沈穩的音樂若合符節；今之奏者尤其是年輕輩，有搖頭幌體者，對樂曲的速度也較無法控制。

### 三、唱奏程序

唱奏程序為樂種文化現象之一，具有生態方面的意義，或者並反射樂種的文化特質及歷史傳統。唱奏程序視樂（劇）種的民俗性而異，民俗性強者（如歌仔戲、北管戲），演出的程序皆為鬧台、扮仙、正戲，鬧台係演奏一或數段北管牌子（嗩吶以及鼓鑼的音樂），以營造熱鬧的氣氛，並以招徠民衆，扮仙為演一段吉慶劇，以為當境迎祥納福，正戲則為是場戲曲活動的主要戲目，云為酬神，實以娛人。鬧台作為戲劇演出前的預告，關乎戲班的營務，具有為演出單位宣傳的功能，故為演出者所重；扮仙為廟方或出資的信士道吉祥話，係聘主所特重，觀今之廟前演戲已部份地被電影取代，而電影於開演之前仍須播出一段扮仙戲，顯見它的象徵性意義之不可取代性。

藝術性高的樂種如南管，偶雖出現於迎神賽會的廟前戲台，唯此乃屬少見的交際應酬，它的主要活動場所為自我體系內的館閣，在此一超脫現實社會的空間下，來往者只為南管人，鮮有喧囂的車馬或鑼鼓聲，唯排場時仍有「鬧台」之俗，即用十音的編制演奏指套，以音響觀點言之，十音合奏的南管樂聲仍屬細而文，可是在它的體系內，此編制的參演者已甚衆，音響且足構成熱鬧的氣氛。

南管與歌仔戲或北管的演奏雖皆有鬧台之俗，可是彼此的功能迥異，後者以之作為招引觀眾的手段，具有「利益」的功能，前者以之「鬧館」，則屬絃友聚集的最初片刻之寒暄的衝場樂，以之緩和彼此興高的情境，做為排場的準備，整套排場節目乃南管局內人的活動，非以酬神，更非為娛局外人而設。

南管館閣間與唱奏序有關的語彙為〔排門頭〕，意指傳統排場的演

奏程序之特徵，一為以指一曲一譜為序，二為每組節目的管門一致，例如起四空管之指套，曲、譜亦需為四空管，如曲的部份欲換為另一管門，須唱一闕代過曲以為過度，三為曲的滾門編排，皆以拍法由大至小者為序，例如：長滾（三撩）→中滾（一撩）→短滾（一撩）；相思引（三撩）→短相思（一撩）→相思疊（疊拍）等；且唱過一個滾門欲換另一新門頭時，須唱一支代過曲以為過度，例如＜長滾＞（若干曲）→＜長滾過中滾＞→＜中滾＞（若干曲）→＜中滾過短滾＞→＜短滾＞（若干曲），每個滾門並以慢頭起、慢尾收。此一演奏之程序，稱為〔起、落、過、收〕，意即指唱曲時之起曲、落曲、過曲、煞曲的制度。

民國68年以後的整絃排場不復見〔排門頭〕，皆屬各管色交錯，滾門之編排舊制係以長—中—短為序，例如：相思引（三撩）→短相思（一撩）→相思疊（疊拍）；長雙闌（三撩、俗稱疊韻悲）→雙闌（一撩）→雙闌疊（疊拍），目前已屬長短交陳。這種情形非但屢見於非館閣的演奏，以及在都市音樂廳及對非絃管人的表演，館閣間的大型排場亦然，以清水鎮清雅樂府成立四十周年所舉辦的「台灣南樂聯誼演奏會」為例，兩日的排場純屬南管界的交際唱奏，所編排節目的管門、滾門序如下<sup>(13)</sup>：

#### I（首日下午，民國82年10月24日）

指：＜行到涼亭＞（四空管、長滾場春七巧圖）

曲：＜春光明媚＞（四空管、長滾大趂鼓）

＜聽門樓＞（四空管、中滾十三腔）

＜山險峻＞（四空管、中滾十三腔）

＜冬天寒＞（五空管、錦板）

＜遙望情君＞（五空管、相思引）

指：＜虧伊歷山＞（五空管、野韻悲）

曲：＜師兄聽說＞（五空管、福馬郎）

＜梧桐葉落＞（四空管、短滾）

＜趁春光＞（四空管、短中滾）

＜去秦邦＞（四空管、中滾三隅犯）

指：〈對菱花〉（五空管、倍工巫山十二峰）

曲：〈三更鼓〉（四空管、長滾越護引）

譜：〈走馬（八駿馬）〉（五空管）

曲：〈聽伊人言語〉（四空管、短滾）

譜：〈五面（五湖遊）〉（四空管）

## II 首日夜間

指：〈宮娥報〉（五空四儀管、寡北弋陽腔）

譜：〈過江龍〉（四空管）<sup>(14)</sup>

曲：〈拾綿花〉（望遠疊）

〈只花開〉（四空管、短滾）

〈老爺聽說〉（四空管、二北疊）

〈心頭傷悲〉（四空管、中滾）

〈把鼓樂〉（四空管、中滾交）

〈君去有拙時〉（五空四儀管、玉交枝）

〈一間草厝〉（五空四儀管、望遠行）<sup>(15)</sup>

〈睢陽〉（五空管、疊韻悲）

〈魏國吳起〉（四空管、短滾）<sup>(16)</sup>

〈心頭悶〉（五空四儀管、玉交枝南北交）<sup>(17)</sup>

〈推枕著衣〉（五空四儀管、望遠行）<sup>(18)</sup>

〈四不應〉（五空四儀管）<sup>(19)</sup>

## III 第二天日間

指：〈水月耀光〉（五空管、錦板四朝元）

曲：〈拜告將軍〉（五空管、福馬交）

〈爲伊割吊〉（五空管、短相思）

〈感謝公主〉（五空管、福馬郎）

〈一路安然〉（四空管、中滾百鳥圖）

指：〈拙時無意〉（五空管、中倍內對九串珠）

曲：〈春光明媚〉（五空管、錦板）

〈心頭悶〉（四空管、中滾十三腔）

＜孤栖悶＞（倍士管、潮疊）

指：＜一紙相思＞（五空四儀管、大倍長相思）

曲：＜早知恁＞（五空管、社蘭香）

譜：＜梅花操＞（五空管）

#### IV 第二天夜間

指：＜花園外＞（倍士管、潮陽春密陽關）

曲：＜繡成孤鸞＞（倍士管、望吾鄉）

指：＜花嬌來報＞（四空管、長滾大迓鼓）

曲：＜盤山過嶺＞（四空管、長滾）

＜我為汝＞（五空管、北相思）

＜輕輕行＞（四空管、中滾十三腔）

指：＜月色卜落＞（五空管、相思引千里急落錦板）

曲：＜千叮萬囑＞（五空管、錦板）

譜：＜起手引＞（五空管）

曲：＜出畫堂＞（四空管、中滾）

＜見只書＞（四空管、中滾十三腔）

＜聽見雁聲＞（五空四儀管、玉交枝南北交）

＜此言語＞（倍士管、潮疊）

譜：＜陽關三疊尾聲＞（倍士管）

上述四組節目之編排，管門上只保持〔起指〕與〔煞譜〕為同一管門，即〔Ⅰ〕之起、煞同為四空管，〔Ⅱ〕為五空四儀管，〔Ⅲ〕為五空管，〔Ⅳ〕為倍士管，顯示主辦者的傳統意識；曲的部份則已失去以同一管門到底的制度。曲子的滾門編排，長拍、短拍交錯出現，且無慢頭與慢尾。至於原為起指之後，第二部份為唱曲，結束時再奏一套譜的體制，更顯得紛然雜沓，例如〔Ⅰ〕為指一曲一指一曲一指一曲一譜一曲一譜，〔Ⅲ〕則為指一曲一指一曲一指一曲一指。

以上所舉全國各地館閣在清雅樂府的排場，演奏程序的諸現象已為目前南管活動的常態，較能維持傳統者只為指一曲一譜之奏序。

## 四、曲 目

曲目乃樂種生命的表徵，視其生命力的狀況，可分為理論曲目與實際曲目。理論曲目指曾以任一形式存在過的作品，它們並不一定都會數之演唱奏，例如詩、詞、曲雖為供演唱的，我們且可將之視為樂種，當發展至盛期以後，部份文人則以之作為遣興的體裁，即已失去音樂的生命；實際曲目指在某一歷史時期曾被演唱者，由於它其有一定的生命力，故本文將之稱為活傳統曲目。

一般言之，理論曲目隨著樂種的發展而積累，且它與活傳統曲目有著重疊的關係，前一個時期的活傳統曲目，可能已成為後一時期的理論曲目，例如見之《納書楹曲譜》與《集成曲譜》之昆曲有數百齣之譜，此為昆曲的理論曲目，而為昆曲社所能之曲目，估計約僅數十齣，此即為今日昆曲的活傳統曲目。活傳統曲目隨樂種的生命力而消長，例如清朝中葉至末期之間的平劇，即因生命力的強旺而增加。

理論曲目與活傳統曲目的建立，視樂種的傳承特性而有不同的困難度，一般言之，僅賴口傳的樂種—民歌，由於缺乏文字資料，故理論曲目的整理不易；有文字傳統的樂種—如北管、南管，透過手抄本的調查，可獲取一定程度的理論曲目，惟成果仍有機會性或宿命性，例如陳秀芳小姐所整理的近兩百齣北管戲劇本的依據的手抄本，乃不期然之下所獲<sup>(20)</sup>；筆者於民國68年在鹿港調查南管時，黃根柏先生嘗告稱，他已於早些日子借予一位女性學者一批（六十餘冊）曲簿，這些資料已不知其下落。

理論上能見於手抄本之曲目，指為48套、譜19套，曲約二千三百首。由活傳統可知曲為南管的重要組成部份，有關此一文化現象的行語有〔曲腳〕、〔枝頭〕、〔過枝曲〕等：曲腳可做為演唱者的泛稱，如屬特稱常指〔大曲腳〕，此時則與枝頭等義；過枝曲為接於兩支不同滾門之間的集曲，由前後的兩個滾門所組成，亦即代過曲，演唱過枝曲者稱為枝頭，此人乃碩學的絃管家。

據館閣間的說法，大曲腳的曲子為兩三百首，工於指譜者其指套有二、三十套。欲確知大曲腳或指譜腳所能的曲子是否如其所稱之數，並無法於活傳統中檢驗之，其原因，一為無法找到如數的伴奏者，二為民



國40年以後，演唱者已以女性為主，三為近十餘年之排場已無排門頭的做法，故活傳統上大曲腳或枝頭的藝術已成為隱性文化現象。

根據口述的調查，民國以來至四十年之間的絃管家有江吉四、陳鍾燦、陳田、吳國治（以上台南人）、施性虎、林清河、黃殷萍（以上鹿港人）、吳彥點（點先，泉州人）、沈夢熊（熊先，廈門人）、戴梅友（江南先，廈門人，移居台北）；民國40～60年之間有林紅（紅先，台北人）、施光華（老虎先，北港人）、吳道宏（廣先、台南人）、歐陽泰（泉州人，居台北）、陳璋榮（外號死囡仔榮、鹿港人）、郭炳南（鹿港人）、黃根柏（柏先、鹿港人）、吳再全（全先，台南人）；民國60年以降之絃管家有張鴻明（空軍張，廈門人，住台南）、吳昆仁（烏狗、北港人，移居台北）、翁秀塘（台南縣人）、吳素霞（台南人）、蔡青源（嘉義人）。上所舉60年代以前諸絃管家，樂人都以其名稱以「○先」或「△△先」，有些則以別名或偏號為稱，如廣先，老虎先。他們大多屬飽學之士，為大曲腳或指譜全，且為館先生。

對大曲腳能力的分析，可資瞭解民國60年以前南管活傳統曲目的概況，以筆者於民國68年後認識的郭炳南先生為例，數次訪問都稱擁有「二、三百首」曲子，民國74年12月27日的訪談錄音，他毫無思索地彈唱一組曲子：

年久月深（長潮陽春）  
我邀君（短滾）  
咱雙人（短滾）  
不良心意（中滾）  
慶壽誕（雙閨帶尾聲）  
我拜爾（福馬帶尾聲）  
三日夫妻（相思引過福馬）  
悶坐繡幃（雙閨）

上述郭炳南先生所唱之數曲，除尋常可聽得之支曲，並有代過曲（過枝曲）以及帶有尾聲的曲子，這類曲子已無法於今日之排場中聽得。

民國70年以後在台南南聲社春祭的場合，結識了吳再全先生，此人經年沈醉於南管，曾隨多人學樂，已見上文，並花其畢生的時間整理所學或所能借到的手抄本，計得四十餘冊。由於性情直爽，加以飽學弦

管，每喜與人論樂，時人多不解其意，乃譏之爲〔雞鵠(ke<sup>1</sup>-kui<sup>2</sup>)全〕，認爲其語多誇飾；此外尚有〔囡仔(gin<sup>2</sup>-a<sup>1</sup>)全〕、〔死囡仔(si<sup>1</sup>-gin<sup>2</sup>a<sup>1</sup>)全〕，前者稱其年少時即以樂聞於南管界，用之區別另一位年長之同名者（老全先），後者指他的音樂能力超乎常人，語雖不雅，卻隱含褒意。由樂人涉及吳先生之語，已能窺其飽學，加以筆者在處理「序論」提及的南管手抄本調查計劃時所整理出的二千餘張卡片時，曾請他赴宅協助辨識曲目，約一星期的請益，所能道出七撩曲及較偏滾門的典故者實爲不少，且每能唱出其中若干句子。從上述的事例，關於時人稱〔大曲腳〕的曲目有二、三百首的說法雖無法印證，據個人的估計，在一百首以上是無庸置疑的。

從整絃排場時〔排門頭〕的唱奏制度，輔以〔枝頭〕飽學之考察，吾人確信活傳統的南管在民國40年以前嘗不少，舉如七撩之二調、大倍、中倍、小倍、倍工諸曲調都曾傳唱一時。

透過口述之調查，並無法瞭解活傳統的細節，茲以尚可稽查的有聲資料爲憑，列舉民國40～60年代的南管曲目如下：

## I 唱片

(一)新聲唱片行（彰化市，10吋，33 1/3rpm）於民國四十年代出版，鹿港聚英社演奏之唱片，資料由王崑山先生提供。

1. VLP-202：我爲汝（施珠點唱）

2. VL-271A：杯酒勸君（透蓮唱）

B：無處栖（施珠點唱）

3. VL-272A：冥日爲君（透蓮唱）

孤栖悶（秀蓮唱）

爲伊割（秀蓮唱）

B：昭君怨（施珠點唱）

4. VL-276A：四時景

B：虧伊歷山

伴奏者，琵琶：施魯，洞簫：王崑山，二絃：林德其，三絃：張波。

(二)亞洲唱片行出版，南聲社演奏之唱片一張（10吋，33 1/3rpm）皆

爲蔡小月演唱，唱片上並書「吳道宏、廣先指導」，無出版日期，據蔡小月云爲民國45年，是時他十六歲。

TL-1A：風落梧桐

B：告大人

TL-2A：遠望鄉里

B：懶繡停針、冬天寒（短滾）

（三）鈴鈴唱片行出版，北港鎮集斌社演奏之唱片七張（10吋33 1/3rpm），上並書「施光華先生，別號老虎先指導」，不著出版年，據推測約爲民國51年：

FL-394A：山險峻（中滾）

B：見水鴨（長滾，以上皆爲魏秀雲唱）

FL-395A：輕輕行（中滾）

B：三更人（中滾、以上皆爲郭麗雲唱）

FL-396A：杯酒勸君（倍工、魏秀雲唱）

B：遙望情君（相思引，郭麗雲唱）

FL-397A：我爲汝（北相思、魏秀雲唱）

B：出漢關（長潮陽春、郭麗雲唱）

FL-398A：回想當日（相思引，郭麗雲唱）

B：滿空飛（寡北、魏秀雲唱）

FL-399A：聽杜鵑（北調、魏秀雲唱）

B：燈花開（長滾、魏秀雲唱）

FL-400A：告大人（南北交）

B：望明月（中滾，以上皆魏秀雲唱）

（四）鈴鈴唱片行出版、高雄市閩南同鄉會演奏之唱片七張（10吋，33 1/3rpm），不著出版日期，據測當與上舉之唱片同：

FL-721A：風落梧桐（相思引）

B：秀才先行（福馬郎，以上皆爲顏如玉唱）

FL-722A：輾轉亂方寸（北調）

B：看見前面、推枕著衣

FL-723A：三更鼓

B：汝停這（以上皆爲顏如玉唱）

FL-724A：寺內孤栖

B：小妹聽說（以上何麗貞唱）

FL-725A：懶繡停針

B：師兄聽說，早起日上（以上何麗貞唱）

FL-726A：非是阮（何麗貞唱）、霏霏颯颯、八展舞

B：暗想君（孫月芬）

FL-727A：小姐聽說

B：念月英（以上孫月芬唱）、孫不肖、五湖遊

(五) 台南市南聲社製作發行，為紀念首次赴菲律賓演出之唱片一套四張（10吋，33 1/3rpm），民國52年出版：

I A：杯酒勸君（蔡小月）

看見盞燈（陳舜珍）

B：玉簫聲（廖織枝）

II A：昨冥夢（陳富美）

遙望情君（蔡小月）

感謝公主（蔡小月）

III A：思想情人（何秀英）

心頭悶（蔡小月）

B：滿空飛（廖織枝）

IV A：輕輕行（陳富美）

聽門樓（何秀英）

B：三更鼓（廖織枝）

伴奏者計有吳列廣（即廣先）、伍約翰、曾省、張相、張鴻明、蔡菊、陳允、謝永欽。

## II 錄音帶

指非出版物，由廣播公司錄製之南管，其來源有二：

1. 中國廣播公司（台北總台）資料庫所保存的地方戲，屬盤式帶，每盤30分鐘，總括其中之曲目，以及有年份、演奏單位者如下：

玉簫聲；

思憶當年（許麗雲）；

四時景（民國45.11.26）；  
 恨冤家、繡成孤鸞（民國45年）；  
 心中悲怨（曾玉）、出漢關（許麗雲，民國52.2.16）；  
 我只心、陽關尾聲（民國46.5.1）；  
 一紙相思；  
 你去多多、魚沈、百鳥歸巢（民國46.5.22）；  
 讒臣（美珍，民國49.11.14）；  
 年久月深、有緣千里、回想當日（蔡小月，民國52.2.11）；  
 冬天寒、阿娘聽嫺；  
 春今卜返、來到只（王秀琴）、當天下咒（王秀琴）、八展舞；  
 汝因勢、望明月、五湖遊（民國45.11.21）；  
 汝因勢、起手引；  
 守拙孤幃、孤栖悶、陽關三疊尾聲、茶藤架、師兄聽說；  
 魚沈雁杳、繡成孤鸞；  
 想起當初、聽門樓、風落梧桐（民國48.3.26，國防部康樂總隊，琵琶：王文，簫：陳清雲，二絃：蔡添木，唱：許麗雲）；  
 對菱花；  
 其君斷約、魚沈雁杳；  
 出漢關（民國45.3.19，台南南聲社）；  
 遠望鄉里、杯酒勸君（民國46.5.25）；  
 月照芙蓉、懶繡停針（民國52.2.16）；  
 因為歡喜、梅花操；  
 巫山十二峰（按即對菱花）  
 汝因勢、望明月；  
 移步遊（民國46.7.12）；  
 冬天寒（民國46.6.26）；  
 四時景（民國46.7.26）；  
 見水鴨、昭君出塞（民國47.3.10，唱：江淑貞、江淑清）；  
 陳杏元和蕃（民國47.3.10）；  
 精神頓（民國47.3.24）；

2. 中國廣播公司各分台所保存傳統音樂資料的情況，筆者於任職該公司時，曾和陳建中先生於民國72年之間數次赴其所屬的分台，包括宜蘭、新竹、台中、台南、高雄等分台進行調查，只於高雄分台有所獲，所保存南管磁帶的曲目如下，每行為一個節目單位，括弧內乃製作日期：

大魚沈，你去多多（民國48.7.1）；

請月姑、紗窗外，八展舞（民國49.12.28）；

虧伊歷山、暗想暗猜（48.12.28）；

移步遊、因為歡喜（51.12.4）；

春今卜返、三更鼓、三台令（51.2.2）；

師兄聽說、小姐聽說、起手引（51.12.29）；

春今卜返、你去多多、百鳥歸巢（51.12.4）；

我為汝，一路奔馳（52.5.27）；

馬上挺身、遠望鄉里（52.5.25）；

水月耀光、茶藤架、非是阮、春今卜返（52.5.25）；

三更鼓、茶藤架、懶繡停針（53.5.29）；

師兄聽說、小妹聽（53.5.29）；

遠望鄉里、輾轉亂方寸（53.5.29）；

秀才先行、師兄聽說、為伊割、但得強企、非是阮、霏霏颯颯（53.5.29）；

輾轉亂方寸、水月耀光、孫不肖（53.6.3）；

寺內孤栖、風落梧桐、梅花操（53.6.3）；

三更人、為伊割、但得強企、看見前面（53.7.18）；

懶繡停針、嬾隨官人、夫為功名、非是阮、推枕著衣（53.7.18）；

以上由高雄台所見曲目的演奏團體，據黃根柏先生之辯識，云為高雄閩南同鄉會南樂組，演唱者計為：何麗貞、顏如玉、孫月芳、何瑞庭、樂器奏者有：鐘柏齡（琵琶）、黃根柏（洞簫）、李承堯（二弦）、洪流芳（三絃）、魏行操（三絃）諸人。

上述之清單可資瞭解民國40～60年之間南管活傳統的一斑，曲目雖不為少，北部、中部、南部樂人所能的曲子之重覆者仍不少，且滾門

數並不多，只爲：長滾、中滾、短滾、水車歌、寡北、玉交枝、望遠行、錦板、雙闌、福馬郎、北調、北相思、相思引、短相思、長潮陽春、潮疊等調，其中七撩的大曲子僅〈玉簫聲〉（倍工七犯子）、〈月照芙蓉〉（山坡羊）、〈杯酒勸君〉（倍工疊字雙）。

民國68～82年之間活傳統的南管，指方面以〈紗窗外〉、〈花嬌來報〉、〈出庭前〉、〈行到涼亭〉、〈朱郎〉、〈魚沈雁杳〉、〈霏霏颯颯〉、〈水月耀光〉、〈你去多多〉、〈繡成孤鸞〉、〈忍下得〉、〈宮娥報〉、〈情梳粧〉、〈聽機房〉（或我爲乜）、〈王五娘〉、〈你因勢〉、〈花園外〉爲較常奏，多爲指套之「摘遍」，初學或外行人，不易從所云之名目知其套名。偶可聽聞全套之指套爲：〈趁賞花燈〉、〈我一身〉、〈一紙相思〉、〈對菱花〉等。個別的情形，以單一樂人所能之曲目，所知者以嘉義市蔡青源先生最多，據他云共有：〈輕輕行〉、〈自來生長〉、〈因爲歡喜〉、〈趁賞花燈〉、〈心肝跋踹〉、〈鎖寒窗〉、〈一紙相思〉、〈我一身〉、〈爲君去〉、〈拙時無意〉、〈對菱花〉、〈繡閣羅幃〉、〈忍下得〉、〈我只心〉、〈春今卜返〉、〈虧伊歷山〉、〈行到涼亭〉、〈良緣未遂〉、〈月色卜落〉、〈汝因勢〉、〈花園外〉、〈情梳粧〉、〈宮娥來報〉、〈金井梧桐〉、〈王五娘〉、〈南海讚〉、〈叮嚀響〉、〈請月姑〉、〈你去多多〉、〈空誤阮〉，共計三十套。據了解，不少樂人都甚推崇蔡氏的絃管造詣，吾人也嘗數次請教關於一些較偏的指套，故對他所稱的曲目數當屬可信，惟此一目錄仍屬理論，目前尙缺對手可悉數將之被爲絃管聲。

曲方面，大致如上舉40～60年代的曲目，能夠聽到的七撩曲仍只〈杯酒勸君〉、〈月照芙蓉〉、〈玉簫聲〉等數曲。是時雖有大曲腳如郭炳南、吳再全，惟年紀已高，幾已不參與館閣的活動，故他們所能百首以上的曲目，世人已無機會聽聞，郭氏自彈唱的數闕〔過枝曲〕已見上文，吳氏自彈唱的七撩大曲子有〈困守寒窗〉（倍工霜天曉）、〈睺都不得〉（倍工十八學士）、〈盤山過嶺〉（倍工八寶粧）。此一時期的南管活動雖更頻繁，所聽到每位歌者的曲子常爲相同的數首，以個別的情形論之，台南南聲社蔡小月與吳素霞的曲目最多，民國71年筆者在台南市中廣電台所錄得的蔡小月之曲子計有：〈冬天寒〉（短滾）、

〈心頭悶〉（玉交枝南北交）、〈三更鼓〉（長滾越護引）、〈秀才先行〉（福馬郎）、〈遠看長亭〉（相思引千里急）、〈回想當日〉（相思引杜相思）、〈繡成孤鸞〉（望吾鄉）、〈有緣千里〉（長潮陽春）、〈爲伊割吊〉（短相思）、〈風落梧桐〉（相思引交相思）、〈山險峻〉（中滾十三腔）、〈非是阮〉（雙閨）、〈共君斷約〉（水車歌）、〈遙望情君〉（相思引戀相思）、〈告大人〉（寡北南北交）、〈三哥暫寬〉（長潮陽春）、〈心頭悲傷〉（中滾），此外尚有蘇榮發先生唱之〈睢陽〉（疊韻悲）。另據蔡小月之自述，所習過之曲目未見於上之數文者，尚有〈輾轉亂方寸〉（北調）、〈嬌養深閨〉（沙淘金）、〈月照芙蓉〉（山坡羊）、〈玉簫聲〉（倍工七犯子）等曲。

譜方面，最常奏者依序爲〈起手引〉、〈八展舞〉、〈陽關三疊尾聲〉、〈五湖遊〉、〈梅花操〉、〈四時景〉、〈八駿馬〉、〈百鳥歸巢〉、〈三台令〉，此外偶能聽到〈四不應〉。

南管理論曲目總數之現況，當爲樂種傳入台灣日後才形成的，觀泉廈地區指譜集的譜只16套，台灣的抄本則有19套，且套曲中仍有歌詠本地風景名勝的曲子，此數端可爲例證。活傳統曲目較之光復前已呈銳減，且多屬短的小曲，此實乃歷史發展的必然現象，一方面由於今日的娛樂節目繁多，人們已不可能於吃過晚飯即到館閣，並可毫無顧慮地唱至深夜，故常於看畢電視劇之後聚會，於十一時左右即散，以免影響地方之寧靜，及翌日的座息；在這樣的學習與迫退的環境下，每個人習得的曲目自不必多，因此屬「三兩首曲目型」的樂友已爲數不少。

## 結 語

從南管文化發展之分析，可知南管音樂的特質與社會生活息息相關，傳統社會的生活節奏弛緩且自由，居止空間寬闊，並有以傳統音樂相高之士，這種條件提供昔時南管生態發展的空間；今日的社會生活烙上鐘擺的印記，座息受社會機器之宰制，且生活環境圍限，加之可資人們陶冶情性的文化、藝術的種類與活動皆倍增，該些藝文對現代人的作用，猶如南管等傳統藝術對前人的功能，因此如云今日的南管人口呈遞減之勢，乃社會發展的必然結果。



由館閣及樂人生態的觀察，顯示南管做為一種社會文化的媒介，乃透過館閣以運作及傳遞，館閣內樂人的生活則以泡茶、閒聊、奏唱、論樂等為內容，構成一幅悠游世外的情境，與奔弛穿梭的街市人生相對映。如若細心地分析，不難窺見館閣做為一種特殊的空間，焦點在於唱奏時所營造的氛圍，而亦即此一時空下的音樂與人文感染唱奏者的心境，令其五體舒軟，館閣的局內人形容其感覺為若〔食鴉片〕然，由於有心曠神怡之效，故雖學習耗時，退退傷財，樂人仍奉為畢生的娛樂。

由此可知，南管文化的精華，乃音樂生活中所散發的特殊氛圍，這種精緻品味的音樂，形式特點為編制小且演奏制度嚴密的樂隊，方能將音量與速度皆適中，進行平穩，無絲毫激越飛揚之情的曲調，營造成雖恬靜無奇，卻足以茗品再三的音樂。

時人論保存（或發揚）南管時，一種說法以為應擴大樂隊編制，改變演唱形式，方可吸收更多民衆的興趣，吾人認為此舉究能引起多少局外人的參與並未可知，斲傷南管典雅的氣息與協和的音韻則顯而易見；另一種做法則提倡視譜或改為簡譜演奏，認為傳統的口授教學不科學，無效率，以巧求曲目之多及學習之簡便為能事，然而此等演奏多索然無韻味，故似此諸做法適足以令講究精緻文化者裹足，而所形成的又一種音樂文化現象，從形式與內涵言之，猶如屬於南管樂系如太平歌、車鼓般的新品種，或可直視為演奏南管曲目的國樂隊，從某個角度觀之，此乃以俗化或普及化南管樂的方法，不失為提倡傳統音樂之道，惟新的演奏形式必賦予不同的內容，彼此的差異不可不知。

南管音樂的生態雖受社會發展的影響，由於音樂本質的強韌內涵，而在國際文化交流的舞台上，它足以代表我國的傳統文化，寓有文化主權的象徵，這種兼具美味與特色的菜餚，當值國人珍而藏之。

## 註 釋：

- 1：《鹿港南管音樂的調查與研究》，中華民俗藝術基金會編，民國68年，鹿港文物維護地方發展促進委員會出版。該計劃由許常惠教授主持，研究報告分鹿港南管歷史（何懿玲、張舜華撰）與南管音樂（呂鍾寬撰）兩部分。
- 2：該次的成果輯為《泉州絃管（南管）指譜叢編》，呂鍾寬撰輯，民國76年3月，文化建設委員會出版。全書分三冊，包括指套、散套（Ⅰ）、散曲、譜（Ⅱ）、以及手抄本曲目（Ⅲ），除對所輯之樂曲做了校勘，並對指、譜的歷史發展進行分析，以及曲調的滾門特點做了分類。
- 3：《台中縣音樂發展史》，民國78年12月，台中縣文化中心編印，是編分兩冊，其中一冊為《田野調查總報告》。《台中縣音樂發展史》分為「台灣音樂發展史」（許常惠撰），「台中縣原住民音樂發展史」（林清財撰），「台中縣漢族民間音樂發展史」（呂鍾寬撰），「台中縣西式音樂發展史」（徐麗紗撰）；「田野調查總報告」有不少關於台中縣沿海鄉鎮南管（屬歌館）的活動資料。
- 4：《彰化縣民俗曲藝田野調查報告》，打印本，民國74年，中華民俗藝術基金會。報告中仍有些許關於南管及高甲（交加）戲的田野資料。
- 5：《鹿港雅正齋及南管唱腔之研究》，林淑玲撰，民國76年6月，台灣師範大學碩士論文。
- 6：北港鎮集絃閣的樂神目前由屬於武成閣之樂員王火湮先生供奉，據王氏云，此尊神乃春秋時孔子的門人。
- 7：由菲律賓之華裔南管人士蘇志祥編之《閩南指譜錦曲集》（油印本，1979年），（第一冊）中所介紹之「下四管打擊樂器」，除台灣通行的下四管之外，並有扁鼓，所繪之型制與黃根柏先生所示者相同。
- 8：據蘇志祥先生之文（同註七），稱「惠安尚有雲鑼、銅鐘、小釵」（又補述云「以前還有笙」）。文中所述之笙為十七管十三

簧，雲鑼本爲十面，由於最高音（高工）不常用，故以九面爲常見。

- 9：該文乃屬「第三屆東南亞南樂大會獻詞」，作者爲馬來西亞福建社團聯合會副會長，此文刊於《馬來西亞福建社團聯合會 文化部南樂組成立紀念 南樂大會奏特刊》，1981年，編委會（全名同上之引號內文）印。
- 10：林祥玉先奏演奏琵琶的坐姿，見其所輯之《南樂指譜集》，民國三年。
- 11：吳道宏先生彈琵琶的坐姿，參見由蔡小月女士所提供，民國51年赴菲律賓演奏的照片。
- 12：金獅爲木製、漆金色之腳墊，形肖獅子狀。
- 13：所引節目，參見《台灣南樂聯誼演奏會暨清雅樂府四十週年慶節目》，民國82年，台中縣清雅樂府印。
- 14：據節目單上稱，〈過江龍〉乃取自梨園戲的過場譜，實際上乃大陸各地通行的〈銀柳絲〉以及車鼓譜。
- 15：實際上於此曲之後，並有〈滿空飛〉一曲。
- 16：當天係演唱〈感謝公主〉（五空管、福馬）以代之。
- 17：實際乃演唱〈書今寫了〉（四空管、短滾）。
- 18：現場改唱〈出漢關〉（倍士管，長潮陽春）。
- 19：該場演奏所煞之譜改爲〈陽關三疊尾聲〉，以與前首曲的管色相合。
- 20：陳秀芳小姐所輯的北管戲劇本，見《台灣所見的北管手抄本》，民國70年10月，台灣省文獻會。據編者之序（序雅樂軒的北管手抄本），稱其所獲的20冊北管抄本，係其友人逛牯嶺街的舊書攤時無意之獲。