

依字行腔的吟誦譜曲法

張清泉

國立彰化師範大學國文學系副教授

摘 要

世界上許多民族的語言和他們的民族音樂大都維持著一種密切的關係，同樣的，漢族的音樂也和漢語之間維持著緊密的關連。在中國廣闊的幅員裏，分布著各種不同的地方語言，因而也形成了各種不同的地方音樂或地方戲曲。「戲曲唱腔」正是在這種地方語言和地方音樂交互影響下的特殊產物。無論以任何一種方言吟詩，基本上也都是以其語言聲調(語調)旋律高低所形成的模型架構作為基礎，進而吟誦出較具音樂旋律的詩句，這種吟誦旋律的模型和語調旋律的模型是相似的，亦即調值上的高與低、上行與下降等，都不能有所衝突，這就是所謂的「依字行腔」。這種吟誦的方式，對於同樣的一首詩詞，在不同時地所吟誦出來的旋律，都會有稍微不同的表現，然而再怎麼不同，它的基本模型卻都是相似的，也就是音符的高低、旋律的升降、節拍的長短等基本模型架構，主要都是依據語言腔調旋律及其平仄節奏而來，不能有所衝突，這種吟誦方式即稱之為「依字行腔」的吟誦，而依據這種原則來創作新的吟誦曲譜即是本文所要探討的重點。

關鍵詞：詩歌吟唱、依字行腔、譜曲



一、前言

世界上許多民族的語言和他們的民族音樂大都維持著一種密切的關係，同樣的，漢族的音樂也和漢語之間維持著緊密的關連。在中國廣闊的幅員裏，分布著各種不同的地方語言，因而也形成了各種不同的地方音樂或地方戲曲。前面所提到的「戲曲唱腔」正是在這種地方語言和地方音樂交互影響下的特殊產物，其中所關涉的兩大課題，一是「音樂音調」，一是「語言音調」，由此可見語言與音樂之間的重要交集者即是音調問題，這就涉及到了「語言音樂學」的範疇。楊蔭瀏先生在他的〈語言音樂學初探〉一文中曾有系統的探討，¹該文首先即從音韻問題切入，蓋語言音韻包括「聲、韻、調」三大要素，「聲」即聲母，「韻」即韻母，「調」即聲調。聲母部份，傳統的戲曲唱腔要求「唇、舌、牙、齒、喉」這五音須吐字清晰，尤其更要注意「尖團」字的區別。韻母部分最主要的是掌握「韻頭、韻腹、韻尾」的咬字歸韻處理問題。至於聲調的問題這又是一個頗複雜的課題，楊蔭瀏在〈語言音樂學初探〉文中幾乎用了百分之九十的篇幅來探索字調的問題，重點包括「字調和分韻系統」、「字調配音問題」以及「中西歌詞配音規律的比較」等，其中「字調配音問題」更是和本文所探索的「依字行腔」大有關聯。楊蔭瀏說：

在音韻三因素中，若聲母、韻母與音樂上的表達有著一定的關係，則字調與音樂的關係，將顯得更為重要。因為我國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。²

楊氏也指出，如果片面強調這種字調對音樂旋律的制約與要求，只是機械的、形

¹ 見楊蔭瀏：〈語言音樂學初探〉，收於《語言與音樂》，台北：丹青圖書有限公司，1988年。

² 見《語言與音樂》，頁35~36。



式的讓音樂旋律隨著字調的高低升降而走，以致否定了音樂本身的創作性，這也不是人人所能接受；但是另一方面，如果完全忽視語言的要求，寫出的曲譜旋律卻和歌詞字調背道而馳，這也不能算是成功的好作品。尤其，今天我們所要探討的是針對吟誦音樂的譜曲問題，那麼更不能忽視語言與音樂的關係而不管，這也正是本文對於「依字行腔」的吟誦譜曲法所要探索的重點所在。

二、「依字行腔」義旨略說

語言和音樂的密切關係俱如上述，此外，早在《尚書·舜典》中便已言及：「詩言志，歌永言，聲依永，律和聲。」³這裡所稱的「詩」，和《詩·大序》所謂的「在心為志，發言為詩」之「詩」意思是一樣的，⁴都是指語言文字的部份；《詩·大序》接著又說：「情動於中而形於言，言之不足故嗟嘆之；嗟嘆之不足，故詠歌之；詠歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之。」⁵這是人類的情感從語言文字發展到音樂旋律與手舞足蹈的自然舒發之過程，由此也可看出詩（歌詞）與音樂的密切關係。

筆者在另文探討「吟誦」定義時曾指出，所謂「吟」即是在「朗誦」的基礎之上，進一步以該語言的腔調為依循，使其吟誦的聲調依傍著語言的腔調旋律來進行。⁶至於何謂「腔調」，此處將進一步作探討。「腔」本意指物體的中空部份，進而乃引申為中空所發出的聲音即謂之「腔」；此外，口腔中所發出來的聲音，亦即語言中的語音、語調也可謂之「腔」；再者，歌唱中的旋律部分也稱之為「腔」。以上是關於「腔」字的涵義，至於和吟誦有關係的，應是後二者，即語言中的語音、語調及其音樂旋律部份。至於「調」字之涵義則是更廣，洛地先生將其分成「音韻學」、「文體學」、「音樂學」等三類，和吟誦技巧有關的應是屬於語言「音韻學」的部分，特別是指平仄聲類之「語調」、「聲調」、「調值」等義。至於「文體學」中的「單調、雙調、詞調、曲調」所指的是「平仄」律，以及「音樂學」

³ 見《十三經注疏·尚書》，台北：新文豐出版公司，1986年01月，頁14。

⁴ 見《十三經注疏·詩經》，台北：新文豐出版公司，1986年01月，頁13。

⁵ 同前註。

⁶ 見張清泉〈詩歌吟唱教學的理論與實務〉，《彰化師大國文學誌》第十一期。2005年12月。



中的「商調、羽調」等部分，雖然和吟誦技巧較無直接關聯，但是對整個吟誦的曲譜範圍來看，多少還是有些關係的。⁷洛地先生指出：

腔，用指唱(詞)中之旋律，始於(宋)詞唱。如張炎《詞源·謳曲旨要》有云：「腔平字側莫參商，先須道字後還腔」等，句中「腔」字即此義。然而，詞及其唱的發展被蒙元滅宋所中斷，直至晚明，歷史以其奇異的補償，「詞唱」為魏、梁「曲唱」所承繼，「腔」字「唱中音樂旋律」此指義方才重新呈現，而為人們所使用、所熟知。⁸

又說：

自「詞唱」一線似絕，到魏梁「曲唱」完成之時，按文句字讀的四聲起伏樂化為旋律即「依字聲行腔」的字腔行腔旋(律)法已具格範(即人們通常稱為腔格者)；包括其節奏節拍(板眼)。語音語調(腔)有規格地樂化的結果，乃使「腔」才明確地具有了唱中音樂旋律的涵義。⁹

經由上述分析，可知「腔調」一詞的義涵，和語言聲調以及音樂旋律的密切關係，曾永義先生也指出，所謂「腔調」者，簡言之即「語言的旋律」，¹⁰這種旋律的形成乃建基於該語言的聲調變化所致，例如華語(北京語)只有四個聲調，閩南語則有八個聲調，而閩南語又分為漳州腔與泉州腔，大陸其他各省更有各地不同的方言，因此隨著各種方言的腔調差異，所發展出來的吟詩腔調，遂有「南腔北調」之千差萬別。無論以任何一種方言吟詩，基本上都是以其語言聲調(語調)旋律高低所形成的模型架構作為基礎，進而吟誦出較具音樂旋律的詩句，這種吟誦旋律的模型和語調旋律的模型是相似的，亦即調值上的高與低、上行與下降等，都不能有所衝突，當然平仄長短也是必須照顧到的，這就是所謂的「依字行腔」。這種

⁷ 見洛地：〈腔、調辯說〉，《中國音樂》，北京中國音樂學院，1998年04期，頁1。

⁸ 見洛地：〈腔、調辯說〉(續)，《中國音樂》，北京中國音樂學院，1999年01期，頁5。

⁹ 同前注。

¹⁰ 見曾永義：《俗文學概論》，台北：三民書局，2003年6月，頁766~768。



吟誦的方式，大抵會隨著吟誦者本身的心境乃至客觀環境的改變，在不同時地所吟誦出來的旋律，都會有稍微不同的表現，然而再怎麼不同，它的基本模型卻都是相似的，也就是音符的高低、旋律的升降、節拍的長短等基本模型架構，一切都是依據語言腔調旋律及其平仄節奏而來，不能有所衝突，一旦衝突即所謂的「倒字」，這種吟誦方式即稱之為「依字行腔」的吟誦。

在古代口耳相傳的吟誦方式逐漸式微甚至失傳之後，吾人今日想要恢復傳統的吟誦風格與韻味，既無法直接親炙吟誦者碩得其真傳，因而也只能依循吟誦原理，依字行腔，重新製譜，藉以推廣，否則傳世的唱譜有限，無法滿足於各類詩詞內容的需求，只有重新製譜乃能應付所需，而製譜的原則與要領便是「依字行腔」，此即本文所要探討的重點所在。

三、「依字行腔」在華語吟誦譜曲的應用

探討「依字行腔」在華語(北京語)吟誦譜曲方面的應用，首先須了解其聲調變化，其次再進一步去探討譜曲的原則，以下分述之。

(一) 華語的聲調

台灣自 1945 年結束日本統治，隸屬國民政府管轄，推行「國語」政策，這套「國語」乃是經歷了清末民初一段人為的「國語運動」所形成，由於中國是一個多民族、多語言的國家，因此採取漢語中通行地域最廣，使用人口最多的北方話(舊稱官話)作為漢民族的共同語言，即所謂的「國語」。姚榮松說：「這種北方官話的形成，可以遠溯元明時代，以中原音韻為基礎的北曲語言，即早期官話的代表，音韻學者指出這個音系和現代北平音系相差無幾。」¹¹而這套「國語」從二十世紀以來已經流行於整個華人世界，變成華人的共通語言，因此我們在此便以

¹¹ 見吳金娥等著：《國音及語言應用》，台北：三民書局，1993年8月，頁23。本書為吳金娥、姚榮松、張孝裕、黃家定、廖吉郎、季旭昇、高秋鳳、張美煜、楊如雪、劉瑞華、林國樑、張正男、張素貞、葉德明、潘麗珠等合著。



「華語」來稱呼。

這套「華語」原亦隸屬於「漢藏語族」，其重要的特色之一便是透過不同的聲調以產生不同的辨義作用，董同龢指出：「上古音當分聲調，而且聲調系統是和中古一脈相傳的。」¹²意即自先秦時期的上古語音便已經有了聲調的分別，而且其聲調系統和六朝時期所發現的「四聲」(平上去入)也相去不遠。學者根據隋唐以來的中古韻書上面的分類記載，即是分成平聲、上聲、去聲、入聲等四種調類。作詩時又將上聲、去聲、入聲合為「仄聲」，於是「四聲」便簡化為平、仄二聲。到了元代周德清編《中原音韻》時，裡面所呈現的語音狀態已將入聲派入平上去三聲，而平聲則分為陰平與陽平，這種情形和現代的北京方言大致是一樣的，至於其演變的軌則也是有跡可循的，林慶勳說：

中古的平聲字，演化成現代國語是受聲母清濁條件的影響，清聲字（全清、清）變陰平，濁聲（全濁、次濁）字變陽平。上聲字的聲母若是全濁，現代國語讀去聲，其他的次濁及全清、次清字不變，仍讀上聲。入聲字因為聲調在國語已經消失，所以分別變入陰平、陽平、上、去四個調。他們演化的條件，只有次濁較明確讀為去聲，全濁讀陽平與去聲，全清與次清則變化無定，也就是四個聲調都可能出現。而中古的去聲，現代國語幾乎不變，都讀去聲。¹³

我們將上述演化軌則整理成下表，便可更清晰的看出其中的若干規律：

平	清	陰平
	濁	陽平
上	清、次濁	上
	全濁	去
去		去
入	全濁	陽平、去
	次濁	去
	全清、次清	陰平、陽平、上、去

¹² 見董同龢：《漢語音韻學》，台北：文史哲出版社，1977年9月，頁306。

¹³ 見林慶勳、竺家寧《古音學入門》，台灣：學生書局，1993年09月，頁151~152。



雖然入聲字在北方語言系統中消失了，但是在南方系統的方言卻仍舊保留了下來，這在後面的閩南語部份再作討論。以下便將華語(北京方言)的四聲調值列表說明，以為吟誦譜曲之參考：¹⁴

四聲俗名	第一聲	第二聲	第三聲	第四聲
調類名稱	陰平	陽平	上聲	去聲
調值	55：	35：	214：	51：
調號	(-)通常不標出	✓	∨	∖

(二) 譜曲原則及譜例分析

既然北京方言的聲調系統是源自於《中原音韻》之系統，因此我們將藉助於北方戲曲唱腔處理四聲的規律與原則，來擬定華語吟誦的譜曲原則，以下便舉兩家為例，說明譜曲之原則。

1. 孫從音的七項原則

孫從音在〈戲曲唱腔和語言的關係〉中對於戲曲唱腔和四聲聲調的結合有深入探討，孫氏說：

漢字的四聲聲調是人們在日常生活中，為了準確地表達自己的思想情緒而創造出來的，戲曲唱腔在舞台上演出，更需要準確地表達劇中人的思想情緒。因此戲曲唱腔要根據漢字四聲聲調進行創作，二者的結合是十分自然的，是非常必要的。

探索戲曲唱腔在處理唱詞中四聲的規律，不僅對於掌握、提高戲曲創腔的技能有利，而且對於我們在創作其他形式的現代聲樂作品（例如群眾歌曲和藝術歌曲等）也大有裨益，能起到「古為今用」的作用。¹⁵

既然藝術歌曲可以參照戲曲唱腔的四聲規律，那麼吟誦譜曲更是應該依循這種四

¹⁴ 參見《國音及語言應用》，頁 102。

¹⁵ 見孫從音：〈戲曲唱腔和語言的關係〉，收於《語言與音樂》，頁 102。



聲規律來製譜，方能創作出具有民族風格而不倒字的吟誦曲譜來。孫氏更將製譜規律依照四聲排列組合，歸納出以下七項：¹⁶

(1) 陰陽相連——陰高陽低

陰平字在前時，其最後一個音要高過後面陽平字的第一個音。陽平字在前時，其最後一個音要低於後面陰平字的第一個音。

(2) 陰上相連——陰高上低

陰平字在前時，其最後一個音要高過後面上聲字的第一個音。上聲字在前時，其最後一個音要低於後面陰平字的第一個音。

(3) 陰去相連——陰高去低

陰平字在前時，其最後一個音要高過後面去聲字的第一個音。去聲字在前時，其最後一個音要低於後面陰平字的第一個音。

(4) 陽上相連——陽高上低

陽平字和上聲字相連時，無論陽平字在前或在後，都應比上聲字高。

(5) 陽去相連——陽低去高

陽平字和去聲字相連時，無論陽平字在前或在後，都應比去聲字低。

(6) 上去相連——上低去高

上聲字和去聲字相連時，無論上聲字在前或在後，都應比去聲字低。

(7) 同聲相連——前高後低

同聲字包括兩個陰平、兩個陽平、兩個上聲及兩個去聲字的相連，基本上是前高後低，但也可以同音重複或是前低後高。

我們只要掌握上述七項規律，再參酌相關曲例，便可了解「依字行腔」譜曲

¹⁶ 見《語言與音樂》，頁 103~112。



法的要領了。以下便舉蘇軾的〈念奴嬌〉(赤壁懷古)為譜例分析之，此曲乃楊蔭瀏先生譯自《九宮大成譜》，¹⁷透過其曲譜旋律進行及音符安排以觀察是否合乎上述四聲相連的規律，¹⁸逐段分析如下：

(1) 首段

D 調 念奴嬌 蘇軾詞/楊蔭瀏譯譜

\ y ⑥ 6 @ Q ⑨ ⑥ / y ⑥ 3 5 3 w ⑨ 5 3 e ⑨ t ⑥ f ③ / ` ?

大 江東去， 浪 淘盡，千古 風流人 物。

分析：

- a. 「大江」：聲調為「去聲+陰平」，屬於第3條規律「陰去相連——陰高去低」，去聲字在前時，其最後一個音要低於後面陰平字的第一個音；曲譜旋律為[65 6]，5音比後面的6音要低，符合規律。
- b. 「東去」：聲調為「陰平+去聲」，亦屬於第3條規律「陰去相連——陰高去低」，然為陰平字在前，其最後一個音要高過後面去聲字的第一个音，曲譜旋律為[2 ī7 6—]，2音比後面的ī音還要高，符合規律，而且「去」為去聲，調值是下降的[51:]，曲譜旋律作[ī7 6]，語言旋律和音樂旋律也極和諧。
- c. 「浪淘盡」：前二字「浪淘」聲調為「去聲+陽平」，屬於第5條規律「陽去相連——陽低去高」，無論陽平字在前或在後，都應比上聲字低；曲譜旋律作[65 3]，後面的3音比前面的5音低，而且「浪」為去聲，調值是下降調，旋律作[65]亦屬下降進行，符合規律。後二字「淘盡」聲調為「陽平+去聲」，規律同前，「淘」的音符為[3]，「盡」的音符為[5]，

¹⁷ 《九宮大成譜》，清乾隆七年(1742)，莊親王允祿奉旨編輯之歌曲集，允祿命周祥鈺、鄒金生、徐興華、王文祿、徐應龍、朱廷鏐、藍畹等人合作編輯，於乾隆十一年(1746)成書。全書82卷，所收詞曲除北套曲188套及南北合套36套外，單體曲牌有南曲1513曲，北曲581曲，共2094曲，連同南北曲變體在內，共有4466曲。

¹⁸ 由於《九宮大成譜》編成於清乾隆年間，因此以下關於〈念奴嬌〉詞句文字之聲調係依陰、陽、上、去四聲進行分析探討，至於〈念奴嬌〉之原有詞牌格律平仄問題，暫不列入討論範圍。



符合「陽低去高」的規律。

- d. 「千古」：聲調為「陰平+上聲」，屬於第2條規律「陰上相連——陰高上低」，曲譜旋律作[3 21]，符合規律。
- e. 「風流」：聲調為「陰平+陽平」，屬於第1條規律「陰陽相連——陰高陽低」，曲譜旋律作[5 3]，合乎規律。
- f. 「人物」：聲調為「陽平+去聲」，屬於第5條規律「陽去相連——陽低去高」，曲譜旋律作[36 54 3]，而且隨著「陽平」旋律上升，「去聲」旋律下降，符合規律。

(2) 第二段

\ 3w⁰ t⁹ 5 / 365 / ! t⁰ 33q⁰i 6⁰ / ?

故壘 西 邊 人道是，三國 周郎赤 壁。

分析：

- a. 「故壘」：聲調為「去聲+上聲」，屬於第6條規律「上去相連——上低去高」，曲譜旋律作[3 23]，「壘」的2音比「故」的3音要低，且「壘」字為降升調，合乎規律。
- b. 「西邊」：聲調為「陰平+陰平」，屬於第7條規律，「同聲相連——前高後低」，但也可以同音重複或是前低後高，曲譜旋律作[56 5]，亦合乎規律。
- c. 「人道是」：前二字「人道」，聲調為「陽平+去聲」，屬於第5條規律「陽去相連——陽低去高」；後二字「道是」，聲調為「去聲+去聲」，屬於第7條規律，「同聲相連——前高後低」；曲譜旋律作[3 6 5]，前後皆合乎規律。
- d. 「三國」：聲調為「陰平+陽平」，屬於第1條規律「陰陽相連——陰高陽低」，曲譜旋律作[1 54]，合乎規律。
- e. 「周郎」：聲調為「陰平+陽平」，屬於第1條規律「陰陽相連——陰高陽低」，曲譜旋律作[3 3]，兩音重複，此處首次出現不合規律現象。
- f. 「赤壁」：聲調為「去聲+去聲」，屬於第7條規律，「同聲相連——前高後低」，但也可以同音重複或是前低後高；曲譜旋律作[q u 6 8]，合乎規律。



(3) 第三段

\ 68 9 22 / t 0 3q 2 / 3t 9 QW! t 0 f6 / ?

亂石 崩雲，驚 濤裂 岸，捲起 千 堆雪。

分析：

- a. 「亂石」：聲調為「去聲+陽平」，屬於第5條規律「陽去相連——陽低去高」，曲譜旋律作[3 23]，合乎規律。
- b. 「崩雲」：聲調為「陰平+陽平」，屬於第1條規律「陰陽相連——陰高陽低」，曲譜旋律作[2 2]，兩音重複，此處和前段「周郎」情形相同，再次出現不合規律現象。
- c. 「驚濤」：聲調為「陰平+陽平」，屬於第1條規律「陰陽相連——陰高陽低」，曲譜旋律作[54 3]，合乎規律。
- d. 「裂岸」：聲調為「去聲+去聲」，屬於第7條規律，「同聲相連——前高後低」，但也可以同音重複或是前低後高；曲譜旋律作[13 2]合乎規律。
- e. 「捲起」：聲調為「去聲+去聲」，屬於第7條規律，「同聲相連——前高後低」，但也可以同音重複或是前低後高；曲譜旋律作[3 56]合乎規律。
- f. 「千堆雪」：前兩字「千堆」，聲調為「陰平+陰平」，屬於第7條規律，「同聲相連——前高後低」，但也可以同音重複或是前低後高；後二字「堆雪」，聲調為「陰平+上聲」，屬於第2條規律「陰上相連——陰高上低」，曲譜旋律作[$\dot{1}\dot{2}$ $\dot{1}$ 54 6]，皆合乎規律。

(4) 第四段

\ 66e 0 e 0 3 / q 0 32q 0 6 8 9 0 e 0 0 / ?

江山如 畫， 一 時多少 豪 傑。

分析：

- a. 「江山」：聲調為「陰平+陰平」，屬於第7條規律，「同聲相連——前高後低」，但也可以同音重複或是前低後高；曲譜旋律作[6 6]，合乎規律。
- b. 「如畫」：聲調為「陽平+去聲」，屬於第5條規律「陽去相連——陽低去



高」，曲譜旋律作[35 32 3]，雖有隨著「陽平」旋律上升，「去聲」旋律下降，但卻與「陽低去高」之規律不符合。

- c. 「一時」：聲調為「去聲+陽平」，屬於第5條規律「陽去相連——陽低去高」，曲譜旋律作[12 3]，亦與「陽低去高」之規律不符合。
- d. 「多少」：聲調為「陰平+上聲」，屬於第2條規律「陰上相連——陰高上低」，曲譜旋律作[2q ㊸ ㊸]，合乎規律。
- e. 「豪傑」：聲調為「陽平+陽平」，屬於第7條規律「同聲相連——前後高低」，但也可以同音重複或是前低後高；曲譜旋律作[65 4 32 1]，合乎規律。

(5) 第五段

\ 236y ㊸ ㊸ ㊸ 6 / t ㊸ 353q ㊸ ㊸ / t ㊸ 31u ㊸ ㊸ / ?

遙想公瑾 當年，小喬初嫁了， 雄姿英發。

分析：

- a. 「遙想」：聲調為「陽平+上聲」，屬於第4條規律：「陽上相連——陽高上低」，曲譜作[2 3]，與規律不符合。
- b. 「公瑾」：聲調為「陰平+上聲」，屬於第2條規律「陰上相連——陰高上低」，曲譜旋律作[6 65 6]，合乎規律。
- c. 「當年」：聲調為「陰平+陽平」，屬於第1條規律「陰陽相連——陰高陽低」，曲譜旋律作[17 6]，合乎規律。
- d. 「小喬」：聲調為「上聲+陽平」，屬於第4條規律：「陽上相連——陽高上低」，曲譜作[54 3]，與規律不符合。
- e. 「初嫁了」：前二字「初嫁」聲調為「陰平+去聲」，屬於第3條規律「陰去相連——陰高去低」；後二字「嫁了」，聲調為「去聲+上聲」，屬於第6條規律「上去相連——上低去高」；曲譜旋律作[5 3 12 3]，前後皆合乎規律。
- f. 「雄姿」：聲調為「陽平+陰平」，屬於第1條規律「陰陽相連——陰高陽低」，曲譜旋律作[54 3]，不合乎規律。



- g. 「英發」：聲調為「陰平+陰平」，屬於第 7 條規律，「同聲相連——前高後低」，但也可以同音重複或是前低後高；曲譜旋律作[1 u y n /]，合乎規律。

(6) 第六段

\ 3! 65 / 365 / 2253e w9 / ?

羽扇綸巾，談笑間，強虜灰飛煙滅。

分析：

- a. 「羽扇」：聲調為「上聲+去聲」，屬於第 6 條規律「上去相連——上低去高」，曲譜旋律作[3 i]，合乎規律。
- b. 「綸巾」：聲調為「陰平+陰平」，屬於第 7 條規律，「同聲相連——前高後低」，但也可以同音重複或是前低後高；曲譜旋律作[6 5]，合乎規律。
- c. 「談笑間」：前二字「談笑」聲調為「陽平+去聲」，屬於第 5 條規律「陽去相連——陽低去高」；後二字「笑間」，聲調為「去聲+陰平」，屬於第 3 條規律「陰去相連——陰高去低」；曲譜旋律作[3 6 5—]，前面符合規律，後面不符合規律。
- d. 「強虜」：聲調為「陽平+上聲」，屬於第 4 條規律：「陽上相連——陽高上低」，曲譜作[2 2]，與規律不符合。
- e. 「灰飛」：聲調為「陰平+陰平」，屬於第 7 條規律，「同聲相連——前高後低」，但也可以同音重複或是前低後高；曲譜旋律作[5 3]，合乎規律。
- f. 「煙滅」：聲調為「陰平+去聲」，屬於第 3 條規律「陰去相連——陰高去低」，曲譜旋律作[3 2 1]，合乎規律。

(7) 第七段

\ 6e9 t0 3 / t0 3! y0 r0 5 / 351 u9 0 / ?

故國 神遊，多情應笑我，早生華髮。



分析：

- a. 「故國」：聲調為「去聲+陽平」，屬於第5條規律「陽去相連——陽低去高」；曲譜旋律作[6 36]，符合規律。
- b. 「神遊」：聲調為「陽平+陽平」，屬於第7條規律「同聲相連——前高後低」，但也可以同音重複或是前低後高；曲譜旋律作[54 3]，合乎規律。
- c. 「多情」：聲調為「陰平+陽平」，屬於第1條規律「陰陽相連——陰高陽低」，曲譜旋律作[54 3]，合乎規律。
- d. 「應笑我」：前二字「應笑」聲調為「陰平+去聲」，屬於第3條規律「陰去相連——陰高去低」；後二字「笑我」，聲調為「去聲+上聲」，屬於第6條規律「上去相連——上低去高」，曲譜旋律作[ī 65 43 5]，前後皆合乎規律。
- e. 「早生」：聲調為「上聲+陰平」，屬於第2條規律「陰上相連——陰高上低」，曲譜旋律作[3 5]，合乎規律。
- f. 「華髮」：聲調為「陽平+上聲」，屬於第4條規律：「陽上相連——陽高上低」，曲譜作[1 u j ŋ]，合乎規律。

(八) 第八段

\ 1 1 w e t 9 3 / 5 6 w e t e 5 / 3 2 1 / |

人生如 夢， 一樽還 酌 江 月。

分析：

- a. 「人生」：聲調為「陽平+陰平」，屬於第1條規律「陰陽相連——陰高陽低」，曲譜旋律作[1 1]，不合乎規律。
- b. 「如夢」：聲調為「陽平+去聲」，屬於第5條規律「陽去相連——陽低去高」；曲譜旋律作[23 54 3]，符合規律。
- c. 「一樽」：聲調為「去聲+陰平」，屬於第3條規律「陰去相連——陰高去低」，曲譜旋律作[5 6]，合乎規律。
- d. 「還酌」：聲調為「陽平+去聲」，屬於第5條規律「陽去相連——陽低去高」；曲譜旋律作[23 53 5]，符合規律。



e. 「江月」：聲調為「陰平+去聲」，屬於第3條規律「陰去相連——陰高去低」，曲譜旋律作[321]，合乎規律。

以上〈念奴嬌〉(赤壁懷古)歌詞計分為八段，總共又細分為47個詞阻，其中符合孫從音所稱之譜曲規律者有37個，約佔79%；與孫氏規律不相符者有10個，約佔21%，由此可見絕大多數的旋律都是依照近代語言旋律及其前後相關音調高低來進行譜曲的。

2. 楊蔭瀏的字調配音表

除了孫氏所列舉的七大規律之外，楊蔭瀏先生也更進一步的詳細整理出「南北曲字調配音表」，從其所歸納出來的各種不同「腔格」及規則序數以作為「依字行腔」的譜曲參考準則，卻也不失為現代華語吟誦譜曲的參考所據，其表如下：¹⁹

南北曲字調配音表(一)

		1. 陰平 (南曲陰入同)	2. 陽平 (南曲陽入同)	3. 上	4. 去
本字音調之進行	腔格	1. 單音腔升高或降低一二度後，回復原位，成三音腔。如： \ 1 2 1 ? \ 1 6 8 ?	2. 上行一二度，成二音腔。如： \ 1 2 ? \ 5 8 8	3. 甚低起上升，可從甚低連續上升，亦可於第一低音轉向更低一二度處急過後再上升。如： \ 3 5 6 ? \ e o s 5 6 ? 3. 北曲有時起處略高，轉低後再上升，如： \ 4 3 5 6 ? 3. 本字低起，或低起轉低後不即上行，待下字來繼續上行，完成腔格。	4. 高起下行，可從高處下行，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 8 8 \ W o d q u i 6 8 4. 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。 4. 北曲高起下行後，有時又回上。如： \ 5 4 3 5 ?

¹⁹ 取自《語言與音樂》，頁37，原表乃(一)(二)合為一表，茲將其分為「本字音調之進行」及「前後字音調之關係」兩個表，以便於參考。



				3. 北曲低起上行後，有時又回下。 如： \ 3565?	4. 南曲陽去聲字由低上跳後再下行。 4. 南曲陽去聲字有時由低上跳後不即下行，待下字來繼續下行，完成腔格。
單音腔	平，北曲有時高。	平，北曲有時高。	低	低	

南北曲字調配音表(二)

		1. 陰平	2. 陽平	3. 上	4. 去
前後字音調之關係	1. 陰平	11. 同度 11. 高低一二度 11. 兩字合用一腔格	12. 略低或同度	13. 略低或大低	14. 略高或大高，北曲有時從低處繼續下行。 14 南曲陽去聲字首音高低或同度均可。
	2. 陽平	21. 同度，略高或上跳。	22. 同度略高或上跳。	23. 略低或大低	24. 略高或大高，北曲有時從低處繼續下行。 24 南曲陽去聲字首音高低或同度均可。
	3. 上	31. 隨前字上聲腔上行或上跳。	32. 隨前字上聲腔上行或上跳。	33. 隨前字上聲腔上行或上跳。 33. 下降後重新上行	34. 略高或大高。 34. 反前字上聲腔方向而下行。 34. 隨前字去聲腔下行或下跳。
	4. 去	41. 南曲隨前字去	42. 南曲隨前字去	43. 反前字去聲腔	44. 回上後重新下



		聲腔而下行或下跳，北曲有時上跳。	聲而下行或下跳，北曲有時上跳。	方向而上行。	行。 44 南曲陽去聲字後的去聲字首音有時上跳。
--	--	------------------	-----------------	--------	-----------------------------

表中縱橫列各有「1、2、3、4」序數，代表「陰、陽、上、去」，再以數學「對數表」的排列組合方式形成各條規則之序數，例如陽平後接陽平，其規則序數即為[2 2]，去聲後接陰平，其規則序數即為[4 1]，此外還有一些使用時的注意事項，說明如下：²⁰

- a. 一字配一音時，本字無音調之進行，只在與前後字比較之中，有其相對的高低關係。
- b. 一字配多音時，注意前字末音與後字首音間相對的高低關係。
- c. 輕拍上急過之襯字，不一定要符合於字調規律。
- d. 前句歌詞的末字，可與後句首字間脫離高低關係。

楊氏並附了崑曲《牡丹亭·遊園》折中之〈皂羅袍〉曲段為例，標示其詞曲之間的對應腔格關係，以下先錄其譜例，再舉首句為例說明其腔格與旋律的對應關係：²¹

²⁰ 見《語言與音樂》，頁 38。

²¹ 取自《語言與音樂》，頁 39-40。



(D調) 廿 5̣ 6̣ 1̣ - ' || 4/4 5̣.6̣ 2̣ 2̣1̣ | 6̣. 5̣ 1̣ - ' |

原 來 姘 紫

2 2 4 3

2 1 23 2 | 1 23 | 5.6 2 21 6 - | 6 1.5 32 1 1 |

媽 紅 開 遍， 似 這 般 都

1 2 1 4 4 4 1 1

1 2 1 4 4 4 4 1

2. 321 6. 5 1 2 | 5. 1̣ 6 65 1. 2 3 | 3 | 3 6 6 1̣ 6665 |

付 與 斷 井 頹

4 3 (4) 3 (2)

4 3 3 4 4 3 2 2

3 5 2 2 | 3 65 3332 1 6 1 2 | 6. 1̣ 3 5 5 6 5 |

垣。 良 辰 美 景 奈 何

2 2 3 3 (4) 2

2 2 3 3 4 2

3. 2 1 61 2 | 3 0 5 06 5. 1̣65 3321 | 6 2 1 2 21 6 5 |

天! 賞 心 樂 事 誰 家

3 1 2 (4) 2 1

3 1 4 2



$\overset{tr}{5.6} \overset{1}{\cdot} \overset{6}{\cdot} - ' | 5 \overset{5}{\cdot} \overset{6}{\cdot} \overset{1}{\cdot} \overset{6.165}{\cdot} | 3. \overset{5}{\cdot} \overset{6}{\cdot} - ' |$
 院! 朝 飛 暮 卷,
 (4) 1 1 (4) 3
 4 3

$\overset{6}{\cdot} \overset{2}{\cdot} \overset{1.2}{\cdot} \overset{3}{\cdot} \overset{5}{\cdot} \overset{6.532}{\cdot} | 1 \overset{2}{\cdot} \overset{21}{\cdot} \overset{6}{\cdot} - ' | \overset{5}{\cdot} \overset{3}{\cdot} \overset{5}{\cdot} \overset{6}{\cdot} \overset{5556}{\cdot} |$
 雲 霞 翠 軒; 雨 絲 風
 2 2 4 1 3 1 1 1
 2 2 4 1 3 1 1 4

$\overset{1.2}{\cdot} \overset{6}{\cdot} \overset{65}{\cdot} \overset{3}{\cdot} - ' | 2 \overset{2}{\cdot} \overset{2}{\cdot} \overset{2}{\cdot} \overset{3}{\cdot} \overset{2.321}{\cdot} | 6 \overset{5553}{\cdot} \overset{2}{\cdot} \overset{2}{\cdot} \overset{3}{\cdot} \overset{56}{\cdot} |$
 片, 烟 波 畫 船, 錦 屏 人 忒
 4 1 1 (4) 2 2 2
 1 1 4 2 2 2

$\overset{1.2}{\cdot} \overset{1}{\cdot} \overset{6}{\cdot} \overset{5065}{\cdot} \overset{3}{\cdot} \overset{21}{\cdot} | \overset{6}{\cdot} \overset{2}{\cdot} \overset{1}{\cdot} \overset{2221}{\cdot} \overset{6}{\cdot} \overset{5}{\cdot} | \overset{5}{\cdot} \overset{1}{\cdot} \overset{6}{\cdot} ||$
 看 的 這 韶 光 賤。
 4 1 2 1 (4)
 4 1 1 4

茲以首句「原來姹紫嫣紅開遍」為例分析說明如下：

- (1)「原來」兩字都是陽平，規則序數為[2 2]，旋律作[5 8 6 9 0 /]，符合規則「同度略高或上跳」。
- (2)「姹紫」為去聲＋上聲，規則序數為[4 3]，旋律作[t ㄉ ㄏㄤˋ ㄙㄩㄥˊ ㄉㄨㄛˊ ㄉㄨㄛˊ /]，符合規則「反前字去聲腔方向而上行」。
- (3)「嫣紅」為陰平＋陽平，規則序數為[1 2]，旋律作[2 ㄑ ㄑㄨㄥˊ ㄉㄨㄛˊ]，符合規則「略低或同度」。



- (4) 「開遍」為陰平＋去聲，規則序數為[14]，旋律作[q 90 t ㊦ h w s 0 6 8 /]，符合規則「略高或大高」。

其他各句歌詞大抵皆以上表之規則類推，此處便不再贅述。

四、「依字行腔」在閩南語吟誦譜曲的應用

探討依字行腔譜曲法在閩南語吟誦譜曲方面的應用，必須考慮到的面向就是閩南語聲調的相關問題，其中主要是本調與變調的部份，必須對這兩部分有所掌握，方能進一步從事譜曲工作，以下乃就此略作探索。

(一) 閩南語聲調略說

首先介紹閩南語聲調中的本調部份有八個，其名稱與調值詳如下表：²²

俗名	第一聲	第二聲	第三聲	第四聲	第五聲	第六聲	第七聲	第八聲
調名	陰平	陰上	陰去	陰入	陽平	陽上	陽去	陽入
調值	55：	53：	11：	32：	24：	53：	33：	4：
例字	君	滾	棍	骨	群	滾	郡	滑

上表所列為一般韻書的排列順序，其中第六聲（陽上）除了少數地區的方言以外，大都與第二聲（陰上）混同，故總共只有七個本調。為了吟唱譜曲運用上之方便故，此處特將其另作一分類排列法，列表如下：

分類	平聲調			升降調		入聲調	
調性	高平	中平	低平	上升	下降	低入	高入
俗名	第一聲	第七聲	第三聲	第五聲	第二聲	第四聲	第八聲
音值	55：	33：	11：	24：	53：	32：	4：
調號	┌	┐	└	／	＼	.	。

此表乃依聲調的特性分為三類，說明如下：

²² 本表參考表董忠司：《台灣語語音入門》，台北：遠流出版事業公司，1996年，頁71。唯該書陰平調值作[44:]，此處為了以下譜曲方便，採用另一種說法，定期調值為[55:]，以呼應高平5、中平3、低平1之音階。



1. 平聲調：即其調值自始至終皆為同一高度，並無升降之變化者，復依調值的高低分為高平(55：)、中平(33：)、低平(11：)三種。
2. 升降調：包括調值上升的第五聲(24：)以及調值下降的第二聲(53：)。
3. 入聲調：包括低入的第四聲(32：)和高入的第八聲(4：)。

上表中的調性與調值可以提供譜曲時決定音符高低及旋律升降的參考，至於調號更可以使其調性一目瞭然，有助於初學者對音符高低以及旋律升降的掌握。此外，筆者也編了一首口訣如下：

一高七中三低平，二降五上升，四聲低收入，八聲高收入。

意指第一聲為高平調，第七聲為中平調，第三聲為低平調；第二聲為下降調，第五聲為上升調；第四聲和第八聲都是短促急收的入聲調，但第四聲為低入調，第八聲為高入調。若能將此口訣記熟朗朗上口，便可有助於對這七個本調的調值與調性有所掌握，將來在譜曲時自可應用自如。

閩南語的聲調除了本調之外，尚有連音變調的情形，變調有其一定的規律，詳如下表：²³

本調	變調	條件	說明
1	7		
2	1		泉州腔變為第五調
3	2		
4	8	-p,-t,-k	虛字時。變後不會丟失喉塞韻尾。
	8	-h	有的人(地方)變後會丟失喉塞韻尾。
	2	-h	
5	7		泉州腔變調為第三調
7	3		
8	4	-p,-t,-k	
	3	-h	有的人(地方)變後會丟失喉塞韻尾。

上表中的入聲調第四聲及第八聲又可分成韻尾為-p,-t,-k者，及韻尾為喉塞音-h者二類，收尾為-p,-t,-k者，多出現在文讀音，而收喉塞音-h者，大都出現在白

²³ 本表采自董忠司：《台灣閩南語語音教材初稿》頁138，台北：行政院文化建設委員會，1996年。



話語音，由於詩文吟誦係採文言讀音，因此對於韻尾為喉塞音-h者，其變調規則在此可以不必列入考慮，故而基於吟誦譜曲的需要，我們可將上表的變調規律分成三類：

1. 相互循環：即第一聲變為第七聲，第七聲變為第三聲，第三聲變為第二聲，第二聲又變回第一聲，形成了1→7→3→2→1的循環規律。
2. 互變：即第四聲(低入)和第八聲(高入)互變。
3. 雙變：即第二聲的變調有兩種情形，漳州腔變為第一聲，泉州腔則變為第五聲；第五聲的變調也有兩種情形，漳州腔變為第七聲，泉州腔則變為第三聲。

針對上述三種變調規則，筆者亦編有口訣如下：

一七三，三二一，四八互變五變七（漳州腔）。

一七三，三二五，四八互變五變三（泉州腔）。

屬於漳州腔的變調規則是，第一聲變為第七聲，第七聲變為第三聲，第三聲變為第二聲，第二聲又變回第一聲，這是「相互循環」的一類。其次是入聲調的第四聲和第八聲互變；最後是第五聲變為第七聲。而泉州腔的變調規則，除了第二聲變為第五聲，以及第五聲變為第三聲之外，其餘都和漳州腔相同。

了解了變調的基本規律之後，還要進一步知道變調的時機，變調與否乃取決於詞性、語法和語義結構而定，就吟誦譜曲的需求而言，變調與否的時機取捨，必須注意的有以下幾項：

1. 單位詞的末字讀本調、不變調，其餘各字變調。
2. 連詞和介詞後接他字時，需要變調，而其前一字不變調。
3. 時間詞、方位詞或詞組的末字不變調。
4. 及物動詞要變調。²⁴

就吟誦譜曲而言，因為處理對象內容為詩詞，因此除了掌握上述原則之外，還需

²⁴ 見董忠司：《台灣閩南語語音教材初稿》頁142~146，及張清泉〈佛經台語讀誦研究—以《佛說阿彌陀經》為例〉，彰化師大《國文學誌》第5期，2001年12月，頁310~316。



考慮到平仄長短問題，如此便可以應付自如了。

(二) 譜曲要點及注意事項

瞭解了上述本調的音值和變調的規律之後，便可開始進行「依字行腔」的吟誦譜曲練習，第一是確定詩句的音節斷句，如七言詩大多為「上四下三」或「二二三」的語義結構，五言詩大多為「上二下三」或「二二一」的結構，若有其他結構，則依其語義靈活斷句。其次則是依據「詞尾是本調，其餘為變調」的大原則，依此來處理變調的問題，便可運用自如了。茲以王之渙〈登鶴雀樓〉為例，說明譜曲的要點，依序大約有以下幾項：

1. 確定音讀句逗

由於詩詞的閩南語吟誦係採文言讀音，不採白話語音，因此首先必須確定其文言讀音，²⁵其次再確定其音節句讀，用以區別應讀本調或變調。茲將〈登鶴雀樓〉一詩的讀音、斷句及聲調標註如下：²⁶

白 日 / 依 山 盡 / ， 黃 河 / 入 海 流 / 。
 pik⁸⁻⁴ jit⁸ / i¹⁻⁷ san¹ tsin⁷ / , hong⁵⁻⁷ ho⁵ / jip⁸⁻⁴ hai²⁻¹ liou⁵ /

欲 窮 / 千 里 目 / ， 更 上 / 一 層 樓 / 。
 iok⁸⁻⁴ kiong⁵ / tshian¹⁻⁷ li²⁻¹ bok⁸ / , king³⁻² siong⁷⁻³ / it⁴⁻⁸ tsing⁵⁻⁷ liu⁵ /

依據上述原則，詩律音節皆為「上二下三」結構，每一音節的詞尾為本調，其餘為變調，此為大原則；然尚須考慮詞性、語義以及詩律平仄長短的因素以決定其變調與否，例如首句「依山盡」的「山」，非屬詞尾，照一般語速讀誦，原應讀變調，但是在吟誦時，按照「仄仄平平——仄」的長短規律處理，「山」字為平聲必

²⁵ 查索文言讀音可參考相關工具書，如董忠司：《台灣閩南語辭典》，台北：五南圖書出版公司，2001年。吳守禮：《國台對照活用辭典》，台北：遠流出版社，2000年。

²⁶ 本文閩南語音標係採教育部 2006.10.14 公告之「台灣閩南語羅馬字拼音方案」，簡稱「台羅拼音」。



須拉長，因而此處即不宜讀為變調，仍應以本調處理為宜。至於次句「入海流」的「海」字，因其為仄聲字不需拉長，因此應以變調為宜。而第三句「欲窮」的「窮」字，雖是及物動詞，理應變調，但也因其位在第二字平聲拉長之位置(平平——平仄仄)，所以仍以讀本調為宜。至於第四句「更上」的「上」字，同樣屬於及物動詞，應讀變調，而其為仄聲不宜拉長，故不影響其讀作變調的處理原則。最後「一層樓」的「層」字，實際吟誦時，因其位在同一句式內之兩平聲的節奏點上，因此前字音長會稍為縮短些，故仍讀為變調。以上是有關本調與變調的處理原則，確立了一首詩的文言讀音以及本調和變調處理之後，即可進一步從事「依字行腔」的譜曲工作了。

2. 賦予音高旋律

「依字行腔」的第一步，首先便是依照「字」的調值賦予適當的音高，同時要一併考慮到該音節前後二字彼此之間的相對音高，以確定所寫出的音符旋律和詩句語義是吻合的，不致造成音義上的誤導。而為了譜曲的方便起見，在不影響閩南語聲調的相對音高(調值)的前提下，在此可以將七個聲調中的部分調值稍作簡化，即高平調[55:]→[5]，中平調[33:]→[3]，低平調[11:]→[1]，低入調[32:]→[2]，至於高入調[4:]、上升調[24:]、下降調[53:]則維持不變。此外，初學者亦可以藉助於調號的輔助，以便有效的掌握音符的高低，舉例如下：

歌詞	白	日	依	山	盡	黃	河	入	海	流	欲	窮	千	里	目	更	上	一	層	樓
調值	32	4	33	55	33	33	24	32	55	24	32	24	33	55	4	53	11	4	24	24
調號	.	°	┘	┘	┘	┘	/	.	┘	/	.	/	┘	┘	°	\	┘	°	/	/

(調號提示：「高平、┘中平、┘低平、/上升、\下降、°高入、.低入)

接下來便是根據上述原則來賦予適當的音符旋律，依序說明如下：

(1) 白日(pik⁸⁻⁴ jit⁸)

「白」的本調音值原為高入調[4:]，變調後的音值為低入調[32:]，譜曲時可以簡化作[2]，「日」的本調音值為低入調[4:]，因此「白日」二字的相對音高可在大三度與小三度之間作選擇，也可以有超過四度或五度以上的音程，由於此二字皆為入聲字，在實際音義上還不至於有太大的出入，因此「白日」二字可以選擇的音符旋律就有[1 3][2 4][3 5]或[1 4][1 5]等多種。



(2) 依山盡(i¹⁻⁷ san¹ tsin⁷)

「依」的本調音值原為高平調[55:]，變調後的音值為中平調[33:]，譜曲時可以簡化作[3]；「山」的本調音值為[55:]，譜曲時可以簡化為[5]；「盡」的本調音值為[33:]，亦可簡化為[3]。因此，「依山盡」的旋律即可以[3 5 3]為其骨幹，其他類似的旋律模態尚有[2 4 2]、[6 1̇ 6]等。

(3) 黃河(hong⁵⁻⁷ ho⁵)

「黃」變調後的音值為[33:]，譜曲時可以簡化作[3]；「河」的本調音值為[2 4:]，因此「黃河」的譜曲旋律即可以[3 24]為其骨幹，其他類似的旋律模態尚有[2 12]、[4 24]、[5 35]、[6 56]、[1̇ 61̇]等多組選擇。

(4) 入海流(jip⁸⁻⁴ hai²⁻¹ liou⁵)

「入」變調後的音值為[32:]，譜曲時可以簡化為[2]；「海」變調後的音值為[55:]，可簡化成[5]；「流」的本調音值為[24:]。組合起來，「入海流」的旋律即可以[2 5 24]為其骨幹，其他類似的旋律模態尚有[3 6 35]、[5 1̇ 56]、[6 2̇ 61̇]等多組選擇。

(5) 欲窮(iok⁸⁻⁴ kiong⁵)

「欲」變調後的音值為[32:]，譜曲時可以簡化為[2]；「窮」的本調音值為[24:]。組合起來，旋律即可以[2 24]為其骨幹，其他尚可以有[2 23]、[3 35]、[6 61̇]等類似選擇。

(6) 千里目(tshian¹⁻⁷ li²⁻¹ bok⁸)

「千」變調後的音值為[33:]，譜曲時可以簡化作[3]；「里」變調後的音值為[55:]，可以簡化為[5]；「目」的本調音值為[4:]，組合起來的旋律即可以[3 5 4]為其骨幹，其他尚有[5 6 5]、[5 7 5]、[6 1̇ 6]、[7 2̇ 7]等類似選擇。

(7) 更上(king³⁻² siong⁷⁻³)

「更」變調後的音值為[53:]，譜曲旋律為[53]，「上」變調後的音值為[11:]，譜曲時可以簡化作[1]，組合起來的旋律即可以[531]為其骨幹，其他尚有[65 2]、[16 4]等類似選擇。

(8) 一層樓(it⁴⁻⁸ tsing⁵⁻⁷ liu⁵)

「一」變調後的音值為[4:]，「層」變調後的音值為[3:]，「樓」的本調音值是[24:]，



組合起來的骨幹旋律為[4 2 24]，其他類似旋律為[5 3 12]、[5 3 23]、[6 5 35]、[1 6 56]等選擇。

綜合以上各音節所得到的各種旋律，再加上適度的音樂旋律美感考量作為取捨，並配合平仄長短節拍規律，即可組成以下的譜曲初稿：

c 調(散板) 登鶴雀樓 王之渙

 \ 3 5 6! // 6` \ 6 t ④ / 3 6 e ⑤ // \

 白 日 依 山 盡 ， 黃 河 入 海 流 ；

 \ w p w ③ / 5 6 t p ` \ t ④ 1 5 3 q ② / |

 欲 窮 千 里 目 ， 更 上 一 層 樓 。

以上即是按照「依字行腔」規則所譜曲的初稿，其旋律顯得較為單調，因此有待進一步稍加裝飾音以為潤飾，使其音樂色彩更為豐富，詳見下一階段說明。

3. 適度潤飾旋律

關於初稿的潤飾處理，筆者參酌幾位民間詩人的吟誦調，²⁷發覺大多數的吟誦者都可以隨其喜好，在適當地地方，尤其是平聲拉長處、句尾或韻腳字，皆可加上裝飾音、上下滑音以及過門轉接音等，或者稍作簡單的轉調處理，以便使其吟誦旋律增加變化，豐富色彩；把握這些原則，適當的進行潤飾處理，即可完成一首旋律優美的吟誦曲調了。舉例如下：

 登鶴雀樓 王之渙

 \ 3 5 6! ^{hA} ④ // t ④ ` \ 6 ^{hA} ④ ③ ① 3 6 e ⑤ // \

 白 日 依 山 盡 ， 黃 河 入 海 流 ；

 \ w 2 ③ ④ 5 6 t ④ ` \ t e 1 5 3 / ^q ② // |

 欲 窮 千 里 目 ， 更 上 一 層 樓 。

²⁷ 如台北天籟吟社莫月娥女士，高雄林鳳珠女士，皆有吟誦錄音可供參考。見莫月娥：《大雅天籟：莫月娥古典詩吟唱專輯》，臺北：萬卷樓圖書公司，2003年。林鳳珠：《台語詩詞吟唱精選》，高雄：久成出版社，2002年。



(四) 譜例分析與譜曲實例

1. 譜例分析

在目前傳唱流行的閩南語吟詩調中，除了部分有特定旋律的吟唱調以外，有些專為特定詩作所譜的吟誦曲調，確實也是符合上述聲調規律而譜，最典型的便是鹿港調中的李白〈將進酒〉，以下便以此曲首段為例，在吟唱曲譜及歌詞之下，附上聲調、調號、調值等作比對，逐句略作分析如下：

c 調(散板)	將進酒										李白詩/鹿港調
	\ 6 9 0	t p	2 2	e 0	3	t 0	3	2		sd 2 9 0 \	
	君	不	見	黃	河	之	水	天	上	來，	
(聲調)	kun ¹	put ⁴⁻⁸	ken ³	hong ⁵⁻³	ho ⁵	tsi ¹⁻⁷	sui ²	then ¹⁻⁷	siong ⁷⁻³	lai ⁵	
(調號)	┌	°	└	└	/	└	\	└	└	/	
(調值)	55	4	11	11	24	33	53	33	11	24	
	\ 1 9 = 0	1	w 0	q 0	6 8	y 1	/ ?				
	奔	流	到	海	不	復	回。				
	pun ¹⁻⁷	liou ⁵	to ³⁻²	hai ²	put ⁴⁻⁸	hiu ⁷⁻³	huai ⁵				
	└	/	\	\	°	└	/				
	33	24	53	53	4	11	24				

- (1) 「君不見」：依調值排列的語言旋律及節奏為[5 — 4 1]，曲譜的音樂旋律作：[6 • 5 5 0 2]，音樂旋律和語言旋律是極和諧的。
- (2) 「黃河之水」：因為鹿港調本身屬於泉州音，故「黃」字本調第五聲變調皆為第三聲(調值 11:)，因而語言旋律為[1 24 3 53]，曲譜音樂旋律作：[2 35 3 53]，二者也是極和諧的。
- (3) 「天上來」：語言旋律為[3 1 24]，曲譜音樂旋律作：[3 2 23 2 • 1]，除了「來」的旋律多了些裝飾音及尾音外，其餘也都是極和諧的。
- (4) 「奔流到海」：語言旋律為[3 24 53 53]，音樂旋律作：[1 • 2 1 21]，除了「流、到」二字稍有減省音符外，其餘也都大致和諧。



- (5) 「不復回」：語言旋律為[4 1 2 4]，因「不」為入聲字，音樂旋律作：
[q p 6 8¹ /]，二者也是極和諧的。

\ 6 9 ①	t ②	2	3	e ③	2	2	3	w ④	e ⑤ \
君	不	見	高	堂	明	鏡	悲	白	髮，
kun ¹	put ⁴⁻⁸	ken ³	ko ¹⁻⁷	tong ⁵	bing ⁵⁻³	king ³	pi ¹⁻⁷	pik ⁸⁻⁴	huat ⁴
「	。	└	└	/	└	└	└	.	.
55	4	11	33	24	11	11	33	2	4

\ 1 9 = 9 i	1	2	1	6 8	q ⑥ ?	
朝	如	青	絲	暮	成	雪。
tiau ¹⁻⁷	ju ⁵⁻³	tshing ¹⁻⁷	si ¹	boo ⁷	sing ⁵⁻³	suat ⁴
└	└	└	「	└	└	.
33	11	33	55	33	11	4

- (1) 「君不見」：同上，不贅述。
 (2) 「高堂明鏡」：語言旋律為[3 2 4 1 1]，音樂旋律為[3 3 5 2 2]，二者極為和諧。
 (3) 「悲白髮」：語言旋律為[3 2 0 4 0]，音樂旋律為[3 2 0 3 0]，二者幾乎相同。
 (4) 「朝如青絲」：語言旋律為[3 1 3 5]，音樂旋律為[1 . yi 1 2]，二者也極和諧。
 (5) 「暮成雪」：語言旋律為[3 1 4]，音樂旋律為[1 6 8 q p]，二者也是極為和諧的。

2. 譜曲實例

以下所舉的譜曲實例皆是筆者多年來指導學生按照「依字行腔」原則所進行的吟誦譜曲，特將其摘錄於下以供讀者參考。²⁸

²⁸ 這些曲譜大都由學生起草，經筆者修改潤飾完成，至於每首曲原起草者已無法一一考對，只能將歷年參與者列出，分別是：游承儀、廖桂涓、黃盈惠、巫順智、溫雅潔、張慧芳等。



(1) 〈大風歌〉

C 調散板

大風歌

漢高祖

\ 5! Q9 3///\ e 5° 5///\ 6! ! t 3///\ 6 Q9 ! ///\
 大風起兮，雲飛揚，威加海內兮，歸故鄉。

\ ! Q9 @! 6/\ @/ @! /// |
 安得猛士兮，守四方。

(2) 〈燕歌行〉

C 調 4/4

燕歌行

高適

\ Q9! 5e \ 355` \ y 356\ e 1 2` \ 5e! 3\ 35^d5/\
 漢家煙塵在東北，漢將辭家破殘賊。男兒本自重橫行，

\ 6 Q9 5 e \ Q9 5 6. p \ 563Q9 \ 356/\ 2 1 5 e \
 天子非常賜顏色。撥金伐鼓下榆關，旌旆逶迤

\ w 68 / \ Q9 566 \ 5 Q9 ^A6 / \ 5e 2t \ t 23 / \
 碣石間。校尉羽書飛瀚海，單于獵火照狼山。

\ 565e \ 35^A6 / \ 222^a2 \ 39 p 5 / \ ^Q6 / / / \ Q9 55e \
 山川蕭條極邊土，胡騎憑陵雜風雨。戰士軍前

\ ew 55 / \ 6 e Q9 5 \ 5 5 ^Q6 / \ 3 5 5 6 \ 6 y 6 / \
 半死生，美人帳下猶歌舞。大漠窮秋塞草腓，

\ 5 e 3 tp \ ! 5 6 / ?
 孤城落日斗兵稀。

\ 6. t 55 \ y 569 p \ 2. e 56 \ 15^s3 / \ tp 552 \ 33⁹39 w \
 身當恩遇常輕敵，力盡關山未解圍。鐵衣遠戍辛勤久，



\ 68 t e ^s3 ㄨ e ㄨ 68 1 / ?

玉筋應啼 別離後。

\ y ㄨ 5 5 e ㄨ \ ep 3^d 59 ㄨ \ 2 q ㄨ t ㄨ eo ; \ 55 ^ 6 / \ 5 e ㄨ 5 t ㄨ \

少婦城南欲斷腸， 徵人薊北空回首。 邊庭飄緜

\ ! ! 6 / \ 3 . t 5 e ㄨ \ Q ㄨ 5 ㄨ 6 / ?

那可度， 絕域蒼茫 更何有。

\ ! 3 5 e ㄨ \ Q ㄨ 3^d 5 / \ 5 6 6 5 \ 2 2 ㄨ 3 / \ 6 ! 3 5 \ Q ㄨ 5 6 / \

殺氣三時 作陣雲， 寒聲一夜傳刁斗。 相看白刃 血紛紛，

\ 3 . w 1 y ㄨ \ ㄨ ㄨ 6 y ㄨ \ 6 / \ \ \ ! / Q p 3 \ 5 e ㄨ 5 y ㄨ \

死節從來 豈願 勳。 君不見沙場 征戰

\ ^ 5 9 ㄨ e ㄨ \ 3 2 w ㄨ ㄨ 8 p \ ! / 5 / \ 6 / // |

苦， 至今猶憶 李將軍。

(3) 〈兵車行〉

C 調 4/4

兵車行

杜甫

\ 6 5 e ㄨ . \ Q ㄨ 5 6 / \ Q h ㄨ Q y W p 6 \ ! / / / \ 6 t ㄨ 3 t ㄨ \

車轡轡， 馬蕭蕭， 行人弓箭各在腰。 爺孃妻子

\ 6 t ㄨ 3 / \ t ㄨ ! W p Q ㄨ \ 6 6 ^ ! / \ 5 6 / / \ y ㄨ t p \ \ \

走相送， 塵埃不見咸陽橋。 牽衣頓足

\ 2 1 w p \ \ Q p ! e p 5 \ ! y ㄨ @ / ?

攔道哭， 哭聲直上千雲霄。

\ 3 e ㄨ Q ㄨ Q ㄨ \ 3 5^d 5 / \ 5 e ㄨ 3 e ㄨ \ ! 6^d 5 / \ e p e ㄨ w p t ㄨ \

道旁過者問行人， 行人但云 點行頻。 或從十五



\ yp5 e50 \ 11 t0 ep \ 5 e0 ^2 / \ y0 e0 ! 3 \ 66 e50 \
北 防 河， 便 至 四 十 西 營 田。 去 時 里 正 與 襄 頭，

\ 2q0w e0 tp \ 168 / \ 6 t0 5t0 \ 6! ^6 / \ ! e0 6! 90 / 11 \
歸 來 頭 白 還 戍 邊。 邊 庭 流 血 成 海 水， 武 皇 開 邊 意 未

\ t0 Q / ?

已。

\ ! / / Qp \ e0 5 / / \ Q0 ! 56 \ 3 6 6 / \ 5 6 2 ep \ 2 2 ^3 / \
君 不 聞， 漢 家 山 東 二 百 州， 千 村 萬 落 生 荊 杞。

\ y0 y0 23 \ 53 ^2 / \ w0 5 5 t0 \ 223 / \ t0 235 \ 251 / \
縱 有 健 婦 把 鋤 犁， 禾 生 隴 畝 無 東 西。 況 復 秦 兵 耐 苦 戰，

\ 25 tp 3 \ y0 66 / \ 6 y0 56 \ 5 / wp 5 90 03 / e0 1 \ ^0 8 / / ?
被 驅 不 異 犬 與 雞。 長 者 雖 有 問， 役 夫 敢 申 恨 ？

\ 6 e0 55 \ 6 / 25 \ 22 wp ` \ 366 yp \ 6 / 21 \ 2 q0w ^6 8 ?
且 如 今 年 冬， 未 休 關 西 卒。 縣 官 急 索 租， 租 稅 從 何 出 ？

\ y0 65 e0 \ tp ` 368 1w0 ^6 8 \ 5 y0 5 tp \ y0 6e50 \
信 知 生 男 惡， 反 是 生 女 好； 生 女 猶 得 嫁 比 鄰，

\ 2 q0w 5 tp \ 3 Qp ^6 / ?

生 男 埋 沒 隨 百 草。

\ ! / Qp 3 \ 5 6 e50 \ 6 t0 wp ep \ 2 q0w 3 / \ 6 Q0 56 \
君 不 見 青 海 頭， 古 來 白 骨 無 人 收。 新 鬼 煩 冤

\ 3 y0 tp ` \ 6 ! ! t0 \ 556 / \ 6 ! ! t0 \ ! / 5 / \ 6 / / / |
舊 鬼 哭， 天 陰 雨 濕 聲 啾 啾。 天 陰 雨 濕 聲 啾 啾。



(4) 〈玉樓春〉

C 調 4/4

玉樓春

李煜

\ 6 6 5 Q9 \ 5 5 59 p \ 2 2 2 q w \ q w t e 29 p \ 1 3 2 w q \ 6 8 6 5 \
 晚妝初了 明肌雪， 春殿嬪娥 魚貫 列。 鳳簫吹斷 水雲
 \ 6 / / \ 2 6 8 2 q w \ 6 Q9 59 p \ 6 ! 9 t e \ 2 2 / 2 \ 2 2 9 p \ \
 間， 重按霓裳 歌遍 徹。 臨風 誰更飄 香屑，
 \ Q9 5 6 ! \ e e 5 5 . p \ 2 q w 2 6 8 5 3 q w 2 \ 6 8 y i 3 dg 3 2 / 3 / \
 醉 拍闌干 情 味切。 歸時 休放 燭光紅， 待 踏馬 蹄 清
 \ 2 8 5 9 p |
 夜 月。

(5) 〈破陣〉子

C 調(散板)

破陣子

李煜

\ y e 3 5 e 5 . 5 t p \ 2 2 3 2 / 1 y e . \ 3 t p 5 e e 5 5 3 / \
 四 十年來 家國， 三千里地 山河。 鳳閣 龍樓 連霄漢，
 \ 3 5 6 ! Q9 5 e 5 . \ 6 e e Q9 5 6 / / / \ ! 3 5 e e 6 Q e / \
 玉樹 瓊枝 作 煙 蘿。 幾曾 識 干戈。 一旦 歸為 臣 虜，
 \ ! ! 5 5 5 e 5 . \ Q9 3 5 e e 5 3 t p \ Q9 ! 5 3 3 5 6 / \
 沈腰 潘鬢 消磨。 最 是 倉皇 辭廟日， 教 坊 猶奏 別離歌。
 \ 2 2 9 6 8 q 9 i 5 8 // Q9 5 t e // / |
 揮 淚 對 宮 娥。 對 宮 娥。



(6) 〈望江南〉

C 調 4/4

望江南

李煜

\ 5. y 5 / \ 2. e 2 3 \ 5 // \ 5. e 3 e ④ \ 5 3 ^h ⑤ / \ 6. t 5 ④ \

多 少 恨， 昨 夜 夢 魂 中。 還 似 舊 時 游 上 苑， 車 如 流 水

\ y ④ 3 e ④ \ ⑤ 5. t ④ \ 5 6 // ?

馬 如 龍， 花 月 正 春 風。

\ 5. y 5 / \ 2 t ④ 2 3 \ q ④ ② // \ 5. t 3 5 \ 3 3 5. p \ 3 6 5 3 \

多 少 淚， 斷 臉 複 橫 頤。 心 事 莫 將 和 淚 說， 鳳 笙 休 向

\ 6 8 1 2 / \ e ④ 5 ④ 5 \ t ④ // |

淚 時 吹。 腸 斷 更 無 疑。

(7) 〈虞美人〉

C 調 4/4

虞美人

李煜

\ 6 ! // \ 5 t p 5 e ④ \ ④. 5. e \ 2 2 t 3 ④ \ ③ / 3 q ④ ② / 1 2 \

春 花 秋 月 何 時 了， 往 事 知 多 少？ 小 樓 昨 夜

\ 1 2 3 / \ w ④ 6 8 \ \ t e 2 t e w ④ ⑧ ⑧ t p 6 8 1 // \ 5 e ④ 2 2 \

又 東 風， 故 國 不 堪 回 首 月 明 中。 雕 欄 玉 砌

\ 3 3 3 / \ w ④ 6 2 q ④ \ t ④. // \ 5 ! // \ 5 ^{Ac} 6 // \ ! 6 ^d 5 ④ \

應 猶 在， 只 是 朱 顏 改。 問 君 能 有 幾 多 愁？

\ ⑤ t 2. t p \ 5 3 t e w ④ ⑧ ⑧ q ④ i 5 8 6 8 ④ 5 \ ⑥ // // |

恰 似 一 江 春 水 向 東 流， 向 東 流。



(8) 〈天淨沙〉

C 調 4/4

天淨沙

馬致遠

\ 5[°]5 // \ ! 6 // \ 2 3 // \ ! 5[°] // \ 5[°]6 // \ 2 3 // \ 3 2 // \
 枯 藤 老 樹 昏 鴉， 小 橋 流 水 人 家， 古 道
 \ 1 2 // \ 6[°] 6[°] // \ 5^w3 // \ 2 2 9 9 \ 6 8 8 8 y 9 \ 6 8 1 9 2 // \
 西 風 瘦 馬， 夕 陽 西 下， 斷 腸， 人 在 天 涯，
 \ 3[°]5 // \ 5[°] 3 5 t 6 8 6 // // |
 斷 腸， 人 在 天 涯。

五、結語

唐代詩人劉長卿曾有詩句云：「古調雖自愛，今人多不彈。」自從陳逢源文教基金會主辦的「大專聯吟」經歷了二十個春秋的活動，畫下了句點以後，詩歌吟唱的比賽活動雖已經盛況不再，但是幸賴民間尚有不少團體或基金會仍舊默默的在耕耘推動，並不因為比賽的式微而停止吟誦活動的推展。這種詩詞吟唱的推廣，一方面要將傳統吟誦曲調保存下來，另一方面也要推陳出新，再創作一些新的曲調，才能承先啟後，薪火相傳。至於新的曲調如何產生？這就有賴於詩詞界與音樂界來共同合作，過去已經有音樂界的前輩曾經留下了部分作品，這些或為藝術歌曲，²⁹或為流行歌曲，³⁰雖然大致上都是從音樂角度出發，不過站在推廣流傳的角度看，也不失為良方。若能再加入具有戲曲唱腔特色的語言聲調因素，相信就更能增加它的聲情韻味，因此本文乃嘗試就音樂旋律和語言聲調的關係部份進行

²⁹ 例如：張繼〈楓橋夜泊〉，郭芝苑作曲；趙嘏〈聞笛〉，李抱忱作曲；李白〈春夜洛城聞笛〉，劉雪庵作曲；白居易〈花非花〉，黃自作曲。

³⁰ 例如：由鄧麗君主唱的《淡淡幽情》專輯，共收李煜〈相見歡〉、蘇軾〈水調歌頭〉等 12 首詞，作曲者包括劉家昌、梁弘志、譚健常、鐘肇峰、古月、黃霑、翁清溪、鐘肇峰、陳揚等人。歌林唱片（後轉由寶麗金唱片發行），1983 年 01 月。



詩詞吟誦譜曲之探討，關於譜曲的理論部份，不論華語或閩南語，「依字行腔」乃是其大原則，進而依據孫從音和楊蔭瀏二人所歸納的幾項規則，作為華語吟誦之譜曲參考；至於閩南語部份，其實也是可以依據這個規律，再參照閩南語本身的聲調變化，稍加調整應用即可。本文實際譜曲舉例部份偏重以閩南語為主，原因主要是由於華語吟誦方面已經有人嚐試過，而閩南語部分畢竟還是屬於一塊待開發的園地，因而本文願藉此拋磚引玉，或許能夠使讀者激盪出更多的創作靈感，以為詩歌吟誦的新曲譜開展另一片亮麗的天空。

引用文獻

一、專書

- 董同龢：《漢語音韻學》，台北：文史哲出版社，1977年9月。
 《十三經注疏·尚書》，台北：新文豐出版公司，1986年01月。
 《十三經注疏·詩經》，台北：新文豐出版公司，1986年01月。
 楊蔭瀏等《語言與音樂》，台北：丹青圖書有限公司，1988年。
 吳金娥、姚榮松、張孝裕、黃家定、廖吉郎、季旭昇、高秋鳳、張美煜、楊如雪、劉瑞箏、林國樑、張正男、張素貞、葉德明、潘麗珠等合著：《國音及語言應用》，台北：三民書局，1993年8月。
 林慶勳、竺家寧：《古音學入門》，台灣：學生書局，1993年09月。
 董忠司：《台灣語語音入門》，台北：遠流出版事業公司，1996年。
 董忠司：《台灣閩南語語音教材初稿》，台北：行政院文化建設委員會，1996年。
 林鳳珠：《台語詩詞吟唱精選》，高雄：久成出版社，2002年。
 莫月娥：《大雅天籟：莫月娥古典詩吟唱專輯》，臺北：萬卷樓圖書公司，2003年。
 曾永義：《俗文學概論》，台北：三民書局，2003年6月。

二、期刊論文

- 落地：〈腔、調辯說〉，《中國音樂》，北京中國音樂學院，1998年04期。



- 落地：〈腔、調辯說〉（續），《中國音樂》，北京中國音樂學院，1999年01期。
- 張清泉〈佛經台語讀誦研究—以《佛說阿彌陀經》為例〉，彰化師大《國文學誌》第5期，2001年12月。
- 張清泉〈詩歌吟唱教學的理論與實務〉，《彰化師大國文學誌》第十一期。2005年12月。



The Method of Verse Reciting and Musical Composition of “Yi zi xing qiang”

Chang, Ching-Chuan (張清泉)

In this world, the languages of many races maintain a close relationship with their own ethno-music; likewise, the music of Han people has a tight and inseparable correlation with the Chinese language. All sorts of diverse local languages scatter within the vast territory of China; as a result, various kinds of local music or local operas/ dramas have taken shape, and “music for voices in a Chinese opera” is a special product under the mutual influence of local language and local music. When reciting poetry with whatever dialects, basically, the model structure formed by the high and low of melody of language tone (intonation) is taken as the foundation, and a more musical verse can be recited further; this kind of model of recitation melody is similar to the model of intonation melody, namely, the high and low, and ascending and descending of tone shall not have conflict, and this is the so-called “yi zi xing qiang (to sing according to the tone of characters).” With this method of recitation, the melody of the same poem will have a slightly different performance when it is chanted at varied places and time; yet however different, the basic model is similar, that is to say, the basic model structure such as the pitch of musical note, the ascending and descending of melody, and the length of meter should generally follow the dialect accent melody as well as the level and oblique tones and rhythm, without conflict. This kind of recitation method is the recitation of “yi zi xing qiang,” and to compose a



new score in accordance with this principle is the research's focal point of exploration.

Keywords: Poem reciting and chanting, yi zi xing qiang, musical composition.

