

## 南管曲目分類系統及其作用\*

王櫻芬

國立臺灣大學音樂學研究所副教授

**摘要：**本文從分類的重要性出發，探討南管分類系統在南管樂人的認知和南管音樂文化運作機制上扮演的角色。本文先指出南管分類系統的基本架構由四類門頭所組成，而且此分類系統之雛形最晚到十七世紀初（亦即明末）已經存在於南管曲簿，之後經歷代樂人擴充而成現在的格局。接著本文提出此分類系統在南管樂曲之創作、展演、學習、欣賞上所扮演的角色。在創作方面，門頭牌名是南管樂人創作新曲和新門頭的基礎，並以歷代南管創作實例證明門頭牌名的創作活動至今仍在進行，而且即使近幾十年來南管的演出形式有所改變，門頭牌名仍舊持續存在。在展演方面，門頭牌名乃南管樂人必備之知識，並舉例說明南管曲目分類系統如何為傳統排場提供了曲目安排的基本規範。在學習方面，門頭牌名是南管學習和教學的重要依據，而排門頭的規矩和所謂的五大套（或八大套）指套為南管樂人熟悉門頭牌名提供良好機制。在欣賞方面，門頭牌名是南管樂人欣賞演出的依據和評價其他樂人的標準。最後本文指出門頭牌名是南管音樂之所以為南管音樂的最根本條件，而南管曲目分類系統則是南管音樂文化運作機制的最主要核心。

**關鍵詞：**南管，分類系統，門頭牌名，音樂認知。

---

\*本文是以1999年發表於「社會、民族與文化展演國際研討會」之論文為底稿，加以大幅修改而成。本文部分研究成果來自1996至1998年度國科會專題計畫「南管滾門曲牌分類系統比較研究(一)至(三)」以及2001年度國科會專題計畫「從明刊弦管選本看南管曲簿的持續與變遷」。感謝計畫助理李毓芳和楊湘玲的協助。

在 *A Study of Thinking* (1956) 這部經典著作中，Bruner 等人提出分類對人類的重要。根據他們的說法，1) 分類是人類生存的本能，也是每天必須進行的活動；人類一方面具有分辨環境中各種事物之細微差別的能力(例如色彩、聲音等等)，但是另一方面人類卻無法負荷這些事物之細微差別所帶來的複雜資訊，因此必須無時無刻將環境中的細微事物進行分類，以便維持生活的正常運作(同前引書:1)；2) 事物的類別是一種發明而不是發現，而且是由各個文化所約定俗成(同前引書:7-8, 10-11)；3) 分類的作用有五種：降低環境的複雜度，提供人類辨識各種事物的基礎，降低重覆不斷學習的負擔，讓人類知道行為的規範，並讓人類能建構事物類別之間的次序和關係(同前引書:11-13)。

本文以南管曲目分類系統及其作用為例，探討分類的另一種作用，也就是做為人類創造力和美感經驗的認知基礎。南管樂人在聽到一首南管樂曲時往往能夠辨識出該樂曲所屬的類別。這種辨識能滿足人類認知上的基本需求，並且能帶來一種 “That’s It!” (就是它!) 的快感(同前引書:17)。同時，南管樂人也以他們對樂曲類別之特徵的掌握作為學習舊曲、創作新曲、以及欣賞評價的基礎，並以樂曲類別來規範其展演時的曲目內容和順序。

這種以既有之樂曲類別作為創作、展演、學習、欣賞的認知基礎，是許多音樂文化共通的現象，尤其是中國的曲牌音樂或其他以旋律型(melody types or melodic formulae) 進行創作的音樂文化(如印度使用 *raga*、印尼使用 *patet*、阿拉伯世界使用 *maqam*、葛利果聖歌等等)。

不過，南管與其他中國曲牌音樂不同之處，在於它的曲目分類系統較為複雜。南管與其他的曲牌音樂一樣，也是以曲牌進行填詞度曲來創作新曲，但是南管樂人稱曲牌為「牌名」，並將牌名做了進一步的歸類，稱為「門頭」，因此該系統的分類結構較一般曲牌

音樂多了一個層級。再者，有關門頭和牌名的名稱、定義、數量、從屬關係等等細節，樂人之間說法不一，又缺乏系統性的相關研究，使得該分類系統更形複雜。<sup>1</sup>

有鑑於此，筆者自 1983 年開始以南管曲目分類系統作為研究主題，先後完成碩士論文(1986)和博士論文(1992)，接著又自 1996 年起進行後續研究，大量收集不同時空留存下來的南管曲簿，<sup>2</sup> 並進行曲目分析比較。雖然目前仍有許多細節未能釐清，但是對於南管曲目分類系統及其作用已有較為全面的了解，因此擬藉此文達成兩個目的，一是化繁為簡，指出南管曲目分類系統的基本架構，二是探討該系統如何發揮作用，為南管樂人的創作、展演、欣賞、學習等活動提供重要的認知基礎。

以下先就本文所探討之南管及其曲目分類系統作一定義和歸納，接著探討該系統在南管樂人各活動面向所扮演的角色。

## 一、南管及其曲目分類系統

### (一) 南管的定義及其曲目種類

南管是源自閩南泉州地區的古老樂種，隨著閩南移民傳至臺灣、香港、東南亞，以業餘曲館的形態遍存於閩僑社會，形成一南管文化圈。

- 
1. 目前為止，有關滾門曲牌的系統化研究仍然相當欠缺，其中以呂鍾寬(1987)及王耀華、劉春曙(1989)對於南管曲目及滾門曲牌作了較深入的研究。前者提出對於南管曲目分類的個人創見，並就其分類各項舉出代表性曲目為例，對南管曲目的整理做出了大量的工作。後者對於滾門曲牌的關係以及其旋律結構及特徵(腔韻)提出了不少創見，並記錄了有關滾門曲牌的重要術語，極具參考價值，也對於南管的音樂美學特色有所討論。不過，前述兩者的研究雖然都對南管曲目及滾門曲牌做出了各自的貢獻，但也留下許多有待進一步研究的問題。
  2. 在時間上涵蓋明代至今，在地域上包括臺灣、菲律賓、閩南。

南管有廣義和狹義之分。廣義的南管包含以南管音樂作為主要音樂內容的樂種和劇種(如太平歌、天子門生、車鼓、高甲戲、南管戲等)。狹義的南管，也就是本文所要討論的對象，則是指一種絲竹樂，大多時候由琵琶、三弦、洞簫、二弦、拍板、及歌者組成，有時為了熱鬧也會加上四種打擊樂器和一支「玉噯」(俗稱「噯仔」，即小嗩吶)，稱為「十音會奏」。

南管現存的曲目主要包含「指」、「曲」、「譜」三部分。「指」、「曲」為聲樂曲，帶有曲詞，「譜」則是器樂曲，不帶曲詞。三類中，「曲」數量最大，成千上萬，因此有所謂「詞山曲海」。其次為「指」，共有四十八套，每套由數曲組成(但現在大多只奏不唱)。數量最小的是「譜」，共十六套，每套數節。由此可見，南管曲目以「指」和「曲」為主，而本文所要探討的便是「指」和「曲」的曲目分類系統。<sup>3</sup>

## (二) 南管曲目分類系統

南管目前正式刊行的曲簿，如《南管名曲選集》(張再興編 1962)、《閩南音樂指譜全集》(劉鴻溝編 1953)等等，大多詳細標示每一曲所使用的音階、節拍和曲調類別。南管樂人稱音階為管門，主要有四種，包括五空管、四空管、五六四管、倍思管；稱節拍為撩拍，主要有四種，包括七撩(相當於西方音樂的8/2拍)、三撩(4/2)、一二拍(2/2)、疊拍(1/2)。

曲調類別的部分較為複雜。曲簿中某些樂曲的曲調類別出現兩個名稱，有的則只出現一個名稱。出現兩個名稱者如〈月照紗窗〉(南管樂曲以曲詞前三至五字為其曲名)，其曲調類別標示為【長滾】

3. 另還有一類「套曲」，與「指」一樣，也是成套的聲樂曲，但是有特別的演唱方式，詳見呂鍾寬(1987)、蔡郁琳(2001)。

〔大迓鼓〕，表示該曲是用【長滾】此一門類下的〔大迓鼓〕曲調所演唱。<sup>4</sup> 樂人多稱曲調門類為門頭(或稱管門)，稱曲調為牌名(或稱序牌)，因此〈月照紗窗〉的門頭是【長滾】，牌名是〔大迓鼓〕。南管學者多稱曲調門類為滾門，稱曲調為曲牌，但筆者在此採取樂人的說法，稱之為門頭和牌名。每一門頭有其固定的管門和撩拍，每一牌名又有其固定所屬的門頭。

曲調類別只出現一個名稱者，如〈共君斷約〉，其曲調類別標示為【水車】，表示該曲是用水車此一旋律來演唱。在這種情形下，樂人多稱水車為該曲之門頭，但學者對此說法不一，有的參照樂人的說法稱之為滾門，有的則認為既然水車並非曲調門類而是曲調，應稱之為曲牌。這些矛盾由目前存在的幾個滾門曲牌表可以清楚看出。<sup>5</sup> 筆者贊成樂人的說法，主張應稱之為門頭而非牌名，原因是這類樂曲大多屬於循環體(strophic form)，中國音樂術語稱之為「滾遍」或「滾唱」，而非如崑曲等曲牌音樂的 through-composed (或稱「一段體」)之結構，因此較適合使用門頭(亦即滾門)而非牌名來稱呼其曲調類別。關於此點，詳見下文有關南管樂曲創作手法的討論。

綜上所述，可知南管樂曲可分為兩大類，一類的曲調類別只標示門頭而無牌名，因此其分類系統可視為一個四層結構，亦即管門、撩拍、門頭、樂曲。另一類的曲調類別標示門頭和牌名，其分類系統多了牌名的層次，因此可視為一個五層結構，亦即管門、撩

4. 本文以下以【】代表滾門(門頭)，〔〕代表曲牌(牌名)，〈〉代表曲名。若引文中遇有這些名稱，不論原文所用符號如何，一律改用以上之符號。

5. 目前筆者所見之滾門曲牌表共有七份，其中樂人整理的表，見《南音禱義》(未刊:12-14)、李拔峰(未刊:16-26)；學者整理的表，見陳嘯高、顧曼莊(1955)、呂鍾寬(1982:33-5)、陳冰機(1985:152-57)、王耀華、劉春曙(1987:39-41)、王愛群(1988:412-13)。

拍、門頭、牌名、樂曲。樂曲是音樂實體，管門、撩拍、門頭、牌名則是該樂曲的屬性。

值得注意的是，第一類樂曲的門頭又可再歸類為筆者所謂的「門頭家族」。同一家族中的門頭，以同樣的曲調類別作為其基本旋律，但在撩拍上呈現「長中短」的變化，例如，【長水車】、【水車】、【水車疊】這三個門頭都是屬於「水車」家族，其撩拍分別為三撩、一二拍、疊拍，而其旋律大致呈現折半的關係，簡言之，亦即將【長水車】之旋律的各音時值減半便成為【水車】，若再將【水車】旋律折半則成為【水車疊】（詳見 Wang Ying-fen 2003a）。

每個管門都有其代表性的門頭家族，其中五空管、四空管、五六四管都各有四個重要門頭家族（亦即所謂「四子」），稱為「五空四子」、「四空四子」、「五六四四子」。「四子」依撩拍長短可再區分為大中小，例如「四空大四子」包括【長水車】（又名【滿江春】）、【長逐水】（又名【輕薄花】）、【長尪姨】（又名【長潮韻悲】）、【長倒拖船】，皆為三撩拍；「四空中四子」包括【水車】、【逐水流】、【尪姨歌】、【倒拖船】，皆為一二拍；「四空小四子」則包括【水車疊】、【逐水疊】、【尪姨疊】、【倒拖疊】，皆為疊拍。不過「小四子」此一稱呼較少出現，常見的是「大四子」和「中四子」。若將這三個管門的四子加起來，總共有 12 個門頭家族。

倍思管因為門頭數量少，因此只有一個代表性門頭家族，亦即「潮陽春」家族，包括【長潮陽春】、【潮陽春】、【潮疊】。

除了上述代表性門頭家族之外，南管樂人還將其他次要的門頭家族加以歸納，統稱為所謂的「五空什錦」和「四空什錦」，各有 10 個，加起來共 20 個門頭家族。有關「五空什錦」究竟是哪 10 個門頭家族，各家說法不同，有的僅列出五空管的 10 個門頭家族，有的則包含了數個五六四管的門頭家族。不過後者的說法能

夠涵蓋五六四 管的門頭家族，因此似乎較為周全。<sup>6</sup>

若將上述的五空四子、四空四子、五六四 四子的 12 個門頭家族，加上五空什錦和四空什錦的 20 個門頭家族，則共有 32 個門頭家族。這 32 個門頭家族，如果每個家族以長中短計算，則有 96 個門頭。由於南管樂人通常說南管有一百零八個門頭，可見這 96 個門頭已經占了南管門頭的絕大多數，而且這 96 個門頭都是屬於第一類樂曲，也就是曲調類別只有門頭而無牌名。

除了上述 96 個門頭之外，其餘門頭大多屬於第二類樂曲，亦即曲調類別既有門頭也有牌名者。這些門頭以七撩的門頭為主，雖然數量有限，卻可說是南管音樂中的精華，不但是最具代表性的門頭，而且各自大多涵蓋一、二十個牌名，而每一牌名又再衍生出許多樂曲，因此他們的樂曲數量比起第一類樂曲有過之而無不及，而且許多南管重要名曲都是屬於此類樂曲。更重要的是，南管樂人將這幾個七撩的門頭稱為南管的「七大樂源」或是「七大枝頭」，<sup>7</sup>亦即其餘所有三撩以下的門頭都是源自這些七撩的門頭。這七大樂源包括：【二調】（四空管）、【大倍】和【小倍】（五六四 管）、【中倍】和【倍工】（五空管）、【山坡羊】（五六四 管）、【七撩倍思】（倍思管）。雖然這七大樂源與其他三撩以下之門頭的淵源關係仍有待進一步證明，不過它們在南管曲目分類系統中所占的重要地位應當是毋庸置疑。

除了上述兩大類樂曲之外，還有第三類樂曲是兼具前兩類的性質，其門頭一方面既帶有牌名，又同時有門頭家族。最明顯的例子

6. 認為五空什錦包含五六四 管之門頭家族者，包括樂人卓聖翔（見丁馬成、卓聖翔 1982:59）和許啓章（見吳明輝 1986:106）以及學者王耀華、劉春曙（1987:33）。認為五空什錦由五空管之門頭家族組成者，包括樂人李拔峰（未刊:21）和學者蔡郁琳（1996:29）。

7. 此乃據李拔峰的說法。見李拔峰（未刊:14-25）。

是【長滾】、【中滾】、【短滾】、【短滾疊】；這四個門頭形成家族，其中【長滾】是三撩拍，下有數個牌名，【中滾】、【短滾】是一二拍，也各有數個牌名，【短滾疊】則是疊拍，不再下分牌名。<sup>8</sup> 又如【相思引】是三撩的門頭，下分 10 個牌名，但又與【短相思】（一二拍）和【短相疊】（疊拍）形成家族。另一明顯例子是【錦板】（又稱【北調】），撩拍為一二拍，下分十多個牌名，又與【錦板疊】形成家族。這幾個門頭也是南管的重要門頭，不但因有牌名而衍生出許多樂曲，而且其中有不少為南管名曲。

其他還有幾個門頭，既無牌名，也未形成任何家族，如【一封書】、【四開花】、【八駿馬】、【九連環】等等。這些門頭為數甚少，樂曲也數量有限。筆者將這些零星門頭歸為第四類。

綜上所述，第一至三類樂曲的門頭是南管曲目分類系統中的最主要成分。第一類形成門頭家族，門頭數量龐大；第二類樂曲的門頭雖數量有限，但衍生出許多牌名和樂曲，且為前者門頭的根源，為南管精華所在；第三類兼具前兩類的性質，既有牌名，又有門頭家族，且為南管重要門頭。第四類則是零星門頭，既無牌名亦無家族，目前數量稀少。

以上是南管曲目分類系統目前的基本架構。接下去進一步探討此分類系統在南管樂人之創作、展演、學習、欣賞等四方面的作用。

## 二、南管分類系統的作用

### (一) 在創作上的作用

南管現存數以千計的曲子，是歷代樂人根據既有的詞牌、曲

8. 另還有【短中滾】，也有分出牌名，但由於筆者不確定它是否與【短滾】重疊，因此暫不另計。



牌，經過填詞度曲創作而成。大多數的南管樂曲，並未記錄何人何時創作，但是我們由龍彼得的《明代閩南絃管選本三種》(1992)<sup>9</sup> 可以清楚看到，這三種出版於十七世紀初的明代刊本中，至少有百餘首曲子還存在於現在的南管曲簿中，<sup>10</sup> 而且其中大多數曲子的門頭對照同曲現在的門頭，可知皆屬上述第二類和第三類樂曲，包括了前述的「七大樂源」，以及【相思引】、【北調】、長中短滾等，而且有不少牌名也與今相同。不過最大的差別是，明代刊本中門頭的分類較今來得粗略，其中【雙】涵蓋今之【中倍】和【倍工】，【背雙】涵蓋今之【大倍】和【小倍】（「背」代表五六四管），【二調】和【山波洋】即今之【二調】和【山坡羊】。換言之，今之「七大樂源」是源自明代刊本中的【二調】、【雙】、【背雙】、【三波羊】四大門類。值得注意的是，在《百花賽錦》中，【雙】還包括了今之【山坡里】，或寫作【雙，山波洋】（見前引文<sup>52</sup>），因此「七大樂源」的源頭或許可以更簡化為【二調】、【雙】、【背雙】三者。在三撩拍方面，【相思引】不變；一二拍方面，【北】代表今之【北調】，【背北】為今之【寡北】，【滾】則包含今之【錦衣香】、【什相思】等五空什錦的門頭。<sup>11</sup> 綜上所述可知，南管曲目分類系統的核心在十七世紀初便已有雛形，之後透過四個世紀南管樂人的創作活動而持續擴充，形成目前所見的格局。<sup>12</sup> 這些創作活動不但包括新樂曲的創

9. 此三種刊本包括《新刻增補戲隊錦曲大全滿天春二卷》（簡稱《滿天春》），上欄為南管曲，下欄為戲文摘齣；《精選時尚新錦曲摘隊一卷》（簡稱《鈺妍麗錦》），為南管曲簿；《新刊絃管時尚摘要集三卷》（簡稱《百花賽錦》），也是南管曲簿，且是目前所見最早標有拍位的南管曲簿。

10. 詳見龍彼得(1992)第三章，龍彼得著、王櫻芬譯(1995)。

11. 以上詳見龍彼得整理的明刊曲目和今之曲目的對照表(龍彼得 1992:49-55)。

12. 該分類系統何時才發展成現在的架構，南管樂人李拔峰認為應是在清末(未刊:30-31)，但此說待考。

作，也包括新門頭和新牌名的創作，而這些創作都是以既有之門頭牌名為素材。以下進一步探討其創作方式。

## 1. 創作方式

南管樂人的創作活動中，最顯而易見的便是新曲的創作。樂人根據門頭和牌名的基本旋律以及詞曲配合的規則，如字位(即曲詞正字應出現的撩拍位置)或曲詞格律(即曲詞聲調與旋律的配合關係)等，透過填詞度曲的過程而完成新曲。

新曲創作有兩種主要方式。第一種是以門頭的基本樂句類型(phrase types)按照某種規律組成樂段，再以樂段及其變體為基本單位，反覆循環，形成一曲。以西方音樂術語而言，此乃循環體(strophic form)。<sup>13</sup> 以中國音樂術語而言，可說是一種「滾唱」，也可視為唐代大曲「滾遍」的一種遺存。第一類樂曲，亦即門頭家族的樂曲，大多是以此種創作方式做成，而非以崑曲或南北曲曲牌的創作手法做成，因此是筆者認為這類樂曲的門頭較適合稱為門頭(亦即滾門)而非牌名的原因。

另一種新曲的創作方式則較接近崑曲或南北曲的創作手法。第二類樂曲的門頭多屬此類。這些門頭各有多個牌名，每個牌名有相當固定之旋律和字位，因此創作者只需按照這些既有的旋律，在字位上填入新詞，再就旋律與新詞之聲調有所不合之處略作旋律上的改動調整，便可成一新曲。南管樂人稱如此創作而成的曲子為「對曲」。<sup>14</sup> 這種樂曲通常是屬於所謂“through-composed”的結構，並

13. 此乃具筆者對於三撩和一二拍門頭的分析所得。詳見筆者碩士論文(Wang Ying-fen 1996)以及拙著(王櫻芬 1994)，尤其是結論部分。

14. 有關「對曲」之定義，南管樂人張再興先生1985年給筆者的信寫道：「韻全同而曲詞不同叫做『對曲』，那是有人認為某曲韻佳，而創另詞加入，如【長滾】之〈聽鐘鼓〉與〈三更鼓〉即是。」由於除了張再興以外，其他樂人甚少提及「對曲」一詞，因此本來筆者不太確定此術

無反覆出現的基本樂句類型，因此與上述循環體結構不同。

還有一種新曲的創作方式與「對曲」正好相反，是以不同門頭來演唱現有的曲詞，形成同曲詞而不同門頭的一組曲子。南管樂人稱這類曲子為「穿枝串」，而這樣的創作方式目前只存於澎湖南管先生陳天助所傳的抄本，雖然已無人知道其確實用法，但可能是為了能夠靈活應付排場時排門頭的規矩而作的特殊曲目，詳情請見下文有關展演部分。

以上是創作新曲的幾種主要手法。不過，除了新曲的創作之外，南管樂人也利用既有的門頭和牌名來創作新的牌名，甚至創作新的門頭。

在新牌名的創作上，主要是表現在集曲和犯曲，<sup>15</sup> 也就是將不同門頭或牌名的大韻(即各門頭之特徵旋律)連綴起來，成為新的牌名，例如【中滾】〔十三腔〕結合了13個不同的門頭，【倍工】〔巫山十二峰〕結合了12個【中倍】及【大倍】的牌名，【中滾】〔三隅犯〕是犯用了三個其他的門頭，【中滾】〔四隅犯〕是犯用了四個其他的門頭。前兩者是以所集曲調之數目為其牌名，後兩者則以「某某犯」為其牌名。

至於新門頭的創作，則有如下幾種方式。一種是前面提過的門頭家族，亦即將某一門頭的撩拍進行折半或加倍，形成長中短關係的不同門頭。

第二種是以既有的幾個門頭組成一個新的門頭，例如【山坡羊】

---

語是否為南管界所通用。幸運的是，1999年1月間，筆者在澎湖樂人張再隱先生所藏之曲簿中，發現其中有一抄本在「大四子」【竹馬兒】的曲子〈想馬上郎〉下方清楚寫著「〈羨君瑞〉對曲」，而比較後發現兩曲的關係果然符合以上對於「對曲」的定義，因此終於可以確定「對曲」一詞的確為其他南管樂人所通用。

15. 此乃筆者借用曲牌體樂種、劇種之術語，並非南管術語。

(或寫作【三波羊】)此一七撩門頭是以【大倍】起，過【小倍】，以【中倍】結束，因此是結合大中小倍三個門頭所組成；<sup>16</sup>【長五供養】則是結合了【長望遠】、【長玉交】、【長寡】、【中寡】、【望遠】等五個門頭(李拔峰未刊:18)。

另一種方式是改變既有之門頭的管門而成一新門頭，例如【錦板】原為五空管，改為四空管便成了【北青陽】，因此【北青陽】又名四空錦。其它類似的例子包括【綿答絮】(五空管)改為【品綿答絮】(四空管)、【短相思】(五空管)改為【品短相】(四空管)等等。

還有一種方式是結合兩個門頭，形成南管樂人所謂的「過枝曲」，例如：〈暗想暗猜〉一曲的門頭為【相思引過長潮陽春】，意指該曲前半是屬於【相思引】門頭(五空管)，後半則過到【長潮陽春】門頭(倍思管)。由於這兩個門頭都同為三撩，因此原則上是用「過」來指稱門頭的轉換。如果是由三撩的門頭轉換到一二拍的門頭，則原則上用「落」來指稱，例如〈中秋時節〉的門頭為【長滾落中滾】。與前面集曲或犯曲不同的是，「過枝曲」是爲了排場時排門頭的規矩所作(詳見下文展演部分)，而且所包含的門頭只有兩個，因此並不另創新的門頭或牌名，而是直接以「某門頭過某門頭」或「某門頭落某門頭」爲其門頭名稱。

南管樂人除了利用既有之門頭牌名來創作新曲或新牌名或新門頭，還可利用門頭和牌名的名稱來作爲創作曲詞的素材。例如：有一曲〈將只管弦來整起〉(門頭爲【短滾】)，曲詞是由許多門頭連綴而成：

16. 該門頭又稱爲【三波羊】，正好與其中包含三個門頭相符，可能此即該門頭名稱的來由。

將只管弦來整起，聲聲句句唱出【雙閨】【疊韻悲】，【雲飛】【錦衣】【竹馬兒】，【福馬】【潮陽】【山坡里】，【玉匣】【刮地】，【風餐】【麻婆子】，【二調】【水車】【交枝】【柳搖】【綿答】【什想思】，【二調北】、【長水車】，【鶯折】、【柳搖】、【綿答絮】過了【短相思】。<sup>17</sup>

另有一曲〈將只管弦〉（門頭為【牛腳堀】），曲詞的一部分也是由門頭名稱連綴而成：

將只管絃唱出【長相思】【中倍】【小倍】過【山坡陽里】，【二調】【倍工】落【湯瓶兒】，妾今請君……。<sup>18</sup>

至於牌名，則有一曲〈桃紅是春天〉（門頭為【玉交枝】），其曲詞中參雜了數個牌名：

桃紅是春天，帶〔九串珠〕行到〔八寶庄〕池邊，見許〔水底月〕照于乜生意，阮又聽見〔水晶弦〕聲悲，愁鎖春山，淚滿秋江，疲減飢，〔紅繡鞋〕、〔綠繡鞋〕就亦無去整理，想著起來阮如醉痴。<sup>19</sup>

由上可知，門頭和牌名不但是南管樂人創作新曲的基礎，也是南管樂人創作新牌名、新門頭、新曲詞的素材。此外，新門頭和新牌名的創作也往往要仰賴南管樂人對於既有門頭、牌名之管門、撩拍的了解，可見南管樂人進行創作時，必須對南管曲目分類系統有

17. 此曲收於張再興編(1962:119)。

18. 此曲收於丁馬成、卓聖翔(1985:224)。

19. 此曲曲詞轉引自王耀華、劉春曙(1987:38)。

一通盤了解，方能進行上述的各種創作活動。

以下透過一些創作實例，了解歷代南管創作情形，並藉此證明南管樂人以門頭、牌名進行創作的行為至今仍然存在，而且即使是為了改革南管所進行的創作，也仍以門頭、牌名作為創作基礎，甚至以此做為保存門頭、牌名的手段，由此可見門頭、牌名對南管創作的重要。

## 2. 創作實例

### (1) 傳統創作方式的持續

歷代南管創作的情形雖然沒有明確的紀錄，但是我們從一些文獻和抄本可知，南管創作的實例最遲在明代應該已經存在。首先，前面提到的明代三種刊本，其書名中有「時尚新錦曲」等字眼，可推論其中起碼有部分曲子應是當時(即十七世紀初)所創。其次，相傳明代的文人學士曾經創作新曲，如〈困守寒窗〉一曲據傳為明萬曆年間李九我所作(《南音講義》未刊<sup>4</sup>)。

清代的情形目前不詳，但清末民初被尊稱為「南管狀元」的著名樂人陳武定據說曾對門頭【沙淘金】進行改革，也曾「編過一些南曲，如〈伶俐姿娘〉和〈濫懶查某〉，所用的曲調為【北疊】(曾連昭 1988:119-20)。此外《南音講義》也說【北疊】是清代創作的曲調，不過既然前面引文提到陳武定是以【北疊】「編曲」而非作曲，推測【北疊】應非陳武定所新創，而是既有的曲調。

目前較能確定的清代創作實例是清末南管樂人傅若理所著的曲集《雅韻新編》，據稱該曲集「按管門集所創南曲四百余闕」(黃漢忠、邱曙炎 1991:226)。<sup>20</sup> 由該曲集之名稱推測，其創作方式仍是

20. 該文提及胡銘炮整理了《清末澄懷軒傅若理代表作十四闕》，由此可推斷傅若理乃清末之樂人(黃漢忠、邱曙炎 1991:225, 235)。另據該文，「澄懷軒」位於同安，因此傅若理可能是同安人。

用既有的門頭(「雅韻」)進行「編曲」,而所謂「按管門」排列,「管門」可能指四空管、五空管等管門,也可能指門頭(如前所述,有些樂人以管門稱門頭),須見其曲簿方能確定。

除了上述例證,筆者在南管抄本中還發現了清代以降的一些創作實例,例如有些樂曲的曲詞以鴉片和花會為主題,前者如〈鴉片癮〉和〈我少年〉,後者如〈壓花會人人興〉,三曲之門頭皆為【寡疊】;<sup>21</sup>有些曲詞羅列日治時期臺灣艋舺的一些地名,如【金錢花疊】<sup>22</sup>〈勸世上着細膩〉中提到龍山寺、祖師廟、蓮花池等。由此推測,這些樂曲可能是清代和臺灣日治時期(甚至更晚)的作品。此外,菲律賓金蘭郎君社的抄本中有兩首樂曲名為〈告僑胞〉、〈勉僑胞〉,廈門樂人許啓章於1930年代任教高雄旗津清平閣時曾以【逐水流】創作〈高山小隱〉一曲(見吳明輝編1986:61),而臺灣南管樂人吳再全也曾以【毛婆子】為套曲《梁州序》的最後四曲重新填入新的旋律(見呂錫寬1987上編408-12);這些應該都是二十世紀上半葉的創作,其中吳再全的樂曲甚至有可能是1945年之後所作。由此可見,傳統的南管創作活動最少到二十世紀中葉為止仍持續進行,而且所創作的曲已被納入南管曲簿中,成為南管傳統曲目的一部分,其曲詞雖反映出創作時的現實生活,但是門頭、牌名的應用仍符合傳統曲目的創作原則,而吳再全的創作則是連曲詞都是沿用古曲,僅是利用不同的門頭進行度曲,因此較上述其他曲例更接近傳統的創作手法。

21. 〈鴉片癮〉見菲律賓金蘭郎君社抄本第二十八集,後兩曲見吳明輝(1981:327, 326)。花會是清代和日治初期在臺灣及閩南流行的一種賭博行為,在《鳳山縣採訪冊》《金門志》《廈門志》等方志皆有所提及,見中央研究院漢籍電子文獻。

22. 【金錢花疊】又稱【趕滾】。見潘榮枝手抄本第五集頁68-71。

## (2) 改革創新派的創作

### (a) 1949 年後的閩南

在中共政府提倡的「百花齊放、推陳出新」文藝政策指導下，1949 年後泉州、廈門的南管(當地現多稱為南音)出現了許多改變，不但演唱、演奏形式增加了種種曲藝化的表演方式和不同的樂器編制(甚至包括民樂和西樂的樂器)(參見吳世忠 1988:109；王權1988:12；Wang Ying-fen 1995:15)，也創作了許多所謂「反映現代生活」，「具有時代特色」的作品，其中不少曲子帶有政治宣傳的色彩，例如〈僑眷蔣淑端〉、〈百花齊放〉(石永泉 1988:115)、〈紅軍過草原〉(黃漢忠、邱曙炎 1991:242)、〈海峽情〉、〈僑鄉新氣象〉(見石獅文化館編 1993)等等。

在這些強調「時代特色」的作品中，傳統門頭扮演的角色究竟如何？以下針對廈門、泉州兩地的情形進行討論。

以廈門而言，紀經畝是該地創新曲目的代表人物，所創作的 new 曲有五百首以上(黃漢忠、邱曙炎 1991:239)。雖然筆者尚無機會見到，但是由以下記載可一窺其創作手法：

紀老大膽突破了南曲詞詞變曲不變的填曲法，但他特別注意保留滾門並按詞意加以發展，加上前奏、間奏和尾奏。紀經畝先生還以新的聯綴體表現新詞，如〈蝶戀花、答李淑一〉的【八長錦】，就合理採用了【北相思】、【沙淘金】、【疊韻悲】、【竹馬兒】、【長玉交】、【長望遠】、【生地獄】、【相思引】八個曲牌〔筆者按：應是滾門〕聯綴而成。(黃漢忠、邱曙炎 1991:239)

由上可見，門頭不但仍是紀經畝創作的基礎，而即使有新創門頭(如上述的【八長錦】)，也是以傳統門頭連綴而成，是傳統的創



作方式之一，只是在唱奏形式和風格上已有明顯改變，例如加上前奏、間奏、尾奏，或是強調強弱、快慢的對比等等。

至於泉州方面，其創作方式基本上與前述廈門的情形大致相同，不過在泉州還有自創曲調的例子。譬如吳彥造作品選集中的 22 首新曲，有 9 首並未註明所用的門頭，乃新創之曲調(石獅文化館編 1993)。不過，由於其餘 13 首皆有註明門頭，可見門頭仍為其重要的創作基礎。

(b) 1980 年代的東南亞

東南亞第一位積極進行南管改革的樂人，是新加坡湘靈音樂社的已故社長丁馬成。他認為東南亞南管活動的式微，問題出在南管曲詞內容的不合時宜以及南管音樂的緩慢冗長，以致曲高和寡。<sup>23</sup> 爲了振衰起弊，他在 1977 年倡辦了第一屆的亞細亞南樂大會奏，邀請東南亞及臺、港各地的弦友參加，並在該次會奏中提出對於南管進行改革的建議，得到與會者的支持，決議要「舊瓶裝新酒，創作具教育意義的新詞，並以精簡，每首五分鐘左右爲限。」<sup>24</sup> 之後，丁馬成積極創作新詞，並請廈門出身的樂人卓聖翔(1947-) 爲他所作的新詞譜曲。

在丁馬成、卓聖翔的合作下，他們在 1981 至 1985 年間出版了《南管精華大全集上集》、《南管精華大全集中集》、《南管精華大全集下集》，收錄的內容包括 271 首曲、傳統指譜 41 套、曲藝《樓臺會》、劇藝《珠鳳緣》(梨園戲的摘段)。271 首曲中，除了 41 首註明爲古曲外，其餘 230 首都是新曲，而新曲中除 25 首左右爲他人

23. 有關這點，可由丁馬成所做的新詞〈燈月會〉清楚看出，如「南管流傳幾百年，音律清妙不與尋常比。只可惜內容失時宜，……多爲兒女情，半是淒涼意，妨礙進取心……集思廣益創新內容，灌輸教育新意義。……」見丁馬成、卓聖翔(1985:94)。

24. 見劉奇俊爲《南管精華大全下集》(1985)所寫的序文。

所作新詞外，其餘 205 首都是丁馬成所創的新詞。新詞的譜曲幾乎一律是由卓聖翔負責，曲調是根據南管既有的門頭作成，每一曲都清楚標示出所用的門頭。

卓聖翔不但用既有的門頭譜曲，而且更重要的是，他企圖藉由這些新曲的創作，再結合小部分的古曲(即指傳統曲目)，將南管的 108 門頭及 36 門疊全部以具體曲例呈現出來，作為對於南管所有門頭的總整理。這點由《南管精華大全集中集》、《南管精華大全集下集》的「本集各管門選曲記載表」(此套曲集稱門頭為管門)也可明顯看出。<sup>25</sup>

卓聖翔的譜曲雖然絕大多數是用既有的門頭，但是仍有少數幾個門頭，如【四季花疊】、【英雄塚疊】，是他個人新創。<sup>26</sup>此外，他用了一連串以數字開頭的門頭，包括【一封書】、【二停】、【三及第】等等(見丁馬成、卓聖翔合作 1982:6-14；1985:52-58)，其中有數個門頭在其他曲簿未曾出現，可能是白厚或卓聖翔新創(文中並未交代)，不過，由這些門頭的選曲實例可看出，它們都是集傳統門頭連綴而成的「集曲」類門頭，因此就算是新創，仍舊不脫傳統門頭的範圍。

值得注意的是，由其師承看來，卓聖翔的創作與廈門的南管創新有極密切的關係，而且很可能也受到大陸民樂創作風格的影響。<sup>27</sup>他的兩位廈門老師，一是白厚，一是紀經畝。卓聖翔對於門頭的認知應當受到白厚的影響頗大，這是因為《南管精華大全集》

25. 見丁馬成、卓聖翔合作(1981:編者的話)。「本集各管門選曲記載表」見丁馬成、卓聖翔合作(1982:6-14；1985:52-58)。

26. 此乃根據卓聖翔本人的說明(丁馬成、卓聖翔 1985:65)。

27. 卓聖翔自 12 歲(1959)拜廈門錦華閣白厚先生及集安堂紀經畝先生為師，自 15 歲開始學作曲，1980 年代初期前往上海音樂學院向該院教授劉福安學習作曲理論。此乃綜合以下資料所得：丁馬成、卓聖翔(1981)作者卓聖翔簡歷；胡棣華，〈南管和湘靈樂社〉(轉錄於丁馬成、卓聖翔 1985:51)。

中的 108 門頭暨 36 門疊表是根據白厚的遺集整編而成，而且其中所收錄的一些古曲也是依據白厚遺集轉載（丁馬成、卓聖翔 1982:5，15）。至於紀經畝，則可明顯由《南管精華大全集》對於紀經畝話語的引述（前引書:42；湘靈音樂社編 1987:147），以及丁馬成在〈今古〉一曲的歌詞中稱讚紀經畝為勇於創新的第一人（丁馬成、卓聖翔 1982:116），可以看出紀經畝對於整個《南管精華大全集》這項創舉起了重大影響。《南管精華大全集》中集寫道：「南樂宗師紀經畝先生說：『詞為社會服務，曲要為詞服務；新曲聽起來應似南音，又不能全似南音，既可保留傳統，又能適合新時代。』」（前引書:41）而這句話正是丁、卓兩人合作之新曲的寫照。至於其中之所以造成既像又不像的感覺，這又與大陸民樂的影響有關，而這個問題也同樣出現在前述泉、廈的南音改革上，例如前面提過的美學觀的改變、樂器編制的民樂化等等。

至於丁馬成、卓聖翔的改革，顯然受到許多東南亞絃友的批評。這點在《南管精華大全集》以及 1987 年的摘錄版《丁馬成作品選集》可以明顯看到。例如，《丁馬成作品選集》在〈相逢〉一曲的曲詞後面附註：「因部分絃友，對聖翔作新曲，每每挑剔，故作此詞，意在婉勸。」（湘靈音樂社編:61）另一個有趣的例子，出現在《南管精華大全集中集》：

兄問：自我有耳有目之日，未聞未見寡北管門有用過倍  
，而爾竟敢用之。

弟答：前賢錦板既能用四空，何以現今寡北不能用倍？

兄：……

由此段預言可以推知，絃友們對於卓聖翔譜曲的批評，可能是認為他並未根據門頭原有的規律和特徵來創作，而根據筆者與絃友

的接觸，發現他們的確對於卓聖翔的創作有此反應。

雖然卓聖翔的創作或許與門頭原有的規律和特徵不甚相符，但是無論如何，他要對南管的門頭作一全面性整編的企圖是很清楚的，而且所創作的曲也都是以既有的門頭作為基礎，即使是少數新創的門頭，大多也是利用既有門頭連綴而成的「集曲」。因此，既有的門頭在丁馬成、卓聖翔合作創作的曲中仍舊扮演非常重要的角色。<sup>28</sup>

#### (c) 1970、1980 年代的臺灣

臺灣的南管樂界幾乎從未有人大規模的進行南管創作，或提倡南管改革，而且大部分館閣對於大陸及新加坡的新創曲目也並未採用，雖曾出現對唱的曲藝方式，但僅止於少數樂人。不過近幾年來，一些新興的南管團體，如漢唐樂府及江之翠南管樂府，為了吸引現代觀眾，不但改變演出方式，在音樂上也有所創新，但是仍以傳統曲目為主，或有加以改編重組，但並未新創門頭。<sup>29</sup>

除此之外，有文獻提到余承堯「以舊調填製的新詞『調笑令』、『滿江紅』、『雨霖鈴』等」（呂錘寬 1986:74）。雖然筆者未曾得見余承堯的創作，但所謂「舊調」應是指既有的門頭。另外，李拔峰曾以【昆腔寡】為宜蘭軒轅南管古樂學會創作〈黃龍山頌〉一曲（李拔峰未刊），但與南管傳統曲目似乎差異頗大，且並未收入南管曲簿，不過其創作也仍是以傳統門頭進行。

綜上所述，門頭和牌名最晚在十七世紀初便已是南管創作的基礎，一直持續至今，而即使是現今的所謂改革創新，絕大多數也仍

28. 卓聖翔保存門頭的心願終於在 2000 年藉由出版《南管曲牌大全》（卓聖翔、林素梅 2000）而得以完成。該書以一曲代表一個門頭，提供曲譜和解說，並附有示範唱奏的錄音，可說是目前為止對南管曲目分類系統最完整的呈現。

29. 關於這類新興南管團體，可參見拙著（Wang Ying-fen 2003b）。

是以既有門頭爲其創作基礎，由此可知門頭、牌名分類系統在南管創作上的重要性。

## (二) 在展演上的作用

有關南管曲目分類系統在南管樂人展演活動的作用，可由兩個層次來討論，一是南管樂人如何以該系統所提供的知識爲基礎，進行南管曲簿所紀錄之樂曲的解讀和演唱，一是在南管正式展演活動中，該系統如何規範曲目內容的挑選和和曲目順序的安排。

### 1. 南管曲簿的解讀和樂曲演唱

前面提到現在通行的南管曲簿，通常除每曲之曲詞之外，還會標示該曲的管門、門頭、牌名，並附有工尺譜，上面點有撩拍。不過，這是現今已出版之南管曲簿的作法。至於大部分由南管樂人抄寫的南管抄本，或是前面提到的明代刊本，則往往省略許多細節。最常被省略的是管門，此乃因每一門頭之管門都已固定，只需有門頭便知管門。其次是省略工尺譜，只記門頭、牌名，並在曲詞旁點上撩拍，在此情況下，較晚近的抄本往往會提示起音是哪個「空位」(亦即音高)。再其次是省略撩，只記上門頭、牌名和拍位。最簡略者，則僅標註門頭、牌名，或是僅標註牌名。但是無論如何，最起碼一定要標示出樂曲的曲調類別，才能知道要用什麼曲調來演唱該曲。由此可見，門頭和牌名是南管樂人解讀曲簿和演唱樂曲最重要的知識背景，而且南管樂人必須熟知門頭和牌名的管門、撩拍、曲調特徵、字位等規則，方能將未標示管門、工尺譜、甚或撩拍的樂曲演唱出來。因此這不但是一種展演活動，也可視爲一種再創作的活動。

這樣的再創作活動，雖然現在已經少見，但是我們在一些南管樂人的論著中還有看到一些實例。例如《南音講義》提到，只要在

曲詞旁記錄該曲的門頭、牌名，點上撩拍，並註明起音，「熟悉南音的人，就能按照每個『滾門』〔即門頭特有的旋律以及它的進行規律把曲子唱出來〕（《南音講義》未刊：11）。<sup>30</sup>

對於這個說法，泉州的南管樂人兼學者吳世忠在討論明代刊本只標示拍位的做法時，也說：「那些對南音各個『滾門』或『曲牌』的曲調熟透的人，能夠在『拍圈』〔筆者按：即指拍位處劃圈〕的提示下，即興式地把樂譜準確地表達出來。舊時的南音藝人，不但以此來訓練自己的能力，加強自己的記憶，而且以此作為爭強鬥勝、顯示自己水平的手段」（吳世忠 1994:53-54）。更有趣的是，吳世忠還在文中現身說法，以〈自從別君〉當中的「后」一字為例，按照其拍圈所記時值，譜出當時該字所配之拖腔的旋律（同前引文:55）。可見只要對於門頭、牌名足夠熟悉，的確能夠進行這種再創作。

## 2. 南管正式展演(排場)的「排門頭」規矩

南管正式展演稱為「排場」或「整絃」，以別於平日在館閣中的練習。「排場」舉行的場合是在春、秋郎君祭之後或是廟會、節慶，由某一個館閣作東，邀請本館及其他館閣的絃友來一起交流觀摩（其實也是暗中較勁），通常三天，或五、七天，但是據說也有長達月餘（見下文），必須花費許多人力、財力，因此是館閣的一件大事。<sup>31</sup>

以往傳統的排場必須遵守諸多規矩，譬如演出必須在戶外「搭

30. 類似的說法，也見於王耀華、劉春曙(1989:37)。此外，筆者1991年載泉州訪問南管先生蘇詩泳時，曾請她以沒有帶工尺譜的曲簿試著唱出某曲，結果發現果然可以。有關樂人對於不帶工尺譜的曲子進行這種再創作的過程，參見筆者碩士論文(Wang Ying-fen 1986:243)。

31. 有關傳統南管排場的規模與花費之龐大，可參見張舜華、何懿玲(1980:51)。此外，張再興先生1986年8月15日給筆者的信中指出：「春秋祭郎君及先賢通常有三天，或五、七天，臺灣只臺南照例三天，一般是第

錦棚」，臺上佈置得富麗典雅，<sup>32</sup> 演出者登臺通常必須長袍馬褂，演出時進場退場接拍起唱等必須按照一定的「禮節步數」，一曲接下一曲時樂聲不可中斷等等。<sup>33</sup>

傳統南管的排場在曲目進行順序上必須按照「指、曲、譜」的順序，先由「嚶仔指」（即以玉嚶為主奏的十音會奏）鬧場，接著奏「簫指」（即以簫為主奏）讓氣氛安靜下來，然後便開始唱曲，一支接一支的曲唱完後，最後再以「譜」結束。

除了「指、曲、譜」的順序必須遵守外，在門頭和管門上也有嚴格的規定。簡單的說，排場的「指」和「曲」必須同屬一個門頭，若該門頭的曲已經無人可接唱，則必須唱一支「過枝曲」由原來的門頭過到另一個門頭，方能接唱另一門頭之曲，而最後「宿譜」時，該譜的管門必須與最後一曲的管門相同。

雖然 1960 年代末期之後，排門頭的規矩在臺灣已大致中斷，但是根據目前可以找到的四份民國 50 年代中期的排場請帖，<sup>34</sup> 再佐以資深樂人們的回憶，我們還可以對前面的簡單描述做以下的補充。

---

一天正日〔筆者按：筆誤，應是正式〕宴客，有財力者幾日就開幾日宴，否則第二天以後則便餐招待。……除臺南外，臺灣及東南亞地區大部分不做春秋祭二次，只作週年紀念，一至三日不等。」此處在日數上前後似有些矛盾，當再求證。

32. 有關錦棚的佈置，可參見施振華(1986)。其中所提雖乃廈門錦棚的布置方式，但筆者所見之臺灣錦棚的布置方式與該文所述大抵相同。
33. 有關排場的種種禮數，參見李拔峰(未刊:107-08)，其中所記載的禮數，如接拍的動作程序等，非常詳盡，但目前知道此禮數的南管樂人恐已為數不多。
34. 其中三份是臺南南聲社民國 55 年(1966)秋祭、民國 56 年(1967)春祭、民國 59 年(1970)秋祭的請帖，由蔡勝滿先生提供，轉引自蔡郁琳(1996: 43-44)；另有一份是臺北閩南樂府民國 55 年的請帖，當時是為慶祝總統八秩華誕所舉辦的演出。

首先，過去排場的請帖中必須告知絃友們該次排場的門頭，目的是爲了讓絃友們能準備該門頭的曲。到了排場當天，絃友們到場後可向主辦單位登記要唱的曲目。<sup>35</sup>

其次，「嘜仔指」的曲目似乎較有彈性，如南聲社都寫「隨意」，可能是因爲「嘜仔指」是十音會奏，又是開場，經常會請其他館閣的絃友一起上場演奏，因此曲目當場再決定。

第三，「簫指」的曲目根據曲的門頭來決定。當排出的門頭是「四子」時，若先唱其中某一門頭，便以該門頭的簫指來配合。<sup>36</sup>倘若該門頭在指套中是在第二齣才出現，便由第二齣開始啓奏。演唱「四子」時，各門頭相接時不須用「過枝曲」（蔡郁琳等 2006:29）。

第四，「曲」的曲目須按照「起、過、煞」的規矩。若以「二調過長、中滾」爲例，亦即簫指奏完後便接著要「起曲」，唱【二調】的曲，該曲必須帶有慢頭（即曲首散拍的部分），然後接唱一支支的【二調】曲，唱過之曲不可再唱，等到【二調】的曲已無人可接唱，便須唱一支「過枝曲」，將門頭從【二調】過到【長滾】，待【長滾】曲又無人可接唱時，便須再唱「過枝曲」，將門頭從【長滾】過到【中滾】，待【中滾】曲已唱完，就要唱一首帶有慢尾的【中滾】曲，作爲收尾，之後方能「宿譜」。據張再隱先生所述，以前他所屬的高雄振雲堂便有一人專門負責演唱「起一過一煞」（參見蔡郁琳 1996:43），此人必須具備好的聲音及足夠的曲目，還需要個性平穩，可資信賴，否則屆時臨時開溜或找不到人，排場就無法進

35. 此乃據張再隱先生所述。

36. 「五空四子」包括四個五空管的門頭，排場時此四門頭可當成一組門頭來使用。據張再隱先生所述，若先唱【疊韻悲】，則「指」和〈虧伊歷山〉，若先唱【北相思】，則「指」和〈恨文舉〉，或是〈良緣未遂〉，如果是唱【沙淘金】，「指」就和〈般奏龍顏〉，或〈月下杜鵑〉。



行下去。<sup>37</sup> 由此敘述，也可看出過去對於「排門頭」規矩的遵守。

第五，曲的門頭若為「長、中、短」撩拍變化的門頭，便必須按照撩拍遞減的原則，由七撩落三撩再落一二拍。

第六，前面曾提過一種「穿枝串」的曲目，目前只見於澎湖南管先生陳天助所傳的曲簿中，由張再隱先生收藏。雖然目前尚無人確知這類曲目的使用方式，但是「穿枝串」的曲子既然是用同一曲詞配上各種不同的門頭，極有可能是樂人們為了要應付排場時排門頭規矩臨時應變所需而創作的。此外，據張再隱所述，「穿枝串」的用法是當先生帶弟子去參加排場時，若發現弟子沒有學過該排場之門頭的曲（或者他會的曲已被唱過），那麼先生就可上場幫學生唱「穿枝串」，將門頭過到學生會的門頭，等學生唱完，先生還得上場再唱「穿枝串」，把門頭過回到原來的門頭。雖然這樣的說法非常有趣，但是與「穿枝串」曲目目前所呈現出來的狀態並不盡吻合，因此此說待考。

第七，據曾參加排門頭的鹿港樂人李木坤先生所述，排門頭時最常用的門頭有長中短滾、【北調】（即【錦板】）、【相思引】、倍思，此外他也曾見過以「四子」排門頭（蔡郁琳等 2006:29）。

以上是民國 5、60 年代臺灣南管傳統排場的情形。至於更早期的排場又是如何？以下從文獻資料一窺臺灣和閩南早期排場中排門頭的情形。

就臺灣而言，日治時期排門頭的情形可由當時報紙的報導略窺一二。據《臺灣日日新報》1910 年 8 月 6 日報導：

集絃堂諸同人于艋舺龍山寺合演一事。茲又聞自新曆七月

37. 此據筆者訪問張再隱先生所得。鹿港樂人李木坤也表示擔任「起一過一煞」的樂人必須聲音好（蔡郁琳等 2006:30）。

廿七日迄八月五日。凡十日間。其指有二十二套。譜有十二套。曲則數百套。按開臺來之演南管。未有全指全譜者。有之實自此始所謂破天荒也。

雖然從以上報導無法明顯看出排門頭的情形，不過由其中「指有二十二。譜有十二套。曲則數百套」可以推測，該演出應該是以排門頭的方式成套的曲，而且其中雖然提到該次全指全譜的演出可謂開臺以來破天荒，但並未提到曲數百套是破天荒，因此排門頭的方式可能在此之前已經存在。無論如何，起碼排門頭的規矩最晚在1910年應當已經存在於臺灣艋舺的南管樂界。<sup>38</sup>

至於日治時期排門頭的具體情形，1920年11月3日《臺灣日日新報》有一則非常詳細的報導：

集絃堂御前清曲爲奉祝臺灣神社及天長節。自去二十八日至三十一日。高結歌臺於太平街。歌唱。以表祝意。已如前報。茲聞其連宵歌譜如左。

廿八日公園行列 小四愛。長玉交。長綿搭。長望遠。

廿八夜歌臺 疊韻。普天樂。十八學士。巫山十二峰。玉鏡臺。古輪臺。風霜不落碧。九串命[令]。五團美。千里急。百鳥歸巢。

廿九夜歌臺 柳搖金。鵲踏枝。教子圖。大迓古。水車翻。步步嬌。西江月引。醉太平。

三十夜歌臺 大四愛。錦堂春。四朝元。錦板疊。梅花操。

38. 有關集絃堂以及日治時期臺灣南管樂界的概況，可參見蔡郁琳(2003)。

卅一夜歌臺      一封書。暮雲捲。三波羊裡。潮陽春。  
望吾鄉。四邊靜。陽關三疊。

這則報導讓我們可以清楚看到 1920 年臺北樂人排門頭的曲目內容及演出順序，因此在此做較為詳細的分析，以便對上述排門頭的規矩作一驗證。

在曲目順序方面，除第一天日場公園行列可能時間較短無法完整排場之外，其餘每晚歌臺的曲目中，第一首一律是指，最後一首都是譜（廿九夜則是最後兩首），<sup>39</sup> 中間的曲目則是一連串的曲，可見每晚都是按照指、曲、譜的順序進行排場。

在管門方面，每天的曲目幾乎都屬同一管門，如第一晚是五空管，第二晚是四空管，第三晚是五空管，第四晚則比較複雜，指為四空管，曲為五六四 管接倍思管，收倍思管譜（詳見下文）。其中比較特別是第一天日場和第四晚。第一天日場的〈小四愛〉與第四天的〈大四愛〉，皆出自門頭為【北調】之「指」，但前者參有五六四 管之旋律，後者則參有倍思管的旋律，因此分別與五空四 四子和倍思之門頭、管門相同。<sup>40</sup>

在唱曲的門頭方面，每場唱曲部分所列的門頭和撩拍依序如下：第一天日場的曲目，【長玉交】、【長綿搭】、【長望遠】是五六四 四子中的三個門頭。其餘每晚歌臺曲目之門頭及撩拍如下：第一晚唱曲的曲目所列皆為牌名，屬於【中倍】、【倍工】、【相思引】

39. 即〈西江月引〉和〈醉太平〉，兩者皆出自譜《五面》（現多稱《五湖遊》）；前者為慢頭（即樂曲開始的散拍），後者為第三節。

40. 呂鍾寬提到部分手抄本稱【北調】指套《金井梧桐》之首曲〈金井梧桐〉為「大四愛」，次曲〈繡成孤鸞〉為「小四愛」（呂鍾寬 1987 上編:199，200），而李拔峰亦作此說（未刊:21）。但如果該報導無誤，則兩者應該對調，亦即〈金井梧桐〉應為「小四愛」，而〈繡成孤鸞〉應為「大四愛」。

三個門頭，【中倍】、【倍工】爲七撩，【相思引】爲三撩，不過【中倍】和【倍工】的曲是交錯進行，其中〔普天樂〕、〔玉鏡臺〕、〔古輪臺〕、〔風霜不落碧〕、〔九串命〔令〕〕屬【中倍】，〔十八學士〕、〔巫山十二峰〕、〔五團美〕屬【倍工】，只有〔千里急〕屬【相思引】。<sup>41</sup> 第二晚，〔鵲踏枝〕、〔教子圖〕、〔大迓古〕屬【長滾】，爲三撩，接著落一二拍門頭【水車翻】、【步步嬌】。第三晚，〔錦堂春〕、〔四朝元〕屬【錦板】（即【北調】），爲一二拍，落【錦板疊】。第四晚門頭較爲複雜，〔一封書〕應是【二調】的牌名，<sup>42</sup> 爲四空管七撩；〔暮雲捲〕屬【山坡羊】，與【三波羊裡】皆爲五六四管轉五空管，也是七撩；接下去【潮陽春】、【望吾鄉】皆爲一二拍的倍思管門頭；最後收倍思管譜《陽關三疊》，由此可見最後一晚的管門包含了三種管門，而撩拍也從七撩驟然落到一二拍。之所以將五六四管和倍思管合併在一晚演出，應該是因爲此兩管門皆未出現於前三晚之曲目中。至於七撩落一二拍，則不知何故。

綜上所述，1920年集絃堂的排場中的確已清楚出現排門頭的演出，而且大致皆符合前述的排門頭規矩，包括起指落曲宿譜、同一管門、撩拍由長而短。

在此排場之後，1927和1928年的報紙上也有集絃堂排場的報導，而其曲目也明顯呈現排門頭的演出方式（詳見蔡郁琳 2004:52）。

此外，文獻中也曾提到民國 28(1939)年左右鹿港五大南管館閣以門頭來「拼館」的盛況：

41. 這兩門頭之曲之所以混用，乃因〔十八學士〕、〔巫山十二峰〕、〔五團美〕此三牌名皆爲集曲，而其中所連綴的牌名有不少是出自【中倍】，因此可以混用，而這也證實了筆者過去分析的結果，亦即此兩門頭之間關係密切，而且這也許正是此兩個門頭常被稱爲「雙調」的原因。

42. 〔一封書〕有兩種，一是【二調】之牌名，一是獨立的門頭，但指套中的〔一封書〕皆爲【二調】之牌名，故此處之〔一封書〕是【二調】之牌名的可能性較大。

民國二十八年左右，五館也曾聯合在舊祖宮連續演奏三日，各館爲了互別苗頭，都選一時精華代表參加，聯合演奏的方式是，臺上甲館演奏一套指譜，同時也貼出下一套門頭，指定乙館預備，甲館奏完，乙館無法接著演奏，就必須下臺，頗類似當今的「擂臺」，當時稱之爲「拼館」，因爲拼館激烈，各社團不得不積極演練，這也是造成鹿港南管興盛的原因之一。（張舜華、何懿玲 1980:51）

以閩南而言，文獻中對於清末民初時泉州排場擂臺的盛況有如下的敘述：

據說民國初年，晉江東石鎮有一名曲師高搭錦棚，成爲「南曲擂臺」，特製白紡綢長衫十餘條作爲上臺較藝的獎品，遍請閩南各地南音界名藝人前往參加；預先安排高深滾門，即【中倍】內外對十六曲，<sup>43</sup>一一懸掛臺中爲會唱主曲，宣佈凡有此技藝的，不論樂器、唱法，均可領取白紡綢長衫登臺演唱。當時聞風而至曲師甚多，唯敢於領取器樂演奏的人甚少。而洞簫一席更無人敢於問津。因弦管中以洞簫的功力最高，又須連續吹奏十六曲，更非易事。當時，武定先視若等閒，從容登臺，一連吹奏十六曲，音色高低，始終不變，曲曲純熟，不差毫釐。各地弦友，莫不爲之咋舌驚嘆。從此，武定先被群眾稱譽爲「南曲狀元」。（曾連昭 1988:119）

另有一次，晉江延塘頭四月初一民俗集會，當地高搭錦

43. 有關此十六曲之細目，詳見王耀華、劉春曙(1986:32)。

棚，邀請各地名樂師前往參加南曲演唱。當演唱【錦板】這一滾門時，已連唱十五曲，至第十六曲無人接拍，正準備轉調。武定先突然上臺來，接唱了第十六曲。在場弦友，非常羨佩他的飽學多才，尊稱為「弦管才子」。(同前引文:119)

由上面三例可知，清末民初，閩臺南管館閣拼館或打擂臺時，不但以門頭作為考驗樂人造詣的標準，而且由閩南的例子，更可清楚看到「排門頭」的規矩在當時便已存在，並且與前面所見的五、六十年代的程序基本上相同。

此外，排門頭的規矩在南管排場中也算是其中的禮數之一。例如，李拔峰先生提到其先輩有一句口頭禪：「愛聽管絃『長、中、短』，上下折斷不成禮」。<sup>44</sup> 此口頭禪中的「長、中、短」，即指排場時若逢有「長、中、短」撩拍變化的門頭，便須照「長、中、短」的順序進行，而「上下折斷不成禮」，則表示當時排場不但有排門頭的規矩，而且門頭必須上下連貫，樂聲不斷，否則便不成禮數。由此可知，南管樂人視排門頭為排場禮數之一，而由南管排場的種種規矩，可看出南管樂人對於禮節的重視。

以上是清末民初的情形。至於之前的情形如何？我們由明刊本的《賽錦》可以發現，其中「相思引調錦」的部分是先列出數首【相思引】的曲子，然後接一首【相思引落滾】，再接【短筒滾仔】，而這種由一【相思引】接一過枝曲【相思引落滾】才能轉換門頭到【短筒滾仔】的曲目順序，也就是前面所說的「排門頭」的規矩。由此

44. 李拔峰(未出版:29)。李拔峰先生(1927-1996)生於石獅梅林漁村，家中歷代組有南樂鳳儀軒，幼時即隨名師吳敬水學習，此處指的前輩，即指其南管老師或其他先輩。

或可推論，「排門頭」的規矩很可能在明末十七世紀初便早已存在。

綜上所述，傳統排場以門頭作為決定曲目進行程序的主要依據，而且「排門頭」的規矩是其中的重要禮數。雖然此排門頭的規矩可能自明末即有，但是民國 60 幾年後的排場，雖然還大致維持著「指、曲、譜」的順序，但是「排門頭」規矩卻已經無法延續，究其原因，乃因學曲者日少，所學曲目有限，導致演出時往往各門頭參雜一起「泡唱」<sup>45</sup> 情形。

不過，近幾年在幾位南管樂人的努力和政府的贊助下，臺灣南管樂界終於在 2003 年和 2005 年舉行了兩次的排門頭演出；前者是由臺南南聲社社長蔡勝滿先生所籌辦，演出者包括臺灣各地南管館閣，後者是由江之翠南管樂府團長周逸昌先生所主辦，演出者以閩南晉江南管樂人為主。這兩場演出讓筆者得以親身感受排門頭的實際展演情形，並體會南管曲目分類系統在學習和欣賞上的作用，以下便針對這兩方面作進一步的討論。

### 3. 門頭在學習過程和教授方法上扮演的角色

南管的傳統學習方式都是以口傳心授為主，但是具體的方法則因人而異。據蔡郁琳的研究，若老師開館授徒，「學習曲的方式多選定一滾門，學習者每人學習此滾門中的一首曲子，……因學習者眾，通常一人僅由教師口授數遍，但也因大家均同時學習同一滾門的曲子，易熟諳此滾門的旋律，藉由聽學的過程，學會更多的曲目。」<sup>46</sup> 而楊韻慧更指出：「老師還會告訴學生該曲牌的大韻，以

45. 原來泡唱應是相對於環唱而言，但是現在多以泡唱泛指門頭雜用的排場方式。

46. 見蔡郁琳(1996:37)。據該文所述，有不少樂人都是經過這樣的學習方式。不過，並非每一位樂人的經驗都是如此，譬如筆者訪問郭龍川先生，雖然他在彰化芳苑義芳社時也是由老師開館授徒，但是學習者並非都學習同一滾門的曲。

便於學習與記憶。」(楊韻慧 1998:163) 但是據蔡勝滿的說法，並非每一位老師都能這樣做，必須要老師的曲會得多才有辦法做到，他舉例說：「以前阿田先(陳田)在鯤鯨開館時，一次開出十幾首【短滾】的曲，嚇死人了！」<sup>47</sup>

由於上述學習方式並非每位老師都能做到，因此南管樂人熟悉門頭最重要的管道，應該還是透過排場時的「排門頭」，如蔡勝滿便說：「有些門頭即使沒學過，光是在排場時聽也聽會了。」由此我們或許可以說，南管的「排門頭」規矩為樂人熟悉門頭提供了一個良好的機制。

除了「排門頭」外，南管音樂文化中還有另一機制可讓樂人們熟悉門頭，那就是所謂的「五大套」(又稱「五枝頭」)、「七大枝頭」、「八條大路」。所謂的「七大枝頭」就是前面提到的第二類樂曲的七撩門頭，也就是所謂「七大樂源」。「五大套」是其中最基本最重要的五個門頭，而「八條大路」是因為【中倍】又分內對、外對，因此將【中倍】算為兩個，便由「七大枝頭」成了「八條大路」，其中每一門頭都以一套「指」為代表：【二調】《自來生長》、【倍工】《心肝跋碎》、【大倍】《一紙相思》【小倍】《為君去時》、【中倍】「外對」《趁賞花燈》，以上為「五大套」，加上【山坡】《我一身》、【湯瓶兒】《我只處心》，為「七條枝頭」，再加上【中倍】「內對」《鎖寒窗》，共「八條大路」。<sup>48</sup>

南管樂人學習時，必須要學上述的五至八套「指」，作為與不熟悉的樂人合奏時共有的曲目，以免選擇了彼此未學過的曲目，造成難堪，因此樂人張再興寫道：「初逢樂友邀合奏，應以該八套內

47. 這點是蔡勝滿先生的說法。此外，據張再隱先生告訴筆者：「陳田是出名的曲子收集得很多的南管先生，很多人都去向他索曲子。」

48. 此乃根據樂人張再興先生 1985 年給筆者的信上所述。



範圍方不失禮，因此新學亦以該八套內為先。」<sup>49</sup> 由此再度可看到南管人對於「禮」的重視。由於此八大套其實已涵蓋了南管中最重要門頭，而此八大套又是南管人基本必備的，因此無形中等於也為南管樂人熟悉門頭提供了另一個良好的機制。

除了上述的八大套「指」之外，其實南管的「指」據說就是南管老前輩們為了讓學習者容易熟悉門頭，因此選擇了重要而具代表性之門頭的曲編輯而成，以作為學習者的基本教材。<sup>50</sup> 學會了指，自然能熟悉這些重要的門頭。

由上述可知，南管音樂文化中已經存在了種種機制來讓學習者能夠熟悉各個重要的門頭，而門頭反過來也提供了南管樂人學習時的重要依據。

#### 4. 在欣賞上的作用

南管人是如何欣賞南管的？門頭在這裡面起了什麼作用？這是一個不容易回答的問題。原因有幾，一是如何欣賞，以及欣賞的標準何在，不但必須從聽者和演奏者兩個角度去討論，而且還牽涉到複雜的心理、生理過程等等。而若要探討門頭在這裡面所起的作用，則又牽涉到每一個樂人對於門頭之熟悉度的個別差異。由於目前南管的沒落，排門頭規矩的中斷，學習方式的改變等種種問題，對於門頭熟悉的樂人所剩無幾，所以研究起來更加困難。不過可以確定的是，樂人對於常演奏的門頭，還是多半能夠辨認出來，但是對於牌名的部分卻不見得能分辨。就如張再隱所說，一般人可以聽出門頭，較厲害的才能聽出是某一門頭的某一牌名。

那麼，辨識出門頭是否對樂人欣賞南管有某些作用？筆者在博

49. 此乃根據樂人張再興先生1985年給筆者的信上所述。

50. 此說見江吼(1985:35-37)；吳世忠(1994:60)。

士論文中曾提出以下的假設：由於同一門頭的不同曲子，既有該門頭的特徵，但又彼此有所差異，因此樂人能透過該門頭的特徵辨識出該曲所屬的門頭，因而得到一種能夠辨識事物的滿足感，另一方面又能由於該曲與其他同一門頭之曲的差異，而滿足他對於新鮮感的需求(Wang Ying-fen 1992:2)。<sup>51</sup> 至於該門頭的特徵是什麼呢？大多數樂人的說法，是在於該門頭的大韻，也就是特徵旋律。

此外，在筆者的博士論文中也曾提出，傳統排場中，排門頭的規矩不但能讓樂人熟悉該門頭，而且在欣賞過程中，除了欣賞演奏演唱上的表現手法之外，還能夠欣賞到同一門頭不同曲之間的變化(Wang Ying-fen 1992:28)。

爲了對此假設加以求證，筆者曾問過幾位樂人同一個問題：傳統排場中老是聽同一個門頭的曲子，難道不會聽膩嗎？究竟你們聽的時候是在欣賞什麼？

張再隱先生的回答是：「南管的旋律都很像，所以正可考驗每個人的專注力，否則一不小心就會失手。欣賞時，是在聽每一個人如何去表現一首曲子。」

蔡勝滿先生的回答也是：「聽時是在欣賞每一個對於一首曲子作何不同的處理或表現。」但是當我反問他，即使不用排門頭的規矩，還是可以欣賞對於一曲的表現手法，那麼爲什麼需要排門頭呢？他則無法回答。當筆者再追問，是否會欣賞同一門頭不同曲的變化時，他說還聽不到那裡去。

由上面兩位的回答看來，他們在排場時，注意聽的是唱奏者對於一首曲子如何有不同的演奏和表現，而不是在於同一門頭不同曲的變化。至於所謂同一曲的不同表現，則有許多變因，除了泉廈風

---

51. 大陸學者孫玄齡談到中國戲曲中「一曲多用」的現象時也有類似看法。見孫玄齡著、田佃佐和子譯(1990:92)。

格之差異外，師承流派、個人風格、甚至搭配的人不同都會有所影響。<sup>52</sup> 也因為這些變因，因此同一曲演奏出來就有千變萬化。其中，師承流派是重要變因，南管人稱之為「曲種」。「曲種」不同，不但會導致同一曲有骨法(即琵琶旋律)和簫絃法(即加花方法)上的差異，而且還會反映出該師承是屬泉州或廈門的流派。因此「曲種」的差異甚至優劣，是南管人聆賞的一個焦點，也是南管人用來評論絃友的標準之一。例如，陳瑞柳便稱讚已逝南管先生廖坤明「藝術精湛，曲種韻味獨特，一樣唱曲，但是經過廖老親自口授後，唱出的音韻與眾不同。」<sup>53</sup> 由於樂人們對於「曲種」的重視，因此他們往往熟記每一曲是跟那位老師學的，而且在曲簿上也經常看到某一曲後面記載該曲的曲種。

「曲種」作為樂人們聆賞時的重點，看似與門頭沒有關係，但是，對於門頭特徵的掌握，是樂人學習曲子和熟悉曲子的基礎，而對於曲子的熟悉，方能讓樂人具備辨識及評價不同「曲種」的能力。因此，由此觀之，門頭對於樂人聆賞南管仍有重要的作用。

至於在之前的假設中提到樂人們能從同一門頭之不同曲的變化得到樂趣，這點雖然大部分的樂人並無此體會，不過，蔡勝滿表示，當他學習【中倍】的指套時，「發現【中倍】每一曲都不同，變化多端，很複雜，跟其他門頭不同，會被吸進去，想要一探究竟」。<sup>54</sup>

這種「被吸進去」的感覺，筆者在聽排門頭演出時也有類似的感覺。由於排門頭演出中，同一門頭的樂曲往往連唱數首，即使轉換門頭，也是屬於同一管門，調式接近，因此類似的旋律不斷重

---

52. 有關泉、廈的風格差異，參見王耀華、劉春曙(1989:143-46)。

53. 陳瑞柳未刊1。

54. 這點與筆者分析【中倍】所得不謀而合，而這也正是筆者選擇【中倍】進行博士論文主題的原因。

複，再加上南管的節拍由慢而快循序漸進，而且一曲和一曲之間樂聲不斷，沒有演出者上、下場的干擾，因此能讓聽者沉浸於反覆的旋律，逐漸被吸進去該旋律的抑揚頓挫之中，與演出者氣息相通，專心體會演出者的種種細微表現，因此即使持續聆聽數小時亦不覺冗長疲累，甚至覺得時間過得很快。<sup>55</sup>

除了對於南管音樂的欣賞之外，門頭在南管人對於絃友的評價又扮演了什麼角色？與前述的觀察相同，大多數的評價仍是著重於演奏演唱上的表現。不過，如果某樂人會的門頭多，每一門頭會的曲多，則必定會被認為飽學之士，如陳瑞柳便稱讚前面提到的吳再全「南管門頭祕訣，瞭如指掌」(Wang Ying-fen 1992:4)。又如前面提到的陳武定，被譽為「南管狀元」、「弦管才子」。不過，除非該樂人對於南管樂理特別用心鑽研，否則有些樂人即使「指譜全」，對於門頭熟悉，但是仍舊不見得對於門頭、牌名的樂理能夠清楚掌握。此外，張再隱先生經常提起他的老師陳天助有一絕活，便是能夠用各種不同門頭來唱〈望明月〉(該曲門頭原是【中滾】)，亦即前面提到的「穿枝串」，可見陳天助對門頭牌名已有充分的掌握，方能如此運用自如。

在南管創新曲目出現之後，門頭顯然也是南管人對於創新曲目之評價以及接受與否的重要根據。如前所述，卓聖翔的創作新曲遭受批評的原因之一，便是南管樂人認為他的曲子不符合門頭的特性，因此即使熟知門頭的樂人，也無法聽出他所創的新曲究竟是什麼門頭，也因而覺得那些新曲聽起來不像南管，而這似乎也多少映證了筆者之前提出的假設，便是：當樂人能夠辨識某曲之門頭時，他會因此而得到一種滿足感。由此，我們也可再次證實門頭在南管樂人欣賞過程中所扮演的重要角色。

---

55. 江之翠南管樂府團長周逸昌及筆者同事王育雯也有同感。

### 三、結論

本文從分類的重要性出發，探討南管分類系統在南管樂人的認知和南管音樂文化運作機制上扮演的角色。

本文提出南管曲目分類系統的基本架構由四類樂曲所組成。第一類樂曲只有門頭沒有牌名，門頭數量最多，且形成門頭家族，同一家族內之門頭的旋律在撩拍上形成長中短的關係，樂曲呈循環體結構。第二類樂曲既有門頭也有牌名，門頭為七撩，是其他三撩以下門頭的源頭，樂曲多呈 *through-composed* 結構，且多「對曲」，接近崑曲或南、北曲的創作手法。第三類樂曲介於第一和第二類之間，既有門頭和牌名，又形成門頭家族。第二類和第三類樂曲的門頭為南管曲目之核心所在。第四類樂曲只有門頭而無牌名，但未形成門頭家族，門頭數量稀少。此南管曲目分類系統的核心架構最晚在明末(十七世紀初)即以形成，持續擴充而成現在的格局。

接著本文探討該系統如何為歷代南管樂人的創作、展演、學習、欣賞提供了重要依據，並以實例呈現其具體運作情形。

在創作方面，本文提出南管樂人以既有門頭、牌名創作新曲以及新門頭和新牌名，並以其名稱為曲詞創作素材。接著本文探討明清以降直到 1980 年代的南管創作實例，以此證明以門頭、牌名的創作活動至今仍在進行，並以閩南和東南亞南管樂人對南管音樂的改革創新為例，指出不論外在演出形式如何改變，門頭、牌名仍是這些改革派樂人用來改革創新的基本素材，甚至是刻意保存的對象。

在展演方面，本文指出門頭、牌名乃南管樂人必備之知識，方能將抄本中許多只記曲詞和門頭而無工尺譜的樂曲唱奏出來。其次，本文歸納南管排場時的排門頭規矩，以此說明南管分類系統如何規範南管展演之曲目安排，並回顧排門頭在臺灣、閩南、東南亞

等地具體實例。接著，本文探討門頭、牌名如何作為南管學習和教學的重要依據，而排門頭的規矩和所謂的五大套(或八大套)指套又如何為南管樂人熟悉門頭、牌名提供良好機制。最後本文嘗試揣摩門頭、牌名如何作為南管樂人欣賞演出的依據和評價其他樂人的標準。

由上所述，我們可以看到門頭、牌名和南管音樂文化運作機制的密切關係。如果對於該分類系統沒有足夠的認識和充分的掌握，南管樂人無法創作出能夠被南管樂人所接受的新曲，無法進行排門頭演出，也失去了學習和欣賞南管的重要依據。由改革創新者對南管門頭、牌名的堅持，更可以看出它們對南管樂人之音樂認同的重要。或許我們可以說，門頭、牌名是南管音樂之所以為南管音樂的最根本條件，而南管曲目分類系統則是南管音樂文化運作機制的最主要核心，因此才能歷經數個世紀而仍持續至今。

接著讓我們將南管分類系統的作用與本文開頭列舉之分類的五個作用作一比較。

由於南管樂曲是利用門頭牌名進行創作，而同一門頭牌名的樂曲既共同享有該門頭和牌名的特徵，但又同中有異，因此在面對同一門頭或牌名的許多樂曲時，南管樂人能夠利用門頭牌名的規律來掌握那些樂曲的基本結構而不至於被過多的訊息所困惑，並且同時又能享受其中細微變化所帶來的樂趣，因此可說是「降低環境之複雜度」以及「提供辨識事物之基礎」。

其次，南管樂人掌握了某一個門頭的規律之後，便很容易學會同一門頭的其他樂曲，甚至能夠利用該門頭的規律對沒有工尺譜的樂曲進行再創作，這應即所謂「降低重覆不斷學習的負擔」。再者，南管展演以該分類系統規範曲目內容與順序，也規範南管樂人在展演活動中的行為規矩，此便是所謂「行為規範」。最後，該分類系統為南管樂人提供了建構南管樂曲類別之次序和關係的重要依據，

此即分類的第五個作用。除此之外，該分類系統還為南管樂人提供了創作的基礎和欣賞評價的標準。

可惜的是，近年來老一輩南管樂人相繼凋零，而南管音樂的傳統運作機制也近乎瓦解，因此年輕南管樂人沒有傳統排門頭演出和教學方式讓他們藉以熟悉各種門頭、牌名，而許多門頭、牌名的樂曲雖然留存於南管曲簿和抄本，也已經無人能夠唱奏，使得年輕南管樂人對這些門頭、牌名越來越陌生，對整個南管曲目分類系統也越來越缺乏認識。

希望本文對該分類系統的分析歸納，能夠讓年輕南管樂人比較容易掌握其基本架構，也希望能夠讓南管樂界注意到此分類系統對南管音樂文化傳承的重要，更希望能夠拋磚引玉帶動相關後續研究，釐清該系統許多尚待解決的問題，讓這個持續數個世紀的南管核心基礎不至斷送在我們這一代人的手中，並可以此為基礎，進一步與中國曲牌音樂及其他利用旋律型進行創作之音樂文化進行比較，以了解分類在人類音樂認知上所扮演的重要角色。

## 後記

南管曲目分類系統是一門浩瀚的學問。在這二十多年來漫長的摸索過程中，幸好有幾位南管前輩的引領，讓筆者能夠執着至今。這幾位前輩包括筆者南管啟蒙老師張再興先生、臺南南聲社前任社長蔡勝滿先生、澎湖南管樂人張再隱先生、以及出身閩南南管世家的李拔峰先生。張再興先生多年以來熱心提供筆者各種資料，可謂傾囊相授。蔡勝滿先生是中生代樂人中少數熟諳南管樂理並有實際排門頭經驗的飽學之士，自筆者學習南管之初便給予筆者許多指導，並於2003年10月舉行排門頭演出，重現南管傳統排場風貌。張再隱先生雖然四十幾歲才正式拜師學習南管，但是博聞強記，並有實際排門頭經驗，是一部南管門頭、牌名的活字典。李拔峰先生

以南管門頭、牌名整理為志業，窮畢生之精力將心血結晶寫成《南樂桃花源寶鑑》（未刊）。當筆者1995年秋天首度拜訪他時，該書稿業已完成。先生向筆者表示此生心願已了，死而無憾。當時先生的氣魄及對門頭、牌名的用心，讓筆者深受感動，沒想到過不久就傳來先生過世的噩耗。雖然筆者只見過先生一面，但是那次的感動卻永難忘懷。如今李拔峰先生和張再隱先生相繼去世，而蔡勝滿先生也於去年（2005）不幸因病英年早逝。謹以此篇拙文表達對這幾位南管前輩的感恩和懷念！



## 引用書目

## 史料

- 《丁馬成作品選集》。1997。湘靈音樂社。新加坡：湘靈音樂社。
- 《曲韻新聲集——吳彥造南音作品選》。1993。石獅文化館編。泉州：石獅文化館。
- 《南管名曲選集》。1962。張再興編。臺北：中華國樂會。
- 《南管曲牌大全》。2000。卓聖翔、林素梅。高雄：串門南樂團。
- 《南管精華大全集上集》。1981。丁馬成、卓聖翔。新加坡：湘靈音樂社。
- 《南管精華大全集中集》。1982。丁馬成、卓聖翔。新加坡：湘靈音樂社。
- 《南管精華大全集下集》。1985。丁馬成、卓聖翔。新加坡：湘靈音樂社。
- 《南管錦曲選集》。1981。吳明輝。宿務市。
- 《南管錦曲續集》。1986。吳明輝。宿務市。
- 《泉州弦管(南管)指譜叢編》。1987。呂錘寬。臺北：文建會。
- 《閩南音樂指譜全集》。1953。劉鴻溝編。馬尼拉：金蘭即君社。

## 論著

- 不著撰人。未刊。《南音講義》。
- 王耀華、劉春曙。1989。《福建南音初探》。福州：福建人民出版社。
- 王櫻芬。1994。〈從【長滾】看南管滾門曲牌的分類系統〉。收於《千載清音——南管學術研討會論文集》。王櫻芬編。彰化：彰化縣立文化中心，12-30。
- 。1999。〈以有限創造無限——南管詞曲曲目分類系統的作用及其美學意涵〉。宣讀於「社會、民族與文化展演國際研討會」。1999.5.28至5.30。臺北。
- 王權。1988。〈南曲今昔〉。收於《泉州南音藝術》。泉州對外文化交流協會、泉州文化局編。福州：海峽文藝出版社。
- 江吼。1985。〈南音「指譜」的性質與作用〉。《民族民間音樂》18: 35-37。

- 吳世忠。1988。〈古老幽雅的民間音樂——南音〉。收於《泉州南音藝術》。泉州對外文化交流協會、泉州文化局編。福州：海峽文藝出版社。
- 。1994。〈泉州南音歷史研究的重要佐證——讀《明刊閩南戲曲絃管選本三種》〉。《泉南文化》1:53-54。
- 李拔峰。未出版。《南樂桃花源寶鑑》。
- 施振華。1986。〈廈門南管的興盛時期〉。《閩南雜誌》。5月30日出刊。
- 孫玄齡著、田佃佐和子譯。1990。《中國音樂世界》。東京：岩波書店。
- 張舜華、何懿玲。1980。〈鹿港南管滄桑史〉。《民俗曲藝》1:31-65。
- 陳瑞柳。《臺灣光復五十週年先後逝世的南管名師絃友記述》。未出版。
- 曾連昭整理。1988。〈近代南曲「狀元」陳武定〉。收於《泉州南音藝術》，泉州對外文化交流協會、泉州文化局編。福州：海峽文藝出版社，119-20。
- 黃漢忠、邱曙炎。1991。〈廈門南音四十年縱橫談〉。收於《閩臺民間藝術散論》。福建省藝術研究所、廈門市臺灣藝術研究室編。廈門：鷺江出版社。
- 楊韻慧。1998。〈絃管指套宮調研究〉。《民俗曲藝》114:157-211。
- 蔡郁琳。1996。〈南管唱唸法研究〉。臺北：國立臺灣師範大學音樂研究所碩士論文。
- 。2001。〈南管散套曲目研究——以郭炳南收藏的手抄本為主〉。《彰化文獻》3:153-77。
- 。2004。〈從《日治時期報刊戲曲資料彙編》重建南管社團集絃堂的組織與活動〉。《重中論集》4:33-56。
- 蔡郁琳等。2006。《彰化縣口述歷史第七集——鹿港南管音樂專題》。彰化：彰化文化局南北管戲曲館。
- 龍彼得(Piet van der Loon)。1992。《明刊閩南戲曲絃管選本三種》。臺北：南天書店。
- 龍彼得著、王櫻芬譯。1995。〈明清的南管〉。《民俗曲藝》94/95:1-15。

- Bruner, Jerome S., Jacqueline J. Coodnow and George A. Austin. 1956. *A Study of Thinking*. New York: John Wiley & Son, Inc.
- Wang Ying-fen. 1986. "Structural Analysis of *Nanguan* Music: A Case Study of Identity and Variance." M.A. thesis, University of Maryland, Baltimore County.
- Wang Ying-fen. 1992. "Tune Identity and Compositional Process in *Zhongbei* Songs: A Semiotic Analysis of *Nanguan* Vocal Music." PhD dissertation, University of Pittsburgh.
- Wang Ying-fen. 1995. "Contacts and Contrasts between the *Nanguan* Music in Taiwan and Fukien: The Interaction of Music and Socio-political Changes," paper read at the Workshop of Fukien and Taiwan in the 19th and 20th Centuries, Contacts and Contrasts, Leiden, Holland, July 3-8.
- Wang Ying-fen. 2003a. "The Significance of Binary Durational Ratio in *Nanguan* Music." In *A Search in Asia for A New Theory of Music*. Edited by Jose Buenconsejo. Quezon City: University of the Philippines, Center for Ethnomusicology, 145-59.
- . 2003b. "Amateur Music Clubs and State Intervention: The Case of *Nanguan* Music in Postwar Taiwan." *Min-su ch'ü-i (Journal of Chinese Ritual, Theatre and Folklore)* 141:95-167.

報刊資料

《臺灣日日新報》。1910年8月6日。

## The Classification System of *Nanguan* Songs and Its Functions

Wang Ying-fen

Associate Professor

Graduate Institute of Musicology

National Taiwan University

**Abstract:** Classification is one of the basic survival skills for homo sapiens. Using this as the basic premise, this paper investigates the vital roles played by *nanguan* song classification system in *nanguan* musicians' cognition and in the working mechanism of *nanguan* musical culture. It first proposes that the classification system of *nanguan* songs consists of four main categories of tune families (*mentou*) and their subordinate tunes (*paiming*). Then it shows that the nascent form of the classification system already existed in the *nanguan* songbooks in the early 17<sup>th</sup> century and continued to develop to its present scale through the efforts of *nanguan* musicians in the past few centuries. This paper then goes on to investigate the roles that the system plays in the creation, performance, learning, and appreciation of *nanguan* music. In terms of creation, the system provides the basis for the creation of new pieces and new tune families, and such creative process persists to the present despite the many innovative attempts made by musicians in the past few decades to "reform and improve" *nanguan* by changing its instrumentation and performance format or style. In terms of performance, *nanguan* musicians need to acquire knowledge about the tune families and tunes in order to be able to realize the *pipa* melody recorded in *nanguan* songbooks into actual music; in addition, the classification system provides the framework for the so-called "*paimentou*" (performing tune families) in traditional *nanguan* concerts in the choices and ordering of the pieces to be performed. In terms of learning, the system serves as the foundation for the teaching and studying of *nanguan*; moreover, the traditional concerts and the basic five or eight song suites familiarize musicians with the tune families

and tunes of the system. In terms of appreciation, musicians depend on their knowledge about the system to evaluate other musicians' artistry and their mastery of *nanguan* musical theory. In short, this paper proposes that tune families and tunes constitute the basic identifying feature of *nanguan* music, and that the classification system of these tune families and tunes functions as the core of the operative mechanism of the *nanguan* musical culture.

**Key words:** *nanguan*, classification system, tune families and tunes, music cognition.