

恆 2009 春民謠學術研討會



會議手冊暨論文集

時間/地點 2009 10/24 星期六 Sat

墾丁國家公園管理處生態研習中心

指導單位：行政院文化建設委員會文化資產總管理處籌備處

主辦單位：國立屏東教育大學台灣文化產業經營學系

協辦單位： 屏東縣政府文化處

「思想枝」 ——恆春古城民謠的傳唱——以朱丁順、陳英為例

國立台灣師範大學民族音樂研究所研究生 何宜靜

摘要

「恆春民謠」是台灣福佬民歌中，目前還保有自己的文化特色，更是恆春人的文化象徵。然而現今仍活躍在恆春鎮的民間樂人，如：朱丁順、陳英等人，他們對於同樣一首〈思想枝〉曲調，都各自有獨自的風格特色。此乃因民歌本是因人而異，靈活運用、變化無窮，它會隨個人的心情有不同的感受，但民歌中的歌詞與旋律，是一般人很難在極短的時間內，將演唱者的每個音及轉韻記載下來，遑論作進一步的分析，傳唱過程中所引起的音樂變異原因，與傳唱者彼此間的異同，都是值得深究的課題。筆者將以「局內人」的身份，藉由田野調查期間，與實地向民間樂人學習唱奏「恆春民謠」過程當中，親身的參與，體會並尋找民間樂人各個的演唱特點，進而做深入的比較分析，希望能了解民間樂人——陳英、朱丁順在恆春城內的傳承現況與他們的演唱特點。

關鍵字詞：恆春民謠、思想枝、朱丁順、陳英





前言

恆春地區由於特殊的地理環境，三面環海，一面靠山的地形，使它與外界的往來不易，最能突顯地域風格，也是目前台灣福佬民歌中，尚得以保存原始風貌與傳唱之地區。1967年許常惠與史惟亮發起「民歌採集運動」，在恆春地區（包含了車城、滿州、恆春，以及最南端的墾丁半島）發掘了民歌手陳達，後期也因為史惟亮邀請陳達來台北錄音，並出版《民族樂手陳達和他的歌》書籍，之後，許常惠還邀請陳達來台北參加「第一屆民間樂人音樂會」的演唱及錄製「陳達與恆春調說唱」，等等原因造就了「恆春民謠」在台灣的轟動，致使恆春半島的恆春人，逐漸重視恆春的傳統民謠傳唱。現今幾乎把「恆春民謠」和「月琴」視為恆春特有的標誌，爾後恆春半島的人們，也紛紛開始重視自己的文化資產，相繼成立「屏東縣恆春鎮思想起民謠促進會」與「屏東縣滿州鄉民謠協進會」；以及在高中、小學、社區成立月琴班社團來教唱「恆春民謠」，大力推動恆春地區民謠傳唱，最終希望讓外界人來到恆春，除了看到藍天白雲及一望無際地大海之外，更能欣賞道地的恆春歌唱文化，繼而讓「恆春民謠」綿延不斷、繼續薪傳。

個人因閱讀陳俊斌於國立藝術學院 1993 年碩士論文——《恆春民謠研究（一）（二）》，開始對於恆春民謠有進一步的接觸，在閱讀過程中，讓我不禁開始思索一些問題，也讓我想深入瞭解現今恆春民謠在恆春城內的發展，從陳達的被發掘迄今，這數十年間，恆春民謠的傳唱，在教學、推廣、傳承的狀況下，究竟有無變異產生？也由於機緣使然，筆者得以訪問恆春城內民謠團，並與陳英、朱丁順等民間樂人學習彈唱「恆春民謠」。學習期間，深受當地人保存自己文化的真誠與用心所感動，同時對於我這位外地人，毫不藏私的將這份寶貴的民俗音樂與我分享，熱情地教導，更堅定我對於研究恆春民謠的動力。

此篇論文，筆者將針對學習彈唱民謠過程中，藉由蒐集、訪談，對兩位民間樂人的建構傳唱恆春民謠的生命史，同時嘗試記錄所彈唱的歌詞、曲調，並從歌詞的文學結構如：平仄、聲調、詞組，解讀與分析他們所唱的歌詞與音樂曲調間之關係。

一、傳唱者簡介

有關傳唱樂人之簡介，筆者首先透過文獻資料的蒐尋，並從訪談中記錄、確認，並重新整理，瞭解傳唱者之生命歷程，以及他們學習「恆春民謠」的經驗，還有對這項傳統藝術的傳承教學之理念與精神。

（一）朱丁順

1、生活的苦澀

朱丁順是民國 17 年(1928)國曆 11 月 30 日出生於恆春網紗。年幼時，家中



生活相當窮困，必須負擔家中生計，因此八歲讀了兩年的公學校¹，之後奉母親之命到馬鞍山²母舅家中工作，就沒再繼續升學。在母舅家工作，一做就是 14 年的時間，雖然他有 14 年工作經歷，但這些年工作賺來的錢財及糧食，幾乎全數拿來應付家中生計，因此結婚時經濟狀況極為困窘，必須向人商借資金及與婚禮相關的物品。也許老天爺的眷顧憐憫，讓他娶到一位十分賢慧溫順的太太，也是他的精神支柱。婚後朱丁順不怕辛苦而努力工作，為的就是希望改善家裡的經濟狀況，讓家裡的妻兒有好日子過。當朱丁順在訴說著自己的故事時，絲毫不見他對家裡窮困及自身遭遇的埋怨，反而表現出其樂觀進取、努力進取的一面。也許是因家境的貧困，必須以勞力換取三餐溫飽的艱苦，久經風霜磨練下，促使朱丁順唱出來的民謠，總是帶有辛酸與苦澀的情調，對照現在的孩子，個個如同溫室裡的花朵，很難體會從小就必須扛起家中的生計，努力工作的苦楚。

2、學習民謠的歷程

朱丁順是一位多才多藝之人，樣樣樂器都難不倒他，當時環境謀求一餐溫飽都已極為奢侈，並無多餘的閒錢可以購置這些樂器，因此朱丁順所會的這些樂器，在當時都是他自己製作而來。朱丁順說：

「會吹、拉、彈這些樂器，都是自己喜歡，也都靠自己摸索，完全沒有老師教導，自己會的啦！……樂器方面我第一個學的是洞簫，當時大概才十幾歲，大家在休閒時，會相約到大板埕³一起吹奏。」⁴

至今，還對年輕時吹奏洞簫的旋律記憶猶新，他對於學習任何樂器、事物都秉持一份執著的心，靠著自己的方法、摸索，學習彈奏各種樂器與歌謠。由於當時環境使然，每到晚上休息時間，三兩好友都會聚集在一起彈月琴、唱民謠，受到此風氣影響，所以朱丁順對於各地方的曲調都非常熟悉。雖然朱丁順只讀了兩年的書，識字不多，但在學習上卻自有一套方法，靠著自個兒頭腦給記憶下來，有了錄音機之後，無論作歌詞或是曲調都用錄音帶錄下來，然後反覆的聽，進而在歌詞中融入他的生活體驗，以他獨特的月琴演奏、加上所學的各種唱腔唱法，融合之後，唱出屬於自己獨特的韻味與風格。由於他的努力學習，技術上精益求精，加上現實生活的歷練，讓他彈唱出來的「恆春民謠」，更加具有蒼涼苦澀的感情，這是一般人無法唱出的特殊情調。

對於朱丁順來說，在學習民謠的歷程中，最深感榮耀是得到社會大眾認同與肯定，他在 2008 年榮獲「第十九屆金曲獎傳統暨藝術音樂作品類特別貢獻獎」這個獎項對於一位傳統藝術藝師來說，無疑是至高無上的殊榮。

3、傳承教學

¹ 公學校是指 1898 年起，台灣日治時期以中央或地方經費所開設的兒童義務教育學校。在同一時期，當時台灣最高統治機關—台灣總督府還依照台灣實際情況，將此以台灣「本島人」兒童義務為主的學校，除了此公學校設置之外還設有供日人「內地人」兒童唸的小學校，與專供台灣原住民研習用的蕃人公學校。

² 馬鞍山即是現在核三廠所在地，原是介於恆春和南灣之間的馬鞍形小山丘。

³ 舊時「大板埕」，現今稱為「南灣」，在日據時期曾是捕鯨場。

⁴ 同註 2。



朱丁順堅持他曾發下的願：「只要有一口氣在，絕不會放棄民謠的傳承」。⁵對民謠那份使命感，他把民謠的傳承的責任視為己任，認為要時時刻刻把握住學習的每位學生，才能把民謠這項傳統技藝傳承下去，就怕它一不小心便遺失或走味。

自 1990 年以來，朱丁順經由前總幹事吳燦崑⁶引進之下，及開始從事教唱「恆春民謠」的傳承工作，不只限於恆春附近的學校，甚至還推廣至外地，遍布恆春、墾丁、山海、大光、長樂、永港等各國小民謠社團。現年已八十幾歲的朱丁順，始終秉持絕不放棄民謠傳承，目前，因健康因素的考量，僅保留指導大光國小、大光社區和社區大學的課程，朱丁順說：「現在如果仍是 50 歲，就可以做更多的事為傳承民謠而盡力了！」⁷，如果不是因為身體無法負荷，他必定會更加努力的為民謠這顆種子，到處播種發芽，為的只是將恆春民謠這項寶貴資產，與社會大眾一同欣賞，讓他們從中能更進一步認識「恆春民謠」。

（二）陳英

1、生活歷練

陳英於民國 22 年(1933)3 月 31 日出生於恆春的德和里，是道道地地的恆春人。陳英是家中唯一的小孩，自然而然所有事情及家庭重擔就落在她身上。雖然是位女孩子，但是舉凡種稻、種甘蔗、種番薯、燒木炭、割瓊麻葉等，很多農事和粗活都難不倒她。由於在日據時代，民風相當保守，不像現在二十一世紀的新新人類，凡事都有自己的主張，那個年代的男女，婚姻幾乎都是奉父母之命或媒妁之言，沒有所謂戀愛的自由，陳英也不例外。

或許是從小在艱苦困頓的環境及經過歲月的洗禮、歷練，即使一肩挑起龐大的家務及經濟的壓力，她從不怨天尤人，造就陳英刻苦耐勞、堅強樂觀的人生觀。現在只要是自己還可以解決、做到的事情，她總是不喜歡麻煩兒女，她把自己照顧的好好的，好讓子女們無後顧之憂的外出工作。

2、學習民謠歷程

「我學〈思想枝〉，是我 16 歲時，我就很會唱了。顧牛隻時，都會哼唱〈思想枝〉。我的母親也很會唱，以前我的父親和陳達都有相處在一起，都有把這民謠學習起來，我母親如果到田裡工作時都會唱，所以我 16 歲就已經學起來。學起來之後，如果要顧牛隻、田裡工作或播種無聊時，都會唱這個歌。」⁸

這段話，說明當時陳英的母親工作或休閒時，也會藉著吟唱民謠來解憂及解聊，在當時這樣充滿歌聲的環境中，加上經常聽到陳達及父母親彈唱「恆春民謠」，耳濡目染之下不會吟唱都很難，陳英在這樣生活環境之中，已奠定吟唱民謠的功

⁵ 傳藝 76 說唱藝術專輯—到恆春聽朱丁順唱歌，15。

⁶ 吳燦崑民國 32 年 3 月 21 日生，民國 93 年 5 月 14 日歿。就學時接受國樂團薰陶，對於家鄉的文化有一種使命感，於是盡心推廣，其間他成擔任恆春鎮思想起民謠促進會及鎮公所辦理恆春民謠研習的指導老師，民國 82 年在大光國小成立民謠社，民國 89 年接任恆春鎮思想起民謠促進會總幹事一職。

⁷ 屏東縣政府《文化與生活 53》，(屏東縣政府文化處，2008.9)，26。

⁸ 筆者於 2009 年 3 月 30 日，於陳英女士家中訪問內容。



力與底子，可說是環境使然，無師自通。

爾後由於結婚生子，生活的種種壓力接踵而來，陳英就沒有多餘的時間可以唱民謠，生活的重心轉移至家庭中，直到孩子一個一個也長大成家立業，不需要花太多的精神於家庭中時，才開始又唱起民謠，慢慢地唱起〈思想枝〉，成為陳英生活的精神寄託。

雖然陳英沒讀過幾年的書，識字不多，但編寫歌詞卻未難倒她，已往的生活環境歷練，讓陳英的詞源極富生命力，甚至爲了不同性質的活動屬性，她可即席編修歌詞，讓人爲之驚嘆，這些歌詞也都深深牢記在她腦海中。但因時代的轉變，目前，恆春地區的有識之士，為了讓「恆春民謠」能有效的推動，從新思考學習方式，採用簡譜記載 do、re、mi 的教學方式，替代口傳心授的方式學習，但對於陳英而言，她深感應該保留老祖先傳下來的原味，畢竟民謠固定後，就不叫民謠了，於是自行在家研究、學習唱法，揣摩前輩陳達、張薪傳、張文傑的演唱方式來練習，因此她彈唱的民謠亦能獨具自我風格。

3、傳承教學

陳英最先開始於德和家中教授村里對於民謠有興趣者，當時恰逢農會計畫要在德和建設農業社區，並規劃一些周邊活動，想到民謠這個區塊逐漸消失，應該有人來教授傳承，便邀請對民謠演唱頗有研究的陳英來擔任招生及教學工作，一開始，對於從未正式接觸教學的陳英，深怕不能勝任這份使命，但她體認到「恆春民謠」不能失傳，一定要讓它傳承下去，畢竟這是恆春地區獨特的地方文化特色，因此她大膽地接下這份工作，當時這些學員們在陳英的認真教導及努力學習下，短短一年時間的學習及訓練，已經有斐然的成績，甚至可以登台演唱。

陳英對於民謠傳唱的堅持及努力不懈，讓社區及當地的人們看到如此成績，而她總是不求回報的付出，甚至不收鐘點費，並且常常自掏腰包請小孩吃東西，藉以鼓勵他們的學習。她默默的爲民謠傳承教學奉獻，只因秉持著無怨無悔傳承「恆春民謠」的精神，只要有人願意學習，她都會竭盡所能地教導，把這份技藝傳下去，她唯一的心願，是希望讓「恆春民謠」文化能綿延不斷，也因她這份無私奉獻的心意，感動社區發展協會，社區發展學會理事長常爲她爭取經費，購買月琴提供學生使用等等福利。然而現今社會當中，這種不惜代價默默爲這份土地文化資產付出、傳承的人寥寥可數，但恆春地區——陳英就是其中的一位。

二、恆春民謠歌詞構造及音樂曲調關係

《尚書·虞書》中說：「詩言志，歌永言，聲依永，律和聲。」是說明：詩是用語言表達思想感情，歌曲是美化加工的語言，器樂的聲音伴隨著歌聲而發出，樂律使聲音保持和諧關係。⁹可見語言的抑揚頓挫，影響著音樂旋律的動向。「恆春民謠」中，結合了歌詞的語言和音樂的曲調，從清人吳穎芳說：「詞之興也。先有文字，

⁹ 楊蔭瀏，《語言與音樂-丹青藝術叢書》，(丹青圖書有限公司，1985)，87。



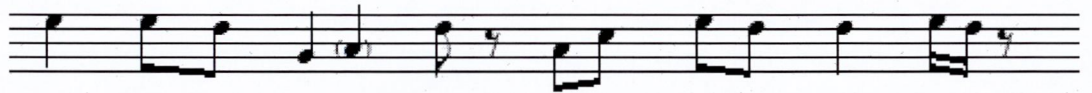
從而宛轉其聲，以腔就詞也，泊乎傳播通久，音律確然，繼起諸詞人，不得不以詞就腔，於是必遵前詞字腳之多寡，字面平仄，號曰填詞」，更加印證歌詞與曲調兩者間依存，有密不可分關係，當然，「恆春民謠」的歌詞與音樂，也有這緊密之關係。

然而一首歌曲是否讓人聽了就記憶猶新，歌詞、曲調讓人感到和協舒服、甚至一聽即懂，此時音樂曲調與語言的聲調，就扮演著非常重要的地位，談到語言，語言中的抑揚頓挫、高低升降，本身就是一種音樂的旋律，就如同每個人說話的高低起伏不一樣，不同的人相同的一句話，就會有不一樣的音調，所以語言中的聲調，對於音樂曲調動向有著相輔相成的關係。

下文著重於歌詞與音樂曲調結構關係部分，將以簡上仁於《台灣福佬語語言聲調與歌曲曲調的關係及創作之研究》一書中之「台灣福佬語聲調譜」¹⁰做為此聲調動向之參考依據，將語言聲調與音樂曲調的關係，以交叉比對方式，探究其特殊性。為了能更深入瞭解語言與音樂之間的關係，筆者將列舉田野所蒐集，有關陳英與朱丁順兩位的歌詞，分別從歌詞的構造及歌詞與音樂關係兩個部分探討。表一採錄自簡上仁之「台灣福佬語聲調譜」。

〈表一〉：「台灣福佬語聲調譜」

數敘名稱：	第一聲	第二聲	第三聲	第四聲	第五聲	第六聲	第七聲	第八聲
傳統數語：	陰平	上聲	陰去	陰入	陽平	上聲	陽去	陽入
動物名稱：	獅	虎	豹	鴨	猴	狗	象	鹿
發音：	sai ¹	ho ²	pa ³	ah ⁴	kau ⁵	kau ⁶	chhiun ⁷	lok ⁸



(一) 歌詞構造

歌唱時，音樂曲調中聲音強弱、音值的長短、音符的高低、樂曲的抑揚及發聲的位置，都受到語言中「字」的音韻、聲調及語氣自然的停頓，所產生長短不一的詞組影響。然而歌詞是「恆春民謠」非常重要的部分，藉由傳唱者自由依曲填詞，並透過歌詞與曲調緊密的結合，得以傳唱。以下先從分析歌詞的構造如：聲調、平仄、詞組。兩位傳唱者，每人各列舉三個不同歌詞為例。歌詞羅馬拼音部分，主要以教育部國立編譯館主編，且董忠司遵用教育部公告「台灣閩南語音標系統」編纂，之《台灣閩南語辭典》為根據；歌詞內容的部分，下列六首歌詞皆為筆者於田野調查時，從陳英與朱丁順訪談、錄音中所擷取，關於歌詞內容是否為兩位傳唱者之創作，經由筆者詢問傳唱者皆自稱為己所做。但筆者發現歌詞

¹⁰「台灣福佬語聲調譜」，是簡上仁對於福佬語八個聲調，作了長時間的實驗與印證，不斷使用各種樂器探索聲調的音高、特質，將所得結果透過驗證，八個聲調轉化成五線譜上的音符，此聲調譜對於探討福佬民歌的語言聲調與歌曲曲調上，有相當大的助益。



內容部份，在恆春地區會有互相延用的情況，所以導致歌詞內容極為相似，例如：
朱丁順歌詞：「恆春民謠人人愛，轟動全省通人知，這是祖先傳落來，望欲一代接一代。」與
陳英歌詞：「恆春民謠人人愛，轟動全省通人知，這是陳達傳落來，乎咱一代傳一代。」極為
類似。

1、 陳英歌詞內容

(1) 歌詞內容

恆	春	算	來	好	所	在
hing ⁵	chun ¹	sng ³	lai ⁵	ho ²	soo ²	cai ⁷
一	面	靠	山	三	面	海
cit ⁸	bim ⁷	kho ³	suann ¹	sann ¹	bin ⁷	hai ²
中	央	有	湖	像	仙	界
tiong ¹	ng ¹	u ⁷	oo ⁵	chiunn ⁷	sian ¹	kai ³
風	景	優	雅	蓋	全	台
hong ¹	king ²	iu ¹	nga ²	kai ³	cuan ⁵	tai ⁵

分析：

1)韻腳：在、海、界、台，押 ai 韻。

2)詞組：第一、二、三句皆為：4+3，；第四句：2+2+3 或 4+3

(2) 歌詞內容

景	色	上	靖	恆	春	嶺
king ²	sik ⁴	siong ⁷	sui ²	hing ⁵	chun ¹	nia ²
清	朝	時	代	做	縣	城
ching ¹	tiau ⁵	si ⁵	tai ⁷	co ³	kuan ⁷	siann ⁵
四	个	城	門	分	正	正
si ³	e ⁵	siann ⁵	mng ⁵	hun ¹	ciann ³	ciann ³
歷	史	古	蹟	真	有	名
lik ⁸	su ²	koo ²	cik ⁴	cin ¹	u ⁷	mia ⁵

分析：

1)韻腳：嶺、名，一、四句押 a 韻；城、正，二、三句押 ann 韻。由於民歌
中用韻較為廣，所以此處 a 與 ann 通押。

2)詞組：第一、二、三句為：4+3；第四句：2+2+3。

(3) 歌詞內容

車	城	算	來	好	地	靈
chia ¹	siann ⁵	sng ³	lia ⁵	ho ²	te ⁷	ling ⁵
土	地	公	祖	萬	年	興
tho ²	ti ⁷	kong ¹	coo ²	ban ⁷	ni ⁵	hing ¹
善	男	信	女	來	拜	敬
sian ⁷	lam ⁵	sin ³	lu ²	lia ⁵	pai ³	king ³



謝	允	金	牌	滿	胸	前
sia ⁷	in ²	kim ¹	pai ⁵	mua ²	hing ¹	cing ⁵

分析：

1) 韻腳：靈、興、敬、前，押 ng 韻。

2) 詞組：四句皆為 4+3。

2、朱丁順歌詞內容

(1) 歌詞內容

恆	春	民	謠	人	人	愛
hing ⁵	chun ¹	bin ⁵	iau ⁵	lang ⁵	lang ⁵	ai ³
轟	動	全	省	通	人	知
hong ¹	tong ⁷	cuan ⁵	sing ²	thong ¹	lang ⁵	cai ¹
這	是	祖	先	留	落	來
ce ¹	si ⁷	coo ²	sian ¹	lau ⁵	loh ⁸	lai ⁵
望	欲	一	代	接	一	代
bong ⁷	beh ⁴	cit ⁴	tai ⁷	ciap ⁴	cit ⁴	tai ⁷

分析：

1) 韻腳：愛、知、來、代，押 ai 韻。

2) 詞組：四句皆為 4+3。

(2) 歌詞內容

恆	春	八	景	是	鵝	鑾
hing ⁵	chun ¹	pat ⁴	king ²	si ⁷	go ⁵	luan ⁵
一	座	燈	塔	上	界	懸
it ⁴	co ⁷	ting ¹	thah ⁴	siong ⁷	kai ³	kuan ⁵
一	葩	燈	光	咧	回	轉
it ⁴	pha ¹	ting ¹	kng ¹	the ⁴	hue ⁵	cuan ²
指	示	船	隻	的	安	全
ci ²	si ⁷	cun ⁵	ciah ⁴	e ⁵	an ¹	cuan ⁵

分析：

1) 韻腳：鑾、懸、轉、全，押 an 韻。

2) 詞組：四句皆為 4+3。

(3) 歌詞內容

咱	來	出	世	哮	三	聲
lan ²	lia ⁵	chut ⁴	si ³	hau ²	sann ¹	siann ¹
爸	母	共	咱	來	號	名
pe ⁷	bo ²	ka ²	lan ²	lia ⁵	ho ⁷	mia ⁵
無	所	不	至	共	咱	疼
bo ⁵	soo ²	put ⁴	ci ³	ka ⁷	lan ²	thang ³



若 來 不 孝 歹 名 聲
na² lai⁵ put⁴ hau³ phainn² mia¹ siann¹

分析：

1)韻腳：聲、名、疼，此首韻腳 ann、a、ang 通押。

2)詞組：四句皆為 4+3。

3、兩者歌詞結構之歸納

從上述所列的歌詞構造分析上，對於兩位恆春古城民謠傳唱者，其歌詞之結構，歸納以下三點：

(1)平、仄使用相當自由隨性：恆春民謠沒有詩歌、詞曲般的講究與嚴格的規定。

「恆春民謠」在平仄上，所重視是音樂旋律的通順流暢，當然或多或少皆與平仄有所關連，但只要唱起來音律和諧，不違反音律協和均可。如同黃得時〈台灣歌謠之形態〉¹¹言：

平仄是表現聲調的「抑揚高低」，任何詩歌，均不可缺的，只有「嚴」與「不嚴」，「固定」與「不固定」，「自然」與「不自然」，「有意」與「無意」的分別。如律絕、詞曲，可謂嚴而固定，一字亦不容放鬆。這在台灣歌謠，卻很自由，不管是平是仄，只要唱起來，語氣通順，音律和諧就可以。

(2)韻腳四句連押：陳俊斌在《恆春調民謠研究(一)》提到對恆春民謠歌詞而言，「押韻」是很重要的一環。¹²它與律詩不同是第三句也押韻，因為四句通押，不管韻腳為平或仄韻，只要歌唱時，如果韻韻相協，順口就可以。上列歌詞部分，所有的詞幾乎都會四句連押通一韻，然而「恆春民謠」歌詞押韻，為他們在編寫、創作上的基本作法，這也是一般民歌的基本作法。

(3)詞組均為 4+3 結構：詞組中，以「逗」來表示小句，「逗」就像歌曲中的節奏，因歌詞中將詞的畫分為小單位，歌唱時，從分句上可以使聽者對於歌詞部分一目瞭然，了解歌詞的字義。〈思想枝〉為每首四句，每句七個字之歌詞結構，在體裁上稱「七字仔」。於班友書《黃梅戲古今縱橫》書中提到，在黃梅戲七字句唱詞中，習慣使用 2+2+3 的音節，而 2+2+3 的音節可視為 4+3 構句，「恆春民謠」歌詞詞組構造上，同於班友書之見解，例如：「風景優雅蓋全台」此句歌詞，可為 2+2+3 或 4+3，兩種詞組結構皆可行。

(二) 歌詞結構與音樂曲調之關係

謝俊逢在《民族音樂論—理論與實證》中，討論語言與音樂關係，提到歌詞中聲調變化與曲調線運動的關係，顯示其對語言與曲調兩者間關係，其環環相扣必須重視：

¹¹黃得時，〈台灣歌謠之形態〉，(民間文學特輯--文獻專刊第三卷第一期)，(台灣省文獻委員會編輯，1952.5.27)，505。

¹²陳俊斌，〈恆春調民謠研究(一)〉，(國立藝術學院音樂研究所碩士論文，1993.6)，80。



在使用聲調語言的地域、民族、國家之中，其語言上與音樂上的音調模式的相互關係，是非常重要的問題。這是因為文字的音調模式與其字義有關，而且，歌的音調模式如有改變，也會連帶改變歌詞的意思，所以音樂曲調線的運動，必須與口語吟出歌詞時的音調運動相同，否則聽眾不容易依靠上下文來分辨其意思，甚至可能完全誤解其全部字義。¹³

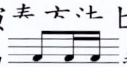
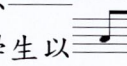
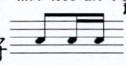
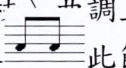
恆春民謠曲調亦不脫離此觀點，音樂曲調與歌詞的語言聲調流動密切關係。藉由此論點，下文採上述歌詞內容分析之聲調，並配合音樂曲調，探討兩位民間樂人〈思想枝〉曲調與歌詞間的動向。

接著分別先討論兩位傳唱者〈思想枝〉曲調，進而觀察歌詞聲調與音樂曲調動向間的變異、及透過音樂處理所產生之詞組變化。

1、陳英與朱丁順〈思想枝〉的音樂曲調

〈思想枝〉的音樂曲調，目前在恆春地區，從以下兩位傳唱者的音樂旋律進行上來看，有一固定的旋律模式，兩位的旋律模式大致相同，只有括弧部分，因歌詞聲調改變了音樂，使旋律的動向產生變化，例如：譜例1兩位傳唱者〈第一句〉歌詞，陳英歌詞之「好」字與朱丁順之「人」字，「好」聲調為二聲，在簡上仁「台灣福佬語聲調譜」二聲所呈現音型為下行；其「人」於聲調中為五聲，五聲之音型為上行，此樂句為了配合語言聲調改變音樂的旋律，隨著語言聲調在音樂曲調中做適時的變化，但也不因此失去此曲調的主要特色。

關於月琴定弦部份，兩位傳唱者有所不同，陳英兩條弦之定絃音程基本上為四度音（f、降b），朱丁順為五度音（d、a），其定弦音也會隨著傳唱者之當時身體狀況及情緒的變化而會有所改變。

在演奏上，二人也有差異，朱丁順撥奏之伴奏形式，常使節奏音型為以使用，偶而也會使用節奏，其朱丁順教學上，僅教導學生以此種節奏為主，其在恆春地區，他們習慣將此種節奏稱為「跑馬拍」。陳英撥奏〈思想枝〉調上，月琴大多撥奏單弦，其常使用節奏音型除了上述兩種外，也會撥奏此節奏。兩位在撥奏弦上，因朱丁順撥奏雙弦時，會有一低音持續，以西洋音樂分析來看，此種持續低音技法，與巴洛克時期之「頑固低音」¹⁴相似，撥奏雙弦之音響效果較為氣勢磅礴；其陳英為撥奏單弦，所產生音響較為柔和。

【譜例1】陳英與朱丁順之〈思想枝〉比較

下列括弧藍色部分小括弧——從一個字面向去探討，紅色部分大括弧——是從旋律前後與語言聲調的走向關係。

¹³謝俊達，《民族音樂論—理論與實證》，（台北：全音樂譜出版社，1998.4），92。

¹⁴頑固低音（Basso Ostinato）為巴洛克時期音樂之特徵，其由一組在音樂中反覆出現的低音組，稱之為「頑固低音」。頑固低音的技法是指在作品中從頭到尾反覆著相同的低音組。



1、陳英之音高

2、朱丁順之音高



月琴定弦音 f、降 b



月琴定弦音：d、a

思想枝

演唱者：陳英、朱丁順

採譜：何宜靜

〈起始句〉



〈第一句〉



〈第二句〉





〈第三句〉

陳英

中央 (來) 有 湖 像 仙 (哪) (ㄟ) 界 (阿) (喂)

朱丁順

這 是 (阿) 祖 先 留 落 (ㄟ) 來 (伊) (阿) (喂)

〈第四句〉

陳英

(唉) (啲) 風 景 優 雅 蓋 全 台 (阿) (喂)

朱丁順

(唉) (啲) 望 欲 (來) 一 代 接 (ㄟ) 一 (啦) (阿) 代 (阿) (喂)

2、從歌詞聲調觀看音樂曲調動向之關係

王振義先生其在《語言聲調與音樂曲調的關係—台灣閩南語歌謠的「詩樂諧和」傳統研究之二》一文中，提到：「語言本身具有強烈的音樂性，甚至說語言已是一種音樂也不為過。」¹⁵，其簡上仁於《台灣福佬語語言聲調與歌曲曲調的關係及創作研究》此書中，也提到「福佬語是一種聲調性的語言，其歌詞中已自然蘊含著具旋律性的語言聲調…」¹⁶。〈思想枝〉中的歌詞也為福佬語中之聲調性語言，此處將結合歌詞聲調與音樂曲調。其下列分析歌詞與曲調上，將以上述歌詞為例，並於文中列舉有所變異之歌詞與曲調。以下譜例其第一行譜所記載為傳唱者之人聲部分，第二行為歌詞聲調動向。

(1) 陳英〈思想枝〉

下列譜例 2 至譜例 8，第一行是歌唱者音樂曲調；第二行是歌詞之語言聲調走向。

【譜例 2】陳英〈思想枝〉第一句曲調與聲調的關係

恆 (阿) 春 算 來 (阿) 好 所 (阿) 在

¹⁵ 王振義，《語言聲調與音樂曲調的關係—台灣閩南語歌謠的「詩樂諧和」傳統研究之二》，(台灣風物第 34 卷第一期，1984.3)。

¹⁶ 簡上仁，《台灣福佬語語言聲調與歌曲曲調的關係及創作研究》，(眾合圖書，1990)，141。





- A. 此兩行譜例為陳英所唱之〈思想枝〉第一句之不同歌詞，其第一行與第二行曲調音型走向大致相同，只有在上行譜例中「好」字與下行「恆」字，因兩字聲調不同，「好」第二聲，音型往下；「恆」第五聲，音型往上；所以旋律走向配合語言聲調，而有了變動。
- B. 譜例 2 第一行歌詞「好所在」的「所」與第二行「景色」的「景」兩個字，單獨為一個字時，在聲調上皆為二聲、仄聲；成為一詞組時，就會變調，此處均變為第一聲，因此「所」和「景」變為平聲，民間樂人是不管那麼多理論的，她的語言習慣如何，詞怎麼唸，歌唱時就怎麼唱，是一種慣性。

【譜例 3】〈思想枝〉第二句



- A. 〈思想枝〉第二句歌詞，譜例 3 第一行「三面海」詞中的「面海」，因「海」字為二聲音值往下，在此為了配合歌詞，改變旋律動向，其第二行「年興」兩字相同。第二行「土地公祖」之「祖」字，語言聲調原調為第二聲，這產生變調，使旋律與聲調上形成反向進行。這些部分都是受語言聲調之影響所產生之改變。

【譜例 4】〈思想枝〉第三句





- A. 〈思想枝〉第三句所列舉兩行不同歌詞譜例，在音樂旋律大致上無太大之異動，其「分正正」之「正正」兩字在聲調上皆為第二聲，這裡在曲調上之變異，因為民間樂人較無學理概念，她的語言習慣如何，詞怎麼唸，歌唱時就怎麼唱，這裡便是如此，其第一個「正」聲調產生變調，第二個「正」則是使用原本聲調無變調，因此配上曲調時，其音樂的動向因語言聲調改變旋律。
- B. 例第二行歌詞「來拜敬」，此歌詞音樂旋律與語言聲調動向也相輔相成。因第二行「來拜」這兩字，「來」語言聲調為第五聲旋律音型是往上，「拜」為第三聲，因第五聲往第三聲在語言聲調上，所呈現之音型是先上後下，如圖：



【譜例 4】〈思想枝〉第四句



- A. 第四句中第一行歌詞「雅」字在此改變聲調，由第二聲轉第一聲，因此字調改變後，配上音樂曲調走向相輔。
- B. 「古蹟」之「古」是為入聲字，入聲在唸法上，給予人短音的感覺，而「古蹟」二字連接為詞時，通常前一個字皆會變調，因此「古」就不唸成入聲了。一般來說，其變調規則為高入聲變低入聲，低入聲變高入聲，這裡「古」是從高降低，由原來仄聲轉為平聲，因此與音樂曲調動向吻合。

(2) 朱丁順〈思想枝〉

【譜例 5】朱丁順〈思想枝〉第一句曲調與聲調關係





- A. 朱丁順〈思想枝〉譜例 5 第一句第一行歌詞中，「恆春」的「春」字，原本聲調為為第一聲，在此改變聲調，自然口語調形上，「恆春」兩字是往上↗，朱丁順在〈思想枝〉中皆把「恆春」往下↘唱，如第二行譜也同。在此分別將從陳英與朱丁順在詮釋「恆春」這兩個字面上做一探討，在旋律音型部分是相同地；如從音樂的表現手法來說：1、陳英在「恆」後加了“阿”之虛詞，朱丁順則無；2、歌唱時之強、弱音之別，陳英將「恆春」兩字之重音落在「春」字上，其朱丁順之重音為「恆」字，此種強弱音使用手法上的不同，使聽者產生不同的音響感受，此為分別兩者的重要特色之一。
- B. 第一句中第二行的「八景」的「景」字，原為第二聲，「景色」兩字連續，「景」字則變調，因語言聲調改變，朱丁順在音樂處理上將唱法往上↗唱，因他「景」字之後使用“阿”之虛詞，所以音樂走向先往上緊接者下行，使「景」字與原本聲調動向產生反向進行。

【譜例 6】〈思想枝〉第二句



- A. 朱丁順〈思想枝〉第二句第一行中，「全省」的「省」字，語言聲調上「省」為第二聲是往下↘唸法，在此朱丁順為了配合曲調，將「省」改變聲調，在音樂分析上，這裡是使用經過音的感覺，在下行小 3 度，接著後面旋律。
- B. 〈思想枝〉第二句第一、二、三行中，「人」、「界」、「號」三字，「號」從前



面一個字延續到此字，在語言聲調動向與音樂處理方面是相輔，其中「人」、「界」從語言聲調來看音型是往下↘進行，這裡兩字都往上↗4度和5度唱，其一這兩個字，都變調，音樂為了配合語言聲調，在旋律皆往上↗；其二筆者推論是要提高聲調引人注意。

【譜例 7】〈思想枝〉第三句

- A. 譜例 7 第三句，第一行與第二行歌詞中「轉」與「疼」兩字，可看出音樂旋律的動向配了語言聲調，在這裡改變了音符的動向，窺看歌詞與曲調兩者間依存密不可分關係。
- B. 第三句第二行歌詞中「無所」的「所」字，與陳英譜例 2 第一行歌詞「好所在」的「所」字相同，聲調上為二聲，都變調為第一聲，因此「所」字由仄聲變為平聲。

【譜例 8】〈思想枝〉第四句

- A. 朱丁順〈思想枝〉第四句，筆者所列举之歌詞，在此語言聲調和朱丁順所唱的音樂曲調動向上呈現，皆協和一致。3、〈思想枝〉音樂曲調上之詞組關係

〈思想枝〉從上列歌詞分析中，每首四句，每句七個字歌詞結構，在體裁上稱「七字仔」。朱丁順、陳英在筆者所列举之六首歌詞，均為四字加三字的畫分，



此處將從音樂曲調上處來觀察詞組的變化。下列樂譜“V”表示氣口，如下譜例 9 和 10 中，可以看出兩位傳唱者，經由音樂處理上，皆改變原來〈思想枝〉在歌詞構造中的詞組結構，使歌詞構造形成：第一句 2+5、第二句 5+2、第三句 3+4、第四句 5+2，特別是第二、四句原本是 4+3 結構，在此音樂處理上卻未落在第四個字之處，反而落在下一個詞組的第一個音，使歌詞構造改變為 5+2，由譜例 9 陳英〈思想枝〉和譜例 10 朱丁順〈思想枝〉之第二句與第四句，皆可看出氣口均落在下一詞組織第一音，此種做法在詞組的構造上有違反之意，此類手法在民歌、戲曲等常為出現。因一首規律平整的詞組，可以有一完整清楚的敘述，但唱起來無太大的抑揚頓挫，此首樂曲秉持在「統一中求變化，在變化中求統一」，第二句與第四句如文章中的起承轉合在承與合之處，使用打破詞組的構造，但音樂詞組結構也在變化中求統一，於承與合之處呈現規律的變化。

另外筆者也認為傳唱者，將氣口(句逗)落在詞組下一個音，是有意要突顯歌詞重要之處，例如：一面靠山 / 三面海，在唸法上較為平順；若更改為：一面靠山三 / 面海，像是強調除了一面靠山，更重要在於它三面靠海，在音樂上製造高潮點。此種打破詞組的音樂處理方式，呈現固定規律性，成為傳唱者陳英和朱丁順在唱〈思想枝〉重要特色與慣性。

【譜例 9】陳英〈思想枝〉



【譜例 10】朱丁順〈思想枝〉





三、結論

藉由上述從語言聲調探討與音樂曲調關係，其陳英、朱丁順兩位傳唱者皆為民間樂人，對於民間樂人來說，他們沒有理論方面之學理，主要以他們的語言習慣用法，歌詞怎麼唸，歌唱時就怎麼唱，自然於曲調旋律上便產生變異；由理論觀點，此種音樂旋律動向的變異，為語言聲調上的變調所產生。此首〈思想枝〉曲調，就語言聲調與音樂曲調關係驗證兩者相輔相成密不可分。如筆者嘗試從文學角度分析〈思想枝〉語言聲調與音樂曲調關係，其傳唱者彼此間的異同，筆者主要依田野調查之實地學習經驗與結合理論，以下歸納列舉上述之比對分析之結果。

1、陳英與朱丁順之共同特色：

- (1)歌詞使用之平、仄使用相當自由隨性，無像律詩、絕句有嚴格之限定。
- (2)歌詞因民歌中用韻較為廣，如韻腳四句押協韻亦可，這也是陳英、朱丁順在於歌詞韻腳上基本作法。
- (3)〈思想枝〉為每首四句，每句七個字之歌詞結構，其歌詞詞組結構大多為 4+3 之構造。
- (4)兩位傳唱者〈思想枝〉的音樂曲調旋律，歌唱旋律均有一固定的模式，旋律音型模式大致相同；其歌詞使用福佬語，而福佬語為一種聲調性語言，所以歌詞會因語言聲調改變音樂旋律。
- (5)歌唱時所產生之音樂氣口，兩位呈現固定規律性，都使用打破詞組的音樂處理方式。

2、陳英與朱丁順之相異處：

- (1)陳英與朱丁順相同之處第四點提到，兩位傳唱者歌唱旋律模式相近，但從伴奏樂器月琴彈奏上探討，朱丁順是以歌唱旋律音型之音為主，陳英則不一定。
- (2)月琴部份，兩位傳唱者在定弦音程有所不同，陳英兩條弦之定弦音程基本上為四度音，朱丁順為五度音。
- (3)「恆春」這兩個字音樂表現手法上，陳英加了襯字，朱丁順則無；歌唱時，陳英將重音落在「春」字上，其朱丁順之重音為「恆」字，使聽者產生不同的音響感受。



本文筆者僅以一首「恆春民謠」曲調做為此研究的開端，後續的研究，希望可以將恆春的五種曲調皆列入研究範圍，對於兩位傳唱者彼此間的異同、與個人特色將會更為全面、完整。

參考資料

專書部分

- 楊蔭瀏。《語言與音樂》。(丹青藝術叢書)。丹青圖書有限公司。
- 藍雪霏。《閩台閩南語民歌研究》。(閩台文化關係研究叢書)。福建人民出版社。
- 中國藝術研究院音樂研究所。《民族音樂概論》。世界文物出版社。
- 陳郁秀。《台灣音樂閱覽》。台北市：玉山社出版事業有限公司，1997年。
- 簡上仁。《台灣福佬語音樂聲調與歌曲曲調的關係及創作之研究》。台北市：眾文圖書股份有限公司，2001年。
- 張清郎。《如何演唱台灣歌曲 附：張清郎台灣歌曲創作集》。台北縣：前程企業管理有限公司，1998年3月。
- 顏文雄。《中國音樂文化與民謠》。台北市：眾文圖書股份有限公司，1989年。
- 屏東縣政府。《向前輩藝術家致敬》。(屏東縣文化資產叢書)。屏東縣政府，2008年。
- 許裕苗、陳東瑤、周大慶。《風之頌—亙古不朽的恆春半島民謠》。屏東縣恆春鎮：墾丁國家公園，2008年12月。
- 謝俊達。《民族音樂論—理論與實證》。台北：全音樂譜出版社，1998年4月。
- 徐麗紗·林良哲。《恆春半島絕響—遊唱詩人陳達》。宜蘭縣：國立傳統藝術中心。2006年。
- 吳榮順。《福佬民歌》。高雄：高雄縣立文化中心。1999年。
- 臧汀生。《台灣閩南歌謠研究》。台北：台灣商務。1984年。
- 洪惟仁。《台灣河佬語聲調研究》。台北市：自立晚報社，1985年。
- 鄭良偉、鄭謝淑娟。《台灣福建話的語言結構及標音法》。(現代語言學論叢)。台灣學生書局，1978年7月。
- 班友書。《黃梅戲古今縱衡》。安徽文藝出版社，2000年9月。
- 吳丈蜀。《詞學概說》。香港：中華書局有限公司，2002年1月。
- 徐信義。《詞譜格律原論》。(文史哲學集成)。台北市：文史哲出版社，1995年。

期刊部分

- 吳燦崑。〈恆春民謠推廣〉。發表於(第三屆屏東研究研討會論文集—恆春半島風上海洋歌謠，2002年)。
- 王振義。〈語言聲調和音樂曲調的關係：臺灣閩南語歌謠的「詩樂諧合」傳統研究之二〉。《台灣風物》34: 1: 41-56。1984年。
- 黃得時。〈台灣歌謠之形態〉。《台灣文獻》3.1:31-36。1952年。
- 張炫文。〈「七字調」在臺灣民間歌謠中的地位〉《民俗曲藝》54:78-96。1988年。



論文部分

陳俊斌。《恆春民謠研究(一)(二)》。國立藝術學院音樂研究所碩士論文。1993 年。

周定邦。《詩歌、敘事 kap 恆春民謠：民間藝師朱丁順研究》。國立成功大學台灣文學研究所碩士論文。2008 年。





恆春 2009 民謠學術研討會