

○ 杨丽霞

# 从南词到北管：滩簧流传闽台的例证研究

**摘要：**漳州南词与台湾北管原是分属于海峡两岸的两个不同乐种，由于两岸衣一带水的地缘而连接成有机的一部分。论文在田野调查的基础上，从剧目、文本、唱腔、曲牌、乐器等多方面进行异同比较，得出结论：漳州南词随明清移民传播台湾，成为台湾北管的一部分，它们同源于苏州滩簧，这将成为台湾北管一个新源流的例证。

**关键词：**漳州南词；台湾北管；滩簧；源流

**中图分类号：**J609.2; 607      **文献标识码：**A      **文章编号：**1002-9923(2015)01-0049-10

**DOI：**10.13812/j.cnki.cn11-1379/j.2015.01.008

## 前言

漳州南词起源于苏州滩簧，属于坐唱曲艺。由早期“南词”或称“对白南词”、昆曲合流衍变而成。《中国曲艺音乐集成·福建卷》曰：“福建南词系源于苏州滩簧，并沿用了早期苏滩曾用名——南词”，又曰：“清乾隆、嘉庆年间南平已有南词清唱活动。”<sup>①</sup>这便可以解释为何滩簧传到福建称为南词而不是滩簧，也就是说滩簧流传福建应当是南词、滩簧合流前的事，在“南词”还没有成为“苏滩”之前，便传向福建了，流行于将乐、南平、三明、漳州、龙岩等县市，因传入地不同，分为苏派与赣派，本文论述的南词为赣派漳州南词。

海峡对岸的台湾的传统音乐中并没有南词，也没有滩簧这一乐种，但《台湾通史》卷二十三“风俗志”之“歌谣”条却有这样一条记载：

台湾之人，来自闽粤，风俗既殊，歌谣亦异，闽曰南词，泉人尚之……南词之曲，文情相生，和以丝竹，其声悠扬，如泣如诉，听之使人意消……勾阑所唱，始尚南词，间有小调……建省以来，京曲传入，台北校书，多习徵调，南词渐少……<sup>②</sup>

该段文字足以证明台湾曾流行“南词”，虽然多数学者将该记载中的“南词”定义为南音。查阅南音词条，各地名称不一，又称“南曲”、“南管”、“南乐”、“弦管”、“郎君乐”、“郎君唱”等，在台湾，更多的是称为南管，如果这里的南词指的是南音，连横先生何以用较为少用的称呼？另外，台湾传统音乐中又有与漳州南词器乐合奏“十全腔”同名的乐种，即台湾用于孔庙祭祀的儒家礼乐，一般称为十三腔、十三音、十三笙、雅乐、圣乐等，且历史悠久，“台湾之人，颇喜音乐，而精琵琶者，前后辈出。若夫祀圣之乐，八音合奏，闽以歌诗，则所谓雅颂之声也。”<sup>③</sup>台湾国立台南艺术大学赖锡中教授认为：“台湾的十全腔和漳州的南词同宗同源，都是坐唱形式，演唱者与乐手均没有严格分工，且唱腔与说白都用‘官腔’等。”<sup>④</sup>据赖教授介绍，他所搜集到的台湾南词古乐中，最早的一本古谱经与漳州霞东钩社保存的古谱完全一致，由此力证台湾的十全腔是从漳州流传过去的。依据2005年赖教授所带领的台湾十全腔圣乐团来漳州交流演出来看，所使用的也大都与南词一样的丝竹乐器，如管、笙、胡琴、月琴、双清及锣、鼓

---

收稿日期：2014-11-16

作者简介：杨丽霞（1969—），女，集美大学音乐学院副教授，硕士。

基金项目：教育部人文社会科学规划一般项目“闽台北管音乐研究”（11YJA760086）。

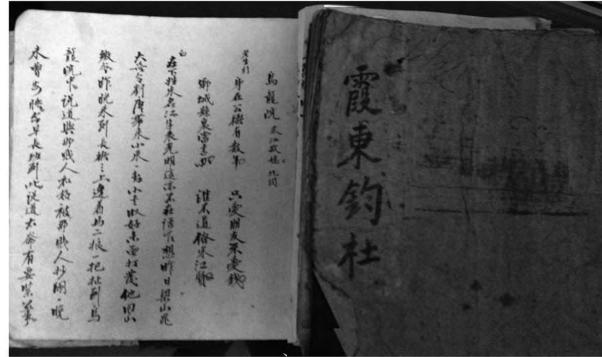
等打击乐器外,但主奏乐器却是同于南管乐器的,如南琶、南三弦、南唢呐(嗳仔)等,曲牌方面,有一些是相同的,如《普安咒》、《一条金》、《卖杂货》、《寄生草》、《平沙落雁》、《朝天子》等,但演奏速度几乎比南词慢了一倍,使之更贴近祭典圣乐的典雅,因此音韵上更接近南管。或许是十全腔到台湾成为圣乐,因使用乐器、运腔等方面的不同,风格逐渐发生了流变也是可能的。<sup>⑤</sup>假使连氏指的南词就是十全腔,那么同属于漳州南词的戏曲、小调就有可能同时传入台湾。漳州南词保持了中州官话唱念,属于外来曲种,台湾北管是非闽南或客家系统唱官话的传统音乐的统称,主要由明清大量迁居台湾的漳属移民传入的。虽然台湾传统音乐中没有该乐种,但它会不会保存在北管当中呢?顺着这样的思路,笔者在多次对漳州南词进行了田野调查的基础上,与台湾北管对比,确实发现漳州南词与台湾北管有一脉相承的关系,故撰文比较如下:

### 一、剧目与文本

南词虽是坐唱曲艺,但受戏曲影响,有脚本安排,演唱者分了生、旦、净、丑等人物行当,各个角色会模仿戏曲行当风格,对基本唱腔进行润色。唱本中有介、引、念、白,动作和各种摹拟声,将这些曲目带上化妆、穿上戏服、配上动作即成一出戏。这与南词的发展历史有关系,道光年后,昆曲开始衰落,不少昆曲艺人改唱滩簧,移植了昆曲的声腔和部分曲目,以坐唱的形式形成昆曲折子戏,丰富了滩簧的形式内容,苏滩得到进一步的发展。乾隆六十年(1795)成书的《霓裳续谱》便有“南词弹黄调”、“滩黄调”之称,《白雪遗音》也收有《醉归》、《独占》两首南词滩簧,与现流传的对白南词老本仅有个别字句的差异。现将收集到的漳州南词传统戏曲剧目与北管同剧名或同一本事的对比如下:

表1

南词		北管	
剧名	类别	剧名	类别
《天官赐福》	传统戏	《南词天官》	扮仙戏
《乌龙院》	传统戏	《乌龙院》	新路戏
《活捉三郎》	唱段	《活捉》	新路戏
《宋江杀惜》	唱段	《杀惜》	新路戏
《张仙送子》	传统戏	《张仙送子》,又称《大送》	古路戏
《打老婆》	唱段	《打妻》?	古路戏
《秋江》	传统戏	《大秋江别》、《小秋江别》	古路戏
《昭君和番》	传统戏	《双凤奇缘》 《昭君和番》	古路戏 细曲
《牡丹对药》	唱段	《戏牡丹》	古路戏
《张紫燕盗铃》	唱段	《秦琼走潼关》	古路戏
《花魁醉酒》	唱段	《卖油郎独占花魁》	细曲
《哪吒下山》	唱段	《哪吒下山》	古路戏
《赐连环》	唱段	《斩貂》	古路戏
《卖杂货》	传统戏	《卖杂货》	细曲



漳州南词抄本(摄于2014年)

上述漳州南词剧目有的是折子戏,有的只是唱段,台湾北管戏也以折子戏居多。所以有的虽属同一剧目或出自同一本事,但对比唱词不同,应为不同的唱段,如漳州南词《花魁醉酒》中有两首唱段,台湾北管细曲中的《卖油郎独占花魁》,对比唱段唱词并不相同,原因有多种,或是传承过程中的遗漏,或是节选的唱段不同。

今年4月份,台湾著名学者吕锤宽教授来厦门参加一个海峡两岸学术交流会,送给笔者一本台北市艋舺(今万华)集音阁王宋来藏本影印件,里面有完整的《南词天官》剧本唱念,对比赫然发现,无论是唱、念、引还是脚本过程都与笔者在漳州所收集的《天官赐福》几近相同,摘其中一段唱白加以比较:

表2

漳州南词《天官赐福》	北管扮仙戏《南词天官》
合唱:太极阴阳,平安吉祥,丹霄上。善恶昭彰,福禄寿,从天降。	太极阴阳,平安吉祥,丹霄上。善恶昭彰,福禄寿,从天降。
官引:瑞霭祥光紫雾腾,人间福禄庆长生。但愿四海升平乐,共沐恩波享太平。	白:瑞气祥云紫雾腾,人间福主庆长生。但看四海生(升)平乐,共沐恩波享太平。
官白:吾乃苍帝赤子上元一品赐福天官是也。今有下界福主,广积阴功乐善好施,吾奉上帝勅旨,特邀诸位福星下凡,赐他满门福禄,以赏善人之报。侍从们——	官白:吾乃苍帝赤子上元一品赐福天官是也。今有下界福至,广积??乐善好施。吾奉上帝勅旨,相邀诸位星君一同下凡,赐他满门福禄寿喜,以彰善门之报。护送们——
卒白:直!	卒白:上神天官!
官白:有请诸位福星。	官白:有请诸位星君降临!
卒白:领法旨,天官上台,诸位福星有请。	卒白:领法谕,天官相召诸位星君有请。
福禄同白:呀!嗨!	福引:祥光普照人间福禄,官上加冠爵乐高。
福引:祥光普照人间福。	
禄引:官上加官爵禄高。	
寿引:手执藜杖增福寿。	寿白:手执藜杖增福寿。
喜引:人逢喜庆乐逍遥。	喜白:喜无穷喜气乐逍遥。
福白:吾乃福星是也。	
禄白:吾乃禄星是也。	
寿白:吾乃南极老寿星是也。	寿白:吾乃是寿仙是也。
喜白:吾乃喜星是也。	喜白:喜仙是世。
	福白:请了。

同白：天官上台，一同进见。 天官在上，我等稽首。	众白：请了，天官相如一同进见。请。 天官在上，吾等稽首。
官白：诸位福星少礼！	官白：诸位天仙小福！
同白：谢天官，不知天官上台，有何台谕？	众白：谢天官！天官相召有何法谕？
官白：诸位福星，有所不知，今有下界福主，广积阴功，乐善好施，吾奉上帝敕旨相邀诸位大仙下凡，赐瑞气满门福禄寿喜，以为善之报。	官白：今有下界福主广积阴功乐善好施，吾奉上帝敕旨相邀诸位大仙下凡，献瑞气满门福禄寿喜，以为善之报。
合白：天官之言，我等敢不遵遵？	众白：天官谕下，吾等敢不遵命？
官白：侍从们——	官白：护送上神们！
卒白：有	
官白：驾起祥云往福地去也。	众白：驾起祥云往福地去也。
卒白：领法旨！	侍白：领法旨！

横线画出的是两部分有区别的地方，可以看出，二者所列剧词在内容情节和曲文结构上可谓高度一致，有区别的地方也仅是字句表达的差别，如“天官之言，我等敢不遵遵？”与“天官谕下，吾等敢不遵命？”并没有实质的不同，另外，对比台湾北管《南词天官》空格部分少了福仙与禄仙的出场自我介绍，影响不大，很可能是艺人手抄过程中漏记所致。在进

表3

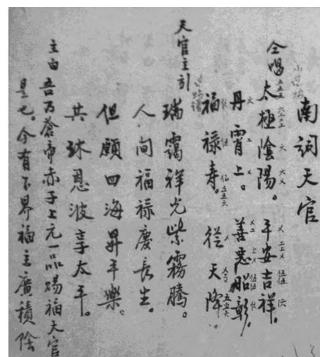
漳州南词《昭君和番》之“昭君五怨”	北管细曲《昭君和番》之第三排	北管古路戏《双凤奇缘》
君唱：第一怨难报父母恩。 国舅唱：请问娘娘第二怨！ 君唱：第二怨难舍皇上雨露恩。 国舅白：第三怨啦？ 君唱：第三怨损害黎民命。 国舅唱：请问娘娘第四怨？ 君唱：喂哟，第四怨国家粮草都用尽。 国舅白：第五怨啦？ 君白：御弟，百万儿郎实可怜，可怜他昼夜心惊、昼夜心惊，哀家一见出了神。千年羞辱、千年羞辱，羞煞汉元勋……	一来难报父母恩， 二来难舍枕边情， 三来损坏了良民， 四来国家粮草都用尽。 五来百万儿郎，可怜他昼夜心惊，是可怜他。今日昭君失了身，千年羞煞汉刘君。能做南朝皇宫犬，莫做他邦掌中人……	一来未报父母恩， 二来难舍枕边人， 三来损坏了良民， 四来国家粮草都用尽， 五来百万儿郎，可怜他昼夜心惊、昼夜心惊，实可怜他。今日昭君失了身，千年羞煞汉刘王。能做南朝皇宫犬，莫做他邦掌印人……

从唱词看，漳州南词与北管古路戏的句式、词格更为接近。从形式看，两者也都是戏曲，有人物、唱念与对白，关系更为接近。

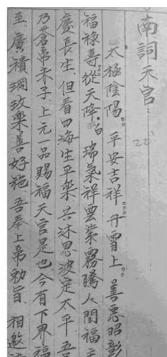
## 二、唱腔

正韵是南词的主要唱腔，板腔体。由八句构成的上下

一步调查中，笔者又发现了一个重要信息，便是从清末传下来的南词古抄本中，《天官赐福》恰恰称为《南词天官》，与台湾北管《南词天官》剧名完全一致，只不过时人均称为《天官赐福》，这样，两者之间的关系一目了然：



漳州古抄本《南词天官》



台湾北管《南词天官》

《昭君和番》是脍炙人口的中国民间故事，本事广为各地的剧种或乐种所吸收改编，北管中的古路戏与细曲都有该作品，唱词对比如下：<sup>⑩</sup>

句，每句为一韵，也称八韵，旋律优美、婉转，字少腔多，结构方正，有多种板式变化，可塑性大，一般速度较慢，适于描景、抒情。

《天官赐福》是正韵的代表剧目，大凡南词的习艺者都要学这一唱腔。北管扮仙戏中《南词天官》一剧，唱腔标为“南词”，对比如下：



(上接谱)



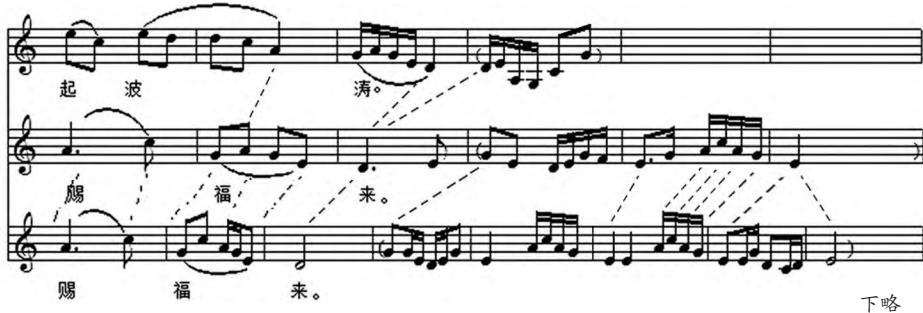
漳州南词《天官赐福》与台湾北管《南词天官》，均为七声徵调式。由八句构成，前者八句落音分别为sol、re、sol、la、sol、la、la、sol，后者八句落音分别是sol、re、re、la、dol、la、sol、sol，两者的1、2、4、6、8句落音相同，3、5、7句落音不一样，但对应唱句的唱腔旋律及与承接的间奏部分位置和旋律都十分相似。句式上都是以上下句结构为基础的变奏体，二者都为七字句句式为主，句子分逗基本上是4+3结构，两者都有一

个六句式唱词，分逗为3+3，且所在的位置完全一样，撇开行腔繁简上一些差异外，它们的歌词内容、字数结构、旋律及风格几乎完全一致，甚至衬字“啊”、“哎”所在的位置也完全相同。

漳州南词源自苏滩，正韵的唱腔特点、旋法、词格等方面都与苏滩基本唱腔——太平调有着密切的关系，而漳州南词又随着祖辈移民、开垦的足迹而播迁台湾，三者之者便有了共同的源头：

The image shows three musical staves side-by-side, each representing a different style. The top staff is labeled '苏滩太平调' (Suzhou Tianping), the middle '漳州八韵' (Zhangzhou Baiyun), and the bottom '台湾北管' (Taiwan Beiguan). The lyrics are written below the notes. The first section of lyrics for all three is '胆碎魂销' (top), '雪宵花月' (middle), and '云宵花月' (bottom). The second section starts with '往昨朝' (top), '满天台' (middle), and '满天台' (bottom), followed by '哎' (ah). The third section starts with '缘何平地' (top), '上界天官' (middle), and '上界天官' (bottom).

(上接谱)



为对比上的方便,三首曲调均以C大调的谱号记谱,可以发现它们在音乐形态上的许多共性:1.从音阶、调式上看,调式均为清乐七声徵调式。2.从音乐结构看,均以上下句为基础构成的板腔体,句逗之间均以间奏承接。每个乐句之间都由器乐间奏的位置也大致相同,如上句唱完4个字进入间奏,再唱3个字进入间奏,上句结束。上下句的结尾音也相同,分别为sol、re。3.从唱腔看,均为板腔体,旋律优美、委婉动听。音域相近,苏滩13度、南词12度,北管13度,板起板落,旋律进行的方向基本一致。4.在唱词格式方面,都是以七字句为基础,兼有其它混合长短句。末尾带拖腔,旋律平稳,级进下行为主,跳跃性不大。5.但太平调与

后两者在歌唱内容截然不同,所以乐曲情绪方面差异较大,当苏滩流传闽台,成为南词或北管戏时,行腔方面发生了一定改变,多有装饰音,结构也有了一定扩展。6.表演形式看,苏滩与南词均为坐唱曲艺、清唱戏文,后期也有登台表演形式,漳州南词大体如此。台湾北管馆阁的排场是馆阁最主要的展演活动,《南词天官》作为扮仙戏,成为正戏开演前必备的吉庆戏,需要登台表演,但据台湾梨园园艺人叶阿木所称,南词天官属于“有念无演”,即也曾是清唱形式,后发展成例戏。实际上北管作为业余子弟的休闲娱乐方式,馆阁就是提供了以清唱为主的音乐活动,登台表演的情况并不多见。

表4

乐种 内容	苏 滩	漳州南词	台湾北管戏
剧 名	白蛇传	天官赐福	南词天官
本 事	断桥之许生惊觉白娘子为蛇妖唱段。	神仙下界赐福,赐福人间百姓。	神仙下界赐福,赐福人间百姓。
行 当	生、旦、老生、老旦、净、丑、老外	天官(老生)、福星(大净)、禄星(青衣)、寿星(老丑)、喜星(小生)、王母(老旦)、侍从	天官、福仙、禄仙、寿仙、喜星
唱 腔	太平调	正 韵	南 词
唱词格律	以七字齐言体为主,兼有其它混合长短句,用韵讲究,间有念白。	以七字为一韵,唱词文雅,用韵讲究,上下韵以“啊”为衬字。	以七字齐言体为主,偶有其它混合长短句。用韵讲究,上下句以“哎”为衬字。
乐 器	伴奏乐器同于江南丝竹,以二胡、板鼓为主奏乐器。	伴奏乐器同于江南丝竹,以二胡、高胡为主奏乐器。	伴奏乐器同于江南丝竹,以提弦(椰胡)乐器。
演唱形式	清唱为主,兼登台化妆表演	清唱为主,兼登台化妆表演	清唱为主,兼上棚表演
性 质	业余清客、职业戏班	业余社团	业余馆阁、职业戏班

但在台湾扮仙戏中又确实存在《天官赐福》一剧,但音乐唱腔却不同于《南词天官》,其曲牌为《醉花阴》、《喜迁莺》、《四门子》、《水仙子》、《尾声》几部分构成,相比昆曲《赐福》曲牌之《北醉花阴》、《北喜迁莺》、《北刮地风》、《北古水仙子》、《北煞尾》,两者完全一致,另还有《新天官》赐福戏,曲牌由《昆头》、《梆子腔》、《清板》、《尾声》等组成,故艺人称为北词天官,以与南词天官相区别。

《天官赐福》之所以由南词演变为台湾北管,并得以高度一致的传承,与其表现出的社会功能、作用和文化意义密切关联的,作为一出在全国各地方戏曲中广泛流传的吉祥戏,它在昆曲、京剧、秦腔、祁剧、徽剧、滇剧、川剧、汉剧、调腔、苏滩簧、辰河戏、皮影戏等及闽台北管戏、歌仔戏、采茶戏中都

存在,它借助神仙下界把天上的祝福带给人间,又把民众心里的祈盼祝愿经由神仙带回天上,营造了一种祥和、热闹的喜庆气氛,鼓励人世伦理追求和实现世俗人生福禄寿喜的褒奖,这种巫术功能,体现了宗教仪式与戏曲的结合,决定了该唱段或剧目的存在价值,也推动着戏曲的发展。

另外,在北管中有一首称为《南词》的细曲,其唱词为:  
云淡风轻近午天,张果老留下太平钱。  
白头翁相对着红娘子,永在山中几万年。  
颠倒骑驴哈哈笑,将谓偷闲学少年。

该细曲由六句唱词构成,第一句、第二句、第四句、第六句句末用韵相同。其唱词与《霓裳续谱》卷八中 [南词弹簧调]之《云淡风清近午天》中的六句相同,曲调则与漳州南词

《天官赐福》禄星(青衣)唱腔十分接近,仍属于漳州南词正 | 韵,均以散板入拍:



除唱腔韵律相近外,两者的唱腔结构都依照“起、平、落——即散起、入板、煞尾”的程式。散起,即上述的散板开头;入板,即有板有眼,有完整的段落,是一曲的中心部分;煞尾,即结尾,以特定的尾声结束全曲。对比两者也只有一个音的不同。

禄星的煞尾为:



小南词的煞尾为:



## 二、曲牌与源流

漳州南词的音乐包括正韵、北调、小调与器乐十全腔等四部分,数目较多,源流较多元化,这一点与台湾北管多元化艺术源流相近。曲牌集中在小调唱曲与器乐十全腔,有共用曲牌现象。

为更好地比对,将南词曲牌整理如下:

1. 小调曲牌。是曲艺化了的小曲,有念白、各种摹拟声等。旋律大都轻松活泼,优美动听。可以独立清唱,也可将若干的曲牌连缀成一套曲来表现一个完整剧目的,如《卖杂货》由杂货调、送情郎调、进兰房、鲜花调等几个曲牌组成一个小戏。每部戏都由十全腔器乐入曲,《卖杂货》起介奏的是《水底鱼》,行当有小生、小旦构成。<sup>⑦</sup>因各种原因小调遗失不少,现可以找到的有近30首。其中,《红绣鞋》、《进兰房》、《歌女告状》、《虞美人》、《鲜花调》、《九连环》、《瓜子仁》、《送情郎》、《王婆骂鸡》、《哭五更》、《四季相思》、《白牡丹》、《鸳鸯曲》、《纱窗外》、《芦花》、《争风调》等十余首曲牌,与台湾北管细曲相同。

2. 十全腔器乐曲牌。属于器乐合奏,何以专门有十全腔的称呼呢?南词第六代传人苏水泉先生说,因十全腔使用了十余种乐种,所以称为十全腔。陈松民先生称“古代苏州有一条街名曰十全街,苏州弹词都集中在十全街,故称为十全腔。”<sup>⑧</sup>依此,笔者查阅了有关史料,如是说:位于苏州名园沧浪亭北首有十全街,原名十泉街,宋时因有十口井而名“十泉”,如《沧浪十八景图咏》记载:

传淳熙年间,江南大旱,里人造井于此,竟得十眼,涓涓

然、晶晶然,冬暖夏凉,不溢不竭,于是众人喜而旱魃去。街因泉兴,泉因街名,十泉街之名自此远播矣。

至清代为纪念乾隆帝易名为“十全街”,古时这里街市兴旺、行人稠密,为姑苏的繁华之地,想必当时街头一定是吴音凫凫,曲笛声漫吧。南词既源于苏滩,必然与苏州有直接的关系,至于十全腔是否因十全街而得名,在相关史料中没有明确记载。笔者同时注意到,如上所述,十全腔曲牌的来源十分多元化,承袭了南北曲,在明清小曲也多见,另有一些广东音乐和江南丝竹。或许,这也可以当作十全腔名称由来的原因之一吧。

十全腔是南词中保存得最完整的部分,经苏水泉先生与第五代传人颜荣谐先生共同整理的十全腔有120余首,统计如下:

《关公围城》、《普庵咒》、《文词》、《一条金》、《哭苍天》、《正八板》、《小过场》、《反管花八板》、《反管入曲谱》、《挂头入曲谱》、《小八板入曲谱》、《大八板》、《大开场》、《沽美酒》、《一封书》、《水底鱼》、《鹧鸪飞》、《寄生草》、《蜂归巢》、《玉美人》、《梅花三弄》、《鸳鸯戏水》、《思春》、《月儿高》、《红绣鞋》、《平沙落雁》、《梅鹊争春》、《白牡丹》、《放风筝》、《五传花》、《老串》、《苏武牧羊》、《普天乐》、《双飞蝴蝶》、《金不换》、《柳摇金》、《上云梯》、《进士腿》、《大开门》、《小开门》、《柳香娘》、《卷珠帘》、《和平曲》、《笑青天》、《香丝影》、《风云际会》、《落地金莲》、《一串珠》、《秋声》、《夜深沉》、《半边莲》、《步步高》、《望柱台》、《万年欢》、《浪淘沙》、《孔雀屏》、《凤求凰》、《凤凰台》、《太子叶楚》、《雨打芭蕉》、《拉八义》、《采莲曲》、《青龙香》、《东流水》、《离皇城》、《思念》、《满江红》、《南词起板》、《水龙吟》、《老六板》、《快六板》、《花六板》、《中六板》、《花花六板》、《三花板》、《大得胜》、《状元游街》、《原板三六》、《行街四合》、《丹凤朝阳》、《朝天子》、《原板四合》、《花花四合》、《直上青云》、《将军令》、《叹东山》、《迎仙客》、《到春来》、《一江风》、《皆大欢喜》、《哪吒令》、《洞仙歌》、《滩簧》、《满庭芳》、《昭君怨》、《哭皇天》、《锦毛狮子》、《一枝花》、《折桂令》、《诉怨》、《接姐姐》、《十八拍》、《耍孩儿》、《喷水桃花》、《倒垂莲》、《春日景和》、《怀王》、《渔樵问答》、《泣颜回》。

为减少重复与繁琐,同名而不同曲的曲牌则不在上述之列入。从这上述曲名可看出,南词的曲牌来源较多样性,其中相当部分是昆曲曲牌,如《普庵咒》、《普天乐》、《春日景和》、《哪吒令》、《迎仙客》、《一江风》、《大开门》、《小开门》、《普庵咒》、《朝天子》、《到春来》、《平沙落雁》、《哭皇天》、《满

庭芳》、《老六板》、《水底鱼》、《要孩儿》、《一枝花》、《大得胜》、《折桂令》等等，它们可以独立演奏，也常作为南词戏的开场或结尾。其中也有一些曲牌译字或书写的错误，查明仍与昆

曲相一致，如《望粧台》应该是《傍妆台》，《叹东山》应为《汉东山》、《哭苍天》应该是《哭皇天》等。举例说明：

有一些曲牌与赣州南北词相同<sup>⑨</sup>，如《文词》、《南词起板》、《大八板头》、《小八板头》等，也有一些常见于广东音乐，如《梅花三弄》、《上云梯》、《平沙落雁》、《鸳鸯戏水》、《渔樵问答》、《雨打芭蕉》、《夜深沉》、《步步高》等。另外也有些曲牌见于江南丝竹器乐曲，如《三六》、《老六板》、《原板四合》、《花花四合》等。

与台湾北管对比，有些与鼓吹类牌子的曲牌相同、有的与细曲的曲牌相同，还有的与弦谱相同的<sup>⑩</sup>，共计有：

《玉美人》、《寄生草》、《红绣鞋》、《鲜花调》、《九连环》、《银绞丝》、《四季相思》、《凤阳歌》、《叠断桥》、《剪剪花》、《状元游街》、《虞美人》、《芦花》、《王婆骂鸡》、《瓜子仁》、《南词》、

《卖什货》、《普庵咒》、《大八板》、《沽美酒》、《一封书》、《水底鱼》、《寄生草》、《玉美人》、《梅花三弄》、《思春》、《月儿高》、《红绣鞋》、《平沙落雁》、《梅鹊争春》、《五传花》、《苏武牧羊》、《普天乐》、《双飞蝴蝶》、《上云梯》、《大开门》、《小开门》、《柳香娘》、《浪淘沙》、《落地金莲》、《雨打芭蕉》、《满江红》、《南词》、《大得胜》、《朝天子》、《将军令》、《汉东山》、《迎仙客》、《到春来》、《秋声》、《一江风》、《哪吒令》、《满庭芳》、《万年欢》、《昭君怨》、《哭皇天》、《一枝花》、《老串》、《折桂令》、《耍孩儿》、《泣颜回》等60余首。另有一些曲牌名相近，查明为译字上不同，实为同曲调，举例如下：

谱1<sup>⑪</sup>

## 谱2

如果说一些曲牌可以在不同乐种中找到相同的曲牌,但诸如《老串》这种无法查明出处的曲牌的对比显然更据说服力:

谱3



这类作品还有不少,如《倒垂莲》与《倒吊莲》、《进士腿》与《进士尾》、《香丝影》与《相思引》等,受篇幅所限,在此不一一列举。

### 三、乐队与乐器

南词以丝类乐器和竹类乐器合奏,即与连横所曰“南词”

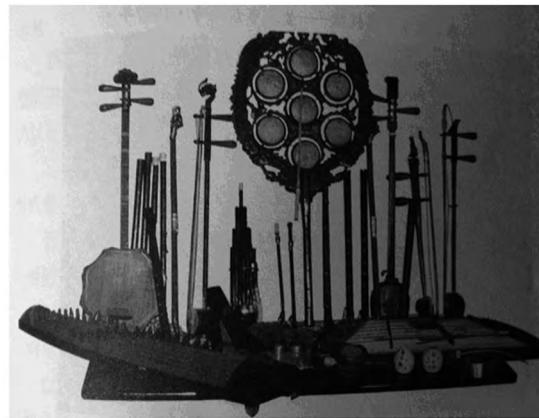
之曲,文情相生,和以丝竹”相吻合的,根据不同的剧目或曲目的不同,有时会加板鼓等打击乐器。而台湾北管因不同的乐种使用的乐器与乐队编制不止一种,但丝竹乐器的运用却十分广泛,除了弦谱、细曲使用丝竹乐队后,古路戏曲、新路戏曲、部分扮仙戏演唱时也以丝竹乐队为后场。<sup>②</sup>使用乐器对比如下表。

表5

乐种 乐器	漳州南词	台湾北管
拉弦	京胡、高胡、椰胡、二胡、低胡、三弦、扬琴、琵琶、月琴、双清、金刚腿、筝、梅花琴、古筝、胡琴、七弦琴(古琴)等。	提弦(壳子弦)、和弦(胡)、三弦、二弦、月琴、扬琴、琵琶、抓筝(古筝)、秦琴等。
吹管	笙、笛、箫、唢呐等	笛、品、箫、唢呐等
打击	板鼓、松鼓、击鼓(又名北鼓)、堂鼓、弄唱、浪帐、探锣、大锣、古云锣、词锣、大钹、磬、击板、叩子等。	小鼓、通鼓、大鼓、扁鼓、板、锣、叫锣、七音(云锣)、大钞、小钞、铙钹、搏拊等。



南词乐器(摄于2014年)



北管丝竹乐器(图截自吕锤宽《北管音乐》)

实际上不同时期、不同馆阁乐器的使用,也有变化增减,故上述罗列的乐器为常见乐器,对比北管与南词所使用的乐器,大部分是相同的。无论乐队人员多寡,基本上各乐器奏的都是相同的旋律,演奏者可以根据各人的理解、兴趣爱好和乐器性能的不同,即兴进行加花等装饰性点缀,因而也会有支声复调的效果。有些乐器的音域窄,也为追求清亮饱满一点的音色,演奏者常有高低八度跳跃式的演奏。叩子、板与小鼓在合奏中都起到类似指挥的地位,其演奏者使用各种节奏型、手势与速度变化都以板与鼓为主导,均由一人完成。

南词的演唱者需兼一打击乐器的演奏,北管细曲伴奏的丝竹乐中,板则由演唱者持有,于每小节第一拍击打一下,起到维持节拍稳定的作用,这同南词乐手兼演唱有相近之处。但个别乐器的角色与地位,尤其是主奏器,并不一致,例如,南词以京胡或高胡为主弦,北管以提弦(椰胡)为主弦。都分文、武场,加入打击乐器主要用于武场,虽为清唱,但南词也会引用戏曲锣鼓经,如南平高艺术学校保存的同治年间的手抄本《断桥》,便有详细的科介记录,如今这种情形已没有了。

南词十全腔器乐曲除了单独演奏外,也作为小调的伴奏

乐队，在传统南词戏或唱段中，需以丝竹乐合奏作为前奏音乐，既是静场，适当的乐曲也起到渲染气氛的作用。同作为丝竹乐队的台湾北管弦谱，用途也较广，在北管馆阁的排场中，它可作为单独的节目演出，也可以作为每首细曲演唱前的引子，在一些带有科介的弦谱中，丝竹乐也可以作为动作的过场乐。

从乐队编制来看，北管与南词都没有形成固定化标准，而是依据乐队人员的数量、能力及不同的时期适当调整，具有一定的弹性。演奏者的座位也没有固定的座序，以方便领奏者与其他演奏者之间的互动为原则。

#### 四、演出场所与时机

据《清稗类钞·音乐》载：“滩簧者，以弹唱为营业之一种也。集同业五六人或六七人，分生、旦、净、丑角色，唯不化妆，素衣围坐一席，用弦子、琵琶、胡琴、板鼓。所唱戏文，唯另编七字句，每本五六出，间以谐谑。”<sup>⑩</sup>承袭于滩簧的漳州南词自传入至今，从不以商业演出为目的，也没有职业艺人，早期成员为官吏、秀才、绅士、商人、医生等，他们有着较好的职业与文化素养，参与南词演唱并非为了谋生，而是娱乐消遣，清末民初的漳州当地百姓多习惯于方言土语，能够欣赏并唱奏文词深奥昆词雅调的人士必是一些有身份的人，所以南词唱奏者也表现出一定的优越感，轻易不会受邀外出演唱，“开始南词都是有头有脸的人物在娱乐的，没有人敢请。”苏水泉老人如是说。早期的南词演唱保持了苏滩坐唱的形式，一般三五个至十余人不等，各操二胡、三弦、笛子、鼓板等乐器，三面围坐一方桌或长方桌，桌上放有花瓶、烛台、香炉等饰物，并有桌围、椅披等铺陈，自拉自唱、或击板而歌。但目前这种围坐长桌的形式也没有了，大家各坐一个空间，以互相能看到，便于沟通为原则。光绪年间在市区东门浦头文昌宫内组建的霞东钧社，至今仍是南词活动的固定场所，偶尔庙会、文昌帝诞日或传统节庆会参与表演。但从不参与丧葬等活动，即助喜不助丧，这也是漳州南词与台湾北管演出时机最大的不同。

与南词相比，北管的搬演场合非常广泛，大凡庙会、迎神赛社、酬神还愿、出阵头、婚丧嫁娶、生辰寿诞均有北管施展的空间，因此，北管与人们的社会生活十分贴近。因音响热闹喧嚣，也给人造成北管总是高亢激昂、音响宏亮的印象，而忽略北管也有优美典雅的丝竹乐合奏及伴奏的小调。从性质上看，台湾北管有业余子弟班和职业乱弹班两种，以业余子弟班为主，成员来自社会各阶层，称为“子弟”，有别于职业乱弹班演员。子弟馆的展演并不以营利为目的，完全是基于兴趣和娱乐。如同台湾北管艺师赖木松谈到子弟与职业戏班演员的不同：“‘子弟’的意思就是‘好人家’的子弟来学艺的，和伊‘做戏’的不一样”，‘做戏’指的是当时的职业乱弹班艺人。而且“当时的人总是感觉，阮子弟，出门表演都穿的漂漂亮亮，而且是拿钱出去花，不像乱弹班的人，出门是去赚钱的”。<sup>⑪</sup>言语间道出子弟的自我肯定与尊荣感，某种程度上含

有对职业艺人的轻视。排场是北管馆阁最常见的活动形式，也是平时固定的活动场所。根据人员多寡环形围坐，罕见围桌合奏形式。

随着社会节奏的加快，漳州南词早已淡出人们的视线。只有五、七个自幼听着南台长大的老人，依然坚守着心里的那份信仰，在霞东钧社那狭小而广阔的舞台上，传递着来自遥远唐代的古老音韵。这些老人年龄最大的已83岁，最小的也50多岁，他们坚持每周二次的南词活动，为的是南词能够得以沿续。老人们更为担忧是南词的传承问题，随着艺人的过世或年事渐高，南词后继无人，“如果南词在我们这代人手中断了，那我们就成了罪人哪”，现任霞东钧社团长的蒋亚明如是说。临出门时，几位老人还一再叮嘱笔者，要帮忙共同呼吁南词的传承保护问题。台湾北管情形也不容乐观，虽然业余馆阁仍相当多，即以庙会、出头阵、丧葬所需的鼓吹音乐为主要内容，台湾北管所传承的大量的扮仙戏，是民间请戏的主要选择。而丝竹音乐与戏曲已急剧消失，多数馆阁处于散馆状态，已少有在馆阁内排场演奏的情形。职业乱弹班也仅有新美园一戏班，<sup>⑫</sup>以演出歌仔戏为主兼演北管戏。1987年，新美园在“国家剧院”演出《南天门走雪》、《黄金台》，年龄多半在六七十岁，评论称：“是难得一见的北管顶尖(年龄、艺龄)”，而媒体则批评“两厅院只管付费邀请民间戏班的做法，造成年轻观众因看不懂听不懂而裹足不前，无异加速摧残这份珍贵的文化瑰宝。”<sup>⑬</sup>这也正是众多民间艺术的写照，不论它们曾经多么辉煌，终究免不了时代发展与审美观的改变而被新的艺术力量取代。这让我们的心情都十分沉重，但致力于传统音乐的研究，挖掘出更多可挖掘的东西，是我们这一辈人的义不容辞的职责，也算给这些苦苦坚守着的老人们的一个安慰吧。

#### 五、手抄记谱法

南词与北管手抄本都采用的传统工尺谱记谱法，从右向左纵写。工尺谱是明、清以来在民间普遍使用的一种记谱工具，它的前身是宋代的俗字谱，俗字谱与唐代的燕乐半字谱又有一定的关系，所以工尺谱的历史渊源久远。由于中国地域辽阔，明清以来的工尺谱式，在不同时期、不同地区、不同乐种的使用中存在着差别。南词与北管都采用的是近代最通行的首调唱名体系，谱字符号间只有音程关系，当明确调高后，谱字的实际音高便可确认了。表示音高的符号为“合、士、乙、上、爻、工、凡、六、五”，同音名高八度，则可将谱字末笔向上挑，或加偏旁“亾”作为，如上字的高八度写作“亾”，低音谱号则将谱字的最后一个笔划不收尾，而是连向左下方撇过形成曳尾。

表6 谱字与唱名的对照

谱字	合	士	乙	上	爻	工	凡	六	五
唱名	sol	la	si	do	re	mi	fa	sol	la

一般只记骨架谱以备忘。骨架式记谱法提供了个别诠

释与再创作,如“乙”可以奏低音区的si也可以奏中音区的si,可以根据旋律走向判断。中国传统的谱式“四”与“士”同属低音区同音高,“乙”也作“一”,但北管与南词都使用到合、士、乙,而非合、四、一。

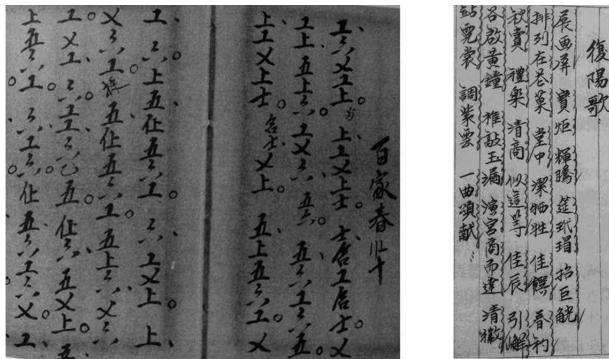
表7 谱字与音高的对照

音区	低音区			中音区				高音区							
	谱字	合	士	乙	上	叉	工	凡	六	五	乙	仕	仪	仁	仇
唱名	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5

作为手抄本,民间艺人工尺谱在节奏节拍上没有形成统一而清晰的体系,记录乐谱的过程必然会带有记录者个人的方式,而不可能完全一致。所以在分析细致的记录问题时,以一般性的情况作分析或差异性案例对比,并不代表全面的现象。台湾北管的工尺谱一般都有板眼符号,“。”为板符号,“、”为眼符号。但艺人并不称为“板、眼”,而与南管一样,称为“板、撩”,板代表强拍,撩代表弱拍,共有散板、流水板、一板一撩、一板三撩、加赠板的一板三撩等形式。如果一拍中的音有长短或切分,那么谱字与谱字的距离就会适当拉宽,再用符号“L”表示板后,L为后,即在此符号处须打一下板。Δ为撩后诸弱拍即传统工尺谱所说的腰板或腰眼。乐曲当中如果有“弄”、“破”、“挂弄”等字眼,表示该乐句处将插入锣鼓等装饰音乐。唱词或谱字旁边若有{记号,表示不规则拍板或散板,当有此符号时,须以快速不断地摇击板数下。

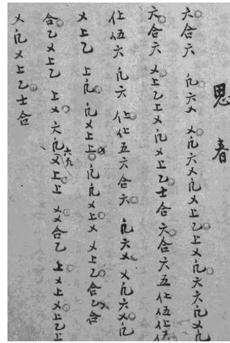
如《百家春》:

、。L 、。L 。 。 、L  
工六义工上 (番)上工义上士 士合工合士 义工上 士上合 工义合  
(下略)

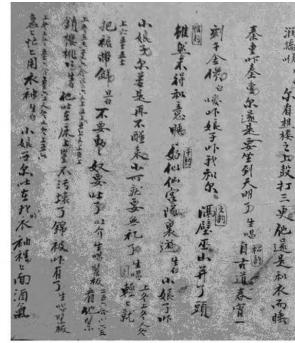


(谱式图截自吕锤宽《北管音乐》)

漳州南词多以口传心授传承,可参见的南词工尺谱十分有限,现仅存有两本南词手抄本,一本是清末第一代掌门杨瑞庵秀才传下来的手抄本,另一本为第五代传人颜荣谐整理的手抄本。抄本多为唱词与念白,也有小部分工尺谱。记录上看,南词抄本显得较为简单,谱字上只有标明板的位置,而无眼的位置,甚至没有任何板眼标记,仅作为备忘录。但当不同曲目共用同唱腔时,艺人也有特殊的表示方法,如《陈姑赶船》



《思春》乐谱样式



《陈姑赶船》乐谱样式

乐谱中有一部分八韵唱腔,唱词旁边标有“惟韵”、“文韵”等字样,表示该句唱腔与《天官赐福》中以“惟”、“文”等开头的某一韵曲调相同。上下重复的句子则在前一句后写上“又一句”。不同于八韵的唱词则旁边配有工尺谱,除了七个谱字外,还出现“冬”字,这个“冬”表示前一谱字的低八度记谱,如“工冬”相当于简谱中的mi¹、mi。

### 结束语

综上,明清两代,由于采取了与民生息的政策,福建经济进一步得到发展,戏曲艺术出现较为繁荣的局面。苏州一带的说唱艺术“滩簧”,于乾隆年间流传闽北的南平、将乐及闽南漳州一带,形成“南词”,又随明清闽南移民传播台湾,成为台湾北管的一部分,它们同源于苏州滩簧,这将成为台湾北管一个新源流的例证。由于资料所限,研究尚浅,姑且当作抛砖引玉,以求教于闽台两地的专家学者。

### 注释:

① 《中国曲艺音乐集成·福建卷》(下册),上海:中国ISBN中心,2002年,第1675页。

②③ 连横:《台湾通史》(下册),台湾商务印书馆,1983年,第434页。

④ 海峡都市报 2005 年 09 月 26 日

⑤ 于雅乐十三音的音乐来源,吕钰秀引民国二十二年所出版的《同声集》记载:“道光十五年(1835),巡台澎兵备道兼提督学政刘鸿翔,集地方士绅,捐献巨款,设乐局,置乐器。当时孔庙乐局董事绅士吴尚新、刘衣绍等,提议修制各种乐器,协正音律,因此专往闽浙内地,招聘乐师,教习乐生祭典仪式,此乃台湾人得其纯正雅音流传迄今。”但也有台湾学者研究提出:“十三腔起源于民间古乐,不属于南管,亦不属于北管。此后有多位学者采用了此说法,力证十三腔与南词不属于同一体系。参见吕诉上《台湾电影戏剧史》

⑥ 吕锤宽:《北管音乐》,台北:晨星出版社,2011年,第107页。

⑦ 台湾学者李文政在其硕士论文《台湾北管暨福路唱腔的研究》中称:细曲虽难有独立剧目,沿袭了乾隆时代的折

(下转第 112 页)

② 藏禁,就是东家请觋师把小孩的魂魄藏在小罐子里,避免凶神恶煞的侵扰,以保佑孩子健康成长的一种仪式。开禁,就是藏禁的小孩长大成人结婚生小孩后,为他的小孩藏禁,而他自己便开禁的一种形式。暖禁,就是小孩藏禁以后,或每年一次,或三年一次,或五年一次再请觋师跳觋,每跳一次,则在禁缸内增加一些五色种子,以巩固藏禁的成果。破胎,就是有的小孩久病不愈,认为他已投胎到其他孕妇身上,需破去孕妇所怀的胎,把他的魂魄招回来的一种形式。赎魂,就是有的小孩病魔缠身,魂魄不在,需请觋师把他的魂赎回来的一种形式。包花,就是有的年轻父母生下头胎小孩,到第二胎生下之后,头胎夭折,第三胎生下后,第二胎又夭折,这时便请觋师前做法禳灾的一种形式。打油火,就是认为所居之屋不洁净,常常闹鬼而请觋师驱鬼辟邪的一种形式。立保状,就是人在病危即将赴至黄泉时,由觋师请村中有权势的人(一般10人)为病人向阴间担保的一种形式。

③ 一种类似号角的吹奏乐器,由号嘴、号身和喇叭组

成,喇叭弯曲似水牛角。

④ 兴国山歌《绣褡裢》,讲述的是一对青年男女恋爱,女青年偷着为自己的情人绣好定情之物——褡裢的故事。歌曲从二月唱到十二月,男女对唱,妙趣横生。

⑤ 在此演唱的都是祝福赞颂类的山歌。

⑥ 南河山歌为情歌,由听众点歌,或唱郎恋妹,或唱妹恋郎,或唱锁歌。

⑦ 文疏为固定格式,只要填上花童所住地址、姓名、生庚即可。

⑧⑩ 曹本冶:《思想—行为:仪式中音声的研究》,《音乐艺术》,2006年,第3期。

⑨ 宋瑾:《从后现代视角看音乐人类学的“音乐”观》,《音乐艺术》,2006年,第1期。

⑪ 傅利民:《斋醮科仪 天师神韵》,巴蜀书社,2003年,第299页。

## 书讯

《中国音乐》自1981年3月创刊以来,已发表了千余篇有关中国传统音乐、中国音乐教育、音乐表演艺术方面的论文,对我国改革开放以来的音乐理论研究、音乐学科建设起到了较大的促进作用。最近,《中国音乐》编辑部将1981年创刊以来的过期刊物进行了整理,已将所缺的期号全部补齐,并装订成合订本(1981—2004,共24本)。凡需要合订本的图书馆、音乐教学单位、研究机构或个人均可购买。合订本平装(1981—2002每年一本):每本40元;2003年:每本60元;2004年:每本60元。

由于过期刊物保管时间较长,合订本中装订的“过刊”个别稍有破损(不影响读者阅读),敬请读者原谅!缺少的刊期,编辑部已经复制。因过期刊物数量有限,需要者从速。汇款地址:北京市朝阳区安翔路1号 中国音乐编辑部(100101); 收款人: 杨雪英

(上接第58页)

子戏传统,但由于日久失传,今天只唱曲而不演戏。这更进一步说明了南词小调与北管细曲在历史上的关联。

⑧ 陈松民:《漳州南词》,《闽台文化交流》,2008年,第6期。

⑨ 漳州南词在传入福建漳州之前,先经过江西,与来自湖北的文曲相结合,产生了新的南北词,再传入福建,因此,部分曲目与赣州南北词相同,所以漳州南词属于赣派南词。

⑩ 台湾北管曲牌参见李文政整理的《北管手抄本目录》与吕锤宽《牌子集成》。

⑪ 漳州南词工尺谱由苏水泉提供,台湾北管工尺谱参见吕锤宽《弦谱集成》,杨丽霞译谱。

⑫ 吕锤宽:《北管古路戏的音乐》,国立传统艺术中心,2004年,第158页。

⑬ 《中国曲艺志·江苏卷》下册,上海:中国ISBN中心,第67页。

⑭ 范扬坤:《彰化县口述历史》,彰化:彰化县文化局,1998年,第213页。

⑮ 现更名为“汉阳北管剧团”,2009年获准为台湾重要无形文化资产北管戏曲的保存团体。

⑯ 陈耕:《闽台民间戏曲的传承与变迁》,福建:福建人民出版社,2003年,第251页。