

語言聲調與音樂曲調的調合策略 ——以黃秋田唸歌《李三娘》為例

駱嘉鵬

清雲科技大學

luo@cyu.edu.tw

摘要

漢語是聲調語言，語言聲調與音樂曲調的諧合關係，自古以來，即受到相當的重視。近百年來，台灣的流行歌謠受到東洋、西洋樂風的影響，對於語調與樂曲的配合，普遍缺乏自覺；幸賴歌仔戲、唸歌等民俗曲藝的傳唱，仍能保留此一傳統。近二十年來，由於本土意識抬頭，亦有部分樂人關注及此，將詩樂諧合理念，融入流行歌謠的創作之中。

漢語的聲調具有辨義作用，聲調的區別特徵，主要在於語音的高低升降。樂曲若破壞了語調的本質，即可能損害語感的自然，甚或造成語意的混淆。換個角度來說，音樂之美，必須依賴樂音的高低、強弱、長短來完成；平鋪直敘的語音，自然難以充分展現歌謠之美。因此，語言聲調之真與音樂曲調之美，兩者如何兼顧，自是值得探究的現實問題。

本文以月球唱片公司出版、黃秋田先生說唱的台閩語唸歌《李三娘》為素材，分析說唱藝人調合語言聲調與音樂曲調的策略。全曲含助詞共計 7,244 個音節，透過對逐字本調、自然語調以及藝人唱調的分析，綜合統計各類語調和樂調的搭配規律，並嘗試提出合理解釋。

透過本文的統計，發現說唱歌謠詞曲調位完全諧合的比率高於八成。其餘不完全諧合的唱調，除了純為加強音樂效果的需求而忽略語調之外，大體可以歸為強化、弱化、高調互變和低調互變等四組類型。透過這些策略的運用和虛詞的輔助，即可創作出既符合自然語調又不失音樂之美的歌謠。

關鍵字：聲調、唸歌、詩樂諧合、黃秋田、李三娘

1.前言

漢語是一種聲調語言，自古以來，語言聲調與音樂曲調的諧合關係，即受到相當程度的重視。《尚書·堯典》所謂：「詩言志，歌永言，聲依永，律和聲。」即道出詩歌和言語之間相互依存的緊密關係。歌謠的旋律若違反了語調的規範，即破壞了語感的自然，甚至可能造成語意的混淆。相對地，太過牽就語言的聲調，則無法展現音樂的曲折迴旋之美。語言聲調與音樂曲調的諧合程度，考驗著詞曲作家以及演唱家的功力。

現代華語流行歌曲，絕大多數並未關注及此。閩客語的流行歌，則有部分仍然保留這種傳統風格。至於五、六十年代風靡全台的唸歌，則多半具備詩樂諧合的特性。

本文以月球唱片公司出版、黃秋田先生說唱的台閩語唸歌《李三娘》為素材，透過對全劇所有歌詞自然語調和藝人唱調的分析，歸納其間的對應關係，以探究唸歌詞曲諧合的比率，並分析各種詩樂不諧的類型，來推論說唱藝人對於語言聲調與音樂曲調的調合策略。

2.詩樂諧合的意義

所謂詩樂諧合，是指歌謠在創作或演唱時，能夠兼顧音樂旋律和語言聲調的高低升降態勢，而使兩者趨於一致，不致因為曲調旋律的限制而破壞聲調的辨義功能和自然語感的一種搭配狀態。

歌謠之美，除了歌詞以外，主要是靠旋律和節奏的變化來呈現；平鋪直敘的口語，無法充分展現音樂之美。然而漢語是一種聲調語言，歌詞的聲調和歌謠的旋律，存在相對而又相成的關係。聲調的區別特徵，在於語音的高低升降，它和音段一樣具有辨義作用。歌謠旋律若違反了語調的規範，就跟咬字不清一樣，將造成內容理解的困難，這在聽者沒有書面歌詞或不識字的條件下，問題將更加嚴重¹。進而言之，違反自然語調的音節，即使能夠根據前言後語來推敲語義，也往往會讓人產生不「搭調」的感受。

詩樂諧合與歌曲是否悅耳動聽是兩回事，詩樂不諧並不表示歌曲旋律不夠優美，而是意指詞曲搭配的結果違反了自然口語高低升降的規範。例如以相同旋律²配上不同的台閩語歌詞：

1 2 3 5 1 2 3 3 2 -

受 風 雨 吹 落 地

予 風 颱 掃 一 下 險 落 地

姑且不論歌詞含意，純就音調而言，前句「受」字在整句話中是最低音沒問題，但

¹ 流行歌曲不看歌詞往往會不知道歌者在唱些什麼，理由即在於此。

² 本文分析曲調旋律部分採用簡譜，低音 La, So, Mi 分別以 a g e 表示。

其後接個高一點的音，則有升調的感覺，聽起來就是「仇 siu12」³的本調而不是「受」的自然變調了。「風」高於「受」而低於「雨」沒問題，但「雨」配的尾音往上揚，則又與自然語調單純下降不合，而像是「雨餘」兩個字的合音。「吹」的變調應比「落」的變調高，「落」的變調應比「地」的本調低，這些都是詩樂不諧的實例。若以後句而言，便與自然語調完全吻合了⁴。

漢語的聲調對於歌謠創作而言，是一種啟發，也是一種限制。就先寫詞後譜曲的歌謠而言，若作曲者具備詩樂諧合的理念，只要按照語調的高低升降，就能夠自然地譜成曲子。當然旋律是否悅耳，就得看作曲者的功力了。早年劉福助唱紅的許多名曲，如「一年換二十四個頭家」、「行行出狀元」，以及葉啟田唱的「愛拚才會贏」、江蕙唱的「家後」等，都是典型的實例。至於套用既成曲調的作詞者，若要達到詩樂諧合的標準，則必須字字考究語調是否與原有旋律相合，無疑是一大挑戰。例如以台閩語「袂振袂動，初三初四，初四初三，九月十五。」來配軍中的起床號，就是一個例子。從歌詞語意的不連貫，可以看出這種創作方式的困難。

此外，還有一些傳統歌謠，各自具備一種基本調式，但又容許演唱者略加修飾，仍不失原曲風味。說唱歌謠的創作，多半屬於這種形式。如此則可以讓詞歸詞、曲歸曲，各自創作，只要在演唱時選擇適當風格的曲子，更重要的是，針對語調和曲調不合的部分，略微調整音高，或加上裝飾音，就可以唱出詩樂諧合的歌謠。

詩樂諧合的歌謠可以讓聽者自然地掌握演唱者的歌詞含意，而要避免流於語言的單調乏味，則有賴虛詞穿插其中，自由迴旋，來豐富歌謠的音樂性。此外，音樂的間奏，以及部分語調的轉折，在不影響理解的原則下略做調整，也是常見的修飾技巧。

3. 研究方法

為了探究語言聲調與唸歌唱調的諧合關係，我們採用《李三娘》劇本的完整語料來進行統計。先將所有歌詞及其字音⁵輸入資料庫，分析其語調性質，再加上歌詞的唱調，兩者綜合比較，以探究其關聯性，並嘗試對各種異常狀況提出合理解釋。

3.1 資料建檔

我們先建立所有字音的資料表⁶，格式如下：

³ 此處數字表示自然語言調位，參見 3.2.1 節說明。

⁴ 按：後句「落」字應讀「lak21」的變調「lak33」，與前句讀「loh32」的變調「loh11」不同。

⁵ 本文著重討論歌詞的聲調，但對於聲韻部分，也做了完整記錄，以便日後相關研究之用。

⁶ 每字一筆，共計 7,244 筆。

表 1 全劇字音資料表

編號	葩次	句次	曲勢	字序	字	襯字	音	調類	調性	本調	變調	語調	唱調	對應	配曲	字 2	詩句
1	1	1	32112211	1	各		kok4	4	2	21	33	33	32	J		各	各位聽眾哩好兄弟
2	1	1	32112211	2	位		ui7	7	2	22	11	11	11	A		位	各位聽眾哩好兄弟
3	1	1	32112211	3	聽		thiann1	1	2	33	22	22	22	A		聽	各位聽眾哩好兄弟
4	1	1	32112211	4	眾		tsiong3	3	1	11	31	11	11	A		眾	各位聽眾哩好兄弟
5	1	1	32112211	0	哩	1	lih0	0	9	11	11	11	23	X			各位聽眾哩好兄弟
6	1	1	232233	5	好		ho2	2	2	31	33	33	23	G		好	各位聽眾哩好兄弟
7	1	1	232233	6	兄		hiann1	1	2	33	22	22	22	A		兄	各位聽眾哩好兄弟
8	1	1	232233	7	弟		ti7	7	1	22	11	22	33	L		弟	各位聽眾哩好兄弟

各欄資料性質簡述如下：

編號：整個資料表的流水號，依序編排。

葩序：四句為一葩⁷，依序編排，共計 205 葩。

句次：每一葩內部的順序，範圍由 1 到 4。

曲勢：根據每句核心七字中的前四字或後三字分別結合的唱調走勢⁸。

字序：每一句中該字的出現次序。其中標 0 的表示襯字，其餘範圍由 1 到 7。

字：唱詞的漢字，依教育部國語推行委員會 (2010) 用字標準改定。

襯字：為區別句中各字的主從地位，參考唱片所附歌詞，在本欄加註標記。

音讀：唱詞的音讀，以臺羅拼音數字版標註，輕聲調號標 0。

調類：標註台閩語本調調號，輕聲標 0。

調性：標註該字在自然口語的聲調性質，分別以數字代碼區別本調、變調、仔前變調、輕聲、虛詞特殊變調、助詞等。

本調：標註該字本調調位⁹。

變調：標註該字一般變調調位。

語調：標註該字自然語調，通常為本調、一般變調或輕聲變調中的一種。

唱調：標註本劇藝人實際唱調的調位。

對應：以代碼標註唱調分析結果的類型¹⁰。

配曲：對於為配合固定旋律而調整的唱調，加註標記以便分析¹¹。

字 2：記錄唱片封面歌詞文字，以與「字」欄對應¹²。

⁷ 其中有一葩末句重複，自然也算在同一葩。

⁸ 參見第 3.4 節。

⁹ 調位的分析、記錄方式，參見 3.2 節說明。

¹⁰ 參見第 5 節。

¹¹ 參見第 3.4 節。

詩句：該筆紀錄所在的完整詩句內容。

3.2 調位分析

3.2.1 語調調位

對於歌詞的語調分析，本文採用洪惟仁 (1985) 的調位分析法，以 123 標示低中高三度音高。台閩語的七個聲調調值如下：

表 2 台閩語調值表

調類	陰平	上聲	陰去	陰入 (h 尾)	陰入 (ptk 尾)	陽平	陽去	陽入
調號	1	2	3	4		5	7	8
本調	33	31	11	<u>21</u>		12	22	<u>32</u>
一般變調	22	33	31	31	<u>33</u>	22 ¹³	11	<u>11</u>
仔前變調	22	33	33	33	<u>33</u>	22	22	<u>22</u>

此外，若陽平調後接隨前變調輕聲時，則變為低平調，如「三娘仔」的「娘 11」。

3.2.2 唱調調位

本文所要探討的主題，是說唱曲調與語言聲調的諧合關係，亦即說唱曲調帶給讀者「搭調」與否的感受，而非根據語調如何作曲的技巧。因此，對於唱調的分析，可以仿照語言調位的分析方法，將每個歌詞的唱調化約成三度音高；只要關照字音的升降趨勢，和前後音之間的高低對比即可，而不必固著於音程的大小或頻率的高低。以「李三娘」一詞為例，不論是唱成「6 5 35」、「6 5 12」、「5 3 23」或「3 2 12」，都可以化約成「332212」，因此也都可以視為合於自然語調的唱法；又如一個字唱成「2321」、「231」、「5653」或「3531」，都可以化約成「231」的轉折調，而不必區別其內部各音的絕對音高和音拍長短。

3.3 調位比較

經過上節所述的字音和唱調的基本資料分析之後，接著進行唱調和語調的比較。除了比對出絕大多數語調和唱調一致的紀錄之外，並根據語言學理、歌謠特性等概念，對於語調與唱調不一致的紀錄，進一步分析歸類，並藉此說明語言聲調與音樂曲調的調合策略。

3.4 曲勢分析

「曲勢」是指歌謠旋律高低升降的趨勢。由於唸歌的旋律，會在全劇之中反覆地出現，因此某些唱調的排列方式，出現的頻率明顯偏高。本文將各句核心歌詞依前四後三的組合方式歸納其唱調走勢，紀錄在曲勢欄；其次依照該欄統計各種曲勢出現的頻率，

¹² 填註唱片歌詞的主要目的，在於提供判斷襯字的參考，並做為未來研究歌詞用字的素材。

¹³ 參見 5.4 節，本劇陽平唱調以變中平為多數，故簡記為 22。

再將使用高頻曲勢的所有紀錄中的「配曲」欄加註標記，如此即可發現某些唱調的表現方式，是為了配合固定曲勢所致。例如每句核心歌詞末三字的曲勢共有 230 種類型，其中「112212」一種就有 51 句，獨佔 6.34% (51/804)；若分句次來統計，則出現在第二句的更高達 11.44% (23/201)，第四句的高達 11.94% (24/201)，再配上句尾助詞唱調來觀察，即可發現這些都是江湖調常見曲式「a 1 a1ag e」的具體表現。可見諸如「十六年」、「無問題」、「真亂來」、「回家庭」等，不論自然語調是「111112」、「221112」或「222212」都唱成「112212」，雖依下節分析各有其他原因，但為配合這種固定曲勢而改變自然語調唱法的誘因，也是相當顯著的。

4. 調位對應關係表

4.1 全劇統計

根據全劇歌詞調位化的結果，統計自然語調與唸歌唱調的關係如下表：

表 3 全劇歌詞語調與唱調調位關係表 (以筆數計)

語調 唱調	11	12	21	22	23	31	32	33	總計
11	1,606			165		35	4	3	1,813
12	50	419	1	27		3		3	503
13	2								2
21	131	1	62	12		6	2	5	219
22	142	2	3	1,381		8	3	16	1,555
23	16	5		26	6	10	1	97	161
31	4					924	8	165	1,101
32	2		3	1		19	74	106	205
33	16	1	3	74		14	9	1,372	1,489
121	6	27		7		1		1	42
212	1							1	2
221		1							1
231	21	16		18		10		20	85
232	8			6		22		7	43
312	1		1					11	13
331								10	10
總計	2,006	472	73	1,717	6	1,052	101	1,817	7,244

由於各調的字數有所不同，為了凸顯詩樂諧合的比率，經換算成百分比之後的結果如下表：

表 4 全劇歌詞語調與唱調調位關係表 (以比率計)

語調 唱調	11	12	21	22	23	31	32	33	總計
11	80.06			9.61		3.33	3.96	0.17	25.03
12	2.49	88.77	1.37	1.57		0.29		0.17	6.94
13	0.10								0.03
21	6.53	0.21	84.93	0.70		0.57	1.98	0.28	3.02
22	7.08	0.42	4.11	80.43		0.76	2.97	0.88	21.47
23	0.80	1.06		1.51	100.00	0.95	0.99	5.34	2.22
31	0.20					87.83	7.92	9.08	15.20
32	0.10		4.11	0.06		1.81	73.27	5.83	2.83
33	0.80	0.21	4.11	4.31		1.33	8.91	75.51	20.55
121	0.30	5.72		0.41		0.10		0.06	0.58
212	0.05							0.06	0.03
221		0.21							0.01
231	1.05	3.39		1.05		0.95		1.10	1.17
232	0.40			0.35		2.09		0.39	0.59
312	0.05		1.37					0.61	0.18
331								0.55	0.14
總計	100.00	100.00	100.00	100.00	100.00	100.00	100.00	100.00	100.00

根據上表可以明顯看出，不論是哪個調位，唸歌唱調與自然語調完全吻合的比率，多半在 80% 以上¹⁴。

4.2 核心歌詞統計

在全劇 7,244 個歌詞之中，包含 786 個助詞。助詞雖在自然語言中也有習慣的語調，但在歌謠表現上，則可以隨意迴旋，以提升音樂的效果，又不致影響語義的理解。因此，在討論歌謠的詩樂諧合比率時，即可將助詞忽略不計。

此外，本劇旋律雖以江湖調、七字仔、雜唸仔為主，但也採用了一葩哭調仔和三葩流行曲調¹⁵，這四葩除了其中少數幾個字之外，基本上是不考慮詩樂諧合原則的。若再去除每句關鍵七字以外的襯字，可以得到 5,628 個核心歌詞。根據核心歌詞重新統計自然語調與唸歌唱調的關係如下表：

¹⁴ 雖然 32、33 兩種語調的諧合比率偏低，但若依 6.2.3 節的觀點，將 33,32,31 視為高調變體，則其諧合比率即提高至 80% 以上。

¹⁵ 此流行曲調為呂金守先生作曲的〈無緣做鴛鴦〉。

表 5 核心歌詞語調與唱調調位關係表 (以筆數計)

語調 唱調	11	12	21	22	23	31	32	33	總計
11	1,028			135		31	4	3	1,201
12	28	374		21					423
13	2								2
21	2		60	10		4	2	3	81
22	108	2	3	1,185		3	2	10	1,313
23	9	3		21	1	10	1	95	140
31	4					849	7	153	1,013
32	2		3	1		19	73	99	197
33	5	1	2	66		9	9	1,039	1,131
121	5	2		6					13
221		1							1
231	15			12		6		17	50
232	6			5		22		7	40
312	1		1					11	13
331								10	10
總計	1,215	383	69	1,462	1	953	98	1,447	5,628

再將上列數量統計表改以各自然語調內部的百分比呈現，結果如下：

表 6 核心歌詞語調與唱調調位關係表 (以比率計)

語調 唱調	11	12	21	22	23	31	32	33	總計
11	84.61			9.23		3.25	4.08	0.21	21.34
12	2.30	97.65		1.44					7.52
13	0.16								0.04
21	0.16		86.96	0.68		0.42	2.04	0.21	1.44
22	8.89	0.52	4.35	81.05		0.31	2.04	0.69	23.33
23	0.74	0.78		1.44	100.00	1.05	1.02	6.57	2.49
31	0.33					89.09	7.14	10.57	18.00
32	0.16		4.35	0.07		1.99	74.49	6.84	3.50
33	0.41	0.26	2.90	4.51		0.94	9.18	71.80	20.10
121	0.41	0.52		0.41					0.23
221		0.26							0.02
231	1.23			0.82		0.63		1.17	0.89
232	0.49			0.34		2.31		0.48	0.71
312	0.08		1.45					0.76	0.23
331								0.69	0.18
總計	100.00	100.00	100.00	100.00	100.00	100.00	100.00	100.00	100.00

其中除 33 調外，詩樂諧合的比率都比全劇統計的結果來得高。

5. 唱調與自然語調的調位對應

上述核心歌詞之中，唱調與自然語調的調位完全一致的總計有 4,609 筆，佔總數的 81.89%，據此已足以看出唸歌的詩樂諧合性。至於不一致的 1,019 筆，若結合語言學理與歌謠本質來觀察，其實亦各有緣由。以下臚列各種類型，並略述其原因：

表 7 調位對應類型分析表

代碼	分類	筆數	百分比%
A	完全符合自然語調	4,609	81.89
B	應變調而未變	180	3.20
C	曲折調	116	2.06
D	陰去、喉塞陰入虛詞變降調	90	1.60
E	陽平變低平	90	1.60
F	人稱代詞主語、賓語不變調	84	1.49
G	上聲變高升	68	1.21
H	陽入變中平	44	0.78
I	長音節尾弱化	44	0.78
J	陰入非喉塞韻變調尾音弱化	41	0.73
K	陰平變低平	39	0.69
L	拉抬非末句之末字尾音	33	0.59
M	縮小音程	25	0.44
N	不應變調而變	22	0.39
O	陰去、喉塞陰入虛詞變高升	21	0.37
P	拉抬主題尾音	16	0.28
Q	輕聲不輕讀	14	0.25
R	拉抬陰平變調尾音	13	0.23
S	應變未變並拉抬尾音	10	0.18
T	陽入本調高平	9	0.16
U	陽入本調全降	7	0.12
V	陰去變高平	6	0.11
W	其他	47	0.84
總計		5,628	100.00

5.1 應變調而未變

盧廣誠 (2002) 提到：

台閩語的聲調變化與訊息單位關係密切，而訊息單位通常也正好是句法成分，所以聲調變化與句法密切關聯。

不論是本調、變調或輕聲，正確的語調傳達精確的語義，否則即有可能造成語義的混淆，或破壞語感的自然。例如「花車」的前字應變調，若不變調，則會讓聽者誤以為是指「火車」。唯在唸歌表現時，為了配合固定的曲勢以提高詩句的音樂性，或為了強調主題而加重音讀，則有可能不完全按照一般變調規則唸唱。由於台閩語的本調往往落在訊息單位的末端，其音長與強度，都比變調和輕聲顯著，因此在違反本調、變調或輕聲規則的實例中，仍以唸誦本調獨佔多數。就聽者的角度而言，當察覺違反自然語調的音節時，直覺的本能即可依單字音來判別歌詞，因此對於語義的理解，不致造成太大的阻礙。例如：「哪通 22→33 忘恩恰背義」¹⁶和「不日來到 31→11 徐州城」。

5.2 曲折調

詩樂諧合的意義在於精確地傳達歌詞的含義，避免造成理解的困難；並依照語言的習慣，以免破壞語感的自然。唯因音樂與語言畢竟有所區別，太過牽就語調，往往難以表現音樂之美。因此，在不影響語義傳達的基礎上，讓自然語調加上一些曲折變化，是唸歌藝術常用的一種技巧。在本劇的核心歌詞之中，這種純粹為了美化音樂而唸誦的曲折調所佔的比率雖然只有 2.06%，加上可以自由變調的嘆詞，即可組成優雅動聽的歌謠。例如：「一去投軍十 11→231 六啊冬啊」和「知遠行了 31→232 人知影」。

5.3 陰去、喉塞陰入虛詞變降調

台閩語陰去與喉塞陰入的一般變調為高降調，如「氣味」、「拍球」的前字，但有一些虛詞則唸高平調，如「去佗位」、「欲愛」的前字。在本劇核心歌詞中，這類口語變為高平調的虛詞，雖然多半合於自然語調，但也有 90 筆和一般變調同樣唱成高降調。例如：「趕緊起兵去 33→31 掠伊」和「欲逼三娘仔閣 33→31 再嫁」。

5.4 陽平變低平

台閩語的陽平變調，偏漳腔為中平調，偏泉腔一般變為低平調，其中又以偏漳腔佔優勢。本劇核心歌詞中的陽平變調亦以中平調為多數 (73.18%)，但仍有 91 筆 (18.91%) 唸做低平調。例如：「十六年來無 22→11 回家」和「送予邠州劉 22→11 知遠」。

5.5 人稱代詞主語、賓語不變調

台閩語的名詞一般讀本調，代名詞做為主語或所有格則讀為變調，做為句尾賓語時則多半讀為輕聲。如「阮無愛」的「阮 33」和「你的代誌」的「你 33」以及「莫管伊」的「伊 11」。本劇核心歌詞多半符合本規則，但也有 84 筆如同普通名詞，不論在主語或賓語都不變調。例如：「你 33→31 著知書恰捌禮」和「你哪會著歹喙來罵伊 22→33」。

¹⁶ 本節所舉例句皆為本劇歌詞，所標數值則為該小節討論焦點之字的調位，「→」之前標示台閩語優勢腔的自然語調，其後標示本劇唱調，以資比較。如：「通 22→33」表示「通」字在該處的自然語調本應讀「22」，但本處實際唱調為「33」。

5.6 上聲變高升調

台閩語上聲一般變做高平調，僅有少數偏泉腔變做高升調¹⁷。本劇核心歌詞多半符合一般規則，但也有 68 筆唸做高升調，除了展現不同方言的特點之外，也有增加樂曲變化，展現歌謠之美的效果。例如：「書不贅言講 33→23 袂盡」和「知遠等 33→23 甲彈初更」。

5.7 陽入變中平

台閩語陽入一般變做低平調，本劇核心歌詞也以變低平調為多數，但也有 44 筆唸做中平調。進一步檢視其曲勢，則可發現多半係為了配合固定旋律而提高尾音所致。例如：「你爹投軍十六 11→22 年啊兮」和「食人半碗啊白 11→22 目 11→22 飯」。

5.8 長音節尾弱化

音節的拖長，往往會導致尾音的下降，如此則看似與自然語調不合，但若在說話時，將尾音拉長，其實也會造成同樣的結果。例如：「看著清糜喔攏生啊湯 33→331 啊」和「毋是恁母仔我無想 22→21」。

5.9 陰入非喉塞韻變調尾音弱化

非喉塞陰入調一般變為高平調，喉塞入聲才變為降調。本劇核心歌詞則有多處連非喉塞陰入聲也變為降調，原因可能在於喉塞陰入變調的類化，以及增加樂曲變化的需求。例如：「惡 33→31 毒兄嫂怨小姑」和「各 33→32 位聽眾哩好兄弟」。

5.10 陰平變低平

前述台閩語陽平變調，偏漳腔為中平調，偏泉腔一般讀為低平調，陰平則不論漳泉多變為中平調。但可能是受到陽平調變低平的類化，以及部分配合固定曲勢的需求，本劇也有多處陰平變為低平調的唱法。例如：「行路逐个哩真 22→11 拚勢」和「不覺行來哩到鄉 22→11 下」。

5.11 拉抬非末句之末字尾音

一葩之中開頭的詩句，往往會在句尾提高音域，以凸顯話題的開端；二三句也有極少數拉抬末字尾音的唱法，表示話題尚未完結。在本劇中的具體做法是將低平轉為低升或高升、中平轉為高平或高升、低升轉為高升等。例如：「山路敲磕真費氣 11→12」和「知遠你真毋是人 12→23」。

5.12 縮小音程

上聲本調、陰去變調和喉塞陰入變調都是全降調 (31)，有時因為節奏緊湊而變為高降調 (32)，有時因為弱化而變為低降調 (21)，都是縮短音程的表現方式。例如：「竇老公公送 31→32 你來」和「放我受苦 31→21 在磨房啊兮」。

5.13 不應變調而變

¹⁷ 例如鹿港腔和新竹腔，這是所謂「海口腔」的一個典型特色。

此類多半是為配合固定曲勢而變調，或因其後輕聲不輕讀而改依一般變調規則變調，因而造成與自然語調的不一致。例如：「三娘仔聽著心頭 12→22 動」和「明明按天跋 32→11 落來啊兮」。

5.14 陰去、喉塞陰入虛詞變高升

此類與 L 類「拉抬非末句之末字尾音」極為相似，唯 L 類係拉抬末字音尾，本類則多半出現在核心歌詞的第五、六字。例如：「倚甲腰骨強欲 33→23 斷」和「郎君心肝較 33→23 硬鐵」。

5.15 拉抬主題尾音

為強調主題，可拉抬其音高。本劇中的具體做法係將低平轉中平、中平轉高平、高平轉高升。例如：「三娘 11→22 仔 22→33 對喙啊應阿嫂」和「咬才心肝 33→23 拏整斃」。

5.16 輕聲不輕讀

為強化音讀，或配合曲勢，部分輕聲字不輕讀，而讀為本調或變調。例如：「咬才批信我提出來 11→12」和「打扮白身倒轉來 11→12」。

5.17 拉抬陰平變調尾音

此類調例不多，僅有 13 筆，應是為避免單調所調整的變化音。例如：「聽見雙 22→23 人啊掠回轉」和「君你功 22→23 名全進中」。

5.18 應變未變並拉抬尾音

此類都是將陽平變調改為高升調，維持原先本調的調勢，只是提升相對音高，具有畫龍點睛，引人關注的效果。例如：「這站殘 22→23 唐後五代」和「你的名才叫咬齧 22→23 郎咦」。

5.19 陽入本調高平

這可算是陽入本調的方言變體¹⁸，也可能是早期閩南語的語調形式。例如：「三娘仔聽著 32→33 流目屎」和「益極力 32→33 共我奏萬歲」。

5.20 陽入本調全降

此為擴大音程以強調主題的唸法。例如：「死活 32→31 毋知啥物款」和「每暗著挨四斗麥 32→31」。

5.21 陰去變高平

此類頗似陰去和喉塞陰入虛詞的一般變調，但本身並非虛詞；和泉州方言的陰去一般變調相符，也可以算是一種方言變體¹⁹。例如：「哪通掠我做 31→33 外人啊兮」和「願意 31→33 閣收我做囝婿」。

¹⁸ 例如台北腔、廈門腔和白沙屯腔的陽入本調都是高平調。

¹⁹ 筆者母語（白沙屯腔）的陰去變調也是高平調。

6. 詩樂諧合策略

在上述各種對應類型中，唱調完全符合自然語調的 A 類，是最典型的代表；其餘各類雖未達到完全諧合的標準，亦各有其特殊考量與表現技巧。本節從唸歌表演技巧來探討詩樂諧合的策略。必須說明的是，本文所謂的「策略」，並非代表藝人在說唱時必須隨時分心在每個字詞的修飾上下功夫；這種功夫的達成，主要是基於詩樂諧合的信念，在填詞和練習階段或許需要略加考究；到了正式演唱時，則是一種熟能生巧的自然表現。

6.1 主要諧合策略

唸歌採用現成的曲調來鋪敘故事或演繹人生，曲調並非專為特定歌詞而創作，歌詞亦未配合曲調旋律而填寫，在此前提下，要達到詩樂諧合的主要策略，就在於說唱藝人的修飾技巧。簡而言之，若發現歌詞語調與音樂旋律有所扞格，則必須略為修改音樂旋律，或增加裝飾音，或加上語助詞，只要運用得當，就能夠讓原本分別獨立創作的詞曲，結合得天衣無縫。

茲舉本劇前幾齣中的第二句為例，即可明瞭這種修飾的技巧。這些詩句都是套用相同的基調，但在配合歌詞演唱時，藝人巧妙地略加修飾，即可達到詩樂諧合的標準。

1) 2 3 1 a 1 a 0 a³ a 1 a g e

聽我 唸歌喔 來講 起 啊 兮

2) 2 3 a 1 a 0 ³a 1 a 1 a g e

歌詩新款的 較 熱場 啊 兮

3) 2 3 a 3 3 a 0 a 1 a 1 a g e

編好 我才喔 念出來 啊 兮

4) ³2 ³a a 1 a 0 ³1 2 a 1 a g e

知 遠 邠州啊 去 投啊軍 啊

5) 2 3 a a a 1 a 0 a³ a 1 a g e

麥仔 一暝 喔 挨到 光啊 兮

6) 2 3 a 1 3 1 a 0 3 3 a 1 a g e

麥仔 挨好矣囉 欲園 佗啊 兮

上例 1) 中，「聽我唸歌」與曲調旋律完全吻合，不必另加修飾²⁰；但「歌」字之後是低音 La，因此配上低平調的助詞「喔」，否則將會唱成降調的「寡 31」。「講」字為高降調，因此加上一個較高音的 Mi 做前飾，即與本調相符。

例 2) 與例 1) 旋律極為相似，但例 1) 以「31」配「我」本調，而例 2) 卻以「3」

²⁰ 按此「我」字唱高降調，雖與自然語調不合，但既合於前述 B 類「應變調而未變」和 F 類「人稱代詞主語、賓語不變調」等對應類型，即屬唸歌常例，故不必另加修飾。本句「講」字亦屬 B 類對應，不另說明。

配「詩」本調、「a」配「新」變調，可說是各得其所。「款」連「的」輕聲，亦與降調旋律相符。「較」字依本劇通例多讀降調，故加上一個高音的前飾音。兩句結尾旋律雖同，但因例 1)「起」字為降調，故從「1 a」配曲，例 2)「場」字為升調，故從「a 1」配曲。

例 3) 因「我才」二字變調為高平調，故改以「3 3」二音相配。

例 4)「知遠」兩字依自然語調都應讀降調，「去」字按本劇常例亦多讀為降調，故皆加上較高的前飾音以副合自然語調。「投」字為中平調，與前字「去」全降調相較，音高正好相合；在其後插入助詞「啊」，除可防止「投」字降調的錯覺之外，亦可避免引起「投軍」二字相對音高不合的感覺。

例 5)「一暝」為低平接低升調，故配以「a a 1」，其後再降至低音 La，將與「暝」字升調不合，故配以低平調助詞「喔」。「到」字為全降調，故提高至 Mi，再降至低音 La。

例 6) 與例 5) 相似，但因「好矣」為全降調，故配以「3 1」，「欲」字變為高平調，故以 Mi 音相配。

根據以上各例，已足以說明：相同旋律配上不同歌詞時，只要略加修飾，即可達成詩樂諧合的目標。本劇詞曲完全諧合比率超過八成，原因即在於此。

6.2 次要諧合策略

歸結第 5 節所述各種詩樂不諧的類型，除了 C 類 116 筆 (2.06%) 曲折調是為了加強音樂效果而忽略語調原型，以及 W 類 47 筆 (0.84%) 理由不甚顯著之外，從說唱表演的角度來分析，可以歸納為下列四種諧合策略。茲先將兩者關係簡列如下，再分組略加說明²¹：

²¹ 各種諧合策略的應用實例，可分別根據「語調與唱調對應類型」參閱上節各例，本節不再贅舉。

表 8 詩樂諧合次要策略類型表

諧合策略	代碼	語調與唱調對應類型	單類筆數	分組小計	分組比率
1.強化	B	應變調而未變	180	350	40.89
	F	人稱代詞主語、賓語不變調	84		
	L	拉抬非末句之末字尾音	33		
	P	拉抬主題尾音	16		
	Q	輕聲不輕化	14		
	R	拉抬陰平變調尾音	13		
	S	應變未變並拉抬尾音	10		
2.弱化	I	長音節尾弱化	44	91	10.63
	M	縮小音程	25		
	N	不應變調而變	22		
3.高調互變	D	陰去、喉塞陰入虛詞變降調	90	242	28.27
	G	上聲變高升	68		
	J	陰入非喉塞韻變調尾音弱化	41		
	O	陰去、喉塞陰入虛詞變高升	21		
	T	陽入本調高平	9		
	U	陽入本調全降	7		
	V	陰去變高平	6		
4.低調互變	E	陽平變低平	90	173	20.21
	H	陽入變中平	44		
	K	陰平變低平	39		

6.2.1 強化

自然語調固然符合一般人的語感，但有時為了凸顯主題，在大量自然語調之中，突然插入原本應該變調的本調唸法，可以強烈觸發聽者的注意力，在語義的傳達和旋律的變化方面，產生畫龍點睛的效用。由於本調發音明確，藉由單音並配合前言後語即可意會歌詞，因此雖不符合語感，卻不妨礙語義的理解。一般而言，台閩語的語調強弱，是本調大於變調，變調又大於輕聲。因此，強化語調的具體做法，即是將輕聲還原為本調或一般變調，或將變調還原為本調。至於本調若要再加強，則可以提高尾音的方式來表現。

6.2.2 弱化

前述語音的強化是一種積極的演唱策略，至於弱化，則多半是為了配合音樂旋律，而在語言自然變化的合理區間內取得協調。例如長音節²²尾的自然下降，抑或短音節的縮短降幅。至於不該變調而變的調例中，除了配合音樂曲勢略做調整外，還有數筆是配

²² 此處所謂的長短音節，是指語用上的長短而非單純字音的長短。即如上一小節所述，本調較變調、輕聲為長，句尾較句中為長。

合後字輕聲不輕讀而將本調轉為變調的，若根據歌者不輕讀的唸法來推敲，其實還是符合自然語調的。

6.2.3 高調互變

台閩語的自然語調中，包括陰平本調 (33)、上聲本調 (31)、陽入本調 (32)、上聲變調 (33)、陰去變調 (31)、陰入變調 (31, 33) 以及上聲、陰去、陰入的仔前變調 (33)，都包含高音調位 (3)，可以視為高調類組；其餘各類本調、變調和輕聲，則可視為低調類組。統計本劇核心歌詞，雖都以自然語調為主要唱調，但也不乏兩類組內部各調互轉的調例。如 D 類陰去、喉塞陰入虛詞變調和 J 類陰入非喉塞韻一般變調由 33 轉為 32 或 31，G 類上聲變調和 O 類陰去、喉塞陰入虛詞變調由 33 轉為 23，T 類和 U 類陽入本調由 32 轉為 33 或 31，V 類陰去變調由 31 轉為 33，這些都是高調類組內部互轉的調例，也可以視為廣義的詩樂諧合。

6.2.4 低調互變

相較於高調類組，低調類組也可以互相轉變。在本劇核心歌詞中，包括 E 類陽平不變中平而變低平，H 類陽入不變低平而變中平，以及 K 類陰平不變中平而變低平，數量少於高調類組的彼此互變，且多半是為了配合固定曲勢而變調。

7. 結語

本文透過對黃秋田先生說唱《李三娘》劇本的表演技巧，闡述傳統唸歌語言聲調與音樂曲調的諧合策略。筆者認為：詩樂諧合的傳統，有助於維持歌謠之中聲調的辨義功能，並符合自然語感，是聲調語言歌謠創作應該遵守的準則。為避免詩樂諧合歌謠的單調乏味，則可以充分運用虛詞、襯字和間奏，來提高音樂的迴旋效果。至於詩樂諧合的策略，主要在於配合語調適度調整旋律，或加入適當的裝飾音。此外，尚可運用強化、弱化、高調互變、低調互變等方式來凸顯詩句主題，或提升音樂之美。

參考文獻

- 王振義. 1983. 〈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〉，《臺灣風物》33.4: 48-54。
- 王振義. 1984. 〈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〉，《臺灣風物》34.2: 41-56。
- 洪惟仁. 1985. 《台灣河佬語聲調研究》。台北：自立晚報社。
- 楊蔭瀏、李殿魁等. 1986. 《語言與音樂》。台北：丹青圖書有限公司。
- 教育部國語推行委員會. 2011. 《臺灣閩南語常用詞辭典》。
http://twblg.dict.edu.tw/holodict_new/index.htm。
- 黃秋田. 1973. 《李三娘》。台北：月球唱片公司。
- 盧廣誠. 2002. 《台閩語的詞法與句法》。
<http://210.240.194.97/iug/ungian/patlang/su-ku/su-ku.htm>。