

第三章 詮釋



一、南管

(一) 管門

本文前面一直以五空管、四空管、五六四伋管、倍士管的順序，也就是樂曲的多寡來說明。但是在此考慮到各管門的複雜性，因此決定解釋順序為五六四伋管、倍士管、四空管、最後是最複雜的五空管。

首先顯示各管門之理論上的音階，即各管門的樂譜上沒有標示臨時符號時的音高，在此稱它為「基礎音階」。基本上其與文獻回顧部分所學的譜例 0-3-A (9 頁) 相似，但其音域不同，此譜例 3-1-A 所表示的音域依照實際樂曲用到的音域。

譜例 3-1-A 南管各管門之基礎音階

五空管	<p>工 六 士 一 伋 伍 伍 伍 伍 伍</p>
四空管	<p>六 士 一 伋 伍 伍 伍 伍 伍 伍</p>
五六四伋管 ¹	<p>六 士 一 伋 伍</p>
倍士管	<p>工 六 士 一 伋 伍</p>

1 五六四伋管

屬於五六四伋管的樂曲有〈一紙相思〉、〈為君去時〉以及〈四不應〉，再加上轉管門的「指」中，〈為人情〉首齣之前段和三齣、〈颯颯西風〉首齣和二齣，共三套和三齣半。這些樂曲當中，不合於上譜例 5-1-A 五六四伋管音階的音，僅有〈四不應〉首節的B3²、〈為人情〉三齣的B3 以及〈颯颯西風〉首齣的F4。除〈四不應〉首節的B3 之外，理由如上一章所述，其餘可認為例外。至於〈四不應〉首節，需看作「轉調」，關於此問題，留待本章後「轉調」一節專門討論。

¹〈四不應〉用到D3，但是其譜字仍為「工」，在此以移高大二度的音（也就是五六四伋管原來的音）為主。

² 實際的音高是A3

綜上所述，五六四仄管的音階是 {…C、D、E、G、A…}，為完整的 C 均。其調與調式如下表：

表 3-1-1-A 五六四仄管（C 均）的調與調式

調高	調式	數目	備註
C 調	宮調式	2.5 ³	四不應 ⁴ 7-8，為人情 1 前半
G 調	徵調式	2	一紙相思 1-2，颯颯西風 2
A 調	羽調式	11	四不應 ⁵ 1-6，一紙相思 3，為君去時 1-2，為人情 3，颯颯西風 1

五六四仄管的樂曲之調式有宮調式、徵調式及羽調式共三種，且其中羽調式最常用。

2 倍士管

倍士管的樂曲僅有〈花園外邊〉和〈陽關曲〉，加上轉管門的「指」中有〈忍下得〉首齣後段和次齣，共兩套和一齣半而已（若考慮到本文曾未分析的樂曲，還是只有〈聽見杜鵑〉和〈我只處心〉次齣到四齣）。上述本文分析過的樂曲，除了又上打線的#C4 以外，完全合於譜例 3-1-A 之倍士管音階，就是 D 均{…D、E、#F、A、B…}。

2-1 打線

關於打線問題，如上所述，筆者認為不能忽視。打線僅出現於倍士管和五空管的樂曲，而四空管或是五六四仄管中完全不會出現。倍士管樂曲（包括上述〈聽見杜鵑〉和〈我只處心〉次齣到四齣）每齣或每節均使用到打線，相對地，五空管樂曲不一定用到打線，而且沒有用到打線的部分，除了〈照見我〉之外，都在一套樂曲的後面，如〈虧伊歷山〉、〈起手板〉、〈梅花操〉、〈四時景〉、〈八駿馬〉、〈百鳥歸巢〉。

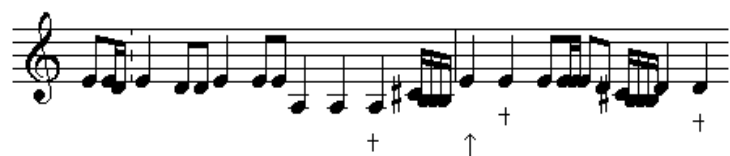
以旋律動態來看 之打線，大多數往「工」(D4) 上去 (#C4→B3→D4)，除此之外，仍有一些往「下」(A3) 下去 (#C4→B3→A3) 的，但幾乎都接著再出現 打線而上去「工」。除這兩個情形以外，〈心肝跋碎〉中有往「六」(E4) 或「士」(G4) 上去的例子（如譜例 2-1-1-2-L (30 頁) 與譜例 3-1-2-A），但應可說是少數例外。因此筆者認為打線可看作「工」(D4) 的裝飾音。

³ 〈為人情〉首齣前段算 0.5。

⁴ 實為 bB 調

⁵ 實為 G 調。

譜例 3-1-2-A <心肝跋碎>次齣【感謝公主】開頭—第 1 拍



打線對於「均」帶來的影響而言，因為倍士管的「均」僅有 D 均，若將打線之 #C4 看作構成音之一，就變成 {…D、E、#F、A、B、#C…}，即 D 均加變宮。但其「變宮」僅限於 #C4，而不會在其他音域中出現，換句話說，不會牽涉到大七度的問題。至於五空管中之打線，因為五空管可能是 D 均、G 均或是 C 均，較為複雜。若是 D 均，就如同倍士管，為 D 均加變宮。倘若 G 均，則變成 {…G、A、B、#C、D、E…}，即 G 均加變徵。C 均的樂曲中，幾乎沒有用到打線，如<虧伊歷山>三齣、<起手板>五節以及<四時景>五節到八節等。

最後，將倍士管樂曲的調與調式整理如下表：

表 3-1-2-B 倍士管 (D 均) 的調與調式

調高	調式	數目	備註
D 調	宮調式	13	花園外邊 1-2，陽關曲整套
A 調	徵調式	1	花園外邊 3
B 調	羽調式	1.5	忍下得 1 後段-2

倍士管所用的調式與五六四 管相同，即宮調式、徵調式以及羽調式，但以宮調式為最多。除了<陽關曲>，其數目變成宮調式 2；徵調式 1；羽調式 2，沒有很大的差別。

3 四空管

屬於四空管的樂曲較上述兩個管門為多，<自來生長>、<妾身受禁>、<春今卜返>、<三台令>、<五湖遊>、<八展舞>、<三不和>以及<孔雀展屏>，再加上轉管門的樂曲中<為人情>首齣段與次齣，共八套和一齣半。這些樂曲基本上合於譜例 5-1-A 之四空管音階，不同的音只有<妾身受禁>首齣的「毛一」(#A4)與<為人情>次齣之「六」(E4)。其實<妾身受禁>次齣也用到「六」(E4)和「」(B4)，但樂譜上明確地標示該樂句為五空管，故在此將該段排除。<妾身受禁>首齣需看作轉調，留待本章後討論。<為人情>次齣之「六」(E4)，如上所述，因需接五六四 管的三齣而變化。因此四空管樂曲的音階是 {…F、G、A、C、D、E…}，但 E 只限於 E5，而 F 限於 F3 和 F4，也就是譜例 5-1-A 之四空管音階。因此四空管的「均」有兩種可能性，即 F 均加變宮或是 C 均加清角。能夠被判斷為 C 均的條件為其音域需要較高且 E5 佔的時值比

例亦高於 F4。故只有〈妾身受禁〉次齣的前段和〈孔雀展屏〉五節的中間一段被判斷為 C 均，且若以一齣或一節整體來看，完全沒有可看作 C 均的樂曲。因此四空管可說是 F 均加變宮。

綜上所述，將四空管樂曲的調與調式整理如下表：

表 3-1-3-A 四空管（F 均）的調與調式

調高	調式	數目	備註
F 調	宮調式	10.5	爲人情 1 後段-2，五湖遊 3，八展舞 8-9，三不和 1-5，孔雀展屏 7
G 調	商調式	8	妾身受禁 2，五湖遊 4-5，八展舞 3-6，孔雀展屏 5
A 調	角調式	2	自來生長 1，孔雀展屏 6
C 調	徵調式	2	自來生長 2，三不和 6
D 調	羽調式	21	自來生長 3，妾身受禁 1，春今卜返 1-5，三台令 ⁶ 1-4，五湖遊 1-2,6，八展舞 1-2,7，孔雀展屏 4

前述兩種管門只有宮調式、徵調式以及羽調式。四空管相對地具有宮、商、角、徵、羽，五個調式。其中以羽調式、宮調及商調式爲主。以上表 3-1-3-A 來看，羽調式數目相當突出，但應考慮到〈三台令〉、〈五湖遊〉及〈八展舞〉的前二節相同的情況。

4 五空管

四個管門當中五空管的樂曲爲最多，有〈趁賞花燈〉、〈心肝跋碎〉、〈虧伊歷山〉、〈照見我〉、〈起手板〉、〈梅花操〉、〈四時景〉、〈八駿馬〉、〈百鳥歸巢〉、〈四靜板〉，再加上轉管門的「指」中有〈颯颯西風〉三齣與〈忍下得〉首齣前段，共有十套和一齣半。五空管的樂曲不同於上述三種管門，實際樂曲的音階大部分不合於上譜例 3-1-A 之五空管基礎音階，合於譜例 3-1-A 的樂曲只有〈虧伊歷山〉三齣、〈照見我〉次齣以及〈起手板〉五節，這麼多樂曲當中僅有三齣（節），可說是例外。

如上一章所說，關鍵在於乂和士，即（C4）與（B3），及（G4）與（#F4）之間。筆者認爲五空管的樂曲大致上可分爲三種，在此借用〈起手板〉四節【花玉蘭】的管門命名方式，暫且將三個音階叫作「正士正乂型（所謂的五空管）」、「正士倍乂型」、「倍士倍乂型（如同倍士管）」。但是（低音域的士）與（高音域的乂）基本上不變，即爲 G3；爲 B4（譜例 3-1-4-A 表示這四種音階）。以實際樂曲內容來看，五空管樂曲之音階多數爲以上若干個音階的混合。

⁶【西江月引】算一節，〈五湖遊〉與〈八展舞〉亦相同。

至於【花玉蘭】的「倍士正乂管」，如上所述，其音階與前三節大同小異，應屬於五空管之一。

譜例 3-1-4-A 五空管音階各種類型

正士正乂型 

正士倍乂型 

倍士倍乂型 

(倍士正乂管) 

4-1 正士正乂型

就是所謂的五空管，但如上所述，屬於此音階的樂曲極少。「均」有兩種可能性，即 C 均加變宮或是 G 均加清角，從實際的樂曲內容來看，上述三齣（節）皆為 C 均加變宮。

表 3-1-4-B 五空管「正士正乂型」(C 均)之調與調式

均	調高	調式	數目	備註
C 均	D 調	商調式	1	起手板 5
	A 調	羽調式	2	虧伊歷山 3，照見我 2

4-2 正士倍乂型

屬於此音階的樂曲較上述所謂的五空管(正士正乂型)為多，〈梅花樑〉首、三、四及五節⁷、〈八駿馬〉首、三節，共六節且均為「譜」。其「均」為 G 均，但是〈梅花樑〉首節及〈八駿馬〉首、三節使用 之「打線」，而出現相當於變徵的 #C4。〈梅花樑〉首節亦用到相當於清角的 (C5)。

表 3-1-4-C 五空管「正士倍乂型」(G 均)之調與調式

⁷ 三、四節音域較窄，沒有使用到乂，但基於前後各節，判斷為「 型」。

均	調高	調式	數目	備註
G 均	G 調	宮調式	3	梅花操 3-5
	D 調	徵調式	3	梅花操 1，八駿馬 1,3

4-3 倍士倍乂型

屬於此音階的樂曲有〈起手板〉首、二節、〈四時景〉二、四節、〈八駿馬〉二節、〈百鳥歸巢〉六節、〈四靜板〉首、二、五以及六節，共十節且均為「譜」。

此音階除了 以外皆與倍士管相同。倍士管的 為#F3，此五空管「倍士倍乂型」的 則為 G3，故亦出現另一種大七度，即 G3—#F4(請參考譜例 3-1-4-A)。其「均」亦有兩種可能，即 G 均加變宮或是 D 均加清角。上述樂曲除了〈八駿馬〉二節之外，都是 D 均。至於〈八駿馬〉二節之「均」的問題，請看上一章解釋〈八駿馬〉的部分。

表 3-1-4-D 五空管「倍士倍乂型」(D 均或 G 均)之調與調式

均	調高	調式	數目	備註
D 均	D 調	宮調式	9	起手板 1-2，四時景 2,4，百鳥歸巢 6，四靜板 1-2,5-6
G 均	D 調	徵調式	1	八駿馬 2

兩種形式的「均」和調式不同，但皆為 D 調。

4-4 倍士正乂型

依照劉鴻溝本，〈起手板〉四節【花玉蘭】標示的管門就是「倍士正乂管」，但依照【花玉蘭】實際的內容來看，倍乂比正乂為多，故筆者認為此名稱不適當。據瞭解，南管並沒有真正倍士正乂的樂曲。若光看抽出來的構成音階，〈八駿馬〉五節或許很接近此音階，請參照譜例 2-2-1-4-B (99 頁)，但如上一章對於該段解釋所述，此兩個音(倍士與正乂)不會一起出現，此節亦不屬於「倍士正乂型」。

4-5 混合型

混用上述音階時，大約有三種情形，即「乂」混用、「士」混用以及兩者混用。再詳細地說，乂混用是指用到正乂(C4)和倍乂(B3)，士混用則用到正士(G4)和倍士(#F4)。因此一共有五種可能性，請參考下表。

表 3-1-4-E 五空管之各種「混合型」

		倍乂 (B3)	正乂 (C4)	倍士 (#F4)	正士 (G4)
乂混用	乂混用 I	○	○		○
	乂混用 II	○	○	○	
士混用	士混用 I		○	○	○
	士混用 II	○		○	○
兩者混用		○	○	○	○

其實以實際樂曲內容來看，上表之一種類型中仍有很多情形，如兩個音的所佔比例幾乎相同或是相差很多，或是兩個音一起出現或分段出現等等。但這種情形筆者已於上一章解釋過，故在此不再贅述。

4-5-1 乂混用 I

其音階為 { G3、A3、**B3**、**C4**、D4、E4、**G4**、A4、B4 }，有〈趁賞花燈〉整套、〈心肝跋碎〉首、次齣及四齣、〈虧伊歷山〉首、次齣、〈照見我〉三到五齣、〈颯颯西風〉三齣、〈四靜板〉四節，共十四齣（節），除〈四靜板〉四節外皆為「指」。其「均」有兩個可能性，即 C 均加變宮或是 G 均加清角。

表 3-1-4-F 五空管「乂混用 I」(C 均或 G 均) 之調與調式

均	調高	調式	數目	備註
C 均	D 調	商調式	6	趁賞花燈 1-4，心肝跋碎 4，颯颯西風 3
	A 調	羽調式	5	虧伊歷山 1-2，照見我 3-5
G 均	A 調	商調式	2	心肝跋碎 1-2
	D 調	徵調式	1	四靜板 4

四種音階形式，雖其「均」不同，但都是 D 調或 A 調。

4-5-2 乂混用 II

其音階為 { G3、A3、**B3**、**C4**、D4、E4、**#F4**、A4、B4 }，屬於此音階的樂曲有〈起手板〉四節、〈八駿馬〉五節、〈百鳥歸巢〉首、三及四節、〈四靜板〉三節，共六節且均為「譜」。可能是 C 均、D 均或是 G 均，但其實僅有 D 均與 G 均。

表 3-1-4-G 五空管「乂混用 II」(C 均或 G 均) 之調與調式

均	調高	調式	數目	備註
D 均	D 調	宮調式	5	起手板 4，百鳥歸巢 1,3-4，四靜板 3
G 均	D 調	徵調式	1	八駿馬 5

兩種形式的「均」和調式不同，但皆為 D 調。

4-5-3 士混用 I

其音階為 { G3、A3、**C4**、D4、E4、**#F4**、**G4**、A4、B4 }，僅有〈四時景〉五、六及八節，且均為「D 均 D 調宮調式」。

4-5-4 土混用 II

其音階是 { G3、A3、**B3**、D4、E4、**#F4**、**G4**、A4、B4 }，屬於此音階的樂曲只有〈八駿馬〉四、六及八節，且均為「G 均 D 調徵調式」。

4-5-5 兩者混用

其音階為 { G3、A3、**B3**、**C4**、D4、E4、**#F4**、**G4**、A4、B4 }，屬於此音階的樂曲有〈心肝跋碎〉三齣、〈忍下得〉首齣前段、〈起手板〉三節、〈梅花操〉二節、〈四時景〉一、三、七節、〈八駿馬〉七節、〈百鳥歸巢〉二、五節，共九齣（節）半，且大部分為「譜」。

表 3-1-4-H 五空管「兩者混用」之調與調式

均	調高	調式	數目	備註
D 均	D 調	宮調式	6	起手板 3，四時景 1,3,7，百鳥歸巢 2,5
G 均	D 調	徵調式	2	梅花操 2，八駿馬 7
	E 調	羽調式	0.5	忍下得 1 前段
C 均	D 調	商調式	1	心肝跋碎 3

除〈忍下得〉，其餘均為 D 調。至於〈忍下得〉首齣，只有前段才是五空管，後段則為倍土管，故調高的重要性不如其他樂曲。

4-6 其他

幾乎所有的五空管樂曲都與上述音階中之其中一項一致，唯〈照見我〉首齣不同。如上一章所述，其前面一段為四空管音階，應看作有轉調的情形。除該段，其音階為「又混用 I」，也就是「指」最普遍的音階。

綜上所述，五空管的樂曲有 D 均、G 均以及 C 均。主音位置是 D、G 或是 A⁸，其中 D 為最多。調式方面有宮、商、徵、羽調式，唯角調式沒有。

表 3-1-4-I 五空管之均、調與調式

⁸ 除〈忍下得〉首齣前段之 E。

均	調高	調式	數目
D 均	D 調	宮調式	23
G 均	G 調	宮調式	3
	A 調	商調式	2
	D 調	徵調式	11
	E 調	羽調式	0.5
C 均	D 調	商調式	8
	A 調	羽調式	8

最後將以上二十六套的音階形式整理如下表 3-1-4-J。但爲了避免過於繁雜，不標示調高，但其調高可由「均」與調式得知。除此之外，下表僅算各齣（節）之結束部分，故其數目與上記諸表有所不同。從此表可看出，南管的調式以宮調式與羽調式爲多，這兩種調式佔了七成以上，而不同於以徵調爲最多的中國民歌。

表 3-1-4-J 各管門之調式

		宮調式	商調式	角調式	徵調式	羽調式	合計
五空管 C 均	指		7			8	15
	譜		1				1
五空管 D 均	指						0
	譜	23					23
五空管 G 均	指		2				2
	譜	3			11		14
四空管	指	2	1	1	1	7	12
	譜	9	7	1	1	14	32
五六四 管	指				3	5	8
	譜	2				6	8
倍土管	指	2			1	2	5
	譜	11					11
合計		52	18	2	17	42	131
比例 (%)		39.7	13.7	1.5	13.0	32.1	100

(二)「指」與「譜」

除了五空管，「指」與「譜」之間沒有很大的差別，上述的各管門之待徵都合於兩者的音階。唯其音域和調式分佈有所不同。

1-1 音域

「譜」的音域比「指」廣，「譜」之樂曲當中，最普遍的音域為從兩個八度到兩個八度加四、五度，而音域最廣的〈四時景〉，是從 D3 到 B5，即兩個八度加大六度，請參考譜例 2-2-1-3-B（87 頁）。本篇論文分析的十三套「譜」中只有三套其音域不到兩個八度，即〈五湖遊〉、〈三不和〉以及〈四不應〉。

「指」各樂曲則沒有一套到達兩個八度的。本文分析過的十三套當中，音域最廣的〈妾身受禁〉與〈颯颯西風〉僅有一個八度加小七度，請參考譜例 2-1-2-2-B（46 頁）和 2-1-5-2-B（64 頁）。其他「指」的音域大部分為一個八度加四、五度而已。

1-2 調式分佈

「指」最多的調式為羽調式，「譜」最多的則為宮調式，且各佔一半以上（請參考表 3-2-1-A 與 B）。

表 3-2-1-A 「指」之調式分佈

	宮調式	商調式	角調式	徵調式	羽調式	合計
齣數	4	10	1	5	22	42
比例 (%)	9.5	23.8	2.4	11.9	52.4	100

表 3-2-1-B 「譜」之調式分佈

	宮調式	商調式	角調式	徵調式	羽調式	合計
節數	48	8	1	12	20	89
比例 (%)	53.9	9.0	1.1	13.5	22.5	100

2 五空管「指」與「譜」之間的差別

上面所述的「乂混用 I」，即 { G3、A3、B3、C4、D4、E4、G4、A4、B4 }，可說是屬於五空管的「指」之基本音階。如上所述，大部分的樂曲都用此音階，若對照實際樂曲內容來看，不同於此音階的僅有〈虧伊歷山〉三齣、〈照見我〉首齣前段、次齣而已。此音階就是劉鴻溝所說的五空管音階（譜參考譜例 2-A）。但是屬於此音階的「譜」極少，唯有〈四靜板〉四節。至於此音階的「均」，有兩種，即 C 均與 G 均，以 C 均為主，與上述「正土正乂型」類似。調式只用了兩種，商調式與羽調式。

屬於五空管的「譜」，如上所述，其音階相當多樣化，故以「五空管」一詞來綜括，似乎不大妥當。在此以「均」之概念，分成三大類，C 均、G 均以及 D 均，也就是上面所說的「正土正乂型」、「正土倍乂型」、「倍土倍乂型」。至於「混

合型」的樂曲，以實際樂曲內容而言，均可認為是這三種之一。其中以「倍士倍又型」(D均)為最多，而屬於「正士正又型」(C均)之樂曲僅有〈起手板〉五節【綿搭絮】。

以下再整理五空管「指」與「譜」之均、調及調式。

表 3-2-2-A 五空管「指」之均、調與調式

均	調高	調式	數目
G 均	A 調	商調式	2
	E 調	羽調式	0.5
C 均	D 調	商調式	7
	A 調	羽調式	8

表 3-2-2-B 五空管「譜」之均、調與調式

均	調高	調式	數目
D 均	D 調	宮調式	23
G 均	G 調	宮調式	3
	D 調	徵調式	11
C 均	D 調	商調式	1

(三) 南管之大七度

大七度在四空管與五空管中出現。根據劉鴻溝本，五六四 管亦有 (C5) 和 (B5) 之大七度(請參考譜例 2-A)，但其實包括〈孤棲悶〉次齣【因見梅花】後段之所有五六四 管樂曲的音域都不到 (B5)，最高僅到仵 (D5，〈舉起金杯〉次齣)而已，故五六四 管沒有大七度的問題。

1 四空管之大七度

四空管有兩個大七度，六 (F4) 與 (E5) 及 (C5) 和 (B5)。此點或許可認為與南管琵琶之形制有些關係，即「四象(相)九宮(品)」的南管琵琶 (C5) 以上可彈奏的音為 {C5、D5、E5、G5、A5、B5}，而沒有 F5 或 C6。

不過四象十品琵琶，則在原來的第六與第七品之間加入第十品，即 E5 與 G5 之間加了一個被叫作「笛 (大約為 F5)」的音，用以笛子和樂之移調。除了此種琵琶以外，大部分的琵琶為了遵守「四象九宮」的原則，並不加任何音。若需彈奏「笛」音，就要將左手無名指插入子線下，而當作品。因此倘若真正需要加新的音而避免大七度，應可加新的品或用左手無名指，更何況，五空管的大七度沒有此種樂器形制上的問題。故筆者認為南管擁有喜好含有大七度音階的傾向。

2 五空管

五空管亦有兩個大七度，即又（C4）與（B4）以及（G3）與（#F4），後者在上述「倍士倍又型」五空管（D均）樂曲且音域低到（G3）才出現，如〈八駿馬〉二、五、七節、〈百鳥歸巢〉一到五節、〈四靜板〉一、二、三、五、六節等。

以琵琶之形制來看，原來就有 B3、C5、#F3 或是 G4，若要避免大七度，就能輕易地彈到上述任何音。因此筆者認為南管樂曲本來就含有大七度，並不是樂器上的限制所帶來的。

關於其結構問題，先討論日本民歌中之大七度，再進一步考察。

（四）「轉調」

將「轉調」一詞放在括號裡，是因為所謂「轉調」現象中「轉」的可能是「均」、「調（高）」或者「調式」。如在第壹章說過，這三者有密切的關係。「轉調」有兩種可能性，即三者都變或是兩者變剩下的不變，而不可能一者變兩者不變。譬如「C均C調宮調式」轉「F均」，就不可能是「C調宮調式」，若是「C調」調式就是「徵調式」，若是「宮調式」則一定是「F調」，餘此推類。

1 轉均

1-1 「指」與「譜」（除五空管）

除了「轉管門」之樂曲及五空管之「譜」以外，南管樂曲很少有「轉均」之現象。五空管（限於「指」）幾乎都是C均，四空管則為F均，五六四管是C均⁹，倍士管是D均。至於五空管的G均及四空管的C均，一定與大七度問題有關，如五空管來說，其音階 {C、D、E、G、A、B} 中，有時B比C為多，於是被判斷為G均，換句話說，也就是與音域有關。

本文分析過的二十套中（除五空管之「譜」），有三個例外，〈照見我〉、〈妾身受禁〉以及〈四不應〉。這三套的管門均不同，為五空管（C均）、四空管（F均）以及五六四管（ \flat B均）。但是有幾個共同特徵，即只有樂曲開頭的幾個樂句屬於不同「均」，且開頭的「均」與後面整體的「均」之間的關係皆屬於五度關係，即「變宮為角」或「清角為宮」之關係。

表 3-4-A 〈照見我〉、〈妾身受禁〉及〈四不應〉轉均之關係

樂曲名稱	管門	開頭之「均」	整套之「均」	「均」之間的關係 ¹⁰
照見我	五空管	F均	C均	清角為宮
妾身受禁	四空管	\flat B均	F均	清角為宮
四不應	五六四管	F均	\flat B均	變宮為角

至於「轉管門」的樂曲，其實沒什麼「轉調」手法，僅僅將不同的兩個管門

⁹ 唯〈四不應〉是 \flat B均。

¹⁰ 以整套之均為主。

接下去而已，其「均」之間的音程關係基本上亦是五度關係。

表 3-4-B 「轉管門」之樂曲的轉均之關係

樂曲名稱		「均」之間的關係 ¹¹
爲人情	五六四 管 C 均 → 四空管 F 均 → 五六四 管 C 均	清角爲宮→ 變宮爲角
颯颯西風	五六四 管 C 均 → 五空管 C 均	
忍下得	五空管 G 均 → 倍士管 D 均	變宮爲角
妾身受禁	四空管 C 均 → 五空管 G 均 → 四空管 ¹² F 均	變宮爲角→ (清角爲宮x2)

〈颯颯西風〉的「均」，因爲五空管部分的音域不到（這兩個管門之間的差別所在），故屬於同一個「均」。因此兩個部分的音階之間實際的差別，亦僅在於有無 打線。

1-2 「譜」之五空管樂曲

五空管之「譜」中，除上述大七度與音域所造成的「轉均」現象以外，仍有其他種類的「轉均」，且相當普遍。以〈起手板〉來看，前二節爲 D 均，三節則從 G 均轉 D 均，這兩個部分的差異在於「士」的音高，即 G4 或是 #F4，若是 G4 其「均」爲 G 均，而 #F4 則爲 D 均。四節大致上是 D 均，途中高音域的一段轉 G 均是因爲音域之不同。最後五節爲 C 均，D 均與 C 均之間，差異在於乂 (B3 或 C4) 以及士 (#F 或 G)。〈起手板〉之音階變化可整理如下表：

表 3-4-C 起手板各節之音階

節	均	構成音階	不同點
首、二節	D 均	D、E、#F、A、B	
三節前段	G 均	D、E、G、A、B	→
三節後段、四節前段	D 均	D、E、#F、A、B	→
(四節高音域)	(G 均)	(D、E、G、A、B)	(→ 仕，因音域不同)
(四節後段)	(D 均)	(D、E、#F、A、B)	(仕 → ，因音域不同)
五節	C 均	D、E、G、A、C	→ 、 →

其他五空管之「譜」，也有相同的「轉均」現象，如〈四時景〉(D、G 及 C

¹¹ 以前面的均爲主。

¹² 「慢尾」部分。

均； \natural 、 \natural ）、〈八駿馬〉（D均與G均； \natural ）以及〈四靜板〉（D均與G均； \natural ）。但是〈梅花操〉與〈百鳥歸巢〉沒有此種「轉均」（僅有大七度與音域不同而成的轉均），〈梅花操〉各節大致上皆為G均，〈百鳥歸巢〉則為D均。

2 「轉調」與「轉調式」

如上所述，南管樂曲基本上轉均現象比較少，但轉「調（高）」或「調式」則是常見的情形。譬如〈虧伊歷山〉，整套為C均，調與調式方面，前兩齣為「E調角調式」轉「A調羽調式」，剩下的三齣則從「D調商調式」轉「A調羽調式」，而且E和A及D和A均為五度音程。此種五度「轉調（高）」如同「轉均」多為五度關係，南管樂曲中最多，如〈照見我〉除了開頭的一小段，其「轉調（高）」與〈虧伊歷山〉完全相同，均為五度。

除此之外，雖然數目不多，仍有小三度（〈自來生長〉次齣：A→C，〈春今卜返〉三—五齣：F→D，〈忍下得〉次齣：D→B）以及大二度（〈忍下得〉首齣：D→E→#F等）之「轉調（高）」，其中大二度可認為兩個五度—大九度—之轉位。

上面所舉的例子均為一齣（節）中的「轉調（高）」，針對齣與齣之間的「轉調（高）」關係來觀察，不論有無「轉均」，仍為五度、小三度或是大二度，且大多數為五度。

（五）罕見管門

在第貳章言及的罕有管門，即倍士正乂管、毛一管及四不應管，針對分析結果來看，倍士正乂管應為五空管，毛一管屬於四空管，而四不應管是五六四管的變型。

根據劉鴻溝本，〈起手板〉四節【花玉蘭】屬於倍士正乂管，但依實際樂曲來看，應為五空管「倍士倍乂型」。且其他屬於五空管的「譜」中仍有許多相同音階的樂曲，故若稱此節為倍士正乂管，其他樂曲亦應為倍士正乂管。再加上，其音階不是「倍士正乂」，倍士的確沒錯，但是正乂少於倍乂。故筆者認為此名稱不適合實際的音階。

用到毛一（#A4或 \flat B4）之〈妾身受禁〉標示的管門為四空管。樂曲的大部分為四空管，唯開頭的幾個樂句中「一」（A4）提高半音，變成「毛一」，而使該段的「均」變成 \flat B均。因此應稱不上「毛一管」，但仍為特殊的用法，值得提及。

〈四不應〉標示的管門係五六四管，但因琵琶定絃的關係，實際的音階比通常的五六四管低大二度，但是從譜字與音階之間的關係來看，仍屬於五六四管。如同「毛一管」，筆者認為不應稱為「四不應管」，但亦是值得提及的特殊用法。

二、日本民歌

(一) 均與調

這些歌曲皆不同於南管樂曲，沒有固定的絕對音高，且如上所述，爲了比較方便，其中一些歌曲已由筆者來移調。因此不必太重視「均」與「調（高）」之絕對音高，僅需注意相對的音程關係和調式。

拿「均」來說，只有兩種，即 F 均加變宮或 C 均加清角。二十二首歌曲的音階都是 {F、G、A、C、D、E}，若將 F 看作宮就是 F 均，若將 C 看作宮則變成 C 均。但是 F 或 C 的絕對音高不重要，而 F 和 C 的相對音程才重要。

(二) 調式

二十二首中，最多的調式爲羽調，有十二首。商調式次之，五首。宮調式與角調式，各兩首。徵調式最少，僅有一首。

若分爲日本歌曲和琉球民歌，屬於琉球的歌曲有《琉球の民謡》之兩首及《わらべうた（童歌）》第四首【月ぬ美しゃ】。其調式爲宮調式兩首，商調式一首。換句話說，上述二十二首中的兩首宮調式歌曲均爲琉球民歌，日本的部分則沒有宮調式的歌。反之，日本最多的羽調式，琉球一首都沒有。因此，雖同樣含有大七度，日本和琉球的民歌之間有明顯的差異，不能一併討論。

表 3-2-A 含大七度的日本民歌之調式

	宮調式	商調式	角調式	徵調式	羽調式	計
日本	0	4	2	1	12	19
琉球	2	1	0	0	0	3
計	2	5	2	1	12	22

(三) 旋律動態

對日本的部分來說，構成大七度的音，即 F4 與 E5 之重要性不高。以結束音來看，完全沒有 F4 或 E5，且所佔的比例也相當低，比例最高的是【三十石船舟唄】中 F4 的 13.7% 而已。可說 F4 與 E5 僅有附屬性之地位。琉球部分不同，F4 有相當重要的地位，如【月ぬ美しゃ】中雖 F4 所佔比例不高，但結束音就是 F4，【だんぢゅかりゆし】之 F4 佔了 20.2%，雖不是結束音，但爲最多的音。

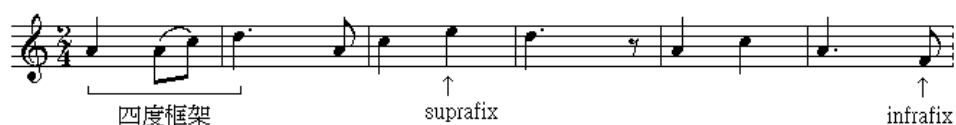
以日本部分來看，幾乎所有的歌曲之佔有時值集中在大七度的框架（F4 與 E5 之間）裡，即 G4 到 D5，尤其是 A4、C5 及 D5，如【巡礼お鶴】、【一人でさびし】、【青山土手から】以及【ホッコセ節】等，這四首的音域較窄，僅有 F4 到 E5，因此可看作 {A4、C5、D5} 之基本架構加上 E5（suprafix）、F4 及 G4（infrafix）。音域較廣的樂曲中也有很多此種以 G4、A4、C5 及 D5 佔相當比例的歌，如【相馬盆踊唄】、【日光和樂踊】、【デカンショ節】等，這些歌曲之 D4 之佔有比例相當多，且結束音亦爲 D4，因此屬於 F 均 D 調羽調式（請參考表 2-3-3-B）。

(四) 日本民歌之大七度

在此大七度一律在於 F4 與 E5 之間，且大部分的樂曲沒有 E4 或 F5，換句話說，其唱名與四空管和五空管「正土正又型」相同，為 { …la、do、re、mi、sol、la、si、re… }，但如上所述，其與兩者迥然不同，即四空管和五空管「正土正又型」的「宮 (do)」之重要性遠超過日本民歌的 do。

如上一節所說，大七度 F4–E5 (do–si) 之間的音，G4、A4、C5、D5 (re、mi、sol、la) 往往佔有的時值相當多。因此筆者推測此大七度可能是從含有小三度的三個或四個音所構成的四度或五度架構，即 { re、mi、sol }、{ mi、sol、la } 或是 { re、mi、sol、la }，以大二度音程往上或往下擴大而成的(請參照譜例 3-2-B)。

譜例 3-2-B 一人で寂し (開頭)



但是連續的大二度最多不會超過兩個，否則就產生三全音，故以小三度接兩個大二度。若從以 G4 為 re 的上述 { re、mi、sol } 架構，依此方式往上擴大，就形成與四空管相同的音階 (請參考下譜例 3-2-C)。

譜例 3-2-C 四空管音階中含有大七度部分

