

第三章 南管音樂的造詣

南管音樂藝術的成就主要表現在「飽學與熟記」，具體呈現則在曲目的多寡、演奏、演唱的技巧與樂曲的詮釋。

傳統南管館閣的音樂學習，主要以館先生為核心，館先生的音樂風格，帶領館閣音樂風格的走向，影響館員音樂學習的成果。以南聲社為例，吳道宏先生以琵琶、演唱聞名於樂界，在他出任南聲社館先生期間（民國十七年至民國六十年），南聲社即以曲腳眾多，為樂界所稱頌，最有名者，如蔡小月女士等；張鴻明先生接任館先生後，也以琵琶、曲肚飽（指能演唱散曲的曲目豐富）為南管界所知；近年來，南聲社的曲腳，仍是台灣館閣中最多者，如陳嬾朱、謝素雲、葉麗鳳、郭阿蓮、黃美美等，他們的演唱，保持著南管音樂古樸的風格，都有可觀之處。又如已故南管聞人，鹿港雅正齋館先生黃根柏，南管人形容其演奏二絃，如關公坐座之架勢，簫聲、絃音，絲絲入扣，餘音繞樑，但未聞其演唱如何的描述，在館先生音樂風格的影響之下，早期雅正齋也以指套合奏默契完美，為樂界所稱頌。黃根柏先生以樂器操作技術見長，南管文化圈人稱這種樂人為「傢私腳」。「傢私腳」不代表不會唱曲，這就與南管音樂學習方式有關。

傳統館閣的習樂方式，嚴格遵守師徒制，不管是學樂器或是演唱，都要從唱曲入門，同時學習的學員學習同一門頭的曲子，從熟唸曲辭開始，館先生口授曲辭的正確唸法，學員逐句跟著唱唸，邊唸邊按撩，熟悉曲辭的唱唸法，與正確的拍位打法，館先生根據每位樂員的音域、音質的不同，指定每個人學習不同的曲目，然後以一對一的方式，與館先生對口唱唸，直到曲目完全熟練，可以背誦為止。雖然每個人學習不同的曲目，但是學習過程仍可以旁聽別人唱曲，記憶佳又用心者，常可在同一館的時間裡，習得別人所學的曲目，這也就是早期樂人，常聲稱能演唱一、二百首曲的原因。

第一節 習得的曲目概述

初習樂者，一般從同一門頭，較短小的一撩曲目開始，然後按部就班進入三撩、七撩等大曲的學習，張鴻明認為，這是因為一撩的曲子，拍位間隔時間較短，初學者較容易找到正確的拍位，而撩拍位置的掌握，是初習樂者最重要的課題。張鴻明說：「學南管，撩拍的掌握最重要，撩拍安頓好，祿長短撩，這樣一條曲，就學一半起來了；通常初學者，多數要兩三年才能學好撩拍的正確打法。」通常一組學員學習一段時間後，館先生會依照學生個別資質的不同，專攻唱曲則成為館閣的「曲腳」，或專習樂器操作技巧，成為「傢俬腳」。張鴻明先生強調：「不論是專攻唱曲，還是專習樂器，都要完全唸熟曲辭，譜套也一樣要唸熟，銘記在心，才能主動去「和」樂，不用依賴別人帶路（指跟著琵琶或唱曲者，或其他樂器的曲韻演奏）。」

「飽學與熟記」既作為南管音樂技藝人的必要條件，以張鴻明先生習樂的歷程來說，二十三歲以前，已經學得一定數量的南管曲目。從張鴻明來到台灣以後，參與了戰後台灣各項重要的南管音樂活動，在他曾經參與的南管音樂活動內容曲目來看，幾乎沒有超越他在大陸時期所學的曲目。

張鴻明認為，「師承」是學好南管音樂的必要條件。故在他的家鄉東園村有個不甚文雅的说法，謂沒有師承的而學得的曲目，稱為「檢猴屎」；又如一般稱呼在南管曲中，帶有北調或北方聲腔的門頭稱為【玉交枝】又稱【玉交猴】，【南北交】又稱【南北猴】等，在泉州方言口語中的「猴」字，多少帶有不純正、混雜的意義，也帶有一些輕蔑之意。¹

張鴻明所能奏唱曲目，乃參考游慧文小姐的碩士論文《南管館閣南聲社研究》中的統計，加上筆者對張鴻明先生的訪談，包括他曾經學得，卻久未使用，現已忘記的曲目，及一九五〇年代在南聲社學得，或他認為自己「檢猴屎」而習得的曲目，統計如下：

¹ 張鴻明稱未經南管先生指點而習得的曲目為「檢猴屎」，雖為不雅的辭彙，為求真實呈現張鴻明南管音樂生活用語，仍舊忠實紀錄下來。筆者從訪談張鴻明的交談過程，發覺「猴」字帶有輕蔑之意，但不知南管前輩使用此字義是否如筆者所言。

(一) 指譜

指譜為南管器樂指套與譜的合稱，為南管館閣排場必演的曲目，作為專業的南管藝師，更須擁有相當的指譜曲目。茲將張鴻明先生習得的指譜曲目論述如下。

1. 指套方面

高銘網（民國二十年至三十一年）：

指：《中倍·鎖寒窗》全套、《中倍·孤栖悶》全套、《中倍·拙時無意》全套、《中倍·想君去》全套；《二調·因為歡喜》全套，《二調·自來生長》全套；《長滾·春今卜返》全套、《大倍·為人情》自第二齣起、《長滾·行到涼亭》起；《短中滾·你因勢》全套；《水車歌·共君斷約》全套；《翁姨歌·弟子壇前》全套；《山坡羊·我一身》全套；《大倍·一紙相思》全套；《寡北·南海觀音讚》；《倍工·一路行》全套、《倍工·記相逢》自第二齣《相思引·月色卜落》；《湯瓶兒·我只心》全套；《北相思·繡閣羅幃》全套；《疊韻悲·虧歷山》全套；《錦板·照見我》全套、《錦板·忍得下》全套；《北調·金井梧桐》全套；《潮陽春·花園外邊》。

在南聲社習得之曲目：

指：《二調·見你來》自第三節《花嬌來報》起；《長寡·惰梳妝》全套（民國四時幾年十向廣先學習）；《倍工·心肝跋碎》全套；《寡北·舉起金杯》全套。

2. 譜套方面

高銘網（民國二十年到三十一年）：

譜：《四時景》、《梅花操》、《八駿馬》、《百鳥歸巢》、《起手板》、《三台令》、《五湖遊》、《八展舞》、《四不應》、《陽關曲》自三疊尾聲起。

在南聲社習得之曲目：

譜：《三不和》。

(二) 曲

張在珠（民國十四年）：

曲：〈中滾·去秦邦〉

張架（民國十四年至十九年）：

曲：〈長滾·見許水鴨〉、〈長滾·夏來人〉、〈長滾·妮蝶飛〉、〈中滾·不良心意〉、〈中滾·聽門樓〉、〈中滾·恨冤家〉、〈中滾·山險峻〉、〈中滾·望明月〉、〈中滾·賞春天〉、〈中滾·聽說當初時〉、〈中滾·心內歡喜〉（現今曲簿沒有）、〈中滾·三更人〉、〈短滾·冬天寒〉、〈錦板·冬天寒〉、〈錦板·鼓返五更〉、〈雙閨·荼薇架〉、〈雙閨·念月英〉、〈雙閨·喜今宵〉、〈雙閨·記古時〉、〈雙閨·元宵景致〉、〈短相思·當初卜嫁〉、〈短相思·輕輕看見〉、〈三腳潮·聽門樓〉、〈三腳潮·孤栖悶〉。

高銘網（民國二十年到三十一年）：

曲：〈二調過長滾·孤雁聲悲〉；〈長滾·今宵歡慶〉（起慢頭，婚禮用）、〈長滾·燈花開透〉、〈長滾·正更深〉、〈長滾·那恐畏〉、〈長滾·盤山過嶺〉、〈長滾·春光明媚〉、〈長滾·暗想君去〉、〈長滾過中滾·中秋時〉；〈中滾·恨王魁〉、〈中滾·見只書〉、〈中滾·一封書〉、〈中滾·心頭傷悲〉、〈中滾·出畫堂〉、〈中滾·懶繡停針〉、〈中滾·感得阮〉（三遇反）、〈中滾·恨哥嫂〉、〈中滾·畫容儀〉、〈中滾·守孤幃〉（四遇反）、〈中滾·春去秋冬〉、〈中滾·秋去冬來〉（教振聲社邱秀娟唱曲時，吳再全去屏東向陳助（助先）學的曲，之後教秀娟唱）現已忘記）、〈中滾（應是長滾）·兼佳玉〉、〈中滾·三更時〉（十三腔）、〈中滾·輕輕行〉、〈中滾·心頭傷悲〉、〈中滾·三更人〉、〈中滾·出畫堂〉、〈中滾·冬天寒〉；〈短滾·勸爹爹〉、〈短滾·不覺是夏天〉、〈短滾·恨冤家〉、〈短滾·爛隨官人〉、〈短滾·魚沉雁杳〉、〈短滾·三更鼓〉、〈短滾·只花開〉、〈短滾·爛勸夫人〉、〈短滾·謝天地〉；〈錦板·千叮萬囑〉

(以下是北調)、〈錦板·鳳凰池〉、〈錦板·心中迷亂〉、〈錦板·輾轉亂方寸〉、〈錦板·心中傷悲〉、〈錦板·遠望鄉里〉、〈錦板·因趕白兔〉、〈錦板·心內懶悶〉、〈錦板·冬天寒〉、〈錦板·鼓返五更〉、〈錦板·忽聽見〉；〈北青陽·重台別〉；〈二北疊·老爺聽說〉、〈二北疊·我看你〉、〈二北疊·論文作賦〉；〈海反·只拙時〉、〈水車·共君斷約〉、〈水車·記得當初〉；〈寡北·奏明君〉、〈寡北·我命怯〉；〈南北交·懇明台〉、〈南北交·告大人〉、〈南北交·別離漢宮〉；〈望遠行·一間草厝〉、〈望遠行·共君結託〉、〈望遠行·一個賭博漢〉、〈望遠行·一陣天色障烏暗〉；〈玉交枝·心頭悶懨懨〉、〈玉交枝·娘今且把定〉、〈玉交枝·到今久未來〉、〈玉交枝·君去有拙時〉；〈倍工·碧雲合〉、〈倍工·一路行〉、〈倍工· 敕桃人〉、〈倍工·行船人〉；〈倍工過相思引·阮心所望〉；〈中倍·略聽得〉(外對)、〈中倍·拙時無意〉(內對)；〈北相思·深宮怨〉、〈北相思·無處棲止〉、〈北相思·我爲汝〉、〈北相思·只冤苦〉；〈沙陶金·來到陰山〉、〈沙陶金·姑嫂相隨〉；〈疊韻悲·小姐聽〉、〈疊韻悲·聽說〉、〈疊韻悲·韓壽偷香〉；〈竹馬兒·告夫人〉；〈相思引·遙望情君〉、〈相思引·昨冥一夢〉、〈相思引·回想當日〉、〈相思引·綠柳殘梅〉、〈相思引·緣份牽伴〉、〈相思引·風落梧桐〉、〈相思引·思想情人〉、〈相思引·想起當初〉、〈短相思·因送哥嫂〉、〈短相思·早間起來〉、〈短相思·爲伊割吊〉、〈短相思·從君一去〉；〈交相思·因見梅花〉；〈相思引過北調·記得 前日〉；〈北調·心內懶悶〉、〈北調·遠望鄉里〉、〈北調·點 點催更〉、〈北調·愁人怨〉、〈北調·你停這〉、〈北 調·鳳凰池〉、〈北調·鼓返五更〉、〈北調·心中迷戀〉、〈北調·心中悲 怨〉、〈北調·輾轉亂方寸〉、〈北調·今宵相會〉、〈北調·形影相隨〉、〈北調·輕移蓮步〉；〈金錢北·赤壁上〉；〈雙閨·閃閃旗〉、〈雙閨·勸哥哥〉、〈雙閨·阮阿娘〉、〈雙閨·念月英〉、〈雙閨猴·盤山過嶺〉；〈福馬·秀才先行〉、〈福馬·元宵十五〉、〈福馬·看你行誼〉、〈福馬·共君相隨〉、〈福馬·爲君發業〉、〈福馬·師兄聽說〉、〈福馬·小姐聽說〉、〈福馬·說你行止〉、〈福馬·拜辭爹爹〉；〈福馬猴·拜告將軍〉；〈序滾·值年六月〉；〈序滾疊·荔枝滿樹紅〉；〈漿水令·勸娘子〉；〈長潮陽春·聽見杜鵑〉、〈長潮陽春·陳三言語〉、〈長

潮陽春·正更深〉、〈長潮陽春·早起日上〉、〈長潮陽春·看伊人容儀〉、
〈長潮陽春·出漢關〉、〈長潮陽春·阿娘差遣〉；〈中潮望吾鄉·虧得
是昭君〉、〈中潮望吾鄉·一更鼓〉、〈中潮望吾鄉·看見一位稍婆〉、
〈中潮望吾鄉·繡成孤鸞〉、〈潮陽春·恍惚殘春〉；〈三腳潮·當天下
咒〉、〈三腳潮·精神頓〉。

在南聲社習得之曲目：

曲：〈長滾·秋月皎〉（廣先教蔡小月唱曲時，叫張鴻明彈琵琶時學得）；〈中
滾·冬天寒〉、〈中滾·揩真容〉（廣先教別人張？治唱時，廣先過世後
由張鴻明繼續教）；〈短滾·夫爲功名〉、〈短滾·廟內青清〉、〈短滾·
書今寫了〉；〈山羊坡·誰疑一病〉；〈倍工·杯酒勸君〉；〈黑毛序·金
爐寶篆〉；〈竹馬兒·羨君瑞〉；〈疊韻悲·睢陽記得〉；〈相思引·對敬
梳妝〉〈相思引·遠看見長亭〉、〈相思引·寺內孤栖〉、〈相思引·捻
步行入〉〈相思引·昨冥一夢〉、〈相思引·回想當日〉；〈短相思·看見
前面〉、〈短相思引·暗想暗猜〉；〈錦板·聽見杜鵑〉、〈錦板·千叮萬
囑〉、〈錦板·一路安然〉；〈福馬·感謝公主〉、〈福馬·爲君發業〉；〈雙
闌·非是阮〉；〈長潮陽春·年久月深〉、〈長潮陽春·有緣千里〉、〈長
潮陽春·三哥漸寬〉。

自行研究所得曲目：

指：《中倍·趁賞花燈》全套（大陸時唸不熟，後來有曲簿時，當兵時學起
來）；《倍工·對菱花》全套、《倍工·一路行》自第二節〈夏天過〉的
叮噹聲躁起、²《倍工·玉簫聲和》。

譜：《叩皇天》。

從他處聽得之曲目：

指：《長潮陽春·聽見杜鵑》。

曲：〈短滾·梧桐葉落〉（民國三十六年於廈門「江濱」樂台伴奏時習得）；

² 張鴻明，2005年4月17日，台南市。張鴻明說民國四十五年，菲律賓樂人施維熊率團來南聲社拜館時，菲國樂人演奏第二節〈夏天過了〉，台灣樂人才開始學此曲。

〈崑腔寡·鵝毛雪滿空飛〉(聽香港樂人王麗珍演唱時習得);〈沙陶金·嬌養深閨〉(習自吳彥點)。

第二節 樂器演奏技巧

張鴻明以「曲肚飽」知名，樂器演奏以琵琶、二絃聞名於樂界。南管的琵琶在樂隊指、譜合奏中，有指揮整個樂隊的作用，在上四管樂器中，居於領導地位，主宰撩拍的穩定與樂曲的快慢。在歌者唱曲時，琵琶則領導上四管樂隊，為歌者伴奏和樂，其奏唱方式，保留了漢代相和歌「絲竹更相和，執節者歌。」的遺風。本節將不對張鴻明先生演奏技巧作細部的分析描述，對於張鴻明琵琶與二絃演奏技巧的分析，敘述內容為概念性、觀念性的問題，以及兩種樂器的演奏技巧，如何影響音樂的藝術性為主要內涵。

(一) 琵琶的彈奏技巧

自一九七一年(民國六十年)任南聲社館先生開始，在南聲社歷年重要音樂會及唱片錄音中，張鴻明先生皆為琵琶主要演奏者，其演奏琵琶鏗鏘明亮，撩拍穩定，頓挫掌握得宜，對幫助歌者的音樂藝術表現，並提昇音樂表現的藝術層次，實有莫大的貢獻。

南管琵琶無論在南管音樂的指套、唱曲、或清奏樂譜套和樂中，具有影響樂曲表現層次、節制撩拍，指揮樂隊的作用與功能，更是整個樂隊的靈魂。發行於一九九三年，法國國家廣播電台為蔡小月女士錄製的南管散曲專輯，由施博爾先生(Kristofer Schipper)撰寫介紹蔡小月的文章中，提到蔡女士對於南管散曲獨到的詮釋能力，展現他是一位訓練有素的歌唱家，文中舉例說，在錄製〈風落梧桐〉一曲的過程，兩次錄音的時間長度，都剛好為十五分零五秒，藉此說明蔡小月女士的高超的演唱功力。其英文版原文如下：

「... She possesses a vast repertory of ballads of which she is an

accomplished interpreter. For instance, when this record was made, she sung twice the ballad “*Wind in the Plantains*”. In spite of its length and its complicated rhythms, the time of its execution was exactly the same in both cases (15’05).

蔡小月女士嗓音嘹亮，音域寬廣，高音域聲音富有明亮的金屬質地，即使低音域同樣明亮動人，蔡氏以其獨特美好之嗓音，一直是南管界的明星級樂人，所唱散曲不只南管人爲之著迷，許多受過學院式美聲唱法嚴格訓練的西方聲樂家，亦不得不佩服其唱曲入木三分的功力，而爲其歌聲所感動。蔡小月女士獨到的演唱功力，我們無庸置疑，但是，筆者認爲施博爾先生忽略了南管音樂以「和」爲貴的特質，以及琵琶在南管樂曲「和樂」過程中，主導了樂曲撩拍的進行，也掌控了樂曲速度的進行。

南管人常稱一起奏唱南管爲「和樂」，以「和」爲南管音樂美學的最高境界，藉追求心靈「定」、「靜」、「淨」，渾然忘我，天人合一的內化修爲，達到南管人「和樂」最終的美感經驗。張鴻明說，南管合奏的歌者、各項樂器都非常重要，沒有主、副之分，雖有聲（人聲）入簫，簫弦入琵琶的說法，但最終是展現五人「和樂」的整體美感。由此觀之，南管音樂非獨奏音樂，不同於西方音樂獨唱（奏）、協奏曲演奏概念，伴奏者僅以襯托獨奏者的角色出現。

南管人對南管樂曲的「按撩」，有所謂「起頂撩」說法，³以撩拍論，南管曲也有「上撩曲」。⁴張鴻明說，樂曲「起頂撩」的琵琶彈法皆有不同，隨著樂曲「門頭」的不同，琵琶「下撩」（指開始彈奏的拍點）的彈法亦有所異。筆者要強調的是，南管音樂演奏有極高的穩定性，演奏時間長度固定，蔡小月女士固然擁有高超之演唱詮釋樂曲的功力，但張鴻明先生在琵琶演奏上，所展現成熟的技巧與穩定的撩拍亦不可忽略。蔡氏在〈風落梧桐〉錄製過程中，充分展現其唱曲功力，但若無張鴻明琵琶的旁襯帶領，

³ 南管人用手按桌面數拍子的方式，謂之「按撩」；用腳踏於地板數拍子，稱爲「踏撩」。

⁴ 南管的撩拍觀念不等同於現代西方音樂記譜法中，五線譜小節線之拍子概念，但爲方便說明，借用來說明。南管工尺譜只記骨幹音的記譜概念，較接近西洋中古世紀的葛利果聖歌記譜概念。

恐怕是無法在兩次的錄音時間長度上，都是十五分零五秒。

以南管琵琶技巧來說，好的琵琶彈奏者，不需要太高深的操作技巧，對唱曲者來說，最重要就是「準則安頓」，琵琶指法中的「撚指」、「加落指」、「五角跳（全跳）」、「三角跳（半跳）」等等，彈奏時值一定要「飽撩」。在唱曲過程中，出色的琵琶彈奏者，能賦予歌者輕鬆悠遊於骨幹音之中；在和樂實際呈現過程中，歌者對琵琶的伴奏會有好唱、不好唱之分別，其差別即在彈琵琶的人對於撩拍的掌握能力。⁵

⁵ 張鴻明，2005年4月27日，台南市。

風落梧桐

tempo rubato

風——落——

accel. +

梧——桐——(兒)——

惹——得——我——只——相——思——

不——女——惹——得——我——只——相——思——怨——

忍——不——住——苦——於——傷——悲——

既——不

是 不 是——

惜——花——(於) 春——早——

啓 _____ 只 爲 _____ 使 _____

愛 (於) _____ 夜 _____ 不 女 _____ 眠 於 _____

遲 _____ 阮 _____ 那

恨 _____ 那 恨 _____ 著

免 家 汝 誤 佳

期 忘 餐 廢

瘦 不 女 望 許

巫 山 不 女

— —

— — (於) — — — — 不 女 片 — — — —

自 — — — — — 雲 — — — — —

飛 — — — — —

斜——掛——在——許——

山 坡—— 不 女——陽

裡——

想 玉 人 阻——隔—— 路—— 遠——

在 許——千 里

曾 記

曾——念——梁——州——序 上————

杯——酒——贈——詩—— 因

accel.

也 因 也 不 返

國 誤 阮 紅 羅

帳 內 於 坐 那 不 女 無 意

於 那 虧 得 路

逢—— 豈得—— 有只 毒 心——行—— 止—— 早

知 早—— 知—— (於) —— 相—— 思——

—— 病—— 當 初 何 卜

勸—— 君 求 —— 科—— 名 —— 題 —— 字 想 —— 許——

逢—— 豈得—— 有只 毒 心——行—— 止—— 早

知 早—— 知—— (於) —— 相—— 思——

— 病—— 當 初 何 卜

勸—— 君 求 —— 科—— 名 —— 題 —— 字 想 —— 許——

(二) 二絃的演奏技巧

張鴻明說，有某些絃友認為他拉弦的聲音太大，常搶了簫聲，他認為這是外行人的說法，以簫、絃發聲本質來看，弦的聲音不會蓋過簫聲。以他觀察數十年的經驗，南管界很少和譜套《八駿馬》的原因，就是因為欠缺對指、譜熟練的「絃腳」。南管界的「絃腳」普遍在合奏的過程中，把絃拉的太小聲，以致常可聽到簫聲、人聲滿場飛舞，卻不見二絃的蹤影，他說這是錯誤的觀念。他在大陸時期所見，大多「絃腳」不是這樣拉絃，所謂「絃入簫」的意義在簫聲絃聲合而為一，兩者緊跟琵琶的指法加花（裝飾音），非弦避簫，最後卻「簫」聲匿跡。⁶

張鴻明認為，二絃演奏的弓法有很多種，但是有幾個基本原則必須絕對遵守，在「工」空一定要用推弓，「乂」的「四」一定要拉弓，「ㄨㄝ ㄩㄨ」的音型一定用拉弓等等，這些二弦基本弓法必須運用收放自如，才有所謂「絃入簫」的協和，「這就是千人見，不如一人識，簫聲弦聲和不密，就不好聽啦！」張鴻明說，「絃腳」對曲目要非常熟練，對於琵琶的指法細節更要熟悉並銘記在心。絃拉得好不好，除了弓法外，對曲目孰不熟練有很大的關係，大多數「腳」在合奏當中呈現愈拉愈小聲的狀況，就是對曲目細節沒有絕對熟悉的緣故。以張鴻明實際所見，二弦技術好的絃友，有吳彥點、吳昆仁、莊忍等南管先生，黃根柏先生的簫比絃好，蔡添木先生拉弦則弓法紊亂。絕大多數的絃友拉絃都有倚靠簫的意味，這樣的結果對簫法好的演奏者就有負擔；二絃通常要加強簫的尾音，不可等吹簫者快沒氣才跟上尾音，要跟得緊簫的氣尾，才算是好的二絃演奏者。⁷

(三) 下四管的演奏方法

南管樂器分為「上四管」和「下四管」。琵琶、三絃、二絃、洞簫，加上拍為「上四管」，是南管的旋律樂器；「下四管」由響盞、叫鑼、四塊、

⁶ 張鴻明，2005年4月17日，台南市。

⁷ 張鴻明，2005年4月17日，台南市。

雙音組成，是南管的打擊樂器。「上四管」和「下四管」加上嘸、或品簫便稱「十音會奏」，以指套為演奏曲目，通常用在大場面的整絃大會，以增加熱鬧之氣氛。

在南管館閣活動中，呈現出來的情況為：下四管無法。但是否真是無法，我們可從張鴻明對下四管演奏方法的幾個原則，來詮釋說明：

響盞：拍位不敲，緊跟琵琶指法，特別在「加落指」、「攢指」等指法要與琵琶緊密結合。張鴻明稱，響盞為下四管樂器之首，有領導下四管之地位。

叫鑼：不可從頭敲到尾，琵琶彈奏長音時不打；通常在琵琶指法較緊的句子，及「加落指」、「攢指」才打，

雙音：又叫「撩鐘」，拍位不打；靈活變化手勢，排場時可增加可看性。

四塊：也是跟琵琶的指法，在拍位時則要「合塊」（指將四塊用雙手合於胸前）。

張鴻明說，如果要把「十音」演奏的好聽，需要更多的默契，以呈現各種聲音層次的不同美感，「下四管」的演奏者，最好都是「傢俬腳」，對指套的撩拍、指法細節比較清楚；他說，實際在南管的整絃大會活動中，演奏「十音」指套時，都是求熱鬧就好，並沒有注重樂曲的諸多細節，實際顯現的音樂是熱鬧有餘，曲趣則不足。⁸

筆者對張鴻明先生訪談中，談及樂人對樂曲詮釋及樂器演奏的問題時，對演奏曲目琵琶指法與撩拍絕對熟悉並掌握，以及每一位奏唱者獨立又合作的模式，是張先生每次必提及的南管「和樂」概念。

⁸ 張鴻明，2005年4月16日，台南市。

第三節 樂曲的詮釋與演奏

南管包含三大類音樂—指、譜、曲，這三大類音樂的寫傳、活體傳承、樂器的型制，及其演奏型態均有嚴格的規範，南管音樂流傳至今數百年，業已是系統化，成熟定型的樂種。南管為固定調工尺譜的記譜方法，記錄音樂的音高、琵琶指法節奏及撩拍，惟南管音樂在嚴格的規範與系統下，其實維持相當程度的「自由性」，在寫傳樂譜中，記錄的琵琶指法、音高、節奏與撩拍，即所稱的「骨譜」，簫、絃或演唱者奏唱時，根據「骨譜」紀錄的骨幹音，加入適當之裝飾音，最終呈現音樂整體的美感。以唱曲來說，歌者常因演唱者師承派別，地域差異，時代前後，而呈現出不同的演唱風格；南管曲的管門、曲辭聲韻、撩拍長短，琵琶彈奏者的彈奏風格，亦影響歌者對音樂本體的美學價值判斷，對於歌者唱曲的轉韻來說，是否有一定的規則可循，目前研究者所累積的成果，尚不足以有定論。⁹筆者認為，南管記譜法只記骨幹音的特性，而賦予奏唱者「自由性」，與西方巴洛克時期藝術音樂「即興的藝術」，裝飾音在一定規範下，由演奏家自由即興演奏，最終呈現的就是音樂家本身的音樂風格，東西方音樂本質上的差異，卻在音樂實際呈現美學風格中，有異曲同工之妙。

(一) 指套

「指」，又稱「指套」，有曲辭、曲譜，曲辭為幫助記憶曲調，通常不唱，曲譜紀錄琵琶彈奏指法、音高、節奏，由上四管樂器演奏，為二到七樂章的器樂曲，現有指套四十八套，加入下四管，亦作為十音會奏時的曲目。

在南管文化圈中，絃友之間至少需具備必要、且基本的曲目，才能跟絃友們「敕桃」南管；以指套曲目的掌握能力來說，對於指套有所謂四大套、五大套和八大套之說，其意義在於絃友具備這些指套的基本曲目能力，在閒居拍管活動或館閣之間相互拜館時，不至於有「和」不起來的窘境，絃友們互邀和指套時，才能互相切磋技藝，達到以樂會友的目的，否則，

⁹ 歌者在唱出琵琶指法骨幹音之外的裝飾音，南管人稱之為「轉韻」。

具備的曲目能力不夠，就減少絃友彼此相互切磋音樂的機會，張如果絃友還未具備這些基本曲目的能力，就只能算是剛入門初學者而已。

下頁的譜例為根據一九八三年，呂錘寬教授對南聲社樂人演奏指套〈一紙相思〉的錄音，當時張鴻明先生年紀約六十餘歲，可說是張先生南管藝術表現最成熟的時期，以之作爲採樣範例，當能讓吾輩更能一探張鴻明先生的南管藝術，以及張先生對琵琶技巧掌握的獨到之處；該曲以五線譜方式採譜紀錄張鴻明的琵琶演奏，對照劉鴻溝先生所編《閩南音樂指譜全集》之工尺譜，可發現張鴻明所彈奏之琵琶指法，約有高達百分之九十五相似度，可見其南管藝術傳承之一致性，其餘百分之五不同部份，可視之爲張先生對南管詮釋的獨到之處，值得我門細緻品味其「和樂」之美感。

一紙相思

The image displays a musical score for the piece '一紙相思' (One Paper of Longing). The score is written on eight staves, each beginning with a treble clef and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. There are several instances of a '+' sign above notes, likely indicating fingerings or specific performance techniques. The music features a mix of melodic lines and chordal accompaniment, with some staves showing more complex rhythmic patterns and others being more straightforward.

The image displays seven staves of musical notation in treble clef. The notation is complex, featuring various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with frequent rests. The second staff includes a plus sign (+) under a note. The third staff also features a plus sign (+). The fourth staff contains a plus sign (+) and a slur over a group of notes. The fifth staff has a plus sign (+) at the end. The sixth staff includes a plus sign (+) under a note. The seventh staff concludes the piece with a double bar line.

1. 常用的指套

指套為有辭之器樂曲，現存指套共有四十八套，若以館閣現有活傳統來說，依館閣不同，曲目有所更替，通常只選某套的一節到數節演奏，少有全套完整演出，常演奏的指套大約十數套。南管文化圈對於指套有所謂五大套，八大套之說，五大套包括《大倍·一紙相思》，《中倍·趁賞花燈》，《小倍·為君去》，《倍工·心肝跋碎》，《二調·自來生長》；加入《中倍·鎖寒窗》、《山坡羊·我一身》、《湯瓶兒·我只心》三套，則稱為八大套。

以張鴻明所見，常用的指套有《二調·自來生長》一般都只演奏第二節〈咱双人〉與第三節〈紗窗外〉，而且七撩拍打成一、二拍的方式演奏，《二調·見你來》第三節〈花嬌來報〉；《大倍·一紙相思》尾段〈出庭前〉奏起；《大倍·為人情》第二節〈行到涼亭〉、第三節〈風打梨〉尾段；《倍工·心肝跋碎》第三節〈朱郎〉、第四節〈只恐畏〉，《倍工·對菱花》第一節〈對菱花〉、第三節〈魚沉雁杳〉，《倍工·記相逢》第二節〈月色卜落〉（南聲社常用）、第二節〈霏霏颯颯〉、第四節〈且去禪房〉；《湯瓶兒·我處心》第二節〈移步遊賞〉、第三節〈園內花開〉；《北相思·綉閣羅幃》第二節〈憶君情〉、第三節〈日又落〉；《疊韻悲·虧歷山》從第二節〈見渾天〉起；《錦版·照見我》第五節〈你去多多〉，《錦版·忍下得》第一節〈忍下得〉、第二節〈日頭落〉；《北調·金井梧桐》第一節〈金井梧桐〉、第二節〈綉成孤鸞〉；《北寡·舉起金盃》第一節〈舉起金盃〉；《長滾·春今卜返》第一節〈春今卜返〉、第三節〈聽機房〉、第四節〈我未乜〉、第五節〈孫不肖〉；《潮陽春·花園外》第一節〈花園外〉、第二節〈忽聽見〉。其中〈紗窗外〉、〈出庭前〉、〈行到涼亭〉、〈花嬌報〉、〈春今卜返〉、〈聽機房〉、〈魚沉雁杳〉、〈月色卜落〉、〈花園外〉、〈忽聽見〉等，常用在排場起指時，做噯指來演奏，大多是較為短小活潑的疊拍，或是一、二拍曲目。

2. 較罕用的指套

依館閣不同，曲目也會不同，近年在傳藝中心專案傳習實施之後，亦有新曲目在成果會上演出，但未見在館閣活動中演出。較罕用的指套有《二

調·輕輕行到》第三節〈那恐畏〉，《二調·自來生長》第二節〈咱雙人〉，《二調·見你來》第四節〈切得〉；《中倍·趁賞花燈》第一節〈趁賞花燈〉，《中倍·鎖寒窗》第一節〈鎖寒窗〉，《中倍·拙時無意》第一節〈拙時無意〉；《小倍·爲君去時》第二節〈泥金書〉，《小倍·颯颯西風》第一節〈颯颯西風〉《倍工·一路行》第二節〈夏天過〉第三節〈聽門樓〉第四節〈鼓返五更〉；《翁姨歌·弟子壇前》第一節〈弟子壇前〉、第二節〈請月姑〉、第三節〈直入花園〉；《長朝陽春·聽見杜鵑》第一節〈聽見杜鵑〉等。

(二) 譜

南管音樂的「譜」，又稱「譜套」，屬南管上四管樂器的清奏樂，由三到八樂章組成，每段音樂都有標題，所以可說是多樂章標題性器樂曲。譜套音樂沒有曲辭，純粹爲南管樂器展技的樂曲，故可說是「絕對音樂」。現有譜套十三套，另有外套三套。在傳統南管音樂的整絃大會唱奏程序中，用在整絃大會結束前，演奏一段「譜套」，稱爲「煞譜」。

十三譜套中，《四時景》、《梅花操》、《八駿馬》、《百鳥歸巢》，合稱「四、梅、走、歸」，和《起手板》、《四靜板》屬五空管；《三台令》、《五湖遊》、《八展舞》又稱三面、五面、八面，與《孔雀展屏》屬四空管；《陽關三疊》屬倍思管；《三不和》、《四不應》則屬五空四儀管。「四、梅、走、歸」是最常演奏的曲目，《三台令》以菲律賓館閣較常演奏，《五湖遊》與較熱鬧的《八展舞》，台灣常用，起手板一般從〈花王蘭〉奏起，《陽關三疊》從〈三疊尾〉奏起，《三不和》、《四不應》、《四靜板》、《孔雀展屏》少用，也少人學。¹⁰

南管四大名譜—《四時景》、《梅花操》、《八駿馬》、《百鳥歸巢》，是最常爲絃友們演奏的譜套，可說是南管音樂上四管樂器的展技曲。如（四時景）以琵琶的各種技巧，描寫立春之時新鶯出谷的美妙聲音，春分時刻石上流泉的美麗景致，立夏時節清風蕪籟，夏至時分梅雨濯枝的景象，立秋之時暮蟬輕噪，秋分零露飄玉，立冬霜鐘逸響，冬至急雪飛花等，四季景

¹⁰ 張鴻明，2005年4月16日，台南市。

物的變換，樂曲由八個樂章組成，時而緩慢，時而急促，充分展現南管琵琶與簫、弦的和樂的效果，實屬南管清奏樂的傑作；《梅花操》充分表現琵琶與三弦音響與音色對比的特色，是一首非常好聽的樂曲，是最常出現在音樂會的樂曲；《八駿馬》著重在二弦技巧的表現，張鴻明說，因為技巧好的「弦腳」不多，演奏機會相對不多；《百鳥歸巢》可說是南管簫的展技曲，樂曲表現簫的各種滑音、裝飾音吹奏的技巧。雖說四大名譜有個別樂器表現的空間，但其最終呈現的仍然是南管「和樂」之美。

張鴻明認為，譜套音樂是相當難演奏好的樂曲，需要長時間一起練習，培養默契。譜套的和樂中，琵琶、三絃、簫、二絃，四種樂器合奏默契是最重要的一件事，每項樂器的技巧要好而且要平均，才能演奏；默契靠長時間的練習得來，演奏的人骨譜要唸的絕對熟練，更要銘記在心，每個演奏人對樂曲的「主動性」與「獨立性」要夠，不能有誰跟誰的情況，持拍者則必須掌握撩拍與音樂的細節，與琵琶之間的默契也不可忽略，如此，才能表現譜套音樂的特色。

下頁譜例〈梅花操次章〉，為依據第一影音文化事業有限公司（第一唱片），一九八〇年錄音出版之《台灣民俗音樂》系列之一〈台灣的南管音樂〉專輯，由許常惠、呂錘寬兩位教授編輯。

梅花操次章

4

7

10

13

16



(三) 曲

南管曲又稱曲、散曲、錦曲等，據呂錘寬教授的統計，數量有二千餘首，南管曲是平常絃友閒居拍館，與南管整絃活動中主要的活動內容。¹¹

南管學術界專家學者，對南管唱唸法有諸多研究，有從泉州語音來源分析之，或從音樂與曲辭之間關係來闡述。漢字分爲聲母與韻母，語音最長有三節，分別是字頭音、字腹音、字尾音；呂錘寬教授認爲，南管的唱唸法首重分析字音唱法，所謂「分析字音唱法」，是指演唱時將曲辭的聲與韻分開來唱的方法，也就是「頓挫式」唱法。

音樂是聲音的藝術，寫傳的樂譜，終究需透過擁有音樂技藝的音樂家，來呈現音樂藝術之美。著名南管音樂家曾省先生，在其編著的《泉南指譜集》序言中，論及南管樂譜寫傳版本的問題，他說：「…探討之餘，深感南管樂譜，輾轉相傳，各有所長，而互有差異。惟相信任何樂譜，只要熟練，均可適用。…」¹²南管音樂經過數百年來的傳唱，依舊維持其音樂古樸的風貌，可見活傳統傳承方式的一致性。張鴻明先生強調：

「唱曲，一定要唸的很熟，放在腹內，這是基本條件；唱曲的『叫句』、『咬字』要經過先生的點破（相靠、卡音，意思是某種顏色中，摻有別種色彩，字音在唱曲時，不能像講話的音，要在原來的字頭音加入另一音，嘴尾音才唱出該字的正音，目的是為了使用丹田的力量來唱曲。），這樣唱曲卡會水（漂亮），曲也要學『飽』，不同門頭的曲一定要唱過，唱曲才有南管味；指、譜嘛是同款，門頭要學多，韻才抓的到，指譜如果唸的不熟，和起來時，就會常常把別人『拐倒』。」¹³

初學唱曲者，通常從【短滾】、【中滾】、【望遠行】、【短相思】、【玉交枝】、【雙閨】、【福馬】、【錦板】、【雙閨疊】、【福馬疊】、【長滾】等門頭的曲目學起，在學習過多種門頭的曲目後，則可嘗試七撩之【大倍】、【二調】、

¹¹ 南管人一般稱南管曲爲「曲」，「散曲」則是學術界的用法。

¹² 曾省，《泉南指譜集》，（台北：銘欣印刷事業有限公司，1977）。

¹³ 張鴻明，2005年4月15日，台南市。

【倍工】、【小倍】、【山坡】等門頭的大曲，或是高音較多的四空管曲目。張鴻明認為七撩曲之所以難學的原因，曲子長不易記誦是其一，撩拍不易掌握正確是其二，此外，高音時值長音色不易控制，音域稍低的歌者唱起來很費力，也得不到理想效果，加上一首七撩曲唱下來常耗時數十分鐘，在整弦大會上很難有演唱的機會，所以，現今南管人很少學七撩之曲目。根據張鴻明的觀察，台灣的樂人很少學習【翁姨】、【水車】、【倒托】、【逐水】等門頭的曲目，不知與曲子好聽與否是否有關。若以曲子「好聽」與「不好聽」來論，張鴻明認為一、三撩等短曲與七撩之大曲則無甚差別，重點在於唱曲時「準則安頓」與「叫句咬字」的掌握，由此可見，傳統南管樂人，對於南管曲唱唸法有非常嚴格之標準與堅持。

聽張鴻明先生談論南管音樂，他專注的眼神，流露出自信又深邃的目光，他說：「聽某一人唱曲，他就知道這個人有冇經過南管先生的點破。」南管音樂傳統的傳承方式，以「口傳心授」為主，曲譜（包括指、譜、曲等）為輔，曲譜只是幫助記憶已經學過的曲目。南管使用工尺譜記譜法，記錄節奏、音高、時值，以及琵琶的指法，工尺譜只記錄南管曲的骨幹音，唱曲者必須依琵琶指法，加入適當的裝飾音加以潤飾，這種在骨幹音外，加入裝飾音符的技巧，常常就是判別「曲腳」技藝是否出色的因素之一；以「師承」的重要性，和學南管需要先生「點破」來說，傳統對口傳唱的學習方式，其意義即在此。他又特別強調熟記的重要性說：「學習南管不能依靠曲譜，否則學問高的人，音樂藝術就是最高超的，可是事實並非如此。」所謂熟能生巧，曲韻唸熟後，強記在心，就能揣摩曲趣韻味。

南管唱唸法，以張鴻明用語來說，唱稱為「叫句」，是指演唱時，對曲辭及旋律關係的處理方式，也就是如何在南管曲骨幹音中，加入裝飾音的方法；唸稱為「咬字」，指演唱時，曲辭的字頭音、字腹音、字尾音發音方法的處理。張鴻明強調，唱曲首重撩拍正確掌握，此外，透過「叫句」、「咬字」的準確處理，琢磨鍛鍊由丹田發出的音色和音量，曲辭音節之間頓挫分明，則是「曲腳」必要的基本工，撩拍能掌握後，在「叫句咬字」下功夫，再來才能講究曲趣韻味，掌握這些準則，唱曲才有「南管味」。

張鴻明說，以早期蔡小月唱〈中滾·聽說當初時〉為例，當初的「初」發音應當為「tsu—e」，而不是「tse」，蔡小月就是以「嘴尾音」來唱；又

〈北調·冬天寒〉中，「夫別妻」的「妻」唸「tse」，如「夫妻」是連字，則唸成「tsu—e」。此外，如金「釵」、「鞋」、「伊」、「女」、「汝」、「你」、「于」、「於」、「自」、「去」、「書」、「思」、「除」、「回」等，都要舌頭頂住上額才有丹田聲，如果唱成「嘴尾音」就沒南管味了。¹⁴

張鴻明說，早年在台南地區的曲腳唱曲方式都是「直喉」，欠缺婉轉之氣，他認為唱曲要掌握「潤滑」的技巧，唱曲才好聽；「潤滑」即是「軟潤法」，只在骨幹音之外的裝飾音。以蔡小月與吳素霞唱曲來比較，張鴻明認為蔡小月天生歌喉好，音質純淨明亮，但是唱曲使用「直喉」居多，沒有「潤滑」婉轉的美感，而吳素霞雖然歌喉音質不如蔡小月來得好，唱曲卻「較有法」（閩南話），即「軟潤」法。如蔡小月早期唱〈感謝公主〉的第一句，其中琵琶「一點去倒」指法中，蔡氏就是以「直喉」唱法，缺少了該有的裝飾音。張鴻明認為，每一首南管曲中，琵琶「一點去倒」指法，常是檢驗歌者唱曲是「直喉」唱法，還是「軟潤」唱法的最簡單的方法；如張鴻明所言，歌者是否能掌握在琵琶彈奏的骨幹音外，加入適當之裝飾音的唱法，他認為這就南管曲「好不好聽」、有沒有「藝術性」的判別標準。

民國四十年代中期，張鴻明開始在南聲社「敕」南管後，當時南聲社館先生吳道宏（廣先），常與館員談到張鴻明唱曲時，「叫句咬字」的問題；那時候廣先認為他行腔走韻的方式，與南聲社唱腔不一樣，某些字音的唱唸法，也與廣先自己不同，因而曾經在館裏對其他館員開玩笑的說，張鴻明的唱念法是「莊稼人」（鄉下人的意思）的唱法，南聲社是都市人的唱法，張鴻明說，廣先這樣的看法，一直持續到民國五十年以後才改變。

一九六一年十二月二十五日，南聲社應菲僑施維熊邀請，組團赴菲律賓馬尼拉僑社公演，演出內容有南管戲、歌仔戲、民族舞蹈等，公演之餘也與菲國僑社南管社團交流整絃排場。當時南聲社館先生吳道宏，發現菲國僑社的樂人，唱曲時的「叫句咬字」，很多字音與張鴻明所唱的都一樣；南聲社回國後，在某一次的拍館活動，廣先就當著南聲社館員面前，談起之前他對其唱曲的看法，並笑著對張鴻明說：「原來我們阮唱的才是「莊稼人」的唱法，你才是都市人的唱法。」張鴻明說，早期同聲社、振聲社、南聲社、金聲社的多位樂人都知道這個故事。張鴻明說，雖然這是個「笑

¹⁴ 張鴻明，2005年4月28日，台南市。

談」，但是也因為這件事，他認識到廣先的為人處事，覺得廣先為人非常坦白坦蕩，腹腸很闊（張鴻明用語，心胸開闊之意），因為當時張鴻明在南聲社樂員中輩份尚淺，以廣先南聲社館先生的輩份，仍願意不恥下問，這對大多數人都是很困難的，因而日後他對吳道宏更是尊敬有加。

傳統師徒的技藝傳承，「曲肚飽」則是音樂藝術精進的不二法門。音樂家本身無須依賴語言或文字，來解釋音樂詮釋的問題，因為音樂家本身就是音樂演奏者，與最佳音樂詮釋者；音樂家如何演奏與詮釋音樂，為何作如是的音樂詮釋，應由受過嚴格訓練的音樂評論家解釋、分析之。從傳統藝人學習音樂的過程與方式，我們可知音樂藝術，必須透過音樂技藝人傳承的重要性，不是一般對傳統音樂的愛樂者，亦將之視為音樂技藝的傳承者。筆者認為這就是傳統藝人，總是強調「師承」重要性的意義。¹⁵筆者問張鴻明先生，某段樂曲為什麼如此詮釋時，張鴻明總是回答：「這是先生教的，這樣卡好聽，卡有南管味，我嘛不知為什麼。」傳統口傳心授的學習方式，藉由不斷的記誦、複習，將音樂詮釋能力深植於心，並內化成為音樂本能。所以，在實地訪談中，可以見到很多擁有好技藝的南管藝師，並無法清楚解釋他們對音樂詮釋問題的原因。

¹⁵ 參照序論對音樂技藝人的註解。

冬天寒

唱

冬 (於) 天 寒 , 雪

琵琶

accel.

(於) 滿 山 , 毛 人 掩 扉 , 只 處

獨 自 更 寒

梅 香 , 汝 來 聽 阮 吟

叮 _____ , 圍 爐 _____ 來 加 _____ 添 _____

_____ 獸 _____ 炭 _____ , 阮 _____ (於) _____ 惜 _____

人 _____ 兼 _____ 逢 _____ 冰 寒 _____ (於) 衣 _____ 裳

薄 _____ , 誰 看 _____ 願 _____ 恁 _____ , 阮 _____ 有

幾 _____ 件 寒 衣 _____ 卜 _____ 送 _____ 去 _____ , 一 度 我 _____ 替 _____

換——梅——香——，叫——梅——香——，汝——那

卜——去——亦——著——走——來——阮——再——擱——吩——（於）——附——，汝——去

再——三——共——伊——人——說——阮——孤——單——人——，

爲——伊——人——割——吊——得——阮——相——思——病——重——，只——處

懶——懶——，（不）——（女）——性——命——

第四節 張鴻明的音樂思想

「南管樂人一般都有兩種類型，一種是音樂藝術性好，技術也好，對藝術也非常有原則的樂人，在館閣間「作夥」整絃排場時，如果覺得自己對某齣曲目，尚未完全熟練掌握時，或是那位絃友音樂藝術不夠水平，通常就不會參與該曲的奏唱，一定要對所奏唱的曲目，有十足的熟練度與把握，才能主動去「和」別人，因為「和」南管，每個人都要有相當的技術水平；另一種則是唱、拉、彈，吹等各項技術水平都普通，但在整絃排場時，從早到晚不休息，每項都想要參加，不精益求精，追求更高的藝術，這也是很多南管樂人普遍的習慣。這樣是不好的態度，應該是自己平常要勤於練習，排場時就要呈現最好音樂藝術，給各地來的絃友欣賞，整絃排場時，謙讓藝術好的南管樂人「救」，自己也才能學到更多。」¹⁶

張鴻明憶起與早期樂人的交陪過程，他覺得黃根柏、王雨寬兩位先生，對音樂有非常執著與尊重的態度，特別是黃根柏先生，對和樂時的傢私腳很非常在意，若非技術水平同在水平的傢私腳，他就不願意下場與大家和樂，但是對音樂藝術好的樂人，永遠都抱持尊敬與尊崇的態度待人。

張鴻明談起民國四、五十年代，在台南振聲社「救」南管時，聽到的故事，他說：

「過去有一位也是很有名南管先生，有一次在館裏（振聲社）『救』南管時，四個人在和《走馬》時，因為琵琶撩拍有一些錯亂，加上記的不熟，一直在繞圈子轉不出來，氣得那位拉絃的後輩，也是先生級的樂師，把絃丟到一旁，說：什麼『走馬咧！』，『走牛啦』，最後四支傢私，『救』到剩一支。雖然這是笑談，不過，我感覺這後輩也是真不應該，不是南管人應有的態度，沒倫理啦！」¹⁷

¹⁶ 張鴻明，2005年4月15日，台南市。

¹⁷ 張鴻明，2004年9月2日，台南市。

張鴻明先生的觀察與觀點，印證「飽學與熟記」，為南管音樂藝術具體成就的必要條件。張鴻明自幼浸淫於南管音樂的學習，六歲起，從父親張在珠習得〈中滾·去秦邦〉一曲，後隨親堂叔張架學唱曲，十歲由大哥張在我啓蒙彈奏琵琶，十一歲已能拿起琵琶自彈自唱；¹⁸十二歲，從高銘網學唸曲，後學指、譜，及琵琶、二絃等樂器操作技術，歷經十一個年頭。從學習南管音樂藝術的養成訓練歷程觀之，張鴻明先生在二十三歲之前，大致已完成南管音樂技藝的訓練。

南管音樂之於張鴻明來說，是非常生活化的休閒娛樂項目之一。就大環境來說，東園村為福建同安縣靠海的村落，地理位置與廈門市隔海相望，廈門市在十九世紀中葉以後，成為中國首先對西方列強開放的五個貿易港口之一，十九世紀、二十世紀初期，廈門早已是市況繁華，商賈雲集之地，取代泉州昔日東方第一大港的地位。廈門港的對岸，即是同安縣的東園村，東園村在泉州、廈門地區亦有「南管巢」之譽。張鴻明少年時期的家鄉東園村人，即使不會彈（琵琶），也能唱（曲），對於當時東園村民來說，學南管既是流行時尚的休閒娛樂，南管學得有成就的人，得以出外去各地館閣開館，以經濟觀點來說，也是非常好的工作，自然是學習音樂的動力。以張鴻明個人來說，家鄉習樂風氣的影響，引發他少年時期，對南管音樂濃厚的興趣與學習動機，體現於個人，則是執著於音樂學習，與樂器操作技巧的磨練。

一九三〇年代，張鴻明家鄉東園地區，整體社會經濟文化生活，仍然是處於傳統的小農經濟生活方式。在電視、廣播電台等電子媒體提供的娛樂節目，尚未深入社會生活，成為普羅大眾主要休閒娛樂項目的年代，南管音樂是他的家鄉東園地區，主要的文化休閒生活，社會上學習南管音樂的風氣興盛，良善人家子弟皆以習南管為尚。學習南管音樂既作為東園地區普遍流行的休閒娛樂，在大環境風氣的影響之下，張鴻明個人對南管音樂藝術長期浸淫與實踐，無形中，成就了南管音樂文化的傳承。

在某次的訪談，張鴻明先生對已經「敕」了七、八十年的南管音樂，提出他的看法，對談之間，他用了許多家鄉的「土話」（張鴻明對家鄉習慣

¹⁸ 張鴻明說，初學唱曲時，只有曲辭沒有骨譜；學彈琵琶為自己伴奏唱曲，都是自己聽長輩的奏唱，自行揣摩而得，直到高銘網先生來東園開館，教授曲、指、譜之後，自己才習得更多樂器的操作技巧與指法。

性用語的稱謂)，筆者試著用最貼近其意思的白話，記錄一位資深優秀南管樂師，對南管音樂的一些看法，筆者視之為張鴻明先生的南管音樂藝術思想、觀點。整理如下：

（一）南管音樂的本質是「交友、娛樂」，學習南管音樂，可以藉此認識絃友之間彼此的性格；我們不能因為學了某些特別的門頭、曲目，而別人沒有學習，就很洋洋得意，殊不知，沒有一個人能學遍南管全部的曲目。

（二）學習南管音樂的人，是學習南管音樂的道理；南管音樂道理的內容是什麼呢？最重要的是「謙虛」，與人相處要「謙卑為懷」，因為南管音樂是「禮樂」，不能有顯於外在的「驕傲」性格，講話時時都要帶有「low ruen」（和氣、團結）的意念，這是學習南管音樂的好處。學習南管音樂最高境界，就是要有「體貼別人」的心境，因為南管不是一個人就可以「救」的，需要自己的付出，更需要別人的合作，才能聽到好聽的音樂，這是非常重要的修養，很多人都忽略了這一點。

（三）每個人的學問都是學有專精，不管是博士，還是更有學問的人，「眼睛不能看沒三吋遠」，面對音樂的修養最重要。我曾經在一本書上讀到一個故事，這個故事說，胡適之先生的學問受到大家的肯定，擁有很多個博士學位頭銜，我想這個人一定很有學識，但談到南管，我比他懂吧！我不認識他，但是，我想這個人一定有謙卑為懷的心胸，才會受到大家的尊敬。¹⁹

（四）學「好」南管音樂，師承是最重要的關鍵因素之一，與教育程度毫無關係，識字程度到初中、高中程度也就夠了。再來就是自身的悟性。學「好」南管音樂，不在學問的高低，而在師承與音樂藝術的掌握；南管音樂的藝術性，即在師徒相傳實踐中，保存音樂藝術的傳承。

¹⁹ 胡適紀念館，〈胡適傳記－胡適略傳〉，<http://www.sinica.edu.tw/as/hu/.2005>，摘錄於 2005 年 11 月 8 日。胡適在一九一七年五月（民國六年五月），在美國哥倫比亞大學哲學系通過博士學位的最後考試。一九五九年（民國四十八年）接受夏威夷大學頒贈人文學博士學位，這是他一生受頒的第三十五個學位中的最後一個。

(五) 南管音樂不是這麼「偉大」、「神聖」的音樂，「偉大」與「神聖」是外界對南管人的「捧場、O-yen4」。南管人要互相尊重，互相研究才會提高我們南管人的音樂水平。

(六) 南管音樂具體呈現其藝術性的高低，不在演唱或演奏的是大曲（指七撩的長曲），或是短小的曲就有差別。音樂藝術的高低，在唱者「音色表現」、「叫句咬字」與「準則安頓」（指撩拍的精確掌握與曲調的抑揚頓挫），這三項重點掌握到，每一首都是好聽的音樂。