

# 闽南语传唱琴歌之思考

魏琳

(闽南师范大学艺术学院, 福建漳州 363000)

**[摘要]** 琴歌是中华民族重要文化遗产之一, 是中国古代诗词文化与音乐文化完美融合的产物。闽南语起源于中原, 保留了大量中原古音元素, 用闽南语传唱琴歌, 具有可行性。《长相思》是一首具有代表性的琴歌, 用闽南语文读音进行演唱, 更具古风古韵。

**[关键词]** 琴歌; 闽南语; 《长相思》; 中古音

**[中图分类号]** J 642.7

**[文献标识码]** A

**[文章编号]** 1008-889X (2021) 01-0036-07

琴歌指的是用古琴伴奏的歌曲, 是古琴演奏与声乐演唱相结合的艺术形式, 同时也是古诗词吟诵艺术与歌唱艺术的融合。闽南语据传起源于黄河、洛水流域, 在西晋、唐朝、北宋等时期随中原移民迁徙至福建南部而逐渐形成, 后发祥于福建泉州。现主要分布地除闽南地区和台湾地区外, 还广泛分布于闽东北地区、浙东南区及粤东、粤西地区、海南岛及东南亚的大部分华人社群, 全世界使用闽南语的有7 000多万人。

闽南语保留了大量的中古音汉语元素, 琴歌的发展又贯穿着整个汉民族的历史, 可以说, 中古音汉语与古琴曾经共同出现在中古时期的历史文化中。用闽南语来传唱琴歌在一定程度上既是对琴歌这一古老艺术形式的传承, 也是新的探索。

## 一、琴歌的历史衍变

古琴, 又称琴、瑶琴、玉琴、丝桐和七弦琴, 是汉民族最早的弹弦乐器。早在4 000多年前就有关于琴歌的文字记载: “昔虞舜早在治天下, 弹五弦之琴, 歌《南风》之诗, 寂若无治国之意, 漠若无忧民之心, 然天下治。”<sup>[1]</sup>相传孔子对琴歌颇为喜爱, “不得行, 绝粮, 从者病, 莫能兴。孔子讲诵弦歌不衰。”“三百五篇, 孔子皆弦歌之。”<sup>[2]</sup>“诗者, 志之所之也, 在心为志, 发言为诗。情动于中而行于言, 言之不足

故嗟叹之, 嗟叹之不足故永歌之, 永歌之不足, 不知手之舞之足之蹈之也。”<sup>[3]</sup>古人以诗言志, 言之不足歌之, 歌之不足舞之蹈之, 自古“歌”在文人雅士中就有抒情表意的作用。

汉乐府成立后, 搜集许多民歌作为相和歌。“《相和》, 汉旧歌也, 丝竹更相和, 执节者歌”,<sup>[3]716</sup>隋唐时期中国政治经济空前繁荣, 唐诗文化盛行, 琴歌得到了长足的发展, 如《阳春》《白雪》《阳关三叠》等流传至今。宋元时期的《白石道人歌曲集》收录了现存最早的琴歌——《古怨》, 并出现了《唱论》等歌唱论著。

明代戏曲、说唱等民间音乐种类丰富, 琴乐派别逐渐形成。明中叶至清初, 以谢琳、黄士达为代表的琴家提出“正文对音”, 不顾诗词的音乐性进行逐字配音, 失去了琴歌的美感; 虞山派严澄和浙派萧鸾为首的琴家提出“去文以存勾踢”, 认为琴歌影响了人们对古琴本身音乐的欣赏, 主张“黜俗还雅”, 而演唱琴歌者被视为“江湖艺人”。至此, 琴歌自身发展的束缚和外界的压力致使其在清代走向没落。

20世纪50年代以来, 以查阜西、王迪为代表的古琴专家小组对古琴曲进行了抢救工作, 大量的琴曲得到了整理和译谱, 让一批有价值的史料得以被挖掘。2006年5月20日, 古琴艺术经国务院批准列入第一批国家级非物质文化遗产名录, 琴歌作为古琴艺术的分支也逐渐得到了重

**[收稿日期]** 2020-06-04

**[基金项目]** 福建省教育厅中青年教师教育科研项目(JAS19173)

**[作者简介]** 魏琳(1986—), 女, 福建漳州人, 讲师, 硕士, 主要从事古诗词歌曲演唱研究。

视。在互联网高速发展的当下,有古琴家为琴歌的传唱默默耕耘,还有中国音乐学院、武汉音乐学院等高校也开展了古曲演唱课程,使琴歌艺术逐渐回归现代人的视野。

## 二、闽南语演唱琴歌的可行性

据史书记载,西晋后期的五胡乱华致使黄河中下游的中原地区战乱不断,大量中原人民南下进入闽南地区,带来了上古时期的中原语音,与当时福建原有的百越族语言融合,逐渐形成了最初的闽语,部分泉州语音形成;在唐代陈政和陈元光父子带兵入闽平乱进入漳州后,又带来了7世纪北方的中古音,形成了闽南语的雏形。由于闽南地区多为丘陵地带,交通不便,语言较少受到外来民族的冲击,闽南语大量保留了古汉语音韵。如唐代杜甫的诗《感怀》中“问之人客姓,颂得老夫诗”,而闽南语中的“人客”就是现代汉语“客人”的意思;许慎的《说文解字》中提到“鼎,三足,两耳,和五味之宝器也”,现代汉语的“锅”就是闽南语中的“鼎”;《明成化说唱词话丛刊·包龙图公案断歪乌盆传》中“潘成已得天明了,急忙便乃下眠床”,在闽南语中,“床”就说成“眠床”。中国最早的韵书《广韵·释诂三》中:“‘考,擊也。’”闽南语中“考”读为“kǎ”,意为“瞄准一定目标击或打”,这与《广韵·释诂三》中提到“考,擊也。”意思相同<sup>[4]38</sup>;才,《广韵》注音“咋哉·哈”,闽南语语音读成“zái”,《晋书·王接传》中有记载:“才调秀出,见赏知音。”而闽南语也有“才调”一词,读为“záidiào”,有“本事、才干”之意<sup>[4]112</sup>……诸如此类,不胜枚举。许多前辈学者已经证实了闽南语保留了唐宋古音在声、韵、调方面的重要特征,闽南语也被称为“中古音活化石”。

(一) 独特的唐宋古音遗韵为窥探琴歌原貌提供了一定的事实基础

汉字的咬字发音往往分成声、韵、调三个部分,古人把“声母”称为“声”或“母”。宋朝有36母的说法,根据发音部位由外往内依次分为唇、喉、齿、牙、喉音。翻看《唐韵》一书,发现唐宋古音无翘舌音,即现代汉语的zh、

ch、sh、r,如“中、重、治、张、直、阵……”等现代汉语中声母为“zh”的字在闽南语中声母为“d”;《唐韵》一书中也没有发“f”音的声母,如“飞、发、肥、分”等字在闽南语中声母为“h”或“b”;《唐韵》中虽有韵母“鱼”和“虞”,但其实“u”与“ü”并未区分开……种种迹象表明闽南语保留了大量唐宋古音韵。

古人不仅很早就发现了音乐的审美本质,还发现了音乐具有教化和陶冶的功能。自孔子起,“兴于诗,立于礼,成于乐”<sup>[6]</sup>,历代文人的积极参与令中国古代琴歌艺术具有其独特的韵味和特性。琴歌的演唱也逐步规范化,出现了一些古代唱论,对歌曲的咬字发音作了规范。唐朝学者孙愐所著《唐韵》一书就曾以“五音”分韵,其后又有潘来、劳乃宣、沈括、魏良辅等人都曾以“五音”“四呼”分韵。北宋沈括在《梦溪笔谈·艺文二》中就提到:“今切韵之法,先类其字各归其母……分为五音,天下之声总于是矣。每声富有四等……切韵家则定以唇、齿、牙、舌、喉为宫、商、角、徵、羽。”<sup>[7]11-12</sup>

闽南语保留了大量唐宋古音韵,运用闽南语尝试演唱琴歌,在咬字行腔方面比现代汉语更贴近琴歌在唐宋时期的原貌。

### (二) 从闽南语音韵探寻琴歌的古风古韵

琴歌的创作方式一般为依字行腔或倚声填词,这两种方式均要求琴歌的旋律同歌词的平仄相符,现存古谱琴歌一般都是一字配一音的形式,由于琴歌常作为古代文人自娱自乐、或三两知己抒发情感的艺术形式,且古代记谱较为简单,谱面上没有记录节拍记号,古人往往依吟诵声调填曲,吟诵声调与歌曲旋律有着必然的联系。文人雅士又深受道家思想的影响,追求“道法自然”,琴歌旋律、节奏较为松散随意。因此,在演唱琴歌时,除了咬字清晰外,节奏、声调的准确就变得尤为重要。

东汉末年佛经传入中原,为了让印度经文翻译成汉语后更适合梵音的唱诵,曹植对佛经进行了重译整理,根据汉字语音语调的发音规律创造了“梵唄”,其追随者们在梵唄的基础上开始了汉语声韵学的研究。这其中,南朝的沈约因精通音律,在《四声谱》中把声韵与作诗结合起来,提出“平、上、去、入”四个调,“平”调为

平,即平直;其他三个调为仄,意为曲折,从此,四声韵入诗成为主流,直至唐朝,诗歌发展走向繁荣时期,宫廷诗人在平仄对仗规则上逐渐形成规范,促成了近体诗(格律体)的形成。由于历史的原因从元代开始唐宋中古音受当时北方方言的影响渐渐发生了变化,致使现代汉语的四声声调为阴平(一声)、阳平(二声)、上声(三声)、去声(四声),唯独少了“入”声。闽南语很好地保留了中古音的入声调,唐代韵书《广韵》中的34个人声韵母如“屋、沃、烛、觉、质、术、栉……”用闽南语发音都变为一种短促的入声调。唐朝的格律诗规定了首字为平则第二字必为平声,首字为仄第二字必为仄声,甚至在第几句押韵都有具体的要求,古代部分格律诗用现代汉语无法按平仄规则来吟诵,而用闽南语却能对上。

如唐代王焕之的《登鹳雀楼》(见图1)<sup>[8]1023</sup>中“流”字和“楼”字在闽南语文读音里都可发“liu<sup>2</sup>”音,读起来相当押韵。

登鹳雀楼	ding <sup>1</sup> guan <sup>5</sup> ciak <sup>7</sup> loo <sup>2</sup>
王之涣	ong <sup>2</sup> zi <sup>1</sup> huan <sup>5</sup>
白日依山尽,	bik <sup>8</sup> zvit <sup>8</sup> i <sup>1</sup> san <sup>1</sup> zin <sup>6</sup> ,
黄河入海流。	hong <sup>2</sup> ho <sup>2</sup> zvip <sup>8</sup> hai <sup>3</sup> liu <sup>2</sup> .
欲穷千里目,	iok <sup>8</sup> going <sup>2</sup> cian <sup>1</sup> li <sup>3</sup> bvok <sup>8</sup> ,
更上一层楼。	ging <sup>2</sup> siang <sup>6</sup> it <sup>7</sup> zing <sup>2</sup> liu <sup>2</sup> .

图1 《登鹳雀楼》的闽南语文读音

又如唐代杜甫的五律《春望》(见图2)<sup>[8]1023</sup>,其中韵字“心”“金”“深”“簪”在普通话里为“in”“en”“an”三个韵母,用闽南语的文读音全部保留 im 的读音,吟诵时相当和谐,极具韵律美。

春望	cun <sup>1</sup> bvong <sup>8</sup>
杜甫	doo <sup>6</sup> hu <sup>3</sup>
国破山河在,	gok <sup>7</sup> po <sup>5</sup> san <sup>1</sup> ho <sup>2</sup> zai <sup>6</sup> ,
城春草木深。	sing <sup>2</sup> cun <sup>1</sup> co <sup>3</sup> bvok <sup>8</sup> cim <sup>1</sup> .
感时花溅泪,	gam <sup>3</sup> si <sup>2</sup> hua <sup>1</sup> zian <sup>6</sup> lui <sup>6</sup> ,
恨别鸟惊心。	hin <sup>6</sup> biat <sup>8</sup> niao <sup>3</sup> ging <sup>1</sup> sim <sup>1</sup> .
烽火连三月,	hong <sup>1</sup> hon <sup>3</sup> lian <sup>2</sup> sam <sup>1</sup> gvuat <sup>8</sup>
家书抵万金。	ge <sup>1</sup> si <sup>1</sup> di <sup>3</sup> bvan <sup>6</sup> gim <sup>1</sup> .
白头搔更短,	bik <sup>8</sup> too <sup>2</sup> so <sup>1</sup> ging <sup>5</sup> duan <sup>3</sup> ,
浑欲不胜簪。	hun <sup>2</sup> iok <sup>8</sup> but <sup>7</sup> sing <sup>1</sup> zim <sup>1</sup> .

图2 《春望》的闽南语文读音

由此可以看出闽南语很好地保留了唐宋时期的中古声调。歌曲的演唱风格大部分取决于歌词,而歌曲的旋律走向又取决于歌词的声调,也直接影响了作品的风格。“唐宋近体诗词创作,往往巧妙地运用入声字来表现与语意、情感、声韵及风调等紧密相关的特殊内容”,<sup>[8]1014</sup>闽南语对入声的完整保留,为吟唱琴歌提供了得天独厚的条件,用闽南语来演唱琴歌可以从语音语调方面让琴歌的风韵在现代得到相对完整的还原和呈现。

### (三) 让琴歌文化在闽南语语境中得到传承和发扬

明代古琴文化门派间的争端使琴歌艺术走向没落。虽然近代民族音乐学家作了大量的抢救工作,但琴歌这种演唱形式仍然因其年代太过久远、歌词晦涩难懂、曲高和寡而成为阳春白雪,只有业内少部分歌者或学者在为其传承和发展而努力,受众群始终无法得到长足增长。

“如果说古琴音乐最大的特点是善于吸取各个时代的乐曲而予以保存的优良传统,使现在的我们能够或多或少体会到几百年或上千年的旋律形式和音乐风格,而最能反映更悠久、更显著的民族风格和时代特点则是古琴琴歌。因为琴歌的歌词表达,更能展现琴乐的原始面貌。”<sup>[9]283</sup>现代多元文化的冲击和普通话的普及让琴歌原有的语言文化环境产生了巨大变化。在国家大力提倡文化自信的今天,虽然琴歌被列入“非物质文化遗产”名录,但其传承和发展仍面临困境,用保留大量唐宋古音韵的闽南语演唱古代琴歌,能让更多的人来欣赏、了解这门拥有5000多年历史的古老音乐艺术,让中华传统文化在闽南大地生根发芽,使琴歌艺术得到本土化的传承和发展。另一方面,通过闽南语演唱唐宋诗词歌曲,也能对唐宋时期闽南地区歌曲的雏形进行追溯和探索。

## 三、闽南语演唱琴歌的畅想

“琴歌一方面从民间歌曲取材,经过不断流传、加工和提高,保持了与劳动人民思想、语言、音调、感情和血肉的联系;另一方面,它继承了古代‘弦歌’的传统,经文人之手雕刻,根据诗词内容和吟诵歌唱的需要,把很多优秀的



诗词谱成委婉动听的琴歌，并利用古琴演奏的特殊手法加以润色”，“使古琴的表现力具有独特的东方韵味，展现了不同的情感和意境，而在演唱中，吟唱风格的表演和琴的弹奏手法相辅相成，融为一体，显现出琴歌演唱的独特韵致，丰富了艺术的表现力。”<sup>[10]</sup>用保留唐宋古音的闽南语来演唱唐宋琴歌，展现了不同韵味的琴歌，同时也丰富了琴歌的艺术表现力。

### （一）选择适当内容

历史的更迭致使许多琴谱已词曲分离、不再完整。如东汉蔡邕的《琴操》和宋代郭茂倩的《乐府诗集》都只保留下琴歌歌词，曲谱却未能流传下来，甚是可惜。南宋姜夔的《白石道人歌曲》，据考成书于公元1202年，其中所收的《古怨》是现存最早采用“减字谱”记写曲谱的琴歌。“根据语言学家的研究，与普通话和多种汉语方言比较，闽南方言的文音系统跟中古汉语语音（唐音）最为接近”，<sup>[8]</sup><sup>1012</sup>由于闽南语大量保留了唐宋古音，笔者通过比对唐代韵书《广韵》，首选其中的唐宋诗词歌曲，用闽南语进行琴歌的演唱探索，既可以更真切地领略中原古代音乐文化的风韵，再现“琴”与“歌”之间和谐鲜明的韵律节奏，对于传达琴歌古朴典雅的审美意境效果也更佳。

### （二）突破演唱难点

用闽南语演唱琴歌是一种新的尝试，能展现琴歌的另一番韵味，同时对演唱者的要求也很高。

1. 熟练运用闽南语文读音进行古诗词吟诵。吟诵具有非常悠久的历史，早在先秦就有记载，如《墨子·公孟》中的“诵诗三百，弦诗三百，歌诗三百，舞诗三百”<sup>[11]</sup>；《诗·郑风·子衿》毛传：“古者教以诗乐，诵之歌之，弦之舞之。”<sup>[2]</sup>可见，自古吟诵与歌唱是分不开的。据传，陈元光父子带兵入漳后，坚持以正统的中原文化来教化边陲的民众，尤其是用唐代中原语音来进行诗文的吟诵，自此，诗文吟诵之风世代流传下来。用闽南语进行琴歌的演唱首先需要熟悉闽南语吟诵声调的平上去入，只有掌握歌词的语音语调，才能正确传达琴歌的意韵。

2. 结合古代唱论进行演唱。我国关于声乐的理论总结最早见于先秦的《乐记·师乙篇》：“故歌者，上如抗，下如坠，曲如折，止如槁

木，倨中矩，句中钩，累累乎端如贯珠。”<sup>[13]</sup>唐代段安节《乐府杂录》载：“善歌者必先调其气，氤氲自脐间出，至喉乃噫其词，即分抗坠之音。既得其术，即可得遏云响谷之妙也。”<sup>[14]</sup>这些都描述了歌唱与气息的联系。北宋沈括《梦溪笔谈·乐律一》提到“古之善歌者有语，谓‘当使声中无字，字中有声’”，“凡曲，止是一声清浊高下如萦缕耳，字则有喉唇齿舌等音不同。当使字字举本皆轻圆，悉融入声中，令转换处无磊块，此谓‘声中无字’，古人谓之‘如贯珠’，今谓之‘善过渡’是也。如宫声字而曲合用商声，则能转宫为商歌之，此‘字中有声’也，善歌者谓之‘内里声’。”<sup>[15]</sup><sup>29</sup>可见咬字吐字在歌唱中的重要性……古代唱论给我们留下了珍贵的遗产，在运用闽南语语音演唱琴歌的同时需要注意古代唱论对歌唱咬字发音的具体要求。

3. 合理的二度创作。琴歌的传谱众多，如明代的《浙音释字琴谱》《太古遗音》，清代的《东皋琴谱》《松风阁琴谱》等。如今我们所见到的传谱，记谱都比较简单，有些琴歌在流传中乐工手抄出现错误、或原为器乐曲后勉强配上歌词、或译谱版本不同等原因，导致唱词在旋律中字位不正、语气语调不够精准、句读无法区分等问题，在演唱前要从咬字发音、作品内容和时代背景等方面去深入理解歌曲内涵，“唱曲之法，不但声之宜讲，而得曲之情为尤重。盖声者众曲之所尽同，而情者一曲之所独异”“必唱者先设身处地，攀仿其人之性情气象，宛若其人之自述其语，然后其形容逼真，使听者心会神怡，若亲对其人，而忘其为度曲矣”。<sup>[16]</sup><sup>86</sup>歌曲的演唱，需要合理的情感表达，演唱琴歌需要因时制宜、因地制宜、因人制宜地对琴谱进行去伪存真、去粗取精的二度创作，保持作品特色和艺术精华。

## 四、例曲分析——以《长相思》的演唱为例

《长相思》起源于唐代教坊的曲名，后来才作为词调名，前后片共4句、36字，在五代时期就流传有歌词：“红满枝、绿满枝，宿雨恹恹睡起迟。闲庭花影移。忆归期、数归期，梦见虽多相见稀，相逢知几时。”短小精练、委婉动



人,这是一首古代描写江南风韵的琴歌。还有一首白居易的《长相思》流传甚广:“汴水流,泗水流,流到瓜洲古渡头。吴山点点愁。思悠悠,恨悠悠,恨到归时方始休。明月人倚楼。”这两首词作所共用的曲谱来源于明末清初时《东皋琴谱》中的琴曲《长相思》,此曲将心越禅师东渡日本后心中对故土的思念以古琴独特的演奏手法加以润色,如右手的托、擘、抹、挑、勾、剔、打、摘、轮、拨刺、撮、滚拂等指法,左手的吟、猱、绰、注、撞、进复、退复、起等对余音的不同处理,以及撮、扫、轮、滚等技法,使琴曲具有独特的东方韵味,在歌唱中宜将琴曲弹奏的风格韵味结合进行演唱。

《长相思》这首琴歌(见谱例1)看似简单,要唱好却不易,演唱时不但要注意演唱技巧的使用,在演唱中也要将歌曲的意境始终控制在一种“哀而不怨,隐而不发”的格调中,除此之外,用闽南语文读音(见图3)<sup>[7]1028</sup>进行演唱时还需依据闽南语声调(见图4)<sup>[7]917</sup>进行润腔的使用。

### 长相思

谱例1 《长相思》古琴谱

长相思	diang <sup>2</sup> siang <sup>1</sup> su <sup>1</sup>
白居易	bik <sup>8</sup> gi <sup>1</sup> i <sup>6</sup>
汴水流,	bian <sup>6</sup> sui <sup>3</sup> liu <sup>2</sup> ,
泗水流,	su <sup>5</sup> sui <sup>3</sup> ilu <sup>2</sup> ,
流到瓜洲古渡头。	liu <sup>2</sup> do <sup>5</sup> gua <sup>1</sup> ziu <sup>1</sup> goo <sup>3</sup> doo <sup>6</sup> tiu <sup>2</sup>
吴山点点愁。	gvoo <sup>2</sup> san <sup>1</sup> dian <sup>3</sup> dian <sup>3</sup> ciu <sup>2</sup>
思悠悠,	su <sup>5</sup> iu <sup>1</sup> iu <sup>1</sup> ,
恨悠悠,	hin <sup>6</sup> iu <sup>1</sup> iu <sup>1</sup> ,
恨到归时方始休。	hin <sup>6</sup> do <sup>5</sup> gui <sup>1</sup> si <sup>2</sup> hong <sup>1</sup> si <sup>3</sup> hui <sup>1</sup>
月明人倚楼。	gvuat <sup>8</sup> bving <sup>2</sup> zvin <sup>2</sup> i <sup>3</sup> liu <sup>2</sup>

图3 《长相思》的闽南语言读音

现代漳州方言有八个调类。

1.阴平 44	3.阴上 53	5.阴去 21	7.阴入 32
2.阳平 12	—	6.阳去 22	8.阳入 121

图4 漳州方言声调

### (一) 歌唱前的准备

“善歌者必先调其气,氤氲自脐间出”<sup>[14]</sup>,在演唱《长相思》这首琴歌的每一个气口上,都要把气息深深吸至丹田处,每句歌词的起音都至关重要。清代徐大椿在《乐府传声》中曾提到:“唱法之最紧要不可忽者,在于起调之一字。”且“通首之调,皆此字领之;通首之劳,皆此字蓄之;通首之神,皆此字贯之。”<sup>[16]78</sup>可以说,起调之字的状态决定了整首作品的歌唱状态,在演唱“汴水流”的“汴”时首先要感受到曲调的音高、做好气息的准备、调整好歌唱状态,歌唱模仿古琴特有的韵味,让心灵沉静,陷入“悲思”中。

### (二) 演唱中的咬字

1. 依字行腔。任何声乐作品的演唱都需要咬字清晰,中国作品特别强调依字行腔,在演唱《长相思》琴歌的过程中可依字音适当的加上润色,避免倒字造成词意的错误传达。细听《长相思》的古琴曲,依声调“汴”字为阳去声,演唱时略带叹气状,“水”字可唱成撇音,“流”字微上扬,起句即引出“思”与“悲”,“泗”字拉长宛如绵延不绝的思念之情,首句中出现3次的“流”依字音唱出阳平调。“渡”字在唱最后一个音时做个微下滑音,与古琴韵味合二为一,从情绪上做出作者喟叹风迹犹在、故人何去的忧伤;“吴”为阳平调,唱时加前倚音,“点点”二字停顿中略带连贯,似断不断,与抚琴技法所得音效极为相似;“愁”字加以上滑音演唱,令怀人之情铺展开来。“思悠悠,恨悠悠”

中“思”字依闽南语调值在开头加上由上往下的倚音,听之曲折婉转,让思念更断肠,此处为歌曲高潮,琴声逐渐高扬,内心情感也沸然起伏。“恨到归时方始休,月明人倚楼”中的“恨”字在闽南语中为阳去调,演唱较为短促,突出心中的无奈;“始”字先下后上的阴上调不同于现代汉语,与古琴弹奏的下滑音不谋而合;“月”字的阳入声调本身较短促,在文读音中可略拖长;“倚”为阴上调,自带下滑音,与阳平调“楼”字前后呼应,朗朗上口,“楼”字的演唱又与琴声最后一挑的余音袅袅相谐和,烘托相思如水却悠远绵长的意境。“流”“头”“愁”“楼”等字都作了前倚音的处理,与古琴弹奏的“自然音”极其吻合,这类余音的特点是频率始终不变,只是振幅逐渐地由大变小,音量渐微、直至消失,也最能凸显出古琴余音的韵味,给人留下意味深长的遐想,演唱时可作颤音处理。

依照闽南语文读音声调唱《长相思》这首琴歌作品,可以发现闽南语音调与琴音走向竟然能完美地融合在一起,独特的闽南语发音与古琴艺术相得益彰。演唱琴歌前,需要用心倾听琴曲的演奏处理,从细若游丝的节奏里品出它的深沉底蕴来。由于相隔的年代久远,琴歌没法得到完整的传承,但通过现存的琴谱和古琴演奏效果,可以粗略探索出《长相思》的基调和韵味,在琴曲的基础上进行琴歌的演唱,在演唱中贴合歌曲情绪、运用歌词的咬字归韵和闽南语音调,使《长相思》的相思之情在演唱的过程中慢慢铺展开,与普通话演唱版本的对比竟多了些古朴和谐,展现了“言有尽而意无穷”的独特韵味。

2. “善歌者”之“善过渡”。北宋沈括在《梦溪笔谈·乐律一》的“善歌者语”中提到“古之善歌者有语,谓‘当使声中无字,字中有声’”。<sup>[15]</sup>汉语语言发音不同于意大利语语音,光练a、e、i、o、u五个元音是不够的,要唱好中国作品,还需要掌握一些复合韵母,如an、en、un、ang、eng、ai、ei、ui、ao、ou、iu等等。由于中国的语言声韵非常复杂,在演唱时要求快速咬住字头、吐出字腹、再进行收声归韵,每个步骤都至关重要。我们的前人在如何咬字吐字上曾经做出总结,清代徐大椿的《乐府传声》中有记载:“五音”为“审字之法也”。“最深为喉,

稍出为舌,再出在唇上为唇音,虽分五层,其实万殊。喉音之浅深不一,舌音之浅深方不一,余三音皆然,故五音之正声皆易辨,而交界之间甚难辨。”<sup>[16]</sup><sup>[26]</sup>五音可以理解是现代汉语中的声母:唇音b、p、m、f;牙音j、q、x;齿音zh、ch、sh、r、z、c、s;舌音d、t、n、l;喉音g、k、h,着力点各有不同。“开、合、齐、撮谓之四呼,读字之口法也。”<sup>[16]</sup><sup>[29]</sup>古代唱论中,韵母的发音过程也叫“吐字”,开口呼即现代汉语中的a、o、e和以a、o、e为开头的韵母,着力在喉;齐齿呼在现代汉语发音中指的是i及以i开头的韵母,着力在齿;合口呼指u和以u开头的韵母,着力在满口;撮口呼指的是ü和以ü开头的韵母,发音时着力点在唇。

《乐府传声》中的“五音”“四呼”等“出声口诀”,是对前朝在歌唱的咬字吐字上的归纳总结,演唱《长相思》时可以根据闽南语文读音来进行“五音”“四呼”的吐字发声。如“水”字的发音从齿音发“s”开始,过渡到合口呼的“u”,最后归韵到齐齿呼“i”结束;“泗”字的闽南语文读音与现代汉语不同,以韵母“u”归韵,为合口呼,咬字时需要由齿间发“s”,归韵到合口呼的“u”,演唱时需要满口。“五音”“四呼”可作为咬字时的适当参考,在演唱中吐字清晰,能更准确地表达歌曲。

### (三) 歌曲韵味的表达

用闽南语文读音来演唱《长相思》这首琴歌,无论从歌词的平仄押韵还是润腔的使用上都多了些古风古韵的美感与享受,与古琴弹奏的韵味相互烘托。开头第一句的演唱在深吸气后轻轻吐出,随着琴曲二弦拨三弦挑舒缓的起调以及每个气口上沉郁的停顿,仿佛自己化作古人立于秋风箫瑟、芦苇苍茫的江岸边,遥望瓜州古渡,琴声幽幽,愁思绵长。这一曲《长相思》,也许仍然说不出它是一种什么滋味,可它却早已让人百转千回、愁思入骨。

“琴歌”二字,不能脱离琴,也不能没有歌,只有琴与歌的相互映衬才能道出歌曲的独特韵味。演唱《长相思》时,想象自己就是一张古琴,置身于山谷间,汲取天地万物之精华,轻弹一声,虽微弱却可穿透心灵。整首琴歌没有固定的拍子,依吟诵的节奏声调进行变化,既随性

却并不觉得不规整和突兀,用闽南语文读音吟唱时竟独具琴歌宁静淡雅的风格。另外,需要重视的是在此曲中有倚音和转音的运用,演唱时需将气息轻轻叹下,再随韵母一同推出,倚音富有韵味,转音迂回转折。当唱到“思悠悠,恨悠悠”时注意作品基调,前半句把音量推出去,后半句再叹着气把音量收回来,唱出思念的绵长和无奈,“月明人倚楼”的“月”在闽南语文读音中为入声,演唱时略短促,可以轻轻一叹,与古琴弹奏相谐和,最后一字“楼”以颤音结束,就在这么一叹、一弹、一颤间,收缩自如,仿佛自己置身这一幅画卷中,抒发内心的情感,做到干净、清雅、空灵。

综上所述,用闽南语传唱琴歌,既能通过闽南语本身自带的中古音韵来贴切表达中古时期的诗词作品,同时在演唱效果上也更具古风古韵,对于琴歌的传承和发展具有推动作用。琴歌以其内涵丰富、文蕴深远被称为汉民族的瑰宝,在中华民族传统文化的理念中,不论是儒家的修身养性、中正平和,还是道家的自然无为、潇洒自如,亦或是佛家的诸法空相、恬淡清幽,都诠释了琴歌文化之深远。每一个炎黄子孙都带着“古血”,血液里流淌着几千年来传统文化的基因,琴歌作为中华民族5 000多年历史的古老艺术,值得被每一代中国人记忆和发掘。

#### [参考文献]

[1] 蔡靖泉. 舜歌《南风》与舜化南国 [J]. 零陵师范

高等专科学校学报, 2001 (1): 8-12.

- [2] 杨钟贤, 郝志达. 文白对照全译史记: 第三卷 [M]. 北京: 国际文化出版公司, 1992: 233.
- [3] 李学勤. 十三经注疏·毛诗正义: 上 [M]. 北京: 北京大学出版社, 1999: 6.
- [4] 房玄龄, 褚遂良, 许敬宗, 等. 晋书 [M]. 北京: 中华书局, 1974: 716.
- [5] 林宝卿. 闽南方言与古汉语同源词典 [M]. 厦门: 厦门大学出版社, 1999.
- [6] 羊老川民. 《论语》通释 [M]. 成都: 四川文艺出版社, 2001: 133.
- [7] 沈括. 梦溪笔谈: 中 [M]. 北京: 学苑音像出版社, 2005: 11-12.
- [8] 马重奇. 海峡西岸闽南方言与文化研究: 下 [M]. 北京: 中国社会科学出版社, 2016.
- [9] 杨曙光. 中国古典诗词艺术歌曲赏析与演唱 [M]. 北京: 人民音乐出版社, 2018: 283.
- [10] 黄旭东, 伊鸿书, 程源敏, 等. 查阜西琴学文萃 [M]. 杭州: 中国美术学院出版社, 1995: 9-10.
- [11] 北京师联教育科学研究所, 编. 墨子 [M]. 北京: 学苑音像出版社, 2005: 142.
- [12] 周振甫. 诗经译注 [M]. 北京: 中华书局, 2002 (7): 127.
- [13] 吉联抗, 译注. 乐记·师乙篇 [M]. 北京: 人民音乐出版社, 1958: 53-55.
- [14] 段安节. 乐府杂录 [M] // 中国戏曲研究院, 编. 中国古典戏曲论著集成: 一. 北京: 中国戏剧出版社, 1982: 46-47.
- [15] 沈括. 梦溪笔谈: 上 [M]. 北京: 学苑音像出版社, 2005: 29.
- [16] 徐大椿, 著. 吴同宾, 李光, 译注. 乐府传声译注 [M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1982.

## Reflections on the Songs Accompanied with Chinese Guqin in Minnan Dialect

WEI Lin

(School of Arts, Minnan Normal University, Zhangzhou 363000, China)

**Abstract:** Songs accompanied with Chinese guqin is one of the important cultural heritages of the Chinese nation and the perfect cultural integration of ancient Chinese poetry and music. Minnan dialect originated in the Central Plains and retains a large number of elements of ancient Chinese phonology there. It is feasible to sing in Minan dialect while playing Chinese guqin. Therefore, it will bring more ancient style and charm to sing “Everlasting Longing”, a representative song accompanied with Chinese guqin, in the pronunciation of Minnan dialect.

**Key words:** songs accompanied with Chinese guqin; Minnan dialect; “Everlasting Longing”; ancient Chinese phonology

(责任编辑 陈蒙腰)

投稿网址: <http://xuebao.jmu.edu.cn/>