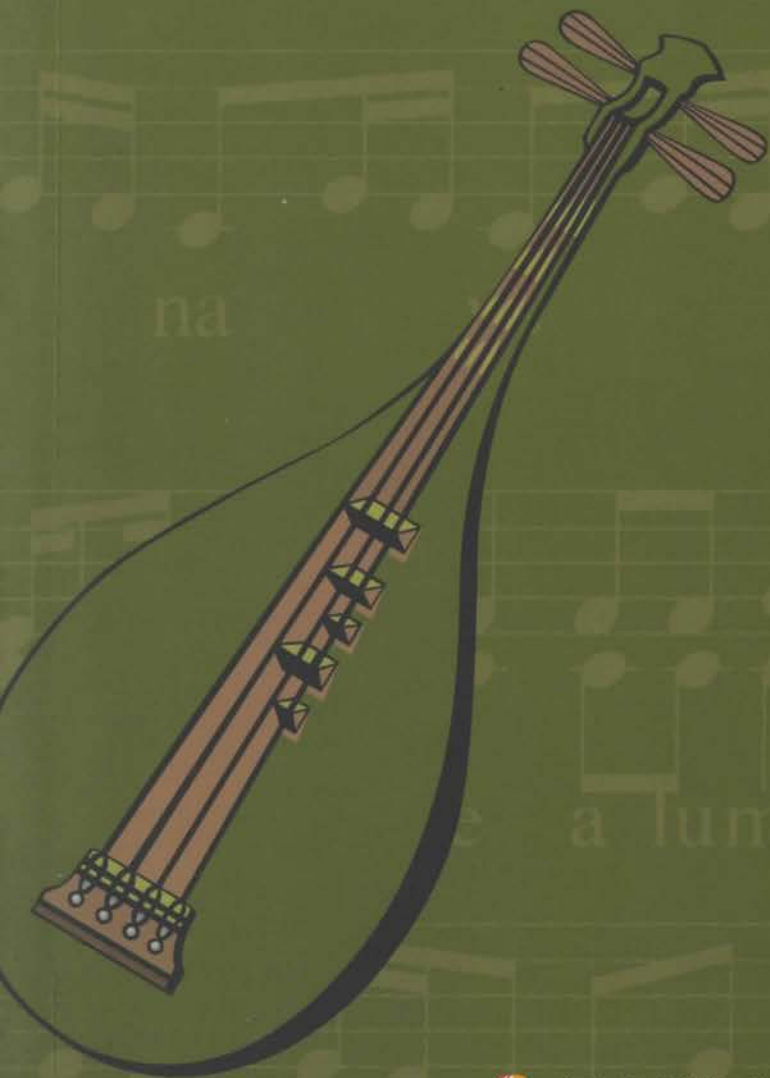


屏東文獻

Dec.2005 雜誌

The Journal of Ping-Tung History

9



屏東縣政府文化局

記憶、拼湊與重構—談屏東加蚋埔的平埔歌謠

/顏美娟*

活動於屏東平原，無論溪北、溪南的馬卡道族，其傳統祭典Mao-lau嗎烏嘮，至少中斷五十年以上，幾乎完全滅絕消失。溪北沿山公路旁的加蚋埔則是一個特例，它在中斷了幾十年之後，於1987年重建公廨。由於斷絕，移植了頭社的模式：公廨、廟號、神名、儀式、牽曲歌謠（牽曲歌謠僅是來入廟的表演）；由於移植，激起了加蚋埔人對傳統的認知，次年耆老開始在記憶、拼湊中，幾年之間逐漸重構了屬於加蚋埔現今的平埔歌謠。筆者本文重點在探討其如何重構、為什麼重構、幾位耆老重構折衝的過程，以及重構後展現出什麼樣的加蚋埔平埔歌謠風貌？

一、前言

1996年至1998年間筆者曾數度走訪屏東縣高樹鄉的泰山村，過去舊名「加蚋埔」的地方，做過多次個人和群體、平時以及祭典儀式歌謠的田調錄音。當時筆者所知有限，僅止於記錄，並未做進一步探討。忽焉十年已過，如今回首那段期間加蚋埔平埔族人的游疑與轉變，對當今加蚋埔平埔歌謠的呈現，實有著深遠的影響，於是筆者以「記憶、拼湊與重構」為題，以加蚋埔的平埔歌謠為主，重新整理舊作¹之原始調查資料，來探討恢復祭典跳戲後的加蚋埔人，如何重構他們所謂的「平埔文化」？

二、加蚋埔的平埔族

（一）、加蚋埔地名的由來

加蚋埔位於今屏東縣高樹鄉泰山村，在過去志書及文獻記錄上曾出現「嘉獵埔」、「茄蚋埔」、「加臘埔」、「打獵埔」等稱呼，加蚋埔一詞，似乎是

*國立高雄師範大學國文系副教授

¹指顏美娟/吳榮順，〈從民族音樂學的角度談平埔族的族群分類—以加蚋埔為例〉，「平埔族群與台灣歷史文化學術研討會」，台北：中央研究院歷史語言研究所，1998.5.16-17。

由“加納”之音與漢字“埔”的組合，“埔”是指荒廢、平曠之地；而“加納”根據林欣慧·吳中杰的說法認為加納ka-lak，本意為灌木名(林欣慧·吳中杰 1999：64)。另簡炯仁教授則認為加納埔的東邊為口社(澤利先族Tsarisien之一社)，是進入東排灣族部落的入口，其原名為「薩加臘」(Sagaran)，加納很可能是「薩加臘」後面「加臘」兩字的譯音轉訛成為地名(簡炯仁 2001：221-222)。證之以伊能嘉矩在台踏查發現，清人在同治十三年所開鑿的「開山撫蕃南路」，原先規劃是從加納埔-大路關-口社-德文經小鬼湖越嶺路東下知本溫泉，後因原住民抗爭，改走來義(伊能嘉矩：412)。而這條舊道也可說明加納埔與口社乃入山唇齒相依的交通門戶，所以簡教授的假設不無可能。除了以上兩種說法，筆者另舉伊能嘉矩在屏東縣內埔鄉採錄老埤平埔族由來的口碑：

我們這一族叫Makattao人，原來和台南方面的平埔仔(Siraiya)是同一祖先傳下的。我們居住在以鳳山方面為中心的平原，舊城原是放索社故地。當時我們的族人很繁榮，很多族人駕獨木舟，遠航到小呂宋貿易，攜回小呂宋地方的土人Karaya(就是台灣澤利先族的祖先)當奴隸。後來Karaya不肯被奴役而入山。²

該口碑中所述的Karaya土人來源實有待考證，然其所說的Karaya一詞，筆者以為或許與加納埔和口社地名之由來有關？兩地原先皆為澤利先族的故地，後來加納埔因武洛社設隘以及原居地被洪水氾濫，族人漸遷徙至此。

(二)、加納埔平埔族的由來

加納埔地方的族群複雜，靠近高樹鄉行政中心以客家人為主，邊陲地帶則為平埔族及福佬人混居，東邊的山區則是排灣族人，因此目前加納埔的平埔族到底是原居者或是何時由何地遷徙過來？根據黃叔璥的記載言：「武洛一名大澤機，一名尖山仔」(黃叔璥：143)。伊能嘉矩則言：武洛社就是漢人所稱的大澤機社，原居於武洛庄，後被閩人驅趕，遷至加納埔。另有原居於番社庄的搭樓社，也被閩人驅趕遷到加納埔和隘寮(伊能嘉矩：419)。所以加納埔的平埔族來自武洛社及搭樓社。而施添福教授的說法則更為詳細：武洛社原稱大澤機社

²伊能嘉矩原著；楊南郡譯註，《台灣踏查日記》下冊，台北：遠流，1996，頁417。

，舊社原在武洛溪口，雍正五年左右遷至武洛庄的頂武洛，其後部分社眾遷至近山的田仔庄和加蚋埔(施添福 1998：8)。此外乾隆四十年代初期，屏東沿山一帶，廣建隘寮，派撥鳳山八社攜眷同居，故而屏東平原的沿山一帶，開始出現一些平埔熟番的新聚落，加臘埔隘也在其中，守隘社名即武洛社。這些社番大多招福佬民系為墾佃，這也是何以操閩南方言的福佬和平埔熟番散佈在客家領域周圍的原因(施添福 1998：60)。由上述可知，學者大致認為加蚋埔的平埔族是來自於過去的武洛社。

三、加蚋埔平埔族公廨與祭典的重構

今加蚋埔公廨其正式名稱為：「中埔公廨忠原廟」(圖一)，其昔日形貌，據吳東南之採訪描述說：加蚋埔每年十月「謝平安戲」時都要先請(拜)武洛之祖先。每年農曆十一月十五日，全村男女老少都會共乘十幾或二十幾輛牛車，至「中埔公廨寮」過夜(睡在車底)，隔天再「跳戲」(跳音tio)。主要是拜「七姊妹」與「老君」。以前「中埔公廨寮」是用柱子、土角蓋成的草房，內擺設「矸仔」數個、「甕仔」數個、「雨王」二隻(一公一母)、「向筐」、竹枝、豬頭殼等祭物。後來因大家樂許願，才仿台南縣大內鄉頭社之公廨，改建成三間屋(吳東南：145-147)。筆者採訪時據加蚋埔的耆老說，1987年公廨重建完工後，曾請頭社的乩童來幫忙入廟，加蚋埔開始受頭社的影響。公廨內所祀諸神的稱呼有所改變，公廨內中間掛一紅布橫幅，上書三神名，自右至左為：「尪姨七姊妹、篤加阿立祖、太上老祖」，而原先的信仰主神為「中埔七兄弟」，被改加三神名，尤其「篤加阿立祖」，當地人似乎不太習慣用這個稱呼，大部分的村民也不清楚「篤加阿立祖」是誰？漸漸族人形成了共識要恢復古禮，所謂恢復古禮就是恢復入廟前加蚋埔原有的祭典形式。以1997年筆者所採錄標榜恢復古禮的加蚋埔公廨夜祭為例，其祭典儀式流程大致如下：

公廨整理、取水、生火、拜天公、迎接e na nai入A Mu七姊妹³、恭請七兄

³ 筆者曾請教當時大內頭社村長洪來發(已故)，他給了一個既含糊又冠冕堂皇的答案：「篤加阿立祖意思是真正台灣神」。

⁴ 當年迎接e na nai入A Mu七姊妹，只是祭典中的一個特殊情況，起因於尪姨潘桂玉於起乩時常說有一位A Mu e na nai因為魂魄流落在外，希望能回來，因借此祭典迎接。

弟放狗神入公廨⁵、開向水禮、獻豬、祭溪頭兄、拜A Mu七姊妹、拜土牛兄⁶、拜太上老君⁷、拜中埔七兄弟放狗神、跳戲。

從上列儀式可知，拜天公、開向水禮、拜太上老君、獻豬四者和頭社有雷同之處，而祭溪頭兄、拜A Mu七姊妹、拜土牛兄、拜中埔七兄弟放狗神等，是加納埔所獨有。加納埔夜祭時所拜的主神是「中埔七兄弟」，又稱「太祖七姊妹」、「尪姨七姊妹」、「紅娘七姊妹」。另拜「A Mu七姊妹」則是祭拜生前曾當A Mu的人，她們死後或以紅布包石頭代替靈位，被集中放置在公廨左側的矮屋內，所謂A Mu就是替神明服務的尪姨，當地人稱A Mu。此次加納埔尪姨在公廨寮準備了綁有紅繩的甕及矸仔各一，以迎接流落在外的A Mu “e na nai”入「A Mu七姊妹」。其次拜「土牛神」是因傳說公廨旁有一條土牛溝，過去是做為漢番的界溝(圖六)。「溪頭兄」據言為取自口社溪的一塊石頭，和祈雨有關。過去祈雨原在口社溪，如果當年雨水充足，就不用再去口社溪祈雨，公廨夜祭時一起祭拜即可，故即使沒有祈雨活動，在最後跳戲時，也會唱祈雨歌、放鳥歌。⁸據當地報導人李愿忠(潘美娘夫)回憶言：過去真正要祈雨，不一定在十一月十五日，只要遇到亢旱，家有祀奉雨王的人，就把雨王請出來，放在屋前的廣場上，村中會祈雨歌的老人，圍成一圈祈雨，唱放鳥歌、祈雨歌，儀式完成後潑水以祈求下雨。筆者在1996年曾參觀加納埔一大早去口社溪祈雨的活動，村人和參觀的人群一起搭乘牛車至口社溪祈雨。其中的雨王只有一隻，由一個事先選出屬龍的“好命者”用紅布縛在背上，連同「向籬」、祀壺、備妥之祭品至祈雨地點(圖二)。請神、祭拜、舉行放生禮：青蛙兩隻、雞兩隻，祭告完山神、河神，再圈一廣場跳戲，祈雨畢載水回村灑水祈福消災。

⁵放狗神是對打獵或打鹿活動的重視，在祭拜放狗神時還要向徵性的拿芋頭或番薯等餵食獵狗。

⁶土牛兄，據訪問1997年主持祭典儀式的潘慶雄言，拜土牛兄是祭拜當地過去有一條在漢人與平埔族之間的土牛溝之故。

⁷加納埔的太上老君，一說被祀奉在公廨右邊低矮小屋前的一個香爐即是。

⁸但據吳東南所調查的說法是：每年三月，會有二人背著二隻「雨王」一公一母，帶領全莊人至溪埔口舉行「乞雨」，「雨王」進入水中後，用刀側擊白雞使牠咯咯叫，最後再將雞冠割掉，然後放在水中讓牠跑掉，當帶來的兩隻青蛙也開始叫時，大家開始興奮，因為表示天將下雨了，這時就互相潑水，也向雨王潑水。「乞雨」時要唱「乞雨歌」，並且跳戲。吳東南：〈高、屏先民信仰之述記錄〉，《民族學研究所資料彙編》第10期，台北：中研院民族學研究所，頁146。

四、加蚋埔平埔歌謠的記憶與重構

(一)、祖先之歌-〈武洛社頌祖歌〉

如前所述，加蚋埔的平埔族來自武洛社，為清朝所載鳳山八社之一，清人黃叔璥在其《台海使槎錄》之〈番俗六考〉中有武洛社的記載：

武洛社，八社中最小，性驚悍，逼近傀儡山。先是傀儡生番欺其社小人微，欲滅之；土官糾集社番往鬥，大敗生番，戮其眾無算。由是傀儡懾服，不敢窺境。其子孫作歌以頌祖功；冬春捕鹿採薪，群歌相和，音極亢烈。生番聞之，知為武洛社番，無敢出以撻其鋒者。⁹

從這個記載可知，武洛社雖社小人微，但性情驚悍，其採薪歌聲音高亢能懾服生番。黃叔璥並載有〈武洛社頌祖歌〉一首以相印證，茲將其歌之漢譯逐錄如下：「先時節，我祖先能敵傀儡，聞風可畏，如今傀儡尚懼，不敢侵越我界！」¹⁰

從上述歌謠中隱然透露出武洛社先祖們強悍的個性，所以能在逼近傀儡番的環境中生存。

除了上述之記載，在歌舞方面，黃叔璥也對南路鳳山番做一綜括的描述：「飲酒不醉，興酣則起而歌而舞。舞無錦繡被體，或著短衣、或袒胸背，跳躍盤旋，如兒戲狀；歌無常曲，就見在景作曼聲，一人歌，群拍手而和。」¹¹，其所載之「歌無常曲，就見在景作曼聲」，筆者走訪六龜荖濃的平埔族唱「無字曲仔」或「吃酒曲仔」、「娛樂曲仔」也還常有這種現象。而「一人歌，群拍手而和」的唱法林清財教授也指出在現今「由尪姨、向頭率眾人在公廨中唱的歌」，多屬此類，即領唱者唱一段、眾人應和一句，這種唱法在台灣原住民歌謠中非常普遍，這也是向頭或尪姨一死，儀式很難再舉行的原因(林清財 1995：487)。

⁹黃叔璥《台海使槎錄》，頁149。

¹⁰黃叔璥《台海使槎錄》，頁148。

¹¹黃叔璥《台海使槎錄》，頁144。

(二)、現今加納埔平埔音樂的重構

加納埔的跳戲在日據時代因日人的禁止曾中斷了很長的時間，直至1987年新公廨落成之後¹²，請來頭社的乩童連住三及助手陳進和前來主持新落成的祭典並牽曲。這些牽曲激起族人過去的記憶，就在記憶、拼湊中重構出屬於加納埔的祭典音樂。

1. 加納埔平埔音樂的積極傳承者

加納埔祭儀中最重要活動是「跳戲」及「祈雨」。居中扮演最重要的角色是尪姨或乩童，在加納埔被稱為A Mu，加納埔的A Mu原先有六位，她們各有司職，在過去有的負責主持儀式，有的負責公廨外的事務，有的負責替人醫病(搓A Mu)，這些A Mu也是加納埔祭儀音樂最重要的傳承人。如今加納埔舊的六位A Mu已作古，新的A Mu是“不開口”的，所以無法如前述的在公廨中「領唱者唱一段、眾人應和一句」，作領唱者的角色。但是有一些族人如陳清文，其母是A Mu的助手、大姊夫潘麒麟家曾是雨王祭祀之處，所以他對這些祭儀音樂略有記憶。另外族人潘清香小時候住在一位A Mu潘對仔家隔壁，所以她記得一首潘對仔在替人醫病(Sol A Mu)時所唱的「尪姨歌」。

其次是負責服侍雨王的頭人，頭人在過去是世襲職務，加納埔最後一位世襲的雨王頭人是潘水仔，生於道光二十八年。目前服侍雨王是每年以擲筊選出來的，候選人必須是族人中生肖好、命好者，他不須要會唱祈雨祭歌。加納埔目前大部份有關祈雨的祭歌多半是潘水仔的外孫女潘美娘，靠其記憶所傳承下來。

加納埔祭儀音樂在重構過程中，族人潘美娘、陳清文、潘金成三位歌者扮演著重要的角色。現分述其傳承過程如下：

(1)、潘美娘

生於1934年，因其外祖的關係，自十三歲起，就常在放工之後的夜晚，在自家禾埕廣場接受外祖父教唱「跳戲」及所有的「祈雨祭歌」，當時一起學的有潘舒適，時間在台灣光復前一年。直到1987年新公廨落成，由頭社人主持祭儀及牽曲時，她就發覺頭社人所教唱的牽曲都不是她過去所認知的“傳統”。

¹²新公廨仿照台南縣大內頭社公廨的形式，而頭社公廨則仿台北國父紀念館。

因此她將事實反映給表妹潘錦秀及表妹夫潘木崑，次年，在潘木崑的錄音協助下¹³，潘美娘開始來教族人唱“傳統”的跳戲及〈祈雨歌〉。當時學唱的有潘金成、潘榮霞、王清香、潘燕笑、潘錦秀、潘罔帶、潘金仔等人。後來又陸續加入的有潘豐登、潘金籃、潘罔治等人，這些歌者就形成了現今加蚋埔每年跳戲的基本成員。潘美娘因為學自其外公、有傳統的因素，再加上記性好又善唱，在村中被公認為是起曲頭、能教唱、最正統的祭典歌謠的傳承者。

(2)、陳清文

陳清文¹⁴自小酷愛歌唱，天生好歌喉，加上母親曾任A Mu的案桌(助手)，曾向潘欣母、潘對仔兩位A Mu學過跳戲，此外其大姊夫潘麒麟家曾是雨王的祭祀之處，因此自小在耳濡目染之下學會了母親所唱的歌。但對於跳戲的歌謠也是在潘美娘的教唱下才學會。善於「就見在景作曼聲」的他，“傳統”的加蚋埔歌謠，在原有的基礎下，能隨性變造出「新聲」。他善於表現自己才藝，既善唱且是個說故事能手，所以一下子儼然成為加蚋埔歌謠的代言人，甚至在死前一年(1996年)，在劉還月所主持的「加蚋埔公廨夜祭」活動，公廨主委汪進忠就決定錄陳清文和潘金成的歌聲，在祭典過程中全程播放。然而陳清文這種隨性的唱法，對於老一輩的人來說，尤其是潘美娘所代表的傳統，是絕對無法忍受的。

(3)、潘金成

潘金成是1988年之後，才在潘美娘的指導下學會了所有加蚋埔的歌謠。他與陳清文是族人公認最會唱歌的兩位，他不僅會唱這些平埔歌謠也會唱排灣族歌、恆春小調等。但因他的歌聲高亢，善於在原曲調之上加花，有自由吟唱拖腔的習慣，在錄音或正式演唱祭歌的場合，常會和其他的歌者有扞格不入的情況，故他是繼陳清文之後，被其他歌者敬而遠之的「異類」。

由以上的描述，可將現今加蚋埔的歌謠重構，畫出如下傳承圖表：

潘水仔→潘美娘→潘金成、陳清文及其他潘美娘的“嫡傳”歌者。

2.加蚋埔祭儀音樂的重構過程

¹³ 潘木崑後來成為加蚋埔歌謠的收集專家，1993年10月去世。

¹⁴ 陳清文1997年1月因病去世，享年80歲。

加納埔祭儀音樂的重構，潘美娘所教唱的模式在村民中可說是「正統」，陳清文、潘金成所唱的是屬於主流基調中的再生民歌，所以當筆者錄下陳清文所唱的祭典歌謠給潘金成聽時，潘金成滿口排斥陳清文所唱的，說他「歌詞跳來跳去」、「趕牛調是自己編的」。再放給潘美娘聽時，潘美娘多次打斷播放說：「這捲錄音帶丟掉好了，簡直胡亂唱」。然而在1997年筆者做幾個基本成員的錄音時，潘金成領眾唱了陳清文的「趕牛調」，眾人也跟著唱，並未排斥，當時陳清文已過世。1999年林清財教授與1992年兩次祭典的觀察發現，將「趕牛調」用來祭拜公廨旁的「土牛兄」是新增的(林清財 2000：155)。如此一來陳清文的「新聲」已經完全被接受成祭典的一部份了。

此外，政治的角力也在這個村中上演，加納埔近年來一直處於老派與少壯派的爭權當中，少壯派對傳統文化及宗教信仰有投入的熱忱，想用有別於傳統的方法來擴大舉辦祭典，以1996年為例，既事先有周詳的宣傳，又有村人坐車到口社溪祈雨，不僅宣傳了當地的特殊祭典，也帶來了觀光人潮，由於這是首次經過媒體的包裝，受到空前的重視，因此村民對這次的活動，都持著肯定的態度。至於老派的勢力也不容忽視，他們對少壯派的作法頗有微詞，認為是破壞傳統的作法，所以當隔年老派擲筊當爐主時，就標榜一切遵照「古禮」¹⁵，並取消可以招徠觀光人潮的口社溪祈雨活動。

總之，加納埔的祭儀音樂，可說是在傳統與再生勢力的消長、政治與派系的明爭暗鬥中逐漸融匯在一起，在老成凋謝年輕人逐漸接棒中，漸漸的形成了屬於加納埔自己風格的聲音。

(三)、重構後的加納埔平埔歌謠內容

重構後所呈現的加納埔平埔歌謠，筆者因當時鎖定在祭儀歌謠，且以上述三位歌者所傳承的歌謠為主，其內容主要是「跳戲」及「祈雨」兩部分。其中有兩首日常生活唱誦的歌謠，是筆者在採錄過程中受訪者陳清文隨興所唱之即興歌，故順便附帶說明。如要完整調查加納埔的平埔歌謠，包括這些日常生活歌，想必會更豐富得多。這段期間所採錄的共有十四首，筆者參考顏美娟/吳榮

¹⁵ 包括在公廨內的紅布橫幅左邊加上「中埔七兄弟」。

順在〈從民族音樂學的角度談平埔族的族群分類—以屏東加蚋埔為例〉¹⁶中的五個分類，現分述如下：

1. 祈雨祭歌：共四首，用於祈雨儀式，第一首為祈雨準備歌，其曲頭為(Ki di de pa lan a bai)、第二首為放生或稱放鳥歌，其曲頭為(O mi O mi ki ba vi)、第三首為請雨王入公廨歌，其曲頭為(O mi O mi dank o le)、第四首為請雨王出公廨歌，其曲頭為(Lo mi ya ta sa)。

2. 公廨跳戲祭歌：共三首，歌謠族人分為「高音」及「低音」的跳戲歌和最後要結束時所唱的尾聲，稱「Ta ho ho」

3. 公廨外跳戲歌：共四首，是指在公廨外可以即興自由唱誦的娛樂歌，這些公廨外的歌，多為陳清文的傑作，包括「拾柴歌」、「趕牛歌」、「打狗調」、「Koln Koln」。陳清文去世後，現在成了潘金成的拿手曲子。

4. 尪姨歌：一首，為王清香從隔壁替人看病的A Mu處學來。

5. 日常生活唱誦的娛樂曲仔：兩首，其一、陳清文取自祈雨時所唱的「放鳥歌」歌詞，將其中各種鳥名配上「草螟弄雞公」的部分曲調，成為他自己的娛樂歌。其二、用閩南語唱平埔調(青蚵嫂)同一首唱三次，其歌詞為：

(1)、透早起來天漸光，手提龜笠來到阮的田，菜場不吃一頓飯，工作做完才返來。

(2)、日頭出來就日頭光，鬚狸(吃螞蟻的)你出世也真難，我是做人不怕散(窮)，骨力(勤快)做工有錢就無為難。

(3)、日頭落山一點紅，看到彼邊大海闊茫茫，心內有話不敢講，才會出來，來流浪耶！

以上僅略述歌詞內容，譜例請參該文。除最後一首平埔調不在該文故詳細列歌詞。

五、加蚋埔人對平埔祭典歌謠的文化詮釋

以正統傳唱者自居的潘美娘，對其所傳唱的祭歌並不清楚歌詞的詳細意思

¹⁶ 顏美娟/吳榮順，〈從民族音樂學的角度談平埔族的族群分類—以屏東加蚋埔為例〉，「平埔族群與台灣歷史文化學術研討會」，台北：中央研究院歷史語言研究所，1998.5.16-17。

，只能對歌名說明其大概。老一輩的陳清文卻能從耆老或道聽塗說中，自編出一套有關歌謠的傳說，所以本標題所擬的加納埔人，實是指陳清文個人對歌詞意義的解說，從中可一窺陳清文所代表的加納埔人對祖先文化的解讀。

(一)、請神、祈雨、放生

請神就是平埔族話 lo mi ia ta sa，而 ba lan ga就是鶴鶉，在以前鬧旱災時，鶴鶉是吃較多苦的，好像是說天無絕人之路，於是雨王、大溪神、大山母什麼的，合作來下雨，風雨交加大雨落在咱們的土地上，給這個空中飛的、地上走的有水可吃，這就是祈雨地點為什麼選在口社溪，而這樣做也就是放生的意義，因為有雨下來，天無絕人之路，叫伊的ba lan ga 趕緊來喝水。而祈雨的神，祂們是大家族，六個妯娌，大家相約說：「oh mi oh mi a ka」意思是說大哥、大嫂、小孀子們趕快整理整理，把在外面的小妹i vi 都叫回來，來跳戲、求雨。大家都要穿戴整齊，戴用藤編的ha ban、衣服要綁著。三個哥哥、三個嫂嫂，現在小妹回來了，大家團圓來跳戲、求雨、ta u lau。小妹回來後，大家就來牽得圓圓的，高高興興來跳戲，這樣的祖先叮嚀，大家不要忘記。

(二)、向篁

請雨王之前，要先唱三首向篁歌，向篁就是龍頭拐，是給雨王的妻子拿的。「tu hi nu tan ko le」就是說那些有價值的東西如羅辟啦什麼的，掛了很多玲瓏玲瓏的響。

(三)、雨王

雨王的歌有十首，講的都是鳥，鳥中最大的是ki ba vi 大冠鷲，俗稱鹿文。第二個就是黃鷲、第三是芒丹鳥，小小的一隻。第四是ki ha lau 就是客鳥喜鵲，做狀元。第五是ki ka lun，長尾三娘，台灣藍鵲。第六是ta ka lun 就是烏秋，第七是tan mi la 就是鳶鳥。第八ko mi la 就是大老鷹。第九是北路鷹、第十是老va 很吵。雨王就是用一百二十隻鳥，將牠們落在山裡的羽毛檢起來，洗一洗曬乾做成的。現在這一百二十首歌都不見了。ki ba vi在祈雨時牠首先知道，牠看水漸漸沒有了，知道大家要合作祈雨。黃鷲有如大臣，傳話出去，牠住在山裡面

，山澗、大溪由牠負責。芒丹(包包仔鳥)小小一隻四處飛，平地由牠負責傳話。喜鵲飛最高，看誰懶惰要向烏秋報告。烏秋像一個將領一樣勇猛，無人敢咬牠。長尾三娘住在山裡，很喜歡講話，告訴大家要注意日期。再來是鷹，烏秋說這幾天你可不要抓小鳥。再來是北路鷹灰面鷲，一年只來一次，飛走時就都幫忙傳話。老va很愛整潔，喜歡四處結黨，清早就起來吵人。

(四)、砍柴

以前的人在十一月十五日一早，就有人在拿柴，中午拿來公廨這邊生火。公廨叫ha e lan、女生是i lai na、男生叫sa sa la e。若有人捉山珍的就要烤肉做蕃薯嘜。

(五)、放狗

那天早上，大家回去拿鐮刀，選那些年少的，到內山去，這就是打獵調。放狗到大社大榕腳，去大榕腳請神，這神是他們的祖先在大榕腳失落的。所以要趨狗、放狗，帶一些勇猛的人和武器，因為那些傀儡人愛殺人。大社那地方的傀儡人都很勇猛，若去要有充分的準備。走過幾重崎嶇的山後，已經看到大榕腳了，看到大公埔和一棵椰子樹，做為前趨的狗也在那原地打轉並且吠叫，等待牠的主人前去察看，看是否是祖先失落的所在。到了那棵椰子樹，那些祖先的武器，有鏢、刀什麼的，此外還有當作草寮的石頭壁，是他們住過的地方，還有那個煮飯用的phu lu，他們那些人很勇敢，有老年人有少年人。而這鏢可能是他們大的祖先所拿的，刺在那棵椰子樹上，椰子樹如今已經變得很粗了。刺進去椰子樹的刀，只剩下刀柄，都生繡了，並給椰子樹包了起來。現在看這些東西，讓狗聞一聞氣味，更確定不是假的，於是就在祖先失蹤的這個地方，選幾塊石頭，不要太重也不要太輕，做為祖靈的紀念，明年這個日子再回來拿，拿回公廨祭拜。

上述這些歌謠的“詮釋”，講述者陳清文是個說故事能手，雖來自上一輩的口傳，卻能融會貫通，故有很多是他所加工編造，最不簡單的是能將整個跳戲的儀式過程串聯起來，內容敘述得生動又有趣。有些說法也不能證實，如他說「雨王」又稱「鹿文神」(大冠鷲鳥)、太祖七姊妹是一個大家族，有三個哥哥三個嫂嫂，當中最小的是最愛指揮別人的小妹i vi、祖先曾老老少少在大社的大

榕腳失蹤(這些祖先不知是否是翻越東岸的犧牲者)，而石頭便是從山上背下來做為祖靈的紀念。陳清文的敘述，很有想像力，豐富了加納埔的民間文化，便是其最大的價值。

六、加納埔的平埔文化特色

現今許多學者提及屏東地區的平埔族，會以東港溪為界分溪南、溪北兩大類型，如李國銘、林清財等。溪南的跳戲祭典選在農曆一月，在日據時代有“十二連庄”一起Ma o lau跳戲的活動，其中並沒有邀請溪北的人參加，溪北的祭典選在農曆十月。李國銘並進一步認為：從「赤山萬金庄放索開基祖、上淡水下淡水麻崙祖」，溪南溪北的村落並不認為他們祭拜相同的祖靈(李國銘 2000：89)。至於溪北的信仰，上述的上淡水、下淡水社的平埔公眾祭儀早已不復見，高樹泰山的加納埔公廨則是目前唯一仍在舉行祭典的地方。然而加納埔的跳戲，許多人都認為是一個特例、孤例，究其特殊處，可歸納為以下四點：(一)、雨王信仰(二)、祭祀主神之不同(三)、祭期的不同(四)、祭歌的不同。現從其殊異處來逐一分說：

(一)、雨王信仰--祈雨儀式與崇鳥信仰的相似性：

1.除了雨王的形象目前在其他地方找不到共同的例子外，祈雨的方式和高雄縣大武壠社的四社平埔十分類似，如劉斌雄所提高雄縣「甲仙公廨」，不定期舉行祈雨，天旱時大家到公廨申訴祈雨，頭上戴草圈，不准戴斗笠，在公廨三向後至溪邊拿大鍋互相潑水直至天陰(劉斌雄：43)。而這樣的祈雨儀式也和筆者在加納埔所採錄到的口碑類似。

2.崇鳥信仰在其他地方也可以找到例子，如大武壠社甲仙公廨的屋頂兩頭要插木雕的鳥和七枝槍，鳥在這裡顯然有其特殊的作用。此外溪南萬巒鄉佳和宮的香爐，是一個正中刻有雞頭的青斗石香爐，這個香爐據簡炯仁教授的考證認為和潮州四塊厝三山國王廟內不祀虎爺竟然祀雞的例子相同，四塊厝和加走(佳和村)都曾經是排灣族的地盤，並言「屏東平原潮州斷層帶到恆春半島的排灣族都有祀雞的習俗」(簡炯仁：2001：170-171)。而曾經是排灣族故地的加納埔，其雨王的祭祀，除了有平埔族本身對鳥的崇敬，恐怕也受排灣族的影響，正

和其在祭典時所使用的「雙槽」酒杯一樣，都是受到排灣族的影響。

(二)、祭祀主神

加蚋埔的祭祀主神有「七兄弟或七姊妹」、「石頭公」以及較為特殊的「三目公(一稱四目公)」，「三目公」的傳說見證了加蚋埔的祖先因和排灣族比鄰而居，時時面臨被獵人頭的恐懼。而太祖多姊妹的信仰在新港社及大武壠社也有此特徵，如高雄縣小林公廨的「太祖七姊妹」、甲仙公廨的「太祖三姊妹」、匏仔寮公廨的「太祖七姊妹」、台南縣灣丘的「四社太祖」、「太祖五姊妹」、白河六重溪之「太祖五姊妹」。台南縣左鎮境內新港社的「太祖三姊妹」。其次是加蚋埔的石頭公之祭拜，比如在高雄縣的內門鄉、六龜舊公廨也有石頭公的崇拜(林清財：2000：156)，可見這不是加蚋埔所獨有。

此外加蚋埔也祭祀「太上老君」，被安置在公廨右側之小屋，據1997年爐主潘慶雄言所祀太上老君之「香爐」是其叔伯帶來的，據說來自新港社。如此加蚋埔的祭儀，至少融合了馬卡道族、大武壠社、新港社、排灣族等多元文化的色彩。

(三)、祭期的不同：

加蚋埔的公廨祭期，為農曆十一月十五日，據吳東南言：加蚋埔每年十月「謝平安戲」時都要先請(拜)武洛之祖先。(吳東南：145)。在此所言每年十月「謝平安戲」時都要先請武洛之祖先的說法，是否可以印證加蚋埔這個十一月十五日的祭期原先是在十月呢，因為農忙才改成十一月十五日¹⁷？另有一說是和大武壠社一樣祭期在九月十五日(林清財 2000：155)，可見祭期的不同不是絕對的。

(四)、祭歌的不同：

如今加蚋埔地方的歌謠之重構，如前所言具有其特殊性，地方耆老在記憶中拼湊重構了屬於他們自己的歌謠。雖然林清財教授提到他在六龜採錄到當地

¹⁷劉還月《馬卡道民族誌》也說：加蚋埔公廨的例祭日在整個的西拉雅族系統中是一個孤例，究其原因有老者表示原本是在十月十五日，後因農忙約在日治末期或戰後初期才改成十一月十五日。屏東：屏東縣立文化中心，1996，頁11。

的歌謠有「頂曲」(大武壠調系)、「下曲」(加納埔調系)及恆春曲仔三個系統，但他所採錄到的「下曲」在今日的加納埔尚未能發現相同的歌調(林清財 2000：158)。這一點既令人振奮又疑惑，振奮的是加納埔的歌謠也像恆春民謠一樣在六龜地區流傳；疑惑的是何以現今的加納埔歌謠在記憶的拼湊中如此的斷裂，完全找不到一點相續的蛛絲馬跡。

筆者以為加納埔的文化有該地的特色如「兩王」、「三目公(一說四目公)」的傳說、祭期、祭歌等，但如果再進一步檢視，也有和其他臨近的地區或族群有相同或相通之處，而這些會通之處是否是相同或不同族群間互相交流、學習、乃至族群融混的結果？

七、結論

檢視現今加納埔祭典文化的重構，實是一頁異數。加納埔的祭典曾一度中斷過很長一段時間，在台灣光復前後停辦，和屏東平原其他地區的馬卡道族祭典活動一樣，不論是溪南山腳下的十三聯庄Ma o lau、溪北加納埔的跳戲 ta u lau，都已消歇至少五十年以上，進而一一難逃滅絕的命運，溪北的加納埔則是一個特例。由於斷絕，所以1987年因大家樂還願，公廨的重建在外型、儀式、神名、廟號、乃至牽曲歌謠，都移植了頭社的模式，也由於移植，激起了加納埔人的過去記憶，就在幾位耆老對“傳統”認知的拼湊、折衝下，外加政治角力、時代“復古”潮流的趨勢，重新詮釋出屬於加納埔的祭儀歌謠新貌。加納埔的文化在這種時也、運也的情況下，扭轉了它的命運，造就出既具有殊相又有與其相近或其他族群相似性的共相。

至於聚落的歌謠有沒有排他性？若說有，何以六龜同時有大武壠系的頂曲、加納埔系的下曲及恆春曲仔？若說沒有，何以頭社人來加納埔唱牽曲會激起加納埔人對自身“傳統”的認知，幾年後潘美娘等人被聘至高雄縣小林公廨教跳戲歌，但也因彼方對傳統認知的歧異而教不下去，最後不了了之。因此不論誰才是真正的傳統、什麼才是真正的傳統，傳統畢竟也會與時推移，族人心底的那份認同感，才是最重要的因素。

參考書目(依姓名筆畫次序)

伊能嘉矩原著；楊南郡譯著

1996 《台灣踏查日記》，台北：遠流。

李國銘

1995 〈屏東平埔族群分類再議〉，刊於《平埔研究論文集》，台北：中央研究院台灣史研究所籌備處。

2000 〈屏東平原東港溪南岸山腳下的祭典〉，「第一屆屏東研究研討會」，屏東：屏東縣立文化中心，2000.2.1-2。

吳東南

1995 〈高、屏先民信仰之口述記錄〉，《民族學研究所資料彙編》第10期，台北：中央研究院民族學研究所。

林清財

2000 《歌謠聚落與族群：論台灣西拉雅族歌謠》，台北：東江圖書公司。

林欣慧、吳中杰

1999 《屏東地區馬卡道族語言與音樂研究》，屏東：屏東縣立文化中心。

施福添

1998 〈清代台灣屏東平原的土地拓墾和族群係〉，《平埔族與台灣歷史文化學術研討會》。

黃叔瓚

1957 《台海使槎錄》，《台灣文獻叢刊第四種》，台北：台灣銀行經濟研究室。

顏美娟/吳榮順

1998 〈從民族音樂學的角度談平埔族的族群分類—以屏東加蚋埔為例〉《平埔族與台灣歷史文化學術研討會》，台北：中央研究院歷史語言研究所，1998.5.16-17。

簡炯仁

2000 〈由一個「仙蛋」論加匏朗地區的族群關係〉，《南台灣鄉土文化學術研討會》。

2001 《屏東平原開發與族群關係》，屏東：屏東縣政府文化局。



(圖一)



(圖二)

恆春調民謠中的族群風貌

/陳俊斌*

恆春地區的族群面貌是台灣人口結構的縮影。以祖先來自閩南的福佬系人居多數的恆春地區，其最具特色的音樂是恆春調民謠。許常惠《台灣音樂史初稿》中將台灣福佬系民歌依地區畫分為「彰南地區」、「恆春地區」、「其他地區」（蘭陽、台北等地）（許常惠1991），而認為恆春地區的歌謠可謂其中最具有地方特色者。然而，從恆春地區的歷史發展來看，恆春是一個族群組成相當複雜的地區，我們或許會好奇，這些多元的族群組合，對恆春調民謠的形成造成了什麼樣的影響？我們是否可以從恆春調民謠中，看出恆春的族群風貌？這是本文所要探討的主旨。

從「瑯嶠」到「恆春」

「瑯嶠恆春的原名，光緒元年造縣城。四個城門分正正，歷史古蹟真有名。」

「恆春古早無人管，平洋廣闊全是番¹。清朝時代來接管，建造縣城正安全。」

這是兩則我在恆春收集到的歌詞，簡潔的七言四句，道出了恆春地區的歷史。「恆春」之名，始於清光緒元年(1875) 瑯嶠地方設縣，因當地氣候溫暖，四季如春，故名「恆春縣」，管轄範圍約當現今屏東縣恆春鎮、車城鄉、滿州鄉、牡丹鄉及枋山鄉等地。「恆春地區」所指稱的行政區域之隸屬與範圍，隨著台灣行政區域劃分的變更，各時期略有不同。如日據末期之「恆春郡」隸屬「高雄州」，管轄恆春街、車城庄、滿州庄與排灣族社等地，原屬清光緒時恆春縣籍下之善餘里、嘉禾里則改隸「高雄州潮州郡」下之「枋山庄」。民國34年(1945)台灣光復初期，承襲日據末之政

* 芝加哥大學民族音樂學博士候選人

¹ 本文中引用其他出處文字時，有時會用到「番」字，以指稱「原住民」，係為遵照原文之書寫，並無對原住民不敬之意。出於書寫所需，不得不使用這個字，在此表示歉意。

區劃分，「恆春區」隸屬「高雄縣」，管轄恆春鎮、車城鄉、滿州鄉與牡丹鄉。民國39年，「屏東縣」由「高雄縣」下劃分設立，原「恆春區」下所屬鄉鎮改屬「屏東縣」管轄。

廣義的「恆春」，可涵蓋整個恆春半島，最狹義的「恆春」則指恆春縣城所在，約當現今恆春縣城北里、城南里、城西里所涵括之範圍。本文以下所指的「恆春地區」約當清光緒的「恆春縣」或日據時代「恆春郡」管轄範圍，音樂的調查則以恆春鎮、車城鄉、滿州鄉三鄉鎮為主。

自然環境多樣豐富而地廣人稀²的恆春半島，在人文方面呈現多元族群的面貌。恆春地區的住民族群，可約略分為原住民及漢人。其中，原住民至少包括了排灣族、卑南族、阿美族及屬於平埔族中西拉雅族支族的Makatao族等族群；漢人族群則以閩籍、粵籍移民為主。將恆春住民二分為原住民與入墾的漢人，在名稱上或許不夠精確，如Makatao族約於清道光年間，才移居本地區，而部分漢人在明鄭時，即已在本地開墾，並形成聚落；又，排灣族之前，很可能即有其他人種在此地區存在、活動³。然而，同屬南島語民族的排灣、卑南、阿美及平埔族中的Makatao族諸族群，與渡海來台的漢民族，是人口組成的兩大部分，而恆春獨特的人文特質，是漢人與原住民族在墾拓、衝突及融合過程中形成的；再者，雖然在排灣族定居於恆春地區前，即可能有其他族群居住於此地，但目前並無法確定這些可能存在過的族群，對恆春地區的現有的文化面貌產生了那些影響。因此，將恆春住民族群分為原住民與漢人，是基於探討恆春地區的人文特質所採取的畫分，並非指在時間上絕對的先後而言。

恆春地區原稱瑯嶠，荷蘭人據台時期，就將當地原住民部落統稱為Longkiau。洪敏麟在《台灣地名沿革》中提到，Longkiau之名來自恆春地方排灣族人對車城、海口一帶海岸的稱呼，或做Lonckjauo、Lonckijuo，排灣語原意據稱是一種蘭科植物之名。漢人依其發音而將該地名記為瑯

²以恆春鎮為例，它的面積約136平方公里，比高雄市只少約17平方公里，但人口數只有三萬多人，大約高雄市人口的五十分之一。

³《恆春縣志》卷22〈雜誌〉中曾提到南仁山的史前石版屋遺址是被稱為「羅佛番」的矮人所居(屠繼善1983:308)。日本學者幣原坦及安倍明義則主張，曾有「瑯嶠族」存在於恆春半島上，他們和沖繩民族可能有血緣關係(幣原坦1977:207-14；安倍明義1987:74-75)



瑯，或作郎嬌、郎瑯、瑯嬌、浪嶠、聳勾(客音)(洪敏麟1985：64)。清乾隆6年(1741)，巡道劉良璧輯《重修台灣府志》、乾隆29年(1764)，知縣王瑛曾輯《重修鳳山縣志》等方志將此地區歸為「瑯瑯歸化生番十八社」所在地。

漢人在恆春地區的墾拓始於明鄭時代(1661-1683年)，而在此之前當地原住民的歷史並沒有見諸文字記載，於是有關恆春的歷史記載也幾乎等於漢人在恆春地區的墾拓史。明鄭領台之初，漢人移民中心在今台南附近，由此以南至瑯嬌，為原住民所居之地，並沒有村、莊、堡、里等行政單位之設立。鄭經棄金、廈兩島後，盡撤軍台灣，採諮議參軍陳永華之議，頒「屯田之制，以拓番地」。至此，瑯嬌一帶才見漢人集團性的墾殖。(盛清沂等1977：155-157)。此外，恆春地區也是明鄭時代流放罪人之地，如乾隆《鳳山縣志》提到：「自港東里至瑯瑯皆舊時鄭氏安置罪人之所。」

明鄭時代屯田的士兵墾民及流放罪人在恆春地區所墾拓的範圍必然有限，漢人較全面性的入墾當始於清朝領台時期(1684-1895年)，但清朝政府在1874年「牡丹社之役」發生前對這個地區的治理並不積極。1871年，琉球宮古島民漂流到今滿州鄉的八瑤灣，後遭牡丹社原住民殺害，日本政府與清朝政府交涉此事件，未果，遂出兵攻打牡丹社。「牡丹社之役」震驚清廷，並改變清廷對台治理方針，施行「開山撫番」政策。1875年清廷在瑯嬌設縣治，縣名「恆春」，下轄13里，涵括了今屏東縣恆春鎮、車城鄉、滿州鄉、枋山鄉、牡丹鄉等鄉鎮，由原來的鳳山縣下分治出來，自成一個獨立的行政區，縣城在宣化里，治理民政與「撫番」、「招墾」等事宜。昔日的「瑯嬌歸化生番十八社」居住地成為一個獨立的行政區，而在建城及獎勵漢人移居的政策下，為數較多的漢人進入此地區墾拓，平埔可耕地逐漸開發，在先來後到的墾民間，具有獨特地方色彩的「恆春文化」也逐漸形成，故而光緒元年(1875年)的設縣，其意義與影響都極為重大。

恆春地區的族群風貌

對恆春地區原住民有系統的人種學分類始於日據時代(1895-1945)，而清代方志中，對原住民的分類，則多以歸化程度分為「熟番」、「化番」或「生番」。安倍明義，《台灣地名研究》提到恆春地區的原住民，將之

分爲「傀儡蕃」、「卑南族」、「阿眉族」、「馬卡達奧族」等族群(安倍明義1987: 16, 20-22); 川上和一〈台東恆春兩廳轄區調查書〉中, 則區劃恆春地區的原住民族群爲「上番」、「下番」、「率芒番」等, 分屬排灣族及阿美族, 但在備註中, 川上和一表示, 所列雖有種族別, 但大同小異, 似乎不是人種的區分, 而是經過種種變遷後形成的不同團體和名稱(川上和一1987: 277-278)。

戰後, 台灣學者對台灣原住民族群所提出的分類沿續了日本學者的研究, 他們將恆春地區的原住民大致分爲「排灣」、「阿美」、「卑南」、「平埔族Siraya(西拉雅)族Makatao支族」四群。這個地區的排灣族屬於Butsul(布曹爾)亞族的Parilarilao(巴利澤敖)群, 居於牡丹鄉及滿州鄉。居住在滿州鄉港口村、九棚村一帶的阿美族被稱爲「恆春阿美」群, 其祖居地爲台東花蓮一帶。居住於滿州鄉滿州村、里德村、永靖村一帶的卑南族被認爲是「排灣化的卑南族」, 又被稱爲Skaro(斯卡洛)群, 這些卑南族人原居於台東, 移居到滿州以後, 勢力凌駕其他各社。原居於鳳山地方至下淡水流域的平埔族Siraya(西拉雅)族Makatao支族, 約於清道光年間(1830年左右)被漢人逐出而移居瑯嶠, 散居於射麻里、萬里得、滿州、四重溪等地, 其中一部分後來又移居到台東(衛惠林等1976: 14-37)。雖然Skaro(斯卡洛)群的排灣化卑南族人曾支配了恆春地區所謂的「瑯嶠歸化生番十八社」, 但長期以來, 每個部落都是獨立自主的政治單位, 各部落間還時有尋仇報復等爭鬥。

入墾移居恆春地區的漢人, 和台灣其他地區一樣, 係以閩、粵籍移居爲主(閩籍移民被稱爲「福佬人」或「鶴佬人」、「河洛人」, 粵籍移民則爲「客家人」), 恆春的閩籍移民因入墾時間較早, 人數又較粵籍移民多, 故較佔優勢。漢人在恆春地區的墾拓, 應始於明鄭時代, 明鄭亡後, 大量隨明鄭來的官民還籍大陸, 但屯墾於恆春、車城等地的鄭氏舊部, 據傳多留居未走, 並與當地原住民議和通婚(潘英1992: 208)。《恆春縣志》則指出漢人約在十八世紀時, 才定居於恆春地區, 其卷七〈戶口〉載:「恆邑庄民, 均係閩之漳、泉, 粵之潮、嘉等處渡海而來; 最久者, 亦不過三、四世。開治以後, 來者較多, 土著則皆番民也」(屠繼善1983: 133)。該書成

於光緒20年(1894年)，若「一世」以30年計，則「三、四世」約100-150年左右，故據該書所稱，閩、粵及移民定居於恆春，應在1750-1800 (乾隆年間)年左右。

《恆春縣志》卷一「疆域」將漢人的聚落稱為「莊」，原住民所居之處則稱為「社」。民莊分布於西南沿海，有宣化、德和、仁壽、興文、善餘、嘉禾六里(約當今南灣、墾丁、鵝鑾鼻以外的恆春鎮，車城鄉福興、福安、統埔、田中、海口、保力等村，而善餘、嘉禾二里則位於今枋山鄉內)。東面安定、長樂、治平、泰慶四里，為原住民的聚落(約當今滿洲鄉里德、港口、響林、長樂、九棚、港仔等村)。東西間有咸昌、至厚、永靖三里(約當今車城鄉溫泉村、恆春鎮南灣、墾丁及鵝鑾鼻，及滿州鄉滿州、永靖等村)則原住民與漢人聚落錯雜。漢人中，閩籍不與粵籍居，亦不與原住民同處；粵籍客家人所居稱「客莊」(如：保力、統埔、四重溪、內埔及縣城內的客人街等)，客家人亦有與原住民雜居者(如：射麻里、文率、響林、八瑤、太古公、萬里得、八姑角、牡丹灣、羅佛山等)(屠繼善1983：8)。

潘英統計恆春地區的族群分布及比例如下，可與《恆春縣志》中漢人及原住民聚落分佈的描述相互對照 (潘英1992：214, 216)：

恆春鎮－福佬(88.1%)、客家人(4.1%)、其他省人⁴(0.1%)、原住民(1.8%)、外省人(5.9%)。

車城鄉－福佬(71.4%)、客家人(26.4%)、其他省人(0.1%)、原住民(0.9%)、外省人(1.2%)。

滿州鄉－福佬(39.2%)、客家人(43.8%)、其他省人(0.1%)、原住民(14.8%)、外省人(2.1%)。

恆春地區的閩籍移民間，漳、泉之間的衝突對立似乎並不明顯；而閩、粵籍移民間，從《恆春縣志》中「閩籍者，則不繫於客，亦不與番同處」(屠繼善1983：8)的描述可知閩、粵籍移民在形成聚落時的「壁壘分明」。由前述恆春地區的族群比例，可以發現福佬(閩籍)在人口比例上的優勢：三

⁴「其他省人」指國民政府遷台前，大陸渡台的非閩粵籍移民；「外省人」指隨國民政府遷居台灣的大陸移民。

個鄉鎮間，只有滿州鄉的客家人多於福佬；然而，現在的滿州鄉客家人日常使用閩南話，而絕大多數不會講客家話，不會唱客家歌了，可見其「福佬化」極深。

自明鄭到日據時代，統治者對恆春地區的原住民治理，往往採威撫並施的手段，即是對不服從者征剿，對歸順者安撫、教化。在統治者恩威並施之下，安倍明義據1935年的調查指出，在恆春地區的Makatao、Skaro群及恆春阿美群已經屬於「熟番」，居住地屬於行政區域內，在政治上跟漢人享受同等待遇(安倍明義1987：18-20)。

原住民與入墾的漢民，在墾拓之初，因交易、土地取得的糾紛及民情的不同等因素常起衝突，另一方面，漢民常透過通婚等手段，與原住民達成和議或藉此達成侵佔土地的目的。《重修鳳山縣志》中對原住民與漢民的通婚，有以下記載：「瑯璫一社，喜與漢人為婚。以青布四疋、小鐵鑊一口、米珠斤許為聘(米珠串成數圍，各色相間，繫於頸)」。林卓人《東瀛紀事》(1866年)則有以下描述：「由鳳山而南，至瑯璫沙馬磯頭，折而東北地頗廣，莫然內山生番尤兇，罕敢深，入者惟漢奸能通番語(俗謂番刈)，或娶番女(俗謂牽手)，與番議和。」可見，恆春地區的原住民與漢民通婚，是由來已久且相當普遍的現象。乾隆3年(1738年)雖曾下令禁止漢人與原住民通婚，但對尚是化外之地的恆春地區，禁令並無法管束，原住民與漢人的混血兒甚至累代因襲形成一特殊族群，閩人稱之為「土生团」。洪敏麟引述《台灣輿圖》所載鳳山縣輿圖中圖說有關「土生团」之記載如下：「瑯璫負山面海，山徑陡絕，為生番之巢。閩人粵人土生团參居於此。閩人謂納番婦所生之子曰土生团。近山之東方曰平埔、猴洞、龍涎，土生团千餘輩，分二十一莊聯絡。龍涎一社之地最小，復為土生团侵奪云云」(洪敏麟等n.d.：43)。

從《台灣輿圖》所謂「瑯璫負山面海，山徑陡絕，為生番之巢」到潘英所統計的恆春地區人口比例，我們或許要懷疑：今天恆春地區被視為「福佬」的族群中，有多少是漢化的原住民後代，有多少是所謂的「土生团」後代呢？以下《恆春縣志》卷14〈藝文〉中描寫恆春設縣以後原住民與漢民生活的詩句(屠繼善1983：252, 253)，或許可以供我們憑弔那「蠻荒初開」



的年代：

「唐山郎自客莊來，欲去番婆郎自媒；學得番言三兩句，挂名通事好生財。」(屠繼善1983：252)

「縣城西去是柴城(即車城)，村婦番婆結伴行；多少山花偏不戴，昂頭任重步輕盈。」(同前：253)

恆春民謠五個調

「卜唱恆春的民謠，恆春民謠五種調。注意歌詞會明瞭，大家肯學齊會曉。」

恆春調民謠的傳唱，是恆春居民的音樂生活中最值得注意的部份。恆春地區的音樂，除了恆春調民謠之外，在台灣其他地區可見的福佬歌謠「七字仔」、「雜唸仔」，客家的「客家調」、「拋採茶」，以及歌舞小戲「車鼓」等亦曾在恆春地區流傳，而原住民也擁有相當豐富的歌舞，但這些為數不少的音樂種類中，流傳最廣、最普遍，且公認最能代表恆春地區者，則非恆春調民謠莫屬。「恆春調」之名，目前在恆春地區已形成相當一致且固定的用法，通常指「思想起」、「四季春」、「五孔小調」、「平埔調」與「牛尾絆」等五個民謠曲調。

恆春調民謠以台灣的閩南語演唱，歌詞以每首四句七字的形式為主，只有「牛尾絆」係每首二句、字數不定的形式，一個曲調可以依唱者的需要與喜好加入不同歌詞，同樣的，一首歌詞也可以用不同的曲調演唱。演唱時最常用的伴奏樂器為月琴，有些歌者會自彈自唱，有些歌者則須請他人伴奏，但無伴奏的演唱也相當常見。恆春調民謠的形成、傳唱已有相當長的時間，最保守的估計也在百年以上；然而，「恆春調民謠」此一名詞的使用與組成曲調的確定，則是近三、四十年才逐漸趨於一致的。在恆春

⁵卜：「欲」的意思。

鎮的「恆春民謠促進會」與滿州鄉的「滿州鄉民謠協進會」間，「恆春民謠五種調」是較常見的說法，但除了以上所舉的五種曲調外，對「恆春調民謠」的組成，其實還有不同的說法：例如車城鄉林添發表示，在車城鄉，「恆春調民謠」的五種曲調應是「思想起」、「四季春」、「五孔小調」、「牛尾絆」、「大調」，而從前並沒有人唱「平埔調」，最近幾年才漸漸有人演唱這個曲調。恆春鎮陳英則表示，恆春鎮每年中秋節舉辦的歌唱比賽（自1975年起），最初幾屆並沒有把「平埔調」列為比賽曲，後來墾丁里張新傳指出「平埔調」是比「思想起」更早在恆春地區流傳的曲調，「平埔調」才被視為恆春調民謠之一。在滿州鄉，五個調的說法比較常見，但鍾明昆認為滿州鄉還有一個稱做「守牛調」的民謠曲調，而滿州鄉民謠協進會的成員在演唱恆春調民謠時也常演唱這個曲調。「守牛調」是個相當歡樂活潑的曲調，請參考譜例一。

我在民謠採集過程中，發現有些演唱者並不知道自己唱的曲調名稱，而在必須請別人用琴伴奏時，演唱者將曲調旋律哼出來，伴奏者再就其旋律判別屬於那一個曲調。另外，滿州鄉鍾明昆也表示，他早年找老一輩的演唱者錄音時，請他們唱「牛尾絆」，演唱者往往不知道「牛尾絆」是哪一個曲調，而必須說「唱曲」。由此推測，這些曲調的名稱，很可能是曲調形成並傳唱一段時間後才附加上去的，因而產生了演唱者不知道曲調名稱或一個曲調有不只一個名稱的現象。

有關恆春調民謠介紹，在此以「思想起」、「四季春」、「五孔小調」、「平埔調」、「牛尾絆」等五個曲調為主，曲調名稱的由來、起源及音樂特色略述如下：

一、思想起

思想起的歌詞為每首四句，每句七字，其特色為歌詞之前另加上「思想起」三字之演唱。歌詞以外固定附加的字，除了「思想起」三字，在第二、三、四句句末還會固定地加上「呀喂」或「哎喲喂」等聲詞，並且這些固定附加的字，都有固定的旋律音形(請參考譜例二)。

許常惠「恆春民謠思想起之比較研究」一文，對於「思想起」的產生



，認為有二種說法，一說是最初由大陸移居至恆春地區的工人，因思鄉而唱起(依據郭賜郎編著之《恆春風光》所述，瑯嶠設縣後，大陸移民日益增多，當時汕頭人巫阿東、巫永生父子，與同鄉多人在跳石山頂燒木炭為生，為抒發思鄉之情而譜成「思想起」曲調)；另一說法則是原移居台灣西部平原的漢人，進入恆春地區開拓，因思鄉所唱(許常惠1974：17)。因此，「思想起」可能是墾拓的漢人自大陸帶來的曲調，或移居台灣後創作的曲調，至於曲調產生的年代，約在恆春設縣(1875年)前後。

恆春鎮張新傳表示，「思想起」應是「思想枝」之誤，像當年來台墾拓的先民在山上伐木燒炭時，因見恆春山區有極多相思樹，其樹枝類似家鄉的柳枝，而興思鄉之情，所以唱出「思想起」曲調。雖然，在恆春絕大部份演唱者在唱此一曲調時所唱的語音確實較接近「思想枝」的發音，但從曲調名稱的來源觀察，自「相思樹的樹枝」而成為「思想枝」的曲調名稱之說，顯得有點牽強。因此，本文仍採一般人較熟悉的「思想起」作為曲調名稱。

另外，車城鄉林添發表示，鄭成功領台即有「思想起」的傳唱，「思想起」的曲調還有「公、母」之分，「母的思想起」由鄭成功的宮女傳入恆春。從恆春地區的墾拓來看，「思想起」產生於明鄭時之說並非不可能，但當時漢人的拓殖區域分布零散，即使該曲調已形成，傳唱的範圍也是相當有限的，而所謂鄭成功宮女傳入「母的思想起」之說的可信度則令人懷疑。

以上的說法雖各不相同，但「思想起」形成並流傳於移墾的漢人之間，應是沒有疑問的。至於曲調是移墾者自大陸故鄉帶來，或是移居於台灣後創作出來的問題，許常惠在〈恆春民謠「思想起」之比較研究〉一文中認為在沒有證實「思想起」來自大陸那一個歌調之前，應將它視為早期漢人移居台灣後唱出來的曲調，本文傾向這一個看法。

二、四季春

四季春歌詞也是每首四句，每句七字。在恆春調民謠中，尚有所謂「楓港調」的曲調者，其實是「四季春」的唱法之一。接林添發所述，由於

楓港居民演唱「四季春」時，在旋律上較為不同，具有地方性的特色，因而稱為「楓港調」。「楓港調」和「四季春」最明顯的差別，在於「楓港調」第一句音唱得比較低，請參考譜例三a及三b，其中三b即為「楓港調」唱法。「四季春」名稱的說法，大致有兩種。第一種說法，可以車城鄉董延庭的解釋為代表：所說「四季春」是指恆春四季如春，曲調名為「四季春」即是「恆春調」之意，在恆春地區較普遍地流行這個說法；另一說法，則為車城鄉林添發所述，他認為「四季春」實為「四句春」(在此，「春」為「有餘」之意)，這一說法應是林添發個人之見。

林添發對「四句春」的解釋為，歌詞雖係每首四句每句七字，但在演唱時，旋律的安排實際上是第一句四，第二句七字(歌詞的第一句末三字加第二句前四字)，第三句三字(歌詞的第二句末三字)，第四句七字(歌詞的第三句)，第五句四字(歌詞的第四句前四字)，第六句三字(歌詞的第四句末三字)，旋律的句子(以下稱為「樂句」)與句子之間，以月琴的中奏與過門區隔。由於樂句比歌詞的句數多，所以稱為「四句春」，即四句之後還有餘之意。觀察林添發所唱的「四季春」，在樂句安排上，確和上述規則相符，但其他演唱者所唱的「四季春」和林添發所述的規則並不相符，因此所謂「四句有餘」的說法是否能成立，仍有待商榷。

三、五孔小調

在恆春地區，五孔小調有兩種不同的演唱形式，一種是把曲調旋律唱成五句的形式，一種則為四句形式的演唱，但歌詞還是四句七字，五句的唱法只是把第四句歌詞重覆，並把旋律略加改變而成。

「五孔小調」和「思想起」、「四季春」曲調不同之處，在於「思想起」、「四季春」的主要流傳地區在恆春地區內，「五孔小調」卻非恆春地區獨有的曲調。雖然，「思想起」的旋律在台灣各地流傳著，但這個曲調發源於恆春地區殆無疑問，「四季春」曲調則未見流傳於其他地區，是恆春地區特有曲調；「五孔小調」從名稱、曲調結構上觀察，都可以發現這個曲調並非恆春地區特有。從它和流傳於台灣歌仔類的「七字仔調」的相似性來看，恆春地區的「五孔小調」應是歌仔類曲調傳入後衍生的。

至於「五孔」名稱的來源，恆春鎮張石吉表示，「五孔小調」是在原來四句歌詞的曲調基礎上，將第四句歌詞唱兩遍，而形成五句形式的曲調，所以稱為「五孔」，亦即，「五孔」是指曲調為五句形式而言；然而，在民謠採集時可以發現，「五孔小調」唱成四句者大有人在。

1967年「民歌採集運動」的錄音中，陳達演唱「五孔小調」時，曾說明「五孔」的「孔」是用琴的「孔」。從他的說明似乎可以建立一個假設，用琴伴奏「五孔小調」時為四度定絃，外絃為1a則內絃為其下之mi，在調音時，按月琴外絃第五品(第五孔)的位置可以得內絃高八度的mi音，藉以定音，「五孔」之名是否由此而來？以上兩個說法都有待進一步查證。

四、平埔調

目前平埔調在恆春地區雖多以四句形式演唱，但分析其曲調旋律，可以發現該曲調其實只有兩句，這兩句旋律可以反覆演唱以符合四句七字的歌詞形式。在1967年「民歌採集運動」的錄音中可以發現，恆春鎮吳知尾、陳達等人演唱的平埔調詞曲均為兩句，由此推測，四句形式的平埔調是在兩句形式的基礎上發展的。

在恆春居民的口中，「平埔調」這一曲調其實有不同的稱呼，關於其來源說法也不一，但這些說法都顯示了平埔調和原住民的歌謠淵源極深。「平埔調」另一個常見的名稱為「台東調」，但據滿州曾辛得表示，「台東調」其實是恆春人到台東開墾唱出來的，稱為「台東調」並不恰當，恆春鎮吳知尾也有相同的說法(許常惠1991:13)。

在1967年「民歌採集運動」的錄音中，陳達唱「平埔調」時，表示該曲調為「台東縣卑南鄉八社的調」，以陳達有多次往返台東恆春的經歷看來，他的說法似乎不能完全否定；同一錄音中，吳知尾在演唱「平埔調」前，則表示這個調以前的人稱為「傀儡番調」。此外，墾丁里張新傳則表示，在思想起尚未流行前，「平埔調」便已在遍佈恆春地區平埔的原住民之間傳唱了，因此稱為「平埔調」。如果張新傳的說法無誤，那麼他所指遍佈恆春地區平埔的原住民可能並非一般習稱的「平埔族」，而是住在平地的排灣或卑南族，因為在恆春地區的原埔族，其分布並沒有多到遍佈

恆春地區平埔的地步，並且，屏東地區的福佬人對居住當地的平埔族人的慣用稱呼為「山腳人」(潘英1992:207)。所以，探討「平埔調」來源時，不能因為「平埔」兩字，便直接斷定該曲調來自平埔族。

以上幾個說法間雖存在著矛盾，但都一致指出「平埔調」來自原住民曲調，而對於該曲調來自哪一族會有不同說法的現象產生，也正反映了恆春地區族群之複雜。同時，本文也不排除「平埔調」來自台東的可能，因為恆春和台東在開發過程中關係極為密切，卑南族、阿美族、平埔族在兩地間的遷移有史可證，這個曲調自恆春傳入台東或自台東傳入恆春都有可能，但從傳唱的情形來觀察，將「平埔調」視為恆春調民謠之一是沒有疑問的。

民國41(1952)年8月，滿州鄉曾辛得首次於「新選歌謠」上發表「耕農歌」，該曲係由「平埔調」改編而來，藉著「耕農歌」的發表，「平埔調」開始流傳於恆春以外的地區。其後，「平埔調」甚至被改編成「三聲無奈」及「青蚵仔嫂」等歌仔戲曲牌、城市歌曲，而進入城市在台灣各地廣為傳唱，許常惠〈從「台東調」到「青蚵仔嫂」的蛻變談台灣福佬系民歌的保守性與適應性〉一文，對「平埔調」的演變有相當詳盡的探討(許常惠1991)。

五、牛尾絆

牛尾絆曲調，詞曲均為二句，每句字數不一。「牛尾絆」的演唱，旋律極為綿長，通常不用月琴伴奏(請參考譜例四)。

「牛尾絆」名稱在許常惠、史惟亮的田野調查日誌及講述中，記為「牛母伴」或「牛尾擺」，都是以接近「gu-boe-phoa~」台語語音的字標記，在此記做「牛尾絆」仍是依據此一原則，由於「絆」字讀音較「擺」更接近「phoa~」這個音，所以捨「牛尾擺」而用「牛尾絆」之名稱。

往昔，在恆春地區男女嫁娶時，「牛尾絆」曲調做為婚嫁前夕女方親朋、長輩和新嫁娘的答唱之用，因為一唱一答好像牛尾擺來擺去擺個不停，所以稱為「牛尾絆」，這是有關「牛尾絆」曲調名稱最常見的說法。滿州鄉鍾明昆則表示，該曲調名稱有另一說法，起於恆春地區以農為本，牛

隻是常見的家畜，看牛的人要使成群的牛隻移動時，通常把母牛放在隊伍前，因此母牛之後常見成群的牛；演唱「牛尾絆」時，由於一唱就唱個不停，很像母牛後面帶著一群牛，所以稱為「牛母伴」。

鍾明昆綜合「牛尾絆」演唱者對此一曲調來源的說法，認為曲調來自滿州鄉里德村的原住民，這個曲調最初在滿州鄉傳唱時並沒有歌詞，僅為旋律的哼唱，所以稱為「唱曲」，後來用在嫁娶時，才稱為「牛尾絆」。以「牛尾絆」和其他恆春調民謠互相比較，可以發現「牛尾絆」在歌詞與音樂形態上，與其他曲調均有顯著不同，因此「牛尾絆」來自原住民曲調之說似有可能。

詞曲中的族群形象

在恆春地區，演唱恆春調民謠者，有閩南人、客家人、以及原住民和漢人通婚後產生的混合族群(例如陳達即表示其祖母為原住民)等，這些族群間所唱的歌詞，大體上看不出什麼足以顯示其族群差異之處，甚至在歌詞內容上，可以說是以福佬系閩南人的意識形態表達為主。不論從音樂或歌詞來看，我們都不大容易看出客家文化對恆春調民謠構成的影響。在我採集的歌詞中，可以較明顯地看出客家人特色的，可能只有一首牛尾絆，歌詞中說到：「父母生我憨慢人團兒，後日到人許[那裡]一百支鎖匙交互你[交給你]」。山根勇藏《台灣民俗風物雜記》中提到：「她們[按：指客家婦女]確實掌握了家裡所有的鑰匙，而鑰匙所在的地方，就是權力所在的地方，客家婦女對於家庭，實在有絕大的權力」，因而山根勇藏說，在客家人的村落裡，常見到客家婦女腰間掛滿鑰匙，會讓外人以為她們開了鑰匙店(山根勇藏1989：97)。這首歌詞是在以客家人居多的滿州鄉採集到的，對照山根勇藏的說法，或許它可以視為具有客家文化特色的歌詞。

恆春調民謠中提到原住民的歌詞，仍是出於漢人的本位主義，而稱之以「番」。例如，「卜去台東路彎彎，玉里對齊七腳川。台東滯久百百款，娶某生團一半人一半番」，及「卜去台東不通滯甚高，後擺生團半生番」，這些歌詞對原住民都帶有輕視的意味。有關原住民事物的歌詞則有：「水錦開花白泡泡，黑麻開透垂落溝。自娘一身度到老，擔籃未起有絲扣」

，其中，「絲扣」一詞即是原住民背物用的網袋。此外，我們幾乎看不到有關描述族群特色的歌詞。由此可見，歌詞中並未就恆春地區族群的複雜性加以發揮，恆春調民謠的歌詞內容所呈現的地方特色，可以說是透過漢人的觀點所表達出來的。

然而，從音樂方面來看，我們或許可以看到一些族群融合的蛛絲馬跡。我們可以從三方面來看：

一、曲調來源

從以上各曲調的介紹中，可以肯定其來源的，只有「五孔小調」，而也只有這個調可以被完全排除和原住民音樂的關聯。「五孔小調」在車城、恆春、滿州三個鄉鎮間演唱風格的地域性差別並不明顯，而其他各調在這三個鄉鎮間演唱的風格則可以看出明顯差異。我們可以發現，一些流傳全台灣的閩南歌謠，例如「七字仔調」，通常不太看得出各地具有地域差別的演唱，顯示這類歌謠在傳入台灣前就已經發展完成了。從這樣的比較，我們可以推測，恆春調民謠曲調大部分是漢人移居恆春後發展出來的，其中或許有借用原住民音樂元素者。從我們可以採集到的有關這些曲調的來源傳說中，我們尤其可以看到很多說法都指出「平埔調」和「牛尾絆」可能來自原住民。

二、曲調特色

從曲調結構來看，「牛尾絆」和「平埔調」都是屬於兩句式的歌曲，雖然「平埔調」在歌詞形式上看起來是四句式的。從流傳在台灣閩客民歌大多是四句式的歌曲這個特質來看，我們有理由懷疑這兩個曲調並不是來自漢族的歌謠。這兩個曲調特別盛行於原住民比例較高的滿州鄉，同時，滿州鄉流傳的「守牛調」（請參考譜例一）在曲調上也是兩句式。這三個曲調在滿州鄉特別受歡迎，我認為並不完全是巧合，或許惟一合理的解釋是它們都可能和原住民有關。

三、音樂風格的地域性差異

如果拿原住民人口比例較高的滿州鄉和較早有漢人墾居的車城鄉做比較，從月琴的使用及歌唱風格的比較，我們可以明顯地看出兩個鄉的恆春調民謠演唱上的差異。這樣的差異或許跟兩個鄉的人口組成有關。

在車城、恆春、滿州三個鄉鎮中，車城鄉的月琴彈奏是最細膩的，相反地，滿州鄉的民歌演唱通常並不使用月琴伴奏。很明顯地，月琴是漢族樂器，從月琴的使用情形看來，原漢人口比例的不同，對兩個鄉的音樂風貌的呈現也有一定的影響。在演唱風格上，前面提到的「牛尾絆」，特別盛行於滿州鄉，而滿州鄉民演唱「牛尾絆」時，又常在其中使用「中立三度」，例如在譜例四中，我們可以發現do的音高稍高，但又不是升高半音的do，因此它和mi形成一個既非小三度也非大三度的音程，稱之為「中立三度」。這個音程的使用在台灣的漢人音樂中極少出現，或許它是受了原住民音樂的影響。

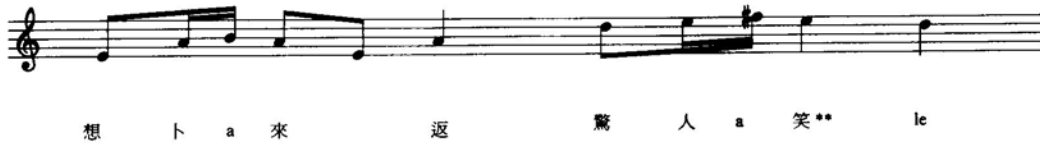
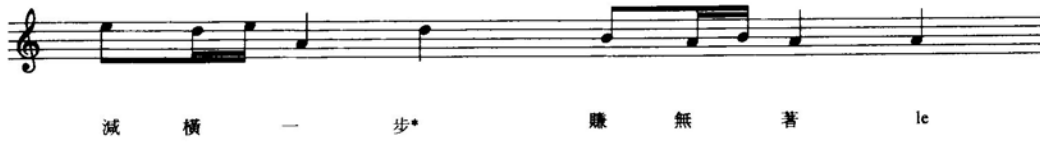
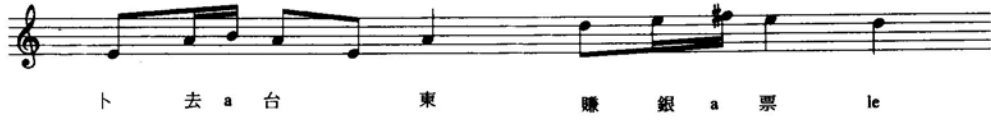
結語

歸納本文的討論，我們可以發現：從歌詞來看，恆春調歌謠呈現的是以閩南系漢人為主的觀點；從音樂來看，我們似乎可以看出原住民音樂遺留的痕跡。整體來看，客家的元素在恆春調民謠中並不明顯，這或許和客家人習於扮演「隱性族群」的趨向有關。

我認為，被歸類為福佬系音樂的恆春調民謠中，可能含有的原住民音樂元素顯示出恆春調民謠是一種不同族群文化互相融合的產物。在這種文化合成的產物中，我們其實不容易從其中切割出哪一塊是屬於漢族的，哪一塊又是屬於原住民的，因此我不認為旋律或節奏的比較分析有助於瞭解音樂中的族群元素。我們比較有把握的，只能是從音樂行為及和音樂表演的相關分析中尋找一些蛛絲馬跡。然而，僅僅是這些蛛絲馬跡，也足夠提醒我們，台灣音樂的豐富來自於不同的文化元素。我們固然可以發現各族群的音樂都各有其特色，但我們也不要忘了，各族群的音樂都會互相影響。從各族群音樂的特色及族群間音樂的相互影響，我們不僅看見恆春族群的複雜風貌，也看見台灣文化的多元面貌。

譜例一 守牛調

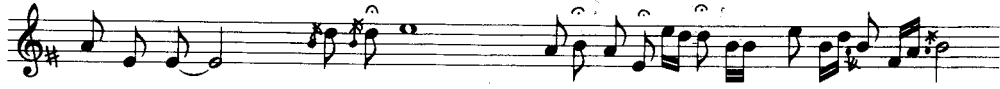
滿洲鄉張日貴唱
1992.8.19錄音



*減橫一步：少跨一步。 ** 驚人笑：怕別人笑。
姑不而終：不得已。 *互人招：招贅到別人家。

譜例二 思想起

恆春鍾陳達
1971 史惟亮錄音



he 思 a 想 a 起 第 a 一 屆大*就是 天a 合 a 地



ia 第二 屆大 就是 老母 li 親 老 父 a a oe



ia 不 信 linle 大家a 就加 想詳 a 細** a oe



骨 頭 就是老父互 咱 這個 肉 就是 老母 的 ia a oe

*屆大：最大。 **就加想詳細：就給他仔細想。

譜例三a 四季春(一、二句)

滿州鄉鍾萬枝
1991.9.14錄音



a 竹筍 離土 a si 目目 柯* 移山倒海 樊梨 a 花

*柯：指竹筍過熟了。

譜例三b 四季春(一、二句)

滿州鄉張碧蘭
1992 陳英錄音



he 竹筍 a li 離 土 a oe 目目 a 柯



移山 a 倒海 i ia chia 樊 a 梨 花



民謠中的族群風貌

譜例四 牛尾絆

滿洲鄉張碧蘭
1990.2.10 滿洲鄉民謠協進會錄音

有 a 父 li 有 母 親 像

天 頂 a 一 lo 粒 a 星

無 a 父 無 母 oe 親 像

古 井 a ti 月 暗 e a 冥 a

參考資料

川上和一

1987 〈台東恆春兩廳轄區調查書〉。中譯本。《台灣慣習記事》第三卷下第12號，頁272-282 (日文原刊發行於1903年)。

山根勇藏

1989 《台灣民俗風物雜記》(中譯本)。台北：武陵出版社。

安倍明義

1987 《台灣地名研究》(中譯本)。台北：武陵出版社。

洪敏麟

1985 《台灣地名沿革》。再版。台中：台灣省政府新聞處。

洪敏麟等

n.d. 《台灣土著歷代治理(上)》。國立北京大學民俗學會民俗叢書17，民族篇專號2。

許常惠

1974 〈恆春民謠「思想起」之比較研究〉。《東海民族音樂學報》第一期。頁12-43。

1991a 《台灣音樂史初稿》。台北：大陸書局。

1991b 〈從「台東調」到「青蚵仔嫂」的蛻變談台灣福佬系民歌的保守性與適應性〉。《第四屆國際民族音樂學會議論文集》。頁12-25。

盛清沂、王詩琅、高樹籟

1977 《台灣史》。台中：台灣省文獻委員會。

屠繼善

1983 《恆春縣治(二)》。台北：成文出版社(據清陳文緯主修，屠繼善總纂，清光緒二十年修，修史廬抄本影印)。

幣原坦

1944 〈琉球台灣混搖爭論的批判〉。林勇譯。收錄於《台灣安平調查研究》。台北：東方文化書局。

潘英

1992 《台灣拓殖史及其族性分部研究(下)》。台北：自立晚報社。

衛惠林等

1976 《台灣土著各族分布》。國立北京大學民俗學會民俗叢書15，民族篇專號2(中國民俗學會景印)。

《醉八仙》在傳統劇種間的文化風貌探討

/林國義*

傳統戲劇中扮仙戲部分對於演出的意義最為重要，這將根究於演出動機與請戲者（請主）的心態。一般而言，傳統戲劇的演出大多與神祇誕辰、廟宇慶典或節慶等有關聯，故延請劇團演戲理當是演給神祈欣賞，而一味的搬演一般劇目似乎對神祇有些不適，然扮仙戲的加入恰如其分地彌補此一缺憾。

時代、社會不斷在演變更異，這也表現在傳統戲劇的文武場上。文武場樂器的替換與轉變，直接影響的便是演員的唱腔，每項樂器皆有其特殊音色，換言之亦皆有其表現力，而新的樂器是否能表現出原有之唱腔風味值得我們去探討。另外，來自新一代樂師的加入，然這些樂師不乏有些具現代化音樂理念，甚至他們皆深受西樂觀念，相對的在音樂表現上也多少有些異變，本文將以扮仙戲中之醉八仙為例，加以分析、探討此一論題，並從文化面向切入，進而探討這些演變與轉化對醉八仙在此一情形下的各種演出風貌。

關鍵字：傳統戲劇、扮仙、醉八仙、文武場、文化

前言

臺灣傳統戲劇中的歌仔戲與布袋戲，其演出形式大致分為「內臺戲」與「外臺戲」¹兩種。「內臺戲」因以職業演出為主，欣賞的對象為購票進場的觀眾，而「外臺戲」演出則主要賴於「請戲」的動機²，早期臺灣民間的戲劇表演，在信仰與宗教儀式上可以得到相當大的演出空間，然而演戲最大的目的與其說是娛神不如說是「人神共樂」（王嵩山 1997：249）。

外臺戲在正戲演出前，依照慣例必須先行搬演一齣「扮仙戲」，而此劇包含兩戲三段，即神仙戲、人間戲。神仙戲便是扮仙戲，目的是作為人

* 高雄中華藝術學校音樂科兼任教師嘉義縣志修音樂—戲劇特聘助理

¹ 而這種區分並非最精細的歸類，以曾永義(1993)、王嵩山(1997)、葉嘉中(2004)等撰述則內臺戲可再仔細分類，如：戲院、賣樂團、電臺（廣播）、電視等等，惟選擇內外臺分類之目的為突顯本文主題「扮仙戲」的演出動機，在此一分類除了演出舞臺差異外，尚有一些社會背景、演出變化等因素存在，此方面敘述已有多篇文獻參考，故在此不多贅述。

² 如：小兒滿月、新居落成、神佛誕辰、謝神還願…等等王嵩山（1997）

神間直接的溝通，除了讓神祇明白請主的心意外，更能直接受到神祇的祝福及賜福。而其中人間戲為人們對理想的一種憧憬，加官晉爵、金榜題名、洞房花燭等，每一項不都是人們最為追求的人生目標，藉由戲劇的演出除了能表現出對神祇的訴願外，更可由舞臺上扮演神祇的演員迴向予觀眾，這是一種互補與條件交換的心理，而人間戲又分成加官（或封王、封相、卸甲）以及金榜（又稱團員），此即所謂「三齣」或「三齣套」，這是臺灣傳統戲劇一般在外臺演出的程序。然就上述所探討我們可得知此一戲演出之重要性必大過正戲，就其對於演出動機而言即便天候惡劣也需將扮仙戲演完，當然此一情形下就算是不搬演正戲請戲之主家也會付上全部之戲金（范揚坤1995：13-15、林茂賢1996：10-11、王嵩山1997：140）。是故民間以「醉八仙半棚戲³」、「加官禮恰濟過戲金銀⁴」等形容其搬演的價值性（林茂賢 1996：73-74）。而這與我民族對神祇較為敬重有著密切關聯，如上文所言，請戲的主要動機與神佛誕辰、謝神還願…等有關。至於為何扮仙戲需在正戲之前搬演，而又當請戲動機為神祇誕辰時，劇團必須於神祇誕辰日前一天子時前後加演扮仙戲，這些是屬於文化方面的論題，故而本文將就扮仙戲之文化層面切入，將扮仙戲與傳統戲劇種種文化共融現象剖析，進而針對其中《醉八仙》一齣之文武場音樂與樂器作為主軸，探討扮仙戲在融入各劇種後不同的表現。另一方面，也分析各劇種文武場因時代變遷之現象，樂器的演變、乃至於使用曲牌的變化，探討這些現象對於扮仙戲是否有直間接影響。

本文之論述將以實地採訪資料為主，其他文獻資料則作為佐證與對照，採訪對象亦以南部地區較為活躍之劇團為主，採訪考量依據則以：劇團活躍度、傳統文化認知度、團員資歷與素質、演出品質等為依準，目的為求文章陳述之客觀與價值並重。而文化的探論面向具有多面性，惟本文將就扮仙戲文化、醉八仙音樂、醉八仙在各劇種表演風貌等三大部份探討，首先論述扮仙戲之文化面向，分析其歷史脈絡及在臺灣形成發展情形，並

³表示很貴之意，早期若搬演扮仙戲中之醉八仙其酬勞為戲金之一半

⁴因為好日子（即所謂大日）請戲的人多，故通常扮仙戲的禮金比演戲的戲金為高

探討扮仙戲何以融入歌仔戲、布袋戲，而其後又有何異同，最後討論扮仙戲之劇目，並舉幾齣常搬演之戲齣作一簡述。第二部分則分析扮仙戲之《醉八仙》音樂結構，分以：唸白、唱白、曲牌、鼓界（介）等四個部分論述。第三部分為本文之重點，除突顯傳統戲劇文武場對於演出之重要性外，並探討傳統戲劇在社會變遷下文武場的演變情形，將就樂器分別在不同劇種的演變討論，各劇種之文武場與演員在演出時的互動情形，進而探討文武場變化對於整個演出的影響。然後回到各劇種間《醉八仙》表現之異同性討論，此一部份主要探討各劇種如何在本身劇種特性下，呈現扮仙戲之《醉八仙》。最後結論部分將綜合上述分析與探討，以實地採訪之資料分析探討，剖析在文化變遷的洪流下，扮仙戲如何在演出上產生演變。

第壹章、扮仙戲文化

「扮仙」，就字眼解釋既是扮演神仙之意。吾人最易見及扮仙情形者惟戲劇的演出為之最，舉凡電視、電影及各種戲劇涉及神祇（仙）或者需神話處理之劇情等，隨著劇中故事情節或需有神祇（仙）出現的橋段，則需由演員裝扮神祇之角色。另又在傳統戲劇，如：北管、布袋戲、歌仔戲等，在正戲⁵演出前亦需搬演之「扮仙戲」，以上是演員在戲劇中裝扮神祇最常見的情形。然在我國傳統觀念裡，神祇是神聖與超俗的象徵（allegory），即便是在戲劇的演出中亦然，在一些較為正式演出之戲中，若有需演員裝扮神祇的橋段，在傳統上扮演神祇的演員將或多或少有些禁忌，如數年前紅極一時的電視劇「包青天」，飾演戲中要角「包拯」的演員金超群，在錄影期間與其妻暫停一切夫妻較為親密之舉，甚至分房而眠。另在傳統戲劇演出扮仙戲後之加官，當演員手捧面具後即不可說話，否則將會失聲。又如演員得知將飾演鍾馗時其他人即不可稱呼扮演者名字，且演出前三天起不可食葷，亦不可與妻子同房睡更不可接近女色（王嵩山 1997：162-163）。

從以上幾項禁忌可得知我們傳統觀念上對神祇的敬畏，這在從事戲劇

⁵ 正戲：傳統戲劇主要演出之戲碼

演出的演員身上表現的更為明顯，然而這種情形我們將可視為文化現象的表現，而文化或亦隨時代與社會的轉變而有所更異。在歷史上，如明代對劇團演員角色有著相當嚴格規定，禁止演員扮演歷代帝王后妃、忠臣烈士、先聖先賢等角色，且僅能飾演神仙道扮、孝子順孫…等等，即使連收藏相關文章、讀物、或劇本亦不可行。《大明律》：「凡樂人搬做雜劇戲文，不許裝扮歷代帝王后妃、忠臣烈士、先聖先賢緣像。違者杖一百。官民之家容與裝扮者與同罪。」（余從 等1993：156-157），當然這是一個因人為或者政治因素所呈現的文化現象，也僅代表某個階段的時代背景。惟我們以歷時性（diachronic）探究這些演變的現象，從這些現象我們可明確的了解到，無論人們或者戲劇演出角色對於神祇的敬仰，應屬於文化層面的論題。

回到扮仙戲，我們發現在早期的歌仔戲與布袋戲並沒有扮仙戲演出，這個事實在一些文獻記載中多有陳述（劉秀庭 1998：4-5、葉嘉中 2004等），然又據從一些老藝人的訪談得知此二劇種之所以有扮仙戲的搬演，尤其是歌仔戲乃是基於市場及請戲者之需求才增加的演出。首先分析早期演出場域，我們舉歌仔戲為例，歌仔戲在形成大戲之後便進入了劇場⁷演出，而如上文所述在劇場的演出，其主要為搬演給購票進場欣賞的觀眾看，對演出意義上乃是純粹凡人的娛樂，是故演出節目便以一般戲齣即可，這個情形同時出現於歌仔戲與布袋戲，惟布袋戲乃因政治因素才進入劇場（林文懿 2000：71、78-80），或就此一情形而言，我們可理解扮仙戲何以先前不見於歌仔戲與布袋戲。然而隨著電視、電影的介入與普遍後，劇場票房遂逐漸每況愈下，劇團為求生存又從劇場走出了外臺。出了劇場首要當然是尋求請戲者以圖生存，而此時臺灣的宗教信仰之文化對於這些劇團便產生了相當的助益，由於一般請戲動機大多與宗教信仰有關，如：神祇誕辰、廟宇慶典、節日等等，劇團為迎合請戲者心理於是便融入了北管的扮仙戲。然為何扮仙戲會在劇團走出內臺後被吸收至這些劇種內，這是一

⁶訪談：2005/04/11，朱森田（資深布袋戲布偶操作師）
2005/07/16，陳春治（資深歌仔戲藝人）

⁷劇場：即所謂的內臺戲（本文以下稱內臺）

個耐人尋味的論題，惟總括而言這是一個文化現象，以下我們即以幾個文化層面探討此一論題。

第一節、文化脈絡

扮仙戲在臺灣傳統戲劇並非一開始便依附於各劇之間，而今日我們所見到的扮仙戲又大多屬於古代之神仙戲，且我們從文獻中各種戲劇之戲齣亦可發現，神仙戲本身即為戲劇演出戲齣之一種，據元·鍾嗣成《錄鬼簿》、明·無名氏《錄鬼簿續編》及朱權《太和正音譜》等記錄，在金院本與北雜劇據目中便已有〔瑤池會〕、〔蟠桃會〕、〔呂洞賓戲白牡丹〕、……等等神仙戲（張庚、郭漢城1992：86-89）。另八仙的傳說甚早，唐代已有《八仙圖》與《八仙傳》，惟其中哪八位人物尚未固定。除我們所熟知的八位外，尚還有徐神翁、張四郎、風僧壽、元壺子（又有玄壺子之稱），然而若不限定小說、戲劇，則民間還有賀蘭仙……等等。至於八仙的確定，文獻上較早記載於明·吳元泰《八仙出處東遊記》，以及湯顯祖的〔邯鄲夢〕一劇之中（趙景深1938：70-72）。

然而本文所謂「扮仙戲」相較於戲劇之「神仙劇」定義上將有所差異，傳統戲劇之扮仙戲所指為正戲前之戲齣，並非單純的神仙劇，雖這些扮仙戲亦為表演戲齣其中之劇，惟以文化語符（Culture symbol）而言，其所代表之象徵性（allegory）是有所差別的，德國哲學家黑格爾就曾說過：「意義就是一種觀念或對象，不管它的內容是什麼，表現是一種感性存在或一種形象」（黑格爾 1979）。神仙劇主要為敘述、搬演神祇事績或者故事，然扮仙戲在演出意義上所表現的是一種人神之間的交流，或可進一步說它所表示的是神直接對於人們的溝通與賜福，這在《醉八仙》一齣中尤其明顯，醉八仙在演至近尾聲（金母宴請八仙之僑段）時，將向演出場域外或舞臺下拋灑「仙酒」（或稱八仙酒）、「仙果」（餅乾、糖果、零錢、……等等），而人們對於演員所拋灑之物品亦爭相搶拾，為的僅是沾一些「仙氣」。是故傳統戲劇在選擇扮仙戲之劇齣時將有其選擇邏輯，此一方面敘述陳瓊琪在其學位論文稍有論及（陳瓊琪 1997：72-73）本文不再贅述。然筆者認為扮仙戲與神仙戲仍需有所區別，兩者雖皆搬演神祇故事

或主角皆為神祈，惟扮仙戲具有人神之間直接的互動，它所表現的是一個功能符號（sign-functions），其搬演內容、情節、唸白等對於請主或者觀眾亦具有相當之靈效性（efficacy），故亦有相似於儀式之功能。

第二節、傳統戲劇與扮仙戲之關係

就演出而言扮仙戲是如何與傳統戲劇結合？又為何成為演出之主要部分？這是個頗具探討的論題。然我們從元雜劇之度脫劇⁸戲目發現，其中與八仙相關者竟佔約三分之一，而陳玲玲則認為扮仙戲始於元代之度脫劇與明代之慶賀劇（陳玲玲 1981：61-63），既是如此扮仙戲之萌芽應有其相當之年代，惟扮仙戲何時開始形成並與正戲明顯區分，目前尚待資料之蒐集與考證。然就臺灣傳統戲劇而言，扮仙戲可較為確定由北管劇演出，隨後則是布袋戲的跟進，最後因生存關口連歌仔戲也加進了扮仙戲的演出。

然而就以野臺戲演出機制而言，在臺灣傳統戲劇演出時機十之八九皆與神祈誕辰及廟宇節慶有關。在此一環境下，為迎合請主以及應景之故，搬演扮仙戲似乎是一個趨勢，對於我們的信仰與文化而言，扮仙戲與野臺的結合是可以理解的，以下就扮仙戲與各傳統戲劇關係探討。

（一）北管——傳統扮仙戲創始者

本文所舉之臺灣傳統戲劇中以北管傳入時間最為早，約於清康熙前後（1662）是由官商所聘請而流入臺灣，此時傳入臺灣的音樂上有屬泉州腔的南管，然而北管戲的故事題材較為廣泛，其包含了英雄豪傑、忠孝節義、歷史傳說等等都有，而且北管音樂高亢熱鬧，適合各種婚喪喜慶的場合，因此頗能獲得一般觀眾的喜好。俗話也說：「吃肉吃三層，看戲看亂彈」，亂彈一般所指的就是北管戲，以滋味鮮美的五花肉來比喻北管，可見它受歡迎的程度了。

⁸此一名稱最早由青木正兒所定，其詮釋道：「『神仙道化』不消說是取材道教傳說的，就現存作品來看，則有兩種：一種是神仙向凡人說法，使他解脫引入仙道，一種是原來本為神仙，因犯罪而降生人間，既至悟道以後，又回觀仙界。我私自意把前者稱之為度脫劇，把後者稱為謫仙投胎劇……」（見元人雜劇序說頁32，長安出版社，民國六十五年）

北管演出形式有排場⁹、陣頭¹⁰、臺戲（北管戲）¹¹等，而扮仙戲在北管而言屬排場或者臺戲之戲齣，尤其以排場演出時有些樂團幾乎以扮仙為主要戲齣。另外我們從唱腔分析，臺灣扮仙戲使用之唱腔一般稱之為「官話¹²」，這與北管之唱腔幾乎是相同的，而嚴立模認為此一官話較類似於西南官話（嚴立模 1997：171-175）。另從文武場音樂觀之，各劇種文武場在扮仙戲所使用音樂亦為曲牌¹³體，由此更或可印證臺灣各劇種之扮仙戲為移植北管而來，是故我們稱北管為臺灣扮仙戲之創始者實不為過。

（二）布袋戲——最早的移植融合

布袋戲亦是由大陸傳入臺灣，其時間最晚於清·嘉慶年間（1796-1820），這個時期一些臺灣老藝人則稱之為「南管布袋戲」、「白字戲仔布袋戲」和「潮調布袋戲」，而此三者之間的性能方式除戲曲音樂較有所不同外，其它表現則並無太大之差異（林文懿 2000：35）。

就表演場域的演進探討，布袋戲與歌仔戲有著相似的歷程，它們同經過外臺、戲院、電臺（廣播）然後又回到野臺的階段。當然兩者在階段演變之原因是有所差異的，以進入劇院的因素論之，布袋戲之所以進入劇院乃是由於政治的轉移，我們回歸至當時之時空，因1947年2月間臺灣本島發生了種族間的衝突即所謂「二二八事件¹⁴」，而當時執政者顧及戲劇的演出

⁹排場：北管演出形式之一，演出時以頭手（板鼓手）位置為對稱點成門字形或圓形，左方為鈔拔類樂器，右方為鑼類樂器，再後接吹或文場樂器

¹⁰北管演出之另一種形式，用於廟會繞境或節慶遊街時

¹¹亦可稱之為野臺戲，其戲臺與歌仔戲同

¹²1、官場中的門面話。2、公共通用的語言。如：「北方官話」、「西北官話」、「西南官話」、「下江官話」。

¹³元明以來南北曲、小曲、時調等各種曲調的名稱。如山坡羊、折桂令等。

¹⁴1947年2月27日傍晚，台灣省專賣局台北分局的緝私員葉德根等六人，據報在太平町（今延平北路）一帶攤販中發現私煙堆積累累，遂再會同警察大隊四人，前往取締。在天馬茶坊附近與女煙販林江邁發生爭執並打傷林女頭部，引起群眾激憤，進而發生衝突；緝私人員為求自保，鳴槍示警，造成無辜市民陳文溪當場中槍身亡。2月28日上午民眾到省專賣局台北分局抗議，並搗毀辦公室，將內部物質移至路上焚毀。下午，憤怒的群眾集結於行政長官公署前示威，遭公署屋頂上憲兵用機槍掃射，死傷數十人，全市騷動，停工罷課。這些事情透過廣播傳遍全島，遂引起各地台灣人向政府的抗議，以及攻擊外省人事件。直至3月8日國府軍隊登陸台灣，展開殘酷的鎮壓，事件遂逐漸平息。此即為二二八事件。根據當時官方資料，認為是台灣人受共產黨的煽動、受日本奴化教育以及流氓鼓動的結果，而過程則是台灣人企圖叛變，殘暴的毆打外省人及其婦孺。但是，若根據英文或日文等外國資料的記載，則是台灣人民對陳儀政府嚴重的貪污腐敗，蓄積了相當程度的不滿，而在偶發的取締私煙事件中爆發。而全台各地抗議的過程許多軍警的任意開槍，造成人民多數死亡之例，其要求的則是以自治為主，其結果卻是換來政府對人民的欺騙，以及更殘酷不仁的鎮壓屠殺。（本文引用：靜宜大學助理教授蘇瑤崇之論述）

容易「聚眾」，且演出時常通宵達旦，加上以「臺語」表達的戲文更容易吸引群眾聚集圍觀，於是乎官方便以此為由而禁止在外臺的演出，這是布袋戲進入戲院的原因之一。然而進入劇院之後並非全然為負面情形，據資深布袋戲藝人朱森田先生的論述¹⁵，劇院的演出在觀眾必須購票方可入場觀戲的情形下，劇團的收入相較於必須仰賴逢年過節或者廟宇節慶有人請戲的情形要好一些，況且一齣戲尤其是「古戲文¹⁶」，通常一齣戲文會連演數日甚至個把月，起了故事開場便想看看情節發展過程，然而若無法一窺故事結局內又將是奪令人遺憾的事，就因此劇院內已經座著許多的「貼心觀眾」，更遑論爾後所增加的觀賞人口。當然，正所謂「花無百日紅，人無千日好」，隨著電視、電影的普及後，布袋戲卻形成了兩極化的結果。從布袋戲本身而言，藉由影視的傳播對於表演的重複性與觀眾的增加，有著相當的助益，一如當初的《雲州大儒俠—史艷文》，而即便現今日的「霹靂系列」仍擁有相當眾多的戲迷，對於演出之聲光效果與迎合觀眾口味，這是屬於較好的一面。然另一方面，多元的節目內容以及其他西洋藝術的介入，也多少左右著觀眾的欣賞口味，最為顯著的便是傳統、藝術與休閒三者間的定位問題，由於新的知識不斷地湧進人們的思維中，並且視覺欣賞上有了多樣的選擇，這無形中對於傳統藝術皆造成重大的衝擊，因為人們有了更多的選擇想看的表演或休閒消遣節目，此也導致了在劇院演出的劇團走向外臺，這個情形歌仔戲也有著相似的情形（邱坤良 1997：174-243）。

然而對於外臺布袋戲何時融入北管的扮仙戲並又如何成為演出必要之戲目，直至目前尚無文獻可指出確切之時間點，然我們今能從劇種傳入臺灣時間點與發展情形研判。布袋戲晚北管戲有百餘年之久，且當時情形北管戲亦已受大部分民眾喜愛，為吸引並拉攏觀眾，除了本身在戲文¹⁷多加著墨外，對於融入北管起著相當的作用。早期布袋戲以南管為主，其特色為

¹⁵ 訪談：2005/04/11，朱森田（資深布袋戲布偶操作師）

¹⁶ 亦可稱「傳統戲齣」，大多由傳統戲文加以改編之戲齣

¹⁷ 1、宋、元時代流行於我國南方的戲曲。2、泛指戲劇。現今則將泛指戲劇之「腳本」或稱「文本」或「劇本」等

輕柔優美且又和諧，加上原本戲文就有詞藻優雅、妙語如珠的優點，此一演出型式雖容易深獲讀書人及文人雅士的喜愛，然卻又無法得到中下層人士的青睞，於是強調武打的北管布袋戲便因應而生（林文懿2000：35-38）。而既然引入了北管樂，北管戲中最為受民衆與請主喜愛的「扮仙戲」勢必對布袋戲有所影響，在由廟宇節慶或者以謝神還願為主導的動機下，迎合人們敬畏神祇的心態同時也滿請主的優越感，布袋戲之所以會融入扮仙戲是可以推想而得知的。

（三）歌仔戲——因應「市場」的需求

本文所舉的三個傳統戲劇中，以歌仔戲形成時間最為晚。據曾永義研究指出，以民國五十二年所刊印並由李春池纂修的〔宜蘭縣志〕卷二·人民志第四禮俗篇第五章第三節「戲劇」所述：「歌仔戲原係宜蘭地方一種民謠歌曲，距今六十年前，有圓山結頭份人名阿助者，傳者忘其姓名，阿助幼好樂曲，每日農作之餘，輒提大殼絃，自談自唱，深得鄰人讚賞。好事者勸其把民謠演變成戲劇，初僅一二人穿便服分扮男女，演唱時以大殼絃、月琴、簫、笛等伴奏，並有對白，當時號稱歌仔戲」（引自 曾永義1993：28-29）。而其後在〔臺灣省通志〕中亦有提及相似之敘述，惟時間相差約十年左右，以宜蘭縣志推算歌仔戲形成時間約於民前十年，而臺灣省通志記載為民國初年。另外也有學者認為歌仔戲的形成，乃漳州薌江一帶的「錦歌¹⁸」、「採茶¹⁹」、「車鼓²⁰」等各種民間藝術所揉合而成的一種戲曲（陳嘯高 顧曼莊 1955、呂訴上 1961）。

相較於北管與布袋戲，歌仔戲一路走來的起起落落應較前兩者來的大。倘若歌仔戲為歌仔助所創之論述成立，哪麼從最初的「歌仔陣」到今日

¹⁸ 一種由福建南部民謠發展而來的曲藝，一般為四人演唱，初以月琴、三弦、洞簫等伴奏，後以琵琶代替月琴，加上揚琴、板拍等樂器。流行於福建西南、臺灣、東南亞華僑集中區。或稱為「什錦歌」。

¹⁹ 流行於江南各省的地方戲劇。最早出現於江西省南部九龍地區，隨後流傳於閩、粵一帶的客家地區，成為客家戲曲的代表，俗稱為「打採茶」。由小型的三腳採茶戲，吸收歌仔戲等地方戲曲的內容而發展成大型採茶戲。唱腔仍以客家山歌、民謠小調為主，內容多為歷史故事或民間傳奇等，深具地方特色。簡稱為「採茶」。

²⁰ 臺灣一種載歌載舞的小戲。

的演出形式止，其中演出形式包含了：歌仔陣²¹、臺戲、戲院、電臺（廣播）、賣藥團（落地掃）、外臺戲、…等等。在曾永義的《歌仔戲的發展與變遷》作中曾提及，據陳嘯高、顧曼莊與呂訴上的說法，歌仔陣演變成臺戲是一個偶然的機緣：「節逢酬神，搭臺唱四平戲，四平戲剛演完，舞臺空著，歌仔陣的演員趁機跑上舞臺就演，結果很受觀眾歡迎。」，從此「歌仔陣」漸漸由平地轉移到舞臺，此情形便是歌仔戲演出的第一個轉型。然而隨著觀眾的增加，一些戲班遂由子弟班發展成職業劇團，演出場域也由鄉下的野臺進入了城市的戲館，當然在此一發展過程中歌仔戲之所以如此迅速的演變，乃因它吸收了許多的「外江戲²²」演出內容，一如它在劇目上由本來的民間故事進而擴展到歷史題材，另在表演的功架、科白、文武場音樂、排場、演員的服儀及化妝等方面（曾永義 1993：45-46、54-55、王嵩山1997：84-87），也多吸收了許多其它劇種（尤其京劇）的長處，這對於歌仔戲進入劇場的本錢，甚至與其他劇種相較，就演出內容豐富性的競爭上，也起了相當大的助益。

然而究竟為何歌仔戲會由風光的舞臺流落於民間的野臺？此一演變與上述布袋戲情形頗有相似之處，而較詳細之敘述已有多篇研究論述，如：呂訴上²³、陳秀娟²⁴、曾永義²⁵、劉美菁²⁶、劉秀庭²⁷、郭美芳²⁸、葉嘉中²⁹……等等，因本文主要探討扮仙戲融入歌仔戲之機制，故於此不多贅述。惟從

²¹ 宜蘭人將流行於臺灣各地的車鼓戲用歌仔來演唱，而當此一演出在陣頭行列演出時便就被稱之為「歌仔陣」

²² 在臺灣泛指福建地區以外的劇種，如：京劇、四平戲…等等

²³ 呂訴上，〈臺灣歌仔戲史〉，《台灣電影戲劇史》，臺北：銀華出版社，1961·9

²⁴ 陳秀娟，《台灣歌仔戲的演變過程？一項人類學的研究》，國立台灣大學考古人類研究所碩士論文，1986

²⁵ 曾永義，《臺灣歌仔戲的發展與變遷》，臺北：聯經出版事業公司，1993·2

²⁶ 劉美菁，《由劇團看高雄市歌仔戲之過去現在與未來》，國立高雄師範大學中國文學研究所碩士論文，1995

²⁷ 劉秀庭，《「賣藥團」——一個另類歌仔戲班的研究》，國立藝術學院傳統藝術研究所碩士論文，1998·06

²⁸ 郭美芳，《通俗文化的構成與轉型：電視歌仔戲及其觀眾之研究》，輔仁大學大眾傳播學研究所碩士論文，2001

²⁹ 葉嘉中，《九〇年代台灣地區現代劇場歌仔戲研究》，東吳大學中國文學系碩士論文，2004

醉八仙

在傳統劇種間的文化風貌探討

資深歌仔戲藝人陳春治女士所述，歌仔戲的變化與政治、社會觀念、時代背景、視訊甚至科技有著相互的牽動。如上文所述，當歌仔戲失去劇院的表演場域後，以劇院為主的戲班一如布袋戲回歸於外臺戲的演出場域。然而以外臺戲的演出動機大多與神祇或者宗教有關，為迎合人們的信仰觀念與討好請主，外臺戲皆有所謂的「扮仙戲」，且已經形成前文所言「三齣套」之演出形式，相對的人們亦習慣於此一演出模式，並且此時北管戲與布袋戲對於扮仙戲的搬演已是相當的純熟與習以為常，然對於方加入外臺戲競爭的歌仔戲而言無疑是個考驗，而為了取得演出機會，劇團不得不接受扮仙戲的演出，於是乎有些劇團便開始學習北管的扮仙戲，進而融入於演出當中，然而其中演員的功架與作科、服儀、飾物等的設計，泰多是為了討好請主歡心而設計，當然有的也是為求舞臺上的美感，並無實質的科儀性或者意義³⁰。

第三節、戲齣

扮仙戲雖源於北管戲，然而為因應演出時機以及討好請主之需，各劇種間的扮仙戲劇目在經過長期發展後，礙於演出形式內外因素除常搬演的一些劇目（如醉八仙、三仙會、三仙白等）外各劇種皆有了消長的變化。一如現今布袋戲較常演出僅有醉八仙、三仙會（白）、天官賜福等戲齣，而北管目前僅存宜蘭縣的〔漢陽北管劇團³¹〕之臺戲有較多的搬演外，現今扮仙戲之演出幾乎僅剩「排場」形式，而北管排場較常演出的為三仙會（白）、醉八仙、天官賜福（北詞）、小八仙等。另綜觀本文所舉例之傳統戲劇中，以歌仔戲的扮仙戲齣最為多，並且在表演內容上也較為豐富多樣些，目前歌仔戲幾乎能搬演所有之扮仙戲戲齣。

筆者認為戲齣消長現象將與戲金、演出人員、舞臺效果、演出形式等，其相互間有著直間接關聯。我們從以上幾個關鍵項目的互動性探討，以

³⁰ 訪談：2005/07/16，陳春治（資深歌仔戲藝人）

2005/08/13，陳祥煌（新玉青歌劇團團長）

³¹ 據筆者對團長莊進才先生之深入訪談，該團先前名為〔漢陽歌劇團〕，其演出亦參雜歌仔戲，惟2002年彰化新美園王金鳳團長成仙後，莊團長為使北管戲能延續「香火」，因此更名為〔漢陽北管劇團〕，演出上亦以純北管戲為主（深入訪談：2005/09/04，莊進才）

目前南部一般劇團而言，在不削價情形下歌仔戲「肉聲³²」劇團每一日戲金約於六萬至數十萬元（端看演出人數與劇團名氣），即便削價也有三到五萬之多。而「錄音團³³」一般則在三萬元以下，甚至有劇團削到兩萬上下³⁴。至於布袋戲團，現今幾乎皆以錄音對嘴方式演出，如此在演出人員上相較於歌仔戲與北管動輒一、二十人來說顯的精簡多了，況且有些小型劇團亦以貨車改裝成活動舞臺，在省掉戲棚費後戲金更是降低了許多，目前小型布袋戲團每一天的戲金小日約五千上下，而大日通常會漲至一倍左右。大型布袋戲團小日約一萬五左右，大日亦將近一倍³⁵或更多。而北管我們以排場為例，北管團排場的「作場³⁶」費幾乎不分大小日，這是因為北管的演出本就與宗教活動有著密不可分的情形有關，是故有些廟宇遂字型成立北管團，如附屬於高雄左營豐穀宮的「安樂軒北管團」，以及屏東東港東隆宮的「大漢樂團」等。至於作場費，因演出方式不同以及與請主的交情有關係，請北管作排場演出的機制通常是請主與團之間的一種微妙關係，而這個關係牽涉到團的性質與所屬單位。以左營安樂軒為例，它是一個純屬子弟的北管團，然而又與同在左營的豐穀宮有相當密切的互動，若是豐穀宮有需要「樂」的時候安樂軒便會無條件以及無酬勞的演出，然而若是外來單位的聘請，作場費則多依請主自行斟酌，惟數目高低差異頗大，牌場可從無酬到一萬之間，出陣則在三萬左右甚至再高些。這是因為子弟團本身便不以營利為主，另作場費亦全數作為團的基金與開銷用之用，故請主的作場費除了是答謝演出辛勞外，另有「我與貴團結緣」及「贊助」的雙重意義，然團方也因此偶有回饋的表現（義務演出），如此遂造成作場費差異甚大的情形，這個現象也出現在一些屬於以廟成立的北管團身上。另外

³² 演員以真實聲音搬演劇中之唱、唸

³³ 事先將唱、唸與文舞場錄製好，演出時演員僅需作動作與對嘴即可，故又稱「對嘴團」

³⁴ 訪談：2005/07/16，陳春治（資深歌仔戲藝人）

2005/08/13，陳祥煌（新玉青歌劇團團長）

³⁵ 訪談：2005/04/11，朱森田（資深布袋戲布偶操作師）

³⁶ 北管團對演出的稱呼，而因排場並非演戲故不以「戲金」相稱，其又稱作「出場」「出陣」等

職業團就單純一些，通常以八至十人出場的話每場約一萬至兩萬之間³⁷。我們從以上關係分析，歌仔戲的戲金幾乎為傳統戲劇中較為高的一種演出，當然這也關係到登臺演出人數以及服儀道具等的問題，另外在與請主互動方面又無法與北管團相較，如此再次突顯前文所論及歌仔戲加演扮仙戲乃為基於市場競爭的動機。然而以歌仔戲、布袋戲、北管等三種戲劇分析，北管除卻臺戲演出有演員扮演神祇外，排場演出皆由文武場樂師兼唱唸扮仙戲中之唱詞及口白部分，另布袋戲的扮仙戲之神祇由木偶取代，兩者比起歌仔戲用「真人」扮演神祇的「臨場感」，就以扮仙戲搬演的意義而言，那種與神祇親近的感覺的確遜色了幾分，然而加上真人演出的功架、舞臺動作以及直接由演員唸出的吉祥話，以扮仙目的而言歌仔戲的確將之發揮至最高境界，以今年七八月間筆者於高雄旗津對連演五十天之真藝霞歌劇團作考察記錄，請主（靈元寶宮主持寇鴛鴦女士）要求該團於演出一系列劇情之「古路戲」³⁸，並於最後一天搬演「蟠桃會」一齣之扮仙戲，據該團團長負責人告知筆者，目前已甚少劇團搬演此一戲齣，然為達成請主任務遂臨時編排此一戲齣³⁹。我們從以上分析後可得到一個結果，今日扮仙戲之戲齣何以歌仔戲較多？蓋其因長期有著市場競爭的壓力驅使下，遂能養成學習並隨時編排戲齣，尤其是賴以生存的扮仙戲齣，另外一些具有其他劇種如京劇、粵劇等基礎的班子，自是可加入一些討好請主觀眾的演出內容，如醉八仙劇中李鐵拐以打狗棒配合葫蘆與演員功架排出「天下太平」等吉祥詞句，然而華麗的服儀頭飾以及生動的舞臺視覺效果，更是突顯出高於布袋戲數倍戲金的價值，當然，能演出較多的扮仙戲齣也是現今其生存與活耀本錢。

談到扮仙戲的戲齣，據筆者與王瑞裕⁴⁰老師的訪談，王老師告知筆者北管扮仙戲之戲齣總數可能有二十五出之多，另陳瓊琪碩士論文中記載有十

³⁷ 訪談：2005/08/20，黃龍裕（安樂軒北管團團員）
2005/09/18，魏水發（吉祥軒北管團團長）

³⁸ 又稱為「古冊戲」，以鋪演歷史故事為主

³⁹ 林國義：真藝霞歌劇團連演紀錄，高雄市旗津區靈元寶宮，2005/07/10—2005/08/29

⁴⁰ 臺北民族樂團團長

九齣（陳瓊琪 1997：36-37），而除卻不同版本也有十四齣之多。惟以目前一般各種劇團常搬演之扮仙戲齣情形而言，並無此二人所敘述之多，這或許牽涉到劇團對於扮仙戲認定的依準問題。以下就一般常搬演之戲齣及故事內容簡述之：

（一）三仙會

乃因某神祇千秋華誕，福祿壽三位神仙下凡為其慶賀。首先由福仙（大仙）上臺唱崑頭，唸定場詩，作自我介紹並言明今日為某廟宇某神明華誕，邀請二仙一同前往祝賀，然後祿仙、壽仙上臺，於是三仙乃駕起祥雲前往。繼而，福仙獻上魁星或喜神，祝福信眾金榜題名、一門雙魁，祿仙則獻上麻姑，祝福信眾壽比南山、富貴與天長，壽仙則獻上白猿或財神，祝福信眾長生不老、招財進寶，然後眾仙一同拜壽，再各歸天曹。

（二）三仙白

此劇情與三仙會大致相同，惟三仙白只有唸白並無唱腔。而三仙會加上四功曹⁴¹，三仙白則無。

（三）小八仙

是一齣簡短的扮仙，目前筆者未收集到臺戲演出的文獻資料，而此齣據安樂軒北管團老師傅口述主要是一齣小品且不常演奏，惟早先該團在時間不足演奏較長之扮仙或著趕時間時會演奏此齣，整個演出僅王母娘娘有四句口白：「華堂秀門開，蟠桃親手栽，南山松柏老，北斗壽仙來」。演出時間約八至十幾分鐘。

（四）醉八仙

此為扮仙戲中為為受歡迎的戲齣，其原因可以簡曰為兩個因素。一為此齣所需之演員較多（僅次於蟠桃會）內容也豐富些，演出時其視覺果好，對請主而言也體面些。另外，在搬演的當中飾演神祇的演員，會從臺上向觀眾拋灑一些水酒、餅乾、糖果甚至金錢等，然這些物品對觀眾而言卻是帶有象徵福氣、平安等功能，人們認為檢拾到這些物品會帶來好運。

⁴¹職官名，負責選署功勞工作。漢代有功曹吏，為郡屬吏，北齊以後多稱功曹參軍，至宋代時廢除。而在道教上所謂四功曹，則指值年、月、日、時等四個功曹。

此齣搬演大致內容為瑤池金母邀請八仙祝賀某神祇華誕之扮仙戲。首先八仙依序上臺，瑤池金母與童子童女上，言明今日為某廟宇某神祇的華誕，並邀八仙一同前往祝賀事宜。待八仙齊到瑤池，請出金母，明白相邀之意，便駕起祥雲前往慶賀。到了華堂，眾仙各吟詩一首祝賀，然後，金母取出萬年瓊漿，擺開酒筵，眾仙並將酒與糖果丟給觀眾，觀眾亦同受祝福。酒過三巡，八仙皆醉，金母收起酒筵，八仙醉酒、鬧場並相扶而回。

（五）蟠桃會

此劇為目前扮仙戲所需人物最多的一齣，少則十七八個多則二三十個甚至更多，搬演內容為瑤池金母千秋聖誕，齊天大聖孫悟空、八仙、二郎神等皆前往祝賀，在途中孫悟空巧遇八仙，且又與二郎神發生爭執，惟經老仙勸解，三人才一同前往拜壽。表演過程是，孫悟空出場謂其因大鬧天宮被如來佛押禁在五指山，幸蒙唐三藏搭救，之後隨其赴西天取經回來，被封為齊天大聖，今瑤池金母壽誕，意欲前往祝賀。然後八仙陸續出場，孫悟空則調皮地模仿八仙的動作，到了聚仙橋，看見二郎神楊戩，乃譏笑其妹華山聖母私配凡夫，沾辱天庭，雙方怒目相向，正要開打時，老仙出面化解衝突，乃邀兩仙一同前往拜壽，而有些劇團會在其後與醉八仙搭配演出。

（六）天官賜福

為賜福天官率領天上諸星君下凡，賜福予樂善好施之家的劇情。表演過程是值年、值月、值日、值時公曹出臺，恭候天官來臨，待天官出場言明下凡賜福之意，接著老人星、天祿星、月得張仙、天喜星、牛郎星、織女星出場，與天官駕起祥雲下凡賜福。老人星賜其福壽綿長、天祿星獻其富貴萬年春、月得張仙送麒麟兒，祝其瓜瓞綿綿、天喜星賜其滿門喜慶、牛郎星賜五穀豐登、織女星獻天絲，祝其彩帛豐盈。然後魁星、財神出場象徵功名成就、財源廣進。賜福完畢，一同拜壽，眾星君各歸天曹。

此齣劇有南詞與北詞之分。南詞天官唱腔較為溫和，一般使用之劇種為歌仔戲。而北詞天官唱腔高亢，蓋其為引自京劇年度封箱戲之故，通常北管會演出此戲齣。

（七）富貴長春

與天官賜福內容大致相同，為賜福天官率福、祿、壽、財、喜等五福星君，下凡賜福予積善人家。近日傳聞南部有某歌仔戲團欲重編此戲齣，且陣容亦大於蟠桃會，我們期待該團能有更好的詮釋此一戲齣。

(八) 人間劇

人間劇顧名思義為搬演給凡人觀賞，我們從演出內容談起，一般人間劇由兩個小戲齣組成並有先後次序，前者為加官或者功名戲⁴²，後者為金榜或稱團圓。在整個扮仙戲演出的過程中，此劇的加入不僅對整個演出結構有達到串聯的效果，就整個搬演而言亦起了相當的附加作用。扮仙戲既然是神祇對於人們的祝福，那麼最好的表示，便是迎合人們的願望，而自古以來人們最為熱衷的便是功名、祿位、財富、…等等，是故在扮仙戲後加上「加官」、「功名」、「金榜」、「團圓」等戲齣，可襯托出更完滿的意義。再從人生四大事：「久旱逢甘霖，他鄉遇故知；洞房花燭夜，金榜題名時。」切入，「久旱逢甘霖，他鄉遇故知」雖是件欣喜的事，然此二者為一種機緣的期待，並非我們所極力追求的目標，而後兩者「洞房花燭夜，金榜題名時」卻充分表現出人們一生所渴望的結果。人間戲演出的主要意義，便是將人們對於功名、祿位、財富、家庭、升遷、…等等期望，藉由戲齣的搬演而表達出來。以下為人間劇內容之簡介：

加官

又稱「跳加官」，加官由來有數種說法，惟主要人物為魏徵與狄仁傑兩人，其中又以狄仁傑的傳說居多，跳加官演出目的在於帶給觀眾加官晉祿的希望，而且其加官面具臉部表情十分逗趣而又充滿喜氣，因此雖然跳加官的演出沒有臺詞和對白，但透過演員的身段動作，仍能將希望傳達給觀眾。跳加官的演員俗稱「啞巴仙」，這點與北管排場若不唱曲牌是相同的。而因表演時演員以口咬住面具，故無法做唱腔及唸白等演出，而一般來說，跳加官者的戲服大多以象徵喜氣的紅袍為主，加官在出場並走四門之後，演員會手捧「天官賜福」、「加官晉祿」等的條幅，展示給觀眾，

⁴² 此為筆者個人稱呼，此部分包括封王、封相、卸甲、…等，惟因至今一般行內與學界對此劇並無明確訂名，通常僅是敘述扮仙戲後加演某某人間劇

象徵著人們能得到神祇的賜福。

功名戲

此部分主要為人們的一種追求功名的期待，藉由演員的搬演以慰藉心理，常搬演的戲齣有封王、封相、卸甲等。封王為敘述韓擒虎平定番亂受封的故事，韓擒虎為隋朝大將，隋文帝命其為滅陳先鋒，率兵攻入建康俘陳後主，凱旋回朝後受封為「定國公」，惟在隋朝歷史記載上，並無平定番亂受封為「定國公」之事。封相乃敘述蘇秦說服六國，並企圖以合縱對抗秦國因而受封為六國丞相之故事。而卸甲劇情描述唐代大將郭子儀奉命平定安史之亂，班師回朝，皇上封為中書令，並在望春樓設筵犒勞，席中皇上欲親自為郭子儀卸下戰甲，以示君王養士尊賢，因郭子儀再三懇辭，皇上乃改命李白、龔敬二臣作陪。

團圓

又稱「金榜」，乃是描寫鐘景期狀元及第，回鄉與夫人葛明霞團聚，夫妻兩人拜謝天地的情節，又可稱為「尪婆對」，取其金榜題名、洞房花燭、闔家團圓之意。另外，戲結束之後，也要再出場向觀眾行禮致意，一為感謝觀賞，二為祝福觀眾闔家團圓。

小結

文化論題有著多方的面向，正如一件事可從不同角度切入或論述般，以戲劇搬演之結構而言，舞臺、演員、服儀、唱唸、身段功架、文武場樂器、音樂、…等等皆有其文化價值性，也都是值得研究的題材，而切入方向則端視研究者之學術背景與從何面向探論而定，惟本章著重點在於由扮仙戲融入傳統戲劇諸相因素為主軸，目的為作後文（第三章）演出風貌之依，今日之種種現況必有其前因繼而才有後果，而了解傳統戲劇的文化脈絡是重要的，因為只有在熟悉明白這些傳統戲劇的文化後，我們才能去知曉今日種種現象的互動關係與淵源，當然在做傳承成上將也更具價值與意義。

第貳章、《醉八仙》音樂

北管音樂主要為曲牌⁴³（吹牌），這在扮仙戲與排場中的絃吹⁴⁴最為明顯。以醉八仙為例，就使用了〔文點江〕、〔粉蝶頭〕、〔泣顏回〕、〔上小樓〕、〔石榴花〕、〔清板〕、〔黃龍滾〕、〔小樓犯〕、〔疊疊推〕等曲牌，一般而言北管在演出時多會以曲牌作為串場樂，當然有時會配合舞臺演員演出，則亦穿插一些其他樂曲，惟一般多以使用曲牌為主體。純使用曲牌在傳統套曲（幼曲）中最為明顯，另在扮仙戲中因需配合演員臺步、功架⁴⁵、唱唸等，樂師往往穿插一些其他樂曲，惟大部分仍是屬於吉慶之樂曲，如：萬壽無疆、百家春⁴⁶、譜天樂、新年樂、金蛇狂舞、…等民間吉慶曲，然會穿插其他樂曲之樂師一般亦以較為年輕者居多，這個現象也出現在其他一些傳統音樂或者戲劇上，然老一輩樂師則大多仍保有傳統觀念，盡管舞臺演員演出時間長於文武場樂曲，他們通常會重複或者加一些其他北管曲牌，以因應演員為表現演技之需，不過據筆者近日實地考察發現，有些老樂師因也學習了一些所謂「國樂⁴⁷」樂曲，進而在演出時也會穿插一兩首。

我們既知臺灣之扮仙戲緣起於北管，因此本文論述亦將以北管音樂表現為主要依準，遂將醉八仙表演以「唸」、「唱」、「曲牌（排）」、「鼓界（介）」等四個部分探討分析。（本文曲譜引高雄左營安樂軒演奏版本為例）

⁴³ 元明以來南北曲、小曲、時調等各種曲調的名稱，如山坡羊、折桂令等，而北管因主要旋律樂器為嗩吶，或可說這些唱詞皆套上吹牌，故又稱「吹牌」或「牌子」（于林青 1993：112-113）

⁴⁴ 所謂「絃吹」既為做排場演出時要有絲絃以及吹管樂器，而一般演出項目有「套曲」、「吹牌」等

⁴⁵ 功架為演出戲劇時，表演者所表演的身段、姿勢。亦作「工架」

⁴⁶ 百家春為一唱曲且有兩種不同唱詞，而此二種唱詞之意境卻為兩極化，一為婦人孤芳自賞之意，另一則表現較為喜氣之意（請參閱原曲歌詞）。

⁴⁷ 此為一本國固有的、傳統的音樂稱呼，現今已多不用此稱呼而改稱「民樂」，既民族音樂之意



第一節、唸

除卻人物間對話外，醉八仙中「唸」有兩個部分，一為劇中瑤池金母⁴⁸（簡稱金母）之「定場詩⁴⁹」，另一則為八仙出場及祝壽之吟詩兩部分。瑤池金母之定場詩第一次為：「瑤池金母法無邊，蟠桃會上幾千年，積善人家福祿滿，慶賀人間不老仙。」，這是整個搬演中王母首次上臺時所吟的詩，惟其後當八仙造訪金母時，又吟了：「南山松柏老，北斗獻長春。」，而後八仙出場及祝壽所吟之定場詩各如下：

出場

- 1、漢鐘離〔大花〕：海上蟠桃初熟，
- 2、鐵拐仙〔二花〕：人間歲月如流，
- 3、張果老〔公末〕：開花結子千秋，
- 4、曹國舅〔帖生〕：手捧芳名入口，
- 5、藍采和〔帖生〕：昔日寒朋初現，
- 6、呂洞賓〔老生〕：卻被方朔所偷，
- 7、韓湘子〔小生〕：今日速降涼州，
- 8、何仙姑〔小旦〕：來到華堂祝壽。

祝壽

- 1、漢鐘離：海屋添壽不等閒，
- 2、鐵拐仙：飛鶴萬丈碧波天，
- 3、張果老：多少人間生瑞草，

⁴⁸ 即「王母娘娘」傳說中的女神。原是掌管災疫和刑罰的怪神，後於流傳過程中逐漸女性化與溫和化，而成爲年老慈祥的女神。相傳王母住在崑崙山的瑤池，園裡種有蟠桃，食之可長生不老。亦稱爲金母、瑤池金母、西王母。根據古書《山海經》的描寫：「西王母其狀如人，豹尾虎齒，善嘯，蓬髮戴勝，是司天之厲及五殘。」（意思好像是說：西王母的外形『像人』，長著一條像豹子那樣的尾巴，一口老虎那樣的牙齒，很會用高頻率的聲音吼叫。滿頭亂髮，還戴著一頂方形帽子。是上天派來負責傳布病毒和各種災難的神）。可見外形很恐怖，而且是位散發災疫的煞神！他住在「崑崙之丘」的絕頂之上，有三隻叫做『青鳥』的巨型猛禽，每天替他叨來食物和日用品。《漢武帝內傳》謂其爲容貌絕世的女神，並賜漢武帝三千年結一次果的蟠桃。道教在每年的三月初三定爲王母娘娘的誕辰，並於此日盛會，俗稱蟠桃盛會。（詳見鄭志明《西王母信仰》1997）

⁴⁹ 傳統戲曲中的表演程式。指劇中主要腳色第一次上場唸完引子後所唸的詩。通常是七言體的四句詩，內容多介紹劇中特定情境或者人物之特色。

- 4、曹國舅：千年結子獻蟠桃，
- 5、藍采和：麻姑進酒並雙連，
- 6、呂洞賓：年年白鶴獻壽添，
- 7、韓湘子：今日衆仙來到此，
- 8、何仙姑：來到華堂祝壽綿。

筆者認為以上三段詩詞中已隱約地將醉八仙搬演之動機做了一番敘述，我們從金母的首次定場詩中分析，金母自述「法無邊」如此以階級而言既已是相當高的一個神祇，至於蟠桃會上幾千年則有一種「機緣」或者「機會難得」的味道，我們以民間傳說探討，仙界所產的「蟠桃」三千年一開花結籽，又三千年才結果，如此要吃個仙界的蟠桃至少得等上六千年⁵⁰。以凡人傳說中最長壽的「彭祖⁵¹」也不過八百一十九歲，那麼，如能遇上蟠桃成熟已是相當的福氣，更遑論喝上一杯「蟠桃酒」，再接續著其後所言「積善人家福祿滿，慶賀人間不老仙」，我們從實際上論之，演戲必定與廟宇節慶或者神祇聖誕有關，而請主不是還願便是對神祇期許美好的未來，就整個結構而言請主因有所成就或著蒙受神祇恩惠，進而有回饋的動作，然後又藉著劇中神祇的賜福有好上再好的意味，我們可從詞句中發現其隱喻著請主是有福氣的人，而爲了讓大家知曉請主的「善意」，劇中扮演神祇從臺上灑下所謂「仙酒」（一般是由飾演漢鍾離的演員執行）或者「仙果」（餅乾、糖果、金錢、…等等），除神祇賜福於人們外更能表現出請主的「樂善好施」。

至於八仙所吟的詩句則與劇情較無直接意義，就定場詩而言筆者個人認為當初編寫扮仙戲的作者，可能直接引用古戲文之詞句，或者僅作修改部分以配合演出效果，惟這是筆者大膽的假設。然我們若以八句詩詞分析

⁵⁰ 蟠桃結果時間有三種：其一爲三千年開花結果，其二爲三千年開花結籽又三千年結果共六千年，其三爲三千年開花三千年結籽又三千年才結果總共九千年，本文取其折衷以爲喻

⁵¹ 彭祖，姓錢名鏗，典籍記載和民間傳言都說他獲壽800多歲，是一位功高日月的長壽專家和實踐家。傳說彭祖一生自堯時起，曆夏至商，曾?商賢大夫。彭祖是我國歷史上最傑出的狀生大師。他系統地研究了人和自然的關係，飲食和健康的關係，他所創立的導引術、膳食術、房中術、煉丹術，是中華民族長壽文化的瑰寶，潤澤了後世千秋。（故事敘述：《神仙傳》）

，前三句「海上蟠桃初熟」、「人間歲月如流」、「開花結子千秋」，如前文所言，能等上蟠桃成熟自是機不可待，然而人間歲月如流此句對整體劇情而言似乎又不大相稱，既為有福之人才能巧遇蟠桃成熟期，那麼為何出現一句帶有感慨時光流逝如飛的詞句，這對整個情緒的架構上似乎有些唐突。當然，第三句開花結子千秋感覺起來又與第二句有些相輔，而四到六句「手捧芳名入口」、「昔日寒朋初現」、「卻被方朔所偷」，感覺起來好像又脫離了劇情主題。然能令筆者最為果斷的假設為第七句，韓湘子所吟之「今日速降涼州」一句，我們難以知曉原創者所謂「涼州」為何地，惟就實際地名而言，涼州⁵²最初取雍州一部分而成，主要分佈於現在甘肅河西一帶，歷代範圍有所變化。較大的時候，包括了青海·寧夏·甘肅等大部分區域。和武威在某種程度上可以替代使用。現在涼州的名字只用於武威的一個區，成立於2002年是其核心區域稱作「涼州區」，與其本來代表之意義差之甚遠⁵³。然而最後一句，由何仙姑所吟「來到華堂祝壽」的出現將整個八仙出場詩做了一個完滿的交代。至於八仙第二次吟詩之情形，亦或與第一次有相似之處，此部份尚有待日後再多方研究探討與蒐證，在此便不再贅言。

第二節、唱

醉八仙中「唱」大致可歸類為四個部分，分別為八仙定場詩、場景更迭、金母酒筵、酒酣鬧場等，而曲牌運用與唱詞如下：

八仙定場詩：〔粉蝶頭〕

- 1、漢鐘離〔大花〕唱：羽扇輕搖，俺捧著羽扇，輕搖。
- 2、鐵拐仙〔二花〕唱：鐵拐仙，把葫蘆，翻吊。
- 3、張果老〔公末〕唱：俺也曾，經到過終南山，全訪仙道。
- 4、曹國舅〔帖生〕唱：俺不願隨班，待滿獻官。
- 5、藍采和〔帖生〕唱：俺也入火巧，方得，身超。
- 6、呂洞賓〔老生〕唱：呂純陽，口傳，妙丹。

⁵² 氣候地名 今西北地區，古為涼州地域。《水經注》卷四〇引應劭《地理風俗記》：“漢武帝元朔三年改雍曰涼州，以其金行、土地寒涼故也”。

⁵³ 維基百科全書網路版資料 (<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%87%89%E5%B7%9E>)

7、韓湘子〔小生〕唱：俺也渡叔，寧丹。

8、何仙姑〔小旦〕唱：奉敕賜，留名班傳仙翁金星仙道。

〔譜例1〕〔粉蝶頭〕⁵⁴

(譜例：高雄左營安樂軒演奏)
(林國義採集、製譜)

1 = D

2	6	5	3	2	3	5	6	5	3	6	3	1	2	6	7	6	2	1	2	6	5	2	3	5	6	5	6	3	1	2
羽	扇			輕					搖				2	6	7	6	2	1	2	6	5	2	3	5	6	5	6	3	1	2
鐵	拐	仙	把	胡	誰	關	滿	歡	吊	奉	敕	賜	留	名	班	傳	仙	翁	金	星	仙	道								
俺	不	願	隨	朝	班	待	歡	歡	官																					
呂	純	陽	口	傳	妙	妙			丹																					

由上譜發現，原創者巧妙地將每位神祇除曹國舅與韓湘子外，其餘神祇所吟唱之詩詞分為三部分，其中第一與第二句間用鼓界〈三甲二〉作為分段，而詞句皆將最後兩字分開（除曹國舅），這是便於曲牌中長音部分的發揮，此乃因長音在樂曲的表現上，通常為一個段落的結束或作為氣口⁵⁴之用，或者作為延長音加強音符、感情等特性，如王昭君一曲中前三字「王、昭、君」，其長音皆有表現出曲中主角纏綿與感嘆之意（詞譜請參閱原曲）。又我們依演出所搭配之詩詞分析，則可將此曲牌分成四個樂句（如譜例1），作者將漢鍾離前四個字與何仙姑所吟之詩詞，分別以第一與第四之樂句各自獨立吟唱，而其餘神祇吟唱之詩詞，則運用中間兩樂句反覆吟唱。這是一個相當絕妙的安排，我們若分析此曲牌各樂句音符之數目，則從一至四句各有14、17、12、15個音符，而八仙所吟詩詞字數為：漢鍾離11字、鐵拐李8字、張果老10字、曹國舅10字、藍采和10字、呂洞賓7字、韓湘子7字、何仙姑13字。從以上數字分析，漢鍾離與何仙姑所吟之詩詞字數最多（各為11字與13字），若逐句安排則如上述詩詞之分段難以搭配到樂句之長音部分。舉例，若不將漢鍾離前四字拆開而整句吟唱，則難以連貫詞句的整體性，該樂句14個音符雖可容納11個字，但在唱的當中卻難

⁵⁴ 唸、唱時換氣之處，用以分開句內各語或表示語氣的停頓，而氣口的位置亦將直接影響表達效果，一如標點符號中之逗句點

以表達「韻」⁵⁵的餘音。如此情形在張果老吟唱時亦將產生，以順序排列吟唱張果老（10字）將於第三樂句（12個音符）出現，如此將會形成幾乎每音一字，在吟唱時不但「棘口」，而且也不能達到樂句與詞句相融與分句的效果，「唱」的藝術最重要者莫過於表達出字的聲韻，一字多音便可以發揮此一效果，否則就好比時下年輕人在唱「ROCK⁵⁶」一般，毫無戲曲藝術價值可言。這在何仙姑定場詩就有此現象（詞13字音符15個），惟整個曲牌僅出現此一句且其間尚有長音加以變化。由以上分析我們發現作者對整體的分段安排，將詞句之段落與曲牌長音、樂句巧妙地結合，以致形成今日我們所欣賞到的八仙定場詩，對於詞句與節奏間如此細微的觀察與應用，我們只能佩服創作者的巧思以及對詞曲的了解程度了。

另以整首曲牌而言，除第二樂句為La（6）音外其餘皆為Re（2）音，若以正常排序則Re（2）音將出現六次，而La（6）音兩次，對於演出效果而言，相同的起音出現過多將造成整體的呆滯感。然若以實際演出配置而言（如譜例1），則La（6）音將出現四次之多，況且因二三兩樂句反覆之故，將出現La、Re兩種不同起音之樂句交換，不但較為有變化感覺起來也活潑多了。再從詩詞中的字與音符探論，前兩個樂句最後皆以五度「La、Mi」將聲韻引出，在配合三度（Do、Mi）及兩度（Do、Re）加花延長韻音，而有些樂師在演出時會在三度的地方作成打音⁵⁷技巧，後兩句則較為單純些並無大的變化。另筆者發現第二樂句在漢鍾離定場詩後半句首字的俺加入後，就以此樂句而言全部的詞句首字皆為「俺」字，而本樂句起音為La，俺唸（ㄉㄤˇ : ǎ n）而一般演出時大多唱成（ㄉㄤˊ : ā n），兩者間就配合唱音La而言皆仍順口，對於漢鍾離分成兩樂句搬唱的安排，而使得第二句之俺字配合其他用於此一樂句神祇之定場詩首字，此樂句之詞首字皆為「俺」字，這或許又是創作者的一個巧思吧。

⁵⁵ 聲韻學將漢字音節分為前後兩部分，開頭部分為聲，聲之後即為韻。最複雜的韻包括韻首、韻腹、韻尾三部分。

⁵⁶ 現代年輕人喜愛之搖滾樂的一種，緊湊且半唸半唱歌詞的演唱方式

⁵⁷ 又稱「顫音」譜上記號為「tr」，以主音加上不同度數之音無限演奏，如譜記5tr則實際演奏為565655---或5tr7演奏為575757---

醉八仙中八仙定場詩以唱的形式出現似乎也為著另一效果，在臺戲的搬演時一般八仙的定場詩多由文武場以音樂演奏方式表現，而演員則多以作功架為主，若以時間論之唱當然會比唸來的久，這對於演員在臺上表現功架當然將有所助益，至於演出方面之論題，將於下文演出風貌單元中探討。

場景更迭：〔泣顏回〕、〔上小樓〕、〔石榴花〕

(譜例2) 〔泣顏回〕

(譜例：高橋左營安樂軒遺譜)
(林國雄採集、製譜)

1 = D 斗

6 拍 2 掌 ♩ 1 6 下 5 3 丹 5 6 1 2 1 ♩ 6 青 ♩ 3 ♩ 3 ♩ 3 ||

2 正 1 庚 ♩ 5 7 風 ♩ 5 3 3 2 2 1 3 2 5 3 6 5 3 6 5 3 2 1 3 2 1 3 2 5 3 - 5 3 2 1 2 3 - 2

3 1 ♩ 2 耀 1 2 - ||

6 5 6 - - 2 3 1 - ♩ 1 6 5 3 5 - 1 ♩ 1 6 5 3 5 2 3 3 2 3 - 5 3 2 3 2 1 2 5 - 3 ||

2 3 2 - 3 2 1 2 3 - ♩ 1 6 5 3 6 5 3 2 3 1 3 2 ♩ 3 2 5 3 - 5 3 2 1 2 3 - 2 3 1 6 ||

2 1 2 - 1 6 2 1 2 - 5 3 5 3 2 1 7 - 6 6 5 6 - 1 6 1 3 2 - ||

2 3 2 1 6 5 6 - 5 6 2 1 6 1 ♩ 1 6 5 3 2 3 - 5 3 5 2 3 5 - 3 2 3 2 1 6 1 6 - 1

|| 2- 5 3 2 1- 3 2 - 6 5 3 5 6 1 6 1 5 6- 1 6 1 6 5 3- 6 5 6 5 3 ||

2 2- 1 6 1 5 3 6 5 3 - 5 1 6 5 3 6 5 3 2 6 3 2- 3 2 5 3- 5 3 2 1 5 3

(推 下)

在醉八仙中有人員移動有兩次，一為八仙前往金母居地「瑤池」⁵⁸，另一則為所有神祇前往赴蟠桃大會或華堂⁵⁹，此曲牌用於八仙前往瑤池路上作為串場之用。

⁵⁸ 仙界的天池，傳說中在崑崙山上，周穆王西征曾在此受西王母宴請，後泛指神仙居住的地方。而傳說中的西王母瑤池有多處。因為“西王母雖以昆侖為宮，亦自有離宮別窟，游息之處，不專住一山也”（《山海經校注》）

⁵⁹ 此所謂華堂乃指請主置放神祇之處

醉八仙

在傳統劇種間的文化風貌探討

(譜例3)〔上小樓〕

1= D 4

(譜例：高雄左營安樂軒演奏)
(林國義採集、製譜)

6 7 6 7 2 7 6 5 7 5 7 5 6 || 2 5 3 5 2 3 2 7 2 7 6 5 6 5 3 2 2 3 5 3 2 - ||
亂 紛 紛 金 童 玉 女 捧 著 蟠 桃

6 7 6 5 6 5 3 6 5 6 5 3 7 2 7 6 5 6 5 3 2 2 3 5 3 2 - ||
香 分 分 七 彩 人 兒 御 前 丹 甜

6 7 6 5 2 5 3 5 2 3 2 7 2 7 6 5 6 5 3 2 2 3 5 3 5 2 - ||
又 只 見 青 雲 白 鶴 日 祥 光

6 7 6 5 6 5 3 6 5 6 5 3 2 2 3 5 3 - 1 3 2 -
眼 看 那 玉 葉 朝 有 金 高

(譜例4)〔石榴花〕

1= D 4

(譜例：高雄左營安樂軒演奏)
(林國義採集、製譜)

6 7 6 7 6 5 6 2 1 2 3 2 0 5 5 5 3 5 2 3 || 0 2 1 2 5 3 2 3 2 0 6 7 6 7 6 5 6 5 ||
觀 輝 奉 香 酌 高 照 觀 輝 奉 香 酌 高 照 一 對 對 星 光 星 光 亦 耀

0 6 7 6 5 6 2 1 2 3 2 || 0 5 5 5 3 5 2 3 0 2 1 2 1 6 2 2 0 5 3 2 7 2 6 ||
說 笛 吹 喝 板 輕 敲 聽 悠 悠 鼓 聲 聽 悠 悠 鼓 聲 以 喧 鬧

0 6 5 6 2 1 2 3 2 0 5 7 6 -
飲 罷 榮 美 酒 幾 葡萄

上小樓與石榴花在本戲齣中為連唱之曲牌，用於全體神祇前往蟠桃大會或華堂之串場，而據林千惠調查紀錄此一部份，有些團體採用了〔上、下小樓〕連唱曲牌（林千惠 1999：48-50），惟筆者訪問莊進才⁶⁰老師時，莊老師堅決強調此部分不能用上、下小樓，而一定得採用上小樓與石榴花，對此一爭議筆者咸認為是否為同曲異名，日後仍需比對實際演奏之用譜

⁶⁰ 訪談：94/09/04，莊進才（漢陽北管劇團團長）

方能知曉，就將此一論題作為日後之必做功課。

金母酒筵：〔黃龍滾〕。

(譜例5)〔黃龍滾〕

1=D 4/4 (譜例：高橋左衛安樂軒讀書)
(林國雄採集、製譜)

6 7 6 7 6 5 6 2 1 2 3 2 0 6 7 6 2 2 6 7 5 | 0 2 1 2 1 6 2 2 0 5 3 2 7 2 6 |
列瓊漿玉液香醇 列瓊漿玉液香醇 寶葫蘆香醇 以芳香

0 7 6 7 5 6 2 1 2 3 2 0 6 7 6 2 2 6 7 5 6 | 0 2 1 2 1 6 2 2 0 5 3 2 7 2 6 |
幾千年結實蟠桃 幾千年結實蟠桃 壽星中柱天 伊壽瑞

0 5 5 5 3 3 3 3 2 3 5 | 0 2 1 2 1 6 2 2 0 5 3 2 7 2 6 |
俺今日開懷飲漿酒 喜悠悠一會 伊歡笑

0 7 6 7 5 6 2 1 2 3 2 0 6 7 6 2 2 6 7 5 | 0 2 1 2 1 6 2 2 0 5 3 2 7 6 |
見人人哈著胸脯 見人人哈著胸脯 那如今紛紛 伊醉倒

此曲牌用於眾仙向主家神祇拜壽後，金母為眾仙所擺開的酒宴，其目的為慰勞眾仙不辭辛勞前來祝壽與賜福人間，而另一方面也有「難得歡聚，把酒言歡」的意味。然饒富趣味的是，此一曲牌在搭唱詞句時，除引子列瓊漿玉液香之首字節奏為正拍外，其餘無論主要或者重覆吟唱之詞句，除首句外其節奏皆為後半拍起唱（詳見譜例5），前一曲〔石榴花〕與其後兩曲牌〔小樓犯〕與〔疊疊推〕亦有相同之情形（詳見譜例4、6、7），尤其是小樓犯更是全部首字皆由後半拍起唱，如此的詞譜搭配真不得又得佩服創作者的巧思與用心。

酒酣鬧場：〔小樓犯〕、〔疊疊推〕

醉八仙

在傳統劇種間的文化風貌探討

(譜例6)〔小樓犯〕

(譜例7)〔疊疊推〕

1= D 半 (譜例：高雄左營安樂軒演藝)
(梓園藏 梁業、梁德群)

0 5 5 5 3 3 2 3 5 0 2 1 2 3 5 3 2 7- 2 6

呂 純 陽 酒 量 高 仙 姑 年 方 少 2 6

0 7 6 7 5 6 2 1 2 3 2 0 5 5 3 5 2 3 1 2 1 2 3 5 3 2 7- 2 6

他 倆 人 並 著 香 肩 他 倆 人 並 著 香 肩 對 看 相 認 相 認 抱

0 7 6 7 5 6 2 1 2 3 2 0 5 5 3 5 2 3 2 5 3 2 1 2 1 2 3 5 3 2 7- 2 6

漢 鐘 離 怒 目 觀 目 漢 鐘 離 怒 目 觀 目 鐵 拐 仙 把 頭 倒 白 把 胡 蘆 吊

0 7 6 7 5 6 2 1 2 3 2 0 5 7 6

果 然 是 一 醉 萬 愁 消

〔小樓犯〕與〔疊疊推〕兩曲牌亦為連唱，用於金母發現八仙已酒醉遂領金童玉女回瑤池，而後眾仙仍於華堂嬉鬧。此部分雖是簡短的一小段落，然而對於我國的民俗信仰文化上卻有一定之意義存在。我們先從私人功俸神祇動機切入並論之，通常在私人家中供奉神祇主要用意有：鎮宅、除祟、祖靈⁶¹、私壇、婚嫁、…等幾點，這些人家或長期或臨時供奉神祇，而請神至家中亦為期許因神祇的到來，能帶給家裡平安、祥和、健康等，當然有些時候是希望藉由神祇的到來賜福予家人，如臺灣有些地區結婚習俗男方在迎親前一天晚上需「拜天公⁶²」，一般為在頂桌上供三個彩色紙製的燈座，代表玉皇大帝，然而有些人會自廟宇請神祇回家。這種觀念在道教信仰中視非常普遍的，而據老一輩說法，神祇若是到家中走動則是該家的福氣，這表示此戶人家平時多有積善，神祇才回到此戶人家走動並賜福庇祐⁶³。

回到本文所述，當眾神祇拜壽完畢而八仙仍留於戲臺上嬉戲，這是一個信仰的象徵 (allegory) 意義，也是一個場域符碼 (codes) 的轉換，

⁶¹ 在道教信仰中有些家庭祖先會托夢與陽世親人言其已成仙，故陽世親人需按夢中所示功俸該祖先之神像，以供後代景仰與效法

⁶² 在臺灣中南部，男方迎親前日，會在家門前搭棚設壇叩謝「天公」(酬神、謝神)，感謝眾仙佛保佑新郎順利長大成人，如今即將娶妻，所以特於「結婚日」前「拜天公」以「酬神」，由午夜子時十一點起至凌晨一時開始祭拜。

⁶³ 訪談：94/9/7，梁德群 (安樂軒北管團團長)

由演員的搬演象徵著神祇已賜福予請主，而亦表示請主是樂善好施的人，雖是於舞臺的搬演然而此時的場域亦已遷移至請主家中，是故一些戲團戲歡於此部分大作文章，目的亦為取悅於請主與觀眾，當然，這也將影響到扮仙戲演出的戲金，無怪乎有所謂「家官禮大過戲金」的說法⁶⁴，另由此點又可聯想到為何歌仔戲在加入外臺戲後，何以要學習並加演扮仙戲了。

第三節、曲牌（排）V.S.吹牌

以扮仙戲而言，醉八仙為所有戲齣使用曲牌最多的一齣。總共採用了九個曲牌，其中七個為搭配唱辭此部分於上文已敘述，另兩個為「吹牌⁶⁵」，分別是〔文點將（江）〕及〔清板〕，以下為兩曲之譜：

（譜例8）〔文點江（將）〕

1=D

（譜例：高麗左管安樂軒演奏）
（林國雄採集、記譜）

1 - 6 5 3 2 1 3 1 3 2 1 3 1 3 1 2 - 3 2 1 5 6 1 6 3 3 6 5 3 6 3 6 3 5 -

6 5 6 5 2 1 2 1 5 6 1 - 6 5 3 6 3 5 -

此曲廣泛用於傳統戲劇人物出場之前樂，不過就筆者所收集到之曲譜與有聲資料對照，發現每個團體所奏之音符差異甚大，而此是否為樂師們自行改譜或者為同名異曲則有待他日求證，惟本文所引用為安樂軒演奏之譜例，本曲在醉八仙戲齣中於金母出場前演奏。

⁶⁴ 訪談：94/9/7，梁德群（安樂軒北管團團長）

⁶⁵ 北管樂曲，演奏時以嗩吶為主奏或僅以嗩吶演奏。而據莊進才老師所述，北管所謂「牌子」或稱「排子」因大多以嗩吶為主奏樂器，故應統稱為「吹排」，至於扮仙戲中因為加上了詞故一般人遂以傳統戲劇曲牌之名稱呼

醉八仙

在傳統劇種間的文化風貌探討

(譜例9) [清板]

1 = D 字 (譜例：高雄左營安樂軒酒樓)
(林國義採集、製譜)

3 1 6 1 6 1 6 5 1 6 1 6 5 3 6 5 0 3 2 1 3 2 1 2 0 3 5 3 - |
積慶家 有餘慶 積慶家 有餘慶

6 1 6 1 5 - 3 6 1 2 3 2 1 3 2 1 2 0 3 5 3 5 | 6 1 5 6 5 0 1 6 5 3 5 2 3 |
平安家宅喜慶 生南極 星高照

3 5 3 5 3 5 6 5 3 5 3 2 2 3 0 6 5 3 6 5 | 0 3 2 1 3 1 2 3 5 5 5 2 - - -
天祿永移盈 月老亦龜來 擊

本曲於眾仙拜壽時演奏，一般演出時僅演奏吹牌並無唱詞，不過筆者從安樂軒藏譜資料中找到有詞句之譜例（如譜例9），惟儘管此譜為安樂軒所藏，該團在演出此段落時亦無搬唱。在分析詞譜之後發現，該曲之音符難與詞之音韻相融，原因為詞的平仄與音符的走勢不合，又該詞相較於其他唱詞之文藻而言顯的平凡些，而如此的詞曲搭配對於演唱者亦難以發揮唱功，或許這是演出者不願意搬唱的原因。

第四節、鼓界（介）

北管之音樂主體為由曲牌（吹牌）與鼓界（介）兩項組成，而倘若將後場音樂假想為另一母體，那麼毋備置疑文場的曲牌與唱、唸的組合為主體，然而武場的鼓界則為此主體的架構與連結。武場樂器若以樂器演奏方法分類則稱為打擊樂器，惟北管之武場為無音階之樂器，包含有，鼓類：板鼓（又稱北鼓）、堂鼓（又稱通鼓）、扁鼓，木質類：梆子（南梆子）、拍板、鱷絳（或木魚），金質類：大鑼、小鑼、奶鑼、鐃、鈸，一般武場所演奏之部分亦稱為「鼓界」。然在表演時武場幾乎是沒有間斷的，即便演員僅唸白或做功架也會有一兩件武場樂器相伴，而一般我們在「總綱⁶⁶」裡所看到的鼓界為較重要之部分，有時臨時會插入一些鼓界即所謂「暗界」

⁶⁶ 演出的綱要、綱領、大綱

，又如「頭手⁶⁷」發現樂隊節奏混亂時，將會下一個「萬戰⁶⁸」鼓界進行節奏與速度的調整。而根據筆者於2004年撰寫《嘉義縣音樂類藝文類資源調查計劃》之〈北管戲音樂〉時所做之考察資料整理（林國義 2004：36-54），醉八仙中使用到之鼓界有17個，現將各鼓界名稱與鑼鼓經依出現順序列於下：

〈火炮〉

丨 礮礮 礮礮丨 礮礮 礮礮丨 八 礮丨 匡 一丨 八 礮六丨
丨 匡 一 〓 ； 菽匡 菽匡： 〓 八 礮丨 匡 〇丨

〈萬戰〉

丨 〇一下 六礮丨 〇礮 礮礮 〓 ； 匡仔 匡仔： 〓 〇 八 礮丨 匡 〇丨

〈跳臺〉

丨 〇一下 六礮丨 晰礮 拄丨 匡 菽丨 匡礮 匡礮丨 〇礮 匡丨
丨 礮礮 菽丨 八礮 匡丨 八礮六 匡 〓 ； 菽匡 菽匡： 〓

〈滿臺〉

〓 八〇 礮〇丨 匡 ； 菽丨 菽 菽丨 菽 〇丨 噹 噹 〓 （板鼓雙棒在鼓面比畫一圈）丨 六一下 匡丨 噹 噹丨 六一下 匡丨 六一下 匡丨 〓 ； 菽匡 菽匡： 〓

〈流絲〉

〓 ； 礮礮 礮礮： 〓 （頭手左手伸向板鼓前再拉回）丨 匡礮 菽礮丨

⁶⁷ 傳統戲劇中文武場司板鼓者，又稱「打鼓佬」，為整個文武場之指揮，演出時頭手之手式動作可指揮其他樂器演奏，同時並掌控整個音樂表現之情緒、速度

⁶⁸ 為北管各鼓點之開始，蓋大多數之鼓點需由此鼓點（萬戰）轉換，如三不合要轉哭相思或滿臺、流絲等皆需再回到萬戰才能轉鼓點一般而言上述各鼓點是不能隨便相互轉換。另萬戰因有整合樂隊演奏速度之功能故又稱為「四合」，其四合為鼓類（頭手之板鼓、錘、梆子或二手之通鼓、平鼓、梆子）、鈸類（大小蓋）、鑼類（文武鑼與大鑼）與吹場（噴吶），另又稱為「慢戰」蓋因各樂器節奏已不穩要整合節奏或轉下一個鼓點。

| 匡磚 菽0 | 匡菽 菽菽 | 匡菽 菽菽 | 匡 0 || : 菽匡 菽匡 : ||

〈三不合〉

| 0一下 六磚 | 晰磚 拄 | 匡仔 菽 | 匡仔 菽 | 匡仔 菽菽 |
|| : 匡仔 菽 | 匡仔 菽菽 : || 匡 六磚 | 0 八 磚 | 匡 0 |

〈緊戰〉

| 0 八0 || : 匡匡 匡匡 : || 八0 磚0 | 匡 0 |

〈三通鼓〉

|| : 八0 磚0 | 匡 0 || 冬、 、 、 、 、 : || 八0 磚0 | 匡 0 |

〈四槌頭〉

| 一下六 磚磚 | 匡 . 磚磚 | 菽磚 匡磚 | 匡 匡 |

〈小出臺〉

| 六 磚 | 拄 磚 | 倉 磚 | 倉 一 | 倉 噹 | 七 噹 | 倉 一 |
| 倉 一 | 倉 一 | 倉 磚磚 | 倉 倉 | 磚 倉 ||

〈小西帽頭〉

| 六磚 拄磚 | 倉磚 倉 | 倉噹 七噹 | 倉0 倉0 | 倉0 倉磚磚 |
| 倉倉 磚倉 |

〈小流絲〉

| 0 磚磚磚磚 | 晰磚 晰0 | 倉噹 倉噹 | 倉磚磚 倉0 |

〈三甲二〉

| 拄磚 匡磚 | 匡 0 |

〈紗帽頭〉

| 六磚 拄磚 | 匡磚 匡 | 菽匡 菽磚 | 匡 . 磚 | 匡 0 |

〈三槌頭〉(又稱二甲三)

| 0 磚 匡 | 菽磚 匡 |

〈獻雙槌〉

| 0 八一下 | 匡匡 磚匡 |

〈寡頭〉

| 晰磚 拄0 | 匡匡 七0 |

〈加官點〉

	磚磚磚磚 晰磚晰	倉 噹	倉 噹	倉 磚磚	倉 0一下		
六 磚	拄 磚	倉 磚	倉 -	倉 噹	七 噹	倉 -	
拄 0	倉 噹	倉 噹	倉一下 弄噹	倉噹 弄噹			
倉 噹 噹	倉一下 弄噹	倉 噹 噹	倉 . 磚	倉 -			
七 噹	七 噹	倉 0	七 噹	七 噹	七 0	倉 -	
倉 -	倉 噹	七 噹	倉 0	倉 噹	七 噹	七 0	
倉磚 倉	七 噹	七 噹	倉 0	七 噹	七 噹		
七 0	倉 -	倉 -					
	: 倉 噹	七 噹	七 噹	倉 - :		倉 噹	晰 磚
拄 0	倉 -	倉 -	倉 噹	七 噹	倉 -	倉 噹	
七 磚	磚 弄凍	匡 -		: 晰晰 晰磚磚	噹 0 :		
晰磚 晰	倉 噹	倉 噹	倉磚磚 倉				

武場樂師在初學習樂器時除了演奏基本動作外，最重要便是熟記「鑼鼓經⁶⁹」，老一輩樂師仍用口傳心授方式在學習與教學上，雖目前有所謂「

⁶⁹ 中國打擊樂音響的念法和讀譜法的統稱。依樂器的形製、音色和奏法的同異，用相應的方言狀聲字來模擬鑼鼓音響的節奏，表示單擊和合擊，以便口誦心記。

文字譜⁷⁰」在保留與傳承上較為方便，惟在樂器學習上至今尚無更理想之方式。筆者曾將鑼鼓經以現代記譜法將其分解成總譜方式記錄（譜例10舉「萬戰」為例），此一方法在分析音的架構與樂音上還算理想，惟就整體的樂器學習與記憶而言，仍不及熟記鑼鼓經方式。然而演奏時頭手每欲下另一鼓界亦皆有其相對應之手勢或動作，若非熟記鑼鼓經恐怕難以明白此一默契，這是文武場間的一種約定俗成默契，而大陸晉劇司鼓名家陳晉元⁷¹認為，司鼓（相當於北管之頭手）通過音響、手勢動作來指揮以及區分各種鑼鼓經的開始、中轉變化與結束，以及在速度、力度方面的要求。且以十二句口訣概述鑼鼓在戲劇中的地位，並指出司鼓者應有的休養，口訣為：「一臺鑼鼓半臺戲，沒有鑼鼓不成戲。鑼鼓長了不成戲，運用不當影響戲。短下一錘不夠戲，多上一錘亂了戲。作為司鼓指揮戲，感情逼真勿兒戲。伴奏逼真不奪戲，千變萬化圍繞戲。多和演員推敲戲，方可打出戲中戲。」（引自張林雨 1991：74-75）。頭手的每個舉手投足皆是一個專有語符（symbol），然其所表示的意指（Signified）也只有置身於文武場中的樂師方得知曉，然關於此方面之研究與論述已有許多著述與文獻，本文礙於篇幅故於此不多贅述，惟筆者就所知較為精闢者列於（表1）以供有興趣者參閱。

（譜例10）〔萬戰總譜〕

【板鼓】 || 0一下 六磚 | 0磚 磚 || § 磚磚 磚磚 § ||

【鑼澤】 ||) 0 (|) 0 (|| §) 0 (§ ||

【通鼓】 ||) 0 (|) 0 (|| §) 0 (§ ||

⁷⁰ 鑼鼓經之文字譜與音樂學上之文字譜截然不同，音樂學上之文字譜乃指古琴之《幽蘭》一曲，其文字包所記是左右兩手在琴上演奏的指法。而鑼鼓經所謂的文字譜則為模擬樂器的聲音如「匡」為大鑼，固有人稱之「擬聲譜」，筆者則較喜愛用「仿聲譜」一詞，蓋其為模仿樂器之音也

⁷¹ 陳晉元，著名晉劇司鼓，又名小元子。祖籍河北保定，1931出生於山西太原。11歲學戲，18歲改學鼓板，受教於申天福、白晉山、李五元等名晉劇鼓師，曾任太原市晉劇一團副團長、山西省晉劇院副院長等職

〔平鼓〕 || () 0 (|) 0 (|| § () 0 (§ ||
 〔梆子〕 || () 0 (|) 0 (|| § () 0 (§ ||
 【小鈸】 || () 0 (|) 0 (|| § 七 七 § ||
 【大鈸】 || () 0 (|) 0 (|| § 七 七 § ||
 【小鑼】 || () 0 (|) 0 (|| § 匡仔 匡仔 § ||
 【手鑼】 || () 0 (|) 0 (|| § 匡仔 匡仔 § ||
 【奶鑼】 || () 0 (|) 0 (|| § 匡仔 匡仔 § ||
 【嗩吶】 || () 0 (|) 0 (|| § () 0 (§ ||

註1：|| § § || 為無限反覆

註2：) 0 (為全小節修止

註3：仔（唱音：ㄉ•）為仿樂器餘音之字眼

表1（鑼鼓相關著作）

作者	文獻名稱	出版地	出版單位	出版年
費嘯天、陳小潭	國劇武場研究：鑼鼓經	臺北	國立復興戲劇實驗學校	1980
吳春禮 張宇慈、何為	京劇鑼鼓	北京	中國戲劇出版社	1982
溫秋菊	平劇中武場音樂之研究		文化大學藝術研究所碩士論文	1982
王燮元、范石 人、許錦文	京劇鑼鼓演奏法	上海	上海文藝出版社	1988
溫秋菊	平劇鑼鼓結構與應用的分析	臺北	學藝出版社	1989
魯華	京劇打擊樂淺談	北京	人民音樂出版社	1991
張林雨	陳晉元及其司鼓藝術	北京	人民音樂出版社	1991
陳永生	京劇鑼鼓中鼓佬的手勢研究		國立藝術學院音樂學系碩士班碩士論文	1998
翁柏偉	從符號體系到表演機制：一個以京劇鑼鼓為中心的研究		國立臺灣大學音樂學研究所碩士論文	2000
呂冠儀	台灣歌仔戲武場音樂研究		南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文	2001

小結

醉八仙以常搬演的扮仙戲齣中，在舞臺的表現上算是最為豐富的，其為具有：主要角色使用多（一共九位神祇）、曲牌唱唸部分豐富、演出時間適中、在搬演過程中有輕鬆花俏的演出、臺上所飾之神祇為大眾熟知及與人們較為親近、舞臺上下互動（灑仙酒、仙果等）、…等等原因，也因此遂演變成多樣的演出形式。而當今日吾人在執行時地考察時亦將面臨到許多的難題，諸如曲牌的同曲異名或者同名異曲等，早期的文化傳承皆由口傳心授或口傳心授即所謂的「口傳文化」，加上先民們生活較為單純且對於文字不甚了解，往往將一些詞曲以本身經驗加以詮釋，舉八仙定場詩後所吟之詩為例，又以高雄左營〔安樂軒〕與桃園蘆竹〔福祿社〕兩版本相較（見表2）。我發現兩軒社此一詩詞差距甚大，其中以漢鍾離與曹國舅最為明顯，惟筆者研判可能是官話與發音上的因素，因兩者間所用之詞其字眼發音相當接近，加上口傳時師傅未必能將詞句本意論述清楚，再者記詞者文字基礎等，或為這些原因以至於導致兩版本間的差異。

如此種種以致於當今從事研究者們在分析判斷上各有所執，然我們所能收集到的文字資料，已是後來懂得文字或者受過教育者整理撰寫過後之資料，這些資料絕對有其價值，惟是否為原來風貌我們不敢論斷。舉孟子·〈奕喻〉一文首段為例：「今夫奕之為『數』，小『數』也。不專心之志，則不得也？」，上文中兩個「數」其本意為今日之「術」，意為技術、技藝，倘若今日以我們的國學觀點此文之「數」必寫成「術」，然而我們的後代是要認同「數」或是「術」，這是一個難以解決的論題，惟筆者認為既從事文化研究，便僅能將「事實」述諸文字，並就現象作為解釋以期保有原始風貌，另也令此文化「自然」地演變，這是文化工作者應有的治學態度。

表2：八仙吟詩比對

吟唱神祇	所屬軒社與詞句	吟唱神祇	所屬軒社與詞句
漢鐘離	(安) 海上蟠桃 初熟	鐵拐仙	(安) 人間歲月如流
	(福) 海上蟠桃 叔叔		(福) 人間歲月如流
張果老	(安) 開花 結 子千秋	曹國舅	(安) 手捧芳名 入口
	(福) 開花 吉 子千秋		(福) 取果方能 入口
藍采和	(安) 昔日寒 朋 初 現	呂洞賓	(安) 卻被方 朔所 偷
	(福) 昔日寒 庭 初 院		(福) 卻被方 鄭三 偷
韓湘子	(安) 今日 速 降 涼 州	何仙姑	(安) 來到華堂祝壽
	(福) 今日 澤 降 瀛 州		(福) 來到華堂祝壽

(資料採集、分析：林國義)

註：(安) 為高雄左營安樂軒唱詞、(福) 為桃園蘆竹福祿社唱詞

A 為兩者用詞相異處

第參章、《醉八仙》在不同劇種間表演風貌

臺灣土地不甚遼闊且多高山，能有較好運用之土地大多集中在西部平原，故早期先民開發亦多於西部。然而此一情形卻造成兩種迥異的現象，其一為種族間或為土地或為生存環境、文化背景、語言溝通等因素，因而時常造成種族間之嫌隙，是故早期各族間之紛爭不斷，最為顯著的如：漳泉間的械鬥、閩客文化差異等（林美容 1993：7-24）。另一則出現於戲劇的表現上，雖從早期大陸移民來臺的先民大多為群居⁷²，然而劇團並非僅於單一地區演出，由於隨者不同請戲者的地緣關係，劇團四處落腳是常有的事，再者並不見得同一地區僅有一個劇團演出，在所謂「大日」⁷³，劇團的演出為了聚集觀眾以表示節目的精采與演員表演實力，往往使出壓箱寶以博得觀眾歡心，在這種情形下姑且不論競爭的成敗，就以劇團間便形成了

⁷² 聚集在一處，或共同居住在一起，此則表示同一族群或氏族。

⁷³ 如媽祖、玄天上帝、福德正神、…等等重要神祈誕辰，或者地區（方）性大廟慶典，往往有數團甚或數種劇團同時演出。

無形的「交流」，尤其是「外江戲」⁷⁴的加入，最為顯著的過於歌仔戲與布袋戲的影響，在此交流下，此兩種戲劇吸收了外江戲的裝扮、對白、身段、服儀以及音樂等，相較於傳統的演出而言，此不但豐富了視覺效果，更大大地提高演出的精采性（曾永義 1993：51-53）。當然這種劇團間的競爭也包括了負面的影響，如北管的「拼館」⁷⁵也造成了劇團間不少事端，這本是演奏上技藝的競爭，惟爾後竟也演變成群毆、械鬥、…等事件的發生（王水永1996：46-49）。

各種戲劇在表演上皆有其特殊的藝術風格，就本文所舉之北管、歌仔戲與布袋戲間差異性便甚為迥異。以臺面上表演形式而言，除北管之「臺戲」⁷⁶與歌仔戲在視覺感官較為類似外，三者間無論在唱唸或科白上皆大相逕庭。北管演出形式有排場、陣頭、臺戲等，歌仔戲早期有戲院、電臺（廣播）、電視及野臺戲（葉嘉中 2004：2-8），目前則大多以外臺戲演出居多，然有些較為出色的團體或能上較正式之舞臺，就筆者熟知南部一些劇團如：屏東明華園、高雄尙和、臺南秀琴等，皆經常於各地文化中心甚至國家劇院演出，有些更獲得補助而遠赴國外表演，這點布袋戲顯得有些許相似但又不及，布袋戲雖亦經歷戲院、電臺（廣播）、電視及野臺戲等階段（王嵩山1997、林文懿 2000），且風光程度不亞於歌仔戲，相當年雲州大儒俠一史艷文誰人不知誰人不曉，今日霹靂布袋戲更是老少皆愛之節目，惟一搬之劇團除公部門舉辦之文化展演外，要站上室內表演之舞臺卻困難之至，當然這牽涉到許多問題，如偶人體型大小造成視覺效果不好。在其他方面如使用語言（唸白、對話設計）、唱曲、戲目、服儀、演員等，亦皆為劇種間差異性之表現，關於此方面之論述亦有諸多學者撰文，惟因本文主要為醉八仙音樂之文化風貌探討故不再贅述，以下就文武場樂器切入，進而對各劇種間之醉八仙音樂表現風貌探討。

⁷⁴ 有多種解釋，本文引用曾永義（1993）解釋泛指京戲、亂彈北管或九甲之類劇種

⁷⁵ 本僅是北管「福路」與「西路」二派間在演奏時，雙方各調人馬來前來相助，以致有園助園，軒助軒的情形，拼館所拼比的方式主要是以看戲聽曲的人數多寡來分勝負，或者是哪一方能演奏或演出的曲目較多，直至哪一方無法繼續演出時，方可分出勝負。後來遂漸漸地衍生成派別間相鬥，最後更產生了不少鬥毆、械鬥、…事件。

⁷⁶ 在廟前或廣場臨時搭建戲臺，免費供民眾欣賞的戲劇演出。或稱為「露臺戲」、「野臺子戲」。

第一節、傳統戲曲文武場

一場精采的戲劇演出，除了要有優秀的演員外，更需要一團好的樂師們搭配，倘若演員的表現是演出的骨幹，則樂師們所演奏的音樂將是靈魂所在，因為音樂不僅能烘托出演出的氣氛外，更能令演員的表現有畫龍點睛的功效。然隨著環境的變遷及文化觀念的更迭，加上劇種間的交流、新式音樂教育的普遍化另外來樂器的融入，這種種情形交融後無形中直間接影響的，就是音樂表現上美學觀的差異，有些樂師們因接受了新式的音樂觀念，亦或劇團採用了異於傳統的文武場樂器，是故有些樂師不再拘泥於傳統文武場的固定演奏技法，以致於傳統戲劇文武場正遭受此一洪流的侵蝕，而最為顯著的便是樂器的更迭，再者為音樂上的變化。不同的樂器有不同的音質與表現風貌，相對的在與演員的唱腔搭配時是否得適是個頗為重要的論題，而現代化的音樂美感觀念更衝擊著傳統戲劇的審美觀，大量現代及西洋戲劇節目進入我們的生活之中，傳統要如何面對此一環境變化，以下我們且從文武場與演出、環境間的互動探論。

（一）、文武場對演出重要性

傳統戲劇的演出中，最重要者莫過於文武場的臨場表現，所謂「三分前場，七分後場」，前場當然是演員在臺上所表現的「唱」、「唸」、「做」、「打」，而後場指的就是擔任伴奏及串場音樂的樂師們。在演出時縱然有優秀的演員及精湛的身段，若是沒有好的文武場樂師配合，那麼演出效果將大打折扣。反之，即便演員素質不甚理想，倘若輔以經驗豐富之樂師相伴，則或可彌補演員在臺上之缺陷。我們舉「唱」之例論述，要將戲文之詞句唱的好唱的有「韻味」，音準當然是首要必備條件，然這裡所談之音準並非全指起音之調性⁷⁷ (tonality) 問題，而是包含整體音的穩定性。而音的準確性與穩定性關係到樂師伴奏功力問題，我們試想在演出當中演員不似樂師可隨時對音（調音），而一旦搬演當下演員起音之調與樂

⁷⁷ 以主和絃為中心，由「不諧和」之和絃移向「諧和」之主和絃，其和絃進行所產生的結果而形成「調性」。

器有所差異，甚至唱到某段落發生「走音⁷⁸」情形，此時樂師臨場的應變能力便關係到整個演出的品質，好的樂師會引導演員將音準調回到標準音，即便無法如此亦可以調整樂器或者以旋律蓋過演員來掩飾，對於觀眾而言仍不致感到異樣，因為若演員與文武場搭配得當，則觀眾又會將注意力轉移到演員身上，是故樂師們有一句俗語「賣藝、賣聲，就是不賣臉」。另外演員「唱」的當時之「陰、陽、頓、挫」，亦需要藉由後場配樂加強其音效，以醉八仙中八仙之定場詩而言，若僅用口白唸出或者演員清唱，則難以顯現出以演出的特質，尤其是演員在臺上扮演神祇所做功架的氣勢與神情，正是因文武場的背景音樂才能將八仙的神態一一呈現於舞臺之上，否則在戲中的八仙感覺起來便如同一般人物般毫無「靈」氣，故而這種表現方式也常用於其他扮仙戲齣中主要神祇出場。故整體而言戲曲音樂對於演出可歸類出五大功能：抒情作用、敘事作用、戲曲作用、烘托舞臺情緒製造特殊氣氛、統一和調空舞臺節奏等（蔣青 1995：20-27）。

（二）、後場樂器今昔之更迭

由以上探論吾人得以明白在舞臺上演員與文武場樂師們的互動，然若再仔細推敲其間微妙關係，我們發現其間又牽涉到唱腔與樂器間的音質與演奏技巧問題，以文場樂器而言，每個種類甚或每項樂器皆有其特有音色與音效，吹管類⁷⁹樂器絕對無法做出絲絃類⁸⁰樂器的蕩氣回腸，反之絲絃樂器亦無法如吹管樂器的磅礴氣勢與高亢，而此二者又難與彈奏⁸¹樂器的鏗鏘比美。即便同類樂器間也有著相同情形，舉其中絲絃樂器為例，傳統戲曲常見到的絲絃樂器有吊鬼子⁸²、椰殼胡⁸³、大廣絃⁸⁴、二胡⁸⁵...等，各項樂器

⁷⁸ 在演唱時來忽生間音層整個移動，或者發音忽高忽低漂浮不定

⁷⁹ 以氣流產生樂音，如傳統樂器中的嗩吶、簫、笛、鴨母笛等，以及西洋樂器薩克斯風、小喇叭等

⁸⁰ 又稱弓絃樂器或擦絃樂器，以馬尾或尼龍絃磨擦琴絃產生樂音者，歌仔戲行內稱此類樂器

⁸¹ 為「豎線」接觸弦或藉由手指運作而產生樂音，傳統樂器有月琴、雙清、三絃、秦琴、琵琶

⁸² 以手直間接，其中月琴、雙清、三絃、秦琴、琵琶行內稱「倒線」，而西洋樂器有電吉他、電子琴等

⁸³ 亦稱爲吊規子，即京胡。此器之音箱爲竹製、呈圓筒形、琴桿較短、絃爲鋼質之器，以其

⁸⁴ 音響宏且音色尖銳

⁸⁵ 又稱爲椰殼胡。爲兩根絃的擦奏式樂器，爲絃譜、古路戲曲的主要旋律樂器。提絃的音箱略

⁸⁶ 呈半球形、以椰殼所製，音響板的部分爲木製，至於絃，目前所見者皆爲鋼質，昔時則用

⁸⁷ 絲製之絃

⁸⁸ 又稱「大筒絃」主要爲歌仔戲使用樂器，適合於演奏較悲傷的樂曲。

⁸⁹ 傳統戲曲中的二胡有兩種，一種爲京劇中之二胡，型制較小發音較高，另一種則爲民樂團

⁹⁰ 中的南胡

間之演奏技巧或可相通，但因其發音之音色不同在使用場合上也有所差異。吊鬼子在絲絃樂器中其發音算是最為高亢的，而椰殼胡雖亦屬於中高音樂器，惟其音質顯得就婉約些，喇叭絃因本身結構關係音質較為迥異，發音類似民樂中之高胡，大廣絃為歌仔戲最早使用之樂器，其聲音低沉帶有悲創滄桑的感覺，至於二胡因與人之音域及聲腔較為接近，故在唱腔的伴奏上用途也多些（賴達達 2004：31-38、張桂菁 2004：45-55）。諸如此類，因各種戲劇及樂器音質表現上的差異，通常也有選擇性，比如北管較為重視嗩吶、歌仔戲則較重視絲絃類樂器，布袋戲早期因戲文的不同而各有其差異（徐雅玫 2000：10-17），而現今又幾乎採用錄音演出（至少背景音樂），故以劇種與樂器間而言似乎難以論述，或許得看演出者的「個人」喜愛吧。

以下分別就各傳統劇種之文武場樂器種類作一簡介，並分別探論其更迭情形，然因各劇種之樂器資料已有多部文獻論述，而對於劇種樂器與年代分隔上，學者們研究之時間點與論點亦有所差異，惟本文盡量避開此一紛紜，一般而言僅以早期與目前作為分野，而資料陳述上仍以筆者考察訪談為主，至於其他學者研究資料則作為佐證比對之用：

北管

北管使用樂器將依演出形式有所差異，且之間分野亦較為明顯，就以出陣、排場、臺戲論之，每種演出形式各有些許差異。以北管而言，出陣之陣頭幾是子弟團社會地位的象徵，不但在人數上以「量」取勝，繞境的鼓車、鼓架甚至主要的鑼類樂器「奶鑼」，都是與他團別苗頭的工具，而出陣幾乎為繞境或進香演出，除頭、二手使用之樂器與奶鑼外，一般僅以行走時演奏方便及易於攜帶的樂器為主，有板鼓、鑼絳（或木魚）、通鼓、扁鼓、南梆子、鏡、鈸、大鑼、小鑼、嗩吶。排場為目前北管團的重要演出項目，它可獨立演出也可隨繞境後請主所在之場域演出，而排場又可分成扮仙與套曲⁸⁶兩種形式，扮仙主要使用樂器文場因僅有吹排故一般只採

⁸⁶ 事實上臺戲與套曲從音樂上應無區別，兩者間差異僅臺戲有演員粉墨及舞臺的搭設，而套曲則是樂師兼唱腔或者無演員粉墨且無需舞臺。

醉八仙

在傳統劇種間的文化風貌探討

用嗩吶，而武場則幾乎包含了所有樂器，有板鼓、鱷澤（或木魚）、通鼓、扁鼓、南梆子、拍板、奶鑼、大鑼、小鑼、鐃、鈸等，至於套曲則與臺戲相同。臺戲使用之樂器囊擴了北管所有文武場樂器，包含，文場：嗩吶、笛、椰胡（舊路）、吊鬼子（新路）、三絃等，武場則又多了小響盞。至於北管的臺戲部分⁸⁷，舉漢陽北管劇團為例，因團長莊進才老師本身為文武場樂師出身，故早期對文武場甚為重視，文武場一般各需三人，樂器則與牌場相同。

就樂器的更迭而言北管的改變算是較無明顯，可說是幾乎不受時代變遷的影響。我們探究其原因，除卻臺戲外本文在文化章之戲齣中已論及，北管之出陣和排場幾乎可說與廟宇及神祇誕辰相附相依，兩者間本就存在著根深蒂固的互動。從另一個角度探論，我們是一個非常喜愛熱鬧的民族，然而在廟宇及神祇誕辰等節慶場合裡，用音樂烘托出此一氣氛是最恰當不過，而在眾多樂種中最能表現出高昂氣氛與鑼鼓喧天者唯又以北管莫屬了，此為北管向來予人們的感覺便以熱鬧著稱，原因為鑼鼓與嗩吶的運用，鑼鼓的演奏向來以節奏見長，而多樣節奏的變化總能引領人的心理（此一部分因較為偏離論題故於此不多贅述，日後再行深入探論），另外在許多宗教儀式之音樂亦多採用北管樂，如高雄左營地區各寺廟每當作醮前放「五營⁸⁸」之儀式，必定聘請北管樂師配合儀式的進行。如此在長期與廟宇、宗教科儀等依存的因素下，勢必會受到一些約制，畢竟儀式有其神聖性（Sanctity）與傳統觀念的桎梏，也或許這是北管樂更迭較不明顯的原因。而臺戲部分筆者所知有限，且自從王金鳳老師成仙後對於此一方面資料更是遺缺，嘆未能躬逢其盛否則此一方面論述當可再豐碩些。惟就筆者對周

⁸⁷ 目前臺灣地區僅剩宜蘭的「漢陽北管劇團」有較多之正式演出，而因筆者曾對該劇團做過訪談，故本文皆以此團資料為主，雖從一些子弟團得知尚有其他劇團演北管亂彈戲，惟其餘劇團僅能日後再行深入了解

⁸⁸ 寺廟所謂放「五營」其時機為廟之主神出巡地區神祈離開，故調請五營神兵神將臨時固守以防鬼魅騷擾地方；另一般廟宇在建醮或慶典時擔心所謂人神眾多而雜，亦會調請「五營」神兵神將臨時鎮守以維持地區陰界秩序。而五營所代表為以廟為中心東西南北為四方共計五方，而五方皆有其代表之顏色且部署之兵力亦有所不同

以謙⁸⁹老師訪談時論及，現今因整個傳統戲劇市場的競爭而導致戲金的縮水，連帶著漢陽也得在文武場人員上的調動，而為顧及音樂的豐富亦加上了電子琴與電三絃⁹⁰，以目前所得之資料而言，此或許為北管臺戲文武場樂器唯一的改變。

布袋戲

早期布袋戲眾類頗多，一開始為「南管」、「白字」和「潮調」等三類布袋戲，這種區別乃依各種類型在傳至臺灣前盛行地不同，以及在演出時使用的音樂為依準，惟在表演風格上並無明顯之差異（林文懿 2000：35）。而據徐雅玫所述，布袋戲隨著劇團在臺灣落地生根後，慢慢地受當時本地人所喜愛北管的影響，進而融入了北管的音樂於演出之中，甚至直接搬演北管戲的劇本，此乃進入所謂「北管布袋戲」階段，然而後因京劇個關係又形成「北管外江布袋戲」，如此遂形成與原傳入地大為迥異的演出內容，臺灣與大陸布袋戲的分野就此明顯（徐雅玫2000：10-16）。

自從北管布袋戲形成後，臺灣的布袋戲演出現了一個較為顯著的改變，因當時人們已普遍接受北管戲與音樂，而北管布袋戲中武打戲內容大多取材於俠義小說或者民間故事，對於當時的中下階級而言起了一個抒發情緒的作用，當然也因為北管布袋戲多半依附於廟會或節慶時機，入此北管布袋戲遂迅速地發展開來。惟因繼之政局的紊亂，布袋戲遂因而逐漸趨向各種變化，比較重要的有皇民化布袋戲與反共抗俄布袋戲，然而隨著歌仔戲逐漸普遍以及被人們接受以後，布袋戲為了豐富其演出內容，有時也會加入歌仔戲的唱腔與音樂，於是形成所謂歌仔調布袋戲，然而卻演變成日

⁸⁹ 電話訪談：94/10/18

周以謙：臺北藝術大學傳統戲劇研究所研究生，國立藝專國樂科畢業，主修二胡，師事楊秉宗、蔡培煌。曾先後加入臺北民族樂團及陸光國劇團擔任樂師，於蘭陽戲劇團擔任音樂設計。於宜蘭期間，向薪傳獎得主莊進才先生學習北管戲及歌仔戲音樂，並嘗試利用傳統音樂素材編寫器樂作品，亦擔任《錯配姻緣》、《連昇三級》、《打城隍》、《樊江關》、《鳳冠夢》、《戲弄傳奇》、《秋風辭》等十多部舞臺歌仔戲音樂設計。現為河洛歌仔戲團專職音樂設計、國立戲專歌仔戲科兼任教師

⁹⁰ 據周老師口述，那是像似夏威夷吉它惟僅只有上三條絃，在裝上電子震動器後可做較為豐富的音樂

醉八仙

在傳統劇種間的文化風貌探討

後布袋戲音樂的「大雜燴⁹¹」情形，因此之後者為目前流行的金光布袋戲與電視布袋戲。

如是言，文武場樂器與音樂將隨其所屬類型而有所差異，然而自從皇民化布袋戲以後，文武場樂器演變亦隨之開始現代化，另以錄音方式對嘴之方式遂等於將文武場束之高閣，這是文武場樂師的悲歌也是目前布袋戲最為普遍之現象，此兩部分本文將移作樂器更迭段落敘述，以下遂將各種形式文武場樂器簡述之：

南管布袋戲

南管布袋戲之演出多以文戲為主，而因其唱唸為使用泉州腔，且戲文又較為艱深故一般人不易聽得懂。其演出時文場樂器有琵琶、洞簫、二絃、三絃，文場樂器又稱為「上四管」，武場樂器有響盞、四塊、叫鑼、雙鍾（又稱雙鈴），武場樂器又稱「下四管」，惟演出時還會有唢仔（既小嗩吶）、笛子、拍版等樂器。

白字布袋戲

相較於南管布袋戲，就以演出涵蓋範圍白字戲所備有的演出地區較南管大些，臺北的新莊及中南部地區是白字布袋戲的天下（江武昌，1990：97）。而我們所謂白字戲的原意，「應是民衆對使用本地方言的戲曲最直接的稱法」（邱坤良，1992：147），以當時的民間音樂環境來說，北管應該仍未被布袋戲所大量使用，白字布袋戲使用的或許還是南管的音樂，其最重要的不同部分則是唱白用本地方言，也就是南管樂地方化的通俗化演出，所以一般搭多將其歸於為南管之內，是故使用樂器應與南管布袋戲或許會相同。

潮調布袋戲

據江武昌所述，潮調布袋戲流行的範圍不大，約莫只在彰化、嘉義、

⁹¹ 因布袋戲對於音樂與演出間配合的鬆散態度，遂在演出時漸漸融入各種音樂作為背景，以目前而言筆者曾在一次考察時發現，一齣戲文竟有高達七種配樂，其中包含了歌仔戲、南管、北管、廣東樂、民樂、流行歌甚至英文歌曲（林國義：94/4/10-11、屏東鹽埔鄉、森興閣掌中綜藝團演出紀錄）

台南等有潮州人聚集的地方演出。其音樂也非以熱鬧見長，故演出亦以文戲文辭為主，如「蔡伯喈」、「師馬都」、「高良德」等（江武昌，1990：97）。而使用樂器文場有：吊鬼仔、二胡、月琴、嗩吶等，武場有：板鼓、梆子、拍板、扁鼓、小鑼、大鑼、鈸、等。

北管布袋戲

北管布袋戲可說是臺灣布袋戲的一次整合，對於此一情形可能的原因有二：一是北管音樂已廣泛流行，許多村莊都有北管子弟團，北管音樂及劇碼較為普遍了解，因而觀眾對南管及潮調漸失興趣；二是南管及潮調樂師凋零，只好取用北管後場（江武昌，1990：98），改變的時間大約在民國前後，而樂器方面武場樂器有：板鼓、鱷澤（或木魚）、通鼓、扁鼓、南梆子、拍板、奶鑼、大鑼、小鑼、鐃、鈸等。文武場樂：嗩吶、笛、椰胡（舊路）、吊鬼子（新路）、三絃等。

文武場樂器的更迭

民國30年台灣總督府直屬的「皇民奉工會」增設娛樂委員會，臺灣籍委員黃得時便乘機建言，發表「當做娛樂的布袋戲」，向日本殖民政府，爭取恢復布袋戲的演出機會（布袋戲數位博物館網路介紹資料⁹²）。然而，布袋戲演員生計是顧全到了，惟接踵而來的便是演出上的變化，自從皇民化布袋戲產生後，為配合在室內演出的場域，劇團不得不在音樂、布景、戲服、語言作種種改變，文武場當然也避免不了此一浩劫。此一階段，文武場加入了西洋樂器與唱片音響，文場方面加入了薩克斯、小喇叭、長號、小提琴、電吉它、電子琴、…等，而武場則為爵士鼓。如此的變化使得文武場樂師不是改行到其他戲劇，便是得兼奏多項樂器或者學習西洋樂器以因應劇團的要求，然這種現象影響的不僅是音樂的表現風格，更甚的是演出的整體感官。在此特別提及的是，皇民化布袋戲時期為了顧及演出時音樂的多樣性，也開始採用了唱片音樂，這對於背景音樂而言是豐富了，但此一靈感卻導致了日後布袋戲團的將繼跟進，影響所及的是日後大部分

⁹² http://140.113.39.172/collection/palm_drama/PD1/history/InSide7.shtml

醉八仙

在傳統劇種間的文化風貌探討

布袋戲皆以唱片音樂取代文武場，而更甚的是錄音對嘴方式演出的普遍化（此一部分將於下文〈《醉八仙》在不同劇種的呈現風貌〉中探論）。

歌仔戲

在此需補充一點說明，早期傳統戲劇是無所謂文武場之分，以北管而言是以頭二手、鑼蓋⁹³、絃吹等稱呼。所謂「文武場」之分或許是由京劇而來，惟此一推測為筆者假想，至於實際為何仍有待他日深入求證。回到歌仔戲使用樂器，以歌仔助時期而言，據民國五十二年印行由李春池所纂修的〔宜蘭縣志〕中提及的樂器有，大殼絃、月琴、簫、笛等。其後隨著受到其他戲曲的影響遂逐漸融入多項樂器，而據陳嘯高、顧曼莊的〈福建和臺灣的劇種——薊劇〉，以及〔中國大百科全書〕「戲曲·曲藝篇」吳靈石所撰寫的「錦歌」條，在兩文中有提及的樂器有：三絃、秦琴、二絃、琵琶、夾板、木魚、小叫、雙鈴、盅盤、漁鼓、…等（引自曾永義 1993：30-32），另亦有大廣絃、手鑼、鼓等。

最早歌仔戲文武場的更迭時間與樂器幾乎與布袋戲如出一轍，兩者皆於民國20至30年間，而樂器的改變亦相當相似都是加入西洋樂器，且就連某些演出內容上也可說是大同小異，皆大量採用日本文化背景的劇情，諸如月形半平太、武士道等。在舞臺上也人物改穿西裝、和服，背景道具改成可隨時變換的活動式佈景，唱片⁹⁴使用於舞臺上作為音樂配樂也是由此一時期開始（徐雅玫 2000、呂冠儀 2002、張桂菁 2004）。而我們探論此一原因，在這個時期日本因加入了大戰，已無力於使用高壓手法抑制民間戲劇的搬演，而另一方面又與同為漢人的中國處於敵對狀態，種種因素不由得迫使日本統治者需改變政策，而推廣「皇民」化則是日本一個異想天開的政策，所謂「皇民化」運動，主要是將臺灣的姓氏稱呼、語言文字、生活習慣、思想信仰以及包括教科書在內的各種出版物，全部進行「皇民化」或「去中國化」，並進行這方面的教育。這種高壓文化政策十分殘酷

⁹³ 既鑼類與鏡鈸類樂器

⁹⁴ 早期所謂「唱片」乃指以「聚乙烯」為材料製成的圓形平盤狀，聆聽時需以堅硬的唱針讀取唱軌音訊透過轉換來播音，一般顏色有黑、紅、黃、綠等，因大多數為黑色故又稱之為「黑膠唱片」，而一般則稱「唱盤」或「曲盤」

，以戲劇為例，「皇民化運動」強行要求戲劇的上演必須符合日本化的要求，演唱日文歌，穿日本和服，並且通過員警機構的審批來實施嚴格控制。在推行日語教育方面更加嚴厲，在學校不准講漢語（臺灣話），對於講漢語者要施予各種處罰。然而皇民化運動並沒有征服臺灣民心，相反地，激起了臺灣同胞的抵抗，臺灣同胞心向祖國的信念更加堅定。

然而，在經過了皇民化洗禮後，或許是人們習慣了不同音樂形式，也或許是經濟效益上的考量，歌仔戲不再保有傳統的文武場編制，取而代之的是中西合併的演出模式，一些西洋樂器進入了歌仔戲文武場，如薩克斯、小喇叭、長號、小提琴、電吉它、電子琴、…等，而在此一情形下因為有些樂師不會西洋樂器，於是乎「喇叭琴⁹⁵」便因應而生（張桂菁 2004：25，賴達達2004：35）。另一方面，在歌仔戲失去內臺的演出場域後，隨之又發展成「賣藥團」、「廣播」、「電視」、「電影」、「野臺」、…等演出形式，種種演出場域的變化連帶著文武場也得跟著更迭。賣藥團演出形式較為多樣，而每個團皆有各自招攬顧客的方法，故大多不注重文武場，就以目前所知之研究論文僅劉秀庭一部（劉秀庭 2001：87-123），筆者從其論文推敲此一時期之文武場應仍接續內臺戲也就是皇民化歌仔戲。至於廣播、電視、電影乃至野臺等演出形式則又有些許變化，在此之後隨著視訊的普遍以及演出中唱曲需求量的大增，一些新的文武場與樂曲也跟著產生，新的樂曲如：「中廣調」、「豐原調」、…等，然文武場樂器的改變與這些新的樂曲又有著直接的關係，在這時期影響歌仔戲音樂有兩個關鍵人物許再添與曾仲影⁹⁶，而曾仲影對文武場的變化尤為關鍵，他將本身之流行歌曲創作與電影配樂的背景運用於歌仔戲中，在文武場樂器上更大膽的嘗試樂器的使用，諸如銅管樂器、西洋打擊樂器中的木琴與鋼片琴甚至於結合國樂團，如此的創新真是讓歌仔戲文武場的一個里程碑，而其中國樂器的採用更啟發了今日一些劇團演出靈感，所屬臺北與高雄兩地之國樂團就曾為為歌仔戲作過文武場音樂，且現今有些劇團在作公演時亦會採

⁹⁵ 演奏方法與胡琴相同，惟外形上喇叭琴以鋼管為琴桿，主要發音為藉由其琴筒雲母片震動，並由琴桿上方一個喇叭口擴音，其音色類似廣東高胡但音量較小

⁹⁶ 著名的電影作曲家。原籍福建廈門，在政治情勢非常不安定的1925年出生於上海。

用國樂團伴奏，如屏東明華原與臺南秀琴在今年廟口歌仔戲大車拼演出時，其文武場便使用國樂團。至於今日我們一般常見到的野臺歌仔戲，因戲金之關係其文武場已縮減至三人左右，主要之樂器武場除卻扮仙需使用到之樂器外另加了爵士鼓，至於文場除伴奏唱腔與扮仙所需的胡琴類與嗩吶外，則大多數改用了可作和絃的樂器如電吉他與電子琴較多。

(三)、樂器更迭後之演出效果探論

傳統樂器間的更迭

自從京劇進入臺灣的表演舞臺後，造成許多傳統戲劇演出的大改變，其中包括了演員身段、武戲、服儀、文武場樂器、伴奏音樂、…等，由於京劇的演出上相較於臺灣本土傳統戲劇，京劇的武打動作有著相當的感官刺激，歌仔戲本身就容易吸收融入其他戲劇的般演特色，因而民國十二年前後，由於一些歌仔戲團紛紛聘請一些滯留於臺灣的京劇演員指導武戲，至此歌仔戲不但有了武戲的劇目，連帶著整個演出也大大地起了變化（曾永義 1993：55-56）。當然，有了京劇的演員加入歌仔戲班唱腔多少會受到影響，更遑論與唱腔相依相隨的文武場，而京劇中文武場使用的京胡便是一個例子，京胡進入了傳統戲劇後被稱為「吊鬼子」，為何有此一稱呼不得而知，而據老樂師談及此一樂器演奏的聲音，以及與唱腔搭配時聽到演員好像在「割喉」一般，或許此因才會被稱作「吊鬼子」吧⁹⁷？惟在加入了京胡後勢必得加入一些唱曲來搭配演出，然京胡原本乃是京劇主要伴奏樂器之一，而京劇之演員因京胡的調門調音關係，以二黃為例，正二黃定絃為So1-Re，因此演員在唱腔的音域上便得配合樂器，其旦腔常用之音域為e1-#f2，生腔常用音域為d1-a2（武俊達 1995：152-156），以地域的說法這或許與一般人所言北方人嗓門較大有關。這相較於傳統戲劇唱腔，除北管劇因本身唱曲就高亢外，歌仔戲與布袋戲一般均屬於南方較為溫約的唱法，就唱腔上不疑是個改變。而喇叭琴雖也是隨後加入各傳統戲劇之文武場樂器，惟其影響便不若京胡來的大，探究其原因是喇叭琴本身乃

⁹⁷ 訪談：94/10/9，梁蓮楸（資深歌仔戲文武場樂師及布袋戲採偶作師）

因樂師不諳西洋樂器，為配合演出而創造出來之樂器，就音高與音色上而言與傳統戲劇相差不遠，故筆者認為若將此樂器視為傳統文武場樂器亦應不為過才是。

我們就唱的部分探討，傳統樂器間的更迭雖對於演出音效或音質上有所變異，或許是唱腔的音高低也或許是唱法的改變，最多是學習不同的腔調而已，然這種種僅為演出表面上的變化，整體而言演員對於唱表現亦仍保有發揮空間。

電子琴V.S.傳統樂器

本節一二兩段以較長篇幅探論文武場樂器更迭之目的，如引言所述傳統戲劇演出的優劣成敗，幾乎與文武場有著密切關聯。因樂器在更迭後除了音色改變對於人聲的適應與相融性外，接踵而來的，便是這些新加入文武場樂器演奏上難以表現問題。好比目前各劇團使用率最高之一的電子琴，其雖然可作出許多音效與和絃且音域也寬，惟其難以作出強音及明顯強音的線條，不能作滑及迴音也是個蠻為困擾的事，而最為重要的是一般使用的電子琴無法作出「微分音⁹⁸」，然以歌仔戲甚至各種傳統戲劇之唱腔而言，皆有一些搬唱的習慣性，就歌仔戲為例，一般的唱曲中Si（7）音會較低些而Fa（4）音則通常會高一些，倘若以傳統戲劇中的絲絃與吹類樂器而言將容易解決，因這些樂器在演奏時可隨時作音高的調整。絲絃樂器因本身無品位，故對於音高僅需移動按絃位置即可調整，有時為了強調氣氛甚至可以採用改變按絃力度或者運弓等方法，來配合演員唱曲的情境，吹管樂器亦可以口風⁹⁹、氣流量等改變音高。另外傳統樂器常作的滑音與迴音兩種技巧，也就是一般在演唱時所謂「扭捏」的表現上，更是傳統樂器的看家寶獨門絕活，然而這些都是電子琴無法達到的要求。

我們從實際演奏表現分析，以「醉八仙」中〔粉蝶頭〕曲牌為例，每個樂句之首音階為強拍，以此音而言電子琴便難以作出明顯的強音，至於第三樂句中第二So1與第三Fa為兩音間上滑音，此一表現電子琴更是無法達

⁹⁸ 一種音高的數值，將每個半音階分成100等份，每一等份稱為一音分

⁹⁹ 包含三個元素，為吹奏時嘴唇的：位置、鬆緊、唇形

成。諸如此類，演員長久浸淫於此一配樂環境，久而久之對於這些扭捏的感覺也就逐漸地生疏了。筆者在訪談資深歌仔戲藝人陳春治老師時，陳老師談及現今藝人有「腹內¹⁰⁰」能力者已不多見，進而可搭配表現的文武場樂師更是乏善可陳，然而在大多數劇團堅持此用電子琴的情形下，資深藝人更難於發揮腹內功力，因腹內的表現除了需將唱詞的扭捏做的好外，更得依照劇中或詞句情境隨時延長音韻、強弱或轉音，而新一輩樂師這方面不是缺乏經驗，便是電子琴無法達到藝人們對各種扭捏音的要求，是故即便想要表現也因樂師無法配合而常感到煩躁，久而久之便不想表現，如此恐怕一些資深藝人日久也會遺忘了這些腹內的功力，更遑這些資深論藝人皆有年歲倘若他日一個個凋零，則腹內也僅能是個歷史名詞了¹⁰¹。

電吉他V.S.傳統樂器

電吉他與電子琴此「雙電」目前為歌仔戲文武場最主要的寵兒，其主要原因為兩者皆可做較為豐富之樂音且又皆具有和絃能力，從經濟角度而言，一把電吉他或一臺電子琴便可取代好幾件傳統樂器，而現今有些歌仔戲根本不注重唱曲的韻味，即便要配合唱曲僅在加上一個會操多項絲絃樂器的樂師即可。在此一觀念下，無怪乎如今雙電普遍活躍於歌仔戲舞臺上。

相較於電子琴，電吉他加入傳統文武場後對整個演出而言影響還算不大，這可能是電吉他本身屬於彈奏樂器，以唱腔而言傳統文武場樂器對於彈奏樂器的此用本就較少，況且一般彈奏樂器也僅是以配樂上音的豐富與節奏性為主，故電吉他的加入應不至於立即產生較為明顯之影響，另因其可作之技巧不但比傳統彈奏樂器多且可做和絃，相對的演奏流行歌曲對電及他而言可說是輕而易舉，這對於偶爾喜歡唱些流行歌的現代外臺歌仔戲而言真是如魚得水。至於負面影響，我們所能論及的是，電吉他之音色畢竟為電子合成音，故其無法表現出傳統曲調的「人」味。

¹⁰⁰ 演員隨著劇情在唱曲時做一種即興的演出，這又牽涉到音韻的長短及插句，而要展現此一能力除與樂師要有默契外，更需樂師有相當能力方能有完滿的表現，而此一能力亦為演員在臺上搬唱功力的表徵，好的演員其腹內亦多且容易表現

¹⁰¹ 訪談：2005/07/16，陳春治（資深歌仔戲藝人）

民樂器

自從曾仲影在編曲上採用了民樂器後，日後似乎給了學習民族樂器樂師們另一條表演上的道路。而若分析民樂與傳統文舞場樂器，對同是屬於漢人的樂器系統在音色與演奏技巧表現上，民樂器移植於傳統戲劇的伴奏上當然有其相容性，且即便以音樂風格言兩者間也不至於相差太遠，這是一個算是突破性且成功的嘗試。惟本文想探論的是這些國樂樂師的學習背景與音樂觀念，最早的國樂樂師多屬玩票性質，至多一些隨國民政府來臺的演奏家，這些樂師或演奏家當還保有較為我國傳統音樂性的思維。而日後因政府大力推動民族音樂教育下，在各級學校增設國樂班或者鼓勵國樂社團藉此發揚國粹而栽培音樂人才，如此所謂「科班¹⁰²」的教育單位遂如雨後春筍地增加，對於民族音樂的各項推廣頓時間突然蓬勃發展起來，這在培養音樂尤其民樂人才上絕對有一定之成效。然而，早在民國初年大同樂會¹⁰³開始乃至今日民樂或民樂團是否管絃化，究竟哪種音樂才是屬於我們固有的文化，什麼音樂才是我們漢人或者臺灣的代表，這種種問題至今尙未能有所定論，況且以西洋音樂理論與結構套用於我國各項傳統樂器上，能夠表現出我們的文或特色嗎？遑論年輕一輩音樂學子，就連筆者本身學習過程也在這種音樂環境下度過。然而隨著新一帶樂師們對傳統文武場的加入，在技藝上絕對可勝任傳統樂曲，惟令人擔憂的是，這些樂師對於傳統戲劇唱腔中「韻」的掌握是否能夠「對味」。這種戲劇的味道不是有多麼高深的演奏技術可表現出來的，當然也不可能一蹴而就，是得經年累月地「磨」出來的，而筆者一直關注的也就是此一論題，要如何培養出能真正能詮釋傳統戲劇文武場樂師，想有關之教育單位得研擬一套相關方針，否則保護傳統也僅是一個口號且流於形式罷。

¹⁰² 1、舊時招收幼童，教以戲曲的機構和組織。2、接受過正規的專門教育或訓練。

¹⁰³ 中國歷史上最副盛名的民族音樂團體，1918年由國樂家鄭覲文先生發起，1920年在上海申報館總經理史良才，琵琶家汪昱庭，昆曲專家楊子詠等人士的支持下，正式立名「大同樂會」大同宗旨是：整理國樂、製造樂器、造就人才

第二節、《醉八仙》在不同劇種的呈現風貌

談論了那麼大的篇幅於文武場，也分析了文武場之於演出的關係互動，無非是想引出本節的論題－「演出風貌」。傳統戲劇之劇種間的區分，可從：唱腔、語言、文武場、舞臺、服儀、臉譜、演員身段、…等方面分辨，惟因今日劇種間已多相互套用學習，從外觀上有時不易觀察出來，如今年八月筆者前往宜蘭採集漢陽北管劇團演出資料，若非演員唱腔使用北管曲牌，從外表上難以看出是歌仔戲亦或北管亂彈戲，然這或許與先前一些劇團有「日演北管，夜演歌仔」，或者「日演歌仔，夜演北管」的情形有關。回到主題，醉八仙是傳統扮仙戲中最為熱們的戲齣，除了八仙是人們最為熟知的人物外，就演出時間上也較為適中一般約為30至50分鐘，而以正常演出之紀錄最長可達一小時左右最短則僅為二十幾分鐘，當然若是扮私仙就另當別論，或許三五分鐘就可「搞定」，端視劇團時間上的控制而定，當然這也得需經由文武場樂師的配合才行。

在探討前我們先將醉八仙總綱（如附錄譜例11）稍微了解一番。一般傳統戲劇在開場前必定先鬧場¹⁰⁴，而此一階段之作用有三：其一為讓樂師們適應、熱身以及調音，其二讓演員們做好演出的心理準備，其三則是告知觀眾戲馬上就要開演了。緊接著表演開始，而一開始八仙將分成四文四武¹⁰⁵一一在臺上走臺步並各作功架，此一部分稱之為「開四門¹⁰⁶」，之後再演奏吹牌並且金母出場吟定場詩，而在定場詩的詞文上亦介紹演戲動機與請主的誠心。接下來八仙再次出場此時八仙「唱」定場詩隨之再各吟詩一句，之後同往瑤池晉見金母並問明相邀動機。在知曉動機後所有神祇便同往華堂並拜壽，然後金母擺開酒席宴請眾仙，到此為止是醉八仙最高潮之部分

¹⁰⁴ 戲曲開演前演奏的鑼鼓段。

¹⁰⁵ 四文為：呂洞賓、張果老、藍采和、何仙姑，四武為：漢鐘離、曹國舅、韓湘子、鐵拐仙

¹⁰⁶ 開四門為所有扮仙必奏之樂段，所謂「四門」既為舞者或虛擬人物在臺上走臺步，其主要作用為讓舞者走臺步表現其身段，北管排場雖無舞者演出但也有此一樂段，乃以音樂虛擬並讓吹場（嗩吶）盡情發揮其技藝，在臺戲扮仙裡走臺步（四門）的次序（以舞臺中心為準，面對觀眾）為1右後方、2左前方、3左後方、4又前方，最後再走至舞臺中心因此又稱為「走四門」。

，因為八仙在酒席進行中，臺上所有神祇一般會向臺下或者表演場域外，灑仙酒、餅乾、糖果、金錢、各種食物、…等等，而當八仙喝的酩酊大醉時又會在舞臺上表演一些滑稽動作，以博得觀眾歡心，此階段一般稱之為神仙劇部分。

當八仙落幕後緊接而來的就是跳「加官」，有些劇團則會搬演封王或者封相、卸甲。而因封王、封相、卸甲等搬演時間較長，除非戲金較高或者請主特別指定，否則通常劇團僅搬演簡短而又眾人熟知的加官。加官演出較為單純，且各劇種或各團間也大同小異，這是因為加官演出之禁忌較多，如演員手捧面具後便不能說話因為說話後會失聲、手指不能插入面具雙眼其他物品亦不可等，會有種種忌諱進而導致一些心理上的敬畏，當然在學習上會更謹慎與小心，也因如此在演出時遂大大減低「變」的機會，而加官為人間劇的一齣亦為三齣套的第二齣。至於第三齣則為「團員」，意味著祝福人們能完成金榜題名、洞房花燭等人生追求的目標，此劇對於整個扮仙戲搬演可說是一個實質上的展現，因前兩齣皆是以演員代替神祇對於請主即觀眾的祝福，然團員的搬演卻有直接影射的作用，也就是說因請主或者觀眾的誠心神祇可賜福人們達到目標之意。以下就分別探論醉八仙在各劇種間演出之風貌。

（一）北管

臺戲

因目前臺灣搬演臺戲的亂彈劇團甚少，故此部分資料甚為缺乏，惟筆者就以對漢陽所作之訪談資料論述。莊團長論及北管之扮仙戲與歌仔戲比較或將有些差異，而在臺步或演員身段、唱腔等則較接近於京劇。莊老師進一步說，根據他幾次前往大陸交流觀摩時發現，福建地區亦有相似臺灣北管的搬演惟一般地區皆已經走樣，不過海陸豐地區倒是保有較為傳統的演出。

至於醉八仙的演出，北管戲之舞臺身段、功架等因取法於京劇，故在表現上較為大些，在「走四門」時對於演員的臺部身段要求皆動作確實，且作功架時亦須有神韻，其他部分則因臺灣各傳統戲劇使用總綱差異無幾，故演出流程、搬演則與歌仔戲相似惟較無歌仔戲「花俏」。

醉八仙

在傳統劇種間的文化風貌探討

排場

北管排場的扮仙對於傳統戲劇最大的不同，便是其沒有舞臺的搭建及無演員搬演神祇，一切唱、唸、吹皆由演出的樂師及人員擔綱，且對演出場域也最不要求，只要一個能容下全部演出人員（樂師）可坐成「口」字形空地便可進行演出。當然頭手（即缺口）需面對主祀神祇，這點與其他外臺戲有相同意義，而如此做是表示仙是為神祇而扮，傳統戲劇亦如是。

演出上走四門則以吹牌取代，惟牌場與臺戲所使用的一切吹曲牌相同程序亦然，不同的是演出節奏上的掌控不再有演員的牽絆，端視頭手與頭吹的默契，頭手何時下吹場頭吹便何時演奏。然而當吹場開始的同時，表演權似乎有掌控在頭吹身上，此時頭吹可依個人表現慾而改變演奏速度，然速度的改變主要為作演奏的變化或者方便作「插字」，惟此亦需與頭手間的配合，整體而言或僅作小變化以求演出活潑生動。另因排場的扮仙通常為主要演出目的，故一般演出時間長度會較為固定，不若歌仔戲有明顯的長短差異，演出長度通常在40至50分鐘。

（二）布袋戲

布袋戲的扮仙似乎較無法有明顯變化，主要乃礙於舞臺的狹隘導致活動空間受拘囿，況且布偶是需由人去操作，其靈活度當然又是無法與真人相較。另自從民國40、50年代布袋戲轉入內臺而形成金光戲後，開此採用了唱片作為取代傳統的現文武場音樂，此舉真是將布袋戲文武場徹底打擊的體無完膚。唱片的音樂當然可以無所限制，中國傳統、西洋音樂、電影主題曲、流行歌、北管、歌仔戲、……等等要什麼有什麼，起先為了劇中人物的口白的陰、陽、頓、挫還需一名「押介¹⁰⁷」，後來隨著音樂播放機器與產品的發達，四軌的匣式錄音帶的普遍與大量使用，最後連押介都被「按樂¹⁰⁸」所替代，現今僅存流極少數具有傳統觀念的劇團如「小西園」外，後場音樂幾乎全部採用錄音方式，而更甚的是其中又有不少是全程錄音，

¹⁰⁷ 負責演出時的鑼鼓點，主要在於人物得口白部分

¹⁰⁸ 後場負責音樂播放之人員，又稱「掌樂」

演出時根本只要操作布偶動作即可，毋需再有對嘴搭配上的技術問題。

醉八仙在布袋戲的演出情形，如前文提及因場域問題八仙無法完整走四門，僅能左右移動，操偶師至多會運用「樓窗」¹⁰⁹作走動，惟主要身段之展現則以「前臺」為主。至於身段的表現方式先照人物之分類，再依各行當之動作進行走四門部分，其行當分別為：漢鐘離〔大花〕、鐵拐仙〔丑〕、張果老〔公末〕、曹國舅〔丑〕、藍采和〔小生〕、呂洞賓〔老生〕、韓湘子〔童子〕、何仙姑〔小旦〕，惟各劇團對於行當各有不同看法與區分，本文取屏東縣崁頂鄉森興閣掌中綜藝團版本。而因大部分劇團偶師僅一兩位，故當八仙一一上臺後連同之後的金母與童男女，以演出者方向將分成左、中、右三個部分，左邊為漢鐘離、張果老、藍采和、韓湘子，右邊為鐵拐仙、曹國舅、呂洞賓、何仙姑，中間則為金母與童男女，而這些偶人分別以木架固定，當人物移動時，偶師便將三個木架上下左右移動象徵著眾仙「騰雲駕霧」前往目的地，隨後參拜神祇的部分則需看人手決定，倘若人手足夠則可做較為細膩的拜揖動作。

整個布袋戲醉八仙乃至所有扮仙戲齣，因現存劇團幾已採用錄音方式演出，時間上已無彈性可言，除非偶師對於使用的文武場音樂非常熟悉，否則一般觀眾看到的是偶師與音樂間的追逐競賽，將無法觀賞到扮仙的演出藝術價值，更遑論感覺到那份神聖意義。

（三）歌仔戲

若將扮仙戲齣視為一個戲齣系統，歌仔戲算是最晚加入其演出陣容的，然而在演出的舞臺上卻最為鋒芒。探究其原因，歌仔戲除早期因生存關口為搶得演出機會才學習扮仙戲外，此後不斷地自我成長學習他劇的長處，而在隨後的演出實踐中，更懂得創造出許多的表演內容，如：演員身段、服儀、頭飾、舞臺上場人數、文武場音樂、戲齣編演、……等等，如此不斷地推陳出新，除了博得請主的歡心外更創造了本身的演出場域之版圖。

一般而言扮仙戲之戲齣大多由請主定奪，惟有些請主不甚了解戲齣內

¹⁰⁹ 布袋戲舞臺稱為「彩樓」有上下兩層上層稱「樓窗」或「花窗」，下層稱「前臺」為主要搬演場域

醉八仙

在傳統劇種間的文化風貌探討

容情形下會請劇團自行決定，然稍講究風俗或對文化有所了解的劇團又會依主神位階排定戲齣，如低階神祇不能演天官及與王母娘娘有關之扮仙戲。而有些對劇團則依照戲金的多寡決定扮仙戲齣，並且會在演出中會不時強調，如該團的服儀式多麼新穎鮮豔，團員人數眾多臺上演出沒有重複出現的演員，甚至連文武場樂師、音響設備也在標榜在內。而歌仔戲的醉八仙演出風貌相當的多樣，亦可說幾乎每個劇團皆有其專攻或標榜之項目，然在演出時會特別突顯這些優勢，並且告知請主與觀眾這些演出對人們的一些好處，而這一切舉動主要還是憑仗著人們對神祇的崇敬，以及想藉由扮仙戲討個吉利的心態，其最終目的仍是沖著「戲金」而來¹¹⁰。

談到演出，一般歌仔戲對於扮仙的唱曲部分並不若北管來的重視，這有兩個理由：其一如第二章所述醉八仙遇有唱曲的僑段，除了八仙定場詩外演員不是在走動作揖就是對主神拜揖，要不就是正在灑仙酒、仙果以及最後的嬉戲鬧場，要一邊動作一邊搬唱倒是件不容易的工作，且演員又得記臺步又得與其他演員作互動，是故有些劇團索性就讓文武場去發揮，否則就用後場人員以「OS¹¹¹」方式演出。其二歌仔戲演出使用語言與唱調為閩南話系統，在對於官話不是很了解的情形下，連說都是個問題更何況要「唱」，況且就一般的觀念扮仙戲是演出的「附屬品」，不會有人去注意的。回到劇中，歌仔戲的醉八仙另有一處與其他劇種演出相異，那便是文武場音樂的背景樂曲，目前歌仔戲扮仙除原有曲牌外，還加了許多國樂曲與民間音樂諸如：萬壽無疆、百家春、普天樂、…等，而這些曲子大部分則用於開四門僑段，據樂師言及若將開四門所用吹牌演奏那麼多次，感覺起來有些單調與乏味，加一些其他樂曲感覺上就熱鬧多了，反正使用的也是一些應景（如萬壽無疆）的曲子¹¹²。另外，歌仔戲也運用演員在臺上的一些僑段以博取觀眾歡心，如李鐵拐用其打狗棒與葫蘆排成「天下太平」四字

¹¹⁰ 訪談：94/08/13，陳祥煌（新玉青歌劇團團長）

而據筆者當時訪問時，陳團長口述原文為：「劇團編一些有的沒的演出情節、段落，最終的目的還是要『騙』請主的錢」

¹¹¹ 即「OUT SING」或「OUT SOUND」，由後場人員作搬唱或口白

¹¹² 訪談：94/10/9，梁蓮徽（資深歌仔戲文武場樂師及布袋戲操偶作師）

祝福觀眾，又走四門時故將其調至何仙姑之前，藉調戲的僑段讓觀眾不會感到扮仙戲的乏味。

以上論述之演出形式皆為「肉聲團」情形，然自從民國六十年代〔拱樂社〕開了以錄音對嘴方式演出之先例後，現今「錄音團」已形成了一股小風潮，雖未釀成浩劫惟也造成了不良的惡例（邱坤良1997：236-237）。我們分析錄音團的演出文化風貌，它具有幾個特點：1、人員訓練方便，僅需學習舞臺動作無須訓練唸白、唱腔。2、演員容易獲得。3、聘請較優秀之演員與文武場樂師錄音，可保證演出時唱唸局文武場音樂的品質。4、沒有文武場故團方不用多支付樂師費用。5、最重要的一項，戲金可降的非常低廉。這都是錄音團秉持的觀念。然而，此一現象亦將造成幾點不良之遺毒：1、演員沒有親身體驗唱唸真意，在臺上無法做出應有之情感。2、倘若長久如此則一些具有深厚能力的演員、樂師，將因工作機會減少而勢必轉行。3、對傳承而言將造成無法預期的傷害。4、將造成戲金的混亂。5、從藝術觀點而言此一舉毫無價值。然或許是劇團間的共同默契使然，直至目前錄音團尚未能完全取代肉聲團，惟我們擔心的是此風氣是否持續或者「蔓延」。

小結

總言之，以扮仙戲在本文所舉之三種傳統戲劇演出風貌而言，北管保有絕大部分傳統演出風貌，而子弟團的排場又較北管戲有濃厚原始味。現今布袋戲既是多以錄音方式演出，以目前市面上販售的扮仙音樂資料又幾乎全為北管系統，故其扮仙戲之音樂版本想必也不會偏離的太多，我們遺憾的是布袋戲幾已不採用文武場作為伴奏。而歌仔戲是目前最為活要的演出劇種，它憑著不斷創新戲齣與對扮仙戲的改變，在傳統戲劇搬演的場域爭得了一片版圖可喜可賀，惟正統的扮仙戲精神價值不知他日是否將蕩然無存。

結論

任何的戲劇想要通過時代洪流的考驗，首先便需迎合觀眾的口味，然而觀眾又是生活在共時性（synchronic）的環境之中，我們無法要求觀眾如何去具備欣賞戲劇演出的精髓，這是相當困難且不易達成的任務，而事實上則是劇團甚至演員學習如何演出觀眾的喜好，如何得到更多的演出機會。堅持傳統固然有一定之意義，然對於從事戲劇各項工作者而言，顧全生計才有未來，亦可說有演出才有生存的契機，是故即便傳統戲劇，在時代的變遷與轉化下勢必將有所變異。

樂器的改變直接影響的便是演員的唱腔，而不同樂器音色將使得原有唱腔風格改變，一些資深藝人所謂的「腹內」亦將難於表現，久而久之這些表演功力亦漸漸流失甚至失傳，這是值得我們注意的論題。

新一代樂師對於演出的參與，尤其是所謂「專業科班」，對演奏能力而言絕對有相輔相成的影響，惟這些樂師所受的音樂理念大多為西洋學理，或雖有些許傳統音樂方面的訓練，整體而言仍比不上老樂師當年耳濡目染的「味」，這亦是現代化所謂「速成」、「專業」、「學院」等教育的詬病，然而傳統戲曲所注重的是「味」，這些是無法從學院或者速成學的來的。演出風貌的變異是好壞、對錯亦非吾人可斷定的，本文之所以探討此一論題，乃盼藉由實地考察了解扮仙戲在文武場演變後的互動情形，讓後人了解此時的現況，惟因我們生活在共時性的時間點，至於歷時性（diachronic）的觀感，就有待後人去做評斷。

附錄

(譜例11)〔醉八仙總綱〕

(引自：高雄左營安樂軒演出版本)

〔開四門〕→〈緊戰〉→〈三通鼓〉→〈火炮〉→〈滿臺〉→〈四槌頭〉
晰 晰→〈火炮〉→〈跳臺〉→〈滿臺〉→〈流絲〉→(0一下 六磚
挂)→〈三不合〉→〈萬戰〉(共四次)→〈緊戰〉→〈三通鼓〉→〈火炮〉
→(叫吹)→(0磚 匡 | 菽 匡磚 | 匡 —)→晰 晰(板鼓手勢給堂鼓)
→(吹場)

| 匡一下 六磚 | 菽八 磚磚磚磚 匡 || : 〈萬戰〉 : ||

| 匡一下 六磚 | 菽八 磚磚磚磚 匡 || : 〈萬戰〉 : ||

| 匡一下 六磚 | 菽八 磚磚磚磚 匡 |

| 菽八 磚 匡 | 菽八 磚磚磚磚 匡 | 菽八 磚 匡 || : 八磚 匡 : ||

| 八磚 匡磚 磚0 | 〈三不合〉(收吹) | →

〈萬戰〉(再從吹場反覆共四次)

〈緊戰〉→〈三通鼓〉→〈火炮〉→〈小西帽頭〉→〈四槌頭〉→〔醉
八仙(口白)〕

〔小出臺〕→〔文點江〕→〈小出臺〉

瑤池金母〔老旦〕：瑤池金母法無邊，蟠桃會上幾千年，積善人家福
祿滿，慶賀人間不老仙。〈三槌頭〉吾乃(晰晰)，瑤池金母是也，今有
下界福主樂善好施，相邀衆仙到此華堂慶賀，童兒。

童兒：噫(一↙)！

老旦：衆仙到來即通報

童兒：領法意！〈小流絲〉

八仙：衆仙請了。〈緊戰〉→〈三通鼓〉→〈火炮〉→〈滿臺〉→〈
四槌頭〉

八仙唱：〔粉蝶頭〕

1、漢鐘離〔大花〕唱：羽扇輕搖〈三甲二〉，俺捧著羽扇輕搖。〈火
炮〉

醉八仙

在傳統劇種間的文化風貌探討

- 2、鐵拐仙〔二花〕唱：鐵拐仙〈三甲二〉，把葫蘆翻吊。〈流絲〉
- 3、張果老〔公末〕唱：俺也曾過終南〈三甲二〉，全訪仙道。〈火炮〉
- 4、曹國舅〔帖生〕唱：俺不願隨朝班〈三甲二〉，待滿獻官。〈流絲〉
- 5、藍采和〔帖生〕唱：俺也曾入火巧〈三甲二〉，方得身超。〈火炮〉
- 6、呂洞賓〔老生〕唱：呂純陽〈三甲二〉，口傳妙丹。〈流絲〉
- 7、韓湘子〔小生〕唱：俺也曾渡叔〈三甲二〉，寧丹。〈火炮〉
- 8、何仙姑〔小旦〕唱：奉敕賜〈三甲二〉，留名班傳仙翁金星仙道。〈紗帽頭〉

（晰晰）

八仙吟詩：

- 1、漢鐘離〔大花〕：海上蟠桃初熟，
- 2、鐵拐仙〔二花〕：人間歲月如流，
- 3、張果老〔公末〕：開花結子千秋，
- 4、曹國舅〔帖生〕：手捧芳名入口，
- 5、藍采和〔帖生〕：昔日寒朋初現，
- 6、呂洞賓〔老生〕：卻被方朔所偷，
- 7、韓湘子〔小生〕：今日速降涼州，
- 8、何仙姑〔小旦〕：來到華堂祝壽。

八仙：衆仙請，請了！

大花〔漢鐘離〕：金母相邀不知有何法意？

衆仙白：倒也不知？

大花：一同前去看個明白。

八仙：請了！〈火炮〉→〈四槌頭〉

八仙唱：〔泣顏回〕

拍掌下丹霄〈火炮〉→〈紗帽頭〉，正庚星一點光耀，喜得天開黃道，聽空中鼓樂喧鬧，喜悠遊仙島，衆神仙呼喚齊來到，祝無疆龜鶴遐齡，福紫微推下瓊瑤。〈三槌頭〉

八仙：到此洞府一同請出金母，金母有請。〈小紗帽頭〉

老旦：南山松柏老，北斗獻長春。

八仙：金母在上衆仙稽首。

老旦：衆仙免禮。

八仙：金母相邀不知有何法意？

老旦：衆仙哪裡知道，今下界福主樂善好施，相邀衆仙到此華堂慶賀。

八仙：如此金母跨鶴先行吾等隨後。

老旦：一同駕起祥雲。

八仙：領法意。〈火炮〉→〈紗帽頭〉

八仙唱：〔上小樓〕

亂紛紛（磚 挂0），金童玉女捧著蟠桃（下鼓介）答分分七彩人兒御前丹詔（下鼓介）又只見青鸞白鶴日？祥光眼看那玉葉朝有金高。〈三槌頭〉

八仙唱：〔石榴花〕

觀輝奉香蚋高照，觀輝奉香蚋高照，一對對星光耀。龍笛吹喝板輕敲，龍笛吹喝板輕敲，聽悠悠鼓聲喧鬧。飲霞漿美酒幾葡萄。〈三槌頭〉

八仙：到此華堂。

老旦：衆仙。

八仙：金母。

老旦：你們個個吟一首詩。

八仙：領法意。（挂挂）

- 1、漢鐘離：海屋添壽不等閒，
 - 2、鐵拐仙：飛鶴萬丈碧波天，
 - 3、張果老：多少人間生瑞草，
 - 4、曹國舅：千年結子獻蟠桃，
 - 5、藍采和：麻姑進酒並雙連，
 - 6、呂洞賓：年年白鶴獻壽添，
 - 7、韓湘子：今日衆仙來到此，
 - 8、何仙姑：來到華堂祝壽綿。〈三槌頭〉
- 〔清板〕→〈三槌頭〉→（收）

醉八仙

在傳統劇種間的文化風貌探討

八仙：拜壽已畢。

老旦：童兒。

童兒：噫！

老旦：擺開一席菜果與衆仙同飲。

童兒：領法意！

八仙：金母請酒。

老旦：衆仙請。〈三槌頭〉

八仙唱：〔黃龍滾〕

列瓊漿玉液香。〈水波浪〉、、、

八仙唱：

好酒（介），→（晰礮 挂0 匡匡 七0）寶葫蘆內何人間一生，幾千年結實蟠桃。〈水波浪〉、、、

八仙唱：

好酒（介），壽筵中並天伊壽瑞，俺今日開懷飲漿澆，喜悠悠一會伊歡笑，見人人哈著胸膛。〈水波浪〉、、、

八仙唱：

好酒（介），那如今紛紛伊醉倒。〈水波浪〉→〈三不合〉→〈萬戰〉→〈緊戰〉

老旦：衆仙！衆仙！哎呀！衆仙醉了，童兒。

童兒：噫！

老旦：各回天堂。

童兒：領法意！→吹場→〈水波浪〉→〈三不合〉→〈萬戰〉→〈緊戰〉→〈三通鼓〉→〈火炮〉→酒醉了〈三槌頭〉

八仙唱：〔小樓犯〕

呂純陽酒量高，何仙姑年方少，他倆人並著香肩，他倆人並著香肩，對看相腮相腰抱，漢鐘離觀目？看（七七 匡），托拐仙顛倒自把葫蘆翻吊，果然是一醉萬愁消。

八仙唱：〔疊疊推〕

行行（挂）蓬萊到，齊齊兩將喧鬧，傳仙翁祥雲仙童仙丹妙，遭把葫

蘆麻姑相邀，鐵拐兒自入賀造，願願年年此日勝今朝，〈萬戰〉→（笑料）→〈三不合〉（三次）→〈緊戰〉→（大笑料）→〈獻雙槌〉（譜例17）→〈三甲二〉→〈火炮〉→〈寡頭〉→→→願願年年此日勝今朝。

〈滿臺〉→〈流絲〉→〈加官點〉→〈金榜〉（小出臺）→〈團圓〉→〈尾聲〉。

註表：鑼鼓經樂用字之意義

字眼	唱音	演奏樂器或形式
晰	虫ㄚ˙	低音梆子
六	カㄚ˙	板鼓短輪音
礮	カヌ˙	板鼓單棒
拄	カメ、	鼓棒點音
匡	ㄅメㄨ、	大鑼音
菽	ㄆメ、	小鈸音
八	ㄑ一・ㄚ	板鼓雙棒演奏
冬	カメㄥ	堂鼓
嘴	カㄆ、一	小鑼音
倉	ㄟㄨ、	板鼓雙棒演奏
七	ㄑ一˙	小鈸演奏

參考文獻

- ◎ (東晉) 葛洪 撰《神仙傳》
- ◎ 趙景深，〈八仙傳說〉，《東方雜誌》頁72，第三十卷·第二十一期，1938 .
- ◎ 陳嘯高、顧曼莊，〈福建和臺灣的劇種——薌劇〉，《華東戲曲劇種介紹 第三集》，上海：新文藝出版社，1955 .
- ◎ 呂訴上，〈臺灣歌仔戲史〉，《台灣電影戲劇史》，臺北：銀華出版社，1961 . 9
- ◎ 黑格爾 著、朱光潛 譯，《美學 第二卷》，北京：商務出版社，1979
- ◎ 陳玲玲，〈臺灣扮仙戲中的八仙〉，《中華文化復興月刊》，第十四卷·第六，1981 . 6
- ◎ 陳秀娟，《台灣歌仔戲的演變過程？一項人類學的研究》，國立台灣大學考古人類研究所碩士論文，1986
- ◎ 王一德，《北管與京劇音樂結構比較—以西皮二黃為主》，國立臺灣師範大學音樂研究所碩士論文，1990 .
- ◎ 江武昌，〈布袋戲簡史〉，《民俗曲藝》第88-126頁，第67、68期，1990
- ◎ 張林雨，《陳晉元及其司鼓藝術》，北京：人民音樂出版社，1991 . 8
- ◎ 邱坤良，《日治時期台灣戲劇之研究—舊劇與新劇（1895—1945）》，臺北：自立晚報出版部，1992
- ◎ 吳捷秋，〈梨園戲研究〉，《民俗曲藝》，第1-58頁，第76期，1992
- ◎ 張庚、郭漢城 主編，《中國戲劇通史》，北京：中國戲劇出版社，1992 . 4
- ◎ 林美容，《臺灣人的社會與信仰》，臺北：自立晚報文化出版部，1993 . 1
- ◎ 曾永義，《臺灣歌仔戲的發展與變遷》，臺北：聯經出版事業公司，1993 . 2
- ◎ 余從、周育德、金水 著，《中國戲曲史略》，北京：人民音樂出版社

，1993 . 12

- ◎ 于林青，《曲藝音樂概論》，北京：人民音樂出版社，1993 . 7
- ◎ 范揚坤 文，〈有關亂彈「扮仙戲」及其音樂之種種〉，《臺灣的聲音—臺灣有聲資料庫》第13至23頁，臺北：水晶有聲出版社，1995（第二卷第一期）
- ◎ 劉美菁，《由劇團看高雄市歌仔戲之過去現在與未來》，國立高雄師範大學中國文學研究所碩士論文，1995
- ◎ 蔣青，《中國戲曲音樂》，北京：人民出版社，1995 .
- ◎ 武俊達，《京劇唱腔研究》，北京：人民音樂出版社，1995 . 1
- ◎ 王嵩山，《扮仙與作戲：臺灣民間戲曲人類學研究論集》，臺北：稻鄉出版社，1997 . 5
- ◎ 林茂賢，〈象徵人民希望的扮仙戲〉，《鑼鼓喧天——話北管·亂彈傳奇》第10至13頁，基隆：基隆市立文化中心，1996 . 6
- ◎ 王水永，〈西皮、福祿之爭〉，《鑼鼓喧天——話北管·亂彈傳奇》第46至49頁，基隆：基隆市立文化中心，1996 . 6
- ◎ 容世誠，《戲曲人類學初探—儀式·劇場與設郡》，臺北：麥田出版社，1997
- ◎ 邱坤良，《臺灣劇場與文化變遷》，臺北：臺原出版社，1997 . 10
- ◎ 鄭志明，《西王母信仰》，嘉義：南華管理學院，1997 . 10
- ◎ 嚴立模，《台灣嘉義新港舞鳳軒北管官話的音韻》，國立臺灣大學中國文學系碩士論文，1997 . 12
- ◎ 陳瓊琪，《北管扮仙戲的形構邏輯暨其轉化的機制探討》，國立藝術學院傳統藝術研究所碩士論文，1997 . 12
- ◎ 林素珠，《北管扮仙戲研究》，中國文化大學藝術研究碩士論文，1998
- ◎ 劉秀庭，《「賣藥團」——一個另類歌仔戲班的研究》，國立藝術學院傳統藝術研究所碩士論文，1998 . 06
- ◎ 林千惠，《北管扮仙戲「劇」與「樂」之研究——以「大醉八仙」和「三仙白」為例》，國立臺北藝術大學音樂學系音樂碩士班碩士論文，1999
- ◎ 徐雅玫，《台灣布袋戲之後場音樂初探》，國立臺灣師範大學音樂研究

所碩士論文，2000

- ◎ 石朝穎，《人類是一件偉大的藝術品》，臺北：水瓶文化事業有限公司，1998
- ◎ 林文懿，《時空遞嬗中的布袋戲文化》，輔仁大學大眾傳播學研究所碩士論文，2000·06
- ◎ 郭美芳，《通俗文化的構成與轉型：電視歌仔戲及其觀眾之研究》，輔仁大學大眾傳播學研究所碩士論文，2001
- ◎ 林茂賢，〈臺灣傳統戲曲和民俗藝陣中的面具運用〉，國際民間藝術組織「希臘假面研討會」，2001·07·11
- ◎ 呂冠儀，《台灣歌仔戲武場音樂研究》，南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文，2002·
- ◎ 葉嘉中，《九〇年代台灣地區現代劇場歌仔戲研究》，東吳大學中國文學系碩士論文，2004·06
- ◎ 賴達達，《台灣歌仔戲胡琴音樂研究》，南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文，2004
- ◎ 張桂菁，《台灣歌仔戲文場樂器的變遷與運用》，國立臺灣師範大學音樂研究所碩士論文，2004·
- ◎ 林國義，〈北管戲音樂〉，《嘉義縣音樂類藝文類資源調查計劃》第36至54頁，嘉義：嘉義縣文化局，2004·07

訪談

- ◎ 許國隆（文藻外語學院通識課講師），訪談日期：93年6月23日AM0900，地點：高雄市楠梓區，主題：扮仙戲之音樂與結構
- ◎ 朱森田（資深布袋戲布偶操作師、森興閣掌中綜藝團負責人），訪談日期：94年4月11日PM1500，地點：屏東縣鹽埔鄉，主題：布袋戲之演進
- ◎ 陳春治（資深歌仔戲藝人），訪談日期：94年7月16日PM2100，地點：屏東縣萬丹鄉，主題：歌仔戲之演出與技術
- ◎ 陳祥煌（新玉青歌劇團團長），訪談日期：94年8月13日AM0700，地點：高雄市旗津區，主題：歌仔戲扮仙與舞臺儀式

- ◎ 陳時鐘（新藝霞歌劇團團長），訪談日期：94年8月13日AM0700，地點：高雄市旗津區，主題：歌仔戲扮仙
- ◎ 王瑞裕（臺北民族樂團團長），訪談日期：94年8月14日AM0930，地點：嘉義市，主題：扮仙戲之戲齣與樂器
- ◎ 黃龍裕（安樂軒北管團團員），訪談日期：94年8月20日AM1000，地點：高雄市左營區，主題：北管扮仙之曲牌
- ◎ 莊進才（漢陽北管劇團團長），訪談日期：94年9月4日AM0930，地點：宜蘭縣羅東市，主題：扮仙戲吹牌與曲牌
- ◎ 梁德群（安樂軒北管團團長），訪談日期：94年9月7日PM1900，地點：高雄市左營區，主題：北管送事
- ◎ 魏水發（吉祥軒北管團團長），訪談日期：94年9月18日AM0930，地點：高雄縣茄定鄉，主題：北管子弟團
- ◎ 鄭超仁（安樂軒北管團團員），訪談日期：94年10月5日PM1900，地點：高雄市左營區，主題：北管扮仙之吹場
- ◎ 梁蓮鏞（資深歌仔戲文武場樂師及布袋戲操偶作師），訪談日期：94年10月9日PM1900，地點：高雄市左營區，主題：傳統戲劇之文武場與演員唱腔
- ◎ 周以謙（傳統戲劇音樂演奏及編曲家），訪談日期：94年10月18日PM2200，地點：電話訪談，主題：傳統戲劇音樂及漢陽北管團文武場
- ◎ 莊進才（漢陽北管劇團團長），訪談日期：94年10月24日AM1700，地點：電話訪談，主題：醉八仙演出形式分析
- ◎ 朱森田（資深布袋戲布偶操作師、森興閣掌中綜藝團負責人），訪談日期：94年10月25日PM1430，地點：電話訪談，主題：布袋戲醉八仙行當與演出

北排灣拉瓦爾亞族的傳統婚禮歌謠

—新娘頌歌「Puljeai」

/黃瓊娥*

排灣族北部的支群—拉瓦爾亞族(Ravar)的傳統婚禮儀式中，常常以演唱深具意義的傳統歌謠，為儀式中的一部份。

拉瓦爾亞族的社會秩序規範於一套階級制度，此階級制度將族人分為三個層級。分級的源由來自於祖先的英勇事蹟與世襲制度，透過拉瓦爾亞族的婚禮儀式歌謠—新娘頌歌「Puljeai」的歌詞翻譯，與該族耆老的解釋，可以了解拉瓦爾亞族的階級制度與由來。

新娘頌歌「Puljeai」是以四或五首的套曲形式呈現，其演唱時機、內容、人員等等，均有其特殊的社會意義。演唱的形式包括單聲部齊唱和二聲部的複音唱法。

本論文的新娘頌歌「Puljeai」採集於拉瓦爾亞族的母社群—大社村。根據其他村落的現存狀況，新娘頌歌「Puljeai」可能僅存於大社村，甚至瀕臨失傳的危機。

前言

拉瓦爾亞族(Ravar)是排灣族北部的其中一個支群，主要分部於屏東縣三地門鄉境內的大社、青山、德文、賽嘉、口社、安坡、三地等村。拉瓦爾亞族(Ravar)受到漢化的程度較小於排灣族的另一個支群—「夫卒勒」(Vutcul)系統。因此拉瓦爾亞族(Ravar)較「夫卒勒亞族」(Vutcul)保有較多的傳統排灣文化與傳統歌謠。其中以大社村的傳統保存較為完整。因為從遷移史得知：青山、德文、賽嘉、口社、安坡、三地等村是日治時期由大社村遷移出來的支群村落。因此，這七個村落的族人大多數都有或近

* 國立臺北師範學院音樂研究所

或遠的親戚關係，這七個村落是彼此最常通婚的對象。

拉瓦爾亞族的社會，規範於一套階級制度。此階級制度不僅曾妥善管理早期無文字、無法律的排灣社會，也記錄了族群的歷史。此階級制度最容易反映在婚禮儀式中，因為「結婚」代表兩個家族勢力的結合。因此，一對排灣族新人的結合，階級地位是雙方考慮的重要條件，也是婚禮儀式繁複或簡約的重大因素。

2002年的4月和8月，筆者分別於大社村舉行傳統婚禮的深夜，拍攝到一個具有儀式功能的歌謠套曲，此套曲稱為「新娘頌歌」(排灣語Puljeai)。原本以為只是一般祝福性質的歌謠，卻透過該族耆老翻譯歌詞並解釋其意義時，發現無文字的拉瓦爾亞族，透過歌謠，記錄了子孫的名字，也記錄了該族的階級制度；「新娘頌歌」(Puljeai)歌詞中所傳唱的意義，也訴說著拉瓦爾亞族傳統時代的生活哲學觀。

本論文將依其「Puljeai演唱的時間與地點」、「舉行Puljeai儀式的條件」、「演唱Puljeai歌謠的人員之條件」、「Puljeai的內容」等項，介紹即將瀕臨消失的傳統婚禮歌謠—Puljeai。

一、新娘頌歌「Puljeai」儀式的時間與地點

拉瓦爾亞族的傳統婚禮儀式包括「議婚」(Pucekel)、「訂婚」(Peayam)與「迎親」(Paukuz)等三大部份。¹古老的婚禮活動會持續於三個月中舉行，近代因為原住民受到福佬系教育的影響，以及工商社會的生活環境下，破壞了原住民傳統的社會結構，現代拉瓦爾亞族的傳統婚禮活動已濃縮為三天，甚至是兩天。拉瓦爾亞族的傳統婚禮是在女方出嫁之前，先辦理女方的歸寧事宜，第二天才是「迎親」儀式，族人會抬新娘到新郎家，稱為「過門」(排灣語Kiyalap)，至此才完成婚禮的儀式。

2002年4月與8月，筆者分別於大社村的兩場婚禮中，於「迎親」儀式

¹有關拉瓦爾亞族的傳統婚禮儀式之詳細內容請參考黃瓊娥，2005，《北排灣拉瓦爾亞族的傳統婚禮音樂研究—以大社、安坡、三地等三個村落為例》，國立台北師範學院音樂研究所碩士論文：頁59-80。

新娘頌歌

前一天的深夜，拍攝到一群老人齊聚於新娘府上的歌唱。原本以為只是女方長輩的祝歌，但是經過大社村耆老許鳳嬌女士及余素月女士解釋，才得知那一段時間和音樂是個獨具意義的婚禮儀式，叫「Puljeai」。

「Puljeai」的儀式通常在女方歸寧儀式的當晚，「迎親」儀式的前一夜，於族人舉行完聯歡舞會之後，老人們會齊聚女方家中舉行「Puljeai」的儀式。

「Puljeai」排灣語的原字為：「si Qcuvucuvung」，譯為「婚禮的尾聲」，是指老人們會在舞會結束之後，互相說：si Qacuvucuvung—意思為：「讓我們來去唱『Puljeai』吧！」。可見新娘歸寧的這一天，最後會以「Puljeai」做結束。

以前「Puljeai」的儀式是於舞會結束後、凌晨三點才開始。遲至凌晨三點舉行儀式，有其特殊的社會意義：因為以前的物資少，能耐心等到凌晨三點參與歌唱的族人，才可以分到東西；現在因為物資多，午夜十二點即開始唱「Puljeai」。

而「Puljeai」的結束叫做「Givuzu」，原意是「分東西」，因為凡是參加者都可以分到一些東西。分發的物品有：餅乾、糖果、年糕(Avai)、檳榔、汽水或保力達B、毛巾和五十元銅板。據說，以前的人可以分到「一根針」。因此，為了「Givuzu」「分東西」之故，傳統的「Puljeai」的儀式為凌晨三點舉行，現代則為午夜十二點舉行。

二、舉行「Puljeai」儀式的條件

「Puljeai」的儀式只有為「純潔的」待嫁少女而舉行。若是有發生婚前性行為，或是同居者、離過婚者等新娘，族人就不會為她舉行「Puljeai」的儀式。

三、演唱「Puljeai」歌謠的人員之條件

演唱「Puljeai」歌謠的族人皆為女性，但是並非都為女方的親屬，只要是會唱「Puljeai」者皆可參加。女方會事先指定領唱者（排灣語

Vulevulen)。領唱者通常可多領一份由女方慰勞親友的物品以及禮金。

另外，在場的也有不會唱「Puljeai」歌謠的年輕人，他們不能領物品，並且必須在角落邊學習。

「Puljeai」的歌曲有兩首是兩個聲部的複音唱法（譜例一、譜例四；譜例一與譜例二同曲調），可以自行尋找合唱的人。以前的族人都會唱，領唱者屬於「敢唱」的人。今日在大社村最會唱的是許鳳嬌女士（大社村雕刻家與鼻笛演奏家－許坤仲先生之妹），另外只剩余素月女士（許坤仲先生之妻）會唱了。

四、新娘與「Puljeai」的關係

透過大社村耆老余素月女士的解釋可以得知新娘與演唱「Puljeai」的關係與功能性：

1. 對外村或外族，顯示自己的地位與能力：余素月女士說－「歌頌家名比稱頌新娘更為重要」。因為透過家名的傳唱，能告訴族人或他族有關本地的組織。其目的是為了對外村或外族，顯示自己的地位與能力。

2. 顯示新娘的家族在村中的地位：余素月女士也解釋－「新娘不一定是在這些家名之中」。每一次演唱「Puljeai」，一定會將大社村最顯赫的貴族之家族名號（簡稱「家名」），一共十三家，依順序歌頌一番²。但是新娘的家族不一定在這些家名之中。如果新娘的家族被演唱到，則顯示這家族在大社村中是深具地位的。

五、「Puljeai」的內容

「Puljeai」（新娘頌歌）是筆者在屏東縣的大社村，兩次的平民婚禮儀式中，攝錄到的婚禮儀式歌謠之一。「Puljeai」是一個婚禮儀式的總稱，也是一套「結婚歌謠」的代稱。筆者就其儀式內容的總體之意，翻譯為「

² 參考「Puljeai」第一首「貴族之歌」(Mamazagilang)的歌詞，與〔附錄一〕許鳳嬌女士手稿（一）。

新娘頌歌

新娘頌歌」。「新娘頌歌」主要在頌讚新娘的美德與美儀。此歌謠也標榜女方家族的階級地位，並詳列家族名稱，藉以展現該族族群的力量。³「Puljeai」是以四「或」五首聯唱而形成的套曲形式。⁴

這份「新娘頌歌」(Puljeai)採譜取之於三份採集資料：此曲的採集，第一次是在2002年4月3日，筆者第一次進入大社村，於午夜11點半許，在新娘的府中，由大社村中與新娘有親戚關係的長輩們，歌唱著「新娘頌歌」。由於是第一次發現有「新娘頌歌」(Puljeai)的儀式，因此只採錄到後半段，並不完整。

第二次採集時間是同年8月17日。由於第一次失誤的經驗，此次筆者先於新娘府中等候，不僅得以攝錄完全，而且也拍攝到一些耆老們在唱完「新娘頌歌」後的逗趣歌曲，直到清晨五點鐘。可惜這一次的資料，有一位耆老的音始終偏離正調，造成音樂上的干擾。

第三次採集是同年8月至10月期間。在筆者爲了請該村的耆老翻譯歌詞之意，特地搬一台錄放影機，將8月份拍攝的資料給耆老們看，才得知「新娘頌歌」(Puljeai)的名詞及意義，也才得知許鳳嬌女士是大社村被公認最會演唱傳統歌謠的耆老。在配合耆老的時間之下，於同年11月17日，由許鳳嬌女士將「新娘頌歌」作一個完整性的演唱。

因此，「新娘頌歌」的採譜，譜上記錄領唱者的部分，是採以許鳳嬌女士演唱的版本，因爲最趨於原始之音。第二部是以8月的採集資料中，耆老們和唱的形式呈現持續的頑固低音的演唱方式記錄之。

這一場歌唱儀式整個就稱爲「Puljeai」，是以第一部分「Puljeai」爲整套儀式歌曲的代稱。據耆老所言：第一部分「Puljeai」是這個儀式中，大家聚集最主要的目的。

整個「Puljeai」的儀式中，主要分爲三個部分：第一部分是兩首同曲調卻不同意義的「貴族之歌」(Mamazagilang)和「自我標榜歌」(

³ 以前的族人，若是將女孩嫁到別的村落，爲了顯示自家在原族群當中的身份不低，會描述祖先的英勇事蹟，要對方不可輕視之。

⁴ 「Puljeai」分爲四大部分，第一部份有兩首，最後一部份「Palizuk」的音樂有一些疑點尚未澄清，還未能確定是否有第四部分「Palizuk」的音樂。

Gisanelalage)、第二部分是「戀情歌」(Lemayuz)、第三部分是「哭戀歌」(Siauaung)。其曲譜與歌詞內容翻譯如下：

(一) 第一部份:貴族之歌 (Mamazagilang) 與自我標榜歌 (Gisanelalage)

第一部份「Puljeai」又分為兩段同曲調卻不同意義的兩首歌謠：第一首是「貴族之歌」(Mamazagilang)。這首歌謠不僅將拉瓦爾亞族的階級制度的由來與分野，經由歌詞記錄與傳述。甚至將大社村辨別階級體系的家族名稱(族人稱之為「家名」或「家號」，猶如福佬系的姓氏宗親)一一列出，共十三段。

1. 第一部份之一：貴族之歌 (Mamazagilang)

「Mamazagilang」原意即為「貴族」或稱「頭目」。歌詞的內容敘述著貴族、次貴族與平民榮登貴族階級的傳說。前七段敘述貴族，後六段敘述平民。(參考【附錄一】許鳳嬌女士手稿(一))其中，描述階級的歌曲是第一部分的「貴族之歌」(Mamazagilang)。

此曲的原文及翻譯如下：

貴族部分：

第一段：

【原文】Limalavale nanumiya tangapulu palinglu leai leai.

【單詞意】Limalavale (家名一等頭，第一頭目家名的族語稱呼，指 Talimarau 家族)；nanumiya (那樣來說)；dangabulu (獅子)；palingalu (四方)

【全句意】家名一等頭，若提到他，如虎豹般英勇。

第二段：

【原文】Sudaljalat nanumiya serepe tjaruvaljen leai leai.

【單詞意】Sudaljalat (家名二等頭，第二頭目家名的族語稱呼，指 Demalaljat 家族)；nanumiya (若提到他)；serepe (潛水)；tjaruvaljen (龍)

【全句意】家名二等頭，若提到他，深沈如屠龍。

新娘頌歌

第三段：

【原文】Lunangiljan nanumiya sekete palingulju patjeljai selem
leai leai.

【單詞意】Lunangiljan（家名三等頭，第三頭目家名的族語稱呼，指
Gazangiljan家族）；sekete（靜）；palingulu（周圍）；
patjeljai（到達）；selem（陰間）

【全句意】家名三等頭，若提到他，連陰間都肅靜。

第四段：

【原文】Nalumu inevang nakitju nadjain leai leai.

【單詞意】nalumu（？）；inevang（自我管區）；nakitju（？）；
nadjain（自我主權）

【全句意】家名四等頭，若提到他，有特殊的權力。

第五段：

【原文】Luelengan, nanumiya na gi bue, ene da ne leai leai luelengan
nanumiya kaki aduliane leai leai.

【單詞意】Luelengan（家名五等頭，第五頭目家名的族語稱呼，指Qubaljat家
族）kaki（？）；aduliane（部下）

【全句意】家名五等頭，若提到他，是臣僕。

第六段：

【原文】Lulangelinga nanumiya nakipu rjerjetan leai leai.

【單詞意】Lulangelinga（家名六等頭，指Madalalap家族，他不是頭目等
級，而是次貴族。）；nakipu（有他們）；rjerjetan（陶壺的口語）

【全句意】家名六等頭，若提到他，有珠子的階級。

⁵ (?) 表示連耆老都無法解釋的古老排灣語。

第七段：

【原文】Lulivatjan, nanu miya ba ga li vu, ngu ve ngu leai leai.

【單詞意】Lulivatjan（家名七等頭，是Pualu『次貴族』的第二等級之家名稱呼，指Aelengan家族。）；pakali（？）；vunguvungu（？）

【全句意】家名七等頭，若提到他，其範圍廣（形容其權力很大）

平民部分：

第一段：

【原文】Luvalitan nanumiya telepetja tjalj pitjalugu tugangun
pitjalau lauine leai leai.

【單詞意】Luvalitan（平民一等頭）；nanumiya（若提到他）；telepetja（特殊榮耀）；tjalj（？）；pitjalugu（？）；tugangun（？）；
pitjalau（？）；lauine（？）

【全句意】，若提到他，是平民的根源之一。

第二段：

【原文】Luvavalin nanumiya kaki adjelavane, leai leai.

【單詞意】Luvavalin（平民二等頭）；nanumiya（若提到他）；kaki（？）
；adjelavane（？）

【全句意】平民二等頭，若提到他，是平民的根源之下。

第三段：

【原文】Lulavelave nanumiya piuvevelan, leai leai.

【單詞意】Lulavelave（平民三等頭）；nanumiya（若提到他）；
piuvevelan（？）

【全句意】平民三等頭，若提到他，過年時要將Aluvuluvu和Lalag⁶呈貢給他。

⁶ Aluvuluvu和Lalag是一種內無包餡的年糕，製成圓形扁平狀，本是該族人外出工作怕小孩子肚子餓所製作的食物。其上有加線，可掛在脖子上的稱為Aluvuluvu，無加線的稱為Lalag。這兩個排灣古語一般的排灣族人已不知，是三地村耆老-江菊妹女士詢問更老的耆老才得知的。

新娘公頂歌

第四段：

【原文】 Ludilingan nanumiya nakitjula, isungan, leai leai.

【單詞意】 Ludilingan (平民四等頭) ; nanumiya (若提到他) ;
nakitjula (?) ; isungan (?)

【全句意】 平民四等頭，若提到他，有特殊的權力。

第五段：

【原文】 Luviqiyan nanumiya nalumuma, elate nakitjui, nataine,
leai leai.

【單詞意】 Luviqiyan (平民五等頭) ; nanumiya (若提到他) ; nalumuma (
?) ; elate (?) ; nakitjui (?)

【全句意】 平民五等頭，若提到他，在水源的地方有他的範圍。

第六段：

【原文】 Luvavalunge nanumiya nakiputja ,tjalj, leai leai.

【單詞意】 Luvavalunge (平民六等頭) ; nanumiya (若提到他) ;
nakiputja (?) ; tjalj (?)

【全句意】 平民六等頭，若提到他，是有階級的地位。

此曲歌詞翻譯得自於三地村的耆老—江菊妹女士，⁷但是，有許多單詞是古老排灣語，連江女士也不清楚，僅能將全句的大意說出。可見得排灣語消失的危機。

歌詞中依家族名號於大社村的尊卑關係，依序排列為十三家。從大社村的耆老—許鳳嬌女士的訪談中，說明拉瓦爾亞族可分為頭目，或稱貴族（

⁷ 江菊妹女士甫自屏東縣三地國小退休。她屬於拉瓦爾亞族的貴族階級中的第一大貴族—Talimalauru家族，本身熟識許多排灣歌謠，也於平日致力於該族的文化傳承。由於江女士不僅熟識排灣古語，又有很好的中文造詣，因此，本篇論文許多的排灣語之翻譯，皆承蒙她的協助。

Mamazagilang)、次貴族(或稱武士)(Pualu)⁸和平民(Atidang)等三個等級。但是次貴族在歌詞中的地位是模糊的，因為許鳳嬌女士於演唱時，是自第一段連著唱到第十三段，其手稿中也僅標明「Mamazagilang」與「Atidang」。(參考【附錄一】)

從歌詞中可以瞭解拉瓦爾亞族的親族組織與階級制度。其順序如下：

四位頭目家族：Talimarau、Demalaljat、Gazangiljan、Qubalat。

其次是次貴族(或稱武士)(Pualu)：Madalalap。

平民(Atidang)有九個等級：(1) Aeljengan (2) Rulanlan (3) Dalivatan (4) Dakivalit (5) Vavalin (6) Palavleav (7) Madiling (8) Vikiyan (9) Pavavalong。

關於「Puljeai」的採集對於採譜的影響，說明如下：

筆者僅於2002年8月17日深夜12點，於新娘的府中採錄到一次完整的「Puljeai」演唱實況。同年的4月，僅採錄到後半部份，並不完整，僅做參考，無法分析。同年11月6日，筆者特請許鳳嬌女士以單聲部的演唱方式，將「Puljeai」原音與歌詞做一完整的錄音與解釋。

8月17日的「Puljeai」實況中，第一部份的「貴族之歌」(Mamazagilang)與「自我標榜歌」(Gisanelalage)是同一個曲調的二部合唱形式。第二部其實為持續的同音反覆音型。這份得來不易，也是碩果僅存的資料中，卻因為演唱者中有一位女耆老的音始終不準，影響了採譜的準確性，也破壞資料的完整性，到目前為止，都無機會再採錄，實為可惜。

因此，為了記錄「Puljeai」的完整性，筆者的採譜，綜合了許鳳嬌女士的歌詞，與當時主唱的余素月女士的主旋律，以及約略可辨明的第二聲部，加以彙整採譜記錄之。(參考譜例一)

⁸ 「Pualu」在排灣語是指介於貴族和平民之間的一個階級身份。族人對於此詞譯成中文有許多版本，例如南排灣的族人一周明傑譯為「世族」、青山村的大頭目王貴先生譯為「武士」、三地村的貴族—江菊妹女士譯為「次貴族」。筆者認為從階級區分的角度而言，「世族」或「武士」，不足以顯示「Pualu」是介於貴族(Mamazagilang)和平民(Adidan)之間的層級。因此，本論文採用「次貴族」翻譯之。

北排灣拉瓦爾亞族的傳統婚禮歌謠

新娘頌歌



Puljeai之Mamazagilang

屏東縣三地門鄉大社村
許鳳嬌及數位女士們演唱 黃瓊娥採譜
2002年8月17日及11月16日採集

♩ = 123
貴族

領唱者

和唱者

lu lu lu lu lu lu lu lu lu lu
la va la na no u
la lat na nu u
ngi lan na nu u
la ta n na nu u
le nga n na nu u
nge li nge na nu u
va ta n na nu u

領唱者

和唱者

mi ya da nga bu lu pa li ngu lu e
mi ya se re pe ta ru li va lan e
mi ya se ke t pa li ngu lu pa te la i se le me e
mi ya na lu mui ne e veng de na ki tu i na da in e
mi ya ka ki a du li e a nc na *第三、五段加兩句，其他段落無。
mi ya pa ka li vu ngu vu ngu e

和唱部分，第一小節至第四小節是齊唱。第五小節開始，第二部為頑固低音的唱法，到第十二小節的尾聲，暫時齊唱，到第十五小節又為頑固低音唱法。

10 *尾聲 每一段結尾均會自第九小節的最後半拍唱此兩個樂句，故僅列一段歌詞。

領唱者

和唱者

le ai le i i
le ai le i i

領唱者

和唱者

le ai
le ai

18 平民 V

領唱者

第一段 lu va li ta n na no u
 第二段 lu va li n na nu u
 第三段 lu la ve la n na nu u
 第四段 lu di li nga n na nu u
 第五段 lu vi qi yan n na nu u
 第六段 lu va va lu nge na nu u

和唱者

22 V V V V V

領唱者

(一) mi ya te le pe ta c ta l pi ta liu gu tu ga no ne pi ta la u la
 (二) mi ya ka ki a de la va n *僅第一段加兩句，其他段落無。
 (三) mi ya pi u ve u ve la n
 (四) mi ya na ki tu la i su ngan
 (五) mi ya na lu mu ma e la t
 (六) mi ya na ki pu ta e ta l

和唱者

28 V *尾聲

領唱者

u in e le ai le i i

和唱者

le ai le i i

34

領唱者

le ai

和唱者

ai

【音樂分析】

A. 音階組織 (以首調觀念分析)



以do為起始音，re為結束音。全曲圍繞在do、re、mi、fa等四音音階上，do、re、mi等三個音較為常用。從曲調的進行而言，fa音應可視為

新娘頌歌

mi的上助音的功能。

B. 曲式分析

B-1. 曲調結構

此曲分為貴族部分，有七段歌詞，平民部分有六段歌詞。由於兩部分的曲調相同，因此以貴族的版本為分析的譜例：

第一樂句 (T1-4)⁹自do音開始do音結束。其曲調恰好將此曲的基本四音階—do、re、mi、fa皆使用到，並且呈現一個上行再下行的音型曲線。

第二聲部與第一聲部為同曲調。

【第一樂句】

貴族

lu la va la na no

第二樂句 (T4-6) 一直持續以re為中心音，以do和mi作上下助音的功能。第三樂句 (T6-7) 以第二樂句的後半音節 (T5-6) 為基礎，成為第三樂句的音型。如果歌詞較長，還會以第三樂句持續地擴充。

由於第三、第五兩段歌詞較長，需要第七小節末至第九小節的兩段相同音型作反覆，而其他段無。因此，筆者稱第七小節末至第九小節的兩段相同音型，為「樂句擴充」，而非第四、第五樂句。

第二聲部自第二樂句的第二個音 (T5) 開始，持續以do音 (即此曲音階組織的最低音) 為持續低音，直到樂曲結束。

【第二樂句】 【第三樂句】 【樂句擴充】 【樂句擴充】

u mi ya da nga bu lu pa li ngu lu

⁹ “T” 為 “Tact” (小節數) 的代號。

第四樂句 (T9-12) 也是持續以re為中心音，上行到fa，下行以do為助音。
【第四樂句】

第五樂句 (T12-17) 可稱之為「尾聲」。前兩小節 (T12-14) 的音型，與第一樂句相同，似乎也具有前後呼應的意義。

【第五樂句】

B-2 歌詞的長短與樂句的關係

從下段譜例 (T4-9) 可以看出「樂句擴充」與歌詞的關係：

看第一、二、四、六段等四段歌詞，音樂到第七小節的第三樂句業已結束，無第八和第九小節的樂句擴充。但反觀第三與第五段歌詞，到了第七小節的第三樂句，歌詞未盡，為了配合歌詞所延長的曲調，因此，較其他四段歌詞增加了在第八和第九小節的兩句「樂句擴充」(T7末拍-T9)。

另外，歌詞與曲調配合的關係也有些許變化，例如第三樂句（第七小節的第一段歌詞），同一個單詞(如「Palingu1 (周圍)」)，其第三音節不是停在第一拍，而是停在弱拍。

新娘頌歌

B-3曲調動機

第一樂句可分析出幾個基本動機，如：do-re（動機a）、do-mi（動機b）、mi-fa-mi（動機c）、mi-re-do（動機d）和re-do-re（動機e）。


【動機 a】 【動機 b】 【動機 c】 【動機 d】 【動機 e】

lu lu la va la na no

第三樂句是以第二樂句的動機作擴充。

【第二樂句】 【第三樂句】 【樂句擴充】 【樂句擴充】

u mi ya da nga bu lu pa li ngu lu

比較第一到第四等四個樂句，可以發現：曲調的動機以re為中心音，並以級進的音型，上行碰到fa音，隨即向下行，結束前再以re為中心音，加一個下助音—do音作裝飾之後結束。因此，此曲即是以  的音階形式為動機。

【第四樂句】

e le ai le ai

第五樂句的組成也非常有趣：前音節（T12-14）採用第一樂句的素材，後音節（T14-17）採用第四樂句（T9-12）的素材。組合了「一前一後」的素材作為尾聲，筆者認為是民謠中一個特別的創作動機。

*尾聲

le le ai le ai

C. 演唱形式

此曲的演唱形式為「領唱與和唱」，以及二部齊唱與合唱兼具的形式。

其中第二部是以同音反覆的持續低音，架構在主旋律之下。例如：第一小節至第四小節是齊唱形式。第五小節開始，出現第二部的音響，以下方三度的頑固低音（譜例上以C音出現）持續進行。至尾聲第二句（T12-14）時，又現齊唱。到尾聲的第三句（T15）再出現頑固低音至結束。

演唱者皆為女性，人數不一。是於女方歸寧當晚深夜，由該村的女長輩們，聚集於新娘的府中演唱。

D. 節奏組織

此曲的節奏型筆者認為以複拍子(6/8)方式採譜，其節奏較為精準。

全曲使用的節奏型因為許多曲調的裝飾音、經過音、上下助音等，使得節奏型頗為複雜。以下列出各個樂句的節奏型：

第一樂句



第二樂句



第三樂句




第四樂句為結束句的前句。其節奏型為



第五句為結束句的後句。其節奏型為：



其中，第三樂句  的節奏型在此曲中顯得較為重要：因為，此節奏型以「弱起拍」的方式、「反覆的音型」作樂句的擴充形式。如果歌詞再加長，則此節奏型與音型上的組合，是在排灣歌謠中，一個非常便於即興創作的音樂動機。

第四樂句從耆老的演唱中可發現一個特別的地方：第九小節的最後半拍的起音。其發音「e」無意義，並且是一個「急呼吸」的樂句起音。此「

新娘頌歌

急呼吸」的樂句起音，在音樂的律動上，形成一種緊張與鬆弛。

從演唱的觀點來說：第二樂句接第三樂句，到樂句的擴充，皆是一個連續弱起，而且由兩個十六分音符起拍的急呼吸方式，音樂顯得較為緊張。到了第四樂句，以一個八分音符弱起的方式起拍，則音樂顯得較為緩和。到了第五樂句的尾聲，雖也是一個八分音符弱起的方式起拍，但是是同一字「le」，延長至下兩個小節（T12-14），甚至以同一個字再延長到最後一音才收尾音「ai」（T14-17）。此形式，似乎將自第二樂句到樂句擴充產生的緊張度消除。在音樂上形成一種節奏緊湊的高潮，與節奏和音節增值後所顯現的鬆弛等張力。筆者認為，在排灣族人即興的古老傳統歌謠中，竟能發現此類在音樂上的處理，對民謠的創作法而言，實在是一個很特別的手法。

2. 第一部分之二 Gisanelalage（自我標榜歌）

Gisanelalage原意即為「自我標榜」，目的是「讚美新娘」。此段敘述新娘從頭到腳的美姿，舉凡頭髮、頭飾、眼睛、耳環、吃檳榔的樣子、外型、站姿、行為等等，皆為非常正面的稱讚。歌詞的第一個字都是「aku」：「a」是介詞，「ku」是「我」的意思。但是卻不是新娘自己誇耀自己，而是老人們以新娘的第一人稱「代唱」的形式。

曲調上，「自我標榜歌」〔Gisanelalage〕與「頭目之歌」（Mamazagilan）相同。並且皆有一句無意詞「leai-leai」為尾聲。原文與翻譯如下：（參考【附錄二】）

第一段：

【原文】A ku kiniludasan matu capadis ninavai, leai leai.

【單詞意】a（介詞）；ku（我）；kiniludasan（髮分線）；matu（如同）
；capadis（？）；ninavai（天仙）

【全句意】我的頭髮中分得很美，如同天上的日光。

第二段：

【原文】A ku linalingaulan matu limangu ninavai, leai leai.

【單詞意】linalingaulan (頭髮辮) ; matu (如同) ; limangu (彩虹)
; ninavai (天仙)

【全句意】我的頭髮編得很整齊，如同天上的一道虹。

第三段：

【原文】A ku sipalaliavan matu lemailailai, leai leai..

【單詞意】sipalaliavan (眼睛看東西的表情) ; matu (如同) ;
lemailailai (花草顫動) ;

【全句意】當我注視著某處，如同草一般的柔美。

第四段：

【原文】A ku sivulisiqanan talingiting alaisu, leai leai..

【單詞意】sivulisiqanan (轉身動作) ; talingiting (鈴聲響) ;
alaisu (金帶) ;

【全句意】當我轉動，連錢也跟著動。(錢，指衣服上的綴飾)

第五段：

【原文】A ku sipasunakesan saluma sa liavauvale, leai leai..

【單詞意】sipasunakesan (吃檳榔的味道) ; saluma (香) ; sa (如) ;
liavauvale (檳榔葉)

【全句意】我吃檳榔的香味，如同Davauvale草。

第六段：

【原文】ku linalupitinganan tudinalu palingan, leai leai..

【單詞意】linalupitinganan (配戴項鍊) ; tu (是) ; dinalu (碧綠)
; palingan (藍色)

【全句意】我身上戴的項鍊是碧綠與藍交捲而成的。

新娘頌歌

第七段：

【原文】A ku linalakevanan tapu paipa ya pedes, leai leai..

【單詞意】linalakevanan（舉止樣）；tapu（相較於）；paipa（搖擺）
；pedes（草名）

【全句意】我的穩重更甚於Pedes草。

第八段：

【原文】A ku kinilailayan matu mananau nalume, leai leai..

【單詞意】kinilailayan（眼看東西）；matu（如同）；mananau（閃耀）
；nalum（水）；

【全句意】我看東西的眼光，好像水中閃爍的光。

第九段：

【原文】A ku linalituavan kinivuriqaqulisan nutara ka qatuviane, leai leai..

【單詞意】linalituavan（穿戴的裙子）；kinivuriqaqulisan（兩條交
互捲曲）；nutara（兩個同樣）；ka（真）；qatuviane（蛇）

【全句意】我穿的裙子邊有兩條蛇交叉，守住我的純潔。

第十段：

【原文】A ku linalupadalan tuta raqinaluan, leai leai..

【單詞意】linalupadalan（穿戴的長襪）；tutara（兩個同樣）；
qinaluan（被抬舉的）；

【全句意】我的雙腳穿著母親為我編織的腳巾。

第十一段：

【原文】A ku pinaligekesan tamu langapanaviqi, leai leai.

【單詞意】pinaligekesan（站的舉止）；tamu（如同）；langapanaviqi（
檳榔樹）

【全句意】我的舉止如同檳榔樹的舉止般高雅。

實音
譜例二

Puljeai之Gisanelalage

屏東縣三地門鄉大社村
許鳳嬌演唱 黃瓊娥採譜
2002年11月17日採集 V

123

領唱者

和唱者

第一段	a	ku	ki	ni	lu	a	a
第二段	a	ku	li	na	li	nga	a
第三段	a	ku	si	pa	li	u	a
第四段	a	ku	si	vu	li	si	a
第五段	a	ku	si	pa	li	na	a
第六段	ku	li	na	lu	su	ti	a
第七段	a	ku	li	na	la	ke	a
第八段	a	ku	li	na	la	i	a
第九段	a	ku	li	na	li	tu	a
第十段	a	ku	li	na	li	pa	a
第十一段	a	ku	pi	na	li	ge	e

5

領唱者

和唱者

第一段	da	sa	ne	ma	tu	ca	pa	di	se	ni	na	vai	e
第二段	u	la	ne	ma	tu	li	ma	ngu	ni	na	vai	e	e
第三段	lia	va	ne	ma	tu	le	ma	i	la	i	lai	e	e
第四段	qa	na	ne	ta	li	ngi	ting	a	la	i	su	e	e
第五段	ke	sa	ne	sa	lu	ma	sa	lia	va	u	vale	e	e
第六段	nga	na	ne	tu	di	na	lu	pa	li	nga	ne	e	e
第七段	va	na	ne	ta	pu	pa	i	pa	ya	pe	des	e	e
第八段	la	ya	ne	ma	tu	ma	na	na	u	na	lume	e	e
第九段	a	va	ne	ki	ni	vu	ri	qa	qu	li	san	nu	e
第十段	da	la	ne	tu	ta	ra	qi	na	lu	a	ne	ta	e
第十一段	ke	sa	ne	ta	mu	la	ngu	pa	na	viqi	ra	ka	e

*僅第九段加兩句，其他段落無。

10

*末兩句在每一段都重複，且曲調與歌詞皆相同。

領唱者

和唱者

le	ai	le	i	i
le	ai	le	i	i

15

領唱者

和唱者

le	ai
le	ai

新娘頌歌

【音樂分析】

由於此曲的曲調與前一首「貴族之歌」(Mamazagilang) (譜例一) 的曲調和演唱方式均完全相同，僅歌詞增為十一段。樂句擴充的情況僅在第九段歌詞。其他項的音樂分析不再贅述。

(二) 第二部分 Lemayuz (戀情歌)

「Puljeai」儀式中的第二個部分叫「Lemayuz」。「Lemayuz」是新娘訴說對家裡的依依不捨之情。其原意即為「依依不捨」。江菊妹女士翻譯為「戀情歌」。

拉瓦爾亞族的女子非常早婚。在大社村十二歲即是成年。豐年祭舉行成年禮時，由父母配戴象徵成年的長耳環和手環。通常大約十四、十五歲，即在媒妁之言的社會規範下出嫁。余素月女士說她於二十歲結婚，算是晚婚者。¹⁰

在懵懂少女時期，還未享受青春即嫁為人妻，甚至離家數百里，其心中的恐懼是可想而知。因此，拉瓦爾亞族的新娘於結婚時「必須哭泣」的習俗，或是親人於婚禮時哭得像喪禮般的情景，是由於早婚和媒妁之言的社會觀所導致。

「Lemayuz」的歌詞原文與翻譯如下：(參考【附錄三】)

第一段：

【原文】第一段之一：ku mu na lamaqepu ku mun na lamadevedevel.

第一段之二：inu mone katiya ve inu mone kasikatjeta, ku sapula anetu, ku salateang.

【單詞意】ku (為何) ; mu (你們) ; na (介詞) ; lamaqepu (聚集) ; lamadevedevel (聚會) inu (在哪裡) ; mone (你們) ; katiya (昨天) ; inu (在哪裡) ; kasikatjeta (前幾天) ; ku (我) ; sapula (寂寞樣) ; anetu (?) ; salateang (孤

¹⁰ 鈴木作太郎，1932，《台灣の蕃族研究》，台北：南天，頁51。於昭和十三年，取樣男子52位，女子80位，統計出一般排灣族的婚姻年齡：女子十六、七歲、男子十七、八歲即可結婚。但是大社村的耆老敘述：一般女子約十四、五歲，甚至有未有初經即出嫁的例子。

寒)

【全句意】你們爲什麼聚在一起？昨天以前，你們在哪裡？當我很寂寞的時候你們在哪裡？

第二段：

【原文】第二段之一：Ku nu sikiqaivuana kon ku nu si ki tjevelana ken.

第二段之二：Sa papalemu nga mun tua ku lumamadan tu,ku ljaljakan.

第二段之三：Iyanane ka zumul,Iyanane ka zumul,iyanane ka qulungvavusungan nua ku kaljat nua ku vacevac.

第二段之四：Sinipa kisaselang sinipa kilaluma1j nia kina nia kaka.

【單詞意】ku (爲何)；nu (你)；sikiqaivuana (聚集)；kon (我)；tjevelana (答應)；ken (我) sa (介詞)；papalemu (忍心)；nga (已經)；mun (你們)；tua (介詞)；ku (我)；lumamadan (小孩)；tu (介詞)；ljaljakan (幼稚)；iyanane (還沒有)；ka (使)；zumul (損壞)；qulungvavusungan (打結的地方)；nua (介詞)；ku (我的)；kaljat (手環)；vacevac (耳環) sinipa (發語詞)；kisaselang (並齊)；kilaluma1j (較量)；nia (介詞)；kina (母親)；kaka (長輩)

【全句意】你們忍心在我這麼年輕時，就把我嫁出去嗎？你們給我配戴的手環和項鍊都尚未褪色呀！

第三段：

【原文】Aiya ku kaluvung, aiya ku lalatipan kisapulu a nga kicalatenganga.

新娘頌歌

Ku papatadalantu, a ku kaka tua kusipa.

【單詞意】aiya (嘆息詞) ; ku (我的) ; kaluvung (前院涼亭) ;
lalatipan (唱歌的地方) ; kisapulju (就會) ; anga (發語
詞) ; kicalatenganga (寂寞) papatadalantu (瞭望) ; ku (我
的) ; kaka (情人) ; tua (那個) ; kusipa (意中人)

【全句意】唉！我常坐的庭院和椅子，當我離開以後會很寂寞。那地方是我
瞭望情人的地方。

第四段：

【原文】Sainui ayamun sa zaziyananisa lalakayani.

【單詞意】Sainui (我們往何處?) ; ayamun (你們說) ; sa (往) ;
zaziyananisa (跳舞場) ; lalakayani (盪鞦韆的場地)

【全句意】你們要帶我到哪裡去？往跳舞場嗎？往盪鞦韆的地方嗎？

許鳳嬌女士說明：第二段是對男方說的，歌詞意思是：「明天我要嫁
到你家，但是我年紀小，什麼都不會，你們可能不會接納我」。女孩子深
怕被夫家埋怨以致於遭受休妻的命運。江菊妹女士卻說此段是對長輩們說
的：因為新娘抱怨長輩對她的媒妁之言，不管她的年紀還很小，就要將她
許配他人。

第三段歌詞裡的「庭院的椅子」有一個特別名稱叫Laladiban。在婚前
，青年男孩們會成群結伴到女方家中示好歌唱，雙方家長亦會陪伴在側。
每位小姐在家中有一個固定的位置叫Laladiban，其座位與男方是面對面的
：女方與其親朋好友、家長坐一排椅子，男方與其親朋好友、家長坐另一
排椅子。在那個時間裡，大家會互唱情歌，彼此用暗示性的歌詞互通款曲
。而家長們會利用這個時間觀察适合自己子女的對象。

余素月女士說：「Lemayuz在第二天新郎來迎親時，長輩們也會唱，目
的是讓新娘哭得依依不捨。但是一到男方家就不唱，意思是：『新娘已離
開家了，我將女兒送至男方家，算是盡完義務了。』那時父母親會依依不
捨，互相道再見，同時藉由許多人，領唱出心中哀傷之情。

由此可見，「Lemayuz」會在兩個時段演唱：一個是在「Puljeai」的晚上唱，另一個時段是在「迎親」儀式時，新娘被抬往新郎家時唱。雖然歌詞是第一人稱，但是在筆者田野調查的資料中發現，今日都是「代唱」的形式。根據余素月和許鳳嬌女士的說法，她們的時代已經是代唱形式。據說，以前新娘是一起唱的，只是後來新娘不會唱，因此演變成由新娘的長輩代唱的形式。

若是照余素月女士所言：「父母親會依依不捨，互相道再見」，筆者猜測：古老時代是新娘的父母親也會一起唱的。但是，今日在大社村，僅有六十五歲以上的人才會唱，因此才形成「代唱」的形式。

由於此曲有四段歌詞，雖然套在幾乎相同的曲調上，但是受到歌詞的影響，使得曲調長度不一，曲調與節奏也有些許差異。因此，譜例三的採譜會將此曲的四段歌詞之演唱，分別採譜記錄之，小節數也於每一段重新計算，便於比較樂曲的長度。（參考譜例三）

譜例三

♩ = 54

Puljeai之Lemayus

屏東縣三地門鄉大社村
許鳳嬌演唱 黃瓊娥採譜
2002年11月16日採集

【第一段】

1 第一段之一

a ku mu na na ma pu ku

5

b o mu na na ma de ve de vel

9 第一段之二

a i nu mo ne ka ti ya ve i

13

c i nu mu ne ka si i ka tje lo tu

北排灣拉瓦爾亞族的傳統婚禮歌謠

新娘頌歌

17
c o e ku sa pu o lu a ne tu

21
b o e ku sa la te ang

【第二段】

第二段之一

a ku nu si ki qa qa i vua na ke ne ku

b o nu si ki te ve la na ken

10 第二段之二

a sa pa qa pa le mu qa nga mu - n tu

c o qa ku lu o ma ma da n tu

19
b o e ku la la ken

23 第二段之三

a i ya na ne ka zu mu - l i

27
c i ya na ne ka qa qu lu ng va qa vu su nga n nu

34
c o qa ku ka la - tj nu

37
b o qe ku va ce va - c

41
a si ni pa ki i sa se la ng si

45
 [c] i ni pa ki la qa lu ma - l ni

49
 [b] i ya - ka ka

【第三段】

第三段之一
 [a] qa ya ku ka lu vu ng qa

5
 [c] qa i ya ku la la qa ti pan n ki

10
 [c] i sa pu lu qa qa na ki

14
 [b] i sa la tc nga nga

18 第三段之二
 [a] ku pa pa ta da la - n tu

22
 [c] o e ku ka ka tu

26
 [b] o e ku an pa mau

30 副歌
 [a] qa ya ke-n ki na qe

34
 [b] e i ya ke la da u si

新娘頌歌

【第四段】

第-四-段-之-一

a sa i nu i i ya ya mu-n sa

c qa za zi ya na qa ni i sa

b qa la la ka ya ni

a 15 與第二段末(T51-58),第三段末(T29-36)附加的副歌段相同
qa ya ke-n ki na qe

b 19 c i ya ke la da u qan

【音樂分析】

A . 音階組織 (以首調觀念分析)

以1a為起始音，且為常用音，sol音其次，mi為結束音。全曲雖然僅圍繞在1a、sol、mi 等三個音上，但是全曲所呈現的曲風，顯示一種哀傷的氣氛，這可能和此曲使用大量的同音反覆有關。1a 和sol是此曲同音反覆形式中，最常使用的音。sol有時成為1a的下助音、mi有時成為sol的下助音。

B . 曲式分析

此曲的曲調結構必須與歌詞互相搭配才能窺見其完整的樂曲架構。筆者初期採譜分析此曲之時，因為僅從曲調給人的感覺出發，誤以為此曲僅是將四段歌詞套在同一個曲調中，反覆四次。但是卻在與歌詞比對之時，才發現此曲與其他曲子在形式上的些許差異，以及又發現排灣民謠的另一種歌唱形式。

我們可以從四段長短不一的曲調中，分別從幾個面向，比較出此曲在曲調、曲式、歌詞與節奏的使用特性為何？

B-1 歌詞長短與曲調的關係

從許鳳嬌女士記錄此曲的歌詞手稿來分析，可以很明顯地看出此曲的四段之音樂長短：（參考【附錄三】）。

從許鳳嬌女士用注音法記錄「Lemayus」的手稿中可以發現此曲應有四段歌詞：第二段歌詞特別長，第四段最短。從譜例三中比較各段的音樂長度：第一段有二十四個小節，第二段有五十九個小節，第三段有三十七個小節，第四段有二十二個小節。

B-2 副歌段落的銜接

第一段下方有一個由括弧匡起來的一段歌詞—（Y-111-0012112-111-0012111）可以視其為一段副歌，因為從許鳳嬌女士的演唱中，第一段唱完並未接此句，第二、三、四段歌詞唱完會接此句（參考譜例三第二段之T52-59，第三段之T30-37，第四段之T15-22）。因為歌詞相同的緣故，因此在曲調上也是完全相同的。

至於此段歌詞的意義，由於語言翻譯的問題，目前尚無法從許鳳嬌女士獲得解釋。

B-3 曲式與樂句動機

以曲式而言，若將第一樂句列為動機a，結束句可列為動機b；樂段中間的樂句擴充可視為動機c。（參考譜例八的各樂句前方之標示）

以下將「Lemayus」全曲的樂句動機作一整理：

歌詞分段	樂句動機行進模式	每段歌詞中的樂段數	全曲之樂句數
第一段	ab→accb	兩段	六
第二段	ab→acb→accb→acb→ab	五段	十四
第三段	accb→acb→ab	三段	九
第四段	acb→ab	兩段	五

新娘頌歌

(註：第一樂句動機a，與結束句動機b 恰好在音樂上構成一個完整樂段。中間如果因為歌詞的緣故，會以動機c作樂句擴充，使得acb或是accb亦構成一個完整樂段。筆者於表格之中以ab、acb、accb標明出段落之分。)

B-3-1每一段的第一樂句（動機a）

從第一段曲調來分析樂句結構：自第一小節到第四小節可視為第一樂句（以動機a稱之），音的使用自1a為起音，第四小節停在so1，似乎有半終止的意味。

從第一段到第四段，其中每一段之第一樂句的前三小節均是相同的，唯因歌詞的緣故，使得第一句的長度有所增減，從以下各段第一樂句的比較中可以得知：

【每一段之第一樂句】

【每一段之第一樂句】

第一段之一
ku mu na na ma pu ku

第二段之一
ku nu si ki qa qa i vua na ke ne ku

第三段之一
qa ya ku ka lu vu ng qa

第四段之一
sa i nu i i ya ya mu-n sa

至於9/8拍小節的記錄方式，不是代表許鳳嬌女士的演唱改變了音樂律動，而是在第一樂句末，通常都會停留較久的時間，其實也可以用停留記號來代表之。但是筆者從音樂上來判斷，其停留不是彈性的，仍是在規律拍之上。因此，筆者以9/8拍的方式記錄尾音與休止符的長度，期望能更精準地記錄此曲的原貌。

B-3-2每一段的動機b

第一段的第五到第八小節視爲第二樂句（以動機b稱之）。但是，在第二段歌詞的音樂中，因爲歌詞的緣故，是以動機c作樂句擴充，非動機b。從譜例六可以發現：動機b的樂句均是作爲結束句的功能。因此可以在每一個小樂段結束時，聽見動機b的樂句。其使用音是從sol音跳到mi音，再結束在mi音上。參考下方譜例：

【第一段的動機b】

o mu na na ma de ve de vel

21
o e ku sa la te ang

【第二段的動機b】

o nu si ki te ve la na ken

19
o e ku la la ken

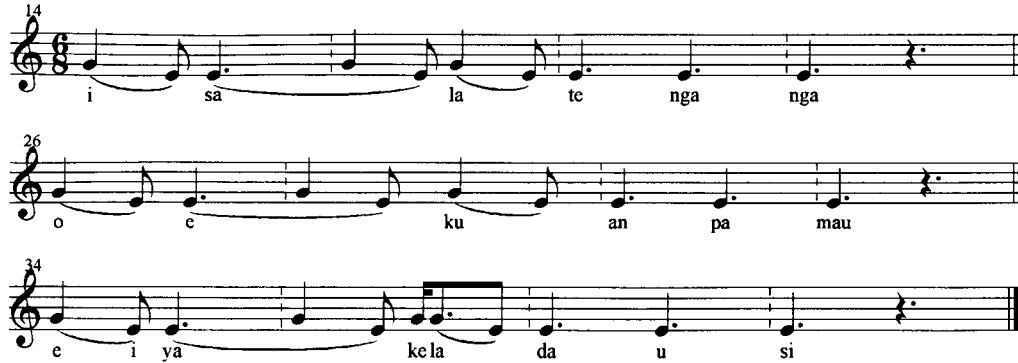
37
o qe ku va ce va . - c

49
i va - ka ka

56
e i ya ke la da qa u an

新娘頌歌

【第三段的動機b】



因為在「Lemayus」此曲中，每一段的歌詞長度不同，每一句不同的意境，會轉換另一個樂段。因此，在一段歌詞的演唱中，動機b同時兼具結束句的功能。也就是因為如此混合的曲調使用方式，使人容易誤以為聽到動機b即視為一個樂段的結束。以前文「1-3曲式與樂句動機」的表格為例，若以「凡是聽到動機b即視為一個樂段的結束」，而無許鳳嬌女士的手稿加以印證作分析的話，會以為全曲共有十二段：

第一段	ab ^① →accb ^②
第二段	ab ^③ →acb ^④ →accc ^⑤ →acb ^⑥ →ab ^⑦
第三段	accb ^⑦ →acb ^⑧ →ab ^⑨
第四段	acb ^{⑩+①} →ab ^{⑩+②}

由此可見，在排灣族歌謠的分析中，僅以音樂角度來分析不僅不夠，甚至會造成許多錯誤。

從動機b的使用方式，可以分析出在排灣族歌謠曲式中，結束句的曲調動機可能代表一個大段落的結束，亦可能是一個大段落其中的一個小段落，需要視歌詞而定。

另外也可以發現排灣族人使用簡易的曲調動機，來搭配歌詞的起承轉合，並非嚴謹的形式，確有一個簡單的邏輯可尋。

B-3-3每一段的尾句

前文從許鳳嬌女士的手稿中已得知，第二、三、四段末，均會接副歌的段落。因此，第二、三、四段的尾句也會是相同的，即是動機b的使用方

式。唯有第二段尾句的第58小節，因為演唱者換氣的緣故，產生節奏上的些許差異。

【第一段的尾句】



【第二段的尾句】



【第三段的尾句】



【第四段的尾句】



B-4樂句擴充（動機c）

分析「第一段之二」（T9-24），可以發現與「貴族之歌」（Mamazagilang）（譜例一）與「自我標榜歌」（Gisanelalage）（譜例二）的曲調相同手法：因為歌詞長而產生的樂句擴充形式，同時也是個『同曲調反覆』的形式。只是此曲反覆的「樂句擴充」較長，各有四個小節。此樂句擴充筆者稱之為「動機c」。從譜例三前方的動機c之標示，以及前文所列的「Lemayus」全曲的樂句動機，可以發現動機c的使用，在於歌詞的無限延伸。

在一個段落的歌詞中，起始句的動機a與結束句的動機b之間，如果無法以兩個樂句結束一個段落，則會以樂句擴充的動機c形式，作無限的反覆。四個段落的各個動機c之樂段比較如下：

北排灣拉瓦爾亞族的傳統婚禮歌謠

新娘頌歌

【第一段的動機c】

13
i nu mu ne ka si i ka tje lo tu

17
o e ku sa pu o lu a ne tu

【第二段的動機c】

15
o qa ku lu o ma ma da n tu

27
i ya na ne ka qa qu lu ng va qa vu su nga n nu

34
o qa ku ka la - tj nu

【註：T27-36為連續三次的動機c】

45
i ni pa ki la qa lu ma - l ni

【第三段的動機c】

5
qa i ya ku la la qa ti pan n ki

10
i sa pu lu qa qa na ki

【註：T5-13為連續兩次的動機c】

22
o e ku ka ka tu

【第四段的動機c】

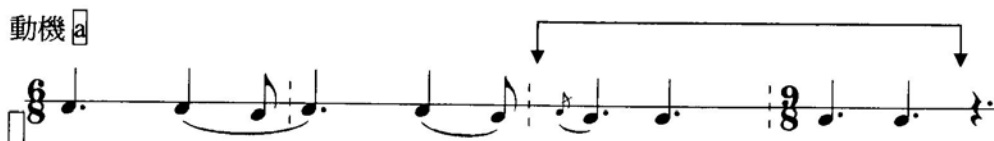


從以上各段並列的動機c之譜例中可以發現曲調的使用音，與動機b的開始相同，均是從sol音跳到mi音，但是結尾卻再跳回sol音。在音響上，連續的動機c聽起來像是聲響的搖擺，與無盡的迴盪，也會產生一種曲調的緊張氣氛。一直到動機b出現，sol音再跳回mi音結束，音樂才給人一種結束的感覺。

B-5節奏型式

此曲的節奏型筆者認為以複拍子(6/8)方式採譜，其節奏較為精準。其節奏型可從上述的動機a、動機b、動機c所並列的譜例比較得知：

【動機a的第三、四小節】



動機a的第三、四小節會因為歌詞有些許的變化，如以下三例：



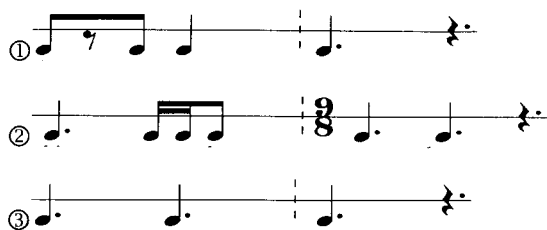
【動機b的第三、四小節】



動機b的第三、四小節會因為歌詞有些許的變化，如以下三例：

北排灣拉瓦爾亞族的傳統婚禮歌謠

新娘頌歌



【動機c的第四小節】



動機c最重要的音型在第四小節，配合曲調自mi音到sol音，在上行小三度的音型下，其節奏型如下列每一譜例的最後一小節。其第二、三小節會因為歌詞有些許的變化，也會因為歌詞使樂句加長或縮短：

【第一段之動機c：T17-20】



【第二段之動機c：T15-18】



【第二段之動機c：T27-30】



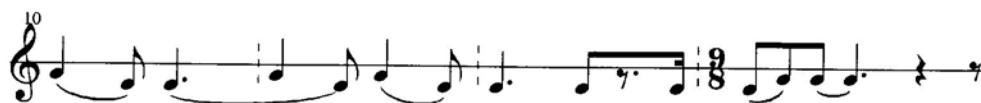
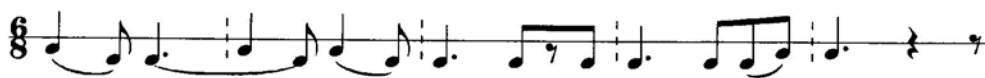
【第二段之動機c：T31-33】



【第二段之動機c】：T34-36】



【第三段之動機c】：T5-9】



【第三段之動機c】：T22-25】



【第四段之動機c】：T6-10】



綜合各段的動機c可以發現：有幾段僅有三個小節，有一些長達五個小節。不過，筆者認為在動機c中間二到三小節之間其節奏上的些許差異，僅是因為歌詞各音節的緣故，並不具什麼特殊性。比較特殊的是最後配合三度上揚音型，而產生的弱起拍和切分音。

從此曲的分析可以發現：在原始的排灣族歌謠中，族人依據自然的音樂感覺，創造出有始有終、有緊張、有解決、有無限自由擴充的曲調形式，來配合在長短不一的敘事歌詞上，是排灣歌謠的特色之一。

C. 演唱形式

筆者現場採集到「Lemayus」的演唱有兩次，一次在三地村，另一次是在大社村。由於兩次的現場採集中，均為許鳳嬌女士帶領眾女耆老們的齊唱形式，並無「領唱與和唱」的方式。筆者猜測：可能其他的女耆老們不太會唱，因此僅呈現單聲部的齊唱形式；也有可能此曲本身即為獨唱形式

新娘頌歌

，因為此曲的歌詞是描述「新娘的悲嘆詞」，以及是以女耆老代替新娘的「代唱」形式。

由於截至目前為止，在拉瓦爾亞族的七個村落中，僅有許鳳嬌女士能演唱此曲，由於許鳳嬌女士去病無法清楚地回答此曲的演唱形式，筆者僅能從實地的田野調查情況中，作此曲演唱形式的猜測。

演唱者皆為女性，人數不一。是於女方歸寧最後的行程中，從新娘位於所嫁的村中之親戚家，由兩名壯漢抬著坐著新娘的椅子，目的地是新郎的府中。女方的眾親屬們，在「轎子」前方，耆老們手勾著手，成眾一字形的隊伍前進時演唱，直到新郎的門前才停止。¹¹

(三) 第三部分 Siauung {哭戀歌}

在拉瓦爾亞族的婚姻觀念，以媒妁之言、父母之命為最佳的社會規範。儘管女孩子可能心中已有意中人，但是仍須遵從父母之命。因此在婚禮這一天，新娘會對心目中的情人說「抱歉」或訴說難過之意，稱為「Siauung」。「Siauung」的原文另有一字為「Sipaauung」，是「哭泣、難過」的意思。根據余素月女士口述：此段音樂在以前的時代，是新娘與其同伴們一起唱的，而且新娘在跳舞的時候會一邊跳一邊哭。但是今日，因為新娘們不會唱，於是皆由耆老們「代替」新娘演唱。余素月女士說，在她的時代，已經是「代唱」形式。因此歌詞的呈現方式是第一人稱。

此曲的歌詞開頭為「Aiyau」，曲調分為明顯的兩個段落。

關於此曲的採集，筆者於2002年8月17日於大社村新娘的府中採錄到余素月女士與其他眾女耆老的演唱。於同年11月請許鳳嬌女士單獨演唱此曲。余素月女士與許鳳嬌女士所演唱的曲調略有差異，歌詞順序也有些不同。（參考【附錄三】、譜例四—許鳳嬌女士所演唱的版本，與譜例五—余素月女士所演唱的版本）

¹¹ 有關婚禮儀式詳情，請參考黃瓊娥，2005，《北排灣拉瓦爾亞族的傳統婚禮音樂研究—以大社、安坡、三地等三個村落為例》，國立臺北師範學院音樂研究所碩士論文：頁59-80。

譜例四 第一段實音為降B,第二段實音為A

Puljeai 之 Siauaung

屏東縣三地門鄉大社村
許鳳嬌 演唱 黃瓊娥 採譜
2002年11月16日採集

$\text{♩} = 69$
曲式-A段

a i ya ku se me
nu ti av o nu - lje - - - me - - - -

6
kelj la ya la ki ma
tang a nga ya la ki nu

10
la - pu lu a qe a nga
ga a la ngi - ya a qe a eng

16 曲式-B段

na - lu - - - a - - - - n lu me ta

20
ne a a i la si ni i

24
le a u le ma a qe a ne

歌詞翻譯如下：

A段第一段：

【原文】Aiya ku semekelj layala kima, lapulu anga.

【單詞意】ku (我的) ; semekelj (家園) ; layala (發語詞) ; kima (就會) ; lapulu (孤伶伶) ; anga (已經)

【全句意】當我結婚之後，我所走過的地方，曾經歡笑的地方，將會變得淒涼。

A段第二段：

【原文】Nutiav nuljemetang a nga yala kinu, galangi eng.

20 ne qa i la si ni i

24 le qa u le ma qa ne

詞之時，有些音作了一些改變。爲了便於比較，筆者將此曲兩段的記譜，採一二段並列的方式：即每一行譜例的上一行爲第一段歌詞之音樂，下一行爲第二段歌詞之音樂，非二聲部之記譜法。

關於譜例上方的實音記錄，顯示許鳳嬌女士所演唱的兩段有移調的現象：第一段的絕對音高是降B音；第二段移到A音，即向下移低一個半音。

譜例五之單詞解釋目前仍無法翻譯出，因爲許多虛詞，使得歌詞零碎，余素月女士礙於語言溝通的障礙，無法解釋；江菊妹女士亦無法從零碎的歌詞中翻譯之。此曲之翻譯得自於許鳳嬌女士之女－陳美妹女士。因此，此曲僅能提供歌詞之大意：

第一段：當我一出嫁，我就是成人了，就變老了。結婚以後的思想、作爲，都像老人一樣了。

第二段：我結婚後，就沒有男孩子送我禮物了，只有我丈夫的。

【音樂分析】

此曲「Siauaung」的音樂分析將綜合比較許鳳嬌女士與余素月女士的演唱版本，來探討此曲實際演唱的特性。

音階組織（以首調觀念分析）

以音樂來說，全曲的曲式可分爲兩大段部分：


第一部份爲「A」（T1-15）

第二部份爲「B」（T16-29）。筆者認爲此曲的使用音階組織應該分爲前後兩段來討論，因爲前後兩段各使用的音階，雖然只相差一個音，但是

新娘頌歌

從曲調的使用功能來看，其音階的使用性是不同的：

A-1 A段的音樂組織

A段使用的音階組織  以do為起始音，上行碰到最高的fa音，立即下行，最後回到do音。在A段沒有使用sol音。

A-1 B段使用的音樂組織

B段使用的音階組織是： 卻是以re為起始音，一開始就自re音跳到sol音，之後再逐漸回到do音，完全沒有使用到fa音。

B. 曲式分析

B-1曲式

許鳳嬌女士與余素月女士的演唱版本，不僅在歌詞上不同，曲調有些許差異，連演唱的曲式也不相同。比較譜例四與譜例五的反覆記號，可以發現：許鳳嬌女士的演唱曲式是A段反覆之後才接B段，是為AAB的曲式；而余素月女士的演唱曲式是A段→B段→A段→B段，形成一個工整對稱的樂句形式，是為ABAB的曲式。

B-2樂句形式

譜例四與譜例五的樂句形式是相同的。小節數目也是一樣的。以譜例四為例分析樂句形式：第一樂句為（T1-9）。雖然在第五小節似乎為句尾，但是兩位女士的演唱，均是自第五小節不換氣地唱下去；在歌詞上，從第四小節到第六小節僅是一個詞—「semekelj」的延伸，因此視（T1-9）為第一樂句。第二樂句則是（T10-15）。

B段的第一樂句是（T16-23），與第一樂句的長度可說是一樣的。若第一小節的不完全小節不算的話，則兩句均是八個小節。

B段的第二樂句是（T24-29），共六個小節。

B-3曲調動機

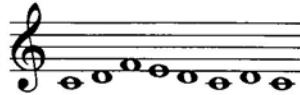
此曲雖然使用的音不多，但是相較於前文敘述的譜例一到譜例三，其曲調形式較為活潑。筆者認為分析此曲的動機，應從其音階組織的使用來看，而非僅是音與音之間的短暫距離。

A段的第一樂句（T1-9）可以分為前半句（T1-5）與後半句（T6-9）來分析曲調動機：（以許鳳嬌女士的演唱版本為例）

B-3-1 第一樂句的前半句（T1-5）



其音階的使用進行為：



筆者認為此句雖然fa和mi音在曲調中為弱拍，但是身為第一樂句，fa和mi音在上下助音的功能上，反而凸顯了曲調的華麗色彩。

B-3-2 第一樂句的後半句（T6-9）



其音階的使用進行為：



B-3-3 A段的第二樂句（T10-15）



其音階的使用進行為：



筆者認為此句的mi音僅為上下助音，非主幹音。因為連續的do-re-do之音型，似乎像是漸趨平緩的波浪。此樂句不僅和第一樂句的華麗色彩作

新娘頌歌

對比，也兼具結束句的功能。

B段的第一樂句（T16-23）也可以分為前半句（T16-19）與後半句（T20-23）來分析曲調動機：

B-3-4 B段第一樂句的前半句（T16-19）

16 B段
na - lu - - a - - n lu me ta

其音階的使用進行為：

其音程的使用較A段來得高：A段是do到fa音，B段是re到sol音。如此產生樂曲的高潮。

B-3-5 B段第一樂句的後半句（T20-23）

20
ne a a i la si ni i

其音階的使用進行為：

其音域相較於前半句來得低，音程距離也較窄。也如A段的第二樂句（T10-15），是「漸趨平緩的波浪」。

B-3-6 B段的第二樂句（T24-29）

24
le a u le ma a qe a ne

其音階的使用進行為：

如果我們將此曲的曲調動機以波浪形式來看，則筆者將B段的第二樂句（T24-29）與A段的第二樂句（T10-15），忽略mi音產生的大三度音程，而視其音階的使用以do-re為主幹音，意圖產生漸趨平緩「結束句」功能，應

是非常和邏輯的。

另外又可以發現，B段的第二樂句（T24-29）與A段的第二樂句（T10-15）的曲調完全相同。全曲形成一個非常對稱的型態。

B-4 歌詞的長短與樂句的關係

此曲的歌詞的長短影響樂句的長短形式與前幾首的形式不同。在此曲中可以發現兩個特色：

一是「一音節多音的形式」。例如A段橫跨第四小節到第六小節的「semekelj」，不僅一音節多音，而且在中途（T5）其re到do的音程，彷彿音樂要作一個半終止一般，卻因為一詞未了，而延續到下一小節，甚至持續到第九小節，才完成整個樂句。

另一個特色是：「虛詞產生曲調與節奏的多變性」。在此曲中，「a」「ya」「i」「o」等虛詞使用得非常多，不僅將一個單詞錯開來唱，也延長一個單詞的旋律，甚至是使用極短的休止符切斷一個單詞。

C. 演唱形式

此曲的演唱形式為「領唱與和唱」的齊唱歌謠。從余素月女士的演唱版本中，可以聽出第一樂句為領唱者所演唱，和唱者則於領唱者唱了幾個音後加入，和唱者加入的時機是非常彈性的。

D. 節奏組織

此曲的節奏型頗為豐富，「切分音」與有長有短的「附點」的節奏，是造成此曲較為活潑的原因。在筆者拍攝「Puljeai」的過程中，此曲是最後一首。雖然歌詞是感傷的，可能因為是最後一曲，故較多變化。

E. 譜例四與譜例五的相異性

譜例四與譜例五雖是同一首曲子，但是許鳳嬌女士與余素月女士兩段的演唱版本卻不相同：反覆段落不同，已在前文敘述。余素月女士所演唱的兩段音樂，在相同段落，也有相異的音。許鳳嬌女士所演唱的，兩段的

新娘頌歌

音無太多變化。筆者將兩位女士於同一段落演唱，卻異音的小節，剪輯比較如下：

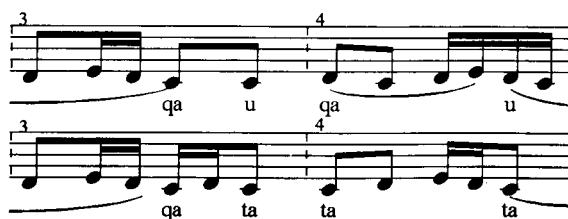
(以下的排列方式：第一行譜是許鳳嬌女士演唱的版本，第二行的譜是余素月所演唱的第一段，第三行的譜是余素月所演唱的第二段版，譜例上方標記著各個小節數。)

E-1第3、4小節

【許鳳嬌唱】



【余素月唱之第一段與第二段】



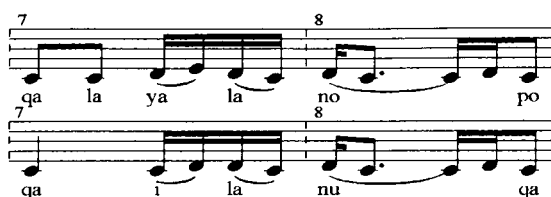
第3小節第二拍的差異在於上助音的使用；第4小節的差異在於附點與上下助音與經過音的使用。

E-2第7、8小節

【許鳳嬌唱】



【余素月唱之第一段與第二段】



女長者成一字形前進，一邊演唱「新娘頌歌」中的「Lemayus」（戀情歌）。之後，是八位壯丁，分別抬新娘以及女長輩的轎子。（2002年4月3日筆者攝於三地村）



大社村耆老們於新娘府上演唱Pu1jeai頌目之歌。中間穿藍衣者為余素月女士。（2002年8月17日筆者攝於大社村）

第7小節的差異不大；第8小節的曲調類似，惟在節奏上的差異較大。

E-3第11、12、13小節

【許鳳嬌唱】



【余素月唱之第一段與第二段】



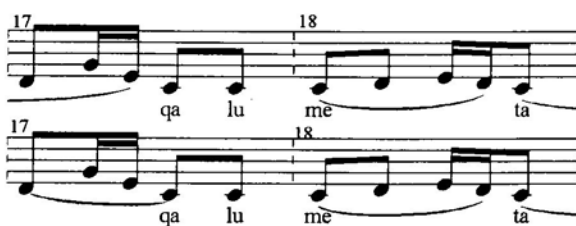
從第11到第13小節，尤其是第12小節，可以發現許鳳嬌女士與余素月女士主幹音（re音）上的裝飾性不同，因此造成節奏上的差異較大。余素月女士在第13小節的兩種演唱法，差異在最後一個音（do音）之後還加了一個re音。

E-4第17、18小節

【許鳳嬌唱】



【余素月唱之第一段與第二段】



B段的第17小節可以發現許鳳嬌女士在原來的do音前面還加了裝飾性的音符。第18小節的第一拍可以發現兩位女士的使用音剛好相反。而第二拍的差異來自於第一拍的起音所延續的音型。

新娘頌歌

E-5第21、22小節

【許鳳嬌唱】



【余素月唱之第一段與第二段】



第21小節可以發現因為換氣產生的節奏差異。第22小節則是切分音的增值與減值所產生的差異。

綜合上列兩位女士所演唱的三個版本之比較中，可以發現原住民的傳統歌謠在不同人的傳唱，所產生的「同曲異音」的情況，其原因可以歸納出以下幾種情形：

(1) 每個人裝飾性的音符不同：可能由於傳承的緣故，或是個人的即興風格不同，上、下助音與經過音是不同演唱版本最大的差異性。

(2) 節奏變化：裝飾性的音，或是換氣等因素，是造成節奏差異的主要因素。

(3) 歌詞變化：歌詞的長短，或是一字多音等情況，會使原本的骨幹音產生附點、截短、增值、減值等情況。另外還有一種是小幅度的位移情形，例如許鳳嬌女士在第4和第17小節的演唱，會將音節移到最後一個小單位。

(四) 第四部份「Puljeai」的結尾－Palizuk

此曲歌詞也是頌揚貴族。余素月女士說：「Puljeai」的第一首須唱「貴族之歌」(Mamazagilang)，結束前須唱「Palizuk」才算完整。歌詞的開頭也是「Aiyau」。 「Palizuk」可以說是「Puljeai」的結尾。

「Palizuk」是訂婚儀式當天的一個儀式，由男方到女方家前，或附近

廣場架設鞦韆的儀式。若從許鳳嬌女士的手稿看來，「Palizuk」也是一首歌名，許鳳嬌女士的手稿關於「Palizuk」有寫出三段歌詞。（參考【附錄三】）

從許鳳嬌女士的手稿與實際的錄音過程中，發現一些至今仍未解的問題，那就是在實地婚禮活動現場的拍攝資料中，音樂只唱到「Siauaung」，而無「Palizuk」的演唱，而許鳳嬌女士的手稿有「Palizuk」的歌詞，卻無「Siauaung」的。當筆者詢問許鳳嬌女士時，她只說「『Palizuk』叫『Aiyau』，已經寫在紙上了」。在【附錄三】中的第一個詞確實是「Aiyau」，但是音樂的部分，許鳳嬌女士沒有再唱。

由於連接著兩年的時間，大社村陸續有人過世，或是其家族中有親人過世，照拉瓦爾亞族的禮俗是不能歌唱的，又加上許鳳嬌女士生病，或是翻譯者不在等情況，「Siauaung」與「Palizuk」之間的疑點，至今仍未釐清。這就是前文所說為何「Puljeai」是四「或」五首的連篇歌曲，因為「Palizuk」的音樂不是很清楚，目前仍在調查中。

綜合筆者專訪余素月和以及許鳳嬌女士的說法，筆者推測「Palizuk」的歌曲部分只有在貴族結婚時才唱，因此即使筆者於大社村參與了兩年多的平民婚禮中，尚未能採集到耆老演唱此曲。

許鳳嬌女士手稿中的「Palizuk」，其翻譯如下：

第一節：家名一等頭，若提到他，如虎豹般英勇。

第二節：家名二等頭，若提到他，深沈如屠龍。

第三節：家名三等頭，若提到他，連陰間都肅靜。

從翻譯中可以得知：「Palizuk」的三段歌詞是頌揚貴族，與「Puljeai」的第一部份的第一首－「Mamazagilang」（貴族之歌）的歌詞前三段一樣。

「Mamazagilang」和「Palizuk」兩首都在敘述頭目的力量（Pizul）。因為在拉瓦爾亞族的古老部落中，顯赫的貴族之名，代表這一部落的力量，此力量足以威嚇敵人。

總而言之，「Palizuk」代表兩種意義：「Palizuk」是一個結婚儀式，也是一首曲名，並且還有階級之分。

結語

「新娘頌歌」(Puljeai) 是筆者於屏東縣三地門鄉的大社村攝錄到的婚禮儀式歌謠之一。舉行的時間是在新娘「歸寧」的當天深夜，由村中的耆老們聚集於新娘府中，為新娘唱歌祝福。從「新娘頌歌」(Puljeai) 的內容與採集情形，不僅可以了解拉瓦爾亞族的社會制度，也可窺見拉瓦爾亞族的生活哲學觀。最後，筆者將從「Puljeai」的內容、階級意識、音樂特性與其現存情形，提出四項的分析與整理：

1. 「新娘頌歌」(Puljeai) 的內容意涵

「新娘頌歌」(Puljeai) 是由四或五首連唱的歌謠組合而成，以音樂形式而言，是一個套曲形式。可分為四個部分：

(1) 第一部份：貴族之歌 (Mamazagilang)。此曲描述新娘所屬的族人與其家族的社會階級背景。

第一部份又分為同曲調卻不同意義的第一部分之二：Gisanelalage (自我標榜歌)，此曲在歌頌新娘的美姿、美儀。

(2) 第二部分 Lemayuz (戀情歌)。此曲描述新娘即將出嫁，對許多事物依依不捨，與對未來恐懼不安的心情。

(3) 第三部分 Siauaung (哭戀歌)。由於傳統拉瓦爾亞族的婚姻觀念，以媒妁之言、父母之命為最佳的社會規範。新娘為了遵從父母之命，對於心中已有意中人訴說難過之意，稱為「Siauaung」。

(4) Puljeai的結尾－「Palizuk」。此段應為Puljeai的結尾，但是目前僅採集到大社村許鳳嬌女士的手稿，卻無音樂。「Palizuk」的曲調尚有許多疑問，仍待繼續考察。

因此，「新娘頌歌」(Puljeai) 第一部份到第三部分共有四首曲子是在儀式中一定要唱的，第四部份的「Palizuk」，僅有歌詞而尚未採集到音樂。

2. 「新娘頌歌」(Puljeai) 的階級意識

拉瓦爾亞族的社會，以一套完整的階級制度管理之。此篇論文所討論的「Puljeai」是筆者於大社村兩次的平民婚禮中採集而得的，筆者亦曾經於三地村與安坡村採集到貴族的婚禮儀式歌謠－「結婚頌榮歌」(Aiyau) ，¹²但是尚無法證實是否是貴族的「Puljeai」，因為大社村的許鳳嬌女士很肯定的說：「Puljeai」只有平民在唱，沒有貴族的「Puljeai」。三地村的江菊妹女士雖然說有貴族的「Puljeai」，但是當筆者第一次向她詢問有關「Puljeai」的事情時，她並不清楚「Puljeai」這個名詞，她的讀音也與大社村的不同。¹³而江菊妹女士所認為的「Puljeai」，是三地村與安坡村下聘之後演唱的〔結婚頌榮歌〕－「Aiyau」。

因此，筆者根據大社村與三地村的耆老們之說法推測：「Puljeai」應為平民歌唱，無貴族的「Puljeai」；江菊妹女士所說的「Puljeai」與大社村所指的是不同的歌曲，也是不同的意涵。

3. 「Puljeai」的音樂特性

「Puljeai」的音樂在演唱形式上，有單聲部齊唱與二聲部的複音形式。第一部份的「貴族之歌」(Mamazagilang)與「自我標榜歌」(Gisanelalage)是二聲部的複音形式，其第二部是以頑固低音的音型形式為主。第二部份「戀情歌」(Lemayuz)是單聲部的齊唱；第三部份「哭戀歌」(Siauaung)則是領唱與合唱，甚至有合唱的形式，曲風也較為活潑。

從余素月女士與許鳳嬌女士的演唱「Puljeai」的版本中（譜例一到譜例五），分析其音樂的特性，可以發現演唱者的個人風格與歌詞等因素，會使曲調產生不同的差異性：

(1) 裝飾音的變化：每個人裝飾性的音符皆不太相同。可能由於傳承的緣故，或是個人興風格不同。上、下助音與經過音是不同演唱版本最大

¹² 「結婚頌榮歌」〔Aiyau〕是拉瓦爾亞族於婚禮儀式中的迎親(Paukuz)當天，分別於下聘前後所頌讚貴族新娘的歌曲。有關「結婚頌榮歌」〔Aiyau〕之詳細內容請參考黃瓊娥，2005，《北排灣拉瓦爾亞族的傳統婚禮音樂研究－以大社、安坡、三地等三個村落為例》，國立台北師範學院音樂研究所碩士論文：頁87-111。

¹³ 江菊妹女士的發音為Puljea(晡勒阿)，非Puljeai(晡勒艾)。

新娘頌歌

的差異性。也因為個人的演唱風格不同，即使是同一曲調，因為裝飾音的緣故，使各曲的音組織也不相同。

(2) 節奏變化：裝飾性的音，或是換氣等因素，是造成節奏差異的主要因素。

(3) 歌詞變化：歌詞的長短，或是一字多音等情況，會使原本的骨幹音產生附點、截短、增值、減值等情況。

另外在樂曲的結構上面，雖然只是短短的民謠，但是，樂句的起承轉合，仍然可在「Puljeai」的每一首曲子中窺見。

4. 「Puljeai」失傳的可能性

大社村最會唱「Puljeai」套曲的人，首推許鳳嬌女士和余素月女士。本論文有關「Puljeai」套曲的歌詞與時代背景，是綜合陳美妹小姐（許鳳嬌女士之女）、大社村公認最有能力翻譯的青年—Idan·Pavavalong（以但·巴瓦瓦隆，余素月女士之子）、大社村長老教會牧師夫人—唐白梅女士和三地村的耆老—江菊妹女士等四人的翻譯。其中古老的排灣語，更是承蒙江菊妹女士的協助才完成，故此份資料更顯珍貴。

筆者相信「Puljeai」的發現與記錄，是挽救了一個即將消失的音樂文化，因為協助筆者翻譯的上述四人，都是於翻譯過程中才得知大社村有此「新娘頌歌」。而筆者通宵拍攝耆老們演唱「Puljeai」時，族人的年輕人們是在外頭唱流行歌曲，屋內無任何青年族人在旁學習。筆者也曾經將此「新娘頌歌」的套曲，詢問三地、德文、賽嘉、口社、青山、安坡等村的耆老，目前尚未在其他村落中採集到。因此筆者初步判斷：此「新娘頌歌」的套曲可能僅存於大社村。「Puljeai」會失傳的可能性是很大的。期盼拉瓦爾亞族人重視自己祖先所留下的寶貴遺產，並使之繼續傳承。

參考書目

鈴木作太郎

1932，《台灣の蕃族研究》，台北：南天書局。

王貴

2001，《淵源長流：排灣—拉瓦爾亞族達瓦蘭部落貴族之探源》，屏東：屏東縣大武山原住民文化藝術發展協會出版。

周明傑

2002，《排灣族複音歌謠的運作與歌唱特點》，民族音樂學國際學術論壇論文集。

黃瓊娥

2005，《北排灣拉瓦爾亞族的傳統婚禮音樂研究—以大社、安坡、三地等三個村落為例》，國立台北師範學院音樂研究所碩士論文。

【附錄一】許鳳嬌女士手稿（一）：「Puljeai」之「Mamazagilang」（貴族之歌）

Puljeai (貴族之歌)
(排灣族達瓦蘭部落)
1977年

1. ㄅㄨㄟ ㄇㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ
2. ㄅㄨㄟ ㄇㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ
3. ㄅㄨㄟ ㄇㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ
4. ㄅㄨㄟ ㄇㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ
5. ㄅㄨㄟ ㄇㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ
6. ㄅㄨㄟ ㄇㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ
7. ㄅㄨㄟ ㄇㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ
(ㄅㄨㄟ ㄇㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ)

11. ㄅㄨㄟ ㄇㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ
12. ㄅㄨㄟ ㄇㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ
13. ㄅㄨㄟ ㄇㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ
14. ㄅㄨㄟ ㄇㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ
15. ㄅㄨㄟ ㄇㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ
16. ㄅㄨㄟ ㄇㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ
(ㄅㄨㄟ ㄇㄨㄟ ㄉㄨㄟ ㄉㄨㄟ)

新娘頌歌

【附錄二】許鳳嬌女士之手稿（二）：「Puljeai」之「Gisanelalage」（自我標榜歌）

Handwritten lyrics for 'Gisanelalage' in a traditional script, consisting of 12 numbered lines.

【附錄三】許鳳嬌女士之手稿（三）：「Puljeai」之「Lemayus」（戀情歌）與「Palizuk」

Handwritten lyrics for 'Lemayus' and 'Palizuk' in a traditional script, consisting of 12 numbered lines.

排灣族的複音歌謠

—大社村與平和村的採集

/周明傑 (ɭulji a tjaɯljiwa) *

排灣族 (paiwan) 的傳統歌謠，若以歌唱方式來說，以單音唱法的領唱和腔式唱法居多，複音歌謠 (Polyphony) 則是以持續低音 (drone bass) 的型態構成其最典型的形式，這種形式在兩族複音歌謠裡面相當重要，早期的民族音樂學者都曾指出排灣族歌謠在複音音樂方面的特點。大抵上，排灣族的複音歌謠，根據聲部現象、歌詞內容，兼顧歌唱場合可分為兩大類，第一類是情歌 (cimikecikem)，第二類則是結婚哭調 (sipa?au?aung) 和其他。儘管文獻裡面從來沒有將排灣族複音音樂單獨抽離出來分析討論，但是仔細回顧這些資料，我們仍然可以看到複音音樂在早期的音樂學者眼中的運作面貌，它是相當受到重視的，它與兩族族人的歌舞活動及精神生活也密不可分。

本論文的撰寫重點在於複音歌謠的大致分類以及所有曲譜的忠實呈現，歌謠錄音地點是三地門鄉的大社村以及泰武鄉的平和村兩個地方，大社村的錄音對象為陳發利等六名歌者；平和村的錄音對象為林貴鳳等四名歌者。民族音樂學的錄音工作雖然是整個工作最初階段，卻也是理解當地歌謠文化的很重要的部分。至於採譜的工作，因為是由聽覺符號轉為視覺符號的必要程序，所以採譜技巧的好壞，同樣也影響到讀者對於原來歌謠的想像，因此筆者除了重視音的正確性以外，並且兼顧整首歌曲的形式結構，使得曲譜真正呈現歌謠原來的精神。

一、排灣族的複音歌謠

排灣族的人口，根據民國84年的統計，全族人口數為64,797人，占台灣原住民總人口的17.53%，是原住民中的第三大族，分布在屏東、台東兩縣的九個山地鄉（屏東縣：三地門、瑪家、泰武、來義、春日、獅子、牡丹；台東縣：

* 國立台北藝術大學音樂學研究所碩士

排灣族的複音歌謠 大社村與平和村的採集

達仁、金峰)與三個平地鄉(屏東縣：滿州；台東縣：大武、太麻里)中。²

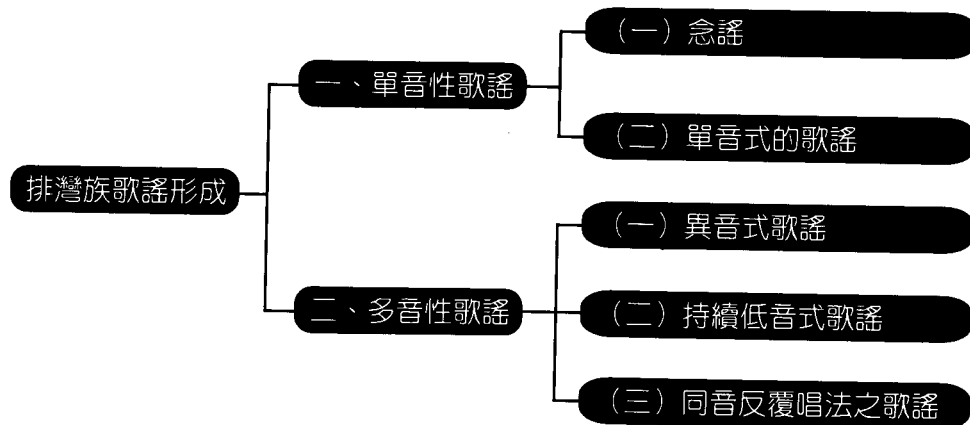
依照日本學者移川子之藏(1935：265)的分類法，排灣大體可分為raval(拉瓦爾亞族)與vuculj(布曹爾亞族)；vuculj系統之下可再分為北部的paumaumaq(巴武馬群)，南部的tja?uvu?uvulj(查敖保爾群)與palizalizau(巴利澤利敖群)，以及東部的paqaluqalu(巴卡羅群)四群。³

排灣族獨特的藝術表現除了大家所熟知的造型藝術以外，一般生活習慣上，紋手背、紋身的習慣、對於精靈的崇拜上；原始藝術的內容當中，陶壺、木製器上的雕飾、刺繡以及家屋雕飾等等都是兩族共同的人文及藝術特徵。

排灣族的歌謠，若以歌唱方式來說，以單音唱法的領唱和腔式唱法居多，複音歌謠的型態則以持續低音(drone bass)為主。受到階級制度的影響，傳統歌謠一般都有區分貴族的歌謠以及平民的歌謠，平民不能任意唱貴族的歌。樂器方面，包括雙管鼻笛、單管鼻笛、縱笛等。

(一) 排灣族歌曲形式

排灣族的歌曲形式，若以聲部的組織情形來看，也可以分為單音性和多音性，茲列出簡易的形式表如下：



(二) 排灣族的取歌名方式

長久以來，排灣族人即興歌唱、即興表達的習慣，在適當的場合、適當的

² 本段參考《台灣原住民文化基本教材》下冊當中，由石磊撰寫的第七章：〈排灣族〉中的內容。

³ 以上資料參酌蔣斌：〈排灣族貴族制度的再探討：以大社為例〉。

時機，自然就能知道套用什麼曲調來為文作詩，但是即使大家在同一個時間同一個場合，是什麼默契讓在場的歌者都知道該唱哪首歌曲呢？這時候領唱者就扮演了關鍵性的角色，排灣族的歌謠因為大部分是領唱和腔式的演唱形式，所以領唱者擔負著「決定唱哪首歌」「率先對大眾發言」的任務。採集的三個部落當中，平和部落並沒有習慣對每一首歌取一個「固定」、「唯一」的歌名，當我們提到哪一首歌時，他們往往須等領唱者唱出才能確知要唱的歌曲，在場的眾人只需跟著應和即可，平和部落的歌者說：「以前本來就沒有在取什麼名字啊！只要領唱的人一唱，大家就知道要唱什麼歌了。」大社部落的歌者則說明：「過去的時代也沒有取歌名的習慣，歌曲裡面常出現的字（虛詞），大家就說是那首歌了。」三地門的歌者則是解釋道：「這些歌名很早以前就這麼取了，我們是沿用長者的方式來識別。」

由於領唱式的歌謠已蔚然成習，況且因時序、場合的不同，眾人會知道大概會唱哪些特定的歌謠，此時只待領唱者帶領，眾人便跟著轉換適當的歌詞表達，不必言明什麼歌名。然而，目前的趨勢就如同三地門的歌者一般，三個部落的歌者如今慢慢的會有取「歌名」的動作，這是因為時代的演變，如今的歌者唱歌已經不是結合生活作息而唱，大部分的人唱歌是為「複習歌謠」而唱、為「演唱」而唱，複習歌謠時為了馬上確認哪首歌，演唱時為了編排、約定曲目，好讓大家能把不同場合的歌曲串聯，標上歌名就比較方便運作。還有另一方面，越來越多年輕歌者不熟悉歌謠，在實施歌謠傳習活動時要指導他們為那麼多的歌作一系統式的整理之便，也就有了識別歌曲的歌名出現。取歌名的原則三個地區都相同，最常見的原則是以歌曲當中出現次數最多、最令人印象深刻的虛詞當作歌名，比如講到〈iyai〉、說到〈lalesai〉，我們立刻可以想到是哪一首歌。以後別人覺得方便，就繼續沿用這個歌名了。採集的所有cemikecikem的歌曲，全部都是藉由虛詞來取歌名的。

（三）文獻當中的複音歌謠描述

排灣族的複音歌謠（Polyphony），是以持續低音的型態構成其最典型的形式，這種形式在兩族複音歌謠裡面相當重要，早期的民族音樂學者都曾指出排灣族歌謠在複音音樂方面的特點。

黑澤隆朝《台灣高砂族の音楽》（1973）講到排灣族：「歌詞雖然為即興創

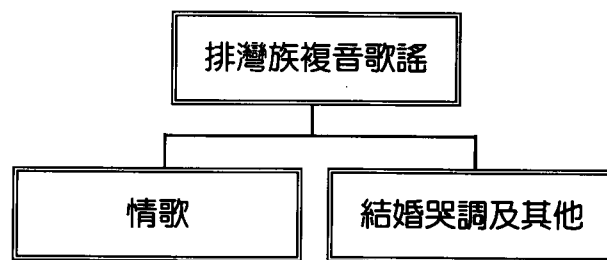
排灣族的複音歌謠 大社村與平和村的採集

作，但內容抒情，旋律優美，可以讓人忘了和聲而欣賞詩的美感。」⁴其中強調和聲與詞的美感；史惟亮《論民歌》，〈台灣山地民歌調查研究報告〉（1967）中提到：「排灣族的複音演唱形式很多，特別是在兩族共有的一首「嫁女」歌曲中，低音部份以同音的不斷反覆（固執低音drone bass）為基礎，在其上層，有群眾誦經似的曲調，而在最高處飄浮著一個嘶喊哭叫著的女聲。」⁵；呂炳川《台灣土著族音樂》（1982）將排灣族歌唱法樣式歸到「異音性唱法」及「持續音唱法」兩個地方，對〈出閣之歌〉作了如下描述：「這首歌是以持續唱法唱的，很明顯是受到魯凱族的影響，獨唱先唱，獨唱以男性居多，也有女性先唱的情形。旋律的部份通常是由獨唱擔當，持續部分則由合唱擔任，另外又以持續音（drone bass）作出合音，使用協和音與不協和音。」⁶

儘管文獻裡面從來沒有將兩族複音音樂單獨抽離出來分析討論，但是仔細回顧這些資料，我們可以看到複音音樂在早期的音樂學者眼中的運作面貌，它是相當受到重視的，它與兩族族人的歌舞活動及精神生活是密不可分的。

（四）複音歌謠分類

依以上所述，筆者將所有採集過的複音歌謠，根據聲部現象、歌詞內容，兼顧歌唱場合做一分類如下：



排灣族的哭調部分，雖然並不屬於排灣族歌者們所認定的cemikecikem，然而經筆者仔細分析這類歌謠結構，仍將之納入複音歌謠分析探討的範疇，之所以要一併討論它，是因為此類的歌謠無論是聲部組合情形或是樂曲織度均符合我們對於複音歌謠的定義，也是觀察複音歌樂很好的題材。

⁴ 參考黑澤隆朝：《台灣高砂族の音樂》。

⁵ 參考史惟亮：《論民歌》，p55，

⁶ 參考呂炳川：《台灣土著族音樂》，p88。

早在民國五十六年，史惟亮先生就對排灣族及魯凱族加上了哭聲的歌曲印象深刻，並強調那哭聲是「音樂化了的」。⁷依此文獻所述，再對照筆者在這次採集所聽到的結婚哭調，以及平日實際的結婚場合當中所聽到的哭聲，兩相比較，似乎都有其相似之處。當我再深入歌曲，分析歌唱與哭聲兩者的曲調進行時，讓我很驚訝的是，歌唱裡面歌唱哭聲的人往往內心「哀慟」，聲音卻異常「理智」，就算是實際的結婚場合，哭調仍然哭的「很有規則」，哭聲在適當的地方開始之後，在一定的音域之內自成一個聲部，旋律或持續或急促，與其餘歌者的聲音，交織成了複音歌謠對比的旋律。

二、資料的蒐集與採譜

(一) 歌謠錄音

採集部落	錄音地點	錄音時間	參與歌者	備註
平和村	平和分校	91.07.18	林貴鳳等四人	
大社村	許坤仲家	91.07.24	陳發利等六人	

(二) 錄音器材

錄音和錄影的工作是採集工作當中最重要部份，有關這方面的儲存技術，拜科技之賜，現在的機器的體積越來越小，操作上也越來越簡易，筆者的田野調查紀錄器材如下：

工作項目	機種	型號	備註
錄音	SONY DAT	TCD-D100	
訪談	SONY M D	MZ-N710	
影像	SONY D V	DCR-TRV60	
照片	NIKON 數位相機	Cool Pix 5000	
收音	Audio-Technica stereo microphone	AT822	

錄音後的聲音的處理與儲存是利用電腦作業，作業系統為【cool edit 2000】，採譜是聲音紀錄當中的重要工作，雖然只是資料紀錄當中的一個項目，但是採譜過程歷經聽音、寫譜、調整拍節、選用特殊符號、電腦打譜、最後校正等

⁷ 相關敘述在史惟亮：《論民歌》，p55。

排灣族的複音歌謠
大社村與平和村的採集

步驟，整個工作花費相當多的時間，電腦曲譜的擅打是以【Encore 4.2】這個作業系統完成的。

三、曲譜的呈現

採集村落	序號	曲名	編號	備註
三地門鄉 大社村	01	<i>inaljaina</i>	016274	
	02	<i>livausan</i>	017275	
	03	<i>ljaljau</i>	018276	
	04	<i>sipa?au?aung</i>	019277	
泰武鄉 平和村	05	<i>inaljaina</i>	016178	
	06	<i>uniu</i>	019181	
	07	<i>uilji</i>	020182	
	08	<i>lalesai</i>	021183	
	09	<i>ljamilingan</i>	091270	
	10	<i>puljia</i>	062224	

Inaljaina 大社村歌謠
周明傑採譜

♩ = 72

① 陳發利領唱 和唱

i na a lja inalja a ri tja si ve da ljanevedaljanulja mi lingana

i na lja i na na ve da lje nu lja

陳發利一人

mi li nganna i na lja a i na a i lu me e a luma ma danna ya lja

u i lje a u a i na lje a e lje i nalj

② 陳發利領唱 和唱

i na lja i na lja su ka ka ya ti i na a li a li sun na ya lja

i na lja i na a lja a li a li

陳發利一人

sun na ya lja i na lja a i na a i lu me e a luma ma dan na ya lja

u i lje a u a i na lje a e lja i nalj

③ 許病妹領唱 和唱

i na lja i na ti ma tja ka ka zu ma da kuma tu a mi ni tjena

i na lja i na a lja ku ma tu e

陳發利

a min ne tjen i na lja a i na a i lu me e a luma ma dan a ya lja

u u i lje a u a i na lje e lja i nalj

④ 陳發利領唱 和唱

i na lja i na lja pa i tja si ra na vanne kiti ma va li sakeda

i na lja i na lja ki ti ma va

排灣族的複音歌謠
大社村與平和村的採集

陳發利

li sa ke da i na lja a i na a i lu me e a luna ma da na ya lja
u u i lje a u a i na lje a e lja i nalj

⑤ 許病妹領唱

i na lja i na numanu tja si ra nav u ma li ke li ka va ru nga
和唱
i na lja i lje e lja ma li ke lik

陳發利

a va ru nga i na lja a i na a i lu me e a luna ma da na ya lja
u u i lje a u a i na lje e lja i nalj

⑥ 陳發利領唱

i na lja i na lja ku ma tu a min i tjenje timanuja ka ka zu malja
和唱
i na da i ne e lja ku ma tu a

陳發利

mi ni tjen na i na na a i na a i lu me e a luna ma danna ya lja



編號：三大016274

採集時間：91.7.24

採集地點：大社撒古流家

演唱者：大社村歌團

樂曲解說：

本曲是戀愛的歌曲，是男女之間大家坐下來談天說話，這都是年輕人互相歌唱並藉歌唱互相聊天。

歌詞翻譯：

一、 ari tjasi vedaljan vedalj nu ljamilingan

我們來唱歌 唱歌 以前的(人)

(我們來唱以前的歌吧)

二、【男生問】

sukaka ya ti ina ali?ali sun

(我媽叫我去女方談戀愛 結果對方竟然嫌棄我(說我是外人))

三、【女生回答】

tima tja kaka zuma kuma tu amin I tjen

(我還有別的親友嗎(除了我們兩以外)只有我們兩人啊)

四、【男生回應女生】

pai tjasi ranavan kitima valisaked

認真的去做 擔心

(我來認真的作此事(到女方) 就不知道誰會擔心了)

五、【女生】

排灣族的複音歌謠
大社村與平和村的採集

nu manu tja siranav maliklik a varung

拒絕、迴避 心意

(如果我真的認真這件事 對方反而萌生拒絕之意)

六、kuma tu aminitjen tima nu tjakaka zuma

(只有我們兩人啊 我還有別的親友嗎 (除了我們兩以外))

Livausan

大社村歌謠

周明傑採譜

♩ = 70

① 陳發利領唱



和唱



陳發利



② 余素月領唱



和唱



a na ne la u lji i nga de lja

陳發利

i nu li va u u sa ne u

dje djana nenu a i i a a di lu lju

③ 許病妹領唱

sa ka nu a lja i tje an

和唱

na se e ca li vat ta nga a

a i a di yu i

a na ne la u lji i i nga lje lja i

陳發利

nu li va u sa ne u

de dema e nu a i i a a lji u lju

④ 陳發利領唱

dja vai ya ya u a men a en

排灣族的複音歌謠
大社村與平和村的採集

和唱

a ru ka a u a un e

a i a wa lji i ya u i

a na ne la u lji i i lja lje lja

陳發利

i nu li va u sa lje u

de de manenu a a i i a a lji u u lju

⑤ 許病妹領唱

ka va la nga su pun un

和唱

nu lji yu lag e lji ve vet c

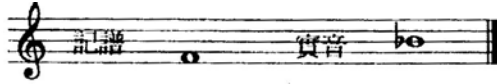
a i a lji i yu u i

a na ne la u lji i nga a ne lja i

陳發利

na li va u sa ne u

de dema ne nu a i i a a lji yu u lju



編號：三大017275

採集時間：91.7.24

採集地點：大社撒古流家

演唱者：大社村歌團

樂曲解說：

本曲是老人唱的情歌，年輕人當然也可以唱，本曲的詞較沒被更動，歌詞雖可以即興換，但是因為流傳太久，有些幾乎已變成詩詞般，所以大部分都不會變動。本曲第一句就是轉換不同曲調時所表達的詞，意思是轉換不同曲調。

歌詞翻譯：

一、 tjaljuvalitai a nan ti lemi vedalja nan
換 唱歌

(我們來換別的歌吧(指不同曲調的歌))

二、 kavalanga tjatagilj katatapana ni tjen
年輕時 年輕時

(好羨慕我們小時後，當我們年輕時)

※katatapana小時後、年輕時1718歲

(atap---一種植物，葉子可以放在額頭上作裝飾，矮小的植物)

三、 saka nuayai tjen na secalivatanga
走過的路 過了

(青春歲月過了就不再回來)

四、 djavai yayau a men aru ka auaung
安撫、問候

(你來安慰(問候)我們這些難過的人(沒有一個人喜愛我了))

五、 kavalanga supun nu ljiulag ljivevet
葉掉落 長新芽

(羨慕那些新生的小草，落葉之後又長出新的嫩芽)

排灣族的複音歌謠
大社村與平和村的採集

♩ = 62

ljaljau

① 陳發利領唱

ljalja i yu a i i ljakima nangami lingarne lu e ceve tja nu a e nelja

和唱

lja na i yu a i yanaljakimanangamilingane lu e cœ tjanu a e ne lja

lja e a lja i yu a i ya daljalje a lji ka se e a nai

② 許病妹領唱

ljalja i yu a i i ljakava la a li a li lja nu mapu-lju manguaq e lja

和唱

ya na i yu a i i ljakava la a li a li na numa pulju manguaqe lja

lja lja i yu a i ya daljalje au i lja se lja a ljai

陳發利領唱

con moto

nu ma pu lja ma ngu a e a i lu a ne me e a i

和唱 A tempo

a u u a i ni lu ma ma da lje a lje a a i

lje a u u i i a nui

③ 余素月領唱

ljalja i yu a i i ljaki nu damenuma ljad de pulju i-nesa da va in ni lja

和唱

lje na i yu a i i nakinu da mænu mjad e puljuimesa dava a inuda

lje a lja i yu a iya nanalje au lji na se lje a nai

④ 許病妹領唱

lja lja i yu a ini lja kitjen a selem a nga nama si va le ngelan nelja

和唱

lje la i yu a i i na kitje na se-le angalja namasi va lengela endja

lje lja i yu a iya namalje au lji nga se lje a nai

許病妹領唱 *con moto* 和唱 *A tempo*

na ma si va la nge la ne a i lu a ne me a e a i

a u u a i nilu m' ma ma de lje a ne a i

i i a u u i a i

記譜 實音

※supun整理過後剛長出的小草，或樹砍下來後長出的新芽

排灣族的複音歌謠
大社村與平和村的採集

Ljaljau

編號：三大018276

採集時間：91.7.24

採集地點：大社撒古流家

演唱者：大社村歌團

樂曲解說：

本曲是省略做法，應該是每一次接一段cemikem但這裡兩次才分部，兩次後才再回到副歌，回到複歌的動作余素月叫做cemikel（回來）。

歌詞翻譯：

一、kimananga milingan luecev tja nuaken

故事 一樣

（看到故事中的悲慘人物 就如同現在的我（自卑說法 矮化自己））

二、kavala aliali nu mapulju manguaq

可憐的人

（很羨慕別人富有，我雖然是可憐，但仍過的很好）

三、kinuda men nu maljad puljuin sa davain

創造 可憐 不好

（上帝是怎麼生我的，我既可憐命又不好（羨慕別人））

四、kitjen a selem anga na masi valengelan

死亡 苦

（我將帶著我的悲苦直到死亡）

sipa?au?aung

大社村歌謠
周明傑採譜

♩ = 66

① 余素月領唱 和唱

tja-si a - - - - a - u - a - - - u - u - u ngan a na ya lja nu - ka a

na a i - na - - - a - lja - e - e - dan

② 余素月領唱 和唱

ki-ke-na a ta-ta -a pa a a lja a lja ya lja nu - - - a

va - - - a - li - sa - - - - ke - ke - e - dan

③ 余素月領唱 和唱

u i tja a le-a -a-le -e -e -mu a i na pa - - - sa a

li - - - - kun lja tu pu - u - - nad

許病妹唱
第二部全爲哭聲

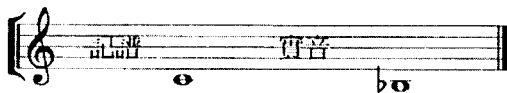
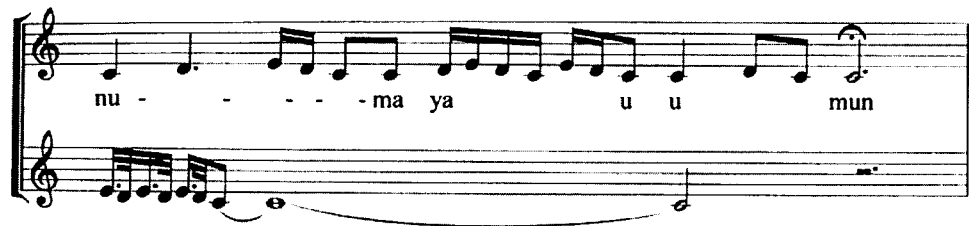
na luwan a a lume da a a ne a i lja si i lji i

lje a u le ma a nan

④ 許病妹領唱 和唱

a - i lja lu sa ni talj lje a lja ya lja du - - a - e

排灣族的複音歌謠
大社村與平和村的採集



Sipa?au?aung

編號：三大019277

採集時間：91.7.24

採集地點：大社撒古流家

演唱者：大社村歌團

樂曲解說：

本曲是結婚當天迎娶要出門前唱的歌，本曲不是cemikecikem的歌，是新娘唱的歌，老人喜歡新娘哭，因為是規定，新娘回想以往的男朋友所以會哭，尤本人及女朋友領唱，本人邊唱邊哭。

全部領唱都為余素月擔任。

歌詞翻譯：

- 一、tjasi auaungan nukana inaljadan
全部的人
(所有的人(我交過的男朋友)，都來為我哭吧)
- 二、kiken a tatapanga nua valisakedan
獨自在那邊 休想(不用再去想)
(我以後獨自一人，別人不再給你禮物了)
※未婚時、每個都會送毛巾、吃的東西。
- 三、uitja lealemu pasalikun tu punad
不喜歡 後面 山
(我實在不喜歡嫁到那麼遠的地方啊)
- 四、ailja lusa nitalj kuanemayau mun
其他的男朋友
(其他的男朋友啊，我要怎麼對你們說呢)
- 五、sauanan valengel djaljunu ai selem
哭、淚水 死的人
(去吧！我的淚水，把我的痛苦，告知那些已死的人吧)

inaljaina

實音與記譜相同

大社村歌謠
周明傑採譜

♩ = 62

林貴鳳領唱 和唱



i nãja i nalja lu mi ma danan a i na lji u a i na i na

① 鄭清辦領唱



i nalja i na a ljasane vosengalani gaga-lju-in i ta-gi-lja

排灣族的複音歌謠
大社村與平和村的採集

和唱 鄭清辦獨唱

i
i na lja i na i ga-galjuin-i ta-gi-lja i najai nalja

鄭尾葉

lu mi mada nan-a i na lji u a i na i nan

② 林貴鳳領唱

i nalja i na lja nu padjadjeka-tjanunesi-ni lju re sa-sa-i-va

和唱 林貴鳳獨唱

i na lja
i na lja i na a si-ni lju-le sa-sa-i-va i nalja i nalja

鄭尾葉

lumi madanan-a i na lji u a i na i nan

③ 鄭清辦領唱

i na lja i ni i lja ma-ya mi-se-li-vu-lja-ne i kanana-lju-la-va

和唱 林貴鳳獨唱

i
i na lja i ni i-ka na ma-lji-u-lav a i na lja i na lja

鄭尾葉



lu mi ma da nan- e i na lji u a i na i nan

眾人唱



vu - lju - an e ti lji - i - -va - kun e

鄭尾葉



ljəŋyana ka - i yan e djada - ru u ri - a nes e a ri u ri nu zanu i

Inaljaina

編號：泰平094273

採集時間：91.7.18

採集地點：平和村鄭家

演唱者：鄭氏家族

樂曲解說：

本曲是坐下來唱的歌，本曲是排灣族典型的複音音樂，形式上包含獨唱齊唱及合唱。

歌詞翻譯：

- 一、sane vesengalani gagaljuin I tagilj
我們來 製造（快樂氣氛）回憶 田裡
（我們來營造快樂的氣氛 以後到了田裡就能回憶這些情景）
- 二、nu padjadjekatj mun sini ljure sasaiv
交代 永不改變
（希望你所說的話（誓言）自始至終都不變）
- 三、maya miselivuljan ika na maljulav
虛情假意 作假
（不要虛情假意，你根本就不喜歡我們）

排灣族的複音歌謠
大社村與平和村的採集

結尾、好的花，不是在你那裡，就在我這邊
把思念放在盒子裡（心理面）不放出來----（指暗戀）
※lживakun一種有球莖的花

uniu

實音與記譜相同

平和村歌謠
周明傑採譜

♩ = 62

① 鄭清辦領唱 眾人唱

i a i yu u a i na lja lu u lja i ya na a i

a ya lji nu u i a i

i-se-li-a-li -i - - - i a na ni ya ya lja u u

鄭尾葉

ni ya i yu i nalja i lu dajja li zu a lja mi a i da nan- n

② 鄭清辦領唱

ki - - - nu da kene nu maljad lja si na -vīdare tu sa - i-vi u

眾人唱

ni ya i yu u a i na lja lu u lja i ya na a i

a ya lji nu u i a i

鄭尾葉

si-nevīānēnu sa - a - - iv ni a ya da u

ni ya i yu i nalja i lu dādja li zu a ljami a i da nan

③ 林貴鳳領唱

眾人唱

nu i - - nu a ku ta --gi -- -i-je si na ngatjanetu-sa-i i vi u

ni a i ya u a i nalja lu u lja i a na a i

a ya lji nu u i a i

鄭尾葉

si-lja-vidlja-tu - - - sa - a - - i i i ya ya lja u u u

ni i ya i u inalja i luljæza li zu djalja mi a i za lja i

④ 孔秀華唱

ki - - - - nu - - - damene numa lja - - de pi na -ru lja mi-lingan a ni yu

眾人唱

i ya i yu u a i nalja lu u lja i ya na a i

排灣族的複音歌謠
大社村與平和村的採集

a ya ni nu u i i a i

鄭尾葉 獨唱

pi-na-ru lja mi - - - li - - i - - ngara ni ya ya lja u u

和唱

ni i ya i yu inalja i lja zæ li zu a lja mi a da lai

Uniu

編號：泰平090269

採集時間：91.7.18

採集地點：平和村鄭家

演唱者：鄭氏家族

樂曲解說：

本曲是排灣族複音音樂，形式上包含領唱及合唱，paqutava起唱，cimikcik合唱 有關合唱，耆老：「下面是主，上面是副」，本曲是坐下來唱的歌，本曲是情歌 可以對唱 只要男女生都在的場合就可唱。

副歌（ulikaisi）⁸的功用：有一個段落 可想下一句歌詞（緩衝）

本曲就好像是一個人明明喜歡對方卻不敢表態，好像在愛情方面處於劣勢一般，他喜歡對方但是不明說，是用比較可憐的口吻來唱讓女孩子聽到後因為憐惜他而喜歡她，就是自怨自艾的口語。

主角為什麼要在本曲中營造有一點可憐的氣氛，就是爲了要讓對方感動，對方會出之於憐憫的心愛你，所以唱本曲有一點虛偽的在唱，還不是爲了要達到目的。鄭美蘭：「就像我們的女兒要出嫁了，我們當然也要謙虛的說他不好

⁸ 本用語是參照耆老的說法，係屬外來語。

，不可以說他多好多好，有一點虛偽。」

歌詞翻譯：

一、虛詞段落

二、kinuda ken nu maljad sinavidan tu saiv

創造 都是 眼淚

上帝是怎麼造我的 我怎麼都活在坎坷的環境中。

(比喻自己可憐，自怨自艾，以博取女方的同情)

※ maljad=qemati

※ sinalimsim=semantjuqulj淒慘

三、nu inu a ku tagilj sinangatjan tu saiv

田埂(堅固田地)心思

(不管在哪一個田裡(地方)，都有我對你堅定的思念)

※ sangatj田埂

※ tagilj原意是起步

四、kinuda men nu maljad pinaru ljamilingan

可憐的人(像是故事中的悲歡離合)

(上帝怎麼造我的，我像個孤兒一般)

(爲了讓對方同情)

與實音同高

uilji

平和村歌謠

♩ = 68

周明傑採譜

鄭清辦領唱

和唱鄭尾葉高音



u ilja lja te i a lja lulja li yu a ma dena ya lja a i ya ljau i lji



i ya i ya na u i lji



u i lji ma-le pa-e-a-e-e-si tuze-li-an i ta-gilj a

排灣族的複音歌謠
大社村與平和村的採集

眾人唱

i ya nga u i lji i ya i ya nga u i lji

鄭尾葉高音

u i lji a lja ta a lja lu ljaninu u neljana va lja a ya na u i lji

i ya i ya lja u i lji

② 孔秀華領唱

u i lji ni - ika kipa - e - si i i - lu pu - gi - na - lju - an a

和唱

i ya

i ya nga u u i lji i ya i ya nga u i lji

鄭尾葉高音

u i lji a lja daya a lja lu de li na u a ne ljana e lja a i ya na u i lji

i a i ya lja u i lji

③ 林貴鳳領唱

u i lji lu - djekatjana - ngame nelamula lje i ku - lunganne

和唱

i ya
i ya nga u u i lji i ya i ya nga u i lji
u i lji a lja daya a ljal u de li na u a ne ljana e ljaa i ya na u i
i a i ya lja u i lji

uilji

編號：泰平093272

採集時間：91.7.18

採集地點：平和村鄭家

演唱者：鄭氏家族

樂曲解說：

本曲是排灣族複音音樂，形式上包含領唱及合唱，本曲是坐下來唱的歌，通常是在工作完，晚上聚會時互道田裡的事情，本曲較適合男生單獨唱。

paqutava起唱cimikcik合唱

歌詞翻譯：

一、male paeaesi tu zelian I tagilj

互相 訴苦 累

(互相傾訴我們今天在田裡的辛勞)

二、nui ka kipaesi ilu puginaljuan

分享、表示 喜歡

(如果你不把心中的話拿出來講，表示你根本就不喜歡我們(沒有喜歡的人

排灣族的複音歌謠
大社村與平和村的採集

三、ludjekatjan anga men lamulalj I kulungan

擔待 非常 笨拙

我很笨拙，希望你多擔待

(不是不喜歡，而是太內向)

lalesai

實音較低小三度

平和村歌謠

周明傑採譜

♩ = 68

鄭清辦領唱

眾人唱

la le sa i la lja le e sa i
i na lja ru - -mi - - li ngan na ke ne ni ya lja ki - na lja ka
- ti ka - ma nu le lja le la le sa - i

①

鄭清辦領唱

眾人唱

le sa i ta - la u - -ta - vanga ta si - lja - mi - ya mi - linganenu
la lja le e sa i la lja le sa i
sa ke lja ki - - - kú - ma - yan a ngalja tu qa - dav ve tu se - lem
a nga nu le lja le la le sa i

②

林貴鳳領唱

la le sa i ka va - la nga sa vadje i - se - li - yu ma - u - mjaou

和唱

la lja le sa i la lja le sa a i

鄭尾葉

i ya ljalu mi --- li ngama ke ne mi ya lja ki nma ka ti

ka ma nu le lja le la le sa i

lalesai

編號：泰平092271

採集時間：91.7.18

採集地點：平和村鄭家

演唱者：鄭氏家族

樂曲解說：

本曲是排灣族複音音樂，形式上包含領唱及和腔，本曲是坐下來唱的歌，乍看表面上好像沒有談什麼情愛的東西，但仍屬於情歌，並非可憐的歌，因為歌詞可以換。paqutava起唱cimikcik合唱kulikasiv副歌

歌詞翻譯：

一、talautav anga ta silja miamilingan

回憶 歷史

(我們一起來追憶以前的所有事物吧)

二、kavalanga sa vedalj iseliumaumlj

(好羨慕這些歌曲，千古以來從不改變(但人心恆變))

排灣族的複音歌謠
大社村與平和村的採集

ljamilingan

實音與配譜相同

平和村歌謠
周明傑採譜

♩ = 64 鄭清辦領唱

眾人唱

u i nu lja mi - - - - -li ngan lja a i ya lja si -na -ke-ljan

鄭尾葉

na i ma lu lja ngi nu a ya lja i lu -me-da -nu i

① 林貴鳳領唱

manu i ta gi - - - i ljanu na i ya i ku nusi ni ka - - - a - -va ru ngan

和唱

i ya a i

鄭尾葉

u i nu lja mi - - - - -li -nga lja a i ya lja si na ke lja

na i ma lu lja ngi nu a ya lja i lu me da nu i

② 鄭清辦領唱

su pun-gi te -ma - - - a - - - gi-lje a i ya ti lu-ma-ma mada a - - - ya-me-na

和唱

i lja i

鄭尾葉

u i nu lja mi li nga lja a i ya lja si na ke lja
na i ma lu lja ngi nu a ya lja i lu me da nu i

③ 孔秀華領唱

ku-si la -u tan - -a nanga lja i ya i tu nu se -lje-ma ngu - -a - qan

和唱

i ya a i
u i nu lja mi li nga lja a i ya lja si na ke lja
na i ma lu lja ngi nu a ya lja i lu me da nu i

Ijamilingan

編號：泰平091270

採集時間：91.7.18

採集地點：平和村鄭家

演唱者：鄭氏家族

樂曲解說：

本曲是排灣族複音音樂，形式上包含獨唱齊唱及合唱，本曲是男女在一起時，大家談情說愛一起唱的歌，本曲是較輕鬆的舞曲，本曲是坐下來唱的歌。

paqutava起唱cimikcik合唱

歌詞翻譯：

排灣族的複音歌謠
大社村與平和村的採集

一、manu I tagilj mun kunu sinikavarun

田裡 我 思念、擔心

(我一直在思念你 原來你在田裡)

二、supun I temagiljen ti lumamad aya men

(看到田裡剛長出的小樹，我竟把他看做是你)

※ supun 砍完後剛生出來的新芽

※ lumamad 嬰兒、戒指年輕人

三、kusi lautan anga tunu ljemanguaqan

設想 真心真意

(我會為你設想 對你的真心真意)

※kusi lautan anga = kusi kinemeneman anga

puljia

平和村歌謠
周明傑採譜

♩ = 56

ka - - ta - - ga - - - u

a i se - - lem lje

tu ku lja - - - ngu

da mu - - - li - - ta ne lje

ku vu - - kid a

ka - - - dra - - na - van e lje

va - - li - - u ka - - -

pu - - lu - - qan - - nu lje e

lu - - ta - - dalj - - - u

a ku lja - ngud e lje e

pa - - li - - ca - - - ma - - -

ru tja --- mu - - lang- e lje

詞譜 實音

Puljia

編號：泰平062224

採集時間：90.7.29

採集地點：平和村鄭家

演唱者：孔秀華、林貴鳳

樂曲解說：

本曲是結婚歌曲，領唱是孔秀華，本曲是頭目立鞦韆時 要去砍木材時唱的敘述當時情景的歌，回來時也可唱，結婚當天再唱，通常是針對頭目唱，只有女生可以唱，結婚或立鞦韆時 別人代表新娘子唱 為的是標榜新娘子。

過去社會唱此歌時 歌詞常會依頭目的指示或頭目的級數作改變，不同家族

排灣族的複音歌謠
大社村與平和村的採集

，不同文化、頭銜而來配詞，所以都會不同，而此歌是最高的等級，通常，立鞦韆到結婚可相隔十幾天或一星期，立鞦韆後新娘到山上躲。

歌詞翻譯：

1. kataqau

請注意聽

2. a I selem

在陰間的人

(上面兩句是鑰請凡是陰間或陽世間的人都要注意聽)

3. tu ku ljangud

榮耀

(我的榮耀 我的光彩)

4. a mulitan

一種琉璃珠

(上兩句指他的光彩像琉璃珠一樣珍貴)

5.ku vukid

深山

6.karanavan

原始

(5.6.比喻他像原始森林一般純淨)

7.valiu

揉

8.kapuluqan

樹的底部.

9.lutadalju

伐木的

(伐木的要來了)

(789指我聲勢之浩大就像用手去揉一棵樹木一樣)

10.a ku ljangud

榮耀

(我的榮耀)

11.palicamanu

唯一的

(我是唯一的)

12.tamulan

琉璃珠 (較大)

(10.11.12指我很光榮 我是唯一的 光彩如琉璃珠一般珍貴)

參考資料

專著與期刊

史惟亮

1967 《論民歌》，台北：幼獅文化事業公司。

呂炳川

1982 《台灣土著族音樂》，台北：百科文化事業公司。

1982 《呂炳川音樂論述集》，台北：時報出版社。

吳榮順

1989 《青山春曉》，台北：國立藝術學院音樂系。

1999 《台灣原住民音樂之美》，台北：漢光文化事業公司。

佐藤文一

1944 《台灣原住種族の原始藝術研究》，台灣總督府理蕃課，

1936 《關於排灣族歌謠》，南方土俗4-2。

周明傑

2002 《排灣族平和聚落的音樂》(未出版)，財團法人國家文化藝術基金會贊助研究。

2003 《排灣族來義村的歌謠採集與整理》(未出版)，財團法人國家文化藝術基金會九十一年贊助研究。

許常惠

1992 《現階段台灣民謠研究》，台北：樂韻出版社。

1993 《民族音樂學導論》，台北：樂韻出版社。

排灣族的複音歌謠 大社村與平和村的採集

1994 《台灣音樂史初稿》，台北：全音樂譜出版社。

國立編譯館

1998 《台灣原住民文化基本教材》（上下冊），台北：國立編譯館。

黑澤隆朝

1973 《台灣高砂族の音樂》，東京：雄山閣。

Alan P. Merriam

1964 《The Anthropology of Music》 Northwestern University Press。

Bruno Nettl著 沈信一譯

1976 《民族音樂學的理論與方法》，台北：書評書目。

文章及論文

周明傑

2002 〈排灣族複音歌謠的運作與歌唱特點〉，《文建會2002民族音樂學國際學術論壇論文》（未出版），國立傳統藝術中心主辦。

2003 〈黑澤隆朝「台灣高砂族の音樂」四位排灣族耆老一甲子的回顧〉，《「音樂學在藝術與人文課程中之應用」學術研討會論文集》，國立台北藝術大學。

許常惠

1994 〈台灣原住民音樂採集回顧〉，《台灣的聲音—台灣有聲資料庫》第一卷第二期，水晶有聲出版社。

蔣 斌

1983 〈排灣族貴族制度的再探討：以大社為例〉，中央研究院民族學研究所集刊55: 1-48。

1 國立台北藝術大學音樂學研究所碩士

2 本段參考《台灣原住民文化基本教材》下冊當中，由石磊撰寫的第七章：〈排灣族〉中的內容。

3 以上資料參酌蔣斌：〈排灣族貴族制度的再探討：以大社為例〉。

4 參考黑澤隆朝：《台灣高砂族の音樂》。

5 參考史惟亮：《論民歌》，p55，

6 參考呂炳川：《台灣土著族音樂》，p88。

7 相關敘述在史惟亮：《論民歌》，p55。

8 本用語是參考耆老的說法，係屬外來語。

六堆地區的客家八音

/謝宜文*

南台灣六堆客家地區的八音團，從過去到現在，一直堅持以傳統方式演出客家八音。六堆地區客家八音從過去到現在，始終與當地客家人的生命禮俗與歲時祭儀活動無法分割。六堆地區的客家八音，純脆只為客家人的所有民俗活動來服務。在過去，客家人一生中最重要的兩個階段：結婚和喪葬，客家八音扮演了無法分割的一個部份，尤其是客家人的婚禮，客家八音牽引著繁複的禮儀，讓每位客家子弟一步一腳印的去體驗結婚是人生中的大事，「敬外祖」的過程，也讓客家子弟去感念母系親屬的恩澤，所以美濃地區的客家八音團團員，必須要對客家人的各項禮俗儀式非常熟悉，對於客家八音曲調也要有高深的技巧，才能與各項典禮禮俗作完美的配合。雖然現在客家人生活中的各項活動，也順應時代的潮流，電子音樂、西洋音樂取代客家音樂，但是在客家人的許多生命禮俗中還是少不了客家八音的牽引。

六堆地區的客家八音團有個共同的特點，團長大都是嗩吶手，各團雖然是一個獨立的團體，我們常會看到「××客家八音團」，事實上這個八音團只屬於團長個人而不屬於共有的團體。六堆地區客家八音的另一特點其演奏形態，一直都維持著四人組的基本演奏形態(喪事時三人)。一人吹嗩吶，二人拉弦樂器，一人職司打擊樂器的四人組，從音響平衡的角度上來看，絲、竹、擊俱全的形制，也是「小而美」的基本室內樂合奏形態，現在有些地區受到北管的影響，會增加一把三弦，成為五人組樂團，但是四人組的樂團還是六堆地區客家八音團的基本演奏形態。

民國88、89年，吳榮順教授接受國立傳統藝術中心委託，進行「台灣南部客家八音保存計畫」，對南部高屏六堆地區過去與現在的客家八音與八音團，進行研究與客家八音音樂的蒐集、錄音。分成新舊錄音兩方面同時進行，舊客家八音的音樂主要是以「天鵝唱片」負責人蘇孫謀先生早期所錄製的「高屏客家八音」音樂為主，當時「高屏客家八音」錄製的範圍包括高屏地區的美濃、高樹、鹽埔與內埔等地區，所錄音的八音團有：「高樹泰山迦納埔的郭清輝客家八音團」、「美濃鍾寅生客家八音團」、「高樹葉乾發新春客家八音團」、「鹽埔昌仔光明客家八音團」、「內埔吳阿梅的新興客家八音團」五個客家八音團體。

* 高雄縣福安國小主任

新錄音是民國88、89年，進行「台灣南部客家八音保存計畫」時，在高屏地區選定屏東內埔的「吳阿梅客家八音團」、屏東萬巒赤山的「潘榮客家八音團」、右堆地區美濃的「鍾雲輝客家八音團」與杉林的「陳美子客家八音團」四個客家八音團所作的調查與錄音。此保存計畫所蒐集南部地區客家八音音樂，由國立傳統藝術中心出版的《台灣南部客家八音紀實系列》，是目前對台灣南部地區最豐富、最完整的客家八音資料。

隨著時代的潮流，西樂融入客家人的傳統生活當中，客家人的生命禮俗與歲時祭儀活動，西樂已經慢慢取代客家八音，保有客家傳統文化較完整的右堆美濃地區，現在要在客家人的生命禮俗與歲時祭儀活動全程看到客家八音團現場演奏，已經很難見到，屏東地區更難以見到。客家八音與六堆客家人無法分割的關係，已經在改變。西洋音樂與由錄音帶、CD撥放客家八音音樂，已慢慢取代客家八音的現場演出，使得客家八音團有面臨消失之危機。

壹、前言

提到「客家八音」，常有人會問，「什麼是八音」？「客家八音是什麼」？「客家八音是不是由八種樂器演奏的」？這些的問題，都是每次要談客家八音時好多人會提出的問題，事實上不是每個人都學音樂，學音樂的若對中國音樂史沒涉略，對「八音」的名詞或許也不甚了解。每遇有此問題提出時，我會以文獻資料《中國音樂史》對「八音」名辭之來源，與學術界對「客家八音」名詞之敘述，作一簡述回答。蕭華興所著《中國音樂史》中提到：「八音」是我國古代最早樂器分類法，西周（公元前十一世紀~前七七一年）時期，音樂已經很發達，僅在文獻中見於記載的樂器已有七十多種，由於樂器新品種不斷增多，就產生分類的必要，周朝的樂器分類法是以樂器的製作材料來進行分類的。《周禮·春官·大師》載：「皆播之八音——金、石、土、革、絲、木、匏、竹」；《尚書·堯典》載：「三載，四海遏密八音」等，說明了周朝的樂器分類法已達到了相當高的水平。這種以製作材料為基礎的分類法，在我國幾千年的樂器分類中，曾產生過極大的影響，自周朝至清朝三千多年中，這種樂器的分類法一直沿用¹。吳榮順教授於《台灣南部客家八音紀實系列》一開頭即明白述說：

¹ 蕭華興《中國音樂史》，文津出版社，1998，頁31

「客家八音」一直是客家人器樂合奏的代名詞，也是客家音樂中，不管是客家山歌或客家戲曲，合樂的一種音樂形式²。

在六堆地區，客家八音與客家人的生活、文化有著不可分割的關係，六堆地區客家八音從過去到現在，始終與當地客家人的生命禮俗與歲時祭儀活動無法分割。在過去，客家人一生中最重要的兩個階段，結婚和喪葬，客家八音扮演了無法分割的一個部份，尤其是客家人的婚禮，客家八音牽引著繁複的禮儀，讓每位客家子弟一步一腳印的去體驗結婚是人生中的大事。喪葬中客家八音亦是不能缺少的。雖然現在客家人生活中的各項活動，也順應時代的潮流，電子音樂、西洋音樂取代客家音樂，但是在客家人的許多生命禮俗中還是少不了客家八音的牽引。

隨著時空的分隔，客家人在台灣南部的「六堆客家文化」，與在北部的桃竹苗文化，早已形成了南北不同的客家文化區隔，這種現象在傳統音樂的保存、展現方式與演奏、演唱風格，已可以很明顯的看出其差異性甚大。

貳、南台灣六堆客家地區的開發與客屬組織

自十七世紀客家人來到台灣之後，來自嘉應州、惠州，以及汀州府等三個不同的客家移民，往台灣北部墾殖，定居於桃竹苗北部地區。另一支以饒平腔與大埔音為主的，來到台灣後，定居於中部東勢和卓蘭地區。還有來自閩粵一帶的客家人，到台灣之後往南墾殖，定居於現今高屏地區，後因康熙六十年的朱一貴事件，形成特殊的「六堆客屬文化區」。

一、六堆客家地區的開發

客家人來台拓墾時間，學界迄今亦尚無定論。日人伊能嘉矩以為始於清康熙25、26年間，「有廣東嘉應州之鎮平、平遠、興寧、長樂等縣人入台，欲於府治附近拓殖，因多為閩人所佔，已無空地，乃於東門外墾闢菜園以維生計。後悉下淡水溪東岸流域，有未墾草地，於是相率移居其地，

² 吳榮順《台灣南部客家八音紀實系列》國立傳統藝術中心，2002/6，頁8

³ 伊能嘉矩，《台灣文化志》，南投：台灣省文獻委員會，1991年，中譯本，下卷十四篇：拓殖沿革，頁142。

協力開墾，田園日增生齒漸繁。本籍民間之趨之若鶩，爾後疆域擴展，北至羅漢門南界，南至林仔邊溪口，沿下淡水、東港兩河流域，大小村莊星羅棋佈」³。伊能嘉矩此說影響深遠，然此一時期來台客家人數量恐有限，且多為偷渡。清自康熙22年（1683）平定台灣後海禁大開，閩粵沿海人民來台謀生者大量湧至，清廷唯恐流民湧入影響治安，對來台人民多所限制，福建水師提督尤禁止廣東潮、惠二府屬人民來台⁴。

客家人初為漳泉閩人之佃丁傭工，繼則轉而協力拓墾下淡水河流域，所處之地多係丘陵近山之區，尤重開埤鑿圳，灌溉水田，是以「下淡水以南，悉為潮州客莊，治埤蓄洩，灌溉耕墾，頗盡力作」⁵，大小客莊星羅棋布，水田景觀井然有秩。不過客家人在下淡水溪的墾殖，仍遭到漳泉福佬人的排擠；因為早在客家人入墾之前，福佬人即已在下淡水溪以東，建立萬丹、新園、東港等聚落；除面對福佬族群外，客家人尚須應付平埔族鳳山八社及兇悍之傀儡番的威脅。因此客家人於下淡水河流域的拓墾方式，或依附於漳泉閩人之下開闢新地，或者冒險與番爭地。

簡炯仁教授在《屏東平原開發之再議》中，對客家人之在南部屏東平原之拓墾的文獻記載，提出一些的質疑與探討，給予我們另一方向的思維研究。

「廣東嘉應州之鎮平、平遠、興寧、長樂等縣份的客家人」是於何時「紛紛移入臺灣」，不過抵台後，台南府城早為閩籍漳泉人所佔，已無立錐之地，只好「在東門外墾闢菜園，以維生計」。就台南為當時登陸臺灣的第一站，又有居高不下的人口壓力，以及客家人移墾屏東平原都為務農的情形看來，粵東客家人曾在台南城外務農這樣的說法，可信度是蠻高的，只是「在東門外墾闢菜園」已無稽可查。後來，客家人「知悉下淡水溪東岸流域，還有尚未開墾的草地」，於是「相率移居該地，協力開墾，田園日增，生齒逐漸日繁」；然而康熙四十三年（1704）屏東平原依然如宋永清詩中所描寫的：「蓋陰雲瘴癘，觸之必死；為土番得而居之」，亦為「（

⁴ 陳祥雲《清代台灣南部的移墾社會—以荖濃溪中游客家聚落為中心》，客家文化學術研討會論文

⁵ 王瑛曾，《重修鳳山縣志》（台灣文獻叢刊第146種），卷十一雜誌，物產，頁284。

漢)人跡罕到之處」，寓居於台南府城東門外種菜的粵東客家人，如何得知遠在天邊的屏東平原有「未開墾的草地」，並集體前往開墾呢？伊能嘉矩並沒有說明。⁶

屏東平原在漢人未入墾(明鄭)之前，原為「傀儡番」、平埔族遊耕狩獵的地區。傀儡番，即排灣、魯凱族，分布於屏東平原東側山地，及荖濃溪以北的高雄縣山地鄉，素以凶悍著稱。荷蘭人進據台灣南部(1620年代)，迫使本區的各社(下淡水社、大目連社、琅喬社等)投降，並與訂約納稅，本區就被劃入南部地方議會行政區之中，與北部、淡水、東部三個地方議會區同屬當時的四個行政區域。⁷

此外，屏東平原原為「鳳山八社」及「傀儡番」生息之地，粵東客家人又如何能如入無人之地神速地進入拓墾呢？又，屏東平原的地形由東而西依序分佈著潮洲斷層東麓的山地地形、西麓的新、舊沖積扇、沖積扇尖的湧泉帶，以及河流下游的沖積平原及濱海的瀉湖地形；後來，屏東平原的族群分佈竟然與這樣的地形的分佈相為吻合，亦即潮洲斷層東麓的山地及西麓就沖積扇為原住民，西麓的新沖積扇為「鳳山八社」的遷移地，沖積扇尖的湧泉帶為粵東客家「六堆」，而沖積平原及濱海瀉湖地區為閩籍漳泉人的聚落。關乎此，伊能只以漢人侵凌平埔族，並迫使他們由其位於沖積平原及濱海地區的原居地遷居新舊沖積扇；至於閩籍漳泉人為何分佈於不適耕水稻的沖積平原及沖積扇，而「六堆」客家則大都分佈在適耕水稻的湧泉帶？伊能也都沒有提出任何說明。⁸

有關客家人在台灣南部的開發，並非本文之研究主題，故本文並不再深入之探討。

乾隆年間六堆客家族群的拓墾迅速，右堆(高樹、美濃)等界外地區相繼成為客家移民新墾地。至乾隆中葉荖濃溪畔的客家聚落相繼成庄，可說是六堆繼下淡水河流域土地拓墾的一大突破；固然擴大了右堆客家聚落

⁶ 簡炯仁，2003，〈屏東平原的開發與族群關係之再議〉，台灣風物第五十二卷第三、四期

⁷ 李允斐、鍾榮富、鍾永豐、鍾秀梅 1997《高雄縣文獻叢書系列九》〈高雄縣客家社會與文化〉，高雄縣政府

⁸ 簡炯仁《屏東平原開發之再議》

的範圍，同時卻也引起了芒仔芒社與魯凱族人的緊張及對其生存空間的擠壓。觀察六堆客家的移墾，其方式、組織與墾首制不盡相同；多藉由祖嘗（祭祀公業）型態進行，由各宗族集資購地，以同族子弟共同拓墾，而拓墾所得再由派下族人分得。此種藉由宗族血緣關係組織而成的祖嘗式土地開發組織，為清代台灣南部客家拓墾的一大特色；同時也是客家移墾社會發展的基礎。⁹

屏東平原是一個陷落構造盆地上的沖積平原，包括下淡水溪以東，即今屏東縣東部平原及高雄縣的大美濃地區，為客族來台早期大規模移墾的地區，亦為台灣客族的主要集中區之一。此地俗稱「六堆」，在明鄭時代，屬萬年州；至清朝時代，屬鳳山縣；而日治時期先屬阿猴廳，後改高雄州（1919年後）；光復後，一度屬於高雄縣，國民政府遷台後則改屬屏東縣和高雄縣至今。民國三十四年，台灣光復，脫離日本帝國統治，在新的社會階段中，國民政府接收日本殖民政府在台的基礎，在民國三十五年廢州成高雄縣、屏東縣二地區。美濃歸入高雄縣，脫離了前清的六堆地域和日據時代的高屏地區。

二、六堆客屬組織

康熙六十年（1721）朱一貴之亂，來自廣東嘉應州之鎮平、平遠、興寧、長樂等縣下淡水以東的客家移民，遣艾鳳禮、涂華煊至府城請援，但五月一日府城已陷，他們只好糾集十三大庄、六十四小庄共一萬二千餘名，於萬丹庄立「大清」旗號，推侯觀德指揮軍務，分七營駐列淡水溪，朱一貴陣營派人來攻，皆被拒退，滿清在平定亂事之後，對領導者都加以授官、獎賞，旌其里為「懷忠里」，諭建亭為「忠義亭」。這個武裝民團在下淡水客家人的社會，最初是偶然成立的自衛團體，後來逐漸制度化，乾隆五十一年（1786）林爽文之亂，他們分配兵力及糧餉，推舉各地領導者及總領導者，以忠義亭所在地為中心，冠以前、後、左、右、中、先鋒堆之名，長治、麟洛地區為「前堆」，內埔為「後堆」，新埤、佳冬「左堆」

⁹ 陳祥雲《清代台灣南部的移墾社會—以荖濃溪中游客家聚落為中心》，客家文化學術研討會論文

，里港武洛、高樹、美濃、杉林、六龜地區為「右堆」，竹田為「中堆」、萬巒地區為「先鋒堆」。¹⁰

參、台灣南部六堆地區的客家八音

一、六堆地區客家八音與客家人之關係

南台灣六堆客家地區的八音團，一直堅持以傳統方式演出客家八音。從過去到現在，始終與當地客家人的生命禮俗與歲時祭儀活動無法分割。六堆地區的客家八音，一直都在為客家人的所有民俗活動服務。在過去，客家人一生中最重要的兩個階段：結婚和喪葬，客家八音扮演了無法分割的一部份。客家人的婚禮，客家八音牽引著繁複的禮儀，讓每位客家子弟一步一腳印的去體驗人生結婚中的大事。從結婚前一天的「敬外祖」，到母親「外家」¹¹、祖母外家、曾祖母外家祖堂祭拜的過程，讓客家子弟去感念母系親屬的恩澤。還要到庄頭庄尾伯公壇祭拜，也讓客家子弟感念土地的恩澤。晚上的「夜宴」以及「還神」（完神）祭祖這一系列繁瑣的儀式，客家八音也都牽引著這些繁瑣的客家傳統祭典。在繁雜的各項儀程中，感恩及飲水思源的意味極其濃厚，尤其祭祖的儀式佔有極大的份量。

從結婚前一天的敬外祖、還神至結婚當天的迎娶、食晝(中午)、以前晚上還有食新娘茶，整個儀程都要有先生(熟悉各項儀程的長輩或禮生)在旁指導，帶領各項儀程的進行，客家八音在這兩天中亦隨著各項儀式的進行，在旁演奏八音曲調，當儀式的空閒時段，八音團也不得閒，還是要繼續的演奏。雖然現在有錄音帶，空檔時間有時會以客家八音的錄音帶播放代替現場演奏，但是有時遇到“比較麻煩”的主人或賓客，會要求你現場演奏，甚至還會請你吹哪一首曲調，接受主人或賓客的“點歌”，所以客家八音團要接受喜事場的演出，必須要“有兩把刷子”，套一句他們所說的客家話“猴皮要躬緊”(要小心點)、“蓋硬斗”(很不好做)。

客家人的喪禮，客家八音更是不可缺，六堆地區客家人的喪禮中，若無客家八音是會被長輩講話的，所以到現在，雖然客家的許多生命禮俗或

¹⁰ 劉有春《六堆客家社會文化發展與變遷之研究》，〈六堆組織的形成與社群關係〉，頁79

¹¹ 外家：娘家

祭典，可能不請八音團來演奏，而以音樂帶播放代替，但喪事時還是會請客家八音團現場演奏。

客家人的各項祭典，也都由客家八音牽引貫穿著繁複的禮儀，客家八音在客家人婚、喪、慶典、祭典中的地位就如同人的神經中樞，客家八音牽引著客家人各項儀典禮儀的進行，也賦予客家人生命禮俗及儀典的生命力。因此六堆地區的客家八音團團員，除了要演奏客家八音曲調，也要對客家人的各項生命禮俗儀式非常熟悉，才能與各項儀典禮俗作完美的配合。

二、六堆地區的客家八音團

民國88、89年，筆者曾協助吳榮順教授進行「台灣南部客家八音保存計畫」，對南部高屏六堆地區的客家八音團進行調查訪問與研究，爾後也對客家傳統祭典持續作調查研究至今，當時「台灣南部客家八音保存計畫」調查時，發現在高屏地區還有很多的客家八音團，這些客家八音團也一直持續的在為客家人生命禮俗服務。六堆地區的客家八音團有個共同的特點，團長大都是嗩吶手，各團雖然是個獨立的團體，我們常會看到「××客家八音團」，事實上這個八音團只是團長一個人的，這個八音團是屬於個人而不屬於共有的團體，雖然各八音團都有其經常性的班底，但這些班底的人員並不是固定不變，常會更換，每次接到要作場時再聯絡尋找「腳手」¹²，在六堆地區常會發現同一八音團，不同時間的團員是不同人，某個人出現在不同的八音團這種現象。

提到屏東地區的客家八音團，許多人都會想到曾獲得民族藝術薪傳獎的「佳冬客家八音團」，根據當時的調查研究發現，「佳冬客家八音團」與麟洛「李炳松客家八音團」，應該是由國樂系統轉化，其樂器編制、演奏方式、組織編制都不像高屏地區傳統的客家八音團編制，倒像一般國樂團，雖然也會演奏一些傳統客家八音的音樂，筆者覺得還是應該稱之為國樂團，與台灣南部六堆地區的傳統客家八音團演奏的客家八音音樂差異滿大的。

¹² 夥計

調查研究最後，我們在高屏地區選定四個客家八音團作為研究對象，這四個客家八音團是屏東內埔的「吳阿梅客家八音團」、屏東萬巒赤山的「潘榮客家八音團」、右堆地區美濃的「鍾雲輝客家八音團」與杉林的「陳美子客家八音團」，並將該團演奏的曲目進行錄音錄影做為保存與研究。當時會選擇此四個客家八音團作為研究並進行保存錄音，主要考慮的因素是：

一、頭手（嗩吶手）演奏的技巧與對客家八音樂曲會吹奏的曲調數。

二、「大家公認為最好的客家八音團」，這公認為最好的八音團是有地區性的，要得到這個資訊不難，只要從六堆各鄉鎮老一輩的人口中，很容易得到這個資訊。

三、考慮此團的整體性，頭手與夥計成員之客家八音演奏技巧與熟悉的曲目，有些團嗩吶手嗩吶吹的很好，會吹奏的曲調也不少，可是其班底夥計比較弱些，最後我們還是放棄選擇這個團作保存錄影錄音。

當時的調查研究，分成兩方面同時進行，一方面調查高屏地區現有的客家八音團，並實際探訪、觀察、分析這些客家八音團，最後選擇可以做為保存錄音的團體，將其所會演奏的曲調，做錄音、錄影保存。另一方面調查舊有的文獻資料，包括所有出版流通有關高屏地區客家八音團的影音資料，有關南部客家八音的資料，在各圖書館內所有的文獻資料不多，反而在六堆地區的唱片行、夜市，還能找到不少有關高屏地區客家八音的錄音帶。我們在六堆地區的唱片行、夜市，收集有關客家八音的錄音帶，這些錄音帶都是「天鵝唱片」早期所錄製的「高屏客家八音」音樂帶，共收集到三十二卷「高屏客家八音」音樂帶，這三十二卷「高屏客家八音」音樂帶，可說是當時台灣南部高屏地區留下來最完整紀錄「客家八音」資料。

三、六堆地區客家八音的演奏型態

台灣南部六堆地區客家八音的演奏形態，一直都維持著四人組的基本演奏形態（喪事時三人）。一人吹嗩吶，二人拉弦樂器，一人職司打擊樂器的四人組，從音響平衡的角度上來看，絲、竹、擊俱全的形制，卻是「小

而美」的基本室內樂合奏形態。

台灣北部地區的客家八音團，四人組的編制較少，通常都是六人甚至八人組以上的大樂隊。鄭榮興在《台灣北部客家八音》中提到¹³：

『平常可分為五種組合，視請主要求，人數越多，費用越高。四人組通常用在規模較簡單的廟會，因人數少，演奏的樂曲比較簡單。五人組多出現在廟會（如做醮）及一般的婚喪喜慶，演奏曲目自是比四人組多，音響也較為豐富。六人組這是客家八音演出時最通用的一組，可說是民間表演的標準型，當然所有八音各類曲目都能演奏了。七人組從這組開始就可以叫大團了，一般在特殊的大場面才得以使用。八人組吹場音樂時可以有四把嗩吶齊奏，聲音宏亮，有浩瀚雄壯之氣，真是傳統的鼓吹引導樂。演奏八音音樂時，它可以把所有的伴奏樂器包容進去，做出齊全豐富的音響效果。』

台灣南部的客家八音團，卻始終堅持這種四人組「小而美」的最基本形制，而且嗩吶就只有一支在吹奏，沒有如鄭榮興所述「可以有四把嗩吶齊奏，聲音宏亮，有浩瀚雄壯之氣」這種情形，這也是台灣南部客家八音在演奏形態上，與其他客屬地區不同之處。

四、六堆地區客家八音的樂團編制

六堆地區所看到的傳統客家八音團，其樂團編制大致有以下幾種：

(1) 三人組樂團：一般客家人喪事場合，都由喪家的女兒輩出資請八音團或西樂隊來作場。如果是請客家八音團來作場，通常都只是三人組樂團，除非是有錢人家則另當別論。三人組樂團相較於四人組樂團，少了一把胡琴手。

(2) 四人組樂團：它是南部六堆地區最基本、也是最常用在客家人生命禮俗及歲時祭儀當中的八音演奏形式。

(3) 五人組或六人組樂團：這是在比較大型的場面時，才會以這種編制出場。五人組樂團相對於四人組，於弦樂的部份多增加了一位三弦手。六人組則會依該團之需求，再增加一把弦樂器或其他，南部客家八音團，不

¹³ 水晶唱片，臺灣有聲資料全集〈傳統樂器篇〉客家八音，鄭榮興苗栗榮興客家採茶劇團

管是幾人組，嗩吶就只有一支在吹奏，不像北部八音團，可能有二支、三支嗩吶同時吹奏的情形。

六堆地區的客家八音是講究「小而美」的小型室內樂編制。究其原因，除了經濟因素之外，主要的還是六堆地區的客家八音，它一直只為客家人的生命禮俗及歲時祭儀服務。而且六堆地區的客家八音未強烈的受到閩南八音、北管、戲劇所影響，因此到現在為止四人組小型編制的客家八音，仍然是六堆客家八音的基本編制。

五、六堆地區客家八音使用的樂器

南部客家八音樂團使用的樂器有：一把嗩吶、一支直笛、一把二弦（椰胡，殼子弦）、一把比二弦低五度的胡弦（胡胖）及一位打擊樂手，打擊樂器有：堂鼓、小鈸、小錚鑼（叮噹）、座鑼（小鑼）、吊鑼（大鑼）、高低音各一兩個響板。

演奏時四位演奏者圍在一張四方的八仙桌旁來進行演奏，不過這四位演奏者都相當忙碌，例如，嗩吶手除了要吹奏嗩吶（兼吹直簫）之外，還得在過場樂段擔任敲擊座鑼及吊鑼的任務。胡琴手在大吹時也要協助打擊樂器之打擊。若是五人組樂團則多增加了一位三弦手。六人組則會依該團之需求，再增加一把弦樂器或其他，南部客家八音團，不管是幾人組，嗩吶就只有一隻在吹奏，不像北部八音團，可能有二支、三支嗩吶同時在吹奏，「吹場音樂時可以有四把嗩吶齊奏，聲音宏亮，有浩瀚雄壯之氣」，南部六堆地區客家八音演奏的吹場樂，給人一種莊嚴的感覺。這是高屏六堆地區八音團基本上使用的樂器。

內埔的吳阿梅除了使用以上之樂器外，也偶爾會用到其他的樂器，它對嗩吶的運用與其他嗩吶手有一些的不同，他會依不同的場合運用不同編號的嗩吶，民國89年由國立傳統藝術中心主辦，國立台北藝術學院承辦，在美濃鎮福安國小辦理的客家音樂研討會與客家八音展演中，吳阿梅先生在客家八音展演時，還用到現代化的電子琴伴奏。吳阿梅先生是筆者所見客家八音團運用樂器最豐富的一位樂師。

我們從早期的客家八音有聲資料，與調查研究台灣南部客家八音的現場錄音，以及多年來研究客家八音在客家人的生命禮俗中運用情形，可以

很清楚的發現在台灣南部六堆地區的客家八音團，從以前到現在還一直堅持者使用傳統的八音樂器與演奏客家八音音樂。

北部客家八音所使用的樂器，吹管樂器有：有哨吶（嗩仔）、管、笛（簫），拉（擦）弦樂器有：椰胡（二絃）、大椰胡、喇叭絃、京胡，彈弦樂器有：揚琴、三絃、秦琴，打擊樂器有：單皮鼓、梆子、板、竹板、堂鼓、小鈸、小錚鑼（叮噹）小鑼（碗鑼）、大鑼（本地鑼）¹⁴。北部客家八音受到北管、戲劇的影響，樂器種類與南部客家八音的樂團樂器是有些的不同。

肆、六堆地區客家八音的曲牌

一、高屏客家八音與天鵝唱片

1965年起，有一位住在台南的蘇孫謀先生，經營家族式的「天鵝唱片」，在那時期，蘇先生自己經常攜帶錄音設備，到高屏六堆客家地區進行客家八音的錄音，並將這些錄製的客家八音，製作成唱盤式的客家八音音樂唱片，後來卡式、夾式錄音帶出來後，又將這些唱盤式的客家八音，改以卡式、夾式錄音帶製作。時至今日，在高屏六堆客家地區大小唱片行或夜市，看到的客家八音音樂，以及在高屏六堆客家地區聽到播放的客家八音音樂，大都是「天鵝唱片」早期所錄製的「高屏客家八音」音樂。

民國 89年，進行「台灣南部客家八音保存計畫」時，為求得更完整的早期「高屏客家八音」錄音資料，我們找到「天鵝唱片」的負責人蘇孫謀先生，亦親自到台南拜訪蘇先生，了解他當時錄製「高屏客家八音」音樂的動機與過程，從訪談中了解，蘇孫謀先生當時開始完全是居於一份興趣，後來也要考量到自己的生活與生意，了解市場的供需以及各地區的需求不同。了解到所製作的音樂必須要讓大家能接受、喜歡，要達到這個目標，就必須要找到當時大家都公認最好的客家八音團，找到這些客家八音團，再跟他們洽談、錄音。所以從蘇孫謀先生當時錄製「高屏客家八音」的對象，可以大致看出在那個時代，高屏地區許多客家八音團中，有哪些是

¹⁴ 水晶唱片，臺灣有聲資料全集《傳統樂器篇》客家八音，鄭榮興苗栗榮興客家採茶劇團

大家公認最好的客家八音團。蘇先生也說，南部地區的客家人很奇怪，同樣是客家八音，各地區的口味都不同，這地方公認最好的客家八音團，在別地區、鄉鎮卻不一定會受歡迎，在這個地方所錄的客家八音，在別的地方可能都沒有人要買，南部地區的客家人，他們對客家八音有它特殊的感覺與喜好。

蘇孫謀先生當時錄製「高屏客家八音」的範圍包括高屏地區的美濃、高樹、鹽埔與內埔等地區，所錄音的八音團有：「高樹泰山迦納埔的郭清輝客家八音團」、「美濃鍾寅生客家八音團」、「高樹葉乾發新春客家八音團」、「鹽埔昌仔光明客家八音團」、「內埔吳阿梅的新興客家八音團」五個客家八音團體。

從1965年至1996年近三十年當中，美濃鍾寅生、高樹葉乾發、泰山郭清輝、鹽埔昌仔、內埔吳阿梅等五個嗩吶手，可以說是高屏客家人口中最有聲望的客家八音師父，同時也是目前有聲文獻唯一留下較多記錄的客家八音團¹⁵。直至現在提到以上這些人，老一輩的也都會豎起拇指說聲「讚」。

高屏地區傳統客家八音團，都是以嗩吶手為其負責人，也就是以嗩吶手為其團主，各種演出作場也以嗩吶手為主，若嗩吶手無法演出或不在時，這個團自然也跟著解散。這五個客家八音團，「美濃鍾寅生客家八音團」、「高樹葉乾發新春客家八音團」、「高樹泰山迦納埔的郭清輝客家八音團」、「鹽埔昌仔光明客家八音團」、「內埔吳阿梅的新興客家八音團」，近十幾年，高樹的葉乾發、泰山的郭清輝、美濃的鍾寅生、鹽埔的昌仔相繼去世，所屬的客家八音團也就相繼的解散，只剩下內埔的吳阿梅現在還活躍於屏東地區。

二、六堆地區留存的客家八音曲目

（一）舊錄音曲目(台南天鵝唱片有限公司錄音發行)

「天鵝唱片」早期將「美濃鍾寅生客家八音團」、「高樹葉乾發新春客家八音團」、「高樹泰山迦納埔的郭清輝客家八音團」、「鹽埔昌仔光明客

¹⁵ 吳榮順《台灣南部客家八音紀實系列》國立傳統藝術中心，2002/6，頁26

家八音團」、「內埔吳阿梅的新興客家八音團」五個客家八音團所錄製出版之「高屏客家八音」音樂，『台灣南部客家八音保存計畫』中，也編列經費預算，將這些台灣南部高屏地區留下最完整紀錄「客家八音」的資料音樂帶，共三十二卷之版權，徵得蘇孫謀先生同意給國立傳統藝術中心翻轉成CD出版，以下將「高樹葉乾發新春客家八音團」、「高樹泰山迦納埔的郭清輝客家八音團」、「鹽埔昌仔光明客家八音團」、「美濃鍾寅生客家八音團」、「內埔吳阿梅的新興客家八音團」五個客家八音團演奏，天鵝唱片錄音發行「高屏客家八音」之曲牌整理如下：

屏東高樹新春客家八音團演奏(葉乾發客家八音團)

(STC-1) ¹⁶	屏東高樹郭清輝客家八音團演奏	27. 嘆花
1. 百家春	(STC-4)	28. 農村曲
2. 正月排渡	13. 天下同	29. 思君
3. 九連環	14. 大雪	30. 台灣小調
4. 一字寫來一條龍	15. 玉金龜	(STC-14)
(STC-2)	16. 大封對	31. 鵝公叫鵝母
5. 四大調	(STC-5)	32. 高山流水
6. 上大人	17. 南國春天時	33. 尼姑下山
7. 大步調(大埔調)	18. 草螟弄雞公	34. 玉金龜
8. 拜壽	19. 青蚵嫂	(STC-15)
屏東高樹高流客家八音團演奏	20. 萬枝調	35. 花飄
(STC-3)	21. 卜卦調	36. 天光早
9. 鵝公叫鵝母	22. 相思調	37. 武郎
10. 王大娘	23. 牛犁調	(STC-16)
11. 牡丹花	24. 思想起	39. 俊郎
12. 看芙蓉	25. 採茶歌	40. 朝晨早
	26. 丟丟咚	41. 千秋水

¹⁶ 天鵝唱片之編號

- | | | |
|---------------------------|----------------------------------|----------------------------------|
| 42. 天下同
(STC-17) | (STC-39) | 78. 望郎歸
(STC-11) |
| 43. 孔明借東風
(STC-18) | 61. 玉金龜 | 79. 九連環 |
| 44. 打花鼓
(STC-31) | 62. 望郎歸
(STC-40) | 80. 高山流水 |
| 45. 恭喜新年(大團圓) | 63. 高山流水 | 81. 一字寫來一條龍 |
| 46. 恭喜發財(大開門)
(STC-32) | 64. 武郎 | 82. 一金姑 |
| 47. 郭子儀拜壽 | 屏東鹽埔光明客家八音團演奏
(STC-6) | 83. 王大娘(變調)
(STC-12) |
| 48. 百家春
(STC-33) | 65. 百家春 | 84. 新二八佳人 |
| 49. 二八佳人 | 66. 大魚對(笛仔調) | 85. 老二八佳人 |
| 50. 正月排渡
(STC-34) | 67. 玉連環 | 86. 倒吊梅 |
| 51. 上大人 | 68. 望多子
(GSC-520) | 87. 一見才郎
(STC-13) |
| 52. 倒吊梅
(STC-35) | 69. 大魚對 | 88. 夢郎 |
| 53. 鵝公叫鵝母 | 70. 百家春 | 89. 剪剪花 |
| 54. 歌仔調
(STC-36) | 高雄美濃鍾寅生客家八音團演奏
(STC-7) | 90. 串點 |
| 55. 百家春 | 71. 倒春來 | 91. 花拉釵
(STC-41) |
| 56. 大魚對(笛仔調)
(STC-37) | 72. 百家春 | 92. 瑞祥 |
| 57. 過街柳(大吹) | 73. 鵝公叫鵝母 | 93. 海豐曲
(STC-42) |
| 58. 紅繡鞋(大吹)
(STC-38) | 74. 過街柳(大吹)
(STC-8) | 94. 番仔曲
(STC-43) |
| 59. 四大金剛 | 75. 狀元拜相 | 95. 十八毛 |
| 60. 剪箭花 | 76. 五大調 | 96. 初逢情郎 |
| | 77. 四大金剛 | 屏東內埔豐田新興客家八音團演奏(吳阿梅客家八音團) |

(STC-9)

97. 九龍江
98. 拜百公
99. 雙龍排
100. 美寮曲

(二) 台灣南部客家八音保存計畫收錄六堆地區客家八音演奏曲目(吳榮順錄音)

民國88、89年，進行的「台灣南部客家八音保存計畫」，在高屏地區選定屏東內埔的「吳阿梅客家八音團」、屏東萬巒赤山的「潘榮客家八音團」、右堆地區美濃的「鍾雲輝客家八音團」與杉林的「陳美子客家八音團」四個客家八音團，並將該團演奏的曲目進行錄音錄影做為保存與研究。各團保存錄音演奏的曲目有：

屏東內埔吳阿梅客家八音團演奏(錄音時間：1999.1.15)

[嗩吶：吳招鴻，二弦：洪金條，胖胡：李天賜，三弦：潘忠江，打擊：林慶生]

1. 大漁對[笛調]
2. 正福祿壽[笛調]
3. 新福祿壽[笛調]
4. 倒踏板[笛調/把烏]
5. 丁蘭拜相[笛調/把烏]
6. 寄生草[笛調]
7. 二十四公堂[嗩吶調]

[嗩吶：吳招鴻，二弦：洪金條，劉東和，胖胡：李天賜，三弦：潘忠江，打擊：潘盛雄] (錄音時間：1999.4.6)

8. 古百家春(大吹)
9. 正福祿壽全(大吹)
10. 古正月牌
11. 再會吧心上人+魂斷藍橋(流行曲)

12. 新福祿壽(笛調/反線)
13. 大漁對(反線)
14. 到春來+鐵斷橋
(錄音時間：1999.4.7錄音)
15. 佬濃曲(低線)
16. 佬濃曲(正線)
17. 佬濃曲(面子線)
18. 佬濃曲(面子反線)
19. 佬濃曲(反工四線)
20. 佬濃曲(反線)
21. 佬濃曲(反南線)

[嗩吶：吳招鴻，二弦：洪金條，胖胡：李天賜，三弦：潘忠江，打擊：林慶生] (錄音時間：1999.7.5)

22. 老三寶佛
23. 鳳凰尾/鵝公叫鵝母
24. 老採茶
25. 大團圓(鬧場)
26. 大漁對(嗩吶正線)
27. 補缸仔(嗩吶)
28. 補缸串(嗩吶)
29. 淡清
30. 花鼓(二)
31. 繫坪板

[嗩吶：吳招鴻，二弦：洪金條、劉東和，胖胡：李天賜，三弦：潘忠江，打擊：潘盛雄] (錄音時間：1999.7.5)

32. 捨求美
33. 古南經北曲

六堆地區的 客家八音

34. 恆春調
35. 三合水金曲
36. 拜伯公
37. 美寮曲
38. 見財郎
39. 一送走反歌
40. 古望郎回
41. 九連環+高山流水
42. 七字調
43. 打扮劉三妹(思戀歌)
44. 魂斷藍橋
45. 慢團圓+緊團圓
46. 大響笛(大吹)
47. 慢響笛(大吹)
48. 大漁對(低線)[笛調]
49. 正福祿壽(低線)
50. 王大娘(低線)

萬巒赤山潘榮客家八音團演奏 (錄音時間：1999.7.24)

[嗩吶：潘榮，二弦：林慶生，胖胡：李天賜，三弦：潘金昌，打擊：

潘雄盛]

1. 小花截
2. 小相
3. 探花
4. 正月排
5. 高山流水
6. 三寶佛
7. 花名
8. 剪剪花

9. 分曲
10. 鵝公叫鵝母
11. 鬧五更
12. 看牆
13. 香樓
14. 接主
15. 四大金鋼
16. 鳳凰尾
17. 大嫂
18. 平埔調(歌謠)

高雄美濃鍾雲輝客家八音團演奏

[嗩吶：鍾雲輝，二弦：鍾彩祥，胡弦：李鳳長，打擊：吳勤昌] (錄音時間：1998.10.25錄音)

1. 大團圓
 2. 大丈十二吹
 3. 百家春
 4. 二八佳人
 5. 倒吊梅
 6. 大漁對(品仔調)
 7. 百家春(品仔調)
 8. 四大調兼尾
 9. 客家山歌調
 10. 牛犁歌
- (1998.10.26錄音)
11. 紅繡鞋
 12. 倒春來
 13. 倒疊板
 14. 大埔調

六堆地區的 客家八音

15. 十想挑擔歌
16. 望多子
17. 夢郎(走路調)
18. 大開門
19. 倒春來
20. 白牡丹
21. 薄心薄
22. 四大金鋼
23. 七句詩(小調)
24. 串點(小調)
25. 寄生草(小調)
26. 思戀歌/桃花開/撐船歌
27. 十八摸
28. 美濃調
29. 大團圓

高雄杉林陳美子客家八音團演奏(1997.9.28錄音)

[嗩吶：陳美子，二弦：潘因維，胖胡：王孔明，三弦：潘因維，打擊：楊貴柄]

1. 小團圓
2. 大吹
3. 大埔調
4. 歡喜來見君
5. 王昭君(串仔調)
6. 娛樂仙庭(串仔調)
7. 半山謠(客家弦索調)

[嗩吶：陳美子，二弦：鍾彩祥，胖胡：王孔明，三弦：潘因維，打擊：楊貴柄] (錄音時間：1999.1.13)

8. 百家春

9. 新白牡丹
10. 番仔調(歡喜來見君)
11. 草螟弄雞公+半山謠
12. 廣東花(流行曲)
13. 懷春曲(流行曲)
14. 博多夜船(流行曲)
15. 風吹沙(流行曲)
16. 飄浪之女(流行曲)
17. 望春風(流行曲)
18. 客家山歌組曲

從以上錄音資料可以發現：

1. 南部六堆地區客家八音團，各團之夥計並不是固定人員，不同時間夥計可能會不同，有些夥計也會參與其他的八音團，成爲另一個八音團的夥計。

2. 美濃地區客家八音團的編制一直都是四人組，杉林地區有時四人組有時五人組，屏東地區客家八音團的編制四人組、五人組、六人組都有。

3. 不管樂團編制是幾人組，在南部地區的客家八音團，嗩吶就只有一把在吹奏。

4. 客家八音團所演奏的曲調，不完全是傳統客家八音曲調，客家歌謠、福佬歌謠甚至流行歌謠客家八音團在作場時也可能演奏。

伍、客家八音曲牌的分類

客家八音團演奏的曲牌如何分類，客家八音樂師都有他們不同的分類法，有些人以曲目運用的樂器來分類，也有以曲牌運用的場合來分類，台灣南北客家八音團，對客家八音曲牌的分類，也都有其不同的分類法。

一、北部地區鄭榮興對客家八音曲牌之分類觀點

北部地區將客家八音之曲牌分成吹場樂、弦索樂、簫子調¹⁷與禮儀樂¹⁸四種

（一）吹場樂

一般所說的「鼓吹樂」或「吹打樂」，使用樂器以「嗩吶」為主。演奏編制包括：嗩吶二人、堂鼓、小鈸、大鑼、小鑼等二至四人。多用於祭典、迎送神靈、賓客及廟會演奏。可分為「大吹打」與「小吹打」兩種。大吹打以「大嗩吶」與打擊樂為主，小吹打則以「小嗩吶」、「打擊樂」及「絲竹樂器」來合奏。吹奏內容大部分是傳統曲牌，以「北管」居多，少部分為「南管」及其他地方音樂的曲牌。

（二）弦索樂

可以視為民間的小樂隊合奏，演奏內容十分廣泛，含有表演欣賞的特質，常用於戲曲劇伴奏演出。演奏形式可分為兩類，一類由「大嗩吶」主奏，「絲竹」及部分「擊樂」伴奏。另一類是純絲竹樂的合奏，通常以「笛子」領奏。演奏內容十分廣泛，如「民歌」、「小調」、「山歌」、戲劇唱腔類的原板，以及時代歌曲與民間藝人的編創。在各種場合皆可見到，但在儀式程序以外的時間所演奏的曲目較完整。使用樂器編制包括嗩吶或簫一人，二絃一人，胖胡一人，打擊手（小鑼，小鈸，梆子，堂鼓）一人。由於樂器多而人數少，頭手和打擊手必須身兼兩種以上樂器。

（三）簫子調

「簫子調」通常應用在完神的禮俗中，不論是祭神或祭祖，八音團所使用的主奏樂器為直簫，而吹奏的音樂就稱為「簫仔調」。樂團的編制中，主要演奏樂器由「直簫」取代，其他則沒有變動，技巧佳的樂團，可以「簫」來吹奏所有曲子，不過一般完神所用的「簫子調」大都是「小曲」或「串仔」，如「福祿壽」、「倒踏板」等，有時也用國樂曲「萬壽無疆」或「三潭映月」

（四）禮儀樂

¹⁷ 摘錄自客家八音hakka music http://music.ihakka.net/web/01_music_02_main.aspx

¹⁸ 摘錄自客家八音hakka music http://music.ihakka.net/web/01_music_07_main.aspx

客家八音與傳統禮俗的關係密不可分，在客家常見的慶典中，例如結婚前的祭祖、祭神，拜天公、迎娶當天的祭祖、上燈、廟堂祭祖時的拜天公、三獻禮、九獻禮、請伯公，以及喪禮中行祭、行禮等，八音都擔任重要的後場音樂，負責熱絡氣氛。儀式每個步驟進行都有八音配合，中場休息也以八音串場。

二、屏東內埔吳阿梅對客家八音曲牌之分類

吳阿梅是以曲牌運用場合的不同來區分成六大類：¹⁹

- (一) 行路四調
- (二) 敬拜曲
- (三) 完神曲
- (四) 好事大曲
- (五) 喪事曲
- (六) 響噓

三、美濃地區鍾彩祥對客家八音曲牌之分類

美濃地區客家八音團，對於曲牌的分類有其一致性的看法，其中又以當地的弦樂師鍾彩祥的分類最清楚，他們將客家八音曲牌分成五類：²⁰

- (一) 閒調
- (二) 簫子調
- (三) 噓子調
- (四) 簫子與噓子均可吹奏之曲調
- (五) 大吹

四、筆者個人對客家八音曲牌之分類，是以演奏曲牌之使用樂器分成大吹、弦索調與簫子調三大類。

- (一) 大吹

大吹又稱噓子調、笛子調，在高屏六堆地區客家八音演奏大吹時，只

¹⁹ 吳榮順《台灣南部客家八音紀實系列》國立傳統藝術中心，2002/6，頁66

²⁰ 吳榮順《台灣南部客家八音紀實系列》國立傳統藝術中心，2002/6，頁67~69

用一支嗩吶吹奏樂曲，其他人則負責打擊樂器，所以六堆地區的客家八音嗩吶手，基本上必須要會運用循環換氣（又有人稱為吞氣）吹奏嗩吶，吹奏出的曲調才會順暢好聽。祭典或是各種儀式開始、結束時使用的吹場音樂都屬於大吹曲調，敬神儀式時，接神、送神時之八音音樂亦是演奏大吹曲調，六堆地區客家八音的大吹，因為只用一隻嗩吶在吹奏，整個曲調的感覺，不像北部客家八音那麼聲音宏亮，有浩瀚雄壯之氣，是一種很細膩又莊嚴的感覺。

（二）弦索調

六堆地區四人組客家八音弦索調的演奏，是一人吹嗩吶兼負責打擊座鑼與大鑼，一人拉二弦，一人拉胡弦，一人職司打擊樂器有：堂鼓、小鈸（錡子）、小錚鑼（叮噹）、高低音各一兩個響板。

弦索調所演奏的曲調有些又稱作閒調、行路調，客家八音團配合客家人的結婚喜慶或其他祭典活動，在正式祭典儀式外的其他時間，客家八音團會以嗩吶配合其它樂器，演奏客家八音曲調，這種以嗩吶、絃樂器、打擊樂器演奏的曲調稱之為弦索調。一般祭典時演奏的曲調，很少用到弦索調，但是平時大家常聽到的客家八音曲調又大都是此類的曲調。

由嗩吶、胡琴、打擊樂共同演奏的客家八音曲調，數量最多，運用的機會最多、最廣，也是客家八音最好聽、最動人的曲牌。弦索調可以演奏傳統客家八音曲牌，也演奏客家歌謠、小調，甚至流行歌曲，是最深入客家人心的八音曲牌。

在結婚的敬外祖，祭典的請伯公等婚喪喜慶祭典活動時，客家八音團會隨隊一面行進一面演奏客家八音，客家八音團最常會在一面行進中演奏一些的客家八音傳統曲調，客家八音樂師就把這些曲調又稱作行路調。例如：到春來、鐵段橋，二八佳人，大埔調，四大調，百家春，大調，、夢郎等曲調。

（三）簫子調

以直笛代替嗩吶演奏的曲牌，稱之為簫子調，在客家祭典時通常演奏的曲調，大吹以外大多是簫子調，非祭典時的閒調也可以不用嗩吶而用直笛演奏，簫子調演奏運用的樂器是，一人吹直笛，一人拉二弦，一人拉胡

弦，一人職司打擊樂器有堂鼓、小鈸(錡子)、小錚鑼(叮噹)、高低音各一兩個響板。演奏蕭子調時聲音比較響亮的座鑼與大鑼就比較少用到。

陸、客家八音走上國際舞台

一、鍾雲輝客家八音團參加2005年法國「想像藝術節」表演

六堆地區客家八音從過去到現在，一直都為客家人的生命禮俗與歲時祭儀活動來服務，舞台表演的機會少之又少，客家八音要出國表演更是不可能的事。2003年十月法國世界文化館館長Khaznadar先生，由文建會人員陪同，到台灣各地尋找具有台灣傳統特色，優良的傳統音樂表演團體，推薦選拔參加 2005年在法國巴黎「世界文化館」舉行的「想像藝術節」中展演。

法國巴黎的「世界文化館」，每年都會舉辦一個盛大的音樂饗宴『想像藝術節』，邀請來自世界各國的傳統音樂與傳統藝術團體到法國巴黎展演。Khaznadar先生到台灣看過許多文建會與學者推薦的團體後，經法國世界文化館審核評選確定，於2004年5月邀請台灣的『鍾雲輝客家八音團』、『廖文和布袋戲團』與『漢唐樂府』三個團，於2005年三月到法國巴黎參加想像藝術節』中演出。

鍾雲輝客家八音團會被遴選上，參加 2005年在法國巴黎(Maison des Cultures Monde)「世界文化館」舉行的「想像藝術節」中展演，一方面是鍾雲輝客家八音團員中，鍾雲輝、鍾彩祥、李來添三人，從十七歲時就一起配合演出，至今已經有五十年的作場經驗，他們不但有高超的客家八音演奏技巧，更有絕佳的默契。另一因素是，鍾雲輝客家八音團從以前到現在，一直堅持著以六堆地區傳統客家八音團的四人組編制，為其演出形態，五十年來一直都為客家人的生命禮俗、民俗活動在服務。他們的演奏就像是精美的室內樂，從他們演奏出的客家八音樂曲，可以感受到客家人的各項生命禮俗，與客家人的生命力，仔細聽他們的八音音樂，好像樂器

與樂器之間它們在對話，在交談、在訴說各種客家的傳說故事一般，讓人感動。

這次台灣南部六堆地區的鍾雲輝客家八音團，參加 2005年法國巴黎「世界文化館」「想像藝術節」的表演，展演的內容，除演奏南部地區傳統客家八音，還穿插客家歌謠的演唱，由溫子梅小姐負責客家歌謠之演唱，歌唱的伴奏還是由八音團擔綱。吳榮順教授與筆者則負責一切的行政聯繫與節目規劃設計。2005年三月十五日到十八日，正式在法國世界文化館展演客家八音與客家歌謠。

二、客家八音參加想像藝術節演出實況

（一）行前演出

雖然鍾雲輝客家八音團已經有幾十年的作場經驗，以前筆者也曾經安排他們參加二次的亞太藝術節活動中表演，但是出國表演而且又是純音樂的表演，還是第一次，平時作場的演出是可以很隨性的，但舞台的演出可是比較嚴謹。民間藝人都有其特殊的個性，如何讓他們站上舞台，不失禮、有台風，又不失去自我的韻味，的確是個難題。

許多傳統藝術爲了要表演，經常會把自己的風格抹煞，而展現出順應觀眾、討好觀眾而失去自己內涵的東西，筆者有此顧慮，故在節目的規劃與練習時，特別強調要保有客家八音的原味，展現自己，要隨心、隨意但不能隨便，更不能失去南部地區客家八音的特色，看似簡單實際做時卻很難拿捏。

出國前，在台北國立台北藝術大學戲劇廳，安排一場行前演出，一則讓團員們練習、體會真正舞台演出的感覺，也讓這次贊助出國經費的文建會與客委會，以及北部地區的客家人，有機會聽到、看到南部客家八音美妙的音樂。演出的曲目包括有客家八音的大吹、弦索調、簫子調與客家歌謠演唱，當天客委會李永得主委亦親自出席聆聽，爲鄉親加油打氣。

（二）法國世界文化館演出

2005年三月鍾雲輝客家八音團，來到法國巴黎Maison des Cultures

Monde「世界文化館」，客家八音的演出時間是三月十五、十六、十七日三天，連續三天的晚上在世界文化館內演出。「想像藝術節」的展演是個純音樂會之表演方式，節目演出前由館長Khaznadar先生，介紹演出的團體後，表演節目正式開始，節目中沒有主持人報節目，是一連串的演奏下去，節目中間有個十分鐘的中場休息時間，讓演出者與觀眾喘口氣、喝個茶。客家八音團從以前到現在，都是配合祭典禮儀的進行演奏，這種舞台音樂展演的表演方式，必須把八音曲調整首完整的呈現，這種表演對客家八音團員是一大的考驗，不只是技術的考驗，也是體力的考驗，這也是客家八音第一次以純音樂表演的方式，在國際舞台展現。

節目的演出都做現場錄音，演出錄音的音樂，法國世界文化館將製作成CD，預定2006年出版發行至全世界銷售。

（三）桃花源茶館演出

法國巴黎世界文化館的三場演出結束後，接著三月十八日晚上，客家八音團到法國巴黎「夢的廣場」旁的「桃花源」茶館演出。「桃花源」茶館是台灣人開的一間私人茶館，當他們聽到來自南台灣的客家八音團要到法國演出，即積極的協調聯繫要邀請客家八音團到那裡演出一場。事前徵得世界文化館與台灣駐法國巴文中心同意後，客家八音團答應去作一場客家八音與客家歌謠的演出。

茶館的演出最初的構想，是想讓觀眾一面喝中國茶，一面欣賞來自台灣的客家八音音樂與客家山歌，讓法國人體會中國式優質的喝茶文化。在我們確定要去展演時，聽說這場的演出還比世界文化館的轟動，座位早就被預定一空，一位難求。演出當天晚上，到現場採訪的媒體有好多家，有報紙、雜誌等平面媒體，電視、衛星電視以及法國國家廣播電台等，都到現場採訪錄影錄音，採訪媒體比世界文化館演出時多好多，一長串的媒體現場攝影、錄影錄音。更難得的是全部媒體記者都到結束後才離開，那麼多媒體會到場採訪而且堅持到最後，法國人說這是很少見的情形。

（四）展演曲牌

鍾雲輝客家八音團這次參加法國世界文化館想像藝術節演出，各場次演出的時間只有一個多小時，八音團展演的曲牌不少。統計這幾場的演出

六堆地區的 客家八音

演奏的曲牌就有：

大吹	弦索調	簫子調	客家歌謠
團圓響笛	二八佳人	百家春	半山遙
十二丈	到春來~鐵段橋	王大娘	上山採茶
大團圓	大埔調	大魚對	平板
吹號角	四大調	上平月	山歌子
大開門	大調	七句詩	老山歌
小團圓	夢郎		大埔調
紅繡鞋	倒吊梅		送郎
大紅對	百家春		剪剪花
	高山流水		十八摸
	薄心薄		正月牌
	見才郎		
	夢多子		

鍾雲輝客家八音團會演奏的曲牌還有許多，爲了配合節目的時間與舞台效果才選用這些曲牌，以現今高屏地區要能演奏那麼多傳統曲牌的客家八音團，有也不多了。

柒、六堆地區客家八音之現況與客家八音團的危機

一、客家八音團的現況

天鵝唱片錄音的高屏地區有名客家八音團，「高樹泰山迦納埔的郭清輝客家八音團」、「美濃鍾寅生客家八音團」、「高樹葉乾發新春客家八音團」、「鹽埔昌仔光明客家八音團」，這些客家八音團因頭手的相繼去世，所屬的客家八音團也就自然的解散了。

88、89年，吳榮順教授進行「台灣南部客家八音保存計畫」，對南部高屏六堆地區客家八音團研究錄音的屏東內埔「吳阿梅客家八音團」、屏東萬巒赤山的「潘榮客家八音團」、美濃「鍾雲輝客家八音團」與杉林「陳美子客家八音團」四個客家八音團。在當時潘榮已經八十幾歲，雖然技

巧還在，老人家吹嗩吶氣還是會弱些，屏東地區只剩下內埔的吳阿梅客家八音團，雖然屏東地區最近有不少的客家八音團或協會成立，也很積極的在練習，但是許多都是以國樂團的方式組織與訓練，與傳統的客家八音團是有些許的不同，屏東地區的传统客家八音團已剩不多。

右堆的美濃、杉林地區，除「鍾雲輝客家八音團」與「陳美子客家八音團」以外，還有不少傳統四人組五人組的客家八音團，活躍在美濃客家地區，為客家人的生命禮俗服務。

二、現代客家人的生命禮俗西洋音樂漸漸取代客家八音音樂

隨著時代的潮流，西樂也融入客家人的傳統生活當中，客家人的結婚，西樂已經慢慢取代客家八音，現代客家人的結婚或喪事，也都請西樂隊到場演出，保有客家傳統文化較完整的右堆美濃地區，現在要在結婚時全程看到客家八音團現場演奏，已經很難再見到純客家八音的演奏場面，屏東地區更難以見到，客家八音與六堆客家人無法分割的關係，已經在改變，西洋音樂已慢慢取代客家八音的演出。

因西樂的進入客家人生活禮俗，客家八音團接場的機會、次數就減少，客家八音團員要依靠客家八音作場的收入來維持生活，越來越困難了，客家八音樂師如吳阿梅、鍾雲輝、鍾彩祥等樂師，為了生活，除熟練客家八音各項樂器的技巧外，也學習薩克斯風等西洋樂器，客家八音作場的次數減少，不得已尋求另一個可以互相搭配的謀生技能，也是順應現代潮流無可奈何的求生之道。

三、客家八音團的凋萎

（一）六堆地區客家八音以口傳方式的不易學習傳統八音團無法成長

客家八音團員的老年化，是目前南部客家八音團要重視的問題，南部地區客家八音的教學，除吳阿梅有用工尺譜外，以前的八音師父教徒弟完全是以口傳答答答答的方式教學。要學習客家八音非要有堅強的毅力、耐心與很好的記憶力是不容易學好。²¹現今雖然有些人想學客家八音，但是現

²¹ 89年，吳榮順教授進行的「台灣南部客家八音保存計畫」時，把新舊錄音的全部曲牌聽寫出五線譜與簡譜，由國立傳統藝術中心出版，《台灣南部客家八音紀實系列》共六套。

代人學習客家八音的心態，不像以前的人是為生活不得已而去拜師學藝，現代的人學八音非因生活的負擔，只當休閒娛樂，學習的效果就比較緩慢，要能為客家人的生命禮俗服務的機會也就不大。

(二) 音樂的播放代替現場演出使得客家八音團作場數的減少

過去客家地區在新年期間會進行所謂的「噴春」儀式，由客家八音挨家挨戶進行演奏，有吹走寒冬迎接新春、除舊佈新之意，各家戶也會包紅包給這些客家八音團。由於六堆地區經濟環境已經完全改觀，這種「噴春」儀式年輕人從沒見過，只有老一輩的樂師或少數的老人家還依稀有此印象，「噴春」的儀式已經完全在六堆地區消失。

在六堆客家地區，每年都會進行的「春祈秋報」歲時祭儀，年初的祈福，年底的「還福」儀式，或神明誕辰、寺廟落成時所進行的「還神」（完神）儀式，以及客家人新建、改建祖堂落成的「祖堂陞座」，凡這些歲時祭儀，婚喪喜慶等，六堆地區的客家人都會請八音團來配合儀典演奏。客家子弟到了結婚，也會指名要客家八音團來導引複雜的「敬外祖」儀式及晚上的「還神」（拜天公）「行禮」²²儀式。

時至今日，錄音機錄音帶的普遍，以前天鵝唱片製作的客家八音錄音帶，帶給客家人聆聽客家八音的方便，也帶來客家祭典中客家八音的改變，許多人都以錄音帶的播放代替客家八音團的現場演奏，許多客家地區結婚前的「敬外祖」儀式，都用播放客家八音的音樂，代替請八音團現場演出，他們說：「播放客家八音的帶子，又省錢又不會偷懶，也沒人會計較，也有八音音樂呀」。錄音設備的方便衝擊著客家八音團，現在許多人都是以音樂的播放方式代替現場演出，因而客家八音團接場的機會、次數相對就減少，客家八音團員要依靠客家八音作場的收入來維持生活，越來越困難了，客家八音團接場的減少，收入不能維持生活，於是客家八音團員只好各自尋求演奏之外的謀生之路，把客家八音團的作場退居為附屬之位，久而久之八音團也將會慢慢的解散消失。

(三) 高屏地區客家祭典八音現況

²² 客家人結婚的「還神」儀式，包括拜天公與向祖先行三獻禮的儀式，是在晚上子時進行。

請個客家八音團與用播放客家八音音樂，兩者經費差異太大，現代的人聽不懂客家八音，也不計較播放的八音音樂是否正確，不像以前的人，聽的懂客家八音音樂，哪些曲調要用在哪種場合，哪些曲調不能用在哪種場合，客家人的生命禮俗、祭典禮儀都必須要有正確的客家八音貫穿全場。雖然南部地區的客家人，在各種生命禮俗中都還會重視要有客家八音，但是客家八音團的減少，以及客家八音團出場的價碼，影響到事主聘請的意願。

有些以前曾是客家八音團的人，他對客家人的祭典活動有所認識，客家祭典要搭配的八音音樂又了解，於是就自行依祭典時需要的八音音樂，依順序剪接錄製「作場客家八音音樂帶」，他一個人只要帶個音響設備就可以接場了，經費不多，此一電子式的客家八音，在屏東地區已經漸漸取代客家八音團的現場演出。此種方式更是影響到客家八音團的生存。不但結婚「敬外祖」時不請客家八音團，用錄音帶播放的方式，筆者實際的訪查，發現在屏東客家地區歲時祭儀，神明誕辰的「還神」儀式，也都不請客家八音團現場演奏配合，改用錄音播放的方式配合儀式的進行，這種情形在屏東地區滿普遍的，在右堆的美濃地區是比較少見，（筆者曾在杉林地區看過一次），在美濃地區「還神」儀式還都會請客家八音團現場演奏配合。

（四）客家人的喪禮與客家八音

在客家人的生命禮俗中，喪事場到現在還都會請客家八音團現場演奏，一方面喪事場比較簡單，應用的曲調不多，團員也只有三人。敢接場的團比較多，依習俗樂隊的費用是由女兒出，女兒比較捨得出錢，這是原因之一。喪事時的行孝子禮、本族禮、六親禮的「行禮」儀式，西樂是無法取代，因而客家人的喪事場，到現在還是會請八音團的現場演奏。但是現在普遍的現象是中西樂合併，「行禮」時演奏八音，公祭及其他時間演奏西樂，有些客家八音團的樂師也學會西洋樂器，一人身兼二角色，基本上客家八音樂團，在客家人的生命禮俗中，還有一些的生存空間。

但是，現代人的喪禮，家族自辦的越來越少，大都是全部交給禮儀公司辦理，禮儀公司有他們的辦理方式，音樂部份可能用國樂團或其他方式

，客家八音團的最後生存空間也慢慢將被搶食。

捌、結語

一、現今的客家八音，台灣南、北部的差異性非常的大，在六堆地區的客家八音團中，還保有許多傳統的調性與樂曲。在屏東地區的客家八音團，演奏的曲調已融入較多的福佬歌曲，或北管曲目與吹奏方式，在美濃地區的客家八音，完全還是一種「小而美」的四人組樂團，演奏的曲目與演奏方式，還是堅持著傳統客家八音之方式，而且也頑固的只為客家的生命禮俗來擔任主要的角色。

二、六堆地區的客家八音，一直都為客家生命禮俗及歲時祭儀來服務，雖然現代科技發達，客家八音音樂可由錄音帶、CD撥放，但在客家生命禮俗及歲時祭儀時，還是需要客家八音團的現場演奏，其祭典儀式才能顯現出客家人生命禮俗的生命力。

三、由於六堆地區客家八音傳習方法上的特殊，當這一代失掉它口授心傳的環境與可能性時，它的傳習就會出現「代溝」與「障礙」。而新一代的人不願吃苦學習，老一輩的不願教，對於六堆客家八音的延續與再生，都可能是傳承上最大的隱憂，不久的將來，客家八音有可能會消失在客家人生活的環境之中。

四、屏東地區客家八音團受到福佬化、北管化的影響，傳統客家八音團的減少，使得客家生命禮俗及歲時祭儀時，由錄音帶、CD撥放代替客家八音演奏，更加速客家八音團的解散消失。

五、屏東客家地區的「還神」(完神)祭典，用錄音播放的情形，越來越普遍。

六、六堆客家地區的右堆美濃地區，可以說是歲時祭儀最複雜的一個區域，也是保有最完整得一個區域，結婚時的「敬外祖」與「祭祖」儀式，「祈福」、「還福」的「還神」祭典，「三獻禮」、「九獻禮」以及「祭河江」、「送紙灰」等等客家傳統祭典，到現在還持續在進行著，可以說每個月在不同的客家庄都有客家傳統祭典在舉行，這些祭典，客家八音都擔任著神經中樞之地位，客家八音讓客家人的生命禮俗賦予生命力，所

以美濃地區的客家八音，到現在一直都維持著它的生命力。

參考書目

- 一 蕭華興《中國音樂史》，文津出版社，1998
- 二 王瑛曾《重修鳳山縣志》，台灣省文獻委員會1993/6/30，台灣銀行發行1962 /12初版
- 三 蔣毓英《台灣府志(蔣志)》，台灣省文獻委員會1993/6/30
- 四 高拱乾《台灣府志(高志)》，台灣省文獻委員會1994/6/30
- 五 周鍾瑄《諸羅縣志(高志)》，台灣省文獻委員會1993/6/30，台灣銀行1962 /12月初版
- 六 簡炯仁《高雄縣的開發與族群關係》，高雄縣立文化中心，1998年。
- 七 簡炯仁，2003，屏東平原的開發與族群關係之再議，台灣風物第五十二卷第三、四期
- 八 伊能嘉矩《台灣文化志》，台灣省文獻委員會，1991年。
- 九 李允斐、鍾榮富、鍾永豐、鍾秀梅《高雄縣客家社會與文化》高雄縣政府1997/4
- 十 《美濃鎮志》美濃鎮公所1996年
- 十一 陳運棟《台灣的客家禮俗》臺原出版社，1999/1
- 十二 陳運棟《台灣的客家人》台原出版社，1992/12
- 十三 陳祥雲《清代台灣南部的移墾社會—以荖濃溪中游客家聚落為中心》，客家文化學術研討會論文
- 十四 廖峰正《大高雄地區開發論文研討會論文集》高雄縣自然史教育館，1990年
- 十五 《六堆客家社會文化發展與變遷之研究》，〈歷史源流篇〉，六堆文教基金會，2001年
- 十六 《六堆客家社會文化發展與變遷之研究》，〈藝文篇〉，六堆文教基金會，2001年
- 十七 《美濃鎮志》，美濃鎮公所1996年
- 十八 吳榮順、謝宜文《美濃人美濃歌》，風潮有聲出版有限公司，1997年

6月

十九 吳榮順《台灣南部客家八音紀實》，國立傳統藝術中心，91年6月

二十 吳榮順《客家音樂研討會暨客家八音展演論文集》〈南部客八音的過去與現在〉，國立傳統藝術中心，2000年10月

二十一 鄭榮興《台灣客家八音的研究-由苗栗陳慶松家族的民俗曲藝探討之》，台北：國立台灣師範大學音樂研究所碩士論文，1983（未出版）

台灣客家的山歌與民謠

/張添雄*

由於鄉土教育的提倡，台灣客家的山歌與民謠亟需加以認識與重視。首先，本文就台灣的環境背景，敘述台灣的客家音樂，大致上可分成：1.聲樂類（山歌與兒歌）。2.器樂類（八音）。3.戲曲類（採茶）等三種。其次，客家山歌的分類有：1.三大調：（1）老山歌。（2）山歌仔。（3）平板。2.小調。3.客家流行歌曲：（1）傳統客家流行歌曲。（2）創新客家歌謠。接著，探討謠，謠分為童謠與民謠。最後，結論提出台灣客家的山歌與民謠作品融入現代樂器的節奏，推陳出新，創造符合現代人生活的歌曲，並透過客家音樂節、媒體客家音樂節目的廣播及競賽等活動，讓其活絡起來。

Taiwanese Hakka Mountaineers' Song and A Folk Song

Tien-Hsiung Chang *

ABSTRACT

Because of the promotion of the native (or local geography and history) education,

so Taiwanese Hakka mountaineers' song and a folk song is immediacy to acquaint and to consider important. Firstly, following the circumstantial background of Taiwanese living, the text relates Taiwanese Hakka Music, on the whole can sort: 1. Vocal music (a mountaineers' song and children's songs) .2. A musical instrument (eight kinds of musical sounds - produced from the calabash, earthenware, stretched hides, woods, stone, metal, silk strings and bamboo) .3. A drama (to pick tea leaves) etc.. Secondly, the classification systematical of Hakka mountaineers' song is: 1. Three dai tunes: (1) A old mountaineers' song. (2) A mountaineers' song

* 大仁科技大學幼保系兼任講師

關鍵字：台灣、客家、音樂、客家音樂、鄉土教育

台灣客家的山歌與民謠

zi. (3) Dull and stereotyped. 2. Folk songs. 3. Hakka popular song: (1) A traditional Hakka popular song. (2) A creative Hakka folk song. Thirdly, it conducts a folk song. A folk song includes nursery and a folk song. Finally, the conclusion suggests Taiwanese Hakka mountaineers' song and a folk song works fuse the rhythm of modern musical instrument, to find something new in what is old, it creates the songs of matching the present age life. To make it loosing, it passes through the broadcast and contest activities of the Hakka musical recital and mediums, Hakka musical programs.

Keywords: Taiwan, Hakka, music, Hakka music, native (local geography and history) education.

And Tajen University teacher. *

壹、前言

人要欣賞悠美音樂，不同民族有不同的音樂表現，如外國注重古典音樂，我國則注重流行音樂；通常古典音樂之和聲曲式較流行音樂有內容。目前在美國有三分之一至四分之一的國民，至少會吹奏一種樂器，其擅長樂器種類的比例由多到少敘述如下：鋼琴、吉他、鼓、笛子（指管弦樂團的長笛）、豎笛、風琴、小喇叭；而我國三十歲以上百分之七十五的國民，不會看五線譜。故文化的維護和推動，需要族群同胞的共同參與，然現實的社會環境造成文化推廣及傳承的落差。

在台灣的客家人，被稱為「沒有聲音」的族群。大家知道，音樂是最感性的藝術，藝術能潔淨人類的心靈。語言是文化的代表，歌謠更是語言最美的表現。台灣客家歌謠是客家人對於生活經驗、生命情性之一種抒發，代表著一份善心的讚聲以及對生命的謳歌，更是最有效傳承及創新客家話語、文化的力量。（羅文嘉，2004：序；賴慶智等，1998：1-5；古石明，2002：序）

客家的音樂，大致上可以分成：聲樂類（山歌與兒歌）、器樂類（八音）、戲曲類（採茶）等三種。後兩種有逐漸沒落之勢，惟獨第一類的山歌與兒歌卻有愈來愈盛的趨勢，在各地廣為推展。傳統的客家山歌與兒歌等優美的旋律

及風格之歌謠，一方面可以代表客家殊異的民情風土，一方面也代表客家特別的民俗文化，前者受環境而形成其特質，後者多屬民性的遺傳和音樂共感覺的表現。一般人總以為傳統民歌和藝術歌、流行歌是一樣做法的，而且體相也是一樣的。殊不知藝術歌和流行歌，大半都是作曲家個人憑空雕琢，以逞其才氣的；而傳統的歌謠卻是世世代代延續下來，不知經過多少不斷的修飾才形成的瑰寶。（陳運棟，2002：序）

貳、客家山歌

台灣的客家民謠和山歌多是傳自梅縣、蕉嶺、海豐及陸豐等原鄉。牧童在牛埔（牧場）放牧牛隻時，常引吭高歌；蒔禾、割禾或鋤草時，也有很多人唱。但是，山歌調子太高，非有大好聲喉的人不容易唱，因此漸少人唱。到了民國十年前後，桃竹苗一帶的北部客家人組織了幾個採茶戲班（由小生、小旦、小丑三個腳色擔任表演之客家三腳採茶戲，歌唱曲調以當地茶農所唱的山歌為主）前來六堆各鄉村巡迴演出，因其腔調不高容易唱，內容又平淡有趣，唱山歌的風俗又興盛起來。（鍾壬壽，1998：356；林茂賢，2000：118-120）

客家歌謠的山歌是最早的形式，就是在田野勞動時，眼有所見、耳有所聞、心有所感，而把喜、怒、哀、樂的情緒抒發出來的樂曲，配合挑擔、採茶、撐船、走路及時空（對岸、遠山）高聲喊叫，演變成歌。我們的祖先，日出而作，日入而息，結束了一天的工作，夜幕低垂，茶餘飯後，夥房鄰居，親朋好友，聚集禾埕，弦歌鼓樂，將一天的勞苦、憂煩，隨著歌聲，宣洩殆盡，身心舒暢，得以酣然入睡，翌日又迎接充滿新希望的一天。（林松生，2001：240；涂敏恆等，2004：5）

山歌這個名稱雖然不一定意味著山歌是在山林間產生的，但是山歌和山林間的關係就如唇齒相依般的密切，這是不容否認的事實。山歌中的山字，可當作鄉野、民俗來解釋，他和宮廷中的「雅樂」是相對的。

客家文化源遠流長，是中華文化中的一脈支流，客家族群原來住在中原一帶。「詩經」是中國最早的一部詩歌總集，其涵蓋的地域包括了黃河流域一帶，正是我們祖先的居地。詩經有十五國「風」，風就是民謠，客家山歌必然就是「十五國風」之中的一類。「賦、比、興」三者是詩經的寫作技巧，客家山

台灣客家的山歌與民謠

歌中慣用的直言、譬喻及相關語法，無疑就是這一類技巧的運用。（林松生，2001：227）

客家山歌始唱於荒山原野，或耕種打柴，或捕魚行船；或呼朋引伴，或自娛解愁，而引吭高歌，如老山歌等三大調，應是徒歌而清唱，頂多也只是旁人以口哨或樹葉，附和著歌聲而吹奏罷了。所以原始的山歌是沒有配樂伴奏的。後來，由於山歌普遍傳唱，流行成風，逐漸進步，而有各種小調的創作，並且開始有了配樂伴奏，將山歌比於琴瑟。此時的山歌也逐漸由野外引入了閭閻巷弄，唱盡了廳堂舞台。（林松生，2001：240）客家山歌歌詞多為七言四句詩的即興編詞演唱，表現出客家人的純樸以及綿遠悠長的虛字與襯字，讓歌聲明亮清晰，這也是客家山歌的特色。

客家山歌的分類

本節客家山歌的分類共分為兩大部分來描述和詮釋研究發現：係研究者將所蒐集到的相關文獻及訪談紀錄等資料建構出客家山歌依曲調及依歌詞的分類等等。

一、依曲調分類

客家耆老陳運生說：

「客家山歌有1.三大調，亦有稱之為大麪？（定曲而不定詞，只需七言四句，不論內容如何，均可套用原有曲調，隨性唱）：（1）老山歌；（2）山歌仔；（3）平板；。2.小調（如：桃花開來菊花黃、瓜子仁、賣酒歌、……等），亦有稱之為小曲（定曲又定詞，即一種曲調就是一首歌，歌詞也差不多是固定的，幾句話不定，故唱法較為簡單，對初學者而言，較易懂及學習）。3.客家流行歌曲：（1）傳統客家流行歌曲（由日本、閩南……歌詞發聲轉為客語歌詞發聲）；（2）創新客家歌謠（以新潮流寫出）。」（訪2002.1.1）

客家耆老林松生對於客家山歌種類的研究認為：

客家山歌的種類繁多，內容豐富，客家山歌號稱九腔十八調，九腔是說在廣東客家地區有九種不同的地方口音：四縣腔、海豐腔、陸豐腔、饒平腔、梅縣腔、松口腔、廣東腔、廣南腔、廣西腔等，口音不同，唱腔字會有別；十八調則指歌謠裡有老山歌調、山歌仔調、平板調、思戀歌調、病子歌調、十八摸調、剪剪花調、初一朝調、桃花開調、問卜調、瓜子仁調、五更歌調、送金拆

調、苦力娘調、洗手巾調、賣酒調、桃花過渡調、繡香包調等十八種曲調，種類之多，由此可見一斑。

關於九腔十八調，另有一說謂，老山歌、山歌仔、平板等三種聲調，各有三腔，合而為九腔，又每腔各有二調，合而為十八調，故稱九腔十八調。其實關於九腔十八調之說，當非直指上列九種地方腔調，以及十八類曲調，窺其旨意，應是說明山歌的曲調繁多，唱腔多樣。依其曲調的不同，除老山歌、山歌仔、平板等各自成調外，其餘應可將之歸類為小調。因此，客家山歌可概括為老山歌、山歌仔、平板和小調等四大調。

以上四大調中之老山歌、山歌仔、平板等，歌詞並不固定，凡是七言四句詩，不論內容如何，均可套用，此種曲調有人稱之為大曲；小調則是一種曲調就是一首歌，歌詞也差不多是固定的，有人稱之為小曲。如此，客家山歌也可以分為大曲與小曲兩類。（林松生，2001：230）

依照北部客家人傳統的分法，客家山歌可以分為即興曲牌和固定小曲兩大類，也就是所謂大曲和小曲，也有客家人稱之為腔與調之分。而即興曲牌又可分為老山歌、山歌仔和平板三種。老山歌、山歌仔和平板是一種曲牌的名稱，而不是指固定的歌詞，這也就是說，只要同類型的歌詞，不論他的內容如何，都可以用這些曲牌唱出。

相對於即興曲牌的是固定小曲，一種唱腔就是一首歌，歌詞幾乎是固定的，例如常聽到的思戀歌、洗手巾、瓜子仁、桃花開、五更歌、病子歌、初一朝、撐船歌、十二月古人、十八摸、送金釵等等，內容五花八門，其中以和愛情有關歌詞的為最多。（涂敏恆等，2004：1-14）

（一）、即興曲牌—三大調

1. 即興曲牌之一—老山歌

老山歌又稱為大山歌或老調山歌，是客家山歌中最古老、最原始的一種曲調，老山歌要唱得好，音要高而且要自然。（謝俊逢，1995：140）其曲調悠揚、豪放，節奏流暢自由，平聲拖長，有悲涼哀嘆，也有激昂壯烈。在傳統客家歌謠文化中，老山歌被認為最具有客家山歌原型特徵的曲調。全曲僅以La、Do、Mi等三個音型巧妙譜成，音階陡起陡落，忽低沈，忽昂揚，音節長短不固定，屬於自由節拍，速度較慢，尾音拉得很長，而且常常使用滑音，節奏婉轉美

台灣客家的山歌與民謠

妙，令人盪氣迴腸。是上山砍柴、挑擔走路、翻山越嶺時所唱的歌。

客家耆老賴慶智唱老山歌：

「(1) 阿哥有意妹有心，唔怕山高水也深。山高自有人開路，水深自有造橋人。

(2) 同哥聊到二三更，聽到雞啼打著驚。五年還有潤兩月，爲何閏月沒潤晚。」(訪2002.10.26)

按：描寫談情說愛的意境。

2. 即興曲牌之二－山歌子類

山歌子又稱爲山歌指，是由老山歌演變而來的曲調，有規範的旋律，是以La、Do、Mi爲主組合而成。音節較老山歌爲短，速度也較快，而且有很明顯固定的音節節拍，曲調風格比較輕鬆活潑、優美動聽，與老山歌的抒情風格形成一定的對比。客家耆老賴慶智唱山歌子：

「(1) 山中山谷起山波，山前山後樹山多，山間山田蔭山水，山人山上唱山歌。

(2) 春天過了熱天時，山中樹木青裡裡，山中鳥雀知娛樂，人唔唱歌等何時？

(3) 一姐不比二姐嬌，三寸金蓮四寸勾，買轉五六七錢分，打扮八九十分嬌。

(4) 有米煮粥莫驚鮮，總驚冇米斷火煙，有情唔驚深山隔，有情枉費屋相連。」(訪2002.10.26)

按：描寫山中春夏秋冬情境的變化。

3. 即興曲牌之三－平板

從曲調的結構來說，似乎大多數的客家人都認爲平板是由老山歌、山歌子共同演變改良而來，故又稱爲改良調，所使用的音已比較多了，有Do、Re、Mi、Sol、La、Si，而以Do、Mi、Sol三個音爲主，音域已較廣，也較富有變化，有人說這是客家山歌的一大進步。平板，顧名思義，其曲調較爲平順低沈，不像老山歌、山歌子等音調的高亢與拍子的拉長，因其易學、故較爲大衆化。其也是客家山歌從荒山原野，慢慢走進茶園、家庭與戲院的產物，是最富變化的一種。平板在喜慶歌舞中出現的比例很高。客家耆老賴慶智唱平板：

(1) 新繡荷包兩面紅，一面獅子一面龍，獅子上山龍轉水，唔知幾時正相逢。

(2) 山歌唱出聲並腔，各人唱出各人腔，山歌本係順口出，唔係米穀用斗量。

(3) 盡久唔識起東風，東風一起滿山動，盡久唔識唱山歌，山歌一唱滿身鬆。

(4) 梅花開來滿山崗，越來越冷花越香；國花能耐寒霜雪，客家兒女當自強。

(5) 萬巒一出鹿寮莊，打開園門百花香；百花香來爭結子，阿妹按靚住共莊。」(訪2002.7.26)

按：描寫雖然在鄰近，相逢卻難，即無緣對面不相識。

(二) 固定小曲—小調

傳統的客家山歌調，除了基本的三大調之外，還包括了各種小調，和大調（老山歌、山歌仔、平板）不同的是，這些小調的詞曲都是固定的，不像大調的歌詞可以即興創作，但是雖然他沒有變化，而因為他有傳統的客家精神和鄉土的氣味，因此對許多客家人而言，藉小調的歌聲來發洩內心的喜怒哀樂，仍是他至今廣受歡迎的原因。客家歌謠用小調的方式呈現，較具有節奏感。

客家耆老賴慶智唱小調：

桃花開來菊花黃

(男) 桃花開來菊花黃，阿哥想你有三項，一來愛妹鴛鴦枕，二來愛妹象牙床，妹妹三來愛妹救命方。

(女) 桃花開來菊花黃，阿妹那裏有三項，裁縫正有鴛鴦枕，木匠正有象牙床，哥哥藥店正有救命方。(訪2002.10.26)

按：描寫形容你講的都是不可能的事情，即夢想。

客家耆老劉廖添妹唱山歌：

(比比坐、唱山歌、吃杯酒、打銅鑼)

山歌唔唱口唔開，大路唔行上溜苔。

按：比喻人要煞忙打拼，才會成功。

××

××

台灣客家的山歌與民謠

前年舊年望上天，怎知今年又夠癩，相似蛤蟆跌落深古井，
唔知那時那日正會出頭天。

按：比喻人處境堪憐（一年不如一年）。蛤蟆即青蛙。跌落即掉下。

×× ××

唔會窮來唔會窮，精精緻緻人哇熊，
再攔兩年時運轉，南蛇落水人哇龍。

按：人窮了，聰明人也被看不起，二年後時來運轉，連蛇也會被看成龍。

×× ××

初一食齋初二開，初三初四望哥來，
腳踏溜苔溜溜跌，手搬花樹望花開。

按：希望生子的意境。

×× ××

頭更割禾冷露打，苦哇苦李娘，讓得吾郎轉潭鄉，二更抄穀上鑿挨，三更
齊米落鍋煮，四更刊（提）得菜籃來摘菜，嫂嫂問吾摘菜怎般摘，先剝黃
來後剝青，嫂嫂問吾洗菜怎般洗，河裡洗來井裡湯，五更喊得小郎太（弟）
妹來（起）床，聲聲句句都哇天有（未）光。

按：描寫先生赴京考試，李三娘挨（推）磨的意境，表示命苦。小郎太（弟）即先生的弟弟。

×× ××

印崗巷（山崗上）就做學堂溜，南面開窗送涼風，
阿哥讀書望官作，阿妹讀書就望戀郎哩……。

按：描寫讀書不專心、想談戀愛的意境。

×× ××

吾等兩個人（吾倆儕），從小共下掌牛掌到大，
路邊圳溝都是快樂天地。

按：描寫從前的小孩在水溝看管牛快樂的意境。圳溝即水溝。掌牛即看管牛。

×× ××

冇（無）天良，冇天良，吾个叔母真冇量，日頭冇出天冇光，

都喊吾（起）床，唉約！都喊吾（起）床。

按：喻叔母沒有慈悲之心，天未亮就叫我起床。

×× ××

老改常，老改常，吾个叔母真搏脹，掌牛都會喊吾掌（看），
食飯都有講，唉約！食飯都有講。

按：喻叔母沒有良心。

×× ××

按哀哉，按哀哉，算去算轉實在衰，有魚有肉留起來，
喊吾伴（配）鹹菜，唉約！喊吾伴鹹菜。

按：喻無愛心。

×× ××

妹子你唔叫，你姆來挾肉（音甲，意姘頭），挾个麼个肉，挾貝赤牛母肉（
鯽魚母肉），來伴飯（音來緩緩，意配飯）（四縣調侃海陸腔）

按：描寫食飯伴菜的意境。

×× ××

嚶嚶嚶嚶（客語陰陽上去）

按：喻嘮嘮叨叨。

×× ××

聽聲屙屎射竹喝（殼）。

按：喻人蛇就西搜蛇、人云亦云，即人說的，隨便回答。

×× ××

上孖廿×（鉤）答下孖廿×（鉤）。

按：喻風馬牛不相及、牛頭不對馬嘴。

×× ××

馬領（罌丸）掛圍龐。

按：喻無聊到極點、胡亂聯想，即做事亂做。（作讓你斷）

×× ××

上崎唔得半崎坐，手攬膝頭唱山歌，人人講吾風流子，命帶桃花無奈何。
牛糞唔會開金花，狗嬲唔會生象牙，哥愛連妹慢慢等，等到豆豉開嫩花。

台灣客家的山歌與民謠

望子成龍父母心，爺娘恩情海樣深，低言細語行孝順，子孫相傳值萬金。
摘茶愛摘三二皮，三日冇摘老了哩，三日冇見情哥（妹）面，一身骨節就酸哩。

按：手攬膝頭就是手抱膝蓋。狗嬲就是母狗。爺娘就是父母。摘茶就是採茶。三二皮就是三二葉。」（訪2000.7.26）

客家耆老涂月華唱山歌：

懶尸婦道，說起好笑。半晝起床，噪三四到。日高半天，冷鍋死灶。水也唔挑，地也唔掃。頭髮蓬鬆，過家去騾。講三講四，哈哈大笑。田也唔耕，又偷穀糧。唔理唔管，養豬成貓。老公打佢（她），開口大叫。去投外家，目汁像尿。外家正大，又罵又教。歸唔敢歸，騾唔敢騾。送回男家（夫家），人人恥笑。當初娶來，用銀用轎。早知如此，貼錢不要。

按：形容懶惰婦人。外家就是娘家。目汁即眼淚。

×× ××

懶尸妹 懶尸妹 睡到太陽曬牆壁 講到什麼佢（她）也會 做的衣 打折袋
做的褲 變布袋 做的鞋 變蟾蜍嘴 做的帽 變鍋蓋。

按：形容懶尸妹。

×× ××

唱歌在山頭，讀書為出頭，開筆望年頭，老人吃雞頭，大頭當枕頭，婦女扶犁頭。

按：形容女性勞動地位如同工具。

×× ××

三想度子正艱辛，愛知爺娘介恩情，一日睡無半夜目，正知度子按艱辛，
四想度子苦難當，屎尿拉到沿背囊，哪到河邊來去洗，冷風河水雪如霜。（度子歌）

按：表達婦女在母職角色中的偉大。度子即帶小孩。睡目即睡覺。背囊即背部。（涂月華，2002：40、50）

（三）客家流行歌曲

客家山歌與客家創作歌曲是截然不同的，山歌是民間藝術，是傳統生活中傳達情意的工具，是一種即興創作隨詞改譜的音樂風格。山歌隨著曲風及情境

換化成小調方式呈現（歌詞、曲調、節奏都固定化）如：男女戀愛、情歌的對唱。客家創作歌曲的形成，是由創作者、台灣政治、社會、經濟及客家族群等環境互動的影響，是詞或曲由某人或數人譜成，配以現代樂器如：鋼琴，搖滾、流行歌曲的方式，用客家話所唱的歌。（涂敏恆等，2004-4）

1.傳統客家流行歌曲

客家耆老陳運生唱望春風：

望春風（閩南歌詞發聲）

（1）獨夜無伴守燈下，清風對面吹，十七八歲未出嫁，看著少年家。果然標緻面肉白，誰家人子弟，想要問伊驚呆勢，心內彈琵琶。

（2）想欲郎君做尪婿，意愛在心內，等待何時君來採，青春花當開，聽見外面有人來，開門該看覓，月娘笑穩阮蠢大呆，被風騙無知。（訪2002.10.10）

客家耆老陳運生唱好姻緣：

好姻緣（望春風曲）（客語歌詞發聲）

郎情妹意好姻緣 歡喜在心田

良時吉日來結緣 紙炮響連天

千里姻緣來相聯 月老紅線牽

夫妻恩愛到百年 日夜笑連連」（訪2002.10.10）

客家耆老陳運生唱正月牌：

正月牌（歌詞客語發聲）

（1）正阿月啊牌，是喔年哪宵啊，打扮介我阿郎，上阿？高阿樓，打扮介我阿郎，來上介高樓聊喔，難得介一阿年一阿年啊喔，難得一阿年，又元啊宵。

（2）二阿月啊牌，去阿採啲茶喔，一頭介乾啊糧，一啊介頭阿茶，保佑介我呀郎，年冬介茶價好喔，阿哥介出阿門，要快快轉屋家，阿哥介出阿門，快快轉屋家。

（3）三阿月啊牌，三喔月喔三喔，打扮介我阿郎，去呀介採喔青，保佑介我呀郎，年冬介青價好喔，阿嫂介要啊黑，妹呀要呀藍，阿嫂介要呀黑，妹要呀藍。（訪2002.10.10）

台灣客家的山歌與民謠

按：正月牌亦為下南調大調之一。客家人大多務農為業，終年辛苦耕耘。正、二、三月恰是喜慶豐收的月令。小倆口喜孜孜的歡樂在心頭，藉歌唱以表達無數的叮嚀與祝福，情深意濃溢於言表。（林松生，1994：13）

客家耆老陳運生唱半山遙：

半山遙

(1) 牛眼打花阿來呀葉阿（ㄉ一ㄩ）又（ㄉ一ㄩ），老弟住在个山呀察啊下，噢，哪噯啲呀伊啲，老阿妹呀來，噯啲，噯啲同吾來，按多介聽眾呀來。

(2) 朋友大家呀來呀，同阿吾阿來，粗茶淡飯个無呀大呀肉，噢，哪多啲呀伊啲老阿妹呀來，噯啲，噯啲同吾來，按多介鄉親呀來。

(3) 山歌愛唱阿來呀，唱阿兜阿來，蓋多山歌个等呀妹呀唱，噢，哪啲呀伊啲老阿妹呀來，噯啲，噯啲同吾來，吾等係竹田呀來。（訪2002.10.10）

按：當在山間曠野工作時，見對面山坡或附近田野有人，於是引吭高歌，拉長聲音，表明身分來歷，亦探尋對方情形，倘若對方以歌聲相應和，便確認為志趣相投合，則藉山歌對唱互傳情意，互訴衷曲。有一說，古老相傳為平埔族曲調。描述客族與原住民之間的男女戀愛故事。本曲流行於本省高屏地區。（林松生，1994：12）

2. 創新客家歌謠

(1) 客家本色

A. 唐山過台灣無半點錢，煞忙打拼耕山耕田，咬薑啜醋幾十年，唔識埋怨，世世代代就咁仰勤儉傳家，兩三百年無改變，客家精神莫丟掉，永遠永遠。

B. 時代在進步社會改變，是非善惡充滿人間，奉勸世間客家人，修好心田，正正當當作一個良善介人，就像恩介老祖先，永久不忘祖宗言，千年萬年。

按：描寫大陸移民來台，空手撩挑（兩手空空），艱苦耐勞，煞忙耕山種田，表示硬頸精神，即惡劣環境難不倒客家人的生存。（涂敏恆，1999：298）

(2) 一生人

A. 出生落地叫一聲，赤足空手冇著衫，日食三餐田愛耕，煞猛打拚就會贏，好食懶做唔做人，祖產賣了真傷心，啊一啊一，人生呀人生，人海茫茫日難

過，日子難過唔敢聲，百年無常空手行呀空手行。

B. 出生落地叫一聲，赤足空手冇著衫，後生受苦唔使驚，希望老來好名聲，有死冇生食毒品，鴉片煙筒害死人，啊—啊—，人生呀人生，人海茫茫哪雲煙，渺渺雲煙戲萬千，四枝鐵釘論人生呀論人生。

C. 出生落地叫一聲，赤足空手冇著衫，好心做事天公惜，代代子孫人歡迎，作惡多端禍連連，代代子孫會報應，啊—啊—，人生呀人生，人海茫茫像車輪，轉來轉去轉冇停，一下眨眼一生人呀一生人。

按：描寫人從出生到死亡，在世間做人處世的意境。

(3) 檳榔花 KEY.C.4/4中板 詞曲：賴慶智

1 1 2 3 2 1 3 2 3 4 5— 2 3 4 5 4 3 2 1 1 1 1—
〔〔：1 1 2 3 4 5 3 4 5 6 5— i. i 7 6 5— — —〕〕
春天 來 到 了 檳 榔 花 當 開，高 高 掛 樹 頂，
3 3 2 1 1 1 5 5 4 3— 2 2 3 4 3 2 1— — —
檳 榔 花 菁 仔 花 香 又 靚，芳 香 滿 庭 院，
5.5 3 5 i ? i 6 i — 5 6 5 3 2 3 5— — —
南 風 吹 來 搖 呀 搖 呀 搖，唔 驚 雨 呀 唔 驚 風，
1 1 2 3 2 1 3 4 5 6 5— 2 2 4 3 2 1— — — : 〕〕
檳 榔 花 結 檳 榔 收 成 好，快 樂 慶 豐 年。
5 6 5 3 4 5 i i 7 6 5— 5 6 5 4 3 2 1 1 1 1—
FINE

按：描寫現代農村的景氣意境。

(4) 河壩水 KEY.C.3/4 詞：楊旺達 曲：賴慶智

3—2 1—2 3—4 5— — 5 4 3 4 3 2 1 3 5 1— —
〔〔：1—2 3—2 3—4 5— — 5 6 5 4—3 2— — 5— —
(1、3) 河 壩 水 呀 冇 停 留，億 萬 年 一 直 冇 變，
(2) 吾 介 思 念 冇 停 留，一 生 人 一 直 冇 變，
3—2 1—2 3—4 5— — 2 3 4 3—2 1— — 1— —

台灣客家的山歌與民謠

人來人去吾繼續，流呀流流入海，
起起落落吾打拼，目汁啊吞落肚，

5 3 4 5— 5 6 5 3— 2 3 4 5 4 3 2— 2—

吾介思念 有一時停，吾故鄉 辛苦介阿 姆，
阿姆教吾 要有骨氣，夢想要 勇敢去實 現，

1-2 3-4 5-5 5— 5 4 3 4 3 2 1— 1—

河壩水呀喊醒吾，懷念介吾介故鄉。

河壩水呀喊醒吾，懷念介吾介阿 姆。

212 3 2 3 4 3 4 5— 5 4 3 4 3 2 1 3 5 i—

(賴慶智，2005：1)

FINE

按：描寫人出外唱河壩水時，想念家鄉、父母、親人的意境。

(5) 客家頌

A. 中原漢族客家人，愛好民主爭自由，擺脫強權離獨裁，流離南遷立家園，忍受困苦重骨氣，尚武精神傳四海，開荒闢地成寶島，流芳萬年爭千秋。

B. 中原漢族客家人，根基臺灣數百年，團結保衛護家鄉，祖先積德慶有餘，勤儉清廉知進取，崇文育子成龍鳳，懿達輝煌天倫樂，流芳萬年爭千秋。

按：描寫客家人硬頸、勤儉精神的意境。

(6) 六堆頌

A. 臺灣南部客家人，組織六堆忠義魂，萬巒編為先鋒堆，竹田近莊為中堆，長治鄰洛為前堆，內埔大莊為後堆，新埤佳冬為左堆，美濃高樹為右堆。

B. 流芳萬年爭千秋，根基臺灣數百年，團結保衛護家鄉，祖先積德慶有餘，勤儉清廉知進取，崇文育子成龍鳳，懿達輝煌天倫樂，流芳萬年爭千秋。

C. 流芳萬年爭千秋，晴耕雨讀辛苦過，團結護鄉硬頸氣，平亂實積蓋輝煌，儒教為訓知進取，崇文育子成龍鳳，勤儉清高天倫樂，流芳萬年爭千秋。(林瑞徵，2003：1)

按：描寫六堆客家人忠勇、硬頸精神的意境。

二、依歌詞分類

客家山歌所表現的內容，大抵為生活與勞動的寫照，將歡樂與悲苦化作歌

聲，是一部族群生活鮮活翔實的紀錄。因此，內容包羅萬象，依許常惠教授編「客家民謠的研究」作下列分類：

(一) 愛情類

日頭落山一點紅，阿哥騎馬妹騎龍；
湖鰍生鱗馬生腳，鐵樹開花才斷情。

(二) 勞動類

炭山算來攘過墟，一片芹菜無錢歸；
吾係神岡豹虎子，虎落平陽被犬欺。

(三) 消遣類

自我辛苦幾多年，當時好再來耕田；
雖然勞碌人生事，公婆和闔家團圓。

(四) 家庭類

人在他鄉心在家，年少妻子在屋家（家裡）；
家中父母年又老，忍無賺錢歸屋家。

(五) 勸善類

一來奉勸世間人，兄弟姊妹骨肉親；
大家同心同協力，人講家和萬事興。

(六) 故事類

正月裡來是新年，攬石投江剪玉連；
繡鞋脫掉為古記，連喊三聲王狀元。
二月裡來龍抬頭，小姐繡球拋南樓；
繡球打到呂蒙正，蒙正寒窗才出頭。
十二月裡又一年，文公走雪真可憐；
橋頭遇到韓湘子，薛勇藍關馬不前。

(七) 嗟嘆類

落水天，落水天，落水落到吾個身邊，又無遮來又無笠哦，光著頭來真可憐！

(八) 相罵類

（男）正月裡來是新年，走路婦人真賺錢！

台灣客家的山歌與民謠

丈夫出門有三步，情郎阿哥帶滿間。
（女）二月裡來人落秧，無情無義撐船郎；
河邊搭個虎尾寮，無桌無凳無眠床。

（九）愛國類

漢旗招展大風揚，十萬橫磨劍吐光；
齊唱從軍新樂府，戰雲開處陣堂堂。

（十）飲酒類

食酒愛十月桂冠，三年五年唔會酸；
連妹愛連有情妹，萬古千秋唔會斷。

（十一）祭祀類

南無阿彌陀佛，南無定光佛南無；
南無彌勒佛，南無然燈古佛南無。

（十二）催眠類

日頭對（緊）頂喔啊喔！正午時，啊喔愛睡啲！
腳踏人影，莫過噉哇哩！
肚會飢啲，汝母歸來呀咧！
肚飢肚渴，喔啊喔！
冇茶食，喔喔愛睡啲！
唔得做事，莫噉哇哩！
好歸來啲，汝母歸來呀咧！

（十三）戲謔類

遠遠看妹一團金，緊看緊前緊熱心；
阿妹就像肚搭樣，安在胸前掛在心。

（十四）歌頌類

一結夫妻美滿緣，兩心相印月團圓；
三生種下姻緣果，四句山歌祝百年。

（十五）生活類

食飽飯了凳上坐，大家歡喜來唱歌；
貧窮富貴命註定，身體健康快樂多。

以上分類，只是概括而已，實在無法絕對明確界定其歸屬。因為有些歌曲既屬家庭類，卻也是情歌，如初一朝、病子歌等；有些表示勞苦，卻也嗟嘆，如苦力娘、五更歌等；而賣酒歌，雖為食酒，又喻愛情。似此者實不一而足，唯可確定者是，客家山歌裡以表達男女之間相互思戀愛慕之意的情歌居多，難怪很多人誤以為客家山歌就是情歌。（林松生，2001：231-235）

參、謠

本節謠分為兩大部分來描述和詮釋研究發現：係研究者將所蒐集到的相關文獻及訪談紀錄等資料建構出童謠及民謠的內涵。

一、童謠介紹

謠在民間文學是屬於韻文，而且和歌謠、童謠混合在一起。但是歌和謠是有分別的，大概是有曲譜可唱的稱為歌；只說不唱的稱為謠。在我國古代即以合樂與否來區分歌謠。爾雅說：「徒歌謂之謠。」魏風毛傳曰：「曲合樂曰歌，徒歌曰謠。」所以謠是一種通俗的短歌，但並不是合樂而唱，只是徒歌一吟誦罷了。

南宋郭茂倩編《樂府詩集》將樂歌和謠辭分為兩類，以唱和誦來分別。六堆的老祖宗們就是這樣一段一段的唸出他們的想法和看法，而不是唱出來的，能唱出來的，是山歌，是民歌，唸出來的就是童謠。（黃瑞芳，2001：3）

童謠是屬於兒童的，它是孩子們練習口才的工具。輕鬆、活潑、趣味、簡單，無美不備；有些有意義、有些無意義。因為有韻，所以朗誦起來，自然順口而合拍動聽。只要小時念熟，一直到老都可以牢記不忘。（雨青，1998：281-282）任何民族，都有兒童自己的歌謠那是民族性自然純真的流露，是兒童心中的詩篇，客家的童謠是客家人數千年來，父母教子女的趣味童謠，是如此代代相承，口口相傳的流過孩子的心，但，它有別於民謠，因為那是率真、浪漫的音律。（黃瑞芳，2001：3；涂敏恆等，2004：7）

客家童謠因為環境的變遷，族群的同化，使母語（客語）流失，為讓小孩能認同客語文化，乃用簡短語言，逗趣押韻，表達情意。客家童謠又分唸的和唱的兩大類。唸的客家童謠在小孩成長過程中，在精神及語言的傳承、人格的

台灣客家的山歌與民謠

陶冶扮演著重要角色。例如：安撫用的愛哭愛笑，阿瑪打控峭、嘟嘟嘟，吃大蕃薯。玩的阿兵哥錢多多、老師再見，同學買冰等。唱的客家童謠：都市化後，受到國語的取代，客語人口的流失，經多位有心人士的努力，進而創造出適合孩童的歌謠。例如：伯公伯婆、大憨股汽車、屋簷鳥子好講話、月光光等，其在國語教學上佔重要地位。（涂敏恆等，2004：4-5）

客家耆老劉廖添妹唱童謠如下：

「日頭落山一點紅，牛嬲帶子落池塘，哪有牛嬲唔惜子？哪有阿妹唔連郎。

按：喻哪有母親不疼（唔惜）子、女大不思春的。牛嬲即母牛。

×× ××

當當晝晝，鬼上樹，橫啊下來，沒人救。

按：勸人中午不要爬上樹，因樹上有鬼。當當晝晝即中午。

×× ××

南蛇腰，飯甑肚，好食又畏苦。

按：諷刺人好吃懶做的習性。飯甑即木製飯桶。

×× ××

阿啾箭呢尾砵砵，細細有阿姆（媽）有奈何，

食了一多過餓飯，著（穿）了一多爛襖婆。

按：喻可憐的意境。細細即小時。襖婆即棉襖。

×× ××

阿啾箭呢尾砵砵，人人話吾唔老婆，過了二年娶二位老婆，

滴東（中間）煎（擠）啊燒火火（熱）。

按：喻緣分未到。尾砵砵即尾翹翹。

×× ××

月光井井，下來照井、滿姑洗身，跌核手巾，

麼人拈到，哥哥拈到，愛還吾也唔還吾，

唔還吾再攔兩年會來嫁，嫁到瀾（美）濃竹頭背，

又有糖又有蔗，吃答牙齒烏答答。

按：跌核即遺失。麼人拈到即何人撿到。烏答答即黑色。

×× ××

缺牙扒，扒豬屎，扒哇伯公下，偷吃人个豬油渣（或冷七耙），給人捉啊到，喊人阿爸，阿爸給二線錢，給你去坐火車，火車一控（吼），西肫（屁股）膊腫。

按：缺牙扒即缺牙齒。伯公下即土地公廟那裡。二線錢即二文。膊腫即腫脹。

×× ××

人之初，性本善，先生喊吾挾火炭，
火炭俚（會）燒（燙）人，燒到先生个哈卵仁。

按：喻小孩頑皮，戲弄老師。哈卵仁就是睪丸。」（訪2003.7.26）

（一）月光光或其他各種讚美月亮的句子，作為起興而連鎖發展的童謠，這些首童謠，由假設人及畜類各自都有本分的工作，來啓迪孩子們的心思（雨青，1998：293）

1. 月光光

（1）月光光，好種薑，薑必目，好種竹，竹打花，好種瓜，瓜未大，摘來賣，賣到三鮮錢，拿去學打棉，棉線斷，學打磚，磚斷節，學打鐵，鐵生鹵，學飼（殺）豬，豬會走，學飼狗，狗會咬，學飼鷓，鷓會飛，飛到榕樹下，拈（撿）到一隻爛冬瓜，拿轉去，瀉到滿廳下。

（2）月光光，下蓮塘，拗蓮梗，扛新娘，新娘重，扛雞公，雞公叫，扛隻貓，貓愛走，扛條狗，狗愛咬，上山拈柴燒，拈分（撿給）阿姊來煮朝（早飯）。

（3）月光光，秀才郎，騎白馬，過蓮塘，蓮塘背，種韭菜，韭菜花，結來結去結親家，親家門前那口塘，養個鯉魚八尺長，長個留來炒酒食，短個留來討姑娘。

（4）月光光，好種羌，羌畢目，好種菊，菊打花，屋子下來嚐，賞到兩百錢，學打棉，棉叮噹，學打磚，磚對節，學打鐵，鐵生鹵，學飼（殺）豬，豬會走，學飼狗，狗會咬，學飼鳥，鳥會飛，飛到樹山尾，核印跳了被人擒到都唔知。

（5）月光光，秀才郎，騎白馬，過蓮塘，蓮塘背，種韭菜，韭菜花，結來結去結親家，親家門前那口塘，養個鯉魚八尺長，長個留來炒酒食，短個留來

台灣客家的山歌與民謠

討姑娘，討個姑娘矮啍啍，恭個細人沒屁股。

(6) 月光光，溜溜光，船來等，轎來扛，一扛扛到河中心，蝦公毛蟹觀音，觀音腳下一頭禾，割到三擔又一籬，分了你來吾又無，大人凱（挑）一擔，小人仔扛一籬，扛到背駝駝。

(7) 月光光，照四方，船來接，轎來扛，一扛扛到河中央，蝦公毛蟹拜龍王。

(8) 月光光，樹頭背，鵝凱（挑）水，鴉洗菜，雞公薯穀狗踏確，狐狸燒火羊炒菜，貓公走去拿爐泌，老鼠偷食癩（燙）著嘴。

(9) 月光光，照四方，四方暗，跌落崁，崁下拈（撿）枚針，拿來敬觀音，觀音微微笑，拿來換大貓，大貓王，偷干塘，塘無魚，偷挖薯，薯無肉，偷斬竹，竹無極，跌落山腳下，皮做皮，骨做骨，扛到美濃換豬骨，豬骨香，換老薑，老薑辣，換鏡鈸，鏡鈸捩捩轉，換芋卵，芋卵靡，換銅錢，銅錢爛，換火炭，火炭烏，換隻豬，豬會走，換隻狗，狗愛吠，換隻袋，袋恁長，換隻羊，羊愛死，任在佢（他）。

(10) 月光光，好種薑，薑必目，好種菊，菊打花，花黃黃，星呢下來嘗，賞到一多錢，賞到二百錢，學打鐵，鐵生鹵（鏽），學飼豬，豬會走，學飼狗，狗會咬，學飼鳥，鳥會飛，飛到樹山尾，哈卵跌核都唔知，分人拈去包賀禮。

2. 月光華華

(1) 月光華華，點火餵豬嫲（母豬），豬嫲唔食汁，揸銃（槍）打禾嗶（麻雀），禾嗶尾登登，揸銃打阿三，阿三翻啊轉，食到一粒燒屁卵（剛放的暖屁）。

按：月亮很亮很亮，但是照不到豬寮裏，點了火餵母豬吃飼料，但是母豬卻不食豬食（汁），一氣之下拿了槍去打麻雀，麻雀尾巴翹得高高的（尾登登），又拿了槍去打阿三，阿三翻過來，放了一個屁，沒打著阿三，反而吃了個響屁。（黃瑞芳，2001：4）

(2) 月光華華，小妹煮茶，阿哥兜凳（搬凳子），人客吃茶，滿姑洗身（洗澡），跌落（遺失）手巾，誰人撿到，大嫂撿到，愛還我呀不還我，阿爸歸來會打我，阿母歸來會罵我，唔使（不必）打，唔使罵，十七十八會出嫁，嫁

到那裡，嫁到美濃竹頭背，不使年水扛鴨嘴，一湖水清溜溜，洗爛衣打妹溜，石溜溜，掩一個鶯歌窩，莫哭莫哭，阿婆跟你穿便衣，插遍花，明天嫁一個好人家。

(3) 月光華華，細妹煮茶，阿哥兜兜，人客吃茶，滿姑洗身，跌落手巾，誰人撿到，細嫂撿到，愛還吾呀不還吾，大哥歸來會罵，細哥轉來會打，唔使打，唔使罵，十七十八愛行嫁（出嫁），嫁到奈（哪裡），嫁到禾埕背，種韭菜，韭菜花，結親家。親家門前那一口塘，養個鯉魚八尺長，長個拿來食，短個拿來討姑娘，討個姑娘矮啾啾（個子矮），煮個飯呀香撲撲，討個姑娘高天天，煮個飯呀臭火煙（燒焦），討個姑娘毛茸茸，煮個翎呀假假蟲，討個姑娘手路長，恭個磳仔（兒子）學掌羊（看管羊），恭個磳仔唔核卵。

3. 月光井井

(1) 月光井井，花羅吊頸，滿姑洗身，跌了（遺失）手巾，誰人撿到，嫂嫂撿到，愛還吾業唔還吾，阿姆歸來會打吾，阿婆歸來會救我。

(二) 以動物擬人化，來描寫其意境

1. 烏料哥

(1) 烏料哥，烏疏疏，若牛呢？賣忒哩！錢呢？討妻仔！妻仔呢？恭磳仔！磳仔呢？畜鴨仔！鴨仔呢？生卵！卵呢？煮分人客食忒哩！人客呢？屙尿！尿呢？淋菜！菜呢？打花！花呢？結籽！籽呢？榨油！油呢？點火！火呢？烏忒！

按：烏料哥即烏秋，會騎在牛背上。烏疏疏即很黑。若牛即你的牛。賣忒即賣掉。討妻仔即娶妻。煮分人客食忒即煮給客人吃完了。屙尿即小便。淋菜即澆菜。烏忒即熄掉。

2. 火焰蟲

(1) 火焰蟲，唧唧蟲，暗晡夜，吊燈籠，燈籠光，照四方，燈籠暗，跌落坎，坎下一枝針，拈來敬觀音，觀音微微笑，歡喜跌聖菱，聖菱兩片開，保佑吾老姆，聖菱盪盪覆，保佑吾阿叔，聖菱登登，保佑吾討妻。

(2) 火焰蟲，唧唧蟲，楊桃樹下吊燈籠，燈籠光，照四方，四方暗，跌落坎，坎下一枝針，拈來送觀音，觀音面前一頭禾，割個一擔一籮，分得你來吾又無。

台灣客家的山歌與民謠

按：火焰蟲即螢火蟲。暗晡夜即晚上。跌落坎即掉下岸邊。

3. 鴨嬖嘎嘎

(1) 鴨嬖嘎嘎，嫁畀鄰舍，鄰舍肚飢，嫁畀黃樞，黃樞咁苦，嫁畀老鼠，老鼠吱吱，嫁畀皇帝，皇帝命短，嫁畀筆管，筆管隆空，嫁畀雞公，雞公會走，嫁畀黃狗，黃狗晒哈，嫁畀吹笛，吹笛哽鼓，嫁畀水桶，水桶污濁，嫁畀猴哥，猴哥上桌，嫁畀古琢，古琢落第，嫁畀王阿二。

(2) 鴨嬖嘎嘎，嫁畀鄰舍，鄰舍巖琢，嫁畀瓠杓，瓠杓舀水，嫁畀酒漏（酒漏斗），酒漏摻糟，嫁畀猴哥，猴哥上桌，嫁畀桌腳，桌腳落地，嫁畀阿里二。

按：鴨嬖即母鴨。嫁畀鄰舍即嫁給鄰居。肚飢即肚子餓。

4. 阿啾箭

(1) 阿啾箭ㄋㄟ、，阿啾啣，上背上阿婆做生日，看哪愛畀吾去也唔畀吾去，害吾打扮哪兩三日。

按：這是一首目前在台灣北部客家村落仍相當流行的童謠。因為他的發展自然?韻，所以一直流傳不衰。阿啾箭是一種比烏鴉稍小的黑色鳥，經常站在牛背上，是從前鄉間孩子們最熟悉的一種鳥，現在已很少見。（雨青，1998：299）

(2) 阿丑琢，賣膏藥，賣冇錢，火就著，頭哪拿來剃。嘴啣啣，想食番豆腐，嘴尖尖，想食蕃薯簽，嘴圓圓，想食板仔圓。

按：阿丑琢即阿啾箭。賣冇錢即沒有賣到錢。火就著即生氣。頭哪即頭部。番豆腐即花生粉。蕃薯簽即地瓜簽。板仔圓即圓湯圓。

5. 伯勞吱喳

(1) 伯勞吱喳，開聲要嫁，嫁畀鄰舍，鄰舍肚飢，嫁畀糖飴，糖飴路遠，嫁畀錢遠，錢遠絕刀，嫁畀剪刀，剪刀畢石，嫁畀老伯，老伯命歪，嫁畀老弟，老弟命短，嫁畀竹管，竹管嘍嘍嘍，嫁畀雞公，雞公卡卡走，嫁畀黃狗，黃狗大哈，嫁畀吹笛，吹笛哽鼓，嫁畀老鼠，老鼠吱吱吱，腮下兩粒去。

(2) 伯勞吱喳，揩水淋崎，淋崎肚飢，嫁畀堂枝，堂枝幼圓，嫁畀田園，田園絕多，嫁畀剪刀，剪刀比薩，嫁畀大伯，大伯命歪，嫁畀阿奶，阿奶會走，嫁畀黃狗，黃狗太哈，嫁畀吹笛，吹笛哽鼓，嫁畀老鼠，老鼠嘍嘍，屙尿兩百粒。

按：伯勞即伯勞鳥。畢石或比薩即裂開。

6. 禾畢兒，尾釘釘

(1) 禾畢兒，尾釘釘，背銃打先生。先生翻那轉，食到一個燒屁卵。

按：禾畢兒即麻雀。

7. 白鶴子，白金姑

(1) 白鶴子，白金姑，三更半夜去讀書，讀書歸來做皮鞋，皮鞋膨筆，阿公叫，阿婆叫，桌桂下，一支大鬮貓。

按：白鶴子即白鷺鷥。白金姑即白金龜仔。

8. 揚尾仔

(1) 揚尾仔，鐵釘尾，大大个目珠，闊闊个翼，飛到東，飛到西，飛上飛下像飛行機。

按：揚尾仔即蜻蜓。

9. 阿鵲仔

(1) 阿鵲仔，打盤車，一打打到大姊門檻下，大姊問你幾時嫁？上晝梳頭下晝嫁，莫嫁上，莫嫁下，一嫁嫁到大水壩，一頭糖，一頭蔗，食道滿姨牙嘎嘎。

按：阿鵲仔即喜鵲。上晝即上午。下晝即下午。

10. 揚搖仔

(1) 揚搖仔，飛高高，船來等，轎來扛，無花鞋，唔上轎，無白扇遮白日頭，阿姊唔使愁，嫁到西山大門樓。

按：蝴蝶之一種，色黑；以此作為起興的童謠。唔使愁即不用愁。

11. 金姑仔

(1) 金姑仔，來食茶，釀茶燒燒，來食芎蕉，芎蕉冷冷，來食牛眼，牛眼滑滑，來食雞舌，雞舌軟軟，來食豬囊，豬囊油油，食了屙痢肚。

按：金姑仔即金龜仔。釀茶即茶水。芎蕉即香蕉。屙痢肚即拉肚子。

12. 雞公仔

(1) 雞公仔，髻纒纒，井頭凱（挑）水淚流流，人家問吾做麼个，無爺無姆（媽）受人欺，簷唇洗面哥愛罵，屋肚梳頭嫂受搥，嫂莫搥，哥莫罵，十七十八愛行嫁，嫁个金屋棟，玉屋樑，金踏凳，玉牙床，金桶凱水金缸裝，金碗

台灣客家的山歌與民謠

裝飯銀筷扒，有日轉妹家，阿哥阿嫂笑哈哈。

按：雞公仔就是即公雞。做麼个即做什麼。簷唇就是即屋簷下。嫁个金屋棟…即喻嫁給金龜婿的意境。

13. 逃學狗

(1) 逃學狗，滿山走，走唔路，跋上樹，樹桐桎，跌落水缸下，轉去到眠床下，佢阿姆捉來罵，佢阿爸捉來打，鄰舍圍來看，大家笑哈哈。

(2) 逃學狗，滿山走，走唔路，跋上樹，樹桐桎，跌落水缸下，轉去到眠床下，佢阿姆捉來罵，佢阿爸捉來打，鄰舍圍來看，大家笑哈哈。

按：描寫小孩子逃學的意境。跌落即跌倒。轉去到眠床下即回家躲在床底下。

14. 又好笑又好叫

(1) 又好笑又好叫（哭），鴨嫗打孔蹺，又好笑又好叫，老虎跌斷腰，又好笑又好叫，老鼠劫老貓，又好笑又好叫，瘟雞啄癩狗。

按：打孔蹺就是重心不穩。

(三) 以植物擬人化，來描寫其意境

1. 牽牛花

(1) 牽牛花，牽牛花，生在竹籬下，唔驚風吹雨來打，一心向頂爬，牽牛花呀牽牛花，勇敢个牽牛花，一时一时向頂爬，越行騰越開花。

按：喻人要刻苦耐勞，才會成功。

2. 大蕃薯

(1) 大蕃薯，真糊塗，好食懶做唔讀書，唔會算，唔會籌，唔頭唔腦唔目珠，明明蛇哥講係龍，明明貓公講係虎，明明韭菜講係蔥，明明菜瓜講係瓠。

按：喻大傻瓜。菜瓜即絲瓜。

3. 仙人掌

(1) 吾係一頭仙人掌，有志氣，有理想，唔驚天旱日刺，唔驚風沙狂，擎起青青个手巴掌，當天立誓大聲講，吾愛做頂天立地好棟樑，自立又自強。

按：喻人要不畏惡劣環境，立志做個好國民。

4. 菱角仔

(1) 菱角仔，菱角塘，菱角開花白茫茫，恁多姊妹嫁盡了，留下滿姑恁爺

娘，惱起爺娘心歡喜，惱起滿姑愛思量。

按：菱角仔即菱角。恁多即如此多。滿姑即最小姑姑。惱爺娘即思念父母。

(四) 以物擬人化，來描寫其意境

1. 七星姑

(1) 七星姑，七姊妹，打開園門去摘菜，摘一皮留一皮，留到過年嫁滿姨，莫嫁上，莫嫁下，嫁到河唇老屋下，廳下掃地來淋酒，禾埕掃淨來騎馬，一騎騎到大樹下，樹下井水好泡茶。

按：七星姑即天上七星娘娘。河唇即河邊。廳下即廳堂。淋酒即飲酒。

2. 飛行機

(1) 飛行機，飛行機，飛過樹梢尾，哈卵跌黑都唔知，畀人撿去包賀禮。

按：飛行機就是飛機。飛機，飛機，飛過樹頂，哈卵（睪丸）飛掉了（跌黑）也不知道（都唔知）。畀人（給人）撿去當賀禮，用紅包包了送給別人。這是擬人的想法，把孩子看成自己的同伴。

3. 扇仔

(1) 扇仔撥啊撥，鬚子抹啊抹，扇仔跌啊忒，鬚仔會打結！

(2) 扇仔撥啊撥，鬚菰抹啊抹，扇仔一擲忒，鬚菰就打結。

按：鬚菰就是鬚鬚。一擲忒就是一擲掉。

4. 釣檳

(1) 釣檳彎彎，釣到黃鱔，釣檳直直，釣唔好食，釣檳短短，釣著鴨卵，釣檳拱拱，釣到一水桶。

按：釣檳即釣竿。黃鱔即鱔魚。釣檳拱拱即釣竿成弧形狀。

(五) 描寫遊戲及咒語的意境

1. 點指濃濃

(1) 點指儂儂，水秀花紅，心肝轉運，秀官去出同。

按：描寫兒時記憶歌，如現在黑白配，捉迷藏的意境。

2. 落雨

(2) 落雨，落呀落，長樂，長呀長，豬腸，豬呀豬，耶穌，耶呀耶，唱耶，唱呀唱，和尚，禾呀禾，割禾，割呀割，番呢割，番呀番，台灣，台呀台，

台灣客家的山歌與民謠

流蒼，流呀流，長流……

按：是一首無心口語的接龍，下雨（落雨）了，小孩子不能出去玩，看著雨落下來，落呀落，落和樂是音的諧音，從長樂想到豬場，從豬又想到耶穌（那時正是基督教在客家村莊大力宣教的時侯），從耶穌想到佛教的祈禱（唱耶，就是雙手合起來拜），其次又想到和尚，割稻（禾）……。 （黃瑞芳，2001：5）

3. 天皇皇地皇皇

（1）天皇皇地皇皇，我家有個好叫郎，路邊君子唸三遍，一覺睡到天大光。

按：描寫道士收驚等唸的急急如律令咒語。好叫郎即愛哭小男孩。路邊君子即路邊的人。

（六）農村樂

1. 掌牛哥仔

（1）掌牛哥仔著紅褲，牽牛行大路，若牛呢？賣忒哩！錢呢！討妻仔的！討個妻仔高天天，煮個飯仔臭火煙，討個妻仔矮啲啲，煮個飯仔香馥馥。

按：著紅褲即穿紅褲。高天天即個子很高。

（2）掌牛歌仔面面黃，三餐食做飯愛囉（摻）糖，若八唔係開糖店，若姆唔係繡花娘，若哥唔係開銀行，若姊唔係觀音娘。

按：若八唔係即你的爸爸不是。若姆即你的媽媽。若哥即你的哥哥。若姊即你的姊姊。

2. 捉鰍

（1）落田捉鰍鰍，鰍鰍滑溜溜，上坵捉到下坵，捉到手時鰍又溜。

按：落田即下到田裡。鰍鰍即泥鰍。上坵即同田野的上方。下坵即同田野的下方。

3. 阿姐妹

（1）阿姐妹，扛豬菜，扛到上背，狗子一咬，趕快攬布袋。

（2）阿姐妹，賣鹹菜，賣到伯公下督目睡，狗也緊吠，阿姐妹又走去攬布袋。

按：上背即同村莊的上方。狗子即小狗。攬布袋即抱起布袋。督目睡即打

嗑睡。

4. 排排坐，唱山歌

(1) 排排坐，唱山歌，爺打鼓，賴打鑼。心舅灶背炒田螺，田螺殼，刺到家官腳，家官呀呀叫，心舅哈哈笑。(鄒春選，1998：75-79)

(2) 心舅炒田螺阿公稍火背駝駝，阿婆檢樹皮，阿妹唱山歌。

按：前一首依據兒童心理的自然發展，以惡作劇做結束。後一首顯然是經過大人的修飾，以描寫全家合作的家庭樂趣之意境。(雨青，1998：294) 心舅即媳婦。家官即公公。

5. 阿豬伯

(1) 阿豬伯，豬伯伯，屁股擊到兩三折，醃缸裝，石頭磧，煮清湯，請人客，人客食到嘴擊擊。

按：阿豬伯即養豬的人家，屁股裂開來了，而且裂了兩三瓣（兩三折），把它拿來醃在缸裏，醃缸是專用來醃製食物的，上面又放了大石投壓（石頭磧），有客人來的時候拿出來煮清湯給客人吃，讓客人吃得嘴開開的。嘴擊擊即嘴開開的。(黃瑞芳，2001：4)

(七) 數字歌

1. 一一一松樹尾上一桶筆，兩兩兩兩子親家打巴掌

三三三脫忒棉襖換領衫，四四四兩子親家打鬥敘

五五五八月十五好嫁女，六六六河背村莊火燒屋

2. 一 一麼介一，讀書打第一

二 二麼介二，食飯冇細益

三 三麼介三，老弟著新衫

四 四麼介四，阿公打鬥敘

五 五麼介五，屙尿五五五

六 六麼介六，阿舅去斗六

七 七麼介七，山猴漆油漆

八 八麼介八，唔好案三八

九 九麼介九，九月九介九

十 十麼介十，十姊妹介十

台灣客家的山歌與民謠

按：打巴掌即吵架。打鬥敘即聚餐。河背即河流的後面。火燒屋即火災。食飯有細益即吃飯不要客氣。老弟著新衫即弟弟穿新衣。阿公就是即祖父。漆油漆即粉刷油漆。案三八即這樣三八。

(八) 描寫人的其他意境

1. 莫叫莫叫

(1) 莫叫莫叫乖乖上轎，又有銅板又有花轎，暗晡夜新郎上竇，公婆相好你會偷笑。

按：描寫新婚燕爾的意境。上竇即上床。

2. 人之初

(1) 人之初，性本善，先生兜樹？，兜到大埔院，放忒來食一碗麵，打爛碗公真唔願。

(2) 人之初，性本善，先生教吾挾火炭，挾去煮飯，煮啊臭餛飩，阿姆譴到頰恁大。

按：大埔院即大通舖。放忒來食即放下來吃。譴到頰恁大即氣到下巴頰很大。

3. 梳辮頭

(1) 女啊女你莫愁，阿姆同你梳辮頭，梳好辮頭摘好花，一定嫁到好人家，上廳蓋个琉璃瓦，下廳種个牡丹花，屋背種个檳榔樹，塘裏種个白蓮花，白蓮花，有日結籽，車打車，吾阿女帶等轉妹家。（李盛發，2001：1-10）

按：上廳即廳堂。下廳即庭院。屋背即屋後。

4. 假黎嬖，咕咕咕

(1) 假黎嬖，咕咕咕，上山岳鷓婆，打到幾多隻，打到十二隻，留一隻請人客，人客呢？屙尿了！淋菜了！菜呢？打花了！花呢！賣嘿了！錢呢？討妻仔了！妻仔呢？恭儘仔了！儘仔呢？蓄鴨子了！鴨子呢？過橋跌死了。

按：假黎嬖即山地妹。鷓婆即老鷹。幾多即多少。蓄鴨子即養鴨。跌死了即摔死了。

5. 又愛哭又愛笑

(1) 又愛哭又愛笑，屙尿用線撻，冇錢買菜請人客，請到嘴百百。

按：喻一個人性情不定，碰到無法解決之事，只好又哭又笑，小便的時候也會想用線綁（撻）起來。沒錢宴請客人（請人客），無可奈何，只好嘴開開的（嘴百百）。（黃瑞芳，2001：4）

6. 缺牙耙

(1) 缺牙耙，耙豬屎，種金瓜，拿來賣，賣到三百錢，學打拳，拳棍斷，學打磚，磚又缺，學打鐵，鐵生鹵，學飼豬，飼豬又蝕本，學賣粉，粉臭餛（酸），學賣狗，狗腳短，學賣碗，碗底深，學賣針，針會屈，阿彌陀佛。

(2) 缺牙耙，耙泥沙，耙啊耙，種冬瓜，冬瓜長，割來嘗，冬瓜大，割來賣，賣到兩個錢，掌來學打拳，拳棍斷，學打磚，磚又缺，學打鐵，鐵生鹵，學飼豬，豬蝕本，學賣粉，粉臭餛，學吹簫，吹唔響，學賣唱，聲唔好，賣氈帽，氈帽爛個窿，改行賣燈籠，燈籠無錢賺，買斤豬肉好過年。

按：缺牙耙即缺牙齒的人。

7. 大頭磕

(1) 大頭磕，崎礫磕落，打人真不著，長毛賊，長毛賊，偷拔人介大籬蔔，兩猴牯，惡過大老虎，兩猴嫫，惡過大南蛇。先生先生，尾釘釘，先生先生，尾揮揮，先生再見，西肫（屁股）勃癩，有尿比比屙，有尿死高毛。褲漏漏，去尋雞嫫聊，細人仔打紙炮，又驚又好。

按：喻無心的言語。大頭磕即頭特別大的人。崎礫磕落即敲頭的聲音。真不著即真不對。猴牯即男生。猴嫫即女生。比比屙即一齊上廁所。死高毛即罵人的話。褲漏漏即褲子往下掉。打紙炮即放鞭炮。

8. 懶尸嫫

(1) 懶尸嫫，懶尸妹，朝朝睡到日頭曬壁背，（起）啊來，伸哪腰，搵啊背，唉唉唧唧仰恁象。

(2) 懶尸嫫，懶尸妹，朝朝睡到日頭曬壁背，講著麼个吾個會做，做个衫係打摺袋，做个褲係變布袋，做个鞋變蟾蜍背，做?帽仔變鑊蓋。

按：懶尸嫫即懶惰的婦女。朝朝即每天早上。（起）啊來即剛起床。曬壁背即曬牆壁。唉唉唧唧仰恁象即哀聲嘆氣。

9. 羞羞羞

(1) 阿舅翻啊轉，拿到兩粒大鼻卵，食個好去轉。

台灣客家的山歌與民謠

按：羞羞羞即羞羞臉。鑽落泥即鑽入泥。阿舅即舅舅。大鼻卯即人放的屁。
。食個好去轉即吃完就快回家。

10. 腳痺痺

(1) 腳痺痺，問李四，李四嫂，摘藥草，藥草無來腳先好。

按：腳痺痺即腳麻麻。

11. 大籬牯

(1) 大籬牯，食飯伴菜脯，隔餐唔米食，上山打老虎，老虎走落山崗肚，笑佢大籬牯，害佢目汁濫汨轉去打老鼠。

按：大籬牯及大籬牯即大傻瓜。食飯伴菜脯即吃飯配蘿蔔干。走落即走下。
。目汁濫汨即眼淚汪汪。轉去即回家。

12. 聶目滴剝

(2) 聶目滴剝，賣膏藥，賣唔錢，火就著，頭那拿來剝，嘴嘟嘟，想食鹹豆腐，嘴尖尖，想食番薯籤，嘴圓圓，想食豬肉丸。

按：聶目滴剝即眨眼。賣唔錢即沒有賣到錢。火就著即生氣。嘴嘟嘟即不高興的樣子。

13. 暗摸摸

(1) 暗摸摸，綁烏毛，煮滾水，飼猴哥，猴哥囂過圳，捉佢打兩棍。

按：暗摸摸即黑漆漆。煮滾水即煮開水。猴哥即猴子。

二、民謠介紹

介紹一些流傳於台灣高雄及屏東縣六堆客家萬巒地區的短謠：因為它是有韻的，而且字數都差不多一樣，但是卻不是山歌，只是唸起來非常的順口，可以朗朗上口，唱起來卻不一定好聽，很有意思的民謠，話中都是反映普通老百姓的心理、生活的態度，且有打趣的成分，極饒興味。

月光光

月光光，秀才娘，唔帶金手握，唔食紅檳榔，天未光，起早床，拿釜鑊，來煮飯，拿盆頭，榨飯湯，檢碗筷，入飯堂，盤裝肉，碗裝肉，暖水用草結，還愛撒壘糠，餵雞用穀類，餵豬放米糠，左鄰右舍有話講，老嫩大細有商量，大家來照樣，學個秀才娘。（鍾壬壽，1998：357）

按：月光光或其他各種讚美月亮的句子，作為起興而連鎖發展的民謠。檢碗筷即擺放碗筷。盆頭即盆仔。壘糠即稻米外殼。老嫩大細即老幼大小。

煞猛歌

蓄雞要蓄雄雞公，早起三朝當一工；人靚不使多打扮，煞猛不驚家裡窮！

按：喻人只要認真打拼，就不怕出身低。人靚不使多打扮即人長得漂亮不必多化妝。煞猛不驚即努力不怕。

勤勉歌

勤儉煞猛，買田做屋；賭博殞子，賣妻賣子；
好食煙酒，身家不久；老老實實，自有衣食；
不孝爺娘，雷打腦漿；心肝學好，報應自好；
偷人東西，遲早捉到；錢當泥沙，一定敗家；
兄弟和氣，父母樂意；假精學乖，一定失敗；
後生食粥，老來享福。

按：勉勵年輕人要勤儉努力、不賭不酒、老實孝順、心善友悌。身家即家財。假精即假裝。後生即年輕人。

讀書好

自古好言書說盡，書是智慧之寶藏；人生在世不讀書，如牛如馬如頭生。書中自有博士位，書中自有顏如玉；書中自有黃金屋，書中自有福祿壽。

書到用時方恨少，勸人珍惜好時光；迷迷糊糊過歲月，辜負寶貴好青春。自古將相本無種，求學讀書靠自家；發明創造靠努力，成功立業靠讀書。

按：描寫讀書的好處。頭生就是畜牲。

順口唸

1. 初一大頭日，初二聊一日，初三窮苦日，初四聊一日，初五出年掛，初六聊一下，初七七七八，初九天公生，初十月半到，食過哪來做，做到三角半，買屋又買地，剩到一角半，留來討妻子，人問伊：討妻做什麼？討妻蓋生趣，生趣是生趣，討到跛腳目淒淒，上床愛人攬，下床愛人背（搯），生趣還生趣，恭（生）到殞仔全身會做（演）戲。

按：描寫年節的習俗意境。出年掛就是出年關。食過哪來做就是吃飽再做事。討妻就是娶妻。生趣就是有趣。目淒淒就是咪咪眼。愛人攬就是要人抱。

台灣客家的山歌與民謠

2. 初一鬧華華，初二轉妹家，初三窮苦日、初四聊一些，初五出年掛、初六聊一下，初七七八八，初九天公生，初十月半到，有食（吃）莫放過，食了再來做。（劉敏華，2001：18）

按：描寫年節的習俗意境。轉妹家就是回娘家。

肆、結語

台灣客家的山歌與民謠之美，唯有親身接觸，細細玩味，方能體會。由於傳統樂譜的散失及國人對傳統音樂文化與教育的輕忽，使得傳統樂曲的保存與傳承工作，在今日更為困難，客籍音樂家們基於熱愛鄉土文化與延續傳統音樂藝術的精神，鏗而不捨地為傳統文化默默耕耘，以其深厚的音樂修養，共同為保存及發揚台灣客家歌謠樂曲而努力，能有今日的成就，絕非倖致。

台灣客家的山歌與民謠的提倡不僅是響應政府提倡鄉土文化，發揚古代民間藝術，同時能使鄉村老人享受真正的安和樂利的祥和氣氛，以音樂美化人生，提升生活品質，是值得推動鼓勵的活動，但願對音樂有興趣的鄉親，不分老幼男女踴躍來參與，希望我中華固有文化活動傳承不輟。

客家歌謠經客家電視台及其他電視台、電台客家節目的開播，對客家歌曲的生存與發展多所助益。客家童謠是教導孩童學習客家母語的最佳途徑，故台灣客家的山歌與民謠可以透過客家音樂節、媒體客家音樂節目的廣播及競賽等活動，讓其活絡起來，希望為我客家文化盡一點心力，使我客家文化能淵源流長，也希望其他族群能共同參與、欣賞客家的山歌與民謠，讓我們的社會變成更融洽、安祥。

參考文獻

- 王金滿、林松生、林瑞輝（1994）。客家歌謠採擷。屏東：屏東縣立文化中心。
- 古石明（2002）。人之初—藍群傑序。屏東：屏東縣母語重建協進會。
- 古石明（2002）。雷公轟燼（閃電）—陳運棟序。屏東：屏東縣母語重建協進會。
- 台灣客家音樂網（2004）。創作音樂單元。取自：
<http://music.ihakka.net/web/01-music-index.aspx>。
- 李盛發（2001）。客家語拼音練習及參考資料介紹應用。臺北：國立臺灣師範大學進修推廣部。
- 雨青（1998）。客家人尋根。台北：武陵。
- 林茂賢（2000）。鄉土文化專輯—藝術篇：福爾摩沙之一美台灣傳統戲劇風華。台中：行政院文化建設委員會中部辦公室。
- 林松生（2001）。六堆客家社會文化發展與變遷之研究—藝文篇下冊。屏東：財團法人六堆文化教育基金會。
- 涂月華（2002）。客家小小筆記書—女人篇。台北：行政院客家委員會。
- 涂敏恆、呂金守、林子淵、吳盛智、楊國鑫等（2004）。客家歌謠報告。取自：
<http://www.gtes.tp.edu.tw/hakka/report/re-4.htm>
- 陳運棟（1990）。臺灣客家人。台北：台原出版社。
- 屏東縣政府（1998）。屏東縣內埔鄉國民小學鄉土教學活動教師手冊。屏東：屏東縣政府。
- 黃瑞芳（2001）。六堆客家社會文化發展與變遷之研究—藝文篇上冊。屏東：財團法人六堆文化教育基金會。
- 鄒春選（1998）。屏東縣內埔鄉國民小學鄉土教學活動教師手冊。屏東：屏東縣政府。
- 劉敏華（2001）。六堆客家社會文化發展與變遷之研究—藝文篇上冊。屏東：財團法人六堆文化教育基金會。
- 賴慶智等（1998）。客謠新調。屏東：屏東縣立文化中心。
- 賴慶智（2005）。客謠創作。屏東：賴慶智。
- 鍾壬壽（1998）。六堆鄉土誌。屏東：長青。
- 謝俊逢（1995）。台灣客家人新論—傳唱民族樂音。台北：台原。
- 羅文嘉（2004）。客家歌謠合唱曲譜選集。台北：行政院客家委員會。

大事紀

- 93年10月1日 縣府積極爭取國家圖書館南部分館來屏，教育部社教司副司長陳雪玉率同審查委員南下實地會勘；代理縣長吳應文向委員提出屏東縣的台糖用地，無論是土地取得及未來擴展性均優於其他縣市。
- 93年10月1日 半島藝術季開幕典禮暨藝術大街巡禮在墾丁國小階開序幕，代理縣長吳應文帶路，引領遊客一起巡禮佇立在墾丁街頭的裝置藝術。
- 93年10月4日 屏東縣93年度第3次兒童及少年福利促進委員會在縣府舉行，由代理縣長舉行，吳應文期許各有關單位密切配合，建立綿密的資訊網，確實保護青少年的安全及輔導等各項問題。
- 93年10月8日 縣府在原住民族文化園區舉辦「行政院原住民族委員會部落e化成果發表暨屏東縣原住民入口網站」啓動活動，由原民會發表近年來，部落e化建設的成果，並啓用屏東縣原住民入口網站。
- 93年10月16日 屏東縣93年度長青、敬老凱模表揚大會在縣府禮堂舉行，由代理縣長吳應文頒發獎牌給長青、敬老凱模。
- 93年10月22日 大武山成年禮今年邁入第7個年頭，今年由屏東市代理縣長、副縣長古源光及原住民長老何春生帶領32位受過登山訓練的青年學子上山。
- 93年10月23日 屏東縣登革熱疫情未趨緩，縣府辦理「全縣環境潔日」，聯合市公所、里長發動民衆一起清除孳生源。
- 93年10月23日 「第四屆半島藝術論壇」在墾丁悠活舉行，由代理縣長吳應文及悠活范副理聯合主持，就「藝術與半島」、「國家公園與環境藝術」等2項議題與藝術家、學者、觀光旅遊業等人士進行討論。

- 93年10月24日 2004客家藝術節-戀戀屏東心、飛揚客家系列活動，在屏東運動公園熱鬧登場，由行政院客家委員會副主委莊錦華與屏東縣客家事務局局長巫冬發共同點燃炮竹。
- 93年10月27日 枋寮鄉代理鄉長就職暨印信交接，由縣政府民政局副局长許德金主持及監誓。
- 93年10月28日 縣警局舉行試辦「專責警勤區」公聽會，廣徵各界對推行這項改革制度的意見，這項制度預定明年1月1日起，以屏東分局轄區為試辦區，藉以全面推行社區警政，建立警民夥伴關係。
- 93年11月1日 交通部民航局長張國政拜會屏東縣代理縣長吳應文，針對明年4月即將啓用的屏北機場營運後，聯外交通及大眾運輸規劃等事宜交換意見。
- 93年11月8日 丹麥羽球協會拜訪屏東縣代理縣長吳應文，吳應文希望藉著羽球運動增進屏東縣與丹麥兩地人民之間的情誼。
- 93年11月20日 屏東縣大武山文學獎頒獎，今年榮獲報導文學獎第一名「一甲子的邀約」，是周明傑先生與60年前為日人錄音的來義村排灣族歌者一連串的訪談記錄；並邀請其中的錄音歌者親蒞現場，為這一曲折的歷史事件見證。
- 93年11月24日 牡丹社事件130年，為了把這段歷史記在心坎，集結日本、台灣及排灣原住民代表200餘人一起會合在牡丹鄉，有一場國際學術研討會。
- 93年11月25日 屏東縣政府93年度績優公務人員表揚大會於縣府舉行，由代理縣長吳應文親自主持表揚頒獎儀式。
- 93年12月3日 全國語文競賽今年於屏東舉辦，總計有1273人角逐349個獎項。
- 93年12月6日 由屏東縣政府文化局舉辦的「創意風鈴—超人氣比一比」全省徵件比賽評選結果出爐，首獎是林佳蓉的作品『傳承』，巧妙運用原住民陶甕，是一件原味十足的風鈴。
- 93年12月10日 屏東縣文化局舉辦「枋寮F3藝文特區藝術家作品巡迴展覽」

- ，巡迴里港、萬丹及長治3所圖書館展出。
- 93年12月16日 行政院客家委員會主導的客家文化園區，舉行園區主體設施之第一期多媒體展映館開工典禮，由客委會主委羅文嘉主持，屏東縣代理縣長吳應文、總統府資政邱連輝及地方民意代表等人觀禮
- 93年12月18日 警察史料珠串成冊的「屏東縣警察局沿革誌」暨陳列警察文物的「屏東警史館」，由內政部長蘇嘉全偕同屏東縣代理縣長吳應文、警察局長洪春木共同揭牌，並舉行新書發表會。
- 93年12月24日 93年臺灣省各鄉鎮市區村里服務品質評鑑觀摩會在枋寮鄉東海村舉行，省府從全省6千多個村里中評比，屏東縣枋寮鄉東海村獲特優獎、屏東縣泰武鄉平和村獲優等獎。
- 93年12月25日 第一屆「屏東熱帶農民博覽會」於長治鄉台糖海豐農場正式登場，園區展現南台灣氣候生長的農作物，不僅適合全家參觀，更是戶外教學的絕佳場所，整個活動至明年2月20日。
- 93年12月31日 屏東縣跨年晚會活動於屏東市區進行遊藝踩街，代縣長吳應文率領縣府一級主管途發送「一元復始萬象更新」紅包，中山公園廣場除有十支表演團隊較藝，在現場民衆倒數計時，及五彩高空煙火秀烘托下，共同歡近迎接2005年到來
- 94年1月2日 新開張的無線墾丁智慧城，舉行啓用儀式，由在地立委潘孟安及經濟部工業局技正謝戎峰、海生管科教組長鍾國男等人主持剪綵，期盼從今年墾丁飄網開始，進一步發展屏縣變成全縣各鄉鎮到處可以飄網的觀光科技縣。
- 94年1月3日 勞委會永續就業工程成果展，在墾丁福華展售2天，屏東縣18個社區營造開出亮麗成績，勞委會主委陳菊特地趕來看成果，展售的社區派員在場解說，並作互相觀摩，一致表示可以藉由多元就業方案的推動，協助社區圓夢。
- 94年1月4日 屏東縣家庭暴力防治委員會上午召開，由縣府主任秘書施錦芳主持，會中決議將加強學校家庭暴力處理、通報能力。
- 94年1月5日 屏東縣政府辦理「四重溪溫泉公園民間投資BOT開發案」獲

- 得行政院游錫堃頒發「績效卓著」獎牌及獎金13萬元獎勵。這項投資案預計在明年底正式投入營運，此投資預計將為四重溪溫泉區帶來一股新的發展契機。
- 94年1月8日 由孫立人將軍行館所改建的「屏東族群音樂館」，將以委外經營方式營運，縣府文化局於下午3-5點舉辦啓用前暖身活動。屏東族群音樂管是一座整合了屏東各族群音樂史料、樂器、圖書資料、具備博物館性質的音樂館。鑒於日後的長久經營效益，將採BOT方式委外經營，公開徵求營運廠商。
- 94年1月9日 由縣府文化局舉辦的屏東美展徵件活動開始了，初審收件自即日起至1月21日止，獲選首獎「屏東獎」者可獲頒獎金15萬元，及參加本縣半島藝術寄進駐藝術家資格。
- 94年1月10日 文建會特邀美國阿媽紙藝家艾捷音，以在地素材型塑多面貌台灣地圖，在恆春藝廊舉行首展開幕式，與恆春藝文界人士交流，縣府文化局博美課長邱潤輝、恆春鎮長林金源及墾丁國小校長張順興等人應邀觀禮及致詞。
- 94年1月12日 屏東縣文化局配合文建會推動「新故鄉社區營造計畫」將舊建築活化再利用，改造成文化館場。其中屏東市民生派出所是一處逾50年的建築，已閒置許久，文化局正著手進行鑑定評估，未來將規劃成立「屏東縣產業文化展示館」。
- 94年1月14日 為打造鐵路屏東縣的觀光文化，屏東縣文化局計畫與台鐵合作，將高屏舊鐵橋、竹田驛站、枋寮藝術村、枋山車站等特色景點連結，推出鐵道之旅，讓民衆沿途欣賞縣內縱貫鐵路各站的美景。
- 94年1月15日 2005年墾丁風鈴季，由行政院副院長葉菊蘭、內政部蘇嘉全等人到場祈福，在設有12區風鈴館的夏堤邑沙灘上登場，各寫一句祝福國泰民安、風調雨順等祈願卡，歡祝今年風鈴季有一個響叮噠的美好開始。
- 94年1月19日 為整合社會人力資源，使願意投入志願服務工作的國民力量作最有效的運用，93年度針對屏東縣11個志願服務慕的事業

- 主管機關辦理評鑑工作，評選出消防局、文化局、及環保局，上午由吳代理縣長應文頒發獎座及獎勵金。
- 94年1月20日 由屏東縣客家事務局舉辦「2005全國大專青年客家生活體驗營」活動，即日起開始報名，將號召100位男女大專青年，在美和技術學院接受兩天冬令營有關客家文化的訓練，讓學員參與各族群文化之互動，未來成為客家文化的「種子兵」。
- 94年1月21日 屏東縣政府成立觀光旅遊資訊網，設計12隻造型猴子，帶領遊客吃、喝、玩、樂，除了中文版本外，也推出簡體中文、日文、英文等版本，一網打盡海內外從小到老的愛玩人士，讓所有人一根指頭就能掌握最新的旅遊資訊。
- 94年1月23日 屏東縣上千幼童軍由營主任教育局副局長郭文瑞率領，文化局長徐芬春嚮導解說，展開一場落山風鈴聲伴我讀書聲，自由行遍風鈴園區的首創童軍戶外風鈴教學之旅，並在祈福亭，掛上祈求全世界自由、平等、博愛。
- 94年1月24日 經營各項消防相關業務的消防企業有限公司，捐贈一輛2500cc四輪傳動的救災勤務車給消防局，上午舉行捐贈儀式，代理縣長吳應文期勉消防人員善用救災勤務車，發揮最大戰力，保障人民生命財產安全。
- 94年1月29日 「2005全國大專青年屏東客家生活體驗營」舉行結業式，由美和技術學院及客家事務局局長巫冬發共同主持，屏東縣代理縣長吳應文亦以「客家未來展望」為題向學員演講，表示台灣原住民文化已進入國際，期望客家文化亦能很快進入國際。
- 94年1月29日 屏東縣客家事務局在竹田客家文物館舉辦「金雞報歲賀新年」活動，聘請名家免費教民衆拓印年畫、剪五福符、寫春聯及製指偶等，代理縣長吳應文亦到場與民衆同歡，向民衆拜早年。
- 94年1月29日 屏東縣文化局與屏東說故事學會上午在鄉土藝術館，舉辦說

- 演故事劇場活動，不但有說故事媽媽們生動逗趣的說唱故事、群口相聲，還有「黃明道懸絲偶劇團」的偶戲表演，以及DIY，吸引上百名親子一同參與，體驗藝術休閒了樂趣。
- 94年1月30日 社會局兒童福利中心為營造一個充滿吉祥、濃濃年味的新年氣氛，上午在該中心一樓辦理「除舊佈新雞年一揮毫贈春聯及藝術剪紙示範」活動，安排藍培榮及林姿容老師現場揮毫贈春聯，邀請長青中心傳承大使居為廉老師示範年節應景藝術剪紙及教學活動
- 94年2月1日 屏東縣政府為推動地方觀光產業，精心建置「屏東縣觀光旅遊及招商投資服務網」網站正式啓用營運。
網址：<http://travel.pthg.gov.tw>
- 94年2月1日 屏東縣消防局第1大隊為配合國家清潔週及加強家戶防火宣導，由警義消及婦女分隊組成的車隊進行遊街宣導，除希望民衆加強清除登革熱病媒蚊孳生源，並防範密閉空間燃燒一氧化碳中毒。
- 94年2月15日 屏東縣代理縣長吳應文率領縣府環保局長徐和成、建設局長陳永森、工務局長楊伯峰等人，前往內埔鄉參觀台灣青啤股份有限公司屏東龍泉啤酒廠，並同意協調開發青島啤酒觀光景點，共創屏東觀光經濟。
- 94年2月19日 九十四年屏東縣中小學運動會在屏東縣立體育館前廣場舉行開幕，共進行田徑、球類等13項競賽。
- 94年2月19日 屏東縣新任教育局長王景銓走馬上任，強調「班級經營的重要」，籲同仁秉持三心為學子耕耘快樂的學習園地。
- 94年2月19日 屏東縣政府文化局在鄉土藝術館舉辦一場「紙天畫地藝術市集」創作活動，由枋寮藝術村駐村藝術家指導民衆DIY藝術作品。
- 94年2月20 2005浪漫風鈴之旅結束，在屏東縣代理縣長吳應文率同文化局長徐芬春、恆春鎮長林金源等人齊聲祝福「金雞報喜好運到，風鈴好運年年響」，為這場跨年文化響晏劃上句點。

- 94年2月22日 全國議長會議在墾丁福華擴大舉辦，由屏東縣長程清水主持，立法院長王金平、內政部長蘇嘉全等人到場，通過十項提案，光是屏東縣議會就有六項，將轉送有關單位採納辦理。
- 94年2月24日 屏東縣政府文化局印發2千份「公共藝術設置說帖」，並首度舉辦講習活動，安排公共藝術創作者、建築師等專業人士向縣境各機關、學校廣為宣傳，共同打造屏東藝術空間。
- 94年3月1日 屏東縣美術年度盛事-屏東美展評選結果出爐，5百多件參選作品中遴選出劉勁鄰、吳政璋兩位「屏東獎」得主，每位可得獎金15萬元及獎座一座，作品由文化局典藏。
- 94年3月2日 屏東縣政府與國立屏東科技大學為合作推動屏東縣地區防災工作，上午於縣府二樓多媒體簡報室，由屏東縣代理縣長吳應文與屏科大校長周昌弘共同簽訂「合作推動災害防救工作協議書」，雙方將整合人力及資源，共同投入災害防救工作。
- 94年3月3日 94年度屏東縣社區總體營造推動委員會於縣府召開，針對今年啓動的「台灣新社區六星計劃」提出意見討論。
- 94年3月5日 2005屏東客家少年樂舞研習班上午舉行開訓典禮，由屏東縣代理縣長吳應文、高雄市客家事務委員會主委廖松雄及屏東縣客家事務局局長巫冬發共同主持，有100位小朋友報名參加以20週訓練小朋友客語的說、學、逗、唱。
- 94年3月11日 屏東地檢署查賄選獲法務部評選為績優單位，檢察長蔡日昇拜會代理縣長吳應文，感謝縣政府選舉期間的配合，及全力支持反賄選活動。
- 94年3月14日 屏東縣代理縣長吳應文14日上午巡視武洛溪水質自然化工程第一、二期設施，並檢視淨化之水質，可與高屏溪河濱公園連成一氣，兼具教育、遊憩、環境景觀、生態復育等多項功能。
- 94年3月16日 韓國國際扶輪3740地區訪問團由團長金重輝等五位團員，拜訪屏東縣政府由副縣長古源光接待歡迎。

- 94年3月17日 94年全國原住民運動會聖火隊抵達春日鄉，下午南下獅子抵達壽卡完成屏東縣全部傳遞行程。
- 94年3月18日 愛的進行式—屏東縣94年度婦幼節系列活動記者會上午召開，由副縣長古源光主持，重述家庭價值及建立家庭關懷照顧體系是很重要的一環。
- 94年3月19日 第41屆六堆客家運動大會暨博覽會在長治國中開幕，行政院客家大老溫興春等人均到場參加，並表示六堆客家鄉親的團結及凝聚力正式客家精神的寫照。
- 94年3月20日 94年「全民盃」慢速壘球錦標賽於屏東縣麟洛運動公園正式展開為期二週的賽期，由副縣長古源光主持開球儀式。
- 94年3月20日 屏東縣體育會槌球委員會主辦「主委杯」全縣槌球邀請賽，於3月20日上午假里港國中田徑賽場舉行，副縣長古源光、縣議員蘇震清等應邀出席，這次比賽共有來自全縣及高雄縣、市、嘉義等隊伍計58隊約350為選手參加。
- 94年3月21日 華航高雄分公司新任總經理江添茂拜訪屏東縣代理縣長吳應文，期待雙方能有進一步接洽屏東航線的機會。
- 94年3月23日 94年青年節大會籌備會成員宋承澤等，大專高中職校學生代表一行人，上午前往縣府拜訪屏東縣代理縣長吳應文，感謝縣府對於青年節活動的協助。吳應文與青年學子話家常，並期勉學生在課業進修之外，也能積極參與社團活動。
- 94年3月24日 91年曾擔任高雄縣消防局長吳慶川，今天接任屏東消防局長，吳慶川預備加強救災訓練，提高知識領域，全面實施防火防災意識宣導。
- 94年3月24日 文建會主委陳其南在文化局長徐芬春等人陪同下，視察屏東縣社區總體營造的推動現況，一連走訪屏東市公館里新興社區、萬丹鄉香社社區及崙頂社區。這三個社區各自具備獨特的地方優勢與資源持以肯定，顯見社區總體營造已經有了初步的成果。
- 94年3月24日 文建會主委陳其南前往屏東縣政府拜訪代理縣長吳應文，尋

- 求全國表演藝術日配合，共同提升高高屏藝文活動的能見度。
- 94年3月26日 台灣首座檸檬文化會館隆重開幕，產、官、學界以及民意代表，農民共襄盛舉，更肯定該會館的功能性，將使台灣水果外銷提供國際性資訊，為打開國際市場紮下深厚基礎。
- 94年3月30日 屏東縣地方永續發展委員會召開首次會議，討論執行一半的屏東萬年溪加蓋工程後續處理問題，萬年溪將朝河川生態復育規劃整治，希望結合社區總體營造、認養永續經營萬年溪。
- 94年3月30日 工業局鼓勵地方提出創意產業，創意生活列車啓航說明會開抵屏東，邀請屏東地方發展協會參加。專家、學者籲發展有特色產業，就能吸引人潮，帶來商機。
- 94年3月30日 屏東縣慶祝兒童節暨模範兒童表揚大會於和平國小舉行，全縣計有180位模範生上台受獎，今年大會另頒發『特殊楷模獎』給大同國小李政諺、張永樺兩位同學，表彰他們在車禍意外中奮勇救人的大愛精神。
- 94年4月4日 台灣一級棒巡迴展覽、列車開到屏東縣，由副縣長古源光在縣府門口主持展覽開幕儀式，使民衆了解台灣有超過20多項產業是「一級棒」名列世界前茅，其中與屏東縣相關的水產、花卉等農產品在全球更是佔有一席之地。
- 94年4月4日 屏東縣政府專業社工員曾令國、陳彩香及許培溫榮獲內政部頒發績優社工員獎，三位年資都在20年以上的社工員，副縣長古源光親自接見，並以簡單茶會方式表達對三人的敬意。
- 94年4月8日 屏東縣政府94年公務人員在職訓練—「新任主管人員訓練」由代理縣長吳應文主持，計有消防局局長吳慶川等25位新任主管接受訓練。
- 94年4月9日 客家傳統祭典儀式研習活動在屏東縣內埔鄉富田國小展開，主辦單位在竹田鄉忠義祠舉辦別開生面的開訓典禮，由禮儀師傅李籐福現場指導，一切依客家古禮進行。

- 94年4月10日 內政部、屏東縣政府94年度志願服務人員基礎訓練，一連兩天在里港警分局體技館舉行。
- 94年4月14日 瓦歷斯.貝林在縣府原住民局長的陪同下，抵文化園區，並由管理局簡報；指示應朝國家級的博物館去努力，並結合鄰近傳統聚落，設置部落教室，扮演社會教育功能。
- 94年4月19日 屏東縣教育局分北中南三區辦理「外籍配偶子女教育輔導研習」，要求各校校長務必參加，以研訂校內輔導教學策略，提高外籍配偶子女的學習能力。
- 94年4月20日 屏東縣政府文化局為豐富黑鮪魚文化觀光季的活動內涵，並獎掖文藝創作人才，舉辦「東港漁鄉」散文、新詩徵文比賽。
- 94年4月21日 屏東縣政府家庭暴力暨性侵害防治中心聯繫會報在社會福利館召開，由副縣長古源光主持；會中通過將學校輔導人員納入個案服務團隊成為網絡中的成員、以及特約醫院辦理性侵害診斷證明醫療費用統一收費標準等，讓家暴及性侵害案件後續處理能明快果決。
- 94年4月22日 縣府辦理「退休菁英風華再現」計劃，鼓勵退休教師重出江湖擔任志工投入弱勢學生課業及生活輔導工作，獲得熱烈迴響，代理縣長吳應文親自頒獎表揚52位參與的退休教師及95位屏科大學生志工。
- 94年4月22日 「台灣女人的歌」晚會活動於縣立中山公園舉行，屏東縣代理縣長吳應文與內政部長夫人洪恆珠等來賓，一同合唱「伊是咱的寶貝」；吳應文指出，藉由該活動，讓參與者了解政府對女性的重視與關心。
- 94年4月26日 省政府94年度社區總體營造研習工作坊在屏東舉行兩天，有來自台南縣各社區理事長、村里長等200人參加，屏東縣代理縣長吳應文表示，期望民衆能加強社區管理讓社區總體營造更加落實。
- 94年4月27日 屏東縣94年度客語情深文化藝術節傳統客家歌謠團體組比賽

- 在長治鄉德協國小舉行，縣府客家事務局表示，在政府計畫性的推動下，客家歌謠成了學習客家話的基礎。
- 94年4月29日 恆春建城130週年，邀請全國鄉鎮民代表1200人到恆春作古城巡禮，讓這些各地代表見識這座全國最大的古蹟，並且由縣府文化局長徐芬春率團隊與恆春各界會商，拍板定案9月10日當天，舉行恆春建城130週年系列活動開幕。
- 94年4月30日 屏東縣94年客家傳統祭典儀式研習營圓滿落幕，由學員自行演練還神拜天公及三獻禮儀式。
- 94年5月1日 屏東縣94年度中等學校模範生表揚大會，在潮州國中活動中心舉行，計有86人接受代理縣長吳應文頒獎表揚，代理縣長除了肯定獲獎學生的努力向上外，並期許他們能夠朝著德、智、體、群、美5育兼顧的目標邁進。
- 94年5月5日 屏東縣文化局舉辦大武山文學獎，即日起受理收件，今年提高獎金，希望能鼓勵更多熱愛文學創作者投入；同時文化局首度開辦大武山文學營，邀請國內知名的作家包括余光中等親臨演講。
- 94年5月7日 「2005客韻鼓舞向前行」活動假佳冬鄉蕭家古厝舉行，安排客家歌舞劇、合唱及現代舞、太鼓等表演，現場還有客家傳統美食、版畫製作DIY，節目內容多采多姿，希望藉此喚起重視客家傳統文化。
- 94年5月9日 縣府文化局配合今年黑鮪魚文化觀光季活動，特出版「溫王爺傳奇」繪本，上午在東隆宮牌樓舉行新書發表會，也為兩座捲動式的立體書箱揭幕，提供遊客欣賞。
- 94年5月12日 屏東2005黑鮪魚文化觀光季在總統陳水扁、內政部長蘇嘉全、屏東縣代理縣長吳應文共同開鑼下正式展開，陳總統並為親親寶貝公益拍賣三尾黑鮪魚，拍賣所得全數捐給兒童福利基金會。
- 94年5月17日 屏東北機場新航空站今天舉行啓用典禮及首航，正式開放旅客使用，新航站規劃完善，交通便利，可起降中型噴射客機

- ，並有客運車駛到航站。
- 94年5月17日 全國知名的口足畫家楊恩典於文化局現場作畫，吸引許多大、小朋友圍觀，她以細膩的筆觸畫了一「迎春圖」，當場就有民衆出高價購下，並轉送給六龜育幼院。
- 94年5月19日 台灣省政府主席林光華率省府委員暨一級主管在屏東縣政府三樓會議室召開台灣省政府第65次委員會議及主管會報聯席會議，會前首先主持新任省府委員陳建年、林永堅宣誓就職典禮。
- 94年5月20日 為降低屏東縣內的事故傷害發生率，縣衛生局20日起一連兩天在仁愛國小活動中心舉辦「健康久久、活力100宣導活動」，屏東縣代理縣長吳應文前往參加，呼籲縣民重視身心健康，並減少事故傷害發生。
- 94年5月21日 由文建會主辦的「漫畫二二八」特展在文化局展開，屏東縣代理縣長吳應文與屏東市長王進事與會，特別感佩阮美姝的追求二二八真相的精神，讓二二八以各種不同形式呈現。
- 94年5月23日 屏東縣消防局新舊任義消總隊長交接、佈達典禮於屏東市寶建醫院舉行，內政部長蘇嘉全親自南下主持佈達儀式。
- 94年5月30日 琉球沖繩南部聯合文化協會到屏東縣進行文化交流活動，代理縣長親自接待，並致贈原住民手工藝，以及頒發感謝狀給遠道而來的日本友人，吳應文並期許兩國間民間企業的互動，能提昇屏東縣的經濟競爭力。
- 94年5月31日 屏東縣94年龍舟競賽將於6月11日登場，上午副縣長古源光率東港鎮地方各界在東港溪畔依照古禮為8艘龍舟舉行開光點睛典禮，祈求比賽平安順利。
- 94年6月4日 縣府東港黑鮪魚文化觀光季「鮪鮪畫來」活動在東港漁市場舉辦，來自縣內的屏東書畫協會、翠光畫會、屏東縣美術協會、綠色美術研究會等15個畫會，共65位縣內畫家及攝影家共襄盛舉。
- 94年6月4日 屏東縣政府文化局舉辦親子共讀活動，由林美琴老師講演，

- 現場與家長共同探討關於閱讀與書寫的關係，同時進行繪本DIY教學，親子戶動氣氛熱烈。
- 94年6月5日 屏東縣政府文化局委外經營的族群音樂館舉行開幕式，吸引不少民衆一面聆賞現場演奏悠揚樂聲，一面品嚐咖啡香。
- 94年6月10日 屏東縣政府舉辦「黑鮪魚文化觀光季」行銷案例成功，正大力推展觀光的金門縣政府籌組「屏東地區觀光建設及黑鮪魚文化觀光季交流觀摩團」，屏東縣代理縣長吳應文親自接待，希望藉此觀摩行程，學習屏東縣的成功之處。
- 94年6月10日 屏東縣政府與鵬管處、屏東縣六堆原鄉讀書學會在大鵬灣畔推出為期半個月的「夏波光、夜來香海岸燭光咖啡節」活動，由代理縣長吳應文為屏東咖啡品牌代言，希望藉此活動，擴大全民參與層面，結合觀光休閒及農業產業，為屏東縣發展更多元化的城市創意產業文化。
- 94年6月12日 屏東地區豪大雨，代理縣長吳應文指示成立0612豪大雨災害應變中心，要求各鄉鎮市公所成立災害應變中心因應，消防局亦全天後待命。
- 94年6月15日 高雄縣副縣長吳裕文拜訪屏東縣代理縣長吳應文，就辦理「2005年第三屆台灣設計博覽會」事宜雙方交換意見，並親自邀請吳應文參加高雄縣第二屆鐵人三項競賽及全國泛舟大賽，吳應文欣然同意，並建議部分活動可移師屏東辦理。
- 94年6月15日 縣警局慶祝警察節，舉行績優員警表揚大會，代縣長吳應文感謝員警辛勞，期勉員警全力以赴治安。
- 94年6月23日 六堆區文化藝術紮根計畫座談會在內埔鄉豐田國小召開，屏東縣客家事務局課長以上全部出動，聆聽客家地區校長的意見。
- 94年6月25日 屏東文化局舉辦「我愛芭比微畫比賽」受到小朋友熱烈參與，頒獎儀式以舞會方式進行，近20組小朋友盛裝出席，以小公主及小紳士造型走秀，現場十分熱鬧。
- 94年6月25日 屏東科技大學聯外道路工程舉行動土典禮，有內政部長蘇嘉

全、屏東縣代理縣長吳應文、副縣長古源光、屏東科技大學校長周昌宏及地方鄉鎮首長及各民意代表，這條道路工程未來完工後，可說是台一線的替代道路，將可串聯南二高至縣內各觀光據點。

- 94年6月27日 屏東縣代理縣長吳應文及屏師院代校長劉慶中共同簽署「教育策略聯盟協議書」，屏師主動釋出資源，從今年暑假起將投入人力與經費，為原住民地區9所小學高年級學生提供免費學業輔導。
- 94年6月30日 為體現「司法為民」的精神及建立公平的社會，法律扶助基金會屏東分會在屏東地方法院舉行揭牌儀式。
- 94年6月30日 屏東縣政府為推廣原住民美食，在三地門鄉舉辦「原住民美食推廣成果觀摩會」，代理縣長吳應文希望透過原住民餐廳推展在地美食，並結合屏東好山好水，達到帶動觀光產業發展的目標。
- 94年7月1日 海巡署南部地區巡防局屏東巡防區揭牌成立，此舉象徵海巡岸海合一精神，全力維護海域治安。
- 94年7月2日 由教育部及屏東縣政府指導的「2005恆春墾丁國際歌謠節」活動，定於七月二日在墾丁國小開幕，一連舉辦兩個月。活動內容規劃有六個主題歌謠表演區、五個歌謠主題展覽館及十個國家、二十個不同歌謠風格的藝術表演團隊。
- 94年7月5日 屏東文化局舉辦大武山文學營名家大師演講登場，國內文壇大師葉石濤、吳錦發、小野、廖輝英、余光中、張大春首度跨越高屏溪來到屏東，導讀引介當代文學。
- 94年7月7日 有90年歷史的屏東縣立中山公園將透過ROT方式重新改造，縣府在公園內九重葛下舉辦說明會，第一期工程是打掉面臨公園路170公尺的圍牆，重鋪透水磚及地下燈。
- 94年7月9日 屏東文化局配合全國好書交換日舉辦換好書傳真情活動，許多民衆全家總動員拿著換書卡一同前往選書。
- 94年7月14日 由農委會主辦的「加入WTO以來台灣農業之挑戰與發展對

- 策座談會」在屏東縣政府舉行，來自高高屏澎等縣市農會、運銷合作社、產銷團體、業代表、專家、學者共聚一堂。
- 94年7月16日 第1屆總統盃全國帆船錦標賽暨全國大專盃帆船錦標賽在大鵬灣盛大登場，183位風帆好手齊聚，規模創下歷史之最。
- 94年7月19日 海棠颱風重創屏東縣，屏東縣代理縣長吳應文在工務局長楊伯峰、消防局長吳慶川等人巡視林邊大橋及楓港大橋，他指示相關單位在交通封閉處加強交通指揮。
- 94年7月21日 屏東市公所舉行新行政中心落成啓用典禮。
- 94年7月26日 副總統呂秀蓮在屏東縣代理縣長吳應文、墾管處長李養盛、恆春觀光產業聯盟理事長張積光等地方首長陪同下，前往恆春半島推展觀光產業，同時強調平時「防災、避災」的重要性。
- 94年8月4日 正式改名的國立屏東教育大學舉行揭牌儀式，校長劉慶中說，未來學校發展除持續以教育學術為本的師資培育的專門人才外，同時建立新跑道、新特色的非師資培育學系。
- 94年8月5日 「94年屏東縣運動會」在屏東科技大學盛大登場，由代理縣長吳應文主持開幕典禮。
- 94年8月6日 屏東文化局開辦的暑期音樂夏令營登場，在專業師資解說下，認識屏東各族群傳統樂曲與樂器。
- 94年8月6日 屏東縣公私立幼稚園托兒所教師客家語教學研習營在美和技術學院南校區展開。
- 94年8月7日 文建會主委陳其南在屏東縣文化局長徐芬春、國立台中圖書館館長薛茂松等人陪同，下鄉訪視鄉鎮圖書館，並向地方強力推介「地方生活學習中心」觀念。
- 94年8月13日 文化局在恆春露天走廊推出慶祝建城130週年的序曲活動，以「來自古城的問候」為題，邀請恆春鄉親聚集在老街露天走廊，一起寫4張款式「若是到恆春」風景明信片寄給各地遊客到恆春古城作客。
- 94年8月17日 內政部社會福利考核委員到屏東縣考核94年度社會福利施政

- 績效，主秘施錦芳表示，屏東縣的社會福利措施在縣府結合各社福團體、學術單位的努力下，歷年評鑑均有佳績。
- 94年8月19日 農曆七月十五是中元普渡祭拜最高峰，今年屏東縣環保局首度結合高雄縣市共同舉辦「我家今年不燒金」活動，不但政府機關以身作則，不少民間寺廟及企業單位主動配合。
- 94年8月20日 台灣原住民民族文化園區配合原住民正名系列活動，舉行魯凱族與園區結盟儀式，以後慶豐年等活動將邀請雙方參加。
- 94年8月20日 恆春建城130週年瑯璫平安祭，重頭戲的恆春豎孤棚徹夜決戰至凌晨零時落幕。
- 94年8月31日 強颱泰利來襲，屏東縣政府災害應變中心於上午開設，各單位已派員進駐，代理縣長吳應文呼籲縣民要嚴加防範。
- 94年9月2日 屏東縣各界94年秋祭陣亡將士及死難同胞典禮在忠烈祠舉行，由代理縣長吳應文主祭，縣府一級主管陪祭，場面莊嚴肅穆。
- 94年9月9日 經濟部加工出口區管理處屏東加工出口區內之旭東環保科技股份有限公司屏加分公司舉行建廠動土典禮，內政部長蘇嘉全，屏東縣代理縣長吳應文、加工出口區理處處長曾參寶等人為該公司動土。
- 94年9月10日 為恆春建城130年，屏東文化局壓軸推出「拼圖開城」儀式，由代理縣長吳應文、鎮長林金源、立委潘孟安及文化局長徐芬春等人，各持4城中的一城模型，然後4手齊拼，完成130年前的恆春古縣城。
- 94年9月17日 屏東縣環保局推動環境保護、資源回收觀念，在中山公園紀念碑前廣場舉辦「資源回收環保創意博覽會」，現場有資源回收創意造型秀、趣味闖關遊戲等活動。
- 94年9月17日 屏東文化局在鄉土藝術館舉辦「屏東箏好玩」活動，現場安排老師帶領親子們製作微型風箏、黏土捏陶娃娃，以及吸管童玩，小朋友各自發揮創意，體驗DIY的樂趣。
- 94年9月18日 客家六堆忠義祠秋祭大典在六堆精神堡壘的忠義祠舉行，屏

- 東縣代理縣長吳應文偕同客委會副主委邱議瑩等，向歷代六堆先賢烈士祭拜，表達追思。
- 94年9月20日 屏東縣政府舉辦94年績優公務人員表揚儀式，由代理縣長吳應文頒獎表揚15名績優同仁，肯定受獎人堅守崗位，敬業認真的服務精神，足為表率。
- 94年9月25日 為提醒民衆注意交通安全，屏東縣政府新聞室在屏東縣立中山公園舉辦一場大型的交通安全宣導活動「快樂、平安、你我他」。
- 94年9月28日 屏東縣各界紀念至聖先師孔廟2555週年誕辰釋奠典禮在屏東縣孔廟舉行，由代理縣長吳應文率同各界首長，以古制禮儀向至聖先師行三獻禮。
- 94年9月29日 「六堆客家文化園區」第一棟主體建築—多媒體展映館建築結構體鋼構工程已近完工，上午由行政院客家委員會主任委員李永得與代理縣長吳應文共同主持托樑、陞架等上樑儀式，祈求建築工程平安圓滿。