

美濃客家八音藝術特色及其演變

鍾兆生*、李允斐**

摘要

文化景觀為人類與自然環境互動過程中所創作的景觀，傳統農村聚落景觀結合了在地住民的生產及生活方式，成就了地方獨有的自然生態群落與風貌。本文主要以美濃客家八音樂手為對象，探討藝師與村落環境的互動關係，研究課題將著重於討論美濃八音演奏形式、場域安排、樂種形態、曲牌分類及作場環境變遷等。透過客家八音與人類行為、技術、儀式及事件空間點的描述，由深描詮釋的方法論來發展文本脈絡，把其透過八音藝術影響至人跟地方之間的關聯性具體進行描述。研究結果顯示，客家八音文化景觀是由一個或多重的文化主體，透過身體參與、生活實踐及記憶情感的積累，來詮釋景觀意義，並形塑景觀認同關係過程的展現。

關鍵詞：美濃、客家八音、文化景觀、深度描述

*國立高雄師範大學地理學系博士候選人，竹頭背客家八音團嗩吶手(通訊作者)

**樹德科技大學建築與環境設計系副教授

壹、前言

美濃客家聚落境內擁有四百餘座伯公、全台僅有的三座里社真官，還有象徵文人輩出的東門樓、敬字亭，以及廣善堂和九獻禮、聖蹟會、客家八音等有形與無形文化資產。現代聚落則為國家一級古蹟竹仔門發電廠和獅子頭水圳串連而成；菸業輔導站與菸田、千棟菸樓更形成了重要的產業景觀。因此，日本町並保存專家、聯合國世界人類文化遺產評議委員西村幸夫就曾說過：「美濃，是台灣重要的文化保存發展地區」（財團法人美濃愛鄉文教基金會，2014）。

文化景觀為人類與自然環境互動過程中所創作的景觀，傳統農村聚落景觀結合了在地住民的生產及生活方式，成就了地方獨有的自然生態群落與風貌。美濃位處荖濃溪與楠梓仙溪的交接處，是高屏流域內重要的沖積平原。清乾隆元年（1736），客家人越過高屏溪，墾拓彌濃建基有成，境內至今仍保有豐富的自然環境景觀、歷史文化資產及傳統祭典儀式，但受到現代化發展進程之影響，如何兼顧自然景觀保護與推動文化資產保存，已成為地方發展的重要課題之一。

本研究將透過深描的概念，以時空和地方下的主體為對象，回應農村的社會變遷，企圖以日常生活經驗重新反省農村意義，捕捉地方生活不同類型的主體面貌，探討美濃客家八音的地方意涵，並重新思考美濃區域內客家八音文化景觀的實質內容，以下簡述本研究的論述發展架構。

首先，對於客家八音樂師技藝之運用與樂曲詮釋主題，由於近年美濃客家八音所面臨的危機已開始出現，在許多擁有高超技藝的八音師父漸漸的離開人世後，尚存的客家八音師父，往往難找到有心想要學習，能夠傳承的對象。加上客家婚、喪、喜慶等生命禮俗與歲時祭儀活動的減少，目前已無法透過此項技藝謀生。因此，記錄樂師對於祭典儀式的技巧及曲牌的運用則更顯重要。

文化景觀表達了長久以來人類與自然環境互動之密切關係，它反映了一種生物多樣性的永續土地使用模式，這些通常與村落的宗教信仰及傳統習俗有密切關係。本主題將以美濃客家八音樂手為對象，探討藝師與村落環境的互動關係。透過樂師技藝之運用與樂曲詮釋來理解其習藝歷程、吹奏技巧與特點、材料製作與調整等主題，最後透過樂手對於伯公祭儀曲牌之詮釋，來分析其風格特色。

再者，美濃客家八音多年來一直為美濃客家人的生命禮俗、歲時祭儀服務。西元 2006 年（民國 95 年）12 月 25 日高雄縣政府文化局通過公布，「八音〈美濃客家八音〉」為傳統表演藝術類之文化資產。但是，隨著時代進步、社會變遷，客家人的婚、喪、喜慶活動，紛紛以電子式的音樂播放，或是請西樂、國樂團來替代傳統客家八音，這也讓傳統客家八音樂手逐漸失去展演的舞台。

八音藝術特色及其演變主題將著重於討論八音演奏形式、場域安排、樂種形態、曲牌分類及作場環境變遷等。分析方法主要參考 ICOMOS（2008）魁北克宣言提出的有形（場址、建築物、景觀、路徑、物件）與無形元素（記憶、口述、書面文件、儀式、慶典、傳統知識、價值、氣味）構成主題概念為依循。

本研究訪談的對象選擇主要以美濃、杉林客家地區目前還在作場的客家八音團員為主，以表 1 示之。訪談的方式選擇主要可以分為兩個部份，第一部份為八音團進行還神祭典儀式時的作場環境調查，此時訪談的重點以祭典儀式流程及八音吹奏曲牌課題為主；第二部分為作場環境調查結束後，針對八音團噴呐手進行的個人習藝歷程及技藝深入訪談。

表 1
受訪者基本資料表

代號	性別	年齡	作場時間	主奏樂器	受訪日期	受訪起迄時間	受訪地點
A	男	77	約 60 年	噴呐	2013.11.24	17:00~19:00	鮮水港觀音廟
					2013.12.28	17:30~18:30	靈山開基伯公
B	男	77	約 60 年	二弦	2014.07.19	17:30~18:30	竹頭背善化堂
					2013.10.27	16:00~17:00	美濃文物館
C	男	72	約 40 年	鑼鼓	2013.12.28	17:30~18:30	靈山開基伯公
D	男	75	約 60 年	噴呐	2013.02.24	17:30~18:30	竹頭背王爺壇
					2013.03.25	16:30~17:30	美濃文物館
E	女	71	約 60 年	噴呐	2014.07.19	17:30~18:30	竹頭背善化堂
F	女	55	約 20 年	鑼鼓	2013.10.27	16:00~17:00	美濃文物館

貳、儀式音樂景觀的詮釋意義

對於研究方法之建構，本文首先從文化景觀的論述基礎作為起始，分別透過地理學及傳統藝術的觀點來進行深入探究；第二，針對景觀的閱讀及文本的詮釋，透過現象學及詮釋學的概念出發；第三，田野觀察及文本描寫則引用人類學深度描述的方法來進行；最終，提出本文研究方法論基礎。

人文主義地理學者 Tuan (1976) 認為通過研究人與自然的關係，研究人們的地理行為和他們的感情，研究關於空間和地方的觀念，才能達到對於人類世界的理解。地理學者陳文尚 (1993) 則認為景觀是一種在特定的歷史脈絡之下，人—地互動或交互作用之下的產物，人—意指特定的文化群體，包括其組織、技術與生活方式等人文現象，以及其所從事的政治、經濟與社會活動；地—意指自然環境。

人—地互動的產物，意指在一特定時間性與空間性的脈絡下，特定文化群體透過種種人文現象或活動賦予自然環境一種象徵性的意義、價值與意識型態，進一步說，我們可以把景觀視為一種符號系統的再現。其主張此符號系統不再僅是一種純粹的客體，而是一種承擔人文意義或意涵的文化載體，人文地理學者傾向於視景觀為這種構成的實在。

就景觀的主觀構成向度來看，景觀是從觀景者（身體•主體）的立場出發，它是一種身體•主體所感覺（以視覺為主）到的物質環境印象或體驗，此印象或體驗即是一種意象（身體•主體知覺到或感覺到周遭環境之結構化與圖象化之表

達)，以及身體•主體如何去感覺（觀看）的方式，此方式即是意識型態的符號化表達。換言之，這是一種構成的實在。

本研究認為，當景觀作為一種符號時，透過感知、體驗，景觀變成是一種互動媒介，而主體如何去感知的方式，讓景觀可以成為一種想像文本來思考。

對於地理學者的研究，以探討文化景觀的實質意義為主，透過生命體與環境的互動來理解，將可呈現出區域的特殊性。美濃農村聚落住民拓墾所呈現的歷史軌跡，展現了客家族群對於區域環境所建構之景觀符號，區域內隱含有文化景觀的特質，要了解地方的文化景觀，可以藉由對實質環境中人與環境的互動來深入探討與理解，而最終的目的，就是要探討屬於區域的獨特性與本質。

另外，有關美濃客家八音的研究調查紀錄，吳榮順（1998）開始執行台灣客家八音保存計畫開啟了研究南部客家八音議題，西元 1999 年發表「六堆客家人與客家八音」論文。西元 2000 年發表「台灣南部地區客家八音的過去與現況」論文，並於西元 2002 年出版長興客家八音團及杉林客家八音團近年的錄音紀實。西元 2003 年發表「從回歸傳統生態的保存理念談南部客家八音的傳習」論文。

林伊文（2000）則說明客家八音和客家人生活息息相關，甚至在從前的社會中，參與了客家人整個生命週期裡各種重要的日子。文中藉由對樂師的採訪、紀錄和整理，呈現客家八音在目前美濃人生活中所扮演的角色。

柯佩怡（2003a, 2003b）透過三獻禮為主軸，由歷代史書及禮書的記錄整理出三獻禮的由來及發展，並藉由實地的田野記錄以及參與觀察的方式，以美濃客家八音團為主，從人、儀式、音樂、空間及物體等元素，逐一作平行式的探討，再進而分析各元素間的相互關係，藉以了解南部客家三獻禮的運作模式。

謝宜文（2006a, 2006b, 2007）提及在客家地區的歲時祭儀與生命禮俗中，舉凡結婚、喜慶、歲時節慶、神佛聖誕日，或是庄頭庄尾伯公在年初的新年福與年底的還福，都會以「拜天公」敬神與行三獻禮的還神祭典，來敬神與祭祖。客家人的還神祭典主要有客家八音樂團在旁，配合祭典之進行來演奏客家八音音樂，美濃地區的客家八音團，一直堅持以傳統四人組型態演奏八音音樂。

謝宜文（2009）還進行了美濃二月戲祭祀禮儀與其空間之研究，文中透過美濃二月戲請的十三座伯公，從位置空間來探討其祭祀空間範圍，並從十三座伯公之沿革來探討二月戲之起源年代。從各項祭祀活動，來比對美濃地區之寺廟、伯公壇等所進行的客家還神祭典，請神、敬神與「行禮」之儀式與音樂，並探討研究二月戲祭典活動之各項祭祀流程與規範。

上述對於客家八音的探討，傾向以區域內之空間活動網絡元素作為主題，又以探討祭祀禮儀為目的之研究為主，由於客家八音至今仍為現代客家人生命禮俗與祭儀中無法分割的文化現象，它普遍存在於儀式活動中，因此，本文除了介紹美濃地區客家八音的歷史背景外，文中將進行八音樂手的技藝能特色整理和客家八音的音樂風格研究二方面來探討。

針對景觀的閱讀及文本的詮釋，現象學及詮釋學的概念將有助於本研究進行

方法上的參考，現象學是一種建立在與理念論同樣的基礎上的科學哲學，這個基礎就是：所有的知識都是主觀的。現象學力圖分析和鑑別主觀知識的基本特點，以便不僅提供對人的認識，而且也具有通過揭示生活的意圖和價值「使生活本身更有意義」（Spiegelberg, 1976）的實踐意義。所以它的基本目標是直接考察和描述有意識地經驗過的現象，不需要關於現象之因果解釋的理論，要儘可能地擺脫各種未經考察的先入之見和預先假定。

Spiegelberg（1975）認為一個訓練有素的觀察者有可能在主體行動中鑑別出某些感覺，並因而鑑別出一些意圖。但這就產生了一個問題：「我們可以像看見的那樣看到他的眼睛，但是我們不可能看到他通過這些眼睛看見了什麼」。

由於我們不能通過別人的眼睛來看，所以必須找到解決此問題的方法。第一，現象學的方法是想像的自我易位，他要求研究者想像自己佔據著別人的真實位置，並從那裡觀察世界，就像從這個新的觀察角度看，世界本身會表現出的那個樣子，研究者盡其所能地在想像上適應別人頭腦的框架。這種立場的思路要從別人的第一手感知中和從可得到的他的傳記的事實中導出，在想像中自我變換的能力，很可能是人類自身所具備的多種重要潛力之一。

第二，共同遭遇和探索，一種與佛洛伊德的精神分析有關聯的步驟。主體與分析者以一種相互信任、相互尊重的關係共同著手探索前者的生活世界。在這當中，主體通過把自己的看法－盡其最大的交往能力－交給現象學研究者自由處理，而為研究者提供主體操作基礎的一種獨特外延。現在研究者可以真實地利用主體的眼睛了，但必須排除認為這些眼睛就是自己眼睛的錯覺。

現象學透過這種方式獲得的新材料，不僅會增加研究者的眼力，而且會為實行想像的自我易位提供一個更好的基礎。通過把這兩種技巧結合起來，研究者和主體就能一起進一步深入到主體生活世界的意圖中。當理解作為一個概念時，生活世界則由意向性產物（即人們對於他們意識中各要素所做的設想產物）所構成。因為要理解某物，發現某種意義或連貫的一致性，往往需要更多其他事物，而不只是邏輯嚴密的辯論。

詮釋學（周發祥，2005）認為客觀性、批評性和反思性三個問題是必須存在的，即文本說什麼？文本所言是否確實？如此提問到底有何意謂？首先，文本說什麼？被問及是要排除解讀者任何主觀的解釋，其唯一目的應是忠實理解文本真正所說的內容。關於文本真「意」的探尋當然包含針對「真」本的探尋。

這兩種探尋構成了詮釋學循環：在尋找真本前，必須知道文本的真義；而要了解文本真意，又必須閱讀文本。再者，文本所言是否確實？需要排除解讀者的主觀性，但需要進行客觀的、批判性的評價。這一問題至少有兩個特點，即客觀性與批判性。其一，解讀者不僅應該是忠實的，而且應該是批判性的，從客觀角度對文本所言的優缺點做出公正的判斷。

對於如此提問到底有何意謂的問題中，由於它針對的不是任何直接提供信息的東西，而是這種探索本身，它使我們認識到我們畢生所有的理解乃是解讀一事。因此詮釋學不只涉及古代文本，它還描述了我們的整個人生，詮釋學即是做

人的意味。通過理解，我們並不是說我們知道了要感覺的那些情緒或某些動機的力量是什麼，而是說我們理解了這些情緒或意向在其中具有意圖的情況。

在研究當代事件時，這就是主體與研究者之間的對話。在研究過去事件時，理解與我們自己的時代相隔甚遠的的某一歷史時期的文本，或理解與我們自己的文化大異其趣的某種文化的文本，根本上是一種創造過程。在這個過程中，觀察者看透某種異己的存在形式後，通過獲取別人的知識來豐富他本人的自我知識。

通過各種文本，這種對話既豐富了研究者的理解，又使主體能夠顯露意圖；研究者由於參加進主體的語言中而學會過主體的生活。這樣，詮釋學基本上就是一種經驗科學，因為其力圖以現象學的水平闡明意圖，而不尋求存在於這些意圖下面的普遍真理。

對於田野調查及文本描寫，本研究引用人類學深度描述的方法來進行，人類學家 Geertz (1997) 透過鬥雞活動來深度描述巴里島人們一項非法、非正式，卻又十分流行的活動，藉由鬥雞，論述巴里島人暫時脫離日常生活的軌道，忘卻難以動搖的社會階級，而投入一場想像的人際關係。

Geertz (2000) 的詮釋人類學理論認為深度的描述作為一個方法，即透過文化持有者的內部觀點去研究和理解他們所處的世界，包括社會組成的方式、語言、行為、生活、信仰等，理解他們「自我」世界的概念，深度描寫即是這種研究最深度的敘述與理解方式。

深度描寫是一種方法，而它的獨得性即在於它利用獨特的視角和細緻的分析；需加以說明的是描寫都有其角度，描寫不是全然的紀錄，也不可能是純然客觀的。因此，「深度描寫」是帶著研究者特殊的觀看視角與意識的，深度的描寫需有脈絡，這種脈絡就是特定文化和社會背景。

透過上述文獻及理論概念的探討，本研究在此提出美濃客家八音文化景觀的論述基礎。如果，空間可以透過地方文化經驗的置入與解構，而具體的呈顯出具有地方意義的文化景觀，地方文化經驗與地方文化景觀之間的關係，經驗的產生必須透過主體及客體網絡的連結，而文化景觀的形成關乎於網絡是否存在，地方性網絡透過時間軸的輪轉，面對客體環境的變化，造成主體反射性的行為產生，進而形塑出具體可感之景觀。

再者，感知與行為之間的關係，主體所塑造的具體可感之景觀，讓境內群體產生共同的行為感受，但是，透過主體想像所形成的感知經驗，卻可讓我們進一步發現之間存在之差異性。承如上述，本研究希冀透過具體可感的深度景觀描述，把共同的行為感受，讓景觀透過地方文化經驗的理解來思考。

參、美濃嗩吶樂師技藝運用與樂曲詮釋

一、習藝歷程

西元 1938 年出生的鍾雲輝，別號「阿波仔」，美濃牛埔莊人，17 歲開始擔任八音頭手，師承高樹禾阿、美濃竹頭背黃二仔。鍾雲輝的長興客家八音團是六

堆客家地區八音團中，堅持以傳統四人組演出的團體，作場至今已逾一甲子，其見證了美濃農業社會在現代文明劇變下的種種適應和轉換。西元 2006 年曾受邀至法國演出。目前仍持續為美濃的客家生命禮俗、婚喪喜慶進行作場演奏。

西元 1940 年出生的溫福仁，為美濃移居杉林的客家人，19 歲開始學習吹嗩吶，師事美濃埤頭下曾亮英（亮擺），村民習慣稱呼他「細番仔」。學藝初始，遼闊無人的會社甘蔗園、村落的種埔地都是他練習的場域，現在則是每週定期在美濃進行藝文活動展演。吹奏嗩吶已有五十多年，對嗩吶的運用已出神入化，其堅持演奏傳統客家八音曲牌的精神讓人動容。

「...我很努力，當兵前就學會吹嗩，以前練習會跑到會社埔，河壩唇練習，溪流的声音會蓋住我剛學還不純熟的嗩音，還可以順便釣魚。以前會社埔有一棵樹，我還會爬上去練習吹...」(D)

陳美子出生於西元 1944 年，屏東鹽埔人，是六堆唯一的女性嗩吶手，村民習慣稱呼她為「阿珠姐」。自小由其父親教授客家八音，12 歲就會吹嗩吶、拉胡琴。因為家貧，很早就出來就業，因此認識了不少在六堆地區非常出色的八音樂師，其會吹奏的曲牌，大都由郭清輝的徒弟楊新發（美濃上莊人）所傳授。嫁到杉林客家莊以後，開始自組光明客家八音團，並開始活躍於在美濃、杉林地區。

「...阿珠仔很厲害，我鋸什麼線路她馬上就能變，那時候我們聽人家說有一個細妹仔會吹嗩，就把她找過來教...」(B)

林作長來自美濃溪埔寮莊，西元 1950 年生，曾受黃二仔的徒弟鍾彩祥指導。平日經營雞場，閒暇時則手不離樂器，認真傳承與教授客家八音。林作長透過聆聽、記譜與摸索自學八音，近年來致力於編寫即將失傳的曲牌，如鵝公叫鵝母、高山流水等，其演奏透露出個人的風格與細緻的詮釋。除了在廟會節慶等場合演出，他也在美濃國中指導年輕人學習客家八音。

二、吹奏技巧與特點

客家八音嗩吶手的訓練養成不易，相較於弦樂及鑼鼓在兩管八個月就能作場來說，嗩吶約需 1~2 年的努力練習，甚至更久才能出師。不同於北部客家八音團嗩吶可以多人共同吹奏，南部客家八音團嗩吶手只有一位。嗩吶手的吹奏技巧、曲牌多寡及其他技藝能功夫，會直接影響到接場次數，早期知名的八音團，一個月只休息 2~3 天是常有的事。

面對客家婚喪喜慶的演出，要能夠獲得村民的支持，嗩吶手必須具備以下三個重要的吹奏技巧，首先，循環換氣的熟練度，循環換氣常運用在還神結壇時，八音團進行吹場接「大吹（響嗩）」曲牌的演奏。其原理是在嘴巴吐氣吹奏時，將部分空氣預留在口腔內，利用下顎和口腔將預留的空氣吐出的同時以鼻吸氣，持續樂器的吹奏，其困難在於吐氣和吸氣之間氣量力度要能夠持續不中斷。

樂手稱此項技藝為「吞氣」、「湧氣」，前期可以利用容器盛水以蘆葦管吹氣練習，首要必須使吐出氣泡不中斷；練習一段時間後，可以將嗩吶銅芯取下，安裝哨片，將長約 20 公分蘆葦管套上銅芯下緣進行吹氣。當水中氣泡反映連續不斷、大小均勻時，表示技巧已基本掌握，可以把銅芯接回嗩吶木管進行實際的吹

奏練習。當吹奏聲音不間斷、音量大小穩定時，表示已經能實際活用此項技藝。

「...湧氣一定要會，不然你沒辦法吹團圓響噠，你不會這個，你會吹壞身體，以前我們練習，要在水面上用管子吹氣，把水面的樹葉吹到一直動不會停，發出啵、啵、啵的聲音就可以了，這不會很難...」(A)

第二項技藝為高低音管色互換的吹奏技巧，美濃噴呐手稱此項技藝為「剝三節」，主要是透過噴呐（一節）、銅芯（高音二節）、木管加喇叭碗（低音三節）來詮釋男女對唱的聲音，在鍾雲輝、鍾寅生的「十八摸」、郭清輝的「打花鼓」、「高山流水（落陰間樂句）」、吳阿梅的「花鼓」皆能夠聽見噴呐手在這項技藝的藝能表現，這項技藝必須要進行木管的修整，為噴呐手獨門的技藝。

「...美濃要像阿波仔吹噠吹的這麼軟指的，應該找不到了，尤其是他用剝三節來吹十八摸，應該沒人會了...」(C)

最後，則是換線路的流暢度，「工四」、「反工四」、「正線」、「反線」為噴呐手最常使用的線路；其原理是在同一把噴呐進行指法的轉換，由於噴呐是勻孔，在轉換線路時，不單只是指法的更換，還必須加上氣力的強弱來調效音準。通常噴呐手在換線路的時候，會先即興的吹一小曲段，樂師稱為「弄噠」，其目的是要讓其他弦樂師可以打弦及知道噴呐手準備要吹的曲牌及線路。

「...弄噠很重要，你要吹什麼線路，一定要弄噠，你弄的出這個線路，你就吹的到這個線路，鋸弦的人才能打弦線...」(B)

三、材料製作與調整

噴呐由哨片、氣盤、銅芯、木管、喇叭碗¹等五個構件組成，其中哨片為噴呐發聲重要的構件，其音量大小、音質、音色的優劣，會受到製作哨片的材料、形制、大小、軟硬及後製加工影響。哨片的製作是一門重要的地方傳統知識，哨片的各項要求及製作，將直接的影響到美濃地區噴呐樂手個人的演奏風格及習慣。以下研究者將描述美濃地區噴呐樂手對於哨片的製作及加工經驗，以供參考。

哨片的製作主要可以分為採集、曝曬、綁扎、修整、試吹等五個階段，需時二個月。哨片的材料採集主要以美濃大小溪邊所生長出的植物蘆葦（蘆竹）為主，採集的時間落在清明節前後。早期彌濃溪、羌仔寮溪河岸皆可看見大量的蘆葦，近年來由於河川溪流整治，整個河床被剷平，加上水域環境的污染，彌濃溪河畔的原生刺竹林、蘆葦群皆已不復見。

「...每年只有清明時節可以摘哨草，我都自己去摘，順便釣魚，以前這裡的溪邊很多，現在都被挖掉做堤防了...」(D)

值得注意的是，並非每根蘆葦都可以製成哨片，溫福仁通常會挑選高及腰部，粗如小指，從地面生長起算第四、五節（響）為評斷基準，而這二節也只有中間部份可以使用，靠近竹節的部分因為質硬容易龜裂較不適合製成哨片。挑選

¹ 美濃民間客家八音樂手稱哨片為「哨仔」、銅芯為「噠筆仔」、木管為「噠管仔」、喇叭碗為「鉢仔」，而氣盤則並非每位樂手都會採用，如杉林溫福仁（細番仔）就未採用，美濃鍾雲輝（阿波仔）採用的氣盤則是自己用孫子的塑膠墊板製作，其大小及厚度皆跟市售品不同，氣盤的運用可以使唇肌較為省力，面對還神祭典的長時間吹奏，可以讓唇肌及呼吸氣量獲得適度的休息。

好的蘆葦必須經過曝曬的程序，可利用衣架吊掛，晨間拿到禾埕日曬，日落須收起，不能被雨水及露水沾濕，如需防黴及蟲蛀還可置放於廚房灶頭下讓柴煙燻製。

「...哨草不是每一根都能做，要挑過，能用的只有一、兩響，摘回來還要曬過，不能打露水，沒曬乾的哨草會長黴，不能用...」(D)

曝曬完成的蘆葦，有經驗的樂手會先置放月後再進行綁扎，較不會有龜裂的情形產生。開始綁扎前可先準備與細銅線及竹籤，竹籤的粗細大小為仿製銅芯修製成的樣品，也有樂手會採用塑膠牙刷尾端修製而成。乾燥的蘆葦須先浸泡於水中使其軟化，並用竹籤將其內膜刮除，完成後再將蘆葦用棉線進行塑型，接續則使用銅線進行綁扎，綁扎完成後在蘆葦開口端用竹筷壓製使其定型。

當蘆葦被壓製成扁平狀的吹嘴後，就可以進行修整及試吹的階段了。剛做好的哨片可用細砂紙將其兩側進行適度的修整，若吹奏起來極為費力，表示哨面過厚，可用小刀將哨面兩側略為刮除少許纖維，但刮除過多纖維會造成吹奏時含水量過高，造成發音遲鈍，並不建議此法；若吹奏起來音律偏低，表示哨片過長，可稍微用細砂紙磨短。

哨片的製作和加工修理，是一件十分細緻的工作，在修整的過程中，應該邊吹奏邊修理，直到吹奏起來發音穩定，各項技巧發揮得宜為適。早期美濃地區的噴呐樂手皆會自行製作哨片，每一位演奏者都必須具備修哨的知識及能力，而這些傳統知識，包括植物的分布位置、材料的辨識、工具的製作，皆非短期內能學成，必須透過師父的傳承及不斷的嘗試才能內化為自身的知識經驗。

四、伯公祭儀曲牌之詮釋

美濃客家伯公祭儀從傍晚結壇開始直到晚上行三獻禮祭伯公，八音團主要會運用到的曲牌約略有 20 餘首，樂種形態有「大吹（響達）」、「弦索調」及「簫子調」。有些樂手學習曲牌不多，會採取同一首曲牌以換線路的方式來詮釋，或用山歌曲來演奏，本研究長期觀察美濃八音噴呐手鍾雲輝、溫福仁、陳美子及林作長的作場演奏，對於樂手運用的曲牌詮釋，各有其專長及特色，以下分別敘述之。

鍾雲輝是四位噴呐手裡面，使用樂種型態最為平均，詮釋樂曲最為豐富的頭手。他循環換氣的功夫能夠悠然自得的運用在大吹響達的曲牌詮釋，以「十二丈」為例，此曲通常運用在結壇時，接續在「大團圓」吹場後面，結構分為三個段落，首段起界為自由板的詮釋，進入到第二段落配合祭儀時間可以循環二至三遍進入轉介催板，第三段落配合打擊樂以循環二至三遍做為結束。

「...我們美濃起手一開始一定要吹大團圓，這是我們的特色，以前師父就這樣教，接著結壇拜拜要吹響達，響達有好幾首可以吹...」(A)

另外，杉林噴呐手溫福仁，其拿手曲牌為「行路四調」，他習慣以「反工四」線路來詮釋「大埔調」，此曲主要分為四個段落，第一、三段落須透過八度高音來吹奏，曲風緩慢哀韻；第二、四段落過板由弦樂及打擊來負責，請伯公時只用小錚鑼來打擊，能更加凸顯此曲對於奉請神明的誠敬與優雅。溫福仁吹奏噴呐並不使用氣牌，其哨片厚、短，容易詮釋此曲高音部分，但相對的唇肌會較為費力。

「...大埔調就是要用反工四吹才會好聽，嘴唇要壓緊才能吹高音...」(D)

六堆客家地區唯一女嗩吶手陳美子，擁有快速聽音換線路的高超技巧，她可以把此項技巧細緻的運用在傳統曲牌「百家春」的樂句詮釋。通常在閒調接近尾聲，村民聚集眾多的時候演奏。整個樂曲結構主要分為二個段落，必須依序使用「工四」、「反工四」、「正線」、「反線」來吹奏，其中最後一段反線吹奏難度極高，必須維持嘴唇肌力吹奏高八度音階，以便在結束前表現出整個樂曲的曲藝張力。

「...一首曲可以用不同的線路吹，要看你的功力，我吹的百家春可以用四種線路，但是鋸弦的人要鋸的到才能吹，開始要用什麼線路，師父以前有教，接著要轉調有接著的線路，轉錯調會很難聽...」(E)

林作長為這四位嗩吶手裡面，唯一一位要視譜演奏的樂手，他將過去八音樂師郭清輝所吹奏的傳統曲牌「鵝公叫鵝母」，編撰成譜例來演奏，這首曲牌可以在伯公祭儀前的閒調時間演奏，並不容易學習。曲牌主要分為三個結構，第一個結構分為兩個段落，首段以幽靜的慢板節奏進入第二段落，第二段落的華彩部份，嗩吶手必須要一手吹奏嗩吶及一手敲打銅鑼為其特色。

在緩慢的嗩吶吹奏及「答、答」兩響鼓介暗號擊打後，進入整個樂曲第二結構的轉介，第二結構分為四個段落，內容為鵝公遇見鵝母同時嬉遊湖面，含有愉悅的快板對應。嗩吶把樂句吹奏聽起來有如客語「食都知」的語音詮釋，為南部六堆客家村民耳熟能詳的樂曲。第三結構分為兩個段落，必須在接近收尾的上一段落改變線路來表現歡愉中的高潮，是少見的表演手法。

肆、美濃客家八音藝術特色及其演變

一、演奏形式與場域安排

美濃地區的客家八音團，演奏形式以四人組為基本演奏形態，主要由一人吹嗩吶，二人拉弦樂器，一人負責打擊樂器組成。使用的樂器有：嗩吶（嗩仔）、直笛（簫仔）、二弦、胡弦、梆子（叩仔）、通鼓、小錚鑼（嗒叮）、大鑼（吊鑼）、小鑼（響指）、小鈸（鏗仔）等樂器。演奏形式具有強烈的機動性，須隨時配合儀式現場環境狀況來調整演奏形式，實為不易學習之技藝，極具濃厚的地方色彩。

冬夜裡的伯公下，只要聽見嗩吶聲響，就知道村落正在舉行還神祭儀，早期美濃客家人的還神祭典一定要有客家八音團在旁，配合祭典儀式演奏客家八音。客家八音始終與客家人的生命禮俗、歲時祭儀活動無法分割。但是，隨著時代的變遷，原本伴隨著生命禮俗的音樂已漸漸不被使用，隨之而來的是成為文化節慶的表演娛樂，也讓其傳統的完整性逐漸消逝。

傳統客家八音在伯公祭典時的演奏場域，主要可以分為請伯公儀式的行進演奏及伯公下配合儀式進行現場演奏。在請伯公的現場，傳統八音團採步行的方式行走於美濃的田野阡陌之間，除了八音團的樂手外，還有身著藍衫的福首群手執彩旗、涼傘、香座等，依循傳統迎請村落各個伯公回到主要辦理祭典儀式的伯公下，等待傍晚結壇上香，此時的八音團則開始布置夜祭的演奏現場。

觀察現場演奏環境通常是八音嗩吶樂手的工作，為了能擁有良好的視野來觀

看祭典儀式的舉行，它必須選擇一個不會被信徒遮擋視野的良好位置。位置選定後，簡單的紅色面板圓桌及四張座椅（通常是跟隔日宴客的廚師商借），加上樂器的調整定位後，準備工作大致完成。長興客家八音團鍾雲輝在現場演奏時還會配置他保存多年的老式音響播放器材，以備在休息時播放八音樂曲給信徒聆聽。

「...這個工作不好作，從下午三點多去準備，要作到晚上十一、二點，因為我是頭手，所有的傢伙我都自己準備，我的兒子一直叫我不要做了，但是我跟他說，這是我自己的選擇...」(A)

透過音響播放曲牌在傳統是不允許的，現代八音團在演奏閒調時，常常透過現場演奏二首曲牌，音響播放一首曲牌來輪替，藉此讓自己獲得喘習的空間。早期八音樂手沒有音響設備，面對長時間的還神祭儀，其現場演奏的技巧及熟記曲調的多寡會影響一個八音樂手的成就，美濃龍山鍾寅生（生子哥，歿）及高樹迦納埔盲人噴呐樂手郭清輝（輝阿，歿）的噴呐演奏技巧，皆能達此成就。

二、樂種形態與曲牌分類

長興客家八音團鍾雲輝回憶其學藝歷程提到，其師父為高樹地區盲人樂師「禾阿」，當時聘請師父到牛埔莊駐紮，由學徒包吃住，一共來教了二管，教學曲牌時以「噹、叮、咚」口傳心授的方式指導（擬聲式音高及節奏念唱），並沒有譜例可供學習。因此，鍾雲輝的曲牌全在記憶中。另外，習藝者需熟知客家各項祭典禮儀的進行步驟，並搭配各個技法的演練，方能獲得村落居民的認同。

「...我的師父目苦，以前學習要騎自轉車去高樹載他過來教，不是這麼簡單，我吹噠只學了十幾天，十七幾歲就出來作場了...」(A)

曲牌依儀式流程及使用的樂器主要可以分為三個類型，分別是「大吹（響噠）」、「弦索調」及「簫子調」。大吹為祭典儀式開始、結束、迎送神、化財（燒金紙）所奏的曲調。鍾雲輝習慣在結壇時演奏「團圓曲」，有儀式正式開始之意，化財時演奏「大開門」，儀式結束時以「團圓曲」收尾，有儀式圓滿結束之涵義。演奏樂器編制為一人吹噴呐、一人打通鼓、一人敲小錚鑼、一人打大鑼、小鑼及小鈸所組成的吹場樂。

弦索調（噠子調、閒調），通常用於客家結婚、喜慶或祭典活動，其曲風流暢，節奏由慢漸快，自然優雅，樂器編制為一支噴呐、一把二弦及一把胡弦，再加上打擊樂。值得注意的是，由於敬外祖及請伯公必須要在行進間進行演奏，鍾雲輝習慣吹奏節奏緩慢的「大埔調」、「倒吊梅」、「夢郎」及「四大金剛」等曲牌，也就是俗稱的「行路四調」，其與閒調在編制上的差別在於打擊樂只需一人敲噹叮就足以勝任。

「...請伯公、敬外祖，我們會吹行路調，有大埔調、倒吊梅等，因為早期出去吹都要用走的，不像現在有車子坐...」(B)

另外，還神祭典或行三獻禮時，除了演奏大吹之外，其它儀式中都是演奏簫子調。其功能為不干擾儀式的進行，又有陪襯音樂的聲音，不用噴呐而改用簫演奏的小樂曲牌，編制為直笛、二弦、胡弦及鑼鼓。鍾雲輝習慣吹奏大家耳熟能詳的「寄生草」、「大紅對」、「百家春」等曲牌，不過他為了讓曲牌更為好聽（軟指），

會使用「工四線路」及「正線」互相輪替來演奏，使曲牌演譯更為活潑。

八音樂手在演奏時，通常以「調字」來稱呼曲名，如不清礎常常會誤以為是在說音樂的調性。而曲牌調性，則以「線路」來稱呼，「正線」為樂手基本要會的線路，「反線」、「工四線」、「反工四線」的運用則要看樂手的造詣。技巧好的樂手，還可以變化出「噴呐高一指」、「二弦壓一指」的線路。因為他們認為，有些曲牌一定要用特定的線路來演譯，才能精準的傳達曲牌的藝術性。

「...看你要吹什麼調字，我們這邊就是這樣說，有的頭手會的調字不多，就以同一首調用不同的線路吹，還是要看頭手的功力...」(B)

為了能順利詮釋整場還神儀式的八音演奏，樂手還必須實際理解相關祭儀知識，方能精準的傳達儀式本身的內涵。而知識學習的歷程在早期無文字紀錄的當下，必須透過現場實際的經驗操作才能熟記。學藝的過程中，師父會先帶領學徒去觀察，有時會讓學徒在閒調時試吹幾首曲牌，通常必須等到噴呐技藝達到一定的程度，師父才會讓學徒真正操演還神儀式。

鍾雲輝在演奏閒調時會吹奏「二八佳人」、「倒春來」、「白牡丹」、「四大調」等曲牌，在進入整個儀式流程的時候，他會特別在每個流程裡配置相對應的曲牌。值得注意的是，儀式流程遇到「連三元」及「讀祝文」時，他會使用木管加喇叭碗吹奏低音號技巧（俗稱剝節），而這技巧並非每位噴呐手皆會運用，技巧不好的樂手只能以塑膠管取代吹奏，兩相比較之下，鍾雲輝的噴呐技巧運用實為細緻。

三、作場環境的景觀變遷

隨著老樂手的消逝，美濃現存的客家八音團屈指可數，面對還神祭典不再邀請八音團現場演奏，為了維生，客家八音團開始接文化節慶的場子。在近年政府部門開始推廣及傳承客家傳統藝術的當下，美濃文化活動的現場都可以聽到客家八音的開場演奏，但是否原汁原味，已少有人知悉，如同美濃八音團鑼鼓手劉瑞梅說的，「有聲就好」，離開祭典儀式的音樂，開始產生了一些質變。

「...他們都隨便弄，好不好他們也不知道，有噴呐的聲音就好了，錢又給的少，這種的我們都不會作，會打壞行情...」(F)

首先，面對福首群年齡逐漸老化，請伯公儀式已經顯少看見步行的方式，除非有些位於路況不好，車輛無法抵達的地方才會用此方式。然而，有些福首甚至只是拿香遙拜奉請，也不步行至伯公下；再者，經費拮据簡化了請伯公儀式的八音現場演奏，在伯公祭典的旺季，我們常在美濃街上，看見藍色小發財車，前方吊掛一播放喇叭，播著老式卡帶的八音曲牌，綁兩支紅藍相間的彩旗，沿路奉請。

在服裝儀容的美感上，為了參加公部門推廣的文化活動，八音團捨棄了傳統的紅色面板圓桌，改採改良式花布罩頂的長桌，原本身著簡易白衫黑褲，頭戴斗笠，腳踩萬年牌拖鞋的情況，也被特別訂製的藍衫、唐裝所取代；在與常民的互動情況下，為了讓信徒能夠接受客家八音，現代八音樂手開始演奏一些大家耳熟能詳的流行音樂，通常是日本演歌、台語小調等，然後穿插傳統八音古調。

這在早期皆是不容易看見的情況，長興客家八音團鍾雲輝堅持不奏流行樂，

他認為八音就是必須要吹奏傳統曲牌，只要透過技巧的演譯、曲調的變換及節奏的掌控，也是可以讓信徒接近這項傳統音樂。況且，流行樂只能在閒調時吹奏，正式儀式進行時，還是必須回到古調來吹奏，因為每個儀式流程都有其相對應的吹奏曲牌，使用的樂器也不同，並不能隨意的變換樂種形式。

「...我不吹流行歌，傳統的東西不能亂改，尤其是我們做廟堂的事，神的東西不能隨便來...」(A)

早期美濃人除了喜歡聽已逝鍾寅生的嗩吶之外，現代則是更喜歡聽鍾雲輝的嗩吶。鍾雲輝豐富的傳統祭儀知識及高超的嗩吶演譯技巧，已是美濃當代不可或缺的人間風景。他雖不是盲者，為了減少外界干擾，其演奏客家八音時常常帶著一副黑色墨鏡專心的演奏，讓後人看見其對於傳統客家禮樂的堅持。七十餘歲的他，現在仍活耀的穿梭於美濃各大廟宇祭典的場合，不顯倦容。

伍、結論

客家傳統音樂反映了客家先民生活的各個層面，展現客家族群的另一層面貌，客家八音伴隨著客家族群走過無數歲月，然而在臺灣快速轉型為工商社會後，客語的快速流失、媒體的多樣化與普及化，引進了大量的外來文化與歌曲，導致客家傳統音樂受到衝擊而瀕臨失傳（謝宜文，2009）。

美濃自墾拓建庄發展以來，住民的生活與勞動行為，絕大部分奠基於農業活動。因此，客家八音文化景觀是聚落住民與祭祀活動最直接的投射，透過住民對於文化經驗的基礎認知，融合活動、事件等其他要素的互動關聯，群體與群體之間建立了一套生活世界中八音文化景觀的存在體系，客家八音文化景觀是由一個或多重的文化主體，透過身體參與、生活實踐及記憶情感的積累，來詮釋景觀意義，並形塑景觀認同關係過程的展現。

以下本研究歸納前文所述作一總結，首先，對於樂師技藝之運用與樂曲詮釋，本文所紀錄之四位嗩吶手其習藝歷程及作場經驗歷經長年的適應和轉換，演奏風格的展現與個人的習藝環境有很大的關聯性。由於吹奏技巧、曲牌多寡及其他技藝能功夫，會直接影響到接場次數，導至於他們不輕易傳授其本身擁有的技術，包括循環換氣、管色互換、線路運用等，而傳統祭祀禮儀知識，皆非短期內能學成，教授者的傳承及祭祀場域環境的認識與互動則更顯重要。

再者，對於美濃八音藝術特色及其演變，傳統演奏形式以四人組為基本演奏形態，演奏形式必須機動的配合儀式現場環境來調適。樂種形態以「大吹（響嗩）」、「弦索調」及「簫子調」為分類，習藝者技法演練須配合客家婚喪喜慶禮儀步驟來進行。方能精準傳達儀式本身內涵。在早期無文字紀錄的當下，現場實際的經驗操演變的極為重要，面對目前儀式流程簡化的狀態下，傳承則更顯困難。

參考文獻

- 文化部文化資產局 (2008)。魁北克宣言：場所精神的保存。台中：文化部文化資產局。線上檢索日期：2015 年 4 月 23 日。網址：
<http://www.boch.gov.tw/boch/frontsite/cms/newsHistoryDetailViewAction.do?method=doViewHistoryNewsDetail&contentId=3124&isAddHitRate=true&relationPk=3124&tableName=content&iscancel=true&menuId=3402>
- 吳榮順 (1998)。台灣客家八音保存計畫期末報告。宜蘭：國立傳統藝術中心籌備處。
- 吳榮順 (1999)。六堆客家人與客家八音。「民間藝術：生態與脈絡」論文集。宜蘭：國立傳統藝術中心。
- 吳榮順 (2000)。台灣南部地區客家八音的過去與現況。客家音樂研討會暨客家八音展演論文集。宜蘭：國立傳統藝術中心。
- 吳榮順 (2002)。台灣南部客家八音紀實系列六：鍾雲輝陳美子客家八音團。宜蘭：國立傳統藝術中心。
- 吳榮順 (2003)。從回歸傳統生態的保存理念談南部客家八音的傳習。民間藝術綜合論壇論文集。宜蘭：國立傳統藝術中心。
- 周發祥等主編 (2005)。理解與闡釋。天津：百花文藝出版社。
- 林伊文 (2000)。美濃客家八音與傳統禮俗。未出版之碩士論文，國立台灣師範大學音樂系研究所，台北。
- 柯佩怡 (2003a)。台灣南部美濃地區客家三獻禮之「儀式」與「音樂」。未出版之碩士論文，國立台北藝術大學音樂學系研究所，台北。
- 柯佩怡 (2003b)。從儀式行為與祭儀音樂論六堆地區客家族群符號之呈現。屏東縣傳統藝術研討會論文集。台北：財團法人中華民俗藝術基金會。
- 財團法人美濃愛鄉文教基金會 (2014)。美濃國家自然公園可行性評估報告。高雄：高雄市政府。
- 高雄市政府文化局 (2006)。傳統藝術：客家八音。高雄：高雄市政府文化局。線上檢索日期：2015 年 10 月 8 日。網址：
<http://heritage.khcc.gov.tw/Heritage.aspx?KeyID=6eca3da3-66ea-4e7e-b21b-13bf50e11792>
- 陳文尚 (1993)。台灣傳統三合院式家屋的身體意象：地理知識學例證研究之二。台北：中國文化大學地理學系。
- 謝宜文 (2005)。六堆地區的客家八音。屏東文獻。屏東：屏東縣政府文化局。
- 謝宜文 (2006a)。六堆地區客家八音與鍾雲輝客家八音團之研究。高雄傳統藝術研討會論文集。宜蘭：國立傳統藝術中心。
- 謝宜文 (2006b)。美濃、南隆與屏東地區客家人的「還神」祭典與客家八音之研究。南台灣文化與歷史學術研討會論文集。高雄：高苑科技大學。

- 謝宜文 (2007)。美濃地區客家「還神」祭典與客家八音運用之研究。未出版之碩士論文，國立台南大學台灣文化研究所，台南。
- 謝宜文 (2009)。美濃「二月戲」祭祀禮儀與其空間之研究。高雄：高雄縣政府。
- Geertz, C (1997)。巴里島鬥雞賽之為戲劇活動 (古佳艷譯)。台北：立緒。
- Geertz, C (2000)。地方性知識：闡釋人類學論文集 (王海龍、張家瑄譯)。北京：中央編譯出版社。
- Giddens, A. (1976) . *New rules of sociological method*. London: Hutchinson.
- Spiegelberg, H. (1975) . *Doing phenomenology*. The Hague: Martinus Nijhoff.
- Spiegelberg, H. (1976) . *The phenomenological movement: a historical introduction*. (2nd ed.). The Hague: Martinus Nijhoff.
- Tuan, Y. F. (1976) . Humanistic geography. *Annals of the Association of American Geographers*, 66, 266-276.

The Artistic Characteristics and Evolution of Hakka Ba-Yin in Meinung

Chao-Sheng Chung *, Yun-Fei Li **

Abstract

Cultural landscape is created during the process of interaction between human and the natural environment. The landscape of traditional rural settlement, combined with local resident's life style, becomes a unique local enological community. This research based on the Hakka Ba-Yin musician in Meinong mainly discusses the interactive relationship between the artists and the settlement environment. The research focuses on the performance practice of Meinong Hakka Ba-Yin, field arrangements, morphology of music, chupai classification and the changes in the field environment. The article is structured by using thick description and interpretation to discuss the Hakka Ba-Yin, human behavior, technology, ceremony and events. Moreover, the influence of the Hakka Ba-Yin on human and local environment is thoroughly discussed. The conclusion shows that the development of the Hakka Ba-Yin cultural landscape is accumulated by participations, life experiences and emotional memory. Also, the Hakka Ba-Yin cultural landscape is to interpret the culture meaning of Hakka and to rebuild the cultural identity.

Keywords: Meinong, Hakka Ba-Yin, cultural landscape, thick description

* Doctoral Candidate, Department of Geography, National Kaohsiung Normal University. Suona Horn Player, CHU-TOU-PEI Hakka Ba-yin. (Corresponding Author)

** Associate Professor, Department of Architecture and Environment Design, Shu-Te University.