

臺灣北部客家地區「北管八音」現象析論

劉美枝*

國立臺灣戲曲學院、國立空中大學兼任助理教授

流傳於北部客家地區的樂種，主要有客家八音與北管音樂，二者的音樂內容、屬性、應用場合與文化生態皆不同。約於1925年代左右，客家八音班於「拼笛」文化中吸取北管音樂，形成八音班唱奏北管音樂的現象，光復後逐漸成為趨勢，並發展為穩定的音樂文化生態。本文從三方面探討此「北管八音」現象：首先分析客家八音與北管的音樂內涵與文化功能，闡明其於客族音樂生活功能之差異性；其次梳理「北管八音」現象形成的時代背景與發展脈絡；最後對「北管八音」現象引發學者的不同解讀進行評析，並思考「八音班」的名實問題以及樂種、樂師與展演團體之間的關係。以期透過音樂本質、音樂文化生態與音樂社會環境等層面的剖析，呈現客家八音於歷史脈絡下的變遷現象與文化意義。

關鍵詞：客家八音、北管、北管八音、子弟班

* Email: mg005@tp.edu.tw

投稿日期：2019年1月31日

接受刊登日期：2019年3月19日

Phenomenological Analysis of Beiguan Bayin Music in Northern Taiwan' Hakka Areas

Mei-chi Liu**

*Adjunct assistant professor, National Taiwan College of Performing Arts,
National Open University*

The music circulated in the Hakka area of the north Taiwan consists of Hakka Bayin and Beiguan music. The music styles, types, applications and cultural ecology of the two genres are different. Around the year of 1925, the Hakka Bayin music performers absorbed the Beiguan music for self-improvement, and since then many Bayin music performers have begun to sing the Beiguan Music. In the postwar era, Bayin music performers' practice of Beiguan music became a trend and a stable music culture. This paper explores the phenomenon of "Beiguan Bayin" music from three aspects. Firstly, it analyzes the music styles and cultural function of Hakka Bayin and Beiguan music. Secondly, it explores the phenomenon of "Beiguan Bayin" music and its related social context and background. Finally, it analyzes scholars' diverse interpretations of the phenomenon, addressing issues of the relationship between the performers and their performing groups.

Keywords : Hakka Bayin, Beiguan, Beiguan Bayin, Zidi (Amateur Clubs)

** Date of Submission: January 31, 2019

Accepted Date: March 19, 2019

一、前言

流傳於北部客家地區¹的樂種，主要有客家八音與北管音樂。客家八音是客家人的喜慶音樂，具有獨特的樂曲詮釋手法與藝術風格；而北管是遍及臺灣各地的流行樂種，盛行於閩南庄與客家庄。客家八音與北管於北部客家聚落扮演不同的功能與角色，但隨時代環境的變遷，客家八音班吸收北管曲目，形成八音班也唱奏北管音樂的情形。這種現象，有學者從臺灣整體傳統音樂的角度系統性地分門別類，而將客家八音歸類於北管範圍內（邱坤良 1991：82；呂鍾寬 2000：26-40），也有學者將客家八音班演奏北管音樂的變遷，視為「客家八音北管化」（吳榮順 2011），從而突顯其與南部客家八音的差異性。近一、二十年來，則見部分八音團體改名為「北管八音團」，標榜擅長客家八音與北管音樂。

北部客家八音班吸收北管音樂，發軔於 1925 年代前後，²光復後逐漸成為一種趨勢，並發展為穩定的音樂文化生態；今日，八音班唱奏北管音樂已是北部客家地區的「集體共識」。八音班的展演活動呈現八音與北管「兩下鍋」的情形，即筆者所欲探討的「北管八音」現象。「北管八音」現象看似是音樂本體內涵的變遷，若深一層論，卻見與整個北部客家音樂的生態、常民的音樂生活與品味等社會文化層面有所牽連，更對原有的北管與八音生態產生不小的衝擊，影響相當深遠。

1 臺灣北部的客家聚落主要集中於桃園、新竹與苗栗地區，若以音樂文化現象而言，近一、二十年從桃竹苗移居至臺北市、新北市的客籍人士，也組織客家八音等音樂團體，使北部客家音樂文化圈的範圍擴及大臺北地區。本文所論「北部客家地區」的範疇，為苗栗以北至大臺北地區的客家音樂文化圈。

2 詳見後文。

本文從三方面探討「北管八音」現象。首先，分析客家八音與北管的音樂內涵、屬性與功能，以闡明二者音樂特性的差異，以及於北部客家族群音樂生活的作用與地位。其次，梳理「北管八音」現象形成的時代背景與發展脈絡。最後，對「北管八音」現象引發學者的不同解讀進行評析，並思考「八音班」的名實問題以及樂種、樂師與展演團體之間的關係。希望本文從音樂本質、音樂文化生態與音樂社會環境等層面的剖析，能呈現客家八音於歷史脈絡下的變遷現象與文化意義，作為客家音樂研究的小小補充。

二、客家八音、北管的音樂特色與文化生態

客家八音與北管的音樂內涵、藝術風格等皆有差異，這兩個樂種的屬性、音樂文化功能也大相逕庭。以下分述之，³以作為後續分析「北管八音」現象的基礎。

（一）客家八音的音樂特色與文化生態

客家八音的樂器、曲目、編制與音樂詮釋等皆自成一格，其於北部客家族群的人文生態也具有特殊的社會文化意義與功能。

1. 客家八音的音樂特色

客家八音於客家地區，常民稱為「八音」，⁴出資聘請八音班作專

3 以下有關客家八音、北管音樂內涵與音樂文化的論述，皆為筆者二十餘年的田野調查基礎，以及向鄭榮興學習客家八音、邱火榮學習北管的音樂實務經驗之上，對這兩個樂種的文化現象、音樂內容的觀察與理解，並針對本文論述主體之需要的行文。

4 客家族群稱此樂種為「八音」，但因閩南族群也有八音樂種，為予以區分，研究論著的文字書寫，大多使用「客家八音」一詞。

業性的演出，稱作「請八音」、「請丟滴」、「打八音」等。客家八音屬於器樂音樂，樂器有吹管類的「笛仔」⁵（噴吶）、烏啣孔⁶、簫仔⁷，絃類樂器的二絃⁸、胖胡⁹、吊規¹⁰、三絃，以及打擊樂器噹叮¹¹、通鼓、鑄仔¹²、碗鑼¹³、鑼等。上述樂器中，烏啣孔與噹叮乃客家八音獨有的樂器，而其他樂器雖見於臺灣其他樂種，但樂器的名稱卻稍有出入，如八音的「碗鑼」即北管的「響盞」等；亦即，客家八音的樂器、名稱與源流自成一體系。依據樂器編制，客家八音主要有兩種音樂類型：其一，吹場樂；其二，絃索樂。¹⁴ 兩者的樂曲演奏模式、噴吶詮釋與音樂風格等，皆迥然不同。

第一種類型的吹場樂，又稱「過場」，是噴吶與通鼓、鑄仔、碗鑼、鑼等敲擊樂器的合奏。名為「吹場」，突顯其以噴吶主奏具嘹亮聲響的

5 笛，客語讀音為 tag，噴吶之意。客語的 tag，有將其書寫為「嗙仔」者，若從語言聲韻的角度看，此非 tag 的本字。依照漢語與方言有規則對應的發展規律推論，「笛」字中古屬定母、入聲、錫韻，而定母於客家語規律發展為 t-，錫韻於客家語規律發展為 -ag；就語音條件而言，客語 tag 符合漢語「笛」於客家方言的發展。另從語意的層面觀察，「笛」今多指橫吹的竹製樂器，但其於歷代卻有不同的指涉，如宋陳暘《樂書》所載的「龍頭笛」是橫吹樂器，而「鐵笛」、「手笛」等是豎吹樂器，故知「笛」於宋代曾是吹管樂器的泛稱；就名義而言，噴吶為域外傳入的樂器，以「笛」命名，符合「笛」為吹管樂器代稱的傳統樂器命名思維。是以，在「音對」、「義合」的條件下，客語 tag 的本字應為「笛」。本文的音標系統，採用教育部公告的客家語拼音方案，因北四縣腔是北部客家地區最主要的腔調，故以北四縣腔標音。

6 烏啣孔，客語發音為 vuˊ du kungˊ，屬低音竹管雙簧樂器，係竹管下方接一喇叭口，並於上方接雙簧竹片，開孔與噴吶相同。此樂器的聲響似「嗡嗡」，又名為「蜂仔」(pungˊ eˊ)。其於光復後，因揚琴的引進與廣泛使用而被取代，致今日已少見。

7 簫仔，客語發音為 scuˊ eˊ，乃竹製樂器，有直吹、橫吹兩種形制。此樂器於北管稱為「品仔」，於國樂稱為笛子。

8 琴筒為半面椰子殼，此樂器於北管稱為「殼仔弦」或「提絃」。

9 琴筒為較大型的半面椰子殼，是二絃的低音樂器。此樂器於北管稱為「和絃」。

10 即京胡。

11 噹叮，客語發音為 dongˊ diangˊ，為兩個小銅器分別置於木框中，作為節制節奏的樂器，因敲奏的聲響似「dongˊ」、「diangˊ」而得名。

12 鑄仔，客語發音為 ceiˊ eˊ。此樂器於北管稱為「鈔」、於國樂稱為「鈸」。

13 碗鑼，客語發音為 vonˊ loˊ，又稱為「丟鑼」(diuˊ loˊ)，或「乃呆」(nai dai)。此樂器在北管稱為「響盞」，於京劇稱為「小鑼」。

14 吹場與絃索音樂，於民間樂師或常民語彙的生態中有多種不同稱呼。其中，「吹場」與「絃索」的對舉，最能突顯此二音樂類型的編制與聲響差異，故筆者以此民間語彙行文。

特性。稱之「過場」，意指肩負貫串儀式前後的功能，如搭配儀式進行演奏，或用於迎送神靈、賓客等，以及整場八音演出以吹場音樂起始與結束的「有始有終」之功能。¹⁵

吹場音樂的曲目繁多，有〈一枝香〉、〈緊一枝香〉、〈一粒星〉、〈緊一粒星〉、〈八句詩〉、〈七句詩〉、〈大五對〉、〈緊大五對〉等。曲名有「緊」字者，¹⁶是速度較快的短小樂曲，屬於「緊吹場」；相對於「緊吹場」者，是速度較慢的「慢吹場」。吹場以嗩吶主奏，而嗩吶的形制有「大笛」與「細笛」兩種，¹⁷故「大笛」主奏的吹場樂稱為「大吹場」，以「細笛」主奏的吹奏樂為「小吹場」。

以「大笛」主奏「大吹場」，演奏依循「慢吹場」連「緊吹場」的串連模式，如〈大開門〉接〈緊大開門〉，或〈大團圓〉接〈緊大團圓〉等，若無相對應的「緊」類曲目，一般以〈緊大團圓〉代之，如〈小開門〉接〈緊大團圓〉等。「大吹場」的式結構，是開頭數個音以散板起始，再進入節拍性的旋律，反覆數次後接「緊吹場」；「緊吹場」反覆多次後，欲結束時轉入「收尾」段落，最後幾個音放慢速度以散板奏之。「收

15 八音展演活動的開場、收場皆用吹場樂，一般多吹奏〈大開門〉以為開端，最終以吹奏〈大團圓〉收束。彭宏男稱此程式性，表示「有始有終」的意義，（彭宏男 2005）。

16 「緊」類的曲目，有些八音樂師的抄本記為「折」，意指樂曲更為「精簡」。八音樂師對「緊」類的曲目，口語也以「緊板」、「快板」、「雙板」稱之。

17 大笛，客語發音為 tai tag，也稱為「新娘笛」。細笛，客語發音為 se tag；細，細小的意思，指小嗩吶，有樂師將「細笛」稱為「噯仔」(ai ia')，如田文光、彭宏男、葉金河等（田文光 2015、彭宏男 2002、葉金河 2015）宅。若與北管嗩吶比較，客家八音的嗩吶形制比較大，能吹奏的音域更寬廣。將客家八音嗩吶與北管嗩吶並觀，八音樂師賴義發稱有大、中、小三種，大嗩吶用於客家八音，中嗩吶用於北管牌子，小嗩吶用於扮仙（賴義發 2002）。彭宏男則指嗩吶可分成 1 號、2 號、3 號、4 號，1 號是大嗩吶，乃昔時舊制的八音嗩吶，2 號是現今八音使用的嗩吶，3 號是吹奏北管的「牌子笛 (tag)」，4 號是「噯仔」（彭宏男 2002）。鄭榮興表示，陳慶松的師公黃阿皇以吹奏特製「吋 2 孔」的「大笛 (tag)」聞名，「吋 2 孔」指嗩吶孔位最下端 2 個孔之間的距離是 1 吋 2，而現今客家八音的嗩吶約為 1 吋孔左右，參見鄭榮興等（2004：132-133）。

尾」段落，樂師也稱為「煞尾」、「煞板」¹⁸等。「大吹場」的形式結構，如圖 1 所示：

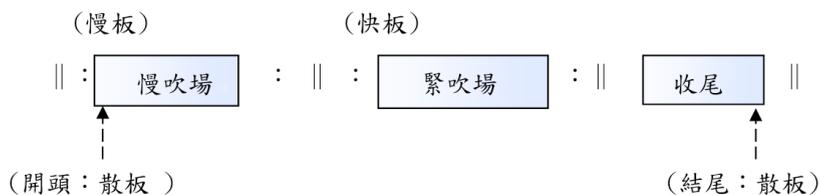


圖 1 客家八音「大吹場」的形式結構

資料來源：作者製圖。

「大吹場」形式結構的程式性，於部分抄本也可見，如圖 2：

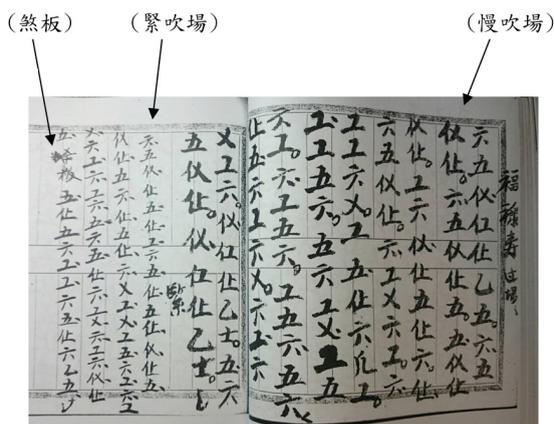


圖 2 客家八音抄本顯示的大吹場形式結構：以〈福祿壽〉為例

資料來源：林祺振提供抄本，作者製圖、註解。

18 「煞尾」，客家語發音為 sod mi'；「煞板」，客家語發音為 sod ban'。

以「細笛」主奏的「小吹場」，因「細笛」聲響較小，通常加入二絃、簫等樂器以為襯托，形成小嗩吶加上絲竹樂器的模式。「小吹場」加入絲竹樂器，但屬性仍為吹場樂，多用於祭典儀式的奉果、奉酒，或迎神、迎祖公、新娘扛茶等場合，烘托進行中的儀式，於莊嚴肅穆中增添喜氣熱鬧的氛圍。

「小吹場」與「大吹場」的曲目共用，然「大吹場」的「大笛」多用全閉音為「上」音(do)的「上管」吹奏，「細笛」多用全閉音為「合」音(sol)的「合管」。嗩吶「管路」不同，造成樂器旋宮轉調後，音域的寬廣度有別，影響樂曲旋律高低起伏的悅聽性，是以某些曲目較受樂師青睞而用於「小吹場」，如〈一枝香〉、〈一串蓮〉、〈大開門〉、〈百家春〉、〈將軍令〉、〈普庵咒〉、〈水底魚〉、〈醉扶登樓〉等。

「小吹場」的演奏模式，主要在樂曲反覆數次後，進入收尾段落，見圖3。

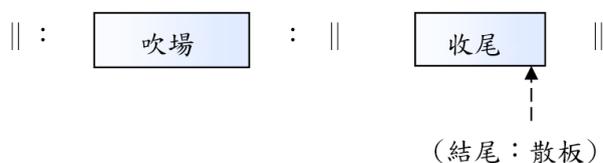


圖3 客家八音「小吹場」的形式結構

資料來源：作者製圖。

客家八音的第二種音樂類型是絃索樂。絃索¹⁹，八音樂師也稱為「八

19 絃索，客語發音為 hien` sog`，為樂師與常民通用的詞彙。

音」²⁰，而客家常民另也稱之「丟滴」，²¹乃嗩吶、二絃、胖胡、簫、三絃、敲擊樂器等之合奏型態。名為「絃索」，是因吹管類與絃類樂器的編制，屬於絃索類型²²的音樂。常民稱「丟滴」，是感受嗩吶的婉轉纏綿，嬌柔如「丟丟滴滴」的歌唱意象而得名。絃索嗩吶的吹奏風格以「軟指」²³為主，意指樂師運用連音與斷音的對比、強音與弱音的交替、特殊音效的模擬等，將嗩吶的樂音詮釋成嬌滴婉約狀，宛如女子嬌媚的「嬌聲」²⁴動人心弦；此與吹場嗩吶的率直音色，旨趣迥異。故知絃索樂是八音樂師展現嗩吶精湛技藝與詮釋曲韻超卓功力之處，以愉悅聽眾為目的，多用於宴客、休閒等場合。

絃索樂的曲目依性質，樂師分為「大調」與「小調」兩大類。「大調」曲目如：〈上大人〉、〈一巾姑〉、〈三句半〉、〈雪花飄〉、〈大夫調〉等。「小調」曲目有：〈梳妝臺〉、〈紗窗外〉、〈算命歌〉、〈補缸〉、〈開金扇〉、〈瓜子仁〉、〈清晨早〉等。絃索曲目中，有些與吹場共用，如〈將軍令〉、〈水底蓮〉、〈紅花柳〉等。此外，絃索與吹場有同名異曲者，即曲名相同，但曲調旋律異，如〈大開門〉等。

絃索音樂的吹奏，必須穿插「過板」，此為絃索音樂重要而顯著的特徵。「過板」旋律由二絃、胖胡、簫、三絃、鑼鼓等樂器合奏，形成嗩吶吹奏「絃索」曲調與絲竹鑼鼓合奏「過板」旋律，二者交錯循環的

形式結構。穿插「過板」音樂，除讓主奏嗩吶的樂師喘息外，嗩吶與絲

20 稱絃索為「八音」，是八音樂師的術語，非一般常民的用語。八音樂師以「八音」指稱絃索，不會與指涉樂種整體的「八音」含意混淆。因為客家八音樂師稱吹奏「八音」或「八音調」時，所指自然是「八音」音樂的「八音」（絃索）。

21 丟滴，客語發音為 diu' did'，多見於客家常民的口語。

22 臺灣傳統器樂依樂器的組成，約略可以分成數類：其一，由鑼鼓、銅鑼等敲擊樂器組成的「鑼鼓樂」；其二，由敲擊樂器與嗩吶合奏的「鼓吹樂」；其三，由絃樂器與竹類的管樂器合奏之「絲竹音樂」，如胡琴、三絃、揚琴、笛、簫等的組合；其四，由絲竹樂器、打擊樂器與嗩吶等組成的「絃索樂」。

23 「軟指」，客語發音為 ngiong' zii'，為八音樂師的行話，指將樂曲的曲韻詮釋得較為細膩委婉。

24 嬌，hieu'，妖嬌之意。此為林祺振（2015a, 2015b）對「絃索」聲響美學詮釋的形容詞。

竹鑼鼓交織的音色對比，也增添聲響色彩的豐富性。

絃索音樂的形式結構，依樂曲曲式而有多種類型：其一，一段式樂曲(圖4)，如〈打花鼓〉、〈開金扇〉等；其二，二段式樂曲(圖5)，如〈清晨早〉、〈八月十五賞月光〉；其三，慢板接緊板的樂曲(圖6)，如〈大埔調〉等。

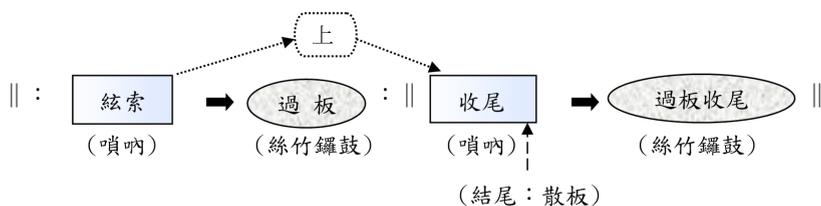


圖4 客家八音「絃索樂」的形式結構之一：一段式

說明：-----▶表收束時，嗩吶吹奏「上」音後，轉到「上」音的「收尾」。

資料來源：作者製圖。

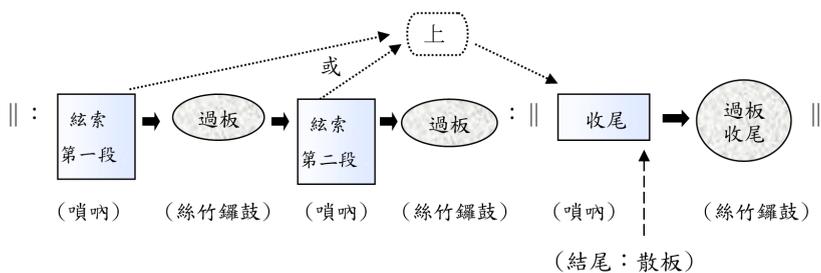


圖5 客家八音「絃索樂」的形式結構之二：兩段式

說明：-----▶表收束時，嗩吶吹奏「上」音後，轉到「上」音的「收尾」。

資料來源：作者製圖。

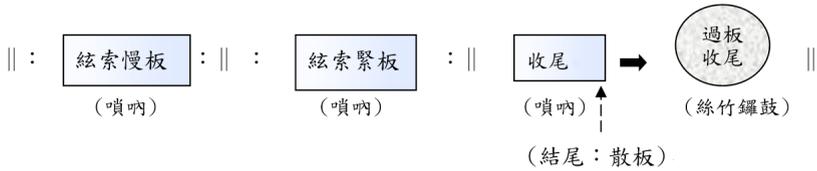


圖 6 客家八音「絃索樂」的形式結構之三：慢板接緊板

資料來源：作者製圖。

絃索樂一段式樂曲的形式結構，為噴呐主奏絃索曲調與絲竹鑼鼓合奏「過板」旋律，兩者交織反覆多次；當主奏者欲結束，便轉到「收尾」旋律，再由絲竹鑼鼓奏「過板收尾」結束之。在這樣的模式中，噴呐主奏者與絲竹鑼鼓演奏者之間有一個收尾「暗號」，以結音為「上」音的樂曲為例，在「絃索 → 過板」反覆多次後，主奏的噴呐於絃索旋律的某個「上」音，轉到上「音」的「收尾」旋律，²⁵ 最後數個音漸慢，並以裝飾奏的方式延長最後一個音；最終，絲竹鑼鼓以「過板收尾」結束全曲。絃索樂二段式樂曲的形式結構與一段式相仿，其於「絃索第一段 → 過板 → 絃索第二段 → 過板」反覆多次後，欲收束時，噴呐在「絃索第一段」或「絃索第二段」旋律中的某個「上」音，接到「上」音的「收尾」旋律，再接「過板收尾」。至於慢板接緊板樂曲的形式結構，為慢板曲反覆數次後，接緊板曲數次，再進入「收尾」旋律與「過板收尾」。

整體而言，客家八音的吹場與絃索樂之樂器編制、曲目與藝術風格各有千秋。尤其，絃索樂的噴呐追求輕柔委婉的聲響之美與精緻細膩的

25 「收尾」旋律是一小段的曲調，有「上」音、「乂」音、「工」音等不同的「收尾」旋律；不同師承系統的「收尾」旋律不盡相同。「上」、「乂」、「工」、「凡」、「六」、「五」、「乙」為臺灣民間工尺譜的音階序，分別相當於西洋音樂的 do、re、mi、fa、sol、la、si。

詮釋風格，於臺灣傳統音樂中別具一格；而絃索樂的形式結構，在嗩吶與絲竹鑼鼓交錯的程式性中，顯現聲響的對比性與色彩性。這些獨特性，是形塑客家八音重要的內在元素，更是客家八音音樂的精髓。

2. 客家八音的音樂文化生態

傳統上，客家八音是客家族群「做好事」的喜慶音樂，²⁶ 存於日常生活與生命禮俗的節慶中。舉凡個人的喜事場合，如「討親」、「做生日」、「入新屋」、「做滿月」等，以及慶賀地方廟宇「神明生」、上元節「起天神」、中元普渡、下元節「還天神」等儀典，或新年時期「走新年」²⁷ 的「歡春」活動等，都能看到客家八音的身影。喜慶活動在客家八音嗩吶清脆悠揚樂聲的烘托下，洋溢歡騰愉悅的氣氛，吉慶意象更加濃郁。

「做好事」聘請八音班是客族的傳統印記。當客家八音幽婉清亮的嗩吶樂聲響起，常民的潛意識就浮現喜慶意象，知曉若非街坊鄰居舉辦喜事，就是地方廟宇舉行神事祭儀。透過歡愉樂聲的陣陣傳送，整個庄頭洋溢歡慶吉祥的氛圍；客家八音濃厚的喜氣意涵，是吉慶音樂的化身。相對於閩南八音用於喜喪事場合，客家八音的「喜慶印記」更鮮明。

客家八音是客族吉慶音樂的代言者之外，另也肩負儀式音樂的功能與作用。例如「祭聖」時，八音班配合儀式「擂鼓三通」、「鳴金三品」、「奏大樂」、「奏小樂」的進行，敲奏鼓、丟鑼及吹奏嗩吶、簫，或於「奉果」、「奉酒」等儀式中奏樂；或者，於「拜天公」等儀式配合時辰吹奏相關樂曲等。客家八音配合儀式的「禮樂合一」演奏，即八音樂師代

26 客家八音傳統上用於「好事」場合，用於喪事場合乃非常罕見，這種例外情形，多是極有聲望的富豪家族，為高壽辭世的長輩治喪，以「辦喜事」的心態聘請八音班，從而彰顯顯赫的家世與豐厚財力。

27 客語「走新年」，即一般所謂之「走春」。

代相傳的行話：「有禮無樂不成禮，有樂無禮不成樂」、「禮樂兩相連」²⁸之具體展現。客家八音外顯性的特徵是喜慶的標誌，更深層的文化意義與價值，是擔任儀禮的奏樂任務，乃儒家「禮樂」精神的實踐，儒家禮樂思想的遺響。

對一般客家常民來說，客家八音是傳統彰顯家中辦喜事的象徵。²⁹以「討親」為例，客諺「八音無來，新娘不上轎」，印證客家八音於婚嫁儀禮的重要性。迎娶當天，八音樂師分成「前吹」與「後吹」兩組，「前吹」在迎娶隊伍最前方沿街開路吹奏，「後吹」在嫁妝、新娘轎後面壓陣吹奏；八音班似如儀仗樂隊引領綿長隊伍，一路散播歡慶的樂音。抵達新郎家，儀式空檔與宴客時間，八音樂聲不絕於耳，賓客接受主家的招待，也聆賞、品味一首首樂師匠心獨運的絃索樂曲；此刻，客家八音以愉悅聽眾為主的樂器表演，宛如一場豐盛的音樂饗宴。

至於客家八音的「歡春」，乃客家地區「走新年」活動中的一項民俗活動。過年期間，處處歡欣鼓舞，客家八音班或受邀至商家、民宅演奏客家八音，以添喜氣，或者挨家挨戶吹奏短小、歡樂的八音樂曲，而各商家、店家則回贈紅包，以討吉利，謂之「歡春」。客家八音班的「歡春」與客家獅等民間遊藝團體，在新年期間穿梭大街小巷，熱鬧非凡，歡騰愉悅，是客家地區新春時節重要的吉慶活動。

在娛樂缺乏的年代，客家八音提供常民聆賞音樂的機會與管道，同時也培育不少音樂愛好者。八音絃索音樂的特色，是透過嗩吶柔軟聲響

28 邱阿龍（2002）表示「有禮無樂不成禮，有樂無禮不成樂」、「禮樂兩相連」是父親邱添福傳下來的內行話。

29 聘請八音班演奏所費不訾，常民依經濟能力與喜慶活動之需要而「請丟滴」，是以富豪家族能逢喜必奏八音，一般常民則在經濟許可下於重要的「討親」、「入屋」等場合聘請八音班。

的展現，詮釋不同樂曲蘊含的曲趣，彰顯八音樂師出神入化的技藝。相對地，許多常民百姓也有極高的音樂涵養與鑑賞能力。據彭宏男稱，新竹北埔姜家舉辦喜事，往往聘請數個八音班共聚一堂，一較技藝高下，「請主」在屋內吸食「水煙袋」，悠閒聆賞屋外各八音班的演奏，品頭論足，評鑑各八音班演奏的優劣（彭宏男 2004）。客家八音的音樂文化與教育功能，由此可見一斑。

另從客家八音樂師的人文生態觀察。八音樂師為職業樂師，奉祀魯國相公，戶籍謄本登記為「笛吹」³⁰或「奏樂師」。³¹學習客家八音的途徑，約略有三種：第一，父傳子、兄傳弟的家族傳承，如苗栗陳慶松家族、新竹關西彭宏男家族、桃園龍潭邱添福家族、桃園新屋范姜新熹家族等；第二，毫無音樂基礎者拜師學習3年4個月，如苗栗郭鑫桂等；第三，已有音樂根基，為追求更專精、高深的噴呐技巧，再拜師學藝者，如謝顯魁為北管子弟，後師從陳慶松學八音。

職業屬性的客家八音班，最具挑戰的是「堵班」、「對班」³²場合。逢此拼技藝的競爭場面，樂師稱為「拚笛」，乃以「獨門」絕活或「艱深」曲目展現爐火純青的技藝與飽滿的曲目內涵。「艱深」曲目如〈鳳凰鳴〉（鵝公哭鵝母），乃用噴呐描摹鴛鴦戲水與求偶的情景，或如〈高山流水〉以噴呐模擬潺潺流水在空谷幽林時而亂石激盪時而呢喃細語的景象。³³「獨門」絕活指各種特殊的噴呐特技，如嘴巴吹奏2支噴呐、

30 如范琳健（1870-1908）的戶籍謄本所載職業為「笛吹」，參見洪惟助主持（2004：4、6）。

31 如陳阿房戶籍謄本所載之職業為「奏樂師」，參見鄭榮興等（2004：21）。

32 同一場合有好幾個八音班一起拚技藝，八音樂師稱為「堵班」或「對班」。此語彙之運用似乎與地域有關，據筆者的觀察，苗栗地區多用「堵班」一詞，桃園、新竹地區多用「對班」一語。

33 八音樂師通常不輕易傳授艱深曲目，如陳慶松直到臨終前才傳授如〈高山流水〉、〈鳳凰鳴〉等曲給兒子鄭水火、孫子鄭榮興、大徒弟郭鑫桂，參見鄭榮興等（2004：91-93）。

鼻子吹奏 2 支嗩吶、嘴巴與鼻子同時各吹奏 2 支（共 4 支）、³⁴ 嘴巴吹奏 4 支嗩吶，³⁵ 同時以鼻子吹奏 4 支和嘴巴吹奏 2 支嗩吶（共 6 支）等。³⁶ 「堵班」、「對班」場合的「拵笛」文化，促使八音樂師追求完美的嗩吶吹奏技巧，開發嗩吶吹奏的極限性，將嗩吶的技藝發揮得淋漓盡致。客家八音嗩吶無與倫比的吹奏技術，樂曲行雲流水的詮釋氣韻，皆獨步臺灣其他樂種。

（二）北管的音樂特色與文化生態

北管是清中葉以降臺灣最大的樂種，流傳地域遍及全臺，音樂內容豐富多元，應用廣泛，影響臺灣其他戲曲、音樂甚鉅。北部客家地區也盛行北管音樂，以下概述北管音樂的特點與其於客家庄的音樂文化生態。

1. 北管的音樂特色

北管依樂器編制，有數類音樂類型：第一，敲擊樂器組成的「鑼鼓」樂；第二，鑼鼓樂與嗩吶組成的「鼓吹」樂；第三，絃類樂器與竹製吹管樂器合奏的「絃譜」，即絲竹音樂；第四，亂彈戲曲的清唱，稱為「唱曲」，部分曲館粉墨登場票戲，是為「子弟戲」；第五，民清俗曲系統的歌唱曲，謂之「幼曲」或「大小牌」。³⁷ 器樂音樂中，「鑼鼓」

34 嗩吶絕技展演的照片，可參見鄭榮興（2008：75-77）。

35 新竹余舜芳、余錫添能同時以嘴巴吹奏 4 支嗩吶，參見洪惟助（1999：61）。

36 桃園邱蘭桂（約 1906 年生）能同時吹奏 6 支嗩吶（邱阿龍 2002）。

37 呂鍾寬（2000：43-90）將北管分為牌子、絃譜、細曲與戲曲四種類型。筆者則將北管音樂分成五類，因為「鑼鼓」音樂雖短小，且多見於「鼓吹」、「唱曲」音樂中銜接轉換或陪襯之用，但民間仍見以純「鑼鼓」演奏的場合，如鬧臺等，故「鑼鼓」實為獨立的音樂類型。「鑼鼓」、「鼓吹」、「絃譜」、「唱曲」、「子弟戲」、「幼曲」、「大小牌」皆為民間語彙，其中「幼曲」類的音樂，閩南語發音為「iùkhiau」（參見教育部臺灣閩南語常用詞辭典），客家語發音為「iu kiug'」，部分學者書為「細曲」（按：細，於閩南語為 sè/suè，於客家語為 se），若從方言的語音與字義看，閩南語「iùkhiau」、客家語「iu kiug'」的本字書為「幼曲」較為正確。北管純「鑼鼓」的曲目，

樂熱鬧喧天，「鼓吹」樂喧鬧激昂，「絃譜」靜謐雅致；歌樂音樂中，戲曲戲文的「唱曲」剛健質樸，「幼曲」典雅恬靜。北管音樂繽紛多采，往往成為臺灣其他樂種或劇種的養分來源。客家八音生態在近現代的最大變遷，是客家八音班吸收北管音樂，形成八音班唱奏北管的現象。客家八音班主要吸收北管鼓吹樂與唱曲兩大類，以下略述此二類音樂的特色，以明其與客家八音音樂之異同。

北管的鼓吹樂，屬於曲牌音樂的系統，民間也稱為「牌子」，乃曲牌之簡稱。曲目有三種類型：其一，單支牌子，如〈風入松〉等；其二，三首曲牌串聯成組的「三條宮」，如〈兔兒〉包含〈兔兒：母身〉、〈兔兒：清〉、〈兔兒：讚〉，其以「母身、清、讚」聯套為此類曲目的最大特徵；其三，曲牌聯套的「大宮牌子」，如〈倒旗〉套由〈醉花陰〉、〈喜遷鶯〉、〈四門子〉、〈水仙子〉四支曲牌組成等。北管「牌子」形式結構最特殊處，是樂曲的「破」，或稱「弄」，意指樂曲於該處「破」開，插入一段反覆的裝飾性旋律，具有「舞弄」音樂之意。³⁸以「入弄」

可參見劉美枝等（2013：104-145、所附有聲資料）；鼓吹類音樂，可參見潘汝端（1998）、劉美枝等（2013：73-101）〈拾牌倒旗〉套的曲譜與所附有聲資料；「絃譜」音樂的特色與曲目，可參見劉美枝碩論（1996）；「唱曲」為亂彈戲曲之清唱，可參見劉美枝（2012：66-84）有關北管與亂彈戲關係之分析；「大小牌」可參見林維儀（1996）、莊雅如（2003）以及劉美枝（2012：566-601）有關「大小牌」用於戲曲的說明。

38 「牌子」、「三條宮」、「大宮牌子」、「破」、「弄」是民間樂人常用的語彙，普見於臺灣傳統戲曲音樂文化圈。民間藝師或北管曲館的手抄本中，皆能見到單支牌子、「母身、清、讚」的「三條宮」與「大宮牌子」這三種類型的「牌子」工尺譜。北管「牌子」的曲調中，何處該入「破」、入「弄」，工尺譜上皆有清楚標示，而入「破」、入「弄」的反覆性裝飾旋律，端視樂師的音樂涵養自由吹奏，原則是若「入弄」的音為「工」，就吹奏以「工」音為主的旋律，如「工·工上仕五凡工」的反覆，若「入弄」的音為「乂」，就吹奏以「乂」音為主的反覆性旋律，如「乂·乂上乂六工乂」，餘依此類推。北管「牌子」具有入「破」、入「弄」的結構，筆者分析彰化集樂軒《打桃園》抄本，發現〈尾聲〉的「破」處插入口白，認為「牌子」的入「破」與戲曲的曲牌體唱腔插入賓白致使曲調被「破」開有關，參見劉美枝（2012：212-213）。按：部分北管牌子有唱詞的現象，源於其為亂彈戲曲的曲牌體音樂被抽離成為北管曲館的音樂，如由〈醉花陰〉、〈喜遷鶯〉、〈四門子〉、〈水仙子〉組成的〈倒旗〉套，乃《秦瓊倒銅旗》一劇中的唱腔，參見劉美枝（2012：172-176）；北管子弟吹奏北管牌子如〈倒旗〉套時，有時也加上唱詞。

兩次的樂曲為例，結構可圖示如下：

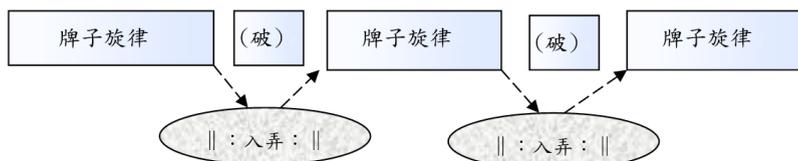


圖 7 北管牌子「入弄」的形式結構：以兩次入弄曲目為例

資料來源：作者製圖。

北管「唱曲」依劇目性質，分為扮仙戲與正戲兩類：扮仙戲以神仙下凡賜福為主題，屬吉慶劇，如《天官賜福》、《醉八仙》等；正戲多為歷史小說傳說故事或家庭倫理劇，如《架座》、《雷神洞》、《哪吒下山》、《斬瓜》、《三進宮》等。依音樂的唱腔體系，有曲牌體與板腔體二類：曲牌體多見於扮仙戲；板腔體多用於正戲。板腔體再以音樂系統區分，可分為古路（福路）與新路（西路）兩大類：古路戲的板式有〈平板〉³⁹、〈流水〉、〈緊板〉、〈緊中慢〉、〈慢中緊〉等；而新路戲屬於皮黃系統，板式有「西皮」類的〈西皮〉、〈（西皮）緊板〉、〈（西皮）導板〉、〈刀子〉等，以及「二黃」類的〈二黃〉、〈（二黃）緊板〉、〈（二黃）導板〉、〈二黃平〉等。北管「唱曲」板式繁多，劇目豐富，聲口的大嗓與小嗓於聲響、音色、張力之對比等，構築北管「唱曲」色彩繽紛的音樂內涵。

從上述簡略的說明，可窺知北管的音樂體系龐大，形式多樣，系統

³⁹ 客家山歌也有名為〈平板〉者，惟其與北管唱曲〈平板〉的旋律、屬性、風格完全不同，乃名同實異。

分明，脈絡清楚，曲目豐碩，高亢激昂、典雅靜謐的音樂風格兼具，故能成為臺灣常民最喜愛的音樂。

若將客家八音與北管的音樂類型進行比較，客家八音「吹場」與北管「牌子」類似，為嗩吶與鑼鼓的合奏，其餘如八音「絃索」、北管「唱曲」等為該樂種獨樹一幟的音樂類型。再從曲目觀察，客家八音「吹場」與北管有同名曲目，如〈大團圓〉等見於北管「牌子」，但〈大開門〉、〈小開門〉、〈福祿壽〉、〈漢中山〉、〈百家春〉等曲，於北管卻屬絲竹合奏的「絃譜」曲目；即曲名雖同，但樂器組合型態、音樂聲響、詮釋美學與音樂風格等皆有別。是以，嗩吶主奏的客家八音為純器樂演奏的樂種，而北管則有嗩吶主奏與歌唱等多種音樂類型，二者均為饒富特色的獨立樂種。

2. 北管「子弟班」的音樂文化生態

北管音樂風行全臺，大多數學習北管音樂者屬業餘人士，⁴⁰ 這些閒暇弄樂者，自稱「子弟」，乃良家子弟之意，指無不良嗜好、家世清白之人。學習北管音樂的團體，閩南庄多稱為「曲館」，表學習的內容以「唱曲」等音樂為主，與學習武術、陣頭的「武館」相對；客家庄學習北管音樂的社團，稱為「子弟班」，揭示社團性質的業餘性，以與職業的客家八音班有別。「子弟班」意指業餘學習音樂的團體，但因北部客家地區「子弟班」幾乎都學北管，致「子弟班」成為客族北管社團的代名詞。⁴¹

40 以演奏北管音樂為職的樂師，可見於宗教後場、布袋戲班等，就整體比例而言，學習北管音樂者，大多數為業餘性。

41 筆者的田野調查中，北部客家地區的「子弟班」幾乎都學北管，僅有一特例。鄒達源（1934-）稱父親溫錦木（溫阿木）在寶山鄉三叉嶺（今三峰）的「子弟班」學「西路」；（鄒達源 2002）。北部客家音樂文化圈有「亂彈戲是福路，四平戲是西路」或「福路是亂彈，西路是四平」的說法，以此角度而言，溫錦木參與的「子弟班」可能學習四

「子弟班」多以地緣為基礎，由地方廟宇的主事者或宗親家族為首，號召附近親友或鄰居參加，讓地方上的孩童或青年藉學習音樂以培養正當嗜好，並凝聚地方、宗族的向心力。「子弟班」多在地方廟宇、家族祠堂或民宅練習，以「一館」四個月為時間單位聘請老師指導。⁴²

「開館」時，老師帶領子弟敬奉戲神西秦王爺與田都元帥，宣誓成為梨園子弟的一員。學習期間，子弟晚飯後齊聚一堂，由老師依照子弟的音樂能力、天生嗓音之特質與興趣，學習鑼鼓、二絃、噴吶等樂器，以及北管戲曲清唱劇目。

北管子弟學習音樂，在傳統農業社會普遍缺少娛樂的年代，是一項移情養性、調劑身心的重要休閒活動。學習戲曲清唱，透過老師教導「曲書」的戲曲戲文，能體認戲曲蘊含的教化意義，未接受教育的子弟，更獲得識字的機會。當技藝達到某程度，便能代表庄頭成為廟會慶典的陣頭參與盛會，或於地方各種喜喪場合以樂助陣。「子弟班」為閒餘賞音弄樂的業餘團體，義務參與各種展演活動，甚至出錢出力；這種不圖酬勞的演出，代表良家子弟的尊榮。「子弟班」具文化、社會、教育等多重功能與意義，其於日治時期相當興盛，光復後更如雨後春筍般地遍及客庄各鄉里，而達到繁盛時期。

北管的音樂型態多樣，據筆者的觀察，閩南庄歷史悠久的北管「曲館」，不但學習「牌子」、「絃譜」、「唱曲」、「幼曲」等，甚至粉墨登場演出「子弟戲」，如彰化「梨春園」等；相較之下，北部客家庄「子弟班」的學習內容，以「牌子」和「唱曲」為大宗，「唱曲」尤受

平戲曲。有關客家音樂文化圈「亂彈戲是福路，四平戲是西路」說法的探討，可參見劉美枝（2018：287-288）。

42 例如新竹新埔「有樂軒」以「一館」400斤的穀為酬勞聘請葉金河為師，參見黎錦昌（2005：22）。

客族喜愛。⁴³以新竹縣關西鎮南和里(下南片)戴家的「南和軒」為例，主要學習「唱曲」，傳承的劇目有《哪吒下山》、《羅成寫書》、《柴進寫書》、《掛金牌》、《小送》、《佳期》、《斬影》、《擺渡》、《陳琳救主》、《花園得子》、《王寶釧寫書》、《三進宮》、《蟠桃會》、《三仙會》、《阿斗過江》、《天水關》、《韓信問卜》、《新仙會》、《新磨斧》、《放仙鶴》等。⁴⁴依此管窺客家庄的北管文化生態與閩南庄仍有出入，而具區域性的地方特色。

三、客家八音班與北管音樂的「碰撞」

北部客家地區的傳統音樂，除山歌之外，最重要的就是客家八音與北管音樂。前文已述客家八音、北管的音樂特色與音樂文化生態，二者不僅音樂內容、編制、樂曲結構、音樂風格與詮釋手法大相逕庭，對客家族群而言，更是屬性迥異的兩種音樂文化：職業/業餘、喜慶音樂/喜喪音樂、專業/休閒、客家人獨具/遍及全臺的音樂。這兩個樂種於北部客家聚落平行發展，分別扮演不同的功能與角色。

客家八音班吸收北管音樂，是客家八音生態近現代的變遷現象之一。⁴⁵客家八音班吸收北管曲目，有特殊的時代背景與文化氛圍，及隨時代環境改變的發展歷程與脈絡。以下從八音的音樂文化生態之角度，論述客家八音班與北管音樂「碰撞」的現象與發展。

43 據曾敬木稱，以前「子弟班」很會「打牌子」，但現今「子弟班」多見「唱曲」而少「打牌子」（曾敬木 2002）。

44 整理自戴錦豐提供的抄本。「南和軒」成立於 1948 年，老師為戴佑，待遇亂彈戲班，入贅芎林官家。

45 北部客家八音班的生態變遷現象，包括曲目擴增、樂器編制改革，運用場合由喜慶轉為喜喪事場合等，可參見劉美枝（2005：6-13）。

(一) 客家八音班吸收北管音樂

客家八音班演奏北管音樂，肇因於客家八音「堵班」、「對班」的音樂生態，樂師們彼此「拼笛」的競爭文化。

昔時，富賈仕紳舉辦喜事聘請八音班，外家或親戚朋友共襄盛舉，也出資聘請八音班祝賀，形成同一個場合受聘的八音班有三、四班，甚或七、八班之多的較勁局面。⁴⁶ 八音樂師是職業的音樂從業者，逢此賓客絡繹不絕的大場面，事關名聲，皆渾身解數展現最佳技藝。「拼笛」場合中，樂師展現精彩絕倫的噴吶技術與樂曲的細緻精微詮釋外，曲目多寡也是勝負關鍵，因各八音班輪流演奏的曲目不得重複是不成文的淺規則。八音樂師逞技尬樂，賓客品評優劣，將歡騰熱鬧氛圍帶至最高潮，而於激烈的音樂競技場脫穎而出者，能獲請主賞賜獎金或獎牌，更能以獨步群倫的技藝名傳千里。

因應如此的八音文化生態，八音樂師會特別表演不輕易傳授外人的壓箱曲目，如〈老懷胎〉、〈高山流水〉、〈鳳凰鳴〉等艱深樂曲。或者，表演一人同時吹奏兩支、四支、六支噴吶的特殊絕技等。「拵笛」之風熾熱，激發各噴吶好手絞盡腦汁「開發」各種展現功力的技藝。漸漸地，有些八音班為擴增曲目，嘗試在以器樂演奏為主的八音表演中，加入其他音樂的元素，例如北管「牌子」、「唱曲」，或將客家山歌小調、時調歌曲、廣東音樂、日本歌曲、歌仔戲、亂彈戲、廣東戲等曲調，以「絃索化」的方式展現；「絃索化」指以八音「絃索」的樂器編制、演奏模

⁴⁶ 依據客家八音樂師對過往「堵班」、「對班」情形的描述，三、四個八音班共聚一堂相當常見，更不乏七、八個八音班以上之例。如邱阿龍稱昔日新埔義民廟「殺大豬」場合最少有四個八音班，而今（2002年）只剩二班（邱阿龍 2002）。或者，彭宏男稱曾「對班」過六個八音班（彭宏男 2005）。再如陳慶松曾受邀於新竹北埔姜家舉辦喜事連續五天的演出中，第一天有十二個八音班「拼笛」，第二天剩六個八音班，第三天剩兩個勢均力敵的八音班，參見鄭榮興等（2004：127）。

式、語彙演奏、嗩吶詮釋手法演奏，如陳慶松曾將時調〈三聲無奈〉、〈大國民〉以「絃索化」的方式演出。⁴⁷

客家八音班為擴增曲目，加入北管音樂或將其他曲調予以「絃索化」，突顯該八音班的飽滿曲目及表演層面的多樣性、寬廣度。值得注意的是，擴增曲目對客家八音班生態的後續效應。

山歌小調是客家族群的民間歌謠，八音班偶爾將客家民歌以「絃索化」方式展現，具凝聚客家民族情感的作用。時調歌曲、廣東音樂、歌仔戲、亂彈戲等曲調，轉化成客家八音的「絃索化」詮釋，新鮮而時髦。八音樂師將盛行於客庄的北管音樂移植入八音班的演奏中，於擁有廣大北管音樂愛好者的基礎下，令人耳目一新。八音班演奏北管音樂，聽眾的接受度很高，究其因為：第一，北管音樂的藝術風格雖異於客家八音，但客家族群對北管音樂並不陌生，這些熟悉、親切的音樂元素有錦上添花之效；第二，在傳統八音「吹場」與「絃索」音樂的基礎上，引進北管高亢激昂的「牌子」與「唱曲」音樂，為風格趨於清越悠揚的八音，增添音樂的趣味性與多元性；第三，北管「唱曲」的扮仙戲等吉慶劇目，契合客家八音的喜慶意象，相得益彰。客家八音班加入北管音樂的元素，內容更為豐富多采：有器樂演奏，有戲文故事數唱的「唱曲」，有八音嗩吶婉約細緻的詮釋，也有北管嗩吶喧鬧剛健的聲響，更有對神明表達敬意的扮仙戲演唱。諸多音樂元素的交錯呈現，彰顯該八音班擁有「廣博」的曲目，也顯示樂師「跨域」的音樂演奏能力。

客家八音班嘗試加入北管音樂的元素，獲得觀眾的共鳴與迴響，各八音班競相仿效，八音班從偶一為之「插花」性的演奏北管音樂，逐漸

47 〈三聲無奈〉為閩南歌曲，〈大國民〉為日本歌曲，參見鄭榮興等（2004：65）。

發酵為一股勢不可當的風潮；八音班的八音與北管兩下鍋之型態，最終成為穩定的「普遍性」現象。亦即，客家八音班「必」唱奏北管音樂的文化，發展成為一種「約定俗成」的規範。

客家八音班吸收北管音樂始於何時？確切年代已無可考，但從資深八音樂師的經歷，卻可推敲一二。范姜文賢（1894-1975）、彭昌維（1902-1970）、陳慶松（1915-1984）等赫赫有名的八音家族，師從父祖學藝，皆只學八音曲目；而他們傳藝給下一代時，已兼授八音與北管音樂，如陳慶松之子鄭水火（1928-2008）、彭昌維之子彭宏男（1942-）、范姜文賢之子范姜新熹（1934-2015）等。八音世家的技藝傳授系統中，出生於日治末的八音樂師，已八音、北管雙修，則客家八音班吸收北管音樂的年代應在日治末以前。客家八音班開始唱奏北管的年代，《臺灣地區北管戲曲資料蒐集整理計劃期末報告》有相關資料可參考：

東部客家庄的北管音樂與客家八音極為密切，苗栗市的開始交流的時間大約在 1921 年，苗栗陳家八音團因職業競爭激烈，團員陳慶松增加表演實力，加入北管子弟團「新樂軒」，將北管音樂帶入職業八音的演奏項目中。（邱坤良 1991：22-23）

據曾敬木回憶，有一回竹東一家有錢人作生日，同時請了苗栗陳家及與竹東曾家二組八音團同時演奏，結果因陳家除了八音之外亦間唱北管曲，以致於拼輸給陳家後，於是曾氏兄弟也開始學習北管。（邱坤良 1991：19）

上述資料顯示：一、八音樂師陳慶松加入「新樂軒」學習北管後，將北管音樂加入八音班的演奏中，陳慶松是陳家八音班加入北管音樂的肇始者。二、曾敬木與陳家八音班在竹東「對班」，因一方演唱北管「唱曲」，促使另一方開始學習北管音樂；該八音樂師也跟進學習北管音樂，乃受八音班的競爭文化影響。三、客家八音班吸收北管音樂的歷程，陳慶松與曾敬木是參與其中的見證者。

然而，上述資料也有二處待斟酌：其一，苗栗陳家八音班加入北管音樂的年代大約在 1921 年，此或有誤。因為根據陳慶松的生平經歷，其 9 歲（1923）跟隨父親陳阿房學習八音，11 歲（1925）參加「新樂軒」學習北管（鄭榮興 2004：158），則苗栗陳家八音班加入北管音樂的年代，應在 1925 年之後，而非 1921 年。其二，引文稱曾敬木兄弟學習北管的原因，是與陳家八音班「對班」拼輸才開始，此與筆者訪問曾敬木的說法有出入。曾敬木（1918-2003）與小 4、5 歲的弟弟曾少琳，從小跟父親學北管與八音，曾敬木 8 歲（1925）開始跟父親的八音班「出門」，負責「唱曲」。⁴⁸ 曾敬木兄弟習北管之因儘管有不同說法，但曾敬木與陳慶松之間確實有過「唱曲」之爭的「對班」競賽。

將待商榷的資料擱置，僅以目前確知的資料綜合起來看，可做如下的推論：曾敬木與陳慶松該次引發八音樂師學習北管的「對班」競爭事件，透露當時的客家八音樂師普遍未接觸北管音樂；而該事件發生後，引發八音樂師學習北管音樂的現象，顯示職業八音樂師的靈敏度與仿效

48 曾敬木（1918-2003），父親曾傳和是北管子弟，20 餘歲學八音而轉為職業樂師，曾敬木的北管與八音技藝承父親，8 歲（1925）跟父親的八音班「出門」，負責「唱曲」與打鑼鈔，15 歲學噴吶，後為精進八音技藝再拜黃新雲為師（曾敬木 2002）。另據孫致文訪問曾敬木，其稱曾敬木「七、八歲時已隨父親出門演出唱曲」，參見洪惟助（1999：52）。

度相當高。客家八音生態競爭激烈，陳慶松與曾敬木親身經歷了客家八音班吸收北管音樂的歷程，客家八音班開始加入北管音樂的年代，距離該次北管「唱曲」的「對班」事件應該不遠。曾敬木與陳慶松該次的「對班」競爭，不論誰輸誰贏，從曾敬木 1925 年在八音班唱北管曲、陳慶松 1925 年進入「新樂軒」學習北管的時間點看，客家八音班加入北管音樂的年代，應該在 1925 年前後。首開八音班唱奏北管音樂之風的樂師已無考，但客家八音班於 1925 年唱北管曲，對當時客家八音的音樂生態來說仍是一件「新鮮事」。因此，筆者認為客家八音班加入北管音樂的年代，應該在 1925 年前後的時間點。之後，此風潮逐漸蔓延擴大至整個北部客家地區。

客家八音班能加入北管音樂於演奏中，與八音樂師的藝術能力息息相關。觀察八音樂師的習藝經歷，發現客家八音與北管的音樂內涵、屬性、功能等雖皆不同，但卻有不少客家八音樂師也參加當地「子弟班」學習北管，如陳慶松等。⁴⁹ 另一方面，有學習北管音樂的業餘子弟，後拜八音樂師學藝轉為職業樂師者，如曾傳和、鄒達遠、賴義發、謝顯魁等。⁵⁰ 是以，部分八音樂師本身就具備唱奏北管的能力。兼具「子弟」身分的八音樂師，能優游於客家八音與北管音樂之間，但八音與北管固有生態的疆界未打破時，二者的運用場合與功能仍涇渭分明。因而，當某個客家八音班於「拼笛」場合開啟唱奏北管音樂的風氣，擁有北管能力的八音樂師自然游刃有餘，未接觸北管的八音樂師，受時代潮流影響

49 陳慶松（1915-1984），苗栗人，自幼跟隨父親陳阿房學習客家八音，11 歲加入當地「新樂軒」學習北管。參見鄭榮興等（2004：24-28）。

50 曾傳和，曾敬木之父，芎林石壁潭人。鄒達遠（1934-），新竹寶山人，14 歲參加「子弟班」學北管，15 歲跟隨父親溫錦木學八音。賴義發（1935-），17 歲學北管，後跟隨黃新雲、溫錦木學八音。謝顯魁（1943-），苗栗人，13 歲參加「新樂軒」學習北管，14、15 歲跟隨陳慶松學習八音。

也跟進學習北管音樂。換言之，客家八音班能加入北管音樂元素於演出中，八音樂師擁有唱奏北管能力是一個重要的關鍵因素。

再從客家八音的文化生態層面觀察。客家八音班因應「拼笛」文化，於擴增曲目上，曾吸收客家山歌小調、時調歌曲、廣東音樂、歌仔戲與北管等音樂，但經市場機制的淘汰與時代淬鍊後，演奏北管音樂成為各八音班的「共識」。質言之，客家八音班汲取其他音樂以豐富自我的過程中，北管漸漸「內化」成為八音班的演奏內容。這個過程，如同客家八音的樂器編制，從嘗試加入揚琴、西洋樂器等的試驗中，最終揚琴成為客家八音班通用的重要樂器；相對地，傳統客家八音樂器烏啞孔似如被時代淘汰而變得相當罕用。因而，北管音樂蛻變為客家八音班的演奏曲目，可視為客家八音班順應時代環境變遷下的產物。

在這個生態的變遷現象中，還有二點值得觀察。

第一，部分客家八音樂師將北管牌子串聯成組，如將扮仙戲《三仙》程式化的曲牌聯套稱為「頭宮牌」：〈點江〉、〈粉疊頭〉、〈風入松〉、〈上小樓〉、〈下小樓〉、〈千秋歲〉、〈清板〉、〈尾聲〉。或者，將用於作戰的「起兵牌」，固定化為「二宮牌」：〈折字風入松〉、〈點江〉、〈醉太平〉、〈福祿壽〉、〈緊通〉、〈一江風〉、〈兔兒〉、〈二凡〉的連接等。「頭宮牌」、「二宮牌」之說，未見於閩南庄的北管「曲館」，對北管曲目的「重組」，或可視為北管「牌子」進入客家八音班發展的獨特文化現象。

第二，客家八音與北管是各具特色的不同樂種，於客家音樂文化生態扮演著不同的功能與角色。客家八音班演奏北管音樂的文化生態，對客家八音的本質內涵是否起「質變」作用？從資深八音樂師清楚分辨客

家八音與北管之異同，也指認「牌子」與「唱曲」屬於北管範疇，可知客家八音樂師視八音、北管為兩個不同樂種。因此，客家八音班唱奏北管的現象，僅客家八音文化生態的改變：以「八音班」之名，行「八音與北管」音樂兩下鍋之實；而客家八音的音樂內涵並未被改變。

（二）北管子弟班與客家八音班的「合流」

北部客家庄流傳客家八音與北管音樂，二者的音樂文化不同，如：八音樂師是職業屬性，北管子弟為業餘玩票性質；八音奉祀魯國相公，北管奉祀西秦王爺與田都元帥；八音噴吶追求柔軟溫潤的聲響，北管噴吶以清亮剛健為佳；八音的演奏場域以喜慶場合為主，北管多參與廟會慶典活動；八音樂師學藝3年4個月，北管以「一館」4個月的集體學習為主。對客家常民而言，八音是專業的音樂，業餘子弟欲轉行為職業樂師，須再拜師學八音。雖有北管子弟轉八音樂師的人才流動，但並不影響八音與北管原有的音樂文化功能與音樂社會作用，例如迎娶新娘必用八音，喪事迎棺則用北管音樂等。

至晚於1925年代開啟客家八音班唱奏北管的風潮，對客家八音樂師最大的影響是必須兼具客家八音與北管的音樂能力與涵養。而此風潮對客族的北管「子弟班」是否產生影響？就筆者的觀察，表面無太大的衝擊，但卻埋下日後讓沒落的北管「子弟班」再起的契機。

客家庄的北管子弟熱衷於「唱曲」，「唱曲」的曲調高亢激越，聲口分大嗓與小嗓，不少子弟以擅長「唱曲」聞名。客家八音班唱奏北管音樂之風熾烈，若八音樂師的樂器技術高超，但嗓音不佳，便衍生延聘音質優越、曲韻美的北管子弟加入，形成子弟的「半職業」化。因應這

樣的音樂生態，光復後一些擅唱的北管子弟就被「挖腳」到客家八音班兼職，如朱文卿學 2 年北管音樂，嗓音音質清澄，為人稱頌，後常參與關西、新埔、竹東等地客家八音班的「唱曲」邀約；⁵¹ 或如林祺振出身新竹新豐「中榮軒」，也因聲音嘹亮厚實，與不少新竹、桃園的八音班合作。⁵² 擅北管「唱曲」的子弟參與八音班的演出，與子弟出身後轉職業八音樂師的情形不同：前者以北管「唱曲」專長取勝而「應聘」至八音班參與演出，多見於光復後；後者則擁有嗩吶等器樂的演奏能力，能獨當一面甚或自組八音班，日治時期即見。⁵³

如前所述，日治時期北管子弟「跨界」到八音班，奠基於北管的嗩吶基礎，由業餘愛好者的身分「晉升」為專業職業樂師。光復後因擅長北管「唱曲」而「跨界」八音班的子弟，夾歌唱能力出眾的優勢，由業餘愛好者轉為「半職業」性。兩相對照，同樣是子弟「跨界」到八音生態，但兩者的背景、動機、條件、能力、身分屬性與功能等有所區別。

另一個值得關注的議題，是擅長「唱曲」的「半職業」子弟參與客家八音班所引發的後續效應。北管子弟參與地方廟會活動或親友的各種婚喪活動，皆屬不領酬勞的義務演出，此為「子弟班」的重要特徵，乃標榜以音樂怡情養性的清高性。客家八音班延攬擅「唱曲」的子弟趨勢，打破子弟義務參與演出的傳統。以朱文卿為例，其「跨界」至客家八音

51 朱文卿(1920-2004)，人稱「朱來」、「朱文來」、「朱阿來」，新竹關西茅子埔人，24 歲參加石光以劉家、呂家為主的子弟班，先後向余錫添、張添、戴佑學北管（朱文卿 1994）。

52 林祺振(1922-)，25 歲參加宗親所組的「中榮軒」，師從趙苟、沈水枝等。林祺振稱曾在新埔汶水坑與其他三個八音班「拼」，他一開口「唱曲」，其他八音班相形失色而頓時停奏音樂；又有一次在東勢六個八音班「對班」的場合，他的「唱曲」技壓全場而獲 200 元賞金（林祺振 2015b）。

53 如曾敬木的父親曾傳和出身子弟，20 餘歲學八音，後組八音班，直到 80 幾歲仍「出門」（曾敬木 2002）。曾敬木生於 1918 年，其父親曾傳和的八音演藝生涯推估始於日治時期。

班擔任北管「唱曲」，為具商業色彩的「半職業」身分，然而，其也常參與「子弟班」的義務性展演活動，形成雙棲於客家八音界與北管界的一種現象。

約 1960、1970 年代左右，在教育普及、新興娛樂多樣的社會環境下，北管漸趨沒落，參與的活動驟減，已罕見新子弟加入；前輩子弟凋零，加以後繼無人，多數北管「子弟班」面臨解散的命運。傳統音樂文化式微，對客家八音影響甚鉅，因為社會轉型、政府提倡簡約拜拜、餘興表演多元化等因素，喜慶場合必請八音班的習俗被摒棄，如結婚改採西洋式，或喜慶活動以播放八音錄音帶取代現場演奏等，皆嚴重擠壓客家八音班的生存空間。

客家八音沒落，卻於 1970、1980 年代左右出現新契機：進入喪事場合。傳統客家八音多用於喜慶場合，偶有富商仕紳為家族高壽長輩以「辦喜事」送終，八音用於喪事乃相當罕見。拜民間舉辦喪事愈趨隆重的趨勢下，北部客家庄漸漸興起聘請八音班的風氣：⁵⁴如新竹關西、新埔一帶約始於 1970 年代，⁵⁵桃園中壢地區約於 1979 年左右，新竹竹東、北埔地區於 1982、1983 年間開始用於喪事（賴義發 2002）。⁵⁶可見，八音應用場合由喜慶轉為喜喪事的效應，約於 1970 年代開始逐漸擴散。

這波客家八音進入喪事場合的轉變，擴大客家八音班的生存空間，同時也帶動兼具「子弟班」與「八音班」性質的團體於 1970 年代興起，至 1980、1990 年代更為風行。這種團體的共同特點有：第一，學習內

54 曾敬木稱八音進入喪事場合與常民經濟條件漸佳、喪事越辦越盛大有關（曾敬木 2002）。

55 關西客家八音樂師彭宏男約於 1969 年開始轉入喪事場合，參見謝聿蓁（2012：65）。新埔八音樂師彭沐輝表示，1968 年左右客家八音開始轉入喪事場合，但新埔八音樂師蘇紹河則稱 1983、1984 年代八音才開始用於喪事，參見洪惟助（1999：47、80）。

56 竹東曾敬木也稱喪事場合請八音班，是近一、二十年之事（曾敬木 2002）。

容包北管與八音音樂；第二，以「子弟班」的方式集體學習，乃「一館」4個月為一個學習時程；第三，聘請擅長八音與北管的八音樂師為師；第四，參與喜事與喪事場合的展演活動；第五，團體性質為職業性或半職業性。這種新興團體，班名或曰「八音班」或曰「子弟班」：名為「八音班」者，有苗栗縣三灣鄉「三灣社區八音班」、西湖鄉「三湖社區八音班」，⁵⁷或新竹縣「新埔巨埔里范家八音團」、「新埔鹿鳴八音班」等；⁵⁸名為「子弟班」者，如苗栗大湖「義興軒」、「農樂軒」等。⁵⁹彭宏男則於1980至2000年間左右，應聘在桃園、新竹、苗栗地區開館教授這類團體。⁶⁰范姜新熹授徒遍及各地，稱這類團體實為「子弟份」，其於1986年成立的「臺灣省北區八音聯誼會」，會員更多達二、三百人。⁶¹由上述所舉之例，見到傳統音樂沒落，卻興起八音「子弟化」或子弟「八音化」的團體。

這種融合客家八音班與北管「子弟班」特質的團體，乃以「子弟班」的組織模式為基礎，兼學北管與客家八音兩種技藝，並以八音班的職業屬性，參與各種喜喪事活動。就性質而言，可謂八音班與「子弟班」的合流；就時代意義來說，乃八音班吸收北管音樂、八音廣泛運用於喪事場合的效應，是因應當代客族生命禮俗活動的新產物。故這近二、三十

57 苗栗「三灣社區八音班」成立於1997年，西湖鄉「三湖社區八音班」成立於1997年，參見鄭榮興（2003：6、25）。

58 「新埔巨埔里范家八音團」、「新埔鹿鳴八音班」為1970年代葉金河指導的團體，兼學北管與八音，參見黎錦昌（2005：25-26）。

59 苗栗大湖「義興軒」成立於1993年、「農樂軒」成立於1990年，參見鄭榮興（2003：15-16）。

60 如1982年應聘於桃園龍潭銅鑼圈高源村、1987年於桃園龍潭銅鑼圈高平村、1995年於桃園中壢市金陵路、2003年於苗栗銅鑼中平村、2003年於新竹竹北市、2006年於桃園中壢興平路等地開館（彭宏男2005）。

61 該聯誼會的成員主要為范姜新熹的學生，范姜新熹表示「八音聯誼會」未登記立案，約於2002、2003年間解散，並重新改組為「客家八音協進會」登記立案（范姜新熹2005）。

年成立的「子弟班」或「八音班」，實質為「子弟班」與「八音班」的合體，其與傳統「子弟班」、「八音班」在業餘性/職業性之屬性、喜喪事/喜慶之運用場合、休閒娛樂/禮樂合一的功能之壁壘分明的文化生態，已大不相同。

（三）八音班命名為「北管八音團」

客家八音的從業者，傳統主要由家族成員或師徒組成，並多以某地或某姓的八音班稱之，如關西八音班、苗栗陳家八音班、烏樹林邱家八音班、北埔溫家八音班等。後因應社會環境的需求，部分樂師為八音班立名號，例如彭宏男將昔日鄉里所稱的「關西八音班」，名為「關西祖傳隴西八音團」等，或徐仁昌組「大苗栗八音班」等。

八音班不管以何種形式命名，傳統的演奏曲目皆以「吹場」與「絃索」為主，約 1925 年代前後受「堵班」、「對班」的「拼笛」文化影響，部分八音班唱奏北管音樂，開啟八音班的北管、八音兩下鍋的風氣。八音班唱奏北管音樂，是樂師展現藝術能力的表徵，對客家常民來說，能聆賞八音噴吶清柔婉轉樂聲的詮釋，品味北管「唱曲」激昂清揚的歌聲中闡釋戲文的細膩情感，更能感受整體空間充盈濃厚的歡慶喜悅氛圍。「北管八音」現象讓八音樂師的「供」與客族常民的「需」達到一種平衡與滿足。時至今日，北管已經「涵化」為客家八音班的必備曲目，更蛻變為客家八音班生態的一種「傳統」。

八音與北管共存於客家八音班的生態，名實並不相符。名實不符的現象，乃時間推移下的「制約化」發展之結果，而未影響民間原有八音生態的運作。出身八音世家又跨足傳統音樂學術界的鄭榮興，於祖父陳慶松 1984 年過世後重整「陳家八音班」，並於 1993 年立案，團名登記

為「苗栗陳家班北管八音團」。此標榜「北管八音團」的創舉，意義重大：第一，宣示此團體擅長八音與北管音樂；第二，對八音班「北管八音」現象之思考與定位，讓團名與演奏的實質內容相符，更將北管與八音兩下鍋的隱晦不明身分，透過團名予以明朗透明化；第三，揭示北管與客家八音是不同的樂種，二者是對等並列的關係。

團名改為「北管八音團」，也引發一些效應。由北管「新樂軒」轉型的「竹北田屋八音班」，團長田文光感於「田屋八音團」的團名太狹隘，無法呈現該團也擅長北管的事實，於 2004 年改名為「田屋北管八音團」。⁶² 田文光與鄭榮興皆活躍於八音界，授徒無數，將團名改為「北管八音團」，除名與實相符外，更重要的意義在於彰顯該團的藝術造詣。然而，團名雖改為「北管八音團」，但民間仍多以「陳家八音班」、「田屋八音班」稱之。此外，出身新竹寶山「新樂軒」的江宥憲，師從賴義發與田文光學習北管與八音音樂，近年轉為職業樂師，也於 2014 年改名為「新興軒北管八音團」（江宥憲 2019）。

將團名改稱「北管八音團」者屬少例，大多數的民間客家八音班仍以「八音班」之名，行「八音與北管」兩下鍋之實。⁶³ 儘管名為「北管八音團」之例是少數，但未來的客家八音文化生態如何發展，值得繼續觀察。

62 「田屋北管八音團」、「關西祖傳隴西八音團」於 2009 年共同登錄為新竹縣定無形文化資產「客家八音」的保存團體。

63 這種現象也見於政府機關舉辦的客家八音研習課程，如臺北市客委會開設「客家八音研習班」，聘請鄭榮興教導，授課內容包括八音與北管音樂。

四、「北管八音」現象的解讀與詮釋

近現代客家八音生態最大的變遷是「北管八音」現象，前文已分析此現象的時代背景，並梳理其歷史發展的脈絡。「北管八音」現象，是歷史推移下音樂文化緩慢滾動的一個產物，該如何解讀與詮釋這現象呢？目前，學者從不同角度或立基點觀察客家八音，有認為客家八音屬於北管範疇者，也有提出「客家八音北管化」之說者。以下針對這些問題進行辨析與討論，以期能從整體視野作客觀的詮釋。

（一）客家八音屬於北管範圍之一？

認為客家八音屬於北管音樂的範圍，主要有邱坤良《臺灣地區北管戲曲資料蒐集整理計劃期末報告》、呂鍾寬《北管音樂概論》等。前者認為北管包括鑼鼓樂、絲竹樂、鼓吹樂與唱曲四大類，其中鼓吹類再分為閩南八音、客家八音和牌子三類。⁶⁴ 後者依演出型態，將北管分成四類：其一，藝術性的演出，包括排場與上棚；其二，民俗活動的演出；其三，宗教儀式的北管音樂；其四，各類戲劇的北管音樂。第二類民俗活動的演出可分為三類：北管館閣出陣、迎神賽會的鼓吹樂和婚喪喜慶場合的鼓吹樂；而婚喪喜慶場合的鼓吹樂再細分為鑼鼓、大鼓吹、八音、十音、大通鼓、感懷鼓等類，客家八音屬於八音類音樂之一。⁶⁵

視客家八音為北管音樂範圍的思考，主要著眼點有四。第一，將臺

64 此處「北管」的定義，指凡於民國以前傳入臺灣的音樂中不屬於南管者，皆視為「北管」範圍，參見邱坤良（1991：82）。

65 分類的立基點在於將南管以外的樂種，依展演型態與場合進行系統性歸類，參見呂鍾寬（2000：26-40）。

灣傳統音樂區分為南管與北管兩大系統，凡不屬於南管音樂系統者，皆歸類為北管體系，如閩南八音、客家八音、十音等。第二，客家八音以嗩吶主奏，其形態與北管鼓吹樂類似，故將客家八音歸類於北管鼓吹樂中。第三，北管用於婚喪喜慶場合，客家八音傳統用於喜慶，後也用於喪葬場合，二者的應用場合雷同，因而將之歸屬於同類的音樂。第四，客家八音班的演奏包含北管音樂，就觀眾的直觀角度而言，認為其屬北管範疇之一。

先看將客家八音歸類於北管鼓吹樂之說。北管鼓吹樂是嗩吶與鑼鼓樂器的合奏，此與客家八音的「吹場」音樂類型相同，雖有此雷同處，但卻也有頗多差異點，如客家八音的「絃索」編制型態未見於北管，且絃索的嗩吶詮釋以嬌柔婉轉聲響為主，樂風獨樹一格，僅見於客家八音。再者，北管鼓吹樂(牌子)的形式結構，與客家八音的「吹場」、「絃索」不同(參見圖1、3、4、5、6、7)，或如北管鼓吹樂的「入弄」之短小裝飾句的型態，不見於客家八音。更重要的是客家八音與北管的音樂生態頗有差別，⁶⁶ 僅因客家八音的「吹場」與北管鼓吹樂類似，便將之歸類於北管樂，而忽視客家八音與北管鼓吹樂之間其他的歧異點，是否合理？當客家八音與北管的音樂與文化生態有別，如何能將客家八音列為北管範疇？

其次，將閩南八音、客家八音、十音等視為北管範圍，乃立基於南管音樂之外的音樂皆歸類為北管範疇的思維。然則，閩南八音、客家八音、十音雖與北管鼓吹樂有部分相似，但細節內容卻有更多出入。北管、

⁶⁶ 例如八音樂師奉祀魯國相公、北管子弟奉祀戲神西秦王爺與田都元帥，八音樂師個別拜師學藝3年4個月才能「出師」、北管子弟以一館4個月集體學習，客家八音運用於喜慶場合、北管以廟會活動居多，或是八音樂師為職業性、北管子弟為業餘性質等。參見前文。

南管的流播地域廣，有豐富的音樂內容，蔚為臺灣最重要的兩個大樂種，但流傳地域較小的閩南八音、客家八音、十音等，實具有獨立而特殊的音樂文化生態與音樂性格，並不能與北管音樂直接劃上等號。

再者，客家八音班的演奏含括北管元素，著實容易讓人誤認其為北管音樂的一環。但客家八音班與北管產生連結，為八音班順應時代環境約於 1925 年代前後的新變遷。在客家八音班的北管與八音兩下鍋之生態，樂師遵循八音音樂的詮釋手法演奏八音，也依照北管的唱奏方式與音樂風格奏北管，不將二者混用，也未將此二樂種的音樂元素進行拆解、重組或再創造。換言之，八音班忠於此二樂種原有的曲目、編制與音樂風格展演，八音與北管的音樂本身未產生任何變化，有所改變的是八音音樂文化生態：八音班的演奏增加了北管內容。

八音班汲取北管音樂展現多元的表演內容，未使八音與北管的音樂內容產生質變，可進一步再思考的是，客家八音班唱奏北管的音樂生態，是否對北管樂種的定義或範圍產生影響？

若以臺灣其他樂種、劇種作為參照，見到歌仔戲、客家採茶大戲於發展過程中吸取外江、四平、亂彈戲的劇目、曲目等，然而，戲曲界未把歌仔戲、客家採茶大戲歸屬於亂彈戲、四平戲、外江的範圍。或者，北管絲竹音樂類型的「絃譜」部分曲目吸收自廣東音樂，也未見將北管歸類於廣東音樂之說。樂種或劇種的發展透過不斷吸收、蛻變的歷程而茁壯，故許多樂種或劇種的音樂成分往往多元而複雜。例如皮黃聲腔是西皮系統與二黃系統的合流，西皮與二黃是「被吸收者」，也未見因此而將皮黃聲腔歸於西皮範疇或是二黃範疇之內。同理，八音班唱奏北管音樂，北管是「被吸收者」，北管原有的定義與範圍不會因此而改變或

擴大。

再從藝人的認知看，資深八音樂師皆稱客家八音與北管音樂不同，是兩個獨立的樂種。客家八音與北管是不同樂種的認知，也可從北管樂師的經歷窺知，如林朝成、邱火榮父子是北管職業樂師與著名子弟館先生，兩人都不曾接觸客家八音。⁶⁷ 當名聞遐邇的北管樂師不需擁有客家八音的演奏能力，何以客家八音屬於北管音樂之一？學界的解讀與藝人的認知有落差，是一個值得深思的問題。

該如何從樂種角度看待客家八音班唱奏北管的現象？觀察北管整體的音樂生態，其內容豐富多元、展演型態多樣，子弟曲館遍及全臺，廣用於民間廟會慶典活動，而成為臺灣最受百姓喜愛的樂種。布袋戲、歌仔戲、客家採茶大戲、宗教後場等，於歷史發展或轉型過程中吸收北管音樂，這些含有北管音樂成分的樂種、劇種，實可視為北管的「影響」。北管是一個獨立而成熟的樂種，雖成為其他樂種、劇種的養分「來源」，但北管原有的定義與範圍不會因有所「流播」而改變，因為樂種的定義、範圍與被其他樂種、劇種吸收所產生的「影響」或「流播」，是兩個不同層次的概念。

北管是布袋戲、歌仔戲、客家採茶大戲、宗教後場音樂的養分「來源」之一，可解讀為北管音樂的「影響」或「流播」，但布袋戲、歌仔戲、客家採茶大戲、宗教後場音樂等不會因此成為北管音樂之一。同理，北管音樂是客家八音班唱奏曲目的「來源」，客家八音生態受到北管音樂的「影響」，但客家八音這個樂種不會因此成為北管音樂之一。客家八音班以唢呐主奏，表面上與北管鼓吹樂(牌子)極類似，然二者的曲目、

67 筆者的田野調查經驗中，不論閩籍或客籍的北管樂師，咸認為客家八音與北管差異頗大，尤其閩籍的北管樂師對客家八音大多相當陌生，如林水金、葉美景等。

樂曲結構、演奏手法、音樂風格與聲響詮釋等有天壤之別，遑論民間音樂文化生態的殊異。因此，從音樂本質與音樂文化生態的比對，客家八音與北管是兩個獨立的樂種顯而易見，客家八音不屬於北管音樂也清晰可辨；客家八音班受到北管音樂「影響」的脈絡也清楚分明。

(二) 客家八音北管化？

北部客家八音班唱奏北管音樂的現象，持另一種看法者，如吳榮順的「客家八音北管化」，⁶⁸指客家八音班吸收北管，致客家八音也有北管音樂。

與「客家八音北管化」概念類似的說法，也見於其他相關專著。如游庭婷《桃園地區客家八音研究 - 以音樂文化為主》，指出客家八音的曲目有狹義與廣義兩種，狹義指八音傳統曲目，廣義指八音班演奏的音樂內容，包括八音、過場樂、牌子、北管劇目與其他等類。⁶⁹或如鄧宏晏《竹北地區「田屋八音團」之研究》指出八音曲目除傳統的吹場音樂、絃索音樂之外，也將客家山歌、北管、民歌、歌仔戲、國樂、民間小戲、流行歌曲之曲調旋律改編成八音演奏形式，並重新加花而納入八音曲目，其中與北管曲目的關聯性最深。⁷⁰洪惟助主持《新竹縣傳統音樂探

訪錄》對客家八音曲目的分類，分成絃索、過場樂、牌子、北管戲曲四

68 吳榮順認為北部客家八音，是為了適應閩客八音之間的競爭，而加入「北管」與「道士音樂」，使得客家八音北管化，也因此南北客家八音的差距更為擴大，參見吳榮順（2011）。然據筆者訪問桃竹苗八音樂師的田野經驗，客家八音班「堵班」、「對班」的「拼笛（噴吶）」競爭對象，皆為客家八音班，因為客家庄不流行聘請閩南八音。另部分八音樂師遊走於宗教後場音樂，如葉金河、范姜新熹等，但其於八音班的演奏，通常不會加入道士音樂。

69 參見游庭婷（1997：52-56）。案：八音，即「絃索」；過場樂，即「吹場」；牌子，指北管牌子；北管劇目，即「唱曲」；其他類，指客家山歌、歌仔戲調、北管戲唱腔等。

70 參見鄧宏晏（2010：75-79）。作者稱將客家山歌、北管、民歌、歌仔戲、國樂、民間小戲、流行歌曲等改編成八音演奏形式，是指其他音樂以「絃索」音樂的編制、詮釋風格演奏的手法，即本文所謂的「絃索化」。

類，⁷¹ 洪惟助《關西祖傳隴西八音團抄本整理研究》則將客家八音的內容分為絃索、吹場、牌子、北管戲曲和歌謠五類。⁷²

上述所舉之例，對客家八音的內容分類容或有出入，但都相同指出客家八音的音樂，有傳統的「吹場」（過場樂）與「絃索」二類，以及源自於北管的「牌子」與「唱曲」（北管戲曲）等。有些論者另列歌謠類或其他類，是指客家歌謠、歌仔戲、北管戲曲唱腔或流行歌曲等透過「絃索化」之音樂。這些「絃索化」的音樂，看似異於其他音樂類別，但八音絃索音樂的特徵之一，是任何曲調都可依絃索音樂的編制、演奏模式與吹奏技巧的「絃索化」詮釋，轉化為絃索音樂的演奏曲目。亦即，對八音樂師來說，以絃索語法演奏的「絃索化」音樂歸類於絃索音樂。⁷³ 因此，整體看客家八音班的「北管八音」現象之演奏內容，確實包含八音的吹場、絃索音樂，以及北管的「牌子」與「唱曲」。

客家八音班的演奏中，有傳統的八音音樂與外傳的北管音樂，該如何解讀與詮釋？筆者認為要解讀這種現象，須釐清一個問題：客家八音班演奏的音樂內容，等同於客家八音的音樂嗎？

客家八音班演奏的音樂內容，是否等同於客家八音的音樂，牽涉到「人」、「音樂」與「音樂團體」之間的關係。通常，樂種「寄生」於音樂團體中，並藉音樂團體的「人為」活動繁衍，是以「音樂」與「音

71 作者特別說明牌子與唱曲屬於北管音樂，參見洪惟助等（2004：8-10）。

72 歌謠指以噴吶吹奏客家民歌小調、閩南民歌等「絃索化」之曲目。參見洪惟助等（2004：60-62）。

73 筆者訪問八音樂師，皆稱八音的音樂分為吹場與絃索兩類，未見將民歌小調等「絃索化」曲目，單獨提出成為另一類。民歌小調等「絃索化」曲目，被八音樂師視為絃索音樂之例，如筆者訪問鄒源達，其稱〈瓜子仁〉屬於「八音調」，即「絃索」類，參見鄭榮興（2008：141）。另外，鄭榮興（2008）《臺灣客家八音之研究》將八音曲目分為吹場與絃索兩大類，而絃索音樂依照曲目的性質與來源，又分為民歌小調山歌類、曲牌類、戲劇唱腔類、時代歌曲類等，這也是其他曲調經「絃索化」後成為絃索音樂的例證；參見氏書，頁 27-29。

樂團體」似如脣齒、皮毛之依附關係，各樂種依附於特定團體中，並形成該樂種的獨特音樂文化，如南管音樂團體演奏南管音樂，北管音樂團體演奏北管音樂，客家八音班演奏八音音樂等。然而，在錯綜的職業音樂文化生態裡，演奏音樂的「人」可以出入不同的「樂種」之間。舉例來說，北管、南管與國樂是不同的「樂種」，但國樂團的「人」，可以將北管、南管的音樂安排入國樂團的表演節目中。或者，民間職業樂師常優游於不同樂種或劇種之間，如職業北管樂師邱火榮待過亂彈戲班、歌仔戲班、布袋戲班等；又如北部客家莊的職業樂師，常身兼客家八音樂師、採茶戲班、亂彈戲班、四平戲班或宗教後場樂師等多重身分，如陳慶松、范姜新熹、葉金河、曾敬木、彭宏男等。

由此可見，樂師可以「出入」於不同樂種間，「人」之於「音樂」，並非絕對「一對一」的對應關係。身兼多職的職業八音樂師雖處於錯綜交織的民間動態音樂文化圈中，卻皆清楚各樂種的區別與應用時機。以「出入」於客家採茶戲班、宗教後場樂師的八音樂師為例，其於客家八音場合演奏客家八音曲目，其於客家採茶戲班以配合前場演員的身段、唱腔為主要任務，其於宗教後場則搭配科儀的進行而奏。若以八音樂師身兼戲班後場樂師，而認為八音音樂的應用場合也包括客家戲曲，便是將「人」的個別活動等同於「樂種」的整體活動。因此，筆者認為「人」、「音樂」與「團體」的關係錯綜，但這三者之間的關係應該被釐清。換言之，八音樂師「優游」於客家八音班與採茶戲班，客家八音與採茶戲的範圍不會因此有所擴充，或者八音樂師兼擅客家八音與北管音樂，也不影響客家八音與北管音樂原有的定義與範疇。

「人」、「音樂」與「團體」的關係似如交織緊密的網絡，但遊走

於多樂種或劇種之間的「八音樂師」，擁有的音樂能力並不能直接與「八音樂種」的音樂內涵劃上等號。「八音團體」於展演活動中演奏客家八音與北管音樂，代表「八音團體」兼擅客家八音、北管兩個「樂種」；而這個「人為」的表演藝術活動，不足以使客家八音的「音樂」產生變化，北管音樂也不因客家八音班的演奏，就「質變」成為「客家八音」的曲目之一。換言之，「北管八音」變遷現象後的「八音班」之演奏內容，不能直接理解為「八音音樂」的內涵。

北部客家八音班的「北管八音」現象，是順應時代環境的變遷，雖有此變遷，資深八音樂師皆清楚辨析北管與八音音樂的曲目、演奏技巧與風格上的差異，將之視為兩個不同的樂種，並未因「八音班」唱奏北管「樂種」而產生八音音樂包括「北管」的認知。因此，客家八音班的八音與北管兩下鍋的現象，應視為文化生態上的變化，似如京崑班的崑曲、京劇兩下鍋之文化生態：崑曲仍是崑曲，京劇仍是京劇。同理可證，客家八音與北管兩下鍋的音樂生態，代表的意義是：客家八音仍是客家八音，北管仍是北管。以客家八音樂師的認知為立基點，可知客家八音的音樂內容有「吹場」與「絃索」兩類，而不包括「另一鍋」的北管音樂。

（三）八音班的名實問題

音樂是「人」在歷史演進過程中的一個藝術文化產物，其本質內涵、功能與屬性，皆隨「人」順應當代社會環境而演化發展。這些變遷，有些在歷史的洪流中消逝於無蹤，有些「新」元素經時間淬鍊、積累與沉澱而成為「傳統」因子之一。以樂種的歷史發展角度觀察，現今客家八音傳統有「吹場」與「絃索」兩種音樂類別，應該也經歷「吹場」與「絃

索」兩種不同音樂類型的碰撞、磨合，以至於漸漸合流為一的發展歷程。而近現代客家八音發展的重要變遷現象之一，是音樂生態加入北管音樂的「牌子」與「唱曲」，形成八音與北管音樂兩下鍋的展演型態。「北管八音」現象的產生，有其時代背景與發展軌跡。值得注意的是，當北管音樂被客家八音樂師引進客家八音班的演奏活動，開啟客家八音班唱奏北管的文化生態，雖體現「八音班」的兼容並蓄，卻也隱藏名實不符的現象：客家八音班以「八音班」之「名」，行「八音與北管」兩個樂種之「實」。

1993年「苗栗陳家八音班」立案登記為「苗栗陳家班北管八音團」，揭示其兼擅八音與北管兩種音樂。團名的變更，看似是演出團體屬性的「轉型」，實則是將「八音班」的名實不符問題重新定位。這個創舉，目前僅少數活躍於文化界的八音班跟進，而這些少數名為「北管八音團」的「八音班」，其於客家常民的眼中依舊是「八音班」。依此現象看，縱使有「北管八音團」名實相符的標誌，其於北部客家庄至今並未形成一股潮流或趨勢，也未達到凝聚為集體共識的階段。畢竟，「客家八音」是臺灣客家器樂音樂的代表圖騰，⁷⁴「八音班」是客族專業音樂的象徵，此根深蒂固的族群文化觀不易衝破。

74 筆者認為「客家八音」是臺灣客家器樂音樂的代表圖騰，理由為：1. 客家八音與傳統客家生命禮俗文化緊密結合，具重要意義與功能。2. 依據筆者的田野調查，昔時山歌多在山野林間勞動時歌唱，若於家中哼唱山歌會被長輩訓斥，筆者父親也以幼時經歷證實這種說法；北管為業餘子弟學習的音樂，偏娛樂性質，非客族獨有；而客家八音是客族獨具的音樂，用於祭典、結婚等重要場合，擔任演奏的八音樂師往往備受尊重與禮遇（葉金河 2015），足見客家八音在客家音樂的地位獨特。3. 客家八音是客家常民傳統生活重要的一環，例如指揮家呂紹嘉的母親范碧蓮（1930-）稱日治時期常聽到客家八音而印象深刻（范碧蓮 2019），筆者父親陪同筆者訪問朱文卿，其能與朱文卿對談客家八音的「絃索」音樂（朱文卿 1994），林祺振則指稱客家老一輩的長者非常愛聽客家八音嘖嘖觸動心弦的音樂詮釋（林祺振 2015a, 2015b）。4. 鄭榮興《臺灣客家音樂》一書中，也指出「臺灣的客家音樂文化中，八音是唯一純粹表現客族器樂文化與曲目的藝術代表，這種客家八音是臺灣客族所有器樂文化的典型代表」，參見氏書，頁24。

客家八音的生態隨時間推移而變化，欲解讀客家八音會面臨一些問題，如觀察的時間點為何？從哪個面向看？觀察的立基點為何等？

若於 1900 年代觀察客家八音，看到八音班在喜慶場合展演吹場與絃索音樂。若於 1960 年代觀賞客家八音的演出，則見西洋樂器與傳統樂器並呈的紛亂現象。若於 1970 年代的八音班活動中，除傳統八音音樂外，還能聽到風格激昂的北管音樂。若於 2010 年代聆賞「北管八音團」的演出，則見契合於團名的北管、八音之表演內容。是知，不同年代的八音生態隨時間推移而呈現略異的風貌。再者，將客家八音置於臺灣傳統音樂的體系中，觀察者若於八音、北管兩下鍋的展演中，看到傳統八音編制近於北管鼓吹樂，且也唱奏北管「牌子」（鼓吹樂）與「唱曲」，就容易產生客家八音屬於北管音樂一環的認知。或者，觀察者從客家八音的音樂生態切入，但立基於「展演團體」的展演內容等同於「樂種」內容，結論便是：八音音樂內容有吹場、絃索、牌子、唱曲等四類，而具有「客家八音北管化」的傾向。是知，從不同立場、層面或視野切入，觀察結果可能截然不同。

對比於臺灣其他傳統音樂，職業屬性的客家八音班面對競爭激烈的外在環境，產生了許多變遷現象，如演奏內容、樂器種類、應用場合、樂師訓練模式、樂種屬性、音樂文化生態等。如何詮釋或解讀此動態發展的樂種，並不是一件容易的事。但筆者認為若僅憑某個年代的片段觀察，或只看到事物的某種表象或部分樣貌，恐易見樹而不見林。若能從縱向的歷史進程，了解各時代的發展演變，並理解變化過程中與其他相關樂種的交互影響以及橫向生態的關係，應能梳理出比較客觀的詮釋。

準此，可以看到「八音班」的名實問題，隨時代變遷會有不同的答

案。近百年來因應興衰起伏的歷史發展，北部客家八音的文化生態變動雖大，但客家八音樂師所認知的「客家八音」內涵，並未隨外在環境的變化而改變。簡言之，「客家八音」的音樂有兩大類型：吹場與絃索音樂，仍是個公約數，不因客家八音班的人文「生態」唱奏北管音樂的「北管八音」現象，而影響客家八音此一「樂種」的內涵與實質，更不因八音「生態」吸收北管曲目，客家八音就「演變」成為北管音樂的一環。尤其，客家八音的絃索音樂之編制、樂曲演奏模式、噴吶柔軟細膩的聲響與樂曲的詮釋手法等，是客家八音音樂的精華處，於臺灣傳統音樂中獨具一格，更是客家八音異於其他樂種極鮮明的標誌。

未來，客家八音的音樂內涵或音樂生態將如何發展，是個無法預測的未知數。但此刻，我們卻可以站在歷史發展的軌跡上，忠實呈現客家八音的歷史變遷脈絡與生態樣貌的演變。

五、結語

「北管八音」是近現代北部客家八音生態最重要的變遷現象。透過本文對客家八音與北管音樂的分析，可知兩者各具特色，且於客家地區分別扮演不同的文化功能與作用。「北管八音」現象的產生，肇始於客家八音「拼笛」文化中，約於 1925 年代吸收北管音樂後互相碰撞所產生的火花，而於時間推移下，連動影響客家音樂生態圈中的「八音班」與「子弟班」之間的消長、合流與重整。時至今日，昔日傳統「八音班」或「子弟班」的生態已不復見，但多見「八音班」與「子弟班」合而為一、兼具二者特性的型態，除音樂內容的「八音與北管」兩下鍋之外，

更見應用於喜喪事場合等屬性轉變的音樂文化社會層面的變遷。

「北管八音」現象，是客家音樂歷史演進的一環，在梳理此複雜現象的脈絡過程，不得不讓人重新審視客家八音音樂本體與客家八音音樂文化生態之間的對應關係。在這對應關係中，北管與客家八音兩下鍋的展演機制某種程度已「蛻變」為一種「傳統」，然而，儘管客家八音的外在音樂文化「生態」有所改變，但至今客家八音樂師所認知的客家八音之「音樂」本體與內涵，依舊未變：吹場樂與絃索樂。

謝誌：感謝兩位匿名審稿委員細心審閱，提出客觀的批評與建議，感謝政大陳榮政教授協助英文摘要的修訂與潤飾，於此表達誠摯的謝忱。

參考文獻

- 田文光，2015，〈當面訪談〉，劉美枝訪談。新竹縣竹北市：受訪者宅，8月3日。
- 朱文卿，1994，〈當面訪談〉，劉美枝訪談。新竹縣關西鎮：受訪者宅，4月16日。
- 江宥憲，2019，〈電話訪談〉，劉美枝訪談。1月14日。
- 吳榮順，2011，〈2010年度北部客家音樂活動觀察與評介〉。《國立傳統藝術中心：2010臺灣傳統音樂年鑑》。http://tmplantfrom.ncfta.gov.tw/upload/m2s3_2/2010%E5%B9%B4%E5%BA%A6%E5%8C%97%E9%83%A8%E5%AE%A2%E5%AE%B6%E9%9F%

B3%E6%A8%82%E6%B4%BB%E5%8B%95%E8%A7%80%E5%AF%9F%E8%88%87%E8%A9%95%E4%BB%8B.pdf，取用日期：2019年1月18日。

呂鍾寬，2000，《北管音樂概論》。彰化：彰化縣文化局。

林祺振，2015a，〈當面訪談〉，劉美枝訪談。新竹縣新豐鄉：受訪者宅，9月12日。

_____，2015b，〈當面訪談〉，劉美枝訪談。新竹縣新豐鄉：受訪者宅，9月27日。

林維儀，1992，《臺灣北管崑腔(細曲)之研究》。國立藝術學院音樂研究所碩士論文。

邱火榮等，2013，《萬軍主帥：邱火榮的亂彈鑼鼓技藝3》。新北市：新北市文化局。

邱坤良，1991，《臺灣地區北管戲曲資料蒐集整理計劃期末報告》。臺北：行政院文化建設委員會研究報告。

邱阿龍，2002，〈當面訪談〉，劉美枝訪談。桃園縣龍潭鄉：受訪者宅，9月5日。

洪惟助主持，1999，《新竹縣傳統音樂探訪錄》。桃園：國立中央大學戲曲研究室。

洪惟助等，2004，《關西祖傳隴西八音團抄本整理研究》。臺北：臺北市政府客家事務委員會。

范姜新熹，2005，〈當面訪談〉，劉美枝、蘇秀婷訪談。桃園縣中壢市：受訪者宅，7月25日。

范碧蓮(呂紹嘉之母)，2019，〈當面訪談〉，劉美枝訪談。臺北：受

訪者宅，3月16日。

莊雅如，2003，《臺灣北管藝人所唱幼曲初探：以曲文溯源及曲種比較為主》。國立臺北藝術大學傳統藝術研究所碩士論文。

彭宏男，2002，〈當面訪談〉，劉美枝訪談。新竹縣關西鎮：受訪者宅，10月20日。

_____，2004，〈當面訪談〉，劉美枝訪談。臺北市北區：客家會館，10月3日。

_____，2005，〈當面訪談〉，劉美枝訪談。新竹縣關西鎮：受訪者宅，7月14日。

曾敬木，2002，〈當面訪談〉，劉美枝訪談。新竹縣竹東鎮：受訪者宅，10月13日。

游庭婷，1997，《桃園地區客家八音研究：以音樂文化為主》。國立藝術學院傳統藝術研究所碩士論文。

葉金河，2015，〈當面訪談〉，劉美枝訪談。新竹縣新埔鎮：受訪者宅，8月9日。

鄒達源，2002，〈當面訪談〉，劉美枝訪談。新竹縣竹東鎮：受訪者宅，9月26日。

劉美枝，1996，《北管絃譜〈大八板〉之比較研究》。國立臺灣師範大學音樂研究所碩士論文。

_____，2005，〈試論北部客家八音之變遷〉。《新竹文獻》9：6-13。

_____，2012，《臺灣亂彈戲之腔調研究》。臺北：國家出版社。

_____，2018，〈臺灣四平戲腔調初探：以末代四平藝人古禮達、莊

- 玉英為對象〉。《戲曲學報》19：259-314。
- 潘汝端，1998，《北管嘖吶的音樂及其技藝研究》。國立臺灣師範大學音樂研究所碩士論文。
- 鄧宏晏，2010，《竹北地區「田屋八音團」之研究》。國立臺灣師範大學民族音樂研究所碩士論文。
- 鄭榮興，1984，《臺灣客家八音之研究》。國立臺灣師範大學音樂研究所碩士論文。
- _____，2003，《「九十年藝文資源調查推展計畫：傳統音樂類田野紀錄表」期末報告》。苗栗：慶美園文教基金會。
- _____，2008，《臺灣北部客家八音研究》。宜蘭：臺灣傳統藝術總處籌備處。
- 鄭榮興、蘇秀婷、劉美枝，2004，《客家八音金招牌：陳慶松》。臺北：時報文化出版社。
- 黎錦昌，2005，《新竹地區客家八音之研究：以葉金河為例》。國立新竹師範學院進修暨推廣部教師在職進修教育研究所碩士論文。
- 賴義發，2002，〈當面訪談〉，劉美枝訪談。新竹縣北埔鄉：受訪者宅，2月6日。
- 謝聿綦，2012，《傳承的堅持與適應：以新竹地區客家八音藝人彭宏男及「關西祖傳隴西八音團」為例》。國立臺南藝術大學民族音樂學研究所在職專班碩士論文。

