

行政院客家委員會獎助客家學術研究計畫

傳統客家八音中擦弦樂器的發展與技巧的研究
~以中部地區客家八音班之調查研究為主~

研究主持人：林月里

國立台中師範學院

中華民國九十三年十二月十日

研究者簡介

林月里，台北市人，日本國立兵庫教育大學藝術研究所音樂教育碩士。現任國立台中師範學院副教授、台中市國樂團副團長兼指揮。

曾任台灣省音樂協進會理事、中華古箏學會理事、台灣省立交響樂團附設國樂團秘書。曾任教於台北私立光仁中小學音樂班擔任專任國樂教師，及台中市私立育仁小學專任教師，國立藝專國樂科兼任講師。並曾任國立彰化師範大學國樂社、台中私立衛道中學國樂社、私立逢甲大學國樂社、私立台中曉明女中音樂班、屏東師專國樂社等多所學校的國樂指導教師，並多次帶領團隊參加各類音樂比賽，均獲優異成績；亦經常率團出國巡迴演出，足跡遍及歐、亞、美、非、澳等國家與地區，其中率領台中市國樂團於梵蒂岡演出，在教宗面前獻藝，獲得極高評價與無上殊榮。曾應邀赴日本與韓國演講、演出，且為日本亞洲箏曲聯盟發起人之一。1977 年獲傑人會推選為傑出優良教師，數次榮獲台灣省音樂教育有功人員並接受表揚，1996 年更因獲教育部頒發社會教育有功人員而接受表揚；對於台灣地區推展國樂教育有著重要的地位與卓越的貢獻。

目 錄

壹、緒論	1
一、研究動機及目的.....	1
二、研究範圍與限制.....	2
三、研究方法	3
四、計畫進度	3
貳、文獻探討.....	4
一、擦弦樂器的歷史演進	4
（一）擦弦樂器的起源與發展	4
（二）擦弦樂器傳入台灣的歷史演進	5
二、傳統客家音樂之種類與特色	5
（一）客家音樂之源起與發展	5
1、客家人之歷史沿革	5
2、客家音樂之源起與發展.....	6
（二）客家音樂之種類與特色	7
1、客家歌謠	7
2、傳統客家八音.....	8
（三）傳統客家八音之擦弦樂器的種類.....	10
1、二弦（小椰胡）	10
2、胖胡（大椰胡）	11
3、鼓吹弦（喇叭琴、鐵絃子）	11
4、吊龜（京胡）	11
5、大廣弦.....	12
6、其他.....	12
三、傳統客家八音之擦弦樂器的演奏技巧與表現	12
（一）姿勢	12
（二）持弓與運弓的方法.....	13
（三）持琴與按弦的方法.....	14
（四）弓法的分析	15

1、弓法的意義	15
2、弓法的種類	15
(1)、長弓	15
(2)、連弓	15
(3)、分弓	15
(4)、快弓	15
(5)、顫弓	15
(6)、頓弓	16
(7)、跳弓	16
(8)、墊弓	16
(9)、其他	16
(五)、指法的分析	16
1、把位	16
2、換把	16
3、顫指	17
4、打弦	17
5、顫音	17
6、滑音	17
7、墊音	17
8、擻音	17
9、泛音	17
10、撥弦	18
四、相關傳統客家音樂調查研究	18
(一)、傳統客家音樂方面之研究	18
(二)、傳統客家音樂教育方面之研究	19
(三)、傳統客家器樂教學、傳統客家音樂欣賞等方面之研究	19
(四)、田野調查音樂紀實方面之研究	19
參、田野調查研究結果	20
一、台中縣田野調查記錄	20
二、台中縣田野調查訪談記錄	21

三、台中市、彰化縣之田野調查記錄.....	24
四、南投縣之田野調查記錄.....	24
五、傳統客家八音之擦弦樂器表現與技法分析.....	25
(一)、百家春.....	25
(二)、寄生草.....	25
肆、研究結論與建議.....	27
伍、參考文獻.....	28
附錄 1 二弦(小椰胡).....	31
附錄 2 胖胡(大椰胡).....	32
附錄 3 鼓吹弦(喇叭琴、鐵弦子).....	33
附錄 4 吊龜.....	34
附錄 5 大廣弦.....	35
附錄 6 高胡.....	36
附錄 7 「客家八音」擦弦樂器胖胡之構造與各部位名稱.....	37
附錄 8 「客家八音」擦弦樂器之把位與指法表.....	38
附錄 9 「客家八音」擦弦樂器之把位與指法表.....	39
附錄 10 百家春譜例.....	40
附錄 11 寄生草譜例.....	42

壹、緒論

一、研究動機及目的

傳統客家八音為客家族群生活中不可或缺的重要文化元素之一，無論婚喪喜慶均需要「傳統客家八音」作為共同儀式中重要的主題音樂，「傳統客家八音」亦是慶典中增添熱鬧氣氛的最佳利器，而擦弦樂器在「傳統客家八音」的各項音樂表現中，無論在音樂的旋律，音色的多元表現或是聲部的平衡發展當中，均佔有舉足輕重的地位。而中國傳統樂器中，擦弦樂器亦是音樂表現中不可或缺的主軸，因此，中國傳統的擦弦樂器與「傳統客家八音」的擦弦樂器究竟在歷史上的定位、樂器的種類、演奏技巧以及音樂的表現，是否有其共通性或是相異之處？本研究循此方向，旨在探究傳統客家八音中的擦弦樂器所扮演的角色、功能及其重要性，利用田野調查方式在中部地區將傳統客家八音班中擦弦樂器發展歷程與技巧的研究，分別從三個層面來加以探討：一從歷史沿革的層面，來探討中國傳統樂器的擦弦樂器，與傳統客家八音中擦弦樂器的發展，有無密切的關係；二從演奏技巧層面，探討傳統客家八音中擦弦樂器的演奏技巧，如二弦（小椰胡）、胖胡（大椰胡）、喇叭弦（鐵弦子、鼓吹弦）、京胡（吊龜）、大廣弦等演奏技巧；三從其音樂表現層面中瞭解傳統客家八音擦弦樂器音樂的特色。

有鑑於「傳統客家八音」是客家族群生活中不可或缺的重要文化元素，更是共同儀式中重要的主題音樂，曾幾何時，因時代演進，社會環境變遷，各類傳統文化的生命力正急速萎縮，「傳統客家八音」亦無法倖免，目前正處於瀕臨失傳的危機當中。所以吾人應如何立即著手作保存工作，以為日後之發展與延續作準備，實為當務之急，更是刻不容緩的。基於此因，本研究的目的有二：

- （一）、在於呈現傳統客家八音中擦弦樂器的發展與演奏技巧及其表現力，以為日後傳統客家八音中擦弦樂器教學與傳承的重要依據。
- （二）、將寶貴的文化資產「傳統客家八音」中擦弦樂器的音樂表現，以現代的方法加以詮釋、註解，留下可供日後學習的重要參考依據。

二、研究範圍與限制

（一）、以時間而論

本研究所指的傳統客家八音，原屬於漢族體系的傳統音樂之一，自明永曆十五年（1661），隨著鄭成功來台與之後滿清的統治，漢人音樂也在此地開始發芽、成長與生根。清光緒二十一年（1895），中日甲午戰爭，清朝戰敗，根據馬關條約，台灣割讓予日本，而日本明治維新所帶進的西方音樂亦隨著政權轉移，大量地進入台灣，因其「皇民化」政策的影響，自我國傳入之傳統音樂發展受到極大的限制，客家傳統八音亦然。二次戰後，國民政府遷台，提倡中華文化復興運動，大力推展京劇，除此之外，時代變遷以及社會形態的轉變，亦使得本土戲曲音樂的發展，受到極大的壓抑，而另一方面，傳統的中國音樂演奏方式也逐漸發展成為交響樂式的「現代國樂」。因此，在這一波文化的消長中，本土的戲曲及傳統音樂漸漸式微。及至解嚴以後，由於社會多元發展與高度開放，政府提倡「本土化」，台灣的傳統戲曲及音樂才又受到重視，但客家音樂文化仍未能躋身「本土」主流之林。回溯傳統客家八音在臺灣的歷史，應自鄭成功時期起，即隨著漢人移入台灣開始的漢族音樂體系發展至今，並且涵蓋傳統客家八音的擦弦樂器，然因傳統客家八音的擦弦樂器歷史資料不甚豐富，無法有明確之年代區隔，只能由其他的擦弦樂器引證。

（二）、以地區而論

本研究所指之中部地區，為台中市、台中縣、南投縣、彰化縣等四縣市，此四縣市雖位處於台灣中央，且為台灣重要樞紐，但因民風純樸，未曾過度開發，仍保有較多傳統文化的原貌與生活方式。早期漢人大量移入台灣，由北、中、南各港口進入，客家族群亦然，而由鹿港移入中部地區之客家族群，沿著河口進入，隨之散居中部各地區，後來漸漸形成聚落，以台中縣東勢鎮最具規模。因此，本研究將先以台中縣東勢鎮為第一階段田野調查據點，然後再擴展至其他三縣市。

（三）、以性質而論

本研究所指之傳統客家八音，分為吹場樂與弦索樂兩大類，吹場樂即民間所稱之「鼓吹樂」，以嗩吶及打擊樂器為主，至於客家八音的弦索類曲目，則有民歌小調、山歌、戲曲唱腔、曲牌以及流行音樂等，如要全盤納入，所牽涉範圍甚廣且頗為龐雜，故本研究以曲牌為主。

三、研究方法

本研究在性質上屬於客家傳統八音擦弦樂器的演奏技巧與音樂表現方面的研究，擬分區調查，先自中部地區（台中縣、台中市、南投縣、彰化縣）的客家傳統八音班的活動狀況、瞭解八音班的運作方式開始，再以田野調查的方式，至各縣市採風，將客家傳統八音的各項擦弦樂器，如二弦、胖胡（小椰胡、大椰胡）、喇叭弦（鐵弦子、鼓吹弦）、京胡、大廣弦等樂器的演奏方式及技巧，逐件加以錄音、錄影、記譜、整理並且加以分析，同時將其音樂表現，以現代的方式加以詮釋、註解，最後彙編成冊。希望藉此作系統之保存、歸類，成為有條理之系列資料，成為客家文化薪傳中，代代相傳的人文資產。

四、計畫進度

預定進度甘梯圖（Gantt Chart）

工作項目 \ 月份	93 年 1 月	93 年 2 月	93 年 3 月	93 年 4 月	93 年 5 月	93 年 6 月	93 年 7 月	93 年 8 月	93 年 9 月	93 年 10 月	93 年 11 月	93 年 12 月
研擬研究計畫												
尋求協同合作、受訪之人員												
規劃研究內容及相關事宜												
第一階段調查工作之準備												
進行田野調查、採風及記錄												
第二階段調查工作之準備												
多方搜集資料、記錄與整理												
研究小組分析與修改資料												
總檢成效												
撰寫研究報告												

貳、文獻探討

一、擦弦樂器的歷史演進

（一）擦弦樂器的起源與發展

中國的擦弦樂器在樂器的發展史上，出現得比較晚，普遍的說法是在撥弦樂器之後，亦即約在新石器時代懂得抽取藤或蘆之纖維，張弦彈奏之後（林昱廷，民 70）。唐•杜佑撰通典有云：「軋箏以竹片潤其端而軋之」。另李長春、梁欣合亦指出：華夏民族弓弦樂器的起源，應可溯自唐代初期的軋箏，至今已有一千多年的歷史了。軋箏是由箏演化而來的，箏在初唐時是一件十三根琴弦的彈弦樂器。當時，民間有人爲了豐富箏的演奏技法和藝術表現效果，除了一般的彈奏外，還採用竹片磨擦其一端琴弦，而發出類似弓弦樂器的聲音。其後便逐漸產生了一種與箏的結構基本相同的七條琴弦的樂器—軋琴。這便是我國最早的拉弦樂器（李長春、梁欣，民 86）。

據宋代陳暘在樂書之記載「奚琴本胡樂也。出於弦鼗而形亦類焉。奚部所好之樂也。蓋其制兩弦間以竹片軋之，至今民間用焉，非用夏變夷之意也」。李長春、梁欣合亦指出，唐末之時，我國北方少數民族奚族所使用的一種拉弦樂器—奚琴，其演奏方式與軋箏相似。不同的是這種樂器僅有兩根琴弦，拉奏的竹片，處於兩根琴弦之間。奚琴樂器的基本結構和造型與今天的二胡十分相似，可說是我國最原始的胡琴。奚琴到了宋代改名爲稽琴，在民間已漸漸普及，是相當流行的樂器之一，琴弓的結構也有了很大的變化與發展，把原來用竹片磨擦琴弦變爲馬尾磨擦琴弦，使得這一樂器的音質、音色起了極爲重要的變化，增強了藝術表現力。宋人沈括在《夢溪筆談》中有「馬尾胡琴隨漢車，曲聲由自怨單于」之句，反映了當時我國北方游牧民族用馬尾做琴弓磨擦演奏胡琴的情景以及琴聲動人的魅力，爲日後擦弦樂器的發展建立了新的里程碑（劉毅志，民 58；林昱廷，民 70；李長春、梁欣，民 86）。

南宋時，胡琴不僅廣爲流傳，而且使用的琴弦也有很大的改進。文獻記載中，琴弦製成已十分講究，普遍使用杭州生產的絲弦，稱之“杭弦”。到了元代，大概是少數民族爲了顯示其統治地位，而創制了龍頭二弦（即胡琴），而且胡琴這個名稱也已從原來胡地傳來的各種樂器的統稱開始變爲弓弦樂器的專稱了。

明、清時代由於戲曲、曲藝、民間器樂合奏等音樂形式的迅速發展，原有的胡琴已無法滿足各類戲曲、說唱音樂伴奏的需要，於是在既有胡琴的基礎上發展出各式各樣的

同族弓弦樂器；如京胡、板胡、墜胡、四胡、粵胡等新的擦弦樂器。這些樂器從不同的角度表現了我國各地音樂風格的特點，開始朝向不同的音域、音色、音量、形制、演奏風格等多元方向發展。由於擦弦樂器具有接近人聲、優美動聽，抒情性強、最擅長表現地方風格等特點，所以不僅在戲曲、說唱、歌舞、器樂合奏中擔任主奏、領奏、包腔角色，其表現力豐富多彩，風貌多元（李長春、梁欣，民 86）。

（二）擦弦樂器傳入台灣的歷史演進

臺灣位於中國大陸的東南方，隔著臺灣海峽與中國遙遙相對，但由於東南福建、廣東沿海一帶的居民早年即追隨鄭成功大量移民至臺灣，爾後的兩百多年更不斷地遷徙，因而漢族成為臺灣的絕大多數居民，也因此歷史學家們將來自閩南的漳州或泉州地區的居民，稱之為「福佬系」臺灣人；而來自粵東的惠州、嘉州、潮州等地區的居民則稱之為「客家系」臺灣人（陳郁秀，民 86）。伴隨著移民而來的漢族福佬系戲劇包括大陸北方語系亂彈時代的戲劇「北管」及南方語系泉州梨園戲的「南管」，還有漢族客家系的山歌與器樂「八音」，形成臺灣多采多姿的民俗音樂，並且與民間的宗教信仰、風俗習慣、傳說諺語等具有深遠且緊密的關係，（許常惠，民 73），因而初期影響臺灣文化甚鉅。其中，胡琴更是臺灣民俗音樂中不可或缺的樂器之一，像是南管音樂中的二弦，北管音樂中的「吊鬼仔」（京胡）、殼仔弦（椰胡、板胡），和弦（呂鍾寬，民 84）、二弦（胡琴）（溫秋菊，民 86）歌仔戲、客家採茶戲以及各種小戲中所使用的大廣弦、殼仔弦（椰胡、板胡）等。

二、傳統客家音樂之種類與特色

（一）客家音樂之源起與發展

1、客家人之歷史沿革

臺灣的客家人原為漢族的一支，其祖先原居住於中原一帶（今漢水以東，淮水以西，長江以北，黃河以南地方），其南遷的歷史淵源久遠，據說從秦統一六國派兵戍五嶺開始，但據記載客家人之南遷，自東晉以後的一千六百餘年以來，歷經東晉五胡永嘉之亂、唐末黃巢之亂、元人南下入主中原宋室南渡、明末流寇之禍，及至清乾嘉之後土客械鬥等多次政治因素，而被迫由中原大舉南遷，終於到達江西、兩廣、福建、海南以及海外各地。但明鄭時期隨行避難台灣的客家人並不多，直到清康熙二十五、六年間，清廷平定臺灣，海禁初開，才正式入臺，而以雍正、乾隆時期最盛行，成為所謂的「客家人」

（簡上仁，民 90；黃玲玉，民 90）。

自從鄭氏開臺（一六六二年）至清廷解禁（西元一七六 0 年，乾隆二十五年）的這百年間，福佬人佔了臺閩相距較近、渡海較易的地利與同為閩南人的人和之便等因素，在臺灣的拓殖成果頗為豐碩。臺灣的客家人絕大部分來自廣東的潮州、惠州、嘉應州府，以及閩西的汀州府，因生活及環境所迫，在渡臺禁令解除後才大量東移來臺謀生，入臺時間約比福佬人晚一百年，人口也較福佬人少很多。因沿海平原較肥沃地區也都早為福佬人所居，因此客家人只好往較偏僻的山麓或較貧脊的丘陵等瘴癘地區從事開墾，造成人數與居住地區皆無法與福佬人相抗衡（黃玲玉，民 90）。

臺灣的客家人，入臺墾殖，康熙時以屏東高屏溪東岸近山平原一帶為中心，而高雄、臺南、嘉義等地有若干點狀的拓殖。雍正時漸次移到彰化、雲林、臺中一帶。乾隆時北移至臺北、桃園、新竹、苗栗一帶的狹長丘陵地區。因此客家人大致分布於桃園、新竹、苗栗至臺中東勢丘陵地及山谷間人數最多，屏東平原東側倚山之地（六堆地區）次之，而東部縱谷地帶則是後期由西部「客庄」遷移過去，就地域關係而言，很少直接由中國遷入的（簡上仁，民 90；黃玲玉，民 90）。

2、客家音樂之源起與發展

在客家人遷居臺灣三百餘年的歷史過程中，因天時、地利、人和等條件均無法與福佬人比擬之下，難以獲得較為優渥的開墾條件，只好退而求其次，尋求其他的途徑與管道，因此往較偏僻的山麓或較貧脊的丘陵等地區發展。所到之處盡是荒山野嶺，他們顛沛流離，披荆斬棘，歷經千辛萬苦，冒著被馘首之險和先住民爭奪土地，在逆境中為生活而奮戰。但因客家族群天性積極、勤奮、節儉、團結，是個非常優秀的族群雖然開墾的過程充滿著危險艱辛，然而他們抱總持著冒險犯難，不屈不撓的精神，去面對一切困難，並設法解決。除此之外，客家男女鄉親們仍然樂天知命、任勞任怨，尤其熱愛音樂，雖處逆境，仍然不忘自娛娛人，於艱苦開墾或茶山田園耕作之際，將心中的喜、怒、哀、樂等感觸，透過歌聲來表達。起初也許只是一種單調的歡呼或哀歎，後來為了配合採茶、挑擔、耕種等勞動而哼之成調。有時為了呼朋引伴或與隔山及對岸的友人，高聲對答，必須把聲音提高、語調拉長，自然也演化成悠揚的歌調。並就其所見、所聞、所感、所思，即興作詞，隨口

哼唱。經過了集體的創作及歲月的淬煉之後，也就慢慢形成洋溢著鄉土氣息的客家山歌和小調，形成膾炙人口的客家民謠。不論士農工商、男女老少、貧富貴賤，均利用閒暇之餘，聚集在公園或廟庭等公共休閒場所即興演唱，並蔚成風氣。所以「唱山歌」成為客家人日常生活中不可或缺的一部分。雖然歷經日治時期，日人為推動皇民化，曾嚴令禁唱客家歌謠，但在客家人堅忍捍衛客家文化的努力下，客家山歌並未因此成為「絕響」。所以，客家人擁有無數流暢、自然、優美、婉轉、悠揚、豪放、纏綿、動人的民歌，直扣人們心弦，使人百唱不厭，百聽不倦，是活生生的先民文化遺產。因此「唱山歌」更是客家族群最具特色的重要精神食糧。而除了質樸優美、真摯動人的客家山歌之外，蘊涵豐富表演藝術的採茶戲以及音樂內容細緻、多彩的八音，皆是中國傳統文化中異彩繽紛的瑰寶（鄭榮興，民 86；簡上仁，民 90；陳郁秀，民 86；莫光華，民 88；鄭英敏，民 84）。

（二）客家音樂之種類與特色

1、客家歌謠：

客家人原居住於中國大陸中原一帶，後來因改朝換代的關係而慢慢遷至華南、南洋、甚至世界各地，雖然分佈範圍極廣，但有趣的是，即使是來自不同地方的客家人，他們所講的語言也都相同，都能彼此溝通。至於客家民謠的產生，乃是就所見、所聞、所思、所感透過歌詠直抒心聲。客家人性情質樸率真，在田野工作之時，很自然地就唱起歌來，因此客家的山歌也就特別豐沛，內容也相當多元（鄭榮興，民 86）。

據楊兆禎所指：客家民謠數量繁多，內容極為豐富多元，傳統分法大致可分為二：

- （1）、依曲調分為老山歌、山歌仔、平板、其他小調等四類。
- （2）、依歌詞分為愛情類、勞動類、消遣類、家庭類、勸善類、故事類、相罵類、嗟嘆類、盼望類、飲酒類、愛國類、祭祀類、催眠類、戲謔類、安慰類、歌頌自然、生活類等等。

楊兆禎並且將客家的民謠曲調特點分述如下：

- ① 老山歌：老山歌是一個曲牌的名稱，也是客家歌謠中最古老的曲調。老山歌，又稱過山調、大山歌調、高山調、南風調。是客家山歌的原始形式，「老山歌」是古時候這一座山的人，唱給那一座山的人

聽的歌；所以在客家山歌中，是音域最高，聲音拉得最長的歌。故曲調悠揚，節奏自由，旋律跳躍較大。

- ② 山歌子：山歌子是由老山歌變化而來的，也是一種曲牌的名稱，一樣的曲調可以填上不同的歌詞來演唱。
- ③ 平板：平板調，又稱改良調、採茶調，是由老山歌及山歌子改變而來的，是山歌由山林漸漸走入茶園、家庭、戲院的產物。成爲“採茶戲”的主要唱腔曲調。結構均勻，常加伴奏、間奏、節奏規整，平者，不高不低也，因此較容易唱，同樣的平板曲調也可以填不同的歌詞。
- ④ 其他小調：小調是小曲子的意思，病子歌、桃花開、挑擔歌、初一朝、十二月古人、撐渡船、思戀歌、賣酒等都屬於小調。

客家民謠的演唱方式有獨唱及對唱兩種，但多以獨唱爲主，對唱也不少，但幾乎沒有合唱。至於伴奏方面，原本的客家山歌，大多是在野外演唱，頂多是拿片樹葉來吹奏或拿東西來敲擊，後來才漸漸發展成爲在家中或室內演唱，而伴以胡琴或簡單的打擊樂器或噴呐、揚琴等（楊兆禎，民 86）。

2、傳統客家八音

「八音」此一名詞，最早出現於《周禮·春官》：「大師……………皆播之以八音：金、石、土、革、絲、木、匏、竹」，可見中國古代依金、石、絲、竹、匏、土、革、木等不同的製作材質，將樂器分爲八大類，統稱爲「八音」。八音或也有稱「鑼鼓班」的，因其原本是以鑼鼓爲基礎，都屬於「吹打樂」的一種，而其起源可以追溯到漢代的「鼓吹樂」（游庭婷，民 86；鄭榮興，民 86）。

在台灣の器樂曲中，南管音樂以福佬人居多，客家八音則是屬於客家族群農業社會下的純器樂演奏形式，是客家人在迎神賽會與婚喪喜慶等場合中作爲共同儀式中重要的主題音樂，亦是慶典中增添熱鬧氣氛的最佳利器。客家八音的歷史悠久，可能已經超過千年以上。其樂器形制、合奏形式，樂曲曲目，均與北管音樂有很大的相似性。北管則是閩客均有，以前都是男性來演唱，稱之爲「子弟戲」（楊兆禎，民 86；鄭榮興，民 86）。

客家八音是客家器樂的代表，它原是民間之小型吹打樂，隨著時代的變

遷，逐漸擴充其功能，從原來之專為迎賓等典禮而服務，到後來供娛樂、欣賞，甚至擔任喪禮的演奏。客家八音的曲目根據其演奏的形態，與音樂的處理上來說，大致可分為吹場樂和弦索兩大類：

(1)、吹場樂

吹場樂即民間所稱「鼓吹樂」或「吹打樂」，可分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。客家八音大多於祭典、迎神、迎娶迎送賓客之時，演奏此類音樂，客家八音的吹場音樂吹奏的內容大部分為北管音樂，傳統曲牌也與北管亂彈戲的過場曲牌完全相同。曲目上則有小部分南管以及其他地方音樂曲牌。如大開門、小開門、大團圓、新義錦、福祿壽、漢中山、一板香、將軍令、寄生草、過江龍等（鄭榮興，民 86）。

(2)、弦索類

可視為民間的小樂隊合奏，含有表演欣賞的特質，此種演奏形式也可分為兩類，一類由大嗩吶主奏，絲竹及部分擊樂伴奏，又稱「八音」。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，有民歌、山歌小調、戲曲唱腔、曲牌、流行音樂等曲調。如民歌、小調山歌類的王大娘、二八佳人、清晨早、王美人、瓜子仁、耍金扇等；曲牌類的月兒高、洋洋湖、活捉、高山流水、上大人、春景等，戲劇唱腔類的原板、迴龍、二凡、慢頭、都馬調、七字仔調等，時代歌曲與民間藝人編創類的四季春、昭君怨、三聲無奈、大國民等（鄭榮興，民 86）。

客家八音所使用的樂器，可分為吹管樂器的嗩吶、管、笛；擦弦樂器的小椰胡、大椰胡、喇叭琴、京胡；彈弦樂器的揚琴、三弦、秦琴；打擊樂器的單皮鼓、竹板、通鼓、小鈸、小鑼、大鑼、梆子等等。

「客家八音」在客家音樂中佔有極重要的地位，是最富客家原味及色彩的純音樂藝術。但追溯其源，不論演出形式，音樂內容與使用的樂器等，都受到中國傳統民間音樂極大的影響。連音階、調式等音樂風格方面，亦有著密不可分的關連，是值得重視研究的珍貴文化寶藏。其音樂的特色，大致可分幾點來說明：

(1)、音階的使用

八音所使用樂曲，大都使用不含半音的五聲音階，並多來自「南曲」系統的曲調。

(2)、調式的運用

八音吹場樂與弦索樂所用的調式只有宮調式、商調式、徵調式與羽調式四種。但可運用轉調及調式轉替的方法，讓曲調更為多采多姿，變化多端。

(3)、曲式的運用

八音音樂所有的曲子大部分為兩段體，也有一段體或三段體式的。但經過演奏後，曲式的形態改變，形成「轉踏」形式，類似變奏曲或組曲，與傳統的套曲和大曲的體裁有密切的關係。

(4)、拍法的變化

即西洋作曲法中的增減值，將拍法擴大或縮小。如「中板補缸」的一板三撩，變成「緊大開門」的疊板，大體上都是將原有曲子的板法增加或縮小一位為主。

(5)、變奏的方式

八音所流傳的樂譜相當簡要，留給演奏者相當大的自由性、伸縮性與發揮的空間，可對樂曲加以變化裝飾。換言之，可在既有的骨架上豐富血肉、增添衣裝、甚至植入靈性，但卻不失其原有的音樂特質與面目，「變奏」可說是技巧、功力的高度展現（鄭榮興，民 86）

由於地理位置的不同，北部與南部的客家八音的發展呈現相當大的差異。南部客家人的數量較少，各聚落的分佈零散且封閉，使得該地與外界的音樂交流機會比北部要少得多。因此，南部的客家八音在演奏型態、曲目等方面，多半保留早期的原始風貌。北部的客家人數量多，分佈密集，商業活動頻繁，與外界往來及接觸也較為熱絡。因此，北部客家八音長期以來，受到採茶戲、亂彈戲、四平戲、京戲、歌仔戲，乃至於廣東音樂及當時所謂的流行音樂的影響，無論在編制、曲目或樂器上都隨著時間而產生巨大的改變（鄭榮興，民 89）。

(三)、傳統客家八音之擦弦樂器的種類

1、二弦（小椰胡）

又稱「殼仔弦」，其他樂種多稱為「小椰胡」，屬高音拉弦樂器。二弦有

二條弦，琴筒以小椰殼製成半圓形，前端蒙桐板，琴桿則以堅木製成，琴弦多用鋼弦，琴馬多用竹子製成，音色明亮、高亢，類似板胡。五度定弦，常用（Sol-Re）或（La-Mi）定弦的指法演奏。此樂器在客家八音中，擔任重要的伴奏角色（鄭榮興，民 89；吳榮順，民 91）。（請見附錄 1）

2、胖胡（大椰胡）

胖胡客語俗稱「胡弦」，其他樂種多稱為「大椰胡」，屬中音拉弦樂器。胖胡有二條弦，琴筒以大椰殼製成半圓形，前端蒙桐板，琴桿以堅木製成，琴馬採用蚶殼架弦，音色較低沈；也有以硬紙捲成的琴馬，亦有竹製者，然後墊上薄銅錢，琴弦多係絲弦，音色鬆軟、沈悶。五度定弦，常用（Do-Sol），或（Re-La）定弦的指法演奏，因胖胡音色較二弦沉穩，可與二弦高亢音色，形成互補和諧的作用，為客家八音最主要的伴奏樂器（鄭榮興，民 89；林昱廷，民 70；吳榮順，民 91）。（請見附錄 2）（部位圖及把位圖請見附錄 7、8、9）

3、鼓吹弦（喇叭琴、鐵弦子）

鼓吹弦客語俗稱「叭哈弦」，其他樂種稱為喇叭弦，屬中（高）音拉弦樂器，琴筒由彎曲的銅頭蒙上塑膠板，（此銅頭在日據時代用留聲機的唱頭取代，相傳日人禁止民眾演奏傳統樂器，因而利用留聲機的零件，改造而成）琴桿是銅管，通到最頂端加上一個銅製的曲形大喇叭，聲音由此傳出，琴馬多用小竹馬，有二條弦，琴弦採用鋼弦，鼓吹弦的音色非常特殊，與噴吶的聲音有點類似，卻與整個樂隊的音色不太融和，因為它的音量較大，常以「Mi-La」四度定弦的指法或「Re-La」定弦的指法演奏（鄭榮興，民 89；吳榮順，民 91）。（請見附錄 3）

4、吊龜（京胡）

又稱為「吊規仔」、「吊鬼仔」，亦是其他樂種所稱之「京胡」。吊龜屬高音拉弦樂器，有二條弦，乃京戲中之主奏樂器，用以隨腔托調，使歌者得以調劑喉嚨，舒展丹田。其製法乃以長約十公分，內徑五公分的竹筒，上蒙蛇皮，琴桿用多節的小竹竿製成，長約四十公分，上端插兩軸，張二弦，內為粗弦，外為細弦，多用絲弦，今亦有使用金屬弦者。琴馬常常採用質鬆的木料刻成，音色高亢、尖銳，常用「Mi-Si」或「La-Mi」定弦。因琴桿甚短，所以習慣的演奏均守在第一把上，在指法及運弓方面，也自成了多派技巧，

此樂器是八音樂隊中較不重要的伴奏樂器，可有可無。（林昱廷者，民 70；鄭榮興，民 89）。（請見附錄 4）

5、大廣弦

大廣弦屬次高音樂器，二弦。為民間戲曲中歌仔戲、俚鼓戲等之主要伴奏樂器。琴筒乃截以粗大的竹管挖成中空，面蒙桐板而成，故又稱為「大殼弦」，音色清越。琴弦採用絲弦為主，所以音量有限，但其音質卻具有磁性般的韻味，於戲曲中是引歌者張口的必要樂器，採五度定弦（林昱廷，民 70）。

（請見附錄 5）

6、其他

客家八音之其他擦弦樂器尚有南胡、高胡等，視人數或樂曲而有所變化。（高胡請見附錄 6）

三、傳統客家八音之擦弦樂器的演奏技巧與表現

如前文所述，經過長時間的孕育與演變，傳統客家八音之擦弦樂器的演奏技巧與表現，源於千年來中國傳統擦弦樂器的沿革與發展，是無庸致疑的。但因有關傳統客家八音之擦弦樂器的文獻資料相當匱乏，因此借引中國傳統擦弦樂器相關的演奏方法與技巧，作為說明。雖有些許差異，但其本質與表現力均有共通性，儘管未能全然等同於「客家八音」擦弦樂器所慣用的形式或表現手法，但由此應能窺得其源脈。茲將傳統擦弦樂器的相關資料列舉如下，以供參考。

（一）姿勢

擦弦樂器的演奏姿勢是非常重要的，沒有正確的姿勢，就不可能有動聽的演奏。姿勢包括坐姿、持琴、和持弓三個方面。三個方面都具有獨特的作用，更是密不可分的整體，無論那個方面不佳都會影響演奏技巧的發揮。

1、坐姿與持琴方法：

從前演奏擦弦樂器大都使用架腿式（疊腿式），即左腿架在垂直踩地的右腿上，這種姿勢由於加高了左腿，使腿根部與身體的角度變小，但由於左腿過高，而且只有一隻腳著地，較為不穩，所以現在大都採用平腿式，即兩腳落地兩腿稍分，以這種姿勢演奏，比較平穩。將琴筒置於左大腿根部，抬頭挺胸，兩眼平視，左腿與地面垂直，右腿稍向後斜放，左腿比右腿位置稍高，這樣，琴不但可以放在一個平面上，使之穩定，又由於右腿的位置較低，也

不至於妨礙運弓。坐椅高度以使小腿與大腿形成直角為宜，身體的平穩。整個姿勢要自然放鬆，上身不要僵直，也不要仰靠在椅背上，整個身體由臀部和兩腿形成三個支撐點，這樣在演奏快速激烈的樂曲時，才能保持身體的穩定和各部份力量的發揮。鱗皮、或梧桐木板對右側，琴桿正直，可略向前傾斜，左手呈自然狀態，將千斤下端琴桿插入虎口中。大臂與腋下，大臂與小臂，琴桿與小臂基本為 45 度為佳（張韶，1980；蔣風之、蔣青，1989；李恆，1996；李長春、梁欣合，民 86；林昱廷，民 70）。

（二）持弓與運弓的方法

1、持弓的方法

持弓姿勢是否正確，對於掌握右手的技巧來說是非常重要的。因為右手上所有的技巧，都是透過弓子與琴弦進行接觸所表現出來的，而手指與弓子的關係又最直接、最密切，因此，持弓的姿勢，不得不慎。演奏時將弓桿斜靠在食指掌關節上，同時拇指輕靠弓桿與以支撐。將弓桿根部擔在中指第三關節側面，與食指第一、二關節側面處。依靠這兩點托住弓桿，同時，大指與弓桿基本垂直，以指腹按住兩點中間的弓桿上方。形成三點持弓法。其次食指向內側輕扶弓桿。大指、食指、中指同時略向一起收攏，將琴弓拿住（不可過分用力）。中指、無名指指尖插入弓毛與弓桿之間，同時，大指輕輕與食指第三關節相接觸。奏外弦時右手大指應向下輕輕按住弓桿。同時食指指根向上頂住弓桿，形成槓桿作用，使弓毛與弓桿保持一定的張力。首先要求整個臂膀自然下垂，同時，肩、肘、腕各關節放鬆拉弓時大臂向右自然上抬（旋外動作），小臂外展，在大小臂的帶動下腕關節向右逐漸自然擺動。推弓時肩關節放鬆，大臂自然下垂（旋內動作），小臂內收，在大小臂的帶動下腕關節向左逐漸自然擺動（張韶，1980；蔣風之、蔣青，1989；李恆，1996；李長春、梁欣合，民 86；林昱廷，民 70）。

2、運弓原則和拉弦的方法

運弓是以琴弦作為中心點拉推的平行的橫線運動，弓毛下面要貼在琴筒上，側面貼在內弦或外弦上，與皮膜或板面和琴弦形成直角，這樣才能使琴弦與皮膜或板面呈現最佳的震動狀態，發出純正豐滿的音響。而要做到這一點必須掌握好右手肩關節、大臂、肘關節、小臂、腕關節、手掌和手指的協調動作，拉弓時應向右偏前方，推弓時應向左偏後方，運弓時走向應為一條

直線，不可畫圈，以下將應注意事項分述如后：

- (1)、右臂拉弓的準備：整個右臂要放鬆，起弓前大臂與身體基本並攏，小臂輕貼右腹，食指沿弓桿前伸，中指、無名指、自然前伸使手掌與小臂成橫線，使弓根接觸琴弦。
- (2)、拉裏弦：拉裏弦時，用中指和無名指按住弓毛，使弓毛貼住裏弦，起弓時手指輕輕按住弓毛不可用力，隨著弓向右方移動手指壓力逐漸增加，使音量保持平衡，推弓時，隨著弓子左移，手指壓力逐漸減弱。
- (3)、拉外弦：拉外弦時，用拇指往外下方推壓弓桿使弓毛貼住外弦，由於弓桿在外側，本身就有一定重力，起弓時拇指不必用力，隨著弓向右方移動拇指逐漸加強對弓桿的壓力，使音量保持平衡，推弓則反之。
- (4)、拉弓：肩關節支配大臂向右前方抬起與腋窩處形成 4 5 度角，肘關節支配小臂向右，手腕逐漸向內勾，小臂繼續向右，大臂同時向右前下方伸展，使小臂與大臂向右前方伸直，手腕繼續內勾，使整個手掌與小臂形成鉤狀。
- (5)、推弓：大臂回落，小臂撇向右側（張韶，1980；蔣風之、蔣青，1989；李恆，1996；李長春、梁欣合，民 86；林昱廷，民 70）。

（三）持琴與按弦的方法

1、持琴姿勢：

琴筒要放在左大腿根部，貼在小腹左側，琴桿基本立直，演奏中可向前稍偏。左手持琴，將虎口（拇指與食指根部交界處）張開，輕鬆地放在琴桿的千斤下面。小臂自然下垂與大臂成 4 5 度角。不可將小臂抬得太高，也不可將大臂壓得過低，甚至與身體貼在一起，會帶來不利的影響。左手手掌心向下，手指手腕都要自然放鬆，食指、中指、無名指、小指稍微分開並向裏靠攏，成握空拳稍彎曲的狀態，掌心中間以可以握住一個雞蛋為宜。四指指尖對準琴弦外側。大指要自然前伸，不可往裏鉤攏或夾琴桿，也不要使勁上翹，這樣會造成手掌肌肉的緊張，影響肌肉的靈活換把。

2、按弦姿勢：

手指按弦的正確手型：先將中指在原把位的準備位置上放好，再根據聽覺調整食指及無名指的準備位置。手指觸弦位置在指肚的斜平面，切勿用指尖中峰。尤其是食指，雖比其他各指按弦位置更靠近指尖，但仍須避免用中

峰，更不要用指甲觸弦（張韶，1980；蔣風之、蔣青，1989；李恆，1996；李長春、梁欣合，民 86；林昱廷，民 70）。

（四）弓法的分析

1、弓法的意義：

所謂弓法即是運用琴弓之輕、重、緩、急、快、慢、分、頓等的變化，來表達樂曲的內容、表情以及感情的方法叫弓法，演奏擦弦樂器，左手指在弦上按音，可以發出各種不同的聲音，而右手運弓更可表達聲音的強弱大小以及抑揚頓挫，所以弓法的重要性是不言而喻，因此如何應用好弓法，是擦弦樂器特別需要注意的問題。

2、弓法的種類：

擦弦樂器的弓法有多種，如果以用弓的長度和部位作區分，可分為長弓、短弓、寸弓、全弓、左半弓、右半弓、弓尖、弓根、弓中、前弓、中弓、后弓之分。以運弓的速度來區分，有快弓、慢弓、顫弓、墊弓之分。以弓序上區分，則有拉弓、推弓、分弓、連弓之分，以下將常用之弓法分述如后。

- （1）、長弓：長弓是弓法中最基本及最重要的方法，但也是較難的演奏技巧之一，，主要運用上臂的力量，以肩關節為中心，由上臂帶動前臂，再由前臂帶動手腕，三大關節幾乎是一起動起來，且要注意放鬆、靈活、協調與自如，才能達到效果。通常在演奏長弓時一定要將弓拉滿，可分為慢速長弓、中速長弓以及快速長弓等。
- （2）、連弓：將兩個以上的音以一弓來演奏即稱連弓，演奏時要注意運弓的力度是否均勻，而速度則可視樂曲的快慢而決定。
- （3）、分弓：即一弓演奏一個音符，也就是每一個音都要換一下弓的方向，在每一弓之間要求明顯的分開，大多用三分之一長的弓在中間或左半的部位來拉奏。
- （4）、快弓：為了表達歡快、喜悅、熱鬧、緊張等情緒或者是樂曲的高潮時，常用快弓來表現，以前在民間音樂和戲曲音樂中有時使用快弓，如潮州音樂的二弦、戲曲音樂中的板胡等。快弓由於速度快，通常只用一寸左右的弓段，所以有人也稱它寸弓，即使是強快弓，也只用三寸左右的弓段來拉奏。
- （5）、顫弓：顫弓又稱抖弓，也有人叫碎弓。顫弓的演奏方法與快弓基本相

同，主要用上臂和肩部的力量迅速而有規律地來回顫抖，用弓中偏左處或弓尖處，以不到半寸的弓毛抖動，顫弓有疏有密，有強有弱，可根據樂曲的需要和處理手法來決定。

- (6)、頓弓：頓弓就是用弓奏出短促的頓音，即每個頓音之間要清楚地斷開，每音末尾要停頓，因此每奏一個頓音前，弓毛要緊貼在弦上，奏完頓音後，弓毛也不可離弦，如此才可達到清楚、短促的效果。
- (7)、跳弓：跳弓也是屬於斷弓的一種，但因演奏方法及速度的變化使然，所以跳弓與頓弓有些不同，演奏完每一個跳音以後，手腕立即放鬆，弓毛必須迅速鬆開或短暫地離弦，此外，跳弓音比頓弓音的時值更短，頓弓只能用於慢速或中速的樂曲，而跳弓大多用於情緒活潑的快速樂曲。
- (8)、墊弓：又稱小抖弓，多半用於十六分音符附點後之兩個三十二分音符，演奏時右手要非常靈活放鬆，趁第一個音快奏完時，將手腕輕輕一甩即可，墊弓在平劇的京胡（吊龜）、京二胡以及評劇的板胡中運用的相當廣泛。
- (9)、其他：擦弦樂器尤其是二胡有其他較特殊之弓法，如擊弓、自然跳弓、拋弓、飛弓、倒弓、馬蹄弓、敲弓、浪弓等等，因屬於樂曲有特殊表現時才使用，因此不再贅述（張韶，1980；蔣風之、蔣青，1989；李恆，1996；李長春、梁欣合，民 86；林昱廷，民 70）。

（五）指法的分析

擦弦樂器的指法關係到音色的變化、音高的準確以及樂曲情感的表現等等，是非常重要的技巧，所以不得不慎，以下將指法分述如后：

- 1、把位：所謂把位即是指以左手的食、中、無名以及小指等四指按在弦上所產生的一種指位，即稱為把位。把位分為兩種，一種是傳統把位，一種是新把位。傳統把位稱上把、下把、次下把、最下把。而新把位稱一把、二把、三把、四把、五把、六把、七把直到第十四把。傳統把位即第一指在弦上每移動四度或五度就是一個把位。每個把位的範圍，有的是四度，有的是五度，傳統把位如以（Sol）或（Do）作為分把原則，不論什麼調，共可分為五大把位，因此分把清楚方便，容易記憶。
- 2、換把：擦弦樂器因為只有兩根弦，為了樂曲旋律以及高低音符的變化，必須

上下移動變化把位，才能達到目的，因此，換把是極為重要的技法之一。換把時左手虎口一定要放鬆，切勿夾緊琴桿，以小臂為主，手腕也要放鬆，但手腕隨著小臂的上下移動，左手掌與小臂之間起承上肩下的調節作用。而換把的種類大致可分為移指換把、滑指換把以及跳指換把等三種。

- 3、顫指：顫指是擦弦樂器左手技巧中最富有表現力的技法之一，其方法是以手指在弦上做有規律的顫動，使聲音發出均勻的波動現象，大致可分為壓弦、摳弦、揉弦、滑揉、壓揉以及摳揉等。對於表達樂曲中的各種感情、風格以及力度有相當大的作用。
- 4、打弦：又稱打音，符號為“丁”是爲了裝飾某一個音，用中指或無名指在本音上方二度、或三度、四度音位上急速地在弦上一打，然後立即離弦，這就叫打音。打音可以產生華麗的感覺，雖然屬於加強及裝飾性，但是不像倚音那樣明顯清楚，它比普遍裝飾音的時值較短。演奏打音時，手指動作要十分敏捷、俐落和輕快。
- 5、顫音：顫音又稱震音，演奏時手指在本音的上方，連續且急速地在弦上做均勻速度的一按一抬，有節奏地打奏。如 Do—Sol 弦在 La 音上的顫音，實際奏成 LA—Si—LA—Si—LA—Si，奏法是食指按在 La 音上不動，中指迅速反復打奏 Si 音，由於奏 SI 音很快，所以聽起來只是 La 的顫音，而聽不清 Si 音，顫音符號為“t r”。演奏顫音要乾淨清楚，富於顆粒性。
- 6、滑音：滑音是因為樂器模仿唱腔時，所產生的效果，在我國民間音樂如各地的民歌、地方戲曲的器樂演奏中，滑音運用得相當廣泛，並且極為豐富，它早已形成我國民族音樂中在風格上的一種特色，亦是表現中國音樂中聲韻兼備的最好方法。因此，滑音也是擦弦樂器指法中的一項非常重要要技巧。而應用滑音，有一定的規律和技巧。滑音可分為以音距上的小滑音(三度以內)，大滑音(三度以上)，以上行下行的上滑音(以低音滑向高音)以及下滑音(以高音下滑到低音)，以及以時間來分的前滑音、後滑音等等。
- 7、墊音：符號為“d”，即在本音前急速出現其下方二度的裝飾音，
- 8、擻音：擻音符號為“ㄣ”。即在本音的上方二度急速打一個裝飾音，但不像裝飾音那樣明確而清楚。
- 9、泛音：是自然泛符號為“。”用手指虛按在弦全長的二分之一、三分之一、三分之一、四分之一、五分之一……處，即可產生泛音，泛音清秀幽雅，具

有透明感，是一種美妙的特殊音響。演奏自然泛音時，左手指只需在泛音位置上輕輕觸著弦就可以，不要觸弦過重，過重就成實音。

- 10、撥弦：“+”是右手撥弦符號，右手撥弦是用食指在弦上撥出音來，內外弦都可以撥，但一般撥內弦較為普遍（張韶，1980；蔣風之，蔣青，1989；李恆，1996；李長春、梁欣合，民 86；林昱廷，民 70；林昱廷，民 70）。

四、相關傳統客家音樂調查研究

（一）、傳統客家音樂方面之研究：

有關傳統音樂之相關文獻，概以傳統理論、傳統音樂教育、傳統器樂教學、傳統音樂欣賞等方面之研究為主，鮮以傳統客家八音為主題之論述，而傳統客家八音的擦弦樂器更付闕如。

從事相關傳統音樂的學者及專家之研究如：鄭榮興在其「傳統客家八音之研究~由苗栗陳慶松家族的民俗曲藝探討之~」中，有鑑於近年來熱衷鄉土音樂的人士，積極推廣客家山歌及民謠，而最能代表客族的器樂「八音」音樂，反而得不到重視，客家八音曾盛極一時，婚喪喜慶場合都少不了它，但因時代的變遷，社會型態的演變，使得客家「八音」音樂，日漸式微，客家「八音」團體也紛紛解散，另謀出路，為社會之一大損失，因而撰文研究，前往苗栗陳慶松家族採譜，並將陳慶松先生的民俗曲藝撰寫出來，同時拍攝各種特殊表演的情況，提供為他人之參考（鄭榮興，民 72）。

游庭婷在其「桃園地區客家八音研究~以音樂文化為主」中，認為客家八音是一種客家人的傳統音樂，是客家人在傳統的婚喪喜慶、歲時祭儀等場合用以演奏或伴奏的音樂，它普遍分布於客家人聚集的桃園、新竹、苗栗與高屏等地區；其中在桃園地區，目前客家八音的活動頗為興盛，經常在廟會的熱鬧場合或是客家人喪禮當中，都可以看到八音班在演奏。游庭婷也在田野調查中發現，客家八音在客家社會裡是很生活化的一個角色，在逢年過節與婚喪喜慶中，都少不了八音班的演奏，所以這樣的音樂是鮮活地存在於一個社會當中，而無法將它與社會環境隔離的（游庭婷，民 86）。

（二）、傳統客家音樂教育方面之研究：

從音樂教育的角度來看，傳統音樂的教育專論，較為不足，而以台灣傳統音樂為主之教育研究更是欠缺，相關研究有賴碧霞的「薪傳之歌」及「客家弦鼓」中提及：流行音樂是一時的，惟有民謠是從老祖先傳承下來的一種文化，種族文化是非常珍貴的，是需要傳承的。幾十年來賴碧霞從零點開始，像撿米粒一樣，一粒一粒點點心血，為的是

發揚民族文化，保存客家藝術精髓，大膽大聲地唱出山歌。在此二書中，除了山歌歌譜之外，尚有伴奏樂器如二胡、打擊以及相關弦樂器之圖片與解說，兼具教材與教育之功能，提供研究人員及學習者傳習之管道（賴碧霞，民 75）。

（三）、傳統客家器樂教學、傳統客家音樂欣賞等方面之研究：

在源遠流長的傳統音樂發展脈絡中，有著豐富且多元的音樂元素與文化內涵，孕育著無數的聚落文化及連綿不斷的傳承，但有關於客家傳統八音器樂的研究，則較少詳實且具體的文獻。但如以傳統客家音樂欣賞的方面來看，楊兆禎教授熱愛自己國家的民謠，在其「台灣客家系民歌」提出，因為客家山歌流暢、自然、優美、婉轉、樸素的曲調，令人有說不出的親切與熟悉之感，可直扣人們心弦，使人百唱不厭，百聽不膩。楊兆禎認為「臺灣民謠」是我國民謠重要的一環，有山地歌謠、福佬民謠及客家民謠，這些都是先民智慧的結晶，可貴的文化遺產，應妥善保存。賴碧霞在她的「台灣客家山歌」中提起；客家民謠是一種口唱文學，其詞意內涵深邃感人，其音韻雖無多彩多姿的變化，卻也韻致婉轉古樸動人。而且舉凡一切人情、事物，均可經由「七律」形式直接唱出，完全符合詩序所謂「歌以詠言」的定義（楊兆禎，民 71；賴碧霞，民 69）。

（四）、田野調查音樂紀實方面之研究：

吳榮順在台灣南部經田野調查所出版的「台灣南部客家八音紀實~系列」及「美濃人美濃歌」中提到「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。客家人來到台灣之後，客家八音的音樂型態從安置、適應、調整、堅持到再適應，不斷地去自我調整或修正，來符合台灣客家社會的變遷與發展上的需求與競爭，此系列除文字之紀錄之外，最重要的是將調查紀錄有聲資料出版，提供欣賞與研究之功能（吳榮順，民 91）。

參、田野調查研究結果

本研究所指之中部地區，為台中市、台中縣、南投縣、彰化縣等四縣市，此四縣市雖位處於台灣中央，且為台灣重要樞紐，但因民風純樸，未曾過度開發，仍保有較多傳統文化的原貌與生活方式。早期漢人大量移入台灣，由北、中、南各港口進入，客家族群亦然，而由鹿港移入中部地區之客家族群，沿著河口進入，隨之散居中部各地區，後來漸漸形成聚落，以台中縣東勢鎮最具規模，因此，本研究乃先以台中縣東勢鎮為第一階段田野調查據點，然後再擴展至其他三縣市。

早期傳統客家八音之發展，與客家族群的聚落之發展有相當密切的關係，應有輝煌的歷史與成果，但因種種因素使然，歷經時代變遷與社會形態的轉變，使得本土的戲曲及傳統音樂，受到極大的衝擊，漸漸式微。而年輕人則被絢爛的西洋文化所吸引，對傳統文化的認同度不高，更遑論投入學習行列。再者，因耆老們逐漸凋零，文化傳承面臨極大的考驗，甚至出現斷層之危機。

一、台中縣田野調查記錄

中部地區客家族群之聚落，以台中縣東勢地區最為密集，因其屬於山區之鄉村型小鎮，對外交通較不便利，長久以來與其他地區之文化交流機會較少，民風純樸，文化氣息濃厚，對於客家文化以及風俗習慣，保留得比較完整。

如此看來，東勢地區應保有豐碩的傳統音樂資源，但事實不然，經調查結果，發現目前東勢地區已無傳統客家八音之職業團體，可以從事客家文化及祭儀活動。目前能演奏傳統客家八音之團體也只有碩果僅存的一個業餘團體而已，但該團成員大多年事已高，憑著對於傳統音樂的熱愛，以及對於客家音樂傳承的執著，每週二、週四聚集練習，並且配合鄉鎮之活動參與演出。該團平日練習的內容大多以廣東音樂、客家山歌為主，有特別需要時才演奏傳統客家八音樂曲。演奏曲目不多，編制也不完整，並無吹管樂之嗩吶以及打擊樂器的搭配，而是只以二弦、胖胡、喇叭弦、大廣弦、揚琴、以及秦琴等樂器演出。編制則視曲目而做彈性調整，人數雖然不多，但因每人均具有演奏數樣樂器的專長與能力，可靈活運用，所以採機動性搭配，而非固定模式之運作。

九二一地震後，東勢鎮受創極深，該鎮農會為撫慰人心，乃成立國樂及傳統音樂推

廣委員會，積極推廣客家音樂，並辦理客家音樂研習班，包括山歌班，揚琴班以及胡琴班，該團成員也與其他學有專精之人士，受邀擔任教師，指導社會人士客家音樂，成果亮麗。另東勢國小亦努力推動客家童謠教學並且成立國樂團多年，期盼奠定良好的器樂基礎，能成為發展客家音樂之最佳利器。該鎮不分老少，已凝聚共識，期許客家之音樂與文化之發展，能真正落實並且向下紮根，才能開花結果，薪傳不息。

二、台中縣田野調查訪談記錄

研究者向碩果僅存的東勢鎮「傳統客家音樂」耆老們以及該鎮「國樂與傳統音樂推廣班」的教師們，進行訪問，針對他們的學習背景、學習歷程、對傳統客家音樂建言以及對於傳統客家音樂之期盼與展望。訪談內容如下：

（一）、訪問（一）：《東勢鎮》

時間：民國九十三年十一月十八日

地點：台中縣東勢鎮新盛里東關街（張金龍老師府上）

受訪者：張金龍先生

張金龍先生現居台中縣東勢鎮，教授客家音樂頗負盛名，雖已屆八十三高齡，仍然神采奕奕。張金龍先生自幼即熱愛傳統音樂，日據時代遠赴東瀛求學，利用課餘時間學習日本尺八簫。二次大戰爆發後返鄉。於南部就業期間，至廣東會館學習廣東音樂，由揚琴入門，再學習廣東二胡、秦琴等樂器，並以廣東二胡為基礎，進而擴展至高胡、中胡、椰胡、大廣弦等等，樣樣精通。

退休後自南部返鄉，以樂會友，平日與三五好友相聚演練，其樂融融，演奏樂曲大多以廣東音樂為主。後因胡泉雄老師至東勢鎮提倡客家音樂，舉辦研習會教授山歌、器樂以及樂譜等，張金龍先生參加研習始接觸客家音樂，因張金龍先生具有深厚的音樂根基與天份，甫學習一首平板，立即融會貫通，將客家山歌之唱腔以及韻味運用於擦弦樂器之上，並親自拉琴為歌者伴唱，張金龍先生因此聲名大噪，吸引許多人參與。之後東勢鎮公所社會課提倡客家音樂，張金龍先生應邀開班授徒，由山歌導入，再教導樂器。

據張金龍先生所言，廣東二胡技巧較難，其他客家擦弦樂器較為簡單，他先生平日利用錄音帶，先熟悉客家音樂，再將客家山歌之韻味轉化為客家擦弦樂器之演奏手法。張先生的演奏技巧已臻圓熟之境，可視需要隨意加花或換把，在主幹音上自由發揮。目前一般的記譜法較為科學，音符標示清楚，演奏起來乾淨俐落，但只有框架而無血肉，所以只有主幹音尚無法呈現出音樂的精髓與美感，因此如何加花或換把是相當困難的課

題。客家擦弦樂器不同類別有不同的限制，如運弓的力度，弓法的變化以及換把的技巧，均有賴經驗的累積，音樂的表現以及適時的創意與發揮。

（二）、訪問（二）《東勢鎮》

時間：民國九十三年十一月十八日

地點：台中縣東勢鎮新盛里東關街（張金龍老師府上）

受訪者：王週朋先生

王先生目前高齡八十歲，日據時代即擔任國小教師，可以彈奏鋼琴，自民國四十八、四十九年左右開始與東勢鎮的耆老們研究傳統音樂，一起同樂，起初先學二胡，由廣東音樂入門，後又從張金龍老師習琴，擅長二胡、秦琴、揚琴等樂器，可謂多才多藝。他並隨同張老師參加胡泉雄先生所舉辦的研習會，學習山歌、器樂以及樂譜等等，成效良好，王先生與朋友們，每週聚集二、三次，一起研究，一起練習，直至九二一地震後停止練習，殊為可惜。

王老先生認為東勢的傳統客家八音與苗栗的傳統客家八音有所不同，主要原因是苗栗的傳統客家八音為職業樂團，在技巧與表現上均具有專業水準。東勢的傳統客家八音則由業餘人士所組成，屬玩票性質，水準無法比擬。另由於二者之腔調不同，東勢腔調屬於四縣、大埔腔調，所以有不同的表現與發展。

王老先生指出客家音樂有山歌、戲劇、以及傳統八音等等，但目前傳統八音只有五、六人之合奏小組每週聚集練習，純屬自娛，且因無人開館，無法有系統地培訓人才，王老先生呼籲政府應及早訂定推廣計劃，廣收學員，將培訓人才的工作專業化、系統化，以解決後繼無人之窘境。

（三）、訪問（三）《東勢鎮》

時間：民國九十三年十一月十八日

地點：台中縣東勢鎮新盛里東關街（張金龍老師府上）

受訪者：林阿富先生

林阿富先生現年七十五歲，於民國四十六年左右開始學習樂器，精通胡琴、喇叭弦、壳仔弦、胖胡、大廣弦、三弦以及揚琴等等。對於傳統音樂非常投入且執著，平日與樂友們切磋，猶感不足，因而遍訪名師，精益求精，堪稱「活到老、學到老」，其精神十分可佩。

林阿富先生平日亦擔任客家音樂揚琴班的指導老師，為東勢鎮的鄉親們提供學習客家文化的機會與客家音樂的管道，期盼客家傳統音樂得以永續傳承，開創更有意義的未來。

（四）、訪問（四）《東勢鎮》

時間：民國九十三年十一月十八日

地點：台中縣東勢鎮新盛里東關街（張金龍老師府上）

受訪者：詹益峰老師

詹益峰老師現年五十四歲，目前尚在國中擔任教師，自幼即熱愛傳統音樂，對國樂情有獨鍾。但因當時社會環境使然，師資匱乏，只能參考國樂基礎教材，自學二胡，其自我摸索的歷程相當艱辛，無師自通，誠屬不易。民國六十八年參加教師國樂團，努力學習二胡，演奏技巧更日益精進。九二一地震之後，東勢鎮百廢待舉，為了撫慰受創的心靈，也著眼於客家音樂的推廣，東勢鎮農會成立國樂暨傳統音樂推廣班，有山歌班、胡琴班、揚琴班等等。詹益峰老師亦是其中一員，目前也兼任指導學員之工作，對於推展客家音樂，不遺餘力。詹益峰老師在音樂團隊中擔任領奏，每年多次在農會舉辦或是地方性的活動中表演，如農會慶典、梨文化祭、開元活動或是促銷等活動等等，為地方的文化推廣與傳承奉獻心力。

詹益峰老師對於客家音樂寄予厚望，認為客家音樂具有濃厚的地方色彩，但是客家山歌或是戲劇的表演，雖然鄉土味十足，卻是較為俚俗，如舞台的設計、道具，演員的服裝、打扮、言語、舉止，伴奏樂曲的編寫，樂隊的編制等等，都不夠精緻，甚至有些粗俗，較不易被年輕人接受。如果能參照歌仔戲的發展模式，將客家山歌或是戲劇的表演等各種呈現方式精緻化，應能多元發展並豐富內涵，樂隊的編曲和聲亦可更趨完善。目前客家山歌或是戲劇表演者年齡層偏高，應積極培育新秀，文化薪傳才不至有斷層之虞。而傳統音樂方面應儘快以田野調查及采風方式，將演奏實況有系統地錄影、錄音，並將樂譜妥善整理及保存，廣為發行，才能達到推廣與普及的目的。

（五）、訪問（五）《東勢鎮》

時間：民國九十三年九月十四日，十一月十八日

地點：台中縣和平鄉天輪村（曾德森老師府上）

受訪者：曾德森老師

曾德森老師自幼即喜愛傳統音樂，中學階段已有傑出的表現，學習二胡成績斐然，課餘參加省立台中圖書館中興國樂團，受到師長鼓勵，投考國立藝專國樂科（現國立台灣藝術大學中國音樂學系），在校主修二胡、中胡等擦弦樂器，畢業後返鄉服務，在多所國小、國中從事國樂教學，並積極投入客家山歌及傳統客家八音的推廣與傳承工作，學以致用，貢獻鄉里良多。除了學校的教學工作之外，亦擔任東勢鎮農會胡琴班教師，指導社會人士學習客家音樂之二胡、椰胡、胖胡、大廣弦等擦弦樂器，成效卓著。目前並受邀擔任東勢鎮國樂暨傳統音樂學會顧問。

曾德森老師平日與東勢鎮之耆老們一同鑽研，期能將傳統客家八音發揚光大，因東勢鎮之耆老們均具有深厚的廣東音樂基礎與背景，並曾與廣東老家的人士有交流切磋的機會，在文化的認同與音樂的表現上，皆有共通性，對於淵遠流長的客家音樂之發展，有相當大的助益。

曾德森老師指出，大多數的耆老們以廣東二胡的指法為主，再轉化成客家傳統音樂其他擦弦樂器之指法，所以指法大致雷同。而傳統客家八音則因為與北管音樂同質性太高，且因年代久遠，已從原始風貌作了許多變化與發展。南部地區的傳統客家八音具有濃厚的閩南韻味，所以與北管音樂已無較明顯的界線，並且無法完全區隔。因此，如何將傳統客家八音以純正的風貌呈現，是目前最重要的課題。

三、台中市、彰化縣之田野調查紀錄

台中市為都會型態，彰化縣雖有較偏遠之地區但多以海邊居多，所以此二縣市雖有客家鄉親，但並非典型之社區聚落，因此並無大型之慶典或祭儀等活動，經由網路檢索該二縣市文化局與社會局之資料顯示，並無傳統客家八音之音樂團體，因無從追蹤其發展結果。

四、南投縣之田野調查紀錄

經調查南投縣國姓鄉地區有客家鄉親居住，因熱心人士之呼籲，國姓鄉的長福國小、長流國小、北山國小以及國姓國中等校推動客家歌謠的教學活動，以為該地區客家鄉親文化的傳承。雖經有心人士的倡導，但這幾所學校的學生家長大多必須出外謀生，在家與子女交談的機會不多，而且對於母語也不一定熟稔，因此形成隔代教養模式，文化傳承只能依賴長者的努力，所以對於客家文化的發展而言亦是一大隱憂。該縣雖從校

園開始推廣客家歌謠的教學活動，但以國樂器擔任山歌演唱的伴奏，其技巧為國樂器樂的演奏手法，並非傳統客家之演奏方式。經由網路檢索該縣文化局與社會局之資料顯示，亦無傳統客家八音之音樂團體。

五、傳統客家八音之擦弦樂器表現與技法分析

此次進行調查因東勢鎮耆老們所能演奏之「傳統客家八音」之曲目並不多，且對於傳統工尺譜並不十分熟稔，因此只能就大家耳熟能詳，且已翻成簡譜的兩首樂曲「百家春」及「寄生草」來進行錄影及錄音，當日之樂器編制為張金龍先生演奏高胡，林阿富先生演奏鼓吹弦及胖胡（大榔胡），王週朋先生演奏胖胡，詹益峰老師演奏二弦（小榔胡、壳仔弦）觀察紀錄如下：

（一）、百家春：樂譜詳見附錄 10

「百家春」是一首流傳很廣的民間的傳統樂曲，屬於北管古曲之一，北管音樂大部分來自中原一帶的亂彈戲曲，也包括當時的民間小調，或自古流傳的古曲，「百家春」即屬後者。本曲有時作為喜慶、廟會演奏之用，也可配上歌詞演唱，唱詞係敘述獨守空閨的少婦，在百物滋長的春天，思念丈夫的心情（台北市立國樂團，民 86）。

東勢鎮耆老們演奏本曲時編制為高胡一把、二弦一把、胖胡一把、鼓吹弦一把。高胡、二弦及鼓吹弦，以 C 調之 Sol 當內弦，C 調之 Re 當外弦來定弦，胖胡則以 C 調之 Do 當內弦，C 調之 Sol 當外弦來定弦。演奏時由高胡領奏，起音後其它樂器才跟進，節奏與速度之變化或須反復時，均由高胡為首，先行變化，結束時亦然。

（二）、寄生草：樂譜詳見譜附錄 11

本曲編制為高胡一把、二弦一把、胖胡二把、其中高胡、二弦及一把胖胡均以 C 調之 Sol 當內弦，C 調之 Re 當外弦來定弦，並以內弦 Sol 外弦 Re 之指法演奏，另一把胖胡則以 C 調之 Do 當內弦，Sol 當外弦來定弦，並且同樣以內弦 Do 外弦 Sol 的指法演奏，雖然所用樂譜相同，但因定弦與指法不同，增加音樂的豐富性及表現力，如四把擦弦樂器均以相同指法演奏，雖然樂器之定弦有高低八度之別，但容易形成八度音平行發展的現象，音樂呈現較為單調且無變化。而兩把胖胡以相差四度之定弦來表現，可豐富音樂的變化性，增加表現力，又常以高音不換把位，只用內、外弦互換的變化指法來演奏，即低音翻高或高音變低等手法，反而使音符錯落有致，形成另一種風貌。

東勢鎮耆老們演奏本曲時，除了採用上述之方式之外，樂曲的表現也因個人的見解與詮釋有所不同，以及每位演奏者指法的運用及演奏時即興式的加花變化—即隨意但適

時地加上個人喜愛或習慣的裝飾音、打音、墊音、顫音、滑音、換把等指法，而增添了樂曲的韻味與風采。如譜例第五小節第二拍之八分音符的 Re - Si 就演奏成兩個十六分音符的 Re - Mi 及一個八分音符的 Si，並且在 Si 之音加上滑音，或是將十三小節第二拍之八分音符的 Do - Re 演奏成十六分音符的 Do - La - Do - RE 等等。或是以連弓、分弓、顫弓、墊弓等弓法的變化，使音樂表現更富於變化，例如在第二十六小節第一拍之四分音符的 Do 演奏成八分音符的 Do 及兩個十六分音符的 Sol，諸如此類，不勝枚舉。所以本曲雖然只有四人演奏，所用樂譜亦同，但音樂的表現不但不呆板，反而多元且具有多樣性。

雖然加花的演奏方式在傳統絲竹樂的運用相當常見，並且非常廣泛，但因時代的變遷，已日漸式微，以目前一般的器樂學習者或是絲竹室內樂及現代國樂團之演奏者，所接受的忠於樂譜記載及科學化之嚴格訓練，雖然技巧精湛、按音及節奏準確、骨幹架構清楚、音色乾淨、動作俐落，演奏起現代樂曲的各種表現令人讚嘆，但演繹傳統樂曲時，卻令人感覺雖然骨架完整，但似乎還缺少一些血肉的豐潤。相對於此，東勢鎮耆老們這類加花和即興的演奏方式，更展現了另一種質樸卻傳神的意境。然而，這種韻致的呈現仍有其必要之細膩與掌握的技巧。本研究受訪的曾德森老師與東勢鎮耆老們相識甚久，平時亦常常聚集練習，切磋琴技並且同樂，對「客家八音」之研究頗有心得，據曾德森老師所言：東勢鎮耆老們演奏「客家八音」擦弦樂器時運弓輕、短、柔，不作大動作之運弓方式，如此可避免技巧不佳者產生斷斷續續之音，而影響樂曲的表現。加花演奏則因人而異，屬於個人即興創作，依個人的習慣而有所不同：例如將四分音符變成四個十六分音符，或將長音改為下行音或上行音，全憑演奏當時的情境及臨時的創意。曾德森老師又言：東勢鎮耆老們演奏的「客家八音」，具有另一特色，即是「不和弦」，此法是將擦弦樂器的空弦定弦調至比標準音略低，但還是維持五度和諧之音，演奏者拉奏時，將手指置於千斤下方一些，再按弦，如此一來，食指充當千斤，進行揉、壓弦，使原本空弦的音色，得以有變化的空間，增加音樂的豐富性，但有時會引起他人誤解，以為調音不準確，而否定了演奏者的表現。

肆、研究結論與建議

本研究原計畫利用田野調查，透過傳統客家八音班演奏專家的訪談，以現代的方法，將「傳統客家八音」中擦弦樂器的演奏技巧，加以整理、分析，並將其音樂表現，加以詮釋、註解，作成譜例，希望藉此工作先將珍貴資料妥善保存，作為推廣演奏之用，讓有心從事演奏及傳承者，能有所依據及參考。除此之外，也期盼本研究可用於教學推廣工作，未來可融入九年一貫課程之藝術與人文學習領域，成為客家文化教學推廣的主要項目，尤其是引導受過其他擦弦樂器訓練的國中小學生，在既有的基礎上發展，更易融會貫通。同時，藉由此研究的結果與提示展開妥善保存、傳承開拓的工作，使之成為客家文化薪傳中，寶貴的文化資產。

但經調查，發現實際狀況不如預期，目前中部地區碩果僅存的台中縣東勢鎮的耆老們，熱愛傳統音樂，對於客家山歌及客家八音的推廣亦不遺餘力，雖然有熟練的技巧及寶貴的經驗，但因非職業樂團成員，能演奏傳統客家八音的曲目有限，對於傳統工尺譜的視奏亦有瓶頸。原本期盼能將耆老們演奏傳統客家八音擦弦樂器的技巧及音樂表現，作有系統的整理、分析、詮釋與註解，並作成譜例，進而將寶貴資料妥善保存，但如上所述，因能演奏的曲目不多，無法做更有效的運用及成果的展現。除此之外，尚有一大隱憂，耆老們年事已高，雖然戮力從事推廣工作，但顯然有青黃不接之窘境，以致於在傳統客家八音的傳承上面臨極大的考驗。因此，如何改變現況，確為當務之急。研究者建議有關單位可延聘職業樂團的專業演奏家，在目前東勢鎮之國中、小所培育之優秀國樂器演奏者中，遴選有興趣者，在其既有的基礎上，予以傳統客家八音的專業訓練，如此應能縮短初學者奠定基礎的過程，緩減後繼無人的危機，再進一步訂定人才培育計畫，傳統客家八音的傳承才不至有斷層之虞。

多元性是文化得以寬廣而流長的重要因素之一，客家音樂曾在臺灣本土有過一段輝煌的時期，可惜在經濟發展的過程中逐漸黯淡，如果任由質樸的客家音樂隱沒於工商文化和流行音樂的浪潮中，殊堪惋惜！當客家耆老逐漸凋零之際，期盼本項研究工作能發揮拋磚引玉的作用，在文化傳承的道路上擔負一分歷史的責任。誠然，更呼籲政府相關單位正視這個嚴肅的文化課題，或倡導法人團體長期持續地進行採集、整理、保存和教育的工作，期待「傳統客家八音」的承啟與延續，開展另一個新的文化契機。

伍、參考文獻

- 水 巷（民 88）：傳統音樂「概述」（上、下）。繞樑（實驗國樂雙月刊）（2）9~11，（3）11~15。臺北市；國立實驗國樂團。
- 王耀華·杜亞雄（1999）：中國傳統音樂概論。中國·福建；福建教育出版社。
- 丹青藝叢編委會編著（民 75）：民族音樂概論。臺北市；丹青圖書有限公司。
- 田邊尚雄（民 77）陳清泉譯：中國音樂史。臺北市；台灣商務印書館。
- 甘尙時（民 85）：高胡演奏曲選。中國·北京；人民音樂出版社。
- 江明惇（1982）：漢族民歌概論。中國·上海；上海音樂出版社。
- 江明惇（1994）：中國民族音樂欣賞。中國·北京；高等教育出版社。
- 汪毓和（1994）：中國近現代音樂史（修訂版）。中國·北京；人民音樂出版社。
- 伍國棟（1997）：民族音樂學概論。中國·北京；人民音樂出版社。
- 李民雄（1999）：民族器樂概論。中國·上海；上海音樂出版社。
- 李民雄（1987）：民族器樂知識廣播講座。中國·北京；人民音樂出版社。
- 李民雄（1978）：傳統民族器樂樂曲欣賞。中國·北京；人民音樂出版社。
- 李純一（1984）：中國古代音樂史稿。中國·北京；人民音樂出版社。
- 李 恒（民 85）：板胡演奏基礎教程。中國·北京；中國青年出版社。
- 呂鈺秀（民 92）：臺灣音樂史。臺北市；五南圖書出版股份有限公司。
- 邱坤良（民 70）：中國傳統戲曲音樂。臺北市；遠流出版事業有限公司。
- 吳釗，劉東升（1994）：中國音樂史略。中國·北京；人民音樂出版社。
- 東方音樂學會編（1989）：中國民族音樂大系—曲藝音樂卷。中國·上海；上海音樂出版社。
- 東方音樂學會編（1989）：中國民族音樂大系—戲曲音樂卷。中國·上海；上海音樂出版社。
- 東方音樂學會編（1989）：中國民族音樂大系—古代音樂卷。中國·上海；上海音樂出版社。
- 東方音樂學會編（1989）：中國民族音樂大系—民族器樂卷。中國·上海；上海音樂出版社。
- 林茂賢（民 89）：臺灣的小戲—三腳採茶戲，福爾摩沙之美：臺灣傳統戲劇風華。台中市；行政院文化建設委員會中部辦公室。
- 林月里（民 87）：中國傳統樂器之沿革與變遷，原住民社會教育研習會手冊，6~14。台

中市；教育部主辦·台中市國樂學會。

林谷芳（民 87）：**傳統音樂概論**。臺北市；漢光文化事業股份有限公司。

林昱廷（民 70）：**胡琴的發展與技巧的研究**。臺北市；學藝出版社。

林 蔥（民 71）：**中國音樂之演進**。臺北市；學藝出版社。

金文達(1994)：**中國古代音樂史**。中國·北京；人民音樂出版社。

範儉民（79）：**音樂教學法**。臺北市；五南圖書出版公司。

周宗漢·孟文濤（1989）：**中國大百科全書**，69。中國·上海；中國大百科全書出版社。

高厚永（民 75）：**民族音樂概論**。臺北市；丹青圖書有限公司。

袁靜芳（1999）：**樂種學**。中國·北京；華樂出版社。

袁靜芳（1987）：**民族器樂**。中國·北京；人民音樂出版社。

修海林（1997）：**中國古代音樂教育**。中國·上海；上海教育出版社。

張炫文（民 86）：**論傳統鄉土音樂與音樂教育，鄉土教學活動研習會研習手冊**，64～71。

台中市；國立台中師範學院。

張世彬（1975）：**中國音史論述稿**。香港；友聯出版社有限公司。

張 韶（1980）：**二胡廣播教學講座**。中國·上海；上海音樂出版社。

張 韶（民 78）：**南胡技術講座**。臺北市；學藝出版社。

許常惠（民 85）：**音樂史論述稿（二）**。臺北市；全音樂譜出版社。

許常惠（民 85）：**台灣音樂史初稿**。臺北市；全音樂譜出版社。

許常惠序，陳碧娟著（民 84）：**台灣新音樂史**。臺北市；樂韻出版社。

許常惠（民 81）：**民族音樂論述稿（三）**。臺北市；樂韻出版社。

郭長揚（民 82）：**推廣民族文化的音樂教育理念，中華民國國樂學會四十週年特刊**，35~37。臺北市；中華民國國樂學會。

陳郁秀編（民 86）：**台灣音樂閱覽**。臺北市；玉山社出版事業股份有限公司。

陳裕剛（民 87）：**國樂團與國樂合奏教學實務研探，合唱與合奏教學研討會論文集**，53~78。臺北市；臺北市立師範學院。

陳裕剛（民 72）：**國樂專業教育的現況，中華民國國樂學會三十週年特刊**。臺北市；中華民國國樂學會。

陳御麟（民 88）：**二胡基礎演奏法**。中國·北京；金盾出版社。

陸修棠（民 76）：**怎樣拉好二胡**。中國上海；上海音樂出版社。

教育部（民 65）：**國民小學國樂輔導教材**。臺北市；黎明出版社。

董榕森（民 81）：**劉天華南胡音樂研究**。臺北市；學藝出版社。

董榕森（民 63）：**實用中國樂法**。臺北市；國立編譯館。

董榕森（民 70）：**中國樂語研究**。臺北市；金韻社。

董榕森（民 76）：**我國當前音樂教育之目標及特色**。臺北市；國立台灣藝術館編印。

黃體培（民 72）：**中華樂學通論**。臺北市；行政院文化建設委員會。

黃玲玉（民 90）：**臺灣傳統音樂**。臺北市；國立台灣藝術教育館。

黃玲玉（民 87）：**傳統音樂教學—台灣的民間歌曲**，**台灣省國民小學音樂科教學研習會參考教材**（進階班），84～104。臺北市；教育廳策畫·國立臺北師範學院編製。

楊蔭瀏（民 76）：**中國古代音樂史稿**。臺北市；丹青圖書出版公司。

楊兆禎（民 86）：**客家音樂篇—客家民謠九腔十八調**，**音樂台灣一百年論文集**。臺北市；白鷺鷥基金會出版。

葉棟（1983）：**民族樂器的體裁與形式**。中國·上海；上海文藝出版社。

趙廣暉（民 75）：**現代中國音樂史綱**。臺北市；樂韻出版社。

廖輔叔(1964)：**中國古代音樂簡史**。中國·北京；人民音樂出版社。

鄭德淵（民 82）：**樂器分類體系之探討**。臺北市；全音樂譜出版社。

鄭榮興（民 86）：**台灣客族傳統音樂**，**台灣音樂樂覽**。臺北市；玉山社。

蔣風之、蔣青（民 78）：**二胡演奏藝術**。中國·北京；人民音樂出版社。

劉瑞禎（1995）：**古今中外樂器圖典**。中國·北京；人民美術出版社。

劉再生（1989）：**中國古代音樂史簡述**。中國，北京；人民音樂出版社。

劉逸安、趙寒陽（民 90）：**二胡必修教程**。中國·北京；同心出版社。

劉天華（民 67）：**劉天華南胡全集**。臺北市；學藝出版社。

劉毅志（民 58）：**二胡的研究**。臺北市；中國民族音樂學會。

薛良（1994）：**民族民間音樂工作指南**。中國·北京；中國文聯出版公司。

薛宗明（民 72）：**中國音樂史—樂器篇（上、下）**。臺北市；台灣商務印書館。

薛宗明（民 72）：**中國音樂史—樂譜篇**。臺北市；台灣商務印書館。

錢茸（民 87）：**中國音樂與中國傳統文化·北市國樂第 138（56），9～11**。臺北市；臺北市立國樂團。

謝朝良（民 75）：**學二胡**。中國·北京；人民音樂出版社。

簡上仁（民 90）：**客家系的傳統音樂**，**福爾摩沙之美：臺灣的傳統音樂**。臺北市；行政院文化建設委員會。

簡其華、蕭興華、張式敏、王迪、齊毓怡編著：**中國樂器介紹**。中國·北京；人民音樂出版社。

福爾摩沙之美：臺灣的傳統音樂，簡上仁編輯，民 90；

附錄 1 二弦（小椰胡）

演奏者：詹益峰先生



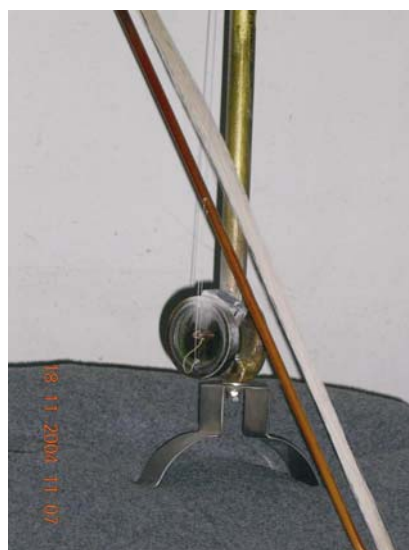
附錄 2 胖胡（大椰胡）

演奏者：王週朋先生



附錄 3 鼓吹弦（喇叭琴、鐵弦子）

演奏者：林阿富先生



附錄 4 吊龜（京胡）



附錄 5 大廣弦

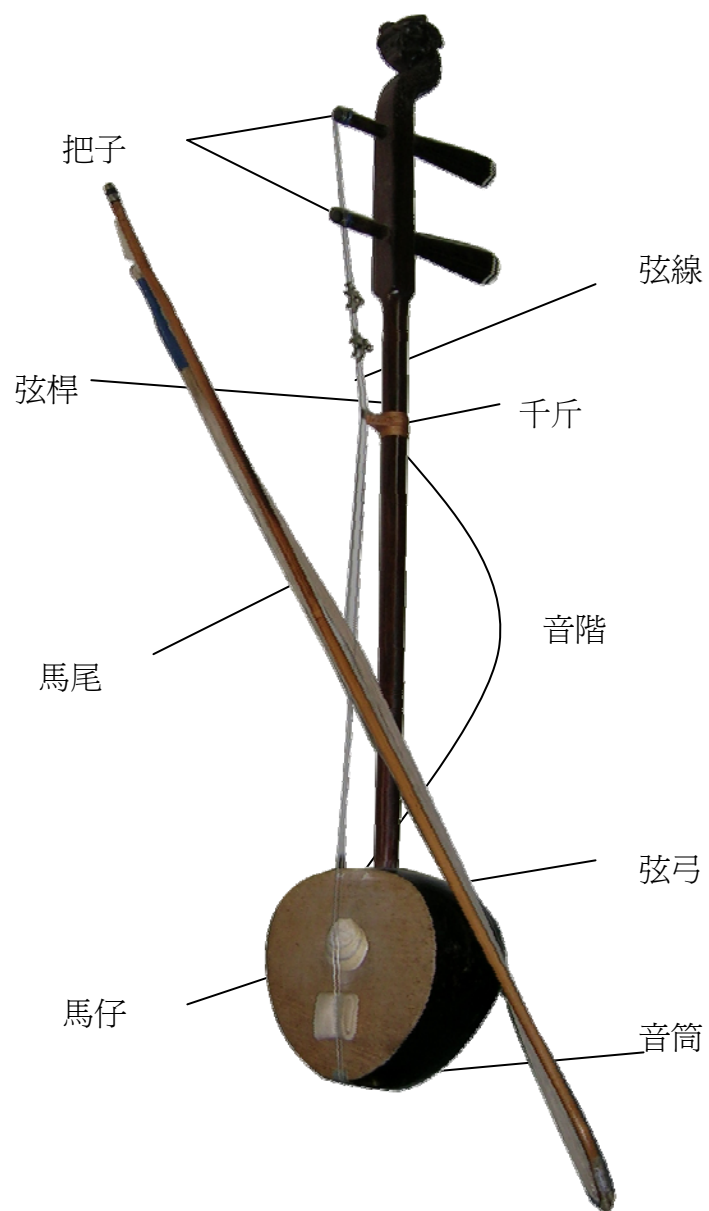


附錄 6 高胡

演奏者：張金龍先生



附錄 7 「客家八音」擦弦樂器胖胡之構造與各部位名稱



附錄8 「客家八音」擦弦樂器之把位與指法表

空弦.....0.....	(合)5	2(X)	千斤
食指..... I 指.....(土)6	●	● 3(工)...	第一把位
中指..... II 指.....(乙)7	●	● 4(凡)...	
無名指..... III 指.....(上)1	●	● 5(六)..... I	
小指..... IV 指.....(X)2	●	● 6(五)..... II	第二把位
(工)3	●	● 7(亿)..... III	
(凡)4	●	● 1(仕)..... IV	
(六)5	●	● 2(ㄚ)..... IV..... I	第三把位
(五)6	●	● 3(仁)..... II	
(母線)	內線(粗)	外線(粗)	(公線)

附錄 9 「客家八音」擦弦樂器之把位與指法表

空弦.....0.....	1	5	千斤
食指..... I 指.....2	●	●	6..... I
中指..... II 指.....3	●	●	7..... II
無名指..... III 指.....4	●	●	1..... III
小指..... IV 指.....5	●	●	2... IV.....
6	●	●	3..... III
7	●	●	4..... IV
1̣	●	●	5..... IV..... I
2̣	●	●	6..... II
(母線)	內線(粗)	外線(粗)	(公線)
			第一把位
			第二把位
			第三把位

附錄 10

百家春掛詞 5 3 拍

張金龍 提供

C 調 4 / 4

(2)

工六尺工上 ||: 上工尺上 五 | 五六工六 五 尺工 上 五上 六 工尺 |

3 5 2 3 1 ||: 1 3 2 1 6 | 6 5 3 5 6 2 3 1 6 1 5 3 2 |

當春芳草地 萬物皆獻媚 爲著什麼事拋了妻遊遠地長別

(4)

六·五 六 五六工六 五 | 上工尺上 五 五六五尺 上 |

5·6 5 6 5 3 5 6 | 1 3 2 1 6 6 5 6 2 1·2 |

離 噫 噫 憶昔別離時 二八少年期 到 如今

(6)

五上五六 工·尺 工 六五六 | 上 六上五六 工· 工六工尺 |

6 1 6 5 3·2 3 5 6 5 | 1 5 1 6 5 3·2 5 5 3 2 |

霜花兩鬢垂 噫 噫 嘆一 聲 青春不再 來 夜來床上

(8)

上 上上尺六 工 五上五六 | 工 五 六工尺六 工·尺 工 |

1 1 1 2 5 3·5 6 1 6 5 | 3 5 6 1 5 6 4 5 3·2 3 |

坐 兩眼淚哀哀 君 你 設 使 亡 異 鄉夜夢 來

(10)

六 工 工 六乙 五 · 上 六六五六 | 上 · 五 六上五六 工 六 工 |

5 3 3 5 7 6 1̇ 6 5 5 6 2̇ | 1̇ · 2̇ 6 1̇ 6 5 3 5 3 |

存 亡 未 可 知 將琴彈別 調 憂恐壞名 節 多 望

(12)

六五上 五六工六 尺 工六工尺 | 上 工 尺工上 五上五 六五六 |

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

春 花 開落深閨 地 深閨深日 淒 涼 淚 滴 成 雙 又成

(14)

上 尺工 上 五六 上 尺工 上 · 尺 | 上 — :|| 0 0 ||

1 2 3 1 6 5 1 2 3 1 · 2 | 1 — :|| 0 0 ||

雙 苦夜長悲斷 腸淚點裳悲傷

附錄 11

C 調 2 / 4 合 X 線

寄 生 草

【老式弦調】

謝其國 記譜
張金龍 提供

||: 上 X 工 | 上 X 乙 士 | 合 工 合 士 | 上 . 工 (4)

||: 1 2 3 | 1 2 7 6 | 5 3 5 6 | 1 . 3 |

| X 工 X 乙 | 士 上 X 工 | 上 X 乙 士 | 合 . 士 (8)

| 2 3 2 7 | 6 1 2 3 | 1 2 7 6 | 5 . 6 |

| 合 工 合 | 合 . 士 上 | 士 上 士 合 | 工 . 六 (12)

| 5 3 5 | 5 . 6 1 | 6 1 6 5 | 3 . 5 |

| X 工 上 X | 工 . 六 | 五 仕 五 六 | 工 六 五 仕 (16)

| 2 3 1 2 | 3 . 5 | 6 1 6 5 | 3 5 6 1 |

(20)

| 五 六 工 六 | X X 合 | 六 五 六 工 | X 工 六 |

| 6 5 3 5 | 2 2 5 | 5 6 5 3 | 2 3 5 |

(24)

| 工 六 工 X | 上 X 乙 土 | 合 工 合 土 | 上 . 工 |

| 3 5 3 2 | 1 2 7 6 | 5 3 5 6 | 1 . 3 |

(26)

| X 工 上 | 上 X 工 |

| 2 3 1 | 1 2 3 |