

臺灣客家音樂的集體記憶與地方感： 以《客家歌謠選集》為例

林子晴*

國立臺北大學通識教育中心副教授

本研究從人文地理學——區域、場所與地方感之觀點，重新理解兩冊客家歌謠選集中的86首傳統歌曲。從歌詞分析中發現，客家歌謠書寫包含地理範圍遼闊的「區域情懷」（29%）、「工作場所」（22%），以及「生命地景」（10%）昇華到歷史記憶的銘刻（7%）。其次，透過從歌本中演唱者「做韻」的符碼——虛詞／襯字及各地曲調之音階形式分析，釐清客家歌謠如何保存原鄉曲調唱腔，同時又融入及發展臺灣在地音樂特色的演唱風格。最後達到理解客家以承載族群意識的歌詞為容器，收藏各地曲調形成一詞多曲的表現。這些傳統歌詞、曲調及做韻方式呈現客家移民的生活場景，也標記了特定的地方情感符碼，使客家歌謠成為召喚各地客家集體記憶的載體。

關鍵詞：客家歌謠、人文地理學、地方感、集體記憶

* Email: linx0145@gm.ntpu.edu.tw
投稿日期：2018年2月27日
接受刊登日期：2019年2月28日

Collective Memory and Sense of Place in Taiwan Hakka Music: A Case Study of *Selected Collections of Hakka Songs*

Tzu-Ching Lin**

Associate Professor, Center for General Education,

National Taipei University

This article analyzes the text and performance of Hakka songs from a perspective of human geography. It focuses on the 86 traditional songs in two Hakka song anthologies published by Taiwan government. I analyzed both the lyrics and the recordings of the songs. My analysis of the lyrics revealed that the songs contain rich geographical components, such as regional sentiment and descriptions of places and landscapes. My analysis of the recordings shows the singers used nonsemantic syllables and lining words, and they employed the typical style while integrating Taiwan's local singing styles to evoke a sense of place. I argue when Hakka people sang a variety of old tunes from different locations, they sang the songs based on their own sense of place. Their idiosyncratic singing carries the collective memory of being the Hakka while also expressing specific living experience and local emotions.

Keywords: Hakka Songs, Human Geography, Sense of Place, Collective
Memory

** Date of Submission: February 27, 2018
Accepted Date: February 28, 2019

一、前言

客家族群自祖居地遷移至客鄉過程中，音樂不僅扮演著重要的文化標記，也是彼此間認同重塑的媒介。在演繹傳統詞曲與韻味之際，客家人融合新居地歌謠的演唱特色，並在傳唱過程中重新鍛造其集體記憶。本研究希望從兩冊《客家歌謠選集》，86首流傳在臺灣的傳統客家歌曲中，分析詞曲間保留的原鄉韻味，以及如何挪用新居地的音樂特色創作新的歌謠曲調，從釐清客家族群如何取捨、裁剪詞曲素材，理解這些素材如何轉為象徵符碼，使客家移民們在代代傳唱歌曲時，對於新居地凝聚具族群意識的地方感。

過去，客家研究者在討論客家文化時，偏重於何謂原鄉與如何從源流擴散到其他地方。例如，客家研究學者羅香林（1992 [1933]）認為客家為漢族裡頭一個支派，其祖先在受到邊疆部落侵擾下，從中原向南遷移（羅香林 1950），形成早期對客家族群為中原南遷漢人的共識。學者房學嘉（1994）提出異於羅香林所稱的客家中原南遷史的觀點，他認為客家族群是由古越族遺民及南遷的中原人融合，「山客」民族成為今日客家族群的前身。然而，近年來臺灣的客家族群研究，除了探究「共同血緣」或「擴散途徑」，還加入了「文化互動論」的觀點，來理解在地客家族群如何想像族群、進行自我認定。

學者王昌甫（2018）指出，臺灣客家人的認同，經歷了清朝學額制度與閩粵衝突過程中的「（語言）文化認同」、日治時期的「地域認同」，到工業化及都市化後相對於閩南沙文主義所形成的弱勢「族群認同」。

他所指出的認同轉折，或多或少也顯示在客家歌謠的變遷上。以臺灣南部的〈大埔調〉為例，早期強調祖籍認同而稱為〈廣東大埔調〉；後期強調「地域」概念，因此又稱之為〈美濃山歌調〉；晚近在臺灣客家的二次移民的過程中，因語言腔調上的不同，南部客家人稱北部客家人為「上背人」，北部客家人則稱南部客家人為「下南人」，而此曲則被稱為〈下南調〉，足見族群的畫分界線，也在歌謠的流傳留下刻痕。

二、文獻探討

（一）族群想像中的客家歌謠

民族主義的開創性研究者安德森（Benedict Anderson, 1936-2015）在《想像的共同體：民族主義的起源與散布》中指出，「想像的共同體」為一「文化的人造物」並非虛構，而是「與歷史文化變遷相關，根植於人類深層意識的心裡的建構」（吳叡人 2010：22）。他指出，資本主義與印刷科技所發展出的印刷語言，以三種方式為民族意識奠定基礎：首先，印刷語言創造了統一交流與傳播場域，使無法交談的人們藉由閱讀互相理解；其次，印刷語言賦予語言「固定性格（fixity）」，使前人的話語能被後人理解；最後，印刷資本主義創造產生新的權力語言。

安德森（2010：204-205）同時指出，語言雖沒有被創造出的日期，但卻能「有效地在情感上將死者聯繫在一起」，創造彷彿是祖先留下來的精神，同時，透過語言（特別是詩和歌的形式）可暗示共同體的同時性。例如齊唱（unisonance）國歌或〈馬賽進行曲〉，提供了素不相識的人們「和諧一致」的體現經驗。由此可見，在方言尚未被文字形式記

錄下來的時間裡，同樣都是以聲音符號系統進行人與人之間的溝通媒介的音樂，也在民族意識的凝聚過程中扮演重要的角色，民謠的傳唱扮演著延續族群意識的承襲。

臺灣數百年來客家歌謠以口傳的方式，忠實地保留客語書寫無法表達的用詞及情感，其影響力不下於客家文學作品。對於長時期不斷移居他鄉的客家族群而言，客家歌謠亦成為自身文化的情感所託。客家族群從中國大陸來到臺灣，與臺灣其他族群密切接觸、通婚，加上日治、戒嚴時期對於母語使用的限制，使得能說客語的人數大量流失。原本在山林、田野間隨口即興演唱的山歌，也近乎消失。

1960年代，臺灣客家音樂學者開始以西方五線譜、簡譜、羅馬拼音、注音、客語特殊字詞記錄口傳的客家歌謠，並以各種形式發行各地的歌本，¹形成新的「音樂」印刷語言。隨著印刷資本的推波助瀾，更多客家鄉親可從樂譜學習各地客家歌謠。隨著網路媒體的發達，客家委員會集結坊間各類客家歌本，於2008、2015發行《客家歌謠選集》、《客家歌謠選集II》兩冊樂譜，並上傳至網站供人下載，²方便客家歌謠的教學與傳唱。至此，客家歌曲突破紙本與地理空間的限制，原本南北獨特的傳唱曲調皆可在雲端習得，進而凝聚客家族群意識，成為客家族群認同的代表圖騰之一。

（二）從口傳到樂譜形式的客家歌謠

就音樂的記錄形式發展方面，安德森（2010：123）認為除了文字

- 1 包括雜誌形式的《中原（苗友）》月刊（1962-1981）；有詳細歌詞說明及發音標示但無樂譜的《苗栗縣客語歌謠集》（1998）、《客家歌謠與俚語》（1995）；有詞有譜有曲式分析的學術著作《客家民謠九腔十八調的研究》（1974）等。
- 2 網站連結分別為《客家歌謠選集》<http://cloud.hakka.gov.tw/details?p=%20816>；《客家歌謠選集II》<http://cloud.hakka.gov.tw/details?p=%20817>

的記錄之外，樂譜是另一種方言化的印刷品形態。自 19 世紀末的國民樂派作曲家，如捷克的史麥塔納（Bedřich Smetana）、匈牙利的巴爾托克（Bartók Béla Viktor János）等作曲家以樂譜形式記錄民謠曲調，甚至以民謠素材重新創作，成為世界各民族常有的現象且至今不歇。這些樂譜的印刷、閱讀與流傳對內凝聚族群的集體想像，對外也展現族群的獨特性格。

早期，客家歌謠以「山歌本」——亦即只有歌詞而無樂譜——的形式流傳，這或許是因為文本的創作者當年只注重歌詞而不重視曲調，但也有可能是因為紀錄者不識曲調的記譜方法。不論原因為何，「山歌本」使得傳唱者在遺忘原曲調後，能夠將山歌詞自由置入各地地方歌謠演唱，這也或許是為什麼客家歌謠有「一詞多曲」的情形。儘管有些歌詞的原曲調已不復存在，今日傳唱的曲調版本卻標記了流傳地區的風格特色。

截至目前為止，臺灣客家音樂學者對於「歌本」的研究不多。然而，這樣的研究卻有其重要性。1962 年，臺灣第一本以客家為報導焦點的刊物《中原》雜誌問世，在第一期的內容當中，便可看到客家音樂學者楊兆禎教授以簡譜、七言詩詞，以及加註漢字/注音口語發音的方式，記述客家歌謠（許馨文 2007：151）。十餘年後，1974 年楊兆禎出版了《客家民謠九腔十八調的研究》，文中以西方五線譜（學術性規範）及簡譜（民間通俗使用）雙向並行記錄客家歌謠，並針對音階調式、曲式、曲調、歌詞、演唱方式、伴奏方式等進行系統性研究分析。在歌詞發音部分，楊兆禎除了以漢字/注音記錄客家方言及口語虛字/襯字外，亦加入羅馬拼音，以力求貼近文字難以表達的客語韻味。值得注意的是，

樂譜中的每一首樂曲大都註明來源處，如「臺灣桃竹苗一帶客家民謠」、「臺灣苗栗客家民謠」、「臺灣屏東麟洛客家民謠」、「廣東梅縣松口客家民謠」、「粵北連縣客家民謠」、「粵東客家民謠」。此一註記，呈現歌謠背後與客家族群相關的地理記憶。楊佈光（1983）繼承其父的客家歌謠研究，將來源地區改分為：「高屏區」、「桃竹苗區」、「大陸山歌區」。他在某些曲調上標示各地區所使用的不同名稱，例如他指出〈五更歌〉不但在「高屏區」、「桃竹苗區」流行，亦與大陸地區的〈孟姜女〉調非常相似，顯見民歌在各地流傳中普遍借用之狀況（楊佈光，1983：37）。

臺灣客家族群經歷日治與國民政府限制母語的政策，目前客家族群的語言使用能力大幅下降，而原本重視隨口、即興演唱的山歌，也因日治時期以來在社會被視為俚俗、不雅的負面印象下，不常在一般生活情境中演唱。目前客家歌謠的傳唱，多藉助歌本於歌謠班進行教唱推廣，對於現階段臺灣客家音樂研究，歌本成為具有分析價值之文本。

（三）收藏地方感的客家歌謠

作為地理學的分支，人文地理學（Human Geography）著重透過空間和地方的關係來研究人們及其社區、文化、經濟與環境之間的交互作用。人文地理學對於「地方」的概念，可以幫助我們探索歌謠、人與地方之間的關係。比如阿格紐（John Agnew）認為「地方」具有三個面向的意義：第一，作為客觀座標的**區位**；第二，作為具有真實人群以及物質形式樣貌的**場所**（local）；以及第三，作為具有個人主觀情感依附的**地方感**（Sense of Place）。他強調，「除了有其定位並具有物質視覺形

式外，地方還必須與人，以及人類製造和消費意義的能力有某些關係」，也就是讓我們知道「置身那兒」會有怎樣的感覺，例如兒時住過的地方能招喚出個人回憶的獨特感受（轉引自 Cresswell 2006: 14-15）。**地方感**是一種透過互動而生的感受，它是居住者與訪者交流後獲致的主觀情感（Johnston 1994: 353-360）。段義孚（Yi-Fu Tuan）從日常生活經驗出發，認為「從地方的安全性及穩定性，我們感覺到空間的開闊與自由」，「空間是動態的，而地方是靜止的，故當每一次空間活動靜止時，便由『區位』變成『地方』的可能」（Tuan 1998[1977]: 6）。他認為，「如果我們將空間視為允許移動，那麼地方就是暫停；移動中的每個暫停，使得區位有可能轉變成地方。」

在段義孚於空間動靜的對比下，或許可以說，安定的地方感來自於從「動態的空間」移至「靜態的地方」之過程。另一方面，移動中暫停之所在，能使主觀情感得以依附而成為地方。至於暫停移動的空間如何藉由音樂這個媒介產生情感依附？段義孚曾經討論音樂在空間與地方所扮演的角色，他說：

音樂能夠取消人對時間和空間方向的警覺性……有音樂陪伴或其他方法的唱和，戲劇化地排除了歷史時間和定位空間地指導，向前，向後，向側，平易地自由移動，音樂和舞蹈使人從有目的導向的生活中解放出來，允許他們生活在 Erwin Straus 所謂的「現實的」無導向空間（Tuan 1998[1977]: 121）。

也就是說，聆聽軍樂能使軍人忘記自身安危衝鋒陷陣；聆聽輕音

樂，能使工人忘記工作的疲憊；聆聽舞曲，則使人們放下儀態規訓，不自主地隨節奏擺動肢體，進入出神（trance）的狀態。此無導向的空間使人順從音樂的指引，藉由曲調特色喚醒與之相關的場景記憶、接受與歌詞相關的精神意識，甚至可藉由歌曲的演唱、創作抒發個人或集體的情感，使音樂成為脫離現實苦難狀態的避風港。例如當安魂曲（Requiem）響起時，家屬藉由唱誦聖詩喚醒過往與神禱告的經驗，並在儀式過程依著詩詞，想像逝者在聖詩祝禱下被引領至天堂，從而減去家屬在親人離世時的悲痛。由此可知，音樂能喚醒我們聆聽經驗的記憶，開創與經驗連結的想像，音樂也就成為記憶和夢想的收藏器。³

客家族群在長期移居的過程中，需不斷地向新居地的人群學習與互動，以獲得生存空間；同時，對內又需借用原鄉表徵的展演形式凝聚族群意識。如何在文化意識上解決內在衝突、尋求新居地接納等課題，值得研究者進一步探討。在演唱歌謠的過程中，客家族群藉由回顧祖先的話語及原鄉曲調得以凝聚族群認同。在音樂取消生活現實束縛的空間限制，將新創歌詞寓居於傳統曲調以抒發移居者個人夢想，例如以〈採茶〉唱出「中華民國九七年，風調雨順好耕田」（鍾萬梅等 2008：48）；挪用新居地的曲調於傳統古詞的吟唱，例如以〈都馬調〉演唱客家的十二月花名古詞（鍾萬梅等 2008：100），使移民者對新居地產生生命連結，形成在地情感。總而言之，客家傳統曲調收藏客家移民者對於過往各地生活的記憶，提供移民者對於原鄉的歸屬感；而挪用臺灣在地族群的曲調風格，則建立新的地方感，音樂也就成為招喚記憶與現實生存空間的

3 此說法延伸美國哲學家 Susanne K. Langer（1895-1985）的論述，她認為當建築被視為「地方」時，它除了提供庇護功能外，建築的樣式與風格，配合活動於內的人們生活慣習的設計，呈現出居住者的文化概念，因此，建築物是記憶和夢的收藏器。引自 Tuan（1998[1977]：159）。

中介。

(四) 臺灣客家歌謠中的地方符碼

臺灣客家音樂在歌詞與曲調上的研究成果相當豐富，重要研究者包括楊兆禎（1974）、楊佈光（1983）、吳榮順（1999）、鄭瑞貞（2001）、劉新圓（2003）、鄭榮興（2004）等。整體來說，臺灣所保存的傳統客家曲目歌詞中，大多保有唐宋以來「以方言俚語、七字一句最多、類似古詩的寬鬆平仄韻腳、書寫地方風俗」的「竹枝詞」遺風（張金輝 2012：178；高月 2008：77-81），小調歌謠的歌詞字數有三字至十一字較大的差異，樂曲結構方面以四句一段的形式為最多者，其次為五句，有時每首僅有二句、三句者亦可見（鄭瑞貞 2001）。另外，在歌詞即興創作上，客家歌謠著重依字行腔、強調虛字、襯字⁴的使用，以及旋律、節奏之間的關聯（劉新圓 2003）。

曲調上，除了有畚族敘事山歌曲調（葉瓊枝 2009：194），以及大陸各地民間山歌小調風格，亦有來自「山林間的呼喊」（呂錦明 1999：178），隨著 50 幾年來山歌比賽的發展，逐漸形成獨特以〈老山歌〉、〈山歌子〉、〈平板〉為「客家三大調」的曲調分類系統（賴碧霞 1993：26；鄭榮興 2004：112）。相對於前者，則稱其他客家曲調為「小調」，包含將臺灣民謠中的〈六月茉莉〉、〈桃花過渡〉等改編而來的〈茉莉調〉、〈撐船調〉；挪用歌仔戲中的〈都馬調〉、〈七字調〉於客家戲曲中演出；甚至融入原住民舞樂風格，如〈半山謠〉、〈高樹調〉等歌

4 許多客家音樂研究者以不同的名詞及定義指稱這些詞意之外的綴字。本文沿用劉新圓的說法，將加強語句或是讓字句連接更順暢的字詞稱為襯字，無意義的聲符稱為虛字。

曲，而這些元素也造就臺灣客家歌謠的多元性。

本研究企圖以客家委員會於 2008 年及 2015 年發行，橫跨北、中、南，以及大陸地區在臺灣流行之客家傳統歌謠——《客家歌謠選集》、《客家歌謠選集 II》中 86 首傳統歌曲為研究文本，從文本中提煉客家音樂在歷時性與共時性的口語傳承下所慣用的詞/曲特色，再從人文地理學對於區域、場所、與地方感之研究觀點，重新理解兩冊客家歌謠選集中傳統歌曲的人文地理景觀。從分析歌詞內容、「做韻」符碼——虛詞/襯字，以及曲調特色，探討歌謠來源地所記錄的不同樣貌，了解客家族群建構音樂記憶之慣習。希望在漢民族以文字為主要文化載體之外，認識口傳歌謠中客家族群的記憶與地方感。

三、材料與方法

(一) 研究材料

本研究主要文本《客家歌謠選集》（見鍾萬梅等 2008）、《客家歌謠選集 II》（見呂錦明等 2015）之樂譜及 CD，為行政院客家委員會（現稱「客家委員會」）⁵ 為保存客家常民音樂的演唱，方便坊間客家歌謠團的傳唱與推廣所出版之歌本。歌曲彙集各地客家唱片公司所提供之代表性曲目，經過與近百位全國客家歌謠班的老師討論、召開專家學者編輯會議，共收錄 86 首傳統客家歌謠、101 首現代創作及童謠。採譜與演唱者包含有當代臺灣客家音樂之重要代表人物，例如：賴碧霞、徐木

5 「行政院客家委員會」於 2012 年元旦，去掉銜稱中的「行政院」三字，改為「客家委員會」。因此，出版於 2008 年的《客家歌謠選集》是由「行政院客家委員會」所出版的，但是出版於 2016 年的《客家歌謠選集 II》則是由「客家委員會」所出版的。

珍、楊兆禎、姜雲玉、呂錦明、林炳煥、胡泉雄、吳榮順、曾先枝、王鳳珠等。根據此書的樂曲解說，傳統歌謠包含有來自臺灣各地客家特色歌謠、融合原住民特色的〈半山謠〉、〈高樹調〉等、大陸各地民間小調，以及臺灣民謠、戲曲改編的〈茉莉調〉、〈撐船調〉、〈都馬調〉。透過客家劇團南來北往的演出及民間山歌班的傳唱，形成目前客家族群接熟悉的山歌曲目。由於兩冊樂譜中現代創作與當代流行音樂風格相近，區域辨識性較低，流傳亦較有限，固本文暫不討論，僅針對傳統的部分進行分析。臺灣客家人如何涵化各地歌曲的風格特色，形成自身普遍認同的客家曲目，則是本文分析之重點。

（二）來源地區的重新歸納

自許常惠的《臺灣音樂史初稿》出版以來，將臺灣客家山歌依其移民至臺灣的時間及大陸原鄉地所帶來的曲調，大致分為南北二大系：南部山歌大多於明清時期從廣東嘉應州、潮州、蕉嶺、大埔、五華傳入，入臺後傳唱於臺灣屏東和高雄縣的美濃、長治等鄉鎮。北部客家山歌除了來自廣東省梅縣、蕉嶺、大埔、五華等地之外，有一部分來自閩西汀州、詔安等縣，後者入臺時間比臺灣中部的彰化、雲林兩縣以及南部客家人都略晚。鄭榮興認為「臺灣北部客家人所唱的民謠，除了四縣腔山歌外，即目前所稱「老山歌」仍保有山歌風貌之外，其餘所謂「九腔十八調」，均為傳統客家三腳採茶戲戲曲中的精華。」（鄭榮興 2004：77）南部客家山歌無「九腔十八調」的說法，最早的調查由許常惠、吳榮順調查發現南部六堆地區特有的小調，例如〈大門聲〉、〈四大調〉、〈搖兒歌〉等（鄭榮興 2004：78）。

本研究將《客家歌謠選集》、《客家歌謠選集 II》所收錄之 86 首樂曲，依樂曲解說中之來源地區分為五類進行編碼：1. 臺灣北部客家曲調，如老山歌、山歌仔、平板；2. 臺灣中部客家曲調，如〈滿山逡〉、〈才亥擔歌〉；⁶3. 臺灣南部客家曲調，包括高屏地區、美濃、六堆地區特有樂曲如〈大門聲〉、〈半山謠〉、〈美濃調〉等；4. 保留中國大陸各地以五聲音階 (Do, Re, Mi, Sol, La) 之宮調式及徵調式為主的曲調，如〈八月十五賞月光〉，〈妹在房中剪剪花〉等；5. 未註明來源地區的歌曲，依許常惠《臺灣音樂史初稿》分類進行查證再次分入上述 4 類，⁷ 未能從前者釐清來源地的歌曲，列入「無特定標示」類，暫不討論。希望藉由歌詞內容之外的「做韻」形式—虛字、虛詞、襯字，以及各地曲調的音組織結構進行比較分析，釐清原鄉與臺灣音樂風格之特殊性。在歌詞內容分析部分，因許多古詞在不同地區的曲調中都有使用，僅以人文地理學之區域、場所、地方之概念檢視之。

四、分析結果

依上述分類方式，獲得數量分別為：臺灣北部（桃、竹、苗）客家歌謠 40 首，臺灣南部（美濃、六堆）客家歌謠 21 首，中國大陸民謠 11 首，臺灣中部（東勢）客家歌謠 2 首，臺灣民謠改編 2 首，無標示任何地區 10 首。由於各地區歌謠種類及數量懸殊，以下分析著重於地區之特殊性，百分比僅作為參考。

6 賴建宇的碩士論文曾經探討中部客家山歌，取材內容主要來自東勢地區。《客家歌謠選集》、《客家歌謠選集 II》雖然只收錄了 2 首中部客家山歌，但因其語言及虛字使用方式特殊，本文仍保留其分類。

7 根據許常惠教授的說法，苦力娘、老山歌、山歌子、瓜子仁、剪剪花、桃花開、洗手中、思戀歌等為北部山歌，故將以上曲調置入臺灣北部分類。

(一) 虛字、虛詞、襯字的運用

本文沿用劉新圓對於襯字/虛字的定義(2003: 78、25、76)，並將之視為情緒之標記。筆者對於歌曲中虛字不同長度的使用又細分為虛字(1個字)⁸如哪、喔，以及虛詞(2個字以上)，如(哎哟)、(哪哎哟)、(哪哎哟)、(嚟呀个啲嚟咁)等。虛詞的使用可以是整句或甚至是整個樂段的演唱，最長可占全曲的1/3長度，例如〈撐船歌〉中的(嗨呀囉滴嗨)。

整體來說，86首歌曲中，虛字的使用頻度最高，襯字次之，整段虛詞最少。在臺灣民謠的改編上並無襯字用法，且和中部地區一樣也沒有「哟」的結束虛字(見表1)。若以地區來看，由於臺灣中部及臺灣民謠樣本數過少(只有2首)先暫不論，南部使用襯字、虛詞及以「哟」結束的使用比例大於北部，而北部在虛字、整句/段虛詞的使用比例大於南部；中國大陸在虛詞、整句/段虛詞、「哟」結束的使用比例皆大於北部及南部(見表2)。

表1 客家歌謠虛字、虛詞、襯字及整段虛詞用法與地區次數對應表

地區	襯字	虛字	虛詞	整句/段虛詞	「哟」結束	總數
0. 無特定標示	4	8	8	3	8	10
1. 臺灣北部	28	40	15	7	11	40
2. 臺灣中部	1	1	1	1	0	2
3. 臺灣南部	16	20	10	1	10	21
4. 臺灣民謠	0	2	1	1	0	2
5. 中國大陸	4	10	9	4	9	11
總計	53	81	44	17	38	86

資料來源：作者製表。

8 由於虛字隨著演唱者喜好，常以不同漢字或注音聲符出現，以下用◎標示之。

表 2 客家歌謠虛字、虛詞、襯字及整段虛詞用法與地區分布之百分比

地區	襯字	虛字	虛詞	整句/段虛詞	「啲」結束
0. 無特定標示	40%	80%	80%	30%	80%
1. 臺灣北部	70%	100%	38%	18%	28%
2. 臺灣中部	50%	50%	50%	50%	0%
3. 臺灣南部	76%	95%	48%	5%	48%
4. 臺灣民謠	0%	100%	50%	50%	0%
5. 中國大陸	36%	91%	82%	36%	82%
樣本數 (n)	53	81	44	17	38

資料來源：作者製表。

(二) 客家歌謠地區調式與音階

86 首客家歌謠的調式與音階在各區域的分布依次數多寡分別為：徵調式 37 首，三音音階 18 首，宮調式 16 首、羽調式 10 首，商調式 4 首與四音音階 (C-D-G-A) 1 首，共 5 首 (見表 3)。以地區偏好百分比而言，由於臺灣中部及臺灣民謠樣本數過少 (只有 2 首) 姑且不論，徵調式在北/南部及中國大陸地區都是比例最高的；宮調式依比例高低為：中國大陸、南部及北部地區；羽調式依比例高低為：南部；中國大陸及北部地區；三音音階方面：北部高於南部地區；商調式 3 首在北部，1 首未知來源地，四音音階為美濃的〈搖兒歌〉 (見表 4)。

表 3 客家歌謠地區與調式、音階對應關係

地區	宮調式	徵調式	羽調式	三音音階	商調式與四音音階	數量
0 無特定標示	3	4	0	2	1	10
1 臺灣北部	4	18	1	14	3	40
2 臺灣中部	0	0	1	1	0	2
3 臺灣南部	3	9	7	1	1	21
4 臺灣民謠	1	1	0	0	0	2
5 中國	5	5	1	0	0	11
總計	16	37	10	18	5	86

資料來源：作者製表。

表 4 地區與調式、音階對應百分比

地區	宮調式	徵調式	羽調式	三音音階	商調式與四音音階	總計
0 無特定標示	30%	40%	0%	20%	10%	100%
1 臺灣北部	10%	45%	3%	35%	8%	100%
2 臺灣中部	-	-	50%	50%	-	100%
3 臺灣南部	14%	43%	33%	5%	5%	100%
4 臺灣民謠	50%	50%	-	-	-	100%
5 中國	45%	45%	9%	0%	0%	100%
數量	16	37	10	18	5	86

資料來源：作者製表。

五、討論

(一) 渲染地方概念的三摺記憶

延伸人文地理學的三種地方意義，本研究分析客家歌謠 86 首中，以歌詞間的情緒標記來爬梳吟唱時的地方記憶生成，至少分類為三種詞

意的「摺疊使用」：第一摺「區域情懷」通常指涉的地理範圍遼闊，甚至搭配特定的生態景觀，以彰顯區域內人群流動廣泛感受。第一摺「區域情懷」約略有 20 首，佔所分析客家歌謠的 29%（25/86）。所流行的演唱區域以北、南臺灣最多，各有 7 首之多。第一摺「區域情懷」的歌詞有時以古講今，例如「北宋出有包大人」（呂錦明等 2015：55）提到宋朝中原地區的名臣包文拯、戲曲故事人物及地點的「抱石投江錢玉蓮」⁹；或是廣泛地談論「賣茶到外鄉」（鍾萬梅等 2008：46）、「日頭（那今）落山月光」（鍾萬梅等 2008：22）等。生態景觀上的區域情懷吟唱最豐富，有指涉暖溫帶植物的多種描寫，如「金菊/芙蓉」（呂錦明等 2015：27-28）、「桃花香在滿山崗」（呂錦明等 2015：78）、「茉莉發筍」（呂錦明等 2015：77）、「梅樹花開」（鍾萬梅等 2008：100）；或是描寫熱帶地景的「先扛檳榔後扛茶」（呂錦明等 2015：75）。至於較能符應當代臺灣客家意象的用詞，當屬「臺灣寶島好風光，桐樹開花白皮霜」（鍾萬梅等 2008：40）、「臺灣高雄美濃莊，山明水秀（依哪）好地方」（鍾萬梅等 2008：26）所描述的區域景觀。客鄉油桐花海雖然歷史不一定悠久，但當代客家村落「油桐生遍滿山野，毋怕風雨環境差，秋冬落葉心毋死」（鍾萬梅等 2008：32），以油桐心志不死的族群意識側寫客家人，是草根「區域情懷」第一摺的意義再生產。

第二摺「工作場所」的描寫，強調「共作」勞動生產的意象，或是「共享」儀式行為的特定情景。客家歌謠 86 首中有 16 首，佔所分析客

9 使用「十二月古人」歌詞的《客家歌謠選集》第 33 首〈老十二月古人〉、《客家歌謠選集》第 34 首〈老剪剪花〉、《客家歌謠選集》第 35 首〈十二月古人〉。完整歌詞為：正月裡來是新年，抱石投江錢玉蓮，繡鞋脫忒為古記，連喊三聲王狀元。

家歌謠的22% (19/86)。第二摺集體記憶的「場所情景」包括茶園(「採茶」(呂錦明等 2015: 68)、「採菁」(鍾萬梅等 2008: 11))、田中(「蛤蟆仰般叫」(呂錦明等 2015: 46))、路邊「著鞋行路毋怕沙」(呂錦明等 2015: 68)、「上崎(上山)」(呂錦明等 2015: 74)、「河邊洗手巾」(鍾萬梅等 2008: 78)等。最有代表性的意義地景,當屬茶山共作的勞動描寫。例如強調茶園工作的手工技藝:「摘茶愛摘(阿个)嫩茶芯,兩皮一心摘來(啊就)湊上斤」(呂錦明等 2015: 12);或是不畏辛苦的「採茶(个)到笠林、(就)茶難(个)採時、不論(个)多少(个)採歸家」(鍾萬梅等 2008: 24)等。在這16首和「工作場所」有關的歌謠中,其中以北臺灣最為盛行,共有9首。

第三摺「地方感」辭意的摺疊使用,標明了特定人、事、物的複雜情緒,這其中又可分為「生命地景」與「名人堂」兩類記憶銘刻。「生命地景」的深描有9首(10%, 9/86),主要全都來自南臺灣的客鄉歌謠。例如以「十八相送」歌詞細膩描寫送「來柵門旁」(鍾萬梅等 2008: 14)、「送到天井邊」、「送到簷礮下」(鍾萬梅等 2008: 16);以及「廳堂記憶」所紀念的「燒枝清香拜祖宗」(鍾萬梅等 2008: 42)等。至於客家傳說中的「名人」記憶有6首,雖然零散分布於各區域的演唱,但饒有深意,以下先就〈陳仕雲〉(鍾萬梅等 2008: 80)進行討論。

客家三腳採茶戲裡的〈陳仕雲〉調,以人名(陳仕雲)作為虛字使用。歌詞意含主要是張三郎離家賣茶一段時間後回家,太太和小姑於門內詢問敲門者職業及在「何處」分手以確認是否張三郎。在確認無誤後姑嫂才開門團圓。¹⁰在歌詞中最關鍵確認對方身分的是:**姑嫂淚淒淒與**

10 關於陳仕雲的由來,鄭榮興指出有三種:1. 喜歡看戲的富家子弟陳仕雲時常贊助藝人,有一天在途中被大水沖走,藝人為了紀念他創作〈陳仕雲〉,並將其名置入曲中;2. 富

張三郎分別的「十里長亭」情景。此可說是情感記憶附著於地景，除了在場者無法辨認其意義——「地方感」的最佳範例。與此相同者，為三腳採茶戲中著名的〈陳仕雲〉曲調。當客家戲藝人聲聲呼喊（陳仕雲）時，雖然人名是與前／後文以及戲曲角色姓名無關的實字虛用，卻能招喚出藝人與戲迷間深切生死相知、情感交流的地方——宛若人生場景的「戲臺」。

〈陳仕雲〉

（女）三經半夜（來）誰叫我○（陳仕雲），

借○問哥○

妹在房中（來）緊○繡花○，（哎喲喲）！

心○肝哥○借○問哥正哥○？

（男）門○前鳥雀半天飛○（陳○仕雲），

借○問你○

今日賣茶郎○子歸○，（哎喲喲）！

心○肝姐○借○問賢妻你。

（女）當初哪裡（來）分別去○，陳仕雲！

借○問哥○

哪裡分別（來）是○我郎○，（哎喲喲）！

心○肝哥○借○問哥正哥○？

（男）當○初羅龍分別去○（陳○仕雲），

家子弟陳仕雲時常贊助藝人，藝人感其恩澤，過世作〈陳仕雲〉紀念他；3. 陳仕雲因上京考試未中，在父親指責他是因看戲而耽誤仕途後，跑至戲臺抱柱自殺。爾後，其屍不願鬆手，直到藝人許諾演戲時會在唱詞中加入其名才鬆手。參見鄭榮興（2016：152）。

借○問你○

十里長亭淚○淒淒○，（哎喲喲）！

心○肝姐○借○問若嫂你。

（女）聽見我郎（來）們外來○（陳仕雲），

借○問哥○

一雙玉手（來）打○門開○，（哎喲喲）！

心○肝哥○借○問哥正哥○

（二）自古山歌從口出，哪有山歌船載來？

在關於客家歌仙「劉三妹」的傳說中，有「自古山歌從口出，哪有山歌船載來？」的說法¹¹，這句話標示了客家山歌作為口語文學的定位。在 1920 年代中國民歌採集運動中，就已發現許多地方的民謠皆有虛字、襯詞的使用。早期歌本以七言絕句的格式記載的客家歌謠，在實際演唱與戲劇演出中，這些絕句往往不足以表達方言俚語的真實情感，也因此歌者在演唱時，多半會加入虛字、虛詞與襯字，以展現客語的美學韻味。臺灣客家山歌的文學性研究，多針對山歌歌詞中實字部分，也就是七字一句，四句一段的歌詞形式，而沒有太多虛字、虛詞與襯字的分析，例如：李梁淑（2010）的《客家歌謠文化與藝術論集》。但在實際的演唱中，即使歌詞為歌者即興創作，仍約定成俗地加入特定的虛字、虛詞與襯字並視之為「客家韻味」，且被視為演唱者個人特色的部分。這樣「約定成俗」的運用虛字、虛詞與襯字，即是法國社會學家布爾迪赫（Pierre Bourdieu）所稱，在歷時性過程中，不斷建構的集體表徵。布爾迪赫認

11 故事為有一秀才找不識字的劉三妹比賽唱山歌，秀才自稱「載了滿滿一船來」，劉三妹則稱山歌是由口出，而非文字能寫下來。

為，藝術是由社會群體依照慣習 (*habitus*) 在歷史的過程中，不斷的學習與建構的集體表徵與再現 (*collective representation*)，因而具有為社會結構的特質 (許嘉猷 2012: 4)。

鄭榮興 (2000: 170) 認為，無意義的虛字如「哪」、「喔」、「呀」等拖腔之處是客家歌謠「做韻」的重點，「做韻」是山歌的精髓，而客家山歌經常使用的「哪嚟啲」三字是歌手展現歌唱技巧與意念的地方，也是「一唱三嘆」所形容的精神。楊兆禎 (2000: 183) 也指出，客家歌謠為了使歌曲活潑生動而加入的插字、襯腔，如同〈鳳陽花鼓〉因「得而飄！得而飄！得而飄得飄飄一得飄飄飄一飄」而產生另一番趣味」。另外，劉新圓 (2003: 76-78) 在《山歌子的即興》指出，虛字是為了使入聲字能準確傳達字義而加入的開口音，而山歌仔受限於字數 (七字一句)，演唱者往往加上襯字以補足欲表達句子的意思，例如：「食茶愛食烏龍茶，縣長愛選 (該隻) 林光華」。

虛字、虛詞與襯字雖並非客家歌謠所獨有，但特定的聲詞使用確實讓歌謠帶有地方色彩。因此筆者認為，特定的虛字、虛詞與襯字的選擇，不但能帶出特殊的「地方感」，在將自身語言納入他者曲調的演唱時，也成為填補音節不足的彈性聲詞。

綜上所述，如同段義孚認為人所處的空間，只有在成為「地方」後才能有穩定的安全感。客家族群在不斷的移動、暫停與再移動中，學習並匯集各地的民謠曲調。當這些曲調轉換成自身母語的演唱方式，再加上客家獨有「做韻」的虛詞與襯字產生的地方感，便使客家歌謠成為召喚族群「家園」記憶的藝術形式。

1. 地方感的情緒標記：虛字與虛詞

由於受到客家山歌班及山歌比賽影響，臺灣北部客家三大調的虛字使用漸漸趨於一致性。¹²根據筆者的分析，老山歌使用位置通常為：4+ ⊙ +3+ ⊙ 或 2+ ⊙ +5+ ⊙；〈山歌仔〉使用位置為：2+ ⊙ +1+ ⊙ +1+ ⊙ +2+ ⊙ +1+ ⊙；〈平板〉使用位置為：2+ ⊙ +1+ ⊙ +1+ ⊙ +2+ ⊙ +1+ ⊙。比如分析文本之〈老山歌〉、〈山歌仔〉以及〈平板〉（鍾萬梅等 2008：32、38、52）：

〈老山歌〉

油桐生遍 ⊙ 滿山野 ⊙ ，
 毋怕 ⊙ 風雨環境差 ⊙ ，
 秋冬落葉 ⊙ 心毋死 ⊙ ，
 時節 ⊙ 一到又開花 ⊙ 。

〈山歌仔〉

山歌 ⊙ 愛 ⊙ 唱 ⊙ 弦愛 ⊙ （來）和 ⊙ ，
 身體 ⊙ 健 ⊙ 康 ⊙ 笑呵 ⊙ 呵 ⊙ ，
 各樣 ⊙ 事 ⊙ 業 ⊙ 也好 ⊙ （來）做 ⊙ ，
 愛使 ⊙ 錢 ⊙ 銀 ⊙ 毋愁 ⊙ 無 ⊙ 。

〈平板〉

世事 ⊙ 紛 ⊙ 紛 ⊙ 一盤 ⊙ 棋 ⊙ ，

¹² 選集中仍有幾首非以此音節形式演唱的老山歌。

輸贏○未○定○兩爭○持○，
須臾○局○罷○棋收○起○，
畢竟○誰○贏○誰輸○呢○。

在歌本中以相同「山歌毋唱心毋開」歌詞置入南部特有的〈大埔調〉、〈高樹調〉（鍾萬梅等 2008：10、28）演唱時，則加入了襯字（哪裡）、（唉呦）與虛詞（伊啍哪哎哟）延長其旋律線。比如：

〈大埔調〉

山○歌○毋唱○心○毋（哪裡）開○，
大○路（介）毋行○（哪裡）生溜苔（伊啍哪哎哟），
腳○踏○溜苔○暴○暴（哪裡）跌○，
早○知○路滑○（伊啍）捱毋來（伊啍哪哎哟）。

〈高樹調〉

山歌毋唱○心○毋開○，
大路無行生溜苔，
腳踏溜苔趿趿跌○，
早知路滑捱毋來（唉呦）捱毋來。

在虛字的使用比例上，中國大陸（82%）及無特定標示地點（80%）的地方小調，有高比例的虛詞使用，且皆以「哟」做為虛字/詞結尾。反觀臺灣南部（48%）及北部（38%）除了比例大幅下降外，北部使用

「啲」做為虛字/詞結尾也降至（28%）。在整句/段虛詞方面，中國大陸（36%）及無特定標示地點（30%）除了高於臺灣南部（5%）及北部（18%）外，其組成音節也不同。

表 5 客家歌謠的情緒標記：整句/段虛詞

地區	整句 / 段虛詞
中國大陸	哪哎啲哪哎啲、哪哎啲啲得啲、嚟呀个啲嚟啲、嘿啲啲 嘿啲啲依啲
無特定地點	哪哎啲哪哎啲、哪哎啲啊依啲
臺灣北部	相仕溫哪、伊仕孫哪、啲青啊、依呀依得啲、哪哎啲、 哪哎啲啊依啲
臺灣中部	嘿啲啲、哪厚嚟嘿、啲啊啲、上工又喔（六）
臺灣南部	哪嚟啲啊伊啲
臺灣民謠	嘿呀囉滴嘿

資料來源：作者製表

上表顯示，某些特定的虛詞選擇，標記了客家歌謠的地方差異性。中國大陸歌曲的虛詞除了大多以「啲」做為結尾外，也有鑼鼓狀聲詞的「嚟呀个啲嚟啲」。值得注意的是，無特定標示地點、臺灣北部及南部等地出現的「哪哎啲呀依啲」標記方式，或可聯想到臺灣民謠〈草螟弄雞公〉、〈丟丟銅仔〉（鄭恆隆、郭麗娟 2002：12）及〈牛犁歌〉¹³等類似的虛詞使用：

13 臺灣音聲一百年：<https://reurl.cc/86Y4d>。為方便辨識虛字的一致性，改為同音字。

〈草螟弄雞公〉

人生六十（依嘍）像古樹，
無疑食老（依嘍）愈健丟，
看著小娘（依嘍）面肉幼，
害我學人（依嘍）老風流，
（啊伊都哪哎啲啊依嘍）老風流，
草螟弄公雞 雞公披搏跳。

〈丟丟銅〉

火車行到（阿依嘍）¹⁴阿妹（依嘍）丟（噯啲）磅空內，
磅空的水（依嘍）丟丟銅仔（依嘍），
阿妹（依嘍）丟仔（阿依嘍）滴落來。

〈牛犁歌〉

頭戴（著）竹笠（仔喂）遮日頭（呀喂），
手牽（著）犁兄（仔喂行）到水田（頭），
（哪哎啲呀）犁兄（仔喂）日曝汗那流，
大家（著）合力（呀喂）來打拼（噯啲喂），
（哪哎啲呀依嘍）犁兄（仔喂）日曝汗那流，
大家來打拼（噯啲喂）。

文本中改編自臺灣民謠〈桃花過渡〉（鄭恆隆、郭麗娟 2002：16）

¹⁴ 為方便辨識虛字的一致性，將原「伊都」改為「依嘍」，「唉啲」改為「噯啲」，等同音字。

的〈撐船歌〉（鍾萬梅等 2008：66）除了延續上述對於（依嘍）虛詞的使用，亦忠實保留原本（嘿呀囉的嘿）的虛詞使用法。

〈桃花過渡〉（節錄）

正月人迎尅囉，
單身娘子（依嘍）守空房，
嘴吃（哪）檳榔（啊依嘍）面抹粉手提（哪）珊瑚（啊依嘍）
等待君。
（啊依嘍嗨呀囉的嗨）
（嘿呀囉的嘿呀囉的嘿啊依嘍嗨呀囉的嗨）。

〈撐船歌〉節錄

正（啊）月裡來（就）是（啊是）新年，
走（啊）路婦人（就）真賺錢，
丈夫走無（就）三（哪三）步腳，
情（啊）郎阿哥（來）帶滿間（喔嗨呀囉滴嗨），
（嘿呀囉的嘿呀囉的嘿來帶滿間）

近年來，南部美濃的客家流行音樂家林生祥，創作〈蒔禾歌〉亦有意識地使用類似的虛詞（嘿呀囉的嘿呀嘍嘍嗨呀囉的嗨），並幾乎占用一半的比例，可說是臺灣民謠的特定標記影響了當代客籍歌曲創作者的虛字選擇。

〈蒔禾歌〉（林生祥）

正月蒔新禾風吹灑水波，
 籟陣食點心汗水幫笑科，
 二月拐開田苗青曳雲天，
 引水浸禾心根頭深入田，
 （嘿呀囉的嘿呀啲嘍嗨呀囉的嗨
 嗨呀囉的嗨 嗨呀囉的嗨唷
 嘿呀囉的嘿呀啲嘍嗨呀囉的嗨
 嗨呀囉的嗨 嗨呀囉的嗨唷）。

在臺灣中部歌謠方面，〈才亥擔歌〉（鍾萬梅等 2008：64）的（嘿
 嘿啲）、（哪厚嘻嘿）有非常接近（嘿呀囉滴嘿）的發音。另外，臺灣
 中部南北管興盛，其延續大陸地區上工尺的記譜方式在樂譜唱念中的
 （上工乂喔（六之誤記？）），也在歌謠中做為虛字使用。有趣的是，
 根據工尺譜的記音，「上工乂六」指的是西方音名之「C, E, D, G」，而
 實際上曲調搭配的音高卻是「C, G, Eb, C- Eb」，可確認為唱、唸不同
 調的純粹虛詞用法。

〈才亥擔歌〉

才亥擔要才亥（來）（嘿嘿唷）竹擔竿（哪呵嘻嘿），
 中央才亥等（來）（啁啊啁）（上工乂喔～）（你會）兩頭軟
 （哪～）。

阿妹有話（來）（嘿嘿唷）當面講（哪厚嘻嘿），
 搭信朋友（來）（啁啊啁）（上工乂喔～）（你會）無採工
 （哪～）。

上述虛字與虛詞在「做韻」的用法，除了與原鄉慣習有關（也就是人類學擴散理論（diffusionism）），或許用前述移民在新居地長期與當地人接觸下所產生社會互動來解釋更為適合。客家歌謠的尾韻變化看似保留了原鄉的使用，讓某些時刻的懷舊情感得以伸展，策略性地加入臺灣民謠的虛詞使用，也拉近與新居地人們的情感距離，形成新的地方感。¹⁵

2. 烘托出地方感的韻味：襯字

早期客家山歌的「隨口唱」，強調的是歌詞（而非曲調）的即興。雖然多數襯字會影響歌詞意義，但相較於前述的虛字、虛詞，襯字更能展現歌詞的即興。以此兩冊中的襯字使用來看，臺灣南部（76%）及北部（70%）的客家歌謠，較受中國大陸影響之客家歌謠（36%）及無特定標示地點之客家歌謠（40%）高出許多（如表6）。其次，襯字使用的頻率與虛字相關；虛字用得多的歌曲，襯字也用得多。

襯字的使用最常以「頂真」（第二句疊唱第一句部分字詞）的形式出現，以臺灣北部及臺灣南部地區的客家歌謠最多。若以襯字多樣性而言，臺灣北部地區更為豐富。筆者猜測應與老山歌、山歌子、平板進行歌詞即興時，為強化與他人溝通有關。反觀改編臺灣民謠的2首歌曲，都沒有襯字的使用，與上述所舉的臺灣民謠〈牛犁歌〉中也有「著」、「仔」的出現不同，應與演唱者僅著重重現（他者）原曲調有關。

15 近代移民研究運用推拉理論是以臺灣客家族群為主體，不將其文化意識視為原籍地的延續，而是積極了解移民者來到新居地後面對認同與接納的展演與建構策略。引自洪馨蘭、莊英章（2018：234-300）。

表 6 客家歌謠的情緒標記：襯字

地區	襯字
受中國大陸影響	頂真格之疊唱、都也
無特定地點	來、个、會
臺灣北部	頂真格之疊唱（例如思想妹呀、打扮有三妹、妹正妹、哥正哥）、个、來、就、講係、該次、安到么、恁、佢會、哪裡、裡个、你正、實在就、講個、捱就（恩就）、無講就、假使係、還係
臺灣中部	來、你會
臺灣南部	頂真格之疊唱、介、介就、來、還係、緊、那今、正个、捱就、該
臺灣民謠	（無）

資料來源：作者製表。

即使客家歌謠中運用虛字、虛詞及襯字非常頻繁，然而在此兩本歌本中，也非全部的歌曲都有使用虛字、虛詞及襯字，這或許與演唱者是否有即興能力相關。劉新圓在山歌子即興的研究中指出，雖然即興能力來自於大量的模仿與背誦學習過程，但具有即興歌詞能力的演唱者使用虛 / 襯字的頻率，明顯高於民謠研習班與錄音帶的學習，亦即脫離戲臺「活唱」成為以現成歌詞「死唱」的情形，使得演唱者對於歌詞、曲調的即興、甚至依歌詞調整曲調的能力逐漸消失（劉新圓 2003：140 - 145）。《客家歌謠選集》第 29 首〈東勢山歌〉及《客家歌謠選集 II》第 16 首〈雪梅思君〉的記譜中，完全沒有虛字或襯字，應與演唱者的學習歷程有關。

（三）詞為容器：一詞多曲意在收藏地方韻味

此外，劉新圓指出，在英美、中國各地的民謠中，皆可發現民謠因經歷不同時空流傳而有曲調、節奏、歌詞上變化發展的情形（劉新圓，2011：175）。如前所述，客家歌謠因曲風多變，經常被形容為「九腔十八調」，其中的「腔」指的是以特定語言唱出來的歌樂，往往是為了配合戲曲演出而產生的旋律變化，例如由四縣腔「山歌」發展的〈老腔山歌〉、〈陳仕雲〉等；「調」指「小調」，是產生於城市再流傳於各地的歌曲，通常以官話演唱，也會因流行地區而改以各地方言演唱（鄭榮興，2004：104-105）。根據本文的分析，《客家歌謠選集》及《客家歌謠選集 II》中有不少一詞多曲的例子，它們的形成可能與上述兩種情形有關。比如，前述「山歌毋唱心毋開」歌詞，經常搭配三腳採茶戲中常用的〈老山歌〉、〈山歌子〉、〈平板〉曲調來演唱。然而，歌本中以美濃特有的〈大埔調〉、〈高樹調〉演唱同一歌詞，就形成以慣用歌詞置入流行小調而產生「一詞搭配多曲」的現象。另外，〈苦李娘〉與〈十八相送〉歌詞則以相同的主題、類似的字詞，排列出現在不同的曲調演唱（見附錄一、附錄二）；其他還有以客家歌謠時常使用的「正月裡來是新年」、「上崎毋得半崎坐」等起首的慣用套語（李梁淑 2010：163-182）來即興，是以相似的詞意置於不同曲調演唱的情形，可說是「以詞為容器，收藏各地曲調」的特色。

在這兩冊的歌謠選集中，除了「山歌毋唱心毋開」之外，還有「十二月古人」、「思戀歌」數首完全相同的歌詞，係以不同曲調、風格來演唱。「十二月古人」歌詞是以元代以來小說文本中曾出現的重要角色與故事節錄而成的古詞，它可放入〈老十二月古人〉、〈老剪剪花〉、〈十二

月古人〉（鍾萬梅等 2008：70-74）等不同曲調演唱，其虛字（○）、虛詞（哪哎喲）、襯字（就）標記了不同的情緒焦點。藉由這些虛字/詞的延展，使原本簡潔的七字一句，四句一段的歌詞得以覆蓋未及的旋律線，置入四句、八句、六句不同長短樂句的樂曲中，同時，呈現客家歌謠多樣的「做韻」風情。

〈十二月古人〉（又稱〈剪剪花〉）

正月○裡○來○是○新○年○（哪哎喲得喲喲），
抱石投江（剪剪花）（哎喲）錢玉○蓮○（哪哎喲）；
繡鞋○脫○忒○為○古○記○（哪哎喲得喲喲），
連喊三聲（剪剪花）（哎喲）王狀○元○（哪哎喲）。

〈老剪剪花〉

正月○裡○來○是新○年○（哪哎喲），
抱石投江（剪剪花）錢玉○蓮○（哪哎喲），
（哪哎喲_哪哎喲）
抱石投江錢○玉蓮○，
繡鞋○脫○忒○為○古○記○（哪哎喲），
連喊三聲（剪剪花）王狀○元○（哪哎喲），
（哪哎喲_哪哎喲）
連喊三聲王○狀元。

〈老十二月古人〉

正月○裡來○是新○年○，
 抱石○投江○錢○玉○蓮○，
 脫忒○繡鞋○為○古○記○，
 連喊三聲（就）王○狀元○，
 （嘜啲依旁霜）（个），（嘜啲依旁霜）（个）（旁霜哪嘜啲），
 連喊三聲（就）王○狀元○（个）（嘜啲依旁霜_得啲）。

在筆者曾研究的蘭嶼達悟族音樂中，也曾發現同一歌詞更換曲調後再被演唱的狀況。原因多是為了詩詞的流傳方便，或是為了順應特定演唱情境而更動。例如來自紅頭部落的〈輕視小蘭嶼歌〉歌詞具有祭儀上的神聖性，以古謠（*anohod*）或古詩（*raod*）的吟誦法適合歌詞意義，但做詞者為了容易在青少年一輩流傳，而將其改以情歌（*ayani/omriri-na*）的旋律演唱（夏本奇伯愛雅 2011：103）。若以此推論，客家將同一詞置入於多曲的現象，是否也可能是為了強化歌詞的記憶而置入當地流行的曲調，以便更容易流傳？還需進一步探討。

值得注意的是，實字虛唱、虛實交錯的情緒提示可見諸〈老剪剪花〉及〈十二月古人〉中的虛詞（剪剪花）。（剪剪花）來自江南〈剪靛花〉之歌謠〈妹在房中剪剪花〉（呂錦明等 2015：76）形容女子閨房中做女紅的情境，但在當作虛詞演唱時卻去原脈絡形成「實字虛唱」的現象。

〈妹在房中剪剪花〉

妹在房中剪剪花，

剪花送分小冤家，
莫嫌花兒妹手剪（哎呀），
千年萬載毋會謝，（嘿嘿啲嘿嘿啲依啲）
千年萬載不會謝。

另一種「實字虛唱」為擷取歌詞中的部分實字重複演唱，使得實字的意義脈絡斷裂，形成類似強調字詞意義的襯字及部分虛詞用法。在文本中兩首〈思戀歌〉（鍾萬梅等 2008:98; 呂錦明等 2015:66）有時將（三妹）作為前述（陳仕雲）般「實字虛唱」的使用（林子晴 2018），有時似乎像是實際稱呼某人為三妹，有時又似是虛字地產生「做韻」的趣味，產生虛實交錯的現象。

〈思戀歌〉（老腔）

正○月○思○戀○真○思○戀○，
打○扮○三○妹○過○新○年○（哪○哎○啲○）。
打○扮○三○妹○，
盞○盞○過○新○年○（哪○哎○啲○）。

〈思戀歌〉

正月（來）思戀真○○真思戀，
打○扮○有○三○妹，打○扮○有○三○妹，
打○扮○三○妹○三○妹○過○新○年○（哪○哎○啲○啲○～得○啲○）。
打○扮○（來）○三○妹，三妹來淋酒，

杯杯⊙又盞盞，杯杯⊙又盞盞，
杯杯盞盞盞盞過新年⊙（哪哎啲啲～得啲）。

（四）渲染地方概念的調式音階

音階調式影響一個民族的民謠風格甚鉅，我們可以從 E-Db-C 的下行增二度得出猶太歌謠的印象，也可從「藍調音」（blue note）的使用，使旋律產生爵士風味，因此，特定音階的使用也就標示著地域與族群的特色，臺灣自明清以來陸續有客家（籍）移民自大陸地區遷入，帶入了以五聲音階為主的各式曲調，尤其以宮調式及徵調式為多數（見表 3）。

雖然張奮前（1960）在《客家民風民俗之研究》中主張「臺灣的客家山歌已與大陸客家山歌的原始意義大相逕庭了」（張奮前 1960:43-61；劉茜 1994:13），但仍有音樂學者就臺灣客家族群文獻上的來源地進行田野調查，試圖找尋之間的音樂關聯性。比如學者楊熾明（1992）依臺灣客家自閩西遷徙而來之說，曾赴大陸客家村落採集 30 首歌謠與臺灣桃、竹、苗地區客家歌謠進行比較，於發現兩地除兩地皆使用七字仔的歌詞形式外，也共同使用三聲音階、五聲音階，然而臺灣在三聲音階的骨幹音組織使用比例上遠高於閩西地區，且音域都在 8 度以上，而閩西則多在 5 度與 8 度之間。五聲音階的使用上，桃竹苗 17 首中徵調式有 8 首，閩西五聲音階 15 首中卻高達 11 首¹⁶，臺灣在比例上遠低於閩西地區（楊熾明 1992：213-214），此調查印證王耀華（1992）在〈山歌音調考源〉中，認為臺灣客家山歌與大陸客家歌謠實質上已不同的論點。雖臺灣客家山歌與大陸原鄉歌曲已有不同，但有趣的是，閩西所採

¹⁶ 原資料的 19 首中，其中有 8 首為四聲音階，因此予以刪除。

集之安徽民歌〈鳳陽花鼓〉，除了首句與臺灣流行的〈桃花開〉旋律不同外，其餘有旋律部分幾乎相同，虛詞部分雖被簡化，但打舌音的「得叻」卻被忠實地保留，可看出客家歌謠特色在臺灣客家山歌創作上的延續性，顯現民歌在各地互相借用的狀況。

劉茜延續張奮前等人對於臺灣客家山歌與大陸客家村落的音樂相關性比較研究，針對 22 首臺灣客家山歌、31 首閩西客家山歌、30 首粵東北地區，以及 35 首贛南地區客家山歌，總共 118 首發表田野調查結果指出：1. 徵音為中心的山歌，在客家山歌中佔最多數，應是隨客家先民從中原南遷而來，這些歌曲的骨幹旋律為以 La-Re 兩音構成的四度跳進及鄰音級進。2. 羽音為中心的山歌應是受到長江以南的漢族和少數民族音樂所影響，是客家人與南方原住民交流過程中融合而生。3. 宮類為中心的的旋律可視為畚、客音樂文化交流的產物。4. 以商音為中心的山歌，則是客家人民接受畚族音樂文化影響的例子（劉茜，1994：265）。此外，劉茜認為臺灣大量的三音音階（如老山歌、山歌仔等）可能與粵東北地區之羽調式三音組織有關，不過她也指出，在音域上，大陸地區山歌多數集中在完全五度以內，臺灣則在完全八度至十二度，甚至有一首山歌仔達到十五度的寬廣音域，故應視為臺灣在地發展出來的新曲調。徵調式依出現次數的多寡依序分別為贛南（n=24）、閩西（17）、粵東北（14）、臺灣（8），亦顯示客家音樂因與新移居地曲調特色相融合而逐漸變遷的情形。最後，劉茜指出，臺灣客家常出現的 La（羽）- Mi（角）的拖腔下滑音，與粵東北地區的蕉嶺山歌相似，这也與臺灣客家移民多來自此的原因有關（劉茜，1994：233-235）。

本文分析的 86 首臺灣傳統客家歌謠以徵調式（37 首）占客家歌曲

的最多數，其次為以羽音為主的三音音階（La-Do-Mi）有 18 首。同時，雖然與大陸地區有類似音階組織，但音域、拖腔形式皆與臺灣地區山歌有明顯不同，顯示客家歌謠在曲調上已有在地化的傾向。

六、結論

客家族群自祖居地遷徙至客鄉居住，需面對三種層次的地方意義：區位、場所及地方感的建立。地方感來自於主觀情感對於地方的依附，來自於視覺的文字及圖像，或聽覺的語言及音樂等，互相集結成為個人或族群的集體認同。由於客家族群只有語言而沒有文字，因此能將音樂與語言密切連結的歌謠，就成為最自然保有集體記憶的載體，而將許多共同的、甚至是隱晦的族群情感寓寄於其間。在經歷日治、戒嚴時期的母語限制，客家人們仍能即興吟唱，透過旋律的搭配，逐漸傳唱而成為當今的一首首曲調。

本文分析客家委員會所出版之《客家歌謠選集》及《客家歌謠選集 II》中的 86 首傳統歌謠，發現臺灣客家歌謠除沿用大陸原鄉的虛字、襯字、音階曲調的用法外，也在與臺灣文化交流中使用新的虛詞，並發展出特有的老山歌、山歌仔等曲調。此外，客家族群也以最直接承載族群意識的歌詞為容器，收藏各地多樣曲調，隨著將各地得來的特殊曲調配上客家古詞，佐以虛字、虛詞與襯字，使得這些長短歌詞在歌謠中流動、在傳唱傳統旋律之際顯現客家人移居各地的集體記憶。

謝誌：特別感謝多位匿名審稿人提供精闢見解及許馨文老師的協助，對

於本文的修改完成非常有幫助，僅此致謝。

參考文獻

- 王昌甫，2018，〈由文化、地域到族群：再論當代臺灣客家族群意識的現代性〉。頁 234-300，收錄於莊英章、黃宣衛編，《客家移民與在地發展》。臺北：中央研究院。
- 吳榮順，1999，〈六堆客家人與客家八音〉。頁 33-66，收錄於國立藝術學院傳統藝術研究所暨研究中心編，《傳統藝術研討會論文集·民間藝術：生態與脈絡》。臺北：國立傳統藝術中心籌備處。
- 呂錦明，1999，〈臺灣北部的客家音樂〉。《民俗曲藝》120：167-189。
- 呂錦明、姜雲玉、謝宇威編，2016，《客家歌謠選集 II》。新北市：客家委員會。
- 李文良，2011，《清代南臺灣的移墾與「客家」社會，1680-1790》。臺北：國立臺灣大學出版中心。
- 李梁淑，2010，《客家歌謠文化與藝術論集》。臺中：天空數位圖書。
- 房學嘉，1994，《客家源流探奧》。廣東：廣東高等教育出版社。
- 林子晴，2018，〈姜雲玉老師訪談〉（未出版田野筆記）。新北市：三峽，2月22日。
- 林正慧，2015，《臺灣客家形塑歷程：清代至戰後的追索》。臺北：國立臺灣大學出版中心。
- 林生祥，2006，《種樹》。臺北縣新店市：風潮有聲音樂，音樂

compact disc TMCD-339。

洪馨蘭、莊英章，2018，〈導論：遷徙適應與認同建構〉。頁 234-300，收於莊英章、黃宣衛編，《客家移民與在地發展》。中央研究院。

夏本奇伯愛雅（Syapen Jipeaya），2011，《雅美族歌謠：情歌與拍手歌》。新竹：國立交通大學出版社。

高月，2008，〈雅與俗的二度轉變：論唐代文人竹枝詞的發展演變〉。《重慶郵電大學學報（社會科學版）》20（5）：77-81。

國立臺灣歷史博物館，2014，〈臺灣音聲一百年〉。<https://reurl.cc/86Y4d>。取用日期：2019年4月2日。

張金輝，2012，〈淺談梅州客家山歌文化的特征〉。《大眾文藝》21：178。

張維安，2016，《思索臺灣客家研究》。臺北：遠流出版中心。

張維安、徐正光、羅烈師編，2008，《多元族群與客家：臺灣客家運動20年》。新竹市：臺灣客家研究學會。

張奮前，1960，《客家民風民俗之研究》。臺北：臺經出版社。

許達然，1996，〈械鬥與清朝臺灣社會〉。《臺灣社會研究季刊》23：1-81。

許嘉猷，2012，《藝術之眼：布爾迪厄的藝術社會學理論及其在臺灣之量化與質化研究》。臺北：唐山。

許馨文，2011，〈戰後臺灣客家音樂的建制化歷程：以《中原（苗友）》月刊（1962-1981）的再現為例〉。《民俗曲藝》171：121-179。

- 陳運棟，2007，〈源流篇〉。頁 19-41，收錄於徐正光編，《臺灣客家研究概論》。臺北：行政院客家委員會、臺灣客家研究學會。
- 楊熾明，1992，《臺灣桃竹苗與閩西客家民歌之比較研究》。國立臺灣師範大學音樂研究所碩士論文。
- 楊兆禎，1974，《客家民謠九腔十八調的研究》。臺北：育英。
- _____，2000，〈客家歌謠九腔十八調簡介〉。收錄於林谷芳編，《本土音樂的傳唱與欣賞》。臺北：國立臺灣傳藝總處籌備處傳藝中心。
- 楊佈光，1983，《客家民謠之研究》。臺北：樂韻。
- 葉瓊枝，2009，《客家山歌歌詞研究：以數字為句首的山歌為例》。國立中央大學客家研究碩士論文。
- 劉昌元，1991，《西方美學導論》。臺北：聯經。
- 劉茜，1994，《臺閩粵贛客家山歌研究》。臺北：社團法人中國民族音樂學會。
- 劉新圓，2003，《山歌子的即興》。臺北：文津。
- 鄭恆隆、郭麗娟，2002，《臺灣歌謠臉譜》。臺北：玉山社。
- 鄭瑞貞，2001，〈客家山歌歌詞的內涵、藝術表現手法和音樂特性〉。頁 405-429，收錄於徐正光編，《宗教、語言與音樂：第四屆國際客家學研討會論文集》。臺北：中央研究院民族學研究所專刊。
- 鄭榮興，2000，〈客家音樂之美〉。頁 170-177，收錄於林谷芳編，《本土音樂的傳唱與欣賞》。臺北：國立傳統藝術中心籌備處。
- _____，2004，《臺灣客家音樂》。臺中市：晨星。

- _____，2016，《臺灣客家戲之研究》。臺北市：國家出版社。
- 賴建宇，2012，《臺灣中部東勢地區客家山歌之研究》。國立臺中教育大學音樂系碩士論文。
- 謝俊逢，2007，〈音樂篇〉。頁 294-319，收錄於徐正光編，《臺灣客家研究概論》。臺北：行政院客家委員會、臺灣客家研究學會。
- 鍾萬梅、呂錦明、姜雲玉編，2008，《客家歌謠選集》。臺北：行政院客家委員會。
- 羅香林，1928，《粵東之風》。北京：北新書局。
- _____，1950，〈客家源流考〉。頁 1-106，收錄於香港崇正總會，《香港崇正總會三十週年紀念特刊》。香港：香港崇正總會。
- _____，1992[1933]，《客家研究導論》。臺北：南天書局。
- 羅烈師，2006，《臺灣客家之形成：以竹塹地區為核心的觀察》。國立清華大學人類學研究所博士論文。
- 羅肇錦，1990，《臺灣的客家話》。臺北：臺原出版社。
- Anderson, Benedict (安德森) 著、吳叡人譯，1999，《想像的共同體：民族主義的起源與散布》。臺北市：時報文化。
- Cresswell, Tim (科瑞斯威爾) 著、徐苔玲、王志弘譯，2006，《地方：記憶、想像與認同》。臺北：群學出版公司。
- Johnston, Ronald John, 1994, "Human Geography." Pp. 353-60 in *The Dictionary of Human Geography*, 3rd ed., edited by Ronald John Johnston, Derek Gregory, and David M. Smith. Oxford: Blackwell.
- Straus, E.W., 1963. *The Primary World of Senses*. New York: The Free Press.
- Tuan, Yi-fu (段義孚) 著、潘桂成譯，1998[1977]，《經驗透視中的空

間和地方》。臺北：國立編譯館。

附錄一、【苦李娘】歌詞

〈苦李娘〉《客家歌謠選集》第 30 首

一更上床○淚○淋淋（係麼苦啊苦○李娘○），
（捱緊○想）緊想捱郎（就）緊○痛腸，
二更○坑床（苦○哀哀苦○李○娘），
（望○得望○得）望得捱郎○轉家鄉。

〈苦李娘（山歌子）〉《客家歌謠選集 II》第 28 首

一○更割禾攔路打，
苦○（嘿係嘛）苦（啊哪），
二○更捧穀磬挨，
苦○李娘！（捱）緊○想緊○想，
緊想捱郎夜○緊長○。
一更上床○淚○淋淋（係麼苦啊苦○李娘○），
（捱緊○想）緊想捱郎（就）緊○痛腸，
二更○坑床（苦○哀哀苦○李○娘），
（望○得望○得）望得捱郎○轉家鄉。

附錄二、與【十八相送】歌詞相近的〈送郎〉

〈送郎老腔〉《客家歌謠選集》第4首

送郎送（捱裡）來柵門旁，
阿哥走妹○心酸○，
三年（个）兩年信來斷○，
床下目汁（就）好○行船○。
送郎送（捱裡）來石子岡，
腳趾踢血○洋洋，
手擘羅裙（來）包腳指，
等捱郎毋得（來）轉○家鄉○。

〈送郎〉《客家歌謠選集》第5首

送郎○送○到○（哪哎叻）天○井○邊○（嗨哇哪噯叻），
一（拉哩）陣○烏○雲○（烏雲）（還係）在半○天○（嗨噯叻）。
保護○雲○天○（哪哎叻）落○大○雨○（嗨哇哪噯叻），
留（拉哩）轉○捱○郎○（捱郎）（還係）歇夜○邊○（嗨噯叻）。

〈送郎〉《客家歌謠選集II》第29首

送郎送到（个）柵門旁，
阿哥○走忒妹心酸，
三年兩年信來斷，

床下目汁好行船。