

第一章 緒 論

翻開古籍，從歷代樂書的記載中可以看到，中國的音樂從商、周到明、清，雖然歷經多少起伏與盛衰，從未喪失過自己的特色，儘管各朝各代自領風騷，音樂的內容與形式總是豐富多變。何以到了現代反而見不到自己的特色？要探索這個原因，向歷史推去，筆者認為，從距離現在最近的明清兩代尋起，至少從現存的民間音樂中，還可以尋到一些傳統音樂的蛛絲馬跡。

明、清之際正是西學東進的開始，而現今社會流行所謂的「現代國樂」就是在「五四」之後，西化口號下的產物。但它也不是憑空而起全無所本，1920年由鄭覲文在上海所創辦的「大同樂會」¹，是成立較早且對日後國樂發展較有影響力的一個國樂團。這個樂團發展出以「吹」、「拉」、「彈」、「打」四組樂器編制的樂隊，正是現代國樂的雛型。他們所演奏的音樂內容，就是當時流傳各省的民間音樂，加以改編的。如《將軍令》《妝台秋思》《春江花月夜》《月兒高》《流水操》等。樂曲的來源包括了琵琶曲、琴曲、江南絲竹等器樂曲或民間樂曲。琵琶曲、琴曲傳統的演奏方式大部份都是一人獨奏，頂多加個簫在一旁伴奏或是齊奏。只有流行在蘇南一帶的「十番鑼鼓」，演奏時「吹」、「拉」、「彈」、「打」四組樂器都很重要。而且「十番鑼鼓」在蘇南民間傳奏了幾百年，建立起它獨特的音樂系統，也曾流傳全國，對各地的民間音樂相當有影響力。因此筆者在選擇研究對象時，即以這種集「絲竹」、「吹打」、「鑼鼓」等，多種演奏形態於一身的「十番鑼鼓」，為本文之研究範疇。

「十番鑼鼓」最早見於明人的筆記文獻，雖然著墨無多，但已明確指出它是明代盛行於江南一帶的民間音樂，其中又以「吳」地為最盛。因此本文就以足可代表「十番鑼鼓」之正統性的蘇州一地的為中心點向外擴散，深度了解此一音樂的模式與系統。

本論文初步擬以六章分述，即第一章 緒論、第二章 現今十番鑼鼓之存在情形、第三章 十番班社之管理模式、第四章 十番鑼鼓音樂藝術之管理、第五章 十番鑼鼓藝術之美學層次、第六章 結論。從歷史文獻中的記載來探討音樂的淵源；古今樂譜文本的比對；更深入實地做田野調查，來說明「十番鑼鼓」的存在現況。再將音響資料轉譯成譜，借以推究「十番鑼鼓」的承傳系統和再現規律。個人認為研究「十番鑼鼓」音樂之存在模式，在音樂史上具有下列的意義：

1. 演奏方式的特殊性。「十番鑼鼓」的演奏樂器包括了「吹」、「拉」、「彈」、「打」等類別，可以做各種不同的組合共同或交替演奏，是集傳統民間音樂中各種演奏方式「絲竹」、「吹打」、「鑼鼓」之大成。
2. 演奏節奏的特殊性。中國的節奏有自然節拍和定量性節拍兩種，後者是從明代纔發展出來的，在此之前中國音樂對節拍的使用是很多樣且很自由的。「十番鑼鼓」音樂中兼具這兩種的節奏形式，可從中探討出中國拍節法之脈絡。
3. 演奏內容的特殊性。「十番鑼鼓」演奏的內容分為曲牌式和定板式，意即一首樂曲中可以由不同旋律的曲牌構成，亦可以加入多樣節奏形態的鑼鼓段落；做為結構組織共

¹ 參考《中國大百科全書》音樂、舞蹈卷 北京 中國大百科全書出版社 1989年 頁104

同演奏。加上豐富的樂器音色，變化運用，在曲式結構上更突顯出「十番」音樂的多重風貌。

然而隨著時代的變遷，為中國音樂留下如此豐富遺產的「十番鑼鼓」，卻在這二十世紀末即將瀕於失傳，幾近滅絕的邊緣，身為一個傳統音樂的愛好者和工作者，實在不忍親見。在杭州；筆者走訪了一位當地的老藝人--陳祖賡。在做完近兩個小時的訪談後，老先生拉著我的手，懇切的說：「我今年已經七十二歲了，若不趁現在身體還行，趕快留些東西下來，以後就沒有了」，老藝人的叮嚀似乎是在告訴我，中國的音樂已經到了一個關鍵的時刻。是要將老祖宗留下來的寶貴遺產保存、流傳呢？還是要讓它從此成為中國音樂史上的另一段歷史。

此番在寫作資料的蒐集上相當的困難，除歷史文獻的記載不足外，老藝人留下的抄本幾以散佚，有幸存下的也都散在各地的圖書館²。本文所引用之抄本及音響資料，大多出自大陸中國藝術研究院音樂研究所之館藏。也親赴蘇州、杭州、北京等地收集田野資料，希望能在有效的田調基礎上，做一綜合性的整理，完整地呈現「十番鑼鼓」的風貌。

² 「十番鑼鼓」的舊抄本留下來的數量並不多，據《中國音樂書譜志》(1984)一書中收錄的是1949年以前的樂譜，歸在「民族器樂合奏」一類，與其他民間樂種的樂譜並列，就登錄的書名來看，確定不屬「十番」音樂範疇的約有五、六十種(包括「十番鼓」曲)。這些譜本分藏於故宮博物院圖書館、中國藝術研究院戲曲研究所圖書館和音樂研究所圖書館。其他存留的藝人手抄本，部份是私人收藏，有些收入各地方圖書館或博物館，1980年開始做全國民間音樂普查時，也有從老藝人手中收錄一些存放各地文化館、或省市文化單位。

第一節 十番鑼鼓的名稱與內容

「十番鑼鼓」這個名詞的產生是近現代的事，在此之前它有許多不同的稱呼，如「十番」、「鑼鼓」、「十樣錦」、「十不閒」等。在明、清兩代刊刻的筆記小說、傳奇、章回小說、詩詞中均有相關的記載，在下文中將一一列舉，並逐條探討其文本內容和背後的深層涵義。

(一) 歷史文獻考證

1. 明·沈德符(1578-1642)《萬歷野獲編》卷二十五「詞曲門」。「俗樂有所本」條

又今有所謂十樣錦者，笛、鼓、鑼、板、大小鈸、鈺之屬，齊聲振響，亦起近年，吳人尤尚。然不知亦沿正德之舊，武宗南巡之自造《靖邊樂》，有笙、有笛、有歇落、吹打諸雜樂，傳授南教坊。今吳兒遂引而伸之，真所謂今之樂猶古之樂。(沈德符 1998 排字本：696)

這是在歷史文獻中最早有關「十番鑼鼓」的記載，因此文中敘述的一切，對現今探討「十番鑼鼓」的定義相當重要。文中明確指出這種音樂的淵源、使用的樂器和流行的地域。沈德符認為「十樣錦」這種音樂形式的來源是從明·正德年間(1519)武宗南巡時就有了。按：(史載正德 14 年，寧王宸濠叛變，武宗親自下到南京討伐。)所謂的「靖邊樂」並不是單純的一種音樂形式，而是包括了「歇落、吹打諸雜樂」，用到的樂器有笙、笛等。一直到明·萬歷年間纔在蘇州擴充為有笛、鼓、鑼、板、大小鈸、鈺等樂器所演奏的「十樣錦」。由本段文字可得知兩個重點：一是「十番鑼鼓」的原始形式最初是源自北方。二是「十番鑼鼓」是於明代萬歷年間在蘇州產生並盛行的一種音樂形式。

2. 明末·張岱(1597-1679)《陶庵夢憶》卷五《虎丘中秋夜》

虎丘八月半，土著流寓、士夫眷屬、女樂聲妓、曲中名伎戲婆、民間少婦好女、崽子鬻童、及遊冶惡少、清客閒幫、僂童走空之輩，莫不鱗集。自生公石、鶴澗、劍池、申文定池，下至試劍石，一二山門，皆鋪氈席地坐。登高望之，如雁落平沙，霞鋪江上。天暝月上，鼓吹百十處，大吹大擂，十番鑼鼓，漁陽摻撾，動天翻地，雷轟鼎沸，呼叫不聞。」(張岱 1998 排字本：69-70)

這段文字生動地描繪蘇州人在中秋夜齊聚虎邱賞月聽曲的盛會。虎邱是蘇州附近的一處名勝，中秋夜在虎邱群集賞月聽曲的習俗由來已久。明清兩代文人的詩文、雜記中多有敘述，這種類似現代嘉年華會的活動，雖是應當時盛行的崑曲清唱而起，但從「鼓吹百十處，大吹大擂，十番鑼鼓，漁陽摻撾，動天翻地，雷轟鼎沸，呼叫不聞」這敲打十番的盛況，說明鼓吹和十番在民間是非常普及的。就虎邱曲會的整個活動而言，吹打十番也不過是全部過程中的一個序奏而已，重頭戲則是隨之而來的清曲競唱，³直到深夜曲終人散，鑼鼓之聲不復再響。由張岱的這段記載，使我們了解到十番鑼鼓在蘇州的發展並

³ 胡忌·劉致中《崑劇發展史》(1989：112-116)

沒有因改朝換代而消逝，反而打「十番」的人更多了。

3. 清·葉夢珠(明末年生)《閱世編》(1688年)卷十

吳中新樂，弦索之外又有「十弗間」，俗訛稱「十番」，又曰「十樣錦」。其器僅九：鼓、笛、板、鈸、小鑊、大鑊、大鑼、鑼鑼。人各執一器，唯木魚、板一人施二色。曹偶必久相習，始合奏之，音節皆應北詞，無肉聲。其音始繁而終促，嘈雜難辨，且有金革木，而無絲竹。類軍中樂，蓋邊聲也。萬歷末與弦索同盛於江南。至崇禎末，吳閩諸少年又創「新十番」，其器為笙、管、弦。(葉夢珠 1982 排字本：222)

這段文字列舉了「十番鑼鼓」幾種不同的名稱，包括「十弗間」⁴、「十番」、「十樣錦」等。其中「十弗間」因為是盛行在蘇州一帶因而得名，而其所用的樂器雖僅有九樣，卻也以“十”來命名，以其列出的樂器和產生的年代來看，應是兩種不同的音樂形式。一是只有金、革、木的打擊樂器，而無絲竹樂器。一是以笙、管、弦的管弦樂器來演奏。雖同樣流行在江南但前者的年代較早，樂曲的來源是軍中樂和北詞，後者則是「吳閩少年」所創。這種說法與沈德符是相同的，所不同的是葉夢珠認為加入絲竹樂器的「新十番」，是在崇禎末年時纔產生的。從葉夢珠的引述我們看出，「十番」這個名詞是可以用在不同的音樂形式。

4. 清·李斗(生卒不詳)《揚州畫舫錄》(1795刊刻)卷十一

歌船宜于高棚。在座船前。歌船逆行。座船順行。使船中人得與歌者相款洽。歌以清唱為上。十番鼓次之。若鑼鼓、馬上撞、小曲、攤簧、對白、評話之類。又皆濟勝之具也。(李斗 1997 排字本：253)

《揚州畫舫錄》卷十一是記載了揚州北郊名為虹橋一地的風物民俗。由於地處湖邊，故文中多對湖上各類的畫舫有詳細的描述。李斗在這卷十一詳細記載了清·乾隆年間流行的戲曲和音樂的資料。就上文所述，所謂「歌船」應為藝人所乘之船，這些藝人以表演清唱、十番鼓、鑼鼓、馬上撞、小曲、攤簧、對白、評話等技藝，讓湖上的遊客們欣賞。根據上文「歌以清唱為上。十番鼓次之。」的記載，可看出在李斗的觀念裡，演唱清曲和演奏十番鼓樂是比較高尚的，其餘的藝術形式只是湊熱鬧罷了。在他下文對各類藝術的解說中也可找到類似的言論。

十番鼓者。吹雙笛。用緊膜。其聲最高。謂之悶笛。佐以簫管。管聲如人度曲。三絃緊緩與雲鑼相應。佐以提琴。鼓緊緩與檀板相應。佐以湯鑼。眾樂齊乃用單皮鼓。響如裂竹。所謂頭如青山峰。手似白雨點。佐以木魚檀板。以成節奏。此十番鼓也。是樂不用小鑼、金鑼、鑊鈸、號筒。祇用笛、管、簫、絃、提琴、雲鑼、

⁴ 吳方言云「不」為「弗」。

湯鑼、木魚、檀板、大鼓十種。故名十番鼓。番者更番之謂。有花信風、雙鴛鴦、風擺荷葉、雨打梧桐諸名。(李斗 1997 : 255)

這是李斗解釋前所說的「十番鼓」，內容詳盡可說是所有文獻之冠，不但使用的樂器一一列出，連音色和演奏方式都有生動的描繪，他對「十番」下了如此的定義：「用笛、管、簫、絃、提琴、雲鑼、湯鑼、木魚、檀板、大鼓十種。故名十番鼓。番者更番之謂」。意即「十」是因為用了十種樂器，「番」則是改換、變更次數的意思。姑不論此一定義的優劣；李斗確定了一種名叫「十番鼓」的音樂形式，這個形式是在明代就已有的(詳下文)。美中不足的，是他對流行於當時的音樂種類似乎有些混淆。他於下文說到：

後增星、鈸。器輒不只十種。逐以星、湯、蒲、大、各、勺、同七字為譜。七字乃無語狀器之聲。有聲無字。此近今庸師所傳也。若夾用鑼鏡之屬。則為粗細十番。如下西風、他一立在太湖石畔之類。皆係古曲。而吹彈擊打。合拍合。其中之蝶穿花、鬧端陽。為粗細十番。下乘加以嗩吶。名曰鴛鴦拍。如雨夾雪、大開門、小開門、七五三。乃鑼鼓。非十番鼓也。夢香詞云。揚州好。新樂十番佳。消夏園亭雨夾雪。冶春樓閣蝶穿花。以雨夾雪為十番。可謂強作解事矣。是樂前明已有之。(李斗 1997 : 256)

「星、湯、蒲、大、各、勺、同」是七樣樂器所發出的音響，照李斗的說法這應該是中國有以唸誦鑼鼓敲出來的聲音，做為承傳方式的最早記載，何以李卻認為是庸師所傳？而文中所記的「下西風」一曲，據清人所傳之抄本及 1953 蘇州民間藝人的演奏錄音上記載，應屬「十番鑼鼓」的樂曲而非「十番鼓」。另外加入嗩吶的樂曲，在李斗看來不是「十番鼓」也不是他所謂的「粗細十番」，而是他在下文說到的「鑼鼓」。

鑼鼓盛於上元中秋二節。以鑼鼓鑄鈸。考擊成文。有七五三、鬧元宵、跑馬、雨夾雪諸名。土人為之。每有參差不齊之病。鎮江較勝。謂之粗鑼鼓。南巡時延師演習。謂之辦差鑼鼓。(李斗 1997 : 256)

在李斗解釋「鑼鼓」時，只說明這種音樂形式是「以鑼鼓鑄鈸。考擊成文」並沒有把嗩吶包括內，因此「鑼鼓」所演奏的內容到底使用了那些樂器，我們只能從他前面的言論來推敲。上所引述的「十番鼓」和「鑼鼓」這兩段文字，對研究「十番鑼鼓」來說非常重要，因為李斗在論及「十番」的意義時，提出「十番」這個名詞在使用上的任意性。在文中他提到三種不同的音樂形態：「十番鼓」、「鑼鼓」，和經由「十番鼓」的流變所衍生出的「粗細十番」。為了便於比較，表列於下：

表 1-1 「十番鼓」、「鑼鼓」和「粗細十番」之內容比較表

「十番鼓」、「鑼鼓」和「粗細十番」之內容比較表		
樂種名稱	使用的樂器	演奏曲目
「十番鼓」	笛、簫、管、三絃、雲鑼、提琴、單皮鼓、木魚、檀板、大鼓	花信風、雙鴛鴦、風擺荷葉、雨打梧桐
「粗細十番」	笛、簫、管、三絃、雲鑼、提琴、單皮鼓、木魚、檀板、大鼓、星鈸、鑼、鐃	下西風、蝶穿花、鬧端陽
「鑼鼓」	(嗩吶)、鑼、鼓、鐃、鈸	七五三、鬧元宵、跑馬、雨夾雪、大開門、小開門

按李斗的意思，「粗細十番」是根據「十番鼓」的編制增加了鑼和鐃演變來的，而「鑼鼓」則是又多了嗩吶一樣樂器。換言之；「十番鼓」與「鑼鼓」的差別僅在有無使用嗩吶而已。至於文中特別提及「十番鼓」所不用的小鑼、金鑼、鐃鈸、號筒，則並無說明是否用於「鑼鼓」。但他非常強調的一點是；「下乘加以嗩吶」和「以雨夾雪為十番。可謂強作解事矣」這兩句話似乎在說明，加了嗩吶的音樂在他看來是不入流的，萬萬不可強解做「十番」，這種看法不但有失偏頗，而且照現今留存的十番古譜來看，他對「十番鼓」和「十番鑼鼓」這兩種不同的音樂形式，實為混為一談。⁵

從李斗的記載我們了解到，「十番」這個名詞可以適用於不同的音樂形式，但是先決條件是；這個音樂必須是經由多樣樂器來演奏，而且變化十分複雜。

5. 清·袁景瀾(生卒不詳)《吳郡歲華紀麗》(1849年)卷一“鬧元宵”條云：

元宵前後，此間鳴擊鈺鼓，錯雜成文。或連朝彌日，或達旦通宵，以相娛樂。試燈風裡，十棒鼓喧，謂之鬧元宵。有跑馬、雨夾雪、大開門、小開門、七五三、跳財神、下西風諸名。或群童徵逐，各執一器，滿街走擊，鼎沸潮喧，謂之走馬鑼鼓。有無拍無腔，參差雜沓，音節不齊者，名粗鑼鼓。其傳自鎮江者，技最精。有雙笛緊膜，佐以簫管、三絃、提琴緊緩與雲鑼、鼓、檀板、木魚相應，名十番鼓。有花信風、雙鴛鴦、風擺荷葉、雨打梧桐諸名。後增星鈸、嗩吶，吹彈擊打。合拍合。其中有鬧端陽、蝶穿花，謂之粗細十番。吳俗於新年奏之，總名之曰鬧元宵。(袁景瀾 1998 排字本：42)

袁景瀾這部《吳郡歲華紀麗》撰寫的年代比前幾部書晚，所以內容有許多都是抄錄自前人，這段描寫元宵節時敲打「粗細十番」的文字，與李斗大致相同。在書中第八卷“千人石聽歌”條，亦有提及虎邱聽曲、打十番的盛況。

⁵ 關於這點在近人楊蔭瀏的論著中亦有提及。其云：「李斗將《十番鼓》與《十番》或鑼鼓兩件事混為一談，其看法是很成問題的。我們現在已能清楚知道：《十番鑼鼓》和《十番鼓》是兩種截然不同而互不相關的音樂；非但所用打擊樂器種類及其奏法，均大不相同，而且所用管絃樂曲牌亦無一相同。兩者各自獨立存在，不宜混為一談。」見：楊蔭瀏《十番鑼鼓》(北京 人民音樂出版社 1980年 12月)頁 1

中秋之夕，共遊虎邱，千人石聽歌，樽壘雲集，士女雜遝。郡志稱虎阜笙歌徹夜，作勝會。各據勝地，延名優清客，打十番爭勝負。十二三日始，十五日止。(袁景瀾 1998：256)

這條記錄補充了前面張岱對虎邱盛會的描述，除了唱清曲之外還有「延名優清客，打十番爭勝負」的活動。這使得「十番鑼鼓」的地位從明代只能做為曲會序奏，晉昇到可以競奏的層次。也說明了「十番鑼鼓」到了清·道光年間變得更加複雜多樣。

除了上述幾則文獻資料外，還有一些散見在傳奇、小說中，與「十番鑼鼓」有關的記載，如：

6. 清·孔尚任《桃花扇》(1684-1718)之第八齣 鬧榭

〔雜報介〕船燈來了，船燈來了。〔指介〕你看人山人海，圍著一條燭龍，快快來看！〔眾起 闌看介〕〔扮出燈船，懸五色角燈，大鼓大吹繞場數迴下〕〔丑〕你看這般富麗，都是公侯勳衛之家。〔又扮燈船懸五色紗燈，打粗十番，繞場數迴下〕〔淨〕這些富商大賈，衙門書辦，卻也鬧熱。〔又扮燈船懸五色紗燈，打細十番，繞場數迴下〕(孔尚任 2000 排字本：78-79)

第二十五齣「選優」

〔小生起介〕我們君臣同樂。打一回十番何如。〔副淨〕領旨。〔小生〕寡人善於打鼓，你們各認樂器。〔眾打雨夾雪一套，完介〕〔小生大笑介〕十分憂愁消去九分了。(孔尚任 2000：212)

孔尚任的《桃花扇》寫的是明朝末年的故事，內容與史實頗為相符(2000：12)，故文中所述敲打十番的情況，也理當與事實相近。在第八齣劇本出現了三種不同的音樂形式；「鼓吹」、「粗十番」、「細十番」。在第二十五齣還明確的指出打一回名叫「雨夾雪」的十番。「雨夾雪」這個曲牌，按李斗的說法是歸在「鑼鼓」裡。由此亦可說明「鑼鼓」與「十番」的界線並不明確。

7. 清·吳敬梓(1701-1754)《儒林外史》(1803 刊行)第十二回“名士大宴鶯脰湖”有

云：「打粗細十番的」(吳敬梓 1989 排字本：133)

8. 清·曹雪芹(?-1763)《紅樓夢》(1792 年刊本)第十一回有云：「找了一班小戲兒並一檔子打十番的，都在園子裡戲台上預備著呢！」(曹雪芹 1978 排字本：87)

這些記載雖未言及十番的內容，但卻告訴我們這種音樂形式上至官卿大夫，下到販夫走卒，不論貧富貴賤，或專業或業餘都受到廣大民眾的喜愛。

(二) 文獻歸納說明

從上面各文獻的記載，對十番鑼鼓有下列出幾點推論：

1. 十番名稱的任意性

明、清兩代，人們對「十番」一詞的使用是不確定的，即「十番」只是一種概念，一種符號。只要是用許多樂器包括；絲竹、鑼鼓等，所演奏的音樂都可以叫做「十番」，而它也可以用不同名詞來為這種音樂形式命名，如：「十樣錦」、「十不閒」、「鑼鼓」等。換言之；雖然名稱不同，但它演奏的內容一定是使用多種樂器和多變的曲式。

2. 十番的起源和音樂形式

根據文獻上的記載，在明、清兩代，對叫做「十番」的音樂形式有下列幾種說法：

(表 1-2) 明、清兩代以「十番」為名之音樂形態一覽表

明、清兩代以「十番」為名之音樂型態一覽表					
文獻出處	音樂名稱	使用的樂器	演奏內容	產生年代	流行地點
明·沈德符	十樣錦	笛、鼓、鑼、板、大小鈸、鈺	正德之舊，武宗南巡之自造《靖邊樂》	萬歷年間	吳中
明末·張岱	十番	鑊、鈸	大吹大擂	崇禎末 順治初	蘇州 虎邱
清·葉夢珠	十弗閒、十番、十樣錦	鼓、笛、板、鈸、小鑊、大鑊、大鑼、鑼鑼	音節皆應北詞，有金革木，而無絲竹	萬歷末	吳中
	新十番	鼓、笛、板、鈸、小鑊、大鑊、大鑼、鑼鑼、笙、管、弦	在「十弗閒」的基礎上加上了笙、管、弦	崇禎末	吳中
清·李斗	鑼鼓	(嗩吶)、鑼、鼓、鑊、鈸	七五三、鬧元宵、跑馬、雨夾雪、大開門、小開門	(未提及)	揚州
	十番鼓	笛、簫、管、三絃、雲鑼、提琴、單皮鼓、木魚、檀板、大鼓	花信風、雙鴛鴦、風擺荷葉、雨打梧桐	前明已有	揚州
	粗細十番	樂器同上增加星、鈸、鑼、鑊	花信風、雙鴛鴦、風擺荷葉、雨打梧桐	(未提及，但晚於十番鼓)	揚州
清·袁景瀾	粗鑼鼓	鈺、鼓	跑馬、雨夾雪、大開門、小開門、七五三、跳財神、下西風	(未提及)	蘇州

	十番鼓	笛、簫、管、三絃、提琴雲鑼、鼓、檀板、木魚	花信風、雙鴛鴦、風擺荷葉、雨打梧桐	(未提及)	蘇州
	粗細十番	同上，增加星、鈸、嗩吶	鬧端陽、蝶穿花	(未提及)	蘇州

從上表的歸納可知「十番鑼鼓」這種音樂形式出現的年代不會晚於明。萬歷年間，在此之前它只是由北方傳來，以笛與打擊樂器為組合的一種音樂形式，到明朝末年時發展成為有絲竹又有鑼鼓的音樂形態，而又根據演奏曲目的不同分為兩種音樂形式，一是「十番鼓」，一是「十番鑼鼓」。

3.十番以蘇州為正宗

不論是「十番鼓」還是「十番鑼鼓」都是以「吳中」即蘇州，為發展的中心向外擴散。在上述明、清兩代的文獻中，描寫到以蘇州地區為流行演奏「十番」音樂的這種論述，在比例上就佔了十分之七，在葉夢珠的文章中更清楚的指出，這種帶有絲竹、鑼鼓的音樂就是「吳閩諸少年」所創。因此明清兩代皆以蘇州的十番班為其正宗，是有所依據的，這也是本文何以選擇蘇州十番班為研究重點的原因。

4.崑曲與十番的關係極為密切

透過虎邱曲會盛況的描述和《揚州畫舫錄》「歌船」所獻諸藝，以「清曲」⁶為上的情況來看，不難理解「十番鑼鼓」與「清曲」的關係是何等的密切。崑曲在明、清兩代十分盛行，除了以舞台上式正的搬演外，在民間；清唱也非常流行，不論是士大夫階級或一般市井小民，都為之瘋狂。甚至還發展出一套自成體系的清曲理論。在《揚州畫舫錄》有一段關於「清曲」的記載：

按清唱鼓板與戲曲異。戲曲緊。清唱緩。戲曲以打身段下金鑼為難。清唱無是苦。而有生熟口之別。

說明了「清曲」與「戲曲」的差異，最重要是因為不用配合鑼鼓來做身段，這對那些不是從小接受科班訓練的平民百姓是容易的多，但是「清曲」唱的好壞還是有個「生口」

⁶ 「清唱」乃是「清曲唱」之簡稱。演唱時不扮演、不唸口白，只唱曲子。崑曲界稱之為「清工」，已與崑曲界稱為「戲工」的「劇唱」相區別。「清曲唱」，是源自堂頌之「詞唱」漢「嘯唱」；元明時，「南北曲」興起，清曲唱遂改變為散曲樂府之唱。明中葉以後，傳奇大盛，清曲唱家乃挑選各名劇中之佳篇，省略其間的唸白，當作散曲單篇來單獨演唱，因此，清曲唱乃為崑劇劇曲唱的一種特殊文人「清唱」。(周純一 1997: 21)

和「熟口」的標準。也就是這種「坐唱」方式的崑曲普及民間，職業的和業餘的班社也就應運而生。結合民間音樂和戲曲的「十番鑼鼓」就在「堂名」和「吹鼓手」這兩種行業中綿延留傳了四、五百年。從清代傳抄本所記載「十番鑼鼓」譜的結構中，我們不難理解崑曲對它的影響是何等重大。

5.十番鑼鼓與社會的結合

「十番鑼鼓」的敲打多用於民間節日歡慶的活動中，與社會結合的層面相當廣泛，從與民生息息相關的婚喪喜慶，到運用在宗教儀典、文人的雅集、戲曲演出，甚至成為某些特定團體如：「堂名」、「吹鼓手」的謀生工具。

民間節日中用鑼鼓樂來增添歡樂的氣氛，在歷來的方志、典籍上時有記載，尤其是中國人非常重視的元宵節、端午節和中秋節這三大節慶。「十番鑼鼓」中更不乏與這些節日相關的曲目，如：「五龍船」、「萬花燈」、「太平元夜」等，加上明、清文人對虎邱曲會的生動描述，都清楚的傳達出「十番鑼鼓」在妝點節日氣氛的重要地位。至於配合民間各種習俗時的運用，更是項目繁多，舉凡店舖張開、建房上樑、小兒彌月、娶親、祝壽等等，在以往社會的傳統習俗上，都會請個樂班來助興。這種風氣的由來已久，幾乎所有地方性的吹打樂種都有類似的活動，在蘇南一帶則是演奏「十番」音樂的「堂名」和「吹鼓手」來擔任此項任務。至於「十番鑼鼓」與道教音樂也有相互影響的實質存在。明、清兩代道教在江南帶非常盛行，道士們所演奏的音樂多少有受到民間音樂的影響，甚至取而代之的狀況。從公卿大夫到市井小民，不論是為了娛樂的目地還是儀式的功能，都可看出「十番」音樂深植民間，與社會各階層的生活是緊密相連的。

根據上述的文獻我們對「十番鑼鼓」這個音樂形態的基本架構有了初步的認識。這個樂種是承接北方的鼓吹樂遺緒，在明朝萬歷到崇禎年間在蘇州一帶，受到崑曲音樂的影響發展出來的。其所用的樂器包括了吹管樂器、絲竹樂器和打擊樂器，分成三組交替或混合出現，輪番演奏。演奏的內容則包括了崑曲的曲牌和節奏變化豐富的鑼鼓曲牌。而音樂的功用，除了消遣娛樂外，還兼有為婚、喪、喜、慶服務的社會功能。以這種形式演的音樂，在歷代文獻中曾以不同的名稱出現，為了不致產生混淆，統一稱以「十番」，又以其演奏音樂內容之不同，分「十番鑼鼓」與「十番鼓」兩種。至於這兩種音樂型態的差別，留待下文再來探討。

⁷ 見：楊蔭瀏《蘇南十番鼓》頁3「在二十世紀十一年代，和尚與道士已將「十番鼓」曲調，公開改為「梵音」，「十番鑼鼓」雖然他們也一樣利用，卻還從來沒有為之加上『梵音』之名」。

第二節 有關十番鑼鼓之著述

目前以研究「十番鑼鼓」為題的專著有程午加⁸(1902-1985)編著之《中國鑼鼓曲》(1957)、楊蔭瀏(1899-1984)編著之《十番鑼鼓》(1980)、劉楚青(1909-)著之《天津十番全譜》(1992)、葉棟(1930-1989)著之《民族器樂的體裁與形式》(1983)、李民雄著之《民族器樂概論》(1997)、袁靜芳著之《樂種學》(1999)等。其中以程午加之《中國鑼鼓曲》、楊蔭瀏之《十番鑼鼓》、劉楚青《天津十番全譜》三本，直接探討「十番鑼鼓」之實質意義。其餘各本多為敘述「十番鑼鼓」的曲式結構。本章的討論範圍主要在集中於「十番鑼鼓」音樂之完整的呈現，故於此僅就前三本之內容分別討論如下。

一．近代十番著作探討

1. 程午加(1902-1985)編著之《中國鑼鼓曲》(以下稱作「程本」)(譜 1-1)
此書雖名為《中國鑼鼓曲》但有一「十番鑼鼓」的副標題，1957年由上海文化出版社所出版。

(1). 著書緣由與著書目的

在其書前言部份對他著寫此書的源由述之甚詳；其云

1928-1929 年間在北京、天津一帶學習十番鑼鼓，由於嗩吶、海笛、十番響器很受群眾歡迎，當時曾從各地搜集了清鑼鼓譜及絲竹鑼鼓譜約五十餘曲，內容豐富，曲調爽朗，組織很有條理，確是千百年來勞動人民集體創造的民族音樂的寶貴遺產。1951年我在華東軍大文藝系任教時，曾編訂《十番鑼鼓》一書，由華軍區政治部審查印發各地文工團參考。現再修正重編為《中國鑼鼓曲》，借以供讀者參考。
(程午加 1957：前言)

由此可知這本書的目的只是在推廣「十番鑼鼓」，好讓一般民眾可以借譜尋聲而已，因此在內容上較偏向樂器的操作和樂譜的記錄。

(2). 內 容

本書除前言外共分兩部份；第一章是「概論」，包括：「什麼叫十番鑼鼓」、「十番鑼鼓各種打擊樂器的性能」、「十番鑼鼓的記譜法」、「十番鑼鼓的作曲法」、「十番鑼鼓的演奏法」等。第二章「鑼鼓曲」則以簡譜記錄了 12 首鑼鼓的曲譜⁹，每首樂曲還附有詳細的說明。首先來看看他對「十番鑼鼓」的定義：

「十番鑼鼓」是我國打擊樂器合奏的總稱。我國古時沒有「器樂合奏」及「鑼鼓曲」等名稱，只有「十番鑼鼓」這個古老的名稱。“番”就是翻來復去有變化的意思。“十”是指有多種多樣的編綴形式及演奏方法。「十番鑼鼓」只用打擊樂

⁸程午加簡介見附錄一、1-1

⁹此處寫鑼鼓的意思，是因為這 12 首樂曲並不全是十番鑼鼓。

器演奏來表達曲譜的內容，不與戲劇發生關係，不做唱腔的伴奏，也不做表演的伴奏，純粹是器樂曲。(1957：1)

由這段文字看來，他對「十番鑼鼓」的定義雖很明確，但卻也過於簡單。沒有引經據典，僅就自身的經驗對這種音樂做出詮釋，然其後段“與戲劇不發生關係”之論點則有待商榷。全書共五十六頁，在通篇長有二十八頁的「概論」中對「十番鑼鼓」的定義，僅用了一頁不到的篇幅。而在介紹演奏方法和樂器音色說明的部份則寫了九頁之多。由此更可確定作者是以一個演奏者的角度來記錄這個音樂，而不是以學術的角度來探討，這同時也意味者；作者對「十番鑼鼓」在音樂本體上的美學要求是高於一切的。

在第二章「鑼鼓曲」的部份；樂曲的來源(承傳)有三類。第一類是傳自孫介卿¹⁰由程午加記譜，如「串枝蓮」、「柳綠桃紅」、「八節」、「雪繞」、「鳳城春」等。第二類是傳自趙子珩¹¹由程午加記譜，如「萬民歡」。三是由程午加自己譜的曲或整理的樂曲，前者如：「七三板」、「慶祝鑼鼓」、「快樂新年」、「青年節」、「八一板」等，後者則有「胡笳十八拍」一首。有趣的是；在他書前目錄的某些曲目後加注說明，如「柳綠桃紅」(絲竹鑼鼓譜)、「八節」(十番鑼鼓)、「雪繞」(清鑼鼓譜)、「鳳城春」(十番鑼鼓)。由此可說明，該書收錄的樂曲包括了傳統的「十番鑼鼓」曲，如孫介卿和趙子珩的傳譜，和程午加根據「十番鑼鼓」的節奏模式自創的樂曲。而加注的曲目亦可看做作者心目中，認為以足以代表「十番鑼鼓」音樂模式的種類。另有一首他以古譜整理的「胡笳十八拍」，唯其並未提及是據何譜所翻殊為可惜。

(3). 樂譜的記錄方式

作者是兼採文字譜(即鑼鼓經¹²)和簡譜以總譜的形式記出。(譜 1-2)據作者言道：

關於民族音樂樂曲的傳統記譜法，向以工尺譜為最普遍。從 1912 年到 1927 年，可說是工尺譜與簡譜兩者並用的時期。1927 年以後，工尺譜逐漸減少，大多數音樂作者及音樂愛好者，把古曲及民間曲翻成簡譜演奏。十番鑼鼓是一種群眾性的、民族色彩非常濃厚的音樂合奏形式，目前要向廣大群眾作介紹，還是採用簡譜記譜法比較適當。至於打擊樂器的各個發音音色，如七、丁、冬、汪及倉等符號還是可以用的。(1957：2)

在這段文字中基本上說明；以作者的年齡他是經歷了從工尺譜到簡譜的這段過程，筆者相信他看過「十番鑼鼓」的工尺譜，也清楚了解背誦鑼鼓經的重要性，但又為了顧及當時的音樂環境，不得已要用簡譜來記載，所以他兼採兩者，既可廣為流傳又可不失傳統。及至目前為止，幾乎所有傳統鑼鼓的出版品都是採取這種記譜方式。此外在樂曲拍號的標示上並不是固定式的，而是以「十番鑼鼓」的傳統句法來劃分小節和訂定拍號。雖然

¹⁰ 生平資料不詳。

¹¹ 生平資料不詳。

¹² 見《中大百科全書·戲曲、曲藝卷》(1989：235)，“鑼鼓經與鑼鼓譜”一條「鑼鼓經簡稱鑼經，是將打擊樂中各種鑼鼓點子的音響以口頭模仿唸誦，如僧侶誦唸禪經，故借喻為鑼鼓經」。

他並有說明他為何這麼做，但是從他在闡述「十番鑼鼓」古傳的幾種句法時，有如此說道

:

“合五句” 共計四句，每句有五個拍子。可以隨便挑選適當的兩種音色編成，主要是音色、音量的變換，以及句法長短的規律化，始演奏者便於記憶。(1957:6)

話中不但言明了音色的變化可隨演奏者做即興的變化，更重要的是這「便於記憶」的特點。也就是說，能記下各式的句法，便可掌握並且靈活運用「十番鑼鼓」的演奏。而透過背誦就是最佳的記憶。

(按：「程本」一書之內容多偏重在「十番鑼鼓」中的鑼鼓的介紹，對絲竹器樂卻著墨無多，據推筆者推測；程午加本身精於器樂的演奏，不可能沒學到「十番鑼鼓」的粗細絲竹樂，他在書中隻字不提，其原因可能有二：一是他學的時候就沒學全，或是傳授給他的人本身也不會，再者他學習的時間只有一年，要學會全套的「十番」也並非易事。二是；他撰寫本書的目地只是為一般大眾，所以器樂演奏較不易普及，故不在此書範圍內。)

2. 楊蔭瀏¹³ (1899-1984)編著之《十番鑼鼓》(譜 1-3) (1980)(以下稱作「楊本」)

在近代對研究「十番鑼鼓」較為完整者首推楊蔭瀏。從他十二歲左右(1911-1915)就開始與民間藝人往來，學習並抄錄「十番鼓」和「十番鑼鼓」等蘇南民間流行的器樂。1937年他在無錫老家搜集大量古譜，並進行研究，整理出《梵音譜》、《鑼鼓譜》二種手稿。這就他在日後出版之《蘇南十番鼓》¹⁴(1957)和《十番鑼鼓》的原始初稿。其出版日期雖較「程本」為晚，但如以寫作時間先後來論，「楊本」之《十番鑼鼓》耗費的時間與精力均超過「程本」。

(1). 著書緣由與著書目的

楊蔭瀏一生致力於中國音樂的研究，尤其在民間音樂的蒐集與整理方面更是貢獻良多。他的著述眾多、範圍之廣尚無人能出其右。楊從小隨民間藝人和道士學習十番鑼鼓¹⁵，除了想延續中國的民間音樂，他更想“古為今用”發揚傳統，這也他撰寫此書的目的之一。其云：

我們的任務不只是了解古代而已，我們了解古代，正是為了為今天服務。所以在對民族音樂的繼承和發揚中間，我們就有兩方面的任務。一方面是了解古代生活，

¹³楊蔭瀏簡介見附錄一、1-2

¹⁴ 此書出版的年份記錄有二，一是1982年3月再版其書後記載初版日期為1957年5月。一是根據楊蔭瀏年表(1992:105)記載該書初版日期為1954年5月，而再版日期則是1983年3月。又；《蘇南十番鼓》原名為《蘇南吹打曲》再版時楊改以《蘇南十番鼓》。(1957:2)

¹⁵ 據華蔚芳撰寫之楊蔭瀏年表上載：「六、七歲時，與中蔭溥一道，向鄰居小道士穎泉學習吹奏簫、笛、笙和拉奏胡琴，陸續抄錄穎泉所用的民間器樂曲工尺譜。十二歲進「天韻社」，從老曲師吳晚卿學習音韻、崑曲、琵琶、三絃、簫、笛等唱奏技術，在此期間楊經常與道士、吹鼓手等民間藝人往來，有時參加他們的演奏，並從他們那裡抄錄到《十番鼓》與《十番鑼鼓》等蘇南民間流行的器樂曲譜。」見：《中國音樂學一代宗師楊蔭瀏(紀念集)》(1992:105)

結合對古代生活的了解，發掘前人用以反應當時生活的藝術規律；另一方面是認識、體驗今天的生活，批判地、有意識地運用前人已經發現的藝術規律，於今天的創新和加工改編的工作之中。(楊蔭瀏 1980：101-102)

楊蔭瀏雖然不是音樂科班出身，但他非常認真地學習相關學科，涉略範圍也很廣，尤其在西洋音樂理論、樂律學、音響學、英文等方面鑽研頗深。他希望中國音樂能借由科學的方法，找到屬於自己的藝術規律，因此在他撰寫《蘇南十番鼓》和《十番鑼鼓》時，都是以這種想法來處理手中的材料。在書中他兼顧了「十番鑼鼓」理論性的探究，也對其收錄的有聲資料進行譯譜的工作。

(2). 內 容

「楊本」的內容共分為三大部份。首先他對「十番鑼鼓」的內容和特色做了幾點的介紹。包括了「十番鑼鼓的產生和發展」、「十番鑼鼓所用的樂器」、「論節奏特點」、「鑼鼓段」、「一些術語」等五個段落。基本上架構與「程本」大同小異，但內容卻豐富許多。尤其是「十番鑼鼓的產生和發展」列出古籍上相關的記載並加以訂正，例如他認為李斗對「十番」所下的定義不太正確，應改為「“十”是多的意思；“番”是翻花樣之意」。這是從未有人做過的工作，且對後來從事「十番鑼鼓」研究的人，具有指標性的意義。在樂器介紹方面，則是以他在無錫田野調查時採集到的資料，做音樂的分類、打擊樂器的演奏和記譜方式、並繪製樂器圖形等工作，此外還將藝人演奏時的位置圖和使用的行內術語詳細列出，這是也是「程本」所無。

(3). 樂譜的記錄方式

在「楊本」第二部份收錄十四首「十番鑼鼓」的樂譜。曲目有：《將軍令》、《十八六四二》、《擒鑼》、《清鈸鑼鼓》、《下西風》、《翠鳳毛》、《大紅袍》、《萬花燈》、《喜元宵》、《陰送》、《壽亭侯》、《三陽開泰》、《香袋》、《十八拍》。每首樂曲均附有原始譜與樂曲說明，部份曲目如：《將軍令》、《下西風》、《壽亭侯》等三首還附有楊根據藝人的錄音，翻譯的實際演奏譜，其中又以《將軍令》和《下西風》的樂曲說明最為詳盡。樂曲的記譜法，與「程本」基本相同。都是採簡譜與鑼鼓經並行，以總譜的形式記錄。(譜 1-4)樂譜在書中佔了極大的比例，全書共二三四頁；樂譜就有二一一頁，可見楊在譯譜的工作上花費許多心力，雖然如此他在書中尚說到：

編者的本意，是要將這一派民間藝人已有錄音的「十番鑼鼓」曲全部聽寫成演奏譜，與原始譜並列起來，成為一份比較完整的資料，便於作家與演奏者進一步的研究。已有錄音而尚未聽寫成樂譜者，至今還有《十八六四二》《擒鑼》《翠鳳毛》、《萬花燈》、《十八拍》等五套。但自己年已老了，聽覺已不大靈敏了，對比較複雜的音樂，已失去了精密聽寫的能力，這一部分只能留待後來的青年同志們去完成。(1980：23)

譯譜的工作雖很辛苦，但這種原始譜與演奏譜並列的分析模式，卻正是「楊本」最大的

成就。在他認為；原始譜與演奏譜同樣重要。他說：「民間有好些作曲經驗、配器經驗、表達經驗等等，都有待我們從實際演奏譜和原始譜之間的差異之中去尋找出來。」(同前)這樣的認知，不得不歸功他從小在民間藝人的音樂中薰陶所致。唯一遺憾的是楊並無清楚交待他原始譜的出處與來源，使得後人無從得知他譯譜的過程，畢竟不是所有人都像他一樣，能做第一手資料的收集者與學習者。

(按：此書的編寫較之「程本」豐富許多，除了對「十番鑼鼓」絲竹樂段曲牌來源的考證外，並完整呈現「十番鑼鼓」音樂的曲式結構，更以他對崑曲音樂的深厚基礎，試圖找出「十番」音樂的出處與流變，在音樂的形式與內容上分析的很詳細，但在描述「十番」的演奏方式和美學要求上的敘述反而不多。)

3. 劉楚青¹⁶(1909-)著之《天津十番全譜》(1992) (譜 1-5)

劉楚青的這本《天津十番全譜》書成較晚。他在十二歲的時候加入天津的「四如十番社」，向李尚勛生先學十番和崑曲，此後一生與十番音樂結下不解之緣。1985年開始撰寫《天津十番全譜》1987年書成。由於書成年代較晚，在文獻資料上多少有參照「楊本」之處。(以下稱「劉本」)

(1). 著書緣由與著書目的

由於作者並沒有明確的指出他撰寫本書的動機，但就其一生鑽研天津十番的熱誠，想必也是不忍見其流散，而把它整理出來廣為流傳。他在書中說到：

「二百多年前，從江南流傳於天津的《十番》音樂，在天津輾轉相傳，歷經滄桑，幾度興衰，如今仍比較完整而又有所發展地被保存下來，這卻實是件不容易的事。」(劉楚青 1992：11)

據作者所言，天津十番從江南傳入，二百年來只在士紳階級和知識份子中流傳，所以懂的人並不多。也就是這個原因，音樂的變動不大，保留了完備的曲譜。因此特別整理出來，「以借音樂界愛好者共同欣賞研究」(1992：14)。也算是目的的一種吧！

(2). 內 容

此書從內容來看與「楊本」較似。在正文之前附有多幀照片，多為劉所屬之「四如社」的演出照片和社員們演奏樂器的照片。另附劉的簡介一篇。正文包括了：「近百年天津十番史略」兩和「前言」部份，前者介紹了十番的源起、派別、特性、使用樂器和天津歷年的活動狀況。剩下的就全是曲譜，共四一頁之多。

(3). 樂譜的記錄方式

¹⁶劉楚青簡介見附錄一、1-3

樂譜的記錄方式與「程本」、「楊本」同，也是採簡譜與鑼鼓經並行，以總譜的形式記錄。(譜 1-6)曲目包括：花十番四首《大嘉興》、《元宵樂》、《下西風》、《干狐腋》，粗十番四首《小嘉興》、《錦堂春》、《夥鑼鼓》、《兩來船》，細十番四首《松竹梅》、《一串珠》、《錦上花》、《蕪沈檀》共十二首。每一首都附有原始譜與演奏譜和非常詳細的樂曲說明，說明包括：樂曲來源、音樂種類(粗、細、絲竹)、使用樂器、演奏方式、表現手法、歌詞大意(如有歌詞者)、樂隊編制、鑼鼓符號的解釋等等，巨細靡遺，不厭其煩，詳細的程度遠超過前面二本。

二、「程本」、「楊本」、「劉本」之比較

1. 寫作背景的比較

這三位作者都有深厚的音樂背景，所不同的是；程的專長在器樂演奏與教學。學習十番鑼鼓的時間並不長，對其師承也無從查訪，只能就其書之文本尋找雖然他線索。雖然他「曾從各地搜集了清鑼鼓譜及絲竹鑼鼓譜約五十餘曲」，但在書中記錄的樂譜多偏重鑼鼓節奏和演奏手法，對絲竹方面的記錄很少。據筆者的推測可能是一般沒有音樂基礎的民眾，學習鑼鼓要快過絲竹，加上鑼鼓樂比較熱鬧，行動也方便，適合用在節慶的場合，為了符合上述條件，程在選曲時也就自然傾向於此。

楊的專長則是偏向學術方面的領域。雖然他也從小學習「十番」，但卻沒有長期在這種音樂環境下，做實際的樂器操作。因此他在書中只是很忠實的記錄出他所知道；所聽到的「十番」，再以他對這音樂形式的理解進行分析，借以達到「古為今用」的目的。劉的背景就不同了，他可以說是一個道地的民間藝人。從他十二歲開始學「十番」；到他去逝一生七十多年裡，長時處於這種音樂環境中，他寫出來的東西更能展現「十番」的原本面貌。加上他對各種樂器的演奏手法，知之甚詳，更有助於他對樂譜的撰寫。

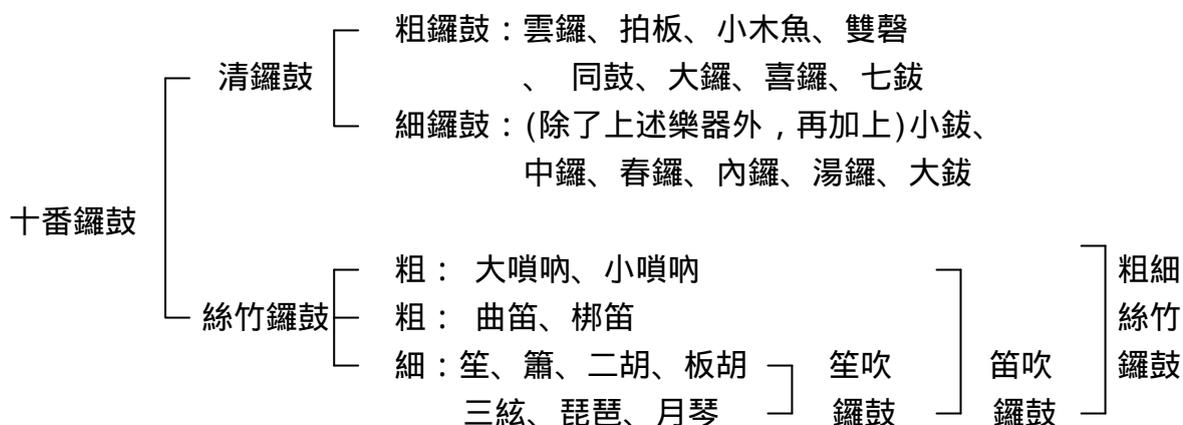
2. 十番內容的比較

在這三個版本中「程本」的內容對「十番鑼鼓」的記錄並不全面，因此僅就「楊本」和「劉本」提出比較。「楊本」和「劉本」對「十番鑼鼓」音樂的內容，各有其不同的詮釋方式，茲分述如下：

(1) 「楊本」的分類方式：

楊蔭瀏是以樂器的組合為區分的要素，他將純使用打擊樂器演奏的樂曲，稱為「清鑼鼓」亦稱「素鑼鼓」。又根據不同的樂器組合把「清鑼鼓」分成「粗鑼鼓」和「細鑼鼓」兩種。對兼用管絃樂器演奏的樂曲，稱為「絲竹鑼鼓」亦稱「渾鑼鼓」。在「絲竹鑼鼓」這部份，也細分成三種不同配器的演奏方式，即以笙為主奏樂器的「笙吹鑼鼓」；以笛為主奏樂器的「笛吹鑼鼓」；還有一種是把樂器分為粗細的組合，輪番演奏的形式稱做「粗細絲竹鑼鼓」，楊蔭瀏在文中並列表以示區別：

表 1-3 楊蔭瀏「十番鑼鼓」音樂之分類



(2) 「劉本」的分類方式：

劉楚青書中對「天津十番」的分類也有兩種：一是以演奏形式分為「粗十番」、「花十番」、「細十番」。一是以樂器的組合分為「笙吹十番」、「笛吹十番」和「簫吹十番」各三種。所謂的「粗十番」是純以打擊樂器來演奏，與「楊本」的清鑼鼓相同，至於「花十番」和「細十番」劉並未提出說明，但從「花十番」樂曲的曲式結構來看，與「楊本」的絲竹鑼鼓是相同的。「劉本」中列在「花十番」範疇內的樂曲共有：《大嘉興》、《元宵樂》、《下西風》、《千狐腋》四首，與「楊本」對照；《大嘉興》與《壽亭侯》；《元宵樂》與《喜元宵》二首樂曲實為同曲異名，《大嘉興》註明為「笙吹十番」；其餘三首皆為「笛吹十番」。「劉本」中的「細十番」，在「楊本」中並未收錄，倒是與楊蔭瀏的另一本著作《蘇南十番鼓》中的樂曲結構類似。下就兩書對「十番鑼鼓」之詮釋表列對照以見其異同，：

(表 1-4) 楊蔭瀏《十番鑼鼓》與劉楚青《天津十番全譜》之音樂分類對照表

楊蔭瀏《十番鑼鼓》與劉楚青《天津十番全譜》之音樂分類對照表							
楊 本			劉 本				
清 鑼 鼓	粗 鑼 鼓	樂器	雲鑼、拍板、小木魚、雙磬、同鼓、大鑼、喜鑼、七鈸	粗 十 番	樂 器	大鑼、中鑼、手鑼、湯鑼、雲鑼、板鼓、盆鼓、大鼓、懷鼓、齊鈸、鋪鈸、水鈸、小鈸、星鈴、檀板、大木魚、小木魚	
		曲目	十八六四二、清鈸鑼鼓、擒鑼			曲 目	小嘉興、錦堂春、伙鑼鼓、兩來船
	細 鑼 鼓	樂器	雲鑼、拍板、小木魚、雙磬、同鼓、大鑼、喜鑼、七鈸、小鈸、中鑼、春鑼、內鑼、湯鑼、大鈸				
曲目	(未見有此類樂曲)						
絲 竹 鑼 鼓	笙 吹 鑼 鼓	樂器	笙、簫、二胡、板胡三絃、琵琶、月琴(加上細鑼鼓)	花 十 番	笙 吹 十 番	樂器	笙、簫、雅管、提琴、京胡、三絃、琵琶、雙清、大鑼、中鑼、手鑼、雲鑼、板鼓、大鼓、齊鈸、檀板、小木魚
		曲目	壽亭侯、陰送			曲 目	大嘉興(即壽亭侯)
	笛 吹 鑼 鼓	樂器	曲笛、梆笛、笙、簫、二胡、板胡三絃、琵琶、月琴(加上細鑼鼓)	笛 吹 十 番	樂 器	笛、簫、雅管、提琴、三絃、琵琶、雙清、大鑼、手鑼、雲鑼、板鼓、齊鈸、檀板、小木魚	
		曲目	下西風、大紅袍、翠鳳毛、萬花燈、			曲 目	元宵樂、下西風、千狐腋
粗 細 絲 竹 鑼 鼓	樂器	大、小嗩吶、曲笛、梆笛、笙、簫、二胡、板胡、三絃、琵琶、月琴(加上粗細鑼鼓)	「劉本」 無此 分類 及樂曲				
	曲目	十八拍、香袋					
蘇 南 十 番 鼓	樂器	笛、笙、簫、嗩吶、胡琴、板胡、三絃、琵琶、雲鑼、檀板、點鼓、同鼓、板鼓	細 十 番	樂 器	笛、笙、簫、雅管、提琴、三絃、琵琶、雙清、湯鑼、星鈴、鋪鈸、大鼓、大、小木魚、檀板		
	曲目	一封書、滿庭芳、雁兒落、青鸞舞、甘州歌...			曲 目	松竹梅、錦上花、一串珠、蕪沈檀	

第三節 研究方法

本文研究的對象是流行於中國蘇南一帶的「十番鑼鼓」，這個從明代萬歷年起，在中國流傳了近 500 年的樂種¹⁷。在這漫長的時間裡輾轉相傳幾經流變，已經很難探究其音樂的原始風貌，要做普遍性的研究更是十分困難。所以就選出足以代表「十番鑼鼓」之正統地位的蘇州為主要對象。蘇州從明朝崑曲盛行之際，就一直都被曲家奉為正宗。而「十番」與崑曲淵源之深也於本有據，這也是何以筆者選定以「蘇州十番班」來研究的主要原因。

2000 年的 1 月，當筆者前往蘇州進行田野調查時，慨然發現「十番鑼鼓」在現今的蘇州已從明、清的盛行，自民國以降迭經戰爭、社會變遷、政治因素等種種原因，變得景況蕭條且瀕於失傳的地步。

據蘇州市蘇崑劇團的首席笛師顧再欣先生告訴我，從 1949 年解放後，基本上演奏十番的民間班社已經就沒有了。以此為生的人，不是恢復入行前的職業；如農夫、道士、和尚等，要不就是改行做別的營生。技術好一點的，大都被吸收到戲曲、曲藝團去當伴奏。到了文化大革命時連吹鼓手也沒有了，等文化大革命過去，大陸改革開放的政策興起後，地方上一些愛好音樂的人士，想恢復這古老的音樂藝術，曾經在 1985 年集合一些老藝人做了錄音的工作，如今那些老藝人也已凋零殆盡。目前蘇州鄉下附近還有小樂班在活動，都是最近幾年興起的。裡面的成員都是時下學民樂的人，演出的內容不外江南絲竹、民歌小調，還有就是根據楊蔭瀏翻譯的曲譜所演奏的「十番」，演出的形式也與舊時不同。當然這其中也不乏有心人士，顧再欣先生就憑著對「十番」的喜愛，與一些關心民間音樂的同好們，花了幾年的功夫下鄉去收集、整理，並拜訪各地尚存的老藝人，據說他已排版印刷完畢，年後即可出版。（按：該書已於三月底正式發行，書名為《蘇州民間器樂曲集成》）這是目前蘇州的狀況。面對「蘇州十番班」如此凋零的情形，本文擬就手邊材料將研究方向由下列三個途徑著手。

一．樂譜系統的分析：

針對歷來記載「十番鑼鼓」的各式樂譜，即工尺譜、鑼鼓譜、簡譜。做文本上的比對，再從時間性的觀點做出發，以歷時性和共時性的角度，找出「十番鑼鼓」的承傳系統和樂譜呈現的有效性。

二．田野資料的分析：

以在蘇州收集到的田野資料，發掘「十番鑼鼓」現今存在蘇州的實際狀況，和它消長的原因，並就所收集到的曲譜，做文本上的歸納和分析。

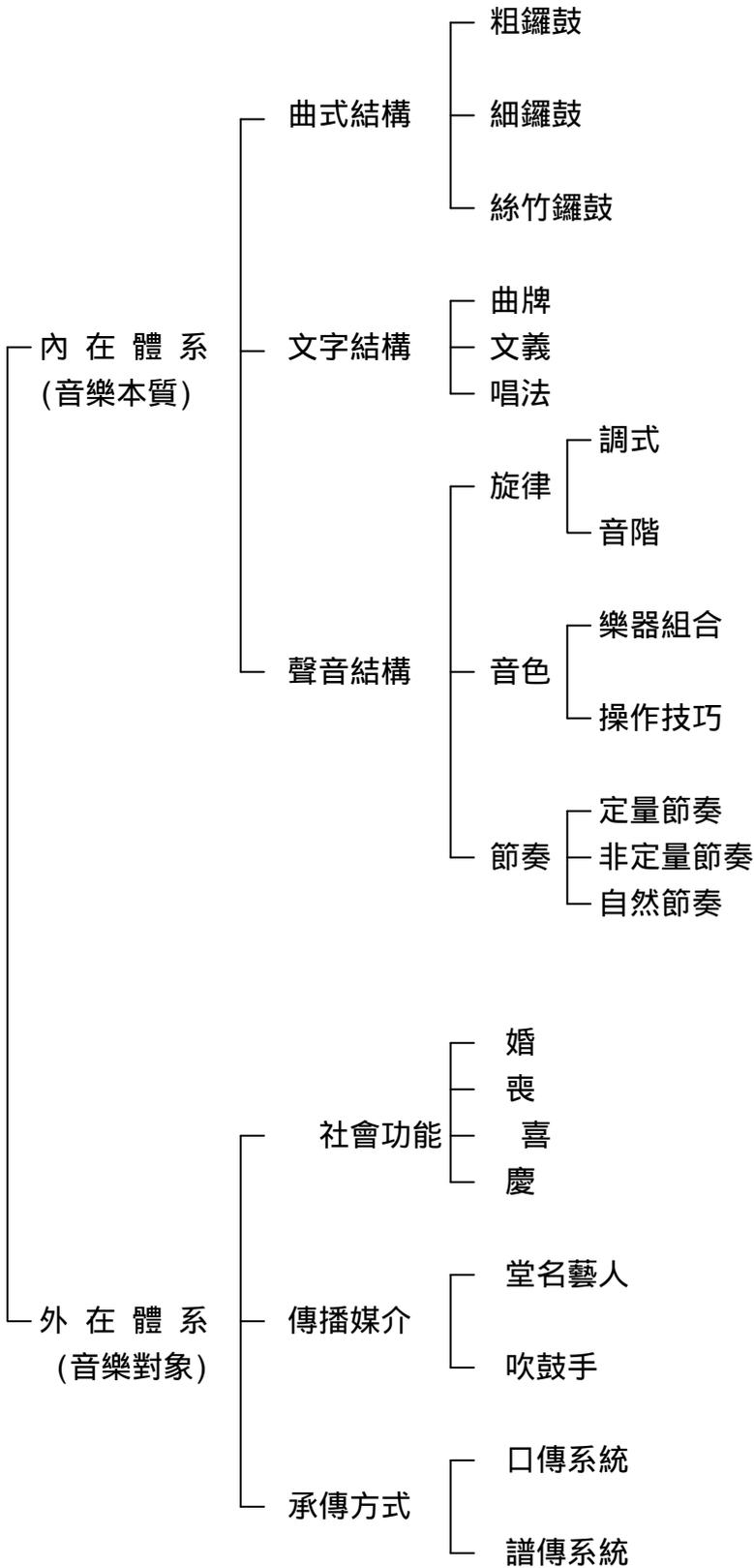
三．音樂系統的比較：

以目前可聽到的歷史性錄音，翻譯成視覺譜，做音樂本質上的分析。找尋原始譜與

¹⁷ 袁靜芳著《樂種學》(1999: 4)論及樂種之界定：「關於樂種的界定，筆者 1988 年在《樂種學構想》一文中的論述是：「歷史傳承於某一地域（或宮廷、寺院、道觀）內的，具有嚴密的組織體系，典型的音樂形態構架，規範化的序列表演程式，並以音樂（主要是器樂）為其表現主體的各種藝術形式，均可成為樂種。」

演奏譜之間的差異，將「十番」的音樂特性更為明確。譯譜的方式將採音樂學的理论，有效地以科學的方式呈現。在分析方法上，擬針對音樂本質之內在體系與外在體系兩方面著手。其流程結構表如下：

(表 1-5)



任何一種音樂的存在模式都不是單一的個體，必須和其他的對象產生關連，這種能起關連作用的對象包括了「內在」對象和「外在」對象，所謂「內在」指得是音樂本身的結構，任何的結構型態必須符合自身的邏輯性，如音與音之間的關係、樂句與樂句之間的關係、音色與音色之間的關係等等。「外在」則指得是聽音樂的人、演奏的場合、為何而奏等等。同樣的；在分析「十番鑼鼓」的音樂存在模式，也是以這種角度來做解釋。

對音樂的「內在體系」分析一項，以 1.「曲式結構」的分析 2.「文字結構」的分析 3.「聲音結構」的分析三大項來探討。「曲式結構」指的是；該樂曲是屬於「十番鑼鼓」中的那一種演奏形態，「文字結構」指的是曲牌的組合、文字的涵意、字音的唸唱，「聲音結構」則包括：旋律---調式、音階，音色---樂器組合、演奏技巧，節奏---定量、非定量。「外在體系」的分析則以 1.社會功能 2.傳播方式 3.承傳方式三方面來探究。

由於「十番鑼鼓」的「內在」和「外在」體系涵蓋的層面極廣且跨越多門學科，非數萬言就可敘述清楚，因此本文著重在「外在體系」的理論架構的建立，並結合音樂社會學、民族音樂學，探討「十番鑼鼓」此一音樂模式在中國音樂史上扮演的角色，及運用在社會上的功能。在論及「十番」音樂的消長方面，則是以符號學的理论，把它當做流傳在中國社會的一種音樂符號，探討它在這六百年中是如何存在、記憶、再現、消亡的。至於「內在體系」的「曲式結構」、「文字結構」和「聲音結構」則為日後研究的課題暫不討論。

第二章 現今十番鑼鼓之存在情形

十番鑼鼓在蘇南民間，從明朝萬歷年間開始，流傳至今近四、五百年，在邁向新世紀的開端，這個古老的音樂形式，已經到了存亡的關鍵時刻。從清末到民國朝代替換的歷史背景下，中國社會經歷了前所未有的變動，西洋文化夾武力之優勢，衝破中國數千年自成的文化系統，加上政治上的種種因素，戰亂、人禍更迭，社會環境和生活模式也一直在動盪不安的情況下急速轉變。種種原因的影響，對「十番鑼鼓」的承傳，產生極大的衝擊，致使在探究現今「十番鑼鼓」的存在情形，是十分的困難。

翻開中國近代史，我們可看到政治因素和社會因素對「十番鑼鼓」造成的影響。滿清結束後，民國正式成立，基本上這一變革，對十番班社的影響不並十分嚴重，民初時期在江、浙兩省如蘇州、太倉、常熟、無錫等地，都存有十番班社的活動記錄，不論是「堂名」或是「吹鼓手」，在一般婚喪喜慶的活動也都普遍存在，尤其是佔有中國人口比例大半的農村，依然是沿襲傳統，在人生的幾個重大儀式中，採用吹打、奏樂的方式來過渡。雖然從清朝中期以後，皮黃腔興起，崑腔逐漸走下坡，但在「堂名」班子中，依然以「坐唱」的形式在演唱崑曲，這種著重崑曲演唱，配上十番鑼鼓的演奏模式，與明、清兩代是大致相同。從民國開始中國內部就戰亂不斷，由軍閥割據到對日抗戰，多少都會影響到民間樂班的活動，雖然如此也不致斷絕，直到 1949 年以後，這些民間班社纔發生重大的改變。

1949 年後，中國實行共產主義，解放初期因為生活形態的改變，城區的民間班社多已停止活動，只有在鄉下農村中還偶而看得見。到了文革時期凋零的情形就更加嚴重，所有的藝術都停頓下來，只有樣板戲可演，在“破四舊”的口號下，一切的藝術形式只能為政治服務，而且單一的轉向戲劇，或兼以部份的秧歌。如此一來和「十番鑼鼓」關係密切的「崑曲」自然就不能演唱，所有的傳統習俗也都嘎然而止，即使是擔任民間婚喪喜慶習俗的吹鼓手，在文革十年中也全部中斷，平時賴以為生的技藝，不但變得毫無用處，甚至有些藝人怕被劃入封建餘毒的行列，把這些屬於「四舊」的樂器、樂譜等紛紛丟棄、燒毀，在不能也不敢演奏的狀況下，承傳就出現了斷層。要知「十番鑼鼓」的傳承是屬於口傳的記憶系統，即使有譜也是重點式的記錄，再加上技藝的養成非一朝一夕，持續不斷的練習和演出，才能培育出技藝精湛的藝人，雖然只是短短的十年，卻使「十番鑼鼓」數百年來的承傳系統，無以為繼，即使是文革之後有心人士企圖再將它恢復，失去它原有的社會環境和獨特的承傳方式，想要完全呈現舊時面貌是非常困難的。

尤其在提倡現代化口號的情況下，連婚喪喜慶也大多採用西洋的儀式，認為穿白紗、奏西樂才是時髦跟得上時代的。慶祝生日也多是去餐廳吃吃喝喝，像以前那樣請藝人到家裡唱「堂會」的情形，在目前根本已是不存在的。唯一可能殘存的「十番」也只有鄉下農村的喪禮上，或許也可以偶而見到。即便是有些喜好崑曲或「十番」音樂的人，費心的想把它保存下來，甚至試圖復原，但不管如何，它再也不復當年盛況了。

第一節 田野採譜之方法

對於「十番鑼鼓」田野採譜的區域，筆者是以蘇州為主。之所以把蘇州列為主要地區，是因為蘇州在明清兩代，是崑腔和「十番」音樂的重要的根據地，它具有音樂上的正統性和代表性。在蘇州最好的採譜方式，當然是第一手的錄音，但在目前蘇州已經沒有一個完整的「十番」班社，若僅就它的歷代傳譜，和採集當地人士仿效「十番」的演出模式，做為資料來進行研究，實是不得已的行為。既然無法直接面對完整的十番班社的音樂本體，為了彌補這點遺憾及顧慮到十番音樂的整體性，只好以借助部份前人收錄的資料來進行研究。當然這些資料在當有其歷史上的重要性，個人所收集到三種不同來源和年代的音響資料包括：1. 透過大陸中國藝術研究院，音樂研究所所長喬建中先生的幫助，從所內館藏有關「十番鑼鼓」田野調查的有聲資料中，選錄幾首由蘇州和無錫十番班社演奏的代表作品。2. 由本人之指導教授周純一先生提供他於 1994 年在江蘇常熟進行「十番鑼鼓」田野調查的資料。3. 是本人在年初親赴蘇州當地做田調時，由顧再欣、陳祖賡兩位先生所提供的有聲資料。這三類型資料構成本文研究的主體材料。

由於本文是在探討「十番鑼鼓」的音樂存在模式，而樂譜記錄在探究音樂內涵是非常重要的材料，因為「譜」是一種音樂的符號記錄，它記錄了藝人心中覺得比較重要或必要或容易遺忘的部份以免流失，這些留下來的「十番」譜，可以通過譯譜的方式，將流動的音符轉為音樂文本，再進行系統分析和比較，這對深入了解「十番鑼鼓」的承傳、操作系統和音樂再現等機制，是個重要而又有效的途徑。因此在本文中對「十番鑼鼓」的譜系統研究，是以目前可見的手抄譜和後人譯譜，再加上收集到的音響資料重新譯譜整理後，經比對歸納出藝術的規則。

第二節 實地採擷

在決定研究方向後，為了解蘇州當地的狀況，從一年多以前就著手收集相關資料和田野調查的準備工作。因為文革的緣故，「十番」班社在蘇州幾乎已不存在，剩下的老藝人也凋零四處流散，若能找到一、兩位對「十番鑼鼓」的研究都有莫大的助益。由於「十番」與崑曲的關係密切，我就從目前大陸尚存的幾個崑劇團去尋訪，試圖找出相關的人士。先後詢問了幾位崑曲藝人，從前蘇崑劇團的鼓師周惠林先生處得知，該團目前的首席笛師顧再欣先生對這方面頗有研究，而且一直有在做收集和整理的工作。又從浙江京崑劇院的鼓師張金魁先生處，得知該團一位退修的老藝人陳祖賡先生，以前曾是「堂名」藝人。幾經聯繫後在今年一月二十四日抵達蘇州，展開田野調查的工作。一月二十六日在周惠林老師的陪同下，於蘇崑劇團的辦公室與顧再欣先生進行第一次的訪談。

近兩小時的訪談，顧先生講述了他與「十番鑼鼓」的淵源和重建「十番」音樂的努力。他出生於1946年，從小就隨父親顧根生¹⁸學樂器，七、八歲時就跟者父親去做堂會。雖不是正式的「堂名」藝人，卻非常喜歡「十番」的音樂，因為吹著一口好笛子，十四歲那年被吸收進入「蘇州戲曲學校」學戲，1961年進入「江蘇省蘇崑劇團」，文革時期調去京劇團工作，文革後調回「蘇崑劇團」至今。由於他對「十番鑼鼓」始終不能忘情，花了許多時間去收集和整理，尤其在《民族民間器樂集成》的時候，更是跑遍蘇州鄉下和鄰近的城市去做訪查，收集了許多相關的資料和錄音，並在劇團成立的「蘇州崑劇傳習所」進行對「十番」的研究工作，為恢復「十番鑼鼓」的音樂演奏，他們曾在1983年舉辦「蘇州堂名音樂學習班」召集了一些老藝人聚在一起練習，錄製了一批「十番鑼鼓」的音響資料，並把這些音樂譯出簡譜。此外他還在蘇州組織了一個「十番」班社「蘇州萬和堂樂社」(圖 2-1)¹⁹，偶而有些演出的機會，成員的組編都是臨時性的，大部份都是崑劇團的同仁或是學民樂的樂手。這次的田調並沒有收集到這個團的演奏，卻收錄到顧先生的叔伯、兄弟所組織的「顧家班音樂社」²⁰(圖 2-2)，在蘇州市郊一位農民家裡舉行婚禮實況，也算是此行的收獲。

第二位的訪談對象是周惠林先生(圖 2-3)。周先生今年65歲，1935年出生在解放前，是個土生土長的蘇州人。筆者希望能透過他，了解一些蘇州從解放前到現在的狀況。周先生原本是學京劇，1956年纔轉入崑劇團。據他表示；從49年以後「堂名」班社就不存在了，他聽說過有「十番鑼鼓」這種音樂，但是從來沒有看見過。而且解放後，傳統民間婚喪喜慶的習俗也都消失了，文革時期就更不用提，連崑曲都禁了。近十幾年搞改革開放，纔有些民間樂班出現，但與原先的形式大不相同，演奏的曲目包括了民歌小調、江南絲竹、蘇南吹打等，不太演奏「十番鑼鼓」。

第三位訪談的對象是目前居住在杭州的陳祖賡老先生(圖 2-4)。二月五日在張金魁、丁堯安先生的陪同下拜訪了陳先生。陳先生今年七十二歲，原在浙江京崑劇院工作，現已離休在家。祖籍江蘇太倉，祖上三代都是「堂名」藝人，原本叫周昌隆的陳先生，自幼隨祖父周蘭藝、大伯周漱卿、二伯周浣卿、父親周沁卿、二哥周品臣同組一個「堂名」

¹⁸ 顧根生簡介見 附錄一、1-4

¹⁹ 「萬和堂音樂社」簡介見 附錄二、2-1

²⁰ 「顧家班音樂社」簡介見 附錄二 2-2

班子，出堂會、做生意。老先生非常健談，但只會說蘇州話，雖然在訪問過程中，做全程的錄影和錄音，但在事後的記錄整理上，聽不懂方言的確造成不少困擾。

在訪談中陳先生講述了他學習十番的過程，包括他從小父親教他吹笛、唱曲開始，到他解放後離開老家的「堂名」班子，進入崑劇團的這段歷程。還有共學了幾首「十番」的樂曲，及藝人要如何掌握和提昇藝術水平。最重要的；陳先生錄了一段唸唱「十番」曲《萬花燈》的口訣，這對了解「十番」以口頭背誦的方式進行承傳，有了明確的依據。此外陳先生還提供了他自己的手抄「十番鑼鼓」的工尺譜《上賜紅燈》《十八拍》兩套。

臨走前他感慨的告訴我，「十番鑼鼓」這個音樂現在已經沒有多少人會了，在他的家鄉太倉，如今大概只剩下四個人會奏「十番」，而他是其中最年輕的一個。由此可知整理與收集這個瀕臨消失的樂種，是多麼的迫切啊！雖然此行並未能聽到真正的「十番鑼鼓」，但從三位訪談對象的言談中，不難從他們的眼裡看到今日蘇州「十番鑼鼓」的存在現況。

第三節 田野資料整理

這次田野調查個人所採集到的資料數量龐雜，本節將以三部分來說明。第一部份先說明收集到的樂譜資料和影音資料的數量和名目，第二部份則詳細說明這些樂譜與影音資料中與「十番」有關之曲目。第三部份則是對「十番鑼鼓」樂譜取樣的說明。

一．田野採集之樂譜與影音資料

(一)．樂譜資料

1．中國藝術研究院音樂研究所館藏之樂譜：

(1)．鑼鼓譜 清人抄本，據圓音書屋抄本晒印，原書前頁有目錄，共收《春梅雨》、《春雨》、《四季花》、《慶豐年》、《錦上花》、《長春樂》、《小和番》、《蝴蝶脫》、《滿堂錦》、《醉太平》、《北式》、《馬吊》、《賽錦》、《雜錦》、《水龍吟》、《哪吒令》、《壽亭侯》、《五龍船》、《太極圖》十九首工尺譜樂曲。(譜 2-1)

(2)．樂韻鑼鼓譜 民國陸松甫抄工尺譜，內附《逍遙樂韻》鑼鼓譜一小段和《香袋兒》一首。(譜 2-2)

(3)．無錫東鄉雅集吹打曲殘譜 清人抄本，據無錫孫耀先藏抄本傳抄。內容與上本同，但無《喜元宵》。(譜 2-3)

(4)．蘇南吹打鑼鼓曲 清人抄本，據無錫孫耀先藏抄本傳抄。內附《雁兒落》、《望妝臺》、《帶花大開門》、《水龍吟》、《小拜堂》、《春日金和》、《普天樂》、《山坡羊》、《漢東山》、《喜元宵》、《鑼鼓曲陰送》等之工尺譜。(譜 2-4)

(5)．中國打擊樂教材 串枝蓮 李元慶譯，1949年華大音樂系油印本，為簡譜記法之鑼鼓總譜，共四番，十八段。(譜 2-5)

(6)．大嘉興十番譜 楊學川編，1915年天津社教音樂練習所印之工尺譜，內容豐富，崑曲譜和十番譜皆有著錄，除原有印刷之注文尚有手抄之眉批十分詳盡。內附曲目十番譜計有：《大嘉興》曲譜、《太平元夜》十番譜、《下西風》鑼鼓譜。崑曲譜計有：《三醉》曲譜、《墜馬》曲譜、《絮閣》曲譜、《水漫》全譜。此外尚有曲牌《老八板》及《零金碎玉鑼鼓譜初編》等。(譜 2-6)

(7)．鑼鼓譜 無編者姓名，為工尺抄本，內附《萬花燈》、《漢壽亭侯》兩首「十番」樂譜。(譜 2-7)

(8)．十番譜四種 1964年見於北京東蕉閣，工尺抄本，來源不詳，內附《錦堂春十番譜》、《小嘉興十番譜》、《下西風十番譜》、《大嘉興十番譜》等四首。(譜 2-8)

2．蘇州顧再欣先生據 1983年「蘇州堂名音樂學習班」所演奏錄音記錄之簡譜。²¹

(1)《萬花燈》(部份)

(2)《十八拍》

(3)《壽亭侯》(部份)

²¹ 在蘇州做田調時，《蘇州民間器樂曲集成》一書尚未發行，但顧再欣曾拷貝數份稿樣予筆者，如今書已出，樂譜版本以出版物為準。

3. 杭州陳祖賡先生之手抄工尺譜兩首。

- (1) 《上賜紅燈》(譜 2-9-1)
- (2) 《十八拍》(譜 2-9-2)

(二) . 影音資料

1. 中國藝術研究院音樂研究所館藏之音響資料：

- (1). 蘇州藝人演奏：1953 年錄音之《下西風》、《萬花燈》，另錄音年代不詳之《十八拍》、《壽亭侯》共四首。
- (2). 無錫藝人演奏：1964 年錄音之《下西風》、《萬花燈》《十八拍》、《壽亭侯》等四首。
- (3)蘇州顧再欣、周惠林二位之訪談錄音。
- (4)吳縣藏書鎮簞村村錢家門，岳姓人家娶親活動之實況錄影。
- (5)顧再欣先生藏十番班社老藝人之演奏照片及樂器圖片十數幀。
- (6)顧再欣先生藏 1983 年「蘇州堂名音樂學習班」演奏之錄音實況。計有《萬花燈》、《十八拍》、《壽亭侯》三首。
- (7)杭州陳祖賡老先生訪談之錄影記錄二卷。

這些資料中以傳抄的手稿較為雜亂，有些是藝人手抄本，有些則是喜好十番音樂的人士所為，多數並未說明樂譜來源或其記錄音樂的種類，因此有必要加以分類整理，再從其中篩選與「十番鑼鼓」相關的材料，進行比較與訂正的工作。從中選出其流傳較廣又具有代表性的作品，做為文本分析之材料。

二 . 與「十番鑼鼓」相關之曲譜說明

上述的樂譜，就其曲目名稱來看，包括了崑曲、十番鼓和十番鑼鼓三種的音樂模式，有些是單獨收錄，有些則是合輯。每一本的記錄方式也不盡相同。現就各書中之曲目與記錄方式描述如下：

1. 圓音書屋版的《鑼鼓譜》，在目錄上收錄了十九首樂曲，前半部的《春梅雨》、《春雨》、《四季花》、《慶豐年》、《錦上花》、《長春樂》、《小和番》、《蝴蝶脫》、《滿堂錦》、《醉太平》、《北式》、《馬吊》、《賽錦》等曲只有鑼鼓經的記載，後半部的《雜錦》、《水龍吟》、《哪吒令》、《壽亭侯》、《五龍船》、《太極圖》等六首則是工尺、鑼經、唱詞都有非常完整。

2. 陸松甫傳抄之《樂韻鑼鼓譜》中的《香袋兒》記錄了工尺譜和鑼鼓經，譜中雖無十番的字樣出現，就其曲名和樂譜結構應屬於是「十番鑼鼓」的範疇。

3. 《蘇南吹打、鑼鼓曲》(下稱蘇本)與《無錫東鄉雅集吹打曲殘譜》(下稱無本)兩書的內容基本上是相同的，但比較二本之字跡前者較為工整，首頁又有「轉抄無錫孫耀先所藏本」字樣，如按年代先後「蘇本」應晚於「無本」。且《無錫東鄉雅集吹打曲殘譜》一書內頁附有楊蔭瀏先生的說明：

雅集是無錫東鄉龍漳庵附近農民所組織的一個鼓吹集團。它有相當悠久的歷史。相傳在前清乾隆壬子年(1792)龍漳庵重修完成的時候，此集團已在庵中的戲台上奏唱。抗戰期間，此團星散，他們的住屋以及他們的樂器和樂譜，均遭焚毀。現在仍能演奏，而且仍居留當地的雅集成員，僅孫耀先與其弟二人而已。1953年耀先檢尋殘譜得此數頁，寄贈我們。1956年楊蔭瀏識 藍色鋼筆符號及加注說明均為孫耀先所寫。目錄附列于書末

相較兩書內容，《雁兒落》、《望妝臺》、《帶花大開門》、《水龍吟》、《小拜堂》、《春日金和》、《普天樂》、《山坡羊》、《漢東山》、《鑼鼓曲陰送》等曲牌都相同。除《鑼鼓曲陰送》為鑼鼓經外，前面的曲牌都只有工尺譜，唯「蘇」本在《鑼鼓曲陰送》之前，尚附有《喜元宵》一曲為「無本」所無，此曲也是工尺、鑼鼓、唱詞具全，在書尾還加注「以上二曲據孫耀先寄來舊抄本稿」故筆者推測；「蘇本」應為楊蔭瀏先生所抄，但何以年代較早的『無本』卻沒有收錄《喜元宵》一曲楊並沒有說明，就不得而知了。本書前九首楊將之歸為「蘇南吹打」曲牌，因「蘇南吹打」不在本文討論範圍，故只選用《鑼鼓曲陰送》、《喜元宵》兩首「十番鑼鼓」曲。

4. 李元慶譯的這本《中國打擊樂教材》(串枝蓮)，在樂譜上雖有寫「十番鑼鼓」第一譜的文字，但從它鑼鼓經字音的唸法和節奏的形式看來，相對的過於簡單，且既無工尺也無唱詞，與「十番鑼鼓」應有之結構相去甚遠，故將此譜排除在使用材料之外。

5. 由楊學川所編的《大嘉興十番譜》，內容豐富，從其收錄崑曲譜和十番譜的文本架構，就可印證崑曲與十番的密切關係在民國時依然沒變，在文中眉批部份；也透露出從作者民初時出版的樂譜，到民國三十一年份的批文，二十多年的時間有何種的變化。內附的《大嘉興》曲譜、《太平元夜》曲譜、《下西風》鑼鼓譜等二首，皆鑼經、工尺、唱詞、使用的樂器注記的清清楚楚，文後附錄的《零金碎玉鑼鼓譜初編》也詳細說明各種鑼鼓的敲法和用法，對研究「十番鑼鼓」來說這是一本非常重要的文獻材料。

6. 鑼鼓譜《萬花燈》、《漢壽亭侯》這兩首無編者姓名的工尺抄本，鑼鼓、工尺、唱詞的記載都很詳細，末尾還附了一段《跳判》的鑼鼓譜，也有參考的價值。唯全書不著抄錄年代，殊為可惜，但在文本的比對上還是可以利用的。

7. 《十番譜四種》一書沒有任何有關傳抄者或傳抄年代的記錄，但四首「十番」樂曲的抄錄十分清晰。《錦堂春》一首只有鑼鼓經，中又分為幾個小牌子，《小嘉興》則是一段完整的鑼鼓牌子，《下西風》和《大嘉興》則是鑼鼓經、工尺、唱詞具全的樂譜。

8. 顧再欣所譯之《萬花燈》、《十八拍》、《壽亭侯》簡譜中，僅有器樂的旋律譜和鑼鼓經及各打擊樂器的總譜，而無唱詞，且各曲的記譜方式也依曲而定，不盡相同。如《萬花燈》、《壽亭侯》只記注旋律譜和鑼鼓經，《十八拍》則是旋律譜和鑼鼓經外；在鑼鼓段落則附有各打擊樂器的總譜。這些譯譜運用在「十番鑼鼓」音樂本體之分析及蘇州「十番班」之現況觀察上有所助益。另；1999年12月由蘇州文化局出版的《蘇州民間器樂曲集成》一書中，收錄「十番鑼鼓」曲譜共十三首，並附有簡譜。本書為目前可見，內容最豐富之「十番鑼鼓」譜。

9. 《上賜紅燈》是陳祖賡先生抄於1947年的一本曲譜，共四首樂曲，其中《上壽》、《賜福》兩首是崑曲譜，《大紅袍》、《萬花燈》兩首是「十番鑼鼓」譜。《十八拍》抄於

1987年，也是「十番鑼鼓」譜。這三首樂曲皆附有鑼鼓經、工尺和唱詞。

為了清楚看到各家書、譜中所載錄的「十番鑼鼓」曲，現將所有曲目，以曲名為主詳列流傳地區、出處於下：

(表 2-1) 「十番鑼鼓」樂曲流傳地區一覽表(一)

「十番鑼鼓」樂曲流傳地區一覽表		
曲名	流傳地區	出處
《下西風》	蘇州、無錫、天津、揚州、常熟、太倉	李斗《揚州畫舫錄》 北京東蕉閣工尺抄本《十番譜四種》 民國·楊學川編《大嘉興十番譜》 民國·楊蔭瀏《十番鑼鼓》 顧再欣等譯譜《蘇州民間器樂曲集成》
《蝶穿花》	蘇州、揚州	清·李斗《揚州畫舫錄》
《鬧端陽》	蘇州、揚州	清·李斗《揚州畫舫錄》
《七五三》	蘇州、揚州	清·李斗《揚州畫舫錄》
《鬧元宵》	蘇州、揚州	清·李斗《揚州畫舫錄》
《跑馬》	蘇州、揚州	清·李斗《揚州畫舫錄》
《雨夾雪》	蘇州、揚州	清·李斗《揚州畫舫錄》
《大開門》	蘇州、揚州	清·李斗《揚州畫舫錄》
《小開門》	蘇州、揚州	清·李斗《揚州畫舫錄》
《跳財神》	蘇州、揚州	清·袁景瀾《吳郡歲華紀麗》
《八節》	天津	民國·程午加《中國鑼鼓曲》 顧再欣存目
《雪繞》	天津	民國·程午加《中國鑼鼓曲》
《鳳城春》	天津	民國·程午加《中國鑼鼓曲》
《柳綠桃紅》	天津	民國·程午加《中國鑼鼓曲》
《十八六四二》	無錫	民國·楊蔭瀏《十番鑼鼓》
《擒鑼》	無錫	民國·楊蔭瀏《十番鑼鼓》
《清鈸鑼鼓》	無錫	民國·楊蔭瀏《十番鑼鼓》
《翠鳳毛》	無錫、蘇州、常熟	民國·楊蔭瀏《十番鑼鼓》 顧再欣等譯譜《蘇州民間器樂曲集成》
《大紅袍》	無錫、蘇州、太倉	民國·楊蔭瀏《十番鑼鼓》 1947年陳祖賡先生手抄本 顧再欣等譯譜《蘇州民間器樂曲集成》
《萬花燈》	無錫、蘇州、太倉、常熟	無名氏工尺抄本 民國·楊蔭瀏《十番鑼鼓》 1947年陳祖賡先生手抄本 顧再欣等譯譜《蘇州民間器樂曲集成》
《喜元宵》	無錫、蘇州、常熟、太倉	清抄本 據孫耀先藏本傳抄《蘇南吹打鑼鼓曲》 民國·楊蔭瀏《十番鑼鼓》 顧再欣等譯譜《蘇州民間器樂曲集成》

《陰送》	無錫、蘇州、常熟	清抄本孫耀先藏《無錫東鄉雅集吹打曲殘譜》 清抄本 據孫耀先藏本傳抄《蘇南吹打鑼鼓曲》 民國．楊蔭瀏《十番鑼鼓》 顧再欣等譯譜《蘇州民間器樂曲集成》
《壽亭侯》	無錫、蘇州、常熟、太倉	清．圓音書屋《鑼鼓譜》 無名氏工尺抄本 民國．楊蔭瀏《十番鑼鼓》 顧再欣等譯譜《蘇州民間器樂曲集成》
《三陽開泰》	無錫	民國．楊蔭瀏《十番鑼鼓》
《香袋》	無錫、蘇州、常熟、太倉	民國．楊蔭瀏《十番鑼鼓》 民國．陸松甫傳抄 顧再欣等譯譜《蘇州民間器樂曲集成》
《十八拍》	無錫、蘇州、太倉、常熟	民國．楊蔭瀏《十番鑼鼓》 1947年陳祖賡先生手抄本 顧再欣等譯譜《蘇州民間器樂曲集成》
《大嘉興》	天津	北京東蕉閣工尺抄本《十番譜四種》 民國．楊學川編《大嘉興十番譜》 民國．劉楚青《天津十番全譜》
《千狐腋》	天津	民國．劉楚青《天津十番全譜》
《小嘉興》	天津	北京東蕉閣工尺抄本《十番譜四種》 民國．劉楚青《天津十番全譜》
《錦堂春》	天津	北京東蕉閣工尺抄本《十番譜四種》 民國．劉楚青《天津十番全譜》
《夥鑼鼓》	天津	民國．劉楚青《天津十番全譜》
《兩來船》	天津	民國．劉楚青《天津十番全譜》
《松竹梅》	天津	民國．劉楚青《天津十番全譜》
《一串珠》	天津	民國．劉楚青《天津十番全譜》
《錦上花》	天津	清．圓音書屋《鑼鼓譜》 民國．劉楚青《天津十番全譜》
《燕沈檀》	天津	民國．劉楚青《天津十番全譜》
《春梅雨》	(不詳)	清．圓音書屋《鑼鼓譜》
《春 雨》	(不詳)	清．圓音書屋《鑼鼓譜》
《四季花》	(不詳)	清．圓音書屋《鑼鼓譜》
《慶豐年》	(不詳)	清．圓音書屋《鑼鼓譜》
《長春樂》	(不詳)	清．圓音書屋《鑼鼓譜》
《小和番》	(不詳)	清．圓音書屋《鑼鼓譜》
《蝴蝶脫》	(不詳)	清．圓音書屋《鑼鼓譜》
《滿堂錦》	(不詳)	清．圓音書屋《鑼鼓譜》
《醉太平》	(不詳)	清．圓音書屋《鑼鼓譜》
《北式》	(不詳)	清．圓音書屋《鑼鼓譜》

《馬吊》	(不詳)	清．圓音書屋《鑼鼓譜》
《賽錦》	(不詳)	清．圓音書屋《鑼鼓譜》
《雜錦》	(不詳)	清．圓音書屋《鑼鼓譜》
《水龍吟》	(不詳)	清．圓音書屋《鑼鼓譜》
《哪吒令》	(不詳)	清．圓音書屋《鑼鼓譜》
《五龍船》	(不詳)	清．圓音書屋《鑼鼓譜》
《太極圖》	(不詳)	清．圓音書屋《鑼鼓譜》
《太平元夜》	天津	民國．楊學川編《大嘉興十番譜》
《粗旺》	蘇州、常熟	顧再欣等譯譜《蘇州民間器樂曲集成》
《大如意》	常熟	顧再欣等譯譜《蘇州民間器樂曲集成》
《小如意》	常熟	顧再欣等譯譜《蘇州民間器樂曲集成》
《花四合》	常熟	顧再欣等譯譜《蘇州民間器樂曲集成》
《划龍船》	蘇州	顧再欣存目
《小桃紅》	蘇州	顧再欣存目
《萬家歡》	蘇州	顧再欣存目
《舖地錦》	蘇州	顧再欣存目
《柳桃紅》	蘇州	顧再欣存目
《慶賞》	蘇州	顧再欣存目
《大富貴》	蘇州	顧再欣存目
《風雲會》	蘇州	顧再欣存目

從上表所列，可看出「十番鑼鼓」的曲目中，那些曲目較常為藝人演奏，流行在什麼地區，至於這些樂曲中是否有同曲異名者？在樂曲結構上又各自有什麼差異？下文中將分別論述。

三．「十番鑼鼓」資料運用之說明

1. 「十番鑼鼓」樂譜取樣之範圍

從上表所示，在所收的樂曲中，版本有五種的；僅有：《下西風》一首。有四種的計有《萬花燈》、《陰送》、《壽亭侯》、《大嘉興》四首。有三種的計有《大紅袍》、《喜元宵》、《香袋》、《十八拍》、《錦上花》六首。有二種的計有《八節》、《翠鳳毛》、《小嘉興》、三首。《下西風》一曲楊蔭瀏先生已經做了詳細的研究本文就不再討論，至於有二種版本的《八節》僅是一首短小的鑼鼓牌子，另一版也只有存目。而《翠鳳毛》只有譯好的簡譜沒有工尺譜，因此也不列入本文範圍。故在本文中就以《萬花燈》、《陰送》、《壽亭侯》、《大嘉興》、《大紅袍》、《喜元宵》、《香袋》、《十八拍》、《小嘉興》這九首樂曲為主要範圍進行探討。另列表如下：

(表 2-2) 「十番鑼鼓」樂曲流傳地區一覽表(二)

曲 名	流 傳 地 區	版 本 種 類
《萬花燈》	無錫、蘇州、太倉	1.無名氏工尺抄本 2.民國．楊蔭瀏《十番鑼鼓》 3.1947年陳祖賡先生手抄本 4.顧再欣藏譜，並譯成簡譜

《陰送》	無錫、蘇州	1.清抄本孫耀先藏《無錫東鄉雅集吹打曲殘》 2.清抄本 據孫耀先藏本傳抄《蘇南吹打鑼鼓曲》 3.民國．楊蔭瀏《十番鑼鼓》 4.顧再欣藏譜，並譯成簡譜
《壽亭侯》	無錫、蘇州	1.清．圓音書屋《鑼鼓譜》 2.無名氏工尺抄本 3.民國．楊蔭瀏《十番鑼鼓》 4.顧再欣藏譜，並譯成簡譜
《大嘉興》	天津	1.北京東 閣工尺抄本 2.作者不詳《十番譜四種》 3.民國．楊學川編《大嘉興十番譜》 4.民國．劉楚青《天津十番全譜》
《大紅袍》	無錫、蘇州、太倉	1.民國．楊蔭瀏《十番鑼鼓》 2.1947年陳祖賡先生手抄本 3.顧再欣藏譜，並譯成簡譜
《喜元宵》	無錫、蘇州	1.清抄本 據孫耀先藏本傳抄《蘇南吹打鑼鼓曲》 2.民國．楊蔭瀏《十番鑼鼓》 3.顧再欣藏譜，並譯成簡譜
《香袋》	無錫、蘇州	1.民國．楊蔭瀏《十番鑼鼓》 2.民國．陸松甫傳抄 3.顧再欣藏譜，並譯成簡譜
《十八拍》	無錫、蘇州、太倉	1.民國．楊蔭瀏《十番鑼鼓》 2.1947年陳祖賡先生手抄本 3.顧再欣藏譜，並譯成簡譜
《小嘉興》	天津	1.北京東 閣工尺抄本 2.作者不詳《十番譜四種》 3.民國．劉楚青《天津十番全譜》

2. 「十番鑼鼓」音樂資料取樣之範圍

在分析音樂本體的資料篩選方面，本文擬就上表中不同曲式的樂曲，選其一、二重新譯譜，再與前人已譯好的曲譜做比對分析。目前收錄的音響資料包括了笛吹鑼鼓《萬花燈》、笙吹鑼鼓《壽亭侯》、粗細絲竹鑼鼓《十八拍》等，由蘇州和無錫兩地在文革前和文革後的錄音。這三首樂曲在楊蔭瀏「十番鑼鼓」一書中已有譯好之簡譜，其中《萬花燈》、《十八拍》二首是原始譜，《壽亭侯》是原始譜與演奏譜都有。但楊在書中並沒有說明他的原始譜是根據何本所譯，演奏譜是那一地區的民間藝人演奏的。另一版是出自《蘇州民間器樂曲集成》²²由顧再欣等譯的簡譜。此譜基本上都是根據1983年「蘇州堂名音樂學習班」的錄音來記的譜。筆者想以現有的音響資料先將兩人的譯譜做核對的工作，找出其譯譜模式和思考角度，再以樂譜之文本進行音樂本體上的分析。

²² 在本文中所用到的兩本參考資料《中國民族民間音樂集成·江蘇卷》(1998年9月)和《蘇州民間器樂曲集成》(1999年12月)雖出版日期有先後但江蘇卷中有關「十番鑼鼓」的資料多為蘇州的編輯人員提供，這些編委也就是《蘇州民間器樂曲集成》主要的執行編輯，分別是：執行主編：沈石 執行副主編：顧再欣、袁遙 編輯：蘇仁杰、陳有覺、易劍剛、楊瑞慶、陸小紅。

第三章十番班社之管理模式

在這一章中主要的討論內容，是從明代到現代「十番」班社的生存模式，也就是說明這種民間班社是以何種方式存在於社會中？為了生存機制，自然會產生一套管理系統。本章即是焦點式的探索；它是如何組織班社的？它的表演對象又是誰？隨著時代的改變，它是以何種方式去適應？為何到了現代卻呈現無以為繼的局面？此章將以三節依年代順序分述之。

第一節 明、清時期民間樂班之管理模式

首先我們要釐清一個觀念，所謂的「十番鑼鼓」只是眾多傳統民間音樂形式中的一種，是明、清兩代流行於江南的民間音樂。它包括了「戲曲音樂」、「歌謠小調」、「器樂曲」、「琵琶曲、古琴曲、吹打樂、鑼鼓樂等，這麼多種類的音樂，在當時的社會起著「娛神」和「娛人」的作用，因此民間班社的組織也就隨著不同的需求衍生的種類，有用技藝賴以為生的職業班社和純粹消遣自娛的業餘班社，還有一種是介乎兩者之間的半職業藝人。也因競爭劇烈，生存在當時充斥流行音樂的環境裡，舉凡以藝為生的職業班社，就必需具備演奏多種類形音樂的能力，以供做生意的需要。而「十番鑼鼓」正是這眾多音樂中最典型的一種，這也就是為什麼楊蔭瀏在同一批的民間藝人中發掘到兩種不同的音樂形態：「十番鼓」與「十番鑼鼓」（楊蔭瀏 1982：2），而清代的李斗又為什麼會把這兩種音樂混為一談。

在明、清時有一個特殊的職業班社叫做「堂名」，在清人徐珂著《清稗類抄》。「音樂類」有云：

堂名，樂班也，亦稱清音班。昔之江寧，今之蘇杭等處皆有之。以嘗自稱福壽、榮華等堂，故以為名。每班用十歲至十五六歲之童子八人，服色皆同，領以教師管班，佐以華麗裝飾品及九雲鑼諸樂器。喜慶之家多雇用之。乾隆時，江寧之清音小部，有單廷樞、朱元標、李錦華、孟大綬等。至末葉，次第星散。後起者，為九松、四松、慶福、吉慶、余慶諸家。而腳色去來，亦鮮定止。而以慶福堂之三喜、四壽、添喜，余慶堂之巧齡、太平為品藝俱精。（徐珂 1983 排字本：452）

雖然文中沒有說到「堂名」這種樂班演出的內容為何，但已明確指出「堂名」的性質、流佈地域、人員編制、管理方式和社會功能等。在周純一先生《崑曲的神聖性與世俗性研究》（1997）一文中對「堂名」有較詳盡的解釋：

崑曲堂名是以清唱戲文為主的民間班社。主要為民間的婚喪喜慶活動提供音樂服務。堂名班對演出人員的要求是「能奏能唱」。一人兼數項樂器，還要分包趕角的唱各種不同角色的清唱。（周純一 1997：140）

明、清時期的「堂名」藝人是清唱戲曲為主，也兼演奏音樂，但他們奏些什麼樣的音樂，則可從蘇州顧再欣先生提供的資料上找到答案：

堂名是一種樂班的組織名稱，也是民間藝人在普及崑曲中形成的一種座唱演出形式，早在清·乾隆年間就已興起，堂名做為一個能演唱戲文，又能演奏樂器的班社，其成員十分精幹，個個一專多能；既可扮演角色，又可擔任樂手；在器樂演奏上，既可伴奏戲曲，又可演奏十番鑼鼓及十番吹打。他們的演出不必搭台化裝，輕便易行，能深入尋常百姓家，所以深受群眾的歡迎。(蘇州民間器樂集成 1999:106)

在這裡他明確的指出「堂名」演出的內容是包括了「唱戲文」和奏「十番鑼鼓」及「十番吹打」。所謂「十番吹打」就是楊蔭瀏所說的「十番鼓」(楊蔭瀏 1982:2)如此一來「堂名」的年代就可更往前推，應在明代時就有了。除了「堂名」外還有一種職業樂班，叫做「鼓手班」。在李斗《揚州畫舫錄》、卷十七有這樣的一條記載：

結彩屬之官樂部，里中呼為吹鼓手。是業有二：一曰「鼓手」；一曰「蘇唱」。有朋有坊，民間冠婚諸事，鼓手之價，蘇唱半之。蘇唱顏色伴伺鼓手為喜怒。其族居城內蘇唱街。(李斗 1997:422)

李斗並無說明吹鼓手演奏的音樂是什麼?但可以知道的是吹鼓手演唱的是「蘇灘」「小曲」一類的民間小戲，也就是李斗在《揚州畫舫錄》卷十一中所說的「歌以清唱為上。十番鼓次之。若鑼鼓、馬上撞、小曲、攤簧、對白、評話之類。」者流。但從以上的描述還是可以從文意中得知一些訊息：吹鼓手原為官方的音樂機構，其表演的項目包括了器樂的演奏和戲曲的演唱。鼓手班是個有組織的團體，而且極可能是帶有家族性的班社。而吹鼓手的行業中鼓手身價較高，蘇唱的價碼較低，且經常要看鼓手的眼色。這兩種身份都屬於官樂部管轄的樂戶。

如此看來它的性質似乎跟「堂名」有所區別了。然而仔細推敲主要的差別就在他們唱的戲文不同。雖然在李斗的《揚州畫舫錄》找不到「堂名」這個名稱，但從他詳細記載崑班的場面可見到，它所使用的樂器與「十番鑼鼓」極為相似。《揚州畫舫錄》、卷五中記載：

後場一曰場面。以鼓為首。一面謂之單皮鼓。兩面則謂之勃齋鼓。名其技曰鼓板。弦子之座。後於鼓板。弦子之職。兼司雲鑼噴吶大鏡。笛子之人在下鬼門。例用雌雄二笛²³。笛子之職。兼司小鈸。笙之座後于笛。笙之職亦兼噴吶。笙之笛為輔。場面之立而不坐者二。一曰小鑼。一曰大鑼。小鑼司戲中棹椅凳。亦曰走場。兼司叫鬚子。至于號筒、啞叭、木魚、湯鑼則戲房中人代之。不在場面之數。(李斗 1997:129-130)

由此可推論「堂名」所唱的「戲文」應是明、清之際非常流行的崑曲，雖然「堂名」是以「坐唱」的方式來演唱崑曲，也是為了適應當時社會需要所致。每逢慶典，欲演一台

²³ 雌笛為小工調，吹生旦曲用；雄笛稍粗，低半音，用於吹奏淨末家門所唱曲。

完整的戲，是需花費大筆的金錢，一般的平民百姓那裡負擔得起，只好退而求其次請「堂名」藝人來家裡表演，既可達到娛樂的目地，同時也增加喜慶的氣氛，而且又可根據自身的財力，去決定「堂名」班的大、小規模，相對來說要經濟許多。

李斗曾多次在《揚州畫舫錄》中提到崑曲的「清唱」。尤其他清楚的說到「以清唱為上。十番鼓次之。若鑼鼓、馬上撞、小曲、攤簧、對白、評話之類。又皆濟勝之具也。」(李斗 1997：253)的這一番話，並且又舉列說明「清唱」的優劣，也對當時的曲家多有評論(李斗 1997：254)，姑不論他批評的對錯，僅就他以嚴肅的態度來看待「清唱」一事，足以證明「清唱」在當時是極為流行，且為一般曲家們所重視的表演形式。因此挾者文人對唱「清曲」的高度推崇，連帶的提高「堂名」藝人的地位，儘管「堂名」藝人的社會地位並不高，但比起唱「蘇唱」的吹鼓手，還是高了許多。

從上述諸文獻之考證，可以歸納出明、清時期，民間班社大致的運作模式：

1. 明、清時期民間已有職業的班社，而且還有等級之分。高級的叫做「堂名」班，次一級的稱做「鼓手」班。
2. 「堂名」班與「鼓手」班皆以表演「唱」和「奏」的藝術為手段，在民眾的喜慶典禮上增添熱鬧的氣氛，藉以換取生活報酬。因此兩者都屬於職業班社。
3. 「堂名」班與「鼓手」班皆為有組織且自成系統的民間班社。
4. 「堂名」樂班的組成至少有八人。但吹鼓手的人數則可因地制宜的減少。
5. 「堂號」制度的有無是區隔「堂名」與「吹鼓手」的標誌。「堂名」樂手有優越感，吹鼓手則屬賤民階層。
6. 「堂名」藝人必須具有演奏多種樂器的能力，在清唱時甚至有超越戲曲藝人唱腔的本事。

第二節民國至文革之管理模式

從一九一一年民國成立到一九七六年文化大革命結束，這短短的六十五年時間裡，中國社會起了重大的變化。這些變化對傳統的民間班社產生了極大的沖擊，也連帶影響到這些班社的組織和技藝的延續，而起這重大變化有兩個重要的關鍵。一是西方文化強勢入侵；一是中國實行共產主義。

中國從明朝開始與西方國家的交往就頗為頻繁，但對傳統文化的影響並不嚴重。真正使得西方文化在中國發酵，卻是在 1919 年「五四運動」之後。當時的知識份子認為；中國國力一直積弱不振，唯有引進西洋的「民主」與「科學」纔能改善。自此之後一切崇尚西化，音樂與戲劇受到這股潮流的帶動，影響之深到今天還是很明顯。

在這西化的口號下，民間婚喪喜慶的禮俗，為了順應時代潮流，典禮的儀式也都改變了。人們為了趕時髦、追流行，在結婚、祝壽、彌月、送葬等場合不再僱請「堂名」班子或是「吹鼓手」前來伴奏助興，轉而改用西洋樂隊或鼓號樂隊的演奏，來做為儀式音樂和娛樂賓客。如此一來傳統樂班在供需失調的狀況下，「堂名」和「吹鼓手」逐漸從大城市中消失，轉向資訊較不發達的鄉下、農村去發展。而農村的經濟條件並不如城市裡來得富裕，藝人在謀生愈來愈困難的狀況下，班社和人數也就日益減少。既然失去這類班社生存的經濟效益，學習的人自然也就變少了，當人數變少後，傳統技藝失去競爭的原動力，品質的要求也就下降，班社變少、技術變差，「十番鑼鼓」這種音樂形式也就因著西化勢力的高漲而逐漸沒落。

雖然民間班社在民國時期不如明、清時期般的盛行，但在鄉下的城鎮依然可以看得。在現存的文獻上，我們從楊蔭瀏的年表上可看出，在他小時候(約 1910 年左右)還可以向一些民間吹鼓手和道士學習「十番」音樂；1937 年到 1940 年時，他回到無錫去收集資料；1950 年、1953 年、1964 年也都曾在無錫和蘇州做了「十番鑼鼓」與「十番鼓」的錄音工作。這些記錄可能是那個時代唯一留下的「十番」音樂資料。我們可以想見從民國初年到民國三十八年這段時期，整個蘇南一帶：無錫、常熟、崑山、太倉、蘇州、嘉興等地，都還普遍遍存有「堂名」和「吹鼓手」的班子。當時幸好有楊蔭瀏慧眼獨具，纔使得無錫一地的音樂資料，透過他的整理得以保存至今。但究竟此一時期民間樂班的共時性組織情況是如何？楊蔭瀏的文章中並沒有告訴我們。在這種情形下只好借助周純一先生提供的資料，和此次走訪蘇、杭兩地田野調查中所收集到的資料來做歸納。因為從民國初年到民國三十八年這段時期，基本上「堂名」和「吹鼓手」班社的管理機制，和明、清兩代比起來並無多大的改變。由於這些班社絕大部份是代代相傳，既然明、清兩的文獻資料有限，從現存老藝人的親口敘述，反而更能清楚了解實際的狀況。依據所收集到的資料，再參照顧再欣與陳祖賡的訪談，將前一節歸納出的六點擴而充之，我們可以將蘇州地區，「堂名」班和「鼓手」班的經營模式歸納出下列幾點：

1. 「堂名」有「神家」和「道家」之分。

所謂「神家」，據說是因為供奉梨園祖師老郎神而得名，這派的「堂名」通常只為喜慶的場合來服務，如：訂親、結婚、剃頭、周歲、做壽、喬遷、開業、掛牌和民間節日、出會、廟會等活動。蘇州城內的「堂名」大多只做「神家」，但在鄉下的「堂名」則是「神

家」與「道家」都做。所謂「道家」做的是道教的醮儀，服務的對象則是喪葬、荐亡、驅邪、消災等法事。這樣的說法在楊蔭瀏《蘇南十番鼓》一書中也曾提及，因為他在無錫收錄到的資料，大部份都是得自道士的。所以有了以下的說法：

僧道等宗教利用民間音樂，在歷史上是極為普遍的情形。在二十世紀十一年代，我們看到的是，他們既利用十番鼓也利用十番鑼鼓，但利用的程度，有深淺之不同。(楊蔭瀏 1982：3)

楊蔭瀏會認為道家利用「十番」的音樂做法事，可能是那個年代道教傳播在無錫非常興盛，楊先生的民間音樂就是從小跟道士學來的，連華彥鈞²⁴都是不折不扣的正牌道士。1964年楊蔭瀏從無錫請去北京任教的朱勤甫²⁵先生，他也屬無錫明陽觀道士出身的民間藝人²⁶。其實也有不全是道士的「堂名」藝人，利用「十番」音樂從事道士的營生，據顧先生說，蘇州市內的「堂名」藝人是太不太演奏「十番鼓」的音樂，像楊蔭瀏《蘇南十番鼓》一書中所記錄的樂曲，在蘇州只有道士纔會演奏，一般的「堂名」是不奏的，他們只奏「十番鑼鼓」。據我推測：可能是蘇州市內的「堂名」藝人，還存在著會唱「清曲」的優越性，對吹鼓手做的喪儀是不屑做的。(按：楊蔭瀏所稱的「十番鼓」在後來出版的「民族民間器樂集成·江蘇卷」中還是依當地的習慣叫做「十番吹打」，因為對這個樂種在蘇南一帶，自有它分類的方式，在本書第四章將另文討論。)

2. 班社的組織

從上一節的文獻考證，「堂名」和「鼓手」是有組織的班社；這一點是無庸置疑的。但「堂名」和「鼓手」班社的組織，基本上有下列幾點特徵：

(一) 延續技藝的封閉性家族限制

父子相傳代代以音樂技藝為謀生工具；是中國藝人的一個特色。這種情形普遍地存在中國各地的民間樂種中，之所以形成這個特點，有幾個原因：一是傳統藝人的社會地位非常低下，歷代以來；從事「倡」、「優」之職的藝人，都是屬「賤民」層次的「樂戶」。被列為「樂戶」的人，都是歷朝的罪犯、被貶的官員或其眷屬，一但成為「樂戶」其子孫世世代代都不得翻身，技藝的傳承也就一代接一代。二是從清朝末年到民國初，因為社會制度的改變，階級觀念雖已不這麼明顯，但世代因襲下來的傳統很難完全拔除，而祖輩傳下來的技藝，又是這些人的謀生本領，為了保住地盤和飯碗，不是自己家族中人不輕易將技藝外傳的。基於這些原因；「堂名」藝人和「吹鼓手」多形成此一家族性傾向的傳承方式，也就不足為怪了。

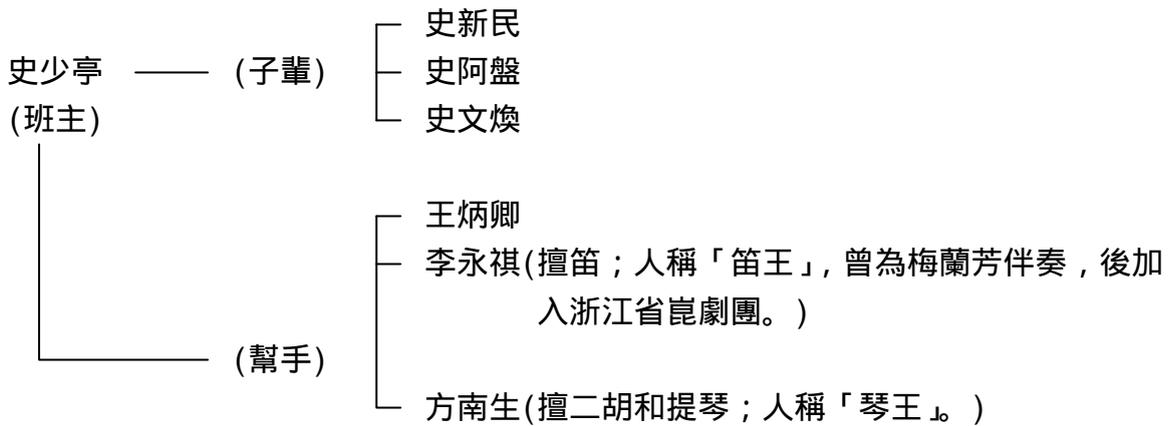
根據顧再欣在做民間音樂普查時的資料顯示，從民國初年到解放前，約三、四十年代時，蘇南一帶「十番鑼鼓」較流行的區域，如蘇州、太倉、常熟、無錫、吳縣等地還有許多的「堂名」班社，其中較著名的有下列幾個：

²⁴ 華彥鈞簡介見附錄一、1-6

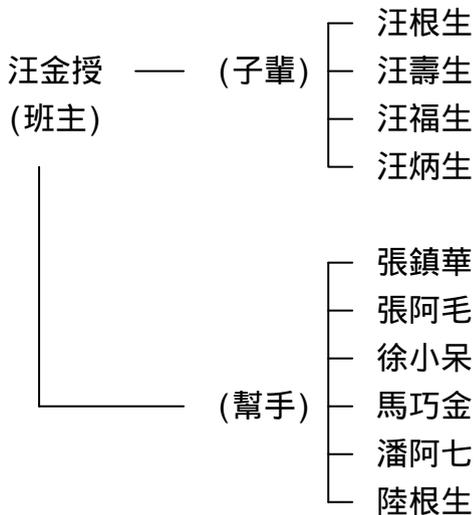
²⁵ 朱勤甫簡介見附錄一、1-5

²⁶ 參考錢鐵民著《阿炳與道教》中國音樂學(季刊)1994年第四期 頁51

1. 多福堂：堂址位於蘇州城區臨頓路葦葭巷。其成員有：

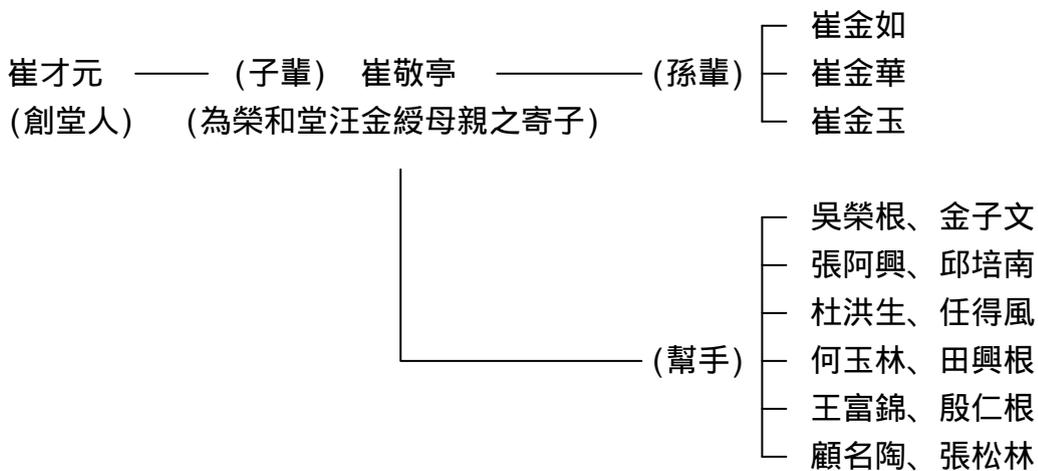


2. 榮和堂：堂址位於蘇州城區縣衙前(今十梓街)東小橋堍。其成員有：



該堂是「燈擔」最多的一個堂，專門應大戶人家的「堂會」。

3. 保和堂²⁷：位於蘇州城區大郎橋巷內。其成員有：



²⁷ 「保和堂」簡介見 附錄二、2-3

萬和堂²⁸：堂址位於吳縣黃埭，該堂在同行之間頗負盛名，影響也很大。約成立於清朝末年。其成員為：

(第一代創始人)	(第二代傳人)	(第三代傳人)	(第四代傳人)
蔡錦秀	蔡亦富	蔡惠泉 ²⁹	蔡阿惠
蔡文虎	蔡竹卿	蔡金福	蔡錦襄
蔡達山	蔡仁卿	蔡桂生	蔡桂泉
	蔡梅卿	蔡福根	

從上表看來，幾乎所有的「堂名」班子都是以家族為其基本班底，只有在人手不夠或是生意忙碌時纔找人幫忙。

除了「堂名」班，另外一種也演奏「十番」音樂的「鼓手」班，雖然也是代代相傳的祖業，相對比起來就不如有堂號的「堂名」班這麼幸運了。吹鼓手的社會地位是比「堂名」藝人還要低賤的。在楊州畫舫錄中多少還記載有關「鼓手」的資料，到清末民初就更是付諸闕如。但在顧再欣的資料中有以下的說法：

鼓手班一般只奏十番吹打，而且在樂器配備和演奏曲目上一般不如堂名樂班完備和豐富。堂名藝人的地位也高於吹鼓手，一些大戶人家的喜慶活動，他們在廳堂坐唱演奏，而吹鼓手只有被堂名樂班“扯”去當幫手時纔能登堂入室。作為鼓手班他們只能在“牆門間”(大門內的過道小間)演奏十番吹打。(蘇州民間器樂曲集成 1999：305)

照他的說法吹鼓手並不演奏「十番鑼鼓」也不唱崑曲，但種情況並不是界線如此分明的，尤其是民國以後(也許更早在前清時期)，一些業餘的愛好者，有時也會參與職業的「堂名」班或道士班，這種情形就好像是戲曲界「票友」會正式下海一樣，由業餘轉為職業。只是他的財力還不到可以自組「堂名」只能做個吹鼓手，搭別人的班子。同樣的；職業的「鼓手」班，也可以習唱崑曲和「十番鑼鼓」接些「堂名」的生意。

從周純一生先在 1995 年於江蘇省常熟市鼓里對「虞福堂崑曲研習社」的老藝人進行訪談時，所得到以的資料中我們可以找到一些佐證：

²⁸ 「萬和堂」簡介見 附錄二、2-4

²⁹ 蔡惠泉簡介見 附錄一、1-7

(表 3-1)「虞福堂崑曲研習社」老藝人之簡歷記錄表(周純一 1997 : 210)

「虞福堂崑曲研習社」老藝人之簡歷記錄表						
姓名	生年	學藝	十番鑼鼓	崑曲數目	傳代	傳人
唐宗 ³⁰	1926	7 歲起	十幾套	一百多曲	8-10 代	無
程小和	1930	7-8 歲起	四、五套	幾十曲	4-5 代	無
錢良根 ³¹	1921	7-8 歲起	十幾套	一百多曲	祖傳	兒子
俞福民	1922	7-8 歲起	四、五套	幾十齣	祖傳	無
陳惠元	1924	11 歲起	七、八套	四、五十折	祖傳	無
朱二	1928	9 歲起	七、八套	四、五十折	祖傳	無
孫仁元	1926	10 歲起	五套	六十三套	4 代	兒子
錢祥英	1928	9 歲起	四套	四、五十折	祖傳	無
孫仁岐	1930	10 歲起	八套	六十三套	4 代	兒子

據周的研究「虞福堂」這個堂號並非傳統常熟縣固有的堂號，而是文化大革命結束之後，由許多民間吹鼓手老藝人聚集在縣文化館，共同成立一個屬於「坐唱」的崑曲音樂組織。從表中所列可以得知，這些藝人也是代代相傳，並且自幼就開始學習「崑曲」和「十番鑼鼓」。

由於技藝的好壞，關係到整個的生意興旺與否，因此如何使得弟子們學到高超的技藝，就顯得十分的重要了。一般來說有下列三種方式：一是父子相傳，親自授藝。這種方式是最為普遍的一種，因為既然這是一種祖傳的行業，由自己來教導孩子也是理所當然的。但學藝總是十分辛苦的，若不嚴厲督促則難成大器。有時碰到愛子心切不忍苛責，反而會有適得其反的效果，在這種情形之下，為了讓下一代習得謀生的本領，只好採用第二種方法，即易子而教。(周純一 1997:212)還有一種情形就是請崑曲生先來家裡教唱。「堂名」藝人本領的好壞，除了樂器的操作外，會唱的曲子多寡和唱工的好壞，是非常重要的。因此請一位「拍先」來拍曲，為小孩從小奠定良好的崑曲基礎，對他們日後成為一個好的「堂名」藝人是十分重要的奠基教育。

(二). 自成特色的樂班文化

「堂名」班從清代興起以來，保守估計也有近三百年的歷史。代代相傳下來，已經形成一些班社行規和表演文化。如「堂名」藝人有它自己的行業組織，稱做「樂業公所」。民國三十八年以前它是設立在蘇州市內的養育巷鎮撫司前，由藝人們推選行中有聲望的「堂名」藝人為負責人，業內如有糾紛發生時，可擔任協調仲裁的角色。「保和堂」的班主崔敬亭和「榮和堂」的班主汪金綬都曾任過此職。這種制度可能源自戲曲界的「梨園總局」，因為從清代康熙以來「梨園總局」就設在蘇州養育巷鎮撫司前的老郎廟中。(圖 3-1)(胡忌、劉致中 1989 : 429)

「堂名」班社的運作，多由其班主負責主事，包括談生意、聯系業務、召集堂員的訓練和出外做「堂會」等。而「堂名」藝人平時聚會、談生意或找幫手，多在茶館內進行，稱做「茶會」。而在農村中也有專跑這門生意的仲介人，稱為「攢搭襖」。還有另一

³⁰ 唐宗簡介 見附錄一、1-8

³¹ 錢良根簡介 見附錄一、1-9

種叫做「牌話」的形式，就是在鄉下城鎮的茶館內，定點設置「水牌」，凡有要邀班子演出都可委託他們權全負責統一辦理。也會主動去召攬生意從中抽利，這種角色相當今日的仲介公司或是經紀人一類。（《蘇州民間器樂曲集成》1999：107）

「堂名」藝人在演出時，雖不用粉墨登場，但基本的配備跟排場還是需要的。因為行頭的好壞與華麗與否，不但可以彰顯該堂的身價；也可展示班社的規模。如「堂名」藝人去東家出堂會時，都會帶上一副「燈擔」，此「燈擔」多半裝飾華麗，雕龍畫鳳，擔內放置一方長桌，藝人圍桌而坐，在「燈擔」內表演。「燈擔」不但是藝人表演的場地，也可以說是「堂名」班社的一種象徵，因此各家「堂名」無不盡其可能的去裝飾它。據說蘇州「多福堂」有一副用珍珠串編裝飾的「燈擔」，「保和堂」則有一副可拆卸組裝的紅木「燈擔」（圖 3-2），是花了數年時間纔製成，擔上雕有戲曲人物，做工非常精細，現藏於「蘇州戲曲博物館」。總而言之；「燈擔」數目多的「堂名」纔做得起大戶人家的「堂會」，也愈能顯出在同行間的地位，由此可見藝人們對「燈擔」的重視。

至於在「燈擔」內演奏的這種形式，是源自何時並不可考，然而隱藏在富麗堂皇的「燈擔」下，卻是昭顯了社會對藝人的歧視依舊是根深蒂固。尤其是在上層階級的大戶人家，雖然是為了自己愛聽戲的嗜好，請藝人來家裡演唱，卻還是用「燈擔」來限制他們的活動範圍，暗示了即使會演唱高尚的清曲，也改變不了社會對他們身份低賤的輕視事實。不過藝人反以競相裝點「燈擔」來表示等級高低，這種帶有「補償心理」的舉動，卻是耐人尋味的。

既然有高低的比較，又為了接更多的生意，「堂名」藝人間的競爭自然就十分激烈，打對台、相較勁的事也就時有發生。據顧再欣的敘述：

“堂名”之間的競爭相當激烈。有時客戶的主人及其親朋好友會各請來幾個“堂名”同時演出形成做“雙班”、“三班”的局面。出現這種情況時要事先講好規矩。如果幾個堂名品種不同(如各為京、崑、灘等)，可以各唱各的以自己的技藝特色爭取觀眾。如果是同一品種，便要輪番表演。一個堂名唱四排戲，每排四個折子，雙班共唱八排三十二個折子。每排戲前須先奏十番鑼鼓一套，如果結束時再奏一套，稱做“包頭包腳”。這樣；雙班共須奏“十番鑼鼓”十六套不可重複。（蘇州民間器樂曲集成 1999：107）

由此可見崑曲唱段或「十番鑼鼓」學得不夠多是不足以應付的。至於文中提及的「排」也有它構成的規律，一般「堂名」演唱一排是一場，即共唱四隻折子，再奏兩首「十番鑼鼓」，共約兩小時。每次堂會要唱四至五排，至少也要唱足兩排。折子的選定有幾種方式如有「雙記」、「單記」、「一三記」之分。「記」指得是劇本，因為崑曲多是以記來命名，所謂「雙記」就是在兩個本子中各選兩折為一排，「單記」是從四個本子中各選一折為一排，「一三記」則是一個本子中選一折另一本中選三折為一排。每個「堂名」都有一本曲本目錄，出去做堂會時可供東家點唱之用，如不是稍有規模或實力雄厚，是拿不出像樣的「戲單」。一天的堂會做下來，經常演到深夜纔結束，費時耗力，對藝人來說也是嚴酷的考驗，若不是從小累積的紮實功夫，恐怕是難以勝任。

(三). 營業範圍的區域性限制

「堂名」班和「鼓手」班因為都是代代相傳，基本上從祖輩就有留下屬於自己班社的勢力範圍，這種各有勢力範圍，他人不可逾越的規範稱做「門圖」。「門圖」的形成始於何時並無明確記載，藝人們只知是老祖宗留下來的規矩，在業界中也行之有年奉行不逾。在李民雄先生撰之《吹打樂略述》中亦有提及「門圖」一事：

上海郊縣從事吹打樂的班社為經營計，各有自己的「門圖」。據統計上海十個郊縣中有七個縣有「門圖」的規矩。「門圖」是一個班社的活動區域和範圍，他人不得侵犯，各班社都在自己門戶地圖劃分的地盤內包攬所有住家的婚事、喪事。「門圖」是祖傳的，也可進行買賣。「門圖」的控制權使各班社間建立起正常的經營秩序，但這種控制權只限於婚事和喪事，而在其他傳統節日和迎神廟會等活動時，各班社就不受「門圖」的限制。(李民雄 1993：937)

這是李在《民族民間器樂集成·上海卷》中對「門圖」一詞的解釋。上海離蘇州很近，該地的吹打班社也有演奏「十番鑼鼓」的記載。「堂名」班社的組織和運作方式也與蘇州等地相似，就上文的記錄得知，並非每一縣市都有「門圖」的限制，而且雖是祖傳卻可以進行買賣交換。關於這點蘇州顧再欣也曾說道；若是甲班「堂名」要去乙班的地盤上做生意，必須經過乙方同意，且賺得的酬金要算上乙的一份。可見雖有「門圖」限制，兩雙方均可獲利的狀況下，沒有什麼規矩是牢不可破的。而且也會因者班社的實力和勢力互有消長。

至於「門圖」的範圍到底有多大，再李文中並無提及，據筆者推測：一個「堂名」班子的組成，至少要有六到八名的好手，加上齊全的行頭如「燈擔」、「箱擔」(圖 3-3, 3-4, 3-5)等，所費不貲，沒有相當財力是組不成班，不是經濟繁榮或文化活動頻繁的城鎮，也養不起這樣的班社。而且藝人出堂會時所用的「燈擔」體積龐大運送不便，因此活動的範圍估計也不會太遠。相對於「鼓手」班來說就沒有這麼多的限制。他們一般只要有四個人就可以接生意了，沒有太重的道具、行頭移動起來也較機動。但相對的表演也就比較簡陋，做生意的對象多屬小康以下的人家，或是「堂名」所不經營的喪事。因此一天中可以往返的距離範圍，對他們來說是較合適的區域。也因為「鼓手」班的簡陋，一般文獻對它的記載非常少，下文僅就《蘇州民間器樂曲集成》所收錄的資料表列，來了解它在各地的活動情形。

1. 「堂名」班

蘇州市：多福堂、榮和堂、保和堂、富貴堂、永和堂、喜和堂、聚和堂

吳 縣：萬和堂、合和堂、鴻和堂、世德堂、南萬和堂、北萬和堂、小萬和堂³²

太倉縣：慶修堂、餘慶堂³³、瑞和堂、瑞靄堂、永樂堂³⁴、光裕堂、百忍堂³⁵

常熟市：春和堂、全福堂、中和堂、洪福堂³⁶

³² 「小萬和堂」簡介見 附錄二、2-5

³³ 「餘慶堂」簡介見附錄二、2-6

³⁴ 「永樂堂」簡介見附錄二、2-7

³⁵ 「百忍堂」簡介見附錄二、2-8

吳江縣：金玉堂³⁷、大樂堂、大喜堂
無錫縣：新記萬和堂、東鄉雅集
昆山市：詠霓堂³⁸、永和堂

2. 「鼓手」班：

常熟市：王家班
太倉縣：施家班³⁹
昆山市：橫莊班⁴⁰、陸家濱

這些班社絕大部份在民國三十八年以前都還在經營，而他們的活動範圍多與其名氣大小有關，雖然各有祖輩留下的「門圖」，但技藝好的樂手被各地爭相邀請是常有的事。據《蘇州民間器樂曲集成》中有關「堂名」的資料顯示：

清代末葉以後，戰亂頻繁，蘇州的“堂名”活動深受影響。大型班子社逐漸解體，至抗日戰爭前，城區尚存“堂名”25家，從業者還有200多人。抗戰爆發後“堂名”更少，城區所剩無幾，僅各縣農村還有一些“堂名”活動，其規模亦日漸萎縮。（《蘇州民間器樂曲集成》1999：107）

對照上表列出的「堂名」班社，顧所指的應該就是這個時期。看「堂名」班社的數量，似乎在大一點的城市裡較多，大概和供需是成正比。但這也僅是1949年以前，「堂名」活動最後的光彩了。1949年以後對「堂名」的情況則是如此寫到：

1949年後，「堂名」絕大部份都已停業，藝人中技藝較高者，被各級專業藝術團體吸收。如「萬和堂」的蔡惠泉參加了「中央廣播民族樂團」；「保和堂」的邱培南進入江蘇省戲曲學校；田興根、王府君進入江蘇省錫劇團；「富貴堂」的顧金福進入江蘇省京劇團；「永和堂」的周駿華進入上海民族樂團；周祖馥進入江蘇省崑劇院等。技藝一般的藝人則紛紛改行，有些成為業餘文藝宣傳隊樂隊成員，參加城鄉文藝宣傳及其他群眾性演出活動。（《蘇州民間器樂曲集成》1999：107）

可以說從四九年解放後，「堂名」這種肩負民俗功能的班社，隨著中國實施共產主義制度後幾乎就消失了。尤其是像「堂名」這種有組織的團體更是不為共產黨所容，加上一般民間團體的設立都必須經過登記許可，所以在解放後這些班社就迅速的消失。但在一些鄉下地區的「吹鼓手」，原本也只是種地的農民，偶而兼差賺些外快，大部份也都是

³⁶ 「洪福堂」簡介見附錄二、2-9

³⁷ 「金玉堂」簡介見附錄二、2-10

³⁸ 「詠霓堂」簡介見附錄二、2-11

³⁹ 「施家班」簡介見附錄二、2-12

⁴⁰ 「橫莊班」簡介見附錄二、2-13

在喪禮上為死人做吹打，既不是團體也無組織，做的又是一般人敬而遠之的低賤事，共產黨一時又提不出什麼替代方案，而死人應有的儀典又不能沒有，所以政府也就睜一眼閉一眼的不去管了。直到文革時，這些「吹鼓手」纔澈底的消失。

1966 年到 1976 年這被中共稱做「十年動亂」或「十年浩劫」的文化大革命期間，中國傳統文化無論有形還是無形，所遭受的損害都是難以估計的。這場由毛澤東發動的「無產階級文化大革命」是有其歷史與文化背景的。尤其是他在 1942 年發表的「在延安文藝座談會議上的講話」明確指出；文藝是為工人、農民、士兵和人民大眾服務的，而且文藝批評也是以政治為標準，這篇言論被日後所有從事藝文工作的人奉為準則。從 49 年解放後，政治運動一個接著一個，到了文化大革命期間，所有的藝文活動全部中斷，只有以江青領導；可以貫徹毛澤東思想的「樣板戲」，是唯一可以上演的文藝節目。

在這情形之下，傳統的民間班社所有活動一概停止，不但「堂名」、「吹鼓手」消失了，連僅存的老藝人也多遭劫難，所存留的樂器、譜本、箱擔、道具等，也多數被毀。

第三節大陸地區改革開放後之樂班管理模式

文革後「四人幫」倒台，中國大陸採改革開放的路線。1978 年中共召開了十一屆三中全會，在這次的會議中，對「文化大革命」提出了批判，認為要：「果斷地停止使用『以階級鬥爭為綱』這個不適用於社會主義的口號，做出把工作重點轉移到社會主義現代化建設上來和實行改革開放的政策」。首先開放的是在經濟方面，如：在農村取消了人民公社，實行了包產到戶；在城鎮，改變了國有企業獨大的局面，引進了包括個體、私營、外資等多種所有制企業。1982 年中共「憲法」首次增列「私營經濟是社會主義公有制的補充」，1988 年發布「私營經濟管理條例」，明訂財產屬私人所有、雇工 8 人以上的營利性組織為「私營企業」，雇工 8 人以下者為「個體工商戶」。這一連串的經濟改革和制度改革准許私人經營工商買賣，人民生活得以改善的狀況下，民間的藝文活動纔漸漸復甦。

為了保有固有文化，各縣市鄉鎮的文化局、文化館、文化站積極的把僅存的老藝人集合起來，成立一些班社，以延續這些古老的文化。1979 年中國文化部和中國音樂家協會決定動員全國文藝工作者的力量，來收集整理中國民間的各種藝術資源，相繼編輯出版了《中國民歌集成》、《中國民族民間器樂集成》、《中國曲藝音樂集成》、《中國戲曲音樂集成》，對全國的民間藝術做了普查性的重要工作，至此人們纔重新重視傳統文化，開始進行整理。「十番」音樂的整理收集，自然也是這個系列工作的範圍之一。

由於「十番」在民間流傳的歷史非常悠久，流佈的地域也很廣泛，因此除了江蘇省境內的幾個城市外，在浙江和上海兩地出版的《民族民間器樂集成》中也可找到和「十番」相關的資料。中國官方儘管收集資料的工作做的很仔細，民間人士有心復原「十番」音樂的企圖也很強，但從文革時就已消失了的「十番」班社，在今天這種更為西化，更崇洋的社會條件下，想要恢復傳統演奏「十番」的音樂模式，已是不太可能的企圖。除了社會形態的改變外，在音樂傳承模式也與舊時大不相同，試想一個完全以背誦、記憶的方式做為展現音樂的演奏模式，和現今依靠視譜來展現音樂的演奏方式，其在傳達音樂本質上的意義便不相同。

據當今研究「十番」音樂的學者李民雄先生轉述，目前在大陸即使有人演奏十番音樂，大多是學習民樂的人，大抵根據楊蔭瀏所譯的樂譜來演奏者居多。雖然任何一位受過現代國樂基礎訓練的民樂手，都具備視奏的能力，他們只要照著樂譜演奏即可，而且一人只負責演奏一件樂器，不再像「堂名」藝人一樣身兼數職。只是這樣的演奏，是不是真的能重現「十番」音樂的精神，是值得再深入研究的。

雖然不能完全恢復「十番」音樂的原本面貌，目前大陸一些民族音樂工作者，依然循著楊蔭瀏「古為今用」的路線，發展這一模式的音樂。做學術研究的人，會把「十番鑼鼓」的音樂形式，特別提出來分析研究，如：葉棟、袁靜芳、李民雄等人。而從事演奏工作的人士，則是照著譯出的樂譜「按譜尋聲」，如：李民雄⁴¹、李真貴⁴²、田鑫⁴³等人，雖然他們曾隨無錫老藝人朱勤甫學習過，但也都是為了延續傳統音樂的生命，並向傳統音樂吸取些養份罷了，對重現昔日「十番」音樂之風采助益實在有限。

大陸實行改革開放的政策後，固然許多專業藝術團體，不再是以服務政治為取向（雖然在重大節日、慶典時還是需要象徵意義的演出），但大部份的藝文單位，都要自負盈虧，開始面臨自給自足的經營管理模式。然而面對開放的衝擊，傳統藝術已不受新生一代人的歡迎和支持。在嚴重生存的壓力下，有些樂手開始去夜總會、飯店兼差作秀，俗稱「走穴」、「抄更」的營生。因為這方面的收入反而比經營本業還好，為此改行的大有人在。據《蘇州民間器樂曲集成》編輯人員的調查：

1980 年後，隨著政治、文化政策的寬鬆和落實，黨和政府對傳統民間藝術的重視，特別是蘇南鄉村經濟的迅速發展，人民生活水平不斷提高，在農村中，「堂名」活動也逐漸恢復。在吳縣、常熟、太倉、吳江等地，不少「堂名」重新建立，為喜慶人家服務，並參加當地民俗活動如節日、廟會的演出，有的還受到文化部門的關心，成為群眾文化隊伍的一個組成部份

在《蘇州民間器樂曲集成》一書內之「蘇州市民間器樂曲樂種分佈示意圖」(圖 3-6)和「蘇州民間器樂主要情況普查統計一覽表」的記載⁴⁴；(圖 3-7)整個大蘇州地區；包括張家港、常熟、太倉、昆山、吳江、吳縣、市區等地，登記有案的「十番」班社、堂號多達一百多個，其中有些是舊有堂號的恢復，有些則是後改革開放後重新成立的。

此次前往蘇州做田調時，顧再欣先生告訴筆者，他在做民間音樂普查時了解到「十番」音樂正逐漸地在消失當中，由於他本人非常喜愛「十番」音樂，家族從事「鼓手班」的事業，心中就生起了保存和發揚的念頭，於是在 1996 年成立了「蘇州萬和堂樂社」，他在希望這個樂社能繼承和發展民間傳統器樂，特別是努力挖掘和演奏「堂名」音樂方

⁴¹香港雨果製作有限公司 1990 年出版之雷射唱片《鼓》，內有李民雄演奏之「十番鑼鼓」曲《十八六四二》和「十番鼓」曲《快鼓段》。又；香港馬可波羅公司 1994 年發行之雷射唱片《驚天鑼鼓》，內有李民雄演奏之「十番鼓」曲《滿庭芳》。

⁴²千河 1992 年出版之雷射唱片《沖天炮》，內有李真貴等演奏之「十番鼓」曲《百花園》和「十番鑼鼓」曲《下西風》。

⁴³台灣風潮有聲出版有限公司 2000 年發行之雷射唱片《傳承》(楊蔭瀏百年誕辰紀念專輯)，內有田鑫等演奏之「十番鼓」曲《一封書》。

⁴⁴《蘇州民間器樂曲集成》中各樂種班社的普查資料，從 1992 年起至 1997 年 6 月為止。

面。

就筆者的觀察，這些有心人士想要達成恢復的心願，目前看來還有些距離。正如前所言，「十番」班社的演奏模式，是一人兼奏數樣樂器，而且是採背誦式的演奏。樂手除了掌握絲竹樂器的程度要很好，打擊樂器的操作更是要十分熟練，樂段與樂段之間的銜接必須緊湊合拍，以現在藝人依賴樂譜的程度來看，若不是練習充足，是無法演奏好「十番鑼鼓」的音樂的。這次蘇州田野調查時雖沒見到「蘇州萬和堂樂社」的演出，但卻錄下了「顧家班音樂社」，在蘇州市郊一位農民家裡舉行婚禮實況。當日演奏的曲目包括了：「十番吹打」，如 望妝臺、將軍令 和「江南絲竹」；行街四合、三六 等，就是沒有「十番鑼鼓」的音樂。我也曾向顧先生提出這個疑問，他的回答和我所認為的差不多，就是；這個樂班的成員大部份是學民樂的，平時大家各忙各的，能在一起練習的機會並不多。由於「十番鑼鼓」的音樂每一首都很长，而且奏到樂曲的末段速度非常快，不背譜是很難演的。若只是為了出來兼兼差，賺點外快，花太多時間去練習「十番」，似乎不太合乎現代人所講求的經濟效益。我想這或許是要恢復「十番鑼鼓」音樂最大的困難所在。

雖然改革開放後，在各地陸續出現了一些樂班，但多以「做秀」的成份居多，以「顧家班音樂社」的演出內容來看，充其量只不過是恢復了「鼓手」班的活動罷了。筆者認為：時代和社會背景的改變，纔是「十番鑼鼓」無法重現的主要原因。即使是簡單的或臨時成軍的樂班，也都必需向各個地方的文化管理單位報備，如各縣市鄉鎮的文化局、文化館、文化站等。大陸雖然也允許私人團體的設立，但有高度自主性的「堂名」班社和父子相傳的延續方式，在目前大陸的體制下還是很難維持。而設在文化館內的民間團體也只是個樣板，存在的意義大於實質上的意義。

第四章 十番班社音樂藝術之管理

在前面的幾個章節，我們討論「堂名」與「吹鼓手」這兩類主要演奏「十番」音樂的藝人，雖然兩者的社會地位與社會功用不盡相同，但他們唯一的共通性就是同樣以音樂去服務人群。因此在這章中，將要討論他們是如何利用音樂，在社會中謀取生存；以何種途徑去確保以藝為生的本領；和怎樣在這變遷快速的社會環境下做調適。

本文雖以「十番鑼鼓」為研究主題，但考察蘇州一帶的班社與吹鼓手，其所表演音樂並不只限於「十番鑼鼓」這一個樂種，還包括了蘇南一帶的民間吹打，這個樂種有幾個不同的名稱，為何產生這種情形？它與「十番鑼鼓」有何區別？兩者之間的關係的又是如何？而從崑曲吸收來的聲樂藝術對「堂名」藝人的演唱技術和音樂機制上有什麼影響？都是值得關心和研究的。這些都將在下文中一一說明。為了深入了解「十番」音樂因傳播所產生的流變，本章將以共時性的角度做為切入點，把從清末到文革前這段時間，在中國天津、蘇州、常熟、吳錫等地流傳的「十番鑼鼓」譜，選其具代表性的樂曲，做文本上的分析與辯證，為上述的問題找尋答案。

第一節 因地制宜的演出形態

「堂名」藝人和「吹鼓手」既是以音樂來為群眾服務，首先就必須弄清楚他們演奏的音樂到底包括了那些內容，及這些音樂的同異處和使用場合。在本文第一章「何謂十番鑼鼓」曾論及李斗混淆「十番鼓」和「十番鑼鼓」和楊蔭瀏對「李」言之辯證一事。這兩種同樣以「十番」為其命名的樂種，在中國從明、清一直在民間流傳至今；何以形成這種看似界線不甚明確的結果，筆者認為最大的原因是因為：這兩個樂種長期並存、相互影響，具有相同特定的社會功能，且都同被「堂名」藝人、「吹鼓手」使用所致。其實這兩個樂種在藝人的認知裡是完全兩樣，在但他們實際的操演上，卻有相互影響的狀況產生。「堂名」藝人雖分「神」、「道」兩家，而且嚴守分際，但「神」、「道」兩家兼做的吹鼓手和俗家道眾從中穿針引線，加上民眾對儀式喜好的取向，長期下來終使這兩個樂種從涇渭分明的界線，從音樂的表現手法上逐漸走向合流。只有在音樂形式的架構纔能見其差異。由此可知音樂在時代的演進下，並不是絕對的一成不變。

為了分析「堂名」藝人「神」、「道」兩家的差異，必須對他們演奏的內容進行了解。首先來討論「蘇南十番吹打」。「吹打」是中國民間非常普遍的一種音樂演奏形式，簡單的說：凡以吹管樂器加上打擊樂器一起演奏的音樂，都可稱之為「吹打樂」也有稱做「吹打」或「鼓吹」。因為民情風俗和地域的不同，發展出各具特色的「吹打樂」。所謂「蘇南十番吹打」就是流行在蘇南一帶的吹打樂樂種。在不同人撰寫的書中對這個樂種有不同的命名。楊蔭瀏 1957 年出版的《蘇南吹打曲》在 1983 年再版時，將書名改為《蘇南十番鼓》，同時也提及無錫的道士把它叫做「梵音」，書中的內容與 1997 年出版之《中國民族民間器樂曲集成·江蘇卷》(以下簡稱集成本)中「蘇南十番吹打」的內容部份相同。

「楊本」所收的樂曲是以無錫老藝人朱勤甫等人的演奏為本。「集成本」收錄的包括蘇州、吳縣、常熟等地民間藝人的演奏本，該書中將「蘇南十番吹打」分為「神家吹打」和「道

家吹打」，其中「道家吹打」又分為「曲牌」和「套曲」兩類。劉楚青著之《天津十番》一書中則把「蘇南十番吹打」這類的音樂稱做「細十番」。另外蘇州顧再欣在「蘇南十番吹打」的分類上也有些不同，他將之稱為「十番吹打」分成「粗吹」與「細吹」兩類，其間收錄的樂曲與「集成本」的「神家吹打」幾乎相同，而把「集成本」中「道家吹打」的音樂歸在「道教音樂」一類。這樣算下來它的名字共有：「蘇南吹打」、「蘇南十番鼓」、「細十番」、「蘇南十番吹打」、「十番吹打」、「梵音」等。在本文中統一稱為「十番吹打」。

「十番鑼鼓」與「十番吹打」究竟在音樂的演奏形式有何不同？下面就其使用的樂器和樂器組合，列表說明這兩個樂種之間的關係。

一、「十番鑼鼓」演奏形式中的樂器組合

(表 4-1)「十番鑼鼓」演奏形式表

		十 番 鑼 鼓 演 奏 形 式 表	
演 奏 形 式		樂 器 組 合	
		吹管樂器、拉弦樂器、彈撥樂器	打 擊 樂 器
清 鑼 鼓	粗 鑼 鼓		雲鑼、拍板、小木魚、雙磬、同鼓、板鼓、大鑼、喜鑼、齊鈸
	細 鑼 鼓		雲鑼、拍板、小木魚、雙磬、同鼓、板鼓、大鑼、喜鑼、齊鈸、小鈸、馬鑼、春鑼、內鑼、湯鑼、大鈸
絲 竹	笛 吹 鑼 鼓	笛子(主奏樂器)、長尖、笙、簫、二胡、板胡、三絃、琵琶、月琴	雲鑼、拍板、小木魚、雙磬、同鼓、板鼓、大鑼、喜鑼、齊鈸
	笙 吹 鑼 鼓	笙(主奏樂器)、長尖、笙、簫、二胡、板胡、三絃、琵琶、月琴	粗、細鑼鼓的打擊樂器皆可使用
鑼 鼓	粗 細 絲 竹	(粗)大嗩吶、小嗩吶、笛子(主奏樂器)、長尖、笙、簫、二胡、板胡、三絃、琵琶、月琴	粗、細鑼鼓的打擊樂器皆可使用
	竹 鑼 鼓	(細)笙(主奏樂器)、長尖、笙、簫、二胡、板胡、三絃、琵琶、月琴	粗、細鑼鼓的打擊樂器皆可使用

二.「十番吹打」演奏形式的樂器組合

(表 4-2)「十番吹打」的演奏形式表

十 番 吹 打 的 演 奏 形 式				
形式 樂器	神 家 吹 打		道 家 吹 打	
	粗 吹	細 吹	曲 牌	套 曲
打擊樂器	單堂鼓、大、小齊鈸、湯鑼、興鑼、汪鑼、扑鈸、雙磬、大鑼、拍板、	單堂鼓、點鼓、小齊鈸、湯鑼、春鑼、扑鈸、雙磬、點鼓、小木魚、雲鑼、	同鼓、板鼓、拍板、雲鑼、引磬、小木魚	
拉弦樂器		二胡、板胡、提琴	二胡、板胡	
彈撥樂器		琵琶、三絃、雙清、阮	琵琶、三絃、雙清	
吹管樂器	大嗩吶(二隻)、有時加長尖、號筒	笙、曲笛、悶笛、簫、小嗩吶	笙、曲笛、簫、小嗩吶	

據以上兩表所列，兩樂種使用之樂器及組合雖不盡相同，但幾乎「十番吹打」所用的打擊樂器都含蓋在「十番鑼鼓」中。「堂名」藝人雖有「神」、「道」之分，但兩種「十番」的音樂他們都會演奏，只是因為演奏的「場合」不同，所以產生了這兩個派別。對於這兩個派別的說明在「集成本」中對「神家吹打」有這樣的描述：

神家吹打實際上是蘇南堂名音樂活動中的一個組成部份，堂名班社主要依賴民間各種風俗禮儀活動，如民間的婚、喪、壽、慶，以及祭祖、侍佛、元宵節、端陽節、中秋節等都屬於他們應酬的範圍。(器樂集成·江蘇卷 1998：101-102)

另外在論及「十番鑼鼓」的「神家」時亦說到：

堂名自稱為神家，以別於從事吹打的道家，道家主要從事醮事道場活動，堂名的服務對象則是喜慶場合，如結婚、訂親、做壽、小兒滿月剃頭、周歲、喬遷、掛牌、開業、以及出會、賽龍船、廟會等民間節日活動。(器樂集成·江蘇卷 1998：475)

對「道家吹打」的解釋則是：

道家吹打主要運用於蘇南“正一”道觀的齋醮科儀中。如法事開始時的“發搥吹打”、“序奏”除在醮事中演奏外，也可將其作為獨立的器樂演奏，用於其他場合的娛樂性演出。(器樂集成·江蘇卷 1998：103)

除了上述職業的「堂名」、「道士」，還有所謂的「赴應道士」和「神」、「道」兼做的「吹鼓手」：

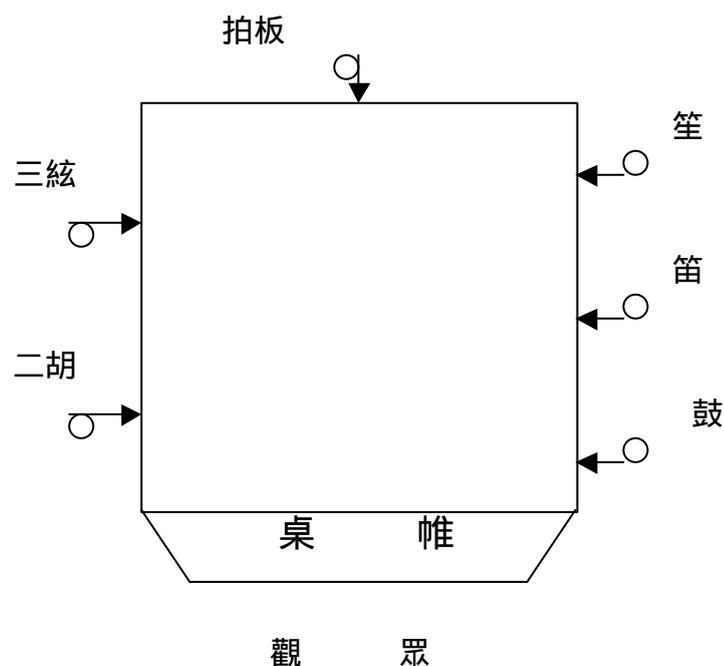
演奏十番吹打的道士大致有兩種類型，一種是城市中職業性質的道士，和農村中半職業性質的道士。城市道士大多是世傳，一般來講文化程度較高，以做法事的唱奏為主要職業，兼做其他；農村道士以農為主，兼做法事唱、奏。這種道士被稱為「赴應道士」。「赴應道士」並不固定於某一道觀，可於各道觀之間往來，其演奏成員的組合亦非嚴格固定。另一種遭農村集堂名與道士雙重身份的藝人，他們神道兩家兼做，以農業為主要生活來源，農閒時既做堂名又做法事。(器樂集成·江蘇卷 1998：103)

其實這類藝人指的就是民間的吹鼓手，他們為了廣接生意，纔「神」、「道」兼做。不論他們生意做的如何，在演奏水準方面；論「十番吹打」比不上職業道士，論「十番鑼鼓」則比不上專業的「堂名」藝人。只能到處兼差混口飯吃，好在他們大部份都是農民，沒生意時還可以回家種地，但相對來說；沒有經濟的壓力，在技藝上自然不求長進，當然也就比不上專業的「堂名」和「道士」。

從上面之引述；可以確定的是演奏這兩種「十番」音樂的藝人分類有：「堂名」藝人、「道士」、「赴應道士」和「吹鼓手」等四類人。其中「道士」和「赴應道士」多服務於宗教的場合，「堂名」藝人和「吹鼓手」則是在民俗的場合。也就因為場合的不同演奏的形態和內容也就因而改變。有些藝人是只做單一的生意，有些則是「神」、「道」兼做。

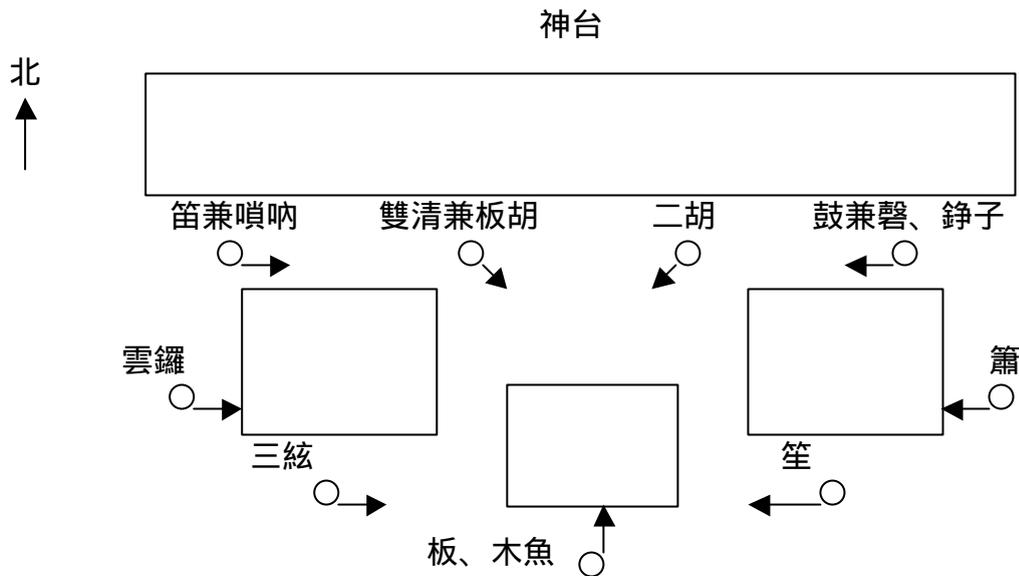
「神」、「道」兩家在演奏時基本上有它一定的坐位排列：

(圖 4-1) 堂名藝人傳統演出座位圖：(《器樂集成·江蘇卷》1998：102)⁴⁵



⁴⁵ 「堂名」藝人演出的座位排列方式，會因演出團體不同而有差異。可參見(圖 4-3 蘇州藝人演出座位表)。

(圖 4-2)道家吹打傳統演出座位圖：(《器樂集成·江蘇卷》1998：106)



至於演奏人員的多寡可視消費對象財力情況而定。一般「堂名」藝人的表演人數，是由東家的要求來決定。如果東家財力雄厚，需要的人就多，錢少人就少。一般「堂名」藝人出堂會演奏時，最少六人最多可十二人，如有十二人就稱為「全堂」或「滿堂」，有時也有四個人的組合，這樣的組合就只能演奏「十番吹打」，而不能演奏「十番鑼鼓」。至於「吹鼓手」則比「堂名」簡單，一般只要有四人；兩人吹笛或嗩吶另外兩人奏打擊樂器並兼號筒。其演奏的內容則全是「十番吹打」。由上圖來看，「堂名」藝人除了一人操作一件樂器外，另外的打擊樂器也都必須由樂手來兼打。兼奏的方式可依樂曲不同而改變，大致上是：

因人少樂器多，演奏者要兼：擊鼓者演奏同鼓、板鼓兼雙磬、小木魚、湯鑼。吹笛者兼齊鈸、小鈸。吹笙者兼大鑼、中鑼、春鑼。擊板者兼小木魚。彈三絃者兼大鈸。拉二胡者兼喜鑼。嗩吶、長尖、號筒，通常由三絃、二胡演奏者兼。當嗩吶、長尖、號筒演奏時，其他樂器均停止演奏。(器樂集成·江蘇卷 1998：478)

基本上這段描述是出自楊蔭瀏《十番鑼鼓》一書中(頁 12-13)，是楊對無錫藝人演出情形，歸納後的描述。在其他地區或班社則不盡相同，如在《蘇州民間器樂集成》有一詳細的樂手及樂器位置說明圖(圖 4-3)。圖中記錄的是屬於比較大型的「堂名」樂班的樂器編制表，每位樂手擔任的樂器與楊蔭瀏記錄的不太一樣。筆者認為由誰來兼奏某樣樂器，並無硬性規定，只要誰的手有空就可以奏，因為藝人把樂譜都背在心裡，什麼時候應該出來什麼音響，都非常清楚，而且「十番鑼鼓」音樂結構的安排是絲竹與鑼鼓相間，兼奏是必然的演奏方式。

「堂名」藝人和「吹鼓手」在何種場合演奏些什麼曲目，也有它一定的規範。但這種規範一般在「十番吹打」中較常出現。由於「十番吹打」經常用在「崑劇」演出時的

過場伴奏音樂，在高步雲⁴⁶編《崑曲吹打曲牌》(1956)一書中，就曾根據使用的場合，把吹打音樂分為「舞樂」、「軍樂」、「喜樂」、「哀樂」、「宴樂」、「神樂」等。按：高步雲是太倉光裕堂的「堂名」出身，據筆者推測，他在編寫此譜時應有參酌「堂名」班和「崑曲」班的實際演出狀況。在《蘇州民間器樂曲集成》中對「堂名」藝人和「吹鼓手」在喜慶和喪葬場合演出的內容，有如下的敘述：

在堂名為婚禮等喜慶活動演出時，十番吹打安排在開場時演奏的曲目為：先奏將軍令，再奏普天樂和山坡羊，謂之“三響頭”。此外在迎賓、送賓要奏迎送樂，如傍妝台、水龍吟等，以小型吹打為主。在座唱崑曲之間歇時演奏一枝花、春日景和、雁兒落、一機錦等曲目。(蘇州民間器樂曲集成 1999：307)

其中將軍令、水龍吟、一枝花均屬高步雲一書中「軍樂」的範疇，普天樂和山坡羊屬「喜樂」的範疇，傍妝台、春日景和、雁兒落則屬「宴樂」的範疇。

鼓手班在婚禮喜事中稱為「樂手」，所演奏的吹打比堂名班簡單，在婚禮中有“三請頭”是無曲牌名稱(的樂句)，緊接曲牌如漢東山等；工尺上(用於迎親時行樂，男家送“家堂”、送“星官”等)；水龍吟(用於迎親發轎，抵男家時升轎等)，朝天子、漢東山(用於拜堂成親)；迎仙客(用於入洞房，或吹到春來)小開門(用於見禮、向長輩叩頭等)；傍妝台(用於新娘入席、敬酒等)。(《蘇州民間器樂曲集成》1999：307)

其中工尺上、水龍吟屬「軍樂」，漢東山、小開門屬「喜樂」，迎仙客、傍妝台屬「宴樂」，朝天子屬「神樂」，到春來屬「舞樂」。《蘇州民間器樂曲集成》又對喪事進行班社的區別：

喪事活動堂名均不參加。鼓手班在喪事活動中稱“鼓手”，演奏哭皇天、苦黃連等。傍妝台(用於“回吉”、迎客及客人祭奠等)，工尺上(用於上祭品，焚帛等)；閉靈拜奠結束時奏“三套頭”即一枝花、水龍吟、傍妝台。(《蘇州民間器樂曲集成》1999：307)

這些喪事音樂中一枝花、水龍吟屬「軍樂」；傍妝台屬「宴樂」，哭皇天屬「哀樂」。由此可見；除了喜事與喪事的曲牌不會混淆外，其他各類曲牌可依儀式的需要來使用。

從「堂名」藝人和「吹鼓手」的演奏形式來看，不論是「神」是「道」他們服務對象都離不開人和神的範疇，而且是有周期性的一再重複。這種的重複現象又分為兩個循環體系，一是以人的生命為週期不斷的循環，另一個則是以年度為週期做循環。一個人從出生到死亡，在他的一生中會碰的各種事件，「十番」音樂都在其間扮演者重大的助樂角色。隨著人生命的興滅，這種模式不斷的重複，我們從班社藝人們所參與的服務項目

⁴⁶ 高步雲簡介見附錄一、1-10

即可看出：

- 人的出生 ----- 舉行滿月剃頭儀式；
 小兒週歲儀式
 做壽儀式
- 人的長成 ----- 冠禮
 婚禮(訂親、結婚)
- 人的事業 ----- 喬遷、掛牌、開業、升官、得獎、高中、退休
- 人的死亡 ----- 喪禮、祭禮

以年度為循環週期的，多為節日慶典和宗教儀式。舊時民間有許多的習俗，各省各地都不盡相同，從每年正月起一直到年尾，屬於人、鬼、神的節日，花樣繁多。在明、清兩代的民間節日都會用到「十番」音樂，如：中國人的三大節日新年(元宵)、端午、中秋，加上祭祖活動和事佛的宗教活動等。在道教方面更有為生者祈福禳災，為死者開度遷拔的齋醮儀式及為各類神仙、聖誕節日所舉行的「清醮」。(張澤洪 1999：249)

因此「十番」音樂可以說是深入民心，與老百姓的生活息息相關。人們有需要班社奏樂，樂手纔得賴以生存，若班社活動能力強，則顯示「十番」音樂愈興盛，同時也促使老百姓接受它並運用在各個場合中，這使我們看到一個彼此依存、互相影響的現象。

從上述「神」、「道」兩家對「十番」音樂的運用可以得到以下的結論。演奏「十番」音樂的樂手們，不論「神」、「道」都視情況需要及不同的場合，來決定表演的內容和演奏的方式。在喜慶場合和喪葬場合各有一套演出的曲目，是不能混淆的。但是演奏人數的多寡卻沒有受到限制，因為這是一種適用在民間各個階級的音樂，亦即是；那怕人再窮，碰到人生重大關卡時，都要找個樂手來吹吹打打，這種因時因地制宜的表演形態也就應運而生，這種為人生「隆禮」的儒家意識，也就間接造就了十番樂班普遍存在的原始思維，並提供了一個合理的解釋。

第二節音樂技藝的承傳模式

「堂名」藝人和「吹鼓手」的承傳模式，基本上是靠著背誦式的口傳系統，雖然老藝人都有手抄的工尺譜，但也只是怕有忘譜之虞，拿來做為提醒之用。在這一節中筆者將以「樂譜系統」和「口傳系統」二方面，來探討藝人、樂手是循何途徑學習及傳承「十番」音樂的技藝，並分析現存之「十番鑼鼓」譜的曲式結構，一窺藝人背誦、記憶的思考模式。

一、樂譜系統：目前傳下的「十番鑼鼓」譜有「工尺譜」和「簡譜」兩種。前者多為清末及 1949 年以前的舊抄本或藝人的傳抄本，後者則是經人整理並發行的譜本。

(一).工尺譜：

工尺譜是用「上、尺、工、凡、六、五、乙」等字來記寫音高唱名的一種樂譜，是中國傳統民間的記譜法之一，它的歷史相當悠久，早在唐代的「燕樂半字譜」即可謂工尺譜之濫觴，到宋朝時逐漸趨於完整，這一時期是以姜夔《白石道人歌曲》中之俗字譜最具代表性。明、清以降，工尺譜在民間被廣為使用，舉凡民謠、戲曲、曲藝、器樂等皆用工尺譜來記載、傳承。工尺譜是以首調的方式來記錄音樂，雖然它可以記寫調名、板式、音高，但卻不是絕對的精準。由於流傳的時期、地區、樂種的不同，所使用的音字、字體、記寫方式各有差別。「十番鑼鼓」所採用的工尺譜基本上是與崑曲是相同的。但因流傳下來的藝人手抄譜，年代久遠，輾轉抄錄，存留至今的本子非常不清楚。如要重新抄寫，便失去原來文本所呈現的意義，在這一部份筆者將摘錄其中片段，以書影方式附於文內，再針對樂譜文本所傳達的訊息，進行分析和解釋的工作。以下所節錄的樂譜，是以本文第二章第三節「十番鑼鼓」樂譜取樣之範圍內所著錄者為範圍。

(譜 4-1) 《萬花燈》無名氏工尺抄本

(譜 4-2) 《萬花燈》陳祖廣先生手抄本

(譜 4-3) 《陰送》清抄本孫耀先藏《無錫東鄉雅集吹打曲殘》

(譜 4-4) 《陰送》清抄本 據孫耀先藏本傳抄《蘇南吹打鑼鼓曲》

(譜 4-5) 《壽亭侯》清·圓音書屋《鑼鼓譜》

(譜 4-6) 《壽亭侯》無名氏工尺抄本

(譜 4-7) 《大嘉興》作者不詳《十番譜四種》

(譜 4-8) 《大嘉興》民國·楊學川編《大嘉興十番譜》

(譜 4-9) 《喜元宵》清抄本 據孫耀先藏本傳抄《蘇南吹打鑼鼓曲》

(譜 4-10) 《香袋》民國·陸松甫傳抄

(譜 4-11) 《十八拍》陳祖廣先生手抄本

(參閱附錄二)

從這些抄本可以看出；過去的藝人在記載樂譜時，並沒有明顯的規則去確切的分出段落，其中文化水準較好的藝人抄得比較清楚、整齊，文化較差一點的字跡就很潦草。他們對於樂譜的記載方式也不一樣，有些只記簡單工尺符號，有些則清楚的寫出歌詞和曲牌的名稱。至於鑼鼓的記法也不一樣，尤其是對狀聲字的選用出入更大。有些把節奏寫得很詳細，有些只寫下鑼鼓牌子的名稱，有些只記下術語或行話、俗稱。讓人即使拿到樂譜

也不知所云。這些曲譜是已化為文字符號的記錄，與筆者所收集到的音響資料比對之下，兩者之間有明顯的差異，現選其一二做為比對。再從其原始譜與演奏譜之間的差異，來看樂譜對藝人的意義何在。

(譜 4-13) 笙吹鑼鼓 《壽亭侯》演奏譜節錄

(譜 4-14) 粗細絲竹鑼鼓 《十八拍》演奏譜節錄

從上列樂譜之比對，我們可以得知，樂譜對藝人來說只是個輔助性質的記錄，純屬參考的作用。有旋律的曲牌是用樂器來演奏，但真正從藝人手下奏出的旋律，實際上又比譜上記的複雜。至於用鑼鼓演奏的樂段，有些記載得詳細，有些只寫出曲牌名稱，並不記節奏。對看譜的人來說，也僅是起著提醒的做用。由此可見，藝人傳抄之譜本，往往只是簡略的骨幹旋律，若用在實際演奏時，會做加花式的處理，雖然每個藝人的加花手法不盡相同，但也正是評比藝人技術高低、優劣的方法之一。

(二). 簡譜：

簡譜是一種用數字來表示唱名的簡易記譜法，起源自歐洲，19世紀末經由日本傳至我國。在此處所採用的簡譜記錄，是以楊蔭瀏著之《十番鑼鼓》(以下稱「楊本」)、劉楚青著之《天津十番全譜》(以下稱「劉本」)、《中國民族民間器樂曲集成·江蘇卷》(以下稱「集成本」)和沈石等編寫的《蘇州民間器樂曲集成》(以下稱「蘇本」)等為選取範圍⁴⁷。

(譜 4-15) 笛吹鑼鼓曲《萬花燈》選自《十番鑼鼓》楊蔭瀏著

(譜 4-16) 笛吹鑼鼓曲《萬花燈》選自《蘇州民間器樂曲集成》沈石等編

(譜 4-17) 笙吹鑼鼓曲《陰 送》選自《十番鑼鼓》楊蔭瀏著

(譜 4-18) 笙吹鑼鼓曲《陰 送》選自《中國民族民間器樂曲集成·江蘇卷》

(譜 4-19) 笙吹鑼鼓曲《壽亭侯》選自《十番鑼鼓》楊蔭瀏著

(譜 4-20) 笙吹鑼鼓曲《壽亭侯》選自《蘇州民間器樂曲集成》沈石等編

(譜 4-21) 笛吹鑼鼓曲《大嘉興》選自《天津十番全譜》劉楚青著

(譜 4-22) 笛吹鑼鼓曲《喜元宵》選自《十番鑼鼓》楊蔭瀏著

(譜 4-23) 笛吹鑼鼓曲《元宵樂》選自《天津十番全譜》劉楚青著

(譜 4-24) 粗細絲竹鑼鼓曲《十八拍》選自《十番鑼鼓》楊蔭瀏著之

(譜 4-25) 粗細絲竹鑼鼓曲《十八拍》選自《中國民族民間器樂曲集成·江蘇卷》

(參閱附錄二)

上列簡譜都是已整理好的出版品，印刷清晰段落清楚，雖然段落的劃分不一定是「十番」藝人的觀念，但筆者主要參考的只是段落的數據資料。因此將這些樂曲中鑼鼓段與絲竹段的組合，做了數目上的統計，希望透過鑼鼓與絲竹段的運用，確立「十番鑼鼓」曲式結構的整體性。在下表中以符號來代替段落，如： 是代表絲竹樂段， 是代表鑼鼓樂段， 是代表絲竹和鑼鼓的混合樂段。

⁴⁷諸本所收之曲目，按其出版年代之先後為選取標準，即；「集成本」中收有「楊本」之曲譜者，則不列入，「蘇本」中有與「集成本」重複之曲譜者，亦不列入。

(表 4-3) 「十番鑼鼓」曲式結構及樂段比例表

「十番鑼鼓」曲式結構及樂段比例表				
曲名	版本	曲式結構	鑼鼓樂段與旋	音響樂段與旋
			律樂段之比例	律樂段之比例
			: +	+ : +
萬花燈 (笛吹)	楊本		9 : 7	11 : 7
萬花燈	蘇本		8 : 7	10 : 7
翠鳳毛 (笛吹)	楊本		12 : 8	14 : 8
翠鳳毛 (笛吹)	蘇本		14 : 7	15 : 7
喜元宵 (笛吹)	蘇本		5 : 3	6 : 3
喜元宵 (笛吹)	楊本		7 : 3	8 : 3
元宵樂 (笛吹)	劉本		10 : 6	11 : 6
太倉 大紅袍 (笛吹)	集 成 本		6 : 6	8 : 6
大紅袍 (笛吹)	楊本		9 : 7	10 : 7
下西風 (笛吹)	楊本		10 : 8	12 : 8
下西風 (笛吹)	劉本		8 : 5	9 : 5
下西風 (笛吹)	蘇本		11 : 9	13 : 9
陰 送 (笙吹)	楊本		12 : 4	12 : 4
陰 送 (笙吹)	集 成 本		15 : 5	15 : 5
壽亭候 (笙吹)	楊本		9 : 4	10 : 4
壽亭候 ⁴⁸ (笙吹)	劉本		5 : 3	7 : 3

⁴⁸ 此曲在「劉本」中名為《大嘉興鑼鼓》，因其內所記曲牌與《壽亭候》無二，故改為《壽亭候》以便於比較。

壽亭候 (笙吹)	蘇本		9 : 4	10 : 4
大如意 (粗鑼鼓)	蘇本		7 : 6	8 : 6
小如意 (細鑼鼓)	蘇本		8 : 5	10 : 5
花四合 (粗細絲竹鑼鼓)	集成本		16 : 6	17 : 6
香袋 (粗細絲竹鑼鼓)	楊本		11 : 12	14 : 12
香袋 (粗細絲竹鑼鼓)	蘇本		9 : 12	14 : 12
十八拍 (粗細絲竹鑼鼓)	楊本		10 : 8	13 : 8
十八拍 (粗細絲竹鑼鼓)	蘇本		10 : 9	13 : 9

上表做了一些歸納，包括「十番鑼鼓」曲的樂段結構，及有旋律樂段和無旋律樂段運用的比例數據。從圖表和數據的顯示，可以看出「十番鑼鼓」音樂本體的幾個現象：

1. 樂段結構之組合：

「十番鑼鼓」的構成，基本上是：「絲竹」、「鑼鼓」、「絲竹加鑼鼓」三種段落的組合，除去「絲竹加鑼鼓」的混合樂段，不論是「笙吹鑼鼓」、「笛吹鑼鼓」、「粗細絲竹鑼鼓」大部份的樂曲，都是鑼鼓段落多過絲竹段落，而且是鑼鼓段與絲竹段的交替，每一首內至少有一個到二個的混合樂段。但從上表看來顯然有些特例，如《壽亭侯》一曲中「楊本」和「蘇本」就有兩個絲竹段接在一起的現象。《陰送》一曲中，「楊本」和「集成本」則只有「鑼鼓」與「絲竹」的樂段，而無「絲竹與鑼鼓」的混合樂段。《十八拍》和《香袋》這兩首屬於「粗細絲竹鑼鼓」樂曲，在「楊本」和「蘇本」中則有三個或三個以上的混合樂段。

2. 從樂段之比例來看藝人的記憶模式

由上表所示「十番鑼鼓」曲式的整個結構是十分清楚的，也就是「旋律」和「節奏」這兩大部份，因此藝人在記憶背誦時也分為兩個部份。以往的舊抄本絲竹段大多附有唱詞，且一個唱段通常都很長，有唱詞的記憶要比單記旋律容易，藝人從小就學唱，唱熟了自然就能背誦，鑼鼓樂段的記憶比起絲竹樂段相對的來說要容易些，因為鑼鼓沒有音高，

演奏起來也比絲竹樂器容易。除了鼓手和掌大鑼人的技術要難一點外，其他的打擊樂器都比較容易操作。上表的結構雖看似鑼鼓段落多於絲竹段落，這僅是在樂譜文本的呈現，若與實際藝人演奏的音樂相對照，在時間的長短上，則不是同樣的比例。有關時間的因素，擬於下段「口傳系統」部份再做細論。

二、「口傳系統」：

所謂「口傳系統」是指藝人將記憶中的音樂或前人教授之音樂，轉化為語言符號，進行背誦，再以記憶的方式熟練於心，透過實踐，將音樂再現。這種承傳方式在許多民間音樂大多採用，形成這種方式的原因有下列幾種因素：

1. 家族式的私密性傳遞：

口傳系統必須透過兩人面對面的傳授纔能成立。誠如前言，樂譜的記載只是起著提醒的作用，對於大部份學有專精的藝人，怕有所遺忘，只好憑著記憶再訴諸文字或符號的輔助，將祖輩留下的吃飯本領，傳給自家的人。因此口耳相傳的方式也正符合這種家族式的私密性傳承。在從前不像現在，有錄音設備來做為學習的輔助或藝術的記錄。老藝人除了親自面對面的口授外，別人是無從學習的。而這種傳承方式，除了讓子孫了解到家傳技藝的難得和珍貴，也增加旁人對這項技藝的神祕感，從而提高「十番鑼鼓」的神聖性。如此一來；不但可穩固自家吃飯的本領，自然會更加小心的去維護與傳承這項不傳的技藝。

2. 背譜式的操作模式：

「堂名」藝人和「吹鼓手」在演奏時是不看譜的，完全是採背譜和記憶的方式將音樂呈現出來。在前節曾論及演奏「十番鑼鼓」的樂隊組合最少要有六人，最多可達十二人之多，這相差近一倍的人員編制，透露出的訊息就是；「十番鑼鼓」的音樂再現演奏者是可以「以少代多」的方式來進行。一個「堂名」藝人或是「吹鼓手」，必須學習多種樂器的操作，因為他會隨時應需要而改變它的演奏編制，如果不是把所有音樂都背在腦海裡，是無法臨時替換或改變其平日演奏的習慣。再則每首「十番鑼鼓」樂曲的時間都很長，有些樂段的速度非常的快，無論是視覺上的反應或是手下的動作，以看譜來演奏是來不及的。最重要的是一個人儘可能還要兼奏多種樂器，若不是音樂的旋律和節奏已背得滾瓜爛熟，是無法當下反應演奏的。因此背誦對藝人來說是必要的訓練。

背誦既然是每個藝人從小學習時必經的過程，而他們反覆背誦的就是這些語言符號，包括了：旋律的語言符號 -- 「音符」和音色的語言符號 -- 「鑼鼓經」。由於「十番鑼鼓」中的旋律大多出自崑曲曲牌，因此它的音符再現就是憑藉崑曲唱腔的「工尺譜」。雖然工尺譜上記載的旋律多為骨幹音，在實際演出時隨腦中所記憶的口傳音符，在門派許可的範圍內去自由加花，但往往每個人即興演奏的手法雖小有不同，總是萬變不離其宗(骨幹譜)異中求同。這點在前節已做過討論，因此在本節要析論的，就是以記誦節奏為主的「鑼鼓經」。

「鑼鼓經」也可以稱做「鑼鼓譜」，「鑼鼓經」的名稱雖是後人所定，但以模擬樂器音響為唸誦、記憶的方式卻行之有年。在李斗《揚州畫舫錄》曾說到：

後增星、鈸。器輒不只十種。逐以星、湯、蒲、大、各、勺、同七字為譜。七

字乃無語狀器之聲。有聲無字。此近今庸師所傳也。(李斗 1997 : 256)

此七字可謂「十番鑼鼓」鼓經之濫觴。中國音樂史中對鑼鼓音樂的記錄有使用「圖形式」⁴⁹和「文字式」兩種方式，「十番鑼鼓」採用的記譜方式屬於後者。因此「鑼鼓譜」的書寫方式，在工尺譜中是以狀聲字加上板眼符號來記錄(如附圖 4-26, 27)。在簡譜中則是以狀聲字加上簡譜的節奏符號來記錄。無論是工尺譜還是簡譜，其中所用的狀聲字會根據記錄的人，因地域和方言的差別而使用不同的字。下面就工尺譜和簡譜二類，列出其記錄的格式和狀聲字，探討譜中呈現之含義。

(一).工尺譜：(按：此處依如前段列出原譜，做文本上的分析。)

- (譜 4-26) 《萬花燈》無名氏工尺抄本
 - (譜 4-27) 《萬花燈》陳祖賡先生手抄本
 - (譜 4-28) 《陰送》清抄本孫耀先藏《無錫東鄉雅集吹打曲殘》
 - (譜 4-29) 《陰送》清抄本 據孫耀先藏本傳抄《蘇南吹打鑼鼓曲》
 - (譜 4-30) 《壽亭侯》清·圓音書屋《鑼鼓譜》
 - (譜 4-31) 《壽亭侯》無名氏工尺抄本
 - (譜 4-32) 《大嘉興》北京東蕉閣工尺抄本《十番譜四種》
 - (譜 4-33) 《大嘉興》民國·楊學川編《大嘉興十番譜》
 - (譜 4-34) 《大紅袍》陳祖賡先生手抄本
 - (譜 4-35) 《喜元宵》清抄本 據孫耀先藏本傳抄《蘇南吹打鑼鼓曲》
 - (譜 4-36) 《香袋》民國·陸松甫傳抄
 - (譜 4-37) 《十八拍》陳祖賡先生手抄本
- (參閱附錄二)

(二).簡譜：在「程本」、「楊本」、「劉本」、「蘇本」等譜⁵⁰，經作者整理後各列有一「鑼鼓經」狀聲字之使用表，表中詳細說明每一狀聲字的樂器組合和音色的變化。有些甚至將演奏方式也一並記出，較之於工尺譜是清楚許多。

1. 「程本」：各種鑼鼓符號表(程午加 1957 : 5)

(表 4-4) 程午加鑼鼓符號表

程午加《中國鑼鼓曲》一書中之各種鑼鼓符號表															
樂器種類	鑼					鈸				鼓		木魚		鈴	
樂器名稱	大	中	小	手	掌	大	中	頂	小	大	京	小	大	小	單鈴或雙鈴
	鑼	鑼	鑼	鑼	鑼	鈸	鈸	鈸	鈸	鼓	鼓	鼓	木魚	木魚	

⁴⁹ 所謂「圖形式」指得是以圖形為符號，來記載鑼鼓的節奏或敲擊方法，如漢·《禮記》「投壺編」中的「鼙鼓譜」和明·《文林聚寶萬卷星羅》中的「鼓經要法」皆為此類。(薛宗明 1981 : 3-6)

⁵⁰ 「集成本」的狀聲字表與「楊本」相同，故不列入。

所發音色	王	汪	丁	堂	當	浦	破	卜	七	冬	凍	札	北	各	星	
內分	、康	、喔	、令			、甫	、波	、澎	、次	、童	、東	、柏拉	、剝		、清	
重擊	、昌	、倉	、浪			、串	、串		、齊	、同	、篤	、札八			、心	
各種符號	文字符號	王	汪	丁	堂	當	甫	皮	卜	七	冬	東	札	北	各	心
	簡號	王	汪	丁												
	英文字母符號	K	K	k	k	T	C	C	c	c	D	d	d	B	b	S

2. 「楊本」狀聲字表(楊蔭瀏 1980 : 4)

(表 4-5) 楊蔭瀏鑼鼓狀聲字表

楊蔭瀏《十番鑼鼓》一書中使用之狀聲字表			
樂器名稱	奏法	原譜聲字	記譜符號
拍板	兩片相擊	勺	Z
小木魚	用槌敲擊	各	G
雙磬	兩枚相碰或將兩枚結在一起另用一槌敲擊	星	X
同鼓	中心重擊一記	同	D
	中心輕擊一記或數記	龍	l
	邊上重擊一記	當	T
	邊上輕擊一記或數記	郎	l
	中心或邊上滾擊多記	得而、而	l
	停敲或輕敲帶過	一個、一	0
板鼓	中心重擊一記	讀	d
	中心輕擊一記或數記	落, 亦作六	l
	邊上重擊一記	扎	t
	邊上輕擊一記或數記	刺(讀如拉)	l
	中心或邊上滾擊多記	得而、而	l
	停敲或輕敲帶過	一個、一	0
大鑼	中心重敲	文(讀如長)	K
	敲中心與邊之間	淨	J
	(敲中心與邊之間用作“王”)	王	W
中鑼 (即更鑼)	敲邊	正	Z
	中心重敲	王	W
	敲中心與邊之間	淨	J
	敲邊	正	Z

喜鑼	敲中心	內	N
內鑼	敲中心	內	N
春鑼	敲中心	大	d
湯鑼	敲中心	湯	t
七鈸	響擊 悶擊	七 卒	q c
大鈸	響擊 悶擊	普 朴	P P
小鈸 (亦稱“骨 子”)	響擊 悶擊	次 卒	c c

3. 「劉本」(劉楚青 1992 : 243)

(1) 打擊樂器狀聲(單聲)字及其代號

(表 4-6) 劉楚青鑼鼓狀聲字表(一)

劉楚青《天津十番全譜》一書中之打擊樂器狀聲字及其代號			
名稱	打 擊 方 法	原譜聲字	記譜代號
檀 板	雙片互擊	勺	J
小 木 魚	小木槌擊	各	g
板 鼓	雙槌打鼓心	打	D
	單槌打鼓心	扎	d
	連續打鼓心	都兒	d1
大 鼓	雙槌擊鼓心	同	T
盆 鼓	左手打鼓心	同	T1
	右手打鼓心	仝	T2
	左槌打外圈	丁	d1
	右槌打外圈	冬	d2
大 鑼	敲擊中心	王或倉	K
丈 鑼	敲擊中心	王或丈	K
手 鑼	木片打鑼心	乃	N
湯 鑼	以木片打擊	湯	
	以木片悶擊	得	
七 鈸	雙片相碰	七	Q
	雙片悶擊	扎	Z
鋪 鈸	雙片相碰	卜	P
	左手擦右手	吒	CHA
	右手擦左手	扯	CHS
星	兩星相碰	星	

(2) 打擊樂器(和聲)狀聲字表

(表 4-7) 劉楚青鑼鼓狀聲字表(二)

劉楚青《天津十番全譜》一書中之打擊樂器狀聲字及其代號	
狀聲字	樂 器 組 合
倉	大鑼、七鈸、手鑼、板鼓
丈	大鑼、七鈸、手鑼、板鼓
正	七鈸、手鑼、板鼓
扎	七鈸、板鼓
都兒浪	七鈸、手鑼、板鼓
浪當	七鈸、手鑼、板鼓

4. 「蘇本」(《蘇州民間器樂曲集成》1999: 109-110)

(表 4-8) 蘇州民間器樂曲集成打擊樂器諧音字表

《蘇州民間器樂曲集成》蘇州十番鑼鼓、十番吹打打擊樂器諧音字表		
樂器名稱	奏 法	諧 音 字
單 堂	重擊鼓心	同、特
	輕擊鼓心	龍
	重滾擊鼓心	特而 ⁵¹
	輕滾擊鼓心	而
	重擊鼓邊	當、得
	輕擊鼓邊	郎
	重滾擊鼓邊	得而
	輕滾擊鼓邊	而
	停簽、或輕擊帶過	一個、一
右簽輕點擊鼓心悶住	特獨、獨	
單 皮 (板鼓)	重擊鼓心	
	輕擊鼓心	落
	重滾擊鼓心	而
	輕滾擊鼓心	而
	重擊鼓心邊	扎、答
	輕擊鼓心邊	刺
	重滾擊鼓心邊	噍拉
	輕滾擊鼓心邊	而
	右、左簽先後快擊	噍刺
右簽輕點擊鼓心悶住	落	
點 鼓	重擊鼓心	

⁵¹ 小字的音值較大字為短。

	輕擊鼓心	落
綽板	後板下端棱擊前板	勺
小木魚	木魚槌或鼓簽擊頂部	各
雙磬	兩枚碰擊或將兩枚繫在一起用鼓簽擊邊口	星
大鑼	重擊中心	丈、王
	輕擊中心	盡、令
	邊擊	仗
	悶擊(一手按鑼臍反面)	匝
馬鑼	重擊中心	王
	輕擊中心	令
	邊擊	爭
	悶擊(一手按反面)	匝
戲鑼 (小鑼)	重擊中心	內
	輕擊中心	令
	悶擊(一手按鑼臍反面)	甲
七冒	重擊中心	呐
	輕擊中心	令
	悶擊	甲
春鑼(才鑼)	擊中心	大
湯鑼 (梨月鑼)	擊中心	湯
	悶擊(指頭按鑼邊)	作
大齊鈸 (大鐃)	兩片相擊	齊
	悶擊	卜
扑鈸 (中鐃)	兩片相擊(帶有擦聲)	浦
	悶擊	扑
小齊鈸 (小鐃)	兩片相擊	妻
	悶擊	測
汪鑼 (疙瘩鑼)	擊中心	汪
興鑼 (疙瘩鑼)	擊中心	端
雲鑼	依旋律演奏	

在上述諸本的狀聲字表中，每一家的說明和用字雖不盡相同，但重要的音色是不會變太多的，如「七」_ㄩ、「內」_ㄩ、「王」_ㄩ、「同」這四種樂器的發聲，在每字的狀聲字表中均相同。在這四家的狀聲字表中，以「蘇本」的分類最為詳細，意即蘇州一地的「十番鑼鼓」對音色的變化最為講究。「劉本」雖然分類不多，但卻有註明多樣樂器一起敲擊時的狀聲字音，這在其他本中並沒有提及。所幸各本除了記注「鑼鼓經」之外，還列出了各打擊樂器的分譜，兩者相互對照，後人演奏起來就不至於弄不清楚。較之傳統的工尺譜，只有「鑼鼓經」的記錄，並無說明以何方式演奏，不但讓後人摸不著頭緒，同時也再度證明傳統的工尺譜，是只供內行人參考，並不具有傳播推廣的功用。

「十番鑼鼓」最大的特徵，是其「鑼鼓樂段節奏的變化非常豐富」，關於這方面的研

究，在楊蔭瀏、葉棟、袁靜芳、李民雄等人的論述中，已經歸納的得非常清楚，此處不再詳述。但「楊本」中他對工尺譜轉譯簡譜，卻有這樣的詮釋：

古代民間的這種記譜法，有著它自己的特點或優點，它能把曲式突現出來，使人一望得知多節奏與單節奏在其間的相互關係，易於理解也便於記憶。可惜；我們現在還想不出來更好的辦法，把這種特點，在現代的記譜法中突現出來。(楊蔭瀏 1980：16)

雖然楊等諸人在記錄鑼鼓譜時，已經將這種現象考慮進去，但還是有樂句與結構不能兼顧的遺憾。筆者以為這正是「十番鑼鼓」最大的特性，它是一種靠記憶承傳的藝術，沒有旋律的鑼鼓，要以什麼方式讓它更容易記，當然就要從「形式結構」來著手。筆者在論及藝人如何記憶「十番鑼鼓」的節奏時，首先就要說明「十番鑼鼓」的節奏特色。此處筆者採用楊蔭瀏的說法：

一個鑼鼓樂段，常由許多小的節奏單位組成，一、三、五、七等術語，就是用以指明這些小單位的結構形式：

“一” ---- 一音，重拍一拍，如“丈”相當於 1/4 拍；

“三” ---- 基本上三音，合成前後二拍，前拍二音較弱，後拍一音較強，如“正丈 丈”，相當於 2/4 拍；

“五” ---- 基本上五音，合成前後三拍，前兩拍每拍二音較弱，後拍一音強，如“正丈 一淨 丈”，相當於 3/4 拍；

“七” ---- 基本上七音，合成前後四拍，前三拍每拍二音較弱，後拍一音強，如“丈丈 一正 一淨 丈”，相當於 4/4 拍。(楊蔭瀏 1980：14)

這種訴諸文字化的說明，看似複雜，其實說穿了就是唸一個狀聲字就是“一”，唸三個字就是“三”，唸五個字就是“五”，唸七個字就是“七”。所有「十番鑼鼓」中的鑼鼓牌子都是這“一”、“三”、“五”、“七”這四種節奏形態所堆疊而成的。何以「十番鑼鼓」會產如此的結構特徵？仔細推敲，這種語法與中國詩詞的字句結構有許多相似之處。在唐詩中的七言詩和五言詩於朗頌時，其自然的斷句的韻律與“五”、“七”的鑼鼓節奏是相同的，試舉唐詩一、二首來說明即可一目瞭然。

選自 唐、王維(五言絕句) 《竹里館》

獨坐幽篁裏 彈琴復長嘯 深林人不 知 明月來相 照
正丈 一淨 丈 正丈 一淨 丈 正丈 一淨 丈 正丈 一淨 丈

選自 唐、徐元杰(七言絕句) 《湖上》

花 開 紅 樹 亂 鶯 啼 草 長 平 湖 白 鷺 飛
丈 丈 一 正 一 淨 丈 丈 丈 一 正 一 淨 丈

風 和 晴 和 人 意 好 夕 陽 簫 鼓 幾 船 歸
丈 丈 一 正 一 淨 丈 丈 丈 一 正 一 淨 丈

在「十番鑼鼓」中的鑼鼓牌子幾乎都是由這幾種節奏型所組成，大體上組構的方式有兩種：

一種是可以用相同的節奏做連續的重覆。如下列的牌子皆為此類。節奏中有 $\overline{\quad} \circ$ 記號是自由反覆記號如：

1. $\overline{\quad} \circ \circ \overline{\quad}$
《急急風》 扎 扎 丈 令 丈 令 扎 扎 丈

2. $\overline{\quad} \circ \circ \overline{\quad}$
《直排》 扎 扎 丈 內 丈 內 扎 扎 丈

(與《急急風》的節奏相同但速度較慢)

3. $\overline{\quad} \circ \circ \overline{\quad}$
《走馬》 丈 內

4. $\overline{\quad} \circ \circ \overline{\quad}$
《尖頭》 丈 齊 丈 齊

(與《走馬》的節奏相同但速度較快，所以也稱《快走馬》)

5. $\overline{\quad} \circ \circ \overline{\quad}$
《七記音》 丈 丈 丈 一個 丈 內內 妻內 妻內

6. $\overline{\quad} \circ \circ \overline{\quad}$
《跳判》 丈 丈 齊內一令

以上這些鑼鼓牌子，都是相同的節奏做連續的重覆，可長可短，由演奏者視演出時的情

況來決定。上列之鑼鼓點除了第五首《七記音》是「七」的節奏型其餘皆是「一」的節奏型。這種某一節奏做連續的重覆，在中國民間的傳統鑼鼓樂，都會使用的一種手法。而且主導演奏次數多寡的，通常是由打鼓的「鼓佬」⁵²來決定。楊蔭瀏在「十番鑼鼓」一書中寫到：

有些鑼鼓段如《急急風》，基本上是單一節奏的連續進行，可長可短，並無一定，遇到這種鑼鼓段，鼓手就需要能酌量情形，在適當時候，向樂隊發出「準備結束或轉變」的信號。一般在演奏之前，樂隊往往早已知道如何打法，或已經臨時口頭約定了如何打法；所以到了實際演奏時這已不成問題。（楊蔭瀏 1980：18-19）

由此可知鑼鼓的運用，長短雖有彈性，但也必須所有演奏者都熟背在心，手中奏著樂器，眼睛還要看著鼓佬的指揮，奏出來的音樂纔會合拍合節。

另一種類型的鑼鼓牌子，則是由一、三、五、七等不同的節奏型組合而成，形成一定的結構，即使有相同的節奏音形，還是會在音色上有所變化，如：

1. 《蛇脫殼》（《蘇州民間器樂曲集成》1999：163）（譜 4-38）

譜例 (4-39) <蛇脫殼>

妻	<u>一妻 一妻 一妻</u>	內	<u>一內 一內 一內</u>	王	<u>一王 一王 一王</u>	<u>同 同 而 龍 同 而 龍 同 而 龍 同</u>	
妻	<u>一妻 一妻</u>	內	<u>一內 一內</u>	王	<u>一王 一王</u>	<u>同 同 而 龍 同 而 龍 同</u>	
妻	<u>妻 一妻</u>	內	<u>內 一內</u>	王	<u>王 一王</u>	<u>同 同 而 龍 同</u>	
妻 妻		內 內		王 王		<u>同 同</u>	
妻		內		王		<u>同</u>	

此一鑼鼓牌子的結構為：由“妻、內、王、同”固定的音序“作“七、五、三、一”由大到小的節奏單位變化組成。進行中，均由一個音開始，然後脫掉前音而過度到後音，環環相扣，似蛇脫殼之形狀，故以此為名。

⁵²「鼓佬」一詞是對在戲曲樂隊中板鼓演奏者的尊稱，在戲曲演出中，鼓佬不僅要帶領鑼鼓的演奏，而且在樂隊中以鼓點(包括手勢)和板來統一節拍，控制速度，並使整個樂隊和演員的表演緊密配合，起者指揮者的做用。(中國音樂詞典 1984：126)

2. 《魚合八》(《蘇州民間器樂曲集成》1999:214)(譜4-39)

譜例(4-40)<魚合八>

<u>妻</u> 妻 <u>一</u> 妻 <u>一</u> 妻妻	扎	勺各勺	丈	令丈令仗 <u>一</u> 令丈0
內 <u>內</u> <u>一</u> 內內	扎扎扎	勺各勺	丈丈丈	令丈令仗 <u>一</u> 令丈0
王王王	扎扎 <u>一</u> 扎扎	勺各勺	丈丈 <u>一</u> 令丈	令丈令仗 <u>一</u> 令丈0
同	扎扎 <u>一</u> 扎 <u>一</u> 扎扎	勺各勺	令丈令仗 <u>一</u> 令丈	令丈令仗 <u>一</u> 令丈.(6)

此一鑼鼓牌子的結構，是以“妻、內、王、同”為音序，以“七、五、三、一”由大到小與單皮鼓“一、三、五、七”由小到大的節奏單位，再加上木魚的固定節奏組合而成。由於每句的節奏相加皆為“八”，樂句中又插入木魚的節奏，故名為《魚合八》。

3. 《牡丹穿花鳳》(《蘇州民間器樂曲集成》1999:144)(譜4-40)

譜例(4-42)<牡丹穿花鳳>

王王 <u>一</u> 王 <u>一</u> 王 王	仗丈 <u>一</u> 仗 <u>一</u> 令 丈0	同同 <u>一</u> 同 而龙 同	仗丈 <u>一</u> 仗 <u>一</u> 令 丈0
同 同 而龙 同答	仗丈 <u>一</u> 令 丈0	妻 妻 <u>一</u> 妻 妻	仗丈 <u>一</u> 令 丈0
妻 妻 妻	丈 <u>一</u> 丈0	內內 內	仗丈 丈0
內答	丈0	王答	丈0
妻 妻 <u>一</u> 妻 <u>一</u> 妻 妻	仗丈 <u>一</u> 仗 <u>一</u> 令 丈0	內.內 <u>一</u> 內 <u>一</u> 內 內	仗丈 <u>一</u> 仗 <u>一</u> 令 丈0
內.內 <u>一</u> 內 內答	仗丈 <u>一</u> 令 丈0	王王 <u>一</u> 王 王答	仗丈 <u>一</u> 令 丈0
王王 王答	仗丈 丈0	同同 同答	仗丈 丈0
同答	丈0	妻	丈答

此一鑼鼓牌子的結構，是由“妻、內、王、同”的音序為主體及“七、五、三、一”固定的節奏單位組成。有四個小段，每個小段都是四句，每句有兩個節奏單位(後一句是重複)。第一小段：“王、同、妻、內”，第二小段“同、妻、內、王”，第三小段“妻、內、王、同”，第四小段“內、王、同、妻”。這種擊法，有些藝人也稱它作《鳳穿牡丹》。

4. 《金橄欖》(《蘇州民間器樂曲集成》1999: 167)(譜 4-41)

譜例(4-41)〈金橄欖〉

<p>妻 扎</p> <p>內一內 扎扎扎</p> <p>同同同同 扎扎一扎扎</p> <p>王0一王一王王 扎扎一扎一扎扎</p> <p>同同一同同 扎扎一扎扎</p> <p>內一內 扎扎扎</p> <p>妻 扎</p>	<p>扎 文0</p> <p>扎扎一扎一扎扎 文0一仗一个文0</p> <p>扎扎扎 仗文0</p> <p>扎扎一扎一扎扎 文0一仗一个文0</p> <p>扎扎一扎一扎扎 文0一仗一个文0</p> <p>扎扎一扎扎 文0一仗文0</p> <p>扎扎一扎一扎扎 文0一仗一个文0</p> <p>扎 文0</p>
---	---

此一鑼鼓牌子的結構，是由七個樂句組成，每個樂句有六個節奏單位。全樂段的變化部份先從“一”到“七”，由少至多；後從“七”到“一”，由多至少；成為“一、三、五、七、五、三、一”兩頭小“中間大的結構，彷彿橄欖之形狀，故以此為名。

5. 《四面推窗》(《蘇州民間器樂曲集成》1999: 187)(譜 4-42)

譜例(4-43)〈四面推窗〉

妻妻一妻一妻妻	勺各勺各勺各勺	妻	仗丈 一仗 一丈 丈
內內一內一內內	勺各勺各勺各勺	內	仗丈 一仗 一丈 丈
同同一同而龍同	勺各勺各勺各勺	同	仗丈 一仗 一丈 丈
王王一王一王王	勺各勺各勺各勺	王	仗丈 一仗 一丈 丈
妻妻一妻妻	勺各勺各勺	妻一妻	仗丈 一丈 丈
內內一內內	勺各勺各勺	內一內	仗丈 一丈 丈
同同一同同	勺各勺各勺	同同同	仗丈 一丈 丈
王王一王王	勺各勺各勺	王一王	仗丈 一丈 丈
妻一妻	勺各勺	妻妻 一妻 妻	仗丈 丈
內一內	勺各勺	內內 一內 內	仗丈 丈
同同同	勺各勺	同同 一同 同	仗丈 丈
王一王	勺各勺	王王 一王 王	仗丈 丈
妻	各	妻妻 一妻 一妻 妻	丈
內	各	內內 一內 一內 內	丈
同	各	同同 一同 一同 同	丈
王	各	王王 一王 一王 王	丈

此一鑼鼓牌子的結構：是以“妻、內、王、同”為固定的音序，以“七、五、三、一”由大到小和“一、三、五、七”由小到大的節奏單位變化組成。全樂段分四個小段，每小段都是四個樂句，每句有四個節奏單位，前兩個是重複，後兩個分別從小到大、從大到小。

6. 《螺絲結頂》(《蘇州民間器樂曲集成》1999:129)(譜 4-43)

譜例(4-44)<螺獅結頂>

文 文 〇 | 扎扎 扎 | 扎扎扎 |
 文 文 〇 | $\frac{3}{4}$ 扎扎 一扎 扎 | 扎扎 一扎 扎 |
 文 文 〇 | $\frac{4}{4}$ 扎扎 一扎 一扎 扎 | 扎扎 一扎 一扎 扎 |
 文 文 〇 | 扎扎 扎 | $\frac{4}{4}$ 一丈 一仗 一令 文 〇 | 一丈 一仗 一令 文 〇 |
 扎扎 扎 | $\frac{3}{4}$ 一仗 一令 文 〇 | 一仗 一令 文 〇 |
 扎扎 扎 | 仗 文 〇 | 仗 文 〇 |
 扎 扎 | 文 文 〇 |
 扎 扎 | 文 文 〇 |
 扎 | 文 〇 |
 扎 | 文 〇 |
 碎刺 〇 |
 文 ||

此一鑼鼓牌子的結構為：由“文”音和“扎”音作交互變化組成。速度由慢起，愈來愈快而結束。此段鑼鼓常作套曲的結尾使用，整個結構彷彿螺絲形狀，有“到頭”結束之意，故稱《螺絲結頂》。

從這鑼鼓牌子的組構型態上來看，其長短相間的句型與中國長短句的章法相類似。同樣地；我們也可從古詞中找到例證：

(表 4-9) 笙吹鑼鼓曲《壽亭侯》鑼鼓與絲竹樂段時間度量表

「十番鑼鼓」笙吹鑼鼓曲《壽亭侯》鑼鼓樂段與絲竹樂段之時間度量表								
蘇州藝人	鑼鼓樂段	絲竹樂段	絲竹樂段	鑼鼓樂段	絲竹樂段	鑼鼓樂段	絲竹樂段	鑼鼓樂段
演奏：1953年錄音	1分15秒		3分59秒	27秒	4分23秒	16秒	26秒	50秒
無錫藝人演奏：1964年錄音	1分42秒	12秒	3分59秒	36秒	6分04秒	14秒	1分11秒	1分22秒
「蘇州堂名音樂學習班」演奏：1983年錄音	1分25秒		3分34秒	30秒	4分08秒	15秒7	1分04秒	50秒

從上表看來，在笙吹鑼鼓曲《壽亭侯》的三個版本，蘇州藝人的演奏雖然年代相差近二十年，基本上差異並不大，僅在最後一段的絲竹樂相差較多。但與無錫藝人的演奏，出入較大，無錫不但多了一段絲竹樂，而且鑼鼓段的時間也較蘇州藝人演奏的長。雖然在(表 4-3)「楊本」與「蘇本」之曲式結構相同，但在演奏時，蘇州藝人並沒有演奏第二段的絲竹樂，據筆者推測；可能是譯譜的人，除了照藝人的演奏翻譜外，同時也參照藝人的手抄譜。譜上雖有記出這第二段的絲竹樂段，但藝人在演奏時卻省略了這段，「楊本」中無記載該樂段的標題，但在「蘇本」中則注明該段，是在民間流傳極廣的「老六板」。也許是因為該曲十分的短小(僅二十二拍)，故藝人在演奏時可奏可不奏，雖然只是小小的一個段落，卻說明了藝人在演奏「十番」樂曲時的自由選擇性。此外：在結構上來說，鑼鼓段比絲竹段要多，實際演奏則是絲竹段的時間較長，鑼鼓段的時間較短。

1953年蘇州藝人在演奏時，省略了一段原為笙獨奏的散板，而之後的樂段，是以一分鐘176拍的速度演奏了二十六秒。鑼鼓段有兩個牌子「急急風」和「也半只」⁵³，前者是可無限反覆的鑼鼓段，但在這次的演出中蘇州藝人並未多加發揮，所以時間只有五十秒。

1964年無錫藝人的版本，則完整的演奏出笙的獨奏段落，而且上板後是以一分鐘152拍的速度演奏，共演出了一分十一秒。在鑼鼓樂段方面，雖然也只有「急急風」和「下山虎」二個牌子，但在「急急風」一段卻做了「三陰三陽」⁵⁴的發展，該段雖以一分鐘168到192拍的速度在演奏，但在多次力度與音色的變化發展下，共演奏了一分二十一秒。

⁵³ 這是「十番鑼鼓」中的另一種鑼鼓牌子的形式：由曲調旋律形成的，打擊樂手在演奏時暗記某一曲牌的旋律，各種樂器的節奏統一於這一旋律，形成一個特有的鑼鼓段，如：《鵲踏枝》、《下山虎》、《也半只》、《又道是》、《半一封書》、《小十八拍》等，其名稱即來自原來的曲牌名。(《蘇州民間器集成》1999：104)

⁵⁴ 在細鑼鼓中可作音色上的變化，稱以大鑼、喜鑼起主要作用的部份為「陽」，稱以春鑼、湯鑼起主要作用的部份為「陰」，應用這種變化方法的鑼鼓段，在鑼鼓段的標題下，往往注明「三陰三陽」字樣。(楊蔭瀏 1980：19)

類似這樣的例子，在「十番鑼鼓」的樂曲中經常可見。

(表 4-10) 笛吹鑼鼓曲《萬花燈》鑼鼓與絲竹樂段時間度量表

「十番鑼鼓」笛吹鑼鼓曲《萬花燈》鑼鼓樂段與絲竹樂段之時間度量表													
蘇州藝人	鑼鼓樂段	絲竹樂段	鑼鼓樂段	絲竹樂段	鑼鼓樂段	混合樂段	絲竹樂段	鑼鼓樂段	絲竹樂段	鑼鼓樂段	混合樂段	絲竹樂段	鑼鼓樂段
演奏：1953 年錄音		1 分 30 秒	19 秒	1 分 16 秒	35 秒	1 分 44 秒	52 秒	52 秒	29 秒	15 秒	1 分 07 秒	19 秒	41 秒
無錫藝人		1 分 28 秒	30 秒	2 分 22 秒	26 秒	1 分 50 秒	55 秒	43 秒	36 秒	11 秒 3	56 秒	27 秒	33 秒
「蘇州堂名音樂學習班」		1 分 35 秒	28 秒 7	1 分 25 秒	33 秒 7	2 分 06 秒	58 秒 8	54 秒	28 秒	10 秒	51 秒 5	24 秒	43 秒
演奏：1983 年錄音													

這首笛吹鑼鼓曲《萬花燈》，三個版本的同異，除了無錫在樂曲一開始多了一個鑼鼓段外，其餘並無多大差別，在樂曲結構上也差不多，僅在演奏的速度不同，尤以第二段的絲竹樂最為明顯。

(表 4-11) 粗細絲竹鑼鼓曲《十八拍》鑼鼓與絲竹樂段時間度量表

「十番鑼鼓」粗細絲竹鑼鼓曲《十八拍》鑼鼓樂段與絲竹樂段之時間度量表															
蘇州藝人	鑼鼓樂段	絲竹樂段粗	絲竹樂段細	鑼鼓樂段	混合樂段	絲竹樂段細	鑼鼓樂段	混合樂段	絲竹樂段細	混合樂段	鑼鼓樂段	絲竹樂段細	鑼鼓樂段	絲竹樂段粗	鑼鼓樂段
演奏：1953 年錄音	56 秒 4	38 秒 9	2 分 13 秒	28 秒 7	1 分 18 秒	50 秒	37 秒 8	4 分 05 秒	45 秒 3	13 秒 6	9 秒 3	41 秒	13 秒 5	21 秒	55 秒 2
無錫藝人	1 分 30 秒	2 分 28 秒	1 分 37 秒 ⁵⁵	15 秒 4	54 秒 6	22 秒 9	9 秒 7	3 分 34 秒	31 秒	23 ⁵⁶ 秒		38 秒 7	15 秒 4	25 秒 5	2 分 17 秒
演奏：1964 年錄音															

⁵⁵ 「楊本」之《十八拍》此二絲竹樂段連在一起，並未分段。

⁵⁶ 「楊本」之《十八拍》此樂段絲竹與鑼鼓連在一起，並未分段。

「蘇州堂名音樂學習班」 演奏：1983年錄音	1分		2分		1分			4分							
	01秒	40秒	19秒	20秒	12秒	45秒	23秒	08秒	51秒	15秒	11秒	48秒	10秒	24秒	52秒

粗細絲竹鑼鼓曲是「十番鑼鼓」中較為複雜的一種形式，這首《十八拍》的曲式結構比前兩首為大，樂段也較多。其中差別較明顯的還是在鑼鼓段，如將參照(表 4-3)中《十八拍》一曲的曲式結構並列比較，可明顯地看出兩者間的差異：

(表 4-12) 粗細絲竹鑼鼓曲《十八拍》樂段與時長對照表

「十番鑼鼓」粗細絲竹鑼鼓曲《十八拍》樂段與時長對照表																
曲名	版本	曲 式 結 構														
十 八 拍	蘇 本	56 秒 4	38 秒 9	2 分 13 秒	28 秒	1 分 18 秒	50 秒	37 秒	4 分 05 秒	45 秒	13 秒	9 秒 5	41 秒	13 秒 5	21 秒	55 秒 2
十 八 拍	楊 本	1 分 30 秒	4 分 05 秒	15 秒 4	54 秒 6	22 秒 9	9 秒 7	3 分 34 秒	31 秒	23 秒	38 秒 7	15 秒 4	25 秒 5	2 分 17 秒		

由藝人所奏之絲竹樂段的速度和鑼鼓樂段的開展，使得這兩首樂曲產生了明顯的差異，如以第一段和最後一段的鑼鼓相比較，可以看到以下的這種情況：

1953年蘇州藝人演奏的鑼鼓牌子是直排三陣⁵⁷和二段無名鑼鼓段，共演奏了約五十六秒。最後一段是演奏急急風和又道是兩個牌子約共五十五秒。

1964年無錫藝人則演奏了急急風「三陰三陽」和小十八拍二個牌子，共一分三十秒。最後一段是奏了細走馬、金橄欖、急急風、下山虎等牌子，共二分十七秒。

綜合上述諸表可看出：即使是相同的曲子，不同的地區，演奏的版本都有差異。曲牌使用的多寡、演奏速度的快慢、旋律變化是否豐富，都是決定時間長短因素。上表所測出的時間，大部份的差距雖只有幾秒，但對速度快的曲子來說，一秒鐘的差別有時也是很大的。即使是這短短的一秒，也就足以證明：藝人的演奏是極富彈性的，但同一系統的演奏相較之下則稍為嚴謹。

從上述對譜傳系統和口傳系統的分析，我們可以歸納出以下的結論：

- 一、「堂名」藝人在音樂技藝的承傳上完全仰賴記憶系統

⁵⁷《直排》節奏同《急急風》，在鑼鼓中，長尖吹奏三次，鑼鼓隨長尖的每次變化也作漸快、漸強、斷奏三次變化敲奏，藝人稱之為《直排三陣》。

「堂名」藝人們從初入門學習時，就不斷的以背譜來積累技藝，基本上；背的譜子愈多，他能奏的曲子就多，能奏的曲子多了，能服務的行業就更多。但因為「十番鑼鼓」的樂曲每一首都很长，對「堂名」藝人來說唱崑曲是正業，好的藝人幾乎都要具備上百曲的實力，而「十番鑼鼓」只是在他們出「堂會」唱累時，就奏幾套調劑一下的套曲。而一般不是在雙班競奏時，「堂名」樂手只需會個三、四套就可以應付生意了⁵⁸。在明、清時期，據說「十番鑼鼓」的曲目，有近百套之多，到了民國只有「鑼鼓十二，吹打十四」(蘇州民間器樂曲集成 1999：107)之說。之所以愈來愈少的原因，每家「堂名」都視自己的技藝為不傳之祕，加上人的記憶必竟會隨著年紀的衰老而減弱。除了背崑曲，還要背「十番鑼鼓」和「十番吹打」，技術再高超的藝人，也不可能全部都會。而且就算背下大量樂譜，也需要多人的合作纔能完整呈現「十番鑼鼓」的音樂。因此一代傳一代下來，樂曲數目自然只會遞減而不會遞增。再者，就是藝人心態的轉變，不再視這種音樂是項藝術，只把它當做謀生的工具，是吃飯的傢伙。只要會個三、四套，能做生意也就混過去了。而且「十番鑼鼓」的架構又比崑曲和吹打來得複雜，崑曲是單獨一人也能演唱，但「十番鑼鼓」必須至少六人以上合作纔能產生的音樂。加上每個班子有他們自己獨特的一套展演方式，雖然他們同樣承襲著相同的骨幹譜，不同班社的人湊在一起演奏，也要練上好一陣子，因為每個人心裡背誦的符號都有不同的解讀方式。只有在合奏時纔會發現差異。

二、「十番鑼鼓」在音樂表現上極富彈性，並因地制宜，可調整演出者的體力。

根據骨幹譜跟演奏譜之間的差異，我們可以證明：「十番鑼鼓」在它固定的骨幹音外，有很大的即興空間。就是說笙吹與笛吹鑼鼓，主奏樂器可與骨幹音相差不大，但其他的絲竹樂器(撥彈樂器和拉弦樂器)就沒有這個限制。我們從楊、劉、和「集成」諸本中可發現，他們所譯的旋律譜，基本上都只列出一個主旋律，並沒詳細記錄列出每樣樂器實際演奏的音符。但透過藝人演奏的樂曲，可以清楚地看到其間每樣樂器奏法上的差異所產生的彈性。在鑼鼓樂段上可發揮的空間更大。它可借著定量和不定量的節奏形態相互交替，加上力度和音色的變化，使得樂曲呈現豐富多彩的效果。這種絲竹交替的演奏方式，除了使音樂更為豐富外，還可達到一個目地；就是可調整演奏者的體力。

「堂名」藝人在出堂會時，演出的形式是以「聲樂」----崑曲、「器樂」----「十番鑼鼓」兩種形態的輪番出現。當藝人唱累時就改奏「十番」音樂，同樣的；在演奏時藝人以一人兼奏多樣樂器的形態出現，其演奏模式就由聲樂與器樂的交替，一變為絲竹與鑼鼓的交替。一場堂會做下來少則二小時多則十數小時，若不在演奏方式上做調整，體力是無法負荷的。

這兩種現象意味著：藝人在承傳及學習的過程裡，藉著背誦去累積前人的經驗，固定骨幹譜承載著結構穩定的樂句，它深刻的印在腦海中，成為一種特定的記憶模式，當它被再現的時候，只要不脫離這個模式的範疇，每個演奏者都可以做某種程度的自由發揮。

⁵⁸ 據《蘇州民間器樂曲集成》頁 107，曾提及「堂名」班出堂會時，演唱的單位以「排」來計算，一「排」中要演奏兩套「十番鑼鼓」，每次堂會至少要演兩排，即四套「十番鑼鼓」。可知技術較差的藝人只要會四、五套就足可做生意了。雙班競奏時則必需打十六套不可重覆。

三. 曲牌結構的頑固性和鑼鼓風格的程式化

在本節(表 4-3)中可清楚看到「十番鑼鼓」曲式結構，是由「絲竹樂段」和「鑼鼓樂段」為其主要的音樂構成要素。這兩種音樂形態，又各自顯現出特有的風格。絲竹樂段的旋律，是取自崑曲中不同的曲牌片段組合而成，每一套「十番鑼鼓」音樂的取材都選自不同的來源，一但固定成為樂曲中的一部份後，其曲牌結構在老藝人代代的相傳，形成它不可變的頑固性，這種風格特性尤其在旋律速度上表現的最為明顯。透過表 4-9、10、11，以 1953 年和 1983 年蘇州藝人的演奏為例，絲竹樂段的時長，雖然兩組演奏人員演奏的時間相隔了三十年，演奏的時長差異並不大，原因就是在於：藝人背在腦海中的音樂。它的速度並不會因為他非常熟練而加快，也不會他的生疏而變慢，即使是年齡增長記憶減退，心中唱曲的速度也一如當初他學來的一樣，已頑固地印在他的記憶系統。

(表 4-13) 1953 年與 1983 年《壽亭侯》樂段時間度量表

蘇州藝人	鑼鼓樂段	絲竹樂段	鑼鼓樂段	混合樂段	鑼鼓樂段	絲竹樂段	鑼鼓樂段
演奏：1953 年錄音	1 分 15 秒	3 分 59 秒	27 秒	4 分 23 秒	16 秒	26 秒	50 秒
「蘇州堂名音樂學習班」演奏：1983 年錄音	1 分 25 秒	3 分 34 秒	30 秒	4 分 08 秒	15 秒 7	1 分 04 秒	50 秒

(表 4-14) 1953 年與 1983 年《萬花燈》樂段時間度量表

蘇州藝人	絲竹樂段	鑼鼓樂段	絲竹樂段	鑼鼓樂段	混合樂段	絲竹樂段	鑼鼓樂段	絲竹樂段	鑼鼓樂段	混合樂段	絲竹樂段	鑼鼓樂段
演奏：1953 年錄音	1 分 30 秒	19 秒	1 分 16 秒	35 秒	1 分 44 秒	52 秒	52 秒	29 秒	15 秒	1 分 07 秒	19 秒	41 秒
「蘇州堂音樂學習班」演奏：1983 年錄音	1 分 35 秒	28 秒 7	1 分 25 秒	33 秒 7	2 分 06 秒	58 秒 8	54 秒	28 秒	10 秒	51 秒 5	24 秒	43 秒

(表 4-15) 1953 年與 1983 年《十八拍》樂段時間度量表

蘇州藝人	鑼鼓樂段	絲竹樂段 粗	絲竹樂段 細	鑼鼓樂段	混合樂段	絲竹樂段 細	鑼鼓樂段	混合樂段	絲竹樂段 細	混合樂段	鑼鼓樂段	絲竹樂段 細	鑼鼓樂段	絲竹樂段 粗	鑼鼓樂段
蘇州藝人															

演奏：1953 年錄音	56 秒 4	38 秒 9	2分 13 秒	28 秒 7	1分 18 秒	50 秒	37 秒 8	4分 05 秒	45 秒 3	13 秒 6	9 秒 3	41 秒	13 秒 5	21 秒	55 秒 2
「蘇州堂 名音樂學 習班」演 奏：1983 年錄音	1分 01 秒	40 秒	2分 19 秒	20 秒	1分 12 秒	45 秒	23 秒	4分 08 秒	51 秒	15 秒	11 秒 8	48 秒	10 秒	24 秒	52 秒

從上表來看：大部份的絲竹樂段時長的差距，都在十秒以內，以絲竹樂段的速度而言，演奏在樂曲前面的曲牌，速度通常愈慢，愈往後速度就逐漸加快，這種情形在各種民間音樂中時而可見，「十番鑼鼓」在音樂進行時也是如此。上表中唯一例外的；是「笙吹鑼鼓」《壽亭侯》，曲中最後一段的絲竹樂，兩個版本差了將近一分鐘的時間，主要原因是因為 1983 年蘇州藝人的演奏，有參照工尺譜的記載，加奏了一段散板，而 1953 年的藝人則省略了這段直接入快板，由此可知；「十番」藝人可以根據演出需要增刪樂段，但音樂的速度卻是極為頑固的。

「十番鑼鼓」中的基本鑼鼓點並不是很多，之所以在每首「十番」音樂中運用的極為豐富，主要原因是因為鑼鼓段落可以由不同的節奏，組合成一個固定模式，除了前面介紹的 魚合八、螺絲結頂、四面推窗 等，還有兩個重要的結構，常常出現在各種演奏形式的「十番」音樂中，即「大四段」和「小四段」。在楊蔭瀏《十番鑼鼓》一書中對這兩個「十番鑼鼓」的專有名詞做了如下的介紹：

大四段：利用「七」、「內」、「王」、「同」等音序變化和「七」、「五」、「三」、「一」等節奏變化，構成四段。四段變化的主體在中間，每段前有「合頭」後有「合尾」，都相同不變。在有「大四段」的一套鑼鼓中間，「大四段」常位於中部，形成鑼鼓樂段中的主要部份，「大四段」的形式是多種多樣的，雖然同名「大四段」，各套鑼鼓中的「大四段」卻互不一樣。

小四段：其實只是含有「七」、「內」、「王」、「同」等音色變化的一個小段。有時用在「大四段」之前，有時用在「大四段」之後，有時用；有時不用，並無一定。「小四段」的形式，也是多種多樣的，雖然同名「小四段」，各套鑼鼓中的「小四段」也互不一樣。(楊蔭瀏 1980：17)

照楊蔭瀏的說法，「大四段」、「小四段」只是運用不同音色，再加上節奏的變化，形成的一個鑼鼓段，通常在樂曲中佔有重要的份量，但其結構樣式卻是多變的。據筆者統計：傳統工尺譜中並無標注「大四段」、「小四段」的文字，可能只是藝人在實踐過程中約定俗成的一種說法。就本人手邊收集的資料來看，有「大四段」、「小四段」的說法，最早見於楊蔭瀏的「十番鑼鼓」一書，茲就近人所譯之簡譜中「絲竹鑼鼓」類，凡有標明為「大四段」、「小四段」者，列於下表，由其結構組織來探討鑼鼓樂段程式化的彈性何在。

表 4-16 大四段結構分析表

大四段結構表					
曲名 (版本)	頭		主體	尾	
	引子(過渡) 或鑼鼓	合頭	變 或 段	合尾	絲竹樂段
萬花燈 (楊本)			一段		
			二段		
			三段		
			四段		
萬花燈 (蘇本)			一變		
			二變		
			三變		
			四變		
翠鳳毛 (楊本)			一段		
			二段		
			三段		
			四段		
翠鳳毛 (蘇本)	粗走馬		一變		
	粗走馬		二變		
	粗走馬		三變		
	粗走馬		四變		
喜元宵 (楊本)	細走馬		一段		
	細走馬		二段		
	細走馬		三段		
	細走馬		四段		
喜元宵 (蘇本)	粗走馬		一變		
	粗走馬		二變		
	粗走馬		三變		
	粗走馬		四變		
大紅袍 (楊本)			一段		
			二段		
			三段		
			四段		
太倉 大紅袍 (蘇本)			該曲並無標明 「大四段」之名稱		
下西風 (楊本)			一段		
			二段		
			三段		
			四段		

下西風 (蘇本)	粗走馬		一段		
	粗走馬		二段		
	粗走馬		三段		
	粗走馬		四段		
陰送 (楊本)			本曲無「大四段」之結構		
陰送 (蘇本)			本曲無「大四段」之結構		
壽亭候 (楊本)			本曲無「大四段」之結構		
壽亭候 (蘇本)			本曲無「大四段」之結構		
大如意 (蘇本)			本曲無「大四段」之結構		
小如意 (蘇本)			本曲無「大四段」之結構		
花四合 (蘇本)			本曲無「大四段」之結構		
香袋 (楊本)			一段 (粗)		
			二段 (細)		
			三段 (粗)		
			四段 (細)		
香袋 (蘇本)			一變 (粗)		
			二變 (細)		
			三變 (粗)		
			四變 (細)		
十八拍 (楊本)			一段 (細)		
			二段 (粗)		
			三段 (細)		
			四段 (粗)		
十八拍 (蘇本)			一變 (細)		
			二變 (粗)		
			三變 (細)		
			四變 (粗)		

表 4-17 小四段結構表

小 四 段 結 構 表							
曲 名 (版 本)	頭			主 體		尾	
	引子	合頭	鑼鼓	變 或 段		合尾	絲竹樂段
萬花燈 (楊本)				一段			
				二段			
				三段			
				四段			
萬花燈 (蘇本)				一變			
				二變			
				三變			
				四變			
翠鳳毛 (楊本)				本曲無「小四段」			
翠鳳毛 (蘇本)				本曲無「小四段」			
喜元宵 (楊本)				本曲無「小四段」			
喜元宵 (蘇本)				本曲無「小四段」			
大紅袍 () (楊本)			走馬	一段			
			走馬	二段			
			走馬	三段			
			走馬	四段			
大 紅 袍 () (楊本)	走馬			一段			
				二段			
				三段			
				四段			
太倉 大紅袍 (蘇本)				該曲並無標明 「小四段」之名稱			
下西風 (楊本)				本曲無「小四段」之結構			
下西風 (蘇本)				本曲無「小四段」之結構			
陰 送 (楊本)				本曲無「小四段」之結構			
陰 送 (蘇本)				本曲無「小四段」之結構			
壽亭候 (楊本)				本曲無「小四段」之結構			

壽亭候 (蘇本)				本曲無「小四段」之結構		
大如意 (蘇本)				一變		
				二變		
				三變		
				四變		
小如意 (蘇本)	走馬			一變		
				二變		
				三變		
				四變		
花四合 (蘇本)	細走馬	粗		一變	細合頭	(細)
	細走馬	粗		二變	細合頭	(粗)
	粗走馬	粗		三變	細合頭	(細)
	粗走馬	粗		四變	細合頭	(粗)
香袋 (楊本)				本曲無「小四段」之結構		
香袋 (蘇本)				本曲無「小四段」之結構		
十八拍 (楊本)				本曲無分段 僅標名為「小四段」		
十八拍 (蘇本)				本曲無分段 僅標名為「小四段」		

由上表可見，「大、小四段」的結構，有幾種不同的形式，若以其段落的多寡為其分類依據，可分為下列幾種：

1. 「大四段」的類型：

- (1). 二段體⁵⁹：合頭(引子)、主體 如：《萬花燈》、《大紅袍》
- (2). 三段體：合頭(引子)、主體、合尾 如：《翠鳳毛》(楊本)、《下風西》(楊本)、《香袋》、《十八拍》
- (3). 四段體：鑼鼓(過渡)、合頭、主體、合尾 如：《翠鳳毛》(蘇本)、《下風西》(蘇本)
- (4). 五段體：鑼鼓段(過渡)、合頭、主體、合尾、絲竹段 如：《喜元宵》

2. 「小四段」的類型：

- (1). 一段體：只有主體一段 如：《十八拍》、《萬花燈》、《大紅袍》()
- (2). 二段體：合頭、主體 如：《大如意》、《小如意》
- (3). 三段體：合頭、鑼鼓(過渡)、主體 如：《大紅袍》()
- (4). 五段體：鑼鼓、合頭、主體、合尾、絲竹段如：《花四合》

從結構表和段式類型的劃分下，得知「大四段」、「小四段」的主要結構可分成「頭」、「主體」、「尾」這三大部份，其中「頭」、「尾」兩部份是可有可無或可增可刪，唯有主體是

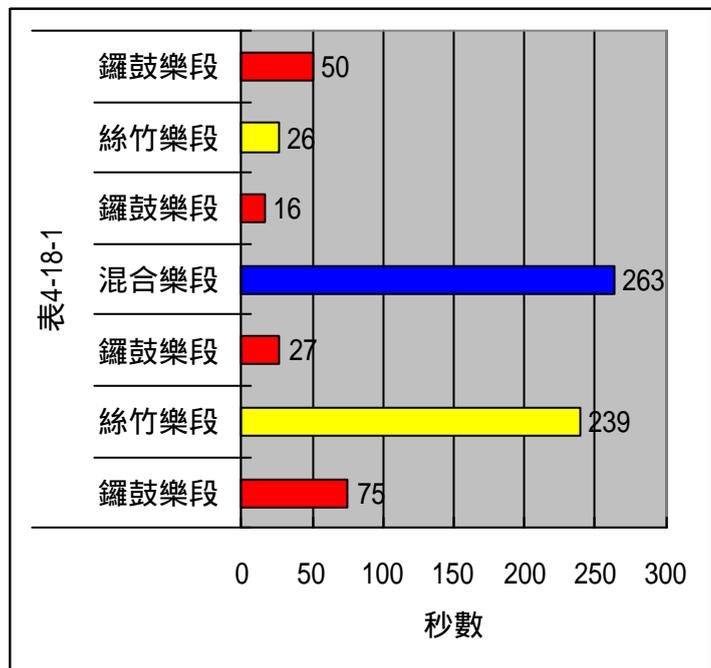
⁵⁹ 凡引子或合頭只有在第一段出現者，均不列為一段，如《萬花燈》(楊本)，只有第一段纔有合頭，其餘皆無，故列為二段體。以下類推。

必備而且一定有四段。藝人對「大四段」和「小四段」的運用，就是在「頭」、「主體」、「尾」這個大的結構下，再細分出不同的類型，符合這種有頭有尾的結構模式，各自有著獨立發展的彈性空間，所以在藝人的思考模式中，「大四段」、「小四段」只是一個概念式的符號表徵，這也是「十番鑼鼓」最大的風格特徵，它可以運用在鑼鼓段，也可以結合絲竹樂一起展現。循由這程式化的鑼鼓風格可以清楚的看出，「十番」藝人在承傳時，是以何種的思維模式去展現「十番鑼鼓」的風格特色。

四. 時間比例的意義：絲竹是「十番」音樂的重心

除了「十番」音樂的節奏特色，透過時間長短的比例，呈現出另一種意義，即：在「十番鑼鼓」中絲竹樂段的時長，往往超過鑼鼓樂段的時長，這意味著絲竹樂段是「十番」音樂中的重心。在藝人心中雖然絲竹與鑼鼓的地位相等，但以聆聽對象而言，敲打的節奏不像旋律一般較易為人所接受，畢竟聽眾們是被崑曲優美的旋律所吸引，鑼鼓只是一個陪襯，「看」藝人表演的意味大過於「聽」藝人的表演。下表將列出《壽亭侯》《萬花燈》《十八拍》三首樂曲中絲竹樂段、鑼鼓樂段和絲竹鑼鼓混合樂段，以秒為單位之時長比例，借以證明絲竹樂段是「十番」音樂重心之所在。

表 4-18-1



：為 1953 年蘇州藝人演奏，
 ：為 1964 年無錫藝人演奏，
 ：為 1983 年蘇州藝人
 演奏「十番鑼鼓」笙吹
 鑼鼓曲《壽亭侯》鑼鼓
 樂與絲竹樂秒長時間度
 量表

■ 鑼鼓樂段 ■ 絲竹樂段 ■ 混合樂段

表 4-18-2

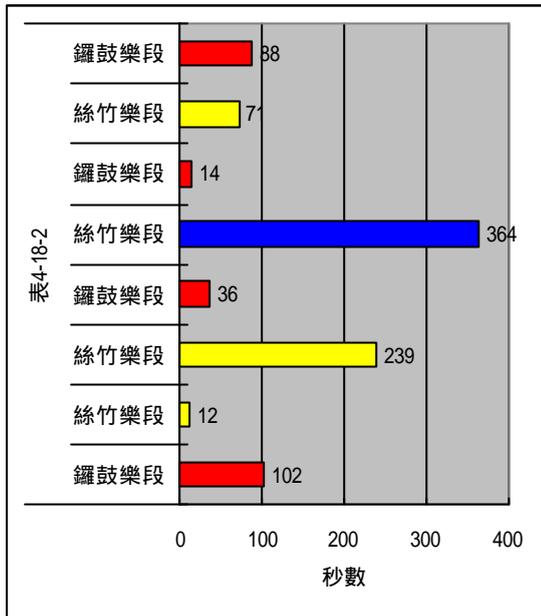


表 4-18-3

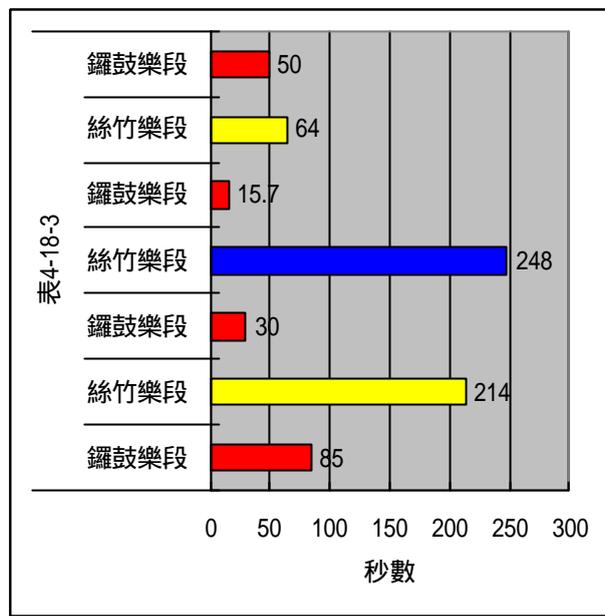
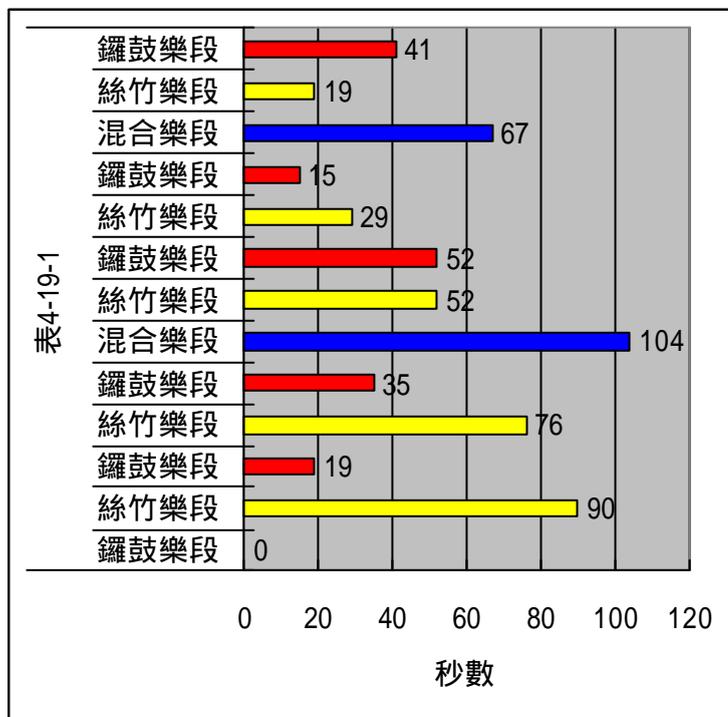


表 4-19-1



「十番鑼鼓」笛吹
鑼鼓曲《萬花燈》
鑼鼓樂與絲竹樂
秒長時間度量表

表 4-19-2

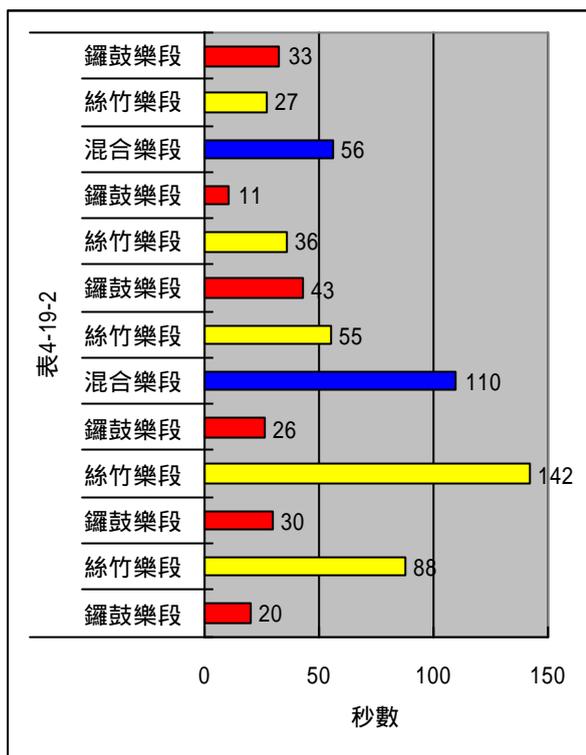


表 4-19-3

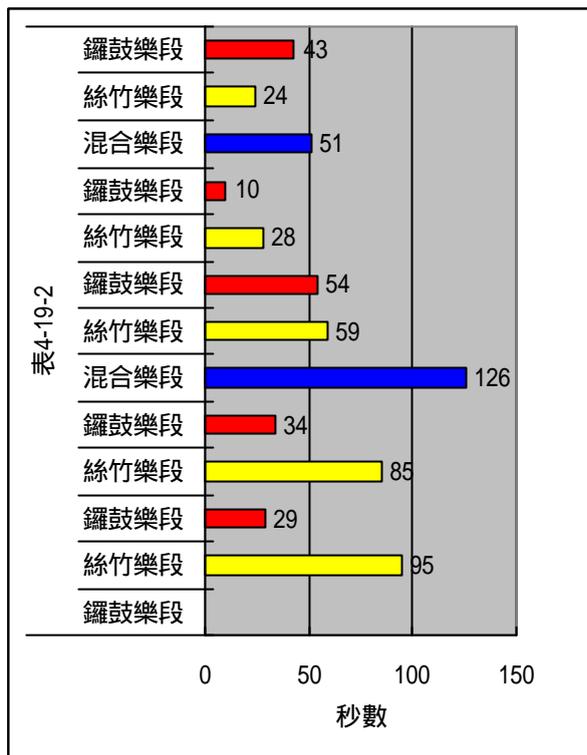
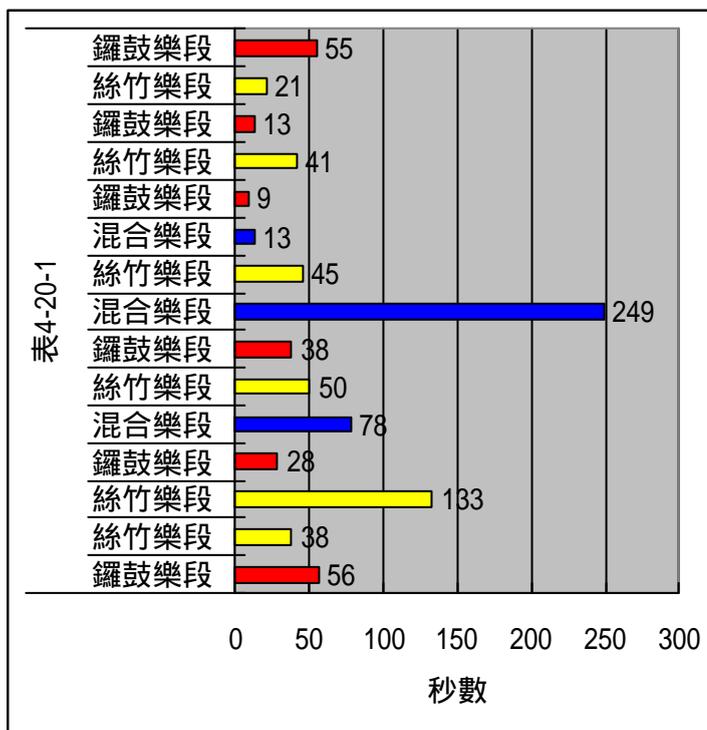


表 4-20-1



「十番鑼鼓」粗細絲竹鑼鼓曲
《十八拍》鑼鼓樂與絲竹樂秒長
時間度量表

表 4-20-2

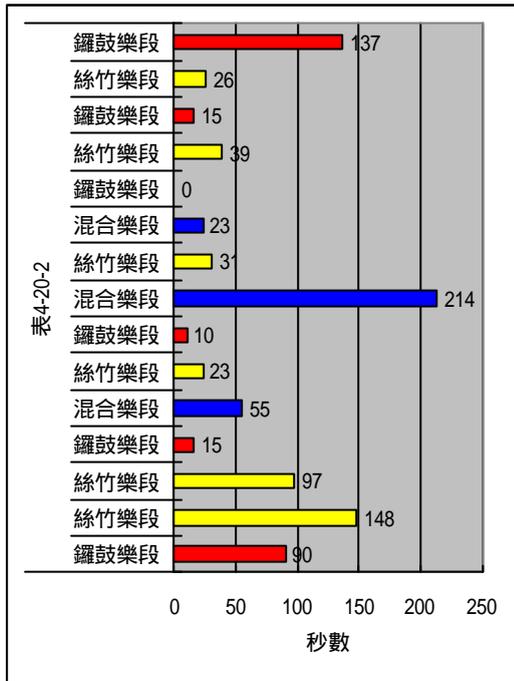
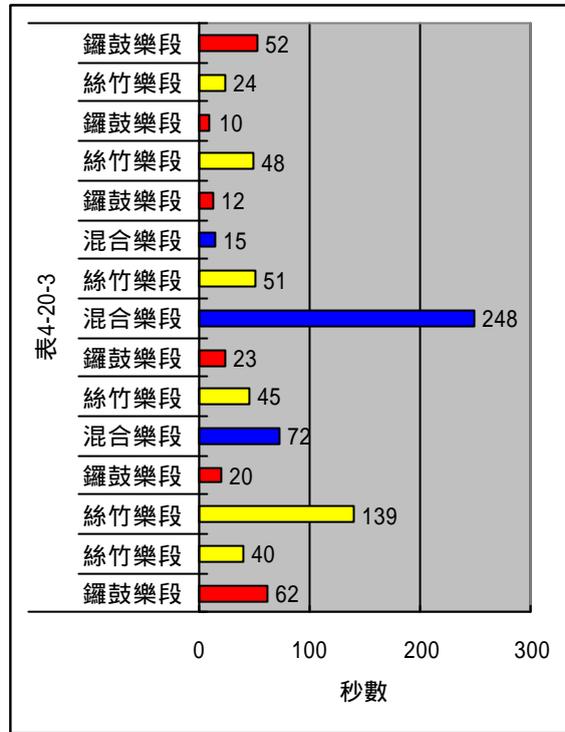


表 4-20-3



第三節 存在機制的轉變及其對環境的適應

一種音樂模式的存在，是由許多主客觀因素累積起來的，而它的消失，也是基於這些因素產生質變而滅亡。因此在探討「十番鑼鼓」得以存在和它消失的原因，要分從幾方面來著手。在這一節筆者將從「十番鑼鼓」的音樂得以建立的背景談起，看其在社會環境的轉變下，是如何去應對及調適。並找出它不存在的原因。

一．十番的存在：生命的讚禮

我們已知「十番鑼鼓」的音樂結構，是由絲竹（旋律）和鑼鼓（節奏）兩大部份所組成。在本文第一章第一節「十番鑼鼓」的名稱與內容中，已對「十番鑼鼓」的源起做了一番的探討，知道「十番」音樂的前身，是承接北方鼓吹樂再與南方崑曲的絲竹音樂融合而成的。而「十番鑼鼓」中的絲竹樂段，絕大部份是出自崑曲的唱腔曲牌。由於演奏「十番」的藝人，是以「坐唱」形式來演唱崑曲為生的「堂名」藝人為主。因此首先我們就先來觀察，崑曲對「十番鑼鼓」的影響，或者也可以說：「堂名」藝人透過唱崑曲，給「十番鑼鼓」帶來了什麼樣的影響。

從明朝初年起，崑曲從民間的「崑山」土腔，一直到魏良輔⁶⁰將之改為「水磨腔」⁶¹為止，這種腔法在中國盛行了近六百年。崑曲音樂的盛行，相對的也對民間音樂的生態造成了一些影響。而「堂名」樂班的興起，也是在這「崑曲」大行其道的環境下產生的。「堂名」藝人主要的謀生方式是以「坐唱」的形式來演唱崑曲，也就是崑曲中的另一種演唱形式——「清唱」⁶²。在魏良甫的《南詞引正》曾說到：「清唱謂之冷唱，不比戲曲。戲曲藉鑼鼓之勢，有躲閃省力，知之辨之。」去掉了鑼鼓的吵雜，正符合了文人雅士崇尚清幽的心態，也與當時市井小民喜愛的劇曲有所區隔。在這種意識的推波助瀾之下，唱「清曲」的文人雅士就漸漸發展出一套約定俗成約的規範。在明代唱「清曲」時有它一定的規矩，連如何聽曲，歷來曲家的著錄中也多有討論。在周純一《崑曲的神聖性與世俗性》一書中曾對「崑曲神聖性儀式空間的建立」做了如下的歸納：

⁶⁰ 魏良輔為明代傑出的清曲聲腔改革家，字尚泉，原籍江西豫章(今江西南昌)人。活動於明嘉靖年間(1522-1572)，對崑山腔的改革發展有重大的貢獻。後人尊稱為「崑腔之祖」。魏氏為清曲家，非戲曲演員，早年習唱北曲，後轉而研究南曲，並以北曲歌唱方法改進南曲的演唱。當時的南曲大多聲腔平直，魏氏乃「轉喉押調，度為新聲」，明代沈寵綏《度曲須知》形容魏良輔是：「憤南曲之訛漏也，盡洗乖聲，別開堂奧。調用水磨，拍捱冷板；聲則平上去入之婉協，字則頭腹尾音之畢勻；功深融琢，氣無煙火；敞口輕圓，收音純細。」說明魏良輔歌唱技術之高超。改革崑山腔一出，當時吳中老曲師袁髯、尤駝者皆瞠目自以為不及。著有《曲律》一卷，流傳甚廣。另一別本題為《南詞引正》內容各有異同。

⁶¹ 水磨腔即明代魏良輔所革新的崑山腔，又有「水磨調」之稱。水磨調又稱「水磨腔」並非是一種聲腔的名稱，而是一種聲腔的形容詞，用來比喻魏良輔所創聲腔的唱法講究細膩的功夫。《度曲須知》形容這種唱法是：「聲則平上去入之婉協，字則頭腹尾音之畢勻；功深融琢，氣無煙火；敞口輕圓，收音純細。」像這種唱法，真像下水磨功夫去細膩的處理唱腔，因此常成為崑腔的代稱。

⁶² 「清唱」乃是「清曲唱」之簡稱。演唱時不扮演、不唸口白，只唱曲子。崑曲界稱之為「清工」，已與崑曲界稱為「戲工」的「劇唱」相區別。「清曲唱」，是源自堂頌之「詞唱」漢「嘯唱」；元明時，「南北曲」興起，清曲唱遂改變為散曲樂府之唱。明中葉以後，傳奇大盛，清曲唱家乃挑選各名劇中之佳篇，省略其間的唸白，當作散曲單篇來單獨演唱，因此，清曲唱乃為崑劇劇曲唱的一種特殊文人「清唱」。

(周純一 1997：21)

魏良輔又創立一個唱曲和聽曲的儀式空間，在這一個儀式空間中魏良輔訂立了許多內規，要唱曲者、聽曲者只要一進入這一個空間中就必須遵守清曲的規定。

(1) 聽曲肅然，評曲寬容

魏良輔要聽曲、唱曲者聽別人唱曲時的態度：「聽曲尤難，要肅然，不可喧嘩。聽其唾字、板眼、過腔得宜，方妙。不可因其喉音清亮就可言好。」（《南詞引正》第十五條）至於聽到非行家的曲唱，則要有寬容的態度：「士夫唱不比慣家，要恕：聽字到腔不到也罷；板眼正腔不滿也罷。意而已，不可求全。」（《南詞引正》）魏良輔先要造成唱曲場合的嚴肅性，禁止喧嘩，不可隨便擊節稱賞，要能在清曲矩度的標準下判斷唱曲優劣。這一連串的規定已經成功的建立清曲的嚴肅性場合，與唱曲、評曲的神聖規矩。

(2) 唱曲者須維持清唱的審美姿態

唱曲者的要求全在「閒雅整肅、清俊溫潤」。根據《南詞引正》第三條作：「清唱謂之冷唱，不比戲曲，戲曲借鑼鼓之勢，有躲閃、省力，之者辨之。」「閒雅整肅、清俊溫潤」是最基本的要求。此段僅在說明魏良輔對清曲場合的唱曲者要求頗嚴，對板眼、腔調、歌態不佳者提出種種禁忌的說明。其目的無非是要世人不致輕忽清曲的演唱行為，也是對清曲的行為模式賦予某種程度的神聖性質。（周純一 1997：73-75）

在這麼嚴格的規律下，那些恪守前人成規的文人雅士們，日子久了；將「清曲」藝術變得高不可攀，他們在區隔的意識形態下，自然的排擠效應，使得唱「清曲」的人愈來愈少。然而根據文獻上的記載，崑曲在明、清盛行之際，喜好這個藝術的可不只限定是文人雅士而已，舉凡「土著流寓、士夫眷屬、女樂聲妓、曲中名伎戲婆、民間少婦好女、崽子鬻童、及遊冶惡少、清客閒幫、僉童走空之輩」（張岱 1998：69-70）都是崑曲的愛好者，為了有別於「清曲」，及應各個階層的需要，「劇曲」⁶³的形式就相對的產生。「堂名」藝人的出現，讓「劇曲」的傳播方式，有了更開闊的空間。任何人只要有能力，可以把藝人請到家中演唱，只要能滿足一下聽崑曲的愛好，偶而自己也唱上幾段，賓主同樂，充分達到娛樂的效果。當社會對這種藝術形態有了某種神聖心理因素的需求，「堂名」這個行業就得以在社會上生存下來，相對的藝人也就更努力的去學唱曲，來增加做生意的本錢。崑曲的盛行助長了「堂名」班社的發展，會唱許多崑曲是對這些藝人來說，是最

⁶³ 「劇唱」為相對於「清唱」的稱呼。清曲和劇曲的區別本只是在藝術上的區隔，但是在傳統的明清社會裡卻包含著複雜的社會因素，在清代著名的詩人龔自珍（1792-1841）指出乾隆、嘉慶年間，江、浙地區特別是蘇州和揚州，把清曲叫「雅宴」，戲曲叫「狎遊」。兩者的界線非常清楚，也非常嚴格，一點都不互相侵犯。清曲家叫「清客」，戲曲家則稱「伶工」。清曲家的眼中，戲曲乃是嘈雜嬉鬧的劇場玩意，是伶工的藝術，劇曲的對象是廣大的老百姓，所以地位是不高的。近代清曲逐漸沒落，清曲有逐漸向劇曲靠攏的趨勢，甚至像俞粟廬、俞振飛父子以清曲家身分下海，對曲壇和劇壇的影響，都有著劃時代的意義。（周純一 1997：21）

基本也是最重要的。《蘇州民間器樂集成》一書附錄的中，記錄了部份「十番」班社及藝人的簡介(參閱本文附錄一、二)，文中對藝人們的學藝情形稍有提及，吾人可從中得知大多數的藝人都是以唱崑曲起家或入行的，正說明崑曲和「十番」、「堂名」之間有著不可分的關係。

由於整個社會對崑曲的愛好，「堂名」藝人演出的場合也就更多，在本章第一節論及演出場合時，曾說明「堂名」藝人的服務對象離不開「神」與「人」，而且是循著人的生命週期不斷地重覆著。藝人們借著「十番」音樂認真地，為每個客戶一生中重大的時刻，執行生命的讚禮。

二、存在的危機

「十番鑼鼓」音樂的基礎既然是建立在對崑曲的喜好上，當這種喜好，隨著崑曲的衰落，皮黃和地方小戲的興起，人們的喜好隨著流行而改變，藝人們也感覺得到老化的危機，於是也開始有以唱皮黃或蘇灘的「堂名」出現(蘇州民間器樂集成 1999: 106)，然而這也只是少數而已，不論如何演變，「堂名」對崑曲的依附性仍是很強的。因為每位藝人從小學習的過程就是以崑曲為主，當人們不再喜聽崑曲時，就意味著這種班社面臨嚴峻的存亡挑戰。為了探索「十番」班社或「堂名」班的消亡，從歷史文獻上考察，我們無從得知在明、清兩代崑曲盛行時，到底有多少人在從事「堂名」和「吹鼓手」的行業，但從民初幾個較著名的「堂名」班社，來看看這個行業的消長。據《蘇州民間器樂集成》附錄「十番」班社及藝人之簡介中，看他們從創立到解散，其中聚合離散的因素為何，我們不難從字裡行間得到一些訊息。

(1)吳縣、黃埭「萬和堂」。清末成立，建國前夕，隨著「萬和堂」創始人的相繼去世和主要骨幹的流散，加之戰爭的影響，農村的衰敗，「萬和堂」偃旗息鼓，停止了活動。

(2)滄墅關「萬和堂」(亦稱小萬和堂)。清、道光末年(一八五 年前)成立，一九四八年，由於物價飛漲，經營艱難，終於解體。

(3)太倉直塘鄉「永樂堂」(註：雖有堂號，實為一祖傳之鼓手班)。乾隆年間成立，至今已有八代，解放後，主要參加農業生產，改革開放以來，逢婚喪喜慶活動時，亦參加演奏。

(4)大倉浮橋鎮「百忍堂」俗名「張家班」(註：亦是吹鼓手)。乾隆年間(約一七五 年左右)成立。至今已十二代，一九六二年解散。

(5)太倉市雙鳳鎮「餘慶堂」，創于明代。傳人及解散日期皆不詳，只知一九八八年曾於「虎丘」曲會上演出。

(6)昆山蓬朗鄉「詠霓社」。該社於一九三一年成立，建國後，民間道班紛紛解體，尤其是遭到「文革」期間「破四舊」的摧殘，「詠霓堂」已徹底停業，80年代才逐漸恢復活動。

(7)蘇州「保和堂」。該堂創立於清末同治年間，一九四九年後解散。

(8)太倉市陸渡鎮「施家班」。十七世紀初(約一八六四年)成立祖傳六代，一九四九年初班主施錦帆逝世後解散，其子與他班合作演出，後轉業。

(9)常熟市場園鎮「洪福堂」。一九一九年由包乾生繼承時，已祖傳七代，推算其創始年代至少在清嘉慶之前。50年代包乾生之子包元儒被邀至江蘇省崑劇院後該堂停業，至改革開放後開始活動。

(10)太倉市時思鄉「徐家班」，一九二七年成立。一九五三年以後解散，一九八二年恢復送葬吹打。

(11)崑山市玉山鎮「橫庄班」。該班成立於20世紀初，已傳至第四代，一九四九年後，民間道教活動被取締，「橫庄班」衰落，班子人員只能以種田為生，80年代初，纔重新活躍於民間。

(12)太倉市新塘鎮「德潤堂」，創於清代道光年間，已有六代。一九六三年停業，一九八六年後才逐漸恢復。

上文是摘錄各堂班簡介，重點放在它們創建和停業的年代。從中我們可以發現一些現象，就是這些班社的成立，如不是其祖輩的崑曲造詣很高，就是成班後積極學習崑曲。歸納的結果其中大部份的班社是成立於清代，最早的甚至可追溯到明代。而其衰落的原因則是社會的變遷和政治的影響。其消亡時期多集中在49年以後。當這些迫使班社解體的因素逐漸減小時，首先能恢復的就是「吹鼓手」的行業或道士的宗教活動，如以改革開放後的班社活動為例，大部份演出功能已改變為因應喪事的需求，因為其他的功能已消失。

三、存在的老化與寄生：儀式的寄生蟲

從明、清過渡到民國，雖然西風東漸，但也僅限於較大、較開放的大城市，至於中國廣大鄉村的農民並無多大的改變，它依舊循著老祖宗的方式，讓「十番」音樂扮演著生命中重大時刻的讚禮角色。儘管這時的崑曲已步入尾聲，成立自明代的清曲票房「天韻社」也還怡然地唱著他們心目中神聖的音樂。但連年的戰亂迫使它提前結束近三百年的曲社活動，在抗日戰爭期間便嘎然而止。(中國曲學大辭典 1997：851)至於在「堂名」班社的活動也多少受到了影響。

直到1949年以後在與以往截然不同社會體制下。「堂名」班社急速瓦解，傳統的民間班社不是收歸國有重新整編，就是改行加入別的藝文團體。一切民間私有的班社，在共產的體制下是不能存在的。再經過文革時期的摧殘「堂名」班社更是全面瓦解不復存在。中國大陸從1949年到1979年這三十年時間社會主義的自我封閉，突然在80年代一片改革開放聲中，迅速引進外國文化，這20年來意識形態的變化，超過之前不知凡幾，這對傳統班社依賴舊社會的生存方式，是個嚴重的打擊。

雖然改革開放後，允許民間重組班社和宗教活動，但舊有的「十番」班社，已沒有完整的團體存留，零星四散的老藝人也無法重現以往的技藝。加上現在社會生態的改變，對傳統藝術的不重視，人們連京戲都不愛聽，誰會再請「堂名」藝人去家裡唱「堂會」呢？再說 20 世紀唱片的出現，人們不需要花大筆錢請人唱奏，只要買張唱片回家，就可無限制的播放。到如今更不用說，錄音帶、CD 的盛行與方便，更使得傳統班社生存的空間小的可憐。

據《蘇州民間器樂集成》編輯人員的普查，從一九九二年到一九九七年六月為止，從事「十番」音樂的藝人有 530 人，班社共 101 個，可惜的是書中僅列出這 101 個班社的名稱，並未說明其活動情況，據該書記載，僅蘇州市區就有 13 個班社，然而筆者在蘇州做田野時該書副執行編輯顧再欣先生告訴我說蘇州已無傳統的「堂名」樂班。根據《蘇州民間器樂集成》一書中所收錄到的樂班堂號⁶⁴的名稱來看，應該是從民國初年到現在的所有樂班名稱，而不是現存尚在活動的班社。即使尚存在的班社，也都是業餘的，如若不是，以目前社會對此種音樂班社的需求，比起以往大幅下降，要如何賴以生存呢？

面對新的社會形態，一些從 1980 年後開始復業或新組織的班社，不得不重新再出發。大城市無法生存時，轉向小鄉鎮，喜慶生意接不到時只好做喪事，這就是為什麼以做喪事起家的「鼓手」班，在改革開放後能馬上恢復的最大原因了。這類的班社以「金玉堂」、「詠霓堂」、「餘慶堂」、「永樂堂」為主。但做喪事對某些自恃甚高的「堂名」藝人來說，還是不太願意做的，像這類樂手，多半已是兼差性質，偶而購些外快，並不以此為生，除非市場機能成熟，社會大眾對這種音樂「班社」的需求量加大，才能使得這種行業起死回生，不然；它只能寄生在為「死亡」服務的儀式中，永遠做個為亡者奏樂的社會寄生蟲。

五. 樂律、樂器與演奏法的改變

1、樂律的改變：

傳統的民間音樂在演奏時，向來是諸律並存，「十番鑼鼓」也不外，以笛為例；笛身的六個指孔的距離，是採平均開孔的方式製作的，所以它吹出來的音高與現代人習慣聽到的十二平均律是不一樣的。以小工調(D 調)為例，它吹出的 Si 比十二平均律的 Si 約低了四分之一音，而吹 fa 時則是高了四分之一音。但是自從「五四」以後，中國音樂的教育體系一直是採用西歐的體系。十二平均律的使用逐漸普遍，慢慢地人們的聽覺已經習慣了十二平均律，反而對傳統的音律聽起來好像音不太準。當然；我們不否認傳統的民間藝人對音準的訓練，並無絕對的標準與方式，藝人技藝程度的好壞也有相對的影響，音律參差不齊也是存在的現象。但在文革後幾乎所有的音樂團體都是採用十二平均律，如此一來「十番」音樂在音律方面的特殊風格，也就蕩然無存。

2、樂器的改變：

在樂器方面的變化就更大。傳統班社非常注重樂器的傳承，每個班社的「箱擔」幾乎都是代代相傳，藝人也多以擁有歷史悠久祖輩傳下的樂器為榮。從某些角度來看，樂

⁶⁴ 詳見附錄二、2-14

器長期的使用，會有損耗的情形。可能是以前的樂器多屬私人製作，取得不易，所以極為愛惜，輾轉相傳不輕言丟棄。然而文革時期，傳了數代的樂器大多已被毀壞，幸而存留的也因年代久遠，不堪使用。現在樂器廠所製作的樂器也多為制式化，生產一些較易銷售的樂器，在買不到「十番鑼鼓」專用的樂器下，只好以其他類似的樂器來代替。最明顯的就是笛子，都是以十二平均律開孔式的笛子。打擊樂器也以京劇或民樂使用的樂器來替代。不同的樂器產生的音色便不同，一向最講究音色變化的「十番鑼鼓」，到了這個時代也只好隨波逐流。

3、演奏法的逐漸失落：

隨著樂器的改變，連帶受到影響的是傳統樂器演奏手法的改變。由於「五四」之後現代國樂的興起，一般人認為傳統樂器的構造不夠科學，演奏技法也墨守成規，於是大量將西洋樂器的演奏手法移植到傳統樂器上。這種情形造成了演奏風格趨向統一，各地民間音樂的演奏手法喪失原本的特色。同時「音準不準」的觀念也對藝人造成一些影響。

總而言之：時代的變遷、生活方式的改變、轉為弱勢的傳統文化、加上政治因素的箝制，「十番鑼鼓」能否再現昔日的風華，端看這些因素會不會有二次的質變。

第五章 十番鑼鼓藝術之美學層次

「十番鑼鼓」在中國民間流傳了幾百年，雖然它是承續著人們對崑曲音樂喜好的延伸，但卻能長久以來為人們生命週期提供的儀式服務，累積成了「十番」藝人存在的特質。數百年的音樂經驗的積累，形成了「十番鑼鼓」獨特的美感形成。在這一章中，筆者將以多種角度試著為「十番鑼鼓」建立其音樂的美學層次。

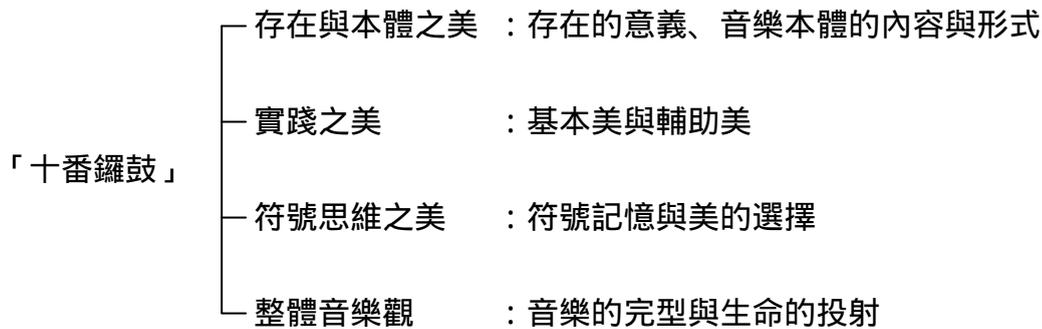


圖 5-1：「十番鑼鼓」美學層次之架構圖

一、存在與本體之美：

「十番鑼鼓」之所以存在，最重要的是它肩負者與生命應對的式功能。「堂名」藝人藉著「十番」音樂的反覆再現，在人們一生重大的儀式中做全程的贊禮者。「十番鑼鼓」這種為生命服務的藝術形式，流行在蘇南一帶，與當地社會相結合，並以整個大蘇州地區為中心向外擴散，出了這個地域便相對的減少。因此「十番」的存在便受到崑曲盛行在「吳地」，而產生了地域性和語言性的限制。反過來說；也因為蘇州人在明、清兩代對崑曲的狂熱態度，助長了「十番鑼鼓」的發展，這種與崑曲共生的現象，也是藝人擷取音樂內容時，對音樂優劣的一種選擇心態。

就「十番」音樂的本體而言，當然也受到這種強勢音樂的影響，不但在內容上用了大量的崑曲曲牌，在樂隊形式上也與崑曲的絲竹樂隊相差無幾。樂班存在的本質和音樂本體的展現，呈現如下表的關係：



圖 5-2 「十番鑼鼓」音樂架構圖

「十番鑼鼓」班社存在著兩種截然不同的之型態，其一是子弟型態的清曲班，將演奏當做一種生活藝術來看待，其二是當做一種生意型態的伴奏樂隊。若以康德的說法，則「十番」班社可以「藝術」和「手工藝」的遊戲說理論來解讀，康德認為藝術是一種自由的遊戲；手工藝則是一種掙取報酬的生活勞動，是一種消磨生命的痛苦。

「十番」藝人很顯然將之視為一種體力勞動的行業，面對服務對象的顧客，並沒有太神聖的宗教情操，也不會引起身體機能性的快感享受，他們只是一群默默因循父兄祖業老路子的樂手，雖然從事的儀式，屬於生命中的重大關頭，承擔的功能意義是相當神聖與嚴肅，卻始終被世人鄙視的樂手，屬於被交換販賣的便宜音樂。在這種不相襯的環境裡「十番」樂手逐漸養成對音樂和對人世一種淡漠的看法。「奏樂」對他們而言是消磨時間換取生活所需的一種手段；「一人多藝」也只是成全儀式奏樂最起碼的條件。當然也是以廉價爭取顧客的手段。這種對環境冷漠轉而對音樂無情的班社，在生命整體意義上是相當特殊而值得玩味的，從美的社會性來觀察，這種共生共存的美是與中國社會不可分割的屬性。這美的自然性在社會關係中被社會人類採用而以為必然的屬性。人與現實的審美關係，就是通過人長時期社會實踐發展出來的。美的社會性最初體驗在滿足會需求，同時也滿足了人的審美需求。此亦即人們需要十番班的儀式性演出，是需求選擇後的結果，其審美需求也就在樂隊完成儀式功能後人們心裡在直觀產品時獲得美感。但是也有某種審美需要會從實用需要逐漸獨立出來，對班社技藝的挑剔，也是尋常可見的審美判斷。因此可以斷言，「十番」班主的基本審美必需能滿足民儀式功能及需求，其次纔有形式美的需求。

在此檢討「十番」班社存在之美，似乎必需兼顧整體存在的行為意識，也就是人在演奏時有差異或有距離。表演模式顯現的是「十番」藝人在演奏時「心靈美」部份是有距離的、有矛盾的，只能當做康德所講的「手工藝」美來看待，手工藝的工人在工作時是苦悶的。但是從「行動美」上來觀察，它與一定時代民族、階級的倫理標準和審美標準是相聯繫的，行樂行為是一種生命的禮讚，是一種非語言性的生活美也是一種社會美。

至於「儀式」的過渡，在文化人類學中則是一種「敲打」，亦即是用一群受過敲打訓練的，去敲打人們的生命焦點，敲打音符本就是一種非常下常的行為，它驅隔了人們正常的線性生，從平凡敲打入神聖，再從神聖敲打出平凡，在儀式中擔任「過渡」的角色，就「社會美」而言它是完成社會實踐的某種轉換工具，但就「生活美」而言，這些藝人似乎是布萊希特所述；即一群保持清醒意識，對角色保持美感距離的演。只是這些藝人的舞台大多在鄉間濮上，低頭無語的接受被群忽視的角色。因此從宏觀言在形式上，「十番鑼鼓」的存在從形式上就展現一種角色的悲情和功能性的崇高，這兩種美感的矛盾在「十番鑼鼓」存在機制中對立性的統一，從這種對立狀態中，我們認識了中國的隆禮生命形式和音樂的另類思考模式。

二、實踐之美：

確立「十番鑼鼓」的存在後，接著探討的是音樂該如何實踐，纔具有審美的標準。無論多高的美學意境，必需透過實踐來傳達，尤其對音樂這種時間藝術來說，實踐是音樂美與不美的評鑑依據。至於「十番鑼鼓」在實踐音樂美醜的標準，可歸納為：藝人應具備的音樂能力；演奏手法的展現；樂器音色的要求等項。此外實踐還有另外一層的意義，即「人生的對映」；不同的場合會有不同的實踐方式，在尋求實踐美的價值判斷過程，

必須檢驗「十番」藝人在二度創作的當下所展現的實踐特質。「十番」藝人幾乎都是生存在嚴格記譜法產生之前，音樂傳播靠著唯一的「口傳心授」形式，在創作和表演活動中發生作用。這種口傳心授的模式是表演者心中的聽覺形象，經過自我審美的內在聽覺運作，將自己覺得最理想的音表現出來的邏輯。

「十番」藝人從源自師承的審美記憶和實踐音樂的審美經驗，共同拼織出內在的聽覺記憶模式，在心理上則是聽覺表象，這種具有審美性質的內在音樂表象，使得表演者在音樂實踐的當下具有兩種實踐邏輯：其一是對於心中將奏未奏之音，這些序列音是他認定的審美表象經判斷後的結果，是藝人把自己認為最理想的聲音奏出前的心理掌握；其二則是對於已奏出之音，是運用自己的感覺器官，去判斷自己已發出的音響震動和其他人的音響是否能和諧對應，以便及時調整藝人自己的演奏。

我們幾乎可以說「十番」藝人憑藉著心中的意象圖譜，在一個真實框架中，隨環境與場合的差異不斷在進行內在審美聽覺和外部感知的審美調整。由於藝人的記憶方式是一種敘述模式的符號系統，這種線性的符號背誦，本質上是一種不可逆的符號鍊在記憶體的釋放。對於外人而言，「十番」藝人似乎使用一種並不科學的工尺和鑼鼓符號記譜系統，因此才聯想到藝人會在所謂骨幹音之間進行所謂即興加花的思維詮釋。但藝人本身則不議會這種模式的想法，他們在進行口傳模式時，將每一個符號的表情與授藝師對符號的情感照章全收，背誦在記憶的匣中，這些符號自己不等於用文字符號書寫後的圖譜符號，是具有審美抉擇與歷史風格侷限的情感符號。這些被口口相傳的符號具有強烈的感染特性，直接造成學習者強烈的印象，與直覺的審美觀塑造，使得傳藝者的歷史風格能夠透過口傳符號印在學習授藝者的心中形成審美標準，直接形成了風格的承襲。

因此，「十番」藝人在背誦記憶的模式下一直具備類似西方的「原樣主義」Authentic流派的潛意識思維模式。也就是說在「十番」音樂的實踐觀念上，他們始終抱持著音樂形制、樂器質料、樂隊規模、演出方式、演出內容等，保持傳統規則的思維。任何個人隨意的更動，都可能遭受「離經叛道」的同行責難。但是在「技巧」前面，又充分藝人實踐的自由精神，畢竟相同的記憶模式，會隨著個人音樂技巧發展的不同，逐漸會有細微風格的差異，這種差異會造成區域樂隊氣質的差異，甚至個人記憶系統的調整。

藝人的記憶會隨著音樂實踐而調整，在聽覺記憶，視覺記憶，觸覺記憶和肌肉記憶上一的審美判斷、審美調整，不斷的更改心中的意象，隨著年齡與技藝的提升，對音樂演奏質性的提升，有著顯著的成長；再隨著年齡的老化，逐漸發生「記憶失誤」，使得實踐變成艱困的行為，而終至於不能實踐。

「十番」班社的演出，在興盛時期活動內容可以說是五花八門、兼容並蓄；舉凡婚喪喜慶、吉凶慶弔等大小諸事，無不請樂班來家讚禮。這時的人們對樂班的音樂素質會有所挑剔，直接造成「十番」班社技藝競爭性的提升。但到了近現代的衰落期，「十番」班幾乎只為喪禮或簡單的婚禮服務，人們對這種班社的需求只在「功能性」的要求下，滿足儀式的過渡，幾乎不再關心藝人演奏的內容，當然也很少注意藝人演奏技術的優劣。時代對十番班的粗糙審美直接影響「十番」音樂的走向，從原本具有精緻競爭性的多功能音樂，轉向小範圍喪葬行業的配樂功能轉進，亦由於在喪禮肅穆的氣氛中實踐音樂的再現，長期下來使得藝人的歡顏不再。從功能角度上觀察，場合實踐的改變使得「十番」班社從全面性「人生對映」，到狹隘的「死亡對映」，走過一條艱辛坎坷審美道路，這條

道路現在似乎到了終點，已不在有人關心它的存亡和實踐與否，只在歷史的線性時空中，留下無限孤獨的風格。

三、符號思惟之美

在前一章討論「十番」音樂傳承時，曾言及藝人的記憶模式，是音樂和協展現和音樂生命延續的重要關鍵。中國音樂的思惟方式大多是採線性思維的方式，而與語言的係又極為密切，在修金堂《音樂美學引論》一書中曾提及音樂的意念思維⁶⁵與語言之間的關係有如下的論點：

這不是說音樂的意念思維完全與語言絕緣，有兩種情況語言是介入的。一種是邏輯思維以語言形式來為音樂的意念思維或作品進行校檢與調整時。另一種則是創作聲樂作品時語言在思維中的貫穿。但這時的語言(詞、腳本)也僅是意念思維的憑藉和基礎，而不是意念思維的主體或本身。(修金堂 1996：215)

這裡所討論的兩種情形在「十番鑼鼓」中都曾出現並充份的運用。一是作為意念思維的「鑼鼓經」系統，一是帶有唱詞的大量崑曲曲牌，藝人透過這兩思維的交互作用「十番」音樂纔得以完整傳達。

除了語言符號的運用，文字符號即—譜系統的運用，在文本中也呈現出藝人選擇性的思維美學。何者為主？何者為次？固定性句法與非固定性句法的特徵，該如何轉換運用？在文字符號的表面下有何深層的內在含義，都可從符碼排列中找到蛛絲馬跡。

「十番鑼鼓」樂曲若號以符號視之，則全曲幾乎是在「大四段」「小四段」的模式下，運用崑曲曲牌的嵌入，完成樂曲個性與內容的創造。在田野的訪問中，藝人對十番樂曲的記憶，幾乎是眾口一致呈現一種「鑼鼓套式插入崑曲曲牌」的思維模式。他們認為鑼鼓的陳規是一種盡人皆知的常識，樂曲艱難的部分是在具有旋律部分的曲牌，這些具有長短句格律的曲牌，大多取自明清傳奇體以抒情為主的曲牌。

如果將十番鑼鼓之樂曲視為一種符號文本，則全部符號敘述的核心就在這些曲牌上。鑼鼓符號的敘述幾乎是一種約定成俗的公式。由於藝人們對這些鑼鼓段有共同的審美觀。在演奏時「差異性」相對的減少。反之曲牌符號則是具有意義語言系統的符號組合。首先是它具有確定的文字，這些文字都已有明確的「所指」，意義呈現非常的固定。藝人在記誦這些曲牌時心中已有共時性向度的聯想 - 「隱喻存在記憶心中」，雖然他們演奏出來時往往不唱出文字，卻早已將文字的意義融入音樂的審美詮釋裡，而敘事文本的詩意內涵也直接滲透進音樂演奏中，這種附屬性的詩意內涵對十番鑼鼓所產生的符號意義，在於「曲名」的決定、「曲情」的凝固、「奏法」的約定。

對於音樂實踐而言，曲名意味著一種意義的總綱，曲情則是敘事文本詩意內涵全部的外化詮釋。他律性因素的情感屬性，在「十番」這種時間中展開和完成的藝術中，具有決定性的影響。

⁶⁵ 所謂意念思維是指：不以語言的手段做為思維的推進，如音樂家在創作時，以非語言的旋律、和聲等聲象的伸展，就是意念思維。(修金堂 1996：215)

從時間順序而言，線性敘述意味著非意義性的敲打和具隱喻意義的曲牌符號，依一定秩序相互鑲嵌。這些符號對藝人而言並沒有很大的差別，只有類似說唱藝人「夾說夾唱」的記憶經驗。說的時候背誦鑼鼓符號，唱的時候背誦有旋律的長短句文本，因此整個藝人在記憶系統中完全是一種「說唱模式」的背誦思維。

這種背誦必須透過表演才能呈現意義，背誦的熟練程度和背誦是否數量多寡，則必須和樂器技術相結合，達成一種「記憶性」和「技術性」的統一和再現。而這種統一又歷史時代的風格限制中做最大的調適和融合。

對於聽眾或讀者而言，「十番」的文本中所有的符號都是「隱喻」的，只有「內行人」才能分辨線性音樂演奏的審美意義。行外的讀者和聽眾只能在「功用性」或某些表面現象上去思索樂曲的可能意義，再加上許多絲竹樂段並不唱出文字符號，就更難猜測樂曲的深層結構涵意了。

從近代十番藝人將此符號文本運用在喪禮的現象來分析，可以說藝人們利用這套符號的意義，將真實世界與虛幻的世界之間，築起一座溝通的橋樑，利用十番音樂為現實世界的死者與死者的親友虛構一個通往極樂的虛幻情境，說服人們在歷練這儀式情境後死者會有好的歸宿，而死者的親友也善盡協助的親情義務。「十番」音樂的符號意義在儀式中充分展現神聖性的「敲打」、「過渡」功能。反倒是藝人的「角色符號」，扮演著卑微的敘述人，他們在謙遜的身軀裡用無奈的心情，敘述著自己的生活和別人的悲喜，從古到今，這些敘述人一直把這套沒有什麼太多意義的故事反覆的交代下去，一直交代到人們不想聽為止。

四、整體音樂觀

在整體音樂觀的審美方面，筆者擬借「格式塔完形理論」⁶⁶為其主要架構，來歸納「十番鑼鼓」音樂整體性的概念。闡述「堂名」藝人在其封閉性和地域性的傳承模式下，以已身的生命時間去執行別人生命的儀式，借以換取生存空間，音樂只是它與人交換的一種手段而已，是可以被替換的。

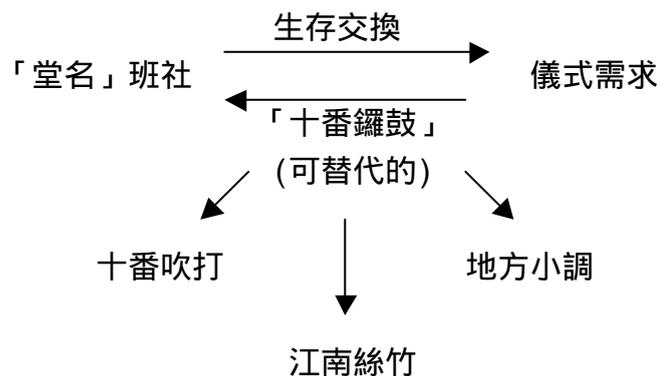


圖 5-3：藝人服務生命之對映表

⁶⁶ 「格式塔」一詞最早由奧地利心理學家艾倫菲爾斯在 1890 年發表的《論格式塔性質》一文中提出，後經惠爾泰墨、柯勒、考夫卡和阿恩海姆等人的發展，成為格式塔心理學和格式塔心理美學的核心範疇。艾倫菲爾斯認為格式塔有兩個基本特徵：一是：凡是格式塔，雖說都是由各種要素或成份組成，但它決不等於構成它的所有成份之和，一個格式塔是完全獨立於這些成份的全新的整體；二是：在構成格式塔的各組成部份均改變的情況下，格式塔仍然存在。(美學百科全書 1990：150)

所以當社會儀式性形態的場合變少或被取代後，「堂名」藝人的生存空間就相對縮減，班社的消失是必然的結果。即便「十番」音樂的內容可能以某種形式保存下來，如後人記錄、翻譯的樂譜，及有限的錄音資料，也可根據這些資料做摹仿性的再現，但是失去了班社生態的存有，它已不是一個完整「十番」班社的「完型」了。「十番」音樂是世界音樂歷史流中之一環，在中國音樂中亦是一個相當重要的樂種，要從格式塔的觀點中去檢驗十番的音樂觀，必須將它還原到歷史中，回歸到它原本的共時系統中才能顯現出它的原始意義。

1. 它是明代以來以男性為主的崑曲樂隊

從性別差異的角度上觀察，「十番」班社幾乎全是男人的藝術。「性別」自古以來就是人類文明的首要問題，正由於兩性之間的差異，構成人類創造豐富多樣的文化，而現代生理心理學的研究成果，證明兩性差異具有先驗的特質。尤其是宋明理學氾濫的時代，好在現實生活中有太多被約制的偏理教條，被排除在某些流動藝術的展演當中，其中有部分是帶著保護色彩的因素，但有更多的可能是在儀式的參與中，女人有可能帶來不淨或某種不安，使得明代以來的「十番」樂隊鮮少有女人參加，成為一種男人色彩濃厚的打擊絲竹樂隊

2. 它是崑曲音樂系統中最底層的聲音

崑曲藝術產生一個音樂文化網路，從「宮廷戲班」、流動「水陸戲班」、「家班」、「座城班」、「清唱堂名」到「吹鼓手」，構成一個嚴密的音樂網路。這些班社所奏的音樂都是崑曲，只是服務對象和演出場合不同罷了，本文所探討的對象是集中在後二者「清唱堂名」班和「吹鼓手」班，這兩種型態的班社，曾經在某一段時間形成壁壘分明的區隔，但其中最大的差異是文人「清唱堂名」不收金錢，而「吹鼓手」則全是以金錢交換的生意，但後來逐漸發展到大型的吹鼓手班，他們逐漸企業化，因此必須有類似「廣告」效益，或「明牌」效果的符號來爭取生意，於是將「堂名」的堂號當作信譽標誌，使得原先為了區別唱曲不拿錢的清譽堂號，抹上商業色彩。也使得堂名的清唱形成「文人清曲」和「職業清曲」兩種不同內容的班社。這種差異性對峙沒能維持多久，文人清曲由於沒有經濟的收入與物質支持，清譽的堂號被職業班社所竊用，很自然的就被淘汰了。反倒是大型職業班社在立下鮮亮堂號後，生意更為興隆，使得在底層的吹鼓手班都有某種躍躍欲試的慾望，希望再有朝一日，自己實力強大了，能夠自立堂號，留給子孫一個好做生意的攤子，清代到民國的「堂名」和「吹鼓手」大致的區別就在「堂號」的有無上，其他營業功能大致不差。而有堂號的班社會貴些，無堂號的吹鼓手班別則是底層的便宜價格，因此是最底層的聲音。

3. 一種服務生命的音樂觀

「十番鑼鼓」樂隊不論是提供人們娛樂性的清唱崑曲。喜慶的吉祥戲碼或喪禮的助哀導引音樂，它的存在似乎就先驗的存在在一種「為生命服務」的特質，這種特質使得樂班的樂手帶有某種悲憫的色彩，他們總是在季節的循環和生命的循環兩種周期理重複現身，成為「平常」和「特殊」兩種世界的引渡人。這些藝人所演奏的每一個音符雖然都伴隨著時間，販賣給顧客，用自己的青春去喚回生命的延續，因此它們的音樂就變成

家傳之寶，不傳之秘，以免他人隨意學了去，搶了自己的地盤，壞了自家的生意。「十番」班社的音樂有將世俗音樂轉向宗教或儀式音樂的傾向，尤其是許多藝人學習道家音樂，將其精神融入「十番吹打」之中，明顯的有儀式化的意義。這些原本是吹打或絲竹鑼鼓得曲牌，經過一定時間的儀式性演出後，很自然會形成一種與崑曲有差異風格的特質出現，可以稱之為十番風格，這種風格是行業化、職業化的產物，也是音樂為人生服務「儀式化」的結晶。

4. 完型的潰散與儀式的取代

「十番」班社消亡最大的危機是在共產黨實施文化大革命的十年之中，在這十年中十番藝人幾乎完全不能營業，對於這種演出具有高難度的樂種，經過十年的斷絕操作，在「記憶系統」和「操作系統」都嚴重受損的情況下，已不能恢復原有音樂系統的光亮面貌，再加上藝師凋零，後繼乏人，已不可能在振衰起蔽了。班社的瓦解，已成了一種時代的儀式，西洋環保觀念的死亡儀式又逐漸取代中國吹打送上山頭的民間思維，似乎時代有意將「十番」班社埋入歷史灰燼中，因為有心人的錄音，記譜和恢復練習，也抵擋不住時代瓦解班社的無比巨大威力。現在「十番」班社的記憶模式只存在幾個老人身上，但是這些老人已老得無法再和人合奏出美妙動人的樂音了，年輕人都不願學這種土玩意，自己的後代開始吹洋喇叭，行業也許保住了，但是這套完整而古老的儀式音樂，將隨老人們的凋零回到歷史中，而服務中國祖祖孫孫輩的這套心法，也將在以視譜演奏音樂的趨勢下，逐漸消散。

第一節音樂優劣之標準

當我們提出「優」、「劣」這兩個字時，可以用兩種角度來詮釋它。Inside 一種是角度的標準，一種是 Outside 角度的標準。也就是說；一種是以演奏者(藝人自己)的角度來評定好壞的標準，是一種主觀的認定。另一種就是以欣賞者的角度來評定好壞，這是一種客觀的認定。在這一節中筆者就以這兩種度，一探「十番」音樂的優劣標準。但首先在這說明：所謂客觀的角度，並不是指明、清、民國等時期，當時人聆聽「堂名」藝人演奏的標準，而是就筆者綜前所述；及聆聽歷史有聲資料後所歸納出的觀感。

何謂好的「十番」音樂？筆者認為能夠將「十番」音樂做一個完整的呈現纔是好的音樂。而所謂完整的「十番」則是兼顧「內在」與「外在」這兩個層面，即前所言之存在本質與音樂本體。基本上；不論本質或本體，它一定都有一個準標，既然這一章是以談論美學層次為主，因此以何為「美」，就是標準所在。

從本文第一章到第四章討論的範疇，都是圍繞「十番」音樂的『內容』，和展現此一內容的『人』做為討論的對象。若將此二項的基本要素做一番剝離，可以清楚的看到：所謂的『內容』它脫不出「音色」的範圍，而所謂『人』則是離不開「儀式」的意涵。因此在這章中筆者就此兩種層面，來探討音樂之優劣。

一、音色美感的優劣：

在談到音樂優劣的標準前，首先要為「十番」美的特徵下一定義。在張前與王次炤合著之《音樂美學基礎》有如下的言論：

音樂美蘊涵在藝術化的聲音組合之中：音樂是聲音的藝術，音樂的美是通過藝術化的聲音組合表現出來的，任何音樂美都蘊涵在藝術化的聲音組合之中，這和其他藝術是很不相同的。這構成了音樂美區別于其他藝術美的最基本的特徵。(張前、王次炤 1998：295)

這個音樂美的特徵與「十番鑼鼓」音樂所展現出來的特質是十分吻合的，因為「十番」音樂在樂器音聲上的組合，有它獨特之處。

「十番」音樂主要的內容結構，是以有旋律的絲竹樂器音響和無旋律的敲擊樂器音響，二者經由單獨展現、融合展現和輪替展現的手法交替出現。絲竹樂器演奏的樂段，趨向流暢委婉的風格，因為吹管、拉弦、彈撥等樂器的音色聽起來比較溫和寧靜。加上它有協和的旋律做陪襯，給聽者的感覺是愉悅滿足的。敲擊樂器的演奏則是全然不同的色彩，由於「十番鑼鼓」中使用的敲擊樂器，除了雲鑼外，其他的樂器雖有音高的區別，但都是音色的組合而不是旋律的進行，敲擊樂器多是以金屬和皮革為共鳴體的樂器，聽起來比較吵雜刺耳，所以鑼鼓樂段給聽者的感覺，就帶有熱鬧亢奮的情緒。這兩種樂器的組合，分別表現了音樂上的陰柔美與陽剛美，一弱一強的交替增強了音樂的對比，使欣賞者的心境隨著音樂有起有伏，大大提高音樂的可聽性。

1. 準確的演奏音色

以演奏者的角度來看音色的運用，則是落入較為實際的實踐層面，如：他們會要求音色的多樣變化，是為了技巧的展現，以擊鼓者為例：他必需正確的演奏出每種不

同的音色，音色與音色之間的區別必需是很明顯的。其他的打擊樂器也是一樣，每一種音色的演奏方法都不盡相同，而這些音色的運用，在「十番」藝人的觀念裏已成為一套固定的模式，脫離這個模式或是不能掌握這種模式，就不能算是個好的「十番」音樂。

2. 即興的提昇旋律質量

十番藝人在合奏的當兒，各個人在共同的記憶思惟框架，共同以熟悉的手法相互對應的姿態在音符與音符之間細微的部份進行即興創作，這種狀況往往在高手合奏的彼此刺激中，即興加花增進旋律美的質量。

3. 領奏能力和詮釋樂曲的優劣

「十番」班的演奏思維，仍統一在鼓佬指揮的思維模式，鼓佬的領奏能力與指揮能力直接影響「十番」音樂的品質，而能在十番班擔任鼓手職務的人又往往是全班演奏技術最好的人，因此；可以說鼓佬的鼓點音樂是「十番」音樂的靈魂，擊鼓的優劣就象徵十番音樂的優劣，鼓佬的音樂詮釋是衡量「十番」音樂的指標。又，準與不準的觀念和齊與不齊的觀念的差異，製造出民間「十番」樂班特殊的音響組合。現代的音樂學者常喜歡使用「準」的觀念和「齊」的標準來衡量傳統樂班的優劣，但民間樂班往往囿於既有樂器的限制，形成特殊「不準」音的組合，有些是在演奏手法上的運用；有些則是在主奏與從奏之間相互閃躲鑲嵌以避免樂器「律」上的不齊；有些則是習慣於某些「早出」、「晚現」或某種「錯落」的情緻，經長期約定俗成，形成風格特色。這些在現代音樂家眼中被賦予「音不準」的評價。因此每個「十番」班社的音樂風格，常因共同的思維模式而顯得在樂曲上大同小異，但在演奏手法和樂器音色上就有很顯著的差別，有些樂班有「準」的行為，有些樂班則自行創造自己的標準，這是在衡量「什番」音樂時，必須特別關照的特殊審美項目。

二、場合空間為音樂的增色

所謂空間指的是藝人演奏的場域。表演「十番」音樂的「堂名」藝人，在展現技藝時，除了著重音樂技術的呈現外，如何精心的去佈置他們表演的環境，也是相當重要的。像「堂名」藝人在東家做「堂會」時所用的「燈擔」就是一個很好的例子。它不但是個有限制性的表演空間，同時也將表演人與聽眾區隔開來，一旦進入這個場域，代表的就是另一種身份。並不是所有的班社都有使用「燈擔」的能力，因為製作一個「燈擔」所費不貲，不是財力雄厚的「堂名」班子是做不起的，而且「燈擔」愈華麗，愈能彰顯該班的氣派。因此不論是不是所有的「堂名」藝人在演出時都會坐在「燈擔」中。在藝人的觀念裏，表演的時候要有一個近乎「儀式性」的空間，唯有在這個空間裏，他所產生的任何一個聲響，對聆賞的人來說纔是有意義的。生活條件較差的顧主，花不起大錢僱請有「燈擔」的「堂名」班來家舉行儀式，但是他可以花較少的錢請「吹鼓手」班到家中來，這些藝人同樣的要在儀式場域中劃出界線，在界線中擺上兩張方桌，將樂器佈置在桌上，形成一個神聖的演奏區域，好為平民百姓舉行演出。儘管他們每次演出的地點都不同，性質也不一樣，但都是要盡其所能地，達到賓主盡歡交易愉快的目的。

就「十番」整體而言，音樂是他們內在的本質，而排場是他們外在的形式，唯有兩者兼具，纔可真正的表現出好的「十番」音樂，這也就是符合完形理論「十番鑼鼓」的格式塔。

第二節演奏者的藝術修為

音樂既是是聲音的藝術，理論再多，終究也要靠音響的實踐做為聽覺的依據。因此「十番鑼鼓」的音響實踐，就端賴藝人的表演去呈現。因此藝人的藝術修為就格外顯得重要。也就是說，「堂名」藝人或「吹鼓手」，至少須具備相當的能力，方可將「十番鑼鼓」的音樂藝術做最理想的呈現。從「十番」音樂的內容來看，它包括了：屬於聲樂範疇的崑曲曲牌和屬器樂範疇的樂器演奏兩大項目。因此本節就從這兩方面談起。在本文第四章「音樂的承傳模式」一節中，曾提及「十番」藝人從小必需學唱崑曲一事，除了因為「堂名」藝人是演唱崑曲為主，奏「十番」音樂為副，另一重要原因是「十番」中絲竹樂的旋律多出自崑曲的曲牌，在藝人舊時的手抄本中多附有歌詞，藝人先會唱後，再把腦中的工尺旋律以樂器奏出。所以唱崑曲不但是最基本的也是最重要的。下文是節錄自《蘇州民間器樂曲集成》中，幾個藝人從小學藝的過程(全文詳見附錄一)，來看藝人應具備的能力。

一、藝人學藝之過程：

1. 施錦帆(附錄三 1-11)

太倉市陸渡鄉長橋村人。施錦帆 9 歲時拜岳王鎮楊家弄王田波為師，學道業六年，他聰穎過人，好學不倦，在工作中繼續尋師訪友，虛心向太倉及崑山菴葭、茜墩等地著名的藝人求教，學習崑曲、京劇、十番鑼鼓和民間器樂曲，他樂器件件皆能，擅長鼓及笛、簫、笙等樂器。

2. 吳毓之(附錄三 1-12)

常熟市辛莊鎮金星村人，從幼向其姑父著名崑曲家、道教樂師陳惠生先生學習崑曲及道樂藝術。在唱念方面：生、旦、淨、末、丑全能，天生好嗓子，並能真假嗓並用，特別是旦角演唱，音亮而細膩，咬字清雅；吹彈方面，他春夏秋冬不間歇，特別是堅持在嚴冬練功，先以冷水洗手，苦練指功；打鼓方面，用兩根鐵簽，苦練“慢點子”基本功。

3. 高步雲(附錄三 1-10)

太倉市西郊鎮勝利村(今婁東鄉)人。高步雲出身於鼓手世家，8 歲時父逝輟學隨叔高靜如學藝。他聰穎好學，十分用功。12 歲時已學會 50 多套曲子，並學會吹笛。為了練成扎實的基本功，他常以麥杆在水碗中吹氣，吹得氣泡不斷，冬天站在露天靠牆的梯上迎著寒風吹奏，要使手指靈活不僵。高家規矩不滿 16 歲不能上場面掙錢，他便繼續拜杜家橋「鴻福堂」名曲師鄒春如為師，再學四年半。前兩年學曲子，後兩年跟班演唱。高步雲不僅唱得好，笛子吹得好，還能掌握噴吶、笙、三弦、二胡、琵琶、雲鑼以及鼓板指揮。他利用空餘時間抄曲本，既熟悉了曲子，也學了文化，練了書法，為繼續深造打下了良好的基礎。為了進一步提高技藝，同時自己又拜沈月泉為師學旦角的表演藝術。

4. 包棣華(附錄三 1-13)

江蘇太倉人。祖傳堂名出身，自幼跟包伊臣、包裕臣等父輩學藝，後又拜著名曲師鄒春如為師學藝四年半，是高步雲師弟。擅唱二面，吹笛技巧高，技藝精湛，在同行中享有盛譽。

5. 張永生(附錄三 1-114)

江蘇太倉市沙溪鎮人。其家五世為俗家道士。以坐唱京劇為主，兼業鼓手，在太倉各鄉演出。曾從朱傳茗、包棣華學崑曲及器樂。張永生熱愛民間器樂事業，積極鑽研技藝，擅笛、弦子、琵琶、雲鑼及司鼓，基本功紮實，技巧高超，敲起鼓來手腕靈活，強弱對比鮮明，節奏感強，樂感好，點子清晰，時值掌握得準確，做到快而不亂，慢而不斷，不多不少，恰到好處。

6. 夏湘如(附錄三 1-15)

崑山陸揚鄉黃泥樓人，夏出身於祖傳十四代從事道士的家庭，8歲之前就常隨其父兄出去做道場，憑著自己的靈氣和悟性，逐漸學會了不少道教音樂的曲調，並能用樂器演奏。8歲時便成了班子裡的正式成員，從此他學藝更為刻苦，先學打擊，後學拉彈，樣樣樂器都能上手，特別是堂鼓、雲鑼、弦子，其演奏水平遠近聞名。

7. 毛仲青(附錄三 1-16)

蘇州人，出身於道士世家，6歲時即隨其父毛步雲(玄妙觀火神殿道士)學習擊鼓，9歲已可上台演奏。12歲時向曹冠鼎(玄妙觀機房殿道士)學習吹笛。16歲時向華詠梅(文昌殿道士)學習三弦。17歲時向大關帝廟赴應道士戴嘯霞學習吹打。他在12歲起便在玄妙觀財神殿供職，經常參加觀內的各種礁事活動，主要為司鼓。

毛仲青的擊鼓藝術在蘇州近代一輩樂師中可稱一絕。他自幼習鼓，得到其父和老師們的嚴格訓練和悉心指點，常以紙捲擊草墊，以鐵槌擊百墩，無論寒暑朝夕，從不停輟。《蘇州堂鼓鼓段選集 毛仲青口述及演奏記錄》一書，記載了他對堂鼓擊法、鼓槌使用的經驗之談：「在吹打中擊鼓的技術非常重要，鼓有時隨曲調敲擊，有時完全獨奏。擊奏時兩手保持適當距離，運用腕力，手的位置與鼓面持平，不能上下移動，輕重緩急全靠鼓槌下擊的控制，不能舉起手來，移動肘子上臂乃是大忌」還記下了他演奏的各種吹打鼓段及十番鑼鼓鼓段《十八拍》、《下西風》等曲譜。

8. 周祖馥(附錄三 1-17)

蘇州人，生父陳綿元為樂局茶擔掌禮，12歲時送至「天富堂」隨王炳卿(昆曲)、徐伯萍(京劇)學唱堂名，在蘇州同輩道教樂師中，周祖馥以其能全面掌握各種樂器而有名。他對單皮、單堂、板鼓、板胡、笛、笙、提琴、弦子、二胡等主要樂器均十分熟練，奏來得心應手。由於能熟諳各種樂器的性能及在一首合奏曲中的作用，因而地在演奏某一樂器無其是在司鼓時，更能主動、默契地配合、烘托，使整個演奏整體更為協調、起伏，更為鮮明，重點更為突出。

9. 姚永泰(附錄三 1-23)

常熟市文塘鎮西門村人。出身於道教世家，道士業已傳五代，13歲拜叔父姚靜成為師。姚永泰隨師苦練單皮鼓滾指、撚指技巧，深得其師真傳，頗具功底。他還擅彈弦子，吹奏招軍可連吹十分鐘鬧場不見氣喘。

10. 馬桐桐(附錄三 1-19)

常熟市冶塘鄉蔣巷村馬巷人。祖上都是道士，已祖傳幾代。馬桐桐先后受過祖父、舅父的指點，並得到父親的直接教導，從小精通鼓樂和簫、笛、二胡、嗩吶等樂器。

11. 包元儒(附錄三 1-20)

常熟市楊園鎮高橋村人。繼承父業「鴻福堂」，元儒還從師辛庄鄉道士吳毓之。吳藝高曲多，包元儒勤奮好學，深有得益。他擅鼓、板、鑼、鈸，是常熟南鄉一帶著名的昆

曲鼓手」。

12. 嚴銀濤(附錄三 1-21)

昆山市蓬朗鎮蓬南村人。嚴銀濤 6 歲上學，但因常隨大人外出，不免曠課缺席，斷斷續續讀了四年書，就正式從業于「詠霓堂」。嚴重威對銀濤授藝很嚴格，先教唱念，寫字，培養基本功，然后再教他拍曲奏樂。嚴銀濤也學得很認真，在外出演奏時抓緊時間，細心觀察，刻意模仿，水平提高很快。在班子中，先做陪念、文書，再做樂手，16 歲時正式出師。嚴銀濤在班子中是一個多面手，吹、拉、彈、念，樣樣能上手。

13. 鄒生夫(附錄三 1-22)

昆山橫庄村人，祖輩都是道士，9 歲時隨祖父鄒瑞元學習道士生意。他的祖父很嚴格，每天拂曉就叫生夫起床，先吹笛、拉琴，然後讀書、習字；由於生性聰穎、肯學，他年紀雖小，操琴吹笛、念經作文的水平在當地已小有名氣；13 歲就隨「橫庄班」外出做生意，從敲打開始，直至主撐班子。17 歲那年，鄒生夫的祖父去世，他已有足夠的水平擔任了班頭。

14. 蔡惠泉(附錄三 1-7)

江蘇省吳縣黃埭鎮人，父蔡竹卿，為當地著名昆曲票友，「萬和堂」班主。蔡惠泉 5 歲入私塾，讀經兩年後，即隨父習昆曲，學工尺譜及十番鑼鼓樂曲，並學民族打擊樂器。稍長，參加「萬和堂」活動，邊習藝邊演出。至 16 歲，以吹、拉、彈、唱、打、念、等全能的優良成績被正式接納為「萬和堂」成員。他能背數百齣昆曲折子戲。

15. 唐宗(附錄三 1-8)

常熟市藕渠鎮人，世代家傳吹鼓手職業，延傳至他已八代。唐宗 7 歲上學讀書時就學習鼓手，並開始跟父親出門行業，11 歲初小畢業後正式從業于鼓手行業。其祖父唐南彩受過蘇州昆曲名師傳授，據傳其演奏之昆曲曲目不下數百。20 歲後，從笛師陳小六為師，學習吹笛技巧和鑼鼓打擊點子，與師兄錢良根吹奏各種噴吶牌子。

16. 錢良根(附錄三 1-9)

祖籍常熟市古里鎮錢倉村。錢良根九代世傳鼓手，7 歲就隨父學習擊鼓，12 歲已掌握各種吹奏樂器和打擊樂器，至 18 歲已能演唱昆曲及演奏鑼鼓、吹打百餘套，吹、彈、打、唱件件皆能，特別精通各種弦樂器。

17. 吳錦亞(附錄三 1-28)

常熟市辛庄鎮金里村人，是民間藝人吳毓之的次子。他自幼隨父學習道教和崑曲音樂，學習崑曲唱念，生旦淨末丑行當俱全，每天堅持「練嗓」，幾十年如一日並能掌握四聲音韻及特殊唱腔，至今還保持了能掌握大小嗓並用的好嗓子，唱旦角既高又細，唱花臉既闊又亮；目前還能唱傳統折子戲 100 餘齣。他全面掌握各種樂器，而以打擊樂、長尖為主，特別是堅持練「鐵鼓簽」，千錘百煉，目前還能指揮演奏「十番鑼鼓」30 餘大套，大中型崑曲「吹打曲」35 首，道教音樂 30 餘首，大中型「打曲」20 餘大套。

18. 李興元(附錄三 1-29)

太倉直塘鄉祖傳堂名「永樂堂」的第八代傳人。自幼跟隨父親李錦康學藝，剛滿 7 歲就學了崑曲《三星》《賜福》。到 17 歲時已學得崑劇 70 折，能演奏曲笛、瑣吶、二胡、板胡、梆胡、笙等樂器。

19. 金茂根(附錄三 1-30)

吳江市廟港鎮金家煽(今廟港村)人，是金家崑曲堂名「金玉堂」的末代傳人。10歲起隨父金連升學習吹打樂器，13歲開始跟班演出。其後以此為業，長期參加演出活動。金茂根天資聰穎，記憶力強，且勤於學藝，通過數十年的藝術實踐，吹拉打唱俱精，能熟練使用的樂器有嗩吶、笛、笙、二胡、三弦以及鑼鼓(包括雲鑼)等十多種，尤其擅長瑣吶和竹笛，是堂名班中的主要樂手。在演唱中，他生、面俱飾，前後累計與演唱過100多個折子。

20. 王舞揚(附錄三 1-31)

常熟市東張填入。出生於三代皆為在家道士的家庭；7歲時讀書，9歲時即隨祖父及父親王鶴洲學做道士；後又拜王瑞和、龔心甫學藝，先後學了九年道教經書及各種道樂樂器。作為神道兼做的在家道士，他還能演唱崑曲《磨房》、《赴會》、《訓子》、《借茶》及京劇《別窯》、《薦諸葛》、《草橋關》、《打鬻駕》、《借壽》等劇目，演奏十番鑼鼓《壽亭侯》、《花四合》、《大紅袍》、《萬花燈》、《將軍令》、《哪吒令》等器樂曲牌。他擅長的樂器有琵琶、三弦、二胡、竹笛、簫、嗩吶，特別精通單皮鼓、鑼、鈸、板、雲鑼、同鼓等打擊樂。

從這些「堂名」、「吹鼓手」的學藝過程，可歸納出下列幾點共通處：

1、自幼學藝，過程嚴格

這些藝人多數是從小就開始學藝，正常的情況下是從7-9歲開始，有些藝人則較晚。基本上如果是祖輩是世代相傳者，在耳濡目染的情況下，通常起步的較早，而且從小接受的是非常嚴格的訓練。雖不是每位藝人都有提到練功情形，從一、兩位藝人深刻的描述，可以大略知到其中的艱辛。一個好的藝人，在技術方面的培養是非常重要的，不僅學音樂的人如此，其他的藝術也非常講求基本功的好壞。上述的藝人，為了要練就一身功夫，想盡各種方法來磨練自己的體力和耐力，除了苦練之外，當然還要具備一些這方面的天份，嗓音好，對音樂的靈敏度高，再加上後天的努力，纔能從眾人中脫穎而出，成為一個出色的藝人。

2、具備演唱崑曲的能力

大量的學唱崑曲，是這些藝人的共同特色，而且以年紀愈小可唱的曲子愈多，做為技藝愈佳的標準。除了累積大量的折子戲，唱唸俱佳的本事，也是藝人努力的目標。當然這還要看藝人的資質是偏向某一行當，再專門朝那一方向發展。

3、演奏多樣樂器的能力

每位藝人幾乎都會演奏多種樂器，而且是「吹」、「拉」、「彈」、「打」兼備。屬「道家」的藝人通常是以打擊樂器入門，如：夏湘如、毛仲青、姚永泰、馬桐桐等。屬「神家」的則從唸唱、吹笛學起，如：施錦帆、吳毓之、高步雲、包棣華、周祖馥等人。從上述的記載，除了唱工外，似乎藝人對擊鼓藝術和練鼓方法著墨較多，可見藝人認為鼓打的好不好是非常重要的。

4、訪拜名師、提昇技藝

從記載中看來，藝人對自我的要求很高。即使在藝人已經具備出師資格時，碰到高

人還是會向之請益，大量的累積可以演奏的曲目。有時也去到外地教授學生，或與其他的藝人相互交流。上面之摘錄是重點式的，有關藝人提昇技藝的詳細描述，可參閱附錄一、二。

經由這些訓練、學習的歷程和實際參與的演出經驗，我們了解到「堂名」藝人和「吹鼓手」的基礎技藝，都是在小時候培養訓練，有了扎實的唱曲工夫和樂器操作能力，便可以出去做生意，在執業的同時，依各人對職業的敬業態度，做進一步的學習。由此可知他們的學習階段是分成兩層次。幼年學習的是屬技術方面的造詣，如：先學會各種曲牌和各角色的唱腔，進而以自身條件專精某一行當。再者就是練習演奏的技術，如打鼓者要練就快速、乾淨、俐落的手腕，吹笛或嗩吶者要練就氣韻兼備的口風，還要對各種樂器都能掌握，再依各人資質去深入，這些對「十番」藝人來說，都是『質』的講究。等到可以出師討生活時，又是另一個學習階段。這時候他們講究的就是樂曲『量』的再提高，唯有學會更多的折子戲，更多套的「十番鑼鼓」纔愈能表示自己的技藝是高人一等，遠勝同儕。

個人將之綜合歸納為以下的小結論，一個好的藝人必須具備以下條件：

1. 會的技藝愈多愈好---- 包括了崑曲、京劇、灘黃、鑼鼓、絲竹、吹打等。
2. 會的樂器愈多愈好---- 舉凡吹、拉、彈、打等，各式樂器的演奏能力愈多愈好。
因為他們必須用最少的人員奏出最豐富的音樂。
3. 會記誦的樂曲文本愈多愈好---- 每個藝人從小就要背誦各種的曲譜和唱詞，藝人本領的好壞，通常會以他背誦樂曲的多寡做為衡量的標準之一。
4. 演唱崑曲的角色愈多愈好---- 在有限樂隊人數的限制下，又要表演豐富的劇目，因此藝人要有演唱不同角色的本領，纔能達到上述的要求。
5. 專業表演的技術愈精愈好---- 藝人演奏的技術在達到「多」的要求後，就朝「精」的目標發展。例如在崑曲伴唱或演奏絲竹曲時，演奏笛子的技術要非常好。在打鑼鼓時則鼓佬的技術要有相當的水準。
6. 即興演奏的能力愈強愈好---- 在「十番」音樂的表演中，藝人有一定自我發揮的空間，因此在需要藝人做即興演奏時，是否可以奏出好的音樂，對藝人的功力也是一種考驗。
7. 與他人配合之能力愈強愈好---- 於由「十番」班社是以有限的人力做最有效的運用，因此隨時會因演出狀況而改變演奏組合，藝人必須具備應變和配合的能力，纔不致影響演出效果。

第三節樂器品質之要求

音樂的產生雖是透過人為的操縱樂器所發出的聲響，但音樂的好壞、品質的高低，都會直接或間接影響到音樂的品質和音色的美醜。所謂「工欲善其事，必先利其器」的觀念一直是中國工匠對用具選擇上，做為一個價值判斷的依據，同樣的這種標準也會用在對樂器的選擇上。「十番」藝人也不例外，因此「十番鑼鼓」所用的樂器便有它自成一套的審美標準。

在冶金、手工藝等技術十分發達的基礎上，蘇州樂器業發展迅速。在明代蘇州已成為我國最著名的樂器產地，所產有笛、簫、笙、管、胡琴、提琴、三弦、箏、琵琶、揚琴、堂鼓、鑼、磬、鈸、鐘等。（《蘇州民間器樂曲集成》1999：3）

這是《蘇州民間器樂曲集成》一書中描述蘇州樂器製造工業發達的情形，從文中我們可了解到，何以藝人對樂器品質的重視是有其歷史背景的。尤其是明、清經濟鼎盛，文化發達的年代，藝人有條件去要求樂器應有的品質，根據前人的資料我們可以找到下列的佐證：

在程午加《中國鑼鼓曲》一書中曾特別提及對敲擊樂器定音的標準，及每樣樂器音色的描述。僅表例如下：

（表 5-1）程午加《中國鑼鼓曲》附「十番鑼鼓」各種打擊樂器性能表

程午加《中國鑼鼓曲》附「十番鑼鼓」各種打擊樂器性能表		
樂器名稱	比較音高	發 音 性 能
大 鑼	(合)5 或(上)1	響、長、宏大、熱烈、雄壯。音色「王」有遠播散開性。
中 鑼	(上)1 或(工)3	次響、悶擊時得(喔)音，其音短、滑、小而美。音色「汪」，有和溫延長性。
小鑼	(六)5	清越剛脆、短、尖、悠閒、愉快堅定而美。音色「丁」，有靜止性。
手鑼	(工)3 或(上)1	柔和、小、有喜悅之感。音色「堂」，有柔和輕飄性。
掌鑼	(仕)1 或(伋)2	清麗、集中。音色「當」，清越亢高，有愉快跳躍之感。
大鈸	(上)1	宏大、長、熱烈，有散開性的強雙音。音色「甫」。悶擊時得堅定短促的「卜」音。是剛毅果敢的音色。
中鈸	(工)3 或(六)5	曲折的長波音「破」，性溫和向下行。
圓頂鈸	(上)1	大多用在擊悶音「卜」放鬆碰擊時可得蒼老的雙音「匡」。這二音是渾厚樸素的音色。重擊得鐘聲，扑擊得石聲。不論輕擊、重擊、或悶擊都有威武的氣魄。
小鈸	(工)3	鑼類美麗音為「丁」，而鈸類的美麗音為「七」。鑼類的宏大聲為大鑼，而鈸類的宏大、長波、雙聲為大鈸。「七」的特性是活潑、秀美、清脆、可長可短、溫柔調和。
大堂鼓	(工)3 或(上)1	猛烈、震撼、威武、有警覺性、有決定性、有打開場面的作用，有總結性的威力。在連續密點擊奏時，忽輕忽重亦可以打出溫和柔美的情調。音色「冬」。
京堂鼓	(六)5 或(仕)1	中心重擊得「東」音，左手按在皮面右手輕擊鼓得「凍」

		音。音性強烈、威武、音波較大堂鼓短促而堅實。因皮面太小，振動範圍不大，所以很難打出輕、重、再輕、再重及比較柔美一點的聲音來配合管絃樂的旋律。
板鼓	(工)3 或(上)1	堅實、剛脆、激烈、乾淨、清晰。密如連珠的擊奏，可以演奏出很緊張的場面。
大木魚	(工)3 或(上)1	短而堅實的木聲，配合絲竹音樂的節奏，作小而輕的點綴音。
小木魚	(六)5 或(仕)1	木魚愈小聲音愈高。必要時可以用幾個木魚來打出各律的音。或用檀板來打出各種音高。
星鈴	(六)5 或(仕)1	清越、輕脆而美麗，在弦樂上擔任裝飾音的作用很大，經常和「當」音配合。

上表的記載，顯示藝人對打擊樂器所產生的音響，存在著音高和音色的標準。即使是無旋律的節奏樂器，在音響上協和度的講究還是有必要的。同樣地；也可以這樣的心態來規範絲竹樂器。然而近代經過戰火和政治事件的摧殘後，現今還遺留下來的樂器十分有限，即使殘存，可能也不是它原來完整的狀態，也在無法得知它具體的情況。然而對樂器的形制還是可以由前人記錄中略窺一二，如楊蔭瀏之《十番鑼鼓》和《蘇州民間器樂集成》書內均附有樂器形制的詳細尺寸。⁶⁷

一般的「堂名」樂班都有祖傳專門放置樂器的箱擔，這些樂器在藝人小心的維護下代代相傳。之所以形成這種規矩，據筆者推測；這與藝人「封閉性承傳」的方式多少有些影響。基於保護技藝的心態，將樂隊使用到的樂器妥為收藏，不但可以齊全的保存與管理，長久下來也使得這些樂器在藝人心目中產生神聖崇高的地位，樂器的存在與否，相對的影響到班社的存廢和盛衰，因此當樂器毀損或失散時班社也就無以為繼。這個原理與藝人口傳心授的承傳模式是如出一轍。在劉楚青《天津十番全譜》一書中，對樂器的態度有以下的敘述：

「十番」樂器，非常講究。音量及音色必須響亮優美，音調必須準確。雖一鑼一鼓，一星一湯，各有定調，演奏纔能和協，故需搜求一套完整的管絃樂器，及打擊樂器，並非易事。尤其「十番」以樂器為主，要求較一般樂器高一調門，纔能符合需用。如笙稱蘇笙，或津門笙王之笙，其音清亮較為合用。管稱雅管，以花梨或紅木製作者為宜。琵琶、南弦已不易得，而提琴、雙清，市上無售賣者，殊為難得。打擊樂器中之大鑼、中鑼、手鑼、湯鑼、雲鑼均有定音。當收購時，一般須到製鑼廠中，一人逐鑼敲打，另一人吹定笛音，再一人審音，如此將每筐之鑼選出，費時費事，方能合調使用。(劉楚青 1992：8)

這篇文章是劉楚青在敘述「天津十番」音樂的沿革時，對樂器的使用特別提出的說明。文中清楚的說出樂器品質的好壞，在「十番」音樂中的重要性，也可從中得之藝人對於樂器的選擇是多麼的慎重。在文中劉楚青也提及天津「四如十番社」歷年的活動中，曾

⁶⁷ 請參考楊蔭瀏《十番鑼鼓》頁 2-12。《蘇州民間器樂集成》頁 1159-1189

因該社樂器三度遭劫，而致使社務中斷。也說明了樂器對班社存廢的影響。

此外在《蘇州民間器樂曲集成》一書中，亦曾數度言及樂器與音樂好壞和班社存廢之間的關係。如在對蘇州「萬和堂」的簡介中說道：

「萬和堂」每次出場一般為九至十人，全堂共十二人。使用的樂器囊括了蘇南民間音樂所用的拉弦、彈撥、吹管、打擊等各類樂器及用於演唱崑曲的效果道具等三十多種。他們在出門演出時有箱擔裝置樂器，當時，由「萬和堂」衍生的班社箱擔達十多副，可見盛況！（《蘇州民間器樂曲集成》1999：1111）

又：

建國前夕，隨著「萬和堂」創始人的相繼去世和主要骨幹的流散，加之戰爭的影響、農村的衰敗，「萬和堂」偃旗息鼓，停止了活動。所遺留的傳譜、樂器、箱擔、道具等在建國後也逐漸散失。（《蘇州民間器樂曲集成》1999：1111）

可見長久未來，樂器對藝人來說除了實質演奏的意義外，它已經成為一個班社存在的精神象徵，失去了祖傳的樂器，它就只剩下一個空的「堂號」，而不是個完整的班社。

第四節「十番」音樂存在之價值

「十番鑼鼓」在蘇南民間地區流傳了近四、五百年，除了它在社會中有著民俗儀式的功能外，在音樂本身究竟存在著什麼樣的價值，它是不是可以經得起歷史的篩檢？有何藝術上的特點可以讓後人借境？或著是說它在中國音樂史上具有什麼樣的地位？在本節中筆者將就「十番鑼鼓」音樂的特殊性來進行探討。

一、多種演出型態並存的特點

「十番鑼鼓」的演出型態是綜合了民間「吹」、「拉」、「彈」、「打」於一身的表演型態，這在傳統音樂中有許多的樂種是屬於此類，但卻不像「十番鑼鼓」在表演形式的分類上有如此多樣。一般學者對中國音樂的分類方式有許多不同的看法及做法，有以演奏樂器做分類的、有以演奏內容來分類的、有以區域名稱來分類。⁶⁸有些人把「十番鑼鼓」歸在「吹打樂」中，可是它又與其他地區的「吹打樂」不盡相同，它與一般吹打樂最大的不同是：一般的吹打樂如：河北吹歌、山東鼓樂等，是吹與打齊響，打擊樂器只是居於伴奏或過渡性的地位，並不像「十番鑼鼓」一樣，是吹與打各自獨立，同時出現的樂段很少，而且在樂曲中一定會出現的絲竹樂段，更是在「十番鑼鼓」中佔了重要的地位。這在眾多民間吹打樂中是極為特別的。

二、多種節奏型態並存特點

在一個樂種中同時存在三種不同節奏型態的「十番鑼鼓」，是中國傳統音樂中非常少見的，這三種節奏包括：

1、散板式的自由節奏

這種帶有敘述性唱法的板式在崑曲中大量被運用，自然也就被「十番鑼鼓」的音樂吸收，在笛吹鑼鼓曲《萬花燈》的首句，就可見到這種例句。（譜例 5-1）

1=G 散板 自由地

1. 骨幹譜

(笛子獨奏)

2. 演奏譜

2、一板三眼或一板一眼的定量式節奏

根據工尺譜舊抄本的記載，有些樂曲在絲竹樂段是採一板三眼或一板眼的記譜方式來記錄，這種定板式的崑曲工尺譜，是從明代沈璟之《南九宮十三調曲譜》出版之

⁶⁸ 相關論述可參考：葉棟《民族器樂的體裁與形式》，上海：上海文藝出版社 1983。袁靜芳《民族器樂》，北京：人民音樂出版社 1987。《樂種學》，北京：樂華出版社 1999。李民雄《中國打擊樂》，北京：人民音樂出版社 1996。《民族器樂概論》，上海：音樂出版社 1997。

而這非定量式節奏，是繼承了中國唐、宋時代詩詞的節奏韻律，與音樂節奏韻律結合下，所產生的一種特殊節奏法。這種節奏法也唯有在「十番鑼鼓」的音樂中纔得以發揚。這在中國音樂史上是具有特殊意義的。

三、多種音色運用的特點

在中國傳統民間音樂中，「十番鑼鼓」對於音色的運用，可以說是發揮到了極致。在「十番」音樂中對變化音色的手法，使用的相當普遍。不單只是絲竹與鑼鼓的音色對比，單就鑼鼓而言，每樣樂器在音色的變化就十分豐富。從各個譜本中對樂器狀聲字的記載，就可清楚的看到，「十番鑼鼓」對打擊樂器在音色的運用是多麼的豐富。以《蘇州民間器樂曲集成》一書為例，僅「鼓」的音色運用就有如下的手法：

(表 5-2) 《蘇州民間器樂曲集成》蘇州十番鑼鼓、十番吹打打擊樂器諧音字表

《蘇州民間器樂曲集成》蘇州十番鑼鼓、十番吹打打擊樂器諧音字表		
樂器名稱	奏法	諧音字
單堂	重擊鼓心	同、特
	輕擊鼓心	龍
	重滾擊鼓心	特而
	輕滾擊鼓心	而
	重擊鼓邊	當、得
	輕擊鼓邊	郎
	重滾擊鼓邊	得而
	輕滾擊鼓邊	而
	停簽、或輕擊帶過	一個、一
	右簽輕點擊鼓心悶住	特獨、獨
單皮 (板鼓)	重擊鼓心	
	輕擊鼓心	落
	重滾擊鼓心	而
	輕滾擊鼓心	而
	重擊鼓心邊	扎、答
	輕擊鼓心邊	刺
	重滾擊鼓心邊	噠拉
	輕滾擊鼓心邊	而
	右、左簽先後快擊	噠刺
	右簽輕點擊鼓心悶住	落

此外；在樂曲中「大四段」和「小四段」，也是利用樂器音色的變化做為表現的手段。

上述三個特點不但說明「十番鑼鼓」音樂上的特性，同時也清楚的告訴我們「十番鑼鼓」的存在價值，是同時具備了「歷史的淵源」、「完善的音樂體系」、「社會功能的落實」的層面。其在中國音樂史上具有的特殊地位，自是無庸置疑的。

第六章 結 論

一．淵源深厚、流播悠遠

「十番鑼鼓」在明、清兩代隨著崑曲的盛行，結合了民間音樂在蘇南一帶興起，夾著當時老百姓對崑曲音樂的喜愛，引發起集體無意識的狂熱現象，職業班社也趁勢而起，「堂名」藝人以「坐唱」崑曲與演奏絲竹鑼鼓的表演形式相互穿插，形成一個具有濃厚地方風格和封閉性音樂傳承的音樂文化。當樂班與藝人深入民間，在與社會風俗、慶典儀式密切結合下，使得「十番」音樂在中國得以綿延達數百年之久。

在本文第一章時筆者曾就文獻、典籍中有關「十番」音樂的論述一一引證，試圖為「十番」音樂的歷史淵源做一番整理。綜合明·沈德符之《萬歷野獲編》、明末·張岱之《陶庵夢憶》、清·葉夢珠之《閱世編》、清·李斗之《揚州畫舫錄》、清·袁景瀾之《吳郡歲華紀麗》各家的記載推論，「十番鑼鼓」這種音樂形式出現的年代不會晚於明·萬歷年間，在此之前它只是由北方傳來，以笛與打擊樂器為組合的一種音樂形式，到明朝末年時發展成為有絲竹；又有鑼鼓的音樂形態，而又根據演奏曲目的不同分為兩種音樂形式，一是「十番鼓」（亦稱十番吹打），一是「十番鑼鼓」。

成形後的「十番鑼鼓」多用於民間節日歡慶的活動中，與社會結合的層面相當廣泛，數百年的累積已形成它獨特的民間風格，代代相傳之下，從與民生息息相關的婚喪喜慶，到運用在宗教儀典、文人的雅集、戲曲演出，甚至成為某些特定團體如：「堂名」、「吹鼓手」的謀生工具。

二．自成一格的音樂體系

就「十番鑼鼓」的音樂而言，它是承續崑曲曲牌的延伸，加上民間鑼鼓特殊的結構綜合後，再產生的一種新樂種。這種重新組合的音樂模式，就音樂的整體性而言，是以內在體系即「音樂本質」和外任體系即「音樂對象」這兩個層面來展現。

- 1．內在體系：包括了用固定和非固定的樂段組合而成的曲式結構，如：「粗鑼鼓」、「細鑼鼓」、「粗細絲竹鑼鼓」等，當這些樂段形成的時間久後，就會以某種的程式出現，如：「大四段」、「小四段」等，再以這些程式做為音樂形式的基本要素，藝人將程式中的旋律、節奏化為有音高的語言符號，透過背誦記憶的模式代代相傳重覆再現。

至於「十番鑼鼓」的演奏形式，則是在一人兼奏多樣樂器的原則下，做最有效的運用。這種用不同類型的樂器組合，輪翻交替出現的表現手法，充份展示出中國音樂的陰柔之美、陽剛之美和剛柔並濟之美。

- 2．外在體系：「十番鑼鼓」音樂的呈現是透過「堂名」藝人和「吹鼓手」的實踐，因此這些藝人的生態活動，與「十番鑼鼓」的發展明有著密切的關係，也就因為這種相互依存的關係，使得「堂名」藝人和「吹鼓手」得以衍生出自成一體的樂班管理模式，以這套模式去達成「十番」樂班的社會功能及音樂內容的傳承。

三．保存與發揚的思考

當時代與社會型態逐漸改變，人們對音樂審美的情趣也隨之轉移，戲曲聲腔不再是

社會音樂的主流時，「十番鑼鼓」音樂也趨向沒落。在民間班社因為戰爭、政治的影響下已完全消失了的今日，依附在民間班社中的「十番鑼鼓」只能寄生在死亡儀式正卑微的殘存著。若試問：「十番」音樂在今日重現的可能性，筆者認為有兩個最大的困難。

1．音樂傳承方式的改變

當今社會的音樂傳承方式已經完全顛覆傳統的模式，從以往父子相傳的師徒制，改為學校集中式的專業教育，不但在音樂理論內容上完全改採西洋音樂的標準，在演奏方式則採嚴格執行樂譜的記載，講究音準與節奏的穩定性。這與「十番」藝人的背譜再現模式是大異其趣的。

2．音樂功能的改變

傳統的民間班社多數兼有社會功能的性質，尤其是「堂名」班社這種『去』到東家為生命儀式做服務的生存模式，與現今社會把音樂家放置在特定演出場所來展現技藝，讓聽眾『來』欣賞的互動情形是有極大的不同。

或許也有人有心嘗試：只提淬出「十番鑼鼓」的音樂內容，以現代的演奏方式來再現；即---一人演奏一樣樂器。雖然這只是音符和節奏的堆砌，並不具有「十番」音樂的生命力，且以「音樂完形理論」的角度來看，旋律只是「十番」的要素之一，並不足以展現「十番」的整體。即使今天將「十番鑼鼓」以傳統「以少代多的演奏方式」和「背譜方式來呈現音樂」，在演奏形式和內容具足下，缺少了對生命儀式的對映，它還是個不完整的「十番鑼鼓」。

但筆者認為；在今日「十番鑼鼓」音樂的社會功能性已經不存在或被取代時，以上述方式來保存民間音響的延續，實為不得已的做法。而且這種做法在以往並不是沒有，以「天津十番」為例，據劉楚青《天津十番全譜》書中的記載，天津的「十番」社團是一人演奏一樣樂器的編制，而不是像蘇南「十番」班社以多代少的方式。（劉楚青 1992：35）因此以這種式形來演奏也未嘗不可。如果朝這種方向去思考「十番鑼鼓」如何去適應現代社會，或許這個古老的樂種還有重生的一日。

筆者從準備資料到撰寫的整個過程中，深深的體會到一種音樂的形成，從有到無，是經由無數民間藝人的辛苦累積而來，然而它的興衰成敗卻是由不得藝人來操控。「十番鑼鼓」在崑曲的基礎上，結合了明代的民間音樂而形成的一個樂種。它透過民間職業班社「堂名」和「吹鼓手」，以少代多的演奏方式，發展出獨特的樂班文化。以封閉性的承傳模式，在民間為生命儀式做服務，以換取生存空間。從明代的興起、清代的盛行、民初的衰落到文化大革命時完全消失，這將近四、五百年的時間，活躍在蘇南民間的古老樂種，到了今日如同許多其他的傳統文化一樣，失去了表演的舞台和群眾的掌聲，要如何從殘存的片段中往下走，對所有從事傳統音樂的工作者和重視民族音樂傳承的有心人士，都是相當嚴重而值得省思的課題。

此篇論文只是個人對「十番鑼鼓」一個初步的研究，在研究的過程中，曾對「十番」音樂之內容有許多感觸與想法，限於自身能力和篇幅，只好留待日後努力。

參考書目

丁汝芹

1999 《清代內廷演戲史話》，北京：紫禁城出版社。

人民音樂出版社編輯部編

1997 《音樂社會學·音樂詞典詞條匯編》(二版)，北京：人民音樂出版社。

中央音樂學院音樂研究所編

1956 《崑曲吹打曲牌》，北京：音樂出版社。

中國大百科全書編輯委員會編

1989 音樂、舞蹈卷 《中國大百科全書》，北京：中國大百科全書出版社。

1989 戲曲、曲藝卷 《中國大百科全書》，北京：中國大百科全書出版社。

中國民族民間器樂曲集成·上海卷 編輯委員會編纂

1993 《中國民族民間器樂曲集成·上海卷》，北京：人民音樂出版社。

中國民族民間器樂曲集成·江蘇卷 編輯委員會編纂

1998 《中國民族民間器樂曲集成·江蘇卷》，北京：人民音樂出版社。

中國民族民間器樂曲集成·浙江卷 編輯委員會編纂

1994 《中國民族民間器樂曲集成·浙江卷》，北京：人民音樂出版社。

中國藝術研究院音樂研究所《中國音樂詞典》編輯部編

1992 《中國音樂詞典·續編》，北京：人民音樂出版社。

1984 《中國音樂詞典》，北京：人民音樂出版社。

中國藝術研究院音樂研究所資料室編

1994 《中國音樂研究所所藏中國音樂音響目錄》，濟南：山東友誼出版社。

1990 《中國音樂期刊匯錄》，北京：文化藝術出版社。

1984 《中國音樂書譜志》，北京：人民音樂出版社。

中華民國民族音樂學會編輯

2000 《1996 音樂的傳統與未來》，台北：行政院文化建設委員會出版。

孔尚任

2000 《桃花扇》(排字本)，台北：三民書局出版社。

李 斗

1997 《揚州畫舫錄》(排字本)，北京：中華書局出版社。

李民雄

1997 《民族器樂概論》，上海：音樂出版社。

1996 《中國打擊樂》，北京：人民音樂出版社。

李民雄、顧冠仁、唐文清編著

1997 《上海絲竹樂曲集》，上海：人民音樂出版社。

李來璋

1994 《東北鼓吹樂研究》，吉林：吉林文史出版社。

李澤厚、汝 信主編

1990 《美學百科全書》，北京：社會科學文獻出版社。

- 沈德符
1998 《萬歷野獲編》(排字本),北京:文化藝術出版社。
- 吳敬梓
1989 《儒林外史》(排字本),江蘇:江蘇古籍出版社。
- 周純一
1997 《崑曲的神聖性與世俗性研究》,香港中文大學音樂學部學位論文。
- 周維培
1999 《曲譜研究》,南京:江蘇古籍出版社。
- 胡 忌、劉致中
1989 《崑劇發展史》,北京:中國戲劇出版社。
- 修金棠
1996 《音樂美學引論》,黑龍江:黑龍江人民出版社。
- 孫民紀
1999 《優伶考述》,北京:中國戲劇出版社。
- 徐 珂
1984 《清稗類鈔選》(排字本),北京:書目文獻出版社。
- 袁景瀾
1998 《吳郡歲華紀麗》(排字本),南京:江蘇古籍出版社。
- 袁靜芳
1999 《樂種學》,北京:樂華出版社。
1987 《民族器樂》,北京:人民音樂出版社。
- 張 岱
1998 《陶庵夢憶、西湖尋夢》(排字本),安西:陝西人民出版社。
- 張前、王次炤
1998 《音樂美學基礎》,北京:人民音樂出版社。
- 張發穎
1991 《中國戲班史》,瀋陽:瀋陽出版社。
- 張澤洪
2000 《道教齋醮科儀研究》,成都:巴蜀書社出版。
- 曹雪芹
1978 《紅樓夢》(排字本),台北:文化圖書公司
- 郭英德
1999 《明清傳奇史》,南京:江蘇古籍出版社。
- 陶宗儀
1994 《南村輟耕錄》(排字本),北京:文化藝術出版社。
- 喬建中、毛繼增編
1992 《中國音樂學一代宗師楊蔭瀏(紀念集)》,台北:中國民族音樂學會出版。
- 喬建中主編
1999 《民間鼓吹樂研究》,濟南:山東友誼出版社。

- 曾遂今
1997 《音樂社會學概論》，北京：人民音樂出版社。
- 程午加
1957 《中國鑼鼓曲》，上海：文化出版社。
- 楊蔭瀏
1990 《中國古代音樂史稿》(三版)，北京：人民音樂出版社。
1986 《楊蔭瀏音樂論文選集》，上海：上海文藝出版社。
1980 《十番鑼鼓》，北京：音樂出版社。
- 楊蔭瀏、曹安和編
1983 《蘇南十番鼓曲》(再版)，北京：人民音樂出版社。
- 葉夢珠
1982 《閱世篇》(排字本)，台北：木鐸出版社。
- 葉棟
1983 《民族器樂的體裁與形式》，上海：上海文藝出版社。
- 管建華
1995 《中國音樂的審美文化視野》，北京：中國文聯出版公司。
- 齊森華 陳多 葉長海等主編
1997 《中國曲學大辭典》，杭州：教育出版社。
- 劉楚青
1992 《天津十番全譜》，天津：作者自印。
- 劉靖之
1998 《中國新音樂史論》(上下二冊)，台北：耀文事業有限公司出版。
- 樊祖蔭主編
1994 《民族音樂文論選粹》，北京：中國文聯出版公司。
- 譚帆
1995 《優伶史》，上海：上海文藝出版社。
- 錢杭、承載
1996 《十七世紀江南社會生活》，杭州：浙江人民出版社。
- 薛良
1994 《民族民間音樂工作指南》，北京：中國文聯出版公司出版。
- 薛宗明
1981 《中國音樂史—樂譜篇》，台北市：台灣商務印書館。
- 蘇州市文化局編
1999 《蘇州民間器樂曲集成》，蘇州：古吳軒出版社。
- 顧祿
1999 《清嘉錄》(排字本)，南京：江蘇古籍出版社。
- 顧篤璜
1987 《崑劇史補論》，南京：江蘇古籍出版社。