臺灣音樂研究　第 23 期
頁 001～028　2016 年 12 月

十番樂的名稱、流變及概念之釐清*

吳佩熏**

中文摘要

戲曲小說中常出現「十番」眾樂匯奏的場景，然而明清對於「十番鼓」及「十番鑼鼓」的定義有限，或只作「粗十番」、「細十番」或「粗細十番」，難以判斷確指為何。本文先梳理十番樂的「名實」概念與歷時「流變」，再辨析「十番樂」和「十番鑼鼓」的差異在於樂器編制和套曲結構，並說明十番樂的的管弦樂器、打擊樂器皆有「粗／細」之分，江南十番鑼鼓在「形成」階段，因應打擊樂器的擴編和絲竹樂器的加入，改良出所有樂器共用的「細鑼鼓樂譜」；當十番樂流播至天津，「細十番」的「細」強調只使用彈撥類弦樂器和細打擊樂器，故「粗」、「細」的標準，關涉到十番樂的分期，亦即「形成」階段的「粗」、「細」，不能和各地十番樂的「粗」、「細」等同視之。

關鍵詞：十番樂、十番鑼鼓

* 本文承蒙兩位審查人之意見進行修改，在此特別感謝審查人精闢且寶貴的學術意見。
** 國立政治大學中國文學系博士生。

airiti

Shi-fan Music: Names, Evolution, and Clarification of Concepts

Wu Pei-Hsun*

Abstract

Even though traditional Chinese operatic novels often describe scenes of *Shi-fan* music activities, where multitudinous music-making takes place, definitions of *Shi-fan Gu* (*Shi-fan* Drums) and *Shi-fan Luo-gu* (*Shi-fan* Gongs and Drums) by literature from Ming and Qing dynasties are limited. In some cases, names such as *Cu Shi-fan* (Coarse *Shi-fan*), *Xi Shi-fan* (Fine *Shi-fan*), and *Cu-xi Shi-fan* (Coarse and Fine *Shi-fan*) are used, which remain ambiguous as to what they refer to exactly. This article first attempts to investigate the various *Shi-fan* names through the conceptual lens of *ming-shi*, literally name-reality, as well as the chronological evolution of *Shi-fan* music. Afterwards, I analyze that *Shi-fan Gu* and *Shi-fan Luo-gu* differ in instrumentation and structures of suites, and illustrate that the distinction between *cu* (coarse) and *xi* (fine) is applicable to both orchestral instruments and percussion instruments.

While in the initial stage, *Shi-fan Luo-gu* in Jiangnan developed the improved *Xi Luo-gu Yue-pu* (Fine Score of Gongs and Drums) in response to the expansion of percussion instruments and the addition of string-and-bamboo instruments, the term *Xi Shi-fan* began to refer to the exclusive use of plucked string instruments and small percussion instruments when *Shi-fan* music spread to Tianjin. Therefore, the standards for telling between *cu* and *xi* are subjected to the different periods of *Shi-fan* music. In other words, what *cu* and *xi* meant in the initial stage (in Jiangnan) should not be assumed to be the equivalent of the same pair of terms used in *Shi-fan* musics found in different regions.

Keywords: *Shi-fan* music, *Shi-fan Luo-gu* (*Shi-fan* Gongs and Drums)

* Ph.D. student, Department of Chinese Literature, National Chengchi University.

airiti

十番樂的名稱、流變及概念之釐清

吳佩熏

前言

「十番」一詞大量出現在明、清間的史料筆記或戲曲小說中，初步彙整可整理出相關的詞彙有「十番鼓」、「十不閒」、「十樣錦」、「十番笛」、「細十番」、「粗十番」、「粗細十番」、「十番鑼鼓」、「十番鐃鈸」。其中，史料筆記對於諸名詞會有進一步樂器、曲目、形制上的記載，而戲曲小說，甚至清詩中，則多半出現關鍵字，呈現一種眾樂鬧場的歡愉氣氛。綜合史料文獻、文學作品所反映的時空條件，就時間座標而言，執筆者所賴以寫書的遊歷經驗，從開稿到脫稿所橫跨的時間斷限，明代從萬曆年以降，清代則自康熙朝之後頻繁出現；從空間地域而論，執筆者的籍貫或日後的活動場域，絕大多數在江蘇省和北京。對應到目前所能掌握的十番樂資料，以蘇南十番和京十番兩地居多，今昔對照下，文獻與現況的因果關係不言可喻。

本文的研究策略是從「十番」名義的爬梳起；其次，參考謝建平先生〈「淮安十番」歷史成因及現存曲目初探〉提出的十番樂分期說，重新考察十番樂的形成與流播；最後，提出三點十番樂的概念辨析，一是楊蔭瀏論「十番鼓」、「十番鑼鼓」之檢討，二是「十番鼓」與「十番鑼鼓」的辨義，以及十番樂「粗」、「細」的評斷標準。

一、十番樂的名稱

（一）歷史回顧

「十番樂」是涵蓋寬泛的集合名詞，目前最早的記載可追溯到沈德符《萬曆野獲編》，其他異名見於明清筆記者，尚有許多，茲以時間先後，依序討論如下：

〔明〕沈德符（1578-1642）《萬曆野獲編》卷二十五〈詞曲門・俗樂有所本〉：

> 今有所謂十樣錦者，[1]笛、鼓、螺、板、大小鈸、鉦之屬，齊聲振響，亦起近年，吳人尤尚之。然不知亦沿正德之舊，武宗南巡自造《靖邊樂》，有笙、有笛、有鼓、有歇落、吹打諸雜樂，傳授南教坊。今吳兒

[1] 引文中方框，為筆者所加，以下同。

airiti

遂引而伸之，真所謂今之樂猶古之樂。[2]

《萬曆野獲編》所記起於明初，迄於萬曆末年，沈氏為萬曆間吳中地區流行的「十樣錦」溯本追源到正德年的軍樂，御用軍樂再傳入宮廷教坊，因教坊司的成員以樂戶充之，可隨時從民間樂戶徵集，形成官方與民間表演藝術互通有無的管道，於是教坊中的樂戶將軍樂帶回民間，在吳地衍伸轉化成「十樣錦」的新面貌。此流播途徑十分合理，[3] 至清代葉夢珠、李鬥仍受「軍樂說」之影響；但因為《靖邊樂》不存，且蘇南十番樂實與崑腔的盛行有更直接且密切的關係，故周純一〈十番鑼鼓之民間思維模式〉認為：「『十樣錦』這種樂隊形式，究竟是不是源出於武宗南巡時（1519）所創造的《靖邊樂》，並非十分重要。重要的是對於明代十番樂的初期發展，提供一個神話式的傳說留給後人作為參考。」[4]

〔明末〕張岱（1597-1679）《陶庵夢憶》卷五〈虎丘中秋夜〉：

虎丘八月半，……天暝月上，鼓吹百十處，大吹大擂，十番鐃鈸，漁陽摻撾，動天翻地，雷轟鼎沸，呼叫不聞。更定，鼓鐃漸歇，絲管繁興，雜以歌唱，皆《錦帆開》、《澄湖萬頃》，同場大麵，蹲踏和鑼，絲竹肉聲，不辨拍煞。[5]

《陶庵夢憶》一書中，唯〈虎丘中秋夜〉一篇出現「十番鐃鈸」之十番樂關鍵字。其他描寫節令時分的眾樂鬧場，則多作「鼓吹」，如卷一〈葑門荷宕〉、〈越俗掃墓〉二篇，和卷六的〈紹興燈景〉，[6] 張岱的生活足跡涉及浙江、江蘇一帶，虎丘和葑門在蘇州城，紹興燈景自然在浙江。張岱筆下的虎丘曲會宛如一場全民同樂的戶外音樂會，依照時間的推移，依序是純器樂的鼓吹演奏→絲竹伴奏的大合唱→管樂伴奏的獨唱→無伴奏的人聲清唱；[7] 虎丘曲會是蘇州歷史上規模宏大

---

[2] 〔明〕沈德符，《萬曆野獲編》（北京：中華書局，1959），650。《萬曆野獲編》二十卷於明朝萬曆三十四、三十五年間（1606-1607）成書，即沈氏入國子監為貢生前後；萬曆四十六年（1618）沈氏中舉人，次年應禮部會試落第，功名無望便回鄉繼續編撰《續編》十卷（一說十二卷），所引見於卷二十五，即返鄉後續編的內容。

[3] 王安祈言：「『鐘鼓司』與『教坊司』共同承應內廷戲劇，不只可使宮中劇團的人數做彈性調整，更可使宮中、民間的戲劇獲得交流」（見王安祈，《明代傳奇之劇場及其藝術》（臺北：花木蘭文化出版社，2012），12）。

[4] 周純一，〈十番鑼鼓之民間思維模式〉，收入明立國主編，《1996 音樂的傳統與未來國際會議論文集》（臺北：行政院文化建設委員會，2000），334。

[5] 〔明〕張岱，《陶庵夢憶》（上海：上海遠東出版社，1996），152。

[6] 〔明〕張岱《陶庵夢憶》：「天啟壬戌六月二十四日，偶至蘇州，見士女傾城而出，畢集於葑門外之荷花宕。……宕中以大船為經，小船為緯，遊冶子弟，輕舟鼓吹，往來如梭。舟中麗人皆倩妝淡服，摩肩簇舄，汗透重紗。舟楫之勝以擠，鼓吹之勝以集，男女之勝以溷，歊暑燂爍，靡沸終日而已（張岱，《陶庵夢憶》，23）。」「後漸華靡，雖監門小戶，男女必用兩坐船，必巾，必鼓吹，必歡呼鬯飲。下午必就其路之所近，遊庵堂、寺院及士夫家花園。鼓吹近城，必吹《海東青》、《獨行千里》，鑼鼓錯雜。酒徒沾醉，必岸幘囂噱，唱無字曲，或舟中攘臂與儕列廝打（張岱，《陶庵夢憶》，24）。」「廟門前高臺鼓吹，五夜市廛，如橫街軒亭、會稽縣西橋，閭裡相約，故盛其燈，更於其地鬥獅子燈，鼓吹彈唱，施放煙火，擠擠雜雜。小街曲巷有空地，則跳大頭和尚，鑼鼓聲錯，處處有人團簇看之（張岱，《陶庵夢憶》，168）。」

[7] 詳見周純一，〈十番鑼鼓之民間思維模式〉，331-334。文中將虎丘音樂會定義為「幾近圖騰性

的民間自發的崑曲集會，[8] 以十番鐃鈸作為曲會的開場節目，體現十番樂和崑曲音樂流淌著同一血脈。

〔明末清初〕顧景星（1621-1687）編選《傳奇麗則》於序文中有言：

> 國初全襲元調，康陵初變餘姚為弋陽，發揚蹈厲，往來嗥嗷，於是兵革中起。定陵初，海鹽新聲謂之浙唱，南風不競，邊禍日興，其後魏良輔創崑腔，一字四聲，搶拍過度，可謂美矣。然而，極悲哀幼渺之致，別有鐃、鉦、鼓、笛、笳、三絃、鞮琴、方響、檀板、木魚，名𢿱細十番。[9]

顧景星為湖北省蘄州人，入清後不仕，此段序文所言的「國初」為明朝，因編選傳奇選集，故對明代的戲壇、樂壇有所回顧。魏良輔改良崑腔後，細膩柔遠的咬字吐音最適合哀婉抒情，而在水磨腔誕生之餘，又別有一種器樂匯奏的「𢿱細十番」問世。總括張岱和顧景星的記載，皆可觀察到十番音樂的濫觴與崑曲的發展有相當直接且密切的關係。[10]

〔明末清初〕宋徵輿（1618-1667）《瑣聞錄》：

> 吳中新樂絃索之外有「十弗閒」，俗訛為「十番」，蓋以吳音二合呼「弗閒」字，便為「番」也，又曰「十樣錦」。然其器僅九：鼓、笛、木魚、板、塔鈸、大鐃、大鑼、小鐃、鐺鑼，人執一色，唯木魚、板，以一人兼司二器，曹偶必久相習，始合奏之，音節皆應北詞，無肉聲。諸游閒子弟，日出長技為勝，會以專家著者，無慮數十人。其聲始繁，而終促嘈碎難辨，且有金、革、木，而無絲竹，類軍中樂，蓋邊聲也。萬曆末與絃索同盛於江南，至崇禎末，吳閭諸少年又創為「新十番」。其器為笙、管、絃索、小唢吶、九雲鑼、浪仗鼓、單皮鼓、木魚、板各色。其音甚哀，然清亮可聽，於中夜遙奏之，聞者淒然。□幾而弘光失國，江南被兵，向者管絃之地，皆兵墟也。[11]

宋徵輿，字直方，一字轅文，號林屋，江蘇華亭人（現上海市松江區）。明末與

質的嘉年華會」，並析論出「虎丘曲會音樂形式結構表」。

[8] 清代曾因崑劇的衰微而一度沈寂，但從崑曲被聯合國教科文組織列入首批「人類口述和非物質遺產代表作」之後，2000 年起便恢復虎丘曲會的傳統。

[9] 見〔明〕顧景星，〈傳奇麗則序〉，《白茅堂詩文集》卷三十五，收入《四庫全書存目叢書》集部第 206 冊（臺南：莊嚴文化事業有限公司，1997 年據福建省圖書館藏清康熙刻本影印），292。〈傳奇麗則序〉，原收於顧景星《白茅堂詩文集》卷三十五之中，後被收入《四庫全書存目叢書》集部第 206 冊。

[10] 王志偉、蔡惠泉〈蘇南吹打及其藝術特色〉：「蘇南地區是崑曲發源地之一，這為蘇南吹打中的十番鼓與十番鑼鼓形成地域性音樂創造了有利條件。崑曲在廣泛的吸取了弋陽腔、海鹽腔以及民歌、曲藝音樂的因素墓礎上，又獲得發展，從而唱腔、曲牌更加豐富多彩。當時蘇州、無錫一帶十分流行，家喻戶曉，人人能唱。同時也湧現出一批十番鼓與十番鑼鼓的演奏班子，並在長期的藝術活動中積累了大批曲目，豐富的演奏技藝，形成了具有蘇南特色的音樂，從而載譽全國」（王志偉、蔡惠泉，〈蘇南吹打及其藝術特色〉，《中國音樂》2(1987): 80）。

[11] 〔清〕宋徵輿，《瑣聞錄》，收入紉秋山館主人（鄭振鐸）輯，《明季史料叢書》第 10 冊（出版地不詳：聖澤園，1934），2-3。

陳子龍、李雯均為幾社名士；順治四年（1647）清廷在江南首開科舉，宋徵輿高中丁亥科進士，官至副都御史。因宋氏經歷朝代更迭，故於文末提到亡國對社會文化的衝擊，吳中地區的表演藝術自然不可能置身事外，吹奏出時局動盪下的哀音。

〔明末清初〕葉夢珠（1623-1693？）《閱世編》卷十〈紀聞〉「吳中新樂」一條云：

> 吳中新樂，絃索之外又有「十不閒」，俗訛稱「十番」，又曰「十樣錦」。其器僅九：鼓、笛、木魚、板、撥鈸、小鐃、大鐃、大鑼、鐺鑼。人各執一色，唯木魚、板，以一人兼司二色。曹偶必久相習，始合奏之，音節皆應北詞，無肉聲。諸閒遊子弟，日出長技，以鼓名者，前有陸勤泉，號霹靂，今為王振宇。以笛名者，前有某，今為孫霓橋，以吹笛病耳聾，又號孫聾。若顧心吾、施心遠輩，或以鐃名，或以鈸名，皆以專家著者也。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。萬曆末與絃索同盛於江南。至崇禎末，吳閶諸少年，又創「新十番」，其器為笙、管、絃。[12]

宋徵輿為明末清初（1618-1667）上海人（華亭），葉夢珠同樣也是上海人，生年可推論為 1623 年，卒年則不詳，因《閱世編》記載至康熙三十二年（1693），故推測享年七十以上，該書為作者晚年將涉世六十多年的世務整理成書，提供明清之際以松江府一帶為中心的政治社會經濟文化等方面珍貴史料。[13] 從兩人有限的籍貫和生平考查，宋、葉的時空背景相距不遠，於江蘇上海一帶活動，皆認知到十番樂的演進，故予以紀錄。二氏皆提出兩種樂種：「十樣錦」與「新十番」，二者最大的差別在於絲竹樂器的有無。「十樣錦」雖已採用笛子，但樂隊的配器更強調金、革、木三類打擊樂器的地位，故言「無絲竹，類軍中樂，蓋邊聲也。」而「新十番」則是在「十樣錦」的基礎上，吳閶子弟新創的樂種，因加入笙、管、絃三樣絲竹樂器，蛻變成新的音樂風格。然而《閱世編》的「新十番」僅交待新增三種的樂器，《瑣聞錄》的「新十番」提供的訊息較為豐富，對樂器的描述更為具體細膩，且兼及改朝換代的時空背景。《瑣聞錄》和《閱世編》的文字重合度達八成以上，孰先孰後，或者是否有轉載關係，仍有待考證。

姚廷遴（1628-？）《歷年記・下》記載康熙二十三年十月二十六日（1684），康熙南巡抵達蘇州後，暫駐蘇州織造祁國臣宅邸期間，傳清客打十番以資消遣：

> 傳蘇州清客打十番，打完，上曰，「好，果然好。但是只曉得南方的音，還不曉得我北方的音。叫小番來，打一番與你們看。」即刻飛傳舡上小番來，俱十五、六歲俊俏童子，一樣打扮，俱穿醬紅緞衣，頭戴紅緯貂帽，共一十六個。各持樂器上山，在大殿前兩旁邊立，打一套十番，果然好絕，姑蘇極老班頭，亦從未聞見者。約有一個時辰方畢，時

[12] 〔清〕葉夢珠撰，來新夏點校，《閱世編》（北京：中華書局，2007），251。
[13] 參見〔清〕葉夢珠撰，來新夏點校，《閱世編・點校說明》，1-5。

airiti

> 已黃昏矣。上起而出，到天王殿，見下邊百姓擁擠，塔上俱點紅燈，照耀滿山，看者不肯散去。上曰：「上邊百姓都已聽見了，下邊的還沒有聽見，再打一套去。」隨坐千人石上，打起十番。上南動手打鼓，後乃連打數套，逐件弄過，直打至二更時方完。[14]

姚廷遴，江蘇省上海浦東人，憑藉祖蔭而不務功名，家道中落後便務農、教書維生，康熙年間也做過江南胥吏。四十一歲有感於「世事之更易，人情之冷暖，涉歷之風波」，於是動筆把自己的一生記寫下來，從出生之年追溯起，一直到康熙三十六年（1698）擱筆，按年敘事，有事則記，愈後愈詳，前後連貫七十年。擔任基層公務員期間，恰好記下康熙南巡蘇州的逸事，先傳當地的十番樂來表演，再喚隨駕出巡的宮廷十番來表演助興。故《歷年記》提供最重要的訊息，即在十番樂的散播已遍及民間與宮廷，南方與北方了。南方與北方的音樂有所差異不在話下，而作為皇帝娛樂的宮廷十番，除了聽覺上的享受，還講求視覺上的悅目，由十六名十五、六歲的俊俏少年盛裝美服，分立兩旁一字排開的演奏，可想見排場之盛大熱鬧，興致大好的康熙，也不吝與蘇州百姓同樂樂，命宮廷十番到殿外的大石上，即時開起戶外演奏會了。

〔清〕李鬥（生卒不詳，乾隆年間）《揚州畫舫錄》，卷十一紀錄虹橋歌船中的演奏情形：

> 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、鐃鈸、號筒；祇用笛、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。有《花信風》、《雙鴛鴦》、《風擺荷葉》、《雨打梧桐》諸名。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。
>
> 若夾用鑼鐃之屬，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，合拍合尒。其中之《蝶穿花》、《鬧端陽》，為粗細十番。[15]
>
> 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，

---

[14] 〔清〕姚廷遴《歷年記》，收入《清代日記匯抄》（上海人民出版社，1982），120。

[15] 〔清〕俞樾（1821-1907）《茶香室叢鈔》（1879 成書）轉錄《揚州畫舫錄》所述：「國朝李鬥《揚州畫舫錄》云：十番鼓者，不用小鑼、金鑼、鐃鈸、號筒；祇用笛、管、簫、絃、提琴、雲鑼、湯鑼、木魚、檀板、大鼓十種，故名十番鼓，有《花信風》、《雙鴛鴦》、《風擺荷葉》、《雨打梧桐》諸名。若夾用鑼、鐃之屬，則為粗細十番，如《雨夾雪》、《大開門》、《小開門》，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。」文字一致，後文即不再討論。（〔清〕俞樾撰，徐敏霞、貞凡顧馨點校，《茶香室叢鈔》（北京：中華書局，1995），401）。

airiti

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。[16]

書中與十番樂相關之記載尚有：

鑼鼓盛於上元、中秋二節。以鑼鼓鐃鈸，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。[17]

李鬥，字北有，號艾塘，江蘇儀征人。乾隆年間人，生卒年不詳，自乾隆二十九年至乾隆六十年（1764-1795）撰寫《揚州畫舫錄》，記述十七、八世紀揚州的社會百態。清代十番樂的發益亦趨複雜，迨乾隆年間，根據不同的樂器編制派生出各式的十番樂隊。《揚州畫舫錄》已紀錄「十番鼓」和「十番鑼鼓」兩種，其「粗細十番」所舉《下西風》，乃是十番鑼鼓的著名曲目，流傳迄今。又李氏最後所言的「辦差鑼鼓」，承自《萬曆野獲編》言十樣錦源自武宗南巡《靖邊樂》之說，細繹李氏此處上下文的邏輯，應是強調十番樂的編制走向多功能的社會服務，從崑曲音樂的附屬品，開展出歲時節慶、世俗娛樂和行軍操練等各種表演場合。

〔清〕袁景瀾（1804-1879）《吳郡歲華紀麗》，卷一正月「鬧元宵」：

元宵前後，比閭鳴擊鉦鼓，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，參差雜遝，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、鼉鼓、檀板、木魚、湯鑼相應，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、唢呐，吹彈擊打。合拍合尒，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。[18]

袁氏原名景瀾，後改學瀾，字文綺，號春巢，蘇州元和人。八度參加科舉皆落榜，於是絕意進取。太平天國兵燹後遷居吳中。《吳郡歲華紀麗》〈例言〉有言，只記載蘇州府長洲、元和、吳縣的歲時風俗，與王元美《蘇志補遺》統記一府的體例不同。鎮江在江蘇省的中南部，袁景瀾和李鬥同樣都有提到來自鎮江的「粗鑼鼓」，對照今日的「鎮江鑼鼓」，又名「粗鑼鼓」，俗稱「鑼鼓傢伙」，仍

[16] 〔清〕李鬥撰，汪北平、塗雨公點校，《揚州畫舫錄》（北京：中華書局，1960），255-256。
[17] 〔清〕李鬥撰，《揚州畫舫錄》，256。
[18] 〔清〕袁景瀾撰，甘蘭經、吳琴點校《吳郡歲華紀麗》，收入《江蘇地方文獻叢書》（南京：江蘇古籍出版社，1998），42-43。

保存過年敲鑼打鼓的習俗，以鑼鼓為主奏件，輔以鐃、鈸、鐺等敲擊樂器，俗稱「鑼鼓五件頭」，其曲目有《跑馬》、《跳財神》、《雨夾雪》、《下西風》、《七五點三》等，演奏速度快捷，突出歡樂氣氛，參看李鬥所言「土人為之，每有參差不齊之病」，和袁景瀾的「參差雜遝，音節不齊」，顯然鎮江粗鑼鼓的豪邁風格古今相去不遠。又「走馬鑼鼓」的命名取義，則非從樂器種類著眼，強調的是「滿街走擊」，遊行立樂的表演形式。

承上七筆文獻所載，十番樂的相關名詞最早見於沈德符的《萬曆野獲編》，提供十番樂一個皇家色彩的起源說。張岱所記的「十番鐃鈸」是虎丘曲會的開場節目，雖未完整列出所用的樂器，但記作「鼓吹」、「鐃鈸」，吹管樂器和打擊樂器肯定是有的。顧景星的「犅細十番」恰好十樣樂器，雖未提供演奏的曲牌，但再度提醒我們明代戲曲聲腔的演進促成了表演藝術的整體發展，十番樂脫胎自崑曲音樂，爾後又別開蹊徑，轉為「犅細十番」。宋徵輿和葉夢珠的記載可作為十番樂演進的證據，絲竹樂的加入宣告邁向「新十番」的里程碑。姚廷遴側寫下十番樂的流播已遍及南北，宮廷的京十番除了音樂有別，還營造出聽覺與視覺的雙重享受。而李鬥一書，記載的十番樂名詞最為豐富，且袁景瀾與李鬥書上皆呈現出十番鼓和十番鑼鼓兩種概念。綜合上述各家說法，從樂器和曲目可大致區分出「十番鼓」、「十番鑼鼓」兩大發展脈絡，又以後者的變化為多，衍生出「粗細十番」、「鴛鴦拍」、「粗鑼鼓」、「辦差鑼鼓」、「走馬鑼鼓」等鑼鼓音樂家族。

（二）樂器比較

就明清的筆記史料記載，可以觀察出十番樂已衍生出不同樂器組合的形制，稱謂上也因此繁雜。筆者參看邵淑芬《十番鑼鼓研究——以蘇州十番班為例》一文所作的音樂型態一覽表，[19] 認為以表格形式呈現一目了然，故援引之，並根據上一節筆者所徵引的資料作增補：

表 1：明、清「十番樂」之音樂形制一覽表

明、清「十番樂」之音樂形制一覽表				
出處	**稱謂**	**使用樂器**	**演奏曲牌**	**地點／年代**
沈德符	十樣錦	笛、鼓、鑼、板、大小鈸、鉦	源自正德武宗南巡之《靖邊樂》	吳中／萬曆間
張岱	十番鐃鈸	鐃、鈸	錦帆開、澄湖萬頃	虎丘／明末清初
顧景星	犅細十番	鐃、鉦、鼓、笛、笳、三絃、鞮琴、方響、檀板、木魚		未提及／萬曆間

[19] 邵淑芬，《十番鑼鼓研究——以蘇州十番班為例》（嘉義：南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文，2000），8-9。

宋徵輿	十弗閒、十樣錦、十番	鼓、笛、木魚、板、大鑼、鐺鑼、大鐃、小鐃、塔鈸	音節皆應北詞無肉聲，有金革木，而無絲竹	吳中／萬曆末
	新十番	笙、管、絃索、小嗩吶、九雲鑼、浪仗鼓、單皮鼓、木魚、板		吳中／崇禎末
葉夢珠	十弗閒、十樣錦、十番	鼓、笛、木魚、板、鈸、小鐃、大鐃、大鑼、鐺鑼	音節皆應北詞無肉聲，有金革木，而無絲竹	吳中／萬曆末
	新十番	樂器同上，新增笙、管、絃		吳中／崇禎末
李鬥	十番鼓	笛、簫、管、三絃、雲鑼、湯鑼、提琴、單皮鼓（大鼓）、木魚、檀板	花信風、雙鴛鴦、風擺荷葉、雨打梧桐	揚州／清
	粗細十番	樂器同上，增加星小鑼、金鑼、鐃、星鈸、號筒	下西風、蝶穿花、鬧端陽	揚州／清
	鴛鴦拍、鑼鼓	嗩吶、鑼、鼓、鐃、鈸	雨夾雪、大開門、小開門、七五三、鬧元宵、跑馬	揚州／前明已有
	粗鑼鼓			鎮江／清
	辦差鑼鼓		延師演習	南巡／武宗正德
袁景瀾	走馬鑼鼓		跑馬、雨夾雪、大開門、小開門、七五三、跳財神、下西風	蘇州／未提及
	粗鑼鼓		無拍無腔，參差雜遝，音節不齊	鎮江／未提及
	十番鼓	笛、簫、管、三絃、提琴、雲鑼、鼉鼓、檀板、木魚、湯鑼	花信風、雙鴛鴦、風擺荷葉、雨打梧桐	蘇州／未提及
	粗細十番	樂器同上，增加星鈸、嗩吶	鬧端陽、蝶穿花	蘇州／未提及

觀察文獻的時空背景，以江蘇省為大本營，虎丘、鎮江和揚州是特別被書寫的城鎮，而天子腳下的北京遲至康熙年間，也可看到十番樂的蹤影。又從十番樂出現的時令，從新春佳節、上元燈會、中秋賞月等歲時節慶，或配合庶民曲會、皇家娛樂等場合，但凡需要鑼鼓喧天以取樂助興，無不透過十番樂來烘托歡樂的氣氛；表演的空間室內、室外皆可，並可自由搭配坐樂或立樂的方式進行，如是燈節遊街，則必然是邊走邊奏，故稱「走馬鑼鼓」，若是虎丘曲會設有固定的舞台，即是戶外坐樂；室內演出多是坐樂排場，但觀眾若是九五至尊的皇帝，則表演者就要站著獻藝了。總計明清筆記史料中，「十番鼓」與「十番鑼鼓」使用到

的樂器如下：

表 2：「十番鼓」與「十番鑼鼓」樂器一覽表

	打擊樂器					管樂	弦樂
十番鼓	大鼓、單皮鼓（小鼓）	雲鑼、湯鑼			木魚、檀板	笛、管、簫	三弦、提琴
十番鑼鼓	大鼓、單皮鼓（小鼓）	雲鑼、大鑼、鐺鑼、小鑼、金鑼	大鐃、小鐃、鉦	大鈸、小鈸、星鈸	木魚、檀板、方響	笛、管、簫、笳、唢呐、號筒	三弦、提琴、鞮琴

相對「十番鑼鼓」而言，「十番鼓」的樂器和曲目十分穩定；「十番鑼鼓」因孳乳繁多，樂器和曲目自然擴展許多，且會因地制宜，配搭一兩件不同的樂器。民間器樂的組織十分靈活，所以只能區分出兩者關鍵樂器的有無，從上面表格可清楚看出「十番鼓」沒有鐃、鈸、鉦、方響、唢呐、號筒此類金屬打擊、吹奏樂器；反之，「十番鑼鼓」正因這些金屬吹打樂器的加入，致使音樂風格傾向陽剛激昂，鬧熱喧闐，故李鬥特別指出，加入唢呐是下乘作法，與十番鼓有別。

又十番樂在民族器樂的分類中，隸屬於「鑼鼓」或「吹打」之下。李民雄在《中國民族民間器樂曲集成・上海卷（下）》一書所寫的〈鑼鼓樂述略〉有言：

> 從以上記載中可知至遲產生於明代（西元1368-1644），它是廣泛流行於吳地的一種民間合奏，有粗細十番、鑼鼓、十樣錦、十不閑等不同稱為和表演形式。[20]

李氏所謂的「鑼鼓」，實已超過「清鑼鼓」純打擊樂的範疇了。同理，在高厚永所著《民族器樂概論》一書，有「吹打音樂」一章，其書將吹打樂分成：

> 粗吹鑼鼓：粗吹粗打，聲勢浩大，雄壯熱烈，多用大鑼鼓及唢呐、管、長尖等樂器。其主要流行種類有：「浙東鑼鼓」、「潮洲大鑼鼓」、「山西八大套」、「四平鑼鼓」、「泉州龍吹」、「漳州十八音」、「蘇南十番音樂」等。
>
> 細吹鑼鼓：細吹粗打，常用竹管主吹幷配以大鑼鼓，有時吹中幷輔以弦索，其主要流行種類有「陝西鼓樂」、「蘇南吹打」、「絲竹鑼鼓」、「福建十番」、「桐盧文十番」、「常州絲弦」等。[21]

高氏以管樂器的宏亮拔尖與否，來分出粗吹、細吹兩組；然細究其下進一步介紹

[20] 李民雄，〈上海十番鑼鼓述略〉，收於中國藝術研究院音樂研究所編，《中國民族民間器樂曲集成・上海卷（下）》（北京：人民音樂出版社，1993），1230。

[21] 高厚永，《民族器樂概論》（臺北：丹青圖書有限公司，1988），21、32-33。

的樂種，如粗吹鑼鼓中的「浙東鑼鼓」，使用的樂器已包含弦樂器了；[22] 細吹鑼鼓以「蘇南吹打」為例，演奏時所用的十種樂器亦包含了弦樂器。[23] 可見今日的「吹打樂」、「鼓吹樂」，其樂隊編制並非全然皆是由管樂器和打擊樂器組成，還是可以找到一些樂種是容許弦樂器的加入，因此對於「鼓吹」、「吹打」的名義，不好太過直截的望文生義。故就演變至今的合奏樂種而言，保留「清鑼鼓」演出形制的並不多；而以打擊樂器加管樂器為編制稱為「鼓吹」或「吹打」，但一旦樂制容許新成員的加入，竹管細吹樂器和絃樂器即便不是領奏樂器，但在樂隊中自有發揮的空間和存在的意義，故「鼓吹樂」[24] 或「吹打樂」也不僅限於字面義。

二、十番樂的流變

承上節之回溯可看出十番樂為一有機體，具有其發展的歷程。謝建平先生於 2000 年發表〈「淮安十番」歷史成因及現存曲目初探〉一文，首度將十番樂的發展歷程，歸納成三個時期：一是「清鑼鼓」時期，二是「新十番」時期，三是入清以後隨康、乾盛世進入一個新的歷史時期。[25] 爾後，溫顯貴先生於 2005 年發表的〈清代的「十番樂」〉一文，[26] 也採用謝氏的分期來探討，並補充了一些看法。筆者以為此乃物理發展之必然規律，由簡到繁，形塑至一成熟階段自然會向外傳播。

因此本節試論「十番樂的流變」，擬以謝氏的三期說為基礎，將「清鑼鼓」時期和「新十番」時期視為「十番樂的形成」，入清以後的諸多變化，傳衍四方，則為「十番樂的流播」，以下分述之。

（一）十番樂的形成：清鑼鼓→新十番

首先，謝建平先生以宋直方《瑣聞錄》和沈德符《萬曆野獲編》的記載，說明第一個時期為「清鑼鼓」時期，溫顯貴先生也同樣採用其說：

> （謝：）以上兩段材料把早期的十番音樂的組合形式「清鑼鼓」交待的是十分清楚了，至今在蘇南堂名藝人吹打曲目中，還保留著一些這類

[22] 高厚永《民族器樂概論》:「在浙東鑼鼓樂隊吹打樂器中嵊縣常用的吹打樂器有：……弦樂器：平胡（二胡）、碗胡、徽胡、琵琶、弦子（三弦）、雙清、揚琴（高厚永，《民族器樂概論》，22-23）。」

[23] 高厚永《民族器樂概論》:「演奏吹打曲時所用樂器共十種：……弦樂器：胡琴、板胡、琵琶、三弦（阮）等（高厚永，《民族器樂概論》，36）。」

[24] 高厚永《民族器樂概論・鼓吹音樂》:「鼓吹樂隊是以吹管為主的小型管樂隊。打樂在這裡只起襯托或點綴作用，拉弦樂器有時也被採用，但更多的是用於卡戲時伴奏（高厚永，《民族器樂概論》，132）。」

[25] 謝建平，〈「淮安十番」歷史成因及現存曲目初探〉，《藝術百家》2(2002): 92-93。

[26] 溫顯貴，〈清代的「十番樂」〉，《雲南藝術學院學報》2(2005): 61-63。

airiti

「清鑼鼓」音樂的遺存。[27]

（溫：）這主要指早期而言，其樂器構成為「鼓、笛、鑼、板、大小鉦、鈸之屬」。以鑼鼓為主打樂器，具有「齊聲振響」、「其始繁而終促，嘈雜難辨」的特點，這在上文所引明清文獻的記載中已十分明顯。[28]

鑼和鼓可說是打擊樂器中的代表性樂器，以「清鑼鼓」一詞來命義就特別突顯十番樂形成初期時打擊樂所扮演的主導地位，故楊立〈對蘇南十番鑼鼓藝術的幾點探究〉中所舉例的「蘇南十番鑼鼓『清鑼鼓』中的金屬樂器齊鈸、大鑼、馬鑼、喜鑼和非金屬樂器同鼓、板鼓、簡版、木魚的組合」，[29] 應當即為謝氏所言的「清鑼鼓音樂的遺存」。又前文李鬥、袁景瀾提到的「鎮江鑼鼓」，至今仍使用純打擊樂器的「鑼鼓五件頭」，亦屬「清鑼鼓」的表演型態。

十番鑼鼓往南傳播，在福建的福州十番也有「清鑼鼓」，馬達〈福州十番「絲竹鑼鼓」的結構形式〉介紹說道：

一類是只用打擊樂器的「清鑼鼓」，另一類是用民間管弦樂器加上打擊樂器演奏的「絲竹鑼鼓」。[30]

又根據王滿先生的〈天津十番中的「粗十番」套曲〉，可得知傳到天津的十番樂和風土民情融合後，「清鑼鼓」的音樂風格與北方人的粗獷豪放相得益彰，因而使得「粗十番」成為天津十番的特色樂種形制：

天津十番樂中的「粗十番」，也稱為「清十番」或「素十番」。即表示只用打擊樂器演奏鑼鼓樂，而不加任何管弦樂器演奏。

雖然在天津十番的「細十番」樂中，依昔聽到那描繪江南水鄉、月夜、園林等等美好景象的管弦之聲，但從「粗十番」鑼鼓樂那鏗鏘有力的敲擊聲中，更多地顯現出北方人略帶粗獷的豪放性格和特徵。

可以看出天津粗十番所用的打擊樂器，尤其是板鼓和大鑼的選用，更具有北方較粗獷的風格特徵：發音即高亢脆亮又寬廣淳厚。[31]

以上，皆是「清鑼鼓」的演奏形式。

其次，謝建平先生的第二時期是「新十番時期」：

絲竹類樂器進入「十番」音樂應是〔明〕崇禎末年的事情，這就是吳閶少年又創編「新十番」的時期。《瑣聞錄》中說：新十番「其器為笙、管、弦索、小唢吶、九雲鑼、浪仗鼓、單皮鼓、木魚、板各色。其音甚哀，然清亮可聽，於中夜遙奏之，聞者淒然」。這裡「新十番」採用絲

[27] 謝建平，〈「淮安十番」歷史成因及現存曲目初探〉，93。
[28] 溫顯貴，〈清代的「十番樂」〉，61。
[29] 楊立，〈對蘇南十番鑼鼓藝術的幾點探究〉，《大眾文藝》1(2010): 102。
[30] 馬達，〈福州十番「絲竹鑼鼓」的結構形式〉，《福建師範大學學報（哲學社會科學版）》2(2002): 119。
[31] 以上 3 點摘引自王滿，〈天津十番中的「粗十番」套曲〉，《天津音樂學院學報》1(2005): 85-86。

> 竹配置鼓（鼓段）為主的演奏形式，明顯屬於細樂類，與前「十弗閑」的清鑼鼓形式（為「粗細鑼鼓」組合）在樂器組合上是有所不同的，音樂風格也迥然有別。前者是「始繁而終促，嘈雜難辨」，後者則是「聞者淒然」、「其音甚哀」。儘管如此，但在保持韻律性節拍特徵這方面二者仍具有共同性，只不過演奏形式發生了變化，開始朝吹、彈、打的合奏形式發展。[32]

以「新十番」來命名，代表時人已意識到樂種的進化。上述引文中，謝氏引用宋徵輿《瑣聞錄》的記載來說明「新十番」使用的樂器，並和葉夢珠《閱世編》中的「新十番」比較討論。本文第一節已詳論此二書，二者指稱的「十番」、「新十番」使用的樂器有些微出入：

表 3：「十番」和「新十番」樂器一覽表

	出處	打擊樂器	管樂器	絃樂器
十番	宋徵輿《瑣聞錄》	鼓、板、木魚 大鑼、鐺鑼、大鐃、小鐃、塔鈸	笛	
	葉夢珠《閱世編》	鼓、板 大鑼、鐺鑼、大鐃、小鐃、鈸	笛	
新十番	宋徵輿《瑣聞錄》	浪仗鼓、單皮鼓、板、木魚 九雲鑼	笙、管、小嗩吶	絃索
	葉夢珠《閱世編》	鼓、板 大鑼、鐺鑼、大鐃、小鐃、鈸	笛、笙、管	絃

不論是《閱世編》還是《瑣聞錄》所記載的「十番」，皆有一樣吹管樂器——笛，故「新十番」與「十番」明顯的差異，應該在其他絲竹樂器，如笙、管、絃索的加入，《瑣聞錄》所記「新十番」甚至已經用到小嗩吶了。

但謝氏又舉李鬥《揚州畫舫錄》來討論，謝氏認為：「李鬥稱之為『十番鼓』的形式，即是明末的『新十番』……而後增星鈸等樂器的『細十番』與夾用鑼、鐃之屬的『粗細十番』，才是清代人在明代『十弗閑』、與『新十番』基礎上發展出來更為複雜的演奏形式。」[33] 筆者轉以表格呈現如下：

表 4：李鬥與謝建平詮解對照表

李鬥《揚州畫舫錄》			謝建平詮解
十番鼓	笛、簫、管、三絃、雲鑼、提琴、單皮鼓、木魚、檀板、大鼓	⇨	第二期：明末「新十番」
粗細十番鑼鼓	樂器同上，增加星鈸、鑼、鐃		第三期：入清後的變化

[32] 謝建平，〈「淮安十番」歷史成因及現存曲目初探〉，93。
[33] 同前註。

謝氏將《揚州畫舫錄》的「十番鼓」定義為「新十番」時期，筆者認為舉證不妥。誠如第一節的析論，筆者認為李鬥已明確區分出「十番鼓」和「十番鑼鼓」樂器和曲目的差異，故謝氏此處的判斷混淆了兩個樂種。

（二）十番樂的流播

本節關注的焦點在十番樂離開蘇南，向外地流播擴散，兼融當地色彩的外移情形，故筆者稱此階段為「十番樂的流播」。於謝氏文中則為「入清後，隨著康、乾『盛世』社會經濟的發展，漕運的發達，商貿的繁榮，與之相適應的文化活動也進入一個新的歷史時期」：

> 「十番」音樂流傳地域開始從江南逐漸向北擴展，並遠至京城。其演奏形式有所發展，出現了更多樣的組合類型，運用場合也更為廣泛，如民間的節日喜慶、民俗活動、宗教的道場、醮壇儀軌超度等。[34]

溫顯貴以清代十番樂為考述之核心，並以流播到揚州的十番樂作為北傳的仲介點說明之。檢視十番樂向外流播、繼而生根的樂種，揚州一支的十番樂最符合「戲路隨商路」的文化產物。乾隆六次下江南，巡幸之地正在揚州，促使了揚州娛樂業的勃興，李鬥的《揚州畫舫錄》即為此段歷史的第一手資料。至於，在更北邊的京津地區，究竟是何時傳入，並成為宮廷音樂呢？因溫氏未見姚廷遴《歷年記》，因此只能援引王芷章先生的說法並持保留態度：

> 王芷章認為其有可能係乾隆皇帝南巡時自江蘇所帶伶工所教。此說不無道理，但缺少可靠的史料證據，充其量只能算作是一種推測而已，不過至少在嘉慶時期的宮廷當中已經有「十番樂」。[35]

王氏立論的依據是錢泳《履園叢話》卷十二「十番」條：「嘉慶已巳年（1809）七月，餘偶在京邸，寓近光樓，其地與圓明園相近。景山諸樂部演習「十番笛」，每於月下聽之，如雲璈疊奏，令人神往。」[36] 故將京十番的來源，推測為乾隆南巡後帶回了江南伶工，十番樂遂從揚州北上京畿。然而，誠如筆者在第一節引用姚廷遴《歷年記》之記載，應可將京十番的時間往前推至康熙朝，宮廷內已有十番樂。至於十番樂如何傳入康熙朝，則有待更多的文獻來補證。另外，關於天津十番的來源與流播，據王滿先生所云：「相傳在乾隆年間（1736-1795），邑人吳君軼先生游幕蘇州，學會十番帶到天津，於是天津有了十番。」[37] 足見乾隆年間為十番樂興盛之際，使得音樂藝術蓬勃發展、四處紮根。

李民雄先生在〈上海十番鑼鼓述略〉除了說明上海十番鑼鼓和蘇南、京津地

---

[34] 謝建平，〈「淮安十番」歷史成因及現存曲目初探〉，93。
[35] 溫顯貴，〈清代的「十番樂」〉，62。
[36] 〔清〕錢泳，《履園叢話》卷 12（臺北：廣文書局，1969），12-13（總 391-392）。
[37] 王滿，〈天津十番中的「粗十番」套曲〉，85。

區的十番鑼鼓同出一源，[38] 也進一步分析傳播的徑路：

> 至於上海的十番鑼鼓，因上海本屬吳地，與蘇南緊相接壤，而崇明人的祖籍以丹陽和句容地區為多。從地理環境、人口遷徙和文化背景等方面加以分析，說上海十番鑼鼓與蘇南十番鑼鼓屬同宗是可信的。民間藝人之所以把它叫做粗樂板、細鑼鼓、次撲湯等名稱，因是在樂種曲目、樂曲結構、輕打細敲的演奏風格、活潑明快的音樂格調等方面都有著其自身的特點。這是十番鑼鼓在流傳過程中所發生的衍變，而這種衍變是民間音樂在傳承中必然發生的。正由於這種衍變才使民間音樂得到不斷發展。[39]

可見上海十番樂乃是基於地緣因素，隨著移民的遷徙而促成的樂種流播。傳到上海的十番鑼鼓曲目結合當地的文化色彩，便會蛻變成地方性格鮮明的十番音樂，如上海七寶鎮流行的《松竹梅》，是經由老前輩徐裕孚、張耐夫兩先生加入《風雨雪》後，音樂更為豐富。徐、張二人是清道光年間（1821-1861）七寶地區的著名道士，[40] 與上述其他地區的流播途徑、傳播者的身份皆不同。

三、十番樂概念之釐清

（一）楊蔭瀏論「十番鼓」、「十番鑼鼓」之檢討

楊蔭瀏《中國音樂史稿》分別對「十番鼓」和「十番鑼鼓」有所討論，以下摘引楊氏的看法，「十番鼓」條：

> 1. 李門把「十番」說成十樣樂器更番演奏，不一定對。「十」是泛指多數而言，「番」是翻花樣或變化之意；「十番」是指多樣變化而言。
> 2. 「十番鼓」有不少異名。上文中，錢泳也稱之「十番笛」。近代民間吹鼓手集團犯稱之為「吹打」；僧道利用「十番鼓」，硬為之套上「梵音」之名，企圖以此來隱沒勞動人民的創造而予以獨佔。為了保護勞動人民的創造，給歷史以真相，我們堅決排斥「梵音」的偽造名稱。幾個名稱中，「十番鼓」還是一個最好的名稱，因為它最能突出這一樂

[38] 參見李民雄〈上海十番鑼鼓述略〉：「將上海鑼鼓和流行於蘇南、京津地區的十番鑼鼓加以比較，不難發現它們同出一源，屬於明清文獻記載中的十番鑼鼓。」（李民雄，〈上海十番鑼鼓述略〉，收於《中國民族民間器樂曲集成・上海卷（下）》，1230）。

[39] 李民雄，〈上海十番鑼鼓述略〉，1231。

[40] 李民雄〈上海十番鑼鼓述略〉：「七寶鎮琚墨熙在追述他們演奏的十番鑼鼓曲《松竹梅》的歷史說，《松竹梅》一曲經老前輩徐裕孚、張耐夫兩先生加入『風雨雪』後，音樂更為豐富。徐、張二人是清道光（西元 1821-1861）年間七寶地區的著名道士。由此推斷，在 19 世紀初十番鑼鼓盛行於七寶地區。」（李民雄，〈上海十番鑼鼓述略〉，1230）。

airiti

種的特點。我們應該用它。[41]

針對以上兩點，首先「十」字本身具有強烈的泛指涵義，為中國文化思維全備之數，樂器的形成本來就會與時俱進，任一音樂元素（包含樂器、載體等）的增減實屬自然，因此楊氏「十番」二字的釋意可以採信。筆者摘引的第 2 點，是楊氏對於「十番鼓」異名的討論，又楊氏在本段討論所加的註腳中提到了與曹安合編的《蘇南吹打曲》一書，自言道：

「吹打」之名，屬出於民間，但其涉及範圍，一般可以相當廣泛；用此名稱，嫌不夠明確。我和曹安和同志曾於 1957 年編過《蘇南吹打曲》一書。現在想來，該書不如改名為《蘇南十番鼓》好些。[42]

今日之「吹打」實已超過字面上的管樂器和打樂器了，故 2009 年江蘇文藝出版社出版的《楊蔭瀏全集》，即將《蘇南吹打曲》更名為《江南十番鼓曲》，與《十番鑼鼓》合刊在《全集》的第 8 卷。楊氏重下書名之舉，有效地將「十番鼓」限縮在更精確的範圍內，而楊氏認為從「吹打」進階到「十番鼓」的關鍵，乃在於弦樂器的加入；亦即是在《萬曆野獲編》「十番」的基礎上（筆者按：即形成期的「清鑼鼓」階段），《閱世編》再有所謂的「新十番」（筆者按：形成期的「新十番」階段）。此異名並陳的現象，可反映從吹打發展至十番鼓的過渡階段；可見，吹打是早期眾樂會奏的統稱，後隨俗演化，弦、管、打三類樂器皆備的「十番鼓」，更成為主流、強勢的樂種了。

關於「十番鑼鼓」條，楊氏著墨更多，以下摘引重點討論之：

1.「十番鑼鼓」明代創於江蘇民間。古來名稱不一。或簡稱「鑼鼓」，或簡稱「十番」；又有「十樣錦」、「十不閑」等一些名稱。
2.李門將「十番鼓」與「十番」或「鑼鼓」兩件事混為一談，而且主觀上有著贊成「十番鼓」，輕視鑼鼓、特別反對嗩吶的偏見。
3.「十番鑼鼓」稱管弦樂器為「絲竹」，有大嗩吶、小嗩吶、曲笛、笙、簫、二胡、板胡、三絃、琵琶等。絲竹又分粗細，以嗩吶或笛為粗，其餘的為細。有時粗細絲竹相間，更番迭奏，形成對比。擊樂器有鼓兩種，同鼓和板鼓；鑼五種，大鑼、中鑼（即更鑼）、春鑼、喜鑼和湯鑼；鈸三種，七鈸（即小鐃）、大鈸和小鈸（一稱「骨子」）；另有雲鑼、拍板、小木魚和雙磬（別名星或碰鈴）。
4.「十番鑼鼓」中，只用擊樂器的，稱清鑼鼓，俗稱素鑼鼓；兼用管弦樂器的，稱絲竹鑼鼓，俗稱葷鑼鼓。管弦樂器，又分三種用法：（1）將管弦樂器分成「粗」、「細」兩組：以嗩吶或笛為粗樂器，以其餘的樂器為細樂器；其管弦樂段，是由粗細二組更番演奏。這種形式，稱粗細絲竹鑼鼓，亦即李門所謂「鴛鴦拍」。（2）不用嗩吶，用笛和其他

[41] 以上兩段參見楊蔭瀏，《中國古代音樂史稿》（北京：人民音樂出版社，2004），992。
[42] 見楊蔭瀏，《中國古代音樂史稿》，註 1，992。

airiti

> 樂器，而以笛為主奏樂器的，稱笛吹鑼鼓。（3）不用唢呐，也不用笛，只用笙和其他樂器，而以笙為主奏樂器的稱笙吹鑼鼓。[43]

首先，十番樂名稱的任意性，已在第一節討論過了，「十樣錦」最早見於《萬曆野獲編》；「十不閑」、「十番」、「十樣錦」三種稱法，宋徵輿《瑣聞錄》和葉夢珠《閱世編》皆有之；簡稱為「鑼鼓」，則見於李鬥《揚州畫舫錄》。其次，根據筆者研讀文本的理解，並不認為李鬥有將「十番鼓」和「鑼鼓」混淆，且書上所記載的「鑼鼓」實可視為「十番鑼鼓」的簡稱，從李鬥在「十番鼓」之外，另有一條「鑼鼓」可資為證；又李鬥在「十番鼓」一條中討論到的「鴛鴦拍」，參李氏自言：「乃鑼鼓，非十番鼓也。」[44] 可見李氏意識到「鴛鴦拍」（鑼鼓）與「十番鼓」的不同，又因李氏傾向「十番鼓」，特在「十番鼓」一條中，針對《夢香詞》的誤解提出糾正。李氏所言的「下乘加以鎖吶」之「下乘」，顯然對「鎖吶」的使用不予苟同，故語帶貶意。

以上，筆者先就文獻記載和第二手研究資料，來對比古今概念。雖誠如謝建平先生所言：「儘管用樂器組合形式來劃定十番音樂類別的方法，並不能涵括劃分標準的全部條件，但李鬥的這一做法，客觀上為後人瞭解十番音樂的形成發展提供了重要的依據。」[45] 且謝氏認為：「楊蔭瀏先生曾在《中國古代音樂史稿》「明清的樂器和器樂」一章中批評李鬥，認為『李鬥將《十番鼓》與《十番》或《鑼鼓》兩件事混為一談』實在是有失公允。」[46] 對此，筆者同意謝氏的見解，而與楊氏的詮解持不同意見，筆者並不認為李鬥完全將二者混為一談。因筆者在李鬥所言的「鴛鴦拍，……乃鑼鼓，非十番鼓也。」一句已然意識到李鬥對「鑼鼓」和「十番鼓」的區別，再讀到《中國古代音樂史稿》，楊氏論十番鑼鼓樂器的配搭情形，即筆者所摘引的第四點，楊氏自言：「『粗細絲竹鑼鼓』，亦即李鬥所謂『鴛鴦拍』」；綜合李鬥、楊蔭瀏之說，筆者遂判定李鬥的「鑼鼓」（鴛鴦拍）為「十番鑼鼓」的簡稱。是以筆者並不同意楊蔭瀏論李鬥混淆名詞之說。

（二）「十番鼓」與「十番鑼鼓」之辨義

「十番鑼鼓」與「十番鼓」為何容易使人產生混淆？除了發源地都是蘇南一帶，稱謂上又僅止一字之差，都是眾樂會奏的樂隊編制，而且演奏的民間藝人多半能身兼這兩種音樂型態，故邵淑《十番鑼鼓研究——以蘇州十番班為例》即從表演者切入，精闢的指出：

> 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

---

[43] 以上 4 段參見楊蔭瀏，《中國古代音樂史稿》，993-995。
[44] 〔清〕李鬥撰，《揚州畫舫錄》，256。
[45] 謝建平，〈「淮安十番」歷史成因及現存曲目初探〉，93。
[46] 謝建平，〈「淮安十番」歷史成因及現存曲目初探〉，註 1，93。

airiti

> 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」。[47]

邵氏提供我們從「人」的角度去探討「十番鑼鼓」被哪些階級的人所呈現，根據邵氏研究成果指出，一是崑曲清唱，二是堂名藝人，三是唱蘇唱的吹鼓手。[48] 明清崑曲正盛時，在文人雅士的階級中，「清唱」極為風靡，連帶的促成了十番樂種的興盛，又所謂的「堂名」，指的是因運而生的民間班社，以清唱崑曲戲文為主，當然這些職業樂手「能奏能唱」，比文人更顯得才藝俱佳；而「吹鼓手」同樣是職業樂師，差別只在於演奏的載體不同，堂名藝人以崑曲戲文為主，吹鼓手奏唱的則是「蘇灘」、「小曲」一類的歌謠小調。周純一〈十番鑼鼓之民間思維模式〉進一步指出：

> 「十番鼓」這種編制，適宜清曲的演出；「十番鑼鼓」樂隊的編制則是多功能的社會服務，當然也可做清曲的伴奏或演出。彷彿「十番鑼鼓」只要不使用小鑼、金鑼、鐃鈸、號筒這四種樂器，就可以演奏「十番鼓」的音樂，是一件相當容易的事。但事實上這兩種樂隊在社會分工的結果下，會形成「十番鼓」專走向唱堂會的路子，對於應付崑曲清唱會特別講究，樂隊伴奏風格亦趨向於穩重雅致。「十番鑼鼓」則走向「純器樂演奏」或「民間吹鼓手」的方向。[49]

綜合邵氏、周氏所言，民間藝人多半是兼抱數個樂種，「十番鼓」與「十番鑼鼓」雖是獨立的樂種，且因應社會的需求承攬不同的分工，但兩者的鑼鼓經建構在同一套的記譜原則上，因此民間藝人能夠操縱自如。

李民雄先生在《民族器樂概論》一書中，介紹「蘇南吹打」，其樂隊的組合有四種：

---

[47] 邵淑芬，《十番鑼鼓研究——以蘇州十番班為例》，33。

[48] 參見邵淑芬，《十番鑼鼓研究——以蘇州十番班為例》，33-35。以下摘引重點：
在明、清時有一個特殊的職業班社叫做「堂名」。「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」。除了「堂名」外還有一種職業樂班，叫做「鼓手班」。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。「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。「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。因此挾著文人對唱「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。

[49] 周純一，〈十番鑼鼓之民間思維模式〉，335。

airiti

1.十番鼓：以鼓為主（獨奏樂器），另有板和雲鑼，其餘都是絲竹樂器。
2.十番鑼鼓：它在「十番鼓」樂隊的基礎上，加上大鑼、喜鑼、齊鈸、小鈸、雙星等打擊樂器。
3.粗吹鑼鼓
4.清鑼鼓[50]

「蘇南吹打」作為一個廣義的集合名詞，其下可涵括四種樂隊組合，「十番鼓」與「十番鑼鼓」的樂器組成更是關係密切。李氏此處的分類，可與邵氏、周氏的見解相呼應，亦即民間藝人的多才多藝，能同時勝任兩種以上樂種的樂師。

楊氏對十番鼓和十番鑼鼓的區別為：

> 「十番鼓」和「十番鑼鼓」是兩種截然不同而且互不相干的音樂；非但所用打樂器種類及其奏法，均大不相同，而且所用管弦樂曲牌，亦無一同。[51]

李民雄《民族器樂概論》針對兩者在樂曲結構的差異，精簡的說道：

> 「十番鼓」套頭的結構特徵：「十番鼓」套頭以三個獨立完整的慢鼓段、中鼓段、快鼓段為中心，把若干曲牌按一定結構程式聯綴而成，它有三種不同的結構樣式。
> 「十番鑼鼓」套頭的結構特徵：「十番鑼鼓」套頭以鑼鼓段為中心，把若干曲牌按一定結構程式聯綴而成，如《十八六四二》和《下西風》。[52]

楊氏析論十番鼓的套曲結構與李氏所言無二，筆者就不贅引。[53] 茲舉十番鼓曲中，三鼓段、套頭（曲牌和鼓段組成）結構的《甘州歌》為例：

表 5：十番鼓《甘州歌》套頭結構

十番鼓《甘州歌》			
1〔雨中花〕中板 2〔凝瑞草〕中拆 ---------- 3〔甘州歌〕慢板 4〔慢鼓段〕慢板 5〔一封書〕送慢版	6〔小立春風〕中拆 7〔接頭〕中板 8〔中鼓段〕中板 9〔這一風〕中板	10〔青鸞舞〕中板梅花拆 11〔浪淘沙〕快板 12〔接頭〕快板 13〔快鼓段〕快板 14〔收江南〕快板	15〔效丈〕快結

誠如楊氏的分析：全套用中板開始，其後由慢板、中板、快板三種節奏的鼓段為骨幹，每種節奏又各自以屬於本節奏的鼓段為核心，用屬於本節奏的牌子前後拱

[50] 李民雄，《民族器樂概論》（上海：上海音樂出版社，1997），67。
[51] 楊蔭瀏，《中國古代音樂史稿》，993。
[52] 李民雄，《民族器樂概論》，67。
[53] 「十番鼓」套曲的結構形式，參見楊蔭瀏，《中國古代音樂史稿》，992-993。

airiti

抱著鼓段。[54]

相較之下，十番鑼鼓的套曲結構較為複雜，《中國古代音樂史稿》以笛吹粗鑼鼓曲《下西風》為例分析其套曲結構，[55] 袁靜芳〈民間鑼鼓樂結構探微——對《十番鑼鼓》中鑼鼓樂的分析研究〉一文有更詳盡的探討。[56] 筆者核對楊氏編《十番鑼鼓》中《下西風》的原始譜、演奏譜，又參看李民雄先生《民族器樂概論》的分析，李氏指出：《十八六四二》是粗十番的經典套曲，《下西風》就是在它的套曲結構上，於相應的位置插入絲竹曲牌（帶唱詞），拓展成篇幅更大的笛吹十番鑼鼓。[57] 筆者試舉十番鑼鼓之《十八六四二》（粗十番鑼鼓）、《下西風》（笛吹十番鑼鼓）之套曲結構，[58] 說明絲竹曲牌與鼓段的組織方式：

表 6：十番鑼鼓《十八六四二》與《下西風》套曲結構

<table>
<tr><th colspan="2">十番鑼鼓《十八六四二》（粗十番鑼鼓）</th><th colspan="5">十番鑼鼓《下西風》（笛吹十番鑼鼓）</th></tr>
<tr><td>帽頭</td><td>1〔急急風〕1/4
2〔求頭〕2/4
3〔七記音〕4/4
4〔細走馬〕2/4</td><td>引子</td><td colspan="4">1〔急急風〕1/4
2【脫布衫帶小梁州】2/4
3〔急急風〕1/4</td></tr>
<tr><td rowspan="3">主體</td><td></td><td>前段</td><td colspan="4">4【品令】4/4
5〔附加鑼鼓段〕4/4
6【】4/4
7〔附加鑼鼓段〕4/4
8【】4/4
9〔細走馬〕2/4</td></tr>
<tr><td>大四段〔十八六四二〕
5〔合頭〕 9〔合頭〕 13〔合頭〕 17〔合頭〕
6〔一變〕 10〔二變〕 14〔三變〕 18〔四變〕
7〔合尾〕 11〔合尾〕 15〔合尾〕 19〔合尾〕
8〔細走馬〕 12〔細走馬〕16〔細走馬〕20〔細走馬〕</td><td rowspan="2">中段</td><td colspan="4">10 大四段〔十八六四二〕</td></tr>
<tr><td></td><td>合頭一段尾</td><td>合頭二段尾</td><td>合頭三段尾</td><td>合頭四段尾</td></tr>
<tr><td>小四段〔魚合八〕
21〔一變〕 22〔二變〕 23〔三變〕 24〔四變〕
25〔細走馬〕2/4</td><td>後段</td><td colspan="4">11【六么令】2/4
12〔七段〕
13【貨郎兒】2/4
14〔細走馬〕2/4
15 小四段〔魚合八〕
16〔細走馬〕2/4</td></tr>
</table>

[54] 《甘州歌》演奏譜見楊蔭瀏編《江南十番鼓曲》，收於《楊蔭瀏全集》第 8 卷（南京：江蘇文藝出版社，2009），174-229。十番鼓的結構說明，詳見註 48。

[55] 楊蔭瀏，《中國古代音樂史稿》，997-998。

[56] 袁靜芳，〈民間鑼鼓樂結構探微——對《十番鑼鼓》中鑼鼓樂的分析研究〉，《中央音樂學院學報》2(1983): 19。

[57] 李民雄，《民族器樂概論》，358。

[58] 《十八六四二》原始譜、《下西風》原始譜及演奏譜，分見楊蔭瀏編《十番鑼鼓》，收於《楊蔭瀏全集》第 8 卷，445-460、467-470、477-518。

airiti

收頭	26〔金橄欖〕1/4 27〔急急風〕 28〔螺螄結頂〕	末尾	17〔金橄欖〕1/4 18〔細走馬轉急急風〕2/4 19〔螺螄結頂〕
〔 〕：無唱詞的打牌或吹牌；【 】：有唱詞的絲竹曲牌			

綜合楊蔭瀏、李民雄、袁靜芳與邵淑芬之研究，並參照十番樂的套曲結構分析，可知十番鑼鼓與十番鼓皆屬十番樂的衍生樂種，然而套曲使用的吹打牌子、鼓段、結構都各成系統，十番鼓以慢、中、快三種速度的鼓段為中心，絲竹樂段圍繞著鼓段作佈置；十番鑼鼓的結構可拆解為「帽頭—主體—收頭」，頭部作為主體部份前的鋪墊，由快板的鑼鼓段和管弦樂段組成，核心樂段又可分成「前—中—後」，前段以慢板的絃管樂段為主，鼓段為輔組成，中段是以中板的鑼鼓段為主，取一個鑼鼓牌子為核心，再進行三次音色和節奏上的變奏，且於每小段的前後用相同的合頭和合尾串聯，故俗稱「大四段」，管弦樂段則作為簡短的點綴；後部由規模較小的「小四段」再進行快板的反覆，作為「身」發展到「尾」的過度。最後的尾部有時簡短，或者延續核心樂段的聯綴模式，再用管弦曲牌和鑼鼓段聯綴，作為整曲的高潮。比較管弦樂段與鑼鼓段的比重，十番鼓顯然以鑼鼓為主，而十番鑼鼓因規模較大，因此慢板的段落會以管弦樂段為主，但相較於鑼鼓段的比重當然還是為少。

演奏的絲竹樂曲牌也各有取向，十番鑼鼓主要承襲雜劇傳曲和崑曲清唱的戲曲曲牌，而十番鼓則以蘇唱、小曲之類的歌謠小調為載體，甚至不容易找到曲牌的歷史來源。兩者顯著的不同在於：十番鼓是以鼓段為中心，輔以絲竹樂段；十番鑼鼓則以小鈸、小鑼、大鑼、堂鼓（板鼓）四件打擊樂器領隊，再穿插嗩吶、絲竹樂段。故前者適合堂會清唱，表現輕巧細膩的演奏內容；後者受到崑曲清唱的帶動，將民間音樂和戲曲音樂相結合，故不僅止於鬧場，還具有娛樂、藝術的感染力，易於表現歡騰活潑的藝術情趣。[59] 而民間藝人、職業及業餘的班社因競爭激烈，是以兼抱兩種樂種，以適應各式的演出場合。

（三）十番樂「粗」、「細」之評斷標準

十番鑼鼓的樂器組成較為複雜，管弦類分粗細、打擊樂器亦分粗細，根據楊氏所載，推究其分類的標準並不相同。楊氏云：「絲竹分粗細，以嗩吶或笛為粗，其餘為細」，[60] 就絲竹粗細的分野情形，管樂器中的嗩吶和笛相對地音域較高，即李鬥所謂：「吹雙笛，用緊膜，其聲最高，謂之悶笛，佐以簫管。」[61] 故將嗩吶、笛歸為粗絲竹，與笙、簫（管樂器）區分開來。而打擊樂器分粗細的標準，主要是根據節拍變化的複雜度作區分，楊氏的解釋如下：

[59] 文意摘自王志偉、蔡惠泉，〈蘇南吹打及其藝術特色〉，81。
[60] 楊蔭瀏，《中國古代音樂史稿》，994。
[61] 〔清〕李鬥撰，《揚州畫舫錄》，255。

airiti

粗鑼鼓的樂譜，只須用「七、內、同、王、勺、各、紮、丈」等狀聲字為記譜記號；而細鑼鼓樂譜須用「星、湯、浦、大、七、內、同、王、卒、樸、勺、各、紮、丈」等更多的狀聲字為記譜符號。[62]

邵淑芬《十番鑼鼓研究——以蘇州十番班為例》一文，對整理了楊蔭瀏《十番鑼鼓》和劉楚青《天津十番全譜》之音樂分類對照表，[63] 藉以呈現了十番樂的名實問題。然而邵氏取此二書的分類相對照，筆者認為尚有商議的空間，因為楊氏的《十番鑼鼓》乃是有意識的呈現江南十番鑼鼓從「清鑼鼓」到「絲竹鑼鼓」的發展過程，實已涵括了「形成期」和「流播期」兩個階段；而劉氏的《天津十番全譜》顯然是十番樂流播至天津後的產物，曲目的分類歸納也不及楊氏區分的有條理。故筆者另行整理，於表格中加上「形成期」與「流播期」的欄目呈現之：

表 7：楊蔭瀏《十番鑼鼓》與劉楚青《天津十番全譜》十番樂分期分類對照表

<table>
<tr><th></th><th colspan="4">楊蔭瀏《十番鑼鼓》</th><th colspan="4">劉楚青《天津十番全譜》</th></tr>
<tr><td rowspan="2">形成期</td><td rowspan="2">清鑼鼓</td><td rowspan="2">粗鑼鼓</td><td>樂器 8</td><td>雲鑼、拍板、小木魚、雙磬、同鼓、大鑼、喜鑼、七鈸</td><td colspan="3" rowspan="2"></td></tr>
<tr><td>曲目</td><td>十八六四二、清鈸鑼鼓、擒鑼</td></tr>
<tr><td rowspan="5">流播期</td><td rowspan="2"></td><td rowspan="2">細鑼鼓</td><td rowspan="2">樂器 14</td><td rowspan="2">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</td><td colspan="2" rowspan="2">粗十番</td><td>樂器</td><td>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</td></tr>
<tr><td>曲目</td><td>小嘉興、錦堂春、夥鑼鼓、兩來船</td></tr>
<tr><td rowspan="3">絲竹鑼鼓</td><td rowspan="2">笙吹鑼鼓</td><td>樂器</td><td>笙、簫、二胡、板胡三絃、琵琶、月琴（加上細鑼鼓）</td><td rowspan="3">花十番</td><td rowspan="2">笙吹十番</td><td>樂器</td><td>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</td></tr>
<tr><td>曲目</td><td>壽亭侯、陰送</td><td>曲目</td><td>大嘉興（即壽亭侯）</td></tr>
<tr><td>笛吹鑼鼓</td><td>樂器</td><td>曲笛、梆笛、笙、簫、二胡、板胡、三絃、琵琶、月琴（加上細鑼鼓）</td><td>笛吹十番</td><td>樂器</td><td>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</td></tr>
</table>

[62] 楊蔭瀏，《中國古代音樂史稿》，995。
[63] 邵淑芬，《十番鑼鼓研究——以蘇州十番班為例》，18。

airiti

			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）	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	十八拍、香袋			曲目	松竹梅、錦上花、一串珠、爇沈檀

從上述左欄表格「楊本」的「十番鑼鼓」統計，本來的打擊樂器有 8 樣，而後又增加了 6 樣，故楊氏言改良後的細鑼鼓樂譜可供 14 樣打擊樂器使用。按照楊氏的分類，「粗鑼鼓」為最原始的清鑼鼓時期，至今仍保留曲目。後來樂制擴編，新的打擊樂器加入後，原本的樂譜記號不敷使用，是以根據新加入的樂器故添加新的鑼鼓經以供所有的打擊樂器使用。順應樂隊的擴編，音色的表現也將更為豐富細膩，故在原先「粗鑼鼓」的基礎上，稱為「細鑼鼓（樂譜）」。（如圖 1 所示）但細鑼鼓樂譜的改良，和絲竹樂器的加入應屬同一時期，爾後，即以這 14 件「細鑼鼓」為打擊組，再配搭不同的領奏絲竹樂器，所以不會有單獨的「細鑼鼓曲目」，表格上絲竹鑼鼓的樂器也只需註明「加上細鑼鼓」。

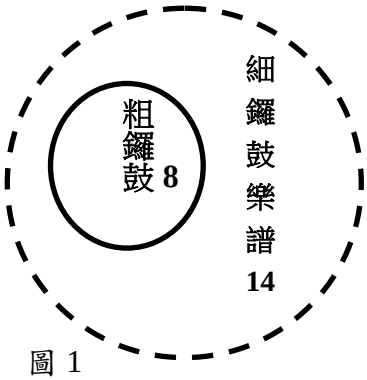

圖 1

而所謂的「粗細絲竹鑼鼓」，此「粗細」是針對絲竹樂器，抑或打擊樂器而論呢？觀察楊氏所列樂器，粗組的絲竹樂器（嗩吶、笛）全數用上，故就絲竹樂器可稱之為「粗細」；而搭配的打擊樂器當然也是全部上場。雖然，「細鑼鼓樂譜」已涵蓋原有的粗鑼鼓，實在不需要特別於此處註明為「**加上粗細鑼鼓**」，但為求對稱熱鬧，也無不可。只是這當中的情由若不釐清，可能會造成認知上的誤解。（如圖 2 所示）雖然右圖同樣可以表達粗細絲竹鑼鼓共有 14 樣打擊樂器，但誠如筆者上段所言，改良後的樂譜可供全體的打擊樂器使用，而非打擊樂器分看兩套樂譜，故以圖 1 所示，方為實情，當中差異不可不辨明。

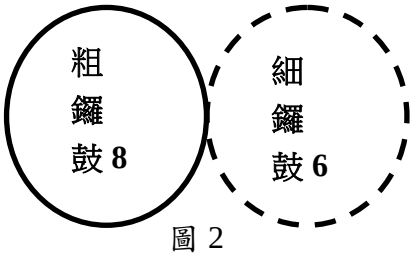

圖 2

一旦這套新譜在原生地形塑完畢，伴隨各種的徑路傳播至各地，各地衍生的十番樂種中的「清鑼鼓」，就不會再有「細鑼鼓」包含「粗鑼鼓」的現象。故保留在劉楚青《天津十番全譜》中的「清鑼鼓」就徑稱「粗十番」，自然是含括了所有的打擊樂器。而「花十番」則相當於「絲竹鑼鼓」，是弦管打的會奏，且再根據不同的主奏吹管樂器作分出「笙吹」與「笛吹」兩類。另外，天津十番樂的

「細十番」較為特殊，其弦樂器只有彈撥類，而無拉弦類，且與之配搭的打擊樂器屬於細打擊類。故「細十番」的「細」，一方面當然是指絲竹樂的柔細中和了鑼鼓的陽剛，二方面也用來指稱配搭了細打擊樂器。

關於樂隊的劃分，即對十番樂「粗」、「細」之評斷標準，張伯瑜的〈京、津民間十番鑼鼓與清宮廷十番鑼鼓〉一文，堪稱是「最理想」的分類方式：

> 天津十番鑼鼓的樂隊可根據打擊樂器或吹管樂器來劃分。根據打擊樂器，樂隊可劃分為粗樂隊、細樂隊和粗細樂隊。粗樂隊用大鑼、板鼓、齊鈸、手鑼、丈鑼（即中鑼）、大鼓及木魚；細樂隊用星鈴、湯鑼、撲鎈和大鼓；而粗細樂隊則以上的樂器都用。根據吹管樂器，其樂隊可劃分成笙吹樂隊、笛吹樂隊和簫吹樂隊。[64]

顯然的，張氏樂器的劃分，是最不會使人誤解的情況（如圖 3 所示）。筆者推測是流播至外地的十番樂，其記譜系統已然健全，是一套已能含括所有樂器的記譜方式，故能單純地就粗打／細打區分出不同的樂隊形制。

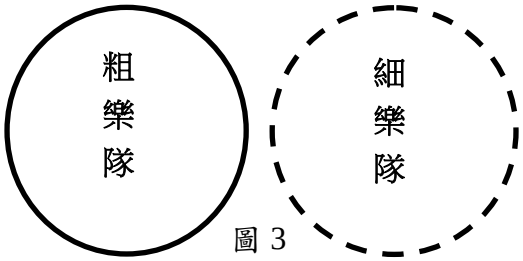

圖 3

以上，筆者舉了三組「粗／細」作探討，筆者認為各有其評斷標準，不能等同視之。

結論

從歷時性的角度來梳解，可以確知十番樂是起源於明代萬曆年間的江蘇省南部一帶，崑山腔興起之際，樂師在戲曲演出之餘，亦尋求更多的演出機會，遂使十番鼓和十番鑼鼓的樂隊獨立發展，十番樂的生機便與庶民文化的蓬興息息相關。隨著人們對於休閒娛樂的需求度，匯集各類樂器的合奏樂種開始蛻變進化，從樂器種類的增加派生出不同的樂隊編制，創發更多的曲目，進而變化出更複雜的樂曲結構。一旦十番樂足夠成熟開始向外傳播，共時性的材料便會開始豐富起來。

於第二節「十番樂的流變」的討論中可知，從清鑼鼓進展到新十番，其實相距不遠，因正逢明代戲曲聲腔的盛行，江蘇省的崑山腔不只促使了劇種的滋生，成就了高度藝術的崑腔水磨調，連帶的使吳閶少年對於眾樂會奏作了新嘗試，將絲竹樂和打擊樂做結合。而在江南的這些新嘗試、新創舉，自然使得江南十番樂進行鑼鼓經的擴編，才能去適應各種樂隊編制。當江南十番樂內部壯大成熟，於康乾盛世的社會助力下，自然而然流播至各地，遍及大江南北，就筆者此次所收集到的各地十番樂，就有宮廷的清十番、西陵十番、民間的京十番、天津十番、

[64] 張伯瑜，〈京、津民間十番鑼鼓與清宮廷十番鑼鼓〉，《中國音樂學》3(2001): 70。

airiti

江蘇省北部的淮安十番（楚州十番鑼鼓）與江蘇省相鄰的上海十番，安徽省的祁門十番鑼鼓、池州十番鑼鼓，湖北省的沔陽十番鑼鼓，往南傳到福建省的福州十番、廣東省的佛山十番（筆者僅列出樂種稱謂有「十番」之名者）。這些十番樂都可追溯至清代已有之，說明十番樂的生命力旺盛。十番樂落地生根後，自然會與地方上的音樂元素（樂器、曲風）結合，各自變化出不同的樂隊編制，故筆者認為第二階段和第三階段的「十番名詞」須分別對待。

是以，於第三節中辨析了三個問題，首先是楊蔭瀏論「十番鼓」、「十番鑼鼓」之檢討」，其次是「十番鼓」與「十番鑼鼓」之辨義以及十番樂「粗」、「細」之評斷標準。關於楊氏對李鬥文獻的詮釋，筆者與楊氏持不同看法，筆者自身在閱讀《揚州畫舫錄》時，認為李鬥的論述很清楚的區分開「十番鼓」和「鑼鼓」。其次則是借助今人對於現今尚存樂種的研究成果，說明「十番鼓」與「十番鑼鼓」差異何在，可從樂器的編制和套曲的結構比較出相異之處。第三個問題，是針對十番樂的「粗」、「細」名實再探，試圖將學者所認為理所當然的分類法，說出一個更具體的區分標準，這同樣又牽涉到十番樂分期的問題，亦即江南「十番鑼鼓」的「粗」、「細」，是不能和各地十番樂的「粗」、「細」等同視之的。

airiti

參考資料

〔明〕沈德符。《萬曆野獲編》。北京：中華書局，1959。
〔明〕張岱。《陶庵夢憶》。上海：上海遠東出版社，1996。
〔明〕顧景星。《白茅堂詩文集》。《四庫全書存目叢書》集部第206冊。臺南：莊嚴文化事業有限公司（據福建省圖書館藏清康熙刻本影印），1997。
〔清〕宋徵輿。《瑣聞錄》。收於紉秋山館主人（鄭振鐸）輯《明季史料叢書》第10冊。出版地不詳：聖澤園，1996。
〔清〕李鬥撰，汪北平、塗雨公點校。《揚州畫舫錄》。北京：中華書局，1960。
〔清〕俞樾撰，徐敏霞、貞凡顧馨點校。《茶香室叢鈔》。北京：中華書局，1995。
〔清〕袁景瀾撰，甘蘭經、吳琴點校。《吳郡歲華紀麗》。收於《江蘇地方文獻叢書》。南京：江蘇古籍出版社，1998。
〔清〕葉夢珠撰，來新夏點校。《閱世編》。北京：中華書局，2007。
〔清〕錢泳。1969。《履園叢話》。臺北：廣文書局，1969。
中國藝術研究院音樂研究所編。《中國民族民間器樂曲集成・上海卷下》。北京：人民音樂出版社，1993。
王安祈。《明代傳奇之劇場及其藝術》。臺北：花木蘭文化出版社，2012。
王志偉、蔡惠泉。〈蘇南吹打及其藝術特色〉。《中國音樂》2(1987): 80-83。
王滿。〈天津十番中的「粗十番」套曲〉。《天津音樂學院學報》1: 85-88。
李民雄。〈上海十番鑼鼓述略〉。《中國民族民間器樂曲集成・上海卷（下）》。北京：人民音樂出版社，1997。
_____。《民族器樂概論》。上海：上海音樂出版社，1997。
周純一。〈十番鑼鼓之民間思維模式〉。《1996音樂的傳統與未來國際會議論文集》。明立國編。臺北：行政院文化建設委員會，2000: 329-61。
邵淑芬。《十番鑼鼓研究——以蘇州十番班為例》。嘉義：南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文，2000。
袁靜芳。〈民間鑼鼓樂結構探微——對《十番鑼鼓》中鑼鼓樂的分析研究〉。《中央音樂學院學報》2(1983): 15-24。
馬達。〈福州十番「絲竹鑼鼓」的結構形式〉。《福建師範大學學報（哲學社會科學版）》2(2002): 119-124。
高厚永。《民族器樂概論》。臺北：丹青圖書有限公司，1988。
張伯瑜。〈京、津民間十番鑼鼓與清宮廷十番鑼鼓〉。《中國音樂學》3(2001): 68-85。
楊立。〈對蘇南十番鑼鼓藝術的幾點探究〉。《大眾文藝》1(2010): 102-104。
楊蔭瀏。《中國古代音樂史稿》。北京：人民音樂出版社，2004。
楊蔭瀏編著。《楊蔭瀏全集》第8卷。南京：江蘇文藝出版社，2009。

溫顯貴。〈清代的「十番樂」〉。《雲南藝術學院學報》2(2005): 61-63。
謝建平。〈「淮安十番」歷史成因及現存曲目初探〉。《藝術百家》2(2002): 92-97。