

中華民俗藝術叢書
台灣的北管

王振義 著

作者簡介

王振義 一九四二(民國31)年生 台南縣安定鄉人

中國文化大學音樂系一九七二年畢業 主修鋼琴 副修聲樂 理論作曲

中國文化大學藝術研究所一九七七年音樂碩士

曾先後任教於國立華僑中學 台南市立忠孝國中 省立新豐高中 私立台南家專
音樂科

現辭去教職專事研究寫作 擬對鄉土音樂及文化作一系列的探討研究

中華民俗藝術叢書⑤

台灣的北管

發行人：蔡辰男

著作者：王振義

編輯：朱美璇・許淑娟・王宜文

美術設計：鄭慧瑜

出版者：百科文化事業股份有限公司

登記證：行政院新聞局局版台業字第1944號

地址：台北市敦化南路477號

電話：7115631

郵撥帳號：134392號

印刷：高長印書局股份有限公司

初版：中華民國71年9月

總序

音樂是人類情感的藝術表達，而民歌爲其最原始的一種表達方式。所謂「饑者歌其食、勞者歌其事」，正是民歌的真正內涵。詩經風雅頌如何詠唱，雖難稽考，但歌曲之採集，所謂「廣求民瘼，觀納風謠」，是民歌自遠古已受到普遍的重視。

我國音樂漸次發展而有雅俗之分。有人以漢代武帝之樂府採歌謠，設官掌管音樂、譜製樂曲、培育樂員，爲雅樂之伊始。所謂雅樂乃自民間音樂提升之屬於高層社會的音樂。其與俗樂不同，在於雅樂較臻高緻發展，樂者也多具較高度修練而超專業化。因之由於其支持階層之滄桑變換，在歷史推移中，常難能長久維持。由於雅樂所具之脆弱性質，於今可謂全部失傳。

反之，所謂俗樂實即雅樂之基礎之民間音樂，乃民間感於哀樂、緣事而發之心聲。俗樂雖也因時代更易代代相傳而有演變，但却始終與民間生活緊密相連。因之比諸雅樂，俗樂更具我中華民族之樸實、健康、強韌、順適之民族特性。

但是，晚近由於外來文化衝擊，社會情況急遽變遷，中華民俗藝術基金會爲求民族音樂之免於失墜，自數年前開始對我國的俗樂進行記錄、採集、和研究的工作，現已輯成叢書，第一期一套五冊，包括：(一)許常惠：臺灣福佬系民歌；(二)楊兆禎：臺灣客家系民歌；(三)呂炳川：臺灣土著族音樂；(四)張炫文：臺灣歌仔戲音樂；(五)王振義：臺灣的北管。從內容看，其範圍雖僅限於臺灣的地方性音樂，但自其淵源論，則可追溯及於我中華民族之長遠歷史源流。如福佬系民歌源出閩南，客家系民歌來自粵東，北管發祥於華北，這些中國傳統音樂得以在臺灣保存，彌足珍貴。歌仔戲雖爲臺灣地方戲劇之發展，但其歌調與福建之謠曲不無淵源。至於臺灣土著音樂，代表南島文化之原始精粹，臺灣土著爲我中華民族之構成族群，在我民族融合涵化之過程中，它無疑將是我主流文化擴大的新的滋潤，也將使我民族文化的內容更加豐裕。

中華民俗藝術基金會諸位先生孜孜不倦努力從事的民族音樂研究和保衛，是我文化建設之最有意義的一項工作。謹賀叢書的出版，並致誠摯的敬意。

陳奇祿

序

王光祈在他所著的中國音樂史自序上說：「吾人既相信『音樂作品』與其他文學一樣，須建築於『民族性』之上，不能強以西樂代庖，則吾人對於『國樂』產生之道，勢不能不特別努力；而最能促成『國樂』產生者，殆莫過於整理中國樂史。蓋國內雖有富於音樂天才之人，雖有曾受西樂教育之士，但是若無本國音樂材料（樂理及作品等等），以作彼輩觀摩探討之用，則至多只能造成一位『西洋音樂家』而已，於『國樂』前途仍無何等幫助。而現在西洋之大音樂家固已成千累萬，又何須添此一位黃面黑髮之『西洋音樂家』？倘吾國音樂史料有相當整理，則國內音樂同志便可運其天才，同其技術（製譜技術），以創造偉大『國樂』，躋於國際樂界而無愧。」

音樂須建築於「民族性」之上，是絕無疑問的。西比留斯（Sibelius, Jean）的「芬蘭頌」會引起芬蘭人的激動，甚至在芬蘭禁止公開演奏，但對我國人並不能產生如此的情感；波希米亞人對史邁坦那（Smetana, Bedrich）的「我的祖國」的感受，也絕非他國人所能比擬。每一個民族都有他獨特的思想感情，絕不可能以他民族的樂曲來激發我民族意識，亦難以他國作曲家的作品充分安慰、滿足我國人的心靈。所以，欲要激發國人的民族意識，提昇國人的感情、安慰國人的心靈，必須由我作曲家創作出屬於自己的偉大「國樂」。然而自政府遷臺三十年來，在表面上，音樂似乎很有進步，今日學鋼琴、小提琴等樂器的人日漸增多，音樂活動也遠較二、三十年前頻繁；但是仔細觀察，今日多數人所聽、所唱的流行歌曲、校園民歌，乃是日本流行歌曲、美國城市歌曲的翻版，學院派所演奏的多為西洋音樂，所作的曲子則多以前衛為時尚；而舊有的民謠、傳統的戲曲都在漸漸沒落、消失，民族的心聲要漸漸聽不見了。在學術研究方面，這數十年來有關音樂的論文，質與量均極為貧乏。這種現象，令人想來不禁寒慄。也因此我們對少數不計名利，默默從事於民族音樂的研究與創作者，感到特別的可敬。

我國自宋、元間產生雜劇、南戲以來，戲曲的演唱與聆賞，成為民間最普遍的

娛樂。也因之戲曲音樂的內容漸漸豐富，它恐怕是我國各類音樂中最豐富的寶藏，是很值得研究的。但戲曲牽涉的範圍非常廣泛，如不具備音樂、文學、戲劇等各方面的素養，研究結果往往像瞎子摸象，未能窺其全貌或隔靴搔癢。要研究它，可以說是相當不容易。振義兄能够瞭解這一點，在撰寫本書前讀了許多有關中國戲曲的著作，並常與我討論有關文學、戲劇與中國音樂的問題。然而要對音樂、文學、戲劇各方面都有深入的瞭解，恐怕自古以來未之有。振義兄在談論到有關戲曲、文學的問題，有時不免有一些小疵，在音樂論述方面也不能說完美，但是有這樣的成果已是難能可貴了。

本書對於散板與即興演唱的解說、中國無複拍子觀念的論定、（王光祈以爲中國音樂有複拍子，見其所著中國音樂史第五章）以實際音樂解說曲套組織等，對於中國音樂的研究都有所貢獻；而其緒言與附論「中國戲曲的省察及未來音樂的展望」，不僅精闢地指出中國音樂的方向，也是情文並茂的好文章，是值得一讀再讀而引人深省的。

我剛剛說過，這本書並不是完美無疵，仍有一些缺憾。我們希望振義兄未來數年內能够有更完美更充實的論文問世，更希望他能運用研究所得創作民族風格的樂曲，唱出民族的心聲。況且自古以來，不論文學、藝術、一種運動、一種派別的成功，單有理論而沒有作品呈現大衆面前是不足以爲功的。我與振義兄相交十餘年，時相討論切磋，深知他有很高的作曲天賦，如能排除俗務的羈絆，努力於創作，定會有好作品產生。我拭目以待！

中華民國七十年元月 洪惟助序於國立中央大學

自序

在現代文化變遷中，本土運動 (Nativistic Movement) 已逐漸成爲一種很受重視的文化現象。所謂本土運動，是指兩個不同類型的文化接觸時，企圖保存或恢復傳統文化的若干形像的行動。這是文化接觸變遷衝擊下所產生的一種重整反應。

〔註一〕

我國自清末，被迫不得不接受西洋文化時起，一直到今日，文化的各方面都有不同性質的反應。國家政策雖然勇於西化，但也仍以企圖保存並發揚固有文化爲宗旨。在音樂方面，政府雖常以傳統音樂爲念，社會上亦有不少的傳統音樂團體及所謂的「國樂家」，然而我們的教育制度及整個大眾傳播系統，無不籠罩在一片西洋音樂聲中。在此西化的洪流中，一些有見識的人，開始爲中國音樂的趨向擔憂，於是開始科學化的研究傳統音樂資料。一、二十年來，國內對傳統音樂的研究，學術機構以鄧昌國教授執掌的中國文化大學音樂研究所，對民謠、戲曲音樂作一系列的研究，成果最爲可觀。民間私人團體的研究，以史惟亮及許常惠兩位教授帶動的民謠研究風氣盛極一時。音樂學方面，則有莊本立教授接王光祈之餘緒，對音樂史、音律、樂制及樂器的研究。

這些研究至今雖對中國的音樂創作未有大的影響，但由於他們的登高呼喊，已令接受「西式」教育的下一輩音樂家重視，已令他們汲汲的在尋求自己的音樂傳統，自己的根。在文化變遷中，如果本土運動是必須的話，他們必然在中國音樂史上有極大的功績。

本土運動是必須的嗎？換句話說，我們需不需要有自己的音樂？揚棄自己的傳統，全盤的西化，有何不可？音樂豈非是「世界的共同語言」嗎？民國五十一年，史惟亮從維也納寄回「我們需不需要有自己的音樂？」在聯合報新藝版上發表，許常惠回答：「我們需要有自己的音樂」，他說：「『我們需不需要有自己的音樂？』它是目前音樂界中最嚴重的問題，是決定未來中國音樂命運的最基本問題，這問題不能解決，談論中國音樂文化恐怕都是黃粱美夢！」

正因為「需不需要有自己的音樂？」是本土運動的大前提，所以筆者想再從另一角度申論，雖然史惟亮、許常惠兩位教授已談的很精闢了。

- 首先我們得從歷史的因素回顧，為何造成音樂的西化問題。

百多年來，中國文化在性質迥異的西洋文化的衝擊下，真是大江東去，浪淘盡了一切自尊與自信。我們被迫不得不有所變動，爲了適存於世界，不得不也船堅砲利起來，不得不「師夷之長技以制夷」，這是我們勇於西化，甚至盲目崇尚西洋文化的原因。問題在於我們一直沒有釐清科技文化與藝術文化的不同性質。科技文化無疑的，目的在求國家的自強自立，在於師夷以制夷。而藝術文化是民族精神、性格及感情的投射，緊緊的與社會生活結合在一起，也是中華民族之所以是中華民族的精神表徵。科技屬理智範疇，藝術屬感情範疇，外加的科技文化，不必然引起外加藝術文化的需要。藝術與生活的福祉及精神的安定，息息相關，藝術文化的急劇變遷，必然引起民族感情的鬱抑，精神上的惶恐不安，甚至人格解組。巴斯特納克在『齊瓦哥醫生』書中，曾對這種文化變遷有很生動的描述：「所有的習俗與傳統……所有的生活方式，所有與我們的家庭和秩序有關的事物，都在普遍的動盪和社會改組中潰散爲塵土……剩下來的，只有一顆赤裸裸的靈魂……我們靠着這些消失了的，不可思議的事物的記憶而生存、相愛，甚至相依爲命。」

雖然文化人類學家，常把一民族或一社會的文化看作是一個有系統而整合的叢體，在這整合的叢體中，每一文化因素都是有機的相關連着，變動其中一個因素，就可能牽引其他因素同時變動。但是，此相關性絕非必然，也就是說相關連的程度不盡相同，有的是屬於鬆懈的關連，有的則爲緊密的結合。一般而言，與一個民族的價值觀（Basic Values）、宇宙觀（World View）、生活態度（Life Attitude）及宗教信仰、傳說、神話等投射系統（Projective Systems）有關的文化因素，最不易於變遷。這些因素正是代表一民族的民族性、民族性格及民族感情，由這些因素投射的藝術文化最不易變遷。剷除這種文化，不僅會失去自我本色和急劇的發生變遷，甚至造成民族性格解組，這恐怕也是我國近代社會不安的誘因之一。相對的屬理智範疇的科技文化，在整個文化叢體中，屬於較鬆懈的關連，外加的科技文化，並不必然引起整個文化叢體的異質。〔註二〕

總之，藝術文化既不易變動，也不可變動，外加的西洋音樂，只是浮表的現象

，若不落實到整個民族感情及性格上，我們音樂永遠不可能發展。現在西洋音樂，表面上雖然顯得聲勢浩蕩，但卻只限於現代化或西洋化的階層。在傳統文化孕育下的廣大羣衆，卻與之漠然無關。筆者調查北管音樂，在臺灣南北各地，所見所聞，其人其事，都與現代化的階層不同。看他們生活在傳統音樂中，怡然自得的神情，常令筆者想到，這「傳統式」的羣衆與「西洋式」的羣衆，像兩個不同國度的人羣。這類傳統式的人在現代化過程中，他們的「歌聲」雖然聲浪很小，但他們卻是社會上的大多數；相對的，在文化傳播上，充滿聲浪與憤激的西洋音樂，卻是跳來跳去，總是那一輩人，游離在文化表面的那一羣人。想來能不令人悚然而驚嗎？

雖然現在的音樂界，已普遍的重視自己的傳統音樂，很多作曲家常呼喊要尋求自己的傳統，自己的根，他們卻對傳統總抱着虛幻的念頭，看他們茫然若失的神態，彷彿認定傳統是死了的東西，因而看到這傳統，反而不認識，反而視而不見，那情形就像拿着燈火找自己的影子。更因為他們所受的西式教育，令他們對自己的傳統在感到陌生之餘，甚至不敢也不願承認這種民間音樂就是自己的傳統，甚至從心底鄙夷這種音樂，懷疑這種民間音樂不足以代表傳統。在他們的意識裏，想像着也許有更合己意的傳統，於是開始嚮往過去古老的燦爛的音樂文化。而不幸這些古老的音樂，大多已失傳，正因為失傳，所以更增添他們嚮往之情，表現一付恨不相逢，無可奈何的態貌。

毫無疑問的，現在仍存在民間的音樂（如北管），正是我們真實的傳統。對傳統的嚮往，不應只形成一種心理情緒，而對可把握的傳統反而視而不見。

不論我們有過多麼輝煌的音樂文化（例如唐代音樂，史家無不公認為音樂文化的輝煌時代），如果音樂失傳而一無所知，那麼這種沒有音樂的音樂文化，也只不過留下些歷史的鴻爪而已。重要而有意義的是，那些現在仍存在我們社會羣衆中的音樂文化，這是音樂演進承續、一代傳一代、可寶貴、活生生的傳統。

鄙夷民間音樂粗俗的人，或許要提出異議，認為民間音樂不足以代表音樂文化傳統。

的確，保存在社會羣衆中的民間音樂，它的特色是淺顯、粗俗而質樸，這種俗樂歷來就為傳統士大夫階級所不喜愛，今日接受西式教育的文人學士，更可能嗤之以鼻，但如果用歷史的眼光來省察一下，我們將發覺歷史是永遠站在羣衆這一邊的

，因為這粗俗正是一種健康而富有生命的進取力量。相對的，所謂的雅樂（在此泛指廟堂音樂及士大夫階級喜愛的音樂）是萎靡而不健康，因為士大夫生活上所追求的那種風雅與唯美，以及以游閒為本質的生活形態，令他們的審美觀念，顯得多麼的蒼白與病態，因此傳統觀念中的文人是弱不禁風的白面書生，傳統女子則是「楚腰纖細掌中輕」的纖細多愁，在矯揉造作的士大夫身段後面，潛藏了多少的痛苦與病態！相對的，廣大的羣衆默默的為生活奔勞，他們充滿汗臭與塵土的粗俗面貌，正顯示一種進取、健康的生命，一種推動歷史前進的力量。他們也許目不識丁，也許不像士大夫能說出「以天下為己任」式的壯語，但他們辛勞的工作，默默的耕耘，我們無法想像，如果沒有他們，這社會會形成何等面貌。也許在士大夫的眼裏，他們是一副土相，但卻無礙他們的健康，他們是深海中的水，勢大而流遠，文人學士呈現海面的波濤洶湧，卻是浮面而不重要，推動社會的根本力量，在於那股深潛的源流。〔註三〕

尤其我國文人，自古即有「文以載道」的惡習，可以說一些在文藝上有所貢獻的文人，都是從正宗文學跑出來，走進民間文學的創作界去的。民間文學以娛樂性為主，在娛樂的關係上，文學與音樂便自然的結合在一起。也只有這種娛樂性的文學，才能代表一個時代情緒的文學，才是真正有價值的文學。同樣道理，中國音樂傳統不在所謂的雅樂，而是民間的俗樂，尤其戲曲音樂，更是民歌的集大成者。

以戲曲論，我國戲曲大多由民間俚巷歌謠蛻化而成，雖不免有地域性，但它始終是最民間性，最大眾化的藝術。初始文人鄙夷而羞於與羣衆認同，後來有勇氣的文人學士，接受而成為自己的創作形式，漸漸的得到大多數文人支持，這戲曲也就升格而為王家貴族及士大夫的東西了。這是中國文學史上不變的法則。文人的參與，雖增添了不少藝術性，但卻也常斷喪了藝術的生命力，變成高塔上的玄風，脫離羣衆。因此，在我國戲曲史上，當一種戲曲勃興一段時日，即形頹落，然後羣衆再由某地方歌謠發展成一種戲曲而取代之，如此周而復始。在這輪替中，我們也可看出歷史是站在羣衆這一邊的。

總之，從這個角度看，俗樂具有歷史的真實性，它們把浮游在士大夫階層裏那些裝點門面，矯揉造作過濾掉，表現出民族生命的悸動。

現在國內音樂家，大多汲汲的在尋找傳統的根。他們大多認為吸收西洋音樂之

長，以滋補傳統音樂之短為必然，因為中國音樂歷來都受外來音樂的影響。

在此筆者打算討論歷代外來音樂與現代西洋音樂，對中國音樂所影響的不同地方。

不論何種類型的文化，一旦定型，對與其不同類型的文化，必具有或多或少的排他性。如果沒有排他性則可能，第一，此兩種文化性格類似；第二，文化尚未定型，所以來者不拒，兼容並蓄。

中國秦漢時，雖統一了中國疆土，但文化上則一直無法統一（秦始皇就曾作過統一文化的努力），在廣大的疆土內，各地文化即呈現很大的歧異性。孔子稱讚管仲：「微管仲，吾其披髮左衽矣！」主要原因，就在楚文化與中原文化歧異，而不能硬指為「楚蠻」，楚蠻決產生不了「楚辭」的。

此種地域性的文化歧異，隨空間距離而遞變，換言之，鄰近地區文化呈現相似的色彩，地域遙遠的地區即呈現很大的不同色彩。周禮春官所謂：「鞀鞀氏掌四夷之樂及其歌聲。」所指的「四夷」，可能泛指周畿外的四方諸侯國，而不能斷為夷狄音樂。

在那樣廣大的疆域中，外圍與「夷狄」為鄰地區的文化，與「夷狄」文化必然呈現相同的色彩，而與中原地方文化呈現很大的歧異性。疆界為政權強為之分，疆界外圍地區與「夷狄」文化，必然常常有互動或交流現象產生，此文化交流現象秦時如此，秦漢以降，各朝代也都如此。長期間的文化交流結果：

- (1)中國音樂與「夷狄」音樂相差不大。換言之，都同屬中國樂系。
- (2)吸收外來音樂為常事，換言之，中國音樂文化有強大的包容力量。

以上為中國音樂與「夷狄」音樂的關係。

近世的西洋音樂，隨着槍砲傳入中國：

- (一)西洋音樂與中國音樂向來很隔閡，西洋文化類型絕然與中國文化類型迥異。此世界兩大文化體系各自孤立發展，彼此自成一世界，各有其自身的文化傳統、生活方式、社會組織、宗教信仰及價值觀念。
- (二)中國音樂文化，歷經唐、宋、元、明、清，可以說已定型，與西洋音樂性格截然不同。

照理說，近世中國音樂必然對西洋音樂產生排拒作用，但中國由於要適存於世

界，被迫不得不吸收西洋的科技文化，加以百多年來中國人的自尊與自信，已被洋槍洋砲打垮，對西洋科技文化崇尚之餘，西洋音樂也成為崇尚的對象。學習西洋音樂本無可厚非，尤其學西洋音樂之長，以補救中國音樂之短，事實上也有其必要。但在現代化——實際上，我國的「現代化」就是「西洋化」——的過程中，所有的制度，完全仿照歐美，我們的音樂教育也是如此——不僅是教育制度，整個的大眾傳播系統，無不全籠罩在西洋音樂聲中。這與傳統音樂，吸收「夷狄」音樂，性質上迥然不同。以「天朝」自居的中國，對「夷狄」音樂，固是來者不拒，但其態度永遠是「夷狄入於中國，則中國之」，從未有學「夷狄」音樂為已足，從未失卻根本，而把中國「夷狄之」，與近世西洋音樂「入主」中國的情形絕然不同。今天我們從小學西洋音樂，而與中國音樂隔絕，整個社會傳播系統，也都籠罩在西洋音樂中，這一代年輕人「現代化」的結果，聽到傳統音樂，像在聽「外國」音樂，聽到「西洋」音樂，才像聽到自己的音樂，才感到「得其所哉」！說我們是西洋音樂的「殖民地」也不為過。

現在我們社會上，存在這樣的怪現象，「現代化」的人，活在西洋音樂裏；傳統文化孕育的「傳統人」，仍生活在傳統音樂中，形成兩個好像不同國度的人羣，彼此漠不關心。這是現代化過程中產生的弊害，因為在現代化過程中，一切工作都大致需要接受西方技術訓練，以及接受西方思想教育的人來從事。這些社會現代化所需的「精華」的思想與行為，和傳統中的社會大眾是有點距離，他們常常以西洋文化的觀點為「評準」，來評斷中國文化，其謬誤相等於以中國文化觀點，來批評西洋文化。當這些社會「精華」與權力結合後，文化制度自然偏重西化了。這就是造成社會上「現代化」的人與「傳統式」的人，中間有一條不可跨越的鴻溝的原因。從清末學校（公學）增設「樂歌」開始，我們的音樂就一直朝西化的方向走。

以「傳統」的眼光看，西洋音樂只是些游離在社會上空的雲霧，它們並未落實在民族文化與感情的根源上，沒有根的東西，必隨時間而煙消雲散。許常惠老師六十一年九月廿七日在中國時報上曾憂心忡忡的寫道：「這十多年來，我很注意音樂會上的聽眾……而我確實發現我們的聽眾不僅沒有增加，而且逐漸失去對音樂的熱情與關懷。對音樂工作者來說，這是危險的現象，是值得檢討的。」

我之研究北管音樂，尚有我私人的理由。

我正處身於「現代」與「傳統」的夾縫裏。我家世代都學北管音樂，到我這時代，開始發生變化。一方面家鄉的北管樂團已暮氣沈沈，最後一次演奏是民國六十二年家鄉「作醮」時，年底「通鼓手」及「小旦」王順帆病逝，我知道這樂團已無法「起死回生」了。一方面我從小受「現代」的教育，不僅沒學到「北管音樂」，青少年時期，還強烈的鄙棄所有的傳統音樂，開始魂遊西方。

但是，也許我血管裏，就是流着那種泥土氣息的血液，在音樂系求學的時期，每次回鄉間聆聽他們的音樂，總禁不住深深的感動，這音樂既純樸又生動，既溫暖又親切，充滿了生命的悸動。他們活在音樂中，音樂也因他們而活。相對的，在音樂系裏與音樂相關的活動，顯得那麼蒼白與空洞。因此這幾年來，我常思考文化人類學、音樂文化與社會生活、傳統與現代的諸問題。在「傳統」與「現代」的夾縫裏，在午夜夢迴的虛無裏，在現代化了的臺北街頭，我常懷想傳統社會的種種，也總有一種力量，催逼着我歸去。

但回去的路，已被濃厚的雲霧遮掩，傳統的形象，已被現代化的浪潮冲刷得模糊隱約，這浪潮「驚濤裂岸」，勢必淘盡「千古風流人物」。我無法預見未來有怎麼樣的音樂文化，我所能做的是，記下傳統音樂的一些「形象」——最低限度，亦可供後人憑弔。

〔註〕一：引自李亦園的文化與行爲。

〔註〕二：文化觀念來源同註一。

〔註〕三：歷史與羣衆的觀念引自尉天聰的「在現實中誰更會迷失」，聯合報六十五年五月十六日副刊。

本文得以完成，除了感謝鄧昌國教授、俞大綱教授、許常惠教授及郭長揚教授等人的諄諄指導修正外，也得感謝邱坤良講師，給筆者的幫忙與指引。此外，各北管樂團人士，一秉對北管音樂的關懷；熱心義務幫忙，使資料蒐集工作，得以順利進行，特致無上謝忱。這些樂團人士包括：

樹林鎮廣濟宮：黃清龍先生。

彰化市梨春園：葉阿木先生等同仁。

臺南縣安定鄉和樂軒：王德發先生等同仁。

彰化市集樂軒：楊炎鐘先生等同仁。

基隆市天神町得意堂：駱精一先生等同仁。

高雄市富野路靈安社：林慶揚先生等同仁。

臺北市歸綏街靈安社：周壬生先生等同仁。

基隆市文安里得意堂：邱榮先生等同仁。

鹿港鎮景福里正樂軒：許福來先生。

宜蘭市總蘭社：呂阿水先生。

宜蘭市暨集堂：胡木榮先生。

致 讀 者

本書出版前，有幾點意思向讀者說明。

(一)本書是中國文化大學藝術研究所民國六十六年的碩士論文，指導教授是俞大綱老師、許常惠老師及當時藝術研究所音樂組的代理負責人郭長揚老師。俞大綱老師在本書完稿前即不幸遽歸仙鄉，予筆者以無盡之思。

(二)分析、歸納的過程是很繁瑣的，讀者不妨先看結論及筆者對問題的發抒，如果對結論的獲得或筆者的見解有進一步瞭解的需要，再回頭看研究過程的分析。

(三)北管音樂包羅廣泛，資料浩繁，本書除了第一章「概論」，對北管音樂作整體的觀照外，音樂研究只及部份，無法涵蓋全體。

依用途分，北管音樂概可分為吉慶劇、戲曲、曲牌三類：

(a)吉慶劇除「蟠桃會」外，民間常用的吉慶劇都已列入研究。

(b)戲曲戲目很多，本研究僅採用「王英下山」及「千里送京娘」二齣，研究平板（四平調）、二黃兩種腔調，及其匯流的情形。

(c)曲牌音樂專指器樂曲（有些本為歌樂，後改以樂器演奏），這部份本書未予研究，在此簡單說明如下。依主奏樂器不同，曲牌音樂又可分為嗩吶曲牌、胡琴曲牌、笛子曲牌三種。有些曲牌成套曲形式（如倒旗、金葫蘆），有些曲牌是單一曲牌（元明散曲中稱為小令或葉兒）。單一曲牌曲後常加「清」、「讚」二段音樂（如遊荊州、新江風、大燈對等曲牌），如此一個曲牌成三個音樂單元。傳統典籍中未見有類似的記載。筆者懷疑這些加「清」、「讚」的曲牌，可能為宗教音樂所特有。臺灣的道士（司公）音樂中，很多也如此加「清」、「讚」，到底與北管音樂淵源關係如何待考。北管中的曲牌音樂，可能大部份是很古老的音樂。四依音樂類別或腔調分，北管音樂有地方腔調（西皮、二黃、平板、梆子腔等），有崑曲，有元曲（論證上只能說「可能是」元曲）。

(a)第二章第一節研究的「醉八仙」、「三仙白」，可能是比崑曲更早的元曲音樂。

(b)第二章第二節的「天官賜福」、「富貴長春」是崑曲。

(c)第二章第三節的「三仙會」及第三章第三節的「金榜」是地方腔調（椰子腔）與崑曲合併使用的亂彈音樂。

(d)第三章第一節的「卸甲」及第二節的「封相」可能是元曲與崑曲合併使用。

(e)第四章研究的「王英下山」、「千里送京娘」是平板二黃，這地方腔調是平劇的近親。

(四)民間音樂的面貌，常隨時、地不同而有不同的變化發展，要判斷「甲音樂是乙音樂」非常困難，特別是有的音樂根本失傳（如元曲），有的音樂又非筆者在行，所以常常論證了半天，也沒法在兩者之間劃一等號，結果也只能作「可能是」的或然判斷，畢竟音樂不像數理關係般有明顯的必然性。

有些論證上只能賦以或然判斷的東西，在書中他處提及，却又可能改以斷然語氣敘述，造成前後矛盾的情形，事實上這代表筆者兩種不同的心態，前者的判斷是論證，後者的判斷是直覺（屬個人的認定，說是智慧判斷亦無不可），讀者相信前者的或然判斷大概不成問題，後者的全稱肯定敘述，相信與否，還請讀者自行判斷了。

這種寫作態度，足證筆者有深重的浪漫情懷，假如迷信科學方法，非拄着拐杖就不能走路的人，一定以為大謬不然。例如在第二章第一節的結論中，筆者斷言中國音樂無複拍子及三拍子的觀念，也斷言西洋音樂的複拍子及三拍子是同一觀念衍生的，這話毫無問題都失之武斷，因為筆者不曾研究過「所有的」中國音樂，西洋音樂的複拍子與三拍子是否為同一觀念衍生的，也缺乏證據，但筆者毫不遲疑的如此斷言——以中國音樂的拍子觀念說，在未找出傳統音樂有複拍子及三拍子的例證之前，並不能說筆者的斷言為錯（按王光祈在中國音樂史中，就曾根據古書記載認為中國音樂可能有三拍子及複拍子，但不足讓筆者信可）。總之，筆者的態度是認為如何就說如何，寧干犯「武斷」之諱——武斷歸武斷，與論斷的對、錯不相干，可以因武斷而對問題存疑，但不能因武斷就認為論斷錯誤——當然筆者知道見解不一定對，也隨時準備在證據之前修正自己的看法。

(六)本書是研究北管音樂的第一本專書，可供參考的書籍很少，像臺灣省通誌、連雅堂臺灣通史、呂訴上臺灣電影戲劇發達史之類的書，對北管音樂也都有浮光掠影的記述，但可徵信者不多，反而外圍書籍，像詞、曲及一般文藝論述參考的多。

本書除了在適要的地方註明引用或參考書名外，不另列參考書目。有些屬一般常識或普遍的問題，筆者也不說明來源，例如「曲套結構」問題，很多詞、曲方面的書都會論及（文字上的），說明引用何書實在也沒有什麼意義。

(七)本書是北管音樂的開山之作，謬誤與不足的地方必多，殷望讀者不吝指教，也盼望有人繼續研究，補充本書不足的地方，例如西皮、福祿二派音樂不同的地方、平劇與北管的關係如何等等，都是很值得研究的題目。

(八)本書寫作距今已五年，這期間雖對北管音樂未竟之事縈縈於懷，但由於俗務纏身，一直無法靜下來研究。現今擺脫俗務，辭去教職，擬對鄉土文化做一系列的研究，却又覺得有更根本的問題擺在眼前，這問題是語言聲調對音樂曲調及音樂風格的影響。影響中國音樂風格最大的因素，不是調式、音階、樂律等樂制問題，而是語言。語言影響音樂是命定的，歌樂又為一切音樂之母也是必然的。歌謠的誕生必先有謠（有韻的語言）然後按語言聲調的抑揚頓挫高低急徐諷誦而成，所謂「歌詠言」是也，詩經、楚辭、樂府相信都是如此，傳統文人按樂填詞講求「詩合樂」，也即是建立在這普遍的共識上——傳統中國人無不根深蒂固的意識到，歌唱只像說話，音樂曲調決不與語言聲調相悖逆，而須兩者諧合一致並行不悖，這只要對臺灣閩南語歌謠作一番省察，即可證明不論販夫走卒、農夫農婦無不如此意識唱歌只像說話。由閩南語合樂傳統的發現，筆者也才膽敢斷言文人一、二千年來絮絮不休的「詩合樂」傳統，事實上已式微，連以合樂為招牌的崑曲事實上也不合樂，合樂的說法，如今只淪為詞曲、戲曲家「古人說陰平如何，陽平如何如何」的照本宣科，而無法與實際音樂相印證。

本書討論的音高準確問題、虛字問題，即興式演唱的問題等，都牽涉到中國音樂的風格問題，也都是由語言造成的結果——以即興式唱法說，中國音樂根本無固定的曲調可言，歌詞不同，聲調自然不同，也就自有不同的音樂曲調，像「走街仔仙」的「勸世歌」、歌仔戲的「七字調」，無不都如此。這點認識筆者擬以專書討論，本書仍保留原有面目，不另作討論與說明。

(九)本書承蒙許常惠老師收為中華民俗藝術叢書之一，又蒙洪惟助兄賜序，特申以無上謝忱。

作者謹記 71. 9. 5

研究方法說明

- 一、本文譜例大多移調記譜，在曲譜前頭，註明移高或移低的度數。行文中論及音樂，如無特別說明，都係指譜例上的音，而非實際音。
- 二、音樂分析，包括用場、調式、音階、曲調結構及伴奏形式。如果覺得音樂好，再加上「效果解說」一項，述說音樂的得力處。雖然這種品味的事，只能意會，能够言傳的實在太少了。
- 三、板眼問題，本文只說明爲一拍子、二拍子、四拍子、散板及散板頭。傳統的說法應是有板無眼、一板一眼、一板三眼、散板及上板。避免四四拍子或二四拍子的說法，因爲此說法後一數字「四」表示拍子單位爲四分音符，中國無此音符觀念。但在說明樂曲時，不可避免的，會依譜表所記，用西洋音符的時值來說明。
- 四、中國音樂，常有很多不規則又不合音律的音出現，類似西洋的滑音、顫音或裝飾音，這些音或音高不確定，或聲音比本來音樂輕微，好像只是裝飾一下，輔助一下而已。遇到這類情形，我用線條表示其進行的方向與大致音高。這是無可奈何之事，因爲把它記爲實譜，或把它剔除不記，都將失去本有的音樂味道及性格，特別是散板曲。散板無拍子觀念，音的時值不作等差變化，而是完全的不確定。這種散板本文用大致相等的音符標記，是比較性的而非絕對，看此種音樂只能意會，而不能存有拍子觀念。
- 五、崑曲講求文詞聲韻與音樂的配合是很嚴格的，特別是湯顯祖爲代表的臨江派，較偏重於文字；吳江派則較注重音樂。關於這種聲韻與音樂如何配合的法則問題，已有很多人論述，如劉六文的崑曲研究，陳萬鼎的中國古劇樂曲之研究等，因此本文不另作探討。不另作探討的另一個原因是，臺灣北管樂團人士全操閩南語，他們大多數不會說閩南話以外的北方語言，而北管卻用北方語言發音，因此文詞詰屈，且有甚多的錯別字。
- 六、總綱中的（ ）記號內，係科介賓白的說明。〔 〕內爲曲牌或曲調名稱。總