

乐籍制度解体对堂名形成之影响

文◎乔 俏

堂名,是流行于江苏南部、上海及浙江北部的一种产生于清中叶并一直活动至今的具有特定内涵的民间音乐班社类型。从形式上看,(堂名)既有以坐唱昆曲、滩簧、京剧为主,侧重戏曲,兼有多种传统器乐形态的类型;又有侧重民间器乐,诸如十番锣鼓、吹打、丝竹,兼有戏曲演唱的类型;还有道士参与其中的类型。事实上,堂名从产生到定型,经历了人员组成、音乐形式、流行区域等一系列的变化过程,才形成今天被大家所认知的涵盖多种音声技艺形式、较为复杂的班社形态。由于其道士、吹鼓手、官属乐人的不同人员背景导致了不同堂名的演出形式有不同侧重,被当下学界所共识的堂名也可分为道士堂名、鼓手堂名、昆曲堂名三类。道士堂名侧重于道场法事,兼以吹打器乐和昆曲;鼓手堂名则以吹打为主,兼唱昆曲;而昆曲堂名则以唱昆曲为主,兼奏丝竹吹打,参与民间礼俗活动。从内涵上看,文人雅士们依据个人爱好,引经据典书写堂名以匾额形式悬于堂前,以表现一种人生态度或是人生追求,大宅之厅堂也是演乐唱堂会的地方。而作为音乐班社的堂名,是取其雅致的意味加以通俗美好的称呼,既有文雅之感又有吉祥喜庆之意,如昆曲堂名“合和堂”、“万和堂”,鼓手堂名“鸿福堂”、“光裕堂”,道士堂名“中

和堂”、“春和堂”等。

纵观涉及(音乐)堂名的文献,其成书年代基本是在清中叶以后,目前可见的有关堂名的研究成果大多集中在堂名对昆曲、江南丝竹等音乐形式的承载上,却难以解释为何会产生堂名这种涵盖多种音声技艺形式的班社且出现的时间恰巧在乐籍制度解体之后。从宏观上看,全国各地鼓吹班子、戏班等音乐团体的大量形成也是在雍乾之后,仅仅是巧合吗?项阳先生对乐籍制度的系列论述,为我们提供了新的视角。通过从乐籍制度的角度对堂名重新进行审视,明确乐籍解体前后这个重要时间节点的意义,似乎能对堂名的产生和以上诸多问题做出解答。

从官属乐人到民间艺人的嬗变

乐籍制度肇始于北魏,历经隋唐、宋元,以至明清时期一直有所继承并变化发展。清雍正元年,国家从制度上明确规定禁除乐籍^①。其后,在雍正二年、乾隆三十四年、嘉庆四年和嘉庆十三年清政府又连续出台了禁止官员蓄养优伶的政策,拟从制度上对蓄养优伶之事进行革除。这一系列法令

^①(清)《皇朝文献通考》,文渊阁《四库全书》本,上海人民出版社1999年版。

政策的出台,不仅对戏曲、器乐等音乐形式的发展起到了重要影响,更直接导致了专业乐人身份的巨大转变^②。

明清时期乐籍中人在地方官府的用乐机构中承担了礼乐和俗乐的双重任务,礼乐主要为仪式所用,以男性乐人为主,不同礼制类型其乐队组合、乐曲等都有明显差异。而俗乐则以女性乐人为主,更多承担非礼制仪式用乐,这其中包括了多种音声技艺形式。虽然同为乐籍中人,不同人群根据功能和场合的不同又各有侧重,有偏向礼制仪式,也有面向世俗生活,不同的音声技艺形式均由乐籍中人承载。无论哪一级官府都有礼的需要,只是高级别官府所涵盖的音声技艺形式更加丰富。

苏州为高级别官府所在地,高级别官府所在之处大抵都有乐营,州府以上的乐营、州府散乐中的官属乐人是戏曲等音声技艺形式的承载主体,吹鼓手则是多级官府均有之,官属乐人参与不同礼乐和俗乐场合。乐籍制度解体后,官属乐人恢复了自由身,原先的礼乐、俗乐承载者逐渐向民间下移。所以堂名应该最先形成和存在于经济、政治相对发达的城市地区(高级别官府所在),主要面向官员、文人阶层,以俗乐戏曲为演出内容,城市和乡村中的民间礼俗活动则多由吹鼓手和道士担当。随着乡村地区对戏曲“崇雅”需求的增加,堂名班社逐渐由城市中心向周边乡村扩散辐射,并进一步与道士、吹鼓手相融合。

一方面,乐籍解体并不是随着制度颁布就立刻生效,想要真正脱了贱籍和普通平民一样则需要“下逮四世清白自守,方许报捐应试”^③,想来也并不是那么容易。一直以来(专业)从乐者都为平民所不齿,社会地位极其低下,老百姓的歧视观

念根深蒂固,并不会因为朝廷颁布的几条政令就出现根本性的转变;另一方面,音乐是官属乐人得以生存的技能 and 特长,这些(曾)为官家所有的乐人恢复了自由身,其服务对象就由官府转向普通民众,特别是男性乐人们开始更多参与到民间礼俗之中。也正是由于服务对象的转变,导致其服务方式、演出形式等也要做出相应调整以适应新的“市场”,全国各地相继出现了各种以营利为目的,为民间礼俗服务的音乐班社。堂名就是在这样的背景下产生,是官属乐人“文化下移”中的整体创造。乐籍制度解体后,曾经的官属乐人为满足当地民众的审美需求,常常结合当地特色,在礼乐和俗乐两个层面各有承继。在苏南,礼乐的部分主要由吹鼓手和道士承载,俗乐的部分是由“小堂名”^④承载,直至十九二十世纪,堂名逐渐与吹鼓手、道士相融合,但是由于来源的不同,使得他们在演奏曲目、场合等方面既相互融合又有所区别。

乐籍制度解体究竟对堂名的产生有何影响?首先,明清之际从乐之人大都是乐籍中人;其次,堂名的产生与清中叶一系列音乐政策的颁布不无关系,是乐籍制度解体后官属乐人向民间礼俗过渡,文化下移的产物。堂名的形成也不是一蹴而就,而是经过了一个漫长的衍化过程。因此,用发展的观点来看待“堂名”似乎更为合理。

② 参见项阳《从官养到民养/腔种间的博弈》,《艺术百家》2012年第1期。

③ (清)俞正燮《除乐户丐户籍及女乐附古事》,《癸巳类稿》卷12,求日益斋刻本。

④ 小堂名:堂名的早期形式,主要以10到16岁的少年为主。此是乐籍制度解体后社会上养班子的状况,已经基本脱离了为一人或一家独有的豢养关系,有一定人身自由,以营利为目的。

堂名的复杂性和特殊性

乐籍制度的解体对全国范围内音乐班社的转型产生了巨大的影响,堂名的产生是一种历史必然。苏南堂名的特点主要表现在来源的特殊性、演出形式的复杂性和功能的多样性三个方面。我们要关注的是堂名在不同时期所经历的衍化过程。当下对于堂名的定义大都一概而论,没有具体类分堂名内在的复杂性,堂名最初可能更多以高级别官府乐人、以戏曲为主,后逐渐与部分道士、吹鼓手等其他群体相融合。正是由于组成人员来源的不同,导致不同堂名内部既各有侧重又有一定的相通性。

1. 不同人员组成的趋向融合

堂名从产生到发展经历了一个漫长的衍化过程,面对不同服务对象的不同需求,其所承载的礼乐和俗乐逐渐由一个班社担当:需要仪式为用时则为礼乐,需要娱乐的场合则为俗乐。实际上,这种现象在当下许多以民间礼俗为服务对象的班社中应该是普遍存在的意义。单一的服务内容早已不能满足需求,面对日益激烈的竞争,苏南的部分道士班、吹鼓手班与堂名班互相学习、逐渐融合。这里需要指出的是,道士在明清时常参与部分礼制仪式。乐籍制度解体前,吹鼓手属于官属乐人,是宫廷、官府祭祀和生活中不可或缺的音乐群体,具有一定的承继和延续性,因此,吹鼓手和道士在功能、演出曲目和形式等一定程度上具有全国一致性。乐籍制度解体后,吹鼓手和道士班逐渐成为婚丧嫁娶等各种民俗活动的重要参与者。清中叶以后,大量官属乐人向民间下移,为了自谋生路,便开始为民俗活动服务,道士、吹鼓手和堂名班在这个大背景下趋向融合。

庆秀堂,太仓县沙溪镇上著名的昆曲

堂名。原是鼓手世家,最早在道光年间,从俞祥开始坐唱昆曲,至今已五代……

鸿福堂,太仓县著名的昆曲堂名班。原是祖传的伍家鼓手,后发展为唱曲班社……

瑞合堂,新毛万丰村,成立于1865年,由陆忠、陆明创立。陆忠、陆明原来祖业鼓手,从双凤塘东村周家学唱昆曲……

德润堂,新塘乡天浜村的道士班,从清道光年间起,道业已延传六代,始祖名不详……约于1830年起兼业坐唱昆曲……

恒德堂,城厢镇道士班。1840年时,由时任太仓县道教协会会长的陈松年开始兼唱昆曲……

崔家班,东郊地区道士班,太仓县道教协会副会长崔少云开始兼唱戏曲……^⑤

从陈有觉对苏州太仓一带堂名班社的总结中我们可以看出,庆秀堂、鸿福堂、瑞和堂、德润堂、恒德堂、崔家班或是出身鼓手世家、或是道士班,起先并不会昆曲,后来才逐渐学唱昆曲,时间多集中在清道光到民国时期。他们在兼唱昆曲之前是从事鼓手或是道士的,身份由来的不同一目了然。后世大家所共识的堂名已经是涵盖了部分鼓手和道士的,殊不知在堂名产生之初,这三个群体不论是在表演形式还是曲目上都存在很大差异。另外,从地域上来看,陈有觉所记述的是活动范围主要在太仓一带的堂名班社,今天的太仓在清代的建制沿革中是太仓州,隶属苏州府。结合《苏州戏曲志》^⑥、《中国昆剧大辞典》^⑦等书中对堂名的记述我们可以发现,当时在

⑤ 陈有觉《太仓与昆曲》,西泠印社2008年版,第41—51页。

⑥ 《苏州戏曲志》,古吴轩出版社1998年版,第297—320页。

⑦ 吴新雷主编《中国昆剧大辞典》,南京大学出版社2002年版,第315—323页。

苏州府一带活动的堂名班社主要以唱喜庆堂会为主，且大多只唱昆曲，外出演出常会带上制作精美的“堂名担”^⑧，以显示堂名班社的风雅与水平，少有与道士、鼓手搭班的情况。这就与太仓地区的堂名有所不同，由此我们可以推论偏向城市的市民阶层对堂名的需求更加侧重于昆曲欣赏，功能上以娱乐为主；而乡镇、农村地区的堂名则和民间礼俗需求结合的更加紧密，一个班社多种担当，功能上以“为用”为主，根据场合和人员的不同各有侧重。

虽说乡镇、农村一带的堂名与民间礼俗的需要有很大关系，但是不同来源的堂名又有各自的侧重。

除堂名外，民间有称吹鼓手的。他们除了为丧事活动吹打曲牌外，也能演奏十番锣鼓，常被堂名或当家道士请去当帮手。有些堂名艺人，无生意做时也会被邀去当吹鼓手，称为堂名鼓手。堂名和吹鼓手的最大区别在于：堂名会说唱戏文，都能演奏十番锣鼓曲；鼓手只能演奏一些吹打曲牌。^⑨

可以看出，苏南地区的民间音乐主要由堂名、吹鼓手和道士承载，他们的演出形式和场合有所重合，可以相互搭班演出，但又各有侧重。堂名被尊称为堂名先生，可入室，吹鼓手则只能在门外。二者还是有所差别。堂名主要负责说唱戏文，演奏十番锣鼓等器乐；吹鼓手则主要负责传统的吹打曲，也能唱唱昆曲兼奏十番，但是水平参差不齐，所会的曲目也相对较少；道士主要从事醮事道场活动，“民间道士中也有一部分人会演奏十番锣鼓。苏州、无锡一带大多为‘在家道’。他们农忙则务农，闲时则从艺。他们或受当家道士之约，参加道士乐班的道教祭祀活动，或应堂名班主之邀，服务于民间婚丧、喜庆等仪式。他们除能演奏一些配合仪轨活动的器乐曲

牌外，主要还演奏十番鼓、十番锣鼓等。”^⑩虽然道士、吹鼓手和堂名都会演奏十番锣鼓并且在20世纪开始互相搭班演出，趋向融合，但还是可以看出他们在演出场合、曲目上同中有异。吹鼓手偏向传统鼓吹乐，道士主要负责做道场，堂名则侧重于清唱戏文和打十番锣鼓。堂名在形成初期大多是由官属乐人组成以戏曲为重的昆曲堂名，并以城市为中心逐渐向周边地区辐射，但因越来越多的社会人士参与其中（非乐籍后人向其学习）也就形成了各有侧重的不同堂名类型。

在苏南，堂名自称为神家。因为虽然是以戏曲为主，却非仅是用于娱乐的场合，而是要有仪式。以此区分，还是有别于道教的神灵系统。道家主要从事醮事道场活动。但是在农村，神、道二家显然不是那么泾渭分明，不少堂名是“神”、“道”兼做的。面对不同场合和不同服务对象，他们演唱、演奏的曲目内容、服饰、表演的形式都大不相同。十九二十世纪的堂名已经开始神、道兼做，以满足不同的民俗需求，这也就促使了道士、吹鼓手、堂名群体的进一步融合。

我们还可以从《中国民族民间器乐曲集成》（下称《集成》）中记录的江苏苏南地区堂名班社代表性的曲目中看出端倪。如《一机景》、《一枝花》、《山坡羊》、《月儿高》、《普天乐》、《浪头》、《淘金令》、《小月调》、《柳摇金》、《水龙吟》、《傍妆台》、《到春来》、《汉东山》、《雁儿落》、《将军令》、《四

⑧ 堂名担：堂名演奏时临时搭起的乐舆，可拆卸、组合，便于携带，组装好后，堂名们在里头演出，拆散后装在箱内，方便肩挑，故称“堂名担”。

⑨ 《中国民族民间器乐曲集成·江苏卷》（上），中国ISBN中心1998年版，第475页。

⑩ 同注⑨。

时景》等。可以看出,《普天乐》、《水龙吟》、《傍妆台》、《到春来》等一般由吹鼓手负责的吹打曲牌也出现在堂名班社所演出的曲目之中,这说明了堂名班和吹鼓手班社的互相借鉴和融合。堂名班社在活动中吸收了部分鼓吹曲牌,在坐唱昆曲、十番锣鼓之外还要演奏一些吹打。

另据《集成》记录,道家吹打和堂名所负责的神家吹打在曲目方面有一定的重合性,如《山坡羊》、《雁儿落》、《柳摇金》等曲牌是神、道二家皆有的。至于为什么道家会演奏传统曲牌,这应该与明清时期道士进入国家礼制仪式,很多礼乐场合都是乐用道士不无关系。

由上可见,堂名、鼓手、道士在吹打和昆曲的承载上有一定的互融性,在面向民间礼俗下移的过程中,由于礼俗的需要,部分鼓手、道士班相继学习昆曲等音声技艺形式并与堂名搭班演出,堂名则吸收了部分吹打曲牌,他们相互融合成为当下意义上的堂名班社。当然,这种状况并不仅仅出现在苏南一地,项阳曾采访陕西户县的崔永义老先生,老先生就直言自己祖上是乐户,因雍正禁了乐籍后为民间礼俗服务,同时还要去县衙候差的情况。^①秦晓妍阐述了山东莱芜地区“窝铺”的源头正是雍正饬禁乐籍,原先为官府服务的乐籍中人,因为除籍被分往各个乡镇,由为官服务转变为为民间礼俗服务,“窝铺”名称的由来正是由于在他们派往各地之初,住宅都为临时搭建,因而才以“窝铺”为名。^②可见,在乐籍制度的存续期,全国各地都经历了这种类似的官属乐人除籍后向地方下移并逐渐为民间礼俗服务的情况,这是雍正除籍后的普遍现象,也是从官方走向民间的必经之路。堂名这种一个班社包含多种音声技艺形式的承载并不少见,从山西晋城

五聚堂的碑刻、蒲县东岳庙“献戏碑”^③以及多种文献可见,仪式中使用鼓吹,而多种音声技艺形式用于音声供养。这里就包括了戏曲,岱庙藏谱的抄本里也有用于演唱伴奏的谱本和戏曲的成分。^④上党地区还流行着一种吹打班社“红衣行”,他们虽在衣着、服务场合与乐户有所区别,但其中的大部分成员都与当地乐户有直接或间接的姻亲关系,音乐技艺也是从乐户中学来,这也就解释了为何红衣行这个群体虽为非乐籍后人,但是与乐户在曲目的承载和音乐技艺的传承上都有很大的一致性。

2. 不同音乐形式趋向融合

堂名在经历了一系列变化、发展之后,最终形成了涵盖多种音声技艺形式,融合了部分吹鼓手、道士,广泛为民俗活动服务的音乐班社类型。明清之际,礼乐和俗乐中的不同音乐类型由不同人员承载,在乐籍制度被禁止之后,面对民间礼俗的多种需求,承载多种音声技艺形式的不同人员也开始逐渐融合。与此同时,这些不同的音乐形式也趋向融合,这种情况在全国来说并不是孤例,而是在乐籍制度存续期的文化下移过程中全国一致性存在。早前的官属乐人们在自谋生路,开始面向不同类型的民俗活动和不同群众的审美以及需求的时候,很少有班社只用一种音乐形式“走天下”,而是使出浑

① 项阳《地方官府用乐机构和在籍官属乐人承载的意义》,《音乐研究》2011年第1期。

② 秦晓妍《山东莱芜西部鼓吹乐班之“窝铺”辨析》,《中国音乐》2011年第4期。

③ 项阳、陶正刚主编《中国音乐文物大系·山西卷》,大象出版社2000年版,第139页。

④ 项阳《岱庙、东岳庙会用乐的相关问题》,《河南社会科学》2013年第8期。岱庙藏谱中既有礼乐曲目,又有戏曲曲牌连套,有三个抄本(光绪十三年《玉音仙范·小管子卷四》抄本等)为“唱本”,可用于演唱伴奏。

身解数，取长补短，互融共通。这时候，音乐技艺的高低、所会曲目的多少以及气氛的调动都成为了评价一个音乐班社好坏优劣的标准。一句话，哪个班社厉害，其所掌握的音声技艺能够适应多种礼俗用乐，“上事”的时候别人就会请你。在这种背景下，一个音乐班社结合当地特色和群众需求，会多种音声技艺形态并不稀奇，反而是一种生存需要。再看堂名所涉及的音声技艺形式，涵盖了昆曲、十番锣鼓、丝竹、滩簧等。昆曲、十番锣鼓并不仅仅是在苏南一地有所流传，而是在全国的不同地区都有传播，并且在乐籍制度解体后，被不同程度地用于民间礼俗仪式场合之中。

十番锣鼓是一种流行于江苏、浙江、上海、江西、福建、河北、内蒙古、湖北等地的音乐形式，苏南、上海、浙江、天津的十番无论是在乐器组合还是曲目上都或多或少有所关联，清宫十番、河北、内蒙古十番从曲牌的一致性来看也当属同源。虽然曲牌名称各异，其曲牌来源、结构方式、演奏乐器大致相近。而《集成》中所记录的十番音乐大都与鼓吹乐相提并论，要么属于鼓吹乐目下，要么与鼓吹乐的演出场合、人员组成等有所重叠。北方的十番锣鼓如河北易县十番锣鼓、赤峰十番的代表曲目中不乏《水龙吟》《万年欢》《得胜令》《傍妆台》等在全国大部分地区都有流传的鼓吹曲，甚至可以说，这十番本来就是由鼓吹乐派生而来的。而天津十番与苏南十番的情况则基本相同。

十番乐的演奏者们随着演出形式的多样及需要，逐步分化为两种，一种是民间的“吹鼓手”，这些人并不专吹十番，有时也吹其他音乐，他们常随大乐班活动，在吹奏红白事时，十番乐与大乐轮番演奏……另一种是专习十番乐的班社，他们只演奏

十番乐，不奏其他音乐。这些人多是教师、职员及商人。^⑮

这段话清晰地说明了十番的发展变化过程，一种为民间“吹鼓手”，不仅仅会吹十番，在群众需要的时候也会吹奏其他音乐（大乐），参与红白喜事。这与苏南的“堂名”是何其相似，只是天津十番在下移的过程中，吹鼓手为贴近天津地方需求和爱好加入“大乐”形式，而堂名是结合苏南地区当地特色融合了昆曲、滩簧、丝竹等形式。天津演奏十番的另一种形式则是自娱班社的性质，由教师、职员、商人组成，是十番的“雅化”发展。堂名的发展则可以分为面向农村民俗活动为主的堂名班社和面向城市为主的带有娱人性质的专业戏班。可以看出，天津十番和苏南堂名的发展经历了相似的衍化过程，并最终分化为两种性质的音乐班社，一为越来越俗化，结合群众审美需求和市场需要，主要面向农村民俗活动的包含多种音乐形式的班社类型；一为相对雅化，主要面对城市，很少参与民间礼俗活动，带有娱人性质的班社类型。不仅仅是天津十番，在乐籍制度存续期，全国的戏班发展大都经历了这一阶段。

以昆曲来看，苏南之堂名是以素衣（不上妆）坐唱昆曲（不演）为特色。一方面明清时期苏南高官显贵们盛行蓄养家乐，尤其是江苏、浙江、松江三地家乐分布密集，在明代中后期，家乐的演出就已经涵盖了歌舞、演剧、器乐等形式。昆曲又生发于苏州一带，不论是普通群众还是官员、文人对昆曲的唱腔和表演方式自然多一份亲近，昆曲在苏南的传播和发展可谓是占

^⑮ 《中国民族民间器乐曲集成·天津卷》（下），中国ISBN中心2008年版，第680—681页。

尽“天时、地利、人和”。在某种程度上，家乐的崛起促进了昆曲的传播和兴盛；另一方面，昆腔早已在明末清初，经由乐籍制度传播至全国各地，是一种“官腔”^⑩的存在，全国的高级别官府都规定有相应的用乐机构及乐人配置，这种网络遍布全国。昆腔正是通过这种官属乐人之间不断地交流和互动，促进其在乐籍体系内进行传承和传播。

苏南之堂名为何会以昆曲为重呢？究其渊源，一是由于苏南地区明清时期的家乐崛起；二是苏南地区普通群众对昆曲的特殊审美需求。

雍乾时期，乐籍制度解体，至嘉庆年间又出台了一系列禁女伶、女乐的政策，给了家乐致命一击。明清江南家乐在经历了朝代更迭和一系列的政策打压之后发生了明显的变化，即戏班从官养向民养过渡，特别是戏曲多是在高级别官府之地存在。当乐籍解体，依附于高级别官府而生存的戏班会有多种形态的变化，既会有职业戏班的存在，也会有小型化的存在，当然这些首先是在城市中，所以在苏南地区会形成以堂为名的状况，但在发展过程中也会不断向县境和乡镇扩展，继而由吹鼓手和道士接衍并进一步和其他音声技艺形式相融合，既可以服务于富商巨贾、高官显贵，还可以用于民间的一些庙会、礼俗仪式场合等。就苏南来说就是逐渐向职业戏班和堂名过渡，这也就解释了为何早期的堂名对清曲唱及戏曲尤为重视，其审美品位在一定程度上还延续着家乐时代的雅致，但是由于文化审美需求不同，堂名逐渐发展为两类：一为带有“崇雅”气息，风格雅致，偏向城市，注重戏曲；一为偏向乡镇、农村，重在满足民俗需求，与部分道士、鼓手相融合，吸收学习道士和吹鼓手曲牌，

也因此偏向吹打等器乐曲。由于民俗活动的需要和百姓审美趣味的改变也逐渐与弋阳腔、京剧、十番等其他音声技艺形式相结合，相继出现了“昆堂名”、“京堂名”等称呼。

对于江南丝竹的起源，学界一直有学者提出不同看法，但到目前为止也没有定论。我们查阅《集成》和一些论文注意到一个有意思的现象。在十九二十世纪，苏南一带的江南丝竹班社性质也可分为两类：一类为服务于民间的婚丧、喜庆活动，并取得报酬，以营利为目的的班社；另外一类属于自娱性的业余组织，也叫“清客串”，多在私宅或茶馆等场合演奏，自我娱乐，切磋技艺，即使为亲友办喜事演奏也不收取报酬。这也和上文提到的天津十番及苏南堂名班社的两种性质异曲同工。

江南丝竹最著名的曲目是“八大名曲”^⑪，但是江南丝竹音乐的来源还包括器乐曲改编、民间歌曲、曲艺、鼓吹乐南北曲牌等。尤其是江南丝竹班社或是堂名班等其他团体，在参与民间礼俗活动如婚丧嫁娶等场合时，经常是用江南丝竹的乐器组合形式来演出鼓吹曲牌，“八大名曲”很少在特定礼俗场合中出现，更多的是被“清客串”用于自娱的演出活动之中。可以说，区域性民众的喜好和审美需求影响了堂名音乐形式的侧重，为了配合礼俗场合用乐的特殊要求，在礼俗仪式中就出现了在某些特定程式上只能用传统曲牌，而在迎宾、送客娱乐乡里时则对于用乐的要求没有那么严格，往往是什么热闹就唱奏什么。

⑩ 同注②。官腔：乐籍制度下，官属乐人在各地承载的声腔以及多种音声形态可以认知为官腔、官戏。

⑪ 包括：《中花六板》、《慢六板》、《梅花三弄》、《慢三六》、《四合如意》、《行街四合》、《云庆》、《欢乐歌》。

有学者提到,“在沪采访所见清代光绪年间成书的《丝竹易知》,载有工尺谱如《山坡羊》、《柳摇金》、《一江风》、《傍妆台》等曲牌”。^⑩这说明:(1)在十九二十世纪,一些南北曲牌已经与丝竹器乐曲相融合;(2)像《山坡羊》、《柳摇金》、《一江风》、《傍妆台》等这些曲牌,不仅可以用鼓吹的形式进行演奏,用丝竹乐器的形制也可以,在现今流传的江南丝竹乐曲里依然可以见到它们的身影。当然,随着时代的变迁,其中有些曲调与原曲牌相比变化较大,另外也不排除个别名异实同、名同实异的情况存在。

《集成》中江南丝竹的曲目对《鹧鸪飞》、《山坡羊》、《柳摇金》、《万年欢》、《望妆台》等曲牌都有记录。有学者也注意到了苏南地区的这种把鼓吹曲改编为丝竹曲的问题,并举例说:“根据其他器乐曲牌改编的乐曲有《柳青娘》、《柳摇金》等。《柳青娘》为流行于全国的器乐曲牌。《礼孝经》系吹打曲牌《小柳摇金》(六尺乙)的改编曲。‘礼孝经’为‘柳摇金’三字之谐音。《乌夜啼》该曲系根据同名曲牌加工而成,长期流行于郊县一带,为郊县班社的常奏曲目。《龙虎斗》本曲原为吹打曲牌《水龙吟》中之合头,移植为丝竹乐曲后俗称《龙虎斗》。《慢龙虎斗》是经‘放慢加花’的《龙虎斗》变体。《倒拖犁》是曲牌《小开门》的放慢加花,从《小开门》中部开始,首尾倒置,故称《倒拖犁》。”^⑪

可见带有苏南地区文化特色的“丝竹”演奏方式,在面对礼俗之需时由堂名借用,吸收丝竹的乐器组合和演奏方式来把具有全国一致性意义的鼓吹曲牌改编为丝竹曲,使得堂名班社中丝竹和鼓吹相互融合,以便更好地满足礼俗特定场合中的必须用乐和各种民俗活动的不同需求。

堂名所涉及的音乐形式还涉及到滩簧、吹打、京剧等,我们这里主要关注的是不同音乐形式在堂名中的相互融合,其他形式就不一一例举。

礼俗和娱乐的双重意义——娱神娱人

项阳先生曾辨析功能性、制度、礼俗为神奏乐和为人奏乐两条脉络,这为我们思考堂名的多重功能提供了理论指导和视角。在礼乐制度下,依“五礼”为演化脉络,“中国音乐文化的传统就是在这种为神奏乐、为人奏乐、人神共享的和谐基础上延续着”。^⑫

从功能上说,堂名在不同的时间段,其功能的侧重也各有特点:一是在乐籍制度解体后也是堂名形成之初,演出形式较小型,偏向雅致路线,以娱人为主的班社类型;二是在十九二十世纪文化下移过程中,以营利为目的为各种民间礼俗服务的堂名班社,娱人娱神双重功能并行发展。

整理十九二十世纪堂名参与民间礼俗活动所涉及到的礼制类型,可以发现堂名所面对的民间礼俗场合是多层次、多类型的。结合我们在之前的田野工作中搜集到的资料可以看出,堂名参与民间礼俗活动的礼制类型包括:嘉礼和宾礼,娶媳、嫁女、招婿、招夫、并亲、续亲、回门、做寿、定亲、结亲、满月、周岁、挂牌、聚会、上宅、下宅、待筵、开业、乔迁;吉礼,做社、酬神等庙会活动;凶礼,丧礼;岁

^⑩ 杨凌《论江南丝竹的“再生性”特征》,《黄钟》2003年第4期,第52—56页。

^⑪ 阮弘《论江南丝竹音乐的历史沿革》,《浙江艺术职业学院学报》2007年第3期,第59—63页。

^⑫ 项阳《功能性·制度·礼俗·两条脉——对于中国音乐文化史的认知》,《中国音乐》2007年第2期,第25—34页。

时民俗,正月“闹元宵”,二月“花朝”(出灯),五月“划龙船”(端午龙船竞渡),七月“乞巧会”(牛郎织女),八月“看潮头”(观潮),等等。由于堂名班在发展衍化的过程中和部分鼓手、道士结合,这种不同的人员构成使他们在为民俗活动服务时又各有侧重,即昆曲堂名主要用于嘉礼、宾礼,道士之斋醮科仪既可为白事(凶礼)亦可祈福为用,后者则属吉礼,鼓手堂名主要参与吉礼和凶礼。但是,一种礼俗中同时又会涵盖多种礼制类型,像娶媳、嫁女这种活动中,乐班的性质就涵盖了嘉礼和宾礼两种。同时,在面对仪式中的礼制、礼俗时,同一个堂名班可能承载两三种以上的功能,如现在的道士堂名在出门做事(大多为丧礼)时,大都会在下午一点至三点之间这个特定的时间来演唱昆曲,打打十番,他们称为“蛋击菜”,主要是供宾客娱乐欣赏。

从礼仪用乐的视角来看,在乐籍制度存续期,无论是国家五礼用乐还是日常卤簿用乐,都必须有官属乐人群体的承应,多种仪式场合所用的乐曲在全国范围具有相通、一致性内涵,这也就解释了为什么各地所存留的手抄本乐谱,有相当数量的传统曲目相同或相近,具有很大程度上的一致性。“各地有着历史上官属乐人背景、分布于全国各地的乐社和班社中依然承载着一定数量的传统曲目,汇聚起来显现传统的整体意义”。^①从上文的分析中就可以发现,堂名所奏曲目中不乏像《水龙吟》、《汉东山》、《朝天子》这种具有全国一致性的传统曲牌。这些曲牌最早是由官属乐人(吹鼓手)承载,在堂名、吹鼓手和道士的相互融合中,一部分吹鼓手加入了堂名队伍,学唱昆曲,堂名和道士也将这些传统曲目学来以便更好的为民间礼俗服务,堂名不同组成人员中的官属乐人背景

可以认知。

此外,鼓手堂名在做社、酬神以及其他岁时民俗时“多属义务当差”。^②陈有觉也举例说:“南郊瑞霭堂七夕‘乞巧会和开光’当差,浏河天妃宫重阳节活动,也有堂名班当差,茜泾蔡家班替官府接送时吹打是尽义务的。”^③是不是所有的堂名班都要去“尽义务”?为什么要去“尽义务”?这“尽义务”和山西等地的乐户在乐籍制度解体后的表现极为相似,“民国十五年(1926)以前,凡河津籍乐户,每年均有一个月到县衙义务服务,名为‘听差’”^④。项阳先生曾在陕西采访过一个年过八十的老乐人,“他讲其若干代以前的祖上曾是高官,因犯法被‘充乐’来到户县”,乐籍制度解体后,“他们家作为官属乐人被官府分配至大王镇,服务于百姓的礼俗用乐,这一方百姓便成为他们家的衣食父母。与此同时,他们要同其他几户乐户定期到县衙免费应差,毕竟县太爷给他们划分了吃饭的地盘”^⑤。这就可以说明不仅仅是山陕乐户,鼓手堂名这一群体在乐籍体系解体前就是官属乐人,在乐籍制度解体后所经历的从官养到官民共养的转变,也为二者本就来源于同一群体的观点提供了新的证据。虽然雍正年间已经禁除乐籍,但是地方上曾经的官属乐人们却是依旧在固定的时间要到官府中应差,这个群体也就成为了国家礼乐由官府向民间下移的枢纽和关键。另一方面,苏南堂

① 同注⑭。

② 谢建平《从堂名看苏南民间音乐的生存基础》,《文艺研究》2009年第9期,第83—93页。

③ 同注⑤,第34页。

④ 转引自项阳《山西乐户研究》,文物出版社2001年版,第84页。

⑤ 项阳《中国礼乐制度四阶段论纲》,《音乐艺术》2010年第1期,第11—20页。

名之“门图”、浙江堕民^{②⑥}之“门眷”、山西乐户之“坡路”，都是指在一定地域范围行使的固定的主客关系，且这种主客关系世代相传，甚至还可以买卖；安徽伴当^{②⑦}也有固定的主客制度，除了乐户，堂名、堕民、伴当主客关系的由来在以往的研究中很少提到。除了主客关系，堂名、堕民、乐户、伴当，不论是在服务类型还是在运用场合等都极其相似，难道只是巧合？还是堂名、堕民、伴当为乐籍制度下乐户群体在不同地区的区域发展？这些都还有讨论的必要。

堂名从产生到发展一直是个不断变化的动态过程。在乐籍制度解体后，经历了从官属乐人向民间艺人的嬗变，戏曲等音声形态以高级别官府所在地为重，经过不断下移，在向周边地区辐射时逐渐与吹鼓手和道士相融合，而吹鼓手则是多级官府均有之。这也就解释了为何堂名在产生之初多在城市活动，且以戏曲、器乐小曲演奏为主要表演内容，后逐渐演变为涵盖多种音声技艺形式，服务于不同礼俗场合。各有侧重的班社类型，即面向城市的昆曲堂名（多带有“崇雅”气息，风格雅致、偏向戏曲的一类），面向乡镇农村的道士堂名和吹鼓手堂名（在接衍的过程中，为满足民俗需要，逐渐与吹鼓手和道士合流，偏向吹打等器乐曲的一类）三类，这三者既有区别又有联系，相互融合共同为民间礼俗服务。

其实各地的民俗大多是相通的，堂名的性质从广义来说就类似于北方地区的鼓吹班子，广泛服务于婚丧喜庆及各种民俗活动。以冀中地区来说，民间的音乐活动就包括了音乐会、鼓吹班和戏班等，但他们的性质、演出场合、服务对象等也各有侧重。音乐会无偿服务，鼓吹班和戏班则是以营利为根本目的，音乐会多参与葬礼，

鼓吹班和戏班各种民俗场合都能参与，音乐会、鼓吹班子是面向礼俗需要，而戏班则更偏向于审美需要。有些经济条件较好的人家会同时请音乐会、鼓吹班子和戏班出现在同一场葬礼之中。而堂名就更倾向于一种音乐会、鼓吹班子和戏班的综合体，只是堂名结合了苏南地区的文化和音乐特点，更加雅化一些，其典型意义在于不同群体、不同演出方式的相互吸收融合。在乐籍制度解体后，堂名经历了不同人员、不同音乐形式的融合，在十九二十世纪繁盛一时，苏南地区家家户户但凡有礼俗的需要都会请堂名来撑撑场面。但是，随着苏南经济和文化的发展，农村的范围越来越小，礼俗越来越简化，群众对于昆曲的欣赏水平下降加之大众传媒的影响，“文革”十年堂名活动在苏南一带基本绝迹，20世纪80年代以后随着老艺人的相继谢世，大部分学者都认为堂名式微。但是以我们在常熟辛庄一带的田野调查来看，传统意义上重在“娱人”的堂名是很少了，但是道士、鼓手中吸收堂名的部分还在（昆曲、十番）。可以说堂名并没有完全绝迹，而是真正融入到了民间礼俗用乐之中。

作者附言：本文为笔者硕士学位论文《“堂名”辨：乐籍制度解体后以“官属乐人”为主的区域转型与发展》的组成部分。

作者单位：广东舞蹈戏剧职业学院

^{②⑥} 堕民：在十九二十世纪曾广泛分布于浙东地区的区域性“贱民”，主要靠为当地居民的时令节俗和人生礼仪提供趋吉避邪的服役为生。

^{②⑦} 安徽伴当：明末以来，江南徽州府（今安徽）有伴当，宁国府有世仆，当地人称之为“细民”，伴当、世仆要为主顾服役，主仆之分承袭前代。安徽伴当直至清雍正时才被“除贱为良”。