

南 華 大 學

民族音樂學系

碩士論文

絳州鼓王 - 王寶燦之音樂研究

Research on Wang Bao Can's Chiang Chou

Chinese Drums composition



研 究 生：王昱淇 撰

指 導 教 授：周純一 教授

中 華 民 國 2 0 1 5 年 0 6 月 2 4 日

南 華 大 學

民族音樂學系

碩 士 學 位 論 文

絳州鼓王 - 王寶燦之音樂研究

研究生：王昱淇

經考試合格特此證明

口試委員：

林清財
洪文國
周純一

指導教授：

周純一

系主任(所長)：

馮智強

口試日期：中華民國 2015 年 06 月 24 日

南 華 大 學

民族音樂學系(所)

碩 士 學 位 論 文

絳州鼓王 - 王寶燦之音樂研究

研究生：王 昱 淇

經考試合格特此證明

口試委員：林清財
汲子國
周純一

指導教授：周純一

系主任(所長)：馮智崑

口試日期：中華民國 2015 年 06 月 24 日

謝 誌

本論文耗時一年又五個月才完成，能夠完成這本論文要感謝很多人在這途中的幫忙與鼓勵，讓筆者得以非常順利的完成並發表。感謝王寶燦老師，在筆者大學畢業的時候鼓勵筆者考研究所，雖然晚了一年才就學，但他仍一直陪伴著筆者前進，不管遇到任何困難，他總是第一時間予以幫助，筆者很感謝他的信任與支持，並感謝他同意讓筆者寫下這本論文並提供許多的圖片及資訊。謝謝

感謝論文指導老師周純一教授，細心指導，並提供完整的書寫方向，為筆者安排好所有的事情，讓筆者備感溫暖，這本論文若是沒有他的協助，相信憑筆者自己的力量是完全寫不出來，非常感謝周純一教授的提攜與指導，筆者非常慶幸自己能遇到這麼棒的指導老師，同時他也是一名很優秀的民族音樂學家。謝謝

感謝王寶燦的家人在筆者 2014 年 8 月前往山西做田野的時候對筆者的照顧及鼓勵，讓離鄉背井的筆者有賓至如歸的感受，他們總是適時的給予筆者幫助，並且提供最正確的地理位置與相關訊息，使筆者不至於對於山西感到陌生。謝謝

感謝施德玉老師在筆者開題完後贈與一本她撰寫的書籍《鄉土戲樂全才 林竹岸》給筆者參考。感謝民音系助理許華庭小姐，在行政作業上給予筆者很大的幫忙，並時時鼓勵筆者加緊腳步完成論文。感謝筆者的父母在筆者寫論文這段時間給予的包容及關懷。感謝高廷東同學義不容辭為筆者完成演奏手法的照片拍攝及解決筆者交通等等不便的問題，他的貼心讓筆者覺得很感動，多虧有他，謝謝。

感謝這一路上所有幫助過筆者的朋友及老師，因為有你們的幫忙，筆者才得以順利的完成這本論文以及排解其他相關擾人的問題，感謝這一路上給予筆者支持與鼓勵的人，有你們的陪伴，使筆者在寫論文的這段期間一點也不孤單。感謝口試評審委員明立國教授及林清財教授，在百忙中撥空前來為筆者進行口考，謝謝您們不辭辛勞。謝謝

中文摘要

本篇論文主要是探討「絳州鼓王」－王寶燦之音樂研究，筆者將重心放在王寶燦這個“人”，包括他對於鼓樂創作的思維與見解，並探討多年演奏民族鼓的過程中，如何發展出一套屬於自己的鼓樂教學系統以及演奏方法，同時整理了王寶燦多年來的創作作品及出版之書籍還有被收錄的專輯或音樂作品，希望可以從不同的視角來審視發掘這位民族打擊樂演奏藝術家所帶給世人的影響。

本論文研究共分為六個章節，有五大主題分別為下：第二章王寶燦之生命歷史與音樂造詣共四節，第一節-前期 40-60 年代，從二胡、琵琶到擊鼓。第二節-中期 60-80 年代，遇見生命中的貴人－李民雄、王秦安。第三節-後期 80-90 年代，締造「絳州鼓樂」走進歐亞世界。第四節-當今 90 年代以後，絳州大鼓在台灣。第三章音樂演奏的技藝與教學特性共三節，第一節-如何將認知的鼓樂技巧運用至絳州鼓樂中。第二節-屬於王寶燦的演奏美學與教學系統。第三節-如何發展出十大門類六十法的擊鼓技巧。第四章音樂創作理念與文化發展的關係共五節，第一節-「音響」對於個人創作音樂的影響。第二節-來台與來台後的創作質量與教量。第三節-音樂創作的基本要素。第四節-文化變遷對於音樂創作的思維有何改變。第五節-王寶燦與他的音樂作品。第五章是成就與感恩共三節，第一節-60 一甲子，王寶燦的地位與成就。第二節-王寶燦的音樂作品對於世人及社會的影響及貢獻。第三節-成功的王寶燦來自於默默奉獻的他們。最後第六章-結論。

王寶燦對於鼓樂藝術的奉獻是全中國大陸有目共睹的，雖然他已退休餘年，如今在各個大小的中國民族打擊樂的會議及比賽場合仍可見他的身影，他憑著自己一點一滴的知識累積以及不斷的學習使自己的經驗茁壯，這都是值得我們學習的地方。

關鍵字：王寶燦、絳州鼓樂、民族打擊樂

英文摘要

This study is to investigate Wang Baocan who is the king of Chiang Chou Drum Music and his musical creations. The author focuses on the personality of Wang Baocan, including his viewpoint about the creations of drum music and the process to organize his own teaching system and performing skills within the performance in several years. Besides, the author generalizes Wang Baocan's musical creations, books, and albums which are his lifelong efforts.

This study includes six chapters and five themes. The second chapter is for Wang Baocan's life and musical attainments and divides into four sections. The first section from 40s to 60s, the fore period, represents Wang Baocan's experience from Erhu, Pipa, to drums. The second section from 60s to 80s, the middle period, expands on how Wang Bao can met his benefactor- Li MinXong and Wang Qian. The third section from 80s to 90s, the later period, expands on how Wang Baocan made Chiang Chou Drum Music famous in Asia and Europe. The fourth section after 90s, nowadays, represents Chiang Chou drums in Taiwan. The third chapter is for performing skills and teaching characteristics and divides into three sections. The first section covers how to utilize the skills of drums to Chiang Chou drums. The second section covers the aesthetics of Wang Baocan's performance and teaching system. The third section covers how to develop the ten categories and sixty methods on the skills of drums. The fourth chapter is for the idea of musical creations and the relations of cultural development and divides into five sections. The first section concerns the effects of sounds during the creations. The second section concerns the quantity and quality of Wang Baocan's creations between pre-Taiwan period and in-Taiwan period. The third section concerns the basic elements in musical creations. The fourth section concerns how the cultural transition makes the idea of musical creations different. The fifth section concerns Wang Baocan and his creations. The fifth chapter is for contribution and appreciation and divides into three sections. The first section includes Wang Baocan's standing and contribution in a cycle of six years. The second section includes the influence from Wang Baocan's musical creations and contribution. The third section includes those who inspire Wang Baocan and make him successful. Finally, the sixth chapter is the conclusion.

Wang Baocan's contribution to drum performance is obvious to all in China. He attends several Chinese ethnic percussion conferences and competitions though he has retired for years. We should learn from his knowledge which accumulates step by step and follow the example of his attitude which keeps learning and strengthening the experience.

Keywords: Wang Baocan, Chiang Chou Drum Music, ethnic percussion

目 錄

謝 誌.....	I
中文摘要.....	II
英文摘要.....	III
目 錄.....	IV
圖 目 錄.....	VI
表 目 錄.....	IX
第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 文獻探討.....	3
一、論文類.....	3
二、著作類.....	5
三、期刊類.....	6
第三節 研究方法.....	10
第四節 研究限制與預期成果.....	11
第二章 王寶燦之生命歷史與音樂造詣.....	13
第一節 前期 40-60 年代，從二胡、琵琶到擊鼓.....	13
第二節 中期 60-80 年代，遇見生命中的貴人 - 李民雄.....	21
第三節 後期 80-90 年代，遇見王秦安 - 締造「絳州鼓樂」.....	29
第四節 當今 90 年代以後，絳州大鼓在台灣 - 遇見周純一.....	35
第三章 音樂演奏的技藝與教學特性.....	44
第一節 如何將認知的鼓樂技巧運用至絳州鼓樂中.....	44
第二節 屬於王寶燦的演奏美學與教學系統.....	48
第三節 如何發展出十大門類六十法的擊鼓技巧.....	56
第四章 音樂創作理念與文化發展的關係.....	79
第一節 「音響」對於個人創作音樂的影響.....	79
第二節 來台前與來台後的創作質量與教量.....	81
第三節 音樂創作的基本要素.....	87
第四節 文化背景對於音樂創作的思維有何改變.....	91
第五節 王寶燦與他的音樂作品.....	94

一、原創廣場	94
二、原創舞台	103
三、改編舞台	110
第五章 成就與感恩	125
第一節 60 一甲子，王寶燦的地位與成就.....	125
第二節 王寶燦的音樂作品對於世人及社會的影響及貢獻.....	128
第三節 成功的王寶燦來自於默默奉獻的他們	132
第六章 結論	137
參考書目	144
附錄一 王寶燦-個人成就一覽表	147
附錄二 訪談紀錄	150
附錄三 訪談心得	212



圖目錄

圖 2- 1 王寶燦幼年時於像館拍攝手持擀麵棍照	13
圖 2- 2 王寶燦國小四年級時所拍	14
圖 2- 3 國小畢業時期的王寶燦	15
圖 2- 4 王寶燦(右前一)與同學老師們合影.....	16
圖 2- 5 中學時期的王寶燦(二排左一)	17
圖 2- 6 王寶燦(一排左五)與他的二胡朋友們.....	18
圖 2- 7 王寶燦(板鼓) 參與祁太秧歌演出。.....	19
圖 2- 8 王寶燦(第四排右六)在四川音樂學院過新年.....	20
圖 2- 9 王寶燦(右)進山西歌舞劇院，演奏板鼓照.....	21
圖 2- 10 工作後開始巡演的王寶燦(右前)	22
圖 2- 11 王寶燦與杜光若女士的結婚證書	25
圖 2- 12 王寶燦與杜光若女士的結婚證	25
圖 2- 13 王寶燦(左一)與李民雄(中)與友人合照。.....	26
圖 2- 14 王寶燦配有的專屬簽名	29
圖 2- 15 王寶燦成為卡西歐的代理商。.....	30
圖 2- 16 王寶燦至絳州鼓樂團訓練。.....	32
圖 2- 17 王寶燦(中)接受採訪	33
圖 2- 18 來台教學	35
圖 2- 19 金鼓齊鳴 2011 王寶燦(右 4)與周純一(右 5)及山西歌舞劇院團員合影 留念，在宜蘭傳藝中心	36
圖 2- 20 清心寡慾的王寶燦在南華大學雲水居拍攝.....	38
圖 4- 1 位處於嘉義縣民雄鄉的四大金剛.....	83
圖 4- 2 秦王點兵-鼓邊段 1	95
圖 4- 3 秦王點兵-鼓邊段 2	96

圖 4- 4 秦王點兵-鼓心段 1	96
圖 4- 5 秦王點兵-鼓心段 2	97
圖 4- 6 秦王點兵-鑼鼓段 1	97
圖 4- 7 秦王點兵-頂鼓腔 1	98
圖 4- 8 秦王點兵-華彩段 1	98
圖 4- 9 滾核桃全曲	100
圖 4- 10 龍城社火-第一段	101
圖 4- 11 龍城社火-第一段	102
圖 4- 12 龍城社火-第二段中鼓主題	102
圖 4- 13 龍城社火-第二段中鼓主題	102
圖 4- 14 龍城社火-第二段中鼓主題	102
圖 4- 15 龍城社火-第二段小鼓主題	103
圖 4- 16 龍城社火-第二段小鼓主題	103
圖 4- 17 黃河鼓韻-搏擊段-中鼓主題	104
圖 4- 18 黃河鼓韻-搏擊段-小鼓主題	104
圖 4- 19 黃河鼓韻-自豪的-中鼓主題	105
圖 4- 20 黃河鼓韻-自豪的-小鼓主題	105
圖 4- 21 黃河鼓韻-自豪的-小鼓主題	105
圖 4- 22 黃河鼓韻-奮進-中鼓主題	106
圖 4- 23 黃河鼓韻-奮進-小鼓主題	106
圖 4- 24 牛鬥虎-引子	107
圖 4- 25 牛鬥虎-相遇	108
圖 4- 26 牛鬥虎-相遇	108
圖 4- 27 牛鬥虎-相戲	108
圖 4- 28 牛鬥虎-相戲	109

圖 4- 29 牛鬥虎-相戲	109
圖 4- 30 牛鬥虎-相鬥	109
圖 4- 31 牛鬥虎-相鬥	110
圖 4- 32 牛鬥虎-相鬥	110
圖 4- 33 抗金令-序	111
圖 4- 34 抗金令-氣壯山河	111
圖 4- 35 抗金令-氣壯山河	112
圖 4- 36 抗金令-列陣	112
圖 4- 37 抗金令-群雄匯集	113
圖 4- 38 抗金令-鼓博群雄	113
圖 4- 39 抗金令-結義雄心	114
圖 4- 40 抗金令-結義雄心	114
圖 4- 41 抗金令-結義雄心	114
圖 5- 1 王寶燦與南華大學 101 級學生們.....	125
圖 5- 2 王寶燦在丹麥	126
圖 5- 3 絳州鼓樂在美國開記者會	127
圖 5- 4 王寶燦與民族音樂學大師山口修先生於嘉義松田崗合影.....	128
圖 5- 5 由左至右依序為-郝世勛、筆者、劉金柱.....	130
圖 5- 6 李民雄先生所編撰之《怎樣打鑼鼓》.....	132
圖 5- 7 由左至右依序為：筆者、王寶燦、杜光若、王昱、王晟.....	135
圖 6- 1 2015 2 月，王寶燦指導山西太重鑼鼓藝術團情況。	141
圖 6- 2 2011 王寶燦在宜蘭傳藝中心進行金鼓齊鳴演出，謝幕照	142

表 目 錄

表 2- 1 王寶燦之年代記事對照表.....	40
表 3- 1 新絳縣地方鑼鼓.....	44
表 3- 2 五動一控.....	49
表 3- 3 黃河鼓韻的樂段說明	51
表 3- 4 擊鼓心	57
表 3- 5 擊鼓邊	59
表 3- 6 敲鼓幫	61
表 3- 7 磨鼓釘	64
表 3- 8 槌碗花	66
表 3- 9 頂鼓腔	69
表 3- 10 抖鼓環	70
表 3- 11 鼓變音	71
表 3- 12 蹭鼓皮	77
表 3- 13 打鼓架	78
表 4- 1 秦王點兵曲意解析	94
表 4- 2 滾核桃曲意解析	99
表 4- 3 龍城社火曲意解析	101
表 4- 4 黃河鼓韻曲意解析	103
表 4- 5 牛鬥虎曲意解析	107
表 4- 6 鼓博群雄曲意解析	110
表 4- 7 王寶燦之音樂作品彙整	116
表 4- 8 王寶燦專著及收錄粗略統計	120
表 4- 9 王寶燦作品收錄之影音光碟	122

第一章 緒論

本章共有四節，依序為本論文的研究動機與目的、文獻探討、研究方法、研究限制與預期成果。透過研究動機與目的，筆者想探討的是這個“人”，雖說筆者與王寶燦為師生關係，但比起演奏民族鼓，其實王寶燦有更多的音樂涵養是值得筆者學習的。文獻探討，透過不同的書籍及期刊論述，使筆者可以了解更多有關於過去的學者對於王寶燦老師的作品詮釋或是生長背景等等研究，也透過不同文獻來拓展筆者的研究方向與想法。第三部分是研究方法，筆者的研究方法分別有：文獻探討、深度訪談、田野調查、參與觀察以及試以文化人類學的角度來描述王寶燦老師的音樂創作及鼓曲寫作過程及背景。最後一個部分，筆者所要談論的是研究的限制與此論文的預期成果，筆者認為寫作論文難免會有一些不可為的因素，但筆者願意嘗試去突破，因為有了完整的資料才能賦予本論文更完整的論述與批判，故筆者將盡最大的力量來完成這次的研究限制及範圍。

第一節 研究動機與目的

打擊樂在 20 世紀末期開始漸漸嶄露頭角，在大陸有許多的學校也因此設立民族打擊樂專業學科來培養民族打擊樂專業人才，就在此時有許多打擊樂演奏家紛紛出了頭，例如：中央音樂學院的李真貴老師、香港中樂團的閻學敏老師、上海音樂學院的李民雄老師、絳州鼓樂藝術團藝術總監王寶燦老師、西安鼓樂之安志順老師、潮州大鑼鼓之陳佐輝老師等等，20 世紀 80 年代，中國大陸有一些專業的音樂工作者在民族器樂的發展中開啟了新的局面，在 80 年代後，民間鑼鼓發展迅速，各地開始組織不同類型、不同地區風格的鑼鼓隊，其中又以山西、河南、陝西最具規模也對有代表性。山西省新絳縣絳州鼓樂藝術團在北京亞運會開幕式上千人鑼鼓的表演更是將民間鑼鼓推向一個時代的高峰。人們從此開始重視民族打擊樂，而這些音樂演奏員在這時候也因為如此各自發展出對於地方及民間鑼鼓的音樂貢獻而聲名大噪。

本論文所要探討研究的對象為絳州鼓樂藝術團藝術總監王寶燦老師，研究王寶燦老師這個“人”及他的音樂思維最主要的原因是筆者與他學習的這段期間，發現在台灣音樂演奏家當中，王老師有獨樹一格的特點，雖然過去在台灣含筆者在內已經有四位研究生發表過與王老師有關的論文，但焦點多注重在於他的作品分析以及淺談他個人的生平；如今筆者所要研究的內容不單只有王老師的生平講述，另外還有一些王寶燦老師的音樂特質以及對於演奏技巧和其本身音樂內涵的想法論述：第一、從王寶燦老師的演出過程中，筆者找到擊樂演員該有的精、氣、神，不管是甚麼樣地方風格的曲子，只要是透過他來演奏，該曲子必定能發揮的淋漓盡致；第二、王寶燦老師所創作的每首曲子，這中間必定有其故事內容在裏頭，並非像一般我們平時所聽見的樂曲，是刻意創作出來的；他透過鼓樂的音響效果再加上銅鑼樂器所能產生的立體環繞聲響，創作出一首又一首扣人心弦的大型鼓樂合奏曲，正所謂音斷意不斷、聲停情相連。第三、在這十幾年教學期間，王寶燦老師不斷的透過自己的領悟以及教學的內容找到出一套擊鼓最讓人放鬆也能使整個畫面看起來很美的方法，那就是「五動一控」。這個口訣是 2013 年才創造出來的，過去在學習的過程中，王老師總是不斷的提醒著我們，演奏時在舞台上要讓觀眾感覺到輕鬆自在，若是你自己都感到緊繃，那麼觀眾肯定會被你的情緒給帶著走。透過許多年的磨練中，王寶燦老師終於找到了自己理想中的擊鼓要點，而這樣的啟發帶給他的音樂思維又將再是一個高峰。第四、王寶燦老師如今已高齡 74 歲，縱橫打擊音樂界多年，想必是在台灣以及大陸都有影響，而這些影響也將是筆者未來研究中所要探討延伸。

研究這個議題最主要的目的是想讓學習音樂或器樂的學生了解，學習不光只有技巧，還要有內涵，更需要豐富的音樂知識背景才能擁有好的演出及更精湛的音樂水平，演奏音樂不單單只有表面上看到的功夫，就像是演奏絳州鼓樂，在台灣，我們從小沒有濃厚的地方風情，即使我們鼓藝再精湛，仍是無法表現出當地的地方色彩，就是我們模仿的一模一樣，但那地道從內而外的氣質是我們無法散

發的，所以我們必須不斷累積自己的經驗及能力，透過許多不同的藝術類演出以及跨領域的書籍閱讀來增強自己對於藝術的觀感，在不斷的洗禮薰陶之下，筆者相信對於個人本身的思維以及音樂演奏上的體現都是一大躍進與成長，而這些都是與王寶燦學習的過程中，他所帶給我的啟發。筆者雖跟隨王寶燦六年，但卻對於王寶燦依舊陌生，故希望透過此研究來了解關於如何開始學習、如何學習、如何從逆境中求順境、又是如何能夠成就今日這樣的崇高的地位，再者，筆者也希望能夠過這個研究，充分了解關於他的創作作品，雖然筆者不敢說每首都演奏過，但至少在他上課的過程中，筆者充分詳實的記錄了關於樂曲的演奏方位及其演奏手法與思維，但如何譜曲又如何引發創作這個部分是筆者更想深入了解的，故也希望藉由本次探訪的機會能一探究竟。

第二節 文獻探討

本篇論文所探討研究的是絳州鼓王—王寶燦之音樂研究，在過去台灣曾有四個人分別從不同的角度來論述有關於絳州鼓樂藝術團、絳州大鼓在台灣、王寶燦老師的音樂作品分析與詮釋及王寶燦的創作風格與手法，這些論述雖然與本篇研究有相似處，但經過幾年的變遷，筆者不但要更新過去的資訊更要提出與他人不同的見解，例如：「音響」對於王寶燦老師創作的影響、「離散」的背景是否有影響他在台灣創作的本質、如何發展出一套屬於自己的鼓樂教學系統等等，不單單只是從音樂的角度出發，更多的觀點是由人類學的論點切入。以下是相關文獻探討（按姓氏筆畫排序）：

一、論文類

王昱淇（2010）《絳州大鼓文化在台灣民族誌書寫》。此本論文是由筆者在大學時代所論述，主要內容是講述：絳州大鼓在台灣的發展以及對於台灣擊鼓藝術的影響，由嘉義縣大林鎮南華大學所推行「鼓動大林」藝文造鎮，不但使絳州大鼓文化在台灣打開知名度，也使任 1998 年來台教於南華大學的王寶燦老師因

為這個機會將絳州大鼓文化及山西鼓樂在大林鎮上推行的淋漓盡致。透過這樣的一個訪查，我們不難發現王寶燦老師透過民族鼓感染了不少人，很多人認為擊鼓沒甚麼大不了，就是打就對了。但在王寶燦老師的鼓聲裡，我們發現了一種強而有力卻又剛中帶點柔軟的舒適感，而鄰近的國小透過王寶燦老師的演奏，發覺到擊鼓原來也可以有別於獅鼓那樣般的柔和，也因為這樣的影響力，所以他們願意將這項藝術發揚光大。

許華庭（2007）《中國鼓王王寶燦鼓樂創作風格與手法之探討》。這篇論文所講述的是王老師生平的初探以及他的作曲分析，以及整理一些王寶燦老師的作品，接著第三章整理一些曲目創作的介紹，以及寫作手法分析。雖然並沒能很深入的鑽研，但卻也是王寶燦老師及他的作品在台灣的第一本紀錄，故格外顯得珍貴。

陳思如（2011）《王寶燦打擊作品分析—以秦王點兵、滾核桃、黃河鼓韻、牛鬥虎四首為例》。這篇文章主要是在分析王寶燦老師之作品，但其中有許多的疑點有待釐清，像是秦王點兵的樂段處理，所代表的意義，另外就是他使用了大量的文字在記載曲目的演奏動向及表情記號，這些都無法帶給一般真正想演奏樂曲的人有任何的啟發性，真正實際參與練習王寶燦老師的作品當下其實會有很多的想法，音樂不再只是演奏，而是具有豐富的元素在曲中，節奏也不單只是枯燥乏味的拍子，而是富有生命力的旋律。對筆者而言，節奏不單單只是節拍而已，他是旋律的精髓，而節奏的旋律線條是由演奏員所賦予，所以若只是單純分析樂段第幾小節到第幾小節，該有如何的表情以及動作，這樣的記載筆者比較不能認同，畢竟筆者必須再次強調，節奏是富有旋律性的，如果真的要該作者的手法來詮釋樂曲，筆者相信這也只是單純的記載而已，真正的音樂是必須要實地演奏用心感受，要讓人為之動容。但筆者還是要感謝這位寫作者，非常用心的將王寶燦老師的四大之作利用文字的論述將音樂記載下來，雖然有些小瑕疵，但她記錄的過程是值得筆者給予高度的肯定與學習，這是第二本記載王寶燦老師的論文。

蘇皇任（2003）《絳州鼓樂團之研究》。此篇文章筆者認為跟王寶燦老師本“人”一點關係也沒有，若真的要說有關係，那就要牽扯到王老師是絳州鼓樂藝術團的藝術總監兼指導老師，而這本論文主要內容是在記錄：藉由絳州鼓樂藝術團的成長史，來說明中國農村地方鼓團的經營生態及民間技藝演進的情形，探討中國民間藝術進入程式後的狀況，以及傳播到世界各地演出後的藝術手段種種變革，以及提供後人對這段歷史的記憶及典範的觀摩。筆者認為這篇文章探進了很多地方民族特色，以及對於音樂的熱衷跟喜愛，雖然他們不比其他城市裡的團體來的壯大，但至少他們喜歡音樂，肅立自己特色的音樂是真的。而王寶燦老師的創作靈感大多也來自地方音樂，他常常哼著地方音樂及地方歌謠，唱著唱個就可以寫出一首小品來，他常說：我也不知道為什麼我有這種功能。但筆者認為這應該是經驗所累積下來的，因為他接觸過很多音樂及很多樂師，更別說接觸很多的地方農村歌謠，所以只要他抓住了主體，那麼他便會開始譜曲，這也是王老師很特殊的一項功能。

二、著作類

李真貴（2012）〈關於民族鼓基本功練習若干問題之探討－兼論圓形審美意識對於民族鼓表演的啟示及運用〉，《中國打擊樂論文集》。此本論文集是由許多打擊音樂家所論述有關於打擊樂的研究及探討，筆者之所以會選李真貴老師的這篇文章最主要原因是筆者親自與李老師討論過這個問題，而剛好王老師也不約而同提出了這樣的看法，李老師認為：在大家生活中由各種圓型星系組成浩瀚宇宙之中的地球之上，我們直接感受到太陽系是由無數星球按自己的軌道圍繞著太陽運轉，在生活中，圓形物體無處不在，就我們使用的鼓類、鑼類、擦類樂器均為圓型，體現了人們千百前來以圓為美的審美藝術價值的存在。對於音樂表現而言，人們總會要求圓潤、飽滿、流暢、自然。在民族打擊樂的表演中，尤其是鼓類樂器更有著同樣的要求及感受。話雖說如此，但這只是理論之說，事實上，李老師他要求我們每個人所演奏出來的聲音都一定要是圓融而有線條的，鼓所發出

來的聲音是如此的直接，如果力度及出棒的角度有誤，那麼就會變成噪音。所以李老師認為：鼓槌與鼓面最適當的角度大小為 20 度。這個角度問題剛好跟王老師有持不同看法，王寶燦老師認為：鼓槌與鼓面最適當的角度大小為 45 度，多了少了都會因為音量的變化及演奏鼓面的位置而有所改變。但這兩位國寶級的老師卻都一致對我說出：擊鼓的音色一定要是圓的。演奏的過程中，音樂不可以讓人感到太直接或是刺耳，每發出來一個聲響都能代表著甚麼樣的感受，隨著鼓槌的走向，觀賞者也間接因感受而影響著聽力上的感官。其實「圓」這個字不僅僅是用在擊鼓上，也常被用於其他的器樂中，這就又会牽扯到悅耳與刺耳的問題。

李民雄（2007）《探幽發微－李民雄音樂文集》。李民雄老師這本文集中介紹了許多地方音樂及器樂的探索，這本書中也記載了他考察地方的紀錄，使後人可以清楚明白當時候的音樂與現代到底差距在哪裡。書中提到：歷代的傑出音樂家以其對藝術的深邃洞察力，選擇一些既具有鮮明個性而有可塑性的傳承樂曲，充分發揮他們的創作才華，將母曲（據以發展原形）發展成具有鮮明藝術特色（包括地方特色及個人風格）的變體。這短短的講述正道出王寶燦老師的創作特色，舉例來說：王寶燦取「龍騰虎躍」的鼓段，將這段落改編成鼓樂合奏曲，雖然少了配樂的伴奏，但以段落變成一首完整的曲子卻能鼓動人心，王寶燦老師常說：這邊撿點菜，那邊拿點米，就會變成一頓豐盛的大餐。的確，王寶燦透過他的創作思維及音樂理念，在創作頭尾的過程中他兼顧到了起、承、轉、合，每個環節都兼顧到了音樂該有的曲向，是王寶燦改編曲子目前為止對滿意的一首。

三、期刊類

王晟、蔣寧（2010）。〈鼓樂伴我一生－記山西鼓王王寶燦〉。這篇文章是王寶燦老師的女兒與其作者共同完成，文中初淺記錄了王寶燦老師這一生的音樂之路以及對於鼓樂的堅持還有擊鼓的心得。最特別的是她們也訴說了王寶燦老師對於樂器的了解以及敏銳度，常常可以精準地知道樂器質地的好壞以及常有不同

的構思來運用或是改造樂器，這樣的舉動都讓旁人目光為之一亮。在這篇文章中提到：鼓是王寶燦老師生命中非常重要的一個部分，這件樂器伴隨他走過一輩子。王寶燦老師自己也說：這種由“噪音”構成的音樂，非常激勵我、鼓舞我，在我生命中，這件樂器非常重要，必不可少的一件樂器。短時間內聽不到這種噪音我就會感到非常寂寞。的確是如此，王寶燦老師對於鼓樂的聲音特別的敏感，雖然他有一耳朵聽不見，但他卻能很快地分辨出這個鼓的音色好外，學生用槌下槌的力道是否得當，在大型鼓樂合奏中，他也能夠非常仔細地聽見每個聲部的聲音，就像交響樂團的指揮一樣，能夠隨時抓到吹錯音或是漏拍的人。就是因為這份細心，讓王寶燦老師甘願在民族鼓的身上下那麼多功夫，伴隨而來的就是這些銅鑼樂器同時也成為王寶燦老師很重要的左右手，就是這樣氣洩不怠的精神，使王寶燦老師曾為當今家喻戶曉的鼓王。

王秦安（1994）。〈威震海外的天下第一鼓〉。此篇文章由絳州鼓樂團團長王秦安所描述，其是在介紹絳州鼓樂如何從無到有，如何在王寶燦的輔助下得以威鎮海外，而他們又是如何一步一步的發跡。文中提到：「他們來自民間，如何還於民間？如果只是把傳統的節目翻新一下，拿來弘揚是不足的，而要推出更多符合時代精神，具有民族特色，並有一定的藝術性，能被現代觀眾歡迎，特別是青少年接受，把中國民族民間鼓樂推向世界，使各膚色的人都能喜歡，真正做到弘揚中國文化，普及開來，傳之於後。」的確，這也是創作與整個團隊走向很重要的一個概念，慢慢地他們建立了屬於他們的人氣、品牌、特色、市場，這就是絳州鼓樂團會成功的關鍵，因為他們沒有忘記傳統更知道結合創新並多元融合，在一個音樂無國界的基底下，做了最好的國民外交示範。

呂心純（2011）〈音樂作為一種離散社會空間：臺灣中和地區緬甸華僑的音景與族裔空間建構〉。《民俗曲藝》171：11-64。這本書提到：離散社會的空間場域所形成的想像共同體在台灣目前其實有很多的例子，透過不同的空間創造出屬於自己家鄉的音景，透過媒體及網路的傳播而形成了想像共同體，我認為不僅僅

在台灣有這樣的案例，全世界都有這樣的離散社會，而出發點也許有很多，但大部分的人多是以思鄉為主。在台灣，絳州大鼓的確是地道的山西省新絳縣的一種鼓種，在台灣此地，我們沒有那樣黃土沙沙的黃土高原及空間場域能使演奏者能有更大的發揮空間，於是在台灣演奏絳州大鼓的同時我們只能靠想像，而這個想像的空間卻是王寶燦老師所賦予給我們的，絳州大鼓在台灣確實形成了一股風潮，有許多學校都曾學習這一套系統，目前北中南我們都可以看到絳州大鼓的演奏方式以及特有的演奏手法，不管我們走到哪總是會感到特別的熟悉，王寶燦老師也因此感到非常的開心與感動，他也常說：想當年我們絳州鼓樂藝術團在世界各地遊走的盛況已不在，但現在在台灣能有這麼多人喜歡絳州鼓樂而且不斷的將此樂種發揚光大，讓我感到非常的開心。

栾凱（2010）。〈絳州鼓樂藝術初探〉。此內容是在介紹絳州鼓樂團的藝術內涵，文中提到：「絳州鼓樂在歷史的發展中，走過了曾經的輝煌；在歷史的傳承中表現了應有的繼承與創新品格。作為中華民族優秀文化的一枝奇葩，絳州鼓樂獨特的演奏風格、傳統曲目和表現手法，成為絳州獨特的文化符號。它也代表了一種民族精神，體現著中華民族自強不息的意志和情懷。這些都構成了絳州鼓樂具有獨特的歷史地位和文化意義。」這段講述確實很精準地說到絳州鼓樂會成功的關鍵，經過無數人的努力經過王寶燦的雕琢，絳州鼓樂團能一戰成名的原因也就是因為他一枝獨秀，縱使很多地方民間的鑼鼓貌似都差不多，但絳州鼓樂團以震聲五百里的名號打響招牌，得天獨厚的優勢讓他們迅速串升，而王寶燦的聲勢也因此提高，但並非王寶燦憑藉他們的名聲而是絳州鼓樂團依賴著往寶燦能走到今天的局面，要是沒有王寶燦，也許就不會有絳州鼓樂團的誕生。

秦效原（2012）。〈20世紀中國打擊樂藝術發展軌跡摭談〉。該文摘要提到：「作者主要著重於中國20世紀的打擊樂藝術發展，將20世紀至21世紀初打擊樂藝術在我國的專業教育、理論研究、音樂創作、藝術實踐等發展狀況作擇要述錄，認為：中國打擊樂藝術的百年發展，是中西方音樂文化交融的結果，是特定的歷

史文化現象，值得我們深入研究和思考。」確實不管在甚麼專業上專研，都必須要多元化，不僅僅要有演藝技巧，更重要的是思維要開拓，若光只有技巧而沒有學術做基底，那麼所演奏出來的音樂將無法自圓其說，王寶燦憑藉他多年的民間下鄉經驗以及深厚的戲曲基礎，不管在哪他都能將屬於他自己的音樂講得活靈活現，加上他努力不懈的追求新知識，亦使他整個藝術思維都顯得特別開闊。

楊高鵠（2007）。〈絳州鑼鼓傳承變遷狀況的考察與研究〉。這個時期的絳州鼓樂氣勢已不再像過去一樣高漲，剩下人事已非，但仍沒有解散，許多人都想探究他們為何會走到今天這一步，其實原因很多，不單單只是團員們覺得中間有利可圖自創新團，有一半也是政府行為在操弄，因為他們必須要有政府的支持與補助，才能繼續維持下去。此篇論文提到：「通過絳州鑼鼓變遷的背景分析可以看出它的變遷既有無意識變遷，也有由於政府的相關政策而引起的強制性變遷、以及各級文化單位與當地政府單位在絳州鑼鼓的發展過程中的指導性變遷、群眾為了自身的審美需求或者為了其它目的對絳州鑼鼓所進行的主動變遷。這些眾多的變遷形式綜合在一起構成了絳州鑼鼓的變遷狀況。而且這些眾多類型的變遷在絳州鑼鼓的發展過程中可以說是有利有弊。」確實如此，許多的變遷與變異都是因為外力的迫害，導致原本單純的事情變得複雜，絳州鼓樂團亦是，2011年他們得到縣政府的補助，舉行一場大型的音樂劇楊門女將，可惜成效不彰，形象重創。

楊高鵠（2010）。〈絳州鑼鼓音樂發展手法〉。該文章仔細分析了絳州鼓樂的音樂演奏手法都是王寶燦以基本模式為基礎進行變化，文中提到：「絳州鑼鼓為山西省最具代表性的鑼鼓樂種之一，具有較強的藝術價值。其音樂發展手法豐富多樣，有重複、擴展、緊縮、變奏、對比、聯綴等。絳州鑼鼓中還有一種整段以基本模式為基礎，在固定位置變化演奏技巧或變換代表節奏型，從而獲得一首新曲牌的方法，這種方法即便於掌握又能使演奏獲得耳目一新的效果，充分顯示出民間藝人的智慧。」王寶燦就是充分運用了這樣的概念加上戲曲曲牌融合運用，成功地為絳州鼓樂團創作了許多炙手可熱的曲子。

黃河之聲（2006）。〈山西鼓王王寶燦〉。這是一篇極短篇的文章，內容介紹了王寶燦簡短的生平以及簡歷，也是唯一一篇介紹絳州鼓樂團的同時有將王寶燦特別單獨介紹一番的文摘。

第三節 研究方法

本篇論文研究的對象主要是王寶燦的生命歷程以及他與他的打擊樂音樂研究。故本人的研究方法將之分為五大項，分別如下：

一、文獻探討：將分成紙本分成論文、書籍、期刊三種型式來進行對於王寶燦音樂創作及文化思維的了解，透過不同的閱讀專書、期刊報導，論文寫作等相關論述初步了解並加以整理，探究與分析，求證並延伸探訪。同時搭配影像及錄音的數據，藉由這些資訊得以使筆者了解王寶燦的音樂作品架構，也透過這些影音資訊得以使筆者更了解當時王寶燦創作音樂的背景與文化限制，而隨著時代的變化，過去與現在的音樂發展有何異同。

二、深度訪談及記錄：筆者與王寶燦為期六年的師生關係，平時除了追隨著他上課就是聊聊他對於音樂的見解，以及翻閱他所看過的書籍，透過聊天似的討論，每次都使筆者受益良多，也因為如此，對於王寶燦的音樂思維以及創作理念多少有些想法，但這些都不足以為可以真正進入他的思想裡，故筆者將重新整理過去一年王寶燦的上課錄音以及我們一起討論過的音樂想法加以整理，並且再次進行正式訪談，使用數位錄音筆以及 CANON Power Shot G12 錄影，並於當天結束後將語音轉成文字檔，書寫逐字稿及訪談紀錄，詳細記載並加以論述。

三、田野調查：筆者於 2014 年 8 月親身至中國山西省太原進行王寶燦的音樂文化及創作靈感園地考察，除了了解在山西的王寶燦之真實的生活型態與在台灣是否有差別，最重要的是要探訪他的家人、絳州鼓樂團團長以及其他與王寶燦合作過的音樂家，並希望透過這些人，可以使筆者了解關於王寶燦這一生對於鼓

樂音樂創作有何看法，以及在他人眼中王寶燦是一個甚麼樣的人，從一個局內觀與局外觀的審視，我們可以從中了解發現其中的奧妙，將其轉述成文字時，便即可了解到王寶燦存在的價值。

四、參與觀察：曾經王寶燦告訴過筆者，他在台灣及大陸教學的方式與授課要訣不同，由於風俗民情及演奏員程度的不同，所以他必須用盡其所能地讓所有的學員能夠明白他在說些甚麼，在內地由於演出的人員全是農民，他們聽不懂甚麼音樂語彙，導致王寶燦很苦惱，經常用很多不同的說詞，使農民樂手達到自身的要求。在台灣，學習民族鼓的學生皆是音樂科班或是相關科系，所以只要稍微說明具體，學生們即可達到他的要求，並且得出更不一樣的結果，反而使王寶燦因此有了成長。因為有此一說，筆者更要前往一探究竟，到底台灣跟大陸的差別在哪，我更要實地的親身參與大陸的鼓樂樂團，感受一下王寶燦不同的教學方式及他兩段式的音樂文化思維。

五、音樂文化及創作思維在本論文中將以文化人類學的方式來寫作，在此不談論樂曲分析與詮釋，而將使用音樂文化作為背景，來了解王寶燦如何感受到靈感並創作出震撼以及富有生命力的音樂。

第四節 研究限制與預期成果

本次的研究對象來自中國山西太原的王寶燦，筆者想透過寫作的當中知道並了解他存在社會的價值及他存在的意義，譬如說他在大陸為絳州鼓樂付出了半生的精神勢必為社會留下了不少的模範與建樹，所以必須了解其局內觀以及他人對於王寶燦的看法也就是所謂的局外觀，透過這個局外觀我們可以瞭解到王寶燦在中國音樂家中所存在的意義與觀點。但由於中國地大，與王寶燦熟識的大陸著名打擊樂家均分布在各地，所以要訪問起來並未想像中如此容易，故筆者只能透過絳州鼓樂的團員，還有王寶燦的家人口中了解這位絳州鼓王在山西是如何打下一片江山，使他名聲遠播，又是甚麼原因能奠定他今日這番成就，並且能擁有與別

人不同一番的演奏手法。目前絳州鼓樂藝術團平時並沒有練習，每個團員都各自有自己的工作，這個團就目前來看也並非很穩定，所以真的要能再看他們演上一次那可說是很難，所以筆者希望去太原之前可以透過媒介有機會能與他們聯繫上，哪怕是 5 到 6 人都好，能為我講述當年他們在王寶燦老師的帶領下是如何建立絳州鼓樂藝術團這樣一個雄壯的大型鼓樂團隊並且能為我演奏一兩首曲子，讓我也能一起參與並且通過這樣的合作來了解他們對於樂曲的理解與感受。

在台灣的部分，筆者在寫作的過程中，藉由王寶燦自己局內觀的看法來做省思，對於他在台灣的影響了那些音樂家，亦或是台灣人對於鼓樂的看法是否有所改變而組織了與絳州鼓樂團一樣的大型鼓樂隊；對於王寶燦在台灣 15 年，受到台灣音樂的影響不能說沒有，而那些影響有可能是外在也有可能是內在，觀於這些細微的部分以及對於音樂所擁有的獨到見解筆者都必須將它論述出來，對於音樂總是跳躍性思考的他，常常會有語出驚人的話語及演奏方法，這些行為與思想都是平時讓筆者措手不及而無法紀錄下來的，故希望這篇看似普通的人物撰寫能在筆者細心的描繪下，使讀者真正了解王寶燦老師對於音樂的堅持與想法，還有他多年來如何用心經營並且認真琢磨，才能在經過十來餘年後發展出屬於自己的教學系統和那永恆不變對於傳統民族鼓樂的演奏熱情。

第二章 王寶燦之生命歷史與音樂造詣

第一節 前期 40-60 年代，從二胡、琵琶到擊鼓

王寶燦，陰曆 1941 年 06 月 08 日出生，幼年因家中只有他一個男生，所以家人都視他為寶貝，名字當中自然而然就有了寶字，取名為寶一，因生命五行裡缺火，故三歲改名為寶燦，王寶燦號澍聲，字光炘，由長白老人¹所命名，會取火字邊炘是因為他五行缺火，有了個燦字還要再加強火的因素，但王寶燦至此都沒有覺得有甚麼太大作用，他也不迷信，只覺得人的一一生中在走的路上一切都是靠自己不要靠天命，所謂的天命在某種程度只是假設的，所以按照自己去規劃藍圖，自己順著藍圖去奮鬥，才是真理。不過就一張照片能證明，小的時候王寶燦視乎就已經註定要走這條打擊的路，右圖一張他小時候在相館拍得的照片，他手上拿了兩支擀麵棍，就在那邊敲，這張照片讓王寶燦驚覺他天性裡面有這個東西，但其實他不太喜歡，王寶燦說：「因為說是與生俱來的能力我不太喜歡，一直到以後我會說話了，一切事情都要靠我自己去做出來那才叫算，我這個思想害了我一生，因為我不想吃你剩下的爛飯，我也不想吃你嚼剩下的饅頭，這樣害了我一輩子，很辛苦，所以那時候我也搞不清楚那張照片我就不太喜歡。因為我最後做的事情就已經先定奪了。」關於王寶燦的出生地點及生長地方，常常有不同的版本，有人說他是山西省文水縣人，也有人說他是山西省太谷人，偶爾也有人說他是山西交城人，但那是因為一種文化形成，或是一種政治形成的，實際上他本家為山西省文水籍西社人，隨後因籍貫由出生地所訂定故為山西省太谷人。王寶燦 19 歲就考到學校便離開太谷縣，這一離開就再沒有回去，所以也造成他除了對於家鄉的



圖 2-1 王寶燦幼年時於像館拍攝手持擀麵棍照（翻拍：王昱淇 20140811）

¹ 長白老人中華民國陸軍一級上將張學良的秘書

一些藝術品種留下了很深刻的印象，那對他工作及生活中有些助力之外，其餘對他而言都已經淡忘。王寶燦的父親從小飽讀詩書，出社會後開始在方天津學習做生意，從小店員做到字號變成掌櫃的人，母親是一個家庭主婦，王寶燦說：「我父親從小比較聰明，所以 20 多歲的時候就白頭髮，不到 30 歲就是掌櫃（公司經理），他很聰明。」王寶燦的父親在祁縣²渠家做買賣，只有賺錢沒有資本賣的是腦力跟苦力的，到了 40 年代，晉商³即倒閉，天津外櫃撤走，於是他們舉家回到太谷縣，也因此面臨了窮途末路家境清寒的階段。如今祁縣渠家也成為了山西全國重點文物保護單位的渠家大院，於 1996 年闢為山西省晉商文化博物館。當時的王寶燦才小學，生活過得非常拮据，他有一個姊姊，姊姊當時因為家境不好的關係，故到了北京的成衣廠做裁縫；他姊夫當時在四川的藥店當夥計，但因四川發生了 92 大火，所以沒有工資可領，於是回到山西與姊姊合開一間裁縫店，買了一台縫紉機，接著一個裁一個縫，生活就靠著小店面維持著。這個店名叫「美琪」，因為他姐姐叫做王美晴，姊夫叫耀琪，所以就合併叫「美琪」，維持很多年，一直到他父親故去，王寶燦說：「當時做一條褲子 7 毛，



圖 2-2 王寶燦國小四年級時所拍。(翻拍：王昱淇 20140811)

一條上衣 1 塊 1 毛錢，就養活我們一家，我也會幫忙，弄一下就有 3 毛的工錢。」也因為從小就沒人打理生活，王寶燦個性因而比較內向古板，養成一種獨立且適應性較強不依賴人的個性。而如今他也不知道他父母親埋葬在哪邊，不過他也不遺憾了，王寶燦說：「時代在更近，再去每天講一些事情也沒有必要了。我們家不是財主我們家有能力，也還是能過去的人家，但是一些事情最後的結果你不能怨天尤人，無所謂了，此一時彼一時，對於有些問題我想得很清楚，所以自己的

² 祁縣位於中國山西省中部（參考資料 <http://zh.wikipedia.org/zh-tw/祁縣>）

³ 晉商指的是「山西商人」或「山右商人」，「晉」是山西的簡稱。（參考資料 <http://zh.wikipedia.org/zh-tw/晉商>）

有生之年去做你自己應該或是還能做的事情，不要想別的～沒用。」

上了國民小學以後，王寶燦因此與音樂有了第一次接觸。太谷縣第三中心小學是王寶燦的母校，離太谷中學（亦為王寶燦母校）不遠，這地方是太原三中心，他每天去念書都會提上玻璃瓶裡面放甘草去到學校盛水喝，比他年紀大一點的人都有記憶，因為他從小就愛搗亂，他常常會吆喝一幫人去縣城裡面找一些蠟燭就能玩。而他從小就養成一個習慣，自己沒事就學習其他事項，但他的缺點是學習到了基本會了就不再深究了，上學渾渾噩噩的他在小學四年級後，生活有了很大的轉變。當時的太谷晉商雲集，多年來形成了玩票

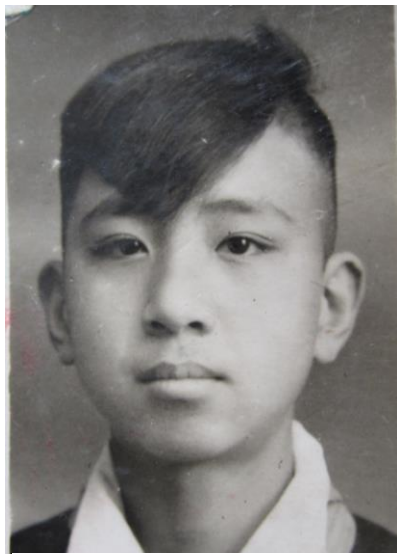


圖 2-3 國小畢業時期的王寶燦。（翻拍：王昱淇 20140811）

的轉變。當時的太谷晉商雲集，多年來形成了玩票⁴，冬天的時候戲班雖都封箱了，但戲班的藝人皆是窮人，又因有不良的嗜好由此需要大量的金錢，所以好心的有錢人家一到了冬天，就會將他們集結起來，唱鬧切磋劇本，並且賞他們一口粗茶淡飯得以安飽，而這無形中也形成了一種推動作用，所以常常會有玩票的地方可以去。王寶燦這時候非常喜歡走馬看花到處溜搭，一到休假日他肯定會去有唱戲的家裡，因為王寶燦的父親也很喜歡聽戲，雖然不會唱但就是愛看，也因此認識了許多朋友，他每次只要去看戲就會帶著他的二胡去旁邊學，時間一久也就摸索一些曲子的要領，不過只會一首「遊花園」，就是在這時候耳濡目染之下而受了影響。其實他們家的人沒有半個會樂器，但因為當時看很多的玩票久了也產生了興趣，而且當時太谷秧歌唱得非常厲害，在小小的縣城裡面來來回回都是戲團在演出，所以這時候王寶燦就特別的喜歡這些音樂與戲劇。1956年當時買一把二胡（京二胡）需要3塊錢，雖然便宜但因家境不好所以沒能買得起，但當時有個河北老先生能拉能唱，常常賣一些手工的樂器，老先生為了顯示他水平很高所以使用了很普通的生活用品製成二胡演奏，拿一個茶

⁴ 戲劇業餘愛好者的確是最早“玩票”的所指，但是隨著時間推移，“玩票”這個概念的範圍也擴大了很多。（參考資料 <http://baike.baidu.com/view/698742.htm>）

葉桶掛上一條線，用大花繩，然後拿馬尾巴襯一條線，之後拿一根棍子就開始拉了，而這人也是開啟王寶燦音樂之路很重要的起源，剛開始他也是自己做，直到小學5年級之後才買了真正的二胡。他經常跑去看老先生拉琴，看久了以後自己就慢慢學會了，正是所謂的自學成材。二胡那時候也沒甚麼曲子可以拉奏，就只能拉一些嘴上唱的曲子，王寶燦非常自豪因為自學成材的他在1956年參加了太谷縣音樂比賽，拉了一首曲子叫「小火車」，想不到竟然能得到比賽一等獎，當時的獎品是鉛筆與筆記本，並拿到乙紙獎狀。在那之後更促使他繼續拉二胡，不過就是上了中學他仍是自己自學，沒有找過老師，因為後來他還學了很多樂器，拉提琴、彈琴（廣東音樂裡面的一種樂器），參加太谷秧歌自樂班，然後就去票房玩票，學習的過程就看別人怎麼拉，自己就去模仿。當時有個老先生叫做陳尚宮，他們經常在用票友，王寶燦也不放過機會就去那邊看看學習，時間久了票友自然就知道他是誰家的兒子，但不知道他到底會不會這些東西。有一次正好就給了他機會，拉二胡的樂手沒去，拉二把胡琴的是一位盲人，結果當天拉二胡的空缺就讓王寶燦補上了，不過十拉九錯，因為那是他第一次上場，但拉二把的盲人非常有經驗，於是就將他的主旋律拉回來了，這就是第一次的經驗。王寶燦回憶說：「而這次結束以後，讓我一輩子忘不了奠定了我一個東西，一個好漢三人幫，靠你一個是不行的，人家就有本事，他那個東西就一點點長，但他居然能把我拉回原本的位置上來，這是甚麼功力？我這麼大了以後才知道這叫做功力，那你就知道為何我最戲曲有這麼深厚的感覺。」觀賞玩票時他更是一板一眼一齣戲一齣戲的唱，慢慢的那些曲子就全部被王寶燦給聽會了，他因為常常與父親去聽戲，所以時間久了也就毛遂自薦與他們一起演出。



圖 2-4 王寶燦(右前一)與同學老師們合影。(翻拍：王昱淇 20140811)

4 年級的時候因為個子小，所以就被選中進了學校的軍樂隊，每天早晨都必須練小軍鼓，2 人一條板凳，在鼓上墊一條毛巾便開始練習，王寶燦說：「我喜歡打大鼓，因為在人前頭走第一個，顯得威風。」就這樣，王寶燦不僅接觸了二胡也在這時候接觸了打擊樂，而他萬萬沒想到這些看似興趣的事情在日後會變成他專業的一部分。上了太谷中學之後，王寶燦所接觸到的音樂項目就更多了，當時的班級數只有 33 班，如今已有 400 多班。那時學校聘請了一些名校畢業的老師，有學過西洋音樂的，其中有一個老師叫郭振五，他會彈鋼琴但當時學校只有風琴沒有鋼琴，但在當時已經是很了不起的事情，那時學校有一個雅樂隊，是由二胡、大胡、板胡、三弦等這些樂器所組成，王寶燦因此加入這個樂隊也剛好趕上了職業軍歸國所以活動演

出特別多，平均一天有 2-3 場的演出，再加上他是軍樂隊的成員還必須要去車站接這支軍隊，每天的演出可說是多到數不清，而且演出效果非常好。當時又有另一位老師叫陳元才，是北京師範



學院畢業的老師，他是張小虎的

圖 2-5 中學時期的王寶燦(二排左一)。(翻拍：王昱淇 20140811)

學生，是大陸聲樂上很有名的人物，而他的作曲老師也是很有名的。陳元才是東北人，學識非常好，因嘴巴不牢靠，在 57 年時在政治上將他劃成右派分子了，因為如此就將他從北京下放到山西太谷，他的到來為學校文藝活動增添了不少色彩，學生在他主掌下先後出來幾屆菁英，現今在山西都是頂級人物，陳老師後來調回到山西省藝術學院，現在退休了。他的兩個兒女現在都在香港，王寶燦憶：

「在這位老師的啟蒙、組織、訓練，整個在當時的時代出來了一批人物，因為他是用音樂院校的方法給我們開了許多腦筋長了許多見識，而有一些人就自動投入了。」當時太谷中學擁有一大批名師，但也都是右派，學校當時也有舞蹈教學，

陳元才老師年輕不僅教音樂也教舞蹈，雙管齊下太谷中學顯得熱鬧，所以每個學生的差事也很多。在這個時期的王寶燦得到了許多的觀念及實踐的機會，因為教授他的老師都是從北京師範大學音樂系畢業，接受的是正規音樂系教學，所以所有音樂的知識及鍛鍊都是在這個時期所建立起來的。

1959年，山西成立了藝術學院，王寶燦是第一批報考生，他以二胡作為主要樂器與其他三位同學順利考取，在那之後陸續又考進了好多學



圖 2-6 王寶燦(一排左五)與他的二胡朋友們。

生，而這些同學現在也都在音

(翻拍：王昱淇 20140811)

樂界及演藝圈大放異彩，可說是人才輩出。王寶燦當時二胡老師是趙玉齋，他是彈古箏的老前輩，他的學生就是彈古箏拉二胡，但他人生中第一位真正的二胡老師是王永清，但啟蒙是那個老先生，進了藝術學院之後就開始正式上課，拉了一年之後，因為學校要擴張培養自己的師資，於是就這樣外派了四名學生到四川音樂學院另一些則到了西安音樂學院。去了四川的四幾個人一個學吹笛子一個吹黑管一個拉二胡，最巧妙的是王寶燦被分到學習彈琵琶，當時的他是大專二年級。而他為何選擇去了四川音樂學院？是因為民國 38 年以後，蔣介石一敗塗地，大片土地都落難，因為速度變化太快需要有人去治理，又因為共產黨培養的幹部已不夠，從當地啟用又來不及，於是就將內陸所有事業單位的人移植南下，四川、雲南、貴州，一直往下走去接替他們當地的政府全力，各行各業都有，可能 18 歲就開始分派。四川音樂學院也不例外，當時院長叫常書民，他是四川音樂協會主席，他第一本著作就是山西梆子音樂；另外還有一位叫做馬惠文，這當中包括他們對面的的川劇學校黨委書記院長都是山西人，就是這種得天獨厚的條件王寶燦一行人選擇去那邊進修，之後他免費去川劇學校看人家上課，所以為何他對於戲曲有這麼深入的情感跟研究就是因為當時看多了。當時在藝術學院的時候王寶

燦也研究了祁太秧歌，當時他們吃糧食都是國家供應，為了學祁太秧歌，他從糧食局把這糧食買回來，便揹著去水秀鄉大王村，那時候是寒假，大王村離他們家只要 5 公里，當地人只需要提供他一個住的地方，白天他和居民一起下田勞動，晚上一塊唱秧歌，吃飯自己做，他就在那邊根據當時秧歌的藝人，做一些紀錄學



圖 2-7 王寶燦(板鼓) 參與祁太秧歌演出。(翻拍：王昱淇 20140811)

一些事務，那個時候他便開始接觸板鼓，王寶燦回憶：「我當時出了一個笑話，人家打板鼓是左手執板右手拿槌，我順手就右手拿板是左手拿槌，別人也沒有告我，但有一次一個老先生才告訴我其中的道

理，如果左手打板右手打鼓，這旁邊又放個小堂鼓，這個小堂鼓

不是你演奏打小鑼那個人還要演奏，如果你這一交岔就不會順手，但當時我很快就轉過來了。」雖說是去四川音樂學院學琵琶，但王寶燦學得不好，第一是因為他不喜歡，第二是因為與他的性格不一。但上頭一句話就必須去辦，不過四川音樂學院的老師非常好，無條件地接納了他們，當時王寶燦選擇了學校的一級老師，是當時民族管弦樂隊的先驅、琵琶教育家陳濟略教授。而他孫子就是中國廣播藝術團琵琶首席陳音。雖說陳教授是王寶燦的主科老師，但他事情很多，於是找一個四年級的女孩叫葉開秀，當時她比王寶燦年紀要大，陳教授就讓葉開秀沒事多照顧王寶燦讓她學習一些事務及專業上的東西。不過因為王寶燦取向有點偏激，對於樂器本身就不太喜歡，所以他的琵琶學的一點都不好，另外一個原因是當時社會貧困，中國人常常有一餐沒一餐的，所以他也沒有心思去學習，不過因為時代造就讓他積極參與了地方活動，走到這一步並沒有人制止過或阻止過他，更多的人是在一定時機以後來承認他的取向是對的。而這個時機就是他所堅持他

想要的，王寶燦在打擊樂上可是出類拔萃並打造了自己的天地，所以他既不悔也不恨，總覺得是潮流造就他完成這件事情。



圖 2-8 王寶燦(第四排右六)在四川音樂學院過新年。

(翻拍：王昱淇 20140811)

好景不常，1961年因為中國發生了三年自然災害⁵，於是他們在學習不到一年的時間就又被調了回去，不過這對王寶燦來說其實是好消息，因為他可以不用再學習琵琶，所以因為這個特殊情況，山西藝術學院決定所有學生都回到自己的省分。他回去後當時主考還是

考二胡，然後琵琶就參加樂隊表演，在他還沒畢業的時候晉中的曲藝團就讓他去上班，當時學校的學生都是還沒畢業就都有工作，但王寶燦的生命因為一個插曲而轉了彎。本來安排好要去曲藝團彈琵琶，恰巧這時候山西省歌舞劇院⁶的羅鳴皋⁷出現了，所以在王寶燦還沒畢業的時候就已經在山西省歌舞劇院了。不過當時其實王寶燦想回到晉中地區去，第一離家進，第二當時父親還健在，但由因他會的事情太多惹人注意，所以山西省歌舞劇院非要他不可，那時候的王寶燦已經回到晉中，但因為這個事件而得罪了晉中專區，之後就去山西。不過當時會有這個抉擇也是詢問過他的二胡老師王永清的意見，他建議王寶燦若以長久之計來說必須要留在省裡會比較好，王永清現年已 82 歲了。王寶燦 1962 年 9 月份離開學校 10 月份就正式開始在山西省歌舞劇院服務，當時的薪水一個月是 31 塊 5 毛，山西省歌舞劇院那時正在組織民樂隊，過去這個地方叫綜合樂隊，只見時機成熟所以決定將它拆開，一個是管絃樂隊一個是民族樂隊，接著又再成立一個合唱隊、舞蹈隊，歌劇隊，那時的民樂隊水平還不錯，王寶燦打從進去後就一直待著

⁵ 中國大陸地區從 1959 年至 1961 年期間由於大躍進運動以及犧牲農業發展工業的政策所導致的全國性的糧食短缺和饑荒。

⁶ 山西歌舞劇院成立於 1954 年，前身為山西省歌舞團。

⁷ 羅鳴皋當時山西省歌舞劇院的領導。

直到退休沒有離開過，當時羅鳴皋講得很清楚，進去就是需要打擊樂演奏員，因為王寶燦與羅鳴皋是在同一個社區，所以平常演奏他都看的見。當時因為需要打擊樂，於是他就讓我去打擊部，附加條件就是給一把二胡沒事可以拉一下，但關鍵是進去之後根本沒有時間，更別說拉二胡，不過漸漸的王寶燦覺得在打擊樂上找到興趣與成就，慢慢的也就不再想要拉二胡了。但進入職場的路似乎也不是這麼順利，王寶燦說：「當時有件事情讓我不順心，當時剛進去，樂隊有兩個打擊是晉南民營劇團合併過來了，他們問我說：你視五線譜嗎？又問：你會打嗎？我說：不會。這樣的問答讓我本人心裡非常的不舒服，畢竟我也是羅鳴皋領進的，他當時又拿了一本教本出來叫我打，我就打了，他就說：還可以。」這個事情影響王寶燦很深，一直激勵著他是一種用不完的動力，對王寶燦而言，那是一種羞辱，他覺得怎麼說他也是大學專業領域畢業，憑甚麼被鄉下農民指點，於是他花很多時間跟精神去專研這類器樂，在他不斷努力之下，不到一年的時間就脫穎而出，成為舞台上的一角。成功的



方法沒別的，除了努力就是多聽多看多學，王寶燦常說：「撿進籃

圖 2-9 王寶燦(右)進山西歌舞劇院，演奏板鼓照。(翻拍：王昱淇 20140811)

子的就是菜。只要我看上的事物我就一定要弄懂，今日用不上我明日肯定要用。」就是秉持著這樣的精神，一直到現在他仍是沒有改變過。

第二節 中期 60-80 年代，遇見生命中的貴人 - 李民雄

1962 年王寶燦進入歌舞劇院，開啟了他的打擊樂人生，當時從銅鑼樂器開始，包括打鑼、打鈸之後就是打板鼓。當時候他對戲曲音樂非常情有獨鍾，原因是他非常羨慕演奏板鼓的人，演奏板鼓必須全才，不但要懂戲還要懂身段及各種

樂器的演奏，再來就是演奏板鼓這個位置在王寶燦當時的認知是很威武的，除了坐在那兒不動以外，另外老藝人的說法叫做坐在“九龍口”，即是指皇上的意思。王寶燦覺得演奏板鼓非常有意思，腦子也不亂，但當時因為剛進去所以也就無法了了心願。1963年歌舞劇院大量向民間學習，全團的人必須下鄉採風向民間藝人學習，王寶燦非常興奮，一是他非常喜歡這項活動，二來是當時該團裡有歌劇隊需要音樂，宗旨是要立根於山西的民間音樂，在創作的同時必須用山西民歌和山西戲曲的素材。這些曲調



雖然好寫，但打擊樂通常一般都不被重視，再加上總導演常常將音樂改來改去，只要他加了一個動作就必須要在音樂上再做更動，這些事情在樂團裡沒有人能做，所以王寶燦覺得這是一個出頭天的好機會，也趁此多學一些東西好增加自

圖 2-10 工作後開始巡演的王寶燦(右前)。(翻拍：王昱淇 20140811)

己的音樂知識豐富自己的音樂思維內容，於是他說：「我雖然沒有專門的老師教過我，但是我有許多良師益友。」他經常在能和劇團裡的人打成一片，用音樂交朋友，不恥下問，也因為如此他和四大椰子的師傅都有所認識，不管是哪個小戲或是劇團來山西演出他肯定是會去學習，當時就非常知道學而不倦的道理，而且他心裡也明白，只要你想學習別人沒有道理不教你，也因為這樣所以他累積的事情也就越來越多了，最後發現其實內容大同小異於是他開始觸類旁通，於是對於戲曲這項技藝的音樂在操作上也越來越熟悉，經常幫別人在打擊樂上加入一些片段，到最後連總導演臨時加戲的時候也指名要找他幫忙，因為他不但可以很快地做出音樂更能提供一些想法讓整個表演更加活化。就這樣互相口耳相傳之下，王寶燦的名聲逐漸提高，而他的記憶力也非常驚人，只要是他排練過的東西他一定會記下，所以他現今設計的一些音樂創作及一些曲目都是當時所累積下來

的。在那之後王寶燦開始做樣板戲⁸然後是京戲，他隨京劇團來回奔波，與山西梆子劇團到鄉下演出，一天演三場，一場就是三個多鐘頭。當時歌舞劇院也沒甚麼事，除非特殊任務要加班，其他時間王寶燦多是跟著其他民間團體到處演出，特別是去鄉下一次就是 7-8 個月回不來，他們背著行李到處跑，當時這個活動就叫做上山下鄉，現在稱為文化下鄉送愛心。這時候一個人很單純，沒有家庭也沒父母，一人溫飽全家都飽，所以王寶燦能盡情發揮他想做的事情學習他喜歡的事物。

1966 年-1976 年的文化大革命對王寶燦來說其實有很大影響，這時候他們整個劇院都是集體行動，而他也情不自禁地與當時的人一起搞了活動，這時候他沒有老婆跟朋友，只有單位是他家，所以就住在單位，為派系上班，這時候不上班也發工資，不過他就是想回家也無路可退，因為父親與姐姐都過世了，也因為這樣就一直住在單位裡。他被分配掌管一個資料室但實質的領導不是他，王寶燦說：「我喜歡資料室的工作，編個東西印出來，那都是觀點。觀點不觀點，材料大串聯。」王寶燦的個性倔強也固執，你不犯我我不犯你，做事情也不馬虎，但一旦你得罪他不管你幾歲他照樣回嗆毫不留情面。這時候有人來訪查他的資料室，懷疑他私留一些機密文件，他也不管對方是誰，批頭回話毫不留情，就是要捍衛他的人格尊嚴，到了最後對方才發現原來他是好人，於是離開。在文化大革命之前，王寶燦累積的東西更多了，除了前面提到的一些戲曲之外，只要有劇團到山西太原演出他肯定必須要把其演出內容給記下來，當時有很多地方的劇院都有演出，譬如說：公安禮堂、并州劇院、紅旗劇場、柳巷內的山大劇院、長文劇場、和平劇院當時都有演出，但因為沒有自行車，故王寶燦需要來回跑，但這些戲在文化大革命之後全沒有了，必須要靠另一種方式來學習，譬如說看書、一些油印的小本子，這時候他也收集了不少，光是上黨梆子就有 7 本，威風鑼鼓數不清的厚。他另一個學習的方式就是看紅旗雜誌，裡面有登樣板戲的劇本，當時一

⁸ 文革時期被樹立為“革命樣板戲”以戲劇為主的二十幾個舞臺藝術作品的俗稱。

邊拉琴一邊唱，念的是劇本，這也造就了當時他能把劇本記住的功夫。文化大革命對他而言，不懂得事務開始懂了，懂得開始做的深了，也奠定了自己的地位，而且他自己體悟到成功的、失敗的、經驗的、教訓的都有，任誰也不可能在那麼短的時間上接觸到那麼多東西，而且他是由兩方面去做，一、是民間組織，二、由於他是官方人員，是文化廳是文化部的人，所以香港 97 回歸是他掌控的，澳門回歸也是他掌控的。就他而言，文化大革命其實對他的影響很深遠，那些實踐最大的收穫有兩點：一、他就此愛上了民間鑼鼓以及他所發展的東西。二、他通過了樣板戲的學習，學會了京劇裡面的一些好音樂等。這些都奠定了之後幾年他的發展，緊接著文革運動他到了社會活動就當上了鑼鼓協會主席。民間鑼鼓在當時盛行也是因為毛澤東三天兩頭就發表文章，所以必須大張旗鼓鑼鼓喧天，而當兩個鑼鼓隊遇上以後就一定要分個你我，這是心態造成。在不斷的日新月異下，因為競爭激烈也讓王寶燦在民間鑼鼓的基礎上奠定了自己的地位，因為他總是能壯大他的鑼鼓隊，讓其對方輸得心服口服。王寶燦說：「過去我可以做到把對手打得落花流水，但現在我做不到了，因為你們進步你們昇華了。」在過去也沒有職稱一說，1982 年第一次由國家核定職稱，他是第一批被核定的演奏員，不過他卻是山西省歌舞劇院的第二屆演奏員，當時被評定為二級演奏員，在山西省歌舞劇院服務了 38 年，一直到了 2000 年才正式升成一級演奏員，而那年也就是他退休的那年，不過當時的他已經在台灣南華大學上課了。

文化大革命的同時王寶燦完成了他的人生大事，當時他們有一個學習班，這個學習班是把整個團隊帶到鄉下去封閉起來，進行一些紅十娘子軍、草原兒女、白毛女、交響音樂沙家幫等演出，在那當時他就使用了京劇鑼鼓的音樂並實現他長久想演奏板鼓的夢想。王寶燦在旁人的介紹下與現任妻子杜光若女士結識，她是太原市太鋼小學音樂教員，對自己要求很高為求進步，自己最後畢業於中央音樂學院的空中大學，她在學校是俄語代表，本身是山西人，北京師範學院畢業。原來最早參加工作室南城區的助理，不過她的長官覺得她還年輕，認為她不應該

在機關單位上班，於是杜光若女士就去當了老師。她在杏花嶺做了音樂教員，後來為求上進，便去支援郊區，到了太原鋼鐵公司，而王寶燦認識杜光若女士的時候她已經離開杏花嶺，在太原鋼鐵公司工作，太原鋼鐵公司有兩個王寶燦的好朋友，一個是吹長號的演奏員，而吹長號的好同事也是一個小學教員，於是這兩個人就跟互相提起這個事情，於是促成了這段佳話。他們的結婚證上登記的結婚日期是 1970.11.6，不過真正結婚那天是 1970.12.26，當時王寶燦也 30 多歲了，覺得是該成家的時候到了，他們結婚後生了兩個女兒，老大叫王昱、老二叫王晟，王晟遺傳了王寶燦的音樂細胞，目前任職於山西省歌舞劇團，平時也傳授鼓藝，但王寶燦確實沒有認真教過他的女兒，因為他其實沒有意願讓女兒與他走一樣的路，不願讓女兒辛苦，因為他是過來人，知道遊走在這行當實在不容易，但他也並未阻止女兒與他同行，因為那是他喜歡做的事情，沒有理由反對。其實當時會選擇一個小學教員當終生伴侶，最重要是因為在王寶燦的思想中有一個很重要的依據，他認為他的演奏員行業促使他必須經常不在家，若是組成一個家庭就有個人應該要待在家，所以在選對象方面覺得比較實際的就是老師，老師有固定的假期，也通常會在家，王寶燦對於他太太的評價是：「很端莊很實在。」其實當時的王寶燦對於結婚這件事情並沒有太多想法，認為結婚只是人生中的一件事情，既然有人介紹了對象那就結婚吧。結婚之後他們用 2 塊錢租金住在單位，因為他

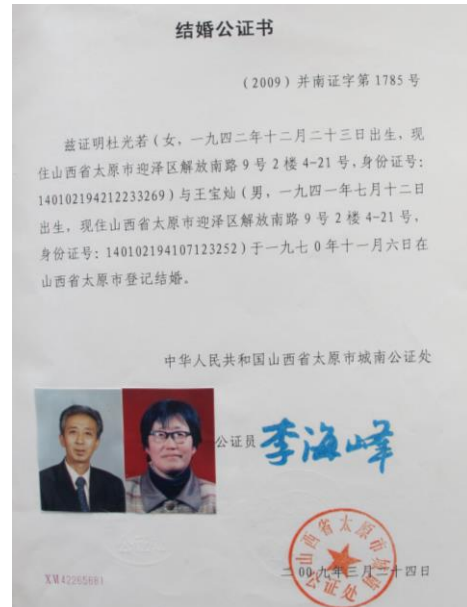


圖 2-11 王寶燦與杜光若女士的結婚證書。(翻拍：王昱淇 20140811)

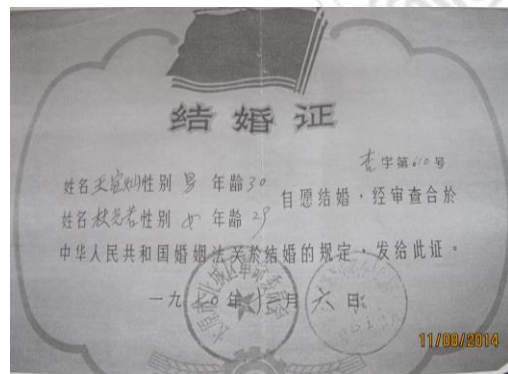


圖 2-12 王寶燦與杜光若女士的結婚證。(翻拍：王昱淇 20140811)

他喜歡做的事情，沒有理由反對。其實當時會選擇一個小學教員當終生伴侶，最重要是因為在王寶燦的思想中有一個很重要的依據，他認為他的演奏員行業促使他必須經常不在家，若是組成一個家庭就有個人應該要待在家，所以在選對象方面覺得比較實際的就是老師，老師有固定的假期，也通常會在家，王寶燦對於他太太的評價是：「很端莊很實在。」其實當時的王寶燦對於結婚這件事情並沒有太多想法，認為結婚只是人生中的一件事情，既然有人介紹了對象那就結婚吧。結婚之後他們用 2 塊錢租金住在單位，因為他

們是公務人員，所以冬天升暖氣費用是國家包的，到現在也是。他非常感謝他的妻子，王寶燦說：「我們的孩子們都比較可憐，有時候說起這個來我比較愧疚，但沒有辦法，所以家裡後院不鬧飢荒不著火全是老太太的功勞，這老太太也就覺得安逸過日子就好。」

在文化大革命之後，王寶燦遇見了李民雄⁹先生。這是驅使他的人生有了第一次的轉折。在文化大革命之後整個中國在若干年後第一次要派出藝術團體做訪問，當時閻學敏先生¹⁰、劉漢林先生¹¹、錢小毛¹²先生都是同期的擊樂好手，王寶燦在那之前就與閻學敏先生相識，因為當時候閻學敏先生在中央樂團的時候，他們後面就是北京樂器廠專賣銅響器，王寶燦每次去買東西都會去中央樂團看他們排練又因為年齡差不多，所以在相處上還不錯。這些藝術團就北京西園旅社¹³住下，這是那時最好的培訓基地，專門供應全國開會的地方。華北調了山西晉劇團去演一台戲，戲名為“三上桃峰”，結果在中央人民大會堂演完之後被說那是反動劇



圖 2-13 王寶燦(左一)與李民雄(中)與友人合照。
(翻拍：王昱淇 20140811)

目，就在其他團隊都回鄉之後就剩下山西晉劇團留下等著這齣戲被批判。但王寶燦因為只是樂師所以批不批判都與他無關，就正好他們的團與李民雄先生他們的團住在同一個酒店裡，於是他就走進了李民雄先生他們的排練場毛遂自薦，就這樣了他們的第一次接觸，在那之後，王寶燦就去上海出差然後去看李民雄先生上

⁹ 李民雄（1932年1月23日－2009年1月2日）中國打擊樂演奏家、作曲家、音樂教師，獲評正教授的學術正高級職稱。

¹⁰ 閻學敏現為香港中樂團署理樂團首席。

¹¹ 劉漢林中國音樂家協會會員中國民族打擊樂協會榮譽會長，已故。

¹² 錢小毛現為浙江民樂團打擊樂演奏家。

¹³ 西園旅社今北京動物園旁邊的西園賓館。

課還拜訪了他家。第三次與李民雄先生接觸是他帶著學生金建民先生下鄉采風，王寶燦帶著他們上五台山本來可以趕上袁靜芳女士錄八大套，結果去遲了所以只能做大得勝的采風，這段期間他們就住在王寶燦家，然後李民雄先生為他們辦講座。王寶燦憶李民雄先生這樣說：「第一、他這個人非常好，不會搞甚麼陰謀詭計，有話直說。第二、李老先生對自己要求很嚴苛，家教也很好，但他和大家在學術關係上相處得比較緊張，因為他很善於堅持自己的某些觀點，不因為誰的面子或是頭銜而有所忍耐，觀點明確，立場堅定。」當時兩家人就像一家人一樣感情甚好，雖然他的歲數比王寶燦大了九歲，但當時李民雄的聲望及威望已經很高，任教於上海音樂學院的講師，經常寫文章及發展新事物，並扶持晚輩，但與王寶燦卻同為中國打擊樂學會的副會長，這樣的安排使王寶燦心頭上很過意不去，因為當時他只是個二級演員。王寶燦說：「有時候和李老先生聊天，他的觀點會讓你聽了毛色動輒，他的問題研究面以及對於事務的看法與觀點，確實讓人感興趣，而我的腦子也因為這樣而開始慢慢地開竅了。」

人活在這世界上想做大事，天時地利人和是非常重要的，若如果沒有和李民雄先生在一起演戲曲、交流音樂，沒有文化大革命之後的初次相見，以及李民雄先生對於王寶燦在共同事業上的鞭策及指導，王寶燦肯定不會有今日這番的表現。在整個事業上奠定王寶燦扎實走下來的實際上是李民雄，這是真正的良師益友。當時的王寶燦只是個演奏員，對於打擊樂其實沒有太多真正的想法，他沒有想過這個東西自己演奏都不夠，還能為大家演奏留下甚麼，當時他完全沒有概念，連寫文章、教學、傳播一點想法都沒有，他只想著好好上班，但在遇見李民雄先生之後才發現他根本是初級階段，於是覺得應該要多看、廣開絲路、面向社會、對人有貢獻。李民雄先生的身體力行讓王寶燦悟出這個道理，雖然說李民雄先生不是以著作等身，但是卻有一定的著作而且是成功的著作非濫竽充數，最關鍵的是他所做的事情有些都是跨時代的，很多時候不用專門上課，在相處的過程中，每一次見面每一次敘談，他都有一定程度的自己本身的飛躍，李民雄先生也

會在一些問題上不停地昇華了解，記取教訓。王寶燦憶：「這個人稜角太硬，他看定的事情他絕對不會輕而易舉改變，所以他最後在幾年中間對我有所批評，我接受。他批評我現在嘻嘻哈哈沒有稜角，覺得事情都差不多就好。他覺得我過去不含糊，釘是釘毛是毛，我不是釘死你而是釘死我，這是我的做人知道，我釘死別人沒用，我必須釘死我自己」。王寶燦認為，李民雄先生地位崇高學識淵博，面面俱到，所以雖說是批評，但其實是一種鼓勵，當然王寶燦也有他自己的看法，他覺得他只需要熟讀在有限的本質裏頭，那就夠了，那對他而言已經很難了，但這也並不表示他沒有稜角，時間久了看事情的面向也多了，有些東西可遇不可求，所以起碼要給人一定的空間與時間，過去的王寶燦對於很多事情都比較偏激，覺得我明白你也要明白。人與人相處不畏圖甚麼，他們的交情不在話下，李民雄老先生最大的成果就是把中國打擊樂引領到一個世人都看的到的位置與境界，並且讓打擊樂在大樂隊中一枝獨秀，不再是配角，而他的出現讓王寶燦感受到學習無止境，必須要為自己的專業奉獻與犧牲為後輩留下一個好名聲，於是他在 1994 年完成了 “黃河鼓韻” 這首鼓樂大型合奏曲，這是一首通過銅鑼樂器及大小鼓的相互映襯，表達三晉兒女的胸懷如黃河一樣洶湧澎湃；意志堅毅的像黃河一樣百折不回，一無反顧。黃河的發源地為清澈的水，在流經 9 個省份成了黃土河，黃河鼓韻整曲的表現手法蘊含了許多不同的樂器表現手法，包括了二胡、合唱、嗩吶、鋼琴，此曲分成了 4 個部份來表現：1.潮湧 - 黃河滾滾，洶湧壯闊的意念。2.搏擊 - 人與自然相抗衡，人的自我挑戰，並由鈸來體現潺潺流水的感覺。3.自豪的 - 從黃泥水中找到了一個勝利、喜樂，心曠神怡的感覺，透對兩方對話，一呼一應，利用中鼓與小鼓的鼓點來現。4.奮進 - 人往高處走，水往低處流，樂器爭先恐後，形容人潛力無窮，想要奪冠的勝利感。此曲創作元素完全來自於黃河那磅礴的氣度及孕育了千百代的歷史情懷，透過不同的鑄鈸聲響及乒乒響亮的金屬聲，感受到黃河一瀉千里的樣貌，這首曲子的完成將王寶燦帶入了另一個不一樣的音樂境界。

第三節 後期 80-90 年代，遇見王秦安 - 締造「絳州鼓樂」

在政治運動底下，王寶燦算是犧牲品，他曾經是樂器行的老闆。當時文藝界執行一個政策，以富養文，每個文藝團體可以創很多副產品也就是機構，王寶燦當時認識很多樂器廠商，也因為有這個特長也為歌舞劇院進行多年的樂器採購，正因為如此，他們覺得以王寶燦的人際關係再加上山西省歌舞劇院的招牌，也許可以創一個機構，這樣就有一個實體店面，也好為將來退休的演奏家們有一個生存的基地。但凡事總是要有領頭的人，在歌舞劇院裡面有一個團部，他們徵招了王寶燦，同時進行了合作的條件，譬如說：歌舞團提供辦公室，所有樂器貨品由王寶燦自己發落，但為了申請合法的營業執照，就必須要有金額的底數，但因為王寶燦沒有錢，所以廠商很大器的將樂器借給他或是借他錢，歌舞團所給付的 50 萬就用在樂器行店面，這就構成一個經營，這樣就能申請合法執照。王寶燦在這件事情並沒有動一毛錢投資，因為他的面子很值錢，每個廠商都願意免利息贊助他，等結束營業的時候就將錢或是樂器還給廠商，就這樣王寶燦徵招了幾十樣東西，一毛錢都不出，而樂器行裡的工作人員都是退休演奏員，他只需管批錢，他配有專屬

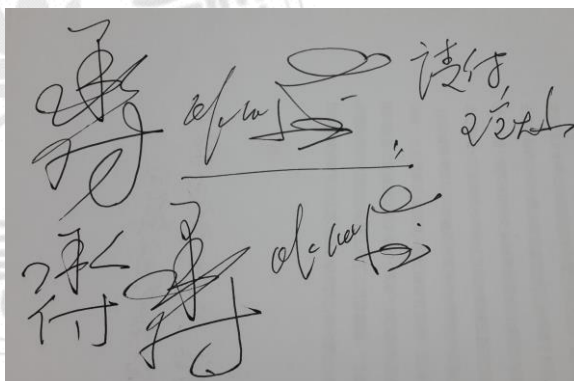


圖 2-14 王寶燦配有的專屬簽名。(拍攝：王昱淇 20140219)

的簽名，有法人代表，而他就是經理還是領導，該有甚麼有甚麼，每天還要補助午餐 4 元人民幣，1 個月 120 元，利潤 60% 上繳團部，剩下的 40% 自由發展，但他就是傻，因為找贊助來組織樂器行還要繳錢給團內，不過是領導安排所以還是必須繳，但因為他與人之間的相處得宜，所到之處也情義相挺，因為這樣的性格讓他的樂器行業績蒸蒸日上，店裡的工作人員對他也是尊敬並且很幫他，最後他成為 CASIO¹⁴ 的代理商。當時的王寶燦身分其實還是一名演奏員，而樂器行就開

¹⁴ CASIO 是日本一家知名的電子儀器公司，有賣計算機、相機、鐘錶、印表機、電子樂器等。



圖 2-15 王寶燦成為卡西歐的代理商。

(翻拍：王昱淇 20140811)

在省歌舞劇院的辦公大樓上方，王寶燦得意的說：「太原市爵士鼓我賣最好，銅管樂器我賣最好。」當時與王寶燦合作的另一人因為見此事情無利可圖，於是選擇離開，王寶燦我只管發錢，大家一個月都是 120 元人民幣，薪水支出就是由賣出樂器的那些分發，不過王寶燦拿的要比他們多，這筆錢的名稱叫做經理基金，這筆錢不需要核發報銷，如果

他賣樂器賣的好，經理基金相對就會多。當時候每個月他幾乎有 80 萬台幣的買賣。之後歌舞團竟然停止核發王寶燦原有的薪水，時間長達 5 年 9 個月的工資，恰巧當時王寶燦將進入他的鼓樂人生第二的階段，也就是遇見了「絳州鼓樂」團團長王秦安，因此商店就交給了他妻子去處理，而他也開始領著一幫打手去打鼓，南征北戰，去廣州與北京將「絳州鼓樂」打響，當時記者跟著他們一起走，也就是因為如此當時有一個文章就叫二王鬧鼓¹⁵，走到哪都受歡迎，而這個際遇的到來，也將王寶燦的人生及名聲帶到了他前所預料的轟動，身價也因此水漲船高。

王寶燦說：「其實「絳州鼓樂」是一個時間不長的鼓樂種，他並非有歷史的痕跡，在音樂字典裡名不見經傳，山西最多也就是個八大套¹⁶，「絳州鼓樂」完全是他憑著地方音樂及民間鑼鼓所匯集而成並套上地方特色所打造出來的。」但儘管是個贗品，「絳州鼓樂」確實為後代世人留下了不少的傳奇，「絳州鼓樂」的出現將中國鼓樂的精神傳至世界各地，許多人因「絳州鼓樂」的精湛演奏感到嘆為觀止，許多人因為「絳州鼓樂」了解中國，正所謂世界的鼓樂在亞洲、亞洲的鼓

¹⁵ 二王指的是王寶燦、王秦安。

¹⁶ 民間鼓吹樂。因有八首大型套曲而得名，簡稱“八大套”，主要流傳於山西省五台、定襄、忻縣、原平、崞縣等地。(參考資料：<http://baike.baidu.com/view/951495.htm>)

樂在中國、中國的鼓樂在山西。更多人因為「絳州鼓樂」了解到：原來打鼓不只是奏還有演，可謂是一門藝術。「絳州鼓樂」之所以能成功若是孤掌難鳴這是不可能的事情，不過這件事情並非王寶燦想做就能完成，還必需要有人力去張羅經費、人員等相關事務，最後在藝術實踐上的成功就會是一大轉折。儘管是一個贗品，但這個贗品裡面充滿了贗與真，所謂的贗就是在年代上並非如此久遠，在絳州地方早期並沒有所謂「絳州鼓樂」，而所謂「絳州鼓樂」，在大陸其實就是以絳州的鑼鼓命名。1986年國際經貿的藝術節，省裡文化廳知道絳州的鼓樂很壯麗具有濃厚的地方特色，所以新絳必須推出一個民間的藝術活動到太原參加藝術節，當時新絳縣文化館的館長王秦安先生與新絳縣文化館的輔導組館員郝世勛先生去了省裡開會，在省裡開會的時候，就聽聞王寶燦當時在太原對於民間鑼鼓的貢獻不凡，出版過《山西民間鑼鼓集粹》，這時候王寶燦已經小有名氣，因為他曾與省歌劇院及景建樹¹⁷一起合作，完成一場號稱百人的民族打擊金沙灘，在人民大會堂演出時已然非常成功。同年張沛先生與景建樹先生就恰巧去了新絳看熱鬧，便遇上王秦安先生，在景建樹先生與王秦安先生的交流下，王秦安先生提出了參加藝術節的事情，景建樹先生告訴他：「這個事情我必須回去，我們那兒有一個人需要和商量一下，如果他能弄成你們就能弄成，如果這人不感興趣，那我就不敢說了。」之後王寶燦在接收到這個訊息後覺得還可以試試看，於是景建樹先生就通知王秦安先生，希望可以安排時間見面。第一次組織召開參與藝術節活動的會議除了王秦安先生還有當地文化局的局長蘭恒太，另外就是郝世勛先生、藍正寶先生還有一個祕書，一行人帶著相關的資料與王寶燦進行討論，不久之後便拍板定案了。在那之後一行人便開始著手準備當地的民間材料，好讓王寶燦有能組織的草案，也準備進一步討論就要訂下關於演出的形式與內容。當時第三屆華北音樂節要在避暑山莊舉行，於是討論的地點因此移駕至該地，在討論的過程

¹⁷ 景建樹，1944年7月出生，山西聞喜人。國家一級作曲、指揮，享受國務院特殊津貼專家，濟南軍區前衛歌舞團民族樂團首席指揮，中國音樂家協會會員，中國民族管弦樂學會指揮專業委員會祕書長。（參考資料 <http://baike.baidu.com/view/3308274.htm>）

中，一行人發現所準備的素材都無法使用，所以決定以歷史背景為素材來打造一次鼓樂大型合奏，在確認方向之後，一群人先是訂定了樂曲段落，當時初稿都已經完成的差不多，但就是想不到命名，於是在眾多的素材中王寶燦發現一曲叫做「小秦王亂點兵」，他提議可以把小拿掉，王秦安先生接著說：「拿掉亂不行？」於是「秦王點兵」就這樣誕生了。有了名字才豐富內容，「秦王點兵」的緣由就是從「小秦王亂點兵」裡面的匡匡匡 匡唧唧唧 匡唧唧唧 匡唧唧唧 匡，這就是「小秦王亂點兵」，他是以鑼集結，「秦王點兵」內容架構也是根據絳州當地的鑼鼓特色所創作組合而成，所以說「絳州鼓樂」，又是古老的又是現代的。中國音樂學院沈洽先生曾說：「絳州鼓樂」是興於唐、盛於宋、旺在明清，行於現代。」但不管怎樣這都只是一種說法，實際上在 24 年前，根據樂種進行討論並創作，正好在結構主見上先有框架，也基本上找見了關鍵，再進一步規劃出關於現在的內容，特別是練習過程中想很多辦法使此曲活靈活現，翻來覆去才出現了「秦王點兵」奠定整個完整的演出版本，這首曲目是整合來的，確實不是唐代的遺曲。



圖 2-16 王寶燦至絳州鼓樂團訓練。
(翻拍：王昱淇 20140811)

在確立曲目以後景建樹先生就開始填寫此譜，1987 年夏天王秦安先生集中隊伍將農民們集合在陽王鎮，當時組建此隊時來自於 26 個行政自然村，這些人是屬於陣頭班的班主，他們平常農忙時種田，農閒時則是業餘樂隊來補充家計。新絳的民間嘖嘖比較豐富的，郝世勛先生當時做了一些普查並錄音，而「絳州鼓樂團」集成來自於民間有很高演奏技藝的藝人，這個團體成軍之後便以「山西省新絳縣農民鼓樂隊」命名，1987 年王寶燦以及景建樹先生、淮海¹⁸先生同一時間前往了陽王鎮，準備

¹⁸ 淮海，山西省著名打擊樂演奏家、山西省歌舞劇院國家二級演奏員、山西省鑼鼓藝術家協會

進行訓練。當時新絳的環境很差，鼓亂堆，滿地的草，電也不足，不過三人沒有因此被打倒，王寶燦就地取材，口傳身授，拿起樹枝便開始訓練，鼓則是向各地借來的，新絳縣的擊鼓方式讓王寶燦驚訝不已，因為那是他前所未見的擊鼓方式，農民們蹲馬步，身體硬梆梆，可謂是真的在「打」鼓，他費了很大的力氣才將他們矯枉過正，一邊教一邊就開始拿報紙抄譜，一邊抄譜一邊打又是一邊改，當時練習的時候動作少，強弱也沒有處理，就先確認譜然後背，在這個過程中隨著處理樂曲的經驗，在這樣的過程中王寶燦也不斷在提升，每天都在加入新的元素，強弱倒置則是最後才加進去，這也是關鍵。雖然改變了整個曲風但也不敢在演奏內容上做太大浮誇的表現，因為「秦王點兵」畢竟是嚴肅的曲目，隨後在郝世勛先生的引導下加入了肢體及編排，整個過程中，王寶燦都在新絳縣進行組建，排練大概一個多月，他們練了三伏，俗語說“冬練三九，夏練三伏”。這是古代民俗的經驗總結，夏天有三暑天，三暑天就是最熱的時候。1987年「秦王點兵」第一次公開演出就在山西省太原市的迎澤劇場，參加兩會一節，在太原非常的轟動，在那一年非常受到歡迎，第一次的「秦王點兵」是27個人。1面帥鼓、2面將鼓、5面校鼓、8面卒鼓，還有11個銅響器，一共是27個人，在那之



圖 2-17 王寶燦(中)接受採訪。(翻拍：王昱淇 20140811)

後，「山西省新絳縣農民鼓樂隊」因為「秦王點兵」隨漲船高，「秦王點兵」這曲也因此被世人所看見，隔年1988，受到朴東生¹⁹先生的邀請到北京人民大會堂演出，才成立了「山西省絳州鼓樂藝術團」，這是中國大陸第一團的民營劇團，「山西省絳州鼓樂藝術團」有另

副主席、山西省音樂家協會會員。(參考資料 <http://www.riversong.cn/asp/articleview.asp?5641>)
¹⁹ 朴東生先生，1934年出生於遼寧省瀋陽，1949年起從事文藝工作，後就讀於東北魯迅文藝學院。曾任中央歌舞團指揮（國家一級）、中國錄音錄像出版總社社長。(參考資料 <http://suona.com/dboard/memo.asp?srcid=473>)

外的執照可以公開演出。此曲之後再一次完整的演出就在廣西的南寧。其實「秦王點兵」出名完全是拜記者所賜，此記者看完這場演出，他非常的感動，打算發稿的時候被總編輯勸阻，因為總編輯認為世界上不可能有這麼厲害的音樂表演，第二天親自前往觀看，都還沒看完就馬上與王寶燦做了訪問，當時王寶燦對於演奏方法及觀點第一次上報，打鼓邊、打鼓心的術語不脛而走，那是太原晚報第一次刊登，並引來了政府官方的注意。「秦王點兵」在那之後也提報了獎項，不過在縣裡面確立後，地區還必須審查，地區審查了才能往省裡面送，1992年得到了第二屆群星獎金獎。在那之後，每每演出因為精彩所以觀眾常要求返場演出，王寶燦在反覆思考下從新絳民間當地素材中找到一首「廈坡裡滾核桃」，運用了此曲的元素加以延伸擴張，並加入不同的演奏的手法及變化，在五分鐘之內以口述的方式由郝世勛抄譜完成了「滾核桃」，此曲也在1992年得到了第二屆群星獎銀獎。在當時「二王鬧鼓」名聲響亮非常精采，對王寶燦來說這所有的一切就是天時地利人和缺一不可，另外就是“機會”，地利 – 如果當時沒有趕上匯演，「絳州鼓樂」永無出頭之日，因為同質性的民間鑼鼓在大陸很多，沒有更新鮮的東西。“機會”，在於過去下鄉的機會，讓王寶燦有機會去挖掘民間的好音樂，好藝人得以學習並效仿，好的加以利用，加以改造，很多時候就是那個不經意而因此派上用場得以推薦。在那之後「絳州鼓樂」不斷接受許多的演出，王寶燦當時任藝術總監也時常跟隨，去過許多的國家，除了香港、台灣、丹麥，還去了馬來西亞、新加坡等地，在過去的年代來說，能有這樣的輝煌成績，也堪稱只有王寶燦一人。

這個階段雖然艱苦，但王寶燦基本上做到了無私奉獻，把所有的精力都放在「絳州鼓樂」，不拿一點酬勞為他們奔波，所有的樂器都是王寶燦張羅，如果硬要說的話只不過就是生活比團員要好一點，其他基本上一樣，在新絳縣期間，他與團員生活在一起，不過那也正是因為他喜歡，他希望在他有生之年，對於鼓樂能有一番貢獻，日夜未眠幫他們創作，竭盡所能將「絳州鼓樂」帶領到最巔峰，揚名內外，1995年去了香港、澳門、廣州、丹麥的奧爾胡斯市所到之處沒有人

不認識他們，丹麥領導當時還讚賞：「從沒看過一個樂團不須指揮還能這麼整齊。」王寶燦說：「在我總結我的曲目時有人替我說了一句：你把半生的心血都放進去了。」要不是經過十年拚搏，按照他們的民間打法，所謂「絳州鼓樂」那將永無出頭之日。如今的王寶燦也沒有那麼大的精力能再推動他們，因為那份積極性與使命感已經消失殆盡，自己也達不到像之前精力充足。事過境遷，2013年王寶燦與「絳州鼓樂」之間的所有債務才一一還清，但其實也他不太後悔，因為有付出就會有回報，可能回報某一方面但不一定是金錢，因為在打擊樂圈裡大家對他還是很客氣，必定他曾創造了新的東西，為中國音樂史上刷新一筆紀錄，為新絳地區帶來不少生氣。在大陸，每個佔有一席地位的打擊樂家都曾為不同省份或地區寫下歷史，譬如：安志順老師的陝西鼓樂，陳佐輝老師的潮州鑼鼓，李民雄老師的浙江鑼鼓，要和彼此抗衡還不容易了。因為土壤造就了這些文化，只要眼前發現是可以發展的事物，就應該要嘗試而不是等待，因為往往很多時候機會就是這樣錯過的。

第四節 當今 90 年代以後，絳州大鼓在台灣 - 遇見周純一

1995年「絳州鼓樂藝術團」由台北觀念文化有限公司的胡金山先生引薦到了台灣。而這也是王寶燦第一次到台灣，他們到台灣不只是演出，同時還進行了錄音，也因為「絳州鼓樂團」的聲勢大、樂器大、排場等等規模都是在台灣尚未所見，所以被稱



圖 2-18 來台教學。(翻拍：王昱淇 20140811)

為「絳州大鼓」，這樣的說法完全是與氣氛有關。當時「絳州大鼓」在台灣演出，所到之處都引起不小的騷動與相關專業人員的注意，但王寶燦並未想到，他未來的 15 年又將在此地掀起另一波鼓樂高潮，為他的人生帶領進入另一個境

界。由因當時贊助「絳州大鼓」的公司倒閉，他們不得不集體住進佛光山，代價就是所有的樂器必須留在台灣，因為沒有經費讓他們將樂器運回，儘管有再多不捨，還是必須要這麼做才能回到大陸。樂器留在台灣以後，「絳州鼓樂團」便回到廣州，並重新做了一批新的樂器，當時台灣民族音樂協會秘書長周純一先生，透過胡金山先生的介紹與王寶燦老師聯繫，希望他能到台灣做短期的教學，周純一先生甚至親自到太原與王寶燦老師做了討論與溝通，1998年王寶燦第二次來到了台灣。就這樣因緣際會下王寶燦進入了佛光山體系的學校上課，用的正是當初「絳州鼓樂團」所留下來的鼓，因此感覺特別親切，最早的南華大學（前南華管理學院）只有10幾位學生，而他所教授的對象無不就是零星的學生與學校的職員，但那時候王寶燦感到非常的開心，因為那就像是一個家庭一樣和諧，大家學習的目的只是為了快樂，毫無壓力。「金剛般若曲」是王寶燦來台灣創作的第一首曲子，以西樂行進鼓的演奏手法及節奏編制而成，目的只是為了引起大家的興趣。但在這樣的氛圍上課，其實對於王寶燦而言其實還是有現實上的落差，不過他依舊秉持著喜歡就要堅持的信念一直走到了今天，在台灣，他依然使用「絳州鼓樂」的演奏風格與手法，不一樣的是他的創作理念跟環境改變所帶他給的衝擊，使他對於他的人生觀有了另一番見解。

對於王寶燦而言，在台灣這個階段對他來說是最重要的時刻，有些事情屬於成熟階段，有些事情處於鞏固提高的過程，台灣這塊基地對他而言很重要。當初來台灣，他並非圖鈔票，他甚至不知道他一個月能拿多少薪



圖 2-19 金鼓齊鳴 2011 王寶燦(右 4)與周純一(右 5)及山西歌舞劇院團員合影留念，在宜蘭傳藝中心。(翻拍：王昱淇 20140811)

資，只是覺得自己很有成就感，因為在大陸，很多時候他無法好好發揮他的長才與擴展他的想法，很多時候常常會被打回票，或是因為政治的受限而無法進行他的理想與抱負，但在台灣，他可以隨心所欲地，只要一有想法或是靈感就趕緊進行，完全不需要顧慮太多，也不需要有人情或是政治上的包袱。雖說王寶燦在南華大學將鼓樂發揮的淋漓盡致，讓他自己有的放矢，但總還是有失利的時候，不過他認為這個失敗原因並不在他身上，而是學校資源少，不像是其他專業學校設備、資源、時間都比較充沛，南華大學必竟不是專業的藝術培養專校，所以造成高不成低不就的局面是常有的事情，不過學校的優良環境與民族音樂學系周純一主任的包容心，對於王寶燦而言，只要他想做的事情，基本上沒有甚麼是行不通的，包括在台灣醞釀已久的 2010 及 2011 王寶燦鼓樂作品發表巡迴音樂會，這個大事對他而言是人生巔峰，這場晚會由南華大學民族音樂學系所有的學生共同完成，因為王寶燦認真教學與學生分享學術不藏私，明顯讓學生感受到他的用心，所以當要安排這場晚會的時候，學生毫無猶豫的全力投入，事實證明，他在南華這些年來並沒有白活，五場晚會的票房累計也更足以奠定了他在台灣音樂圈的地位，他沿用了「絳州鼓樂」的手法，繼續創作出一首有一首的好作品，他常說：「我在哪，「絳州鼓樂」就在哪。」的確，在台灣這些年他陸續推出很多作品，例如：「蓬萊吟」、「金剛印象」、「金鼓神韻」、「梅開三度」多是以「絳州鼓樂」的方式及演奏手法呈現，多以鼓樂合奏的方式體現，目的是要培養學生透過不同的聲響來提升自己的音樂敏感度，節奏固然是死的，但只要你用不同的角度去思考，他也是旋律的一種。「南華頌」是以「太原鑼鼓」的鼓種去編排，目的是希望學生能多學一點，在未來不管能不能用上，至少都知道世界上存在這種鼓種。「曾侯夜宴」、「羯鼓曲破」是王寶燦用心多年所構思出來的雅樂鼓曲，運用了建鼓、虎座鳳鳥玄鼓、羯鼓、朝鮮樂等多樣古代樂器，打造出新思維但卻不失傳統與古代迎賓規格的樂曲，一點也違和感也沒有，同時廣受人民喜愛及愛戴，不少人爭相學習並希望能得到首肯演出王寶燦的作品，不過王寶燦念在南華大學對他

有恩，所以很多曲子都是為南華大學民族音樂學系所保留，同時在所有樂譜上都印有南華用譜的字樣，有位老師曾經說：「就算是拿到王寶燦老師的總譜，也未必能演得出來，因為譜上寫的跟實際演的是兩碼子事。」在台灣的這些年王寶燦不單單只是在學校教育教學，很多時候他更受邀至各地方講學，但王寶燦為人謙虛客氣，很多時候他是拒絕這樣的邀請，因為他覺得以他的學術水平尚未達到可以外出去教授或講學，但他卻很樂意無條件去幫助上門與他求知的學生們，不管多累多辛苦，他都一定傾囊相授，就是這樣無私的大愛，讓台灣很多受過他幫忙的學生或老師都對他讚譽有加。同時他也努力讓打鼓文化成為地方特色，雖然不一定都成功，但至少在南華大學附近很多所國中小都有打鼓社團，他們所演奏的系統正式「絳州大鼓」，王寶燦的

「絳州大鼓」在台灣的各個角落依然實行著，因為他所編織的鼓樂形式對於很多學校或是團體而言是震撼的，也很能與台灣獅鼓或是日本太鼓作為一個區分，「絳州大鼓」的地方特色很強烈，所



以很容易被辨別，只是在台灣這塊土地上，人們對於大陸地區的民族

圖 2-20 清心寡慾的王寶燦在南華大學雲水居拍攝。
(翻拍：王昱淇 20140811)

及地方的文化是陌生的，所以在推動上並未非常順利，不過王寶燦並未放棄，他透過更多的音樂語彙及圖像形容，希望能藉由這樣的方式，拉近台灣音樂家與他的距離。

在台灣 15 年的期間說長不長說短不短，但對王寶燦的影響跟感受卻是很深，不過也有些許的遺憾，這 15 年一結束其實也可以算是王寶燦音樂人生的一個總結，但並不是說未來就不再創作或是教授，只是在他人人生裡一些重要的階段都歷過，因此他覺得很夠了。在台灣的 10 幾年中，通過「絳州鼓樂」的打鼓系

統傳授了每一屆南華的學生，很多學生也因此受惠，出了社會都秉棄過去自己的專業，繼續在打鼓的路上堅持，王寶燦的教學與一般音樂院校的教授不同，他是因人而異，每個學生都是量身打造，技巧的鍛鍊只是其一，更重要的是要把周邊的事物融會貫通，那才是他教學的真諦，譬如：找資料傳遞消息，主要是豐富思維開拓視野，提高藝術技能並帶動技術發展。在台灣這些年可說是王寶燦另一個開始，在台灣才發現他必須要進步不能墨守成規原地不動，所以他很快跟上時代的步伐，提高自己對藝術的認識、認知、形式、表達的內容及整個對周邊的影響，跟上時代的進步沒有停滯不前，不斷突破並活到老學到老，永無止境教學相長。另外他將大陸的音樂或是表演相關內容帶進台灣，通過不同表演手段得到另一個渠道，這些看似二度創作的演藝，經過他的改編後，全部又變成一首新創曲，而且通過演奏之後發揮了人在擊鼓中的技藝，旋律非常順，台上台下都可以用，筆者覺得這點非常的值得學習，而這當中也不存在離散的問題，因為那已經不存在原曲的精髓，王寶燦的思考總是超前，思維也要比一般人想的遠，不過有時他不因此而快樂，因為他總是會陷入泥沼中，很長一段時間走不出來，原因是因為他不知道這樣的結果是好還是壞，在他的觀念裡，一出手就是要成功，如果不成功他將久久無法釋懷，所以在公開發表之前，他必須很長一段時間讓自己沉澱，不斷的省思，目的是希望能讓人驚艷。金鼓齊鳴晚會堪稱他在台灣的終止，但他認為可以再更好，可以再往前，不過現在的他已經沒有動力，更沒有精力去活動或思考再擬出更好的想法，不過值得開心的是在台灣有個美好的句點，讓他覺得這輩子值得了。

表 2- 1 王寶燦之年代記事對照表

年份	年紀	重要記事	重要殊榮
1941	0	出生。	
1948	7	就讀山西太谷縣第三中心小學。	
1954	13	就讀山西太谷中學。	
1956	15	擁有第一把二胡並開始自己學習二胡。	參加太谷縣音樂比賽，得到比賽一等獎，參賽曲目「小火車」。
1959	18	考進山西藝術學院。	
1960	19	外派至四川音樂學系學習琵琶。	
1961	20	因三年自然災害形成，因此回到山西。	
1962	21	開始服務於山西省歌舞劇院。	
1963	22	下鄉採風向民間藝人學習，宗旨－立根於山西的民間音樂，創作必須用山西民歌和山西戲曲的素材。	
1966	25	文化大革命開始。劇院集體行動，住在單位裡。掌管資料室。收集了上黨梆子、威風鑼鼓。學習的方式－紅旗雜誌，裡面有登樣板戲的劇本，一邊拉琴	

		一邊唱，念的是劇本，這也造就了當時他能把劇本記住的功夫。	
1970	29	與杜光若女士登記結婚。因政策開啟樂器行，當老闆並成為日本 CASIO 代理商。	成為日本 CASIO 代理商。
1980	39	創作「金沙灘」，同時與中央民族樂團、中央歌舞團、山西歌舞團聯合演出。	「金沙灘」獲山西省文學藝術基金銅牌獎。
1984	43	完成畢生第一本書《山西民間鑼鼓集萃》。	
1986	45	受到新絳縣文化館館長王秦安先生邀請，前往新絳縣指導「絳州鼓樂」。	
1987	46	完成「秦王點兵」及「滾核桃」，大受好評。	「秦王點兵」—1992 年得到了第二屆群星獎金獎。 「滾核桃」—1992 年得到了第二屆群星獎銀獎
1988	47	由朴東生先生邀請與「絳州鼓樂藝術團」一同前往北京人民大會堂演出，當時大會主動為「秦王點兵」寫了一分鐘的報幕詞，此為最高殊榮。	
1990	49	與「絳州鼓樂團」參與山西省第二屆民間音樂舞蹈大獎賽。	獲吹打樂「大得勝」輔導一等獎。
1991	50	與薛麥喜、毋小紅共同合作出版《山西鑼鼓》。	

1994	53	完成「黃河鼓韻」鼓樂合奏曲。 完成「牛鬥虎」鼓樂二重奏。	
1995	54	隨「絳州鼓樂團」南征北討，走出中國將「絳州鼓樂」推向國際。去了香港、澳門、廣州、丹麥，最後一站台灣，在那之後還去了馬來西亞等地。	
1997	56	帶領「絳州鼓樂團」參與香港 97 回歸。	
1998	57	帶領「絳州鼓樂團」參與澳門回歸。	
	57	由周純一先生邀請，至台灣南華大學（當時為南華管理學院）講學授課。	
2000	59	正式升等一級演奏員，同時正式退休。	
2005	64	聯合南華大學雅樂團鼓隊及台北市立國樂團於臺北中山堂舉辦「黃河鼓韻」作品音樂會	
2007	65	於臺灣參與台北吹打樂藝術季，與台北市國樂團。	
2008	67	編寫「戲文武韻」，由山西省歌舞劇團演出。	獲 2008 年第十一屆杏花獎的創作獎。
2009	68	「戲文武韻」、「晉風」參與 2009CCTV 民族器樂電視大賽。	榮獲二等獎（銀獎）。

2010	69	「金鼓齊鳴」-王寶燦作品發表音樂會。台灣巡迴演出_台中中興大學惠蓀堂、高雄長青老年活動中心禮堂、嘉義縣民雄表演藝術中心	
2011	70	「金鼓齊鳴」-王寶燦作品發表音樂會。台灣巡迴演出_宜蘭傳統藝術中心、臺北中山堂	
		“民樂藝術終身貢獻獎”是中國民族管弦樂學會於2004年設立的一個最高獎項。這個“獎”是專門獎給年齡在70歲以上，為中國民族管弦樂藝術做出了傑出貢獻的老民樂藝術家的。	榮獲「民樂藝術終身貢獻獎」殊榮。
2015	74	指導山西太重鑼鼓藝術團參加2015中國太原國際鼓王盃。	獲得“金鼓王”

(以上資料由筆者整理)

第三章 音樂演奏的技藝與教學特性

第一節 如何將認知的鼓樂技巧運用至絳州鼓樂中

1986年，王寶燦受山西省新絳縣文化館館長王秦安的邀請至新絳為當地的鼓樂文化做一個整合並希望藉以提升鼓樂文化成為當地特色，在進行多次的交流及開會之後，王寶燦在1987年的冬天去到了山西省新絳縣，透過郝世勛先生的資料彙集，整理了當地民間的鑼鼓總類，歸納出地方特性強烈的鑼鼓形式，如下：

表 3-1 新絳縣地方鑼鼓

編號	鑼鼓總類	別名	表演形式與發展內容
1	花敲鼓	干鼓 / 花慶鼓	這個鼓的特點就是「花敲干打」，演出時一般不和其他樂器參與，一件樂器就可以獨立成長，一般有二十四面鼓，另又還有四個板類樂器：梆子、板。而這四個樂器象徵獅子、老虎、麒麟、牛，另外也可以說是一年四季，二十四顆鼓代表二十四個節氣。有三十多個曲牌，翻來覆去以鑼鼓經的角度念起來也有特點，分別代表了鼓心、鼓梆、鼓棒上作為一個區分來演奏一個曲牌。
2	車鼓	鼓車鑼鼓	在過去農村的大車上，在最大的鼓上綁兩支鼓棒，一支是看的一支是敲的，並且在鼓上綁一些東西裝飾，這個東西源自於戰爭，在古代戰爭有起鼓民驚的催促方法，

		<p>似打個信號彈，他是戰車，所以在鼓代打仗的時候，有一鼓作氣，二鼓衰，三鼓歇的說法，鼓只能打一次，鼓舞士氣，若是第二遍就會顯得少氣無力，第三次的話鼓就會起不了作用。而這種鼓種所打的鼓點非常簡單，旋律很簡單，走起路來搭配鼓點顯得非常有氣勢，車鼓車鼓肯定是裝在車上，由馬來拉車，有十道上百匹的馬，非常的壯觀的場面，鼓在車上，馬跑起來塵土飛揚，人在後面追著，車上的人打鼓點，並甩著鞭子。鼓點非常簡單也很簡潔，營造很壯觀的的場面。</p>
3	穿箱鑼鼓	<p>穿箱是指穿古裝戲的戲裝，這套鑼鼓從何而來？是唐代李世民與魚池公的故事。戲海龍王犯了天條，玉皇大帝擇定，某年某日午時三刻由魚池公來監宰，因為事態嚴重，所以龍王晚上託夢給李世民，說明此事，並且要求李世民幫他，讓他把監宰的魚池公給纏住，並且過了午時三刻，戲海龍王就可以平安度過。於是李世民當日把魚池公請到宮裡，並且與他下下圍棋及聊聊天，就是為了要拖過午時三刻，而這時候魚池公打了個盹，於是李世民覺得那剛好於是就沒有叫醒魚池公，於是過了午時三刻以後，李世民就讓魚池公回去了。當</p>

			<p>天晚上，戲海龍王來指責李世民，認為李世民沒有幫他，沒有幫他拖住魚池公，但李世民跟戲海龍王說明當天的狀況，事後才知道，就在魚池公打盹時正是午時三刻，在這之後，龍王火了，所以三年不下雨，洩洩李世民的元氣，所以一年後李世民率領文武大臣以鑼鼓隊來集結去給小白龍求情謝罪，所以這個鑼鼓隊就是穿戴著這樣的衣服來演奏一段音樂。</p>
4	吹打鑼鼓		<p>這種鑼鼓，吹奏樂比較好，只有噴呐及打擊樂伴奏合成，聽起來乾巴巴，但打擊樂技巧不錯，是因為搏君一笑及讓噴呐可以休息，所以打鼓的人就可以演奏一段炫技，為了就是讓民眾愛看。其中技巧包括了：嗑牙，所以這個來源就是來自吹打鑼鼓。</p>
5	鑼鼓	清鑼鼓	<p>有些地方稱為素鑼鼓，完全是純打擊樂演奏，不和其他樂器互相配合，他可以一個鑼鼓點打很久，例如：流水。他的特點就是他是拿大鑼集結，用來打拍子，而不是用小插來打拍子。</p>

(以上資料由王寶燦口述筆者整理)

在收集及整理這五種素材並加以整合，重新編造了鑼鼓型式，並延伸出更多不同的演奏方式，發展出不同的表演內容但鑼鼓形式與鼓點並沒有脫離原來，這樣的鼓樂發展就是當今名聲大震的「絳州鼓樂」。

在確立演奏方式以後，王寶燦同時完成了「秦王點兵」、「滾核桃」兩首「絳州鼓樂」的代表作，運用了「花敲干打」的特性將「絳州鼓樂」在一夕之間成為全國最紅的大型鼓樂團隊，透過鼓本身所能發揮的聲響，搭配不一樣的演奏方式，將鼓樂水平提升至最高，當時因為訓練沒有經費，所以就在陽王鎮上找到「陽王中學」趁著學生放假的時間他們願意出借場地提供他們進行排練，整個訓練的過程中非常的扎實，學習的過程透過口傳手授的方式完成一首又一首曲目，團員皆為民間藝人，領悟能力也高，在經過不到一年的訓練以後，他們對外公開演出，不演則以一鳴驚人，從此「絳州鼓樂」的成長如坐火箭般一樣快速，中國民族打擊樂協會組織在 1988 年元月 1 號那天組織第一屆龍年音樂週，在北京人民大會堂舉辦，「絳州鼓樂團」被舉薦前往，當時所有演出團隊都是專業的，唯獨「絳州鼓樂團」是民間的，他們有兩個沒想到，第一個：舉辦方對於「絳州鼓樂團」非常重視，為他們寫了一個 1 分鐘的報幕詞，但王寶燦及團員都尚未接受到消息，於是他們就在台上等報幕詞講述完畢後演出才開始。第二個：掌聲如雷貫耳，長達大概 1 分鐘之久，郝世勛先生說：「我回憶我們那個鼓聲當時一響之後，我感覺是我能見到人民大會堂上面飄落下來的灰塵及小東西，就是把他震的鼓聲一下氣氛就出來了。所以當時在人民大會堂這場演出是非常漂亮的，也是使好多專家看好了我們絳州這一塊。」

在國內南征北戰的演下不少大小演出，風靡全國，1995 年開始受邀至國外演出，同年 2-3 月份先是去了香港參加香港國際藝術節，8-9 月份去了丹麥，9 月份之前受到胡金山先生的邀請到了台灣進行巡迴演出，廣受好評。他們前後也錄製了六張專輯，分別由不同出版公司發行錄製，如：「絳州鼓樂 1」、「絳州大鼓 2」、「絳州大鼓」、「鼓魂」、「天瀑」、「天下第一鼓」。如今，絳州鼓樂依舊發

展並在大陸的上海及北京都能遍循他們的蹤跡，「絳州鼓樂團」一代接一代，現在在北京朝陽劇場駐場演出，每天晚上 09：30 都有一場。上海的「絳州鼓樂團」則是以楊雷恒為首，他爸爸與爺爺都是「絳州鼓樂團」的老團員，2007 年 10 月成立「上海鼓鼓文化藝術團」，期間更與王寶燦有緊密接觸，2014 年 10 月邀請王寶燦前往上海親自與團員做交流並且教授演藝，此團隊也是王寶燦唯一承認大陸現存的「絳州鼓樂團」。

第二節 屬於王寶燦的演奏美學與教學系統

對於整個表演藝術來說，王寶燦有自己的一套演奏美學，就他的認知裡，演奏不應該是呆板站立或是單純手動，必須全身都要動起來，包括腦袋，既然是表演，那就要表現又要演奏，所以在他的眾多曲目當中，很多時候我們可以看到形體的表現又可以聽到震撼又不遜色的音樂內容，這兩種加在一起你也不能說那是音樂劇，因為若是沒有相關文化背景的薰陶或洗禮，有時候也未必知道他們所呈現的意涵是甚麼，所以在擊鼓的每一個環節對王寶燦來說都不得馬虎，因為那將是演奏是否完美的關鍵。下槌關鍵在於甚麼樣的角度能讓音色有彈性？手要舉多高才能達到型態的美感？身體怎麼擺動才能讓音樂隨著你而行？如何將你所想表達的意念傳達給觀眾？透過甚麼樣的方式能讓表演看起來更為自然是發自內心的感動而不是人工刻意去擺動？這些在上課的時候，王寶燦就會一一將其納入規範，透過他的音樂語彙去牽動學生對於整個節奏或是旋律的感受，若是敏感度較高的演奏者勢必很快能融入其中，但對於領悟能力較差的學生而言，王寶燦的傳達有時對他們來說勢必也是有幫助的，因為他們從未想過演奏音樂可以如此放鬆或是可以如此嚴謹，對於現代學生而言，演奏音樂這件事情就是光有技巧就好，更多深層的內容對他們而言勢必是一種負擔，因為他們未曾經歷過相同的事情，所以就是能模仿也只是形體上的事情而已，不過在王寶燦的引領下，有時候阻力反而會變成動力，從不同層面去思考，用學生的角度去看待事情，有時候很

多事情就會迎刃而解。就好比拿「秦王點兵」這首曲子演藝來說，現代的學生一般不看中國的戰爭歷史片，所以很多清代以前的事情或是歷史多半不熟悉，在演奏上就發揮不了沙塵滾滾馬兒奔馳或是群戰的畫面，不過他們喜歡進電影院看戲，在教學上就從這個點出發，用他們熟悉的事物引導他們進入整曲的情境中，當他們頭腦有在思考，演奏出來的音樂肯定是不同，筆者認為，音樂是最能表現出當下的心情與感受，透過所演奏的音樂力度及細膩度，我們可以判定此人今日此刻的心情如何，音樂是百變的，他不像美術或圖畫能百年不變一次即是永遠，所以在演奏的過程中必須要求自己每次都要進入狀況，盡量保持在最佳的狀態，音樂就像煙火般，很快就會消失再來一次有可能又是另外一種感覺，所以王寶燦在教授學生的時候，不光是給予技巧，更多時候他是與學生分享演奏音樂的道理與如何使你的音樂聽起來更好亦或是讓人感動。回到「秦王點兵」，王寶燦就是利用上述這些方式來引導，透過大量的音樂語彙與形容讓學生進入佳境，所以就是敏感度再低的學生，漸漸地都能感受到那股強而有力的感染，而使自己進步，間接地將這些演奏能力與想法帶入他們自己本科的專業，而這也正是王寶燦在上課時所想要達到的目的，在他的認知裡，只有不會教的老師而沒有學不會的學生。

在王寶燦的教學裡有一套演奏方法叫做「五動一控」，他認為鼓是一種很難控制的樂器，要想演奏的美要想聲音有彈性能圓潤，手的控制勢必是一個很大的關鍵，再來就是全身上下的每一塊肌肉的縮張都是關鍵，因為那都是影響整個演奏型態及音樂內容很重要的關鍵，而何謂「五動一控」？如下表：

表 3-2 五動一控

編號	五動名稱	表現方式
1	手甩動	這個動作要貫穿始終，整個敲鼓的過程這是影響最直接的關鍵，這裡面有力道大的有力道小的，至於如何控制？只能說在揮動的過程中要順應整個情緒的掌控

		以及大腦如何控制大臂、小臂、手腕、手指包括演奏的角度甩動的力度跟速度都是要件，因為這將影響到鼓聲是否有彈性或鼓聲是否能傳遞到遠方。
2	頭甩動	給人精氣神的感覺，有陽剛美或陰柔美，如果執著於腦袋，脖子不會動頭也不會動，實在呆版。所以頭甩動要在節拍裡面進行，是整個調節人們視覺的一種比較好的方法，由於頭甩動，相對就要帶動眼神的轉動。
3	眼轉動	眼睛和頭進行了一個同步的動作，眼是窗戶，透明就在這一下上了，演奏的過程中突然看你一下，那意念想要傳遞的就在這一瞬間都領會了。
4	腰的扭動	腰的擺動可以說是整個打鼓最重要的一個環節，在中樞神經起了一個非常好的調諧作用，鼓棒它可以讓上下起刻之間瞬間灌入，所以這一個部分的運作要適當，所謂適當就是不要做超過，不然就會變成下身的晃動，如果做小了，也起不到作用，若在中間晃了一個勁，就更是達不到效果了。
5	腳動	動腳的時候就包括了腿在中間，他是落腳點，落在下面，這個由於腳的動，腿的運作，包括腰的旋轉，包括頭的甩動，眼睛的轉動以及手臂的晃動，這五大動作還有一件事情在貫穿，還有一件事情在控制，那是甚麼呢？那就是呼吸。

編號	一控名稱	表現方式
1	呼吸	呼吸很重要，整個天地陰陽五行現轉完全就在呼吸上面對他進行了左右，自然而然他能落到一個點上，所以這是非常重要的點，整個運作在呼吸的中間，各個部位非常協調，也需要做的非常準確，必須透過呼吸來控制並完全連貫，否則光有那控沒有這一動也是無法完成。

(以上資料由筆者整理)

這就是「五動一控」，整個演奏過程中都必須做到一個點上去，同時進行，不難但要做好又不容易，作為一個演員來說，若是做到以上這「五動一控」，那肯定是把鼓打動了，再加上大小聲的控制及速度的控制，方方面面的整合下，每演奏一個樂曲或片段都將有新的不可能再出現。所以演奏鼓的時候不要單純做，練習的時候雖是一個一個分開練，但實際上我們必須是同步在做。

王寶燦每首作品的音樂美學及音樂型態觀點皆不同，透過每首樂曲的不同動作與演奏方式感受不一樣的音樂語彙，這樣的方式去結合不難讓觀眾與表演更貼近。以「黃河鼓樂」來講，全曲分為四個大段落，如下表：

表 3-3 黃河鼓韻的樂段說明

段落	樂段名稱	內容講述
1	浪湧（黃河激浪）	鼓的滾奏及鈸的磨擊相互交織，交叉性的聲道延續，此起彼伏，展現了川流不息的母親河，時而驚滔駭浪，時而平緩，舒展給人以懷念、聯想、

		壯觀雄偉的情景一覽無遺。
2	搏擊（奮勇拚搏）	中音鼓連續密集的敲擊和鈸開啟閉合的演奏，加之低音鼓、次中音鼓似旋律性的不斷出現，表現了洶湧澎湃的激流中，人與自然的頑強拚搏，渡過了層層激流險灘後平穩的到達彼岸情景。
3	抒懷（滿懷豪情）	通過鼓群問答，對應富有旋律的演奏，表現了一個勇於拚搏、百折不撓的勝利者形象，在充滿豪情的演說中，展示了勤勞、勇敢的黃河兒女寬廣的胸懷。
4	奮進（水往直前）	在充滿爆發力的鼓聲中，層層遞進，鈸類樂器也發揮了較強的威力，在呼應的樂曲發展中逐漸進入高潮，體現了中華兒女、炎黃子孫，對母親河的無比熱愛和不畏艱險的無畏精神，百折不撓，奮發向上的勇氣。

（以上資料由筆者整理）

透過這樣的說明，我們不難發現這是一首標題性音樂，但寫意的內容成分多，所以我們必須要邊講故事邊演奏，利用「五動一控」的方式加以編配，姿體與音響效果更是一覽無遺。但在經過好些年以後，王寶燦不斷的進化，「黃河鼓韻」的編制一直在更改，所有的演員型態與動作也都修改過不下數十次，那正是因為時代與環境在改變，使王寶燦不得不接受，但對於傳統的堅持他依然沒有放棄。再說到「黃河鼓韻」如何透過肢體搭配聲響營造一種氣勢磅礴的畫面，主要還是要針對人去設計，根據內容出發，表現方法及個人風格，每一個答案出來都不一樣，每個樂團演同一首曲子也會不一樣，速度不一樣，連結上不同，呼吸長短不同，

強弱編排不同，聲部編排不一樣，諸如此類的手段，各有不同。譬如說：演奏浪湧時，大小鼓層次交疊，演奏員不斷來回身體交錯，這是一種視覺上的觀感，同時帶動聲音製造出浪蜂擁而至的感受，而這樣的編排其實事出有因，現在往往人們的演奏方式都是前後推動比較多，他們不知道左右拉奏其實是最好的控制。前後會有一個搖的力量將會起作用，就像力都給上了，演奏鼓的時候力量肯定是搖上發出來的，經過肩關節再輸送出去，這是肯定，這必需要多種方法來詮釋，因為這是最高境地。一個是音質的變化一個是感情的深淺，這樣若是在低頭抬頭兩邊滑奏的情況下，演奏員的心懷就會是另一種感覺。所以就是每個人對於音樂或是想像的領悟能力及生活閱歷不同，不管是甚麼團都好，演奏「黃河鼓韻」時候若是把銅鑼器拿掉的話，那還叫「黃河鼓韻」？演奏的人若好像是機器人一樣，那種尷尬的動作還有那種平鋪直敘的聲音，要能與「黃河鼓韻」扯上連結就很難，因為那是一種從頭至尾基本上一個速度一氣呵成的曲子，演奏表演不得馬虎，整個人必須投入到其中，想辦法也要知道黃河如何孕育出千百代人，並領著台上台下深入其境。

鼓樂，具有安定人心的效果，因為他的音頻低沉使人感到安逸，常常我們就因為如此在觀賞的同時而漸漸睡去。但在王寶燦的作品演奏中，我們能感受到每個演奏方式所賦予與特性與意義，只是這樣墨守成規的方式還是使人感到疲憊，因為那當中賦予的意義太大，觀眾其實看不懂，他們要的是畫面與效果，就像台灣的優人神鼓為何受歡迎？因為他們結合武術，每位團員的身體線條非常精實，在表演的過程中每個對做也非常到味；台灣的十鼓擊樂團之所以受到愛戴，是因為他們融入了其他樂器同時演奏，分散了觀眾的注意力，而且畫面很滿，常讓觀眾目不轉睛，而忘記了鼓原本應該是這場表演的主角；近兩年很火紅的九天民俗技藝團，他們的演藝方式則是以震響天際為目標，每個團員都是男孩，走的風格非常陽剛，幾乎沒有陰柔的那面，每一次的演出都必須將氣氛炒熱帶動人潮，而這樣又喊又叫的演奏也很難不吸引到觀眾的目光。反觀「絳州鼓樂」是一組以陰

柔並濟的樂種，王寶燦認為，單一的取捨都是不妥的，不能偏廢哪一個，因為那是作品所賦予的演奏方式，「絳州鼓樂」有兩種取向，一種就是音樂的渲染去感人，另一種去結合音樂的表現加入肢體的語言與形體的動作，這些內容在創作的前期就必須要到位，又好比優人神鼓的曲目，「絳州鼓樂團」團員做起來就比較困難，因為他們沒有前期的培訓與形體的動作，與肢體的培養，所以人家兩分鐘可以定格，舉起鼓棒能手臂很直不容易，王寶燦自己曾經想過這麼做，但他確實做不到，但為何優人神鼓得以做到？就是因為那樂曲是經過設計創作，但他們為何能舉直？因為他們曲目的結構密度不夠，所以才能有很多空間去做畫面與效果。「絳州鼓樂」的樂曲內容結構大部分都非常密，但密度集中有甚麼好處？主要目的是想要讓外在的旋律線比較清晰，在大動作的框架下是外在旋律線起，要與鼓棒揮動同時進行同步聯想，而不是要直接聆聽，所以觀眾想把畫面想成甚麼就是甚麼，對於王寶燦來說都可以，這就是他整個作品在堆砌時的問題，從 20 世紀的年代中演奏就比較得體，一直走到 21 世紀，這個年代人們覺得開放好。就好比「老鼠娶親」有若干個版本，王寶燦為了「絳州鼓樂」出訪美國，特地為此寫了一版比較通俗能看就懂的「老鼠娶親」，過度的強調外在的渲染表現，音樂通過形象旋律的起伏，結構的疏密，內容的多寡去完成內在的本色，本來樂器就是一種畫外音的淺台詞，不過很多時候因為觀眾不理解，所以演員不得不在「老鼠娶親」的最後加上“喵”一聲，在王寶燦看來這是一件非常低俗而且漏氣的事情，但外國人覺得演得真好，從外行的觀點來看，「絳州鼓樂」的演出即是有戲份又有音樂。有時候在王寶燦看來，商業性的演出會導致原本的藝術水平拉低，但有時候曲高和寡不會是最好的選擇，有時候觀眾要的效果只是明瞭易懂，因為他們並沒有相關的文化背景，又怎麼能真真正正感受那原有的涵義及內在呢？現在這個演奏就是外在的虛誇東西，把這東西打散架了，某種程度上譁眾取寵，這東西都是一些矛盾，但其實也不是現在這個時代就需要這樣。「牛鬥虎」從開始訓練的第一天就有動作，是形體的表現，能顯示牛的倔強，虎的兇猛與威武，當

時就是一這樣的形象去塑造；「千禧戰鼓」如果強調外在的話，那節奏就不能這樣安排了，因為「千禧戰鼓」整個節奏型的排比，是音樂整體的形象感人的，我們不能每個作品都強加一個動作，除非專門寫成能夠玩弄小把戲的橋段，那才有機會，不過隨著時代進步，很多事情都在蛻變中，就算是差強人意，我們還是必須接受，因為那是現實，所以反觀大型交響樂難道就不讓人覺得疲憊？在王寶燦看來是一樣的。

現代的很多樂團為了劇場效果，常常會有一些小噱頭吸引觀眾，引起共鳴，譬如日本鬼太鼓，在若干年之前完全是拿技術實力來贏得人心，但後幾年來由於要求創新迎合商業行為，一不小心就變成了譁眾取寵，但他們其實也沒錯。只是王寶燦不願意在「絳州鼓樂」動相同的事情，因為「絳州鼓樂」有一個很嚴重的問題，那就是為什麼他能形成一個鼓手的特點？其實從第一天「絳州鼓樂」產生的時候王寶燦就有一種思想在主導，絕不可以脫離廣場藝術那一點精隨，如果把廣場藝術脫掉了，「絳州鼓樂」不會走到這一步，終將成為現代音樂。所以必須保留廣場藝術那一點點粗曠的民間特色，源於生活高於生活，源於民間高於民間這一特點，才能引起觀眾的思鄉之情；又如果太原鑼鼓沒有大量的宣洩盡情地揮灑屬於鑼鈸鐃的聲響之美，還有多少人會喜歡並支持？所以王寶燦現在也保留這種情懷與心境，這才能保住絳州鼓樂的精隨。因為他本身就是從廣場到舞台的演奏員，知道走這一步很難，也是在他經過好幾年的摸索與經歷之中所拚上來的。所以王寶燦認為「絳州鼓樂」不能將最初的廣場藝術之美去掉。只是如何將「絳州鼓樂」從廣場拉進劇場，王寶燦認為勢必須要用古老傳統的音樂語彙，沒有素材是不行的，將大面積縮小以後還必須要弄得仔細一點，耐心一點，細心一些，在音響上的結構上，動作的柔軟度諧和性，都必須做一些修飾，儘管還是同樣的曲目，同樣的樂句，但就是在修飾上做一些不同的改變去扭轉整個場面的規格，若是完全將民間的原樣搬進劇場，終將永無出頭之日。

第三節 如何發展出十大門類六十法的擊鼓技巧

打鼓要講究槌序，就是鼓棒在運作的程序，手法要變但節奏不變，因為打擊樂若是脫離了地方性，就必然會走樣，打擊樂的音樂方言性很強地方特色更強，而這些音樂的步調王寶燦調整的游刃有餘，這也是他致勝的關鍵。十大門類六十法是王寶燦經過 40 年努力不懈的成果，這十大門類包括擊鼓心、擊鼓邊、敲鼓幫、磨鼓釘、槌腕花、頂鼓腔、抖鼓環、鼓變音、蹭鼓皮、打鼓架，而六十法又是從這十大門類裡面，分別依照音響、形體、畫面、表演整體性等擊鼓與演奏概念去多角度研究出來所得到的結果，並且專門分門別類，他不斷從音樂美學裡尋找屬於他的演奏美學，一、棒子與鼓面的擊鼓角度：點、線、面以及不同尺寸的鼓如何能將其不同部位本身發揮的淋漓盡致，二、甚麼樣的演奏手法及肢體呈現相結合是能展顯得天衣無縫，使群體或是個體在舞台上所呈現美麗的畫面即達到一種只能意會不能言傳的效果，三、對於表演藝術的思考範圍及打與擊的演奏手法如何能發生一種音響進入“圓”的概念，四、人的形體表現與鼓如何融為一體，使其產生一種視覺的快感，這些都是王寶燦多年來所得到的體悟與在擊鼓的過程中所得到的歸納，絕大部分這些演奏方式都運用在絳州鼓樂的鼓曲中，也因此成為了絳州鼓樂的奇妙地演奏方法，至今也有不少人學習。但其實實際上有些演奏方法有些是虛構的，因為部分的演奏方法是王寶燦在多年演奏經驗當中從別人身上得到的經驗，也有些是從他人演出實踐中學來的或是看來的，然後再其融會自己的經驗所延伸出來的這些演奏方法，再有些是一些老藝人在藝術實踐中的結晶，他從中去模仿並將之擴展而演化，所以若要把這些演奏方式全部歸納為王寶燦自己的十大門類六十法，這個部分也許要再議。最早提出這些演奏方法是在 1987 年，當時他只提出了 4-5 個的打擊方法，但這在當時就已經是一些行話，並且成為大家模仿討論的對象，接下來的時間王寶燦將其進行添加，將這些基礎延伸，但是不是那麼準確，當時候並沒有深入琢磨。而將這些演奏方法分為十個門類王寶燦認為已經差不多了，若是要再探索更多聲響的表現手法，其實是有限

的，畢竟鼓有很多局限，更多的演奏方式還是人造出來的，譬如一般敲鼓我們稱擊鼓心，但擊鼓心應該要擊在哪個地方好？這即是每個人對審美及藝術的觀點不同了，由於擲槌方法不當導致擊出的聲音會比較乾扁粗糙，所以擊鼓心時要特別注意拿槌的手法及擊鼓的角度，一般來說我們是直腕運槌法，即是兩個手心相對，而形象的八字手主要是解決演出的姿勢美，但往往人們常常忽略這個事情，導致聲音不集中或是張馳不明顯，而王寶燦運槌時是比較傾向單槌在同一個點上發音，如此所營造出的聲響顯得發音渾厚、純淨。


以下即是筆者所整理的十大門類六十法的用槌方式，附有圖文說明，再者筆者需在此說明，十大門類六十法中的部分演奏手法因涉及左右來回移動，故下列部分示意圖只能以箭頭作為標示，及嗑鼓棒只能以部分片段代替並結合文字加以了解。

1. 擊鼓心（又稱正擊）

此方法是最常見的擊鼓方式，用單槌或是雙槌擊打鼓正心，所以也稱為正擊，在正常演奏下鼓棒呈 45 度角用直腕的方式擊打或交替擊打，口語念法上我們俗稱「咚」。

表 3-4 擊鼓心

序號	示意圖	運槌名稱	演奏方法
1.		重擊	雙(單)手擲槌，鼓槌與鼓面角度低成 20-30 度角，以直腕的方式，手掌、手背與棒子同時並用使力度強勁，聲音有力。而這種方式也稱作為「大臂運槌法」。




2.		輕擊	<p>雙（單）手擲槌，調整鼓槌的角度以及給予適當的力度，同時手指捏槌擊打，由此強弱才會分明。鼓槌與鼓面角度高成 50-60 度角，力度小。</p>
3.		單槌滾奏	<p>單手拿槌，鼓棒橫擺，將手指捏於棒槌二分之一處，運用手指捏槌，左右搖擺擊打鼓面，以大拇指與中指配合極佳。</p>


（以上資料由筆者整理）

2. 擊鼓邊（又稱抽鼓皮）

此有 2 種表現方式，一種是點擊，一種是平擊。雙（單）槌擊點位置於鼓幫與鼓皮之間，用直腕的方式擊打或交替擊打，產生的音響要比擊鼓心來的小聲及細膩。平擊是一種音響個性極為剛硬的擊法，在口語念法上我們俗稱「PIA」。

表 3-5 擊鼓邊

序號	示意圖	運槌名稱	演奏方法
4.		<p>重擊 (正擊)</p>	<p>雙(單)手拿槌，鼓槌與鼓面角度小，力度大，發出聲音較為緊繃，呈現點狀聲。</p>
5.		<p>輕擊 (點擊)</p>	<p>雙(單)手拿槌，鼓槌與鼓面角度需大，使用棒尖與鼓面接觸，使音響呈現點狀聲。</p>
6.		<p>(點擊)</p>	<p>雙(單)手拿槌，將槌直立，手握於棒子的二分之一處，用棒尾或棒尖彈觸鼓邊，屬一種表演效果能達到聲響及肢體上絕佳的組合畫面。</p>


7.		<p>平擊 (抽鼓皮)</p>	<p>鼓槌與鼓面角度成 0 角度，手腕與手指同時並用。擊打的部位更接近邊部，但不可出現木頭的聲音，盡可能讓鼓皮震動，鼓棒往鼓面裡伸，讓鼓棒的接觸面與鼓皮多一點，如此出來的聲音會比較扎實，發聲響亮而乾脆，有撕帛裂竹之音響效果，方法比較講究，角度與深度很重要，擊打時無需手控，發聲後鼓槌上抬。單擊與雙槌交替或同時擊打也可花打，效果甚好。練習的時候單手比較容易雙手比較不容易平均，所以在練習的時候必須有意無意地變成花打（兩手同時起作用），右手的重音移到左手。</p>
----	---	---------------------	--


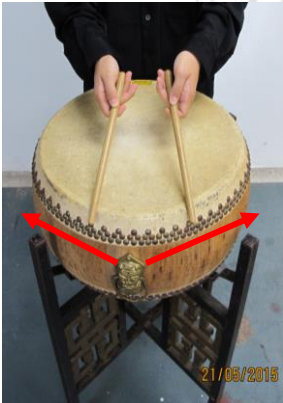

(以上資料由筆者整理)

3. 敲鼓幫

這是一種經常用到的打擊方式，演奏並非運用鼓皮的聲音，而是鼓木框的聲音，時常用來區別與鼓心的所發出的聲響，也因此營造更多的效果，演奏方式以棒子擊鼓幫，雖然聲音很粗糙，看似簡單，但卻能構成一種新的音響效果表現許多層面。但這種方法的聲音單調，最多就是運用鼓棒本身與鼓幫所接觸的面積來體現強和弱，另外這個演奏方式開拓的方法比較多，也著重在於視覺，口語念法上我們俗稱「大」。

表 3-6 敲鼓幫

序號	示意圖	運槌名稱	演奏方法
8.		正擊	單槌或雙槌同時或交替擊打鼓幫，鼓槌大約使用二分之一處，聲音響亮厚實。
9.		輕擊	單槌或雙槌同時或交替擊打鼓幫，鼓槌大約使用三分之一處，擲於鼓幫邊。
10.		漸強式	從三分之一到二分之一，擲於鼓幫邊，在一個部位或相反的兩個部位，鼓槌較直立一點，由槌的尖端起奏，逐漸下放至槌的中部，形成了強弱變化。
11.		漸弱式	從五分之一到二分之一，擲於鼓幫邊，與漸強式相反。

12.		盤旋演奏	A.雙槌交替擊打，由左向右旋轉 180 度、360 度旋轉。
13.		盤旋演奏	B.雙槌交替擊打，由左向右旋轉 180 度、360 度旋轉。
14.		盤旋演奏	C.雙槌交替擊打，由上至中部向左右兩邊各做 90 度旋轉。
15.		輪替演奏	A.雙槌同時在鼓邊的上、下輪替齊擊。

16		輪替演奏	B.雙槌同時在鼓邊的左、右輪替齊擊。
17.		輪替演奏	C.雙槌依次上、下、左、右輪替齊擊。
18.		左右移動式	雙槌左右來回交替擊打。
19.		交叉 (不包括華彩)	單槌交叉方向交替擊打或齊擊滾奏。

20.		倚音擊法	由尖端滾至棒中。
-----	---	------	----------





(以上資料由筆者整理)

4. 磨鼓釘 (又稱刮奏)

使用單槌或雙槌的某個部位，先後同時在鼓釘上滑動，產生清脆的聲音，滾奏效果的一種方法，即刮奏，口語念法上我們俗稱「刮」。

表 3-7 磨鼓釘

序號	示意圖	運槌名稱	演奏方法
21.		由右至左	單槌棒子與鼓釘接觸面45度角或90度角刮奏。

22.		由左至右	單槌棒子與鼓釘接觸面 45 度角或 90 度角刮奏。
23.		單槌 360 度旋轉	單槌由一點出發，單槌棒子與鼓釘接觸做 360 度刮奏或雙槌同時做 360 度刮奏。
24.		雙槌 180 度旋轉	雙槌由中間向兩邊劃開做 180 度刮奏。
25.		左拉右敲鼓 (單槌拉奏)	左槌(或右槌)單擊某一節奏，左槌(或右槌)做刮奏鼓釘的效果，雙手加以配合進行演奏。

(以上資料由筆者整理)

5. 槌碗花

此演奏方式由 2 種不同的概念所組成，即是「搓」、「碰」，這是兩種完全不同的演奏展現，所發出的聲響及表現形體也不同，營造的效果也有很大的區別，解釋如下：

一、搓鼓槌

兩槌相碰後，不立即離開，而是左或右槌用力相反方向搓動，發生一種磨合的聲音，輔以形體的晃動，增加了一種美感。口語念法我們稱為：「几几」。

二、碰鼓槌

這是一種很有趣的演奏方法，兩支鼓槌相互碰擊，做出許多花俏的動作，表現多變的情緒與內容，是一種有藝術的演奏方法。

表 3-8 槌碗花

序號	示意圖	運槌名稱	演奏方法
26.		鼓槌與鼓幫 相結合 (不華彩)	A. 通過以下這兩個動作結合，構成一個完整的「起大」效果，「起」是碰擊的聲音，「大」是左棒打擊鼓幫的聲音。即左棒上抬右棒扣下和左棒相碰。
27.		B. 左棒擊鼓幫上台和右棒相碰。	

28.			A.左槌手掌向上揚，右槌手掌向下扣，兩支鼓槌碰擊。
29.			B.左槌保持不動，右槌使用五分之一末端處向上挑。
30.			C.左槌相對不動，右槌手掌向左扣和左槌手背方向兩支鼓槌上端碰擊。
31.			D.兩支鼓槌立即分開，左槌基本保持不動，右槌的手背方向上端，緊貼左槌手心的方向向前一搓。
32.		<p>環繞式 碰擊法</p> <p>輪轉式 碰擊法</p>	<p>此演奏方式為環繞式方法之後的延伸。即左右槌相互領航啟動，也就是口語念法：「起大 起大 起大起大」。(左右邊即可)</p>



33.		<p>帶掛式環繞 碰擊法</p>	<p>這是一種很規律的連貫演奏形式，基本方法是先在鼓幫上演奏出一個節奏，口語念法：「都兒拉大」。然後接一個環繞碰擊法，即：「起大 起大 起大 起大」。至連續加快，可以左右方向移動。</p>
34.		<p>減字環繞 碰撞法</p>	<p>這是為鼓槌碰擊加速的一種方法，基本方法是把方法之三的第四拍減去，變成「起大 起大 起大」，三拍子，速度自然加快。</p>
35.		<p>直立搖擊法</p>	<p>這是不多見的一種特殊演奏手法，基本作法是將兩支鼓槌直立，左右手各擲其一，左手拇指與食指捏住鼓槌的三分之一處，右手拇指與食指捏住另一鼓槌鼓槌之三分之一處，中指緊貼食指，無名指頂於相反方向，手腕搖動兩槌不斷的前後擺動，發出輕微的滾奏聲。</p>

(以上資料由筆者整理)

6.頂鼓腔

這是一種效果的演奏方式，用鼓棒的下端「頂」奏鼓腔的左、右中間部位，產生一種「各、搭」的音響效果，聲音比較柔和而短促，適合演奏後十六分音符，有烈馬奔馳的效果，或是與動物的一些動作相對應。

表 3-9 頂鼓腔

序號	示意圖	運槌名稱	演奏方法
36.		雙槌底端 左右頂奏	雙手擲槌，將鼓槌底部頂於鼓框左右中間部位，並左右來回擊打。
37.		上下移動頂 奏	雙手擲槌，將鼓槌底部頂於鼓框左右中間部位，並移動上下來回擊打。主要是依照鼓框的弧度來改變聲音的強弱效果。

(以上資料由筆者整理)

7. 抖鼓環

這是一種效果演奏法，通過抖動鼓環，能產生一種「華、拉」的音響效果，配合身體下蹲的動作，產生一種美感，須說明的是，這種鼓的鼓環不是用來掛鼓的，而變成一種裝飾品，因此才有這種演奏法。

表 3-10 抖鼓環




序號	示意圖	運槌名稱	演奏方法
38.		直接擊打	單（雙）手擲鼓棒，使用棒尖或棒尾敲擊鼓環，使鼓環來回與鼓身撞擊，而發出聲音。
39.		抖動發聲	單（雙）手擲鼓棒，使用棒尖或棒尾來回快速擊打鼓環，使其發出「鈴鈴」的聲響。





（以上資料由筆者整理）




8. 鼓變音 (又稱悶擊)

所謂鼓變音，實際是一種多方位的悶擊方法，用多方法多方位的變化，不同角度地改變音色音質的變化，為營造不同的內容，提供了許多手法。演奏悶擊時，眼要平視前方，身體要正，切勿低頭看鼓心，是一種氣勢的展現

表 3-11 鼓變音

序號	示意圖	運槌名稱	演奏方法
40.		單槌點壓悶擊	單手擲鼓棒，擊打鼓面後不立即抬起，使餘音頓時消失，發出短暫而沉悶的聲音。
41.		雙槌交替點壓悶擊	按正擊順序演奏，但每隻槌均是緊壓鼓面失去開放音的機會，產生蹭皮悶音的效果。
42.		掌壓悶擊	一手掌緊壓鼓皮，另一手用鼓槌點擊皮面，產生悶擊效果。

43.		槌壓悶擊	一槌實部壓鼓面，另一槌敲擊，產生較明亮的悶擊。
44.		連環悶擊	右手幾乎平擊鼓面，而左手緊跟以手掌急速壓緊鼓面，形成厚實而短促的悶擊聲，具有一時的狠度。
45.		蹭皮悶擊	單槌或雙槌用稍大於 45 度的角度，點擊鼓皮後不抬鼓槌，而是向前方推進或向後方拉動，使鼓皮多出一種悶擊的滑動效果。
46.		滑動上行悶擊	左槌平壓於鼓面二分之一處，右手擲槌點擊鼓面，雙槌同時向下方滑動，聲音即往返向高的音區移動，因此而產生了音高感。

47.		<p>滑動下行悶擊</p>	<p>與上行演奏一致，但在滑動時，是由下方邊部擊奏向上方滑動至中心而止。即可形成由高音到低音的變化。需要注意的是壓鼓面的槌切勿抬起離開鼓面，要到位之向能離開鼓面，否則又回到了開放音的效果。</p>
48.		<p>點點悶擊</p>	<p>單手擲槌（一般是左槌），直立壓鼓面反覆向不同方向滑動，而另一支鼓槌（一般是右槌）用點擊的方法敲擊鼓面，點壓和點擊相結合，所產生的音響清晰、透亮，音質較大。</p>
49.		<p>複合悶擊</p>	<p>左槌斜置於鼓面，拇指與食指下壓，右槌擊打左槌，產生木質相槌和鼓皮同時發聲，產生一種比較強力度的悶擊聲。</p>

<p>50.</p>		<p>三合一悶擊</p> <p>這是一種擊強有力的悶擊演奏方法，是在複合悶擊的基礎上增加了新的因素而形成。左槌斜平壓於鼓面，右槌以近二分之一的位置擊打左槌的頭部，由於右槌敲左槌時長於左槌許多，所以自然又和鼓面相結合，這樣就產生了三個不同的聲音，即 1.木質相碰 2.左槌壓鼓面的聲音 3.右槌深之部分單擊鼓面，由於都在同一時間發聲，所以形成了三合一的音響效果，粗獷威猛是基本特徵。</p>
<p>51.</p>		<p>手指開合 (抓擊)</p> <p>即所謂的抓擊效果的演奏，形象的一種悶擊方式，將鼓槌夾於手掌虎口處，其餘手指伸出並彎曲，形成抓的姿勢，演奏時隨著手臂的揮動，手指扣擊於鼓面，發出悶擊的聲音，這個較為形象的動作「聲音到視覺均能產生擊好的藝術效果」。</p>

<p>52.</p>	 <p>A photograph showing a person's hands striking a drum. The right hand is clenched into a fist and is striking the drumhead from the side, while the left hand holds a drumstick across the drumhead. The drum is mounted on a stand.</p>	<p>拳壓悶擊</p> <p>這是一種不常見的悶擊法，演奏時右手擲槌成握拳狀，猛力手心方向，扣擊於鼓面，並不立即抬起，這樣就完成了拳壓悶擊的演奏方式。音響即有厚度，同時並存的還有鼓棒擊鼓皮的聲音，特別有終止感。有時以相反的方向擊奏，即用手背部分擊打，這樣更有彈性，彈音效果更加。尤其是手臂抬起的一瞬間，聲音的反彈效果極為明顯。</p>
<p>53.</p>	 <p>A photograph showing a person's hands holding two drumsticks, striking the drumhead. The sticks are held vertically, and the hands are positioned to strike the drumhead from the top. The drum is mounted on a stand.</p>	<p>頓點悶擊</p> <p>雙手擲鼓槌，連帶手臂的力量下於鼓槌並與擊鼓面同響，能達到完全止音或是半終止的效果。</p>

54.		撥音悶擊	<p>這是一種形體化的演奏方式，單槌擊鼓，另一手之手掌呈窩心狀，於鼓面由上往下或由下往上撥，將鼓之殘響揮散。</p>
55.		急煞悶擊	<p>這是較連環悶擊更為兇悍的悶擊，方法是運用大臂的力量下槌，平擊鼓面，同時用手掌同時扣於鼓面，聲音厚實充滿了力度。</p>
56.		槌掌悶擊	<p>手腕向下，單手擲槌，連帶手掌側面一同往扣擊鼓面扎下，所發出的聲響足以形成爆破，這是一個最具強勢的一種演奏方式</p>

(以上資料由筆者整理)

9. 躐鼓皮

這是有別於悶擊的一種效果演奏技巧，利用鼓槌或手指緊貼鼓面進行滑奏的動作，使用多手法及多方位營造出許多表演之形體效果。

表 3-12 躐鼓皮


序號	示意圖	運槌名稱	演奏方法
57.		單槌躐	單手擲槌，鼓槌緊貼鼓面，並於鼓面上進行滑奏。
58.		雙槌躐（上、下、左、右）	雙手擲槌，鼓槌緊貼鼓面，並於鼓面上依所需演藝方式進行滑奏，屬形體展演。

（以上資料由筆者整理）

10.打鼓架

此為一種為了找尋新的音響效果，而開發的一種演奏方法。單（雙）手擲鼓棒，先向下或同時擊打鼓架的某個部位，發出一種木與木或木與鐵相互撞擊的聲音，並輔以體型動作，在某一技藝的章節內使用，也有特色。

表 3-13 打鼓架

序號	示意圖	運槌名稱	演奏方法
59.		雙槌齊打	雙手擲槌，鼓槌緊貼鼓架子，並於鼓架上進行雙手同時來回擊打。
60.		雙槌交替演奏	雙手擲槌，鼓槌緊貼架子，並於鼓架上依所需演藝方式進行左右擊打，屬形體展演。

（以上資料由筆者整理）

第四章 音樂創作理念與文化發展的關係

第一節 「音響」對於個人創作音樂的影響

「音響」是王寶燦創作很重要的一個元素之一，對於整個配器如何結合才能使器樂發聲到最理想的狀態，以及如何在進行錄音的過程中，使所有器樂達到最理想的平衡，這些「音響」的考慮都是王寶燦在創作或是進行演藝時很大的一個思考內容。何謂「音響」？一般定義為揚聲器，也是一種轉換器，是用來撥放或錄製聲音的設備，音響又分成很多類型，有家庭版、劇院版、音樂廳版等等，依照不同的需求來調整，故單一顆音響內又有很多種不一樣的元件所組成。在王寶燦的擊樂世界裡他所謂的「音響」是一種立體的迴響，他主要是從錄音這個方向去考慮配備應該如何讓器樂與器樂間達到平衡使樂器的發聲不至於太凸顯，從這個角度再去研究演奏方法與擊鼓方式，開拓演奏音色，如此一來讓整個樂團在演出的時候不至於太吵而沒有重點，打擊樂是一項非常敏感的樂器，一不小心他就會成為變成噪音，所以在整個配置上必須非常的謹慎，王寶燦就憑著多年來的經驗及琢磨不同的演藝去處理這個「音響」概念。不過他認為從 20 世紀以後，整個現有的「音響」概念已經不夠用了，而且隨著時代的轉變科技的進步，「音響」這個概念對他而言也有了很大的改觀，現代人們已經開始玩所謂的破銅爛鐵，也就是找尋生活周遭可以發出聲響引發創新的金銀銅鐵、塑膠、玻璃等等生活用品，運用不同的器具與其產生共鳴聲響，找新的「音響」出現。例如：甩紙、刮鐵、打汽油桶等等不成樂器的樂器。在世界上，基本打擊樂器就有兩萬多種，在音色產生方面，一種是自然音色一種是人工音色，不外乎就是這兩種，自然音色指的就是樂器本身透過撞擊所發出來的聲音，可能是皮很有彈性的聲音，可能是鐵很硬的聲音。人工音色指的是透過自然音色再加工，可能是有搭配電子音響合成的音樂或是架設麥克風，讓原本樂器所發出的聲音能擴大使人聽得更清楚，但這對王寶燦來說儼然已經不夠用了，所以近年來他想了很多辦法看了很多文章尋

找許多資訊，目的就是為了找到新的「音響」效果，如此一來便能豐富他表演所要呈現的表現手法，這是新拓展的一種表現因素。但王寶燦對於「音響」概念所堅持的唯一還是從錄音的角度出發，若是創作出來的作品無法進行錄音或是拍攝，那麼這曲目對於王寶燦而言就是沒用，勢必要找出一條新的路來使其達到圓滿，也就是說，在現有的樂器中間想辦法開闢新的「音響」。

王寶燦的「音響」概念產生必須是要因地制宜，從演奏的角度來看，必須要考慮一個人的欣賞能力和習慣環境，每個人對於音樂藝術的成長及見解都有所不同，所以對於演奏音樂的態度及觀點也不脛而走，雖說演奏員必須依從指揮的指示來演奏，但不能保證這其中沒有參雜他的個人情感，也就是因為如此，在演奏整個大型鼓樂合奏搭配銅響樂器的同時，必須要懂得事實的退讓，若每個人都拚了全力的擊響，那終將會變成噪音而非樂音。王寶燦對於操縱大型鼓樂隊，不管是「絳州鑼鼓」、「太原鑼鼓」、「威風鑼鼓」，剛剛提到要因地制宜，所以也並非每一次都是如此細膩化，譬如說：廣場。廣場音樂必須要是熱鬧歡騰活力十足，絕不能有冷場的縫隙，整個演奏的形式就必須要是粗曠的音色盡量熱鬧，畢竟在自然環境中，所有發出的聲響都必然是會散去，所以我們在演奏形式上所營造的音響就必須要集中不間斷運用大量的音群來牽引，這樣一來使用急促感所營造出來的聲響才能形成宏大的氣勢，整個場面才不致於冷清，洶湧澎湃的氛圍與振奮人心的感官，正是王寶燦對於廣場音樂的「音響」概念；相對來說，若是劇場模式的音樂形式，那就必須要從音色上多加選擇，但若是像「太原鑼鼓」或是「威風鑼鼓」他們都是同一音頻的音高，進到劇場裡面肯定是震耳欲聾，「太原鑼鼓」是以鈸與鐃還有鼓相結合，10 個鈸與 10 個鐃金屬樂器的響聲已經是高過天際，再加上鼓的結合，整個畫面與聲響可說是熱鬧歡騰；再看「威風鑼鼓」，全是用威風鼓所組成，沒有高低之分，其實就是鼓樂合奏，因為有畫面加上動作，故整體畫面好看，傳統藝術性價值很高，這兩者因為他們無法調節，若要他們小聲反而彰顯不出他們的熱情與特色，所以並非甚麼演出形式都適合在劇場裡生存。王

寶燦對於所有要進劇場模式鼓樂團都有一套自己的操作模式，哪邊要大聲一點哪邊要小聲一點，都有他自己的計畫在前進，任誰也不能打亂而產生瑕疵。他將鼓樂團訓練成一個交響樂團，在指導時是用指揮交響樂團的概念去營建，模擬不同的聲響將鼓樂分成好幾個不同的聲部，在他的腦海裡浮現的不是強而有力的擊鼓聲，而是時而剛時而柔的樂團效果，將每首只有節奏的鼓曲旋律化，如此一來就會形成他個人所建立的「音響」概念，所以在使用上特別要講究一下。

第二節 來台前與來台後的創作質量與教量

平心而論，其實王寶燦並非作曲出生，所以在整個作品的深度及視野來說絕對是比不上專業作曲家，要想做到很誇張或是很具體，對他而言困難度較大。他也不懂作曲的形式與一些規則，過去王寶燦曾與中國知名作曲家鮑元愷²⁰先生進行一次探討，他想要以打擊樂形式來完成一場大型的鼓樂演藝，其內容就像是大型的交響樂一樣，只是他將所有的樂器都換成了打擊樂器，不過這件事情當時並未完成，而王寶燦的靈感來源來自 1998 年大陸正在拍一部電影叫做「荊軻刺秦王」，當時這個劇組的導演是陳凱歌²¹，他透過關係請到王寶燦並邀請他為其電影編排鼓樂，因為那個戲裡面多次出現鼓的陣仗，包括最後一個大場面整個沿路上全是鼓的排陣，還有送別的場面等等大概十幾個場面全是鼓的聲音。但因為劇組的時間拉很長，所拍攝的片段遲遲無法出來給王寶燦作為參考以利他編排，在那之後王寶燦因為有要事在身，於是就將他們安排到河北省²²進行排演，不過當時這個故事讓王寶燦深受感動，但其實單憑他自己一人是無法完成的，所以到最後他也就沒有完成這件事情。王寶燦說：「這事情到現在都沒有完成，中國也沒

²⁰ 鮑元愷中國作曲家、音樂教育家，1944 年出生於北京市。曾在天津音樂學院任教，時任中國國民黨革命委員會中央委員、天津市政協常委。現任廈門大學特聘教授、藝術研究所所長。(參考資料來源 <http://baike.baidu.com/view/1671527.htm>)

²¹ 陳凱歌，1952 年 8 月 12 日生於北京，祖籍福建省長樂市，畢業於北京電影學院，電影導演。2015 年，擔任第六屆中國電影導演協會年度表彰大會終評委主席。(參考資料來源 <http://baike.baidu.com/view/6199.htm>)

²² 河北省，位處中國大陸，簡稱冀，因其地處華北平原，黃河下游北岸而名。(參考資料來源 <http://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%B2%B3%E5%8C%97%E7%9C%81>)

有人幹這個事情，我感覺如你不要看那些打擊樂的曲子裏頭，好多名字都是非常大的體裁，其實內容是小小的，如果用編鐘跟建鼓這些肯定可以做起來。」過去王寶燦曾有一部作品叫做「金沙灘」，「金沙灘」當時就是第一次他想要在鼓上實驗想將那樣沙塵滾滾及壯闊的場面用鼓來體驗，整個在鼓上做一些比較誇張地做法，當時和中央歌舞團一起合作演出了這首作品，迴響很大。有趣的是金沙灘的靈感來源及誘因來自 1985 年去日本的迪士尼樂園，王寶燦在海盜館聽見了館內所撥放的音樂，便在腦海中形成整個音響，不過最後雖然說是有達到王寶燦的目的，但他的遺憾卻不小，因為他認為整個創作的深度不夠，就算是現在回首整個演出或是曲目架構，總的說就是深度不夠並非由哪個單位團體演出的問題。

不過事隔多年，王寶燦看得多聽得也多，從不斷的經驗中找到了自己的缺陷並從教學中與學生教學相長，發現自己的不足或是從樂曲中調整使學生得以駕輕就熟，他認為，不是每首曲子創作出來都能達到每個人的期望，也不是每首曲子創作出來都能使每個演奏員亦或是學生能達到創作者的要求或是演奏的技巧，所以從演藝中發現每個人的優點及樂曲的缺點逐一調整，這也是他追求進步的來源，每首曲子的發想與靈感都來自不同創作者的思維，當然有時候創作打擊樂曲的人並非一定就是該樂器本身的專業，所以創作中難免會突發奇想使演奏者在練習的過程中感到一定的困惑與挫折，王寶燦就是從這樣的收穫中常常將原曲二度創作，不但解決了學生練習的問題，也或許能因為他的二度創作讓該曲注入了更豐富的色彩。舉例來說：現任中央音樂學院民樂系主任、打擊樂教授李真貴老師曾經寫作的「馬燈舞」，王寶燦將之作為題材，並加入了打擊樂的小樂隊，將「馬燈舞」排鼓曲原有的演奏手法及內容改為更花俏將困難度提高，一方面畫面好看二方面登上舞台不至於顯得單調或是無聊，活潑動感使該曲也得到李真貴老師的讚賞，此曲命名為「新春鬧花燈」，而學生也從這首曲子當中，學習到團隊演藝合作無間的道理，以及如何從中溝通將整個表演做到完整。其二王寶燦對於同學無法真正的在國樂團裡發揮民打實力實屬感到可惜，於是他在 2009 年夏天將浙

江省歌舞劇院所集體創作由李民雄老師所改編的「漁舟凱歌」再次做了一個吹打版，為了讓民打的同學有樂隊的臨場感，他將主奏樂段與民打擊奏樂段結合再加上一些打擊樂合奏的片段重新編成一首屬於他的「漁舟凱歌」。王寶燦在教學及創作上與其他老師大不同，他設身處地的方方面面著想，因地制宜因人而異，現在的他非常有把握的覺得若是再將「金沙灘」重新演繹重新修整，那恐怕又是另外一波高潮，作品的深度也會比過去來的高。

在創作的道路上，隨著時間的增長，領悟能力及表現手段的成熟，以及綜合各方面技巧的提升還有經驗的累積，這些種種的成長都抵不過沒有元素引發靈感或是從專業作曲的角度去思考無法得到完整的的架構，由於王寶燦並非理論作曲專業，所以他一直非常沒有自信在個人能力方面。對王寶燦而言，會的樂器比別人少，相對來說作曲的侷限性就會相對變大，所以就他的創作作品累積要安排一場晚會超過 90 分鐘實在是有限。從觀眾的角度來說，鼓這項樂器本身就是給人一種安定的作用，時間拉長了就是音樂再吵鬧，人們還是會感到瞌睡，所以要想在整個 60 分鐘的表演中都能抓住觀眾的目光實屬不易，就算是動用龐大的設置、昂貴的代價，都敵不過稀疏

的觀眾，如此一來也是勞命傷財，固然走了一圈以後，王寶燦還是決定保有他傳統的音樂概念，以標題性音樂為最終出發點，有故事有背景有目標來運作，一氣呵成才是他一貫的作



圖 4-1 位處於嘉義縣民雄鄉的四大金剛。(20150608 王昱淇拍攝)

風。舉例來說：2010 年冬天他完成了一部作品「金剛印象」，這真正是突發奇想的曲子，這部作品的演藝過程將佛寺裡的四大金剛²³描繪的栩栩如生，中間穿梭

²³ 四大天王，又稱護世四天王或稱四大金剛，是佛教著名護法神，他們的神像通常分列在淨土宗禪宗佛寺的第一重殿兩側，因此又稱天王殿。(參考資料來源 <http://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%9B%9B%E5%A4%A7%E5%A4%A9%E7%8E%8B>)

著八個仙女，拿著扇鼓手舞足蹈的樣子，配上服飾的點綴，整個畫面就像是神仙降靈般的美麗，印入眼簾放入腦海中的畫面彷彿就像是在石牆上演藝的古代樂手，同時我們也能感受到那既莊嚴又歡快氣氛。「金剛印象」醞釀的時間非常的久，王寶燦一直不知道怎麼下筆才好，但他頭一回看到四大金剛就有個靈感，期間他琢磨了不一樣的四大金剛，去了山西太原市的崇善寺不過那邊只有韋馱、關公，去了山西省榆次縣的廟宇參觀，在台灣每次經過嘉義縣松山國小附近，那邊就有四大金剛像，每每經過他都一定要觀摩一下，對於四位金剛他也進行了一些瞭解。王寶燦說：「當時看到的四大天王像，多數是明代以後的作品，據論比天王的早期像更多了一些中國風俗，且手中的法器亦有所改變，象徵為風、調、雨、順。本曲有感而發，用鼓的演奏，刻劃這四位天王的神態和彼此間的交流和各自的特點。」也不知道從什麼時候開始他對於四大金剛就有了濃厚的興趣，有意識的會去注意這項事務，勤奮的找資料及文獻，並且研究他們的歷史及手上拿的法器，王寶燦覺得這四位金剛很了不起，在演奏方面既分工又合作，不能表功但也不能詆毀自己的作用，在阿密陀佛的控制下鎮守其該有的本分。而「金剛印象」這個曲名便是從某一本書中裡起的，這首曲目跟過去的作品有著一般的區別，除了多了一份宗教的色彩，也多了一些創新及前所未有的演奏方式，在世界上只在台灣演過五次，就是在 2010 及 2011 年王寶燦鼓樂作品發表會「金鼓齊鳴」巡迴演出時在台中中興大學、高雄長青綜合服務中心、嘉義縣民雄表演藝術中心、宜蘭傳藝中心及台北中山堂僅限這五次，至今再也沒有演出過。

筆者覺得由於王寶燦懂得音樂種類很多以致使他的創作面向很寬，隨手可得到一個素材，在他每次的創作都是有目的性的，每完成一部作品都能鉅細靡遺地告訴你來由，因為很多的事情已經在他腦海中盤旋已久。不管是有目的性去完成亦或是突發奇想還有一種是聽到地方民謠有所感觸而創作，在他的腦海中已有著千千萬萬種不一樣的旋律在進行。在大陸的創作靈感來源是以就地取材的方向思考旋律重新發想，大陸有 33 個省級行政區域，每個地方都有屬於他們自己的歌

謠、舞蹈、音樂等民族特色，譬如說：臨縣²⁴的王家大院弄了一個臨縣龍鼓，所謂鼓種說法及內容也是王寶燦創造的，在過去根本名不見經傳，臨縣龍鼓至今都還在繼續演出，而他們整個鑼鼓發展就叫龍鼓；榆次的商鼓，也是王寶燦感受當地風情而有的靈感，他老家在榆次，對於那邊的人文風情就是更加濃烈，所謂的商鼓靈感來自人，山西過去就是一個商業城市，就是因為他們是買賣人，所以王寶燦對於「絲綢之路興漢唐，茶葉之路食托邦。」這句話感觸更深，於是便為榆次造了一個鼓種叫做商鼓。不一樣的鼓種就會有不一樣的演奏方式、演奏效果及重點所要呈現的特色也不同，在這樣的創作思維裡，必定是要有的放矢，如此一來所達到的最終效果及方式也會不同，因為你必須很清楚為誰創作，而這個創作的全面性要多廣，要想達到的目的為何？這些方方面面都是必須要思考，譬如說：龍鼓跟商鼓是一種在年節歡樂的場合演出，屬於一種應景形式的表演，所以在創作方面必須要大規模的拿當地音樂素材創作為基底，而此素材也一定要有地方個性，手法是慣性，所以王寶燦在創作龍鼓的時候就是運用臨縣境內的一些音樂素材加以取捨並發展。而商鼓，他既不是太原鑼鼓也不是其他鑼鼓，商鼓是榆次的一種瀕臨失傳的曲牌－「排三關」，其音樂內容有三段體，在演奏的時候要過三關，當時王寶燦就運用了裡面的一些素材將商鼓所發展出來的。在台灣，整個創作的手法及方式就原則上來說與大陸沒甚麼區別，但出發點與整個運用的範圍以及表演的內容及技巧手法還有就整個音樂範疇來說，要比在大陸創作時候更有目的性一點，更細了一點，整個音樂的發展方向要更深入一點，因為在台灣創作多半不是給大廣場用，在台灣沒有大陸的面積來的廣，整個城市範圍來說也沒有大陸來的寬大，更多的創作是給課堂或是一對一學習時所使用的，所以不能粗糙。譬如：「千禧戰鼓」、「金鼓神韻」，這兩曲所要示意的就是新世紀的到來，人必須洗心革面，對於新世紀的認識是一種跨越一種展示一種感情，所以說整曲

²⁴ 臨縣位於晉西北，號稱“中國紅棗之鄉”，獨特的地理環境使得臨縣紅棗具有產量大，品種全，品質高的特點，棗製品遠銷海外，聞名一方。(參考資料來源
http://www.baik.com/wiki/%E5%B1%B1%E8%A5%BF%E4%B8%B4%E5%8E%BF?prd=zhengwenye_left_tongyici)

的速度要快密度要大，完全是一種情緒的呈現，張力夠足才能體現一種澎湃洶湧的情感，而這樣的創作對於課堂演練來說也是一種助力，因為每個學生對於音樂情感的認知不同，也並不是課堂上的每個學生都是打擊專業，所以我們不能追求學生在技巧方面必須達到甚麼境界，但至少音樂表達的部分必須要做足，他們所接收的訊息是來自創作者本身的轉述，所以他們更能體悟樂曲所要表達的內容，所以就這兩首曲子來說，除了源源不絕的音群效果之外，沒有更細膩的其他內容。

不僅如此，在台灣王寶燦也曾經用過民謠作曲，而這曲子的旋律近似台灣的宜蘭民謠「丟丟銅仔」，但在演奏過程中實際唱出來是台灣嘉南平原的民謠「一隻鳥仔」，不過創作蓬萊迎這曲的靈感確實來自於「丟丟銅仔」。2006年王寶燦因鼓結識了台灣嘉義酒廠的員工，並為他們進行了鼓隊練習，嘉義酒廠也因此成立了一支鼓隊，命名為「玉山鼓隊」，在那之後他們一起去了卡拉OK唱歌，王寶燦因此聽見這首「丟丟銅仔」，也就此展開了他想為台灣鼓樂盡一份心力的開始，這曲子他構思很久，因為對於台灣文化畢竟沒有了解很透徹，要想完全變成台灣味的鼓曲實屬不易，於是在透過再三思考後，王寶燦決定使用節奏結合旋律的方式進行，雖然演奏手法是大陸的傳統鼓樂，但其實整個演藝上是有趣而且動感的，他透過一唱一打的演奏方式將整個表演進行得生動活潑，對於旋律的改變雖然不完全是台灣的調調，但卻不失那份純樸的真摯。他常說：「你不懂人家的文化，即便你做得再好，也不是一個樣。沒有那個環境沒有那份情懷，你想再怎麼融入都一樣還是第三者。」但筆者認為，王寶燦在他的創作中不斷追求上進，即使是他不熟悉的文化不熟悉的鼓種，他一樣想嘗試一樣想認識，不過他也自認為有些演出的類型確實不是和他的性格，所以他也不強求去改變自己的風格。但值得敬佩的是，隨著邁入21世紀，許多的音樂型態都在改變，傳統的東西逐漸被現代給湮滅，但王寶燦也不失傳統也不失現代，他努力學習在他的創作上做改變，就好比「黃河鼓韻」在這次2015中國太原國際鼓王大賽中，由山西太重鼓

樂團²⁵所演藝，王寶燦親自操刀，整個曲風及臨場感那又是再創一次的高峰，要比過去以往的黃河鼓韻都還要生動，透過完美的畫面更能有親臨現場的感受，這就是王寶燦所謂得：「我走到哪，音樂就會跟我到哪，因為那是屬於我的東西，只有我在，真正的絳州鼓樂才會存在。」

第三節 音樂創作的基本要素

王寶燦對於音樂創作的基本要素有幾大要件，如下：節奏、速度、音質、音響，節奏是打擊樂很基本的要件，王寶燦對於節奏的講究是與速度作為結合，每一個節奏都必須分明，這樣在速度上的控制與變化才能鮮明，在演藝的過程中，很多時候這兩個要素佔有很大的位置，因為那取決於整體的聽覺與視覺，最重要的是，節奏不單只是單一規律，他是必須被賦予旋律的，只有這樣整個在練習或是演藝的過程中才不會顯得單調或無趣，節奏與旋律的緊密結合，更能增添表演的色彩，更能讓演出者賦予更多的音樂生命。音質在音樂創作中是必要的控制，若是卻少這個因素，整個音樂將會平淡無奇，音質的輕重大小都將是樂曲是否鮮明有特色很重要的要素。音響在王寶燦的創作當中佔了很大的一部分，對於理解這個要件在於不同的樂器當他在創作時候在使用範圍實際上很好的掌握這個音響學，譬如說：劇場絕對不可能放很大的大鼓演奏，當然這和樂種很有關係。但隨著樂種的不同，所演奏的場合及範圍也會有所不同，所以他選用的樂器也會不同，實際上他很注重音響學的道理。比如說：在舊社會的時候，一般用的樂器及音樂聲音都是比較宏亮且具有一定的穿透力，這會使得人們聽了以後賞心悅目，舒服帶勁，因為樂種所致。你到廟裏面必須非常肅穆，當你進入這種場合，所感受到的氛圍又會是很不一樣的，廟裡所用的樂器譬如說：法鈴、鐘、磬這些東西，是一種清新悅目，給人一種平靜安定能使人靜下來的一種器樂感受。所以這種音

²⁵ 太重鼓樂團，自 2007 年 7 月成立以來，先後在洪洞、韓城、萊蕪等地舉辦的鑼鼓“爭霸賽”上，6 次榮獲了“金鼓王”“金荷花”及金獎等殊榮。(參考資料來源 <http://www.sxrb.com/sxxww/xwpd/tyxw/5268985.shtml>)

響學自古就有知。「秦王破陣樂」，是唐代李世民慶賀戰爭能夠凱旋歸來所創作得鼓曲，當時 128 人在皇宮裡演奏，這就需要大場面及聲響效果必須壯大聲勢，那應該如何去營造？上古留下來的考證中，其場面講究氣魄，宏大且壯闊。王寶燦說：「當我接觸打擊樂的時候有些現象使我不能忘懷，當你戲曲劇團在劇場一開演的時候，很多人就把耳朵半摀住，因此尚在 50-60 年代也發現這種問題，就把這樂隊中間搭了一個罩子，就是所謂的音牆，這就可以避免更多噪音通過劇場傳到觀眾的耳朵。」

但這個矛盾該怎麼解決呢？打擊樂這種樂種通常都是比較驚天動地的情況下才能感人肺腑也能因此痛快，所以王寶燦在編排或是創作的時候，通常會有意無意地去注意到這個現象，盡可能避免做到位，他的矛盾在於樂器本身及聲響的程度上有很大的難度，若是給予的力度或是效果不夠，就發揮不了樂器正常的聲音，若要是給夠了力一個不小心可能會成為巨大的噪音，特別是進入到這個具有現代化設備的劇場。這些小細節王寶燦是從不斷的錄音及排練去實現中所意識到的，並且成為他這一生創作時的關鍵，但他又是在甚麼情況下所發現而去注意到的呢？在絳州鼓樂團幾次錄音中間，當時的錄音室不像現在設備先進，而且當時的麥克風都是一對多，若是有一個聲部出錯那就必須要重新來過，現在的設備可就先進許多，很多時候都可以用後製來完成，而且每個聲部或樂器都有自己的麥克風，若有瑕疵或是聲音不對盤，只需要針對單一重新錄製再進行銜接。當時候因為沒有那麼好的設備，錄製打擊樂可說是非常艱難的一份工作，王寶燦回憶：「印象最深的時候就是有一次到電視片場錄音，那時候給我們山西話劇團錄一個音樂，那個錄音棚在北京很大，所以就把打擊樂安排到最邊上好遠的地方，如果不是光線好就看不到指揮擺動，那個弦律我到現在還記得，就在第一次就沒有合上，因為有時間差，所以音樂就沒有合上，當時候咱也不懂，反正弄很遠。結果第二次合就基本合上了，第三次就沒有問題了。人家這個錄音師是留德的錄音師，那時候我們見人家拿著總譜錄音，覺得時髦。」所以音響這兩個字在

王寶燦的思維裡經過一些考量得到一些結論，如果他所創作的打擊樂進了錄音室卻無法進行錄音，那就表示他這份作品失敗。在劇場錄音，錄出來若是噪音一片排擠其他的樂器，掩蓋了其他聲部的旋律，那就肯定失敗，故王寶燦在多次的經驗當中吸取了許多的教訓與實驗，以後在創作的過程中知道了幾道要素，其中音響正是他首要必須面對的課題，他的想法從來就不是無憑無據沒有道理的。所以他從創作到實踐這整個過程當中，既要發揮樂器本身的特色及長處，還要特別注意演奏手法，既不可以整個從平鋪裏頭跳出去，也不可以完全的張牙無爪，在一收一放之間得到平衡，筆者認為，這就是王寶燦對音響的認識。

那音響在王寶燦的創作中是如何得到所謂的平衡？從上述提到，王寶燦之所以會有音響這個概念的產生是來自於錄音的經驗，他發現其實鼓的適應性很好，就是使用不同尺寸的鼓他也會有不同的頻響，所以在錄音的時候能用不同的麥克風做調整得到整個場面的音效平衡。比如說：用高頻率的麥克風才能將主旋律線條的聲音收錄清楚，亦或是需要削減，使其他伴奏線聲部得以凸顯，但有時候也會有失誤，旋律線清楚但聽起來刺耳那就是聲音破了，此刻所謂的音質就毫無討論的餘地了。就整個打擊樂器分類來說，最難使用的非銅響樂器莫屬，但也是有特例，那就是西洋樂器的吊鈸或雙鈸，他們沒有很好的音質，沒有強而有力又刺激的爆發點，恰恰與我們東方的鑼鈸鐃相反，一個不小心是會破壞整個音響的美感不說也許還會造成職業傷害，所以就這兩方去比較，就能知道在數量的配置上需要有限用的小型一點，在演奏的時候盡可能避諱一點，或是自帶弱音器，但此說的不是說真的用弱音器，而是置鑼的時候，盡量將鑼靠人身體部位下方離肚皮近一點，如此音腔出來的時候就能有一點削減的功能。不過鈸就不可能這樣去做，如果真的這樣做的話穿透力會太強，所以在演奏上必須要靠演奏員自己收斂一點，萬不得已的時候響兩下就可以，不能將它作為常規樂器如此肆無忌憚的使用，這是不合適的。

就拿「秦王點兵」、「黃河鼓樂」、「抗金令」等王寶燦之經典曲目來說，在鼓的尺寸運用上做了很多層次的調整，以求達到一個旋律線條的聽覺享受，沒有同一尺寸的鼓一起合奏是因為想要調配聲響並將聲部拉開，起到一個制約的效果。例如：從「黃河鼓樂」的整曲脈絡中，親自演奏之後便得以發現音響在其中所發揮的作用，而「黃河鼓樂」也是王寶燦嘔心瀝血之作，下了很大的工夫才完成的作品，當時候此曲必須進到錄音室錄音，也就是 1990 年左右麥克風剛開始有了多聲道，王寶燦思考的是，若是進行錄音，那多聲道的走向如何去交岔，左右聲道應該如何交替？也就是當時候真正注意及認知到多聲道的音響問題，所以他在錄音時特意將鑼鈸的聲音減弱，再將鼓的聲響分流，利用多聲道的配備將其音響效果盡量做到與他所建構的氛圍相同，由於錄製的聲響還必須透過揚聲器播放出來，所以在這拿捏之間必須得宜，要不就會變成只有噪音而沒有樂音，更別說想聽清楚整曲所要呈現的樣貌為何，就是後製也無法將其音樂做到完整，所以在錄製的整個過程中大家都必須退讓一些，使其音質不爆掉之外，還必須要顧及到其他聲部。然而京劇鑼鼓因為樂器限制的關係，所演奏出來的音樂往往在別人耳裡都是噪音，樣板戲則是解決不了銅響音準問題，這是因為銅響器在製作過程中音高就已經固定了，沒辦法調，所以要想解決的辦法就是找相近的，另一個辦法就是人往後靠一點點，中間打一層板，如此的聲音出來以後多少能有一點點的控制跟削減。

筆者認為，王寶燦的音樂創作要素除了節奏、速度、音質、音響以外，另外就是他所要表達的音樂語彙，這在整個他創作的過程裡也都一併完成，不管是音色、音高、力度，他認為必須從鼓樂中找到音樂的語彙，一方面從旋律上有變化，二方面從心裡要有想法，那是從內心發出一種好動，利用不同的手段使用不同的技巧發揮不同的音色，使音樂有了靈魂，而且條理清晰，句句分明，每個段落每個句子都能很清楚地分析，他懂的樂種很多，看的文章與文獻也很多，所以當他在創作的過程中，這些曾經他看過或是聽過的資料就會全部匯集，透過他個人

理解與消化之後，隨著樂曲的需求那些在他腦海中的所有音樂元素都將在他的音樂作品中一一浮現，筆者認為這是王寶燦創作要素中很重要的一個條件要素，一旦沒有這一要素，他的音樂就會失去原本該有的特質與生命力。透過王寶燦本人親自指導，在整個排練的過程中，演奏者可以第一時間清楚的明白整個作品曲向的脈絡、表情記號、音樂語彙，以及在整曲的演奏中自己所扮演的角色及該曲的故事背景，更能在第一時間接收到創作者的作曲概念及想法，如此一來在整個演藝的過程中並能全神貫注的投入，也能很快的進入的樂曲的情境及發揮真感情。筆者透過親自參與每首樂曲的練習，不難發現王寶燦在銅鑼器上恣意發揮，是為求達到聲響平衡，鼓鑼鈸鐃在一來一往之間達到一個綜合的作用，以及透過壯烈的聲響來細述音樂故事的情景，只能意會不能言傳，故用音樂講故事這也是王寶燦在創作上很大的一個特點。

第四節 文化背景對於音樂創作的思維有何改變

王寶燦的思維一直隨著時代的潮流在改變，當然有些事物本身太前衛他也許一時半載也無法接受，但在潛意識裡他已經開始注意這項事務，只是要他去接受其實也有一定的難度，畢竟他是有經歷過歷史的人，對於時代的改變看在眼裡其實有時也會莫名的感傷，不過時間不停的往前走，歷史就會不斷被改寫，這是不爭的事實，所以不管在與人應對上或是實務上，王寶燦都慢慢的在改變慢慢接受慢慢順應。在創作上，王寶燦依然是追隨時代的步伐前進，但不是很明顯能感受到，要是說他的創作思維沒有改變，那是不可能的，只是沒有那麼明顯，因為他還是墨守成規堅持他的傳統音樂，但順應時代改變，必須要以傳統為主，現代為輔，雖然沒有前衛的思想，但他依然讓自己盡量接收一些新的觀念及音樂內容，只有跟上潮流順著走，才不會使自己脫節，而被自然淘汰，但這樣的創作方式必定不是主流，是一種時尚也是一種追求但絕不是主流，如果那是主流，很多過去的音樂與智慧就會遺失。在早些年之前，王寶燦勤走下鄉，多年一直不間斷的積

累關於民間音樂與地方音樂還有鑼鼓音樂內容，對於創作，王寶燦認為他玩的不是節奏，而是音樂或是聲音，隨著每個鼓點平上去入的走向不同，他都能將有旋律的音樂套進去，這就是為何他的創作總是有流動感及使人產生樂感的氛圍，在他的腦中總是有千變萬化的節奏在包覆著他，只要跟著情緒走自然而然在創作的同時就能完成很多事項，譬如說：樂段的標題、強弱、表情記號、速度等當中還包括音樂語彙。而會有這樣的能力筆者認為是與王寶燦 40-50 年代踏遍不同的地區所下鄉田野的成果，隨著時代演進，接觸的事物也多，看的書籍也不少，對於自己的提升在淺移默化之下，已然不自覺完成，並且整個人昇華。只是心裡最終對於自己在音樂路上的堅持仍沒有改變，雖說是隨著文化潮流順應創作，不過在王寶燦的內心深處始終無法認同現代的鼓樂創作也或者是說他認為這樣子的演奏手法對於整個表演的結構及演奏員來講並沒有甚麼太大的幫助，對於聲響效果而言演奏員也不明白音樂的意義在哪？他認為，既然要創作出一首以民族鼓為首的多重打擊樂曲，那就畢定要能講明白這創作的原委，若只是單純一味的接受世界的流動，而沒有去看到音樂本身最原始的樣貌及民族地方性，這將會使原有的民族鼓面貌跌入萬丈深淵，漸漸地使人民遺忘演奏民族鼓最初的樣貌以及失去對於民族地方音樂的感受。王寶燦認為，創作音樂必須要了解樂器特性，不同的樂器會產生不同的音頻，但也不是所有的樂器都能同時結合，也不是所有的樂器用同樣的方式演奏都有同樣的效果，所以，王寶燦創作的原點壓根就不在文化，不管世界上的音樂潮流文化走到哪個境界對他而言都不需要太明白，因為他始終相信，有一天人們還是會發現，以傳統的演藝方式及富有地方民族色彩的音樂，才是這世界上最完美的體現。

反觀王寶燦的作品，所有的作品樂句的結構，手法都差不許多，這就是一個問題，保留了原來的音樂，肢體的概念，這就是所謂「絳州鼓樂」。王寶燦不將句子打散，也不以長短句作為框架，總是以排比句的方式多，長短盡量相同，因為在他的思維裡，這與順口溜是同一個思路，若要說作品當中較有突破的曲子，

就屬黃河鼓韻了，過去的歌曲要以七五三的結構多，七五三為曲牌名，是一種表現方式。例如：台台 台台 0台 台 | 倉才 倉才 0才 倉 | 台台 0台 台 | 倉才 0才 倉 | 台台 台0 | 倉才 倉0 |，王寶燦受限於這個影響較多，因為容易套版也容易使人有記憶，特別是單拍子的運用，雖然不是這麼容易，但還是會為了一些特別的人或事來完成單拍子的作品。因為單拍容易散掉，萬一在演出的過程中有一個人不見，那將會成為整場節目的致命傷。所以王寶燦的作品通常是以 4/4 拍或是 2/4 拍為主，也就是因為這個原因所以聽起來的脈絡都差不多，連綴的手法也大致相同，要說為何不用複拍子作曲，原因很簡單：複拍子在演奏的過程中使人有衝動，尤其遇到漸強或是強拍的時候，常常出去就回不來，為避免這樣的事情發生造成遺憾，王寶燦的作曲風格通常還是以保守為路線。

若說是每首作品中的相異點，筆者覺得是樂曲本身的內涵以及王寶燦所要賦予樂曲本身的生命不同，這也是為何王寶燦的樂曲一直是跟著他走，並不是一般人可以模仿的來，若是說以樂曲本身的技巧性以及節奏形式來說，我們不難發現他多用的是同樣樂句的手法，巧妙地從中交織做變化或是擴展，畢竟王寶燦不是作曲專業的本身，也沒有真正的學過作曲，他曾向鮑元愷老師請教作曲應該如何起頭或是如何下筆，但卻得到的回應是：「作曲若不是教會的，學不會。」所以他的每首作品如果硬要去劃分不同性，應該也就是曲向風格不同罷了，一些曲目多半是以擴展的方式進行，所以有一個支點作為核心對於王寶燦在創作的時候是比較容易的，不過隨著世界音樂的盛行，網路的發達，資訊傳播的快速，這都使王寶燦前進的動力受到阻礙，因為他的接受度相對比較慢，這也是成為阻力的關鍵。在台灣這些年，王寶燦接受台灣文化的洗禮，他喜歡看獅鼓、家將、官降首等道教文化音樂，也研究佛教音樂，琢磨有關神佛儀式，目的就是希望激發他前所未有的創作能力希望在藉此提升一番，不過畢竟不是土身土長，雖說在台灣 15 年，但他的創作手法畢竟要還是以傳統音樂為主，不過加入了一些意象化的內容，每一個停頓點每一個氣口的銜接還有每一段樂句的講述都有王寶燦自己合

理化的說法，但那卻是成為他靈感來源很重要的依據，他常說：「創作不要求求新求變，但要快狠準，觀眾的感受是最直接的，創作如何引起共鳴，對我而言是很大的一門學問，尤其是在台灣。」

第五節 王寶燦與他的音樂作品

王寶燦的音樂作品分為原創廣場、改編舞台、原創舞台三種，筆者將就這三個部分的重要曲目逐一介紹，包括王寶燦對於創作曲目的靈感來源、寫作手法、樂段標題介紹以及整曲的曲意解說，並對照年代來呈現王寶燦寫作想法與手法的改變。首先要介紹的是原創廣場音樂，廣場音樂也是支撐「絳州鼓樂」很重要的根柱，這是王寶燦成功致勝的關鍵，打擊樂因不同的打擊樂器多元化而成立許多不同的樂種，在民間的音樂稱為廣場音樂又與社火結合，人在生活中伴隨著節奏，利用節奏的描繪型態來表現日常生活中的節奏，用形象化的表現來呈現一種原始的樣貌。王寶燦所使用的手法盡量避免齊奏而是以合奏的方式較為優先考量，又為何說是原創？顧名思義就是為了廣場音樂精心設計，精緻度較少，多較為粗獷，振奮人心熱鬧非凡。王寶燦的音樂創作多是標題性音樂，所以演奏者雖然很清楚的知道該曲的表達內容，但仍需要富有一些聯想力，因為寫意的成分在王寶燦的創作裡其實佔有很大的空間及存在。

一、原創廣場

表 4-1 秦王點兵曲意解析 (以上資料由筆者整理)

樂曲名稱	創作年份	曲意說明	創作靈感	備註
秦王點兵	1987	此曲是「絳州鼓樂」具有代表性的曲目，經整理之後的「秦王點兵」表現出唐代秦王李世民誓師北伐，	全曲分為六段：1.引子、2.鼓邊段、3.鼓心段、4.鑼鼓段、5.華彩	集體創作

	<p>轉戰河東時，大將升帳，點兵出征，以平息叛亂的英武精神。樂曲充分發揮了敲鼓邊、擊鼓心、打鼓梆、頂鼓腔、搓鼓槌、磨鼓釘等技巧，使樂曲音色豐富多變，擊鼓姿勢也有所變化，被中國鼓界譽之為鼓中之瑰寶。</p>	<p>段、6.尾聲，基本上是以新絳縣當地的民間鑼鼓素材為主，初期是將所有的精華鑼鼓段以分段寫景的方式編排節奏成曲。</p>	
--	--	---	--

(以上資料由筆者整理)

2. 鼓邊段：閱兵的過程。眼睛裡必須要浮現塵土飛揚、精氣昭展、人聲鼎沸、所有出征的將士都是莊嚴肅穆挺挺站立，受主帥的校閱。就是在有限的這一個段落裡必要呈現不同的隊伍過來會有不同的動態，如何呈現不同的動態？首先是強弱大小聲的配置，由遠而近，每個樂段起來後都應該要有想像力，也就是每個強弱大小聲都是代表每個不同隊伍的經過。再來是身歷其境：現代的社會都是車子，感受不到馬兒奔跑的塵土飛揚及大旗小旗的飛舞，所以演奏這一段的時候，必須想像搖旗吶喊、塵土飛揚的畫面。這裡面用到的手法有三種，打鼓框、嗑鼓棒、刮鼓釘，之後還有打鼓架也在同一個段落裡頭。現在所用到的這些技巧是因為王寶燦調集所有可以在鼓上發聲的部分，盡可能發掘更多的聲音，來充實營造這一段意境，完全拿節奏、強弱、人聲的變化來滿足的表現內容。



圖 4-2 秦王點兵-鼓邊段 1 (擷取自秦王點兵)



圖 4-3 秦王點兵-鼓邊段 2 （擷取自秦王點兵）

● 擊鼓心、X 擊鼓框、+ 嗑鼓槌、~ 磨鼓釘、

3. 鼓心段：豪情滿懷的，在演奏手法上叫做擊鼓心，這是本曲的演奏技巧第 5 個方法，這是一種非常普通也是常用的一種方法，擊鼓心的時候，鼓棒在鼓的 10 公分左右的中心點，以 45 度角立起來的角度為最理想，因為這樣出來的聲音較為扎實有彈性有魅力，若是換個角度，打出來的聲音就會乾扁並且非常刺耳，那就是說明演奏鼓心段時，千萬不要拿鼓棒擊在鼓的正中心，要稍微在中心點外找到最佳的發音點，另外鼓棒要保持 45 度角，視覺上好看，發出來的聲音也好聽。這段是齊奏不長，總共只有 10 小節，並且有個大反覆。在這個段落中心，是鼓舞士氣、群情激憤，所以這裡面有兩個內容，互相交錯，像是在對話的感覺，有種世事如非的決心，所以這段在構思的時候，實際上我們先找到故事，然後找到想要表達的層次，然後將內容往框架裡面填充，這樣的形象思維會比較準。所以這裡更主要是形象，當然邏輯思維也有，都在裡面貫穿。所以演奏手法要盡可能的虛實結合，才能發揮音樂內容層次上的效果。



圖 4-4 秦王點兵-鼓心段 1 （擷取自秦王點兵）



圖 4-5 秦王點兵-鼓心段 2 （擷取自秦王點兵）

4. 鑼鼓段：所使用的方法是鼓車鑼鼓，兩軍艦壘，刀光劍影，相互廝殺，演奏的難度則是在每個音符上表現的都較為細膩。有如砲火一層一層的堆砌，帥鼓與將鼓呼應校鼓與卒鼓，透過不同拍號的轉變，營造一種忽快忽慢忽明忽暗的戰場情勢。演奏手法有擊鼓心、打鼓幫、嗑鼓槌，速度之快的畫面，及演奏者的氣勢，當中又加入了頂鼓腔，透過鼓腔震動鼓環，以及演出者肢體的展現，這連帶的效果宛如馬在戰場奔跑聲音由遠而近，戰情越來越緊張，眼看就離勝利不遠，所有戰士無不激情亢奮。



圖 4-6 秦王點兵-鑼鼓段 1 （擷取自秦王點兵）

頂鼓腔：使用了馬蹄音的音群手法，來製造有如馬奔跑的情景，加上頂鼓腔由鼓槌接觸到木質鼓框雙重效果就像馬蹄跑起來摳摳摳響的聽覺再配上馬鈴的聲響，若只用耳朵聽，象徵宛如群馬奔馳的畫面。由卒鼓率先起奏，層層遞進那場面有如馬匹從遠處像近處奔馳，戰馬奔騰的音響效果，利用節奏與擊鼓方式相結合之下所得到的成效。

圖 4-7 秦王點兵-頂鼓腔 1 (擷取自秦王點兵)

5. 華彩段+尾聲：回頭前後相呼應，多以鑼鼓段為主軸，但就在結束之前，特地加進一段帶掛式環繞碰擊法，口語我們念成：「都兒拉搭 起搭 起搭 起搭 起搭。」是想要表現一種興高采烈、載歌載舞的畫面。

圖 4-8 秦王點兵-華彩段 1 (擷取自秦王點兵)

表 4-2 滾核桃曲意解析

樂曲名稱	創作年份	曲意說明	創作靈感	備註
滾核桃	1987	核桃熟了!過去晉南一代農民習慣攤于瓦房上晾曬，待乾熟後風吹而落，沿坡滾下，墜地有聲，乒乓作響。本樂曲以一連串的鼓心、鼓邊和鼓槌變化華彩，呈現出曬乾後的核桃呼嚕嚕滾下屋頂時，農民們欣喜和詼諧的景象。	基本上是以新絳縣當地的民間鑼鼓素材為主，以「廈坡裡滾核桃」為基底作為延伸，全曲由王寶燦口唸，郝世勛手寫完成。	集體創作

(以上資料由筆者整理)

全曲以擊鼓心、擊鼓框、嗑鼓槌三種元素所組成，擊鼓心主要是想用聲音呈現核桃成熟滾滾而下的聲響，擊鼓框及嗑鼓槌則是顯現人民歡欣鼓舞，期待大豐收的心情，這首曲子若是照譜打會顯得簡易，因為多是以八分音符為一組的記譜方式來顯現，所以通常我們在演藝這首曲目的時候，多是以口傳身授的方式，此曲不難，困難的是在他的肢體展現以及擊鼓技巧，必須練就順暢的身段，此曲在演藝上才能體現的活靈活現。而每個嗑槌的力度與速度在整個練習個過程中都必須苛求，鼓棒位置在哪裡，眼睛就必須要跟到哪裡，整體要求整齊一致講究的是團隊默契，人員以雙數為主。

核桃鼓 || 4/4 *fp*

拍板 || 4/4

6 自由地

11 往前推 1次A組合, 2次A組合 1次A組合, 2次全 往後推 1次B組合, 2次B組合 1次B組合, 2次全 *f*

16 前後右左 前後右左前後前後 右左前後前後

21 1-6. 前後右左 右右左左前後 1-6. 前後

26 響鼓花

31 響鼓花 響鼓花 無響反響 新快後新樓 *v*

36 快起新樓 *v*

42 *fp* *p*

滾核桃-1/1

圖 4-9 滾核桃全曲

表 4-3 龍城社火曲意解析

樂曲名稱	創作年份	曲意說明	創作靈感	備註
龍城社火	2002	以太原鑼鼓的素材所編的一首合奏曲，為紀念龍城(太原)2500年而作。此曲多用於廟會祭典，節奏鮮明活潑，運用大、中、小鼓及鈸等不同的音色，充份營造出廟會熱鬧歡樂的氣氛。	全曲分為三段，整首曲子從頭到尾都是歡騰熱烈的，由大鼓、中鼓、小鼓、鑊鈸組成，山西社火流行，每到年節就熱鬧非凡，此曲是依廟會社火的概念去創作，原是給「太原重型機械廠黃河鼓樂藝術團」表演所用，為了讓場面沸騰，熱鬧，王寶燦因而創作此曲透過節奏的一張一馳而得到高潮迭起的效果。	自創

(以上資料由筆者整理)

1. 歡騰熱烈：本段演奏手法有一擊鼓心、擊鼓框、嗑鼓槌、槌腕花，透過 3/4 拍與 2/4 拍的變化，凸顯腳步的行進速度，整個多用四連音及馬蹄音最為主要編寫內容，目的是希望演奏者在演奏的過程中能隨著節奏歡欣鼓舞，提振士氣，在搭配上肢體的擺盪，彷彿就像真的置身在社火的行進熱鬧裡。

小鼓 (X) 抽鼓皮
 中鼓
 大鼓
 鑊鈸

圖 4-10 龍城社火-第一段 (擷取自龍城社火)



圖 4-11 龍城社火-第一段 (擷取自龍城社火)

2. 沉著有力的：此段由中鼓率先獨奏，小鼓從頭到尾都以悶擊的手法進行，目的是為了鋪陳，就像是給中鼓獨奏時的一個小配樂，那場面就像路人看表演給予掌聲的情景，這一段可說是歡騰後的小片刻，不同的隊伍及表演團體，趁著空檔進行獨立的特別表演，觀眾與表演者沒有距離場面一樣熱鬧。



圖 4-12 龍城社火-第二段中鼓主題 (擷取自龍城社火)



圖 4-13 龍城社火-第二段中鼓主題 (擷取自龍城社火)



中鼓—主題

圖 4-14 龍城社火-第二段中鼓主題 (擷取自龍城社火)



圖 4-15 龍城社火-第二段小鼓主題 (擷取自龍城社火)



圖 4-16 龍城社火-第二段小鼓主題 (擷取自龍城社火)

二、原創舞台

表 4-4 黃河鼓韻曲意解析 (以下資料由筆者整理)

樂曲名稱	創作年份	曲意說明	創作靈感	備註
黃河鼓韻	1994	黃河一瀉千里，萬古長流，哺育了千百代三晉兒女。樂曲通過銅響樂器富有韻律的更迭演奏與鼓的相互印襯，表達三晉兒女的心胸像黃河一樣波瀾壯闊，洶湧澎湃；意志像黃河一樣百折不回，一往無前。	受到李民雄先生的啟發決心以山西特色創作出一首鼓樂大曲，黃河流經山西，通過時間的逼近，王寶燦對於創作就越是有所感受，他把自己關在飯店，想像著黃河夾帶黃土滾滾而下的壯闊景觀，以及黃河對於中國的重要性，就在最後一刻，王寶燦完成了這首曲子。	自創

1. 湧浪：由大廣鈸、大藏鈸、中廣鈸、水鑠為主要樂器，所營造的是水花四溢的效果，開始由全體齊奏，接著分散交織，由小鼓、中鼓、大鼓所組成，滾奏層層遞進，營造的效果是黃河滾滾傾朝而下的效果，而鈸不斷交互相磨似風，有了風，浪才會不斷往前行，隨著風越來越大，浪也就跟著來越強，最後由小浪變大浪，啪一個打到岸邊，大浪解體噴出水花，然後重新來過。演出者在演奏雙鈸交替演奏的時候必須要放鬆，不能將鈸面扣死，否則聲音將無法清脆，其他鼓類樂器在演奏滾奏的同時身體必須左右擺動，鼓棒前後搖擺，一來可以把握滾奏的平均度，而來畫面就有如風一樣來去無蹤。

2. 搏擊：此段的重點在於中鼓，其他鼓類樂器所演奏的節奏分屬於馬蹄音，再搭配上中鼓的主奏，光用耳朵聽的效果就像是大浪夾小浪不斷滾滾而前，有高潮有低潮，有瞬間大浪也有平及的小浪，這樣的堆疊效果，不難讓我們理解黃河的洶湧澎湃，也讓我們體悟到北方民族的寬闊胸懷及熱情豪放。在演奏時，必須注意輕重音的表現，每個重音都必須體現，因為是用一種唱歌的方式在體現，若是平淡無奇的演奏，將無法體現黃河洶湧澎湃的情懷。

圖 4-17 黃河鼓韻-搏擊段-中鼓主題 (擷取自黃河鼓韻)

圖 4-18 黃河鼓韻-搏擊段-小鼓主題 (擷取自黃河鼓韻)

3. 自豪地：此段是中鼓跟小鼓的對話，那種場景就像遊子看著黃河在思念家鄉，滿腹胸襟，感嘆得著訴說著自己離鄉背井的心情，也終將期盼有一天能再次回到家鄉投入母親的懷抱，中原黃河是大陸人的母親，經過五千年的歷史，不知道它孕育出了多少的人，所以人民對她有著無盡的感謝。在練習過程中，演奏員必須學會用音樂對話，並猜透彼此的心思，這是一段默契合作的樂段，必須掌握好樂段的體現，每個轉合都是樂段情緒是否能繼續往下的關鍵。

圖 4-19 黃河鼓韻-自豪的-中鼓主題（擷取自黃河鼓韻）

圖 4-20 黃河鼓韻-自豪的-小鼓主題（擷取自黃河鼓韻）

圖 4-21 黃河鼓韻-自豪的-小鼓主題（擷取自黃河鼓韻）

4. 奮進：在充滿爆發力的鼓聲中，鼓與鈸交織成體，在樂曲中以層層遞進的手法營造出高潮，使整個樂曲達到前所未有的巔峰，景象有如黃河一瀉千里的壯闊奇景，黃河對於大陸人來說是母親河，他時而慈善時而兇猛，但這都澆不熄異地子女們的思念，所有的韌性也因為堅強的母親河而爆發。樂曲依然隨著鼓與鈸相互堆疊的演奏手法使其氣勢達到瀑布般的效果，實在精彩。此樂段有著高超的技

巧，用了許多的十六分音符來體現就是，所以在練習的時候一定要確保每個音符在左右手的支配下都是平均的，重要的是輕重音的拿捏也必需要鮮明，此段與自豪的樂段有點相同，都是用對話的方式來表達，所以這段除了要將基本練習扎穩，更重要的是如何傳遞情緒給小鼓的演奏者讓對方得以感受到你想傳達的音樂語彙，這是非常重要的練習關鍵。



圖 4-22 黃河鼓韻-奮進-中鼓主題（擷取自黃河鼓韻）



圖 4-23 黃河鼓韻-奮進-小鼓主題（擷取自黃河鼓韻）

表 4-5 牛鬥虎曲意解析

樂曲名稱	創作年份	曲意說明	創作靈感	備註
牛鬥虎	1994	這是一首標題性極鮮明且個性極強之鼓樂二重奏曲目，陰陽對立的手法時時可見，樂曲較多運用車鼓語匯，通過相攪對打，以“相遇”、“相戲”、和“相鬥”三個層次，為觀眾顯示了牛之倔強剛悍，虎之威武勇猛。	當時流行以動物最為主題創作，創作此曲時王寶燦多以形象化的手法寫作，他喜歡看觀察，尤其是動物，常常看到動物的生活形象，覺得若是將鼓樂藝術以動物為主題將之形象化，那肯定會很有趣，於是做了一次嘗試。	自創

(以上資料由筆者整理)

1. 引子：以打鼓框與擊鼓心交互演奏，開頭形象及其鮮明，通過演藝形象很清楚的知道擊鼓框的演奏者是虎，因為老虎睡覺會磨牙，而擊鼓心的演奏者是牛，但在此筆者將之比擬成是森林之中的幽靜，牛緩緩前進的探尋即將冒險，而虎的部分在此段，筆者將之比擬成其他動物或是風吹草動的聲音，故此段要營造的氣氛是為陰森而安靜的。透過擊鼓心輕擊的演奏手法，我們能夠感受到氣氛的轉變，用音樂帶動心境引導進入全曲的情境裡。

滾奏平均，營造氣氛

森林動物發出的聲響

圖 4-24 牛鬥虎-引子 (擷取自牛鬥虎)

2. 相遇：此段形象更為鮮明，當牛初遇見大貓，那種好奇又畏懼的心境，從演奏手法上表露無遺，表演者不但要演奏還要表演，可說是將樂曲展顯得生動靈巧，透過寫實的手法，並通過節奏刻畫出每一個細節每一個畫面，那相戲初初遇見的偶然，老虎睡醒伸伸懶腰，牛看見老虎的驚喜，為這首曲目開啟了序曲。



圖 4-25 牛鬥虎-相遇 (擷取自牛鬥虎)

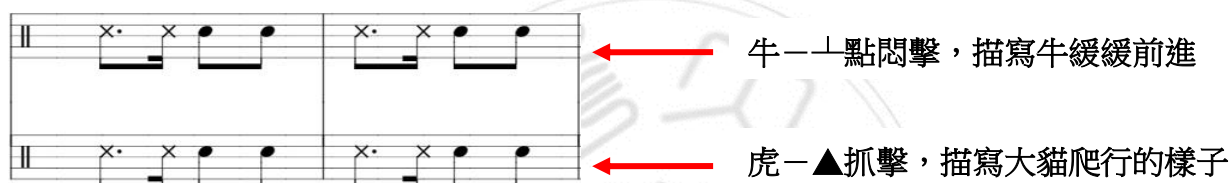


圖 4-26 牛鬥虎-相遇 (擷取自牛鬥虎)

3. 相戲：初次見面，打鬧一番，對於彼此還不熟悉的情況下，透過簡單的音樂手法描繪出牛與虎的肢體形象，多利用了磨鼓釘、嗑鼓槌、打鼓幫、抽鼓皮等多元化的表演手法，營造牛與虎俏皮的一面。每種表演手段都各自有不同的音樂語彙，這就必須看當事人怎麼理解。筆者認為磨鼓釘就像是老虎在磨牙，嗑鼓槌像是在挑釁，打鼓梆與抽鼓皮那像是在地上打滾或是跳躍的畫面。



圖 4-27 牛鬥虎-相戲 (擷取自牛鬥虎)

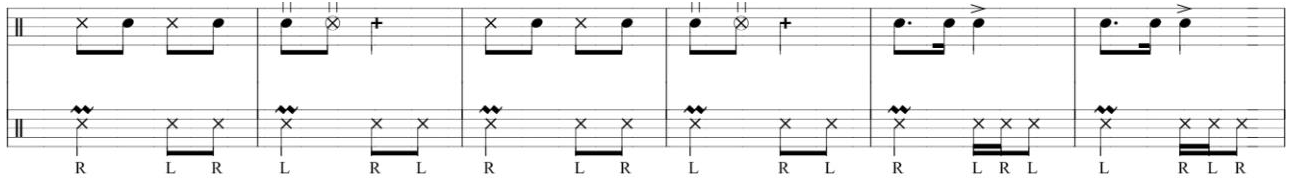


圖 4-28 牛鬥虎-相戲 (擷取自牛鬥虎)



圖 4-29 牛鬥虎-相戲 (擷取自牛鬥虎)

4. 相鬥：這整段的情緒要比三段要來的高潮許多，演奏者也必須讓自己的情緒隨之高昂，在演藝的過程中，彷彿就真的是身歷其境的親臨現場，亦或者是化身為動物，以形象的表現讓觀賞者能夠真正的感受到牛鬥虎的震撼場面，故整個氣氛的掌握是該曲很重要的關鍵。本段以你來我往以排比句的方式作為表演形式，演奏手法則是悶擊與磨鼓釘，每個音多用雙槌擊打，這樣可以呈現力度的表情記號，此段利用速度感提高了整曲的高潮，運用呼應的方式就像是在說明牛與虎大戰好幾回終將分不出勝負，演奏手法與肢體運用將整個畫面填滿，其為豐富，此段演奏完畢後那氣氛的延宕無不讓觀眾嘆為嘆為觀止。



圖 4-30 牛鬥虎-相鬥 (擷取自牛鬥虎)



圖 4-31 牛鬥虎-相鬥 (擷取自牛鬥虎)



整段多以排比句的你來我往方式呈現，
就像是吵架般的情景。

圖 4-32 牛鬥虎-相鬥 (擷取自牛鬥虎)

三、改編舞台

表 4-6 鼓博群雄曲意解析

樂曲名稱	改編年份	曲意說明	改編出處	備註
抗金令	2005	此曲為南宋時期，描述抗金女將梁紅玉的故事改寫而成，反映梁紅玉與金人戰於金山的壯烈情懷，主要的大鼓即是由女性擔任，利用鼓的不同節奏形式來表現出巾幗不讓鬚眉的氣勢。	原曲來自錢國偉先生鼓博群雄，現為香港中樂團打擊樂演奏家。後由王寶燦改編，並命名為抗金令。	改編

(以上資料訊由筆者整理)

1. 序：此段為引奏，如同統領集合兵將部隊準備開戰，搖旗吶喊振奮士氣，整裝待發準備開戰，一切就緒就等著統領下達指令即刻征戰。此曲有一個領奏，象徵就是軍隊的頭領，就是所謂的指揮，在他未下達任何指令或是尚未展現任何肢體語言時，其他聲部的人不可恣意出聲，否則將會破壞整曲所營造的嚴肅殺氣。整個節奏型態來說是自由的，所以領奏者必須心領神會，眼神裡必須充滿著戲，必須讓自己彷彿就置身在南宋時期，一出手就是要殺他個片甲不留。

The musical score for '抗金令-序' is written for four drum parts: 領鼓 (Lead Drum), 小鼓 (Small Drum), 中鼓 (Middle Drum), and 大鼓 (Large Drum). The score is in 2/4 time and features dynamic markings such as *f*, *fp*, *ff*, and *rit*. The lead drum part starts with a strong *f* dynamic and includes a *rit* section. The other drum parts follow with similar dynamics and rhythmic patterns.

圖 4-33 抗金令-序（擷取自抗金令）

2. 氣壯山河：本段在經由序的引領下，準備就緒整裝出發，由 3/4 拍及 4/4 拍交替演奏，形成一種急促的旋律湧進，軍隊屢戰屢勝勇往直前，在統領的帶領下，士兵井然有序合作無間，但這只是剛開始的第一戰，不過那喋喋不休的急促節奏已叫人熱血沸騰，再透過堂鼓與小鼓的交替演奏，運用了大量排比句的手法，彷彿就像是統領與士兵們的對話，向心力極強大的軍隊，就在此慢慢揭開了序幕。

The musical score for '抗金令-氣壯山河' is written for four drum parts. The score is in 3/4 and 4/4 time and features dynamic markings such as *f*, *mf*, and *p*. The score shows a complex rhythmic structure with alternating 3/4 and 4/4 measures, and a variety of drum patterns.

圖 4-34 抗金令-氣壯山河（擷取自抗金令）

圖 4-35 抗金令-氣壯山河 (擷取自抗金令)

3. 列陣：在經過一天的征戰以後，士兵們紮營前必須再做一次的整隊，並由統領商討戰術，傳達指令給士兵，並精神喊話，此段筆者意會覺得是在休息並討論明日如何再度勝利勇闖敵軍本營。堂鼓的聲響咄咄逼人，如何語言激情亢奮，而後方的其他鼓群應和著，有如同回答：知道了，我們必定鞠躬盡瘁並完成這場戰役。

圖 4-36 抗金令-列陣 (擷取自抗金令)

4. 群雄匯集：再度整裝出發，此次就要進攻首都，拿下勝利。這一路上遇到許多的貴人網羅許多的英勇戰將，知己知彼百戰百勝，打仗是長久之計，所以這段就筆者的認知而言是在這一路上匯集各路好手，希望他們一同加入這個打戰的行列，並幫助梁紅玉拿下勝利。此段演奏手法運用堆疊的方式進行，使音群殘響越來越轟，達到一個鼓舞人心的效應，並在最後再次整裝，並祝各位旗開得勝。



圖 4-37 抗金令-群雄匯集（擷取自抗金令）

5. 鼓博群雄：在統領的一聲令下，擊鼓吶喊，正式宣戰，由堂鼓獨奏象徵戰爭開始，其他聲部的曲群擊鼓框，筆者認為此段反其道而行，並沒有用很激烈的音樂手段去營造一段打鬥，反而使用了安靜的獨奏手法來撫平這段煙硝，所有的畫面任由觀眾及演奏者自由聯想，只能意會不能言傳，最後勝利之際其他聲部堆疊進來，對手戰敗的場面令人不勝唏噓。



圖 4-38 抗金令-鼓博群雄（擷取自抗金令）

6. 結義雄心：凱旋歸來，這一路上所遇到的英雄好漢大家相知相惜，因為他們漂亮的打了一場勝仗，上上下下歡欣鼓舞為家鄉傳來捷報，舉國歡騰統領無不一一感謝大家的辛苦。在演奏手法上，運用了大量的四連音，擊鼓心、抽鼓皮等演奏手法，就是想要營造一種歡騰的場面，塵土飛揚，人民的勝利呼喊，歷歷在目。

圖 4-39 抗金令-結義雄心（擷取自抗金令）

圖 4-40 抗金令-結義雄心（擷取自抗金令）

93

圖 4-41 抗金令-結義雄心（擷取自抗金令）

由因打擊樂沒有音高，記譜的方式會以符號的方式標記呈現，以區分擊打位置及表現方式。若是有兩種不同的樂器同時發聲，會依照鼓的音高在記譜上有所區別。而為了因應現代學生適應五線譜學習，故王寶燦不得不將原有的打擊樂簡譜手寫稿請人打成五線譜，而這些手寫稿至今也已遺失。所有譜號標記說明，筆者已於圖示內註記，在此不再另行整理。



表 4- 7 王寶燦之音樂作品彙整（以年代先後排序）

創作年份	作品名稱	表演場合	表演來源	表演形式	表演單位
1980	節日	舞台	合作原創	吹打樂	山西省歌舞劇院
	晉陽秋	舞台	合作原創	吹打樂	山西省歌舞劇院
	興頭	舞台	合作原創	笛子獨奏曲	臺北市立國樂團
	金沙灘	舞台	合作原創	打擊樂與樂隊合奏	中央民族民族樂團 中央歌舞團 山西歌舞團
1987	秦王點兵	舞台/廣場	合作原創	鼓樂合奏	絳州鼓樂藝術團
	滾核桃	舞台	合作原創	鼓樂合奏	絳州鼓樂藝術團
	馱夫	舞台	合作原創	鼓樂合奏	絳州鼓樂藝術團
	晉南花鼓	舞台	合作原創	鼓舞表演	絳州鼓樂藝術團
	將軍令	舞台	委約改編	打擊樂與樂隊合奏	絳州鼓樂藝術團
1994	醉鼓	舞台/廣場	原創（委）	鼓舞表演	晉城礦務局古書院 礦首演
	黃河鼓韻	舞台	原創	鼓樂合奏	絳州鼓樂藝術團
	二龍戲珠	舞台	原創	建鼓獨奏	絳州鼓樂藝術團
	牛鬥虎	舞台	原創	鼓樂重奏	絳州鼓樂藝術團
1996	金剛般若曲	舞台	原創	鼓樂合奏	南華大學雅樂團
	麻雀喳喳	舞台	原創	鼓樂合奏	南華大學雅樂團

創作年份	作品名稱	表演場合	表演來源	表演形式	表演單位
1998	奔騰	舞台	原創	鼓樂合奏	南華大學雅樂團
1999	靈石龍鼓	廣場	原創	鼓樂合奏	靈石縣第一中學
2000	千禧戰鼓	舞台	原創	鼓樂合奏	南華大學合奏唱
	春雨	舞台	原創	鼓樂合奏	南華大學雅樂團
2001	快樂的 小鼓童	廣場	原創	鼓樂合奏	北京後街小學
2002	龍城社火	廣場	原創	鼓樂合奏	太原重型機械廠 黃河鼓樂藝術團
	南華頌	廣場	原創	太原鑼鼓	南華大學雅樂團
	滿園春	廣場	原創	威風鑼鼓	南華大學雅樂團
2003	中都商鼓	廣場	原創(委)	鼓樂合奏	榆次區郭家堡鄉 鑼鼓隊
2004	金鼓神韻	舞台	原創	鼓樂合奏	南華大學合奏唱
	喜相逢	舞台	原創	鼓樂合奏	南華大學合奏唱
	梅開三度	舞台	原創	鼓樂合奏	南華大學合奏唱
	漫流水	廣場	原創	太原鑼鼓	嘉義大林地區 松山小學教學
	歡天喜地	舞台	原創	鼓樂合奏	嘉義大林地區小學 運動會開幕匯演
	得勝鼓	廣場	改編	鼓樂合奏	南華大學合奏唱

創作年份	作品名稱	表演場合	表演來源	表演形式	表演單位
2004	小小花鼓 震天響	舞台	原創	鼓樂合奏	嘉義大林地區 排路小學教學
	得勝回營	舞台	改編	建鼓獨奏	南華大學雅樂團 2005 年在台首演
	雙龍戲珠	舞台	原創	建鼓獨奏	南華大學雅樂團
2005	青松讚	廣場	原創	太原鑼鼓	嘉義大林地區 松山小學教學
2006	蓬萊吟	舞台	原創	鼓樂合奏	南華大學合奏唱
	敲鑼打鼓 迎嘉賓	廣場	原創	鼓樂合奏	嘉義酒廠玉山鼓隊
2007	戲文武韻	舞台	原創	鼓樂合奏	山西歌舞劇院 民樂團
	諸羅樹蛙	舞台	原創(委)	鼓樂合奏	嘉義大林地區 社團小學教學
	虎賁逐鹿	舞台	原創	鼓樂合奏	南華大學雅樂團
	曾風楚韻	舞台	原創	鼓樂合奏	南華大學雅樂團
	凱旋	廣場	原創	鼓樂合奏	南華大學雅樂團
	新春 鬧花燈	舞台	改編	鼓樂合奏	南華大學雅樂團
	萬年歡	舞台	改編	鼓樂合奏	南華大學雅樂團

創作年份	作品名稱	表演場合	表演來源	表演形式	表演單位
2007	抗金令	舞台	改編	鼓樂合奏	南華大學雅樂團
	龍騰虎躍	舞台	改編	鼓樂合奏	南華大學雅樂團
	行街鑼鼓	廣場	改編	鑼鼓樂	南華大學雅樂團
	么二三	廣場	改編	鑼鼓樂	南華大學雅樂團
2008	奔	舞台	原創	排鼓獨奏曲	南華大學個授課
	打話頭	舞台	原創	板鼓重奏曲	南華大學個授課
	爭奇鬥艷	舞台	原創	板鼓與鼓合奏曲	南華大學個授課
	花敲干打 趣味濃	舞台	原創	大鼓獨奏曲	南華大學個授課
	鼓威	舞台	改編	大鼓獨奏曲	南華大學個授課
2009	曾侯夜宴	舞台	原創	鼓樂合奏	南華大學雅樂團
	羯鼓曲破	舞台	原創	鼓樂與四物合奏	南華大學雅樂團
2010	金剛印象	舞台	原創	鼓樂合奏	南華大學雅樂團
	路遇	舞台	原創	板鼓與鼓合奏曲	南華大學雅樂團
	漁舟凱歌	舞台	改編	吹打樂	南華大學雅樂團
2011	喜鵲鬧梅	舞台	原創	板鼓重奏曲	南華大學雅樂團

(以上資料內容由筆者整理)

表 4-8 王寶燦專著及收錄粗略統計(依年代先後排序)

(以下圖文內容由筆者整理)

出版年份	著作名稱	作者	選用內容	出版社名稱	封面
1984.12	山西民間鑼鼓集萃	王寶燦	王寶燦多年搜集整理的多種民間鑼鼓樂譜。	山西省群眾藝術館	
1991.8	山西鑼鼓	毋小紅 王寶燦 薛麥喜	彙集山西多種民間鑼鼓的曲譜以及多幅照片和各鼓種的簡介。	山西人民出版社 (太原)	
1994.8	中國打擊樂實用教程	李真貴	滾核桃 牛鬥虎	臺灣搖籃文化事業有限公司	

出版年份	著作名稱	作者	選用內容	出版社名稱	封面
1996.8	中國打擊樂	李民雄	秦王點兵	人民音樂出版社	
2001.5	打擊樂曲集	李真貴	滾核桃	北嶽文藝出版社	
2009.5	山西鑼鼓譜	毋小紅 孫劍 編 王寶燦 審核	彙集山西多種民間鑼鼓的曲譜以及樂種介紹及演奏方法。	山西出版集團、山西經濟出版社	

表 4-9 王寶燦作品收錄之影音光碟（依年代先後排序）

出版年份	唱片名稱	收錄曲目	出版單位	演出單位
1993	絳州大鼓 1	秦王點兵、滾核桃等	臺灣觀念文化	絳州鼓樂藝術團
1995	絳州大鼓 2	黃河鼓韻、雙龍戲珠等	香港緯訊公司	絳州鼓樂藝術團
1996	絳州大鼓	秦王點兵、滾核桃等	香港緯訊公司	絳州鼓樂藝術團
1997	龍的脈搏	秦王點兵、滾核桃等	馬來西亞肯肯	絳州鼓樂藝術團
1999	盛唐鼓藝	秦王點兵、滾核桃等	香港緯訊	絳州鼓樂藝術團
	大鼓	黃河鼓韻、滾核桃等	揚子江音像	絳州鼓樂藝術團
	鼓	秦王點兵、雙龍戲等	九州音像	絳州鼓樂藝術團
2000	對比 2000 中華基協中學鼓樂團	牛鬥虎、秦王點兵 滾核桃、黃河鼓韻等	中華基協鼓樂團	
2001	打擊樂	秦王點兵、滾核桃等	新時代影音公司	
	鼓魂	秦王點兵、滾核桃等	九州音像	絳州鼓樂藝術團
2002	國樂大全打擊樂	滾核桃	新時代影音公司	絳州鼓樂藝術團
2003	秦王點兵	牛鬥虎、秦王點兵等	上海龍音	絳州鼓樂藝術團

出版年份	唱片名稱	收錄曲目	出版單位	演出單位
2003	黃河鼓韻	黃河鼓韻、滾核桃等	上海龍音	絳州鼓樂藝術團
2004	天瀑	滾核桃、牛鬥虎等	中國音樂家	絳州鼓樂藝術團
	天下第一鼓	秦王點兵、雙龍戲等	吉林文化音像	絳州鼓樂藝術團
	紅櫻束(紅塵)	牛鬥虎等	星文文化	北京紅櫻束打擊 樂團
	鼓王群英會	滾核桃、牛鬥虎等	香港中樂團	香港中樂團
	王寶燦打擊樂 作品音樂會	黃河鼓韻、龍城社火等	臺北市立國樂團	南華大學雅樂團 台北市立國樂團
2005	絳州大鼓	秦王點兵、滾核桃等	廣州星文	絳州鼓樂藝術團
	打擊樂	秦王點兵、滾核桃等	新時代影音	
	黃河鼓韻	黃河鼓韻、滾核桃等	臺北市立國樂團	南華大學雅樂團 台北市立國樂團
2006	三晉風韻	金沙灘	中國音像製品評 價製作中心	

出版年份	唱片名稱	收錄曲目	出版單位	演出單位
2007	2007 臺北吹打 藝術季 (鼓王名 家展絕技)	黃河鼓韻、興頭等	臺北市立國樂團	南華大學雅樂團 台北市立國樂團
	2007 臺北吹打 藝術季 (晉風潮 樂競爭鳴)	蓬萊吟、龍城社火等	臺北市立國樂團	南華大學雅樂團
	曾侯乙地宮 音樂再現	虎賁逐鹿、建鼓迎賓	臺北市立國樂團	南華大學雅樂團
	2007 臺北傳統藝 術季	黃河鼓韻、喜慶	臺北市立國樂團	南華大學雅樂團 台北市立國樂團
2015	2010 金鼓齊鳴_ 王寶燦打擊作品 音樂發表會	金剛印象、黃河鼓韻、蓬 萊迎、秦王點兵、打話頭 等 18 首	南華大學雅樂團 暨民族音樂學系	南華大學雅樂團 暨民族音樂學系

(以上資料內容由筆者整理)

第五章 成就與感恩

第一節 60 一甲子，王寶燦的地位與成就

王寶燦在音樂界縱橫近 60 年，對於後輩的提攜也不在話下，他總覺得其實他個人並沒有樹立任何的風格，在這小小的圈子裡與大家相處都很好，大家也很照顧他，在學術圈裡，縱然他沒有很大的貢獻，不過很多人依然對他很尊敬，讓他覺得他沒有白走這一招。同時他也認為，做人不要患得患失，因為有一種東西對人實在很殘酷無情，那就是時間。而當進行著某件事情的同時，卻沒有人能商量，完全是處在一種自我娛樂的狀態，這就是王寶燦，就是因為他樂意，願意付出，希望大家都好，不顧自己總是第一時間想到別人，沒事找事做，有時候旁人還不願意與他為伍，但最後卻一一被他說服，並且得到出乎意料的美好與成長，所以有個傳說是給王寶燦的，那就是老



圖 5-1 王寶燦與南華大學 101 級學生們。(翻拍：王昱淇 201305515)

命拚小命。他每天都在想，哪位學生現在的狀態適合甚麼音樂，能為他做點甚麼讓學生開拓視野，或是通過哪位學生的引導，可以得到甚麼新的套路，玩些新花樣然後去帶領其他學生。就是這樣一環又一環，王寶燦不僅和學生的感情更加緊密，也讓自我的眼光看得更遠，想法探索更深沉的事物，他常說：「跟你們這幫學生相處久了，我的心態也漸漸年輕起來，讓我看到更多的東西，也學到更多的不管是知識還是常識，我雖然大你們很多輪，但必定我要跟你們教學相長，所以我非常珍惜與你們相處的日子，因為我也學習了不少事務。我很感謝老天爺給我這樣的機遇，也感謝老天爺在我生命中幫我安排了三位貴人，使我的生命旅途上沒有大起大落，但是非常精采，這是別人所沒有擁有的。」筆者認為，正是因為王寶燦的心態很好，活到老學到老，他從不覺得他年紀大有甚麼事情是

不能完成的，他很願意嘗試，就算是失敗也不認為就是不行，他覺得肯定是有了一個環節出問題，只要找出解決的辦法很多時候是可以迎刃而解，就是這樣不服輸的個性，所以他不管走到哪裡都能得到大家的敬重，因為從他身上我們學到的是堅持與努力，他常常說：「練習分三種，苦練、勤練、巧練。」三種都會成功，只是他選擇的是巧練，他認為我們沒有比別人聰明，但我們可以透過一些方法來加快練習的時間與進度，如何巧練？其實只要放膽去做，長期積累到一定的時刻必定會發揮。王寶燦認為世界上應該找不到第二個像他一樣的人，他說：「這是傻瓜才會做的事情。」然而筆者卻不認為，筆者覺得他雖然沒有直接影響到身邊的人事物，但他卻間接的感染了我們的思維，他讓我們明白，其實做人不需要斤斤計較，有時候吃點虧也不算甚麼，也許還能反虧為盈，做點事情得到些經驗，對自己本身而言有好無壞，我們都不是聖人，哪怕是聖人也有犯錯的時候，只要認為是對的事情，就放手去做，成功了最好，若是不小心失敗，那還必須要反思，也許是自己不夠努力。



圖 5-2 王寶燦在丹麥。(翻拍：王昱淇 20140811)

王寶燦對於山西省這塊土地而言是一塊瑰寶，他為山西省的音樂貢獻很多，政府對他也是非常器重，在大陸的音樂圈裡除了一些比他資深的兩三人做事若是不順利會罵他，其他人不敢，可見他在山西的地位有多麼的敬重。在山西省的政府階層裡，

每個人對他的印象都很好，身為歌舞劇院演奏員的他是屬文化系統的單位，只要一通電話總是很配合政府的辦事，整個山西省的每一場大活動王寶燦都有參與到，其中包括幾場大型的鑼鼓大賽。在王寶燦的歲月中，他經歷了很多事項，也很前衛的一直在做別人沒有做過的事情，因為他只要一出手只許成功不許失敗，某年，他組織了一場大型活動，叫威

第五章 成就與感恩

第一節 60 一甲子，王寶燦的地位與成就

王寶燦在音樂界縱橫近 60 年，對於後輩的提攜也不在話下，他總覺得其實他個人並沒有樹立任何的風格，在這小小的圈子裡與大家相處都很好，大家也很照顧他，在學術圈裡，縱然他沒有很大的貢獻，不過很多人依然對他很尊敬，讓他覺得他沒有白走這一招。同時他也認為，做人不要患得患失，因為有一種東西對人實在很殘酷無情，那就是時間。而當進行著某件事情的同時，卻沒有人能商量，完全是處在一種自我娛樂的狀態，這就是王寶燦，就是因為他樂意，願意付出，希望大家都好，不顧自己總是第一時間想到別人，沒事找事做，有時候旁人還不願意與他為伍，但最後卻一一被他說服，並且得到出乎意料的美好與成長，所以有個傳說是給王寶燦的，那就是老



圖 5-1 王寶燦與南華大學 101 級學生們。(翻拍：王昱淇 201305515)

命拚小命。他每天都在想，哪位學生現在的狀態適合甚麼音樂，能為他做點甚麼讓學生開拓視野，或是通過哪位學生的引導，可以得到甚麼新的套路，玩些新花樣然後去帶領其他學生。就是這樣一環又一環，王寶燦不僅和學生的感情更加緊密，也讓自我的眼光看得更遠，想法探索更深沉的事物，他常說：「跟你們這幫學生相處久了，我的心態也漸漸年輕起來，讓我看到更多的東西，也學到更多的不管是知識還是常識，我雖然大你們很多輪，但必定我要跟你們教學相長，所以我非常珍惜與你們相處的日子，因為我也學習了不少事務。我很感謝老天爺給我這樣的機遇，也感謝老天爺在我生命中幫我安排了三位貴人，使我的生命旅途上沒有大起大落，但是非常精采，這是別人所沒有擁有的。」筆者認為，正是因為王寶燦的心態很好，活到老學到老，他從不覺得他年紀大有甚麼事情是

當中我們就能看見，一首又一首的作品呈現，所演奏出來的音樂是那麼真摯而感動，在大陸，很多團隊非常仰賴他，其中也包括他一手提拔的「太原重機鼓樂藝術團」，太原鑼鼓作為山西非物質文化遺產的傑出代表，「太原重機鼓樂藝術團」被太原市群眾藝術館、太原市鑼鼓藝術家協會授予「國家非遺太原鑼鼓傳承培訓基地」，有這樣的一份殊榮，舉足輕重的王寶燦功不可沒。「絳州鼓樂團」世世代代靠著這項技藝養活了一家子人，若當初沒有兩會一節這個活動，也許就不會有



圖 5-4 王寶燦與民族音樂學大師山口修先生於嘉義松田崗合影。(照片由王寶燦提供)

「絳州鼓樂團」，王寶燦也不會走到如今這塊田地，還只是與民間藝人常常交流的二級演奏員，也因為這樣的機會讓王寶燦嚐到走紅的滋味，並奠定了他在鑼鼓樂界裡很重要的地位。王寶燦以身教作為言教，在台灣他並沒有因為他在大陸地位有多崇高而擺姿態，他謙虛有禮，對於自己不擅長的事物，他虛心受教不恥下問，這樣的態度都是奠定他成功的基礎，也是因為他謙遜有禮，在台灣也深植人心，與他交手過的人無不誇讚，認為這樣的大師級風範卻一點架子也沒有，實屬難得，他用他的實力證明了自己，他用他的能力說服了別人，他用他的

心力感染了周遭，他用他的腦力戰勝了一切，這就是不與人爭的王寶燦，舉手投足都是焦點，他認為，很多時候該是你的就會是你的，再強求也沒用，若是甚麼事情都要計較相爭個你我，只會讓自己跌進那伸手不見五指的漩渦裡，永無翻身之日。

第二節 王寶燦的音樂作品對於世人及社會的影響及貢獻

王寶燦的音樂作品在台灣與大陸抑或是香港隨處皆可以聽到，許多人爭相模仿，從此我們可以看到「絳州鼓樂團」的魅力以及王寶燦為此所付出的大量心力，

許多地方皆力邀王寶燦前往教學或是指導，也因為如此在許多地方皆為「絳州鼓樂團」留下一點蹤跡，王寶燦認為他沒有甚麼值得好讓別人學習的，因為很多事情他都只是趕巧，從沒有想過有這樣一天的到來。但筆者卻不這樣認為，在台灣，因為王寶燦的用心推廣，鼓樂成為了學生必備的中心，他認為學習不只能單一要全面，如果只是在你的專業上作鑽研，在未來必定你的出路會不好，因為你懂得沒有別人多，再者，學習音樂你必須要多方面思考，尤其當你在一個大樂團裡，若是連一點合奏能力也沒有，那你必定是失敗的。鼓樂合奏難就難在他沒有旋律，在演奏的時候你必須自行賦予節奏旋律，耳朵裡也必須要有聲音來支撐，這樣樂段的銜接才不至於呆版，就是用這樣一點小小的動機來引起學生的注意，並且在有限的時間內提升學生的音樂敏銳度。學生無不感謝這位可愛又逗趣的老師，他幽默風趣但又不失嚴肅本色，求好心切的王寶燦常常使學生壓力很大，但卻又不自覺地達到目的，要說學生最有印象的曲目莫過於「黃河鼓韻」、「秦王點兵」、「鼓博群雄」，這些震撼天際的樂曲對於學生來說既過癮又能抒發他們心中的不滿，更能滿足他們的戲癮，在王寶燦的帶領下，每個學生從不敢舒展自己心裡的感受及表現自己的肢體到後期他們各個每個人無不變成戲精，因為他們明白一件事情，那就是要表演也要表現，投入至其中必定能將樂曲展現的更淋漓盡致，這樣的結果讓王寶燦也覺得很驚訝，有時候甚至還會被嚇到跟學生說：「意思到了就好。」筆者認為，事實上在這個場域中，我們不管遇到甚麼樣的人，最終我們都會受到影響，尤其是你所敬重人，正所謂，老師懂多少，學生的夢想就多大，這點我們都不能否認，從王寶燦的作品帶給我們的省思其實意義很大，是他讓我們明白原來節奏也是一種音樂，節奏不應該只是呆版，節奏他是有生命力的，是支撐旋律的支架，用節奏堆砌起來的樂章那也是一首完美的樂曲而且是令人印象深刻的樂章，我們都不應該否定任何可能的存在，只有接受與探究，親自參與本身，才能去評判，否則在尚未釐清之前，我們都不能妄下結論。

在郝世勛先生的眼中，王寶燦平時就喜愛喝點小酒，他們因為有共同嗜好所以談得來，郝世勛先生本身專業是琵琶，但對於他作為一個群眾文化工作者，從事這份工作就必須要學習不同的藝術類別，例如：美術、或是與他背道而馳的專業，只要政府有需要，郝世勛先生就必須不顧一切去學習去了解，也因為如此他就一頭栽進了民間鑼鼓與地方音樂哩，最後成為「絳州鼓樂團」很重要的核心人物，王寶燦當時認識郝世勛先生的時候，不吝嗇的送了一本《山西鑼鼓集粹》給他，那是王寶燦編寫的書籍，郝世勛先生從該本書中學到不少的事情也看到山西更多的鑼鼓風貌，他覺得此書對他而言受益良多，他非常感謝王寶燦願意與他分享這麼美好的事物，他也打從心裡佩服與敬佩王寶燦作為一個打擊樂專業的演奏員能將山西民間戲曲及地方鑼鼓掌握的如此細膩，他完全將山西鑼鼓的地方特色講述的維妙維肖，好像他原本就是當地的人，而且王寶燦不但能講也能演，這樣的演員是非常難得的，所以這時候郝世勛先生稱王寶燦為中國四大鼓王之一²⁶，其他三位有西安的安志順²⁷先

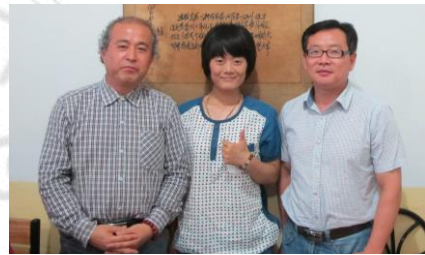


圖 5-5 由左至右依序為-郝世勛、筆者、劉金柱。(拍攝時間 2014.08.08)

先生，李真貴先生是中國第一位打擊樂的教授，過去高校裡面沒有設置打擊樂這個專業，李真貴先生當時也並非從事這項專業，他是拉二胡的，郝世勛先生表示作為一個拉二胡的樂手能到這種程度實屬不易，在當時那個年代這四位打擊樂界的大老郝世勛認為就是他心目中的四大鼓王，但他覺得王老師在整個展演技巧方面，高於其他三位，他認為王寶燦的手藝非常厲害非常利索，就獨奏而言，郝世勛覺得在舞台上角度講究一個部位的稜角，但是王寶燦在演奏的中間他能調度的非常細微，郝世勛分享一件事情：「實際上「絳州鼓樂」後來我在回憶中呢，我有一次和我的團員們在一起聊，我就說是你們應該學習王老師甚麼？王老師這

²⁶ 出自訪談紀錄第 8 篇，20140808 絳州鼓樂對人民的影響-談談你眼中的王寶燦。

²⁷ 安志順打擊樂作曲家、演奏家、國家一級演奏員，中國打擊樂學會副會長、中國音樂家協會理事、中國民族管弦樂協會常務理事、陝西民族管弦樂協會副會長、陝西打擊樂學會會長、陝西省歌舞劇院民族樂團顧問、香港中華鼓樂團藝術總監。代表作品：鴨子拌嘴、老虎磨牙。(參考資料：<http://www.baik.com/wiki/安志順>)

個鼓呢，他不是站在這邊打，他是可以來去自如，調得非常漂亮，而且姿體不浮誇，很自然，所以我覺得王老師的手和他的演奏，我覺得在打擊樂這個行當裡面是很難到的，學不來，然後我認為呢王老師對於絳州鼓樂的這個成功阿起到了至關重要的一點，王老師他用他掌握的這麼多的一個專業的知識和這麼多的一個鼓的演奏方法然後融會到「絳州鼓樂」。」

「絳州鼓樂團」的團員對於王寶燦無不讚賞，但對於他的一些壞習慣也不以為然，反而覺得若是沒有抽菸喝酒那就不是王寶燦的本色，在團員心理王寶燦就如同是一個父親，對他們的關心無微不至，對他們的嚴厲可說是非常的犀利，毫不留情面，對於王寶燦能編能寫能演的功力除了佩服還有尊敬，在他們眼中王寶燦是一個敬業的人，不管怎麼困難都一定要把事情完成，對於排練的過程中只要一鬆懈，他就會馬上瞪起眼睛看的你發寒，就是這樣身教大於言教的做法讓很多人不得完全投入在他的門下，正所謂因材施教，也許就是他們這樣的一個情況。在王寶燦多年的悉心培養下，很多團員現在也已經是各個地方的教員，有些排練方法借鑑教用來自於王寶燦，他的語言高過於他的形體可以動作可以帶動團員，透過他的誇張行為團員們可以很清楚的知道所有音量的強弱大小，其實整體來看，「絳州鼓樂」若是沒有王寶燦做出給予的規範，完全到不了今天，團員劉金柱²⁸與郝世勛最佩服王寶燦的口唸譜功力，他說：「念跟打是一致的。」而不管是在口念譜還是專業演奏，他在這行當這麼多年與所有的人都相處得非常融洽，就算是發脾氣，那也是因為他求好心為求上進，就算與他人在專業上有不同的建樹，他也非常樂意傾聽並予以交流，這點都令郝世勛很是佩服，而王寶燦對於藝術專業精益求精的要求，是連不認識他的人都深感敬佩，就一個鼓點，比如說「秦王點兵」，他每個小節每個小節反覆不停的琢磨，聲音、動作、型態、響度足一到位的同時，到他滿意。王寶燦不僅僅在「絳州鼓樂」付出了貢獻，太原鑼鼓更是他努力的成果，太原鑼鼓這個樂種也是由王寶燦創立，當時因為山西有很多

²⁸ 劉金柱，絳州鼓樂團第二代團員，進團歲數 18，今為上海某國名小學教師，偶爾參與上海絳州鼓樂團並指導。

愛好者喜歡這種強而有力的音樂，因為他極具地方特色，民族性也很高，對於人民來說是一種宣洩也是交朋友的一個互聯網，所以許多的愛好者會聚集在一個時間一個地點進行練習，與其說是練習不如說是玩樂，他們練就了一身功夫，正所謂高手在民間，講的應該就是這些人，「太重鑼鼓藝術團」副團長張愛仙女士表示：「王老師就像我們的父親，雖然有時候嚴厲，但對於我們的要求很高，從不藏私，賞罰分明，太原鑼鼓能有今天，都必須要歸功於他，他的知識豐富，想法前衛，對於鼓樂的研究精神是我們必須要學習的，我們不斷的向他學習，希望有一天能成為像他一樣的人。」在筆者看來，王寶燦確實是一個人才，他不計回報的付出，希望為社會上留下一些好事，對於藝術傳承也是不遺餘力，不過這是他喜歡做的事情，他覺得人生在世，為自己為社會奉獻一些心力也不足為奇，他不奢求名流千史，也不奢求大家都會記得他，他只活在當下，為自己負責也是一種成就，是山西省不可多得的一個寶。

第三節 成功的王寶燦來自於默默奉獻的他們

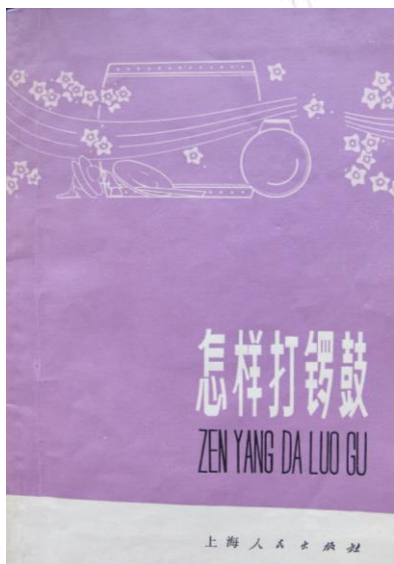


圖 5-6 李民雄先生所編撰之《怎樣打鑼鼓》。(翻拍：王昱淇 20140811)

王寶燦這輩子最要感謝除了家人以外還有三大貴人，首先第一位是上海音樂學院的李民雄先生、第二位是「絳州鼓樂藝術團」團長王秦安先生、第三位是台灣南華大學民族音樂學系（所）現任藝文中心主任的周純一先生。這三位在王寶燦的生命當中扮演了不可或缺的角色，王寶燦認真覺得：「若是他的生命當中沒有這三個人的出現，他今天在打擊樂界不會占有一席之地，也不會知道原來他有這麼大的能耐做出一首又一首的鼓曲。」王寶燦認為要與李民雄先生學習的是堅持及眼光，他第一次編寫的書《山西鑼鼓譜》就是因為受了李民雄先生的

影響而完成，當時李民雄先生寫了兩本小冊子叫做《怎麼打鑼鼓》，王寶燦看到時就覺得他應該也要向他看齊，於是在李民雄先生的鼓勵之下著手開始編寫鑼鼓書籍並找來各路好手與他一起籌劃，但這本書其實就只是李民雄先生編寫的小冊子集大成，不過李民雄先生仍不厭其煩地拿著鉛筆為王寶燦所編寫的內容逐條細項的做了標記，這個舉動讓王寶燦非常感動，才真覺得他的治學精神可真是無人能比，於是決定終身與他學習。王寶燦說：「李民雄老先生他的治學精神和他的知識追求對我的影響巨大。」不管在學術或是演奏方面，王寶燦都在李民雄先生的身上得到不小的啟發，相關內容筆者於第二章已詳述。

在那之後王寶燦遇見他生命中第二個貴人，王秦安先生，若是沒有趕上那兩會一節的演出，王寶燦也不會遇見王秦安先生，若是沒有景建樹先生的引薦，「絳州鼓樂」至今在山西依舊名不見經傳，王寶燦也不至於與新絳的鼓樂有牽連，進而締造「絳州鼓樂」，若是沒有王秦安先生的邀請並組織招集人馬創立「絳州鼓樂藝術團」，如今他依舊還只是山西歌舞劇院的一級演奏員，王秦安先生是個很好的領導，他帶領個「絳州鼓樂團」由內而外、由北往南的拚搏，王寶燦很是感動，王秦安先生對於王寶燦的創作也是完全的百分之百信任與配合，這兩人的結合可說是絕佳默契，80年代後在大陸鑼鼓界盛傳的雙王鬧鼓講的就是他們兩個，當時在社會上鬧得沸沸揚揚，無人不知無人不曉，王秦安先生永遠是王寶燦的後盾，只要有事情找他一定沒問題，與王寶燦可說是生死之交，但可惜的是王秦安在2014年清明前期去世了，留下了無限感嘆的王寶燦，臨終前王秦安先生將絳州鼓樂交給他的兒子，希望他能好好繼續傳承下去，不過令王寶燦感嘆的是：現在的他已經沒有那麼大的精力與責任感再去付出，畢竟離開的時間太久，很多年輕一輩的孩子也已經不再追究或是根本遺忘「絳州鼓樂團」當初如何創立，世道在變，作為過去「絳州鼓樂團」藝術總監的他思想也必須跟著改變，他們現在所演奏的曲目都是王寶燦為他們父執輩所留下來的，「絳州鼓樂團」如今在王寶燦眼裡一點進步也沒有，而且還是每況愈下，不過還是感謝「絳州鼓樂團」

帶給他美好的回憶跟紀念，畢竟那塊招牌他曾經也放了半生的時間努力過，沒有功勞也有苦勞，與王秦安先生那份真摯的友情，他將一直放在心裡，永遠感謝。

在那之後王寶燦經由周純一先生的邀請來到台灣，這又是他人生很大的一個轉折點，過去在大陸王寶燦因某些因素無法盡情發揮長才，也因為做事有時會受到有形無形的阻礙而無法好好盡情地做事，但在台灣不同，沒有人干涉他想要做甚麼，周純一先生對於王寶燦想要做的事情是百分之百信任，從不干涉也絕對支持，而王寶燦也覺得，從周純一先生身上得到了解的事情也非常多，讓他的思維更有海闊天空的一面，因為他從來不知道，原來音樂的路這麼寬廣，他不懂甚麼是民族音樂學，但他願意追求了解民族音樂學，就算沒辦法完全透徹，但至少他知道世界音樂有多麼重要，他將世界打擊樂與他的鼓樂藝術融合，那怕是不懂他也要涉略一點，因為他不想被覺得自己落後，他常說：「你必須與世界接軌，才能跟得上時代，透過這些國外的文化藝術來證明自己在走的路沒錯。」他依舊堅守他的原則：「從別人籃子裡撿來的菜就是自己的菜。」他在台灣很認真的自習，受到周純一先生的啟發，他每天都上南華大學圖書館網站的電子資料庫下載一些文章來看，有用的就自己留著，不時也會為學生收集一點資料，不管是哪個專業的學生都曾經收過王寶燦為他們下載的紙本文摘，因為他認為，不管有用沒用，只要是看過總有一天會有用，而他的思想也因為這樣而開闊，不再堅持己見，嘗試一件事情由多個層面去了解去探討，他同時也覺得很多事情是一體多面，我們必須由不同的角度去思考綜合結論以後得到的才可能是客觀的面向，若是單一方去看待事物，主觀意識太強有時反而會導致更大的錯誤。來到台灣以後，王寶燦開始接觸雅樂，他從剛開始不懂到後來自己看書瞭解然後周純一先生跟他做講解並帶他實地操作，他說：「有些事情我做不來，因為與我的性格有出入，但我從沒想過雅樂裡面的樂器還能這樣玩，這其中的奧秘我現在還探究不清楚，不過關於樂器的歷史與使用的方式還有典故，這個我覺得挺有趣，所以三不五十就了解一下，長個知識。」這就是王寶燦，甚麼新鮮大小事情都想要知道，過去他在大

陸想瞭解個事情都還要翻山越嶺，在台灣垂手可得，讓他覺得很幸運也不放過任何可以學習的機會。來到台灣，王寶燦的作曲靈感可說是又推高一層，很多時候他看到一件事情或是聽到一首曲子，他馬上就能隨機創作，但通常這都只是給學生上課用的小曲，這就是他所謂的有的放矢。在台灣王寶燦非常盡情的發揮他想要做的事情，不管是 2005 年與北市國合作的「黃河鼓韻」、2007 年領著南華大學雅樂團鼓隊參加「台北藝術節」、2010 及 2011 為自己將在台灣劃下句點所舉辦的「金鼓齊鳴」王寶燦打擊樂作品發表會巡迴，還有曾經由他主導的一些大小型音樂會，這些都是他在大陸辦不到的事情，因為在大陸總是受限太多，在台灣不能說沒人管，但至少主導權還在他手上，沒人會干預他，所以他做起事情來非常得心應手，沒有牽掛。所以說，在他人生出現的第三個貴人非屬周純一先生不可，若是他不將王寶燦邀請至台灣講學授課，王寶燦也許也不知道自己有那麼大的本事可以再完成這麼多事情，而且是他從未想過的學術問題或是能夠在他有生之年能再一次在台灣由他自己締造「絳州鼓樂」。



圖 5-7 由左至右依序為：筆者、王寶燦、杜光若、王昱、王晨（拍攝：火鍋店老闆 20140811）

其實王寶燦長年下來在家與家人相處的機會非常少，不過他的家人始終是他最強大的後盾，他自認他的脾氣不好，但他的太太總是讓著他，對於王寶燦長期不在家，杜光若女士似乎也見怪不怪，因為總是覺得：只要你喜歡的事情你就去做吧。杜光若女士非常賢淑，他們年歲相仿，不過王寶燦自認他太太比

他還要忍辱負重，還能沉的住氣。雖然王寶燦長年在外，但他非常自律，這是對家的一個責任感也是要让家人放心，雖然很多人對於他的做法與想法沒辦法認同，但王寶燦依舊每天做他喜歡做的事情，那就是讀書、打鼓、研究，沒有不良嗜好，因為那是他的精神支柱是支撐他活在這世界上的原動力，所以身為他強大

後盾的家人也就沒有阻止他或是干預，因為他們都希望擁有火爆脾氣的王寶燦能活久一點。過去的歲月裡，王寶燦曾經有過五年九個月沒有領到薪水，這段時間他非常的消沉，也是他最困難的時候，不過杜光若女士的一番話，打動了王寶燦，讓他力爭向上絕不讓這件事情重演再讓家人擔心，杜光若女士當時說：「這樣吧，你不要每天嘔氣，不要自己憋自己，將來會好的吧，反正餓不死咱們，夠咱倆吃沒問題，你愛幹甚麼幹甚麼去。」這對王寶燦來說也是一種精神的力量，之後若有人請他去幫忙任何事情，他都不拿勞務費，因為那是他喜歡做的事情，他心甘情願的去完成他想完成的事情，很多人說他傻，但他不這麼認為，因為他覺得：我現在幫你一分，將來也許你要還我十分。這個心態他其實不後悔，因為四海皆朋友，更何況透過這樣的幫忙，成就自己的大業有何不可？所以就算是謾罵聲不斷四起，王寶燦也不管了，因為他每分每秒都必爭，加加減減也就沒有多少時間了，所以他必須增加時間的壓迫感，來佔據他的思考能力，這並不表示他有責任感，而是他的一種做事方式，因為只要是任何事情做的不完善或是有缺失，王寶燦就會想盡辦法去達到目的，希望事情圓滿。也就是因為家人給予的強大支持，讓他可以無憂無慮的去完成他的理想，不需要擔心家裡的事情而分心，雖然他嘴巴上不說，但其實他一直很感謝老天給予他這麼一個好的家庭，雖然他小時候的童年不是很愉快過得很辛苦，不過在他晚年的時候得到的是美好而有成就的人生。

第六章 結論

許多人在與王寶燦相處過後，都會情不自禁地覺得他是一個很隨和又很好的人，與他相處會不自覺得有一種被感化作用，不管是對談或是做人處事，常常無形中就能得到一些收穫。1995 年王寶燦首次來台，到了佛光山他無意見看見了一條寄語，促使了他的人生觀、金錢觀及為人處事風格各方面都有所改變，這條寄語這樣寫著：「春有百花秋有月，夏有涼風冬有雪，若無閒事掛心頭，便是人間好時節。」也因為如此，他甚麼都看淡了，他覺得：人一輩子不一定要做好一件事情，即便你不遺餘力的去做，也未必能把這件事情做得盡善盡美。而這條寄語奠定了王寶燦 15 年來整個人生的價值觀及心態上的調整。筆者在與王寶燦相處的過程當中，感受到他是一個比較淡定的人，不管甚麼大風大浪，筆者從不見他驚慌過，他總是認為，事情該來的就會來，兵來將擋水來土淹，可以未雨綢繆，但要適可而止，心無罣礙，腦子才會清楚，才能成大器。1941 年出生的他，至今已經 74 歲，但打起鼓來的氣勢不輸年輕人，他有深厚的底子，對於不太熟悉的樂種他只要略知一二也能駕輕就熟，很多人都說他演奏出來的聲音特別好聽，但他卻說不明白為何會這樣，筆者認為那也許是跟他在演奏的過程中對於棒子與鼓之前的角度有進行不斷的調整所造成，對於本次的音樂研究，筆者從大範圍去進行，不就他的作品詳述曲式分析，而是希望透過他的音樂思維與創作理念作為一個全面性的探討，其實王寶燦的音樂就跟他的為人處事一樣，時而剛硬時而陰柔，從音樂看出人性，在他的身上發揮的淋漓盡致，不過從全文中我們可以瞭解到，王寶燦為人不喜出風頭，他寧願推人一把上位也不願自己去承接那份大位，因為他天生就喜歡勞動，喜歡看自己的成就受到別人的讚賞，不過他卻不願去讓大家就此覺得他很厲害，這樣謙虛的態度，筆者認為這就是台灣人所說的：歡喜做；甘願受。

整篇論文所談論的除闡述了王寶燦的 60 年音樂人生，同時也整理了這些年來他所出版過的作品以及創作過的樂曲，雖說是音樂研究，但筆者認為王寶燦的創作方式與作曲手法還有整個他對於音樂的觀念以及他擊鼓的表現方式如何影響他的音樂演藝這些觀念上的思維要比曲子的詮釋分析來的重要，故本次論文研究主體將重點放置在觀念問題上。回顧第二章，不難發現王寶燦在奠定他今日這條音樂之路的基礎上扎根的很穩健，但那都是因為他打從心裡發自內心的喜歡，他情不自禁的喜歡上二胡，愛出風頭的他總是有一個目標然後想辦法達到，例如：演奏板鼓。但筆者認為，王寶燦也許天生就是一個表演藝術家，只是他自己沒有太大的感受，總覺得對於演奏這件事情就是喜歡，每天可以跟人再一起相處為人民服務，那就是一種喜悅，因為他不愛念書。上了專校雖然受到上層指示了去學了琵琶，但因為性格剛烈，琵琶那柔情似水的樂器他確實無法打從內心的喜歡上這項樂器，所以他學得並不理想，不過那也沒有因此動搖了他對於音樂的愛好程度。筆者認為，王寶燦在每個階段的貴人都來的很是時候，但那也是因為機會是留給準備好的人，他的努力眾所皆知，許多人看上他的才能就在他準備畢業那一年他已經開始在山西省歌舞劇院服務，即使得罪晉中老鄉他也在所不辭，因為他必須為未來打算。在工作這幾年間，也因為他的努力發掘民間藝人的長才，網羅地方音樂、民歌戲曲、地方鑼鼓樂、富有民族特色的少數民族音樂，這些都成為他後來能成就大業的主要基底。遇見李民雄先生，是王寶燦這輩子最大的轉捩點，因為他從來不知道所謂有系統的教學或是學術音樂理論是怎麼一回事，在遇見李民雄先生以後，他開始慢慢長了知識，思維也開闊，他不恥下問的學習，開始整理山西民間鑼鼓，開發新的事物，也因為如此開啟了他另外一片天。在他音樂人生的第二轉折點就是遇見王秦安先生，若是沒有這次的相會，這世界上也許不會有「絳州鼓樂」，王寶燦也許不會來到台灣，絳州的鼓樂依舊名不見經傳，而他也不會因此擁有屬於他的鼓樂王國。王寶燦在人生的後期遇見了台灣的周純一先生，這促使王寶燦的知識及對於音樂的見地更加的寬廣，對於創作的思維還

有演藝的方式能夠透過不同的媒介來延伸並實踐，周純一先生帶給王寶燦的不只是教學的機會，包括了做人處事還有學術理論都給了王寶燦很大的啟發。第三章所談論的是關於王寶燦的音樂思維還有關於他的演奏技藝還有教學特性，演奏技藝是王寶燦透過大量的書籍及文章的閱讀，提高自己對於藝術的認識並帶動他技術的發展，筆者常說他閱讀是真的把文字轉化成自己的東西，而非只是看過而已，不過這種淺移默化的效果對於王寶燦來說他自己並沒有察覺，很多關於打鼓的方式及手法都是他透過資料收集而所延伸出來的，事先他並沒有想法，不過他的延伸都是有憑有據，能有自己的一套說法而且是真的做到了，就例如他的「五動一控」，很多人會打鼓，但卻很少人注意到所謂的一鼓作氣，王寶燦演奏講求的是精、氣、神，在演奏鼓的時候常常是一體到位，這樣才使音色及演奏體態達到一個完美的效果，正所謂一鼓作氣、二鼓衰、三鼓歇，對於王寶燦來說，一出手演奏就必須到位，絕不容許還要從來，那表示個人對於自我要求及理解演奏表演還有一對距離。關於教學特性，王寶燦採用的是量身訂做，有的放矢，他不像一般音樂體系的老師一樣，上課拿教材，他認為那些教材都只是標準，但不一定適合每個人，所以他常依據教材內容做修改，有時乾脆就不用教材自己依照學生的程度直接當場編輯教材，這就是王寶燦他與其他老師不同的教學特性，由於他腦子裡裝滿了許許多多的音樂點子，很多關於節奏性的東西也難不倒他，又因為他具有多年的樂團合奏經驗，促使他在方方面面詮釋的都比較得宜，這就是他過去努力的成果。本文當中還提到關於他所整理及依據自身經驗還有匯集各家演藝方式融會貫通延伸出不同的演奏方式，這些分門別類一共有「十大門類六十法」，雖說很多演奏手法都是王寶燦在透過民間鑼鼓或是地方音樂所學來，但值得一提的是，他不但將這些演奏精緻化，更將之融合於他的表演形式及演奏方式裡，成為演出團隊新的一套賣點，不但畫面整齊好看，更將鼓與鼓棒所能發出的聲響展現的淋漓盡致。

第四章談論到的是有關王寶燦的創作理念以及文化對於他的衝擊，「音響」兩字對於他而言具有不同的定義，他認為整個表演所形成的聲音環繞對他來說那是「音響」的概念，所以在他創作或是排練時做注重的就是「音響」，他認為，整個音樂場域裡沒有一項樂器是所謂的主角，凡事都有先後，就是協奏曲本身的演奏也必須與樂隊抗衡，為何同樣的概念不能用在鼓樂合奏上，所以他依照大型樂團的概念去創作他的鼓樂合奏樂曲，而他的樂曲也只有他本人親自排練才能得以完善，一般人若是沒有親自體驗過是根本無法得知樂曲內容所想表達的精隨，因為有時候光是口語表述便很難感受到樂曲的震撼及細膩這兩者間的衝突。其實王寶燦在來台之前與來台以後有很大的轉變，他自己也有感覺，不管是自己本身或是對人的處事態度，都讓他有了很大的改變，這也是文化造成的影響，在大陸很多事情都必須靠自己，文化資訊來源可能也未必充足，想開發一下也必須要申請或是等待時機，有時會因政治的外力因素因此而告捷。但在台灣，王寶燦得以發揮長才，很多事情他都可以試一試，若是沒有成功那就下次再努力改造，並沒有人會因此而責怪他或是對他冷言冷語，台灣給他的幫助很大，許多人都義不容辭的幫助他，文化水平相對要比大陸來的高，不自覺王寶燦整個人的素養也跟著提高，很多時候他在排練的同時，也會因為對象的不同而有所啟發，正所謂教學相長，這是在大陸他感受不到的，這也導致他在創作時發生了變化，與時俱進不再墨守成規，台灣的資訊發達與世界接軌，王寶燦在創作上同樣也希望自己能達到一定的水平，但雖然效果不大，但他確實是費盡心思希望自己有所改變，當然他做到了，只是那當中的改變只有他自己有感覺，若要說台灣與大陸對於王寶燦的創作有何影響？筆者認為，大陸地方民族特性強烈，每個省份的風情萬種，王寶燦從小在民俗風情強烈的國度裡成長，孕育出對於文化藝術的喜好，因此造就他的思維靈感源源不絕，但又該如何表現？這又是另一個課題。在台灣，因為民情不同，自然王寶燦無法融入這個環境當中，光是語言他就投降，不過近年來他也學了一兩句，只因為他想更親近台灣人，更了解台灣文化，不過這個執行上似

乎不盡理想。第五章是王寶燦對於世人的貢獻以及別人對於他的貢獻，對於別人的貢獻王寶燦心存感激，因為那都是他前進的動力，別人對他的付出他絕對感恩並加倍奉還，他一直用他的實力來證明自己別人的付出是值得的，包括他的家人，包括李民雄先生、王秦安先生、周純一先生，他們是王寶燦這一生中的貴人，若是沒有他們，王寶燦現今還是專於他的小小天地而無法成就一番大業，也許就還只是一個歌舞劇院的打手，安享晚年，這些年的變化都讓王寶燦有很多的感觸，天時地利人和，每件事情都銜接的剛剛好，這也足以證明王寶燦的努力是大家有目共睹，並非口說無憑。而他也沒有忘記取之於社會用之於社會的道理，反回饋了許多關於音樂、表演、藝術、研究等等給了山西地方，許多人對他非常景仰，因為對他們而言，王寶燦不僅學術淵源，同時間在技術上也不在話下，這樣以身示範的演奏家，在山西實屬不多，對於這些年王寶燦在山西地方的貢獻，為他們的民間鑼鼓增添不少色彩，也提高了他們的知識水平，透過王寶燦的眼睛，他們看見了世界的藝術，漸漸的在表演內涵上也昇華，正個對於排練的內容也不再粗糙，他們因為王寶燦開始會動腦筋，雖然他們只是業餘打手，但在王寶燦的帶領之下，每個鼓藝精湛不說，對於藝術最基礎的美他們現在是理解了，這讓王



圖 6-1 2015 2 月，王寶燦指導山西太重鑼鼓藝術團情況。

寶燦感到非常欣慰。「2015 中國太原國際鼓王大賽」在山西太原舉辦，由王寶燦指導的「山西太重鑼鼓藝術團」獲得“金鼓王”稱號，這項殊榮更奠定王寶燦在山西的地位，筆者認為，王寶燦的音樂跟著他走，鼓樂的號角跟著他行，鼓與王寶燦的連結，這輩子已無法分離。

鼓樂在台灣不勝枚舉，每個樂種各自有特色，在台灣最熟悉的「優人神鼓」，透過自我省思看見自我，在吵雜的環境中找到一片寧靜，儘管在擊鼓的過程中揮汗如雨盡情地揮灑，但仍不忘心中那份平靜，透過每日在山中的鍛鍊，此樂者找

到最初的平靜與享受大自然的美好，有了一顆平靜的心所呈現出來的音樂自然也會是平靜，同時結合太極與武術兩種美的融合，就算鼓樂是一項動的藝術，整體的視覺效果也可說是達到有靜有動天人合一，所凝聚出來的氣氛使人有一個活在當下的感受。「九天民俗技藝團」，以宗教信仰為出發，他們是台灣陣頭以鼓樂活出新的風采，那是一種熱情是一種能夠激發人性最深層有爆發力的擊鼓方式，現場觀賞過他們演出的觀眾無不一一叫好，但再多的



圖 6-2 2011 王寶燦在宜蘭傳藝中心進行金鼓齊鳴演出，謝幕照。(照片由南華大學民族音樂學系提供)

藝術內涵，就筆者自己的觀察而言，目前他們尚未達到成熟，因為他們所演出的形式與音樂類別大同小異，就現況而言已經脫離了原有的陣頭文化藝術，而是走向了商業藝術，不過我們不能否認的是，他們為台灣陣頭文化的努力與付出，這是值得肯定的事情，相信他們有朝一日也能再次發展出屬於他們的鼓樂藝術。「十鼓擊樂團」的演出形式要與日本太鼓雷同，近期的發展形式更走向「舞太鼓飛鳥組」的表演方式在呈現，但不可否認的是，台灣年輕人目前更屬意這樣的表演內容，覺得很多元很豐富，再搭配燈光音響的整體表演來說，是一種創新時尚的結合。不過我們必須關注一個問題那就是：「十鼓擊樂團」單純只是模仿與學習，要想達到與日本人這樣活靈活現生動的演出，並不是一件容易的事情，因為他們沒有深耕的文化滋養。同時，這也是「絳州鼓樂」在台灣很大的問題，雖然王寶燦在台灣扎根 15 年，孕育出不少的學生，但「絳州鼓樂」即使在台灣生根卻一直沒能蓬勃發展的原因在於表演者沒有深厚的文化基底，他們不明白「絳州鼓樂」的文化地方特色也不懂所謂的民族性，所以在表演行為上只能算是模仿而不能是全面，所以就算培養一幫打手也只不過是曇花一現，要想像「絳州鼓樂」在大陸一樣首屈一指，那可是不容易的一件事情，必定我們位處在的地方是台灣，在台

灣沒有黃土高原沒有母親黃河，沒有核桃會在季節裡滾滾而下也沒有具有歷史指標的雁門關，所以要想讓「絳州鼓樂」在台灣佔有一席之地，在筆者來看，只能實施移地訓練，只有讓表演者真真切切的了解當地文化特色與地方風采，才能演出最精確也到位的「絳州鼓樂」，而這也是王寶燦殷殷期盼的事情，他希望有朝一日能讓台灣他所培養出來的打手們去到他山西，體驗山西之美，感受黃土風情，看看地方特色與民族風采，最大的心願是讓所有大陸人知道，90年代至今，真正的「絳州鼓樂」在台灣，是他王寶燦精心培育，在台灣短短 15 年再次締造了鼓樂奇蹟。



參考書目

書籍

- 王滿（2012）。《中國打擊樂論文集》。天津：百花文藝出版社。
- 王耀華（2012）。《音樂中的中國人》。北京：人民音樂出版社。
- 李民雄（2007）。《探幽發微－李民雄音樂文集》。上海：上海音樂學院出版社。
- 李民雄（1999）。《民族器樂概論》。上海：上海音樂出版社。
- 李真貴（2012）〈關於民族鼓基本功練習若干問題之探討－兼論圓形審美意識對於民族鼓表演的啟示及運用〉，《中國打擊樂論文集》。天津：百花文藝出版社。
- 呂心純（2011）〈音樂作為一種離散社會空間：臺灣中和地區緬甸華僑的音景與族裔空間建構〉。《民俗曲藝》171：11-64。
- 施德玉（2012）。《新北市口述歷史：傳統藝術類-鄉土戲樂全才 林竹岸》。新北市：新北市政府文化局。
- 陳思文等譯（2002）。《被發明的傳統》。臺北市：貓頭鷹。（Eric J. Hobsbawm）
- 郭禎麟等譯（2010）。《歡迎光臨人類學》。新北市：群學出版社。（Luke Eric Lassiter）
- 謝國雄（2010）。《以身為度，如是我做》。新北市：群學出版社。

論文

- 王昱淇（2010）。《絳州大鼓文化在台灣的民族誌書寫》。嘉義縣：南華大學。
- 許華庭（2007）《中國鼓王王寶燦鼓樂創作風格與手法之探討》。嘉義縣：南華大學。

陳思如（2011）《王寶燦打擊作品分析—以秦王點兵、滾核桃、黃河鼓韻、牛鬥虎四首為例》。台北：文化大學

蘇皇任（2003）《絳州鼓樂團之研究》。嘉義縣：南華大學

期刊

王秦安（1994）。〈威震海外的天下第一鼓〉。山西：演藝羅盤 105-108

朱家希（2008）。〈原生態音樂保護探析-兼論絳州鼓樂復興原因〉。山西：運城學院學報，26-3，84-85

栾凱（2010）。〈絳州鼓樂藝術初探〉。北京：北京舞蹈學院學報，1008-2018，5-8

梁冬（2004）。〈壯哉，絳州鼓樂〉。山西：今日山西 44-45

秦效原（2012）。〈20世紀中國打擊樂藝術發展軌跡摭談〉。南京：南京藝術學院學報，1008-9667，103-107

常宇杰（2008）。〈絳州鼓樂與當地吹打樂的比較〉。山西：黃河之聲，17，90-91

常宇杰（2009）。〈絳州鼓樂興盛的原因與啟示〉。山西：地方音樂，120-121

常宇杰（2010）。〈絳州鼓樂當今社會文化生態狀況調查〉。山西：黃河之聲，21，90-91

常宇杰（2010）。〈絳州鼓樂的當代轉型〉。山西：音樂天地，12，40-41

楊高鵠（2007）。〈絳州鑼鼓傳承變遷狀況的考察與研究〉。西安：交響—西安音樂學院學報(季刊)，26-4，80-87

楊高鵠（2009）。〈從民俗看絳州鑼鼓在民間的生存發展〉。山西：運城學院學報，27-4，27-30

楊高鵠(2010)。〈絳州鑼鼓音樂發展手法〉。山西：運城學院學報，28， 103-105

齊雲鵬(2010)。〈打擊樂教學中的情感挖掘〉。遼寧：瀋陽大學音樂學院，
110044，73

黃河之聲(2006)。〈山西鼓王王寶燦〉。山西：中國鼓·數壇菁英 87

韓起祥(1994)。〈淺談山西鑼鼓〉。山西：中國鼓 114-117

蔣寧、王晟(2010)。〈鼓樂伴我一生—記山西鼓王王寶燦〉。山西：樂人樂事
漫步樂林



附錄一 王寶燦-個人成就一覽表

簡 歷

姓名	王寶燦	出生	1941年06月08日(陰)
戶籍地	大陸山西省文水籍 西社人	現居	山西省太原市
聯絡資訊	baocan8868@aliyun.com	畢業學校	山西省藝術學院音樂系
二胡曾師事	王永清、趙玉齋	琵琶曾師事	陳濟略
重要著作	《山西民間鑼鼓集萃》 《山西鑼鼓》 《山西鑼鼓譜》	教學經歷	山西新絳縣絳州鼓樂團
			台灣南華大學民族音樂學系
			山西太重鑼鼓藝術團
			上海鼓鼓文化
成就	傳略被收入《世界優秀專家人才名典》、《世界名人錄》、《中國專家大辭典》、《中華人物辭海》、《中國當代藝術界名人錄》、《中國民間名人錄》等辭書中。		

重要經歷

大陸國家一級演奏員，曾任山西省歌舞劇院民樂團打擊樂聲部長，首席打擊樂家

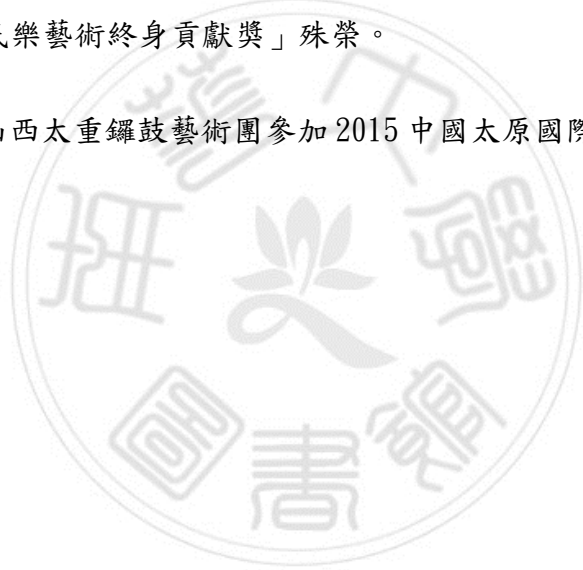
- 中國音樂家協會民族打擊樂家協會顧問。
- 中國打擊樂學會顧問。
- 中國民族管弦樂會理事。
- 2001—2006年任中國民族管弦樂打擊樂專業委員會副會長
- 中國民族管弦樂打擊樂專業委員會顧問。

- 太重黃河鼓樂藝術團藝術總監。
- 山西省民族管弦樂學會顧問。
- 山西鑼鼓協會常務副主席。
- 山西社會音樂研究會副會長。
- 山西音協社會音樂活動委員會副主委。
- 山西黃河經濟文化研究文藝部主任等社會兼職。
- 山西省鼓樂文化藝術研究會會長。
- 山西絳州鼓樂藝術團藝術總監。
- 臺灣南華大學民族音樂學系客座教授。
- 2005 於臺北中山堂舉辦〈黃河鼓韻作品音樂會〉。
- 2007 於臺灣吹打樂音樂季。
- 2010-2011 台灣巡迴演出_王寶燦作品發表音樂會。

所獲榮譽

- 「金沙灘」獲山西省文學藝術基金銅牌獎。
- 1990 年山西省第二屆民間音樂舞蹈大獎賽獲吹打樂「大得勝」輔導一等獎。
- 「秦王點兵」獲文化部第二屆群星獎金獎，1992 年全國民間音樂舞蹈比賽器樂大獎。
- 「滾核桃」獲 1992 年全國民間音樂舞蹈比賽中一等獎，第二屆群星獎銀獎。
- 「滾核桃」獲山西省第二屆民間音樂舞蹈大獎賽創作一等獎。

- 1992年獲山西省社會主義勞動競賽委員會記個人特等功一次，集體特等功一次、集體一等功一次。
- 1994年榮獲第八屆龍潭杯全國民間花會大賽編導獎。
- 1994年創作的「醉鼓」參加第三屆中國藝術節演出，獲得優勝。
- 「戲文武韻」獲2008年第十一屆杏花獎的創作獎。
- 「戲文武韻」、「晉風」2009CCTV民族器樂電視大賽二等獎（銀獎）。
- 2011出任「山西省鼓樂文化藝術研究會」會長。
- 2011榮獲「民樂藝術終身貢獻獎」殊榮。
- 2015年指導山西太重鑼鼓藝術團參加2015中國太原國際鼓王盃獲得“金鼓王”。



附錄二 訪談紀錄

第一篇—五動一控

採訪時間：2012.09.17 (一) AM10:00—11:00 兩

採訪地點：南華大學無盡藏地下室琴房

採訪內容：五動一控

採訪對象：王寶燦

採訪者：王昱淇

(以下訪談對話，昱表示筆者，燦表示王寶燦)

燦：出來的聲音缺乏彈性，不美，這是一個動作，這個動作要貫穿始終，整個我們敲鼓完全要一類這個東西，這裡面有大份兒小份兒，我只說揮動。

第二個：頭甩動。給人精氣神的感覺，有陽剛美或是陰柔美那種感覺，如果執著腦袋瓜，脖子也不會動頭也不會動，實在呆版。所以頭甩動要在節拍裡面進行甩動，是整個調節人們視覺的一種比較好的方法，由於頭甩動，那就要帶動另一個部位，那就是眼神的轉動。他和頭進行了一個同步的動作，眼是窗戶，透明就在這一下上了，我突然看你一下。

第三個：眼轉動。

第四個：腰的扭動。這傢伙很厲害，他在這個中樞神經起了一個非常好的調諧作用，鼓棒它可以讓上下起刻之間灌入，所以這一個部分的運作要適當，所謂適當就是不要做超過了，不然就會變成下身的晃動，如果做小了以後，還起不到作用在中間還給你起了一個勁，於是你就起不了作用。

第五個：腳動。動腳的時候就包括了腿在中間，他是落腳點，落在下面，這個由於腳的動，腿的運作，包括腰的旋轉，包括頭的甩動，眼睛的轉動以及手臂的晃動，這五大動作還有一件事情在貫穿，還有一件事情在左右他，那是甚麼呢？那就是呼吸。

呼吸很重要，整個天地陰陽五行現轉完全就在呼吸上面對他進行了左右，自然而然他能落到一個點上，所以這是比較重要的一點，就是整個運作在呼吸的中間，

整個各個部位非常協調，要做的非常準確，就是呼吸的控制就能把它拿死，要不然你沒有辦法。

這就是五動一控，他整個東西都必須做到一個點上去，不難但要做好又不容易，作為一個演員來說，這鼓就打動了，再加上大小聲的控制及速度的控制，再加上其他一些方面的幫忙，你演奏每一個東西都將有新的東西再出現。

所以做的時候不要單純做，練的時候是一個一個練，但實際上我們做的時候，同步在用。



第二篇－絳州鼓樂團團員介紹

採訪時間：2014.08.08 (五) PM:16:30－17:00 雨

採訪地點：山西新絳縣新華學校

採訪內容：絳州鼓樂團團員介紹

採訪對象：郝世勛（現為絳州鼓樂藝術總監）

採訪者：王昱淇

（以下訪談對話，昱表示筆者，郝表示郝世勛）

郝：第一代的秦王點兵敲帥鼓的郝建華，支管平先生他也是第一批的絳州鼓樂團團員，是第一代比較年輕的團員。劉金柱先生是第二代的絳州鼓樂團團員，當時他還很小就跟著第一代團員一起練習。支老師及皇甫麗娜都是我們絳州鼓樂團的資深團員，那麼其他你看到的那些團員就是我們最近新招的學生。

昱：所以以後也是要準備跟著絳州鼓樂團巡演？

郝：現在這個團一直在外面演出。

昱：那他們這次是臨時回來嗎？

郝：這些人就是現在絳州鼓樂團的正式團員，但尚未去巡演。

第三篇－絳州鼓樂前期

採訪時間：2014.08.08 (五) PM:12:30－14:00 雨

採訪地點：山西新絳縣橫橋小麵館

採訪內容：絳州鼓樂前期

採訪對象：郝世勛（現為絳州鼓樂藝術總監）

採訪者：王昱淇

（以下訪談對話，昱表示筆者，郝表示郝世勛）

郝：當時在夏練三伏的時候起碼有練習超過一個多月大概 40 天，然後去了北京參加龍年音樂會，1987 年去北京的人民大會堂演出，大家都很有新鮮感很鼓舞，所以當時絳州鼓團就在城裏面在絳州排練，就在劇院裡面，劇院裡面不像現在這樣有氣質，當時剛好是三九天，最冷的時候，裡面沒有暖氣，很冷很冷，我是 2012 年出現在春晚，演了鼓韻龍騰，當時是我帶上他們去的，當時還是在那個劇院裡排練的。那個劇院現在還在但已經改建了，當時 2012 年排練的時候我就想起來在 24 年前和現在 2012 年都是龍年，我就想到在 24 年後我們又到北京去了，然後在那排練我就起來 24 年前大家在那邊排練大家很辛苦，一是大家拿小麥給點糧食我們到那個裡面去排練，大家在每天練鼓的時候因為很冷，所以鼓棒一敲所有鼓棒都裂開了。

昱：當時有留下一些照片嗎？

郝：不一定，要找一下。

昱：所以當時也沒有印製甚麼節目單？

郝：沒有，因為就是一個節目，沒甚麼好印的。

郝：因為老百姓對於縣裡組織了這樣的一個活動，覺得幹下去我可以到縣裡去去排練去。

昱：他們不做事情嗎？每天練習

郝：農民，他也別的活，在那個時候呢就是夏天也好冬天也好，就是農閒的時候，地裡不忙，沒有事情可做了，我們才能排練，農忙的時候不行，比如說十月要開

始種小麥了，大家都要種小麥，人人都要重小麥，你要叫他他不行啊，因為這樣他一年的糧食就沒了。

昱：那如果附近有婚喪喜慶會去演藝一下嗎？

郝：當時我們組織的這個參加婚慶的很少，當時我們組織這個行業呢也就是民間藝人他每天都去參加婚慶，而且這個婚慶是老百姓看不起這個民間藝人，因為這是一個行業，譬如打擊樂呢，在民間藝人裡來說就是一個下九流的行業，像一般來說就是哪家要結婚了，老百姓的家裡有前院後院，一般這些搞吹打的通常就只能在門口，人家不讓你們進去。

昱：那如果絳州鼓樂去也不讓進？

郝：咱人多可以到他們院裡去，因為後來大家觀念改變了，漸漸地大家也就開放了。

昱：你們當時去台灣去哪些地方？當時是甚麼狀況讓你們的鼓沒有能帶回來？

郝：胡金山當時一直想讓絳州鼓樂過去，但她又不是老闆，所以他可能聯繫到了老闆，搞了一些贊助，這樣子，台灣的劇場呢他是提前要預訂的，已經預定好了，已經到時候了，結果老闆破產了，所以沒有錢了，也不能墊了，但我們走之前就知道了，但還是必須要去，去了以後，就是說胡金山還是想把事情給促成了，所以去了以後就住在佛光山，在那住了好長一段時間，吃、住、練習都在那邊，但感覺還可以。這就省下一筆好大的開支，東西沒能拉回來，我覺得：一、如果你再拉回來運費會很多很多，所以我們就放下來人家還可以出點錢。我們做那面鼓阿，當時在絳州做鼓的老人，一直在想這麼大的鼓怎麼做，最後他還是做不圓，然後我記得好像是他在家裡做鼓，告訴他抓緊時間，我們幾號要用呢！最後他說他做好了，我們到他們家裏去了，拉鼓出來，結果那個鼓太大了，出不去，後來把它拉到院牆裏面，把它鄰居的牆給拆了，這樣出去的。他當初就只想到做但沒想到怎麼拖出去。

昱：當初那些鼓是海運嗎？

郝：海運！去到台灣，當時那個鼓進不了劇場，所以在劇場外面搭建棚子，大家先在外面看這個節目，看完以後再進去。

昱：當時候這樣一顆鼓是多少錢？

郝：當時像大鼓這種可能有個一百塊錢。過去的那些都很細，所有的行都很細，

所以過去要比現在好。

昱：做鼓的師傅還在嗎？

郝：兒子接了他的班了。

昱：後期怎麼開始會有小姑娘加入？

郝：對於農民來說沒有保障，我要是有錢，我老用你～因為你請我在這邊幹，但他們要養家糊口，所以民間藝人全都是有自己的活，但因為我們的活動都很臨時，所以他們早就都先有了事情要做，所以就慢慢的人少了，有些也是因為身體不行了，然後老藝人就一直一直的流失了，在這中間他不是招聘小姑娘，而是招聘男孩，我們那幫男孩很厲害的，當時就因為秦王點兵那個拍板，覺得讓女孩拍了漂亮，就這樣用了4個女孩，慢慢又發現女孩打滾核桃也不錯，然後慢慢又發現女孩打花鼓也不錯，就這樣才會開始招聘女孩。

昱：現在的團裡也都還是全是女孩嗎？

郝：全是女孩。但北京那個他們那個還是男的女的都有。

昱：演出曲目有增加嗎？

郝：關於曲目這件事情，絳州鼓樂發展的一個影響，制約了絳州鼓樂的發展就是曲目太少，那麼也就是當時那個階段，秦王點兵、滾核桃一出來以後，雖然還有在創作，但那都不足以媲美秦王點兵及滾核桃，所以這些年來都是都靠這兩首及其他的一些小曲在演出，一直到後來到了上海我們找到張列幫我們寫了黃河船夫曲，所以後來有些演出市場的變化，劇場的活少然後開張剪綵的活多，就當時就創造了普天樂，所以說作為一個專業團體，實際開始是民間藝人和半專業的，後來組織在一起就變成了專業的了，天天堅持，但成為專業的團體作品老是那個就慢慢不行了。你看牛鬥虎、拉呱都是過創作的。

昱：那牛鬥虎這曲是怎麼來的？

郝：民間也有牛鬥虎這曲目。但是當時牛鬥虎寫的是合奏，好多人的牛鬥虎，後來呢我們出去演出排了一下發現兩個人的牛鬥虎也很好，一個牛一個虎，效果也不錯，慢慢就演變來了。

昱：怎麼忽然有這個想法？

郝：當時就考慮到絳州鼓樂這個它的特點還是花敲干打，所以還是以這個特點

為主，然後去掉一些人純兩個人打這樣。

昱：那個節目現在還延用嗎？

郝：延用著。我們人最多一次打秦王點兵是 108 個人，在太原。在太原的體育館，那個是民間藝人雖然沒有受過正規的訓練，但他的節奏感等等都非常好，老師教的師父教的你說多快他就是多快，我們第一次在太原演出完以後，好多演員下來以後就互相說：你慢了，你敲得慢！所以當時民間藝人一生都在從事這個職業，那麼他的節奏感還是有的。

昱：108 人是全村的人都出動了？鼓是自備嗎？

郝：這的那的我們組織的，都參加過絳州鼓樂的。那些鼓上不去，所以主委會調用了山西武警，調用了好多的人給我們搬鼓。我們打鼓出了好多洋相，我們到廣西南寧去演出，第一次到廣西演出那麼遠，我們那鼓那麼大帶不過去，所以就從做了一批，因為是手工製作來不及交貨，但是我們就想用，然後呢就急急忙忙，我們走都還是白皮鼓，還沒刷就直接拉走，送到侯馬火車站在侯馬發走，等到了廣西之後，我們去提貨的時候，那個把車廂門一開，發現怎麼那個臭，後來我們一抬鼓發現怎麼才不動，才發現兩面鼓給沾在一起了，因為那鼓皮是濕的，沾在一起了，所以就臭了，所以就不能打了，那鼓就不能打了，換了三面鼓。他那個鼓皮，因為要晾乾要風乾，但因為我們著急他也就瞞著我們讓我們給拖走了。我們也犯過錯誤，我們到了馬來西亞以後，當時和馬來西亞合作一面世界最大的鼓，要破世界紀錄，當時馬來西亞那一方呢是要做鼓腔，我們這邊要把鼓皮跟鼓釘給帶上去，那個鼓腔做得很漂亮，那個工人的手藝確實高，我們提前把鼓皮泡上，在馬來西亞我們就去演出去了，就把這事情給忘了，想起來的時候皮還泡著，我們就馬上去搶救結果有一張皮就泡壞了，所以就弄了一張。

第四篇－絳州鼓樂後期

採訪時間：2014.08.08 (五) PM:14:00－15:00 雨

採訪地點：山西新絳縣

採訪內容：絳州鼓樂後期

採訪對象：郝世勛（現為絳州鼓樂藝術總監）

採訪者：王昱淇

（以下訪談對話，昱表示筆者，郝表示郝世勛）

不過還好，在陽王不要緊是在學校裡面，在橫橋那裏也不要緊也不是很舊，在這邊（王莊）也不錯。

昱：這時候你們在這邊練習他們也該也會在旁邊看？

郝：會看，因為當地的老百姓他們不像城市裡面的人他感覺你鬧哄哄的，這個他覺得挺上道的所以閒暇之餘還可以看一看。

昱：你們一直到多久之後才開始發工資？

郝：團到了人民大會堂（1988）以後商演就有一些。

昱：也就是說你們的鼎盛時期就是從 87 年/88 年開始然後到 90 年開始往下？

郝：不是，92 年我們參加了民間音樂舞蹈大獎賽，然後我們還拔得了一個頭獎，所以應該是 2000 年以後。

昱：那也堅持了 13 年的鼎盛風潮。有沒有想過結合創新？

郝：一直在考慮但一直沒有落實。

昱：怕破壞傳統？

郝：也是在嘗試，有些人覺得可以，有些搞學術的搞研究的院校的就不樂意看我們，就是幹音樂的不願意，但是老百姓很願意看，因為他有音樂有音響結合起來以後。

第五篇—鼓樂中心_絳州鼓樂團基地

採訪時間：2014.08.08 (五) PM:12:30—13:00 雨

採訪地點：山西新絳縣

採訪內容：鼓樂中心_絳州鼓樂團基地

採訪對象：郝世勛（現為絳州鼓樂藝術總監）

採訪者：王昱淇

（以下訪談對話，昱表示筆者，郝表示郝世勛）

((在橫橋現在絳州鼓樂團基地))

郝：重建了之後呢，現在鼓樂團在這邊，那是個排練廳，這個是個辦公樓。

昱：所以現在這邊都還是有正常運作？

郝：這個過去是一所老學校是個小學，後來呢把他收到搞了一個職業教育，職業教育後來不行又把他收回來，收回來以後就把它改建成鼓樂中心了。這是 88 年的時候，這個基本上就是大致是這個狀況。

昱：現在這個團有多少人？

郝：現在鼓樂團在北京，現在這個團已經沒多少人了。

((位於王莊步兵營區))

昱：當時陽王中學是因為甚麼原因就不再那邊練習了呢？

郝：第一是那邊遠，第二是暑假的時候我們可以排，人家上課的時候我們就不能排了。那這兒就沒有上課的問題，這邊離城裡近必較方便。

昱：當時這些地方都是您找的吗？

郝：不是，王團長找的。

昱：所以當時還沒請老師來的時候，他在太原就已經很有名了嗎？

郝：他在太原的活多了，他就光太原鑼鼓就已經很有名了。

昱淇：是睡在營房裡面？

郝：對，就在那邊睡，在那邊排。

昱：當時多少人在那邊排練？

郝：當時有 50-60 人，當時又新招聘了一群學生。



第六篇—胡金山與絳州鼓樂

採訪時間：2014.08.08 (五) PM:12:30—14:00 雨

採訪地點：山西新絳縣

採訪內容：胡金山與絳州鼓樂

採訪對象：郝世勛（現為絳州鼓樂藝術總監）

採訪者：王昱淇

（以下訪談對話，昱表示筆者，郝表示郝世勛）

郝：當時我們在人民大會堂演出的時候，台灣有一個人叫胡金山，當時龍年音樂週他想來看，而他就是針對著絳州鼓樂而來的。

昱：所以他沒有來到這嗎？是在北京直接看了演出？

郝：當時他沒有來到絳州，當時他直接去到了北京，但他實際也沒看到我們的演出，他是針對絳州鼓樂去到北京看這場演出，但是我們演出那天他好像是飛機延誤了，所以他沒有跟上所以他進去人民大會堂的時候我們已經演完了，那可能他之後就聽大家說然後看了影像資料，之後他回到台灣，在台灣的一個報刊寫述了一篇報導。

昱：他是自己看影片然後寫出來？

郝：對，他就感覺這東西了不得，然後就寫了報導。然後一直想讓絳州鼓樂去台灣演出。

昱：因為這個到最後是由他給引薦的。

郝：對，後來因為這個事情最後也做得有些吃力，他和香港的馮偉國、餘昭科一起合作，當時餘昭科就很看到絳州鼓樂，然後在香港的時候找到錄音馮偉國，並且合作發行絳州鼓樂的碟子。

昱：那個第一張碟子就做？天瀑

郝：那張在台灣的發行人量在台灣可說是第一阿當時，

昱：但當時的鼓樂在當時能如此風靡已經是很厲害的事情，已經超前許多。

昱：滾核桃當時最早的民間名字叫做？

郝：廈坡裡滾核桃，他是一個民間曲牌。民間的鼓樂跟嗩吶都有這個廈坡裡滾核桃。

昱：那的節目到目前都還是很厲害的。所以你們的團體是發了專輯就去了台灣還是還沒發就過去？

郝：還沒發就過去了。

昱：所以最早的的基地是陽王，那之後又拉到哪去練習？

郝：之後在橫橋，離城裡不遠，陽王離城裡很遠，橫橋在新絳的南部，汾河以南，陽王在汾河的北部，橫橋在那邊落腳過兩次，王老師也去過兩次，也就是說我們一共有三個落腳處，橫橋是我們最後的基地，但這中心因為地方不是我們的就必須遷移，所以就搬去了王莊。王莊過去是一個部隊的營房，解放軍住的地方，解放軍住的地方後來是部隊裡調整個減了一些兵，所以有多一些房間可以空出來給我們住，所以我們就租賃在那邊了。

昱：所以陽王那個地方就只排了秦王點兵跟滾核桃？

郝：對。秦王點兵之後就是排滾核桃。陽王中學現在在外面還是可以見得道招牌，但多了一些樓，而且成了小學了。

第七篇－如何與王寶燦老師合作開始絳州鼓樂

採訪時間：2014.08.08 (五) PM:12:30－14:00 雨

採訪地點：山西新絳縣

採訪內容：如何與王寶燦老師合作開始絳州鼓樂

採訪對象：郝世勛（現為絳州鼓樂藝術總監）

採訪者：王昱淇

（以下訪談對話，昱表示筆者，郝表示郝世勛）

郝：因為一個國際經貿的藝術節新絳必須推出一個民間的藝術活動，這樣呢，當時就到省裡參加一個省文化廳和山西體育館所合作召開的一個會議，就是抽調各地的節目到太原參加藝術節，省裡文化廳知道絳州的鼓樂很漂亮，因為他們過去下鄉來過，所以想讓我們出鼓樂器，這樣呢～當時我去了太原和當時的團長王秦安去省裡開會，到省裡開完會後和王寶燦老師就聯繫好了，然後這樣的因素我就把我過去在新絳縣下了一年的鄉收集了不少了民間的音樂，方方面面都有，民歌、鼓樂等，我就挑了一些代表性的民間的藝術特點，就到太原去了就找到王老師了，當時還有景建樹，就和他們然後見面。當時就在太原並寫了這個作品，怎麼樣怎麼樣弄。

昱：那當時王秦安是甚麼身分？

郝：他是文化館的館長。我是文化館的輔導組館員。

昱：那王秦安怎麼會跟王老師認識？

郝：因為在省裡開會的時候，別人提起過。當時呢一說要搞鼓樂，王老師當時在太原呢出版過山西民間鑼鼓集粹，當時他寫過這本書，所以當時他對於山西太原的整個鼓樂他是比較了解的。然後呢，我覺得能找到他這是一個原因，其二是了，當時省歌劇院他跟景建樹一起合作，搞了一個號稱百人的民族打擊金沙灘，當時在人民大會堂演出還是比較成功的。就這樣聯繫到了。

昱：所以你們是幾年的時候把王老師請到絳州？

郝：1987年

昱：所以過來的時候王老師是直接指導還是有一段時間有籌畫或計劃些甚麼？

郝：沒有。我將我收集的那些東西拿上到了太原，就和王老師和藍老師我們一起討論了作品的創作以及構思，他說了一個頭，我們就回晉南，然後開始做，當時王老師和景老師去了河北的避暑山莊，在那邊演出去了，而他們邊演出就邊把秦王點兵給弄出來了

昱：所以您也不清楚他們是怎麼弄出來這個作品的？

郝：首先是我給他們提供了那麼多的素材，秦王點兵裡面有馬拉部車、有花敲鼓（鼓心段），有鼓車鑼鼓（最後部分），那中間那個華彩段就是我們民間的吹打樂，然後他們有這個素材之後呢，所創作出來的。

昱：當時的農民是直接找來還是有挑過？

郝：當時在這之前我們搞過一個民間音樂的集成，這個集成呢我們新絳的民間噴吶還是比較豐富的，比周邊縣市來的好得多，所以我們把這些普查之後，做了一個錄音錄像，當時說是錄音錄像但實際上沒有影像，錄音還是用的很大的機器，就把這些噴吶的東西錄下來了。當然這中間牽涉了很多的東西，因為他是吹打樂，就有好多打擊樂的藝人，所以後來在排練秦王點兵的時候我們就依據錄音錄像的時候發現的民間藝人有很高演奏技藝的人才，把他們抽回來。抽回來以後呢就是夏天。

昱：是幾年時候的事情？

郝：1987 的時候，然後呢因為是 87 年所組織抽調的藝人，因為我是去太原提供素材讓他們創作，之後我就回來召集團員並且整合隊伍，當時不叫整合，就是我們抽調一些菁英，並且組織了隊伍，在組織這樣的隊伍之後，當時這個活動是由文化館所搞得，因為文化館他是管全縣的文化輔導，所以就說是沒有經費，也沒有排練場地，所以我們就在陽王鎮就是我們現在要去的地方，就在陽王鎮找了一個中學的地方，我們就住在那個中學裡，因為當時是暑假中學放假，我們就在中學裡開始排練，在確認王老師來的時間之前我們就安排組織好，就在那邊等著，我記得是晚上，王老師當時做的是太原到運城的火車，晚上，當時很不方便，太原到運城很慢，必須要 7 個小時，坐到侯馬下車，我們在縣政府要了一輛吉普車，那就算很不錯了，就把王老師和景老師還有淮海把他們三個人給接回來了，就接到陽王，接到陽王以後他們就看了我們民間藝人的一些表演，之後他們就把譜子拿出來，拿出來排練我就開始抄大譜子，因為小譜子大家都看不見。

昱：他們看得懂譜子？

郝：看不懂，也就是這樣的話，所以在當時前面呢就沒有口唸譜，所以我就順便把這個口唸譜給寫上，寫上之後呢就以口唸譜訓練。

昱：是有點類似口傳心授的方式？

郝：口傳手授。當時的天氣非常的熱，有一張圖片就是在陽王排練的情況，大家都是只有穿擋褲上半身赤裸，當時你想都是農民，然後排練場就是在中學外面的露天下的一棵樹，在大樹下排練，每天就是在那邊排練。

昱：那這樣樂器哪裡來？

郝：樂器當時是在村里借的，村村都有鼓

昱：當時組織多少人？

郝：第一次的秦王點兵是 27 個人。2 個帥鼓、1 個將鼓、5 面校鼓、8 面卒鼓，反正一共是 27 個人，但因為當時沒有吃的，住的不掏錢，排練不掏錢，然後吃的部分就是這些農民來練習的時候我們通知他們每人來的時候都要背一些小麥(麥子)，因為晉南是產麥區，他的麥子跟棉花比較多的，主要產業，所以家家戶戶都有麥子，那麼老百姓夏天吃西瓜，沒有錢可是有麥子，所以買賣西瓜就用麥子，所以當時是這樣的。所以來練習的時候就通知他們要帶點麥子，我們就在陽王鎮的一個地方將這些麥子和成麵食，各吃各地也沒有工資，這樣開始排練。

昱：那排練的時間有多長？

郝：排練大概一個多月，我們當時說是夏練三伏，俗語說“冬練三九，夏練三伏”。這是古代民俗的經驗總結，夏天有三伏天，三伏天就是最熱的時候，後來總結出來，當時我們練了三伏。練完以後我們就到太原，參加兩會一節，在太原一年多就非常的轟動，非常受到歡迎。

昱：那很轟動，之後就又陸續收到邀請嗎？在當時你們在太原的時候～～

郝：沒有，當時景老師他們搞專業的有眼光，所以當時他們看秦王點兵就是一個好作品就是了不得，所以呢當時在陽王秦王點兵排出來以後他們就考慮到去了太原如果大家要是鼓掌再歡迎想要再來一個的時候，那麼就沒了，所以當時他們稱這個反場節目叫安扣，所以就考慮到這個問題。但考慮到這個問題後又沒有一個牌子，所以又來找了我，後來說了幾個，開始說了一個民間的小作品，結果沒

鬧成。後來我說滾核桃，他們在排練，後來我和王老師，王老師住在一個窯洞裡面，就在那個窯洞裡面我們兩個就開始鬧這個滾核桃，而他們在外面排練，在排完之後我們就把滾核桃給拿出去，所以當時拿到太原就是秦王點兵跟滾核桃，完了之後呢，太原演出回來之後，這個事情就被省文化廳看上了，中國民族打擊樂協會組織在 1988 年元月 1 號那天他們組織第一屆龍年音樂週，在組織龍年音樂週的時候呢，別人推薦了我，我們就去了北京，當時的所有演出活動所有的演出團隊都是專業的，唯獨有我們一家是民間的，也就是在那天在人民大會堂演出，當有 50 多個人，也非常震撼，我們有兩個沒想到，第一個沒想到是：舉辦方對於我們這個節目是非常重視，給我們寫了一個報幕詞，這個報幕詞非常長，好像有一分鐘，我們也沒想到，我們當時上了舞台人家才開始報幕呢，我們就站在那邊，那麼多演員沒有舞台經驗有站了那麼長時間這是我們沒想到的。第二個沒想到的是想不到掌聲這麼熱烈，長達大概 1 分鐘，我回憶我們那個鼓聲當時一響之後，我感覺是我能見到人民大會堂上面飄落下來的灰塵及小東西，就是把他震的鼓聲一下氣氛就出來了。所以當時在人民大會堂這場演出是非常漂亮的，也是使好多專家看好了我們絳州這一塊。

第八篇－絳州鼓樂對人民的影響

採訪時間：2014.08.08 (五) PM:14:00－15:00 雨

採訪地點：山西新絳縣

採訪內容：絳州鼓樂對人民的影響

採訪對象：郝世勛（現為絳州鼓樂藝術總監）

採訪者：王昱淇

（以下訪談對話，昱表示筆者，郝表示郝世勛）

昱：那鼓樂組織以後對農民的生活有沒有改變？還是沒有？

郝：他可以說是絳州鼓樂的興起，帶動了絳州藝術行的農民，過去他們很單調，紅白喜事，後來我們組件呢需要的人多了之後因為絳州鼓樂這樣出去以後，大家都知道絳州鼓樂，大家都需要絳州鼓樂，他這個活呢一個團就幹不過來，於是就只好多人組織，比如說一個老團員他就組織一個團，另一個人也組織一個團，組織了好多好多團都叫絳州鼓樂，所以說四川的、南寧的、太原的、北京的、上海的、廣州的、深圳的都有，都有絳州鼓樂，都會打。那麼每個團都需要人，每個團都需要服裝，每個團都需要絳州鼓樂的鼓，所以這個這個鼓呢都是在絳州做的，那麼過去呢有我們一個鼓廠，然後發展到 3.4 家做鼓的鼓廠，然後做鼓槌的多，因為這個鼓槌一敲你也知道，敲的長了就爛掉了，消耗品，尤其是絳州鼓樂的這個鼓槌，因為要打鼓框跟鼓釘，所以呢他用的時間就又更快，這樣呢做鼓槌的多都發了，他就是專門做鼓槌的，而且太原的好多鼓槌都是這給太原府的，我到太原柳巷賣樂器那兒，都有我們這兒做的鼓槌，就這個行業，比如說拍板，過去那個賣樂器的沒有拍板，不知道拍板是甚麼，後來音樂秦王點兵就知道，喔～原來這拍板是一個樂器，然後我們這兒就做拍板，秦王點兵裡面有馬鈴，當時我們的馬鈴怎麼做的呢？我用了兩根機器上的兩根三角傳送帶，用那個傳送帶把馬鈴穿上去然後用手敲，就那後來專門有人看這個抓住這個商機，他也做馬鈴，他做的馬鈴掛在那個賣樂器的就能賣了。然後這個賣樂器的尤其新絳這個賣樂器的，秦王點兵很厲害很厲害，他這個賣樂器的就說你是要帥鼓還是要將鼓，你是要卒鼓還是要校鼓？而且這個不說我們說的大堂鼓還是要小鼓，他不說那了，他說你是要將鼓呢還是帥鼓？哈哈～

昱：那您剛說每個地方都有絳州鼓樂，那是老藝人過去自己組團還是說他們當地自己組起來？

郝：沒有，那就是咱們的團員有絳州鼓樂的團員，團員們有些大一點了，年輕的時候就是吃一吃喝一喝掙一點就算了，年齡大一點結了婚有了家了，掙那一點就不夠了，不夠了怎麼辦？我就想多掙一些，多掙一些怎麼能多掙？我就會這些不會其他的，我就成立一個團吧，建立一個團組件一個團去搞團。

昱：那他們這樣搞對你們有甚麼影響？

郝：對，他們就把這塊品牌給～

昱：但現在存活的應該也沒幾個了吧？

郝：對，不多了，北京有一個，上海有兩個，廣州也有。

昱：所以對絳縣的整個音樂文化有提升嗎？

郝：這些人闖南闖北，參加了國家的國外的好多大型的活動，長了好多的見識，所以這些人的水平都在提高，他們的水平提高也就意味著絳州鼓樂的水平提高。

昱：都去了哪？

郝：新加坡、馬來西亞、美國、日本、丹麥摩洛哥都去過。

昱：那當時候去的那些國家王老師都跟著？

郝：有些就沒跟了，王老師後來去了台灣待了那麼長時間就跟不上了。

昱：後來他也沒有再來指導了嗎？

郝：我們在廣州待了一年，在廣州東方樂園駐場演出，王老師在那兒待著，就住在東方樂園裡面每天都有演出，在東方樂園裡面設立的鼓樂團的活動，每天都有。

昱：所以說絳州鼓樂現在應該是衰還是興？還是就平平淡淡？

郝：不興，就平平淡淡。

昱：如果想說要再創巔峰的話應該要怎麼做？

郝：現在這個我一直覺得現在國家推這個非物質文化遺產這方面非常重視，那麼呢就是對於絳州鼓樂這一塊呢雖然他是一個國家的非遺，但我覺得還是支持的不夠，有些你像我們絳州就有好幾個非遺，比如說澄泥硯就是硯台，中國有四大名

硯：澄泥硯、端硯、歙硯、洮硯，那麼澄泥硯就是產自於絳州，但是這個澄泥硯人家就做得非常好，他就不需要你國家的支持，也不需要你政府的扶持，他開發的非常大，做得非常好，他就是賣得很有名氣，我覺得像這種民間藝術他就是有生存的空間，他做好了。過去我在政協會上我就提出來我的觀點，像這方面政府應該第一時間引導，第二是扶持，你像絳州鼓樂現在已經到了現在這種程度，你不去扶持他，他就會慢慢下來，那麼這個我覺得，當時我提出來絳州鼓樂他不是絳州的一張名片，是運城乃至於山西省乃至於中國的一張名片，山西省的有些人到省裡到香港去搞貿易洽談會，那是絳州鼓樂，運城等內地城市呢都是絳州鼓樂，等等等等，好多好多都是絳州鼓樂，那麼我覺得你政府用絳州鼓樂的他給你揚名了他給你爭光了，那麼他現在吃不飽了怎麼辦呢？就應該要去扶持扶持他，當然比如說是絳州鼓樂現在發展到現在這種狀況，去年我們這個團阿，跟一個私立學校，這個校長他特別愛好這個，所以他就成立了一個公司，叫山西崇道源文化傳媒有限公司絳州鼓樂團，他這人特別愛這個，你想，一個個體物去年投資了幾百萬呢，我們搞了一個鼓動黃河的一個節目，那麼這當然就是作為一個投資一個，當時你看，縣裡當時我們排楊門女將的時候，縣裡他可能是感覺到有一個事情做得不太理想就是，08年他們排了一個楊門女將鼓樂劇，那個鼓樂劇實際上是縣裡投資的，花了1300萬但是呢排完連彩排到演出沒有超過5場就放下了，所以現在的道具服裝就壞了，可惜了。這樣呢這個事情縣裡就覺得...。但是投資這個的時候我這有看法，我有看法但因為當時那一段我不跟團裡，因為我後來從文化館調到文化局工作去了，事情也很多，所以呢政府行為他們也就這樣弄了，但沒有考慮到一個可行性，所以現在比如說我們學校這個校長投資了2-300萬，他有這個勁兒，他投資呢政府稍微給一些政策任務給傾斜傾斜，這個事情就成了。當時我們鬧這個鼓動黃河，就是我們自己沒有請求外援，還是整合絳州鼓樂，振興絳州鼓樂。

昱：所以現在還是繼續弄這個？

郝：阿，今年我們也是還在，像今年他依舊還是投資著，投資著你看從去年開始我們這一行效益不太好了，現在國家這個搞藝術的方方面面剪綵、開張的都不敢動了，所以活很少，那我們做為一個私人的企業呢他還一直在投資，今年又排了幾個比如說我們和中華絕技藝術團的合作，請那兒的導演給排了一個，也不理想，錢也花了也沒演。

昱：不理想的問題所在是？

郝：問題是編創有問題，這個編創他不是給打擊樂專業的，那個編創叫穿越時空。之後我們又覺得還是想出新，我們後來找到李建平，但最後也是一般，所以說這個就去我們團就用這種方式去請人去花錢編創東西，比如說是我們觀點：絳州鼓樂團有這麼多都在外面他也許揚名了就是給絳州揚名了嘛，那麼縣裡投資一些，縣裡可以組織出上一些費用我們搞些絳州鼓樂的作品。

昱：問題誰來寫？

郝：只要他投資，我們就可以找到這個團隊阿。

昱：所以你們有跟學校合作嗎？譬如說教學之類的？

郝：有一年縣裡，縣長愛好這個絳州鼓樂，他在財政上撥了 50 萬，買了一部份樂器，在選擇了 20 所小學，作為一個絳州鼓樂的基地校，這樣去培訓，但樂器也買了，錢也撥了，成效不好，這就是落實得不好。現在有些他就是像國家這個音樂、體育、美術像現在有些學校沒有音樂老師你知道嗎？有些是這樣的，因為要節源開資，他就不需要這人，那音樂課就是有些有愛好的人去教，所以成效不彰，除非說你這個校長他愛好這他喜歡，他抓著呢他幹著呢，這事情就能做好。咱們這倒是有一個小學做得好，那就是人家校長愛，叫做西街實驗小學，這個學校鼓樂做的挺好。

昱：因為這也是一個傳承問題，看你們在外地的這些絳州鼓樂團他們肯定也會遭遇到傳承的問題。那個在外地的團是有演才有錢還是已經是上班的模式？

昱：所以說絳州鼓樂現在應該是衰還是興？還是就平平淡淡？

郝：不興，就平平淡淡。

昱：如果想說要再創巔峰的話應該要怎麼做？

郝：現在這個我一直覺得現在國家推這個非物質文化遺產這方面非常重視，那麼呢就是對於絳州鼓樂這一塊呢雖然他是一個國家的非遺，但我覺得還是支持的不夠，有些你像我們絳州就有好幾個非遺，比如說澄泥硯就是硯台，中國有四大名硯：澄泥硯、端硯、歙硯、洮硯，那麼澄泥硯就是產自於絳州，但是這個澄泥硯人家就做得非常好，他就不需要你國家的支持，也不需要你政府的扶持，他開發的非常大，做得非常好，他就是賣得很有名氣，我覺得像這種民間藝術他就是有生存的空間，他做好了。過去我在政協會上我就提出來我的觀點，像這方面政府

應該第一時間引導，第二是扶持，你像絳州鼓樂現在已經到了現在這種程度，你不去扶持他，他就會慢慢下來，那麼這個我覺得，當時我提出來絳州鼓樂他不是絳州的一張名片，是運城乃至於山西省乃至於中國的一張名片，山西省的有些人到省裡到香港去搞貿易洽談會，那是絳州鼓樂，運城等內地城市呢都是絳州鼓樂，等等等等，好多好多都是絳州鼓樂，那麼我覺得你政府用絳州鼓樂的他給你揚名了他給你爭光了，那麼他現在吃不飽了怎麼辦呢？就應該要去扶持扶持他，當然比如說是絳州鼓樂現在發展到現在這種狀況，去年我們這個團阿，跟一個私立學校，這個校長他特別愛好這個，所以他就成立了一個公司，叫山西崇道源文化傳媒有限公司絳州鼓樂團，他這人特別愛這個，你想，一個個體物去年投資了幾百萬呢，我們搞了一個鼓動黃河的一個節目，那麼這當然就是作為一個投資一個，當時你看，縣裡當時我們排楊門女將的時候，縣裡他可能是感覺到有一個事情做得不太理想就是，08年他們排了一個楊門女將鼓樂劇，那個鼓樂劇實際上是縣裡投資的，花了1300萬但是呢排完連彩排到演出沒有超過5場就放下了，所以現在的道具服裝就壞了，可惜了。這樣呢這個事情縣裡就覺得...。但是投資這個的時候我這有看法，我有看法但因為當時那一段我不跟團裡，因為我後來從文化館調到文化局工作去了，事情也很多，所以呢政府行為他們也就這樣弄了，但沒有考慮到一個可行性，所以現在比如說我們學校這個校長投資了2-300萬，他有這個勁兒，他投資呢政府稍微給一些政策任務給傾斜傾斜，這個事情就成了。當時我們鬧這個鼓動黃河，就是我們自己沒有請求外援，還是整合絳州鼓樂，振興絳州鼓樂。

昱：所以現在還是繼續弄這個？

郝：阿，今年我們也是還在，像今年他依舊還是投資著，投資著你看從去年開始我們這一行效益不太好了，現在國家這個搞藝術的方方面面剪綵、開張的都不敢動了，所以活很少，那我們做為一個私人的企業呢他還一直在投資，今年又排了幾個比如說我們和中華絕技藝術團的合作，請那兒的導演給排了一個，也不理想，錢也花了也沒演。

昱：不理想的問題所在是？

郝：問題是編創有問題，這個編創他不是給打擊樂專業的，那個編創叫穿越時空。之後我們又覺得還是想出新，我們後來找到李建平，但最後也是一般，所以說這個就去我們團就用這種方式去請人去花錢編創東西，比如說是我們觀點：絳州鼓樂團有這麼多都在外面他也許揚名了就是給絳州揚名了嘛，那麼縣裡投資一些，縣裡可以組織出上一些費用我們搞些絳州鼓樂的作品。

昱：問題誰來寫？

郝：只要他投資，我們就可以找到這個團隊阿。

昱：所以你們有跟學校合作嗎？譬如說教學之類的？

郝：有一年縣裡，縣長愛好這個絳州鼓樂，他在財政上撥了 50 萬，買了一部份樂器，在選擇了 20 所小學，作為一個絳州鼓樂的基地校，這樣去培訓，但樂器也買了，錢也撥了，成效不好，這就是落實得不好。現在有些他就是像國家這個音樂、體育、美術像現在有些學校沒有音樂老師你知道嗎？有些是這樣的，因為要節源開資，他就不需要這人，那音樂課就是有些有愛好的人去教，所以成效不彰，除非說你這個校長他愛好這他喜歡，他抓著呢他幹著呢，這事情就能做好。咱們這倒是有一個小學做得好，那就是人家校長愛，叫做西街實驗小學，這個學校鼓樂做的挺好。

昱：因為這也是一個傳承問題，看你們在外地的這些絳州鼓樂團他們肯定也會遭遇到傳承的問題。那個在外地的團是有演才有錢還是已經是上班的模式？20:51

郝：上班的模式。他們現在有些可以做一些其他的工作，因為工資已經有限。

昱：談談你眼中的王寶燦。

郝：王老師這人啊，我和王老師關係很好，對於平時的愛好就是喝點小酒，這樣呢我們也非常能談得來，我是搞音樂的但不是搞打擊樂的，對於我作為一個群眾文化工作者呢從事我做了這個工作我就必須要學習這個，因為單位有甚麼工作我就必須要做，單位還搞過美術，他需要這樣的人你就必須要去懂，後來我們管理主要中心工作是搞鼓樂，那麼我就也投入到鼓樂這個學習中，王老師當時和他認識的時候呢他就送了我一本山西鑼鼓集粹，我在那個冊子上也學到很多東西，讓我非常敬佩的是王老師作為一個搞專業的他能把山西的打擊樂掌握得非常細，他細到就是每一個地方有甚麼他有甚麼特點甚麼特色，他都能一五一十地講出來，他既然說而且他的手頭非常好，所以當時我就稱王老師為中國四大鼓王之一，當時我覺得西安的安志順也算一位，然後就是中央音樂學院的李真貴，他是我們中國第一位打擊樂的教授，過去高校裡面不設打擊樂這個專業，李真貴李老師當時也不是從事這個專業，他是拉二胡的，那麼作為一個拉二胡的他能到了這種程度我覺得很厲害，好多作品，還有一個就是上海的李民雄，在當時那個階段我認為就是四大鼓王，我覺得王老師在手頭上阿，高於他們幾個人，王老師的手頭非常厲害非常利索，王老師的獨奏，我覺得在舞台上調度講究一個部位的調度，

但是王老師在演奏的中間呢他能調度的非常厲害，我們實際上絳州鼓樂後來我在回憶中呢，我有一次和我的團員們在一起聊，我就說是你們應該學習王老師甚麼？我覺得作為一個鼓的演奏者來說，比如說二胡就是坐著去拉，但女子十二樂坊他是站著去拉，王老師這個鼓呢，他不是站在這邊打，他是可以來去自如，調得非常漂亮，而且姿體不浮誇，很自然，所以我覺得王老師的手和他的演奏，我覺得在打擊樂這個行當裡面是很難到的，學不來，然後我認為呢王老師對於絳州鼓樂的這個成功起到了至關重要的一點，王老師他用他掌握的這麼多的一個專業的知識和這麼多的一個鼓的演奏方法然後融會到絳州鼓樂團，絳州鼓樂當時就是農民那種打法，現在的絳州鼓樂已經不是絳州鼓樂了已經不是農民那種打法，他不同於各大專院業的專業所演奏的那種鼓，專業團體打不來絳州鼓樂這樣，比如說黃河船夫，中央樂團還是廣播中央團還是中央音樂學院還是哪個音樂學院的打擊樂隊能演奏到那個位上，那就是絳州鼓樂的風格，他不同於院校派，當然啦，絳州鼓樂的演員演奏者他要是打院校裡面的學習和任何一個學生比我覺得他也不好比吧，我覺得這就是絳州鼓樂的特點與特色，那麼絳州鼓樂過去的特點的花敲乾打然後又加上後來王老師給規範的這些東西，最後到了上海之後呢又見到了好多專家名人的指點，最後呢我覺得是形成了絳州鼓樂的一個派別吧。他的派別不一樣，那個說我覺得王老師在這個中間呢起到了一個至關重要的作用，沒有王老師那個規範，到不了今天，王老師他那個口念他念的那個點都能念得特別好聽，他的口唸譜念的非常漂亮，而且念跟打是一致的，那麼說從專業這方面我覺得王老師這個人除了這方面之外的那就是你看這麼多年他也沒有和誰紅過臉，既然是專業上有不同的建樹吧，但也沒有說這個人我做事業很敬業，我們一吃飯他那個話就說不完，甚麼話呢？排練的話，這個當時他有一個很小的錄音機，就很了不得了，排練一次聽一下在排練一次在聽一下，他最於藝術專業精益求精的要求，就一個點，比如說秦王 搭的兒拉搭 乙 搭的兒拉搭 搭搭搭搭搭搭 乙 搭個搭，他那種要求就可以說是一個小節一個小節顧到他，他確實是一個人才，是我們山西的一個寶。這是人才，王老師的四塊瓦打得很漂亮，他是一個很認真的人也很認真在學習。

昱：所以這時候他們在排練的時候你參與了嘛？

郝：參與了。因為當時王秦安是團長，有些冊上的資料就是要給團長留下，實際我們在排練就是我和王老師，我可以說是王老師最好的助手，他一說是怎麼樣我就去就像一個執行導演一樣，王老師說要幹嘛我就去做，然後就溝通。

昱：那您是學甚麼的？

郝：我彈琵琶的。所以說認識了王老師之後呢在王老師跟前學了好多好多東西，確實。

昱：那當時其他老師都和他一起留在那兒一個多月嗎？還是就回了？

郝：他留的時間長，後來那個景老師就不多參與了。

昱：你們有想過再請老師給你們指導嗎？黃河鼓韻這首大曲似乎在你們絳州比較少看到有人演奏？！

郝：確實，還是一個市場問題，要想黃河鼓韻是要在你開張演黃河鼓韻也不太好？黃河鼓韻比較適合劇場節目。

昱：但當時創作都還是要以廣場音樂為主？

郝：沒有，我們當時的思路是由廣場音樂變為舞台藝術，後台這個舞台上少了，在戶外的舞台上多了，開張剪綵，慶典。

((一路到了新華小學))

昱：所以他們多久回來？

郝：不回來了，為了這次演出才回來。這有活也養不了。

郝：我們現在去王莊，就是部隊的營房，是我們第二個的落腳處。

昱：當時你們的服裝是在甚麼樣情況之下把他定下來的。

郝：當時我們還是王老師他們在太原找了一個服裝設計的，當時我們去演出以後人家給設計的，當時也沒錢，但是當時那批服裝確實做的挺好的。

昱：絳州是新名還是絳縣是新名？

郝：新絳縣不是絳縣，絳縣外另是一個縣，不是我們這個縣，我們叫新絳縣，過去古稱絳州。絳縣在新絳的南邊。

昱：過去的演員現在還有多少位活著？

郝：現在活著的還不少。但老的那一批都死了，後面幾批都還活著。第一批的還有一些。

第九篇—對於王寶燦老師的印象及分享在絳州鼓樂的感受

採訪時間：2014.08.08 (五) PM:17:00—18:00 雨

採訪地點：山西新絳縣新絳合勝大飯店

採訪內容：對於王寶燦老師的印象以及分享在絳州鼓樂的感受

採訪對象：絳州鼓樂團第二批團員_劉金柱先生（現為國小教員）

採訪者：王昱淇

（以下訪談對話，昱表示筆者，劉表示劉金柱）

昱：可以跟我介紹一下自己嗎？

劉：我叫劉金柱，1987年就是鼓樂團建團的時候第一次建團我就進團裡了，第一次進團以後我們就是要排著秦王點兵，就是郝老師他到鄉下去把絳州鑼鼓的資料收集整理好，然後送到太原給王老師跟景建樹老師都看過以後搞了一個秦王點兵，然後我們文化館館長把我們組織起來在陽王一個學校裡面夏天暑假一個很熱的天，那時候我才20歲，然後王老師也過來在那裏就排了一個秦王點兵，在陽王那裏就排了20多天吧，大暑天排了20多天，很辛苦，當時我們都是從民間出來的不識譜，郝老師教我們識譜，我們會打是民間藝人，但是我們不識譜，不懂譜，那時候郝老師來教我們認識這個鼓譜，然後把秦王點兵搞出來，然後又去太原現在的藝術職業學校，以前有一個舊的舞台每天在那邊排練，把隊伍拉到太原去排練，排練完以後就參加全省在山西省的藝術節，首屆民間藝術節，在那個地方秦王點兵演出很成功，然後得到省裡甚麼都很重視，然後北京也有，年底88年的時候就去北京人民大會堂演出，第一次~那個時候幾乎全是農民，就像郝老師這樣在職的有一些人，但大部分都是農民，那一次叫做龍樂音樂週，那年是龍年，那一次參加他就是音樂週就在北京的各大劇場演出，最後在人民大會堂演，所有參加演出的團體全是中央音樂團，民族樂團還有上海樂團，所有團隊都是專業的，就我們一家是業餘的，在北京那次演出很轟動，演起那個時候20幾年前在陽王排練的時候還是一頭黑頭髮，很年輕阿20多年他才40多歲，現在我都46歲，王老師那時候我估計他40多歲了。

昱：脾氣好嗎？

劉：王老師脾氣好，後來年齡大一點了才兇，以前不怎麼兇，哈哈哈哈哈。

昱：那你們基本練習怎麼練？

劉：對，我們早上就在兩個樹然後綁一個橫的粗木船用鐵絲綁好，然後上面釘一些輪胎的橡膠有一點點彈性，每天就敲那個。敲壞不知道多少根棒子，絳州鼓樂那麼多年，一代一代很多學生，我都不知道現在在絳州鼓樂團學過絳州鼓樂的學生有多少位，我都不知道，人很多。

昱：你們那時候的棒子材料是哪種？

劉：對我們那時候的棒子是最原始的，從山裡採回來，上面全有刺，然後把他給削掉，上邊都還節，不像我們現在的鼓棒搞得那麼光滑，我們的是還帶著樹皮，那種木料特別結實，他所有的關節很密集，我們那時候都用那個，那個鼓棒用的時間長，不過演出不用那個但練功用那個，第一次演出好像也用個。

昱：那你們去人民大會堂演完回來有繼續？

劉：回來以後那個時候沒有長期訓練，回來以後不久胡金山先生有一次去北京跟朴東生老師聊天就聊到這個東西，胡金山先生後來跟我講，那個時候改革開放，剛剛台灣人能進入大陸，他第一批進來的，我們是元月 31 號在人民大會堂演，他說他那天晚上就坐出租車從大會堂過去，還是不知道，後來聽到朴東生老師說了這個事，他又專門從北京坐火車來到新絳，專門找這支隊伍，他來過他來最早，他就要找這支隊伍，找到就跟我們有聯絡就一直想把我們推出去，一直到了 95 年才去了台灣，才圓了去台灣的夢，在 95 年之前一直都因為一些阻礙沒有去成，還一直在推廣。

昱：那在這中間你們有去過國外嗎？還是一直都在國內？

劉：95 年 2-3 月份先是去了香港，香港國際藝術節，然後 8-9 月份去了丹麥，丹麥然後回來 9 月份就去了台灣。

昱：老師現在在哪高就？

劉：我在上海就是給學校學生代代課，教教絳州鼓樂，推廣絳州鼓樂。在上海大小團有 3-4 個自己組的，雖然他們不是正中的絳州鼓團但他們也偶爾會打，我們正中的絳州鼓團現在在北京駐場演出，在朝陽劇場，每天晚上都有一場 9 點多，在北京駐場演出，那個是最地道的絳州鼓樂，我們團長的兒子現在在搞那個，我們團長在今年(2014)年清明前期去世的，然後他去年九月份一直邀請，我特別從上海去了北京跟對方那個公司排阿討論，我們團長的意思是想讓我去北京去管理

那個團，後來因為有種種原因我沒去，他兒子也希望我可以過去，現在那個北京的團，演出質量還可以，算是最頂級的，絳州鼓樂的正中團隊。就是接觸過專家指導，經過海外國內各種大型的比賽演出，舞台經驗比較豐富。像上海有一個團也說他們是絳州鑼鼓，但他們的團員都沒有上過大舞台，都是在上海搞一些小演出，小的慶典阿宴會阿開業阿這種演出，像上海大劇院他們從來沒有演出，因為上海音樂廳他們就進不了，像這些地方鼓樂團都是去過的。

昱：你覺得學了絳州鼓樂對你有甚麼影響？對你的人生有何轉變？

劉：我們都是因為絳州鼓樂團，因為鼓從事了絳州鼓樂這個事業，人生都有轉變，最起碼他可以帶我們去世界走走去看看，眼界開闊了，如果你就在生活的這個地方，你能說你見多識廣嗎，你在這個地方你的思維就是封閉的，我們去的地方很多，看的東西也很多，然後你對下一代的教育對他的要求也會不一樣，今年我小孩是考大學就是學的打擊樂專業，考上大連大學音樂學院，專業就是打擊樂，這就是對我一生對我這個家庭最大的影響，你說從事絳州鼓樂能賺多少錢？賺不了多少錢，維持生活而已，但是對人的這種觀念的改變，有很大的功用，如果沒有從事絳州鼓樂，我們都是農民，然後民間藝術，就在我們本地走一走，演一演，最多太原、北京這些地方跑一跑，很少。但我們跑的地方很多大型的比賽、國際性的藝術節，看見過很多不同的藝術形式，還有其他地方的人文生活都感覺到挺好，像在台灣我們待了 20 幾天，台灣的所以地方我們都跑遍了。你說現在走團去台灣旅遊，也就台北、台南、台中、高雄去大城市，我們那些新竹、宜蘭去的地方挺多。

昱：能聊一下你心目中的王老師嗎？

劉：我心目中的王老師，從我認識王老師開始，我們就很崇拜他，他以前是山西省歌舞劇院首席，國家二級演奏家，我們就很崇拜他，然後他又能編能寫能排練，給我們創作曲子給我們排練，總之我們就把他像父親一樣看待，他人也比較和藹，除非排練搞不好你達不到他的要求他發火。

昱：他曾經發火過啊？他發火以後會怎樣？

劉：曾經發過，他會罵人。他喜歡抽菸喜歡喝酒，吃飯最起碼一杯白酒要喝，王老師比較敬業的一個人，他對這個鼓樂，以前我們想在省歌舞劇院他都是跟樂隊一起打，那種的，然後到我們絳州鼓樂他給我們搞純打擊，我想他以前在團隊有很多想法也不會太實現，他就想我們團就是他的實驗天，我寫一個東西來你們這邊排練我想要怎樣的效果，如果在其他地方沒有這麼多人沒有這麼多打手，在那

們團也就 5-6 人，你想要搞一個大的作品也不可能，他比較敬業，對於藝術他就是一絲不苟的追求，我們有時候達不到他的要求他就發火罵人。

昱：既然您覺得他像您的父親您覺得從他身上您學到甚麼？對你有甚麼影響

劉：在他身上學到的東西不少，比如說一些演奏方法，他自己獨特的演奏方法，是我們絳州鼓樂沒有的一些演奏方法，我們當地的我們自己熟悉，他自己專業的團隊積累下來一些經驗，比如有一個吹打樂大得勝，他就打得特別的瀟灑，動作又瀟灑節奏強弱也掌握得特別好，這個我是向他學習的，非常感謝王老師。

昱：他過去給您的印象對您現在在教學上有甚麼幫助？

劉：有些排練方法我會借鑑。比如說秦王點兵，以前我們是看著譜子打，但王老師有特殊的，就是我們現在叫做絳州鑼鼓口唸譜鑼鼓經，在譜上體現的那些東西，音符，但是他唸出來另外是一個味道，強弱阿快慢他能唸出來，他可以又指揮又念，他的語言高過於他的形體動作可以帶動我們，他要若馬上弱，我們那時候一說起王老師秦王點兵一念起來就是那種感覺，那是我進鼓樂團學的第一首曲子，印象特別深刻，那時候好幾個導演教練在那邊排，王老師、景建樹老師、淮海老師，王老師念那個曲子念得特別傳神，根據這個可以表現出來。他曾經說：你兩小節給我來個變化，你不能說五小節過去了強弱速度甚麼都沒有變化，你最起碼兩小節來個變化，不管你甚麼變化，不管你甚麼變化，要不然就很平阿。我就記住他這句話：兩小節給我來的變化。

昱：當時他在講這些話語的時候，你們真的都聽得懂嗎？知道他想表達的意思嗎？

劉：聽得懂，可以明白。因為當時秦王點兵的隊形你也清楚，一排小鼓隊前面、中鼓、大鼓，我就是第一排小鼓的最中間，我就站在他面前，他說話就在我眼前，所以他說甚麼我都聽得很清楚。

昱：那你們甚麼時候去上海的？

劉：2000 年到 2008 年，但後來回絳州我因為總總原因我沒有回來，這期間王老師也偶爾去，還在那邊我們幫他過了 60 歲大壽，後來要排楊門女將所以這就回絳州了。排楊門女將的時候王老師還抗議，因為導演把絳州鼓樂的音樂刪刪減減拼湊，王老師非常不開心，執意要告他。

第十篇－關於王寶燦的生命史

採訪時間：2014.08.11 (一) AM09:00－11:00 晴

採訪地點：王寶燦位於山西省太原市的家中

採訪內容：關於王寶燦的生命史

採訪對象：王寶燦

採訪者：王昱淇

(以下訪談對話，昱表示筆者，燦表示王寶燦)

昱：請介紹有關您的出生、成長過程以及如何開始接觸音樂又或是怎麼學習樂器等等相關表述。

燦：我是陰曆 1941 年 06 月 18 日出生，證件上的出生不準，所以我只認定陰曆。在我幼年時名字叫做王寶一，因為生命五行裡缺火，所以在我三歲的時候改名為寶燦，我有個號叫澍聲，字光炘，是由一個叫做長白老人的人給我起的，這個長白老人是張學良的秘書。我本是山西省文水縣西社人，但因籍貫是以出生所定，所以我就變成了山西太谷人，這也是外界對我的誤解。我的父親從小飽讀詩書，出社會後在方天津學習做生意，從小店員做到字號變成掌櫃的，我父親從小比較聰明，所以很年輕的時候就白頭髮。他在祁縣渠家做買賣，只有賺錢沒有資本，到了 40 年代，晉商即倒閉，天津外櫃撤走，所以我們也就舉家回到太谷，面臨家境清寒的階段。如今祁縣渠家也變成了山西全國重點文物保護單位的渠家大院，96 年闢為山西省晉商文化博物館。那時我才念小學，生活很辛苦，我有兩個姊妹，姊姊在北京的成衣廠做裁縫；姊夫當時是四川的藥店的夥計，發生了 92 大火，所以沒了工資，於是回到山西就開一間裁縫店，買了一台縫紉機，接著一個裁一個縫，生活就靠這小店面維持著。我那時也會幫忙，弄一下就有 3 毛的工錢，那時候做一條褲子也只要 5 毛或 6 毛，我從小就沒人打理，所以個性比較內向古板，養成一種獨立且適應性比較強個性。上了國民小國以後，我才真正正的第一次接觸音樂。太谷縣第三中心小學是我的母校，離太谷中學不遠，這個地方是太原三中心，每天去念書我都要提上一個玻璃瓶裡面放點甘草到學校去盛水喝，一天就這一罐水。

昱：有沒有甚麼事情讓你覺得印象比較深刻？

燦：沒有。我每天就是渾渾噩噩的生活，沒有太多小學的印象，也不知道自己都幹了些甚麼。當時的太谷晉商雲集，多年下來也形成了一幫玩票，每到冬天的時候戲班雖然都已經封箱了，但是戲班的藝人通常都是比較窮的人，因為有一些些不良的嗜好，因此需要大量的金錢，所以呢有好心的有錢人家到了冬天，就會將他們給集結起來唱鬧，然後呢切磋劇本，再來賞他們一口粗茶淡飯就可以讓他們得以安飽，而這無形當中也形成了一種推動作用。我當時候非常喜歡這個走馬看花到處溜搭，一到休假日我肯定去有唱戲的家裡坐在角邊看，因我父親也很喜歡聽戲，雖然不會唱但就是愛看，也因為這樣認識了許多朋友，常常討論著，我就是在那時候耳濡目染受到了影響。其實我們家裡人沒有半個會樂器，我自己則是因為看了很多的玩票久了也產生了興趣，而且那時的太谷秧歌唱得非常厲害，在小小的縣城裡面來來回回都是戲團在演出，所以當時候我就特別的喜歡這些音樂與戲劇。56年在當時3塊錢就可以買一把二胡（京二胡），雖然便宜但家裡環境不是很好所以沒買得起，當時有個河北的老先生能拉也能唱，常常販賣些自己做的樂器，老先生為了顯示他這個水平很高使用了很普通的生活用品製成胡胡演奏，我經常跑去那兒看他拉琴，久了以後自己就慢慢學會了，所謂自學成材，哈哈。二胡那時也沒甚麼曲曲可拉奏，只能拉一些嘴上唱的曲子，但比較驚訝的是，在56年我竟然拿到太谷二胡比賽第一名，當時候還得到了鉛筆與筆記本，拿到乙紙獎狀。在這之後我還是繼續拉二胡，學習就看別人怎麼拉，我自己就去模仿。去觀賞玩票時一板一眼一齣戲一齣戲的唱，慢慢的那些曲子就全部被我給聽會了，因為常常與父親去聽戲，所以時間久了也就毛遂自薦與他們一起演出。當時一把京二胡要3塊，但家境不好，所以我就用了桶子還有木板還有鐵條做成了一把二胡使用，一直到小學5年級吧才買了一把真正的二胡。我小學4年級的時候個子小，被選中進了學校的軍樂隊，每天早晨都必須練小軍鼓，2個人一條板凳，在鼓上墊一條毛巾就開始練習，我喜歡打大鼓，因為走在人前投第一個，顯得威風。就這樣，我接觸了二胡也在當時後接觸了打擊樂，當時也沒想過那個會使我以後專業的一部分。上了太谷中學之後，我所接觸到的音樂項目就更多了，當時時候的班級數只有33班，現在已有400多班，當時學校聘請了一些名校畢業的老師，有學過西洋音樂的，其中有一個老師叫郭振五，他會彈鋼琴但當時這個學校只有風琴沒有鋼琴，不過在那時候已經是很了不起的事情了，學校當時候有一個雅樂隊，不是咱現在那個雅樂，是由二胡、大胡、板胡、三弦等這些樂器所組成，我因為這個雅樂隊也就剛好趕上了職業軍歸國所以活動演出特別多，平均就一天有個2-3場的演出，再加上我是軍樂隊的成員必須得去車站接這支軍隊，每天的

演出可說是多到數不清，而且演出效果非常好。當時又有另一位老師叫陳元才，是北京大學畢業的老師，他是張小虎的學生，陳元才這個老師學識非常好，但因為他是右派所以說被下放到山西太谷，當時太谷擁有一大批名師，也都是右派，陳元才老師就是其中一位被派到太谷中學任教，當時學校也有這個舞蹈，陳元才年紀輕不僅教音樂也教舞蹈，雙管齊下這個太谷中學顯得很熱鬧，所以學生的差事也很多。在這個時期的我得到了許多的觀念及實踐的機會，因為教授的老師都是從北京師範大學音樂系畢業的，接受的也是正規的音樂體系教學，所有的音樂知識及鍛鍊都是在這個時期所建立起來的。59年，山西成立了藝術學院，我是第一批的報考生，當時我與其他三位同學順利考取，在那之後又陸續考進了好多學生，而這些同學現在也都在音樂界及演藝圈大放異彩，可說是人才輩出。當時這個山西藝術學院想培養一群屬於自己的老師，於是我與其他三位學生即被派往四川音樂學院學習，另外一些人則被派往西安音樂學院，為了培養留校的老師，我們分別學習了不同的樂器，我呢就去彈了琵琶，教我的老師就是陳濟略教授，他的孫子是目前中國很有名的琵琶演奏家陳音。但好景不常，中國發生了三年自然災害，所以我們學習不到一年的時間就又被調了回去。畢業以後，國家當時正處於萎縮階段，於是山西藝術學院將所有的老師及基底皆歸併山西大學，在那之後我也因此正式從學校離開，當時我本想回到榆次服務，但就在這段期間山西歌舞劇院已經相中了我給屬意請我加入歌舞劇院打擊組，因歌舞劇院發現我常在琢磨有關打擊樂的一些事情，對於我當時的演藝狀態也實屬滿意。經過思量後呢，62年9月我離開學校10月正式開始在山西省歌舞劇院服務，當時的薪水一個月是31塊5毛，原以為進去以後還能在閒暇之餘拉二胡、彈琵琶，這些都是當時他們跟我說的，但不知歌舞劇院如此忙碌，根本沒有自己的時間，而且國樂團的打擊樂種類對我來說其實是一項新的事物，我必須要花很多時間跟精神去專研這類器樂，才不會被看不起，所以我不斷努力，不到一年的時間就脫穎而出，成為舞台上的一角。成功的方法沒別的，除了努力就是多聽多看多學，我常說撿進籃子的就是菜。只要我看上的事物我就一定要弄懂，今日用不上我明日肯定要。進入歌舞劇院，從銅響樂器開始，包括打鑼、打鈸之後就是打板鼓。當時我對戲曲音樂非常情有獨鍾，我非常羨慕演奏板鼓的人，這人必須全才，不但要懂戲還要懂身段及各種樂器的演奏，再來這個位置在我當時的認知是很威武的，除了坐在那兒不動以外，老藝人的說法叫做坐在“九龍口”，是指皇上的意思。欸我覺得演奏板鼓非常有意思，腦子也不亂，但當時因為剛進去所以也就無法了了心願。63年歌舞劇院大量向民間學習，全團的人必須下鄉採風向民間藝人學習，我非常興奮，一是我非常喜歡這項活動，二來是當時團裡有歌劇隊需

要音樂，宗旨是要立根於山西的民間音樂，在創作的同時必須用山西民歌和山西戲曲的素材。這些曲調雖然好寫，但打擊樂一般不被重視，再加上總導演常常將音樂改來改去，只要他加了一個動作那就必須得在音樂上做更動，這些事情當時在樂團裡沒有人能做，所以我覺得這是一個出頭天的好機會，也趁此多學一些東西，於是我雖然沒有專門的老師教過我，但是我有許多良師益友。經常能和劇團裡的人打成一片，用音樂交朋友，不恥下問，也因此我和四大梆子的師傅們都有所認識，不管是哪個小戲兒或是劇團來山西演出我肯定是要去學習一下兩下，當時就非常知道學而不倦的道理，而且我也明白，只要想學習別人沒有道理不教你，也因為這樣所以我累積的事情也就越來越多了，最後發現其實內容也就大同小異，於是我開始觸類旁通，對於戲曲這項技藝的音樂在操作上也越來越熟悉，經常幫別人在打擊樂上加入一些片段，到最後連總導演臨時加戲的時候也指名要找我幫忙，因為我可以很快地做出他想要的音樂也能提供想法讓整個表演更加活化。就這樣互相口耳相傳之下，我的名聲逐漸提高，而且我的記憶力也非常驚人，過目不忘，只要我排練過的東西一定會記下，隔天要有所變化我就開罵，連指揮都怕我，當時他們都說王寶燦的腦子是照相機，要最後一次拍板定案隔天排練有錯誤我還能糾正別人。所以我現在設計的一些音樂創作及一些曲目都是當時所累積下來的。在那之後我開始做樣板戲然後是京戲，隨京劇團來回奔波，與山西梆子劇團到鄉下演出，一天演三場，一場就是三個多鐘頭。當時歌舞劇院也沒甚麼事，除非特殊任務要加班，其他時間我多是跟著其他民間團體到處演出，特別是去鄉下一次就是 7-8 個月回不來，背著行李到處跑，當時這個活動就叫做上山下鄉，就現在稱為文化下鄉送愛心。當時一個人很單純，也沒有家庭沒父母，一人溫飽全家都飽，所以我能盡情發揮想做的事情學習喜歡的事物。

昱：文革對你有甚麼影響你覺得？

燦：文革對我來說其實也沒甚麼影響，當時整個劇院都是集體行動，我被分配掌管一個資料室但實質的領導非我，不過我喜歡資料室的工作，編個東西印出來，那都是觀點。觀點不觀點，材料大串聯。我的個性倔強也固執，你不犯我我不犯你，做事情也不馬虎，但一旦你得罪了我不管你幾歲甚麼輩分我照樣回嗆毫不留情面。當時有人來訪查資料室，懷疑我私留了一些機密文件，我也不管他是誰，批頭就回話毫不留情面給他，我就是捍衛我的人格尊嚴，他懷疑我有私藏文件，我就回覆他：「資料都被你查扣了，我能留甚麼？」到了最後對方發現原來我是好人，於是離開。在文化大革命之前，我累積的東西更多了，除了前面提到了一些戲曲之外，只要有劇團到山西太原演出我肯定必須要把其演出內容給

記下來，當時有很多地方的劇院都有演出，譬如說：公安禮堂、并州劇院、紅旗劇場、柳巷內的山大劇院、長文劇場、和平劇院都有，但因為沒有自行車，所以我需要來回跑，但這些戲在文革之後全沒有了，必須要靠另一種方式來學習，譬如說看看書、一些油印的小本子，這時候我也是收集了不少，光是上黨梆子就有7本，威風鑼鼓數不清的厚。我的另一個學習的方式就是看紅旗雜誌，裡面有登樣那個板戲的劇本，那時我一邊拉琴一邊唱，念的是劇本，這也造就了我當時能把劇本記住的功夫。文革的時候，我認為最大收穫有兩點：第一、就是我從此愛上了民間鑼鼓以及他所發展的東西。第二、通過了樣板戲的學習，學會了京劇裡面的一些好音樂。這些事情都奠定了之後幾年我的發展。民間鑼鼓在當時會盛行也是因為毛澤東三天兩頭就要發表一下文章，這就必須要大張旗鼓鑼鼓喧天，兩個鑼鼓隊遇上以後就一定要分個你我，誰也不能輸誰。因為競爭激烈也讓我在民間鑼鼓的基礎上奠定了自己的地位，因為我能壯大鑼鼓隊，讓其對方輸得心服口服，你來一下我就來兩下，你來兩下我就來三下，這是面子問題。過去我可以做到把對手打得落花流水，但現在我做不到了，因為你們進步你們昇華了。文革的同時我完成了人生大事，當時我們有一個學習班，這個班是把整個團隊帶到鄉下去封閉起來，進行一些紅十娘子軍、草原兒女、白毛女、交響音樂沙家幫等演出，在那當時我就使用了京劇鑼鼓的音樂實現長久想演奏板鼓的夢想，在旁人的介紹下，我與當時還是小學老師的妻子杜光若結婚，當時的我其實對於結婚這件事情並沒有太多想法，認為結婚就是人生中的一件事情，既然有人介紹了對象那就結婚吧。

昱：那你是甚麼時候遇到李民雄老師？文革前還是後？這中間又有著甚麼邂逅？

燦：在文革之後，我遇見了李民雄先生。這是驅使我的人生有了第一次的轉折。在文化大革命之後的整個中國，在若干年後第一次要派出藝術團體做訪問，當時閻學敏、劉漢林都是同期的，我在那時就與他們相識。這些藝術團就在北京西園旅社住下，這是那時最好的培訓基地，專門供應全國開會的地方。華北調了山西晉劇團去演一台戲，戲名為“三上桃峰”，結果在中央人民大會堂演完之後被說那是反動戲的戲碼，所以說就在其他團體都回鄉了之後就剩下山西晉劇團留下等著被批判這齣戲。但我只是樂師所以批不批判都與我無關，就正好我們的團與李民雄先生他們的團住在同一個院裡，於是呢我就走進了他們的排練場毛遂自薦，這次我們第一次見面。第二次與李老先生見面是他帶著學生下鄉采風，這學生名叫金建民，我帶著他們上了五台山本是能搭上袁靜芳女士錄個八大套，結果去遲了所以就只能做大得勝，這段期間他們就住在我家。李老先生這人非常好，不會

搞甚麼陰謀詭計，有話直說。對自己要求很嚴苛，家教也很好，但就他和大家在學術的關係上相處得比較緊張，他很善於堅持自己的某些觀點，不因為誰的面子或是頭銜而有所忍耐，觀點明確，立場堅定，我認為呢要與李老先生學習的是堅持及眼光，我第一次編寫的書《山西鑼鼓譜》就是因為受了他的影響而完成，當時他寫了兩本小冊子叫做《怎麼打鑼鼓》，我看到時就覺得應該也要向他看起，於是在李民雄先生的鼓勵之下我著手開始編寫鑼鼓書籍並找來各路好手一起籌劃，但這本書其實就只是李老先生編寫的小冊子集大成，不過他仍不厭其煩地拿著鉛筆為我所編寫的內容逐項細條的做了標記，這個舉動讓我非常感動，才真覺得他的治學精神可真是無人能比，於是我決定終身與他學習。李民雄老先生的治學精神和他對知識的追求對我的影響很深。當時兩家就像一家人一樣感情很好，雖然他的歲數比我大了九歲，但他的聲望及威望已經很高，卻仍經常寫文章及發展新事物，扶持晚輩，那時李老先生任教於上海音樂學院的講師，卻我同為中國打擊樂學會的副會長，這樣的安排我心頭上很是難受，當時他只是個二級演員。有時候和李老先生聊天，他的觀點會讓你聽了毛色動輒，他的問題研究面以及對於事務的看法與觀點，確實讓人感興趣，而我的腦子也開始慢慢地開竅了。

昱：你是否覺得如今的創作思維與這麼多的音樂樂曲創作，全能歸能於李民雄老師？

燦：是。因為他的治學精神實在讓我感動，一方面是他改編了浙江鑼鼓的東西，這些舉動使我開竅，另外就是他演奏的風度，即投入，讓我很快就衝出去了，別人還來的晚多了。這就是所謂的姿體、形體、動作、姿體語言，其實我走在很多人前面，以後大家才有文章來總結。人活在這世界上想做大事，天時地利人和是非常重要的，若如果沒有和李民雄先生在一起演戲曲、交流音樂，沒有文化大革命之後的初次相見，以及李老先生對於我在共同事業上的鞭策及指導，我肯定不會有今日這番的表現。人與人相處不畏圖甚麼，他的出現讓我感受到學習無止境，必須要為自己的專業奉獻與犧牲為後輩留下一個好名聲，受了他的刺激我完成了“黃河鼓韻”。

昱：在那之後你又是怎麼跟絳州鼓樂接軌的？

燦：其實絳州鼓樂是一個時間不長的鼓樂種，他並非有歷史的痕跡，在音樂字典裡名不見經傳，山西最多也就是個八大套，絳州鼓樂完全是我憑著地方音樂及民間鑼鼓所匯集而成並套上地方特色所打造出來的。儘管是個贗品，但絳州鼓樂確實為後代世人留下了不少的驚嘆，絳州鼓樂能成功若是孤掌難鳴這是不可能的事情。但這件事情並非我想做就能成，還是需要有人去張羅經費、人等，最後在藝

術實踐上的成功就會是一大轉折。儘管是一個贗品，但這個贗品裡面充滿了贗與真，當時的二王鬧鼓弄得很精采，然後就是 1995 年第一次到台灣演出的時候，1996 年就接到一個電話，當時比較音樂學會的秘書長周純一先生從海外打來的越洋電話，就這樣一做就是 15 幾年，這個階段很重要，有些事情屬於成熟階段，有些事情處於鞏固提高的過程，那塊基地很重要。我可以很坦然，我並不是圖人家的鈔票去的，那時不知道給多少鈔票根本不知道這個問題，就覺得很有成就感。根據我的回憶成功的地方很多，失敗的地方很少，失敗的原因我覺得主要不在我，而是學校資源少，不向其他專業學校設備資源時間都比較充沛，所以造成高不成低不就的局面，學校的優良環境與主任的包容心，我基本上沒有甚麼事情是行不通的，只要我一請示主任總是覺得做就對了，咱們也很賞臉的每次總是有成果及成績，這也不容易，如果照學校的常規究辦肯定無法大展身手，所以這就是天時地利人和這缺一不可，另外就是機會、地利，如果當時沒有趕上匯演，我相信絳州鼓樂永無出頭之日，因為那樣的民間鑼鼓在我們這兒很多，沒有更新鮮的了，在當時都太一般，厲害的也有的是，正真因為有那個機會，有一年的春節我們下鄉，要去發掘民間較好的東西，有的我們加以利用，有的我們加以改造，有的我們加以推薦，這一年正好趕上 2 個人，一個叫張沛，一個叫景建樹，這 2 人去了新絳看熱鬧，就遇到王秦安，但當時彼此都還不認識，王秦安只介紹自己是當地的文化館館長，景建樹稱讚鑼鼓不錯，王秦安則說想弄個樣子，但不知道怎麼用，景建樹告訴他：這個事情我必須回去，我們那兒有一個人需要和他商量一下，如果能弄成你們就能成，如果這人不感興趣，那我就不敢說了。然後他們回來後就和我描述一番，當時我覺得還可以，然後景建樹就通知王秦安，這時王秦安便約好時間來太原，第一次來的是藍恒泰，他當時是當地文化局的局長，另外就是王秦安和郝世勛、藍正寶還有一個祕書，一行人帶著相關的資料便到太原找了我，當時放了一下錄音帶，一行人討論以後，就確定要進行這個事情。之後他們又回去準備了第二次的資料，準備進一步討論就要訂下路子，因為當時第三屆華北音樂節在避暑山莊舉行，然後大家開始討論，但當時發現素材都無法使用所以決定寫個歷史素材，然後訂定段落，沒有名字當時，我在當中發現了一曲叫做小秦王亂點兵，於是就決定是他了，然後去掉小，王秦安再提議拿掉亂不行？於是就這樣定案了。

昱：所以是先有題還是先有曲？

燦：先有了內容才有了架構然後才有了名字，有了名字才豐富內容，秦王點兵的緣由就是從小秦王亂點兵裡面的匡匡匡 匡唧唧唧 匡唧唧唧 匡唧唧唧

匡，這就是小秦王亂點兵，以鑼集結。然後景建樹開始寫譜，之後王秦安就集中隊伍，大家就集合在陽王，之後景建樹、我以及淮海便一同前往了陽王，但到了那邊我就想哭了，在那邊環境很差，鼓亂堆，滿地的草電也不足，當時我就地取材，拿起樹枝就開始打，鼓是向各地借來的，當地就在操場休息，就幹這。全縣的擊鼓方式在當時也見也沒見過，我費了很大的力氣才將他們矯枉過正，一邊教一邊就開始拿報紙抄譜，一邊抄譜一邊打又是一邊改，當時動作少，強弱也沒有，就把譜先對上然後背了以後才開始處理，這過程我也不斷在提升，每天都加入新的元素，強弱倒置是最後加進去的，這是關鍵。但也不敢多用，因畢竟他是嚴肅的曲目，他們也自己加入了一些肢體及編排，秦王點兵第一次公開演出在山西省太原市的迎澤劇場，那次演出完畢以後，秦王點兵就紅了，之後再一次完整的演出就在廣西的南寧，當時秦王點兵大紅完全是拜記者所賜，這名記者當時看完演出非常的感動，回去給他的總編輯講，但總編輯聽完覺得不可能所以也不准他發稿，他覺得世界上沒有東西會這麼厲害，第二天他們就來看，我也見了，但這戲都還沒看完就叫我們上去做了訪問，當時我也不知道哪來的靈感冒出了打鼓邊、打鼓心的術語。就隨意談了一下，所以當時文章出來了我說的那些話語，那是太原晚報第一次登那個東西，這時候被政府看上了，才逐漸好了起來，縣裡面弄好地區必須審查，地區審查了才能往省裡面送，然後裁定了直到 92 年才正式定了獎項，這個階段雖然艱苦，但我基本上做到了無私奉獻，這點我大言不慚的說，只不過生活比他們好一些，在我總結我的曲目時有人替我說了一句：你把半生的心血都放進去了。要不是經過十年拚搏，若按照他們的民間打法，所謂絳州打法那將永無出頭之日。如今我也沒有那麼大的精力能再推動他們一下，因為我已經沒有那麼大的積極性了，自己也達不到像之前精力充足，能自己貼上路費，扛上樂器用完就拉倒，就這樣，2013 年我才把他們給我的欠條給清完了，買賣已經不存在，該貼的也已經補上。但其實也我不太後悔，因為有付出就會有回報，你可能回報某一方面但不一定是金錢，我最困難的時候已經過去，拿自己的工資去補欠人家的樂器費，然後後續 10 多年幹了一把自己想幹的事情，所以說老闆很重要。人家非要按大綱幹這種很累，我在台灣要怎麼做怎麼做，最後成果發表對大家有好處就好，但是總個說在這個打擊樂界大家對我還是很客氣的。必定咱們創造了新的東西，所以安志順老師弄陝西鼓樂，陳佐輝弄廣東貨，李老師弄他的浙江鑼鼓，我弄我的山西鑼鼓，要和大家抗衡還不容易了。因為土壤造就了這個東西，誰下手早誰搶得快誰受益就多，下手晚了懶得動，就只能在路邊打別人的東西，吃不到更好的滋味了。

昱：所以現在你養老了，在你這去台灣的 15 年間這當中你有何看法？帶給你最大的影響跟感受為何？

燦：這 15 年對我來說是一個起步，是一個總結，整個從中滾了 10 幾年通過咱們自己的系統，並非音樂院校的系統，咱們的系統是因地制宜因人而異，並非拿本子要大家往裡面走，我覺得我們的技術只是一個部分，更多的把技術周邊的東西如何融會貫通，我覺得這方面做得倒是不錯，比如找資料，讓大家去看傳遞一些消息，主要是想豐富你的思維開拓你的眼界，提高你藝術的技能並帶動你技術的發展，所以我覺得這是總結以後才能走到的地步。那為何我說我又是另一個開始？因為在這 10 幾年中間，首先我要進步不能墨守成規原地不動，所以我可以很快跟上時代的步伐，提高了我對藝術東西的認識，對一些東西的認知，很多的形式，表達的內容及整個對周邊的影響，所以要跟上時代的進步不能停滯不前，要不斷突破並活到老學到老，永無止境在你們講話的過程中我無意中也受益了。另外就是將大陸的東西帶到台灣得到另一個渠道，因為過去對我來說是一手貨，你們現在的演出是二手貨，比如：如何在這作品中改制成為一手貨而且通過演奏之後發揮了人在擊鼓中的技藝，旋律非常順，台上台下都可以用，就變成一手貨了。當然，再發展就成二手貨了所以現在很多東西都是一手貨了，我覺得很值得，而這不存在離鄉背井，而我也不是十分戀家，生老病死不重要，快樂就好。現在我在太原很多人覺得我的思想很超前，他們認識我的都比我小，但我的思維比他們都還要超前。

昱：這也是台灣帶給你的影響嗎？

燦：有，我平時亂轉遊、聽唱片、看電視等等，自己其實不太覺得，但這中間的淺移默化，自己不會覺得。還是覺得無怨無悔，金鼓齊鳴是我在台灣的終止，可以超過可以更好，但現實已經讓我的精神崩潰，已經沒有動力了，沒有過去的精氣神與想法了。

昱：遺憾？

燦：如何用中西合璧，也可能在打擊樂的里程碑上能有一條新思路，並非拿洋樂用中國鼓打，而是人家一聽就會懂，這是我真正想做到的。我沒有對不起我自己，也沒有辜負別人，但我的人格和我的貢獻不比他人少。

第十一篇—十大門類六十法

採訪時間：2014.08.11 (一) AM09:00—11:00 晴

採訪地點：王寶燦位於山西省太原市的家中

採訪內容：十大門類六十法

採訪對象：王寶燦

採訪者：王昱淇

(以下訪談對話，昱表示筆者，燦表示王寶燦)

1. 擊鼓心 (又稱正擊) — 3

此方法是最常見的擊鼓方式，用單槌或是雙槌擊打鼓正心，所以也稱為正擊，在正常演奏下鼓棒呈 45 度角用直腕的方式擊打或交替擊打，口語念法上我們俗稱「咚」。

- A. 重擊 - 雙 (單) 手擲槌，鼓槌與鼓面角度低成 20-30 度角，以扣腕的方式手掌、手背與棒子同時並用使力度強勁，聲音有力。而這種方式也稱作為「大臂立槌法」。
- B. 輕擊 - 雙 (單) 手擲槌，調整鼓槌的角度以及給予適當的力度，同時手指捏槌擊打，由此強弱才會分明。鼓槌與鼓面角度高成 50-60 度角，力度小。
- C. 單槌滾奏 - 單手拿槌，鼓棒橫擺，運用手指捏槌左右搖擺擊打鼓面。

2. 擊鼓邊 (又稱抽鼓皮) — 3

此有兩種表現方式，一種是點擊，一種是平擊。雙 (單) 槌擊點位置於鼓幫與鼓皮之間，用直腕的方式擊打或交替擊打，產生的音響要比擊鼓心來的小聲及細膩。平擊是一種音響個性極為剛硬的擊法，在口語念法上我們俗稱「PIA」。

- A. 重擊 (正擊) - 雙 (單) 手拿槌，鼓槌與鼓面角度小，力度大，發出聲音較為緊繃，呈現點狀聲。
- B. 輕擊 (點擊) - 雙 (單) 手拿槌，鼓槌與鼓面角度需大，使用棒尖與鼓面接觸，使音響呈現點狀聲。
- C. 平擊 (抽鼓皮) - 鼓槌與鼓面角度成 0 角度，手腕與手指同時並用。擊打的

部位更接近邊部，但不可出現木頭的聲音，盡可能讓鼓皮震動，鼓棒往鼓面裡伸，讓鼓棒的接觸面與鼓皮多一點，如此出來的聲音會比較扎實，發聲響亮而乾脆，有撕帛裂竹之音響效果，方法比較講究，角度與深度很重要，擊打時無需手控，發聲後鼓槌上抬。單擊與雙槌交替或同時擊打也可花打，效果甚好。練習的時候單手比較容易雙手比較不容易平均，所以在練習的時候必須有意無意地變成花打（兩手同時起作用），右手的重音移到左手。

3.敲鼓幫－9

這是一種經常用到的打擊方式，演奏並非運用鼓皮的聲音，演奏方式以棒子擊鼓幫，雖然他的聲音很粗糙，看似簡單，但卻能構成一種新的音響效果表現許多層面。但這種方法的聲音單調，最多就是強和弱，在這個演奏方式開拓的方法比較多，也著重在於視覺，口語念法上我們俗稱「大」。

- A. 正擊－單槌或雙槌同時或交替擊打鼓幫，鼓槌大約使用二分之一處，聲音響亮厚實。
- B. 輕擊－單槌或雙槌同時或交替擊打鼓幫，鼓槌大約使用三分之一處，擲於鼓幫邊。
- C. 漸強式－從三分之一到二分之一，擲於鼓幫邊，在一個部位或相反的兩個部位，鼓槌較直立一點，由槌的尖端起奏，逐漸下放至槌的中部，形成了強弱變化。
- D. 漸弱式－從五分之一到二分之一，擲於鼓幫邊，與漸強式相反。
- E. 盤旋演奏
 - 1.雙槌交替擊打，由左向右旋轉 180 度、360 度旋轉。
 - 2.雙槌交替擊打，由左向右旋轉 180 度、360 度旋轉。
 - 3.雙槌交替擊打，由上至中部向左右兩邊各做 90 度旋轉。
- F. 輪替演奏
 - 1.雙槌同時在鼓邊的上、下輪替齊擊。
 - 2.雙槌同時在鼓邊的左、右輪替齊擊。
 - 3.雙槌依次上、下、左、右輪替齊擊。

- G. 左右移動式
- H. 交叉（不包括華彩）－單槌交叉方向交替擊打或齊擊滾奏。
- I. 倚音擊法－由尖端滾至棒中。

4.磨鼓釘（又稱刮奏）－5

使用單槌或雙槌的某個部位，先後同時在鼓釘上滑動，產生清脆的聲音，滾奏效果的一種方法，即刮奏，口語念法上我們俗稱「刮」。

- A. 由左至右－單槌 45 度角或 90 度角刮奏。
- B. 由右至左－單槌 45 度角或 90 度角刮奏。
- C. 單槌 360 度旋轉－單槌由一點出發，做 360 度刮奏或雙槌同時做 360 度刮奏。
- D. 雙槌 180 度旋轉－雙槌由中間向兩邊劃開做 180 度刮奏。
- E. 左拉右敲鼓（單槌拉奏）－左槌（或右槌）單擊某一節奏，左槌（或右槌）做刮奏鼓釘的效果，雙手加以配合進行演奏。

5.槌腕花－6

一、搓鼓槌

兩槌相碰後，不立即離開，而是左或右槌用力相反方向搓動，發生一種磨合的聲音，輔以形體的晃動，增加了一種美感。口語念法我們稱為：「几几」。

二、碰鼓槌

這是一種很有趣的演奏方法，兩支鼓槌相互碰擊，做出許多花俏的動作，表現多變的情緒與內容，是一種有藝術的演奏方法。

- A. 鼓槌與鼓幫相結合擊打演奏－通過以下這兩個動作結合，構成一個完整的「起大」效果，「起」是碰擊的聲音，「大」是左棒打擊鼓邦的聲音。
 - 1.右棒上抬扣下和左棒相碰
 - 2.左棒擊鼓幫上台和右棒相碰
- B. 環繞式碰擊法－由四個動作組合而成。周而復始基本形成右手進行環繞一周。

- 1.左槌手掌向上揚，右槌手掌向下扣，兩支鼓槌碰擊
 - 2.左槌保持不動，右槌使用五分之一末端處向上挑
 - 3.左槌相對不動，右槌手掌向左扣和左槌手背方向兩支鼓槌上端碰擊
 - 4.兩支鼓槌立即分開，左槌基本保持不動，右槌的手背方向上端，緊貼左槌手心的方向向前一搓。
- C. 輪轉式碰擊法 - 此演奏方式為環繞式方法之後的延伸。即左右槌相互領航啟動，也就是口語念法：「起大 起大 起大 起大」。(左右邊即可)
- D. 帶掛式環繞碰擊法 - 這是一種很規律的連貫演奏形式，基本方法是先在鼓幫上演奏出一個節奏，口語念法：「都兒拉大」。然後接一個環繞碰擊法，即：「起大 起大 起大 起大」。至連續加快，可以左右方向移動。
- E. 減字環繞碰撞法 - 這是為鼓槌碰擊加速的一種方法，基本方法是把方法之三的第四拍減去，變成「起大 起大 起大」，三拍子，速度自然加快。
- F. 直立搖擊法 - 這是不多見的一種特殊演奏手法，基本作法是將兩支鼓槌直立，左右手各擲其一，左手拇指與食指捏住鼓槌的三分之一處，右手拇指與食指捏住另一鼓槌鼓槌之三分之一處，中指緊貼食指，無名指頂於相反方向，手腕搖動兩槌不斷的前後擺動，發出輕微的滾奏聲。

6.頂鼓腔－2

這是一種效果的演奏方式，用鼓棒的下端「頂」奏鼓腔的左、右中間部位，產生一種「各、搭」的音響效果，聲音比較柔和而短促，適合演奏後十六分音符，有烈馬奔馳的效果，或是與動物的一些動作相對應。

- A. 雙槌底端左右頂奏 - 雙手擲槌，將鼓槌底部頂於鼓框左右中間部位，並左右來回擊打。
- B. 上下移動頂奏 - 雙手擲槌，將鼓槌底部頂於鼓框左右中間部位，並移動上下來回擊打。主要是依照鼓框的弧度來改變聲音的強弱效果。

7.抖鼓環－2

這是一種效果演奏法，通過抖動鼓環，能產生一種「華、拉」的音響效果，配合身體下蹲的動作，產生一種美感，須說明的是，這種鼓的鼓環不是用來掛鼓的，

而變成一種裝飾品，因此才有這種演奏法。

- A. 直接擊打 – 單（雙）手擲鼓棒，使用棒尖或棒尾敲擊鼓環，使鼓環來回與鼓身撞擊，而發出聲音。
- B. 抖動發聲 – 單（雙）手擲鼓棒，使用棒尖或棒尾來回快速擊打鼓環，使其發出「鈴鈴」的聲響。

8.鼓變音（又稱悶擊）－14

所謂鼓變音，實際是一種多方位的悶擊方法，用多方法多方位的變化，不同角度地改變音色音質的變化，為營造不同的內容，提供了許多手法。演奏悶擊時，眼要平視前方，身體要正，切勿低頭看鼓心。

- A. 單槌點壓悶擊 – 單手擲鼓棒，擊打鼓面後不立即抬起，使餘音頓時消失，發出短暫而沉悶的聲音。
- B. 雙槌交替點壓悶擊 – 按正擊順序演奏，但每隻槌均是緊壓鼓面失去開放音的機會，產生蹭皮悶音的效果。
- C. 掌壓悶擊 – 一手掌緊壓鼓皮，另一手用鼓槌點擊皮面，產生悶擊效果。
- D. 槌壓悶擊 – 一槌實部壓鼓面，另一槌敲擊，產生較明亮的悶擊。
- E. 連環悶擊 – 右手幾乎平擊鼓面，而左手緊跟以手掌急速壓緊鼓面，形成厚實而短促的悶擊聲，具有一時的狠度。
- F. 急煞悶擊 – 這是較連環悶擊更為兇悍的悶擊，方法是運用大臂的力量下槌，平擊鼓面，同時用手掌同時扣於鼓面，聲音厚實充滿了力度。
- G. 蹭皮悶擊 – 單槌或雙槌用稍大於 45 度的角度，點擊鼓皮後不抬鼓槌，而是向前方推進或向後方拉動，使鼓皮多出一種悶擊的滑動效果。
- H. 滑動上行悶擊 – 左槌平壓於鼓面二分之一處，右手擲槌點擊鼓面，雙槌同時向下方滑動，聲音即往返向高的音區移動。
- I. 滑動下行悶擊 – 與上行演奏一致，但在滑動時，是由下方邊部擊奏向上方滑動至中心而止。即可形成由高音到低音的變化。需要注意的是壓鼓面的槌切勿抬起離開鼓面，要到位之向能離開鼓面，否則又回到了開放音的效果。
- J. 點點悶擊 – 單手擲槌（一般是左槌），直立壓鼓面反覆向不同方向滑動，而

另一支鼓槌（一般是右槌）用點擊的方法敲擊鼓面，點壓和點擊相結合，所產生的音響清晰、透亮，音質較大。

- K. 複合悶擊 - 左槌斜置於鼓面，拇指與食指下壓，右槌擊打左槌，產生木質相槌和鼓皮同時發聲，產生一種比較強力度的悶擊聲。
- L. 三合一悶擊 - 這是一種擊強有力的悶擊演奏方法，是在複合悶擊的基礎上增加了新的因素而形成。左槌斜平壓於鼓面，右槌以近二分之一的位置擊打左槌的頭部，由於右槌敲左槌時長於左槌許多，所以自然又和鼓面相結合，這樣就產生了三個不同的聲音，即 1.木質相碰 2.左槌壓鼓面的聲音 3.右槌深之部分單擊鼓面，由於都在同一時間發聲，所以形成了三合一的音響效果，粗獷威猛是基本特徵。
- M. 手指開合（抓擊） - 即所謂的抓擊效果的演奏，形象的一種悶擊方式，將鼓槌夾於手掌虎口處，其餘手指伸出並彎曲，形成抓的姿勢，演奏時隨著手臂的揮動，手指扣擊於鼓面，發出悶擊的聲音，這個較為形象的動作「聲音到視覺均能產生擊好的藝術效果」。
- N. 拳壓悶擊 - 這是一種不常見的悶擊法，演奏時右手擲槌成握拳狀，猛力手心方向，扣擊於鼓面，並不立即抬起，這樣就完成了拳壓悶擊的演奏方式。音響即有厚度，同時並存的還有鼓棒擊鼓皮的聲音，特別有終止感。有時以相反的方向擊奏，即用手背部分擊打，這樣更有彈性，彈音效果更加。尤其是手臂抬起的一瞬間，聲音的反彈效果極為明顯。

9. 踏鼓皮 - 2

這是有別於悶擊的一種效果演奏技巧，利用鼓槌或手指緊貼鼓面進行滑奏的動作，使用多手法及多方位營造出許多表演之形體效果。

- A. 單槌踏 - 單手擲槌，鼓槌緊貼鼓面，並於鼓面上進行滑奏。
- B. 雙槌踏（上、下、左、右） - 雙手擲槌，鼓槌緊貼鼓面，並於鼓面上依所需演藝方式進行滑奏，屬形體展演。

10. 打鼓架 - 2

是一種為了找尋新的音響效果，而開發的一種演奏方法。單（雙）手擲鼓棒，先向下或同時擊打鼓架的某個部位，發出一種木與木或木與鐵相互撞擊的聲音，並輔以體型動作，在某一技藝的章節內使用，也有特色。

A. 雙槌齊打

B. 雙槌交替演奏

這些演奏手法是王寶燦多年來擊鼓的歸納，絕大部分這些演奏方式都用在絳州鼓樂的鼓曲中，也成為了絳州鼓樂的奇妙地演奏方法，但其實實際上有些演奏方法有些是虛構的，因為部分演奏方法是王寶燦在多年演奏經驗中從別人身上得到的經驗也有些是從別人演出實踐中學來的或是看來的然後在融會自己的經驗所延伸出來的這些演奏方法，而有些是一些老藝人在藝術實踐中的一些結晶，所以若要把他歸納為我自己的十大門類五十法，這個部分可能要再議。最早提出這個東西的時候是在 1987 年，當時就提出了 4-5 個打法，但這在當時就已經是一些行話，但最後再進行添加將這些基礎延伸，但是不是那麼準確，當時並沒有深入琢磨。將這些演奏方法分為十個門類王寶燦認為已經差不多了，若是要再探索更多聲響探索，其實是有限的，畢竟鼓有很多侷限，更多的演奏方式還是人造出來的，譬如一般敲鼓我們稱擊鼓心，擊鼓心應該要擊在哪個地方好？這就是每個人對審美的不同了，一般來說由於擲槌方法不當所以擊出的聲音會比較乾扁粗糙，所以擊鼓心要特別注意拿槌的手法，一般來說我們是直腕運槌法，即是兩個手心相對，而形象的八字手主要是解決演出的姿勢美，但往往人們常常忽略這個事情，但我們比較傾向在一個點上發音，譬如說發音渾厚、純淨。

第十二篇—音樂創作的要素及音響

採訪時間：2014.08.13 (三) PM:14:00—16:00 晴

採訪地點：王寶燦位於太原的家中

採訪內容：音樂創作的要素及音響

採訪對象：王寶燦

採訪者：王昱淇

(以下訪談對話，昱表示筆者，燦表示王寶燦)

燦：這個音響阿是打擊樂幾大要素之一，音響。其他譬如說：節奏、速度、音質、音響這些都是幾大要素之一，我理解這個東西不同的樂器當他在製作時候到他的使用範圍實際上人家很好的掌握這個音響學，你譬如說，小劇場絕對不可能放很大的大鼓在那邊演奏，不可能，他總是手到擒來，清新的愉快的，當然這和樂種很有關係。但是隨著樂種他演的場合演的範圍不同，所以他選用的樂器不同，實際上我理解就是他很注重音響學的道理。你比如說在舊社會的時候，一般我們用的東西都是比較聲音宏亮具有一定的穿透力，這就是人們聽了以後賞心悅目，舒服帶勁，因為樂種所致。你到廟裏面必須非常肅穆，填進在這種場合，他用的東西譬如說：法鈴、鐘、磬這些東西，他是一種清新悅目給人一種平靜能使人靜下來的一種東西，所以這種音響學自古就有知。不能像秦王破陣樂，當時 128 人在皇宮裡演奏，他就需要大，他怎麼來？上古留下來的，講究氣魄，宏大場面壯闊。當我接觸打擊樂的時候有些現象使我不能忘懷，當你戲曲劇團在劇場一開演的時候，很多人就把耳朵半摀住，因此尚在 50-60 年代也發現這種問題，就把這樂隊中間搭了一個罩子，就是所謂的音牆，這就可以避免更多噪音通過劇場傳到觀眾的耳朵。但這個矛盾怎麼解決呢？我所接觸的樂種都是比較驚天動地才能感人肺腑才能痛快，所以在我給人家編排的時候或是在我創作的時候，比較有意無意地去注意到這個現象，盡可能避免做到位，因為他矛盾的是甚麼，因為這個樂器的事情，你給不夠他的力他就發揮不了他正常的聲音，你要給夠了力，他就給夠了巨大的噪音，特別是進入到這個具有現代化設備的劇場，那我怎麼就注意到這個問題，其實很簡單。在我們幾次錄音中間，當時的錄音棚不像現在好，而且當時的話筒都是一對多，不行了在從來，不像現在若干聲到若干話筒，不行了就打點、進行銜接，當時沒有這樣。最後用到兩三個話筒以後就發現一個問題，

每次錄製打擊樂的時候就最讓錄音師頭痛的，印象最深的時候就是有一次到電視片場錄音，那時候給我們山西話劇團錄一個音樂，那個錄音棚在北京很大，所以就將打擊樂安排到最邊上好遠的地方，如果不是光線好就看不到指揮擺動，那個弦律我到現在還記得，就在第一次就沒有和上，因為有時間差，所以音樂就沒有和上，當時咱也不懂，反正弄很遠。結果第二次和就基本和上了，第三次就沒有問題了。人家這個錄音師是留德的錄音師，那時候我們見人家拿著總譜錄音，覺得時髦。所以這兩個字我就經過一些考量得到一些結論，如果我的打擊樂進了錄音棚不能錄音，那你就失敗了。到劇場錄音錄出來你是噪音一片把別人排擠的不能幹了，那你就肯定失敗了，我有一種信念但對不對其實我也搞不清楚。以後在學習的過程中知道了幾道要素中間就有這個音響，這和我的擔憂基本上就吻合了，我的想法不是沒有道理的。所以我在弄得時候既要發揮樂器本身的特色及長處，還要特別注意演奏手法上不可以整個在平鋪裏頭跳出去，這就是我對音響的認識。

昱：那音響在您的創作中是怎麼平衡的？

燦：這個弄平衡在錄音中間我觀察到，鼓的適應性很好，就是你用不同的鼓他有不同的頻想，他能用不同的話筒給你做調整。比如說要用高頻話筒才能將你的收音錄清楚，或是需要高頻話筒才能削減，雖然有時候旋律線清楚但聽起來刺耳那就是聲音破了。這個最難使用的是銅響樂器，所以銅響樂器在西洋樂器我所注意到吊鈸或雙鈸他們沒有很好的音質出現，他沒有強而有力的那種刺激的爆發點，不像我們那種會致人使命，所以這樣的話用的時候一方面數量有限用的小型一點，在演奏的時候盡可能避諱一點，比如說自帶弱音器，但不是說真的用弱音器，而是置鑼的時候我能不能靠下邊一點離肚皮近一點，他這樣音腔出來的時候就會有一點削減的功能，你鈸就不可能這樣去做，如果真的這樣做的話穿透力會太強，所以你必須要收斂一點。萬不得已的時候響兩下就可以了，不能將它作為常規樂器這樣肆無忌憚的適用，這是不合適的。

昱：所以秦王點兵、黃河鼓樂、抗金令等曲目都有注意到這些問題嗎？

燦：所以在鼓上做了多層次的調整，我不敢在銅響器上恣意發揮，那為什麼整個排鑿的點會那麼稀疏，那就是要綜合一下，中間特別加了鑼以後起了一個綜合作用，就和我們樂隊一樣吹個圓號拉個中胡，起到一個橋樑作用，聲音出來可以綜合一下。

昱：所以您的樂曲中都沒有同一型號的鼓一起合奏都是有不同的大小的鼓合奏，是因為想要調配這個聲響並將聲部拉開，起到一個制約的效果？

燦：是。你看京劇鑼鼓怎麼吵到不行，因為樂器限制，所以在樣板戲的時候一個是解決不了音準問題，因為這是在製作過程中銅響器的音高就已經固定了，沒辦法調，所以解決的辦法就是找相近的，另一個辦法就是妳人靠後一點點，中間可以打一層板，這樣音出來以後多少能有一點點控制跟削減。因為我當時弄黃河鼓韻動的腦子最多，當時剛開始有這個多聲道，若是錄音的話，多聲道怎麼去交岔，左右聲道應該如何交替？所以當時就注意到音響的問題。而這個多聲道的問題，是我在錄音的時候引起我的注意，要不永遠都是二等公民，

昱：所以這種類型的樂器要錄音的話必須要一層一層的遞增或遞減？

燦：對，都必須要有一些衰減。

昱：那威風鑼鼓就無法錄音囉？

燦：不行，威風鑼鼓他整個出來以後就是一個頻道一個旋律線，這就問題不大，一個旋律線就是問題不大，聽起來就是一片也聽不出點子來，那個鑼也低，鐃也低，鼓聽起來也是沒有交替的概念。

昱：您在大陸的創作跟您在台灣的創作，在質量與教量上有何差別？

燦：咱平心而論，我必定不是作曲出生，所以整個作品的深度沒有或者是不夠，另外這種東西要想做到很深很誇張很具體，困難較大，我在十年以前我曾經與鮑元愷老師做過一個交談，當時大陸正在拍一個電影叫做荊軻刺秦，當時這個劇組是陳凱歌導演，這個劇組不知道透過甚麼關係到了山西找到我，把我找去以後就要參加他們的劇組和他們一起弄鼓，因為那個戲裡面多次出現鼓的陣仗，包括最後一個大場面整個沿路上全是鼓的排陣，還有送別的場面等等大概十鼓個場面全是鼓的聲音，我在招待所住著，而且那個時間拖很久，所以他基本的鏡頭出不來這個音樂就沒辦法譜，後來我就出國了，在那之前我給安頓了一下，他們就去了河北省排的，當時這個故事我深受感動，我就與鮑元愷老師商量，我想用打擊樂幹這個事情，因為當時後學校很多鼓樂器，一個就是易水壯別、九九皈依、戰亂年代，結果鮑老師沒有接這個詞，那時候我可想通過那些叮叮噹噹來完成，但憑我自己一人我無法，所以到最後我也沒有完成這件事情。你不要看那些打擊樂的曲子裏頭，好多名字都是非常大的體裁，其實內容是小小的甚至沒有，所以這事情到現在都沒有完成，中國也沒有人幹這個事情，我感覺如果用編鐘跟建鼓這些

肯定可以做起來。所以這時候我們有一部作品叫做金沙灘，金沙灘當時就是第一次我在鼓上實驗這些東西，和中央歌舞團一起演出，那就是整個在鼓上做一些比較誇張地做法，我的誘因是 1985 年去日本的迪士尼樂園，在海盜館形成這個音響當時想弄這個玩意兒，弄成了但遺憾不小，因為深度不夠，回頭看得話就是深度不夠不是誰演的問題。

昱：若以您現在的角度來說，有沒有可能把這作品弄得更有深度一些？

燦：我覺得還是可以，領悟能力及表現手段，及各方面技巧的提升經驗的積累，有可能，但現在有個問題就是找不到切入點，寫甚麼？怎麼寫？我找不到，且我覺得我個人的能力還是不行，太大的體裁別說 90 分鐘，就是 60 分鐘一場晚會打下來，你要動用多大的指揮才能達到這個東西，如果說你們打上馬林巴 15 分鐘，但我沒那個條件阿，就編鐘打上 15 分鐘人們就睡著了，雖然唐代的東西很多，但我在全國還沒看到一家做好的，現在所謂的絲綢之路寫得基本上都是不盡滿意，也是勞命傷財，你是舞阿，還是鼓阿，還是樂？動用龐大的隊伍龐大的設置，昂貴的代價稀疏的觀眾，那就死定了。死腦子想想而已，所以我們還是瞎鬧瞎鬧，舊體良益。

昱：您覺得您到台灣這麼多年，對於您在作品上演奏的效果演奏的方法作曲的能力等等，您覺得跟在大陸有何區別？

燦：太不一樣了。因為每寫一個自每弄個東西出來，那都是有地放矢的，就是為什麼做？給誰做，都是有目的性的情況下做成的。

昱：所以您在台灣最滿意的作品是金剛印象嗎？

燦：這個金剛印象很奇怪，我弄那個東西的時候我也不知道是為什麼，那個醞釀很久的時間，而且我帶著王晟去了崇善寺，特別去回看了一下四大天王，但崇善寺沒有四大天王只有這邊韋馱那邊關公，然後咱們去松山國小的時候，那邊有四尊四大天王然後榆次新蓋的廟裡也有四大天王，我也不知道怎麼回事腦子就忽然對他們產生濃厚的興趣，然後有意識的注意這個事情，然後我找了書看了講義，名字就是從書裡來的，並且研究他們的歷史及手上拿的法器，我覺得那些人很了不得，既分工又合作，所以演奏起來的時候，必不可以去表功，但也不能去詆毀自己的作用，最後還是去喔密陀佛的控制下鎮守本分。這就是我覺得當今這種人我很佩服，他們沒甚麼想法。這首真正是突發奇想，太原有人告我覺得這首很好，覺得可以練練。

昱：所以說您在大陸的作曲質量都是靠著地方民間的一些拼湊片刻的記憶，例如：秦王點兵；在台灣作曲則是有目的性的去完成。

燦：秦王點兵已經發展許多了，真正地方小曲是蓬萊迎，那就是一開始鮑元愷老師所走的路子，他說小曲都是這麼做成的。我一般都拿民間音樂發展或是重新構思旋律，在內地則是隨時拿題材就做了，譬如說：臨縣的王家大院弄得臨縣龍鼓，我造了那麼一個鼓種阿，臨縣龍鼓現在還演，他們整個鑼鼓發展就叫龍鼓，也給榆次弄了一個商鼓，就是因為他們是買賣人，這就說了，絲綢之路興漢唐，茶葉之路駛托邦。

昱：所以說全部是方式、重點、效果都差不多？

燦：不一樣。這個東西給誰寫的有的放矢的時候你就知道他達到最終的方式不一樣，你比如說：我們的龍鼓跟商鼓他是應景的，大規模的，拿著當地的音樂素材，因為創作一定要有素材，素材一定要有地方個性，手法是慣性，素材是有個性的，那就是人家臨縣境內的一些音樂的素材加以取捨加以發展。例如晉中的商鼓，他既不是太原鑼鼓也不是其他鑼鼓，他是正好是榆次的一種瀕臨失傳的排三關這個曲牌，從那個音樂好像有三段體，那就是演奏的時候要過三關，當時我就運用了裡面的一點點素材發展出來的，但還是要動腦子的，在台灣創作雖然一樣，但要比在大陸創作時候更有目的性一點，更細了一點，因為不是給大廣場用而是給小課堂用的，所以不能粗糙。譬如：千禧戰鼓、金鼓神韻，這些東西他就是新世紀阿，人阿洗心革面阿，對於新世紀的認識一種跨越一種展示一種感情，所以說那個速度要快密度要大，完全是一種情緒的呈現，沒有更細膩的其他內容。

昱：所以說您在台灣得創作就是針對性中，像金剛印象其實就是有一個很細膩的內容。在台灣創作就是會依對象的不同做出不一樣的曲子！

燦：就是針對性更強，包括我們個人上課的東西，都有很針對性，為的就是我們想解決問題，因為我的喜好也決定這些東西，譬如說有些東西我就不喜歡，就是一些比較近代的一些曲曲，最後我才說這些東西我做不來，但我不得不這樣做，因為那是人家潮流所致，我儘管不願意我也需要協助一下讓你們知道這個事情，但我絕不推崇。就這個，但如果是龍騰我就很願意，因為他是傳統又是新內容。為何我們當時要弄每周一曲，那就因為那些東西就是當時內地很經典的作品，有用的東西我們留下來，現代化的東西你們都會弄，但是我弄的時候就非常受制，心理面難過。

昱：但現代化的東西您也弄得不錯啊。

燦：就把我逼得沒辦法就排兩句，不會後面前面也行。大家相互研究就好～～



第十三篇—音響的不同角度

採訪時間：2014.08.13 (三) PM:14:00—16:00 晴

採訪地點：王寶燦位於太原的家中

採訪內容：音響的不同角度

採訪對象：王寶燦

採訪者：王昱淇

(以下訪談對話，昱表示筆者，燦表示王寶燦)

音響我主要是從錄音這個考慮配備這個樂器，找演奏方法，開拓演奏音色，這樣去處理這個音響，另外從 20 世紀以後，整個現有的音響已經不夠用了，現在人們已經開始玩破銅爛鐵，找新的音響出現。例如：甩紙、刮鐵、打汽油桶等等不成樂器的樂器，因為世界上基本上打擊樂器有兩萬多種，一種是自然音色一種是人工音色，不外乎這樣，但這也不夠用了，所以才想辦法找了新的音響效果，這樣的話就能豐富他的表現手段，這是新拓展的一種表現因素，但我們現在做不到這個，因為實際的樂曲也沒那麼廣的實際面，所以只能在現有的樂器中間想辦法開關一些新的音響，另外就是從錄音的角度，若是不能錄音的東西，那我們這個東西就白做了。

昱：若從錄音的角度出發，我們應該要從中做如何的調整？

燦：你一定要考慮一個人的欣賞能力和習慣環境，譬如說：要在廣場，我們就要有粗曠的音色盡量用，大傢伙經常用，以造宏大的氣勢，若是小範圍的舞台表演，那我們就要從音色上多加選擇，在使用上特別要講究一下。

昱：所以還是要因地制宜。

燦：我長久以來，人們對我有一個懷疑。95 年我去佛光山的時候我看到一條寄語，促使我的人生觀、金錢觀及為人處事在各方面足見都有所改變，這條寄語就是：「春有百花秋有月，夏有涼風冬有雪，若無閒事掛心頭，便是人間好時節。」甚麼都看淡了，一人一輩子不一定能做好一件事情，即便你不遺餘力的去做，也未必能把這件事情做得盡善盡美。而這條寄語就奠定了我 15 年來整個人生的價值觀及心態的調整。

第十四篇—文化變遷對於創作的改變

採訪時間：2014.08.13 (三) PM:09:00—12:00 晴

採訪地點：王寶燦位於太原的家中

採訪內容：文化變遷對於創作的改變

採訪對象：王寶燦

採訪者：王昱淇

(以下訪談對話，昱表示筆者，燦表示王寶燦)

昱：前後在這行裡面待了多長時間？60年有吧？

燦：沒有。我10幾歲就玩這東西了，有啦早有啦～～我1235在裡面就滾上了。

昱：你那時候去歌舞劇院的時候，不是就開始創作啦，就開始會寫一些東西啦。

燦：第二年，第二年我才擊敗他（首席）。

昱：那你覺得隨著世代的變遷對您有何影響？

燦：不是影響，因為我這人有一個原則，就是只要是我工作的範圍我願意去做，只要是政府行為的事情我願意做，我不為我寫一個曲子5塊錢我不願意做這個，不是我高尚也不是我高傲也不是我自中心太強，我覺得我賣給你不好。

昱：為什麼？

燦：我不喜歡這樣。如果弄好了，你們皆大歡喜，如果弄不好你們不每天罵我罵的臭死，我不想幹這個事情。我有沒有能力我不幹這事，所以很多年來我都是比較平安，但是沒有怨言，這種大家都知道，找王寶燦好辦，把酒給預備好，他高興他給你看他不高興他不給你幹。

昱：所以你的創作沒有因為時代的改變而有所改變？

燦：有。我會跟著時代的步伐前進，但不是很明顯的。

昱：創作思維也沒有改變？

燦：那不可能不改變阿，但不是那麼明顯。

昱：那有沒有那一點點的明顯是甚麼？

燦：像你們唱的歌曲，不要說我唱一下，我聽都聽不懂，人家這個時代的產品我不會弄，所以我還是墨守成規，還是那條路子（傳統），那樣的東西我就很喜歡，你說有沒有創新，有，以傳統為主，現代為輔，但他必定不是主流，也是一種時尚也是一種追求但絕不是主流，如果那是主流就壞了。

昱：所以還是無形中將自己得到的東西進入創作？

燦：無法慢阿，跟這個潮流跟得快。

昱：那您的思想挺前衛的。

燦：還是有阿，沒有了不行。

昱：那為何前衛的思想會影響您的步伐？

燦：因為這個前衛中間所表現的東西我不喜歡。

昱：沒有試著去接受嗎？

燦：沒有。你像我們電視台經常演開門到吉，就是聽前奏說歌名，但我半首都不會，這就是時代，但你說其他人她們一聽就懂，那就是我跟不上的地方。所以你說你要會多少這種調調的歌曲才有可能，我呢？半首都不會，我怎麼能跟上潮流呢？這種時代的音樂我玩不動。

昱：那你創作的時候耳朵裡面多少有聲音吧？

燦：這有個問題我還真給你講明白，我現在百思不得理解，我不是玩節奏的，我玩的還是聲音還是音樂，我在寫一個音符的時候我就訂了個G調，所以我的每個鼓點我都能給你套個旋律出來，這就是我的鼓點能平上去入、伶牙入撇比較不錯，就是這個原因，我在弄得時候就會突然有音樂從天而降就來了，補滿了一腦子，這些音樂也可能頓時就消失了頓時沒了，也可能突然就抓來了，儘管旋律不一樣，那情緒還是那個，奇怪的很，我搞不明白。每一個節奏我總是一個旋律在包覆他。

昱：這會不會跟您當時候下鄉去做田野的時候有關？

燦：當然這裡面有個機率，然後我這個嗓子也唱得不好，但我心裡的調調很多，所謂調調就是旋律。

昱：這就是跟您下鄉有關吧？

燦：這麼多年一直不間斷的積累這一方面東西，也不單純是當時田野的東西，你想～～田野也是 40-50 年代的東西。

昱：所以您就是聽得多看得多，您也是有隨著文化的潮流，順應了您的創作。

燦：但你們現在唱的歌曲我半首都哼不來，半首都哼不來，更別說記詞，而且你們現在唱的歌也奇怪，詞跟曲也套不上。我不知道怎麼就唱上去了，我鬧不來，我可以說是格格不入。

昱：看來文化對你來說沒甚麼太大影響啊？

燦：沒有，我不受汙染

昱：因為您的創作原點就不在文化？

燦：不可能，你們這種東西這種汙染不了我，我拒絕接受。

昱：您在創作音樂的時候是否有覺得那些曲子有共同性？或是他們的不同處！您的曲子有些聽起來還真是差不多。

燦：是。你說對了，他這個尤其是樂句的結構，手法都差不許多。這就是一個問題，這個問題是甚麼，雖然他保留了原來的音樂，肢體的概念，這就是所謂絳州大鼓。我不會將句子打散長短弄，我總是那種排比句比較多，長短一樣，這樣多。這和我每天沒事了走兩句個順口溜都是一個思路。比較有突破的還是黃河鼓韻，因為過去歌曲，都是七五三的結構東西多，所以我就受這個影響比較大，這樣弄起來以後容易套版，容易記憶，在投出去有時候就扯遠了，特別是單拍子的運用，不好用，特別人運用。

昱：是因為單拍容易散掉嗎？

燦：對阿，你弄不好就出問題啦，真正的複拍子我也不太想用，超過兩個以上的強拍全是複拍，我也懶得用。有時候打出去救回不來了，因為流動太吸引人，一般我喜歡用 44 拍跟 42 拍，這樣聽起來就大概脈絡差不多。有這個問題～

昱：那您的創作總是有它不同的地方存在吧？

燦：對，有時候大同小異了，

昱：那您可以舉個例子給我聽嗎？

燦：我記得有但我不記譜所以我記不起來，你說的這個我早就注意到了，這個東西有問題了，若是往深處去，就會談到作曲理論了，但我沒有深究這些，所以不談。你看怎麼作曲怎麼擴展，這個我都會，但是弄得時候啊，就不在了。鮑元凱老師說得好，作曲又不是教會的，學不會。

昱：那您先告訴我您創作的基本要素是甚麼？您在執筆的那一瞬間，您的腦中有多少元素？

燦：音樂的創作跟寫文章是異曲同工，首先要確定你的主題思想要寫甚麼，然後用甚麼素材來做為你的主動脈，然後分段分句，每一段的段落大意應該有所明確，在不同的段落中間，最後匯集成一種主題，另外第三點就是要用什麼手法來寫，比如：連綴體，連句體，結構，另外就是採用甚麼樂器，每件樂器要怎麼能選制，從音高到音色從演奏從畫面的調整，到最後能和主題相吻合，這個都要考慮到，考慮差不多的時候這時候你把主調音樂先做好，這和作曲是一樣的，就像你打了半天這個點子必須要能在你腦袋裡回想，給你留下印象，這就是我們說的主題音樂，這個方法是一樣的，這和真正作曲的程序大同小異，但人家表現得也許可能是一盆水，那我表現得就是一杯水，麻雀雖小但五臟俱全，必須這樣做，這就是方法。有時候我們一般都是接受西洋作曲法的三段體比較多，因為這也符合中國人的型態，中國審美觀也正好是這樣。這個比較好做，快慢快，當然有時候可以再從中擴張一下，有時候我們分的也不是那麼細，A曲跟B曲連綴一下，中間來個接口，接得天衣無縫也行，但如果你是要嚴格地去分析，每首打擊樂作品都要拿西洋的教條去分析，但沒有一個合適的也沒有一首能做到。畢竟中國人和外國人的思維有差距，比如說滿庭芳，那麼慢，慢鼓段弄半天，中鼓段弄半天，快鼓段又弄半天，我聽了聽了都要睡覺，如果說慢慢慢，快慢慢這樣是可以成立的，但事實通過的是一種姿體，當你選了主題時候比較麻煩，有時候選了主題一般講都要用好幾個主題出現，人家西洋要給你分析就好了，這主題是你的形象這主題是他的形象，中間出現了很多故事更改，但咱這個不是這樣解釋，我們解釋應該是說～不同的形象在一塊輪番出現，就是這樣的辦法，這樣的方法比較多。你在往後看一些作品就是洋作法，洋教條的，即是中事化，包括我們看到的黃河船夫曲阿，那都是屬於西格式的中式化，典型變成割包了，但做法還是那個但變成割包了，人家這個名間就不是這個做法，為何人家叫做連環扣了？連環扣就是一區一區又一區，步步緊，一段比一段快一段比一段緊，然後一個煞車，嘎然而止，然後輝煌的結束，這個結束可以長也可以短，是不是這個道理。

昱：所以您也是依據這樣的方法下去創作嗎？

燦：對。我盡可能一氣呵成，實在不行的話中間就煞個車過門一下，煞個車以後沖淡一下另起一個段落，只能這樣，這人們就容易接受，舒展的快板，緩慢的中板，這是甚麼東西？這沒法弄。鏗鏘地急版？音樂若是弄上這樣的東西不好弄。

昱：在我們的作品演出當中，觀眾會疲乏，反觀別人的大型鼓樂音樂作品演奏，他們加了許多的姿體與型態，您覺得這樣的樣子跟方法與我們有何比較？觀眾容易接受怎樣的音樂？

燦：這個呀，單一的取捨都是不妥的，不能偏廢哪一個，你在音樂廳裡面拉大提琴假洋鬼子坐那邊，只能規規矩矩演奏，他不能越矩，現代音樂有，但那是那個作品所賦予的東西，你看我們現在有兩種取向，一種就是音樂的渲染去感人，另一種去結合音樂的表現加入肢體的語言與形體的動作，這些內容在創作的前期就必須要到位，你比如說人家優人神鼓的曲目，那我們做起來就比較困難，因為我們沒有前期的培訓與形體的動作，與肢體的培養，所以人家兩分鐘可以定格，舉起鼓棒能手臂很直不容易，我想過但我做不到，但為何這個毬能抬得起來，就是因為那曲就是寫成那樣，但他為何能舉？因為他的密度不夠，所以他才能有很多空間去做。你像我們這個大部分的東西都非常密，密了有甚麼好處，外在的旋律線比較清晰，大動作的框架是外線旋律線起，那個要與鼓棒動去想事情，不是直接給你聽來的，所以你想成甚麼算甚麼都可以，這就是我們整個作品在堆砌時的問題，從過去的演奏時候就比較得體，那現在這個年代人們覺得開放好，這個老鼠娶親有若干個版本，我專門做了美國版本，美國版本就是灑狗血，過度的強調外在的渲染的表現，俗氣透了，音樂要通過音樂的形象旋律的起伏，結構的疏密，內容的多寡去理解他內在的東西，本來一個樂器是一種畫外音一種淺台詞，一下理解不了，逼得演員不得不”喵”一聲，你說這種東西多漏氣阿，但人家老美覺得好。那天謝幕後，我在後面兩眼就瞪起來了，他們嚇到以為我怎麼了，讓我說一說，我說：我說甚麼好？我說好～你們強姦民意，我受不了，我說壞？這是商業性演出要把買賣耽誤了。我說咱們現在折衷一下，動作盡可能收斂一點，不要在靜的過程中出現動的畫面，另外在演奏上盡可能感覺內向一點，不要往外跑，其他我不能再說了。

昱：他們聽得懂嗎？

燦：他們懂阿。他們看見我臉色不對，也不敢再多問。根本胡鬧，你說這個打溜子，在 20 年前，那音樂如此之美，比如說有一個曲子，火車進山寨，優美的旋

律及高超的技巧，讓你簡直瞠目結舌，那現在這個演奏就是外在的虛誇東西，把這東西打散架了，某種程度上譁眾取寵，這東西都是一些矛盾，但也不是現在這個時代就需要這樣。我們這個牛鬥虎從開始那一天就有動作的，就有形體在表現的，他才能顯示牛的倔強，虎的兇猛與威武，當時做就是這樣做來的，現在這個稜稜角角久而久之有些消磨了，蛻變了，但做的時候就這麼做，你不能每個作品都強加一個動作，如果是千禧戰鼓這些作品，如果再強調外在的話，那個節奏就不能這樣寫了，因為整個節奏型的排比，是音樂整體的形象感人的，他就沒有給你更多去弄小把戲，除非專門寫成小把戲那些東西，才能有那個機會，所以看哪一種都容易產生疲憊，大交響樂就不疲憊嗎？一樣疲憊～～有時候我累我就放軍樂，就在地下走來走去，如果想靜一下，就把西洋樂弄起來，自己調整一下，譬如日本鬼太鼓，在若干年之前完全是拿技術幹來的，但後幾年來譁眾取寵，做上一些小噱頭，一樣的，為了劇場效果，商業行為，但他們都對。

昱：那您絳州大鼓為何也不這麼做？

燦：我不願意。適可而止。絳州大鼓有一個很嚴重的問題，為什麼他能形成這麼一個鼓手的特點？就是從第一天產生的時候我就有一種思想在主導，你絕不可以脫離廣場藝術那一點點精隨，如果你把廣場藝術脫掉了，你不會走到這一步，你成為現代音樂了。必須保留這個廣場藝術那一點點粗曠的民間特色，源於生活高於生活，源於民間高於民間這一點，所以這才能引起觀眾的思鄉之情阿，如果太原鑼鼓沒有大量的宣洩，那還有多少人吃飽撐著都看那個？所以我現在也保留這種，這才能保住絳州鼓樂的精隨。因為他整個都是這樣出來的，他是從廣場到舞台，這走這一步很難，是我經過好幾年的摸索給嶄上來的。所以我不能把那點去掉。

昱：您是怎麼將廣場音樂演進成劇場音樂？

燦：你還是必須要用古老傳統的音樂語彙，就是素材還是必須取決，你沒有這個素材不行，將大面積縮小以後你還必須要弄得細一點，在音響上在結構上，動作的柔軟度諧和性，都必須做一些些修飾，如果你完全把民間的原樣搬上來，弄不成。儘管還是那個語句，但還是要重新做過。施德華在這方面對我有比較好的評價。

昱：60年不容易啦，大家對您都有極好的評價。

燦：為何我坦然的不得了，因為我不想達到我個人目的，老實講沒有，我真是沒有個人的風格目標，基本上是無我的狀態，所以人可以到這個境界應該說很不容易了。

昱：但也要您的家人給您支持阿。

燦：那當然啦。家裏面現在不管我想幹嘛幹嘛，因為這是我自己樂意去做的事情，實際上我幹嘛不像有些人還要通過這件事情達到甚麼目的，我呢就是一個無我的狀態，人家玩玩我就玩玩，給個飯吃就好，沒飯就拉倒。

昱：那就您以局內觀來說，您覺得您給自己或是晚輩、山西、台灣有甚麼貢獻？

燦：人嘛，不要患得患失，有一種東西對人太殘酷無情，就是時間，既然你搭上了一件很喜歡的事情，而這件事情的進行中你沒人管，你完全是自我的一種玩，我不是給誰玩，我是給自己玩，你像我們在學校裡面主任都沒有給我們下指令，你看全是我自己找的，全都是我自己要玩的，這才有老命拚小命的傳說。因為我樂意，不是說給哪個人練或是給哪個人幹，所以這時候我人就是清爽，每天想就是想玩甚麼找效果找新套路，所以很難有我這樣的機遇，雖說我歲數大了，但身體也沒有太大的偏差，所以大家說我心態特別好。所以這樣就容易做成一件事情，我馬上山西省打擊樂協會我就往起幹，從中串起來，一代接一代，讓大家看得起你。這個人啊從大的方面看好了就要去做，大膽的嘗試，這就是所謂長期積累到一定的時刻必定會發揮。

昱：您覺得您這些習慣有影響到那些人嗎？

燦：沒有，沒有人像我這樣目前，因為這是傻瓜才會做的事情。

昱：那您覺得你對山西這塊土地做了那麼多音樂做那麼多事情，總是貢獻大吧？

燦：政府對我很是器重，在行裡頭除了三兩個人做事是要罵我的，其他人不敢罵。特別我在政府這個階層裡面印象特別好，因為我是歌舞團人家文化系統用我一個電話就要調啦，整個山西每一個大型活動沒有我沒有參加過的，山西省的幾大鑼鼓大賽，97回歸，山馬會開幕，澳門回歸，這些我都參與，亞運會我也參加，一毛錢回報沒有，頂著政府的牌子拿個紅頭文件，幹這的。有一年我們搞了一個大型活動，就叫威風八面，我是總導演總設計阿，在那個大體育場屏幕上都有照片阿，就玩這東西了，在我們文化廳主要是在社會文化處然後再藝術處就幹這

了，我每次籌畫這些事情都人家給我辦的，我年輕的時候幹了很多這種事情，我6/26去了香港，通過英國國旗，我7/2回來，中國國旗，很快回來又組織了隊伍訓練拉上又去了香港賽馬會開幕。就這樣～～連海關都認得我，這就是一種經驗，不是多大的本事。現在不行了，好多年不下鄉了，前好多年我到各個地區的文化局還主動接待了，後來好多年我都不在，所以人在人情在，突然間我今年沒有走出現了好幾次的大型活動，王秦安就說我們大家聚一聚，因為大家都還懷念我為大家效勞的時候，沒有耽誤過哪一個人。不像現在人要你做事還要先看一下鈔票，我們沒有那個習慣，到現在也是。我說我最困難的時候都過來了，現在是何苦，我把這輩子這個清白弄掉了也不值。

昱：聽這樣下來，感覺您這一生還滿精彩的。

燦：還可以吧。我自己對得起自己，我沒有坑過哪一個人也沒有太出軌。

昱：最終還是要感謝家人吧？

燦：因為老伴有好處，因為我們年歲相仿，所以他比較能忍辱負重，但他本是不行，因為他從小沒了爹娘，所以怎麼相夫教子阿他不行，而且自己也不會做甚麼事，再來就是我這個脾氣現在已經很好了，有時候憋得難過我就自己發洩，自己暴躁，而且我這人很規矩，我長年在外他們也非常放心，自己要建立一個對家的責任感，而且我對於這種愛好在人們的思想裡面簡直就不能認同無法適意，因為我每天就買書自己看，自願共享，除此之外沒有一件事情能打動我的積極性，跳舞唱歌沒有門，去打個撲克麻將你別想，所以我這種就是喜歡的過頭，這就是一種精神支柱，他們也希望我能活久一點，所以他們一般也不太干預我，特別是那五年九個月，最困難的時候，老伴就說了：這樣吧，你不要每天嘔氣，不要自己憋自己，將來會好的吧，反正餓不死咱們，夠咱倆吃沒問題，你愛幹甚麼幹甚麼去。就這樣，這也是一種精神力量，然後我也堵了氣了我說我現在是高級要飯的，你說我這要飯的沒有酒沒有肉沒有搞款待我還不去你家要呢，甚麼意思？就是經常有人要我去幫忙，好聲好氣的，我說我這個樣子就像要飯的，那時幫他們也沒有給錢，我從來不讓他們付錢，我就只裝過海軍的勞務費3塊，弄得我冒汗。我這個心態我不後悔，別人罵我我也無所謂了，我現在就是每分每秒也用起來，也沒有多少餘時可用，所以我就是增加時間緊迫感，我可不是有責任感，我就是緊迫感比較占據我的做事方式。我想看不慣的或是原本沒有達到目的的，就是最後想完善一下。

昱：您的演奏美學跟音樂型態觀點為何？

燦：那你怎麼認識這個問題？我聽聽，你誘導誘導。

昱：演奏美學就是透過您的每首演奏樂曲都有一定的動作，為何您會覺得這樣做才是美才是好，音樂型態就跟您的音樂語彙一樣，唱起來就覺得應該要這樣，那為什麼這兩個東西在您的演奏樂曲中都能去體現？您是通過甚麼樣的方法讓他們結合！

燦：你經過這麼長時間的演練，我聽聽你的感受。隨便哪一首說說你的感受。

昱：以黃河鼓韻說一下。為何要左右搖動而不能上下？

燦：那都是事出有因阿。現在往往人們都前後推動比較多，人們都不知道左右拉奏是一個最好的控制，到現在絳州人都練下前後推動他不會左右。前後會有一個搖的力量會起作用，好像力都給上了，演奏鼓力肯定是搖上發出來的，經過肩關節再輸送出去，這是肯定，但這必需要多種方法來詮釋這個最高境地。一個就是音質的變化一個就是感情的深淺，如果這樣低頭抬頭兩邊滑奏，這個人的心懷又是另一種感覺。

昱：所以還是要以人為出發點來設計？

燦：是根據內容出發的，表現的方法及個人的風格，所以每一個答案出來都不一樣。每個樂團演同一首曲子也會不一樣，速度不一樣，連結上不同，呼吸長短不同，強弱編排不同，聲部編排不一樣，諸如此類的手段，各有不同。所以就是每個人對於這個東西的領悟能力及生活閱歷不同，不管是甚麼團都好，演奏我們這個黃河的時候若是把銅鑼器拿掉的話，還叫黃河鼓韻？而且演奏的人好像是機器人一樣，那種尷尬的動作那種平鋪直敘的聲音，要不懷疑這曲子跟黃河有關係很難，從頭至尾基本上一個速度一氣呵成，就是這了。

第十五篇 一貢獻

採訪時間：2014.08.13 (三) PM:14:00—16:00 晴

採訪地點：王寶燦位於太原的家中

採訪內容：貢獻

採訪對象：王寶燦

採訪者：王昱淇

(以下訪談對話，昱表示筆者，燦表示王寶燦)

太原鑼鼓藝術協會，沒有家可以留一點奮鬥的目標以示謙虛。我因為十多年沒有管太原市的事情，所以要留一個好的種子，所以他們現在給我放了好多萬，就是要弄我那個金鼓齊鳴的晚會，另外我們最近發起了募捐，募捐的錢就是創作基金，鼓勵大家寫新作品然後經過評審以後給人家錄音錄像然後出書，再給人家些小錢，山西鑼鼓協會沒有人管理，這個機構，太原市鑼鼓協會是屬於十三個裡面的一個，每年還有固定的政府給的經費，雖然錢不多但還能應付一些事情給我們鑼鼓會用這個東西，我喜歡幹這個事情，不是他們掏錢，我們去開辦工會議工作餐他掏，有時候他們團掏錢，有時候太原鑼鼓協會掏錢，另外我們還統治一個太原市民間藝術家協會，就是一個文聯系統，所以我回來一段時間，慢慢地舊的關係也就建立起來了，知道我在，一個是在太原另一個還健在，所以好些事情還是會回繞著我來轉，現在這麼多年更新換舊的好多時候年輕人都不認識我了，但還是知道我是誰。過去挺好，再遠都來車接，所以現在就是克難，但希望這幾台晚會可以弄成，當時就是從學校策畫，調動 16 人演三個節目。現在走到哪裡都同化，全都打太原鑼鼓，沒有地方特色很糟糕，他們覺得他們的不好看，不是不好看而是沒有人去張羅，我們的有人張羅慢慢地變成現在這個樣子，每年的比賽我特別鼓勵新花樣新作品，新隊形，新人，所以腦中這幾方面要求大家，逼大家要求改進，儘管粗糙但畢竟有動作，要不動作這東西就麻煩了，停滯不前還自生自滅，但這種東西扎根於民間，要推陳出新事實上要轉變困難很大，專業人員根本看不上你這玩意兒，但業餘的人是心有餘而力不足，就必須是要雙方面都有建樹的人，但這也不容易，另外就是現在商品社會都是比較功利，這比較實在，所以我在這問題上不好發表意見，但我已經滿足了，我有國家給我的退休金，但我沒有任何利益的想法，所以我有這種興趣跟經歷，但實在地說這種人比較

少，因為大家都有更高生活的嚮往，所以我的步伐放慢許多，遇到有愛好跟興趣的人才能起一個推動，這種東西要出一點心不是太容易，因為人有惰性，若不一直往前找出新東西，就會停滯了。所以很多時候我都是靈機一動就要做，好些時候久了就會是一個記憶，但不太實際的會記得。但太原市有一股邪惡的勢力，所謂的老先生都是有社會地位一二的，我讓他們別這樣，社會前進了，你們不接納也不是辦法，自己搞內鬨都覺得自己是對的，這也不是辦法，你說那不是太原鑼鼓，那你跟我說說甚麼是太原鑼鼓？太原鑼鼓這名詞是我造的。在若干年以前，太原市有一個人實在愛好這個東西，人叫王平樺，那時候我常在人家的招待所吃完飯人家問我了，老師：甚麼叫這個虎音鑼。我問他你要幹甚麼？講了半天，以後他就找我拿了些譜子，其實我就是內部用沒有發行，當時他通過山西音協我們一些老朋友讓我給他給這個東西，改了以後就叫晉中鑼鼓／山西鑼鼓，我當時覺得不通，太原你這一點點的地方怎麼會可以叫做山西鑼鼓，我就迸出太原鑼鼓，他也覺得可以，在以後若干個場合他回憶了這一段，然後威風鑼鼓，原來也沒有這個說法，原來就叫做鑼鼓，這以後有了為了標明清楚，才有了地域性的命名。所以上次李乃忠為了這個流水做了一個論證，有一個老得不敢吭氣，又有一個老的就在大放厥辭，但大家就聽的火，有一個就做了婉轉個說詞，張愛仙也就發表了一下，把在場的大老弄了都閉了嘴，尤其這種學術上的東西，他不停地在探討不停在研究不停在發展，你誰就可以另定乾坤，但他們腦筋就是這樣，只有老子對，我說在座你們這些老先生你們的腦子比我差太多了你，甚麼都不懂還敢倚老賣老，這樣子是不行的。除非你拿出新鮮的論證，讓人對你刮目相看一下，所以現在的發展大家都有困難，所以採取了基金會的方法作為鼓勵，而我這邊想建立一個訓練班的東西，而且我要建立的這個東西是免費傳授，只要你有了學費這個閒話就會跟進，所以我打算免費教你，願者上鉤，最多大家掏錢印上個衣服。然後太原鑼鼓的指揮阿，名稱的統一，每個樂句的強弱體現，另外大家都必須要學會看譜，現在大家這邊的譜子寫得好奇怪，而且還沒有小節線，根本沒有人打得。陪他們在玩玩，弄一下就玩了，我實在非常指望通過這一系列的努力可以出現一些比較新鮮的作品，但太難了，現在的社會勢力另外就是從業人員的水平，但每年正月 15 的大比賽是一定要有的，早晨我就去到 12 點就結束了，這個有錢的，是政府的錢我收下，他現在有一個問題，若是評委往那邊一坐，弟兄們不敢造次，而且你的名次不高你也不敢上台指著別人的鼻子糊弄一下。因為我都會寫評語，大家都會服，因為我不是亂評的，他們才知道我是專業的。因為我明白一個道理，我兩個眼睛評你下面幾個眼睛評我，這既不能發自願也不能耍義氣，所以我要讓人沒有說詞。

附錄三 訪談心得

第一篇—五動一控

採訪時間：2012.09.17 (一) AM10:00—11:00 兩

採訪地點：南華大學無盡藏地下室琴房

採訪內容：五動一控／採訪對象：王寶燦／採訪者：王昱淇

這是一堂一對一的教學課，當天有一位新的學生羅元谷，他因為喜歡打鼓而慕名找了王寶燦老師學習，但他本是練西洋打擊樂，所以很多姿勢跟手的動作都非常的洋派，王老師試圖引誘他回到民打的調調，但經過四個禮拜都不見起色，所以才脫口說出了「五動一控」，利用一首簡單的練習曲希望一鼓作氣地讓他明白氣口的掌握，還有民打練習該有的態度，以及提升他手的姿勢還有如何透過身體的帶動引導整個人對於樂感的敏感度。不過在筆者看來，對於一個未曾接受過正統音樂體系教學的學生來說，要能知道甚麼在樂段進行中呼吸是一件很難的事情，因為他光是譜就已經跟不上了，怎麼還說要顧全其他，所以王寶燦對他採取的政策就是：「慢慢來吧，畢竟不是本科專業，人家願意學習就已經是有上進心了，更何況他是打爵士鼓的。」筆者雖是該堂課的助教，但也是採取這樣的態度，因為更多的想法給羅同學對他來說只是負擔，雖然他聽懂了，但是他想法很模糊，對他而言，練習不就是要打對就好了嗎？所以對於這堂課我們採取順由他的取向決定如何教學，也許他想學習的是台灣的獅鼓陣頭打鼓，不過他並沒有因為教學內容不同而放棄，一學期 16 堂課他很認真的上完，對於交付的作業雖然是差強人意，但卻明顯看到他的進步，這樣潛移默化的改變之下筆者認為，有時候嘮叨老半天學生沒有反應，不代表他們沒有在聽，只是當下不知道怎麼表現，時間久了聽的東西有一天自然就能融會貫通，因為王老師的教學有一個很大的共通點是：方法改變，原則不變，沒有所謂的標準，但該達到的水平依舊不能忘記。

第二篇－絳州鼓樂團團員介紹

採訪時間：2014.08.08 (五) PM:16:30－17:00 雨

採訪地點：山西新絳縣新華學校

採訪內容：絳州鼓樂團團員介紹

採訪對象：郝世勛（現為絳州鼓樂藝術總監）

採訪者：王昱淇

在採訪這一段的時候，我跟郝世勛老師在車上剛好討論到現在絳州鼓樂的情形，於是就講了一下目前團員的狀況，剛好在最近有一個大型演出，團員有一半回到新絳排演，許多第一、二期從王老師時代就留下的團員目前都屆齡 45-60 歲，所以他們多半都還在絳州鼓樂團擔任藝術指導，支管平先生他是第一批的絳州鼓樂團團員，劉金柱先生是第二代的絳州鼓樂團團員，皇甫麗娜則是後來徵招女孩入團的時候就來到絳州鼓樂團，筆者覺得，有受過民族地方性洗禮的演奏家就是不一樣，因為他們所演奏的東西是屬於他們國家自己的民俗特性，所以在我們眼裡看來這表演特別的精采，感覺他們就是在用音樂訴說地方音樂風格，我們不需要前往該地，只需要透過他們的演出，自然也能感受到那份熱情，他們對於民族的情感透過音樂表露無遺，在筆者看過他們的練習以後，深深反思這在大陸可能一般般，但他們的表演裡面帶有屬於他們文化的特質，這在台灣是看不到的，在台灣目前職業大型的鼓樂多半都是在模仿，就算是放入台灣音樂有時候也只是模糊焦點，欲蓋彌彰。這個行程讓我覺得很值得，不只是看到他們敬業的精神同時透過他們的彩排練習，我也在心裡默默地反省一般。

第三篇－絳州鼓樂前期

採訪時間：2014.08.08 (五) PM:12:30－14:00 雨

採訪地點：山西新絳縣橫橋小麵館

採訪內容：絳州鼓樂前期

採訪對象：郝世勛（現為絳州鼓樂藝術總監）

採訪者：王昱淇

在來到麵館之前，筆者與郝老師先是到了目前絳州鼓樂團位處的新絳縣橫橋的基地，那原本是一個職教中心，當天下著雨，所以沒辦法下車好好走走，只能定點參觀了解，橫橋很偏遠，但因地方大所以就在職教中心撤退之後，絳州鼓樂團在那邊成立了絳州鼓樂藝術中心，但那邊平時其實也沒有人去參觀。在看完了解整個園區以後，筆者與郝老師便在附近找了家麵館用餐，這間麵館也是非常在地化，廁所設備就如同我們所知道的大陸，是沒有門也沒有沖水設備，他就是茅坑，但其實也就是入境隨俗便不會在意，因為那是屬於他們的風格。我們叫了兩碗西紅柿雞蛋麵，兩碗蘿蔔湯，還有一些涼菜，在這等待的過程中筆者就此機會開始詢問郝老師關於絳州鼓樂團的歷史，因為那必定是王老師踏過的逐跡，筆者就有義務了解，只有知道更多事情才能更打進王老師生活圈及他的過去。郝世勛老師是一個特別好的人，非常隨和，對於絳州鼓樂團的付出更是不遺餘力，至今是絳州鼓樂團的藝術總監，多年來他與王秦安團長一直堅持住這一塊，希望不要因為王老師的離去而消失，後來他們被國家納入非遺，更足以證明他們的努力有了代價。我們從最早的景建樹居中牽線，如何找到王老師前來進行指導，王秦安先生如何組織團隊，當時的訓練過程以及農民的生活，那時除了練習之外，因為很熱，又沒錢，所以來練習的農民每個人都帶點小麥，累了就在旁邊的空地休息，晚上睡覺也睡在練習場地，當時他們在陽王中學練習，學校根本在暑假就不會有人，所以那是一個很適合他們練習跟暫宿的地方，另外就是秦王點兵這首曲子如何創作，還有如何練習，曾經秦王點兵有過 108 個人演出，在太原的體育館，那個是民間藝人，雖然沒有受過正規的訓練，但他們的節奏感等等都非常好，老師教的師傅教的你說多快他就是多快，他們第一次在太原演出完以後，好多演員下來以後就互相說：「你慢了，你敲得慢！」所以當時民間藝人一生都在從事這個職業，那麼他的節奏感還是有的。

聽著郝老師陳述過往，這些事情好像是昨天他才剛經歷過，口述的是如此生動。還有一次他們到廣西南寧去演出，第一次到廣西演出那麼遠，他們那鼓那麼大帶不過去，所以就從做了一批，因為是手工製作來不及交貨，但是他們就想用，然後就急急忙忙，當時走都還是白皮鼓，還沒刷就直接拉走，送到侯馬火車站在侯馬發走，等到了廣西之後，他們去提貨的時候，那個把車廂門一開，發現怎麼那個臭，後來一抬鼓發現怎麼才不動，才發現兩面鼓給沾在一起了，因為那鼓皮是濕的，沾在一起了，就臭了，那鼓就不能打了，換了三面鼓。那個鼓皮，因為要晾乾要風乾，但因為鼓廠著急他也就瞞著鼓團讓他們給拖走了。他們也犯過錯誤，到了馬來西亞以後，當時和馬來西亞合作一面世界最大的鼓，要破世界紀錄，當時馬來西亞那一方呢是要做鼓腔，他們這邊要把鼓皮跟鼓釘給帶上去，那個鼓腔做得很漂亮，那個工人的手藝確實高，我們提前把鼓皮泡上，就去了馬來西亞演出，結果就把這事情給忘了，想起來的時候皮還泡著，馬上去搶救結果有一張皮就泡壞了，所以就只弄了一張。來來回回 20 多年了，絳州鼓樂團不再像過去鼎盛，但這些過往卻一直留在創團團員的心中，因為那是一份非常珍貴且真摯的回憶。

第四篇－絳州鼓樂後期

採訪時間：2014.08.08 (五) PM:14:00－15:00 雨

採訪地點：山西新絳縣前往陽王中學的路上

採訪內容：絳州鼓樂後期

採訪對象：郝世勛（現為絳州鼓樂藝術總監）

採訪者：王昱淇

當時農民在練習的時候，旁邊會聚集一些人，因為覺得新奇，所以會圍觀，但那也倒是還好，因為當初他們的練習場地是在一間中學叫陽王中學，現在雖然已經改名為陽王國小，但陽王中學的老牌依舊豎立在旁邊沒有拆掉，這個情景不經讓筆者有了過往的畫面，因為新絳的風貌比起城市依舊原始，但即使有了粗略的改變，但我仍舊可以感受到王老師當時的辛苦，他必須要坐上十幾個小時的火車轉交通車才能到達的新絳縣，如今筆者只需要做兩小時的動車在轉交通車，估計半天就可以到了，所以這時候他們的辛苦可想而知。

其實絳州鼓樂走到今天這步田地也不容易，他們現在也正面臨的很大的危機，那就是沒有新的曲目可以用，請別人製作曲目，費用不少，而且也未必能做出真正的絳州鼓樂風格，你說改變現在的演出形式加入現代元素，很多人持反對意見，總覺得若是融合現代元素那肯定絳州鼓樂那傳統有具地方風味的鼓種就可能因此而消失。所以他們多次進行內部會議，但都不見成果，前些年他們領著縣裡給的費用，打造一次大型的鼓樂音樂劇，但成效不彰，演過五次就沒再繼續，因為觀眾的反應度不高。但就筆者看來，其實會有這樣的結果也並非不可能，因為它們全場演奏的是絳州鼓樂的舊曲，不過他們排練的內容形式卻一點歷史意味也沒有，更別說曲子演奏的精湛度，這光碟筆者看過，確實只是譁眾取寵，沒有內容。而來他們並未尊重創作者權益就擅自將曲目更改，也不屬名原創者名號，這對王老師來說是很大的一個恥辱，但明眼人都知道他們這場演出的曲子原創是誰，所以原本賦予期望的評論家在看完演出後紛紛下不了筆，也就是因為如此這場下了重本的演出才因此銷聲匿跡，到現在那些演出服都還堆疊在倉庫哩，實屬可惜了。

第五篇—鼓樂中心_絳州鼓樂團基地

採訪時間：2014.08.08 (五) PM:12:30—13:00 雨

採訪地點：山西新絳縣前往王莊的路上

採訪內容：鼓樂中心_絳州鼓樂團基地

採訪對象：郝世勛（現為絳州鼓樂藝術總監）

採訪者：王昱淇

我們首先到了橫橋的排練場地，也就是絳州鼓樂團最後落腳的基地，現在在那邊成立一個鼓樂藝術中心，那邊有排練廳及辦公樓，過去是一間老學校，後來又改建成職業教育中心，最後 1988 年改建成鼓樂藝術中心。這邊停留了一些時間以後筆者與郝世勛老師便前往陽王中學，那邊比較遠，當時會在那邊借場所練習是因為學生放暑假，我們可以住在操場，橫橋的好處是離城裡，比較方便。當時這些地方都是王秦安團長找的，最後我們去了王莊，那邊本是一個兵營，後來阿兵哥撤退以後，他們大約 50-60 人就在那邊排練，當時候又新招聘一群學生，大家就在兵營裡面睡覺在那邊排練，生活就是這樣過來的。郝世勛老師回想當時就感到特別愉快，因為大家有共同的目標，努力朝一個方向前進，再辛苦都不覺得，因為那是一種甜蜜的負擔。

第六篇－胡金山與絳州鼓樂

採訪時間：2014.08.08 (五) PM:12:30－14:00 雨

採訪地點：山西新絳縣前往王莊的路上

採訪內容：胡金山與絳州鼓樂

採訪對象：郝世勛（現為絳州鼓樂藝術總監）

採訪者：王昱淇

一路上我們聊到許多關於絳州鼓樂的過去，這其中還包括了延續上一個話題就是訓練基地事宜，陽王離城裡很遠，橫橋在新絳的南部，汾河以南，陽王在汾河的北部，他們在橫橋在落腳過兩次，王老師也去過兩次，也就是說他們一共有三個落腳處，雖說橫橋是我們最後的基地，但在那之前職訓中心因為地方不是他們的就必須遷移，所以就搬去了王莊。王莊過去是一個部隊的營房，解放軍住的地方，解放軍住的地方後來是部隊裡調整個減了一些兵，所以有多一些房間可以空出來給她們住，於是他們就租賃在那邊了。接著又聊到了胡金山先生，這是一個促成他們去台灣的一個很重要的人物，胡先生因為透過影像資料看到他絳州鼓樂一直覺得很喜歡，於是透過管道邀請他們去台灣，也請香港的時候找到錄音馮偉國、餘昭科為絳州鼓樂進行錄音，那張 CD 一推出就大賣，因為在那台灣是第一先驅在當時，可是指標性的大型鼓樂團隊，所以 CD 一推出就熱賣。絳州鼓樂在台灣的演出所到之處無不受到人民的愛戴，郝世勛老師回憶在台灣的日子覺得很開心，每天就是演出，民眾對於他們的熱愛也超乎他們的預期範圍，但唯一遺憾的是他們沒能把鼓託運回大陸。筆者認為，當時絳州鼓樂算是引領風潮，在兩岸三地未曾出現過這樣的盛況，鼓之震撼，聞聲十里，確實在台灣鼓樂正要啟蒙的時代起到了一個領銜的作用。

第七篇—如何與王寶燦老師合作開始絳州鼓樂

採訪時間：2014.08.08 (五) PM:12:30—14:00 雨

採訪地點：山西新絳縣前往新華國小的路上

採訪內容：如何與王寶燦老師合作開始絳州鼓樂

採訪對象：郝世勛（現為絳州鼓樂藝術總監）

採訪者：王昱淇

絳州鼓樂與王老師的淵源來自一次的大匯演，87年所組織抽調的藝人，因為郝世勛老師是去太原提供素材讓王老師創作，之後他就回來召集團員並且整合隊伍，當時不叫整合，就是他們抽調一些菁英，並且組織了隊伍，在組織這樣的隊伍之後，當時這個活動是由文化館所搞得，因為文化館他是管全縣的文化輔導，所以就說是沒有經費，也沒有排練場地，所以他們就在陽王鎮就是我們現在要去的地方，就在陽王鎮找了一個中學的地方，他們就住在那個中學裡，因為當時是暑假中學放假，他們就在中學裡開始排練，在確認王老師來的時間之前他們就安排組織好，就在那邊等著，晚上一到，王老師當時做的是太原到運城的火車，晚上了，當時很不方便，太原到運城很慢，必須要7個小時，坐到侯馬下車，他們在縣政府要了一輛吉普車，那就算很不錯了，就把王老師和景老師還有淮海把他們三個人給接回來了，就接到陽王，接到陽王以後他們就看了我們民間藝人的一些表演，之後他們就把譜子拿出來，拿出來排練我就開始抄大譜子，因為小譜子大家都看不見。當時沒有吃的，住的不掏錢，排練不掏錢，然後吃的部分就是這些農民來練習的時候就通知他們每人來的時候都要背一些小麥(麥子)，因為晉南是產麥區，麥子跟棉花比較多的，主要產業，所以家家戶戶都有麥子，那麼老百姓夏天吃西瓜，沒有錢可是有麥子，所以買賣西瓜就用麥子，所以當時是這樣的。所以來練習的時候就通知他們要帶點麥子就在陽王鎮的一個地方將這些麥子和成麵食，各吃各地也沒有工資，這樣開始排練。筆者認為，王老師之所以願意這樣去做，是因為他覺得這也許是一個成就大業的機會，所以他願意一試，加上新絳的鼓樂他不曾瞭解也不曾參與，也就剛好透過這樣的機會就此了解一番，想不到還因此成功，這樣的誤打誤撞，堪稱最美麗的邂逅。

第八篇－絳州鼓樂隊人民的影響

採訪時間：2014.08.08 (五) PM:14:00－15:00 雨

採訪地點：山西新絳縣前往新華國小的路上

採訪內容：絳州鼓樂隊人民的影響

採訪對象：郝世勛（現為絳州鼓樂藝術總監）

採訪者：王昱淇

絳州鼓樂的興起，帶動了絳州藝術行的農民，過去他們很單調，紅白喜事，後來組建樂團需要的人多，之後因為絳州鼓樂這樣出去以後，大家都知道絳州鼓樂，大家都需要絳州鼓樂，老師傅這個活一個團就幹不過來，於是之後就好多人興起做鼓這個行業，比如說一個老團員他就組織一個團，另一個人也組織一個團，組織了好多好多團都叫絳州鼓樂，所以說四川的、南寧的、太原的、北京的、上海的、廣州的、深圳的都有，都有絳州鼓樂，都會打。那麼每個團都需要人，每個團都需要服裝，每個團都需要絳州鼓樂的鼓，所以這個這個鼓呢都是在絳州做的，過去一個鼓廠，然後發展到 3.4 家做鼓的鼓廠，然後做鼓槌的多，因為這個鼓槌一敲，敲的長了就爛掉了，消耗品，尤其是絳州鼓樂的這個鼓槌，因為要打鼓框跟鼓釘，所以他用的時間就又更快，做鼓槌的多都發了，而且太原的好多鼓槌都是這給太原府的，郝世勛到太原柳巷賣樂器那兒，都有他們新絳縣的鼓槌，就這個行業，比如說拍板，過去賣樂器的沒有拍板，不知道拍板是甚麼，後來音樂秦王點兵就知道，喔～原來這拍板是一個樂器，然後他們這兒就做拍板，秦王點兵裡面有馬鈴，當時馬鈴怎麼做的呢？只用了兩根機器上的兩根三角傳送帶，用那個傳送帶把馬鈴穿上去然後用手敲，就那後來專門有人看這個抓住這個商機，他也做馬鈴，他做的馬鈴掛在那個賣樂器的就能賣了。然後這個賣樂器的尤其新絳這個賣樂器的，秦王點兵很厲害，他這個賣樂器的就說你是要帥鼓還是要將鼓，你是要卒鼓還是要校鼓？筆者透過這一小段插曲，可以感受到絳州鼓樂在大陸的威信，全數人沒有不以他們為指標的，大家都在爭相模仿他們，希望能打著他們的名號也大賺一筆，所以不管當時走到哪邊都有自稱是絳州鼓樂的團體在演出，就是因為大家都喜歡看，正好為他們帶來無限的商機。