



第三章

「托」得好：唱奏合樂的美感實踐

一曲藝審美的概然意向

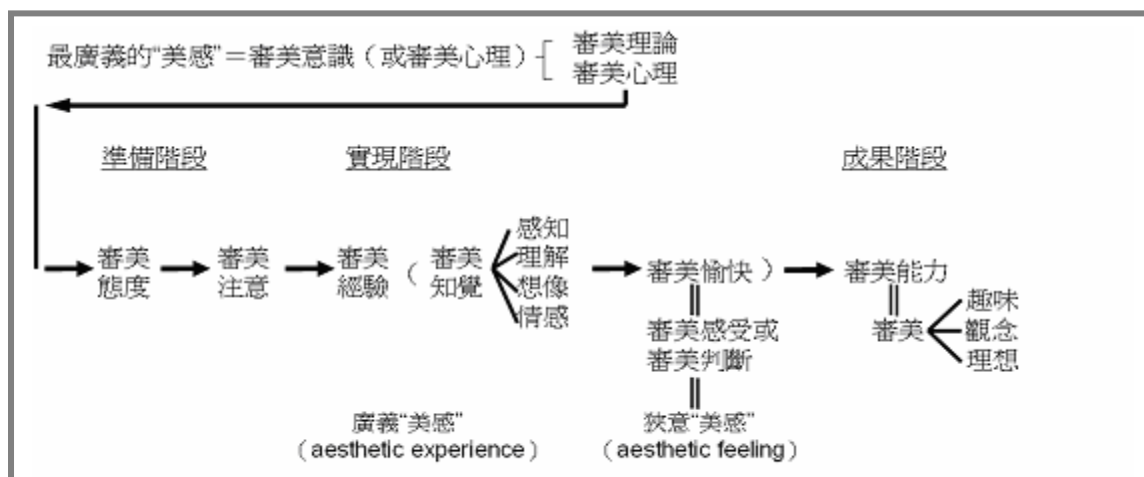
托爾斯泰(Leo Nikolaievitch Tolstoy, 1828-1910)於《藝術論》(Chto takoye iskusstvo, What is art? 1898)中，提到了俄文中「好」與「美」的論證：

「美」字的意義經過千百學者一百五十年的討論，至今竟成了一個謎語。...這個「美」字照俄文的意義，是人視覺所喜的東西。...人、房屋、馬、樣子、行動，可以說「美」，而行為、意思、性質、音樂，如果我喜歡的時候，可以說「好」，不喜歡的時候，可以說「不好」，「美」卻祇能用在為視覺所喜歡上面。所以「好」字的意義，可以包括「美」字的意義，「美」字的意義，卻不包括「好」字的意義。²⁶⁰

儘管，「美」不盡然祇能用在為視覺所喜歡上面，聽覺上的合時合宜亦能稱美；但此段引文恰以「行為」作為界說，所試圖對「好」與「美」進行的區辨思考，正好符合本章冠以「好」字，假以鋪述伴奏之審「美」概然意向的設題用意。然而，終究能不能透過具體可感的音樂表層物理結構分析，推衍音樂深層的審美結構？又或者，有沒有可能透過對主體性音樂審美感應的經驗研究，反證音樂表層結構下的深層用意？以下，

²⁶⁰ 托爾斯泰 (Tolstoy, Leo. Graf, 1828-1910)，《藝術論》(What is art? 1898)，耿濟之譯（臺北：遠流，1992），17-19。

擬就李澤厚先生美學的「美感」²⁶⁰命題中，「審美態度」以至「審美能力」至少三階段審美情感形塑的心理結構假說（見下表），對「審美」由內而外的相關指稱涵意，提要說明。



摘自 李澤厚〈美感談〉《李澤厚哲學美學文選》（臺北：谷風，1987），430。

◎說明：

李澤厚〈美感談〉「最廣泛的含義就是審美意識，審美意識把關於審美的各個方面全包含了...審美態度是進入審美經驗的一個『準備階段』，這之間有個環節就是審美注意。...審美注意主要在於將注意停留在對象的形式本身，以展開其他心理功能如情感、想像的滲入活動。...古文為什麼要朗讀而不默吟，此即集中審美注意於形式，而這種對對象形式注意所得到的感受，又恰好是與自己情感形式相溝通的，這樣，審美態度經過審美注意就真正進入審美經驗，亦即完成了審美的『準備階段』。進入審美的『實現階段』。『實現階段』中首先是審美知覺，即對審美對象的感知。這也就是上述由審美注意而獲得的形式感，但又不止於形式感。...因此審美感知看上去似乎是感情的東西，實際上是超感性的，它包含著許多因素，尤其是審美理解的因素。審美理解第一層意思就是當人們在審美時，總是意識到自己處在非實用的狀態的審美理解...理解還有一層意思就是對藝術形象的含義理解...最重要的理解是溶化在感知、想像和情感中的那種理解。它不同於一般的理性認識和邏輯思維，而是一種非確定的認識...通過形象、領悟來表達或感受某種本質性的東西，使人可意會而不可言傳。這種對形式內在意義的理解不是靠概念而是靠想像來聯繫的。...所以康德講審美是想像和理解的和諧運動，超感性而又不開感性，趨向概念而又無確定概念，即指向某種概念，但不歸結於某種概念。...經過感知、理解、想像、情感等多種心理功能共同活動而產生了審美愉快，審美愉快有各種名稱，一般稱為美感，亦可叫審美感受、審美經驗、審美滿足等等。康德稱之為審美判斷，這是因為康德認為美雖然是感性的、個體的、主觀的，但它具有普遍必然性。...從康德所用的這個詞彙倒以看出，美感既是感性，又是超感性；它們是在個體的感性中積澱著社會的理性。審美經驗的積累便產生審美觀念、形成審美趣味、孕育審美理想，加諸許多其他因素，如個人生活環境、人生經歷、興趣愛好、文化修養、個性傾向以及先天氣質、潛能等等...以至於有人喜歡李白、有人偏愛杜甫、歌德不欣賞貝多芬、列寧也不喜歡馬雅可夫斯基...。審美全過程最後得到的『成果』...也就是審美能力。使人的情感變成一種審美情感，這恰恰是對個體心靈的一種塑造...我認為審美不是情感的表現，而是對情感的塑造。」摘自《李澤厚哲學美學文選》，（臺北：谷風，1987），429-436。

²⁶⁰ 詳見李澤厚〈美感談〉，《李澤厚哲學美學文選》（臺北：谷風，1987），429-469。

循上，由李澤厚所言自廣而隘的「審美」涵意，可謂已將攸關「審美」的種種學理名詞，及其指稱用意以至彼此的交際關係，做一明確的區隔界定。然而〈美感談〉一文，文間除了述及審美心理過程的結構假說；其中更追述了其於五〇年代以至八〇年代，所提出的「美感的二重性」²⁶¹和「積澱」²⁶²二個美學命題，並特將「美感」（內在自然的人化）和「美感被形塑」，在「形式層—原始積澱」、「形象層—藝術積澱」、「意味層—生活積澱」的自適性調整下，所存在「悅耳悅目」、「悅心悅意」、「悅志悅神」的漸遞性美感層次，作一歸整及重申。

其中，由學者韓鍾恩所提出「音樂的二重性—人的物化與物的人化」²⁶³暨「人的本質的二重性—能動性與受動性」²⁶⁴，即在李澤厚「美感的二重性」的觀點指引下，所

²⁶¹ 李澤厚，〈美感談〉，《李澤厚哲學美學文選》「審美就是自然的人化，它包含著兩重性，一方面是感情的、直觀的、非功利性的；另一方面又是超感性的、理性的、社會的、具有功利性。這就是我在五十年代提出的美感二重性。」（臺北：谷風，1987），439。學者韓鍾恩更進一步將上述「審美經驗的二重性」歸結為「個人心理的主觀直覺性和社會生活的客觀功利性」。（臺北：洪葉文化，2002），80。

²⁶² 李澤厚，〈美感談〉，《李澤厚哲學美學文選》「『積澱』的意思，就是指把社會的、理性的、歷史的東西累積沈澱為一種個體的、感性的、直觀的東西，它是通過自然的人化的過程來實現的。…這就是我解釋美感的基本途徑。」（臺北：谷風，1987），440。關於「積澱說」的形成過程，按任小軍〈試論李澤厚的「積澱說」〉「『積澱說』萌芽於他五〇年代寫就的《論美感、美和藝術》（1956）及其《對美感二重性的思考》，後經六〇年代長期運思及七〇年代末對康德《批判哲學的批判》（1979）與技術性準備，於八〇年代初編集的《美學論集》（1980）中正式提出，最後由《美感談》（1984）的集中闡釋而完構。」，http://www.lwcool.com/lw/newsfile/2006/7/23/2006723_lwcool_9678.html，摘錄於 15 October 2006。

²⁶³ 韓鍾恩，《音樂美學與審美》「對音樂二重性的思考—人的物化與物的人化」：音樂的二重性就是將音樂置放在一個中樞的地位，以音樂為軸心，朝前看它是人的主體觀念外化的結果，人的觀念落實在物，是人的物化；向後移它則又是審美的對象，去訴諸人、影響人，成為物的人化的原因。…總括起來，這個二重性表明音樂既是人的物化又是物的人化。（臺北：洪葉文化，2002），24-25。

²⁶⁴ 韓鍾恩，《音樂美學與審美》「音樂的二重性—『人的物化與物的人化』基於人的本質的能動性與受動性。…人在音樂方面的能動性表現為人用音樂的方式體驗生活、認識生活，從而把觀念化了的生活圖式又透過音樂的信息載體傳送、顯現出來；其受動性則表現為人受到音樂的感染、陶冶，不僅在生理快感和心理情感上得到一定的滿足，並且在這種被激起的熱情驅使下能夠產生某種行動，以進一步追求更高的生活目標。」（臺北：洪葉文化，2002），29。

作的音樂思考。此外，李澤厚不同層次的「積澱」（原始積澱²⁶⁵—藝術積澱²⁶⁶—生活積澱²⁶⁷）概念，亦對韓鍾恩所提出「社會、歷史、理性、內容」以至「個體、心理、感性、形式」，所存備「集體審美經驗的『歷史積澱』」²⁶⁸及「個體審美經驗的『原始積累』」²⁶⁹的想法觀點，有其必要的影響力。

的確，每一種特定文化的產生、發展都需要有它本身的生長條件；而條件本身的歷史性，就包含著以往的積澱。於此，作為集體審美經驗的「歷史積澱」，「積澱」的過程不僅制約著積澱與相應文化圈的合式關係，而且也相對制約著文化圈本身合式環境氛圍的形成。而作為個體審美經驗的「原始積累」，積累的，除了繫因於人的「能動改造」及其「受動適應」，更無法置外「以其自身為前提，從其自身出發的，它自己造出它自我保存和自我增大的前提」²⁷⁰ 生生不息的經驗聯繫。

²⁶⁵ 韓鍾恩，《音樂美學與審美》「原始積澱主要指從生活過程中獲得，在創造實踐過程中獲得的最基本的積澱。人們在漫長的歷史過程中，透過勞動對自然規律（以後還有社會規律、人類自身的思規律）的認識、熟悉、掌握、運用，使外界客觀的合規律性與內在主觀的合目的性達到統一，從而產生最初的美的形式和審美經驗。」（臺北：洪葉文化，2002），49。（亦可參見李澤厚〈美感談〉《李澤厚哲學美學文選》（臺北：谷風，1987），441-446。）

²⁶⁶ 韓鍾恩，《音樂美學與審美》「藝術積澱主要指藝術由再現到表現、由表現到純形式的「裝飾」，從具有內容意義的藝術到消失內容而僅存有意義的形式，再從有意義的形式到一般的裝飾美，這樣一個藝術積澱的過程也就是人類審美心理結構不斷豐富複雜和成熟的過程。」（臺北：洪葉文化，2002），49。（亦可參見李澤厚〈美感談〉《李澤厚哲學美學文選》（臺北：谷風，1987），446-457。）

²⁶⁷ 韓鍾恩，《音樂美學與審美》「生活積澱主要指社會氛圍與具體的、社會的物質現實（事件）直接相關，它集中表現社會潮流、時代氣息、生活本質和人的命運、需要、期待交織一起，把這樣的氛圍化入作品之中，使作品獲得一種特定的審美情調，生活便積澱於其中了。」（臺北：洪葉文化，2002），49。（亦可參見李澤厚〈美感談〉《李澤厚哲學美學文選》（臺北：谷風，1987），457-461。）

²⁶⁸ 「集體審美經驗的『歷史積澱』」收錄於韓鍾恩，〈審美經驗的最初方程式〉，《音樂美學與審美》（臺北：洪葉文化，2002），45-60。

²⁶⁹ 「個體審美經驗的『原始積累』」收錄於韓鍾恩，〈審美經驗的最初方程式〉，《音樂美學與審美》（臺北：洪葉文化，2002），60-78。

²⁷⁰ 馬克思（Karl Heinrich Marx, 1818-1883），《政治經濟學批判大綱》（草稿）第三分冊，劉瀟然譯（北京：人民出版社，1962），76。亦可參見韓鍾恩，《音樂美學與審美》（臺北：洪葉文化，2002），78。

從這樣的觀念，可以知道，聽覺美感的形成，除了承自「音樂的二重性—人的物化與物的人化」及「人的本質的二重性—能動性與受動性」的積澱思考；更包括了在「人的物化←音樂→物的人化」，所前後含括「人的物化←音樂」（美的創造，人的能動性）、「音樂→物的人化」（美的義蘊，人的受動性）的互向交通下，個體以至集體審美心理「準備階段」、「實現階段」、「成果階段」外延而內化的層遞性構成意義。儘管李澤厚「積澱說」及韓鍾恩的「最初方程式」，按韓鍾恩〈審美經驗的最初方程式〉所述，尙然僅處「只能作為一種思辨的結果」²⁷¹、「遠遠還未得到“實證”」²⁷²的學術假說；但仍毋庸置疑，兩者已然在一定程度上，對美感的審美層次，訴諸儘可能合理且周延的學理論述及分析。

於下，本文即在「作為人的物化（外化的）結果的音樂一旦產生，就必然負有進一步人化（內化的）功能」²⁷³的前提下，以「唱／奏間相對獨立的線性思維」、「唱／奏間相互承載的合樂美學」為題，試圖在前二章逕由曲譜客體符號，進行曲腔本體表層結構分析，以及取徑曲腔實際聲響，進行局部物理結構的「物化」分析而後；把音樂分析的重心，擴展至對北管前場藝師、後場琴師主體性音樂審美經驗的「人化」分析。

²⁷¹ 韓鍾恩，〈審美經驗的最初方程式〉，《音樂美學與審美》「本文提及的「最初方程式」，也只能作為一種思辨的結果……」（臺北：洪葉文化，2002），98。

²⁷² 韓鍾恩，〈審美經驗的最初方程式〉，《音樂美學與審美》「李澤厚的『歷史積澱說』，在此作為人類集體審美經驗構成的依據，但這種歷史的『積澱』究竟屬於物質還是精神？屬於有形還是無形？是可知還是不可知？目前的結論僅僅只是思辨的產物，遠遠還未得到『實證』……」（臺北：洪葉文化，2002），97。

²⁷³ 韓鍾恩，〈音樂審美判斷的判斷〉，《音樂美學與審美》（臺北：洪葉文化，2002），362。

第一節 「唱／奏」間相對獨立的線性思維

猶如馬克思（Karl Heinrich Marx, 1818-1883）於《資本論》（Le Capital）所云：

勞動過程結束時得到的結果，在這個過程開始時就已經在勞動者的表象中存在著，即已經觀念地存在著。他不僅使自然物發生形式變化，同時他還在自然物中實現自己的目的。這個目的是他所知道的，是作為規律決定著他的活動的方式和方法的，他必須使他的意志服從這個目的。²⁷⁴

倘若「全部所謂世界史不外是人通過人的勞動而誕生。」²⁷⁵那麼，伴奏作為勞動的一種，由外而內，呈顯出怎樣自客觀「合規律性」以至主觀「合目的性」的經驗狀態？再者，伴奏透過人與人之間的密切交往及不斷的社會實踐，又制衡於怎樣從眾共識下的合理約定？這兩個問題，恰好站在「個體（人）／社會（人與人）」不同立點，前者關切的，主要表現在個體「人之為人」欲達成自我實現、自我完善，「自為、自覺、自主、自由和自創」²⁷⁶的「能動性」表現；後者所欲彰顯的，則主要藉由社會積累和歷史承繼，進一步形塑「人為之人」所欲符合人際格局下的個體「受動性」適應。

²⁷⁴ 馬克思（Karl Heinrich Marx, 1818-1883）著，《資本論》，吳家駟譯，（臺北：時報文化，1990），202。

²⁷⁵ 馬克思（Karl Heinrich Marx, 1818-1883）著，《1844年經濟學一哲學手稿》（臺北市：時報，1997），84。

²⁷⁶ 王永昌，《實踐活動論》「人的『能動性』」主要表現在以下幾個方面：自為性，…指人在自己的普遍性中作為能思維的存在物自為地存在著。自覺性，人作為一種自為的存在物，同時也意味著必然是一種自覺的、有意識的、有目的的存在物，…從而有可能對自己的內心活動和行為活動實現自我控制、自我調節。自主性，人作為自為的、自覺的存在物，也必然是一種自主的存在物。…人始終有著強烈的自主意識和自主能力，人是他周圍世界以及自身的主體，人是主動地同外界事物建構起對象性關係的…否則，實踐者就無法成為真正的、能動的實踐主體。自由性，自為、自覺、自主的人，同時也必然是自由的人。…人在客觀現實的基礎階具有一定程度的「意志自由」。…人同什麼客體建立什麼樣的關係是有一定的自由選擇性的，人對自己的活動也同樣具有選擇的自由度…。自創性，可以說是人的能動性最高的存在和表現形態。人通過自己的各種活，在自在存在的自然界的舞臺上，人不但創造了一個不斷膨脹著的、外化了的屬人的對象世界，而且也創造了一個不斷發展著的，內化了的屬人的自身世界。…自為性、自覺性、自主性、自由性和自創性構成了人之為人及其活動的能動性的主要內容和表現。」（中國人民大學博士文庫，1988），100-103。

顯然，不論係「人之爲人」抑或「人爲之人」，兩者之間，又不可避免地一定程度上，存在著相互依存、相互規定、相互轉化的必然聯繫。若欲從藝師和琴師的互動關係佐以具體說明，就如范揚坤於《亂彈戲福路系統之平板曲腔研究》中所述：

唱、奏之間在演出時的組成關係，係來自對平板內容共同的基本共識下結合彼此，卻也因不同的組合成員彼此各自諸如師承、詮釋、臨場表現等差別，產生變化的因素，因而在唱、奏之間有著微妙的矛盾關係相互牽制，並在矛盾中尋求臨場的共識與相互適應。²⁷⁷

這其實就是在試圖說明，唱、奏之間，除了維繫著「成員彼此各自諸如師承、詮釋、臨場表現等差別因素」所相形造成相對獨立的能動張力，又保有著「微妙的矛盾關係相互牽制，並在矛盾中尋求臨場的共識與相互適應」的受動彈性。

也在這樣獨立能動張力下的受動彈性下，接下來，我們即以「音與意：口到音隨、音與意合」、「合與和：亮弦合樂、讓板和腔」，分別討論前場藝師與後場琴師，在實際的演唱實踐和伴奏經驗中，所各自維持把握的美感習尚與專業自許。

²⁷⁷ 范揚坤，〈亂彈戲福路系統之平板曲腔研究〉「唱、奏之間在演出時的組成關係，係來自對平板內容共同的基本共識下結合彼此，卻也因不同的組合成員彼此各自諸如師承、詮釋、臨場表現等差別，產生變化的因素，因而在唱、奏之間有著微妙的矛盾關係相互牽制，並在矛盾中尋求臨場的共識與相互適應。」（國立臺灣師範大學音樂研究所碩論，1997），87。

一、音與意：口到音隨、音與意合

相對於演唱的「心不應口」與演奏的「手不從心」，若欲演唱（奏）達到「心口如一」、「心手相應」以至「心手兩忘」所致「隨口」、「隨手」、「隨意」的技巧掌握與技法拿捏；「基本功」的紮實與否？臨場經驗的反應能否？戲前的準備狀態然否？皆然可謂演唱（奏）者想要在聲音進行的當下，為藉「音」達「意」，所練就自身「口到音隨」²⁷⁸、「聲隨意移」²⁷⁹的演唱（奏）功力。

這樣的說法，恰與明代徐上瀛的《谿山琴況》²⁸⁰「意先乎音而音隨乎意；欲用其意，必練其音，得洽其意」如復得見「絃與指合，指與音合，音與意合，而和至矣」的美學主張，不謀而合。而韓鍾恩〈中國樂器的“聲”況及其“情”況〉一文，更在這樣「音」、「意」的概念啓發下，作出「聲況」（音樂的聲音狀況）及至「情況」（人的情感狀況）的類分與設想。²⁸¹ 其實，不論以「音」達「意」，或欲以「聲」傳「情」，這都說明了音樂中

²⁷⁸ 「口到音隨」，按清·徐大椿〈樂府傳聲〉：「樂之成，其大端有七：一曰定律呂，二曰造歌詩，三曰定典禮，四曰辨八音，五曰分宮調，六曰正字音，七曰審口法。七者不備不能成樂。…律呂歌詩典禮，此學士大夫之事也。其八音之器，各精一技，此樂工之事也。惟宮調、字音、口法，則唱曲者不可不知。然宮調大端難越，即有失傳，而一為更換，即能循板歸腔，至字音亦一改即能正其讀，惟口法則字句各別，長唱有長唱之法，短唱有短唱之法，在此調為一法，在彼調又為一法，接此字一法，接彼字又一法，千變萬殊，此非若律呂歌詩典禮之可以書傳，八音之可以譜定，宮調之可以類分，字音之可以反切別，全在發聲吐字之際，理融神悟，口到音隨。」收編於《古典戲曲聲樂論著叢編》（傅惜華編，北京：人民音樂出版社，1983），202。

²⁷⁹ 「聲隨意移」，文見宋·歐陽修〈畫眉鳥〉「百轉千聲隨意移，山花紅紫樹高低。始知鎖向金籠聽，不及林間自在啼。」

²⁸⁰ 徐上瀛《谿山琴況》（崇禎十四年，西元 1641 年）。所謂「琴況」，即琴之狀況、意態與況味、情趣。係徐上瀛依據宋崔尊度“清麗而靜，和潤而遠”之原則，仿照司空圖《二十四詩品》，及根據冷謙《琴聲十六法》（見於明代項元汴的《蕉窗九錄》，琴聲十六法為輕、鬆、脆、滑、高、潔、清、虛、幽、奇、古、澹、中、和、疾、徐，企圖從不同的本質與現象和美感特徵去把握古琴的聲音美。）所提出的「二十四琴況」。

²⁸¹ 詳見韓鍾恩，〈中國樂器的“聲”況及其“情”況〉（2005.09.09 初稿，寫在滬西新梅公寓；2005.10.18-24，提交第四屆民族音樂創作獎暨論壇論文發表（國立傳統藝術中心民族音樂研究所主辦，臺北市國樂團承辦，中國文化大學中國音樂學系協辦，臺北市中山堂中正廳、光復廳；2005.10.23 修訂稿，

的聲音與情感，相互牽制又互相成就的相對關係：

「聲音」作為一種音樂外現的客觀實在，音樂中的聲音就成了「人的情感」的表現媒材；聲音為表現「人的情感」，聲音材料及其相應形式所顯示出來的，即為「人的情感」的聲音存在。

「情感」作為一種音樂中的本然存在，音樂中的情感提煉了聲音表現的形式意義；如此一來，而情感內部層層堆疊、互盤交錯的心理狀態，即為聲音所欲透過形式傳達的情感存在。

簡言之，聲音既為情感存在的特定「形式」，情感又為聲音表達的本然「內容」。任一作品，都存在著形式與內容兩個面向；內容是形式化的內容，形式是內容化的形式；其間，沒有無內容的形式，也沒有無形式的內容。內容與形式，這相對的兩個概念，隨著論述的層次、前提或面向不同，內容和形式的概念內涵，也相應地有所不同。循著由「音」至「意」、「聲況」以至「情況」，對音樂中聲音「形式」與情感「內容」的不同側重；音樂美學，追根究柢到底是欲討論聲音美？抑或情感美？又或者，不全然是聲音美、不全然是情感美，而是聲音美與情感美「之間」？黑格爾（George Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831）於《美學》（*Asthetik*）中提到：「藝術的內容就是理念，藝術的形式就是訴諸感官的形象。藝術要把這兩方面調和成為一種自由的統一的整體。」²⁸² 對「藝術形象」所欲突顯「個別細節所要表現內容」的妥貼性，亦提出「一定的內容就決定它

寫在臺北天成大飯店 1105 房間) <http://musicology.cn/Article/thesis/aesthetics/200510/397.html>，摘錄於 23 August 2006。20060823 查。

²⁸² 黑格爾，《美學（第一冊）》，朱光潛譯（臺北：里仁，1981），94。

的適合的形式」²⁸³ 的美感觀察。然而，要達到「藝術形象」所欲突顯「個別細節所要表現內容」的妥貼性，又必然歸就於藝術家有意識地掌握技巧（形式），用以符合其運思所憑藉的材料（內容）的實踐層面；因故，黑格爾又說道：

藝術作品有一個純然是技巧的方面...一個藝術家必須具有這種熟練的技巧，才可以駕御外在的材料，不致因為它們不聽命而受到妨礙。還不僅此，一個藝術家的地位愈高，他也就愈深刻地表現出心情和靈魂和深度，而這種心情和靈魂的深度卻不是一望而知的，而是要靠藝術家沉浸到外在和內在在世界裡去深入探索，才能認識到。所以還是要通過學習，藝術家才能認識到這種內容，才能獲得他運思所憑藉的材料和內容。²⁸⁴

倘若一如黑格爾所言「藝術作品有一個純然是技巧的方面...一個藝術家必須具有這種熟練的技巧，才可以駕御外在的材料，...還不僅此，要靠藝術家沉浸到外在和內在在世界裡去深入探索，...才能獲得他運思所憑藉的材料和內容。」我們將本文所謂的「口到音隨」，視為追求技巧、技法，使「絃與指合，指與音合」的形式掌握；而將所謂的「音與意合」，取重的，則為在「欲用其意」的趨使下，亟待實現「必練其音，得洽其意」的內容表述。那麼，介於形式美與內容美間，由「技」而「藝」的轉化潛移何在？存乎於形式美與內容美之間，「絃與指合，指與音合，音與意合，而和至矣」的「合」、「和」關係，又指稱著什麼？

孔子說「從心所欲不逾矩」，列子亦言「從心而動，不違自然所好；從性而游，不逆萬物所好」，此外，我們可更從莊子庖丁解牛「於遊刃必有餘地」的寄寓中，並然可知：欲從「技」達到「神乎其技」，除了要掌握「遊刃」熟妙的運刃技法，又唯有「從

²⁸³ 黑格爾，《美學（第一冊）》，朱光潛譯（臺北：里仁，1981），18。

²⁸⁴ 黑格爾，《美學（第一冊）》，朱光潛譯（臺北：里仁，1981），37-38。另，關於引文中所述及的「外在和內在在世界」，亦可見於同書42頁「人把內在在世界和外在在世界作為對象，提升到心靈的意識面前，以便從這些對象中認識他自己。...一方面把凡是存在的東西在內心裡化成『為他自己的』，另一方面也把這『自為的存在』實現於外在世界。」

心」、「從性」；才能得以專於技、遊於藝，讓技法達到「從心所欲」而又「遊刃有餘」。

若我們進一步追問「絃與指合，指與音合，音與意合，而和至矣」，同樣係由「技」化合成「藝」的「和」、「合」關係。則能從蔡方鹿〈中華和合文化及其研究簡述〉一文，將「和」、「合」並舉，對「合」與「和」之間，「所謂和合的和，指和諧、和平、祥和，合指結合、融合、合作。和合連起來講，指在承認「不同」事物之矛盾、差異的前提下...把不同的事物有機地合為一體」²⁸⁵的詳細界說中，更具體得見，存乎「形式美」與「內容美」間，逕由「絃、指、音、意」環環相扣，所尋求「在客觀不同中尋求相對一致、又在持續變動中維持穩定」，以「和」為本、以「合」為用的美學訴求和殷望。

音樂的美，係應合乎規律性的「形式美」？或欲側重目的性的「內容美」？顯然的，聲音美的實證趨向、與情感美的概念取向，兩者之間必然有其「容或有別」且又「不由分說」的價值追求。談音樂的美，實應相對地取域於音樂的「形式美」、「內容美」及「形式美與內容美“之間”」的不同立點，²⁸⁶進一步去思考為什麼採這個形式，而不採那個？

²⁸⁵ 蔡方鹿（四川省社科院哲學文化研究所研究員），〈中華和合文化及其研究簡述〉「和、合二字都見之于甲骨文和金文。和的初義是聲音相應和諧；合的本義是上下唇的合攏。殷周之時，和與合是單一概念，尚未聯用，《易經》和字凡兩見，有和諧、和善之意，而合字則無見，《尚書》中的和是指對社會、人際關係諸多衝突的處理；合指相合、符合。春秋時期，和合二字聯用并舉，構成和合範疇。《國語·鄭語》并記述了史伯關於和同的論述：“夫和實生物，同則不繼。……若以同裨同，盡乃棄矣。認為陰陽和而萬物生，完全相同的東西則無所生。可見和合中包含了不同事物的差異，矛盾多樣性的統一。才能生物，才能發展。…《管子》將和合并舉，指出：“畜之以道，則民和；養之以德，則民合。和合故能習。（《管子集校》第八）認為畜養道德，人民就和合，和合便能和諧，和諧所以團聚，和諧團聚，就不會受到傷害，給和合以高度重現。荀子提出“天地合而萬物生，陰陽接而變化起，性偽合而天下治”（《荀子·禮論》）的觀點，認為萬物化生、事物的運動變化、天下的治理，都是和合的結果。事物不能離“合”而存在。……而言之，所謂和合的和，指和諧、和平、祥和，合指結合、融合、合作。和合連起來講，指在承認“不同”事物之矛盾、差異的前提下，把彼此不同的事物統一於一個相互依存的和合體中，并在不同事物和合的過程中，吸取各個事物的優長而克其短，使之達到最佳組合，由此促進新事物的產生，推動事物的發展。…這表明，和合文化有兩個基本的要素、一是客觀地承認不同…二是把不同的事物有機地合為一體，…中國古代先哲們通過對天地自然界、人類社會普遍存在的和合現象作大量觀察和探索，從而提出了和合的概念，對和合現象作本質的概括，由此促進事物的發展和新事物的產生。」參見 <http://www.ricibase.com/docfile/peace45.htm>，摘錄於 28 August 2006。

²⁸⁶ 對於音樂「形式美」、「內容美」及「形式美與內容美“之間”」審美的不同立點，許瑞坤於《音

而或內容爲什麼是這些，而不是那些？繼而，就音樂的內容和形式，來探討音樂的本質，並進而研究他的整體表現與人類理性與感性之間的關係。²⁸⁷

接下來，擬從「亮弦合樂」、「讓板和腔」的形式思考出發，觀察琴師如何在與前場藝師、後場樂師的交往結契下，從中把握「在不同中尋求相對一致、又在持續變動中維持穩定」的「和合」實踐。

二、合與和：亮弦合樂、讓板和腔

身爲一個前場藝師，若需顧及的，係爲把握「曲到字出音存時」²⁸⁸，「音」、「字」之間，字正、音準、腔字相配的行腔規律；那麼，作爲一個後場琴師，不可脫漏的，則爲保持「腔」、「弦」之間，「腔之促者舒之，繁者寡之，彈頭之雜者清之，運徽之上下，婉符字面之高低」²⁸⁹的托腔對應；以及「板」、「弦」之間，「鼓隨板以呈其技，絃子複隨鼓板以呈其技」²⁹⁰的行弦秩序；並此兼負「樂」（樂隊）、「弦」（領弦）²⁹¹之間，珠落

樂·文化與美學》中，亦談到類此的論點：「在談到對於『美』的觀念的看法時，我們曾經提出了『主體論』、『客體論』以及『主客關係論』三種不同的觀點。其實這三種看法在美的認識過程上彼此之間具有密切的關係，其中最主要的差別在於將審美的觀點擺在何種位置上。主觀論從欣賞者的角度出發，強調欣賞者對於藝術作品的心理感受，才是美存在的真正意義；客體論注重的是藝術作品本身的結構形式，或是它本身所具體的內容和意義，這個意義的存在不因欣賞者的存在與否而有不同；主客關係論既強調作品的藝術價值，同時認爲唯有在欣賞者的體會認識之下，才具有美的價值，在這種理論裡，單有藝術作品本身或是單有欣賞的個體都不能夠成就美的完整意義。」（臺北：迷石文化，2004），154-155。

²⁸⁷ 許瑞坤《論樂集》「研究音樂美學的目的之一在於『就音樂的內容和形式，來探討音樂的本質，並進而研究他的整體表現與人類理性與感性之間的關係』。」（臺北：冠志，1993），90。

²⁸⁸ 李斗，《揚州畫舫錄》「曲到字出音存時，謂之腔。」亦可參見王鳳桐、張林《中國音樂節拍法》（北京：中國文聯出版，1992），234。

²⁸⁹ 沈寵綏，〈弦索辨訛〉，《古典戲曲聲樂論著叢編》（傅惜華編，北京：人民音樂出版社，1983），65。

²⁹⁰ 李斗，《揚州畫舫錄》「曲到字出音存時，謂之腔；絃子高下急徐，謂之點子。點子隨腔，爲做頭；至曲之句讀處，爲斷頭。…鼓隨板以呈其技，若絃子複隨鼓板以呈其技，於鼓板空處下點子，謂之

有序、繁簡相讓的合樂默契。換言之，琴師何以在「和腔」的行腔規律下，亦能保有「複隨鼓板以呈其技」的「讓板」秩序？琴師如何在「吹、拉、彈、打」各有取重的「合樂」約定下，又能適足突顯琴師本身炫技的「亮弦」要領？其間，所取衡於「腔」、「板」、「樂」、「弦」間，互主相扣的關係，即係身為一位琴師，在戲曲伴奏中所需兼慮的層面與向度。

鄭特望（陝西省西安易俗社秦腔琴師）於〈合為貴，伴當先——戲曲琴師伴奏體會〉²⁹²乙文中，也釋題說道「合，即合作、合奏。」並列舉「一、與編劇、導演、作曲等創作群體的合作」、「二、與演員的合作」、「三、與鼓師的合作」、「四、琴師與樂隊的合作」四種合作／合奏關連性，指出琴師與前場演員、後場鼓師暨樂隊，甚至幕後編導（創）人員，既不同種又共時同構，最本初的結合關係。若要細釐「腔」、「板」、「樂」、「弦」，進一步的「合（結合）／和（諧和）」關係，我們另可援自李斗於《揚州畫舫錄》對乾隆時期揚州地區戲曲演出中的「腔」、「絃子」、「鼓板」之間，「曲到字出音存時，謂之腔；絃子高下急徐，謂之點子。點子隨腔，為做頭；至曲之句讀處，為斷頭。...鼓隨板以呈其技，若絃子複隨鼓板以呈其技，於鼓板空處下點子，謂之「讓」。」²⁹³的文獻載說，顯然易見「前場藝師」（腔）、「後場琴師」（絃子）、「後場鼓師」（鼓板）三者之間，除了本初的結合關係之外，絃子「隨腔」又「於鼓板空處下點子」，「讓板」的諧和秩序。

「讓」。」轉引自王鳳桐、張林《中國音樂節拍法》（北京：中國文聯出版，1992），234。

²⁹¹ 領絃，亦有「頭絃」、「主絃」的稱法；係指於樂隊中主要的領奏琴師，而領奏的樂器通常為絃樂器。

²⁹² 鄭特望，〈“合”為貴·伴當先——戲曲琴師伴奏體會〉，《當代戲劇》（陝西：陝西省戲劇家協會，2004:1）：129-130。

²⁹³ 同註 290。

此外，亦能從李漁《閒情偶寄·演習部》對戲曲排練以至表演間「鑼鼓忌雜」²⁹⁴、「吹合宜低」²⁹⁵的肯綮建議，顯然得見戲場鑼鼓（武場）往往易犯「當敲不敲，不當敲而敲，與宜重而輕，宜輕反重者」及「在要緊關頭，忽然打斷…使聽白者少聽數句，以致前後情事不連，審音者未聞起調，不知以後所唱何曲」的重要避忌；而吹合之聲（文場）與戲曲唱腔演唱間，也每每繫因於「名優教曲之初，即以簫笛代口，引之使唱，…習久成性，一到場上，不知不覺而以曲隨簫笛」從而普遍形成「戲房吹合之聲，皆高於場上之曲，反以絲竹為主，而曲聲和之」絲竹喧賓奪主的常有問題。

然而，李漁的觀察無獨有偶；即便是目前的戲曲文武場，也都大抵存在李漁所說「當敲不敲，不當敲而敲」或「戲房吹合之聲，皆高於場上之曲」反客為主的問題通病。於是，徐蘭沅也以譚鑫培先生²⁹⁶觀戲的一段故事：

有一個演員嗓子很有功夫，有一天他演《洪羊洞》，適值譚鑫培先生陪了一位朋友在聽他這齣戲，這個演員始終是唱得又響又亮，朋友就向譚說：「你看如

²⁹⁴ 李漁，《閒情偶寄》「鑼鼓忌雜」：戲場鑼鼓，筋節所關，當敲不敲，不當敲而敲，與宜重而輕，宜輕反重者，均足令戲文減價。此中亦具至理，非老於優孟者不知。最忌在要緊關頭，忽然打斷。如說白未了之際，曲調初起之時，橫敲亂打，蓋卻聲音，使聽白者少聽數句，以致前後情事不連，審音者未聞起調，不知以後所唱何曲。打斷曲文，罪猶可恕，抹殺賓白，情理難容。予觀場每見此等，故為揭出。又有一齣戲文將了，止餘數句賓白未完，而此未完之數句，又係關鍵所在，乃戲房鑼鼓早已催促收場，使說與不說同者，殊可痛恨。故疾徐輕重之間，不可不急講也。場上之人將要說白，見鑼鼓未歇，宜少停以待之，不則過難專委，曲白鑼鼓，均分其咎矣。（臺北：長安，1979），101-102。

²⁹⁵ 李漁，《閒情偶寄》「吹合宜低」：絲、竹、肉三音，向皆孤行獨立，未有合用之者，合之自近年始。三籟齊鳴，天人合一，亦金聲玉振之遺意也，未嘗不佳；但須以肉為主，而絲竹副之，使不出自然者，亦漸近自然，始有主行客隨之妙。邇來戲房吹合之聲，皆高於場上之曲，反以絲竹為主，而曲聲和之，是座客非為聽歌而來，乃聽鼓樂而至矣。從來名優教曲，總使聲與樂齊，簫笛高一字，曲亦高一字，簫笛低一字，曲亦低一字。然相同之中，即有高低輕重之別，以其教曲之初，即以簫笛代口，引之使唱，原係聲隨簫笛，非以簫笛隨聲，習久成性，一到場上，不知不覺而以曲隨簫笛矣。正之當用何法？曰：家常理曲，不用吹合，止於場上用之，則有吹合亦唱，無吹合亦唱，不靠吹合為主。…以予見論之，和簫和笛之時，當比曲低一字，曲聲高於吹合，則絲竹之聲亦變為肉，尋其附和之痕而不得矣。（臺北：長安，1979），102-103。

²⁹⁶ 譚鑫培（1847-1917），湖北江夏（今武昌）人。幼年隨父到北京，入金奎科班習藝，學老生。梁啟超贈詩有「四海一人譚鑫培，聲名卅載轟如雷」之句。

何？」譚笑笑說：「嗓子倒是挺亮，不過馬上楊延昭要死，看他怎麼死得了！」²⁹⁷

寄寓道出琴師最易犯忌的兩點毛病：

一是手上的“功夫”很好，舞臺上的工作時間也很長了，可就是他的托腔、過門總是平平淡淡，毫無生氣。還有一種就是不問青紅皂白，無目的地亂用花點，故意賣弄自己的腕力，根本也不懂要利用自己的技巧去表達思想內容。²⁹⁸

這都再再說明「光會拉琴不能拉戲是不成的。」²⁹⁹ 契領地道破作為一個伴奏琴師，除了要具備自身操琴的技巧條件，亦需對劇本情節、前場演員、後場樂師有機敏的覺察力，才得以從中把握及拿捏「亮弦」、「合樂」、「讓板」、「和腔」的表現張力和彈性。

我們知道，在戲臺上唱的是「戲」，伴的也是「戲」；藝師是不是唱得好？琴師又不是不是拉得巧？藝師與琴師是不是能把「戲」玩味其中？所謂的「戲味」，當指乎此。以下，我們即以「戲味的追求」做為導引，討論唱／奏之間為追求戲味，前場藝師在「依腔」前提下掌握「字韻」、後場琴師於「依字」預想下穩定「腔格」的合樂默契。

第二節 「唱／奏」間相互承載的合樂默契

關於「戲味」，陳幼韓於《韻味論》「字正腔圓之外—戲味的追求」一節中說道，演唱欲達「戲味的極致—韻味」係取決於戲曲化的運腔和用嗓；³⁰⁰ 而後場伴奏又如徐蘭沅所言，一場引人入勝、拍手稱絕的伴奏呈現，所必然牽涉於琴師對過門、與其本身所能

²⁹⁷ 徐蘭沅口述，《徐蘭沅操琴生活（第二集）》，唐吉記錄整理（北京：中國戲劇出版社，1980），5。

²⁹⁸ 徐蘭沅口述，《徐蘭沅操琴生活（第二集）》，唐吉記錄整理（北京：中國戲劇出版社，1980），6。

²⁹⁹ 徐蘭沅口述，《徐蘭沅操琴生活（第二集）》，唐吉記錄整理（北京：中國戲劇出版社，1980），5。

³⁰⁰ 陳幼韓，〈韻味論〉「韻味，產生於歌者戲化的唱法技巧，它既來自戲曲化的發聲、吐字，更來自戲曲化的運腔和用嗓這兩大藝術技巧。」收錄於《語言與音樂》（臺北：丹青，1988），132。

掌握的技巧條件：

我認為”味兒”的好，不外乎是兩種因素構成的：（一）一個過門在花點節奏上疏密勻稱，安排布局上，有層次、有起伏，旋律優美、節奏鮮明，這是一個因素。（二）有了美好的過門，必定要有高度的技巧來演奏，把它要表達的情緒準確而有力的反映出來，因此技巧也是一個有力的因素。...一個人胡琴”味兒”好，就是這位琴師將以上兩點結合起來了，故而一個過門拉出來就自然地會“引人入勝”，拍手稱絕。³⁰¹

當然，演奏的「韻味」並非僅只專美於「技」。蔡振家於〈臺灣民間戲曲音樂中「活奏」的訓練—來自書法教育的啓示〉乙文，也對所謂的「活奏」要奏得有「韻味」，有以下見解：

民間音樂的要奏得有韻味，演奏者必須對音樂語言有直覺式的掌握，在放鬆、無所繫縛的精神狀況下，作出風流、犀利的演出，要達到這樣「遊於藝」的境界，除了「技」要練到無所滯礙，對於樂譜也要熟背到「由悟而忘」的境地。「無招勝有招」的「忘」並非一無所知，而是胸藏萬壑、涵養深厚，這必須要經由飽覽經典與虛心臨摹、超越樂譜，才能慢慢培養而成。³⁰²

其中，談到了「活奏」訓練的兩個關鍵能力：「活奏」要有韻味，則需在技巧之外，關注於對音樂語言「無招勝有招」的直覺式掌握——**記憶與忘性**；其次，「活奏」要「超越樂譜」，又需要在「飽覽經典與虛心臨摹」之後，才能在既成的規律約定下，找到總會行得通的例外——**想像力和創造力**。

記憶（memory）與忘性（oblivion）³⁰³、想像力（imagination）和創造力（creation）

³⁰¹ 徐蘭沅口述，《徐蘭沅操琴生活（第二集）》，唐吉記錄整理（北京：中國戲劇出版社，1980），7。

³⁰² 蔡振家，〈臺灣民間戲曲音樂中「活奏」的訓練—來自書法教育的啓示〉，http://members.tripod.com/gia_5/zuschauer/calligraphy.htm 摘錄於 24 August 2006。

³⁰³ 關於記憶（memory）與忘性（oblivion）的討論與研究，可參見康來新（中央大學中文系教授）「備忘而忘：文化產業中的「記」文類與「忘」美學」（Preparing to Forget: The Genre of “Remembrance” and the Aesthetics of “Oblivion” in Chinese Literature）。此為為行政院國科會人文處「文化記憶：一個跨人文學科的研究」（執行期間 2004.07.01-2005.06.30，熊秉真主持）、「個別經驗與集體記憶：一個跨人文、社會學科的研究」（執行期間 2005.08.01-2007.07.31，熊秉真主持）文學領域分支計畫之一。

³⁰⁴，這向來都是哲學家、美學家所普遍注意、持續思考，潛在於每個人自身的內觀能力。只是，關於記憶，我們能記多少？關於忘性，我們不就正一直在忘記？對於記憶（意識存在）到忘記（記憶消褪），詹姆士（William James, 1842-1910）提出了所謂的「頃現性」（transiency）：

「頃現性」（transiency）。...它的極限是半小時，最多一兩個小時，之後就漸漸淡入日常生活的狀態。...當經驗消褪時，通常只剩下模糊的記憶，但當它再度發生，卻可以被認出來，在兩次間隔中它可以持續發展，使人覺得它有一種內在豐富性與重要性。³⁰⁵

其中，介乎「經驗」與「再經驗」之間，所謂「在兩次間隔中它可以持續發展」的內在豐富性，又似乎可從韋伯（Max Weber, 1864-1920）對〈歷史解釋中的客觀可能性和適當的因果性〉的見解中，如獲說明：

在人的行動中原因和結果是互相轉化的，一個結果一旦獲得實現，同時也就成為新目標的原因；原因只是造成特定後果的手段，由於其相對的有效性，可能會在成全某一後果以後，又立即變成一個原先未預見的新行動的原因。³⁰⁶

可見，「經驗」以至「再經驗」間，記憶（意識存在）與忘性（記憶消褪）所可能造就「一個原先未預見的新行動」的相對影響力。就算所謂的「記憶」，並不同也不必然全然相符於「歷史」或「真實」的公開檢視與反覆檢驗，然而關鍵的是，記憶總是在特定的情境中被喚起，是靠著形成新的結構性限制條件而被傳譯與維持，是在某種運作

³⁰⁴ 關於想像力（imagination）和創造力（creation）的專論，則可參見董崇選（Tung, Chung-Hsuan.）“*Imagination and the Process of Literary creation*”（想像力與文學創作過程）（臺北：書林出版公司，1991）。

³⁰⁵ 詹姆士（William James, 1842-1910），《宗教經驗之種種》（*The Varieties of Religious Experience*），蔡怡佳、劉宏信翻譯（臺北縣：立緒文化，2001），459。

³⁰⁶ 蘇國勛，《理性化及其限制：韋伯思想引論》（臺北市：桂冠，1989），278。

與編組下，某些特定的記憶才被考慮、才被「記起」。

於是，聲響透過傳遞，歷經人的記憶消褪、再被「記起」；這樣的「音調記憶」，儘管只是一個節拍、節奏形式、一段特殊的旋律、一個音樂主題的化約概形；但是因為這個概形，牽繫著人們（聽眾）在某種特定情境中的聽覺約定，因此，這個概形也對人們（聽眾）產生一種特殊感情聯繫。

張剛《一曲多用—從表象到本質》乙文，即以戲曲為例，說明觀眾於看（聽）戲的過程中，對唱腔、曲調所存在的聽覺約定：

說到傳統審美心理問題。首先是審美定勢，審美是有定勢的，而審美定勢是從審美經驗而來的。馬克思曾說過：懂得音樂就要有一只音樂的耳朵。（“對於非音樂的耳朵，最優美的音樂失去了意義”—馬克思語。）...戲曲觀眾在不斷刺激、不斷強化的審美經驗過程中，已經形成了獨特的程式性欣賞的審美定勢，他們與那些已進入了聽覺記憶的唱腔、曲調，有著特殊的感情聯繫。任何一個新的審美經驗的獲得都要一定時間和一定數量的積累，這就同音樂語言上的“重複”一樣，一個節拍、節奏形式、一段特殊的旋律、一個音樂主題，需要不斷的重複才能讓聽眾記得住。...藝術家們知道這樣做才能在適應中不斷調整觀眾的審美經驗，在與觀眾審美定勢中若即若離的狀態中，使觀眾在審美的亢奮中得到滿足、得到認同。...在經歷了充分的審美經驗並形成較穩固的審美定勢以後，戲曲觀眾在欣賞過程中就產生了一種特殊的審美期待。...³⁰⁷

引文中，除了闡述「審美經驗—審美定勢—審美期待」層遞形成的漸遞性意義；也提到了馬克思所說「對於非音樂的耳朵，最優美的音樂失去了意義」³⁰⁸的審美前提。關於這樣的前提，蕭梅、韓鍾恩《音樂文化人類學》也說道：

³⁰⁷ 張剛（文化部民族民間文藝發展中心研究與資料處處長），〈一曲多用—從表象到本質〉（中國藝術研究所博論，2003），112。

³⁰⁸ 馬克思（Karl Heinrich Marx, 1818-1883），《1844年經濟學哲學手稿》（Economic and philosophical manuscripts.）「...對於沒有音樂感的耳朵來說，最美的音樂毫無意義，...」中共中央馬克思恩格斯列寧斯大林著作編譯局譯（北京：人民出版社，2000），86-87。

人的感覺，受到其自身文化模式的局限。不同文化的人，存在著不同的聽覺方式；也就是說，只有對某一文化有意義的音響，才能成就那一文化“有音樂感的耳朵”。³⁰⁹

所以，有時候，儘管看似只是對音樂感知的直觀感應，而這樣「直觀的把握」除了受制於口傳穩定且重覆的積累模式影響，其實也承自於個體在社群中，長期實踐所內化的音調記憶。這「音調記憶」經由經驗的消褪、再被「記起」；其「貌似本原性地達到作品本身」的「復現」³¹⁰（Reproducibility）運演形式，在漸進的歷史連續性中，除了更加貼近時下思想趨向，與現時的藝術發展歷史規律（穿透力）相應；更亦趨近當代時尚的動勢及典型，所欲把握的藝術實踐表現張力（凝聚力）。

而如何把握「記憶」與「忘性」所致「音樂感知的直觀感應」？我們可從黑格爾《美學》第一卷第三章「藝術美，或理想」（The Beauty of Art or The Ideal）的行文敘述中，得見蔡振家所言，於「活奏」訓練中欲「超越樂譜」，所預示的第二種關鍵能力——想像力和創造力。

藝術作品既然是由心靈產生出來的，它就需要一種主體的創造活動...這種創造活動就是藝術家的想像。...關於藝術創造的一般的本領...最傑出的藝術本領就是想像。...想像是創造性的。a) 屬於這種創造活動的首先是掌握現實及其形象的資稟和敏感...這種明確掌握現實世界中現實形象的資稟和興趣，再加上牢牢起住所觀察的事物，這就是創造活動的首要條件。...b) 其次，想像還不能停留在對外在現實與內在現實的單純的吸收，...藝術家須用從外在界吸引來的各種現象的圖形，去把在他心裡活動著和醞釀著的東西表現出來...在這種使理性內容和現實形象互相滲透融會的過程中，藝術家一方面求助於常醒的理解力，另一方面也要求助於深厚的心胸和灌注生氣的情感。...c) 通過滲透到作品全體而且灌注生氣於作品全體的情感，藝術家才能使他的材料及其形狀的構

³⁰⁹ 蕭梅、韓鍾恩，《音樂文化人類學》（廣西科學技術出版社，1993），65。

³¹⁰ 高達美（Hans-George Gadamer, 1900-2002），《真理與方法—哲學詮釋學》（Wahrheit und methode : grundzuge einer philosophischen hermeneutik）「每一種復現其實是貌似本原性地達到作品本身的。」吳文勇譯（臺北市：南方，1988），184。

成體現他的自我，體現他作為主體的內在的特性。因為有了可以觀照的圖形，每個內容(意蘊)就能得到外化或外射，成為外在事物；只有情感才能使這種圖形與內在自我處於主體的統一。³¹¹

其中，「關於藝術創造的一般的本領...最傑出的藝術本領就是想像。」³¹²而「真正的創造就是藝術想像的活動。」³¹³更切中地談到「想像」和「創造」之間的關係。此外，引文中所示「外在現實形象」以至「內在觀照圖形」的想像過程，也恰好與現實主義戲劇理論大師斯坦尼斯拉夫斯基（Constantin Stanislavsky, 1863-1938）在《演員自我修養》（*An Actor Prepares*, 1936）所提出的「內心視象」概念，相互呼應：

我們的視象，從我們的內心，從我們想像中、記憶中迸發出來之後，就無形地重現在我們的身外，供我們觀看。不過，過於這些來自內心的假想對象，我們不是用外在的眼睛，而是用內心的眼睛（視覺）去觀看的。³¹⁴

而在斯坦尼斯拉夫斯基「內心視象」的概念影響下，張德林《審美判斷與藝術假定性》也對「內心的聽覺」，提出注意：

視象，本來指客觀對象；主體用肉眼看得見的人和物。然而這裡所指的內心視象，並非肉眼所見，而是浮現在主體的腦海裡，只有用心靈的眼睛才能“觀看”得到，察覺得到。內心視象中出現的對象，來自主體的記憶和想像，其中假想的成份頗多。擴大點說，在聽覺方面，情況也是如此。假想的聲音，我們不是用外在的耳朵，而是用內心的聽覺去“聽”的。上述兩方面，憑假想而呈現的聽覺，均可包容在內心視象的範疇內。³¹⁵

由上可知：作品／表演係為主體概然意蘊(內容)外化的客體形式。所謂的「概然」？

³¹¹ 黑格爾（George Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831），《美學（第一冊）》（*Asthetik*），朱光潛譯（臺北：里仁，1981），380-383。

³¹² George Wilhelm Friedrich Hegel “*Aesthetics: lectures on fine art*” Oxford at the clarendon press, 1975, P.281. When we come to the general capacity for artistic production, then, as soon as there is talk of ‘capacity’, ‘fancy’(phantasie) is said to be the most prominent artistic ability. (T. M. Knox 英譯) 亦可參見朱光潛中譯本，（臺北：里仁，1981），380-383。

³¹³ George Wilhelm Friedrich Hegel “*Aesthetics: lectures on fine art*” Oxford at the clarendon press, 1975, P.40. This genuine mode of production constitutes the activity of artistic imagination.(T. M. Knox 英譯) 亦可參見朱光潛中譯本，（臺北：里仁，1981），51。

³¹⁴ 張德林，《審美判斷與藝術假定性》（上海：上海文藝，1993），201-202。

³¹⁵ 張德林，《審美判斷與藝術假定性》（上海：上海文藝，1993），202。

所指的，則概指浮現於內心視象的假定意象，所相應潛在藝術內在形式。

1. 而如何「外化」？所憑藉的，即指在既存的「經驗」本然性中，經由「經驗」、「再經驗」的記憶及忘性，由想像摹擬內心活動的片斷，在聲音上成爲可能，所迸發出來的創造力。

2. 而如何形塑創作者／表演者「內心視象」的假定意象？「內心視象」（包括「內心的聽覺」）其來有自的，即爲主體的記憶和想像。

也就是說，不論是外化內心視象、抑或是形塑內心視象，皆需「想像」。我們若把「想像」視爲人透過感知客觀事物、和在已有知識經驗基礎上，將過去已知、曾有的經驗積澱，通過新的聚集、結合，在頭腦中形成和創造新形象的心理過程；那麼，隨著創作者／表演者各自不同的經驗積澱起點及經驗，想像的聯覺自然不同，所創造的藝術形象當然也就不盡相同。而這也就印證許瑞坤《音樂·文化與美學》試以茵加爾頓（Ingarden Roman, 1893-1970）所說「對於音樂作品本身和每一次的表演之間的“存在”問題，我們暫不做預先的評估。但是我們認為音樂的表演和作品本身絕對不是同一的」³¹⁶作爲參引，進一步說明「再現的過程中勢必要加入表演者本身的理解、詮釋、感情在裡頭，因此它在觀眾面前所呈現的，很可能和原初的創作者本意十分接近，但也可能相距甚遠。即使是十分接近，創作者和表演者之間也絕對不可能完全同一，這幾乎是無庸置疑」³¹⁷的道理。

³¹⁶ R. Ingarden "The work of music and the problem of its identity." University of California Press Berkeley, 1986, P.9. 原文爲：We do not prejudge the question of whether we need to accept the existence of the musical work and its particular performances. For the moment we are suggesting only that a work and performances are not all one and the same, even should they all turn out to be merely a fiction.

³¹⁷ 許瑞坤，《音樂·文化與美學》（臺北：迷石文化，2004），160-161。

挪用一些篇幅，對記憶、忘性、想像力和創造力有相關闡述後；我們可以知道，「活奏」可謂係在口傳心授³¹⁸ 的承傳方式下，交感於琴師自身對音調的記憶、忘性、想像，於演奏當下迸發而成的即席創造能力。其中，一如呂紫微〈夏均父集序〉所云：「所謂活法者，規矩備具而能出於規矩之外，變化不測而亦不背於規矩也。是道也，蓋有定法而無定法，無定法而有定法，如是者則可以與語活法矣。」活法既能保有曲調基本框架，又得發揮「自我鋪墊，自我對比，自我強調。以快顯其慢，以慢顯其快，是速度對比；以強顯其弱，以弱顯其強，是力度對比；繁簡調配，迴避重複，是為顯其豐富、靈活」³¹⁹ 的聲音細節可變性。

這樣的特徵，梅蘭芳稱其為「移步不換形」³²⁰，洛地叫它作「據本而演文」³²¹，兩

³¹⁸ 劉富琳，〈論“口傳心授”——中國傳統音樂的傳承〉「所謂『口傳心授』，就是既通過口耳來傳其形，又以內心領悟來體味其神韻，即在傳『形』的過程中，同時對其音樂神韻進行深入的體驗和理解。口傳心授之樂的特點是傳承的口頭性和音樂保存的記憶性，口頭性具有很強的即興性，而記憶性又容易隨時間的推移而遺忘。這樣勢必要求有一種規範來約束，既便於記，又利於傳。音樂的程式性適應了這一根本要求。傳承中只需記住某一曲調的基本框，傳承中圍繞著這一曲調的基本框架展開，同中求異，異中求同，豐富了音樂的發展。」收編於《民族音樂研究·第八輯·中國傳統音樂教育研討會論文集》，劉靖之、李明主編（香港：香港大學亞洲研究中心，1999.04）：227。

³¹⁹ 魯華，《京劇打擊樂淺談》「『活』字的體現方式，主要是靠演奏員本身的自我鋪墊，自我對比，自我強調。以快顯其慢，以慢顯其快，是速度對比；以強顯其弱，以弱顯其強，是力度對比；繁簡調配，迴避重複，是為顯其豐富、靈活。」（北京：人民出版社，1995），157。

³²⁰ 「移步不換形」採自梅蘭芳於一九四九年十一月二日接受文教記者張頌甲專訪，所提及的戲曲主張。按張頌甲隔日刊載於《進步日報》第三版〈移步不換形——梅蘭芳談舊劇改革〉乙文所述，梅先生說：「我以為京劇藝術的思想改革和技術改革最好不要混為一談，後者（技術）在原則上應該讓它保留下來，而前者（思想）也要經過充分的準備和慎重的考慮，再行修改，才不會發生錯誤。因為京劇是一種古典藝術，它有幾千年的傳統，因此，我們修改起來也就更得慎重，改要己得天衣無縫，讓大家看不出一點痕跡來，不然的話，就一定會生硬、勉強，這樣，它所達到的效果也就變小了。…俗話說，移步換形；今天的戲劇改革工作卻要做到“移步”而不“換形”。」

³²¹ 「據本而演文」據洛地《戲曲音樂類種》所云「結構上的穩定性、使用上的通用性，是戲曲音樂內在的本、規；定規和據本，構成戲曲音樂的各個門類、品種。「定規而易格，據本而演文」，則使戲曲音樂可敘事、可述景、可代言、可抒情、可言意、可諧意。其音樂具體形態（如具體旋律）…可以說在所有的演唱中（即使是同一腔句或同一唱調）沒有兩段、也沒有兩次是完全一樣的，從而呈現出各類各種戲曲音樂表現的豐富多樣、各支各路各派的特色來。」（杭州：藝術與人文科學出版社，2002）。

者都在闡述在形式框架的本然規定下，相對一致的多樣化並生思維。然而，琴師於演(伴)奏時，又從何體現在「據本」且「不換形」的曲調框架內，做「演文」、「移步」的細微變化？以下分別以「在依腔前提下掌握字韻」、「在依字預想下穩定腔格」，假以分述前場藝師「唱曲」與後場琴師「伴奏」之間的合樂默契。

一、唱：在「依腔」前提下掌握「字韻」

張炎《詞源·謳曲旨要》「腔平字側莫參商，先須道字後還腔。」³²² 如此，依傍在曲調的旋律概形下，本乎「字真」，隨字韻轉腔、並於吐字後還腔的唱曲處理；就是本段所欲進一步闡述前場藝師於唱曲時，需要在「依腔」前提下掌握「字韻」，使「腔」、「字」之間維持互不偏廢、又各有取重的相對制衡關係。

對於「隨字韻轉腔」、並於「吐字後還腔」的唱曲處理，蔡禎《詞源疏證》覆按沈括《夢溪筆談》所云：

古之善歌者，謂當使聲中無字，字中有聲。其論聲中無字，謂凡曲祇是一聲清濁高下如縈縷耳，字則有喉、唇、齒、舌等音不同。當使字字舉本皆輕圓，悉融入聲中，令轉換處無磊塊。其論字中有聲，謂宮聲字曲合用商聲，則能轉宮為商歌之。³²³

關志雄《張炎詞源謳曲旨要考釋》又對文間所謂「聲中無字」與「字中有聲」的區辨關係，說得又更明白透析：

³²² 按蔡禎《詞源疏證》所斟「腔平字側。今南曲中此例尚多，可以借證。如畫眉序首句韻及尾聲末句韻，應是平聲；而明珠記畫眉序，首句金盞泛蒲綠及尾聲末句可惜明朝又初六，綠、六均係側聲。但歌時當以入聲吐字而微以平聲作腔，此即所謂腔平字側。蓋歌此側聲字，若逕用本音，而不以平聲作腔；或逕改作平聲，而不以側聲吐字；皆與歌法大背。故曰腔平字側莫參商也。道字，即言先吐出本聲之字；還腔，即言後收還固有之腔；故曰先須道字後還腔也。」(臺北：學海，1988)，69。

³²³ 按蔡禎，《詞源疏證》(臺北：學海，1988)，72。

蓋所謂「聲中無字」者，恐人只知道字而不知還腔，故拈出以為立說，謂當使字字輕圓，一切字均能融入腔音之中，而不覺有拗口之字耳。所謂「字中有聲」者，謂腔音已備，而所歌之字，又字字清晰，使人聽之，既知歌詞之意，又覺其腔調圓美。前者以聲為主，字為賓；後者以字為主，聲為賓。³²⁴

總而言之，「字中有聲」指的就是隨字韻轉腔，從字的聲、韻、調居中把握「字正」的聲音流動變化。而「聲中無字」，指的則是吐字後還腔，係要把每個字如貫珠般串連起來，融入聲中；使一字、一句乃至全曲，連成一氣、流暢完整地達到「腔圓」的唱曲目的。

而對於咬字與吐字間，字正而後腔圓、腔圓反訴字正，「字中有聲」、「聲中無字」相對獨立又趨於統一的辨證關係；馬修（W.A.Mathieu）則從小孩子玩的遊戲為其引例，幽默地說：

小孩子對字句有強烈的音感。我們過去常玩一種遊戲：要大人選一個詞，任何一個詞都行——帽夾（hatpin）或桌面（tabletop）或可能的（probable），然後我們就重複唸這些詞唸一千遍——桌面、桌面、桌面。大家使盡吃奶的力氣，唸到詞意盡失，個個氣喘如牛，看誰能撐最久。大人們就是不懂這玩意兒。³²⁵

這即在強調字句聲調本身，即便是盡失詞意，仍具音感上的「美聽」效果。如此，將曲辭聲調的抑揚輕重，即席轉換為音勢高低、間連緩急的聯覺能力，此即正為臺灣亂彈戲界分別以「夠韻」（優，曲詞字音與曲調結合高下轉折表現出色）、「不夠韻」（庸，曲詞字音與曲調結合高下轉折表現不出色）、「倒韻」（劣，曲詞字音與曲調結合高下轉

³²⁴ 關志雄，《張炎詞源謳曲旨要考釋》（香港：香港詞曲學會，1969），48。

³²⁵ 馬修（W.A.Mathieu），《音樂生活》（臺北：新路出版，1999），53-54。

折表現不合理)等次第性的口語措辭,³²⁶從「韻」的掌握優劣,評辨唱曲、繼而掌握唱曲的關鍵指標和準的。

可見「字正」、「腔圓」的確蔚為唱曲者反覆檢視、要求自我的必然要題。在「字正」、「腔圓」而後,唱曲者所需兼慮的,就是曲學大師吳梅所指「唱曲要能令人字字可辨,使聽者知其為何字;伴奏要能分別工尺,使聽者知其為何調」的應對關係:

唱曲能令人字字可辨…簫管之音,雖極天下之良工,吹得音調明亮者,只能分別工尺,令聽者一聆而知其為何調,斷不能吹出字面,使聽者知其為何字也。蓋簫管止有工尺無字面,此人聲之所以可貴也。³²⁷

而這樣的應對,正為本節所強調:唱曲要在「依腔」前提下掌握「字韻」、伴奏要在「依字」預想下穩定「腔格」的合樂默契。只是,伴奏又何以在「只能令聽者一聆而知其為何調…斷不能使聽者知其為何字」的合樂限制下,兼慮「腔」、「字」之間互不偏廢、又各有取重的相對制衡關係?以下,擬就「在依字預想下穩定腔格」為題,進一步思考琴師如何在「字中有聲」的音勢預想下,應運形成「簫管工尺能使聽者知其為何調」的「保調」目的。

二、奏: 在「依字」預想下穩定「腔格」

如同吳梅所述,「唱曲」之所以可貴,則係在於唱曲能令人「字字可辨、使聽者知其為何字」。循著這樣的理路,若欲細究「簫管之音」又何以可貴?可貴之處,則不外

³²⁶ 范揚坤,〈亂彈戲福路系統之平板曲腔研究〉「『夠韻』(曲詞字音與曲調結合高下轉折表現出色)、『不夠韻』(曲詞字音與曲調結合高下轉折表現不出色)、『倒韻』(曲詞字音與曲調結合高下轉折表現不合理)…詞彙中所提及的『韻』,圈內主要指曲腔構成要件中旋律音的部分,進而可更精細的區別出整個樂句在曲調進行間旋律高下起伏關係,以及集數音或指單一音的細節處理能力。」(國立臺灣師範大學音樂研究所碩論,1997),222。

³²⁷ 吳梅,《顧曲塵談》(臺北:臺灣商務,1988),133。

乎其能「分別工尺、令聽者一聆而知其爲何調」如此云云。

北管亂彈後場樂師劉亦萬（1930-）³²⁸曾說：

以前是要學弦一定要會吹，所以才叫做弦吹。…人家請我當頭手，我也要考慮我大概有這個本錢去，我才敢出來。…亂彈班裡面有基本的一百一十首曲子，但也不是說每一首曲子都非常的熟練，只要他們在前面唱，我們能夠演奏給他們唱，如果說前面唱的有誤，我們後場可以掩飾過去…做一齣戲，裡面唱曲有哪些、吹有哪些、弦有哪些，都要記得牢牢的，不能當場看譜的，我們才有資格當弦吹。³²⁹

談及「亂彈班基本的一百一十首曲子」，他又侃侃道出：

在亂彈班有必備的約一百一十首的曲目讓人家隨時點隨時演奏。這都是事先要練得滾瓜爛熟，以備前場的演出。它的曲牌和劇目都安排得死死的，該演出哪裡就該用哪些配樂。經過亂彈班演奏的這一番訓練，我覺得的肚子之中也比較有材料，也比較像是在學樂器。³³⁰

這是劉亦萬藝師憶起往昔的習樂點滴，所提供的口述記憶。意旨即在說明，亂彈班的頭手琴師除了需要合乎「前面唱，我們能夠演奏給他們唱」腔輔字行的伴曲前提，亦需符合一個琴師之所以有資格成爲「頭手」，所需具備對劇目中曲腔鋪陳、曲牌銜接、過場樂安排的引領和反應。一個戲曲的演出，也係因循這樣的引領反應，既能避免用調流於單調而或繁複無當，也得以藉此立下曲腔間架，從而防避唱曲有荒腔走板之虞。

³²⁸ 劉亦萬（1930-），彰化芬園人。外號「萬仙」，人稱「五全手」。1948年（18歲）師從周錦煌學習弦吹；1953年（23歲）擔任新竹亂彈班「慶桂春」頭手。而後，先後擔任中國廣播公司歌仔戲班頭手弦吹（1961-1970）、加入「草屯樂天社北管劇團」後場（1955-）、接任布袋戲戲團「員林新樂園」後場（1971-）、成立「藝峰國樂團」（1975-）、整組「藝閣」（1977-1995），以及擔任「臺北小西園」（1991-1997）後場，並於一九九四年應邀錄製唱片《沈明正金光布袋戲：鐵漢南俠》（臺北縣：水晶有聲出版），廣受戲界矚目和注意。（摘自張仁俊訪問、劉亦萬口述，〈縱橫臺灣戲曲音樂的民俗藝人—劉亦萬〉，《彰化縣口述歷史（第四、五輯）》（彰化：彰化縣文化局，2003再版），278-305。

³²⁹ 由張仁俊訪問、劉亦萬口述。按：張仁俊，〈縱橫臺灣戲曲音樂的民俗藝人—劉亦萬〉，《彰化縣口述歷史（第四、五輯）》（彰化：彰化縣文化局，2003再版），294。

³³⁰ 由張仁俊訪問、劉亦萬口述。按：張仁俊，〈縱橫臺灣戲曲音樂的民俗藝人—劉亦萬〉，《彰化縣口述歷史（第四、五輯）》（彰化：彰化縣文化局，2003再版），293-294。

以《仙姬送子》³³¹這齣戲為例，我們可從不同出版來源的演出錄音，³³²學察窺見同一齣戲的每一次演出（再現），都會肇因於不同的演員編製（合作默契、師承背景）、現場的舞臺條件配置（收音效果、服裝道具），以及演出者本身不期然的心理狀態與準備，有其不盡相同的「當場」意義。也因為如此，儘管在臺灣北管亂彈班中，有所謂「曲牌和劇目都安排得死死的」的要求與信念，但是，在實際的亂彈戲演出中，儘管是同一齣戲，它的每一次再現，仍有其「必然不同」又「相對一致」的安排邏輯：

簡稱	吉聲 14《小送》	月球 19《小送》	愛華《小送》	慶美園《小送》	首句／末句
來源	吉聲 14《仙姬送子》(局版臺音字第 0924 號)	月球 19《小送》(局版臺音字第 0041 號)	愛華《小送》(局版臺音字第 0152 號)	慶美園《送麟兒》(TWG:540200058)	*唱辭按：財團法人慶美園文教基金會製作《傳統客家歌謠及音樂—客家(北管·子弟班)亂彈戲曲唱腔》(苗栗陳家班北管八音團，臺北：行政院客委會，2002)。
主奏	黃桃美 溫阿斗 唱 彭宏男 奏*	官德峰 奏*	彭玉坤 唱 謝顯魁 奏*	彭玉坤 唱 鄭榮興 奏	
曲目	【百家春】(過場) (略) 【彩板】 【緊中慢】 【緊板】 【彩板】 【二凡】 【緊中慢】 【尾聲】(吹場)	【一串蓮】(過場) (略) 【彩板】 【緊中慢】 【緊板】 【彩板】 【二凡】 【緊中慢】 【尾聲】(吹場)	【一串蓮】(過場) (略) 【彩板】 【慢中緊】 【緊中慢】 【彩板】 【二凡】 【緊中慢】 【尾聲】(吹場)	【寄生草】(過場) 【六么令】(吹場) 【彩板】 【慢中緊】 【緊中慢】 【彩板】 【二凡】 【緊中慢】 【尾聲】(吹場)	(旦)首／末句：將身站在雲端上 (旦)首句：一霎時騰在半空中 末句：雲端之上來觀看 (旦)首句：滿天星斗獻光輝 末句：抬頭只見毫光起 (旦)首句：那旁來了月德星 末句：開言就把張仙叫 (生)首句：娘娘眼前領了命 末句：蒼天不負積善人 (旦)首句：只見張仙揚揚去 末句：送下麟兒早降生 (旦)首／末句：將身再騰雲端上 (旦)首句：滿天異寶驚煞人 末句：在雲端看不盡(轉腔) (旦)首句：仙家寶 末句：只見張仙到來臨 (生)首句：張仙送子下凡去 末句：娘娘駕前奏分明

³³¹ 《仙姬送子》亂彈福路劇目之一，一名「張仙送子」、「送麟兒」、「小送」。主要角色有註生娘娘（老旦）、張仙（公末）、護從（什）；演張仙下凡為福主人送麟兒。

³³² 「吉聲」（局版臺音字第 0924 號）、「月球」（局版臺音字第 0041 號）、「愛華」（局版臺音字第 0152 號）、「慶美園」（TWG:540200058）等至少四種。

備註	據鄭榮興先生20070118口述指出，演奏者為彭宏男先生。	與吉聲 19《小送》同。據鄭榮興先生20070130口述指出，演奏者疑似官德峰先生。	據鄭榮興先生20070118口述指出，演奏者為謝顯魁先生。		
----	-------------------------------	--	-------------------------------	--	--

其中，恭請娘娘出場的「過場」曲目，至少可由【百家春】、【一串蓮】、【寄生草】等不同絃譜相互替換；「吹場」部分，則能替用【六么令】或鼓介【小鑼上場】意表娘娘與張仙駕雲下凡。於後，第一段（自「將身站在雲端上」至「送下麟兒早降生」）可於【彩板】後，呈現【緊中慢】至【緊板】、而或【慢中緊】至【緊中慢】兩種曲腔節奏上的層遞安排；第二段（自「將身再騰雲端上」至「娘娘駕前奏分明」）則皆呈現【彩板】、【二凡】、【緊中慢】接【尾聲】的曲目安排。

也正如我們所見，琴師能不能透過舞臺上的經驗與實踐，對戲裡安排曲調的細節進行理解；甚而，透過曲調安排的規律瞭解，知道怎樣去表現它、運用它、豐富它、變化它；³³³ 或者，琴師是不是能在既有腔格下腔輔字行，實現「腔」、「字」之間相互取衡又各有取重、相對獨立又互斟完善的伴奏條理；也就成了想要成爲一個「頭手」、一個具有自我風格的「頭手」，由隘而廣、由鉅而微，所需培養、練就的本領與能力。

本節最後，筆者擬由徐蘭沅對京劇胡琴伴奏所提出的觀察與瞭解，引入小結：

京劇音樂是有法度無定譜，全憑演員各運神妙，由於這樣一個特點也規定了我們琴師非刻苦鑽研不可，否則要做到與演員“嚴絲合縫”是困難的。拿當年的老胡琴家梅雨田、孫佐臣二位先生來說，如果他們不刻苦鑽研，藝術達到爐火純青的地步也是不可能的。過去曾有這麼一說：「誰能把王九齡的《除三害》、汪桂芬的《文昭關》、譚鑫培的《碰碑》托好，可算得胡琴聖手了。」當時梅、孫二位先生也不問腔、更不對戲，托腔時包裹得很圓，難道他倆是神仙嗎？當然不是了。他們怎能托得好哩？回答這句話是簡單的，就是他們能刻苦鑽研，

³³³ 徐蘭沅口述，唐吉記錄整理《徐蘭沅操琴生活（第二集）》「通過舞臺上的學習可以理解戲裡是如何安排這些曲調的。只有透過了解了它的規律，知道怎樣去表現它、運用它、豐富它、變化它。」（北京市戲曲編導委員會編，中國戲劇出版社，1980），4。

因此就能托得好。³³⁴

第三節 小結

怎樣才能「托得好」？

徐蘭沅認為「要能刻苦鑽研，就能托得好。」筆者更進一步以「唱奏間相對獨立的線性思維」、「唱奏間相互承載的合樂默契」分節說明，認為「托得好」絕非伴奏所足以一手掌握的事，而是控繫於唱、奏之間，彼此鑽研，互主、互依的合樂交契。

再者，什麼是「美」？什麼又是「音樂」？假如，我們將「美」視為一種反思態度，指的是人類在自身理解視域、歷史條件、文化語境的制約下，對既存現象「理想狀態」的判斷共識或普遍傾向；而將「音樂」理解為人類將自身的內在想像，透過有意識的聲音組織，具現而外顯的感官延伸（衍生）符號體系。那麼，「托得好」的美感實踐，所討論的，就是「伴奏」這個音樂行為，在人與人之間互向影響、承繼交往的社會實踐下；琴師為了符契於「行為」本身程度不等的從眾心理，並在一定程度上投合唱曲者、司鼓者與聽者間的從眾約定；所透過聲音的變通與適應，意欲實現「人之嚮往」的初衷和本意。

鄭漢禕《無限可能》提過這樣的一個觀點：

主觀的美感標準在有知無知之間，也往往包含了這些客觀的美學原則，我們不需太依持它，因為在依持客觀美學原則的同時，你也僵滯屬於你自己的「美的感覺」，而「你的感覺」才是真正屬於當下的最重要美感標準。³³⁵

³³⁴ 徐蘭沅口述，《徐蘭沅操琴生活（第二集）》，唐吉記錄整理（北京：中國戲劇出版社，1980），194-195。

³³⁵ 鄭漢禕，〈無限可能〉（國立臺灣師範大學美術系在職進修碩論，2002），35。

這樣的觀點，文間所試圖區隔「客觀美學原則」與「當下主觀美感判斷」，更提示了琴師既為操琴者、又為聽者，也惟有專心凝練、全神貫注地於當場奏出「每個此在」下對「美」的期待，才能成就琴師在操琴的當下，把聲音作為音樂而為人們所接受，取衡於美感心理中「客觀」與「自觀」二元對立又趨於統一的審美判斷假定性³³⁶。

莊子說過一個故事：

莊子與惠子遊於濠梁之上。莊子曰：「儵魚出游從容，是魚樂也。」惠子曰：「子非魚，安知魚之樂？」莊子曰：「子非我，安知我不知魚之樂？」

雖然，我們很難用筆墨來形容、具體量化所謂「當下主觀美感判斷」這一念之間的來龍去脈，但這並無損於它的真切存在。而類此「可能」但非「必然」、又與恆常經驗相契的傾向，也正就是本章承繼曲腔「可然」結構、技法「或然」選擇而後，將曲藝審美意向題為「概然」³³⁷的主要用意。

³³⁶ 「假定性」在《中國大百科全書》中的條目這樣寫道：「美學和藝術理論術語。源於俄文ycnobhocrb和動詞ycnoburbca（談妥、約定）屬同一詞源，接近於中文“約定俗成”的詞義，通譯“假定性”……。」撰寫這一條目的戲劇理論家童道明在他的《戲劇筆記》中談到“假定性”時，曾引用了前蘇聯學者日丹的一段深入淺出的說明：「什麼叫假定性？…有這樣一種回答：“假定性”這是指藝術家和觀眾協商談妥的契約，讓大家都來相信“藝術”。這個回答並不奢望達到科學定義的無懈可擊…但它準確地抓住了假定性的“要點”和它最基本的功能。」王曉鷹〈舞臺上的“假定性”與“環境”〉《文藝研究》（北京：中國藝術研究院，1995.02），71-85。<http://www.tinglan.com/theatre/chinesetheatre/hua/ju/xueshu/056.htm>，摘錄於6 November 2006。

³³⁷ 參見註7。另，韓和元〈再駁物質世界是偶然性和概然性並存現實世界〉也說道「哲學上有個原理，叫必然性寓於偶然性之中。這個必然性就是所謂的概然性的問題了。偶然性這個名詞的介紹應該無需我再嘮叨了，那就是突然的、突發的、不可以預知的。那麼概然性呢，我給他的定義是：所謂的概然性是現實社會中偶然性的事件發生的可能性是有其規律性的，根據大量的現象是可以估算出實錢發生的可能性的大小的，這種可能性就是我們所定義的概然性。」<http://pierrehanson.chinavalue.net/showarticle.aspx?id=39893>，摘錄於28 October 2006。