

從工尺譜之抽象至簡譜之精確：以「歌仔」為例考察譜式對戲曲傳承之影響

于王安娜

Anna Yu Wang

一、前言

在近一百年間，工尺譜在大部分的華人民間音樂和戲曲音樂都被簡譜所代替。台灣的「歌仔」表演藝術也不例外。工尺譜為什麼會被拋棄，民間音樂的譜式為什麼漸漸被簡譜所壟斷？這現象對戲曲音樂有什麼影響？本文先以「歌仔」的用譜歷史為範例，分析台灣唸歌師楊秀卿用工尺唱名演奏的「歌仔」音檔，探討工尺譜如何反映傳統民間音樂及戲曲的「虛擬性」，再討論簡譜如何影響當代學生對「歌仔」的理解及實踐運用。筆者認為音樂記號不僅是音樂的傳承工具，而且還具有建構社會藝術精神的作用。

本文以「歌仔」譜式為切入點。「歌仔」是臺灣和其他說閩南語地區的民謠，包括【七字調】、【江湖調】、【雜唸調】和【都馬調】等曲調。¹「歌仔」出現在台灣唸歌藝術以及後來發展的歌仔戲中，是它們的共通曲目。楊秀卿是「歌仔」表演藝術的重要人物，從她的人生中可以看到「歌仔」演唱在唸歌和歌仔戲中的種種演變。楊秀卿的學生為了學習並保留老師的藝術做了若干傳承工作，其中一項即用簡譜抄寫楊秀卿口頭唸唱的歌仔旋律，使這個口傳藝術以書面形式記錄下來。這篇文章的啟發點是楊秀卿的學生儲見智及邱思笛觀察到的現象：雖然傳統「歌仔」的傳播並無書面標記的習慣，但楊秀卿卻有用工尺譜唱名的習慣。本文對於儲見智及邱思笛所提供的工尺唱名音檔進行分析，闡明工尺譜和簡譜各自對歌仔表演的影響。

本文由六部分組成：第一、二部分探討簡譜和工尺譜的邏輯性，對比兩種音樂記號所意味的音樂理論框架。第三部分談論傳統歌仔表演形態的可塑性，分析工尺譜和簡譜在即興發揮的音樂系統中的融入度。第四部分跨出音樂的範疇，討論歌仔表演所意味的審美及哲學境界，考察音樂記號和本地社會的價值體系的密切關係。第五、六部分考察簡譜被應用在華人民間傳統音樂的歷史因素，該因素如何繼續導致西方價值體系在當代歌仔戲範圍的傳播。在這部分，筆者也會考察西方價值體系如何牽涉到「活」與「精緻」兩種戲曲美感。

二、簡譜：明確的西式記譜工具

「歌仔」雖然在楊秀卿早期演唱的時候由工尺譜流傳下來，但工尺譜在她目前的教學中幾乎很少用到。楊秀卿改為用簡譜唱名幫學生解釋旋律的音高。邱思笛指出，台灣音樂環境的西化使台灣年輕一代紛紛將西方音樂術語和技能看作為自己的音樂母語：「無論學習者是否具音樂科班背景，因受國民教育之西式音樂教育影響，習慣上皆是以 do、re、mi 為唱名，楊秀卿在教唱時有時為了使學生較容易理解，會唱 do、re、mi 代替上、乂、工；然此種唱名並非楊秀卿熟悉的唱法，教起來並不順手。」²筆者認為楊秀卿改換

¹ 鄭玉玲：〈歌仔戲的雛形——臺灣宜蘭本地歌仔研究〉，《閩南師範大學學報：哲學社會科學版》第 30 卷第 1 期 (2016)：頁 7-15。

² 邱思笛：〈唸歌藝師楊秀卿傳藝現況探究〉，《臺灣音樂研究》第 21 卷 (2015)：頁 145。

音樂記號時體驗到的「不順手」不僅由於熟練度，而且也牽涉到簡譜與工尺譜在某些層面上的邏輯性衝突。下面先討論簡譜的特性。

「簡譜」起源於法國，是以阿拉伯數字為音高標號的首調音樂記號，每一個數字代表一個音符，節奏符號大致同於五線譜，唱名用 do、re、mi 系列。簡譜較像五線譜，它提供一系列符號來詳細地標志出一個旋律的走向、速度、音強、時值，甚至顫音、滑音、等裝飾音。簡譜隨著二十世紀受國家支援的「國樂」在華的旺盛發展，逐漸在華人傳統音樂界廣泛流傳。³詹金孃這樣敘述此段歷史：「國樂組成立之初，即便捨棄了工尺譜改用五線譜或簡譜」。她認為「這件樂譜的選擇，導致今天臺灣國樂教育上的偏差。」⁴無論西式音樂記號是否應該視為國樂教育上的「偏差」，國樂在台灣音樂界導致的大規模西化是不可否認的。當代的台灣音樂實踐中已引入了大量西洋音樂理論及作曲框架，包括和弦、各種西式音樂結構、樂器的十二平均律調音、西式音樂標號、等等。雖然國樂和戲曲及其它民間音樂流派仍然保持較獨立的存在，但傳統音樂團體卻深深受到前者對西樂大度包容的影響。無論是為了符合學生對西樂框架的習慣性，或是為了更新傳統做法以跟上所謂「現代」的演奏方式，許多傳統藝人不得不順應潮流，將老做法改為西式做法。楊秀卿用譜習慣的改變是這一現實的例子之一。

很多資料都認為簡譜和工尺譜的讀法大同小異。尤其在處理音高這一方面，很多學者並不認為從一種音樂符號換為另外一種音樂符號對實際操作有多大的影響。龔馳說：「根據目前的一般唱法，上尺工反六五乙這七個音的音高關係，等於簡譜的 123457 七個音。」⁵下面是筆者在不同資料中找的圖，都對簡譜和工尺譜表示同一種純粹的音高關係：

工尺譜字	合	士	乙	上	尺	工	反	六
工尺讀音	河	士	二	生 ⁷	車	工	泛	了 ⁸
簡譜譜字	5̣	6̣	7̣	1	2	3	4	5

圖1 從陳守仁：《粵曲的學和唱：王粵生粵曲教程》（香港中文大學粵劇研究計劃，1996），頁28。

簡譜 5̣ 6̣ 7̣ 1 2 3 4 5 6 7 1
 南管工尺 𪛗 下 𪛗 × 工 六 8 六 士 一 𪛗 𪛗
 一般工尺 合 士 乙 上 尺 工 凡 六 五 乙 上

圖2—從《傳統藝術研討會論文集：傳承·交流·成長》（國立傳統藝術中心，1998），頁62。

³ 關於簡譜的來源和發展請參考 Na Zhang, *La pensée musicale de Jean-Jacques Rousseau en Chine* (Paris: Editions L'Harmattan, 2018), 20.

⁴ 林志宏：〈口述歷史及其侷限：以戰後接收東北的回憶為例〉，《東吳歷史學報》地 36 卷 (2016): 頁 111。

⁵ 龔馳：〈如何讀工尺〉，《南國紅豆》第 6 卷 (1997): 頁 48。

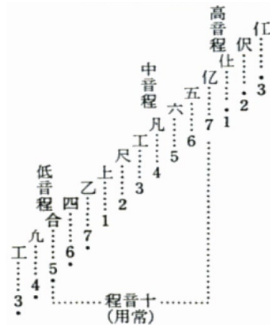


圖3 從楊瑞慶:〈簡譜和簡化字一樣實用〉,《音樂生活》第4卷(2017):頁60。

有學者甚至認為簡譜和工尺譜之間的主要區別在於簡譜更為先進、精確，是工尺譜的自然繼承者。徐立翔觀察到「近代以來許多學者通過與簡譜、五線譜的比較，對工尺譜多有微詞，認為工尺譜是一種不精確的、落後的譜式。」⁶楊瑞慶論工尺譜「只能粗線條地勾勒旋律，難以記錄一些細膩的音調，」而簡譜卻「移調靈活，調感清晰，特別是書寫起來很方便。」⁷譚第雍很乾脆地說古譜「用起來不方便，也不科學」。⁸

雖然多數人因上述原因覺得從工尺譜轉到簡譜對民間音樂的整體發展是有利的，但是也有學者指出兩種譜式其實不能簡單替換。首先，簡譜所呈現的音樂概念與工尺譜的概念其實是格格不入的，這一問題筆者將在下一部分分析。另外，有些學者也主張樂譜本身是擁有社會性質的東西，每一種譜式都體現出環境獨有的音樂習俗和價值觀點。比如，施王偉定義「譜式，是記錄音樂符號的一種式樣，其設計離不開本民族的文化背景，離不開當時人們對音樂的需要，離不開當時的科技水準，它的產生，必與本民族的唱、奏傳統密不可分。」⁹伍國棟又從音樂欣賞的角度評論樂譜的社會性：「要充分認識和理解中國傳統音樂及其傳承，就不能不要正確認識和理解工尺譜的存在意義和特殊價值。」Floris Schuiling 也認為「音樂標記不只是音樂結構的一種表現形式。」他主張「音樂標記本身就是音樂性【musicality】的一種表現形式，因為它對音樂家的實踐和創造力【creativity】都有仲介【mediation】作用。」¹⁰若樂譜是社會性的物體，而工尺譜和簡譜又來自於極其不同的文化環境，那麼兩種樂譜呈現的音樂性和價值觀應該不可互相代替。為了詳細考察這一點，下面將對工尺譜具體分析並對這兩種音樂記號進行對比。

三、工尺譜：以「虛擬」為核心的譜式

「工尺譜」是以漢字或漢字筆畫為音高標記、以「板眼」為節奏標記的音樂符號，它形成於唐末。¹¹因為唐末正式管色樂器音樂盛行的時期，許多學者認為工尺字來源於管

⁶ 徐立翔:〈工尺譜的非精確性與"大音希聲"的美學精神〉,《中國音樂》第2卷(2001):頁44。

⁷ 楊瑞慶:〈簡譜和簡化字一樣實用〉,《音樂生活》第4卷(2017):頁59。

⁸ 譚第雍:〈中國人應該有識譜的能力〉,《音樂生活》第11卷(2012):頁62。

⁹ 施王偉:〈四種譜式的異同〉,《浙江傳媒學院學報》第15卷第3期(2008):頁38。

¹⁰ Floris Schuiling, "Notation Cultures: Towards an Ethnomusicology of Notation," *Journal of the Royal Musical Association* 144, no. 2 (2019): 431.

¹¹ 吳曉萍:《中國工尺譜研究》(上海市:上海音樂學出版社,2005),頁21。

色樂器的指法，每一個工尺字以樂器上發出該音高按下的管門取名。¹²這意味著工尺譜標誌系統最原本是跟樂器實物相聯繫的。後來，工尺譜的範疇又被擴大到其他文場樂器及聲樂領域。工尺譜一旦不再被管色樂器上的實際管門鎖定，它就獲得了一定意義上的自由性。工尺字逐漸脫離管色樂器指法定義，變得更為抽象。工尺譜是這樣隨著時間之推移而成為了可以跨樂器而直接代表音高，作為廣義的工尺「唱名」。

工尺譜的抽象化也在其它層面呈現，包括它在不同區域演變出了不同的面貌。比如說崑曲的工尺字是「合、四、一、上、尺、工、凡、六、五」，而粵曲的工尺字是「合、士、乙、上、尺、工、反、六、五」，台灣唱唸卻用「合、士、上、乂、工、六、五」。¹³來自不同區域的工尺譜版本雖然有某些字形上的差異，但是多數的差別可以從讀音的角度歸納出明顯的關係。工尺字的意義脫離了具體字形而保存在聲音中，如「士」與「四」，或「凡」與「反」。

從上述例子可見，若要看懂其他區域的工尺譜，音樂家需透過外表形象追求工尺字存的真正含義。筆者認為工尺譜形象的這種抽象化體現出戲曲及許多其他傳統藝術所追求的「虛擬性」美感。¹⁴所謂「虛擬」即多義，是一個融入主觀思想、超越物質實體的藝術境界。這是工尺譜一個不可被忽略的特性，也是工尺譜與簡譜最為不一樣的方面之一。對於講究精準的簡譜用者，工尺譜的標記太过于輪廓譜式，但是對於追求「虛擬性」的藝人，工尺譜的非精確性並不是弱點，而是有意義的特點。下面我們再來針對工尺譜多層面的虛擬性進行進一步分析。

在傳統五聲系統中有一個叫「變音」的現象。根據古文，宮、商、角、徵、羽五聲統稱「正音」，而格外兩音「變徵」和「變宮」稱「變音」，也有時被稱為「二變」。¹⁵具體而言，「變音」和音樂家實踐中常用的「借字」有關係，意味著簡譜中的 do 彈奏為 si，或是將簡譜標的 sol 彈奏為升 fa。¹⁶關於「二變」在工尺譜和西式樂譜的不同呈現方式施王偉提出：工尺譜的「『二變』是不確定的，一旦譯成五線譜，其『二變』由不確定變成了確定，這樣的話，其音樂性質也隨之改變。」¹⁷這個現象在楊秀卿的音檔中可以見到。以下的楊秀卿唱腔譜例是根據儲見智提供的「七字調」唱腔錄音整理的。

此譜例將楊秀卿所唱的工尺唱名以工尺字記載，同時將她唱的旋律音高以簡譜記載。兩種記號對比時就顯出施王偉所指的「二變」不確定性。請見筆者在樂譜中用方框留

¹² 包括吳曉萍(請見注釋 11)和黃翔鵬《傳統是一條河流：音樂論集》(北京：人民音樂出版社, 1990)。

¹³ 許莉莉：〈試探崑曲工尺譜的譯譜〈公式〉及簡明譯法〉，《中央音樂學院學報》第 3 卷 (2016)：頁 72；劉祖農：〈談粵曲的工尺譜〉，《戲曲品味》第 157 卷 (2013)：頁 76；李婉淳：〈從譜式看臺灣皮影戲後場的音樂系統〉，《臺灣音樂研究》第 9 卷 (2009)：頁 41。

¹⁴ 謝春茹：〈淺談中國戲曲〈虛擬性〉之——戲曲舞臺的時空觀念、空間結構〉，《大眾文藝》第 7 卷 (2015)：頁 180；陳幼韓：〈物物於藝——戲曲虛擬藝術哲思一脈探〉，《文藝研究》第 1 卷 (1992)：頁 89-98；趙德坤：〈「韻味說」疏正〉，《文藝評論》第 2 卷 (2013)：頁 4-8。

¹⁵ 杜亞雄：《中國民族基本樂理》(北京：中國文联出版公司, 1995)。對於這個理論概念，Alan Thrasher 主張五聲理論的調性與固定唱名法調別並不是一回事。請參考 Alan R. Thrasher, *Sizhu Instrumental Music of South China: Ethos, Theory and Practice* (Boston: Brill, 2008), 100。

¹⁶ Thrasher, *Sizhu Instrumental Music of South China*, 109。

¹⁷ 施王偉：〈四種譜式的異同〉，《浙江傳媒學院學報》第 15 卷第 3 期 (2008)：頁 38。

的標志：兩個虛線方框兼含「合又士合又」一串工尺字，可是楊秀卿兩處同唸「士」的工尺唱名卻以簡譜的 si 和 do 不同音高唱出來。實線方框也顯出工尺譜和簡譜的不一致。兩處的工尺字都唸「又工上士合」，但是同為「工」的工尺字既翻成升 fa 又翻成 sol。可見，工尺字的含義比簡譜數字的範疇更廣。因為工尺譜不寫定何時運用借字或變音，所以使得一個旋律綫可以同時支持兩種理解方式、兩種操作方式。這樣就要靠音樂家臨時的靈感，隨心所欲去運腔。可是用簡譜就必須事先定死所有的音符，由此不僅使得屬於「二變」的音脫離它在傳統音樂理論中的模糊性，還使得歌仔的表演失去它原有的一層彈性。

6=A

<u>1̇</u>	6	5	2	3	5	2	1	6		3	5	2	3	<u>1̇</u>	<u>2̇</u>													
士	合	工	上	×	工	上	士	合		×	工	上	×	士	上													
	<u>3̇</u>	-	<u>3</u>	5	<u>5</u>		6	<u>3̇</u>	<u>2̇</u>	<u>1̇</u>	6	<u>3̇</u>		<u>2̇</u>	<u>3̇</u>	<u>2̇</u>	<u>1̇</u>	<u>6</u>	<u>2̇</u>	<u>7</u>	<u>6</u>		3	-	-	-		
	×		×	工	工		合	×	上	士	合	×		上	×	上	士		合	上	士	合		×				
	<u>3̇</u>	<u>#4̇</u>	<u>2̇</u>	<u>1̇</u>	<u>6</u>	(3)	<u>6</u>	<u>2̇</u>		<u>1̇</u>	6	5	2	<u>3</u>	<u>5</u>	<u>2</u>	<u>1</u>		<u>6</u>	-	<u>3</u>	5	<u>5</u>					
	×	工	上	士	合		合	上		士	合	工	上	×	工	上	士		合		×	工	工					
	2	<u>3</u>	<u>5</u>	3	-		0	6	<u>3̇</u>	<u>2̇</u>	<u>1̇</u>	.	(7)		6̇	<u>1̇</u>	<u>2̇</u>	<u>3̇</u>	<u>1̇</u>	<u>3̇</u>	<u>2̇</u>	<u>1̇</u>						
	上	×	工	×			合	×	上	士					合	士	上	×	士	×	上	士						
	6	3	<u>6</u>	<u>2̇</u>	<u>1̇</u>	6	5	2		<u>3̇</u>	<u>5</u>	<u>2̇</u>	<u>1̇</u>	6	-		<u>3</u>	5	<u>5</u>	6	<u>3̇</u>	<u>2̇</u>						
	合	工	合	上	士	合	工	上		×	工	上	士	合			×	工	工	合	×	上						
	<u>1̇</u>	6	<u>3̇</u>	<u>2̇</u>	<u>3̇</u>	<u>2̇</u>	<u>1̇</u>		<u>6</u>	<u>2̇</u>	<u>1̇</u>	6	3̇	.		6		5	-	<u>2̇</u>	<u>3̇</u>	<u>5̇</u>						
	士	合	×	上	×	上	士		合	×	士	合	×			合		工		上	×	工						
	<u>6</u>	<u>2̇</u>	<u>1̇</u>	6	5	3	6	5		<u>2̇</u>	6	<u>3̇</u>	<u>3̇</u>	<u>2̇</u>	<u>1̇</u>	<u>3̇</u>		<u>2̇</u>	<u>6</u>	<u>1̇</u>		6						
	合	上	士	合	工	×	合	工		上	合	×	×	上	士	×		上	士									

譜 1 楊秀卿唱的【七字調】。[錄音](#)以儲見智提供。¹⁸

另外，工尺譜和簡譜在「調式」這一樂理概念上也呈現出不同理解方式。根據邱思笛，【七字調】和【都馬調】以簡譜的歸類是屬於不同調式種類，可是從工尺譜的唱名角度看這兩首曲調卻看不出有調式上的不同。為了說得具體一點，請將以上譜例 1 和下面以邱思笛提供的【都馬調】[音檔段落](#)整理的譜例 2 進行對比。若只看兩首曲調的簡譜，【七字調】的音程關係屬於 la 調式，而【都馬調】屬於 sol 調式。若只看工尺譜，楊秀卿兩次都將首音唸成「合」字。要是按照簡譜之首調式框架來理解「調式」，工尺譜在字面上就

¹⁸譜 1 在虛綫之前沒有表時值。這是因為音檔從唱腔的中途才開始，使得最初的節奏不易分別。

沒有調式的區別。因此，邱思笛與儲見智皆認為 sol 和 la 這一類首調式用在描述「歌仔」上並不恰當，因為「首調式」這種概念不存在於傳統藝人用的工尺譜體系中。

5=A
5̣ 1̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1̣ | 5̣ - 5̣ 5̣ | 3̣ 2̣ 3̣ 5̣ 2̣ -
合 上 士 合 士 上 合 六 六 工 × 工 六 ×

譜 2 楊秀卿唱的【都馬調】。[錄音](#)以邱思笛提供。

若傳統的工尺唱名不展現首調式的特性，那麼有更恰當的樂理概念可描述【七字調】和【都馬調】的不同音程關係嗎？部分學者認為「固定唱名法」的調別就是這個更恰當的音樂概念。邱思笛指出工尺「唱名的音高依調別而略調整，由此可見，唸歌與同出於福建的南管一樣是屬固定唱名法。」¹⁹所謂「固定唱名法」的調別意味著以樂器的彈奏方式定義的調別。若見以下袁靜芳整理的圖片（圖 4）列出的此類調別可觀察到其中大部分調別名稱都對音樂操作中的技巧、指法、和弦法有代表性，而這些「技巧、指法、弦法、把位等方面的變化」是用來「達到轉換調式調性的目的。」²⁰比如，客家音樂家的「硬絃」和「軟絃」名稱中的「硬」和「軟」可以「無彈性」和「有彈性」的意思來瞭解。²¹「軟絃」表示琴弦是「軟」的，因為需要按下弦使得弦的本身音高調高。潮州的「輕三六」和「重三六」也跟琴弦的彈法有關係：「三」和「六」是弦名，「輕」意味著「輕彈」（不按弦）而「重」就是「重彈」（按弦）。²²這兩例子都表明音樂家在操作中對其樂器的彈奏和理解方式帶有靈活的態度。實體的琴弦因為此而增加了一層變通，從而使得它變成了「虛擬」思維體系中的音樂工具。有了這種調別和樂器操作概念，工尺唱名才可能在面貌一樣的情況下依然代表完全不同的實際音高。由此，工尺譜的固定唱名法和簡譜的首調唱名法就各自呈現脫離字面和緊貼字面的重要區別。

工尺譜和簡譜在音樂時值方面也不同。許多學者指出，簡譜的西式節奏標記方式比工尺譜的「板眼」標記方式要對音符的時值安排更為詳細、固定。根據秦思湘，工尺譜的音符時值「不像簡譜所標一成不變，因此對於工尺譜的實際音符時值，不同情況下要進行不同的分析。」²³工尺譜的音符時值之所以有彈性，跟「板眼」的意義和功能性的有關。彭世端這麼解釋：「由於單位拍（板）的時值成倍擴展，才使板與板之間拉開了距離，出現了中間的『眼』，並用各種旋律的加花添補這一空間，傳統稱之為『擴板』。」²⁴可見，「板眼」是存在於習慣順手加花的音樂實踐中。「板」是骨幹時間點，而「眼」是點瑞音符的時間點。並且，出現在「板」與「眼」之間的音符無明確的時值。雖然板眼

¹⁹ 邱思笛：〈唸歌工尺譜的對照〉，《音樂，作為一種生活態度：邱思笛的音樂文稿》（12月04日2018年），<http://ssuticmusicology.blogspot.com/2018/12/blog-post.html>。

²⁰ 袁靜芳：〈中國傳統器樂作品的犯調特點與當代民族器樂創作〉《中央音樂學院學報》第3卷（1988）：頁7。

²¹ Thrasher, *Sizhu Instrumental Music of South China*, 100.

²² Thrasher, *Sizhu Instrumental Music of South China*, 103.

²³ 秦思湘：〈工尺譜與簡譜記譜法的差異研究〉，《黃河之聲》第20卷（2019）：頁25。

²⁴ 彭世端：〈中國傳統音樂的節拍特徵——試論數位性節拍體系〉，《音樂研究》第1卷（1990）：86-87。

標記不像簡譜的西式標記那樣精確，可是因為它運用在即興發揮的場合中就不必要將每一拍的時值標記得很細。標志太精確反而是對音樂家的創意空的拘束。

乐种名称	古箏 弦位 調式名稱	調式音列					
		sol	la	do	re	mi	sol
广东小曲	正 线	sol	la si	do	re	mi fa	sol
	乙 反 线	sol	la [♭] si	do	re	mi [♯] fa	sol
客家音乐	硬 线	sol	la	do	re	mi	sol
	软 线	sol	(la) [♭] si	do	re	(mi) [♯] fa	sol
潮州音乐	轻 三 六 调	sol	la	do	re	mi	sol
	轻 三 重 六 调	sol	la	do	re	(mi) [♯] fa	sol
	重 三 六 调	sol	(la) [♭] si	do	re	(mi) [♯] fa	sol
	活 五 调	sol	(la) [♭] si	do	re	(mi) [♯] fa	sol

圖4 從袁靜芳:〈中國傳統器樂作品的犯調特點與當代民族器樂創作〉《中央音樂學院學報》第3卷(1988):頁8。

工尺譜對時值標記存在另外一個重要特點，就是它給節拍的強弱性留下的自由空間，尤其和簡譜對節拍強弱的正規化相比。簡譜採用了五綫譜的拍號和小節綫，而這一系列標記對節拍的重或弱具有嚴格的含義。比如 4/4 這個拍號意味著小節綫后面的第一拍強、第二拍弱、第三拍次強、第四拍弱。這種強弱對比規則與 4/4 拍號的意義密不可分，可以說少了此規則就聽不出 4/4 這個節奏現象。可是以板眼的節奏系統，節拍的強弱安排卻不受規定，以習英而言是「非功能性」的。她說，「『非功能性』是指節奏不按小節線所劃分的強弱拍進行，而是弱強、強弱、強強，類似這樣的無序反復。」²⁵易鳳麟也提到，「旋律的『板眼』只是起著均勻的擊拍記時的尺寸作用……重音的出現，並不是有規律的反復，而更多的是根據感情的需要，往往是唱詞的字位或旋律中的高音處便是強拍所在。」²⁶

板眼純粹是「記時的尺寸」的這種看法不是沒有道理：比如「有板無眼」這一常見的板式常常會在簡譜中翻譯為 1/4 拍號，相當於每一個小節只有一個強音而無弱音。這卻是說不通的，因為「強」如果沒有「弱」作相對比就不可能還有「強」的身份。這就露出「板眼」和「強弱」的區別。「一板無眼」的「板」不能說代表「重」音，而要說代表「重要」音，因為它標誌曲調的骨幹音，使得樂隊能夠在合奏的情況下仍然進行活奏。

我們可在楊秀卿的唱腔中體會到板眼的「非功能性」。請看普 1 中筆者所標記的兩個「強」字。雖然這兩處的節拍以簡譜小節綫來整理應該屬於弱拍，可是憑聽覺它們卻更

²⁵ 習英:〈從中國音樂體系看中國古典舞特徵〉，《福建師範大學學報》第3卷(2004): 108。

²⁶ 易鳳麟:〈〈板眼〉與強弱〉，《中國音樂》第2卷(1998): 頁39。

像強拍。除了這兩處比較明顯的例子之外，楊秀卿唱腔的錄音中的節拍強弱其實都在不停地波動和變化。按照易鳳麟以上的提示，這可以歸根於歌仔節奏上的「依字行腔」。華系傳統音樂中的「拍」的組織按彭世端的觀點「不是按照輕重音，而是按照句逗的數字規律來組合，組合形式更靈活，自由，多樣」。²⁷因此，【七字調】的節奏好比是在烘托語言本身擁有的自然節奏和強弱性，造成一個變化無窮的音樂流動感。對於這種以語言為主的節奏概念，簡譜的拍號和小節綫並不恰當，並且會引起理論概念與聽覺感受的不協調。

從音樂結構的角度來考慮，工尺譜在音高、調別和時間上都比簡譜呈現出更濃厚的模糊性。伍國棟這麼描述工尺譜：它「不是要求解讀者要顯示出它『是什麼』，而是要求解讀者要顯示出它『可能是些什麼』。」²⁸作為一個不是「標示」而是「暗示」的音樂標記，工尺譜可以被看作為一個多義性及虛擬性的建構。

四、音樂標記在音樂實踐操作中

簡譜與工尺譜的不同程度的「虛擬性」不僅在音樂理論範圍中呈現差距，還會影響到音樂的實際操作。筆者認為工尺標記的彈性正好和歌仔表演藝術以及其它以活奏為主的音樂種類引起共鳴，而簡譜卻在此音樂體系中產生矛盾。原因在於這一類活奏音樂都該屬於「虛擬化」的藝術。下面從各種角度分析歌仔的表演特性，試圖表明它多層次的虛擬性。

作為輪廓譜，工尺譜主要紀錄音高和節奏的大致框架，給予音樂家充分的空間表現自己對一首曲調和搭配的唱詞的理解。這便造成使得一首歌仔不只有一個固定唱法，而可以呈現出千變萬化的面貌。雖然同一首歌仔會體現出一定的旋律特性，但是它每套上新一系列詞、每當由不同藝人去感受同一首歌仔、甚至每次帶上不同的精神狀態去詮釋一首歌仔，都會出現旋律走向的不同。這一點可以在楊秀卿的表演中看到。以下譜例 3 是按照邱思笛提供的【七字調】[錄音](#)整理的樂譜，與譜例 1 所記載的【七字調】在不同天錄的。

譜例 1 和譜例 3 雖然都是【七字調】，也都是以楊秀卿所唱，但是它們的旋律卻明顯不同。它們在旋律段落的排列、具體音程關係、過門旋律綫及長度等方面都呈現差距。若有唱詞，我們能想像楊秀卿會為了「依字行腔」、避免倒字，演奏出又不同的【七字調】版本。²⁹由此，歌仔的實體旋律是極其受主管影響的音樂結構。從這種角度來想，歌仔和工尺譜一樣具有超越外形的特性。它們的貢獻似乎不在於本身提供的含義中，而是在於它們如何協助藝人讓思想以更貼切的方式展現出來。它們就像一面鏡子一樣，取決與誰在用這面鏡子，照出的形象是不一樣的。此寬容性是它們的「虛擬性」的根源。

²⁷ 彭世端：〈中國傳統音樂的節拍特徵——試論數位性節拍體系〉，《音樂研究》第 1 卷 (1990): 82。

²⁸ 伍國棟：〈在傳承過程中新生——工尺譜存在意義和作用的思考〉，《中國音樂》第 1 卷 (1997): 頁 61。

²⁹ 吳紅歌：〈也論〈以字行腔〉〉，《音樂研究》第 4 卷 (2017): 頁 114-120。

6=A

$\dot{3} \cdot \underline{\underline{5}} \ 2 \ 3 \ 5 \mid 3 \ \dot{2} \ \dot{1} \ 6 \ 3 \ \underline{\underline{6\dot{2}}} \mid \dot{1} \ 6 \ 5 \ 2 \ 3 \ 5 \ 2 \ 1 \mid 6 \ (\underline{\underline{6 \ 6 \ 6}}) \ 3 \ 5 \ \underline{\underline{2}} \mid$
 × 工 上 × 工 × 上 士 合 工 合 上 士 合 工 上 × 工 上 士 合 × 工 上

$\mid 3 \ (\underline{\underline{3 \ 2}} \ \underline{\underline{1 \ 2}} \ 3 \ \underline{\underline{3 \ 3}} \ \underline{\underline{3 \ 6 \ 6}}) \mid 3 \ 5 \ 5 \ 6 \ \underline{\underline{3 \ 2}} \mid \dot{1} \ 6 \ \underline{\underline{3 \ 2}} \ \underline{\underline{3 \ 2}} \ \dot{1} \mid \underline{\underline{6 \ 2}} \ \dot{1} \ 6 \ 3 \cdot \ \underline{\underline{6}} \mid$
 × × 工 工 合 × 上 士 合 × 上 × 上 士 合 上 士 合 × 六

$\mid 5 - \underline{\underline{3 \cdot}} \ \underline{\underline{5}} \ \underline{\underline{2 \dot{1}}} \mid 6 \ 3 \ \underline{\underline{6 \dot{2}}} \ \dot{1} \ 6 \ 5 \ 2 \mid 3 \ 5 \ (\underline{\underline{2 \ 1 \ 6}} -) \mid 3 \ 5 \ 5 \ 2 \ \underline{\underline{3 \ 5}} \mid$
 工 × 工 上 士 合 工 合 上 士 合 工 上 × 工 × 工 工 上 × 工

$\mid 3 - \underline{\underline{5 \ 6}} \ \underline{\underline{3 \ 2}} \mid \dot{1} \cdot \ (\underline{\underline{7 \ 6 \ 6 \ 1}} \ \underline{\underline{2 \ 3}} \mid \underline{\underline{1 \ 3 \ 2 \ 1}} \ \underline{\underline{6 \ 3 \ 3 \ 6 \ 2}} \mid \underline{\underline{1 \ 6 \ 5 \ 2 \ 3 \ 5 \ 2 \ 1}} \mid$
 × 工 合 × 上 士

$\mid \underline{\underline{6 \ 6 \ 6}} \ \underline{\underline{6 \ 6}}) \ \underline{\underline{3 \ 5}} \ \underline{\underline{5}} \mid 6 \ \underline{\underline{3 \ 2 \ 1 \ 6}} \ \underline{\underline{3}} \mid \underline{\underline{2 \ 3 \ 2 \ 1 \ 6 \ 2 \ 1 \ 6}} \mid 3 \cdot \ \underline{\underline{6 \ 5}} - \mid$
 × 工 工 合 × 上 士 合 × 上 × 上 士 合 上 士 合 工 六 工

$\mid 2 \ \underline{\underline{3 \ 5}} \ \underline{\underline{6 \ 2}} \ \underline{\underline{1 \ 6}} \mid \underline{\underline{5 \ 3}} \ \underline{\underline{6 \ 5}} \ \underline{\underline{2 \ 6}} \ \underline{\underline{3 \ 3 \ 2}} \mid 1 \ 3 \ 2 \ 1 \mid \underline{\underline{6}} \mid$
 上 × 工 合 上 士 合 工 × 六 工 上 合 × × 上 士 × 上 士 合

譜3 楊秀卿唱的【七字調】。錄音以邱思笛提供。

另外，我們也可以從歌仔與劇本的搭配中看到它的虛擬性。同一首歌仔可以配上似乎無數種唱詞，若不討論【哭調】類的唱腔，也可以表達非常多數的情緒。比如，【都馬調】系列的唱腔在薪傳歌仔戲劇團《木蘭辭》2003年首演版第六場中一共出現六次，每一次展現出不同面貌。第六場中第一次聽到【都馬調】是賀廷玉和花木蘭多日分開，即將要和她相逢，以【都馬調】抒發他懷念和期待的心情。接著，花木蘭在暗示給賀廷玉她是女生這件事情也運用【都馬調】表達她心裏擔憂的情緒，賀廷玉接上第二句時就使得唱腔明顯地轉成輕快的情緒，因為他以為花木蘭在開玩笑。當賀廷玉終於意識到花木蘭十二年以來都在女扮男裝，賀廷玉怒不可遏，以【都馬快板】唱出他憤恨的心情。三個例子雖然都是【都馬調】類型的曲調，但是因為以不同表達方式演唱，包括嗓音的亮度、裝飾音的巧妙運用或者不同板式處理，完全轉變了旋律的含義。因此，歌仔曲調在不同故事情節或者在同一個故事中的不同階段都可通用。正是因為同一首歌仔被多個作品反復運用、表現了多種情緒、敘述了多種事情，這一首歌仔就失去了某種程度上的個性。這是一種抽象化和虛擬化。

若要考慮歌仔的虛擬性，不能不提到歌仔戲的肢體動作及道具。這裏我就針對道具進行討論。根據陳玟惠，「中國傳統戲曲的舞臺道具都著重象徵的特色，他的作用不在美觀、寫真，而在配合情節的需要，象徵性的表現具體的實物，歌仔戲也不列外。」³⁰ 比如，在張秀琴歌劇團1月17日至19日在臺北市演出的《孫臏傳奇》、《海魔女》和《番婆弄昭君》，每一場演出都採用了同一座舞臺道具，一座黑色平臺。這座平臺有時用來

³⁰ 陳玟惠：《曲韻悠揚：台灣傳統戲曲歌仔戲》（臺北市：麗文文化事業，2010），114。

代表寶座，有時又改為代表一座山。若是寶座，站下面的人物可以向坐上面的人物進行互動。但是這個道具要是代表山，兩處的人物就突然離得非常遠，他們的一切行動和對話都不可能被另一方知道。道具的象徵性不僅是演員也是觀眾刻意建構起來的。當演員和觀眾還沒給一個具體定義之前，它在藝術空間中實際上什麼都還不是，也同時什麼都可以是。作為一個虛擬化的物質，它有似乎無限的取義空間，只等待關注它的人給它定義。

不論是歌仔唱腔的旋律多樣性、搭配台詞的包容性還是歌仔戲道具的抽象性，歌仔表演的各種層面都和工尺譜有共同性：它們不過度強調本身特性，也不鎖定自己的形象，而是給解釋者留下充裕的空間來改變其面貌、作用和意義。這就是在它們避免固定死板，追求活躍演變的「虛擬」審美精神。

雖然工尺譜很融入這種虛擬化的藝術概念，但是簡譜卻體現對音樂作品以及音樂操作的不同期望。簡譜試圖讓音樂作品能夠以較徹底的形態保留下去，意味著音樂結構要以清晰的方式標明，避免被誤解。關於音樂的操作，簡譜是在古典西樂環境中產生的譜式，而這個環境，尤其在十九世紀起，特別注重演奏者是否把音樂作品準確、完整地表演出來。這種對音樂作品的固定性的講究是一個經過 Georg Wilhelm Friedrich Hegel 為代表人的德國完美主義【Idealism】意識形態而形成的音樂思維。³¹此思想流派認為歷史的大方向是往越來越良好的狀態發展，直到這個世界達到了精神上最完美的境界。並且，完美主義者也認為人類依靠所謂「天才」【genius】的功勞來促進社會的每一步進展和改善。

「天才」就是率領社會走出不完美的狀態的重要人物，而被認可為「天才」的人士在完美主義社會中受到無上的崇拜。他們的行為和作品也普遍被視為超越凡人知識範疇的極大貢獻。由此，這一類作品就跟著登上了凡人不可登的臺階，甚至接近「神的作品」的地位。

針對於音樂，許多學者論述完美主義者最敬佩的音樂「天才」就是貝多芬。³²直到今天，很多西方音樂家尚把貝多芬的作品稱為「masterpiece」，認為貝多芬的傑作已到達不可再完美的狀態，呈現在於每一個音符都有存在的意義，甚至忽略了任何一個音符都對作品是玷污。³³由此，五線譜之所以爭取把音樂的每一個細節嚴謹地記錄下來，一部分原因是為了使得演奏者能夠把所謂「傑作」完整地表演出來，以保存它的完美性。

簡譜也染上了這種強調精確和完善的審美要求。為了保存一個音樂作品的定型，簡譜不僅約束音樂家的自由發揮空間，筆者認為它還以繁瑣的字面（如果考慮到西式樂譜的一系列音高、節奏、強弱、裝飾等符號）有阻礙活奏操作法的下意識作用。當然，活奏熟練的音樂人可照樣在簡譜上加花、表現一定程度的靈活性。可是根據許多學者對活奏音樂的考察，簡譜的長期運用將會逐漸淡化此類音樂的活力。李婧慧在研究清樂的過程中發現「從綱要性記譜走向詳細標示節拍，使音樂的實踐趨於定型化，失去了自由發揮的空

³¹ 請參考 Scott G. Burnham, *Beethoven Hero* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000).

³² Burnham, *Beethoven Hero*; Rose R. Subotnik, "Adorno's Diagnosis of Beethoven's Late Style" in *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music* (Minneapolis: Minnesota University Press, 1991); Theodor W. Adorno, *Beethoven: The Philosophy of Music* (Stanford: Stanford University Press, 1998).

³³ 請見 Heinrich Schenker, *Der Tonwille: Pamphlets in Witness of the Immutable Laws of Music Offered to a New Generation of Youth*, trans. William Drabkin (New York: Oxford University Press, 2004).

間」。³⁴在歌仔的表演中也發生了這一個現象。邱思笛指出，從師楊秀卿的學生在運用簡譜的同時也普遍呈現出脫離樂譜能力的下降。³⁵林鶴宜也在歌仔戲的後場樂師操作中觀察到類似的趨勢。³⁶

從宏觀的角度看來，不同譜式也會最終引起音樂觀賞人對一個作品的期望。我們已討論過一首歌仔可以反復應用在同一齣戲或者不同齣戲中。這是在歌仔的多樣性、虛擬性的條件下形成的表演格式。習慣聽歌仔的觀眾會期望聽到那幾首最常聽的歌仔曲調，甚至沒有出現那幾首大家都認識又喜愛的歌仔，以陳孟亮所說，「就沒有戲的味道。」³⁷可是習慣聽西洋古典音樂的觀眾卻會期望不同音樂作品是以最完美的方式呈現出它的主旋律。以這種思維，該旋律就不能再輕易用在其他作品中。可見，不是所有的藝術都體現出一樣程度的虛擬性，也不是所有的觀眾都習慣體會虛擬性的音樂作品。

我們可以從上述案例看出音樂標記號與音樂實踐表演和欣賞的相互關係。工尺譜本身就是浸沒在活奏體系中的東西，它的骨幹性和虛擬性也正好符合這種操作法。而簡譜是對一個音樂作品的固定形象的音樂體系，這正好促進了音樂的精確化，但同時也導致音樂家即興發揮能力的沒落。

五、音樂標記與戲曲的共同美學含義

工尺譜不僅比簡譜更加對歌仔的傳統音樂操作具有共鳴度，而且它還更加能夠反應傳統歌仔表演的審美觀和哲學背景。在下文中，筆者回顧學者對於工尺譜和重要華系哲學觀念的牽連提出的論點，並從歌仔戲的角度對這一正在進行的論述提出進一步的見解。

根據許多學者，工尺譜具有濃厚的哲學含義。秦思湘說，「工尺譜的內在文化是與中國傳統文化形影不離的。」她並指出，道家的「大音希聲，至樂無聲，在工尺記譜中許多未曾標記的樂音即是所謂的無聲之樂」。³⁸徐立翔也認為工尺譜與「大音希聲」有所共鳴，他卻以不同的方式闡述這個詞語。徐立翔認為「大音希聲」是道家對「無形」的哲學理想，意味著偉大藝術品的價值不在於它可見的外在形象，而在於它多麼能照明不易看到的內在世界。根據道家的思想框架，外形總是短暫易變的，而只有「變化」才是永恆的。所以值得我們所欣賞的並不是藝術品暫時的形象，而是它風雲變幻中所呈現出的活力。³⁹徐立翔解釋，『所謂『無形』『希聲』並非是沒有，是空白，應該是『變化之

³⁴ 李婧慧：〈從文字到數字：日本清樂工尺譜的改變與衰微〉，《關渡音樂學刊》第14卷(2011)：頁43。

³⁵ 〈楊秀卿本身已能靈活運用，走唱多年，在唱腔上音隨韻轉運用自如，伴奏亦可隨意加花，然習藝者若以固定的單一曲譜為主要學習材料，便僅能固定彈奏或唱如譜之相同音與旋律，難以隨咬字腔調轉音，或者伴奏加花。〉（邱思笛：〈唸歌藝師楊秀卿傳藝現況探究〉，臺灣音樂研究，no. 21 (2015)：146。）

³⁶ 「這一批由學校音樂相關科系培育出來的樂師，習慣事前排練，照譜演奏。他們儘管技藝精良，通常並不熟悉民間歌仔戲『做活戲』的伴奏方式和技巧，也鮮少參與。」（林鶴宜：〈臺灣歌仔戲「做活戲」後場樂師的人才養成與即興伴奏技巧〉，《戲劇學刊》第21卷(2015)：頁167。）

³⁷ 陳孟亮 2020年9月30日訪談。

³⁸ 秦思湘：〈工尺譜與簡譜記譜法的差異研究〉，《黃河之聲》第20卷(2019)：頁25。

³⁹ 徐立翔：〈工尺譜的非精確性與「大音希聲」的美學精神〉，《中國音樂》第2卷(2001)：頁44。

形』、『變化之聲』，是『活的象，有生命的音』」。正因為工尺譜是輪廓譜，它才會促進我們看過外表，也才有能力展現出一種充滿生命力的可塑性。⁴⁰

道家思想也可以說是「虛擬」審美觀的哲學根源之一。「虛」作為「實」的反義詞也有「假」的含義，而道家正認為人當能夠體會到一個東西的短暫外表形象如何是「假」，才可以看透到真相，「得其真」。根據劉志梅，「道」的目的是要打破人們習慣的思維方式和認知方式，提示人們不要執著於實有的形名表面，而要超越『有名』，在『無名』上開啟智慧。」⁴¹如果「道」是追求從「『無名』上開啟智慧」的東西，那麼藝術品的「虛擬」就是使得欣賞者刻意去體會到「道」的一個審美建構。這是因為「虛擬」的多義性自然導致實體物品超越它的本體，因此那個本體就可轉變為一個抽象化的建構，也就是所謂的「意象」。⁴²通過實體的「意象化」可見到人的「內心意識的境界」，而後者可看作為「意境」。⁴³根據賈海樂，簡譜完全不融入這種思維框架裏：西洋古典音樂的「記譜法是作曲家把自己想要表達的內容藉助譜面較比完全的反映出來，從譜面上就可很清楚地反映出來檯塊劇性的對比注重『形』的表述。而中國傳統的記譜法與西方比起來，更重要的是闡述『意』」。⁴⁴因此，我們可以看到音樂記號對審美價值觀起著反映、提升和傳播作用。

「虛擬」與相關概念「意象」和「意境」不僅對音樂標記有關，許多學者都同意這些概念皆在戲審曲美思維中站極其重要的地位。劉志梅認為道論的「『離形得似』，就是超越生活形態的實存之形，在重塑的意象上凸現人物精神世界的本真之貌。」⁴⁵鄧宛霞也指出「戲」這個字是虛擬的「虛」和戰爭用的「戈」組成的。⁴⁶因此，戲曲從字面上已經表明了它是以虛擬的方式在舞臺上展現衝突。關於「意象」，康建廣提出「它既是戲曲創造的審美追求，也是戲曲創造的方法與原則」。⁴⁷

總之，工尺譜和戲曲表演具有密切關係。它們不僅融入在同一個文化背景中，也呈現同一種審美思維、同一系列哲學性共鳴。

⁴⁰ 徐立翔：〈工尺譜的非精確性與“大音希聲”的美學精神〉，《中國音樂》第2卷（2001）：頁44。

⁴¹ 劉志梅：〈從老子之道論談戲曲藝術的意象創造〉，《民族藝術研究》第30卷第5期（2017）：頁134。

⁴² 「意象」就是客觀物象，經過主體的情感活。動，創造出。來的一種藝術形象。（周迎芬：〈淺談意象與意境〉《每日头条》，瀏覽日期2020年10月5日，<https://kknews.cc/culture/qjqbg6r.html>。）秦思湘說，「『希』字的含義，現如今看來就是只可意會的意象，工尺譜的口傳心授也正是此意」。（秦思湘：〈工尺譜與簡譜記譜法的差異研究〉，《黃河之聲》第20卷（2019）：頁25。）

⁴³ 周迎芬，〈淺談意象與意境〉，《每日头条》，瀏覽日期2020年10月5日，<https://kknews.cc/culture/qjqbg6r.html>。《漢語大辭典》定義「意境」是「經過運思而構成的形象。」

⁴⁴ 賈海樂：〈中西記譜法之比較〉，《北方音樂》第13卷（2014）：頁187。

⁴⁵ 劉志梅：〈從老子之道論談戲曲藝術的意象創造〉，《民族藝術研究》第30卷第5期（2017）：頁137。

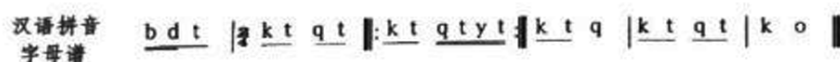
⁴⁶ Yuen Ha Tang, "The Aesthetics of Chinese Classical Theatre - A Performer's View" (PhD diss., Australian National University, 2016), 66.

⁴⁷ 康建廣：〈淺析戲曲虛擬性的意象表達〉，《魅力中國》第11卷（2019）：頁319-320。

六、「歌仔」從「活」走向「精緻」以及其中民族意識問題

若音樂符號可呈現出一個社會的價值觀，那麼華人民間傳統音樂界普遍從工尺譜轉換為簡譜的現象也應該可以追回到社會價值觀的因素。張娜試圖從社會歷史角度敘述漢系音樂為什麼會選擇運用來自於西方的簡譜而放棄更加靠近本地的譜式。她提出鴉片戰爭時期，西方國家爲了提高其市場利益侵犯清朝，而清朝無力自助的狀態對華人民族意識留下了極大的打擊。張娜說，鴉片戰爭這一歷史轉折點「使得中國人對自己傳統文化失去信心，包括對於漢字。二十世紀的知識份子經常提出要改革漢字。例如，二十世紀初的著名作家魯迅做了這個宣佈：『漢字不滅，中國必亡。』魯迅認爲漢字是中國落後的根源，並且主張用羅馬字代替掉它。」⁴⁸可見，在鴉片戰爭的思潮中，華人普遍認爲自己的技術和文化物象徵著一種落後的社會狀態，而同時把前侵犯者的技術和文化物質看作爲先進的標準。

根據張娜，在這種要拋棄漢族文化以及漢字的意識形態中，音樂符號也隨著以改革的精神呈現變化。音樂符號以前用漢字標記，改革之後變爲用西式標記。她舉鑼鼓經爲例來展現傳統漢字標號被改爲羅馬字的現象，如譜例 4。文字的書寫方向也在這個環境中受到影響。秦思湘指出，「中國傳統自上而下的寫作方式給英文專有單詞和阿拉伯數字等翻譯帶來了許多不必要的麻煩」，所以從自上而下改爲自左而右的書寫方向。⁴⁹這一系列改革都呈現在簡譜中：它是以阿拉伯數字代替漢字的橫寫譜式。這一套新的書面操作形式代表著對西方技術、甚至整體社會體系的認同和追從。因此，筆者認爲音樂符號的變遷和民族意識的變遷是相互關聯的。



譜 4 從 Zhang Na, *La Pensée Musicale de Jean-Jacques Rousseau en Chine*, 194.

簡譜當時被熱烈引入華人社會可以歸根於受到西方帝國主義的深刻影響。根據許多學者，西方帝國主義建構了「現代」等於「西化」而「落後」等於「非西化」的邏輯框架，並且以各種手段在各個領域推廣了此思維。⁵⁰這個現象也很明顯地出現在傳統音樂標號和西式音樂標號的比較中，如下圖 5。可見，sol、la、si 西方唱名皆很乾脆被稱爲「現代唱名」。此思維就會漸漸讓人願意脫離當地的文化，爭取所謂「現代」的西方文化物質和體系。當然，「現代」實際上是一個對時間和審美的概念，它可以有很多形象，不一定

⁴⁸ Na Zhang, *La pensée musicale de Jean-Jacques Rousseau en Chine*, 193.

⁴⁹ 秦思湘：〈工尺譜與簡譜記譜法的差異研究〉，《黃河之聲》第 20 卷 (2019)：頁 25。

⁵⁰ 請參考 Faye Yuan Kleeman, *In Transit: The Formation of the Colonial East Asian Cultural Sphere* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2014); Daniel W. Drezner, "Modernization and Westernization Are Not the Same Thing," *Foreign Policy*, accessed June 28, 2020, <https://foreignpolicy.com/2011/05/25/modernization-and-westernization-are-not-the-same-thing/>; Stephen Chijioke Nwinya, "The Conflate of Modernization and Westernization and Africa's Quest for Authentic Civilization and Development," *IOSR Journal Of Humanities And Social Science* 24 no. 10 (2019): 59-65.

要約束在「西方」狹窄的範疇中。這是一個過於簡單的二分法。上述支持工尺譜的學者就有清楚地認識到這一點。

工尺譜字音	合	四	一	上	尺	工	凡	六	五	乙
字音讀法	hé	sì	yī	shàng	chě	gōng	fán	liù	wǔ	yǐ
相當於現代唱名	sol	la	si	do	re	mi	fa	sol	la	si

圖5 從 Zhang Na, *La Pensée Musicale de Jean-Jacques Rousseau en Chine*, 194.

由此可見，音樂符號的運用和接受度是非常受社會價值影響的。同時，筆者認為樂譜也有建構社會思想潮流的能力。這一點可以在歌仔的表演方式和審美中觀察到。傳統歌仔表演的審美觀框架有「活」與「死」的分類。在此體系中「活」就是靈活、即興、是「活戲」的意思，而「死」就是把旋律的軌道給「定死」、使它「死板」的意思。以上段所述，「活」與「死」在道家的美觀中有明顯的不同：「活」是一個理想的狀態，而「死」就恰恰相反，具有不良的含義。徐立翔說，「『生命』才是人們對『美』的追求，人們追求藝術理想是『不可窮盡性』的美學真理。」所以傳統歌仔表演講究的「活」是有深厚的哲學根源的。工尺譜正好是在此思維體系中生存長大的音樂譜式。

筆者認為簡譜的廣汎運用引起了一個很奇妙的現象，就是將傳統屬於貶義的「死」變成了當代歌仔戲表演中褒義的「精緻」（此觀點以圖6概括）。「精緻」之所以靠近「死」是因為「死」才容易保證一個作品在演出中能達到全面精緻的狀態。「活」奏因為具有不可完全預計的變化能力，所以也能展現出不「精緻」的現象。音樂家為了爭取「精緻」，可以將音樂事先詳細地設計好。簡譜的精確性雖然不一定代表「精緻」，但是它剛好能夠協助定譜定腔的操作方式。

或許也可以倒過來說：歌仔戲的精緻化是隨著簡譜的引入而呈現的。簡譜的音樂體系講究「精確」、「固定」、「客觀」等特性。雖然簡譜沒有絕對性地將「活奏」從歌仔表演中根除，可是簡譜並不強調、甚至會阻礙「活」、「虛擬」、「意象」、「意境」的藝術精神。無論是音樂標記導致了審美的變化還是審美導致了音樂標記的變化，這裏要強調的是音樂標記和音樂的審美框架是不可分的。因此，今天選擇以哪種音樂標記進行歌仔的傳承會對歌仔未來的操作和美感有不可忽略的影響。

傳統價值框架	
活	死
↓	
新價值框架	
不精緻	精緻

圖6

七、結語

本文以楊秀卿唸「歌仔」的工尺譜音檔作為切入點來分析和比較工尺譜和簡譜對音樂操作和審美思維的影響。主要論點包括工尺譜如何在音程及節奏方面給音樂人留下即興發揮的空間，並且提升到「虛擬」、「意象」和「意境」為核心的藝術精神。而簡譜因為追求「精確」，呈現出各個和傳統藝術環境不融合的音樂理論建構和操作模式。本文也談到兩種譜式的文化和思維背景，提出簡譜在華裔社會的推廣的政治和历史背景。總之，樂譜在歌仔中的運用不只是音樂領域的私事，它還牽涉到審美價值觀和民族意識這些不停演變的社會層面。

八、徵引文獻

近人論著：

1. 陳玟惠：《曲韻悠揚：台灣傳統戲曲歌仔戲》，臺北市：麗文文化事業，2010年。
2. 陳守仁：《粵曲的學和唱：王粵生粵曲教程》。香港中文大學粵劇研究計劃，1996。
3. 陳幼韓：〈物物於藝——戲曲虛擬藝術哲思一脈探〉，《文藝研究》第1卷（1992年）。
4. 譚第雍：〈中國人應該有識譜的能力〉，《音樂生活》第11卷（2012年）。
5. 杜亞雄：《中國民族基本樂理》，北京：中國文联出版公司，1995年。
6. 龔馳：〈如何讀工尺〉，《南國紅豆》第6卷（1997年）。
7. 國立傳統藝術中心：《傳統藝術研討會論文集：傳承·交流·成長》。國立傳統藝術中心，1998。
8. 許莉莉：〈試探崑曲工尺譜的譯譜〈公式〉及簡明譯法〉，《中央音樂學院學報》第3卷（2016年）。
9. 黃翔鵬：《傳統是一條河流：音樂論集》，北京：人民音樂出版社，1990年。
10. 賈海樂：〈中西記譜法之比較〉，《北方音樂》第13卷（2014年）。
11. 康建廣：〈淺析戲曲虛擬性的意象表達〉，《魅力中國》第11卷（2019年）。
12. 李婧慧：〈從文字到數字：日本清樂工尺譜的改變與衰微〉，《關渡音樂學刊》第14卷（2011年）。
13. 李婉淳：〈從譜式看臺灣皮影戲後場的音樂系統〉，《臺灣音樂研究》第9卷（2009年）。
14. 林志宏：〈口述歷史及其侷限：以戰後接收東北的回憶為例〉，《東吳歷史學報》第36卷（2016年）。
15. 劉志梅：〈從老子之道論談戲曲藝術的意象創造〉，《民族藝術研究》第30卷第5期（2017年）。
16. 劉祖農：〈談粵曲的工尺譜〉，《戲曲品味》第157卷（2013年）。
17. 彭世端：〈中國傳統音樂的節拍特徵——試論數位性節拍體系〉，《音樂研究》第1卷（1990年）。
18. 秦思湘：〈工尺譜與簡譜記譜法的差異研究〉，《黃河之聲》第20卷（2019年）。

19. 邱思笛:〈唸歌工尺譜的對照〉,《音樂,作為一種生活態度:邱思笛的音樂文稿》(12月04日2018年),<http://ssuticmusicology.blogspot.com/2018/12/blog-post.html>。
20. 邱思笛:〈唸歌藝師楊秀卿傳藝現況探究〉,《臺灣音樂研究》第21卷(2015年)。
21. 施王偉:〈四種譜式的異同〉,《浙江傳媒學院學報》第15卷第3期(2008年)。
22. 吳紅歌:〈也論〈以字行腔〉〉,《音樂研究》第4卷(2017年)。
23. 吳曉萍:《中國工尺譜研究》,上海市:上海音樂學出版社,2005年。
24. 伍國棟:〈在傳承過程中新生——工尺譜存在意義和作用的思考〉,《中國音樂》第1卷(1997年)。
25. 習英:〈從中國音樂體系看中國古典舞特徵〉,《福建師範大學學報》第3卷(2004年)。
26. 謝春茹:〈淺談中國戲曲〈虛擬性〉之——戲曲舞臺的時空觀念、空間結構〉,《大眾文藝》第7卷(2015年)。
27. 徐立翔:〈工尺譜的非精確性與“大音希聲”的美學精神〉,《中國音樂》第2卷(2001年)。
28. 楊瑞慶:〈簡譜和簡化字一樣實用〉,《音樂生活》第4卷(2017年)。
29. 易鳳麟:〈〈板眼〉與強弱〉,《中國音樂》第2卷(1998年)。
30. 袁靜芳:〈中國傳統器樂作品的犯調特點與當代民族器樂創作〉,《中央音樂學院學報》第3卷(1988年)。
31. 趙德坤:〈‘韻味說’疏正〉,《文藝評論》第2卷(2013年)。
32. 鄭玉玲:〈歌仔戲的雛形——臺灣宜蘭本地歌仔研究〉,《閩南師範大學學報:哲學社會科學版》第30卷第1期(2016年)。
33. 周迎芬:〈淺談意象與意境〉,《每日头条》,瀏覽日期2020年10月5日,<https://kknews.cc/culture/qjqbg6r.html>。
34. Adorno, Theodor W. *Beethoven: The Philosophy of Music*. Stanford: Stanford University Press, 1998.
35. Burnham, Scott G. *Beethoven Hero*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000.
36. Drezner, Daniel W. “Modernization and Westernization Are Not the Same Thing.” *Foreign Policy*. Accessed June 28, 2020.
<https://foreignpolicy.com/2011/05/25/modernization-and-westernization-are-not-the-same-thing/>.
37. Floris Schuiling, “Notation Cultures: Towards an Ethnomusicology of Notation,” *Journal of the Royal Musical Association* 144, no. 2 (2019): 429-458.
38. Kleeman, Faye Yuan. *In Transit: The Formation of the Colonial East Asian Cultural Sphere*. Honolulu: University of Hawai‘i Press, 2014.
39. Nwinya, Stephen Chijioke. “The Conflate of Modernization and Westernization and Africa’s Quest for Authentic Civilization and Development,” *IOSR Journal of Humanities And Social Science* 24 no. 10 (2019): 59-65.

40. Schenker, Heinrich. *Der Tonwille: Pamphlets in Witness of the Immutable Laws of Music Offered to a New Generation of Youth*, translated by William Drabkin. New York: Oxford University Press, 2004.
41. Subotnik, Rose R. "Adorno's Diagnosis of Beethoven's Late Style" in *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music*. Minneapolis: Minnesota University Press, 1991.
42. Tang, Yuen Ha. "The Aesthetics of Chinese Classical Theatre - A Performer's View." PhD diss., Australian National University, 2016.
43. Thrasher, Alan R. *Sizhu Instrumental Music of South China: Ethos, Theory and Practice*. Boston: Brill, 2008.
44. Zhang, Na. *La pensée musicale de Jean-Jacques Rousseau en Chine*. Paris: Editions L'Harmattan, 2018.