

附錄一、情緒與音程的對照關係

莊婕筠發現，古代中醫就已經注意到這一點，並且將音樂的這些作用，用以調理人的身體，如附表 1-1：

五音	五行	調節部位	主要功能
宮	土	脾、胃	有靜心調神、使全身機制能穩定之功效，用於冷靜，需要思考時
商	金	肺、大腸	加強聚氣，清心。使全身機能有內作效果，用於用腦過度、興奮不能自我控制者。
角	木	肝、膽	促進經脈的運行，使全身機能展開，調節肝、膽的疏瀉，可提神醒腦，用於困倦但仍須工作的人。
徵	火	心臟、小腸	促進氣血運行，可振奮精神，提高效率，用於集中注意力專心的訓練。
羽	水	腎、膀胱	具有煉精化氣的功能，可鎮定安神，適合用腦過度、難以入眠者。

附表 1-1 中國五音與五行¹¹¹

當然西方的七音音階，也被認為有類似的作用。列如附表 1-2¹¹²：

音調	腺體	治療病症
C	卵巢、性腺	貧血，血液循環不良，體力衰竭
D	脾、肝	低血壓，神經緊張，恐懼
E	腎上腺、胰腺	胃功能失調，抑鬱症，學習能力差，神經緊張
F	胸腺	心臟，血液循環，各種潰瘍，失調
G	甲狀腺	高血壓，發燒，皮膚病，情緒緊張，內部感染，癌症

¹¹¹表格來源：莊婕筠，2004:35

¹¹²宮、商、角、徵、羽五音，即等同於 C(Do)、D(Re)、E(Mi)、G(Sol)、A(La)五個音

音調	腺體	治療病症
A	腦下垂體	神經失衡，沈思引起的各種病症，缺乏熱情，某些精神和神經病症
B	松果體	缺乏自信，缺乏熱情，某些精神和神經病症

附表 1-2 七種協作能及其用途¹¹³

稍加觀察 2-1 和 2-2 兩個表格所顯示的內容，即可發現，相較之下聲音低的 C 音（等同於『宮』）的療效在於穩定基礎以及緩和情緒，而聲音高的 A 音（等同於『羽』）則具有振奮的效果，可以印證我們的一般經驗。能進入到醫學治療的領域，必然有其可重複性與普遍性。如前節所述，以物理的角度來看，低音形成的每秒振動數比較少，高音形成的每秒振動數比較多，加上前面許多實驗的結果，可以推論，人體會自然而然依據所聽到聲音的高低，而有趨向一致的運動意圖。

不只是音高，音樂的組成之中還含有許多元素，例如旋律（上下行）、和聲、速度等。依據過往學者的實驗，能證實這些元素，也都會多多少少藉由影響生理而喚起情緒。比如關於旋律，在莊婕筠的研究中，提到「音樂上行時，就會帶入一種高潮，是一種積極的、肯定的、鬥爭的、熱情的，而下行較多的音樂，是一種放鬆的、被動的、接受的、具忍受力的」¹¹⁴。

再關於和聲，任兩個樂音（參考圖 2-3）同時演奏，就可以組合成和聲（和弦）。而這兩個音的頻率比例，如果可以化約成簡單整數比或近似簡單整數比，便屬於完全協和音程或不完全協和音程；如果不能，就屬於不協和音程。歷來音樂家與學者對和聲所能引發的情緒多有歸納，於此處整理後一併列於附表 1-3：

音程和諧程度	音程	頻率比	情緒反應
協和	同度	1 : 1	中立
	完全八度	1 : 2	完美、成就，漸或表現招搖、焦躁，或哀悼
	完全五度	2 : 3	中庸、平靜、欣喜，間帶傷感
	完全四度	3 : 4	婉約的、哀怨的；滿足、欣喜、顏色、力

¹¹³節錄自徐文譯，1995:17

¹¹⁴莊婕筠，2004:84

音程和諧程度	音程	頻率比	情緒反應
			量、發揚，間帶傷感
不完全協合	大三度	4 : 5	快樂的、安心的；欣喜、顏色、勇敢、果決、自信、發揚
	大六度	3 : 5	和悅、力量、勇敢、勝利
	小三度	5 : 6	忍耐的、順受的；悲傷、愁苦、騷動，另有人認為代表平靜、滿意以及宗教狂熱
	小六度	5 : 8	愉快的、渴望的；靜穆
不協合	小七度	4 : 7	哀傷的，悲泣的；疑慮
	大二度	8 : 9	愉快的、盼望的；帶嚴肅氣
	大七度	8 : 15	強烈的盼望；騷動、不滿意、驚訝、幻覺
	小二度	16 : 17	萎靡不振；悲傷、痛悼、退讓、焦躁、疑慮
	增四度	8 : 11	神秘的、厭惡的、反抗的

附表 1-3 音程的協合與情緒反應¹¹⁵

關於旋律的上下行以及音程所帶給人的情緒變化，有研究這方面的學者在實驗調查後給予如下一段結論：

複雜的、不協合的和聲是激動人心的、使人不安的、充滿生氣的，而且是傾向於悲傷的。純協合的和聲是快活的、文雅的、溫柔的和抒情的。由旋律線的上升或下降所引起的這種情感表現上的不同並非是涇渭分明的、確定無誤的，或者一成不變的，普遍地說，下行旋律既引起振奮的情感，也引起安詳的情感。而上行的旋律，則可以表現尊貴的和嚴肅的情感。¹¹⁶

我們可以看到，情緒與音程的對照關係，既是普遍性的卻又不是絕對的。

¹¹⁵整理自鄭德淵，2003:42、莊婕筠，2004:84、朱光潛，1999:381

¹¹⁶轉引自潘智彪譯，1991:67

附錄二、關於「一般聆聽經驗」的實驗

音樂的意義究竟是被包含在音樂本身之中，還是聽的人自行附加上去的？就一般的聆聽音樂經驗，似乎有時感覺像是前者，有時感覺像是後者。我們幾乎都有在未及深思時就被音樂感動的經驗，也有在聽出韻味之後，越聽越覺得好聽的經驗。我們也都知道同樣的一段音樂在不同的人耳朵裡，有可能會引發不同的情感，卻也都知道音樂也可以引發某些普遍性的，某種程度上極為類似的情感。

於潘智標先生的著作中，曾提到一則在華盛頓大學所進行的音樂實驗¹¹⁷，恰足以佐證這個似乎具有一般性的經驗。受試者有 112 人分為三組，第一組 33 人對音樂都只有一知半解，第二組 25 人都接受過一些器樂訓練，而第三組 54 人則都是高年級的音樂學生。每個人發給一張詞彙表，上面列了許多形容詞，也分成三組。第一組是與音樂的活力或力度的性質有關，例如「嘹亮的」、「激動的」、「不安的」、「寧靜的」；第二組則包含了諸如「喜悅的」、「崇高的」、「高興的」、「憂鬱的」等詞；第三組則是類似「纖細的」、「揶揄的」、「輕率的」、「感傷的」、「笨拙的」、「怪誕的」等詞。實驗時，則是播放數十首完全不同類型的古典名曲的一小段片段，然後要求受試者選擇「作曲家成功地表現了一種什麼樣的心境與態度」，並且每一首曲子可不限只選擇一個形容詞。

分析結果發現，這些音樂片段，在受試者之中，獲得非常大的一致性，但卻沒有任何一首作品能有一致性的看法。比如有十七首樂曲片段，都獲得五十人以上，認為的確表現了某一個特徵，尤其是巴哈所做「布蘭登堡協奏曲」第二首，66 人認為是「高興的」，51 人認為是「嘹亮的」，50 人認為是「喜悅的」，37 人認為是「活躍的」。其他例如柴可夫斯基所做第四號交響曲的第三樂章被認為是「活躍的」，德佛乍克所做「新世界交響曲」詼諧曲部分則被認為是「活躍的」，也都是一致性較大的樂曲片段。

然而，卻也有意見紛歧的樂曲，最明顯的例子則是莫札特所做「G 大調交響曲」，有 29 人認為是「高興的」，卻也有 26 人認為是「不安的」，還有一些人圈選了其他十餘個形容詞。

儘管在前一節的探討之中，我們幾乎可以肯定，音樂的某些特定內容會引起某些特定的情緒發生，例如各音程和各調號都被認為各自會引發那些特定的情緒

¹¹⁷Amer. Jour. of Psych., 47, 1935, p.624。轉引自潘智彪譯，1991:118-20

，但是當音樂之中的各元素組合而編成音樂之後，情況似乎就忽然複雜了起來。同一首樂曲之中應該包含完全相同的音樂元素，理論上也似乎應該要引發相同的情緒反應，但在這個實驗之中，顯然讓我們看到了同中有異，異中有同的結果。

如果音樂的意義包含在音樂本身，那麼應該所有聽者所獲得的聆聽感受，都會趨向同一種意義；如果音樂的意義是聽者，也就是人所賦予的，那麼聆聽的感受勢必依據每個人不同的生命歷程而各各不同。兩個道理似乎都說得通，所以從十九世紀開始的，音樂自律論與他律論所爭論之處，就在於此。

舉例來說，從前面的實驗可知，大多數人覺得巴哈所做的「布蘭登堡協奏曲」第二首，帶給人的情感是「高興的」。那麼，這個「高興的」感覺，是由於樂曲本身，也就是速度、調性、和聲等等所激發的必然結果，還是由於樂曲本身即可直接傳達情緒，聽者很直接的就接收到音樂之中動人的力量？兩派各有主張，自然也有居中立場的哲學家或音樂家。



附錄三、美學與音樂美學

美學，是西方哲學的一個部門。1750年，包佳頓（Alexander Baumgarten）出版了第一本以「美學」（Aesthetics）為名的著作，對美學的意義作出了如下定義：

1. 它是研究美的藝術之理論（theory of fine art）；
2. 它是研究較低或感性知識的學問；
3. 它是研究完滿地運用感性知識的學問，而感性認識的完滿狀態的對象就是美的對象，所以它也是以研究美為其目的。¹¹⁸

由此可以看出在包佳頓的定義裡，主要的三個概念就是藝術、美，以及感性認識。因此簡單的說，美學可以說是研究美感經驗的哲學。

至於美感經驗，依照朱光潛的說法，可以說是「形相的直覺」，而且這個定義已經隱含在 Aesthetics 這個字裡面，是從康德以來，研究美學的學者們所公認的一條基本原則¹¹⁹。至於「形相的直覺」，則是指藉由感官所接收到的直覺，而這直覺是發生在「知覺」和「概念」的。

朱光潛舉桌子為例，有一個剛出生的嬰兒看見一張桌子，在他的眼裡就只有這張桌子的「形相」，並不聯帶起任何意義，這就是「形相的直覺」。而等他稍長之後，瞭解這個東西叫做「桌子」，並且可以知道其他類似的東西也可以叫做「桌子」的時候，就開始對這張「桌子」有了「知覺」，這個階段，是由形相而知意義。而等他再長大一些，可以從「桌子」知道其他各種形形色色的，不同材質不同形狀的物體，也都可以以「桌子」稱呼的時候，他對「桌子」就建立起「概念」了，到這裡是可以不受限於形相而知其意義。¹²⁰

大陸學者韓鍾恩對「美學」的原意，也有簡單的說明：「一、憑感官可以感

¹¹⁸劉昌元，1994:1-2

¹¹⁹朱光潛，1999:5

¹²⁰朱光潛，1999:3

覺；二、憑感官去感覺」¹²¹。也就是說，前面包佳頓定義裡，所謂的「藝術」，所謂的「美」，所謂的「感性認識」，都是要透過感官來達成的。因此在朱光潛所學的「桌子」例子中，「桌子」要在嬰兒的意識之中建立「形相的直覺」，透過眼睛是一個方式，透過觸摸當然也是一個方式。我們總是要透過感官，才能與外面的世界聯繫。

和前面朱光潛的說明結合起來，便可以瞭解，所謂的「美」，是要摒除了一切外在知識以及實用目的的干擾，而聚焦於事物在心裡所投影出的最初形相。相同於前面桌子的例子，當我們聆聽一段音樂，在思及音樂種種理論（和聲、對位、演奏技法等）之前，那段音樂已經如前一節所討論的，透過耳朵內的種種機制，在我們的心裡投射出一個原始的印象，也就產生了「形相的直覺」，而有了「美感經驗」。因此，「音樂美學」自然不能排除在「美學」之外。韓鍾恩對於「音樂美學」與「美學」的關係，就釋義學的觀點，有如下的闡釋：

〔Aesthetics〕—作「美學」之名，其實為一對人的審美活動及其結果的研究；移項至「音樂美學」〔Aesthetics in Music〕—對人的音樂審美活動及其結果的研究。

〔Aesthetics〕另作「美學」理論學科之符號（稱謂），以顯其實（對人的審美活動及其結果的研究）而示其義—對人的審美判斷的判斷，即人用理性（理論）的方式去研究人把握藝術的感性（實踐）現象；移項至「音樂美學」〔Aesthetics in Music〕--對人的音樂審美判斷的判斷，即人用理性（理論）的方式去研究人把握音樂的感性（實踐）現象。¹²²

既然音樂美學被包含在美學的領域之中，音樂美學也必然具有美學所具有的特色，也就是必須透過感官來完成。音樂本身就不是實體的存在，也是最容易可以讓人摒除干擾進行審美活動的一種藝術型態。「這使它打破了語言文字民族地域的限制，不經譯介而成為整個人類的藝術。音樂在時間運動中的自由達到極致，這是它的優點，也是它的缺點。音樂只能訴之聽覺，而不能訴之視覺，它缺乏空間形相的鮮明性和確定性」¹²³。換句話說，我們可以在完全沒有學過音樂理論或相關知識的情況下，也能對於一段音樂，產生個人的好惡，即前面所談過的「好聽」或「不好聽」。

¹²¹韓鍾恩，2002:356

¹²²韓鍾恩，2002:103。括弧內文字出於原作者。

¹²³周來祥、周紀文，2002:206

然而，在激發聆聽音樂的人感覺好不好聽，在直覺作用之前，還有必須要探討的問題。音樂美學所關注的範圍，也承繼了美學從哲學之中承繼而來的形上學與知識論。在古希臘時期，柏拉圖輕視感官世界，而認為討好觀眾的音樂家是必須要排除在理想國之外；而亞理斯多德則對感覺世界較為肯定，所以較能正視音樂的價值。

而到了近代，對於音樂是「自律」（音樂本身即攜帶意義）或者「他律」（音樂的意義是人所給予）分有不同派別（將於下段探討）。套用大文豪托爾斯泰（Lev Tolstoy）的說法，「美的定義總有兩個根本的觀察點：一、美是一種自己存在的東西，為絕對完全—如觀念、精神、意志、上帝—的表現之；二、美是一種得來的快樂，毫無私人利益的目的在裡邊」¹²⁴。

也因此，大黑達爾辭典¹²⁵對「音樂美學」這個名詞，有如下的解釋，可以作為音樂美學的一般性解釋：

音樂美學是一般美學的一門分科，特別探討音樂的內容與形式，並且研究音樂的表現力予表現法為它的研究主題。這一門學問，在古代及中古時代著重於哲學的方法，去思考音樂的本質，所以偏重於音樂的各種理論的考察，而現代人所想的具有體系的音樂美學則開始於十八世紀。¹²⁶

¹²⁴耿濟之譯，1989:51。夾註號出自原譯者。

¹²⁵Der Grosse Herder, Freiburg, 1931

¹²⁶轉引自周理俐，1993:1

附錄四、漢斯利克、華格納與叔本華

漢斯利克認為，樂音的運動就如同勾勒出線條一般（其實，對他而言，將聽覺概念比擬於視覺概念，是一種降格的比喻），有升有降、有起有伏、有和諧有衝突，有粗獷也有細緻。而樂音如此的運動，便能使人在精神上產生崇高的美感。確實音樂會引發情感，但其實情感與美感是無涉的，美感建立在情感之上，已經超脫了具有侷限性的情感，而是一種純粹而崇高的感覺。

因此他極力的主張，關於音樂的任何聯想都是多餘，而試圖以音樂來描述實際景物或闡述任何概念的作曲家，所創作出來的音樂便失去美感。這樣的言論使得他一直飽受批評，認為他近乎完全否認音樂內容的論述，將使音樂流於僵硬的邏輯法則與刻板的表現形式。對此他也在該書的最後有如下一段解釋：

關於音樂無內容的譴責，其實是不合理的。音樂有內容，但是音樂性內容，這神聖火焰迸出的火花，不輸給其他藝術的美。然而，唯有堅決地否認任何其他在音樂裡的「內容」我們才能確保音樂的內涵。因為其他內容歸納起來，頂多得出一些不明確的情感，而追溯不出精神上的意義；而這精神上的意義只能從明確的樂音形式美中取得。那是人類精神在可與精神相容的材料上，自由塑造的創作結果。¹²⁷

如果以漢斯利克的理論來看附錄一最後所引述的實驗，則受試者所回答的答案，是在精神上直接領略了音樂美之後，才能化為語言以表達所被激發的情感。儘管漢斯利克認為在聆賞音樂的過程之中，被由音樂所激發的情感牽著走不是好現象，但他也完全同意音樂具有這種力量。由於他所認為的「音樂美」是極其純粹的，因此這個實驗的結果對他而言，即是反應了他的主張之一，即是大多數的人都太過習慣讓非音樂的因素干擾了對音樂的審美。因此實驗的結果因人而異，是必然的現象。

「在當時感情主義氾濫的時代，他（漢斯利克）要站在反對感情主意的立場，他不能不斷然地論述他的見解」¹²⁸。漢斯利克強烈反對感情主義，其實是衝著

¹²⁷陳慧珊譯，1997:140

¹²⁸周理俐，1993:21。括號內為本文所加註解。

當時在古典音樂界紅透半邊天的音樂家華格納（Willhelm Richard Wagner）而來。他對華格納有以下這番評論：

這位為劇院而生的作曲家，把原書的每個場景都改得面目全非，他不僅能看見、而且能遇見在舞台上加進去那些情節的效果。《帕西法爾》展現在我們眼前的，是多麼富有激情的想像，是多麼新穎而非凡的效果！但這種魅力卻無法讓我們因此贊同一種無來由的說法，即在這一切後面還有一層更深刻、更神聖的含義，一種哲學和宗教的啟示。遺憾的是，人們強調的恰恰是這一點。我們清楚地知道，華格納是至今活著的最偉大的歌劇作曲家，是德國唯一能以歷史內涵來創作的大師。但承認這些事實，與將他的奉若神明的令人反感的行為完全是兩碼事，而如今，他不僅置身神化的氛圍泰然自若，而且還鼓勵人家這麼做。為什麼《帕西法爾》不准在一個劇院的舞台上演出呢？拜羅依特的音樂劇院難道就不是一個劇院了嗎？¹²⁹

《帕西法爾》（Parsifal）在 1882 年 7 月 26 日於拜魯特（Bayreuth，即上面漢斯利克所提到的「拜羅依特」，位於德國北方）慶典劇院首演，是華格納最後一部發表的歌劇，融入了他晚期的哲學觀與宗教觀，以古代傳說為中心，並且嘗試融合了天主教的悲憫精神、佛教的涅槃思想以及東方的厭世主義。為了讓這一齣樂劇在舞台上能夠神聖化，華格納甚至給它取了一個副標題叫做「舞台神聖慶典劇」（Bühnenweihfestpiel），並且禁止本劇在一般劇院上演，只能在專門上演華格納歌劇的拜魯特慶典劇院演出¹³⁰。

漢斯利克極力反對的就是這種「樂以載道」的表現方式，並且對於華格納總是利用音樂「支配」聽眾情感的手法非常不以為然。他認為所謂音樂的內容就是音樂本身而已，而像華格納的音樂裡面有太多的企圖，那些都會干擾聽眾對音樂的審美，因此當漢斯利克的思想確立了之後，他便成為批判華格納音樂的最具代表性人物。然而，從他在上頭批評華格納的文字，便可以瞭解，在背後世稱為「浪漫樂派」的當時，華格納的音樂是多麼的居於主流地位，而當時大多數的評論家以及一般聽眾都深深的認同華格納的音樂哲學，即是要「實現了歌詞與思想內容，把抒情詩、敘事詩、戲劇動作、舞台設計與舞蹈綜合起來。如果說古典樂派追求絕對音樂，浪漫派便是追求非絕對音樂，後者重視由連想而產生的繪畫性或文

¹²⁹周克希譯，2001:108

¹³⁰林勝儀譯，1999:156-8

學性要素」¹³¹。

華格納在他的音樂之中納入人生觀及哲學思想的意圖相當明顯，他將音樂視為語言的一種延伸，是輔助語言而能強化語言內容的一種表現形式。他服膺叔本華（Arthur Schopenhauer）的哲學思想，不止音樂部分，而是幾乎照單全收。關於音樂，叔本華在其名著《意志和表象的世界》有如下的論述：

音樂就和世界自己一樣，的確就和那許多的理念一樣，是整個意志直接的具體化、翻版—其雜多的現象，構成獨立個體事物的世界。音樂再怎樣也不像其他藝術，就是說那些理念的翻版，而是，它是意志自己的翻版，意志的具體性才是理念。為這緣故，音樂的效果要這樣地大大強過那些其他藝術並更能入人深，因這些其他的，只講的影子，然音樂則說本質。¹³²

叔本華認為音樂和其他藝術最大的不同之處，就是音樂並非聆聽者與作曲者溝通意念的中介，而是直接代表了作曲者的意念。音樂是立即可解的，它直接表現了情感或者事件，而不需要經過描述的過程才能理解。叔本華這番說法也隱約帶到了音樂與生理活動的關係，儘管那個時候認知心理學仍未萌芽。他點出音樂與其他藝術所不同之處，在於「音樂的效果要這樣地大大強過那些其他藝術並更能入人深」，而這可能是由於，套用前面提及英國精神科醫師史脫爾在其著作《音樂與心靈》（Music and the Mind）裡的說法：

叔本華認為我們可以由兩種途徑由底層有限的趨近實體的真正本質，其一是我們本身軀體及軀體動作的經驗，另一則是藉由音樂。……他把音樂和主觀的軀體意識連在一起，認為這兩者都涉及深層的經驗。¹³³

既然音樂是意志的翻版，而意志又與軀體的動作息息相關，因此可以推論出，音樂必然與生理的激發有直接的相關。我們看圖畫、看雕塑、看建築、或置身於大自然的壯麗之中時，所感受到的生理趨動力，似乎都比不上聆聽一首令自己感動的音樂，所帶給自己幾乎要手舞足蹈的驅動力來得強。

¹³¹周理俐，1993:70-1

¹³²林建國譯，1989:334

¹³³張嘸嘸譯，1999:224

而且，如果說音樂就是意志直接的翻版，那麼音樂的內容也就和意志的活動息息相關，也就是情緒的活動。叔本華描述了這兩者之間密切的關係：

人的本性是在於，他的意志掙扎著、被滿足、重新掙扎、這樣不斷地繼續著；事實上他的快樂和福利只在於從慾望到滿足從滿足到一個更新的慾望的轉移，這種轉移很迅速地推進著。滿足的不出現是為折磨；對於一個新的慾望之空洞的渴想，是為沈鬱、厭煩。所以，拿這個來聯想，所謂旋律地性質，就是一種從主調音以千萬的方式不斷的遷徙轉變，不但轉變到調和音程、屬於三和弦，同時也到任何一個全音，到不協和的七度，並且到絕對變化音程之上；但是，最後總是跟著同返到主調音上，拿這種種地方式，旋律，表示了許許多多不同的意志努力的形式，它也藉用最後重新找到一個調和音程和更進一步一個主調音的方式，表達了意志的滿足。¹³⁴

乍看之下和漢斯利克所認為的「音樂的內容就是樂音的運動形式」有點相似，但叔本華認為音樂這樣的表現就是在表現情緒的起伏，而漢斯利克卻認為這僅僅是為了要「引發崇高的藝術感」的手段而已。換言之，叔本華認為音樂不能只是數字的運算，不是只有純粹的和聲，不可能是樂理完美的架構結果。「一個完美無缺的音樂，是甚至不能夠構想的，別提把它演奏了；由於這宗理由，所有可能的音樂，是和完美的純粹性質脫離」¹³⁵。叔本華這段話，恰足以在他與後起的漢斯利克之間，劃下一條清楚的界線。

然而，叔本華卻特別強調，音樂並不直接表達某種特定情緒，而只是表現那些情緒的內在本質：

音樂決不是表達了現象，而只是表達那每一個現象的內在本性、它的「本身」，只表達意志自己。所以音樂並不表達這個或那個特殊而且確定的歡樂，這個或那個感受、痛苦、憂愁、恐懼、高興、愉快或心府地和平，而是，是歡暢、痛苦、憂愁、恐懼、高興、愉快、心府的和平自己，在某個限度內是抽象的，是它們的基本性質，用不著任何的補充，也用不著推動它們的動機。不管怎樣，我們在這個精萃的本質之中完完全全領悟了它們。所以我們的想像作用才那麼容易被音樂挑動，並打算塑造那個看不見摸

¹³⁴林建國譯，1989:338

¹³⁵林建國譯，1989:346

不著，可又生動地刺激著直接對我們講話的精神世界，給他覆上了血肉與骨架，這樣，在一個類似的例子中具體表現了出來。¹³⁶

依據叔本華這個論點，我們便可以來解釋本節一開始提到的音樂審美實驗結果。受試者所聽到的巴哈「布蘭登堡協奏曲」第二首或者德佛乍克所做「新世界交響曲」詼諧曲部分或甚至莫札特所做「G大調交響曲」，只是從音樂之中獲得了某些情緒的「本身」，在自己心中「覆上血肉與骨架」，才得以表達出他們認為這段音樂所表現的情感。正因為音樂只表現了意志而不是表象，因此存有個人想像的空間，出來的結果也就合理的因人而異了。



¹³⁶林建國譯，1989:340。引號出於原譯者。

附錄五、速度、調性與其他各聲音元素對激發情緒的實驗

先談速度。如同一般經驗所認為，節奏快速的音樂較節奏慢速的音樂來得激情愉悅，在一項有 88 名大學心理系學生參與的實驗之中，證明了這一點。實驗使用 5 段事先準備好的 4 小節音樂，在節拍器的控制之下，以 6 種從每分鐘 60 拍到每分鐘 160 拍不等的速度奏出，然後要求受試者說出所奏的音樂，是否屬於「哀傷的、嚴肅的」或「愉快的、高興的」。結果發現，當原先以較慢速播放的，且被認為是「哀傷的、嚴肅的」音樂，在速度加快之後，仍舊認為此段音樂是「哀傷的、嚴肅的」的人數大幅降低。相同的，原本沒有人認為是「愉快的、高興的」音樂，也在速度加快之後，幾乎使得所有人都認為它是「愉快的、高興的」。極類似的結果在六段音樂播放時都出現，我們幾乎可以相信，「一個緩慢的樂曲往往是嚴肅的，而絕不會是愉快的或激動的，而一首快的樂曲則往往是愉快的或激動的，絕不會是嚴肅的」¹³⁷。

再來是調性。在音樂原理上，依據 C 為主音，依據大調規則所排列的音階，是為 C 大調；而以 A 為主音，依據小調規則所排列的音階，則為 A 小調。一個八度裡面有十二個音，所以有十二個大調和十二個小調。依據音樂經驗，十二個大小調分別也有對應的情緒，如莊婕筠所示表 1：

¹³⁷潘智彪譯，1991:65

調號	大調特性	調號	小調特性
C	莊重的，開朗的	C	陽性的，但有缺點的
^b D	典雅的，澹然的	[#] c	優雅悲傷的
D	熱鬧平凡的	d	莊嚴的
^b E	鬆弛的	[#] d	鬆弛的，有點悲哀的
E	高貴的	e	平凡、平穩的
F	強力的	f	激烈，有陽剛性的
^b G	優美的	[#] f	有銳利度的，但很完美
G	平穩的	g	憂愁卻完美
^b A	柔和高貴的	[#] g	悲傷優雅的
A	歡欣的	a	高貴柔和的
^b B	優美但不明的	[#] a	鬆弛陽氣的
B	光明高貴的	b	粗野激烈的

附表 5-1 調性與其特性¹³⁸

此外，關於音樂元素激發情緒的這個層面，我們還可以參考一個大規模的實驗結果，這是由美國賓干（W. V. Bingham）、休恩（M. Schoen）等人所進行的，以兩百九十首樂曲，在三年（1920 至 1923 年）先後測試過兩萬人的實驗。他們的幾個重要結論如下：

1. 每曲樂調都要引起聽者情緒的變遷。
2. 同一樂調在不同時間給許多教育環境不同的人們聽，所引起的情緒變遷往往很近似。
3. 情緒變遷的大小與欣賞力的強弱成比例。
4. 樂調的生熟往往影響欣賞程度的深淺。但是欣賞力愈強者愈不易受生熟差別的影響，欣賞力愈弱者愈苦陌生的新音樂不易欣賞。
5. 聽者可分三類：一、欣賞力弱者欣賞時甚少，欣賞的強度也甚小；二、欣賞力平庸者欣賞時甚多，欣賞的強度卻甚小；三、欣賞力強者欣賞時甚少（因為慎於批評），但是欣賞的強度卻很大（因為瞭解技藝）。
6. 情緒的種類與欣賞的強度無直接關係。唯由和悅而嚴肅時比由嚴肅而和

¹³⁸表格來源：莊婕筠，2004:85

悅時所生的快感較小。

7. 對於樂調價值的評判與欣賞的強度成比例。
8. 音樂只能引起抽象的、普遍的情調如平息、欣喜、悽惻、虔誠、希冀、眷念等等；不能引起具體的特殊的情緒如憤怒、畏懼、妒忌等等。
9. 音樂所以能影響情緒者大半由於生理作用。¹³⁹

我們可以瞭解，音樂之中的確含有很多可以影響聽者情緒的元素，但從前面引用的各種實驗結果，一直到賓干、休恩等人進行的調查，我們都不難發現，其中都還有「因人而異」的可能性存在，比如第三、四、五、七幾項，像是「欣賞力」或者「樂調的生熟」，還有「評判」這些，都是屬於人本身的因素，卻都會在音樂影響聽者情感的過程之中，產生作用。我們幾乎可以確定，聽者不完全是被動的受到音樂的驅使，也有聽者本身的心理因素摻入，以致於在對音樂與情緒的實驗之中，都只能得到「普遍但不是絕對」的結果。



¹³⁹朱光潛，1999:384。文中括號出自原文。

附錄六、本研究訪談用問卷

請依據個人直覺，回答關於剛才所播放影片的相關問題：

第一部份

一、請問方才所觀看的節目時間長度多長？（請不要看手錶或時鐘，僅以直覺作答即可）

答：_____分_____秒。

二、請寫下一個在節目的背景音樂中，最讓您有印象的樂器名（若無則可填寫『無』，若不知樂器名則可寫『不知』）：

答：_____

三、請問在影片中所使用背景音樂的形式（圈選一個）？

1.古典樂 2.爵士樂 3.情境音樂 4.以上皆非 5.沒注意

四、請問你是否曾在別處聽過，剛才在節目中所聽到的背景音樂？（圈選一個）

1.是 2.否 3.好像有但不太確定 4.沒注意

五、請從以下詞彙裡面，選擇符合於方才你所看影片的背景音樂（圈選數個）（若沒印象則請圈選『沒印象』）：

『活潑』、『平和』、『痛苦』、『輕快』、『沉悶』、『流暢』、『和諧』、『哀傷』、『歡樂』、『激昂』、『深沉』、『自然』、『沒印象』

第二部份

六、請問當你聽到節目中的背景音樂時，讓你聯想到什麼？

答：

七、請問你平常看電視的時候會特別注意背景音樂嗎？會或不會的原因為何？

答：

八、請回憶剛才看到的影片之中的所有片段？請回憶剛才聽到的音樂是怎樣的音樂？

答：

九、整體而言，請問你是否喜歡這段節目的內容？原因為何？

答：

十、請問你覺得背景音樂和節目內容，協調或不協調的原因為何？

答：

第三部份

十一、 請問您的年齡？_____

十二、 請問您的性別？_____

十三、 請問您是否學過樂器？多長時間？_____

十四、 請問您每日大約看電視多少小時？_____小時

十五、 請問您平時聆聽音樂（包含做事時當作背景）多少小時？_____小時