

第二章、音樂完形作用的基礎理論

爲了找出電視中可能造成音樂與影像不協調的原因，與逐步型塑出電視中音樂的完形作用，在前章第三節依序提出了六個研究問題，以求能獲得答案。因此，針對問題一，在本章的第一節，將針對問題一與問題二，從文獻中找出解釋。第一段先針對問題一，解釋聲音的物理性質，而在第二段，藉由認知心裡學，瞭解聲音與情緒之間的直接關係。

本章第二節則在回答問題三。在音樂審美的層面，「自律論」和「他律論」是不能不論及的重要論點，在理解「聲音」本身所蘊含意義與功效的基礎上，那些爲「聲音」所激起的情緒，能進一步轉化爲情感，而達成較高層次的審美過程。並透過對於音樂「聯結作用」的探討，來解釋音樂之所以會具有感染力的可能原因，這也就是音樂與影像結合的基礎。

在第三節，則引入格式塔心理學，來探究在電視之中，音樂所具有的完形作用，以回答問題四。綜合本章第一節所探討的聲音物理基礎，和本章第二節所探討的心理審美作用及其過程，我們或可描繪出音樂之中的時間感與空間感，以及這兩種感覺的「完形」。

然後在第四節，進一步討論，當音樂與影像結合在一起，而同步爲電視觀眾所接收時，音樂與畫面都不在只是具有其各自單獨的特性及效果。音樂也必然在電視劇之中，發揮出在單獨聆聽音樂時，不一樣的特性，尤其在時間感與空間感兩方面，音樂所提供的抽象線索，與影像部分所提供的具體線索，如何搭配，如何矛盾，如何融合，是在這一節之中所要討論的問題，也就是問題五，並開啓找尋問題六答案的可能方向。

本章架構如圖 2-1：

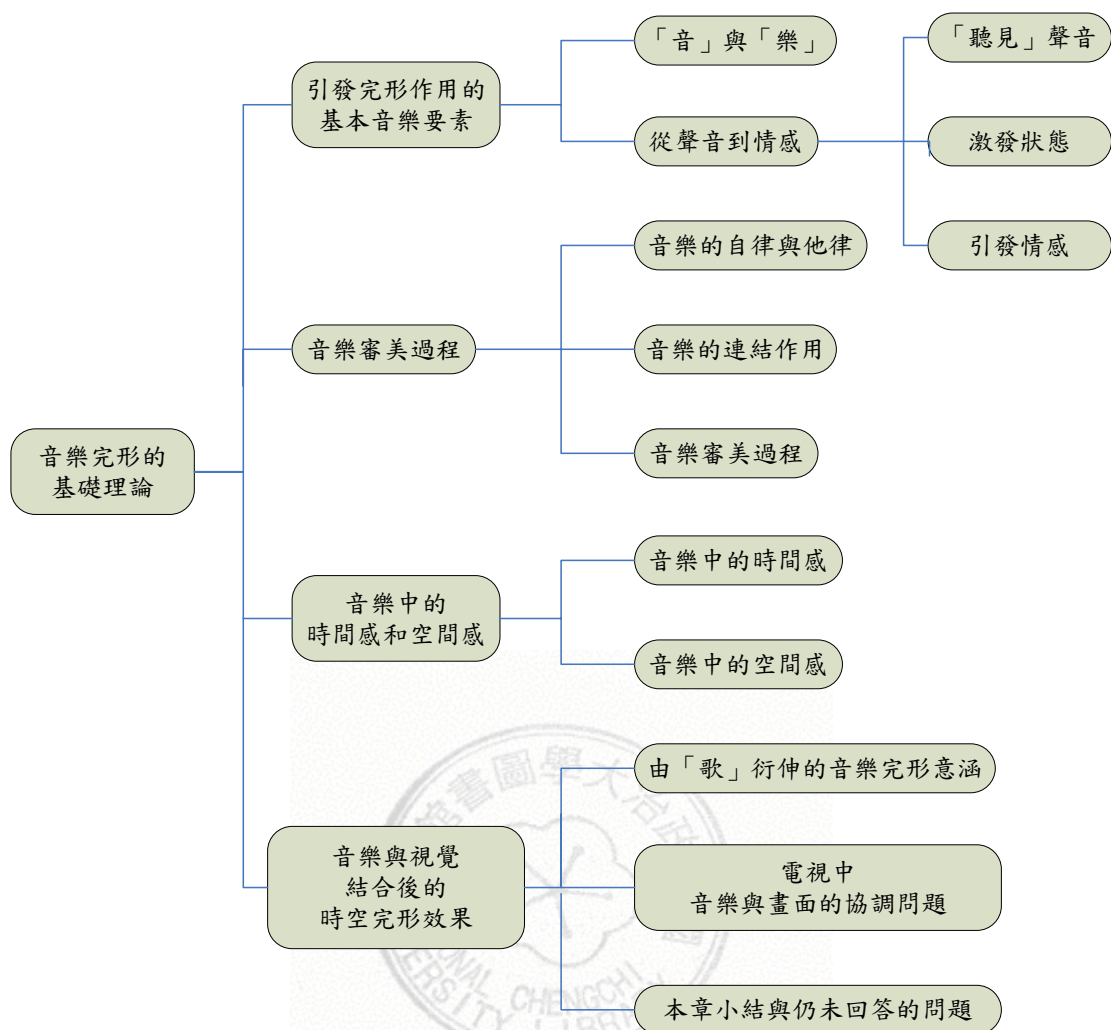


圖 2-1 第二章架構

一、引發完形作用的基本音樂要素

(一) 「音」與「樂」

「音樂」是一個名詞，但其實「音」和「樂」是兩回事。大自然之中充滿了各種不同的聲音，現代都市之中也沒有片刻寂靜。在第一章曾引用中國古聖莊子在「齊物論」之中的文章，他把聲音分為人籟、地籟和天籟三種，人籟是絲竹之聲；地籟則是該文所述，大自然的音響表現；而天籟則是驅動一切聲音的風。莊子認為最美好的音樂莫過於天籟，那不是人為的演奏所可以達到的境界³⁰。

但似乎卻不是每一種聲音都悅耳，不是隨意不加排列便可成為音樂。我們可以很明顯的從自身經驗感受到，儘管我們可以從靜心聆聽大自然聲音的過程之中感覺愉悅，但這樣的愉悅與我們前往音樂廳聆賞音樂，或者在家透過音響系統聆聽任何一首自己喜歡的樂曲，所獲得的愉悅感覺似乎並不相同。一項調查顯示，沒有人不喜歡溪流、河水或瀑布等自然界的聲音，而且有高比例的人以此為樂³¹。

所謂的「聲音」，可以從物理的角度給予普遍性的定義：「聲音是能感覺到的振動，是一種波動現象，是一種壓力的交替變化，或者說是一個質點（如空氣分子）位移或速度的交替變化」³²，可參考圖 2-2。就是空氣粒子之間疏與密的間隙大小，決定了音波的震動頻率。

³⁰黃錦鈺註譯，1974:67

³¹R. Murray Schafer，1977:268。轉引自張嚶嚶譯，1999:4

³²鄭德淵，1993:1

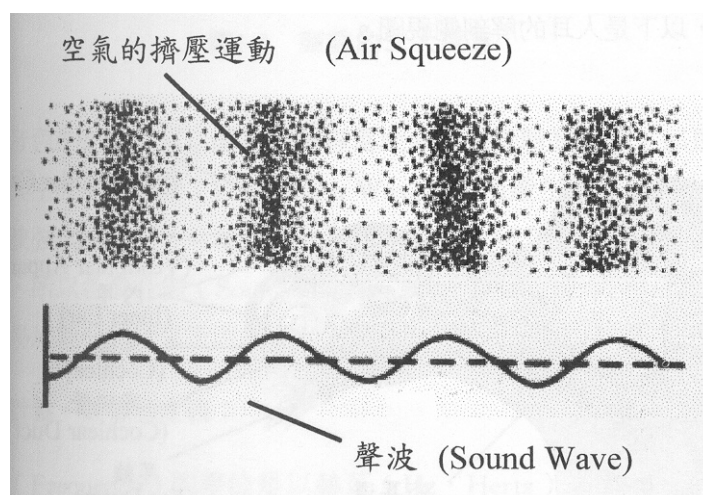


圖 2-2 聲音產生的原理³³

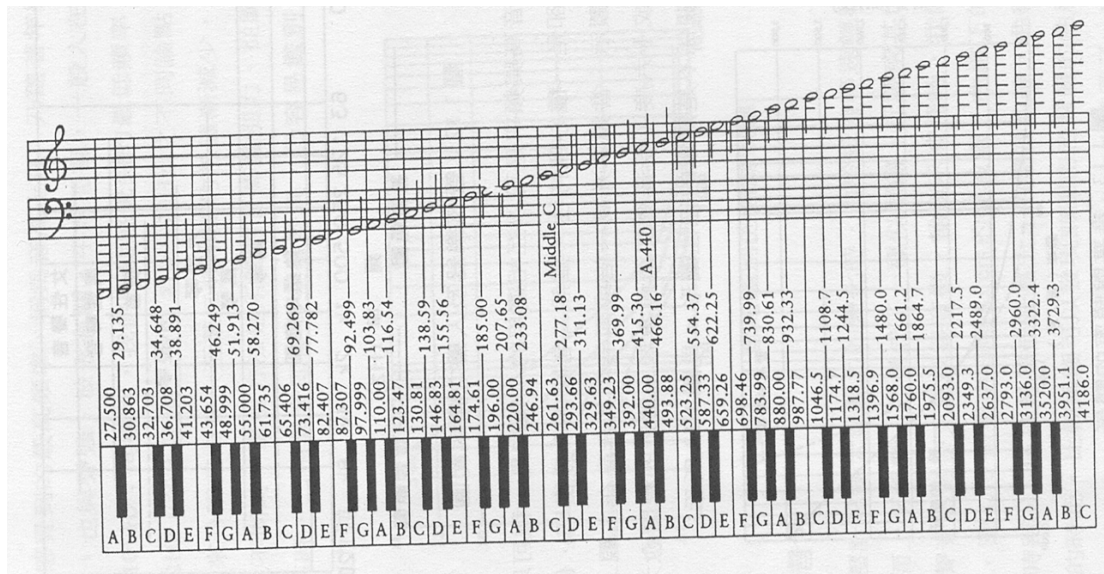
而人耳所能聽到的振動頻率，則落在每秒振動二十次至兩萬次之間（20Hz～20KHz），太高或太低都無法被人耳辨別，而且隨著年齡和健康狀態，也會有所差距，大約五十歲以後就會慢慢的降低對聲音的靈敏度，尤其是 10KHz 以上的高頻³⁴。

爲了定義「樂音」，1834 年在德國舉行了第一次的國際「標音會議」，決定將中央 A（La）的振動數訂爲每秒鐘 440 次，也就是 440Hz³⁵。像這樣的音波，加以人爲的排列組合之後，才能成爲我們認知中的「音樂」。圖 2-3 是一張列表，標示了能組成音樂的「樂音」，都是有物理上的嚴格定義。

³³塗能榮，1998:9

³⁴塗能榮，1998

³⁵梅長齡編，1984:203

圖 2-3 鋼琴各鍵的頻率³⁶

顯然，人爲的音樂，與自然界的聲音，不是同樣的含意。以寫大眾化音樂著作而聞名的腓德列·賀菲爾（Friedrich Herzfeld），認爲自然界的一切都是「噪音」，而只有「一定高度的音」才能叫做「樂音」³⁷。英國精神科醫師史脫爾（Anthony Storr）則點出了人爲音樂與自然聲音的關鍵差別之處：「（西方所謂樂音）是各自獨立的單元，有固定的聲波，可以重製或再製」³⁸。而克麗斯丁·安默兒（Christine Ammer）在她所編撰的音樂辭典裡，認爲的「樂音和噪音的差別依振動的本質而定」³⁹，也點出了經過人爲編排和整理過的聲音，與大自然之中的聲音已經不是同一回事。

第一章曾提過，在西方音樂基礎理論上，普遍認爲樂音應具有音高（pitch）、音值（duration）、強度（intensity）和音色（timbre）四種特性的聲音⁴⁰，而安默兒則認爲需要加上「共鳴」（resonator）這一個項目。因此，雖然都是聲音，但卻可以分成「樂音」和「噪音」兩種。

噪音是樂音的反義詞。但是，「噪音」經過人爲的編排或整理之後，卻也往往出現在「音樂」之中，例如打擊樂器、伸縮號或人聲，或甚至在電子音樂裡出

³⁶鄭德淵，1993:15

³⁷李哲洋譯，1976:11-8

³⁸張嚶嚶譯，1999:4。引號內括弧爲本論文所加。

³⁹貓頭鷹編輯小組譯，2001:503

⁴⁰桂冠學術編輯室譯，1999:12

現的特異聲響，都不是前面定義的那種樂音。樂音和噪音，都是構成音樂的材料。作曲家在創作的時候，憑藉其個人天分和所累積的經驗，以及獨到的理念，將樂音和噪音結合而成音樂。這樣的組合也不是完全任憑己意，而必須遵循特定的音樂結構⁴¹，像語言有其文法一般，不是可以任意拼湊的。

而音樂，可以引發聆聽者的情緒反應，是在各個不同派別的音樂審美研究者之間，所共同承認的基礎⁴²，也有直接的實驗，可對此點加以證實⁴³。但是，從耳朵聽到音樂，而後心領神會，再到引發情緒，顯然中間有一大段過程要走。

（二）從聲音到情感

1. 「聽見」聲音

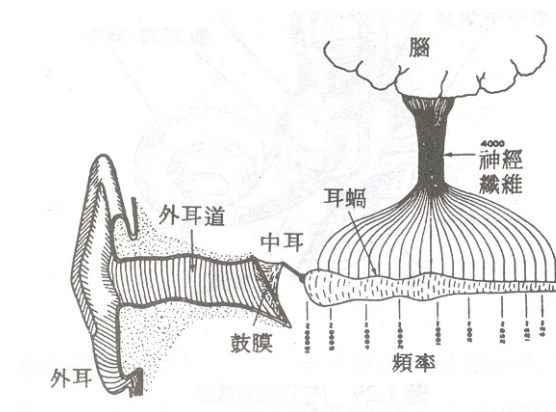
在前一節討論聲音的物理原理時，有談論到聲波是以振動的方式傳遞。藉由空氣所傳來的振動由外耳收集，經過耳道刺激了耳膜，使得耳鼓膜也發生相同頻率的振動，然後再帶動三個耳小骨的振動，而將刺激傳達到卵型窗並也使之振動。卵型窗的振動會引起耳蝸內壓力的改變，讓不同頻率的聲波在充滿淋巴液的耳蝸內進行，引起基底膜不同位置的位移。這個位移的量，被基底膜上的柯蒂氏器感受，轉換成神經電波訊號，然後透過與通往大腦的聽覺神經纖維相連的聽覺細胞（毛細胞 hair cells），將訊號傳入大腦的聽覺中樞，然後我們才能「聽到」聲音⁴⁴。圖 2-4 即為鄭德淵在其著作中所描繪的，聽覺機構示意圖：

⁴¹可分為兩種：聲部結構與段落結構。這兩者細究起來都相當繁複，不過大體而言，前者是音響效果的規範，後者是曲式的規範（曾正仲，1996:26-31）。

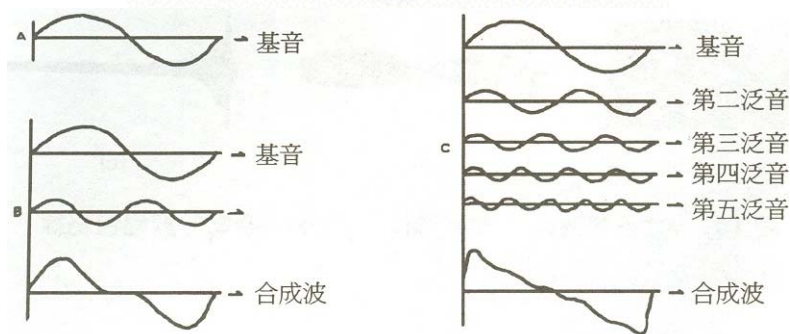
⁴²陳慧珊譯，1997；王次炤，1997；桂冠學術編輯室譯，1999；趙宋光，1996

⁴³朱光潛，1999:370-92；潘智彪譯，1991。

⁴⁴莊婕筠，2004:56-8；張春興，1997:100

圖 2-4 聽覺機構略圖⁴⁵

柯蒂氏器感受聲音頻率的方式，是藉由分佈在基底膜上的兩萬四千條長短不同的聽覺神經，分別吸收不同頻率的聲音（長而鬆的聽覺神經吸收較低頻率的聲音，短而緊的聽覺神經吸收較高頻率的聲音，且一條聽覺神經只與一個特定的聲音頻率產生共鳴），統整之後再加以轉化為神經電波訊號送入大腦，所以人耳理論上可以辨別兩萬四千種頻率的聲音⁴⁶。然而，大多數時候聲音都不是純音。由於泛音（如圖 2-5）的作用，同時讓許多近似的音頻傳入耳中，就造成了音色的區別（如圖 2-6），加上聲音的長度與聲音的大小，前節所述音樂的四個特性（音高、音值、強度和音色）就都到齊了。

圖 2-5 樂器聲波波形的合成與分解⁴⁷

⁴⁵鄭德淵，2003:32

⁴⁶朱光潛，1999:384

⁴⁷鄭德淵，2003:20

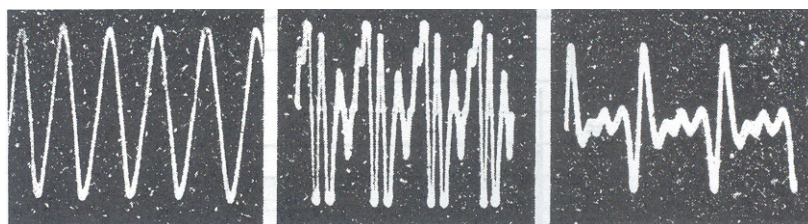


圖 2-6 音叉（左）、豎笛（中）及短號（右）的聲音曲線⁴⁸

到此，對於在第一章所提問題一及其答案，可以這麼回答：

問題一、「聲音」與「音樂」分別有什麼樣的涵意？

「聲音」是物理名詞，是高速振動下的能量發散結果，在一定頻率範圍內（20Hz~20KHz），能使耳膜與之共振，而經由神經系統，使人感覺到「聲音」。而「音樂」，則是人為所控制的聲音組合，並受一定的音樂樂理規範。

2. 激發狀態

人耳經由聽覺機構而接收了這些聲音，才算是聽進了音樂，而音樂，經過實驗證明，可以造成人體的「激發」狀態，諸如「腦波振幅和頻率的變化...皮膚的電阻減少，瞳孔擴大，呼吸速率變快或變慢，或變得不規則。血壓往往升高，心跳速率也是。肌肉張力增加，還可能伴有肢體的躁動」⁴⁹。比如，在一個有 36 名男女各半的大學生所參與的實驗裡，實驗者在不告知曲名的情況下，播放三首風格迥異的音樂選段給受試者聆聽，並使用心動描記儀來測量心臟的活動，用呼吸描記儀來測量呼吸活動。結果發現，每一首樂曲都引起了「激發狀態」，如呼吸速率的改變，尤其其中的一首樂曲，引起眾人呼吸速率加快的程度，明顯高於另兩首；而在心率方面，眾人各自因為不同的樂曲，而都有心跳速率變化的現象⁵⁰。

同樣是在瓦倫汀（Valentine Charles Wilfred）的著作中，還提及另一個實驗，則是給予 8 名心理系大學生 27 首涵蓋種類廣泛的音樂，讓他們可採取最舒適

⁴⁸鄭德淵，2003:21

⁴⁹張嚶嚶譯，1999:39

⁵⁰潘智彪譯，1991:50-1

自然的方式聆聽，並要求受試者在聆聽音樂一個段落之後，嘗試描述自己的體驗，當然任何可能與體驗有關連的詞句都是避免提示的。受試的 8 名大學生全部都是歌手，其中 7 人會演奏樂器。觀察發現，在聽音樂時，以手或腳打拍子是普遍的情形。有受試者寫道：「我感到我的身體內部有一種運動，某些隨著音樂節奏的運動。它好像是一種緊張感，時而在這一邊，時而又在另一邊。」另外，有四個人感覺到要唱歌的衝動，有兩個人感覺到自己的手和手臂上，好像正拿著樂器並且演奏相應的音樂曲調。這可能是神經或肌肉的先期運動感覺⁵¹。

相較於前面兩個人數較少的實驗，弗農（P. E. Vernon）則進行了一項人數眾多的實驗：他向 107 人訪問關於音樂的各種問題，並且有 71 人參加他所舉行的三個實驗音樂會。關於身體運動方面他所得的結論如下：

很多人還從肌肉感上來聽和思考音樂。當音樂升高時，他們也抬高頭或者收縮起一些其他部位的肌肉。或者，他們在鋼琴上或其他樂器上是根據自己的手指來接收音樂的。例如，我的聽眾感到，他們的手指總是試圖要跟隨鋼琴演奏者的手指而動，其餘的觀眾則感到，他們想要跳舞，尤其是聽到節奏強烈的音樂時。⁵²

不止人類，甚至連動物都會受到音樂的感染，而有肢體運動的反應。美國音樂心理學者休恩（Schoen）曾談論過一個，在動物園裡拉奏提琴，所觀察到的現象：

蠍舞動，隨音調的揚抑而異其興奮程度；莽蛇昂首靜聽，隨音樂的節奏左右搖擺；熊兀立靜聽；狼則恐懼號啼；象常喘氣表示憤怒；牛則增加乳量；猴子點頭作勢。⁵³

經由這些實驗的結果，我們可以瞭解，音樂所造成的生理激發現象，是確實存在也可以被觀察的。

⁵¹潘智彪譯，1991:52-4

⁵²轉引自潘智彪譯，1991:55

⁵³轉引自朱光潛，1999:379

3. 引發情緒

近代關於音樂與心理的實驗，不止證明音樂之中含有驅動人體運動能力（或意圖）的力量，也進一步證明了音樂還能夠進一步激發情緒，就如同弗農在他的實驗最後所下的註腳：「人們必須承認，這些機體的反應是能夠喚起相應的情感或情緒的」⁵⁴。

當我們心跳加速的時候，我們的情緒也隨之緊繃；當我們感覺自己正在微笑時，多少會感覺自己好像真的比較快樂。生理影響心理的經驗俯拾即是，威廉·詹姆士（William James）認為：「一旦感覺到令人興奮的事實，身體的變化隨之而來，而……我們對這些變化的感覺，即是情緒」⁵⁵。這樣的關係，認知科學家班宗（William Benzon）將之以圖 2-7 表達：

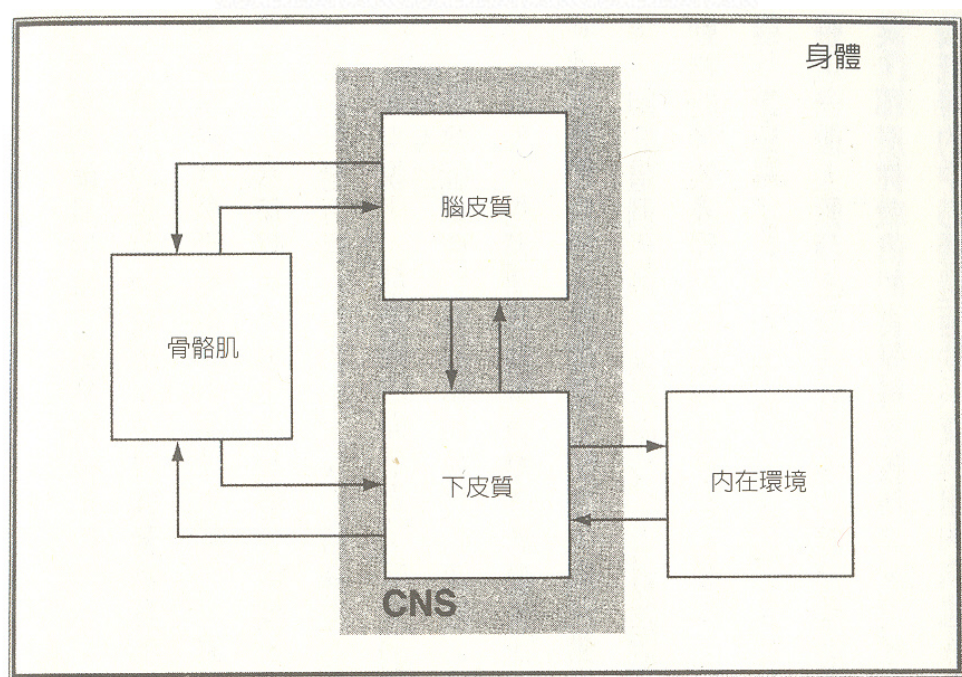


圖 2-7 情緒表達⁵⁶

在圖 2-7 中的 CNS（central nervous system），即是中樞神經系統，是由腦

⁵⁴潘智彪譯，1991:55

⁵⁵James, 1890:449。轉引自趙三賢譯，2003:53。引號中刪節號出自譯者。

⁵⁶趙三賢譯，2003:52

(腦皮質)和脊椎(下皮質)所組成,同時作用於內在環境與外在世界,一方面下令給骨骼肌而控制身體活動,另一方面也同時監控體內的環境,包含各種物質的化學濃度,並控制內外分泌腺、內臟的平滑肌、血管和心臟等。這個關係可以圖 2-8 顯示:

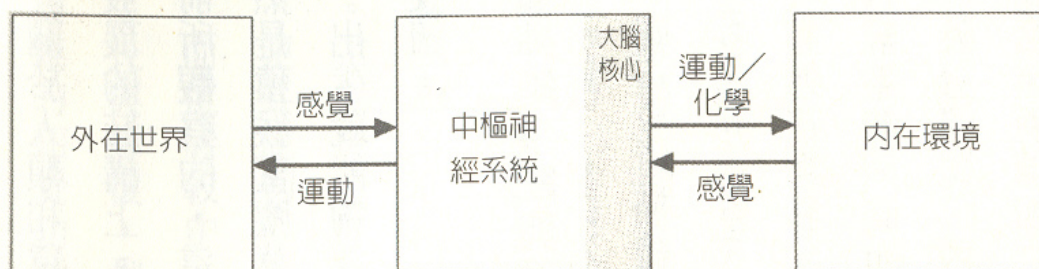


圖 2-8 CNS 中樞神經系統與內外環境的關係⁵⁷

當音樂傳入耳朵,影響了身體內在環境時,透過下皮質的感知,將改變的訊息傳給腦皮質。而在此同時,由於體內環境的改變,下皮質也直接對骨骼肌,也就是身體的外在行為發出了命令(例如腳打節拍、搖頭晃腦、呼吸減緩、蹙眉眨眼等等)。而真正負責較高層意識的腦皮質,同時感受到直接由下皮質經由 CNS 內部網路傳來的訊息,也同時感受到骨骼肌,也就是身體所做出的反應,從另外一個途徑送入訊息。兩個訊息傳入腦皮質之後,便會引發主觀意識經驗⁵⁸,而進一步引發情緒。若我們將這樣的過程從圖 2-7 之中開展,便形成如圖 2-9 的關係:

⁵⁷趙三賢譯, 2003:44

⁵⁸主觀意識經驗:個人主觀的意識運作經驗,當刺激與反應建立連結之後,只要有類似的情境出現,就會自動(不需認知)表現出同樣的情緒反應(張春興, 1991:534)。

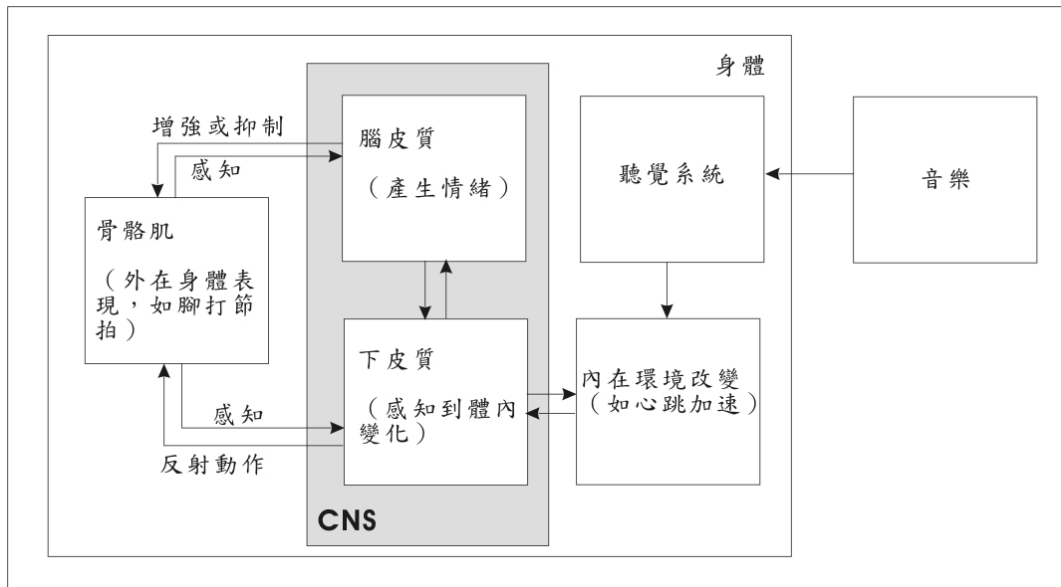


圖 2-9 音樂引發情緒的生理過程

這樣的過程，在音樂之中的「速度」與「調性」上，發揮得格外明顯。幾項音樂實驗都顯示，速度與調性的改變都會直接影響到聽者的情緒反應⁵⁹。到此我們已能回答問題二：

問題二、「音樂」如何能影響人體內部生理機制，以及刺激情緒發生？

音樂，具有使身體的內部環境運動，趨向與音樂一致的感染力。透過腦下皮質對身體內在環境，以及可控制的骨骼肌加以探測之後，而被大腦感知，於是再進一步對骨骼肌的運動加以增強或抑制。而在中樞神經系統（包含腦皮質以及下皮質）接收到音樂，而且感知到生理變化的同時，也進一步產生了相應的情緒，其中又以「速度」與「調性」這兩者特別明顯。

而在情緒被音樂所引發之後，更進一步便會引發情感，而引發對音樂的觀感，而這就涉及到審美的層次了。

⁵⁹ 這些實驗的詳細內容，請參閱本論文附錄五

二、音樂審美過程

人們聽音樂，不管聽進耳朵裡的是什麼樣的聲音組合，不管生理上被引起如何的反應，到最後總是會做出綜合評價，比如是「好聽」或「不好聽」。「好聽」的音樂能使人感覺愉悅，並有可能主動再聆聽幾次；而「不好聽」的音樂，則會被視為擾亂精神的噪音，幾乎不會使人產生主動再聆聽的意願。一首樂曲，一段音樂，要被認為是「好聽」，它的判準何在？一般的人大概會說是「感覺對了」，而說不太出一個所以然來；而有較豐富音樂素養的人，則可以洋洋灑灑列舉一堆理由，如和聲很好、對位很妙、配器絕佳、詮釋很理想等等，但卻也不得不將「感覺對」這個理由列舉進來，因為再怎麼理性的分析，即使能將音樂之中確實帶有可以激發人們情緒的元素，都窮盡地列舉出來，但也卻有很多時候，音樂所帶給自己的感受與感動，沒有辦法以文字來表達。⁶⁰

本節主旨就在探討，音樂為什麼會「好聽」。哲學家康德（Kant Immanuel）曾有過這麼一段話：「在一個判斷中的表象可能來自經驗，若判斷只訴諸於客觀的對象，那這是一種邏輯判斷。相反的，判斷即使是純理性的，若判斷只訴諸主觀的感情，那麼這個判斷即是審美的」⁶¹。在本節，我們不再從音樂理論層面去探討音樂，而是試圖以美學的角度，針對音樂這一個項目，來探討「好聽」背後的型塑過程，也就是「音樂審美」這門學問。莫沙音樂辭典⁶²之中，關於音樂美學有一段文字，恰足以說明本節將探討的面向：

音樂美學與音樂理論（和聲學、對位法、作曲法、樂曲分析等）的不同如下：前者所探討的對象並不像後者，在各個作品的構造或製作等問題，而是對於已完成的作品，給我們感到美、醜、魅力、崇高等的範圍裡，把它作為對人的精神上的反映來研究。至少把音樂當作在人的精神上反映的對

⁶⁰ 關於此點，可參考本文附錄二所引述之音樂實驗，對於「音樂的普遍性」之研究結果，略有可資參考之處。

⁶¹ Kant, 1914:46。轉引自崔光宙，1992:8

⁶² H. J. Moser, Musiklexikon, Hamburg 1955

象，這才是它的重要問題。⁶³

本節將探討音樂美學的意義、並稍加深入地探討第一章所提及的音樂自律與他律論點，並以此為基礎，討論音樂的聯結作用，最後歸納出音樂審美的過程，以作為討論配樂的理論基礎。⁶⁴

（一）音樂的自律與他律

採取音樂自律論的立場之中，最富有代表性的，就是採取形式論的漢斯利克（Eduard Hanslick）。他在 1854 年出版的「論音樂美」一書中，提及「音樂的內容就是樂音的運動形式」、「直觀性的聆聽，是唯一藝術性的真正欣賞方式」、「器樂不能達到的，音樂亦辦不到。因為唯有器樂才是純粹和絕對的音樂」等名句⁶⁵。他尤其反對「音樂的目的是為了要喚起微妙的情感」、「情感是音樂藝術所要表現的內容」，而認為「情感與美的事物本身並無關連」⁶⁶。

他認為應該要嚴格區分感覺（Empfindung）與情感（Gefühl）兩者，「感覺是對某個個別素質的認知」、「情感是對我們心靈狀態的抒發或抑制的意識」⁶⁷。所謂的「音樂美」並不需要情感，而是一種純粹的、直觀的、具體的感受。也因此，他一再強調音樂本身的形式，諸如節奏、調性，以及旋律的運動方式，就是音樂的一切。所以，為音樂附加上所有其他的意涵，都是多餘的，並且有礙於真正的音樂審美。而要達成真正的音樂審美，只需要重視感官所接收到的訊息也就夠了⁶⁸。

而被漢斯利克批評最力的華格納（Wilhelm Richard Wagner），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

⁶³轉引自周理俐，1993:3。括弧中文字出於原文。

⁶⁴關於「音樂美學」字源與其意義，可參考本文附錄三。

⁶⁵陳慧珊譯，1997:64:111:45-6

⁶⁶陳慧珊譯，1997:25

⁶⁷陳慧珊譯，1997:26

⁶⁸陳慧珊譯，1997:140

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。⁶⁹

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。⁷⁰

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。⁷¹

此外，在漢斯利克和叔本華的前後，還有許多關於音樂審美的見解，但就音樂的內容而言，大致上仍然可以歸結到類似漢斯利克所代表的音樂自律論，以及

⁶⁹林建國譯，1989:334

⁷⁰張嘍嘍譯，1999:224

⁷¹關於漢斯利克、華格納與叔本華對音樂看法的更多論述，可參閱附錄四。

華格納、叔本華等人所代表的音樂他律論。比如和華格納有十年友誼的尼采（Friedrich Wilhelm Nietzsche）：

於是我這樣自問：我的整個身體究竟指望音樂的什麼呢？我想，是音樂本身的收放自如：彷彿整個肉體的所有機能都能隨著自在的、無畏的、奔騰的、自信的節奏而躍動；彷彿鉛鐵的生命都鍍上溫和美妙的黃金旋律。我的憂鬱想要在「完美」的隱匿處和深淵歇息：那就是我為什麼需要音樂。⁷²

又比如也被漢斯利克所批評的黑格爾（Georg Wilhelm Friedrich Hegel）：

音樂所持有的因素是單純的內心方面的因素，即本身無形的情感，這種情感不能用一般實際的外在事物來表現，而是要用一旦出現了馬上就消逝的意即自己否定自己的外在事物（即聲音）。因此，形成音樂內容意義的是處在它的直接的主體統一中的精神主體，即人的心靈，亦即單純的情感。⁷³

尼采和黑格爾的論點都比較偏向音樂他律論，他們認為如果要如同漢斯利克所說的那樣，在聆聽音樂時完全排除情感的作用，是不切實際的。換句話說，他們認為音樂的情感作用對審美而言是重要而且具有功能性的，並且也喚起本身許多的經驗，若否定這個事實，只講求形式的美，未免有點不切實際。

在被稱為浪漫時期的十九世紀之後，依據周理俐的整理，認為現代音樂美學的特色如下：

現代音樂美學的特色也許可以說在即物主義、客觀主義、力學以及熱量學的諸學說。這種現代的立場，一方面反對十九世紀的氣氛美學或感情美學，另一方面，也把形式主意的音樂美學排除，而一心一意集中於把握音樂

⁷²Walter Kaufmann, 1974:324-5。轉引自張嚶嚶譯，1999:246

⁷³轉引自周來祥、周紀文，2002:205

中的純音樂部分。⁷⁴

因此在現代，音樂美學已不再嚴格的在自律或他律上頭找定位，隨著醫學與科技的進步以及傳播方式的改變，人們對於音樂的看法也在轉變。無論自律或他律，談的都是音樂對於單一聽者的作用以及意義，到了現代，人際互動的模式已然大有改變，這些也都會影響我們對音樂的審美，不可不加以探討。

（二）音樂的聯結作用

我們可以發現，同樣的音樂，在家裡使用高級音響系統聆聽與到音樂廳現場聆聽，產生的美感似乎大不相同；一個人獨自聆賞與和同好一起分享，也似乎感覺不一樣；對於一首樂曲的好惡，在大多數情形之下，我們似乎也沒有辦法完全堅持己見，或多或少也會受到其他人，甚至是整個社會風氣、文化的影響。

顧里（Charles Horton Cooley）曾提出著名的「鏡中自我」（looking-glass self）理論，認為「自我印象」是一個和他人有關的社會產物，包含了三個要素：

- 1.想像別人看到了我們自己。（我相信別人注意到我喜歡貝多芬的音樂）
- 2.想像別人對我們的評價。（我相信別人覺得我喜歡貝多芬的音樂很好）
- 3.反應別人的評價。（我想我應該繼續喜歡貝多芬的音樂）⁷⁵

因此顧里認為，自己覺得自己是個怎樣的人，是藉由別人的評價而造成的。如同括弧中的例子，如果自己「喜歡貝多芬音樂」這個事實被廣泛的肯定（貝多芬的音樂是好的→這個人喜歡貝多芬的音樂→這個人是好的），則會促使自己繼續維持對貝多芬音樂的愛好，反之亦然。也就是說，「我們對自己的印象是從別

⁷⁴周理俐，1993:24

⁷⁵陳光中等譯，1995:87。括弧註解為本文所加。

人的評估裡得來的，正像我們從鏡子裡才能看見我們自己的影像一樣」⁷⁶。

心理學家米德（George Herbert Mead）則進一步分析這個「自我印象」型塑的過程：

根據米德的看法，自我有兩部分：「主我」（I）和「客我」（me）。「主我」是個人對他人和大社會的反應，「客我」是他人（即親戚和朋友）對自己評價的自我概念。「主我」根據他人和「客我」來反應和思考，例如，別人批評「主我」，「主我」經過仔細考慮後決定是否改變，其標準完全以「主我」認為這個批評是否值得改變為準。「主我」也知道人們會認為一個願意聽別人規勸的「客我」是公正無私的人。⁷⁷

米德的看法認為，在「客我」（即顧里的「鏡中自我」）之後，還有一個真正下判斷的「主我」。「主我」操控並觀察著「客我」與外界互動，並不斷在修改「客我」的型態。因此米德進一步認為在人際互動之中，有兩種行動類型：一是「不明顯的動作」（nonsignificant gesture），二是「明顯的動作」（significant gesture）。前者諸如眨眼等，只是單純的反射動作，而後者卻是出於一連串複雜的意識運作結果，依據米德的說法，即是「扮演別人的角色」（taking the role of the other）⁷⁸，不僅僅是在詮釋他人的動作，更是在詮釋他人動作的意圖，先行以「客我」與假想的對方互動，如果假想互動的結果是「主我」所期望的，才實際以「明顯的動作」做出反應。學者布魯姆（Blumer. H）對此有一番解釋：

人類必須解釋對方所做的事或所做的事，才能持續保持互動……因此，別人的活動有助於修正自己的行為；在面對別人的行動時，一個人可能會放棄自己原有的意思，重新修正、檢查、暫停、加強甚至換掉。換言之，別人的行為可能會和自己原先計畫去做的相反或一致。因此，就要重新修訂這個計畫，或換另一個不同的計畫。一個人會用某些方法把自己的活動和

⁷⁶蔡文輝，1997:124

⁷⁷陳光中等譯，1995:88。括弧內文字為原譯文所有。

⁷⁸陳光中等譯，1995:119

別人配合在一起。⁷⁹

因此，我們可以將上面提到的主我客我運作方式，以圖 2-10 表示：

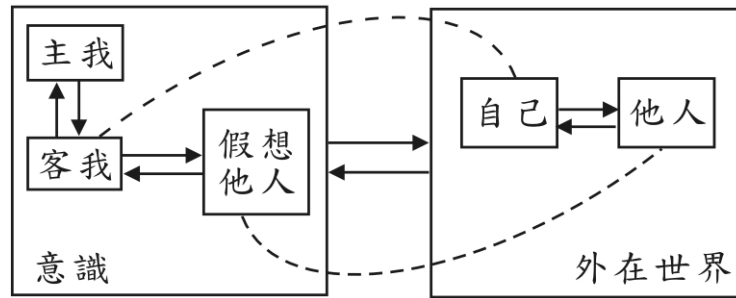


圖 2-10 主客我運作模式

虛線是實體（身體）與虛擬印象之間的連結，我們在意識之中模擬自己與對方互動，之後才以「明顯的動作」來表情達意。圖十一所示的是單向的情形，若是考量到每一個人都是依此模式來與人互動，則在兩人互動的情況下，此圖應可拓展如圖 2-11：

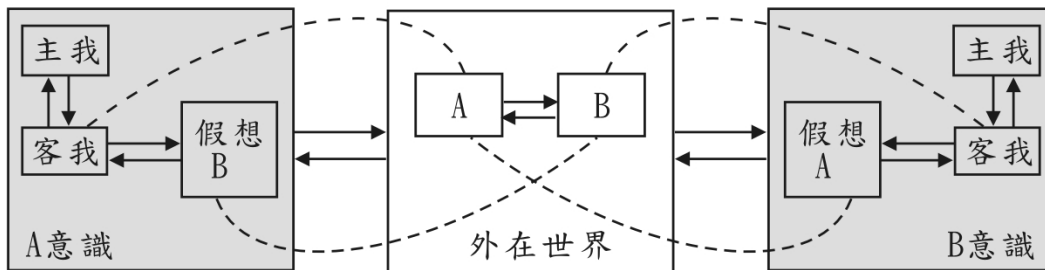


圖 2-11 兩人互動之下的主客我運作

在這個模式之下，「假想他人」和「客我」能順利形成，是與別人成功互動的前提。換句話說，如果「假想他人」和「客我」不能順利形成，則會造成互動的困難，例如和從不認識的人交談，總是需要在一時間的嘗試之後，才能逐漸發展出與此人的互動關係。我們可以理解在圖十二的 A 與 B 之間，交談或者手勢都是「明顯的動作」，能夠表情達意，而音樂似乎也可以促成這種聯結。

⁷⁹Blumer, 1969:8。轉引自陳光中等譯，1995:120-1。刪節號出於原譯。

瓦林 (Niles Wallin) 在他的著作《生物音樂學》(Biomusicology) 之中表示,「在音樂的曲調和神經物質之間,有一種型態動態的異種同形(morphodynamic isomorphism)」⁸⁰。認知科學家班宗 (William Benzon) 對此有如下的解釋:

一場完整的音樂演出具有一種聲音形式;換言之,音符和音符之間遵循著某種特定的模式,要不是高一點,就是低一點,要不是輕柔一點,就是大聲一點,如此鋪陳出一段曲子。這種變化模式即是音樂的型態動態。我們也可以說,這種型態動態是音樂演出者或聆聽者的神經系統內部狀態。瓦林表示,這兩種模式,一個是聲音,一個是人類神經系統的電生理作用,兩者的形式其實是相同的:音樂流等於神經流。⁸¹

班宗並引用一項以 148 個感應器佈滿整個頭皮,以追蹤腦皮質神經磁性活動的實驗,有如下的結果:

在大腦某些特定區域所記錄到的活動時間模式,與音序的高音軌跡不謀而合,當音調順序在樂曲結構中變得容易預測,這種吻合度也會隨之增加。⁸²

意思是,聆聽比較能夠理解的聲音序列,也就是聽得懂的音樂,「音樂流等於神經流」的情況就越明顯。換句話說,如果對於聽者而言是雜音的序列,無論是不是音樂,這個等同的程度則低許多,等同的情形並不是必然發生。有鑑於此,班宗修改了瓦林的說法如下:

對於那些擁有共同音樂文化的個體而言,樂曲的流動和神經物質之間,具有強烈而有系統的相似性,致使這些音樂個體的大腦產生緊密的聯繫。在

⁸⁰Wallin, 1991:1。轉引自趙三賢譯, 2003:54

⁸¹趙三賢譯, 2003:54

⁸²Patel and Balaban, 2000:80。轉引自趙三賢譯, 2003:55

共同參與音樂時，這些個體便形成一群能夠感同身受的團體。⁸³

這樣的說法一方面解釋了同樣的音樂對於某一群人而言是比較喜歡的，而對於另一群人而言是比較不能接受的情況，似乎較為合理。而由此也可以解釋，音樂確實可以作為人與人之間互動的媒介，也就是在圖 2-11 的情形之中，「外在世界」框內的 A 與 B 的雙向箭頭，是可以以音樂的方式來促成互動。

(三) 音樂審美結果

到此，將所探討的內容結合起來，或可拼湊出音樂審美結果型塑的過程，呈現如圖 2-12：



⁸³趙三賢譯，2003:57

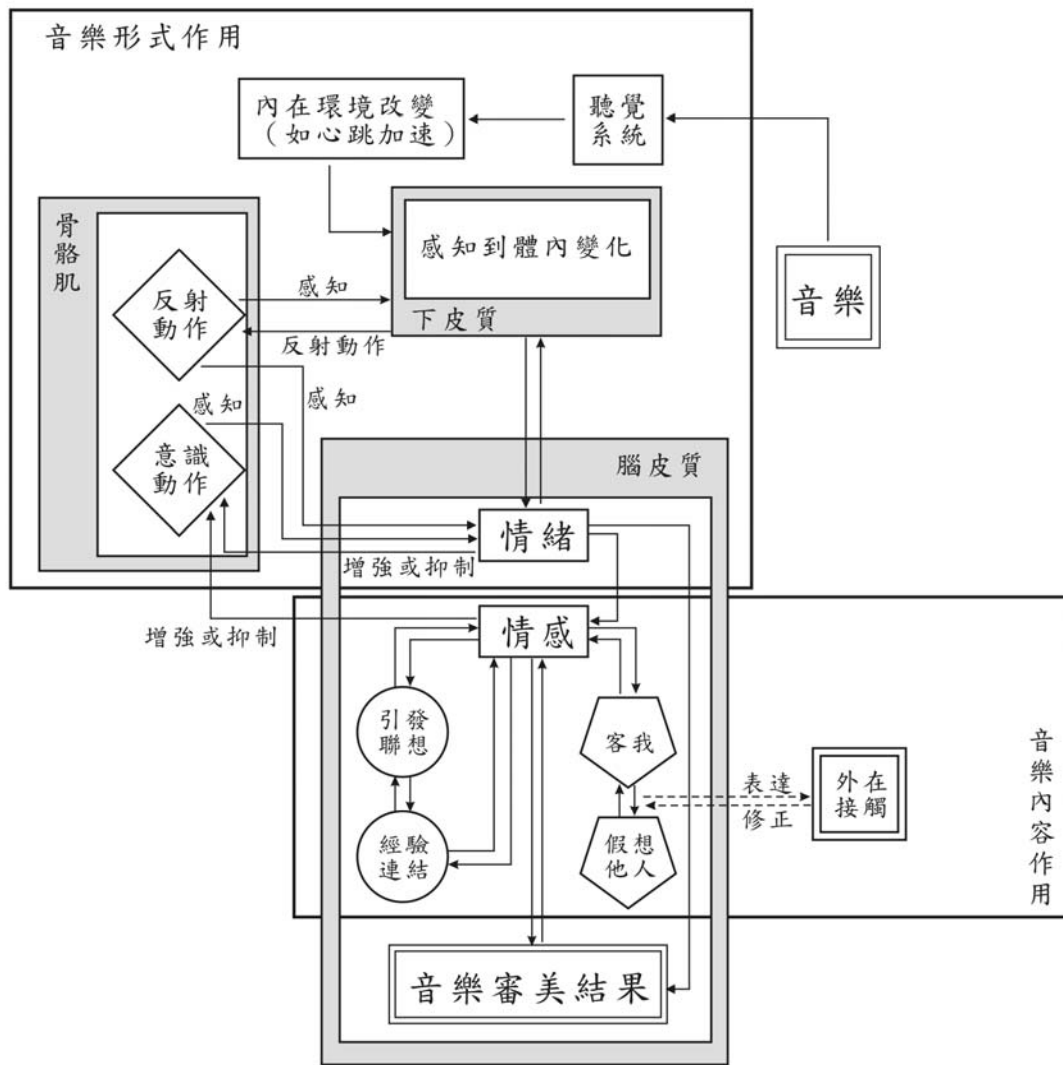


圖 2-12 音樂審美結果產生的過程

音樂首先以聲波的形式進入到人體，聲波的能量促成人體的內在環境與之同步化，而使人體的內在環境為之有所改變。這樣的改變被腦下皮質接收之後，一方面傳向中樞神經系統，一方面也透過反射作用直接傳達到骨骼肌做出反應，而被中樞神經系統感知，和從下皮質傳來的訊息綜合之後產生情緒。種種情緒結合而成情感，一方面勾起過往經驗以及產生聯想，二方面又在與人際互動的過程之中獲得回饋（應該是要透過骨骼肌來與外在環境發生聯結，但為避免使圖形過度繁複，此處以虛線聯結），這兩者都會對原始產生的情感造成影響，而產生音樂審美結果。然而這音樂審美結果並不是就此固定不變，由於情感的作用，以及人生經驗和人際互動的影響，都還是會對這審美結果有所變更。

若試圖將自律論以及他律論的觀點在此做結合，則漢斯利克所主張的，人們可對於音樂的形式直接產生審美，可包含在「音樂形式作用」的範圍之內，這與現代認知科學的研究結果，也就是前述班宗所引用的實驗結果有所符合，儘管漢斯利克本人並不欣賞這樣的觀點。

而叔本華所認為的，音樂之中的衝突與變化反映了人生，則可包含在「音樂內容作用」的範圍之內。由於聯想以及與個人經驗的聯結，使得音樂聽起來充滿敘事性，故而能引發情感，而產生對音樂的審美。

但在此同時，似乎也不能忽略外在的影響；畢竟音樂並不全然是個人獨享的活動。就像其他的種種價值觀一般，在意義型塑的過程之中，不能排除外在環境的影響力量。米德所主張的主我客我互動模式，以及布魯姆代表的象徵互動論者所主張的「人類互動是一場不斷之對話，包括對別人意圖之觀察、詮釋和反應」⁸⁴，都可套用在音樂交流的關係之上，這些也是有可能對音樂審美結果產生影響的因素之一。

如果以上的過程可以成立，那麼圖 2-12 則可以簡化如圖 2-13：

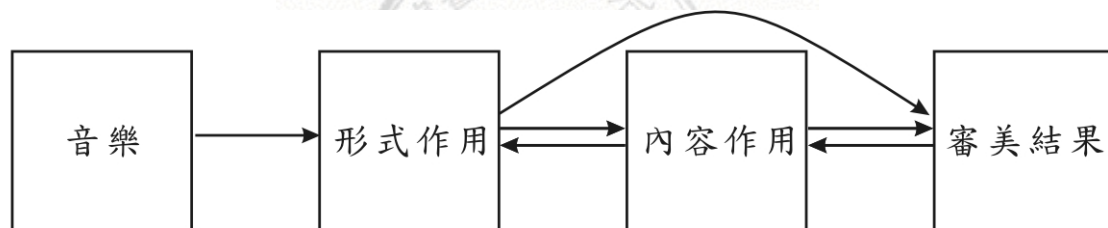


圖 2-13 音樂審美過程概念

音樂入耳之後，先發生形式作用，而後才發生內容作用，這一點可以從前面的討論中獲得證實。然而審美結果的產生，卻不是必然需要經過形式與內容兩種作用；在形式作用完成之時，就可以產生審美結果，這既符合一般經驗，也是漢斯利克的主張。只是當初步的審美結果產生之後，只會回到內容作用的部分來進行類似反芻的活動，而不會直接回到形式的部分去，因為音樂既然已經聽進來，除非讓音樂重新播放，將這個過程重頭再走一次，否則當進入記憶之後，便都是內容作用的範圍。

至此，可以整理出問題三的答案如下：

⁸⁴陳光中等譯，1995:120

問題三、音樂產生意義的過程為何？

音樂的意義來自三個不同的層面，即音樂本身、心理層面和社會層面。其中來自音樂本身的意義又可稱之為形式作用，亦即代表著問題二所關切的，音樂所引發的直接情緒。而心理層面和社會層面可稱之為內容作用，前者為個人經驗和聯想的結果，後者為社會化的結果。而最後所獲得的審美結果（意義），仍有可能再回頭重新進行意義的補充或刪改，並非是固定的。而在順序上，音樂則是先引發形式作用，其後可能接著引發內容作用，或者直接成為審美結果，然後再重複進行形式或內容所加諸或扣除的意義。

於是，當我們瞭解到這個情形時，便可以開始探討，音樂中的時間感與空間感，是如何型塑出來的。

三、音樂中的空間感與時間感

至此我們已經探討了音樂的物理層面以及心理層面，也包含了生理經驗（激發狀態）和審美經驗，於是我們可以依此進一步的來型塑，在音樂之中實際並不存在，卻可以帶給我們「感覺」的時間感與空間感。

（一）音樂中的時間感

對於時間的整體感覺，張春興認為，「時間知覺並非由固定刺激所引起」、「時間知覺沒有提供線索的感覺器官」。他整理獲得時間知覺的線索可能來自於兩方面，即是外在線索的「自然環境的變化」、「生活中的工作程序」，以及內在線索的「生理上的日節律」，以及「身體上的代謝作用」⁸⁵，也可以說就是史脫爾醫師所提到的內在時鐘。外在時間線索是可以觀察，也帶有明確含意的，比如日出時間和日落時間，或者上班時間與下班時間，或甚至時鐘指針所指示的時間，這些外在線索，都能某種程度的代表特定的時間意義，並不容易混淆；然而

⁸⁵張春興，1991:142

，心理上的時間感，也就是內在線索，卻沒有那麼絕對，而且似乎很容易就受到影響。

依循前面的討論，我們可以推論，音樂有其能力，可以藉著改變內在線索，而影響聽者對時間的感覺。這個推論的理由是，在本章第一節第二段，我們談過音樂能使聽者的身體產生「激發狀態」；而一項由美國賓干（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結果也提到，「音樂所以能影響情緒者大半由於生理作用」⁸⁶。

若是藉由以加速生理代謝的方式來使時間感變快的情形，我們可以從前面的論述之中，整理出幾個音樂中的元素，具有這樣的能力：較快的音樂進行速度、較強烈的調性、與較明亮高昂的音色。這些元素都能直接刺激生理系統，並增加代謝速度，使得聽者對時間的「感覺」趨向於「快」。而相對的，較慢的音樂進行速度，較平和的調性與較陰暗的音色，也應有著相反的效果，亦即使整體時間感覺變慢。此亦即我們在本章第二節第三段所談及的，音樂的形式作用。

除了藉由影響內在時間線索而改變對時間的感覺以外，另一個影響時間感覺的方式，便是忘記內在時間線索。如果聆聽音樂者對該音樂涉入到一定程度，則有可能降低或忘記注意生理的變化，而破壞對時間的感覺，也就是音樂的內容作用。藉由「引發聯想」、「經驗連結」與社會性的思考等等，而使聽者的注意力沈浸在時間以外的層面，甚至達到忘我的狀態，這也可能是一種影響時間感覺的方式。

但不管是形式作用，或是內容作用，我們聽到的都是音樂的整體，而不是個別的聲音。伯格森（Henri Bergson）認為：

我們聽到一首旋律時，會有純粹至極的連續性印象——完全不會有同時性印象的一個印象——不過，使我們有這種印象的，是旋律特有的連貫性及分解旋律的不可能性。如果我們把旋律切割成一個個截然分明的音，切割成許許多多的「先」與「後」，就是把空間的概念帶進旋律裡，在連續性裡注入同時性：在空間裡，唯有在空間裡，才有彼與此的明顯分際。⁸⁷

⁸⁶朱光潛，1999:384。詳參附錄五

⁸⁷轉引自張嘸嘸譯，1998:262-3

這樣的連續性，使得音樂之中的時間感，在與影像做搭配時，相形之下又更重要。美國學者蘇珊·郎格（Susanne K. Langer）更進一步認為，我們並不是把聽到的聲音都物理性的照單全收；我們聽到「概念」更強於音樂之中所包含的聲音本身：

我們聽到的是連續而不是進行，我們丟掉全部副旋律，在沒有明顯曲調的地方，我們可能丟掉全部旋律。只有變化著的實際音調以及特定的音高、持續音色、音量以及總體性的刺耳或悅耳在明顯的拍子中通過—匆忙地、輕快地或緩慢地飄然而過。⁸⁸

這和前面提過，班宗所謂「音樂流等於神經流」的說法似乎有所類似⁸⁹。班宗認為，音樂流和神經流的等同程度，端視聽者對所聽進去的聲音序列的理解程度。不過史脫爾則認為，與其說等於神經流，不如說等於「潛意識流」：

我們覺得一首旋律是某種連續的東西，這只是錯覺，不過，音樂所類比的意識流也是錯覺。身體的內在時鐘通知我們何時吃、何時睡等等，我們也在意識門檻下斷斷續續的覺查時間的推移……正如對身體的意識時斷時續，對精神過程的意識也一樣斷斷續續。……我們雖然可以把心靈裡進行的一切描述成連續的東西，「意識流」，但我們其實感知不到。這個東西倒比較像潛意識流，間或有我們稱為意識的東西漂浮著，一如川流表面偶爾會浮著小樹枝。⁹⁰

史脫爾甚至認為，「如果要使思維先後有序並能記得住，就不得不篡改思考的經驗」⁹¹。他認為我們所以為的「意識流」實際上是「潛意識流」，而「意識流」是我們在撿取「潛意識流」之中所漂浮的「意識」之後，再拼湊回來，並重新記憶。十八世紀哲學家赫德爾（Herder）肯定了這種看法：

⁸⁸劉大基等譯，1991:157

⁸⁹參閱註腳 50

⁹⁰張嘸嘸譯，1998:264

⁹¹張嘸嘸譯，1998:265

由離散分立的資料中創造統合的整體，是人性理基本的組織活動……意識或潛意識的整個創造性活動都會產生本身獨特的「完形」，而且反過來，也會受到這個「完形」的影響，每一個個體或群體再依據這個「完形」而力求感知、理解、行動、創造、生存。⁹²

於是，在聆聽音樂的時候，「音樂流」似乎其實影響的是「潛意識流」，而我們要在聆聽音樂之後，重新組合出「完形」，才對之進行理解。如果「完形」的重組過程順利並且感同身受，那麼便會如叔本華所說的，音樂成爲意志的翻版。如果不行，最壞的狀況便有如聽到噪音，完全不能理解，並且感覺不舒服與不自在。

(二) 音樂中的空間感

視覺的空間感是可以的眼睛直接觀察到的，但音樂之中的空間感覺卻是間接得來的。音樂之中本沒有空間，有的只是依序出現的聲音，有高有低，有強有弱。只憑單耳便可以依據聲音的強弱而辨別遠近，而當雙耳並用時，又可依據「時間差」（聲音傳到兩耳的時間差別）、「強度差」（聲音傳到兩耳的強度差別）、「波壓差」（聲波對外耳與中耳交界處鼓膜所形成壓力的差別）來取得更多聲音的定位資訊⁹³。而發聲位置的移動，則依據都卜勒效應，如果發聲位置越來越靠近聽者，則音調會比實際的音調還要高，反之亦然。前面提過，構成音樂的樂音，具有音高、音質、強度、音色和共鳴等幾項特徵，在這些特徵之間變化的樂音，也就會使人產生遠近感或深淺感。

讓我們再一次的參考本章圖 2-3「鋼琴各鍵的頻率」。一組由 C (Do) 到 B (Ti) 的 C 大調上行音階，「上行」的意義是建立在由中央 C 這個每秒鐘振動 261.63 次的聲音，依序出現振動頻率比前一個音要高一些的音之上，最後達到 B 這個每秒鐘振動 493.88 次的聲音。音高只是一種心理效應，在記譜時雖然有高低位置，但其實音本身並沒有高或低，不同的只是頻率。史脫爾醫師甚至有如下的看法：

⁹²張嚶嚶譯，1998:266

⁹³張春興，1991:140-1

用「較高」或「較低」形容音高不同的音，這是涉及空間的現代隱喻，早期都用「尖聲」或「鈍音」。不過，我們仍免不了要稱旋律為音的「移動」；我認為這可能基於聽覺系統原是由前庭系統進化而來，而前庭系統又專司上下左右及前後的訊息提供。⁹⁴

史脫爾醫師更進一步認為：

不論聲音與空間的關連是否與聽覺機制的進化過程有關，音樂的確是存在時間中，但我們只能以空間的觀點思考時間。時間裡沒有上下左右，只有先後。不過，我們若要思考先與後，就不得不提出空間的類比。人類天生如此，沒有別的辦法，⁹⁵

於是我們也可以將音樂的元素與空間感覺相互對比：較廣音域的音樂、強弱對比較大的音樂、泛音較多、樂器組合較多、和聲較複雜的音樂，可能顯得空間感較大，反之亦然。因為具有這些特徵的音樂，在人耳的聽覺領域（20Hz～20KHz）當中，都佔據了相對而言較多的頻寬，也象徵著佔據了較多的「空間」。

問題四、何謂音樂中的時間感與空間感？

音樂只是依序出現的聲音，本身並不帶物理性的時空特性，而之所以會造成時間感與空間感，是一種心理作用。基於在真實世界的經驗，我們已經記憶了在不同環境之下，各種不同的聲音表現，因此我們也會將之類比到音樂之中，尤其是關於所處空間的感覺。此外，音樂的連續性會影響潛意識，也就是影響了判斷時間的要素之一的內在線索，因此對於音樂所持續的時間，往往與絕對時間有所落差，承襲對問題一，認為音樂是人為操作的結果，於是我們也可以認為，這樣的落差就是被塑造出的時間感。

⁹⁴張嘸嘸譯，1998:261。引號出自於原書。

⁹⁵張嘸嘸譯，1998:262

四、音樂與視覺結合後的時空完形效果

前面我們談論了音樂所影響的內在時空線索，而當外部時空線索加入時，所造成的最後時空感覺，絕不是如 $3-2=1$ 這樣的數字單純，而是綜合而成另一種感覺。早在遠古時期，人們就發現，樂聲具有某種力量，可以對視覺經驗造成影響。

(一) 由「歌」所衍申的音樂完形意涵

在古希臘時期，便有以 Aulos 或 Kitharis（兩種樂器名）作為戲劇表演伴奏之用的紀錄⁹⁶。若不限於輔助戲劇，則更早時後的民間歌謠，也可算是音樂用以輔助表情達意的濫觴。甚至有人認為，「歌」比「語言」更早出現在人類的活動歷程之中，如寫作名著《物種源始》（The Origin of Species）的英國生物學家達爾文（Charles Robert Darwin）：

我們不免懷疑，人類的遠祖，不論男性、女性，或兩性，在他們有能力用清晰的語言表達彼此的情愛之前，都盡力用樂音和節奏吸引對方。滿懷熱情的演說者、游唱詩人，或音樂家，都會用各種音調和節拍激起聽眾最激昂的情緒，當此之際，他幾乎可以肯定那遙遠的年代裡，他的半人類祖先在彼此求歡及競逐期間，就是用這種方式勾起對方的熾烈慾情。⁹⁷

著名的法國社會理論家盧梭（Jean-Jacques Rousseau）同時也是一位有造詣的作曲家，他則認為人類最早的語言根本就是用唱的：

⁹⁶ Aulos 是一種帶簧片的管樂器，Kitharis 是一種類似豎琴的弦樂器。語出亞里斯多德。（陳中梅譯注，2001:27）

⁹⁷ Charles Robert Darwin 著：The Descent of Man。轉引自張嚶嚶譯，1998:16-7

人類為了表達熱情才彼此交談，而且，在人類社會的初階段裡，言語和歌曲沒有任何區分。他認為最早的語言是用唱的；那些語言有旋律，也有詩格，不白話，也不實用。他還主張，促使人類開始說話的，是他們的熱情，不是他們的需要，因為熱情會把一個人趨向他人，而生活的需求只會迫使他自求滿足。「令人類開口說話的，不是飢或渴，而是愛、恨、憐、怒。」原始人類先彼此對唱，表達情慾，然後才彼此交談，表達想法。⁹⁸

人種音樂學家布拉金（John Blacking）甚至聲稱：「證據顯示，早在現代人種帶著我們如今所知的語言能力出現之前的數十萬年，初期的人種就會跳舞和唱歌」⁹⁹。史脫爾醫師綜合了以上的觀念，做出了這樣的結論：

今天，我們已經習慣聆聽與人聲或典禮毫無必然之關連的器樂。語言也被我們發揮到另一個地步，可以用來做科學上的敘述或概念上的思考，不涉及韻律、隱喻，或主觀感覺的表達，從歷史的觀點來看，這些轉變是晚近的事，而且我認為互有關連。……語言和音樂起初原有較密切的結合，也可以說音樂源於人類需要在主觀上、情緒上與他人溝通，這種需要比傳達客觀訊息或交換觀念的需要更早出現。¹⁰⁰

這是一個在概念上的重要分水嶺，將語言從音樂之中劃分出來。假使盧梭等人的想法是可以被接受的，那麼我們就能承認音樂從一開始就不但和情緒直接相關，也同時蘊藏有敘事性質，也就是可以表情達意。換言之，假使音樂和語言本於同源，那麼語言與音樂則可以說是一體的兩面，爲了不同的目的而分開，但其實在表情達意的目的之上，這兩者必須互補才能使意念的傳遞更加精確，或者完整。並且，和音樂結合之後的敘事，有著比純語言還要強大的助憶力量。就如同德國哲學家賀德爾（Johann Gottfried Herder）所說的：

所有樸實未琢的民族都又唱歌又表演；他們唱出他們的所作所為，所以也

⁹⁸ M. Cranston, 1983:289-90。轉引自張嘍嘍譯，1998:18

⁹⁹ J. Blacking, 1987:22。轉引自張嘍嘍譯，1998:19

¹⁰⁰ 張嘍嘍譯，1998:25

唱出了歷史。歌曲是那個民族的檔案，是其科學與宗教的寶藏。¹⁰¹

至此，我們便可以理解，為何敘事性質濃厚的戲劇表演、慶典、宗教，乃至於今日的电影及電視劇，都少不了音樂的存在。即使我們使用語言來闡述抽象的觀念，卻也仍然可以利用音樂的力量來增添氣氛或者幫助記憶，或者憑添一些弦外之音。就算是以描述自然現象為主題的電視節目「探索頻道」(Discovery Channel)，在影像以及旁白敘述之外，也大量使用器樂作為背景音樂，甚至還將這些背景音樂另行以音樂光碟專輯的方式出版，表示他們觀察到有這樣的市場，亦即仍有為數不少的人，喜歡這樣的音樂，即使已沒有畫面。

(二) 電視中音樂與畫面的協調問題

光是聆聽音樂便足以影響聽者的時間感，而在將音樂和影像合併使用時，情形將更為複雜。前面提過，在沒有計時器可供參考的情形下，我們對時間的感知，是藉由外在線索與內在線索而得來。在聆聽音樂的時候，由於是意識的作用，聽者幾乎可以說是只有內在線索可做比對，對於時間的感覺也就容易受到牽引。但當加入了視覺線索，也就是外在線索之後，原先只聆聽音樂所調和出的時間感，將受到視覺線索的強力影響。

而就如同前段所言，音樂的空間感是由時間感建構而成，因此可將空間感覺視為想像的結果。前面圖十三整理了音樂審美結果的產生過程，而化約成圖十四，則空間想像的結果應該要屬於「內容作用」的範圍，也就是並非直接給予刺激的線索來判斷，而是在「引發聯想」與「經驗聯結」之後所獲得的感覺。套用赫爾德的說法，即是在「完形」形成之後，才會建立起時間感和空間感。這個「完形」，也就是圖 2-12 和圖 2-13 的「審美結果」。

而同樣的，似乎也可以將視覺給予的元素類比到音樂的元素之上。視覺接收到的色彩、形狀等基本元素，就好比是聲音的音強、音高、音色等等，所發揮的是「形式作用」。而這些基本元素所代表的意義，比如國王、勇士、寶劍等等，就如同旋律、調性一般，雖然也能發揮形式上的作用，但是卻能導入「內容作用」，也就是會引發對這些符號的聯想與過往經驗。因此，圖 2-13 的概念，應該

¹⁰¹Lewis Rowell, 1983:40-1。轉引自張嚶嚶譯，1998:29

也可以適用於視覺所接收到的訊息，亦即是也會經過「形式作用」和「內容作用」而產生「完形」。

而電視這種媒介，便是一個最普及的例子，讓觀眾同時接收到畫面與配樂，而在心中產生一個結合兩者的審美結果，也就是完形。電視的內容有許多種呈現方式，以電視劇而言，政大教授蔡琰將電視劇觀賞的審美經驗分成兩個層次：

電視劇觀賞可說是一種特殊的審美經驗，而影響觀賞心理過程的因素理當包含第一層次的感覺和知覺、第二層次的想像和聯想，以及影響上述四個因素的人格與經驗。所謂之「審美心理」，專指看電視劇時出現的特別「感覺」、「知覺」、與「思維」狀態，以過程形式存在。「感覺」狀態指對外界刺激（如電視劇劇情）的情緒，「知覺」則指對此劇情的認識。「思維」狀態包含邏輯推理、演繹、思考、判斷與評價，是理性的心理認知活動；以上三者（感覺、知覺、思維）皆會引起想像或聯想。¹⁰²

這兩個層次的分法，和圖 2-13 所表達的音樂審美過程概念，是一樣的意思。當音樂成為單獨的被審美對象時，走的是圖 2-13 的過程；而當音樂成為配樂，和影像一起成為被審美的對象時，則依然是走這樣的過程，也就是先有所知覺（可能產生激發狀態，形式作用），而後進行「想像」和「聯想」以及個人經驗的聯結（內容作用），而產生審美結果。在考量影像與聲音同時作為電視審美的情況之下，圖 2-13 可以擴充為圖 2-14 的型態：

¹⁰²蔡琰，1990:196

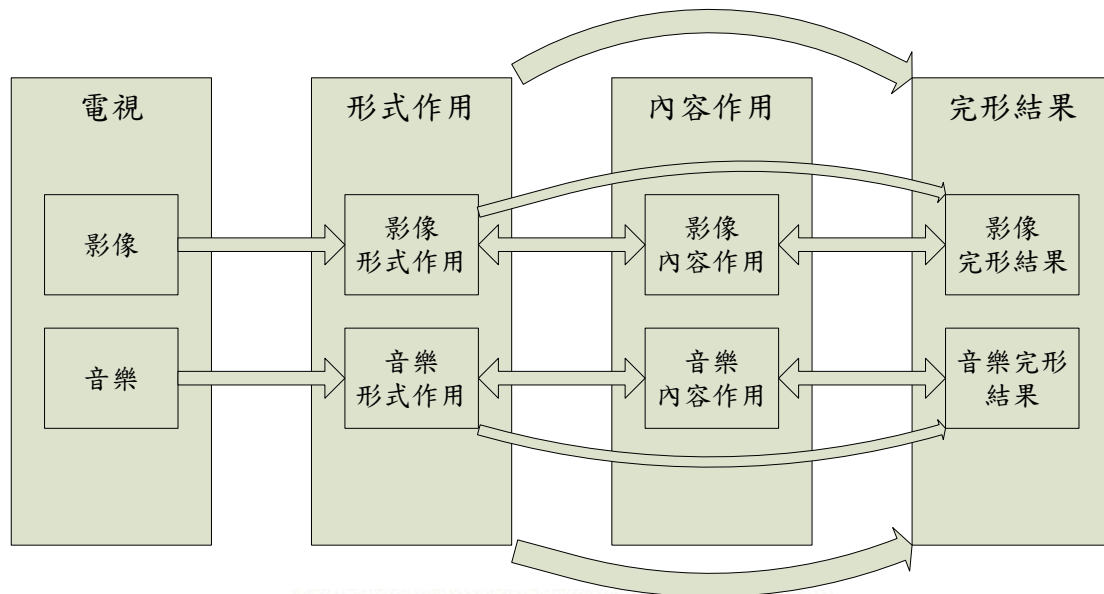


圖 2-14 電視完形過程示意圖

儘管觀眾在觀看電視時是將音樂與影像視為一個整體，但是我們仍不可以忽略音樂和影像，對於生理而言，其實是分開來接收的。於是，眼睛所接收到的刺激和耳朵所接收到的刺激，勢必要經過一番整合，才能引起意義。且不論在意義上的不協調，光是在前面提的，時間感與空間感上的不協調，就有可能在形式作用的階段，就影響整體的審美結果。因此可對問題五做綜合的回答：

問題五、電視中的音樂與影像，兩者之時間與空間感是否相互影響？

人類從遠古時代便以歌聲增強助憶效果，以利於訊息的傳達；而同樣的口語傳播模式也發生在電視之中，在刻意的包裝之下，音樂的存在都一定具有輔助畫面的目的，但在影像與音樂兩者同時並行給予訊息的情況下，也就等於分別給予時間與空間資訊，因此若兩者所給予的資訊類似，便應為協調；不相似，則應為不協調。

(三) 本章小結論與尚未回答的問題

在本章我們從音樂的基礎，也就是物理學上的聲音，開始探討，依據所獲得的文獻，回答了在第一章末端所提出六個問題的前五個，從聲音的含意，到在電視這個媒介上，與畫面同時出現時，推演出有可能因為時空線索的相反，而造成不協調感覺。如果在理論上，當聲音與畫面分別所給予的時空線索相左時，理應產生不協調感，那麼我們就可以期望，閱聽者在收看到如此電視片段時，心理上必然會因此產生不協調感覺。於是，我們便對此產生好奇：若是依上述的理論基礎，去改動一段電視短片的音樂部分，使之與影響部份的時間和空間線索不一致，是否就可以使得觀看者產生不協調的心理感受？因此產生了問題六：「改變電視中音樂的時空線索，是否也就能改變整體的觀看感覺？」

在接下來的第三章，將依據本章所引用的文獻，以及整理所得，嘗試設計一些電視短片，播放給受試者觀看，並以深度訪談的方式，進一步瞭解電視中聲音和畫面分別所給予觀眾的時間與空間感線索，是如何在觀眾的心理層面中交互影響。

