

音樂聆聽經驗的意義建構

以十二個大學生聽、說歌曲〈菊花夜行軍〉為例

《中文摘要》

本文旨在探索被「常識化」、「無謂化」的一般人的聆聽感受與詮釋，以 12 個大學生對歌曲〈菊花夜行軍〉的聆聽論述為分析對象，希望從他們所敘說的「個人真實」中，探究「聆聽者對自身聆聽經驗賦予意義的歷程」。本文具體的研究問題有二：首先，聆聽者如何與一首歌曲文本進行「互動」，將「非語意」的音樂聲響與聆聽感受賦予意義？這些意義是透過哪些敘說類型表達出來？其次，形塑聆聽意義的關鍵因素為何？這些因素如何發生作用？

研究結果發現，人們置身音樂聲響的環抱之初，感受到的是渾沌不清的情緒現身狀態，一種難以言喻的「激發」；為了「領會/理解」自己所聽到的音樂文本「是什麼」、「為何自己有如此的反應」，聆聽者朝向自身的「先前理解」尋求答案。在獲得「領會/理解」的歷程中，「先行具有」與「先行掌握」就像折射鏡，讓聆聽者看到當下自己所「先前見到」的聲響線索和語意線索與自身過去的生命經驗有何牽連，同時間，聆聽感受也就在自身「先前理解」的映照下逐漸「語意化」、「邏輯化」，因而獲得具體的意義；這些意義透過各種「詮釋類型」具體地轉化為言語，而以「聯想故事/意象/意境」、「共感性格」、「形式樣態」、「主觀評價」等「譬喻校正」的語彙，以及「提出形式術語」、「搜尋語意線索」、「參照歌詞詮釋」等相對明確的敘說方式給出。

簡言之，「音樂聆聽經驗的意義建構」就像是「究竟」與「認識」的歷程，在此之中，聆聽意義在辨證與給出的過程中與原初的「渾沌情緒」逐漸脫鉤。然而，儘管「音樂聆聽經驗的意義建構」不能充分表達聆聽者當下的體會，但這不表示聆聽者所敘說、分享的故事與感覺不夠「原真」而沒有價值；相反地，聆聽者以自身的意識與生命經驗與文本彼此呼應，從而給作品多采多姿的意義，不但豐富了音樂的價值，更讓聆聽者藉此了解到作品與自身的關係，並且從意義的映照當中，看見自己某個當下的處境、價值與慾求。

關鍵詞：音樂(music)、聆聽(listening)、意義建構(meaning construction)、紮根理論方法(grounded theory)、交工樂隊(Labor Exchange Band)

壹、緒論：研究問題之提出

從「聆聽感受的難以言喻」說起

許多人認為，聽音樂令我們手舞足蹈，使我們感動落淚，但要說明自己從音樂當中感受到什麼，卻往往詞不達義，甚至啞然無語。德國哲學家 Friedrich Wilhelm Nietzsche 便曾經說過：

語言永遠不能傳譯音樂裡無限的象徵性，因為音樂之於原始個體心中的原始衝突與原始痛苦，是一種象徵的關係，音樂象徵一個超越又先於所有現象的領域……語言企圖模仿音樂時，只能與音樂做表面的接觸，抒情詩的娓娓動聽也絲毫不能進一步表明音樂的深層含義¹。

音樂給人們的觸動之所以難以言喻，或許無涉文采；而是因為音樂和語言文字在本質上的差異，使得「透過敘說表達聆聽感受」一事幾乎成為「不可能的任務」。

首先，若依據符號學家 Ferdinand de Saussure 的理論，說話、寫字以及你我心中以母語進行的邏輯思考與懸念，是人們基於社會的約定成俗，以詞彙之間的「差異」(difference)關係進行「邏輯推理」，藉此建構意義、溝通思想的活動²。

相較之下，音樂作為一種聲波運動，本身並不具有明確「語意」(semantic)層次的概念，也不指涉具體的事物。它傳遞的是音與聲音之間的關係，以及同時間內組成樂曲整體的各種元素如旋律、節奏、和聲進行的各自運動，因此表達的是「模稜兩可」(ambiguous)的感覺。而聽音樂這件事，與其說是我們用身體的某一個器官、神經系統、大腦皮質(cortex)，透過訊息的接收、傳遞與感知，來搜尋當中的意義，還不如說是讓我們的身、心、靈，在音樂聲響的直接衝撞與撩動之中與之共鳴。對哲學家 Susan Langer 而言，這種共鳴的感覺，就像生命被感覺、被直接了解一樣，只能透過「直觀感受」而獲得³。

即便難為，還是說了

¹ 參見 Nietzsche 著, Walter Kaufmann 英譯。(1967)。《悲劇的誕生》(Die Geburt der Tragödie)。New York: Vintage Books, pp. 55-6。轉引自 Storr 1998: 248-9。其他認為音樂聆聽感受「難以言喻」者還包括 Copland 1969: 7; Raffman 1993; Alfonso 1996; Langer 1993; Aiello: 1994 等人。

² 參考 de Saussure: 1959: 68-9; Aiello 1994: 49, 54-5 對於語言的意見

³ 參見 Aiello 1994: 49, 54-5; Langer 1993

雖然音樂和語言在本質上有所不同，但聆聽感受真的說不出來嗎？好像也不是。至少古今中外還是有相當多愛好音樂的知識份子，前仆後繼地透過各種表達方式，留下了他們的音樂論述。比如清代文學家劉鶚在《老殘遊記》當中的〈明湖居聽書〉一回，描寫名角王小玉的說書，精采之處「像放那東洋煙火，一個彈子上天，隨化作千百道五色火光」、「如一條飛蛇，在黃山三十六峰半中腰裡盤旋穿插」，「愈翻愈險，愈險愈奇」、「忽然拔一個尖兒，像一線鋼絲拋入天際」；老殘聽完之後則感覺「五臟六腑裡，像熨斗熨過，無一處不服貼；三萬六千個毛孔，像吃了人參果，無一個毛孔不暢快」，妙筆生花，讓人彷彿身歷其境。

又如日本文學家村上春樹在《爵士群像》一書中，側寫自己鍾愛的爵士樂手與難以忘懷的音樂聆賞經驗，活靈活現的感觸，讓人不禁也想聽聽到底這些音樂有多美妙。他對樂手 Julian Cannonball Adderley(1928-1975)的音樂刻畫以下文字：

那一長段Cannonball的獨奏，有一種無法理喻的滲入心底的東西。我好像就是為了這一首曲子，而不知道多少次將那張唱片放上轉盤的……從這音樂的邊緣，卻有甚至令人依戀的很人性的某種什麼，往外溢出來。雖是悄悄的，卻是豐潤的。那個世界，像在遙遠的地方，令人懷念的房間一樣，只是靜悄悄的。當Cannonball震動簧片時，那每一個音符，便以高矮不齊的身段站了起來，不言不語地輕輕橫越地面往這邊走來。於是在你心的皺褶之間，用那柔軟的小手觸摸過去⁴……

不僅在文學作品中有許多前人留下的、關於音樂聆聽感受的各種「說法」，即便回到自身的經驗，當我們被問到對某首音樂有何感覺，其實我們好像也都能夠說上一兩句，諸如「真好聽」、「讓人想起高中的青澀歲月」、「不就是某某電影當中的配樂」、「聽起來好像是印度玩蛇人或占星師執業時會放的音樂」、「聳斃了，這大概是我爸媽那個年代的東西吧」云云。

倘若音樂聆聽感受真是如此難以言喻，那人們所說、所寫從何而來？那些在我們聽到某首音樂時突然從心底跳出來的、栩栩如生、歷歷在目的意念感受、形象、溫度、觸覺、氣味難道只是一時的天馬行空？我們為什麼會把特定的音樂聆聽經驗「感覺」成某種意義？為什麼把某段音樂的某一部分描繪成「很憤世嫉俗」、「很情慾」、「我很喜歡/討厭」、「讓人想到第二段分手後的那一段日子」？是什麼形塑了你我對於音樂的想法？

從這些問題出發，便得到本文的研究主題：**聆聽者如何對特定文本的聆聽經驗，賦予特定的意義？**由於這個主題的重點在描繪聆聽意義「如何發生」的歷程，而要了解一件事情的發生歷程，首先面對的便是這件事情是「什麼」、哪

⁴ 村上春樹 1998: 55-6

些「原因」造成了此般結果。也因此，本文的調查乃從以下兩個研究問題著手：

1. 聆聽者如何與特定文本進行互動，將「非語意」的音樂聲響與聆聽感受賦予意義？這些意義又是透過哪些方式表達出來？
2. 形塑聆聽者意義建構結果的原因為何？這些因素如何發生作用？

爲了對此議題進行確切的社會調查，本文挑選了 12 位大學生進行了訪談，請他們就我所挑選的聆聽文本--交工樂隊的作品〈菊花夜行軍〉--描述自身的感受與意義，希望藉由他們對文本所描繪的「個人真實」，探究他們對於自身聆聽經驗的「意義建構歷程」。有關我選擇歌曲〈菊花夜行軍〉以及這 12 個大學生的原因與歷程，將在稍後的研究方法說明。

爲了釐清研究問題當中的關鍵概念，以下我將從幾個方向來向前人借火，架構出本文實地觀察、分析訪談資料的視角：首先，爲了要比對、歸納本文受訪者各式各樣的說法，我將回顧「音樂聆聽意義的建構類型」之相關文獻。其次，我將提出幾位學者的說法，解釋人們何以能將抽象、非語意的聆聽感受，轉化爲敘說與文字；意義建構的歷程中又有何特徵。最後，我將分析形塑意義建構結果的各種原因，並嘗試歸納「最關鍵者」。

貳、 文獻探討

一、音樂意義的建構類型

如前所述，即便音樂難以言喻，但人們還是透過各種方式描述他們的聆聽感受。這些人們是「如何」描述聆聽的感受與意義的？有哪些音樂意義的敘說類型呢？

絕對論 vs. 參照論

德國音樂學家 Carl Dahlhaus 指出，從中世紀(middle age)開始，歐洲音樂家對於音樂的意義何在，一直存在著「絕對論」(absolute position)與「參照論」(referential position)的爭議。

「絕對論」者認爲音樂的意義僅在於內蘊自身的(intrinsic)的美，它或許體現了某種抽象的意涵，但其中的組成片段並不指涉其自身以外任何清晰可辨的意義

或情感，人們不應該以文字或其他外在於音樂的意義強加附會⁵。音樂絕對論的代表人物非十九世紀末奧地利音樂評論家Eduard Hanslick莫屬，他在《論音樂美：音樂美學的修改芻議》(Vom Musikalisch-Schönen)一書中，一反當時蔚為流行的「情感寫實主義」之說，強調音樂的目的絕非喚起、表現(express)微妙的情感，如憂鬱、快樂、仇恨⁶，儘管他同意音樂傳達的動態特徵(dynamic features)，或許與其他彰顯情感的事物有類似之處，但他強調音樂之美不在傳達某一明確的內容，音樂只傳達自身的「形式」--音程、音色、和絃、節奏等要素有機地結合在一起，表現出作品的整體連貫性，這才是音樂美，才是音樂的對象、音樂的目的，他認為人們不應該把音樂解釋成這是紅、那是綠，這是希望、那是不滿；那是解釋不清、自欺欺人的⁷。

Hanslick的學說影響重大。音樂學家Nicholas Cook認為在二次世界大戰之後，這種「絕對論中的絕對論」觀點，變成音樂分析與音樂哲學兩大領域探討音樂意義的「正統」(orthodox)理解方式，而許多重要的音樂理論家，如Peter Kivy、Stephen Davies、Robert Hatten、Jerold Levinson、Eero Tarasti都受到其影響，一致強調音樂的意義僅存在文本之中，儼然形成「新漢斯利克主義」(Neo-Hanslickian)⁸。

相對地，「參照論」者主張音樂指涉形式以外的意義。比如Hanslick所抨擊的「情感寫實主義」論者，認為音樂指涉外在的人、事、物與情感，這種觀點在十九世紀中大量地被運用在聲樂作品，如Richard Wagner的歌劇當中，爾後並發展出「標題音樂」(program music)的類型⁹。除此之外，有些參照論者認為音樂與聽者所處的情境與聯想有關，因此音樂傳達的意義是相當個人風格的¹⁰；有些參照論則從認為音樂的意義不只是個人的，更和文化脈絡有關，比如民族音樂學家便普遍主張音樂文化反映了特定社會的組織模式、人際關係、科層結構；人們認知音樂意義的方式則與文化結構中的「約定俗成」(convention)有關¹¹。

二元對立之下的調和論

針對「絕對論」與「參照論」之爭，有些學者兼採兩派提出「調和論」，強調聆聽者感受到的，是來自音樂內蘊形式的參照意義。比如Leonard Meyer認為「絕對論」與「參照論」的爭論與其說是邏輯上的大相逕庭，不如說是傾向「哲學一元論」的結果；他認為人們聆聽音樂時總是受到音樂(旋律與和聲進行)的刺激，

⁵ Dahlhaus 1989，轉引自Pavlicevic 1997: 19

⁶ Hanslick 1997: 25-6

⁷ Hanslick 1997: 69-71, 75

⁸ Cook 2001: 174

⁹ Lippman 2000: 219

¹⁰ Pavlicevic 1997: 21

¹¹ Blacking 1995；Pavlicevic 1997: 22

而懷有一種「期待」(expectation)，或稱一種反應的趨向(tendency)，當這種趨向受到暫時性的抑制，或永久地受到阻止時，便會產生不由自主的「情感反應」，比如感到意外、懸疑或不確定。而這才是音樂聆聽過程中，人們普遍感受到的意義所在¹²。Nicholas Cook則認為在音樂的運動過程中，同時傳達了許多「絕對論」者強調的「屬性」(attributes)，一般聆聽者得到的「實際意義」(actualized meaning)，是他/她對於不同音樂屬性的「潛在語義」(semantic potential)進行個人風格的詮釋結果¹³。

綜觀上述，儘管這些學說當初提出的動機，不盡然是直接針對「音樂聆聽經驗的感受與意義」，但至少都是這些理論家在聆聽音樂時所偏重、或認為「應該被關注」的焦點，因此應當可以算是他們認定的聆聽意義。一旦我們把這些學說當作不同的「說」音樂的方式，由此我們便得到「絕對論/形式論」、「參照論」、「調和論」三種音樂意義建構的類型。

其他關於音樂意義建構類型的觀點

除了從音樂史上「絕對論」與「參照論」的二元對立與調和，我們可以得出上述三種「說」音樂的不同類型，其實也有一些學者，曾經對人們聆聽經驗的意義建構方式進行分類。比如哲學家 Monroe Beardsley 認為，人們對音樂的「理解」方式可以分為以下三種類型：

1. 起源的理解(genetic or causal understanding)：從音樂的創作背景、時代條件、作者的意圖來了解聆聽作品的意義。
2. 結構的理解(configurational understanding)：理解音樂的組成要素與結構、動機與整部作品的關係、結構的整體性。
3. 語意的理解(semantic understanding)：理解音樂指涉之物¹⁴。

哲學家 Russell Alfonso 則就人們「描述」音樂的方式，提出不同的分類：

1. 技術層面的(technical)：以特定的音樂術語，來描述作品的形式特徵，比如「這首作品是 C 大調，4/4 拍」。
2. 情感層面的(emotional)：描述音樂作品表現出的情感，比如「這是首快樂的歌曲」；或描述音樂使我們感受到的情感，比如「這首歌曲使我快樂」。
3. 審美層面的(aesthetic)：描述作品在美感上的表現。比如「這首歌很美」¹⁵。

¹² Meyer 1991:48, 50

¹³ Cook 2001: 180-8

¹⁴ Beardsley 1981: 55-8，轉引自 Alfonso 1996: 1

¹⁵ Alfonso 1996: 1

此外，劍橋大學心理學家 Charles Valentine 研究大學生如何描述鋼琴所發出的不同音程(interval)關係，提出了以下四種「說」音樂的類型：

1. 客觀式的(objective)：受試者提到音與音之間的關係，比如兩音之間「有完美的結合」、「競爭激烈」、「距離很遠」。
2. 主觀式的(subjective)：當受試者考慮到音調對他們自身的影響，則可說是一種主觀型判斷，比如「令我感到毛骨悚然」、「令我感傷」、「令我煩惱全消」。
3. 性格式的(character)：受試者經常將「人的性格類型」放到對於音樂的理解上，比如「堅定的」、「果斷的」、「溫順的」、「愠怒的」、「快活的」、「充滿希望的」、「勇敢而有力量」。
4. 聯想式的(associative)：受試者對一個音程的喜愛或不喜愛的理由，經常來自從過往經驗中得到的聯想。Valentine發現這種聯想式的描述裡頭，有些與聲音或音樂密切相關，比如「很像教堂的鐘聲」、「很像鑼聲」；有些則無涉於聲音的特質，比如「讓人想起在海邊的漫步」。Valentine將前者稱為「溶合聯想/音樂聯想」(fused associations or musical associations)，專指對於音樂的聯想與「和音」本身的印象緊密連結，而將後者稱為「不溶合聯想/非音樂聯想」(non-fused associations or non-musical associations)¹⁶。

上述說法除了 Valentine 的理論，其他都是作者演繹的結果，而 Valentine 的理論也不過來自聆聽受試對於「音程關係」，而非一首音樂作品所賦予的意義，因此聆聽者是否真的使用這些方式來建構聆聽音樂的意義，有必要透過實徵的資料再加以驗證。稍後，我將以本文研究結果與這些理論進行對話。

二、音樂意義建構歷程的特徵

前述的各種意義建構類型當中，包括「絕對論/形式主義」的說法、Beardsley 所說的「起源的理解」與「結構的理解」、Alfonso 的「技術面的描述」，以及 Valentine 的「客觀式的描述」，都可以說是聆聽者以「既有的語義內容」為素材，比如歌詞、描述音樂聲響要素的「術語」、作者聲稱的創作意圖、作品相關的軼事傳奇，來建構自身感受到的、新的語義內容。換句話說，「客觀型」的「說」音樂方式中，用以建構意義的「素材」與意義建構的「結果」都是「語意」層次之物。

然而，其餘的意義建構方式，則牽涉到以語言表達前所未有或模糊不清的抽象聲響與情緒感受。在此出現一個問題：從非語義的訊息、非語義的感受，轉為語義的思緒與表達，在這過程中，人們是運用什麼方式得到自己的聆聽意義呢？

¹⁶ Valentine 2000: 4-7

詮釋移動

人類學家Steven Feld認為，在理解與詮釋音樂經驗的過程裡，聆聽者並不像音樂分析家一般努力破解密碼、尋找表象之下的規則，也不只是一個依據「格式塔」(gestalt)原則處理音響刺激的器官。相反地，人總是以自己的社會經驗、背景、能力、慾望與需求來「處理」(consume)文本的聲響符號特性，建構個人風格式的意義¹⁷。他提出「詮釋移動」(interpretative moves)的概念，來說明聆聽者「處理」音樂訊息、建構意義的方式。他的理論如下圖：

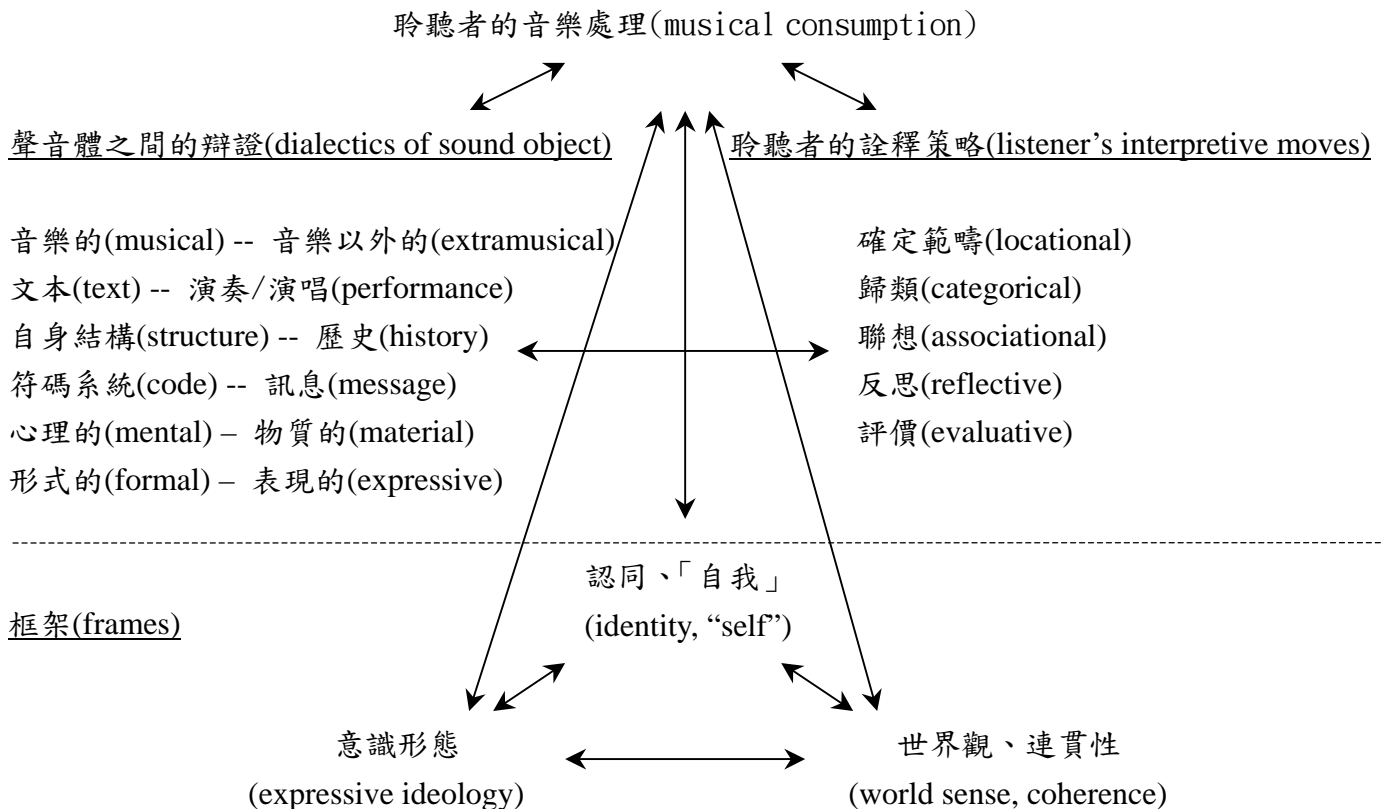


圖 1：Steven Feld 的「詮釋移動」理論

如上圖所示，Feld 認為聆聽經驗的意義建構，是「文本符號特性」--如文本的形式結構、演奏/演唱方式、歷史風格、作者意圖，與聆聽者個人「框架」(frames)--包括意識形態、認同、對於音樂連貫方式的世界觀--不斷辯證互動的歷程。在這過程中，聆聽者透過以下幾種心理活動來建構音樂的意義：

1. 以相似或不相似的經驗，來「圈限」(locate)所聽到東西的範疇
2. 將聽到的東西「歸類」(categorize)到特定的種類當中，比如把一段「星條旗」(Star Spangled Banner)的旋律聽成「美國國歌」，或是一種「諷刺性的改編」(parodies)。
3. 將聽到的東西聯想(associate)成特定的意義，比如將一段「星條旗」的旋律聯

¹⁷ Feld 1994: 84

想到美國國旗的形象、或是某種反美的宣傳。

4. 將自己所聽到的東西，透過「反思」(reflect)的方式擴大聯想的範疇，比如想到可能出現這種音樂的場景、不同版本的演出等等。
5. 以自己的偏好，對聽到的東西進行評價(evaluate)，比如覺得有趣、討厭、不適當、不道德等等。¹⁸

「說」音樂的方式(一)：隱喻

Feld 認為，當上述這些意義建構的心理歷程表現為具體的言說，聆聽意義便以一種「隱喻」(metaphor)的論述出現。他指出，當人們在討論音樂時，他們說的往往不是音樂「是什麼」，而是「像什麼」與「不像什麼」。比如人們在「說」音樂的時候，經常會說「這個與...不同」、「這個像是...」、「這讓我想起...」，顯示說者正在運用框架，以相似或不相似的經驗，透過圈限範疇、歸類、聯想、反思與評價等活動，突破音樂的「不可轉譯性」(non-translatability)，間接地表達出聆聽音樂的感受。

「隱喻」論述不全然能表達聆聽者的感受，說者有時仍不免處於難以言喻的狀況。Feld指出，人們會說「我實在不知道該怎麼說...你知道我的意思嗎？」、「如果一定要為這種感覺命名...我會說在某種程度上它是...」、「至少對我而言是...」，他認為這顯示在建構音樂意義的過程中，人們還是有許多無法表述的感受，只能退而求其次，以更模糊的方式交代¹⁹。

「說」音樂的方式(二)：共感

Feld的學說並非特立獨行，民族音樂學家Klaus Wachsmann也有類似的看法。Wachsmann借用神經學家MacDonald Critchley的觀點，指出人們各種感官經驗是相互連通的，人們要描述任何一種感官經驗，必須透過描述這種經驗與其他感官經驗的「關係」才能完成。Wachsmann主張，人們在「說」音樂的時候，其實是透過「隱喻」(metaphor)和「共感」(synesthesia)的語言來建構意義。所謂「共感」，原本指的是「一種感官刺激引發出另一種非自願的感官經驗」，這種相通的現象最常發生在聲音與色彩的感官經驗中，許多藝術家都曾提過自己的共感經驗²⁰。不過Wachsmann在此所指用「共感」經驗來表達聆聽感受，是在一個比較廣

¹⁸ Feld 1994: 85-91

¹⁹ Feld 1994: 92-3

²⁰ 比如音樂家Skriabin與Rimsky-Korsakov認為不同的音調(key)--而非個別的音符(note)或音色(timber)—有不同的顏色。不過他們的感覺不盡相同，兩個人都提到D大調是黃色，但Skriabin認為C大調是紅色、Rimsky-Korsakov則認為是白色。此外，色彩心理學家Alexander Luria曾經描述他的受試者，俄國電影導演Eisenstein對不同頻率的聲音所聽到的不同色彩與質感：「當實驗者把聲音調到頻率每秒 250 周波、振幅 64 分貝時，他說他彷彿看到帶有天鵝絨的質感的、優雅討喜

義的層次上，他強調的是與文本聆聽經驗類似、有關的其他各種感官經驗，都可能成為聆聽意義的建構素材。換句話說，Wachsmann認為人們在「說」音樂時，不是直接說這音樂是「什麼」，而是將這聆聽感受「比擬」為其他容易「說出來」的感官經驗。

簡言之，就本文的理解，Wachsmann 在此對「隱喻」表達的定義，比較像是中文修辭學中的「明喻」與「暗喻」--前者具有「像、如、彷彿是」等「喻詞」來串連兩個對象的關係，後者則省略這些喻詞。至於「共感」的語彙，Wachsmann 則特別強調是以其他「感官經驗」，如視覺、味覺、嗅覺來類比聆聽經驗。

綜合以上，Feld 與 Wachsmann 的理論試圖解釋何以音樂表現的是缺乏語義、「只可意會，難以言傳」的訊息，人們卻仍然能夠用言語表達這些聲響符號的聆聽感受：因為聆聽者的言語從未直指聆聽感受，只是透過 Feld 所稱的「詮釋移動」，從自身經驗中找到與聆聽感受相關，而且可以說得出來的部分，運用「隱喻」與「共感」的語彙表達出來。

Feld 與 Wachsmann 的理論似乎合理，但究竟是否為真，我們將在稍後以實徵資料做回應與討論。

三、形塑聆聽意義的關鍵因素

如第一章所述，我們為什麼會把某段音樂想像、詮釋成特定意義？我們為什麼會對某段音樂特別有感覺？是什麼形塑了你我對於一首音樂的想法與意義？

幾種可能性

這個問題的答案有很多可能性。首先，一如很多音樂心理學家們所做的考察，人口學變項--性別、年齡、種族、教育程度，學習或職業背景--與受試者對音樂的詮釋結果確實有關²¹。

聽音樂當下的情境(context)與心境(mood)也常常影響我們的判斷，我們會發現，專心聆聽和工作時播放當作背景的聆聽感受截然不同，自己失戀與看失戀情節的電影時聽到柴可夫斯基的《天鵝湖》〈情景〉一曲，也會有不盡相同的體會。

的粉紅橘色；當把聲音調到頻率每秒 500 周波、振幅 100 分貝時，他說他彷彿看到劃破天際的閃電；當把同樣頻率的聲音調降到 74 分貝，他說他彷彿看到讓他坐如針氈的濃橘色。」。參見Cook 1998: 26-7; 34-5

²¹ 如Susan A. O'Neill 1997: 47-63

聆聽者受過的音樂專業訓練也可能決定了他要怎麼聽音樂。事實上，不少音樂心理學者經常比較音樂專業者(比如音樂家或音樂系學生)與非音樂專業者之間的聆聽經驗差異，希望知道音樂專業訓練對於聆聽音樂的方式有沒有特殊的影響。比如心理學家Charles Valentine曾經對一百多個英國大學生進行實驗，其中包括具有純熟演奏能力的業餘聽者，以及非常缺乏音樂知識者，Valentine要求他們描述對於不同音程(interval)關係的感受。他的結論之一是：沒有接受音樂訓練者經常用過去的聲音或音樂經驗來聯想在實驗中聽到的聲音，比如「想到汽笛」、「想起正吱吱發響的罐頭」、「響起教堂的鐘聲」；而受過音樂專業訓練的聽者，往往無法直接對某個單獨音程作描述，而傾向從隨之而來的音程來認定這個音程給予他的快感；此外，音樂專業者也多半以聲音本身在音樂專業術語上的特性來描述它，即便有其他的聯想，也與聲音本身密切的結合；Valentine稱這種與聲音特質本身密切相關的判斷為「音樂聯想」(musical association)或「(與聲音)溶合聯想」(fused association)，用來相對於前述沒有接受音樂訓練者所表現出的「非音樂聯想」或「非溶合聯想」²²。

心理學家Rita Wolpert也曾經考察受過訓練的聽者和非受過訓練的聽者聆聽重點有何不同。她讓受過訓練與沒受過訓練的受試者聽三次音樂，第一次以金屬琴(celesta)演奏樂曲〈小星星〉(Twinkle, Twinkle, Little Star)，第二次以雙簧管(oboe)演奏同樣演奏〈小星星〉，第三次則以金屬琴演奏樂曲〈十字麵包〉(Hot Cross Bun)。她要求兩組受試者指出第二次與第三次當中，哪一個比較像第一次聽到的東西，結果所有受過音樂訓練的受試者都選擇二，將近一半沒受過音樂訓練的受試者則選擇了三。Wolpert由此下結論：音樂家們在音樂訓練中，學習把「旋律」、「和聲」、「節奏」當作音樂最重要的組成要素，相較之下「配器」則不那麼重要，因此即便樂器「音色」不一樣，只要旋律一樣，便是類似的音樂。而非音樂專業的聽者不會特別注重「旋律」、「和聲」、「節奏」，而傾向把直覺聽起來差很多的樂器「音色」，判定為不一樣的音樂²³。

音樂學家David Schwarz認為決定個人音樂聆聽意義的關鍵因素，是聆聽者依據其生命經驗，對文本屬性(attributes)所做的辨識與想像。他將音樂作品比喻為一個「聲音的居所」(sonorous envelope)，在聆聽過程中，人們以自身經驗領會文本屬性的奧秘--比如發現原來作曲家引用了前人的樂段、或混合了不同的音樂風格，或使用了某種可辨識的音效--隨之獲得一個想像的起點(fantasy of thing)，霎時間，藏封心底的記憶彷彿潘朵拉的盒子一下子被打開來，一種似曾相識的感動--或許是一個擁抱、或許是母親呼喚我們的聲音，便從想像空間(fantasy space)中跳出來，漫天鋪地延伸為我們對於文本的體會與聆聽意義²⁴。

²² Valentine 1919: 99-100

²³ Rita Wolpert . (1990). Recognition of Melody, Harmonic Accompaniment and Instrumentation: Musicians vs. Nonmusicians. In Musical Perception 95-105. 轉引自Cook 1994: 68

²⁴ Schwarz 1997: 7-22

民族音樂學家Klaus Wachsmann與Schwarz同樣強調生命經驗對個人獲致特定聆聽意義之影響。他以自己聽Beethoven弦樂四重奏作品 131 號的感受隨著經驗增長而改變為例，主張聆聽者對於音樂文本的意義建構，或許部分是透過「學習」(learning)而來，然而個人生命經驗中與文本相關的各種「共感經驗」，更是形塑聆聽意義的關鍵因素²⁵。

在此讓我們回到本節最初的問題：什麼才是形塑聆聽意義的關鍵因素呢？在上述的篇幅中，我們提到了這麼多種可能性--個人的學習背景與專業能力，比如曾經受過的音樂專業訓練、聆聽的情境與心境、個人依其生命經驗對文本屬性的領會、與文本相關的各種「共感」經驗等等，有沒有什麼概念是可以恰當地統涉這些說法，回答這個問題呢？

Heidegger 與 Gadamer 的說法

本文認為，要問什麼是影響「聆聽意義建構」的關鍵因素，或許不妨先問什麼是影響「意義建構」的關鍵因素，而要回答後者，則可以向「專門探討意義的理解(Verstehen)與解釋(Auslegung)歷程」的「詮釋學」(Hermeneutics)²⁶借火。

根據詮釋學家Martin Heidegger的說法，人們總是帶著某種特殊意義的「預先籌畫」(Vorentwurf)去理解新的事物。這種預先籌畫，不斷地根據後續進入的東西而被修改，直到意義被辨明為止；而在意義的統一體被明確地掌握之前，各種相互競爭的「籌畫」同時出現，先前把握可以被之後更合適的把握所替代。人們所認識的意義，便是在這種不斷進行的新籌畫過程中建構起來²⁷。

換句話說，對Heidegger而言，影響意義建構結果的關鍵因素是「預先籌畫」當中先理解到的意義；而意義建構的活動，就是將我們「所要理解」之物，與我們「已經理解」的「預先籌畫」不斷連結、修正的動態歷程。

另一位詮釋學家Hans Gerog Gadamer呼應Heidegger的說法，提出「先前理解是意義建構活動的關鍵因素」。他進一步指出西方知識份子自啓蒙運動(the Enlightenment)以降，總是強調人們必須否定、排除自身的先前理解，才能客觀、理性地理解事物，然而「消除一切前理解」這一要求，本身就是一種「先前理解」，它統治了我們的本性，也支配了我們的歷史意識。Gadamer質疑「絕對理性」的

²⁵ 參見Wachsmann 1982: 203-5

²⁶ 「詮釋學」是一門古老的學問，從希臘時代，它便以一種宣告、口譯、闡明和解釋的技術存在。從詞源上來說，Hermes原本意指神的信使，他為人們傳遞神的訊息。由於Hermes的宣告不僅是單純的報導，而是解釋上帝的指令，並將上帝的指令翻譯成人間的語言，使人們可以理解；這就是為什麼探討「理解」和「解釋/詮釋」歷程的「詮釋學」被稱為Hermeneutics的原因。參見洪漢鼎 1993:242，以及Ricoeur著，李幼蒸譯 2002: 143

²⁷ Gadamer著，洪漢鼎譯 1993: 354

觀念，強調最自由的人也受到各種方式的制約，而個人的先前理解比起個人的判斷來說，是更真實的歷史實在²⁸。

參考 Heidegger 與 Gadamer 的說法，我們可以說影響聆聽意義建構的關鍵因素，是聆聽者對於文本的「先前理解」。然而回到我們先前的問題，「先前理解」會比我們前述提到的其他可能性，更適合被當作影響意義建構的關鍵因素嗎？在此我們必須談到什麼是「先前理解」，以及它與上述這些可能性的關係。

「先前理解」的內涵

Heidegger 曾經明確指出「先前理解」有三個範疇：

1. 「先行具有」(Vorhabe)：意義建構總是向著「已經被領會」的因果整體性去發展，隱約未顯的意義總是在「先行具有」的領導下被揭示。
2. 「先行見到」(Vorsicht)：意義建構總是先瞄準某種「可解釋的狀態」，拿一開始在「先行具有」中攝取到的東西「開刀」。
3. 「先行掌握」(Vorgriff)：人們總是斷然地，或有所保留地決定了對某種概念表示贊同。

Heidegger 認為對於一個文本的意義建構，從來就不是完全沒有前提的指定，相反地，把某某東西作為某某東西加以解釋，這在本質上是通過「先行具有」、「先行見到」與「先行掌握」而起作用的²⁹。

按照 Heidegger 的理論，聆聽者對於某個音樂文本的意義建構結果，總是受到下列三種因素的影響：(1)個人先前具備的、「與音樂文本相關」的知識與經驗；(2)聆聽過程中，先注意到的文本可解釋部份；以及(3)對於音樂文本的預設立場。而對照先前我們討論的諸多可能性，我們不難發現，「先行具有」可以包括聆聽者的學習背景、生活經歷、專業訓練，以及各種「共感經驗」，甚至還可以包括聆聽的情境與心境兩種因素；「先行見到」與個人對於文本屬性的領會，以及如何將諸多領會串聯在一起的方式有關；「先行掌握」則等於在聆聽之前，聽者對於文本的預設立場與想法。由此，Heidegger 與 Gadamer 的「先前理解」概念囊括了上述幾種可能性，因而或許可以說是影響聆聽意義建構的關鍵因素。

小結

本文作為一份實徵報告，文獻探討只是研究旅程的開始，它提供了我觀察與分析實徵資料的初步框架。因此在稍後的章節，我將就本文的研究結果，與先前

²⁸ Gadamer 著，洪漢鼎譯 1993: 365

²⁹ Heidegger 著，王慶節、陳嘉映譯 2002: 208-9

回顧過的文獻進行對話。不過在那之前，我要先就本文的研究方法、訪談對象，聆聽文本的特質，以及訪談與分析的施行方式等研究取徑稍作說明。

參、 研究取徑

研究方法

如前所述，本文以聆聽者的「訪談言說」為分析對象，探討音樂聆聽經驗的意義建構歷程。由於本文的關切點不在建立客觀存在、彷彿價值中立的意義建構通則，而是以研究者自己的先前理解，去詮釋這些言說結果背後的意義，並從中架構出「初探性」的理論，來解釋「音樂聆聽經驗的意義建構歷程」，因此適合用「質性研究的取徑」(qualitative approach)中的「紮根理論方法」(grounded theory)來分析資料。

紮根理論方法旨在協助研究者跳脫既有理論的框限，釋放文獻不能適用的焦慮，小心而大膽地找出現象中代表不同概念的類別(categories)，釐清這些類別具有的特殊屬性(properties)與面向(dimensions)，並勾勒出它們之間的關係，進而從中建構出類型(patterns)與理論³⁰。

在研究進行過程中，紮根理論方法認為研究者首先帶著有彈性的問題意識進入研究場域，在與最先接觸的幾位對象互動的過程中，尋找衍生性問題(generative question)，增加理論的敏感度(theoretical sensitivity)³¹，並修正問題意識。其後透過「理論抽樣」(theoretical sampling)³²的方式來尋找新的研究對象，探討問題意識的其他面向。這樣的樣本尋找行動要進行到新的研究對象不再能提供新的資訊，意即理論面向達到飽和(saturated)為止³³。

在分析方式上，紮根理論方法要求研究者對初級訪談資料進行微觀、細緻而具有階層性的概念抽繹。主要分為三個階段，首先在「開放編碼」(open coding)的過程中，對資料做逐行的分析(line-by-line analysis)，尋找、命名不同的概念類別，並釐清其屬性與面向。其次進行「主軸編碼」(axial coding)，意即從之前得到的屬性與面向，來比較不同概念類別之間的關係，從不同研究對象對於問題意識的不同行動與回應方式中，找到更高層次的相關性，甚至建立類型。最後進行「選擇編碼」(selective coding)，意即統整(integrate)、精煉(refine)理論的過程，

³⁰ Strauss & Corbin 2001: 92, 105, 109, 119-20

³¹ 黃曬麗認為理論敏感度的來源除了文獻之外，尚包括足夠的專業經驗與豐富的個人經驗。見黃曬麗 1996: 203

³² 「理論抽樣」(theoretical saturation)是要找尋最有可能呈現出概念之間變異情形的人、事、地，以增加類別的屬性與面向的密度。參見Strauss & Corbin 2001: 205

³³ Strauss & Corbin 2001: 140, 207, 288-9

統整的任務是辨識出可以統攝所有概念的核心類別(central category);精煉的工作則包括檢視內在一致性、補足發展較差的類別、修剪無法進一步發展的概念³⁴。

由於質性研究的取徑不認為樣本能夠類推到所有具有類似質素的人身上,因此不採取隨機抽樣,而是以「立意方式」與「理論抽樣」為原則,由研究者依據特定的原因,找到最能揭露現象意義之「深度」與「廣度」的研究對象。

為了具體了解聆聽者對特定音樂文本的聆聽經驗賦予意義的歷程,本文依據質性研究方法的建議,以立意方式選擇了在 2001、2002 年連續得到金曲獎的樂團「交工樂隊」的一首作品〈菊花夜行軍〉作為探討的聆聽文本。同時依據「立意」與「理論抽樣」的原則,選擇了 12 位不同個人質素的大學生作為受訪對象。

聆聽文本：交工樂隊的〈菊花夜行軍〉

「交工樂隊」由五名客家青年所組成³⁵,樂團名稱「交工」兩字取自台灣農村社會中,農民以「交換勞動力」互助的概念。據「交工樂隊」自己的說法,其第一張專輯【我等就來唱山歌】製作過程中曾獲得當地農民及朋友大力協助,為了學習這種精神,因而將樂團定名為「交工樂隊」³⁶。

「交工樂團」早先曾參與美濃愛鄉協進會所主導的當地反水庫運動,並在 1999 年發行了台灣第一張針對單一社會運動進行創作的音樂專輯《我等就來唱山歌--反水庫運動記實》。2001 年他們發行第二張專輯《菊花夜行軍》,其後並曾為許多社會運動如反核、工運獻聲。

在音樂特色上,「交工樂隊」以搖滾樂(Rock & Roll)與傳統客家音樂的山歌與八音為素材,他們不但使用客語發音、傳統樂器如雲鑼、堂鼓、嗩吶、月琴、三弦,以及客家山歌如「大埔調」、「新民庄調」的旋律³⁷,演唱方式上也特別學習客家山歌的自由節奏與聲腔。題材方面,則多呼應客家族群、農民,以及台灣社會中下階層的現實生活問題,比方《我等就來唱山歌》專輯從美濃客家庄開發史、故鄉風土,唱到小老百姓上立法院抗爭,以及年輕人欲返鄉打拼的心情。《菊花夜行軍》專輯則像是以主角「阿成」為核心的一部「音樂電影」,從他因都市經濟泡沫化而失意返鄉唱起,談年輕人回到客家庄定居的壓力、上代人的焦慮、農村中年輕人的婚姻問題,以及外籍新娘在台灣等現象。

³⁴ Strauss & Corbin 2001: 105-154。對於本文實際進行訪談的歷程設計、所提問之問題,以及分析訪談結果的方式,將在第三章「研究方法」有更進一步的說明。

³⁵ 團員分別是主唱林生祥、歌詞寫手鍾永豐、貝斯手陳冠宇、打擊鍾成達、嗩吶手郭進財。其中鍾永豐曾任美濃愛鄉協進會總幹事。

³⁶ 見【我等就來唱山歌】專輯書冊 1999。

³⁷ 見【菊花夜行軍】「愁上愁下」(採用大埔調)、「兩代人」(採用新民庄調)兩首歌。

為何選擇此一文本

本文選取一首「歌曲」作為聆聽文本的主要原因，是認為可以藉此同時對照閱聽人對純聲響訊息、(音樂+文字訊息)、文字訊息的詮釋差異。

其次，本文之所以選擇「交工樂隊」這個音樂團體的作品作為聆聽文本，是因為他們的作品融合搖滾、民謠與本土傳統音樂等多元素材。一方面，通俗音樂的元素不至於使在地的閱聽人對文本過於陌生，能夠激發聽者聆聽、詮釋的動機與熱誠；另一方面，相較於其他主流的、商業的通俗音樂作品，民謠與本土傳統音樂的元素卻又使文本具有較高的風格獨特性，使聽者不至於因為太過熟悉、單調無聊而意態闌珊。

此外，本文認為「交工樂隊」的作品透過特殊語言、節奏與音樂元素的有意識使用，明確地要表達了特定控訴性/紀錄性的、「反文化」(counterculture)的社會實踐(social practice)之訊息。比如在其第一張專輯《我等就來唱山歌》中，使用美濃人到立法院陳情的現場實況錄音，以及模擬抗議現場的「答唱」音樂模式，來呈現反對政府興建美濃水庫的政策之決心；在第二張專輯《菊花夜行軍》中，則透過歌詞、音效、傳統樂器的呼應，嘲諷了 1970 年代政府「以農業發展工業」的經濟政策看似帶領國家邁向光明，實則卻隱藏了農民被剝削的問題；並且紀錄了數十年來台灣城鄉差距日益擴大的現象，以及台灣 1990 年代泡沫經濟下，在城市中發展不利的年輕人欲返回鄉下重新開始，所承擔的壓力與矛盾心情；此外甚至還勾勒出了農村中外籍新娘普遍存在的現實。有鑑於此，本文認為相較於其他通俗音樂作品，「交工樂隊」的音樂蘊含更多明顯、可辨識的符號意義，作為研究的聆聽文本，應該可以提供比較大的意義建構空間。

本文選擇〈菊花夜行軍〉一曲作為聆聽文本，是因為收錄此曲之專輯《菊花夜行軍》是「交工樂隊」到目前為止概念最完整、風格最成熟者³⁸。而這首歌曲作為此張專輯的主題曲，也是訊息與符號元素最豐富的作品之一。有鑑於此，本文希望以這首歌曲做為閱聽人聆聽與詮釋的聚焦文本，由此具體地了解閱聽人對自己聆聽經驗的意義建構。

尋找訪談對象的方式

在訪談對象的找尋方式上，本文遵循紮根理論方法的建議，以「立意抽樣」與「理論抽樣」(theoretical sampling)的方式尋找適當人選。而根據前述文獻探討的資料，本文認為「對文本的先前理解」是影響聆聽者對文本意義建構的關鍵因素，因此並不從人口學變項，如年齡、性別、種族、階級來尋找答案，而是從與

³⁸ 「交工樂隊」在 2003 年 10 月宣布「暫時解散」，之後原本的「交工樂隊」的成員陳冠宇、郭進財、鍾成虎再與其他樂手組成「好客樂團」。

「文本特質」相關的先前理解面向，來思考如何尋找訪談對象。

由於上述本文已經指出聆聽文本〈菊花夜行軍〉是一首「具有客家風味」的「音樂」。換句話說，關於這個文本的先前理解至少包括兩個面向：

第一：文本作為一首「歌曲」，因此聆聽者對於「音樂」的先前理解--主要是對於各種「音樂素養」³⁹的「先行具有」與「先行掌握」，比如對於音樂組成要素的認識、演唱/演奏音樂的經驗、對於特定音樂類型的評價等等--應該能合理地被視為與聆聽者的意義建構方式有關。有鑑於此，本文把「個人音樂素養」當作我第一個尋找訪談對象的指標。

第二：〈菊花夜行軍〉作為一首「有客家風味」的歌曲，本文認為聆聽者對於文本中的「客家特色」之先前理解，也是影響其聆聽意義建構的關鍵。比如對於客家音樂風格、歌詞故事的發生背景、客家俚俗諺語、樂團本身在客家族群運動中的位置的認識與評價，以及自身的客家經驗，作為個別聽者的「先行具有」與「先行掌握」，都與他/她對於文本中的「客家文化元素」的掌握程度、預設立場與解讀方式有關。有鑑於此，本文把聆聽者「對於客家文化的掌握」視為尋找訪談對象的第二項指標

除了上述兩項指標，大多數人應能同意，一個對文本完全陌生的聽者，與對文本一知半解，或十分熟悉的聽者，對在意義建構的結果上會有很大的差別。因此本文認為「對於文本的熟悉/陌生程度」也是影響聆聽者意義建構的基本先前理解面向。事實上，也有文獻指出「熟悉感」對於一首音樂文本的評價(evaluation)有很大的影響⁴⁰。有鑑於此，本文採用了「對於文本的熟悉/陌生程度」作為尋找訪談對象的第三項指標。

設計訪談大綱

從經驗與文獻中找到「個人音樂素養」、「對客家文化的掌握」、「對文本的熟悉/陌生程度」三項指標之後，接下來的問題便是透過這些「原則」，設計適當的訪談問題，並找到能彰顯本文研究議題之深度的訪談對象。如前所述，紮根理論方法認為研究者尋找受訪對象之初，應先帶著有彈性的問題意識進入研究場域，以「文獻」提供的線索，以及「經驗與常識判斷」做為暫時的依據，先選擇幾個可能挖掘出理論深度的受訪對象，與其互動的過程中，再挖掘出衍生性的問題，繼而透過「理論抽樣」的方式尋找新的研究對象，探討問題意識的其他面向。

³⁹ 一般而言，在音樂教育的領域中，「音樂素養」意指「識譜的能力」，本文在此所說的「音樂素養」則不限於此，而泛指對於「各種音樂」其中的元素、風格、歷史背景、演奏方式、欣賞評論的掌握能力。

⁴⁰ Valentine著，潘智彪譯。2000: chap.10: 35

因此，本文在正式進行訪談之前，先依據上述指標進行了兩次「前測」，希望藉此了解上述三項指標，是否合適做為尋找受訪對象的關鍵概念；並且進一步確定實際進行訪談時，需要問哪些問題、該用什麼方式與程序詢問。透過前側，我擬定了下列訪談大綱。為了進一步瞭解受訪者的個人質素，本文在每一次的訪談之前，請受訪者先以「自行評分」的方式，以 1-10 分為範圍，1 分為最低，10 分為最高，4-6 分為常模，評估自己在「上述三個指標」的個人狀態，並輔以開放回答的方式，請他們再稍微補充說明詳細的情形。訪談大綱如下：

訪談大綱：音樂聆聽經驗大調查

本研究想了解你聽〈菊花夜行軍〉的感知與詮釋，請就你對下列問題所了解到的題意暢所欲言。謝謝你的經驗分享。

一、個人基本資料

- 姓名：
- 年齡：
- 就讀學校與系級：

請針對以下問題以 1-10 分自我評量。1 分為最低，10 分為最高，4-6 分為常模。

1. 聽得懂客家話的程度
2. 對於音樂專業知識的理解程度
3. 對於《交工樂隊》的熟悉程度
4. 對於〈菊花夜行軍〉這首歌曲的熟悉程度

請針對以下問題自由回答：

- 請談談你的音樂喜好與音樂經驗
- 請談談你所認識的客家人、客家文化、曾有過的客家經驗
- 請談談你所認識的《交工樂隊》與〈菊花夜行軍〉

二、訪談問題

(MUSIC 1 結束)

- 聽完這首曲子，你有什麼感覺？為什麼有這種感覺？(了解聽者的直覺，以及為什麼有這種直覺)
- 你喜歡這首歌嗎？喜歡或不喜歡哪部分？(了解聽者的喜好評價)
- 可否描述你的上述感覺與你所聽到的哪些聲音有何關係？(了解直覺與文本的關係)
- 請回想一下在剛剛的八分多鐘當中，你所聽到的聲音：(「逐段追問」聽者對於文本不同音樂元素、不同段落的感受與其原因)
 - 聽到哪些樂器聲？還記得其中哪些旋律或節奏？
 - 你聽得懂歌詞唱些什麼嗎？聽到什麼？
 - 你還記得歌曲哪些特別之處？這些段落讓你想到什麼？為什麼？

- 你覺得這首歌跟你過去聽過的客家音樂有什麼關係？
- 你認為這「整首歌曲」在講什麼主題或表達什麼情感？為什麼？(了解聽者對歌曲「整體」的感知與詮釋)
- 你覺得歌詞理解與否對於你聽這首歌曲的感受有何影響？(了解聽者認為音樂中語意成分的影響狀況)
- 聽音樂的時候你在想什麼？對於這首歌曲的想法在什麼時候才成形？(了解聽者的感知歷程)
- 由上述的回答，可以再歸納你聽這首歌曲的方式與感覺？(了解聽者的感知歷程)
- 你認為剛剛的回答當中是否表示了你聽這首歌曲的感覺？如果不是，還有哪些感覺沒有表達？(確認聽者是否充分表達自己的感覺)
- 除了說話之外，還有什麼方式可以表達你聽這首歌曲的感覺？(了解言說表達的限制與其他的可能性)

(MUSIC 2 結束)

- 請你說說在理解歌詞之後直覺上有什麼差別？喜好上有不同嗎？(了解聽者在理解歌詞後「直覺」上的差異)
- 現在你覺得文本表達什麼的情緒？文本的主題是什麼？(比較聽者在理解歌詞前、後對於文本表達情緒與主題的感覺差異)
- 你覺得自己現在的詮釋有沒有受到理解歌詞的影響？(聽者自評理解歌詞對詮釋的影響)
- 你現在是否覺得已經充分說出自己的感受？有沒有什麼沒辦法說出來的？(確認聽者是否認為理解歌詞是否就能完整表達聆聽感受)

訪談對象：12 位大學生

如上所述，本文以「個人音樂素養」、「對客家文化的掌握程度」、「對文本的熟悉/陌生程度」為指標，依據「理論抽樣」的原則，一共找了 12 個大學部與研究所學生做為受訪者。其中 7 位為男性(代號 M)，5 位為女性(代號 F)。以下是他們的個人質素說明：

代號	年齡	學習背景 (大學、研究所)	音樂 素養	對文本演唱者/聆聽文本 的熟悉程度	客語 能力
M1	25	醫學	4	7 / 8	3
M2	25	社會、傳播	5	4 / 1	8
M3	21	外交	2	4 / 4	1
M4	23	地質、資管	4	1 / 1	1
M5	25	法律、法律	6	7 / 1	8
M6	30	數學/音樂、音樂	7	2 / 1	1
M7	23	電機	6	1 / 1	1

F1	23	政治、傳播	4	2 / 1	1
F2	23	傳播、傳播	5	1 / 1	1
F3	23	音樂、音樂	8	4 / 5	2
F4	21	民族	6	1 / 1	2
F5	23	音樂、音樂	8	1 / 1	1

表 1：受訪者的個人基本資料

代號	進階個人質素說明
M1	高中樂隊三年。桃園客家人。十分熟悉文本
M2	能演奏樂器。美濃客家人，熟悉客語。沒聽過文本
M3	無特殊音樂背景。無客家經驗。聽過文本但不熟悉
M4	無特殊音樂背景。無客家經驗。沒聽過文本
M5	從小聽父親唱客家歌。美濃客家人，熟悉客語。沒聽過文本
M6	主修音樂(薩克斯風)。有些許客家經驗。沒聽過文本
M7	學過樂理與鋼琴。無客家經驗。沒聽過文本
F1	無特殊音樂背景。無客家經驗。沒聽過文本
F2	無特殊音樂背景。從小在國外唸書，到台灣念研究所。沒聽過文本
F3	主修音樂(二胡)。無客家經驗。有聽過文本但不熟悉
F4	高中樂隊。父親是客家人。沒聽過文本
F5	主修音樂(鋼琴)。無客家經驗。沒聽過文本

表 2：受訪者的進階個人質素說明

訪談歷程說明

在正式訪談過程中，本文以上述訪談大綱為腳本，並依據實際互動情形調整問題次序或更改提問方式。在所有訪談者當中，由於 M1 已經十分熟悉文本，因此與他的訪談中只聆聽了一次文本。然而其他受訪者即便如 M3 與 F3 曾經聽過文本，但印象不深刻，也不知道歌詞，因此在訪談中我都安排他們聆聽兩次文本，並進行二階段的訪談。

如上列問題所示，研究者與 12 位受訪者的訪談方式共分為兩個階段。在第一階段中，本文請聆聽者聽完文本之後先回答第一部分的問題，包括「對文本的聆聽直覺與喜好」、「回憶所及的聲音」、「直覺與聽到聲音的關係」。在聆聽者對他的直覺描述告一段落之後，本文進而根據聆聽者對文本的分段方式，追問他「對於不同音樂元素，包含配器音色、歌詞、旋律的感覺與聯想」，並請他表達「對於文本整體表達的主題與情感之看法」。最後請聆聽者談談「意義建構的心理歷程」、「言語是否充分表達聆聽感受」、「還有什麼方式可以補充表達」等問題。

在第二階段中，本文請聆聽者再聽一次文本，並提供專輯附冊作為聆聽的參考。附冊中除了完整的歌詞之外，還有少許的歌曲背景介紹以及插圖照片。聽完之後我請聆聽者再回答第二部分的問題，包括「理解歌詞之後，直覺與喜好的差異」、「文本表達的主題與情緒」、「言語表達聆聽感受的充分程度」、「其他表達感受方式的必要性」等問題。

透過上述的訪談歷程，本文企圖探究聆聽者與文本互動的「模式」，以及「敘說」聆聽感受的方式，在「理解歌詞前」與「理解歌詞後」有何差異，並了解他們「如何」以言語表達他們所聽到的抽象音樂聲響與聆聽感受。其次，我試圖歸納影響他們意義建構結果的共通原因。

其實就本文的訪談歷程設計，讓受訪者在第二次聆聽文本時閱讀歌詞，我們便可想而知，意義建構的結果必然受到歌詞的影響。因此如果本文只是要測試「理解歌詞」與「依附歌詞建構聆聽意義」兩個變數的相關性，或許就沒太多有趣的現象可以探尋。

因此，本文在第二階段所做的訪談，並不只是要確定這兩個變數之間的相關性，而是希望在這個現象的預期發生之外，能進一步了解聆聽者的意義建構「如何」受到歌詞的影響？聆聽者除了參照歌詞詮釋文本，是否還有其他的聆聽感想？透過何種方式表達出來？

最後在資料分析的部分，本文依據紮根理論方法的指導，首先將 12 個受訪者，每人約 30-60 分鐘的訪談結果進行「逐行逐句」的開放編碼；其次在「主軸編碼」的部分，本文從每一個人的談話當中找出其話語中的內在邏輯相關(local coherence)，嘗試從前後文(context)當中，細究聆聽者所說的意義究竟為何、為什麼他/她如此說、背後的邏輯是什麼、意義建構過程中透露了哪些心理感知的狀態、言語給出的過程中又有何特徵等問題，希望藉此找到我在開放編碼中所建構的「類別」之間的關係。最後，本文嘗試比對 12 個受訪者之間意義建構結果的異同之處，來進行「擇釋編碼」，由此找到 12 個受訪者意義建構結果與方式的相關性(global coherence)，以及本研究主題--「聆聽經驗的意義建構」之核心概念。

以下即進入訪談結果的分析與討論。

肆、 訪談結果分析

第一節、12 位聆聽者對歌曲〈菊花夜行軍〉的詮釋結果

對於本文大多數的受訪者(10 位)而言，文本是一首陌生的音樂作品，又是以

他們不熟悉的語言演唱，可想而知，他們必須在摸索中慢慢建立起對於文本的理解。有趣的是，這種對於聆聽感受「究竟為何」的不確定感，也反映在他們的敘說當中。比如受訪者 F2 的說法就顯示了這種在不確定中摸索的心理歷程：

問：可以說說你聽完的直覺？

F2：嗯…首先我還以為他(主唱)是在 complain(埋怨)，我本來猜是一個愛情的歌，也許他在說心痛的事情，可是後來好像就不確定是不是一個愛情的歌，後來不是音樂突然變得很快，給我覺得好像是比較 inspirational(啟發性的)，就是好像這首歌會給你 energy(能量)，給你 inspiration 那種……

如上所述，F2 說到自己對文本一開始只有一種不確定的渾沌感受，直到從主唱的唱腔當中感受到一種「悲嘆」的情緒，才開始有了意義建構的方向。然而隨著音樂內容的逐一出現，她發現文本的情緒轉變為比較啟發性的，如果以原先設定的方向「情歌」來理解文本，似乎不會有這種情緒，因而調整了理解的方向，認為文本或許是跟其他主題比較有關。

這個例子說明了在聆聽之初，聆聽者對文本並不能掌握明確的意義，而是在摸索當中發揮「判斷力」與「想像力」，才能對文本說出個所以然來。然而在此便有一個問題：從「渾沌不明」到聆聽意義的感知，這當中發生了哪些事？聆聽者是透過何種方式，將自己聽到的抽象音樂聲響與感受到的模糊情緒化為具體的話語？在 12 位受訪者的異聲喧嘩當中，是否有雷同的現象？

以下本文嘗試做「異中求同」的工作，從 12 位受訪者的敘說結果中，歸納他們分別在「理解歌詞前」與「理解歌詞後」建構聆聽意義的幾種「主要模式」，以及他們敘說感受的「詮釋類型」，藉此了解他們與文本的互動歷程，以及表達感受的方式。

一、「理解歌詞前」，建構聆聽意義的四種模式、六種類型

模式(一)：將文本區分段落，對每段可呼應的聲響元素逐一賦予語意

本文發現，受訪者對聆聽文本賦予意義的第一種模式，是依據自己的判斷，將音樂文本區分為不同的時間段落，一段一段地針對最吸引自己、而且能夠呼應的聲響元素，或賦予「性格」屬性、「聯想故事」、「聯想意象」，或指出「形式」上的客觀存在。比如受訪者 M4 認為文本「一開始的感覺比較悲傷一點，比如說在敘述一件悲哀的事情，然後從中間開始可能就是換了一個角度看這樣的一件事情，然後變得是比較諷刺的感覺，然後再往後面的話，前面的感覺就沒有了，它就是變得比較熱鬧，比較開心的方式，一直重複一開始它講的事情……」他很明確地指出，對他而言聆聽的意義來自「它每一段最主要的聲音」，並以自己的經

驗去指認這個聲音代表的意念。

有趣的是，這一種建構文本意義的模式在 12 位受訪者的描述當中屢見不鮮。進一步分析這些說法，本文發現很多聆聽者在描述自己所注意、呼應到的每一段音樂聲響之意義時，大都不脫三種「詮釋類型」：

1. 「聯想型」：使用譬喻來說明自己對於音樂所聯想到的故事或意象。
2. 「性格型」：使用過去的「共感經驗」來說明音樂具有的人、事、物之性質或性格。
3. 「形式型」：使用既有的術語或自己的說法，指出音樂形式上的「客觀具有」。

1. 「故事」或「意象」的聯想

訪談資料發現，本文的 12 位受訪者「每一位」都曾經使用「聯想型」的詮釋類型，他們將文本每一段當中自己注意到的音樂聲響，詮釋為「特定的意象」，甚至將這些意象串聯起來成為「有劇情的故事」。其中在「劇情故事」的例子方面，我認為 12 位受訪者敘說的故事可以歸納為以下三種「故事母題」：

- (1) 關於「農民」、「農村」、「農業」的故事
- (2) 關於「晚點名」、「行軍」、「軍隊」、「當兵」的故事
- (3) 關於「客家人」、「客家族群」、「客家文化」的故事

有趣的是，以上三種故事母題正好都在文本「歌名」與「歌詞」內容的範疇之內，不同的聆聽者對同一首文本說出如此「不同卻仍有關聯」的聯想故事，似乎彰顯了他們在詮釋文本時，並不是全然的「天馬行空、胡思亂想」，而是依據他們從文本中所掌握到的「特定語意」而來。這些「特定語意」從何而來？本文將在稍後回應這個問題。

先回到「聯想型」的詮釋類型。本文發現，當受訪者以聯想的方式來表達自己的聆聽感受時，並不總是能以情節連貫、合乎邏輯的「故事」說明，有些時候他們只談到鮮明卻不連續的「意象」。比如受訪者F4 提到「剛開始的時候，會覺得是一個人在幽幽的山谷裡面，黃昏的時候，可能就是沒有言語，可是是一種內心的吶喊，我不知道你有沒有看過電影裡頭，有時候主角可能沒有講話，可是旁邊就是會有代表他心聲的旁白，那種感覺，對某個靈物說話，然後會有風吹過來，然後女生一定要吹洋裝，飄飄的那種……後來就覺得是比較人為的，感覺好像整個抽出來丟到大城市裡面，就從他節奏變快開始，比較不是單純的祈求，而是自己振作起來，或有所行動」，比較像是將「不同段落的聲音特質」，分別轉化為可以代表這種特質的「視覺情境」，並將這些情境依據時間順序連接起來，而沒有顧及前後的邏輯連貫性，可以說是不同「聯想意象」的「片段拼貼」。

2. 描繪音響之「性格」

第二種對聆聽感受賦予意義的詮釋類型，是透過聆聽者過去各種「共感經驗」的「類比」，將原本用來描述人、事、物的「性格」或「性質」之既有詞彙，拿來描繪自己對於不同段落中音樂聲響的聆聽感受。值得注意的是，這種詮釋類型大多都是針對「唱腔」、「樂器音色」，或是音樂聲響表達的「整體情感」所做的意義建構。比如F3認為文本「剛開始的東西是比較「散」的，就是他唱的沒有固定的節奏…然後他的音調吧，就是那種上揚呀、下降的感覺會讓你覺得很悲傷，可是後來節奏變得很穩定，就是搭-搭，所以就…不太一樣。」

如上所述，F3將文本依序分段為「悲傷、怨嘆、不如意」、「被振奮、釋懷」、「決定要做什麼」的感覺。原因是一開始聽到的東西節奏比較「散」，後來則變為「穩定」。再看到F5的例子：

問：聽完你有什麼感覺嗎？

F5：我覺得應該是詼諧的吧……我覺得一開始聽起來是難過的，可是最後是有精神的，我在懷疑，可能是苦中作樂型的，我懷疑的啦…就是前面感覺比較哀傷，後面感覺比較有朝氣，因為我覺得客家人就是很辛苦，就是默默耕耘，然後苦中作樂型的……反正整首曲子我就覺得好像很滄桑。

如上所述，F5與F3描述感受的方式同樣都是對於不同的段落賦予不同的「性格」。這些「性格」的指出，有些是由過去的經驗「共感」而來(比如F3認為過去的聆聽經驗讓她覺得從「散拍」到「穩定拍」的節奏，意味著主角從「怨嘆」到「釋懷」)，有些是透過「同理心」，從自身過去曾有的「體驗」中尋找形容詞(比如F3、F5之所以覺得主唱在表達「悲傷」的情緒，應與自身對於「悲傷情緒」的定義有關)，有些則與既有的認知(如F5認為客家人都是「很辛苦、默默耕耘、苦中作樂」)有關。

有趣的是，從小學習古典音樂的F5提到的一些「性格」詞彙，事實上也是古典音樂理論當中經常使用的「風格術語」，比如「詼諧」(scherzo)、「有精神的」(spiritoso)，因此也可以說F5是使用了音樂的「專業術語」做為描述感覺的「工具」，而與以下我們要談到的「形式型」的詮釋類型有關。

3. 指出「形式」上的特徵

第三種聆聽者經常使用的詮釋類型，是指出不同段落中「音樂組成要素」在「形式」上客觀具有的特徵與變化。在此本文所謂的「音樂組成要素」，是指旋

律、和聲進行、節奏、力度變化、配器、織度變化、樂曲形式、結構鋪陳等音樂「屬性」。

這種敘說方式大致可再分為兩種「次類型」：第一種是使用已知的「術語」，來說明文本形式上的客觀存在，比如節奏組織型態、強弱對比、音高變化、曲式結構。比如學習古典音樂十多年的 F5 認為文本「一直有一個固定的節奏在下面。這是我最大的直覺……就是搭-搭搭搭~~搭搭搭~~搭搭搭搭搭搭搭~~搭搭搭~~搭搭搭~~搭搭搭搭搭搭搭，我就覺得那很像拉威爾的〈波麗露〉，〈波麗露〉是搭-(搭搭搭)搭，三連音嘛，這首是搭-(搭搭)搭，不一樣，可是就覺得很像，就是有下面一個固定的節奏在支撐著」。很明顯地，F5 對文本的描述，專注在節奏、旋律音型等音樂元素的「形式」特徵上。她雖然也透過「聯想」來擴充聆聽意義，然而她的做法是以另一首音樂當中的節奏型做為類比對象。換句話說，就 Charles Valentine 的說法，F5 的聯想可以說是相當「溶合的/音樂性的」。

第二種指出「形式」上特徵的次類型，是使用自己的說法，來說明「形式」上明顯存在、大多數人都能同意的一種傾向。比如 M7 認為「整首曲子就是嗩吶當底嘛，然後月琴就是伴奏而已，因為嗩吶是底，所以一開始比較單調，最後才高昂起來…所以就像是你在後面鋪滿一些東西，當作整個背景跟底。然後撥弦部分，因為它是伴奏，所以它不能太單調，所以它是有一點變化，可是不會很多，不會搶主角的風采，我覺得撥弦樂器沒辦法像吹的樂器一樣單調，因為吹的樂器就算是只吹幾個音好了，你還是會有厚實的感覺，可是撥的樂器…怎麼講呢，你不能只能那兩個音，就會覺得很無聊，所以就是會有一點點的小變化，可是沒有很複雜」。M7 不僅透過描述自己聽到的「配器」種類以及「不同聲部的音型差異」來說明音樂給他的感受，還用一種「物理空間的變化狀態」來描述音樂「織度」的轉變：

綜合上述，不管是使用「術語」作為描繪的基礎，或是提出自己的說法，上述的描繪都是針對文本形式的「既有內涵」而生。換句話說，這種詮釋聆聽感受的類型，偏向強調每個人從音樂中都可以聽得到的客觀事實，而非個人獨特的感受。這種詮釋類型，可以說是最接近古典音樂美學史上所謂「絕對論者」對於音樂意義的看法。然而從上述例子我們可以發現，從「形式」的角度描述聆聽感受也不只是主修音樂者的專利，非音樂專業的受訪者(如上述的 M7)也採用了這種方式來詮釋文本。

以上我以實例說明了受訪者對文本聆聽經驗賦予意義的第一種模式，是透過不同的描述類型，指認自身在文本不同段落中，得以互動與呼應的音樂聲響元素之特徵。在這種模式當中，面對抽象的音樂聲響，聆聽者主要是透過「聯想故事或意象」、「描繪性格」以及「指出形式特徵」三種詮釋類型，來為自身「模稜兩可的感受」賦予特定的意義。

值得一提的是，從上述例子中，我們可以發現聆聽者在描述不同段落的感受時，主要集中在幾種特定的音樂元素，比如「唱腔」、「音色/音效」、「力度的強弱變化」、「織度變化」的特色。其他在音樂學上也經常被分析的音樂元素，如「旋律輪廓」、「和聲進行」，雖然也成為部份聆聽者意義建構的焦點，但頻率明顯比較低。這樣的現象是否指出什麼意涵呢？

本文認為這樣的「偏重現象」跟不同音樂元素的「可描述性」有關。可想而知，我們可以很輕易地「說」樂曲當中「主唱的唱腔很激動/很哀傷/很憤怒」、「這段音樂當中有爵士薩克斯風、鋼琴、低音提琴的音色」、「樂曲一開始音量很微弱，後來變得很大聲」、「第一段是獨唱，接著是兩部輪唱，再接著便成四部合唱」，卻不太容易描述「一段旋律的起伏的樂音變化方式」，或是「樂曲伴奏的和聲進行」。對於前者，除非我們「哼唱」或「敲打」出來，否則很難精確地描繪出來，而這對於一般聆聽者而言，是比較「不習慣」的音樂意義建構方式。而對於後者，除非聆聽者學過「和聲學」(harmony)或「音樂分析」(music analysis)，或有過大量的演奏經驗與知識，否則恐怕無從理解和聲的變化。

模式(二)：綜合聆聽感受為一個「意境」

上述我們指出聆聽者在談到初次聆聽經驗時，經常不自覺地便將文本「分段」，並依據時間順序，以「聯想」故事或意象、描繪「性格」、指出「形式」特徵三種方式說明自己注意到的音樂聲響給自己的感受。然而這種詮釋模式的出現，或許與研究者的要求有關，換言之，或許是因為研究者提問，受訪者才「鉅細靡遺」地說明了他記憶所及的所有感受。可想而知，在大多數時候，我們並不習慣這樣仔細地回溯自己感受到的所有內容，而傾向以某種「整體性」、「綜合性」的概念，當作聆聽的心得。在本文的訪談結果中，這種詮釋模式也的確存在，受訪者整合自己的想法，成為一個可用言語描繪的綜合性「意境」--一種包含具象與抽象的複雜概念，以此簡潔地代表自己的聆聽感受。

有趣的是，在這種詮釋模式當中，聆聽者普遍提出的概括性說法，都是有關於自己「過去經驗」中曾有的某些感受。比如 M6 認為文本讓他感到「〈悲情城市〉那種氛圍」。他甚至拿自己熟悉的客家音樂與文本相比，而有了以下的感想：

M6：其實我還想到其他的一些，當然我是比較天馬行空了，我會想到我認知經驗裡面可以對比的，像我說的顏志文顏老師，跟他(文本)的東西比較起來，就像是三零年代的沈從文…講的是很淳樸的東西，就像是講童年呀什麼的，不是滿鄉土…就是…滿原創的、原始的，就是不是那麼社會學上的檢討或批判，他只是緬懷一個烏托邦…但是這東西，比較是在講文化，比較深沉，比較沉重的issue…如果說要我做比喻的話，我覺得這首歌應該是老舍，老舍的《駱駝祥子》，批判中間有很深沉的悲哀。

如上所述，M6 認為沒辦法一下子說清楚自己對文本的感覺是什麼，他便以自己過去看電影的經驗，以及自己認知當中有的客家音樂風格為類比的基礎，間接地表達文本給他的整體感受。然而因為他無法一下子以精確的文字，描述他熟悉的客家音樂風格是什麼，因此他又使用他自己對於兩位中國文學家--老舍與沈從文不同寫作類型的先備知識，來概括性地說明文本與他所知道的既有客家音樂相較之下，有一種「老舍《駱駝祥子》」式深沉悲情的「意境」。

在上述兩種詮釋模式中，受訪者的描述重心，大體上都是文本音樂聲響的運動聽起來「像是什麼」，然而除了詮釋自己「所聽為何」，聆聽者也經常提到自己對文本的觀感，於是便形成以下的第三種與文本互動的模式：「主觀評價」。

模式(三)：對文本進行「主觀評價」

由於在這一種詮釋模式中，聆聽者大都是以個人喜好與價值判斷，來描述自身對於文本的聆聽感受，因此本文認為在此聆聽者用以表達感受的詮釋類型，可稱之為「主觀評價型」。

既然是「主觀評價」便一定有其對象。本文發現，在這種詮釋模式當中，聆聽者多半是從「樂曲設計」著眼，進行整體性或局部段落的評論。比如 M2 認為文本「滿有意思的」，因為文本的不同段落傳達了情緒的轉折，讓他覺得其中有某種情節正在發展，而不至於太單調而不知所云。

F2 也把注意力放在「樂曲設計」上，並且從中得到她對於文本的主觀評價。不過她對文本的感想與 M2 截然不同，在不了解歌詞內容的情形下，F2 覺得文本不同段落之間「重複」的東西太多，以致於她覺得沒有什麼特別的感覺，甚至感到無聊，好不容易終於聽到有變化的段落，卻又讓她覺得十分突兀。

其次，也有不少聆聽者對文本「演奏/演唱」的「表現」做了主觀評價。比如 M4 認為文本的樂曲設計應該以某種方式表現才「合適」，而演唱/演奏者的表演算是十分「貼切」，即便他不見得覺得這首歌「特別好聽」，但他仍然認為這種表現手法就是這首歌應該有的特色。

除了因應文本「樂曲設計」以及「演唱/演奏」等特定目標進行「主觀評價」，聆聽者也經常以一種「泛泛而論」的整體評論形式出現，後者的重點不在針砭「文本表現的優劣程度」，並由此得到「滿意/不滿意」的結論，而在於指出文本與自身的「切身」關係--比如文本能否與自己產生「共鳴」。比如 M3 認為自己「滿喜歡這首歌的。可是在情感上面，跟我平常生活好像比較沒有關聯，所以我比較難跟它產生共鳴」。M5 則認為「這首曲子我覺得還不錯，不會很商業化，會有那

種跟你心裡有接觸的那種感覺…可能是因為它曲調的關係…它是比較偏向抒情類的，像那種很快的，就一直唸一直唸，那種我就沒有感覺」。兩人不僅著眼於他們對於文本的「喜好」，更深一層地指出他們如何看待「文本與自身的距離」，如何映照出他們自身的心理處境與狀態--不管是曾經有過的或是當下的。他們透過「主觀評價」的敘說方式，表達了文本對於自身的價值與重要性。

模式(四)：拼湊聆聽過程中掌握到的「語意線索」，依此擴張聯想

可想而知，大多數聆聽者在被要求透過「說話」為聆聽經驗賦予意義時，面對陌生、抽象而無以名之的樂音起伏變化，一但其中出現自己能夠辨識出意義的「語意線索」--如歌詞、歌名，以及各種我們「一聽就知道那是什麼」的聲響片段(比如汽笛聲、號角聲)等具有「相對明確之語意」的符號元素，注意力便不由得會被吸引，而成爲詮釋的焦點。本文的訪談資料也證實了這點，大多數「初次聆聽」文本的受訪者不約而同地依據聆聽過程中自己能掌握意義的「語意線索」，來建構自己的聆聽意義。他們彷彿將「語意線索」當作「汪洋中的浮木」，以此做爲詮釋聆聽感受的切入點，以及擴張聯想的基礎。

有趣的是，這種詮釋模式尤其發生在「聽得懂歌詞」的聆聽者身上。相較之下，從小在美濃客家庄長大、熟悉客語的 M2 與 M5，便不約而同地皆以自己聽懂的歌詞做爲詮釋的基礎。比如 M5 一聽到歌詞中「老了才來學噴吶」的歌詞便心有戚戚焉，想到小時候鄰居教他吹噴吶；而聽到點名答「有」，便想到家鄉辦喪事「打孝子釘」時，以及過年「祭祖」時，都有類似的「應答」情景。由此可見，M2 與 M5 在聆聽過程中掌握到的「語意線索」不僅抓住其注意力，更像拋入水中的鵝卵石，讓意義的聯想像漣漪一般擴散出去。

儘管除了 M2 與 M5 之外，大部分的受訪者都不太熟悉客語，因此在「頻率」上，並沒有那樣頻繁地側重於對「客語歌詞」的理解與詮釋⁴¹，然而仍然有好幾位受訪者，著重從他們能夠掌握的「語意線索」--如歌名、「聽得懂的國語歌詞」，或「猜得到的客語歌詞」來詮釋文本的意義。比如略懂客語的 M1 提到文本在「月光華華」一詞的開場下，帶有一種「Legend或myth」的「文體性格」。其次他認爲在「點名」的段落中「奉請天神」一句，讓他想到家鄉祭祖時，長輩唸「祭文」的情景，進一步讓他覺得文本主唱彷彿像是「封神榜」當中的姜子牙，將他的菊花兵點名冊封，而使文本具有「神話性格」。再看到 M7 的例子：

問：一開始想問你聽的直覺是什麼？你聽到什麼東西？就隨便講吧…

⁴¹這種現象如此明顯，或許是因為 M2 與 M5 並不常聽到以自己母語演唱的通俗音樂，因此一聽到文本便特別「敏感」；另一方面可能是因為他們對於自己參與訪談的角色有「預期心理」，認爲研究者「可能」想要他們多談一些自己從客語歌詞中理解到的言外之意，M5 便曾在訪談結束後提到他「以爲」我要他多講一些客語歌詞方面的故事。

M7：從名字聽起來就是他要出發啦，可能是在戰鬥中吧，或者是訓練，總而言之就是軍旅要出發要前行。那一開始就是要精神訓話

問：你有聽到精神訓話嗎？

M7：一開始他不是講了一堆話？

問：你是說比較慢的那個部分嗎？

M7：對對對，可能就是講話，講完話之後不是「晚點名」嗎，晚點名之後就發布命令，接下來可能是鼓舞士氣吧…然後就答數、大合唱什麼的，對呀，我猜啦。

M7：有一段它唸什麼「用工業發展農業」，那個我不知道那在幹麻…前後我都聽

不懂它在幹什麼，但是我就是覺得既然歌名是這樣子，那它有晚點名什麼的，那我就猜啦！我就猜前後應該是這個感覺。

M7：感覺那段新聞(廣播口白)，應該是在搭配整個時代的背景，我猜測啦，比如說是民國五十年、六十年左右…可能沒有戰爭，可是你還是要加強防備，可能對方還是虎視眈眈，島內正努力地發展經濟，我猜啦，反正是一種背景，當然也有可能再早一點，民國十幾、二十年還在大陸的時候，那時候不是有十年建設嗎？民國十八年到二十八年，八年抗戰之前的十年，也有可能是那段時間啦…我猜的。

M7 是完全不懂客語的受訪者。然而如上所述，我們可以看到 M7 依舊很努力地搜尋聆聽過程中自己可以聽得懂的「語意線索」，用來作為聯想的基礎。比如他提到歌名「菊花夜行軍」讓他下意識地將聯想的場景設定為「作戰前的行軍」，雖然在曲子後段出現的「用工業發展農業」一句讓他感到迷糊，覺得先前設定的故事當中應該不會出現這句台詞，但是音樂中自己聽得懂的「國語歌詞」，讓他覺得文本仍然與「行軍」比較有關。另一方面，為了解決「廣播口白」在既有聯想情景中出現的突兀與認知失調，M7 把這一段聲音設想成「為文本故事提供時代背景」之用的音效設計，意即，「廣播口白」的「語意線索」並未因為與原先的聯想情境發生衝突而造成不解，反而在 M7 的自我解釋之下融合、擴充了其原先的聯想情境。

由以上的例子，我們可以說聆聽者在文本中掌握的「語意線索」，相當明確地影響了聆聽意義建構的活動，這些「語意線索」不僅是聆聽意義的本身，也提供前述「聯想型」詮釋活動的運作基礎。換言之，在這一種詮釋模式當中，我們可以歸納聆聽者敘說感受的「詮釋類型」，主要包括了先前曾經出現的「聯想型」，以及新成立的「拼湊語意線索型」兩種。

有趣的是，聆聽者以「摸索」、「猜想」的方式攫取的「語意線索」，不一定是文本真正具有的內容，有時候聆聽者自以為掌握的語意線索，根本不存在文本當中。比如歌詞當中並沒有 M7 所說的「精神訓話」。這些「語意線索」毋寧是聆聽者依據「其他」語意線索建構聆聽意義時，為了遷就故事的邏輯(比如 M7 的

例子)，或因為「誤判」而產生的結果。重點是，聆聽者的「聯想/猜想/幻想」是否與文本內容一致並不重要，重要的是聆聽者從這些「語意線索中」建構出得以自圓其說的具體故事或意象，而成就了聆聽的意義。

以上本文整理 12 位受訪者的敘說，歸納出在其「理解歌詞之前」與文本互動的四種主要詮釋模式，以及「聯想」故事/意象/意境、描繪「性格」、指出「形式」特徵、「主觀評價」、拼湊「語意線索」等敘說類型。必須說明的是，由於這些模式與類型只是本文嘗試在「亂中求序」的歸納結果，因此雖然訪談資料的確有這些「集中趨勢」，卻不能保證受訪者的「每一句敘說內容」都包含在內。

舉例而言，有些受訪者在建構聆聽意義時，會針對同一對象同時使用「多種」詮釋類型來表達，而出現了所謂的「混合型」的敘說方式。比如M6 提到：

就音樂上來講，其實他跟林強那時候第一張專輯感覺有點類似，就是「台灣本土文化」，但是要「用新的手法再出發」。例外一個滿有趣的，英國有一個樂團叫做「皇后合唱團」，Queens，他有一首叫做〈波西米亞狂想曲〉，他也用過類似的手法…這首曲子一開始是用民歌嘛…算山歌吧…然後經過中間一段什麼 Rock & Roll，whatever，我不知道怎麼歸類，但我覺得手法有點類似，因為〈波西米亞狂想曲〉它前面是用 Opera，對，是滿有趣的。所以感覺起來像是一個敘述…當然不見得是一個 concrete fact，一個具體的事實，而是一個…像〈波西米亞狂想曲〉是對他的情感演變的敘述，就是他今天會變成現在這個樣子…我不是很清楚，我對歌詞只有片面的印象，我記得它講的是一個內在的…就是追溯吧…我不知道，可能是我誤解，但給我感覺是這樣。

如上所述，M6 首先參照過去的聆聽經驗，將文本「聯想」到台灣搖滾樂手林強的第一章專輯的「意境」，因為兩者都有「用新手法表現本土文化」的特質；其次他將文本想到搖滾樂團 Queens 的作品〈波西米亞狂想曲〉，因為兩者有類似的「樂曲形式」，兩者都是不同樂曲風格的組合。之後他又以〈波西米亞狂想曲〉的歌詞內容為依據，賦予「文本」一個「追溯內在」的「性格」意義。換句話說，在這一段對於文本特質的簡短描述裡頭，M6 先以「共感類比」的方式來「聯想」文本具備的「意象」，其次指出文本「形式」上的特徵，最後又賦予文本一個「追溯內在」的「性格」意義，因此可說是「聯想型」、「形式型」、「性格型」三種描述方式的「混合」。

綜合以上，本文歸納 12 位受訪者的敘說結果，認為在「理解歌詞前」，聆聽者主要乃是透過四種詮釋模式來與文本「互動」，並且透過「聯想型」、「性格型」、「形式型」、「主觀評價型」、「拼湊語意線索型」、「混合型」等六種敘說類型，將抽象、模稜兩可的聆聽感受，建構為具體的「個人真實」與聆聽意義。以下我們接著討論在「理解歌詞後」，聆聽者對文本的詮釋模式與類型有何轉變。

二、理解歌詞後，建構聆聽意義的兩種模式、四種類型

在「理解歌詞之後」，聆聽者與文本互動的模式與詮釋類型是否與「理解歌詞之前」有所不同？答案是肯定的。重點是，有哪些不同呢？

本文發現，在理解歌詞之後，聆聽者對文本的意義建構模式，普遍聚焦在「對歌詞的詮釋」。正由於聆聽者意義建構的「內容」變成「對於歌詞的理解」以及「衍生出的感想」，對於文本的討論也縮限在歌詞故事的範疇中，因此聆聽者的「詮釋類型」，意即敘說感受的「方式」上，也不再像「理解歌詞前」那般使用大量「天馬行空式」的聯想，而改以「附會、參照歌詞內容的語意」進行詮釋。

除了詮釋自己理解的歌詞內容，理解歌詞後聆聽者也經常以自己的「主觀評價」，來比較、「詞、曲的樂曲設計品質」、以及「詞、曲的搭配是否得宜」。換句話說，聆聽者也是透過參照「歌詞」來賦予文本音樂的部分新的意義，但此處偏重以自己的「主觀評價」來說明自己的感受，因此類似先前提過的「主觀評價型」的詮釋類型。

此外，部分聆聽者在理解歌詞後，也提到他們對文本「音樂」部分的二度體驗。在這些敘說中，有些人提到了新的體驗，有些人則認為與初次聆聽沒有太大的感受差異。由於他們說明的是抽象的音樂聲響是否使他們領會到新的「情緒感受」，因此多半使用先前提過的「性格型」的語彙來敘說。

換句話說，理解歌詞後，聆聽者與文本進行「互動」的主要模式有二：包括了「參照歌詞內容進行詮釋」以及「指出對文本(主要是音樂聲響)的新體驗」兩種。第一種詮釋模式表現為具體的「言語給出方式」，便成為「歌詞參照型」以及先前提過的「主觀評價型」，第二種詮釋模式則主要表現為「性格性」。以下本文即進一步闡述這兩種「詮釋模式」與各自含括的「詮釋類型」。

模式(一)：參照歌詞內容進行詮釋

其實依照本文的訪談流程--受訪者在第二次聆聽時得以閱讀歌本，我們便可以想像他們在第二次敘說中的詮釋會受到「歌詞」的影響。本文的訪談結果也證實了這一點，比如 M3、F3 便不約而同主動提到自己理解歌詞後「會照著它(歌詞)的詮釋去走，比較少自己去想像」。

然而進一步細究，「聆聽者所理解的歌詞內容」究竟是以「何種方式」來影響自身的意義建構活動呢？經由歸納，本文發現「歌詞內容」對於意義建構活動的影響，大致表現為「直接闡述自己所理解的歌詞故事」、「修正與歌詞不符的聯

想」、「評價歌詞的寫作」、「從歌詞來評價文本的樂曲設計或表演」，以及「審視詞、曲的搭配是否得宜」五種具體而微的現象。

1. 直接闡述自己所理解的歌詞

首先，在這階段的訪談中，由於聆聽者已經理解歌詞，因此不需要像在初次聆聽時一般，必須努力在抽象、無語意的聲響元素當中尋找「語意線索」，並透過對這些「語意線索」進行「聯想」，進而建構聆聽經驗的意義，對於聆聽者而言，此時「歌詞」本身就已經具有很明確的語意，因此當被要求「說」出自己第二次的聆聽感受，通常第一個直覺便是去談他們所理解的歌詞內容是什麼，頂多附加一些感想。比如 M7 認為理解歌詞讓他聽完之後感覺「很清楚」，「就知道文本要說些什麼」。他按照歌詞的內容，將文本說成一個菊花農的故事。F1 同樣將「聆聽感受」說成她從文本歌詞當中理解的故事。不過她認為文本的故事主旨是「加入 WTO 對農村的影響」，歌詞描述的是一個要借錢種菊花的農夫希望他的菊花能長好，讓他得以維持生活。

值得注意的是，M7 與 F1 兩位聆聽者並不是直接「念出」他們聽到、看到的「詩歌體形式」的歌詞內容，而是將他們對歌詞的理解，重新轉化為一個前後連貫的故事。而在「重說故事」的過程中，聆聽者為了讓故事連貫，也不免「加油添醋」，放入原本歌詞沒有的細節，讓敘說意義的上下文更為完整，比如 M7 提到的歌詞主角「幾歲了都還沒結婚」、「潦倒的狀況下還是帶著一點樂觀的心情」，F1 則提到「他不是為了要賺大錢，只是要維持生活」等等。而這顯示了「聆聽意義」不僅來自所聽到的音樂元素與歌詞，不僅是尚未說出的「聆聽感受」的語言翻譯，意義「給出」的「邏輯化」、「語意化」歷程(在此即為「敘說」的行為)，本身就建構了聆聽意義。

2. 依據歌詞「修正」或「強化」既有的聯想

除了直接闡述自己所理解到的歌詞內容，不少受訪者也忙於依據歌詞來「強化」原本與「歌詞」一致的聯想，而「修正」與歌詞相左的部分。比如 M4、M6、F4 便不約而同地則提到「理解歌詞」讓他們「修正」了聯想的「場景」，將原本自己想像的故事背景，縮限到文本歌詞的設定，甚至對於音樂聲響的印象也會發生改變。「理解歌詞」除了使聆聽者「修正或強化原有的聯想」，還有可能提醒聆聽者注意到「原本就感知到，卻忘記/忽略說」的意義，而有一種「協助補遺」的功能。比如 M2 提到「看歌詞後發現自己之前漏講幾個部分」。

綜合上述，本文發現聆聽者在「理解歌詞」之後，不僅把詮釋活動的注意力放在歌詞內容之上，甚至還將歌詞內容當作文本意義的「正確答案」，而依此修

正自以原先的直覺聯想。我們可以說聆聽者在「理解歌詞」後，的確專注在自身理解到的「歌詞內容」，並依此做為詮釋聆聽感受的主要依據。相較於「理解歌詞前」使用「聯想」、賦予「性格」、指出「形式」、摸索「語意線索」、進行「主觀評價」等詮釋類型，甚至「混合」使用不同類型的方式為聆聽感受賦予特定的意義，這種「參照歌詞」的描述方式明顯有所不同、難以被歸類在其中任何一種。因此，我們或許可以把這種描述類型另起一類，並稱之為「歌詞參照型」。

除了上述兩點，「參照歌詞詮釋文本」的詮釋類型還表現為三種現象，只不過在這三種狀況中，聆聽者討論的不再是文本是「什麼」，而是自己怎麼看待文本這樣的表現。這三種現象包括：

1. 評價「歌詞的寫作」
2. 從歌詞來評價文本「音樂」的設計或表演
3. 評價「詞、曲搭配的優劣程度」

其中值得特別一提的是第二種現象，它顯示理解歌詞不僅讓聽者把注意力放在歌詞上，甚至反過來成為理解、評價「音樂」設計或演唱/演奏優劣的依據。先看到 F2 的例子。F2 在理解歌詞之前，對文本採取負面評價，她提到在聽不懂歌詞的情況下，文本音樂的部分「重複太多」、「很單調」、「無聊」、「沒有才氣」、「不是傑作」，她還認為「中間段落聲音突然變大而被嚇到」、「啾啾的聲音太尖銳、讓人神經緊張」等。然而在理解歌詞之後，F2 對文本的觀感「徹底顛覆」。F2 說：

我現在覺得我比較respect這首歌了，因為我覺得這音樂有一個故事，而且我知道它的故事，剛開始我只聽得懂它的音樂，然後故事是我自己猜的，現在我知道它的故事在說什麼，這故事就比較豐富，也比較多意義。我覺得這故事跟平常的歌不一樣，平常的歌大概都是關於愛，所以我會覺得這故事很特別。

嗯…我覺得這是很特別的一首歌，對，就是很artistic，我對這首歌比較有尊重就是因為我現在知道它的詞了，我覺得聽一首歌不只是聽它的音樂，也要搭配它的故事，那我覺得這個故事就是很特別呀。

如上所述，F2 對文本的觀感由原本「很無聊」、「單調」、「沒有才氣」、「不是傑作」等負面印象，在理解歌詞內容比她想像的豐富之後，竟然變為「很特別」、「很有藝術性」、「值得尊敬」！

理解歌詞也改變了主修音樂的 M6 對文本的評價，只不過他的反應與 F2 恰恰「相反」！先看到 M6 在「理解歌詞」前對文本的評價：

問：想問你聽完第一遍之後的直覺是什麼？

M6：我不知道歌詞，但我第一個會覺得滿悲情的，算是敘述對於客家文化…從中原到中國南部來，但是就算他們住了幾百年，但是他們還是被認為是外族，「客人」，然後到台灣來，再經過內戰呀，國民黨統治什麼的…我覺得這可能跟客家人整個際遇，文化上的遭遇有關，比較悲情一點。

問：所以你覺得這是一個遷徙的故事？

M6：嗯…我覺得是像「尋根」，對於他們整個客家文化的…演變到近代的…我的感覺是這個…可能我對於他們的經歷，產生比較悲情的共鳴吧…whatever，就像譚盾的〈1997〉，我那時候在Boston聽他首演，跟馬友友…身為中國人會有同感，五千年來遭受…備受煎熬、摧殘，尤其是經過清朝最大的衝擊，到現在，到我們現在這一代，雖然說慢慢的復甦，但是那個悲情到這一代還是存在的，在潛意識上還是存在的。我不知道那個音樂算不算是好的音樂，但是是滿震撼人心的，它在訴說一個民族如何從盛及一時，經過烽火摧殘，到現在…當然是還抱著希望，到最後，但這個希望只是個起點而已…講起來好像太沉重，但是感覺上這首歌也是在做這種文化、這種尋根的探討。

如上所述，在「理解歌詞前」，M6 認為文本的「音樂」讓他想到氣勢磅礴的「客家族群文化尋根史」，就像當代音樂名家、奧斯卡電影配樂得獎者⁴²譚盾為紀念香港移交中國的作品〈1997〉一般，都讓他感受到澎湃的氣勢與歷史情懷，自己也因此與文本相當有「共鳴」。然而在「理解歌詞後」，M6 卻做了下列評論：

M6：我覺得它的音樂比它的詞好太多了，當然不是因為我猜錯，因為對我來說，從「不知道」到「知道」歌詞，我覺得這歌詞沒有加分的效果，卻有減分的效果，變得比較淺薄，它的深度變得比較淺薄一點，跟我預期的比較起來。因為就像我剛剛說的，我本來印象裡是滿有意義的、比較深沉、比較宏觀的東西…有一部分原因我會對這東西有點反感是因為，最近的社會很多…這種protest(抗爭)…一些民粹主義的過度發展，其實我已經有點反感，另外就是，我覺得這種東西沒有到這麼悲情嘛，它的議題，可是它在(音樂的)emotion上表現的非常深沉、哀痛，我覺得可能有點過頭了…對，我會比較喜歡它的音樂。當然這是從一個小農民的故事來反映整個意義，但我看完，我聽到一半，我真的覺得……這個議題是有存在的必要與價值，但是沒有那麼深沉或深刻，對。但是它音樂表現上是非常悲情的，對我來講，所以我覺得有點不太搭嘎。因為我覺得音樂層面會比較深。然後這個曲子的題目，陳述的東西，是很temporal的issue，過幾十年再回頭看，它只是整個歷史的一個小小的incident，事件而已。

問：所以你把它當作在講 WTO 這件事，或是這個點而已？

M6：不是這件事而已，我覺得他是對，就農民的立場，對政府的控訴吧…對，這個事實是存在的，我並沒有否定它，但是怎麼講…意涵就沒有這麼大，當然這不是我的曲子，可是如果今天是我做這首曲子，我很喜歡這段，很喜歡

⁴² 譚盾在 2001 年以《臥虎藏龍》拿下奧斯卡最佳電影配樂獎。

這首曲子，所以我會把它的意涵弄得更宏觀一點，更大的題目…

問：現在你會怎麼說你聽這首曲子的感覺？歌詞聽懂前後你覺得有什麼差別？

M6：差滿多的，其實有點…講坦白有點失望…我是覺得有點可惜，因為不管是它前面的前奏，嗩吶加月琴，這段配到你這個花農的故事，事實上已經不符合時代背景了，在時間點上…doesn't match…..就算是十年前，花農也不會跟嗩吶、月琴扯上關係，因為那是屬於更早時代的instrument…而他現在所要反對的議題，是離現在是非常近的，是近幾年來的事情……有可能是我不知道，但是我覺得沒有說服力…對，就是沒有那麼具有象徵性。

如上所述，在理解歌詞之後，M6 發現「歌詞」實際內容與他原先想像的不僅不同，內涵深度更有相當大的落差。另一方面，歌詞當中有他個人反感的議題，而配器的設計對他而言又與歌詞題材不甚相配，因此在「理解歌詞之後」反而降低了他對於文本的評價。

從 F2 與 M6 的例子中，我們不僅看到「理解歌詞」對意義建構活動的重大影響，還可以進一步發現聆聽者對文本的「預設立場」如何成為其評價的關鍵。有關「預設立場」影響意義建構活動的其他狀況，本文將在稍後有更多的說明。

上述「評價歌詞的寫作水準」、「從歌詞評價音樂的設計或表演」、「評價詞、曲的搭配程度」三種「參照歌詞詮釋文本」的現象，可以說都是聆聽者以自身的「主觀評價」，來敘說他們的感受。再加上之前歸納出的「歌詞參照型」，本文認為，在「參照歌詞內容進行詮釋」的過程中，聆聽者主要是以「歌詞參照」和「主觀評價」兩種敘說類型來表達他們的感受。

模式(二)：指出對文本「音樂」部分的二度體驗

本文發現，在理解歌詞後，即便聆聽者很明顯地倚賴「歌詞」作為詮釋依據，但還是有好幾位受訪者單純針對文本的「音樂」部分，說到自己的二度體驗。比如 F2 認為第二次聽讓她能察覺其中主歌的重複樂段其實表達了不同的情緒感受。而再次聆聽前奏，開始能夠更深入地欣賞它表達的「性格」，而不像第一次聽那般忽略而過。

值得注意的是，絕大部分提及對於音樂聲響二次感受的受訪者，敘說重點都是文本對他們而言是否產生新的「情緒性格」，換言之，他們普遍使用了「性格型」的描述方式，來表達他們的感受。

以上，本文指出在「理解歌詞之後」聆聽者與文本互動的兩種主要模式，包括「參照歌詞內容進行詮釋」以及「指出對文本音樂部分的二度體驗」。在第一種互動模式中，聆聽者主要是以「歌詞參照」以及「主觀評價」兩種方式來敘說

他們的感受。在第二種模式中，聆聽者則多半以自己是否感受到新的音樂「情緒性格」作為回應。

小結

回應文獻探討中有關「音樂意義的建構類型」的各家理論，本文的分析結果一方面肯認了這些學者的說法：「理解歌詞前」，本文受訪者的「敘說類型」包括了「絕對論」、「參照論」；哲學家 Monroe Beardsley 提出的「結構的理解」與「語意的理解」；哲學家 Russell Alfonso 提出的「技術層面的描述」、「情感層面的描述」與「審美層面的描述」；Charles Valentine 提出的「客觀式的描述」、「主觀式的描述」、「性格式的描述」、「聯想式的描述」。「理解歌詞後」本文受訪者的「敘說類型」則主要是 Beardsley 提出的「語意的理解」；Alfonso 提出的「情感層面的描述」、「審美層面的描述」；Valentine 提出的「主觀式的描述」、「性格式的描述」；另一方面也提出了新的敘說類型，包括：「描繪聯想意象/意境」、「拼湊語意線索」、「混合型」、「歌詞參照」等等。

綜合本節兩部分的研究結果，我們可以將 12 位聆聽者對聆聽經驗賦予意義的模式與敘說類型歸納為下圖的歷程：

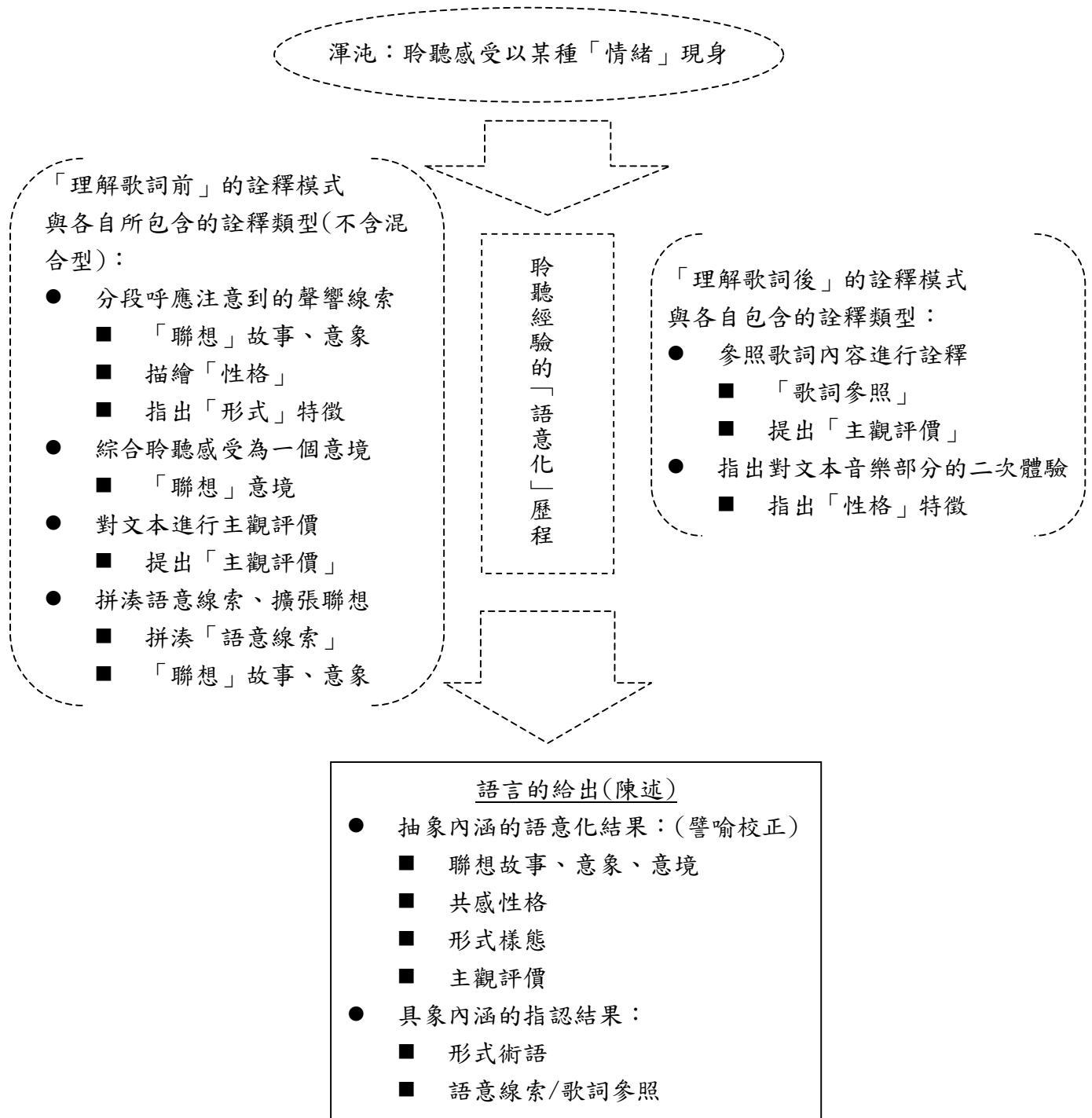


圖 2：聆聽感受的語意化

如圖 2 所示，12 位聆聽者對文本賦予聆聽意義的過程，可說是一個將自身渾沌的聆聽感受「語意化」的歷程。首先，在「理解歌詞前」，聆聽者面對抽象、自己「似懂非懂」的歌唱和複合的音樂聲響運動，他們一方面企圖透過耳朵與語言能力辨識當中的「語意線索」，希望找到一些幫助賦予聆聽意義的端倪。另一方面，他們也利用自身原有的知識、經驗與感受，透過「聯想」成情節故事或情境意象、賦予「性格」、指出音樂運動的形式特徵三種方式，將變動不居的聲音與聆聽感受描繪成其特定而固著的語意，意即為「它是什麼」賦予一個明確的形

象與本質。此外，聆聽者也運用自身經驗所培養出來的個人品味、喜好、鑑賞力，來「主觀評價」文本的樂曲設計與表演，以及它是否能與自己共鳴。

其次，「理解歌詞後」，聆聽者擁有了非常明確的「歌詞」作為詮釋的參照基礎，因此便以「自身對於歌詞的理解」（而非歌詞的實際內容），作為二度詮釋自己的聆聽感受的最重要基礎。除此之外，有些對於音樂聲響比較敏感的聆聽者，則以第一次對的聆聽感受為比較基礎，說明自己在第二次聆聽的感受差異。不過大體來說，第一種詮釋現象的出現頻率是遠大過於第二種。

透過以上諸多詮釋方式，於是聆聽者得以將渾沌的聆聽感受化為具體的意義。由於本文受訪者被要求把感受敘說出來，因此他們一方面將自己曖昧不明的感受，化為各種具體的「聯想故事/意象/意境」、與過去經驗共通的「性格詞彙」、「形式樣態」、以及個人風格的「主觀評價」；另一方面則指認概念相對清晰的「語意線索」，以及可用「術語」表達的形式特徵，藉此表達他們的意義建構結果。

詮釋學家Martin Heidegger在晚期著作《走向語言之途》中認為，「人說話」不是因其自身的理性與智識，而是心中的「道說」(Sage)找到能夠陳述的語言，語言自己「給了出來」⁴³。借用Heidegger的概念來理解上述的發現，我們可以發現聆聽者在為自身抽象感受賦予意義時，也不完全是憑自己的「自由意志」，來指認「聆聽感受」究竟是什麼，而是心中的聆聽感受尋找到適當的語彙和描述方式，才將意義顯露出來。由於語言的描述方式，和抽象、無語意的音樂聲響與聆聽感受在本質上有所不同，因此當聆聽者要理解「這聲音是什麼」、「給自己的感受為何」，他必須將音樂的聆聽感受，轉化為與「既有知識、經驗與感覺」相關的「譬喻」或「類比」。在本文中，「理解歌詞前」聆聽者使用的「聯想」故事與意象、描繪「性格」、指出「形式」特徵、「主觀評價」等詮釋活動，正是這種概念的具體表現。

正因為語言的表現方式終究無法與聆聽到的聲音與自身的感受完全一致，因此聆聽者對於抽象聆聽感受的詮釋始終以一種「譬喻校正」的方式給出。如同前述Steven Feld所說的「隱喻式的表達」，「譬喻校正」的特色是把感受描繪成「像什麼/不像什麼」，而非「是什麼/不是什麼」。換句話說，當聆聽者要將非語意的聲響元素與感覺，轉化為可以用言語表達的話語時，會採用譬喻的方式，尋找與感覺相似的類比對象，並且透過不斷「校正」的過程，試圖精確表達自己的感受究竟為何。

在這一節當中，本文分析了「聆聽感受的意義建構結果」以及「敘說給出的方式與歷程」。下一節，本文將嘗試由 12 位聆聽者的話語當中，歸納形塑其意義建構結果的關鍵因素。

⁴³ 陳榮華 1993: ix；余德慧 2001

第二節：所「說」從何而來？產生聆聽意義的原因

聆聽者為什麼會有迥然不同的聆聽感受？這些不同的意義建構結果從何而來？先前在文獻回顧的過程中，本文已經指出音樂學、人類學、心理學等不同領域的學者不約而同地認為人們的「先前理解」是理解與解釋活動的重要前提。事實上，從本文 12 位受訪者的談話結果看來，「先前理解」也的確對聆聽意義的形塑產生了重大的影響。然而，什麼叫做「先前理解」？它包括哪些內涵？在意義建構的歷程中，它又是如何發生作用的呢？以下是本文依據 12 位受訪者的談話結果，所歸納「影響意義建構結果」的幾種主要原因。

1. 既有的知識背景

首先，本文發現聆聽者「從過去學習經驗中得到的先備知識」，大量地出現在其談話內容當中，作為他們「為何如此詮釋」的理由。比如 F3 提到文本前段節奏的抑揚頓挫，讓她感到「悲傷」的意味，而這種節奏之所以讓她感到「悲傷」，乃是因為就她的認知「客家音樂都是沒有規律的拍子的，然後它們多數都是悲傷的比較多…什麼山歌仔呀、什麼病仔歌那些的，都是悲的，而且好像沒有一個固定的曲調，隨你想要拉多長就拉多長」。

F5 則提到她一聽到月琴的音色，便會直覺地感到「可憐」。原因是一聽到月琴，就會讓她聯想到以演奏月琴聞名的藝師陳達，又因為她對陳達生平故事的了解，使 F5 一聽到月琴的聲音就想到陳達的悲情身世，因而覺得「可憐」。再看到以下 M6 的例子：

M6：前面那部份，就是前奏加上山歌那部份，可能是在講「很早很早以前，我們客家人是怎樣怎樣，從哪裡出來」，對根的一個緬懷吧，到摩托車聲之前。然後摩托車之後，可能就是一連串的變動、戰亂，whatever，包含可能在清朝，或是明清…可能就是因為戰亂而南移，也有可能意指中國內戰，隨著國民政府遷台，就是從摩托車聲之後，到那一段外省腔……中間還有一段軍隊的，就是報數的東西，這段可能更加強我覺得它是講戰亂的、播遷來台…whatever的東西，就是軍歌的東西……如果一定要賦予它意義的話，你可以照著台灣的歷史來講，就是國民黨政府跟中共的戰爭…之後來到台灣…包含二二八，或是白色恐怖之類的。

如上所述，M6 以自己對於「客家人遷徙史」的認識為詮釋主軸，搭配中國近代史當中「國共內戰」、「二二八事件」、「白色恐怖」等歷史知識，來賦予自身聆聽經驗一個非常鮮明而連貫的故事意義。

然而，對照文本實際的歌詞，我們可以發現實情不像 M6 所認為，是一個「客家人的文化尋根史」，因此 M6 會有這種詮釋，顯然是因為他認為自己所認知到的客家人遷徙史，其「起伏轉折方式」與文本聲響運動過程中的「動態發展」有吻合的趨勢，因此他便依據自身對於這段歷史知識的想法，按照音樂的時間順序，順勢地解釋每一段聲響所象徵的故事。

重點是，或許音樂前半部的「動態」，的確與 M6 指出的「歷史轉折」有「類似的起伏」，因此 M6 的「穿鑿附會」或許可以被其他人充分的同理，然而音樂後半部的「動態」，卻顯然與 M6 之後所說的歷史轉折，如「二二八事件」、「白色恐怖」相去甚遠。雖然 M6 沒有明確地指出音樂後半段的某某部分，就是在描述「二二八事件」或「白色恐怖」，然而在其「敘說」的語氣中，我們卻可以發現他「越來越肯定」音樂所指的故事，就是他先前理解當中的歷史故事。於是就在這裡，這些用來建構聆聽經驗的「歷史知識」，不僅僅是指涉聆聽經驗意義的「譬喻工具」，比如某段音樂「聽起來像是」這些歷史故事，更超越「喻依」的層次，成為意義的「本身」。意即按照「歷史故事的發展」，「音樂後半段的意義」，乃是在敘說「這段歷史後半段的故事」之過程中形成，而不是聆聽者將心中預先擬定好的一個意義吐露出來。

由此我們可以說，M6 對後段的詮釋，是以前段的詮釋為故事舞台，而對於前段的詮釋，則來自於其先備的知識背景。M6 在建構聆聽意義的過程中，遷就了語言與譬喻本身的「上下文邏輯連貫性」，讓原本片段、破碎、不連貫的「聆聽感受」，化為邏輯完整、語意明確的「聯想故事」。在編織聯想故事的過程中，部分與聲響實質指涉無關、僅存在敘說者心中的聆聽真實意涵，也就在敘說的歷程中順勢衍生出來。

2. 過去的生活經歷

除了先備知識，聆聽者的「過去的生活經歷」也充分展現在其所建構的聆聽意義當中。比如客家子弟 M2 的詮釋當中，便充滿他童年在美濃生活的所見所聞。M2 說：

後來歌曲氣氛比較上揚的時候……旁邊好像還放了一段收音機的聲音，它就有那種好像是「現在是民國三十八年……」什麼什麼的聲音……那個收音機好像只會在客家村落裡面才會看得到，因為客家村落……三合院裡面很少人會去看電視，象徵了客家村落比較落後，沒有錢買一些比較先進的休閒器材，所以就聽那種古老的收音機，所能聽的廣播節目，就是那種屬於政治類的呀、播報社會新聞的啦……小孩子的部分，我滿能理解小孩子的部分為什麼會出現，因為在客家音樂裡頭滿常出現小孩子的，我印象當中，因為村落裡頭，在祠堂裡面，在夥房裡面，就是小孩子、大人、老一輩都會聚在一起，小孩子也會跟著大人下鄉去耕作，

或者去種稻，小孩子也會參與在其中，所以有小孩子聲音的出現對我來講並不會很難理解。

因為它後面都是唢呐嘛，我剛想到的第一個印象就是過年，因為美濃每年元宵節的時候會有遊行、八家將呀，各里都會出花車，還有一大堆表演的節目，都會有唢呐的吹奏，就感覺很熱鬧，這個滿有過年的味道在的…就是感覺氣氛很像，可能是因為唢呐的聲音吧。

從這段敘述當中，我們可以看到 M2 從文本當中尋找與自己「熟悉」的元素，比如收音機、小孩子、唢呐的聲音，並且以過去在客家村的生活經歷，來加以「呼應」，進而賦予文本特定的意義。重點是，當關於這些聲音片段的種種回憶受到召喚，聆聽的意義便暈散開來，於是，音樂當中的唢呐聲不僅只是某種樂器的聲音，關於這種音色的種種生活記憶與經驗也回到意義建構的現下，成為 M2 對於文本的聆聽意義。這種現象似乎回應了前述在文獻探討中提過的音樂學家 David Schwarz 的說法，人們因「既有的生活經歷」而領會的文本屬性，就像一個「想像的起點」(fantasy of thing)，關於這個想像起點的種種「相關回憶與經驗」，彷彿喀嚓一聲，便從想像空間(fantasy space)中跳了出來，成為文本本身的聆聽意義。

3. 過去聆聽經驗

可想而知，上述「既有的生活經歷」其實包含了各式各樣的經驗。進一步區分，本文發現「過去的聆聽經驗」特別明顯地出現在受訪者的談話當中，成為「呼應」文本特色的重要基礎。最明顯的要算是之前提過的 M6 與 F5 的說法。F5 提到文本「跟拉威爾的〈波麗露〉很像」，M6 則認為「它跟林強那時候第一張專輯感覺有點類似，就是台灣本土文化，但是要用新的手法再出發。另外一個滿有趣的，英國有一個樂團叫做「皇后合唱團」，Queens，他有一首叫做〈波西米亞狂想曲〉，他也用過類似的手法…這首曲子一開始是用民歌嘛…算山歌吧…然後經過中間一段什麼 Rock & Roll，whatever，我不知道怎麼歸類，但我覺得手法有點類似，因為〈波西米亞狂想曲〉它前面是用 Opera…另外就是我剛講的，「尋根」呀什麼的，就像譚盾的〈1997〉，就是類似，我那時候在 Boston 聽他首演，跟馬友友……我不知道那個音樂算不算是好的音樂，但是是滿震撼人心的，它在訴說一個民族如何從盛及一時，經過烽火摧殘，到現在…當然是還抱著希望，到最後，但這個希望只是個起點而已…講起來好像太沉重，但是感覺上這首歌也是在做這種文化、這種尋根的探討」。如上所述，M6 以林強早期的專輯、Queens 的〈波西米亞狂想曲〉、譚盾的〈1997〉，來分別類比文本的「樂曲風格」、「形式」、以及「指涉的故事主題」。重點是，M6 不僅像 F5 指出文本與既有聆聽經驗的相似之處，更將自己從過去聆聽經驗中所感知到的意義，如對樂曲〈1997〉的詮釋結果，連通到此次對於〈菊花夜行軍〉的聆聽經驗。後者的聆聽意義，也就因此而獲得擴充。

4. 共感經驗

先前在文獻探討處，本文提到有學者認為人們很多經驗感受是跨越感官而相互連通的，而人們在描述任何一種感官經驗時，經常必須透過與其他感官經驗共通的「共感經驗」來捕捉感受。在本文的受訪者當中，也的確有人提到這種與當下聆聽感受共通的其他感官經驗。比如 M4 認為文本中的「廣播口白」一段表現了「諷刺」的感覺，原因是它「用誇飾的手法去表達一件明明不是好笑的事情，但是他用好笑的感覺去表達」。M4 認為他過去「看戲」的經驗，讓他領悟到這種手法意味了「諷刺」的深層意涵。

5. 對「文本」的熟悉感

如先前文獻探討處所指出，對於文本的「熟悉感」會影響聆聽者對文本的感受，本文受訪者 M1 也談到「熟悉感」如何影響他的聆聽意義建構：

M1：因為你已經知道這個東西，我聽這一段的時候就想到封神榜，滿好玩的，因為他好像在分封，封一個職位或是一個工作，這跟封神榜的味道有點像……這跟他們同樣有一種革命的味道……你可以這樣連結呀，因為它同樣也是覺得生活不如意嘛，時勢所逼，局勢不好，政府無能……因為你已經知道原本的故事(在此指「點名」段落的故事)，那你就會開始想其他有的沒有的，比如好像一群娃娃兵在上學途中走路，走著走著突然遇到一個怪伯伯，然後他就在路邊說：『同胞們…』。

M1：其實我聽過好多遍了，整個故事我都知道呀

問：你還是說說你這次聽的感覺

M1：我不知道，我覺得這次聽比較好笑耶，比較滑稽

問：因為比較專心聽的關係嗎？

M1：也許，或者是我已經很熟悉了，我知道它要耍什麼技倆，那種滑稽是說，你大概知道它這裡要玩什麼，然後基本畫面是固定的了，因為你知道故事，你要故意不去想那個故事其實很騙人。

M1：你知道它被設計過，它有設計過，你能夠在那些設計裡面去跟它玩，因為你知道它的設計，所以你可以跟它互動，可以跟它玩。如果我今天不知道它的設計的話，也許我不會覺得它那麼有趣。我第一次聽的話，我可能還在迷惑它到底在幹什麼。

如上所述，M1 因為熟悉文本歌詞故事，因此比較「容易聽懂歌詞」，不致

於一直摸索猜測文本的語意，也容易藉由歌詞進行「聯想」。另一方面，「熟悉」(文本歌詞故事)使他能夠「與文本互動」，感受到樂曲結構設計的「趣味」，進而提升他對於文本的「好感」。相較之下，「初次聆聽」則可能忙於摸索文本到底「有什麼」、「是什麼」，而無暇顧及這些深層意涵。

6. 來自文本中「重複」部分形成的理解

不僅聆聽者本身具有的「先前知識」與「經驗」會影響聆聽意義的建構，假如音樂文本當中出現相同音樂段落的「重複」，則聆聽者也會把「前段」出現時「自己的感受」，當作「後段」重複出現時「理解的基礎」。換句話說，聆聽者對於「重複樂段當中較早出現者」的感受，變成自己詮釋「較晚出現者」的「先前理解」。比如 F1 認為文本主唱在第一段當中的獨白聽起來很「悲哀」，當這一段獨白在之後快節奏的樂段當中再次出現，即便編曲與先前不同，但是由於「聽起來唱的是同樣的內容，另一方面唱腔仍然帶有悲哀的語調，因此就形成一種「悲哀」與「輕快」同時並存的矛盾與衝突，而讓 F1 感受到「諷刺」的意味。

至此，若將以上六點再稍微做一點歸納，本文認為在賦予音樂意義的過程中，形塑聆聽意義的因素可歸為四類：

1. 聆聽者擁有的「既有知識」
2. 聆聽者從「過去生活」當中得到的種種資訊，包括「生活經歷」、「聆聽經驗」
3. 「對於文本的熟悉感」
4. 由於文本自身的「重複」而得到對於某個樂段的「先前理解」

如前所述，這四種因素以「意義資源」的角色被聆聽者者「抓來」當作理解的基礎，在聆聽者詮釋文本的過程中，提供理解與詮釋的基礎。

除此之外，還有第五個決定聆聽意義的關鍵因素，它雖然不像上述四者以「意義資源」的方式為聆聽者所用，卻更先驗地決定了聆聽者的意義建構方式--那就是聆聽者對文本所抱持的特定「預期心理」。這種「預期心理」「預謀式地」要聆聽者去「印證」文本「有什麼」、「是什麼」，並依此賦予文本意義。至於產生「預期心理」的因素有哪些呢？本文歸納出以下幾種狀況：

(1) 事先知道「歌名」

如本文在研究方法所述，本文 12 位受訪者當中，有 10 位是初次聆聽文本者。他們在第一次聆聽文本之前一致地獲知文本是由《交工樂隊》演唱，歌名叫做〈菊花夜行軍〉；而除了 F2 因為是自幼在海外讀書，完全不了解文本的文化背景，研

究者因此對她稍做多一點說明之外，對其他 9 位初次聆聽文本的受訪者並沒有再提供相關的文本背景介紹。

有趣的是，「歌名」的語意便由此成為幾位受訪者「想像」文本「有什麼」、「是什麼」的「預設立場」。他們在初次聆聽前，便依此預設文本當中可能會出現與「菊花夜行軍」五個字有關的內容。如 M7 說到：

M7：「從名字(歌名)聽起來就是「他要出發啦」，可能是「在戰鬥中」吧，或者是「訓練」，總而言之就是「軍旅要出發、要前行」。那一開始就是要精神訓話。

問：你剛提到你從歌曲的名字中想到什麼對不對？

M7：對，從兩個部分，第一個是歌曲的名字，第二部分是我聽得懂的那段，就是晚點名的那一段，(其他)前後我都聽不懂它在幹什麼，但是我就是覺得既然名字是這樣子，那它有晚點名什麼的，那我就猜啦！我就猜前後應該是這個感覺。

如上所述，「歌名」使 M7 預期文本與「行軍」有關，又在文本當中聽到「晚點名」段落「答數」的「語意線索」，後者符合「預期心理」，而得到上述的意義。

(2) 訪談前獲得的背景說明

如研究方法處所述，本文與 F2 的訪談之前，曾「額外」用五分鐘的時間，向她說明「客家人、客家族群」的相關背景。研究者提到的內容包括「客家人在台灣目前的地理位置分佈」、「人數比例」、「族群在政治議題上的發聲狀況」、「客家人流浪遷徙的歷史背景」。並且和其他訪談一樣，向她說明「文本是以客家話來唱」，歌名是「菊花夜行軍」。

有趣的是，研究者對她解釋的「客家族群現狀」，馬上做為她解讀文本的「預期心理」。如以下的談話：

F2：我先說它故事好了，首先我還以為他聽起來像是在 complain，我本來猜是一個愛情的歌，也許他在說心痛的事情，可是後來好像就不確定是不是一個愛情的歌，後來不是音樂突然變得很快，給我覺得好像是比較 inspirational，就是好像這首歌會給你 energy，給你 inspiration 那種，後來越聽就越覺得這首歌是跟「革命」有關的，revolution，或是跟「政治」有關的。所以我覺得這故事好像是說，剛開始是一個人在說hakka的故事，就是hakka他們怎麼被欺負，也許。後面那一段可能是說我們大家一起站起來，我們一起來行動，一起來take some action這樣。

問：為什麼你會覺得是有關政治的東西呢？

F2：它好像有說到耶…也許是因為你剛剛不是有告訴我一些有關hakka(客家)的背景，讓我覺得好像是跟politics(政治、權位關係)有關，但我不確定。

由上所述，F2 雖然認為她不確定故事是不是她所說的那樣，但她自承或許是受到研究者在訪談前跟她做的解釋之影響，對文本有所「預期」，加上音樂本身的「起伏變化」也符合這樣的「預期」，因此讓她認為文本是關於政治、關於客家被欺負、進而力求改變的故事。

(3) 受訪現場中與文本相關的蛛絲馬跡

除了上述兩種「語言層面」的線索，發揮了形塑聆聽者對文本「預設心理」的功用，受訪現場與文本相關的蛛絲馬跡也有可能讓聆聽者產生「預期心理」。比如 F4 說到：

我覺得我被 CD 封面影響了耶，我覺得他是唱農村的東西…可能是祈求天給他們好的豐收呀什麼之類的，對呀，我覺得我被它影響了。

F4 自承在回答問題前，「不巧」注意到擺放在受訪現場的文本專輯封套，因而受到封套圖畫形象之影響，使她對文本有特定的「預期心理」。而如下圖所示，歌曲〈菊花夜行軍〉的同名專輯封面主要是以一位農婦以及排列有序的菊花所構成，因此的確容易令人將文本聯想為與農民有關。



圖 3：《菊花夜行軍》專輯封面

F4 的說法顯示受訪現場當中與文本相關的蛛絲馬跡，只要能提供任何「語意線索」，就算不是語言文字的東西，都可能影響聆聽者對文本的詮釋結果。

(4)對文本「外在條件」的刻板印象

除了上述三種訪談現場當中的資訊(歌名、訪談前的文本背景說明、受訪現場中的文本專輯封套)造成了聆聽者的「預期心理」，在聆聽文本之前聆聽者對於文本「外在條件」(external conditions)--如「用客家話演唱」、「主題是關於客家人、客家族群、客家文化」--之刻板印象，也可能讓聆聽者在聆聽文本之前就設定了某種「預期心理」。比如 M4 的例子：

M4：我覺得(歌曲的主題)可能是一種事件，比如說是他們地方的文化要被侵蝕消滅了，覺得這樣子不行，或者是什麼他們本土的東西，有可能是環境，有可能是他們的生活方式、文化遭到破壞，他們要去為了保存他們自己的東西，要發出一些聲音。

問：你會這樣講是因為你知道這是一首客家歌的關係嗎？

M4：嗯，有可能喔。沒有沒有，如果它不是客家歌，如果它換成另外一種語言，就是不知道是哪裡來的語言，就是少數民族的東西，就會有這種感覺。

問：如果他是唱台語的話呢？

M4：如果他是唱台語的話，那我就會覺得比較不會那麼深刻，台語的話我會覺得比較是在開玩笑。因為台語還算是比較強勢的族群吧(7)……如果是用國語唱的話，我可能就會覺得他講的東西沒什麼，就比較不會在意他講的東西。

由上所述，我們可以發現 M4 對於文本的演唱語言類型--客語，有特定的刻板印象，他隱約透露，用客語與其他「少數民族語言」演唱的歌曲，會讓他有一種「傾訴自身文化危機、力圖振作與改變」的感覺。而這種刻板印象，讓他對文本賦予上述的意義。

(5)個人的(音樂)美學觀

最後一種形塑聆聽者對文本的「預期心理」因素，是「個人的(音樂)美學觀」，比如個人對於什麼是「好音樂」的特定態度、對音樂文本的特定詮釋方向等等。本文發現，相較於其他四種形塑「預期心理」的因素，「個人的(音樂)美學觀」以一種「深層結構」的樣態，對聆聽者賦予聆聽意義的方向與結果有全面性的影響。它決定了聆聽者對於文本整體的喜好與價值判斷，同時也反映了個人認為「真實」、「重要」、「有關係」(does matter)的重點所在。比如先前我們已經一再看到主修音樂的 F5 對文本的詮釋，很明顯地集中在文本的「音樂聲響屬性的特徵」(如節奏、旋律音型)上，而幾乎不提她在其中掌握到的「語意線索」，也不傾向用劇情故事來詮釋文本的意涵。為什麼當其他受訪者普遍以「聯想故事或意象」來理解文本的意涵時，F5 卻不是這樣子來感受文本的呢？F5 在訪談中提到她這麼做的理由：

F5：我不喜歡聽流行音樂……因為有歌詞呀，你就會覺得…就比較沒有那麼大的想像空間呀，就覺得你的想像都被它鎖在那裡面了。

問：可是歌劇不是也是這樣？

F5：反正義大利文又聽不懂…你聽不懂它在講什麼，你就算知道整個故事，可是不會一個字一個字地知道它在唱什麼。而且我很不喜歡聽聲樂的東西，所以講歌劇對我來講無效，我幾乎不聽聲樂的東西……我對器樂曲我才容易會有投射。只要有歌詞我就覺得滿難的。

問：為什麼？

F5：因為我會覺得那(歌詞)是人家寫的情感，跟我的不一樣，因為我是特別的…我覺得每個人的感覺都不一樣，所以我覺得不管是誰寫出來的文字，就算我心有戚戚焉，也不會契合就對了。

F5：我聽音樂喔…我就是聽耶，我沒有特別想要去構圖或是什麼，對呀，就自己想像，我沒有特別想要聽一個音樂，然後去想一個畫面，我不是那樣在聽音樂，我就是單純聽而已，我不會去想說，那可能是那個人在做什麼，我不會這樣。

F5：我覺得我剛開始聽是個理性的人，一直等到我熟之後我才有可能把它轉移到我的其他情緒上面去。問：我想知道你所謂的「理性的聽」指的是什麼？

F5：我就是會想要把它分析出來一個什麼，比如說會去想它的曲式是什麼，我一開始不會去欣賞音樂，我一開始的方式是去解構它，對……就是想分析音樂的構成元素，樂器呀、和聲呀、節奏呀……

如上所述，F5 強調對她而言，聽音樂就是去「感受」它，而不需要特別去構圖或是想像，至於感受的方式上一開始她傾向於以理性的態度分析音樂當中的屬性特徵，直到很熟悉之後才能把自己的情感投入。另一方面她不喜歡聽有歌詞的音樂，因為歌詞限制了她的對音樂的感受，她強調每個人對音樂的感受是獨一無二的，歌詞只是作詞者個人想要表達的感覺，因此無論寫得多好都無法與她的感受完全契合。

從上述的「(音樂)美學觀」，我們應該比較能理解為什麼 F5 傾向從音樂屬性的特徵來賦予文本意義，而不以聯想故事與意象來表達她的感受，又為什麼不談當中的語意線索。至於為什麼 F5 會有這樣的「(音樂)美學觀」，她在訪談中並沒有多加解釋，本文認為這個問題牽涉到很多因素，不適合以武斷的因果關係來理解。不過 F5 在訪談中曾經提到「對於音樂作品，除非聽到非常熟悉，或自己練熟，才有辦法把感情加進去」，似乎顯示長期學習西方古典器樂，的確使 F5 習慣以「演奏」、「反覆練習」、「反覆聆聽」的方式來領會/理解音樂。不管原因為何，我們在上述的例子中，已經明確地看到 F5 的「(音樂)美學觀」，的確使她預先抱持了特定的態度來詮釋文本。

再看到以下 M7 的例子：

問：我想問你，你覺得第一次聽的時候會喜歡這首曲子嗎？

M7：不會耶，我不會喜歡我聽不懂的東西耶。

M7：第一次聽的時候我真的差一點就睡著了，我剛說我中間之後就模模糊糊沒什麼印象，因為我快睡著了，哈哈。

問：第二次沒有快睡著的原因是？

M7：因為有歌詞呀……我比較喜歡有歌詞的(音樂)，這樣聽起來比較有感覺…比較能想像啦，就是說我沒辦法只憑著音樂去想像出一個意境來，沒有辦法，我不喜歡這樣子，那有歌詞，有個依託，那其他周圍的一切效果，我就可以在腦海中建構出那個東西。

問：你會不會覺得知道歌詞之後會綁住你的聯想？

M7：可是我比較喜歡搞懂它在幹什麼耶，因為所謂的聯想是你知道它歌詞是幹嘛，然後你可以在腦中建構一幅圖畫，然後把這些音樂搬進去，當作它的配樂，對，然後你去想像它大概是怎麼樣，這樣聯想才有趣呀，不然一個人胡思亂想並不怎麼有趣的好不好…你在什麼不知道的狀況下胡思亂想幹麻？又不是閒著沒事幹發瘋…對呀，就是你要搭配整體的感覺才有意義呀。

與 F5 的「(音樂)美學觀」恰恰相反，M7 喜歡搞懂音樂「在幹什麼」，並且認為「音樂是用來搭配歌詞的」，因此他習慣聽有歌詞的音樂。不僅如此，對 M7 而言，聽音樂的過程中必須有聯想的基礎，因此他希望懂得歌詞的內容，並依此來「搞清楚」音樂的內涵。反之，如果聽的是沒有歌詞的音樂，或他不能知道歌詞的內容，則這樣的音樂不能夠吸引他，甚至會使他昏昏欲睡。

從上述 M7 的「(音樂)美學觀」，我們應該也就能夠了解為什麼在先前的例子中 M7 會明顯地傾向使用「聯想故事」、「視覺可見的意象」、「語意線索」等具有明確語意的詮釋類型，來表達他在「理解歌詞前」的聆聽感受，又為什麼在「理解歌詞之後」會認為自己「很清楚這首歌在幹麻」、「沒有表達不出的感受」，因為對他而言，「理解歌詞之後」便沒有太多的「曖昧不明」需要釐清。

當然，如同本節前述的分析所示，M7 對文本的詮釋並不僅僅是「照著歌詞念」，而是以自己的話「再詮釋」文本歌詞的故事，此外他甚至也曾提及理解歌詞後，對於文本「音樂聲響」的二度體驗。換句話說，M7 雖然重視歌詞，但不表示他「只聽歌詞」。因此綜合以上，我們可以說 M7 重視「以歌詞作為建構文本意義的基礎」的「(音樂)美學觀」，的確以一種預設立場的方式影響了他對文本的詮釋，但並不是說這樣的「(音樂)美學觀」就會使他絕對不關心音樂聲響給他的感受。

上述 F5 與 M7 所表現的信念都可說是關於其「聽音樂的偏好」，然而「(音

樂)美學觀」的包含範疇並不僅僅於此，在其他受訪者的談話中，還可以看到一些與「音樂」不直接相關，但仍然被拿來作為聆聽時的判準之個人美學觀。這些來自其生命經驗的個人美學觀也和 F5 與 M7 的例子一樣，全面性地決定了聆聽者詮釋文本的方式。

比方如前所述，M6 在初次聆聽〈菊花夜行軍〉時，直覺地把這首文本詮釋為「客家人遷徙史」，過程當中不同段落的音樂聲響彷彿象徵了「客家人自中國北方南遷，經歷了各種戰亂與動盪，隨著國民政府來台之後，又經歷了二二八、白色恐怖等事件」。同時 M6 認為文本的音樂部分給他一種「悲情」的感受，就像華裔音樂家譚盾為香港回歸中國而作的作品〈1997〉一般，同樣表現了「深沉的悲哀」。

為什麼 M6 會對文本有這種感受呢？原因或許相當複雜，不太可能用單一原因來解釋。不過 M6 自己曾在訪談當中提到他個人生命經驗所形塑的價值觀，或許是造成他傾向於以「悲情」的觀點來詮釋文本的原因之一：

問：你剛剛好像有提到你聽音樂比較容易把它想得比較「滄桑」，是為什麼呢？

M6：嗯…因為我家裡環境的關係，我在基隆…小時候家裡滿苦的，所以我沒有機會受音樂教育…也是慢慢慢慢大家咬牙，一群人努力，現在狀況變得滿好的，但是那種歷程會讓我覺得比較…茹苦含辛的感覺啦…當然是有點誇張…所以我就會很容易把它弄成比較悲情的image…事實上也是滿悲情的呀，回頭看是沒什麼啦，但那段日子是滿難過的，對。

如上所述，M6 提到自己的成長經驗，讓他習慣以比較負面的角度來看事情，包括把音樂文本「聽」成比較「滄桑」、「悲情」。換句話說，M6 的生命經驗形塑出他看文本的角度、聽音樂的美學觀；另一方面，他對音樂的意義建構結果就像一面鏡子，映照出他從過去到現在所累積的處境與個人狀態。

當然我們也不能武斷地說 M6 提到的成長經驗，就是他對文本賦予如此意義的唯一因素。顯而易見地，音樂本身也必須要具備能夠被如此詮釋的潛在質素；另一方面，M6 對客家音樂的先備知識，也或許是他如此認為的原因之一。就像他曾在訪談中所提到的，他先前曾經做過客家音樂的研究，發現「客家八音團到後期有很多是在演奏喪葬音樂，甚至有些在市場賣藥的音樂，也是從傳統的客家三腳採茶戲演變過來的」，我們似乎也可以把 M6 這樣的學習經歷，用來解釋他為什麼會先驗地以「悲情」的預設立場來詮釋文本。

總而言之，本文舉出 M6 的例子，並不是要強調個人生命經驗所累積成的「美學觀」，就獨斷地決定了他的詮釋方向與結果。本文只是藉 M6 的說法，指出「個人美學觀」作為超越受訪情境、形塑個人「預期心理」的鉅觀因素之可能性。

而如果以同樣的方式來理解其他受訪者對文本的詮釋，本文認為，其實每一位聆聽者的敘說，都反映了其獨特的「個人(音樂)美學觀」。上述例子中我們已經看到 F5 對純粹音樂之美的冀求，M7 對於可掌握的理性和語言真實的追尋，M6 在悲情中尋找希望與出路。除此之外，我們也可以在本章當中其他人對文本的詮釋當中，體會其自我追尋，比如 M1 對於神話、童話的嚮往，M4 對於平衡的企盼，以及 F2 對於變化和理解的需求等等。由此我們可以說，生命經驗的積累形塑了「個人(音樂)美學觀」，它為個人詮釋文本設定了「預期心理」，卻也反映了個人生命的處境，執著與主觀真實。

小結

以上本文歸納出形塑其聆聽意義的五類關鍵因素。包括了：

1. 既有的知識背景
2. 過去經驗(包括生活經歷、聆聽經驗、共感經驗)所獲得的種種資訊
3. 對文本的熟悉感
4. 文本中相同樂段的前後「重複」
5. 預設立場

如果我們將這五類因素與前述 Heidegger 的「先前理解」概念相對照，可以發現上述一到四點，都可以算是 Heidegger 所說的「先行具有」，而第五點「預設立場」則可以歸為其所謂的「先行掌握」。換句話說，面對抽象的音樂聲響和相對具象的語意線索，12 位受訪者以其個人「既有的知識背景」、「過去經驗」、「對文本的熟悉感」、「從文本中辨識出的重複樂段」作為詮釋之前即「先行具有」的「意義資源」，為自己的聆聽感受賦義。而各種造成「預設立場」的因素，則讓這些受訪者「先行掌握」特定的詮釋方向，來看待自己的聆聽感受。

這樣的結果顯示，Heidegger 所提出的「先行具有」與「先行掌握」概念，的確能夠統涉性地解釋本文 12 位受訪者建構出其獨特聆聽意義的原因；換句話說，「先前具有」與「先行掌握」可以說是形塑意義建構的「最關鍵因素」。

依前所述，Heidegger 提出的「先前理解」概念似乎有三個範疇：除了「先行具有」、「先行掌握」之外，Heidegger 還提出「先行見到」的概念。然而在上述分析當中，我們所得到的各種概念，卻均不屬於「先行見到」的範疇。這是否意味「先行見到」不是影響聆聽者意義建構活動的因素？

本文認為，其實不是 Heidegger 所說的「先行見到」不會在實徵資料中出現，而是「先行見到」在聆聽意義建構活動中所扮演的角色，與「先行具有」與「先行掌握」有所不同。本文認為，在探討聆聽者如何建構聆聽意義的過程中，Heidegger 所說的「先行具有」和「先行掌握」兩種概念，同樣都是在聆聽者賦

予音樂意義時會牽涉到的「個人質素」；然而，「先行見到」卻是聆聽者依據其「個人質素」，在音樂運動的過程中，從「所有音樂屬性」中被挑選出來呼應過往生命經驗，從而獲得「領會/理解」的「實際對象」。

有鑑於此，本文認為與其說「先行見到」是一種「先前理解」，還不如說「先行見到」是意義建構歷程中，與「先行具有」與「先行掌握」媒合，從而衍生出理解與詮釋結果的「實際對象」。換句話說，依據本文研究結果，或許可以修正Heidegger對「先前理解」的「說法」，將「先前理解」的範疇修訂為「先行具有」與「先行掌握」，並將「理解/領會」文本的意義建構活動定義為：個人依其自身的「先行具有」、「先行掌握」兩種「先前理解」，與文本中相遇的「先行見到」進行「互動」的歷程。

如果「先行見到」是聆聽者在文本中「互動」的實際對象，那麼在實徵資料中，它又是以何種姿態出現的呢？

其實在本文列舉的引述中，我們早已看見「先行見到」的身影了--諸多被聆聽者特別注意到、被想像、被拿來進行心理學家所謂的「資訊處理」的各種「**聲響線索**」，以及聆聽者用來確定文本意涵的各種「**語意線索**」，正是「先行見到」的現身。換句話說，本文認為Heidegger所稱的「先行見到」，在本文的實徵資料當中，或許可以說是聆聽者在聆聽過程當中時，「耳朵辨識到」的「歌詞」、以及「注意力鎖定」的「個別聲響元素，或整體結構與表演上的特色」。

綜合上述，本文認為聆聽者之所以得到他自身獨特的聆聽意義，乃是因為自身在聆聽文本中「先行見到」的聲響線索和語意線索，召喚了自身生命經驗所累積的「先前具有」與「先前掌握」，人過往的精神生活則呼應了文本當中的實際存有，因而提供特定意義的詮釋資源，讓當下的自身得以從某個視角「領會/理解」文本對自身的意義。本文嘗試用下圖來表示這一節當中本文的研究發現：

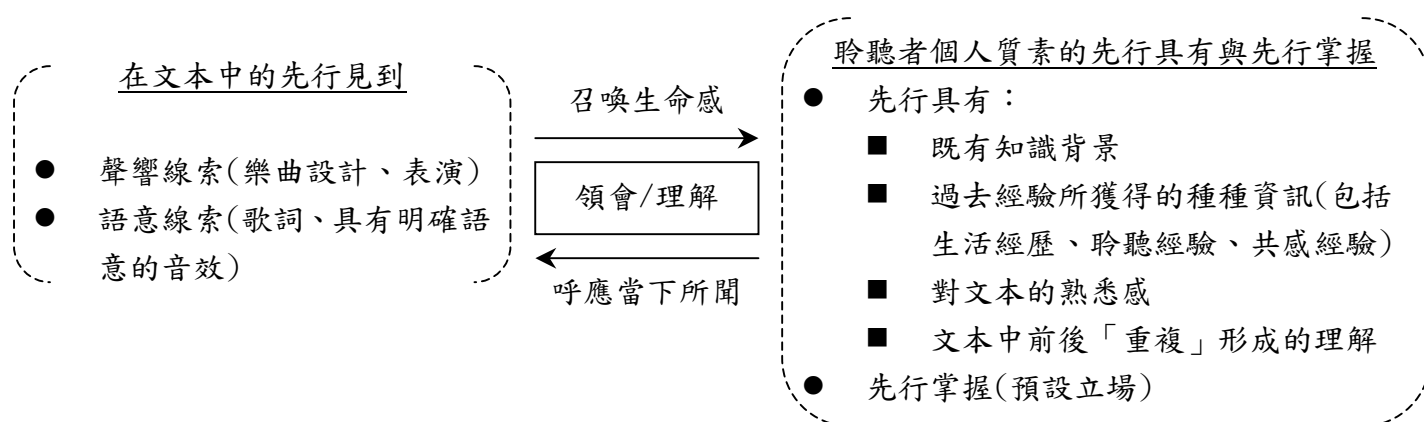


圖 4：聆聽意義的領會/理解

如上圖所見，聆聽者在文本中的「先行見到」包括了「聲響線索」與「語意

線索」，兩者在音樂運動的歷程中召喚「個人質素的先行具有與先行掌握」，後者呼應當下所聞，從而對聆聽之初渾沌不清的情緒感受逐漸「領會/理解」。而聆聽者的意義建構活動，便以這作為起點，從而以本章第一節的各種詮釋模式與敘說類型，將自己的聆聽感受化為意義的表徵，或靜靜存留意識之中，或透過言語表達出來。

在先前文獻探討當中，本文提到人類學家 Steven Feld 認為音樂的意義來自人對於音樂文本的「處理」(consume)，他指出人們之所以得到聆聽意義，是透過「劃定範疇」、「歸類」、「聯想」、「反思」、「評價」等「詮釋移動」的方式，利用自身過去的歷史與社會經驗，來詮釋文本當中的特定音樂屬性。由這一節的研究結果，可以發現本文的 12 位受訪者的確像 Feld 所說，運用了自身的知識、經驗、對於文本的熟悉感，以及自身預存的詮釋框架，將抽象的聲響元素加以「分類」、「命名」、「聯想」、「反思」、「評價」。不過，由於本文採用了一首「歌曲」作為文本，因此又更進一步發現聆聽者在「理解歌詞前」，會特別注意自己能夠掌握的「語意線索」，並依此作為聯想的依據，而在「理解歌詞後」，則深受到「歌詞」的影響，作為參照詮釋與修正既有聯想的基礎。

Feld 的理論與本文的研究資料都顯示了聆聽者不只是聲音訊息的刺激接收者，而是與文本「互動」的有機體。然而本文認為如果再進一步使用 Heidegger 「先前理解」的概念，來看待聆聽意義的形塑歷程，可以更細緻地發現人與音樂的「互動」，與其像 Feld 所說，是人運用個人的心理能力，往自身的「生命經驗」主動地找尋詮釋的線索，還不如說是當人們浸淫在音樂的環抱之中，己身生命經驗裡的某些「記憶」--心理學家余德慧稱之為「生命感」(psychological life)⁴⁴受到召喚，這過往的種種作為聆聽者當下的能力、處境(conditions)、慾求與價值觀，回應了文本中某些聲響線索與語意線索，使己身在當下得以「領會/理解」文本，而獲得聆聽「此在」(Dasein)⁴⁵的意義。

本節討論了形塑本文受訪者聆聽意義的各種因素，並且勾勒出聆聽意義得以「領會/理解」的生形成態。以下本文將綜合前述兩小節的研究結果，針對本文主旨「音樂聆聽經驗的意義建構」提出核心概念。

伍、 結論

第一節：研究結果與研究意涵

⁴⁴ 余德慧 2003

⁴⁵ Heidegger 在《存有與時間》中將「此在」(Dasein)視為「在世存有」(das In-der-Welt-sein)，「此在」牽掛、等待著「存有」(Sein)的開啓，轉引自汪文聖 2001:101。大陸學者何衛平則將「此在」解釋為「人的存有」，參見何衛平 2002: 65。另外汪文聖曾在與我的訪談中將「此在」定義為：「人與世界接觸的基本能力」。

本文以音樂聆聽經驗的「難以言喻」為提問起點，旨在探究「聆聽者對自身聆聽經驗賦予意義的歷程」。具體的研究問題有二：首先，聆聽者如何與文本進行「互動」？聆聽意義是透過哪些敘說類型表達出來？其次，形塑聆聽者意義建構結果的原因為何？這些因素如何發生作用？

關於第一個研究問題，本文發現聆聽者在「理解歌詞前、後」對文本的互動模式與敘說類型有所不同。在「理解歌詞前」，面對以自己不熟悉語言的文本，受訪者(尤其是初次聆聽者)一方面企圖在曖昧不明的音樂律動中尋找可以辨識出具體意義的「語意線索」，另一方面他們也運用自身的既有知識、經驗與感受，透過「聯想」、賦予「性格」、指出音樂「形式」特徵等敘說方式，將自身注意到的聲響線索與抽象的聆聽感受加以「語意化」為具體的「故事/意象/意境」、「性格」與「狀態」。此外受訪者也以「主觀評價」的方式，評斷文本的樂曲設計與表演，以及它與自身的關係。

而在「理解歌詞後」，聆聽者便以「自身對於歌詞的理解」作為意義建構活動的基礎，或衍生出新的認識與感想，或修正原有的聯想，或依據歌詞主觀評價文本。聆聽者間或提及自己對於聲響律動「性格」的二次體驗，但頻率遠低於其參照「歌詞」所做的詮釋。

上述結果顯示聆聽者是透過將自己的聆聽感受「語意化」而得到具體的意義。敘說的過程中則因為始終難以精確表達感受，因而總是以一種「校正」的方式，透過「譬喻」與「共感」的語彙間接指出。

至於第二個研究問題--聆聽者何以得出自身獨特的聆聽意義？本文認為形塑聆聽者意義建構結果的因素大致分為兩類。首先是聆聽者自身「先行具有」的「知識背景」、「過去經驗(包括生活經驗、聆聽經驗、共感經驗)」、「對文本的熟悉感」、「對文本中重複樂段的理解」。其次則是聆聽者「先行掌握」的「預設立場」，它來自聆聽者對於「歌名」、「訪談前的背景說明」、「對文本外在條件的刻板印象」、「受訪現場中關乎文本的各種線索」、「個人(音樂)美學觀」的先前理解，使聆聽者在詮釋文本之前，便預設了詮釋的方向。當「先行具有」與「先行掌握」回應了在文本當中「先行見到」的聲響線索和語意線索，聆聽者便獲致對於文本的「領會/理解」與聆聽意義。

回到本文的核心議題：什麼是「音樂聆聽經驗的意義建構歷程」？先前本文已經透過圖 2 與圖 4 來表述對於兩個研究問題的回答，如果我們再將此二圖的概念合起來看，或許可以對於本文的核心議題有更進一步的理解，如下圖 5 所示：

渾沌：聆聽音樂引發「情緒」的現身情態

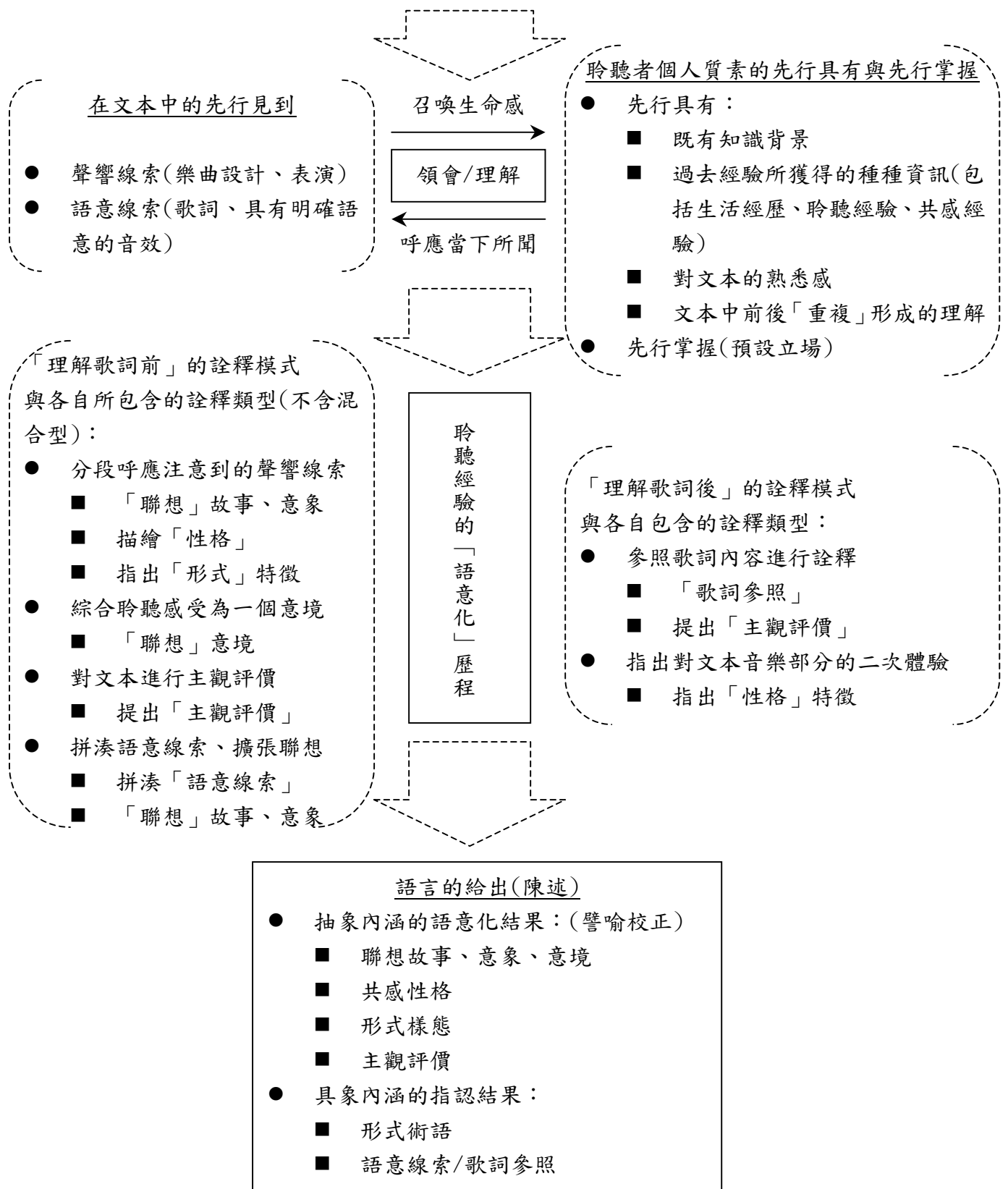


圖 5：音樂聆聽經驗的意義建構歷程

如上圖所示，在音樂聆聽經驗的意義建構歷程中，聆聽者可說是從「渾沌不清的情緒感受」開始，在「先行具有」與「先行掌握」遇上「先行見到」後獲得「領會/理解」，繼而透過各種「語意化」的詮釋模式與詮釋類型，才得到明確的意義。

這個歷程正如詮釋學家Martin Heidegger在其著作《存有與時間》中談到「此在(Dasein)⁴⁶存於世間的基本樣態」時，所指出的一連串歷程。Heidegger認為，意蘊(Bedeutsamkeit)是在對於世界的「領會/理解」(Verständnis)⁴⁷中展開的，在「領會/理解」之前只有情緒的「現身」(Befindlichkeit)。「領會/理解」總釋朝向「為何如此」而全面性地籌畫，「解釋」(Auslegung)則是組成全體「領會/理解」的部分活動；至於言語的「陳述」(Aussage)，則是解釋結果的給出⁴⁸。

換句話說，人們置身音樂聲響的環抱之初，感受到的是渾沌不清的情緒現身狀態，一種難以言喻的激發(arousal)與全身細胞的活絡；為了「領會/理解」自己所聽到的音樂文本「是什麼」、「為何自己有如此的反應」，聆聽者朝向自身的「先前理解」尋求答案。在獲得「領會/理解」的歷程中，「先行具有」與「先行掌握」就像折射鏡，讓聆聽者看到當下自己所「先前見到」的聲響線索和語意線索與自身過去的生命經驗有何牽連，同時間，聆聽感受也就在自身「先前理解」的映照下逐漸「語意化」、「邏輯化」，因而獲得具體的意義。吾人日常生活中的聆聽經驗大致到此為止，但在本文的訪談歷程中，12位聆聽者更進一步將自身獲得的意義「陳述」出來，而在「陳述」的歷程中，意義透過各種「詮釋類型」給出，而以「聯想故事/意象/意境」、「共感性格」、「形式樣態」、「主觀評價」等「譬喻校正」的個人風格語彙，以及「提出形式術語、搜尋語意線索、參照歌詞詮釋」等相對明確的敘說方式出現。

由此看來，「音樂聆聽經驗的意義建構」就像是「究竟」與「認識」的歷程，聆聽意義在辨證與給出的過程中與原初的「渾沌情緒」逐漸脫鉤。或許這就是為什麼以「演奏/演唱」為主要實踐方式的音樂家們，會力主「音樂只能感受而不能言說」--因為他們追求的音樂美，是聆聽音樂給予自己的原初觸發與感動，以及透過身體力行而創造出同樣美好音響的成就感。對他們而言，音樂美的感受毋寧是「如人飲水，冷暖自知」，而難以與其他人共享。想要說出些所以然，則往往動輒得咎，脫不出庸俗虛假的結局，頂多做些表面功夫，以音樂家們已有共識的術語，稍微描述一下音樂特徵上的變化與特色，僅此而已，無法再多。

然而話說回來，從本文12受訪者對於〈菊花夜行軍〉一曲的眾聲喧嘩，我們或許可以反思：儘管「音樂聆聽經驗的意義建構」不能充分表達聆聽者當下的體會，但這並不表示聆聽者所敘說、分享的故事與感覺不夠「原真」(authentic)，而沒有價值；相反地，聆聽者以自身的意識與生命經驗與文本彼此呼應，從而給作品多采多姿的意義，不但豐富了音樂的價值，讓其他的聆聽者得以用不同的角

⁴⁶ 如第四章注釋5

⁴⁷ 德文當中Verständnis一般被翻譯為「理解」。然而因為Heidegger所稱的Verständnis不只是一種在理性邏輯上運作的行為，而是包含一種「直觀的感受」，因此學者王慶節、陳嘉映主張將這個詞翻譯為「領會」。本文則兼採兩者，翻譯為「領會/理解」。

⁴⁸ Heidegger 2002: 188-216

度來聆賞它；另一方面也藉此了解到作品與自身的關係，並且從意義的映照當中，看見自己某個當下的處境、價值與慾求。

換句話說，審視「音樂聆聽經驗的意義建構結果」，不僅能夠彰顯各種聆賞樂趣以及感受音樂的可能性，增加我們對於作品的理解，聆聽者在訴說之時，也得以關照到自己認知的主觀真實，以及過去或未曾意識到的生命狀態。

第二節：研究限制

一、「受試情境」的影響

如前所述，本文的分析來自與 12 位聆聽者進行「理解歌詞前、後」兩階段訪談的結果，換句話說，這些聆聽者對歌曲〈菊花夜行軍〉的意義建構活動是在特地的受試情境之下進行，因而不管進行流程再怎麼保持自然，都與其在日常生活當中的聆聽狀況不盡相同，比如平常聆聽者可能不會如此用心地辨認自己對於音樂的感受與意義。此外他們也可能因為受試情境的關係，而改變平常感受音樂的習慣。

另一方面，雖然本文受訪者也曾提到聆聽經驗在意義辨明之初是屬於「渾沌狀態」，但他們在訪談中被要求進行的聆聽行為，與其平日的聆聽經驗比較起來，仍然偏向「審美式」(aesthetic)的聆聽--意即以「理智」積極控制、「集中注意力」的方式看待音樂的律動與自我感受⁴⁹。換句話說，本文所討論的聆聽經驗，僅限於審美聆聽的範疇，而與日常生活中經常發生的「漫不經心」、「充耳不聞」式的聆聽經驗可能有所不同，關於後者的意義建構歷程，需要後續研究加以補充。

二、理論抽繹與分類的困境

不可否認，本文在區分詮釋模式與敘說類型時，有時為了突顯分類結果的明確性，因此特別強調聆聽者敘說內容當中的某一層面特性。然而如同第四章第一節所述，聆聽者的說話或許同時「混雜」了各種詮釋模式與敘說類型，而這種混雜的細微現象經過本文的歸納、抽繹、選擇與省略之後便顯得模糊不見。這種狀況之下發展出的理論架構，是否貼近現象的本真，就有可能發生問題。

當然這或許不僅是本文的研究限制，而是所有試圖要在世間表象當中歸納出一些道理規則的研究者都會遭遇的問題。在此我能回應的是，本文前述的各種分類結果，的確是經過「紮根理論方法」所說的三段編碼歷程(開放編碼、主軸編

⁴⁹ 滕守堯 1998: 69, 77

碼、擇釋編碼」歸納而來，因此具有一定程度的集中顯著性，然而這些抽釋類型頂多是歸納的趨勢，而非必然發生的定理。不同的受訪對象對〈菊花夜行軍〉的感受，或者這一批受訪者對其他音樂文本的經驗敘說，都可能讓我找到不盡相同的理論模型，甚至，不同的研究者對本文現有的訪談資料也可能會有不同的理論分類與抽釋方式。因此本文認為文中所提出的理論具有一定的初探性，需要後續研究進一步的發展與確認。

三、理論架構的完整性問題

本文使用質性研究取徑的「紮根理論方法」進行訪談與資料分析，試圖以細緻的步驟架構出「音樂聆聽經驗的意義建構」之實質理論，然而礙於人力、物力與時間成本，只進行了 12 位大學生聆聽歌曲〈菊花夜行軍〉的實徵調查。因此本文所區分的文本詮釋模式、敘說類型，以及形塑聆聽者意義建構的幾種因素，只限於這 12 位受訪者對於這一首文本的說法，而無法逕自類推到一般人的狀況之上。

雖說質性研究取徑原本就不追求「客觀」與「普同性」，重視的是分析結果「是否有意義」、「是否嚴謹誠實」、「是否找到預期分析之對象」，但如本文第三章所述，「紮根理論方法」仍企圖以嚴謹的理論抽樣與編碼歷程，要求研究者盡可能提出「完整」、「飽和」的初級理論。

有鑑於此，本文僅以「單一文本」進行「特定身分閱聽人」的研究，即便爲了擴充可解釋的範圍，選擇了一首兼具特殊與通俗風格的「歌曲」，以及具有多元性格的「大學生」做爲研究對象，並且透過二階段的方式進行訪談，然而這些具有特定個人質素的聆聽者所能討論的範疇，畢竟還是僅限於其所處的詮釋文化脈絡、以及這一首文本的內容與風格之內。

因此，本文從 12 位聆聽者的敘說中得到的諸多概念類別、屬性與範疇，就歸納、演繹出一個「完整」的「聆聽意義建構歷程」之理論架構，恐怕還是不夠充分的。只能說本文從這 12 個個案當中得到了「聆聽意義建構歷程」的初步理論架構，至於這個理論架構是否完整，則有待後續研究者以不同「風格」的音樂文本，以及不同「質素」、不同所處文化脈絡的受訪者爲研究對象，就此議題再進一步確認或修正，才有可能讓此理論架構更加飽和。

第三節：未來研究方向之建議

本文採取了傳播學的「意義建構」觀點，從閱聽人的敘說，探討其對於特定音樂文本的感受、理解與詮釋。在論文的最後，我想就針對本文所企圖整合的傳

播學與音樂學門，提出些許與本文議題相關的未來研究方向：

一、傳播學

傳播學者 Steven Chaffee 曾在 1985 年的《傳播研究季刊》(Communication Research)中指出，傳播領域對於「音樂傳播」的研究，主要集中在以下議題：

1. **通俗音樂與次文化**：通俗音樂作為一種次文化的展現場域，音樂作品如何透過音樂類型，以及表演中展現的服裝、髮型、俗諺，來召喚、整合與表現特定的集體認同？不同的通俗音樂次文化之間有何聯繫(ties)？彼此的界線(boundaries)與權位關係(politics)有何轉變？
2. **賦予閱聽人聆聽意義的來源**：包括「**歌詞**」研究以及「**共享經驗**」研究。
3. **使用與滿足**：閱聽人對於不同音樂類型的偏好，以及聆聽方式的差異
4. 青少年對於**世界音樂(world music)的消費**，以及通俗音樂的**全球化**現象
5. 因應美國與西歐通俗音樂全球化現象的**本土音樂保衛戰**⁵⁰

我們可以發現，上述主題不乏與本文主題相關者。然而回顧這些研究取徑，可以發現它們大部分都跳過音樂的聲響主體不談，而僅關心閱聽人如何使用、看待、認同這些做為「文化圖騰」的通俗音樂產品。有鑑於此，我認為從本文主題的角度出發，傳播學研究未來可以多從「音樂聲響」的角度，來了解閱聽人對於「不同傳播媒體」--比如廣播、電視、電影、網路上的音樂文本--的接收/處理方式，探討人們與這些不同音樂文本的互動模式、聆聽感受與意義建構。

另一方面，如前所述，本文所進行的調查侷限於「審美式」的聆聽經驗，有鑑於丹麥傳播學者 Klaus Bruhn Jensen 曾經指出，傳播研究者應當關心「閱聽人每日生活中的媒體使用與相關的社會實踐」與「社會情境中的機制與文化形式」⁵¹，我認為未來傳播學一方面可以注意閱聽人的「日常音樂實踐」，即「非審美狀態之下的音樂聆聽模式」，另一方面則應當關注「地區性音樂實踐活動」對於當地成員的感受與意義，並且進一步從「素養」(literacy)的觀點，創造尊重多元的音樂欣賞環境，並提升閱聽人對於各種音樂類型的聆賞與參與演出之能力，比如藉由展現不同聆聽者之間的感受差異與其原因，澄清音樂聆賞經驗背後的個人處境與價值觀，進一步讓聆聽者分辨自己所處的媒體環境，是不是提供了足夠多元的選擇。

二、音樂學

⁵⁰ Chaffee 1985

⁵¹ Jensen 1995:63-9

如第一章所述，在音樂學的領域中，音樂的聆聽意義主要被歷史音樂學家、音樂分析家，以及音樂美學家所決定。有鑑於此，從本文的觀點出發，未來音樂學者或許可以嘗試下放既有的主導權，重新從音樂與人的親密關係出發，探究普羅大眾如何看待所聽音樂給予自己身、心、靈的感受。

另一方面，如前所述，本文僅僅討論了受訪者對歌曲〈菊花夜行軍〉的意義建構歷程，而無法得知是否他們對於其他音樂風格的作品，是否會有不同的詮釋方式。我認為音樂學家們善於從「聲音」的角度分析音樂的風格，應當能為這個尚未完成的研究問題提供更精闢的動見。

此外，雖然本文並未深入探究聆聽者背後的文化脈絡，與其聆聽意義建構歷程之間的關係，但在民族音樂學的研究中已經有很多例子顯示，不同文化的成員對於同一首音樂文本可能會有截然不同的領會/理解方式。有鑑於此，或許未來民族音樂學家們可以從「社會文化脈絡影響」的角度，來了解特定文化成員對於音樂聆聽感受進行意義建構的意義建構活動。

陸、 參考書目

和田 誠、村上春樹著，賴明珠譯。(1998)。爵士群像。台北：時報。

滕守堯。(1998)。審美心理描述。四川人民出版社。

蘇郁惠。(1996)。音樂認知技巧：一般認知技巧與音樂領域的整合。新竹師院學報第九期。Pp.469-486。

徐兆泉編著。(2001)。台灣客家話辭典。台北：南天書局。

謝俊逢。(1995)。客家的音樂與文化：以山歌為中心。收錄於徐正光編。徘徊於族群和現實之間：客家社會與文化。台北：正中。

楊兆禎。(1974)。客家民謠：九腔十八調的研究。台北：育英出版社。

文上瑜。(2002)。魯凱族下三社群的族群與音樂研究。國立政治大學民族學系碩士論文。

何衛平 (2002)。高達瑪。台北：生智。

余德慧。(2001)。詮釋現象心理學。台北：心靈工坊文化。

- 余德慧。(2003)。生命史學。台北：心靈工坊文化。
- 洪漢鼎。(1993)。序言。收錄於詮釋學第一卷：《真理與方法》：哲學詮釋學的基本特徵。台北：時報。
- 黃曬莉。(1996)。中國人的人際和諧和衝突。國立台灣大學心理研究所博士論文。
- 胡幼慧、姚美華。(1996)。轉型中的質性研究。收錄在胡幼慧編。質性研究：理論、方法及本土女性研究實例。台北：巨流。
- 胡台麗。(1992)。藝術與人類學。收錄於莊英章等編著。文化人類學(下)。台北：國立空中大學。
- 劉仲冬。(1996)。量與質社會研究的爭議及社會研究未來的走向及出路。收錄在胡幼慧編。質性研究：理論、方法及本土女性研究實例。台北：巨流。
- 畢恆達。(1996)。詮釋學與質性研究。收錄在胡幼慧編。質性研究：理論、方法及本土女性研究實例。台北：巨流。
- Ackerman, Diane著，莊安祺譯。(1993)。感官之旅(A Natural History of the Senses)。台北：時報
- Bogdan, Robert C. & Biklen, Sari Knopp著，李奉儒等譯。(2001)。質性教育研究(Qualitative Research for Education: an Introduction to Theory and Methods)。嘉義：濤石文化。
- Alfonso, Russell T. (1996). Musical Understanding: Theory of Musical Description or Theory of Musical Perception ? A Doctorial Dissertation in Philosophy, University of Hawaii.
- Aiello, Rita. (1994). Music and Language: Parallels and Contrasts。in Aiello (ed.). Musical Perceptions. New York: Oxford University Press.
- Babbie, Earl著，李美華等譯。(1998)。社會科學研究方法(The Practice of Social Research)。台北：時英。
- Beament, James (2001). How We Hear Music: The Relationship between Music and the Hearing Mechanism. The Boydell Press. Woodbridge, U.K.
- Blacking, John. (1982). The Structure of Musical Discourse: The Problem of the Song

- Text. In 1982 Yearbook for Traditional Music. International Council for Traditional Music.
- Blacking, John. (1995). Music, Culture and Experience. In Reginald Byron (ed.). Music, Culture and Experience: Selected Papers of John Blacking. The University of Chicago Press.
- Brown, C.著，林芳如譯。(1993)。搖滾樂的藝術(The Art of Rock and Roll)。台北：萬象。
- Cassirer, Ernst著，甘陽譯。(1990)。人論：人類文化哲學導引。台北：桂冠。
- Chaffee, Steven. (1985). Popular music and communication research: An editorial epilogue. In Communication Research. Vol. 12, No. 3. Sage Publications Inc.
- Crafts, Susan, Cavicchi, Daniel, Keil, Charles & the Music in Daily Life Project. (eds.). (1993). My Music. Wersleyan University Press.
- Cook, Nicholas (1994). Perception: A Perspective from Music Theory. In Aiello (ed.). Musical Perceptions. Oxford University Press.
- Cook, Nicholas. (1998). Analysing Musical Multimedia. Oxford University Press.
- Cook, Nicholas. (2001). Theorizing Musical Meaning. In Music Theory Spectrum. University of California Press.
- De Saussure, Ferdinand. (1959). Course in General Linguistics. Trans. by Wade Baskin. In Charles Bally and Albert Sechehaye (eds.). The Philosophical Library, Inc.
- Feld, Steven. (1994). Communication, Music and Speech about Music. In Music Grooves. The University of Chicago Press. Revised from the former version (1984). In Yearbook for Traditional Music. v.16. pp.1-18.
- Gadamer, Hans-Georg著，洪漢鼎譯。(1993)。詮釋學第一卷：《真理與方法》：哲學詮釋學的基本特徵。台北：時報。
- Gfeller, Kate E. (1990). Music as Communication. In Robert F. Unkefer (ed.). Music Therapy in the Treatment of Adults with Mental Disorders. Schirmer Books. N.Y.

- Goldstein, E. Bruce. (1984). Sensation and Perception. Wadsworth Publishing Company. Belmont, C.A.
- Hanslick, Eduard 著，陳慧珊譯。(1997)。論音樂美：音樂美學的修改芻議(Vom Musikalisch-Schönen)。台北：世界文物。
- Heidegger, Martin 著，王慶節、陳嘉映譯。(2002)。存在與時間(Sein und Zeit)。台北：桂冠。
- Jackson, Travis A. (2000). Spooning good singing gum: Meaning, association, and interpretation in rock music. In Current Musicology. Issue. 69; pp. 7-36. NY: Columbia University, Department of Music.
- Jensen, Klaus B. (1995). The Social Semiotics of Mass Communication. London: SAGE Publications Ltd.
- Kivy, Peter. (1987). How Music Moves. In Philip Alperson (ed.). (1987). What Is Music: An Introduction to the Philosophy of Music. The Pennsylvania State University Press.
- Langer, Susanne 著，劉大基譯。(1993)。情感與形式。節錄自張洪模編。音樂美學。P305-346。台北：洪葉。
- Lippman, Edward 著，方銘健譯。(2000)。西洋音樂美學史(A History of Western Musical Aesthetics)。台北：國立編譯館。
- Meyer, Leonard, B. (1956). Emotion and Meaning in Music. Chicago University Press.
- Meyer, Leonard B. 著，何乾三譯。(1991)。音樂的情感與意義(Emotion and Meaning in Music)。北京大學出版社。
- Middleton, R. (1990). Studying popular music. Open University Press.
- O'Neill, Susan. (1997). Gender and Music. In David Hargreaves (ed.). The Social Psychology of Music. Oxford University Press.
- Pavlicevic, Mercedes. (1997). Music Therapy in Context. Jessica Kingsley Publishers. London and Philadelphia.

- Ricoeur, Paul著，李幼蒸譯。(2002)。詮釋學的任務。詮釋學經典文選(下)。台北：桂冠。
- Schwarz, David. (1997). Listening Subjects: Music, Psychoanalysis, Culture. Duke University Press.
- Schopenhauer, Arthur著，林建國譯。(1989)。意志與表象的世界(Die Welt als Wille und Vorstellung)。台北：遠流。
- Shepherd J. & Wiche, P. (1998). Music and Culture Theory. Cambridge University Press.
- Shepherd, J. (1982). A theoretical model for the sociomusicological analysis of popular musics. In Middleton, R. etc. (eds.). Popular Music: Theory and Method. Cambridge: Cambridge University Press.
- Storr, Anthony著，張嚶嚶譯。(1998)。音樂與心靈(Music and the Mind)。台北：知音文化。
- Strauss, Anselm & Corbin, Juliet著，吳芝儀、廖梅花譯。(2001)。質性研究入門：紮根理論研究方法(Basics of Qualitative Research: Techniques and Procedures for Developing Grounded Theory)。嘉義：濤石文化。
- Street, J. (2001). Rock, pop and politics. In Frith S.; Straw, W. and Street, J. (eds.). The Cambridge Companion to Pop and Rock. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sychiger, Maria B. (2001). Understanding musical activity and musical learning as sign processes: Toward a semiotic approach to music education. In Journal of Aesthetic Education. (35:1), pp.53-62. University of Illinois Press.
- Tagg, P. (1982). Analysing popular music: theory, method and practice. In Middleton, R. etc. (eds.). Popular Music: Theory and Method. Cambridge: Cambridge University Press.
- Taylor, Stephanie (2001). Locating and Conducting Discourse Analytic Research. In Wetherell et al (eds.). Discourse theory and practice. U.K.: The Open University.
- Valentine, C. W.(1919). An Introduction to the Experimental Psychology of Beauty.

London & Edinburgh: T. C. & E. C. Jack, Ltd. / T. Nelson & Sons, Ltd.

Valentine, Charles 著，潘智彪譯。(2000)。 實驗審美心理學(The Experimental Psychology of Beauty)。台北：商鼎。

Wachsmann, Klaus. (1982). The Changeability of Musical Experience. In Ethnomusicology. V.26. No.2.

參考音樂專輯

交工樂隊。(1999)。《我等就來唱山歌》。大大樹音樂圖像。

交工樂隊。(2001)。《菊花夜行軍》。大大樹音樂圖像。

吳榮順、謝宜文採集。(1997)。《美濃人美濃歌》。風潮唱片。

工人鬥陣、黑手那卡西。(1998)。《福氣個屁：台灣第一張工運抗爭歌曲專輯》。台灣勞工教育資訊發展中心。