

92-95

意象在音樂聆聽的歷程之中

Image in the Course of Listening to the Music

楊雅惠

Ya-Hui YANG

國立台灣師範大學音樂研究所音樂教育組博士候選人



「他的心與意，形與影不斷地在時空的辯證與弔詭中…」這是紀少陵先生（1996）詩詞中的一段文字，在咀嚼文字的同時，腦海裡出現的是什麼？是「文字的解構」？還是一幅浮現的「畫面」？不論是什麼，顯然文字中的「心與意」、「形與影」是「主體」與「客體」兩者之間的交織，這是意象的詭譎之處，雖說是「二元」的立論卻又融於「一元」的觀點。音樂聆聽的歷程亦然，在主體意識的強行介入，會讓聆聽的過程是置放在情感想像的空間？還是音樂文本的織體架構，不論在哪一個面向，其所揭示出來的音樂意象皆會有所不同，這是本文探討的主要意義。

意象一詞的探討，中、西方在意義內涵的詮釋上並不全然相同，造成差異的原因乃在於文字表述的源起理論不同。從文字的觀點來論：西方人稱中文的書寫方式是屬於一種「意象文字」，也就是說中文的造字與拼音乃是以「象形」為主，因此中國人的文字思考是屬於「意象性思考」；西方人的文字形成則是「拼音符號」，是一種「聲音符號」的思考，由於文字運用的不相同，造成文字表達的方式也就不同，因此發展出來的文化傳統亦不相同（石朝穎，1996）。而本文中，筆者倒想要了解的是中國文字的表面在音樂欣賞建構中的邏輯與領悟，由此，從中國的「意象美學」著手，進入意象在音樂欣賞的情境之中、音樂意象的再思考等，據以提出教學上的反思。

壹、中國的意象美學

中國對於「意象」一詞，一般最常有的看法即是將「意」與「象」分成主觀思想中情感的「意」與客觀物象的「象」等兩個層面（鄭全和，1994）。這樣的觀點在《易傳》中即有扼要而清晰的闡示：「『象』是具體、切近、顯露且變化多端的，而『意』是深遠、幽隱的」，從上述文字的解說中來體會其中的奧秘，「意象」的定義已經具有「以單純表現豐富」、「以有限表露無限」的藝術形象的特質。也就是說

「意」與「象」兩者的關係是：單純的「象」與豐富的「意」、有限的「象」與無限的「意」等分離的概念。因此，所謂的「意象」乃「意」與「象」的合成，就廣義的看法是整體且可析分成「意」與「象」兩個字；在狹義上則為個別之事，是局部，卻又合而為一體的稱呼。





若就歷史的觀點探尋意象的意涵，「意」、「象」字詞的運用最早見於《周易·繫辭》：「聖人立『象』以盡『意』」；至於詞語的運用則最早出現在東漢王充的《論衡·亂龍篇》（金聲，1997）文章中有云：「夫畫布為熊羆之象，名布為侯，禮貴『意象』，示義取名也」；晉朝王弼在《周易略例·明象》也說：「夫象者，出意者也。言者，明象者也。盡意莫若象。意生於象，故可尋象以觀意。『意以象盡』，『象以言意』」。文中之意即在表明以象表意，象是意的物化，值此，已勾勒出意象的概念了。

至於確立此一術語並成就審美範疇的人當屬南朝梁劉勰，在他的著作《文心雕龍·神思篇》中有這樣的記載：「獨照之匠，闢『意象』而運斤」。在此，劉勰強調審美的主體透過感官對美物產生一些審美的認知，並與發創作的心靈以進入想像的思維，將感官的知覺感受，以具體形、聲之物表現於世（余民那，1993）。

其實，不難從劉勰的文章中窺見「意象」審美之貌，因其思想核心——「神思」概念的發展就足以作為解構「意象」一詞的重要立論。自古以來，中國人講的是「神」與「氣」的交融，「神」乃人的意志，而「氣」的擴充與展延則形成「體」，人在體驗美感實體之時必須要能悠遊於其間，也就是主體意識必須有一些的想像空間來介入作品的構思，如此才易於體驗美物而得以產生共鳴。而「意」與「象」的連結正可以啟動想像、引發聯想，進而產生美感。這些聯想的引發不只是意象的本身，更來自於意象與意象之間的距離。所以意象是將隱形的「意」藉外在的「相」以可感或可觸的「象」表達出來，促使其落實而成就美物，這就是意象簡單的道理。足見，「意」、「象」雖是二元的概念但也是環環相扣的一元融合。

從以上總總的論述再回歸到「意」與「象」二字的焦點之上，如前所述，「意」與「象」原是分開的，「意」屬於核心的部份，不外乎「情」、「理」；「象」為外圍的成份，是「事」、「景」（物）（陳滿銘，2004）。「意」與「象」雖是二元的理論，但深入《說文解字》的內涵中才是真正探討「意」與「象」字義時的精髓。《說文解字》曰：「『象』長鼻牙南越大獸」，顯然此處所指之「象」是為「獸」，我們可以從造字的演變來了解「象」字的轉化過程：

表1 象字的轉化

字一	字二	字三	字四
			

（資料來源取自左民安著，2005，頁518）

- 字一是一個象形文字，在甲古文上所呈現的上半部是大象的頭，象的鼻子向左上方伸展，下方則是身子，最下段則是象的尾巴。
- 字二是個金文字，整個字的形體就更像大象的形狀。
- 字三是小篆字體，已經無法認出大象的形狀了。
- 字四是楷書，這個字體是從小篆的形體直接轉變而來（左民安，2005）。

「象」本來就是指「大象」，然而又何以會衍生成用「象」來表示物象、圖形呢？《韓非子》解說：「人希見其生象也，而得死象之骨，案其圖，以想其生也。故諸人所以意想者皆謂之象也。」從以上的解說得知，「象」是從主體的「意」轉變而來，所以說「『象』以意想」，這也代表了中國古代美學對於「象」的理性認識。總而言之，意象產生的過程是「意」的自由主體性發揮在「象」的客體之上，這也就是為什麼人之所以會有美感，即是情緒產生了波動，而波動會與事物的形態整合起來，所以形成了主客交融的情境。總歸一句話，中國意象美學強調在審美的過程中，意與象或許是二元分立的，但終究要回歸到「意以象盡」、「象以言意」一元融合的境界，這才是「意象」詞彙審美探究的真義。

貳、意象在音樂欣賞的情境之中

人類發展的歷史中，「意」與「象」是同時產生互為前提的，「音樂之意」與「音樂之象」的道理亦

然（牛龍菲，1994）。縱然，「意象」可以解構為二元亦可融於一元，但就其結構來看，又有「內」、「外」之分，學者羅藝峰（1995）即以中國太極的陰陽圖為核心，為音樂意象的結構作了最佳的詮釋：

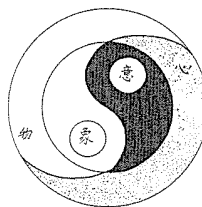


圖1 音樂意象的內結構（資料來源取自羅藝峰，1995，頁25）

圖1所示，意象的結構是以「象—意」為基元所構成的一個動態框架，此處之「意」是心意，不一定是意義，也不一定是思想或概念，完全看主體如何的運作；「象」是「超象」而不是「像象」，也不一定是具象或抽象。意象共生於一個轉寰通融的張力力場之中，主導者為「意」，「意」促使主體與客體合而為一並達於完美。以中國意象美學的用語來說，意象是近於「言」，是「明」象的手段，所以說「言以明象」、「象因意生」、「意以象盡」，主要都是在滲透人的主體意志。

在音樂欣賞的歷程中，主體的聆聽模式是主導著建構音樂意象的主要角色，在透過物象具體的形式世界中，發引主體的情感、心境，而建構出心中的音樂意象。也就是說，「象」是外化之物，是外相，透過「意」的主導作用，會產生轉化的過程，而「象」的原樣也就隨之產生了變化，所以說，「意」能稱物，也能化物，其道理即在此（孫卓彩，1994）。我們不難從心理學的層面來觀察意象生成的過程，如圖2所示：

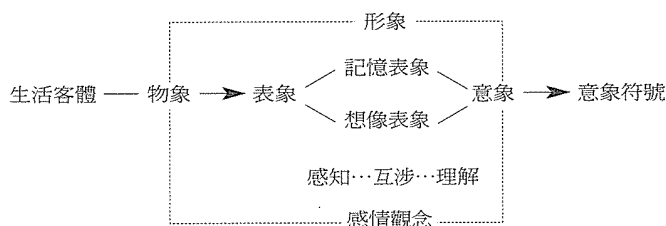


圖2 意象生成的心理層面圖（資料來源取自金聲，1997，頁62）

圖2說明了物象到意象的過程是一個主體主觀化的過程，若在表象的層次中還保留著較多的客觀因素，那麼意象形成時就會更加地強化了主觀性，這個過程絕對脫離不了主、客觀的交融與統一的，其所形成的結果也會與客觀的物象本質有所不同（金聲，1997）。

不論論述為何？都不超脫一個重要的核心亦即「象以意想」，也就是從具象到抽象之間的歷程，象可

以從單純的「物象」轉而為具有多面向之象，至於會呈現哪一種面貌，其重點則在於主體「意」的思考。有鑑於此，學者張皓（1994）針對意象的形成提出了三個階段性的論述，其中「模擬」與「創造」階段的論述，正可以符應音樂意象產生的過程：

一、意象「模擬」的階段

從審美概念的發展來看，意象最直接產生的原因乃在於模擬事物的形貌，這也是象的基本意涵，所以在這個產生的過程中又可源於三種模擬的方式：

1. 「象取予物」

這是一種直接反應客體的真實性，我們可以聽到這樣的範例，如林姆斯基可薩可夫的《大黃蜂的飛行》，樂音音響的設計即是直接模仿大黃蜂發出的聲響。

2. 「象擬予物」

這是一種對於事物的模擬，這個模擬是來自於主體運用自然界事物的特徵，幻化成音樂的符號所產生的一種模擬的方式，如蕭邦的《雨滴前奏曲》運用斷音來模擬雨滴的狀態。

3. 「象徵予物」

這個過程則是體現音樂符號象徵的功能，它不是直接、具體的模擬，而是運用具體的符號來指涉某些事物，以表達某種的意義，如《梁祝小提琴協奏曲》中運用銅管的聲響來影射封建權威。

二、意象「創造」的階段

「意象創造」階段是屬於「有意」的創造，它不再是模擬及再造的方式展現，而是運用其他的方式來產生體驗，豐富美感的內涵。我們在欣賞音樂的過程中，不難有這樣的體驗，研究者以何占豪的《梁祝小提琴協奏曲》作為說明：

1. 「想」象

這是運用「想」的歷程將客體這一個對象把握在內心之中，諸如音樂的標題《梁祝》即可以讓主體產生許多音樂想像的空間。

2. 「意」象

第二種方式是「意」象，意是主體創造的思緒，象是主體反映出來的物象，而這也是主體開始運用他的想像空間，將思緒與心中的物象結合於藝術創造之中，諸如以小提琴代表英台的纖細、以大提琴代表山伯男性的氣質。

3. 「闕意象而運斤」

第三種方式是「闕意象而運斤」，這其中涵括了主體、對象及方法的歷程，這其中即是主體運用方法將對象刻劃入主體的心中，以白話來說，就是要能指射出創作者心中的樂想。諸如《梁祝》〈抗婚〉情節中作曲家運用「切分音」以呈現「不正

規」的節拍作為強調英台違反社會倫理的行為舉止。所以「闕意象而運斤」即是作曲家運用他的工具去創作出他心中的意境，以達到「以象盡意」的境界。

其實以上的解說並不是一成不變的，由於主體的角度與立場不同的因素，對於意象所產生的面貌也就有「一元四象」的同態轉換群集，這一群集就音樂哲學的立場來看又有「創作者之象」、「音樂家之象」、「欣賞者之象」及「其他與音樂相關之象」的區分（牛龍菲，1994）。所以，不論是創作者、演奏者或聆聽者，「意象」的轉化在整個生成的過程到最終的標的之間，除了要了解音樂的本體之外，更不能忽略了作曲者的音樂意象，而這也是意象美學中，「象以意想」、「以象盡意」的真諦。

參、音樂意象的再思考

再來想想這幾個核心觀念「意以象盡」、「象以言意」及「象以意想」，其實這些論證也都存在著「懂」與「不懂」的重要議題，這些議題背後的根源是來自於人們對真理的追求。就藝術作品而言，真理為何？它應該是要能顯示著作的自身，因為真理是在藝術當下之中所構成的產物（楊曦帆，2004）。不過，話說回來，音樂作品的聆賞如果只著墨於音樂外相或音樂符號的表徵，這些並不具備任何的意義。引用馬克思的話來說，對於不辨音律的耳朵，最美的音樂也毫無意義（引自趙佳琳、趙奉先，1996，頁119）。廖家驊（2004）也指出，再美的音樂若沒有「音樂的耳朵」，那麼也只是「對牛彈琴」，唯有在二者呈現最佳的結合狀態時，音樂的審美價值最終得以確立。因此，真理為何？以欣賞者的立場來說，除了要能認知於音樂「象」的本體之外，也應該要能深入於主體「意」的思維，在此所談的這個主體是指創作「音樂之象」的那個主體，而非欣賞音樂的那個主體，欣賞者以自身產生的「意象」意會創作者之「象」，如此才能達到「以己意言他象以盡他意」的真義。

事實上作曲家透過樂譜將內心的創造，經過反覆的剪裁、編織及篩選成為一系列的音樂符號，並促使內心的感受物化於樂譜之上。樂譜雖是一個完整的存在之物，但卻也是抽象的符號系統，事實上，它無法將作曲家審美的意象完整地傳達出來。指揮家卡拉揚（Karajan, H. v., 1908-1989）即曾經談到，作曲家把內心所感受到的藝術總體形象變成了聲音的時候，在他腦中進行加工，然後用筆記載下來，當他們把這些感受變成聲音，又變成記號時，早就和他原來腦中的

感受不一樣了（引自馮效剛，2002，頁50）。因此，演奏者與欣賞者若只針對曲譜上的符號來詮釋音樂，這樣的作法絕對是不足的，唯有進入作品的真義透過音樂的內涵來進行捕捉，如此才得以體驗音樂意象的本體，這也才是「意象合一」的真正意義。因為在許多的例子中不難發現在詮釋與理解的過程中不免會產生誤區，形成誤區的因素乃源於欣賞者對於作品的美感判斷是籠統的、是模糊不清的（周先明，2000），以下的經驗就是明顯的事例：

以柴科夫斯基《一八一二》序曲中的〈馬賽曲〉主題為例，一般聽眾在初接觸這段音樂時會認為它是雄壯、威武而產生一種英雄般的美感反應，然而在了解了音樂中事件闡述的事實之後，對於法軍的驕橫與殘暴會產生厭惡、憎恨的情感。顯然，音樂事件的前後是兩種對比性的情緒，之所以產生誤區乃源於不了解內含於作品中的精神。

再以阿炳（華彥鈞，1893-1950）的《二泉映月》來說，由於標題的提示會讓聽眾產生泉水與月光的聯想，會直覺曲趣應該是一首優美敘景的曲子，事實上呢？曲中的哀感與泉水、月光的相關性一定會造成聆賞者的不解，這即是聆賞過程中對於作品意涵的模糊不清。事實上，阿炳創作的樂想是要藉由景色的淒涼來指射人生生活苦難中的悲憤與哀怨。

黃自曾說：「音樂只能引我們入悲，而不能告訴我們悲，引我們入喜，而不能告訴我們喜。」（引自趙佳琳、趙奉先，1996，頁118），僅以對音樂產生的情緒反應、聯想想像或是只探究音樂具象部分的了解等是不夠的。為此，在音樂聆賞的過程中，應該要了解音樂創作的歷史背景、作曲家創作的環境以及當時的創作心態等諸多因素，這才是音樂欣賞歷程中必不可少的重要環節。

反思代結語

從以上林林總總的文獻內涵中可以了解：意象的意涵在經過中、西文化文字塑造之後其意義的領悟是有所不同，而中國意象美學的基本內涵強調審美的體驗不能超脫主體與客體二元分立的立場，也不能背離意象合一的一元立論。況且，「意以象盡」是作曲家將其樂想以「象」來呈現，反觀「象以觀意」、「象以言意」即是要從「象」來表達創作者的意想，而這個「象」的產生則就不是只有單純的音樂那個「外象」而已，而是包含了不同的同態轉換群集在音樂情境中「象以意想」的方式來接近音樂的內涵。不過，並不是完全擯棄「主體的意」或完全擯棄「客體之象」即可完成欣賞的。唯有了解音樂「外相」中的結構組織並深入於作曲者的樂想，如此才能真正地達到「以象

盡意」的真諦。

反思音樂教學的歷程亦然，教學時不能忽略「意」與「象」雖可以是二元分立的，但美感的體驗終究要回歸到一元的立論。畢竟，客體之美若沒有主體的體驗與感受，再美之物也不過是空談、是沒有意義的。不過，再回歸到「意」與「象」的二元論立場來看，若在教學的歷程中教學者習慣性地以「感覺性」的議題、以「想像性」的空間來要求學生揭示心中聆聽音樂的感受，這原是無可厚非的，但是，若未能將音樂意象的建構歷程導入「作品本體」的意義、導入創作者「樂想」的意涵，如此欣賞教學的完整性絕對是有待質疑的。古人云：「意以象盡」、「象以言意」的真諦，站在音樂欣賞的教育立場，最重要的是如何協助學生去認識音樂本體之「象」進而闡示作曲者之「意」，這才是我們期待的目標，也才是音樂美學中最崇高的目標。

參考書目

- 牛龍菲（1994）：音樂意象一元論。樂府新聲——瀋陽音樂學院報，第4期，頁7-11。
- 左民安（2005）：細說漢字。北京：九州。
- 石朝穎（1996）：意象的困惑：羅蘭·巴特。哲學雜誌，第15期，頁164-176。
- 向明（2003）：論詩中的意向。臺灣詩學學刊，第2期，頁61-71。
- 金民那（1993）：文心雕龍的美學——文學的心靈及其藝術的表現。臺北：文史哲。
- 金聲（1997）：藝術意象研究述評。喀什師範學院學報，第18卷，第4期，頁60-66。
- 周先民（2000）：走出音樂審美誤區加強音樂審美素質教育。遼寧師範高等專科學校學報，第10卷，第3期，頁84-87。
- 紀少陵（1996）：意象的流變。中縣文藝，第10期，頁40-52。
- 孫卓彩（1994）：論意的三重超越。襄莊師專學報，第3期，頁48-50。
- 陳拱（1999）：文心雕龍本義（卷六）。臺北：商務。
- 陳滿銘（2004）：從意象看辭章之內容成分。國文天地，第19卷，第8期，頁93-97。
- 陳慶元（2002）：《文心雕龍·神思》所展現的莊子美學思維。東海大學文學院學報，第43卷，頁23-46。
- 陳曉春（1998）：象，意象·大象——試論中國古代藝術理論中「象」的學說。四川師範大學學報，第25卷，第4期，頁81-86。
- 張皓（1994）：論「象」。江漢大學學報，第5期，頁54-58。
- 馮效剛（2002）：論音樂表演「意象」。藝術百家，第4期，頁49-54。
- 楊曦帆（2004）：音樂現象學的美育視域。交響——西安音樂學院學報季刊，第23卷，第1期，頁33-36。
- 廖家驊（2004）：音樂的直接欣賞和間接欣賞。安徽師範大學學報，第32卷，第3期，頁325-334。
- 趙佳琳、趙奉先（1996）：音樂欣賞中的具象理解。上海師範大學學報，第2期，頁117-119。
- 鄭全和（1994）：論意象。雲夢學刊，第2期，頁66-73。
- 羅藝峰（1995）：中國音樂的意象美學論綱。劉靖之主編，「中國音樂美學」研討會論文集，第五輯，頁19-40。