

西樂敘說紅色神話——音樂基模轉換在京劇樣板戲中的功能與實踐

楊為茜*、蔡振家**

中文摘要

盛行於文化大革命時期的京劇樣板戲，可視為以表演藝術所進行的造神運動。本文指出，在傳統戲曲中不易達到的「神奇效果」與「神秘高峰經驗」，由於西樂的加入而得以實踐。樣板戲經常使用西方音樂語彙來描繪外在景色的變幻（如：雨過天晴）與主角內心的頓悟（如：危難之際想到毛澤東或共產黨），在音色、速度、節奏產生轉換之際，「柳暗花明又一村」的境界也隨之開展。樣板戲主角這類唱段的強烈感動力量，在現今的戲曲觀眾身上依然歷歷可見，本文將結合質性訪談與生理反應測量來進行觀眾研究。

關鍵詞：戲曲音樂、京劇樣板戲、神話、基模、膚電反應

《戲劇學刊》第十三期，頁131-157（民國一〇〇年），臺北：國立臺北藝術大學戲劇學院
TAIPEI THEATRE JOURNAL 13 (2011):131-157
School of Theatre, Taipei National University of the Arts

收稿日期：2010.8.13；通過日期：2010.11.17

* 國立臺灣大學音樂學研究所碩士

** 通訊作者，國立臺灣大學音樂學研究所助理教授

Telling the Red Myth with Western Music: The Function and Practice of Musical Schema Shifts in Model Beijing Operas

Yang Wei-Chiann*, Tsai Chen-Gia**

Abstract

The “model Beijing operas” popular during the Cultural Revolution can be viewed as an act of artistic apotheosis. This paper identifies the magic effect (*le merveilleux*) and mystic peak experience in model Beijing operas made possible through the use of Western musical instruments, and which is not easily achieved in traditional *xiqu* genres. The model Beijing operas often use Western musical vocabulary to depict changes in the scenery and environment (such as the sun shining after storm) and sudden revelations in the protagonists’ minds (such as thinking of Chairman Mao or the Communist Party during a crisis); as changes occur in timber, tempo, and rhythm, so too does an implied shift towards a brighter future. The strong emotive appeal of such sections in model Beijing operas can still be seen in today’s *xiqu* audiences. This paper studies audiences through a combination of qualitative interviews and measurement of physiological responses.

Key words: *Xiqu* music, model Beijing opera, myth, schema, skin conductance response

* Master of Arts, Graduate Institute of Musicology, National Taiwan University

** Assistant Professor, Graduate Institute of Musicology, National Taiwan University

一、前言

文化大革命（1966-1976）期間，「八億人民八臺戲」的樣板戲橫掃中國劇壇，宛如一項以表演藝術所進行的造神運動，劇中的〈東方紅〉音樂，正代表著當時毛澤東如日中天的威望。樣板戲以大眾喜聞樂見的京劇來包裹政治宣傳，不啻是現代戲曲史上奇特的一頁¹。京劇樣板戲的政治意涵雖然招致了許多負面評價，然而集合眾多人才、歷經「十年磨一戲」所錘鍊而成的藝術本體，乃是樣板戲值得後世研究、剖析的主要關鍵。

李松（2007）將樣板戲的研究概括為兩個階段。1980年代逐漸由政治激情退出，轉而從當時的社會背景來考查其藝術成就，此為第一階段。1990年代學術研究進入，為第二階段，依其研究議題可以分為四大類：(1)創作思路分析，即從樣板戲的生產過程中歸納出一些規律；(2)觀眾研究與藝術分析；(3)思想主題分析，包括性別、符號、語言風格、人物形象等面向；(4)敘事模式分析。其中樣板戲的思想主題與敘事模式，受到較多學者的注意。舉例而言，李列（1995）對於樣板戲的敘述內容、慾望與法則、手段等進行探討，認為其本質「是以畸型的集體話語對鮮活的個人話語的一次成功反動」。吳迪（2001）認為樣板戲的敘事模式可分為「英雄戰鬥」及「受苦人翻身」兩種，並依照敘事學的代碼與功能，區分了樣板戲中的隱身者、主體、客體、輔助者、阻礙者、被拯救者、授命者等人物類型。

王安祈和汪人元都曾經指出，樣板戲的主要成就在於音樂（王安祈 2002：51；汪人元 1999：3），而這類議題也成為分析樣板戲藝術的一大重點。汪人元的《京劇「樣板戲」音樂論綱》（1999），從音樂與戲劇的關係切入樣板戲的音樂創新，包括刻畫角色的鮮明旋律及中西音樂素材的混用。戴嘉枋〈論京劇「樣板戲」的音樂改革（上）（下）〉（2002），分析了一些新創板式以及變化句，並在西樂的運用上再深入闡述。劉雲燕的博士論文〈現代京劇「樣板戲」旦角唱腔音樂研究〉（2006），主要特色在於採訪當年從事樣板戲製作與演出的演員與音樂家，並結合西洋作曲理論進行唱腔分析（劉雲燕 2006：2）。

本文的兩位作者對於京劇與西樂皆有涉獵，在觀賞樣板戲中種種做作、誇張的現代式表演時，一方面感到怪誕可笑，另一方面，仍不得不佩服樣板戲音樂的創意與成就。對照於近年來臺灣戲曲的跨界風潮，我們深深體認到「溫故而知新」的重要。文革時期的京劇音樂，跨出了史無前例的改革步伐，無論這個步伐是受到多麼畸型、醜惡的政治力量所驅

¹ 有些樣板戲並不是以京劇形式演出，例如：芭蕾舞劇《白毛女》及《紅色娘子軍》、交響音樂《沙家浜》……等。在本文中，僅探討《智取威虎山》、《紅燈記》、《沙家浜》、《奇襲白虎團》、《海港》、《龍江頌》、《杜鵑山》、《磐石灣》等京劇樣板戲。

策，前人的心血結晶，自有其不可抹滅的價值，有心人可以從中挖掘到不少創意的瑰寶。2007年，臺灣國光劇團及國家交響樂團（NSO）共同演出新編京劇《快雪時晴》，這齣融合中西音樂的京劇作品，在作曲與演出上，都比一般京劇更具挑戰性。作曲者鍾耀光曾經表示，譜寫此劇時參考了京劇樣板戲《海港》的總譜，從中學習一些融合京劇及西方交響樂的手法²。

在〈從政治宣傳到戲劇妝點——1958-1976年京劇現代戲的詠嘆與歧出〉中，本文的第一作者已經從跨文化比較的觀點，分析了樣板戲中的抒情唱段（詠嘆）與群眾歌舞（歧出），闡述其為政治宣傳服務的藝術原理，以及觀眾的認知機制（蔡振家 2009）。本文將延續這個方向，深入剖析樣板戲中以音樂來輔助的造神運動。文中將指出，在傳統戲曲中不易傳達的「神奇效果」（le merveilleux）與「神秘高峰經驗」，由於西樂的加入而得以實踐。

回顧有關京劇樣板戲的諸多論述，我們發現，音樂學者對於西樂的分析雖然已有相當的成果，但多半著眼於主要角色的代表性曲調（主導動機），在西樂的功能與實踐上，仍留下了許多可再深入研究的議題。本文希望結合神話學與認知心理學的觀念，為京劇中的西樂運用指出新的研究方向，供有志於戲曲跨界創作的人士參考。此外，為了實際瞭解樣板戲抒情唱段在觀眾身上所引起的高峰經驗，我們也嘗試結合生理訊號測量與質性訪談，為戲劇學中的觀眾研究另闢蹊徑。

二、紅色神話中的神奇效果與「巫」

京劇樣板戲雖然以政治宣傳為宗旨，但這些作品裡面並非只有枯燥無味的叨絮說教，相反的，為了持續吸引觀眾的注意力，京劇樣板戲裡面安排了不少「極視聽之娛」的歌舞表演，例如《智取威虎山》「打虎上山」中融合民族舞蹈的趟馬，或是《奇襲白虎團》的偵察舞蹈、一些樣板戲結尾的武戲。這些精彩的表演，是敘事軸線上的一個留駐點，劇情在此暫停前進。傳統戲曲中也有不少「側出旁枝，藉題發揮」的處理，針對此一現象，陳芳英拈出了「歧出」一詞，強調「這些看似混淆或破壞劇情主軸」的段落，其實體現了傳統戲曲的某些本質，而歧出在戲曲中也具有各種重要的功能，包括：演員中心的實踐、表現創作意圖、調劑冷熱等（陳芳英 2009：65-81）。

西方歌劇也有類似於歧出的觀念，稱為divertissement，它是為了娛樂效果或調劑耳目的音樂段落，演出時通常搭配著奇觀（spectacle），有舞蹈、合唱、歌曲、服裝、機關佈

² 鍾耀光、施如芳的演講「當東方遇見西方——國光劇團新編京劇《快雪時晴》」，時間：2007年10月19日，地點：臺灣大學文學院。

景的傾力展現（Anthony & Bartlet 2001：506-507）。京劇樣板戲中的歧出，除了以群眾的舞蹈、歌曲來進行之外，偶爾也在服裝上出奇致勝，例如出現在《奇襲白虎團》中的朝鮮傳統服裝。至於「機關佈景的傾力展現」，在京劇樣板戲中也偶有所見，在戲曲史上具有開創性的意義。本文將借用西方歌劇中「神奇效果」的觀念，針對戲劇場景變換結合音樂的一些段落，試作分析。

神奇效果一詞，專指十七、十八世紀以降，充滿精良機關佈景的法國歌劇。這些龐大且生動的機關佈景，在表現超自然力量之外，也藉由對於神奇事物的描繪，使觀眾進入一個由作曲家建構的魔幻世界裡。此外，這種神奇的成分和歌劇之間還有一種相互關係：神奇效果授權給音樂，而音樂則給予神奇效果一個形體，兩者密不可分（琴斯樂 2001：43）。

從戲曲學的角度來看，京劇樣板戲中神奇效果的展現，與海派京劇大量運用聲光效果和舞臺機關佈景的手法有些類似，而樣板戲的旗手江青和主將于會泳，當然也都熟悉海派京劇的藝術特點。但是，京劇樣板戲中的神奇效果至少有一個關鍵之處與海派京劇大相逕庭：場景變化與音樂同步進行、緊密扣合，這樣的藝術實踐，讓每齣戲的神奇效果皆各具風情，且感染力十足。因此筆者認為，樣板戲中的神奇效果，不管是在形式上或功能上，都和法國歌劇的神奇效果較為接近。

為了進一步說明場景變化與音樂的關係，以下針對樣板戲《海港》第四場「戰鬥動員」試作分析，探討各種音樂語彙為戲劇服務的手法。「戰鬥動員」這場戲一開始，在自然景色變換之際，劇中人若有所悟；不同樂器輪番演奏，產生了效果極佳的音色變化。一開始風雨驟起（圖1a），弦樂及管樂以上行的音群帶出主角方海珍的主導動機，之後以長笛高音區的華彩樂句伴隨弦樂下行，表達風雨漸歇、曙光將露的景致（圖1b）；接著豎琴以流水般溫婉甜美的琶音，帶出撥雲見日的喜悅，明亮的豎笛音色展現雨後的萬里晴空。長笛以中音區的溫暖音質接續主旋律，讓綠葉吐翠的形象映入眼前（圖1c）；五度間上下跳奏的律動感，似乎描繪著葉面上滾動的晶瑩露珠。弦樂奏出具有附點音符及切分音的主題，長笛在上五度應和著——此際，天邊一抹彩虹帶出盎然的生機（圖1d），令人倍感舒暢開闊——在向上平移五度的樂句模進中，拿著《中國共產黨第八屆中央委員會第十次全體會議公報》的手赫然進入鏡頭！（圖1e）雙簧管的抒情旋律往上攀升，鏡頭隨即帶出方海珍閱讀公報時神情專注的身影（圖1f）。接著，雄偉的法國號響起，彷彿訴說著方海珍對公報十分認同、讚賞的心境。在弦樂下行的低音及管樂的長音中，方海珍如獲至寶地寫下眉批（圖1g），隨後，繚繞的豎琴琶音將激越的心緒稍作緩和（圖1h），等待著重點唱腔「細讀了全會的公報」噴薄而出。



圖 1：樣板戲《海港》第四場「戰鬥動員」開頭的景色變化。

此處的神奇效果，從原本對於天氣變化的描繪，轉而襯托主角內心的感悟，追根究柢，所有奇幻美妙的景色與音樂，還是為了宣傳共產黨的思想。參與樣板戲創作的藝術家對於海派京劇的藝術特點皆十分熟悉，在融入來自西方戲劇的養分之後，終於讓景色與音樂契合無間、繽紛變化，展現強大的宣傳效果，這也成了樣板戲的一大特色。

自然界的巨變與超自然的神秘效果，在西方劇場中早已占有一席之地，例如出現在幾齣莎劇中的暴風雨、魔法、神諭（Hoeniger 1956）。同樣的，許多京劇樣板戲裡面也都出現了惡劣的天氣，並且大肆渲染，例如《智取威虎山》滑雪舞蹈中的風雪、《杜鵑山》「亂雲飛」的風雲變色、《沙家浜》「要學那泰山頂上一青松」與《磐石灣》「修堤抗洪」的暴雨——革命英雄在執行任務時，總是「天公不作美」！針對這類的現象，我們可以從演出效果與政治宣傳兩方面來思考。

從演出效果的角度來看，種種艱鉅的、不利的外在環境，可以讓演員、配樂、機關布景等，得到一展長才的機會，讓場面更加炫奇動人。在《杜鵑山》的「飛渡雲壑」這場戲裡面，革命志士不畏風雨、劈荊斬棘，亮相之際總是恰好有閃電；冒險攀藤盪過百丈深澗的神奇場景，搭配著豎琴的夢幻聲響，在劇場中總是引起陣陣驚呼。觀眾在深受震撼之餘，似乎忘了去問：為何革命英雄總是碰到詭譎的天氣？總是碰到險惡的地形？——這就好像戲迷在觀賞《昭君出塞》時，被演員的精彩歌舞所懾，並沒有餘裕去思考：何以朝廷會給昭君安排一匹性情特別倔強的劣馬？

從政治宣傳的角度來看，自然場景的變化除了可以彰顯人定勝天的革命意志之外，更藉由雨過天晴、旭日東升的景色，烘襯出共產黨與毛主席的「光輝」。京劇樣板戲作為造神運動的一環，在劇中穿插種種可驚可怖、崇高壯闊的自然場景，足以在觀眾心中激起亙古以來的深刻情緒。遠古人類發明神話，往往基於對大自然的敬畏之情，卡西爾（Ernst

Cassirer) 認為：

原始人相信變化流動的自然律受制於咒語法力，委順於人類的願望。所有自然、社會生活都依賴宗教禮儀和魔法儀式的嚴格施展，因為無能制天，遂特別加強人的儀式性行為，人不可能一再重複無法理解的儀式，因此神話誕生。（卡西爾 1992：210-216）

不管是古老的儀式或革命志士的任務，都可以視為人類一廂情願的解釋與期望，在碰到力量無遠弗屆的大自然之際，這些解釋與願望有時顯得窒礙難行，此時，更高一階的神話便應運而生。法國音樂悲劇（tragédie en musique）中的神奇效果，常常描繪戰爭場景、巨獸出現、神諭降臨……等，這樣的作法，乃是為了透過人類未知的「神性」，傳達某些道德教訓（琴斯樂 2001：43；Sadler 2001：780）。京劇樣板戲中的神奇效果，也具有類似的宣傳功能。

以上分析了京劇樣板戲中以神奇效果輔助造神運動的手法，這類段落的情緒感染力雖然顯著，但樣板戲中真正能夠推動劇情的，乃是各種類型的角色，特別是主角。以上述《海港》中雨過天晴的段落為例，在描景之後，鏡頭還是要回到革命英雄身上，才能進行「宣教」。本節接下來要探討的，便是紅色神話中的這類靈魂人物。

樣板戲的創作服膺於種種理論，其中最著名的便是「三突出」，意即：在所有人物中突出正面人物、在正面人物中突出英雄人物、在英雄人物中突出主要英雄人物。主要英雄人物又稱為一號人物，曾經參與《沙家浜》及《杜鵑山》編劇的汪曾祺認為：

樣板戲的一號人物是共產主義概念的化身，「黨性」的化身，他們都不是血肉之軀，沒有家室之累、兒女之情，一張嘴都是豪言壯語。（汪曾祺 2006：137）

其實，樣板戲的一號人物之上，還隱藏著位階更高的零號人物，「祂」是：

神、黨、毛主席，隱身於樣板戲中，其崇高的存在需透過其他角色突顯。多以圖像、語錄、轉述性的敘事、象徵性的場景代表。（鍾蕊 2003）

零號人物在樣板戲中雖然不是真正的角色，但仍是劇中所有角色「眾星拱月」的對象。樣板戲中的「三突出」理論與高高在上的零號人物，可以用圖2的《海港》劇照來說

明。圖中，不同層次的角色不僅呈現出井然有序的高度，階層分明，且在一號人物之上還有毛澤東的畫像³。



圖2：樣板戲《海港》第四場結尾的劇照。眾人亮相的瞬間，呈現出井然有序的高度，階層分明。

令筆者思之再三的一個問題是：在樣板戲的紅色神話之中，一號人物究竟佔據了什麼樣的位置呢？綜覽各種有關神話的論述，筆者認為，從張光直的神話理論觀之，樣板戲的一號人物無疑是披上現代外衣的「巫」。考察中國古代政治的形成，張光直認為帝王便是巫師與巫術統治者的化身：

古代中國文明有一個重要觀念，把世界分成截然分離的兩個層次如：天和地、人與神、生者與死者。上天和祖先是知識和權力的源泉，天地之間的溝通必須以特定的人物和工具為中介，這就是巫師與巫術統治者。只要掌握了這兩者以及附屬於他們的藝術、文字等事物，就佔有了上天和祖先的交通，也就取得了政治的權威。（郭淨 2002：3）

值得注意的是，這樣的巫師傳統似乎也出現在樣板戲裡面。一號人物為了與零號人物溝通而存在，他具有代表、傳達神的恩德、教化、獻身、解救的功能（鍾蕊 2003）。遇到困難時，一號人物經常以「抒情專場」的方式演唱大段唱腔⁴，毛主席與黨的教誨從天而降，一號人物於是感到信心倍增，得以克服萬難。

³ 如此畫面，當然是經過了一番精心設計：

樣板戲要求主演必須佔據畫面中心，但是毛主席像當然也要佔據畫面中心。攝影師們費盡腦筋，才找到一個適合的角度：讓女主角的頭略為偏右，讓畫像上的毛主席佔據了中央的位置，真是煞費苦心。（師永剛、張凡 2009：124）

⁴ 在戲曲與歌劇的抒情唱段中，主角潛入內心世界，劇情則定格凝止。江青認為樣板戲中應該為一號人物安排抒情專場，而這種唱段與西洋歌劇的詠嘆調「慢板一跑馬歌」程式，經常有著異曲同工之妙（蔡振家 2009：118-126）。

樣板戲中的一號人物總是要歷盡危難，方能彰顯其超卓的智慧與毅力，這跟許多「英雄歷險」的古老傳說並無二致。神話學大師坎伯（Joseph Campbell）認為，英雄歷險的模式包括了許多階段：誕生神話、冒險召喚、通過門檻、歷經試煉、成功脫險、帶回新生命（坎伯 1997），其中「冒險召喚」是英雄遇到困難且獲得幫助的第一站：

不管在何種文化脈絡下的神話中，英雄旅程中總是會遭遇提供他護身符，以對抗即將經歷之龍怪力量的保護者，這角色代表的是命運中和善和保護的力量，我們只要了解和信任，則亙古永存的保護者便會出現，這種從困境中得到莫名力量的體會，稱之為「神秘經驗」。因為英雄回應了他自己的召喚，並隨著後續的發展繼續勇敢走下去，所以他會發現所有的無意識力量皆為他所利用。（坎伯 1997：71-74）

這種以千樣面貌流傳於世的英雄原型，和樣板戲中的一號人物可說分毫不差。一號人物在危難之際想起毛主席與黨，在神秘高峰經驗之中召喚零號人物，與「神」的溝通被他獨占，從而掌握了政治權威。這個神秘高峰經驗雖然發生於一號人物的內心，但經由精彩的音樂與表演，觀眾亦可深受感染。從京劇樣板戲的政治宣傳使命來看，這種抒情美典的舞臺實踐具有關鍵性的作用，值得仔細探討。

三、抒情專場中的音樂基模轉換

京劇樣板戲中的一號人物畢竟也是血肉之軀，他究竟要透過何種手段讓一般人信服其「巫」的身份？筆者認為，一號人物在遇到困難時「柳暗花明又一村」的神秘經驗，主要是由抒情專場中的「音樂基模轉換」（musical schema shift）所點染。

基模是處理與理解週遭訊息的一套規則，可以視為「先備知識」。基模轉換，原本是用來解釋幽默歷程的一個理論，有心理學家認為，幽默是一種認知轉換的工具，在幽默的刺激下，人們跳開舊有的思考模式，從不同的角度去看待原來令人不悅的情境，以對現實作出全新的解釋（陳學志 1991：4）。基模轉換的歷程，可以用陳學志所提出的「反向—合意」理論（contradiction-resolution theory）來說明。基模轉換的第一階段，是呈現一個與個體當前「固著基模」相抵觸的刺激，引發失諧的困境，此一困境又逼迫其跳脫固著基模，使用全新或全然相反的角度重新詮釋既有的情境，從而解決此一困境。簡言之，幽默的理解可大致分為「出乎預期」、「跳脫固著的優勢基模」、「重新轉換舊有基模」三個階段（陳學志等 2005）。

筆者在此必須強調的是，不一定所有的基模轉換都會帶來幽默、好笑的感覺。例如上面提到歷經神秘高峰經驗時的基模轉換，其實和禪宗公案中「見境方悟，臨危纔醒」的認知歷程較有關，跟好笑的感覺無關⁵。基模轉換所導致的深刻感悟，在戲曲中也可以找到一些例子，《牡丹亭》裡杜麗娘的遊園經驗，便是一個讓她對人生世事產生新觀感的關鍵。張淑香曾經引用強森（Sandra Humble Johnson）所提出的靈現（epiphany）概念（Johnson 1992：64-65），來詮釋此一歷程：

杜麗娘遊園的經驗形式，顯現了一種不協調性與短暫性，物我間突發的感知駁變，微瑣片斷印象的悟覺跳躍，心境與物感的湊泊，產生後勁強久的震盪。（張淑香 2005：269）

此處所謂的不協調性、突發的感知駁變、悟覺跳躍，跟「反向—合意」理論中的失諧困境與繼之而來的基模轉換，可以說有著異曲同工之妙。循著以上的理論框架，筆者推測：樣板戲中的一號人肩負巫的功能，與毛主席或黨的溝通需要藉由「神秘高峰經驗的演出」，方能被眾人知曉，而這個經驗又由音樂基模轉換所點染。

在音樂進行中，為了讓聆聽者特別注意某個瞬間，音樂事件會以某種方式被作上標記（Cooper et al. 1960：8），這種被刻意強調的事件（accented event），經常是將某個音樂基模予以扭轉，包括：力度、音域、速度、素材（音樂動機的出現）、和聲、旋律、織度、音色……等的改變（Lester 1986, Chapter 2）。京劇樣板戲引入了一些原本不屬於戲曲的音樂元素，例如革命歌曲、西洋音樂等，因此發展出一些轉換音樂基模的特有手法，包括：非戲曲元素的插入、交響樂團的音色切換、由弱到強的音量變化、唱詞節奏的拉廣拉長、夢幻般的豎琴音色……等，以下舉例說明之。

零號人物在音樂上通常以〈東方紅〉來代表，這個音樂素材出現在京劇唱腔裡面，不僅會造成突兀的轉折效果，且在唱詞及配器的華麗烘襯之下，還散發著一股神秘氣息。以《智取威虎山》的抒情唱段「胸有朝陽」為例，當唱詞進入「我胸有朝陽」時，配器由傳統三大件轉換成短笛，和唱腔平行且高十五度的音色，讓人出乎預期；而自「朝」字唱腔開始，「創造性地運用〈東方紅〉的旋律，恰當地又與二黃落音相吻合」（許國華 1975：133）。又如《紅燈記》抒情唱段「雄心壯志衝雲天」的神秘高峰經驗，其唱詞為：「但等那風雨過，百花吐艷，新中國如朝陽光彩照人間」。在「但等那」的譜上，標記著「無限向前」的表情術語。這兩個板式的轉換，除了明顯的速度變化外，奇特音色及

⁵ 值得注意的是，禪宗公案刻意逼迫思考邏輯陷入困境的作法，和樣板戲英雄藉由身處困境來得到神秘高峰經驗的作法雖然有些類似，但也僅止於基模轉換的認知歷程，其內容上仍有很大的差別。

〈東方紅〉旋律的引用，皆讓此處的音樂基模發生變化。以管絃樂器所合奏的〈大刀進行曲〉過門，當旋律衝向頂點時，馬上拉掉銅管厚實的音色，只用弦樂和木管奏出〈東方紅〉——音色驟變之際，毛主席那神聖而遙不可及的形象，似隨旋律裊裊升起。

除了革命歌曲之外，樣板戲音樂的配器（orchestration）具有「中西合璧」的特質，這更是許多基模轉換的著力之處。《杜鵑山》第五場的著名唱段「亂雲飛」，從開頭到「心沈重」這一大段音樂，是以傳統文場樂器為主，間或融入柯湘的引導動機，進行到幕後幫腔，始讓聽者有出乎預料之感。在獨唱與合唱的一來一往中，除了織度的對比之外，器樂的伴奏亦漸趨龐大、宏偉，由一開始的弦樂、木管增加至銅管，到幕後男女聲合唱的段落，音樂形式已與歌劇十分接近。隨著固著基模一次次被推翻，神秘高峰經驗也一波波湧起。又如《海港》第五場的唱段「想起黨眼明心亮」，使用中國琵琶和西洋長笛兩種音色，形成一應一答的樂句，設想新穎；琵琶的跟腔伴奏形式讓唱腔更具力量，跳躍輕快的長笛旋律則使【原板】更具活力，共同塑造出「行船的風，領航的燈，長風送我們衝破千頃浪，明燈給我們照亮萬里航程」的氣象。在這段唱腔進入琵琶和長笛一應一答的嶄新基模之前，神秘高峰經驗先以音量漸強來做鋪墊，效果強烈。

音樂基模轉換的另一種可能性，是在唱腔的節奏上做出對比。舉例而言，《龍江頌》一號人物江水英的抒情唱段「百花盛開春滿園」，在關鍵句出現之前，「忍看那似火的旱情在蔓延？一花獨放紅一點」兩句，每句只占四小節，但當神秘高峰經驗在「百花盛開春滿園」此句出現時，這句唱腔便長達十小節，速度也略為變慢（譜1）。這種以「擴張唱詞節奏」來點染神秘高峰經驗的手法，在《龍江頌》的另一個抒情唱段「望北京更使我增添力量」中亦有精彩的運用。譜2將該唱段關鍵句的音樂做了大致的呈現，可以發現，由於此句有許多字都拖長腔，因此，伴奏的西洋樂器會填補一些句逗的縫隙，造成特殊的效果，這部份在下節還會再作探討。

在將解釋幽默認知的「反向—合意」理論拿來分析音樂作品時，筆者發現，這個理論無法完全生搬硬套，而必須依照音樂的特性，將這個理論略作修改。音樂的基模經常講究首尾一致，中間的基模轉換只是暫時的逸軌，經過該樂段的對比之後，仍然要回到舊有的基模。因此，在「出乎預期」、「跳脫固著的優勢基模」之後，「重新回到舊有基模」也是一種可能的歷程。換言之，這種「再度確立固著基模」的處理雖然跟「轉換至新的基模」不太一樣，但在第三階段「見山又山，見水又水」，此際用新的方式看待出現於第一階段的基模，畢竟也有某種轉換的發生。

為了說明這種情形，以下用《紅燈記》第八場的抒情唱段「雄心壯志衝雲天」為例，試作分析（參見表1）。此曲的固著基模之一，是由西樂間奏（過門）與傳統唱段之間，段落分明的對比所形塑而成。這個形式在神秘經驗來臨前共出現了四次，在第一階段的音

忍看——那 似火的早——情 在——蔓——延——

漸慢 雙簧管

一 花 獨 放 紅 點

【散板】

百 花 盛 開

原速

春 滿 園

譜1：《龍江頌》的抒情唱段「百花盛開春滿園」部份樂譜。括號內為間奏，豎琴琶音以「▲」表示。

望 京

長 笛

更 使 我

弦 樂

管 絃 樂 木 管

增 添 力 量

啊

譜2：《龍江頌》的抒情唱段「望北京更使我增添力量」部份樂譜。括號內為間奏，豎琴琶音以「▲」表示。

樂中，足以讓聽者形成「間奏 = 西樂、唱腔 = 傳統」的固著基模。在第二階段，順著上行旋律出現的〈東方紅〉，先讓聽者有出乎預期之感，接著「百花吐艷」唱詞的「百花」兩字，一改傳統器樂與唱腔齊奏的型態，以多聲部的對位手法凸出「百花」的人聲，跳脫了先前建立的固著基模，神秘經驗因而在重新轉換舊有基模時湧現。在第三階段，音樂再度回到「間奏 = 西樂、唱腔 = 傳統」的固著基模，但此際【原板】穿插【垛板】的律動與表情都較為活潑、富有朝氣，跟出現在第一階段的【原板】還是有所不同。在其它的樣板戲中，音樂「跳脫固著的優勢基模」之後「重新回到舊有基模」，在許多面向都可以觀察得到。

表 1：《紅燈記》唱段「雄心壯志衝雲天」的音樂基模。基模的轉換由灰底粗體字所示。

第一階段	前奏	西樂
	二黃導板	傳統
	間奏	西樂
	回龍	傳統
	間奏	西樂
	原板	傳統
	過門	西樂
	原板	傳統
第二階段	過門	〈東方紅〉西樂
	慢三眼	西樂→傳統
第三階段	間奏	西樂
	原板、垛板	傳統

以上舉出了一些以音樂基模轉換襯托「一號人物產生頓悟」的例子，它們一方面體現了「天人溝通」的神秘性，在音樂形式上，也開創了戲曲前所未見之新局。值得注意的是，音樂的意義畢竟是抽象的，因此，音樂美感經驗的詮釋，仍深深受到歌詞、劇情的左右。研究電影音樂的學者早已指出，音樂的確能引發某些情緒反應，但音樂所傳遞的訊息較為抽象，因此必須依附於其他媒介（如：影像、文字），才能夠代表真實世界（Cohen 2001）。美學家高友工曾經區分了解釋經驗材料的四種方式：直覺的（intuitive）、等值的（equivalent）、延續的（continuous）、外緣的（contextual），其中第二、三層次統稱為結構原則，「它可能存在種種不同的中介結構（mediating structure），是中間層次過渡性的感象」（高友工 2004：69）。第三層次的延續原則，則是用「形象」來建立「關係」：

形象在這一結構中已退為成「定點」，換句話說只是一種「代替」，故我們可以把它比做待填的「空位」。特別是在它們和其他的形象或觀念結合的時候，對我們有情感和象徵的意義。（高友工 2004：77）

我們可以說，音樂的意義經常是「待填的空位」，而歌詞是詮釋音樂美感經驗的決定性因素。在樣板戲一號人物「神秘高峰經驗的演出」裡面，音樂基模轉換對於觀眾所造成的心理感動，可以因為歌詞、劇情、畫面、社會脈絡……等，而產生不同的意義。同樣的，「神奇效果」的音樂隨著景色而變化，對於觀眾造成巨大的心理衝擊，這種情緒反應也被「填入」特定的政治意義，增強樣板戲的宣傳力量。

四、聆聽樣板戲抒情唱段時的「高峰經驗」

在京劇樣板戲中，每當一號人物陷入危難之際，隱身幕後的零號人物便以救世主的姿態現身天際。這種獲知「神的啟蒙」的神秘高峰經驗，一方面顯示一號人物戰勝危難的決心，一方面也凸顯了零號人物的絕對權威。此時的音樂中，經常引入一些原本不屬於京劇的音樂素材，例如革命歌曲、西洋音樂等。筆者猜測，這種存在於音樂上的基模轉換，可能加強了觀眾對於神秘高峰經驗的感受，為了檢驗這個猜測，我們設計了一個實驗來探討樣板戲的聆聽經驗。本實驗的假說為：當代臺灣青年聆聽樣板戲的反應，雖然和當初文革時期廣大群眾的閱聽經驗有所區別，但音樂基模轉換瞬間所引發的情緒依然十分強烈，可以視為高峰經驗。對於當代臺灣觀眾而言，樣板戲一號人物抒情唱段的音樂基模轉換固然精采，但由於社會脈絡的差異，不易感受到其原本的政治意義，因此，筆者用高峰經驗來指涉當代臺灣觀眾聆聽音樂時的感動，以跟文革時期帶有領袖崇拜色彩的「神秘」高峰經驗做區別。

不同文化傳統的音樂體系各有其基模，樂曲通常以符合該文化優勢基模的方式進行。然而音樂的趣味與張力，則經常是建立在作曲者有意轉換不同基模、打破若干連綿的樂段或延宕聽眾的預期。舉例而言，新的或預期外的和聲、突然的音量與織度變化，都是造成張力，感動聽眾，且能引發生理反應的原因（Guhn et al. 2007）。在音樂心理學領域，有些情緒實驗會對聽眾進行生理反應測量；在各種生理訊號中，膚電反應（skin conductance response）是測量音樂情緒的可靠指標。膚電反應的測量是透過兩個電極放置在非慣用手（non-dominant hand）的食指與中指上，以微小的穩定電流來記錄電位。在外界刺激之下所導致的交感神經系統活化，會促進手部汗腺的分泌，因此皮膚的導電度會上升。外界刺激傳入之後一到三秒內的任何膚電反應，都屬該刺激所誘發的結果（Levinson & Edelberg 1985）。由於聆聽具有明顯基模轉換的音樂可以造成膚電反應，因此有些實驗以它當

作生理上警醒程度 (arousal level) 的指標，與「感動得背脊發麻」的經驗及特定的音樂事件相互對照 (Grewe et al. 2009)。Khalifa 等人 (2002) 便曾經研究音樂所導致的「事件相關膚電反應」，這些反應伴隨著特定的音樂事件發生。

本實驗結合了生理訊號測量與聽眾訪談的方法，以分析京劇的聆聽經驗與情緒感受。人們對無形的情感或經驗的感受，時常需要透過描述性的談話，才得以充分表達，因此，在聽眾訪談的部份，筆者以「半結構式訪談」來獲得其內在感受與經驗。訪談方式除了結構式與非結構式訪談之外，還有折衷的半結構式訪談，它融合了結構性訪談的方向性與非結構式訪談的開放性，在簡單問題的引導中，期望受訪者能透過回答問題或意外引發相關的話題，提供寶貴的質性資料。

(一) 受試者與音樂材料

本實驗以曾經修習過戲曲音樂相關課程的學生為受試者，為使實驗結果能反映出理解音樂後的聆賞行為，因此挑選具備戲曲基礎知識的受試者。此外，本實驗的目標主要在於觀察當代臺灣青年對於樣板戲音樂的聆聽感受與生理反應，因此限定受試者的年齡在19至35歲之間，平均年齡為24歲。本實驗完成11位受試者的生理測量與訪談，其中有六位音樂學研究所的碩士生，另外是來自其他科系的五位大學生。在以下的敘述中，各受試者將以實驗時間的順序編號，並在號碼之後加上分組標記：M代表就讀於音樂學研究所，N代表非就讀於音樂學研究所。

實驗所用的音樂刺激材料共有ABCDE五種，A、B為京劇傳統戲的唱段，C、D為京劇樣板戲的唱段，如表2所示。

表2：實驗中所使用的五種音樂刺激，唱詞中的關鍵句以灰底標出。

A	傳統戲《孔雀東南飛》 1分10秒	【二黃原板】奴織紡三日閑緞過五匹，婦人家本分事理所當為。今夜晚卻因何不如往日，一陣陣心慌亂難以自持。織不完又恐怕婆婆生氣——
B	傳統戲《楚宮恨》 1分40秒	【二黃原板】楚兵紛紛紮了隊，君臣逃命好不傷悲。將軍快把賊兵退，救我母子出重圍。鬥寶曾在臨潼會，萬馬營中稱首魁。

C	樣板戲《龍江頌》 1分51秒	<p>【二黃原板】那九萬畝，多少人流過多少血和汗？那九萬畝，多少人度過多少暑和寒？咱怎能聽任江水空流去，〔西樂〕忍看那似火的旱情在蔓延？一花獨放紅一點，〔西樂〕百花盛開〔西樂〕春滿園。</p> <p>【垛板】在今日犧牲一塊高產田，可贏得那後山九萬良田，得水澆灌，稻浪隨風卷〔西樂〕，大旱年變成〔西樂〕豐收年〔西樂〕。</p>
D	樣板戲《龍江頌》 1分28秒	<p>【二黃原板】黃國忠怎熟悉後山情況？〔西樂〕出主意燒柴草是何心腸？今夜合龍口關鍵一仗西樂，風浪要征服〔西樂〕，暗礁尤須防。風浪要征服，暗礁尤須防。</p> <p>〔西樂〕望北京〔西樂〕更使我增添力量，</p> <p>【二六】革命豪情盈胸膛。縱然有千難萬險來阻擋，為革命，挺身闖，心如鐵，志如鋼，定叫這巍巍大壩〔西樂〕鎖龍江！〔西樂〕</p>
E	自選曲	

上表四個京劇唱段，皆為劇中人情緒轉折之處。材料A為劉氏表明自身恪守為妻為媳之道，但又害怕婆婆挑剔而心慌意亂的情緒轉折；材料B為馬昭儀由坐困愁城、等待救援時的傷悲，轉換為堅信伍員定可救駕成功的心情；材料C及D為一號人物江水英遭遇困境時，想起黨而信心倍增的情緒轉折。材料C及D的關鍵句在表2中以灰底標出，其唱詞節奏豁然開闊，產生顯著的基模轉換（參見上節的譜1及譜2），故應該能夠在觀眾身上引起高峰經驗。

選擇表2的四個二黃唱段作為實驗刺激材料，是為了比較傳統與創新的京劇音樂，凸顯樣板戲以特殊音樂模式引發高峰經驗的特點。E是由每位受試者自行選擇的，受試者認為這個音樂可以帶給他們感動，此段數據在本文中不予處理。

（二）實驗步驟與數據處理

受試者於實驗開始前填寫受試同意書，並仔細聆聽筆者對於實驗流程的解說。膚電反應的測量方式，是將電極固定於受試者右手食指和中指的第二指節，其信號線連接至主機Biopac MP35，它將接收到的類比信號轉換為數位信號，以利電腦分析。

為了讓受試者熟悉實驗材料，便於取得有效的膚電反應數據，實驗進行中皆播放唱

段兩次。實驗分為三個段落：(1)跟隨唱詞仔細聆聽ABCD。(2)聆聽自選曲目E並訪談。(3)再次聆聽ABCD。五段刺激音樂材料的長度皆為1至2分鐘，兩段音樂之間以10秒的寂靜隔開，以避免聆聽各段時的情緒波動延續至下一段。為了讓受試者瞭解這些他們未曾聽過的京劇唱段，實驗時皆提供紙本唱詞與劇情大意，讓他們閱讀。

膚電反應的數據處理，是將每位受試者的膚電訊號先經過帶通濾波（band-pass filter），去掉0.1 Hz以下與10 Hz以上的成分，再將該訊號進行正規化（normalization），也就是讓該訊號的最大值為1。正規化之後的個別訊號，已經大致排除掉個體之易感度的差異，因此適合之後進行疊加與平均。

根據膚電反應的數據，可以獲知何種音樂事件會引起生理反應，但無法得知複雜的聆聽經驗與情緒，因此，本研究希望透過半結構式訪談，深入瞭解受試者聆聽音樂的心境。在訪談提綱的設計方面，本研究希望瞭解受試者對於樣板戲的看法，以及聆聽片段音樂時的心理反應，因此訪談提綱包括：是否接觸過樣板戲？對於樣板戲有何印象？請描述聽完樣板戲音樂之後的整體感覺（與傳統唱段比較），以及樣板戲唱段的扣人心弦之處。

（三）膚電反應結果與質性訪談分析

本實驗的主要結果包括膚電測量與質性訪談兩個部分，以下結合樂曲分析來討論這些結果。

將受試者兩次聆聽刺激材料的膚電反應曲線作平均之後，濾掉0.5 Hz 以上的高頻，可以得到平均膚電反應的大致輪廓，如圖3所示。從此圖我們可以看出，受試者對於傳統戲及樣板戲有著不同的情緒反應。傳統戲《孔雀東南飛》與《楚宮恨》所引起的膚電反應並不顯著，僅在音樂的開始或結束時，受試者有較大的情緒波動，其餘的膚電反應都在灰線以下。相對的，後兩個選自樣板戲《龍江頌》的唱段，除了音樂的開始或結束之外，在唱段內可以引起數個較強的膚電反應（在灰線以上）。如此結果，基本上證實了「樣板戲音樂較能引起當代觀眾情緒反應」的猜測。

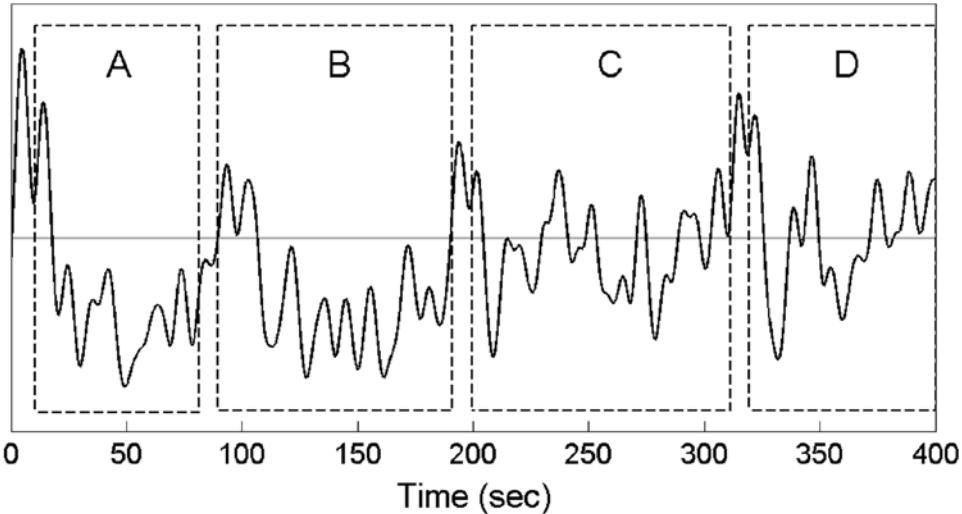


圖3：本實驗四段音樂在所有受試者身上所引發的膚電反應平均數據，此圖僅顯示大致的輪廓（0.5 Hz以上的高頻已被去除）。

比較過傳統戲與樣板戲唱段所引發的膚電反應之後，以下將針對兩個樣板戲唱段進行詳細討論。此處的討論分為兩個部分：第一部分先分析第一次與第二次聆聽的情緒反應，希望瞭解熟悉度對於情緒反應的影響；在第二部分中，將受試者依其學習背景分為非音研所及音研所兩組，區分音樂學習背景來進行討論。透過數據與音樂之對照，希望找出引發情緒反應的音樂元素，並結合質性訪談的結果，瞭解受試者聆聽音樂當下的情緒狀態，藉以證實高峰經驗的存在。

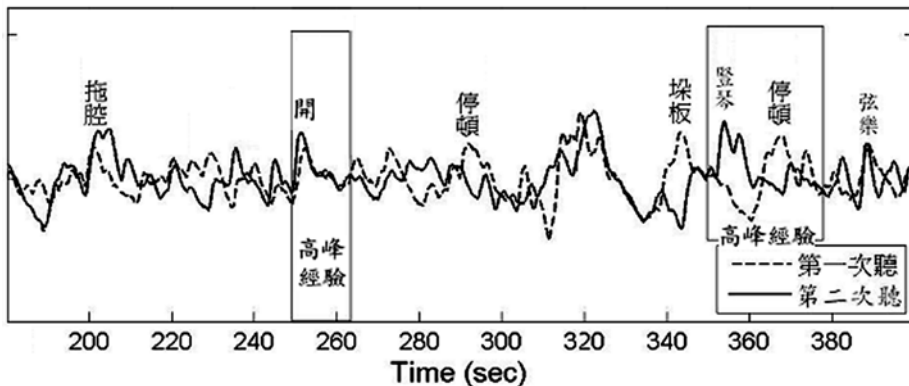


圖4：《龍江頌》兩段音樂在受試者身上所引起的膚電反應數據平均（不分組）。

由於受試者皆未曾聽過這兩個唱段，因此第一次聆聽應可引起較為直接的情緒反應。圖4比較了受試者在第一次與第二次聆聽《龍江頌》兩段音樂的膚電反應數據平均，可以觀察到，第一次聆聽時的反應，多半集中於唱腔及速度發生變化的瞬間，例如：「百花盛開」唱段的第一個拖腔（約在第204秒）、最後一個腔之前的停頓（約在第293秒），以及「望北京」唱段重覆【垛板】「風浪要征服，暗礁尤須防」的地方（約在第345秒）、「力量」拖腔的停頓處（約在第368秒）。第二次聆聽時，受試者則可能會注意到音色的轉換，尤其是西樂的出現。這兩次聆聽的最大差異，為「望北京更使我增添力量」豎琴琶音的出現（約在第356秒）。大致而言，第一次聆聽時多半著重於旋律的高低起伏以及唱法，再次聆聽則會開始留心伴奏的細節，特別是豎琴。從這兩段唱腔的整體膚電反應曲線來看，「百花盛開」唱段進入高峰經驗部分的管絃樂合奏（在「開」字上，約在第253秒），不論第一次或第二次聆聽，都引發了顯著的膚電反應。

以下第二部分的分析，聚焦於高峰經驗產生之際的情緒反應。由於就讀音樂學研究所的同學跟其他同學的實驗結果有些不同，因此，以下分為非音研所及音研所兩組進行討論。

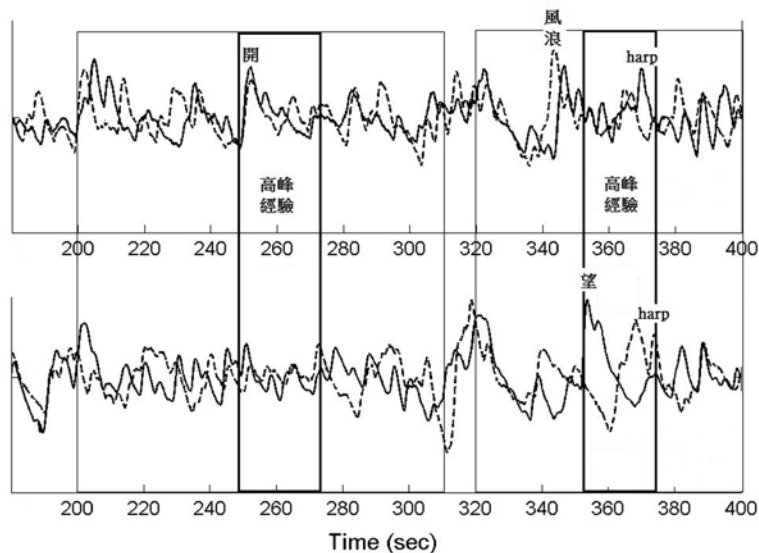


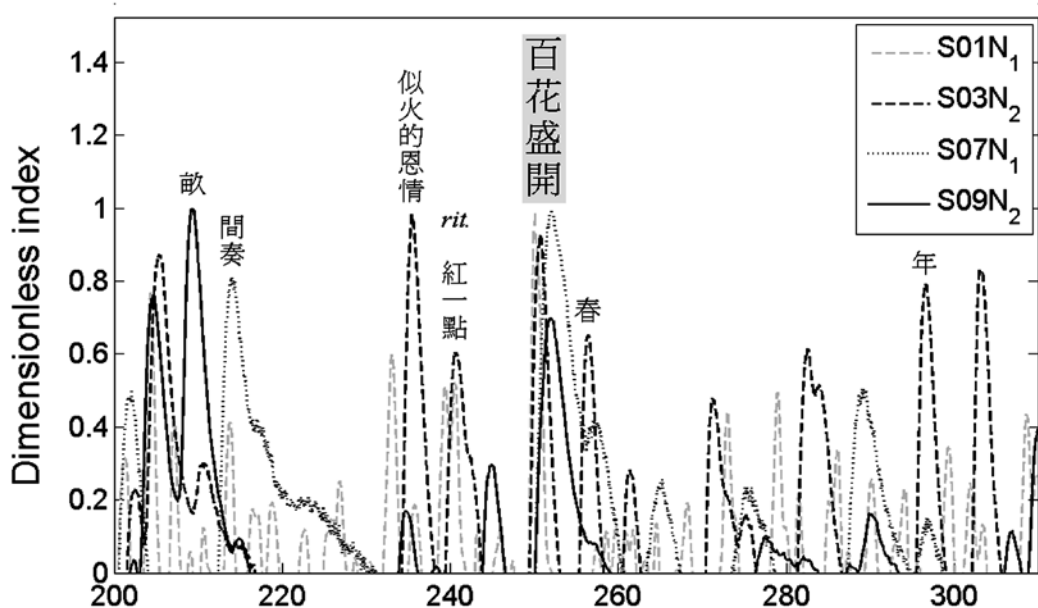
圖5：「非音研所」組（上圖）與「音研所」組（下圖）聆聽《龍江頌》兩個唱段的平均膚電反應。虛線顯示第一次聽的數據，實線顯示第二次聽的數據。

圖5比較了兩組受試者的平均膚電反應曲線。第一組受試者是非音研所的同學，「百花盛開春滿園」唱段中，膚電反應較顯著的是在「百花盛開」的地方，「開」字除了唱腔

拔高外，管弦樂伴奏也是引起反應的原因之一；第二組音研所的受試者，對此的膚電反應平均值較不顯著。在「望北京更使我增添力量」唱段中，【垛板】「風浪要征服，暗礁尤須防」讓第一組非音研所的同學有顯著的膚電反應，第二組則沒有；反之，在「望北京」的關鍵唱詞處，第二組音研所的受試者有膚電反應，第一組則沒有，直到句尾的豎琴琶音才有膚電反應。從上述的結果可以推測，第一組非音研所的同學對於唱腔較有感覺，而第二組音研所的同學則對於伴奏音色較有感覺。

以下挑選一些受試者的個別數據，結合其訪談結果進行討論。圖6顯示了一些受試者聆聽「百花盛開春滿園」的個別膚電反應。第一組的受試者，較顯著的膚電反應是在「百花盛開」的地方，第二組受試者的S04M、S11M也在「百花盛開」處有反應。此外，S06M、S10M在雙簧管與豎琴的鋪墊之處便有反應（約在第247秒），S01N、S03N的反應則更為提前，在「紅一點」的漸慢處（約在第241秒）。

圖7顯示了一些受試者聆聽「望北京更使我增添力量」的個別膚電反應。圖中第一組的四位受試者，雖然都在「望北京」此句關鍵唱詞有膚電反應，但時間點不太一致，較特殊的是S07N在第350秒至第365秒時，膚電反應節節升高，在「增添」二字達到最高峰。



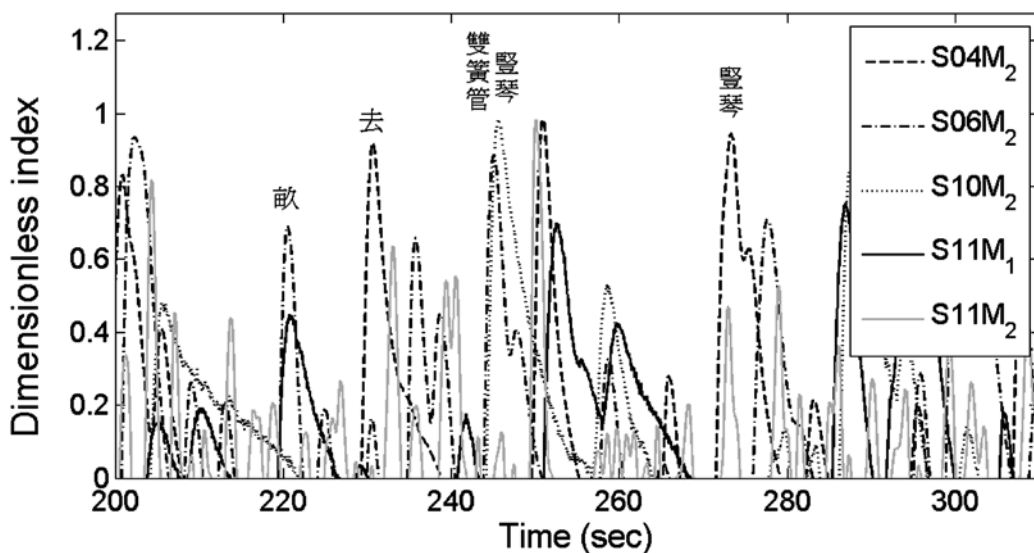
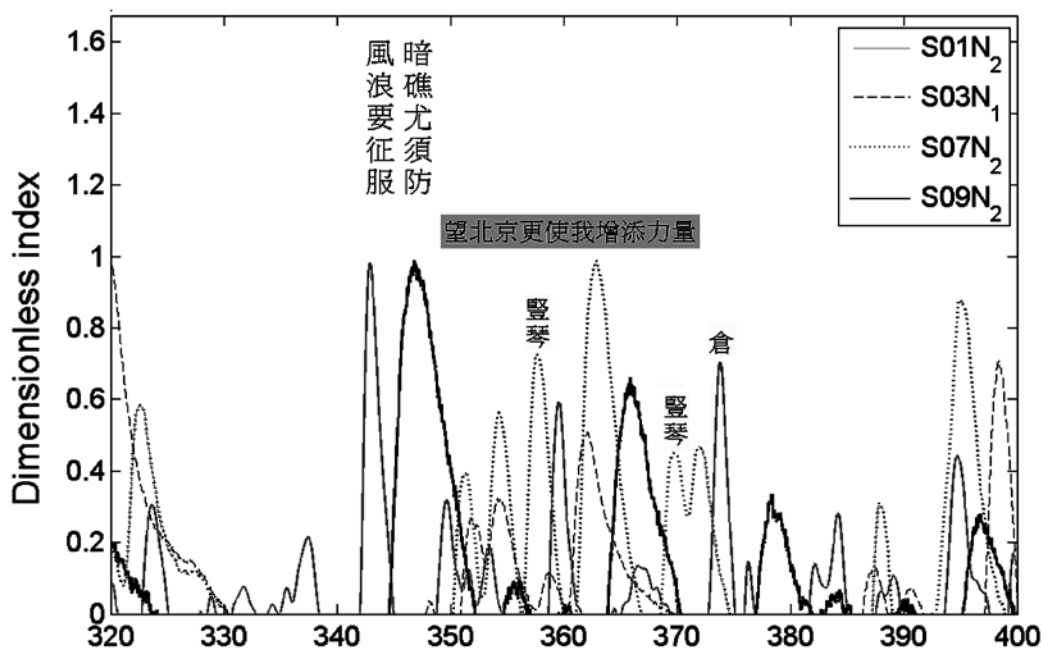


圖6：「非音研所組」（上圖）與「音研所組」（下圖）受試者聆聽「百花盛開春滿園」的個別膚電反應，受試者編號的下標數字，表示其為第一次或第二次聆聽的數據。各唱段之內的數據已經被正規化，最大值為1。



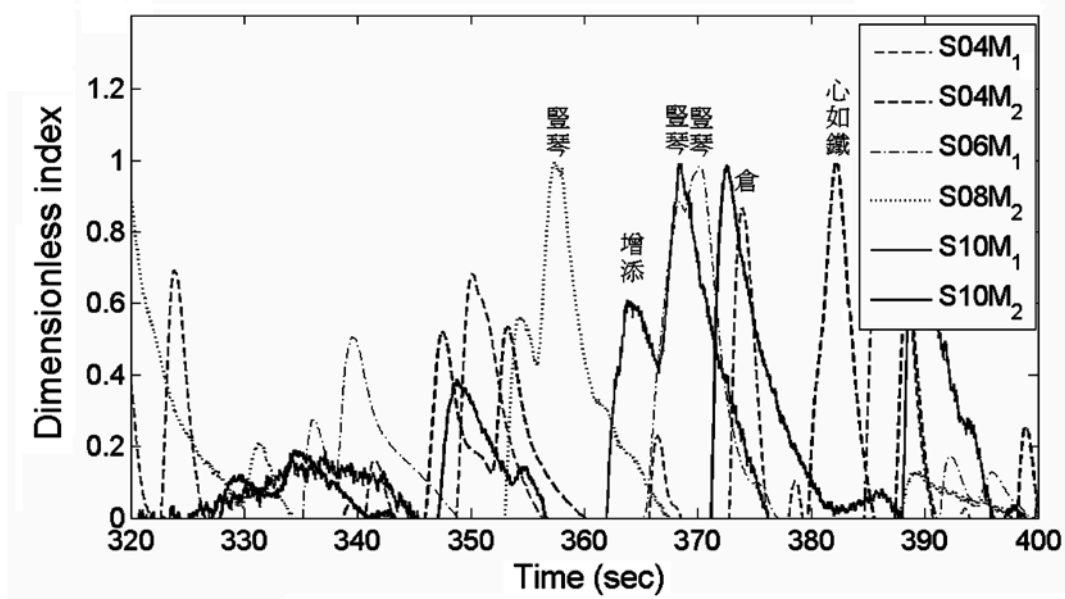


圖7：「非音研所組」（上圖）與「音研所組」（下圖）受試者聆聽「望北京更使我增添力量」的個別膚電反應，受試者編號的下標數字，表示其為第一次或第二次聆聽的數據。各唱段之內的數據已經被正規化，最大值為1。

以下結合質性訪談的結果，針對個別受試者進行分析。S09N在【垛板】「風浪要征服，暗礁尤須防」重覆出現的地方產生膚電反應（圖7），這樣的測量結果可以跟訪談結果相互印證：

會特別注意【垛板】，因為喜歡一直打拍子的感覺。如「風浪要征服」這段，有種慷慨激昂的感覺。(S09N)

S02N對於「望北京更使我增添力量」唱段的感受，主要來自於唱腔的旋律走向及速度變化：

「風浪」這一段就那個音樂是一直連貫下去，然後跟著那個音樂，就會越聽越激昂。然後她拉長音、拖長拍的地方，好像比較多的地方是往高的走，所以就跟傳統戲比起來，會比較會容易讓人繼續聽下去，比較不容易悶掉啦。「望北京」突然慢下來，然後心情就會有個轉折，比較不一樣的

感覺吧，整個這樣順著聽下來的話。(S02N)

S02N雖然不是音研所的學生，但因為在臺大國劇社中學習老生，故能將音樂描述得很詳細，可惜她的個人體質不易產生膚電反應，故無法得到可與訪談結果印證的生理測量數據。

第二組受試者為音研所的同學，跟第一組受試者比起來，他們似乎對於音色變化有較強的情緒反應，其中有四位皆提及對於「望北京」此一關鍵唱詞的特殊感受，例如S05M描述此段：

「望北京」有要飛上去的感覺，一直在努力訴說，變得很激昂。(S05M)

可惜S05M的個人體質似乎不易產生膚電反應，故無法得到可與訪談結果印證的生理測量數據。

S06M對於「望北京」音樂瞬間有深刻印象的原因，主要是來自於一件原本不屬於戲曲舞臺的樂器：豎琴。

運用豎琴琶音來增加「望北京」的明朗感，再加上後面的管樂——應該是長笛之類的，聲音比較高——聽起來就會覺得要得到力量是可以的。一般京戲不會使用彈撥樂器去彈奏琶音，都只依賴京胡去作旋律，豎琴琶音雖然在這邊不是作為旋律的一種，但是它有增加音樂背景的感覺，所以會讓人有音樂劇的感覺。(S06M)

關於豎琴的音色，S08M也道出它所帶來的特別感受，這個感受與其生理警醒程度的驟增完全一致：

「望北京」那裡有加入豎琴，讓我有耳目一新的感覺，特別是第一聲豎琴跑出來的時候，它的音色很突出，加下去就有點明亮的感覺，然後會引人注目耶，就耳朵感覺「ㄉㄥ」的一下，亮亮的。我喜歡那種有轉折，轉一下彎的感覺。(S08M)

對於唱詞節奏變慢與豎琴琶音，S10M都有相當深刻的感覺，情緒為之激盪不已：

擅於很快唱完了以後，待會兒整個搞成慢的時候，它中間會接一個豎琴，我覺得那個每次都會讓我覺得吞了一口口水，還是眼淚掉下來的感覺。
(S10M)

雖然以上的訪談內容並未明確指出何時出現的豎琴聲引起了感動，但由圖6可知，「百花盛開春滿園」之前的豎琴琶音，讓S10M產生顯著的膚電反應，而且此處也是唱詞節奏撤慢的轉折點，因此，S10M所謂「眼淚掉下來的感覺」，應該發生於這個時間點。

圖7顯示，S06M、S08M、S10M都在豎琴琶音響起時出現膚電反應，但S04M則無，這個結果跟訪談結果十分吻合。最後要附帶一提的是，收束高峰經驗樂段的一鑼「倉」（約在第374秒），在S01N與S04M身上都引起了顯著的膚電反應。

本實驗原來的假說為：樣板戲中的音樂基模轉換可以加強觀眾的情緒感受，進而達到高峰經驗。經過本實驗對於受試者的膚電反應測量及質性訪談之後，大致證實了這個假說。總而言之，引起高峰經驗的音樂基模轉換主要有兩種情形：(1)節奏或速度的變化，包括【垛板】的穿插、「百花盛開春滿園」及「望北京更使我增添力量」中被拉開的字位；(2)西樂的插入，尤其是豎琴的琶音。

五、結論

自古以來，各文明中音樂、舞蹈的興起，往往與神靈崇拜儀式有關。張光直認為，「人與人關係的改變」是推動中國文明發展的關鍵，

其特徵為金屬在政治與宗教活動中的廣泛運用，政治分層系統與網狀結構的形成，文字和藝術成為宗教的附屬品，成為天人溝通的工具。（郭淨 2002：2）

值得思考的是，京劇樣板戲音樂開創了一個新的時代，其背後似乎也有著類似的政治力量。本文的研究主軸為樣板戲中的「神奇效果」與「神秘高峰經驗」，這些宛如神啟的靈光一現，乃是樣板戲作為造神運動的關鍵特質。以傳統的戲曲音樂不易達到這樣的效果，因此，在樣板戲中使用西方音樂語彙，強力渲染，可視為「內容決定形式」的必然現象。

樣板戲經常使用西方音樂語彙來描繪外在景色的變幻（如：雨過天晴）與主角內心的頓悟（如：危難之際想到毛澤東），在音色、速度、節奏產生轉換之際，「柳暗花明又

一村」的境界也隨之開展。本文的研究取徑，除了使用神話學與認知心理學的觀念來分析劇本、音樂、表演之外，還結合質性訪談與生理反應測量來進行聽眾研究，以檢驗由文本分析所衍生而出的預測。最後得到的實驗結果，證實了音樂基模轉換所帶來的高峰經驗，且在訪談內容中，可以看出當代年輕觀眾對於樣板戲的一些觀感，他們除了對於西樂的使用印象深刻之外，唱詞節奏的豁然開闊、【垛板】的穿插（傳統京劇中的一種音樂基模轉換）、收束某個樂段的鑼鼓（類似於音樂上的終止式），也能讓一些觀眾產生膚電反應。

以往的戲劇研究，不管是聚焦於文本或接受史，都較缺乏有關觀賞行為的實證資料，即使是進行了觀眾問卷的量化分析，也很難跟文本進行細部比較。本文以膚電測量來獲知觀眾生理警醒程度的變化，可以準確知道戲劇進行到哪個瞬間，感動力量特別強烈。筆者在其它的實驗中也發現，戲曲武打中的每個亮相，都會在某些觀眾身上引發顯著的膚電反應，且其反應強度似乎與亮相的「帥勁」有關。展望未來，結合文本分析與觀眾生理反應測量的戲劇研究，應該可以拓展新的學術方向，此外，其應用價值亦有待開發。

引用書目

- 人民音樂出版社編輯部編。2002。《京劇「樣板戲」主要唱段集萃》。北京：人民音樂。
- 王安祈。2002。《當代戲曲》。臺北：三民。
- 吳迪。2001。〈敘事學分析：樣板戲電影的機制／模式／代碼與功能〉。《當代電影》2001.4: 69-73。
- 李列。1995。〈超文本的敘事與話語——重讀「樣板戲」〉。《蒙自師專學報》（社會科學版）1995.3: 6-25。
- 李松。2007。〈近十年來革命「樣板戲」研究述評〉。《中央戲劇學院學報（戲劇）》。2007.1: 100-107。
- 汪人元。1999。《京劇「樣板戲」音樂論綱》。北京：人民音樂。
- 汪曾祺。2006。《汪曾祺說戲》。濟南：山東畫報。
- 郭淨。2002。〈譯者的話〉。《美術、神話與祭祀》（張光直著、郭淨譯）。瀋陽：遼寧教育。1-4。
- 張淑香。2005。〈杜麗娘在花園——一個時間的地點〉。《湯顯祖與牡丹亭》。華瑋主編。臺北：中央研究院中國文哲研究所。259-288。
- 高友工。2004。《中國美典與文學研究論集》。臺北：臺灣大學。
- 師永剛、張凡。2009。《樣板戲史記》。北京：作家。
- 陳芳英。2009。《戲曲論集：抒情與敘事的對話》。臺北：臺北藝術大學。
- 陳學志。1991。〈「幽默理解」的認知歷程〉。臺灣大學心理學系研究所博士論文。臺北：臺灣大學。
- 陳學志、卓淑玲、賴惠德。2005。〈解決問題發揮創意的次好方法就是發現其中的幽默：幽默中的創意與創意中的幽默〉。《應用心理研究》26: 95-117。
- 劉雲燕。2006。〈現代京劇「樣板戲」旦角唱腔音樂研究〉。中國音樂學院博士論文。北京：中國音樂學院。
- 許國華。1975。《革命現代京劇音樂介紹》。河北：人民。
- 蔡振家。2009。〈從政治宣傳到戲劇妝點——1958-1976京劇現代戲的詠歎與歧出〉。《戲劇學刊》10: 113-147。
- 戴嘉枋。2002a。〈論京劇“樣板戲”的音樂改革（上）〉。《黃鐘（武漢音樂學院學報）》2002.3: 48-60。
- 。2002b。〈論京劇“樣板戲”的音樂改革（下）〉。《黃鐘（武漢音樂學院學報）》2002.4: 76-85。

鍾蕊。2003。〈重釋革命樣板戲敘事結構中的英雄模式〉。《株洲師範高等專科學校學報》2003.4: 9-13。

Campbell, J. (坎伯) 著，朱侃如譯。1997。《千面英雄》（*The Hero with a Thousand Faces*）。臺北：立緒。

Cassirer, E. (卡西爾) 著，范進、楊君遊、柯錦華譯。1992。《國家的神話》（*The Myth of the State*）。臺北：桂冠。

Kintzler, C. (琴斯樂) 著，朱心怡編譯。2001。《神奇效果的寫實劇：法國歌劇小百科》（*La France classique et l'opéra... ou la vraisemblance merveilleuse*）。臺北：上揚。

Anthony, J. R., Bartlet, M., and Elizabeth, C. 2001. "Divertissement." In *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edited by S. Sadie. 2nd Edition. Vol. 5. New York: Oxford University Press. 506-507.

Cohen, A. J. 2001. "Music as a Source of Emotion in Film." *Music and Emotion*. Edited by P. N. Juslin and J. A. Sloboda. New York: Oxford University. 249-272.

Cooper, G. W., and Meyer, L. B. 1960. *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago: University of Chicago Press.

Grewe, O., Kopiez, R., and Altenmüller, E. 2009. "Chills As an Indicator of Individual Emotional Peaks." *Annals of the New York Academy of Sciences* 1169: 351-354.

Guhn, M., Hamm, A., and Zentner, M. 2007. "Physiological and Musico-acoustic Correlates of the Chill Response." *Music Perception* 24: 473-483.

Hoeniger, F. D. 1956. "Prospero's Storm and Miracle." *Shakespeare Quarterly* 7, 1: 33-38.

Johnson, S. H. 1992. *The Space Between: Literary Epiphany in the Work of Annie Dillard*. Kent, Ohio: Kent State University Press.

Khalfa, S., Isabelle, P., Jean-Pierre, B., and Manon, R. 2002. "Event-related Skin Conductance Responses to Musical Emotions in Humans." *Neuroscience Letters* 328, 2: 145-149.

Lester, J. 1986. *The Rhythms of Tonal Music*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press.

Levinson, D. F., Edelman, R. 1985. "Scoring Criteria for Response Latency and Habituation in Electrodermal Research: A Critique." *Psychophysiology* 22(4): 417-426.

Sadler, G. 2001. "Tragédie en musique." In *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edited by S. Sadie. 2nd Edition. Vol. 25. New York: Oxford University Press. 682-687.