

## 第二章 音樂經驗本質之主要理論

音樂經驗本質的教育學反思，首先要回答的問題是：「什麼是音樂經驗的本質？」，亦即回答本研究籌劃的第一個詮釋學處境：「關於音樂經驗本質的主要論述為何？」。這個議題將從音樂的定義、古希臘音樂哲學思想與近代音樂經驗本質的主要理論三方面探討。音樂的定義問題，主要從不同視域的研究領域回答「音樂是什麼？」，以獲致視域融合的初步理解圖像；古希臘音樂哲學思想，則追溯音樂概念的延異本質根源，從音樂倫理學途徑與音樂美學途徑探究古希臘音樂思想的發展脈絡，以作為音樂經驗本質探究的前理解；近代音樂經驗本質的主要理論，主要在紛雜的研究範疇中，拉近與教育發展關係較為密切的經驗科學途徑作進一步的分析探討，從心理學與現象學的觀點掌握以「審美經驗」為本質的理解脈絡。

### 第一節、音樂是什麼

「音樂是什麼？」，就某個意義而言，似乎不是個很難回答的問題！無論是最不起眼的哼唱，或被多數人奉為經典的聲響，我們泰半一聽就能辨認出那是不是音樂；即便是對於音樂知識相當有限的人而言，也都能知道自己喜歡哪種音樂；我們或許也曾聽說過沒有哪種文化是沒有音樂、音樂是世界語言、情感語言等等論調，在這個普遍意象上，音樂被統稱為一種：聽覺藝術。然而這些意象就如同阿佩松（Philip Alperson）在《音樂是什麼？》（*What is music?*）一書導論中所言：「這些老掉牙的說法，沒有一個真正令人滿意」（Alperson, 1987/1994: 1），或如亞里斯多德在《政治學》（*Politics*）中所言：「很

難講清楚」(Aristotle, trans. 1932: 649, 1339A)。因此，在探究音樂的本質意涵上，要為音樂下一個周延而明確的定義，恐怕不是件容易的事。

首先，在字源上，音樂(music)一詞可以溯及希臘字musikê，乃源自繆斯(Muse)一詞，即荷馬史詩《奧迪賽》(Odyssey)中所稱：職司藝術與科學的九位女神<sup>9</sup>之通稱(Homer, trans. 1980: xxiv, 60, Muses nine in all)，廣義而言乃指對真(truth)或美(beauty)的探究活動。這個定義或許與現代的理解有所出入，但卻具體而真實的反映出古希臘人音樂活動的原初面貌。事實上，古希臘並沒有離開詩歌而獨立的音樂，也沒有離開音樂而獨立的詩歌，音樂意指以詩、樂與舞為主的音樂藝術，其中詩的地位在樂之上，所以音樂的曲調與節奏都受到歌詞抑揚頓挫及其長短節奏的影響。因此，「音樂」與「詩」在古希臘文化是同義字，音樂作為表演者對詩的理解與詮釋，音樂與文字唸說合一<sup>10</sup>(Tatarkiewicz, 1962/1970: 18, 28)。在中國，甲骨文的「樂」字意指：「从絲(指上之絲)坴木上，琴瑟之象也」，金文「樂」字中的「白」字意指：「拇指」，小篆「樂」字指「白象鼓」(高樹藩, 1981: 752)，音樂一詞在中國古代是直接指向樂器實體。

其次，在字義上，《韋氏國際辭典》(Webster's third International Dictionary)定義音樂如下：

---

<sup>9</sup> 九位女神：天神宙斯(Zeus)與記憶女神尼莫西妮(Mnemosyne)所生的九個女兒，依序是史詩繆斯卡莉歐碧(Calliope)、史學繆斯克莉歐(Clio)、情詩繆斯愛拉托(Erato)、抒情詩繆斯尤特碧(Euterpe)、悲劇繆斯梅爾波曼(Melpomene)、聖歌繆斯波麗海尼亞(Polyhynia)、舞蹈繆斯特普西可兒(Terpsichore)、喜劇繆斯泰麗亞(Thalia)與天文繆斯烏拉尼亞(Uralnia)。資料來源：Zimmerman, J. E. (1964). *Dictionary of classical mythology*. New York: Harper & Row, 170.

<sup>10</sup> 古希臘時期的音樂活動與祭儀、舞蹈、詩歌有著密切關聯性。祭儀—音樂是秘密儀式的特徵；舞蹈—希臘字合唱團(choreuein)具有團體舞蹈與團體合唱雙重意義，而管絃樂團(orchestra)一詞也是來自舞蹈(orchesis)；詩歌—古希臘沒有不被演唱的詩，所有音樂也都是聲樂，所以音樂家就是詩人，詩人就是音樂家。資料來源：Tatarkiewicz, W. (1970). *History of aesthetics: Ancient aesthetics* (A. & A. Czerniawski, Trans.). Paris: The Hague, 18. (Original work published 1962)

融合愉悅性、表現性之科學或藝術，或清晰的將聲樂與器樂結合到一個具有明確架構與連續性的作品當中。(Taylor, 1986: 1490)

《牛津英文辭典》(*Oxford English Dictionary*)的定義如下：

藝術的一種，與聲音的結合、形式美感觀點以及情緒經驗相關，同時是被這種藝術所規範的法則或原理(曲調、和聲與節奏等等)之科學。(Burchfield, 1989: X, 126)

《新葛羅夫音樂辭典》(*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*)的定義如下：

音樂是藝術與科學，包括對有組織的材料做適當的連結—主要是聲音，而且意圖使其成為美的、表現的(但不必然是)或可理解的。(Nettl, 2001: 426)

綜合三部辭典的定義，「音樂」一詞大致上是指一種經過組織的聲音素材，是一種與形式美感、情緒經驗相關聯的表現性藝術，這是在一種西方音樂文化中心思維下的操作型定義。

除了西方的定義之外，中國漢朝的《禮記樂記篇》也曾對音樂做了如下的解釋：「樂者，音之所由生也…凡音者，生於人心者也。樂者，通倫理者也…。德者，性之端也；樂者，德之華也；金石絲竹，樂之器也」(王夢鷗編，1968: 149, 151, 162)，這個說明倒是與古希臘音樂倫理觀(本章第二節所探討)相當接近，音樂與倫理、情感相聯繫，好的音樂足以興邦利眾，壞的音樂足以禍國殃民<sup>11</sup>。

---

<sup>11</sup> 中國漢朝的音樂倫理觀得以從《禮記-樂記篇》：「凡音者，生人心者也。情動於中，故形於聲。聲成文，謂之音。是故治世之音安以樂，其政和。亂世之音怨以怒，其政乖。亡國之音哀以思，其民困。聲音之道，與政通矣。宮為君、商為臣、角為民、徵為事、羽為物。五者不亂，則無怙懣之音矣。宮亂則荒，其君驕；商亂則陂，其官壞；角亂則憂，其民怨；徵亂則哀，其事勤；羽亂則危，其財匱。五者皆亂，迭相陵謂之『慢』。如此，則國之滅亡無日矣。鄭衛之音，亂世之音也，比於『慢』矣。桑間濮上之音，亡國之音也，其政散，其民流，誣上行私而不可止也。」

但是，上述這些定義真正滿足「音樂是什麼？」的提問？如同希伯曼在《音樂社會學》（*The sociology of music*）一書中列出一長串音樂定義清單<sup>12</sup>後做了如下的綜合定義：

音樂是符號、是非理性、是遊戲、是科學或數學、是一個典範、是制度化的活動、是表現、是祈禱儀式、是靈魂的藥物、是心象（representation）等等。（Sibermann, 1957/1963: 7）

接著，他感嘆音樂如同一條變色龍，對不同的人說不同的話，認為不應該問「音樂是什麼？」而是問「一個人如何接近音樂？」（How does one approach music?）。這個轉移話題的提問，主要是對於化約式定義的批判，認為那是在接近音樂的方法上，自己一種專斷而毫無根據的定論，是撮和著時空背景因素而來的，強調如果不從定義背後的時空因素去質問音樂經驗，這些定義將是可疑而空泛（Sibermann: 8）。

無獨有偶，包曼也在《音樂的哲學觀點》（*Philosophical perspectives on music*）一書中，從美學脈絡歸納音樂的定義為：

音樂一詞不是可以清楚指明的任何單一實體（entity）或事件，也不是有個單一途徑，或是單一服務目的可以涵蓋其全部。因為音樂是一個抽象概念，可以在許多途徑上被合理的建構—每條途徑是部分有效，不是絕對或無限制的。（Bowman, 1998: 16）

---

獲得理解，這與古希臘的音樂倫理觀相去不遠，是從樂性模仿的角度來看待音樂。資料來源：王夢鷗（編）（1968）。*禮記選註*。台北市：正中，150。

<sup>12</sup> 希伯曼的音樂定義清單包括：亞里斯多德—音樂是對道德情感的模仿；聖奧古斯丁（St. Augustine, 354-430）—完美的運動藝術；聖索利斯（Marcus Porcius Cato Censorius, 234-149 BC）—愉悅的語調藝術；十七世紀的科登（John Cotton, 1585-1652）—適當的聲音運動；哲學家萊布尼茲（Gottfried Wilhelm Leibniz, 1646-1716）—隱藏在音樂前進中的算術；音樂家拉摩（Jean-Philippe Rameau, 1683-1764）—聲音的科學；康巴利歐（Jules Combarieu, 1859-1916）—思考聲音的藝術；德布西（Claude Debussy, 1862-1918）—一種溶解力量的全部；理查·史特勞斯（Richard Strauss, 1864-1949）—將印象與情緒轉化為聲音的藝術。資料來源：Sibermann, A. (1963). *The sociology of music* (C. Stewart, Trans.). London: Routledge & Kegan Paul, 7. (Original work published 1957)

包曼的音樂哲學觀點和希伯曼的音樂社會學觀點都同意將音樂領域從人類經驗中分離出來的方式是一種專斷而化約的作法，主張音樂概念本來就是來自歧見，不同觀點適用於不同系統的接近策略，因而必須坦承這些接近策略有扭曲音樂本義的可能性（Bowman: 11, 15）。

此外，瓦林、墨克爾與布朗（Nils L. Wallin, Björn Merker & Steven Brown）則是站在音樂人類學的觀點，建議一種從音樂與人類起源的思考途徑來回答「音樂是什麼？」的問題。他們發展一門新的研究領域—「生物音樂學」（biomusicology）（引自瓦林），將音樂概念劃分為三個研究學門：演化論音樂學（Evolutionary Musicology）、神經音樂學（Neuromusicology）與比較音樂學（Comparative Musicology）。演化論音樂學是探究音樂起源的演化過程，主要是對於動物的溝通聲音與原始人類遷移路徑上所出現的音樂做演化心理學上的探究；神經音樂學則探究音樂製造與知覺過程中，神經與認知機制的本質與演化過程，包括自胎兒到老年音樂能力與音樂行為的個體發展；比較音樂學則探究音樂在所有人類文化中的角色與應用上的差異，包括音樂儀式的背景脈絡、音樂創作的利益與成本，以及比較世界上不同的音樂系統、形式與表演風格（Wallin, Merker & Brown, 2000: 5）。

除了音樂哲學、音樂社會學與音樂人類學的考量之外，勒汶頌（Jerrold Levinson）在《音樂·藝術與形上學》（*Music, art and metaphysics*）一書中，則是從分析哲學的角度整理出五個音樂概念的基本假設：符合音樂本質上的暫時性結構特徵、以人為中心的意向性考慮、跨文化的思維、規範演奏者或音樂提供者與知覺對象的雙向交互作用、創作者導向而非音樂消費者導向。同時歸納音樂定義如下：

音樂，個人為了豐富或增強經驗的目的，經由活動的投入（例如：傾聽、舞蹈或表演），暫時將其視之為首要的或有意義的聲音而加以組織。（Levinson, 1990: 274）

最後，不同於勒汶頌的分析哲學，柏曼（Philip V. Bohlman）在〈音樂存有論〉（*Ontologies of music*）一文中，提出關於音樂本質的十二個存有假設：我的音樂/你的音樂、我們的音樂/他們的音樂、無名的音樂（*music 'out there'*）/有名的音樂（*music in the numbers*）、自然音樂/非自然音樂、音樂即科學、音樂即語言、德國的音樂（*Die Musik*）/民族音樂學的音樂（*musics*）、宗教音樂/世俗音樂、記譜音樂/非記譜音樂、顯著/不顯著（*unremarkable*）的音樂、真正的音樂/紀錄的音樂、實質（*body*）之內的音樂/超越實質的音樂。建議對於「音樂是什麼？」的問題做「重新思考」（*rethinking*），屏棄傳統單一存有假設的「思考」（*thinking*）（Bohlman, 1999: 19-33）<sup>13</sup>。歸結音樂存有論的音樂定義為人類的實踐：

音樂存有論，並不限守於一種重要的哲學領域來思考音樂，而是駐足在自然與日常生活、美感與精神性、過去的歷史與未來的神話之中，伸展而跨越過整個人類經驗的光譜，思考與經驗音樂是基礎的人類實踐。…個別的音樂存有論從區域的觀點刻畫總體的音樂圖像，依據決定那些觀點的情境來想像整個音樂圖像。依靠

---

<sup>13</sup> 柏曼的十二個音樂存有假設：我的音樂/你的音樂—指向伴隨個人成長的一種熟悉的或特別的音樂經驗、知識、技能或訓練，是不可界定的一個特殊過程；我們的音樂/他們的音樂—指向某種音樂社群的共同凝聚力，一種來自社會文化機制的複製力量；無名的音樂/有名的音樂—指向音樂的存在與否是經由被歷史記載所決定抑或是當下擁有；自然音樂/非自然音樂—指向自然界不經組織的音響與經由組織而相匹敵的模仿自然音樂；音樂即科學—指向音樂是一種前給予的情境而非系統化認知過程的結果，而科學作為一種認識音樂可能性的途徑；音樂即語言—指向音樂作為溝通的媒介，是少數區域與語言之間不可分離的人類活動；德國的音樂/民族音樂學的音樂—指向接受德國化約存有論的霸權概念下百科全書式的音樂概念抑或接受小區域概念下的多元化音樂概念；宗教聲音/世俗音樂—指向不同宗教儀式對於音樂的定義；非記譜音樂/記譜音樂—指向音樂存有的界定方式，是一種西方敘述的作品認同抑或是對於音樂具體的存有肯定；顯著/不顯著的音樂—是不是音樂一定要是美的，許多文化中音樂並不具備西方審美理論所陳述的美感，但卻是音樂；真正的音樂/紀錄的音樂—指向當下真正的作品再現演出抑或機械複製下的錄音音樂；實質之內的音樂/超越實質的音樂—指向錄音音樂的再配置，一種出自完整個人表演的作品再現或容許超越個人以外的配置。資料來源：Bohlman, P. V. (1999). *Ontologies of music*. In N. Cook & M. Everist (Eds.), *Rethinking music* (pp. 17-34). New York: Oxford University Press, 19-33.

自我與他者之間的區別與模糊，自我以涉入他者的方式來理解。  
(Bohlman, 1999: 33-34)

從字源字義到不同學術研究領域對於「音樂是什麼？」的闡述過程中，「音樂」概念似乎在不斷的展延，逐漸遠離那些「沒有哪種文化是沒有音樂、音樂是世界語言、情感語言」等等似是而非的曖昧意象。我們或許因此而更加不確定「音樂」到底是什麼，但是，如此的不確定性卻開啓了一扇扇理解「音樂」的大門，以高達美的話而言，亦即：

真正的歷史思維必須考慮到其自身的歷史性（historical）。唯有如此，才能停止追趕一個我們素來不斷進行研究的歷史對象幽靈，並且學習從對象自身來理解對象自己與他者。（Gadamer, 1989/1960: 299）

因此，散佈在不同視域的「音樂」概念所提供的多元觀點，在此並非意圖對音樂概念構築另一個牢不可破的觀點，而是從延異的本質出發，作為我們追溯古希臘音樂思想與音樂經驗本質論述最重要的研究起點。

## 第二節、古希臘哲學中的音樂思想

從音樂的多樣化理解途徑來看，音樂作為一個歷史研究對象，並不存在一個絕對的本質性概念，而是接近一種游離在傳統與現代之間的歷史文化變項，未完成性才是本質特徵。這個本質特徵更早出現在希臘城邦時期，主要散落在荷馬史詩、柏拉圖對話錄、亞里斯多德及其弟子相關論著與其他希臘化哲學家的斷簡殘篇之中<sup>14</sup>。「音樂」以不同的樣貌穿插在形上學、科學、倫理學、教育學、政治學與宗教的論述中，在數學、醫學、宇宙論、天文學、修辭學、建築學、普通美學與音樂理論中出現，但真正論及音樂本質的論著則不多見（Lippman, 1964: xi）。在紛雜的音樂論述中，以畢達哥拉斯學派<sup>15</sup>（Pythagorean）

<sup>14</sup> 古希臘音樂相關論述：荷馬的史詩《奧迪賽》（*Odyssey*）與《伊利亞德》（*Iliad*）；柏拉圖的對話錄《理想國》（*Republic*）、《法律》（*Laws*）、《斐多》（*Phaedo*）、《提邁尤斯》（*Timaeus*）、《伊安》（*Ion*）與《斐德羅》（*Phaedrus*）；亞里斯多德的《形上學》（*Metaphysics*）、《政治學》（*Politics*）、《詩學》（*Poetics*）與《問題集》（*Problemata*）；亞里斯多色奴斯（Aristoxenus of Tarentum, 4<sup>th</sup> century BC）的《音樂原則與要素》（*Principle and Elements of Harmonics*）與《節奏要素》（*Elements of Rhythm*）；托勒密（Ptolemy, Κλαύδιος, 85-165 AC）的《音樂理論》（*Harmonica*）；普魯塔克（Pseudo-Plutarch, Πλούταρχος, 46-127 AC）的《論音樂》（*On Music*）；昆提利阿奴斯（Aristides Quintilianus, 2<sup>nd</sup> or 3<sup>rd</sup> century AC）的《音樂三論》（*On Music in three Books*）。其他希臘化時期哲學家的論述詳見參考資料：Barker, A. (Ed.). (1984). *Greek musical writings volume 1: The musician and his art*. New York: Cambridge University Press.

<sup>15</sup> 畢達哥拉斯學派：西元前五世紀南義大利哲學學派，以宗教與道德為主要論述，同時從事科學研究，其學說大多來自亞里斯多德與逍遙學派（Peripatetic School）—亞里斯多色奴斯、西奧弗拉斯特與攸德幕斯（Eudemos, Εύδημος, 350-290 BC）；新柏拉圖主義（Neoplatonism）—波菲利（Porphyry, Πορφύριος, 232/4-305 AC）、依安布里克斯（Iamblichus, Ἰαμβλῖχος, 245-325 AC）、普羅克勒斯（Proclus, Πρόκλος ὁ Διάδοχος, 411-485 AC）與沁布利修斯（Simplicius, 490-560 AC）等人的論述，畢達哥拉斯學派主張並不特定指向某人，畢達哥拉斯（Pythagoras, Πυθαγόρας, 560-480 BC）本人並未留下論述，多半是其弟子的論述。其美學理論主要貢獻大致有八：將數學比例概念應用到音響學上、宇宙和諧運行產生「天體音樂」（music of the spheres）、音樂得以導引人類的靈魂之樂性論（the ethos of music）、音樂淨化治療靈魂的秘教奧爾菲要素（The Orphic element）、音樂是自然的產物而並非人的產物、戴蒙（Damon, 5<sup>th</sup> century BC）的音樂道德教化說、赫拉克里圖斯（Heraclitus, Ἡράκλειτος ὁ Ἐφέσιος, 6<sup>th</sup> century BC）的和諧出自對立說、合理的秩序與不可理解的混亂之說。資料來源：Freeman, K. (1962). *Ancilla to the pre-Socratic philosophers: A complete translation of the fragments in Diels Fragmente der Vorsokratiker*. Oxford: B.



所側重的「音樂倫理學」(musical ethics) 途徑與亞里斯多德論著中出現的「音樂美學」(aesthetics of music) 分枝為主要發展脈絡。前者指向「和諧」(harmony)、「淨化」(purification) 與「教化」(cultivation) 的形上學論述；後者指向以「娛樂」(pleasure) 為目的的經驗科學。

## 壹、音樂倫理學途徑

富比尼 (Enrico Fubini) 曾在《音樂美學史》(*The history of music aesthetics*) 一書中，總結荷馬史詩時期古希臘的音樂特色：「音樂的目的不僅在於恢復人文精神，同時更扮演著一種倫理與認知的角色」(Fubini, 1964/1991: 8)；李帕曼 (Edward A. Lippman) 在《古希臘音樂思想》(*Music thought in ancient Greece*) 一書中，則認為古希臘音樂跟隨著哲學思想的發展而捲入倫理學的龐大範疇，緊密的與社會文化聯結在一起 (Lippman, 1964: 45)；塔達基維茲 (Wladyslaw Tatarkiewicz, 1886-1980) 在《古代美學史》(*History of aesthetics: Ancient aesthetics*) 一書中，同時歸納出古希臘的五個音樂文化基本特質：祭儀、舞蹈、詩歌、節奏與秩序 (*nomos, law or order*)，並以「音樂中至高無上的特質是在所有事物上維持一種適當的尺度」(Tatarkiewicz, 1962/1970: 20) 作為結語，在在突顯了以形上學為基調的古希臘音樂哲學，充滿著濃厚的倫理學色彩，而蘇格拉底—柏拉圖 (Socrates-Plato) 所承襲的音樂思想，正是依循著這條畢達哥拉斯學派所鋪設的音樂倫理學途徑，以「和諧」為宇宙屬性，以「淨化」為宗教教義，以「教化」為政治目的。

---

Blackwell, 82; Tatarkiewicz, W. (1970). *History of aesthetics: Ancient aesthetics* (A. & A. Czerniawski, Trans.). Paris: The Hague, 80-85. (Original work published 1962)

## 一、和諧

畢達哥拉斯學派哲學家菲羅勞斯(Philolaus of Tarentum, Φιλόλαος, 480-405 BC)曾言：「和諧是許多混和元素的一種綜合(unity)與不一致元素之間的一致(agreement)」(Freeman, 1948/1962: 75),「和諧」意指不同事物「適當地在一起」(fitting together),彼此相互「適應」(adapting)或「調和」(adjusting)(Barker, 1984: 163-168)。廣義而論,「音樂」與「和諧」更稱得上是同義字(Lippman, 1964: 3),何以見得?神話故事中,希臘和諧女神哈默尼亞(Harmonia)即是酒神戴奧尼索斯(Dionysus)的外祖母<sup>16</sup>(Zimmerman, 1964: 116),蘇格拉底(Socrates, Σωκράτης, 470/469-399 BC)更是在柏拉圖對話錄《克拉底魯》(Cratylus)中,稱呼多才多藝的音樂家阿波羅(Apollo)為和諧之神(Plato, trans. 1961: 441-442, Cratylus 404E-405B),而戴奧尼索斯與阿波羅正是古希臘宗教運動「奧爾菲主義」<sup>17</sup>(Orphism)的兩個主要神話人物,同時也是畢達哥拉斯學派的教義源頭。

畢達哥拉斯學派便是以「和諧」為宇宙論與形上學的核心概念,而音樂只是此一概念的類推與延伸,其間的橋樑則是數學與靈魂。關於數學與靈魂的重要性,亞里斯多德曾在《形上學》(Metaphysics)中表示：「據畢達哥拉斯學派所稱,他們致力於數學,是第一個提升這門研究的人,他們認為數學是所有事情的原理」(Aristotle, trans. 1933: 33, Metaphysics 985B),並在《論靈魂》(On the soul)中解釋

---

<sup>16</sup> 哈默尼亞：和諧女神，希臘神話中戰神阿瑞斯(Ares)和「愛與美」之女神阿芙羅狄特(Aphrodite)所生的女兒，也是底比斯(Thebes)的國王卡德摩斯(Cadmus)之妻，其女公主賽默勒(Semele)與天神宙斯(Zeus)生下了酒神戴奧尼索斯。資料來源：Zimmerman, J. E. (1964). *Dictionary of classical mythology*. New York: Harper & Row, 116.

<sup>17</sup> 奧爾菲主義：影響西方神秘主義(mysticism and occultism)哲學與鍊金術(alchemy)甚鉅的古希臘宗教運動，源自西元前六世紀中葉的奧爾菲斯(Orpheus)詩篇，主要教義是指向酒神戴奧尼索斯的靈魂再生(Karma, reincarnation)之說，強調身體為靈魂的監獄，倡導一種自我克制與嚴肅態度的宗教教義生活，而神話故事中的阿波羅則是這個淨化說的最佳典範。資料來源：Riland, G. (1980). *The new Steinerbooks dictionary of paranormal*. New York: Warner, 212.

該學派的靈魂之說：「靈魂是一種和諧，這種和諧所指的是一種調和與連結與之相對立的身體」（Aristotle, trans. 1936a: 43, *On the soul* 407B）。至於數學與靈魂的和諧概念是如何類推與延伸到音樂身上？從畢達哥拉斯學派數學家阿爾希塔斯（Archytas of Tarentum, Ἀρχύτας, 428-347 BC）的觀點與柏拉圖對話錄中的相關論述可以看出端倪。

阿爾希塔斯認為音樂藉由三種途徑獲致和諧：算術（arithmetic）、幾何（geometric）與小反對命題<sup>18</sup>（subcontrary）（Freeman, 1948/1962: 79-80）；柏拉圖對話錄《斐多》（*Phaedo*）中，希米亞斯（*Simmias*）則以樂器與調律比擬身體與靈魂，說明前者終遭焚毀或腐朽，後者則保有永恆與不滅，因為經過調律的音是：「不可見、無形、卓越而神聖的」（Plato, trans. 1961: 68, *Phaedo* 85E-86C）；《提邁尤斯》（*Timaeus*）中，提邁尤斯（*Timaeus*）主張：「靈魂比身體來得更原初而卓越，是身體的統治者與主宰」（Plato: 1165, *Timaeus* 34C），認為造物者在宇宙的中心安置靈魂，依循和諧的數字比例存在，而數學與靈魂的和諧則體現在弦的比例與音程（intervals）的關係上<sup>19</sup>（Rivaud, 1929: 12; Fubini, 1964/1991: 23），透過和諧的宇宙論統括一切，音樂從而躍升為倫理學的一員，與淨化的宗教教義及教化的政治目的彼此共榮。

---

<sup>18</sup> 小反對命題（*subcontraria, subcontrary*）：邏輯學術語，又譯為負值反對命題、小反對對當、下反對命題。指兩個性質相異，份量卻同是特稱的判斷彼此所發生的關係。例如「一些人公平」與「一些人不公平」兩個命題就產生小反對關係。普遍說來，特稱肯定判斷與特稱否定判斷是兩個小反對判斷。資料來源：柴熙（2002）。**哲學邏輯**（修訂版）。台北市：商務，148。

<sup>19</sup> 靈魂在《提邁尤斯》中以不可分裂與改變、分佈在物體中，與中介等三種形式存在所組成，其比例圖像為畢式- $\Lambda$ （Pythagorean lambda），從音程比例的角度加以類推，可將左列二倍數想像為八度音程的比例（2：1；4：1；8：1）；右列三倍數可想像為八度又一個五度音程的比例（3：1）、三個八度音程又一個全音的比例（9：1）、四個八度音程又一個大六度音程的比例（27：1）。資料來源：Plato (1997). *Plato's cosmology: The Timaeus of Plato* (F. M. Cornford, Trans.). Indianapolis, IN: Hackett, 69, 71; Rivaud, A. (1929). *Platon et la musique. Revue d'Histoire de la Philosophie*, 3, 12.

## 二、淨化

古希臘的音樂倫理學途徑主要是融合神話、宗教、醫藥與儀式等等道德力量所匯聚而成，其中以淨化醫療為主訴的宗教教義正是結合這些力量的主要根源。亞里斯多色奴斯（Aristoxenus of Tarentum, 4<sup>th</sup> century BC）曾言：「畢達哥拉斯學派以藥物淨化身體，用音樂淨化靈魂」（引自Fubini, 1964/1991: 25），其藥物淨化指向肉體的對抗療法（allopathic），而音樂淨化則指向心靈的順勢療法（homeopathic），突顯畢達哥拉斯學派以音樂淨化靈魂的宗教教義（Lippman, 1964: 46）。此一音樂淨化靈魂教義則來自古希臘宗教運動—「奧爾菲主義」（6<sup>th</sup> century- BC），教義中的詩篇神話人物奧爾菲斯<sup>20</sup>（Orpheus）是一位身懷絕技的音樂家，而畢達哥拉斯學派關於音樂、數學與和諧的形上論述，便是引自奧爾菲斯之父—阿波羅—的典範特質：和諧、均衡、比例與節制等等。甚至他們還將「節制」（nothing in excess）與「認識你自己」（know thyself）兩個主要德行典範，作為一種告誡律令刻印在神殿的牆壁上警示世人（McGahey, 1994: 13）。

從宗教教義所衍生而來的畢達哥拉斯學派音樂哲學觀，基本上是将音樂與人類靈魂聯想在一起，至於「什麼是音樂？」，他們的回答可能是：音樂是靈魂性格、氣質與習性的一種自然且獨特的表現，其優劣端賴表現的性格而定，並透過與靈魂之間的連結對靈魂起作用，或增益或敗壞。音樂如同亞賽納西烏斯（Athenaeus, Αθηναίος, 170-230 AD）所言：「目的不在享樂而是忠於德行」（引自Tatarkiewicz, 1962/1970: 83），其目的並非單獨提供享樂，而是型塑性格，透過好的音樂，靈魂得以從肉體的束縛中獲得淨化與解脫，因此，音樂是優越而獨特的淨化藝術。

---

<sup>20</sup> 奧爾菲斯：阿波羅與眾繆斯長卡拉佩（Calliope）所生之子，尤麗迪絲（Eurydice）之夫，擁有絕妙的里拉琴演奏技巧，在希臘神話故事中最著名的音樂家與詩人。資料來源：Zimmerman, J. E. (1964). *Dictionary of classical mythology*. New York: Harper & Row, 185-186.

畢達哥拉斯學派的音樂淨化靈魂之說主要以戴蒙<sup>21</sup> (Damôn of Athens, 5<sup>th</sup> century BC) 爲代表，其要義：優美的歌舞創造優美的靈魂，顛倒的歌舞創造顛倒的靈魂；樂音得以類推到相對應的性格；吟唱與演奏里拉琴 (lyre) 獲致勇氣與節制，甚至正義的德性 (Freeman, 1934/1962: 71)；旋律暗指特殊氣質 (ethos)，擁有獨特的精神與倫理內容；定絃樂器與靈魂本質相聯繫，木管樂器則傾向於放縱<sup>22</sup>；宇宙在數字的形上學意義爲一和諧整體，身體則從音樂的數字原理中獲得「精確與崇高」(exactness and sublimity) 的德性；四分音的 (enharmonic)、半音的 (chromatic) 與自然音的 (diatonic) 音階<sup>23</sup>類

<sup>21</sup> 戴蒙：約是西元前 460 年希臘全盛時期的一位音樂教師，在古希臘與希臘化時期佔有很重要地位，其音樂理論主要是來自口述記載，收集在《阿雷歐巴吉提克斯》(Areopagiticus) — 「阿雷歐巴吉斯」(Areopagus) 法院的論述書中。關於戴蒙的音樂理論，西塞羅 (Marcus Tullius Cicero, 106-43 BC) 曾言：「戴蒙看待音樂的方式不僅止於個別性而是普遍性」、普魯塔克 (Pseudo-Plutarch, Πλούταρχος, 46-127) 也說道：「鬆散的利地亞調式 (Lydian mode) 是戴蒙所發明的」。此外，在柏拉圖對話錄《拉契斯》(Laches) 中，蘇格拉底曾經稱讚戴蒙：「這些智慧源自我的朋友戴蒙，他與智者 (Sophists) 中最擅長分析語彙的普羅底科斯 (Prodicus, Πρόδικος, 5<sup>th</sup> century BC) 經常在一起」(Plato, trans. 1961: 141, Laches 197D)；《理想國》中，蘇格拉底也提到：「我們的談話必須將戴蒙考慮進去，他將會告訴我們什麼樣的節奏適合吝嗇 (illiberality) 與傲慢 (insolence) 或瘋狂 (madness) 或其他有害的情感，哪些節奏則與此相反」(Plato, trans. 1961: 645, Republic 400B)。資料來源：Freeman, K. (1962). *Ancilla to the pre-Socratic philosophers: A complete translation of the fragments in Diels Fragmente der Vorsokratiker*. Oxford: B. Blackwell, 70-71; Plato (1961). *The collected dialogues of Plato* (E. Hamilton & H. Cairns, Eds. & Trans.). New York: Pantheon, 141, 645.

<sup>22</sup> 定弦樂器與木管樂器的樂性氣質說：古希臘音樂的氣質觀 (doctrine of ethos) 主要體現在定弦與木管兩種樂器上，定弦樂器如里拉琴，琴弦的音準固定，依據當時音樂律法 (laws of music) 清楚定弦，在作曲與演奏上是被規範的；木管樂器如奧魯管，在吹奏上則受到個人技巧或情緒因素的影響，容易導致偏離音樂律法的樂性表現，所以在演奏上是難以被規範約束的。因此，兩者在樂性氣質的歸類上，前者象徵藝術與醫療的保護神阿波羅之和諧、合度、自制、距離、睿智、整合的理型精神，後者則表現酒神戴奧尼索斯之恣縱狂亂、衝動、感官歡愉的狂暴精神；阿波羅精神指向古希臘人特殊的藝術鑑賞能力，戴奧尼索斯精神指向生之慾力的生物性原則。資料來源：Fubini, E. (1991). *The history of music aesthetics* (M. Hatwell, Trans.). London: The Macmillan Press, 13-14. (Original work published 1964); 張己任 (1983)。西洋音樂風格的演變。台北市：台灣商務，6-13; 蔡美麗 (1995)。尼采之生命哲學：生之苦諦、永劫回歸、酒神之歌 (上下)。當代，115，94-98。

<sup>23</sup> 四分音階、半音階與全音階：希臘音階的主要音程結構—間隔完全四度的四聲音階 (tetrachord) 中的兩個內音音程距離—四分音階 (距離 1/4 音程)、半音階 (距離半音) 與全音階 (距離全音)。例如：四分音階 (e e<sup>♯</sup> f a)、半音階 (e f<sup>♯</sup> a) 與全音階 (e f g a)。資料來源：West, M. L. (1992). *Ancient Greek music*. Oxford, England: Oxford University Press, 162.

似精神或精神本質，其中四分音是屬於「天體音樂」（music of the spheres）（Anderson, 1955: 89, 98-99）。

亞里斯多德也在《政治學》（*Politics*）中提到畢達哥拉斯學派的音樂淨化靈魂之說：

某些人容易受到情緒影響，當演奏宗教樂曲使用到激起靈魂的旋律時，彷彿陷入一種接受醫藥治療與淨化的狀態；而相同的經驗必定同時降臨在那些富於憐憫、膽怯或其他情緒的人身上，使其同樣接受到某種程度上的淨化與信仰上的愉悅感覺。（Aristotle, trans. 1932: 671, *Politics* 1342A）

音樂淨化在倫理學途徑上指向宗教靈療的實用價值，且在柏拉圖對話錄《理想國》中轉為「教化」<sup>24</sup>意義上的樂性氣質（ethos of music）模仿。

### 三、教化

畢達哥拉斯學派音樂教化的論述主要表現在柏拉圖《理想國》中的「樂性模仿」<sup>25</sup>（mimesis）—蘇格拉底對於歌詞、曲調、樂器與節奏的適當性論述傳達了樂性模仿的教化意涵。蘇格拉底認為在歌詞上，荷馬史詩中涉及不幸、死亡與哀傷的負面詩句，以及縱慾求樂的文體都不適合國衛者（guardians）教育，必須避免（Plato, trans. 1961: 630-, *Republic* 386A-）；曲調上，他則接受多裏亞（Dorian）與弗裏吉亞（Phrygian）調式，拒絕艾奧尼亞（Ionian）與利地亞（Lydian）調式（mode）<sup>26</sup>；樂器上，豎琴（pektides）、特拉貢琴（trigona）、奧魯

<sup>24</sup> 教化之譯詞在此有別於本研究隨後在第五章第二節「自我知識的音樂經驗本質」所聯繫的「陶養」（Bildung）概念，此處採用「教化」之譯詞取其「教而化之」之外塑本義，非指德國新人文主義自然與歷史觀點下的陶養意涵。

<sup>25</sup> 在《理想國》中，蘇格拉底將藝術分為三類：使用、製造與模仿，而詩歌與音樂藝術歸類在模仿藝術（mimesis）之中。資料來源：Plato (1961). *The collected dialogues of Plato* (E. Hamilton & H. Cairns, Eds. & Trans.). New York: Pantheon, 639, 825.

<sup>26</sup> 蘇格拉底關於希臘調式的樂性觀點：艾奧尼亞與利地亞調式如輓歌般憂鬱、溫柔

管 (aulos) 與一些多絃多調樂器則因違反單純原則而遭棄，而七弦里拉琴與琪塔拉琴 (kithara) 被認為是淨化城邦最佳樂器，排簫 (syrinx) 則適用於鄉下牧人吹奏；節奏上，「秩序」與「勇敢」的樂性被視為判準，而歌詞的優劣牽引著節奏的好壞，因而要求詩人創作符合城邦理想的詩詞是優先於曲調與節奏的考量<sup>27</sup> (Plato: 247-, *Republic* 398E-)。

樂性模仿之說也曾透過普羅塔哥拉斯 (Protagoras, Πρωταγόρας, 481-411 BC) 的口中傳達，說明德行是可以藉由模仿樂性的音樂教育途徑來達成：

音樂教師藉由模仿的教學方式訓練節制 (self-straint)，讓年輕人不敢作惡。另外，當孩子們在學習演奏里拉琴時，優秀的歌曲作者將好的詩歌帶入音樂之中，在里拉琴的伴奏聲下，孩子們的靈魂熟悉詩歌的節奏與旋律，學習使其更加溫文有禮，更加和諧

---

與內向的曲調特質讓人走入一種不當的氣質模仿；多裏亞與副弗裏吉亞調式，前者代表堅忍、精力充沛與反應敏捷，後者代表感性、熱情與狂喜的性格，二者一剛一柔，恰足以適當的模仿人們的成功與失敗、節制與勇敢。但是，在柏拉圖對話錄《拉契斯》 (*Laches*) 中，拉契斯 (Laches, 475-418 BC) 曾提到：「當我聽到有人論及德行或其他任何智慧時，我會將他的語言與行為做個比較，注意兩者間的和諧與一致。我視之為真正的音樂家，其語言與行動的和諧一致要勝過演奏里拉琴或其他娛樂用的樂器，此種和諧不是指艾奧尼亞、副弗裏吉亞或利地亞調式，而是真正希臘式的多裏亞調式」，所以，除了多裏亞調式 (戴蒙所創) 之外，蘇格拉底還接受了副弗裏吉亞調式。資料來源：Plato (1961). *The collected dialogues of Plato* (E. Hamilton & H. Cairns, Eds. & Trans.). New York: Pantheon, 643-644, 132.

<sup>27</sup> 史頓克 (Oliver Strunk) 對於《理想國》中曲調與樂器的正當性論述做了詳盡的引註比對。曲調部分，「音樂」一詞在此乃指包含詩歌在內的音調 (mele) (包含歌詞、節奏與音高)，而「曲調」 (harmoniai) 一詞則特別指向與不同的希臘城邦性格相關聯的調式音階。樂器部分，蘇格拉底接受神話中勝利者阿波羅使用的樂器—七弦琴，而摒棄潰敗者馬敘阿斯 (*Marsyas*) 所使用的樂器—長笛 (*Republic*: 399E)。另外，「多弦」 (polychordia) 樂器明顯違反柏拉圖嚴格、節制與保守的風格，而「多調」 (panharmonia) 樂器可以演奏所有調式音樂，對於只崇尚兩個調式的柏拉圖來說，自然也是多餘而沒有必要的。對話中，「特拉貢琴」這種放在膝蓋上演奏的小型三角豎琴擁有多達 32 根弦，「豎琴」則類似現代鋼琴原形模樣 (弦的部分)，擁有多組八度音弦，靈活的設計可以輕易的演奏所有調式音階，在樂性上也與女性相連結，故而被柏拉圖所摒棄。再者，單管或複管的奧魯管類似羅馬尼亞人的塔拉嘎朵 (taragoto)，音色複雜而柔美，也被柏拉圖排除在外。資料來源：Strunk, O. (Ed.). (1998). *Source readings in music history* (L. Treitler, Rev. Ed.). New York: W. W. Norton & Co, 10-14. (Original work published 1950)

而富有韻律感，能勝任演說與行動，畢竟完整的人生需要優美的節奏與旋律。（Plato, trans. 1961: 322, *Protagoras* 326A）

從樂性模仿之說來看，音樂倫理學途徑在柏拉圖的哲學思想中，實質上是與樂教聯繫在一起。

在《理想國》國衛者教育的兩大主要學科（音樂與體育）之中，音樂主要擔負著淨化心靈的工作，目的在養成節制、勇敢、寬大（liberality）與高尚（high-mindedness）等德行所推衍出來的國衛理型典範（Plato, trans. 1961: 647, *Republic* 402C），而「節制」則是最主要的德行（Plato: 654, *Republic* 410A），音樂教育是獲致這些德行的一條最有效途徑，從接觸模仿藝術當中，耳濡目染以得之，最終獲致對於美（beauty）的愛：

正確的愛難道不是對美與秩序的一種節制而和諧的愛？…正確的愛能讓任何瘋狂（madness）與近乎放縱（licence）的事情接近嗎？…音樂教育的最終目的即是要達到對美的愛<sup>28</sup>。（Plato, trans. 1961: 647-8, *Republic* 403A-C）

至於音樂家這個角色，在柏拉圖眼裡也不僅止於停留在創制音樂或演奏上的所謂「藝匠」而已，而是超乎技藝要求之上的理型完人，這樣的完人不僅作為國衛者的理型典範，更是一個理想城邦的倫理典範，亦即美的典範。

---

<sup>28</sup> 這裡所指的瘋狂與放縱，柏拉圖是以希拉古山（Syracusan）、西西里（Sicilian）的精美菜餚與著名的雅典糕點為例，認為複雜的多調多節奏音樂如同混雜的飲食，前者令人放縱，後者使人生病。無疑的，音樂教育在功能上是淨化心靈，是朝向理型世界的二而一途徑。資料來源：Plato (1961). *The collected dialogues of Plato* (E. Hamilton & H. Cairns, Eds. & Trans.). New York: Pantheon, 647-648.



## 貳、音樂美學途徑

亞里斯多德接收了柏拉圖在音樂倫理學上的觀點，同時純化畢達哥拉斯學派的音樂元素，將戴蒙所建立的道德與傳統教化的音樂功能轉為一種「娛樂」(pleasure)的價值來源，在音樂倫理學途徑上另闢一條音樂美學小徑，強調音樂的娛樂貢獻。這個轉向將希臘音樂思想的重心從形上學轉向經驗科學，用以平衡音樂側向倫理學附庸角色的泛論窘境，確認音樂在社會文化中的實質地位，以擺脫形上德行典範的束縛，從而更實際的面對音樂經驗 (Fubini, 1964/1991: 45-52)。

### 一、娛樂目的的確認

音樂倫理學的轉向出現在《政治學》第八卷，亞里斯多德對於音樂教育目的的提問上：

我們是否該思考音樂是有助於某些德性（如同體育對於身體有所裨益，音樂能讓我們習慣於適度的愉悅），或是有助於知性的娛樂與文化。（Aristotle, trans. 1932: 651, *Politics* 1339A）

透過音樂教育目的的追問，亞里斯多德分出了音樂倫理學與音樂美學兩條途徑，前者維護畢達哥拉斯學派音樂教化的傳統價值，後者則開啓探討音樂經驗本質的實踐科學之門。至於娛樂目的的挑起，並非出自亞里斯多德的創見，其實早在史詩時代，荷馬就在《奧迪賽》中明白宣告音樂目的是服務於娛樂 (Plutarch, trans. 1967: 453, *On music*, 1146F)<sup>29</sup>，就實際生活而言，音樂的娛樂功能早已存在。

---

<sup>29</sup> 荷馬史詩《奧迪賽》：「詩歌與舞蹈，來自享樂的目的」，普魯塔克在其《論音樂》中解讀荷馬史詩的含意：音樂為娛樂而服務。參考資料：Homer (1990). *The Iliad and the Odessey of Homer* (2<sup>nd</sup> ed., R. Lattimore, Trans.). Chicago: Encyclopædia Sritannica, 310. (Original work published 1952); Plutarch (Pseudo-Plutarch) (1967). *On Music*. In B. Einarson & P. H. Lacy (Eds. & Trans.), *Plutarch's Moralia* (Vol. 14, pp. 344-455). Cambridge, MA: Harvard University Press, 453.

然而，亞里斯多德並未否定音樂倫理學的淨化途徑，反倒更重視這條途徑的實踐面向，意圖將和諧、淨化與教化的音樂理論落實到真實生活中。首先，他考慮的是：教育應否包含音樂？音樂真正對我們起了什麼作用（教育、消遣或娛樂）？

很顯然的，音樂與三者都相通，消遣（amusement）是為了放鬆（relaxation），而放鬆必然導致快樂，得以醫治碰到困難時所招致的痛苦；無疑地，娛樂（entertainment）應該也不只是榮譽（honourable），而是快樂，幸福不就是來自榮譽與快樂。…因此，我們認為年輕人應該接受音樂教育，因為無害的快樂不僅有利於人生終極目的的達成，同時也是放鬆。（Aristotle, trans. 1932: 653-5, *Politics* 1339B）

其次，音樂教育的目的是技術訓練？抑或是培養德行？

很顯然地，音樂學習所關注依循的目標並非是為競賽所進行的辛苦技術訓練，也不是為求現今透過競賽的流行而進入教育的令人驚訝與精湛的表演；…我們應該拒絕以樂器競賽表演為目的的專業教育，因為表演者並非是為了自我提升，而是為著取悅聽眾，那是一種俗眾的快樂，是僕人所為，而非自由人的工作；俗眾工作的目的是較低層次，聽眾的低俗常常影響音樂的格調，而藝術家的投其所好，造就了他自身的性格與身體動作。（Aristotle, trans. 1932: 663-9, *Politics* 1341A-B）

顯然亞里斯多德心目中的音樂教育並非著眼於技術訓練的表演，而是從審美的娛樂角度來評價音樂的教化功能。

最後，《問題集》第十九卷〈音樂方面的問題〉（*Problems connected with Harmony*）中，音樂的探討忽然轉向經驗本質，議題涉及音程、節奏、音響學、聽覺心理學、音樂生理學<sup>30</sup>等等美學範疇，當然這些

---

<sup>30</sup> 《問題集》第十九卷共列五十段論述，內容與《政治學》有很大的不同，音樂的

觀點不一定是來自亞里斯多德本人，但是音樂哲學明顯的轉向經驗科學發展。

## 二、音樂美學的途徑

轉向後的音樂美學由隨後的逍遙學派<sup>31</sup>（Peripatetic school）將之發揚光大，其弟子亞里斯多色奴斯與希奧弗拉斯特（Theophrastus, Θεόφραστος, 370-285 BC）是代表人物，亞里斯多色奴斯在主要論著《音樂的原則與要素》（*Principles and elements of harmonics*）與《節奏要素》（*Elements of rhythm*）中，將音樂研究議題聚焦在聽覺與知性的經驗本質探究上，從生理學與心理學角度探討關於欣賞、演奏與作曲的音樂議題；希奧弗拉斯特則是將美學理論的探究重心轉移到自然科學或生物學基礎上（Lippmann, 1964: 164）。

兩人以音樂經驗本質的探究為導向，將音樂研究的旨趣搬離形上學的泛論框架，轉向以實踐為考量的音樂科學研究（Fubini, 1964/1991: 53-54）。例如在〈論第一時間〉（*On the primary Chronos*）的節奏理論哲學片段中，亞里斯多色奴斯便強調音樂經驗的重要性：

我們必須注意別在這裡迷路，注意某些詭辯學者（sophist）的論斷可能導致的任何混淆。事實上，他們那些叫好的詩句中所做的

---

討論脫離教化、淨化等倫理學議題，而是直接從心理學、生理學的角度探討音樂經驗本質，是從欣賞與表演兩方面進行提問與答覆，相當科學的探討音樂議題，例如第十一段探討聲響問題：「為什麼回音比原來的聲音要來得高？是不是因為聲音變小了，也變弱的緣故？」，而第二十二段則探討表演技術問題：「為什麼在一起歌唱時，人多比人少更容易維持節奏？是不是因為他們更注視領唱者，而且起始較慢些，拍子容易取得一致？因為在快速演唱時容易出錯。」。資料來源：Aristotle (1936b). *Problems, Book I-XXI* (W. S. Hett, Trans.). Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 385, 393.

<sup>31</sup> 逍遙學派：亦稱漫步學派（Peripatos, a covered walking place），或亞里士多德學派，乃亞里斯多德所建立的哲學學派（335-100 BC），希奧弗拉斯特在亞里斯多德過世之後接任主持人（322 BC），持續將重心放在亞里斯多德主要的研究領域，之後由斯特拉圖（Strato of Lampsacus, 340-268 BC）接任便逐漸式微，到西元前一世紀不復存在。資料來源：Kerferd, G. B. (2006). Peripatetics. In D. M. Borchert (Ed.), *Encyclopedia of Philosophy* (Vol. 7, pp. 202-203). New York: Thomson Gale, 202-203.

空論，並不存在任何音樂經驗，對於正在進行中的音樂所產生的感覺也毫不熟悉<sup>32</sup>。(Aristoxenus, trans. 1990: 33)

這個重視音樂經驗的美學轉向主要是批判詭辯學派以形上學為基礎的空論，忽略了具體可感的真實經驗。

然而，亞里斯多色奴斯並非排斥倫理學的教化傳統，而是企圖重拾哲學傳統論述中所忽略的音樂經驗，以更嚴謹的態度面對倫理教化的實踐議題。但是，在亞里斯多色奴斯之後，音樂倫理學與音樂美學的兩條路徑則是分道揚鑣，畢達哥拉斯學派與柏拉圖學派承襲倫理學的音樂形上學傳統，逍遙學派則不問音樂的倫理學意義，步上音樂美學的經驗科學之路 (Lippman, 1964: 115; Fubini, 1964/1991: 56)。

轉向後，逍遙學派的音樂美學途徑主要從心理學出發，認為音樂在本質上是某種明確的獨特現象，並非作為宇宙的一種彰顯 (manifestation) (Lippman, 1964: 141)，例如克雷歐尼得 (Cleonides, author of uncertain date, between 2<sup>nd</sup> and 4<sup>th</sup> centuries AD) 定義音樂為：

音樂是與和諧或和諧本質相關的理論與實踐科學，而和諧是由音符與音程在一定的秩序下所組構而成。音樂可分為七個要素：音符、音程、種類、組織或音階、調式、轉調與曲調創作。(引自 Fubini, 1964/1991: 57)

逍遙學派視音樂為一種經驗科學，不僅在希臘化時期被廣泛接受，也促成後續西方音樂科學的蓬勃發展。

---

<sup>32</sup> 亞里斯多色奴斯在此所稱的詭辯學者，乃引用詩人伊比庫斯 (Ibycus, 6<sup>th</sup> century BC) 批評音樂科學以有限組構無限的論述：「光用一張愛吵架的嘴巴」、「應該武裝他自己再來和我戰鬥」，認為如此缺乏音樂經驗基礎的排斥音樂科學的論述，實際上是無視於我們對於時間真正的感覺，而音樂之作為一門科學，並非以有限來界定無限，而是要更清楚我們的當下為何。資料來源：Aristoxenus (1990). *Elementa rhythmica: The fragment of book II and the additional evidence for Aristoxenean rhythmic theory* (L. Pearson, Trans.). New York: Oxford University Press, 33.

### 三、反音樂論的觀點

在音樂美學的途徑上，除了逍遙學派的音樂經驗科學之外，懷疑論<sup>33</sup>（scepticism）的反音樂論則是另一種有趣的觀點，目的在重新評估音樂如何被視為一種快樂來源，以及將真正的聲音與抽象概念分離的適切性問題，對於音樂哲學與經驗本質之間的關聯作了前所未有的批判（Fubini, 1964/1991: 58）。

懷疑論美學在塞克斯圖斯·恩披里可（Sextus Empiricus, 2<sup>nd</sup> century AD）的發展下達到顛峰，其音樂論述主要收錄在〈反數學第六卷：反音樂家〉（*Adversus mathematicos VI: Adversus musicos*）當中。反音樂論述主要是指向本節所探討之音樂倫理學途徑的淨化說、轉向的娛樂目的說與音樂經驗科學等等音樂理論。首先，反淨化說論證的要義：淨化論者主張某些曲調在本質上是刺激性的或壓抑性的樂性說，實難令人立即接受，因為聽者是否接受這些分類端賴其假定而非反應；即使那些曲調真如淨化論者所言，音樂對於生活而言仍是毫無用處可言，因為音樂的影響是暫時性的<sup>34</sup>（Empiricus, trans. 1949: 381-383,

---

<sup>33</sup> 懷疑論：古希臘哲學觀點。主要分為兩個思想脈絡，其要義：沒有任何知識是可能的；任何關於知識是可能的論斷是不充分且不適當，應該停止對於知識問題做判斷。前者指向學園派懷疑論（academic scepticism）（3<sup>rd</sup> century BC）的脈絡，發展自蘇格拉底所言：「我知道我不知道！」（All I know is that I know nothing!），其理論主要由阿爾克希勞（Archesilas, 315-241 BC）與卡奈阿德斯（Carneades, 213-129 BC）所建立，與斯多噶學派的知識論主張相爭論，以彰顯沒有任何知識能夠被認識的懷疑論觀點。後者則指向皮浪學派懷疑論（Pyrrhonian scepticism）（3<sup>rd</sup> century BC），發展自皮浪（Pyrrho of Elis, 360-275 BC）與他的學生帝蒙（Timon, 315-225 BC），兩人所發展的是對知識的全然懷疑態度，而非建立系統理論，主要旨趣在於倫理與道德的議題上，塞克斯圖斯·恩披里可則是有系統的紀錄該運動的論述，並建立理論。資料來源：Popkin, R. H. (2003). *The history of skepticism*. Oxford, England: Oxford University Press, 1-3.

<sup>34</sup> 塞克斯圖斯·恩披里可攻擊淨化論的部分有二：其一，立即接受曲調擁有刺激性的或壓抑性的本質是與我們的信念相違背的，我們接受某種曲調等同於某種類型，完全是來自於我們對曲調類型的假定，而非音樂的本質，亦即可以讓馬興奮的曲調不見得會讓劇院裡的聽眾興奮；其二，音樂假若擁有那些本質，對於生活仍是無用，因為音樂並非能抑制心靈狀態，而是維持一種平穩的影響，一旦音樂移開後，其治療立即停止，心靈狀態又將回復原來樣貌。因此，音樂的淨化作用與睡眠或飲酒沒有兩樣，我們的煩惱並未忘卻，只是暫時變得遲鈍、倦怠與忽略罷了，我們受傷的靈魂沒有被抑制下來，而是被搖晃了一下。資料來源：Empiricus, S. (1949). *Against*

*Against the musicians* 19-21) 。

其次，反娛樂目的說主要是和反教化概念相聯繫，塞克斯圖斯·恩披里可認為假使音樂擁有娛樂的生活用途，則意味著接受音樂訓練者要比未接受訓練者更容易從音樂欣賞中獲得快樂。事實不然，就一般人而言，所謂快樂經驗並不同於飢餓與食物、口渴與喝水、寒冷與溫暖那樣的必然關係，即便如此，沒有音樂技能仍能享受快樂，嬰兒或非理性的動物照樣能夠享受音樂帶來的快樂。因此，音樂並非在知性理解的立場上有所選擇的施與知覺者快樂，也不會引領靈魂走向智慧，相反的，以此作為教化途徑追求德性，將因學習者的反抗而產生對立，從而招來不能自制與敗德的反效果 (Empiricus, trans. 1949: 387-389, *Against the musicians* 29-34) 。

最後，反音樂科學的論證是和反和諧概念相聯繫，塞克斯圖斯·恩披里可認為：「沒有聲音，就沒有音樂，聲音並不存在，所以音樂也不存在」<sup>35</sup> (Empiricus, trans. 1949: 399, *Against the musicians* 57) ，這是站在犬儒學派<sup>36</sup> (Cyrenaics) 的享樂主義 (hedonism) 與德謨克利圖斯 (Democritus, Δημόκριτος, 460-370 BC) 的原子論<sup>37</sup> (atoms)

---

*the professors* (R. G. Bury, Trans.). Cambridge, MA: Harvard University Press, 381-383.

<sup>35</sup> 塞克斯圖斯·恩披里可的反音樂論主要在於反駁以聲音為音樂理論主幹的獨斷理論，其論證分為三部份：首先，他站在犬儒學派的享樂主義觀點，認為存在的只有感覺，聲音只是製造感覺，並非真正的存在；其次，他認為德謨克利圖斯與柏拉圖的形上學論述事實上已經摧毀了以聲音作為感覺對象的音樂科學理論；最後，因為聲音對於逍遙學派而言並非實體 (corporeal)，而是許多論點所組成，但也不是非實體 (incorporeal)，因為主張物質論的斯多噶學派 (Stoics) 曾經證明過，所以既非實體，也不是非實體的聲音如何存在。資料來源：Empiricus, S. (1949). *Against the professors* (R. G. Bury, Trans.). Cambridge, MA: Harvard University Press, 397.

<sup>36</sup> 犬儒學派：古希臘哲學學派。由居勒尼的阿里斯底波 (Aristippus of Cyrene, 5<sup>th</sup> century BC) 於西元前四世紀初所創立，犬儒主義者同時也是享樂主義者，認為快樂是生活的最終目標，其哲學旨趣在於倫理學的實用性議題，關心具體的快樂經驗，後來被伊比鳩魯主義 (Epicureanism) 所取代。資料來源：Matson, W. (2006). Cyrenaics. In D. M. Borchert (Ed.), *Encyclopedia of Philosophy* (Vol. 2, pp. 619-620). New York: Thomson Gale, 619.

<sup>37</sup> 德謨克利圖斯的原子論：主要是調解帕門尼德斯 (Parmenides, Παρμενίδης ὁ Ἐλεάτης, early 5<sup>th</sup> century BC) 的論題「物質是不可改變」，認為原子是不可見的，並同意帕門尼德斯所稱質變是不可理解與不可能，因而我們不可能有任何直接知識，但他認為量變是有可能的，只有實在這個特性才是原子的特性，通過「習慣」

立場，質疑將音樂視為一種經驗科學的獨斷論觀點。其用意不在否定音樂存在的價值，而是強調音樂經驗沒有客觀的固定特性，也非獨立存在於人類與其感覺之外，僅僅是作為一種人類經驗的屬性(properties)。

綜合本節論述內容，主要目的在於以音樂倫理學與音樂美學為參照脈絡，追溯音樂本質的多義性根源。一方面，就音樂倫理學途徑而言，畢達哥拉斯學派以和諧為宇宙核心、以淨化為宗教教義、以教化為政治目的所鋪陳的音樂倫理學途徑，是側向形上學的本質泛論，意圖藉由可理解的數學與不可理解的靈魂，將宗教、政治、教育、醫療與道德的學派教義一併交由音樂來達成，讓衝突與對立在肯認的調式樂性中消弭於無形。另一方面，就音樂美學途徑而言，亞里斯多德拉進荷馬史詩時代的娛樂概念，在逍遙學派的擴展下，從心理學、生理學角度開拓音樂經驗的科學視野，意圖將倫理學逐出音樂美學的領地，讓音樂獨立於形上學泛論之外，同時拉抬音樂的學術研究價值。

在溯源的探究過程中，我們看到希臘音樂哲學中存在著理論與實踐、形上學與經驗科學、宗教與世俗、德行與技術、教化與娛樂，甚至是貴族與奴隸的對立元素<sup>38</sup>。然而，音樂卻未曾真正脫離過這些元素的糾纏，倫理學與美學也未曾擺脫過彼此，懷疑論的否定論調正是站在這兩個對立元素之間，彰顯倫理學與美學在音樂經驗本質中的獨斷論危機。

---

我們得知氣味、溫度和顏色。德謨克利圖斯藉此發展一種節制的倫理學，認為生活的目的在於平衡(euthumiê)，塞克斯圖斯·恩披里可在此乃以非實體的原子論來否定音樂科學的實體論。資料來源：Melsen, A. G. M. (2006). Atomism. In D. M. Borchert (Ed.), *Encyclopedia of Philosophy* (Vol. 1, pp. 383-389). New York: Thomson Gale, 384-385.

<sup>38</sup> 貴族與奴隸的對立元素：指希臘派代亞教育(paideia)的樂教概念，並非在音樂本質上的實質關注，而是形上學與倫理學的儀式教育，其教育的對象是自由人，並非奴隸，奴隸僅僅是樂匠罷了。資料來源：Lippman, E. A. (1964). *Musical thought in ancient Greece*. New York: Da Capo Press, 92-93.

### 第三節、音樂經驗的本質

回溯音樂概念的歧見根源，不論是畢達哥拉斯學派－柏拉圖的音樂倫理學途徑，或是逍遙學派－懷疑論的音樂美學途徑，「音樂經驗」都是共同關注的議題。對於「音樂經驗」，音樂倫理學途徑是從較大的整體範疇來理解，故而將和諧的宇宙論、淨化的宗教教義與教化的政治目的全都納進音樂經驗的領地，無分彼此，其所關注的並非音樂本身的材料與形式，而是從整體社會文化角度所構築的音樂經驗模式；經驗美學則是從較小的個人範疇來理解，以音樂作為個人生活經驗的娛樂目的為出發點，結合心理學與生理學的研究途徑，拓寬音樂科學的視野，其所關注的是音樂經驗的實踐，而排斥遠離個人音樂經驗的泛論，意圖更清楚而明確的勾勒出生活世界中的音樂現象。然而，音樂經驗的本質究竟為何？是如同音樂倫理學途徑所追求的經驗模式？或是音樂美學途徑所追求的經驗科學？抑或是近代經驗主義所定義的行為科學？

從概念的發展脈絡來看，音樂經驗的相關探討相當廣泛而多元，實難在有限的研究中將之一窺殆盡，僅能就幾個代表性的歷史視域，做概要性的理解。根據有限的文獻分類，音樂經驗研究至少包含下列幾種不同的視域：音樂哲學、音樂美學、社會學、多元觀點與經驗科學等等。音樂哲學的經驗本質理論主要發展自古希臘的哲學論述，視音樂為一種「模仿」(imitative) 技藝，從畢達哥拉斯學派到柏拉圖，將音樂經驗與教化目的的氣質模仿聯繫在一起，並在亞里斯多德與逍遙學派的論述中發展「娛樂」目的的經驗美學，而隨後的普羅提納斯 (Plotinus, *Πλωτῖνος*, 205-270 AC)、奧古斯丁 (Augustine of Hippo, 354-430 AC) 與波依修 (Anicius Manlius Severinus Boethius, 480-525 AC) 等人，則是畢達哥拉斯學派音樂哲學思想的重要詮釋者。



近代音樂經驗的哲學論述則以「理型」(ideal)為核心，例如：康德在《判斷力批判》(*Critique of judgment*)一書中所闡述的審美經驗，視藝術為一種跨越理性與感性的橋樑中介；在席勒(Friedrich Schiller, 1759-1805)的《審美教育書簡》(*On the aesthetic education of man: In a series of letters*)一書中，則作為調節理性與感性的教育經驗；另外，黑格爾(Georg W. F. Hegel, 1770-1831)的「絕對精神」(absolute spirit)與叔本華(Arthur Schopenhauer, 1788-1860)的「意志」(will)哲學都是指向審美理型的藝術哲學論述。

音樂美學的經驗理論則可以追溯到希臘化時期所發展的經驗美學，以亞里斯多色奴斯與菲勞德烏斯(Philodemus of Gadara, Φιλόδημος, 110-40 BC)的聲學本質論述，以及塞克斯圖斯·恩披里可的無本質理論為主，基本上是從聲音的「形式」(form)來探討音樂經驗。近代音樂美學理論則以「形式」與「符號」美學為主，「形式」的本質論述以漢斯立克(Eduard Hanslick, 1825-1904)的「自律形式」(autonomous form)、葛尼(Edmund Gurney, 1847-1888)的「音樂能量」(the power of music)與梅耶的「情感」理論為代表；「符號」美學則以朗格的「生命形式」(vital form)、古德曼(Nelson Goodman, 1906-1998)的「藝術語言」(languages of art)與納提耶(Jean-Jaques Nattiez, 1945-)的音樂語義學(music semiology)為主。音樂社會學的經驗本質理論則以阿多諾(Theodor W. Adorno, 1903-1969)的社會批判功能理論為主；多元觀點則包含阿達利(Jacques Attali, 1943-)的政治經濟學理論，以及仍在發展中的女性主義(feminism)與後現代主義(postmodernism)論述。

音樂經驗科學的本質論述則與教育發展關係較為密切，以心理學與現象學的研究途徑為主。美國西北大學音樂學院與「教育與音樂經驗研究中心」(Center for the Study of Education and the Musical Experience,

CSEME) 就曾在 1980 年代中期，推動以音樂經驗為研究主題的歷史文獻分析，歸納出以「審美經驗」(aesthetic experience) 為終極音樂經驗本質的具體結論，試圖藉由音樂經驗本質的釐清，協助學校音樂教育工作者，引導學生盡其所能的充分經驗音樂<sup>39</sup> (Reimer & Wright, 1992b: x)。這個將音樂經驗等同於審美經驗的思維，主要是起自二十世紀中期美國音樂教育工作者的反功效主義運動，目的在尋找一種更本質性的基礎音樂教育理念，以替代傳統追求實用性的功效主義教育。隨後在黎曼的《音樂教育哲學》論著裡，直接將音樂經驗的本質定義為「審美經驗」，強調音樂教育的本質必須是審美性或音樂性。最後，在審美教育與當代認知心理學的合作發展之下，逐步形成一個以「審美經驗」為核心本質的近代音樂教育思潮 (Mark, 1996: 57, 70; Reimer, 1970/1989a: 122-125)。

綜觀該研究所列舉之美學、人類學、教育哲學、現象學、心理學與音樂理論等等研究領域的音樂經驗相關論述<sup>40</sup> (Reimer & Wright, 1992b: v)，大致可從心理學與現象學兩條途徑加以掌握，心理學解釋

---

<sup>39</sup> 美國西北大學的研究歸納出 13 個音樂經驗本質－審美經驗要素：情感、期待、意義、智能、聽覺、敏感性 (sensuosity)、時間、指涉 (reference)、靈感與創造、偉大 (greatness)、普世性 (universals)、功能性 (functionality) 與音樂性的普及 (musicality widespread)。資料來源：Reimer, B., & Wright, J. E. (Eds.). (1992b). *On the nature of musical experience*. Niwot, CO: University Press of Colorado, vi.

<sup>40</sup> 列舉的論述包括：柏茲里的客體中心批判美學、伯恩斯坦 (Leonard Bernstein, 1918-1990) 的音樂演奏經驗論述、布雷金 (John Blacking, 1928-1990) 的音樂人類學觀點、布勞第的審美教育哲學、凱基 (John Cage, 1912-1992) 的前衛音樂創作經驗論述、克里夫頓 (Thomas Clifton) 的音樂現象學觀點、庫普蘭 (Aaron Copland, 1900-1990) 的作曲家經驗論述、古德曼的藝術語言觀點、亨德密特 (Paul Hindemith, 1895-1963) 的新古典音樂創作經驗論述、朗格的符號美學、雷爾達勒與傑肯朵夫 (Fred Lerdahl & Ray Jackendoff) 的語言與音樂創作觀點、馬斯洛 (Abraham Maslow, 1908-1970) 的高峰經驗人本心理學、梅耶的情緒與意義美學、莫斯爾的音樂教育哲學、萊德 (Louis Arnaud Reid, 1895-1986) 的實用美學、黎曼的音樂審美教育哲學、苟白克 (Arnold Schoenberg, 1874-1951) 的音樂經驗談、賽桑 (Roger Sessions, 1896-1985) 的音樂創作經驗、史特拉汶斯基 (Igor Stravinsky, 1882-1971) 的作曲家觀點。資料來源：Reimer, B., & Wright, J. E. (Eds.). (1992b). *On the nature of musical experience*. Niwot, CO: University Press of Colorado, v; Maslow, A. H. (1968). Music, education, and peak experiences. In R. A. Choate (Ed.), *Documentary report of the Tanglewood symposium* (pp. 70-73). Washington, DC: MENC.

聽者對於音樂信號所產生的主觀反應 (Rasch & Plomp, 1982: 1)，現象學則描述聽者對於音樂事件一種自發的 (active) 理解與經驗 (Pike, 1974: 434)，前者重於解釋，後者在於描述。為深入探討音樂經驗本質的經驗科學理論，本節將依循這兩條與音樂教育息息相關的脈絡途徑，進一步析論這個以「審美」為音樂經驗本質理論的理解脈絡。

## 壹、心理學的觀點

被喻為音樂心理學之父的希蕭爾<sup>41</sup> (Carl E. Seashore, 1866-1949) 曾定義音樂心理學為：「音樂經驗與行為的科學」(Seashore, 1938/1967: 5)，這個定義充分表現在亞格勒 (Charles T. Eagle) 所搜羅的 108 本音樂心理學文獻 (1862-1995) 與 16 份主要期刊的研究標題 (Eagle, 1996: 4-8) 上。以 1862 年赫姆霍茲所出版的《聲覺學說—音樂理論的生理學基礎》為起點，音樂心理學的研究範圍涵蓋音樂科學、意義、智能、情感、治療、文化、學習、評量…，其中 1960 年以前的研究，在歐洲普遍受到完形心理學 (Gestalt psychology) 影響，在美國則受到行為主義 (Behaviorism) 的影響，前者強調知覺組織音樂的個別要素而融入一個整體經驗之中，後者則著重在音樂行為的觀察與實驗研究上<sup>42</sup>；1960 年以後的文獻則以認知心理學<sup>43</sup> (Cognitive psychology)

---

<sup>41</sup> 希蕭爾：1897 年開始任教於美國愛荷華大學 (University of Iowa) 心理學系長達 40 年，任教期間集合了一群研究人員從事包括鋼琴、小提琴與聲樂等等音樂表演的行為科學研究，主要著作包括《音樂才能心理學》(The psychology of musical talent, 1919)、《音樂心理學》(Psychology of music, 1938)、《尋找音樂之美》(In search of beauty in music, 1947)，被喻為美國音樂心理學之父。資料來源：Eagle, C. T. (1996). An introductory perspective on music psychology. In D. A. Hodges (Ed.), *Handbook of music psychology* (2<sup>nd</sup> ed, pp. 1-28). San Antonio, TX: IMR Press, 2.

<sup>42</sup> 完形心理學與行為主義：華生 (John B. Watson, 1878-1958) 在《行為主義》(Behaviorism) 一書中將二十世紀初美國心理學思潮劃分為內省性 (introspective) (或主觀) 與行為主義 (或客觀) 兩種對立觀點。內省性心理學指向杜威與安吉爾 (James R. Angell, 1869-1949) 等人推展的機能心理學 (Functional psychology) 以及魏道麥 (Max Wertheimer, 1880-1943)、考夫卡 (Kurt Koffka, 1886-1941) 與柯勒 (Wolfgang Köhler, 1887-1967) 等人倡導的完形心理學，機能心理學主要探討有機體如何適應環境以及人類在生活互動中心理的功能，認為心靈 (mind) 是「守護天

為主，強調音樂知覺的認知結構與歷程（Deutsch, Gabrielsson, & Sloboda, 1980/2001:529; Lipscomb, 1996a: 133）。

首先，以完形心理學的音樂經驗研究而言，雷菲茲（Géza Révész, 1878-1955）的《音樂天才心理學》（*The psychology of a musical prodigy*）是部典型論述。該書紀錄匈牙利鋼琴家尼雷吉哈基（Erwin Nyiregyházi, 1903-1987）幼年在音樂心智與性向方面的發展（1910-1915），有系統的觀察音樂天才的音樂經驗，強調完整的音樂經驗必須將一般心智特質、智力、情緒與意志力等等因素考慮在內。從觀察天才鋼琴家的成長過程中，雷菲茲歸納出具有創造力特徵的「音樂性」（musicality）是最重要的經驗本質要素，這個要素與「審美」能力相聯繫：

音樂性，主要表示審美地（aesthetically）享受音樂的能力。…一個具備音樂性的人徹底感覺到自己是一個創作者。當他純粹審美地與音樂作品相投契（engaged）時，作品進入到他的意識之中，如同正在強烈詮釋他人的作品一般。…音樂性如同繪畫與雕刻領域中的「藝術感」（art sense），是一種基礎的實體，這是無法藉由教育所召喚，只能被發展；是個人心靈機制所擁有的一種內在而根本的特質，也是一種個性特徵。（Révész, 1925/1970: 22-23）

---

使」（guardian angel），其背後的哲學傾向於一種盛行於十八世紀古老的艾爾蘭巴克里（Berkeley）基督教哲學；完形心理學則強調心理的「完形反應」（configurational response），類似於康德對於「想像力」的處理一樣的難解而朦朧晦暗，認為全體不等於部分之總和，強調整體組織，反對將意識分割。行為主義則是華生（安吉爾的學生）於 1912 年所創立的心理學派，主張心理學是研究人類行為的科學，認為意識既非明確的概念，也是無用的概念，是一種古老的迷信，行為主義者就是一個經驗主義者。資料來源：Watson, J. B. (1924). *Behaviorism*. Chicago: The University of Chicago Press, 1-2.

<sup>43</sup> 認知心理學：研究認知結構與認知歷程的科學，目的在探討人類如何獲取知識與使用知識。西元 1956 年夏天，在美國麻省理工學院（MIT）召開一個關於訊息理論的研討會為其開端，一些溝通理論學者如考姆斯基（Noam Chomsky, 1928-）、布魯納（Jerome Bruner, 1915-）、紐威爾（Allen Newell, 1927-1992）、西蒙（Herbert Simon, 1916-2001）與米勒（George A. Miller, 1920-）等與會人士開始體認到心理歷程對於行為的影響，認為心理學應該將訊息處理的認知過程以科學的方式將之概念化，這個核心概念迅速成為認知心理學研究的主要課題。資料來源：Solso, R. L. (2001). *Cognitive psychology* (6<sup>th</sup> ed.). Boston: Allyn and Bacon, 19. (Original work published 1979)

這個「審美」的音樂經驗本質指向先驗能力，非藉由外力型塑，是獨特而非普遍的，是整體而非部分的。因此，以完形心理學的觀點而論，音樂經驗不僅止於音樂經驗，而是遍及生活的全部經驗。

其次，不同於完形心理學的整體論，希蕭爾與莫斯爾的觀點則普遍受到行為主義的影響。希蕭爾於 1919 年出版《音樂才能測量指引手冊》(*Manual of instructions and interpretations of measures of musical talent*)，並在《音樂心理學》(*Psychology of music*)一書中建立一套音樂知覺模式(model of music perception)，主張音樂知覺能力可以藉由三個向度的不同屬性分別加以測得：物理(聲波頻率、振幅、持續時間與形狀)、心理(音高、強度、時間與音色)與音樂性(音調、動力、速度與性質)<sup>44</sup>(Seashore, 1938/1967: 2-4)。每個向度所包含的四個屬性分別與其他向度中的屬性相對應，例如：聲波頻率對應到音高與音調等等。希蕭爾將個體的音樂經驗比擬為一棵樹，不同人在類似的向度與屬性枝幹上開出不同的枝葉與果實，而果實的豐盛與否則代表其音樂能力的高低。他以能力來界定音樂經驗的品質：

我們從實驗中發現並測量到這些基礎音樂知覺能力，這些能力多半是先天的，並且在幼年時起作用，除了受限於理解與應用的工作之外，幼童的這些能力並不因為智能、訓練或成熟的因素而有太大的變化。這個事實說明了事先評估能力是相當重要的，用以在訓練前建立明確的音樂教育原則。(Seashore, 1938/1947: 3)

---

<sup>44</sup> 音樂知覺模式(model of music perception)一詞採自Lipscomb & Hodges (1996b: 95)，希蕭爾原以「音樂心智」(musical mind)統稱這個模式，而Lipscomb & Hodges (1996b)的「知覺」一詞則取代希蕭爾在書中的「心理」向度，目的在以音樂知覺一詞統括音樂經驗本質，本文則取其「音樂知覺模式」一詞以更明確傳達希蕭爾的音樂心智理論。希蕭爾在其他兩本著作《音樂才能心理學》、《尋找音樂之美》也以此模式為論述架構。資料來源：Lipscomb, S. D. & Hodges, D. A. (1996b). Hearing and music perception. In Donald A. H. (Ed.), *Handbook of music psychology* (2<sup>nd</sup> ed., pp. 83-132). San Antonio, TX: IMR Press, 95; Seashore, C. E. (1967). *Psychology of music*. New York: Dover. (Original work published 1938)

這個以「音樂知覺能力」為音樂經驗的本質性觀點同樣指向先驗，音樂經驗如同「音樂智商」(musical intelligence quotient) (Seashore: 8) 可經由客觀量化得知，其最終目的在於發展一套精確評估音樂能力的鑑定工具，以科學方法診斷起點行為，作為教育訓練的重要參照。

同樣受到行為主義的影響，莫斯爾的立場則趨向折衷，主張音樂經驗是整合身心的情緒經驗：「音樂提供一種幾乎是唯一的經驗機會—身體、心智與情緒的理解 (emotional apprehension) 在這種經驗中被整合」(Mursell, 1934: 51)。他在《音樂心理學》(*The psychology of music*) 一書中，將音樂經驗劃分為三方面的整合：聲音的知覺組織、音樂能力與音樂作用。聲音的知覺組織與音樂能力兩部分，主要是對於赫姆霍茲的聽覺學說與希蕭爾的音樂知覺能力理論所做的推崇與發展，音樂作用部分則分為欣賞、表演與創作三部分，並將「情緒」視為最重要的外在影響因素<sup>45</sup>：

情緒是欣賞最重要的個別外在因素，…大量的實驗證明，音樂作品能夠強化或延續情緒。一個作品對於欣賞者先前的情緒與感情狀態影響可能不大，因為它很快就會消失，但是對於當前的情緒與感情而言，則比較明確而強烈，甚至可能嚴重地與正在進行的音樂所訴諸的情緒相衝突，並構成一種干擾因素。(Mursell, 1937: 205)

莫斯爾對於情緒的關注，主要是認為情緒這個非本質性的音樂經驗因素可能支配整個複雜的音樂經驗，也可能擴及所有在音樂作用中所產生的其他反應 (Mursell: 206)。

---

<sup>45</sup> 音樂作用：欣賞部分包含本質要素 (情緒、意像、視覺經驗) 與非本質要素 (音量與音色、旋律、節奏、和聲、結構)；表演部份 (聲樂與器樂)；創作部分 (情緒與經驗的關聯)。資料來源：Mursell, J. L. (1937). *The psychology of music*. New York: W. W. Norton & Co, 201-284.

除了「情緒」因素之外，「能力」與「技術」也是莫斯爾所關注的重要音樂經驗議題。在「能力」部分，他以低等動物的聽覺能力為例，認為音樂經驗並非僅止於單純的聲音刺激，而需仰賴更多超出此一刺激之外的生活經驗，因此，有意義的聽覺能力是來自先天與後天兩部分（Mursell, 1937: 18-21）；在「技術」部分，他認為這對任何學生而言都不是良善的教育目的，特別是對於那些先天欠缺音樂性的學生。但即便如此，音樂課程提供的是所有人接觸音樂的機會，沒有人應該被排除在外，簡單的聲響應當也能激勵音樂經驗，讓學生從中喜愛音樂，獲得樂趣與充實感（Mursell, 1934: 46-47）。這是站在教育者的立場，關注大多數受教者的學習權益，一方面贊同行為主義所發展的音樂知覺能力分析，以作為音樂教學的重要參照，一方面堅持音樂經驗在教育實踐中所扮演的功能性角色，以普及大眾音樂樂趣為主要目的。

最後，音樂經驗的認知心理學觀點則可以從史洛鮑達（John A. Sloboda）與絲拉芬（Mary Louise Serafine）的音樂認知理論獲得概括性的理解。史洛鮑達在《音樂心靈：音樂認知心理學》（*The musical mind: The cognitive psychology of music*）一書中主張音樂經驗主要來自兩條途徑：認知與情感，前者作為後者的必然前導，在經驗歷程中形成一種音樂象徵的「內在心象」（internal representation），而音樂經驗本質上則是一種認知技能<sup>46</sup>。他並不否定莫斯爾的「情緒」影響

---

<sup>46</sup> 史洛鮑達的音樂認知心理學將音樂經驗本質視為一種認知技能，以兩個例子做說明：莫札特（Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791）驚人的音樂記憶能力與一般美國民眾耳熟能詳的美國國家廣播公司（American National Broadcasting Corporation, NBC）整點鐘聲。前者指出對音樂超凡的「直覺影像記憶」（eidetic memory）能力，如同西洋棋大師所擁有的複雜能力，不是任何新手憑藉直覺影像記憶所能夠比擬的，亦即內在心象不是複製一個物理性的棋盤位置，而是複雜而抽象的結構網絡；後者則指出任何熟悉報時鐘聲的人都能輕鬆而立即的在任何起音上哼出旋律，證明人們記憶簡單旋律不是憑藉確切音高與長度，而是模式與關係，兩者說明了音樂經驗並非單純物理性或情感性的刺激反應關係，而是複雜而多脈絡的認知技能結構。資料來源：Sloboda, J. A. (1985). *The musical mind: The cognitive psychology of music*. Oxford, England: Clarendon Press, 3-5.

因素，而是強調音樂經驗的反應多半來自學習，這種複雜的認知歷程是不能用化約的制約理論<sup>47</sup>（Conditioning theory）加以理解（Sloboda, 1985: 1-3）。

什麼是音樂經驗的認知歷程？絲拉芬的音樂認知理論提供了相當明確的解答。她在《音樂即認知：聲音思考的發展》（*Music as cognition: The development of thought in sound*）一書中，將音樂認知區分為時間（temporal）與非時間（nontemporal）兩種歷程（Serafine, 1988: 74-88）（如圖 2 所示）<sup>48</sup>：

---

<sup>47</sup> 史洛鮑達在此批判達菲斯（John S. Davies）在《音樂心理學》（*The Psychology of Music, 1978*）一書中所提的「制約理論」—該理論主張音樂的形式與內容和後天習得的情緒特徵無關，唯有音樂本身的情境脈絡才是最重要的。史洛鮑達認為縱使情境樣式（type）可能發生在確定的情況，對解釋音樂品味的個別特質有所幫助，但是以情緒反應解釋所有音樂經驗仍是不恰當，其辯駁的理由主要有三：處於一種音樂文化中的聽者普遍會接受該文化所提供的音樂作品情緒特徵，音樂情境則根據個別性的傾聽情境來預測彼此的差異；一首音樂作品的情緒特徵並非單一而不變，制約理論則引導我們期待一首音樂作品總是被單一概括的情緒基調所支配；即使同一首作品，經過一聽再聽，我們總會修正變更我們對音樂的情緒反應，制約理論模式則忽略這種認知過程，因此，史洛鮑達將認知的重要性放在情緒之上。資料來源：Sloboda, J. A. (1985). *The musical mind: The cognitive psychology of music*. Oxford, England: Clarendon Press, 2.

<sup>48</sup> 時間歷程所指的四個連續向度次歷程：慣用語句結構（任何一首音樂作品最基本的單位，如動機片段、較長的旋律、節奏模式、和聲或模進，或是任何互相密合的聲音區塊）、動機鏈鎖（將兩個或更多單位累進或遞增的歷程）、模式化（單位與鏈鎖的反覆與交替歷程）與語法（關注較大規模的群組化音樂事件）。非時間歷程所指的四個次歷程：封閉（音樂體現在運動與封閉的兩種狀態，前者趨向某個休憩點或終點，後者則是這個穩定的停靠點）、轉化（指對於不同音樂事件間的類似性與差異性效果所做的關聯性判斷歷程）、抽象（指對於音樂事件原初背景所做的移動與再配置歷程）與階層水準（指對於作品中龐雜的聲音排列做了更簡單而化約的結構性配置，如聲音的重要性等等）。資料來源：Serafine, M. L. (1988). *Music as cognition: The development of thought in sound*. New York: Columbia University Press, 74-88.



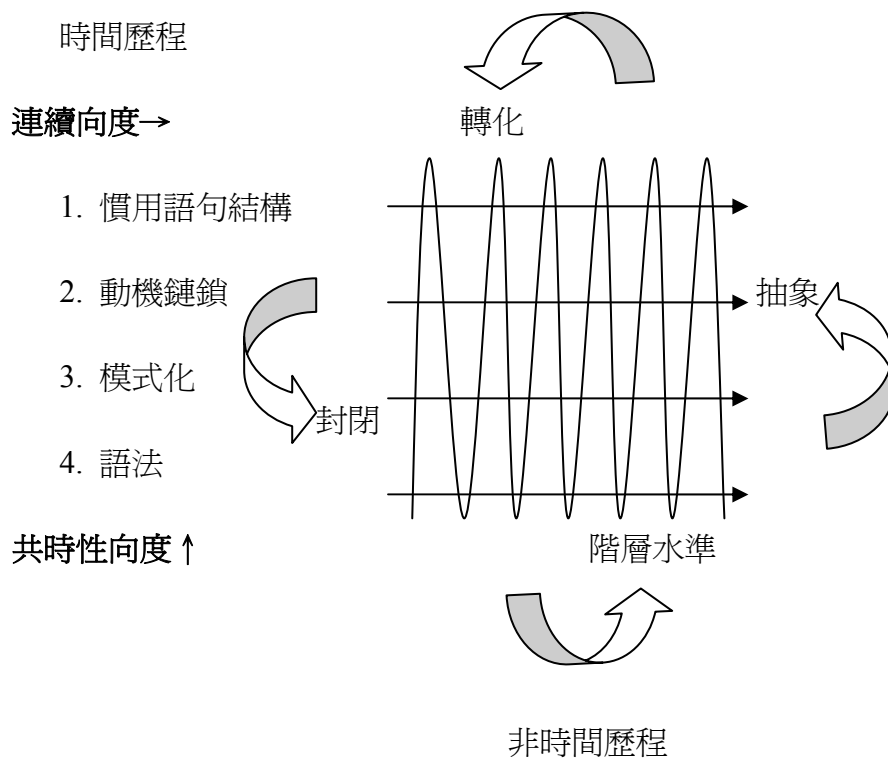


圖 2 音樂認知歷程之時間結構圖

兩種歷程在音樂經驗中以共存的姿態出現。時間歷程包含連續性 (successive) 與共時性 (simultaneous) 兩個向度，連續向度藉由「慣用語句結構」(idiomatic construction)、「動機鏈鎖」(motivic chaining)、「模式化」(patterning) 與「語法」(phrasing) 等四個次歷程在時間中開展，從較短的單位開始，逐步擴張以製造嶄新的較大單位；共時性向度則要求音樂事件間的連接運作與綜合，縱向擴增 (vertically adding) 單一事件或是疊合 (superimposing) 其他音樂事件。非時間歷程則非指立即的音對音 (note-to-note) 與句對句的實體 (reality) 運作，而是藉由「封閉」(closure)、「轉化」(transformation)、「抽象」(abstraction) 與「階層水準」(hierarchic levels) 四個次歷程，完成素材形式的邏輯運作與抽象化。

二十世紀晚期以來，在認知心理學的主導下，音樂心理學對於音樂經驗的關注焦點主要集中在四個議題：音高與節奏的認知心象（the cognitive representation）（包括和聲與曲調屬性）、音樂能力與技術、音樂表演的基本歷程與欣賞的情感歷程。雖然現階段音樂經驗的心理學理論以認知為主要研究途徑，但也並非全然排斥其他途徑的跨領域研究，例如音樂技能與學習研究多半與發展、社會、情緒、人格與動機心理學相連結，嬰幼兒音樂能力研究則採取一個更寬廣的認知途徑，整合演化論、社會生物學與跨文化研究觀點，神經心理學則從紀錄腦部活動動量（momentum）取得有效的音樂知覺實例（Deutsch, Gabriellson, & Sloboda, 1980/2001: 530-531）。

## 貳、現象學的描述

除了心理學之外，詢問音樂經驗本質的另一條途徑當是現象學。現象學之作為一種描述經驗的途徑，在於：

它排除一切非從經驗內部解釋的東西，此包括一些『假說』、所詮釋之結構與理論模型等等，因為這些以外在於經驗的知識—即非由即事所窮得之理為依據。（汪文聖，2001: 29）

關於現象學的定義，梅洛龐第（Maurice Merleau-Ponty, 1908-1961）則在《知覺現象學》（*Phenomenology of perception*）一書前言做了如下的說明：

現象學是關乎本質的研究，依據現象學的觀點，所有問題都在於本質的界定：例如知覺的本質，或意識的本質…它試圖賦予經驗一個直接的描述，不考慮其心理學起源，不考慮科學家、歷史學者或社會學者可能提供的因果解釋。（Merleau-Ponty, 1945/1962: vii）

雖然，梅洛龐第並未深入發展任何本質性探究的音樂經驗議題，但是對於二十世紀後半藝術哲學與音樂經驗的相關研究而言，他的知覺現象學是深具影響性的理論。他提出「知覺的優位性」(the primacy of perception) 概念，推翻傳統心理學的歸納性 (inductive) 與直覺性 (intuitive) 化約方法論，提醒我們知覺世界是所有合理性 (rationality)、價值與存在的基礎前提，更本源地關切我們是在「行動中」(*pratiqument, in action*) 經驗到一個知覺與其視域，不是擺擺樣子 (posing) 或明確知道 (knowing) 經驗現象而已 (Merleau-Ponty, 1947/1964: 24, 13, 12)。對於「知覺的優位性」，他做了如下的說明：

我們的知覺經驗在我們所組構的事件、真實與價值瞬間中臨現 (presence)；知覺是一種正在發生中的邏各斯<sup>49</sup> (logos)；它教導我們遠離所有獨斷論—客觀性本身的真實情況；召喚我們走向知識的任務與行動。(Merleau-Ponty, 1947/1964: 25)

梅洛龐第認為「知覺」不是一種關乎世界的科學，甚至不是一種行為，不是深思熟慮後所採取的一種立場，而是突顯所有行為的背景，是行為的前提。他批判傳統心理學將「心理現象」(psyche)與「實在」(real)對立起來，從而將「心理現象」視為第二實體 (reality)，誤植其為服從於一組法則的科學研究對象，讓身體經驗退化為一種身體的表象，促使知覺不再是一種現象，而成為一種心理事實的客觀化立場 (Merleau-Ponty, 1945/1962: x-xi, 94)。這個立場與胡塞爾 (Edmund Husserl, 1859-1938)的口號遙相呼應：「回到實事本身」(zu den Sachen

---

<sup>49</sup> 根據海德格對於現象學 (Phänomenologie, phenomenology) 的解釋，追溯「現象」術語的希臘詞為「現象」(*φαινόμενον, phenomenon*) 與「邏各斯」(*λόγος, logos*)，「現象」意指就其自身顯示著自身者 (that which shows itself in itself)；「邏各斯」則有理性 (reason)、判斷 (judgement)、概念 (concept)、定義 (definition)、依據 (ground)、關係 (relationship) 等等多重含意。資料來源：Heidegger, M. (2002). *Being and time* (J. Macquarrie & E. Robinson, Trans). New York: Blackwell, 50-51, 55. (Original work published 1927)

selbst!) (Husserl, 1913/1984: B,6, 10)。

然而，這個「還原」(reduction)(回到實事本身)的現象學立場對於音樂經驗的本質探究到底提供了什麼？包曼在《音樂的哲學觀點》中做了如下的歸納：

知覺現象學發展知覺經驗的基礎認識論狀態 (the foundational epistemological status)，同時詳盡說明了身體即是我們與世界相投契的工具狀態，提醒我們音樂的意義總是糾纏著不可化約的知覺現象，音樂的理解絕不能從音樂知覺中被分離出來。(Bowman, 1998: 259, 263)

那麼，什麼是音樂經驗的本質現象？皮克 (Alfred Pike) 做了如下的描述：

音樂經驗基本上是知覺的，並且由一層聲音印象、知覺與情感的意識流 (consciousness-flux) 所組成。音樂事件的知覺樣貌被引導到音樂經驗之中，成為意向性 (intentionally) 的投入到一個發展中的音樂情境。知覺是在音樂經驗中心智活動的根源，它沿著聲音事件與認知移動到它所邂逅的某個範圍。音樂知覺被解釋與同化 (assimilated) 如同它們被經驗到一般。音樂事件的知覺，其關聯性與意義透過人類經驗本身的直覺性認知 (intuitive cognition) 發生。(Pike, 1966: 248)

然而，這樣的描述絕不等同於內省性心理學 (introspective psychology) (完形心理學) 的解釋，現象學的本質性描述乃關注經驗一個音樂對象的知覺本質，而非有機體內部的心理現象—確認 (identification) 或投射 (projection) 理論<sup>50</sup> (Pike, 1966: 250)，當然，更不是行為主

---

<sup>50</sup> 皮克在此拉進完形心理學與現象學做對照論述，以音樂喚起情緒為題，反駁完形心理學的主觀主義主張：音樂並非表現情緒而是擁有情緒（音樂如同一個攜帶著各種情緒的行為目標，顯示人類的情緒特性）。認為藉由確認與投射理論，完形心理

義的聯結理論（S-R）或認知心理學的認知模式（cognitive model）。

受到知覺現象學的影響，杜夫海納（Mikel Dufrenne, 1910-1995）在《審美經驗的現象學》（*The phenomenology of aesthetic experience*）一書中也主張「審美對象」（aesthetic object）本質上是被知覺到的（Dufrenne, 1953/1973: 223），但不同於梅洛龐第的「知覺優位性」，杜夫海納提出「想像力」（imagination）作為調節身體與情感之間的中介概念：

知覺不能整個被匡限在前反省的（prereflective）層次裡，我們必須從生活走向思想，從臨現移向表象。…在審美對象被經驗到時，無理性的臨現（brute presence）與轉為思維之間，想像本身作為一種中介，允許審美對象呈現，如同表象般臨現。無論如何，想像力在心理與身體之間做了一種聯繫，甚至想像力是植基在身體裡，有能力建議我們，叫我們去觀看檢視已經包含在音樂與繪畫中所顯示的基模（schemata）。（Dufrenne, 1953/1973: 345）

想像力的本質功能是在期待的行動中預先形成實在（real），讓我們不僅能預期實在、認出實在，更讓我們附著於（adhere to）其中（Dufrenne, 1953/1973: 355）。

杜夫海納是站在整體藝術的審美經驗來看待音樂知覺現象，因而未對音樂經驗提供更進一步的具體論述，僅僅以類推方式強調音符只有在被演奏時才充分存在，亦即審美對象唯有被知覺到才存在（Dufrenne, 1967: 86）。然而，將現象學真正應用到音樂經驗的本質性論述則是克里夫頓（Thomas Clifton），他在《音樂即傾聽：應用現象學的研究》（*Music as heard: A study in applied phenomenology*）一書

---

學允許同樣的音樂擁不同的情緒解釋，是走上外在於音樂本質的隱喻建議，是一種主觀主義（subjectivism）的餘孽，反之，現象學要追求的是更大的客觀性與穩定性，而非輕率的主觀主義。資料來源：Pike, A. (1966). The phenomenological approach to musical perception. *Philosophy and Phenomenological Research*, 27(2), 250-252.

中提及：「小心謹慎的傾聽音樂所給予的，確定什麼是音樂本身所給予的」（Clifton, 1983: x），站在應用現象學的觀點，從音樂實例析論音樂如何向經驗開展其自身。

克里夫頓對於音樂經驗本質的研究以「意義」為主要核心概念，提供音樂與非音樂經驗的界定、發展意義建構的現象學描述與音樂經驗的幾何學（geometry of musical experience）。首先，在音樂的界定上，他定義音樂為：

音樂即當人們以其身體—心理、情感、感官、意志與代謝作用（metabolism）—去經驗時，實顯化（actualization）任何聲音對某些人所呈現的一種意義可能性。（Clifton, 1983: 1）

他認為音樂與非音樂的界定不在於聲音，而在於意義，因為當我們傾聽時所做的遠比單純的聽到來得多，我們同時知覺（perceiving）、解釋（interpreting）、判斷（judging）與感受（feeling），因此，音樂經驗意指經驗意義，而非接收到的聲音（Clifton, 1983: 2）。

其次，在意義建構的現象學描述方面，克里夫頓認為音樂經驗的意義產生前提為：

必須是自發地讓作品來告訴我們，讓音樂顯露它自身的秩序與意義。…自發地質問我們對於音樂材料性質與角色的假設。…另外，最重要的是我們必須準備接納描述一個有意義的經驗這件事本身是件有意義的事。（Clifton, 1983: 6）

並且在下列知覺歷程中，描述有意義的音樂經驗促使個人與世界對話、向世界學習、自我音樂感受性的成長以及與他者間的對話之作用：

首先，在描述意義的同時，我將自身投契到一個自我對話的行動當中，以學習關於這個世界的樣貌（gestures）與組織（textures），

而這個行動協助我將潛在的知識轉化為明確的知識；其次，來自世界的音樂，教導我關於這個世界的諸象，例如一個音樂模式（pattern）可能促成我對世界所給予之自然模式的理解；再者，揭露潛在知識促成我在音樂感受性上的成長，我不僅止於擁有音樂經驗，而是能反思這些經驗可能的衍生（ramification）；最後，描述意義讓我投入與他人的對話，在對話之中，描述得到修正、補充與純化，從而擴大任何單一經驗的領域。（Clifton, 1983: 6）

最後，克里夫頓的應用現象學最終目的在建構意義的音樂經驗幾何學，認為音樂的知覺行動之所以充滿意義，在於行動本身的意義能被全然的掌握，為此，行動中的反思（reflection）不僅是必要，而且未曾停止過。他主張音樂經驗理論不僅是觀察音樂，同時也觀察自我對於音樂的觀察，以追求經驗行動中真正的客觀性（Clifton, 1983: 37）。

他的音樂經驗幾何學理論包含四個經驗本質：時間（time）、空間（space）、遊戲（play）與情感（feeling）。在「時間」本質上，音樂的時間知覺並非如行為主義者量化下的客觀時間（或絕對時間）—獨立於我們而存在的時間，甚至音樂經驗中也不存在那樣的時間組織。為定義音樂的時間現象，克里夫頓引用三個現象學術語：「視域」、「持存」（retention）與「預存」（protention）來說明。「視域」一詞在此與海德格（Martin Heidegger, 1889-1976）在《存有與時間》（*Being and Time*）一書所提的「時段」<sup>51</sup>（Spanne）概念是同義字，意指單一視野的時間背景，背景中可能圍繞著許多被經驗者所解釋的事件，即當我們回憶或反思一段過去的音樂演奏時，該音樂作品便填滿過去、塞進真正的當下或未來；「持存」與「預存」二詞則來自胡塞爾的《內

---

<sup>51</sup> 「時段」（Spanne, span）：意指「現在」（now）、「而後」（then）與「當時」（on that former occasion）均出自同一綻出的（*ecstasical*）時間性源頭，當前化（making-present）的視域概念。資料來源：Heidegger, M. (2002). *Being and time* (J. Macquarrie & E. Robinson, Trans). New York: Blackwell, 461-462. (Original work published 1927)

在時間意識現象學》<sup>52</sup> (*The phenomenology of internal time-consciousness*)，「持存」概念指向過去，應用到音樂經驗中意指賦予音樂作品身分 (identity)，讓我們偶而能說出那是某種確定藝術類型的一個成員，「預存」則指向未來，讓未來不是一個純然的虛無 (empty)，例如一個指揮家或演奏家在演出時必須知道「什麼將要來到」 (what is coming)。簡言之，音樂經驗的時間本質如圖 3 (Clifton, 1983: 65) 所示：

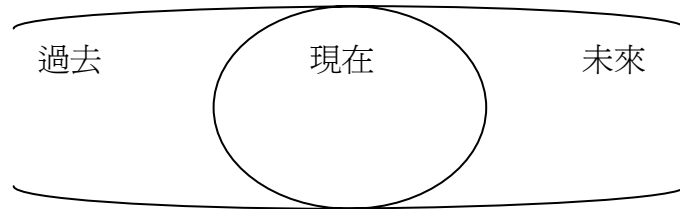


圖 3 音樂經驗之時間本質結構圖

時間知覺在音樂經驗中就是「我自己」 (myself)，不是由一個較早的過去或較晚的未來所組成，過去如同被經驗到的成就或基礎，被現在與未來事件所修正，過去蘊藏著新的可能性 (Clifton: 56-65)。

在「空間」本質上，克里夫頓深受梅洛龐第的「融合知覺」 (synaesthetic perception) 概念所影響，認為音樂經驗不全然是聽覺上的經驗，而是一種融合知覺經驗 (圖 4) (Clifton, 1983: 67)：

<sup>52</sup> 胡塞爾在《內在時間意識現象學》一書中以聲音為例，說明「持存」與「預存」概念：「持存」的時間意識乃描述跟隨著聲音的消逝，知覺想像並未原封不動，而是以一種獨特的途徑建立綿延 (duration)、變更 (alteration)、繼承 (succession) 種種呈現性意識 (presentificational consciousness)；「預存」則指向回憶中某種預先的期望，其視域指向未來，隨著回憶過程的發展愈發生動而真實。資料來源：Husserl, E. (1964). *The phenomenology of internal time-consciousness* (M. Heidegger, Ed. & J. S. Churchill, Trans.). Bloomington, IN: Indiana University Press, 68-70, 76.



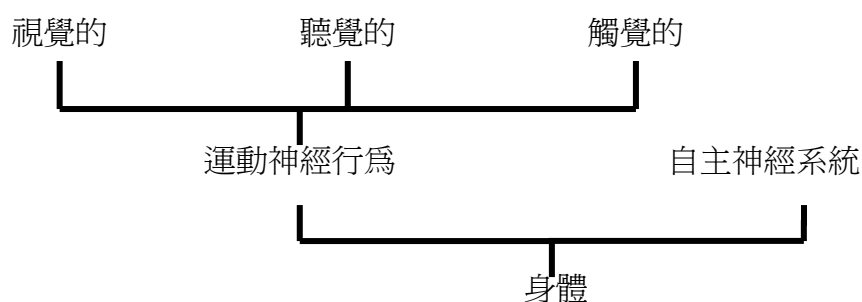


圖 4 融合知覺經驗之路徑示意圖

融合知覺經驗發展自梅洛龐第的反對經驗主義論調：「視覺被視覺性質 (*quale*) 所定義，聲音被聽覺性質所定義，如此公式化的說法是毫無意義可言」(Merleau-Ponty, 1945/1962: 229)，主張「融合知覺」才是經驗的通則：

融合知覺是通則，我們之所以沒有覺察到融合知覺，只是因為科學知識轉移了經驗的重心，我們為了要從自己的身體組織與物理學家所想像的世界中推論出我們應該看到、聽到與感覺到的東西，以至於我們不學習就知道如何看、聽與概括地說、感覺。

(Merleau-Ponty, 1945/1962: 229)

而應用在音樂經驗的空間知覺上，克里夫頓認為音樂帶來一種「織度即空間」(*texture-as-space*) 的融合知覺經驗，音樂線條所傳遞的織度空間可以是平滑或尖銳、持續或斷裂、退縮或前進、漸明或漸暗、分岔或重聚，音樂帶來視覺與觸覺一般的空間體驗，這些融合知覺不難在非西方樂器或現代電子樂器中經驗到 (Clifton, 1983: 69-70)。

在「遊戲」本質上，克里夫頓認為「遊戲」是一種滲透性的音樂經驗本質要素，遊戲移除許多人為的二元論 (*dualisms*) (如：刺激—反應、自由—必然、自發—命令、偶然—意圖)，沒有比遊戲本質更能讓經驗自我與經驗音樂彼此相融合 (Clifton, 1983: 71-72)。音樂經驗中的遊戲要素包含兩個本質特徵：「儀式的」(*ritualistic*) 與「啓發

的」(heuristic)，「儀式的」特徵指向聽眾與演奏者的行為以及音樂本身的儀式特質，其描述如下：

在活動中為了遊戲自身的理由而專注，為一個將被耗盡的特殊活動空間命名（足球場、棋盤等等），某種真實活動的再結合與昇華（競賽、緊張、放鬆、成就、決定等等），而特定的某些身體動作對於成功的遊戲活動演出成了不可或缺的標示。（Clifton, 1983: 207）

「啓發的」特徵則發生在我們與音樂之間「吾—汝」(I-thou) 的平等對話關係之中，音樂直接被給予 (given)，而我們降服於如此的必然經驗當中，發出疑問並對疑問做出說明（Clifton, 1983: 224）。

在「情感」本質上，克里夫頓認為「情感」是音樂最深邃的經驗核心，讓發生在音樂與傾聽者兩造關係之間的所有音樂意義，成為可能的「彼此占有」(mutual possession)，沒有彼此占有，聲音絕對不是音樂（Clifton, 1983: 273）。這個彼此占有的情感經驗本質最終與杜夫海納的審美經驗本質相聯繫：

我們敢說，審美經驗在它是純粹的那一瞬間，完成了現象學的還原 (*réduction*)。在世界中的信仰被懸置 (*suspendue*)，同時，所有實踐或智識上的旨趣也停止；確切而言，對於主體而言，唯一還存在的世界並不是圍繞 (*autour*) 著對象或表象後面 (*derrière*) 的世界，而是屬於審美對象的世界。（Dufrenne, 1967: 55）

克里夫頓的音樂經驗幾何學最終走向存有意義的審美經驗本質世界，從時間與空間的本質直觀帶進遊戲與情感的意義元素，描繪一條非化約的音樂經驗存有途徑。

從心理學的解釋與現象學的描述之中，我們大致從經驗科學的視域理解音樂經驗本質理論的概貌。在心理學方面，早期主要是從整體經驗理論與刺激反應理論兩條途徑解釋音樂經驗的能力本質，後期則將焦點轉為音樂經驗的認知結構與歷程，並結合其他學術領域拓展客觀解讀音樂訊息處理的有效模式。在現象學方面，主要以知覺現象學與審美經驗現象學為基礎理論，從應用現象學的角度探討音樂的審美經驗本質。基本上，心理學是從因果關係的角度解釋音樂經驗的現象，而現象學則是走向以本質直觀的途徑描述音樂經驗，兩者雖然途徑不同，但是以「審美」為音樂經驗本質的前提似乎是一致的。

然而，經驗科學所定義的「審美」本質，是否等同於教育意義上的「審美」？分離自古希臘教化目的上的經驗美學途徑是否適用於當代教育場域？這些疑問將從典範更迭的回顧過程中獲得進一步的解答，審美本質的音樂經驗理論將置諸教育的實際情境中，面對時代環境與實踐者的考驗，尋找它真正的價值所在。