

論文題目：論康德對音樂藝術的評價

撰稿人：王志銘 淡江大學通識中心專任副教授

摘要：

康德受限於其1790年《判斷力批判》一書中對審美判斷「無目的的合目的性」(Zweckmäßigkeit ohne Zweck)這一分析，貶低帶有情緒刺激內容的音調藝術價值，強調音樂之美應就作曲的編排與數學形式來探討。這種形式主義音樂美學觀點，雖與日後音樂越來越注重情感表達的歷史發展完全背道而馳，但在音樂美學理論領域裡卻不乏強而有力的支持者。奧地利音樂評論家Hanslick在1854年發表《論音樂美》一書，強調「音樂的內容就是樂音的運動形式」，認為情感只是音樂的副產品，真正的音樂之美要從作曲編排的樂思上來探究。

這種將樂音運動形式與其偶然對應的情感內容分離的作法，雖然有其真知灼見，但音樂如果抽離了令人動容的情感內涵真的還能成其為音樂嗎？在本論文裡，筆者首先要在第一節裡闡述Kant美學如何看待音樂藝術，第二節則以Hanslick的音樂理論來補充康德的純形式主義美學，第三節將引述當代認知科學研究音樂情緒的成果，來探討音樂聆聽中不同腦區在結構認知與情緒感動中所扮演的不同角色，從而理解音樂鑑賞中，音樂形式與情緒內容為何可以被當成各自獨立運作甚至不一定相涉的部分。並進一步利用當代認知科學對音樂審美歷程的研究，闡明音樂審美鑒賞並不一定能脫離情緒單獨由認知評估來完成。最後，筆者將舉蕭邦著名的鋼琴曲Prelude no.4為例，來說明音樂中呈現的各種微妙情感的動態，必須被當作音樂形式一個不可或缺的內在部分，而非Hanslick與康德所理解的，只是音樂的「外來因素」。

一. 康德形式主義美學觀點下的音樂藝術

康德在其美學理論主要著作《判斷力批判》一書中，認為音樂在所有「美的藝術中佔有最低的位置」，因為它更多地是帶有「激情」、「享受」(Genuß)的感覺遊戲，而非富有「文化教養」(Kultur)的認識諸能力協調一致的自由遊戲。

康德認為音樂之所以能夠獲得普遍的喜愛與傳達，主要根基在於：

「每一種語言表達在關聯中都有一種與表達的意義相適合的語調；這種音調或多或少地標誌著說話者的某種激情，並且也在對面傾聽者那裡產生這種激情……音調的變化彷彿是一種對每個人都可理解的普遍的感覺語言一樣」（判斷力批判，頁191）

也就是在這種基礎上，那真正屬於審美理念的和聲與旋律的數學形式，才能與人類感情的種種變化緊密結合，形成動人的音樂。

康德對於樂音與語言聲調關係的推測，雖然有其真知灼見，但並非完全正確。成人世界的話語聲調中的確包含著說話者的情緒，同一句話，如果聲調抑揚頓挫不同，情緒意義的內涵就會大不相同。這種辨識語調情緒內涵的能力，早在嬰兒語言能力尚未發展成熟之前，就已經利用耳朵搜集來的聲調分析來猜

測大人講話的意圖，甚至也利用同樣的能力來分辨周遭生活環境產生的聲音。想像人類還生存在森林的原始時代，能迅速對周遭各種環境產生的聲音做出適當的了解與反應，這對生存是多麼重要的一種技能。其實早在子宮裡的三個月大胎兒，就己能區別古典與搖滾、莫札特與貝多芬的差別（Karmiloff，p.44），現在的大腦科學也證實左右腦負責聽覺分析的顳葉皮質結構功能早就分工發展分別去處理語言與聲音相關的不同訊息。音樂的確受我們語言的聲調影響，但並非全然仰賴語調而是另有其發展的理路。康德卻認定音樂是從語言中抽出聲調，作為一種情緒的表達，然後配合真正屬於審美理念的旋律與和聲結構，才成為動人的樂曲：

「唯有音調的藝術是自身獨立地以其全部堅定性、也就是作為激情的語言而進行著這種音調變化，因而根據聯想法則普遍地傳達著與此自然結合在一起的審美理念的。」（判斷力批判，頁191-192）

換句話說，在康德的理解裡，音樂中真正與編曲及數學形式相關的審美理念，只不過是被用來承載肉體感覺激情不可或缺的工具，前者屬於「審美」，後者卻是屬於「享受」。他認為：

「對於音樂所產生的魅力和內心活動，數學肯定是絲毫也沾不上邊的；相反地，它只是諸印象在其結合或交替中的比例地迴避不了的條件（*condition sine qua non*），通過這條件，才有可能把諸印象聯合起來，並阻止它們，使它們不是相互破壞，而是相互協調為內心的某種連續的活動和通過共振的激情而使心情振奮，因而成為一種愜意的自我享受。」（判斷力批判，頁192粗體部分筆者改譯）

但這樣的緊密結合，反而使音樂之美變得不是那麼純粹，而更多地糾雜著從屬於肉體的享受。康德意識到音樂中這種與旋律交織糾纏在一起的情感變化及其生理運動才是使得音樂如此吸引人的原因：

「音樂和笑料卻是帶有審美理念或者甚至知性表象的兩種不同遊戲，最終並沒有什麼通過它們而被思考，它們僅僅能通過它們的交替、但卻是生動地使人快樂；它們由此就使人相當清晰地看出，這種鼓動在兩種遊戲中都只是肉體上的，儘管它們也都是由內心的理念啟動起來的，而對健康的情感通過某種與那個遊戲相符合的內臟活動，就構成了一個激情洋溢的晚會上被稱讚為如此高尚風雅的全部快樂。並不是對各種音調的和諧或奇思怪想的批判，這連同其美只不過是用做必要的載體，而是那在肉體中被促進的生命活動，即推動內臟和橫隔膜的那種激情，一句話，對健康的情感（它在平時沒有這樣一種因緣是不

能感到的)，構成了我們由於也可以用心靈來掌握肉體，並把心靈用作肉體的醫生，而感到快樂。在音樂中，這種遊戲從肉體感覺走向審美理念（即激情的客體），然後又從審美理念那裡、但卻以結合起來的力量而返回到肉體……」（判斷力批判，頁196）

上述分析，一如康德將繪畫作品中素描形式與顏色內容區分開來一樣，非常獨斷地將音樂作品中編曲形式與其負載的情感內容做出了涇渭分明的截然區別。此外，也與其所處時代的藝術發展多多少少有些關聯。當十八世紀中期出生於Halle的韓德爾在英國倫敦大放異彩，在英國有大批愛好音樂的民眾有機會湧進大型歌劇院去欣賞韓德爾作品時，普魯士的音樂之父巴哈卻只能靠為教會與貴族宮廷服務才能養家餬口。康德接觸的音樂主要是宮廷貴族宴會中的娛興節目與教堂禮拜中的讚美歌。討厭教會的康德當然對後者不會有好感，但對於宮廷宴會中的音樂，想要安安靜靜地欣賞其中編曲與演奏的美妙也幾乎是不可能的事，更多的是充滿社交享樂娛興的音樂成分。難怪康德理解的音樂更多地是屬於肉體的「享樂」與「快適的藝術」，而較少屬於編曲嚴謹的「美的藝術」：

「人們要麼像我們所做的那樣把音樂解釋為諸感覺（通過聽覺）進行的美的遊戲，要麼解釋為快適的感覺的遊戲。只有按照第一種解釋方式，音樂才會完全被表現為美的藝術，而按照第二種解釋卻會（至少部分說來）被表現為快適的藝術」（判斷力批判，頁187-188）

「音樂之所以在美的藝術中佔有最低的位置（正如它在那些同時按照其快意來估量的美的藝術中也許佔有至高無上的位置一樣），是因為它僅僅以感覺來做遊戲。」（判斷力批判，頁193）

然而貶低音樂藝術最關鍵的主要原因，還是出在康德對審美活動中感覺「形式」與「內容」的區分上面。康德對美感判斷的分析，主要是藉助知性範疇的四個不同側面來著手描述：

1. 首先從質的範疇來看，「鑑賞是通過不帶任何利害的愉悅或不愉悅而對一個對象或表象方式做評判的能力」。因此鑑賞的愉悅在性質上並不同於生理上的快適與道德上的滿意。從這一點來觀察音樂所帶動生理活動造成的激情，對康德來說只能算是「快適」，而非審美愉悅。

2. 從量的範疇來看，「美是那沒有概念而普遍令人喜歡的東西」。雖然審美判斷的愉悅屬個人主觀感受，但這種主觀感受卻不同於個人喜好，而具有一種要求大家一致贊同的普遍性。

3.從關係範疇來看，「美是一個對象的合目的性形式，如果這形式是沒有一個目的表象而在對象身上被知覺到的話。」鑑賞判斷結果所產生的愉悅，並非起因於判斷之前所先預設的任何客觀實質目的，例如把審美對象當成用來達成外在於其自身目的的「有用」工具，或依照內在於對象的某種「完滿理想」概念來評斷，因此只能說審美鑒賞的對象具有的是一種「無目的的合目的性」（Zweckmäßigkeit ohne Zweck）或「形式的合目的性」（formale Zweckmäßigkeit），並不具有客觀合目的性，而只能說是具有讓審美「主體諸認識能力的遊戲」感到愉悅的「主觀的合目的性」（die subjektive Zweckmäßigkeit）。從這一點來看，任何企圖從「有用性」說明音樂在人類社會扮演的重要功能的說明，實際上並沒有觸及音樂審美鑒賞的核心意義。

4.從樣態範疇來看，「美是那沒有概念而被認作一個必然愉悅的對象的東西」。審美的這種主觀上的愉悅，不僅被視為具有普遍贊同的一致性，甚至被認為是所有人皆必然如此判斷，而非率意偶然的結果。

根據上述分析，可以看出康德對音樂藝術的批評，主要牽涉的是第一點與第三點。從第一點來觀察音樂所帶動生理活動造成的激情，對康德來說只能算是「快適」，而非審美愉悅。而根據第三點按照關係範疇的「對象的合目的性形式」與「形式的合目的性」來看，一個純粹的鑑賞判斷首先不應涉及感覺經驗中的質料內容而是涉及使這經驗成為可能的純粹「形式」，例如單一顏色、單一聲音本身就被劃歸給質料內容，而單一顏色或聲音的「單一性」就屬於「形式」：

「一種單純的顏色，例如一片草坪的綠色，一種單純的聲音（不同於聲響或噪音），好比說一把小提琴的聲音，本身就被大多數人宣稱為美的；雖然兩者看起來都是以表象的質料，也就是以感覺為基礎的，並因此配稱為快適。不過，我們同時卻也發現，對顏色以及聲音的感覺，只有當兩者都是純粹的時，才被正當地稱之為美的；這是一個已經涉及到形式的規定，也是這些表象中唯一地可以確定地普遍傳達的東西：因為感覺的質本身並不能認為在一切主體中都是一致的，而對一種顏色的快意超過另外一種顏色，或對一種樂器的聲音的快意強於另一種樂器的聲音，這是很難設想在每個人那裡都會受到這樣的評判的……顏色是乙太的等時相繼的脈動（脈衝），而音調則是在聲響中振動的空氣的等時相繼的脈動（脈衝），並且最重要的，內心並不只是通過感官而知覺到它們對振奮器官的作用的，而且也是通過反思而知覺到印象的這種有規則的活動……在一個單純感覺方式中的純粹性意味著這感覺方式的同型性不被任何異質感覺所干擾和打斷，這種純粹性僅僅是屬於形式的。」（判斷力批判，頁62-63）

在康德的眼裡，我們對某種顏色或某種樂器的喜好，充其量只能說是「快適」的感性判斷，這種感官判斷因人而異，不具普遍必然性。但對單一顏色或單一聲音的單純性形式的欣賞卻是「真正的鑑賞判斷」。康德認為純粹鑑賞之美在鑒賞力不足之時，雖然多少還是得另外靠經驗性的「魅力或激動」所產生的「快適」來提昇吸引力，但若將二者搞混，那反而大大傷害了審美鑒賞的純粹性：

「當鑑賞力還是粗糙和未經訓練的之時，那麼在美之上再加上魅力是可以的。但這些魅力實際上損害了鑑賞判斷，如果它們作為美的評判根據而把注意力吸引到自身上來的話。因為這就犯了個大錯，以為它們對此會有貢獻，其實它們是必須作為外來分子，只在它們不干擾那個美的形式時，在鑒賞力還薄弱且未經訓練的情況下，才被寬容地接受下來的。」（判斷力批判，頁63）

上述觀點導致康德認為繪畫裡的素描才是審美中根本性的東西，而「使輪廓生輝的顏色是屬於魅力的」，它們雖然使得對象在感覺上「生動起來」，但「卻不能使之值得觀賞和美」。套用在音樂欣賞上，唯有作曲的結構才是「純粹鑑賞判斷的真正對象」，若動用到情感激動的魅力，也只不過是為了「喚起並保持著對對象本身的注意」，卻不能被當成音樂純粹鑑賞判斷成立的理由。

二. 漢斯立克對音樂形式美的補述

十九世紀初貝多芬的音樂帶起了一股浪漫主義音樂的風潮，作曲家越來越注重音樂中個人情感的表現，而漸漸擺脫巴洛克與古典主義那種過度重視樂曲形式結構的束縛。以致於流行的論調裡，越來越著重「情感」在音樂裡所扮演的角色。根據1854年樂評家Hanslick的分析，這種流行論調主要可歸納為下列兩點：

「音樂的目的是為了喚起微妙的情感。第二，情感是音樂藝術所要表現的內容。」 (Hanslick, p.25)

Hanslick根據康德的形式主義美學觀點，反駁了上述兩種流行觀點，他認為：

「美是無目的。美本身僅是形式，它的特質來自其內容，由此當然就可運用在各種不同的目的上，但除了它自己以外，美是沒有任何目的的……美就是美，即使它沒有喚起什麼情感。」 (Hanslick, p.25)

「我們能意識到美的存在，並非經由情感，而是一種想像，及一種純粹直觀的活動。」 (Hanslick, p.26)

這很明顯地是利用了康德「無目的的合目的性」觀念，也與康德一樣將音樂的形式結構與其引發附帶的情感完全脫鉤處理，斷定音樂的審美僅能就其形式結構因素造成的直觀想像活動來判斷。他很清楚地斷言音樂要表達的內容不是它附帶引起的情感副產品，而是「樂思」本身：

「一個被完整地表現出來的樂思，已是自我存在的美，它就是自己的目的，不能被拿來作表現情感或思想的手段或原料。音樂的內容就是樂音的運動形式。」 (Hanslick, p.64)

他認為「一首歌曲，能容許我們作些微的更動而不損其情感的表現，但卻立刻破壞了其音樂主題之美」。反之，「同樣的旋律」配上完全「相反的情緒」卻一樣絲毫無損。因此，「音樂作品之美是在於其特有的音樂性，亦即存在於樂音關係裡，與音樂之外的背景無關」，所以我們根本不應該說「音樂是情感的表現」。他舉音樂創作為例，說明「樂思」的主要內涵就在旋律、和聲與節奏的形式結構關係之中：

「出現在作曲家腦海中的主題，是同時由旋律及和聲共同武裝起來的……兩者都能同時進行自我發展，又同時進行相互歸屬……每個旋律產生之前的思考，必也同時包含對和聲、節奏及聲響效果的思考。」 (Hanslick, p.071)

Hanslick雖然不像康德那樣貶低音樂的藝術價值，但其強調音樂的純粹美

感與情感表現無必然關連的立場卻是完全一致的。兩者都觀察到樂音的變化運動與情緒的變化運動有其相似之處，因而音樂與情感可以透過聯想法則彼此產生緊密的聯結，但並不能因此就認定純音樂之美可以表現情感的多寡來斷定好壞。音樂的純粹美感仍應直接就旋律、節奏、和弦這三者之間的相互呼應、均衡與變化去衡量。

或許Hanslick說的沒錯：「音樂的內容就是樂音的運動形式。」音樂不一定與情感有關，例如大家耳熟能詳的林姆斯基高沙可夫的「大黃蜂的飛行」，現代的演奏者或聆聽者，可能都不會想從這首樂曲中去體會任何情感的微妙變化，而只是純粹欣賞樂器演奏如何有趣地模仿著大黃蜂嗡嗡的飛行。縱使不帶任何情感去演奏或聆聽，也都無損於這一首樂曲的傑出。但深通音樂歷史的聽者或演奏者，豈不更仔細去體會：作曲家是如何善用這種聲音旋律，來充分表現歌劇《蘇丹沙皇的故事》中漂流荒島的王子，怎樣化身大黃蜂去替母后復仇，那種嗡嗡飛行的快速律動，不正吻合王子急於復仇的激動情緒？而忽小忽大的聲量起伏，不正活靈活現地將永不放棄的一波波的憤怒攻擊呈現給聽眾？音樂的演奏與欣賞或許可以不帶情感，但不帶情感的演奏與聆聽不也失去了音樂審美中最最引人入勝的關鍵嗎？

Hanslick說的固然沒錯，同樣一首音樂的確能與完全不相干的情感連結，但如果我們仔細斟酌，同樣的旋律如果要與不同的情感連結，這時相同旋律行進的節奏快慢、大小聲響的變化還會是一樣的嗎？在台灣最有名的例子大概就屬黃俊雄布袋戲改編自美國黑奴藍調「Summertime」原曲的孝女白琴出現時的配樂「噢媽媽」了。原曲以柔和的搖籃曲風反應黑奴懷抱遙不可及希望的淡淡哀傷，但在孝女白琴的歌聲裡卻是聲嘶力竭的悲苦。想像一下，如果旋律、歌詞不變，我們卻用搖籃曲風去唱孝女白琴，然後用聲嘶力竭的哭調去唱Summertime，那將會是怎樣的荒腔鬧劇？這樣率意組合的歌唱中，屬於音樂純粹美感的要素還能有一絲絲的保留嗎？我們還能說情感表達的內容，不會直接去影響音樂表現的形式結構嗎？既使用純器樂的小提琴來演奏這首樂曲，哀痛欲絕的哭調與淡淡憂愁的搖籃曲風，兩者也不可能是用同樣的節奏快慢、大小聲響變化來進行演奏的。這不就意味著，情感內容其實始終決定著音樂構成的形式嗎？或者倒過來說，當音樂表現的形式結構產生變化，其所能表達的情感內容不也必然跟著起變化？那麼音樂中的形式與內容真的像康德與Hanslick所設想的能夠截然分開嗎？

三. 音樂審美的神經歷程

過往哲學理論家在推敲人類的許多經驗過程，往往藉助的是內省的推論。這些推論有時走在時代的前端，往往在科技還未發達之前就已經做出令人非常吃驚的預測；但不可否認的，也常常因為可作為驗證工具的材料缺乏，許多預測偏離事實失掉了應有的準頭。

究竟音樂欣賞中，大腦中情緒與認知的功能是如何運作？經過近30年的努力，認知科學家已經完成了一些大略的運作模型，讓我們可以清楚的窺見短暫聆聽音樂時大腦神經系統瞬息萬變的複雜歷程。這裡頭牽連的腦區與功能模組相當複雜而龐大，遠遠超過哲學家與一般人的想像。

「初始對音樂的情感反應包括反射性的吃驚、愛透與激動。隨後分立情緒會被引出被知覺到，大抵上體感程序同步化身體與音樂也發生在此階段。然後才是認知、情感與決策程序相互混合的階段，需要受控的跨模組神經程序去產生審美情緒、審美判斷與有意識的喜好。最後這一階段往往需要專注、意向與專業知識才能充分實現。」(Brattico , p.1)

首先，當聲響傳入，內耳長短不一絨毛細胞會利用傅立葉轉換將高低不同音頻編碼，組織後將訊號傳進顳葉皮質去做「特徵分析」(Feature Analysis)，同時聲音位置與節奏則分別交由下視丘與腦幹負責。腹側路線的顳前回與下額葉負責將前後聲音積累成一定之輪廓，而背側路線則與前運動區皮質及丘腦膝狀核負責節奏、韻律相關訊息的處理，通常與音樂相關的程序由右腦半球負責。

再來才是非初期感覺皮質與大腦專管「認知歷程」(Cognitive Processing)與決策的前額葉皮質(尤其是布羅卡林區)的加入，自動比對海馬迴儲存的記憶，分析樂曲的音調規則、和諧與否，及預期的軌跡。

上述兩階段也會同時自動引發其他腦區活動，產生「合不合乎預期」、「違不違乎和諧」甚至懷舊等聆聽情緒，以及某些因快速旋律或聲量突然的劇烈變化所自動產生的「驚恐」、「激動」或「平靜」的早期情感反應。

第三階段才是分辨樂曲旋律中富含的生活情感，如喜、怒、哀、恐、惡、羞、愧等等「分立情緒」(Discrete Emotions)，這一階段會因樂曲中情感表現的不同而造成不同腦區的活化，例如歡樂的音樂會活化紋狀體、海馬旁迴、內側和前側前額葉、前扣帶迴。而悲傷的音樂活化區域較少，主要是杏仁核。這些正、負面的有意識情緒在音樂聆聽過程中並不會如一般生活中的情緒一樣令人排斥或追迎。

經歷上述三個階段之後才有嚴格意義下的「審美判斷」(Aesthetic Judgments)。這是一個由眶額葉皮質、前扣帶迴與前運動皮質與其他腦區連結網絡等跨模組綜合而成的認知判斷，它會隨著不同音樂類型而產生不同的著重點，例如嘻哈音樂可能著重在欣賞口語的複雜度、韻律與節奏感，爵士樂則著重在和諧規則的運用、精湛技巧與即興的演奏，這也意味著對不同音樂的表現形式要具有一定的了解。音樂的美感判斷很難說是一種純粹認知作用，而是包含早期情緒、認知歷程與分立情緒等等綜合而成的對一整首樂曲或樂段做出的

一個具有「意向性」的判斷，通常這種判斷也比正確性的判斷還要花更久的時間，基底核中伏隔核多巴胺酬賞機制的參與以及體感活動的投入是這一判斷非常重要的表徵，這也是為什麼這一判斷總是與「享受」一詞脫離不了關係。除了「享受」之外，伴隨著美感判斷產生的同時，也會產生其他一些複雜的「審美情緒」（Aesthetic Emotions），諸如：敬畏、被撼動、懷舊和放鬆等。最後，因著這些非常個人化的審美經驗，會讓個體產生對某些音樂的特殊「偏愛」，而這「偏愛」會影響樂曲聆聽的選擇，並且反過頭去影響其未來聆聽音樂的審美評價。

康德與Hanslick就是因為音樂聆聽中包含情緒與認知這兩種不同大腦功能，而誤以為音樂審美可以獨立於情緒之外，單獨地就「認知歷程」來解釋。當代認知科學家卻告訴我們，愛好音樂的腦傷病患，縱使所有認知功能皆正常，也能完全「正確」地判斷所有結構形式，但因為缺乏情緒功能的諸多模組參與，原來深愛的音樂就再也無法激起聆聽的樂趣（Griffiths et al., 2004）。而相反地，如果只是認知功能方面的缺失損害，只要情緒模組正常，就無損其音樂聆聽的樂趣，因此，真正對音樂審美不可或缺的反而不是「認知歷程」，而是從頭到尾處處參與的情緒體驗：

「對於任何外來的刺激，模組化的心靈同時運用了命題、聯想、表徵、同情、敘事和其他心理的處理過程。雖然美醜的經驗可以涉及認知評估，但並不是所有這些經驗都需要認知評估。簡而言之，漢斯利克的追隨者所設想的認知評估是充分的，對音樂美學體驗卻並非必要的。尤有甚者，多重影響的來源意味著混合情緒是司空見慣的。」（David Huron, p.238）

的確，音樂教學中我們常會見到老師對學生的精彩演出不斷頻頻點頭做出「認知評估」式的審美讚賞或正確性讚賞，但這卻不意味著這位老師是陶醉在聆聽學生的演奏之中。可是相反的，如果這位老師到音樂廳去聆聽一位大師演奏同樣的曲目，那將會是完全不同的狀況，有時上傳出的樂音甚至會令人根本忘記任何「認知評估」，而只是像品茗美酒一般沈醉在那如癡如幻的樂音意境享受之中。

四. 蕭邦的序曲第四號

最後讓我們舉蕭邦非常著名的一首鋼琴曲Prelude no.4為例，來說明音樂中呈現的各種微妙情感動態，如何必須被當作音樂形式一個不可或缺的內在部分。

原譜只有極短的一頁，E小調，速度：緩慢。一般鋼琴演奏全長大約兩分半鐘。曲子雖然很短，卻是蕭邦非常喜歡的一首，也是他囑咐在其自身葬禮上演奏的其中一首，寫過蕭邦傳的波蘭音樂家兼作曲家Moritz Karasowski就稱序曲第四號與第六號是「真正的寶石，單單它們就足以使蕭邦之名如詩人般永垂不朽。」（Karasowski, p.348）。

如果我們單獨看高音部主旋律的進行，從低音的B拉高八度，然後再從高一音的C一路CBCBCB，降半音之後BABABA，又降半音，經過降A的兩拍長音，照道理應持續下降，卻出乎我們意料地突然四個半拍轉折向上，好像心情突然從持續低落狀態稍稍激昂振作了起來，後面卻又急轉直下降六度，然後才出現預期的繼續沈落A # FA # F，最後一個A # F之間卻夾著重重沈降的四個半拍音，才又稍稍拉回到所期待的 # F，緊接著又拉高六度音，準備繼續重複前一段旋律的遞降沈落過程，這中間情緒起伏的波動，真是吊足了聆聽者的胃口。再重複一次CBCBCB遞降後，轉將BABABA改寫成跌宕起伏的變奏，接著續沉的A # FA # FA # F之後才終於降到末尾漸弱的 # FE # FE，臨終以一個幾乎無力的弱E音似結不結地徘徊轉降半音後才又力氣全失地回到小調該有的終了E音作結。

低音部伴奏和弦的變化，作者非常巧妙地利用左手和諧、不和諧伴奏與及和弦三個音高中個別半音遞降的變化，將心情的細微跌宕起伏也呈現出來，或前或後地呼應著右手主旋律的遞降，充分利用了音樂聆聽中神經系統對和諧音、不諧音的自然反應，與及從期待、經過延宕、最終得到解決的酬賞歷程，配合小調音階遞降造成的心情沉落，以及旋律反覆讓人要死不死的折騰，處處都顯露了作曲家對人心微妙變化的細膩觀察，以及對情感世界的反覆折磨終至徹底絕望的掌握能力。難怪一開頭就要提醒演奏者要「富有表情」，並且處處提示著漸強漸弱甚至漸慢的細部變化，連哪裡該踩腳踏板讓聲音延續一點或哪裡該放開停止都有清楚的指示。因此整體效果讓人體會一個豐富完整的情感轉折並且非常富有詩意的漸變過程。

這樣的樂曲可以讓人遙想起親情愛情的絕望、友誼的絕望、命運或事業的絕望，甚至是完全看不到生命出路的徹底絕望。它雖然很短，卻會讓人不斷映射懷想起從前與現在的林林總總，可以讓人一聽再聽重複而不會感到厭倦。

蕭邦是在飽受肺結核摧殘，跟隨愛侶喬治桑一家離開潮濕的法國前往西班牙馬約卡島調養期間寫下這些序曲，倒霉的是那年馬約卡島暴雨連連，蕭邦的病情非但沒有好轉，反而更糟。根據喬治桑的形容：

「他像個男人一樣忍受身體的苦痛，但他無法擺脫他內心不安的想像力。房子裡似乎充滿了幽靈，比他的肺痛還更加困擾著他……有段時間他常一個人獨處，陷在抑鬱之中，像一群惡魔反對著他的意志，撲在他身上。」

這段期間，他完成了一系列短而美的曲子，他很謙虛地名之為“序曲”，那些是真正大師級的作品。有一些如此生動，彷如死亡的僧侶在聽眾面前升起，行走在嚴肅和陰沉的葬禮行列之中。」（*Karasowski, p.267-268*）

有一天喬治桑外出前往帕爾瑪鎮購買民生用品，回程卻遇上暴雨，馬車伏棄她們而去，喬治桑及孩子在暴雨泥濘中跋涉了六小時才在午夜抵家，蕭邦在近乎絕望以為她們已經命喪黃泉的心情下看到她們突然歸來激動得淚流滿面。蕭邦就在這種心情下「含著眼淚完成了高貴而美妙的序曲」，雖然喬治桑沒有明確說明這指的是那些曲子，但從28首序曲內容看來，最符合這些形容的大概非第四號序曲莫屬。照理說，這麼傷心絕望的情感應該是令人避之惟恐不及，卻又怎會強烈如磁鐵般吸引著聽眾流連忘返？這是因為酬賞機制的加入讓「一個起初對悲傷樂段自動反射的負面情緒，將在審美氛圍下被重新建構，從而產生審美享受的積極快樂」（*Brottica, p.20*）。在音樂中引發的自然情感，因為大腦在聆聽時清楚地知道它不等於被生活中的真實事件所引發的自然情感，從而在內省中能夠「無關心」地對這些微妙情感的變化歷程做出評價。只要其銜接巧妙流暢，看似自然卻又能蘊藉無限，簡潔而又豐富多變，便能活化高度的想像並產生極高的審美評價。那不僅是深陷悲情中譜曲者的一個暫時避風港，不同的演奏者如果拿捏不好這些情感微妙轉折關鍵，哪怕是沒有彈錯任何一個音符與節奏，都會使這首樂曲無味如嚼蠟而喪失如醉如夢的魅力。我們只要仔細聆聽比對阿胥肯納吉與李雲迪彈奏這首序曲的不同表現，就會知道沒有豐富情感的注入，那些冰冷無情的音符結構是無法充分表現這首曲子所能展現的審美趣味的———不管是作曲家本人在譜曲時，或演奏家在彈奏詮釋時。

結論

最後，我想引卡西勒的藝術論點來做一個總結：

「審美自由不是沒有激情，不是斯多葛的冷漠無情，而是其反面，它是指：我們的感情生活獲得了它的較大的強度，就在這

個強度中感情生活改變了它的形式。因為我們在審美自由中不再生活在事務的直接現實中，而是生活在一個純粹感性形式的世界上。我們所有的情感經受了一種可以說是與它們的精髓和它們的特性有關的質變。激情本身從它們的物質重負中被解脫出來，我們感覺到它們的形式和它們的生命，而不是他們的物質重負。藝術作品的平靜，似非而是地是一種活動的而不是靜態的謐……在藝術家的作品中，激情的力量本身被構造成形式的力量。」（*Cassirer, p. 190*）

卡西勒說的沒錯，正是音樂這種在時間歷程中建構起來的聲音形式結構，特別能夠用來描繪吾人內心情感生活中豐富而微妙難言的變化歷程。透過音樂，作曲家或演奏者不是在講述自己的親身經歷，而是邀請聽眾一起來「親身體驗」並參透他們所經歷的一切，不管是面對大自然的風暴、溪流、微風乃至景色變化，或者是各種動植物的生態，乃至全人類或個己所經歷的一切。透過音樂動勢對這一切的模擬，它不是要人靜謐地聆聽，而是歡樂處邀您全身跟動一起共舞，悲傷處讓您同情共感地緬懷人類最深沉的悲哀而一起嘆息。它不是無聊時的娛興，而是空虛靈魂的滋潤；它不是一時苦痛的宣洩，而是人類共同苦難的一起承擔與超越。

看看蕭邦是怎樣從生活極大痛苦中汲取生命最美好的力量，撫慰了世世代代多少深陷苦難折磨中的人類。如果不是那些不斷折磨他的情緒主導，他如何知道哪裡要降半個音、哪裡要反覆遞降，乃至一會兒和諧一會兒又失去和諧？如果不是那種從期待盼望輾轉到完全絕望的悲哀主導，作曲家如何知道該怎樣調整其中旋律、節奏與和弦之間的相互呼應、均衡與變化？

真的只靠康德所說的數學「形式條件」就能使種種複雜的情感相互協調起來？那為何某些形式條件卻只適合對應到一定型態的情感投射？音樂的目的當然不是像「哭泣」、「哀嚎」、「大笑」等等聲音表情那樣只是用來「表達」吾人內心的感情，因為音樂所要表達的遠遠超過這些。但是一個完全不帶感色彩的聲音還能剩下什麼值得人欣賞的呢？套句康德自己的名言：「思維無內容是空洞的」（純粹理性批判, B 75），音樂的結構形式，如果沒有情感內容的加入，也一樣是空洞而不會令人感動甚至評價為「美」的。除非我們真正洞悉音樂符號形式結構中的動勢與外在世界、吾人內心所感受到的一切動勢之間的深度縮合，因而了解音樂「情感」不只是數學形式負載的外來內容，音樂情感本身其實就是那種決定音樂「形式」的基本因素，我們必須將情感視為音樂的真正內含形式，不然我們就永遠無法領略樂音流動中的精髓，而註定只是音樂藝術領域之外的一個門外漢。

參考書目：

Kant, J. 著，鄧曉芒譯(2004) 判斷力批判，臺北聯經出版

- Kant, I. 著，鄧曉芒譯(2004) 純粹理性批判，臺北聯經出版
- Hanslick, E. 著，陳慧珊譯(1997) 論音樂美，臺北世界文物
- 蔡振家 (2013)音樂認知心理學，台大出版中心
- Brattico, E., Bogert, B., & Jacobsen, T. (2013), "Toward a neural chronometry for the aesthetic experience of music." *Frontiers in Psychology*, 4, 206.
- Cassirer, E. (1944), *An Essay on Man*, New York, Yale University Press
- David Huron, "Aesthetics", in Susan Hallam, Ian Cross and Michael Thaut (2016), *The Oxford Handbook of Music Psychology*, Oxford University Press
- Griffiths TD, Warren JD, Dean JL, Howard D. (2004), "When the feeling's gone : a selective loss of musical emotion." *J Neurol Neurosurg Psychiatry* 2004;75:341-345
- Karasowski, Moritz, *Frederic Chopin--his life and letters*, translated by Hill, Emily, London, W. Reeves, 1879
- Kyra Karmiloff and Annette Karmiloff-Smith (2002), *Pathways to Language—from Fetus to Adolescent*, Harvard University Press