

審美的標準：重估 Hanslick 的形式主義音樂美學

淡江大學通識與核心課程中心專任副教授王志銘

chih2003@icloud.com

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，這種流行論調誤將喚起微妙的情感當成音樂的目的，以為情感就是音樂藝術所要表現的內容。Hanslick 根據康德的形式主義美學觀點，批判反駁了上述兩種流行觀點，他認為「音樂的內容就是樂音的運動形式」，它有它自我存在的美，它就是自己的目的，不是表現情感或思想的手段或工具。

儘管在浪漫派與表現派音樂家極力擁護個人情感表達的潮流席捲之下，Hanslick 的觀點似乎抵擋不住這股浪潮而幾乎被淹沒，但其深入了解音樂而提出的音樂形式美理論，在音樂美學這塊領域，仍佔有不可動搖的重要性。

究竟音樂可不可能抽離情感，單獨從樂音的運動形式的和諧來理解呢？要回答這一問題，筆者認為無法簡單透過哲學反思來解決，而必須仰賴對音樂作曲的了解以及現代大腦神經科學對音樂欣賞所做出的研究，才能深入了解人類的「音樂腦」究竟如何運作，徹底了解「形式」在音樂審美中真正所蘊藏的意義內涵，而不是像康德與漢斯利克一樣只在音符與音符的排列關係上面來思考音樂的形式。

關鍵字：音樂審美、音樂形式、音樂認知、審美客觀性、藝術規律

壹、音樂與情感的糾葛

康德在判斷力批判一書中將音樂貶到藝術層次中最低的地位，認為音樂過多地是身心的「享受」，而較少就形式來審美。詩人赫爾德卻認為音樂的純理念性是精神性藝術的最高層級。隨後引爆了樂器音樂與聲樂孰高孰低以及形式與內容的絕對音樂之爭。華格納因為製作歌劇的關係，站在聲樂與搭配有文字的音樂這一邊。而討厭華格納仇視猶太人態度的維也納樂評家漢斯立克（Eduard Hanslick, AC. 1825-1904）則站在支持純器樂與純形式這一邊，並且在 1854 年出版了《論音樂美》一書批判了華格納的音樂；他雖然贊同康德純形式的審美說法，卻極力為音樂藝術的崇高地位辯護。由於對華格納音樂的偏見與惡意攻擊，Hanslick 在音樂史上留下了極負面的評價，但他在音樂美學方面的精闢論述卻讓每一個不管是贊同或反對他的音樂理論家，都要深深佩服。

根據 Hanslick 的分析，當時音樂界普遍流行論調裡，認為音樂與情感表達密切不可分的論點主要有二。第一：「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。」（《論音樂美》，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：「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。」（《論音樂美》，p.64）這個說法確立了「音樂形式主義美學」的觀點，引起後世相當大的爭議。

作為學院音樂美學教授與書寫大量維也納音樂評論，甚至偶爾也創作歌曲的漢斯立克，當然絕非不懂樂曲所表達的情感內涵。他在初次聽了好友布拉姆斯第二號大提琴奏鳴曲時寫道：

「如火一般激烈炙熱，忽而激動憤怒，忽而痛苦悲嘆，一開始果敢地使用快板主題，一下子就捲入談諧，然而悲情終在淡淡憂傷的柔板中得其緩解。但是先前樂句的律動卻仍緊隨其後，感傷仍是瀰漫全曲的基調。」（*Der Modernen Oper* 1899 p.150）

但他還是堅持音樂之美在於樂曲形式結構，而與其涉及的情感內容無關。在其出版《音樂形式美》同一年（1856 A.C.）所寫下的貝多芬第三交響曲：《英雄》的樂評中他雖然用非常感性精闢的詞語形容了貝多芬這部劃時代的作品：

「藝術作品如貝多芬的交響曲，每令我們後輩導讀者倍感壓力，搞得滿腔沸騰卻說不出一句話來……此曲充滿激情……第一樂句強而有力，伴隨三和弦之後的主動機，或許暗示著英雄，然而四小節之後，決心已然動搖，喟嘆的協奏已傾訴著黯然的神傷。這殘破的聲調，從一開始就迴盪著，陰魂不散地縈繞在樂曲的進展中，賦予了整首曲子啃噬人心、

千瘡百孔的神態……這英雄一開始就是淌著血出場的……」(Aus dem Concert-Saal 1856, p.97~100)

但他在這段樂評的結尾卻再次強調了與其音樂形式主義相應和的論點：

「然而對我而言，音樂之美是與其標題或如詩般的構想無關的，而是建基在音樂性的和諧關係中。」

Hanslick 為何要如此強調音樂的和諧形式而貶抑情感的表達呢？那是因為他對當時流行的一些音樂論調非常反感，那些人以為：

「豐富的情感即是那化身於樂音聲響中，以音樂藝術品的方式呈現世人面前的理念。因此優美動人的旋律或睿智巧妙的和聲，真正令我們著迷感動的並非旋律與和聲本身，而是它們代表的含意：愛的呢喃，爭鬥的殘暴。」(論音樂美，p.38)

「我們必須毅然地擺脫這令人厭煩的陳腔濫調……表現明確的情感或情緒狀態，完全不是音樂的職能。」(同上)

究竟音樂可不可能抽離情感，單獨從樂音的運動形式的和諧關係來理解？

從音樂所激發的情感來討論音樂審美的確有所不妥，但單純只從樂音的運動形式來討論音樂是否就妥當呢？有沒有可能這兩者都是欣賞音樂不可或缺的部份？

讓我們先看看 Hanslick 怎樣闡釋其「音樂的內容就是樂音的運動形式」，而駁斥將音樂目的視為情感表達的觀點：

「所有真正的藝術作品，多少與我們的情感有所聯繫，但這不是一種獨佔的關係。若僅根據對情感的影響來大致描述音樂，就美學原則而言，並沒有論證出什麼結果……問題的癥結在於音樂是以何種方式來喚起情感。與其死守著音樂現象的次要且含糊的情感反應，我們寧可深入考察作品真實的內在，並從其架構的規律來解釋那些令我們從中感受到印象的特殊力量。」(論音樂美，p.29)

「……先來看看作曲家吧。在創作過程中，他沈浸於一種亢奮狀態，不這樣，幾乎就無法從深奧的想像中將美釋放出來。這亢奮的情境，依藝術家的特質，或多或少地滲進藝術作品裡，時而強烈，時而徐緩，但絕不至於變成壓倒性的激情，而阻礙藝術創作；在此，那清醒的理智至少與這激昂的情緒有著同等重要作用：這些知名的教條屬於一般藝術教學的範圍內。至於就作曲家創作力的特殊性而言，那是一種連續不斷的造形行為，一種用樂音關係來塑造模式的過程。那種人們喜歡將它歸於音樂中的情感至上論，被運用於創作時——即認為它是作曲家創作活動的先決條件，創作活動則被當作一種靈性的即興表演時——是最不正確的。」

最初，作曲家對曲子的輪廓只有一個粗略的概念，然後再逐步雕琢，由各小部分一直到誠品的有特色的造形；或者直接進入敏感而多樣化的管弦樂形式。整個創作過程是那麼地細緻及複雜，一切都按部就班地逐漸進行，所以自己沒有動手試過的人，是很難體會出這個過程。」(論音樂美，p.85-86)

「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。」（論音樂美，p.071）

樂音運動的形式的確決定了一個音樂作品所呈現的美感。筆者曾經拿 Gabriel Fauré 《輓歌》開頭的這段旋律來測試許多學過或沒學過樂器的學生，並給了暗示最後一個結束音符是 La，然後讓學生憑直覺猜猜下一小節的三個音符最好填上什麼？

ÉLÉGIE
pour violoncelle et piano, op.24

Gabriel FAURÉ
(1845-1924)

Molto adagio



根據前三小節音符遞降，反覆之後再升兩個音的規律，學生很容易就猜出第一個音是第三小節倒數的第二個音符。但是最後兩個音到底要如何銜接，卻有多種組合的可能性，再經過筆者一一寫下並演奏種種可能，然後再讓學生挑選最適合的兩個音時，讓筆者非常感到意外的是，七十幾個學生竟然百分之百選擇了跟作曲家一模一樣的兩個遞降音符（所有學生皆是第一次聽到此曲）！

這意味著什麼？人類大腦對於某些旋律的組合形式，確實有一套既定的審美偏好。樂音的運動的確有某種不得不一的規律秩序存在。但是這種規律是否真的一成不變？或者與前幾小節所暗示的情感基調無關？甚至與標題「輓歌」所暗示的曲風無關？

如果我們一開始略去標題，然後改用很輕快的節奏進行，那麼最後一節變成遞升的三個音其實並無不可，只是這樣一來後面幾個小節的弦律發展勢必要跟著變動，變成曲風完全不一樣的另一首樂曲出來。那麼令人不禁想問的是，讓作曲家選擇使用哪幾個音符及後續弦律變化發展的主要決定因素是什麼？只是弦律音符運動前後的和諧不和諧嗎？還是作曲家內心情感的基調在主控著整首曲子的發展呢？

自身亦創作歌曲的 Hanslick 說得固然沒錯，作曲家必須思考音樂弦律、節奏、和聲等效果的發展，但是他卻沒有提到，一首音樂創作中，主導著這種思考取捨的關鍵所在，作曲家內在感受底蘊的抒發才是真正主導的因素，而形式的完美則必須能夠配合內在抒發的需求，才真正能夠傳之久遠。

中國知名作曲家吳祖強教授就曾經說過：

「內容必須通過形式來表達，內容如果離開形式同樣也不能存在……形式越完美，內容的

表現便可能越深刻，作品的藝術感染力便可能越強；而當形式不符合內容的要求時，便往往會破壞內容或降低作品的藝術感染力。」（吳祖強《曲式與作品分析》p.6~7）

吳祖強認為：「包括音樂作品在內的一切優秀的藝術作品，在內容與形式的統一中，內容永遠是主導的因素。」（吳祖強，p.2）

「總的來說，形式（包括曲式）源於內容而產生，反過來又對內容發生積極作用和影響。」（吳祖強，p.8）

「應該比較廣義地來對待音樂作品的內容這一概念。音樂藝術主要是通過表現思想情感並取得聽眾思想情感的共鳴來發揮作用。音樂作品的內容可以包括現實社會和歷史事件的概括，典型人物的性格和外界環境的刻畫，集體或個人的某種思想、感受和內心活動的表達。」（吳祖強，p.8）

「音樂是依靠聽覺來感受的，是音響和時間的藝術，在音樂中這些特有的表現手段是：曲調的音高關係、節奏、和聲、速度、音強、音色、主題發展、曲式結構等等，一首音樂作品通過特定內容的要求，按照一定的邏輯來綜合各種表現手段，便構成了這首作品的形式。」（吳祖強，p.2）

例如貝多芬《熱情奏鳴曲》op.57 的第一樂章便完全體現了奏鳴曲式呈示部、開展部、再現部的完整風貌，但卻又創造了全新的奏鳴曲式結構。

呈示部中主題是帶有抒情意味的小調：

23.
(Appassionata.)

Allegro assai.

pp

a tempo

副部主題則利用與主部旋律運動相反方向的大調使音樂趨向堅定與雄壯：

表現出一種不向命運低頭搏鬥的決心。但「貝多芬取消了傳統奏鳴曲式中呈示部的反復，使呈示部轉入開展部完全沒有中斷。」(吳祖強，p.224) 在開展部中各主題都做了「深刻的發揮，使得矛盾體現得更加尖銳。」(吳祖強，p.224)

再現部的開始則直接將呈示部中小調的樂句改成大調，連接劇烈頑抗的小調和弦轉向大調和弦，讓主部向副部靠攏：

然後在結尾處又將副部的大調旋律逐漸靠向主部的小調：

上述這些形式的變化多端運用，以及各部之間無縫的巧妙連結，在在顯露貝多芬過人的創作技巧，也充分展示了貝多芬極具個人情感色彩的樂風。音樂恍惚在告訴我們，音樂家絕不會輕易向惡劣的外在環境低頭，哪怕是年少受虐，青年承擔家庭重負，抑或愛情的無所寄託，或壯年的耳疾纏困，生命仍會在韌性堅強地與不可抗拒的命運爭鬥中壯烈地綻放著澎湃的熱情與光榮。

音樂之美的構成，不能僅僅單就弦律、節奏、和弦組織來看，音色變化、大小聲量的控制或節奏的忽快忽慢所產生的聲效效果，其實都與樂曲的詮釋與表現息息相關，而這些其實都呼應著樂曲進行中細膩情緒變化的情感主導。音樂的每一個樂句的形式都是富有生命的線條，如果抽離了「情感」，生命還能叫做生命、音樂還能叫做音樂嗎？音樂的確不能僅僅作為情感的表達工具來看，但音樂如果是一種極富生命力的表現，那它就不可能完全與人類生命裡扮演非常重要角色的「情感」脫離關係。

其實 Hanslick 並非不懂這層道理，只是他為了與當時過度強調音樂情感表現力而忽略了作曲家精心巧妙安排鋪陳曲調能力的一般論調對抗，導致過分強調結構形式的重要性，讓人誤以為他真的主張音樂曲調的形式真的可以完全與情感內容無關。他在「論音樂美」這一書之前九年就曾寫過一篇評論孟德爾松音樂的評論：

「萊辛與孟德爾松都不曾允許自己被當下的情感給帶走，兩者都把激情控制得很好……知名的音樂家與作家都有強大真誠的情感，但在兩者，都更像是哲人式的情感而非詩人式的情感……孟德爾松就像莫札特一樣，從來不是為了歡欣鼓舞而去歡欣鼓舞。」(Hanslick, 1845)

他認為作曲家不是受控於情感，而是反過來用理性精神去控制自己的激情。所以不是為哭泣而哭泣、為歡欣而歡欣，經過音符安排所呈現的旋律，早已擺脫原來的激情束縛，轉變為一種「似而不似」的一種不明確的情感描述。

「在交響曲中，降 A 大調並非總能喚起浪漫的情感，b 小調也不必然會引起憤世嫉俗的情境；此外三和弦代表的滿足、減七和弦的絕望，也都不是絕對的。」(論音樂美，p.42)

「我們不但不能說某獨立和弦能表現某一種情感，更別談出現在藝術作品中的某一和弦，還能表現什麼情感了。除了運動的相似性與樂音的象徵性，音樂的實踐，再也沒有別種方式。」(論音樂美，p.43)

「音樂所喚起的情感是不明確的。講得理性一點，這話表示音樂應具體表現情感的運動，即從情感中抽出內容不談；這就是我們所說的激情的力度，我們已經承認音樂是可以表現這種力度的。」(論音樂美，p.53)

蘇珊朗格在談論音樂與情感之間的關係時，用「有意味的表現」來說明音

樂象徵情感的這種表現方式，她認為音樂是情感的一種有意義的符號式表現：

「音樂的作用不是情感刺激，而是情感表現；不是主宰著作曲家情感的徵兆表現，而是他所理解的感覺形式的符號表現。它表現著作曲家的情感想像而不是他自身的情感狀態，表現著他對於所謂“內在生命”的理解，這些可能超越他個人的範圍，因為音樂對於他來說是一種符號形式，通過音樂，他可以了解並表現人類的情感概念。」（論音樂美，p.34）

人生歷程充滿著許許多多各式各樣情感的持續、轉變、強化、弱化、反覆、轉折等等流動過程，當僵固的指涉性語言或其他藝術媒材不再能對應地表達這些發生在吾人內心中的事件時，作曲家卻發現利用聲調變化中的簡單幾個音符，透過音程的排列、節奏變化與及和弦組合就能「象徵」著上述千變萬化豐富而又迷人的感受時刻。蘇珊朗格說得好：

「我們叫做音樂的音調結構，與人類的情感形式——增強減弱，流動與休止，衝突與解決，以及加速、抑制、極度興奮、緩和微妙的激發，夢的消失等等形式——在邏輯上有著驚人的一致性。這種一致恐怕不是單純的喜悅與悲哀，而是二者或其中一者在深刻程度上，在生命感受到的一切事物的強度、簡潔和永恆流動中的一致。這是一種感覺的樣式或邏輯形式。音樂的樣式正是用純粹的、精確的聲音和寂靜組成的相同形式。音樂是情感生活的音調摹寫。」（論音樂美，p.36）

這種摹寫，雖然不是內在情感的直接抒發表達，但卻是對這些內在情緒波動經過反思之後最好的一種刻畫。我們只要看看電影裡的情節轉折，每次如果要帶領觀眾感同身受進入螢幕所呈現的特殊情境，那麼除了「配樂」，還有什麼更好的工具呢？

貳、當代神經音樂學的貢獻

作為學院音樂美學教授與書寫大量維也納音樂評論，甚至偶爾也創作歌曲的漢斯立克，當然絕非不懂樂曲所表達的情感內涵，但他過度強調音樂結構的知性審美成分，卻忽略了音樂審美其實不可能完全捨棄情感的部分。他認為：

「作為藝術美教義的美學，只能由藝術面來解釋音樂，所以只承認那由音樂產生，作為人類精神表示的效力，亦即由原始要素塑造成型的特殊結構所帶來的純粹直觀……唯有不只藉由情感一般效果的餘波，而更是用心凝思某特定樂曲的令人難忘的或明確的印象的人，才能真正欣賞音樂。」（論音樂美，p.114-115）

這樣的結論當然不只是因為反對華格納的關係，主要是受限於當時的科技水平，無法藉由科學的探究，深入解析音樂在大腦內部實際運作的過程，而只能透過個人創作經驗，來反思音樂所涉及的審美問題。漢斯立克就承認當時的科學無法詳細說明情感與音樂之間的特定關係：

「把音樂美的原則建立在情感效果的基礎上的理論家們，以科學的角度來說，他們是失敗的。」（論音樂美，p.100）

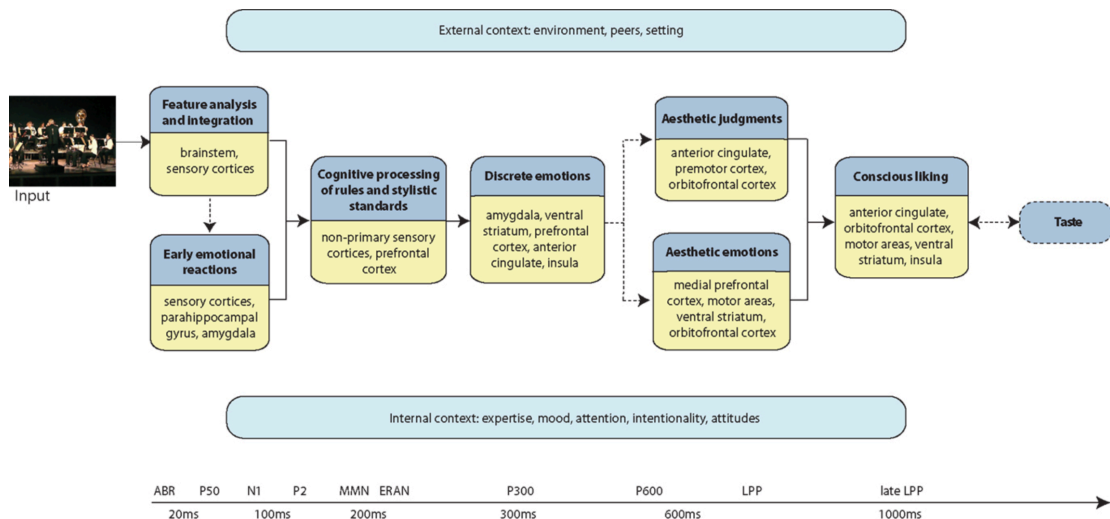
「心理學家與生理學家皆承認，音樂對神經系統有著強烈的影響。可惜的是，卻都未能提出適當的說明。心理學家探測不出，為何某些和弦、音色及旋律，可以對人類有機體發生難以抗拒的印象，因為困難的是該如何在某種神經刺激和某心理狀態之間建立起相聯繫的關係。即使是不斷有顯著進展的生理科學，也無法解決這個問題。」（論音樂美，p.93）

「倘若每個音樂要素皆能符合某特定情感，並且有必然和確定的關係，那麼我們就該有能力像在鍵盤上彈琴那樣，也在聽者的心情上彈奏。甚至假設這是有可能的，藝術的目的是否變達成了？這是唯一合理的質疑，它的唯一答覆必然是否定的。唯有音樂美才是音樂家真正運用的力量。在音樂美的肩上，他安心地在時間的狂流中前進，而情感卻連一根讓他抓緊的稻草都不能提供。」（論音樂美，p.102）

可惜 Hanslick 根據十九世紀心理、生理科學所作出的斷言，今日看來卻完全是另外一回事。當代認知科學家已能明確告訴我們，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）

究竟吾人聆聽音樂的歷程為何？神經科學家 E. Brattico 列出了一張非常詳盡的圖表：



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。

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」、「達不違乎和諧」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。

換句話說，音樂審美的確包含Hanslick所言對樂音結構的認知判斷，但也包含了與這些樂音結構相對應所產生的情感反應，而且只當它最後能靠著這種情感反應而能「撼動」吾人心靈讓我們得到「多巴胺回饋」時，我們才會對音樂產生真正審美上的喜好。相反地，如果僅像Hanslick所設想的那樣，將音樂審美限定在樂音結構的好壞，那就會像神經科醫師奧立佛薩克斯在《腦袋裝了2000齣歌劇的人》一書中所描述的亞斯伯格症患者一樣，可以從音樂得到知性之樂，但卻從來不會被感動。

參、重新理解音樂鑑賞

根據上述神經音樂學的說法，Hanslick所理解的認知判斷顯然只停留在第二階段的探討，但實際上音樂審美的重頭戲要到第三階段才真正完成，而「多巴胺酬賞」有沒有啟動，才是一首樂曲能不能令人喜愛的真正關鍵，這也是為什麼悲樂所激發的感傷卻能弔詭地使人「喜愛」而不是排斥的真正原因，一般來說個人的情緒在被外在事物激發時，並不會產生這種多巴胺酬賞。悲傷的情緒並不會讓人沈醉其中不想驟離，但悲傷若轉化為美妙的音樂符號，也就轉變為一種富有情調的有意味的表現，這時人們是在欣賞自己的也是他人的所有人類共同的悲傷，自然也就與深陷悲傷的情調保持了某種心理上的距離，不再任由悲情牽著鼻子走，而是在這種音樂欣賞之中跟隨著大師的作品提升了自己面對人生種種情境的靈敏感受程度與深度。

Hanslick說的沒錯，音樂是透過他的運動方式來模擬吾人生活世界中一切具有「力度」運動形式的一門藝術，正因為如此，它是「情感」的一種「有距離」的「象徵符號」，而不是「情感」「無距離」的「直接表達」。從而它所象徵的不具體呈現的情感也就不再是某個個人在特定時空中的特定個別情感，而是轉變成可以邀請所有人共同來親身經歷體驗，並讓個別想像力奔馳卻又共同陶醉的同一種「情調」。

要判斷一首音樂（不論是創作或演奏）的好壞，不能僅僅從樂音的形式結構來斷定，還要看看這些樂句組織是否真能打動人心。

為了感動，我們必須放任弦律自由帶動我們的情感。為了欣賞，我們卻必須深入了解音符的內在組織發展。而要達到這種鑑賞程度，除了拿起樂器來學習演

奏之外，我們還可嘗試著利用作曲家在一開頭所使用的「動機」與弦律，嚐試著譜寫看看是否也能夠創作出一樣出色的作品來。就像我們在開始學習書法或繪畫時，總是拿著典範性作品來臨摹一樣，而且在更高層次的創作過程中，總是還會回到這些典範作品去尋找學習效法的技法與靈感一樣。Rudolf Arnheim在論《藝術與視知覺》中提及：

「由于不能憑藉自己的視覺去理解大師們的傑作，就使得許多人儘管經常進出於畫廊之間，並收集了大量有關繪畫藝術的資料，到頭來還是不能欣賞藝術。他們天生具有的通過眼睛來理解藝術的能力沈睡了，因此有必要設法喚醒它。而喚醒這種潛在的能力得最好辦法就是拿起鉛筆、畫筆和鑿刀。然而即使這樣去做，卻仍然避免不了長期養成的壞習慣和錯覺的干擾，除非能從別的地方求到保護和幫助，否則這些壞習慣和錯覺是不太容易消除的。」

同理我們也不能僅憑聽覺去理解音樂大師們的傑作，只是不斷地聆聽音樂，跟不斷地進出畫廊的情況是一樣的，到頭來我們還是未必懂得欣賞音樂藝術。而喚醒這種我們天生其實就具備的潛能，最好的方法就是拿起樂器學著演奏，或者拿起曲譜來試著創作。唯有這樣，我們才能真正理解那些音樂大師們（不論是作曲或演奏），為什麼會被各個時代的音樂專業者景仰不已，我們的鑑賞判斷也才能避開人云亦云到「不知所云」的窘境。

就像Hanslick之言：

「當聽眾不斷地追隨和預測作曲家的設計，然後有時在此證實他的預測，有時在那發現自己欣然同意的誤測；這種心靈的交流，不停的施與受，是無意識地如閃電般的快速發生。唯有能喚起並回應這種心靈追隨的音樂，才能真正被稱為『想像力的思索』，才能提供完全地審美樂趣。」（論音樂美，p.112）

但是這種想像力思索的遊戲絕非僅限於音符、旋律與和聲的想像思索，而是包含一種豐富人生感性生活的富有情調的意境之想像思索，唯有這樣才是真正的「心靈的交流」。

Hanslick固然說得沒錯：

「創作音樂，用的不是情感，而是經過藝術訓練的特殊音樂才能。」（論音樂美，p.86）

「外行人和情感狂熱這總愛問，一首曲子是愉快的還是悲傷的；音樂家則是關心它是好或壞的作品。」（論音樂美，p.113）

要真正了解或欣賞一首曲子的奧妙，的確不能缺乏音樂藝術的訓練。但判斷一首曲子的好壞，哪怕是作曲家本人，也絕不可能完全脫離作者個人所經歷的豐富情感生活。因此，我並不贊同 Hanslick 所言：

「充滿感性和情感豐富的人，其精神知性成分將減少至最低程度；而對高度睿智的人而言，精神成分正是決定性的關鍵。」（論音樂美，p.112）

難道貝多芬、蕭邦會因情感豐富而減少其創作技巧？當我們面對眾多作曲家送葬式的輓歌，豈有人能如蕭邦的《Prélude op.28》那樣，僅僅利用簡單的音階漸次下降旋律，及三和弦中的半音升降，就把心情的逐漸沉落、徘徊不安，間雜升起一絲希望的懷抱，終至氣力放盡的徹底絕望，描寫得那麼淋漓盡致？

參考書目：

吳祖強編著，*曲式與作品分析*，1962，北京人民音樂。

Eduard Hanslick，*論音樂美*，陳慧珊譯，1997，台北世界文物。

Susanne K. Langer，*情感與形式*，劉大基等譯，1991，台北商鼎文化。

Brattico, E., Bogert, B., & Jacobsen, T. (2013), "Toward a neural chronometry for the aesthetic experience of music." *Frontiers in Psychology*, 4, 206.

David Huron, "Aesthetics", in Susan Hallam, Ian Cross and Michael Thaut (2016), *The Oxford Handbook of Music Psychology*, Oxford University Press

Geoffrey Payzant, "Hanslick on music as product of feeling", in *Musicological Research*, 1989, pp. 133-167

Griffiths TD, Warren JD, Dean JL, Howard D. (2004), "When the feeling's gone : a selective loss of musical emotion." *Neurol Neurosurg Psychiatry* 2004;75:341-345

Nick Zangwill, "Against emotion: Hanslick was right about music", in *British Journal of Aesthetics*, Vol. 44, No. 1, 2004 p.29-43

Levinson, J. (2003). "Musical Thinking", in *Journal of Music and Meaning*, vol.1, 2003, section 2

Prag: Beiblätter zu "Ost und West"(24 February 1845), pp. 127-28.