

漢斯利克的音樂美學觀探究

A Study on the Music Aesthetics of Eduard Hanslick



漢斯利克(Eduard Hanslick)

(圖片來源：<http://www.aeiou.at/aeiou.encyclop.data.image.h/h176288a.jpg>)

■ 楊雅惠 Ya-Hui YANG

國立台灣師範大學音樂研究所音樂教育組博士班研究生

壹、前言

在進入漢斯利克的課題之前，首先讓我們思考下列問題，俾便深入漢斯利克的音樂美學論戰。

問題一：在人生的歷程中，必然曾被音樂之美所感動，之所以被感動的原因何在？

問題二：當覺得音樂很美時，這其中是否注入了情感的成份？

問題三：賞樂之時注入了情感，其所體會到的「美」是否即為音樂本身的美？

問題四：聆聽音樂時應該要聽些什麼？欣賞者這一本體應該要產生哪些的動作？

習樂多年，從未思考相關「音樂美」的哲思，對於音樂的分析、解構與聆賞的選擇，也都是以「喜歡」或「不喜歡」等二分法作為喜好的論斷。十九世紀「標題音樂」與「絕對音樂」的兩大論戰，對於二十世紀以後的習樂者而言，似乎

沒有受到嚴厲的支持或抨擊，「標題」與否、「形式」也罷，都不再是極力辯白的重要項目。此次，在接觸了漢斯利克的音樂美學論點之後，引發了筆者對「美為何物」的探尋及「美與情感」的思考，更挑起了筆者一窺「形式主義」真諦的堂奧。也希冀藉由漢斯利克美學觀點的啟發，深入「形式主義」的思維，萃取出合於個人的美學判斷思考。期盼因論點的剖析，釐清思考的方向，俾便為個人的教學職志，注入新的氣象，提供音樂教育工作者一項新的思考。以下即針對漢斯利克的哲學根源、音樂美學觀點深入研究。

貳、漢斯利克的一生與哲學根源

一、漢斯利克的簡介

Eduard Hanslick是捷克裔奧地利評論家。一八二五年九月十一日生於捷克布拉格，一

九〇四年八月六日卒於奧地利。自幼即深受家中雙親的音樂品味及文藝的薰陶，但，真正音樂的學習則是從十八歲以後才開始。或許是因為其一生並未接受過正規音樂教育的緣故，進而影響了漢斯利克對於音樂美學的觀點(郭長揚，1991)。雖然漢斯利克最終的學業完成是法學博士，並從事相關的職業，然而在一八五四年卻寫出了一本極具抨擊且影響甚巨的音樂著作《論音樂美》(*The Beautiful in Music*)。由於此書的出版，使其與萊比錫音樂學派(Leipzig School)站在同一陣線，並與威瑪學派(Weimar School)形成相抗衡；前者以孟德爾頌、舒曼、布拉姆斯為代表；後者的代表人物則有李斯特、華格納等(牛津，1994，p.399)。

一八六一年起，漢斯利克開始了以「音樂評論」及「音樂教育工作」為職志。他的一生甚喜音樂的遊歷，也經常出

席評審或以官方代表的身分到處聆聽音樂會、聆賞比賽及拜訪音樂家們。不僅及此，他在音樂上的另一項貢獻就是提倡「音高標準化」的觀念，這個論點後來也成為一八八五年國際學術研討會的主題(陳慧珊譯，1997，p. 143)。

由於漢斯利克對於音樂的評論風格相當的嚴謹，所以他被公認為一位具有音樂學家身分的專業樂評。此外，他相當具有使命感，自覺對愛樂大眾負有重要的責任，因此在下筆評論之前，一定會慎重地作好背景分析，並在深入研究之後才動筆寫作。儘管他享有盛名，但並未因此而受到普遍的尊敬。由於他相當主觀的見解，特別是「反華格納」的效應，進而也影響了音樂歷史的演進(陳慧珊譯，1997，pp. 141-147)。

二、漢斯利克的哲學根源——「形式主義」

何謂「形式」？「形式」一詞在劉文潭先生(2001)的著作中，即針對此一名詞提出了五個意涵：

- (一)「形式」是各個部份的一個安排。
- (二)「形式」是指那直接呈現在感官之前的事物。
- (三)「形式」是某一對象的界限或輪廓。
- (四)「形式」是某種對象概念的本質。
- (五)「形式」是人的心靈對

其知覺到的對象所作的貢獻。

且不論以上所談論的涵義為何？基本上，「形式」所要述說的就是「物自體」的本質，引用培根(F. Bacon)的說法：「形式是事物內在的結構與規律」(中國大百科全書，1987)。有關「形式」概念在音樂上的運用，則可追溯至西元前六世紀的畢達哥拉斯，他曾試圖以科學和數學的方法，提出音樂美的構成乃始於數字組合的協和關係；亞里斯多德則認為音樂的形式即是音樂的內涵；中世紀的聖奧古斯汀也視音樂為一門準確且規劃樂音秩序的學問；十八世紀英國藝術理論家荷迦茲(W. Hogarth, 1697-1764)在其《美的分析》論著中提出：「美是由形式的變化和數量的多少等因素，相互制約產生而成。」；啓蒙運動時期德國藝術史家文克爾曼(J. J. Winkelmann, 1717-1768)聲稱：「真正的美都是幾何學的。」；十九世紀的康德(Kant, 1724-1804)對於「形式」的觀點在《鑑賞之批評》(Critique of Judgement)中，提供了美學形式主義發展的一個實質基礎，他強調：「『鑑賞』呈現出的是一種形式美學，否定情感與美的相關性」(方銘健譯，1999)。

此外，十九世紀美學形式主義中最具特色的人物就屬出生於德國的赫爾巴特(Johann Friedrich Herbart, 1776-

1841)，他同時也是一位影響漢斯利克美學觀相當重要的人物。赫爾巴特在他的《哲學導論》(Schriften zur Einleitung in die Philosophie)及《實用哲學小百科》(Kurze Eazyklopädie der Philosophie aus praktischen esichtspunkten)文章中提到：藝術的要素要如何合併成一個令人愉悅的整體，這其中所應探討的就是素材之間組成的關係，藉由這樣的概念之下，美的成果由是而生。故此，美學的判斷必然會與客體中的素材與組織有關。所以赫爾巴特強調：學習美學，就應該藉由藝術品的分析來探究每一纖體間不凡的關係，既然美是客觀的，就必須從主觀意識中抽離。由於赫爾巴特的美學觀是著重在定義以及區分相關的因素和概念上，因此他提出了可以仿效科學的邏輯分析和分類法，作為多樣化的美學評斷(方銘健譯，1999，pp.231-235)。

另一位形式主義的擁護者奈吉里(Hans-Geroge Nägeli)，在《論音樂及業餘愛好者》(Vorlesungen über Musik mit erucksichtigung der Dilettanten)的美學論著中提出「音樂彩繪」(musical painting)的想法，他認為藝術根植於感覺、知覺及思想等人類三個心靈層面。音樂的藝術是一系列的樂音在形式、規律的組合中合併成一個整體，藉由形式的運用消滅任何可能的沉思，也要驅除任何

可能產生的情感，如此才能征服知覺，也才能接受形式運用所帶來的喜悅(方銘健譯，1999，pp.236-238)。

總之，「形式主義」者認為藝術美感經驗的訴求，基本上是屬於理性的，它們強調藝術本身的認知與欣賞，強調美是從作品結構中獲得的價值，無關乎情感。

參、漢斯利克的音樂美學觀

漢斯利克的音樂美學論點在他的著作《論音樂美》一書中，即已完整地闡述了整個音樂美學的看法。整本書分成了「情感美學」、「情感的表現並非音樂的內容」、「音樂美」、「音樂主觀印象的分析」、「音樂的領悟」、「音樂與自然界的關係」及「音樂中『內容』和『形式』概念」等七個章節。在這些諸多的篇幅中，漢斯利克的主要思想可以分成「否定性的命題」—「情感美學的批判」及「肯定性的命題」—「音樂美學的建構」等兩大思考，以下即針對此兩大命題深入探討。

一、否定性的命題 — 情感美學的批判

在《論音樂美》一八九一年版的序文中，漢斯利克有如下的文字敘述：

「我所反對的僅是那錯將情感捲入科學中的謬論，以及那

些狂熱的審美幻想家，他們自以為在指導音樂家，實際卻只是暴露出他們自己那叮噠作響的鴉片迷夢而已。」

「美的根本價值是建立在與情感的密切關係上。然而，我更堅信，從所有一切的情感訴求中，我們無法論證出任何音樂法則來。」

「我的信念是建立在一個主要的命題上，即是對情感的影響力抱持否定的態度，最首要的就是反對那廣泛流行的主張——音樂是情感的表現。」

「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，與音樂之外的關係無關。」

(以上文字摘自於陳慧珊譯，1997，pp.19-22)。

由上列文字中得見，漢斯利克明白地駁斥了「音樂的目的是為了喚起微妙的情感」及「情感是音樂藝術所要表現的內容」等兩種說法(陳慧珊，1997，p.25)。他強調美就是美，即使沒有喚起任何的情感、即使不被領悟與思考，它的美依然是存在的。美是沒有目的性，或許欣賞美的事物可以讓人產生愉快的心情，那是美本身的「形式內容」所產生的特質，這與情感無關。也就是說，當我們意識到美的事物時，它應該是一種「想像」，是一種純粹「直觀」的活動，並不需要藉由情感才能意識到美的存在。所以，當聽者在欣賞音樂時，應以「直覺」來接

收樂音的運動，而不該涉及任何音樂以外的官能活動。

其次，審美的活動不能以情感為基礎的理由乃在於：人類情緒的轉變是根據多變的音樂經驗和印象。在此，漢斯利克所要強調的是人的情緒會因自身的經歷、背景而產生了不同的情緒，如此必然會影響了音樂美感的好惡。真正好作品的價值是不變的、是不受情緒轉變而影響的！倘若因情感與經驗的轉變而改變了對於音樂美感的判斷，如此，音樂之美豈不變成沒有恆久性，這對作品的價值而言、就美學的觀點而論是荒謬異常的，因為美的價值應該是永恒不變的！

向來，人類的情感皆被視為音樂的內容，這是因為情感被定位在一個明確的概念上。就實際而言，作曲家們運用素材來表現他們心中的各項意念，著色於樂音的聲響，原是無可厚非的，問題是，當欣賞者聽到了這些聲響時，他們所受到的感動通常是一種「快感」，這種快感是來自於附帶在這些樂音中的含意，而不是音樂本身之美，由於在轉化的過程中極為快速，所以會讓人誤以為情感的流露是音樂的內容！漢斯利克指出，由於快感的迅速流露致使美感的判斷因為這些附帶其上的意涵而受到蒙蔽。再者，當音樂的主題具有某一些「標題」或「文字」表情時，按理來說這應該是作曲者選擇了某些音樂要素想要



促成情境所造成必然的結果，然而，欣賞者卻從這些作品的外在因素去探查，為的只是要印證這些造成心理狀態及文化歷史的原因，然而這一切充其量不過是歷史性或傳記性的事實，並無助於音樂本體的審美思考。也就是說，文字標的只是一種附加上去的事物，它與音樂的本體無關。

二、肯定性的命題 — 音樂美學的建構

漢斯利克的名言：「音樂的內容就是樂音運動的形式」(Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen)。音樂的美來自於藝術的獨特性，所以，音樂之美必須建構在「形式」之上。如前，劉文潭先生的「形式」意涵所述：「形式」是各個部份的一個安排、「形式」是某種對象概念的本質。也就是說，它是一個整體的知覺，其必由許多細部組合成整體。於是，漢斯利克在文字中運用了許多不同的名詞來陳述，諸如：材料、因素、要素、素材、題材等。儘管這些名詞的概念有所不同，儘管所陳述的事件亦不相同，但不可否認的是這些建築於音樂中的「點」、「線」、「面」都是來自於自然界的產物。這些產物在相互組合、增長、消滅中，形成了我們所稱謂的「曲調」、「節奏」與「和聲」等基本要素。藉由這些產物千變萬化的組合形成客體外在具體

的「輪廓」，這個「輪廓」就是「架構」，也就是音樂的「形式」。

然而，音樂又如何能製造出優美的形式而又不需以明確的情感為內容呢？漢斯利克以視覺藝術中「阿拉貝斯克」圖形及變化萬千的萬花筒作為說明：

「當我們沿著弧形的曲線看，時而輕悠下降，時而突然上揚，這些大大小小的弧線相互呼應似乎不能相融合，但卻又相連得很好，每個相對或相輔的部份，即是小細節的集合，也正是一個整體。」(陳慧珊譯，1997，p.64)

視覺的變化就像我們對音樂的印象，在每一個細微的變化中產生了各種優美的形式和色彩，不論是柔和地溢出或是尖銳的對比，它們總能相互關連，保持新鮮、並實踐「自律」與「自我」。當然，這些變化的色彩與形式是建立在哪些基礎上呢？漢斯利克強調，音樂結構中有些完美而合理性的自然法則建立在大自然中，這個法則是有組織、有聲音的外在現象，它們藉由物理運動產生了力度，產生了不同的屬性，但一個重要的關鍵是不論素材如何的組合，彼此之間都存在著「和諧感」。

我們從許多的醫學研究中探知，聽覺的聲響會喚起生理的反應、會產生感知的情懷，但漢斯利克認為這些反應都應

該在音樂美的判斷過程中避開。因此，真正的審美處方應該是教導作曲家如何產生美樂(陳慧珊譯，1997)。也就是說，創作者應該要執著於作品本身的完美，是要從作品中去創作出音樂的美，而不是從欣賞者的身上去激發某種情緒來產生音樂的美感。所以漢斯利克說：

「一件藝術作品的生理影響愈強，亦即當它以病態形式出現時，它的審美成份也就愈弱。」(陳慧珊譯，1997，p.102)

漢斯利克使用「病態」的字眼相當冷酷，但他主要是強調作曲家的創作應避免讓欣賞者以「感性」來直視音樂，因為長期運用這樣的結果猶如服用了麻醉劑般，雖帶來了夢幻般的快感，卻也只是一種模糊的意識，欣賞者根本無法真正意會出音樂的美。

另外一項審美的處方則在於欣賞者，欣賞者要以審美的態度去聆賞音樂最基本的條件就是要以樂曲的本身為目的，這其中不應該夾帶著其他外在的要素，諸如文字所引發的想像、諸如模仿所帶來的感動、亦或是創作背景所激起的讚歎等非作品本體之物，都不該是聆賞過程中應該出現的行為。審美的領悟只能執著於音樂這個「物自體」，當聽者完全「覺察」、用心聆聽並意識到它的建構之美時，這才是真正音樂審美的領悟。

最後，由否定的命題延伸而來美學建構的作品類型，漢斯利克認為只適用於「器樂曲」。那些具有文字的「聲樂曲」與「歌劇」都不該列在音樂審美藝術品的範圍之內。他的理由是語言的聲響僅是一種符號、是一種媒介，經由這些媒介所傳來的意念是有目的性，它與音樂無關。音樂聲響的本身即是一種客體、是一種目的，它不該為其他任何的目的出現。因為語言是傳遞思想的工具，音樂則是自發性的形式，兩者是截然不同的個體。所以，語言、文字不該涉入音樂審美的範疇中，由是，音樂審美藝術品的類型只適用於「器樂曲」。

肆、結語與歸納

一、結語

事實上，漢斯利克的著作中並未出現「形式」的用語，然而「形式」在其音樂的概念中卻清晰可見，因此，漢斯利克不免被貼上「形式主義」的標籤。綜合以上有關漢斯利克音樂美學觀點的陳述，肯定的，他是「音樂自律」論的推崇者，強調音樂的本質「是一種樂音的運動」，音樂的美即在於它的本質而不在於外在的誘因。以下即針對其論點中「否定」與「肯定」兩項命題，簡要歸納之。

二、歸納

(一)「否定的命題」

- 1.審美活動不該存有其他官能性的活動。
- 2.審美活動不該以情感為基礎。
- 3.情感的表露並非音樂的內容。

(二)「肯定的命題」

- 1.音樂的美應該建構在「形式」之上。
- 2.美樂的要素組合必有其「和諧感」。
- 3.音樂創作者應從作品本身發展出音樂之美。
- 4.欣賞者應以「覺察」之心領悟音樂形式的美感。
- 5.音樂藝術審美判斷的作品類型只限於「器樂曲」。

從以上的整理歸納中得見，不論漢斯利克以幾個命題來陳述想法，事實上，他的美學論點可以歸結於一個重點，這個重點即是：音樂的美只著重在音樂這個「客體」之上，不論是創作者也好，亦或是欣賞者也罷，都不能將音樂之外的物件附著在這個客體之上。

伍、批判與反思

一、批判

漢斯利克堅持在音樂中「形式與內容是不可分割的」、「音樂的表現與情感無關」。然而，這些論點在音樂的歷史中是經不起檢視的，也因此他的論證並未獲得全面的支持。事實證明漢斯利克對於音樂美學的建構是有貢獻的，只是其中

仍有諸多的疑點無法說服人心予以認同，以下即是筆者提出的幾點疑問與批判：

(一)音樂中的情感事件

漢斯利克強調：「聲響所帶來的感動是一種快感，由於在轉化的過程中非常快速，所以讓我們誤以為是音樂的內容」。在諸多聽覺的經驗中，有些音樂之美是直接沁入人心的，美在何處？可能在音樂主題出現的刹那，那一小段的曲調即教人動容，這種感動即是音樂之美所造成。或許快感不等於美感，但美應該會產生快感，正因為音符組合的適當促使聆賞者立即產生了音樂美感的感受，這樣的感受很難沒有情感的存在，但又怎能論定有了情感的介入就失卻了審美的判斷。倘若每一段曲調都要執著於字字珠璣，斟酌於音與音之間的連結，在理性的推敲音程、節奏與組織中才能得以鑑定音樂之美，這樣的論點是無法教人心悅誠服的！

(二)聲樂曲的美感判斷

有文字的音樂就沒有美感判斷可談嗎？不容否認的是有些文字的確會影響聽覺與心情的感受。但我們也都有這樣的經驗，有些音樂附帶的文字並不是我們熟悉的語言，但是我們仍能對音樂產生情愫；也有些詞意很美的字句，一旦配上了曲調之後反倒會有一種詭異不搭配的感覺，這樣的歌曲美嗎？這是見仁見智的答案。如果歌詞優美又配上合宜的曲

調，整體的效果必定是教人賞心悅目，這樣的作品能不歸於美樂之屬嗎？試想想，何以藝術歌曲能夠恆久留長而流行歌曲則如曇花一現？正因為藝術歌曲的建構是屬於完整的織體，具有可判斷的美感體驗，因此怎可將有文字的音樂驅離？

(三)「文字標題」的呈現

音樂作品應該要傳達的是什麼？答案應該是在於創作者的想法為何？作品的內容可以是單純的樂音組合，也可以具有影射的事項，這完全在於創作者的樂想，重點是欣賞者及演出者都要用心去體會並適當地傳遞出創作者內心的意涵。問題是，如何去揣摩這些蘊含於作品內的事物？這其中涉及到音樂該不該有「標題」及該不該將作品賦予「文字」等話題了。音樂的鑑賞應著重在音樂的本體，這觀念絕對是正確的，但將作品賦予文字的解說，可以帶領演奏或欣賞者，直接沁入創作者的音樂空間，

如此才能易於解析作品，作最適當的詮釋；倘若沒有文字的引導，勢必造成聽者與演者以猜測之心去探索內涵，這樣的作法反而是很危險的。因此，「標題」或「文字」的有無，雖不是絕對必要的條件，但也不該被限制。

二、反思

拜讀了漢斯利克「形式主義」的音樂美學論點之後，筆者在音樂思想與教學上有了新的思考，也重新地檢視了個人的音樂教育哲思。二十世紀強調以「兒童本位」為中心的思潮以來，為了讓音樂教學活潑、生動化，「標題音樂」教材的運用幾乎是音樂教育工作者最常、也最喜歡引以為用的教學內容。因為「標題音樂」的教材引用，極易帶領學生進入想像的空間，極易激發學生感動的情緒，然而，這樣的學習效果所呈現的往往只是「快感」的表象(在此筆者所詮釋的快感意指教師可以感受到學

生對於音樂內容的喜愛)，然而就聆聽能力的內涵而言則很難達到深度可言。

話說回來，若一味地強調「形式」作為教學內容，其學習成效就能卓著嗎？在筆者的教學經驗中不得不承認，教學中以「形式」的理論來探討「音樂美的本質」，這將促使學生將「古典音樂」束之高閣。

「音樂符號」並非學生們熟悉的語言，如何作適切的引導實為音樂教育工作者有待開發的話題。而「他律論」運用外在的因素作為教學的切入，可以讓學生易於親近音樂，不過若要促使學生真正地達到學習的深度，不論教學的過程為何，最後都應該要將作品導入架構的議題才是！唯有在「架構」的內容中漫遊，學生才能真正探尋音樂的本質，如此一來，相信學生的音樂學習不僅是有廣度同時也兼具深度，這才是音樂教育工作者所引以為傲的教學成果。

參考書目

中文書目 —

- 中國大百科全書(1987)：哲學篇 I、II。上海：中國大百科全書。
 牛津音樂辭典(1994)：台北：麥克。
 方銘健(1997)：藝術、音樂情感與意義。台北：全音。
 方銘健譯(1999)：西洋音樂美學史。台北：鼎文。
 哲學辭典(2000)：台北：貓頭鷹。
 郭長揚(1991)：音樂美的尋求 — 應用音樂美學。台北：樂韻。
 陳慧珊譯(1997)：論音樂美 — 音樂美學的修改與議。台北：世界文物。
 梁福嶺(2001)：審美教育學。台北：五南。
 黃于真(2000)：從詮釋學角度論漢斯利克《論音樂美》中的情感與形式。國立台灣大學音樂研究所碩士論文。
 劉文潭(2001)：西洋六大美學理念史。台北：聯經。
 鄭明慧(1988)：羅康與漢斯利克音樂美學思想研究。中國文化大學藝術研究所音樂組碩士論文。

英文書目 —

- Portnoy, J(1980). *The Philosopher and Music - A Historical Outline*. NY: Da Capo Press.
 Reimer, Bennett(1989). *A Philosophy of Music Education*. N.J.: Prentice Hall, Englewood Cliffs.