

音樂國度的形而上探索

An Exploration of the Metaphysical Realm of Music

林伯賢

國立臺灣藝術大學工藝設計系

摘要

在所有藝術形式中，音樂具有其獨特性。長久以來西方美學理論廣泛被運用在對於文學與視覺藝術的評論與賞析，相對而言音樂是一個受到忽視的領域。本文首先藉由近代美學家對於音樂存在本質的論證，突顯音樂美學的獨特性。其次藉由回顧西方美學史的演進，綜論音樂之美，並據以延伸討論近代音樂美學的幾個迷思。最後將針對多彩多姿卻又極具爭議的一些當代音樂現象，從美學的觀點進行剖析與省思。

關鍵字：音樂，美學，形而上

Abstract

Music is unique among all art forms. For a long time, aesthetic theories have been employed in criticism and appreciation in the realm of literature and visual arts. By comparison, music was neglected. This article intended to demonstrate the uniqueness of music through an argument about the ontology of music. A historical review of western aesthetics was made to reiterate some important concepts of the beauty of music. The dilemma of traditional aesthetics used in interpreting modern music was also discussed. Finally, an aesthetic analysis was addressed in order to reveal the essence of the variety of contemporary music.

Keywords: music, aesthetics, metaphysics

壹、音樂的形而上意義

形而上學 (Metaphysics) 在哲學領域中是研究事物本質與基本原理的學問。十七世紀以後，部分學者主張使用本體論 (Ontology) 的名稱來取代形而上學的概念，但形而上學一詞仍有其不可撼動的地位。Meta-作為字首本有「在後」及「超越」的意義，二千多年前希臘哲學家亞里斯多德 (Aristotle) 將他探討萬事萬物存在之最基本原理的論文稱為第一哲學 (First Philosophy)，後人整理他的論著，認為第一哲學應放在物理學之後，並稱為「物理學後之學」(Meta-Physics)，而 Meta-在此也逐漸被解讀為超越感官知覺的意義。中文根據《周易》「形而上者為之道，行而下者為之器」的說法，將 Meta-Physics 譯為形而上學可謂十分傳神。

那麼我們要如何從形而上學的角度來看待音樂呢？在近代藝術分類的概念中，音樂不同於繪畫、雕塑、建築等視覺藝術，簡單的說，人類與音樂接觸的感官是聽覺，與其他幾類藝術型式接觸的感官是視覺。因此，如果將聲波與光波分別視為音樂與視覺藝術的本質，似乎頗為貼切。但同樣是聲音，我們並不會將聒噪的人群聲、吵雜的車馬聲，或隆隆的機器噪音稱為音樂，反而把某些藉由光色產生的視覺現象與音樂合稱為藝術。可見音樂存有比聲波更為核心的本質，而這種本質可能是超越物質現象的，也就是說形而上的。而這種對於藝術形而上的探索，正是西方美學長久以來研究的焦點，而在所有藝術形式中，音樂更具有其獨特性。

本文首先即藉由近代美學家對於音樂存在本質的論證，突顯音樂美學的獨特性。其次藉由回顧西方美學史的演進，綜論音樂之美，並據以延伸討論近代音樂美學的幾個迷思。最後將針對多彩多姿卻又極具爭議的一些當代音樂現象，從美學的觀點進行剖析與省思。

貳、音樂存在本質的爭議

當代音樂美學學者基維 (Kivy, 2002) 在探討音樂的本質時曾經提出這樣的問題：如果有一天報紙刊登達文西的《蒙娜麗莎的微笑》被竊，大家應該知道那是放在巴黎羅浮宮的達文西畫作被偷走了。但是如果刊登的訊息是貝多芬的《五號交響曲》被竊，大

家必然很難想像，到底是甚麼被偷走了。一幅名畫被偷是大事件，雖然現在複製技術發達，但觀眾可能無法再觀賞到大師的原作了。然而樂曲被偷對於大眾似乎無關痛癢，大師的作曲手稿固然有收藏上的價值，但就大多數聽眾而言是看不懂這些音樂記號的，我們平時所接觸的《五號交響曲》不是貝多芬的手稿，而是後世指揮家與演奏家所表演詮釋的樂曲，它可以隨時被重新演奏。由這個角度來看，貝多芬的《五號交響曲》並無失竊之虞。

音樂學者常將節奏、旋律、和聲與音色稱為音樂的四個要素（Copland，1999）。貝多芬作品的精髓不是一張張的原始手稿，而是手稿上作曲者所構思出來，可以被反覆表演的音樂要素。這二者的主要差別何在？基維進一步引用希臘哲學家柏拉圖的理論來加以說明。柏拉圖依照他「心物二元」的哲學觀來區分數學上對於數量「二」（the number two）與數字「二」（a number two）的不同，簡單的說，前者是一種對數量的抽象概念，而後者是紀錄此一抽象概念的具象符號。所以，我們可以用阿拉伯數字寫一個「2」，「2」這個符號可以被塗改甚至刪掉，但數學上對於「二」這個概念卻是無法抹除的。美國哲學家皮爾斯（Peirce，1908/2001）曾經利用有形的 Token（標誌、代幣、符號）與無形的 Type（類型、樣式、象徵）來解釋這種差別。沃海姆（Wollheim，1968）則沿用皮爾斯的概念，把作曲家對於作品的整體構思，視為是一種 Type，而把作曲家與演奏家根據原始構思所作的每一次演出，則視為是一種 Token。

沃海姆的理論為闡釋音樂藝術開闢了一個途徑，基維（Kivy，2002）將這種獨特的理論稱為「極端柏拉圖主義」（Extreme Platonism），但他進一步指出，把音樂作品與 Type 類比會衍生一些認知上的問題。在哲學上 Type 是一種既存的概念，亦即所謂「先驗的」（transcendental），或是皮爾斯（1908/2001）所稱「宿命的」（Necessitant）。這種先驗的概念並不是人類創造的，而是被發現的；如此一來，音樂作品的誕生是一種發現而不是創造，這對於大多數人而言，是一個較難以接受的觀念。但是基維提醒我們，當貝多芬在創作「英雄交響曲」時，其實已經近乎全聾，倘若我們說貝多芬是以自己內心的聽覺來發現「英雄交響曲」，似乎並不為過。當然，用 Type 來解釋音樂作品的產生，仍然有其他的問題。首先，既然 Type 是一種先驗的存在、是被發現的，那麼 Type 應該不具

備個人的色彩，然而，偉大的音樂作品往往都具備濃厚的個人風格。再者，Type 的存在應該不受時空的限制，但歷史上的確有音樂作品完全散失而不可復求的實例。

經由以上的討論，我們不難發現在各類藝術形式中，音樂的確有其獨特性；要將音樂的本質作完善的界定，並不是一件容易的事。我們不用責備哲學家們為何要把單純的事物變得如此複雜。事實上，在整個西方美學史上，透過哲學家的努力，確實為音樂藝術提供了多采多姿的美學詮釋。以下將從整個西方美學史的發展，來回顧哲學家對音樂美學所建立的重要理論。

參、從西方美學史的演進論音樂之美

西方美學長久以來對於美的探討，主要圍繞在理性與感性，以及形式與內容兩組對立觀念的論證上。由於流派甚多要建立完整的系統並不容易，特列舉具有代表性的美學理論，並分成古典主義、理性主義、經驗主義以及德國古典美學等四個主要的派別分述如后：

一、古典主義：美在形式

美的來源在於物體的形式，是發展最早的西方美學觀念，一般歸之於希臘哲學家畢達哥拉斯（Pythagoras）的倡導，到了文藝復興時期更被發揚光大。十五世紀義大利建築師阿伯提（Alberti，1452/1966）曾大力宣揚畢達哥拉斯的美學理論。畢達哥拉斯發現音階的變化來自於發聲體質量的數學比例差異，聲音的規律變化產生和諧，和諧就是美。因此他指出：絲弦樂音本身蘊含著幾何的定律，天體中諸星之運行遵照一定之軌道，產生一種和諧的音樂，就是一種美；亞里斯多德（1981）承接了畢達哥拉斯的觀念，指出美在於體積大小和秩序。這種美在形式的古典主義美學觀，對後世產生很大的影響，一直到現在，藝術家與設計師仍然大量運用比例、對稱、平衡、漸變等的形式原理，來做為評量形式美的主要依據，而從畢達哥拉斯學派以來所強調黃金比例的觀念，亦深植人心。

二、理性主義：美在完善

相對於古典主義美在於形式，柏拉圖（Plato，1992）等哲學家提出了美是一種完善

的美學觀，在他的觀念裏，自然界有形的物質反映了神的理式（**Idea**），人類的藝術創作來自於對自然的模仿，而自然萬物的存在符合神所賦予的完善型態，便是一種美。西元三世紀羅馬哲學家普洛丁（**Plotinus**，1976）將基督教義結合柏拉圖的哲學觀，開創了所謂新柏拉圖主義（**Neoplatonism**），他們一方面也接受了物體的形式美，二方面更強調美的神性與目的性，並主張唯有透過內在之眼，才能辨別美與醜。

三、經驗主義：美感即快感

十七世紀的經驗主義在美學史上是一個重要的轉折，簡單地說，經驗主義論者主張美感經驗來自於人類的感官，而把美感歸諸感官上一種愉悅的生理效應。英國哲學家哈其生（**Hutcheson**，1800/2004）即指出，美感只是一種極為強大的快感。博克（**Burke**，1958）亦認為，美是物體的一種性質，藉由感官的中介在人心產生的機械性作用，是一種能引起愛或類似情感的本質；美感就是來自於身心鬆弛後所得到的正向的快感。休謨（**Hume**，1998）則指出，美與價值都是相對的，審美趣味的分歧來自於個人的脾氣與時代的差異性，快感與痛感伴隨產生美與醜，故也是美醜的真正本質；由此可見，經驗主義把美當成是一種相對概念，是人類個別的感官經驗，不同於理性主義把美歸諸於一個具有絕對性的理式或神。

四、德國古典美學：美是理念的感性顯現

十八世紀哲學家康德（**Kant**，1970/2000）是德國古典美學的代表人物，康德志在彌平理性主義與經驗主義觀念的分歧；所以，他一方面接受了經驗主義美感即快感的基本論調，另一方面也主張這種快感應不涉及概念（**concept**）也無關利害計較（**interest**），因而，他提出了純粹美與依存美兩個不同的概念；康德認為簡單的線條造型不會引起利害計較的概念，是真正的純粹美。而大部分的藝術創作在表達特定的觀念並引發人們的聯想，故是一種依存美。以康德的理念來解釋音樂藝術，簡單的曲調和聲，引發一種單純的快樂，是屬於純粹美。帶有故事性或表意的歌曲，則是一種依存美。對於彌平理性主義與經驗主義對立的任務，到了黑格爾（**Hegel**，1975）才真正的完成。在黑格爾的觀念裏，整個真實世界是一個絕對理念，一切真實事物的存在，都是抽象的理念或邏輯概念由對立而統一的結果。雖然黑格爾和柏拉圖都認為理念先於感性世界而存在，但在

柏拉圖的哲學中，理性與感性為對立之二元，二者不相連屬；但黑格爾則認為，理性是經過辯證發展過程而來的，在這發展的過程中，自然界的事物只是一個過渡階段，人類所創造的藝術與宗教，才是辯證發展的極致。他利用辯證法提出了「美是一種理念的感性顯現」，因此，一件藝術品的存在，是普遍真理藉由個別形體向外呈現的結果。

綜觀西方音樂的發展，從中世紀到文藝復興時期音樂的表現，大多用之於表達宗教上的虔誠為主；巴洛克時期以後，音樂的發展則以曲式的變化，與樂器的表現力為主，基本上是一種形式主義的訴求，這種情形到了新古典時期達到最高峰。十九世紀的浪漫主義音樂則注重個人情感的宣洩，強調不受拘束的表現形式。二十世紀初，表現主義為音樂的情感表達注入了一股新的生命力。整個西方音樂史，大致呼應了美學長久以來對於追求理性與感性，以及形式與內容，不同階段的交替演變。

二十世紀以後藝術理論百家爭鳴，為藝術創作帶來多采多姿的面貌。許多音樂家也和視覺藝術家一樣，開始挑戰傳統美學，並企圖藉由藝術創作傳達更多元的價值觀。以下將探討近代美學上幾個比較重要，確又具備爭議性的議題，並進一步分析這些觀點在音樂藝術上所帶來的影響。

肆、近代音樂美學的幾個迷思

一、藝術模仿自然

談到近代藝術的發展，必須回顧一下影響深遠的再現理論（representational theory）。再現理論可追溯到古希臘時期的藝術模仿說，主張藝術是對自然的模仿與再現。在《理想國》（*The Republic*）一書中柏拉圖（Plato, 1992）便認為藝術模仿自然，但與神所創造的理式（Idea）隔了三層。亞理斯多德（Aristotle, 1989）修正了柏拉圖的看法，他肯定模仿是人的天性，並認為理想的藝術型式，更勝於實際存在的事物。他們師生二人的觀點或有不同，但其藝術模仿說卻主導整個西方近兩千年的藝術觀，直到十八世紀康德（1790/2000：185），仍在其《判斷力的批判》（*Critique of the Power of Judgment*）一書中指出：藝術之美在於我們明知其為藝術，卻酷似自然。

再現理論到了十九世紀末開始受到極大的挑戰，最重要的因素便是攝影術的發明。

長久以來藝術家藉由巧手慧心模擬自然所再現出的圖像，現在卻可由攝影家輕易的藉由照相機來完成，這除了對藝術家形成挑戰，更使得許多美學家投入對藝術美感價值的重新檢討。再現理論是否適用於音樂一直是受到爭議的話題。聖桑（Camille Saint-Saëns）的《動物狂歡節》（*Carnival of the Animals*）以及莫索斯基（Modest Mussorgsky）的《展覽會的圖畫》（*Pictures at an Exhibition*）也許可以視為對現實事物的模擬，但是音樂界似乎有不同的看法。基維（2002：186）指出：一般音樂界人士並不認同再現理論，例如辛辛那提大學的羅賓森教授（Jenefer Robinson）便認為人們欣賞繪畫與音樂根本是兩種完全不同的經驗。

西方美學家當中，叔本華（Schopenhauer，1966）是最推崇音樂的一位，在《意志與表象的世界》（*The World as Will and Representation*）一書中，他不能免除再現理論的影響而直接喊出：音樂直接再現人類的意志。基維認同叔本華強調音樂特殊性的初衷，卻反對叔本華所主張的「音樂是人類意志再現」的說法。基維認為所謂再現其實可以包含兩種不同的概念：一是「形象的再現」（pictorial representation），二是「結構的再現」（structural representation）。前者適用於視覺藝術，音樂則屬於後者。他主張音樂並不是對各種現實世界聲音的再現，而是反映一種抽象的概念，我們欣賞音樂是要「聽其音、察其結構、知其文義、解其弦外之音」（基維，2002：190）。基維的主張呼應近代結構主義的藝術觀，這將在後面探討當代音樂美學時一併討論。

二、藝術表現情感

表現主義（Expressionism）是十九世紀藝術思潮的重要發展。表現主義的精神可以反映在托爾斯泰（Tolstoy，1960：51）對於藝術的定義，他認為藝術就是藝術家有意識地運用外在的符號，將個人所經歷情感傳遞給他人，而觀眾也能從實際的觀賞中領會到與藝術家相同的情感經驗。

美國當代美學家迪克（Dickie，1997）分析指出，所謂藝術情感的表現包含三個不同的層面，一是利用藝術來激起觀賞者的情感，二是利用藝術來傳達藝術家個人的情感，三是利用藝術來做為客觀情感的呈現。

英國近代美學家柯林伍德（Collingwood，1972）認為藝術的價值不在於激發情感，

而是在表現情感。他主張藝術的情感表現必須是預設的，可控制的；並把不預期的情感表現稱之為一種背叛的情感（betraying emotion），這種用背叛的情感所呈現出來的藝術將流於一種娛樂性的藝術（amusement art），而失去藝術的正確性（art proper）。美國著名哲學家朗格（1953：40）同樣主張藝術不在激發情感，亦不在表達藝術家個人的情緒；她提出「藝術是人類情感符號的創造」（Art is the creation of forms symbolic of human feeling），主張藝術是藉由象徵符號形式的創造，來表達人類的情感。

柯林伍德與朗格的論述反映了藝術創作過程中某個階段的實際狀況，當藝術家經歷了強烈的情感作用而希望投射在其作品時，仍然應該經歷過適當的沉澱以及巧妙的轉化，運用各種藝術表現形式來傳達其情感，以獲得觀賞者內心的共鳴。否則，觀眾個人並未經歷這樣的情緒，而無法做出感同身受的回應時，這樣的藝術創作往往成為所謂「情溢乎辭」，結果不是言不及義，便是曲高和寡，而這也正是柯林伍德所謂的虛偽的藝術。

事實上當我們欣賞一項藝術展演時，常會在不知不覺之中融入在藝術家所設定的情境中，由物、我兩忘進到物、我同一的境界，這就是近代德國美學家立普司（Lipps）所倡導的「移情作用說」（Empathy）。朱光潛先生（2001）在討論美感經驗的分析時，特別強調移情作用的重要性，並引用德國美學家佛拉因裴兒斯（Muller Freienfels）的理論把審美者分為二類，一為「分享者」（Participant），另一為「旁觀者」（Contemplator）。後者處於旁觀的地位，以冷靜的態度去欣賞世界的美；而前者則是藉由移情作用，把自己設身處地投入在作品中，藉由共鳴產生交融。

十九世紀德國哲學家尼采（Nietzsche，1887/1967）認為古希臘人在酒神祭中飲酒狂歡，並在一種狂迷忘我的情緒下進行悲劇的演出，這種釋放人類原始情感的酒神（Dionysus）精神正是藝術表現的最高境界，也是西方藝術的起源。對於將藝術視為情感表現的媒介，尼采、柯林伍德與朗格的理論，分別代表了三個不同層次的觀點，也是當代美學在藝術創作理論中，值得探索的議題。

三、藝術表達觀念

美國當代美學家丹托（Danto，1981）曾指出，藝術品應該具備兩個必要條件：一是用來表達某種理念（to be about something），二是必須提出適切的詮釋（to be subject to

interpretation)。用藝術來表達觀念是當代極為重要的藝術理論基礎之一，但其起源當溯自理性主義。到了德國古典美學，康德雖然提出美是不涉及利害計較的快感，但康德在發展他的美學系統時，亦發現這種不涉及慾念與概念的純粹美，在人類審美活動上極為有限，對此，康德（1790/2000）特別提出了審美意象（Aesthetic Ideas）的概念，他認為從審美趣味（Taste）看，理想美為依存美；從審美意象看，藝術美需建立在理性觀念上。這裏所謂理性觀念的傳達，也正是黑格爾所強調的理念的感性顯現。

到了十九世紀末，印象派畫家惠斯勒（Whistler，1834/1885）鼓吹藝術應專注對美麗事物的追尋，遠離一切社會現實面的干擾，標榜所謂「為藝術而藝術」（art for art's sake）。相對而起的馬克斯主義則視經濟為一切社會結構之生成與變遷的決定因素。馬克斯主義運用在藝術方法論上，其基本信念係主張對於政治、經濟等社會脈動（social context）的瞭解，是探究藝術創作的必要因素，並反對形式主義與「為藝術而藝術」的美學觀（Adams，1996）。二十世紀末隨著蘇聯共產政權瓦解，馬克斯主義的影響力也趨於沒落，但其後繼者所提出的批判理論（critical theory）卻在西方世界引起很大的迴響。批判理論主張知識份子不必保持客觀，而要隨時以批判的態度挑戰威權，促進社會的改革（Wallace & Wolf，1999）。這種源起於後馬克斯主義的批判理論在 1970 年代以後對於西方藝術產生很大的影響。

究竟藝術應該反映社會脈動，還是超然獨立於現實生活之外，也許在藝術世界裡無法尋求一個最終的解答。不過當視覺藝術家開始大量運用各種媒體來表達他們對於社會及政治經濟現象的批判時，部分音樂家也企圖顛覆傳統的表演形式，運用音樂來表達自己的理念。他們的表現形式引發極大的爭議，其中約翰凱吉（John Cage）便是一個最好的例子，他的偶發音樂呼應著當代視覺藝術家的顛覆性手法，在表現形式上，正是藝術思潮從結構主義過渡到後結構主義的最佳例證，以下將詳細加以介紹。

伍、當代音樂美學的省思

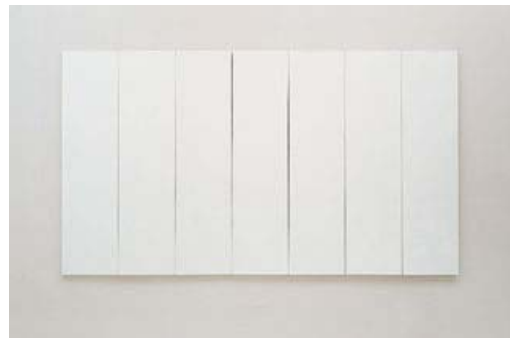
1940 年代後期，凱吉將現成物品綁在鋼琴弦上，使鋼琴以打擊樂的方式演奏出著名的調製鋼琴（prepared piano）奏鳴曲及間奏曲。這件作品主要受到達達主義藝術家

杜象（Marcel Duchamp）的影響，凱吉（1991）在他個人自述中提到他當時所創造的東西，其實正是在出生那年杜象就已經在發展的概念。凱吉出生於 1912 年，當時杜象已經開始利用現成物（ready-made）做為藝術創作媒材，其中最著名的作品是一件用小便斗所命名的「噴泉」（Fountain，圖一），他企圖以這樣的藝術表現手法來挑戰傳統美學。杜象與凱吉二人的作品相差近四十年，同樣為藝術界帶來極大的震撼。

1952 年，凱吉以沒有音符的琴譜、持續四分三十三秒寂靜，演出《4'33"》鋼琴曲。這種顛覆傳統音樂表現形式的演出再次引發爭議。凱吉以他個人在無音室的經驗，認為世界上沒有絕對的靜音。他要觀眾去體會演奏時屋頂滴雨、觀眾呼吸聲、以及個人身體循環的各種聲響。事實上，凱吉自己坦承他創作《4'33"》是受到羅森柏格（Robert Rauschenberg）《白色繪畫》（*White Painting*）的啟發（圖二）。羅森柏格在古根漢美術館（Guggenheim Museum）的展覽作品創作理念上，說明他這件作品以全白的畫面讓觀者在瀏覽畫作時，將自己短暫的影子留在畫中。這種藉由不確定的外在因素，來表達作品呈現時的偶發性，正是後結構主義以及解構主義藝術觀的具體實踐。



圖一 杜象，噴泉，1917



圖二 羅森柏格，白色繪畫，1951

結構主義源起於二十世紀初瑞士語言學家索緒爾（Ferdinand de Saussure）對語言結構的分析，他把人類思想溝通的系統分為兩個要件：意符（signifier）是聲音或書寫所構成的文字；意指（signified）則是前者所指涉的概念。根據索緒爾的觀念，意符與意指之間沒有先天必然的關係，二者的連結取決於文化背景（cultural context）。而如何從不同的文化脈絡中找尋普遍性的中心結構（universal mental structure），便成為結構主義訴求的重點（Adams，1996）。

結構主義盛行於二十世紀中期，六〇年代以後許多早期結構主義論者重新思索符號

與意指的關係。巴特（Barthes，1977）首先提出了「作者已死」（death of the Author）的概念，認為當作者完成寫作將作品呈獻給讀者的瞬間，一切解讀作品的權力都不再屬於作者自己。隨後巴特（1981）又在《明室：攝影札記》（*Camera Lucida: Reflections on Photography*）一書中提出了知面（studium）與刺點（punctum）的概念。根據巴特的理論，當觀者欣賞一件作品時，心中受到感動的點，往往建構在自身生活背景與經驗之上，而與作者所欲鋪陳的主題不相干。巴特的主張象徵著結構主義的終結，也預告了後結構主義的來臨。

在後結構主義逐漸形成風潮的同時，德希達（Jacques Derrida）卻是直接對結構主義進行嚴厲批判的學者。Collins 與 Mayblin（1998）指出，長期以來西方哲學是建立在一種「非此／即彼」（either/or）嚴格區分的二元對立模式（binary opposition）之上。德希達質疑並企圖瓦解這種西方邏輯思維與語言系統所賴以建立的二元對立。即以最常見的呈現（present）與闕如（absent）為例，邏輯學上的排中律（law of excluded middle）不允許一個物件既呈現同時又闕如，但是德希達認為無論書寫或言語都不可能獨自運作，而毋須牽連其他非單純呈現的元素。他以痕跡（trace）來表達上述概念，所謂痕跡就是一種必要的闕如所造成的必然呈現（necessarily present in its necessary absence），也是進一步探索約翰凱吉的偶發音樂時，必然觸及的理論基礎。

首先就作品的表達形式而言，不管是《白色繪畫》的空白畫面，或是《4'33"》的寂靜無聲，都是一種不呈現（non present）的狀態。然而這樣的不呈現卻不是純然的闕如、虛無。正如前面所說的，空白與無聲是一種「痕跡」；是一種必要的闕如所造成的必然呈現。觀眾的身影、呼吸聲以及身體循環的聲音，不是都藉由一種不呈現的狀態而得以充分呈現嗎？

再者就藝術家與觀眾的相互關係而言，長久以來藝術家與觀眾之間存在著一種參與者與旁觀者、主動與被動、施與受的對立關係。凱吉與羅森柏格的作品打破了這個藩籬，觀眾不僅是參與創作的一份子，本身更成為作品的一部份。藝術家拋出想法，在展演時卻退居客體的地位；觀眾進場後，直接參與創作、融入作品、自我詮釋。這也正是巴特倡言「death of the Author」的要義所在。

或許長久以來音樂總是被視為怡情養性的藝術，而不是一種表達觀念的重要媒介。亞里斯多德在其《政治學》（*The Politics*，1981）一書中就指出，音樂具有教育、淨化人心，以及休閒娛樂三大功能。然而朗格（1953）卻對於音樂藝術有更高的期許，她認為音樂雖然不是由文字構成，不能直接述說意義，卻有語言的形式，具備充沛的意涵；朗格進一步指出，如果音樂只是用來引起感官上的喜怒情緒，就失去其文化上的意義了。朗格的見解，正可以為當代音樂藝術的發展做註腳。

陸、結語

藝術家常會被問到這樣的問題：甚麼是藝術？甚麼是美？要如何欣賞藝術之美？自十八世紀中葉德國哲學家鮑姆嘉通（Alexander Baumgarten）提出美學（Aesthetics）這個術語，並將其定義為美的藝術理論之後，有關藝術與美的問題，似乎理所當然的要在美學中尋找答案。很多人都有在家中欣賞音樂，甚至到音樂廳聆聽交響樂、聲樂演唱或歌劇的實際經驗。然而就大多數人而言，在參與藝術欣賞的過程中，並不需要被捲入「何謂藝術？何謂美？」的哲學辯證之中。

許多藝術家對於哲學家跨足藝術領域的理論探索並不領情，丹托（1997）亦指出，二十世紀中期以後藝術界的重要發展之一，便是藝術家在創作上企圖擺脫美學的束縛，他甚至將此現象視為藝術由現代主義過渡到後現代的分水嶺。就觀眾而言，當我們面對一件作品時，多數人真正感興趣的議題往往是：這件藝術品想表達什麼？這位藝術家在什麼樣的時空背景下創作這件作品？為什麼用這樣的手法來表現？這件作品到底好在哪裡？若要嚴格區分，這些問題其實已經脫離美學的範疇，而是屬於藝術史與藝術評論的研究領域。然而不可否認，當代藝術理論專家以美學為基礎，結合藝術史與藝術評論的方法與研究成果，提供我們在從事藝術欣賞時，能夠從更具體而多元的角度切入，獲得更多欣賞藝術品的樂趣。正因如此，對於藝術形而上的探索永遠不會失去其魅力。

參考書目

- 朱光潛。(2001)。《文藝心理學》。台南市：大夏出版社。
- Adams, L. S. (1996). *The methodologies of art: An Introduction*. Boulder, CO: Westview Press.
- Alberti, L. B. (1966). *Ten books of architecture*, NY: Transatlantic arts. (Original work published in 1452)
- Aristotle. (1981). *The politics*. NY: Penguin Putnam Inc.
- Aristotle. (1989). *On poetry and style*. Indianapolis, IN: Hackett Publishing Company, Inc.
- Barthes, R. (1977). *Image, music, text*. NY : Hill and Wang.
- Barthes, R. (1981). *Camera lucida: reflections on photography*. NY: Hill and Wang.
- Burke, E. (1958). *A philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*. NY: Columbia University Press.
- Cage, J. (1991). An autobiographical statement. Retrieved November 5, 2005, from <http://www.newalbion.com/artists/cagej/autobiog.html>
- Collins, J. and Mayblin, B. (1998). *Introducing Derrida*. NY: Totem Books.
- Copland, A. (1999). *What to listen for in music*. NY: The McGraw-Hill Companies, Inc.
- Collingwood, D. G. (1972). *The principles of art*. Oxford, NY: Oxford University Press. (Original work published in 1938)
- Danto, A. (1981). *The transfiguration of the commonplace*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Danto, A. (1997). *After the end of art: Contemporary art and the pale of history*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Dickie, G. (1997). *Introduction to aesthetics: An analytic approach*. Oxford, NY: Oxford University Press.
- Hegel, G. W. F. (1975). *Aesthetics: lectures on fine art (i)* (T. M. Knox, Trans.). Oxford, NY: Oxford University Press.

- Hume, D. (1998). *Selected Essays*. Oxford, NY: Oxford University Press.
- Hutcheson, F. (2004). *An inquiry into the original of our ideas of beauty and virtue: in two treatises*. Indianapolis, IN: Liberty Fund. (Original work published in 1800)
- Kant, I. (2000). *Critique of the power of judgment*. P. Guyer (Ed.), P. Guyer & E. Matthews (Trans.). UK: Cambridge University Press. (Original work published in 1790)
- Kivy, P. (2002). *Introduction to a philosophy of music*. Oxford, NY: Oxford University Press.
- Langer, S. K. (1953). *Feeling and form: A theory of art developed from philosophy in a new key*. NY: Charles Scribner's Sons.
- Nietzsche, F. (1967). *On the genealogy of morals*. NY: Random House, Inc. (Original work published 1887)
- Peirce, C. S. (2001). *Semiotic and Signifcifs: The Correspondence Between Charles S. Peirce and Victoria Lady Welby*. Bloomington, IN: Indiana University Press. (Original work published in 1908)
- Plato. (1992). *Republic*. Indianapolis, IN: Hackett Publishing Company, Inc.
- Plotinus. (1976). Ennead. In A. Hofstadter & R. Kuhns (Eds.), *Philosophies of art and beauty: Selected readings in aesthetics from Plato to Heidegger* (pp. 139-164). Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Schopenhauer, A. (1966). *The world as will and representation*. E. F. J. Payne, (Trans.). NY : Dover Publications
- Tolstoy, L. (1960). *What is art?* Indianapolis: Boobs-Merrill.
- Wallace, R. A. & Wolf, A. (1999). *Contemporary sociological theory: Expanding the classical tradition*. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall.
- Whistler, J. M. (1989). The Ten O'clock. In R. Spencer (Ed.), *Whistler: A retrospective*. NY: Gramercy Books. (Original work published in 1885)
- Wollheim, R. (1968). *Art and its objects*. NY: Harper and Row.