

第二章：文獻探討

第一節：音樂的意義建構類型

如前所述，即便音樂難以言喻，但人們還是留下各種關於聆聽感受的描述。究竟人們是「如何」建構自身的音樂意義？有哪些知覺、描述音樂意義的類型呢？

絕對論 vs. 參照論

德國音樂學家 Carl Dahlhaus 指出，從中世紀(middle age)開始，歐洲音樂家對於音樂的意義何在，一直存在著「絕對論」(absolute position)與「參照論」(referential position)的爭議。

「絕對論」者認為音樂的意義僅在於內蘊自身的(intrinsic)的美，它或許體現了某種抽象的意涵，但其中的組成片段並不指涉其自身以外任何清晰可辨的意義或情感，人們亦不應該以文字或其他外在於樂音的意義強加附會²⁴。音樂絕對論的代表人物非十九世紀末奧地利音樂評論家 Eduard Hanslick 莫屬，他在《論音樂美：音樂美學的修改芻議》(Vom Musikalisch-Schönen)一書中，一反當時蔚為流行的「情感寫實主義」之說，強調音樂的目的絕非喚起、表現(express)微妙的情感，如憂鬱、快樂、仇恨²⁵，儘管他同意音樂傳達的動態特徵(dynamic features)，或許與其他彰顯情感的事物有類似之處，但他強調音樂之美不在傳達某一明確的內容，音樂只傳達自身的「形式」--音程、音色、和絃、節奏等要素有機地結合

²⁴ Dahlhaus (1989)，轉引自 Pavlicevic (1997): 19

²⁵ Hanslick (1997): 25-6

在一起，表現出作品的整體連貫性，這才是音樂美，才是音樂的對象與目的。他認為人們不應該把音樂解釋成這是紅、那是綠，這是希望、那是不滿；那是解釋不清、自欺欺人的²⁶。

Hanslick 的學說影響重大。音樂學家 Nicholas Cook 認為在二次世界大戰之後，這種「絕對論中的絕對論」觀點，變成「音樂分析」與「音樂哲學」兩大領域探討音樂意義的「正統理解方式」(orthodox)，而當代許多重要的音樂理論家，如 Peter Kivy、Stephen Davies、Robert Hatten、Jerrold Levinson、Eero Tarasti 都受到其影響，一致強調音樂的意義僅存在文本之中，儼然形成「新漢斯利克主義」(Neo-Hanslickian)²⁷。

相對地，「參照論」者主張音樂指涉形式以外的意義。比如 Hanslick 所抨擊的「情感寫實主義」論者，認為音樂指涉外在的人、事、物與情感。這種觀點在十九世紀中大量地被運用在聲樂作品，如 Richard Wagner 的歌劇當中，爾後並發展出「標題音樂」(program music)的類型²⁸。除此之外，有些參照論者認為音樂與聽者所處的情境與聯想有關，因此音樂傳達的意義是相當個人風格的²⁹；有些參照論者則認為音樂的意義不只是個人的，更和文化脈絡有關，比如民族音樂學家便普遍主張音樂文化反映了特定社會的組織模式、人際關係與科層結構，人們認知音樂意義的方式則與文化結構中的「約定俗成」(convention)有關³⁰。

二元對立之下的調和論

²⁶ Hanslick (1997): 69-71, 75

²⁷ Cook (2001): 174

²⁸ Lippman (2000): 219

²⁹ Pavlicevic (1997): 21

³⁰ Blacking (1995) ; Pavlicevic (1997): 22

針對「絕對論」與「參照論」之爭，有些學者兼採兩者提出「調和論」，強調聆聽者感受到的，是來自音樂內蘊形式的參照意義。比如 Leonard Meyer 認為「絕對論」與「參照論」的爭論與其說是邏輯上的大相逕庭，不如說是傾向「哲學一元論」的結果；他認為人們聆聽音樂時總是受到音樂(旋律與和聲進行)的刺激，而懷有一種「期待」(expectation)，或稱一種反應的趨向(tendency)，當這種趨向受到暫時性的抑制，或永久地受到阻止時，便會產生不由自主的「情感反應」，比如感到意外、懸疑或不確定，這才是音樂聆聽過程中，人們普遍感受到的意義所在³¹。Nicholas Cook 則認為在音樂的運動過程中，同時傳達了許多「絕對論」者強調的「屬性」(attributes)，一般聆聽者得到的「實際意義」(actualized meaning)，是他/她對於不同音樂屬性的「潛在語義」(semantic potential)進行個人詮釋的結果³²。

綜觀上述，雖然這些學說最初的提出，不盡然是直接針對「音樂的聆聽經驗」，但至少是這些理論家在聆聽音樂時會予以強調，或認為「應該被關注」的焦點，因此理當算是他們對於自身音樂聆聽經驗所偏重的意義建構方式。而倘若我們能同意以上學說是理論家們的不同音樂意義建構方式，我們便得到「絕對論/形式論」、「參照論」、「調和論」三種音樂意義建構的類型。

其他關於音樂意義建構類型的觀點

除了從音樂史上「絕對論」與「參照論」的二元對立與調和，我們可以得出上述三種音樂的意義建構類型，其實也有一些學者，曾經對人們聆聽經驗的意義建構方式進行分類。比如哲學家 Monroe Beardsley 認為，人們對音樂的「理解」(understanding)方式可分為以下三種類型：

³¹ Meyer (1991):48, 50

³² Cook (2001): 180-8

1. 「起源的理解」(genetic or causal understanding)：從音樂的創作背景、時代條件、作者的意圖來了解聆聽作品的意義。
2. 「結構的理解」(configurational understanding)：理解音樂的組成要素與結構、動機與整部作品的關係、結構的整體性。
3. 「語意的理解」(semantic understanding)：理解音樂指涉之物³³。

Beardsley 雖未曾言明人們對音樂的「理解」等同於其對於音樂的意義建構，然而由於「理解」在哲學上意味著將「所要理解之物」與「已經理解之物」做連結的過程，在此過程中人們經常無意識地仰賴先備知識進行「推論」(inference)³⁴，因此 Beardsley 上述的分類，可說是針對人們依據其原有的音樂知識--包括作品的起源、音樂的組成結構、所處社會約定俗成下特定音樂/音效所指涉的語意--對聆聽文本賦予特定意義的行為，也因此可視為 Beardsley 對於人們建構己身音樂意義之方式的觀點。

除此之外，哲學家 Russell Alfonso 曾就人們「描述」音樂的方式，提出以下分類：

1. 「技術層面的」(technical)：以特定的音樂術語，來描述作品的形式特徵，比如「這首作品是 C 大調，4/4 拍」。
2. 「情感層面的」(emotional)：描述音樂作品表現出的情感，比如「這是首快樂的歌曲」；或描述音樂使我們感受到的情感，比如「這首歌曲使我快樂」。
3. 「審美層面的」(aesthetic)：描述作品所表現的美感。比如「這首歌很美」³⁵。

³³ Beardsley (1981): 55-8，轉引自 Alfonso (1996): 1

³⁴ 參見 Alfonso (1996): 7

³⁵ Alfonso (1996): 1

如前所述，「描述」作為以文字或口語之方式，賦予事物特定語意，是意義建構的典型模式，因此 Alfonso 的分類，應無疑問地可作為其對於人們建構己身聆聽意義之方式的觀點。

劍橋大學心理學家 Charles Valention 也曾研究大學生描述聆聽感受的方式，他從受試者對於鋼琴所發出的不同音程(interval)關係的描述方式，歸納出類似 Alfonso 分類的下列四種「說」音樂類型：

1. 「客觀式的」(objective)：受試者提到音與音之間的關係，比如兩音之間「有完美的結合」、「競爭激烈」、「距離很遠」。
2. 「主觀式的」(subjective)：當受試者考慮到音調對他們自身的影響，其所言可視為一種主觀判斷，比如「令我感到毛骨悚然」、「令我感傷」、「令我煩惱全消」。
3. 「性格式的」(character)：受試者經常將「人的性格類型」放到對於音樂的理解上，比如「堅定的」、「果斷的」、「溫順的」、「愠怒的」、「快活的」、「充滿希望的」、「勇敢而有力量的」。
4. 「聯想式的」(associative)：受試者對一個音程的喜愛或不喜愛的理由，經常來自過往經驗中得到的聯想。Valentine 發現這種聯想式的描述裡頭，有些與聲音或音樂密切相關，比如「很像教堂的鐘聲」、「很像鑼聲」；有些則無涉於聲音的特質，比如「讓人想起在海邊的漫步」。Valentine 將前者稱為「溶合聯想/音樂聯想」(fused associations or musical associations)，專指對於音樂的聯想與「和音」本身的印象緊密連結，而將後者稱為「不溶合聯想/非音樂聯想」(non-fused associations or non-musical associations)³⁶。

³⁶ Valentine (2000): 4-7

相較之下，前述四種聆聽經驗的意義建構分類方式(含絕對論/參照論)有下列概念相近之處：

1. Valentine 的「客觀式的」描述、Alfonso 的「技術層面的」描述、Beardsley 的「結構的理解」、「絕對論」四者概念相近
2. Valentine 的「主觀式的」描述、Alfonso 的「情感層面的」描述、「參照論」三者概念相近
3. Valentine 的「性格式的」描述、Alfonso 的「審美層面的」描述、「參照論」三者概念相近
4. Valentine 的「聯想式的」描述、Beardsley 的「語意的理解」、「參照論」三者概念相近
5. Beardsley 的「起源的理解」可自成一類

以上藉由幾種分類觀點，本文嘗試勾勒「音樂意義建構類型」可能包括的面向。由於這些觀點除了 Valentine 的分類，其他都是演繹而來的理論，而 Valentine 的分類也不過是來自受試者對於「音程關係」--而非完整之音樂作品所賦予的意義，因此一般聆聽者是否真的使用這些方式來建構聆聽音樂的意義，有必要透過實徵研究加以考察。稍後，我將以本文研究結果與這些理論進行對話。

第二節：音樂意義建構歷程的特徵

前述的各種意義建構類型當中，「絕對論/形式主義」、Valentine 的「客觀式的描述」、Alfonso 的「技術層面的描述」，以及 Beardsley 的「結構的理解」等意義建構類型，主要是以描述音樂聲響要素的各種「專業術語」來表達聽者對於音樂的感受；而 Beardsley 所謂的「起源的理解」則包括音樂作者聲稱的創作意圖、

作品相關的軼事傳奇。相較之下，在這兩大類意義建構類型中，聆聽者乃是以「既有的語意內容」為素材，為自身的聆聽感受建構新的語意內容。換句話說，聆聽者用以建構意義的「素材」與意義建構的「結果」，都是「語意」層次之物。

然而，其餘的意義建構方式，包括「參照論」、Valentine 的「主觀式的」描述、「性格式的」描述、「聯想式的」描述、Alfonso 的「情感層面的」描述、「審美層面的」描述、Beardsley 的「語意的理解」等等，都牽涉到以語言表達前所未有或模糊不清的抽象聲響與情緒感受。在此便出現本文的核心問題：從「無明確語意的訊息與聆聽感受」轉為「有明確語意的思緒與表達」，這過程中究竟發生了什麼事？

詮釋移動

人類學家 Steven Feld 認為，在理解與詮釋聆聽經驗的過程裡，聆聽者並不像音樂分析家一般努力破解密碼、尋找表象之下的規則，也不只是一個依據「格式塔」(gestalt)原則處理音響刺激的器官。相反地，人總是以自己的社會經驗、背景、能力、慾望與需求來「處理」(consume)文本的聲響符號特性，建構個人風格的意義。他提出「詮釋移動」(interpretative moves)的概念，來說明聆聽者「處理」音樂訊息、建構意義的方式。他的理論如下圖³⁷：

³⁷ Feld (1994): 84-6

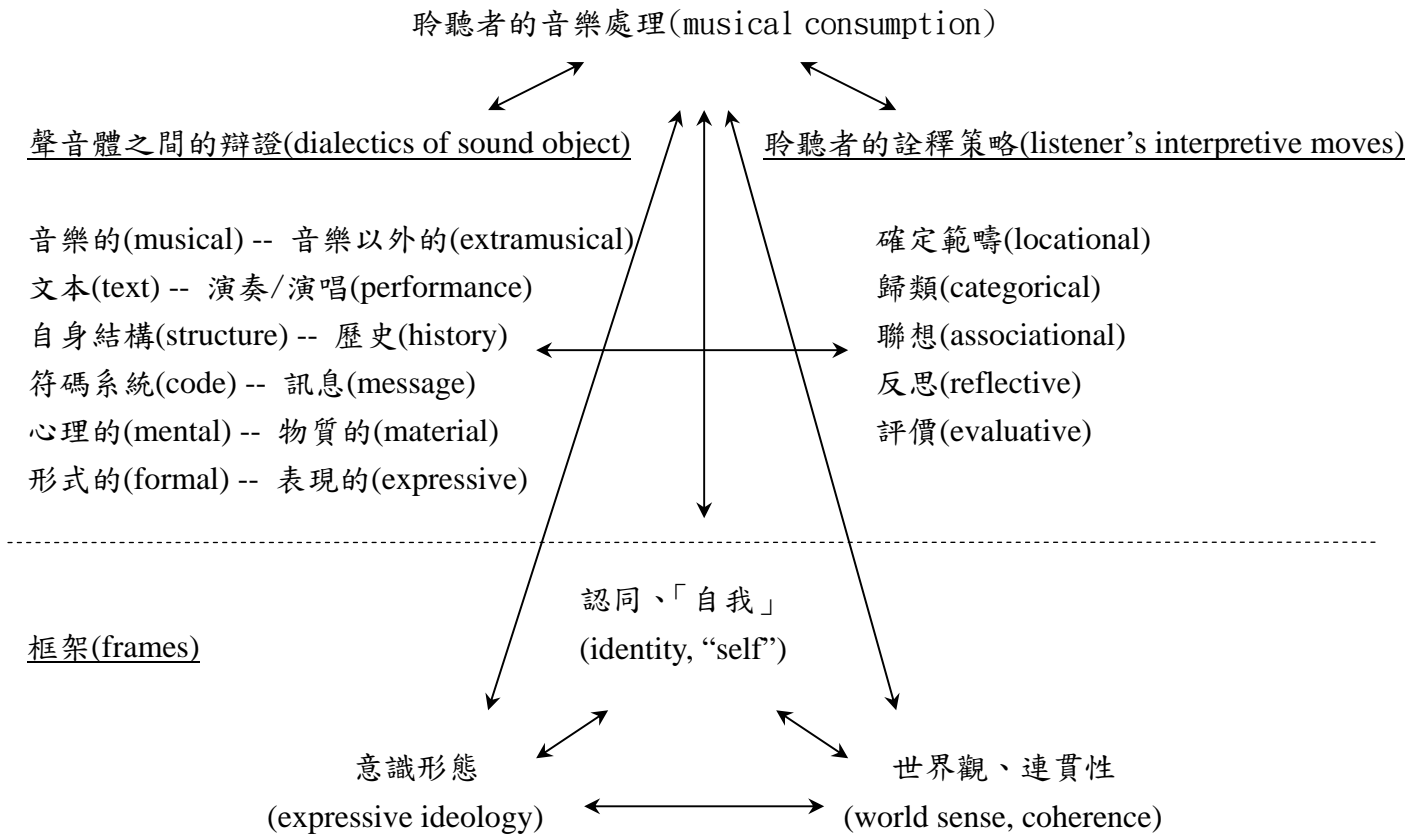


圖 2.1：Steven Feld 的「詮釋移動」理論

如上圖所示，Feld 認為聆聽經驗的意義建構，是「文本符號特性」與聆聽者個人「框架」(frames) 不斷辯證互動的歷程--前者包括「文本的形式結構、演奏/演唱方式、歷史風格、作者意圖」，後者則包括「個人在詮釋歷程中展現的意識形態、認同的對象與自我定位、對於音樂連貫方式的世界觀」。在這過程中，聆聽者透過以下幾種心理活動來建構音樂的意義：

1. 以相似或不相似的經驗，來「圈限」(locate)所聽到東西的範疇
2. 將聽到的東西「歸類」(categorize)到特定的種類當中，比如把一段「星條旗」(Star Spangled Banner)的旋律聽成「美國國歌」，或是一種「諷刺性的改編」(parodies)。
3. 將聽到的東西「聯想」(associate)成特定的意義，比如將一段「星條旗」的旋

律聯想到美國國旗的形象、或是某種反美的宣傳。

4. 將自己所聽到的東西，透過「反思」(reflect)的方式擴大聯想的範疇，比如想到可能出現這種音樂的場景、不同版本的演出等等。
5. 以自己的偏好，對聽到的東西進行「評價」(evaluate)，比如覺得有趣、討厭、不適當、不道德等等³⁸。

「說」音樂的方式(一)：譬喻

Feld 認為，當上述這些意義建構的心理歷程表現為具體的言說，聆聽意義便以一種「譬喻」(metaphor)³⁹的論述出現。他指出，當人們在討論音樂時，他們說的往往不是音樂「是什麼」，而是「像什麼」與「不像什麼」。比如人們在「說」音樂的時候，經常會說「這個與...不同」、「這個像是...」、「這讓我想起...」，顯示說者正在運用框架，以相似或不相似的經驗，透過圈限範疇、歸類、聯想、反思與評價等活動，來突破音樂聲響缺乏明確語意的「不可轉譯性」(non-translatability)，用「譬喻」間接表達自身聆聽感受的抽象情緒。

「譬喻」論述不全然能表達聆聽者的感受，說者有時仍不免處於難以言喻的狀況。Feld 指出，人們會說「我實在不知道該怎麼說...你知道我的意思嗎？」、「如果一定要為這種感覺命名...我會說在某種程度上它是...」、「至少對我而言是...」，他認為這顯示在建構音樂意義的過程中，人們還是有許多無法表述的感受，只能退而求其次，以更模糊的方式交代之⁴⁰。

³⁸ Feld (1994): 86-91

³⁹ metaphor 一字原本通常翻譯為「隱喻」，但由於此處 Steven Feld 並未如同中文修辭學一般區分「隱喻」、「明喻」、「借喻」、「暗喻」等不同譬喻法的差異，而以 metaphor 一字代表其所謂「譬喻」的概念，因此在此本文取其意而將 metaphor 翻譯為「譬喻」。

⁴⁰ Feld (1994): 92-3

「說」音樂的方式(二)：共感

Feld 的學說並非特立獨行，民族音樂學家 Klaus Wachsmann 也有類似的看法。Wachsmann 借用神經學家 MacDonald Critchley 的觀點，指出人們各種感官經驗是相互連通的，人們要描述任何一種感官經驗，必須透過描述這種經驗與其他感官經驗的「關係」才能完成。藉此 Wachsmann 主張，人們在「說」音樂的時候，其實是透過敘述「共感」(synesthesia)經驗來建構意義。

所謂「共感」，原本指的是「一種感官刺激引發另一種非自願的感官經驗」，這種相通的現象最常發生在聲音與色彩的感官經驗中，許多藝術家都曾提過自己的共感經驗⁴¹。不過 Wachsmann 在此提到的「共感」概念，是在一個比較廣義的層次上，他強調的是與文本聆聽經驗類似、有關的其他各種感官經驗，都可能成為聆聽意義的建構素材。換言之，Wachsmann 認為人們在「說」音樂時，不是直接說這音樂是「什麼」，而是透過與此聆聽經驗相關的「共感」經驗表達出來。

值得一提的是，Feld 所稱之「譬喻」與 Wachsmann 所謂之「共感」，其實都在指出人們「說」音樂，乃是藉由可說的先前經驗，才得以間接表達當下難以言明的聆聽經驗。只是相較之下，Feld 比較強調這種描述方式當中「以此喻彼」的「譬喻」特性，而 Wachsmann 的「共感」則強調當下聆聽經驗之給出，乃是透過與其相關、具有某種共通性之先前感官經驗。

⁴¹比如音樂家 Skriabin 與 Rimsky-Korsakov 認為不同的音調(key)--而非個別的音符(note)或音色(timber)--展現了不同的顏色。不過他們的感覺不盡相同，比如兩個人都提到 D 大調是黃色，但 Skriabin 認為 C 大調是紅色、Rimsky-Korsakov 則認為是白色。此外，色彩心理學家 Alexander Luria 曾經描述他的受試者--俄國電影導演 Eisenstein 對於不同頻率的聲音所感受到的不同色彩與質感：「當實驗者把聲音調到頻率每秒 250 周波、振幅 64 分貝時，Eisenstein 說他彷彿看到帶有天鵝絨的質感的、優雅討喜的粉紅橘色；當把聲音調到頻率每秒 500 周波、振幅 100 分貝時，他說他彷彿看到劃破天際的閃電；當把同樣頻率的聲音調降到 74 分貝，他說他彷彿看到讓他坐如針氈的濃橘色。」。參見 Cook (1998): 26-7; 34-5

綜合上述，Feld 與 Wachsmann 試圖解釋何以音樂表現的是缺乏語意、「只可意會，難以言傳」的訊息，人們卻仍然能夠用言語表達這些聲響符號的聆聽感受--因為聆聽者的言語從未直指聆聽感受，只是透過 Feld 所稱的「詮釋移動」歷程，從自身經驗中找到與聆聽感受相關，而且可以說得出來的部分，並且運用「譬喻」與「共感」的語彙表達出來。

Feld 與 Wachsmann 的理論似乎合理，但是否為真，我們將在稍後以實徵資料做回應。

第三節：形塑聆聽意義的關鍵因素

如第一章所述，我們為什麼會把某段音樂想像、詮釋成特定意義？我們為什麼會對某段音樂特別有感覺？是什麼形塑了你我對於一首音樂的想法與意義？

幾種可能性

這個問題的答案有很多種可能性。比如**人口學變項**的差異：性別、年齡、種族、教育程度，學習或職業背景等等，與一個人對音樂的詮釋或許有關，尤其是學習與職業背景，可能對聆聽的意義建構有關鍵性的影響。

聽音樂當下的**情境(context)**與**心境(mood)**也常常影響我們的判斷，我們會發現，專心聆聽和工作時播放當作背景的聆聽感受截然不同，自己失戀與看失戀情節的電影時聽到柴可夫斯基的《天鵝湖》〈情景〉一曲，也會有不盡相同的體會。

此外，聆聽者受過的**音樂專業訓練**，也可能決定了他要怎麼聽音樂。事實上，

過去有不少音樂心理學的研究，經常把焦點放在比較音樂專業者(比如音樂家或音樂系學生)與非音樂專業者之間的聆聽經驗差異，希望知道音樂專業訓練對於聆聽音樂的方式有沒有特殊的影響。比如心理學家 Charles Valentine 曾對一百多個英國大學生進行實驗，其中包括具有純熟演奏能力的業餘聽者，以及非常缺乏音樂知識的人。Valentine 要求他們描述對於不同音程(interval)關係的感受。他的結論之一是：沒有接受音樂訓練者經常用過去的聲音或音樂經驗來聯想在實驗中聽到的聲音，比如「想到汽笛」、「想起正吱吱發響的罐頭」、「響起教堂的鐘聲」；而受過音樂專業訓練的聽者，往往不願直接對某個單獨音程作描述，而傾向從隨之而來的音程來認定這個音程給予他的快感；此外，音樂專業者也多半以聲音本身在音樂專業術語上的特性來描述它，即便有其他的聯想，也與聲音本身密切的結合；Valentine 稱這種與聲音特質本身密切相關的判斷為「音樂聯想」(musical association)或「(與聲音)溶合聯想」(fused association)，用來相對於前述沒有接受音樂訓練者所表現出的「非音樂聯想」或「非溶合聯想」⁴²。

心理學家 Rita Wolpert 的研究也發現受過訓練的聽者和非受過訓練的聽者聆聽重點有所不同。她讓受過訓練與沒受過訓練的受試者聽三次音樂，第一次以金屬琴(celesta)演奏樂曲〈小星星〉(Twinkle, Twinkle, Little Star)，第二次以雙簧管(oboe)演奏同樣演奏〈小星星〉，第三次則以金屬琴演奏樂曲〈十字麵包〉(Hot Cross Bun)。她要求兩組受試者指出第二次與第三次當中，哪一個比較像第一次聽到的東西，結果所有受過音樂訓練的受試者都選擇二，將近一半沒受過音樂訓練的受試者則選擇了三。Wolpert 由此下結論：音樂家們在音樂訓練中，學習把「旋律」、「和聲」、「節奏」當作音樂最重要的組成要素，相較之下「配器」則不那麼重要，因此即便樂器「音色」不一樣，只要旋律一樣，便是類似的音樂。而非音樂專業的聽者不會特別注重「旋律」、「和聲」、「節奏」，而傾向把直覺聽起來差很多的

⁴² Valentine (1919): 99-100

樂器「音色」，判定為不一樣的音樂⁴³。

音樂學家 David Schwarz 認為聆聽者依據其生命經驗，對文本屬性(attributes)所做的辨識與想像，才是決定音樂聆聽意義的關鍵。他認為音樂作品就像一個聲音的居所(sonorous envelope)，聆聽過程中，人們以自身經驗領會文本屬性的奧秘--比如發現原來作曲家引用了前人的樂段、或混合了不同的音樂風格，或使用了某種可辨識的音效--隨之獲得一個「想像的起點」(fantasy of thing)，霎時間，藏封心底的記憶彷彿潘朵拉的盒子一下子被打開來，一種似曾相識的感動--或許是一個擁抱、或許是母親呼喚我們的聲音，便從「想像空間」(fantasy space)中跳出來，漫天鋪地延伸為我們對於文本的體會與聆聽意義⁴⁴。

民族音樂學家 Klaus Wachsmann 與 Schwarz 同樣強調個人生命經驗是聆聽意義建構的關鍵，他以自己為例，說明個人際遇如何影響他對 Beethoven 弦樂四重奏作品 131 號(Beethoven's string quartet, op.131 in c-sharp minor)的聆聽感受：

當我還是個音樂系學生的時候，我的專業訓練與演奏經驗要求我用純粹形式的角度去欣賞它，耳朵追尋的是樂譜上的音符變化所支持的聲響意義，我壓根沒想過這首曲子背後會有什麼社會功能或文化意義。

直到 1934 年，有一天我的導師 Arnold Schering 在課上提到 Beethoven 創作這組作品時，受到莎士比亞的戲劇《哈姆雷特》(Hamlet)的影響，而且這組作品的七個樂章都對應了這齣劇的特定場景：比如緩慢的序曲(introduction)對應了哈姆雷特著名的獨白(soliloquy)，第三樂章對應了笑劇(mime)，第六樂章對應了「奧

⁴³ Rita Wolpert. (1990). Recognition of Melody, Harmonic Accompaniment and Instrumentation: Musicians vs. Nonmusicians. In *Musical Perception* 95-105. 轉引自 Cook (1994): 68

⁴⁴ Schwarz (1997): 7-22

菲里雅(Ophelia)之歌」，在那之後，每一次我聽到這首曲子，便很難不想到《哈姆雷特》。令人沮喪的是，我甚至從不能分辨《哈姆雷特》劇中的角色，卻因為知道這件事而對 Beethoven 的音樂有這種強烈的連結印象。

1950 年代，我大量聆聽非洲音樂，當時我為烏干達博物館(Uganda Museum)採集音樂，另一方面受到朋友的影響，對於非洲音樂的節奏(rhythm)特別感興趣。這樣的經驗使我對 Beethoven 的這首作品又有了新的感受，我發現我的耳朵除了注意到旋律、和聲以及其他音樂的形式元素，也同時會預期「節奏面向」有豐富而複雜的表現--而我也的確「聽到了」後者。

1965 年，我參與了一個在迦納(Ghana)首都阿克拉(Accra)的一個戶外表演，演出「迦納」版的《哈姆雷特》。那次的經驗，加上老師 Schering 的影響，讓我每次聽到 Beethoven 的這首曲子就感覺到非洲音樂的「泛音」(overtones)特質。在此脈絡下，我原本對於哈姆雷特一角所不能接受的部分性格，彷彿也變得煥然一新而可以理解。

最近我讀到一篇關於 Beethoven 作品的評論，作者 William Austin 認為 Beethoven 的創作靈感很多來自德國詩人 Goethe 的詩集《Westöstlicher Divan》(1819)。他相信 Goethe 的這部作品比任何其他論述更能使我們了解 Beethoven。然而，對我而言，重讀這些詩並沒有改變我對 Beethoven 弦樂四重奏作品 131 號的觀感，倒是 Goethe 的自評：「這些詩是為了使人們卸下負擔、感受無限的自由」，讓我覺得與 Beethoven 這首曲子的風格有些神似⁴⁵

從上述一連串的经验中，Wachsmann 主張聆聽者對於音樂文本的意義建構，

⁴⁵ 節譯自 Wachsmann (1982): 203-5

或許部分是透過「學習」(learning)而來；然而更重要地，與文本相關的各種「共感經驗」--比如故事中他的老師 Schering 的講課、投入非洲音樂採集工作的經驗、在阿克拉的表演、閱讀 Goethe 的感想--更是影響聆聽意義的關鍵因素。

值得一提的是，從 Wachsmann 的故事中，我們似乎可以說，對他而言，「年齡的增長」、「白人的血統」、以及「身為男性」等人口學上的先天個人特質，與他所著重的「共感經驗」比較起來，比較不是影響聆聽意義建構的關鍵因素。在此讓我們回到本節最初的問題：什麼才是形塑聆聽意義的關鍵因素呢？在上述的篇幅中，我們提到了這麼多種可能性--個人的學習背景與專業能力，比如曾經受過的音樂專業訓練、聆聽的情境與心境、個人依其生命經驗對文本屬性的領會、與文本相關的各種「共感」經驗等等，有沒有什麼概念可以恰當地統涉這些說法，回答這個問題呢？

Heidegger 與 Gadamer 的說法

本文認為，要問什麼是影響「聆聽意義建構」的關鍵因素，或許不妨先問什麼是影響「意義建構」的關鍵因素。要回答後者，則可以向專門探討「意義的理解(Verstehen)與解釋(Auslegung)歷程」的「詮釋學」(Hermeneutics)⁴⁶借火。

根據詮釋學家 Martin Heidegger 的說法，人們總是帶著某種特殊意義的「預先籌畫」(Vorentwurf)去理解新的事物。這種預先籌畫不斷根據後續進入的東西

⁴⁶「詮釋學」是一門古老的學問，從希臘時代，它便以一種宣告、口譯、闡明和解釋的技術存在。從詞源上來說，Hermes 原本意指神的信使，他為人們傳遞神的訊息。由於 Hermes 的宣告不僅是單純的報導，而是解釋上帝的指令，並將上帝的指令翻譯成人間的語言，使人們可以理解；這就是為什麼探討「理解」和「解釋/詮釋」歷程的「詮釋學」被稱為 Hermeneutics 的原因。參見洪漢鼎 (1993): 242，以及 Ricoeur 著，李幼蒸譯 (2002): 143

而被修改，直到意義被辨明為止。在意義的統一體被明確地掌握之前，各種相互競爭的「籌畫」同時出現，先前把握可以被之後更合適的把握所替代。人們所認識的意義，便是在這種不斷進行的新籌畫過程中建構起來⁴⁷。

換句話說，對 Heidegger 而言，影響意義建構結果的關鍵因素是「預先籌畫」當中先理解到的意義；而意義建構的活動，就是將我們「所要理解」之物，與我們「已經理解」的「預先籌畫」不斷連結、修正的動態歷程。

另一位詮釋學家 Hans Gerog Gadamer 呼應 Heidegger 的說法，不過他使用了「先前理解」一詞作為意義建構活動的關鍵因素。他進一步指出西方知識份子自啓蒙運動(the Enlightenment)以降，總是強調人們必須否定、排除自身的先前理解，才能客觀、理性地理解事物，然而「消除一切前理解」這一要求，本身就是一種「先前理解」，它統治了我們的本性，也支配了我們的歷史意識。Gadamer 質疑「絕對理性」的觀念，強調最自由的人也受到各種方式的制約，而個人的「先前理解」比起個人的判斷來說，是更真實的歷史實在⁴⁸。

綜合以上，Heidegger 與 Gadamer 認為影響聆聽意義建構的關鍵因素，是聆聽者對於文本的「先前理解」。然而回到我們先前的問題，「先前理解」會比我們前述提到的其他可能性，更適合被當作影響意義建構的關鍵因素嗎？在此我們必須談到什麼是「先前理解」，以及它與前述各種可能性的關係。

「先前理解」的內涵

Heidegger 曾經明確指出「先前理解」有三個範疇：

⁴⁷ Gadamer 著，洪漢鼎譯 (1993): 354

⁴⁸ Gadamer 著，洪漢鼎譯 (1993): 365

1. 「先行具有」(Vorhabe)：意義建構總是向著「已經被領會」的因果整體性去發展，隱約未顯的意義總是在「先行具有」的領導下被揭示。
2. 「先行見到」(Vorsicht)：意義建構總是先瞄準某種「可解釋的狀態」，拿一開始在「先行具有」中攝取到的東西「開刀」。
3. 「先行掌握」(Vorgriff)：人們總是斷然地，或有所保留地決定了對某種概念表示贊同。

Heidegger 認為對於一個文本的意義建構，從來就不是完全沒有前提的指定，相反地，把某某東西作為某某東西加以解釋，這在本質上是通過「先行具有」、「先行見到」與「先行掌握」而起作用的⁴⁹。

按照 Heidegger 的理論，簡單地說，聆聽者對於某個音樂文本的意義建構結果，總是受到下列三種因素的影響：(1)個人先前具備的、「與音樂文本相關」的知識與經驗；(2)聆聽過程中，先注意到的文本可解釋部份；以及(3)對於音樂文本的預設立場。

而對照先前我們討論的諸多可能性，我們似乎可以將聽者的生命經驗，包括帶著自身性別、年齡、種族特質所經歷的社會歷煉，各種學習背景、生活經歷、音樂專業訓練，各種「共感經驗」，甚至聆聽的情境與心境諸多因素，歸納到 Heidegger 所謂的「先行具有」當中。其次，個人對於音樂各種組成屬性的理解偏好，則和 Heidegger 所謂的「先行見到」有關。最後，聽者在聆聽之前對於文本的預設立場與想法，則與 Heidegger 所稱的「先行掌握」若合符節。由此，「先前理解」的概念，似乎囊括了我們先前提到的各種可能性。

⁴⁹ Heidegger 著，王慶節、陳嘉映譯 (2002): 208-9

然而，這是否表示「先前理解」就是影響聆聽意義建構的最關鍵因素呢？

小結

本文作為一份實徵報告，文獻探討只是研究旅程的開始，它架設了本文蒐集實徵資料的初步框架，因此稍後我將就本文的研究結果，與先前回顧過的文獻進行對話。不過在那之前，我要先就本文的研究途徑、訪談對象，聆聽文本的特質，以及訪談與分析的施行方式稍作說明。