

國立交通大學

音樂研究所

碩士論文

音樂學中的女性主義觀點—

女性主義音樂批評

Feminist Viewpoint in Musicology—

Feminist Music Criticism

研究生：潘莉敏

指導教授：洪雯倩、吳丁連 老師

中華民國九十三年六月

摘要

一九六〇年代發展蓬勃的婦運與七〇年代女性主義音樂學者的默默耕耘(開始尋找音樂史上消失的女性),終於在八〇年代開始了女性主義音樂批評的寫作。此後許多學者前仆後繼地陸續投入,使女性主義音樂批評呈現多元、豐富的風貌,也改變了許多對女性與音樂的刻板印象。但迄今為止,直接以女性主義音樂批評為研究對象的相關文獻卻為數甚少。因此,希冀本論文能引發更多對於這門學科的關注及討論。

本論文分為六章。於第一章論述研究源起、界定研究對象與範圍、回顧有關文獻及說明論文架構。第二章擬在繁複的女權運動進階歷程及分支眾多的女性主義思想中,選取對女性主義音樂批評有影響的部分做說明;並探勘首開音樂批評先河的阿多諾(Adorno, Theodor W.),其批判內容與美學理念。第三章是對女性主義音樂批評從崛起到演進的過程、中心議題的走向做完整的調查。在第四章,筆者將女性主義音樂批評所進行的研究整理為三類,詳述各類的研究內容及彼此間相互滲透參照的情況。第五章分為兩個部分:一是評估女性主義音樂批評對音樂學界及女性主義所造成的影響及貢獻;二是提出未來還有何領域可供女性主義音樂批評去拓展、開發。最後一章是結論,將全篇論文做一總結。

誌 謝

首先，最要感謝的是我的論文指導教授洪雯倩老師與吳丁連老師。這本論文的寫作從開始動筆至完成僅三個半月的時間，皆因洪老師的毅然相助與細心教導，才有了完成的可能；且洪老師對我的關懷、鼓勵與照顧是這麼充盈及真摯，在研究上對我的教導與付出更是不遺餘力。而吳丁連老師是如此支持我，不論遇到任何阻礙困厄，吳老師總是傾心幫助並安慰、開導我，即使身邊的大環境波濤起伏，但吳老師對我一直是充滿關心，並將我對音樂的領會提昇至不同層次。還有，陪伴我走過歡笑與悲傷的王真儀老師，三年來無論是喜或悲的日子王老師皆給予我最堅定的支持，在學業上對我付出難以計量的時間與心思，在心靈上更是無話不談的摯交好友。由於您們的幫助與鼓勵，我才更有信心相信自己！

另外，還有多位師長的教學使我受益匪淺。隨楊建章老師上個別研究的時光是美好的回憶，每每在咖啡廳裡談論一篇篇的音樂學文獻，使我初識其堂奧。吳慈菁老師與洪億津老師的音樂理論課、羅基敏老師的音樂史課以及楊聰賢老師的 Schenker 分析法皆讓我對音樂的體驗更為全面。

在由許許多多熬夜苦讀的日子串成的求學過程中，也幸有所上學姊與同學的相互支持。怡君、文媛、家瑜、碧芳、士眉、舒航還有從不吝嗇付出善意與經驗談的孟芳與珮君，謝謝妳們！

對於交大校園，我心中有無盡的感激與回憶！在這裡，我聆聽多場不同領域傑出人士的演講，親炙他們對專業的堅持與對社會的關懷。也參與數次兩岸的學生交流與各式人文社會相關學科的研討會，這些豐富體驗皆是這座美好校園所給予學生的有益資產。

最後，要感恩爸爸、媽媽與可愛的弟弟阿桂，謝謝你們對我的包容與付出。還有沛濠，多年來你對我總是無止盡的付出，不論發生任何困苦你永遠都陪我度過，謝謝你給我的所有一切！

前 言

選擇女性主義音樂批評作為論文題目，與自身經驗及去年所聆聽的一場研討會有著深切關連。自身經驗使筆者對女性主義、女性意識有一窺究竟的興趣，而研討會的參與則見證了女性主義及其相關學術領域無限寬廣、多采多姿的發展性。

去年九月底於清華大學舉辦之「意識・認同・實踐-----2003 女性主義學術研討會」(Consciousness, Identity, and Practice: 2003 Taiwan Feminist Conference)，在眾多學者長達兩天密集的論文發表與往返辯論中，筆者見識到女性主義及其相關理論的多元、精彩與研究議題的包羅萬象，從台灣女性的勞動經驗、宗教與女性、女性凝視：影像與自我認同到女性觀看策略與父權戀物機制.....應有盡有，題材、內容的豐富令人目不暇給。但當時令人遺憾的是，沒有一篇論文是聚焦於女性與音樂，也讓筆者警醒到這方面研究的急迫性與必須性。

其次在個人經驗方面，身邊所認識許多學習音樂的女性常在踏入愛情世界後變的毫無自我尊嚴，傾心付出的同時自我實現的動力也大打折扣。而有另一類女性則將自己裝點、打扮成待價而沽的商品，如同張愛玲的小說〈花凋〉中所描述的女性角色「人家要她，她便得到她所要的東西」，她們或是在婚姻交易市場中推銷自己，這時學音樂與「音樂系女生」這個頭銜似乎更提高了自己的籌碼；或是將自身作為工具，意圖以此獲得想要的事物。身為一位女性，筆者常因此思忖：女性可以過的更好嗎？可以自主獨立，踏入家庭、愛情也同時勇於實現自我嗎？或是一個人生活也過的很快樂？能不再將自己的「女性身分」當作成功的踏腳石嗎？這些問題也是筆者冀盼能藉由本論文探討過往女性參與音樂所面臨的種種困境，去深思今日環境已大不相同的情形下，女性對自我身分應有的重新省思。

另外，經由寫作論文的訓練，在資料的蒐集彙整、文獻閱讀的速度與理解能力、書寫的清晰與流暢性、思考的邏輯與深度.....等方面，皆較寫作論文前有大

幅度的提昇與改善。而在寫作過程中，也閱讀到許多有趣的文獻與發現令人新奇的領域，都是未來欲繼續鑽研、接觸的，這種種美好的體驗與成長使論文的進行就像一趟知性探索的旅程，而這都要感謝一路指導我的老師。

在本論文已屆完成之際，最要謝謝的就是我的論文老師。洪雯倩老師在我學步維艱之際毅然決定指導我的論文，我明白洪老師願意在短時間內協助我進行論文完全是基於一個學者的良知與對教學的熱情，而她堅持「一定要做自己喜歡做的事，才會做的好」，讓我選擇自己有興趣的方向寫，使我得以在寫作論文日以繼夜、殫精竭慮的辛苦過程裡仍常感到追求學問的喜悅。且洪老師總是細讀每次我呈交的文字，事後則每每給予精闢的指導與毫不保留的鼓勵，這對我影響極深。吳丁連老師則從我來考交大至今一直對我付出最多的關心，無論是大班課我跟著吳老師讀譜、讀文章，或是個別研究課老師指導我音樂理論上的練習，皆使我對音樂的把握與體驗更見深刻。而吳老師對我的包容、期許與關懷一直是我心靈上的支柱，直到這本論文的寫作他對我都仍盡是鼓勵與嘉勉。每次與老師的聊天也使我在生命、學問上的見識更形開闊。

謝謝，因為您們的付出使這本論文得以完成！

目 錄

摘 要.....	i
誌 謝.....	ii
前 言.....	iii
目 錄.....	v
第一章 緒 論	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 研究對象與範圍.....	2
第三節 文獻回顧.....	3
第四節 論文架構.....	5
第二章 女性主義與音樂批評	7
第一節 女性主義核心理論.....	7
一、女性主義理論的發展與分期.....	7
二、女性主義在女性主義音樂批評中的運用.....	9
三、女性批評在女性主義音樂批評中的運用.....	11
第二節 何謂音樂批評.....	12
一、「批評」與「音樂批評」.....	12
二、音樂批評對女性主義音樂批評的影響.....	13
結語.....	14
第三章 女性主義音樂批評的源起與發展	15
第一節 找出音樂史上消失的女性.....	15
第二節 女性主義音樂批評的源起.....	18
一、源起的過程.....	18

二、成立女性主義音樂批評面臨的難題	19
第三節 主要議題的變遷與發展.....	20
結語.....	21
第四章 女性主義音樂批評的研究內容.....	22
第一節 女性音樂工作者的處境.....	22
第二節 音樂中的性別意識.....	27
第三節 社會情境的歷史調查.....	34
第四節 本章總結 -----各研究領域的相互滲透.....	36
第五章 女性主義音樂批評的重要性.....	38
第一節 影響層面及貢獻	38
第二節 女性主義的音樂應用初探.....	39
第六章 結 論.....	43
參考文獻.....	45



第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

一九六〇年代發展蓬勃的婦運與七〇年代女性主義音樂學者的積極耕耘（開始尋找音樂史上消失的女性，還原其作為音樂工作者的獨立身份，而不只是男性音樂家的附庸，如Fanny Mendelssohn Hensel等），為八〇年代開始的女性主義音樂批評揭開序幕。自一九八一年第一篇女性主義音樂批評的著作問世後¹，仰賴諸多音樂學者們前仆後繼地陸續投入，將自身專長（如檔案研究、傳記文學、民族誌、音樂理論及曲譜分析）與女性主義訴求做結合，除了挖掘音樂史上被遺忘的女性、重估女性音樂家的地位及調查社會環境加諸於女性的限制外，對於樂曲中隱而未顯的性別歧視與正典（canon）²的型塑過程（formation）也做出異於以往的嶄新解讀³。種種的努力開發與嘗試，使女性主義音樂批評呈現多元、豐富的風貌，也改變了許多對女性與音樂的刻板印象。

雖然眾多音樂學者們在各自的研究取向上有著豐碩的成果，但迄今為止，直接以女性主義音樂批評為研究對象的相關文獻卻為數甚少。除了在某些編選合輯本的序言中有概述其性質與研究項目外⁴，將女性主義音樂批評做為論述主軸的文章相當少數。且，這些期刊論文發表時間距今較遠，許多影響女性主義音樂批評的新進理論未能詳細引薦說明，因此所研討涵蓋層面較不完整。其次，限於篇幅因此對於重要著作的內容亦多為陳述性質未能深入探討相關研究議題⁵。

¹ 最早的女性主義音樂批評出現在八一年的歐洲，始於Eva Rieger撰寫的*Frau, Musik, und Männerherrschaft*。八六年被摘譯後放於*Feminist Aesthetics*一書中。

² 關於canon一字並無統一的翻譯，本論文採用廖炳惠在《關鍵詞 200-----文學與批評研究的通用詞彙編》中的譯法。

³ Marcia J. Citron, *Gender and the Musical Canon* (Cambridge: Cambridge University Press, 1933).

⁴ 如由Ruth Solie所編的*Musicology and Difference*、由Susan Cook與Judy Tsou合編的*Cecilia Reclaimed: Feminist Perspectives on Gender and Music*。

⁵ 如 Susan McClary的“Reshaping a Discipline: Musicology and Feminism in the 1990s”，雖對女性主義音樂批評的發展有概略描述，但寫作時間為九三年。而Susan McClary編輯自己散篇文章而成的*Feminine Endings*的導論中說明了女性主義音樂批評的性質與需要其存在的理由，但仍屬概述類型，其時更早為九一年。

有鑑於此，筆者冀盼藉由本論文的書寫，除為女性主義音樂批評的紀錄填補空缺，更嘗試探索未來可能的發展方向及引發更多人對於這門學科的關注及討論。

第二節 研究對象與範圍

本論文是對女性主義音樂批評這門研究工作做通盤的調查分析與研究。所以，研究的對象、探討的主題核心就是女性主義音樂批評。那麼，何謂女性主義音樂批評呢？簡而言之，就是用女性主義的視角、方法與文化歷史立場從事音樂批評的研究。以下就對女性主義音樂批評的定義做一釐清、說明，並於本節說明本論文的研究對象與範圍。

起源於二十世紀的音樂批評，其先驅是法蘭克福學派的學者Theodor Wiesengrund Adorno。Adorno開創了論述音樂的新局面，他利用社會、歷史因素、文化研究的角度介入音樂的論述分析，與以往的音樂評論僅“就音樂談音樂”（指對音樂的音高、和聲、節奏等結構層面及對這些譜面文本所傳達的美學做出分析）的評論截然不同。Adorno這種對音樂內容做出社會、歷史性詮釋的論述，就是所謂的「音樂批評」(music criticism)⁶。而女性主義音樂批評就是以女性主義的理論思想、觀點角度與批評方法作為進行音樂批評的出發點。

再來，是本論文討論範圍的圈定。因本論文的目的是在於將女性主義音樂批評做完整的調查研究，如起源、主要議題的變遷到未來的展望等。所以，女性主義音樂批評發展的整體情況都在論述的範圍內，包括各個領域相異、種類繁多的研究⁷。但需一提的是，本論文的閱讀範圍限定於英文的文獻（包括原文是英文與翻譯為英文的文獻）。所以，雖然也會涵蓋到歐洲國家的部分情況，但是以有影響到英語世界女性主義音樂批評的歐洲事件與文獻為範圍，所研究的女性主義音樂批評的發展情況是以英語世界（尤指美國）的情況為主。

⁶ Susan McClary, "Reshaping a Discipline: Musicology and Feminism in the 1990s," *Feminist Studies*, 19 (1993): 399-424.

⁷ 詳見第四章中的討論。

對於女性主義音樂批評這個研究對象，本論文所關注的中心課題是：女性主義音樂批評是如何發生的？它的實際內容是什麼？從第一篇女性主義批評的文獻問世至今，它的發展趨勢為何、核心議題有何轉變？它對音樂學界與女性主義學術圈的重要性又是什麼？它未來是否還有發展的空間？這些都是筆者企圖在本論文中探討的問題。

具體來說，本論文就筆者所能蒐集到的資料，描繪出女性主義音樂批評的源起、發展與研究內容。其次，評估分析其優劣之處及影響的層面。

第三節 文獻回顧

屬於女性主義音樂批評的研究文獻至今已相當豐碩、成績斐然，如：以女性主義角度重新審視西方音樂史上重要之男性作曲家及其作品、積極建構女性音樂家之地位、批判以往社會對女性從事音樂工作的箝制與消音……等。但相形之下，直接以「女性主義音樂批評」當成一整體作為研究對象的文獻卻極為少見。雖說需先有大量的研究成果，才能意識到「女性主義音樂批評」成為一門學科的可行性，可女性主義音樂批評多年來研究文獻實已不容小覷，因此，以其整體作為論述對象的研究確有其必要性。但在中、英文資料皆匱缺之境況下，筆者許多工作的進行是直接奠基在與女性主義音樂批評範圍相關的著作中，以下就具代表性、影響本論文思想較深及少數以女性主義批評為題的文獻說明之。

在女性主義思潮方面，譯自國外之 Simone de Beauvoir 的《第二性》與 Alice Schwarzer 的《拒絕做第二性的女人-----西蒙·波娃訪問錄》深刻描繪了女性生命中面對的各種紛至沓來的壓迫。 Susan Alice Watkins 的《女性主義》運用插圖與歷史珍貴圖片介紹整個女性主義的源起及發展過程，而國內女書文化出版的《女性主義經典》翻譯國外歷年來女性主義重要文獻、《女性主義理論與流派》由國內多位知名女性主義學者共同撰寫，分述精神分析女性主義、後現代女性主義、女同志理論……等各家學說。以上文獻對本論文掌握女性主義的核心概念與

思想訴求頗有助益，在多個章節中不時穿插的女性主義基礎理論即得益於此。

在女性主義文學批評方面，張小虹的《性別越界：女性主義文學理論與批評》與《慾望新地圖》中的〈性別的美學／政治〉、〈戀物張愛玲〉精湛地以女性主義理論分析文學作品並省思台灣女性主義文學批評的發展。文中所使用以女性主義觀察點切入文學作品的方法與角度提供了本論文在檢視女性主義音樂批評時的借鏡與參考。

再來，是從事女性主義音樂批評的相關文獻。Susan C. Cook 與 Judy S. Tsou 合編之 *Cecilia Reclaimed: Feminist Perspectives on Gender and Music* 將女性主義方法論應用於音樂研究上，題材廣泛，探討的對象從古典音樂到流行歌曲皆有；多篇著重在以往社會普遍的男尊女卑氣氛下，女性參與音樂工作、創作的情況。Ruth A. Solie 編的 *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship* 重心放在影響音樂活動的差異現象，以性別差異為經，種族、階級、地域差異為緯勾勒出相關研究的新形貌。Marcia J. Citron 的 *Gender and The Musical Canon* 以正典（canon）為論述主軸，將正典從形成、表演、接收的過程抽絲剝繭地檢視，是一本討論正典與音樂關聯的專書。值得一提的是，研究內容在本論文中多次被引用與當作討論範例，甫於二〇〇三年譯為中文，女性主義音樂批評中最負盛名的著作：Susan McClary 的 *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*（中文譯名《陰性終止：音樂學的女性主義批評》），出版於九一年的本書已被公認為「當代經典」。該書作者借用文化研究的理論深入樂曲結構來質疑音樂中的性別歧視，如：分析 Monteverdi 歌劇 *L'Orfeo* 中對男女角色的修辭選擇……等。除以上的書籍外，仍有許多零星散篇的期刊論文與書籍相當有助於理解女性主義音樂批評的研究內容。

最後，要討論的是與本論文相同，直接以「女性主義音樂批評」作為研究對象的文獻。迄今就筆者所蒐集之資訊，僅有 Susan McClary 的“Reshaping a Discipline: Musicology and Feminism in the 1990s”與她在《陰性終止》一書中的導論。在“Reshaping a Discipline”裡，McClary 條理分明地整理出女性主義音樂批評

的崛起、面臨的反對聲浪、貢獻……等，對欲了解女性主義音樂批評的讀者有提綱挈領之效。但受限於篇幅，許多重要議題皆以小單元帶過以致無法得知更為詳盡、深入的實際情況。且，此篇文章寫作於九三年，許多新的研究因此不在其討論範圍內。McClary 的另一篇文章：《陰性終止》一書的導論，優點是說明了女性主義音樂批評的性質與需要其存在的理由，但是屬於概述類型，也因其時為九一年，女性主義音樂批評著作未豐，所以只能簡約地略述其屬性卻未能道出這門研究的面貌。但以上文獻仍提供本論文一個起點，也正因直接參考文獻的匱缺，本論文在內容設計的擇取上有了相對的開闢性。

第四節 論文架構

本論文將女性主義音樂批評作為研究對象，內容架構的設計在於呈現這門學科的性質及重要性。筆者書寫的脈絡從其成形的遠因近因、主要的研究內容、造成的效應（含括正面的及負面的）至未來的走向，希冀對將來有志於女性主義音樂批評研究工作的人有所裨益。

本論文分為六章。第一章是緒論，於此章論述研究動機與目的、定義研究對象與界定討論範圍、回顧有關文獻及說明論文寫作的架構。第二章：女性主義與音樂批評，是為正式進入女性主義音樂批評所做的準備。擬在繁複的女權運動進階歷程及分支眾多的女性主義思想中，選取對女性主義音樂批評有影響的部分做說明；並探勘首開音樂批評先河的 Theodor Wiesengrund Adorno，其批判內容與美學理念。最後，則論述此二者的相互牽連與對女性主義音樂批評的影響。到第三章：女性主義音樂批評的緣起與發展，正式邁入本論文的核心。對女性主義音樂批評從崛起到演進的過程、中心議題的走向變遷做完整的調查。在第四章：女性主義音樂批評的研究內容，筆者依照自身所蒐集、閱讀的文獻，將女性主義音樂批評所進行的研究整理為三類：1. 女性音樂工作者的處境、2. 音樂中的性別意識、3. 社會情境的歷史調查，詳述各類的研究內容及彼此間相互滲透參照的

情況，並針對女性主義音樂批評中某些被不當詮釋及過度解讀的概念加以檢討。

第五章：女性主義音樂批評的重要性，分為兩個部分：一是評估女性主義音樂批評對音樂學界及女性主義所造成的影響及貢獻；二是筆者依目前所學，提出未來可能還有何領域可供女性主義音樂批評去拓展、開發。最後，是第六章：結論，將全篇論文做一總結。



第二章 女性主義與音樂批評

本章的目的是在正式進入女性主義音樂批評的討論前，先分析對於其成形發展過程佔重大、關鍵地位的領域，以更為明確的了解女性主義音樂批評的部分內在性質，而這些領域，就是「女性主義」與「音樂批評」。

在女性主義與音樂批評的理論中，許多方法與觀念思維影響著女性主義音樂批評的成型與發展，因此，有必要在論述分析女性主義音樂批評之前，先對其進行說明。

第一節 女性主義核心理論

在開始以下女性主義的論述前，為了有利於本論文的進行，有必要對某些經常使用且定義已趨於一致的名詞先做一番澄清。首先，是關於「性」(sex)與「性別」(gender)的分別。「性」指的是先天的、生理的、基本的事實性質 (factological) 差異，如男性 (male)、女性 (female)¹。「性別」(gender) 則是後天的、社會規範所強加性別模式行為的建構，兩性經由文化機制與社會習俗的有形、無形教育，習得某些迥異於另外一性的特質，如男性化 (masculine)、女性化 (feminine)。質言之，「性」是先天生理的，而「性別」是後天經由社會建構而成的。在女性主義中經常被拿來檢視的，即是在「性別」的形塑過程中，對女性先存的設定、導向與限制。

一、女性主義理論的發展與分期

關於女性主義理論的發展，學者們以各異的取向、標準提出不同的分期，形成眾說紛紜的局面。加上女性主義在當時雖蔚為一股趨勢與思潮，但在各國的實

¹ 廖炳惠，《關鍵詞 200-----文學與批評研究的通用詞彙編》。(台北：麥田，2003)，頁 241-243。

際發展仍有相異之處。在此，筆者意圖就兩個由著名女性主義學者所提出的分期方式來說明女性主義在二十世紀的發展概況與內容變遷。

首先，是法國女性主義學者Julia Kristeva²在〈婦女的時間〉(Women's Time)一文中所提出的分期階段。她將女性主義理論發展分爲三階段³。第一階段自六〇年代末至七〇年代中，此階段著重在提倡男女的相同性。認爲兩性先天在本質上是相同的，之間的差異是由後天的教育、環境、社會氛圍所造成，如Simone de Beauvoir在《第二性》(The Second Sex)寫到：「女人不是天生的，而是被逐漸生成的。」⁴ (One is not born, but rather becomes, a woman.)。一九六八年後的第二階段則強調男女的差異性，但有差異並不意味著具備高下、優劣之分，而是強調男性特質與女性特質的不同，進而肯定女性特質。到了第三階段，男女間的差異不再是二元論的涇渭分明、相互對立，主體(subject)可具有多重的身分認同，幾近類似「雌雄同體」的概念，意即可同時擁有男女兩性的特質，在此，性別的流動性與共存性被高度肯定。

另一個具權威性的分期，是由Nancy Fraser⁵回顧英語世界女性主義的發展情形所做的時期劃分。第一個時期從一九六〇年代晚期至一九八〇年代中期，此期的訴求是在差異中求平等，意即肯定性別間的差異 (gender difference)，甚至認爲女性特質優於男性特質，所以平等並不是要女性去迎合男性的標準，而是肯定女性自身的特質。第二個時期從八〇年代中期至九〇年代早期，關注焦點放在女性間的差異 (differences among women)。因爲一直以來，男女之間二元對立的劃分使女性成爲一個看似一體的範疇，但卻忽略了這個範疇內的成員彼此間的相異性。女性主義因發言位置的不同，會呈現不同的關懷重點。如黑人女性主義、第

² Julia Kristeva，一九四一年生，著名的法國女性主義學者。同時也擅長精神分析、符號學等領域。

³ 此處有關Kristeva對女性主義的發展分期引用自何慧芳，《由女性主義文學批評及榮格分析心理學探索維吉尼亞·吳爾芙的小說〈燈塔行〉》。嘉義：私立南華大學文學研究所碩士論文，2001，頁16-18。

⁴ Simone de Beauvoir著，陶鐵柱譯，《第二性》。台北：貓頭鷹，1999。

⁵ Nancy Fraser，女性主義學者。於紐約市立大學取得博士學位，後於西北大學教授政治學。

三世界女性主義、女同志女性主義等。第三個時期從九〇年代至今，Judith Butler⁶將其稱為「後女性主義」(postfeminism)。由於解構主義的引進，女性主義者開始質疑「女人」作為一個固定範疇的可行性，並致力於討論反本質主義與反普遍主義，認為不應將女人看做是一僵固的群體且共同具備相同的女性本質，而應注重個別女人的個體差異性⁷。

綜而言之，從這兩種根據各自地區所歸納出的女性主義發展的分期，可以發現兩者間具有一種大約相同的趨勢與走向，也由此可以看出女性主義思想大致的進階發展輪廓。起先，皆著重在探討男女二元對立與兩性的差異性上；接著將關注焦點放到「女女之間」的差異（女性間因種族、階級、地域的相異，會面臨不同的處境，因而不將女性視為一個固定不變的整體）。最後，都認為過度強調男女差異，只會更加深化之間的不平等，導致沒有辦法真正平等的、無差別的看待兩性，所以，皆傾向打破固定的兩性範疇。



二、女性主義在女性主義音樂批評中的運用

女性主義音樂批評中運用了許多女性主義基本的思想理論，當然，因為這些思想是對女性受壓迫的情況提出反省，所以，自然被應用到許多領域去檢視他們各自的狀況。以下就一些女性主義核心理論：「個人即政治」的概念與對「正典」的重估，進行說明並論述兩者在女性主義音樂批評上的運用。

首先，是對個人即政治 (personal is political) 這個女性主義理論的運用。根據它的定義：「在『女性主義』的論述中，女性親身與個人的經歷，都和社會、政治與生活息息相關……」⁸，女性的生活、面對的處境與難題不只是與她個人有關，往往是與整個她所處的時空脈絡、社會環境有極密切的牽扯。因此，從女

⁶ Judith Butler，一九五六年生，知名女性主義及同志理論學者。於加州大學柏客萊分校教授比較文學與修辭學。於九〇年出版的*Gender Trouble*《性別麻煩》一書影響學界甚鉅。

⁷ 此處有關Fraser的英美女性主義發展分期，詳參周嘉辰，《命名風波：從「女人」作為政治範疇談女性主義的政治觀》。台北：國立台灣大學政治學研究所碩士論文，2001，頁 11-13。

⁸ 同註 1，頁 192。

性個人的、隱私的生活中發現充滿著不平等的權力宰制與分配。女性遭受的許多不公平待遇唯有大環境改變，私人的狀況才有可能改善。

所以，我們可以小窺大。經由檢視個別女性的處境來探論女性在特定的時空關係裡被限制的情形。在女性主義音樂批評裡，「個人即政治」的理念促成了相當豐富的研究成果。例如針對單一女性作曲家Fanny Mendelssohn Hensel（1805-1847）的作曲情況，可探問當時女性創作活動被壓抑的因素；或由單一女性音樂家Clara Wieck Schumann（1819-1896）的演奏與作曲情形，來論述當時的社會大眾對女性從事音樂工作所抱持的想法⁹。這類研究工作揭示了許多女性個人生涯上的困境並不真的僅是“個人的”，也顯示了私領域與公領域的密不可分、環環相扣。

再來，是對「正典」¹⁰的運用。在女性主義興起之後，正典的權威性便備受質疑與挑戰。因為，在男尊女卑、父權意識高漲的社會環境下，正典的選擇與形成過程一直是將女性的作品屏除在外的。因此，女性主義從正典的形塑到傳承、作品中暗藏的意識型態等，一一提出檢驗與批判。配合著音樂學者們戮力發掘過往女性作曲家的作品，更豐富了可供研究的譜本材料。造成的實際影響是，不但開始在音樂史的教材中放進女性作曲家的作品，完全以女性作曲家作品編成的教科書及錄音也陸續出現。如James R. Briscoe的*Historical Anthology of Music by Women*與Karin Pendle的*Women and Music: A History*。

但同時，將女性作品納入正典行列的過程也面臨一些難題，並引起了激烈的討論。即：由於男性的審美觀、價值觀已成為正典的標準，將符合男性設定標準的女性作品認定為“好的作品”是否反而更堅定了男性作品的正典地位。再者，真的存在“女性化的作品”嗎？如果女性作曲家學習的、接觸的盡皆是男性的作品，她寫出來的音樂真的會有某種“女性的特質”亦或是與男性的音樂無異？因

⁹ Fanny與Clara在許多客觀條件上，如家庭背景、社會階級、經濟情況並不相同，因此，雖同為十九世紀具音樂專業能力之女性，所面臨的處境並不完全一致。

¹⁰ 關於canon一字並無統一的翻譯，本論文採用廖炳惠在《關鍵詞 200-----文學與批評研究的通用詞彙編》中的譯法。

此，對於男、女性作曲家是否應以不同的標準、審美取向來衡量其作品，意即各自發展其性別的正典等議題，仍是女性主義音樂批評探討的主題。

三、女性批評在女性主義音樂批評中的運用

女性主義批評在音樂上的開始與發展較許多其他學術領域（如文學、電影）晚，而女性主義批評的理論是由對文學的研究所展開的。其理論經由檢視男性作品所構成的文學史，從中建立起具女性主義觀點的批評模式。而從文學出發的這些女性批評理論後更被廣泛應用至電影、藝術、建築空間及音樂批評。因此，談到許多女性主義音樂批評中的批評方法，都會提到女性主義文學批評（*feminist literary criticism*）。以下就針對女性主義文學批評中一些重要的理論與其在音樂批評上的運用進行論述。

女性主義學者Elaine Showalter於她一九七九年所出版的著作《邁向女性主義詩學》（*Toward a Feminist Poetics*）中提出對文學正典進行重新解讀，並對作品進行社會性分析、討論文學中的女性形象，此即為「女性批評」（*Feminist Critique*）的概念。Showalter指出，出現在男性作家文本中的女性，其實是男性想像中的女性，而不是真實的女性。但這類扭曲女性的文本經由大眾的閱讀，又會影響真實生活中女性形象的塑造。所以，「女性批評」的目的即在於揭露這些存在於文本中的性別歧視¹¹。

「女性批評」所檢視的文本，一開始是文學的作品，後來，女性主義音樂學者也採用此批評模式來闡釋音樂作品。例如在“Whose life? The gendered self in Schumann's *Frauenliebe* songs”一文中，Ruth A. Solie指出，Robert Schumann在其聯篇歌曲《女人的愛情與生命》裡，與原詩作者Adelbert von Chamisso（1781-1838）一同連袂將詩中的女主角描繪成受父權意識宰制的女人，因詩中女性從年輕至年邁生活重心只全然集中於她的丈夫，而Schumann的音樂則凸顯

¹¹ 詳參何慧芳，《由女性主義文學批評及榮格分析心理學探索維吉尼亞·吳爾芙的小說〈燈塔行〉》。嘉義：私立南華大學文學研究所碩士論文，2001，頁 13-15。

了這種男尊女卑的敘述，Solie在全文從女性主義的觀點來檢驗當中的音樂與詩，對此曲有綿密細緻的分析，如提到演出場域與父權凝視的交錯疊合等¹²。諸如此類的研究相當豐富，對於演出者及聆聽者也有著警醒、不把自身投射為音樂中女性角色的作用。

第二節 何謂音樂批評

一、「批評」與「音樂批評」

在開始進行音樂批評的定義前，筆者先將批評（criticism）的涵義稍做討論，以利之後音樂批評的說明。在大英百科全書（Encyclopedia Britannica）中對於criticism這字的解釋裡提到：批評是指以某些標準去分析評估作品的價值、所有的藝術作品都不只是屬於創作者的，還是屬於它的所屬地區及時代的、評論者本身也是他們生長地區及時代的產品¹³。因此，從事批評的工作時，若藉由所論作品的時代環境等歷史性因素及其他多樣的觀察點去切入，將可看到作品的不同面向。

此處所指的批評是針對作品的內容（content）做出批判性（critical）的解讀與詮釋，而不是從作品的技術層面來評論。所以，本論文所指的音樂批評不是對音樂作品的文本（樂譜）與呈現（演出）做出審美價值或表演技巧的優劣評定，而是從社會性、文化性的視點來分析、切入音樂內容。

但批評卻長期在音樂學中缺席，尤其在十九世紀器樂漸踞主導地位後，音樂就被視為是超越語言與社會意義，音的活動不表義（signify），音樂工作者及大眾習於在音樂中聽見秩序與美，而不是要聽見政治性、權力位階……等“內容”。通常，通俗音樂較常被視為與社會環境有密切的關聯，西方傳統的音樂（所謂的古典音樂）則被宣稱為自律性（autonomous）而被免除在外，這樣的情況直

¹² 詳見本論文第四章第二節。

¹³ 採自大英百科全書線上版（Encyclopedia Britannica Online）中對criticism一字的解釋。

至二十世紀中才見改變的契機。音樂中的正典（*canon*）也開始被以他律性的角度來分析，不再是只有那些通俗、流行音樂。

因為，如果同意所有人類的思想及行為皆是社會性的建構（所以各不同時代與地區的思考與行為模式會大相逕庭），那麼，音樂的形式、風格、曲種都因時代環境的變遷發展出不同的風貌，所以，由人類所製造的音樂就具有社會性的意義。這樣的思考邏輯在 Theodor Wiesengrund Adorno 的著作中開始顯露。

一九三〇年代，法蘭克福學派（Frankfurt School）學者 Adorno 開始對音樂進行內容的解讀。事實上，Adorno 所寫文章的基本前提就是：沒有任何在西方文化（Western cultures）下產生的音樂作品可單獨地被理解，而將社會性、歷史性的因素剔除在外。音樂被理解除它的形式層面外，還可研究它在社會裡被呈現（包括演出、宣傳包裝）與被接受（聽眾的反應）的方式。因為，判斷音樂作品孰優孰劣的準繩必定與社會上的價值觀與審美依據有關。Adorno 所關心的，是從音樂作品的材料（*material*）中找出社會、歷史因素在其上顯現的痕跡與反思社會現象。

音樂材料的概念是 Adorno 的主要思考主軸，他視音樂材料為音樂與社會因素的融合媒介。而音樂作品與歷史、社會因素密切，因為這個被認為自律性的音樂作品，它的材料、曲式都有歷史性的沉積，即使是新材料或曲式，也有形成它的歷史淵源。除了產生作品時有這些社會因素，作品完成後的被接受與理解程度也與社會性密切相關。而這些工作，就可用批評的方法來解讀、分析研究¹⁴。

二、音樂批評對女性主義音樂批評的影響

Susan McClary 在《陰性終止》一書裡寫到：

¹⁴ 有關 Adorno 的理論與作品主軸，參自 New Grove Dictionary of Music and Musicians Online 中 *musicology: sociomusicology* 的辭條與 Max Paddison, *Adorno's Aesthetics of Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997).

二十世紀重要的文化理論家中，Adorno是唯一以音樂為主要媒介的人。因此，雖然幾乎所有批評理論學家的作品都需要跨學科轉化，Adorno的成果卻不需如此。它的研究幫助我們理解調性曲目作品如何成載了其創作年代根本的社會張力。……那些音樂成了社會批評與分析的可能對象。我若沒研究過Adorno，就不能進行本書呈現的任何工程，因為我會完全無法超越形式主義。¹⁵

McClary在另一篇期刊文獻中也指出，Adorno是首開音樂批評先河的學者¹⁶。但，女性主義音樂批評的產生卻在距Adorno將批評理論帶入音樂學中許久之後，實因威脅到許多既成權威，造成發展的道路窒礙難行¹⁷。所以直到八〇年代才有第一篇的女性主義音樂批評，而在美國的進行，則是九〇年代的事了。

結語



在這一章中，分別針對「女性主義」與「音樂批評」的崛起、發展時間與內容意義等做出調查整理。提出了女性主義的發展分期、各期的思想主軸與轉變、女性主義及其衍生理論在女性主義音樂批評上之應用。在對音樂批評方面的闡釋上亦是如此，說明開音樂批評先河的 Adorno 其理論態度，但最重要的仍是著墨在兩者與女性主義音樂批評的關聯性上。

¹⁵ Susan McClary 著，張馨濤譯，《陰性終止》。（台北：商周，2003），頁 66-67。

¹⁶ Susan McClary, "Reshaping a Discipline: Musicology and Feminism in the 1990s," *Feminist Studies* 19 (1993): 399-424.

¹⁷ 有關產生女性主義音樂批評所面臨的阻力及詳細的起源等相關議題，詳見本論文第三章第二節中的討論。

第三章 女性主義音樂批評的源起與發展

上一章清楚闡明了一些女性主義音樂批評的內在性質，但要實際從事「批評」(criticism)的工作，需先有可供其論述的材料。而有關女性音樂家的生平事蹟與作品便是女性主義音樂批評的材料與其誕生的直接基礎。在呈現女性主義音樂批評所賴以發展、奠基的諸多文獻後，本章開始勾勒出女性主義音樂批評的源起過程與核心議題的變遷轉換，描繪其發展的路線。

第一節 找出音樂史上消失的女性

受到六〇年代女權運動的影響，許多學門的女性開始省思自身處境與待遇，對現況爭取改善的同時，她們也回顧以往的女性處境，促成在七〇年代音樂學界對過往女性音樂工作者的資料挖掘，並進而尋找、探問在音樂歷史的漫漫長河裡，女性的地位、境況與作品應被如何看待與解讀。

爲了重新將女性寫進音樂史，這門工作仰賴跨學科的共同合作(interdisciplinary coordination)。首先，要揭示女性音樂工作者的事蹟、作品，這些資料的呈現有賴於傳記寫作、譜本校定、檔案研究與對出版品及手稿的考訂。在Elizabeth Wood的“Review Essay: Women in music”¹一文中便指出，七〇年代的女性主義音樂學對女性的研究集中在於對史料的挖掘、彙整與考證，並將這些研究成果持續出版，爲一窺女性參與音樂的情況提供了豐富的資源。如提供參考書目的書籍有*Women in Music: A Biobibliography* (1975)、*Women in American Music: A Bibliography* (1978) 目錄索引的有*Catalogue of Contemporary American Women Composers* (1977)、*Women Composers: A Handbook* (1978)、指引手冊*A Directory of American Women Composers* (1970) 與譜本*Nine Centuries of Music by*

¹ Elizabeth Wood, “Review Essay: Women in Music,” *Signs* 6 (Winter 1980): 283-97. 有關於七〇年代女性的資料出版情況可參閱Elizabeth Wood的這篇文章。

Women (1978)².....。許多有關女性與音樂的辭典辭條、個別女性音樂家的傳記與作品相繼出版。

八〇年代則繼續七〇年代的工作，並將探勘幅度擴展至女性音樂工作者身處的大環境、社會脈絡，漸拼湊顯現出個人與社會網絡的關聯。一九八二年Carol Neuls-Bates的*Women in Music: An Anthology of Source Readings from the Middle Ages to the Present*³，就是檢視不同性質的女性音樂工作者（表演者、教師、作曲者、贊助者）參與音樂活動的方式因年代不同而有何差異。八七年James R. Briscoe的*The Historical Anthology of Music by Women*⁴則由三十五位女性作曲者的作品所組成，並於每位作曲者的樂曲作品前附上簡要傳記，使讀者對女性作曲家有一基本的接觸認識，對於推廣女性作曲家的音樂頗有貢獻。緊接在Briscoe之後，又有Karin Pendle的*Women and Music: A History*⁵，更進一步把研究的區域擴大。書中有部份章節專門討論西方有色人種女性參與音樂活動及勞工階級女性在通俗音樂活動中的處境，意義是使更多被遺忘的女性（女性較男性為弱勢，而這些女性在「女性群體」中又是被邊緣化、相對弱勢的一群）浮現⁶。這些資料對未來九〇年代的女性主義音樂批評所從事的研究是重要的資源，有了這些資訊，女性主義音樂批評才可奠基在其上做分析、批判的研究工作。

且，以往從音樂的出版品（如教科書）上看不到女性音樂家的紀錄，雖然有少數女性在音樂史中會被提到，不過皆是以依附男性音樂家的身分出現，如 Clara

² Don L.Hixon and Don Hennessee, *Women in Music: A Biobibliography* (Metuchen, N.J.: Scarecrow Press, 1975) ; JoAnn Skowronski. *Women in America Music: A Bibliography* (Metuchen, N.J.: Scarecrow Press, 1978) ; *Catalogue of Contemporary American Women Composers*(New York: Harold Branch Publishing, Inc., 1977) ; Susan Stern, *Women Composers: A Handbook* (Metuchen, N.J.: Scarecrow Press, 1978) ; Julia Smith, ed., *A Directory of American Women Composers* (Chicago: National Federation of Women's Clubs, 1970) ; Carolyn Raney, ed., *Nine Centuries of Music by Women* (New York: Broude Bros., 1978)

³ Carol Neuls-Bates, ed. *Women in Music: An Anthology of Source Readings from the Middle Ages to the Present* (New York: Harper & Row, 1982).

⁴ James R. Briscoe, ed., *Historical Anthology of Music by Women* (Bloomington: Indiana University Press, 1987). Briscoe並於九一年出版了此選集的錄音帶。

⁵ Karin Pendle, *Women and Music: A History* (Bloomington: Indiana University Press, 1992).

⁶ 有關八〇年代女性資料的出版情況，本論文參照自Susan McClary, "Reshaping a Discipline: Musicology and Feminism in the 1990s," *Feminist Studies* 19 (1993): 399-424.

Wieck Schumann、Fanny Mendelssohn Hensel、Alma Mahler-Cropius-Werfel 等，但因著這些專以女性音樂工作者為題的研究報告，從古代到現今的女性音樂家其生活經歷與作品得以重見天日，也讓世人重新發現女性是以何種方式在參予著音樂的歷史。

因此，關於本節標題：找出音樂史上“消失”的女性，所謂“消失”，並不意指她們不存在，而是指存在但不被認識，例如有發表作品但藉男性之名以求出版，在七〇年代的考據下才還原其真實身分。或因其女性創作者身分無法被排入以男性作品構成的正典行列而被時間湮沒，例如女性因鮮少創作歌劇、交響曲等所謂的「大型作品」，而被視為不具有真正的作曲才能。但實是社會境況所造成，因需有委託人及願意配合的演出者，否則即使寫作這樣的曲種，也無被演出的機會。所以，女性通常創作的曲種為獨奏曲、藝術歌曲與小型室內樂。因女性的作品通常是在家庭聚會上發表，所以這類小編制的曲目，才具被演出的可能性。

綜而言之，七〇、八〇年代所從事的工作是資料的挖掘呈現與考據整理，並無運用批判理論（critical theory）、文化研究（cultural studies）等社會科學的方法來處理這些被挖掘出的材料，所以不是女性主義音樂批評，但卻是其發展的源頭。因有大量的文獻資料，才有可供女性主義音樂批評分析研究的基礎。

在本節最後，要提出的是：找到這些資料出來是令人振奮的，但接下來要怎麼面對這些資料，作品的可貴難道只因為是“女人”作的？要用怎樣的態度、審美價值觀去評判這些作品？如果用審視男性作品優劣的標準來評斷女性作品，是否無形中更深化了男性價值觀的權威性？還是應發展不同於男性標準的品評方式，因為男女所受到的社會制約不同？存在著諸多問題是在挖掘出這些資料後需去處理的，而這些議題也在後來的女性主義音樂批評中引起了充分的思考與討論。

第二節 女性主義音樂批評的源起

一、源起的過程

最早的女性主義音樂批評誕生於歐洲，是由 Eva Rieger 所撰寫的文章：“Frau, Musik, und Männerherrschaft”，後摘錄在 Gisela Ecker 編輯的 *Feminist Aesthetics* 一書中。*Feminist Aesthetics* 出版於一九八一年，一九八六年翻譯成英文在美國出版。全書收錄各個不同領域的女性主義批評（feminist criticism），包括有文學、電影、攝影、建築與音樂。

Rieger 這篇女性主義音樂批評最早的文獻經刪錄並轉譯為英文後，題為“‘Dolce semplice’? On the Changing Role of Women in Music”，此文雖經刪節，但對音樂領域中諸多習以為常的現象提出批判與質疑。例如檢視奏鳴曲式中的第一、二主題被套用暗示兩性性別的用語⁷、或從音樂學校的設立、招生情形來探討女性在音樂上的受教權、音樂的傳播演出及特定樂器與女性間的關聯、女性參與音樂活動的情況、女性自我認知影響專業表現的程度、社會風氣與家庭生活對女性從事音樂的影響……等。此篇文章不但為後續的女性主義音樂批評點亮研究的契機，更讓英語世界的學者認知到女性主義音樂批評的成立是可能的，雖是翻譯摘錄的版本，不是完整的全文，但不只對女性主義音樂批評有一概括縱述，且已提到許多豐富、多元的面向，這些面向皆是未來女性主義音樂批評發展的重心。而第二個影響到英語世界女性主義音樂批評的文獻仍譯自歐洲，為 Catherine Clement 的 *Opera, ou la defaite des femmes*。本書於一九七九出版後在法國學術圈引發熱烈回應，但直到一九八八年翻譯成英文才被英語世界認識。書中是以精神分析（psychoanalysis）的方法來檢視歌劇曲目中的性別角色塑造，探問為何歌劇中女主角的角色多為屈從、結局多為死亡，並輔以女性主義的視點切入觀察。在此之前，學界沒有針對歌劇中女性角色的質疑，在此書之後，相關題材持續成為

⁷ A. B. Marx 是第一位用 Masculine、feminine 這兩個含帶性別色彩的形容詞來說明第一、二主題的人，而 Rieger 則是第一位對 Marx 的論述提出檢討反省的人。

熱門的研究課題。⁸

經由歐洲的引介，美國本土也開始了女性主義音樂批評的研究。一九八八年，美國音樂學學會（American Musicological Society）在當年度的會議接受了數篇女性主義音樂批評的文章。一九八九年的會議有兩個特別專注於女性主義議題的場次，為Jane Bowers籌劃的「女性主義學術與音樂學領域」（Feminist Scholarship and the Field of Musicology），以及Susan Cook籌劃的「女性主義學術對教學之影響」（The Implications of Feminist Scholarship for Teaching）。另外，在這次會議的其他場次中也有出現一些零星的女性主義音樂批評的論文⁹。緊接在這些會議之後，是一連串研究文獻的出版。如Susan McClary的*Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*¹⁰出版於一九九一年，還有Ruth A. Solie編輯的*Musicology and Difference*與Susan C. Cook和Judy S. Tsou合編的*Cecilia Reclaimed: Feminist Perspectives on Women and Music*，皆是編選多位女性主義音樂學者的論文集結而成，之後出版的書籍與論期刊更是不計其數。

二、成立女性主義音樂批評面臨的難題

較之於女性主義文學及電影批評，為何女性主義音樂批評的建立相對為晚？實因某些因素的介入，這些因素不但延宕了女性主義音樂批評的產生，在產生之後也形成一股反對勢力。由於音樂界長期以來強調的音樂自律性，認為應就音樂本身的結構層面（例如音高結構、和聲組織、節奏韻律等）來談論音樂，而不牽涉到結構層面以外的部分，如社會性等文化歷史的考量，因此極力排斥這些批判性理論介入，恐對音樂現象的分析會流於在外圍的討論。但其實，大量的女性主

⁸ 有關Catherine Clement的*Opera, ou la défaite des femmes*一書的內容，參自Susan McClary, "Reshaping a Discipline: Musicology and Feminism in the 1990s," *Feminist Studies* 19 (1993): 399-424.

⁹ Susan McClary著，張馨濤譯，《陰性終止》。（台北：商周，2003），頁74。

¹⁰ 本書於二零零三年出版中譯本。Susan McClary著，張馨濤譯，《陰性終止》。台北：商周，2003。

義音樂批評的研究仍需基植於樂譜文本上來展開，並仰賴許多既存於音樂學領域的學科，如檔案研究、傳記寫作等。但，不論有怎樣的反對聲浪，女性主義音樂批評已經產生了，也為人們理解音樂的方式提供了一條不同的路徑。

第三節 主要議題的變遷與發展

雖然女性主義音樂批評在八、九〇年代才開始萌芽，算是一門新興、年輕的學科，但隨著女性主義理論與社會運動的發展，研究的觸角也向外沿伸並與這些社會思潮相互呼應。以下僅就它發展的大方向說明之¹¹。

女性主義音樂批評的前身，是建基在對歷史裡女性音樂家的資料蒐集上，這些資料蒐集包括有樂譜、書信、生平事蹟等的挖掘與整理¹²。在這些豐沛的文獻陸續增多後，女性主義音樂批評便奠基於其上開始分析批判的工作。自女性主義音樂批評問世後，進行研究的面向頗為多元廣泛，所涵蓋的主題有：討論樂曲中的女性角色、特定曲式與樂器和女性間的關聯、女性作曲者與演奏者在不同時空環境下所面臨的難題、音樂界的性別權力關係、針對某特定作曲家的作品進行性別模式解讀、對正典型構過程的質疑、性別在西方音樂歷史裡如何影響音樂的製造與呈現……等。

可以說，研究的對象從一開始的焦點：人（女性音樂家）到性別角色相關議題的全面檢討（如樂器、曲式與性別的關係）。而在音樂上，也從歌劇、藝術歌曲等音樂作品中有關男／女角色安排制定的情節與歌詞之分析，進展為直接對音樂本身（the music itself）進行論述。

在研究地域上，也呈現愈趨寬廣的趨勢。研究的女性對象起先圈限在西方世界裡的女性，後擴展至各民族的女性，探查她們在當地從事音樂的背景、情況與意義，並從中分析異同之處。經由這類對不同地區進行調查的女性主義音樂批評，再回頭來省視自身原來的研究對象與進路（approach），會有更清晰、不同於以往的研究觀點。

最後，值得一提的是同志研究（gay and lesbian research）對女性主義音樂批

¹¹ 本節的重點在於女性主義音樂批評研究的概略發展情況，著重在其線性的發展。有關本節所提到的這些研究方向其實際內容，請見本論文第四章，將有完整的討論與分類。

¹² 有關女性主義音樂批評正式開展前的情況，請見本論文第三章第一節。

評所造成的影響。隨著近些年來同志議題的透明化與公開談論的程度，女性主義音樂批評也將性別研究的對象，從男、女兩性擴大至男、女同志。雖然這樣的發展曾引起反對的聲音與疑慮，但是，如果學術論述必然涉及從那個位置發言的問題，那麼，在女性主義音樂批評裡，因著研究者本身的身分認同（identity）相異性，造成研究時以不同的視點、角度切入研究領域，觀察到不同面向的女性主義音樂批評，最後所呈現的研究成果必定是多元、豐富的。且，如果認為性別角色會影響音樂的創作與接收（reception），那麼，就不只是女性的身分值得討論，長期以來屈居弱勢的同志身份較女性更為邊緣化。因此，許多用來檢視女性作品的研究方法也被挪用轉化在研究同志的作品上。其中的佼佼者為 Philip Brett，他建立起作曲者的同志傾向與音樂作品間的關聯，並以實例佐證說明。而更重要的文獻是由 Brett Elizabeth Wood 與 Gary Thomas 合編的 *Queering the Pitch: the New Gay and Lesbian Musicology*，此書已成為瞭解女性主義音樂批評中同志研究的必讀經典。

結語



在這一章中，舉出女性主義音樂批評的開展奠基於何種方面的文獻、源起時的重要著作與探討的層面、影響其誕生的重要集會活動等。除此之外，也說明女性主義音樂批評成形前、後面臨的難題與成形後焦點的轉移，對整條的發展脈絡有清晰的觀看。

第四章 女性主義音樂批評的研究內容

女性主義音樂批評的研究內容駁雜多元，在這一章裡，本研究以其中的研究份量大宗且研究內容成熟之文獻為依據，將其大致分為三類，分類的目的在易於了解把握女性主義音樂批評實際的研究內容。在每一類中皆援引具代表性、著名的文獻為例說明研究情況，也意圖藉此揭示女性主義音樂批評是在探討什麼、可以何種角度切入審視、以何種方法進行研究……等。

首先提出的是女性從事音樂工作所面臨的處境，這方面許多文獻資料集中於 Fanny Mendelssohn Hensel 與 Clara Wieck Schumann，本節綜合這些研究描繪出兩人在展開音樂專業生涯時所面對的相異境況。其次，第二類是調查批判樂曲、樂種、曲式中的性別意識（或歧視）。接著，著重在探討以往社會上、大環境對女性學習、參與音樂活動的諸多限制。最後，則提出這三個研究領域間彼此依存、相互仰賴的關聯性。



第一節 女性音樂工作者的處境

在本節中，女性音樂工作者指的是女性的作曲者、演奏者、音樂學者甚至贊助者等從事音樂相關工作的女性。在歷史進程裡女性的贊助者為數不多，因在父權社會裡優渥富裕並可自由運用金錢的女性畢竟是少數，幾位知名的如 Felix Mendelssohn 的阿姨 Sara Levy 是 Carl Philipp Emanuel Bach 的贊助人、Nadezhda von Meck 資助 Peter Ilyitch Tchaikovsky。在音樂學方面，Suzanne Cusick 於其文 “Gender, Musicology and Feminism” 中指出，美國音樂學協會在創始之初即籠罩在性別歧視的氛圍裡¹。首先，創辦人清一色是男性，他們嚴厲禁止女性參與創辦

¹ 美國音樂學協會於 1934 年創立，初名為 The New York Musicological Society，後更名為 The American Musicological Association。

過程，避免女性與音樂學有所牽連以防止音樂學在知性世界中的地位被視同真實世界中的女性地位(一個屈居弱勢、劣等的地位)而威脅到與當代其他學科(如哲學、社會學等)並立的平等性；他們希望音樂學的呈現是男性的呈現，展示客觀、嚴肅、科學等特質。不過因著一九七〇年代女性主義思潮的蓬勃發展，這種做法遭遇了兼有音樂學家身份的女性主義者的質疑，女性音樂學者的加入與努力使得“男性化”的音樂學“女性主義化”，也呈現出了音樂學的另一面²。

女性在演奏上也有樂器類別的使用限制。以往女性被允許演奏的是被視為“feminine”的樂器，即指 keyboard、guitar、harp 這些不會改變她們臉部表情且身體動作也不致過大的樂器。並且，這些皆是可演奏和絃的樂器，當女性演奏它們時，完全是伴奏、附屬的作用。在 *New Grove Dictionary* 的“harp”詞條中也提到，女人雖然從十七世紀就開始演奏豎琴，但都是在家伴奏或是小型合奏。而從古代直至十九世紀末，獨奏的、專業的、大型合奏中的 harpist 皆為男性。從以上的幾個面向可得知社會對女性從事音樂工作已預先設下限制、圈定了發展範圍。在作曲上排拒女性更為明顯，因作曲被認為是 productive sphere，為充滿創造性的活動，所以女性發表作品常用匿名或男姓名。女性被允許碰觸的是 reproductive sphere，如歌者、器樂演奏者與教師。女性以音樂為職業(專業化)通常不被贊許，而業餘的音樂學習則被鼓勵。

接著，本節將以 Fanny Mendelssohn Hensel 與 Clara Wieck Schumann 為例，說明女性面臨職業音樂生涯的境況。許多女性主義音樂批評的文獻在討論到個別的女性音樂家時，多集中於 Clara 與 Fanny。除因兩者自身傑出的音樂才能與專業表現，也與知名的男性音樂家有關。但最重要的是：兩者雖身處在社會、家庭環境的許多箝制中，仍奮力在音樂領域內精益求精，與加諸其上的沉訶重擔做一搏

² Suzanne Cusick, “Gender, Musicology and Feminism,” in *Rethinking Music*, ed. Nicholas Cook and Mark Everist (Oxford: Oxford University Press, 1997), 471-498.

鬥，為女性音樂家開闢新徑。Fanny盡力尋求發聲的管道，Clara則在龐大的經濟負擔與生活壓力下兼顧家庭與事業，於音樂演奏上不斷提升精進，追求突破。如：承續自十八世紀晚期的傳統，因票房考量十九世紀流行的是多樣化的音樂會，即室內樂與獨奏或聲樂與獨奏等組合方式。Clara是早期嘗試單一樂器獨奏會的音樂家之一³。以下為Nancy Reich在《克拉拉舒曼-----十九世紀最偉大的女鋼琴家》一書中的敘述：

與他人搭配演出的表演傳統，在李斯特一八四〇年於倫敦舉行首次獨奏會時，便正式結束了。不久之後，克拉拉也嘗試這種新的做法。……她寫信告訴她的父親：「我的演出全場只有我獨自一人，沒有任何的搭配者，今後我應該經常這麼做，這是最好的方式」⁴

研究調查個別的女性音樂家她們在生存的時空裡所遭遇的外在環境困難，雖是在特定時空的特定女性，但卻可藉由獨一性揭露一般性、普遍性女性會面臨的難題。因為，大環境對女性的認知與要求是趨向一致的，所以，這些經驗並不為單一女性所獨有。以下就從 Fanny 開始討論。

What you wrote to me in one of your earlier letters concerning your musical activities in relation to Felix was as well thought out as expressed. Perhaps for him music will become a profession, while for you it will always remain but an ornament; never can and should it become the foundation of your existence and daily life; ...you have proved by your joy in the acclaim which he has won for himself, that in his situation you would be able to earn the same for yourself. Remain fast in this conviction and conduct, they are feminine and only the feminine ornaments women.⁵

³ 見Nancy Reich著，陳秋萍、游淑峰譯，《克拉拉舒曼-----十九世紀最偉大的女鋼琴家》。(台北：宜高文化，2003)，頁 349-351。

⁴ 同上註，頁 350。

⁵ Sarah Rothenberg, “‘Thus Far, But No Farther’: Fanny Mendelssohn-Hensel’s Unfinished Journey,” *The Musical Quarterly* 77 (1993): 689.

這是在Fanny十五歲生日前夕她父親寫給她的信，信中直接表示、規劃了音樂可以是Felix的職業，對Fanny而言卻只能是裝飾。這充分映示了當時社會對音樂與女性間關係的看法，亦明確道出了家族對她的期望、規劃。即前提是“作為一個女人”，其餘的事項皆應以此為核心理想，這預示了她此後一生要與之搏鬥、面臨的處境。有學者提出Fanny之所以順從父親的安排，是因做為上流社會生活優渥的女性，不一定要當職業音樂家，把音樂當成興趣反而愜意，但事實並非如此。從Fanny寫給友人的書信中可窺見一二：“That every day, at every step in life, one is remind of her miserable feminine nature by the lords of creation is something that could put one into a fury.”⁶。Fanny與其弟Felix Mendelssohn一起受良好的音樂教育，也同樣擁有傑出的音樂才能，直到長成一定年紀才開始分別兩人相異的人生規劃。由此可知，決定是否繼續發展專業的不是才能與教育，而是“性別”。Fanny之夫Wilhelm Hensel為宮廷畫家，他的姊妹是著名詩人，因此，Hensel對女性擁有自身事業並不反對。他與Fanny的母親同樣鼓勵她的作曲與出版，但她卻仍受制於父親與弟弟的反對意見。Felix如同大多數上流階層的男性，不贊同女性在家庭外的音樂活動。在他於一八三七年回覆給母親的信中寫到：

But persuade her to publish something I cannot, for it is against my view and conviction....And Fanny,..., she is too much a wife, as is right, brings up her Sebastian and takes care of her house, and thinks neither of the public nor of the musical world, nor even of music, except when this first vocation is fulfilled. Having [something] printed would only intrude into this, and I just cannot reconcile myself to that.⁷

Fanny只好轉而將她音樂的才能運用發揮在Mendelssohn家族的星期日音樂

⁶ Nancy B Reich, “Women as Musicians: A Question of Class,” in *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, ed. Ruth A. Solie (Berkeley: University of California Press, 1993), 134.

⁷ Marian Wilson Kimber, “The ‘Suppression’ of Fanny Mendelssohn: Rethinking Feminist Biography,” *Nineteenth Century Music* 26, no. 2 (2002): 113-129.

會上，來訪的客人有音樂家如Paganini、Weber、Liszt、Clara Schumann與各領域的知名人物Heine、Goethe、Hegel等。她主導統籌音樂會（program director）並擔負作曲、指揮、鋼琴演奏與演唱。在這方面，Felix給予全力的支持配合-----因為它是非職業性（nonprofessional）的音樂活動⁸。終於在四十歲時，Fanny決定跨越那條職業與非職業的溝渠，正式踏進專業作曲家的園地，這次，Fanny是“告知”（inform）Felix她的出版計劃而不是詢問。但這條邁向職業作曲家的路卻被死亡阻斷，因出版後不久Fanny即與世長辭。

Clara 顯現了十九世紀另一種女性與音樂的可能，她何以能將音樂作為職業？在 Nancy Reich 的文章提到，在當時，以音樂為職業的家庭裡女性從事音樂工作的可能性也大。在音樂生涯的發展方面，Clara 因與 Fanny 家庭環境的迥異，使她不但不遭逢到家族的牽制，還獲得父親的傾心栽培。但作為眾多孩子的母親加之丈夫早逝，母職重擔與家庭經濟開銷使她奔波勞累。

綜而言之，Fanny 與 Clara 同為十九世紀女性，造成兩人非職業與職業音樂家的區別是因 Fanny 家境極為優渥富裕，社會階級高，所以有上流階層一般的觀念，等於是她家庭的社會地位阻礙了她的音樂。而 Clara 父親即為知名鋼琴教師，父親對她全力栽培寄予厚望，將她培植成專業音樂家。且 Schumann 過世後她還要負擔家計與獨立撫育眾多孩子，因此，社會看待 Clara 的職業生涯與上流階層中學習音樂作為娛樂興趣的態度是不同的。所以，如 Reich 所言，除“性別”外，“階級”也是影響女性從事音樂活動的重要參照點。

在本節最後，要審視的是公領域（public sphere）與私領域（private sphere）疆界的區隔。Jannifer C. Post在“Erasing the Boundaries between Public and Private in Women’s Performance Traditions”一文裡指出，雖然在其他許多地區的文化裡，乍看下女性的音樂表演並不侷限於私領域，例如日本的藝妓（geisha）傳統，雖表演場地是在開放、流動空間的公領域，演出行為公開且專業，但女性在這公領

⁸ 同註五，頁 142。

域的展演性質，從演出到接收上卻與男性的大為相異。因，即使是在公領域的場所演出，女性演出的脈絡情境（context）與表演的音樂，皆在在顯示了女性在社會上的限制。如日本藝妓的表演場地侷限在藝妓館或茶館，雖有演奏樂器，也是伴奏歌曲的 shamisen，這樂器的功能是替自己或男客人演唱的歌曲伴奏（background to the vocal line）；且因聽眾為男性，所以曲目侷限於男性希望她們唱的。所以，女性演出的“公領域”是公領域中的“私領域”，不是完整的公領域，因不能依自身意志來演奏與選擇演出曲目、地點⁹。類似地，在十九世紀的歐美，女性演出音樂的地點侷限於客廳。即使有少數的女性演奏（唱）者公開地在表演，演出的仍是男性寫的作品，如Clara雖經年公開地舉行音樂會，但仍是演出Beethoven、Schumann、Brahms等男性作曲家的作品。

由以上的討論可得知，女性音樂工作者的處境是一種處處被限制、被圈限的處境。女性主義音樂批評的重要工作不只是去呈現那些已成為女性音樂工作者（如 Fanny、Clara 等）的處境，反而，應關注到是哪些處境而使得許多作品未被寫出、許多女性未能成為音樂工作者。

第二節 音樂中的性別意識

女性主義音樂批評的研究領域裡，著墨在音樂中性別意識的文獻成果相當可觀。在本節中，筆者依自身的蒐集彙整與閱讀，試圖將這些龐雜多元的文獻分門別類並說明其實際的研究內容；以文獻做為例證，從中觀察、分析音樂與性別意識的研究是在做什麼、可如何做、牽涉的領域範圍有多廣。其間也會牽涉到女性主義與文化研究的理論學說，因為，從事音樂中性別意識的研究，除了曲譜分析外，許多工作是利用、援引文化研究相關理論作為開展的起點或分析的工具來進行的。

⁹ Jennifer C. Post, “Erasing the Boundaries between Public and Private in Women’s Performance Traditions,” in *Cecilia Reclaimed: Feminist Perspectives on Gender and Music*, ed. Susan C. Cook and Judy S. Tsou (Urbana: University of Illinois Press, 1994), 35-51.

本節的論述範圍包括樂曲與由樂曲衍伸的相關問題，即包含樂曲內的與樂曲外的。樂曲外的，如演出、社會的接受程度及反應；樂曲內的，包括樂曲的結構面（曲式）、樂曲的形式面（曲種）或是有歌詞劇情的（藝術歌曲、歌劇）與器樂（樂器獨奏曲與交響曲）。這些音樂裡的性別觀，賴運用女性主義的理論與研究方法將樂譜及整個表演接收的過程發現、檢討，使得在接觸這些含帶性別意識的音樂（不論是樂曲、曲種或曲式）時，能對自己正在處理、面對的音樂保有清晰辨明的認識，也多了一個觀看音樂的角度。

對樂曲中性別意識的分析始於聲樂曲後發展至器樂曲。器樂在性別議題於音樂研究中初成形發展時，較聲樂相對被忽視的原因，是由於器樂長期被視為是自律性、客觀性的，而聲樂類的歌劇、藝術歌曲因有歌詞或表演來表示故事情節與劇情內容，所以，女性主義音樂學者一開始從事這類研究經由歌詞內容來開展是較為容易。以下就開始以女性主義音樂批評既有的研究文獻來說明研究的情況。

首先，要探討的是直接以女性為題材的Robert Schumann之聯篇歌曲《女人的愛情與生命》。音樂學者Ruth A. Solie在其著名的論文“Whose Life? The Gendered Self in Schumann's *Frauenliebe* Songs.”¹⁰中做出批判。她指出，此首聯篇歌曲名為女人的愛情與生命，藉由動人的詩詞與音樂勾勒出女人對她丈夫的崇敬，實是一個虛偽的自傳，因為詞曲皆由男性所作¹¹，這是用女人的聲音唱出男人的心聲、想法，意即男性希望妻子對他是如此地景仰崇拜。而Schumann在音樂上的設計鋪陳，除對音樂的判斷外，也牽涉到Schumann對詩作的理解詮釋與對女性生命的認知想望¹²。其次，從樂曲中往外延伸至週邊議題，在演出與社會

¹⁰ Ruth A. Solie, “Whose Life? The Gendered Self in Schumann's *Frauenliebe* Songs,” in *Music and Text: Critical Inquiries*, ed. Steven Paul Scher (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 219-240.

¹¹ 《女人的愛情與生命》作詞者為Adelbert von Chamisso，作曲者為Robert Schumann，兩者皆為男性。

¹² Solie指出，根據Schumann的日記，《女人的愛情與生命》作於一八四〇年七月十一、十二這兩日的下午；而五天前法院剛判定Clara Wieck Schumann不用她父親的同意便可嫁給他；但仍需等

性方面，要討論的是《女人的愛情與生命》呈現的是誰眼中的女人的愛情與生命。這牽涉到演出形式、觀看與凝視（gaze）。十九世紀時藝術歌曲大多在家庭音樂會中演出，女性唱這首歌，因唱的是符合男性的想像與期待的角色，所以說不定在觀者中會有求婚者；這種「看」與「被看」的關係突顯出權力多寡、男尊女卑的社會現象。在《女人的愛情與生命》的演出結構上，父權觀看機制將女性化約為理想慾望投射的對象，這種傾向抹煞女性主體性的做法，經女性主義音樂批評的揭露將可使演出者在演出時對自我的定位多一層認識，而Solie對藝術歌曲的研究方法也為類似的研究提供了一個參考的方向。

再來，是潛藏於器樂中的性別意識。Lawrence Kramer在“Carnaval, Cross-Dressing, and the Woman in the Mirror”¹³中，藉由分析Schumann的鋼琴曲Carnaval（嘉年華）中的性別游移，來試圖證明作曲者本身的性別雙重性。Kramer先藉Schumann自己的書寫文字印證他兼具雙性特質，再用音樂的曲譜分析來作為例證。首先，Schumann以舞曲（dances）及進行曲（marches）作為底色¹⁴，在其上描繪出各樣的人物角色（character sketches）；但Kramer認為這些多樣的人物描繪，實類似腹語術，因在所有的面具後真實的主體只有一人，就是Schumann自己。而Kramer利用樂曲的動機素材、節奏韻律等來印證他的論點，他認為最有

待十天視Friedrich Wieck是否提出上訴，且其時正值Wieck在Leipzig到處散播惡意中傷Schumann的言論。因此，Schumann在這段忐忑不安的時間寫下這首聯篇歌曲，實與他內在的心境有關（即期盼Clara的全心對待）。文中結論到“*This masquerade, the “he” behind “she,” is, moreover, not a symptom of aesthetic failure but a necessary part of the social message it was the cycle’s job to transmit.*”。

我們還可從一封Schumann在婚前寫給Clara的信中看出Schumann對一個妻子的期望：「我們婚後第一年，你應該忘記藝術家的身分，你應該只為你自己和你的家庭、妳的丈夫而活，……等看看我如何讓你忘記藝術家的身分，因為妻子的地位比藝術家高……」-----引自Nancy Reich著，陳秋萍、游淑峰譯，《克拉拉舒曼-----十九世紀最偉大的女鋼琴家》。（台北：宜高文化，2003），頁116。

¹³ Lawrence Kramer, “Carnaval, Cross-Dressing, and the Woman in the Mirror,” in *Musicology and Difference*, ed. Ruth A. Solie (Berkeley: University of California Press, 1993), 305-325.

¹⁴ 舞曲（dances）及進行曲（marches）本就是在嘉年華遊行中最常使用的音樂。

利的證據就是，在Carnaval裡，出現了Schumann的兩個個性自我：內斂善感的Eusebius(the dreamer)與外向熱情的Florestan(the man of action)，分別是Carnaval中的第五首與第六首，但即使是想在兩首樂章¹⁵裡描繪出分明的性別，還是顯露了另一性的暗藏；因為在Florestan中聽到了Eusebius的素材，所以Florestan中包含了Eusebius的內在，Kramer因此論證：獨立的Florestan與Eusebius並不存在，兩者間有的是一種模擬兩可、扮裝(cross-dressing)的關係。Kramer指出，在Carnaval中，性別的不確定與可動性(mobility)就如在真正的嘉年華慶典中相同¹⁶，即藉由各式各樣的扮裝造成性別及主體的界線模糊，主體的性別在嘉年華的鎔爐裡被棄置或重訂，而這也和作曲者自身的情況相互呼應。

筆者在此要質疑的是：鋼琴曲Carnaval中的第五、第六首Florestan與Eusebius畢竟是在同一樂曲裡的不同樂章，難道素材的類似不正是動機(motive)的發展與變形？以相同的核心材料與動機(不論是音型、和聲或節奏的動機)作不同風格的變換，發展出面貌迥異、各有特色的樂章，筆者認為，這正符合創作樂曲的集中性原則(motivisch-thematische Arbeit，即動機發展的原則)與嘉年華真實慶典中的豐富多變性質。因此，有關部份以樂曲作為探討性別意識的研究文獻，仍存有待討論與商榷的空間。

同樣地，McClary在《陰性終止》中分析Peter Ilyitch Tchaikovsky的第四號交響曲第一樂章，其中提到評論家Dahlhaus貶抑此樂章的敘事風格無法達到「Beethoven的標準」。但McClary認為：Tchaikovsky是想要用不同的角色訴說另一種故事，他的目的在規避單一模式的父權框架，嘗試說出一種受他自身經驗(非主流的性別：同志身分)影響的故事¹⁷。但當然，筆者認為要避免單純化此首作

¹⁵ 此處的樂章指的不是奏鳴曲式中的樂章，而是組成Carnaval中的各首短曲，此處暫以“樂章”名之。

¹⁶ 在本節論文中，筆者以樂曲原文“Carnaval”指Schumann的鋼琴作品，中文的“嘉年華”指真實舉辦的嘉年華會。

¹⁷ Susan McClary著，張馨濤譯，《陰性終止》。(台北：商周，2003)，頁140-144。

品為同志敘事而忽略了作曲的複雜性與音樂層面的考量。還有，寫作模式的相異與時代、國情的不同也有些許關係（俄國當時的時代背景、音樂潮流與Beethoven那時不同），「同志敘事」只是其中一種可能。

接下來，要探討的是曲種與性別意識之間的關聯性。在進行這類研究時，要面對的問題有：特定的曲種如何被性別化（如polonaise通常被視為陽性、nocturne被視為陰性）、作曲者與聽眾怎麼看待被性別化的曲種……等許多問題。以下就以夜曲（nocturne）來作為分析的對象。在“The Harmony of the Tea Table: Gender and Ideology in the Piano Nocturne”¹⁸一文裡，作者Jeffrey Kallberg先從歷史性的角度對鋼琴與女性的關聯進行抽絲剝繭的檢視，他一層層地探究、追本溯源在大眾的聯想裡夜曲是如何漸漸與女性產生聯繫，接著被視為女性化的曲種因而被貶值（devaluation）。

他指出，在十九世紀的中產階級家庭，女性是演奏、消費購買鋼琴曲譜的大宗客戶，家中女性（妻子）會彈琴是家中男主人身分地位的表徵，所以鋼琴與女性的聯繫關係與社會性有關。而夜曲與女性的關係呢？因又不是所有的鋼琴曲都被視為女性化。Kallberg 從歷史、文化性的角度推測，可能肇因於古老以來對女性與黑暗、夜晚的解讀，所以認為夜曲是屬於夜晚與陰柔的女性的。Kallberg 因此推論夜曲在鋼琴曲目中的貶值，是因為受到女性價值地位低落的觀念牽連影響，所以被貶值。除歷史、文化性的因素外，Kallberg 也根據音樂本身，即運用曲譜分析來印證：相較於許多鋼琴曲種，夜曲整體織度的簡約（brevity）加上其裝飾性的旋律（ornate melodies），這些特性使人對它的認識容易關注在這些短暫的表面細節而不是大的格局。這種關注細節的特性也使它落入女性化的窠臼（雖然，認為注重細節是女性特質的本身就是一種偏見）。

在當時，很多評論提到：夜曲的感性表現使人落入女性化與虛弱萎靡的危機

¹⁸ Jeffrey Kallberg, “The Harmony of the Tea Table: Gender and Ideology in the Piano Nocturne,” in *Chopin at the Boundaries: Sex, History, and Musical Genre* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 30-61.

中¹⁹。它易喚起情緒波動的特質認為與女性相近，所以，在當時就有樂評用 *feminine* 來形容夜曲。而作曲家 Fryderyk Franciszek Chopin 在夜曲裡無論是數量或品質上的表現，幾乎使“Chopin 的夜曲”成為“夜曲”這個曲種的代名詞。但因被視為女性化的關係，所以，在一八八八年，第一本權威性的 Chopin 傳記作者 Frederick Niecks 也寫到：夜曲只呈現了這位大師的“女性”那一面²⁰。也因此，夜曲在蕭邦作品中常被認為易掌握克服而佔據較低的地位。

Kallberg 於文章最末提出兩位女性作曲家：Fanny Hensel Mendelssohn 與 Clara Wieck Schumann 的夜曲，他從曲中音符來研析 Clara 與 Fanny 的內心意識，以音樂上的設計來推斷她們現實生活中遭遇的困境與缺乏……甚至因 Schumann 擷取 Clara 的夜曲主題另寫了樂曲，便認為這是代表對女性作品的權威性與主宰（an “authorizing” of the feminine work）。筆者以為，這是一種過度“看譜說故事”的解讀。音樂史上不乏許多引用他人樂曲置於自己樂曲中的例子，如 Brahms 引用 Schumann、Handel、Paganini 的樂曲動機作為自己變奏曲的主題²¹，而 Clara 也曾借用 Schumann 的 f 小調鋼琴奏鳴曲 op.14 做為她鋼琴變奏曲 op.20 的主題。所以，不能僅因是女性寫作的樂曲，就一味將許多性別模式套用進去，而忽略了音樂創作的複雜性。且，作曲者的身分不只是位女性，她也是受深度音樂涵養的創作者，音樂上的考量不能全被“性別層面”掩蓋，所探討的問題應盡量避免自由心證的解讀方式，而以較為客觀化的層面進行。

最後，是與曲式相關的性別意識。在這方面，引發許多討論且常被女性主義音樂學者攻訐的是音樂理論學者定義的奏鳴曲式（sonata form）。最早將奏鳴曲式中的第一、二主題用男性化（masculine）、女性化（feminine）²²來比喻的是十

¹⁹如同註 10 這篇文章名的涵義：The Harmony of the Tea Table，指夜曲這個強烈席捲情緒的曲種戕害健壯的心靈並易使聽者疲憊，破壞了圍著茶桌的男性之間的和諧。

²⁰ 同註 10，頁 42-43。

²¹ Variations on a Theme by R. Schumann，一八五四年作。Variations and Fugue on a Theme by G. F. Handel，一八六一年作。Variations on a Theme by Paganini，一八六二至六三年作。

²² 或稱陽性(masculine)、陰性(feminine)。

九世紀的A. B. Marx，他在一八四五年的《音樂作曲理論》（*Die Lehre von der musikalischen Komposition*）中把兩個主題貼上性別標籤：

The second theme...serves as contrast to the first, energetic statement, though flexibly rather than emphatically constructed in a way, the feminine as opposed to the preceding masculine.²³

繼 Marx 之後不久，德國當時的權威性音樂字典也運用以對立兩性特質的方式來詮釋奏鳴曲式：

Two basic human principles are expressed in each of these two main themes; the thrusting, active masculine principle (first theme) and the passive, feminine principle (second theme).²⁴

漸漸約定俗成地，第二主題被描述為“secondary theme”與“less complete”。而“masculine”的第一主題將在調性等方面戰勝第二主題，在曲尾贏得最後的勝利。當然，在女性主義音樂批評中被大肆抨擊的並不是奏鳴曲式本身，而是這些將性別意識與曲式結構畫上等號的說法。因為，這些說法將貶抑女性的眼光帶入曲式中，更根深蒂固地強化了女性負面的形象。且這種說法也忽略了奏鳴曲式隨時間發展的歷程，將第二主題以抒情性（lyric）表達突顯與第一主題的對比之習慣源於 Haydn，之前的呈示部（Exposition）中因在兩主題間沒有過門（transition），第一主題完直接是第二主題，因此形成對比兩主題以示區別的慣例。所以，性別意識型態原與經演化而成的奏鳴曲式無關，是部分學者用性別意識套用造成的結果。

第三節 社會情境的歷史調查

²³ Marcia J. Citron, “Feminist Approaches to Musicology,” in *Cecilia Reclaimed: Feminist Perspectives on Gender and Music*, ed. Susan C. Cook and Judy S. Tsou (Urbana: University of Illinois Press, 1994), 15-34.

²⁴ Eva Rieger, “‘Dolce Semplice’? On the Changing Role of Women in Music,” in *Feminist Aesthetics*, ed. Gisela Ecker (Boston: Beacon Press, 1986), 139.

在女性主義音樂批評中，透過社會情境進行以今觀古地歷史性調查，探勘男、女兩性在相同的社會時空裡，因著社會待遇的不同如何影響、限制了女性在音樂上的發展，一直是重要的研究課題。在本節裡，筆者從一般性的社會觀念、正典（*canon*）的形塑過程、音樂學校的設立招生及其背後心態三方面來展開論述，探討社會情境對女性學習、發展音樂生涯造成的重重阻礙與難題。

就社會一般性觀念而言，十九世紀對女性學習音樂呈現弔詭的心態。一方面，不鼓勵女性接受嚴格的音樂教育；當然，有受過完整的音樂教育才可能具備優良的創作、演奏等能力，因此，女性很難擠身於專業行列中。另一方面，女性的業餘音樂能力卻是頗受重視，對男性而言，妻子以音樂娛樂客人是彰顯男主人的身分地位，而投資女兒的音樂課程更是洽商婚約的有利籌碼²⁵。在作品流通性（*circulation*）方面，牽涉到出版、演奏這些使作品存活的要素；而女性作曲者卻需藉匿名或男性名發表作品。在專業的領域裡，女性要面臨的困境明顯地與男性不同，這些模式形成女性自我認同矛盾與反應社會對女性的想法。諸如此類，使女性置於與男性不同的社會網絡裡。社會慣例（*convention*）已決定了男性生活圈的公領域化（*public sphere*）、在外尋求成就（*insider*）與女性生活圈的私領域化（*private sphere*）、限於家庭內的活動²⁶（*outsider*）。

再者，是從歷史的角度看正典在社會情境中的角色。正典的形成過程與社會價值息息相關，從創作、演出、出版到被評論，是在社會脈絡與歷史進展裡一個線性的過程。但正典的形構其實是一個排他的過程，之中有大量的權力在參予著文化概念，它表示著某些特定的、排他性的喜好。雖然經歷時間的推移社會情境會改變汰換一些事物，但有些權力核心卻鮮少被動搖，如父權意識。於是，建立正典的實際過程，便是賦予某些音樂類別的有效性，而懷疑、不信任某些音樂類別（如女性的作品）。正典的標準似是先存性的（*pre-existing*），在社會情境裡的

²⁵ Eva Rieger, “‘Dolce Semplice’? On the Changing Role of Women in Music,” in *Feminist Aesthetics*, ed. Gisela Ecker (Boston: Beacon Press, 1986), 141.

²⁶ 音樂的表演也在家庭的客廳中。

「他者」(Other) 會被自動刪去²⁷，因此，正典形構的過程便是不斷的納入 (inclusion) 與排除 (exclusion) 的過程。女性在整個過程中一直被視為局外人 (outsider)，這樣的正典當然有所偏頗，因為它只呈現、反映了某一面，而刻意忽視、掩蔽了另一面。

所以，從正典的建構可看出存於社會、文化裡的不均等權力關係。我們面對正典的態度，將影響現今與未來許多文化、社會裡權力的流動與重置，而音樂裡性別符碼的問題也可因對正典的檢討省思而被一一挑出檢視，相互地，也有助於回過來檢視正典形成的過程。

女性主義音樂學者處理正典的態度分為兩種。一種傾向將女性作品納進正典 (承認兩性在社會環境共享相同的文化特質)，或另建立一套區別於由男性作品形構的正典系統 (認為這種不同的方式女性的特性才會被突顯)。這兩種涇渭分明的區分方式源於不同的思考邏輯。其實，解決之道並不必然急於要將女性納入正典或另建立一套女性的正典，即，不把正典視為唯一、不賦予“正典”這個詞權威性，讓音樂活動如資本主義的自由貿易般自由開展，不去確立特定一種言說的權威性。因為，重視從前的女性作品可豐富因正典獨大而呈現一言堂的曲目，而現在男女兩性共同參予文化處境的方式與自由度較之過去也已大不相同。

最後，從音樂學校的設立看社會對女性學習音樂、受音樂教育的心態。早在中世紀，音樂的傳授與表演就皆為男性，女性雖被允許在女修道院接受演奏與作曲的訓練，但在教會儀式的音樂表演等正式場合仍拒絕女性的加入。約於一八五〇年始，開始出現了許多專為富裕中產階級女兒們設立的音樂學校。這些音樂學校的課程主題同時還有文學與縫紉。從中可顯而易見地看出社會認為女性應該會的是什麼、什麼是屬於女性的學問。

大眾在觀念上認定凡屬於女性的學問都是“待在家的”，而實際上，當時社會的確是男性在外工作，所學專業以供職場所需，而女性待在家中，所學的一切

²⁷ Marcia J. Citron, *Gender and the Musical Canon* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 228-232.

皆以“家庭”為運用場地。所以，女性修習音樂是用來在客廳娛樂訪客、縫紉裁衣是實際功用、閱讀文學聊以打發時間……，這樣的教育方式阻礙女性深入研究更專業的學問，只有少數出身於文學、音樂世家的女性其可能有幸因家庭的開放態度而較易成為專業人士。到了十九世紀，音樂學校的設立可分為兩種類型，一種是符合專業音樂家需求的完整訓練，包括多樣化的課程設計與教授樂器項目。在這類學校中，男性佔多數女性少數，且女性在此只能學習歌唱與鋼琴。另一種音樂學校修習時程短、學費較少，以培育業餘音樂能力為目的。在這類學校中，男性佔少數女性佔多數，也可想見家長送女兒來就讀此類學校的用意：用最少的時間與金錢來使女性具備在家庭聚會中表演的音樂能力。在音樂教師的待遇方面，女性音樂教師的束脩低於男性，且沒有穩定價碼。即使教授同一門課程，女性的薪資也低於男性²⁸。

第四節 本章總結——各研究領域的相互滲透

女性主義音樂批評的研究題材多元廣闊、內容駁雜繁複延伸至各個面向，筆者在這一章中，嘗試將其依研究對象性質的相異將做一分類釐清，對各類研究做一總括整體的闡述並引例證說明。但當然，這是筆者欲闡釋、介紹女性主義音樂批評研究內容所做的概略分類方式，因此還有空間可再深入進行更細部的分支討論。

在本章第一節中對女性從事音樂工作面臨的處境（大至社會、小至家庭）做一探討，如女性演奏的樂器別、場地、可參予的學門（例如不歡迎女性加入的音樂學）與實際女性人物的分析。第二節討論樂曲（聲樂曲、器樂曲）、曲種、曲式中明示與暗示的性別意識，援引許多知名的論文作為討論案例，並針對其中許多不當的詮釋提出修正。第三節討論的是社會觀念與現實情況的歷史性調查。這三節分別鋪陳了女性主義音樂批評研究上的現況發展，而所用以舉例討論的文獻

²⁸ 同註 1，頁 141-43。

皆為有代表性的論文期刊。

在此要說明的是，此三個研究的面向不是涇渭分明的獨立，彼此在許多層面是交纏互動、牽扯環扣的。在談到女性音樂工作者的處境，必然牽涉含括到當代社會情境的歷史性調查，如 **Fanny Mendelssohn Hensel** 的音樂生涯發展與當時對女性從事音樂的看法有關。在析別樂曲中的性別意識時，也無可避免地會與當時社會文化的音樂思潮相關。三者是相互為用的，但重點皆離不開文本與人物類型的分析，或文本所處文化畛域的組織結構探討，因此，分類的目的只是方便掌握女性主義音樂批評的實際研究內容。



第五章 女性主義音樂批評的重要性

女性主義音樂批評於成形之初及發展過程中經常援引借用許多他門學科而立論基礎與研究方法，今日，值女性主義音樂批評已積累眾多文獻之際，其豐沛資產也可回溯貢獻給其他文化研究的相關學門利用、交流，這即是本章第一節所要說明的。在接下來的第二節提出女性主義音樂批評的未來研究空間仍無限寬廣，續利用其他領域已成熟的理論仍為良策之一。筆者嘗試以著名女性主義學者 Judith Butler 之理論應用到音樂上，檢視歌劇中的男／女角色塑造。

第一節 影響層面及貢獻

在本節中，對於女性主義音樂批評的影響層面與貢獻將分別從音樂學與女性主義思潮兩方面探討之。

女性主義音樂批評在音樂學上的重大貢獻，除在於質疑、鬆動、再思考形成男性正典的意識形態與建構歷程，更在於對女性音樂家之身分認同、行為之歷史考掘與相關理論建構的部分¹。女性主義音樂批評開發更多可用以檢視音樂的角度，對音樂的創作、演奏與接收提供了異於以往的詮釋可能。

而在對女性主義的影響層面及貢獻上，其實，追究女性主義音樂批評的形成遠因，即是從女性主義思潮中滋長發芽，奠基於其多元的流派學說與蓬勃的思潮裡汲取養分。因此，在發展過程中不時採用女性主義理論與女性主義文學批評的修辭策略與分析模式，並援引文化研究議題與理論的一般性規則挪用、驗證到音樂上。跨學科的合作併行因此成為女性主義音樂批評的特色標記。女性主義音樂批評在借用融合了音樂批評與女性主義思想後，至目前已積累、展現了自身的研

¹ 女性主義音樂批評在許多方面與女性主義文學批評有共同處。引用自張小虹，《慾望新地圖》。（台北：聯合文學，1996），頁 115。

究成績，這個由二者匯流而成的新學科又回返過來成為可供二者使用的素材、與其分享研究成果。如同 Hayden White 所提到的：

What literary theory and criticism can contribute to musicology and music criticism is insight into the nature of discourse in general. It would follow that musicology could profit from this exchange only insofar as music could be considered as a form or mode of discourse. And in that case, the exchange would run both ways, for if music were a form or mode of discourse, then literary theory would have as much to learn from musicology as music criticism has to learn from literary studies.²

音樂是文化產品、人造（artificial）的產物。如果認同音樂是社會的成品，傳達社會現實面的重要訊息，那音樂中便涵載了當代的性別、身體等訊息。如此，去貼近來自社會邊緣、發聲弱勢的女性的音樂更顯重要，因其勾勒描繪出社會不一樣的面貌。綜而言之，女性主義音樂批評的成就貢獻不論是在批判傳統由男性作品組成的正典與挖掘建立個別的女性人物與主題研究有可觀成績，於文本樂譜分析與社會文化情境關聯也多所著墨。不但已可與其他女性主義批評的學科分庭抗禮，也可將研究成果、方法論回溯反置給當初使之成形的學科互為引用了³。

第二節 女性主義的音樂應用初探

女性主義音樂批評發展至今得力於許多女性主義音樂學者跨學科的研究能力，運用他門學術中的方法與理論切入音樂論述，使女性主義音樂批評的發展日益蓬勃。由此可知，未來如望開闢拓寬新領域，續援用引介女性主義、文化研究、批判理論等仍有可為之處。而音樂領域內也有許多尚未被女性主義角度觸及的面

² Hayden White, "Form, Reference, and Ideology in Musical Discourse," in *Music and Text: Critical Inquiries*, ed. Steven Paul Scher (Cambridge: Cambridge University Press 1992), 319.

³ Susan McClary, "Reshaping a Discipline: Musicology and Feminism in the 1990s," *Feminist Studies* 19 (1993): 399-424.

向，如音樂哲學、音樂美學.....。

以下筆者也將試做這類應用的初步探索，提出筆者認為未來可供女性主義音樂批評開展之女性主義理論，在此，僅是具體而微的雛形、想法的開端起頭來供作研究的起點。而筆者認為頗有女性主義音樂批評借用空間的是：將女性主義重要理論家 Judith Butler 的「性別操演論」（或譯「性別表演論」，Gender Performativity）的思想應用來檢視音樂文本的角色塑造與表演呈現。

Judith Butler的理論挑戰、顛覆傳統的男女兩性二分法⁴。她在一九九〇年的著作《性別麻煩》（*Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*）裡指出性別是被表演的（performative interpretation of identity categories），性別認同的本身是一種強制性的重複，這動作的重複構成兩性的性別傾向。Butler所謂的性別即扮演，指的是重複身體動作時產生的性別認同效果，而非預設有一先驗存在之認同⁵。即性別是被表演出來的，經由無數次的動作積累建構而成可供辨識的性別特質，像是一些被視為女性的動作，如化妝打扮的行為，搔首弄姿、撩人嫵媚的動作，溫柔輕聲的語氣至柔弱委屈的性格等。而相對地，不修邊幅的衣著，誇張霸氣、大聲吆喝的言談舉止則會使眾人認為：“她真不「像」個女生”。因此，是否表現出某一類的行為就會「像」女生或「像」男生？社會眼光裡屬於特定性別的特質是否可藉由「表演」達到？這樣的看法質疑、模糊化了原先涇渭分明的性別疆界。

Butler道“*There is no gender identity behind the expression of gender, that identity is performatively constituted by the very ‘expressions’ that are said to be its results.*”⁶ 她認為扮演一個人的方式與地點，正是這個「存在」之得以建立、流通與確認的原因⁷。Butler以同志扮裝來說明性別的可模仿性。她指出，主流社會視同志扮裝（女同志T與婆 lesbian butch and femme）為模仿異性戀，不過正如

⁴ 本節有關Judith Butler女性主義理論參考自張小虹，《慾望新地圖》。台北，聯合文學，1996。

⁵ 張小虹，《慾望新地圖》。（台北：聯合文學，1996），頁181。

⁶ Ruth A. Solie, introduction to *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, ed. Ruth A. Solie (Berkeley: University of California Press, 1993), 18.

⁷ 張小虹，《慾望新地圖》。（台北：聯合文學，1996），頁153。

張小虹所分析：

她／他們透過對異性戀性慾的〈模仿式嘲諷〉，暴露出她／他們所模仿的異性戀本身也是一種模仿、一種副本，...同志扮裝...其顛覆效應正在於「同志扮裝在模仿性別時，暗暗透露性別本身的可模仿結構-----和其偶發變動性」⁸。

Butler以同志議題來凸顯性別本身是一種扮演（gender as impersonation），是可模仿的，男／女的性別是經由不斷重複、踐履所達到的認同效果（【Butler】implies that gender identities can be made and re-made at will）⁹。此理論鬆動二元對立的男／女角色，性別的分野界線成爲模糊的，而性別認同是可流動、自由踰溢的。

Butler 的理論挑戰人們對性別的認識，她的最終目的與性別認同潰堤後的解決之道是：棄絕臣服於慣例（conventional）角色，忽視性別差異，人們停止以外在形貌、言行舉止、生活規劃（如男主外女主內、女性自我犧牲奉獻以成全男性的想法）等分類標準去分類男／女性或自己去「演」、「複製」這些本質主義式的特質。只有每一個人被辨識爲自由、單獨的個體，即以「個人」（individual）的身分出現而不是被區分成男人或女人，如此真正的平等才有可能實現的契機。

如用 Butler 的理論來檢視音樂作品中的角色塑造，男尊女卑、兩性截然不同的角色刻劃便昭然若揭。以 Giuseppe Verdi 的《弄臣》（Rigoletto）爲例，弄臣之女 Gilda 的角色被塑造爲美麗溫柔且一直被其父要求待在家中，這是標準的「屋裡的天使」形象。「屋裡的天使」一詞的使用在女性主義論述裡指的是，男性心目中理想的女性就如同待在家裡的天使一樣，不外出工作、不輕易拋頭露面而只是乖巧地待在家，打扮、舉止像個宜人的天使。而有趣的是，弄臣與花心的公爵在劇中也不只一次地呼喚 Gilda 爲「天使」。其次，Gilda 在被公爵玷污並眼見他的花心後還屈居爲他的代替犧牲者，此處，女性角色的結局是死亡，而男性角色

⁸ 同上註，頁 179。

⁹ 同註三。

卻因女性的死亡可繼續花天酒地。最諷刺的一幕即是當 **Gilda** 氣弱游絲、行將就木之際，還遠遠傳來公爵與其他女人共度良辰、飲酒作樂的歡愉歌聲。在此，男／女角色階級化已相當明顯，爲了完成男性的繼續享受而犧牲女性的生命，彷彿男性是在上位者女性是在下位者。在 **Gilda** 最後的歌詞中，她仍表示要寬恕公爵，而自己看到天國「天使」在迎接她-----她最後真的當成了「天使」。劇中另一女性角色爲職業殺手的妹妹 **Maddalena**，被描繪成原本欲殺公爵而與之調情但卻假戲真做臣服於公爵的魅力之下，轉而苦苦哀求其兄並苦思良策爲公爵脫身，這第二女主角的角色塑造仍是一個爲男性犧牲奉獻的女人。

綜而言之，整齣歌劇在男／女角色刻畫上，女性的個人價值是卑微的，她們的存在只是供給男性取樂與爲男性犧牲奉獻之用，而男性角色則安心享受著以女性的生命與愛情鋪成的享樂之路，這充分顯示性別的不平等。然而，**Verdi** 精湛的作曲才能卻結合了這溢滿性別不平等的劇情，使此種男／女角色形象透過音樂傳播出去，造成聽、觀此部歌劇的人因喜好這音樂而無形、不知不覺中接收了這樣的性別訊息，也因與音樂結合，可使人正大光明的聆賞、演出這作品而外在上好似在欣賞音樂使得背地裡的性別刻劃在不被察覺地進行著。音樂正當化了這種劇情一再被重複的現實，使歌劇中男尊女卑的刻板兩性角色敘述加深了現實活動中的男女兩性行爲模式。

第六章 結 論

本研究以巨觀角度出發將女性主義音樂批評之整體作為研究對象，對於女性主義音樂批評成形的源流（遠因近因）、主要議題的變遷轉移、研究內容的釐清與重要性皆有系統性之完整說明。

首先，回顧女性主義的發展進程、基本概念及 Elaine Showalter 的女性主義文學批評論述並探討這些概念於女性主義音樂批評中的運用；其次，試論音樂批評的性質，以 Adorno 對音樂進行社會性、文化性的評論方式作為女性主義音樂批評的借鏡。經由這類討論揭示女性主義音樂批評的成形遠因與他門學術領域對其之影響。

在調查其遠因後，本研究開始勾勒出女性主義音樂批評的整個開展脈絡，從發端的源頭到之後隨時間推移之重心議題的轉換等。起源的奠定是植基於對歷史長河裡女性音樂家生平事績與作品的挖掘整理，在豐富的資料上開始了質疑、省思女性缺席的因素與其他批判性問題，即開始了「女性主義音樂批評」的研究工作。此部分書寫在追溯女性主義音樂批評為何發生、如何發生與發生之後的走向。

對於女性主義音樂批評駁雜、多元化的研究內容，本研究嘗試將女性主義音樂批評依其研究對象的相異性質做一分類，並援引諸多著名文獻作為實例以說明特定類別的研究之進行、切入觀察的角度與研究方法的設定。大致分類為女性音樂工作者所面臨的處境，包括在發展音樂生涯上遭遇的社會打壓、家族箝制等，並以 Clara Wieck Schumann 與 Fanny Mendelssohn Hensel 為討論範例。還有對樂曲、樂種、曲式中性別意識的討論以及歷來社會情境對女性參與音樂專業的設限。不過，各研究領域彼此間的關係並非涇渭分明而是相互參照、流通與依存。此分類之意義在易於掌握女性主義音樂批評的內容與研究進路。

女性主義音樂批評發展成形之際借用援引許多他門學科之理論系統，現今其自身也已積累豐碩研究成果可資反置他門領域。彼此間的互用不但在過去開創出

亮麗的成績，於未來仍不失為可行的互動模式。在本研究中就嘗試以女性主義理論家 Judith Butler 的「性別操演論」(Gender Performativity) 檢視分析歌劇中的男／女角色塑造，並思考此種不當性別刻劃的劇情在結合音樂後易被正當化的情形。此女性主義的音樂應用初探意在提出聽、觀者接收這類音樂時應保持警醒能力並覺察性別訊息。而續利用他門理論來進行女性主義音樂批評的可行性與存在空間也被證實。

綜而言之，本論文對女性主義音樂批評採通盤、整體性的研究，期能對未來國內有志於相關議題的研究者提供起點與有所裨益。



參考文獻

中文書目

按時間先後排列

- Simone de Beauvoir, 歐陽子譯,《第二性(第一卷:形成期)》。台北:志文,1992。
_____, 楊美惠譯,《第二性(第二卷:處境)》。台北:志文,1992。
_____, 楊翠屏譯,《第二性(第三卷:正當的主張與邁向解放)》。
台北:志文,1992。
- 張小虹,《後現代/女人:權力、慾望與性別表演》。台北:時報,1993。
-----,《性別越界:女性主義文學理論與批評》。台北:聯合文學,1995。
- Alice Watkins 著,朱侃如譯,《女性主義》。台北:立緒,1995。
- 張小虹,《慾望新地圖》。台北:聯合文學,1996。
- 顧燕翎主編,《女性主義理論與流派》。台北:女書文化,1996。
- 顧燕翎、鄭智慧主編,《女性主義經典:十八世紀歐洲啟蒙,二十世紀本土反思》。
台北:女書文化,1999。
- Simone de Beauvoir 著,陶鐵柱譯,《第二性》。台北:貓頭鷹,1999。
- Alice Schwarzer 著,《拒絕做第二性的女人:西蒙·波娃訪問錄》。台北:婦女新知,2001。
- 周嘉辰,《命名風波:從「女人」作為政治範疇談女性主義的政治觀》。台北:國立台灣大學政治學研究所碩士論文,2001。
- 何慧芳,《由女性主義文學批評及榮格分析心理學探索維吉尼亞·吳爾芙的小說〈燈塔行〉》。嘉義:私立南華大學文學研究所碩士論文,2001。
- Nancy Reich 著,陳秋萍、游淑峰譯,《克拉拉·舒曼-----十九世紀最偉大的女鋼琴家》。台北:高談文化,2003。

廖炳惠編著，《關鍵詞 200-----文學與批評研究的通用詞彙編》。台北：麥田，2003。
Susan McClary 著，張馨濤譯，《陰性終止：音樂學的女性主義批評》。台北：商周，2003。

英文書目

按姓氏之英文字母先後排列

- Citron, Marcia J. "Feminist Approaches to Musicology." In *Cecilia Reclaimed: Feminist Perspectives on Gender and Music*, edited by Susan C. Cook and Judy S. Tsou, 15-34. Urbana: University of Illinois Press, 1994.
- Cook, Susan C. and Judy S. Tsou, ed. *Cecilia Reclaimed: Feminist Perspectives on Gender and Music*. Urbana: University of Illinois Press, 1994.
- Cusick, Suzanne. "Gender, Musicology and Feminism." In *Rethinking Music*, edited by Nicholas Cook and Mark Everist, 471-498. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Wood, Elizabeth. "Review Essay: Women in Music." *Signs* 6 (Winter 1980): 283-97.
- Kallberg, Jeffery. "The Harmony of the Tea Table: Gender and Ideology in the Piano Nocturne." In *Chopin at the Boundaries: Sex, History, and Musical Genre*, 30-61. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Kimber, Marian Wilson. "The 'Suppression' of Fanny Mendelssohn: Rethinking Feminist Biography." *Nineteenth Century Music* 26, no. 2 (2002): 113-129.
- Kramer, Lawrence. "Carnaval, Cross-Dressing, and the Woman in the Mirror." In *Musicology and Difference*, edited by Ruth A. Solie, 305-325. Berkeley: University of California Press, 1993.
- McClary, Susan. "Reshaping a Discipline: Musicology and Feminism in the 1990s." *Feminist Studies*, 19(1993): 399-424.
- Paddison, Max. *Adorno's Aesthetics of Music*. Cambridge: Cambridge University

- Press, 1997.
- Post, Jennifer C. "Erasing the Boundaries between Public and Private in Women's Performance Traditions." In *Cecilia Reclaimed: Feminist Perspectives on Gender and Music*, edited by Susan C. Cook and Judy S. Tsou, 35-51. Urbana: University of Illinois Press, 1994.
- Reich, Nancy B. "Women as Musicians: A Question of Class" In *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, edited by Ruth A. Solie, 125-138. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Rieger, Eva. "'Dolce Semplice'? On the Changing Role of Women in Music." In *Feminist Aesthetics*, edited by Gisela Ecker, 135-49. Boston: Beacon Press, 1986.
- Rothenberg, Sarah. "'Thus Far, But No Farther': Fanny Mendelssohn-Hensel's Unfinished Journey." *The Musical Quarterly* 77 (1993): 689-708.
- Solie, Ruth A. "Whose Life? The Gendered Self in Schumann's *Frauenliebe* Songs." In *Music and Text: Critical Inquiries*, edited by Steven Paul Scher, 219-240. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Solie, Ruth A., ed. *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkeley: University of California Press, 1993.