

國立交通大學

音樂研究所 音樂學組

碩士論文

本能美學之於發聲體法則的藝術性及音樂表現
性的意義 — 論拉摩 1754年《觀察吾人之音樂
本能及其法則》

The Role of Instinct in the Artistic Property of
Corps Sonore and the Expression of Music — On
Rameau's *Observations sur notre instinct pour la
musique et sur son principe* of 1754.

研究生：林曉萱

指導教授：楊建章

中華民國九十七年七月

本能美學之於發聲體法則的藝術性及音樂表現性的意義 —
論拉摩 1754年《觀察吾人之音樂本能及其法則》

The Role of Instinct in the Artistic Property of Corps Sonore
and the Expression of Music — On Rameau's *Observations sur
notre instinct pour la musique et sur son principe* of 1754.

研究生：林曉萱 Student: Hsiao-Hsuan Lin

指導教授：楊建章 Advisor: Chien-Chang Yang



A Thesis Submitted to
the Institute of Music
College of Humanities and Social Sciences
National Chiao Tung University
in Partial Fulfillment of
the Requirements for the Degree of
Master of Art
(Musicology)

Hsinchu, Taiwan

Jul 2008

中華民國九十七年七月

摘要

歷來學者針對拉摩音樂理念所作的研究皆指出，其中因涵帶理性主義與經驗主義於方法論上的衝突，導致其音樂理念與實踐經驗之間，屢屢出現不同調的歧異。但是，拉摩美學理念的複雜度，尤其是自然法則與音樂藝術性表現之間的辯證關係，應可透過深究其於認識論上所持理念之沿革（與思辨哲學、機械哲學和經驗主義之關聯），獲得進一步的釐清。其中佔據拉摩理念核心的「本能美學」，顯示了本能因與天才特質起共同作用，對於「被暗示的變化音快速轉調」此藝術性手法，既能直觀感應且為其觸動激情，甚而輔助音樂的自律潛質得以成形。不同於笛卡兒的「心物二元論」，此為作用於心靈的「思想」及「感知」，同時與發聲體法則進行互動；其所形就的「表現性」，就達爾豪斯的三大分類（激發、再現、表明）而言，乃介乎於情感的「再現」以及「激發」的特殊型之間。本能美學的具體效益，展現於它為發聲體法則憑添的藝術性，此即為《觀察吾人之音樂本能及其法則》書中，拉摩試圖呈現的理性與感性和諧相依之道。

關鍵詞：拉摩、美學、發聲體、本能、天才、表現性

Abstract

According to the past scholarly research on Rameau's musical thought, there is a conflict between rationalism and empiricism in Rameau's methodology that leads to discrepancies between his musical idea and the practical experience. However, the complexity of Rameau's music aesthetic, especially the dialectic of natural principle and artistic expression of music, can be further clarified through investigating the changing phases of his thought involving ideas in speculative philosophy, mechanical philosophy, and empiricism. In particular, the concept of instinct plays a key role in Rameau's epistemological thought. Working together with proper artistic genius, the instinct is able to intuit the musical expression of "rapid modulations with implied chromatics". This concept also contributes to the formation of potential autonomy of music. Different from the Cartesian body-mind dichotomy, Rameau's aesthetic of Instinct demands the combined effort of thinking and sensing, which function in the same mind and interact with *Corps Sonore*. The type of Expression thus made, according to Carl Dahlhaus's three categories (*Auslösung*, *Dastellung*, *Ausdruck*), exists between the Representation of Affect and the particular kind of Trigger. The practical effect of Instinct Aesthetics shows itself in the artistic quality which it adds to the *Corps Sonore*. This harmonious interdependence of *raison* and *sentiment* is what Rameau tries to present in his *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe*.

Keywords : Rameau · Aesthetics · *Corps Sonore* · Instinct · Genius · Expression

誌 謝

就讀於本所音樂學組最讓人由衷感激的事在於，有幸受教於三位有風骨的教授門下，結識總是情義相挺的組員們。

楊建章老師，不僅傳道、授業、解惑，並總在生活上給予最大的幫助。跟了一位治學嚴謹的指導教授，讓我在論文寫作期間心理總是踏實的。那踏實感來自於老師總是能精準地挑出我的盲點，在悉心為我改正諸多遺誤之後，卻謙遜地說只是幫了一點點。雖然您總是話不多，我卻一直都感受到您以自己獨有的方式在關照著學生們，不僅是課業上，還包括生活上。溫文儒雅的學者風範，就像您獨樹一格的楊式幽默一般，經典，讓人難忘。

金立群老師，在我的碩士生涯告終前，為我的人生上了重要的一課。我看見知識分子的良心，不僅僅實踐在學術上，還徹底展現在生活的每個面相。見識到讀書人不是只負責空口說白話而已，身教的震撼力，讓人在迎對往後的生涯時，增長了些敢於明辨是非的勇氣。

王真儀老師，我想亦師亦友仍不足以形容。習慣性地分享生活中的點滴感受，在這段研究生生涯裡，總是在我最焦頭爛額的時候即時伸出援手。很難去定位出現在面前的，究竟是位鋼琴老師、理論老師還是英文老師？可以確定的是，我總是感受著那如家人般所給予的溫暖，如老師的一貫風格，是溫柔，而堅定的。

另外還要誠摯感謝高師大陳希茹教授，費心閱讀我的論文，並在口試中給予諸多指教，讓我有機會面對自己一直提不起勇氣去面對的問題。還有我心目中最英明的助教瑞紋，無論任何時候，總是以無比的耐心，對我在行政事務及學業上遭遇的疑難雜症提供最專業的輔導；走進所辦，看見助教的笑容，感覺到一種幸福。

組頭植穗，不辭勞苦，提供二十四小時不打烊的諮詢服務！每每以過來人之姿，無私地叮嚀我在學術研究上該注意的一切大小事項。還有瓊苡熱情的美編指導，辛苦的名儀製作了論文譜例，舒婷、若櫻、靖玫、長恩、聖賢的加油打氣。

最後，謹將這本論文獻給一直以來給予無限包容的父母親，以及我永遠都懷念的奶奶。

目 錄

英文摘要.....	i
中文摘要.....	ii
誌謝.....	iii
目錄.....	iv
譜例目錄.....	v
第一章 導論.....	1
第一節 笛卡兒哲學理念概述： 心物二元論傳承自亞里斯多德對靈魂的三分法.....	6
第二節 從笛卡兒到拉摩： 笛氏心物二元論之於拉摩的暗示音理念.....	12
第二章 拉摩音樂美學觀的演變：從發聲體理論到音樂本能概念提出之前...16	
第一節 想像力的質性： 由心物二元論看拉摩《和聲學》時期想像力與暗示音的關聯性...17	
第二節 發聲體法則與物質主義： 從純粹思辨邁向實證經驗所衍生的危機.....	22
第三節 和聲感應與經驗主義： 拉摩美學觀的轉折，走出物質主義的契機.....	28
第三章 本能美學於音樂理論及實踐中的具體效益.....31	
第一節 自然與藝術的辯證關係： 音樂本能乃音樂藝術性之所由.....	38
第二節 自然與藝術的辯證關係： 由發聲體法則的藝術化歷程，輔襯本能美學於音樂中成就的表現性.....	44
第三節 音樂與語言的辯證關係： 本能美學之於音樂對語言的鬆脫.....	52
第四章 本能美學的表現性特質.....57	
第一節 本能美學所成就的音樂表現性類型： 從盧梭的批判解析拉摩前、後期美學理念之差異.....	57
第二節 音樂本能與天才特質： 從品味、天才與旋律、和聲間的沿革論起.....	64
第三節 音樂本能與天才特質： 論本能的機械性與天才的直觀特質.....	69
結語.....	73
參考文獻.....	76
附錄一	81
附錄二	88

譜例目錄

譜例一 (拉摩《和聲學》, p.212).....	21
譜例二 (盧利〈終於, 他落入我的掌控之中〉, bars18-22)	47



第一章 導論

卡西爾 (Ernst Cassirer, 1874-1945) 在《啟蒙哲學》書中論及古典主義的弱點：

不在於它在抽象方面走得太遠，而在於他沒有充分一貫地保持它的各種抽象。因為，在美學理論的建立和捍衛自身的過程中，都有若干知性因素 (intellectual factors) 摻雜進來，這些因素決非嚴格地 (strictly) 由一般性的原則和前提所推演出來的，而是起源於它們所面對之問題的特殊境況 (the particular situation of the problem)，也就是來自十七世紀之知性的及歷史性的結構。第一流理論家的工作無意中受到了這些因素的影響，使他們偏離了自己純體系的目標。¹

拉摩1683年生於法國第戎 (Dijon) 1764年卒於巴黎，是十八世紀傑出的作曲家、理論家、大鍵琴/管風琴演奏家及音樂教師。他的前兩部理論著作《和聲學》(Traité de l'harmonie, 1722)、《音樂理論的新體系》(Nouveau système de musique theorique, 1726) 讓他以音樂理論家的身份享譽當世，在他和百科全書派成員失和之前，他的理論甚至曾獲得百科全書的主編狄德羅 (Dennis Diderot, 1713-1784) 及達朗貝 (Jean le Rond d'Alembert, 1717-1783) 之盛讚，而拉摩本人則一心以其理論博取法國科學院 (French Academy of Sciences) 成員的認同為職志。直到五十歲時拉摩才創作了他人人生第一齣歌劇《希波利特與阿利西亞》(Hippolyte et Aricie, 1733)，約1740年左右他歌劇創作者的威名已超越了他作為音樂理論家的聲望，拉摩還洋洋得意於連伏爾泰 (Voltaire, 1694-1778) 這樣的名士都親自為他撰寫兩齣芭蕾舞劇《納瓦爾公主》(La Princesse de Navarre, 1745年)、《榮耀的殿堂》(Le Temple de la Gloire) 的腳本。²

¹ Ernst Cassirer, *The Philosophy of the Enlightenment*, trans. Fritz C. A. Koelln and James P. Pettegrove (Boston: Beacon Press, 1955), 292.

² 參見 Alfred Richard Oliver, *The Encyclopedists as Critics of Music* (New York: Columbia University Press, 1947), 101. 以及 Charles Bennett Paul, "Rameau's Musical Theories and The Age of Reason" (Ph.D. dissertation, University of California, Berkeley, 1966), 1-2. 但伴隨他歌劇作品之盛名而來的卻是他捲入了當時法國樂壇最重要的論爭。始於1752年的喜歌劇之爭，拉摩

拉摩幾本最重要的音樂理論著作，除前段述及的兩部之外，還有1737年《和聲的起源》(Génération harmonique ou traité de musique theorique et pratique)、1750年《和聲法則的揭示》(Démonstration du principe de l'harmonie)、1754年《觀察吾人之音樂本能及其法則》(Observations sur notre instinct pour la l'harmonie)、1760年《音樂實踐的法則》(Code de musique pratique)。

針對美學理念而論，《和聲學》一書的立論基礎，主要是偏向純粹思辨的性質；與此相對的則是在《音樂理論的新體系》中，拉摩首度將音樂理論的基礎架構於可經實證的聲學現象之上。而《和聲的起源》一書特別饒富趣味之處在於：拉摩受牛頓引力學說的影響，發展出以上、下屬音環繞主音的引力模式來界定調性關係；擺脫了前期的笛卡兒機械碰撞式思維，純粹以不協和音造就推進音樂不斷前行的動力，並且渴望著被解決到主和弦。但就感官知覺而論，拉摩卻秉持以同感共振的方式，詮釋空氣震動與耳內神經纖維產生共鳴進而觸動靈魂，此觀點則又充滿了笛卡兒機械主義思維。《和聲法則的揭示》象徵拉摩的美學理念逐漸偏離於笛式的哲學觀（如天賦觀念或機械主義），轉向牛頓的經驗主義。《觀察吾人之音樂本能及其法則》堪稱是拉摩論感官知覺的代表作，亦是本文的主要研究對象，我認為拉摩於文中述及所謂能感受和聲之美的音樂本能，事實上帶有天才的意味，它並非一種普世共通的能力。而《音樂實踐的法則》是拉摩晚年的重要著作，文中呈現出「泛神論」的語調，將自然比擬為造物主，似乎顯露與拉摩本欲以「理性」追尋真理的初衷相違背的作為。³

拉摩音樂理念的幾番轉折，揭露他在方法論上擺盪於演繹與歸納之間，理論家與音樂家的雙重角色，常導致他的理念間呈現相互矛盾的狀態，但這同時卻是

乃擁護傳承自盧利 (Jean-Baptiste Lully, 1632-1687) 之法國歌劇傳統的代表人物，他與擁護義大利「優雅風格」(galant style)音樂的盧梭及其他百科全書派人士進行激辯。不過在更之前，拉摩卻曾因為自身音樂風格吸收了較前衛的義大利風格（複雜的對位、和聲語法）而遭到擁護盧利的保守派人士猛烈抨擊。參見E. Cynthia Verba, *Music and the French Enlightenment: Reconstruction of a Dialogue, 1750-1764* (Oxford: Clarendon Press, 1993), 9, 36.

³ 以上所述及拉摩於各時期論著中美學觀點的轉變，及歷來學者對此發表之相關論述，於本文第二及第三章中將對其整體脈絡有較完整的說明與分析。

促成其理論能不斷發展演進的動力。盧梭⁴控訴拉摩因「體系化的精神 (systematizing spirit) 將所有的事情都搞得一團糟」⁵，但根據克里斯坦森的說法，演繹法或許的確為拉摩所自許欲貫徹於自身音樂理念之中，然而，拉摩發展音樂理論的作法，實際上卻恰恰呈現著與其本意相違逆的姿態，以歸納法⁶為主導力量運行於演繹法身後。⁷自拉摩提出發聲體法則之後，該主張在他的理論體系中佔據的核心地位即不曾移易，然而體系中卻存在許多無法獲得合理解釋的起源問題 — 諸如究竟小三和弦、八度等音 (octave identity) 何以成形 — 造成拉摩欲持發聲體法則 (Corps Sonore) 演繹推及一切音樂現象時難免處處碰壁。

純粹的理念 (發聲體法則) 與實踐階段的理念 (拉摩對發聲體法則於內涵、細節處多次的更異) 間的分歧，使得拉摩在音樂上追求的「真理」，往往只呈現出「階段性」的有效性：儘管發聲體法則之名始終不變，但其理論的實質內涵卻不斷變更，而每一回對前次定義的顛覆，都成就了拉摩當下所深以為的真理，以此模式不斷地反覆著。這使得依演繹法而行本應無時間性的發聲體法則，與依歸納法而行所形就的暫時性真理，屢屢交織在同一張網裡。

例如在拉摩講究依泛音的衍生順序而行的發聲體法則裡，小三和弦究竟如何生成，可以說是困擾了他一輩子的難題。在1737年《和聲的起源》書中，拉摩誤以為當較短的弦震動時，可以使得與其成倍數關係之較長的弦也產生「共振」

⁴ 盧梭 (Jean-Jaques Rousseau, 1712-1778) 是「瑞士哲學家、理論家、作曲家」，也是狄德羅的百科全書中音樂類詞條的主筆。津茲勒認為，盧梭對藝術的期許「目的並不在於去表達真理，而應是避開一些多餘的中介物或知性因素的干擾而去傳達感情。」參見 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, s.v. "Jean-Jaques Rousseau" (by Catherine Kintzler), <http://www.grovemusic.com> (accessed Feb 29, 2008)

⁵ Jean-Jacques Rousseau, "Essay on the Origin of Languages," in *Essay on the Origin of Languages and Writings Related to Music*, ed. John T. Scott, *The Collected Writings of Rousseau* (Hanover: University Press of New England, 1998), 325.

⁶ 卡西爾在《啟蒙哲學》書中議及牛頓派經驗主義思潮時說：「整個十八世紀就是以這種新的方法論綱領為特徵的。對體系的重視，亦即『成體系之精神』 (esprit systématique) 既未被低估也沒有被忽略，但它與為體系而體系之『體系癖』 (esprit de système) 迥然相異。」卡西爾所謂的「體系癖」，亦即盧梭所詬病的體系化精神，也正是克里斯坦森口中的演繹法；而相對於此的，則是代表「成體系之精神」的歸納法。總結來說，欲建構一「體系」此概念本身並未遭受非難，只是對於理念不同的人而言，體系各自有其相對的好壞之分。參見 Cassirer, *The Philosophy of the Enlightenment*, 8.

⁷ Thomas Christensen, "Science and Music Theory in the Enlightenment: D'Alembert's Critique of Rameau" (Ph.D. diss., Yale University, 1985), 201-2.

(co-vibration)。若以C音當作基礎低音⁸為例，其上若生成大三和弦C-E-G，拉摩藉由「下方音」(undertones)的概念，將此音程關係逆向發展，則將得出F-Ab-C的小三和弦。⁹ 雷士德認為在1750年《和聲法則的揭示》書中，拉摩推翻了前述「下方音」的共振概念，轉而聲稱小三和弦因為是由完全五度加上小三度組成，因此將有兩個基礎低音：若以小三和弦A-C-E為例，A-E完全五度音程與C-E的小三度音程，乃是分別由A與C這兩個基礎低音產生，但這一回拉摩卻未對此理念提供任何聲學現象方面的論據。¹⁰ 不管拉摩採用哪種新的觀點來詮釋小三和弦的成因，基本上它們都還是在發聲體法則與基礎低音的理論框架下運行。

拉摩時而欲將理論遷就實踐經驗，時而又仰仗知覺經驗為理論佐證，這種手法可以簡單藉由他的「八度等音」理念提供一個例證。根據佛律斯的說法，物理學家歐勒(Leonhard Euler, 1707-1783)就曾對拉摩提出質疑，歐勒認為1與1/2所代表的根本就是兩個不同的音不應等同視之；但拉摩卻認為就男人與女人在演唱的實際情況而言，即便他們和著相隔八度的音，但心理卻都認為是在唱相同的音，基於這個實踐性考量，拉摩主張將和聲理論中的八度音皆視為同音。但反過來說，這樣的感知經驗又為拉摩欲進一步架構其理論的需求背書：當八度等音的概念成立之後，拉摩又可以藉此延伸至音階的界定以及和弦轉位等概念。¹¹

存在於拉摩音樂理念中理性思維與感知經驗間的爭執，這形成衝突的雙方其源頭卻不一而足各有所據。根據克里斯坦森的說法，津茲勒(Catherine Kintzler)試圖隱匿或淡化處理拉摩音樂理念中的經驗主義傾向，她極力將拉摩刻畫為純

⁸ 關於基礎低音的定義及其與持續低音的差異，請參見本論文第二章第一節的解說。

⁹ Joan Ferris, "The Evolution of Rameau's Harmonic Theory," *Journal of Music Theory* 3 (1959): 234, 236. 姑且不論小三和弦的成因，單單是小三度的成因，對拉摩而言已是棘手至極。根據佛律斯的說法，小三度(5:6)的比例關係，完全與基礎低音(1)或被拉摩視作同音的高八度音(8)搭不上關係，使得小三度找不到「直接」起源作為它的基礎低音，迫使拉摩不得不說出「小三度的法則似乎跟大三度的法則不太一樣」這種論調。

¹⁰ Joel Lester, *Compositional Theory in the Eighteenth Century* (Massachusetts: Harvard University Press 1992), 129.

¹¹ Ferris, "The Evolution of Rameau's Harmonic Theory," 233. 拉摩的原文可參見 Jean-Philippe Rameau, *Treatise on Harmony*, trans. Philip Gossett (New York: Dover, 1971), 8.

粹「理性主義者」的論調本身已有失偏頗；更遑論「理性主義者」(Rationalist) 這個詞所涵納的學術派別甚廣，就連牛頓 (Sir Issac Newton, 1642-1727) 與孔狄亞克 (Étienne Bonnot de Condillac, 1715-1780) 在方法論上也是秉持了理性主義的態度。「理性主義者」一詞本身已是個籠統的概念，津茲勒不該直接將它窄化為「笛卡兒主義者」(Cartesian) 的同義詞，然後再將拉摩小覷為僅僅是個「笛卡兒主義者」¹²。若順應克里斯坦森的想法，則即便欲將拉摩簡單視作一位「理性主義者」，其理性主義的來源，可能也是多方學術派別交融下的產物。

相對而言，克里斯坦森本人傾向正視拉摩已明白表態支持 — 但事實上可能只是拉摩音樂理念之表象 — 的演繹理性之餘，更應該透視他音樂理念的本質，亦即拉摩始終對於感官知覺及音樂經驗給予高度的重視，並不時讓理論去遷就經驗所得。克里斯坦森認同保羅 (Charles Paul) 的部分論點，保羅指出「當理性或數學的論點與非理性或非數學的感官資料 (data of senses) 起衝突時，拉摩即使不甘願也會選擇後者。」¹³。但他無法接受保羅在毫無文獻資料的佐證之下，即宣稱拉摩的發聲體理念體承了馬勒伯朗士 (Nicolas Malebranche, 1638-1715) 的偶因論 (Occasionalism)，逕自以神性的「第一原因」來概括詮釋拉摩的發聲體理論。我認為保羅藉由神性色彩的庇護，看似為發聲體法則提供了簡易的解套策略，卻難免將輕忽了該法則於沿革中，就美學觀點上所生的其他變異。因為即便我們可以在拉摩的晚期論著中嗅出極濃厚的形上意味，但拉摩早期重要著作的論點委實無涉於神學意涵。¹⁴

而法國歷史學家杜徹斯 (Marie-Elisabeth Duchez) 在深究拉摩的經驗主義傾向後指出，拉摩經驗主義的來源，不僅僅是由他對聲學物理現象的觀察所得，更源自於拉摩自身作為一位音樂家的音樂實踐經驗而來。¹⁵ 我在下節將簡單論

¹² Christensen, "Science and Music Theory in the Enlightenment", 192-6. 此處克里斯坦森所根據的文本為 Catherine Kintzler, *Jean-Philippe Rameau: Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique* (Paris: Le Sycomore, 1980).

¹³ Charles Bennett Paul, "Jean-Philippe Rameau (1683-1764), the Musician as Philosophe," *Proceedings of the American Philosophical Society* 114, no. 2 (1970): 150.

¹⁴ Christensen, "Science and Music Theory in the Enlightenment", 196-9.

¹⁵ *Ibid.*, 199-201.

述，拉摩對於感官經驗的重視，並不完全是源自於經驗主義學派或感官學派之理念而得，而是有很大一部份源自於笛卡兒（René Descartes, 1596-1650）心物二元論（Body-Mind Dichotomy）體系下的機械主義生理學觀，而笛氏的觀點則近乎是以一種理性的態度來論析感知的效應。

我認同克里斯坦森的論點：無論就拉摩音樂理念中的理性主義亦或經驗主義傾向而言，多少都是經由累積各方觀點而成，並非各自僅以笛氏學說或牛頓學說為唯一根源；而拉摩的發聲體法則就方法論而言，其深層的本質明顯是秉持經驗主義精神在發展。尤有甚者，我認為在拉摩對實踐經驗與感官知覺日益倚重的趨勢下，終而形就了他音樂理念中最令人費解也最具挑戰性的議題。為了彰顯發聲體法則不僅僅具備理論上的正當性，拉摩更援引感官經驗為據，論證該法則乃源出於自然；但他的作法卻看似強人所難地，去要求人在對於發聲體法則若無所悉的前提下，得順應發聲體法則的引導，讓耳朵/音樂本能去感受根本就不存在的暗示音。這導致他的自然哲學觀在音樂理論與美學觀點之間存在難以解釋的盲點，亦即究竟音樂本能是否牽涉心智運作，其屬性始終難以釐清。而這樣的難題尤其體現在他1754年所發表的論著《觀察吾人之音樂本能及其法則》（法文書名 *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe*，英譯篇名 *Observations on Our Instinct for Music and on Its Principle*）。

第一節 笛卡兒哲學理念概述：

心物二元論傳承自亞里斯多德對靈魂的三分法

在近十年來的文獻探討中，針對拉摩論述人憑藉何種官能去感受「暗示音」（implied notes）此一概念，於音樂美學和音樂理論間的聯繫著力最深者，莫過於科恩(David E. Cohen)的專文〈自然的贈禮：音樂本能及音樂認知之於拉摩〉¹⁶

¹⁶ David E. Cohen, "The 'Gift of Nature': Musical 'Instinct' and Musical Cognition in

及莫雷諾(Jairo Moreno)的專書《音樂中的體現、主體以及客體：扎里諾、笛卡兒與拉摩的音樂思想之建構》¹⁷。又因為兩位學者皆以笛卡兒的哲學觀作為研究拉摩音樂理念的比較基準點，是以本節將從概述笛卡兒心物二元論談起，期能助於理解莫雷諾及科恩兩位學者之研究成果，其論點精闢之處及不足之處，進而釐清拉摩相應於「暗示音」的美學理念。

要嘗試理解拉摩對感官知覺所抱持的態度，首先要理解的倒不是牛頓的經驗主義，而是笛卡兒理性主義框架下的心物二元論。拉摩對感官知覺的重視，非僅僅是拜牛頓經驗主義之賜，笛卡兒於心物二元論中對感官知覺所持之觀點對拉摩產生的重要影響，相對來說總是較不受到重視。笛卡兒即使身為學界公認的理性主義者，卻於晚期的學說中，對靈魂之激情的討論也著力甚深。¹⁸這並非意謂了笛氏學說在晚期突現根本上的轉折，事實上身體與心靈若真二元分立則究竟該如何產生互動的問題，笛卡兒始終都解釋不清，這也使得笛氏的哲學，既存在心物二元的表象，又無法全然排除心物合一的契機。¹⁹相當程度來說，作為笛氏理性主義之信仰者的拉摩，儘管和笛氏的理念在表面上皆有心物二元論的跡象，但他們的學說內涵卻皆在生理/心裡(physiology/psychology)的互動關係中，留下糾葛不清的疑團仍待梳理：在學說的實際內涵(心物間必然的互動)與作者自持之認知(心物二元分立)間出現了裂隙。當然，我認為拉摩的音樂美學觀，特別是針對他後期所提出的「音樂本能」(instinct pour la musique, instinct for music)概念，並非簡單以笛氏的心物二元論外加牛頓經驗主義即足以道盡。但笛氏欲獨尊理性而劃分了心物二元之別，要求心靈理性對感官知覺的可信度始終

Rameau," in *Music Theory and Natural Order from the Renaissance to the Early Twentieth Century*, ed. Suzannah Clark and Alexander Rehding (New York: Cambridge University Press, 2001).

¹⁷ Jairo Moreno, *Musical Representations, Subjects, and Objects: The Construction of Musical Thought in Zarlino, Descartes, Rameau, and Weber* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2004).

¹⁸ 最明顯的莫過於他在1649年出版的《靈魂的激情》(Les Passions de l'âme)一書。英譯本請參見René Descartes, *The Passions of the Soul*, trans. Stephen Voss (Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, 1989).

¹⁹ 約翰·卡丁漢，《笛卡兒》，林雅萍譯，(台北：麥田出版社，1999)，98-410。亦即能思物(心靈)與廣延物(身體)雖各自有其屬性，卻又交織為一個不可分割又密切互動的整體，心物合一的可能跡象由是成形。

抱持相當程度的懷疑，因為理性對感性的排擠效應之強大，是才突顯出拉摩欲重振感官知覺之重要性的困難度及此舉特殊之處。

若說，拉摩在相當程度上是體承了笛氏理性主義的思維，那我認為，他不僅體承了笛氏對心靈理性優越於感官知覺的堅持，也同時吸納了笛氏對感官知覺之定位總是曖昧難明的見解——身體感官作為心靈思想無法斷然與之割裂的必須性載體，成了笛卡兒心物二元論給拉摩遺留下的難題。

笛卡兒的認識論總與他的生理學思想難脫鉤的結果，導致了身體與心靈間若即似離的微妙互動關係。笛卡兒於《哲學原理》中嘗論及「靈魂所以能知覺那些刺激身體的事物，並不在於身體的五官百骸，而只在於腦中。」²⁰但是他又說：

感覺並非由心靈本身所引起的，而且它〔心靈〕既然只是一個能思物，它們〔這些感覺〕當然亦不能附屬於它〔心靈〕身上。因此，這些感覺所以會產生，乃由於心靈和另一種有擴延、能運動的事物連結在一起，這種事物就是所謂人類的身體。²¹

笛卡兒於此揭示了身體與心靈雖具廣延物與能思物之別，卻有著難以被斷然切割的緊密聯繫。儘管感覺並非在感官處成形²²，身體只是被動地接受外界刺激，心靈卻必須仰仗身體去接收那刺激，二者間此時又形同高度互動的整體。當感官受了外界刺激時，作為媒介的神經，將以特定的運動方式居中聯結匯通至腦神經：

由神經 (nerves) 在腦子中所刺激起的這些運動，又根據運動本身的變化，在各種不同的方式下刺激與腦子 (brain) 密不可分的靈魂 (soul) 或心靈 (mind)。這些運動在心靈中直接引起的各種感應或思想 (thoughts)，就叫做感官知覺 (sensory perceptions)，或一般所謂的感覺 (sensations)。²³

²⁰René Descartes, "Principles of Philosophy," in *René Descartes Philosophical Essays and Correspondence*, ed. Roger Ariew (Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, 2000), 266.

²¹Ibid., 254.

²²Ibid., 267. 笛卡兒舉例說「手中的痛苦所以為心靈所知覺，並非由於痛在手中，而是由於痛在腦中。」

²³笛卡兒又將感覺分為「內部的感覺」(internal senses)與「外部的感覺」(external senses)：前者包括本能的欲求 (natural appetites) 以及心靈的情感或情緒兩類，與之相應的神經依序為延伸至胃、食道和咽喉的神經，以及延伸至心臟和心臟四周的神經；後者則含括五種感覺分別是觸覺、味覺、嗅覺、聽覺和視覺，與之相應的神經則與分別位居於該感官上。參見Ibid., 263-7.

於以上論述中，我們不難窺見，笛卡兒欲將靈魂與感官間的聯繫訴諸於生理/心理之互動機制中。

而為了對感官知覺在笛卡兒哲學中所佔的特殊地位進行更徹底的探討，我們不得不先回溯笛卡兒所繼承之哲學傳統，再分析他個人的特殊貢獻。根據哈特菲爾得（Gary Hatfield）的說法，傳統亞里斯多德觀念中所謂的三種靈魂，由低階到高階依次可分為：「生長的靈魂」(vegetative soul)、「感性的靈魂」(sensitive soul)、「理性的靈魂」(rational soul)。動物只具備前兩項靈魂；而人類卻能兼而有之。故理性的靈魂成為人類所獨有，得能展現一種足以對抗「慾求之引誘」(the pull of appetite)的個人意志。²⁴ 笛卡兒則勾勒出靈魂與身體相對立的二元論，讓靈魂（心靈）的功能跳脫傳統的三分法（亦即「三份官能」或「三種靈魂」的觀念），將靈魂視為一個整體總承了各式「思想」(thoughts)；也就在這「思」(thinking, cogitare, penses)的概念框架下，理性(ratio)與感性(sensus)被涵納於同一個心靈之中，換句話說，往昔遭區隔之理性的靈魂與感性的靈魂，如今重合於一個無法分割的心靈內運作。²⁵ 套句笛卡兒的話「意欲、感覺、理解等能力，我們不能說它們是心靈的各部分，因為意欲、感覺、理解等等，只不過是同一個心靈的作用而已。」²⁶ 然而與理性儘管列屬於同一個心靈的運作，透過感官所得的知覺卻又被笛氏界定為對立於「意志」(will)和「清晰的思想」(distinct thoughts)之「紛亂的思想」(confused thoughts)，並不是心靈所能獨自產生的.....而是心靈接受身體的印象所形成的。」²⁷ 綜合以上論述，儘管笛卡兒大有以二

²⁴ Gary Hatfield, "Descartes' Physiology and Its Relation to His Psychology," in *The Cambridge Companion to Descartes*, ed. John Cottingham (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 343-4.再根據哈特菲爾得的觀點，三種靈魂的主要功能分別是：「生長的靈魂職司成長、營養、生殖繁衍 (reproductive generation)；感性的靈魂職司感官知覺、欲求 (appetites)、動物行為 (animal motion)；理性的靈魂為悟性 (intellect) 及意志之所在。」而笛卡兒力圖將動物與人共同具備之生長的靈魂、感性的靈魂，皆涵納於機械化原則的運作之下。

²⁵ Cohen, "The 'Gift of Nature'," 83-4.

²⁶ René Descartes, "Mediations of First Philosophy," in *René Descartes Philosophical Essays and Correspondence*, ed. Roger Ariew (Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, 2000), 139: "Nor can the faculties of willing, sensing, understanding, and so on be called 'parts' of the mind, since it is one and the same mind that wills, senses, and understands."

²⁷ Descartes, "Principles of Philosophy," 265.

元論塑造心靈（能思物）與身體（廣延物）相互捍隔對立之勢，卻同時賦予了成形於心靈的感覺與身體以相通的機械性，²⁸致使感官知覺成了身體與心靈交匯的證據，這使得感官知覺在身體與靈魂之爭中所佔的地位更難以被清楚界定。

感官的知覺，是笛卡兒於《音樂提要》（*Compendium Musicae*，1618）中用來處理主、客體對應關係的核心議題。在書中他開宗明義地點明：

音樂的**基礎**（basis）是聲音；它的**目的**為取悅及喚起人們各式各樣的內在感情（emotions, affection）……欲達此目的之**方法**，比方說經由聲音的特質（attributes），主要有兩種：亦即它在時間（duration, time）上的差異與因為聲音高（high, acute）、低（low, grave）不同產生的張力而導致的差異。²⁹

指出了聲音客體透過其於時值、音高上的變化，與聽覺主體的情感產生了聯繫。

歐登（Kate van Orden）特別藉傅柯（Michel Foucault）論古典知識型（Episteme）的觀點切入，將笛卡兒在《探求真理的指導原則》（*Rules for the Direction of the Mind*，1632）第四條中所追求的「普遍數學」（*Mathesis Universalis, Universal Mathematics*）³⁰，及其於《音樂提要》標榜的宗旨——影響主、客體間互動之關鍵在於彼此間存在一種和諧而能為人所感知的比例關係，這兩項論述置於同一個平面上加以討論。³¹ 傅柯曾指出文藝復興時代的知識型因構築於「相似性」

（resemblance）的基礎上而導致「語言與事物間呈現無止盡的牽連」；但笛卡兒

²⁸ Kate van Orden, "Descartes on Musical Training and the Body," in *Music, Sensation, and Sensuality*, ed. Linda Phyllis Austern (New York: Routledge, 2002), 31. 歐登指出，感官的機械性排擠了感性（sensibility）有變化的可能，亦即個人品味及經驗的差異將為普同式機械反應所取代。

²⁹ René Descartes, *Compendium of Music*, trans. Walter Robert (American Institute of Musicology, 1961). 《音樂提要》是笛卡兒的第一本著作，因服役於納沙的毛里斯公爵（Prince Maurice of Nassau）麾下而結識畢克曼（Issan Beeckman），本書即為笛卡兒提獻給畢氏的新年賀禮。肯特（Charles Kent）在代譯者序中指出「笛卡兒的美學觀是一種關於感知的人文主義美學。他開宗明義地論述音樂之於情緒（emotions）與靈魂（soul）的關係，此乃典型的人文主義思想。」

³⁰ René Descartes, "Rules for the Direction of the Mind," in *René Descartes Philosophical Essays and Correspondence*, ed. Roger Ariew (Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, 2000), 10. 笛卡兒自述：「應該存在著某種普遍科學（general science），可以解釋關於**秩序**和**度量**所欲知道的一切，而不需和任何特定素材（particular material）相涉；這科學可以不假經怪名，而直接採納已經古老而約定俗成的稱呼，亦即普遍數學（universal mathematics），因為它本身就包含著其他科學之所以也被稱為數學組成部分的一切。」

³¹ Orden, "Descartes on Musical Training and the Body," 21-6.

身處的古典時代，詞與物的對應關係已然由原先的相似性轉入由表象

(represent) 所維持的新秩序，類推的迷信消散後代之而起的是分析 (analysis) 的理性。³² 可以說古典知識型所仰賴的分析慎重呼應著笛卡兒對「普遍數學」此一理想的追尋，秩序 (order) 和度量 (measurement) 於此時成為人在面對世界時主體賴以衡量客體的標準依據。

以音樂為例，我們可以透過笛卡兒於《音樂提要》之序論 (Preliminary) 第六點中對幾何比例 (geometrical proportions) 的複雜難辨加以抨擊，認為那會造成聽覺上的負擔，使人無法於感知當下即對聲音客體予以度量分析，這使得笛卡兒相對更推崇數學比例 (arithmetical proportions)，它能呈現予知覺以明白清晰之可度量性，是而「由感官出發，笛卡兒找到了一種能解釋那奠基於可被感知的數學結構上的愉悅和聲音的方式」³³。歐登所下的這句評語揭示了，當聲音作為被知覺的客體——無論是將其視為一種表徵抽象比例的純粹數學亦或是一種能體現數學結構的聲學實體——笛卡兒在《音樂提要》中所關注的焦點，並不在於為了數學比例或聲學結構它本身是否具有本體論的厚度而辯解，而是聚焦於主、客體的互動關係上，或者更精確地說，是在於聽者面對音樂的主觀感知上。任世界坦露於人的面前，再端視主體如何透過感官去量度客體。

令人感到饒富興味的是，在笛卡兒以理性探求真理的道路上，那時常被歸類為有亂人心智之嫌的感官，在音樂這塊領域裡似乎重獲主導權，得逕自依聲音在結構比例上被感知、度量的難易度，判斷該客體是否能和聽覺主體間搭建出和諧的比例關係，足使聽者因此得能有所感於一種愉悅之情。如此似乎揭示著，就秩序、度量等方面對聲音進行分析的重擔，亦能落於感官知覺的手裡。

則當時序由笛卡兒轉入拉摩，實不難發現拉摩一方面跟隨笛卡兒的理想追求普遍數學，承襲古典知識型以秩序與度量為分析之依據，另一方面卻轉而改採本應僅類屬於殊相層級的音樂（特別是指發聲體理論），去體承笛卡兒所欲彰顯具

³² Michel Foucault, *The Order of Things : An Archaeology of the Human Sciences* 1971 ed. (New York: Vintage Books 1994), 54.

³³ Orden, "Descartes on Musical Training and the Body," 26.

共相層次的普同科學理念。然而當拉摩強力推升了音樂的地位，將發聲體理論視為一切「有品味的藝術」和「從屬於計算的科學」所共同遵循之法則時，³⁴拉摩並未忘卻音樂它畢竟是與聽覺相關的藝術，具有其自身的特殊性，因而他強調了發聲體理論必須、也必然能透過人的本能來驗證其真確性。然而拉摩對感覺訴諸理性的結果，卻是導致感官與心靈間再度陷入一種角色功能錯置的混沌情形。

第二節 從笛卡兒到拉摩：

笛氏心物二元論之於拉摩的暗示音理念

事實上，拉摩於音樂理念中所刻畫的暗示音與人類音樂本能的互動關係，一直存在著令人費解的屬性問題：究竟這樣的聽覺經驗是屬於純粹的生理反應——即便在中腦處神經確曾輾轉經過「松果腺」(pineal gland)³⁵牽動了靈魂；亦或兼涵心靈的理性參與？特別在深究客體之於主體（將聲音置於感官面前）的互動關係時將發現，若單就感官知覺而論，實不足以解釋，當感覺的對象是根本未經呈顯的聲音時，則究竟聽覺主體其身體感官及其心智理性將以什麼樣的立場，來呼應聲音客體，使得如此玄虛的聽覺「經驗」得以成形：是在心物二元論框架下，不經思慮的純粹生理反應？亦或是無關聽覺的純粹心智分析？甚或是在心物合一論框架下，身體、心靈兩者同時在運行？

當然這難題的出現也並未太過出人意料之外。因為一旦拉摩將度量、秩序的最高標準，寄託於和聽覺有高度相關的音樂領域裡，則將難以排除在純粹心智的理性分析外，仍需感官知覺(聆聽經驗)的必然參與。而感官知覺能就聲音客體其結構比例可被感知的難易與否，或聽者面對此聲音現象是否感受到愉悅之情，來

³⁴ Jean-Philippe Rameau, "Observations on Our Instinct for Music and on Its Principle," in *Essay on the Origin of Languages and Writings Related to Music*, ed. John T. Scott, *The Collected Writings of Rousseau* (Hanover: University Press of New England, 1998), 177. 法文參見——, *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe* (Paris: Prault fils, 1754), XV: "les Arts de goût"、"toutes les Sciences soumises au calcul"

³⁵ Paul, "Rameau's Musical Theories and The Age of Reason", 113.

對音聲的諧和程度細分層級，是以拉摩說「感覺將成為我們判斷的工具」³⁶：他繼承札里諾、笛卡兒對Senario³⁷的信念，認為只有依循泛音列算來的前六個數字所組成的音程比例，才能稱作和諧音程。³⁸第七音之所以被排除在外，按照拉摩在《和聲學》書中引述了笛卡兒《音樂提要》的說法，是因為笛氏認為人的聽力極限僅止於泛音列的第六音；³⁹另一方面則是拉摩深以為，第七音無法製造出「令人怡悅的音程」這點，只要是「內行的音樂家」都知道⁴⁰——感官知覺在評斷聲音和諧度這點上，表現了不容被忽視的影響力。可以說，儘管拉摩欲以發聲體法則作為理想中普遍數學，然而在思及純粹依演繹理性而行的理論，於音樂藝術中未必能盡然取信於人的情況下，又輔之以感官經驗為強力的佐證。

海耶(Brian Hyer)在論及拉摩的歷史定位時曾說：「從拉摩開始，音樂結構與對音樂的認知(cognition)成了音樂理論首要關注的信念。」⁴¹科恩先是認同了拉摩在這方面的貢獻，卻同時點出伴隨拉摩這份成就而來的，是他在音樂論述上衍生的矛盾點。事實上我認為科恩於〈自然的贈禮：音樂本能及音樂認知之於拉摩〉的行文間，對論點的整體佈局具有高度的謀略性。他先將聽者對暗示音的理解，刻畫為一種基於「人的音樂認知」⁴²對所謂心照不宣的「知識」之獲得⁴³，

³⁶ Rameau, "Observations on Our Instinct for Music and on Its Principle," 183. 法文參見——, *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe*, 62: "ce sentiment deviendra l'organe de notre jugement"

³⁷ 《大陸音樂辭典》將 Senario 一詞直接翻譯為「查里諾對前六個數字及它們之間的比例1:2:3:4:5:6的命名。」參見康謳主編，《大陸音樂辭典》，(台北：全音樂譜出版社，1980)，1165。

³⁸ Paul, "Rameau's Musical Theories and The Age of Reason", 27.

³⁹ Rameau, *Treatise on Harmony*, 5.

⁴⁰ B. Glenn Chandler, "Nouveau système de musique théorique: An Annotated Translation with Commentary" (Ph.D. dissertation, Indiana University, 1975), 22, 59. 以及 Rameau, *Treatise on Harmony*, 6. 法文參見 Jean-Philippe Rameau, *Traité de l'harmonie* (Paris: Ballard, 1722), 4: "intervale agréable"、"connoisseurs" 此處要特別補充的是，張得勒指出，拉摩不僅是承繼了札里諾及笛卡兒對Senario的信念，他還突破了和諧音程以往被限制在數字六以內的規範，雖將第七音剔除於門外，但他增編了第八音於和諧音的範疇。儘管張得勒道出了拉摩與札氏和笛氏在理念間不盡相同之處，但若依照拉摩的八度等音(Octave Identity)理念來看，這個新增的第八音不過是第四音的倍數而已，本質上是相同的音；第八音在拉摩的眼裡不是創新，也不脫離舊有的Senario典範，充其量只是Senario的變體。

⁴¹ Brian Hyer, "Before Rameau and After," *Music Analysis* 15, no. 1 (1996): 81.

⁴² Cohen, "The 'Gift of Nature'," 74.

⁴³ 我認為科恩此處所謂被暗示卻未被言明知的「知識」，與凱勒(Allan R. Keiler)將此視為「分析性」釋義之說相近。凱勒將拉摩的基礎低音理論(Fundamental Bass)視為一種音樂上的後設語言(Metalanguage)，它既可以是一種存在於譜面的音樂記譜(musical notation)，又同時是能揭露

緊接著卻將音樂本能的機械性反應，定調為和心智理性相對的感官知覺；顯然此處科恩有意藉由勾勒出心靈理性與感官知覺因屬性不同難以相容的捍隔對立

44，以突顯拉摩美學觀的矛盾處。但科恩處理這個矛盾的手法，卻不是針對造成矛盾的雙方（身體感官和心智理性）其本質及兩者在心物二元論框架下糾葛不清的關聯性進行剖析，反而是逕自宣稱音樂本能形如具有神性色彩的自然，45是以理所當然能感知發聲體法則所表徵的自然。草草假託於神性，即迴避了他自己精心刻畫的身體與心靈相對立的難題。

莫雷諾的論點（不似科恩得依靠神性觀點之助）鎖定了深究人的內在官能——特別是指想像力（Imagination）——為問題的核心所在。莫氏論點的精闢之處在於，他很清楚地揪出拉摩音樂理念與美學觀點間存在的裂隙，需要以想像力加以彌合之。和歐登同樣以古典知識型的觀點切入，欲針對音樂理念中欲揭示的主、客體關係加以論析，莫雷諾指出在拉摩追求普遍數學此一道路上，其所謂「被暗示的不諧和音」（Implied dissonance）——論點之提出，使得古典知識型在符徵與符指間本應同一的關係斷出了一道無法對應的裂隙，必需轉經莫雷諾堅稱的第三方勢力之介入——即依靠認知主體施加想像力——使符徵與符指得以再度彌合聯繫。46但莫雷諾的論點稍有不足之處，在於他似乎無視於拉摩《論吾人之音樂本能及其法則》書中提出音樂本能對暗示音的感應為「純粹機械性的」

（purement machinale, purely mechanical）47此論點——亦即對暗示音的感應

音樂深層結構的分析記譜(analytic notation)。換一個角度來看，基礎低音可能是處於一種或實或虛的不定姿態：實者，則方其與持續低音(Basso Continuo)之音高同一時；虛者，則當兩者音高非同一音時，基礎低音將基於和聲語法(syntax)上其有存在的必要性，仍能以虛擬的樣貌被暗示性地呈現。而此處所謂後設語言，乃純粹針對音樂語法結構而論，不涉及音樂外的的任何指射。參見Allan R. Keiler, "Music as Metalanguage: Rameau's Fundamental Bass," in *Music Theory: Special Topics*, ed. Richmond Browne (New York: Academic Press, 1981).

44 Cohen, "The 'Gift of Nature'," 87.

45 根據科恩所述，狄德羅主編的百科全書中所收錄的「自然」此一辭條顯示著，自然與神性在當時幾乎可以被等同看待。參見Ibid., 90. 但我認為這並不足以直接證明拉摩在《觀察吾人之音樂本能及其法則》一書中，其所謂自然已然與神性相涉。畢竟連百科全書的主編狄德羅本人都還可以是個無神論者：成年時期的狄德羅是啟蒙時代最出名的唯物論者之一，認為「世界無需一個造物主上帝來使之獲得某種形式或有序的運轉方式。這麼一來，狄德羅推翻了自然神論的基礎，公開地支持無神論」。參見艾倫威爾遜、彼得賴爾著，《啟蒙運動百科全書》，284.

46Moreno, *Musical Representations, Subjects, and Objects*, 88-9.

47Rameau, "Observations on Our Instinct for Music and on Its Principle," 180. 法文參見——，

難逃屬於純粹身體機械性反應的可能。莫氏對於拉摩前後期美學觀點的轉折，在缺乏辯證的狀況下，就簡單地將拉摩音樂理念中關於暗示音的美學難題，僅僅窄化為自己認知中隸屬於心智運作的想像力，但事實上想像力並非相應於暗示音的唯一官能。

綜觀上述前人研究的結果，我認為歷來學者針對拉摩音樂理念所作的研究，皆點出其中因涵帶了理性主義與經驗主義於方法論上的衝突，導致其音樂理念與實踐經驗之間屢屢出現不同調的歧異；然而，截至如今仍未見學者提出合理的解釋，能說明那佔據拉摩美學理念之核心的「音樂本能」概念，究竟是如何運行於發聲體理念中，其功能、屬性究竟為何的問題。儘管克里斯坦森對於拉摩在《觀察吾人之音樂本能及其法則》之前的幾本論著，其中各階段的美學理念與盛行於當時的哲學思潮之牽連（如笛卡兒心物二元論亦或牛頓經驗主義），皆有極精闢的論析，但是針對音樂本能此一概念而言，克里斯坦森則並未提出超越於自身先前見解的特殊論點。即便科恩的專文或莫雷諾欲針對相應於「暗示音」之官能其屬性為何而作的研究，也僅陷入理性與感性、靈魂與身體之間的爭執打轉。以往學者都傾向於為拉摩的暗示音理念，尋出在美學立場上能彰顯某種「普同性」（如心智理性、物質性亦或神性）的詮釋，卻未及體察出事實上，拉摩的音樂本能概念具有非普同性的傾向，並且與天才特質有莫大的關聯性，尤其是當這個本能概念被置於喜歌劇之爭的脈絡下來檢視時——亦即在拉摩與盧梭爭辯究竟法國與義大利音樂孰優孰劣等事涉民族自尊心的爭議時。⁴⁸

但在正式深究對音樂本能概念之前，下文（第二章）將先針對拉摩的美學觀中，對所謂聽覺經驗一事所持之理念其歷來之轉變予以詳加說明，期能藉此助於理解音樂本能概念與拉摩早期美學觀點間的傳承及其與眾不同之處。第三章與第四章才分別將針對音樂本能此概念應用於理論與實踐中的情形，及其表現性特質與摹仿美學間的關聯性加以論析。

Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe, 15.

⁴⁸即便透過盧梭的視野，吾人此刻所見仍不脫一場變調的身體與靈魂之辯。

第二章 拉摩音樂美學觀的演變：

從發聲體理論到音樂本能概念提出之前

秉持理性的態度來探求音樂藝術之本源的拉摩，終不免在世人眼中，落得把理性視為其音樂理論所關注之唯一焦點的誤解。拉摩於《和聲學》序文中說：

倘若通過一條明白的原則來揭示，經此原則我們進而推衍出公正與確切的結論，我們能證明我們的音樂必已晉級至終極的完美，這是一種古人望塵莫及的完美……簡而言之，當驅散了經驗無時不刻都可能使我們陷入的不確定，理性之光將成為我們所能期待於這門藝術中，最穩當的成功保證。⁴⁹

上述「拉摩版的笛卡兒式我思 (*cogito*)」被列培(Richard D. Leppert)認為其體現著「進步 (*progress*) 為啟蒙時期的核心概念」。⁵⁰此中所謂進步之處，在於知識不再只是源於感官的「身體經驗」(*embodied experience*) 這等「外在的真實」(*external reality*)，而是來自秉持以數學要求精確的標準，來探求知識的理性心靈。⁵¹這種將追求理性視同於進步的歷史觀，確實是拉摩自己的主張，也成為一般人對其音樂理論最直接的刻板印象。他苦心於音樂藝術中尋出一條如真理的法則作為演繹的起點，如此即透露了在拉摩的觀念裡，理性知識(心靈)與感官經驗(身體)間有著不平等的階級關係，對理性的訴求似乎已然將感官經驗的重要性全盤淹沒。

然而，倘將拉摩看作僅僅是一位理性主義的追隨者，那可能是因為對其理論之廣度瞭解不夠深入而產生的誤解。在拉摩的音樂觀裡，他對感官經驗有著高度

⁴⁹ Rameau, *Treatise on Harmony*, xxiii-iv. 法文參見Jean-Philippe Rameau, "Preface," in *Traité de l'harmonie* (Paris: Ballard, 1722): "Mais si par l'exposition d'un principe évident, dont on tire ensuite des conséquences justes et certaines, on peut faire voir que nôtre Musique est dans son dernier degré de perfection, et qu'il s'en faut bien que les Anciens ayent atteint à cette perfection.....Et en un mot, les lumieres de la raison dissipant ainsi les doutes où l'expérience peut nous plonger à tout moment, seront de sûrs garants du succès qu'on pourra se promettre dans cet Art."

⁵⁰ Richard D. Leppert, *The Sight of Sound: Music, Representation, and the History of the Body* (Berkeley: University of California Press, 1995), 101.

⁵¹ *Ibid.*, 100-1.

的重視，但可惜的是在歷來學者的研究中，這卻是被討論得相對較不夠透徹的一環。早在《和聲學》的自序中拉摩即言及：

還沒有發明任何作曲教學的理論，足以成就作曲於現狀上所有的美好。即使在這行算是技巧練達的人，也會很老實的坦承，他所有的知識都來自於經驗如此而已……確實，某些完美得靠天才與品味之助來達成，就這點而言，經驗的助益甚至更勝於科學。⁵²

字裡行間似乎已為其理論日後發展的走向作出預示，亦即在美感知覺與理論法則間僵持不下的爭執。對知覺的重視，可以說是在拉摩的音樂理念中，自《和聲學》一書起即與時俱增的趨勢，而此趨勢，特別能於拉摩音樂理論沿革下的兩個轉捩點中窺得其清晰輪廓：其一為1726年《音樂理論的新體系》一書，其二則為1754年《觀察吾人之音樂本能及其法則》一書。前者讓拉摩的音樂理論產生質變，提出奠基於實證經驗的發聲體法則，使理論不僅僅是純粹思辨的性質；後者則將拉摩的感官美學推向了高峰。

可惜的是，拉摩避開獨尊理性之嫌，為遷就感官知覺亦或實踐經驗而衍生的理論變革，每當他向前踏出一步，卻往往適得其反地與浪漫主義的先驅盧梭所認同之以音樂表達感性的理念，反向跨進了一步。以下將就拉摩各階段著作的美學觀流變詳加說明。

第一節 想像力的質性：

由心物二元論看拉摩《和聲學》時期想像力與暗示音的關聯性

拉摩以純粹思辨性質的「想像力」來對應「暗示音」的美學觀，應僅適用於《和聲學》時期。莫雷諾在符號學的脈絡下，提出以想像力作為體承暗示音的媒

⁵² Rameau, *Treatise on Harmony*, xxxvi. 法文參見——, "Preface.": "On n'a point encore vû de regles qui enseignent la Composition dans la perfection où elle est aujourd'hui; il n'y a pas même un habile homme dans ce genre, qui n'avouè sincerement qu'il doit presque toutes ses connoissances à sa seule experience ... Il est vrai qui il y a de certaines perfections qui dependent de genie et du goût"

介。他先以數字低音（Figured Bass）與基礎低音（Fundamental Bass）之對比為例，指出兩者的差異在於：當譜上同時標示了音程數字（如7音），則對於使用數字低音的社群而言，它意謂了一種「不多不少」（no more and no less）的精確對應，亦即符徵（音程數字7）與符指（聽覺中經驗到的七音）於音樂實踐中以一種「自然的關係」被呈現；但對於使用基礎低音的社群而言，當符徵之所指謎樣般地失落於聲音的實踐裡，與此同時，聽覺經驗卻又被預期已然知覺到符指被虛擬的存在（即一個從未於音樂實踐中被體現的七音），這種「建制符號的潛在意指過渡」（the potential semiotic excess of conventional signs）造成音樂記譜被「陌生化」（defamiliarization）的下場，使得符徵、符指間的二維對應斷出裂隙，需要聽覺主體以第三者的姿態持想像力主動斡旋其中，因此產生了古典時期知識型的變體，由一種新的三維關係所達成的再現（representation）。⁵³

但我認為莫雷諾的論點不足之處，在於他僅以自己所認知隸屬於心智運作的想像力，去對應拉摩的暗示音理念，卻忽略從拉摩美學理念的整體脈絡，來研判想像力於其中的角色定位。簡而言之，想像力只是詮釋拉摩暗示音理念的可能性之一，尚不足以成為全部。

而莫雷諾援引笛卡兒早期論述裡，部分之於整體、想像之於理解（understand）或直觀（intuit）等概念，來類比拉摩音樂理念中和聲泛音之於基礎低音的關係，是一項精闢卻難掩瑕疵的論證嘗試。笛卡兒於《音樂提要》裡針對人在聆賞的當下，想像力是如何參與聆聽經驗之中，且直至曲末終而得能將該樂曲理解為一個整體的論述如下：

再則，兩拍或三拍的分割為節拍（percussione, beat）所標示，如其所述，用來協助我們的**想像**（imaginationem），讓我們能更輕易地感知（percipere）一首樂曲的各個部分並且享受遍佈其中的比例關係。更甚者，這樣的比例關係最常被應用於一首歌曲的各個組成部分，以致於它能幫助我們的**理解**（apprehensionem）到這樣的程度，亦即當**聆賞**至某一時間單位的終結處，我們仍舊記得初始之時及歌曲的其餘部分出現了些什麼。這發生在當

⁵³Moreno, *Musical Representations, Subjects, and Objects*, 105-112.

整首曲子包含了8、16、32或64等單位，例如，所有的分割皆源自於一種二分的比例（1：2）；接著，當我們聽到最先的兩個單位，我們會將他們看作一組，再來當我們聽到第三個單位，我們仍將它與前兩個單位加在一起，故而獲得一個三等分的比例（1：3）；在聽到第四個單位時，我們將它與前三個連起來，於是我們將它們視為一體；再一次，我們將前兩個單位與後兩個單位連接，因此我們就將這四個單位把握為一個整體；我們的想像力（*imaginatio*）即如此持續至曲終，那時我們的想像力終於將**整首樂曲**理解成各均等部分之和。⁵⁴

爾後莫雷諾更參照笛氏《探求真理的指導原則》第七條，⁵⁵其中一段與前述關於想像力之描寫有異曲同工之妙的論點，來強調聽覺主體之心靈其認知分析和匯整統一的能力，儼然擔保了「清晰而明白的知識」得以由是成形。⁵⁶依莫雷諾之見，由上述言論可推知想像力在笛氏早期學說裡，即在它尚未被貶謫為「感官知覺的延伸」之前，乃是與「直觀」同列屬於「意識及思想的過程（the process of consciousness and thought itself）」。⁵⁷

但想像力若是為拉摩應用「反歸納法」（Counterinduction）衍生之盲點解套而存在，並不足以盡釋相應於暗示音之感知官能其屬性為何的問題。依莫雷諾之見，拉摩的理論體系無法簡單以歸納法或演繹法概括定論，我認為就方法論這點而言，莫雷諾的確成功地提出一套較克里斯坦森的見解⁵⁸更為生動、貼切的模式，亦即「反歸納法」⁵⁹。但莫雷諾欲持笛卡兒這番將想像力視同為心智能力之運作的觀點，套用在拉摩對感應暗示音之官能上——「對音樂實踐有意義的理

⁵⁴ Descartes, *Compendium of Music*, 14.

⁵⁵ — — —, "Rules for the Direction of the Mind," 14. 笛氏原文如下：「例如，如果最初我通過若干演算已經得知：甲量和乙量之間有何種比例關係，然後乙和丙之間，再後丙和丁，最後丁和戊，即使如此，我還是不知甲和戊之間的比例關係如何，要是我記不得一切項，我就不能從已知各項中得知此一比例關係的究竟。所以，我要用某種連續的想像力運動反覆浸淫於其中，在逐一直觀個別事物的同時，還要能通通及於其他，直至我已經學會如何迅速地由此及彼，差不多任何部分都不必委之於記憶，而是似乎可以一眼望去就直觀整個事物的全貌；如此則既可以減輕記憶的負擔，又可以改善心智效率不彰之失，而且就某種程度而論，是讓心智的能力成長了。」

⁵⁶ Moreno, *Musical Representations, Subjects, and Objects*, 67.

⁵⁷ *Ibid.*, 112.

⁵⁸ 亦即披著演繹法的外衣，實則依歸納法而行的發聲體法則。

⁵⁹ Moreno, *Musical Representations, Subjects, and Objects*, 116. 費若本（Paul Feyerabend, 1924-1994）的「反歸納法」其施行步驟為：先將實踐經驗中的某項特點（不管這特點是否能與其他特點相容）局部放大成普同性理論，還置於音樂實踐中加以檢證；亦即由「實踐」到「理論」更擴及至「理論的實踐」等三步曲。

解，出現在依靠理論對實踐的想像性再現之庇護下」⁶⁰，是以在拉摩「反歸納法」的策略應用下，想像力乃成為調解理論與實踐之間不完美裂隙的媒介——說服力不足的原因在於：

儘管拉摩在《和聲學》術語表中闡述「暗示」(imply, sous-entendre)⁶¹一詞時，曾言及欲憑藉想像(imagine)來使未見載於譜面的基礎低音於聽覺中被實現；⁶²然而，若莫雷諾無意去界定想像力一說，在拉摩相應於暗示音理念的美學觀中可適用的範圍為何，莫氏就必須對純粹思辨性質的「想像力」，該如何與拉摩晚期提出的「純粹機械性」(purement machinale, purely mechanical)⁶³感知此一特質共存，提出解釋。事實上，想像力並不足以作為在拉摩變動不居的美學觀中，對暗示音達成感應的唯一載體。

莫雷諾僅僅對於想像力在笛卡兒的早期哲學中乃是與身體感官無涉的官能進行論證，卻不對拉摩前、後期美學思想間，對於感受暗示音之官能可能發生的質變加以辯證。較之於拉摩後期的論著則不難發現，莫雷諾對想像力之質性所持之見，與《觀察吾人之音樂本能及其法則》之核心概念「音樂本能」有著本質上的差異。因本能是一種不經思慮的機械性反應，即人對發聲體理論乃處於純然「不加思索之」(sans qu'on y pense, without thinking of it)⁶⁴的情況下，卻又能因「純粹機械性的」方式有感於此法則而「觸動激情」(de remuer les passions, stir

⁶⁰ Ibid., 121.: "the meaningful comprehension of musical practice occurs under the aegis of the imaginary representation of practice by theory."

⁶¹ Cohen, "The 'Gift of Nature'," 71-2. 科恩與莫雷諾皆認同想像力這概念乃是成就虛無的基礎低音竟能被感知的關鍵。科恩更進一步解釋法文動詞*sous-entendre*其字根*sous*等同英語的從屬於下(below、under)，而字尾*entendre*則近乎去意欲(intend)、理解(understand)、聆聽(hear)。該詞自從1650年後的定義即為「心懷某物而不言明之，待其自行被知悉」、「暗示」(suggest)，但這些解釋乃就「發話者」(speaker)的立場而論。出處參見Petit Robert, *Le nouveau petit Robert: dictionnaire de la langue française* (Paris: Dictionnaires Le Robert, 1993), 2126. 科恩接著闡述拉摩用該詞的本意，應偏向於係出同源的「拉丁字*subaudire*與*subintelligere* (sub在下，搭配*audire*去聽，*intelligere*去理解，這兩個字的深義乃針對聽者(或讀者)的行動而論，意即(一個被暗示卻未經表達的字)在思想上被理解或滿足(to understand or supply in thought)」。出處參見A. Souter, *A Glossary of Later Latin to 600 A.D.* (Oxford: Clarendon Press, 1949), 390, 393. 以及P. G. W. Glare, *Oxford Latin Dictionary* (Oxford: Clarendon Press, 1996), 1836.

⁶² Rameau, *Treatise on Harmony*, Xlv.

⁶³ — — —, "Observations on Our Instinct for Music and on Its Principle," 180. 法文參見 — — —, *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe*, 15.

⁶⁴ Rameau, "Observations on Our Instinct for Music and on Its Principle," 179. 法文參見 — — —, *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe*, 10.

the passions) ⁶⁵。莫雷諾為解釋想像力這概念在拉摩的理論體系中所應當發揮的屬性功能，傾力刻劃聆聽主體純粹以智性參與分析的形象，反而使自己的論述套牢受限於此，無力去解釋拉摩美學概念中最弔詭的難題：拉摩理想中的聽覺經驗，也可能是在不自覺中完成的感知，這跟莫雷諾欲引用笛卡兒對構成可靠的知識所要求的絕對「明白而清晰的知覺」(a clear and distinct perception) ⁶⁶有大相逕庭的意味。

達爾豪斯雖如莫雷諾未針對拉摩音樂理念中欲感應「暗示音」之官能，於時序上作出其適用範圍的區隔而有其不足之處，但達氏論證「想像力」的本質乃為純粹思辨性的方式，則遠較莫雷諾有說服力許多。譜例一的第二小節⁶⁷，達氏描述了拉摩對於「被想像出來的基礎低音」(the imagined *basse fondamentale*)所造成的不諧和音之處置：

The image shows a musical score titled "Exemple général de l'Octave, tant en montant qu'en descendant." It consists of five staves. The top staff is a vocal line with diamond-shaped notes. The second and third staves are for a keyboard instrument, with notes and some accidentals. The fourth staff is labeled "BASSE-CONTINUE." and shows a sequence of notes: J, R, L, G, S, M, N, K, O, U. The fifth staff is labeled "BASSE-FONDALE." and shows notes: Y, A, D, D. The score illustrates the transition from a C major triad to an A major triad on the bass line, which is the concept of the "imagined basse fondamentale" mentioned in the text.

譜例一、摘自拉摩《和聲學》一書第兩百一十二頁。

基礎低音自C音至A音的移動，導致原本C音上的大三和弦一躍而為A音上不


⁶⁵ Ibid., 175. 法文參見Rameau, *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe*, vi.

⁶⁶ Descartes, "Principles of Philosophy," 242.

⁶⁷ 本文採用的譜例，乃直接摘自拉摩法文書的原譜。參見Rameau, *Traité de l'harmonie*, 212.

諧和的小七和弦，則先前大三和弦中的諧和音G也就變質為小七和弦上的不諧和音，但這個不諧和的七音G卻未依循常規下行解決至F音，顧自地逆行而上至A音。達氏因此推測，拉摩只是把這整個被想像出來的基礎低音及因此而衍生的不諧和音事件，看作是「思辨性質的假設」(speculative hypothesis)而非關「音樂事實」(musical reality)，亦即想像力的特質，只是種純粹心智理性的分析——因此就常理而言不諧和音因為對聽覺造成了刺耳之感而匹須被解決的必要性即不復存在——而無涉於實際的聽覺感知。⁶⁸較之於莫雷諾的詮釋，達氏很成功地論證了「想像力」的純粹思辨性。

雖然達氏未加區辨，但我認為這種純粹思辨性的想像力特質，其適用範圍應限於拉摩《和聲學》時期的美學理念。若然，則此美學觀點則將與《和聲學》書中，並非依據可於感官經驗中可被證實的聲學現象，而是依純粹「抽象」的弦長分割為基礎所發展而成之音樂理論相符。



第二節 發聲體法則與物質主義：

從純粹思辨邁向實證經驗所衍生的危機

對索弗爾(Joseph Sauveur, 1653-1718)⁶⁹的聲學理論知悉與否一事，造成拉摩音樂理念中一個至關重要的分界點：它牽動拉摩對所謂自然法則的根據，抱持不同的見解。方其於涉獵之前，拉摩在《和聲學》一書中，主要是以單弦琴(monochord)其全長作基準，與弦上依據「數學比例」而分割的振動節點，來詮釋基礎低音(fundamental bass)與隨之而來的衍生音(非指泛音)彼此間的因果關係。然而在拜讀索弗爾的泛音理論後，拉摩於1726年的著作《音樂理論的新

⁶⁸ Carl Dahlhaus, *Studies on the Origin of Harmonic Tonality*, trans. Robert O. Gjerdingen (Princeton: Princeton University Press, 1990), 28-9.

⁶⁹ 根據高瑟(Philip Gossett)所述，索弗爾(Joseph Sauveur)所最為人稱道的著作即其*Principes d'acoustique et de musique*，刊登於*Histoire de l'Académie Royale des sciences* (Paris, 1700-01)，該書中使索弗爾成為提出泛音現象實證的第一人。參見Rameau, *Treatise on Harmony*, xii.

體系》裡轉而以「發聲體」(Corpse Sonore, Sounding Body)的論調，詮釋基礎低音與由其所生之和聲泛音(Harmonic overtones)二者間的因果關係。⁷⁰ 由抽象弦長的分割(string divisions)過渡到以發聲體概念作為理論的主軸，代表了從純粹抽象的數學思維，走向於經驗中可被證實的一種奠基於物理基礎的聲學現象。⁷¹ 雷士德甚至因而將此時的拉摩喻為「音樂界的牛頓」，以此對比於《和聲學》時期可比「音樂界的笛卡兒」之拉摩。⁷²

若克里斯坦森論述拉摩於《和聲學》一書中的寫作基調無誤——拉摩對理論的建構已不時會偏離對理性的堅持，讓訴諸經驗性的(empirical)的追求勝過於系統性，⁷³或曰實踐性凌駕於理論性之上⁷⁴——則我認為《音樂理論的新體系》一書轉而提倡發聲體的理論，實際上是將前述經驗式的訴求一舉推向更徹底的質變。至此，其理論中所潛藏的張力，不再是隱隱約約於純粹抽象的數學思維與自身積累的音樂經驗間兩相拉鋸；而是更直接地立足於具有聲學基礎的自然泛音現象與拉摩透過音樂實踐所得之認知，這二者間的角力。而這彷彿是一種弔詭現象：在拉摩對音樂理論一貫的理性訴求下，實際上他所呈現的作為，卻止不住腳步地漸往經驗取向靠攏。

很不幸的是，拉摩這第一步的轉折，卻同時也種下了拉摩的和聲理論日後之所以被盧梭大加撻伐斥為物質主義(materialism)的遠因，儘管盧梭並非全然不認同於拉摩的音樂理論，例如他並不反對拉摩對音樂進行如畢達哥拉斯式透過純粹數學思辨而形構的抽象和聲理論，據此基礎而生之側重音樂內在形式的觀點。⁷⁵ 無論是盧梭在1742年第一篇論著〈音樂的新符碼計畫〉(Plan Regarding

⁷⁰ Ibid., xxi-ii. 拉摩認為泛音乃派生自基礎低音而來，基礎低音為泛音的起源。

⁷¹ Christensen, "Science and Music Theory in the Enlightenment", 217.

⁷² Lester, *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, 128.

⁷³ Christensen, "Science and Music Theory in the Enlightenment", 216-7. 按照克里斯坦森的說法可以推斷此處所謂經驗式的取向，應尚未涉及感官在接受聲音刺激後，主體內在相應而生的美感知覺；而僅單純就聲學現象乃為感官可知覺一事而論，例如振動中發出鳴響的弦，其形可為視覺所見、其聲可為聽覺所聞。

⁷⁴ 拉摩常因欲遷就音樂經驗而於理論體系上做出讓步，導致論述中出現許多前後不一的矛盾；而此情形，可能導因於拉摩有數十年身為作曲家與演奏家的實踐經驗有關。

⁷⁵ John Neubauer, *The Emancipation of Music from Language: Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics* (New Haven and London: Yale University Press, 1986), 92, 98-9.

New Signs for Music) 中的主張：「正確來說，我們並非被聲音感動，而是為聲音之間的關係而感動」⁷⁶；或者1749年為《百科全書》執筆的音樂辭條中亦能窺見類似論點，大體來說盧梭接受了拉摩的基礎低音理論，並盡可能地以不失真的方式體呈之，就連發聲體理論，盧梭亦能以禮待之；⁷⁷甚至在1752年喜歌劇之爭已然被挑起之後，盧梭於1754年《論語言的起源》(*Essai sur l'origine des langues, Essay on the Origin of Languages*) 一書中仍然曾不避諱地說：

一個特定的聲音在和聲體系中什麼都不是：既不是主音，也不是屬音，既不是泛音，也不是基音。因為所有這些特性不過是關係而已，既然整個體系可以由低到高地變化，當體系的音級發生變化，體系中的每一個音的等級和位置也發生改變。⁷⁸

如果我們能先暫時拋開盧梭的主要美學主張與拉摩之間的爭執(亦即盧梭堅稱音樂的所有表現性皆源於旋律使然)，則從另外一個角度來看，盧梭支持對音樂形式進行思辨的和聲理論此一立場，則是相當一致的。

事實上，盧梭反對的並非理性主義，而是物質主義。當拉摩的和聲理論業已逐漸發生質變，當它不再是盧梭當初所擁護的那種純粹以聲音之間的關係來(音樂形式)傳達理念時，或說當盧梭體察到拉摩的和聲理論已然變調，傾向於以物理/生理基礎為論據時，則此終不免導致1754年為了回擊拉摩《觀察吾人之音樂本能及其法則》一書盧梭於《論語言的起源》書中，對拉摩充滿物質主義傾向的和聲理論，提出不加掩飾的批判。當然冰凍三尺非一日之寒，我認為自拉摩於《音樂理論的新體系》一書，決定將整個和聲理論的根源架構於依據發聲體的物理振動現象的那刻起，已然種下其和聲理論日後遭盧梭指控為物質主義的肇始之因。

發聲體法則之所以被貼上物質主義的標籤，主要是因為拉摩援引發聲體現象

⁷⁶ Ibid., 91. 此處盧梭的原文引自紐包爾 (Neubauer) 書中的引文。

⁷⁷ Thomas Christensen, *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, 247-8. 根據克里斯坦森的看法，盧梭對於拉摩的和聲理論是極其熟稔的，可以說其音樂理論基礎有極大部分是自拉摩《和聲學》一書中習得。

⁷⁸ Jean-Jacques Rousseau, "Essay on the Origin of Languages", 326.

作為音樂藝術的根本法則時，該現象與人的知覺產生互動的方式使然。盧梭的這項質疑誠然非無中生有，我們確實可以從拉摩如何藉助感官經驗為據，全力為其和聲理論的有效性護航一事窺見幾許端倪。當中最明顯的莫過於拉摩在1737年《和聲的起源》一書的「第十二項主張」(Proposition 12)中，揭示了他最赤裸的機械主義生理學觀論述：

前述所論及關於發聲體的一切，都能同等適用於條列在耳蝸基底膜(the base of the cochlea of the ear)的纖維之上。這些纖維亦為發聲體，空氣將自身的震動(vibrations)傳導至這些纖維，而音及和聲的感覺則透過這些纖維被傳導至靈魂。⁷⁹

我認為值此之時拉摩對聽覺所懷抱的理念，與笛卡兒早在1644年《哲學原理》一書中以機械主義思維來論述聲音被傳導與接受的方式，於論調間有明顯的同質性：

有其他兩組神經隱藏在耳朵的內空殼中，它們緊附於互相支撐的三塊小骨上。第一塊小骨位於一片薄膜上，這片膜覆蓋著我們所謂鼓膜的那個空殼。因此，周圍的空氣傳送到這片薄膜的各種不同顫動，就可以由這兩組神經輸送到心靈去，而這些顫動又可根據其不同的變化，產生各種不同的聲音感覺。⁸⁰

拉摩明白地表示，前述主張乃援引自梅杭 (Jean-Jacques Dortous de Mairan, 1678-1771)的概念。而根據保羅的看法，梅杭的理論基本上是融合自牛頓 (Issac Newton, 1642-1727)「光之微粒子本質」⁸¹此一假說與裴洛(Claude Perrault,

⁷⁹ Deborah Hayes, "Rameau's Theory of Harmonic Generation: An Annotated Translation and Commentary of *Génération harmonique* by Jean-Philippe Rameau" (Ph.D. dissertation, Stanford University, 1968), 33. 法文參見Jean-Philippe Rameau, *Génération harmonique ou traité de musique théorique et pratique* (Paris: Prault fils, 1737), 7: "Ce qu'on a dit des Corps sonores doit s'entendre également des Fibres qui tapissent le fond de la Conque de l'Oreille; ces Fibres sont autant de corps sonores auxquels l'Air transmet ses vibrations, & d'où le sentiment des Sons & de l'Harmonie est porté jusqu'à l'Ame."

⁸⁰ Descartes, "Principles of Philosophy," 266.

⁸¹ Paul, "Rameau's Musical Theories and The Age of Reason", 113: "the corpuscular nature of light"

1613-1688) 所持「改良版笛卡兒式渦卷假說」這兩項學說而來。⁸²而梅杭摹仿牛頓論述「光」之傳導的假說，將之平行移植到自己論述「聲音」傳導的假說裡，經克里斯坦森轉述梅杭論述中的精妙之處在於「空氣是不同大小的原子式分子（atomic particles）之複合體，每一個分子依照自身形體大小之別而只能以單一獨特的頻率震動著」。⁸³

根據克里斯坦森的說法，牛頓的光學假說著眼的範圍，主要是在光線於空氣中被傳播的方式，而未深入探討光線涉入人體的後續發展，亦即身體感官是如何地運作以接續光線的傳導過程，終而能形成感官知覺。梅杭對聲學理論的特殊貢獻，尤在於他進一步地提供了「耳朵究竟是如何去認知（recognize）音高」的解釋。⁸⁴這項理念我們可以從他對人內耳之基底膜的想像中窺見端倪，他形容基底膜為「一台大鍵琴……內建了無數繃緊的琴弦⁸⁵，它們依據各自不同的長度及緊度（tensions）而來回應各種音高可能之比例及擾動。」⁸⁶而這樣的機械生理學觀點，也完全相符於前述拉摩的第十二項主張。

雖然克里斯坦森曾指出，梅杭對聲音被人接收及認知的方式所懷之理念，帶有感官學派的色彩，但我認為這點其實可以換個角度想，用笛卡兒的機械主義觀即足以獲解釋。克里斯坦森認為：

從梅杭這種笛卡兒的忠實信徒口中聽到他對吾人之和聲本能（instinct for harmony）秉持這般洛克意味（Lockean）的詮釋，著實令人非常吃驚。也許三和弦並未如天賦觀念般，內蘊於吾人心靈。但打從我們出生開始，就聆聽著聲音及與之相隨而生的三度、五度泛音，如此『重複了數百萬次後，終而使人養成一種習性（habit），它恰可被稱為一種對和

⁸² 參見Ibid., 113-4: "the modification of Descartes's hypothesis of vortices"

⁸³ Christensen, *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, 140.

⁸⁴ Ibid.

⁸⁵ 這種比喻，與狄德羅將心靈喻為配載了無數小槌子的鐘，因持續與發聲體產生共鳴，所以不斷受到敲擊，又因為共振總是如此恆常地存在著，致使人的感官（sensation）幾乎麻木無知覺於有此共鳴存在的說法，雖然說法各異，卻皆體現了盛行於當時的機械哲學觀。關於狄德羅上述機械思維的論述，請參見Ibid., 216.

⁸⁶ Hayes, "Rameau's Theory of Harmonic Generation", 33-4. 註釋四。海斯（Hayes）同時並於此註釋中提及，梅杭的說法即類同於現代聲學中所謂的「共鳴理論」（Resonance theory），而關於這「共鳴理論」的詳細論述，請參見葛洛夫（Grove）字典第五版由洛伊（Ll. S. Lloyd）所執筆之「聲學」（Acoustics）辭條。

聲的自然感知(natural sentiment for harmony)』。⁸⁷

克里斯坦森因梅杭於上述引文中，流露對知覺經驗整個累積歷程的重視，就視梅杭的論調帶有洛克感官學派色彩，這解釋可能並未解析出梅杭的真意。若我們借用歐登對笛卡兒機械主義的運作機制來詮釋梅杭的理念，應能提供更貼切的詮釋：

反射(reflexes)的機制或許天生就存在於我們的身體裡，然而卻是靠訓練(training)才使得人和動物變成了機器人(automata).....訓練就是腦子裡不斷重複的感官印象，以及伴隨它們而生的反應，這些反應可以被相同的刺激再度激起.....但是這並不涉及人的心靈會意識性地(consciously)參與其中。⁸⁸

梅杭擁護笛卡兒機械哲學的立場是相當一致的。克里斯坦森所謂的和聲本能，對梅杭而言當然不是一種天賦觀念，而只是一種服應於機械哲學邏輯下的必然產物，一種被制約的知覺反應。有趣的是，梅杭所刻畫的和聲本能，一種被加設了前提的制約反應，亦即它必須透過經年累月（於有意或無意間）的薰陶培育才能成形。但拉摩於第十二項主張中，似乎並無意提及這項限制，或許在他的觀念裡，神經纖維普同式的機械反應，不需要假經一段培訓養成期，即能逕行完成對和聲的感應。

走筆至此，梅杭聲學理論的雛形已浮現眼前，此即日後直接為拉摩吸納採用的概念，關於聲音知覺何以成形的整個機械化傳導過程（自體外至體內兩階段）：鳴響中的發聲體與空氣中頻率相通的分子形成共振，同理可推得空氣中的分子再與耳蝸內的神經纖維起共鳴而產生聲音知覺。事實上，拉摩之所以對感官知覺的狀態、效用著墨再三，我認為他是為了替自己所一再辯稱其和聲理論乃是源出於自然一說背書，企圖使自身理論能具有經驗實證的基礎。⁸⁹而相應於此理念，他

⁸⁷ Christensen, *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, 141. 引文中的引言，為克里斯坦森引述梅杭的原文。

⁸⁸ Orden, "Descartes on Musical Training and the Body," 31.

⁸⁹ 可惜的是，拉摩此時所引用的機械哲學觀，特別是指聲波震動基底膜進而觸動靈魂一事，看似為強調美感知覺的理念，但也只是一種假說而已，並不具備實證基礎。

於《和聲的起源》書中規劃了一個藍圖：就其音樂理論而言「可被知覺的音高」(perceptible pitch)絕不是以「單音」(singular)而總是以「和弦音」(harmonic)⁹⁰的面貌出現，特別指是由泛音依循和聲比例 (Harmonic proportion) (1, 1/3, 1/5) 所形成的大三和弦⁹¹；再就感官知覺而論，人耳本來就能自動地對發聲體的泛音現象有所感應。如此則意味著，和聲表徵著自然的本質，它絕非一套被武斷建構出來的音樂理論；而人耳對聲音有和弦式的直接感應，這不過是自然而然的結果如此而已。

第三節 和聲感應與經驗主義：

拉摩美學觀的轉折，走出物質主義的契機

在1737年《和聲的起源》一書後，拉摩思忖感官知覺的運作方式，逐漸脫離笛卡兒式機械主義的生理學觀，轉而走向牛頓的經驗主義。在1750年《和聲法則的揭示》一書中，拉摩嘗試將自己的一切音樂經驗皆抹除，回復到一種「不曾歌唱，也未曾聽人歌唱過」⁹²近乎「洛克的心靈白板」(Locke's *tabula rasa*)狀態，⁹³希望透過自身的聽覺感受，對發聲體現象之於人的效用進行一項反求諸己式的探索，而他的觀察結果如下：

第一個衝擊我耳朵的聲音，就像是光的閃現 (a flash of light) 一般。我立刻感受到它不是單音，反而是以複合體 (composite) 的印象作用在我身上。⁹⁴

⁹⁰ 也就是以和弦 (複音) 的樣貌出現，此乃相對於單音而言。

⁹¹ Hayes, "Rameau's Theory of Harmonic Generation", 55.

⁹² Roger Lee Briscoe, "Rameau's *Démonstration du principe de l'harmonie* and *Nouvelles réflexions de M. Rameau sur sa démonstration du principe de l'harmonie*: an annotated translation and commentary of two treatises by Jean-Philippe Rameau" (Ph.D. dissertation, Indiana University, 1975), 118. 法文參見Jean-Philippe Rameau, *Démonstration du principe de l'harmonie* (Paris: Durand, 1750), 11: "dans l'état d'un homme qui n'aurait ni chanté, ni chanté"

⁹³ Hyer, "Before Rameau and After," 76.

⁹⁴ Briscoe, "Rameau's *Démonstration du principe de l'harmonie* ", 118-9. 法文參見Rameau, *Démonstration du principe de l'harmonie*, 12: "Le premier son qui frappa mon oreille fut un trait

此處拉摩所謂的「複合體」，當然是指基礎低音及其所衍生之泛音現象，而克里斯坦森則直言拉摩口中所謂「光的閃現」應該毫無疑問地是指發聲體現象。但他緊接著用調侃的語氣諷刺拉摩，竟於此處公然使用在當時已經顯然過時的「天賦觀念」想法，著實天真的可以！並且在註釋中說「這裡，將拉摩採用的手法描述成是完全笛卡兒式的，這說法可能不盡然太正確，除了拉摩他自以為是如此之外。」⁹⁵ 我認為這些評論是有待商榷的，拉摩以「光的閃現」為喻描述的整個聽覺過程，在在都顯露他對笛卡兒的哲學（就某些方面來說）漸行漸遠的跡象，不應再背負自以為是「天賦觀念」的嫌疑。以下將分三點論述拉摩此時其已對笛卡兒的某些哲學觀點，或持中立態度，或逐漸往牛頓經驗主義靠攏的情形：

首先，拉摩於此處並無採用天賦觀念之說的意圖，或者說他未曾試圖去竄改該理念在笛卡兒哲學體系裡所表徵的本然立意。就笛氏屬意心靈專屬的天賦觀念而論，倘將此處拉摩對感官知覺作的討論，套上笛氏視作唯心靈專屬的天賦觀念一說（形成聽覺也有所謂的天賦觀念），不能不說是克里斯坦森的過份抬舉。這種直接顛覆笛氏心物二元論而將其倒錯的想法，⁹⁶並非拉摩此刻懷有之意。

再者，我們發現拉摩不似笛卡兒，總是在懷疑感官知覺有亂人耳目之嫌，⁹⁷此處拉摩的立場已轉向願意去正視及信任身體感官的知覺。他採用經驗主義式的觀察法，先高規格地要求自己於實驗前必先忘卻曾經有過的音樂經驗，而後仔細體察自身當下的聽覺感知。這種親身得來的體驗，甚至較前次《和聲的起源》中採納梅杭他間接挪用牛頓對光之傳導所提出的微粒子「假說」，並逕自將其衍生為知覺經驗亦復如是得能經由機械傳導的感官學說，更能提供在實證經驗上的可信度。此處拉摩不再以機械主義生理學觀為主要依據，漸脫離了盧梭所控訴的物質

de lumiere. Je m'aperçus tout d'un coup qu'il n'étoit pas un, ou que l'impression qu'il faisoit sur moi étoit composée."

⁹⁵ Christensen, "Science and Music Theory in the Enlightenment", 224-5.

⁹⁶ 克里斯坦森將拉摩對發聲體現象的感應，劃歸於笛卡兒認識論的天賦觀念之域，這種對應方式會衍生一個棘手的難題：倘若天賦觀念唯與能思的心靈有直接的相屬關係，則將此天賦觀念置入笛卡兒心物二元論中與心靈理性對立的感官知覺中，則將造成天賦觀念被錯置於身體感官的弔詭情形。

⁹⁷ Descartes, "Mediations of First Philosophy," 134.

主義傾，代之而起的是他虛心就教於感官知覺，欲以反求諸己的實證方式，對發聲體現象進行檢證的經驗主義取向。

最後，拉摩特意選用光的閃現一詞為喻，多少應是受到牛頓光學實驗的影響所致，欲間接暗示此舉帶有向經驗主義取經的意味。克里斯坦森於其論文中未顧及當拉摩特意選用「光」的閃現此一概念來比擬「聲音」現象時，其用意應該在於二者兼具有「複合體」的本質——亦即經牛頓的驗「證實」光束透過稜鏡折射後能得出七彩光譜，⁹⁸拉摩期能將其比之於發聲體的泛音現象。儘管克里斯坦森在註釋中坦承拉摩同時也「受到了其他感官派學者如洛克（Locke）與孔狄亞克等人知識論的影響」，他仍未提及牛頓的光學實驗與拉摩的聲學實驗具有高度同質性這點，無視於拉摩擬作聲、光比喻的用心，逕自將拉摩感受發聲體現象的作法斥為過氣的笛卡兒天賦觀念之流，還戲稱這肯定是當時科學院成員間「消遣的來源」。⁹⁹唯當克里斯坦森於1993年的著作《拉摩以及啟蒙時代的音樂思想》中，他的論述基調驟然轉變，宣稱拉摩之所以不斷提及聲音的複音本質，是因為他試圖要誘導讀者將自己的發聲體理論與牛頓的光學理論相提並論。¹⁰⁰

總結來說，在拉摩正式提出以「音樂本能」概念，來論述聽覺如何感知基礎低音/暗示音所產生的和聲效果之前，拉摩的用辭總是不以為意地在耳朵（ear）、感覺（feeling）、感官（sensation）間未經區辯地交替打轉著。他顯然無視於在自身不斷推陳出新的理論著述中，為了強調聽覺經驗的殊要性，而廣泛吸納流行於當世的哲學觀所打造成的音樂美學理念，其中每一回所強調的內涵事實上皆旨趣各異。¹⁰¹唯當於《觀察吾人之音樂本能及其法則》一書的題名中，拉摩才首次計畫性地試圖以「音樂本能」囊括前述論及聽覺經驗時種種變動不居的稱謂。

⁹⁸而拉摩對這類光學議題具有一定程度瞭解的證據，出現在他1737年《和聲的起源》書中第三頁述及已拜讀“Mémoires de l'Académie Royal des Sciences”一文，該文章的主旨在探討牛頓對光學及聲音現象兩者間所作的類比分析。英文請參見Hayes, "Rameau's Theory of Harmonic Generation", 29.

⁹⁹ Christensen, "Science and Music Theory in the Enlightenment", 225.

¹⁰⁰ — — —, *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, 142.

¹⁰¹ 例如拉摩於《和聲的起源》書中的機械生理學觀，以及《和聲法則的揭示》書中的牛頓經驗主義思維。

第三章 本能美學於音樂理論及實踐中的具體效益

而拉摩第二個相應於對感官經驗之重視所發表的突破性論點，是他在1754年《觀察吾人之音樂本能及其法則》書中提出的音樂本能概念。拉摩自己將該書於截至當時他所發表過的所有音樂理論著述中，所佔據的地位定調為：

這本小書應該可以被視作歷來我針對相關主題所發表論述的集大成之作，有鑑於此，我希望讀者們能夠允許我作一些必要性的重述，期能有助於理解新舊觀念間的關聯。¹⁰²

我認為該文於拉摩的所有理論著述中最突出的美學價值，在於文中有別於過往拉摩用詞不夠精確的作法，他賦予聽覺經驗一個相對來說較具代表性的稱謂，亦即音樂「本能」。

而在音樂理論方面，與音樂本能美學觀相對應的，則是經由被暗示的變化半音而快速轉調的理論。但是此理論之所以形成，一如本能美學，自有其一番演變過程。達爾豪斯認為，在拉摩的和聲體系裡，屬和弦以及下屬和弦並不具備功能和聲於級數上的意義：「所有七和弦都是屬和弦（dominante），所有附加大六度（Sixte Adoutée）的三和弦（例如f-a-c-d），都叫做下屬和弦（sousedominante）。」它們只是被拉摩當作一種特定的「和弦型態」（Chordal types）來處置：下屬和弦上的大六度，與屬七和弦的七音，都是不諧和音，它們都渴望「被解決到主和弦的三音去」。達氏從對位法則的音程關係（而非功能和聲的級數意義）著眼，來審視特定「和弦型態」在拉摩音樂理論中所扮演的角色意義：

透過和弦來體呈一個調的統整性(unity)，那是一種來自於對立(opposition)的調和(harmony)，來自於不諧和的屬和弦及下屬和弦，與諧和的主和弦之間的對比(contrast)。¹⁰³

¹⁰² Rameau, "Observations on Our Instinct for Music and on Its Principle," 176. 法文參見——, *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe*, xi-x: "On peut regarder ce petit Ouvrage comme le résultat de tous ceux que j'ai donnés sur le même sujet : & j'espère qu'on voudra bien me passer, en ce cas, quelques repetitions nécessaires à l'intelligence de ce qui s'y trouve lié de nouveau."

¹⁰³ Dahlhaus, *Studies on the Origin of Harmonic Tonality*, 22. 事實上，達氏提出純粹以不協和音作為推進樂曲不斷前行的動力此觀點，意在對拉摩一向被公認為「現代和聲理論的奠基者」這點，

達氏別出心裁的觀察，雖精闢有餘，但我們也不能就此忽視在拉摩發聲體法則下，不斷演變的和聲概念。

Dominante 與 Sousdominante 在拉摩的音樂理念中除了被視作「和弦型態」之外，自《和聲的起源》一書起，漸與音級、調區與轉調等概念的聯繫亦趨緊密。1730年代拉摩受牛頓引力學說的影響，發展出下方屬音、主音、上方屬音依循 9 : 3 : 1 的幾何比例 (Geometrical progression) 而行之對稱模式後，下屬音與屬音於音級上的相對位置，成了定義調性的主要依據。¹⁰⁴再則，於《觀察吾人之音樂本能及其法則》一書中，拉摩更將下屬與上屬的對比意象，明顯擴及至和弦級數間的對比，以及和弦級數與調區/轉調概念混陳的錯綜對應，以此彰顯了音樂的藝術性 而音樂「本能」是為居中主導其事的要件。

但拉摩對於「本能」所抱持之見解，並不盡然能與其身處之年代對本能的普遍共識完全吻合。拉摩對音樂「本能」之質性的相關論述事實上是屈指可數的，總括來說不外乎是指：一個「真正感性的靈魂」(qu'une ame vraiment sensible, a truly sensitive soul)¹⁰⁵雖對發聲體理論處於純然「不加思索之」(sans qu'on y pens, without thinking of it)¹⁰⁶的情況，卻又能因「純粹機械性的」(purement machinale, purely mechanical)¹⁰⁷反應，有感於此法則而「觸動激情」(de remuer les passions, stir the passions)¹⁰⁸；以及「〔發聲體〕法則為吾人之本能所證實，本能亦為其法則所證實」。¹⁰⁹

而「本能」一詞在拉摩身處之年代的普遍認知，按照錢伯斯 (Ephraim

來提出質疑。

¹⁰⁴ Christensen, *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, 187-190.

¹⁰⁵ Rameau, "Observations on Our Instinct for Music and on Its Principle," 175. 法文參見——, *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe*, v.

¹⁰⁶ Jean Philippe Rameau, "Observations on Our Instinct for Music and on Its Principle," 179. 法文參見Rameau, *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe*, 10.

¹⁰⁷ ——, "Observations on Our Instinct for Music and on Its Principle," 180. 法文參見——, *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe*, 15.

¹⁰⁸ Ibid., 175. 法文參見Rameau, *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe*, vi.

¹⁰⁹ ——, "Observations on Our Instinct for Music and on Its Principle," 175-6. 法文參見 Ibid., vii: "le principe se vérifie par notre Instinct, cet Instinct par son principe"

Chambers, 1680-1740) 於其聞名當世的著作《百科全書：或藝術與科學綜合辭典》所下的定義，¹¹⁰ 僅論及對動物（或人類）天性即懂得如何自保之道如此而已：

動物與生俱來的一種傾向或自然的智慧，它們藉此讓自己知道什麼對自身來說是好的，並且決定如何去保存及繁衍其種族。本能有點類同於理性，它補足了獸類在理性方面的匱缺。

若然針對人的「本能」而論，則是指不受人為意志宰制的知覺反應。孔狄亞克 (Etienne Bonnot de Condillac, 1714-1780) 在1746年出版的《人類知識起源論》(Essai sur l'origine des connaissances humaines) 書中，對本能所下的第一個定義為：

本能乃是一種想像，每當客體出現時，它便會喚醒與該客體直接相關的那些知覺，並且，通過這個途徑指導各種動物的行為，而不必藉由反省之助。

111

而孔氏對於「想像力」喚起知覺的模式又作了如下的區隔：其一，為針對個人不熟悉的知覺而言；其二，則為針對個人所熟悉的知覺而言。他採用機械主義生理學觀來詮釋兩者間的差異，儘管他也坦承這種生理學觀——無論採用的說法是「神經纖維的振動」亦或「生命精神的循環」都沒有太大的差別，終究其理念

¹¹⁰ Ephraim Chambers, *Cyclopadia: or, An Universal Dictionary of Arts and Sciences*, 2 vols., vol. 2 (London: James & John Knapton [etc.], 1728), 394: "a Disposition or natural Sagacity wherewith Animals are endued, by virtue whereof they are enabled to provide for themselves, know what is good for them, and determined to preserve and propagate the Species. It bears some Analogy to Reason, and supplies the Defect of it in Brutes." 根據梁從誠的說法，狄德羅所編撰的法文《百科全書》，緣起於錢伯斯的英文百科全書在倫敦再版多次後「引起歐洲大陸上出版界的注意」，法國出版商欲取得版權翻譯之，狄德羅即是出版商為了該計畫所禮聘來的翻譯人才之一。而依照達朗貝在百科全書〈序論〉中的意見，錢伯斯這本英文百科全書其所參考的原始文獻，有許多部分根本是「毫無節制、不加思索地從中摘引了許多法文資料的著作」編譯成這本英文辭典的。而狄德羅和達朗貝合編的法文百科全書，在一定程度上「從他的作品中〔錢氏的百科全書〕摘引了很多有用的東西」之餘，也對其條目內容進行必要的增補與修訂。參見狄德羅，《狄德羅的百科全書》，斯·堅吉爾英譯，梁從誠中譯，（廣州：花城出版社，2007），102-3，434。

¹¹¹ Etienne Bonnot de Condillac, *Essay on the Origin of Human Knowledge*, trans. Hans Aarsleff (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 39: "It [instinct] is an imagination which in the presence of an object revives the perceptions that are immediately connected with it and which by that means guides all kinds of animals without the assistance of reflection." 孔狄亞克雖未替法文《百科全書》撰稿，卻向來被視作為「百科全書派」人士。參見狄德羅，《狄德羅的百科全書》，54。

的核心在於「腦袋只是靠運動(motion)才起作用的」——僅僅具有「假設」的效力而已。孔氏認為，要求想像力去喚起我們不甚熟悉的知覺，喚醒我們這輩子可能只經歷過一次的感受，僅能在神經纖維上造成輕微的震動，如此所獲得的懵懂知覺，完全無法類比於感官的真實感受。¹¹²若以想像力喚起我們熟稔的知覺則情形如下：

大腦的神經纖維會非常容易地就屈從於我們的努力，因為它們早已習慣於這個客體的刺激。有時候甚至我們還沒付出分毫努力，我們的觀念(ideas)已然被喚醒，它們以如此鮮明(vivacity)的形象呈現在我們眼前，以致能愚弄我們去相信那客體是真實存在我們眼前的。這解釋了那些瘋子跟發夢的人身上到底發生了什麼事情。¹¹³

拉摩寄望音樂本能於音樂中所感受到的，不會僅滿足於應用想像力去喚醒一種在經驗的稀有性條件下產生的陌生知覺，況且對發聲體現象的感知並不符合這種稀有性的條件，聲音無時不刻充斥在人身邊形成聽覺。我認為拉摩實欲以想像力喚醒對於熟悉對象的感知，因為本能對於發聲體法則的感受毫無疑問是「鮮明」的，情感因此受觸動的強度也是激烈的。但問題在於，拉摩絕不可能會同意孔氏把這種想像力所形就的感知貶抑為瘋子的幻覺！

在同本著作中，孔氏對「本能」概念第二次下的定義，出現於〈論理性、論精神及其種種不同面向〉(On Reason and on Intellect and its Different Aspects)一節：

有三種運作需要我們去詳加比對，以便能區辨箇中差異。那就是本能、瘋狂和理性。本能僅僅是一種不受吾人支配的想像形式，但藉由其活力，它在協助我們達成自我保存之事上貢獻卓絕。本能不包含記憶、反省和心靈的其它各種活動。相反地，瘋狂認同所有運作的實行，但引導它的卻是些雜亂無章的想像。最後，理性得自於所有吾人心智運作下適切的引導。

我認為此處孔氏所述「心靈的其它各種活動」，可視同於他所謂「理解活動的不

¹¹² Ibid., 29-30.

¹¹³ Ibid., 30.

同目的」，其中包涵了「判斷」、「品味」、「才華」、「天才」與「熱情」等。¹¹⁴然而當「本能」被隔絕於「心靈的其它各種活動」之外，等於排除了「天才」概念共同起作用的可能性，這與拉摩於《觀察吾人之音樂本能及其法則》中所懷的理念並不相符，況且，事實上就孔氏的分類法而言，本能與理性間的分野仍有諸多定義不清之處。¹¹⁵

儘管拉摩「不加思索之」與「純粹機械性」的論調，與孔狄亞克對本能的定義不無相通之處；但拉摩的立論點與錢氏、孔氏有一個很大的差異，在於拉摩的音樂「本能」並未涉及他們所強調的求得生存自保之事，反而是著重於以本能去感應發聲體現象之本源，亦即發聲體法則。對於理論知識（而非去滿足生存的初級需求）的本能感應，則使得拉摩的本能觀，又落入心物二元論框架下屬性難辨的困境。

科恩對於拉摩的本能概念，在心物二元論框架下製造出來的衝突，有極深入的論析；儘管我認為科恩用以解決該衝突的論點，未若他傾力刻畫問題性的方式來得細膩。科恩之所以能將拉摩的思想體系簡化為「耳朵或感官經驗」與「心靈或理性知識」的二元對立，肇因於他逕自對笛氏「心物二元論」加以改造而得。倘在笛氏心物二元論的體系下，音樂本能的反應仍極有可能是劃歸於思想之列，如此將無法構成科恩希求之衝突條件：因為科恩認為笛氏心物二元論中所謂的心靈運作，乃除了理性思辨外，還將感官知覺亦劃歸於思想之列；¹¹⁶為了一勞永逸地排除本能反應有任何和心靈思想相涉的可能性，科恩於是將感官知覺從思想領

¹¹⁴ Ibid., 63-4: "There are three operations that we ought to compare in order to gain a better sense of how they differ. They are instinct, madness, and reason. Instinct is merely a form of imagination over which we have no control at all, but which by its vivacity contributes perfectly to our preservation. It excludes memory, reflection, and the other operations of the mind. Madness by contrast admits the exercise of all the operations, but it is directed by a chaotic imagination. Finally, reason results from the proper conduct of all our mental operations." 以及 "the different objects of the operations of the understanding." 與 "judgment"、"taste"、"talent"、"genius"、"enthusiasm".

¹¹⁵ 在本文的第四章，將針對拉摩本能概念的質性有更詳細的討論。

¹¹⁶ 但我認為就笛卡兒的本意而論，感官知覺所形就的思想，實為亂人耳目心智之嫌的混雜思想（有時還往往是與生理反應相牽連的感知）不可輕信之，但是因為感官知覺對笛氏來說終究還是類屬於思想之域，未能盡然符合科恩欲貶低它成為與心靈思想毫無瓜葛的訴求，因此科恩才在刻畫拉摩的美學體系時，將笛氏的心物二元論予以重組一番。

域中抽離出來，讓它變得和心智理性完全相對立。但科恩並未提出足夠的論據，證明拉摩確實有意革新笛氏心物二元論之意，我甚至認為這種轉向，只是可能科恩不欲見笛氏為感官知覺留下的灰色空間，為了詮釋之便而對拉摩的美學觀所作的改變。此時的科恩，近乎是將亞里斯多德所謂感性的靈魂與生長的靈魂兩者都置於身體這個概念之下（雖然科恩本人並未提到在身體概念之下，兩者是否仍有區別），但總之他已成功地將身體（音樂本能的感受）與心靈（對暗示音理論的理解）對立起來了。

接著科恩對自己精心刻畫出來的衝突，卻提出了就認識論而言，完全對立的感官知覺與心靈思想之間，不存在無法銜接之裂痕的解套策略。本能的機械性所帶來的矛盾——亦即借感官經驗之名，行認知分析之實——盡釋於自然此一概念之下。科恩將自然理解為「經驗科學的客體」並以發聲體法則為其代表；另將本能視為「自然的贈禮」且「存在於人類主體之內」——而非「自存於外在世界」——屬於「自然的特殊形」，作為能迎對「發聲體的相應官能」(*correlative faculty of the corps sonore*)。¹¹⁷在這樣的詮釋下，科恩輕易地將表徵自然的發聲體法則與作為自然之特殊形的本能兩者間的互動，塑造為一種自然與自然的對話，終能憑藉自然此一概念，巧妙地化解了主體與客體間捍隔不入的對立。

科恩更進一步地細分，認為音樂本能不僅是自然的特殊形，它更深層的本質在於體現著神性的自然。在自然此一概念項下，同時具有「現代『科學性』的自然」與「『神性』的自然」之兩面性；¹¹⁸因此表徵著「客觀物理法則及事件」之發聲體與「內在-主觀的自然形式」之音樂本能，實乃同時收斂於自然概念下之一體兩面的屬性，也因此「客觀事件與主觀知識間並不存在認識論的斷層 (epistemological gap)」，自不待任何媒介串連於兩者之間。¹¹⁹

當然，科恩自己也坦承當拉摩援引了具宗教色彩的自然觀，即便於其身處的

¹¹⁷ Cohen, "The 'Gift of Nature'," 89-90.

¹¹⁸ 按科恩的說法，前者為拉摩及其當代學者所致力追求的自然觀，後者帶有宗教色彩的自然觀則堪稱只是老調重彈。

¹¹⁹ Cohen, "The 'Gift of Nature'," 91.

年代，也已然算是「過氣」(outmoded)的論調了，然而確正是因為仰仗著宗教色彩的護航，才讓拉摩能為自己創造一個空間勾勒出如科恩所宣稱的「無意識狀態下的音樂知識」(unconscious musical knowledge)¹²⁰。但我認為，事實上在《觀察吾人之音樂本能及其法則》書中，拉摩根本支字未提及「神」這個概念，誠如克里斯坦森曾提及，只有在拉摩最後的著作中，他的用詞才出現「泛神論調」(pantheistic air)的轉向，例如在《音樂實踐的法則》裡拉摩就直言不諱地將「發聲體」比作「造物主」(Creator)¹²¹，似乎唯有在這個前提之下，方得將感官對暗示音的知覺理解為神性的展現。是以科恩將1754年《觀察吾人之音樂本能及其法則》書中的音樂本能塑造為拜神性之賜，來合理化一切難以解釋的矛盾點，實有「言之過早」之嫌；而科恩以「自然，而然」的邏輯來詮釋拉摩的自然哲學，論調本身的邏輯固然合乎理性，但不過是他個人以為能理所當然迴避身體與心靈之爭的一番詮釋。

事實上，我認為拉摩於文中並未直接對音樂本能給定詳盡而明確的定義，但間接地，他以佔據全文極大篇幅的詳細曲析，來揭示音樂本能於音樂實踐中所發揮的效益，以此說明何謂音樂本能。除了對美學議題的著墨外，在拉摩對盧利的歌劇《阿米德》(Armide)之宣敘調〈終於，他落入我的掌控之中〉(Enfin, il est en ma puissance)所作的曲析中¹²²，於音樂理論上和音樂本能這概念直接對應的，則是拉摩為了凸顯唯有和聲才能在音樂的表現上創造最高的藝術性，所特別揭示的經由被暗示的變化音而快速轉調的理論。當然，我不認為在音樂上能夠成就最高的藝術性之事，在拉摩的深層意識裡，是件人人皆可為之的事情，因為它還與本能的天才特質相涉，這個議題在他於喜歌劇之爭中，與盧梭對辯義大利人和法國人的音樂熟優熟劣的時，尤其可見一斑。

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ Christensen, *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, 297-8. 事實上，此處克里斯坦森譯「泛神論」的觀點，實可與保羅所謂以神作為「第一原因」的「偶因論」(Occasionalism)之喻相提並論，克里斯坦森亦坦誠說明保羅具有先見之明。參見Paul, "Jean-Philippe Rameau (1683-1764), the Musician as Philosophe."

¹²² 參見〈附錄一〉持續低音經過實現(realization)後的現代版樂譜，或〈附錄二〉拉摩親自分析該宣敘調的古譜部分。

就拉摩寫作《觀察吾人之音樂本能及其法則》一書的時空環境而論，該文可說是拉摩與盧梭兩人於1752年喜歌劇之爭（*Querre des Bouffons*）¹²³爆發後，雙方筆戰交鋒下的產物。為了要駁斥盧梭在〈論法國音樂〉一文中，按小節地逐一將盧梭的阿米德宣敘調加以分析，最終竟把法國音樂批評得一文不值，挑釁地以「法國人根本就沒有音樂」作結；¹²⁴拉摩因此針對同首宣敘調於《觀察吾人之音樂本能及其法則》一書中也按小節逐一剖析，擬予盧梭強而有力的回擊，於文中指出義大利音樂才是只注重物質性（*physical*）的音樂，根本不能與視音樂應以觸動靈魂為最高理念的法國音樂相提並論。¹²⁵對現代讀者而言，這兩篇文章很大的貢獻在於，它直接為我們留存了就樂曲分析而言殊屬難能可貴的一手史料，使得時至今日，吾人仍得能有幸近距離地藉由喜歌劇之爭中，雙方代表人物透過曲析做出的犀利對辯，而一窺該爭議之堂奧。盧梭與拉摩在樂曲分析中，各自皆巧妙地統整了自身的音樂理論及美學觀點，使得兩人的整體音樂理念，得能各自以最具體的樣貌落實且流傳於世人眼前。



第一節 自然與藝術的辯證關係：

音樂本能乃音樂藝術性之所由

萊利(Mathew Riley)將狄德羅的音樂理念，詮釋為自然與藝術的結合，匹欲以此對比於拉摩的理念，暗喻他僵守於所謂的自然（發聲體法則），反變成音樂追求藝術性表現的阻礙。在萊利的眼中，狄德羅的「關係」（*Rapport*）美學因為能夠先明確限定了唯有主和弦（*tonic triad*）才是源出於自然，是以能用排除法直接將其餘不諧和音或游離的和聲皆劃歸於藝術之域；也正因為音樂是擺盪於

¹²³ Christensen, *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, 209.

¹²⁴ Jean-Jacques Rousseau, "Letter on French Music," in *Essay on the Origin of Languages and Writings Related to Music*, ed. John T. Scott, *The Collected Writings of Rousseau* (Hanover: University Press of New England, 1998), 174.

¹²⁵ Rameau, "Observations on Our Instinct for Music and on Its Principle," 176.

藝術與自然之間、在和聲關係的偏離與回歸之間，使得調性遊戲環伺於如引力般相斥、相吸的動態平衡之中，如「迷宮」(Labyrinth) 般變動不居的彈性於是成就了狄德羅口中的音樂。¹²⁶而狄德羅眼中執著於均衡性 (symmetry) 力求四平八穩的「宮殿」(palace)，則暗指拉摩依體系癖 (Esprit de Système, 或稱體系化精神)¹²⁷而行所主張的發聲體法則。

拉摩的作為，在萊利的眼中如自掘墳墓地一頭栽進自然的法則裡，因為無法從中區分何者屬於藝術作為，使得拉摩建構理論之路走得日益艱辛：不願承認在音樂裡除了自然法則之外，尚有純粹人為藝術的成份存在，導致其象徵自然的發聲體法則，在面對理論本身與音樂實踐的實況不符，而敗露理論本身不盡完善的缺陷時，喪失了原本能假借藝術手法之名獲得緩衝的可能性。相對而言，狄德羅的優勢則在於他一方面引自然為據，另一方面又同時承認音樂能同時兼融游離於自然法則之外的藝術作為。

但萊利可能小覷了拉摩音樂理念中，自然與藝術兩者間錯綜複雜的關聯性。在《觀察吾人之音樂本能及其法則》一書中，或許拉摩自知經基礎低音理論衍生而來以「被暗示的變化音」(implied chromaticism) 快速轉調的理念過於玄虛，特別是當拉摩堅稱暗示音的特質是：一方面，它不見載於譜面，隱晦地棲身於樂曲脈絡之間；另一方面，卻儼然扮演了欲理解盧利於此宣敘調中刻畫的各種激烈情感時，能依靠的絕對關鍵。於是拉摩將這番經由暗示音手法體呈的「和聲遊移」及以此遊移所刻畫的情感遽變，盛讚為音樂本能「透過藝術隱藏藝術」：

難道如此嫻熟於透過藝術去隱藏藝術 (conceal art through art) 不是一種過人之處嗎？讓我們假定這僅僅是感覺之作 (the work of feeling)，一如它於各個層面的表現：它的價值或許超過僅僅深黯如何以架構於前述精簡和聲之基礎來描繪種種激烈情感之技。然而，任何人都不該被誤導；事實上於此間簡單性 (simplicity) 中所見之必要的和聲遊移 (Harmonic movements) 實不同於吾人〔既有〕的思維 — 往往那些和

¹²⁶ Matthew Riley, "Straying from Nature: The Labyrinthine Harmonic Theory of Diderot and Bemetzrieder's *Lecons de clavecin* (1771)," *The Journal of Musicology* 19, no. 1 (2002): 20-1. 25-6.

¹²⁷ *Ibid.*: 28.

聲轉調手法的粗糙感(harshness)總是讓人清楚地查覺，那些和聲轉調手法是**有限**的天才(limited geniuses)常使用的策略，那些人用扭曲自然的方式來換取轉調情感(take fire only by forcing nature)——而應是那些**溫和的遊移**(gentle departures)，其中的鍵連(connection)雖令人感到安適怡悅(pleasant)，卻不會讓人在應當感受到其所描繪的諸般情感上有任何失察。¹²⁸

在這段引文中可以看出，拉摩不僅懂得將和聲遊移的手法劃歸為藝術之域，猶有甚者，他心中對「藝術」的要求有著比狄德羅的標準更高一層的門檻，不是只要簡單符合了和聲遊移的條件即可。拉摩還特別強調，成就和聲遊移之藝的關鍵在於它必須是「溫和的遊移」，而毫無疑問地他在此處指的是，透過被暗示的變化音於快速轉調間所成就的藝術性。提出這樣的見解，不能不說是拉摩為自身理論辯護的高明之處，化劣勢為轉機，將可能被抨擊為太過玄虛的暗示音理念，在經過音樂本能參與其中予以實踐之後，反而能被凸顯為音樂得以成其藝術性之所由。拉摩賦予透過音樂本能而實現之「溫和的遊移」，一份在藝術性上的優越地位，此乃相對於人們習以為常的匠氣轉調手法而言。

我認為在「暗示」與「溫和」這兩個詞的緊密呼應中，可以相當程度地體現拉摩如何詮釋音樂理論與美感經驗之間的緊密聯繫。就「溫和的遊移」一詞而言，「溫和」這個字眼此處似乎應待之如雙關語來為之作解：就寫作技法而論，它道出了透過被暗示的變化音而轉調此一理念於音樂中被實踐時，其手法是幽微而細膩的。再則就人的感受而論，拉摩強調溫和的遊移能擺脫相形之下較為粗劣、刺耳的傳統轉調技法，轉而予人以一種安適之感，然而處於此安適中，將絲毫無礙

¹²⁸ Rameau, "Observations on Our Instinct for Music and on Its Principle," 193. 法文參見 Rameau, *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe*, 105-6: "Quel mérite n'y a-t-il pas de sçavoir si bien cacher l'Art par l'Art même ? Mettons que ce ne soit que l'ouvrage du sentiment, comme il y a toute apparence, le mérite en est peut-être encore plus grand, d'avoir sçû si bien rendre l'impétuosité de tant de différens mouvemens avec un fonds d'Harmonie aussi simple que celui y est employé. Qu'on ne s'y trompe cependant pas: dans cette simplicité se rencontrent de ces *écarts harmoniques* qu'on demande: non pas, à la vérité, de ceux qu'on imagine peut-être, de ceux dont la dureté se fait toujours sentir, & qui sont la ressource ordinaire des génies bornés, qui ne peuvent s'échauffer qu'en forçant la Nature, mais de ces *écarts* doux, dont la *liaison*, quoiqu'agréable, ne laisse pas que de faire sentir les différens mouvemens qu'ils peignent "

於使人體察到種種雕琢於樂曲脈絡間的深刻情感。

在拉摩的觀念裡，作曲家亦或聆賞者皆應如是地感受著暗示音的存在：

不管數字低音是如何標示，人們應該根據演出者（Actor）與聽眾於其間所經驗（experience）到的不同情感為根據，推斷作曲家（Author）只可能是被我們指派給數字低音的和聲基礎（Harmonic basis）所導引著。

129

轉調與否不再需要處處訴求以眼見為憑。譜面上數字低音所未予明確標示的變化半音，不代表作曲家於創作當下的感受間未心懷此意，而聆賞者的聽覺將自動感知這實存於作曲家的感受裡卻未予明示之被暗示的變化音，因此暗示音訴求的表現性，將無遺漏地被收納於聽者的感知裡。隱而不顯的轉調關係，不應被視為僅僅是抽象的隱喻來對待。被暗示的變化音轉調此一藝術手法，其美學上的實質意涵在於：即便暗示音本身並非真實出現於耳畔間的聲響，但它虛設的**存在**卻屢屢在人的心中喚起「不言而喻」的情感；被暗示的變化音其觸動靈魂之效是不容質疑的。

拉摩特意將「透過藝術隱藏藝術」此一手法於音樂中形就的藝術性，界定為「僅僅是感覺之作」，透露他意圖藉由強調人自然的「感覺」¹³⁰（亦即透過人的感性參與）是為成就音樂藝術性之本源的一番論調，以澄清該藝術手段之生成並非依恃任何武斷建構之理論（這些外力）強行介入後的產物：既非盧利特意師習拉摩獨創的發聲體法則而得，因為就其創作的時序而言這不可能發生；依發聲體法則所作的曲析，僅僅是如實地重現作曲家於創作之初的真實感受。

作曲者處於一種本初（primitive）的狀態對樂曲投入自發性的感受在先，拉摩的發聲體法則接著將引導該感受的本源闡釋在後。誠如拉摩所言「這些〔被暗示的變化音〕升降記號，沒有一個是在譜面上直接以目視可見的……要判斷

¹²⁹ Ibid., 192. 法文參見Ibid, 104-5: "Quel que soit le Chiffre, on doit juger, par les différens sentimens qu'éprouvent ici l' Acteur & l' Auditeur, que l' Auteur n'a pû être guidé que par le fonds d'Harmonie que nous y prescrivons."

¹³⁰ 我認為在拉摩這本書中，或可直接將感覺詮釋為自然所賜予之音樂本能。

這種狀況，需要的不是只靠眼睛」¹³¹ 聽覺感知與發生體法則之間，恰恰以平行的方式相應。即便盧利曾學習過傳統（舊有的）和聲理論，但對拉摩而言，唯有根據基礎低音而行的發聲體法則，才是牽引人們感受的主因。對於暗示音的直接感受，並非經由人在下意識的狀態經師習發聲體法則後，才盲目順從該理論之預期而成的一種感知模式，它是一種自然的反應。

但拉摩提出音樂本能對和聲能自然相與應的觀點，卻始終不被盧梭接納。盧梭堅稱唯有摹仿美學，才能成就音樂為情感的自然表徵，並持續抨擊拉摩的和聲理論之非人性及武斷性：

即使花上一千年的時間來計算音的關係和和聲的法則，這一藝術又怎能轉變為一種摹仿的藝術？這一假定的摹仿其原則又是什麼？和聲符號代表的是什麼？與我們的激情相符合的和弦又是什麼呢？¹³²

盛行於十八世紀將任意符號（Arbitrary Sign）對立於自然符號（Natural Sign）的觀點，是盧梭用以抨擊拉摩的主要論點，他聲稱拉摩所推崇的和聲是「約定的美」（conventional beauties）¹³³。但事實上拉摩在建構其論述時，的確對於想要以回歸人的自然本性作為理論依據一事煞費苦心。他試圖藉由音樂「本能」之說，規避其和聲理論為建制符號之責難，因本能乃自然之「贈禮」（don, gift）¹³⁴，方其以藝術化的手法極盡所能地應用發聲體法則之際，同時卻也能規避此藝術化表現具有音樂理論武斷性的本質。暗示音技法之所以被藝術化地使用，僅僅是源於人「自然」的本能。

倘若拉摩欲藉由表徵理性的自然法則，規約人類的感知以特定的回應方式，

¹³¹ Rameau, "Observations on Our Instinct for Music and on Its Principle," 191. 法文參見 Rameau, *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe*, 98: "mais on dira peut-être qu'on ne voit aucun de ces Dièzes ni Bémols dans le Chant.....aussi faut-il plus que des yeux pour juger en pareil cas."

¹³² Rousseau, "Essay on the Origin of Languages," 322: "Even if one were to calculate the ratios of sounds and the laws of harmony for a thousand years, how will this art ever be made an imitative art? Where is the principle of this supposed imitation, of what is harmony the sign, and what do these chords have in common with our passions?"

¹³³ Ibid., 321.

¹³⁴ Rameau, "Observations on Our Instinct for Music and on Its Principle," 175. 法文參見 Rameau, *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe*, iii.

則此理念所預期的從屬關係將面臨的挑戰在於，其內部存在著感知並非「下意識地」直接受命於理論的矛盾。因為拉摩心目中理想的聽覺反應，是處於人的意識對發聲體法則若無所悉且「不加思索之」(without thinking of it)¹³⁵的前提下，卻仍能心有所感於此的一種聽覺經驗。可以說拉摩替人的感官知覺開拓了一番不失其具有自主性之可能的想像空間，它同時是在拉摩理念中，欲成就音樂藝術之表現能臻至完美所必不可缺的要件。除了純粹的自然法則，人的感性參與發揮了不容忽視的影響力，畢竟拉摩也曾坦承「沒出錯的音樂(faultless music)和完美的音樂(perfect one)兩者間是頗有差異的」¹³⁶。所以未如萊利所指控的不知區辨，拉摩的確就音樂中純粹本於自然的作法，與藝術性的作法予以區辨，然此二者的差異必須從一種較曲折的方式論證得知：音樂本能「透過藝術隱藏藝術」的感性參與，潤飾了單純的自然法則；而這被潤飾後的發聲體法則，將反襯出拉摩對它所持之理念，將有一番藝術化的演進過程。

我們可以藉由倒敘的角度切入，檢視在拉摩發聲體法則演進的過程中自然與藝術的辯證關係，並論析藝術性如何從中獲得存在的空間。倘將時序倒轉至1726年，則拉摩於1754年《觀察吾人之音樂本能及其法則》文中所稱揚的藝術性表現手法，則有可能是不見容於其《音樂理論的新體系》時期的理念。因為1726年的拉摩對音樂表現性的理解，還停留在相對而言較符合於自然法則之原始樣貌的階段。藝術性的形象，於拉摩的美學觀中，必須在發聲體理論不斷演進的歷程中逆向地被考掘。拉摩曾經說：

和聲有必要讓自己站在最完美的狀態；當自然的所有面向都被模仿時
(when nature is imitated in all its aspects)，較之於和聲所能產生的總
的面向，我目前不過能側寫了它的些許面貌而已。¹³⁷

¹³⁵ — — —, "Observations on Our Instinct for Music and on Its Principle," 179.

¹³⁶ — — —, *Treatise on Harmony*, 160. 法文參見 — — —, *Traité de l'harmonie*, 147: "mais il y a bien de la difference d'une Musique sans Faute à une Musique parfait"

¹³⁷ Jean Philippe Rameau, "Errors on Music in the Encyclopedia," in *Essay on the Origin of Languages and Writings Related to Music*, ed. John T. Scott, *The Collected Writings of Rousseau* (Hanover: University Press of New England, 1998), 231. 法文參見Jean-Philippe Rameau, *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie* (Paris: Sébastien Jorry, 1755), 46: "Il s'en faut bien que l'harmonie soit au comble de sa perfection, je n'en ai cite que de foibles esquisses, en

最激進的藝術性表現（如《觀察吾人之音樂本能及其法則》書中所強調被暗示的變化半音），或許是早先（如《音樂理論的新體系》書中所示）較不激進也較為貼近自然法則的藝術表現手法所無法預期或接受的。自然，對拉摩而言是個包羅萬象的概念；而藝術的樣貌，出現於和表徵自然的發聲體法則消長共存的動態平衡之間。在與發聲體法則之初始樣貌漸行漸遠的對照之下，所謂的藝術性，於差異中被刻畫成形。

第二節 自然與藝術的辯證關係：由發聲體法則的藝術化歷程，輔襯本能美學於音樂中成就的表現性

在拉摩的音樂理念逐步實踐的過程中，法則與藝術性表達之間，或曰自然與美的自然之間，存在一種看似相輔相成卻也互相牽制的關係。克里斯坦森引用查理巴鐸（Charles Batteux, 1713-1780）的摹仿美學來詮釋拉摩對於「摹仿自然」之理念的應用情形，他指出拉摩當然不是要求音樂家照本宣科地去摹仿自然，亦即只能嚴格謹守發聲體所發出的泛音列其真實狀態來進行創作，而應該是「參照發聲體所提供的各式比例，藝術化地（artificially）來將它們加以應用」¹³⁸。克里斯坦森的確點出了部分實情，卻未提及拉摩與巴鐸看待摹仿自然的理念間隱藏了一項微妙的差異：即便拉摩亦支持音樂的各種藝術性表現手法，¹³⁹亦即此處所謂摹仿美的自然這種表達方式，但他始終未如巴鐸能拋開對真的追求，而僅期許藝術專注於美。

巴鐸在《美術歸納於同一原則》（*Les beaux-arts réduits à un même principe*, 1746；英譯版為 *A Course of the Belles Letters: Or the Principles of Literature*, 1761）一書中坦承，音樂與舞蹈等藝術猶如一場精心打造的騙局，「這裡不存在

comparaison de ce qu'elle pourra produire lorsque la Nature y sera imitée dans tous ses points.”

¹³⁸ Christensen, *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, 238.

¹³⁹ 當然是要在秉持和聲的表現性優於旋律的大前提之下。

著真實 (truth)，一切盡是虛構 (artifice)」。對巴鐸而言，音樂藝術裡注定失真的特質，並不會對「確定性意義」(determinate meaning) 之建構成造成危害，其中關鍵在於巴鐸對表現 (expression) 一詞有著這樣的理解：「一般來說，表現 (expressions) 它本身既非自然的亦非人為 (artificial) 的，它不過是種符號 (sign) 罷了。」故而無所謂真、假之別，亦無論其為自然或藝術所用，其「本身的質性」(proper nature) 將始終持存不變，¹⁴⁰ 符號被表達了，意義隨即呈現。巴鐸認為藝術的表現性意義為：「藝術既不創造亦非毀壞表現，它只不過是去節制、增強、潤飾它們而已」。¹⁴¹ 由這段話我們可以看出巴鐸寄望在藝術領域內追求的目標傾向於求「美」，「真」近乎是可有可無的選項。

然而就拉摩的處境來看，情況似乎又複雜了些：他試圖在音樂中理出一條能統御所有科學的真理，卻同時必須面對，音樂畢竟是一門藝術而不全是一門科學的屬性問題，則當作曲家的藝術創作手法，屢屢出現不相符於被拉摩視為真理的發聲體法則時，則更加暴露了他的難題。即便拉摩也有意在音樂中追求美，但這藝術性的訴求似乎不能無限上綱，無法完全自立於真理之外。儘管理念的內部存在相互牽制的關係，求真與求美雙方卻能顧自塑造出貌似獨立的表象。當這兩種訴求同時運作時將造成一種張力：音樂的深層機制與外顯的表象，在相互拉扯的過程中，仍慾求著一種動態平衡，其間無論求真或求美的訴求，它本身的存在，及其項下相應於此訴求使得理論法則與藝術表現間所呈現互有消長的情勢，皆不容被忽略或否定為非真。

在針對盧利的宣敘調〈終於，他落入我的掌控之中〉¹⁴²所作的幾次樂曲分析裡，我們將在拉摩的發聲體法則不斷蛻變的過程中，看見他幾經斟酌之下，理念擺盪於「自然」與「美的自然」間的痕跡。拉摩一直要到1760年的《音樂實踐的法則》一書，才找到在自然法則與成就音樂的藝術性之間的平衡點：他開始能區

¹⁴⁰ Charles Batteux, *A Course of the Belles Letters: or the Principles of Literature*, trans. Miller (London: B. Law and Co. T. Casion, J. Coote, S. Hooper. G. Kearsly, and A. Morley, 1761), 179.

¹⁴¹ *Ibid.*, 180.

¹⁴² 拉摩分析盧利的阿米德宣敘調前後共三次，分別於1726年《音樂理論的新體系》、1754年《觀察吾人之音樂本能及其法則》及1760年《音樂實踐的法則》。

辨轉調(modulation)與主音化(tonicization)之別，可以釐清如韋伯所述「歷時較長與較短的和聲事件」¹⁴³在調性關係中，有深層結構/自然法則與表面現象/藝術化表現的質性之別，不應一律等同視之。但在這平衡點被確立之前，若將1726年《音樂理論的新體系》及1754年《觀察吾人之音樂本能及其法則》兩本著作中，拉摩針對該宣敘調之曲析加以比對，不難發現自然音階與變化半音二者，在被採用的頻率上出現大幅的更動，這項更異左右著拉摩對於轉調概念的定義：當時他對轉調認知，究竟是傾向於「自然」亦或「美的自然」的屬性之別。

首先我們將焦點集中於此宣敘調的第十八到二十二小節，該段樂曲的辭意為「終止這一切吧！我顫抖著！只能怨恨我自己……我嘆息了！」本段被盧梭於〈論法國音樂〉一文評為，阿米德在全曲中情緒表達最激動之處；但盧利卻無視於此，毫無變化地將這整段「維持在同一個調性上」，旋律的配置亦呈現「令人難以置信的笨拙」¹⁴⁴。而拉摩針對盧梭對這作品的嚴詞指控，逐一予以詳盡的回擊。他認為盧利在這短短的五小節內，幾乎是每半節詩句就以被暗示的變化半音轉調一次，拉摩並於譜上清楚標示出這四次激烈的轉調分別為G大調、C大調、D大調又重回G大調。¹⁴⁵我們可以藉由韋伯的譜例同時看見¹⁴⁶，針對相同樂段，拉摩分別於《音樂理論的新體系》、《觀察吾人之音樂本能及其法則》書中，兩次配置了不同的曲析：

¹⁴³ E. Cynthia Verba, "The Development of Rameau's Thoughts on Modulation and Chromatics," *Journal of the American Musicological Society* 26, no. 1 (1973): 91.

¹⁴⁴ Rousseau, "Letter on French Music," 171-2.

¹⁴⁵ 譜例參見附錄一，或附錄二的譜例2-5。

¹⁴⁶ Verba, "The Development of Rameau's Thoughts on Modulation and Chromatics," 80.

a. *Observations*, p. 98

The musical score for 'Observations' consists of three staves. The top staff is a vocal line in G major, starting at measure 18 and ending at measure 22. The lyrics are: "A-chevons... je fre- mis! vengeons-nous... je sou - pi - re!". The middle staff is a treble clef accompaniment with chords. The bottom staff is a bass clef line with figured bass notation: 7, 6 5, 7 #, 7. Below the bass staff, the text reads: "Basse de Lulli Ton de Sol. Ton d'Ut. Ton de Re. Ton de Sol. [Basse-Continue]".

b. *Nouveau systeme*, pp. 83-84

The musical score for 'Nouveau systeme' consists of two staves. The top staff is a bass clef line with figured bass notation: 9, 7, 7. The bottom staff is a bass clef line with figured bass notation: 7, 7, 7, 7. Below the bottom staff, the text reads: "B-F [ondamentale]".

譜例二、阿米德的宣敘調〈終於，他落入我的掌控中〉，拉摩針對bars18-22作的兩次曲析。譜例摘自韋柏〈拉摩的轉調及半音思維的發展〉第八十頁。韋柏認為，兩相比較之下，《音樂理論的新體系》時期之分析，調性上的變化明顯收斂許多，除藉由基礎低音上不諧和的七音來支撐樂曲繼續前行的動力外，整段都只是穩健地維持在G大調上。

拉摩前後兩次分析中呈現的差異如下：《音樂理論的新體系》一書，拉摩的和聲理論主要仍架構於自然音階上，而依附於各音級（實際上仍是配合基礎低音五度相生的機制而行）上不諧和的七音——主要是架構於小三和弦上所組成的簡單屬七和弦（*simple dominants*）——構成了此時期和聲持續前行的重要動力。此時拉摩的音樂理念，顯然是「心滿意足於非變化半音式的行進」（*nonchromatic progression*）¹⁴⁷。而在《觀察吾人之音樂本能及其法則》時期，拉摩的和聲理論早已形就另一番發展，他依基礎低音的理論來解讀盧利所譜寫的持續低音，最

¹⁴⁷ Ibid.: 82.

後演變出短短五個小節內，即經由真正架構於大三和弦之上的屬七和弦（Dominant-Tonic）驟轉了四次調的新解。

但韋柏也不忘指出，以被暗示的變化音轉調一事，並非得要及至《觀察吾人之音樂本能及其法則》一書出版時，拉摩才首度提出。早在《音樂理論的新體系》書中的曲析，例如第十一至十二小節的分析，拉摩即應用了此類轉調觀。《觀察吾人之音樂本能及其法則》一書對於被暗示的變化半音之應用，其不同於前次分析的根本差異，在於和聲節奏更動的頻率快慢有別所致。很明顯地拉摩在《觀察吾人之音樂本能及其法則》裡，採用了快速的連續轉調手法。¹⁴⁸

拉摩在兩次曲析中，立論點從較單純的自然音階，轉為藝術化地大量使用被暗示的變化半音快速轉調。這樣的改變，對外可說是反映了當時法國的轉調觀念，就整體而言正值新舊交替的轉型期；對內則可謂體現了拉摩個人的轉調概念，與當時新興的牛頓萬有引力學說接軌所擦出的火花。根據韋柏於〈拉摩的轉調觀念及其法國音樂理論的背景〉一文中指出，自十七世紀末到十八世紀初這段期間，法國音樂理論的轉調概念，乃遊移在傳統的調式（*Modo*）思維與新型態的調性（*Modulation*）觀念之間。

韋柏特別舉拉摩時常引用的理論家布羅薩德（*Sebastien de Brossard*, 1661-1730）其《音樂辭典》¹⁴⁹對轉調下的兩個定義為例。布羅薩德視調式（*Modo*）為：

使旋律歷經任何一個被給定的調式，其八度音域外圍兩極端點之間的所有音，然而需秉持一種較之於其他音而言，更經常性地座落於主要音（*essential tones*）的態度，並總是以自然音階式的樣貌（*diatonically*）呈現。

布氏的另一個轉調概念「調性」（*Modulation*），則較接近現代的轉調思維，他指出「轉調就是指有時候得要偏離本調，但這麼做是為了要能妥適地並且自然地完成回歸」。總結韋柏此處的論點：舊的轉調概念，首重於曲中確立該調內自然

¹⁴⁸ *Ibid.*: 80-5.

¹⁴⁹ *Sebastien de Brossard, Dictionnaire de Musique* (Paris, 1703).

音階的音程配置情形，此概念與教會調式相呼應；而新的轉調觀點，則強調著對本調的偏離及回歸，近乎當調式系統被化約為二之後的大、小調體系。在拉摩身處的年代，雖然新的轉調概念正當崛起之時，但舊的轉調概念其地位也未曾被徹底取代，因此形成了新舊兩種轉調觀點在十八世紀時呈現並存的狀態。¹⁵⁰拉摩針對阿米德的宣敘調作的前兩次曲析，對轉調的詮釋於論述間所呈現的差異，則正好呼應了當時音樂理論的整體發展趨勢。

至於拉摩1754年《觀察吾人之音樂本能及其法則》書中的曲析，採納以被暗示的變化半音快速轉調的新解，這種新的詮釋觀點之所以能成形，應與拉摩在1737年《和聲的起源》一書中，其論述調性關係的根據，開始擺脫笛卡兒式物質碰撞模式，轉而套用牛頓的引力模式，有著難以切割的淵源。

牛頓引力學說對拉摩音樂理念的影響，不僅在於它改變了自然音階藉由各音級的排序方式來確立調性的學理依據，它也影響著自然音階內各音級所屬調區彼此間的關聯性。克里斯坦森認為，拉摩於1730年代開始接觸親牛頓學說的法國學者（尤其是當時與拉摩過從甚往的伏爾泰），導致他在《和聲的起源》的理論觀，轉而側重於主和弦（*tonic chord*），在調性關係中，對主音上方的屬和弦與主音下方的下屬和弦所具有的吸引力。此中意象，即類同於牛頓力學中，較重之物所獨具的「引力」（*attraction*），施之於較輕之物僅有的「重力」（*gravitation*）間的關係。¹⁵¹

這樣的理論轉折非一蹴可幾，自然音階中第四音級其地位恰逢其時地漸獲得理論家的關注，於當下亦貢獻了關鍵的影響力。根據雷士德（Joel Lester）所述，法國音樂理論家鄧德里（Jean-François Dandrieu, 1682-1738）於1719年的著作《鍵盤伴奏的法則》中，¹⁵²首度將第四音級正名為 *soudominante*，¹⁵³相對於坐擁主音（*tonic*）、屬音（*dominant*）之名已久的一級、五級，不難推見此舉對第

¹⁵⁰ E. Cynthia Verba, "Rameau's Views on Modulation and Their Background in French Theory," *Journal of the American Musicological Society* 31, no. 3 (1978): 467-8.

¹⁵¹ Christensen, *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, 185-190.

¹⁵² Jean-François Dandrieu, *Principes de l'accompagnement du clavecin* (Paris: 1719).

¹⁵³ Lester, *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, 132.

四音級地位之提升起了不少助益。但此時*soudominante* 的意涵，僅僅是指自然音階中位於屬音之下的第四音級。一直要等到1726年，拉摩於《音樂理論的新體系》書中提出 *sous-dominante* 此概念時，第四音級才開始以主音下方五度的下屬音概念被思量，地位堪稱足與主音、屬音分庭抗禮。

再則即針對定義調性的手法而論。不同於早先《和聲學》時期拉摩主要是依據「在一個八度內音的旋律位階 (melodic ordering)」來確立一個調的調性，¹⁵⁴ 例如由Do、Re、Mi……Do確立了C大調。拉摩在寫作《和聲的起源》一書時，下屬音的地位已然獲得音樂理論家的正視，如此則順勢使得拉摩能正大光明地將9：3：1三重行進的幾何比例(Geometrical progression)，引作發聲體法則的堅實依據，置上、下屬音分據一個八度的兩極，環伺居中的主音，勾勒出下屬音(IV)－主音(I)－屬音(V)間因引力關係而成形的對稱結構，¹⁵⁵並以此模型為據，推演出確立調性的新公式：以主音為中介點，屬音乃依循和聲行進(Harmonic progression)比例而生；下屬音則是循數學行進(Arithmetical progression)比例，因與基礎低音的倍數發生共振而成形。¹⁵⁶

自《和聲的起源》一書起，拉摩即採納了牛頓力學中所謂無形的引力關係，來作為自身音樂理論的根據。誠如克里斯坦森所述，他擺脫了《和聲學》時期藉由「連串屬和弦」(chain of dominants)¹⁵⁷其不諧和音造成的迫撞，作為調性關係中的主要推進力，這種笛卡兒物質碰撞式的機械思維。¹⁵⁸ 我甚至認為這種引力模式，在拉摩的和聲理論中所發揮的效益，不僅止於《和聲的起源》一書中論及的輔助自然音階定義調性之用，爾後於《觀察吾人之音樂本能及其法則》書中，更擴及至據以界定遊移調性之間(或曰各調區之間)彼此的關聯性。

¹⁵⁴ Christensen, *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, 180.

¹⁵⁵ *Ibid.*, 185.

¹⁵⁶ Ferris, "The Evolution of Rameau's Harmonic Theory," 246. 關於和聲比例、數學比例與幾何比例的差異，另可參見克里斯坦森的詳細圖示：Christensen, *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, 208.

¹⁵⁷ 此處所謂屬和弦(dominants)應同時包含真正的屬七和弦(dominant-tonique)及簡單屬和弦(simple dominant)

¹⁵⁸ Christensen, *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, 185.

拉摩在《觀察吾人之音樂本能及其法則》書中以1:3:9的三重比例為據，將調區概念與自然音階的音級概念，混陳於同一個平台之上。如此雖得能透過連續不斷地轉調，為樂曲憑添藝術性，但也模糊了轉調與主音化之間的分野。在論述音級或調區間的關係所欲呈顯的意義時，拉摩作了如下解釋：「發聲體的生成物」（*produits du Corps Sonore*）依其於序列中的位置，可以用「最高的單純性」（*la plus grande simplicité*）劃分為二，即上方的五度，屬音（Dominant），及下方的五度，下屬音（Subdominant）：

前者僅僅意謂著聲調該上揚，後者則表示聲調該下降；前者總是藉由一個新的升記號或還原記號得到確認，後者則依靠一個新的降記號獲得確認；大致而言，前者為它的部分帶來活力及喜樂，後者則帶來虛弱、溫和、溫婉、悲傷。此二者，終歸來說，都是吾人表情的詮釋者（*interpreters for our expressions*），例如，當我們援引了一個升記號或還原記號當作活力的符號（*sign of vigor*），在這情況下我們就會提高我們的聲調，我們調低聲調並且援引降記號作為柔和或軟弱的符號。¹⁵⁹

由引文中可以推見，此時的拉摩仍倚重以主音為中心雙向開展，五度相生的引力模式。它不僅被用來界定自然音階中各音級如何彼此相聯繫；更有甚者，這模式還適用於詮釋經過綿密轉調後，各調區間的關聯性，在屬音的領域與下屬音的領域二者之間，或曰在變化音/調號一升、一降的差異之間，即對音樂在情感的表現性上架構出精簡的二分法，形塑了強勁與溫柔的對比意涵：

讓我們再回顧一番屬音的範疇，亦即上升五度的範疇，它恰恰是強勁（*forcefulness*）的範疇；是故五度上行越甚，則其力道倍增；反之亦然，同理可證於溫和（*softness*）之於下屬音的範疇。¹⁶⁰

¹⁵⁹ Rameau, "Observations on Our Instinct for Music and on Its Principle," 176-7. 法文參見 Rameau, *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe*, xii-iii: "l'une étant toujours secondée d'un nouveau Diéze ou Béquare, l'autre d'un nouveau Bémol, l'une ayant généralement la force, la joyce en partage, l'autre la foiblesse, la douceur, la tendresse, la tristesse: l'une & l'autre, enfin, nous servant le plus souvent d'interprètes dans nos expressions; lors, par exemple, que nous citons le Diéze, le Béquare en signe de force, de vigueur, & que nous élevons la Voix en pareil cas, & lorsque nous la baissons & citons le Bémol en signes de molesse, de foiblesse"

¹⁶⁰ — — —, "Observations on Our Instinct for Music and on Its Principle," 186. 法文參

拉摩此時架構出以主調為中心，依五度相生的模式向兩側輻射的調性體系。於脈絡間，各調區座落的位置所呈現的意義，則端視其相對於主調的方向（位居於上屬音或下屬音的領域）與間隔的距離（例如調區間相隔多少個五度）而定。

最特別的是，這樣的調區關係可以直接與音級概念並置，且自由地進行對話：

盧利從宏觀的角度切入思維，而且他顯然沒有疏忽這最後一段詩句。首先，他由透過一升記號宣示的下屬調（the Mode of the Subdominant）開始 然後躍過主音(Tonic)，直接來到它的屬音（Dominant），此處力量倍增，為了鋪陳我該撕裂他那難以征服的心。¹⁶¹

第四小節開始，經由升G音所宣示的下屬音調區（A minor）與第六小節屬和弦（B major chord）的混陳並置，堪稱是拉摩在既定的音級關係上，強行置入一個凸顯藝術性表現而帶有轉調意味的音級對比。為了將焦點置於下方屬音與上方屬音所刻畫的強、弱情感對比，拉摩對於轉調概念與音級概念之間，是否具有屬性不同，不宜直接類比的問題並不以為意；甚至於我認為將調區與音級混陳的手法，可能是拉摩的藝術化手段之一。雖然他藉由錯綜的調性關係來體現辭意，但這一切藝術化的表現手法，對拉摩而言，都只是音樂本能的自然感應。

第三節 音樂與語言的辯證關係：

本能美學之於音樂對語言的鬆脫

拉摩在音樂和語言的表達訴求間，勾勒出一道平行的關係，但平行卻並非同

見——，*Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe*, 79: “Souvenons-nous que le côté de la Dominante, celui de la Quinte en montant, est justement le côté de la force: de forte que plus il y a de Quintes en montant, plus la force redouble: même raison à l'inverse pour le doux, côté de la Soudominante.” 拉摩所指的最後一段詩句歌詞為「他睡容間發散的迷人魅力讓我更是怒火中燒，我該撕裂他那難以征服的心」(Le charme du sommeil le livre à ma vengeance . Je vais percer son invincible coeur)，譜例請參見附錄一，bars4-8.

¹⁶¹ Ibid. 法文參見Rameau, *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe*, 78-9: “Lully pensoit en Grand, & certainement ne s'est point endormi sur ce dernier Vers: il le commence d'abord dans le Mode de la Soudomonante qu'annonce le Diéze puis enjambant sur la Tonique, il passé à sa Dominante où la force se redouble, pour exprimer, le livre à ma vengeance”

一。事實上彼此既合作又競爭地存在著，甚至音樂理論依其內在邏輯行，能更技高一籌顯其優越性。再借用宣敘調第四至第八小節為例，歌詞內容為「他睡容間發散的迷人魅力讓我更是怒火中燒，我該撕裂他那難以征服的心」。盧梭抨擊盧利此處的音樂配置，全然無視於阿米德的狂怒之意，彷彿讓音樂「打了一個盹直到percer一字才清醒過來」¹⁶²，批評盧利以毫無表現性，來烘托歌詞中述及「睡容」的字眼，拉摩對此提出反駁。就旋律的角度來看，拉摩認為前句末端盧利特意「置人聲於低音」(il porte la voix dans le bas, carries the voice in the bass)¹⁶³是為了後段作鋪陳，使後方新樂句能由高音聲部承繼始於低音聲部的屬音（即B音），更以驟然上升之姿表達阿米德當下狂飆的怒意。拉摩強調盧利以屬音連接了高、低音聲部，意謂著新、舊樂句之間怒意的接續，不單是以旋律輪廓來體呈之，其中和聲所體現的內涵是不言而喻的。

再則根據「標準的法式朗誦」，¹⁶⁴ son這個字應當套用下行旋律的慣例卻未獲採用，盧利選擇讓旋律持續攀升至高潮點，到「難以征服」(invincible) 這個重要字眼其invin音節方休。但即使在前段詩句，拉摩亦不認為盧利沒有刻畫出阿米德憤恨的心情。他指出從和聲的角度來看，前句歷經上屬音調區(IV)與下屬音(V)的激烈對比，以半終止懸而未決之姿停在E小調的屬和弦上，一直要等到後段詩句盧利才終於讓主音現身，彌補前段未被滿足的渴望。根據拉摩的音樂理論，三重比例1: 3: 9即相當於Subdominant: Tonic: Dominant的關係，而此處隸屬於第五音級的屬和弦，直接對比於隸屬於第四音級的下屬音調區，兩者之間已然跳空了居中的主音，是以屬音與下屬音的對比是透過了調性間的倍率關係來體現阿米德「倍增」¹⁶⁵的怒意。譜面上持平的旋律不代表盧利無視於阿米德的怒氣，

¹⁶² Rousseau, "Letter on French Music," 169.

¹⁶³ Rameau, "Observations on Our Instinct for Music and on Its Principle," 186-7. 法文參見 Rameau, *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe*, 79. 儘管譜上的確可見如迪爾所述以「下行聲樂線條」，刻畫「讓我更是怒火中燒」等字眼，但拉摩本人卻並非僅以單純的旋律觀來論述此間前、後句詩意的表達與音樂配置的關係。關於迪爾的原文請參見 Charles William Dill, "Rameau Reading Lully: Meaning and System in Rameau's Recitative Tradition," *Cambridge Opera Journal* 6, no. 1 (1994): 9.

¹⁶⁴ Dill, "Rameau Reading Lully," 9-10.

¹⁶⁵ Rameau, "Observations on Our Instinct for Music and on Its Principle," 186.

更不會遮蔽盧利透過調性關係於此間所傳達的情意。

拉摩已試圖為音樂自律 (Autonomy) 奠定些許基礎，非以純粹服務文字為最高宗旨，但未及絕對音樂 (Abstract music) 的境地。從前述分析中我們可以察覺，拉摩藉由塑造盧利在處理音樂與歌詞關係時獨具巧思的形象，一種對樂曲通盤佈局能有所掌握的能力，表達自身對於語言和音樂間從屬問題的看法：要呼應歌詞意境的音樂配置，應架構於能顧全音樂整體脈絡的表現，此一前提下；如音畫似地讓音樂完全屈居於文字的指示下，逐字地摹仿詞意而置音樂自身的整體性於不顧，並非拉摩對音樂最終的期待：「文辭對歌手而言充其量只是起提示作用而已。」¹⁶⁶

迪爾借用羅蘭巴特 (Roland Barthes) 提出的「固定」(Anchoring) 與「轉遞」(Relaying) 兩個概念，¹⁶⁷來比喻拉摩處理音樂與文字互動的兩種方式。前者對應了「表義的姿態」(denotative gestures)，後者則對應「深義的策略」(connotative approach)。¹⁶⁸「固定」意指一種簡單的「貼標籤形式」(a form of labeling)，而「轉遞」則是指「兩套不間斷又相互獨立的意義系統，共同組成了一個較大的敘事行為 (a larger act of narrative)」，這兩套系統所釋出的指涉意涵，於平行間還帶有一份「不安定性」(instability)，使意義「來回激盪於文辭與音樂之間」，但人的眼光並不會被套牢在「拒斥對方」的機制上，而會聚焦於整個故事的開展過程中。是以迪爾對音樂與文字的關係作了如下的論斷：

憑藉詩意語句和音樂語句間的類同性，對於任何給定詩句的音樂配置而言，文字始終是外來物。音樂配置與詩意並肩平行，它也詮釋了詩意，但終究仍是外在於詞意的，因為在其自身的節度裡 (modulation)，音樂也擁有一套自足的音樂語法。¹⁶⁹

¹⁶⁶ Rameau, "Observations on Our Instinct for Music and on Its Principle," 192. 法文參見——, *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe*, 102: "ces paroles ne lui servent pour ainsi dire, que d'indication"

¹⁶⁷ 參見Roland Barthes, "Rhetoric of the Image," in *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art and Representation* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1985), 27-30.

¹⁶⁸ Dill, "Rameau Reading Lully" 12.

¹⁶⁹ *Ibid.*, 13.

音樂與文字一方面平行並存著享受互相詮釋的樂趣；另一方面又以非同一的面貌各有其獨立自主的特性。理論上，這應該是指任何一方都無能完全將對方的意義詮釋殆盡，但拉摩並未給定兩者地位平等的聲明，私心裡，他甚至有意彰揚音樂內在結構更有其優越性。

以歌詞「讓我更是怒火中燒」的和聲配置為例，拉摩強調：

這個被選定出現在最後一句詩句前作結的屬音，製造了一個新的終止，它渴求著隨之將至的主音，因此讓人感受到（sense）阿米德仍言猶未盡（still has something to say），儘管終結這段詩句的詞義，對此未曾給予絲毫提示。¹⁷⁰

文詞的意境顯然於歌詞中已表露無遺，音樂卻能以其相對來說被視為外顯性較低的內部語法結構，對言說其力有未逮之處，進行補充說明。因此，彰顯「言外之意」成了音樂的優勢；但倘欲以文字補音樂之不足，則是拉摩未嘗述及的理念。音樂本能可以待發聲體法則如不證自明之理，因其能相與應，協助了拉摩能提供音樂些許自律的基礎，不需要凡事得依靠歌詞才能表意，但拉摩並未將音樂推向和語言徹底決裂的絕對音樂之境。真正要把音樂視作一種「純粹的符號自身」（the purity of the sign itself）而全然與「摹仿及表現」等主張脫鉤，還得及至下一個世代拉摩理論的擁護者夏巴農（Paul Guy de Chabanon, 1730-1792）出現時方能成形。¹⁷¹ 拉摩本人，對於歌詞意境始終仍待之以相當程度的重視。

對「再現」（representation）的鬆脫，在音樂的領域裡，可以解讀為古典主義象徵笛卡兒理性的語言其霸權不再。儘管狹義的巴洛克情意說（Affect），例如以特定音形或音樂姿態代表特定情意的對應關係，並沒有就此完全被拒斥於外；但拉摩關注的音樂表現性，隨著其和聲理論的不斷發展，無法僅僅被拘束於

¹⁷⁰ — — —, "Observations on Our Instinct for Music and on Its Principle," 187. 法文參見 Rameau, *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe*, 79-80: "c'est que la Dominante, choisie pour le repos qui précède ce dernier Vers, fait souhaiter un nouveau repos sur la Tonique qui doit la suivre: de sorte qu'on sent par-là qu'Armide a encore quelque chose à dire, lorsque cependant le sens qui finit avec le Vers n'en donne aucun soupçon."

¹⁷¹ Daniel K. L. Chua, *Absolute Music and the Construction of Meaning* (Cambridge University Press, 1999), 100-1.

這種不具備深層和聲結構意義的表現性。但拉摩也不似盧梭，毫不避諱地以巴洛克傳統的情意說為念，直言通篇樂曲就只能表達一種情意（Affect）¹⁷²這種理性化觀點：「一首歌曲（Air）的各個不同樂句，只不過是彰顯相同意象（image）的不同方式」。¹⁷³面對情意說，拉摩的理念大致而言是介於其極大與極小值之間：在樂句間，或局部樂段間，音樂應能體呈出有前後脈絡可循的表現性，不應僅僅拘泥於針對單一字彙的描摹，因為這樣的描摹大多時候只是藉助於旋律音形之助。這種倚重和聲結構的表達方式，並非單憑音樂理論一己之力得以成立，而是拉摩大力引用了音樂本能此一美學觀之助。



¹⁷² Verba, *Music and the French Enlightenment, 1750-1764*, 50.

¹⁷³ Jean-Jacques Rousseau, "Dictionary of Music," in *Essay on the Origin of Languages and Writings Related to Music*, ed. John T. Scott, *The Collected Writings of Rousseau* (Hanover: University Press of New England, 1998), 374. 此處將Air翻譯為歌曲，盧梭接著於文中指出，若在歌劇裡「為了要和宣敘調（Recitative）作出區隔」，則會稱呼Airs為詠嘆調，。

第四章 本能美學的表現性特質

音樂本能的質性，可以透過與達爾豪斯(Carl Dahlhaus, 1928-1989)從語言學借用來的三種「表現性」類型，及與達氏所闡述「天才」概念的比較中，越辯越明。本章的第一節，採達氏引用語言學家卡爾比勒(Karl Bühler)對表現性的三種分類「激發」、「再現」、「表明」為比較基礎，再以盧梭的音樂美學觀及其對拉摩所提出的批判，和拉摩早期的機械主義觀點與後期的本能概念間異同處，詳加頗析。期能於對比中，凸顯拉摩本能美學的真正意涵。本章第二節，將論述拉摩的本能美學與非物質性的天才概念，二者之密切關聯，並就「本能」與「天才」概念之於拉摩和聲理論的意義，加以論析。本章第三節，則將論述天才的直觀特質，與音樂本能的機械性，兩者間的相通性。

第一節 本能美學所成就的音樂表現性類型

一 從盧梭的批判解析拉摩前、後期美學理念之差異

達爾豪斯在《音樂美學觀念史引論》(Musikästhetik, Esthetics of Music, 1967)一書第三章〈論情感美學的嬗變〉(Changing Phases of the Esthetics of Emotions)中述及：

根據卡爾比勒的說法，語言學家區分出三種不同的語句功能：「激發」(Auslösung, Triggering)、「再現」(Dastellung, Representation)、「表明」(Kundgabe, Testimony)。動作被激發，事物情境被再現，心靈狀態被表明。也許，類似的功能區別在音樂美學中也是有用的，音樂感情類型學說和情感美學都已陷入疲憊的危險，只是不斷地單調重複標準的公式——音樂是一種「表現」(Ausdruck, Expression)。¹⁷⁴

¹⁷⁴ Carl Dahlhaus, *Esthetics of Music*, trans. William Austin (Cambridge: Cambridge University Press, 1982), 18. 以下所有關於該書的中文翻譯皆引自：卡爾·達爾豪斯著，楊燕迪譯，《音樂美學觀念史引論》，（上海：上海音樂學院出版社，2006），34-47, 74-79。惟「體現」

語言學對表現性的三大分類「激發」、「再現」、「表明」，經達氏借用於音樂美學中，內涵分述如下。「激發」的概念，可溯源至古希臘時期「審美/治療」的相關議題，故應從生理學/心理學中，刺激/反應的面向來加以理解：「音樂的運動和心靈的運動都隸屬於同樣的規律。有一種『生命精神』(Lebens-geister, Animal Spirits)的假設理論解釋了物理的刺激如何被轉換為心理的反應」。¹⁷⁵

而「再現」則與摹仿美學相關，巴鐸(Charles Batteux)《美術歸納於同一原則》一書，堪稱達氏心中集十八世紀摹仿美學大成之作：

他〔巴鐸〕將音樂的感情表現看作是對激情的再現和描摹。聽者作為身心放鬆的觀察家和旁觀者來判定這種描摹是否相像。聽者並不是將自己袒露給音樂中表達的感情，作曲家也不是通過音響的證明來提供他激動的內心體驗——期望聽者來共享自己的感情並引發「共鳴」。作曲家更像是一位美術家，他在描繪另一個人的感情，而不是展示自己的感情。¹⁷⁶

至於「表明」，則指的是十九世紀浪漫主義時期訴求的主觀性情感表現：

埃格布雷希特〔Hans Heinrich Eggebrecht, 1919-1999〕認為，音樂上的「狂飆突進運動」(Sturm und Drang, storm-and-stress)的「基本經驗」是，「人能夠在音樂中表達自己」。如舒巴特〔Daniel Schubart, 1739-1791〕所言，先前的「鸚鵡學舌般的情感」(aped feeling)，現在終於變得真實了。¹⁷⁷

針對摹仿自然一事而論，達氏將盧梭的摹仿美學，置於巴鐸的摹仿美學之對極。盧梭要求音樂欲摹仿的自然，是一種較質樸的自然，一種對於原始語言的摹仿；而巴鐸的摹仿美學，則是一種透過「品味」(taste)經「風格化」(stylized)潤飾後所成就的「美的自然」。¹⁷⁸ 對盧梭而言，人類歷史的進程，猶如一部從自

(Represent)一詞，本文將其改譯為「再現」。

¹⁷⁵ Ibid., 19.

¹⁷⁶ Ibid., 20.

¹⁷⁷ Ibid., 21.

¹⁷⁸ Ibid., 20-1.

然符號往約定符號發展的「衰敗」史，¹⁷⁹但這位向來被視為發浪漫主義之先聲的代表性人物，力挽狂瀾似地試圖重現他心中烏托邦時期的原始語言。

盧梭認為，太初時期（*primitive stage*）的音樂、詩歌、語言是合而為一的，它們同時誕生並有著相同的根源，即因人類之「激情」而生。¹⁸⁰倘若將地域性差異一併置入考量，則可以說原始語言乃因應人們嘗試與人溝通的「人性之需」（*moral needs*）而生。¹⁸¹值此之時由於音樂、語言尚未分家，音樂的表達，隨語言欲達成溝通之訴而同時誕生。而我認為盧梭心中這種太初時期的音樂/語言（亦即他所謂源於自然的吶喊），其表現情感的方式，本質上屬於發自內心的「表明」。

以原始語言為樣本，成為盧梭於喜歌劇之爭中堅持旋律的表現性優於和聲，或義大利音樂優於法國音樂的根據。盧梭對「普同性的自然音調」（*the universal Accent of Nature*）和「語言的音調」（*the Accent of the Language*）¹⁸²作了如下的區辨：前者以「音義不明的吶喊」（*inarticulate cries*）之樣貌呈現，可說是放諸四海皆通行的自然符號（*natural sign*）；後者則揭示了各國語言的差異性，若更精確地說，各國語言於聲調變化上的豐富程度，幾乎就此註定了該國音樂的表現能力¹⁸³。盧梭堅稱義大利音樂遠勝於法國音樂，其理據在於義大利語保有更多

¹⁷⁹ E. Cynthia Verba, review of Jean-Philippe Rameau: *Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge Classique*, by Catherine Kintzler, *Journal of the American Musicological Society* 38, no. 1 (1985): 172.

¹⁸⁰ Rousseau, "Essay on the Origin of Languages", 318.

¹⁸¹ *Ibid.*, 294. 此處盧梭暗指南方宜人氣候環境下生成「人性之需」（例如脫口而出「愛我」）乃相對於北方艱困地理環境衍生的物質面需求或「第一需求」（*the first needs*）（例如脫口即為「救我！」）。當然，盧梭不是在氣候因素這種物質性差異上予以關注的第一人，法國的杜波斯神父（Jean-Baptiste Dubos, 1670-1755）在其《對詩、畫和音樂的批判的反省》書中早已開風氣之先「〔他〕對自然的原因、甚至對氣候和地理上的原因也感興趣；他認為除了『人性因素』（*moral causes*），『物質因素』（*physical causes*）也對藝術的發展有重大的影響……並非每種土壤每個時代都能產生同樣的藝術：『土地不可能產生一切』（*non omnis fert omnia tellus*）。這種洞察意謂著古典主義格局的崩潰。現在需要有一種適合於美學現象的多樣性和易變性的理論。」Cassirer, *The Philosophy of the Enlightenment*, 297. 杜波斯神父的原文請參閱Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (Paris: 1719).第二章第十二、十九節。從前段引文中我們可以體察到，盧梭對於「物質性」因素產生的影響不無雙重標準之嫌：他洋洋得意於南方人僅僅是拜氣候環境這種物質因素所賜形就的表達情感方式，卻無法認同由空氣震動這種物質性因素對人的感官造成的知覺反應。

¹⁸² Jean-Jacques Rousseau, "Dictionary of Music", 371.

¹⁸³ John T. Scott, "Introduction," in *Essay on the Origin of Languages and Writings Related to*

趨近「先民之語」(early man's language)¹⁸⁴中用以表達激情之抑揚頓挫的音調 (accent)，而音樂的首要目的，即在於摹仿語言中表達激情的種種聲調變化，期能藉此觸動人的靈魂。是而一種內蘊音樂性的語言，躍升為成就優良音樂必不可缺的前提，而這樣的語言特質，自是萬不可能從聲帶粗野的北方法國人口中發出的，這也注定了法國音樂必然的劣質性，因為缺乏適當的摹仿對象，他們只能力圖用大塊而空洞的和聲相繼以彌補旋律間中匱乏的音樂性。¹⁸⁵

但盧梭欲以音樂摹仿激情音調之訴求，應只是退而求其次的遺憾，儘管他對義大利音樂能擅長於此給予了高度肯定。原始語言乃音樂、詩歌、語言合一的狀態，出於人性之需以表達激情，然而當這種表達方式已不復存在，盧梭只能試圖於音樂（特別是指旋律）的摹仿聲中，重現那已逝去的表達情感之方。這使得當時為盧梭推崇備至的義大利音樂，其表達情感的方式，近乎悖離了原始語言的「表明」，退居為有別於巴鐸摹仿美學的一種「再現」情感的另類方式：盧梭不求再現經風格化後美的自然，但求以最貼近人性情感的原始面貌呈現。然而「摹仿」並非盧梭最傾慕的情感表達方式，縱然他高調倡言音樂應摹仿激情語調。他希冀回復太初時期那種發自內心的直接表達，但在音樂和語言分家之後，眼下的音樂，似乎只能依靠「再現」、「摹仿」來表達情感。

若把音樂視為一門表現性藝術，則將牽涉究竟哪項手段是成就表現性的主因，或可將此視作探問對音樂而言何謂自然 (natural) 的本質性問題。¹⁸⁶ 音樂的首要之務在於表達情感是盧梭與拉摩的共識，兩人皆期許音樂以觸動靈魂之激情為目的。此二人針對音樂表現性之本源為旋律亦或和聲的論戰，乃肇因於他們對「摹仿自然」此一美學觀中「自然」所指為何，各持己見所致：盧梭欲要求音樂直接去摹仿激情聲調以表達情感，因為激情音調發自人心，這是盧梭認為的自

Music, ed. John T. Scott, *The Collected Writings of Rousseau* (Hanover: University Press of New England, 1998), xxxviii.

¹⁸⁴ Jane Fulcher, "Melody and Morality: Rousseau's Influence on French Music Criticism," *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 11, no. 1 (1980): 53.

¹⁸⁵ Rousseau, "Essay on the Origin of Languages," 330.

¹⁸⁶ Verba, *Music and the French Enlightenment*, 31.

然；但拉摩卻傾向以較迂迴的手段，使音樂透過摹仿真正的自然 — 亦即發聲體法則 — 間接指涉各種激烈的情感。

值得一提的是，相對於歌劇傳統中，音樂必須為文字服務的舊思維，兩人卻皆在賦予作曲家「再現」情感之務的同時，反向助長了音樂對語言鬆脫之勢。儘管韋柏曾指出一個諷刺的事實，拉摩重視以和聲描摹歌詞意境，而盧梭訴求以旋律摹仿音調的抑揚頓挫，偏重於歌唱特質，使詞意反遭冷落；¹⁸⁷ 相形之下，較諸於執筆撰寫《論語言的起源：兼論旋律與音樂的摹仿》一書的盧梭，拉摩更為重視語言本身。即便韋柏所言無差，但我認為還有一個不容忽略的事實，亦即拉摩在對歌詞意境給予適度尊重之餘，卻也依靠「音樂本能」之說，逐漸構築起音樂游離於語言宰制之外的自律潛質：他並非訴求直接以理性去解析音樂語法，進而各自詮釋樂曲意涵；而是以感官美學為據，依靠音樂本能對發聲體法則不加思索的直接感應，去「經驗」樂曲所傳達一致的情意，文詞只是可有可無的參考工具。終歸來說，縱然盧梭與拉摩表達情感的手段各異，但要求作曲家「再現」、描摹情感的理念，雙雙導致相當程度上音樂對語言的疏離。

就音樂如何觸動人心一事而論，盧梭和拉摩的理念堪稱同中存異。若我們從共振或同感（*sympathy*）的觀點去理解盧梭與拉摩的音樂理念，可以發現兩人的理念並非毫無相通之處。在美國學者彼得賴爾（Peter Hanns Reill）主編的《啟蒙運動百科全書》（*Encyclopedia of the Enlightenment*）中，對於「同感」有如下的解釋：

人們總是把同感當作一個解釋性概念，但它是以前聲學中的共振現象為基礎的自然觀相聯繫的。撥動小提琴的一根琴弦，另外的琴弦會在沒有直接接觸的情況下產生振動。¹⁸⁸

而在盧梭的心裡，他認為自己所標榜的是在人性層面的同感關係，並一口咬定拉摩是物質主義者，只知追求物理/生理層面的同感關係。

¹⁸⁷ *Ibid.*, 32.,

¹⁸⁸ 彼得賴爾，艾倫威爾遜著，《啟蒙運動的百科全書》，59。

盧梭於1767年的《音樂辭典》¹⁸⁹裡對「摹仿」此一辭條下的定義，¹⁹⁰幾乎是直接擷取自1754年《論語言的起源》書中第十六章〈色彩與聲音的錯誤類比〉的一段論述：

音樂於我們的影響更為深遠：它通過某一感官在我們身上激起某種感覺（*affections*），這種感覺與通過另一感官所激起的感覺相似，並且，由於只有當印象（*impressions*）極為強烈時，這兩者的關連性才能被感覺到 ... 音樂藝術是一種替代：有關對像的極其細微的意象（*imperceptible image of object*）的替代，亦即，有關對像的在場（*its presence*）在目睹者心靈中激發的感觸（*movements*）的替代 ... 音樂不直接再現（*represent*）這些事物，但它會在靈魂中激起親眼目睹這些景物時的相同情感。¹⁹¹

在摹仿的辭條裡，竟標榜「音樂不直接再現事物」卻能激起聽者心有戚戚焉的同感狀態，使音樂表現性的類型，錯綜於「再現」和「表明」之間。首先，針對創作而論，盧梭主張以音樂應摹仿語言音調的理念，頗有假「摹仿」之名，徑行「表明」之實的意味；再則，就聆賞者的角度觀之，他對接受者的期許，不是去理性客觀地「通過審美的距離對音樂進行觀照」¹⁹²，而是以浪漫主義的思維，要求聽者的回應當是感同身受地沈溺於音樂的「表明」。儘管被「再現」的情感，卻要以被「表明」的規格來接受形同錯置，但這些都被盧梭視為源於人性情感的表達方式。

而盧梭控訴拉摩，只知在音樂中訴求物理層次的感動。他指出：

¹⁸⁹根據E. Cynthia Verba的說法，本辭典不同於先前盧梭為百科全書撰寫音樂類辭條時趕在三個月之內倉促完工，自1753年起，盧梭前後花了十二年時間的沈思撰寫了本辭典，它近乎是盧梭音樂思想之集大成之作。參見E. Cynthia Verba, "Jean-Jacques Rousseau: Radical and Traditional Views in His Dictionnaire de Musique," *The Journal of Musicology* 7, no. 3 (1989): 320.,

¹⁹⁰ Jean-Jacques Rousseau, "Dictionary of Music, 414.

¹⁹¹ Rousseau, "Essay on the Origin of Languages," 327. 另可參見盧梭致達朗貝（Jean le Rond d'Alembert, 1717-1783）的信中提及「音樂家的藝術一點都不在於直接地描繪事物（*immediately portraying the objects*），而在於置靈魂於相似於該物現呈時的靈魂狀態。」 John T. Scott, "Notes," in *Essay on the Origin of Languages and Writings Related to Music*, ed. John T. Scott, *The Collected Writings of Rousseau* (Hanover: University Press of New England, 1998), 589.

¹⁹² Dahlhaus, *Esthetics of Music*, 19. 第49條註釋。

所有這一些，都始終不懈地引著我們去追溯我前面提及的人性影響（moral effects）的根源。而那些音樂家，僅僅以空氣的震動和〔神經〕纖維的刺激來解釋聲音的影響，離對於這門藝術的力量其根源的真正理解，是何等的遙遠。¹⁹³

在盧梭眼裡，拉摩對音樂表現性的訴求，近乎是以達氏所謂「激發」（trigger）的方式被實現。盧梭大概是將自己與拉摩爭執音樂何以動人的論戰，設定為一場靈魂活動其屬性為何之辯，只不過這回著重的焦點稍有別於過往的心物二元論——不再是笛式二元論框架下，徒具擴延性的身體與能思的心靈理性二者的對立——此刻，儘管生理的物質性依舊，盧梭卻特意強調，靈魂活動的主因乃源自於人性情感（moral sentiment）之故。

與其說是耳朵將愉悅傳入心靈，毋寧說是心靈將它傳入耳朵 ... 但在本世紀，人的所有努力都在使靈魂的活動物質化，並從人的情感中奪走一切人性（morality）的東西。¹⁹⁴

值得人玩味的是，儘管盧梭指責拉摩是物質主義者，這並不意味在盧梭的理念中，他全盤否定神經纖維的共振效用。在《和聲的起源》書中，拉摩套引用梅杭的觀點，主張聲音對人造成的影響，乃經由身體傳導至心靈；盧梭雖持相反的意見，認為感動是由心靈傳至身體，但並未全然否認神經纖維共振之效：「每個人只能被她熟悉的音調（accents）感動，他的神經（nerves）只能回應他的心靈所喜愛的東西」¹⁹⁵ 這段話透露出身體是「有條件地」回應心靈的。身體與靈魂之爭是成立的，但兩者並非秉持欲將對方全然拒斥於外的立場。對盧梭而言，他與拉摩的爭執點，毋寧是在於身體或心靈的影響力，有絕不容倒錯的順序之別，在因果關係上的認知差異，導致了兩人的紛爭。

盧梭對拉摩音樂美學觀的演變，事實上理解得並不夠透徹精確。盧梭於1754年《論語言的起源》書中，批評拉摩為物質主義者，這應該是針對1737年拉摩《和

¹⁹³ Rousseau, "Essay on the Origin of Languages," 327.

¹⁹⁴ Ibid., 324-5.

¹⁹⁵ Ibid., 324.

聲的起源》書中的機械主義觀而來。但《論語言的起源》一書，事實上是為了回應1754年拉摩發表的《觀察吾人之音樂本能及其法則》而作。意思是說，盧梭精準地指出拉摩早期的美學觀帶有物質主義的傾向，但自此而後，盧梭便對拉摩於美學理念上的所有轉變視若不見。拉摩在《觀察吾人之音樂本能及其法則》書中的美學觀點，並非完全是盧梭認定的那種純粹物質主義傾向的美學。

第二節 音樂本能與天才特質

一 從品味、天才與旋律、和聲間的沿革論起

人們感受和聲的能力倘有高下之分，顯示拉摩的音樂本能美學，並非單單從生理層面普同式的「激發」即足以概括的。拉摩於1752年〈拉摩關於音聲形成的反思〉(Réflexions de M. Rameau sur la manière de former la voix)文中述及：

在所有與音樂相聯繫的經驗裡，不管是歌唱、器樂亦或舞蹈，對於節拍及和聲的感受(feeling)是很自然的人人生而平等(equally natural to all)... 羞怯(timid)誤使我們沒能盡快地來好好運用這天分，還讓我們懷抱錯誤的想像，以為自然並未賦予我們這天份。這使得我們焦慮並受害，它於是奪走了所有的自由。¹⁹⁶

這段論述所揭露的理念，最符合一般人對拉摩於《觀察吾人之音樂本能及其法則》書中的本能概念之期待：音樂本能既經他聲稱是自然的「贈禮」，想必是人盡有之的一種對於「和聲」的普同式感應。但將上述理念，置入喜歌劇之爭的脈絡觀之出現的矛盾在於，何以義大利人著重旋律的音樂風格，明顯與法國偏重和聲的美學觀相違逆，難道對和聲的感受力於不同民族間有高下之分？

在這場論及各民族的音樂究竟孰優孰劣的爭議裡，較諸於拉摩的立場，盧梭顯然是相對較佔優勢的。當音樂和語言分家之後，在與自然背道而馳的衰敗歷史

¹⁹⁶ Sister Michaela Maria Kean, *The Theoretical Writings of Jean-Philippe Rameau*, vol. 9, The Catholic University of America Studies in Music (Washington: Catholic University of America Press, 1961), 163. 原文刊載於*Mercure de France* (October, 1752).

中，盧梭大方承認各民族文化的差異：他正視了各國「語言的音調」(the Accent of the Language) 乃經約定而成的「人性或文化現象」¹⁹⁷，各具其特殊性，適巧義大利語的音樂性勝過法語，才使得義大利音樂順此而優於法國音樂。但拉摩強調的音樂本能概念，似乎該去面對是否有假共相 (universal) 之名行殊相 (particular) 之實的嫌疑。倘若他視感受和聲的能力為一種在音樂上人盡有之的「本能」，卻無法解釋在喜歌劇之爭中，義、法兩國音樂取向各異其趣的事實，則本能說的命題形如一項悖論。

當然，拉摩得為自己的主張提供解套策略，解說何以出現法國音樂優於義大利音樂，這項違反普同性假設的特殊事例。拉摩在《觀察吾人之音樂本能及其法則》書中註釋提及：

品味 (taste)，感覺 (feeling) 以及耳朵 (ear) 並未提供太多助力幫助他們成功，而這些天賦 (gifts) 也不是在每個人身上都均等的。在面對藝術較自然佔據的角色更為吃重的義大利宣敘調時，的確這些天賦幾乎變得毫無用武之處 (useless)。聽到變化半音 (Chromatic) 和同音異名 (Enharmonic) 時若愈能驚覺自身與之格格不入，人們就愈是自以為又往成功邁進了一大步，這就是義大利學派的病態心理 (mania)：說它一點都不是作給耳朵聽的。而且，看來義大利人是無法在聆聽它時享受其中樂趣所在。¹⁹⁸

根據前段論述我們可以推知，拉摩認為義大利人之所以無法體察和聲之美，主要是由兩種因素造成的：其一，是後天性的影響，宣稱義大利人在心態上受自身偏見所蒙蔽，是以無法敞開心房領受和聲之效，此為拉摩慣有的論調；其二，

¹⁹⁷ Scott, "Introduction," xxxviii. 史考特於同頁裡指出，盧梭這種重視民族間文化差異的觀點，使得「列維史特勞斯(Claude Lévi-Strauss)尊稱其為人類學家 (ethnologist)」。

¹⁹⁸ Jean Philippe Rameau, "Observations on Our Instinct for Music and on Its Principle, 187. 法文參見Rameau, *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe*, 83: "le goût, le sentiment, & l'oreille sont pas de trop pour y réussir, & l'on n'est pas toujours également favorisé de ces dons. Il est vrai qu'ils sont presque inutiles dans le Récitatif Italien, où l'Art a beaucoup plus depart que la Nature : plus on y heurte désagréablement l'oreille par du Chromatique & del'Enharmonique, mieux on croit y réussir, telle est la manie de l'Ecole Italienne, il n'est du tout point fait pour l'oreille : aussi ne voit-on pas que les Italiens même, se plaisent beaucoup à l'entendre."

則是先天性因素，拉摩私心裡竊以為人的音樂稟賦確有高下之分，於是很不幸地，總會有某些人感受和聲效果的天份是相對低落的。我認為先天性的因素直指問題的核心，後天的影響還只是次要的問題，畢竟如果不具備足夠天賦的話，也無所謂是否受偏見遮蔽可言了。先天性的因素，才是拉摩的真實想法，卻同時又是他所不願意被張揚的理念，因此他把相關論述僅僅置於註釋中略略帶過，避免在正文中論及造成過度著墨。

拉摩所謂的音樂本能，要的不是音樂領域裡只知墨守和聲成規的藝匠，而是指一種兼有天才直觀特質的音樂本能：

任何人都不能該被誤導；事實上於此間簡單性中所見之必要的和聲遊移實不同於吾人〔既有的〕思維——往往那些和聲轉調手法的粗糙感總是讓人清楚地查覺，那些和聲轉調手法是有限天才（limited geniuses）常使用的策略，那些人用扭曲自然的方式來換取轉調情感——而應是那些溫和的遊移，其中的鍵連雖令人感到安適怡悅，卻不會讓人在應當感受到其所描繪的諸般情感上有任何失察。¹⁹⁹

拉摩這所謂「有限的天才」（limited geniuses），將與他以「音樂本能」作為自然之「贈禮」一說產生矛盾。何以在普同的本能之下，音樂家去感受溫和的和聲遊移（亦即被暗示的變化音快速轉調）的能力，有高下之分？拉摩有意將音樂「本能」與「天才」概念一併視之，並將無法領受暗示音之效者，劃為天賦有限之人，或可稱其為「藝匠」（craftsman）。事實上，也唯有當「天才」概念加入後，才能較適切地體現在喜歌劇之爭的脈絡下，拉摩音樂「本能」說的真諦。

當然，「天才」此一概念並非及至《觀察吾人之音樂本能及其法則》書中首度出現。事實上，它的實質內涵，在拉摩的音樂理念中，兀自己早有一番演變。根據羅恩斯基（Edward E. Lowinsky）的觀點，儘管盧梭是第一位將「天才」一詞收錄於音樂辭典的人²⁰⁰（收錄於其《音樂辭典》書中）²⁰¹，但盧梭卻並非「天

¹⁹⁹ — — —, "Observations on Our Instinct for Music and on Its Principle," 193.

²⁰⁰ Edward E. Lowinsky, "Musical Genius: Evolution and Origins of a Concept," *Musical Quarterly* 50, no. 3 (1964): 326.

²⁰¹ Rousseau, "Dictionary of Music," 406.關於天才，盧梭以風趣卻略帶諷刺的語調說道：「年輕的藝術家，別去探尋何謂天才。如果你有任何一絲天才，你自然會能感受得到。但如果你沒有，

才」此一概念的發想者，早在拉摩的音樂論著中，「天才」(génie) 一詞已是時常被提及的觀念。²⁰² 在1722年的《和聲學》書中，拉摩展現了他尚未獨尊和聲之前，對旋律之於音樂表現性所生之助益，給予的高度肯定：「就表現性的能力 (expressive force) 而言，旋律可是一點都遜於和聲」。同時，他將天才與品味兩個概念，看作創作旋律時不可或缺的元素：

要給旋律的運作訂出明確法則幾乎是不可能的事，畢竟良好的品味 (good taste)²⁰³ 在其中佔有比什麼都重要的地位；因此我們把它〔旋律〕留給特許的天才 (privileged geniuses)，讓他們在這音樂所有感性力量 (strength of sentiment) 之所由的領域〔旋律〕中，綻放異彩。²⁰⁴

在拉摩「早期」的音樂理念中，旋律的創作是一項無法簡單以法則 (rules) 化約之事，唯有具備天才特質者，能游移於法則之外成就動人旋律篇章。²⁰⁵

但在拉摩1754年《觀察吾人之音樂本能及其法則》的「晚期」著作中，拉摩已對和聲與旋律劃分階級，堅稱和聲的表現性絕對優於旋律，並對天才和品味兩項美學概念，於音樂實踐中的功能加以重新分配。在《觀察吾人之音樂本能及其法則》書中拉摩言及：

因為對一個基礎低音之預感 (presentiment) 連帶成就了對它的和聲之預感，很自然地我們順勢獲得了由這些衍伸而來的和聲泛音中作出選擇的自由；而正是透過這個經良好品味支配下所作出的選擇，使得最怡悅的旋律得以成形。²⁰⁶

你永遠也別想知道它。音樂天才使世界臣服於他的藝術之下 ... 如果該使你狂喜的東西，你只是覺得它美好 (beautiful) 而已，這樣你還膽敢來探問何謂天才？粗鄙的人：別褻瀆了這神聖的字。要它拿你怎生是好呢？你不會知道該如何去感受到它的：快去創作法國音樂吧。」

²⁰² Lowinsky, "Musical Genius: Evolution and Origins of a Concept," 329.

²⁰³ 根據羅恩斯基的觀點，引文中「品味」對拉摩而言究竟是「作曲家額外的必備條件 (additional requisite)」亦或是「天才的特質之一」實不得而知。唯一能確定的是，「品味」作為一個「非理性」的因素，它具有過猶不及的雙面性：一則為相對於僵固的法則而言，它是個無法被化約為教條的「非理性因素」；二則為相對於德、義兩國直接將品味納入「感情」(emotion) 之域，品味在法國人的眼裡卻被看作是種「美感的判斷」(esthetic judgment)，因而顯得相對「理性」。Ibid.: 331.

²⁰⁴ Rameau, *Treatise on Harmony*, 155. 法文參見 — — —, *Traité de l'harmonie* 142: "mais il est presque impossible de pouvoir en donner des Regles certaines, en ce que le bon goût y a plus de part que le reste; ainsi nous laisserons aux heureux genies le plaisir de se distinguer dans ce genre, dont dépend presque toute la force des sentimens"

²⁰⁵ Lowinsky, "Musical Genius: Evolution and Origins of a Concept," 330.

²⁰⁶ Rameau, "Observations on Our Instinct for Music and on Its Principle," 182. 法文參見

此時的拉摩，透過音樂本能美學觀的支撐，拋開《和聲學》時期的舊有立場，否定了旋律於音樂裡具有獨立表現性的可能，並視依自然法則而生的和聲，為音樂表現性的唯一根源。他聲稱旋律如果能有表現性，也是因為旋律暗示著和聲而輾轉獲得的，²⁰⁷ 不是因為旋律本身有某種獨當一面的表現力。

這種貶低旋律表現性而獨尊和聲的「晚期」理念，應與拉摩當時所推崇的「被暗示的變化半音快速轉調」理論中，對「變化半音」之屬性的認定，密切相關；變化半音的屬性，由早期所認定的屬於旋律（音程）範疇，過渡為晚期認定的和聲（轉調）範疇。在早期的理論裡，拉摩將變化半音（**Chromatics**）與轉調（**Modulation**）這兩個概念分開視之，²⁰⁸故而他對於變化音的想法，實與盧梭對音程的概念相近，屬性偏向旋律的範疇。及至《觀察吾人之音樂本能及其法則》一書，韋柏認為由於拉摩大量採以被暗示的變化音快速轉調，近乎將變化半音與轉調的概念合併看待，視變化半音為牽動調性轉換的關鍵，屬於和聲體系的組成要件，而不再只是無關樂曲結構宏旨的旋律裝飾。亦即「變化半音轉調（**chromatic modulations**）的表現性效果（**expressive effect**）是源自於轉調，而非由變化音音程（**chromatic intervals**）而來。」²⁰⁹ 韋柏很精確地從音樂理論的角度剖析，當變化半音自旋律範疇抽身之後，和聲如何趁勢納變化半音為己用，以成就自身的表現性。然而她並未提及，與此番理論轉折相隨而生的是，拉摩美學觀的轉變：當「天才」在音樂上發揮的效用，漸漸從以旋律為關注點，過渡到對和聲的感應時，即平行呼應著拉摩對「音樂本能」的期許。

Rameau, *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe*, 45: "Le presentiment d'un Son fondamental entraînant celui de son Harmonie, il en suit naturellement en nous la liberté du choix entre tous les Sons harmoniques qui se succèdent pour lors; & c'est de ce choix dicté par le bon goût que se forme la plus agreeable Mélodie."

²⁰⁷ 對於音程變化於曲調旋律間的運用，拉摩總是將其置入和聲脈絡中一併考量，以期使旋律中的每一回音程變化，都能在和聲結構中找到該項調度的深意。例如在盧利宣敘調bars 16-7，搭配歌詞 *Frappons!* 及 *Ciel!* 之表達，前者由B音上升四度至E音，亦即至E小調的主音，拉摩視之為此處命定的音，緊接著卻由E音再躍升三度至G音（亦即由E小調的主音跳進至第三音級），以幽微的手段表達了歌詞所指稱的驚訝之情。並非如盧梭所指責的，譜上的表現與論述（*declamation*）所欲傳達的意義毫不相符。詳見——，"Observations on Our Instinct for Music and on Its Principle," 190.

²⁰⁸ Verba, "The Development of Rameau's Thoughts on Modulation and Chromatics," 85.

²⁰⁹ *Ibid.*

和聲若為具備足夠天才特質者所用，方能以藝術化的手法，將和聲的表現性揮灑至極。「往往那些和聲轉調手法的粗糙感總是讓人清楚地查覺，那些和聲轉調手法是**有限的天才**常使用的策略，那些人用扭曲自然的方式來換取轉調情感」²¹⁰從這段引文可以推得，感受和聲法則之效並將其藝術化運用——即透過被暗示的變化音快速轉調為音樂成就之藝術性——的能力，在拉摩看來是具備足夠天才之「作曲家」的專利。

在《觀察吾人之音樂本能及其法則》書中，拉摩認定旋律乃源出於和聲，旋律的表現性得依附於和聲的表現性而生。旋律乃經由「品味」對泛音的擇取而生，等於是處在一種有限度的自由裡。和聲經由具備足夠天才特質者化入藝術之境時，則體現了音樂本能概念應用於音樂實踐中的具體效益。

第三節 音樂本能與天才特質

— 論本能的機械性與天才的直觀特質



根據達爾豪斯的想法，拉摩心目中理想的音樂藝術家，必需兼具專業與天才。達氏於《音樂美學觀念史引論》第六章〈天才、熱情和技巧〉中，將所謂的音樂「藝術家」(artist)，視為兼具「業餘份子」(dilettante)與「機械技匠」(mechanic)特質之人。「業餘份子」缺乏作曲技巧，但具有「沒完沒了地『躊躇於詩意感覺的幽微曲折』的天才」，不過是個會「會衝動的人」(gusher)²¹¹；而與之相對的角色則是「機械技匠，他知道技術(craft)但缺乏感覺(feeling)」。

同時達氏還借用了拉摩的理念來體現自身對音樂「藝術家」的期許：

根據拉摩在《和聲學》的前言中所述，高度發展的專業技巧能力(complete competence)，其作用是調動(put to work)天才和品味。如果天才和品味沒有專業能力，則是無用的天賦(useless gifts)。而有了專業能力，

²¹⁰ Rameau, "Observations on Our Instinct for Music and on Its Principle," 193.

²¹¹ Dahlhaus, *Aesthetics of Music*, 40-1.

天才和品味便能夠在一部作品中達到審美的真實 (esthetic reality)。²¹²

將《和聲學》時期，拉摩對於「天才」與「專業能力」所持的看法，與《觀察吾人之音樂本能及其法則》時期的相比，其中差異在於：後者並未將「天才」與「專業能力」本身，視作分立而無交集的兩種能力。達爾豪斯引用瓦肯羅德 (Wilhelm Heinrich Wackenroder, 1773-1798) 的理念：「真正重要的並不是胡思亂想和心靈的狂熱激情，真正關鍵的是技巧，是『機械的運作』(machine work)。」²¹³ 但我認為儘管拉摩有心經營發聲體法則，使其成為音樂藝術的不變定理，他絕對無意將它矮化為純粹是機械運作而已。在拉摩的音樂本能美學裡，天才特質依循發聲體法則創作，與本能感受和聲觸動激情之效，本身就是一種共生的自然反應，這樣的「專業能力」並非透過學習、培養而得。

值得注意的是，事實上此觸所謂「天才」特質，就拉摩的用意來看，其性質並未如十九世紀的用法來得那般強烈，僅為特定人士獨具。在本能美學的框架下，拉摩應是持較寬鬆的標準來看待「天才」特質，世人盡有之，但會有優劣之分。這種理念，與黎多 (Friedrich Just Riedel) 對「天才」的看法頗有相通之處：

天才這個字，主要是指人類完美性的結果，聚焦於他們自己最為活躍的那些思想力。每個人都有思想力，這些思想力存在於人身上，與其他類型的完美性以一種特定關係相聯繫。因此，廣義而言每個人都有天才。依據這種理解，天才這字可以被看成，誠如我們所謂的有差勁的、平庸的、好的以及優質的天才。²¹⁴

作曲家依其創作技法有高下之分，就拉摩的觀點，可以因此看出最起碼有兩

²¹² Ibid., 41.

²¹³ Ibid. 達氏引自《一個熱愛藝術的修士的內心傾訴》一書。參見 Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Herzensergießungen eines kunstliebenden klosterbruders* (Leipzig: 1797).

²¹⁴ Friedrich Just Riedel, *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften: Ein Auszug aus den Werken verschiedener Schriftsteller* (Jena: Christian Henrich Cuno, 1767), 391: "Das Wort Genie zeigt überhaupt das Resultat der menschlichen Vollkommenheiten an, wiefern sie sich alle in den denkenden Kräften concentriren, und dort am meisten thätig beweisen. Ein jeder Mensch hat denkende Kräfte, welche unter sich selbst und mit seiner andern Vollkommenheiten in einer gewissen Verhältniß stehen; und folglich hat in dieser allgemeinen Bedeutung jedermann Genie. In diesem Verstande wird das Wort genommen, wenn man von einem schlechten, von einem mittelmäßigen, von einem guten und von einem großen Genie redet."

種層級差別：「有限的天才」與真正的「天才」。「天才」之所以為天才，是因為他的能力在「有限的天才」之上。以作曲家盧利為例，拉摩並未指涉，「天才」必須從未受過一般技匠（有限的天才）遵循的傳統創作手法的訓練；但具有「天才」特質者其殊勝之處在於，受自身稟賦之助能衝破傳統技法之囿限，在對發聲體法則毫無所悉的前提下，因感受和聲之效而能藝術化地應用該法則。是以「技巧大師僅僅按照規則在排放樂音 ... 就像在安排帳本中的數字或鑲嵌圖案中的小馬賽克一樣」²¹⁵ 非拉摩所願見，他傾向以天才「直觀」的方式，取代技匠對理論的墨守陳規，在未經學習發聲體法則的前提下，即應用該法則來體現情感，成就藝術性的表達。儘管狄德羅在他的百科全書中曾指出：「天才的作品常常不修邊幅，顯出一副不合規矩，生硬、粗野的模樣」²¹⁶但我想，這是對於墨守陳規的技匠而言，天才的作為才會被如此看待。

但就純粹的「聆賞者」而論，被暗示的變化音快速轉調之技，是否需要在某個「幸運時刻」²¹⁷，巧遇和創作者具有同等天才的敏銳知音，方能在聆賞間，有感於和聲之效而觸動激情，則是拉摩未予明確提示的。唯一可以確定的是，從盧利的例子中可以窺見：拉摩一方面將盧利看作是具有足夠天才，去感受發聲體法則而逕行藝術創作之人；另一方面，在創作的同時，盧利也扮演著因感受和聲之效而「觸動激情」(stir the passion)²¹⁸ 的「接受者」角色。

從動態主義 (Dynamism) 的觀點來看，拉摩的本能美學對美感直接性來源的要求，依照卡西爾的模式來看，近乎是集杜波斯神父（從接受者的角度）及沙夫滋伯利（從創作者的角度）之大成。卡西爾認為，杜波斯神父單純從接受者的角度來判斷音樂的藝術價值，亦即他以音樂對於直接觸動接受者內心之激情之強度，作為審美的標準，並不在乎作品真正的形式問題。²¹⁹ 而即便拉摩認為和聲

²¹⁵ Dahlhaus, *Aesthetics of Music*, 14. 引文乃達氏取自瓦肯羅德---伯格靈〈樂音藝術的特殊內在本質，以及今日器樂的精神教義〉的文論。

²¹⁶ 狄德羅，《狄德羅的百科全書》，235。

²¹⁷ Dahlhaus, *Aesthetics of Music*, 41.

²¹⁸ Rameau, "Observations on Our Instinct for Music and on Its Principle," 175.

²¹⁹ Cassirer, *The Philosophy of the Enlightenment*, 322-4.

可以「觸動激情」，但我認為，他對於感受音樂之效的理想，是在激情被觸動的當下，等同於見證著作作品的內在形式法則。雖然這樣的本能運作，是天才所不自知的。如狄德羅於百科全書中所言：「天才的自然狀態是運動，而後者有時十分溫和，以致他自己都覺察不到。」²²⁰ 拉摩所謂對和聲「純粹機械性的」²²¹的感應，應只是在具有足夠天才特質者身上，才出現的不自覺直觀感應。

再者，沙夫滋伯利則由創作者的角度論美感的直接性來源：

從純脆的審美直觀原則 (in the principle of pure aesthetic intuition) 中去找這種直接性 ... 因為在他看來，美的本性和價值不在於它在人身上產生的純激情效果，而在於它揭示出了形式。²²²

如果說它與事物的現實存在 (factual reality) 不一致的話，它無疑是與事物的基本真理 (essential truth) 相一致的。藝術家的作品並不只是其主觀想像的產物，也不是空洞的幻想；它是事物於內在必然性和規律 (inner necessity and law) 意義上的一種真實存在 (true being) 之表現。²²³

但在拉摩的本能美學裡，作曲家乃憑藉天才特質以直觀的方式，與音樂本能共同作用著，對發聲體法則在不知情的前提下，卻能加以藝術化地運用；他並無意排除該項創作行為，既是「感性的靈魂」²²⁴ 感受和聲之效觸動了激情的結果，又不失為依循發聲體法則「體現」、描摹各種激烈情感的方式。終歸來說，欲理解拉摩本能美學，須得從發聲體法則、情感觸動、天才特質與音樂本能四者的交互作用中切入觀察，亦即在它們與音樂本能相涉產生的具體效益中，來試圖論析本能美學的實質意涵。

²²⁰ 狄德羅，《狄德羅的百科全書》，238。

²²¹ Rameau, "Observations on Our Instinct for Music and on Its Principle," 180.

²²² Cassirer, *The Philosophy of the Enlightenment*, 325-6.

²²³ *Ibid.*, 327.

²²⁴ Rameau, "Observations on Our Instinct for Music and on Its Principle," 175. 法文參見———, *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe*, v.

結 語

在演繹法與歸納法之間不斷拉扯，凸顯出拉摩對實踐經驗、感官知覺及音樂藝術性的看重，不下於對純粹理性的追求。儘管拉摩並未將自然與藝術之間的關聯性斷然割裂，連帶使得他對藝術不該悖離於自然法則此一理念，仍懷有相當程度的期許；但我們仍可以從兩者消長共存的動態關係中，體察到拉摩對所謂藝術性一事不遺餘力的追求——在對照之下，使得此刻的自然法則，相對於早先他所宣稱的自然法則而言，每每形如藝術。在發聲體法則之名下，拉摩的音樂理念歷經笛卡兒機械哲學、牛頓引力學說等思潮影響，使其理論觀不但由調式跨足到調性，甚至形就了以被暗示的變化音快速轉調，此番高度彰顯和聲表現性的理論。這點，可以從倒敘的角度，透過1754年與1726年拉摩對阿米德的宣敘調〈終於，他落入我的掌控之中〉作的曲析，察覺其理論觀由早先較趨近自然音階的想法，轉為以被暗示的變化音快速轉調來表徵曲中劇變之激情，窺知一二。在發聲體法則逐漸藝術化的歷程中，拉摩對藝術性（美的自然）之訴求，誠可謂沿著該法則（自然）層層衍伸而來。它本身雖不完全是自然，終而卻成為拉摩口中的自然。

於《觀察吾人之音樂本能及其法則》書中，拉摩將本能美學所發揮的整體效用，視作匯通發聲體法則與音樂藝術性表現的主要因素。若從認識論的角度探究本能美學，我認為它乃兼融了笛卡兒心物二元論中，並存於心靈內的「思想」與「感知」兩項特質。其中「思想」的特質，乃針對本能美學對發聲體法則這種理性知識的機械反應而論：事實上此處拉摩是指透過「天才」特質的輔助，於不經意的狀態下，以直觀的方式達成對音樂形式的感知。但在程度上，它並非普同的機械反應，而是會因個人音樂天份的高低，造成感應暗示音的能力有強弱之別。且天才於音樂中對發聲體法則達成的自然感應，也全然不同於技匠對既存和聲法規的盲目遵循。而關於「感知」的特質，則是針對拉摩欲藉由和聲「觸動激情」

²²⁵一說而來，必須具備「真正感性的靈魂」²²⁶，方能感受到發聲體法則如何開展於音樂形式間，並因此觸動靈魂之激情。音樂本能與天才特質的共同作用，聯通了表徵理性的自然法則，在將法則化入藝術性的表現，同時是觸動靈魂激情的必要載體，此即為拉摩本能美學的概觀。

針對達爾豪斯對音樂藝術的三種「表現性」類別而論，²²⁷若盧梭對表現性所持理念乃界乎「再現」與「表明」之間，則拉摩的訴求乃兼具「表明」與「非普同式激發」之特質。盧梭欲以旋律摹仿激情之語調，一如拉摩欲以和聲描繪情感之劇變，二人於音樂理念間皆訴求以摹仿「再現」的手段刻畫情感。但即便兩人對音樂表現性的訴求，在手法上具有相同特質，盧梭卻不認為自己只是客觀地「再現」情感，他對音樂表現性之期許乃是具有浪漫主義特質的「表明」。而拉摩對情感的「再現」，也並非以服膺於辭意為滿足，僅以貼標籤的方式去描繪情感；他試圖在音樂語法的建構中，賦予音樂自律的潛質，純粹藉由和聲語法來刻畫出稍具結構性的敘事內容。但是當這種深層的和聲結構，需透過本能美學之助，方能對和聲欲表達的情意獲得同一的感應時，²²⁸又會牽涉這樣的感應究竟屬於純粹的「激發」，還是帶有主觀情感投入的「表明」。

我認為「機械性的反應」及「觸動激情」之說，使得「激發」的成份偏高。但這種激發卻又不是普同的機械反應，它必須是具備足夠的天才之人，方能被觸動靈魂之激情。誠如盧梭所言，「每個人只能被他熟悉的音調感動，他的神經只能回應他的心靈所喜愛的東西」²²⁹，則既然發聲體法則必須和天才特質產生共鳴，也只有符合此條件之人，其神經得能回應音樂本能的感應，進而觸動靈魂之

²²⁵ Rameau, "Observations on Our Instinct for Music and on Its Principle," 175. 法文參見——, *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe*, vi.

²²⁶ Rameau, "Observations on Our Instinct for Music and on Its Principle," 175. 法文參見——, *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe*, v.

²²⁷ 探究達氏所謂「表現性」的類別，事實上與探究拉摩與盧梭「認識論」的類別，具有相同的意義。達氏的分類雖說是從「語言學」引用而來，卻為「音樂」研究這個領域，提供了極佳的分類基礎。

²²⁸ 亦即有能力感受和聲之效者，其依據發聲體法則所感知到的情感類別，必是同一的，拉摩並無意賦予人們得以各自詮釋的空間。

²²⁹ Rousseau, "Essay on the Origin of Languages," 324.

激情。過濾掉以純粹身體機械性反應的可能，天才特質突顯出在本能美學裡，一種人性因素的知性參與。誠然，拉摩或許未如盧梭般，自許其音樂表現性類型為「表明」，但至少我認為拉摩訴求的是一種「非普同式」的激發，音樂本能輾轉透過天才特質此等非物質性因素的介入斡旋，有所感於感發聲體法則而觸動靈魂之激情，堪稱為激發的「特殊型」。此即為拉摩於《觀察吾人之音樂本能及其法則》書中所構思的理性與感性和諧相依之道。對他而言，在除了服膺發聲體法則之外，本能美學所發揮的整體效益，是音樂得以成就藝術性的關鍵所在。



參考文獻

英文書目

- Barthes, Roland. "Rhetoric of the Image." In *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art and Representation*, 21-40. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1985.
- Batteux, Charles. *A Course of the Belles Letters: or the Principles of Literature*. Translated by Miller. London: B. Law and Co. T. Casion, J. Coote, S. Hooper. G. Kearsly, and A. Morley, 1761.
- Briscoe, Roger Lee. "Rameau's *Démonstration du principe de l'harmonie* and *Nouvelles réflexions de M. Rameau sur sa démonstration du principe de l'harmonie*: an annotated translation and commentary of two treatises by Jean-Philippe Rameau." Ph.D. dissertation, Indiana University, 1975.
- Cassirer, Ernst. *The Philosophy of the Enlightenment*. Translated by Fritz C. A. Koelln and James P. Pettegrove. Boston: Beacon Press, 1955.
- Chambers, Ephraim. *Cyclopaedia: or, An Universal Dictionary of Arts and Sciences*. 2 vols. Vol. 2. London: James & John Knapton [etc.], 1728.
- Chandler, B. Glenn. "*Nouveau système de musique théorique*: An Annotated Translation with Commentary." Ph.D. dissertation, Indiana University, 1975.
- Christensen, Thomas. *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- — —. "Science and Music Theory in the Enlightenment: D'Alembert's Critique of Rameau." Ph.D. diss., Yale University, 1985.
- Chua, Daniel K. L. *Absolute Music and the Construction of Meaning*: Cambridge University Press, 1999.
- Cohen, David E. "The 'Gift of Nature': Musical 'Instinct' and Musical Cognition in Rameau." In *Music Theory and Natural Order from the Renaissance to the Early Twentieth Century*, edited by Suzannah Clark and Alexander Rehding, 68-92. New York: Cambridge University Press, 2001.
- Condillac, Etienne Bonnot de. *Essay on the Origin of Human Knowledge*. Translated by Hans Aarsleff. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Dahlhaus, Carl. *Esthetics of Music*. Translated by William Austin. Cambridge:

- Cambridge University Press, 1982.
- — —. *Studies on the Origin of Harmonic Tonality*. Translated by Robert O. Gjerdingen. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- Dandrieu, Jean-François. *Principes de l'accompagnement du clavecin*. Paris, 1719.
- Descartes, René. *Compendium of Music*. Translated by Walter Robert: American Institute of Musicology, 1961.
- — —. "Mediations of First Philosophy." In *René Descartes Philosophical Essays and Correspondence*, edited by Roger Ariew, 97-141. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, 2000.
- — —. "Principles of Philosophy." In *René Descartes Philosophical Essays and Correspondence*, edited by Roger Ariew, 222-272. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, 2000.
- — —. "Rules for the Direction of the Mind." In *René Descartes Philosophical Essays and Correspondence*, edited by Roger Ariew, 2-28. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, 2000.
- — —. *The Passions of the Soul*. Translated by Stephen Voss. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, 1989.
- Dill, Charles William. "Rameau Reading Lully: Meaning and System in Rameau's Recitative Tradition." *Cambridge Opera Journal* 6, no. 1 (1994): 1-17.
- Dubos, Jean-Baptiste. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* Paris, 1719.
- Ferris, Joan. "The Evolution of Rameau's Harmonic Theory." *Journal of Music Theory* 3 (1959): 231-56.
- Foucault, Michel. *The Order of Things : An Archaeology of the Human Sciences* 1971 ed. New York: Vintage Books 1994.
- Fulcher, Jane. "Melody and Morality: Rousseau's Influence on French Music Criticism." *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 11, no. 1 (1980): 45-57.
- Glare, P. G. W. *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- Hatfield, Gary. "Descartes' Physiology and Its Relation to His Psychology." In *The Cambridge Companion to Descartes*, edited by John Cottingham, 335-370. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Hayes, Deborah. "Rameau's Theory of Harmonic Generation: An Annotated Translation and Commentary of *Génération harmonique* by Jean-Philippe Rameau." Ph.D. dissertation, Stanford University, 1968.
- Hyer, Brian. "Before Rameau and After." *Music Analysis* 15, no. 1 (1996): 75-100.

- Kean, Sister Michaela Maria. *The Theoretical Writings of Jean-Philippe Rameau*. Vol. 9, The Catholic University of America Studies in Music. Washington: Catholic University of America Press, 1961.
- Keiler, Allan R. "Music as Metalanguage: Rameau's Fundamental Bass." In *Music Theory: Special Topics*, edited by Richmond Browne, 83–100. New York: Academic Press, 1981.
- Kintzler, Catherine. *Jean-Philippe Rameau: Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*. Paris: Le Sycomore, 1980.
- Leppert, Richard D. *The Sight of Sound: Music, Representation, and the History of the Body*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- Lester, Joel. *Compositional Theory in the Eighteenth Century*. Massachusetts: Harvard University Press 1992.
- Lowinsky, Edward E. "Musical Genius: Evolution and Origins of a Concept." *Musical Quarterly* 50, no. 3 (1964): 321-340.
- Moreno, Jairo. *Musical Representations, Subjects, and Objects: The Construction of Musical Thought in Zarlino, Descartes, Rameau, and Weber*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2004.
- Neubauer, John. *The Emancipation of Music from Language: Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*. New Haven and London: Yale University Press, 1986.
- Oliver, Alfred Richard. *The Encyclopedists as Critics of Music*. New York: Columbia University Press, 1947.
- Orden, Kate van. "Descartes on Musical Training and the Body." In *Music, Sensation, and Sensuality*, edited by Linda Phyllis Austern, 17-38. New York: Routledge, 2002.
- Paul, Charles Bennett. "Jean-Philippe Rameau (1683-1764), the Musician as Philosophe." *Proceedings of the American Philosophical Society* 114, no. 2 (1970): 140-54.
- — —. "Rameau's Musical Theories and The Age of Reason." Ph.D. dissertation, University of California, Berkeley, 1966
- Rameau, Jean-Philippe. *Démonstration du principe de l'harmonie* Paris: Durand, 1750.
- — —. *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*. Paris: Sébastien Jorry, 1755.
- — —. *Génération harmonique ou traité de musique théorique et pratique*. Paris: Prault fils, 1737.
- — —. "Observations on Our Instinct for Music and on Its Principle." In *Essay on the Origin of Languages and Writings Related to Music*, edited by John T. Scott, 175-197. Hanover: University Press of New England, 1998.

- — —. *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe*. Paris: Prault fils, 1754.
- — —. *Traité de l'harmonie* Paris: Ballard, 1722.
- — —. *Treatise on Harmony*. Translated by Philip Gossett. New York: Dover, 1971.
- Riedel, Friedrich Just. *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften: Ein Auszug aus den Werken verschiedener Schriftsteller*. Jena: Christian Henrich Cuno, 1767.
- Riley, Matthew. "Straying from Nature: The Labyrinthine Harmonic Theory of Diderot and Bemetzrieder's *Lecons de clavecin* (1771)." *The Journal of Musicology* 19, no. 1 (2002): 3-38.
- Robert, Petit. *Le nouveau petit Robert: dictionnaire de la langue française*. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1993.
- Rousseau, Jean-Jacques. "Dictionary of Music." In *Essay on the Origin of Languages and Writings Related to Music*, edited by John T. Scott, 366-485. Hanover: University Press of New England, 1998.
- — —. "Essay on the Origin of Languages." In *Essay on the Origin of Languages and Writings Related to Music*, edited by John T. Scott, 289-332. Hanover: University Press of New England, 1998.
- — —. "Letter on French Music." In *Essay on the Origin of Languages and Writings Related to Music*, edited by John T. Scott, 141-174. Hanover: University Press of New England, 1998.
- Scott, John T. "Introduction." In *Essay on the Origin of Languages and Writings Related to Music*, edited by John T. Scott, xiii-xlii. Hanover: University Press of New England, 1998.
- — —. "Notes." In *Essay on the Origin of Languages and Writings Related to Music*, edited by John T. Scott, 515-604. Hanover: University Press of New England, 1998.
- Souter, A. *A Glossary of Later Latin to 600 A.D.* Oxford: Clarendon Press, 1949.
- Verba, E. Cynthia. Review of Jean-Philippe Rameau: *Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge Classique*, by Catherine Kintzler. *Journal of the American Musicological Society* 38, no. 1 (1985): 169-178.
- — —. "Jean-Jacques Rousseau: Radical and Traditional Views in His *Dictionnaire de Musique*." *The Journal of Musicology* 7, no. 3 (1989): 308-326.
- — —. *Music and the French Enlightenment: Reconstruction of a Dialogue, 1750-1764*. Oxford: Clarendon Press, 1993.
- — —. "Rameau's Views on Modulation and Their Background in French

Theory." *Journal of the American Musicological Society* 31, no. 3 (1978): 467-79.

— — —. "The Development of Rameau's Thoughts on Modulation and Chromatics." *Journal of the American Musicological Society* 26, no. 1 (1973): 69-91.

中文書目

林雅萍譯，約翰·卡丁漢原著，《笛卡兒》，台北：麥田出版社，1999。

洪濤譯，讓-雅克·盧梭著，《論語言的起源：兼論旋律與音樂的摹仿》，上海：上海人民出版社，2003。

梁從誠譯，狄德羅著，《狄德羅的百科全書》，廣州：花城出版社，2007。

康謳主編，《大陸音樂辭典》，台北：全音樂譜出版社，1980。

楊燕迪譯，卡爾·達爾豪斯著，《音樂美學觀念史引論》，上海：上海音樂學院出版社，2006。

劉北成、王皖強譯，彼得賴爾、艾倫威爾遜著，《啟蒙運動百科全書》，上海：上海人民出版社，2004。

黎惟東譯，笛卡兒著，《沉思錄》，台北：志文出版社，2004。

顧偉銘著，E·卡西爾著，《啟蒙哲學》，山東：山東人民出版社，2007。

附錄一

〈終於，他落入我的掌控之中〉²³⁰

“ Enfin, il est en ma puissance, ”

Armide

En - fin il est en ma puis - san - ce, ce fa - tal en - ne -

Keyboard

3

mi, ce su - per - be vain - queur. Le char - me du som -

²³⁰ 本譜例乃引自史考特(John T. Scott)主編之盧梭文集《論語言的起源及與音樂相關之著作》(Essay on the Origin of Languages and Writings Related to Music, 1998)所附的譜例〈終於，他落入我的掌控之中〉；唯經比對拉摩於古譜(參見附錄二)上的曲析，針對一些數字低音的實現(realization)情形，於細節處作了必要性的修訂，例如bars 3, 7, 9, 13, 19-21。事實上，韋柏(Cynthia Verba)於1993年《音樂與法國的啟蒙時代：1750-1764年的對話之重建》(Music and the French Enlightenment: Reconstruction of a Dialogue, 1750-1764)書中，亦有一將拉摩的古譜改編成現代版的譜例，然本文未選用其為參考的主要依據，除了一些次要性的考量，如韋柏並未將古譜改成如史考特將數字低音實踐後的版本，且韋柏只收錄了拉摩曲析的片段，而並未如史考特完整收錄整首宣敘調；比較重要的是我認為史考特的版本比較貼近拉摩古譜的原意，最顯而易見的是史考特的版本同與拉摩的古譜維持弱起拍之姿，而韋柏則將不完整小節改成完整小節，及史考特在bars 5, 10數字低音的實踐較韋柏的數字低音更貼近拉摩在古譜上的分析等。

5

meil le liv-re à ma ven-gean-ce, je vais per-cer son in-vin-ci-ble

8

coeur. Par lui tous mes cap-tifs sont sor-tis d'es-cla-

10

va-ge, qu'il é-prou-ve tou-te ma-ra-ge. Quel trou-ble me sait-sit?

13

Qui me fait hé - si - ter? Qu'est-ce qu'en sa fa - veur la pi-tié me veut

16

di-re? Frap-pons! Ciel! Qui peut m'ar-rê - ter? A-che

19

vons... je fré - mis! Ven-geons- nous... je sou -

22

pi - re! Est-ce ain-si que je dois me ven ger au-jour -

25

d'hui? Ma co-lère s'é - teint, quand j'ap-pro-che de lui. Plus je le

28

vois, plus ma ven-gean - ce est vai - ne, mon bras trem -

30

blant se re-fuse à ma hai-ne. Ah! - quel - le cru - au -

33

té de lui ra-vir le jour! A ce jeu-ne hé-ros tout cè - de sur la

36

ter - re. Qui croi-rait qu'il fut né seu-le-ment pour la guer-re? Il

39

sem - ble être fut pour l'a - mour. Ne puis-je me ven-

42

ger à moins qu'il ne pé - ri - se? Hé! ne suf-fit - il

44

pas que l'a-mour le pu - nis - se? Puis-qu'il n'a pu trou -

46

ver mes yeux as-sez char-mants, qu'il m'ai-me au moins par mes en-chan-te -

49

ments, que, si'il se peut, je le ha - is - se.

附錄二

此古譜為拉摩針對盧利的歌劇《阿米德》（*Armide*）之宣敘調〈終於，他落入我的掌控之中〉〈*Enfin, il est en ma puissance*〉之曲析。²³¹

Chant de triomphe.

EN- fin il est en ma puis- sance, Ce fa- tal enne-

Ton mineur de Mi.

mi, Ce fu- perbe vain- queur.

Les notes de Basse, qui ne font point de Lulli, ne changent rien au fond.

Ton majeur de Sol.

譜例2-1. 盧利《阿米德》，〈終於，他落入我的掌控之中〉，bars1-4
歌詞英譯：At last, he is in my power, this mortal enemy, this haughty
Conqueror.

²³¹ 譜例引自Jean-Philippe Rameau, *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe* (Paris: Prault fils, 1754).拉摩所分析的譜例並未包含整首宣敘調，各譜例之小節數皆自完整小節算起，英譯歌詞亦不再複述與前段譜例重疊的部分。英譯引自——，"Observations on Our Instinct for Music and on Its Principle," in *Essay on the Origin of Languages and Writings Related to Music*, ed. John T. Scott, *The Collected Writings of Rousseau* (Hanover: University Press of New England, 1998).

CE super- be vain- queur. Le charme du- fo-
 Ce guidon marque la Basse fondamentale.
 Dieze de Lulli.

meil Le livre à ma ven- geance , Je vais per-
 Ce guidon marque
 la Basse fondamentale.

cer son in- vin- cible cœur.

譜例2-2. 盧利《阿米德》，〈終於，他落入我的掌控之中〉，bars4-8
 歌詞英譯：Sleep's charm delivers him to my vengeance, I'll pierce his
 invincible heart.

cible cœur. Par lui tous mes ca-
 ptifs font for- tis d'escla- vage, Qu'il é-
 prouve toute ma ra- ge...

Dominante de la suivante.
 Note sensible de Re.
 Dominante tonique de Re, sur laquelle il y a repos.
 Ton de Re.

譜例2-3. 盧利《阿米德》，〈終於，他落入我的掌控之中〉，bars8-11
 歌詞英譯：Through him all my Captives have left their servitude, let him
 feel all my fury !

toute ma ra-ge... Quel trouble me fai-fit.

Qui me fait hé-fi-ter! Qu'est ce qu'en fa-fa-veur la pi-

tié me veut dire? Frapons... Ciel! qui peut m'arrester?

Ton de Re. Ton de Sol.

Ton d'Ut. Ton de la.

Ton de Mi, Ton de Sol. Repos sur la dominante de Sol.

譜例2-4. 盧利《阿米德》，〈終於，他落入我的掌控之中〉，bars11-18
 英譯：What tumult seizes me, what makes me hesitate! What does pity
 wish to say to me in his behalf? Strike. Heavens! What can be
 stopping me?

peut m'arre-ster? Ache-vons... je fré-mis? vengeons

Accords.

Basse de Lulli. Ton de Sol. Ton d'Ut, Ton de Re.

nous... je fou-pi-re?

Les nouveaux Bemois & Diezes marquent visiblement les changemens de Ton, ou mode.

(a) Ces chiffres, qui ne sont point à la Basse de Lulli, n'existent pas moins dans le fond d'harmonie.

譜例2-5. 盧利《阿米德》，〈終於，他落入我的掌控之中〉，bars18-22
 英文歌詞：End it I tremble. Avenge myself I sigh?