

音樂表現的意義和情感 ——從「分析美學」的視角所做的解析

劉悅笛*

摘 要

分析美學對於音樂表現的解析，使得傳統的音樂表現論得以當代範式的轉換，一般被區分為所謂的「自我表現理論」與「情感介入理論」。納爾遜·古德曼在 1968 年的經典著作《藝術的語言》當中對表現論有所規定，其意圖是給出一種還算全面的「例示性的藝術定義」，他認定表現就是一種「隱喻性例示」。斯蒂芬·大衛斯在其 1994 年的專著《音樂的意義與表現》當中，表述了一種全新的多維「音樂意義」觀念，提供出了一整套的「意義類型學」，從而得到了普遍的關注與贊同。在分析美學的相關研究當中，「認知——情感理論」就是一種主流的理論。彼得·基維在 1998 年的《音樂哲學導論》等系列著述當中，在其初步提出的音樂表現理論亦即「輪廓理論」基礎上，強調音樂的情感屬性是滲透在音樂的形式結構裡面的，由此提出了一種「升級的形式主義」版本。

關鍵詞：音樂表現、自我表現理論、情感介入理論、認知——情感理論、隱喻性例示、意義類型學、輪廓理論

* 中國社會科學院研究所研究員。
E-mail: liuyd1217@sina.com

Meanings and Emotions in Musical Expression: The Analysis from the Perspectives of “Analytic Aesthetics”

Yue-Di Liu *

Abstract

The analysis of musical expression in analytical aesthetics makes a transformation from traditional musical expression theory to contemporary paradigm, which is generally divided into the so-called “self-expression theory” and “the emotional engagement theory”. Nelson Goodman prescribes expression theory in his classic academic book *Language of Art* in 1968. His intention is to give a fairly comprehensive “exemplification definition of art”, and he believes that expression is a “metaphorical exemplification”. In his monograph *Musical Meaning and Expression* in 1994, Stephen Davis presents a new concept of multi-dimensional “musical meanings” and provides a set of “Typology of meanings”, thus gaining universal attentions. Among the relevant studies of analytical aesthetics, “the cognitive-emotive theory” is a mainstream theory today. In his series of works especially *Introduction to a Philosophy of Music* in 1998, Peter Kivy emphasized that the emotional property of music is permeated in the formal structure of music on the basis of his preliminary theory of musical expression, i.e. contour theory, and then he presents an enhanced formalism version of music expression.

Keywords: Musical expression, The self-expression theory, The emotional engagement theory, The cognitive-emotive theory, Metaphorical exemplification, Typology of meanings, Contour theory

* Associate Research Fellow, Institute of Philosophy, Chinese Academy of Social Sciences.
E-mail: liuyd1217@sina.com

音樂表現的意義和情感 ——從「分析美學」的視角所做的解析

劉悅笛

「表現」，是人們在評判和欣賞藝術中所經常運用的話語或術語。一般的理解是，表現往往是與藝術家的情感相聯，「表現與感受或情感的訴求和描述之間的基本差異，在 18 世紀就已成為了共識」，¹ 其實，藝術所表現的恰起是人們的內在生活世界。

一、表現論的當代轉換

「表現」(expression) 抑或「表現的」(expressive) 這兩個相關的英文詞本身，皆有擠壓的意思，似乎內在的感受與情感是要被擠出來一般。在傳統意義上，所謂「表現理論」的確是于藝術家創作藝術品時的「藝術家經驗」(artistic experiences) 是直接內在相關的。「藝術是人類感受的表現」(Art is an expression of human feeling)，也成為人們理解藝術的基本方式之一。

¹ Richard Wollheim, *On Art and the Mind*, : *Essays and Lectures*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1974. Paperback, 1983.p. 85.

如此說來，反思一下我們對藝術所作出的反應，就會發現，其中有許多反應取決於兩個相互聯繫的假定：「第一個假定是，藝術家所做的事情之一就是表現他們的感情；第二個假定是，這種表現是審美價值的源泉之一。」² 當然，這又包含了「價值論」的理解，但事實上，表現不僅僅是「通過藝術家所實施的某一過程」，而且也是指「這一過程所產生出來的特徵」，³ 表現理應是過程與結果的統一。

如果給予一般哲學意義上的再現與表現論以更為現代的闡釋，也就是以「語言哲學」為主的闡釋，根據某種語言唯命論的理解，「再現」也不過是給了所應對的外物某種「命名」而已。按照這種思路，再現，就是有名字的，而表現，則是無名字的。因為，當人們給某物命名的時候，其實就是在「再現某物」；然而，表現卻「空其所指」，或者說指向了人類某種內在的狀態。當然，在美學的範圍之內，特別是在分析美學的意義上，無論是再現與表現，都無疑具有特定的內涵與外延。

然而，表現不僅有創造一面，還有接受的另一面，觀者或者聽者是如何「感受到」情感的呢？這就可以區分出「藝術家中心的表現論」(The artist-centered theory of expression) 與「觀眾中心的表現論」(The audience-centered theory of expression)，前者認定，藝術家在藝術中表現了他們的情感，後者認為，觀眾通過藝術激發了情感。這就引發出一種「情感喚起」理論。按照這種觀點，以敘事性作品

² 安妮·謝波德：《美學：藝術哲學引論》，艾彥譯，瀋陽：遼寧教育出版社 1998 年版，第 27 頁。

³ John Hospers, "Problem of Aesthetics", in Paul Edwards ed., *The Encyclopedia of Philosophy*, New York: Macmillan Publishing Co. and The Free Press, 1967, p. 46.

作為藝術例證：

如果我們真正地關心觀眾的接受，我們就應該更多去關注觀眾對敘事性藝術品的情感投入的動力寫，這些藝術既包括高級的，也包括低級的，並且要特別關注這些藝術品有意在引發讀者、聽眾和觀者的平凡類型情感反應的方式。這是因為很大程度上，統領與塑造觀眾對藝術品的關注的、使觀眾能追隨並理解藝術作品的、以及能激發我們看穿敘事性藝術品的承諾的，是敘事性藝術作品的情感激發物件。隱喻性地說，我們或許可以說，在很大程度上，情感是使觀眾與他們所消費的藝術品的粘合劑，特別是與敘事性的虛構作品的聯繫更是如此，這裡所討論的情感，往往都是平凡類型的情感——害怕、生氣、恐怖、尊重、懷疑、同情、佩服、憤慨、敬畏、厭惡、悲憫、可憐、迷醉、滑稽逗樂，諸如此類。⁴

這就使得表現問題變得非常具體，要具體藝術形態具體分析，文學與音樂的大類之間是不同的，敘事性文學與表現性音樂則離得更遠。在文學作品當中，特別是在敘事性的文學作品當中，文學的再現與情感的表現通常是同時出現的。這意味著，對於讀者而言，對於所再現的物件的認識，通常有助於對於所表現的東西的理解。同理可證，再現性的繪畫也是如此，狹義的再現與表現之間的關聯，與敘事性文學類似。分析美學家們還特別關注詩歌表現與音樂表現之間的分殊，厘清二者的關係至關重要。因為詩歌的情感，可以通過詩歌所擁有的意義方式來加以表現，而音樂的表現則另有自身的規則，本章即對此進行了詳盡的解析。⁵

⁴ Noël Carroll, *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*, Cambridge: Cambridge University Press 2001, p. 216.

⁵ Robert Stecker, *Aesthetics and the Philosophy of Art: An Introduction*, Lanham: Rowman &

然而，音樂內部也要細分，表現性的音樂則是另一番「情境」，「一曲表現性音樂有時候會刺激我們為自己想像一種情境。雖然，就再現性藝術而言，我們都得到類這種情境，並且需要想像自己正在感受這種感情；但是，就音樂而言，我們所得到的是一種對這種感情的刺激，而且，我們在想像感受這種感情的過程中，也可以想像一種情境。」⁶也許，在藝術表現當中，還繼續區分出「再現性表現」與「非再現性表現」。在這兩類的表現之間，也存在大量的中間形態，「關於這些中間性例子，我們可以說，對於形象內容來說，它們是再現性的，而對於形象內容所顯示的情感來說，又是非再現性的。」⁷所以，這就需要具體分析，並不說所有的音樂都是表現的，甚至就是抽象的，擬聲的音樂始終存在；也並不是所有一切的肖像畫都是再現的，就像提香肖像也表達出情感內涵，這就可以繼續從「形象內容」與「情感內容」出發，來繼續區分表現的「再現性」與「非再現性」的兩大類別。

在藝術表現論的深入分析當中，特別是關乎「藝術價值」的解析裡面，又可以進行一進步的劃分，也就是所謂的「自我表現理論」(The self-expression theory) 與「情感介入理論」(The emotional engagement theory)。「自我表現理論」宣稱，「藝術的價值在於允許藝術家去表現他們自身」，而「情感介入理論」則認為，「藝術有價值就在於它引發了合適的情感反應」。⁸前者在傳統的藝術表現論當

Littlefield Publishers, 2010, p. 218.

⁶ 安妮·謝波德：《美學：藝術哲學引論》，第 52 頁。

⁷ 奧爾德里奇：《藝術哲學》，程孟輝譯，北京：中國社會科學出版社 1986 年版，第 74 頁。

⁸ Theodore Gracyk, *The Philosophy of Art: An Introduction*, Cambridge: Polity Press, 2012, p. 22.

中無疑是主導性的，後者在當今的藝術表現論當中則漸居主宰。

當然，也有少數分析美學家們關注到了情感的對立項——理性，並且如此探討了藝術表現當中情感與理性的關聯：

1. 提供理解力的理性和改變藝術作品的概念能夠決定於藝術作品的情感變化。
2. 情感介入藝術需要理解力。
3. 藝術家的情感可能是藝術作品意義的一部分。他在表達它時澄清他自己的情感。
4. 作品的意義原則上同藝術家的意圖有關，因此，它通常並不獨立於藝術家的意圖。
5. 藝術的包括適當反應的概念。
6. 說藝術家的情感或意圖同對作品對反應一定會有某種程度的分配關係，在某種程度上就等於說藝術是一種社會實踐或表達媒介。
7. 擴大理解力的離心提供了擴大情感範圍的可降性。這就使通過藝術進行情感培養有了意義。⁹

儘管這種想法強化了理性在「藝術表現」當中的地位，而且，還特別主張意圖與作品意義是不可分離的，從而堅持地捍衛了「意圖主義」的思路，但是的確也見到了情感當中的理性要素所起的力量。相形之下，中國傳統卻從來沒有理性與情感的二分發，它們從另一種思路來闡明藝術。

⁹ 大衛·貝斯特：《藝術·情感·理性》，李惠斌等譯，工人出版社 1988 年版，第 168 頁，原文的「意向」改為「意圖」。

二、表現作為「隱喻性例示」

古德曼不僅重思了「再現」理論，而且對「表現」問題進行了積極反思。古德曼這種反思的起點，還是日常用語當中對於「表現」一詞的含混誤用，這種誤用就像「再現」一樣是有問題的。無論在中文還是英文當中，都存在著這種語言的迷霧，我們既說在某一「陳述」當中「表現」了某種意見、描述或者觀點，也說在某一繪畫當中「表現」了情感、觀念或者個性。但是，這兩者畢竟是不同的。再如，某個人「表現」了悲傷，那麼，這究竟是在說他「表現」了悲傷之感，還是說他「表現」了他「具有」這種感受呢？更重要的問題在於，這個人「表現」的感受，可能既不是他所「具有」的或者聲稱所「具有」的，也沒有表現出他所「具有」的或聲稱所「具有」的感受。¹⁰這還是需要勘定語言的意義，這還得要使用早期分析哲學的基本方法。

在這裡，古德曼先給予了「再現」與「表現」的嘗試性的區分特徵：「再現的是物件或者事件，而表現的是感受或者其他屬性」。¹¹但是，這種區分似乎就是在說，「再現」與「表現」之別就在於所關涉的物件不同。進一步說，「所再現的東西」與「所表現的東西」都好似是「指謂」，二者的差別，就在於前者所指謂的是「特指」，而後者所指謂的是「屬性」。但是，這種區分是非常不嚴格的，古德曼使用了一種語言遊戲式的說法——「表現毋寧說是憑藉暗示 (intimation) 而非摹仿 (imitation)。」¹²這樣，理解「表現」就

¹⁰ Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, 1968, p.45.

¹¹ Nelson Goodman, *Languages of Art*, p.46.

¹² Nelson Goodman, *Languages of Art*, p.46.

不能經由反思「再現」之途，而是要另闢蹊徑。

由此，古德曼又引入了「例示」這個概念，這既是一種新的發展，也是為了說明「表現」。按照古德曼的意見，如果說，再現被歸結為「指謂」而表現被視為「擁有」(possession)的話，二者的差異與其說在於「範圍」的不同還不如說在於「方向」(direction)上的不同。當然，表現也並不完全是「擁有」，除非這種「擁有」的關係是隱喻性的。¹³ 這道理就像指謂就是有所指(refer)，但是不能指向所有的一切那樣。由此出發，古德曼所認定的表現就是這樣的：

表現，就像再現，就是一種符號化的模式；一幅圖畫一定意指符號化，指向了其所表現的。……某一個物件，如果被一個謂詞本義地或隱喻地所指謂，便可以指向這個謂詞或者相應的屬性，這可以被認為是對於謂詞或屬性的例示。並不是所有的例示都是表現，但是所有的表現都是例示。¹⁴

「表現」就是一種「例證」，反之則不然，這是古德曼得出的哲學結論。

為什麼這樣說呢？因為，按照古德曼的界定，「例示就是擁有加指稱。沒有符號化的具備(to have)僅僅是擁有，而沒有具備(having)的符號化則是以某種方式指向了例示之外的。」¹⁵ 如此說來，「表現」所包孕的關係就既以「擁有」作為基礎，又在此基礎上有所「指稱」。更簡明地說，構成表現的基礎性的東西就是要擁有某些屬性，但是，更特殊的規定則在於表現要有所指稱。但最重

¹³ Nelson Goodman, *Languages of Art*, p.52.

¹⁴ Nelson Goodman, *Languages of Art*, p.52.

¹⁵ Nelson Goodman, *Languages of Art*, p.53.

要還是「符號化」的功能，在這種意義上，這種「去例示」與「去表現」並不能被視為「去描繪」(depict)抑或「去描述」(describe)，而更是一種「展示」(display)。¹⁶ 在一定意義上，例示就是從某個類別當中對某個樣本的「抽取」，然後再用這個樣本去表徵這個類別，然而，必須指明的是，這種樣本作為這個類別的其中一份子，卻並不必然去分享該類別的任何某種屬性。

如此這樣，從符號分析哲學的視角，「再現與描述」和「表現與例示」就這樣被古德曼區分開來，前者就是符號與所匹配之物相應，後者將要將符號與所指謂的「標記」(label)相聯，因此也就間接地同「標記的序列」相關了。¹⁷ 古德曼較之一般的分析美學家們甚至走得更遠，他從「隱喻」(metaphor)的維度繼續闡發他的「表現論」：「表現相對於隱喻性地指謂之的一個標誌，因此，表現不僅僅同被隱喻化的間接相關，而且與標誌的本義序列間接相關。」¹⁸ 當然，古德曼實現了從「暗示」到「隱喻」的轉換，將「表現」問題的重點轉移到了「隱喻」上面，從而將表現還原為「隱喻性例示」。

古德曼給出的「表現」定義是：「 a 表現了 b ，那麼：(1) a 擁有 b 或者 a 指謂 b ，(2) 這種擁有和指謂都是隱喻性的；而且 (3) a 所指就是 b 。」¹⁹ 這種思路恐怕仍是一種理論的「轉移」，當古德曼只能以概念去闡釋另一個概念的時候，他恰恰跌入了邏輯解析的「怪圈」。在許多的分析當中，古德曼最成功的策略，就是往往都

¹⁶ Nelson Goodman, *Languages of Art*, p.93.

¹⁷ Nelson Goodman, *Languages of Art*, p.92.

¹⁸ Nelson Goodman, *Languages of Art*, p.92.

¹⁹ Nelson Goodman, *Languages of Art*, p.95.

將一個問題轉化為另外的問題，但是另外的問題的解決還是個「大問題」，這種理論的讓度卻使得問題更加複雜化。最明顯的例子，就是將「表現」的基本含義轉向了「隱喻」，那麼究竟何為「隱喻」還是要用概念來加以厘定的。

實際上，「隱喻」作為二十世紀後半期非常重要的哲學命題，得到了分析哲學家與語言學家們的重點關注。但無論觀點有何種差異，當代理論都傾向於將隱喻視為人類基本的認知活動，同時也是我們感知與理解世界的基礎性的語言工具。因為，在西方世界，意義往往被視為在「客觀現實」與「符號呈現」之間的抽象關聯，意義基本上是表面性的，一般而言通過定義表面上的概念可以直陳出來，所以隱喻被視為是衍生性的乃至於不必要的現象。然而，當代隱喻理論卻反過來認為，隱喻也是我們賴以生存的語言根基。接受了這種隱喻的基本觀念，由古德曼所代表的「隱喻性例示」的觀點之所以能夠在邏輯上成立，被進一步地規範地加以陳述與證明為：

1. 如果藝術品（與藝術品的部分）擁有了表現性屬性，它們就或是表面的或是隱喻的。（前提）
2. 如果藝術品（與藝術品的部分）表面上擁有了表現性屬性，它們必須是那類能秉承心靈屬性的事物。（前提）
3. 藝術品（與藝術品的部分）並不是那類能秉承心靈屬性的事物。（前提）
4. 因而，藝術品（與藝術品的部分）不能在表面上擁有表現性屬性。
5. 但是，藝術品（與藝術品的部分）卻擁有了表現性屬性。
6. 因而，藝術品（與藝術品的部分）隱喻性地擁有了表現性屬

性。²⁰

但無論怎樣，古德曼的意圖似乎是給出一種還算全面的「例示性的藝術定義」，表現就是一種「隱喻性例示」。按照他的基本理解，沒有符號化的藝術是不存在的，因為「再現」、「表現」或者「例示」都是符號中的一種，藝術品可能只具有其中一種，但是不可能三種都不具有，否則就不是藝術品。因此，古德曼認為，藝術就是以某種方式起符號作用的東西，在藝術史的長河裡面，藝術品不過是在不斷地凸顯其符號的不同方面，這些方面或者是「指謂性的東西」（也就是再現性的東西），或者是「例示性的東西」（也就是形式化的東西），或者是「表現性」的東西，除此之外，別無他途。

三 多維「意義」的表現

在藝術表現論當中，對於藝術究竟「表現」了何種意義的問題，直到目前仍是歐美的美學界所關注的重要話題，分析美學家們在其中做出了最重要的貢獻。

這種話題的探討是如此的集中，特別是集中到了音樂的意義表現方面，正如美國學者所客觀指出的那樣：「1994 年這一年，公開出版的直接探討音樂意義的書籍有如下之多：斯蒂芬·大衛斯的《音樂的意義與表現》、查爾森·羅森 (Charls Rosen) 的《意義的前線》、米凱爾·克勞斯 (Michael Krausz) 編的《音樂的解釋》、菲利浦·阿爾潑森 (Philip Alperson) 的《什麼是音樂》、安東尼·波普爾

²⁰ Noël Carroll, *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction: A Contemporary Introduction*, London: Routledge, 1999, pp. 95-96.

(Anthony Pople) 編的《理論、分析與音樂的意義》、埃羅·塔拉斯蒂 (Eero Tarasti) 的《音樂符號學理論》、羅伯特·哈滕 (Robert Hatten) 的《貝多芬音樂中的意義》。²¹ 以 1994 年作為橫斷面，就足以看到西方美學界對「音樂意義」問題的重視程度，這個問題也始終是分析美學的核心難題。

其中，作為分析美學家的斯蒂芬·大衛斯的專著《音樂的意義與表現》，作為音樂分析哲學當中的經典著作，表述了一種全新的多維「音樂意義」觀念，得到了普遍的關注與贊同。這意味著，大衛斯提供出了一整套的「意義類型學」(Typology of meanings)：

意義 A 類——自然的、無意義的意義；

意義 B 類——對自然意義的有意識地使用；

意義 C 類——對自然要素的系統化、有意識地使用；

意義 D 類——有意的、人為規定的獨立意義；

意義 E 類——在某一符號系統中產生的人為的意義。²²

這五種意義類型的區分，基本上是按照如下的區分原則做出的：「自然的」(natural) 意義與「人為的」(arbitrary) 意義，「有意的」(intended) 意義與「無意的」(unintended) 意義，擁有「符號體系」的意義與「獨立」的意義。從哲學上而言，自然與非自然意義的劃分是最基本的，所謂自然意義主要是指人們按照常規通過字面而習得的話語意義，而非自然意義則一般是指，在特定語境裡面，所表達出來的交際者意圖傳給給受眾的語用意義。

追本溯源，以《語詞方式研究》(*Studies in the Way of Words*,

²¹ 列奧·特萊特勒：《關於音樂意義的辯論》，楊燕迪譯，《音樂藝術》1997 年第 1 期。

²² 斯蒂芬·大衛斯：《音樂的意義與表現》，宋瑾、柯楊等譯，湖南文藝出版社 2007 年版，第 24-30 頁。

1989) 作為自己終身總結的英國著名哲學家格萊斯 (H. Paul Grice)，他在 1957 年的《哲學評論》(*Philosophical Review*) 所發表的《意義》(Meaning) 一文所提出的自然與非自然的意義區分，對於大衛斯構建意義類型理論帶來了最重要的啟示。格萊斯的「語言哲學」的重要貢獻，就在於：其一，區分了自然意義與非自然意義，其二，隨著人為的意識性的加深，進行意義層級的類分，而這兩點都被大衛斯繼承了下來。

依照這種哲學涵義的劃分，意義 A 類是最為純粹的意義類型，產生意義的關聯是自然的，就像有烏雲就意味著有雨，有煙便表面了有火一樣。大衛斯的意義 A 類基本上就等同於格萊斯所謂的「自然意義」，它所指的是自然的、無意義的意義。「因果聯繫」當然是其中重要的關聯，但卻並不是唯一的關聯。此外，意義 A 類也可能由「相似聯繫」推出，但是，它作為一種「絕對關聯」或者「對稱關係」，缺乏意義的選擇性與方向性。

意義 B 類是在意義 A 類的即基礎上對其「有意義」的使用，當然這也是「最簡單」的運用。大衛斯給所給出的「意義 A 類被適當地有意義地使用」的例子就是，比如醫學院教學當中將帶有麻疹斑的病人展示給學生看，以此證明，這種有了這類斑點就可能得上了麻疹，這就進入到了意義 B 類的階段。還有一種情況則是，意義 B 不必然包含與意義 A 的關聯，但是卻得到了「有意義地使用」，比如在講授天體運動的課堂上宣稱用橘子代表太陽，橘子與太陽之間的關聯是非自然的，但意義 B 卻能被學生們有意識地意識到。

意義 C 類較之意義 B 類更為複雜，是對於意義 A 類系統化的、有意義的使用，由此開始的意義才與音樂表現相關。這裡，我們可以比較一下意義 B 類與意義 C 類。它們的共同點在於，都是對

於意義 A 類的有意識地使用，但是，二者的區分就在於，意義 C 類乃是在意義 A 類基礎上的「系統化」使用。「意義 C（像意義 B 一樣）從自然元素或關係中獲得意義；然而，這種意義受到符號系統規則的影響，因此只有熟悉這些規則的人，才能明顯地看出這種意義。這些規則為意義建構了一種自然的潛在性，而不是完全由它們自身產生意義。……即使一些音樂音程自然地比其他音程緊張，人們也不能給它們指派一個從它們的自然特徵中衍生出的意義，除非他知道一些組織這些自然特徵的慣例。」²³

所以說，意義 A 類、意義 B 類與意義 C 類皆為廣義的「自然意義」範疇中的意義類型，後二者都為以意義 A 類為基礎的有意義的運用，最後一類則是系統化的使用。與前三種意義類型劃分開來，後兩種意義類型，亦即意義 D 類與意義 E 類則徹底與「自然主義」區分開來，從而成為了徹底的「非自然的意義」。

回到音樂意義的表現問題，大衛斯認為，音樂作品的最一般屬性就是意義 C 類，而並非是意義 A 類。進而，音樂所表現出來的意義，還與兩種意義類型相關，那就是在意義 C 類之前的意義 B 類與意義 C 類之後的意義 A 類，基本上都是圍繞著意義 C 類而展開的。

其中，意義 D 類是「人為規定」的「獨立意義」，它當然也是意義的有意使用，「意義 D 指的是一個意義只由慣例規定或給出。能指與所指之間的慣例是人為的而不是自然的」。²⁴ 在此，意義 D 類與意義 E 類的區分就顯現了出來，意義 D 類儘管依賴於慣例，但

²³ 斯蒂芬·大衛斯：《音樂的意義與表現》，第 27 頁。

²⁴ 斯蒂芬·大衛斯：《音樂的意義與表現》，第 28 頁。

是它所依賴的慣例並沒有構成一個符號系統。意義 E 類作為「在一個符號系統中產生的人為的意義」，就是「一個符號或記號具有一個人為的符號體系中的一個元素或『個性』那樣的意義。這個符號體系通過對這些元素的適當使用，為意義的產生提供了規則。」²⁵ 由此可見，所謂意義 E 類是更為複雜、系統化的意義，實際上也就是語言符號的意義，而音樂所表現的意義恰恰與語言所表現的意義是不同的，所以音樂表現出來的並不是意義 E 類。

大衛斯認為，音樂並不是語言符號。音樂不是「語言」，這是他與其他某些分析美學家的基本區分，許多分析美學家始終致力於尋求到語言與音樂的共通性，圍繞「藝術是語言嗎」的論爭層出不窮²⁶；音樂不是「符號」，這是他與傳統的符號學美學家的基本區分，主要就是美國女性符號哲學家蘇珊·朗格的區分。

按照蘇珊·朗格的美學思想，音樂的作用不是「情感的刺激」，而是「情感的表現」；不是音樂家情感的「徵兆性表現」，而是感覺形式的「符號性表現」。這便是對人類的「內在生命」的理解。從符號學角度來看，音樂既不是情感的引發也不是情感的治療，它是邏輯的表現 (logical expression)，音樂能表達某種符號性的情感、表達我們不能感覺到的情緒和以前或許不知道的激情。朗格對音樂的推崇與叔本華類似（音樂被定為一切藝術裡面的皇冠之珠）。按照符號學的觀點，音樂形式是同「人類情感形式」最接近的邏輯相似物 (logical resemblance)，音樂是心理過程的「呈現性符號」 (presentational symbol)，其音調結構最接近情感形式。

²⁵ 斯蒂芬·大衛斯：《音樂的意義與表現》，第 28 頁。

²⁶ Warren Shibles, *Emotion in Aesthetics*, Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1995, pp. 201-222.

然而，按照大衛斯的「意義類型學」，朗格僅僅視音樂的意義為意義 A 或者意義 B，而這位女性哲學家所提出的那種與藝術基本屬性對立的「推理性 (discursive)」符號則類似于意義 E。但朗格必定仍認定，「藝術符號展現的意味不能由話語來釋義」，²⁷ 藝術絕對是非推論性的。所以說，按照《音樂的意義與表現》的基本論點，在意義的基本的五種類型當中，意義 A 類是「自然意義」類型，而意義 E 類則是「特指語言」類型，這二者顯然都是與音樂意義是無關的，而屬於音樂意義的只有意義 B 類、意義 C 類與意義 D 類這三種類型。

關於這三種音樂所表現意義之間的關聯，大衛斯給出了這樣的解說：「音樂不僅僅呈現情感，它還可以或可能『評論』所表現的情感。……意義 A 可能是合適的，因此成為意義 B 或意義 C，這取決於它的運作方式。意義 B 和意義 C 包括有意識的運用，也是關聯性 (referential) 的。」²⁸ 其中，從意義 B 類到意義 D 類就是可以轉化的，比如，「當音樂引用的目的不是為了這些指向（如主題、風格或流派），而是為了再現被引用的音樂相關的事物時，意義 B 很快地轉換成了意義 D。」²⁹ 由此可見，意義 B 類、意義 C 類與意義 D 類共同塑造成了音樂所表現的多維的意義層級。

由「音樂的意義」理論出發，大衛斯這樣來界定音樂的「表現」：

我的理論總體上這樣的：在首要和基本的情形下，音樂的表現

²⁷ Susanne K. Langer, *Problems of Art: Ten Philosophical Lectures*, New York: Charles Scribner's sons, 1957, p. 68.

²⁸ 斯蒂芬·大衛斯：《音樂的意義與表現》，第 223 頁。

²⁹ 斯蒂芬·大衛斯：《音樂的意義與表現》，第 88 頁。

性被外表的情感特徵而不是情感事例所呈現。我們有關音樂作品的體驗，特別是音樂中的運動運動的體驗，與人類行為類型中引起外表的情感特徵的情感體驗相類似，這種類似存在於這樣一種方式中：事物是被體驗的，而不是基於嘗試著在音樂的特殊部分和人類行為的特殊部分之間建立一個象徵的關係。情感是作為屬於音樂的東西而被聽到的，正如情感的外表以為為名的同伴或者其他生物的姿勢、步態或舉止的方式被呈現一樣。作為這種方式表現出來的被我們聽到的音樂的情感範圍，是嚴格限制在那些具有典型行為表現的情感或情緒範圍中的，這對於人類外表來說也是真實的：總的來說，音樂表現了悲傷或歡樂的外在特徵。³⁰

按照這種音樂表現理論的預設，此前的藝術表現的基本觀點，實際上形成了兩種相反的觀點：一方面認為音樂的意義是「自然主義」的，另一方面則持「反自然主義」的觀點。古德曼的音樂理論就是「反自然主義」的代表，然而，按照大衛斯的區分，古德曼只將音樂的意義視為意義 E 類，這顯然是有著極大的局限性。古德曼的狹隘的認識論觀點，似乎只有在如此的情況下才是可能的，例式化的表現只能被限定為某部音樂作品指示自身，並且只能服務於一種認識的目的。所以說，古德曼的表現觀點的主要問題在於，從根本上拒絕音樂當中具有自然化的意義，這顯然是離音樂本身最遠的哲學解說，也是那些純哲學家們往往能認同的觀點。

此外，有關音樂表現與「意指」(reference) 之間關係的論述，還可以按照大衛斯的「意義類型學」來加以描述。對於表現與意指之間的各種關係，分析美學家給出了各種不同的答案。著名的分析

³⁰ 斯蒂芬·大衛斯：《音樂的意義與表現》，第 204 頁。

美學家基維就認為，在音樂的意義當中「意指」就很少出現，而比爾茲利與馬戈利斯則認為，意指即使出現了也與表現不相干；但是反過來看，古德曼那種持認識論原則的分析美學則認定，「意指」對於表現而言是具有主要的作用的。

這些多種多樣的觀點，如果按照多維的意義理論來觀照，就可以看到，其實還需要對於意義的更為細緻的解析，然後，才能將表現與「意指」的關係系統呈現出來。在意義 A 所形成的情況當中，「意指」並沒有出現的可能，而且也與意義無甚關聯。進而，在意義 B 所形成的情況當中，「意指」才開始得以出現，但是卻與使用的「自然意義」之要素沒有關聯。在意義 B 的某些其他情況與意義 C 所形成的基本情況當中，卻與「自然意義」之間形成了關聯，但此類關聯也許是並不重要的。只有到了意義 D 與意義 E 所形成的情況當中，「意指」才擁有了關鍵性的角色。

四 「情感」的複合表現

在分析美學家那裡，音樂所表現的「意義」與「情感」都是相當重要的，下面就從音樂所表現的「意義」轉向音樂所表現的「情感」問題。在分析美學的相關研究當中，「認知——情感理論」(the cognitive-emotive theory) 就是一種主流的理論。這種「認知——情感理論」的內在邏輯，可以如此表達出來：

1. 情感是激發了感受的一種認知。
2. 認知是以價值為基礎的。
3. 對審美感受的分析，
4. AE 是可以被激進地改變的，

5. AE 是以積極的認知為基礎的，
6. 情感的禁欲觀所展現出來的，並不是對於審美的維護，而毋寧是一種熱烈的、理性的美學。
7. AE 隨著感受而改變。
8. AE 不是消極的。
9. 沒有兩種審美情感是類似的。
10. 拒絕情感（卡塔西斯）的釋放理論。
11. AE 是被我們自身所激發的。
12. 理性與浪漫化的 AE 之間的關聯。
13. 所有的認知確實都包含著情感。³¹

實際上，「在認知——情感理論那裡，審美情感 (AE) 與審美價值 (AV) 都是建立在評價性判斷基礎上的。」³² 在分析美學家那裡，關於情感的表現問題在音樂方面得出了突出的發展，其中，持一種極端的「音樂中的柏拉圖主義」美學家基維的情感表現論值得深入探討，他的理論都是建基在對於傳統理論與分析理論的辨析基礎之上的。

從歷史的角度來看，基維首先梳理了西方美學史上的情感表現論，可以這樣來加以總結：「其一，主要由 16 世紀末卡梅拉塔會社的成員提出，並在歷史上產生過巨大影響，至今為人津津樂道——聽著通過與音樂『共鳴』而產生『同情』，此即所謂的『喚起理論』。其二，巴羅克時期具有代表性的『情感類型說』，其哲學源頭是笛卡爾，認為音響運動可以直接刺激人的某種『生理性』的內在

³¹ Warren Shibles, *Emotion in Aesthetics*, Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1995, p. 5.

³² Warren Shibles, *Emotion in Aesthetics*, p. 4.

構造，從而引發情感反應。其三，叔本華將音樂視為世界意志的『直接寫照』，不僅極大提升了音樂的形而上學地位，而且將音樂的情感內容與聽者的主觀反應分離，以此使音樂與情感這一課題的思考有了重大的實質性轉向。其四，漢斯立克在這一問題上提出著名的反題，認為音樂能夠以及如何表現情感，與音樂作為一門藝術的功能和價值無關。其五，蘇珊·朗格將音樂視為普遍性的情感生活的音響符號象徵，它並表現個人的、偶然的情感，而是通過『異質同構』來『再現』情感運動的本質與生命。」³³

從歷史到當代的各種音樂表現論，成為了基維的所批判的標靶與所收取的對象，但是，無論是歐洲大陸的非理性主義，還是美國大陸的符號學理論，都被迪基試圖整合到他的音樂分析美學的基本架構之中。實際上，就像分析哲學家往往從對某個句子的解析開始哲學沉思一樣，迪基對於表現的論述也是從「音樂——究竟怎樣具有悲傷呢」的解析開始的。³⁴ 這種語言的追問方式，顯然不同於傳統的美學追問方式。傳統美學一般只能追問：音樂如何「表現」(express) 情感呢？然而，傳統的表現理論與分析的表現理論之間，最重要的差異，就在於分析美學家並不直接追問表現問題，而是將這一問題轉換為：音樂如何「據有」或者「持有」(possess) 情感？

如果是情感是被「表現」出來的，那麼，就像「表現」這一用語的那種擠壓的原意所示，情感是內在於人們的，音樂將這種屬於人的情感給擠壓了出來，這從 19 世紀以來的浪漫主義表現理論及其深刻影響那裡便可得見。與之迥異，如果說情感是被「持有」

³³ 基維：《音樂哲學導論：一家之言》，劉洪譯，華東師範大學出版社 2012 年版。

³⁴ 基維：《音樂哲學導論：一家之言》，第 32 頁。

的，那麼，情感就被歸屬於音樂本身，情感屬於音樂的「知覺屬性」，這已經成為了分析美學的某種基本共識，也成為了分析音樂美學的情感表現論的邏輯起點。基維對此總結到：「總體而言，該共識如下：當我們說一段音樂是悲哀的、恐懼的或別的什麼的時候，我們描述的並非在內心喚起某種情感的傾向性，而是將情感作為一種知覺屬性 (perceived property) 歸屬於音樂本身。」³⁵ 這種音樂情感的感受方的轉變，恰恰是由分析美學家所做的轉折性的貢獻。傳統的表演論更多只是將音樂作為情感的「誘因」，音樂喚起了人們內在的情感；而主流的分析美學則把音樂當做情感的「動因」，因為，情感是在音樂本身而不是人們的內心當中被知覺到的。

早在 1980 年，基維就在《紋飾貝殼：對音樂表現的反思》(*The Corded Shell: Reflections on Musical Expression*, 1980) 這部著名專著裡面，初步提出了他音樂表現理論，並稱之為「輪廓理論」(contour theory)。³⁶ 這種理論後來被用更簡明的語言表述為：「這種『音樂的輪廓』，其音響的『外形』(shape) 顯示出一種和人類情感在聽覺及視覺上的表現形式之間的結構相似性。」³⁷ 由此可見，基維的「輪廓理論」的核心就是要證明，音樂表情與人類表情之間本來就具有相似性，音樂的表現在很大程度上就是建基在這一相似基礎之上的。在擴充來看，基維進而認為，音樂的表現性特徵與人的表現性特徵之間的類似，就像聖伯納德狗臉的面容（這是一種面部看似有人類悲傷表情的狗）與人類表情的面容一樣，前二者的類比

³⁵ 基維：《音樂哲學導論：一家之言》，第 21 頁。

³⁶ Peter Kivy, *The Corded Shell: Reflections on Musical Expression*, Princeton: Princeton University Press, 1980.

³⁷ 基維：《音樂哲學導論：一家之言》，第 38 頁。

關係與後二者的類比關係是「同一邏輯」。

再從整體上來看，按照西方美學家們所提出的各種意見，音樂與情感的關聯的可能觀念基本有如下三種：「一種可能性是，音樂的形式與情感的生理模式之間存在動態結構的對應。另外一種可能性是，音樂感覺起來和人類表達情感的語言或發生法很類似。第三種說法……認為，音樂的節奏感覺起來和揭示人的情感狀態的身姿或動作一樣。換言之，音樂在感覺上是動態的，就像人的動作和行為。當音樂與感覺上與表現典型情感的行為相似時，兩者之間的相似性不僅在於動態，兩者的表現力也相似。」³⁸ 基維的觀點無疑基本上屬於第三類，這是分析美學家的獨特洞見，但是第二種可能性在分析美學家眼裡也是得到了承認，唯獨第一種可能性解釋為多數的分析美學家所拒絕。

為了解釋清楚這種基本理論，基維繼續辨析了三種音樂表現的特徵。其一，在憂傷的音樂與憂傷的講話或者發音之間所尋求的類似類，比如說話的陰柔與音樂的舒緩之間的類似正是如此。所以，某些音樂特徵就是「聽上去」像是人類情感表達時所發出的聲音，基維對此也是承認的。其二，基維更為認同的，乃是這樣的進一步的觀點：音樂在音響上的某種特徵，基本類似於人類表情行為的某些可見的方面，諸如人類的表情舉止、身體動作、姿勢之類。其三，還有一種情況需要被考慮，諸如大和絃、小和絃和減和絃之類的某些音樂特徵，它們對於大多數而言也具有「情感語調特徵」。但問題在於，這些和絃卻找不到與人類表情的類似性，或者說，它

³⁸ 斯蒂芬·大衛斯：《藝術哲學》，王燕飛譯，上海人民美術出版社 2008 年版，第 150 頁。

們根本不具有任何「外形輪廓」，但基維只是將這種情況視為「輪廓理論」的反常事情而已，它們並不構成音樂情感表現的核心部分。

另一方面，為了對自己的「輪廓理論」進行論證，基維又強調音樂的情感屬性是滲透在音樂的形式結構裡面的，由此提出了一種「升級的形式主義」(enhanced formalism) 版本：

音樂的情感屬性，就像音樂的其他藝術屬性一樣，是一些內在固有的趣味屬性，我認為這個道理不言自明。也就是說，音樂的情感屬性是一些被賦予了審美特徵，並且天生會使得經驗產生愉悅的音樂屬性。此外，正如音樂的聽覺屬性、審美屬性一樣，它們說明構建了音響的模式 (sonic pattern)。……換而言之，音樂的情感屬性，與其他各種屬性，諸如混亂或寧靜、此處是大調而另一處是小調，或僅僅是一種旋律緊接著另一種旋律等等問題一樣，都可以立刻用音樂結構最簡單的事實論據解釋清楚：它們其實都是各種音響模式，存在於重複和對比之中。³⁹

這種將情感與形式相對起來的更新版本的「輪廓理論」，認定音樂的情感屬性是複雜的，乃是一種「複合屬性」，當音樂表現了某種情感的時候，其實還要借助於其他的音樂特徵。比如，音樂如要表現歡樂的情感，就要借助於各種組合要素的彙集，這些要素諸如明亮的大調調性、迅速而跳躍的節拍、較強的音響力度、諸如飛躍之類的主題，如此等等。「無論如何，升級的形式主義還是把各種情感從聽眾那裡移到了音樂之中。從這一點來看，情感不是被感覺到的，而是被『辨認』出的。處於這個原因，這種觀點有時會被

³⁹ 基維：《音樂哲學導論：一家之言》，第 83-84 頁。

稱為『情感認知主義』(emotive cognitivism)。」⁴⁰

總而言之，以基維為代表的「認知——情感」表現理論，始終強調的都是，在人類表現各種情感時的形態與聲音，與音樂所表現相應的情感狀態之間，無論是從聽覺效果還是描述方式上看都具有直接的相似性，這其實就是輪廓表現理論的真義，類似的表現論主張在分析美學那裡也逐漸佔據了主導之勢。

⁴⁰ 基維：《音樂哲學導論：一家之言》，第99頁。