

第一章 緒論

第一節 研究動機和目的

壹、研究動機

一、個人層面

回顧曾經接受過的音樂教育，其所學得內容有樂理、節奏訓練、聽奏練習、樂器技巧等等，皆以音樂的理論及技巧為主。反觀，這些內容的學習對我有什麼意義，只知道四分音符、大三和弦、A 大調的曲子等等要如何呈現，可是對於只是位欣賞者來說而非音樂家、表演者、創作者的我，這些似乎沒有任何意義，因為當在聆聽一首曲子時，較容易吸引我的是樂曲對內心情感的悸動，而不是這邊是第幾樂章第幾小節有著怎樣的技法。

研一下學期質性研究中，曾訪問三位大學生他們以前上國中小所上的音樂課程內容為何，和我以前所上的內容的沒有多大的差異。因此，更加的引起我的好奇以及慾望想要探究音樂的意涵與價值，並搭配先前的經驗深入到內涵中，進而更瞭解它。

由於網路的便利，讓我可以很快的蒐集到相關資料。得知在音樂教育本質理論的探討，因各時代對音樂的目的不同可分為兩方面，即功能論 (Utilitarian) 與美學論 (Aesthetic) 兩種。功能論以移風易俗、教化人心、陶冶性情、敦品厲行為主，如柏拉圖言：「音樂是在感覺裡陶冶道德與美的情操。」（引自伍鴻沂，無日期）。而美學論 Hoffer 指出音樂教育即是有組織地引導

學生學習音樂的過程，他更進一步地闡述音樂教育主要包括確認「為什麼需要音樂」、「教什麼」及「如何教」；**Reimer** 則強調音樂教育著重美感經驗的培養，引導學生由對音樂的感受到反應，進而形成音樂的行為，均是音樂教育者的責任；**Mark** 明確的表示，當今音樂教育的本質觀點已由功能論走向美感論；**C. Leonhard & R. House** 兩人提出音樂教育即是美學教育，主張藝術教育不單是創造，包含鑑賞及批評等活動，經由美學教育使學習者了解各種藝術之間的異同（蔡怡雯，2000）。

綜合上述得知音樂教育在於培養美感經驗、陶冶品行，使社會更佳和諧，進而能達到孔子所稱的大同世界。雖然功能取向的也可以邁向此目的，但是研究者認為應該從內而外是比較容易帶引人們進入到音樂的世界。尤其是 **Bennett Reimer** 從最根本的為什麼要有哲學，進入到他的理論，一步一步引領讀者進入音樂教育的哲學中；**Smith**（2003）提到他的用詞、用語簡單明瞭，原本蘇珊朗格的理論怎麼看都看不懂，藉由他的文章中，讓很容易進入並且明瞭她的論點。而研究者來說不僅較容易進入 **Reimer** 的思想，也較易讓一般的人瞭解音樂；且他的思想觀點，影響美國 70 年代的教育，更佳引起我的好奇，所以選擇作為其研究。

二、美感教育微渺的台灣音樂教育

音樂本身具有鼓舞、振奮、愉悅的影響，就音樂教育來說，培養學生感受美、理解美、表現美、創造美的能力，進而透過美的手段提高人的素養，諸如淨化心靈、高尚志趣、完善品格、啓迪智慧等等（楊健，2002）。目前台灣社會充滿了「麻木」的現象，人與人之間的關懷不見了，情分淡薄了，所見的是一片自私自利、勾心鬥角、見死不救、唯我獨尊等（洪萬隆，1996）。根據林正峰（2006）在商業週刊的調查發現，高學歷者覺得有往上爬的機會

話，會不擇手段求功利，多數人卻不自知，甚至合理化自己的行為，使社會更加得腐敗。卜魯塔奇說到（引自曾焜宗，2006）：

不管是誰，在少年時代，總得用心去研究音樂，如果所受音樂教育適當，必然會形成優良的傾向，好善惡不善，好仁惡不仁，好高尚惡不高尚。社會一切非議的行為，定然能夠避免戒絕，於言於行，總是守禮義，重法度，不僅會自善其身，而且會福及其群。

回顧台灣音樂教育的啓蒙於明朝天啓四年(1624)年至永曆十五年(1661年)共三十八年被荷蘭、西班牙統治，以傳教士方式介紹聖樂，直到1860年滿清訂定天津條約之後，引進西洋音樂有關課程，重點在於教唱聖歌與鍵盤樂器，如管風琴、風琴、鋼琴之個別課程。後來1895年到1945年，日本統治台灣五十年期間，音樂教育分爲普通音樂教育和師範音樂教育；普通音樂教育又分爲初等和高等教育兩種，初等教育以教授歌唱爲主，高等學校以歌唱及樂理教授爲主。而師範音樂教育則以培育小學師資爲目標，除了歌唱、樂理課程之外，還加授風琴、創作、合唱等課程（姚世澤，2004）。由前的敘述可知，當時的音樂教育偏重在音樂歌唱、樂器及樂理的學習，對於音樂本身內在的體驗是忽略的。

觀之，我國音樂教育的現況，鄭淑萍（2000）指出今日音樂教育的問題，在社會的變遷、經濟的改變，人人以功利主義爲當頭，教育過於著重在認知技能上，音樂教育亦然，部分的音樂教師不夠重視音樂的美感教育，以認知技能的教學爲主。而許文龍（2006）認爲台灣的音樂教育失敗，音樂課應改爲音樂欣賞，台灣要受人尊敬，必須提高文化水準，因此建議台灣音樂教育應以欣賞爲主，而音樂理論不實際，小孩子也不喜歡（引自劉怡伶）。洪懿

妍在 2001 年天下雜誌調查中，指出現代科技資訊的社會裡，人們普遍的缺乏美感。姚世澤（1996：97）說到：

對於音樂教育的理論、制度、教材、教學法等探討、研究往往迴旋於理論模式、時代作品、教材規條、技術方面的探究，容易導致膚淺的層面，始終作牛角尖式的鑽研，而對於音樂哲學的真諦，藝術泉源的追尋，往往被忽略。

由上述可知，我國音樂教育的實施缺乏音樂本質及美的教導。不過近年來國人參與表演藝術活動（音樂、戲劇、舞蹈）的出席率，由 2000 年為六百萬人次，至 2004 年已經成長為一千零三十萬人次，成長 72%（王怡棻，2006）。也可看出台灣對藝術表演逐漸的重視，可知音樂體驗的教導更為重要。

然而，在音樂中欣賞者比音樂家、作曲家、表演者佔大多數，而非音樂班的學生也比音樂班的學生多，能成為欣賞者為多數，音樂教師應該以音樂體驗為主而非理論，促進學生對音樂的喜好，進而提高我國的文化水準。如果教師偏重在知識的教導上，不僅不易引起學生學習的興趣，反而抹煞他們對於音樂認識的慾望，如想要讓學生認識切分音，教導他們打法，有的學生怎麼學就是打不出來，反而整首樂曲中只注意到切分音哪時會出現，而忘記去體驗切分音。雖然學會切分音是課程的主要目標，但不應該著重技能上的追求，而是要以更貼近於音樂的內在本質為首要，也就是 Reimer 所提出透過特殊的音樂獲得美感的洞察，使每個人具有音樂美感的經驗。因此，藉由 Reimer 的思想以及實踐方法之介紹，讓音樂教師知其音樂教育的本質，也使在課程規劃上有所依據。

三、Bennett Reimer 與音樂教育的關係

音樂教育早在古希臘時期就已經存在，許多學者對音樂的功能提出看法，像是伯拉圖、亞里斯多德等人。而真正得出現對音樂教育提出一套哲學的看法是從 30 至 40 年由 Mursell、Seashore 以性向測驗為主的音樂教育論點到現今 Gordon 和 Gardner 等學者陸續探索音樂的意涵為何？為什麼要教音樂？如何教音樂？音樂教育需要有哲學的存在嗎？等等相關的問題，但對其思想與實踐上仍沒有一個比較完整且客觀的架構。直到了 1970 年美國西北大學教授 Bennett Reimer 出版《音樂教育的哲學》（*A Philosophy of Music Education*），對音樂教育才有一套比較清楚且明確的定義，也湧入更多的學者、教師對音樂教育的重視及探索。

Reimer 鑑於美國當時公立學校的音樂教育以工具主義為導向，音樂的審美次之，探求音樂本身的價值及其本質，並以美學為依歸，其次採用絕對表現主義的看法，提出實踐的方法，引起美國音樂教育的改革。他也為美國的音樂教編制一套一至八年級的教科書，而這套教科書在過去二十年裡，成為美國和世界上使用最廣泛的一套教材。

在他的整個思想於 1989 年第二版的 *A Philosophy of Music Education* 更是被譯為法文、日文、中文等版本，更是引起許多學者對音樂教育作為美學的討論，如 Juergen Vogt、Vernon Howard、Pentti Määtänen、Eleanor Stublely 等人。加上台灣目前在音樂教育的哲學上研究是極少，尤其是對 Reimer 的相關研究，以及我國對音樂教育其本質與價值的認識以及音樂體驗是較不足，藉由 Reimer 所提出的理論，將音樂的本質由美學為基礎，讓從事音樂教育者和非音樂教育者以外的人更了解音樂的本質和價值，及音樂的體驗。

若要更深入 Reimer 的音樂教育思想與實踐，並試圖以其理論提出對我

國音樂教育的建議，進而開闊我國音樂教育的視野。實則，必須進一步思索以下的研究問題：

- (一) Bennett Reimer音樂教育的思想淵源來自哪？
- (二) Bennett Reimer音樂教育的思想與實踐之內涵是什麼？
- (三) Bennett Reimer音樂教育的思想與實踐對我國音樂教育的意涵為何？

貳、研究目的

基於研究動機所述，本研究希望達成以下幾個目標：

- 一、探討 Bennett Reimer 音樂教育思想的背景；
- 二、洞察 Bennett Reimer 音樂教育的思想與實踐之內涵；
- 三、綜合 Bennett Reimer 音樂教育的思想與實踐提出對我國音樂教育的建議。

第二節 研究方法

本研究在研究的過程中採用對話及深描詮釋學的方法去闡釋，以能達成上述的研究目的。

一、對話

所謂的「對話」乃是由高達美（Hans-Georg Gadamer, 1900-2002）所提出，指「你」和「我」之間對話，而「你」不是一個人稱代名詞，實際上涵蓋文獻、藝術品、歷史、文化傳統、乃至整個世界等等一切與理解者發生關

係的對象，透過對話的過程去理解真理，雙方不斷地「提問－回答」之間來回，由「你」的言談引出我的言談，進而達到視野交融(horizontal fusion)（潘德榮，1999）。

在理解的過程中，受到自身前見解（Vor-Meinungen）和當時流行的前判斷（Vor-Urteilen）的影響，是理解者理解事物的起點，它導引理解，使理解成為可能（洪漢鼎譯，1988）。先前判斷在每一個人進行理解的開始，一方面限定了理解的深度，另一方面，又使人在歷史中向人的可能的存在開展，這種先前判斷稱為「視野」（Horizont），是已存在的狀態。理解的對象是人及其一切活動。無論是歷史、典籍、個人生活、思想、哲學、藝術作品，都是由有意圖的人創造的，都有它們的歷史視野。因此，在作理解時，就一定會出現兩個不同的視野或不同的歷史背景的問題。只有兩個歷史背景，即解釋者的先前理解和被解釋的內容，能夠融合在一起並產生意義，才會出現真正的理解，是謂視野交融。

研究者以觀者的角度加上個人先前的經驗，運用對話的方式，與 Reimer 的著作和其他相關的文獻相互「提問－回答」，並藉由不斷地來回，由「你」提問「我」回答，以及「我」提問「你」回答，來理解 Reimer 的思想，進而闡出 Reimer 新的視野，以達到視野交融。

而 Gardamer 談到提問（posing a question/ Fragestellung）時強調被提問的東西必須具有開放性，此開放性就在於回答時的「不固定性」（not stelled/Nichtfestgelegtsein）把被提問的東西帶到一條懸而未決的通道上，如此才能完成提問的意義（洪漢鼎譯，1993）。因此研究者在與文本對話的過程，採取開放性的方式，接納問題與答案，避免單一方「提問－回答」而出現虛假問題（apparen question/ Scheinfrage），形成無意義的問答，無法達成對話的關係。

二、深描詮釋法

「深描詮釋法」(the method of thick description and interpretation) 乃鄒川雄(2003)融合人類學家 Geertz 和質性研究方法學家 Denzin 的觀點得到一種研究生活世界的質性研究方法。所謂的深描詮釋法，即深厚描寫與深厚詮釋間兩者相輔相成，而深厚的描寫把焦點放在行動者行動本身之主觀意義的描述上，著重在情節、事件、心理意義的把握，強調行動特殊性與細節的描繪；深厚詮釋則把詮釋焦點放在行動者所立基的社會生活世界的意義的解釋之上，也就是意義系統與行動者慣習(habitus)的理解，強調行動背後共享的意義結構之闡明。

因此，研究者對 Reimer 本身的生平事蹟、思想淵源、理論，由表象的敘述進入到深層的描繪，將其事件背後的意義、脈絡、與社會關係等達到逼真性。接下來深入到 Reimer 所處的社會生活情境中，了解其美國音樂教育對他的影響，最後拉回到對我國音樂教育進行反思並提出建議。

第三節 研究範圍和限制

壹、研究範圍

本研究主要以 Reimer 的著作為主，再以非本人的相關的著作、期刊為輔，分別如下：

一、Reimer 音樂教育哲學的著作

Reimer主要的思想著作分別在*A Philosophy of Music Education*此三版書。其第一版於一九七〇年問世，受到Charles Leonhard和一九六〇年後的學者影響。它提供專業音樂一個挑戰和強調它本身的想像。此本書提供音樂教師做什麼、為什麼、以及如何做，依據音樂的本質和價值所決定的。並且透過音樂定義，認為音樂是一個內在美學的現象。

大約過了二十年，Reimer經過修正後第二版問世。Reimer在這本書內加入當時新起的認知科學，也增加一些脈絡和文化的變遷。然而在第一版的基本原理的信念和假定仍然保留沒有改變，並且Reimer更清楚而有說明力地支撐他的哲學。但他在書中，對於美學基本原則沒有很清楚的去定義它，因此從此時開始有學者提出不一樣的看法。目前此本書大陸學者熊蕾（2003）翻譯為中文版《音樂教育的哲學》。

第三版與第二版間隔了十年，Reimer不斷地在各地進行參訪，並吸收外來文化元素，例如京劇，加上之前具有的音樂知識技能，比如吹奏單簧管、雙簧管，於二〇〇三年出了第三版*A Philosophy of Music Education: Advancing the Vision*，McCarthy和Goble（2002）認為這是Reimer最傑出的一本作品。他除了修正第二版的問題外，主要強調學校音樂課程的概念化，以及最近所構想出的「綜合性（comprehensiveness）」中，重新思考目的和運轉（operation）。

二、Reimer 其他的相關著作

除了主要在哲學方面的三本書籍外，還有其他本人的相關著作，分為個人撰寫與團體著作，如下：

1. 個人撰寫：1967年 *Development and trial in a junior and senior high school of a two-year curriculum in general music*、1973年 *Developing*

the experience of music: listening charts、1984 年 *The common dimensions of aesthetic and religious experience*、1985 年 *Developing the experience of music*、1995 年 *The experience of profundity in music*、2002 年 *World musics and music education : facing the issues* 和 *Performing with understanding: the challenge of the National standards for music education* 共七本。

2. 團體著作：Reimer 與 Edward G. Evans 於 1972 年 *The experience of music*、和 Jeffrey E. Wright 1992 年 *On the nature of musical experience*、John I. Goodlad, Jerome J. Hausman, Joyce Wright 1980 年 *Arts and the schools* 以及 Reimer, Ralph A. Smith, Kenneth J. Rehage 1992 年 *The Arts, education, and aesthetic knowing*，共四本。

三、非 Reimer 本人著述

關於其他學者 Reimer 思想所撰寫的書籍共有四本為 Harold S. Kacanek 於 1982 年 *A descriptive analysis of Wisconsin Music Educator's agreement with Bennett Reimer's A Philosophy of Music Education*，以及 Ralph A. Smith 和 Alan Simpson 在 1991 年合著 *Aesthetics and arts education*，與 Richard J. Colwell 1991 年 *Basic concepts in music education*、Richard H. Ackerman 於 1997 年主編 *Schools for everyone : a new perspective on inclusion*，除了此四本還有一本論文 James William Hildebrand 在 1975 所撰 *A critical analysis of Bennett Reimer's Philosophy of music education*。

根據上列的著述深入探討 Reimer 音樂教育思想與實踐的意涵。不過要深入一位思想家的理論，從其生平事蹟及著述中去觀察、體悟，更能具體入微，更深入理論核心。再者，一位思想家在形塑其理論時，受其一生際遇中

某思想家或事件所影響，所以，在探討 Reimer 音樂教育思想與實踐前，研究者會先探討 Reimer 的生平事蹟，及一些學術思潮對 Reimer 音樂教育思想與實踐的影響。其次，聚焦於 Reimer 音樂教育思想與實踐的內涵，以求洞識 Reimer 音樂教育思想與實踐的理路。最終，試圖將 Reimer 音樂教育思想與實踐理論提出對我國音樂教育教育的建議，進而讓我國音樂教育能更佳完善。

貳、研究限制

如上所述，可知本研究以 Reimer 的音樂教育思想與實踐，以對台灣音樂教育提出建議。研究焦點則主要在 Reimer 所提倡美學的音樂教育來進行分析，因此，本研究著重音樂教育美學的部分，至於其他方面並沒有涉及到。

另外，研究者在蒐集 Reimer 的文獻時，發現在 Reimer 的生平事蹟，及思想淵源方面的資料，並不容易蒐集到，而所得到的資料相當的少。深怕在闡述的過程中，對他本人的思想背景了解不深而解讀偏頗，無法將他的思想清楚明確地詮釋，研究者只能盡量由原典中不斷地來回對話中尋找，企圖達到視野交融。

再者受到研究者主觀意識的影響，難免缺乏其客觀性，因此研究者不斷地和文本對話，以及與指導老師和同學相互討論，避免流於個人意識的解讀。

第二章 Bennett Reimer 的生平及思想淵源

第一節 Bennett Reimer 生平

Reimer (1932-) 美國音樂教育的權威，曾擔任職務有音樂系主任、音樂教育系主任、音樂教育博士班導師、教育與音樂體驗研究中心主任。曾經執教過的學校有四所，分別是 1955~1957 年里士滿專業學院、1960~1965 年伊利諾斯大學、1965~1978 年凱斯西保大學、1978~1998 年美國西北大學，目前是西北大學的終身教授。

他本身是音樂班出身，以吹單簧管、雙簧管和擔任樂隊指導開始其音樂生涯，成為音樂教育哲學家、教學課程發展、研究理論和綜合人文藝術學教育規劃方面的專家。他擔任過許多的職務，對他的哲學思想有很大的影響，將他的經歷歸為兩點，一是曾經擔任過的職務和世界的交際，另一是與中國的交際。雖然他經歷過相當多的事件，不過以在中國的際遇，最讓他印象深刻之一。

在一九八六年 Reimer 因哈佛大學零點計畫和哥倫比亞大學美中藝術交流中心代表的應邀，對中國的幼兒園到音樂學院之音樂教育實踐進行為期三個月的研究訪問，對他來說是一生中經歷最強烈的一次，接觸到許多不同的文化、思想，讓他的視野更加的廣闊，學習到相當多的知識內容。在第二版的《音樂教育的哲學》前言中提到：

一九八六年春在中國的經歷，是我一生中最強烈的經歷之一，這不僅是因為

我作為一個專業音樂家和音樂教育工作者學到了這麼多東西，而且是因為中國之行使我大開眼界，看到我作為一個人，和世界另一面的人有這麼多的共同之處。我和中國人的交往，深深闊寬了我對自己作為一個人的意識。（熊蕾譯，2003：3）

後來 1998 年八月再度踏上中國，參加瀋陽召開的全國音樂教育年會，為期十天的訪問。在這十天中，因目的不同而沒有機會去觀察中國音樂教育是怎樣的進行，所以對中國的音樂教育是否有什麼變化，無法做出任何的定論。不過他將第一次所見所聞寫了一篇三百頁的報告，可見中國的研究對他影響很大，尤其是他在第三版 *Philosophy of Music Education: Advancing the Vision* 提到中國京劇對他的影響（Smith, 2003）。並且也將第二次的訪問與第一次的感受做比較，將它歸納為以下幾點：

1. 著重技術的教學模式

在第一次訪問時就有察覺到，到第二次造訪時這問題仍存在，即是中國將音樂教育的重點放在音樂教學上，而音樂體驗的範圍似乎比較少，學校的音樂課程幾乎在培養一套狹隘的表演、聽力和記譜的技能，忽視以人為中心之音樂的體驗。教學的方法主要靠死記硬背、練習、模仿、重覆和按部就班的習慣養成，由外在了解音樂，而非音樂內在的體驗。他也指出，這種現象不是只有在中國，美國也有像這樣的老師，培訓一位音樂演奏家、作曲家。不過在美國所認為的理想之音樂教師，是運用很多的方式來進行音樂教學，並以開放自由的態度去教導學生探索音樂，並以廣泛、深刻、音樂性的理解為首要目標。

Reimer 的觀察中並不是每位中國的音樂教師都是以這種封閉式的

方式去教導學生，也有以美國開放的教學方法，但是礙於傳統和達到理想境界的目標是有限，加上歷史、價值觀的和不同生活方式的文化，從兒童起就有不一樣的期望值，要朝這方向走會很困難。

2. 簡譜與五線譜的運用

美國的音樂教育從一開始，讀五線譜的技能就在普通音樂課的授課時間佔了很大的比重。從中國歷史因素則是以簡譜為主，並不強調學習五線譜，除了身為表演者、作曲家外，一般的學生對他們來說音樂只是生活中的一部分，很少會有機會去運用五線譜，因此音樂教師會用簡譜的方式來教導，不過也會讓他們體驗一下五線譜。然而，音樂體驗在於對音樂的感知與記譜沒有關係並不大；作曲家的音樂體驗並不來自音樂記譜，乃是來自本身對作品的一種體驗及的想像力；表演者的音樂體驗也不是來自記譜，而是來自對作品所發出的感受。

很可惜的事，因為現代化的意識，這種別於美國的簡譜體系正被中國拋棄，在他們現在的意識中，認為教導五線譜是更新潮，跟得上時代的方式。Reimer 感到相當的惋惜，說到（熊蕾譯，2003：7）：

……幼兒在探索作曲和表演的時候，簡譜出色的適應了他們的需要。……對絕大多數在他們的有生之年將永遠不會以譜作為欣賞音樂的方式的人來說，在學校裡為學習五線譜而花費的努力將永遠是既不成功，又是白費。當然，所有的學生都需要理解各種記譜體系在不同音樂傳統中所起的作用，……。但是，以為一種高水平的記譜技能是大多數人實際上所選的那些種類的音樂欣賞和參與所要求的，似乎是不應該，因為音樂欣賞和參與一點也不靠記譜技能，而很多中國的（也有一些美國的）音樂

教師似乎就這麼認為。中國有著（或者說有過）西方國家所沒有的選擇——非常適合兒童需要的簡譜體系，那些兒童是把音樂作為他們全面教育的一個組成部分來學習的。我很遺憾，依靠那種體系的選擇在中國似乎已經被放棄。

3. 本土樂器的喪失

在中國因為現代化的趨勢，他們認為現代化意味著西方的意義，大多數的人學習音樂以西方的音樂（如聲樂）、樂器為主，至於學習傳統樂器的人是少之又少。**Reimer** 參與中國一所音樂學院，與坐著他旁邊國際小提琴大賽獲得第二名的青年交談。

「你為什麼不拉二胡，而要拉小提琴？」我問他。他看著我對這個似乎很天真的問題感到好笑。「靠拉二胡，我永遠也不能成為國際知名的音樂家。」他答到。

還有他聽過一次戲曲採排，他發現弦樂器的音響是靠由電子擴音設備所傳送出來的，**Reimer** 心中覺得很奇怪，問導演：「你們為什麼要這樣做？」他回答說：「年輕人對中國傳統戲不感興趣，我們認為這樣會使音樂顯得現代一點。」可以知道中國傳統音樂逐漸削弱，而思想意識也逐漸的西化。雖然說我們現今所處的環境，是一個國際化的世界，且世界各地的聯繫變得更佳複雜、也更佳的便利，因為這些聯繫帶來很多的利益，同時也對我們的生活方式和文化表現方式受到威脅。我們不可能生活在與世隔絕的環境中，但是也不想一種一統天下的單一文化，**Reimer** 提到，我們在建設一個合作性的世界時，不要失去我們以往的文

化精華。因此在他的理論他相當強調音樂中具有文化的存在，我們應該尊重自己所處之地文化，而不是將它遺棄。

第二節 思想淵源

壹、Reimer 音樂教育思想的開端

Reimer 於 1970 年所出版的《音樂教育的哲學》，成為美學教育的里程碑。他認為對於所有的學童來說藝術教育是獨特的且是必需的，認為音樂工作的意義是內在的工作，是在體驗情感的意義。首先在 1958 年開始有學者將哲學帶入音樂教育的觀點，Foster McMurray 的 *Pragmatism in Music Education* 和 Harry Broudy 的 *A Realistic Philosophy of Music Education*，而這兩位學者都受到實用主義的影響（Kluwer, 2002）。

Broudy 主張以音樂體驗為中心，注重經驗的重要性，特別是音樂體驗的本質和結構上的問題。他認為音樂體驗可以被教，且為音樂判斷（judgment）作為音樂教育目的和標準的探索。McMurray 則主張以音樂的工作為目的，並且認為知識內容的意義，主要在真實和價值，以認知理論為依據而非情感，意指價值的判斷是一種知識（Kluwer, 2002）。

McMurray 和 Broudy 第一個將美學教育帶入到學校的音樂教育裡，作為音樂教育的本質和價值的說明，並強調音樂現象與概念的美學分析並且將它運用在音樂教育上。在十年後 Bennett Reimer 在北美將它發揚了三十年。

Reimer 認為音樂應該包含和其他藝術的範圍，包含人類學、社會經濟等等，不但研究音樂教育過程的參與者（人、題材、作者）的本質，也承認它

們的重要性。Reimer摒棄系統化單一合成理論的方法，以綜合（synthetic）為主（Kluwer,2002）。

Reimer 提到在音樂教育領域，首先缺乏的是一種能夠穩固地確立其基本價值的哲學。在這種情形下，音樂教育工作者常常處於迷茫和無序的狀態中，甚至自發地遵循著一些本質上反音樂教育的哲學；其次，在付諸實踐的各個層次上，音樂乃至很多藝術學科的教學，常常處於一種混亂的、無長遠規則、非典型的教學狀態，從而也很難被人視為一門真正的基礎教學課程；此外，他認為所有單獨的人文藝術學科，應該根據探索和體驗人類感覺的共性，也為了能夠確立為學校教學課程中基礎科目的共同目標，而走向聯合（熊蕾譯，2003）。因此將以往美學的主張彙整出來，擷取他所認同的部分，而提出他的看法。

貳、各學派的影響

美學相關的理論多闡釋指涉主義(Referentialism)和形式主義(Formalism / Absolutism)兩種，Reimer 而 Leonard B. Meyer 首提出第三種「絕對表現主義」(Absolute Expressionism)，使音樂美學的概念更加完整。而 Reimer 繼而發揚之，將絕對表現主義講得更透徹，於 1980 年代就寫下《音樂教育哲學》相關書籍，清楚明白地將其定義出來。以下將介紹這三種美學觀的精神，及其在教育上的意義（熊蕾譯，2003）：

一、指涉主義 (Referentialism)

指涉主義(Referentialism)也稱關聯主義或思辨主義。認為藝術作品的意義和價值，來自於作品本身以外的、非藝術的經驗。在音樂上，意指聲音提供了存在於音樂之外的線索、信息、或聲音正在表達的事物。例如，一首歌

或是一幅畫因為有文字及具體化的暗示可以觸發欣賞者獨特的非音樂理念。但是，指涉主義者相信，即使是抽象的器樂作品也擁有這種能力。

正如文學家托爾斯泰(Tolstoy)之論點強調藝術作品的特質，是根據它所傳達的獨特情感而定。要去判定一件藝術作品的價值，應以其非藝術的事物為基礎，也就是作品本身之外和脫離作品藝術特質的內容。英國美學家庫克(Cooke)贊成托爾斯泰的看法，認為音樂本身就是一種語言(Reimer, 1989)。

然而 Reimer 支持杜威(John Dewey)的看法，反對由外在的因素來認定音樂的意義，也否認庫克的看法，庫克認為小二度是指無精打采的憤怒、大七度是指強烈的企盼，引用 Dewey 在 *Art as Experience* 中說到：

如果所有的意義都可以用文字充分地表達出來，繪畫和音樂藝術就不會存在了。有些價值和意義只能通過馬上就可看到和聽到的性質來表現，要問它們是什麼意思，以為那是可以用文字表達的，就是否認他們的與眾不同（引自熊蕾譯，2003）。

如果將音樂看為一種語言，則音樂就失去本身的獨特性，音樂已不是音樂，因此，Reimer 認為在音樂作品中的符號有助於作品本身的表現力，但只是在符號融入作品的藝術性時才起作用。

二、形式主義(Absolutism/Formalism)

在美學領域中，和指涉主義完全相對的是「絕對主義」，也是「形式主義」，此觀點認為一個藝術作品的意義與價值來自其內在的質感，藝術的事件是表明它們自己，這樣的藝術經驗是非常理智的，來自對自身形式的認知與鑑賞，以及與生俱來絕佳的比例。主要代表人物漢斯力克(Hanslick)是

十九世紀的美學家以及布拉姆斯音樂的提倡者。他說：「作曲家所表現的理念，主要都是純粹的音樂特性，而明確的情感或情緒，不可能具體地表現在音樂中。（陳慧珊譯，2000）」

欣賞時，這種自然的美感是一種音樂性，這裡指的「美」並非偶然發生也不是要用任何主題來意指它，不需要知識面或和哪一種情感相近似，它便能將我們從生活瑣事中拉離現實，那一刻關閉人的利益或喜好、期望與回憶也制止，而晉升到另一種美感經驗的世界。然而，「曲高」終致「和寡」，只有少數人能瞭解並享受形式主義所提供的特殊經驗，大部分的人無法在天生未加訓練就瞭解如何欣賞這種純藝術，對學校一般藝術教育而言是不易實行的，因為只有少數有天份的人可以在嚴肅的音樂教育中獲利。

形式論者認為音樂教育的主要價值是在「智力」方面，將藝術學習視為知識累積和技能發展的訓練，期望透過研究形式原理，進而對藝術元素的敏銳度更高，能從固有的情緒中解放出來，在欣賞或創作中融入更多未墮落腐敗的經驗！

Reimer 認同形式主義音樂本身就具有其意義的存在，從旋律、節奏、和聲中去體驗會音樂的美，但他並全然的接受，認為從音樂中得到的對意義的感受，也適用於對人生中意義的感受，我們在藝術中發現的美與真，同我們親歷或了解的生活的美與真也有著某種關係。

三、絕對表現主義(Absolute Expressionism)

絕對表現主義實際上包含了思辨主義、形式主義兩者的真理，但絕對表現主義並無任何結合兩者的意味，它是區別、協調的觀點。絕對表現主義認同音樂是一種「情感」的教育，並堅持意義和價值是內部的，必須由作品的內部找出使這個作品成為「藝術品」的創造性特質；也就是說藝術提供有意

義的認識體驗，是其他任何途徑都體驗不到的，這樣的體驗，對所有要實現其基本人性的人來說，都是必要的。蘇珊朗格（Langer）曾指出，音樂中並沒有明確而具體可以確認的意義，反而是思想代替音樂成為人類心理過程和情感中「不完全的象徵」（洪萬隆，1996）。雖然是「不完全的」，可是抽象的音樂確實使情境和情感具有意義。音樂經由節奏、曲調與和聲表現了張力和鬆弛，這些特性類似生活本身的經驗，因此，雖然抽象但容易引起共鳴。

絕對表現主義的觀點認為藝術教育對所有的兒童來說是獨特且基本的，不僅符合現代人對藝術本質的看法，在音樂方面也更符合教與學的原則，教師可由音樂本身去衡量使用哪一種教學法。

Reimer 繼承絕對表現主義，將其運用在自己的理論上，諸如我們對創作藝術和體驗藝術所受到普遍誤解的感覺的概念理解得越好，我們就越能更好地把我們專業的力量組織起來培育它；我們需要明確理解創作藝術是如何涉及並培育了感覺，感覺如何可以作為意義來解釋；我們如何將感覺作為物體和事件的特性來體驗；音樂體驗的特殊性質；所有這些基本思想如何能在普通音樂課、表演課、藝術課中結出碩果，方法則要使它們能在藝術上對感覺有培育作用。

無論音樂和藝術教育還能以超藝術的方式對人們的生活做出其他什麼有價值的貢獻，它們獨一無二和本質的貢獻，卻是以惟有藝術作為藝術才能做到那樣培育的感覺。

參考文獻

一、中文部分

王怡蓁 (2006)。荷包緊縮，藝術市場卻更興旺。**遠見** (237)，260-263。

伍鴻沂 (無日期)。**藝術教學與評鑑—音樂教學研究**。2006 年 10 月 6 日，
取
自
<http://teach.eje.edu.tw/9CC/textbook%20source/0725teach/study/art/02.doc>

林正峰 (2006)。駙馬收押後，45%民眾：道德沈淪。**商業周刊** (967)，
76-80。

姚世澤 (1996)。**音樂教育論述集**。台北：師大書苑。

洪萬隆 (1996)。**音樂與文化**。高雄：復文。

洪懿妍 (2001)。台灣美不美？。**天下雜誌 2001 年教育特刊 V：美的學習**，
捕捉看不見的競爭力，64-69。

洪漢鼎 (譯) (1993)。Hans-G. Gadamer 著。**真理與方法**。台北：時報文化。

姚世澤 (2004)。台灣音樂教育的變革與未來發展趨勢之探究。**台灣教育**
(628)，2-13。

陳慧珊 (譯) (2000)。E. Hanslick 著。**論音樂美—音樂美學修改芻議**。台北：
世界文物。

鄒川雄 (2003)。**生活世界與默會知識：詮釋學觀點的質性研究**。齊力、林
本炫 (主編)，**質性研究方法與資料分析**。嘉義：南華大學社會所。

曾焜宗 (2006) 。音樂的教育功能。高雄：復文。

蔡怡雯 (2000) 。淺談國中音樂教育新方向。載於王世英 (主編)，**新世紀教育面面觀** (頁 207-233)。台北：師大書苑。

劉怡伶 (2006, 1 月 21 日) 。許文龍：台灣音樂教育失敗 要改革 95-01-21 。
中 廣 新 聞 網 。 2006 年 10 月 13 日，取自
<http://times.hinet.net/news/20060121/recreation/b4efe7bdeed0.htm>

熊蕾 (譯) (2004) 。B. Reimer 著。音樂教育的哲學。北京：人民音樂出版社。

潘德榮 (1999) 。詮釋學導論。台北：五南。

鄭淑萍 (2000) 。古希臘羅馬哲學家之音樂美學及音樂教育觀。國立臺灣師範大學音樂學系碩士論文。全國博碩士論文資訊網，88NTNU0248028。

楊健 (2004) 。一位音樂教育工作者的理想。黃鐘-武漢音樂學院學報，
132-135。

二、英文部分

Ackerman , R. H. (1997) .*Schools for everyone : a new perspective on inclusion*.
San Francisco: Jossey-Bass.

Colwell R. J. (1991) . *Basic concepts in music education*. USA: University Press
of Colorado.

Goodlad, J. I., Hausman J. J., Wright, J.. (1980) . *Arts and the schools*. New York : McGraw-Hill.

Kacanek, H. S. (1982) . *A descriptive analysis of Wisconsin Music Educator's agreement with Bennett Reimer's A Philosophy of Music Education*. USA: University of Kansas.

Hildebrand , J. W. (1975) . *A critical analysis of Bennett Reimer's Philosophy of music education*. s.l. : s. n.

Kluwer (2002). WHAT IS PHILOSOPHY OF MUSIC EDUCATION AND DO WE REALLY NEED IT? *Studies in Philosophy and Education*, 21, 229–252.

McCarthy, M. & Goble, J. S.(2002) . Music education philosophy: Changing times. *Music Educators Journal*,89,19-26.

Reimer, B. (1967) . *Development and trial in a junior and senior high school of a two-year curriculum in general music*. USA: Dept. of Health, Education, and Welfare, Office of Education, Bureau of Research.

Reimer, B. (1970) . *A philosophy of music education*. USA: Prentice-Hall.

Reimer, B. (1973) . *Developing the experience of music: listening charts*. USA:

Prentice-Hall.

Reimer, B.(1984). *The common dimensions of aesthetic and religious experience.*

USA: University Microfilms.

Reimer, B. (1985) . *Developing the experience of music.* USA: Prentice-Hall.

Reimer, B. (1989) . *A philosophy of music education.* USA: Prentice Hall.

Reimer, B. (1995) . *The experience of profundity in music.* USA: Northwestern University.

Reimer, B. (2002) . *Performing with understanding: the challenge of the National standards for music education.* USA: MENC.

Reimer, B.(2002). *World musics and music education : facing the issues .* USA : MENC

Reimer, B.(2003).*A philosophy of music education: advancing the vision.* USA.: Prentice Hall.

Reimer, B. & Evans, E. G. (1972) . *The experience of music.* USA: Prentice-Hall.

Reimer, B. & Wright J. E. (1992) . *On the nature of musical experience.* USA: University Press of Colorado.

Reimer, B., Smith R. A., & Rehage, K. J.. (1992) . *The Arts, education, and aesthetic knowing*. USA: the University of Chicago.

Smith , R. A. & Simpson , A. (1991) . *Aesthetics and arts education*. USA: University of Illinois Press.

Smith, R. A. (2003) . Reimer on Music Education: ALL about Feeling, Synergy, and Intelligence. *Art Education Policy Review*, 104(5), 33-39.