

## 高達美《真理與方法》之遊戲概念與 音樂連結

華靜慈\*

### 摘 要

高達美《真理與方法》在論述遊戲概念時，會先由遊戲、遊戲者與觀眾之關係來與藝術做連結，再透過轉化、模仿與品味才得以讓遊戲變成音樂；進而將高達美的遊戲概念應用到韓德爾《彌賽亞》之「哈利路亞」來做分析與討論，並採用開放性的結論來完成本文。

**關鍵詞：**遊戲、模仿、轉化、品味、音樂

---

\* 國立中央大學哲學所博士生。

E-mail: huachingtzu@gmail.com

## The Game Concept and Music Link of Gundam's “*Truth and Method*”

Ching-Tzu Hua\*

### Abstract

While discussing the concept of the game, Gadamer's “*Truth and Method*,” we will first connect the art with the relationship between the game, the player and the audience. And then we will transform the game into music through transformation, imitation and taste. Further more, we will use Gadamer's concept of the game to analyze Handel's “Hallelujah.” Finally, we hope we can reach a conclusions with flexibility.

**Keywords:** game, imitation, transformation, taste, music

---

\* Ph. D. student, Graduate Institute of Philosophy, National Central University.  
E-mail: huachingtzu@gmail.com

## 高達美<sup>1</sup>《真理與方法》之遊戲概念與 音樂連結

華靜慈

一般人都認為遊戲就是娛樂、玩耍，頂多會跟競賽有些許的關係，很少人會將遊戲與藝術做連結；頂多是兒童在玩遊戲時會加入兒歌或民謠，更別說是與哲學做連結。而高達美藉由遊戲（Spiel）的轉化來跟藝術建立關係，且他的遊戲概念是與康德的主觀意義分割開來。他認為：

如果我們與藝術經驗的關係而談論遊戲，那麼遊戲並不是指態度，也不是指創造活動或鑑賞活動的情緒狀態，更不是指遊戲活動中所實現的某種主體性自由，而是指藝術作品本身的存在方式。<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> 漢斯—格奧爾格·伽達默爾 (Hans-Georg Gadamer, 1900-2002)，又譯高達美，對他影響最大的是他的老師海德格爾，使他學會了現象學的方法和存在論的思路，並擺脫了早期新康德主義的影響，他於1960年出版《真理與方法》而聞名於世。

<sup>2</sup> 高達美（著），洪漢鼎（譯），2010，《真理與方法——哲學詮釋學的基本特徵》（*Truth and Method*），（北京：商務印書館），頁149。

藝術作品會改變人們的經驗時，才能獲得藝術作品真正的存在之意義。要保持什麼東西是藝術經驗的「主體」，而不是經驗藝術者的主體性，就須要經驗藝術作品本身。這個根基點也讓遊戲存在的方式顯得非常重要。首先我們要先理解在遊戲的過程中知曉遊戲、遊戲者與觀眾之間的關係，進而知道遊戲與藝術的關係。

## 一、理解遊戲

在理解遊戲過程中，會發現遊戲是嚴肅的，因為遊戲者不能主導自己，而是將自己全然的交托給遊戲。因為遊戲者在遊戲過程中越是失去自己的主導性，就越能投入在遊戲中，也越能讓遊戲成為真正的遊戲。至於要如何理解和認識遊戲並進而和音樂有關係，就藉由（一）瞭解遊戲的目的地、（二）遊戲的自我表現、（三）遊戲、遊戲者與觀眾之間的關係、（四）遊戲與音樂的關係為何。

### （一）瞭解遊戲的目的

遊戲的本質如何反映在遊戲的行為表現，就會給出一個特徵，好讓遊戲成為被遊戲。因為遊戲真正主體不是遊戲者，而是遊戲本身。遊戲會在不同的遊戲過程中產生不同的情緒差異，這是因為遊戲本身具有差異性的結果，而不是原因。遊戲本身唯有透過它們的精神差異而彼此有分別。對於遊戲空間與方法也是透過規定來制定遊戲的秩序，很少會透過遊戲以外的規定來限制遊戲者。<sup>3</sup>所以，玩遊戲的人唯有透過自己行為才能達到目的地之轉化，並讓自己進入到

---

<sup>3</sup> 高達美，《真理與方法》，頁 157。

表現自身之中。這與我們所熟知的遊戲目的是大有出入，因為人們認為遊戲的目的在分出輸贏，這跟哲學家認為的遊戲目的地有很大的落差。

## （二）遊戲的自我表現

遊戲變化多端，是遊戲者無法準確地預測它的結果，也無法預知在遊戲過程中會遇到何種試探與冒險，進而讓遊戲者被遊戲所玩弄。因此，遊戲者不是主體，他是被玩弄的。遊戲就是被戲，遊玩就是被玩。<sup>4</sup>每一種遊戲都會以不同的方式玩弄遊戲者，並且遊戲也有它的獨特精神。遊戲的任務就是自我表現。遊戲的自我表現會導致遊戲者唯有自己去玩遊戲才能達成。所以，遊戲是一種表現活動。當遊戲者親自參與在遊戲的過程中，遊戲者才能發現遊戲的任務為何，才能突破重重的關卡獲取高分。說明自我表現正是遊戲的本質，也是藝術作品（音樂）的本質。

## （三）遊戲、遊戲者與觀眾之間的關係

透過遊戲的自我表現，知道遊戲需要觀眾的存在，才能讓遊戲有存在的價值。遊戲、遊戲者與觀眾之間的關係要如何界定，就需要先對遊戲有深入的認識之後才能明白其中的關係。遊戲被規定為主動性的過程，所以遊戲不會因為遊戲者的意識、行為的存在而存在。首先遊戲本身會吸引遊戲者主動加入它的領域，並讓遊戲者在遊戲過程中充滿遊戲的精神。在遊戲過程中如果想要達到公平、公正的原則，就須要有第三者的存在才能夠達成，因此我們統稱第三

---

<sup>4</sup> 陳榮華，2011，《高達美詮釋學：《真理與方法》導讀》，（台北市：三民書局），頁 67。

者為觀眾。且觀眾具有方法論上的優先性，也就是遊戲是為觀眾而存在的。觀眾對遊戲的過程是一目了然，並會做出正確的描述，如同中國有句諺語說：旁觀者清，當局者迷的意思一樣。如果我們把遊戲、遊戲者與觀眾之間的關係運用在音樂劇上，也會有不同的情況出現，藉此要來瞭解遊戲與音樂的關係。

#### （四）遊戲與音樂的關係

遊戲需要遊戲者與觀眾，同樣的作曲家在作曲時，會考慮到樂曲的調性、和聲、曲調進行及強弱等的表現記號的出現，才能譜出優美的樂曲（音樂）。但是當音樂家在演奏樂曲時，就出現樂曲、演奏者及觀眾之關係。因為演奏者與觀眾之間的聯繫，就如同先前的遊戲一般，彼此是相互影響。因觀眾會以演奏者演奏的樂曲來定義音樂會的傾向。

高達美對於遊戲與音樂劇的看法和見解，是透過遊戲、遊戲者與觀眾之間的關係而產生的，因為我們知道遊戲與音樂劇一樣都需要觀眾，也知道遊戲和音樂劇都是「為觀看者而表現」，因此高達美認為是透過「轉化」，並舉出實際的例子，如：戲劇 (Schauspiel) 也是遊戲，因為戲劇具有構成為自身封閉世界的遊戲結構，唯有向觀賞敞開，才得以存在。所以，觀眾的存在，遊戲才能被提升到它的理想性。<sup>5</sup>說明遊戲、戲劇、音樂劇的觀眾都是不容忽視。

---

<sup>5</sup> 高達美，《真理與方法》，頁 161。

## 二、遊戲與藝術的關係

當遊戲與藝術之間的關係發生變化時，就不得不提高達美所認為遊戲是藉由轉化與模仿才能與藝術做連結。至於如何將遊戲與轉化、模仿做連結，就須要先去瞭解其中的關係與變化。

### （一）遊戲與轉化的關係

高達美為了促使遊戲能夠達到真正的藝術轉化，而將轉化稱為「向構成物的轉化」(Verwandlung ins Gebilde)。唯有透過這種轉化，才能讓遊戲贏得它的理想性，並讓遊戲被視為是可理解的創造物，藉此遊戲才能顯示出與遊戲者的表現行為相脫離，並存在於遊戲者所遊戲的現象中。因此，遊戲具有作品 (Werk) 的特質以及功能 (Frgon) 的特質，而不是能量 (Energeia) 的特質。在這種意義上，高達美就稱遊戲為一種構成物 (Gebilde)。遊戲在藝術家面前才具有一種絕對的自主性，而這正好是透過轉化 (Verwandlung) 概念才能被表現出來。<sup>6</sup>將遊戲轉化為藝術品的有：繪畫、音樂、戲劇等。轉化 (Verwandlung) 並不是變化 (Veränderung)，更不是一種特別大規模的變化，因它總是自身在某個部分的變化。所有的轉化 (alloiōsis) 均屬於質的領域，也屬於實體的某種偶然性的領域。反之，轉化是指某物變成其他的東西，而且被轉化成的東西也真實的存在。<sup>7</sup>所以，轉化本身不但是解救，也是回轉到真實的存在。剛好在藝術的世界裡就需要這種轉化，才能轉化為藝術，並轉化為藝術作品；如：音

---

<sup>6</sup> 高達美，《真理與方法》，頁 163。

<sup>7</sup> 高達美，《真理與方法》，頁 164。

樂、戲劇等。

## （二）遊戲與模仿的關係

前面有提到藝術是藉由遊戲的轉化才能成為藝術品，就令人想起遊戲也有模仿的成份存在，進而想到藝術與模仿的關係。當人們在模仿中看到存在的認知意識時，模仿的概念就會存在於藝術遊戲的概念中。當模仿和表現既是復現也是展現時，腦海就浮現有關音樂的模仿關係。對此高達美認為：「只要藝術的認識意義無可爭議地被承認，那麼模仿概念在藝術理論中就能奏效。不像康德認為模仿概念已失去其審美的職責。」<sup>8</sup>當藝術家在模仿事物時，他會先認識它，他的認識會將事物的偶然性和相對性排除，進而理解它的本性，並將他理解的本性放進作品中。故對於模仿的意義而言，模仿品不是模仿事物的外型，而是要呈現它的本性。唯有對模仿品的認識，才能明白被模仿者的本性。<sup>9</sup>

高達美認為藝術的模仿品不限於它跟原型完全一樣，因為完全一樣的模仿品不是藝術品，而是照片或複印。藝術的模仿論基本上不是指外型的重複，而是指對本性知識的重新認識，也是真理的彰顯。就如同音樂家在開音樂會時，也會在節目單上標示所演奏的曲子是出自那位作曲家的作品，決不會說這些曲子是自己寫的。因此，演奏家是藉由雙手來演奏及詮釋作曲家的曲子，而不是創作。並用音樂來說明模仿和表現不再只是復現，而是一種展現。由於音樂涉及到觀眾，且模仿與表現都在其自身中包含著他們每個人的本質與關連，因為當你想模仿，你就必須要刪掉一些東西好突顯另一

---

<sup>8</sup> 高達美，《真理與方法》，頁 171。

<sup>9</sup> 陳榮華，《高達美詮釋學：《真理與方法》導讀》，頁 77。



些東西來。因為你要展示就必須誇張，不管你願不願意都是在「如此相像」的東西和他所想像的東西之間存在著一種不可抹滅的存在間距。好讓模仿能達到一種卓越的認識功能。<sup>10</sup>模仿與再現是聯繫著，被模仿、被再現的東西是物、是存在，只有透過模仿、再現，才能展示物，展現存在，進而擴大到存在，擴大變成為藝術作品所要再現的「原型」。這都說明模仿在過去有效，在現在亦有效。

### 三、遊戲與藝術品味的關係

在瞭解遊戲、遊戲者與觀眾之間的微妙關係之後，會知道他們之間的關係是密不可分的，唯有透過轉化與模仿才能讓遊戲與藝術的關係更加緊密。當我們知道遊戲原來和藝術（音樂）是習習相關時，就不得不連想到藝術與品味的關係。透過認識品味，將品味分四點來說明：（一）瞭解品味、感覺與時尚的關係，（二）品味與判斷力的關係，（三）理解審美判斷的意義，（四）黑格爾、高達美對於康德審美的主觀性的批判。

#### （一）瞭解品味、感覺與時尚的關係

高達美認為：「好的品味就是可信賴的品味：要麼接受，要麼拒絕，從不搖擺、偏向他物或刨根問底。」<sup>11</sup>且品味的可靠性就是不受無品味東西侵害的可靠性。所以，「壞的品味」不是「好的品味」，這是一種相反的現象，也就是說「好的品味」的對立面就是「毫無品味」。好的品味就具有一種敏感性，而這種敏感性會自然

---

<sup>10</sup> 高達美，《真理與方法》，頁 169-170。

<sup>11</sup> 高達美，《真理與方法》，頁 58。

的迴避掉一切古怪的東西。對於沒有品味的人說，這種反應是不可理解的。

而跟品味有一層緊密關聯的就是「時尚」(Mode)。因為品味包含的社會普遍化，也具有決定性的實在。所以，對於時尚來說，本質的東西實際上是經驗的普遍性、對其他事物的顧及、比較，以及置身於一種普遍性的觀點中。所以，品味造就了一種社會的依賴性，而且很少人能擺脫這種依賴性。還有品味現象可以被規定為精神的一種分辨能力。這也包含著：我們即使在時尚中也掌握尺度，不盲目跟隨時尚的變化要求，而是使用我們自己的判斷。<sup>12</sup>所以品味不會要求每個人都同意我們的判斷，但會要求每個人都應該與我們的判斷相協調，因為在現實的世界中，品味也包含社會普遍化的要素，品味也要和時尚做過比較之後才容易讓「品味概念」明顯化。所以，品味會讓自己瞭解時尚所追求的東西為何，並讓自己知道該如何去接受與拒絕時尚品味，這都和判斷力有關。

## (二) 品味與判斷力的關係

既然品味與判斷力有關，就要來理解判斷力。判斷力一般來說是不能學到的，它只能從具體事情上去訓練。因為判斷力是一種能力，也是對一切人提出要求，所以人們都有足夠的共同感覺，這種感覺即判斷能力，以致於我們能指望他的表現具有「共同的意向」，即真正的公民道德的團結一致。所以，共通感就是公民道德的一個要素。只是康德認為真正的共通感就是品味 (Geschmack)。<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> 高達美，《真理與方法》，頁 59。

<sup>13</sup> 高達美，《真理與方法》，頁 55。

他認為：「品味是一種判斷的能力，也是一種反思品味，但是它所反思的東西正是使認識能力富有生氣的情緒狀態，而這種情緒狀態是得自於藝術美，又同樣是得自於自然美。」<sup>14</sup>

品味包含認知方式，因人們能對自己本身和個人偏愛保持距離，這就是品味。好的品味總是信賴人們的判斷，因為品味的可靠性是不受沒有品味東西侵害的可靠信。對此高達美認為：「判斷力活動的個別情況從來就不是一個單純的情況，因它不能被局限在普遍的規則之中，也要包含在特殊事例之中。」判斷力還經常處在「個別的情況」之中，我們稱它為特殊情況。<sup>15</sup>所以高達美認為：「品味與判斷力一樣，都是根據整體對個別事物進行評判。」<sup>16</sup>因此品味絕對不能僅限在裝飾性質上的品味而已，它還要包括道德和社會規範在內。

### （三）理解審美判斷的意義

藉由品味與判斷力的瞭解，我們瞭解到品味包括的範圍很廣。但是談到審美判斷與情感判斷是否與主觀或客觀有關係，就藉由康德與黑格爾的對話，來得知他們的主張與看法。康德認為美的判斷有二種主張：一、是無目地的目地性（purposiveness without purpose／和諧性）<sup>17</sup>；二、是普遍的有效性（universal validity）。這也是讓判斷力能夠產生作用的地方。但是康德強調：「審美的判斷

<sup>14</sup> 高達美，《真理與方法》，頁 82。

<sup>15</sup> 高達美，《真理與方法》，頁 62。

<sup>16</sup> 高達美，《真理與方法》，頁 60-61。

<sup>17</sup> 康德強調這種目的性是「無目的的」，就在於他認為美的判斷必須要排除掉所有主觀或是客觀的目的性。換句話說，無論是主觀或是客觀的知性內容都無法作為美的判斷。

力是起源於主觀的審美標準，且結果是普遍地有效。」這說明了美的「普遍可溝通性」(universal communicability) 與普遍的有效性，因為凡是美的東西就不會有人認為他不美。<sup>18</sup>所以，康德認為審美判斷的領域中，主體所進行的是一種仿如 (as if) 的認知活動架構，其過程是可以自由地進行安排 (free play)，並且這種的安排不會受限於個別的主體性而有所不同。換言之，審美判斷的結果是普遍有效性，其目的是為了求知、求真；在審美活動中，純粹是為了鑑賞的愉悅，唯有組織、架構等「形式」才能給予我們美的感受。<sup>19</sup>

但是，黑格爾認為藝術美，就其理想而言，不能自始自終都處在普遍概念之中，按照普遍概念而論，它也必須是本身有定性及特殊性。這引發另一個問題就是：理想儘管轉化為外在的有限存在時，同時也會轉化成為非理想性。而理想的定性在於它本身的特殊性發展中具有差異面的對立，以及發展到對立面的消除。因此，我們可以將此過程叫做「動作」或「情境」<sup>20</sup>。「情境」總是將世界的情況經過特殊化後才有定性，並且這種定性，具有一種推動力。這種推動力能使藝術所要表現的內容得到有定性的外觀。因為「情境」提供給我們廣闊的研究範圍，也是顯現心靈深處重要的旨趣及意蘊的情境。<sup>21</sup>並且在不同的藝術表現中就會有不同的要求。假如我們將審美判斷與音樂連結，就要先來理解音樂。

---

<sup>18</sup> 康德說：「具有普遍客觀性的判斷也總是主觀地有效。」

<sup>19</sup> 陳欣白，《對話與溝通》，台北市：揚智文化，2003，頁 30-31。

<sup>20</sup> 黑格爾（著），朱孟實（譯），1973，《美學》（一），（台北：里仁書局），頁 241。

<sup>21</sup> 黑格爾，《美學》（一），269 頁。

## 四、音樂的意涵

藝術包含音樂，在音樂的變遷歷史中，它們存在的方式就是表現，也迫使我們要去探討在音樂背後的原型及內涵，好試圖探討它們在符號、象徵與宗教的關係。但是音樂的普遍意義又不能只限於在音樂史的階段，因為符號、象徵與詮釋學的任務都是重構與綜合，它們與音樂的關係更有著連帶關係值得去深入去瞭解。

### （一）符號與音樂的關係

符號的功能是從自身去指出什麼。為了實現這個功能，符號必須要引人注目，也必須在指示的內容中表現自身。<sup>22</sup>因為音樂的存在價值在於它不是絕對和所表現事物分開，而是參與了所表現事物的存在之中。表現事物在音樂中達到存在的價值。音樂是藉由五線譜中的音符所譜寫出來的，但音樂不是符號，音符只是五線譜上的音符記號，如：高音譜記號、低音譜記號、四分音符、二分音符等譜號。符號（樂譜）不是音樂，音樂是要透過演奏者才能被演奏出來，所以，樂譜只是一種象徵。

### （二）象徵與音樂的關係

象徵的意義在於被人理解，並承擔符號功能，就這一點而言非常適用於宗教的象徵。因為象徵的東西是非感官的、無限的及不可表現的，所以象徵的東西無疑的需要表現。象徵也是再現與替代。<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> 高達美，《真理與方法》，頁 223。

<sup>23</sup> 高達美，《真理與方法——哲學詮釋學的基本特徵》，頁 219。

象徵是代表。音樂也是一種代表，只是音樂包含更多層的意涵在其中。音樂的表現既不是一種純粹的指示，也不是一種純粹的替代。它們是給象徵賦於更多的意義與內涵。宗教型的藝術作品之所以成為虔誠與敬重的標記，起因於它們在被創作之前就被規定和限制。說明藝術作品乃屬於它們的存在本身，它們的存在就是一種表現與象徵。象徵與表現是希望被人理解。所以在詮釋音樂也不容乎視省略。

### （三）詮釋學任務的重構和綜合

詮釋學與審美意識的批判都有關連性。因為詮釋學需要被廣泛地加以理解，如同理解文本的道理是相同的。詮釋一首清唱劇時，所涉略的範圍很廣，除了要瞭解西洋音樂史、西洋美學史、西洋藝術史等資料之外，還要對創作者有所認識，因為這些都是詮釋學研究時所必備的。

而藝術（音樂）詮釋學需要對一切傳承物、藝術史、及其它精神創造物如：法律、宗教、哲學有所認識，才會不脫離它們原初的意義。因此，音樂不再只是過往的東西，它也有現實意義要去理解。對於音樂所屬的世界以及藝術家所意指的原初狀況，在現今的時代是不可能找到與發生。所以詮釋學的工作就是要重新去獲得藝術家精神中的出發點，好讓藝術作品的意義得以被完全理解一樣。如同詮釋韓德爾《彌賽亞》的哈利路亞之前，會先瞭解韓德爾為何離開義大利，以及如何在英國發展之後，才來詮釋《彌賽亞》。

## 五、韓德爾 (Georg Friedrich Händel, 1685-1759) 24 的 《彌賽亞》

韓德爾一生到過很多國家，但《彌賽亞》是他在英國完成的一部神劇<sup>25</sup>，在此僅會訴說他在英國的經歷、後人對他的看法和簡略介紹與詮釋《彌賽亞》中的哈利路亞。

### (一) 韓德爾在英國的經歷

韓德爾離開德國後，先到義大利學習歌劇的精髓後，就前往英國發展。因為英國和其他中世紀傳統主義所支配的大陸比較起來，已進入「近代化」的步調。在這裡的人民都擁有自己的職業，都視勤勞所得為神的恩賜，在信奉新教的民眾面前，所有傳統主義正逐漸消失無踪，取而代之的是新型態的資本發展。

韓德爾到英國發展剛好是十八世紀初，正是中產階級市民取得他們的地位與實力的年代。所以他們盼望的音樂當然不是自古流傳下來的傳統音樂，而是能為他們創作出新音樂型態的音樂。剛好支持韓德爾在音樂創作的金主，以及在韓德爾劇院的聽眾都是屬於中產階級的市民，這使得韓德爾必須逐漸遠離王公貴族的保護。因為

---

<sup>24</sup> 格奧爾格·弗里德里希·韓德爾 (Georg Friedrich Händel, 1685-1759)，巴洛克時期的作曲家，出生於德國，後來定居並入籍英國，他的名字按英語的習慣改為喬治·腓特烈·韓德爾 (George Frideric Handel)。著有《水上音樂》、《皇家煙火》及《彌賽亞》等。

<sup>25</sup> 神劇 (Oratorio) 神劇題材多為聖經故事，諸如耶穌受難，聖人奇異的事蹟等。神劇的長短並不一定，其內容包含合唱、重唱、獨唱，多用管絃樂伴奏。神劇與歌劇在音樂型態和風格等許多方面都非常的類似，只是與歌劇最大的不同在於神劇沒有布景、化妝以及戲劇表演，且合唱在神劇中的地位更加重要。

他在義大利時，跟愛好歌劇的貴族一同投資歌劇院兩次都失敗(1728-1734)，導致韓德爾從 1736 年的夏天開始，疾病就一直伴隨著他，也讓他後來中風而半身不遂，但他還是堅持第三次投資義大利歌劇院，直到 1737 年宣告破產，才結束他將近二十年的倫敦歌劇歷史，轉向神劇發展。因為當時的英國市民感興趣的是聖經中的英雄人物以及先知們的故事，所以他們喜愛傳統的合唱音樂，剛好神劇中的清唱劇就是這種表演方式，而不是義大利式歌劇的表演方式。

關於英國人的喜好問題，顯然和前面提到「品味、感覺與時尚」的問題有直接關係。因為英國人的品味是追求時尚，也就是大合唱音樂，這跟王公貴族喜好的義大利歌劇有很大的落差。韓德爾沒有迎合當時的時尚品味與變化，仍堅持投資劇院，導致他三次破產，不免提醒我們現代人堅持品味固然重要，但要做出正確的判斷力更是重要。尤其在做最後的決定時，絕不能忽略周遭的「情境」問題，因為「品味、感覺、時尚」才是一般人的喜好與追求。否則會像韓德爾一樣。

## (二) 後人對韓德爾的看法

西元一七五九年四月十四日韓德爾去世，享年七十四歲，英國舉國哀悼，備極哀榮。人們為悼念他而發表許多紀念唁文，而以此悼念詩為代表：

他走了，和聲之靈魂揮手而去！  
唱著輓歌的天使在他靈魂已遠去的軀殼邊徘徊低迴。  
自從天地洪荒，開天闢地以來，  
還未出現過如此崇高偉岸的音樂天才！



先他而來的偉大和聲作家，  
在我們探究他的作品之時，都不免相形見絀，自歎弗如。<sup>26</sup>

由此可看出英國人對他的尊敬與喜愛。但是也有人不認同韓德爾的《彌賽亞》，如：曾慶豹<sup>27</sup>認為歌詞無外乎就是反複誦唱的「哈利路亞」(Hallelujah)。認為韓德爾是典型的宮廷作曲家，所以他寫的神劇特別強調華麗和世俗，並在他的其他的作品中都可以意外的發現像 Alleluia 喊叫聲的特殊節奏，比如他在管風琴協奏曲第三首裡面一開始就是形同 Alleluia 的喊叫聲，所以在他的神劇裡像泛濫式的使用，Alleluia 已變成了他的代名詞。在他的耳朵聽來，韓德爾的作品顯得既粗糙又輕浮，過於俗氣而缺乏宗教音樂所獨有的那份莊嚴。作為路德教派的信徒，巴哈以音樂企求信仰，較為接近天國的邊緣，韓德爾則以音樂表達藝術，風格優於內涵，與信仰的深淺無關。<sup>28</sup>對於這樣的論點，顯然和先前的讚美有很大的出入。筆者將在下一階段將採用作曲家的作曲理論及觀點來做探討，並跟高達美的遊戲觀做連結之後，才來回應後人對韓德爾的看法，並會詮釋第二部《彌賽亞》的歌詞意境。

### (三) 簡略介紹及詮釋《彌賽亞》

據說韓德爾在一七四一年八月二十二日(或二十三日)至九月

---

<sup>26</sup> Harold C. Schonberg, 陳琳琳譯, 1986, 《從巴洛克到古典樂派》, (台北市: 自華書店), 頁 92。

<sup>27</sup> 曾慶豹 (1966-), 生於馬來西亞, 畢業於臺灣大學哲學所博士班, 目前在輔仁大學教書。

<sup>28</sup> 曾慶豹, 1998, 《上帝的愚拙與聰明的人——傾聽十字架上之真言》, (香港: 建道神學院), 頁 52。

十四日，幾乎足不出戶，不眠不休地沉浸在狂熱的靈感中，才完成《彌賽亞》這部作品。當韓德爾在寫《彌賽亞》這首清唱劇時，他內心是充滿了從神而來的感動。<sup>29</sup>尤其是寫到第二部作品裡的「哈利路亞」大合唱曲時，更是一氣呵成的完成此曲。這也讓此曲的進行方式沒有一處凝滯，猶如神來之筆！再加上唱到「哈利路亞大合唱」的高潮時，都洋溢著對基督的讚美與感恩，能擁有如此扣人心弦的旋律，讓聽過的人無不被那深邃、虔誠的意境所感動。不禁讓人想到韓德爾才剛經歷三次破產，又被疾病所困擾，導致他在心神憔悴的情況下離開倫敦，才永遠結束在倫敦的歌劇事業，進而轉向神劇發展。也因為韓德爾寫《彌賽亞》，成功地轉移他內心深處的傷痛。這讓筆者想到《彌賽亞》是在歌頌耶穌，因耶穌的死是被他的門徒猶大給出賣；雖然耶穌能迴避與自救，卻甘願背負人們的罪，被釘十字架，以他當時內心的糾結一定很痛苦。這與韓德爾明明可以靠作曲、教學、演奏、指揮來賺錢，卻因投資失敗而破產，並讓健康出現問題，這種身心靈的煎熬與折磨是需要抒發才能放鬆。只是音樂在情感表達上不同於寫作是靠文字來呈現，所以在詮釋音樂方面也會有他們的方法。因為音樂傳達的意境，會藉創作者的心思意念來傳遞其訊息，所以要詮釋韓德爾的《彌賽亞》，要先將他在創作此曲前後所發生的事情做連貫，才能詮釋出他想藉《彌賽亞》傳遞出何種心靈意境。在詮釋《彌賽亞》時，筆者會先從歌詞與音樂的配搭來說，再藉由樂曲分析和作曲法來與高達美的詮釋學做連結並回應。

---

<sup>29</sup> 許鐘榮主編，《巴洛克的巨匠》，頁 178。

(1)《彌賽亞》的歌詞與音樂的配搭

論文中所採用的《彌賽亞》是以韓德爾總譜所呈現的五十四首為依據。而《彌賽亞》是一部神劇，它的歌詞出處是源自於新舊約的聖經經文，不得不佩服作詞者對聖經的熟悉度，才能靈活的將聖經經文做出完美的連接與配搭，並經由韓德爾巧妙的寫譜手法，才讓音樂成為歌詞（聖經經文）的傳遞者，猶如渾然天成一般。《彌賽亞》所使用的經文內容有其劇情變化，更讓得韓德爾在樂譜的編寫上，需要順應劇情的需要而有高低起伏。因此，韓德爾在樂譜的表現上就出現了節奏的改變、反覆以及臨時記號與調性的轉換來做回應，才能與經文相互呼應。例如：

2-9 Recitative: *He was cut off out of the land* (tenor)

He was cut off out of the land of the liv - ing:  
for the trans-gress-ions of thy peo-ple was he stri-cken.

2-10 Air: *But thou didst not leave* (tenor)

But thou didst not leave his soul in hell, but  
thou didst not leave his soul in hell; nor didst thou suffer, nor didst thou suf-fer thy Ho-ly One to  
see corrup-tion. But thou didst not leave his soul in hell, thou didst not leave, thou

從樂譜上可明顯的出在 2-9 曲子中有多臨時升記號，因為這首曲子名稱為：「因受欺壓和審判，他被奪去。」也有人翻譯成「他從活人之地被剪除。」其歌詞內容是「因受欺壓和審判，他被奪去，至於他同世的人，誰想他受鞭打、從活人之地被剪除，是因我百姓的罪過。」是出自於以賽亞書 53：8 的經文，同樣有人用口語的方式翻譯成「他從活人之地被剪除，是因我百姓的罪過。」緊接著 2-10 的歌名就為：「你必不將我的靈魂撇在陰間。」其歌詞內容為「因為你必不將我的靈魂撇在陰間，也不叫你的聖者見朽壞。」是出自於詩篇 16：10。所以，從歌名到歌詞都可看出他們的變化，先是預表耶穌來到時將會受的苦難，並預表耶穌的復活。光就文字的呈現就可看出耶穌在情境上的起伏很大。因此，韓德爾在樂譜上就用轉調來表現（由 G 大調轉變成 C 小調時），相對的，音樂所呈現出來的音樂性自然也會跟著轉變。顯然在樂曲、神劇中的「轉調」會讓音樂聽起來更有多樣性的特色。但是在 2-9 樂曲中的音樂聽起來好像是轉調，可是它的和聲在樂譜上卻呈現出不轉調的樂譜，而是藉由和聲轉位或臨時的升、降記號來表現，<sup>30</sup>這就是音樂撲朔迷離之處。

但是在樂曲曲調的連接法方面，不能以共同音的有無來做為先決條件，而是著眼於各聲部的進行才能達成。<sup>31</sup>這說明了轉調不能隨己意就可以轉調，它還需要觀前顧後才能讓樂曲產生變化。在《彌賽亞》神劇中的曲子會呈現出很多轉調的音樂，是為了配合神劇中的經文需求而加以變化。因為經文內容的改變，所衍生出的情

---

<sup>30</sup> 蔡盛通，2003，《曲式之學：樂曲分析及作曲法》，(台北市：音樂家書房)，頁 1。

<sup>31</sup> 張錦鴻，1973，《和聲學》，(台北市：大陸書店)，頁 31。

境也會跟著改變，更別說是從這卷書轉到另一卷書，其間的變化都需要作曲家藉由節奏、臨時記號及轉調的鋪陳來營造不同的氛圍與效果。所以樂曲分析與作曲法的認識，都有助於理解樂曲與神劇之不可少的方法。

## (2) 藉由樂曲分析及作曲法來與高達美的詮釋學做連結

提到「復活節」就會想起韓德爾《彌賽亞》的「哈利路亞」。當「哈利路亞」(Alleluia)這句歌詞，反復被唱好幾回時，就是《彌賽亞》最高潮的部份，不禁好奇「哈利路亞」(Alleluia)的解釋為何？查閱過經文解釋之後，知道其意思就是讚美主。而「讚美主」在韓德爾的眼中，是一個非常重要的動機。而「動機」是作曲家在音樂創作中結構最小單位。只是作曲家在創作曲子時，最初的構思是不是就只有這麼一點點，就不得而知了。但是在樂曲中確很容易分析出何者是動機及如何發展成「樂句」。<sup>32</sup>以韓德爾《彌賽亞》第二部「哈利路亞」(Alleluia)為例，一開始的動機就是「哈利路亞」。當動機發展成樂句時，除了會有反復之外，也會出現模進<sup>33</sup>和變形<sup>34</sup>。例如：

**Allegro**  
3



Hal - le-lujah, Hal - le-lujah, Halle - lujah, Halle-lujah, Hal - le - lujah,

<sup>32</sup> 蔡盛通，《曲式之學：樂曲分析及作曲法》，頁1。

<sup>33</sup> 模進法是同形的音程在不同的音級上模倣進行的意思，其為首者，稱為模型。模進法可分為本調模進法及轉調模進法兩種。選自於張錦鴻，《和聲學》，頁89。

<sup>34</sup> 變形就是要再增加一些音，用來補充或加強動機的音樂意涵。

從樂譜中，我們可以明顯的看出第一句哈利路亞與第二句哈利路亞是屬於反復；而第三句哈利路亞雖然是第四句哈利路亞的反復，但在樂譜上已呈現變形；而第五句 Alleluia 除了變形之外，在樂譜上還增加音來補充與加強動機的音樂意涵。就如同在一般的樂曲當中，最小完整單位若是以八個小節為例，就稱為樂段，樂段可細分成兩個樂句，樂句再細分就稱為樂節，樂節再細分就是動機。這種區分看似刻板，但也沒有更好的說明方式。如果創作一個動機本身就已經成為一個樂句，那是最好的情況，但大部份的情形都是動機短小，須要加以擴展才能成為一個樂句。而「哈利路亞」剛好將一個原始的動機加以擴大發展，才成為一個樂句。此發展的方法通常有三種：一、反復或變化反復（部分增值、部分減值、改變調式、加音）。二、模進或變化模進（轉調模進）。三、變形（反向或逆行增值加音）。<sup>35</sup>例如：

**Allegro**  
3

Hal - le - lujah, Hal - le - lujah, Halle - lujah, Halle - lujah, Hal - le - lujah,  
Hal - le - lujah, Hal - le - lujah, Halle - lujah, Halle - lujah, Hal - le - lu - jah, for the Lord  
God om - ni - potent reign - eth, Halle - lujah, Halle - lujah, Halle - lujah, Halle - lujah,

<sup>35</sup> 蔡盛通，《曲式之學：樂曲分析及作曲法》，頁 2。

從第二行哈利路亞的樂譜就可以很明顯的看出它是第一行譜的變化模進，也讓這兩段樂句呈現出更有豐富性的音樂性。當兩個樂句的音形相類似時，稱為「平行構造」，當兩個樂句的結構音形相異時，稱為「對比構造」。<sup>36</sup>此兩段樂句所呈現的就是平行構造。雖然音樂聽起來很相似，但樂譜所呈現出來的確是截然不同的音符位置。會出現第三行的譜，主要是從第二行最後一個小結到第三行第二小結結束，才是讓歌詞意含呈現出完整性的因素。因為歌詞一再反復唱著讚美主，其原因就是：「因為主我們的上帝，全能者作王了。」由此可看出音樂的表現與歌詞雖然是配搭關係，但它們的表現方式和要求確不一樣的。如同哈利路亞在第二部的最後部分也出現一再重復唱「萬王之王，萬主之主」這句歌詞時，其情形也是類似的狀況，例如：

The image shows a musical score in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four staves of music. The lyrics are: "He shall reign for e - ver and e - ver, King of Kings, and Lord of Lords, King of Kings, and Lord of Lords, King of Kings, and Lord of Lords." The score illustrates parallel construction through the repetition of melodic phrases. The first staff ends with a half note on G. The second staff begins with a half note on G, mirroring the end of the first. The third staff begins with a half note on G, mirroring the end of the second. The fourth staff begins with a half note on G, mirroring the end of the third. This creates a sense of continuity and repetition.

<sup>36</sup> 蔡盛通，《曲式之學：樂曲分析及作曲法》，頁4。



這段歌詞的進行也是先從「他要作王直到永永遠遠」做為開始，才帶入到「萬王之王，萬主之主」，其音樂的進行也是先將「萬王之王，萬主之主」作為動機之後，再出現兩次的「萬王之王，萬主之主」。在樂譜上分別出現兩次模進的變形，就分別將音符上移四度之後再上移二度，讓聽眾的耳朵聽起來有不同的氛圍及感受。當第三次出現的「萬王之王，萬主之主」之後出現的「萬主之主」在樂譜上除了有變形之外，還增加一些音來加強動機的音樂意涵，才重復「他要作王直到永永遠遠」，好讓歌詞有回應與連結的感覺，也讓音樂聽起來有前後呼應的效果。音樂的鋪陳是仰賴作曲家對於動機之後的發展與設想，也在考驗作曲家的實力能否將歌詞（經文的詮釋）發揮到盡善盡美的境界，才能創造出好音樂的決定性關鍵。

所以，在「哈利路亞」大合唱中，讓聽眾重複聽到「哈利路亞」及「萬王之王，萬主之主」這兩句歌詞，除了要感謝主之外，也是象徵主耶穌已經做王，直到永遠。這種發自內心的感激與讚美，讓《彌賽亞》在樂曲中藉由變化反覆、變化模進與變形的寫作方式來做發揮，才能讓樂曲進入高潮，這種寫作方式是完全合乎作曲法與曲式分析進行，絕對不是像曾慶豹所說：「韓德爾是典型的



宮廷作曲家，所以他寫的神劇特別強調華麗和世俗。」還有他批評《彌賽亞》的第二部：「作品中多次泛濫的使用 Alleluia 喊叫聲的特殊節奏（唱法），使得 Alleluia 已變成了他的代名詞。聽起來顯得既粗糙又輕浮，過於俗氣而缺乏宗教音樂所獨有的那份莊嚴。……」對此筆者是絕對不認同曾慶豹對《彌賽亞》的批評。

將《彌賽亞》的寫作手法跟高達美在《真理與方法》中遊戲的複製與模仿關係做比較，會有何差異？就會發現他們都是採用重複手法來達到效果，只是呈現的方法不同。作曲家在樂曲中呈現複製的手法，是在樂譜中採用模進或變形來呈現。同樣是「模仿」，使用的詞彙與解釋就明顯的不相同，更別說哲學家所用的解釋與詮釋方法，都需要花時間去揣測與理解，才能明白哲學家的意涵與藝術作品之間的連結關係。如同韓德爾在譜寫《彌賽亞》之音樂曲式與演唱者的演出詮釋，都會同時出現不同的雙重模仿。因為韓德爾在樂曲中呈現的模進、變形之表現手法，同時也是表演者在演唱過程中的詮釋方法。藉由樂曲解說來呈現作曲家的寫作手法，再加上表演者的詮釋方法，都證明了高達美的雙重模仿是可以成立的，並且雙重模仿的存在可以出現在同一件藝術作品之中。

神劇表演的模仿性在於將文學經典中的詞句達到它的最高境界，也是將它的精神意涵帶入音樂的具體存在之中。當觀眾在觀賞《彌賽亞》演出時，不僅能感受到演唱者及作曲家背後所蘊涵的觀點與想法，同時也會想到作者當時所用的想法或動機。這些想法與動機或許跟聽眾無關，就如同觀眾在觀看遊戲者在遊戲時的存在是一樣的道理，更說明好的作品不會隨著時間的流逝而消失。

## 六、開放式結論

綜觀以上的論述，明確的知道高達美《真理與方法》中的遊戲觀點可以透過轉化和模仿來跟音樂接連上關係的；並且透過品味、判斷力的關係來跟自己的喜好及社會流行接軌。經過深入瞭解的過程，讓我們知道時間會不斷地前進與流逝；而社會現象的動盪，更讓作曲家累積很多過去知識與變化來跟現在的生活體驗做連接，進而激發出不同的創作靈感與情緒在創作的作品中。只是藝術家總是將靈感停留在內心的構想當中，這種構思是不帶有任何物質性的行為，是純粹由心靈的再創造與再建構，這就是藝術家所謂的精神創作，也是藝術家所謂精神創作的目標。

隨著時間的演變，加上老百姓已不再安於傳統的統治與要求，開始有了新的想法與追求。再加上到了 19、20 世紀經歷兩次世界大戰及經濟恐慌之後，在哲學思想與音樂、戲劇方面都有很大的突破與改革。這讓筆者想到米勒<sup>37</sup>在《戲劇集》緒言中指出：過去半個世紀以來，戲劇把人塑造成環境和心理衝動的東西，但這絕非事實；不管決定論是根據經濟學或心理分析學理論，都違背了戲劇傳統。他說歷史昭示我們：人類推翻決定論，就是想更為忠實於生命的真相；儘管人的失敗是個不可否認的事實，但即使是最科學的決定論，也不過是我們給因果關係加上新的詮釋而已。米勒認為：「生命是有意義的」，人類的前景也是光明的，絕非自然主義

---

<sup>37</sup> 阿瑟·艾許·米勒 (Arthur Asher Miller, 1915-2005)，生於美國紐約，美國猶太裔劇作家及瑪麗蓮·夢露的第三任丈夫，他以劇作《推銷員之死》、《薩勒姆的女巫》而聞名，也是甘迺迪中心榮譽獎得主。

(Naturalism)<sup>38</sup>者所描述的那麼悲慘、無助與絕望。<sup>39</sup>這也讓筆者想到我們的人生是該以寫實主義 (Realism)<sup>40</sup>或表現主義 (Expressionism)<sup>41</sup>為核心，還是也包含表達主義在其中時，就想起以前讀書時認為「表達主義」是處理社會、宗教、倫理或道德等的衝突，因為這些衝突通常表現在反抗親權、批評社會等方面上。但是表達主義者認為家庭是極權制度的縮影，故往往對它表示強烈的抗議，也因為它只採取單一觀點，難免會產生偏見、歪曲、敵意，如同在戲劇中不會刻劃次要人物的個性，也不會描述他們的心理狀態一樣。這讓筆者想到表現主義的康定斯基 (Wassily Kandinsky)<sup>42</sup>曾說：「音樂是所

<sup>38</sup> 自然主義 (Naturalism) 認為人本質上乃是一頭動物，他只是進化到較其他動物還高一點的層級而已。因此，在自然主義作家的筆下，人性的決定因素脫離不了 (1) 遺傳因素，(2) 環境因素。選自蔡源煌，1987，《從浪漫主義到後現代主義》，(台北市：雅典出版社)，頁 25。

<sup>39</sup> 張靜二，1994，《亞瑟·米勒的戲劇研究》，(台北：書林出版有限公司)，頁 34。

<sup>40</sup> 寫實主義 (Realism) 是指在文學作品中，忠實地將生命再現出來 (representation)。選自蔡源煌，《從浪漫主義到後現代主義》，頁 23。

<sup>41</sup> 表現主義 (Expressionism) 起源於德國，盛行於 1910 至 1920 年代，到 1930 年代因納粹黨的制止而告終。在哲學方面，他承襲尼采對詮釋學及人為構設的看法，也受法國哲學家伯格森的影響，而接受心靈時間的觀念。在精神分析方面，它呈現人的夢想與潛意識裡的恐懼。表現主義的基調是：現實勿需人去複製它。表現派認為，藝術是人為主觀的構設，是藝術家心靈印象的投射。個人察知外在事物時，已經將感情滲透到外務上，這樣獲得的印象才是藝術家所關切的。根據表現派的理論，藝術創造不是要複製現實，而是要訴諸於藝術靈象 (vision) 的發揮。選自蔡源煌，《從浪漫主義到後現代主義》，頁 41-42。

<sup>42</sup> 瓦西里·康丁斯基 (Wassily Kandinsky, 1866-1944)，出生於俄羅斯，早年學習了鋼琴和大提琴，這對於他後來嘗試將音樂展現在畫布有絕對的影響；他大學時是讀法律與經濟學，在近三十歲時，受到莫內 (Claude Monet) 的啟發，毅然決定不當法律教師的工作改當畫家，後來他成為是畫家和美術理論家，也是表現主義的代表人物之一。

有的藝術中最有力的表現主義之例證。因為樂曲靠音符、音階構成，它所表現的是主觀的內在世界，是個人內心對外界的感受。然而，樂曲中的每一個音符、音階本身就是一個象徵，它完全不需要負載外在的世界。」<sup>43</sup>這就是音樂最迷人的地方。但是，如果將音樂與現今社會連結，讓筆者想到沙特<sup>44</sup>在「存在主義與人文主義」(Existentialism Humanism) 中指出：「存在先於本質」。因為我們得先有裁紙刀的概念（本質），才能製成裁紙刀（存在）。但人先有實體（存在），經過一番自我塑造的過程，才會產生人的概念（本質）。裁紙刀的用途在未製成之前就已固定，但人的形象是由自己決定，人的存在也是由自己主宰。他沒有任何概念的準則可循。因此，是處在被「遺棄」的狀況，不受任何概念的規定制約，因此又是「自由」的。既然是被「遺棄」的，他就必須為自己設計未來；當概念是「自由」的，他就必須為自己的存在負責。因他在行動前，會先用自由意志來「抉擇」，但是「抉擇」時又不能只關乎自己而已，還要關乎他人，所以責任重大；因此「抉擇」時會產生「痛苦」。<sup>45</sup>既已做出決定，就得表現在行為上，因為行為的總和就是他的本質，且別人也會依他的行為來界定他的形象。對存在主義者而言，以宿命論來自慰的是懦夫；以夢想或潛能有待實現為藉口的則是自欺；所以每個人在為自己的生命做「選擇」時，也會經歷隨之而來的「痛苦」，藉此才能塑造自己的形象。如同耶穌為完成救贖的工

---

<sup>43</sup> 蔡源煌，《從浪漫主義到後現代主義》，頁 41。

<sup>44</sup> 尚·保羅·沙特(法語：Jean-Paul Sartre, 1905-1980)，著名法國哲學家、作家、劇作家、小說家、政治活動家，是存在主義哲學大師及二戰後存在主義思潮的領軍人物，被譽為二十世紀最重要的哲學家之一；他的《存在與虛無》是存在主義的巔峰作品。

<sup>45</sup> 張靜二，《亞瑟·米勒的戲劇研究》，頁 50-051。

作，甘願被猶大出賣，只為完成他來世上的使命。韓德爾先前也為了他的品味與堅持而付出健康與破產的代價是一樣的，在此僅希望每個人都能吸取生命中的教訓而做出最好的抉擇。

## 參考書目

- Georg Wilhelm Friedrich Hegel (著), 朱孟實 (譯) 1973, 《美學》  
共三卷, 台北: 里仁書局。
- Hans-Georg Gadamer (著), 洪漢鼎 (驛), 2009, 《真理與方法——  
哲學詮釋學的基本特徵》, 北京: 商務出版。
- Harold C. Schonberg (著), 陳琳琳 (譯), 1986, 《從巴洛克到古典  
樂派》, 台北市: 自華書店。
- 布魯閣 (著), 項退結 (譯), 1976, 《西洋哲學辭典》, 台北: 先知  
出版。
- 史惟亮, 1972, 《韓德爾》(Händel), 台北市: 希望出版社。
- 威廉·文德爾班, 1998, 《西洋哲學史》, 台北: 臺灣商務。
- 陳榮華, 2011, 《高達美詮釋學:〈真理與方法〉導讀》, 台北: 三  
民書局。
- 許鐘榮主編, 2004, 《巴洛克的巨匠》, 河北: 教育出版社。
- 張靜二, 1994, 《亞瑟·米勒的戲劇研究》, 台北: 書林出版有限公  
司。
- 張錦鴻, 1987, 《和聲學》, 台北市: 大陸書店。
- 曾慶豹, 1998, 《上帝的愚拙與聰明的人——傾聽十字架上之真  
言》, 香港: 建道神學院。
- 蔡盛通, 2003, 《曲式之學: 樂曲分析及作曲法》, 台北市: 音樂家  
書房。
- 蔡源煌, 1987, 《從浪漫主義到後現代主義》, 台北市: 雅典出版  
社。