

行政院國家科學委員會專題研究計畫 成果報告

高達美詮釋學在音樂評判衝突中的應用

計畫類別：個別型計畫

計畫編號：NSC92-2411-H-002-071-

執行期間：92年08月01日至94年07月31日

執行單位：國立臺灣大學音樂學研究所

計畫主持人：王育雯

報告類型：精簡報告

處理方式：本計畫可公開查詢

中 華 民 國 94 年 12 月 5 日

## 計畫中文摘要

**關鍵詞：**音樂價值評判，音樂分析，音樂美學，高達美，白遼士，詮釋學

白遼士的《幻想交響曲》在作曲家兼音樂評論學者 Edward T. Cone 的眼中，是首極為成功的作品。然而在十九世紀樂評家 Franz Brendel 看來，卻是缺乏美感（“deprived of beauty”）。像這種評判的衝突是否表示其中至少有一人的看法錯誤呢？假設吾人欲接納其中一位對此樂曲的評判，那麼這是否表示必須要拒絕另一位的評判呢？如果不是，那麼這種衝突又該如何理解，以便納入到我們的知性系統中，而不至於被視為人類知性活動中的一種無法用理性來理解釐清的行為？

本計畫的目的，就在運用高達美（Hans-Georg Gadamer）在其《真理與方法》一書中所提出的哲學詮釋學，說明音樂的這種價值評判、詮釋的衝突應如何才能恰當地解釋。特別是高達美對人類瞭解活動之本質的闡發，如何在上述似乎互不相容的二種評判中，落實於二位評論者對《幻想交響曲》之解釋與價值評判的細節，並進而幫助我們明白如何整合這些相衝突的看法。

## 計畫英文摘要

**KEY WORDS:** music value judgment, music analysis, music aesthetics, Gadamer, Berlioz, hermeneutics

*Symphonie fantastique* is judged as successful by Edward T. Cone, but is reproached by the nineteenth-century critic Franz Brendel as deprived of beauty. Does this judgmental clash mean that at least one of the critics is wrong? In case if we accept one of the two judgments, is it necessary to reject the other? If not, how can such a judgmental clash be understood and incorporated into our systems of intellectual acquisition, and be recognized as something other than the result of inconsistent human activity?

This project will apply Hans-Georg Gadamer's hermeneutics as explored in his book *Wahrheit und Methode* to the above musical interpretations and judgments. The purpose is to explain how conflicts of musical value judgments and interpretations can be viewed and integrated, without falling into the trap of “every goes.” In so doing, Berlioz's *Symphonie fantastique* will be analyzed in detail respectively under the aesthetic perspectives of the two critics.

## 報告內容

白遼士的《幻想交響曲》在當代資深音樂分析學者 Edward Cone 的看法中，為成功之作，展現「熱切節奏感」（*l'entrainement rythmique*），他極為肯定。然而在 19 世紀的評論者 Franz Brendel 耳中，曲子卻是缺乏美感，極有問題。

類似這樣的詮釋衝突，是否必定只有一方是對的？或是雙方都對？原因又是什麼？音樂分析中的紛爭究竟應該在什麼樣的思想架構下，才能相容不悖，同時又能符合我們對音樂分析詮釋行為的日常經驗？是否最終能夠得出某些大家可以認同的思考架構？Jean Jacques Nattiez 早在 1980 年代便已提出了另一種可以整合不同的詮釋觀點的理論模型。近幾年音樂理論家 Nicholas Cook 更是發展了一個能夠容納不同詮釋可能的理論架構。我們不妨先來參考他們二位所提的模型，再來回頭審視上述的問題。

Jean Jacques Nattiez (1990) 由音樂符號學出發，對不同觀點的音樂理解，提出一種整合性的解釋。其藍圖主要涵蓋了「接收、創作、中立」(poietic, esthetic, neutral) 三個層面的理解觀點。Nattiez 之理論處理的主要是創作者與欣賞者之間對作品的理解認知歧異之問題。他認為創作者、接收者與中立的三種看待作品之立場可以發生在一個作品的各個層面，例如與樂曲創作相關的哲學觀、劇本、舞台演出、場景服裝、樂團之演出表現等等，每一個層面都可以有創作者、接收者、以及中立的角度。然而他並未考慮到各種不同的接收者的分析詮釋各有不同，甚至彼此衝突時，該如何更深入地說明其歧異的來源並建立適當的合法性。

關於這個問題，Nicholas Cook 對於音樂與意義 (meaning) 關係的新近研究 (Cook 1998, 2001)，就比較貼近，能夠針對不同的接收者的分析詮釋，提出一個整合的理論模式。藉由這種模式，Cook 解釋了何以音樂對於不同的評論者/聽者會產生不同的意義——這是由於各自在樂曲中所選擇的屬性各有不同的緣故。

同時 Cook 也提出了另一個音樂意義形成的重要過程：音樂總在一推理的脈絡 (discursive context) 下被接收，而意義就建構在音樂與詮釋者之間、文本與文脈之間的互動上。<sup>1</sup> 這種意義形成過程，使得音樂的意義在 Cook 的理論模型下，不僅可以是文化特定的 (culture-specific)，甚至還可以因每次被接收的環境脈絡不同而有歧異；也就是說，它還可以是脈絡特定的 (context-specific)。換言之，Cook 認為音樂的意義不僅是隨著文化、時代的變遷而定，也會隨聽者個人的詮釋脈絡而定——不同的時代、文化、社會、情境脈絡下的聽者，在同一首作品中，各自選擇不同的樂曲屬性，以此為基礎，而加以詮釋，賦予意義。

那麼究竟跨文化、跨脈絡層面的音樂意義是否存在，又究竟涵蓋哪些範圍？如果它存在，那麼似乎上述的分析詮釋衝突便有了起碼的共通參照基礎。很可惜地，Cook 並未就此點深入討論。只是引 Lawrence Marks (1978) 「有證據顯示聲音與視覺上的亮度 (brightness) 的聯繫關係是跨文化的」此一說法來支持其肯定的態度。但 Marks 的例證並未能指明跨文化的音樂意義存在的情形與範圍，而只是提供一個可能的例子。Cook 猜測跨文化的聯繫關係也可能存在於音樂的力度、速度與它讓人感知到的能量 (perceived energy) 之間。但這也僅止於猜測，並未提出實證研究結果來支持。

<sup>1</sup> Music "is always received in a discursive context, ... it is through the interaction of music and interpreter, text and context, that meaning is constructed, as a result of which the meaning attributed to any given material trace will vary according to the circumstances of its reception." 見頁 180.

如果這個跨文化層面並不存在，那麼 Cook 的理論就便可用來支持音樂詮釋的「相對主義」(relativism)——音樂的意義端視其文化、脈絡 (context) 而定；不同的詮釋，只要有所衍生的脈絡，就自有其意義與價值。<sup>2</sup>

用這種相對主義的觀點來看上述的詮釋評價衝突的例子，如白遼士的《幻想交響曲》，容易得出一個弔詭的結論——此曲既是成功之作，也是醜陋之作；既是好也是不好。由於不同的樂評家各有其獨特的文化脈絡，而且每次的音樂詮釋也出自不同時空環境的「推理脈絡」，因而產生相左的看法。二種看法皆有其存在的意義，並無孰高孰低之分。

這似乎看來是個不錯的解局——它讓我們承認二位對幻想交響曲的評判與詮釋都有各自的道理。然而這種「什麼都對」的相對主義態度其實在實際的應用上，會導致很大的矛盾，甚至與許多我們的日常活動相衝突：音樂教育與許多音樂課程在此態度下，會顯得沒有道理——既然詮釋與評判沒有孰高孰低之別，那麼音樂分析或欣賞的課程在此理論下，似乎沒有存在的必要（學生對樂曲的任何批判，不見得低於老師所教授的，那麼何必上課呢？）。此外，音樂學者對樂曲的解釋與分析似乎也沒有理由要讀——因為它不見得比較高明，讀者只需自行對樂曲作任何其時空環境脈絡下所形成的詮釋與判斷，就自有其價值了。而我們對樂曲的理解詮釋，在此種相對主義觀念下，由於沒有高下之分，因此就算接觸了大量的理論、分析、詮釋，擴展了對樂曲的知識與視野，也不會比先前高明。類似這種相對主義的觀念，與我們日常的行事認知似有很大的出入。

在此問題上，高達美 (Hans-Georg Gadamer) 的哲學詮釋學似乎提供了一種較為全面而理想的解釋。不像 Cook 由作品本身的屬性出發，來處理詮釋衝突的形成，高達美的哲學詮釋學直接由人對作品、對文本的感知、接收與「玩味」(Spiel; play) 來解釋。也就是說，他直接由欣賞者本身的感知過程與自我成長此一角度，提供一個理解詮釋衝突的哲學理論架構。儘管高達美所談的理解與詮釋往往是針對文字作品，但觀察其內容，以及由以下的討論可知，其主張未嘗不可用於音樂作品。

高達美依循海德格的「詮釋循環」概念以及胡塞爾有關視域 (Horizont) 的比喻，認為人必定受限於其所處的時空環境——文化、時代、個人環境等等——因而對事物不可能有「客觀」的理解，也就是獨立於其所處的境地及各種前見的理解。他認為人在其立足點上看事物，必定受其視域 (Horizont) 的限制。人的處境就代表其立足點，而立足點又限制了他所看到的範圍：

一切有限的此時 [Gegenwart] 都有其侷限。我們將「處境」[Situation] 定義為：它代表一種限制了看視可能性的立足點。因此處境概念本質上，就是「視域」的概念。視域就是看視的區域，包括由一個定點所能看到的一切。把這個運用到思維的心，我們可以講視域的狹窄、視域的可能擴展，以及新視域

<sup>2</sup> 這樣說並非表示 Cook 採用相對主義。而是說，由於其理論對文化、脈絡影響音樂意義的闡釋，比起對跨文化層面音樂意義之闡釋，來得強而有力得多。因此若無法確定後者的存在，其理論反而可讓人用來支持這種相對主義；儘管這並非 Cook 所願。

的開拓等等。自尼采與胡塞爾以來，這個詞就在哲學中，被用來描述思想受其有限的決定性所束縛的方式，以及人的看視區域逐漸被擴展的方式。<sup>3</sup>

儘管「視域」就暗示「有限的決定性」(finite determinacy)，但這是不可避免的，因為當我們在試圖瞭解事物、看視事物時，必定有一個立足點，有一個處境。在高達美的思想中，視域固然表示人的有限性，其理解的受限，然而，如果要能看得夠遠，而不受周遭事物的影響，「視域」又是必要的。他如此解釋：

沒有視域的人，無法看得夠遠，因此將較靠近他的事物賦予過高的價值。另一方面，「具有視域」表示不受限於鄰近的事物，而能夠看得更遠。具有視域的人明瞭在其視域之中每樣事物的相對重要性，不論它是近或遠，大或小。(Gadamer 1994, 302)

具體來說，在這樣的視域中，我們已經對事物帶有「前見」(Vorurteile)。「前見」儘管是一種限制，但也有它正面的意義。這是因為理解的過程中，必須通過自己的前見，才能讓它的意義充分彰顯，我們才能真正體會文本的說法，使其說法充分發揮意義。<sup>4</sup>

實際上「前見」(Vorurteil)就是一種判斷(Urteil)，它是在一切對於事情具有決定性作用的要素被最後考察之前被給予的。在法學詞彙裡，一個前見就是實際終審判斷之前的一種正當的先行判決。對於某個處於法庭辯論的人來說，給出這樣一種針對他的先行判斷(Vorurteil)這當然會有損於他取勝的可能性。…可是這種否定性只是一種結果上的(konsekutive)否定性。這種否定性的結果正是依據於肯定的有效性，先行判決作為先見的價值——正如每一種先見之明的價值一樣。

所以「前見」(Vorurteil)其實並不意味著一種錯誤的判斷。它的概念包含它可以具有肯定的和否定的價值。  
(中 357-8；英 270；德 255)

事實上，我們自己的前見正是通過它的冒險行事才真正發揮作用。只有給成見以充分發揮的餘地，我們才能經驗他人對真理的主張，並使他人有可能也充分發揮作用。(中 392；德 283；英 299)

<sup>3</sup> Gadamer, *Wahrheit und Methode* (以下簡稱「德」), p. 286. 原文：“Alle endliche Gegenwart had ihre Schranken. Wir bestimmen den Begriff der Situation eben dadurch, daß sie einen Standort darstellt, der die Möglichkeiten des Sehens beschränkt. Zum begriff der Situation gehört daher wesentlich der Begriff des *Horizontes*. Horizont ist der Gesichtskreis, der all das umfaßt und umschließt, was von einem Punkte aus sichtbar ist. In der Anwendung auf das denkende Bewußtsein reden wir dann von Enge des Horizontes, von Möglicher Erweiterung des Horizontes, von Erschließung neuer Horizonte usw. Insbesondere hat der philosophische Sprachgebrauch seit Nietzsche und Husserl das Wort verwendet, um die Gebundenheit des Denkens an seine endliche Bestimmtheit und das Schrittgesetz der Erweiterung des Gesichtskreises dadurch zu charakterisieren.“

本文中，有關高達美思想的中譯，若無另外註明，皆為筆者根據德文原著，並參考英文與中文譯本而譯。所參考的德文版本，即此處所用的版本；英文譯本，為 Joel Weinscheimer & Donald G. Marshall 所共同修改翻譯的 *Truth and Method*, 2<sup>nd</sup> ed. (New York: Continuum, 1994)(以下簡稱「英」)；中文譯本為洪漢鼎所譯之《真理與方法—哲學詮釋學的基本特徵》(台北：時報文化，1999)(以下簡稱「中」)。

<sup>4</sup> Gadamer, *Wahrheit und Methode*, p. 283. 筆者的翻譯。

儘管「視域」同時也意味著一種限制，但我們並非完全無法超越自己的視域與對事物的前判斷。高達美闡釋海德格的思想，指出理解活動未必要受自己先入為主的想法所掌控。之所以能如此，是因我們能考察自己先前見解的正當性。<sup>5</sup> 考察的方法，則是「從事情本身出發」，也就是由我們所欲瞭解的事物——作品或文本——這種「他人的見解」中出發，同時也受其限制、受其規定：

當我們傾聽某人講話或閱讀某個著作時，…我們只是要求將他人的見解 [Meinung] 置於與我們自己整個見解的關係中，或者把我們自己的見解置於他人整個見解的關係中。雖然見解都是流動的多種可能性…，但是，在這眾多「可認為的見解」中，也就是在某個讀者能有意義地發現、因而能期待的眾多東西之內，並不是所有東西都是可能的；若不能聽他人實際所說的東西，那麼此人最終就不能正確地把他所誤解的東西放入他自己對意義的眾多期待之中。所以這裡也存在一種標準。詮釋學的任務本身變成了一種【對事物的】探究，並且總是被這種探究所同時限定。這樣，詮釋學工作就獲得了一個堅固的基礎。要想理解的人，就從一開始便不能因為想儘可能徹底頑固地不聽文本的見解而\_\_錮於他自己的偶發的前見解中——直到文本的見解不再能聽不見並且推翻了錯誤的理解為止。要想理解一個文本，就必須準備讓文本對自己訴說。因此，一個受過詮釋學訓練的意識從一開始就必須對文本的他者存在保持敏感。但是，這樣一種敏感既不假定事物的「中立性」，又不假定自我消解，而是包含對我們自己的前見解和前見的有意識同化。（英 268-69；德 253；中 356，筆者修改）

要明白高達美的思想如何能應用於音樂的詮釋理解上，我們不妨以 Franz Brendel 對《幻想交響曲》的看法為例，觀察如何能「從事情本身出發」而得以進入到「他人的見解」當中。Brendel 批評此作品中「描繪的尖銳性及寫實的文飾」，並直指白遼士此作「犧牲了美感」。

在貝多芬〔作品〕裡，詩意〔音樂的題材內容〕似乎總是被音樂中的高層元素節制著；而在白遼士〔作品〕中，詩意卻太過獨立，太片面，以致於成為作品的前鋒，它無疑地決定並限制了整首作品。在貝多芬中，明確的描繪往往在音樂表達的不明確性與概括性中消融了。而在白遼士，它則強化到極點，以致於似乎有堅實的、觸摸得到的人物在我們面前。然而這卻是赤裸裸的現實，缺乏詩意的興致，缺乏內在生命與情緒的流動。<sup>6</sup>

白遼士為何會有如此的看法呢？根據 Carl Dahlhaus，這是來自他的古典主義審美前提，而後者又植基於黑格爾美學觀。在 19 世紀早期的古典主義審美觀中，總是將描繪性的作法視為「美」的相反，儘管那同時也被認為是時代的標記。即使當音樂是在描繪某些事物時，描繪性的作法也被認為不能突出而獨立，而必須要受「美」這個崇高範疇所約制。這是因為描繪性作法牽涉到「分離的原則，而形成孤立、分散、描繪性的面貌」，它常常帶有「激烈的對比」，而無統一的元素。<sup>7</sup>

<sup>5</sup> 「解釋者無需丟棄他內心已有的前見解而直接地接觸文本，而是只要明確地考察他內心所有的前見解的正當性，也就是說，考察其根源和有效性。」中譯本，頁 354。

<sup>6</sup> Franz Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich*, 4th ed. (Leipzig, 1867), 552; trans. by Mary Whittall in Carl Dahlhaus, *Realism in Nineteenth-Century Music*, p. 31.

<sup>7</sup> G. W. G. Hegel, *Ästhetik*, ed. F. Bassenge (Frankfurt am Main, n.d.), vol. II, pp. 316-17; translated by

白遼士並未詳細說明作品中何處表現了「描繪的尖銳性」，只是提出這樣的整體評論。為了要「從事情本身出發」，也就是從樂曲本身出發，以便進入到他的見解中，在以下的討論裡，我試著用 Brendel 的觀點，對《幻想交響曲》第一樂章的 111-132 小節進行理解與分析。根據白遼士所提供的故事大綱，此段應呈現音樂家在首度見到其所戀的女子後，被立刻燃起「火山式的愛、嫉妒的狂暴，以及狂熱的痛苦」。

### 理解（一）

簡而言之，在樂曲中，緊接著首次的「固定樂想」(*idée fixe*) 之後，便是 111-132 小節所帶來的激烈翻騰。其中呈現了三個層次的顛覆動作——分別發生在段落、樂句、及動機的層面上。段落上的顛覆似乎是在表示描繪對象的改變——由被戀的女子轉移到音樂家本人。樂句層面上，mm. 111-118, 119-124 分別可視為對音樂家本人激動狀況的描繪，以及當他想到思戀的女子時而感到的溫柔、高雅之情懷。動機層面上，突兀而劇烈的顛覆作法則似乎在描繪音樂家心中情感的翻騰。例如 113-114 小節及 127-128 小節長而極高音的減和弦與屬和弦似乎在象徵他的渴求。

根據高達美，因為我們不斷考察，並修正自己的原先看法——「我們必須不斷地試測自己的前判斷」(英 306；德 289)——因此「視域」並非固定著一成不變，而是不斷地處於形成的過程中。<sup>8</sup> 例如當我們面對過去留下的文本，而欲理解自己的傳統時，在此文本中，我們可能會找到新的意義，或產生新的領悟，因此雖然先前已有了某些想法、某些「前判斷」，但仍會依此新的領悟而修改自己的前理解與前判斷。這裡就牽涉到「視域融合」的概念。這是由海德格「詮釋循環」的概念發展而來：

這樣，這種循環在本質上就不是形式的，它既不是主觀的，又不是客觀的，而是把理解活動描述為流傳物的運動和解釋者的運動的一種內在相互作用 (*Ineinanderspiel*)。支配我們對某個文本理解的那種意義預期，並不是一種主觀性的活動，而是由那種把我們與流傳物聯繫在一起的共同性 (*Gemeinsamkeit*) 所規定。但這種共同性是在我們與流傳物的關係中、在經常不斷的教化過程中被把握的。這種共同性並不只是我們已經總是有的前提條件，而是我們自己把它生產出來，因為我們理解、參與流傳物進程，並因而繼續規定流傳物進程。(中 385)

換句話說，在理解文本（或歷史上所流傳下來的「流傳物」）時，我們不可能達成完全的「客觀」、原原本本的呈現對象。頂多只能是「自己和他者的統一」，將自己的看法與文本的說法統一起來。當我們將自己置身於某人或某個文本的處境中，以便進行理解時，我們也不是丟棄自己所有的想法、預期等等。相反的，必須要將自身也帶入文本的處境中，才能得到深入的理解：

Mary Whittall in Dahlhaus, pp. 34-35.

<sup>8</sup> “In Wahrheit ist der Horizont der Gegenwart in steter Bildung begriffen, sofern wir alle unsere Vorurteile ständig erproben müssen.” (德, 289)

因為什麼叫做自身置入(Sichversetzen)呢？無疑，這不只是丟棄自己(Von-sich-absehen)。當然，就我們必須真正設想其它處境而言，這種丟棄是必要的。但是，我們必須也把自身一起帶到這個其它的處境中。只有這樣，才實現了自我置入的意義。例如，如果我們把自己置身於某個他人的處境中，那麼我們就會理解他，這也就是說，通過我們把**自己**置入他的處境中，他人的質性、亦即他人的不可消解的個性才被意識到。(中，398-99)

將自己置入文本的處境中，便是一種「視域融合」。而在高達美的思想中，達到這種視域融合時，便獲得了更卓越寬廣的視界；所看到、理解到的，便是一種「更高的普遍性」(höheren Allgemeinheit)：

這樣一種自身置入，既不是一個個性移入另一個個性中，也不是使另一個人受制於我們自己的標準，而總是意味著向一個更高的普遍性的提升，這種普遍性不僅克服了我們自己的個別性，而且也克服了那個他人的個別性。「視域」這一概念本身就表示了這一點，因為它表達了進行理解的人必須要有的卓越的寬廣視界。獲得一個視域，這總是意味著，我們學會了超出近在咫尺的東西去觀看，但這不是為了避而不見這種東西，而是為了在一個更大的整體中按照一個更正確的尺度去更好地觀看這種東西。(中 399；英 305)

這表示在高達美的看法中，對文本的詮釋仍有高下之別。他所說的「向一個更高的普遍性的提升」之後的理解，就要比提升前的理解來得「更高」、「更普遍」。

以前述白遼士《幻想交響曲》之段落為例，如果我們抱持著類似 Brendel 的理解後，再接觸到 Edward T. Cone 的說法，首先會發覺儘管針對的是同一首樂曲，卻是一種完全不同的認知，甚至是相左的評判。此時依照高達美的想法，我們應首先進入樂曲中，試圖理解 Cone 的看法、他的「聆聽方式」、「聆聽過程」。但同時我們也不放棄先前對樂曲中「描繪性作法」的認知。只是這時我們藉著更進一步的「置入文本〔即樂曲〕」中，而得以既能夠理解 Cone 的意思，也能夠將其看法融會到自己先前的理解中，因而達到一種「更高的普遍性」之理解。

用「回歸文本」的方式來理解 Cone 的說法，將自己置身於 Cone 的審美「處境」之中來重新聆聽、感知樂曲進行的過程，以及整體面貌——也就是用他的「方向性」之審美前提來再度聆聽、理解樂曲。如此一來，我們或許可以對前面所討論的 mm. 111-25 得到如下的看法：

## 理解(二)

穩定而安詳的「固定樂想」在 111 小節時的完全正格終止式，帶來的不是片刻的休息或鬆弛，反而是突然 elide 到一段以高音域的減和弦與屬和弦來強調的和聲張力。三個向度(parameter)上的「顛覆」(overtun)分別在段落、樂句，以及動機的層面上加強並延續著此張力的累積與變化。為何要呈現如此強烈的衝力與張力呢？由「方向性」的觀點來看，由於「固定樂想」本身的推進力不強，配上完全正格的終止式，使得樂曲此時的動力有所減緩。而 111-18 小節的強烈不穩定正好加強了向前衝進的力量。而 119-24 小節雖然呈現的是主和弦，而且步調較慢，但它也並未帶來衝進力的降低——一方

面它突然變慢的步調，呈現出與前後樂句的強烈對比；另一方面，113-18 小節的屬和弦張力在 119-25 小節時，儘管是主和弦，但並沒有解決先前的張力。反而是藉著強烈的對比與顛覆，而將張力帶到一個更高的層次。

這個理解似乎與「理解一」完全相左，無法相容。在「理解一」看來 111-25 小節呈現的就是音樂家本人的掙扎；而在「理解二」看來，樂音卻是先前「方向感」的持續變化。這二種看似毫不相干的理解如何能夠如高達美所言，在我們自身中「融合」而得到更寬廣的視界，達到「更高的普遍性」？

其實二種理解之所以可能，便是由於我們採取了不同的「前理解」、「前判斷」，其中包括了不同的審美前提。在「理解一」中，我們採納了 19 世紀 Brendel 的那種「前見」，他對音樂「描繪性」審美前提。而在「理解二」中，我們採納了 Cone 對「方向感」的持續關注。由於關注的焦點不同，就形成了看似完全不同的「視域」。這種過程，就好像我們看一張 3-D 的圖畫。乍看之下，也就是說，如果將雙眼的焦點聚焦於紙上，看到的是一堆不同顏色的點，而看不出較大的圖案。然而如果將焦點定在適當的深度，則會看到具有深度，而完全不同的整體圖案。

然而這並不表示二種理解就必然不能共存於我們的「視界」之中。其實上述對樂曲的二種理解仍有可以互通之處——二者都感知到樂音中強烈的張力、強烈的不安感，包括樂音在三個層面上的顛覆。只不過在「理解一」中，此強烈張力被詮釋為音樂家的各種強烈情感；而在「理解二」中則被詮釋為音樂「方向感」的拉高與持續，具有樂音結構上「推進」的作用。

由這樣的整體理解，我們更進一步發覺，不同的「前見」帶來了不同的「視域」。然而乍看之下互不相容的「視域」與判斷、理解，其實在某些層次上，卻是具有共通的感知與覺察，而非完全徹底的相左。

有了這樣的領悟，使我們感知到先前在單獨的「理解一」或單獨「理解二」時的限制。此時，那些個別的限制似乎突然間被移開了。我們不再以為只有「理解一」的看法才是對的，也不以為只有「理解二」才是更正確的。而是領悟到原來樂音中的某些實際（或可稱「物理」）現象（如張力、不安定、各層次的顛覆）加上我們採納的不同「前見」，形成了上述二種看似互不相容的視域。而其實它們並非完全相左，它們都同時反映出樂曲的某些特徵，只是對其作了不同的詮釋。

而這樣的過程之所以會形成上述二種看似完全不同而相左的理解，另一個重要原因，便是事物與我們理解過程中所不可避免的「前見」及「視域」之間的關聯。這也就是高達美在《真理與方法》中揭示的原理。也因此，我們在理解樂曲時，必須隨時記得，自己的理解，特別是在某一時某一刻的理解，永遠有其侷限性。因為我們不可能窮盡所有的「前見」與「視域」。矛盾的是，領悟了這一點，領悟了自己的「侷限性」，我們就如高達美所指出的，「克服了自己的個別性」，也同時克服了另一個相對視域的「個別性」。藉著擴大、修改自己先前對作品的理解，我們因而達到一個更為寬廣、卓越的視界，對樂曲得到更接近全面化的理解。不僅如此，我們也對自己有了更進一步的認識——不僅是對自己先前「理解」的侷限性，也包括對自己的理解過程、理解性質，以及理解過程中的限制等等的進一步體認。此時我們也領悟到，現在的理解，確實是比「理解一」或「理解二」要來得寬廣而卓越。

就這樣，藉著「視域融合」，高達美的哲學詮釋學可以使人超脫相對主義那種「什麼都對」的弔詭結論。理解與詮釋儘管總會有其限制，永遠不能臻於盡善盡美，但仍然有高下之分、寬廣與狹隘之別，不再是「通通一樣好」。儘管有些學者——包括 Jurgen Habermas<sup>9</sup>，Emilio Betti<sup>10</sup>與 E. D. Hirsch<sup>11</sup>——認為高達美的詮釋學理論仍未超脫出此一問題。然而，就如 W. S. K. Cameron<sup>12</sup>與 Ronald Bontekoe<sup>13</sup>的反駁，這些誤解，往往是由於批評者未能意識到在高達美的詮釋學中一個非常重要的命題，那就是：人的理解詮釋必須不斷地「向一個更高的普遍性提升」，也就是說，我們要隨時準備超越自己的原有理解與詮釋：

To accuse Gadamer of relativism, then, is seriously to misrepresent his position. He avoids relativism, however, not by suggesting unrealistically that we can arrive at ideally and finally correct interpretations of a work, but by emphasizing the importance of our constantly being prepared to move beyond even our relatively adequate interpretations.<sup>14</sup>

總而言之，在高達美的體系中，對藝術作品不同的詮釋與理解在一次又一次「視域融合」的過程中，被消化、整合成一個單一，然而又不斷變化，不斷擴展的理解。

在這裡，前述音樂分析詮釋衝突的情形就不再只是衝突矛盾。那些不一致，看似衝突的詮釋，對閱讀分析者——同時是藝術作品的接收者——而言，成為「測試自己的前判斷」的文本，同時，也成為幫助自己找到有關作品的新意義、新領悟的一扇門。藉此，而得以擴大、修改自己先前對作品的理解，而與分析文本中

<sup>9</sup> 見 Jurgen Habermas, "A Review of Gadamer's *Truth and Method*," trans. and ed. F. R. Dallmayr & Thomas A. McCarthy, *Understanding and Social Inquiry* (Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1977); 以及其 "The Hermeneutic Claim to Universality," trans. Josef Bleicher, *Contemporary Hermeneutics: Hermeneutics as Method, Philosophy and Critique* (London: Routledge and Kegan Paul, 1980).

<sup>10</sup> 見 Emilio Betti, "Hermeneutics as a General Methodology of the *Geisteswissenschaften*," in Joseph Bleicher, *Contemporary Hermeneutics* (London: Routledge & Kegan Paul, 1980), 頁 79.

<sup>11</sup> 見 E. D. Hirsch, *Validity in Interpretation* (New Haven: Yale University Press, 1967), 與 *The Aims of Interpretation* (Chicago: University of Chicago Press, 1976).

<sup>12</sup> W. S. K. Cameron, "On Communicative Actors Talking Past One Another: The Gadamer-Habermas Debate," *Philosophy Today* 40/1 (1996), pp. 160-69.

<sup>13</sup> Ronald Bontekoe, *Dimensions of the Hermeneutic Circle* (Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press, 1996), 頁 119-22.

<sup>14</sup> 同上，頁 122。除了這些對高達美的批評與對批評的反駁外，其它探討高達美如何回應相對主義的問題，包括 Meili Steele, *Critical Confrontations: Literary Theories in Dialogue* (Columbia, South Carolina: University of South Carolina Press, 1997), 頁 13-21; Joseph Margolis, *The Truth About Relativism* (Oxford: Basil Blackwell Pub, 1991); and James H. Harris, *Against Relativism: A Philosophical Defense of Method* (La Salle, Ill.: Open Court Publishing, 1992)。由於這些研究所談的 relativism 並非本文要探討的 "everything goes" 之問題，故在此不多做討論。例如 Harris 批評 Gadamer 有關 historical contingency 之主張若用到其理論本身，便有 self contradiction of relativism 之問題 (Harris 1992, 114-16)。然而一來這屬於哲學論述內部的 consistency 問題，已超出本文的探討範圍。二來 Harris 自己也承認此問題是許多重要哲學體系，如 Quinn, Kuhn, Wittgenstein 等人的思想中的共同問題。不見得一定要避免此一問題，對人類問題的思考才能實際應用在人類活動（如詮釋）上。如同下文的討論將顯示，Gadamer 的理論用在本文所探討的詮釋衝突之問題上時，要比 Cook, Nattiez 等人的模式更能解決 everything goes 的問題，而且同時又符合我們對音樂作品、分析文章的理解過程。

的理解詮釋形成「視域融合」。就是由於高達美容許詮釋者不斷修正自己先前的看法，以便發展出更宏觀、更整合的理解，因此在其詮釋學中，即使事物在不同視域下會呈現不同的面貌，即使音樂作品在不同的時間、文化、社會、觀點下，呈現出不同的樣態，甚至，即使上述這些看似互相衝突的音樂分析各有其道理；然而但它們彼此之間不但不會互相「抵銷」，而反而是「在我們之中結合」：

我們承認〔所研究的〕對象會在不同的時間或從不同的立足點上呈現其不同的面向。我們承認這些面向並不會因研究進展而互相抵銷，而是像互不從屬，獨立存在的諸條件，只有在我們之內結合起來。

（中 374；英 284；筆者翻譯）

就這一點來看，Gadamer 的理論比起 Cook 或 Nattiez 更能夠貼近我們實際的理解過程，而同時又能承認不同的詮釋觀點各有其 *raison d'être*，而非互相 *cancell out*。它容許我們得以因為接觸到更多的分析文獻、對樂曲有了更深刻的體悟，而能夠「超越」自己原有的理解，有所「進步」，並容許我們能夠因此而對作品得到一個更為 *panoramic view and understanding*。而非如 Cook 那樣，似乎所有的理解詮釋都是一樣對，一樣好，沒有高下區別。

為什麼在 Cook 的理論系統中，跨文化層面的理解之存在具有不定性，而此問題在 Gadamer 中卻得到了解決呢？在 Gadamer 的體系中，跨文化層面的理解之所以會有可能，主要原因在於他由進行理解的「主體」，也就是感知音樂的「人」這一邊出發，而 Cook 卻是由樂曲或詮釋所使用的「意象」之「屬性」(attributes)，以及「推理的脈絡」(discursive context) 來出發。換言之，Cook 是由感知者之外的「事物」之屬性與特質來討論，而 Gadamer 不僅考慮此點（藉著「自身置入」到作品本身以及其他評論者的「前見」之中），更考慮了感知的主體——人——本身在理解過程中，也可能不斷的超越、擴展自己先前的理解。藉由這種「自身置入」到 Cook 所謂其它的「推理脈絡」(discursive context) 之中，也就是感知者超越自己的「脈絡」限制，試圖將自己置於他人的脈絡中（儘管我們永遠不可能完全得到與對方一模一樣的視域），跨「脈絡」——包括跨文化 (inter-cultural)——的理解也就有可能了。

### 計畫成果自評

已達原先預定之成果。包括對於音樂的詮釋與價值評判衝突之問題，開啟了一種有別於 Cook 及符號學的解決方式。同時，也提出了一個較能多面向地解決音樂評判與理解衝突問題的哲學模式之應用。

有關成果發表的部分，目前已完成文章的大致內容。待修改後，便可投到相關期刊。

### 引用書目

Betti, Emilio. "Hermeneutics as a General Methodology of the *Geistwissenschaften*," in Joseph Bleicher, *Contemporary Hermeneutics* (London: Routledge & Kegan Paul, 1980).

- Bontekoe, Ronald. *Dimensions of the Hermeneutic Circle*. Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press, 1996.
- Brendel, Franz. *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich*. Leipzig, 1867, 1903.
- Cameron, W. S. K. "On Communicative Actors Talking Past One Another: The Gadamer-Habermas Debate," *Philosophy Today* 40/1 (1996): 160-69.
- Dahlhaus, Carl. *Realism in Nineteenth-Century Music*. Mary Whittall trans. New York, 1985. Originally published as *Musikalischer Realismus: zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*. Munchen, 1982.
- Dubiel, Joseph. "Sense and Sensemaking," *Perspectives of New Music* 30 (1992): 210-21.
- Gadamer, Hans-Georg. *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen hermeneutic*. J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) Tübingen, 1975.
- *Truth and Method*. Joel Weinscheimer & Donald G. Marshall, tran. & rev. 2<sup>nd</sup> ed. New York: Continuum, 1994
- 《真理與方法—哲學詮釋學的基本特徵》洪漢鼎譯。台北：時報文化，1999。
- Habermas, Jürgen. "A Review of Gadamer's *Truth and Method*," trans. and ed. F. R. Dallmayr & Thomas A. McCarthy, in *Understanding and Social Inquiry*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1977.
- "The Hermeneutic Claim to Universality," trans. Josef Bleicher, in *Contemporary Hermeneutics: Hermeneutics as Method, Philosophy and Critique*. London: Routledge and Kegan Paul, 1980.
- Harris, James F. *Against Relativism: A Philosophical Defense of Method*. La Salle, Illinois: Open Court Publishing Co., 1992.
- Hatten, Robert. "Nattiez's Semiology of Music: Flaws in the New Science" (Review article of Nattiez's *Fondements d'une sémiologie de la musique*), *Semiotica* 31/1-2 (1980): 139-55.
- "Review of Kofi Agawu's *Playing with Signs* and Jean-Jacques Nattiez's *Music and Discourse*," *Music Theory Spectrum* 14/1 (1992): 88-98.
- Hirsch, E. D. *Validity in Interpretation*. New Haven: Yale University Press, 1967.
- *The Aims of Interpretation*. Chicago: University of Chicago Press, 1976.
- Korsyn, Kevin. "Brahms Research and Aesthetic Ideology," *Music Analysis* 12/1 (1993): 89-103.
- Kramer, Jonathan. "Beyond Unity: Toward an Understanding of Musical Postmodernism," in Elizabeth West Marvin & R. Hermann (eds.), *Concert Music, Rock and Jazz Since 1945* (Rochester, NY: University of Rochester Press, 1993), pp. 11-33.
- Margolis, Joseph. *The Truth About Relativism*. Oxford: Basil Blackwell, 1991.
- Marks, Lawrence E. *The Unity of the Senses: Interrelations among the Modalities*. New York: academic Press, 1978.
- McClary, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. Minneapolis: university of Minnesota Press, 1991.
- Nattiez, Jean-Jacques.
- Morgan, Robert P. "The Concept of Unity and Musical Analysis," *Music Analysis* 22/i-ii (2003): 7-50.
- Nattiez, Jean Jacques. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Carolyn Abbate, trans. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1990.

- Solie, Ruth A. "The Living Work: Organicism and Musical Analysis," *19<sup>th</sup>-Century Music* 4/2 (1980): 147-56.
- Steele, Meili. *Critical Confrontations: Literary Theories in Dialogue*. Columbia, South Carolina: University of South Carolina Press, 1997.
- Street, Alan. "Superior Myths, Dogmatic Allegories: the Resistance to Musical Unity," *Music Analysis* 8/i-ii (1989): 77-123.