

# 廿世紀的德語「文學歌劇」： 以《莎樂美》與《城堡》為例

羅基敏

## 摘要

自從歌劇誕生以來，歌劇就和文學一直有著很密切的關係。除了希臘、羅馬神話故事以外，歌劇亦經常自文學作品中取材，歌劇劇本更曾經和義大利文學創作畫上等號。在由文學作品到歌劇劇本的過程中，會有某種程度的增減和改變。但是，本文要談的、源自德文 *Literaturoper* 的「文學歌劇」指的卻不是很單純地以文學作品做為素材的歌劇，而是在十九世紀末、廿世紀初開始的、新的、直接以文學作品做為歌劇劇本的手法及方式。全文以理查·史特勞斯(Richard Strauss)的《莎樂美》(*Salome*, 1905, 德勒斯登)以及萊曼(Aribert Reimann)之《城堡》(*Das Schloß*, 1992, 柏林)為主要文本，嚐試經由這兩部分別於廿世紀頭尾誕生的作品，一探「文學歌劇」作曲家之音樂思考與文學作品之間的美學關係。

## 壹、歌劇中的文學與音樂

### 一、歌劇劇本文學

十六世紀末、十七世紀初，義大利翡冷翠(Firenze)的文人雅士們試圖重現古希臘劇場的努力，推動了歌劇的誕生。換言之，今日被視為「總體藝術」(*Gesamtkunstwerk*)<sup>1</sup>濫觴的歌劇，當年主要係在一群義大利人文學者的推動下，誤打誤撞誕生的一種新的劇場形式。在很短的時間裡，歌劇不僅經由宮廷之間的往來傳播到全歐，亦由於商業劇院的誕生，成為歐洲幾世紀裡宮廷和民間共有的娛樂，更進而演變成十七至廿世紀裡，歐洲文化最重要的承載者。然而，在人們今日沈緬於少數優美的歌劇旋律中時，無論在文學學界或音樂學界，絕大多數的學者都忽略了一個事實：

---

<sup>1</sup> *Gesamtkunstwerk*(亦有中譯為「整體藝術」)一詞長年來的使用主要在於指涉華格納(Richard Wagner)的歌劇理念。電影興起後，此一名詞亦經常被用來指稱電影，現今亦被廣泛用來指稱使用多種媒材之藝術創作。但是有關該詞之討論最早實可追溯至十八世紀末、十九世紀初重要德國文學家的著作中。(Borchmeyer, 1995)



在歌劇短短四百年的歷史裡，至少有兩百年，亦即是至十八世紀末，歌劇創作及演出中的核心人物並不是寫音樂的作曲者，而是寫劇本(Libretto)的劇作家(Librettist)<sup>2</sup>。(羅基敏 1999, 79-126)而四百年的歌劇史，更是由劇本與音樂多元互動所寫下的。

歌劇的誕生不是源自音樂的思考，而是重現古希臘劇場的企圖，可由早期歌劇素材多取自希臘、羅馬神話故事的事實，一窺端倪。十八世紀裡，義大利文學與歌劇劇本文學畫上等號的獨特現象，以及維也納宮廷詩人梅塔斯塔西歐(Pietro Metastasio)<sup>3</sup>的作品為多位作曲家譜成歌劇的情形，正反映了劇本在歌劇演進中扮演的重要角色。一觀義大利歌劇史中，成功的歌劇作曲家均有著和他搭配的劇作家，例如莫札特(Wolfgang Amadeus Mozart)與達朋提(Lorenzo da Ponte)、威爾第(Giuseppe Verdi)與柏依鐸(Arrigo Boito)、浦契尼與他的劇作家們，均是隨手可得的佳例。法國歌劇的開始更和文學有著緊密的關係，呂利(Jean-Baptiste Lully)即是在和當時法國重要的文學家合作下，開創了法國歌劇的天地；這些文學家包含了重要如拉辛(Jean Racine)、齊諾(Philippe Quinault)、莫里哀(Jean Baptiste Poquelin, 筆名 Molière)等人。十九世紀裡，領導歌劇發展的法國大歌劇(grand opéra)更是以劇作家斯克利布(Eugène Scribe)為其靈魂人物。相形之下，直至十九世紀才開始展露頭角的德語歌劇，一直沒有特殊的歌劇劇本傳統，幾部重要的浪漫歌劇(romantische Oper)作品如韋伯(Carl Maria von Weber)的《魔彈射手》(*Der Freischütz*)等，主要係以音樂的成功取勝。華格納(Richard Wagner)集劇本與音樂寫作於一身，他的成功固使德語歌劇在歌劇史上佔有一席之地，但在劇本之文學品質上，依舊是被質疑的。廿世紀裡，序列音樂的發展帶來了音樂創作的方向，卻也同時對歌劇的寫作造成了不利的大環境。(Dahlhaus, 1983, 229; Maehder, 2000, 131) 在絕大部份義大利作曲家不再以歌劇創作為中心之際，由於「文學歌劇」之逐漸形成德國傳統，歌劇史的後起之秀德語歌劇在廿世紀裡，卻有著相當份量的新作問世，亦形成一獨特的現象。<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Libretto 為義大利文，原為「小書」之意，引申被用以指稱歌劇劇本。德國歌劇有其獨立之發展後，德文中經常以 Dichtung 稱歌劇劇本，以 Dichter 稱劇作家。

<sup>3</sup> 1698-1782, 原名 Trapassi。有關其作品被譜成歌劇的情形，請參考 Grove opera, vol. 3, 355-357。

<sup>4</sup> 做為一個學術上的新議題，音樂學界直至近年才對「文學歌劇」一詞逐漸形成共識，這一個名詞的「新」反映在音樂百科全書中。一九九二年出版的英文《葛洛夫歌劇辭典》(Grove Opera)裡有此一辭，卻僅有短短數行；已經出全了術語篇的德文新版《古今音樂》(Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 習稱 MGG, 1994-1999)中尚無此辭目。



## 二、「文學歌劇」

「文學歌劇」(Literaturoper)指的是直接將現成的文學作品當作歌劇的劇本使用，其間不經過第三者的劇作家之手。由這個定義來看，華格納歌劇的劇本雖然經常早在歌劇完成前已印行，但因它們原本是為歌劇而寫的劇本，故並不是「文學歌劇」。而威爾第的《弄臣》、《奧賽羅》，或浦契尼的《波西米亞人》、《杜蘭朵》等，只是以文學作品為素材，再經由單數或多數的第三者之手寫成歌劇劇本，也不能算是「文學歌劇」。

這樣的一種取得歌劇劇本的方式，嚴格來說，最早見於十九世紀後半的俄國歌劇。當時有許多俄國作曲家將普錫金(Alexander Pushkin)的作品直接用作歌劇的劇本，其中最著名的一部應屬穆索斯基(Modest Mussorgsky)的《包利斯·戈杜諾夫》(*Boris Godunow*)<sup>5</sup>。西歐的第一部文學歌劇作品則是德布西(Claude Debussy)以當代比利時作家梅特林克(Maurice Maeterlinck)的作品為劇本寫的《佩列亞斯與梅莉桑德》(*Pelléas et Mélisande*, 1902)，這亦是德布西唯一一部完成的歌劇作品。(Maehder, 1991)理查·史特勞斯(Richard Strauss)的《莎樂美》(*Salome*, 1905)則是德語地區的第一部文學歌劇，採用王爾德(Oscar Wilde)以法文寫的同名劇本的德文翻譯本(拉亨蔓(Hedwig Lachmann), 1903/1907)，經史特勞斯自行刪改後，譜寫成歌劇。在《莎樂美》之後，史特勞斯又以類似的方式，將霍夫曼斯塔(Hugo von Hofmannsthal)以索夫克勒斯(Sophocles)希臘悲劇為藍本所改寫的《艾蕾克特拉》(*Elektra*)直接拿來做為歌劇劇本；霍夫曼斯塔並應史特勞斯的需要，將劇本做了一些更動。(Maehder, 1994, 1996b)此後，史特勞斯本人雖然不再以同樣的方式取得歌劇劇本，但這兩部作品的成功一方面開啓了德語歌劇以散文體做為歌劇劇本文體，一方面亦打下了廿世紀裡德語文學歌劇的傳統，這個特點應該和德國歌劇史上較缺乏自己的歌劇劇本傳統有著密切的關係。

而有著深厚的專業歌劇劇本寫作傳統的義大利作曲家，在面對「文學歌劇」時，卻有著難以調適的情形。十九世紀末、廿世紀初的義大利，也曾有過不少的文學歌劇。(Maehder 1988)但是，這些作品中並沒有部在今日能躋身時常被演出的歌劇劇目的行列，頗為耐人尋味。(羅基敏／梅樂互，1998, 37-52)

<sup>5</sup> 該作品成於一八六九年，林姆斯基—高沙可夫(Nicolai Rimsky-Korsakov)的改編版本於一八九六年首演。很長一段時間裡，穆索斯基的原作並不為人知。直至近廿年裡，穆索斯基的原作才逐漸重現於世。



相較於歌劇創作在義大利和法國逐漸地沒落，廿世紀裡，德語歌劇卻留下了不少經典作品，其中如貝爾格(Alban Berg)的《伍采克》(*Wozzeck*)及《露露》(*Lulu*)、齊默曼(Bernd Alois Zimmermann)的《軍人》(*Die Soldaten*)、萊曼(Aribert Reimann)的《李爾王》(*Lear*)及《城堡》(*Das Schloß*)等等，均是「文學歌劇」，歌劇劇本品質與音樂創作的關係，於此可見一斑。

本文選取《莎樂美》以及《城堡》為主要文本的考量，固然係由於《莎樂美》為第一部德語文學歌劇之故，但更重要的是，這兩部作品在由文學作品轉化到歌劇作品的過程中，均有著曲折的過程，其中不僅反映了歐洲文學與音樂的互動，亦反映了廿世紀熱鬧的歐洲社會文化史。

## 貳、《莎樂美》

### 一、王爾德形塑「莎樂美」

「莎樂美」的故事源出於新約聖經，在馬太福音和馬可福音中均有記載，但是只稱她是「希律底亞斯」(Herodias)的女兒，沒有提到她的名字。希律底亞斯的前夫亦叫「希律得斯」(Herodes)，是她父親的繼兄弟，兩人生了莎樂美。<sup>6</sup>希律底亞斯卻又改嫁給希律得斯·安提帕斯(Herodes Antipas)，她前夫的繼兄弟，亦即是《莎樂美》劇中的希律王，巴勒斯坦的統治者希律大帝的眾多兒子之一(聖經中提到了五個)。在馬太(14: 3-11)和馬可福音(6: 17-29)中，關於這一段的敘述大致如下：希律底亞斯的女兒在希律王生日宴會上跳舞，希律王很高興，答應給她任何她要的東西。她不知道要什麼，經母親授意後，向希律王要關在地牢中的施洗的約翰的頭。比較兩本福音這一段的內容，可見馬可福音對宴會的細節以及賞賜的言語有較多的敘述：

有一天，恰巧是希律的生日，希律擺設筵席，請了大臣和千夫長，並加利利<sup>7</sup>做首領的。希羅底的女兒進來跳舞，使希律和同席的人都歡喜。

王就對女子說：「你隨意向我求甚，我必給你。」又對她起誓說：「隨你向我

<sup>6</sup> 以上所提之名詞，天主教之中譯分別為瑪竇福音、馬爾谷福音、黑落狄雅與黑落德，施洗約翰為「洗者若翰」。本文從一般習用之基督教之譯名，並以「希律底亞斯」代替「希羅底」。

<sup>7</sup> 天主教譯為「加里肋亞」。



求甚麼，就是我國的一半，我也必給你！」<sup>8</sup>

在聖經中，這一位女兒不但沒有名字，亦沒有被希律王下令處死，這一段敘述的重點在希律王、希律底亞斯<sup>9</sup>以及施洗的約翰身上。聖經中希律底亞斯的無名女兒在聖經以外的記載才有了名字，根據史家記錄，她叫做莎樂美。<sup>10</sup>

聖經中短短的這一段敘述為後來的許多畫家、文學家帶來了靈感。這一個先知因著一個女孩的舞蹈而失去了頭顱的故事成為由中世紀、文藝復興時期、一直到廿世紀諸多畫家的題材，產生了許多有名的作品，這些作品分別以故事中不同的角色命名。<sup>11</sup>在文學界，「莎樂美」題材的歷史則不像在繪畫界般地有沿續性。在十二世紀的民間傳奇中，可以看到希律王因莎樂美愛上施洗的約翰而下令處死先知的說法。在這裡，傷心的莎樂美懷抱著約翰的頭，打算吻它時，這顆頭顱突然將莎樂美吹起，捲入天空，莎樂美因此死亡。(Schmidt-Garre, 1996, 52/53)這一個將愛情織入聖經故事的傳奇並未在文學界立刻找到傳人，一直到十九世紀，文學界幾乎忘了莎樂美的故事。

十九世紀裡，海涅(Heinrich Heine)在作品《阿塔·脫兒，一個仲夏夜之夢》(*Atta Troll. Ein Sommernachtstraum*, 1842)中，用了莎樂美的故事，但是女主角的名字是希律底亞斯，而非莎樂美。另一方面，這一段故事只是作品廿七段<sup>12</sup>中的第十九段，在其中，海涅提了三位女性：涂妮卡(Tunika)、戴安娜(Diana)和希律底亞斯。在份量上，全段一百三十六行裡，有關希律底亞斯的部份就佔了七十六行(61-136)，是海涅著墨最多的一位。在描繪了這一位惡魔與天使綜合體的女性後，海涅稱這位「希律王的美夫人，她慾求施洗者【約翰】的頭」<sup>13</sup>，接著就寫著，這位美女因愛施洗約翰而死去，她的幽靈於夜晚帶著約翰的頭玩耍、親吻<sup>14</sup>，而她必須因著砍頭的血淋淋罪行奔馳，直至最後的審判日到來。全文結束在美女的名字上：希律底亞斯(Herodias)。

<sup>8</sup> 《聖經—和合本》，〈新約〉56, 57。

<sup>9</sup> 另一方面，馬太、馬可福音中記載的希律底亞斯的首任丈夫是菲力浦(Phillipus)亦不正確，這一位人士後來娶了莎樂美。

<sup>10</sup> 此一記載最早出自希律王的史官 Flavius Josephus 之筆，Zagona, 1960, 16。

<sup>11</sup> 例如費力波(Fra Filippo)、魯本斯(Rubens)、波提且利(Botticelli)、莫洛(Moreau)、克林姆(Klimt, *Judith II*)等人之作品；見 Schmidt-Garre, 1996。亦請參見 L'Avant-Scène 47/48, passim。

<sup>12</sup> 海涅在此以拉丁文 Caput (章節) 稱每一段。

<sup>13</sup> 83-84 行：Des Herodes schönes Weib, / Die des Täufers Haupt begehrt hat.

<sup>14</sup> 89-92 行。



雖然只有短短數語，海涅作品中的小段落在法國文學界引起了大迴響<sup>15</sup>。十九世紀後半裡，馬拉梅(Stéphane Mallarmé)與福婁拜(Gustave Flaubert)亦以希律底亞斯為中心，寫下他們的作品。馬拉梅的作品採用詩體，名為《希律底亞德》(*Hérodiade*)，卻並未寫完<sup>16</sup>，完成的部份分為〈序曲〉(*Ouverture*)、〈場景〉(*Scène*)和〈聖約翰之歌〉(*Cantique de saint Jean*)三段：〈序曲〉為奶娘的獨白；〈場景〉為奶娘與希律底亞德的對話，為最長的一段；〈聖約翰之歌〉則是純粹的詩。福婁拜的作品則是短篇小說，名為《希律底亞斯》(*Hérodias*, 1877)，係以聖經故事為骨幹，取羅馬與希律王統治地區之各族之間的宗教、政治勢力之綜橫裨闖為背景，描繪希律王與希律底亞斯的內心世界。<sup>17</sup>雖然在這兩部作品中，女主角依然是希律底亞斯，但是對日後王爾德的《莎樂美》(*Salomé*)有著不同層面的影響；而「莎樂美」亦成為法國藝文界融合作者、藝術與作品的「為藝術而藝術」(*l'art pour l'art*)理念的代表性題材之一。(Zagona, 1960)

催生了莎樂美的文學家則是王爾德(Oscar Wilde)。雖然有證據顯示，王爾德早在一八七五年提到了施洗約翰的頭，並且也有寫作的想法(Ellmann, 1988, 40, 339)但是他真的開始動筆寫作，則應在一八九一年到達巴黎以後，並且亦在巴黎以法文寫作完成。王爾德之所以用法文寫作，固和他當時旅居巴黎有直接的關係，但應亦和王爾德對法文有著特殊的「美」(*beauté*)感有關。(Ellmann, 1988, 42, 373)無庸置疑地，認識馬拉梅<sup>18</sup>對王爾德的寫作《莎樂美》固有某種程度的影響，但是他在巴黎親身體驗的相關文學和雕刻、繪畫等作品，才應是直接促成《莎樂美》誕生的最直接因素。(Ellmann, 1988, 335-496)因之，既或不以法文寫作，十九世紀末，巴黎的頹廢風(*décadence*)與象徵主義的氛圍依舊充滿於王爾德《莎樂美》的字裡行間。<sup>19</sup>

<sup>15</sup> 海涅親自將該作品譯為法文，於一八四七年出版。有關《阿塔·脫兒》對莎樂美／希律底亞斯主題在法國文學中的影響，請參考 Zagona, 1960, 23-40。

<sup>16</sup> 馬拉梅自一八六四年開始寫作這首分為若干場景的詩，直至一八九八年去世時，尚未能寫完。請參考 Zagona, 1960, 41-68。

<sup>17</sup> 關於福婁拜該作品之歷史考證背景，亦請參考 Flaubert, 1991, 111-117 (Explanatory Notes)。該作品為馬斯內(Jules Massnet)之同名歌劇(1881, 布魯塞爾)的源頭。

<sup>18</sup> 一八九一年的王爾德以《格雷的畫像》(*The Picture of Dorian Gray*)作者的身份來到巴黎，正符合當時興起的象徵主義的理念，而深獲馬拉梅的欣賞；Ellmann, 1988, 335 ff。

<sup>19</sup> 王爾德對有關莎樂美的繪畫下了很大的功夫，在諸多畫作中，他最欣賞的是莫侯(Gustave Moreau)的兩幅，並且經常引用于斯曼(Joris-Karl Huysmans)的相關描述(Ellmann, 1988, 342)；于斯曼著作《逆流》(*A Rebours*)第五章名為〈莎樂美·莫侯·德澤桑特〉(„Salomé, Gustave Moreau, des Esseintes“) 。或許亦是因為于斯曼精闢的文字，讓王爾德對這兩幅畫有著很高的認同。關於莫侯的相關繪畫，亦請參考李明明，1993；關於象徵主義對《莎樂美》之影響，請參考蘇子中，1998。

明顯地，王爾德對這一個題材的興趣在於莎樂美的起舞和斬首。資料顯示，有一段時間裡，王爾德甚至企圖在作品裡「以頭還頭」，打算將作品命名為「莎樂美斷頭記」，構想為擬寫聖經故事，讓莎樂美成聖。<sup>20</sup>另一方面，王爾德在巴黎多次看到女性起舞景象，都讓他聯想到他的作品。甚至他如何寫完這部作品，都和舞蹈有關：王爾德在一家咖啡廳對一位樂師說：「我正在寫一部作品，是一位女子赤腳在一位男士的血泊裡起舞，她曾強烈地渴望他，亦殺了他。我想請你演奏一些和這個想法能結合的音樂。」這位樂師演奏了一段狂野的音樂，在場人士無不屏息聆聽，臉色蒼白。於是王爾德回家，立時完成了《莎樂美》。(Ellmann, 1988, 340-344)

王爾德將法文的《莎樂美》獻給好友路伊斯(Pierre Louÿs)，並打算於一八九二年在倫敦首演此劇。由於劇情的驚世駭俗，加上英國尚不能接受聖經人物如此在舞台上出現，不但無法如期演出，甚至被禁演。(Ellmann, 1988, 372-374)雖然如此，法文版依舊於一八九三年二月出版，並立即獲得眾位象徵主義大師如馬拉梅、梅特林克的大加贊賞。一八九三年中，王爾德建議密友道格拉斯爵士(Lord Alfred Douglas)進行英譯工作，但是王爾德卻對初譯稿甚為不滿，大加修改，不僅嚴重地傷害了兩人的情感，還引發一場作者、譯者、出版商和插畫畫家<sup>21</sup>之間的紛爭。幾經波折後，英譯版於次年問世，王爾德將它獻給道格拉斯。<sup>22</sup>法文版於一八九六年二月始於巴黎首演，由王爾德心目中的理想人選貝兒娜(Sarah Bernhardt)擔綱。<sup>23</sup>英文版則遲至一九〇五年五月才在倫敦首演，僅比史特勞斯的歌劇首演早了七個月，王爾德也已

<sup>20</sup> 故事是：在吻了施洗約翰的頭之後，由於希律底亞斯的請求，莎樂美未被擊殺，而被放逐。放逐期間，莎樂美受盡風霜，也認出了耶穌基督，卻自慚形穢，不敢追隨。有一次冰天雪地裡，莎樂美在渡河時，冰凍的河在她腳下裂開，莎樂美掉入冰河，在那一瞬間，尖銳的冰塊讓她身首分離。當冰塊再復合時，那景象看來就像一顆頭顱在一個大銀盤上一般。(Ellmann, 1988, 344 & 345)

<sup>21</sup> 王爾德相中了比亞茲利(Aubrey V. Beardsley)為英譯版畫插畫，但卻對最後完成的插畫不甚滿意，主因應在於畫家經常將王爾德的頭像畫入作品中。(Ellmann, 1988, 376) 雖然如此，這些插畫卻成為英年早逝的畫家本人的重要作品，亦是王爾德《莎樂美》英譯本不可分割的一部份。這一系列插畫經常單獨在比亞茲利本人的畫冊或其他與主題相關的畫冊出現，知名度不下於王爾德的作品。甚至早在二〇年代，上海出版的他的畫作選集中，亦收錄了一幅《莎樂美》的插畫，為莎樂美對著施洗約翰的頭，說著：「我吻了你的嘴，約翰，我吻了你的嘴。」(J'ai baisé ta bouche, lokanaan, j'ai baisé ta bouche.)，見《比亞茲利畫選》，上海，朝花社，1929。今日演出歌劇《莎樂美》時，比亞茲利的插畫亦經常提供了製作者靈感，例如維也納國家劇院(Wiener Staatsoper)一九七二年由巴奧格(Boleslaw Barlog)執導、羅瑟(Jürgen Rose)舞台及服裝設計的製作即為一例(L'Avant-Scène 47/48, 209)。又，在懷格(Petr Weigl)為柏林德意志歌劇院(Deutsche Oper Berlin)製作的《莎樂美》中，亦使用了比亞茲利的插畫為服裝設計的藍本(TELDEC 1990, 9031-73827-6)。

<sup>22</sup> 道格拉斯之名並未以譯者的身份與王爾德並列於英譯本首版封面上，原因即在於他的英譯其實經過王爾德很大幅度的修改；Ellmann, 1988, 402-404。

<sup>23</sup> 當時王爾德人在牢裡，據說由於首演的成功，改善了獄卒對他的態度；Ellmann, 1988, 496。

不在人世。

王爾德的《莎樂美》固然在多方面都明顯地受到當時法國文學的影響。但是，不同於這些法文作品，王爾德將重心擺在起舞的女兒莎樂美身上：她是海涅的希律底亞斯與聖經起舞女兒的綜合體。王爾德不僅將施洗約翰的死和莎樂美的舞蹈連在一起，更讓莎樂美不是由於母親的安排起舞，而是自願起舞，目的在於換得她所愛的約翰的頭。莎樂美的為愛而亡，亦是源自海涅，只是王爾德讓她死於士兵的盾牌之下。這些改變不僅是王爾德《莎樂美》的神來之筆，更成就了這部作品的獨特性。比較王爾德的戲劇和馬拉梅的詩以及福婁拜的小說，可以看到，馬拉梅的詩影響了王爾德劇中處處可見的歌斯底里，福婁拜的小說則提供了王爾德戲劇的劇情主軸。<sup>24</sup>然而，王爾德簡化了福婁拜小說裡對希律王內心的著墨以及希律王和希律底亞斯的對手戲，更大幅降低了希律底亞斯的戲份，甚至將一些情節移轉到莎樂美身上。另一方面，女主角(在此為莎樂美)愛上施洗約翰的構想，雖然源自海涅，然而，王爾德給予莎樂美在親吻施洗約翰頭之前後的長大獨白，有海涅的精妙文字運用，卻無他的語帶嘲諷，諸此種種，均多方面反應了世紀末文學的頹廢風。

王爾德的《莎樂美》很快地被譯成各國語言，僅是德文譯本就有兩個<sup>25</sup>。一九〇二、〇三年間，《莎樂美》在柏林萊茵哈特(Max Reinhardt)的「小劇場」(kleines Theater)演出，大獲成功。一九〇三年初，理查·史特勞斯在觀賞了這個製作後，立時決定將這部文學作品寫成歌劇，不僅是他本人歌劇創作具決定性的一部作品，亦為廿世紀的德語歌劇創作走出一條新路。

## 二、化文字為聲音：史特勞斯的《莎樂美》

十九世紀的德國音樂界人才輩出，在歌劇的發展上，更因為華格納(Richard Wagner)的成就，得以在歌劇史上和義大利、法國鼎足而立。在華格納之後，德國下一代的作曲家無不崇拜、師法他，其中，理查·史特勞斯<sup>26</sup>是代表性人物。指揮兼作曲家的史特勞斯早期以交響詩的寫作成名，年輕時亦是華格納的崇拜者，不僅

<sup>24</sup> 這一點在當時即引起議論，王爾德本人則並不諱言，亦不引以為意(Elmann, 1988, 375)。關於馬拉梅和福婁拜對王爾德的影響見 Zagona, 1960。有關福婁拜小說對王爾德作品以及史特勞斯歌劇之影響以及三者之間的關係，將在後面有較詳盡的分析比較。

<sup>25</sup> 除了拉亨蔓的譯本外，尚有基弗(D. Kiefer)的譯本，於一九〇五年印行。

<sup>26</sup> 有關理查·史特勞斯的生平，請參考大衛·尼斯(David Nice)，1996。





以其傳人自許，更以自己與華格納同名理查為傲。

史特勞斯的第一部歌劇《宮傳》(*Guntram*)徹底師法偶像華格納，也嚐試自己動手寫劇本。前後花了七年的時間才完成整個作品，故事取材自中古時期愛情歌者的故事，劇中人物的名字如 *Friedhold*, *Freihild* 就讓人想到華格納。劇情則是如同大部份華格納作品般的愛情大悲劇，簡言之，可說是結合《崔斯坦與依索德》(*Tristan und Isolde*)和《帕爾西發》(*Parsifal*)為中心，再加上其他枝節而成，音樂中處處可見華格納的影子。由於作品的高難度，一八九四年於威瑪的首演和次年在史特勞斯家鄉慕尼黑的演出均徹底失敗。既使史特勞斯本人對這部處女作情有獨鍾，甚至在一九四〇年，他七十六高齡時，還將全劇改寫濃縮，仍無法改變這部作品走不出錄音間的命運。《宮傳》的失敗並未動搖史特勞斯創作歌劇的野心，為了報復慕尼黑演出《宮傳》時的不合作與羞辱，他完成的第二部歌劇《火荒》(*Feuersnot*)即以慕尼黑為背景。劇中，劇作家配合他的構想，在歌詞中對慕尼黑極盡挖苦能事，又對華格納和「其傳人」史特勞斯大加贊揚。簡言之，是藉此歌劇譏諷慕尼黑有眼無珠，幽默感十足。<sup>27</sup>《火荒》雖然在音樂方面不脫華格納的影子，但史特勞斯在交響詩<sup>28</sup>創作中已經走出的達觀幽默人生觀和風格，在這部歌劇作品中已然可見；劇中引用華格納音樂，做音樂上的擬諷(*Parodie*)，與劇本內容相互呼應，為廿世紀音樂擬諷之佳例。《火荒》於一九〇一年十一月廿一日在德勒斯登首演，相當成功，給予了史特勞斯創作歌劇的信心。

《火荒》獲得成功後，史特勞斯更積極地尋找下一部歌劇的題材。在眾多來自各方的建議中，有一個是王爾德的《莎樂美》。但是，史特勞斯最後決定以此做為歌劇素材的關鍵，則為他在一九〇三年於柏林所觀賞的萊茵哈特製作的演出。<sup>29</sup>史特勞斯之所以相中王爾德的《莎樂美》其實有很多主、客觀的原因。廿世紀初的史特勞斯不僅是一位著名的指揮，他的交響詩創作早已獲得一致的推崇。就音樂結構

<sup>27</sup> 由於該劇台詞主要使用巴伐利亞方言，用意自是在於反射其首府慕尼黑，因此甚少於非德語系國家演出，是可惜之處。

<sup>28</sup> 德文 *Symphonische Dichtung* 或 *Tondichtung*。

<sup>29</sup> 萊茵哈特為廿世紀初一代戲劇奇葩，他的劇場理念對當時的話劇、歌劇創作和演出都有很大的影響，對史特勞斯日後的歌劇創作亦然。萊茵哈特與史特勞斯此時的主要工作地點均在柏林，前者的劇場理念對後者有著直接的影響，不僅《莎樂美》、《艾蕾克特拉》的誕生和萊茵哈特的劇場有關，他更是史特勞斯《玫瑰騎士》(*Der Rosenkavalier*, 1911, 德勒斯登)首演的導演。在他的「催生」下，後設歌劇《納克索斯島的亞莉安納》(*Ariadne auf Naxos*, 1912/1916)得以誕生。萊茵哈特、史特勞斯、霍夫曼斯塔的進一步合作更帶來了今日聞名於世的薩爾茲堡夏季藝術節的開始。有關該藝術節請參考羅基敏，1998, 72 ff。



而言，《火荒》獨幕劇結構讓史特勞斯得以用類似交響詩龐大單樂章的架構，來鋪陳音樂。這一個情形在下兩部獨幕歌劇《莎樂美》與《艾蕾克特拉》(*Elektra*, 1909)亦清晰可見，也是這兩部作品奠定了史特勞斯在德語歌劇演進裡，被視為華格納後繼者的歷史地位。<sup>30</sup>

王爾德作品當年遭到禁演的情形亦部份反映在史特勞斯的歌劇演出上。《莎樂美》在德勒斯登首演後，雖然亦引起騷動，但整體而言，非常成功(首演謝幕三十八次)，並且很快在不同國家的大劇院被演出，都很受歡迎。遭遇到問題的地方有兩處：一在維也納，雖然當時的劇院指揮馬勒(*Gustav Mahler*)本身很想指揮演出，但卻被當地衛道之士否決；另外一個被禁演的地區則在王爾德母語的英美語系國家。有趣的是，以德文寫成的歌劇《莎樂美》亦有法文版，而且是史特勞斯本人以王爾德的原作為基礎，在羅曼羅蘭(*Romain Rolland*)的協助下完成的，為了配合法語的特色，史特勞斯還將聲樂部份略做修改。<sup>31</sup>

在實地看了王爾德的《莎樂美》演出後，史特勞斯立刻發現他根本可以直接以戲劇當劇本譜曲，而毋需經他人之手改寫，找到了一個除了劇作家、作曲家兼劇作家之外的第三個解決歌劇劇本問題之道：以戲劇做為劇本，根本不必考慮歌劇戲劇結構上的問題。<sup>32</sup>檢視《莎樂美》即可看到，王爾德作品的特殊戲劇結構亦見諸於歌劇中：《莎樂美》是歌劇、甚至戲劇史上少見的「時間寫實」作品，亦即是全劇演出的時間幾乎就是整個故事實際上發生的時間。王爾德的獨幕劇沒有再分景，莎樂美上場後就不再下場。雖然史特勞斯使用的德譯本亦未將全劇分景，作曲家卻依主角上下場的情形，將全劇分為份量很不平均的四景：不經序曲即開始的第一景在結構和內容上均可視為歌劇的序曲或前言，場上的均是配角，重點在於交待場景及主角們的狀況；女主角莎樂美在第二景上場，之後就一直待在舞台上；男主角施洗約翰則在第三景上場，他下場時亦是第三景的結束；第四景以希律王、希律底亞斯以及隨從上場開始，全景的長度遠超過前三景的總和。

<sup>30</sup> 史特勞斯應未曾想過，後兩部亦將是德語「文學歌劇」的開始。而史特勞斯對德勒斯登的感謝，則見諸於他在《火荒》之後的歌劇作品大半於德勒斯登首演的事實。

<sup>31</sup> L'Avant-Scène 47/48, 44-49。這個鮮為人知的版本現在亦有錄音。

<sup>32</sup> 至於史特勞斯何以在《艾蕾克特拉》之後未再繼續如此之取得歌劇劇本的方式，應在於霍夫曼斯塔與他的密切良好合作，提供合乎他理念的劇本。霍夫曼斯塔去世後，史特勞斯的歌劇創作遇到瓶頸，難以更上層樓，即為明證。



在所使用的劇本扉頁上，史特勞斯親筆寫下了他歌劇的人物和聲部分配：

人物	聲部	中譯
Herodes	Tenor	希律王／男高音
Herodias	Mezzosopran	希律底亞斯／中女高音
Salome	Sopran	莎樂美／女高音
Jochanaan	Bariton	約翰／男中音
Ein junger Syrier	Tenor	一位年輕的敘利亞人／男高音
Ein Page der Herodias	Alt	希律底亞斯的一位侍僮／女中音
5 Juden	4 Tenöre, ein Baß	五位猶太人／四位男高音、一位男低音
2 Nazarener	Tenor, Baß	二位拿撒勒人／男高音、男低音
2 Soldaten		兩位士兵、一位卡波多西安人／
Ein Cappodocier	Bässe	男低音

和最後定稿的劇本相較，可以看到，史特勞斯僅將「一位年輕的敘利亞人」直接以此一角色的名字「那拉伯」(Narraboth)代替，除此之外，未有其他更動。和原作相較，史特勞斯僅刪掉了一些純陪襯的龍套角色如莎樂美的奴隸等，並由於音樂上譜寫重唱的需要，確定猶太人有五位、拿撒勒人有兩位。<sup>33</sup>在劇本內容上，史特勞斯主要刪減的部份亦在如士兵、猶太人等屬於群眾型的小配角上。如此地處理方式不僅保留了原戲劇作品中的怪異人物關係，亦更加突顯了各角色的獨特個性：女主角(莎樂美)愛上男主角(施洗約翰)，男主角卻不肯正眼看她，令女主角由愛生恨。不僅如此，男主角還大部份時間不在台上，聲音主要係由地底下傳出來。第二男主角(希律王)試圖染指女主角，卻被其利用為殺害男主角的工具。第三男主角(那拉伯)是個純情小生，被女主角利用達到觀看男主角的目的，知道自己被利用闖禍後，就自殺了。史特勞斯在聲音的安排上，就顯示出戲劇性的聲音思考。在男性角色上，施洗約翰是男中音、那拉伯是小生男高音、希律王則是性格男高音(Charaktertenor)，透過高亢的音質顯露出他的神經質，這一份神經質則在王爾德的作品中，即處處可見。在女性角色的安排上，除了年輕的莎樂美是戲劇女高音外，母親身份的希律底亞斯亦是一位戲劇女高音，才能展現這個角色的歇斯底里。而這一個在一部歌劇中有兩位以上重量級女高音的情形，是史特勞斯日後歌劇創作中經常可以看到的現

<sup>33</sup> 最後的劇本定稿中，尚有一位未發一言的奴隸。必須一提的則是，歌劇中雖然也有劊子手，但是史特勞斯無論在草稿中，或是定稿裡，均未將他列入人物表中。



象。另一方面，王爾德劇中，侍僮對那拉伯的愛慕以及兩人之間若隱若現的曖昧同性戀關係，由於侍僮的部份被大量刪除，在歌劇裡幾乎難以察覺。

如同福婁拜的小說一般，在王爾德的《莎樂美》裡，政治和宗教討論有著相當重的份量。這些在不同族群之間的長大討論，在轉化為歌劇劇本的過程中，絕大部份被作曲家刪掉了。剩下的部份為第一景裡零碎的幾句士兵對白，以及第二景開頭被用來做為莎樂美要逃離宴會的原因。唯一較長大的段落在第四景裡，希律王和希律底亞斯上場後，五位猶太人和兩位拿撒勒人的重唱一方面表明了施洗約翰的先知身份，一方面呈現了希律王夫婦兩人對處置約翰的歧異看法；然而，和戲劇相比，歌劇大約只留下了四分之一的內容。如此地大筆刪減後，在歌劇裡，宗教僅剩下背景的功用，全劇的劇情和戲劇張力則集中在主角之間的互動上。

劇名雖稱《莎樂美》，希律王的戲份卻不容忽視，這一個情形應為王爾德受到福婁拜小說的一個重要影響，只是小說中的一對正常統治者到了王爾德筆下，卻成了一對歇斯底里的爭吵夫妻。另一方面，海涅描繪希律底亞斯體態的用字<sup>34</sup>，則被擴大延伸，且轉移至莎樂美口中，用來呈現她眼中的施洗約翰的身體。在福婁拜的小說裡，當莎樂美起舞時，希律王眼裡看到了年輕的希律底亞斯的風貌，這些辭藻應是王爾德筆下，希律王挑逗莎樂美時的用字來源。施洗約翰在《莎樂美》裡僅有驚艷式地短短現身，其餘時間則是只聞其聲的情形，亦可在福婁拜小說裡見到端倪：希律底亞斯只「聽」到施洗約翰與眾人辯論的聲音。劇中莎樂美多段的長大獨白則應是受到馬拉梅作品風格的影響。在歌劇裡，由於枝節人物和宗教政治背景被大量刪減，這些戲劇中的人物特質益加彰顯，並且明顯地是史特勞斯音樂思考的中心。

身為作曲家，與其說史特勞斯「讀」王爾德的《莎樂美》，但不如說他係「聽」出了戲劇裡的聲音。史特勞斯之「聽」得鉅細靡遺，展現在不同的地方，亦有不同的處理方式。施洗約翰由地下(幕後)傳來的宏大傳道聲音，自是吸引史特勞斯之所在，然而，音樂史上的宗教音樂傳統，亦讓譜寫這一個角色有許多前例可循。戲劇以「多美啊!今晚的莎樂美公主」(Comme la princesse Salomé est belle ce soir!)開始，歌劇亦如是地直接開始：在三小節描繪月光的音樂後，那拉伯即唱出「Wie schön ist

<sup>34</sup> 73-76 行。



die Prinzessin Salome heute Nacht!」。<sup>35</sup>在到下一個場景說明「宴會廳中的吵鬧聲」(Lärm im Bankettsaal)之前，史特勞斯只刪掉了侍僮和那拉伯各一句描述莎樂美的話，並且經由樂團呈現這一個「吵鬧聲」，短短一小節的音樂即將柔美的氣氛轉換為一片吵嘈，並藉兩位士兵之口簡短交待劇情的宗教背景；之後，史特勞斯即大筆將此類的對話刪去。最引人注目的則是，王爾德劇本中短短的一句「莎樂美跳起七紗舞」(Salomé danse la danse des sept voiles)在歌劇劇本中成為長長的一段快慢有序、具中東風味且戲劇性十足的舞樂，作曲家並在譜上不同段落以文字註明莎樂美的表情動作，更特別在最後幾小節時，對她的肢體語言做了清楚的說明：她神態恍惚地在關著約翰的地牢前佇立片刻，再突然倒臥在希律王腳前。(Salome verweilt einen Augenblick in visionärer Haltung an der Cisterne, in der Jochanaan gefangen gehalten wird, dann stürzt sie vor und zu Herodes Füßen.)<sup>36</sup>以上提到的這些段落，均清楚展現了交響詩作曲家以音樂寫景的功夫；希律王要求莎樂美起舞至莎樂美決定獻舞的一段，史特勞斯的處理，則展現了歌劇有別於戲劇的音樂戲劇性。

王爾德原作裡的這一段，在希律王一再地要求、希律底亞斯一再地否決和莎樂美先拒絕後改變主意以及施洗約翰不時傳來的聲音之外，尚有士兵的簡短對話以及希律王與希律底亞斯對當前政局的爭論，並且這一部份相當長大。史特勞斯將這份量不清的部份刪除後，劇情即完全集中在希律王的要求上，但是作曲家還保留了希律王忽覺冷、忽覺熱的一段，突顯此一角色的神經質，並能讓逐漸昇高的緊張性稍做延宕。在歌劇裡，希律王的第一次要求和希律底亞斯及莎樂美的回應係以重唱的方式密集出現。希律王之後的密集要求以及應允給莎樂美想要的東西，則和施洗約翰的聲音形成二重唱。約翰的聲音甫落，莎樂美即向希律王確認他說出的話，並要求他起誓。當莎樂美願意起舞的意向明朗化時，希律底亞斯轉而要求女兒不要起舞。希律王得意之至時，忽然全身發冷發熱，折騰一陣後，才又安定下來，繼續要求莎樂美。當莎樂美堅定地答應時，約翰的聲音又起，這一次和他形成二重唱的是希律底亞斯的聲音，她嚐試要希律王和她一同離開，又要求女兒不要跳舞；同時間，莎樂美則更衣準備起舞。在戲劇裡，如同之前的一貫手法，角色們的對話並非直線進行，而是彼此交錯，而讓希律王起舞的要求並無很高的急切感，施洗約翰的聲音亦不過是他又一次的宣道，和莎樂美的改變主意似乎並無直接的關係。在歌劇中，史特勞斯則將重點集中在起舞要求上，去除閒雜人等，利用音樂可以在不同聲部重

<sup>35</sup> 《莎樂美》是德國歌劇史上相當早的沒有序曲的歌劇。

<sup>36</sup> 這一曲〈七紗舞〉是全劇知名度最高的一段器樂，也是演出時最令導演、歌者傷神的一段。



疊時製造的戲劇效果，寫出一段四重唱，同時呈現相關角色的對話互動和心情變化，清楚地將莎樂美由拒絕到答應的心理過程與施洗約翰的聲音結合在一起，預告了七紗舞之後的劇情發展：莎樂美在同意起舞時，已打定主意向希律王要約翰的首級。

在全劇中，史特勞斯「聽」得最清楚的，則是莎樂美幾段獨白，尤其是最後一段。在劊子手走下地牢去取約翰的首級之後，王爾德為莎樂美寫了一段長大的獨白，呈現她的期待、害怕以及愛恨交加的種種情緒，最後吻了約翰，之後，莎樂美以激情過後的朦朧聲音唱道「啊！我吻過了你的嘴了」(Ah! J'ai baisé ta bouche, Iokanaan, j'ai baisé ta bouche.)，那味道是苦的、帶有血腥味，不過，莎樂美認為那應該是愛的滋味，「人家說愛情的滋味是苦的」(On dit que l'amour a une âcre saveur.)。在一旁的希律王看到這情形，毛骨悚然，令人殺了她，全劇就此結束。在這一段獨白中，史特勞斯聽出了莎樂美的「愛之死」(Liebestod)，僅做了微小的刪減，寫了將近廿分鐘的獨唱。<sup>37</sup>

作曲家先譜寫劊子手下地牢後，莎樂美諦聽卻聽不見的一片死寂。他讓大鼓以定音鼓鼓槌輕輕地打出滾音(tremolo)，並搭配低音大提琴將E弦調降半音，亦是演奏滾音，在這長達廿九小節的死寂之上，僅僅史特勞斯的配器即呈現了莎樂美的心情起伏。定音鼓和低音大提琴四小節半的滾音之後，一把低音大提琴奏出四個短促的音，彷彿莎樂美在咕噥。再過兩小節，莎樂美說出：「沒有聲音。我聽不見。為什麼他不喊叫，這個男人？」(Es ist kein Laut zu vernehmen. Ich höre nichts. Warum schreit er nicht, der Mann?)。搭配莎樂美的台詞，史特勞斯主要使用低音及中音樂器以短促的單音，呈現莎樂美忐忑不安的焦躁。之後，作曲家改以音色較尖銳的中、高音樂器為中心，其中有加上弱音器的銅管樂器，再逐步加入更多的樂器，先後演奏上下起伏的音型，描繪莎樂美在等待時難以控制的歇斯底里。另一方面，莎樂美的台詞主要以八分音符進行，多半為上下跳進，且不時有三度以上的大跳，而甚少有級進的音程，更沒有柔和的旋律線。如此這般地，樂團與歌者將氣氛緊繃到最高

<sup>37</sup> 這一段獨唱和《七紗舞》之間僅有約十二、三分鐘的距離，其間，莎樂美還得一聲聲地要約翰的頭；史特勞斯自己稱這必須是「一位具有依索德聲音的十六歲的女高音」，應和此曲有關。(依索德意指華格納《崔斯坦與依索德》的女主角，全劇以崔斯坦死於依索德懷中後，依索德唱出一曲〈愛之死〉後逝去。)作曲家自己對這一個角色的難度和在演出時的重要性非常清楚，早在一九〇五年五月，史特勞斯已通知首演指揮舒何(Ernst von Schuch)他心目中的莎樂美人選，並且告訴舒何，最晚要在首演前三個月即開始練這一個角色，»Die unerhörte Schwierigkeit des Werkes«, Aus Briefen von Richard Strauss an Ernst von Schuch, in: Salome/Stuttgart 1996, 45-50。



點時，又是大鼓的滾音呈現安靜，劊子手的大黑手由地牢伸出，捧著銀盤，上面裝著施洗約翰的首級。莎樂美對著這顆頭，發出勝利但不無遺憾的聲音：「啊！你不讓我吻你的嘴！」(Ah! Du wolltest mich nicht Deinen Mund küssen!) 現在這顆頭屬於她，她可以任意處理。對著頭，莎樂美唱出愛恨交加的矛盾心情。她恨約翰對她的咒罵，可是她又那麼愛他，愛他象牙般的皮膚，愛他黝黑的頭髮，愛他紅色的嘴唇，還愛他美妙的聲音。她遺憾約翰不願正眼看她，如果他看過她一眼，一定會愛上她。在這一段裡，王爾德的長大詩句許多均和前面莎樂美初見約翰時的「驚艷」相呼應，用字的華麗亦不相上下。在歌劇裡，史特勞斯僅將台詞小做刪除，並如同戲劇般，在音樂上亦多次使用前面出現過的動機寫作，以走向兩極的方式譜出莎樂美極端的愛與恨，以聲音展現世紀末的頹廢氛圍。

比較史特勞斯在其使用的德譯本上寫下的樂思以及其刪減劇本的方式，可以清楚看到，作曲家在閱讀劇本時，腦子裡已有相當具體的音樂：史特勞斯不僅在每頁旁邊的空白處，記下相關的和絃，有時則畫出他所思考的音高結構。更令人驚訝的是，在劇本的開始處，他甚至以數字標明該字的小節數，更可以看到作曲家在讀文學劇本時，如何將文字化為聲音的思考，已經成竹在胸。(Maehder, 1992, 1996a)

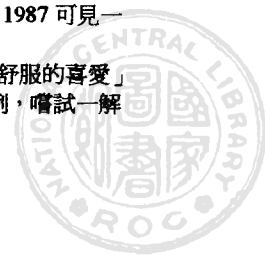
## 參、《城堡》

### 一、由卡夫卡未完成的小說到布洛德的戲劇

卡夫卡(Franz Kafka)的小說《城堡》(*Das Schloß*)寫於一九二二年間，但並未完成。卡夫卡過世後，許多其生前未出版之作品，無論完成與否，均在其好友布洛德(Max Brod)主持之下出版；《城堡》亦然。一九二六年該作品以小說之形式問世。如同卡夫卡<sup>38</sup>其他作品一般，多年來，《城堡》雖為一未完成的作品，卻由於其迷宮式的內容與結構，一再地為人自不同角度解讀。<sup>39</sup>一九三五年，布洛德將小說改編成同名的戲劇。之後，很長一段時間裡，卡夫卡的《城堡》主要係透過布洛德的戲劇版得以為人所知，而流傳於世。

<sup>38</sup> 卡夫卡在全世界各地受歡迎的情形亦反映在研究資料的豐富裡，由 Caputo-Mayr / Herz, 1987 可見一斑。

<sup>39</sup> 例如阿多諾在他的《卡夫卡札記》裡，即開宗明義稱卡夫卡受到歡迎的情形係「對不舒服的喜愛」(das Behagen am Unbehaglichen) (Adorno, 1997, 254)。文中亦多次以小說《城堡》為例，嚐試一解卡夫卡魅力之所在。



卡夫卡的小說寫完的部份有廿章<sup>40</sup>的內容，布洛德的戲劇則是兩幕九景：第一幕有五景，第二幕有四景。第一幕的五景幾乎是分別依著小說的一至五章完成的，唯一的例外為第四景，其中加入了第六章的片段。第二幕的四景(第六至第九景)則來自小說的不同章：第七章轉化為第六景；第十和十三章則合成了第七景；第八景由十四、十五、十六章完成，最後一景則擷取自小說的第十七、十八、十九章，並加上布洛德寫作的主角 K. 的死亡，結束全劇。

布洛德主編的小說印行本前後有三個版本<sup>41</sup>，在各版的〈後語〉(“Nachwort”)裡，布洛德一方面說明如何整理卡夫卡手稿，完成小說的出版及後續的補遺工作，同時亦說明了他對卡夫卡《城堡》的詮釋。這一個詮釋的精神於其改寫之戲劇劇本的〈後語〉中，有著更清楚的定論；布洛德認為《城堡》是「一位作家生命的總結」(der Summe eines Schriftstellerlebens)：

卡夫卡之所以寫《城堡》，雖然不是很理性地計劃過，應是有意識地讓主角又一次地【意指同《審判》(*Der Prozeß*)】使用自傳性的姓氏縮寫 K.，以表明在這裡，同一個個體是一個變體，在成熟度上進到一個較高的層次。若說《美國》(*Amerika*)是命題(These)，指涉純潔、未被污染的人，《審判》是反命題(Antithese)，指涉被污染、掙扎於抓住其正消逝中的純潔，那麼《城堡》，卡夫卡最後一部大作品，就是組合命題(Synthese)，為他的生命總結，其中，各種矛盾相互揚棄(aufheben)，而提升了全體(das Ganze)(黑格爾用語)。(Brod, 1964, 77-79)

布洛德的《城堡》詮釋，在相關的研究資料中經常被引用。明顯地，在將小說寫成劇本時，布洛德亦是秉持著這一個理解進行的：在戲劇的第二景裡，主角 K. 在和旅店主人的對話中，說出了自己的名姓：

旅店主人：我要登記什麼，大名？

K.：約瑟夫。

旅店主人：貴姓？

<sup>40</sup> 依據本文使用版本，該版本由布洛德主編。亦另有裴斯利(Malcolm Pasley)主編之版本，將小說分為廿四章(Fischer 1992)。布洛德於小說之〈後語〉(1926)中，特別強調卡夫卡手稿對各章的標示很清楚，Kafka, 1989, 354。由於本文重點不在於對卡夫卡之《城堡》做手稿研究，且布洛德的戲劇對歌劇有直接的影響，故取布洛德主編之小說版為小說之文本。

<sup>41</sup> 1926, 1934, 1946。





K.: 卡(Ka)。

旅店主人：就這樣？您姓卡？

K.: 您就寫：約瑟夫·卡。(Brod, 1964, 11)

布洛德視《城堡》為《審判》的延續，因之，在戲劇裡，布洛德以《審判》中同樣的方式做為戲劇的結束。戲劇的第九景裡，K.和官員畢爾格(Bürgel)有一段冗長的談話，這係出自小說第十八章。畢爾格滔滔不絕、高談闊論之時，K.已體力不繼，場景則逐漸轉換，畢爾格形象漸消，聲音卻愈來愈響亮，轉為一個敘述者的口吻。此時，一位看門人(Türhüter)出現在「律法」之門前，和K.有一段簡短對白，之後，看門人在K.的面前關上律法之門，K.則筋疲力盡而亡；最後，場景轉到墓地，眾村民聚在K.的墓旁。在戲劇的〈後語〉中，布洛德說明了他為何決定以如此的方式收場：

卡夫卡並未寫下結束的那一章，但是有一次我問他，小說會如何結束，他告訴了我。這位所謂測量員至少有些足夠的事做，但是他不停止奮戰，卻筋疲力盡而亡。村民圍繞在他的靈床邊，此時，城堡裡帶來了決定，K.要求在村裡居住的權利並不存在，但是在經過考慮後，他可以住下，在這裡生活，在這裡工作(hier zu leben und zu arbeiten)。(Kafka, 1989, 347)

檢視布洛德的戲劇改編，可以看到，以上所引段落的最後一句「在這裡生活，在這裡工作」在戲劇裡是一個重要的動機。為了突顯這一個訴求，在第三景中，當弗麗妲(Frieda)答應讓K.留宿於頭家莊(Herrenhof)時，布洛德在兩人的對話中，加了這麼一段K.的自我告白：

您【指弗麗妲】看看我，我在世上孤單一人。我在橋莊旅店(Brückenhof)說的那些，大概也傳到您耳裡，那些全都是胡扯。我沒有妻子，也沒有小孩，我那兒都沒家，我也不是測量員。人家請我來這裡做事，根本沒有的事。我也從沒有過助手，也沒儀器。可以這麼說，我在世界上是一無所有。但是我現在要開始，我正式要在這裡開始建立我的人生。就一定在這裡，別處都不要。我嚐試過很多次，但都失敗了。在經歷那麼多打擊後，還有些勇氣，是很令人驚訝的。是偶然將我帶到這個村莊，我要留在這裡：這是我最後一次絕望的嚐試，和您一起，應該會成功的。(Brod, 1964, 25)

顯而易見地，這一段出自布洛德筆下的內容係建立在前面提到的他對卡夫卡小說的詮釋上，因此，他賦予主角K.要留在村裡的一個完全不同於小說的理由。不僅



如此，布洛德加入的看門者的一段也再次地強調了「在這裡生活，在這裡工作」的動機。戲劇裡，當 K. 被看門人拒於門外，一人留在畢爾格的房間裡時，他絕望地說出最後一段話：

別關門！不可能太晚啊！我要生活，我要工作，我要努力，我要走正路。(跪下來)誰指引我找到正確的生命之路！誰幫幫我！我要往那裡去，那裡？(Brod, 1964, 74)

經由這些本質上的改變，布洛德賦予戲劇中的主角一個清楚的輪廓，布洛德在〈後語〉中亦強調了此點：

《城堡》小說裡的 K. 不是像羅斯曼(Karl Rossmann)那樣不知天高地厚的小子，也不是像《審判》中死了一半的靈魂約瑟夫·K.。他是二者的綜合體，不僅如此，還很活躍，是一位已有人生經驗的人，一心想掌握自己的命運，他有一個很簡單的目標，執著向前。他要建立一個家庭，安定下來，在一個社會裡正正當當地工作，賺取生計。他是一位很想工作的人，已經沒有內在的問題，他要和外在冷硬、不人性的週遭環境抗爭，而不是自己的不足。(Brod, 1964, 78)

如此的改變和說明將布洛德戲劇裡的主角形塑成一位平常的、出外打拼的中年男士，只想過平凡安定的正常人生。但是面對在異鄉受到的各種排斥，他雖努力，卻在未達到最簡單的目標時，就力盡而亡，也聽不見遲來的、微小的人生希望的開始。五〇年代初，布洛德的戲劇在柏林上演，觀眾裡有年輕的萊曼(Aribert Reimann, 1936 生)。這位日後將《城堡》譜成歌劇的作曲家在一次訪談裡表示，布洛德的這部話劇亦是最早讓他對這部卡夫卡作品感興趣的源頭；稍晚，萊曼才閱讀了卡夫卡的小說原著 (Reimann, 1992b)。一九九二年九月二日，萊曼的同名歌劇於柏林德意志歌劇院(Deutsche Oper Berlin)首演，萊曼交待了他的劇本來源：根據卡夫卡的小說和布洛德的戲劇版(“nach dem Roman von Franz Kafka und der Dramatisierung von Max Brod”)。(Reimann, 1992a)<sup>42</sup>

<sup>42</sup> 早在萊曼之前，比利時作曲家拉伯德(André Laporte)即以布洛德的戲劇為本，亦寫了部同名歌劇《城堡》(1986, 布魯塞爾)。



## 二、由小說與戲劇裁剪出歌劇

萊曼為德國人中，生於柏林、長於柏林、歷經納粹統治、二次世界大戰、東西德分裂、柏林圍牆立起又倒下、兩德統一、還都柏林的一代。萊曼自幼即對歌劇有很高的興趣，十九歲時即在當時的市立歌劇院做排練助理。他的音樂生涯以鋼琴家及著名的藝術歌曲伴奏開始，稍晚才以作曲聞名於世。如此的音樂之路亦反映在他的音樂創作中，不同於大部份二次大戰後成名的作曲家排斥寫作歌劇的心態，萊曼早於一九六四年即寫了第一部歌劇《夢戲》(*Ein Traumspiel*)，到寫作《城堡》之間，他還有四部歌劇作品，其中《李爾王》(*Lear*, 1978年於慕尼黑首演)的成功，讓萊曼被視為廿世紀後半重要的歌劇創作者。至目前為止，萊曼的歌劇均為文學歌劇，在《城堡》之前，這些歌劇劇本均由他人為他操刀，將文學作品改為合他用的歌劇劇本；<sup>43</sup>《城堡》為第一部由萊曼自己裁製完成的歌劇劇本。比較歌劇劇本和布洛德的話劇改編，可以看到，歌劇劇本基本上承續了話劇的結構，但在細節上卻有很大的更動。

萊曼提到，「要將《城堡》寫成音樂，無法不理會布洛德」(Reimann, 1992b, 3)。比較兩個「劇本」，可以看到，戲劇劇本的架構完全為歌劇劇本接收，二者均為兩幕九景。在人物上，萊曼亦延續布洛德的設計，但去掉了巴拿巴斯(Barnabas)的父母<sup>44</sup>以及看門人，並且沒有增加任何角色。在群眾角色上，萊曼不僅如布洛德的劇本般，以四位男性歌者(兩位男高音、兩位男低音)寫作重唱，並在若干地方加入村民和城堡僕役的合唱，為舞台增添變化和動力。

但在實際的內容上，萊曼則對布洛德的劇本大加刪減，尤其是非出自卡夫卡的文字，不僅如此，萊曼還大量地自卡夫卡的小說文字中擷取段落，有時係取代布洛德的文字，有時則是加上新的內容，以完成他可用的歌劇劇本。經過如此的更動，歌劇劇本雖保持了戲劇劇本的結構設計，內容卻大量地回到卡夫卡的文字，而呈現出與戲劇不同的風貌。比較兩個劇本的內容，可以明顯地看出，萊曼對卡夫卡小說的詮釋實和布洛德有很大的差異。

<sup>43</sup> 《夢戲》由亨妮伍絲(Carla Henius)下筆，《梅露莘娜》(*Melusine*, 1970)與《李爾王》均由當代名劇作家黑能貝爾格(Claus Henneberg)操刀，《幽靈奏鳴曲》(*Die Gespenstersonate*, 1984)由宣代爾(Uwe Schendel)執筆，《特洛伊人》(*Troades*, 1986)則和阿布里希特(Gerd Albrecht)合作。

<sup>44</sup> 《城堡》於柏林首演時，第八景裡，舞台上出現巴拿巴斯的父母，但並無台詞，這應是導演的設計。



萊曼刪去的戲劇內容裡，有不少是前面提到的布洛德的個人詮釋。例如前面引述的 K. 在頭家莊向弗麗姐的那段告白即被刪去；布洛德聲稱依卡夫卡之言發展出來的戲劇結束方式亦被改變：萊曼將看門人的段落刪去，代之以小說第十九章的一段。簡言之，歌劇的第九景和戲劇的第九景有很大的不同。戲劇第九景的開始幾乎完全依照小說第十八章，呈現弗麗姐和 K. 再次見面的一段，在這裡，弗麗姐為 K. 準備了食物和飲料。在歌劇裡，萊曼則僅選用了兩人一段短短的對話，弗麗姐對 K. 明顯地已是恩斷情絕；歌劇的重點擺在下面的畢爾格房間的一段。如同在戲劇裡一般，這一段裡，K. 在一開始時，已明顯地體力不支，無法和畢爾格應答。在畢爾格一段長大的獨白後，K. 更顯得體力耗盡。在畢爾格下場後，萊曼捨去戲劇的看門人一景，而由小說的第十九章擷取、重組後，以默劇演出這一景。在卡夫卡的小說中，艾爾朗格(Erlanger，克朗姆(Klamm)的首席秘書)將 K. 叫來，告訴他一些有關城堡的事，但是內容與 K. 的工作或生活完全無關。萊曼直接擷取卡夫卡這一章的文字，拼出這一段默劇，但由於前後之脈絡迥異於小說，同樣的泣字在小說裡，僅是中性地呈現城堡僕人工作的情形，擺在歌劇中，卻展現另外的劇情，明顯地，K. 認為兩位僕人搬動、銷毀的文件係和他有關的。<sup>45</sup>就在這樣的心有餘而力不足的情形下，K. 精疲力盡地倒在地上。萊曼如此地自卡夫卡原作中取材，改寫戲劇結束方式，賦予歌劇一個更近似小說精神的結尾：K. 即使在體力不支的狀況下，依舊努力地為發掘真實情形而奮鬥。

在小說中，主角 K. 對當地居民而言，是位陌生人。這一點在戲劇與歌劇中都被彰顯，但是，萊曼和布洛德對「陌生人」的詮釋及戲劇訴求亦有著明顯的差異。布洛德在戲劇裡特別強調了這一點：

改編成戲劇時，小說的重心自然會有所轉移。「陌生人」面對沒有愛的週遭環境的抗爭在戲劇裡被突顯，為重要的戲劇重心所在。(Brod, 1964, 79)

萊曼亦掌握這一點，選用橋莊旅店女主人的話做為其作品的箴言(Motto):

您究竟是什麼？  
非自堡內，  
非自村間。

Was sind nun aber Sie?  
Nicht aus dem Schloß,  
nicht aus dem Dorf,

<sup>45</sup> 劇本裡並未指明兩位僕人即是 K. 的僕人，但柏林的首演卻是以他們兩人帶上面具來演出，更增加了神秘的詭異氣氛。



都不是。	Sie sind nichts
可是您畢竟還是什麼，	Leider aber sind Sie doch etwas,
一位陌生人...	ein Fremder ... (Reimann, 1992a, 4)

藉此，萊曼點明了他的詮釋：在歌劇裡，一位陌生人「還是什麼」的(doch etwas)，而有著精密的著墨。每當聽到別人如此指稱他時，布洛德的 K. 都表現出強烈的反感。萊曼的 K. 則不同，作曲家在歌劇開始沒多久，即讓 K. 自己說出這個字眼：K. 係在史瓦哲(Schwarzer)和城堡的下級守門(Unterkastellan)通電話時，聽著史瓦哲的話語，喃喃自語地說出這個字，但是係一種哲學味的反思，而不是有所抗議：

史瓦哲：報告，橋莊旅店來了個陌生人	Hören Sie, im Brückengasthof ist ein Fremder abgestiegen.
K.：陌生人？	Fremd?
史瓦哲：他看起來衣衫襤褸	Recht zerlumpt schaut er aus
K.：每個人都可能是陌生的，	Jeder ist erst einmal fremd,
史瓦哲：可疑？	verdächtig?
K.：在他沒有在一個地方落地生根前。	ehe er sich irgendwo einwurzelt.
史瓦哲：是的，是可疑，他堅持...	Ja, auch verdächtig, er behauptet ... (Reimann, 1992a, 7)

歌劇裡的 K. 欣然接受這個「陌生人」的定位，試著努力地做個好訪客，卻不知道，在城堡的世界裡，「陌生人」是不受歡迎的。之所以如此，係因村民服從城堡規範的結果。第二景裡，K. 要求他的兩位僕人耶瑞米阿斯(Jeremias)和阿圖爾(Artur)(兩人自稱係由城堡派給他的僕人)第二天要去城堡，他們的回答裡透露了這個訊息：

阿圖爾：好！	Gut.
耶瑞米阿斯：你說好，你根本就知道這是不可能的。	Du sagst: Gut — und weißt doch, daß es nicht möglich ist.
阿圖爾：他說得沒錯，	Er hat recht.
沒有准許，陌生人不能進城堡。	Ohne Erlaubnis darf kein Fremder ins Schloß.
	(Reimann, 1992a, 12)

當 K. 嚐試在頭家莊過夜時，被老闆拒絕了。頭家莊是城堡的大人們到村裡辦事



時，下榻的所在。頭家莊老闆如此地回答 K.:

就算不管規定的嚴格，      Aber auch abgesehen von der Strenge der Vorschrift,  
 它將您列為陌生人那一類， über die Sie nach Art eines Fremden sprechen,  
 那也是辦不到的，      ist es auch deshalb undurchführbar,  
 因為大人們非常敏感； weil die Herren äußerst empfindlich sind;  
 我相信，他們是不能， ich bin überzeugt, daß sie unfähig sind,  
 也沒有一點準備， wenigstens unvorbereitet,  
 來忍受一位陌生人的眼光。 den Anblick eines Fremden zu ertragen.  
 (Reimann, 1992a, 18)

就「陌生人」的舖陳而言，歌劇裡另一個和戲劇非常不同的地方是，在歌劇裡，沒有人問這位「陌生人」的名字，而是他自己以自我介紹的方式說出，並且重點擺在他的職業上：

K. 您就說，      Lassen Sie es sich gesagt sein,  
     我是測量員 K.      daß ich der Landvermesser K. bin,  
     男爵要我來的。      den der Graf hat kommen lassen.  
 (Reimann, 1992a, 6)

必須說明的是，在卡夫卡的小說裡於相關的地方，主角僅說了「我是測量員」；換言之，引文中「我是測量員 K.」一句裡，主角之名「K.」係萊曼加上的。

當城堡確認了 K. 的說法後，在歌劇裡，主角更多的時候係被以「測量員」(Landvermesser)稱呼，而很少被稱做 K.。這個情形應源自布洛德的戲劇，於其中，劇中人物多半被以職稱相稱，較少使用名字，這一個特質在歌劇裡更被強調。在歌劇劇本的角色表(Rollenverzeichnis)中，只有對主角 K. 有著較清楚的說明，並且清楚地係接收自布洛德的劇本：K. 是位「地方上的陌生人，大約四十歲」(ein Ortsfremder, etwa 40 Jahre alt)，其他的角色不管有無名姓，都只列出他們的行業，例如史瓦哲是「城堡下級守門的兒子」(der Sohn eines Unterkastellans im Schloß)、畢爾格是「下級秘書」(Untersekretär)、弗麗姐是「頭家莊的吧台小姐」(Schankmädchen)，再不就是只列「橋莊旅店老闆」(der Wirt des Gasthofs Zur Brücke)、「老闆娘，他的妻子」(die Wirtin, seine Frau)以及「村長」(der Gemeindevorsteher)。戲劇劇本裡對角色較仔細的描述，在歌劇劇本中被改放在劇本內容裡，於適當地方當做場景說明 (Regieanweisung) 使用。



布洛德戲劇的成功處不在於他續貂的結尾，而在於擺入「幽默」為「全體」(das Ganze)的一部份；而這些幽默主要係由 K. 的兩位僕人製造出來的：

提升亦有背景式幽默的意義，這一點在另外兩本小說【意指《美國》與《審判》】中只點到而已，這裡則經由兩位僕人和村長而出現在舞台邊緣。(Brod, 1964, 78)

布洛德的話語不僅解釋了在他的戲劇中，兩位僕人之所以有著特別突出的地位，也說明了為何他要選取村長一景的原因。這幾個角色可稱是布洛德將卡夫卡小說戲劇化的主要工具，亦可被視為該作品最成功的地方。明顯地，萊曼的歌劇亦掌握了這一個戲劇要素。在布洛德的戲劇裡，兩位僕人前來敲橋莊旅店的門，進入後即自稱是 K. 的僕人；在歌劇裡，萊曼則綜合了卡夫卡小說第一章與第二章的情節，讓 K. 和兩位僕人耶瑞米阿斯和阿圖爾在路上相遇；不同於小說的是，小說裡，相遇係在第一章，而這兩位還看不出是 K. 的僕人，而是直到第二章開始時，K. 才向橋莊旅店老闆介紹他們是他的僕役。在戲劇中已被提昇份量的這兩位僕役，在歌劇裡有著更重的份量：他們是除了 K. 以外，僅有地貫穿全劇、一直在舞台上進進出出的人物。在戲劇和在歌劇裡，村長及其夫人米琪(Mizzi)一景均是第一幕的最後一景，在這裡，夫婦倆和兩位僕人一同找著聘請測量員的文件，自然是徒勞無功。要指出的是，米琪在小說裡還有幾句話，在戲劇中則不發一言，萊曼的歌劇裡也讓她只有動作，沒有對白。

在小說裡，村民一直憑藉城堡裡直接或間接傳來的片語隻字，揣摩著城堡裡大人們的上意，以做為生活及行為上的準則。前面所引頭家莊老闆有關城堡對陌生人的態度的言語即為一例，於其中可看到，既或城堡中並不曾給予任何清楚的指示，村中百姓對陌生人有著一貫的排斥態度。「城堡」這一個高高在上的威嚴統治，係在卡夫卡小說裡逐漸蘊釀形成的。小說裡，由村民的口中可以知道，城堡的主人是西西男爵(Graf Westwest)，但是未曾有對他更進一步的描述或傳聞。同時，在不同章節裡出現了不同等級的城堡人士，並且依著他們職位的高低，可以被直接接觸的情形亦有所不同；職位愈高者，愈是僅可遠觀，不可近賞。戲劇改編裡亦掌握了城堡神秘統治的氛圍，但是對於眾多的城堡人士，則有所刪減，真正上場露臉的人士，只有階級不高的畢爾格一人，其餘均僅被提及或有聲無影，沖淡了階級的訴求。歌劇大致依循著戲劇，亦做了改變；重點在於對克朗姆(Klamm)的呈現，他是「第十辦公室首長」(des Vorstands der zehnten Kanzlei)。在小說裡，克朗姆佔的份量並不重，為多位城堡人士中的一位，由於他的地位較高，僅被從一個小洞窺視，並被談論。但是無論在戲劇或歌劇裡，由於其他城堡人士份量的被刪減或去除，克朗姆成

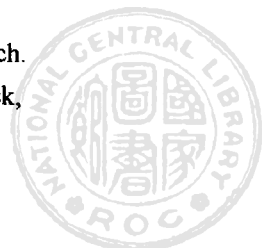


為城堡大人們的代表性人物；而戲劇及歌劇在呈現克朗姆的手法上，均不同於小說。

在小說裡，城堡的大人們和村民有著直接接觸的情形，在第三章即可見到。在此，弗麗妲認識了 K，她讓後者經由一個小洞，窺視克朗姆在他工作間裡的情形；小說在此亦以相當的文字描繪了克朗姆的長相與體態。在布洛德的戲劇裡，則讓克朗姆「只聞其聲，不見其影」，僅在第三景結束時，傳來他來自「遠方的聲音」(*ferne Stimme*)，劇情係取自小說第三章結束段落：克朗姆叫弗麗妲過來，她卻回答著：「我在測量員這裡。」之後，她就和 K 一同逃離頭家莊；這亦是克朗姆在戲劇中唯一「現身／聲」之處。在歌劇裡，萊曼的處理方式又不相同。劇中多位人士談到克朗姆，也不時收到他的信和指示，但是克朗姆不僅自始至終未曾露面，連在戲劇中的「遠方的聲音」也被去掉。如此地負面式呈現克朗姆的手法易加強調了村民整天忙於揣摩上意的情形，而賦予歌劇一股難以言喻的弔詭氛圍。在歌劇裡，雖然西西男爵的名字被提到，但是也僅止於表明他是城堡主人而已。除此之外，如同戲劇裡一般，城堡的上級大人們一個都沒有出現，被提到名字的大人只有克朗姆，原本即明顯地是城堡大人們的代表，萊曼在全劇裡以無聲無影的方式呈現這個角色，更在無形中將他提昇到小說裡西西男爵的層次；對 K 和村民而言，克朗姆的無聲無影正是城堡統治力量的轉化。

歌劇的第三景和戲劇一般，以弗麗妲和 K 的逃亡結束，但沒有遠處傳來的克朗姆的聲音，也沒有其他僕人的批判。雖然如此，弗麗妲卻一直生活在莫大的恐懼中。歌劇第七景結束段落，萊曼又一次地去掉了布洛德戲劇的大部份台詞(對村子裡小學之諸多混亂的敘述)，而自卡夫卡小說第十三章的不同段落匯整出新的內容，取而代之。在這裡，弗麗妲警告 K，要小心他的兩位僕人：

你沒注意到，	Hast Du nicht bemerkt,
他們怎麼跟蹤我？	wie sie mich verfolgen?
他們怎麼嫉妒地監視著我們的關係...	Wie sie eifersüchtig unsere Beziehung überwachen ...
他們是誰？	Wer sind sie?
克朗姆派來的人？	Abgesandte Klamms?
我是這樣想的	Ich nenne sie in meinen Gedanken,
或許玩玩地	im Spiele so,
或許他們真的是這樣。	aber vielleicht sind sie es wirklich.
他們的眼睛：那是克朗姆的目光，	Ihre Augen: Es ist Klamms Blick,





有時我會	der mich manchmal
在他們的眼裡看出這點。	aus ihren Augen durchfährt.
如果他們真是克朗姆派來的人，	Wenn es aber Klamms Abgesandte sind,
誰能解救我們？	wer befreit uns von ihnen?
再說，那會比較好，	Und wäre es dann überhaupt gut,
由他們手中掙脫？	von ihnen befreit zu werden? <sup>46</sup>
	(Reimann, 1992a, 48)

在歌劇裡，城堡無聲的恐怖統治力量亦透過巴拿巴斯一家的「村民公敵」的身份傳達出來。在小說和戲劇裡，雖然亦被貼上印記，巴拿巴斯都還和村民有著來往和對話。在歌劇裡，他卻只和 K. 以及他的姐姐歐爾加(Olga)談話。歌劇第八景裡，歐爾加對 K. 敘述著家庭的不幸遭遇，言語中，清楚地強調了城堡看不見的統治力量：

很多年前，有一次她【阿瑪莉亞】	Vor Jahren hat sie [Amalia] sich einmal
違抗了城堡。	gegen das Schloß aufgelehnt.
不管對或不對—	Ob mit Recht oder Unrecht -
這沒人知道	das weiß kein Mensch
她也不知道。	auch sie nicht.
她對一位城堡官員的示愛	Sie hat die Liebesanträge eines
	Schloßbeamten
斷然地拒絕：	schröff zurückgewiesen:
面對城堡官員派來的人	Dem Boten des Schloßbeamten
她答以倔強的「不」	hat sie ihr störrisches »nein«
	entgegengeworfen
將那封他帶給她的信	und den Brief, den er ihr brachte,
撕成碎片。	in kleine Fetzen zerrissen.
就這樣，我們家被詛咒	Damit war der Fluch über unsere Fami. :
	ausgesprochen.
村人避我們如麻瘋病人	Das Dorf hat uns geächtet wie Aussätzige.
沒人和我們來往	Niemand verkehrt mit uns.
[...]	

<sup>46</sup> 弗麗姐在這裡展現的無望和被追逐的害怕，與華格納《女武神》(Die Walküre)裡的齊格琳德(Sieglinde)類似。



城堡對整個事件從沒說過一句話。 Das Schloß hat sich zu dem ganzen  
wischenfall nie geäußert.

[...]

正是如此的沈默有它可怕的力量。 Gerade im Schweigen liegt seine fürchtbare  
Macht.

可是誰能說，

Aber wer kann sagen,

城堡的沈默

daß das Schweigen des Schlosses

是處罰呢？

eine Strafe bedeutet?

大家只是和我們保持距離

Man hat sich nur von uns zurückgezogen.

城堡和村民都是。

Das Schloß wie auch die Leute im Dorf

大家怕我們。

Man hatte Angst vor uns. (Reimann, 1992a,  
52)

戲劇和歌劇皆以墓地場景結束，如前所述，歌劇裡，在墓地場景之前，萊曼去掉了看門人的一段，以一段默劇代之。比較兩個墓地場景，可以看到萊曼去掉了戲劇裡的巴拿巴斯家的好消息：巴拿巴斯「被任命為真的公家僕役」(zum wirklichen Amtsdienner ernannt)，家裡的聲譽可能可以因此而恢復。萊曼只讓巴拿巴斯帶來 K. 終於獲得居留許可的訊息，阿瑪莉亞(Amalia)冷冷地說：「住在墓裡的居留許可。」歐爾加回應她的話語，再次地展現村民對看不見的統治者的恐懼：

別再說了。

Reden wir nicht davon.

難道我們馬上要再次地

Sollen wir uns gleich wieder

自己討人嫌嗎？

unbeliebt machen?

(舞台漸漸暗下。)

(Die Bühne wird langsam dunkel.)

(Reimann, 1992a, 67)

布洛德的劇本雖然在一些地方與卡夫卡的小說有所出入，卻成功地保留了小說原地打轉的迷宮循環特質。以戲劇劇本為出發點完成的歌劇劇本也自然地延續了這個特質：每一景裡，K. 都重新開始嚐試證明他來此地的原因。因之，每一景裡都會出現新的人物，之後，除了在墓地場景外，他們大部份都不再出現。劇本這一個獨特的結構亦反映在歌劇的音樂戲劇結構中：歌劇的每一景均有其自己的架構，景和景之間則有過場音樂；而全劇則又另有宏觀架構。位於全劇中間位置的第五景亦是這個架構的軸心，前後的八個景則呈現出對稱的設計；亦即是一／九、二／八、三／七、四／六對稱。第五景係以村長夫婦為中心，搭配兩位僕人，演出一場找文件記；村長的滔滔不絕與村長夫人米琪以動作呈現的無厘頭做出荒謬的對比氣氛。第



四景主要為 K. 與旅店老闆娘的談話；第六景裡，老師(Lehrer)來到旅店，嚐試讓 K. 明白，要不是看在村長的寬容大度，他才不願用 K. 做校工；第四景的 K. 與一位女性對話和第六景的 K. 與一位男性對話，是這兩景對稱處。第三景和第七景的重心在於弗麗妲；雖然 K. 在第三景裡結識了弗麗妲，兩人卻直到第七景裡，才有一首愛情二重唱；該景亦結束在此二重唱上。第二景與第八景則以 K. 與巴拿巴斯一家的來往為主；身為村中人人鄙夷的家庭中的一員，巴拿巴斯於第二景裡，手持一封克朗姆寫給 K. 的信上場；在第八景裡，當歐爾加向 K. 敘述了她家裡的不幸遭遇後，巴拿巴斯帶來了艾爾朗格的訊息，這位克朗姆的首席秘書，要 K. 和他談話。全劇的頭尾兩景的兩極，亦是全劇的開始和結束，則呈現 K. 的上場(第一景)和死亡(第九景)，亦即是 K. 的葬禮；這兩景有著多層次的對稱設計。兩景裡，K. 均擺蕩在熟睡與清醒之間，也均與城堡有著較直接的接觸。第一景裡，史瓦哲叫醒熟睡中的 K.，並打電話向城堡求證 K. 的話；第九景裡，K. 誤闖入畢爾格房間，畢爾格和他長篇大論地談話，K. 則筋疲力盡地逐漸入睡。更必須一提的是，做為村裡與城堡中溝通的人士，史瓦哲與畢爾格分別在歌劇的開始和結束的景上場，並且兩人都是話劇角色，只說不唱。在台詞上，萊曼自卡夫卡的其他作品中選取，完成了墓地場景<sup>47</sup>；音樂上，全劇之開始和結束處，萊曼在小提琴上，使用了同一個十二音列。

做為全劇音樂中心的十二音列本身也有著對稱的結構：音列十二個音之間的十一個音程裡，第六個音程(即是介於第六和第七音之間的音程)為軸心，其餘的一至五的音程正和七至十一的音程對稱。不僅如此，在畢爾格長大的獨白時，萊曼僅用絃樂演奏四十一聲部的卡農，使用的手法為將原來的十二音列反向後，接在原有的音列後面，成為一個廿四音列來使用；而這個音列自然也是對稱的。

雖然萊曼歌劇的基本架構與布洛德的戲劇相同，但是經過改動後的歌劇劇本，雖然主角 K. 的造型個性不似在戲劇裡那麼清晰，但卻回到卡夫卡未完成小說的氛圍，也正是這個特質，讓小說可以有著各種不同的多樣詮釋。<sup>48</sup>就主角 K. 而言，歌劇裡，不同於村民，K. 是一個有思考能力的獨立個人，也是以如此的姿態面對被城堡看不見的力量統治著的群體，最後，這個群體圍繞在全劇唯一的個體的墓旁，同聲為獨立個體的死亡悲悼。萊曼如此地呈現 K.，明顯地有別於布洛德，關鍵即在於看門人一景被以搬運檔案的默劇取代。除了 K. 的角色被改變外，萊曼以無聲呈現城

<sup>47</sup> 據萊曼說，他係自卡夫卡的《日記隨筆》(Tagebuchnotizen)以及《鄉村婚禮籌備事記》(Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande)選取。(Reimann, 1992b)，可惜筆者尚未能找到清楚的出處。



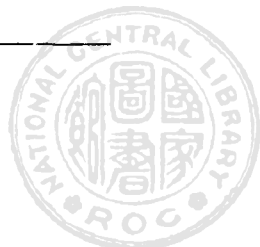
堡的至高力量，得以讓 K. 的突出不致於蓋過城堡的重要；萊曼曾說：「這部作品不叫 K.，而叫《城堡》。」(Reimann, 1992b, 11) 另一方面，即或卡夫卡的確曾經告知布洛德，他想以 K. 的死亡結束小說，由於並未將其付諸行動，布洛德的決定依舊不是卡夫卡的原意。萊曼以布洛德的劇本為本，卻能跳出布洛德的框架，另覓新路，有其自己的訴求，並結合音樂設計，賦予其作品獨特的音樂戲劇性，是他的《城堡》藝術價值所在。

### 肆、譜出文學的聲音

相較於義大利與法國歌劇的發展，德語歌劇直至十八世紀最後卅年裡，才有以「歌唱劇」(Singspiel)為基礎，以童話、民間故事為素材，有著異於義語、法語歌劇的發展。十九世紀裡，受到浪漫文學的多方影響，「浪漫歌劇」(romantische Oper)發展成形，在此一氛圍裡，華格納溯古論今，重新思考音樂、語言、戲劇的關係，逐步以實際的創作，走出了樂劇(Musikdrama)之路。在歌劇史上，華格納舉足輕重之地位不僅在於其個人作品的成功，更重要的，是他對歌劇的多元思考落實於其作品以及創立拜魯特音樂節的理念與行動中，對日後的歌劇發展有著本質上的多重影響。雖然華格納自己的劇本並無特別高的文學成就，但已清楚地挑戰了傳統歌劇劇本文學。其癥結在於華格納的劇本已不再遵循傳統方式，為達到一定框架的音樂戲劇效果所寫<sup>49</sup>，而是以音樂推動戲劇的構想，將整個樂劇編織成一個牽一髮而動全身的網；於其中，自有歌劇以來的「音樂與語言孰重」之爭，轉化為音樂與語言相輔相成的有機體。如此的思考使得樂劇的戲劇訴求接近了戲劇(Schauspiel)。另一方面，華格納的主導動機手法完成的戲劇效果，接近在戲劇中使用音樂試圖達到的效果：藉由音樂的媒介，得以在眼見的真實劇場之外，再製造另一個想像的世界；這個世界不存在於舞台上，而存在於觀眾的思考裡。劇本與音樂雙管齊下，華格納的歌劇思考及實踐導引歌劇發展起了本質上的改變。不僅如此，十九世紀末的樂劇走向音樂的散文(Prosa)，而戲劇則走向語言的散文，使得歌劇劇本與戲劇文學之間的結構及文字差異逐漸縮小，因之，歌劇創作者自己已經存在的文學作品裡直接尋找劇本，已形成水到渠成之勢。(Dahlhaus, 1983, 241-243)在這些與歌劇發展有直接關係的現象之外，廿世紀初的現代戲劇發展，依布萊希特(Bertold Brecht)的說法，是「非亞里斯多德式」的。而這種「非亞里斯多德式」的現代戲劇訴求，卻早已理所當然

<sup>48</sup> Kindler 之《城堡》辭目提供一個大概的情形：Kindler, 1988, Bd. 9, 47-51。

<sup>49</sup> 例如在何時一定要有一首詠嘆調或一定要以某種音樂方式結束一幕等等。



地存在於歌劇傳統裡；例如「對話」原本在莊劇(*opera seria*)中就幾乎不存在。(Dahlhaus, 1983, 232/233)諸此種種，均指向文學歌劇的興起及形成傳統係必然的趨勢。

由《莎樂美》與《城堡》可以看到，作曲家在面對文學作品時，係以聲音為思考語言，去「聽」文學作品的架構和訴求，再將聽得的音樂戲劇理念落實在歌劇作品中。然則，作曲家的聲音語言自有其歌劇史傳承上的依循，例如莎樂美的「愛之死」、《城堡》裡 K. 與弗麗妲的愛情二重唱等等。除此以外，具有儀式氣息的段落，原本是音樂最能發揮功能的地方，作曲家亦不會放過；莎樂美的七紗舞、城堡的墓地場景均為佳例。作曲家更會注意到的是聽不見的聲音，<sup>50</sup>力圖經由有聲／無聲的設計，做出高度的戲劇效果；莎樂美在等待施洗約翰之頭時刻的心焦以及萊曼讓克朗姆消音的安排，均係文學作品中難以達到的戲劇境界。

而串起這些音樂戲劇性段落的工具則是作曲家的整體音樂理念。史特勞斯寫作《莎樂美》基本上還是以主導動機出發，以譜寫交響詩的大手筆寫獨幕劇；萊曼將《城堡》搬上歌劇舞台則係在音列設計上下功夫，以音樂架構反映劇本架構；他更藉由使用話劇演員朗誦大段的台詞，將「講話」納入他的音樂中。廿世紀裡，歌劇發展似乎走入死胡同之際，這兩部誕生於不同時代的作品分別以它們時代的音樂語言與思考，展現文學與歌劇由對話走上多元互動時代的來臨。

### 參考資料

#### 一、使用文本 (Primärliteratur)

Brod, Max (1964), *Das Schloß, Dramatisierung nach dem gleichnamigen Roman Franz Kafkas*, Frankfurt am Main, Theater S. Fischer. (1935 Schocken, Berlin; 1946 Schocken, New York/NY, USA).

Flaubert, Gustave (1965), *Hérodias*, in: Gustave Flaubert, *Trois Contes*. Chronologie et préface par Jacques Suffel, Paris, Garnier-Flammarion, 132-184.

<sup>50</sup> 華格納亦早就注意到這一點，稱其為「有聲的沈默」(*tönendes Schweigen*)，Dahlhaus, 1983, 245。



- Flaubert, Gustave (1991), *Herodias*, in: Gustave Flaubert, *Three Tales*. Translated with an Introduction and Notes by A. J. Krailsheimer, Oxford / New York, Oxford University Press, 71-105.
- Heine, Heinrich (1977), *Atta Troll. Ein Sommernachtstraum*, in: Heinrich Heine Werke, herausgegeben und kommentiert von Stuart Atkins unter Mitwirkung von Oliver Boeck, Bd. II, München, C. H. Beck, 535-623.
- Kafka, Franz (1989), *Das Schloß*, aus: *Gesammelte Werke*, hrsg. von Max Brod, Taschenbuchausgabe in acht Bänden, Frankfurt am Main, Fischer. (1983)
- Mallarmé, Stéphane (1965), *Hérodiade*, in: Stéphane Mallarmé, *Selected Poems*, translated by C. F. MacIntyre, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 20-45.
- Reimann, Aribert (1992a), *Das Schloß, nach dem Roman von Franz Kafka und der Dramatisierung von Max Brod*, Textfassung vom Komponisten, Textbuch, Mainz, B. Schott.
- Reimann, Aribert (1992b), *Man ist ganz in dem Sog vom Schloß, Ein Gespräch des Dramaturgen mit dem Komponisten, dem Dirigenten, dem Regisseur und dem Bühnenbildner*, in: Programmheft zur Premiere von *Das Schloß*, Deutsche Oper Berlin, 3-12.
- Wilde, Oskar (1969), *Salomé*, in: The first Collected Edition of the Works of Oscar Wilde, 1908-1922, ed. by Robert Ross, 15 Vol., London, Dawson's of Pall Mall, vol. 10, 1-82.
- Wilde, Oskar (1991), *Salomé*, translated from Wilde's Original French Version by Lord Alfred Douglas, in: The Complete Illustrated Stories, Plays and Poems of Oscar Wilde, London, Chancellor, 535-566.
- Wilde, Oskar (1903), *Salome*, übertragen von Hedwig Lachmann, Leipzig, Insel.
- 《聖經》，香港(思高聖經學會)，1968。【天主教中譯本】
- 《聖經—和合本》(祈禱應許版)標準本，香港(國際聖經協會)，2000。



## 二、研究資料 (Sekundärliteratur)

*Kindlers Neues Literatur Lexikon*, Studienausgabe, 21 Bde., hrsg. von Walter Jens, München, Kindler 1988. [Kindler 1988]

*The New Grove Dictionary of Opera*, 4 Bde., hrsg. von Stanley Sadie, London, Macmillan, 1992. [Grove Opera]

*Salome, Programmheft des Württembergischen Staatstheaters Stuttgart*, 1996. [Salome/Stuttgart 1996]

*Strauss: Salomé. L'Avant-Scène Opéra*, N° 47/48, Paris (Editions Premières Loges) 1983. [L'Avant-Scène 47/48]

Adorno, Theodor W. (1997), Aufzeichnungen zu Kafka, in: *Prismen*, Theodor W. Adorno, Gesammelte Schriften, hrsg. V. Rolf Tiedemann, Bd. 10. 1, Frankfurt, Suhrkamp, 254-288.

Borchmeyer, Dieter (1995): Gesamtkunstwerk, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil (8 Bde.) , Bd. 3 (Sp. 1282-1289), Kassel, Bärenreiter, 1994 ff.

Caputo-Mayr, Maria Luise / Julius M. Herz (1987): *Franz Kafka, Eine kommentierte Bibliographie der Sekundärliteratur* (1955-1980, mit einem Nachtrag 1985), Berne / Stuttgart, Francke.

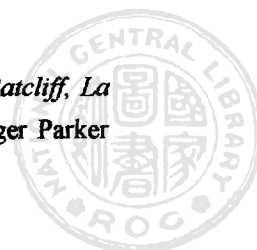
Dahlhaus, Carl (1983): *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, München / Salzburg, Katznbichler.

Ellmann, Richard (1988): *Oscar Wilde*, New York, Vintage.

Gilman, Sander L. (1988): Strauss and the Pervert, in: Arthur Groos / Roger Parker (Hgg.), *Reading Opera*, Princeton, Princeton University Press, 306-327.

Maehder, Jürgen (1984): Anmerkungen zu einigen Strukturproblemen der Literaturoper, in: Klaus Schultz (Hg.), *Aribert Reimanns »Lear«*. *Weg einer neuen Oper*, München, dtv., 79-89.

Maehder, Jürgen (1988): The Origins of Italian »Literaturoper«, *Guglielmo Ratcliff, La figlia di Iorio, Parisina and Francesca da Rimini*, in: Arthur Gross / Roger Parker



- (Hgg.), *Reading Opera*, Princeton, Princeton University Press, 92-128.
- Maehder, Jürgen (1991): »A la recherche d'un Pelléas« — Zur musikalisch-dramatischen Ästhetik Claude Debussys, in: Wolfgang Storch (Hg.), *Les symbolistes et Richard Wagner / Die Symbolisten und Richard Wagner*, Ausstellungskatalog der Akademie der Künste Berlin/Maison de la Bellone Bruxelles, Berlin, Edition Hentrich, 106-114.
- Maehder, Jürgen (1992): *Salome* und die deutsche Literaturoper, in: *Programmheft der Salzburger Festspiele zur Neuinszenierung von »Salome« durch Luc Bondy*, 23-38.
- Maehder, Jürgen (1994): *Elektra* von Richard Strauss als »symphonische Literaturoper« an der Schwelle zur musikalischen Moderne, in: *Programmheft der Staatsoper Unter den Linden Berlin*, 66-75.
- Maehder, Jürgen (1996a): *Salome* von Oscar Wilde und Richard Strauss — Am Beginn der deutschen »Literaturoper«, in: *Programmheft des Württembergischen Staatstheaters Stuttgart*, 27-44.
- Maehder, Jürgen (1996b): *Elektra* als symphonische Literaturoper, in: *Programmheft der Salzburger Festspiele*, 56-59.
- Maehder, Jürgen (2000): Mauricio Kagel's Experimental Musical Theatre and the Concept of Musical Material in Avantgarde Music, in: 羅基敏 (Hg.), 《彈音論樂》, 台北, 高談, 19-46. 中譯〈卡葛的實驗音樂劇場與前衛音樂之音樂基材理念〉, 於同書, 129-156。
- Puffett, Derrick (Hg.) (1994), *Richard Strauss: Salome*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Schmidt-Garre, Helmut (1996): *Salome* — Inbild des Fin de siècle, in: *Salome/Stuttgart 1996*, 51-60.
- Schultz, Klaus (Hg.) (1984), *Aribert Reimanns »Lear«*. *Weg einer neuen Oper*, München, dtv.
- Wiesmann, Sigrid (Hg.) (1982), *Für und Wider die Literaturoper. Zur Situation nach 1945*, Laaber, Laaber.
- Zagona, Helen G. (1960), *The Legend of Salome and the Principle of Art for Art's Sake*,





Genève/Paris, E. Droz / Minard.

楊熾昌 (1984), 〈莎樂美的月〉, 《文訊月刊》第十一期(民七十三年五月), 289-292。

李明明 (1993), 《古典與象徵的界限——象徵主義畫家莫侯及其詩人寓意畫》, 台北, 東大。

大衛·尼斯(David Nice)(1996), 《理查·史特勞斯》, 台北, 智庫。

蘇子中 (1998), 〈《莎樂美》：世紀末的縮影〉, 《暨大學報》第二卷第一期, 67-83。

羅基敏 (1998), 《當代台灣音樂文化反思》, 台北, 揚智。

羅基敏／梅樂互 (1998), 《浦契尼的杜蘭朵——童話·戲劇·歌劇》, 台北, 高談。

羅基敏 (1999), 《文話／文化音樂：音樂與文學之文化場域》, 台北, 高談。

