臺大文史哲學報　第六十六期
2007年5月　　頁123~151
臺　灣　大　學　文　學　院

唐璜的雙重面目
——莫札特歌劇與霍夫曼小說的比較

張　堯　欽*

摘　要

「唐璜」故事自十七世紀初於西班牙流傳以來，被賦予許多不同的意義，本論文藉著分析比較莫札特歌劇《唐喬凡尼》與霍夫曼小說〈唐璜〉，討論其詮釋史上最關鍵的兩個面向，一是將之視為個人本能欲望與社會道德秩序之間的永恆衝突，而前者終究必須為後者所壓制，以維持人類世界之運作；另一則突顯主角的心理學深度，在追求愛情的絕對精神境界中絕望，轉而憤世嫉俗，以採花行為作為報復手段。二者分別代表人文主義對生命無奈的省思，以及個人主義脫離現實的內在化傾向。在《唐喬凡尼》中存有一種對作品概念的不確定性，譬如其劇種分類及中心主題。不同的理解將會與此相符地導致不同的詮釋方向，並且決定劇院的演出實務。霍夫曼的〈唐璜〉建立起這個歧異的轉折點，從他以後，莫札特這部古典主義傑作即被賦予浪漫主義色彩。本論文透過比較莫札特／達龐提的原始意圖，以及霍夫曼對此歌劇的文學性詮釋，來闡述此時代性的差異。

關鍵詞：唐璜　唐喬凡尼　莫札特　霍夫曼　比較文學

96.02.13 收稿，95.05.14 通過刊登。

* 慈濟大學英美語文學系助理教授

一、背景探討

一個尋常無奇的男性獵豔故事竟然成爲西方文學藝術史上的重要題材，從十七世紀以來，歷經無數的版本，不斷吸引創作者重新予以詮釋，在不同的作品中呈現不同的風貌，這個故事本身必然有某些超越其表層鄙俗猥褻情節以外的、直達人類精神層面的成分存在。在「唐璜」[1]的故事中，男人在性愛領域裏的手段、能力及成功機率被誇大，滿足了許多男人的夢想，使得這個角色成爲一個原型。對性能力（包括男性與女性）的崇拜早已存在於原始部落中，許多圖騰呈現出陽具或陰器的形狀，佛洛伊德論之甚詳。只是，若將人類歷史視做精神發展史來看，純粹本能的滿足無法持續，必將轉化爲心靈的需求，並以此形式呈現。唐璜題材數百年的演變史即清楚烙印著這個痕跡。早在西元一六一三年，西班牙Tirso de Molina的戲劇中，就已將這個放蕩不羈的愛情冒險故事賦予濃厚的宗教意味：璜最後遭到天譴，代表上帝旨意的石像將他拉進地獄之火中。宗教作爲人類精神的呈現抑制了本能的行使，阻止其放縱。其後的改編版本，除了法國劇作家莫里埃強調主角的自覺與智識，削弱了其劇作的道德意義之外，多以此本能與道德二元衝突——或者更精確地說，以本能受道德所壓抑——爲核心來演說故事，而璜這個角色只是一個警戒的樣板，有行動卻無內心深度。由於這些作品結局盡爲道德勝利而邪惡受罰，並且愛情引誘過程本身即有其趣味性存在，因此全是（帶有說教性質的）娛樂喜劇或滑稽劇。本論文不擬詳述唐璜故事的演變過程，而是將討論焦點置於此過程中相當重要的兩部作品，莫札特與達龐第（Lorenzo da Ponte）的歌劇《唐喬凡尼》（*Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni*, 1787）以及霍夫曼（E. T. A. Hoffmann）的小說〈唐璜〉（"Don Juan," 1813），[2]就比較文學的角度探討其劃時代的差異。

之所以能將這兩部作品合爲一個討論單位，是因爲二者具有主從關係：霍夫曼的整篇小說在於描述主角觀賞莫札特《唐喬凡尼》的經過與省思，實質上

1 Don Juan 的正確譯法應為「璜先生」（下文 Don Giovanni 亦應為「喬凡尼先生」），然此譯國內罕見，故本論文中凡作品題材名稱則從俗，凡人物名稱則省略 Don（先生）或 Donna（女士），以求翻譯標準一致。

2 Don Giovanni 為義大利語，與西班牙語 Don Juan 指涉相同；莫札特的歌劇以義大利語演唱，故其劇名如此。而在十九世紀初前後，也有許多人（如霍夫曼）慣常以 Don Juan 稱呼莫札特的作品，二者可以互換。本論文中，為尊重文本並清晰顯示脈絡，莫札特歌劇人物以「喬凡尼」稱之，霍夫曼小說中同一人物以「璜」稱之，雖稍嫌混亂，卻有其必要。

可謂是一份對此歌劇的評論。在莫札特眾多歌劇中，沒有一部像《唐喬凡尼》的定位如此具有爭議。《魔笛》（*Die Zauberflöte*, 1791）複雜的內涵絲毫不減其童話性格；《女人皆如此》（*Cosi fan tutte*, 1790）有著對愛情善變的悲憫，仍不失其幽默；《費加洛婚禮》（*Le nozze di Figaro*, 1786）蘊含階級鬥爭的影射，[3]而當時的貴族依然從中得到娛樂。但《唐喬凡尼》的作品概念中卻有著一份不確定性。莫札特與達龐第清楚標示其劇種定位爲音樂喜劇，[4]然而後世樂評卻認爲它呈現出諧劇（Opera buffa）與莊劇（Opera seria）的混合形式（這類混合形式在莫札特的時代並不罕見），幾近於一種悲喜劇（Tragikomödie）。劇種分類的不確定自然牽涉到詮釋問題，它不僅僅只是音樂型態的混合而已，更關係著中心主旨的認定。如其標題「il dissoluto punito」（受罰的浪子）所示，此劇的重點似乎是主角的墮落與懲罰。然而道德化的標題與所呈現的內容並不完全一致，反倒是暴露出一種內在矛盾：莫札特的歌劇表面上一如傳統的唐璜戲劇一般，披著基督教教條式道德劇的外衣，但卻將腐敗的主角提升爲劇中最重要且最具吸引力的人物，喬凡尼不僅在接受層面上成爲觀眾注意與同情的焦點，抑且在戲劇構成上扮演推動情節進展的中心，催化其他角色的思想、情緒以及行爲。儘管喬凡尼最後以下地獄收場，確立了全劇的價值判斷標準，也無法平衡觀眾的偏愛或更改戲劇結構的主軸。這個棘手的中心主旨問題危及到作品呈現樣態的持續性，而導致其種種多變的演出形式。《唐喬凡尼》詮釋差異的轉捩點正是霍夫曼的小說〈唐璜〉，從它以後，特別在十九世紀裏，對主角的衡量常帶著同情與體會。

在進行兩部作品的比較之前，首先必須處理名詞解釋問題。我們今日習於將莫札特歸屬於古典樂派，然而霍夫曼卻視之爲「浪漫的」，他在〈貝多芬第五交響曲評論〉（"Rezension von Beethovens 5. Symphonie"）中強調，在海頓、莫札特、貝多芬的作品中，蘊含著相同的浪漫主義精神。[5]換言之，我們所謂古典樂派，在霍夫曼的評價範疇中全屬浪漫主義。另一方面，他在評論貝多芬爲歌德戲劇《艾格蒙》（*Egmont*）所寫的劇樂時認爲，貝多芬以古典風格處理這部悲劇的浪漫主義傾向。要如何理解霍夫曼對「古典」與「浪漫」這兩個術語

3 事實上，P.-A. C. de Beaumarchais 的原著劇本自 1778 年完成以來即遭當局禁演，至 1784 年才解禁。

4 達龐第在其劇本上注明為 Dramma giocoso，莫札特則在其總譜上標誌 Opera buffa，此二名稱在當時幾乎是同義詞，同樣指涉義大利式的音樂喜劇，前者甚至比後者更常見。

5 Hoffmann, E. T. A. "Rezension von Beethovens 5. Symphonie." *Schriften zur Musik*. München: Winkler, 1963. 35.

的應用，Carl Dahlhaus提供了一個解釋：古典指涉的是完滿的與典範性的，無關於時代風格，一部作品可以在表達性格上是浪漫的，而在作曲技巧上古典的，其浪漫本質與古典地位分屬不同層次，並非不能相容。[6]換言之，古典指的是範例性模式的意思，浪漫則形容作品的情思內容。如果我們就音樂學在歷史上的進展來看，確實可以佐證Dahlhaus的看法。在十九世紀初並不存在「古典樂派」的概念，如今日對十八世紀藝術風格的理解，它是在十九世紀當中才慢慢被發展出來的，透過經典化的過程，如巴哈的教會音樂、葛路克的悲劇歌劇、海頓的弦樂四重奏等等，一步步建構出所謂「古典」。在一八〇〇年前後的音樂美學對所有符合其美學標準的作品一律稱之爲「浪漫的」，這也是藝術真實的本質。由於其時還不存在後世所謂的浪漫主義作曲家，如W. H. Wackenroder以及Ludwig Tieck所期待一般，浪漫主義美學只能在海頓與莫札特的作品中尋找其立論對象，完全沒有浪漫與古典區隔對立的意識。[7]理論與實務之間的距離與其不同的發展路徑自然也密切相關：浪漫主義音樂美學必須從文學及哲學的傳統中去掌握，其中F. G. Klopstock（1724-1803）起著決定性的作用；而在作曲史中，與此大約同時，才由海頓（1732-1809）確立古典主義音樂的原則，莫札特與貝多芬予以開展完成。[8]兩者的共時性意味的其實是理論的先行與實務的晚熟，霍夫曼之所以藉由海頓等人論述其浪漫美學，實有其時代之必然。再進一步說，從白遼士以降所謂的浪漫樂派，就作曲方法而言，與古典樂派其實並無二致，Friedrich Blume認爲從十八世紀中葉一直到二十世紀初期的音樂裏，有一個原則是一貫的，亦即皆包含古典主義的要素並遵循其形式典範，這個典範貫穿且連結從Stamitz家族至Max Reger，成爲此期間內個別不同音樂方向的共同基礎，而使得這個時期有別於其前的巴洛克與其後的十二音或音列音樂，因此這個時期是一個整體，他稱之爲「古典浪漫時期」。[9]就此而論，古典與浪漫

6 Dahlhaus, Carl. “Romantische Musikästhetik und Wiener Klassik.” *Archiv für Musikwissenschaft* 29 (1972). Stuttgart: Steiner, 1972. 178-179.

7 霍夫曼身兼寫作、評論、繪畫以及作曲多種才能，作為音樂家，他自然以其理想境界的浪漫主義自許，然而其曲風卻深深植根於古典的十八世紀，其作品中盡量避免不協和音出現，而不協和音正是浪漫主義音樂藝術的特色，此點可參照 Keil, Werner. “Dissonanz und Verstimmung. E. T. A. Hoffmanns Beitrag zur Entstehung der musikalischen Romantik.” *E.-T.-A.-Hoffmann-Jahrbuch* 1 (1992/93). Berlin: Schmidt, 1993. 127 & 129。由此可見當時音樂界美感形成之由來及取法對象之一般。

8 參照 Dahlhaus. “Romantische Musikästhetik und Wiener Klassik.” 168 & 171-172。

9 參照 Blume, Friedrich. “Romantik.” *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Ed. F. Blume. Elektronische Ausgabe der 1. Auflage (1949-1986). Berlin: Directmedia, 2001. 63905。

的界限本應泯除，而霍夫曼的例子正呈現了音樂史中的真實情況。[10]

霍夫曼在談論莫札特時，不斷提到「無盡的渴望」（unendliche Sehnsucht），這是一個典型的浪漫主義詞彙，指涉對某種精神境界的嚮往，是他從《唐喬凡尼》所感知的本質，並且單單來自於莫札特的音樂表現力，無關乎劇本，題材本身也不具有太多詩意成分：「如果只看劇作，不賦予它任何深刻意義的話，就只接收到其故事性而已；如此則難以理解，莫札特如何能夠構思譜出這樣的音樂。」[11]言下之意似乎認爲，所謂深刻意義是由莫札特外加上去的，並非劇本內在固有的。他對劇本的漠視頗有可議之處。達龐第的劇本挑起了莫札特的靈感，譜出符合浪漫主義精神的音樂，而這也正是霍夫曼的歌劇理念，亦即劇作家應當爲舞台情節造出適當的戲劇框架，而由音樂家來予以填充。「真正的歌劇應該是，音樂作爲劇本必然的結果，直接由它內部湧出。」[12]《唐喬凡尼》被霍夫曼譽爲「歌劇中的歌劇」，[13]其劇本與音樂的連結在霍夫曼的評價中卻顯得弔詭：達龐第的劇本激起莫札特的音樂靈感，霍夫曼從後者的啓示中領悟到對喬凡尼這個角色的洞見，但卻貶抑前者的貢獻。這個矛盾，或許可視爲抑彼以揚此的修辭策略，甚至於就是作者的成見所致。而不可否認的是，同一個題材可以允許不同的處理方式及賦予不同意義；究極而言，霍夫曼式的詮釋確實可能不經由莫札特、直接由唐璜故事本身引發。事實上，在霍夫曼的影響下，許多作家對這個題材進行改寫與重讀，使得它成爲常見的比較文學主題，而這些大都與莫札特的音樂無涉。[14]

儘管如此，推擬霍夫曼的意圖，小說〈唐璜〉依舊是對歌劇《唐喬凡尼》

10 必須附帶說明的是，就接受美學的角度而言，古典式與浪漫式的傾聽則有不同，前者是主動的、兼具分析與綜合的理性活動，後者則是被動地奉獻自我於聲音洪流中，可參照Besseler, Heinrich. “Das musikalische Hören der Neuzeit.” *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*. Leipzig: Reclam, 1978. 151-153。霍夫曼小說中描述主角聆聽《唐喬凡尼》的感受，正好符合Besseler所謂的浪漫式音樂接受，也因此得以推引出其對此歌劇完全主觀的省思。

11 Hoffmann, E. T. A. “Don Juan.” *Fantasie- und Nachtstücke*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1962. 74.

12 Hoffmann, E. T. A. “Der Dichter und der Komponist.” *Die Serapionsbrüder*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963. 83.

13 Hoffmann. “Don Juan.” 73.

14 舉例而言，如Byron (1818-1824)、Grabbe (1829)、Puschkin (1830)、Lenau (1844)、Baudelaires (1846)、Horváth (1937)、Frisch (1953)、Handke (2004)等等，可參照Frenzel, Elisabeth. *Stoffe der Weltliteratur*. Stuttgart: Kröner, 1992. 166-170。

的詮釋。敘述者「狂熱分子」（der Enthusiast）毫不遲疑宣稱：「我自信正確地掌握了大師輝煌作品中深刻的性格。」[15]而Hartmut Steinecke卻從敘述理論的觀點將小說敘述者與作者區別開來，〈唐璜〉是一部虛擬作品，「歌劇詮釋不過來自於一個敘述角色的觀點；對歌劇的新詮釋不過呈現出部分面向，而具有滿足敘述整體的功能。」另一方面他從文學心理學的角度強調，與其說那是樂評，「更應該說狂熱分子誤解了歌劇，或者說他藉此抒發其本身的成見與問題。」[16]Steinecke的觀察源自於今日的知識成果，不承認所謂作者意圖，專注於文本本身的可能性。若以莫札特《唐喬凡尼》的演出與詮釋史爲題的話，霍夫曼作者意圖的重要性就大於現代敘述理論的要求了。Hartmut Kaiser同樣也試圖強調小說本身已是自足的藝術作品，不適用於歌劇：「問題不在於是否霍夫曼對莫札特的作品做出錯誤的、適當的或是天才般的詮釋，而在於他如何運用它，以及他用這種方式試著達到怎樣的藝術企圖。」[17]如此藉由貶抑小說表層結構的歌劇詮釋，以便將霍夫曼美學的面向從文本抽離出來，固然不可謂不正當，但小說中強烈的互文性質，其意義已不單侷限於本身而已，更反過來影響到所指涉的作品。Kaiser根據小說中的語言運用，亦即狂熱分子偏愛此歌劇以原文的義大利語演出，認爲義大利語才是藝術語言（許多義大利語歌劇在德語區常被譯爲德語演唱，這種情況直至二次大戰後才停止），但卻不斷地以西班牙語Don Juan，而非義大利語Don Giovanni（莫札特的原標題）稱呼此歌劇，而斷定作者霍夫曼有意將小說中的歌劇與莫札特歌劇做區隔，作爲小說中歌劇詮釋面向之次要性的證據。這個論證並無足夠的說服力，Kaiser忽略了，霍夫曼即使在其他的非虛構文章中，如爲《大眾音樂報》（*Allgemeine Musikalische Zeitung*）所寫的樂評，也都持續以Don Juan稱呼此歌劇（唯一的例外是小說"Das Sanctus"）。名稱的差異實際上只是習慣問題，在十九世紀初的德國，莫札特這部作品經常以Don Juan的名稱上演，畢竟這個故事起源於西班牙，並且在莫札特之前還有許多以它爲題材的歌劇，這只不過反映出人們對它的熟悉度而已。

Steinecke與Kaiser將歌劇詮釋的面向理解爲小說本身的組織成分並無錯誤，不過本文並非採取這個角度。從小說結構分析中可以發現兩個世界，一個是歌劇角色璜與安娜（Donna Anna）及其內心狀況，一個是敘述框架中狂熱分子與女歌手及其生命觀與藝術觀。這兩個世界透過歌劇詮釋被緊密結合在一起，如一體之兩面。在歌劇世界裏璜與安娜的苦悶中含藏著狂熱分子與女歌手

15 Hoffmann. "Don Juan." 74.

16 Steinecke, Hartmut. *Die Kunst der Phantasie*. Frankfurt/M.: Insel, 2004. 111 & 114.

17 Kaiser, Hartmut. "Mozarts Don Giovanni und E. T. A. Hoffmanns Don Juan." *Mitteilungen der E.-T.-A.-Hoffmann-Gesellschaft e. V.* 21 (1975). Bamberg: Ges, 1975. 7.

一生的熱情，而在敘述框架裏演出歌劇卻導致女歌手的死亡並強化了狂熱分子的信念：藝術家與庸俗人之間永恆的矛盾。歌劇詮釋面向的結構功能顯而易見。然而對本文更重要的是，Steinecke與Kaiser的說辭，根本上反映的是一個詮釋美學上的問題，亦即小說中虛構人物的音樂評論與作者本身的美學觀點是否能互相等同。就〈唐璜〉的例子而言，雖然上述二人持負面看法，然而與霍夫曼其他作品相較之下，卻不得不推衍出正面答案。小說中狂熱分子的批評態度與霍夫曼本人在樂評中的立場之間存在著驚人的相似處：

> 狂熱分子：「只有詩人才了解詩人；只有浪漫的心境才能進入浪漫本質之中；只有能在廟宇中感受到奉獻、在藝術中昇華的精神，才能了解奉獻者在狂熱興奮當中所說的。」[18]
>
> 霍夫曼：「只有浪漫而深刻的心境能夠完全認出這位浪漫而深刻的莫札特；只有跟他具有同樣的創造性幻想，並且受到他的作品的精神所振奮，才能夠像他一樣表達出藝術中至高的本質。」[19]

兩人都認爲只有浪漫的精神才能了解「浪漫的」莫札特並且如他一般創造，而兩個浪漫主義者對同一個莫札特會有不同的理解嗎？今日的讀者會認爲小說中狂熱分子的評論太過個人化，不像一般的樂評，但事實上在十九世紀前半葉，本來就不存在音樂學上客觀的批評態度，評論者經常是主觀興奮的，沉溺於自己的情緒起伏當中；〈唐璜〉中的評論語言與當時一般樂評的語言並無不同。可以說，霍夫曼以小說的形式爲莫札特的《唐喬凡尼》寫樂評；表現形式的改變不應該影響到其功能的正當性。此點可由當時媒體《維也納文學報》（*Wiener Literaturzeitung*）將〈唐璜〉實際上理解爲歌劇詮釋得到驗證：「莫札特的精神邁步進入這篇大膽的詩作〔指〈唐璜〉〕中，藝術精神跟隨著通篇傑作，經過我們身旁；莫札特令人讚嘆地用聲音所表達出來的，在這裏被文字成功地予以複述及揭露。」[20]可見小說與評論之等同，對十九世紀的讀者而言，是無庸置疑的。

本文以下即處理《唐喬凡尼》究竟傳達了甚麼訊息，而霍夫曼又如何理解它，並試著從傳記背景解釋霍夫曼式理解之所由來。基於比較的目的，基本上盡量避免以現代理論對作品進行詮釋，而是以呈現創作者透過題材處理所展露

18 Hoffmann. “Don Juan.” 74.

19 Hoffmann, E. T. A. “Rezension von Glucks Iphigenie en Aulide.” *Schriften zur Musik*. 66.

20 引自Hartmut Steinecke的〈唐璜〉文本注釋，見Hoffmann, E. T. A. *Fantasiestücke in Callots Manier*. Ed. H. Steinecke. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker, 1993. 677。

的思想爲主。爲了更清楚勾勒出莫札特與霍夫曼的差異，採取並列對照式論述，分別條陳二者對序曲與各主要角色的不同概念，雖然略顯破碎，而就比較的角度來說，具有可以立即且明確比對的優點。

二、細部比較

在唐璜故事的早期發展階段中，宗教與道德的意味較濃，用淫亂的浪蕩子被罰下地獄來警醒世人遵守規範。故事從西班牙流傳到義大利及法國後，它逐漸失去宗教意涵，而被賦予愈來愈多的喜劇特質，這些改編包括戲劇及歌劇，除了莫里埃之外，多是注重場景效果的滑稽劇。[21]達龐第的劇本並非原創，他在劇作家Giovanni Bertati與作曲家Giuseppe Gazzaniga同名歌劇（*Don Giovanni*, 1787）的基礎上，將原來的獨幕劇擴展爲兩幕劇，從中間加入了第一幕第十三景（安娜要求奧塔維歐復仇）至第二幕第十一景（墓園場景），給予角色較多空間發展其特色，深化其心靈狀態，也讓整個故事含藏更深刻的意義。[22]題材本身的侷限性則是劇作家難以突破的，唐璜故事的本質即具有一定程度的零碎性格，它是由一段一段的採花事蹟連綴起來的，其整體性無法從情節構成中達致，唯有賦予其意義，才能使這些插曲不流於瑣碎。由於通俗廣受歡迎，在十八世紀已經存在許多同題材的歌劇作品，莫札特決定要爲它再譜新曲，固然有其商業利益考量，但創作過程中生命意義的感發，使它跳脫了單純提供娛樂的層次。而《唐喬凡尼》也確是十九世紀中（在思想史上）被討論得最多的莫札特歌劇，開先河之一的就是霍夫曼〈唐璜〉。

霍夫曼的小說從狂熱分子住進一間奇妙的旅館開始，他在寤寐間被樂器聲吵醒，原來房間的另一道門正通往劇院包廂，於是他進去觀賞了莫札特《唐璜》的演出，深深地被飾演安娜的女歌手所吸引。中場休息時，他甚至感覺到女歌手來與他相會，展開一段關於藝術與生命的對話。演出結束後，他獨自回到空盪的包廂，思索整部歌劇的意義。第二天酒店中其他客人對昨晚的演出品頭論足，他赫然聽到一個消息：女歌手在半夜兩點鐘，正當他在包廂沉思時，突然暴斃了。小說主體可概分爲兩段，前段是對歌劇的感知與描述，後段爲

21 參照Frenzel. *Stoffe der Weltliteratur*. 164。

22 對達龐第的貢獻也有不同評價，Alfred Einstein就完全不認同他所添加的劇情，認為那些純粹只是「戲劇上的拖延」、「令人困窘的情節」，以及「編劇上的弱點」，只有在讓莫札特能創作更多音樂這點上才有其價值，參照Einstein, Alfred. *Mozart*. Frankfurt/M.: Fischer, 1978. 415。

省思與詮釋，而其組成則頗類似於德國短篇小說（Novelle）常見的框架故事（Rahmengeschichte）與內部故事（Binnengeschichte）的結構。[23]就描述而言，狂熱分子雖然欣賞完整部歌劇，卻只挑選了其中若干場景予以描述，這不但不會減損這篇小說作爲歌劇評論的地位，相反地，所挑選的場景反而讓詮釋的焦點更爲突出，亦即：璜與安娜的關係。小說中的複述原則上遵照歌劇原來的順序，只是大量予以縮刪。歌劇開頭璜對安娜的突襲以及與指揮官（der Komtur）的決鬥是整個故事發展的基礎；八個角色中有五人（雷波雷洛（Leporello）、璜、安娜、指揮官及奧塔維歐）已經在此出場（第一幕第一至第三景）。接下來是對艾爾維拉（Donna Elvira）（第五景）、彩琳娜（Zerlina）與馬賽托（Masetto）的簡短描述（第十六景）。璜的〈香檳之歌〉（"Champagnerarie"）自然不可或忘（第十五景）。然後是第一幕終曲，璜在化裝舞會上誘拐彩琳娜被發現後逃逸（第十九與第二十景）。中場休息之後，敘述速度更加快了，第二幕中只有安娜推延婚禮（第十二景）與璜下地獄的終曲（第十三至第十六景）被提及。原作最末景（Scena ultima，即第十六景）是眾人在罪犯受罰後歡慶合唱，在當時演出中經常被刪去，以便讓整齣戲在下地獄的舞台效果中結束。小說中並未將它忽略，這固然不符合當時的劇場實務，卻可見出霍夫曼忠於大師原作的精神，更重要的是有詮釋上的考量存在，狂熱分子描述最末景時將焦點全集中在安娜身上。總而言之，歌劇故事的複述與省略明顯反映出詮釋者的企圖：璜與安娜才是主角，他們的渴望與不幸是整部歌劇的重心，其他人物只是陪襯的次要角色。這種對照是否即是達龐第與莫札特所要達到的效果，透過細部比較即可一目了然。

（一）二元對立主題

霍夫曼認爲序曲應當表達出「整部劇作的一般性傾向」，[24]而莫札特《唐喬凡尼》的序曲也確實如此，只不過兩人對此劇的「傾向」見解大相逕庭。莫札特的序曲由兩部分組成，d小調的慢板莊嚴中帶著威嚇感，是第二幕終曲指揮官石像出場時管弦樂伴奏的主題，象徵令人敬畏、至高無上的彼岸力量，審判人世的罪惡；D大調的快板則傳達出喬凡尼淫逸縱樂的感官氛圍。小調與大調兩個主題之間的緊張關係即反映了指揮官與喬凡尼、天庭與俗世之間的對立，而形成整部歌劇的基本架構。這個衝突如此鮮明強烈，以致於莫札特在序曲結

23 此結構傳統可上溯至薄伽丘《十日談》，〈唐璜〉的情況雖然不是十分典型的例子，但就故事中有故事這點上則與其一致。

24 Hoffmann, E. T. A. "Rezension von Adrien Quaisins Le Jugement de Salomon." *Schriften zur Musik*. 17.

尾時並未如傳統手法般予以解決，而只是讓這個感受慢慢淡去。[25]這顯示出莫札特認爲這個道德與欲望的衝突難以獲致真正的和解；最末景的氣氛也與此相呼應，小調與大調相互交錯而無調和。而小調慢板置於大調快板之前的構造，在曲式上雖然彷彿只是遵循奏鳴曲式的慣例，亦即在快板的主體之前加上一段緩慢的序奏，一如《女人皆如此》與《魔笛》序曲的模式一樣，然而在意義的脈絡中看來，令人不得不認爲，莫札特有意藉此表達，執掌審判的機關畢竟高於享樂放蕩的行爲。

聽在狂熱分子的耳中，小調主題卻成了不懷好意的撒旦，窺伺著大調所代表的本性歡愉的人，「在他追求崇高、表現神性的努力中設下陷阱」：

> 我看見在深沉的夜裏，火一般的魔鬼伸出它們灼熱的爪牙，染指歡樂人們的生活，這些人如在一層薄蓋上跳舞，下臨無底深淵。我的心靈之眼清楚看到，人的天性與未知醜陋的力量衝突，後者攫住了他，等著他墮落。[26]

在霍夫曼對序曲的描述中，小調部分成了惡魔的勢力，大調部分則是人類純真的本性，這也符合他對整部歌劇的概念。同樣認爲序曲在表現衝突，而莫札特與霍夫曼對此衝突性質之體認卻全然不同，這也呈現出十八世紀與十九世紀世界觀之差異。莫札特將現實生活中的問題，亦即道德與欲望的對立所引起的社會秩序混亂，作爲生命現象予以形象化處理，而霍夫曼則聚焦於主角的內心狀態，在浪漫的渴望與實現的不可能性之間的衝突中搖盪。

（二）標題人物分析

序曲中大調與小調的二元對立暗示歌劇的整體結構，而在人物配置上就由喬凡尼與指揮官體現出來，二人在開頭與結尾皆有決鬥，正好框住全劇：一邊是感官性愛式的天才縱放，另一邊是形上崇高的正義化身，二者的衝突構成整部作品的基本概念。兩個角色在音域上被莫札特設計爲男中音與男低音，而男高音則派給了奧塔維歐。依據諧劇（以及莊劇）的傳統，主要角色應該是男高音，譬如Gazzaniga在其歌劇中對喬凡尼即作如此安排。莫札特對喬凡尼音域的特殊處理方式，很難不令人聯想到是具有實質意義的暗示，亦即奧塔維歐與其他角色共同組成一個正常和諧的喜劇世界，而喬凡尼則是異質陌生的成分，被排除其外。這個破壞分子也沒有被安排加入合唱（Ensemble）：在喬凡尼易容並毆打馬塞托的場景之後，全部的人物共同有一首六重唱（第二幕第七至第八

25 參照Abert, Hermann. *W. A. Mozart*. Bd. 2. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1979. 385。

26 Hoffmann. “Don Juan.” 75 & 68.

景），只有引發這場大混亂的喬凡尼除外（死去的指揮官理所當然不能參與）。莫札特也沒有爲他寫出真正的詠嘆調，他雖然有三首歌曲，「但都以不尋常的方式偏離普通的歌劇詠嘆調模式」。[27]相對於推動情節進行的宣敘調而言，詠嘆調的主要功能是表達情感，莫札特的音樂塑造隱約暗示喬凡尼是一個不具內心情感、沒有真實生活的角色，而只是某種意念的具象化。指揮官則在歌劇開頭即已死亡，之後以幽魂石像的型態顯現，分明來自於彼岸。莫札特以前的唐璜歌劇對這個角色的處理偏重於製造聳動的舞台效果，莫札特則給予他莊嚴神聖的性質。他的音樂造型可以透過Gnüg的描述得到說明：「缺乏豐富旋律，聲部進行單調，陰暗的管絃樂音色，再加上聖經中作爲末日審判徵兆的長號，這些方法有效地召喚出一個被死亡與審判籠罩的氛圍。」[28]可以說，喬凡尼與指揮官分別代表兩股並行而相互對抗的力量，是人類社會中永恆的衝突。莫札特音樂喜劇的人物一般而言相當貼近生活且人性化，但像二人如此具有強烈象徵意義的角色，除了晚期作品《魔笛》之外，罕見於其他作品中。

從編劇法的角度來看，喬凡尼卻是整個情節發展的樞紐，他在平靜的生活中不斷製造新的狀況，類似一具發動機，其他人只能臣服於其主動性之下。他同時也具有黏合劑的功能，原本不同出身、不同性別、分住不同地點、互不相識的人們（艾爾維拉來自遠方的修道院，奧塔維歐與安娜爲當地貴族，馬塞托與彩琳娜隸屬農民階級），由於喬凡尼的緣故彼此有了接觸，結合成一個「受害者共同體」，[29]或爲追求他（如艾爾維拉），或爲逮捕他（如奧塔維歐），儘管目的不同，而他們僅能就喬凡尼的行爲作出反應，隨之起舞。一個不被接受的局外人卻成爲生活中的靈魂人物，其中蘊含的弔詭值得深思。這份編劇法的關鍵功能使得這個角色脫離了傳統的負面形象，而具有某種特殊意義。[30]就其連結不同地位人們爲一體這點來看的話，相當程度地反映了法國大革命前夕的時代精神，喬凡尼於第一幕終曲邀請其他人參加宴會時，說出了一句含有高

27 詳細的音樂分析參照Werner-Jensen, Arnold. *Mozart, Bd. 2, Vokalmusik*. Stuttgart: Reclam, 1990. 207-208。

28 Gnüg, Hiltrud. *Don Juans theatralische Existenz*. München: Fink, 1974. 171.

29 Kunze, Stefan. “Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni.” *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*. Ed. Carl Dahlhaus. Bd. 4. München: Piper, 1991. 319.

30 如果考慮到喬凡尼的主要作為，則令人難以抗拒佛洛伊德式的解讀。性欲作為人類一切活動的原動力，卻受到道德的壓抑，以維持社會秩序之穩定，這種情況，恰可類比於喬凡尼（作為性欲的化身）在劇中具有根本重要性卻又遭排擠的處境；指揮官石像的制裁功能，也與佛洛伊德對「超我」的界說若合符節。

度社會意義的話：「宴會對所有的人公開。自由萬歲！」[31]在他的採花行爲中更具體實現了這份打破階級藩籬的平等概念，雷波雷洛的〈名單之歌〉（“Registerarie”）唱道：「其中的女人包含各個階級、各種身材、各個年齡。……他從不介意女人是否富有、是否醜惡、是否美麗。」[32]這首詠嘆調被齊克果（從性愛的角度）視爲喬凡尼整個人生的再現，若果如此，對俗世生活的肯定讚美以及自由平等的啓蒙主義，確是創作者的形塑原則，同時也即是這個角色的本質。如果與莫札特與達龐第共同合作的前一部歌劇《費加洛婚禮》合起來看的話，這個中心主題就更爲清楚了。然而在《費加洛婚禮》中，個人自由意志的決定權戰勝了傳統體制與階級的桎梏（如費加洛對貴族初夜權的抵抗），喬凡尼對（性的）解放的追求卻受到道德（或宗教）的壓制，前者宣告威權解體，後者凜慄於威權之強大堅穩。與其說這是思想的矛盾，無寧說是莫札特與達龐第敏銳地預感到革命結果的悲觀。即使摧毀了社會體制，但支撐此體制之意識型態卻難以動搖，對照革命當時的巴黎恐怖統治及之後歐洲各國的維也納復辟會議，詩人的直覺似乎預知了歷史的進展。[33]

同一部作品在霍夫曼小說中失卻了現實意義，而被賦予過於深刻的心理意義。璜被圍困在自己內心糾結當中，而在塵世裏衝撞翻滾，「塵世的概念產生於神性與魔性的衝突」，[34]璜即是這個衝突的犧牲者。他原本相信透過愛可以達至「天堂的幸福」，但在這個努力過程中他感覺自己受到欺騙，因爲沒有任何女人能夠賜與他「最高的恩惠」。他在追求愛情的絕對精神境界中失望，激化爲憤世嫉俗，認爲神的權威必須對他的心靈受苦負責，於是開始以任性放縱的採花行爲爲自己復仇。「每一次誘拐了一個被愛的新娘，每一次強力打斷戀人的幸福，使他們永難撫平心中的傷痛，都是一次對抗那個敵意力量〔指上帝〕的輝煌勝利，而愈加提升他超越狹隘的生活，超越自然本性，超越造物主！」[35]以前那個永恆孤寂的理想追尋者，轉變成了憤激的變態病患，以他人的毀滅爲滿足。在狂熱分子極端的移情認同作祟之下，璜在第一幕結尾誘拐彩琳娜不成，

31 Da Ponte, Lorenzo. “Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni.” *Mozart. Don Giovanni*. Ed. Attila Csampai. Hamburg: Rowohlt, 1981. 101.

32 Da Ponte. “Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni.” 61.

33 有趣的是，從微觀角度來看的話，劇中道德與縱欲的衝突彷彿也預示了法國革命分子內部的權力鬥爭，其結果同樣是高舉道德嚴格主義的羅伯斯比（Robespierre）絞殺了淫欲放縱的但頓（Danton）。只不過這種細節的相符應當只是巧合，不會是莫札特的先見之明。

34 Hoffmann. “Don Juan.” 75.

35 Hoffmann. “Don Juan.” 76.

從憤怒的群眾中倉皇逃逸被描述成英雄行爲——「璜英勇地拔出長劍迎向敵人，砍落新郎手中用來獻殷勤的短劍，從卑鄙的惡棍中殺出一條血路衝出。」[36]——雖然他其實相當無恥地將雷波雷洛推出去替自己頂罪。即使璜的〈香檳之歌〉，一份企圖藉酒會來誘姦婦女的自白，不管在歌詞或音樂上都只是厚顏的炫耀，在狂熱分子的眼中也沾染著「內心破碎的情懷」以及「對身旁那群小傢伙的嘲弄」。[37]

霍夫曼的璜是一個凡人，其褻瀆行徑有其思想與情感上的動機。這種動機化，或者說心理學化的處理手法，是之前（包括莫札特）的唐璜版本中所無的。這樣一個創新的想法其發生學上的淵源如何，值得深入去探索。就小說內部組織來看，雖然狂熱分子聲稱是受到音樂所啓發，卻不得不歸因於對歌劇主角的移情作用所致，他將自己的內心狀態與思緒反射到所醉心的藝術對象上。小說次標題爲「與一個旅行的狂熱分子一起發生的奇妙事件」，其中第一人稱敘述者被標誌爲「旅行的」，這個況語在浪漫主義文學中幾乎與「流浪的、漂泊的」同義，可以推知其內心之孤寂無依，急欲尋求慰藉。這個流浪者在毗鄰其臥室的劇場中觀賞《唐璜》歌劇，臥室與劇場兩個意象的連結彷彿暗示，狂熱分子對歌劇的藝術欣賞可類比爲睡眠中夢的境界，是一種意識酣醉混沌時的天啓，而非客觀理性的認知。[38]另外，狂熱分子欣賞歌劇所在的外賓包廂，原文作Fremdenloge，德文fremd爲陌生之意，Hartmut Kaiser指出，此字在浪漫主義概念中極具深意，霍夫曼有意藉它暗示，狂熱分子的家鄉不在人間此處，而在幻想的藝術國度。[39]這個局外人與現實也頗難相容，他厭煩酒店中庸俗客人對歌劇的評論，「沒有人感受到這部歌劇中的歌劇深刻的意義」。[40]他不爲人所了解，如同他的璜一樣。Kaiser比較兩者的類似性：「他與璜都擁有碎裂的內心，對庸人的鄙視，以及對平民生活習俗的恨意。璜的暴力式肆無忌憚衝破狹隘生活，也在狂熱分子心中被視爲可能的出路。……與璜一樣，狂熱分子本身也亟需救贖。」[41]亟需愛情救贖的男性令人聯想起華格納；在浪漫主義的發展上，霍夫曼〈唐璜〉中深沉陰暗的生命觀似乎預告著華格納《漂泊的荷蘭人》（*Der*

36 Hoffmann. “Don Juan.” 70.

37 Hoffmann. “Don Juan.” 70.

38 這是就霍夫曼的思想脈絡來推擬其所用的意象內涵；如果用現代心理學的語言解釋的話，夢是潛意識的展現，如此則狂熱分子對歌劇的種種感受，皆可視為其潛在心理狀態的投射。

39 參照Kaiser. “Mozarts Don Giovanni und E. T. A. Hoffmanns Don Juan.” 22-23。

40 Hoffmann. “Don Juan.” 73.

41 Kaiser. “Mozarts Don Giovanni und E. T. A. Hoffmanns Don Juan.” 25.

fliegende Holländer, 1841）的來臨。

小說敘述者與所敘述人物的認同關係其實還可以進一步擴展。如果從作者背景探尋小說中敘述者困境的根由，或許太過於違逆現代敘述理論，不過若爲了探討小說中歌劇詮釋的發生學淵源，這倒可以提供一個可能性。在霍夫曼許多作品中，尤其是《卡羅風幻想小品》（*Fantasiestücke in Callots Manier*），最常出現的中心主題即是藝術家與現實生活之間的不協和關係，這顯然是他生命中的一個根本問題，而不斷地在作品中予以處理；在這一點上，狂熱分子的困境就霍夫曼個人而言不可謂不具切身意義。〈唐璜〉中的敘述框架原是狂熱分子對其友人迪奧多（Theodor）的傾談，然而其第一人稱獨白自我耽溺的程度，卻顯示發話者與收話者之間應當具有高度同質性；換言之，這個敘述框架並非表面上的單向談話，而是擬似一種自我對話。收話者迪奧多在另一篇小說〈除夕夜的冒險〉（"Die Abenteuer der Silvesternacht"）中以全名「迪奧多・阿瑪迪斯・霍夫曼」（Theodor Amadäus Hoffmann）出現，清楚指涉作者本人。[42]文本之間的相互指涉關係顯示出，狂熱分子即迪奧多，而迪奧多又冠著霍夫曼的名字，則狂熱分子與霍夫曼的認同關係也可被建構出來（再考慮到上文所述二者藝術批評態度之相似的話，則論據更加堅強）。如此，透過自傳因素與虛構成分的巧妙交揉，整部作品即呈現出作者霍夫曼、敘述者狂熱分子與敘述人物璜的三重認同關係。這種作者在作品中高度的私人自我投射，在莫札特與達龐第身上是完全絕跡的，這或許可以解釋〈唐璜〉中對《唐喬凡尼》的異樣詮釋之所由來。

小說中那個不幸的璜的存在並非固有的，而是從敘述者的藝術感受演繹出來：狂熱分子深深著迷於飾演安娜的女歌手，將自己與劇中的主角等同，並將自己的心境移轉爲對他的詮釋。現實中的霍夫曼同樣有一個崇拜對象，從她身上彷彿見出小說中安娜的原型，下文當再詳述。

（三）女主角的問題

艾爾維拉的角色起源自莫里埃的戲劇，在達龐第劇本中則扮演喬凡尼的主要對手及解救者，然而在十九世紀接受史中卻被不公平地忽略了。在喬凡尼所有受害者當中，唯獨艾爾維拉享有與之結婚的特權，[43]並且有能力拆穿其謊言，

42 Hartmut Steinecke在〈唐璜〉文本注釋中卻認為，Theodor這個名字的指涉對象應為霍夫曼青年時期的好友Theodor von Hippel，參見Hoffmann. *Fantasiestücke in Callots Manier*. Ed. H. Steinecke. 681。

43 第一幕艾爾維拉於初登場詠嘆調（No.3 "Ah! Chi mi dice mai"）後，在與喬凡尼對話

她從喬凡尼虎口下救出彩琳娜（第一幕第十景），當奧塔維歐與安娜幾乎被喬凡尼說服相信其無辜時，也幸賴她出面阻止（第十二景）。在這個受害者／復仇者的社群中，她算是實際上的領導人，第一幕終曲裏就是她引著奧塔維歐與安娜前往喬凡尼的化裝舞會。她的高貴秉性與堅強意志絕非表現在復仇欲望上，相反地，是在於對喬凡尼堅定不移的愛。只有她跟隨喬凡尼直到最後，並且試圖勸他悔改。「並不是激情使得艾爾維拉離開布哥斯（Burgos）前往塞維拉（Sevilla），而是一份希望，希望能將璜重新帶回自己身邊。」[44]儘管對喬凡尼的負心失望憤怒，她依然在第二幕第二景中又被他所誘拐，這固然是女性的虛弱，但也是她愛的證據。她是整部歌劇中心理最複雜的角色，齊克果將她對喬凡尼的矛盾情結稱爲「愛恨」（Liebeshaß），甚至認爲二人之間在音樂含意上具有雙向關係：「〔觀眾〕應該從他聽到艾爾維拉，也從艾爾維拉聽出他來；即使是璜在歌唱，但是他如此地歌唱，以至於觀眾的耳朵愈發達的話，就愈清楚地從他的聲音中聽到艾爾維拉本人。」[45]在編劇法上，達龐第讓她成爲雷波雷洛〈名單之歌〉的接受者，與齊克果對此詠嘆調的評語相連起來的話，不啻意味著，艾爾維拉是喬凡尼整個人生的接受者，基本上代表了所有接受喬凡尼引誘的女人的原型。在整部歌劇中，她有六場直接面對喬凡尼的對手戲，[46]諷刺地說，這也是一項「特權」。關於《唐喬凡尼》中第一女主角人選，傳統上認定是安娜，[47]這應是受到十九世紀浪漫主義詮釋影響所致，若從作品編劇法的分析來看。則非艾爾維拉莫屬。[48]

在Bertati的腳本中，安娜這個角色在第一景之後就消失無蹤，而達龐第則

的宣敘調中指責：「你宣告我成為你的妻子，然後在天地之前打破這神聖的合盟，三天之後你滿懷罪孽離開了布哥斯。」參見Da Ponte. “Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni.” 59。

44 Werner-Jensen, Karin. *Studien zur Don Giovanni-Rezeption im 19. Jahrhundert*. Tutzing: Schneider, 1980. 56.

45 Kierkegaard, Sören. “Der innere musikalische Bau der Oper.” *Mozart. Don Giovanni*. Ed. Attila Csampai. Hamburg: Rowohlt, 1981. 237 & 238.

46 Attila Csampai列舉出這六場戲：第一幕第五、十、十二景及終曲、第二幕第二景及終曲，參照Csampai, Attila (ed.). *Mozart. Don Giovanni*. Hamburg: Rowohlt, 1981. 20。

47 如Einstein. *Mozart*. 413-414。

48 在Bertati與Gazzaniga的歌劇中，艾爾維拉就已經是戲份最重的女性角色，四個景中她在兩個景出現過（其他女性角色各只在一個景出現），然而其精神境界未若在達龐第／莫札特作品中高，甚至在第二景後半與Maturina（即Zerlina）為喬凡尼爭風吃醋。

賦予她完整的性格，讓她的復仇情節佔據一定份量，雖然缺乏實際行動，其內心戲卻在新增的二重唱（與奧塔維歐）和詠嘆調中表露無遺，這部分可說是達龐第最重要的創新，[49]然而整體而言，其地位依舊次於艾爾維拉。與後者的堅貞相對照之下，安娜的矛盾成爲詮釋上的最大歧異點，這使她成爲十九世紀興趣聚焦所在。她是否被喬凡尼奪去貞操，以及她對喬凡尼與奧塔維歐的態度，因爲從作品本身無法明確看出，一直是懸而未決的問題。線索的似是非是啓人疑竇，是否這是創作者意圖營造的策略性模糊效果，抑或只是由於時代隔閡而產生的難解，頗難有所定論。達龐第的原創情節中最重要的關鍵要素是安娜親自持續地追蹤喬凡尼，以及她對奧塔維歐求婚的一年延期。不管對上述問題採取正面或負面的回答，都可以輕易從這兩個關鍵要素中得到論證。如果我們回顧唐璜歌劇的傳統，而不自限於作品內部分析的話，或許至少可能解決第一個問題，亦即安娜房間內究竟發生了什麼。從Tirso de Molina以來就存在安娜這個角色，她在夜間被喬凡尼突襲，其父爲後者所弒。直至Bertati／Gazzaniga基本情節未變，只是將Tirso戲劇中，原爲Isabella未婚夫的奧塔維歐改爲安娜的未婚夫。達龐第讓安娜推延婚期饒富啓發性，從中可以導出安娜已不再貞潔的推測。當時的觀眾在面對這麼一個流傳已久的故事時，對這個問題很可能早已建立起一個沉默的共識，一如Alfred Einstein的評論：

> 肯定的是，她是主角的受害者，喬凡尼在黑暗的夜裏喬裝成奧塔維歐，徹底達到了他的願望，簾幕升起的那一刻，正是安娜驚恐地發現她被欺騙了的時候。十八世紀中沒有任何人對此存有疑問。在著名的樂團伴奏宣敘調中，她向未婚夫揭發喬凡尼為弒父兇手，但是不能透露最後的真相，這是理所當然的。奧塔維歐隨後的獨白聽在每個知悉內情的聽眾耳裏，一直都是悲憤中帶有滑稽的成分。[50]

至於安娜是否對喬凡尼產生好感，則是一個更爲敏感的問題。失身事件尚可歸因於外力脅迫之不可抗力性，此則牽涉到不忠之品格道德缺陷。然而就通俗喜劇來說，這的確是一個噱頭，在莫札特之前的唐璜戲劇中早就安排有這個

49 可參照Scharnagl, Hermann (ed.). *Operngeschichte in einem Band*. Berlin: Henschel, 1999. 146。

50 Einstein. *Mozart*. 414. 堅持安娜未遭喬凡尼褻瀆的亦不乏其人，如Heinrich Eduard Jacob緊守達龐第原文，認為作者毫無此暗示，同時斥責所謂安娜愛上喬凡尼之說完全是浪漫主義者的曲解，參照*Mozart oder Geist, Musik und Schicksal*. Frankfurt/M.: Gutenberg, 1956. 345-349。

要素，[51]尤其是安娜這個角色向來不是女主角，這類暗示只會增加戲謔成分，不會觸犯觀眾的道德情感。莫札特的歌劇中則刻意保持曖昧不清。換言之，這個動機確實是有其編劇法上的傳統。在十九世紀裏，大部分的唐璜歌劇都已遭人遺忘，而在莫札特歌劇的詮釋中，安娜愛上喬凡尼這個觀點卻愈加強烈被突顯出來，完全是受到當時已是浪漫主義代表人物的霍夫曼的影響。更明確地說，莫札特之前這個動機僅具通俗滑稽的娛樂性，十九世紀裏它則被提升至心靈或精神層面，而霍夫曼正是這個新傳統的建立者。在他的版本裏，安娜的地位高高地超越了其他女角，艾爾維拉則被粗魯地貶低爲昨日黃花。[52]安娜在劇中的出場，除了第一幕第一景之外，一直都在奧塔維歐的伴隨之下，也與喬凡尼不曾有過任何交談。在創作者的塑造下，出身貴族的她，戴著爲父報仇的面具，內心狀態令人難以揣測，但也是需要男性（父親與未婚夫）保護的溫室花朵，難以企及自主獨立的艾爾維拉。霍夫曼拔擢安娜爲唯一與璜相匹配的女主角，是他在人間僅存的希望，「幾乎是前華格納式的救贖人物」，[53]只是他處於深刻絕望中無法認清而已。安娜對璜的愛情固然是有所傳承，然而其戲劇地位之躍昇與拯救璜的天職則不僅超越了十八世紀觀眾對此劇的理解，在原作中也找不到支撐點。齊克果認爲安娜是個微不足道的角色，其詠嘆調能刪則刪，[54]正好與霍夫曼形成有趣的對照。

霍夫曼對安娜的詮釋作爲歌劇評論而言，由於缺乏作品內部線索作基礎而不具說服力，卻令人好奇是否來源於外部動機。在現實生活中霍夫曼曾苦苦單戀其名花有主的音樂學生Julia Mark，[55]也仰慕名伶Elisabeth Röckel，聽過她演唱安娜一角。然而其愛情皆未獲回報。佛洛伊德式的昇華理論已顯得陳腐，在這裏卻正好可以解釋這份特殊詮釋的發生：現實中痛苦的情愫（心理分析術語爲：不得滿足的性欲）激發了創作動力，而在較高的藝術層次上得到淨化。小說中有許多狂熱分子與女歌手之間的性愛暗示：「在安娜的場景裏，我感覺到自己被一陣柔軟溫暖的氣息輕輕拂過，將我提昇至酣醉的欲望中；我不自覺地

51 如Carlo Goldoni (1736)、Gioacchino Albertini (1784)等等。

52 Hoffmann. “Don Juan.” 69.

53 Csampai (ed.). *Mozart. Don Giovanni*. 10.

54 參照Kierkegaard. “Der innere musikalische Bau der Oper.” 239-240。

55 若是接受上文所述作者霍夫曼與敘述者狂熱分子的認同關係的話，則可見出霍夫曼對Julia的愛戀也反映在其他小說中，譬如〈除夕夜的冒險〉，其中框架故事裏狂熱分子的愛人以及內部故事裏主角的愛人名字皆為Julia（Julie/Giulietta），整篇小說可視為霍夫曼抒發得不到單戀對象的痛苦與幻想。

閉上眼睛，雙唇彷彿燃燒著灼熱的吻。」[56]性愛的感受來自於二人共同的藝術理念，女歌手的整個生命就是音樂，她向狂熱分子傾吐：「你了解我，因爲我知道，這個奇妙浪漫的國度也向你開展，那裏有著聲音的天堂般的魔法。」而狂熱分子回答：「我聽得懂妳，妳的情感在歌聲中向我敞開！對（這時她輕喚我的名字），我唱出了妳，一如妳的旋律就是我！」[57]兩人在浪漫的精神境界中的結合，無疑影射著一種肉體交媾的昇華形式。

從作者生平中去尋找小說角色的起源，而將之視爲作者潛藏的性欲對象，這種結合傳記主義與心理分析的觀點畢竟只是研究的一個可能面向而已；文本的更爲重要的意義及影響依舊在其所提供的浪漫主義藝術理論。女歌手作爲藝術的化身神秘地出現在外賓包廂中，這種顯現打破了一般的科學邏輯理解，她所操的托斯卡納腔調義大利語（Toskanisch）則被描繪成凡俗耳朵所無法聽聞；現身的謎樣性格以及語言的不可翻譯，顯示她並不歸屬於人間世界。歌唱是她唯一的存在，她以全部的生命予以實行，與凡俗人的物質性日常生活形成強烈對比。她的暴斃意味著藝術不可被當作娛樂來消費（如酒店客人所爲），它是以生命的代價所獲致，因而與這個世界平庸的價值觀格格不入。這個縱橫整個十九世紀的藝術理論，在霍夫曼其他作品中也是主軸，〈唐璜〉只是其中一環，其思想脈絡與關聯性必須清楚勾勒，以免使小說的意義失焦。總括而言，霍夫曼在女歌手／安娜這個小說人物身上發展出雙層面向，一是理想化的救贖者，從他現實中單戀的對象提煉而來，另一是典型化的藝術家形象，代表著浪漫主義美學。

（四）情敵形象

奧塔維歐的獨特性顯示在他作爲全劇唯一男高音的聲部配置上。在當時歌劇發展中，男高音已逐漸取代閹割歌者（Castrato）的地位演唱男主角，與首席女高音共同成爲劇場的焦點。然而《唐喬凡尼》的安排並非如此，奧塔維歐在布拉格首演版中只有一首詠嘆調而已，維也納演出時莫札特才另外又寫了一首。[58]在編劇法上，由於奧塔維歐在情節中缺乏行動力，歷來的演出習慣將他

56 Hoffmann. “Don Juan.” 72.

57 Hoffmann. “Don Juan.” 71-72.

58 莫札特原欲以新寫的“Dalla sua pace” (No.10a)取代原有的“Il mio tesoro intanto” (No.21a)，但由於兩首詠嘆調之間並無矛盾，後來的演出皆以二者並存的方式呈現。No.10a傳達對未婚妻的痛苦感同身受，No.21a除了此份愛意之外，更多了一股復仇的堅定意志，不論在音樂或歌詞上，其意義都較前者更豐富。因此筆者懷疑，莫札特有意刪除後者的原始意圖，是想儘可能削弱奧塔維歐的份量，以便將觀眾的認同

貶低爲邊緣人物，其戲劇意義僅止於安娜的未婚夫而已。在喬凡尼的陰影下，他顯得如同木偶一般，尤其與艾爾維拉的主動性相對照，其消極性格更爲明顯。仔細分析劇本將會發現，他對整起事件的反應有著階段性進展：首先，爲指揮官復仇的任務突兀地落到奧塔維歐身上，而他對事件的底蘊與行爲人仍毫無概念（第一幕第三景）。其次，當艾爾維拉向其指控喬凡尼時，他只表達了調查原委的決心，「在我揭發這個事件之前，絕不離開此地。」（第十二景）第三，安娜也驚覺喬凡尼即是企圖侵犯她的人與弒父兇手，但奧塔維歐不願在缺乏證據之下遽下論斷，「教我怎麼相信，一個貴族會幹下如此黑暗的犯罪。」（第十三景）反應的延遲暴露其拘謹與懦弱。第四，喬凡尼誘拐彩琳娜不成事發，奧塔維歐終於採取行動，他掏出手槍，卻無法擊發（第二十景）。面對事實他不得不被迫承認，而無法擊發的手槍則具象化了他的不情願性。另外，故障的手槍也可視爲性無能的象徵，此處與喬凡尼的「犯行」形成巧妙對比。最後，在喬凡尼與雷波雷洛換裝所引起的騷動之後，我們的偵探終於達至了最終的結論，「經過了這麼可怕的放肆行爲，我們可以不再懷疑，喬凡尼就是殺害安娜父親的可惡兇手。」（第二幕第十一景）[59]這份遲來的認知聽來煞是可笑，當然屬於喜劇效果的一部分，同時也可視爲達龐第對貴族的諷刺（一如《費加洛婚禮》）。奧塔維歐實事求是的態度，客觀來說，頗類似於辦案嚴明的法官，但是身爲受害者的未婚夫卻完全失敗，無法提供安娜此刻所需要的信任與支持，這一點上確是奧塔維歐可受嘲弄與訾議之處，不過也反映出理性運作與情感要求之間的矛盾。從思想史的觀點看，奧塔維歐代表了啓蒙時期對理性主義思考方式的追求，相對於喬凡尼所化身的感官本能的力量；而過於講究邏輯推論的結果即是喪失行動力與應變力，這是達龐第的批評所在。就戲劇與音樂的關係來看，在一個以性愛爲主題的故事裏，理性特質在求愛競爭中自然不如惡魔般放縱來得具有吸引力；莫札特雖然將奧塔維歐譜爲男高音，卻仍居於喬凡尼的男中音之下，並非觀眾認同所在，這種情況可說是戲劇結構的效果大於或者說影響了音樂傳統。以往號碼歌劇爲遷就觀眾的聽覺習慣，經常以音樂凌駕於戲劇之上，詠嘆調主宰了劇場的進行，情節的推衍則常被犧牲，一直到華格納都還以此非議其同時代歌劇；《唐喬凡尼》的特殊安排顯露出藝術優於娛樂的理念，而這不僅止於創作層面而已，由其演出成功可見更能擴及於接受層面。

霍夫曼筆下的狂熱分子毫不掩飾對奧塔維歐的鄙夷：「這個冷漠、平庸、沒有男子氣概的奧塔維歐」在喬凡尼與指揮官決鬥時遲到，是因爲他「還得先

集中於喬凡尼身上，屬於戲劇目的的考量。

59 上述引文見Da Ponte. “Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni.” 79, 85 & 135。

化妝打扮好」，甚且「晚上根本不敢出門」。[60]如此主觀的描述在歌劇中並無依據，不禁令人懷疑它已脫離詮釋的範圍，而反映出批評者本身的情緒性好惡。如前所述，作者霍夫曼與小說敘述者狂熱分子之間有著某種程度的等同，而狂熱分子對女歌手／安娜存有莫名的迷戀情愫，因此，對安娜未婚夫的攻詰，就傳記背景考察，牽涉到的可能是霍夫曼對情敵的忌妒，他曾在日記中謾罵Julia的未婚夫Johann Gerhard Graepel爲「該死的驢子」、「驢新郎」。[61]心理上的移情現象經常發生在藝術創作中，私人生活裏的情緒可能從現實被移轉至虛構世界，這類厭惡自然絕不能與達龐第對奧塔維歐的意識形態社會批評等量齊觀，但面對如此偏差的評論，如果我們不願僅停留在修辭技巧的策略運用層面，將它視爲刻意製造對比（正面的璜對負面的奧塔維歐）的話，或許一個作者心理學的原因作爲替代性解釋，也並非完全不具說服力。

（五）下層階級

莫札特歌劇中的配角經常具有生動的特徵與自己的思想情感，絕非僅是次要的，莫札特的人性關懷在他們身上表現得最爲徹底。典範性的例子是《魔笛》中的Papageno，他幾乎集所有凡俗的缺點於一身，怯懦、自誇、饒舌、淺見等等，與主角Tamino形成強烈對比，然而卻極爲貼近追求平凡幸福的一般人性，而最後莫札特也不忘贈予他一個Papagena。《唐喬凡尼》也不例外。雖然雷波雷洛深受其主子的影響，但並非盲目的追隨者，歌劇一開頭他就表達了自己的願望：「我想當主子，不願再服侍。」[62]在這瑣屑的牢騷當中已經嗅得出革命的氣息，下層階級對社會變革的渴望飄散在其歌唱中；作爲歌劇的開場白，雷波雷洛的不滿深具時代意義。跟在大情聖身邊耳濡目染，他也有自己的羅曼史，第二幕第十一景喬凡尼就向雷波雷洛敘述他巧遇其情婦的經過。研究文獻中經常提到雷波雷洛這個角色具有「唐璜式」特徵，類似喬凡尼的投射映現，這是將他擺到主角的陰影籠罩下。然而不可否認的是，在情節進展中，雷波雷洛曾多次拒絕服從，喬凡尼必須提出金錢彌補，才能平息他的不滿（如第二幕第一景）。就劇本的情節與角色設計來看，他是個獨立個體，絕非喬凡尼的附庸，二者的主僕關係完全建立在物質利益的現實條件上，雷波雷洛之所以爲喬凡尼的侍從，並非如許多評論者所言，由於後者特殊人格氣質的吸引力，而是其貴

60 Hoffmann. “Don Juan.” 77 & 69.

61 1812年8月10日及17日的日記，原文中罵語為義大利文maledetto asino、asino sposo，見Hoffmann, E. T. A. *Tagebücher*. München: Winkler, 1971. 169-170，可參照Eilert, Heide. *Theater in der Erzählkunst*. Tübingen: Niemeyer, 1977. 45。

62 Da Ponte. “Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni.” 45.

族身分背後的經濟與社會地位。

農家女孩彩琳娜其實具有相當的自我意識，雖與馬賽托有婚約，但懂得掌握機會，利用其美色在社會階級中攀爬。面對喬凡尼的引誘，她顯得躍躍欲試，她的反應早已洩露了她的不忠：她令馬賽托先行離去，留下自己與喬凡尼單獨相處（第一幕第八景），而回答喬凡尼的言語逗弄卻說：「我知道，你們這些騎士對女人很少是真心誠意的」，[63]意即要求後者必須給予承諾。喬凡尼假意答應結婚，二人便合唱一首愛的二重唱（第一幕第九景）。女性變節的動機在下一部歌劇《女人皆如此》有更徹底的發揮，人性的脆弱可用悲觀或幽默以對，然而在《唐喬凡尼》裏卻較少這種形上的省思，而沾染著強烈的功利主義色彩，彩琳娜的變節顯露出社會底層對名利誘惑的屈服。農夫馬賽托十分清楚領主喬凡尼的心眼，也從不掩飾他的憤怒，只是礙於自己卑賤的地位無能爲力，但最後還是被迫反抗：「我要打死他，我要把他撕成碎片。」[64]這個憤怒的嘶吼預告了一七八九年的變天，當時則仍顯得放肆褻瀆，所幸在丑角滑稽詼諧的面具之下才模糊化了其意義。喬凡尼毆打馬賽托的場景（第二幕第五景）具體而微地呈現貴族權力對下層階級的暴力壓制。接下來彩琳娜與馬賽托的和解更具深長意味：在法國大革命前夕，這兩個比鄰的情節清楚暗示著無可避免的階級鬥爭，緊張關係不應存在於同爲被壓迫者之間，而是在於兩個階級間。這個愛的情景不僅確立了下層階級（馬賽托與彩琳娜）的結合，同時諷刺貴族的優越感（喬凡尼自以爲情聖）。十八世紀戲劇中，下層民眾只有配角的地位（寫實主義興起後，他們才逐漸成爲主要對象），在這樣的時代限制下，莫札特與達龐第對他們投入的關注與同情可謂慧眼獨具。

霍夫曼的貴族式個人主義與莫札特對普通凡人的照顧正巧有天壤之別。在狂熱分子的描述中雷波雷洛幾乎是璜的情緒的投射：「他臉上的特徵怪異地混雜成善心、調皮、淫欲與諷刺般放肆的表情。」[65]他參與璜的惡行，屬於璜的一個部分，其存在的意義竭盡於作爲璜的僕從。在彩琳娜身上狂熱分子只看到「小小的、貪慕的、愛上了璜的」農家女，而馬賽托是「好心的笨蛋」。[66]在狂熱分子眼中，除了璜與安娜這理想的一對之外，其餘全是缺乏內在的膚淺人物，只爲了配合主角的作爲而設置。璜與安娜的中心地位愈被強調，其餘角色就愈顯得無足輕重。在研究文獻中依然缺乏對霍夫曼修辭偏好的整體性分析，

63 Da Ponte. “Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni.” 71.

64 Da Ponte. “Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni.” 73.

65 Hoffmann. “Don Juan.” 69.

66 Hoffmann. “Don Juan.” 70.

然而我們從〈唐璜〉的寫作方式中卻可明確看出一種修辭學的二分法，揄揚對貶抑，它雖然原始，卻深深植根於作者的世界觀，亦即藝術家與凡俗人的對立，在歌劇中是璜與安娜相對於奧塔維歐等人，在敘述框架裏則顯現爲狂熱分子與女歌手相對於其他酒店客人。若追溯修辭手法背後的意識型態的話，也可以說，霍夫曼對唐璜詮釋的基礎即是二元對立哲學，而這也是西方思想的傳統。

（六）喜劇或悲劇

體裁分類在《唐喬凡尼》研究中早已是討論課題，儘管創作者明確標示著Dramma giocoso及Opera buffa，由於作品中帶有悲喜劇的混合特徵，在詮釋性的認定上還是引起歧異。[67]依照莫札特時代的劇院實務，諧劇中也不乏嚴肅的角色，[68]諧劇與莊劇的界限早已被打破。《唐喬凡尼》中安娜與奧塔維歐的獨唱以及石像場景皆屬於莊劇成分。然而這並不代表兩個劇種的融合，毋寧說是喜劇世界的擴張，增加其可能性，以便更適切地呈現人間的一般狀態。[69]喜劇中普遍與重複的特徵較之悲劇中獨特與崇高的特質更貼近日常生活現實，從《後宮的誘逃》（*Die Entführung aus dem Serail*, 1781/82）以來，除了最後一部歌劇《提都王的仁慈》（*La clemenza di Tito*, 1791）之外，莫札特的歌劇作品一律爲喜劇，他三十五歲生命中的最後十年戮力從事於此，證明了莫札特與喜劇本質的密切關係，亦即和諧的維護與重現，這也是古典主義的精義。

在《唐喬凡尼》中莫札特面對著一個棘手的問題：喬凡尼在人們心靈中留下創傷之後，如何能夠再度恢復和諧的世界？即使在情節上安排罪犯伏法，並不能改變傷害已經造成的事實。往更深的層面看，喬凡尼的劫難意味著對感官享受的處罰，因此，否定感官肉體的死亡，其威脅貫透全劇，從開始的指揮官謀殺案，到最後喬凡尼就刑，頭尾呼應。然而本能與道德這兩股力量的衝突是會不斷重現於人類生活中，無法被泯除的，喬凡尼遭懲罰下地獄的結局只是顯得猶如童話故事般不切實際而已。顧慮到這個不可否認的事實，莫札特在最末景裏並未寫傳統的喜劇結尾（Lieto fine），取而代之的是一股懷疑的氣氛，真正的和解是否能夠達成？除了農家小倆口彩琳娜與馬賽托高興地慶祝之外，其

67 譬如Paul Henry Lang即認為《唐喬凡尼》為悲劇，並諷刺地說：「如果滑稽的插曲與附加的最末景能將悲劇轉變為純粹喜劇的話，那麼許多莎士比亞最令人顫慄的戲劇也可以被歸類為喜劇了。」見Lang, Paul Henry. *Music in Western Civilization*. New York: Norton, 1941. 664。Lang詮釋此劇的主題為超越一般生活界限的愛情，顯然受到霍夫曼所影響。

68 參照Kunze, Stefan. *Mozarts Opern*. Stuttgart: Reclam, 1984. 326。

69 參照Kunze. *Mozarts Opern*. 8。

餘人物全陷於對過往的哀悼當中：安娜以需要一年的平復時間爲由，拒絕奧塔維歐的求婚；艾爾維拉將返回修道院終老一生；雷波雷洛則得另外尋找更好的主子。莫札特在結尾合唱的音樂處理上暗示出這份逝去不可復得的痛苦，尤其三位貴族的聲部毫無歡欣之情，彷彿悼念失去的伊甸園，這一方面固然預示出其時代性的沒落，另一方面也反映了一般性的個人與社會的衝突。最高意義的喜劇其實都含藏著人類生命的無奈，《唐喬凡尼》如果具有悲劇性的話，那麼即在於此種衝突的不可避免，所謂無所逃於天地之間，而真正的和諧終究難以存在。

最末景具有重現和諧的功能，就喜劇意義上說，本應有其必要，然而在莫札特之前的唐璜歌劇中，它的存在卻是可有可無，沒有明確的跡象顯示其重要性。莫札特與達龐第則賦予了它一定的份量，使這部歌劇成爲不折不扣的喜劇。喜劇在戲劇傳統上其地位不如悲劇，但Stefan Kunze認爲最末景的存在並未減損其精神價值：「從十八世紀眼光看，並非下降爲喜劇，而是上升爲喜劇，亦即高貴化之意。」[70]莫札特時代演出此部歌劇時習慣刪去最末景，在主角被拖下地獄時結束，連莫札特自己在一七八八年的維也納版本中也做如此安排。[71]這確實傷害了作品的整體性，但絕非意味當時的觀眾希望將這部歌劇視爲悲劇，而是一種商業考量。Kunze認爲當時的劇院實務純粹爲了迎合流行口味，這種演出形式使作品退回到轟動熱鬧的民俗劇水準，因爲地獄之火的燃燒與喬凡尼的悲嘆是個極具效果的收尾；對莫札特及同時代人來說，下地獄的結束絕不帶有更高的悲劇意圖。[72]一直到霍夫曼將璜詮釋爲悲劇英雄，這部歌劇才被改頭換面，而最末景的刪除也才獲得了意義。在璜遭天譴時，作品的意義目的——浪漫悲劇性的完成——已然達到，接下來俗人的歡慶成爲多餘。小說中雖然描述了最末景，但這完全只是爲了安娜的緣故。霍夫曼以後十九世紀的演出中，刪除最末景成爲常態。

有趣的是霍夫曼對《唐喬凡尼》劇種標示的理解：「諧劇根本的本質就存在於冒險性質進入到尋常生活，在由此產生的矛盾之中。」「只有在真實的浪漫性之中，喜劇性與悲劇性才能夠交會無間，二者融合爲一成爲整體效果，以獨特奇妙的方式激發聽眾的情緒。」[73]《唐喬凡尼》中的喜劇成分原應是主體，霍夫曼爲了浪漫性的塑造將之功能化了，而悲劇要素在莫札特不過是暗示，並

70 Kunze. “Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni.” 322.

71 參照Einstein. *Mozart*. 416。

72 參照Kunze. *Mozarts Opern*. 326。

73 Hoffmann. “Der Dichter und der Komponist.” 90 & 88.

且完全是另一個方向，霍夫曼卻將之強化了。如此，原來的喜劇便成了悲喜劇，由閑逸轉爲嚴肅，造成作品生命觀的質變。

三、結語

一七八七年，就在法國大革命前夕，《唐喬凡尼》於布拉格首演。第二幕終曲，喬凡尼晚宴上的樂手就在舞臺上奏出當代歌劇的旋律，其中一首甚至來自於莫札特自己的《費加洛婚禮》。此固然爲當時諧劇中經常可見的後設擬諷手法，然而一種慣常手法的運用，就創作角度而言，未嘗沒有含藏著新的靈感：這個互文性將使觀眾在接受唐璜故事時——其原始時空爲中世紀西班牙——透過當代音樂與其現存時空相連結，而產生一種時代感，被引用的《費加洛婚禮》旋律則進一步暗示出革命背景。從創作意圖與讀者接受的溝通運作來看，這是一個需要高度默契的美學現象。最末景的情感基調是《唐喬凡尼》革命意義的另一個例子：艾爾維拉、安娜與奧塔維歐陷入哀傷，與歡愉的彩琳娜與馬賽托形成強烈對比；貴族的沒落與下層的興起藉著音樂表情清楚傳達出來。但莫札特的敏銳並不限於政治的單一面向，同時也存在於普遍性上，他透徹洞見人類現實，讓世界以其整體面貌呈現，一如其在生活中真實存在的樣子。沒有任何人物是絕對的善或絕對的惡，也沒有任何事件被終極地審判。不同價值體系相互交纏的複雜性，以及不輕視卑微角色的人文關懷，對後代構成持續不斷的吸引力。莫札特既單純而又深刻，他的音樂不是霍夫曼式崇高、震懾、奇妙的浪漫形象，或後來的歡愉、寧靜、優雅、平衡的現代性古典概念所能完全掌握。

莫札特與達龐第在終曲中，將指揮官石像的顯現脫離當時一般唐璜歌劇的鬧劇式浮誇噱頭，給予其威望尊嚴，讓作品連結上早期唐璜故事質樸的宗教傳統，藉此反省所謂的罪惡問題；但霍夫曼小說則無涉於此，璜對上帝權威的挑戰並未上升至罪惡或道德的層次，而是個人生命意義與價值的問題。然而莫札特客觀呈現個人欲望與社會秩序的衝突，省思之餘，仍渴望一個和諧的整體，著重於社會意義；霍夫曼主觀的觀察角度則激化精神存在與物質存在的不相容性，承認二元的永恆矛盾爲生命之基調，著重於心理意義。簡而言之，二者分別代表人文主義對人間生活的關懷，以及個人主義脫離現實的內在化傾向。

霍夫曼是浪漫主義藝術觀的重要倡始者之一，小說中透過女歌手之死擴大了藝術家與庸俗人的隔閡：酒店客人批評扮演的安娜過於疏忽化妝與服飾，璜則太過於陰暗，不夠嘻鬧，認爲女歌手死於「醜陋的過度」。狂熱分子只能與他們保持疏遠，沉溺於自我情感與幻想中。酒店客人的觀點反映出其時劇場的表演風格，亦即娛樂效果爲上，適切平穩不可過度，這正好與女歌手以及狂熱

分子盡全生命表現的藝術理念與自戀式移情的接受方式牴觸。小說中有明確偏向後者的價值判斷，但狂熱分子的立場雖具備通向未來的開創性（尼采的藝術觀較之晚了數十年），卻並不適用於過往的世紀。Stefan Kunze解釋莫札特的藝術性格：「莫札特的劇場既不受某種想要標新立異的意志所支配，並非代表集體的時代精神，也不是可以被普遍化的內容，不允許觀眾在其中重新發現自我，或是主觀地填補和體驗其一般性。……其音樂的藝術性格並非拉近戲劇事件與觀眾之間的距離，反而是明確地建立這個距離。」[74]換言之，維持中立即是其所欲傳達的劇場經驗，與移情接受的主觀體驗形成兩種異質的觀點。

在音樂史上，雖然霍夫曼的歌劇《人魚公主》（*Undine*, 1814）屬於德國浪漫樂派初期重要作品之一，他的作曲家身分似乎總是被其文學家身分所掩蓋，但其作爲音樂美學家與評論者的地位卻是無庸置疑的。在一篇回應文章中霍夫曼讚揚《唐喬凡尼》的管絃樂法：

> 在這部歌劇中的歌劇裏，除了溫柔可愛的因素之外，還有許多別的是透過最強力的器樂效果呈現的（尤其顧及到低音），不管是葛路克或是其他作曲家，都不能夠用更強烈的魔法召喚出所有聲樂與器樂巨大的精靈，像莫札特在他不朽傑作的第二幕終曲中那樣。[75]

莫札特對歌劇音樂結構的天份在整部作品中都察覺得出，他將管弦樂伴奏置於與歌唱的平行地位，使得前者也如後者般帶有整體的性格：

> 後來的作曲家已不再具備此種魔力，能將義大利人最迷人的曼妙歌唱，與德國人透過器樂所獲致的豐富性這種有力的表達方式，相互結合起來，讓歌唱與伴奏二者得到生命，就像從同一個胚芽所萌發出來的有機整體一樣。[76]

換言之，歌劇中負責伴奏的管絃樂團在莫札特手中獲得了更多的表達能力與微妙色澤，得以與原本扮演主要角色的舞台歌手相匹敵。如果說在交響曲的純粹器樂藝術中，莫札特「完全掌握了內在精神中那份超越人類的奇妙境界」，那麼在歌劇裏他則呈現植根於現實的「人類生活中的人性面」。[77]這個差異來自

74 Kunze. *Mozarts Opern*. 11.

75 Hoffmann, E. T. A. “Bescheidene Bemerkung zu dem die letzte Aufführung der Oper Don Juan betreffenden in No. 142 dieser Zeitung enthaltenen Aufsatze.” *Schriften zur Musik*. 350.

76 Hoffmann, E. T. A. “Nachträgliche Bemerkung über Spontinis Oper Olympia.” *Schriften zur Musik*. 363.

77 Hoffmann. “Rezension von Beethovens 5. Symphonie.” *Schriften zur Musik*. 36.

於兩種音樂形式不同的本質：前者純粹基於聲音的排序，根據本身的法則建立其音響世界；後者作爲劇場必須透過語言運作，藉著對象的實際具體化表達其意義內容。莫札特的器樂曲當時仍不受重視，霍夫曼以其敏銳的洞察力指出其價值，而對《唐喬凡尼》的詮釋則頗有誤導之嫌，雖然它開創了另一個新局面。

霍夫曼的〈唐璜〉是唐璜故事（歌劇《唐喬凡尼》爲其主要傳遞媒介之一）浪漫化過程中最早、也是最關鍵性的一步，本文開端所提的論辯，是否它可被視爲一種樂評，是否其中的歌劇詮釋只是一個敘述成分，只是爲了滿足敘述整體的某種特定功能而已，從現實的角度來看並不具太大意義，因爲它所詮釋的畢竟是一部真實存在的歌劇，而且也已經確切地影響了其演出實務。對莫札特的古典主義作品施予浪漫化的詮釋手法，從霍夫曼的時代不斷延續到二十世紀中葉。較霍夫曼稍晚的美學評論者H. F. Ludwig Rellstab附和其說，認爲霍夫曼用文字表明了莫札特藉著音樂所欲傳達的。一八〇四年出生的女歌手Wilhelmine Schröder-Devrient是第一個霍夫曼式的演出者，她在舞台上將安娜這個角色賦予高度戲劇性色彩，提升她的地位遠超過其餘女性人物。[78]作曲家兼指揮家馬勒（Gustav Mahler）任職維也納宮廷劇院音樂監督時，甚至公開坦言其《唐喬凡尼》的演出即是以霍夫曼小說爲基礎。浪漫主義音樂風格中厚重的音響、寬闊的速度、結實的構造與哲學般的深沉，雖然絕非莫札特的格調，但在美學上有其不可磨滅的價值。[79]即使霍夫曼的詮釋違逆了學術上忠實於原作的原則，他的創造性接受的概念則在莫札特音樂演奏史上留下了巨大的影響。

78 對Rellstab與Schröder-Devrient的詳盡說明可參照Werner-Jensen. *Studien zur Don Giovanni-Rezeption im 19. Jahrhundert*. 54 & 81。

79 德國指揮家Wilhelm Furtwängler在1950年代於薩爾茲堡音樂節的實況錄音與錄影，可以作為《唐喬凡尼》浪漫主義演出風格的參考。

引用書目

Abert, Hermann. *W. A. Mozart*. Bd. 2. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1979.

Besseler, Heinrich. "Das musikalische Hören der Neuzeit." *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*. Ed. H. Besseler. Leipzig: Reclam, 1978. 104-173.

Blume, Friedrich. "Romantik." *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Ed. F. Blume. Elektronische Ausgabe der 1. Auflage (1949-1986). Berlin: Directmedia, 2001. 63857-64013.

Csampai, Attila (ed.). *Mozart. Don Giovanni*. Hamburg: Rowohlt, 1981.

Dahlhaus, Carl. "Romantische Musikästhetik und Wiener Klassik." *Archiv für Musikwissenschaft* 29 (1972). Stuttgart: Steiner, 1972. 167-181.

Da Ponte, Lorenzo. "Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni." Übersetzt von Karl Dietrich Gräwe. *Mozart. Don Giovanni*. Ed. Attila Csampai. Hamburg: Rowohlt, 1981. 41-173.

Eilert, Heide. *Theater in der Erzählkunst*. Tübingen: Niemeyer, 1977.

Einstein, Alfred. *Mozart*. Frankfurt/M.: Fischer, 1978.

Frenzel, Elisabeth. *Stoffe der Weltliteratur*. Stuttgart: Kröner, 1992.

Gnüg, Hiltrud. *Don Juans theatralische Existenz*. München: Fink, 1974.

Hoffmann, E. T. A. *Fantasie- und Nachtstücke*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1962.

Hoffmann, E. T. A. *Die Serapionsbrüder*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963.

Hoffmann, E. T. A. *Schriften zur Musik*. München: Winkler, 1963.

Hoffmann, E. T. A. *Tagebücher*. München: Winkler, 1971.

Hoffmann, E. T. A. *Fantasiestücke in Callots Manier*. Ed. Hartmut Steinecke. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker, 1993.

Jacob, Heinrich Eduard. *Mozart oder Geist, Musik und Schicksal*. Frankfurt/M.: Büchergilde Gutenberg, 1956.

Kaiser, Hartmut. "Mozarts Don Giovanni und E. T. A. Hoffmanns Don Juan." *Mitteilungen der E.-T.-A.-Hoffmann-Gesellschaft e. V.* 21 (1975). Bamberg: Ges, 1975. 6-26.

Keil, Werner. "Dissonanz und Verstimmung. E. T. A. Hoffmanns Beitrag zur Entstehung der musikalischen Romantik." *E.-T.-A.-Hoffmann-Jahrbuch* 1 (1992/93). Berlin: Schmidt, 1993. 119-132.

Kierkegaard, Sören. “Der innere musikalische Bau der Oper.” *Mozart. Don Giovanni*. Ed. Attila Csampai. Hamburg: Rowohlt, 1981. 234-244.

Kunze, Stefan. *Mozarts Opern*. Stuttgart: Reclam, 1984.

Kunze, Stefan. “Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni.” *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*. Ed. Carl Dahlhaus. Bd. 4. München: Piper, 1991. 314-327.

Lang, Paul Henry. *Music in Western Civilization*. New York: Norton, 1941.

Scharnagl, Hermann (ed.). *Operngeschichte in einem Band*. Berlin: Henschel, 1999.

Steinecke, Hartmut. *Die Kunst der Phantasie*. Frankfurt/M.: Insel, 2004.

Werner-Jensen, Arnold. *Mozart, Bd. 2, Vokalmusik*. Stuttgart: Reclam, 1990.

Werner-Jensen, Karin. *Studien zur Don Giovanni-Rezeption im 19. Jahrhundert*. Tutzing: Schneider, 1980.

The Double-faced Don Juan: A Comparison of Mozart's Opera and Hoffmann's Novel

Chang, Yau-chin*

Abstract

The story of "Don Juan" has been interpreted in various ways since it first appeared in early 17th century Spain. The present paper addresses the two most fundamental issues in the history of its interpretation, through the comparison and analysis of Mozart's *Don Giovanni* and E. T. A. Hoffmann's "Don Juan." One is to look at the eternal conflict between the instinctual desires of a person and the morals and norms of society, in which, to keep the human world going, the former is eventually suppressed by the later. The other emphasizes the psychological depth of Don Juan, who loses hope in finding the essence of true love and becomes resentful and cynical, choosing to use amorous affairs as his means of retribution. The two issues present humanism's introspection about life to which there is no alternative, and individualism's inward tendency to escape reality, respectively.

Keywords：Don Juan, Don Giovanni, Mozart, Hoffmann, comparative literature

* Assistant Professor, Department of English Language and Literature, Tzu Chi University.