

從戲劇到歌劇：布列頓《仲夏夜之夢》的精靈魔幻與象徵

林貝亭

摘 要

布列頓 (Benjamin Britten, 1913-1976) 的歌劇《仲夏夜之夢》(*A Midsummer Night's Dream*, op. 64, 1960) 以鮮明的角色性格著稱，作曲家以不同的音樂要素和作曲手法雕琢人物與劇情，讓這部經典喜劇的戲劇性更上一層。作為二十世紀莎翁 (William Shakespeare, 1564-1616) 《夢》劇的音樂改編之作，布列頓一方面引用相關的音樂典故，使此作與前人之作連為一線；另一方面他又刻意避開精靈音樂的典型寫作方式，使此作和德國浪漫樂派保持距離。布列頓《夢》劇最為獨到之處，在於他深察莎翁筆下的寓意，樂思設計蘊含深意，處處突顯文字之指涉。本文鎖定布列頓歌劇重心所在的精靈世界，藉由文學溯源、音樂分析及文本比較等方式，分別探討劇中的各個精靈人物。透過不同結構之探索，理解布列頓如何詮釋莎劇的精靈魔幻。

關鍵詞：布列頓的歌劇、莎士比亞、仲夏夜之夢、精靈、象徵

From Drama to Opera: The Fairy Fantasy and Metaphor in Britten's *A Midsummer Night's Dream*

Pei-Ting Lin

Abstract

Benjamin Britten's (1913-1976) opera *A Midsummer Night's Dream* (op. 64, 1960) is known for its vivid characters. With distinctive musical elements and compositional techniques, the composer rendered William Shakespeare's (1564-1616) classic comedy even more dramatic than the original masterpiece. In his 20th century opera version for the Renaissance drama, Britten linked his work to those of his predecessors by using musical quotations, but he also stayed away from the conventions of German Romanticism. Britten's *Dream* is unique in that he was fully aware of the connotations implied in Shakespeare's poetic lines and he was able to design the music in a way that can bring out the hidden meanings. This article focuses on the fairy world, which is central to Britten's libretto. Each fairy character is compared and contrasted to his/her counterpart in the original Shakespeare's play through musical and textual analysis. By investigating the different constructions of the drama and opera, the author probes into Britten's interpretation of the magic in Shakespeare's fairy world.

Keywords: Benjamin Britten, William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, fairy, metaphor

前言

《仲夏夜之夢》(*A Midsummer Night's Dream*)是莎士比亞(William Shakespeare, 1564-1616)的經典喜劇，受此激發的音樂作品為數不少，英國作曲家班傑明·布列頓(Benjamin Britten, 1913-1976)的歌劇《仲夏夜之夢》(*A Midsummer Night's Dream*, op. 64, 1960)即為其一。早在布列頓之前，劇中的林間精靈就已經在德國浪漫樂派作曲家的筆下化為輕巧靈動的音符、形成獨樹一幟的「精靈音樂」(fairy music)，這股描繪仙子翩翩飛舞的寫作風格到二十世紀仍方興未艾，甚至被其他音樂流派所吸收。¹ 然而布列頓不僅沒有沿襲這股潮流，他甚至完全脫離前人為精靈音樂立下的典型樣板。布列頓的與眾不同來自於他對莎翁劇本的透徹理解，同時亦反映他所奉行的創作美學：文字、音樂應當相互輝映。²

歌劇是結合音樂與戲劇之樂種，音樂之創作乃建立於戲劇的基礎之上。布列頓的《夢》劇問世半個多世紀以來，多數的論述都忽略戲劇之部份，僅著眼於音樂分析，唯有兩本專書例外：具有音樂和文學兩種專業背景的克萊兒·西默(Claire Seymour)所著的*The Operas of Benjamin Britten: Expression and Evasion* (2004)，書中論《仲夏夜之夢》的一章，對蘊藏在音符底下的音樂象徵頗有洞見；以音樂與文學跨領域研究見長的哈佛大學教授丹尼爾·歐布萊特(Daniel Albright)，其*Musicking Shakespeare: A Conflict of Theatres* (2007)一書就幾個複合主題書寫《夢》劇，於文學及音樂間來回穿梭，對布列頓的歌劇創作觀察仔細入微。當然，前人為跨領域提供的基石亦功不可沒，彼得·伊凡斯(Peter Evans)、默文·庫克(Mervyn Cooke)以及威廉·古薩爾芙(William H. L. Godsalve)等人對此劇的音樂分析均頗有貢獻。

從戲劇到歌劇，不只是文本形式改變，箇中細節也在文學轉換到音樂的過程當中有所質變。本文著眼於布列頓對《夢》劇的構思設計，探索音符背

¹ Michael Clark, "Fleeting Fairy Footprints: Trails of Influence in a Debussy Prelude", *Nota Bene: Canadian Undergraduate Journal of Musicology*, Vol. 6: Iss. 1 (2013): 8.

² Philip Ernst Rupprecht, *Britten's Musical Language* (Cambridge: Cambridge University, 2001), 1.

後之靈感來源；在分析音樂的同時，推及更深一層的文學根源，進一步挖掘樂思的深層意涵。為求精細與深入，全文定焦在劇中的精靈世界，探討布列頓如何解讀、詮釋莎士比亞，以及如何藉由音樂技法突顯或淡化原有之文學象徵；此外更細究布列頓設計角色的手法，了解此劇何以能處處用典、師法前人，同時卻又不落俗套、自成一格，從而理解布列頓精靈世界的非凡之處。

壹、從莎士比亞到布列頓

《仲夏夜之夢》是莎翁早期的喜劇作品，約莫完成於 1595 到 1596 年間。此劇原是一場貴族婚禮慶宴所寫，為此莎翁刻意在劇中安排婚禮場景和劇中劇的橋段，使映襯關係成為全劇的中心。³ 劇中人物繁多，分別來自精靈、人類兩個世界，主要人物可分為三組——森林裡的精靈、⁴ 六位工匠、⁵ 四位雅典男女及雅典公爵夫婦——三組人物各自構成三條劇情軸線，彼此纏繞發展。莎士比亞所處的文藝復興時期，不只戲劇蓬勃發展，英國音樂也處於黃金年代，《夢》劇處處樂聲盈滿，⁶ 充份展現文化間的輝映，可惜所有伴隨《夢》劇演出的音樂均已失傳。⁷

音樂史上與《仲夏夜之夢》相關的作品，較為人知的有四部。蒲賽爾(Henry Purcell, 1659-1695)的半歌劇(semi-opera)《仙后》(*The Fairy Queen*, 1692)是當中年代最早的，但蒲賽爾並未為莎翁原劇的任何台詞配上音樂，

³ Ronald Knowles, ed. *Shakespeare and Carnival: After Bakhtin* (London: Macmillan Press, 1998), 67.

⁴ 包括仙王奧白朗(Oberon)、仙后蒂妲妮霞(Titania)、仙子(Fairy)與淘氣鬼迫克(Puck)。劇中人名及所有中譯，均出自莎士比亞著、朱生豪譯之《仲夏夜之夢》(台北：世界書局，2001)。為求版面簡潔，除非對照之需要，不再另附英文原文及中譯出處。

⁵ 木匠(carpenter)、細工木匠(joiner)、織布工(weaver)、修風箱者(bellows)、補鍋匠(tinker)、裁縫(tailor)。

⁶ Wes Folkerth, *The Sound of Shakespeare* (London: Routledge, 2002), 96.

⁷ Ulrike Küpper, *William Shakespeare's A Midsummer Night's Dream in the History of Music Theater* (DEU: Peter Lang AG, 2011), 11.

其寫作重點全在於從《夢》劇主情節延伸而來的六個假面劇。⁸ 孟德爾頌 (Felix Mendelssohn, 1809-1847) 則是首先將精靈具象化的作曲家，⁹ 他為《仲夏夜之夢》所作的音樂會序曲與戲劇音樂，¹⁰ 以細碎、高音域的快速音群生動地描繪昆蟲振翅之聲響，開啟了獨特的「精靈風格」(fairy style)。¹¹ 韋伯 (Carl Maria von Weber, 1786-1826) 的浪漫歌劇《奧白朗》(Oberon, 1826)¹² 和孟德爾頌的《仲夏夜之夢》音樂會序曲寫於同一年，同樣以輕靈舞動的音符描繪翩翩飛舞的仙子，顯示德國浪漫派作曲家對精靈的形貌動態所見略同。布列頓的歌劇《仲夏夜之夢》為幾部相關作品中最晚近的一部，但此作並未順理成章地跟隨德國浪漫派的精靈音樂特色來譜寫，相反地，布列頓的《夢》劇非常刻意地「去德國化」，¹³ 並且極力與他的英國前輩蒲賽爾連結。

布列頓寫作風格之選擇，和英國音樂歷史之發展密不可分：英國音樂在伊莉莎白時代曾經輝煌一時，爾後的巴洛克時期亦有蒲賽爾作為民族榮耀，然而隨著德奧地區音樂勢力的興起，英國音樂在古典、浪漫時期大受外國作曲家掌控，本土作曲家幾乎銷聲匿跡，直至二十世紀將近，始有復甦跡象；布列頓正是將英國音樂推上二十世紀高峰的重要人物。民族意識與情懷加上

⁸ 這些假面劇自成章節，箇中人物饒富寓意，彼此間以音樂動機連貫。Curtis Price, "The Fairy-Queen", *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O009948> (accessed Jan 15, 2015).

⁹ 孟德爾頌最早的精靈作品是寫於 1825 年的降 E 大調弦樂八重奏(op. 20)，其詠諧曲樂章靈感來自於《浮士德》(Faust)裡的〈五朔節夜之夢〉(Walpurgis Night's Dream)，也就是仙王、仙后慶祝金婚之場景。

¹⁰ 孟德爾頌的《仲夏夜之夢》乃先後完成，音樂會序曲(op. 21)寫於 1826 年，戲劇音樂(op. 61)則寫於 1842 年。

¹¹ Janice Dickensheets, "The Topical Vocabulary of the Nineteenth Century", *Journal of Musical Research*, Vol. 31 (2012): 122.

¹² 《奧白朗》的故事建立於十三世紀的法國騎士文學《波爾多的于昂》(Huon de Bordeaux)，人物角色雖與《夢》劇重疊，劇情卻大相逕庭。

¹³ 布列頓並非將莎劇「去德國化」的第一人，英國莎劇學者巴克(Harley Granville Barker, 1877-1946)在 1914 年所執導的劇場版本，便以包括《綠袖子》(Greensleeves)在內的英國民謠，取代孟德爾頌的戲劇音樂。Christine Dymkowski, *Harley Granville Barker: A Preface to Modern Shakespeare* (London: Associated University Presses, 1986), 76.

本身對蒲賽爾之崇敬，¹⁴ 布列頓在劇本忠實於莎翁，音樂師法蒲賽爾；伊莉莎白時期的文壇巨擘與巴洛克時期的音樂大師，在這位二十世紀作曲家的筆下串成一線。整齣《夢》劇充滿復興意味，從劇到樂，從創作精神到作品形體，皆 made by Britain/Britten。

布列頓的《夢》劇是為了第十三屆奧爾德堡藝術節 (Aldeburgh Festival) 所作，¹⁵ 首演於 1960 年 6 月 11 日；此劇的創作動機不僅和莎翁原著遙相呼應，首演時間亦與劇名所指的仲夏時節（六月中下旬）相去不遠。由於創作時間緊迫（整部歌劇從計畫寫作到全部完成，僅費時約十個月），因此布列頓決定直接改編莎翁原著，不另寫劇本。他和夥伴皮爾斯以老企鵝版為底，直接於書上標示段落調度與刪減：¹⁶ 長篇台詞直接刪除，現代觀眾不熟悉的古典神話、民間傳說也一併略去；¹⁷ 五幕被縮短成三幕，¹⁸ 四天濃縮為兩晚，場景更精簡到只剩兩個——森林和雅典宮廷。雖然原著遭到大幅刪減，但布列頓的改編並未偏離原著，他刻意保留了迫克劇末的收場白，以點名莎翁《夢》劇的中心——「影子」(shadows)、「幻景」(vision) 與「夢」(dream)——皆為虛幻不真。整部歌劇他只添入了一句，「強迫你嫁給第米屈律斯」(Compelling thee to marry with Demetrius)，以解釋赫米婭和拉山德私奔的原因，其餘幾乎毫無更動。¹⁹

值得注意的是，布列頓和皮爾斯在草擬劇本時，大刀闊斧地刪去今人不熟識的典故，唯獨迦太基女王和特洛伊人這一則被特意保留下來。迦太基女

¹⁴ 布列頓自 1940 年代起便持續編輯、演出蒲賽爾的作品，蒲賽爾對字、樂關係的細膩處理對布列頓有著深刻影響。Philip Ernst Rupprecht, *Britten's Musical Language*, 5.

¹⁵ 奧爾德堡藝術節由布列頓、男高音彼得·皮爾斯(Peter Pears, 1910-1986)和劇作家艾瑞克·克羅哲(Eric Crozier, 1914-1994)於 1948 年共同創立，每年六月於薩福克郡(Suffolk)舉行，節慶內容以古典音樂為主，布列頓有許多作品均為此節慶而作。

¹⁶ Mervyn Cooke, ed. *The Cambridge Companion to Benjamin Britten* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 130-131.

¹⁷ Ulrike Küpper, *William Shakespeare's A Midsummer Night's Dream in the History of Music Theater*, 173.

¹⁸ 說明誘發「仲夏夜之夢」前因的第一幕，被刪除得幾近無存，只留寥寥幾句。

¹⁹ 布列頓的更動非常微小，例如將 thee 改成 you, Titania 改成 Tytania，使歌唱時較容易發音。其他更動則為順應台詞挪作他處，所造成之主詞、受詞或單複數型變化。

王和特洛伊人的故事曾被蒲賽爾譜成歌劇《狄多與阿尼爾士》(*Dido and Aeneas*)，其劇情和《夢》劇相仿，都是凡人戀情遭受魔法作弄的故事，只是《狄》劇在魔法離間下悲劇結束，《夢》劇則是受魔法之惠歡喜收場。《狄》、《夢》兩劇之間的潛藏關聯呼應了莎翁創作的根基——《夢》劇事實上是反轉自羅馬詩人奧維德 (Ovid, 43 BC-AD 17/18) 的愛情悲劇《匹拉麥斯與雪絲佩》(*Pyramus and Thisbe*)。莎翁將遭到家長反對的戀情置於一大一小的框架、外喜內悲，布列頓亦將悲劇作結的《狄》劇作為音樂靈感來源，使遭受魔法作弄的戀情遙相映襯。因此儘管蒲賽爾的《仙后》與《夢》劇的劇本具有同根性，但實際上的音樂連結反而不及《狄》劇強烈。²⁰

布列頓版本的刪減對劇情進展的實際影響不大，不過卻改變了原作「清醒、夢境、清醒」的對稱架構。²¹ 精簡過後的劇本重心在於精靈世界，凡人則作為對比幫襯。由於全劇的場景幾乎都在精靈世界及夢境，直到第三幕才轉入雅典宮廷作為尾聲，為了平衡結構頭重腳輕的不對稱，以及避免草率收尾之感，布列頓將劇中劇《匹拉麥斯和雪絲佩》巧妙處理成劇末的亮點，以和龐大的夢境相抗衡。

儘管原著被大幅刪減，劇中人物卻幾乎全數保留，僅有兩個戲份最少的角色遭到捨去；²² 即便如此，不包括合唱在內，個別人物仍多達十九個。布列頓按照莎士比亞的人物分組，利用不同的配器，賦予三組人物不同的音樂特色：精靈世界以豎琴、大鍵琴、鋼片琴 (celesta) 和打擊樂器組織而成，六位工匠以低音管、銅管和低音的弦樂來表達其男性特質，雅典青年、公爵與未婚妻則是以弦樂和木管作為角色象徵。²³ 各組人物的配器組合淺顯易懂，使劇情交織時無混淆之虞，是此劇一大成功之處。

²⁰ 布列頓捨棄《仙后》而以《狄》劇作為典範，還有兩種可能：一、他曾於 1951 年及 1967 年分別校訂《狄》劇和《仙后》，《夢》劇的創作時間介於兩者之間，因此他在創作時對《狄》劇的熟悉程度大於《仙后》；二、《狄》劇是一部真正的歌劇，沒有半歌劇的嘩眾取寵，單純以戲劇和音樂作為表演核心，較符合布列頓寫作《夢》劇的美學觀。

²¹ 莎翁原劇的五幕結構中，僅有第三幕為夢境。

²² 這兩個角色分別為欲支配其女婚事的父親伊吉斯，以及節慶典禮官。

²³ Eric Walter White, *Benjamin Britten: His Life and Operas* (Berkeley: University of California Press, 1970), 195.

貳、仙王與魔法

一、假聲男聲

莎翁筆下的仙王奧白朗來自神話和中古羅曼史，早在十三世紀的法國騎士文學《波爾多的于昂》便有其文學蹤跡。²⁴ 他是一個長相俊美的小矮人，體型跟三歲孩童相當；²⁵ 出生於基督誕生之前，是個長生不老的人物。²⁶ 傳說中的奧白朗具有法力；在《夢》劇裡，他同仙后兩人因爭執不下而造成氣候異常，打亂了凡人世界的常軌。

為了突顯仙王來自遙遠的過去，並表達精靈世界領導者的特殊能力，布列頓以巴洛克盛行的假聲男聲 (countertenor)²⁷ 飾唱此角，讓《夢》劇與《狄》劇有了第一個重要的連結：蒲賽爾以假聲男聲飾唱《狄》劇裡的女魔法師，布列頓亦以相同的音域特色代表仙王；兩位利用法術操控凡人的魔法施行者，不只開展劇情的功能相似，音色也具一致性。假聲男聲在布列頓的年代並不常見於歌劇舞臺，布列頓刻意挑戰觀眾的聽覺經驗，製造性別與音域的模糊感；²⁸ 感官的矛盾，同時也暗示著仙王、仙后之間的衝突。²⁹ 假聲男聲的音色，加上布列頓為精靈世界設計的配器——豎琴、鋼片琴、大鍵琴

²⁴ Karl J. Holzkecht, *The Backgrounds of Shakespeare's Plays* (New York: American Book Company, 1950), 238.

²⁵ K. M. Briggs, *The Fairies in Tradition and Literature* (London: Routledge & Kegan Paul, 1968), 9.

²⁶ Paul A. Olson, "A Midsummer Night's Dream and the Meaning of Court Marriage", *ELH*, Vol. 24, No. 2 (Jun., 1957): 108.

²⁷ countertenor 原指音域與女低音(alto)相當之男聲，後來則廣泛地用以指稱音域較男高音為高的男聲。國內一般譯為「假聲男高音」，但筆者認為以「假聲男聲」稱呼更為合宜。Peter Giles and J. B. Steane, "Countertenor", *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06694> (Mar 6 2015).

²⁸ Claire Seymour, *The Opera of Benjamin Britten: Expression and Evasion* (Woodbridge: The Boydell Press, 2004), 230.

²⁹ James Conlon, "Message, Meaning and Code in the Operas of Benjamin Britten", *The Hudson Review*, Vol. 66, No. 3 (Autumn 2013): 463.

以及各種打擊樂器——讓精靈世界的掌權人，流露一股飄渺、剔透，不同於凡人的氣質。

將假聲男聲特質發揮得最為顯著的例子，是第一幕的詠嘆調〈我知道一處茴香盛開的水灘〉(I know a bank where the wild thyme blows)。這首描述仙后於群花中酣睡的詠嘆調，配器包括豎琴、弦樂、豎笛和法國號，獨唱在「野薔薇」的「野」(wild) 字上來樂句最高音，此時中、大、低音提琴獨奏奏上弱音器拉出自然泛音，豎琴則奏出快速、密集、模進的音階，將假聲男聲襯托得不屬於塵世、空靈如入歌詞描述之仙境。

樂曲的創作靈感來自蒲賽爾戲劇音樂《叛國賊薩尼亞斯》(*Pausanias, the Betrayer of His Country*) 中的〈芬芳勝玫瑰〉(Sweeter than roses)。³⁰ 兩曲不僅在歌詞有所雷同(「芬芳勝玫瑰」與「薔澤的野薔薇」)，音樂手法也具有一致性。布列頓仿效蒲賽爾，在 sweet 上使用花腔(蒲賽爾搭配震音，布列頓為下行音階)，並在 roses 上則佐以下行二度音程(蒲賽爾為繁複的逆迴音，布列頓則將其簡化)。為了更具巴洛克風格，布列頓還加入數字低音伴奏，並在曲間穿插調式，使仙王不只在文學的空間上遠離聽眾，音樂風格帶來的聽覺時間亦然。

二、奧白朗音型

除了音域外，布列頓設計了幾個仙王專屬的音樂動機，作為陳述劇情以及形塑角色的關鍵。首先出現的是「奧白朗音型」(譜例 1)，這個由級進下行三度「G[#]-F[#]-E」及附點節奏所組成的音型，完美地貼合「奧白朗」(Oberon)一字的語韻與音律——重音在前的揚抑抑格(dactyl)。奧白朗音型第一次出現在迫克叫道「但是讓開路來，仙人，奧白朗來了」，此時定音鼓、大鍵琴和低音提琴一齊奏出「G[#]-F[#]-E」，仙子也一同唱道「他(仙王)要是走開了才好」。此句一出，仙王和仙后旋即進場，「G[#]-F[#]-E」成為其後段落的主要動機，和與「擁有男童」、「忌妒的奧白朗」等歌詞黏著，巧妙地點出整齣夢境的根本原因——嫉妒的奧白朗想要擁有男童。

³⁰ Philip Brett, *Music and Sexuality in Britten: Selected Essays* (Berkeley: University of California Press, 2006), 118.

譜例 1：奧白朗音型，第一幕第 123-126 小節，低音提琴



蒲賽爾《仙后》中的「奧白朗」雖然也有同樣的音型和節奏特徵，然而布列頓的奧白朗音型更可能出自韋伯歌劇《奧白朗》之序曲。³¹ 韋伯為能夠召喚奧白朗前來的神奇號角設計了魔號音型，音型由級進上行三度與附附點節奏所組成，分別以 D 調和 E 調法國號演奏（D-E-F[#]與 E-F[#]-G[#]）；D 調魔號音型音值較長，E 調魔號音型音值減半。布列頓的奧白朗音型和韋伯的魔號音型有諸多雷同：調性相同（E 調魔號音型）、旋律互為倒影、節奏相似（前者為附點，後者為附附點）、第二次出現時音值減半。儘管布列頓在描繪精靈世界時，刻意避免落入德國浪漫樂派的窠臼，但他巧妙地引用韋伯的樂思，將音型連同原始象徵意義一併保留，使奧白朗一角充滿引經據典的趣味。

三、調性與魔法和聲

仲夏夜的夢境來自於魔法，布列頓為魔法相關劇情設計了一組 E^b 大調的「魔法和聲」（譜例 2），用以指示劇情發展；舉凡以愛癡花（love-in-idleness）製造幻象，或是利用藥草解除錯誤的迷戀，均以魔法和聲作為劇情鋪陳之基礎。E^b 大調是魔法的專屬調性，凡是魔法相關的段落一律使用 E^b 大調，就連仙王向迫克下達執行魔法指令的宣敘調，也幾乎都落在 E^b 音上。仙王作為精靈世界的統治者，他的魔法能力亦最強大，《夢》劇中有許多指示魔法、施行魔法及魔法產生效用的段落，都與仙王緊緊相扣，因此 E^b 大調及魔法和聲幾乎等同於仙王的另一個音樂標籤；魔法解除後，不僅魔法和聲不曾再出現，仙王也沒有再回到 E^b 大調。³²

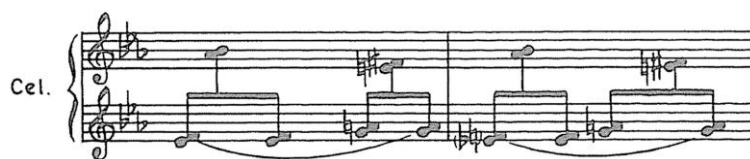
魔法和聲雖名為和聲，實為兩組音堆：「E^b-F-A^b-B^b」和「E-F[#]-G-A」。音堆取材自 E^b 大調主、屬音之間的八個半音，彼此之間毫無重複；兩音堆自成

³¹ 「奧白朗」在蒲賽爾劇中僅僅出現三次，僅有第一次的特徵與布列頓的完全相符，其餘兩次只有節奏相同，顯見蒲賽爾並無以音型代表人物之意。

³² Mervyn Cooke, ed. *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*, 266.

對稱——「E^b-F、A^b-B^b」與「E-F[#]、G-A」，均為「全音、全音」之結構。這組和聲通常以象徵魔法的鋼片琴來演奏；原始形式為雙音（如譜例 2），有時則打散成顫音或分解和絃。

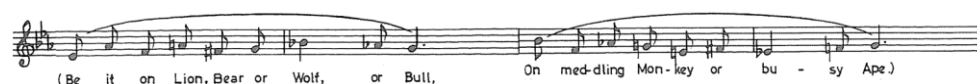
譜例 2：魔法和聲，第一幕第 228-229 小節，鋼片琴



四、愛癩花旋律

仙王施行魔法的目的是為了從仙后手中奪走印度小童，因此他命迫克前去採集愛癩花，欲借用愛癩花的魔力達成心願。愛癩花是《仲夏夜之夢》進入夢境的關鍵，只要將愛癩花的汁液點在眼皮上，醒來後便會發瘋似地愛上第一眼看見的生物。³³ 莎士比亞將愛癩花作為愛神之箭的變形轉化，³⁴ 因此布列頓也為愛癩花設計了一段「愛癩花旋律」（譜例 3），與魔法和聲相依相存。

譜例 3：愛癩花旋律，第一幕第 237-240 小節，仙王



愛癩花旋律纏繞著 G 音上下打轉，形成高底起伏的曲線 (curve)，予人聯想詛咒 (curse)，暗示著仙王使用愛癩花的不軌意圖。此旋律在劇中一共出現七次，形態大同小異，僅歌詞和配器有所變化；當中確實配合劇情動作出

³³ 莎翁筆下的愛癩花和愛神有著深厚淵源：邱比特向坐在西方寶座的童貞女王射出他的愛神之箭，豈料箭的火苗在皎潔的月光中熄滅，童貞女王毫髮無傷；那支箭後來落在一朵小花上，乳白色的花朵因愛情的創傷而染成紫色，被少女們稱為「愛癩花」。

³⁴ William W. E. Slights, "The Changeling in *A Dream*", *Studies in English Literature, 1500-1900*, Vol. 28, No. 2 (Spring, 1988): 266.

現的只有三次，³⁵ 其餘都是順著歌詞，作為象徵愛癩花的音樂道具。最有力的例子是迫克將愛癩花獻給仙王的段落：大提琴在鋼片琴的魔法和聲相伴下奏出愛癩花旋律，以配合傳遞花朵的劇情動作（第一幕第 539-543 小節）。布列頓將愛癩花旋律與魔法和聲黏合在一起，進一步明確表達——愛癩花具有魔法。

愛癩花旋律的結構完整、形態對稱，前、後樂句各長兩個小節，分別由九個音組成。由於它具有魔法，因此調性為 E^b 大調，³⁶ 旋律來源則與魔法和聲相同，取自 E^b 大調主、屬間的八個半音。愛癩花旋律的前樂句來自半音階上行，後樂句來自下行，兩句具有相同作曲規則：半音階的第一個音為樂句起始音（ E^b 、 B^b ），第二個音為省略音（ E 、 A ），第六個音為重複音（ A^b 、 F ）， G 音則為兩句共同的重複音兼樂句結束音。布列頓顯然將十二音列與中世紀葛利果聖歌的寫作技法融為合一：兩樂句取材的半音階互為原型和逆行，旋律少有重複音，和十二音列技法原則相近；樂句僅在特定音域內（ E^b - B^b ）取音，強調主音（重複音）和末音（結束音），則與教會調式的特徵類似。布列頓以古老調式和現代音列的反差，突顯愛癩花旋律「既是詛咒，又是祝福」的雙面意涵；新舊融合的作曲技法所形成的兩極面貌，精準地傳達莎翁未言明之處——愛情靈藥能使怨偶變佳偶，也能讓情人變仇家。³⁷

愛癩花旋律除了具有音列之特徵，前、後兩樂句之旋律也互有音型結構上之對應：將愛癩花旋律依三個音一組，拆解成六組音型，再將前、後樂句的三組音型兩相對照（第一與第四組、第二與第五組、第三與第六組），可以發現其中隱藏著對稱結構——「倒影、原型、倒影」。此外，從賢克分析（Shenkerian analysis）的觀點來看，前半句的重點為「 E^b 、 B^b 、 G 」，後半句為「 B^b 、 E^b 、 G 」；兩句的架構都是 E^b 大調分解三和絃，音的走向則呈現倒影。愛癩花旋律層層套疊、如鏡中有鏡的結構，呼應《夢》劇在「真實」與「夢

³⁵ 這三處依序為：一、迫克將花汁點於仙后；二、迫克將花汁點於萊散特；三、仙王將花汁點於第米屈律斯。迫克與仙王爾後又分別以另一種藥草，解除萊散特和仙后的錯戀，使其回復原本之所愛。

³⁶ 愛癩花旋律僅有一次不在原本的 E^b 大調上：迫克受仙王之命，將愛癩花汁點在一位雅典青年上；仙王所指之青年為第米屈律斯，但迫克卻誤以為是萊散特。布列頓刻意改變愛癩花旋律的調性，以暗指花兒受到迫克錯用。

³⁷ 奧白朗的咒語受月光而作用，同時具有正面和負面的效果。Claire Seymour, *The Opera of Benjamin Britten: Expression and Evasion*, 234.

境」之間的辯證——愛癩花的魔法教人分不清楚真實或夢境。

這個虛實難辨的映襯關係，在愛癩花旋律第四次出現時最為明顯。仙王從迫克手中接過愛癩花，道出他的計謀：「我要灑一點花汁在她（仙后）的眼上，讓她充滿了各種可憎的幻象」（第一幕第 575-577 小節）。此處布列頓將愛癩花旋律做了些微調整，使兩次「幻象」（fantasies）一為原型，一為倒影，說明幻象和真實，實為一體兩面。而愛癩花旋律搭配歌詞所提到的「幻象」，連貫起來的意義便是「愛癩花使人充滿可憎的幻象」。

五、女貞草與解咒旋律

劇中與愛癩花相對的藥草為女貞草（Dian's bud），直譯為「黛安娜的花蕾」，是劇中虛擬的植物名，用以消除愛癩花造成之幻象。許多學者認為莎翁筆下的女貞草應為聖約翰草（mugwort），理由有三：一、聖約翰草為艾屬植物 *Artemisia* 其中的一種，而 *Artemisia* 正是女神黛安娜的希臘名；³⁸ 二、聖約翰草具有治療眼疾、解毒之效，如同女貞草能夠解除盲目的愛情；³⁹ 三、六月二十四日仲夏日為聖約翰日（Saint John's Day），與聖約翰草形成名稱之對應，莎翁亦藉此隱喻，基督教聖人的力量，大過於希臘神話的神祉。⁴⁰

莎士比亞對女貞草的著墨極少，因此布列頓對這方解藥設計的「解咒旋律」，也較為鬆散、自由。解咒旋律一共有二：「這一切的戲謔，就像是一場夢景或是空虛的幻象」（第二幕第 1223-1228 小節）、「這一朵女貞草採自月姐園庭，它會使愛情的小舟失去功能」（第三幕第 85-89 小節）。解咒旋律和愛癩花旋律的特徵相近，均以代表魔法的 E^b 大調譜寫，同樣具有上下旋繞的咒語特質，內容也取材自魔法和聲的八個半音，只是缺乏顯著規律性（前者增加了 C 音，後者則縮減至五個音），⁴¹ 故解咒意義更勝於女貞草之象徵。

³⁸ 楊玉君，〈佩掛與驅邪——仲夏民俗比較研究〉，《漢學研究》第 4 期（2009 年 12 月）：338。

³⁹ Anca Vlasopolos, "The Ritual of Midsummer: A Pattern for A Midsummer Night's Dream", *Renaissance Quarterly*, Vol. 31, No.1 (Spring, 1978): 23-25.

⁴⁰ 聖約翰日紀念的是施洗者約翰(St. John the Baptist)，這是唯一一個以聖人出生（而非死亡）作為紀念的聖日，其意義和聖誕節相當，是整部《夢》劇的軸心。Ibid., 26.

⁴¹ 這五個音是 $F^b(E)-G^b(F^\#)-G-A^b-B^b$ 。

在布列頓的劇本中，女貞草一共被提及、使用了三次。在仙王向迫克下令使用女貞草為萊散特解除幻象的段落，布列頓藉著「解咒旋律」、「魔法和聲」與「大鍵琴」，表明此處雖具有向女貞花施咒、賦予魔力之實，但尚未發揮實際作用。迫克為萊散特解除幻象時，布列頓並未使用解咒旋律（因為迫克並非真正的魔法施行者），而是以「魔法和聲」與「鋼片琴」的組合，象徵女貞草開始發揮魔法。在仙王最後親自為仙后解除幻象的段落，布列頓同時使用「解咒旋律」、「魔法和聲」與「鋼片琴」，清楚闡釋女貞草在仙王的魔咒下，立即於仙后身上產生作用。

莎翁的精靈世界存在於遙遠過去的原始社會，彼時部落中仍保有複雜的舞蹈及豐富的藥草文化，並相信透過高度秩序的儀式，能產生魔法來影響環境。⁴² 首演的樂評證實了布列頓對莎翁《夢》劇的深刻理解：仙王穿著黑色長袍，使觀眾「像是被咒語控制，又像是服了奧白朗的魔藥」。⁴³ 莎翁原著裡的藥草、咒語及魔法，在布列頓筆下化為愛癩花旋律、解咒旋律及魔法和聲，兩人以各自的文本一同指向西方醫學的源頭：巫醫以法術為人治療。

參、仙后與月亮

一、月神與陰影

仙后蒂妲妮霞是仙王奧白朗的妻子，和仙王同為精靈世界的領導者，她來自民間傳說，通常沒有名字；莎士比亞首先賦予筆下的仙后蒂妲妮霞之名，此後的作家也經常加以沿用。蒂妲妮霞一名來自羅馬詩人奧維德的詩作《變形記》(*Metamorphoses*)，奧維德以蒂妲妮霞作為月神戴安娜 (Diana) 之別稱；⁴⁴ 莎翁藉其典故強調仙后與月亮之間的關聯性，並以月亮作為《夢》

⁴² Brian Cummings, "Among the Fairies: Religion and the Anthropology of Ritual in Shakespeare", in *Humankind: The Renaissance and Its Anthropologies*, ed. by Andreas Höfele and Stephan Laqué (Berlin, DEU: Walter de Gruyter, 2011), 78.

⁴³ Claire Seymour, *The Opera of Benjamin Britten: Expression and Evasion*, 230.

⁴⁴ Walter F. Staton, Jr. "Ovidian Elements in 'A Midsummer Night's Dream'", *The Huntington Library Quarterly*, Vol. 26, No. 2 (Feb., 1963): 167.

劇中的女性象徵。⁴⁵

民間傳說中的仙后與古典文學中的月神戴安娜，確實有其共通之處。羅馬神話中的戴安娜不僅是月亮女神、生育女神，同時也是狩獵之神；她擁有與動物談話及控制動物的能力，並與森林關係密切。莎士比亞的蒂妲妮霞反映出諸多戴安娜的特徵：她的名字來自文學作品中戴安娜的另名；她居住在雅典近郊森林，隨從是森林裡的花草昆蟲；她是「陰影之王」(King of shadows) 奧白朗的妻子，而「陰影」在劇中相對於白日，指的是夜晚月亮高掛之時。

「陰影」在劇中處處受到強調，因為《夢》劇大部份的場景發生在夜晚的森林，是名符其實的黑暗喜劇 (dark comedy)。⁴⁶ 莎翁除了強調字面上的「影子」，他還將影子的映襯概念延伸他處：迫克在收場白中自稱「我們這輩影子」，謙稱這場戲是「幻景的顯現」，是觀眾睡著「夢中的妄念」，將觀眾也拉進了《夢》劇的層次設計之中，⁴⁷ 讓「陰影」指向更深的意涵——精靈是雅典人的倒影，就如舞台戲劇是現實人生的對照。這種大小宇宙相互映襯的譬喻方式，常見於伊莉莎白時期的文學，⁴⁸ 而莎翁設計的多重層次，正是布列頓寫作此劇的中心要點。

二、花腔與繪詞法

仙后和仙王一樣具有操控自然的能力，布列頓以花腔女高音 (coloratura soprano) 作為表現，使其旋律與音色均能突出於其他人類女性。⁴⁹ 仙后的花腔特色在第一幕的〈來，跳一回舞，唱一首神仙歌〉(Come, now a roundel, and a fairy song)，發揮得最為淋漓盡致。布列頓模仿巴洛克時期的即興風

⁴⁵ Leah Scragg, *Shakespeare's Alternative Tales* (London: Longman, 1996), 75.

⁴⁶ Wes Folkerth, *The Sound of Shakespeare*, 95.

⁴⁷ 不只收場白，工匠演出《匹拉麥斯與雪絲佩》時，觀眾也和舞台上的三對觀賞戲劇演出的新婚夫妻，進入了同一結構層次。Ronald Knowles, ed. *Shakespeare and Carnival: After Bakhtin*, 78.

⁴⁸ Paul A. Olson, "A Midsummer Night's Dream and the Meaning of Court Marriage", *ELH*: 111-112.

⁴⁹ 另外幾位女性角色的音域分別為女低音（喜坡麗姐）、女中音（黑美霞）、女高音（海冷娜）。

格，利用每次動機（級進三度音程）的重複，將樂句拉長、加花，使裝飾音越趨繁複。整段花腔在「靈巧的」(quaint) 和「唱」(sing) 兩字上的處理尤其突出：前者先以大跳八度達到整段的最高音（高音譜號上加二線 C[#]），再以連串的分解二度回到起始音，藉由音程和快速音群具體展現靈巧；後者以長顫音及連續的順迴音模仿林鳥間關，⁵⁰ 不僅暗示仙后和狩獵女神黛安娜一樣能通鳥語，也同時意指仙后唱功非凡、與眾不同。布列頓在這兩處巧妙地將花腔技巧與繪詞法(word-painting) 結合為一，顯露他在設計炫技樂段時，仍不忘以樂映字的美學觀。⁵¹

同樣使用繪詞法的還有第二幕的「來，坐下在這花床上」。布列頓為這句話設計了具有迴繞效果的下行音型「E-F[#]-E-D」（第二幕第 560 小節），並透過多次級進形成一條「慵懶倒下的曲線」，⁵² 不僅契合戲劇之動作，也同時呼應莎士比亞之暗示——仙后和波頓之間不過是難以長久的世俗情愛(earthly love)。⁵³

三、音程與魔力

莎士比亞在劇中沒有特別描述仙后的魔力，只提到了兩人的爭執導致了四季氣候異常，因此布列頓並沒有同仙王一樣，賦予仙后特定的魔法旋律或配器，而是以音程距離的寬廣遠近，作為其魔力強弱的象徵。仙后一出場唱道「真不巧又在月光下碰見你」，便是氣勢驚人的 11 度大跳；整個樂句除了奧白朗音型，便無其他平緩的級進音程，以彰顯其能力之不凡。

隨著劇情發展，象徵仙后魔力的大跳音程也漸漸縮減。第二幕仙后向驢頭波頓告白的歌曲〈我的耳朵沉醉在你的歌聲裡〉(Mine war is much

⁵⁰ 長顫音和迴音這兩個音型，在第三幕迫克說「我聽見雲雀歌吟」時又再度出現，且結合得更為緊密。

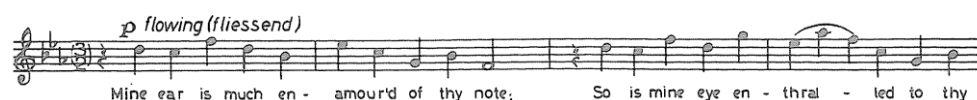
⁵¹ 布列頓曾於英國牧歌合唱團(English Madrigal Choir)擔任男低音長達三年，爾後又持續鑽研文藝復興及巴洛克音樂，成為復興英國古樂的重要推手。文藝復興牧歌及巴洛克聲樂作品的一大特色為繪詞法，布列頓《夢》劇裡隨處可見字、樂的精心雕琢，便是來自這些早期作品的影響。

⁵² Peter Evans, "Britten's New Opera: A Preview", *Tempo*, New Series, No. 53/54 (Spring-Summer, 1960): 40.

⁵³ Paul A. Olson, "A Midsummer Night's Dream and the meaning of court marriage", *ELH*: 101.

enamour'd of thy note)，主要旋律為三度和四度音程，與仙后第一幕出場時的大跳、不諧和音程有著極大落差。歌曲前、後樂句的輪廓相似，布列頓僅在「沉醉」(enamour'd) 與「迷惑」(enthralled) 兩字上加以變化，強調仙后的反常舉止。「沉醉」的旋律「B^b-E^b-C」為「四度、三度」之結構；「迷惑」則略微拓展為「G-E^b-A^b-F-C」，形成「三度、四度、三度、四度」，和「沉醉」之間有著奇異的對稱平衡（譜例 4）。結構細節在鐘琴上表現得更為明顯：鐘琴的前、後樂句共有十二個音，將其兩兩一組，分成六組，根據前、後樂句相對位置加以對照，則呈現「原型」（E^b-C 與 E^b-C）、「倒影」（F-E^b 與 D-E^b）以及「音程轉位」（B^b-F 與 F-B^b）（譜例 5）。布列頓以倒影、音程轉位來譬喻影子，暗示仙后此刻的處境如影子一樣虛幻不真。

譜例 4：「沈醉」與「迷惑」，第一幕第 424-427 小節，仙后



譜例 5：原型、倒影與音程轉位，第一幕第 424-427 小節，鐘琴



仙后的魔力在〈恭恭敬敬地伺候這先生〉(Be kind and courteous to this gentleman) 這首詠嘆調中更加衰退：仙后對波頓一見傾心的三、四度音程，再度軟化為級進五度；平緩的旋律線條，象徵仙后與凡人陷入熱戀，其魔力已蕩然無存。布列頓在 A 段中以大提琴與低音提琴獨奏 B^b、E^b、A^b 長音（第二幕第 471-499 小節），⁵⁴ 暗示愛癡花的魔法效果，但布列頓並未完全讓仙后完全俗化，B 段聲樂旋律頻頻出現象徵精靈的 F[#] 音（第二幕第 504-511 小節），為仙后保留了原有之本色。這首以自然音階寫成、旋律清新甜美的詠嘆調，與仙后戀上的驢頭波頓，形成聽覺、視覺的兩相對比，幽默更勝原著。

⁵⁴ 布列頓指示將這兩把獨奏樂器的其中一條空絃調成 E^b，透過空絃明亮的音色強調 E^b 音。

第三幕魔法解除後，仙后便逐漸恢復大跳音程之特色，不過當她下令仙子「奏起催眠的樂聲柔婉」時，級進音程又再度出現。在這短短的一句話中，一共出現兩次級進下行四度（第三幕第 178、180 小節）；布列頓以此暗示，仙后的指令也讓自己想起方才經歷的夢境。

四、調性與衝突

調性是另一個布列頓用來彰顯愛癩花魔法的方式。仙后在第一幕尚未受到魔法影響，〈來，跳一回舞，唱一首神仙歌〉以精靈世界的象徵音 F^\sharp 作為中心音，具有升記號調系之傾向，與仙王 E^b 大調的愛癩花旋律呈現對比。但當劇情進行到第二幕，仙后從睡夢中被波頓的歌聲吵醒時，她的兩句宣敘調——「什麼天使使我從百花上的臥榻上醒來呢？」、「溫柔的凡人，請你唱下去吧！」——音高全數落在單音 E^b 上，調性也轉入愛癩花旋律的 E^b 大調，顯示魔法已開始發揮效果。其後的詠嘆調〈我的耳朵沉醉在你的歌聲裡〉，更直接以 E^b 大調寫成，代表仙后已完全受到仙王魔法之掌控。

調性互動在仙王與仙后的二重唱最為明顯。二重唱共有兩段，一段位於劇首，一段位在劇末，皆為 A 大調。前者規模較大，調性較不穩定，時常在升降調系之間游移，象徵兩人之間的衝突；⁵⁵ 後者規模較短小，傾向艾奧利安 (Aeolian) 調式，象徵兩人重修舊好。布列頓以調性的穩定與否，表達兩人之間關係的緊張與平和，並透過升降調系的對比（仙后為升記號調系，仙王為降記號調系），暗喻仙后和仙王之間從衝突到解決的過程。升降調系的衝突在劇末終於獲得解決：布列頓以 F^\sharp 大調譜寫精靈成員的大合唱〈趁東方尚未發白〉(Now until the break of day)，利用六個升降的同音異名調，象徵仙王與仙后兩人終歸和諧、一致。

五、配器與靈性

莎士比亞以月光照亮精靈、凡人兩個不同世界，⁵⁶ 並使之與魔力

⁵⁵ 除了調性，布列頓還利用旋律及音程之倒影，來象徵兩人意見相左。

⁵⁶ Northrop Frye, Troni Y. Grande and Garry Sherbert, eds. *Northrop Frye's Writings on Shakespeare and the Renaissance*, Vol. 28 (Toronto: University of Toronto Press, 2010),

(witchery)、幻想 (fancy)、幻象 (fantasy) 以及愛情之間有著明確連結。⁵⁷ 為了強調月光的特殊意義，布列頓以特定音高 (F 音)、和聲 (D^b:I) 以及帶有金屬色彩的打擊樂器 (鋼片琴、電顫琴和鐘琴) 作為月亮之化身。他的和聲設計來自德布西 (Achille-Claude Debussy, 1862-1918)《貝加馬斯克組曲》(Suite Bergamasque) 的第三首〈月光〉(Claire de Lune)，⁵⁸ 此曲以明確的 D^b 大三和絃揭開月夜篇章，成為十九世紀末以來最知名的月光象徵。布列頓除了借用德布西的月光和絃，更利用鋼片琴、電顫琴和鐘琴的夢幻音色，塑造月夜的神秘氛圍，既契合德布西的創作美學，也使月亮如其所指，照亮全劇。

鋼片琴、電顫琴和鐘琴這三種樂器聲響雖相近，但彼此仍略有差異；布列頓以配器作為他的音樂修辭工具，指示不同的情境。鋼片琴象徵來自月亮的神秘力量，用於魔法相關之場景，譬如仙王的愛癩花及解咒旋律，即以鋼片琴演奏魔法和聲陪襯。電顫琴象徵月光下的夢境，因此在第一幕完全沒有現聲，直到第二幕開頭才伴隨著沈睡的仙后出現；⁵⁹ 爾後的第三幕雖然不在夢境之中，電顫琴仍隨著歌詞 (「月亮」或「月光」) 與情境出現，⁶⁰ 不僅再度提醒聽眾方才仲夏月夜的那場大夢，更進一步點出歐洲自中世紀以來對月亮看法——月亮 (Luna) 使人精神錯亂 (lunatic)。⁶¹ 鐘琴的意義最為單純，它在劇中通常作為不具隱喻意涵的月光，有時則作為鋼片琴與電顫琴之加強

495.

⁵⁷ Ronald F. Miller, "A Midsummer Night's Dream: The Fairies, Bottom, and the Mystery of Things", *Shakespeare Quarterly*, Vol. 26, No. 3 (Summer, 1975): 257.

⁵⁸ William H. L. Godsalve, *Britten's A Midsummer Night's Dream: Making an Opera from Shakespeare's Comedy* (London: Associated University Presses, 1996), 145.

⁵⁹ 布列頓對電顫琴的演奏指示及象徵意義，設計得細膩而精準：在整個為夢境場景的第二幕中，電顫琴一律使用風扇；在第三幕尾聲的仙子重唱曲〈餓獅在高聲咆哮〉(Now the hungry lion roars)中，只有歌詞提到「月亮」和「夢境」之處特別標明使用風扇。布列頓藉由使用風扇，將「月亮」與「夢境」詮釋為音樂上的同義詞。

⁶⁰ 最顯著的例子有三：一、在劇中劇飾演「月亮」的裁縫斯塔佛林，每一次唱到「月亮」必定伴隨著電顫琴；二、波頓想起昨夜夢境，電顫琴便獻聲使其突出；三、仙后為凡人「奏起催眠的樂聲柔婉」時，伴隨的電顫琴暗示著，仙后不久前也在仙子的搖籃曲中入眠。

⁶¹ Scott O. Lilienfeld and Hal Arkowitz, "Lunacy and the full moon", *Scientific American Mind*, Vol. 20, No. 1 (2009): 64-65.

或替代。例如在劇中劇裡飾演「月亮」的斯塔佛林退場時，鐘琴以連續的分解三度音程向上漸弱結束，製造出月亮高昇的音畫效果。又譬如飾演匹拉麥斯的波頓所唱的「月亮」較應有的 F 音低了半音（布列頓以此表現這班工匠素質低落），故此處暫時捨棄固定與 F 音黏合的電顫琴，改以鐘琴輪奏 D^b、F 兩音來暗示月光及幻境。

在前述三種代表月亮的樂器中，唯有鋼片琴不曾用於襯托仙后，布列頓的安排有其文學典故上的考量：鋼片琴的法文 *céleste* 和月神戴安娜的義文 *Diana*，同樣具有「天上的」、「聖潔的」之意；莎翁以西方寶座上的童貞女王暗喻一生未婚的英國女王伊莉莎白一世 (Queen Elizabeth I, 1533-1603)，⁶² 布列頓則以鋼片琴強化莎翁之投射。由於鋼片琴已用於指涉天上的月光和聖潔的伊莉莎白女王，因此便不適用於情感不忠貞的仙后。

打擊樂器和豎琴是布列頓精靈世界「靈性」的來源，為了強調仙后因愛上驢頭波頓而俗化，布列頓除了奪走仙后大跳、不協和音程的能力，還逐漸減少打擊樂器的使用，藉由旋律、配器特色的漸減來削弱精靈之后的特質，突顯愛情導致的失序。以鐘琴為例，仙后第一幕的詠嘆調〈來，跳一回舞，唱一首神仙歌〉尚有鐘琴相伴，強調其仙后地位。仙后在第二幕被波頓吵醒、請求波頓繼續歌唱時，鐘琴先以持續的 E^b 音暗示愛癡花的魔法，接著添入具有「影子」特徵的旋律（見譜例 5），表示魔法進一步發揮作用。在仙后向波頓表示「我不是一個平常的精靈」時，布列頓移除鐘琴，以特殊演奏法和異常的音色挖苦她（第二幕第 440-447 小節）——法國號（象徵波頓）裝上弱音器、軍鼓 (side drum) 去除響弦、豎琴靠音箱彈奏、小提琴與中提琴使用撥奏——整體聲響悶而乾燥，和原本豐盈的音色形成對比，藉此象徵仙后行為脫離常規，遠離應有之模樣。

仙后第二幕最主要的詠嘆調〈恭恭敬敬地伺候這先生〉，不僅沒有鐘琴，打擊樂器幾乎全數銷聲匿跡，除了「在流螢的火睛裡點了火」一句出現吊鉞，以強調文句中的「照亮」(light)，再無其他金屬的聲音色彩——此刻仙后徹底脫離原有身份，成為一位淪陷於愛情中的平凡女性。鐘琴在仙后第二幕的最後一曲再度出現：仙后欲與波頓一夜溫存，「正如女蘿纏繞著榆樹皺摺的

⁶² Harold Bloom, *Shakespeare: The Invention of the Human* (New York: Riverbooks, 1998), 159.

臂枝」。在這句充滿性暗示的話語前頭，鐘琴和以泛音演奏的小、中提琴一同奏出 D^b 音（第二幕第 677 小節），和仙后的朗誦調一起暗示象徵月亮的和絃（D^b: I）。布列頓藉此點明：月光與魔法正是導致仙后行為失序的原因。

肆、仙子與自然

一、萬物皆有靈

莎士比亞的仙王和仙后有其神話淵源，作為從屬地位的小仙子們，則是純然來自於民間傳說。仙后的四位隨從——荳花 (Peaseblossom)、蛛網 (Cobweb)、飛蛾 (Moth) 和芥子 (Mustardseed)，都是伊莉莎白時期英格蘭常見的民俗用藥來源，⁶³ 並同仙王的愛癩花一樣，在仲夏夜月光的加持下別具奇效。⁶⁴ 莎士比亞以自然萬物作為仙子之化身，顯示出自然萬物皆有靈性的鄉野信仰。⁶⁵

為了呼應莎士比亞強調的「自然」，布列頓以男童合唱來代表仙子，原因有數點：一、孩童的「天真」(naïf) 與「自然」(nature) 兩字根出同源，其純淨、未經修飾的音色，貼合以花草蟲鳥為形體、自然為家的小仙子；二、男童的高音域與仙王、仙后具有同一性，但體型又與兩位領導者形成身份的落差；三、在莎士比亞的時代，仙子本來就是以男童擔綱演出。⁶⁶

莎士比亞刻意區隔凡人和精靈的語言——凡人為無韻詩 (blank verse)，精靈為抑揚起伏的詩韻；布列頓則以樂段的重現與否，作為兩個世界之劃

⁶³ 蛛網用於止血、芥子治療肌肉發炎或痠痛、飛蛾可外敷減緩疼痛或內服作為利尿劑、豌豆家族則是常見食材。Lou Agnes Reynolds and Paul Sawyer, "Folk Medicine and the Four Fairies of A Midsummer-Night's Dream", *Shakespeare Quarterly*, Vol. 10, No. 3 (Autumn, 1959): 518-520.

⁶⁴ Ibid., 513.

⁶⁵ Brian Cummings, "Among the Fairies: Religion and the Anthropology of Ritual in Shakespeare", in *Humankind: The Renaissance and Its Anthropologies*, ed. by Andreas Höfele and Stephan Laqué, 79.

⁶⁶ Walter F. Staton, Jr. "Ovidian Elements in 'A Midsummer Night's Dream'", *The Huntington Library Quarterly*: 167.

分。戀人和工匠多為自由發展的伴奏式朗誦調，缺乏再現段落；⁶⁷ 精靈世界具有重現之特質，所有的仙子合唱及獨唱曲均為迴旋曲。布列頓的曲式設計，雖然緊扣莎翁原本之體裁，但同時也改變了原著中理性與秩序的歸屬：莎翁原著「清醒、夢境、清醒」的對稱結構，暗示林中夢境是一場脫離常軌和現實的戲劇，最後終究會回到現實的理性世界；⁶⁸ 布列頓以再現樂段強調精靈世界富有秩序，和缺乏規則的人類世界形成對比，正好與莎翁相反。

二、森林

布列頓的《夢》劇一共三幕，每一幕有不同的陳述重心——分別為「森林」、「入眠」與「和諧」——各自指示著全幕的劇情輪廓。主題在各幕一開頭即清楚呈現，並於幕中不斷重複再現，不受魔法影響的眾仙子，則是主題的主要陳述者。

第一幕開頭的回復段 (Ritornello) 是代表「森林」的動機 (譜例 6)，由十二組根音各不相同的大三和絃組成，絃樂以滑奏 (glissando) 奏出此段，模擬樹木枝葉的簌簌聲響，營造出森林的神秘氛圍。回復段在第一幕共出現七次，通常作為人物進出場銜接之用；當中有兩次延伸作為仙子及仙后歌唱之伴奏，其歌詞均與自然景觀或生物有關，栩栩如生的聲音佈景，讓歌詞中的平原山谷、花鳥蟲草更顯立體、具象。

譜例 6：森林，第一幕第 1-5 小節，大提琴與低音提琴



布列頓將回復段穿插在第一幕的各首歌曲之間，以此貫穿整幕森林場景，其中包括兩首合唱：〈越過了谿谷和山陵〉(Over hill over dale) 與〈小花蛇〉(You spotted snakes)。這兩首合唱曲有些許共通點：一、配器與和聲幾近相同；二、合唱段落均以回復段作為伴奏；三、體裁皆為迴旋曲式（前者為 ABA'，後者為 ABABA'）；四、皆以 F[#]作為旋律的中心音，並使用 F[#]為首的

⁶⁷ Mervyn Cooke, ed. *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*, 136.

⁶⁸ Leah Scragg, *Shakespeare's Alternative Tales*, 81.

艾奧利安調式。⁶⁹ 除了共通點，兩曲亦有相對之處：一是獨唱、合唱段落結構互補（〈越過了谿谷和山陵〉先合唱再獨唱，〈小花蛇〉則相反），二是合唱之旋律互為倒影（兩曲均為連續級進六度，前者形成「谿谷」的線條，後者則構成「山陵」的形狀，均表現出精靈在山巒間高低飛翔、滑行的動態感）。布列頓利用音樂上的相對與映襯，讓精靈世界具有一致性，同時也再次暗示人類與精靈世界的投影關係。

仙子是《夢》劇中旋律最平順、音程最和諧、和聲最自然的角色，這個特質來自於調式之使用。調式始自古希臘音樂，《夢》劇發生的時間亦在古雅典（儘管時間並不十分明確）；⁷⁰ 又調式屬於自然音階，這些自然音象徵仙子生活於大自然，契合歌詞敘述的自然景物和動物。在劇中諸多調式或近似調式的段落中，第一個出現且最受強調的是艾奧利安調，艾奧利安(Aeolian)得名自風神艾奧陸斯 (Aeolus 或 Aiolos)，在自然界中，唯有「風」和仙子一樣靈巧輕盈，能「越過了溪谷和山陵，穿越了荊棘和叢藪，越過了闌場和園庭，穿過了激流和燭火」，在各地飄遊流浪。布列頓借助調式名稱，譬喻仙子來去如風。

除了調式，布列頓在配器上也有「風」的暗示——長笛和雙簧管在〈越過了谿谷和山陵〉的 A 段，先後與合唱旋律重疊，⁷¹ 這兩種木管樂器 (woodwind) 同時影射場景所在的「森林」(wood)，以及來去如「風」(wind) 的仙子。法國號雖然不屬於木管家族，但連續出現的 F[#]音，除了塑造、強調這個音高與精靈世界的連結，也有作為獵號暗示自然的意味。在伊莉莎白時期，wood 一字除了「森林」還有「瘋狂」(mad) 之意；而 wood (森林) 又和 wooed (求愛) 同音。⁷² 莎士比亞利用同音異義字，點出全劇主軸圍繞在「森林」、「瘋狂」、「求愛」，布列頓則以配器的多重暗示，回應莎士比亞使用 wood 一字的別有用心。

⁶⁹ Peter Evans, "Britten's New Opera: A Preview", *Tempo*: 35.

⁷⁰ 莎翁在第一幕第一景指出，根據「雅典自古相傳的權力」，伊吉斯有權決定其女黑美霞的婚配對象，這顯然並非發生在莎翁寫作的年代。

⁷¹ 這兩種樂器在布列頓的設計中，應代表四位戀人，而不屬於精靈世界。

⁷² George Loutro and Aaron Shurin, *William Shakespeare's a Midsummer Night's Dream* (New York: Barron's Educational Series, 1985), 23.

三、入眠

「入眠和絃」是貫穿第二幕最重要的動機（譜例 7），布列頓在第二幕的開頭以此陪襯熟睡的仙后，象徵劇情進入睡夢之段落。入眠和絃由四組和絃組成，組成音的數量依序為「三、四、三、二」，十二個音毫無重複，並且具有大三和絃之特徵：第一、三組分別為 D^b 和 E^b 三和絃；第二組為 D 三和絃加上和聲外音 B 音；⁷³ 第四組則為缺乏五音的 C 三和絃。入眠和絃有著平行移動的和聲進程（ D^b 、 D 、 E^b 、 C ），音域逐次爬升攀高，並依照「絃樂、銅管、木管、打擊」之序，以一組和絃對應一組家族樂器的方式呈現，進而指示各樂器的代表人物——森林、波頓、雅典戀人、仙后——均已進入夜與夢的魔法中。各組和絃的配器中，最特別的是由鈸、電顫琴、豎琴和大鍵琴共同呈現的第四組和絃，這是電顫琴首次在劇中出現，其清脆的音色、如光暈一般的殘響，立使人聯想愛癩花的魔法已經開始生效。

譜例 7：入眠和弦，第二幕第 1-4 小節

The musical score for Example 7 shows four measures of music. The first measure is marked 'pp' and 'Strs. (muted)'. The second measure is marked 'pp' and 'Brass (muted)'. The third measure is marked 'pp' and 'Ww.'. The fourth measure is marked 'pp' and 'Harps, Perc., etc.'. Below the staff, the chords are labeled: D^b , $D \frac{6}{3}$, E^b_6 , and C .

布列頓入眠和絃的靈感來自於孟德爾頌。孟德爾頌在《仲夏夜之夢》音樂會序曲的開頭，以木管奏出四組象徵魔法與森林的和絃，引領聽眾進入精靈與夢境的世界；布列頓在草稿中將十二個半音的分配為四組三和絃，模仿

⁷³ 第二組和絃雖可視為 B 七和絃，但根據前後和聲行進動向，以 D 三和絃解釋較為合理。除了和聲外，還有另一個象徵上的理由：第二組和絃由代表工匠的銅管樂器演奏，布列頓藉由突顯「 B 」音，來強調這組和絃代表「波頓」(Bottom)。波頓在第二幕中被迫克戴上驢頭，成為半人半獸的怪物，因此布列頓以和聲外音象徵波頓的外貌非比尋常。

意圖顯而易見。⁷⁴ 布列頓最終選擇打破原本之排列組合，以一個既能引起聯想，同時又能避免落入既定印象的方式來呈現，顯示他在引經據典的同時，仍企圖與德國浪漫派保持距離。

第二幕唯一的仙子合唱〈夢將殘，睡方酣〉(On the ground, sleep sound)，以夏康 (chaconne) 的手法寫作，全首根基在反覆出現的入眠和絃，使字面上的「在地上」(on the ground)，和音樂上的頑固低音 (ground bass) 手法形成雙關。⁷⁵ 樂曲的曲式為 ABA，入眠和絃一共出現九次，前、後奏各一次，A 段兩次，B 段三次（音值減半），形成「1、2、3、2、1」的拱型對稱結構；這也是劇中唯一一首 A 段完整再現、且結構最為均衡的合唱曲。

〈夢將殘，睡方酣〉是劇情的轉折點，預示著魔法解除後，一切將回到常軌。布列頓在九次的入眠和絃中，有兩次（第一和第六次，即前奏和 B 段的最後一次）刻意以逆行呈現，以反轉和絃原本的象徵意義——順行象徵入眠，逆行則代表醒來。由於各組和絃的配器清楚分明（尤其是具有電顫琴的第四組和絃），因此聽眾能輕易的從配器變化掌握到劇情之轉折，就算在前奏（第二幕第 1338-1341 小節）時未能察覺配器順序顛倒，在聽到第二次逆行——「等你醒來就知道」（第二幕第 1361-1363 小節），也終將恍然大悟。

布列頓歌劇最為人稱道之處，在於他對字詞的精心描繪，⁷⁶ 這首合唱曲正是布列頓師法蒲賽爾，以寫作技法暗喻歌詞的實例。蒲賽爾在《狄多與阿尼爾士》的劇末，為傷心欲絕的迦太基女王狄多寫了詠嘆調〈當我長眠於地〉(When I am laid in earth)，全曲根基於長五個小節的頑固低音 (ground bass)，以音樂上的 ground 來呼應歌詞中的 earth。此段頑固低音的開頭為連續下行四度的半音(G-F[#]-F-E-E^b-D)，主要走向亦一路向下；蒲賽爾除了利用音型表達狄多內心強烈的痛苦，⁷⁷ 還以繪詞法象

⁷⁴ Mervyn Cooke, "Britten and Shakespeare: Dramatic and Musical Cohesion in 'A Midsummer Night's Dream'", *Music & Letters*, Vol. 74, No. 2 (May, 1993): 260.

⁷⁵ 在筆者閱讀的文獻中，有數位學者以帕薩加雅舞曲(Passacaglia)稱呼此段，但因布列頓強調縱向的垂直和絃更勝於橫向的線性旋律，故筆者比較認同歐布萊特教授的說法，將其視為「沒有節奏的夏康舞曲」。Daniel Albright, *Musicking Shakespeare: A Conflict of Theatres* (Rochester: University of Rochester Press, 2007), 283.

⁷⁶ Philip Ernst Rupprecht, *Britten's Musical Language*, 5-6.

⁷⁷ 下行四度半音(Chromatic fourth)又稱 passus duriusculus，為飽受煎熬之意；下行小

徵其身軀倒地不起。

《狄多與阿尼爾士》的題材和《仲夏夜之夢》類似，然而惡善相對的黑白魔法卻導致了兩劇截然不同的結局，因此布列頓在設計入眠和絃時，刻意讓和聲的行進方向與蒲賽爾的頑固音型相反：入眠和絃的和聲進程為「D^b、D、E^b、C」，第四組 C 三和絃的 E 音因電顫琴的獨特音色而格外突出，因而構成「D^b、D、E^b、E」之線條暗示，與蒲賽爾頑固低音的前半段「G、F[#]、F、E」形成倒影。布列頓反轉引用蒲賽爾的頑固低音，不僅點出《狄》、《夢》兩劇的悲喜互映，也同時影射《匹拉麥斯與雪斯佩》與莎翁《夢》劇的巧妙關係。

四、和諧

第三幕是全劇唯一具有場景轉換的一幕，在短暫的森林場景後，所有人員旋即離開森林、抵達雅典宮廷。布列頓在第三幕一開始大量使用自然音階，透過聲音佈景的切換，和使用十二半音的第一、二幕做出區隔，預告劇情將從衝突轉入和諧。這首揭開第三幕的管絃樂片段以對位手法寫作，和第一幕的回復段、第二幕的頑固和聲一樣，充滿文藝復興及巴洛克的古風。

以迴旋曲式 ABA' 寫成的重唱曲〈餓獅在高聲咆哮〉(Now the hungry lion roars)，位於全劇尾聲。蛛網和芥子、荳花和飛蛾兩兩一組，在 A 段重複輪唱一段長五小節的旋律；這段旋律在奧白朗音型 (G[#]-F[#]-E) 的三個音之間上下纏繞，其線條和愛癩花旋律一樣具有詛咒特質，呼應歌詞裡受月光吸引的狼嚎、象徵不祥之兆的鳴角鴞，⁷⁸ 以及四處遊蕩的鬼魅。⁷⁹ 四人在 B 段進入齊唱，此段旋律一樣具有纏繞的迴音特徵，但走向和 A 段相反；奧白朗音型以倒影的形態逐漸向上攀爬、模進，並在「陽光」(sun) 和「夢」(dream) 兩

二度音程則有悲嘆、流淚之意。

⁷⁸ Henry Barrett Hinckley, "Science and Folk-Lore in the Owl and the Nightingale", *Publications of the Modern Language Association of America*, Vol. 47, No. 2 (Jun, 1932): 307.

⁷⁹ 這首歌曲的唱詞事實上原屬於迫克，由於段落中有著森林裡的各種動物——飢餓咆哮的獅子、對著月亮長嚎的豺狼、大聲尖叫的鳴角鴞，這些動物都生活於仙子所代表的自然，因此布列頓將大部份台詞挪給仙子，僅讓迫克保留最後兩句的說白。

字上達到整首樂曲的最高、同時也是魔法調性主音的 E^b 音，再次強調這一夢一醒都受到奧白朗的魔法操控。除此之外，「離開了陽光赫奕」和「像一場夢景幽淒」，兩句旋律完全相同，僅句子開頭之節奏有細微差異，闡明「陽光」、「夢景」實為一體兩面。

眾精靈人物的大合唱〈趁東方尚未發白〉，位於第三幕最末，仙王待新婚佳偶入寢而眠後，下令眾仙子用受到仲夏夜月光聖化的野露澆灑門戶，⁸⁰ 以「祝福屋子的主人永享福祿康寧」。這首大合唱依人物分成四部：仙王與眾仙子、芥子與飛蛾、蛛網與荳花、仙后。在 A 段中，仙王與眾仙子不斷重複演唱一段來自「趁東方尚未發白，讓我們滿屋溜達」、長兩個小節的旋律，另外三組人物則以三度卡農的形式，反覆演唱另一條來自「先去看一看新床」的對旋律。聲部配置在 B 段稍有變化：仙王與眾仙子、仙后維持原本的各成一部，彼此間形成嚴格的平行六度；四位仙子改為同音齊唱，與前述的兩聲部構成六三及六四和絃。整首合唱的和聲幾乎都維持在 F^\sharp 大調的主和絃上，布列頓以和絃轉位變化來製造和聲張力（A 段為原位，B 段為第一與第二轉位），藉此彌補和聲色彩上的不足。

〈趁東方尚未發白〉是布列頓繼愛癩花旋律之後，另一個融合對比的實例：樂曲 A 段可視為中世紀的羅塔曲 (Rota)，⁸¹ 亦可詮釋成文藝復興聖樂中的定旋律和對位手法；樂曲 B 段的連續平行和絃，像是模仿文藝復興初期盛行的假低音 (Fauxbourdon)，又像是效法印象樂派的平行和聲。此外，A、B 兩段分別強調水平旋律和垂直聲響，呈現出文藝復興經文歌以對位、和聲作為段落對比的典型特色，使其宗教意味更為濃厚。

事實上，布列頓從《夢》劇一開始便暗藏著以基督教儀式作為架構的企圖：數百年來在教會儀式裡扮演重要音樂角色的男童合唱團，是此劇與宗教的第一層連結；劇中頻繁出現以教會調式寫成的旋律（有些還流露出葛利果

⁸⁰ Anca Vlasopolos, "The Ritual of Midsummer: A Pattern for A Midsummer Night's Dream", *Renaissance Quarterly*: 24.

⁸¹ 羅塔曲是中世紀俗樂的一種，樂曲結構可分為兩大部份：第一部份為頑固旋律，由兩聲部反覆輪唱兩句短旋律，使其交替猶如行走的步伐，稱之為「樂足」(pes)，為貫穿全曲的根基；第二部份為卡農，由其他聲部（通常為二到四聲部）先後加入演唱相同的主旋律。最著名的羅塔曲為《夏天來臨》(*Sumer is icumen in*)。

聖歌的影子)，⁸² 更加深了此劇的宗教色彩。宗教意涵在這首〈趁東方尚未發白〉終於明朗化：莎翁以「神聖的野露」(field-dew consecrate) 譬喻基督教的聖水；⁸³ 布列頓則以當時經文歌的特色予以呼應。在這仙王、仙后率眾向新婚伴侶獻上祝福的段落，富有儀式特徵的音樂，為這部終成眷屬的喜劇增添了幾分婚姻神聖的色彩。

在〈趁東方尚未發白〉中，布列頓使用了幾乎所有的樂器，唯獨捨去具有魔法、超自然象徵的打擊樂器。豎琴作為唯一的精靈樂器，持續不斷地以反覆點節奏，與其他聲部產生小二度的摩擦，⁸⁴ 為樂曲製造一種奇異的、漫步前進的動能，呼應樂曲開頭標記的「緩慢而莊嚴」(Slow and solemn)。緩慢的和聲節奏（多為 F[#] 大調一級）、極少的臨時記號（多為自然音），為這首合唱曲營造出聖潔、宗教性的氛圍，完美地詮釋這齣莎翁喜劇的結局——萬事萬物終歸和諧、自然。⁸⁵

伍、迫克與愛神

一、淘氣鬼與邱比特

莎翁在《夢》劇裡，以三位孩童象徵愛情的多變樣貌，⁸⁶ 當中真正左右戲劇發展的，是集淘氣鬼和邱比特特質於一身的迫克。迫克出自英國民間傳說，是英國獨有的鄉野精靈；在過去的英國民俗認知裡，精靈等同於魔鬼，有其邪惡的力量與魔法，因此迫克的古字 pouke 經常與魔鬼、邪靈、惡魔劃

⁸² 歐布萊特及古薩爾芙均不約而同地指出此點，後者在著作中亦有分析比對之例。筆者認為仙王第三幕開頭的宣敘調〈好羅賓〉(My gentle Robin)，其平緩而平均的節奏、明確的調式，是仿作葛利果聖歌最明顯的例子。

⁸³ John Klause, *Shakespeare, the Earl, and the Jesuit* (Cranbury: Associated University Presse, 2008), 59.

⁸⁴ 所有聲部均以 F[#]: I 為主，唯有豎琴是 F[#]: vii^o。

⁸⁵ Wystan Hugh Auden, *Lectures on Shakespeare* (Princeton: Princeton University Press, 2002), 56-57.

⁸⁶ 這三位孩童分別是引起仙王仙后爭執的印度小童、射箭失誤使愛癩花具有魔力的愛神邱比特，還有成天以搗蛋為樂的迫克。William W. E. Slights, "The Changeling in A Dream", *Studies in English Literature, 1500-1900*: 265-266.

上等號。⁸⁷ 莎士比亞塑造迫克時，並未直接擷取既有之形象，而是融合了民間傳說與歐陸的西洋古典神話；在莎翁筆下，迫克既是個「狡獪的、淘氣的精靈」，又是樂於助人的「羅賓好人兒」(Robin Goodfellow)，⁸⁸ 他除了當仙王跑腿的信使，⁸⁹ 有時還權充愛神點鴛鴦譜。莎翁的融合再造，使迫克從鬼怪之輩脫胎換骨，成為前所未有的文學創意。

莎翁透過傳說中愛神邱比特與愛癩花的指涉，把古典神話中邱比特的愛神角色，巧妙地轉嫁到精靈迫克身上——愛癩花魔力來自於愛神射箭的失誤，迫克奉令拿著愛癩花點鴛鴦譜，結果卻幫了倒忙，正如同愛神的箭經常射中不匹配的對象。⁹⁰ 由於布列頓已為象徵愛神之箭的愛癩花設計了特定旋律，因此他捨棄了迫克的愛神形象，改為強調其鄉野傳說裡調皮搗蛋的一面。又迫克是所有精靈人物中最具赤子之心的角色，⁹¹ 所以布列頓以淺顯易懂的音樂特徵——配器鮮明、音型簡單、節奏自成一格——來表達迫克的個性；唯獨他才具有孩童的單純、直接。

二、只說不唱的精靈

迫克是劇中唯一一個「只說不唱」的角色，布列頓指定以雜耍演員來演出，既突顯英國半歌劇和民謠歌劇 (ballad opera) 的說白特色，同時也忠於原著說和演的戲劇本質及《夢》劇演出的傳統。⁹² 迫克的說白並非毫無章法地自由發揮，布列頓按照英語的語韻給予精細節奏，使其能與陪襯的器樂一致，有些段落的戲劇效果甚至更勝原著。例如在迫克以聲音誘使四位雅典男女奔走累倒之處，他看似開口唱歌，但其實只是對嘴做做樣子，旋律仍由萊

⁸⁷ 林境南，〈魔界轉身：精靈迫克變形記〉，《戲劇學刊》第 10 期（2009 年 7 月）：203。

⁸⁸ 一個據說偶爾會幫忙做家务的調皮「家庭精靈」(a household fairy)。

⁸⁹ Haldeen Braddy, "Shakespeare's Puck and Froissart's Orthon", *Shakespeare Quarterly*, Vol. 7, No. 2 (Spring, 1956): 277.

⁹⁰ Alan Lewis, "Reading Shakespeare's Cupid", *Criticism*, Vol. 47, No. 2 (Spring, 2005): 190.

⁹¹ Thomas R. Frosch, "The Missing Child in A Midsummer Night's Dream", *American Imago*, Vol. 64, No. 4 (2008): 487.

⁹² 許多《夢》劇著名的舞台演出，都刻意挑選身手矯捷之士來扮演，以一顯迫克的靈活身手。林境南，〈魔界轉身：精靈迫克變形記〉，《戲劇學刊》：210。

散特和第米屈律斯唱出。從說白角色口中「唱」出旋律，不僅聽覺上的說服力更勝一籌，而且還別具驚喜和趣味。

迫克的說白儘管特色顯著，不過同時也讓角色欠缺個人的歌唱表現力；此外，莎翁對迫克的描述非常詳盡，但布列頓迫於劇情精簡所需，將其刪除大半，也使角色介紹不夠完整。因此，為了彌補單靠口語表達以及刪減台詞造成的缺失，布列頓特別加強迫克的音樂設計，使其調性、配器、音型和節奏等各方面都特別具有辨識性，並且生動地呈現調皮搗蛋的性格。

三、調性與配器

布列頓以「D 大調」、「小號和小鼓」，作為迫克的代表調性和配器，在迫克一登場時便立即清楚闡明。D 調小號的高音域，呈現精靈成員一致的特色，同時也符合精靈人物與金屬音色之間的連結；小鼓指定調音為 F[#]，以精靈代表音表達迫克同屬其中一員。小號和小鼓猶如迫克之分身，聞聲見人，見人聞聲。

迫克的配器模式並非全然死板固定；相反地，布列頓會隨著劇情需要，彈性地予以增減或替換。在第一幕迫克將愛癩花獻給仙王的段落，小號先出聲，小鼓接著加入，代表迫克任務完成歸來；此時仙王出聲說道「歡迎啊，浪遊者！」，鋼片琴以魔法和聲（E^b-F-A^b-B^b、E-F[#]-G-A）搭配活潑的節奏來回應仙王，活靈活現地描繪出迫克手拿愛癩花的樣子。此後在迫克找到「雅典青年」⁹³ 的時刻，配器也出現同樣的彈性替換：小號以顫音演奏愛癩花旋律，與迫克將愛癩花汁點在萊散特眼皮上的動作配合；鋼片琴以一連串的反拱形音型，創造出波浪般的韻律感，暗示魔法的施行；小鼓和鈸則以極弱的音量持續滾奏，營造森林的神秘氛圍。此時配器雖契合劇情，但調性卻十分模糊不清，既不在迫克的 D 大調上，也不在愛癩花旋律該有的 E^b 大調上，而布列頓正是以錯誤的愛癩花調性，來象徵錯誤的作用對象。

為了強調迫克的錯誤，布列頓在魔法施行完畢後，立刻讓迫克脫離他所屬的 D 大調，以脫離角色常軌的調性象徵迫克鑄下大錯。不僅如此，布列頓還在爾後以「夢」為中心的第二幕，變更了迫克的配器與音型——代表迫克

⁹³ 仙王要迫克找的是第米屈律斯，迫克找到的卻是萊散特。

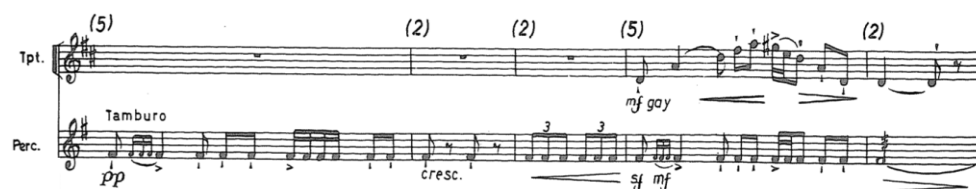
的小號裝上弱音器，⁹⁴ 音色從響亮轉為晦暗；F[#]音小鼓被高音木琴替代，並且以分解三度音程作為新的音樂特色。配器的調整與改變，不僅造成音色差異，原來受到強調的 F[#]音也一併被移除；旋律中心音改在 B 和 B^b 之間擺盪，調性也隨之變異。布列頓抽換、替代迫克原有之配器，不只暗指「迫克的錯誤」(Puck's fault)，更製造聽覺上「錯誤的迫克」(a false Puck)，使兩者形成雙向指涉。象徵錯誤的配器組合一直持續到第二幕的尾聲：迫克施魔法使四位雅典男女於林中奔走，最終紛紛累倒入睡，此時小鼓以 pp 的音量悄悄出現，調性回到明確的 D 大調，小號的弱音器也終於取下。布列頓「更正」迫克的配器，表達迫克犯下的錯誤即將受到彌補；受迫克亂點鴛鴦譜的四位男女，終將得其所戀，皆大歡喜。

四、音型與節奏

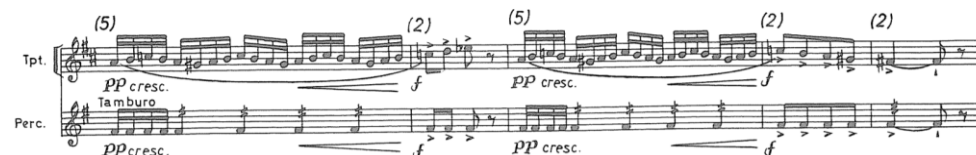
除了調性與配器，布列頓還利用音型和節奏表現迫克，且兩者孟不離焦、結為一體。迫克的代表音型有二：D 大調一級分解和絃通常和密集、細短的節奏搭配，表現迫克活潑的個性（譜例 8）；連續迴音多和十六分音符搭配，描繪迫克移動迅速的模樣（譜例 9）。音型與節奏的特色，同樣地在迫克一出場便清楚展現：迫克在第一幕出場時，向仙子們叫道「喂，精靈！」，此時調性從 G 大調轉入代表迫克的 D 大調，速度從慢而神秘轉到活潑的快板；仙子以精靈代表音 F[#]音齊唱朗誦調，描述迫克搗蛋的行為，每句話之間都穿插著小號演奏的兩種迫克音型。布列頓略去了原著裡迫克的台詞，只保留了仙子對這位調皮精靈的描述，因此在這一段「自我介紹」中，迫克幾乎不發一語，不過透過專屬配器和活靈活現的音型，布列頓仍生動地呈現迫克和仙子之間對答如流的情景；器樂與聲樂之間的一搭一唱，妙不可言。

⁹⁴ 小號並非迫克專屬之樂器，布列頓將其作為一般管絃樂器使用時（節奏與音型不具迫克之特色），則不受此限。

譜例 8：迫克音型（一），第一幕第 81-85 小節



譜例 9：迫克音型（二），第一幕第 106-110 小節



布列頓的迫克不同於莎翁，他為迫克設計的節奏和音型，強調淘氣精靈的民俗形象更勝於愛神邱比特，而有了音樂加持，迫克的戲劇效果甚至更上一層。莎士比亞必須依賴誇張的舞台動作來表現迫克的個性，並藉著舞台裝置來製造動態效果，⁹⁵ 布列頓僅僅利用音型與節奏，便輕易地表現出迫克的孩子氣以及不可思議的移動速度；布列頓的迫克，毫無疑問地是《夢》劇改編史上最傳神的一位。

五、小號與天使加百列

布列頓以小號代表迫克，給予角色鮮明的音色和性格，但他使用之小號並非常見的 B^b 調小號，而是音域較高的 D 調和 C 調小號。布列頓的選擇再次反映蒲賽爾的影響：蒲賽爾所處的巴洛克時期是自然號 (natural trumpet) 的黃金時代，其中又以 D 調和 C 調自然號最為普遍。蒲賽爾曾為小號譜寫了許多樂曲和樂段：他在《仙后》裡以小號來宣告仙后到來以及仙王生日；⁹⁶

⁹⁵ 環球劇場(Globe Theatre)設計了頗具挑戰性的裝置，利用藏身幕後的三名壯漢讓迫克吊繩索飛行。William Empson, *Essays on Shakespeare* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), 226.

⁹⁶ 除了小號樂曲，蒲賽爾還反過來以人聲模仿小號音色來創作，《仙后》中的〈吹響笛子和號角〉(Let the Fifes, and the Clarions and Shrill Trumpets Sound)，就是一首

他的頌歌《響起號角，敲起鼓》(*Sound the Trumpet, Beat the Drum*, Z. 335, 1678)⁹⁷ 和迫克的代表配器「小號和小鼓」，兩者在字面上完全吻合。《響起號角，敲起鼓》又名《再現凱薩和烏蘭尼雅》(*Let Caesar and Urania live*)，烏蘭尼雅 (Urania) 為希臘神話中的天文繆思女神，其希臘名具有「天堂」、「超凡」之意，同樣呼應仙后蒂妲妮霞所指涉的月神黛安娜。

使用小號除了將角色指向巴洛克時代，還額外為迫克增添了大天使加百列 (Archangel Gabriel) 的隱喻：加百列負責昭告天主之信息，迫克則是仙王的信使；加百列銜命「迅速飛來」(swift flight)，⁹⁸ 迫克則自誇「韃靼人的飛箭都趕不上我的迅疾」(Swifter than arrow from the Tartar's bow)；加百列以百合花作為標誌，象徵貞潔的聖母瑪莉亞，迫克則以愛癩花操弄他人情慾，導致行為的失序；⁹⁹ 加百列吹響號角昭告審判日的到來，迫克則以小號作為角色代表，聞聲見人。布列頓呼應莎翁對陰影之強調，以諧擬 (parody) 的方式創造角色的喜劇性格，透過小號讓迫克和天使加百列形成一喜一莊、哈哈鏡般的對比鏡像。在莎翁寫作的年代，天使加百列演奏小號的形象尚未進入英國，將迫克添上這一層象徵，完全是布列頓的個人詮釋，這也使得充滿基督教和異教文化象徵的《夢》劇，更向前者傾斜。

結 論

布列頓的《夢》劇與前人最大的不同之處，在於布列頓認為莎翁原作已充滿音樂，他所做的不過是將原著轉譯為歌劇形式，¹⁰⁰ 因此他捨棄浪漫樂派將仙子具象化的寫作方式，改用意象化的音域和音質，使精靈自凡人與塵世中脫離。他的精靈人物設計別有意涵：仙王的假聲男聲和仙后的花腔女高音

模仿小號花奏的假聲男聲二重唱。

⁹⁷ 蒲賽爾為英王詹姆士二世 (James II, 1633-1701) 自牛津避暑歸來所寫的歡迎頌歌 (Welcome song)。

⁹⁸ 《但以理書》(*Daniel*) 9: 21。

⁹⁹ 有些學者認為愛癩花其實具有春藥成份。Paul A. Olson, "A Midsummer Night's Dream and the Meaning of Court Marriage", *ELH*: 112.

¹⁰⁰ Ulrike Küpper, *William Shakespeare's A Midsummer Night's Dream in the History of Music Theater*, 186.

均具有超凡的暗示；仙子的童音象徵著純潔無染的自然萬物；代表迫克的高音小號活潑響亮，生動地演繹這個調皮精靈。前所未有的呈現方式以及絕佳之音樂效果，使此劇被喻為是繼威爾第 (Giuseppe Verdi, 1813-1901) 以來最佳的莎翁歌劇。¹⁰¹

除了意象化的高音聲響，布列頓還格外強調魔法導致的幻境；他的手法較其他作曲家更為複雜、多樣化，旋律、調性、和聲及配器都是他用來施展法術的材料。布列頓跳脫先前作曲家無個別差異化的寫作方式，仔細地塑造各個精靈的音樂性格，點出隱藏其中的莎翁典故，讓音樂內容隨著劇情開展變化，使角色的戲劇性更為強烈。在布列頓的筆下，莎翁的精靈不再是以往刻板的扁平人物，而是成為鮮活、立體的圓形人物，因此莎翁學者莫林·莫晨特 (W. Moelwyn Merchant) 盛讚布列頓的《夢》劇，是當代所有的莎劇演出中，最豐富也最忠實的改編版本。¹⁰²

當然，並非所有人都認同莫晨特的看法；有些劇評便認為布列頓的《夢》劇個人色彩過於強烈，特別是作曲家將劇作重心完全轉移到森林裡，過度著重精靈世界，偏離原有的均衡結構。¹⁰³ 如此評論固然屬實，卻忽略了布列頓刪減劇本之原意，以及他為刪減造成之損失所做的彌補。布列頓身兼劇本改寫者及作曲家，十分清楚水能載舟亦能覆舟，因此當音樂設計與文學象徵之間發生衝突時，他選擇淡化後者，以確保音樂不會乘載過多的人物或象徵而造成理解上的混淆。根據這個原則，仙王與魔法、仙子與自然這兩組既有之連結，受到深刻強調；仙后與月亮、迫克與愛神之間的象徵與關聯，則被輕輕帶過。布列頓以另一種織度呈現這部猶如複音音樂的戲劇之作，經過調整的人物與象徵，使錯綜複雜的劇情框架更為鮮明。

莎翁原劇的精神在於映襯，「人生如戲，戲如人生；如真似假，如假似真」，¹⁰⁴ 布列頓藉由各種具象的音樂語言，靈活地表達如影映襯的概念。他

¹⁰¹ Eric Walter White, *Benjamin Britten: His Life and Operas*, 77.

¹⁰² W. Moelwyn Merchant, "A Midsummer Night's Dream: A Visual Re-creation", in *Early Shakespeare*, ed. by John R. Brown & Bernard Harris (New York: Saint Martin's Press, 1962), 183.

¹⁰³ Ulrike Küpper, *William Shakespeare's A Midsummer Night's Dream in the History of Music Theater*, 186.

¹⁰⁴ Harold Bloom, *William Shakespeare: Comedies and Romances* (New York: Chelsea House, 1986), 249-250.

為精靈世界設計的曲式、旋律、和聲均富有對稱特質，倒影、逆行、轉位之寫作技法，使這部歌劇處處充滿音樂之影。饒富譬喻意味的音樂語法，不僅將莎翁的《夢》劇從「劇中有劇」推入「影中有影」的更深層次，層層套疊、無窮無盡的延伸趣味，更使此劇在忠於原典的同時，開創出新局。

引用文獻

一、書籍

- Albright, Daniel. *Musicking Shakespeare: A Conflict of Theatres*. Rochester: University of Rochester Press, 2007.
- Auden, Wystan Hugh. *Lectures on Shakespeare*. Princeton: Princeton University Press, 2002.
- Bloom, Harold. *Shakespeare: The Invention of the Human*. New York: Riverhead Books, 1998.
- . *William Shakespeare: Comedies and Romances*. New York: Chelsea House, 1986.
- Brett, Philip. *Music and Sexuality in Britten: Selected Essays*. Berkeley: University of California Press, 2006.
- Briggs, K. M. *The Fairies in Tradition and literature*. London: Routledge & Kegan Paul, 1968.
- Cooke, Mervyn, ed. *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Cummings, Brian. “Among the Fairies: Religion and the Anthropology of Ritual in Shakespeare”, in *Humankind : The Renaissance and Its Anthropologies*. ed. by Andreas Höfele & Stephan Laqué. Berlin, DEU: Walter de Gruyter, 2011.
- Dymkowski, Christine. *Harley Granville Barker: A Preface to Modern Shakespeare*. London: Associated University Presses, 1986.
- Empson, William. *Essays on Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- Folkerth, Wes. *The Sound of Shakespeare*. London: Psychology Press, 2002.
- Frye, Northrop, Troni Y. Grande and Garry Sherbert, eds. *Northrop Frye's Writings on Shakespeare and the Renaissance*, Vol. 28. Toronto: University of Toronto Press, 2010.
- Godsalve, William H. L. *Britten's A Midsummer Night's Dream: Making an Opera*

- from Shakespeare's Comedy*. London: Associated University Presses, 1996.
- Holzkecht, Karl J. *The Backgrounds of Shakespeare's Plays*. New York: American Book Company, 1950.
- Klauser, John. *Shakespeare, the Earl, and the Jesuit*. Cranbury: Associated University Presses, 2008.
- Knowles, Ronald, ed. *Shakespeare and Carnival: After Bakhtin*. London: Macmillan Press, 1998.
- Küpper, Ulrike. *William Shakespeare's A Midsummer Night's Dream in the History of Music Theater*. Frankfurt, DEU: Peter Lang AG, 2011.
- Loutro, George and Aaron Shurin. *William Shakespeare's a Midsummer Night's Dream*. New York: Barron's Educational Series, 1985.
- Merchant, W. Moelwyn. "A Midsummer Night's Dream: A Visual Re-creation", in *Early Shakespeare*. ed. by John R. Brown & Bernard Harris. New York: Saint Martin's Press, 1962.
- Rupprecht, Philip Ernst. *Britten's Musical Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Scragg, Leah. *Shakespeare's Alternative Tales*. London: Longman, 1996.
- Seymour, Claire. *The Opera of Benjamin Britten: Expression and Evasion*. Woodbridge: The Boydell Press, 2004.
- White, Eric Walter. *Benjamin Britten: His Life and Operas*. Berkeley: University of California Press, 1970.
- 莎士比亞。《仲夏夜之夢》。朱生豪譯。臺北：世界書局，2001。

二、期刊

- Braddy, Haldeen. "Shakespeare's Puck and Froissart's Orthon", *Shakespeare Quarterly*, Vol. 7, No. 2 (Spring, 1956): 276-280.
- Clark, Michael. "Fleeting Fairy Footprints: Trails of Influence in a Debussy Prelude", *Nota Bene: Canadian Undergraduate Journal of Musicology*, Vol. 6: Iss. 1 (2013): 1-19.
- Conlon, James. "Message, Meaning and Code in the Operas of Benjamin Britten",

- The Hudson Review*, Vol. 66, No. 3 (Autumn, 2013): 447-465.
- Cooke, Mervyn. "Britten and Shakespeare: Dramatic and Musical Cohesion in 'A Midsummer Night's Dream'", *Music & Letters*, Vol. 74, No. 2 (May, 1993): 246-268.
- Dickensheets, Janice. "The Topical Vocabulary of the Nineteenth Century", *Journal of Musical Research*, Vol. 31 (2012): 97-137.
- Evans, Peter. "Britten's New Opera: A Preview", *Tempo*, New Series, No. 53/54 (Spring-Summer, 1960): 34-48.
- Frosch, Thomas R. "The Missing Child in A Midsummer Night's Dream", *American Imago*, Vol. 64, No. 4 (2008): 485-511.
- Hinckley, Henry Barrett. "Science and Folk-Lore in the Owl and the Nightingale", *Publications of the Modern Language Association of America*, Vol. 47, No. 2 (Jun, 1932): 303-314.
- Lewis, Alan. "Reading Shakespeare's Cupid", *Criticism*, Vol. 47, No. 2 (Spring, 2005): 177-213.
- Lilienfeld, Scott O. and Hal Arkowitz. "Lunacy and the full moon", *Scientific American Mind*, Vol. 20, No. 1 (2009): 64-65.
- Miller, Ronald F. "A Midsummer Night's Dream: The Fairies, Bottom, and the Mystery of Things", *Shakespeare Quarterly*, Vol. 26, No. 3 (Summer, 1975): 254-268.
- Olson, Paul A. "A Midsummer Night's Dream and the Meaning of Court Marriage", *ELH*, Vol. 24, No. 2 (Jun., 1957): 95-119.
- Reynolds, Lou Agnes and Paul Sawyer. "Folk Medicine and the Four Fairies of A Midsummer-Night's Dream", *Shakespeare Quarterly*, Vol. 10, No. 3 (Autumn, 1959): 513-521.
- Slights, William W. E. "The Changeling in A Dream", *Studies in English literature, 1500-1900*, Vol. 28, No. 2 (Spring, 1988): 259-272.
- Staton, Walter F. Jr. "Ovidian Elements in 'A Midsummer Night's Dream'", *The Huntington Library Quarterly*, Vol. 26, No. 2 (Feb., 1963): 165-178.
- Vlasopolos, Anca. "The Ritual of Midsummer: A Pattern for A Midsummer Night's Dream", *Renaissance Quarterly*, Vol. 31, No. 1 (Spring, 1978): 21-29.

林境南。〈魔界轉身：精靈帕克變形記〉。《戲劇學刊》第 10 期（2009 年 7 月）：199-222。

楊玉君。〈佩掛與驅邪——仲夏民俗比較研究〉。《漢學研究》第 4 期（2009 年 12 月）：329-358。

三、辭條

Giles, Peter and J. B. Steane. "Countertenor", *Grove Music Online. Oxford Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06694>
(Mar 6 2015).

Price, Curtis. "The Fairy-Queen", *Grove Music Online. Oxford Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O009948>
(accessed January 15, 2015).

四、樂譜

Britten, Benjamin. *A Midsummer Night's Dream*. Op. 64. London: Boosey & Hawkes, 1961.