

由閹歌手與褲裝角色 看歌劇中聲音與性別錯置之 音樂戲劇美感

羅基敏

(國立台灣師範大學音樂系／研究所教授)

摘 要

歌劇的劇情題材多半脫不了男女情愛，主角的歌聲和樂曲自是作品的重點訴求。若以性別與聲音之角度觀察歌劇，當可看到四百多年的歌劇史裡，其實有著多重的性別與聲音的錯亂，其中的「閹歌手」(castrato)現象以及「褲裝角色」(英 breeches part 或 trouser-role，德 Hosenrolle，法 travesti)係本文探討的中心。

就歌劇演進而言，閹歌手特有的聲音美感與演唱技巧，在音樂上帶來的是驚人的炫技花腔，一直到十九世紀前半，它都是歌劇創作及演出的中心。就角色性別而言，閹歌手在歌劇中飾唱的角色性別涵蓋了男、女兩性，褲裝角色則明顯地係女性飾唱男性，而閹歌手與褲裝角色的聲音均係接近女性聲音。如此之性別與聲音的多元置換，在歌劇創作及演出上具有何種的戲劇功能與美感作用，為本文試圖探討的議題。

關鍵詞：歌劇、莊劇、閹歌手、褲裝角色、聲音美感、《玫瑰騎士》、《絕代艷姬》

Cross-dressing in Operas: On the Musical-Theatrical Aesthetics of Castrato and Trouser-role

Kii-Ming Lo

Abstract

Romantic love between man and woman is one of the major themes in operas. The theme of love expressed via the beautiful voice of singers and their arias have been two of the major attractions of opera. Reviewing the four hundred years of opera history from the perspective of the relationship between gender and voice, we note that composers use castrati and trouser-roles to construct a multiple-layered interrelationship by switching gender and voice.

In the development of opera, the beauty and techniques unique in castrati fascinate and amaze audience musically by their most ornate and elaborate coloratura, which led to its unfailing popularity and made it the center of the opera stage up to the first half of the 19th century. In terms of the relationship between characters and gender, both castratos and trouser-roles possess a voice close to that of the female; they differ in that castrati cover both male and female characters, while trouser-roles are limited to male characters sung by women's voice. The divergence of gender and voice which creates a unique aesthetics in music and theatricality of opera is the focus for the discussion of this article.

Key words: opera, opera seria, castrato, trouser-role, aesthetics of voice, *Der Rosenkavalier*, *Farinelli. Il castrato*

歌劇自十六世紀末、十七世紀初成型以來，四個世紀裡，在歐洲文化藝術發展上，一直扮演著舉足輕重的地位，多方面反映出歐洲社會政治文化變遷的風貌。歌劇與戲劇所使用的各式媒材(media)雖然相同，但歌劇得以有別於戲劇的最重要原因，在於音樂於其中所扮演的主導角色，而在音樂的元素裡，人聲更是長期地為歌劇演進過程的重心。

歌劇的劇情題材多半脫不了男女情愛，主角的歌聲和樂曲自是作品的重點訴求。若以性別與聲音之角度觀察歌劇，當可看到四百多年的歌劇史裡，其實有著多重的性別與聲音的錯亂，其中的「閹歌手」(castrato)現象以及「褲裝角色」(英 breeches part 或 trouser-role，德 Hosenrolle，法 travesti)係本文探討的中心。

十八世紀以前的歌劇發展係以劇作家以及閹歌手為中心，作曲家乃居於陪襯地位。¹經過閹割手術的閹歌手，本身的特殊人生遭遇，幾世紀來，不僅在音樂學學界、亦在社會學學界引起眾多關注，嚐試揭開其神秘的面紗。²廿世紀末，這一個神秘感亦引起電影界的興趣；以著名閹歌手法里內利(Farinelli，原名 Carlo Broschi, 1705-1782)³為中心拍的同名電影即為一例。除了閹歌手以外，幾乎同時亦在歌劇中出現女性反串男性角色的現象，習稱「褲裝角色」。相對於閹歌手在歌劇創作及演出上重要性之逐漸淡出，女扮男的褲裝角色則逐漸形成其角色的特質，成為歌劇中的「第三性」；例如莫札特(Wolfgang Amadeus Mozart)《費加洛婚禮》(*Le nozze di Figaro*)中的凱如賓諾(Cherubino)或小約翰·史特勞斯(Johann Strauss Jr.)的輕歌劇《蝙蝠》(*Die*

¹ 請參考羅基敏，〈由《中國女子》到《女人的公敵》——十八世紀義大利歌劇裡的「中國」〉，收於：羅基敏，《文話／文化音樂：音樂與文學之文化場域》，台北（高談）1999，79-126。

² 詳見 John Rosselli, "The Castrati as a Professional Group and a Social Phenomenon, 1550-1850", in: *Acta Musicologica* 60, 1988, 143-179；該文之縮減版見 John Rosselli, *Singers of Italian Opera. The History of a Profession*, Cambridge (Cambridge University Press) 1992/1995, 32-55。

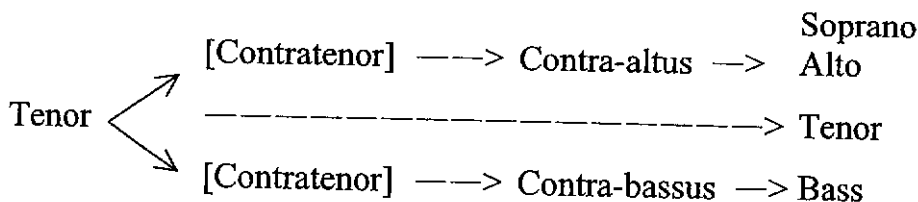
³ Ellen Harris, "Farinelli", in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, 2. Edition, executive editor John Tyrrell, 29 Vol., London (Macmillan) 2001, vol. 8, 565-569.

Fledermaus)中的歐洛夫斯基(Orlofsky)大公等等，皆是此類角色中，眾人耳熟能詳的經典。

就歌劇演進而言，閹歌手特有的聲音美感與演唱技巧，在音樂上帶來的是驚人的炫技花腔，一直到十九世紀前半，它都是歌劇創作及演出的中心。就角色性別而言，閹歌手在歌劇中飾唱的角色性別涵蓋了男、女兩性，褲裝角色則明顯地係女性飾唱男性，而閹歌手與褲裝角色的聲音均係接近女性聲音。如此之性別與聲音的多元置換，在歌劇創作及演出上具有何種的戲劇功能與美感作用，為本文試圖探討的議題。

閹歌手

早在歌劇成形之前，閹歌手就已是歐洲教會音樂的一個特殊產物。而閹歌手之所以在教會音樂裡出現，實則為歐洲複音音樂(polyphony)發展至十六世紀裡的一個附帶結果；這一個發展亦帶來了今日不同人聲聲部的名稱。下圖簡單地說明這一個由單聲部發展到多聲部的情形：



contratenor 指得是和 tenor 聲部「對」(contra)出來的聲部，可以比 tenor 高，也可以比 tenor 低。當二者同時存在時，比 tenor 「高」(altus)的聲部就被稱為 contra-altus，比其低(bassus)的聲部就成了 contra-bassus，日後則以 altus 及 bassus 分別簡稱之。Soprano 一字原義為「最高」，被用來指稱比 altus 還高的聲部。由此一簡圖可以看到，聲部的名稱裡原本僅有音域高低之別，並無任何性別上的指涉。換言之，時至今日，這些名稱在一般人的認知裡，亦直接指涉歌者性別，反映的係十九世紀後的情形。將聲部名稱與歌者性別直接連線的情形在中文裡更甚，例如以「女」高音稱 soprano、「男」高音稱 tenor 等，使得在以中文解釋閹歌手現象時，更增加釐清性別問題的困難。因之，以下在提

到聲部時，僅使用外文，以避免聲部與性別之討論混淆不清的問題。

源自教會之多聲部音樂之聲部名稱無需指涉性別係有實際之原因的。早期天主教會裡，女性不能上祭壇，詩班中既無女性，聲部名稱自無必要帶有性別指涉。詩班中的 Soprano 原由童聲擔任，Alto 聲部則由男性以假聲演唱(falsetto)，然而童聲的來源經常不敷使用，而假聲歌者(falsettist)的聲音則經常有氣無力，相形之下，閹歌手的聲音有力，音質也美好得多，於是閹歌手日益獲得重視，與假聲歌者並存。值得一提的是，當時的文獻裡提到閹歌手的聲音時，還使用了「自然」一字。⁴就聲部而言，如同唱詩班裡一般，閹歌手的聲部是 soprano 與 alto。因而，在當時天主教會留下來的相關資料裡，僅由歌者的名字是無法認定其是否為閹歌手的。

無論在當時或是後世，閹歌手的存在一直是歐洲文明社會引以為恥的一個現象。因之，並未能留下許多可資徵信的資料。在留下的資料裡，又多為歌者本人顧左右而言他的回憶，或者是當代人之旁觀記載，其中以訛傳訛的情形頗為嚴重，臆測的語氣更超過查證的事實。例如多半的閹歌手都對自己失去生育能力的原因諉於童年時的一場大病、不小心摔了一跤，或不幸被豬咬了一口等等難以查證之說法。不僅如此，甚至對於當時如何進行此類手術、由誰負擔費用等等相關資料，都幾乎付之闕如。另一方面，一般大眾對閹歌手的興趣亦多半集中在他們是否還具有性生活之能力，是否還能傳宗接代等等問題上。不僅如此，更有許多毫無根據的說法，認為此類人士腦筋差、脾氣壞、心術不正等等情形，與今日中國人對太監的興趣如出一轍。不同於太監的則是，閹歌手在歐洲文化發展上之所以得以有一席之地，乃在於其「歌藝」。由十八世紀裡，musico 一詞的使用與閹歌手劃上等號的事實，即可見一斑。

音樂社會學學者羅塞利(John Roselli)於 1988 年發表的研究，澄清了許多揣測。⁵他指出，進入十六世紀，歐洲社會相當貧窮，貴族如此，民間更是，間接地促成了閹歌手現象的開始。至於確實由何時開始？於何處發生？幾不可

⁴ John Roselli, *Singers of Italian Opera. The History of a Profession*, Cambridge (Cambridge University Press) 1992/1995, 34。

⁵ John Roselli, "The Castrati as a Professional Group and a Social Phenomenon, 1550-1850", in: *Acta Musicologica* 60, 1988, 143-179。

考，只知道義大利和西班牙都有；而目前留下來最早有關閹歌手存在的記載，係於一五五〇、六〇年間在今天義大利的費拉拉(Ferrara)和羅馬；二者均為天主教之重鎮。羅塞利的研究發現，閹歌手多半出自貧苦家庭，因父母無法養活小孩而被送至教會中，進入唱詩班，不僅可以不愁衣食，還可讀書認字，甚至進而養家活口。唱詩班的小孩中聲音特別好的，因恐怕經過變聲期後，金嗓不再，於是為他們動去勢手術，保留美好歌喉。不僅如此，一些一手資料顯示，閹歌手中自願接受手術者，並不在少數。另一方面，接受閹割手術並不能保證必然能保留美好的聲音，其實也是一項冒險。羅塞利的研究更點出了，許多後來在歌劇舞台上大顯身手的閹歌手，依舊保留了詩班的職位為後路，亦有不少係靠詩班的退休金終老；閹歌手因無法傳宗接代，晚年寂寞，收養義子的情形，更是屢見不鮮。十九世紀裡，閹歌手自歌劇舞台上消失，卻依舊存在於教會詩班裡，亦是其來有自。一九〇二、〇三年間，早期錄音技術的發明，得以留下了當時尚存的一位閹歌手莫瑞斯契(Alessandro Moreschi, 1858-1922)的聲音，雖然歌者年事已高，音質不復當年美好，且錄音技術不夠精良，但稍可提供今人對閹歌手聲音的一絲參考。

根據留下來的各種文件記載，閹歌手的肺活量和歌唱技巧超乎常人，音質更是特殊，今日令人嘆為觀止的長大花腔，閹歌手可以一口氣唱完。在十六世紀末、十七世紀初，歌劇在義大利北部成形，並成為歐洲社會的重要藝文休閒活動之時，如此的功夫，很快地被充份利用。閹歌手的聲音和技巧成為十七、十八世紀裡，歌劇主要劇種「莊劇」(opera seria)發展的重心，直至十九世紀初，閹歌手在歌劇之創作和演出中，都直接地扮演著重要的角色。在閹歌手的極盛期，歌劇裡的角色除了 Bass 和 Tenor 之外，無論劇中人物的性別是男或女，都有可能由閹歌手來演唱，他們亦是歌劇中的主角，一部歌劇中有一個以上的閹歌手角色，乃是司空見慣。而今日被一般大眾視為歌劇偶像的 Tenor 在當時的歌劇作品裡，如果不是無法如願的統治者，就會僅僅是位小配角。⁶簡

⁶ John Rosselli, *Singers of Italian Opera. The History of a Profession*, Cambridge (Cambridge University Press) 1992/1995, 176; 亦請參考羅基敏〈由《中國女子》到《女人的公敵》——十八世紀義大利歌劇裡的「中國」〉，收於：羅基敏，《文話／文化音樂：音樂與文學之文化場域》，台北(高談) 1999，79-126；羅基敏，〈韋瓦第的

言之，在歌劇裡，閹歌手飾唱的角色可能是男性，也可能是女性，但是他們的聲音都是接近女聲、卻非女聲的閹歌手聲音。因此，舞台上會看到明明是個身材魁梧之士⁷，口一張，出來的卻是美麗的女聲的情形。而當時的歐洲社會對閹歌手的熱愛，亦絕不遜於今日流行歌曲歌迷對流行歌手的瘋狂。⁸

隨著時代的演變，閹歌手的消失，成為後世演出莊劇時必須特別處理的一個問題。很長一段時間裡，莊劇中的女性角色幾乎均以女高音演出，男性角色則多以中女高音反串，或將譜改寫給男高音演唱⁹，或以受過訓練的男歌者以假聲唱。如此的處理方式，對今日的觀眾而言，觀賞時，視覺上帶來的角色之性別錯亂感較少。也正因為如此，閹歌手在一般大眾的認知裡，更罩上了一層神秘的面紗。1995年曾經轟動一時的電影《絕代艷姬》(*Farinelli. Il castrato*)之取材及呈現，都反映了這個情形。

根據資料顯示，閹歌手法里內利與當時其他閹歌手不同，出身於上流社會家庭。在電影裡，法里內利與其兄則出身貧窮，且法里內利曾為詩班兒童，顯然係將此一角色一般化了。如同絕大多數閹歌手一般，法里內利為何及如何會被去勢，並無資料可循。在電影裡，多次透過鏡頭做心理刻劃，敘述法里內利的哥哥李卡多(Riccardo)告訴他，他之所以失去生育功能，係因幼年時由馬上摔下導致，而帶給法里內利長久揮之不去的夢魘。當李卡多終於吐實時，透過鏡頭呈現的去勢方式，雖然有著美麗的畫面，卻依舊是含糊不清的，並無實

《瘋狂的奧藍多》》，《音樂月刊》一四一期（八十三年六月），162-167。

⁷ 留下來的資料顯示，閹歌手經常長得很高，見 John Rosselli, "The Castrati as a Professional Group and a Social Phenomenon, 1550-1850", in: *Acta Musicologica* 60, 1988, 143-179, 此處見 145。

⁸ 以上綜合整理自 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, 2. Edition, executive editor John Tyrrell, 29 Vol., London (Macmillan) 2001, 辭目 "Castrato", vol. 5, 267-268; "Mezzo-soprano", vol. 16, 584-587; "Tenor", vol. 25, 284-291, 以及 John Rosselli, "The Castrati as a Professional Group and a Social Phenomenon, 1550-1850", in: *Acta Musicologica* 60, 1988, 143-179。

⁹ 例如葛路克(Christoph Willibald Gluck)的《奧菲歐》(*Orfeo ed Euridice*)由於法國歌劇原本即不容許使用閹歌手，故在作曲家將歌劇改為法文版時，即直接將主角改寫成男高音。

際的內容。諸此種種，均符合今日一般人對於「閹割」之好奇想像。另一方面，電影中諸多直接、間接的性暗示、性幻想，以及將法里內利刻劃為一愛耍酷並且個性孤僻的人物，均反映了前述之幾世紀以來，人們對閹歌手的一般偏見。在音樂內容上，當法里內利練習韓德爾(Georg Friedrich Händel)歌劇《李納多》(*Rinaldo*)中之選曲時，其中有男主角李納多的詠嘆調，也有女主角阿米瑞納(*Almirena*)的，亦符合閹歌手在歌劇中飾唱的性別係男女兼俱的。¹⁰電影中，經由韓德爾與兩兄弟的數次對話，得以一窺閹歌手的歌藝和當時的歌劇創作之關係，並且韓德爾與法里內利對音樂藝術與閹歌手聲音孰重之數度交鋒，均點到歌劇藝術中，創作者與演出者之微妙關係。然則如此的討論卻在大量的性訴求畫面之下被淹沒¹¹，徒然存留做為劇情轉折之功用，於此亦可看到電影被視為廿世紀俗文化代表的原因。¹²事實上，閹歌手的歌藝不僅可由他們留下的教導聲樂的著述一窺一二，他們超絕的歌唱技巧奠下美聲藝術(*bel canto*)的基礎，更影響到十九世紀裡人聲藝術的發展。¹³隨著莊劇的逐漸沒落，閹歌手不再稱霸於歌劇舞台，取而代之的才是女高音和男高音。

¹⁰ 韓德爾於 1734 年前後，因所經營之歌劇院門可羅雀，轉而譜寫神劇，不僅開創個人創作生涯第二春，留下如《彌賽亞》(*Messiah*)等作品，亦留下了韓德爾式的神劇典範。韓德爾當年歌劇生涯的受挫，其中法里內利參加對手「貴族劇院」(*Nobility Theater*)之演出，確實扮演了推波助瀾的功能。電影拍攝所使用的劇院實景場地，為德國拜魯特依舊保留巴洛克風貌之宮廷劇院(Markgräfliches Opernhaus Bayreuth)，建於一七四五至四八年間。

¹¹ 影碟上的宣傳字眼為 *Sex Drugs and Rock & Roll ... 18th Century Style!*

¹² 電影中尚有許多音樂史上的嚴重錯誤，例如韓德爾的《李納多》係 1711 年的作品，當時韓德爾尚未至英國定居。此外，樂團指揮係進入十九世紀以後才有，在十八世紀裡根本沒有。有趣的是，電影中「指揮」的動作，係模倣當代名指揮阿農庫特(Nikolaus Harnoncourt)指揮蒙台威爾第(Claudio Monteverdi)之《奧菲歐》(*L'Orfeo*)演出之歌劇錄影(Decca 1988)中之動作。另一方面，當時歌者之歌唱生涯都相當短暫，在獲得宮廷之職位，提升個人社會地位後，即不再於公共場合演唱，而宮廷的職位則經常和歌唱並無關係；請參考 John Rosselli, *Singers of Italian Opera. The History of a Profession*, Cambridge (Cambridge University Press) 1992/1995。換言之，電影最後部份，法里內利至西班牙王室任職，則係有其真實之歷史背景的。

¹³ Carl Dahlhaus, *Die Musik im 19. Jahrhundert*, Laaber (Laaber) 1980, 110-117.

褲裝角色

閹歌手由教會詩班走上歌劇舞台，並且成為歌劇演出的中心。這一個現象的另一面是女性在歌劇舞台上的尷尬地位：直至十八世紀裡，歌劇舞台上的女性歌者經常被視為是高級妓女¹⁴。其中固然有一部份的確如此，而不是如此的那一部份女歌者，則經常必須為自己的正式工作和身份奮鬥。¹⁵除此以外，十七世紀之早期歌劇裡，女性歌者著男裝演出年輕男子，或男性歌者著女裝演出奶媽之類的角色，亦是屢見不鮮。此一幾成常態的性別錯置現象，主要原因應在於迎合當時觀眾口味，亦反映了十七世紀至十八世紀初，歐洲社會奇特的美學品味，這一點應和閹歌手之受歡迎，亦有著直接的關係。¹⁶

站在聲部的立場來看，反串男性角色的聲部係中女高音 (mezzo-soprano)¹⁷。歌劇中，歌者性別不同於劇中角色性別的現象，開始逐漸展現另一番面貌。十八世紀末，男性歌者著女裝飾女角的現象幾已全面消失，另一方面，閹歌手雖自歌劇舞台上淡出，作曲家卻依舊繼續以中女高音為對象，譜寫男性角色。慢慢地，原本為閹歌手備胎用或討好觀眾的手法逐漸形成了其特質：此類女聲男性、女性歌者反串男性人物的角色多半係「少男」。由於此類純粹反串的方式不牽涉到使用閹歌手的道德觀，不僅在十八世紀末的各式歌劇中均被使用，在十九世紀裡的各國歌劇作品中，亦比比皆是，形成了歌劇中的「褲裝角色」。

¹⁴ 有如以往地方戲曲戲班裡的女伶。

¹⁵ 必須一提的是，當時歐洲社會裡，女性幾無獨立工作的可能，而歌劇女歌者係其中之一；John Rosselli, *Singers of Italian Opera. The History of a Profession*, Cambridge (Cambridge University Press) 1992/1995, 56-78。

¹⁶ 同上註，58。

¹⁷ Soprano 中分出 mezzo-soprano 的情形係於十八世紀中葉才出現，之前均以 soprano 統稱之；進入十九世紀以後，soprano 視其音域、音色、戲劇性而有更細的區分。其過程及內容因與本文無直接之關係，故略去不提。由於今日均以中女高音飾唱褲裝角色，為行文便利，無論作曲家於譜上之指示為何，本文一律使用「中女高音」一詞討論此類角色。

褲裝角色可以是很單純的少男，例如胡伯汀克(Engelbert Humperdinck)《韓賽兒與葛莉特》(*Hänsel und Gretel*)中的韓賽兒。除了「少男」在年齡上的特性外，此類角色在劇中的身份經常會是侍僮(page)或貴族青年，並且不必然是劇中主角；前者如威爾第(Giuseppe Verdi)《假面舞會》(*Il ballo di Maschera*)中之侍僮或華格納(Richard Wagner)諸多作品中，在侍僮「們」裡使用中女高音寫作等等，後者除前面提到的歐洛夫斯基大公外，著名的尚有穆索斯基(Modest Mussorgsky)《包利斯·戈德諾夫》(Boris Godounov)中之王儲費歐多(Fyodor)。這些使用褲裝角色的方式均是很單純的女反串男，有如黃梅調電影盛行時的情形一般。特殊的則是在一些作品中，特別在少男的性發展特質上大做文章，塑造「青春期」「情竇初開」的少男。¹⁸此類角色經常週旋在女人堆裡，製造不少風流韻事，也為自己或別人惹出不少麻煩，有著特殊的戲劇「笑」果。成功塑造這一類角色的鼻祖應屬莫札特《費加洛婚禮》中的凱如賓諾，這一位劇中的侍僮正在青春期，見了女人就心跳，忍不住要追求，只要有女人的地方就有他。由於他的俊美，女主人曾打算採用身邊女僕的獻計，請他男扮女裝和風流的男主人約會，以挽回男主人的心，但是陰錯陽差，計策尚未進行，就告結束；這亦是《費加洛婚禮》第二幕的劇情核心。這一個在劇中應屬配角的角色，因著獨特的角色特質以及莫札特為其寫的一首詠嘆調〈我不知自己是什麼〉(“Non so più cosa son”)，成為全劇受人矚目的一個角色，並且為美到可以喬裝少女的美少男，奠下了歌劇中的特殊地位。

廿世紀初，理查·史特勞斯(Richard Strauss)與霍夫曼斯塔(Hugo von Hofmannsthal)以此角色為出發點，合作完成了《玫瑰騎士》(*Der Rosenkavalier*, 1911)。作品裡，更將此類角色的特質發揮到極致。¹⁹在兩人的構想裡，凱如賓

¹⁸ 裴果雷西(Giovanni Battista Pergolesi)的《情人兄弟》(*Lo Frate 'Nnamorato*)中已可見此類角色；請參考羅基敏，〈裴果雷西的《情人兄弟》〉，《音樂月刊》一五二期（八十四年五月），142-147。

¹⁹ 史特勞斯在他的歌劇作品中，經常寫作褲裝角色；成名作《莎樂美》(*Salome*)中，侍衛長身邊的侍僮即是。他和霍夫曼斯塔繼《玫瑰騎士》後合作的下一部後設歌劇《納克索斯島的阿莉亞德內》(*Ariadne auf Naxos*)裡，作曲家(Komponist)亦是一位褲裝角色；此二角色均只是單純的反串。

諾原是他們的藍本。然而，相較於凱如賓諾的到處惹麻煩，亦是褲裝角色的年青貴族歐大維(Octavian)則是人見人愛，智勇雙全，在全劇開始時，他就和有夫之婦的領主夫人偷情；在全劇結束時，不僅贏得新歡蘇菲(Sophie)的心，更能獲得領主夫人的諒解、祝福與成全。²⁰在第一幕和第三幕裡，歐大維均有很長的時間，係以喬裝女性的打扮出現在舞台上，假稱是領主夫人身邊的女僕瑪莉安得(Mariandl)；換言之，由「女性反串」的歐大維，在劇中約有三分之一的時間，係以「喬裝女性」的身份在場上，並在適當時機再度回復「男兒」身份。不同於凱如賓諾未能以女裝演戲，《玫瑰騎士》裡的歐大維，一下與女性約會、互訴衷曲，一下利用男性自命風流之心，以女身勾引及調戲男性，對歌者而言，是演技上很大的挑戰。

劇作家霍夫曼斯塔的這一個「少男扮少女」的靈感，來自一部十八世紀末的法語小說《弗布拉騎士的戀愛史》(*Les Amours du Chevalier de Faublas*)，作者為柯弗瑞(Louvet de Couvray)。在這部今日早已被人遺忘的小說中，年方十六、外型秀氣的男主角弗布拉受朋友的慫恿，男扮女裝參加貴族的宴會。他的俏麗扮相和優雅的身材，讓人們無分男女均以爲他是女孩子。弗布拉私下告訴一位貴族夫人他的真實性別，夫人卻「不願」相信。宴會後，夫人和她的先生各懷鬼胎地邀請這位年輕人回家共進晚餐，並以時間已晚爲由，將他／她留宿家中，並決定讓他和待他「如母親」的夫人共睡一床。半夜裡，心懷不軌的男主人試圖染指年輕「女孩」，卻被夫人洞燭機先，斥罵而去。另一方面，當晚在夫人似假還真的「教導」下，小男孩初嘗禁果，他的人生亦開始走上另一個瘋狂的階段。明顯地，這應是歌劇《玫瑰騎士》第一幕開演前的「前情」。事實上，在原始的歌劇劇本草稿中，男主角不叫歐大維，而叫弗布拉(Faublas)，就已交待了劇情的來源。

小說中，在認識夫人之前，弗布拉心目中早有愛慕的對象，是妹妹修道院中的同學蘇菲(Sophie)，對她，他一直保持著一份崇高的、純純的愛；既使在他由一個女人床上到另一個女人身邊之時，精神上都爲蘇菲「守貞」。歌劇

²⁰ 請參考羅基敏，〈理查·史特勞斯的《玫瑰騎士》〉，《音樂月刊》一二七期（八十二年四月），124-132。

裡，歐大維則是經由第二幕「獻銀玫瑰」的習俗，才結識了蘇菲；兩人不自知地一見鍾情，引發了後續「英雄扮女救美人」的故事。

不僅如此，《玫瑰騎士》中諸位主角的造型有許多都來自這本不出名的小說：男主角的男扮女裝、和小情人偷情的夫人、甫自修道院回家的另一位女主角等等，均清晰可見；甚至自命風流卻處處吃癮的歐克斯(Baron Ochs von Lerchenau)多少有些貴族先生的影子。兩位女主角的名字亦是其來有自，領主夫人取用奧地利女王(Maria Theresia)的名字，有著強烈的擬諷用意，亦直接指涉劇情的時空背景以及史特勞斯戲擬莫札特風的音樂設計；另一位女主角叫蘇菲，顯然來自柯弗瑞的小說。除此之外，劇情裡也有不少其他情節來自這部規模不小的言情小說。²¹

全劇在熱鬧的器樂導奏後展開，幕啓時，正是歐大維和領主夫人在激情後的濃情蜜意。由於歐大維是褲裝角色，而非男高音，二重唱裡呈現出一片濃情，卻無男女高音二重唱時的兩性角力之味道。第二幕裡，歐大維獻銀玫瑰，與蘇菲一見鍾情，兩人卻都尚不自知的情景，亦由於係女高音的二重唱，得以呈現初識的禮貌和少男少女青澀的、似有若無的初戀感，加上在扮相上，褲裝角色的俊美更突顯了肥胖男中音的低俗，為蘇菲的悔婚奠定有理的基礎。第三幕在酒店戲弄歐克斯之後，²²領主夫人在一片混亂中上場，一看到現場，心中一目瞭然，面對自己複雜的感覺和感情，她當機立斷，以自己的身份和地位，輕易地化解了所有的尷尬，並清楚地表明自己放棄這一段情的心意，促成「年輕」²³的一對，飄然而去。不同於大部份歌劇中糾纏難解的三角關係，這一個和諧的收場塑造了歌劇中難得一見的愛情中的高雅女性。在音樂上，這一段女

²¹ Jürgen Machder, "Zur Ästhetik des Orchesterklanges im *Rosenkavalier*", *Programmheft der Salzburger Festspiele zur Festpieleröffnung 1995*, vol. I, 64-78。另一部亦取材自同一部小說的歌劇為凱如賓尼(Luigi Cherubini)之《樓斗伊斯卡》(*Lodoïska*, 1791)。

²² 關於該景亦請參考羅基敏，〈他們為什麼要喝酒？—歌劇「飲酒」場景的內容與形式之美〉，焦桐／林水福(編)，《趕赴繁花盛放的饗宴》，飲食文學國際研討會論文集，台北(時報)1999，379-394；尤其是 388-389。

²³ 此「年輕」係相對地，資料顯示，領主夫人的年齡為廿四歲，歐大維十六歲，蘇菲十五歲。

高音三重唱更是歌劇史上少見的，三人高亢卻各具特質的聲音，內斂地呈現各自的複雜心緒，最後展現了由愛出發完成的和解、諒解與成全；使用褲裝角色做到了聲質的一致性，也依舊能形成重唱的層次感。在確定居高位的領主夫人無意繼續和歐大維的關係後，歐大維和蘇菲的女高音二重唱則是莫札特音樂風格的翻版，兩人在音色與和聲上的協和，亦是唯有使用褲裝角色可以達到的。在此，中女高音的聲音不僅完成和女高音的高度和諧，亦在個人獨唱時，傳達了男高音小生型的興奮和高亢。在《玫瑰騎士》裡，史特勞斯將褲裝角色在歌劇中的音樂戲劇功能發揮到前無古人的境界。

結語

十八世紀裡，閹歌手在歌劇舞台上挑戰人聲花腔技巧的極限，為聲樂藝術奠下了沃基。然而在當時的歌劇發展裡，更重要的則是自文學理念發展而來的、依一定模式進行的莊劇；閹歌手係呈現此一理念的重要工具。莊劇呈現的是貴族統治階級的權力和品味，相對地，十八世紀的另一重要劇種「諧劇」(opera buffa)則反映了平民階級的生活狀況；²⁴在其中，閹歌手完全沒有立足之地，褲裝角色則經常是劇中的「男主角」之一。諧劇與莊劇的二元對立與互動，在進入十九世紀後，均逐漸走向消亡，因為此時之歌劇訴求重點不再以「歌」獨大，而走向「劇」的訴求；閹歌手的逐漸退出歌劇舞台，自和此有著密切的關係。在聲部發展上，十九世紀的歌劇造就了「英雄男高音」的叱吒風雲²⁵，卻也僵化了一般人對男高音的認知²⁶。英雄男高音展現了陽剛美，在傳達男性亦有的繞指柔情上，卻難免力有未逮。相對於閹歌手的消失，褲裝角色的似男還女的特質在追求「劇」的氛圍裡，所具有的聲音特質以及可發揮的戲劇性逐

²⁴ 亦請參考羅基敏，〈由《中國女子》到《女人的公敵》——十八世紀義大利歌劇裡的「中國」〉，收於：羅基敏，《文話／文化音樂：音樂與文學之文化場域》，台北（高談）1999，79-126。

²⁵ 今日三大男高音的演唱曲目實侷限於「英雄男高音」的曲目。

²⁶ 例如十九世紀後半以降，歌劇中有許多戲劇性十足的個性男高音(Charaktertenor)，卻鮮為一般人認知體會。

漸被發掘。例如《玫瑰騎士》中的歐大維，如此一個「變男變女變變變」的角色唯有寫給褲裝角色，才能收放自如。

1911年，霍夫曼斯塔自己對這齣戲做了更清楚的補充說明：

這齣戲乍看之下，很像是著力於描繪一個過去的時代。但這只是假象。……劇本中的語言並無前例可循，它一直漂浮在空中，並且超乎人們的想像，是從過去到現在一直存在的。劇中的……【諸位角色名】並未由這個世上消失，只是在今天的社會中，他們不再那麼引人注目。²⁷

歌劇的本質原在於以音樂推動戲劇，人聲的使用一直是歌劇發展的中心。無論是閹歌手的超技聲音或是褲裝角色的女扮男，均指出了，歌劇的主要訴求不在於性別呈現，而在於如何將人聲的可能與音樂及戲劇結合，完成一部又一部的傳世作品。而歌者聲音與角色性別之錯亂所帶來的特殊戲劇效果，自不會為歌劇創作者放過，當聲音、性別、角色、戲劇結構形成一獨特之整體時，歌劇創作即進入另一個里程碑，再朝著下一個過程前進。²⁸廿世紀裡，歌劇走向「音樂劇場」(musical theater)之發展，人聲徒然成為發聲工具之一，作品中之聲音與性別之間更無一定脈絡可循，歌劇中聲音與性別之音樂戲劇功能又得由另一個角度來看了。

²⁷ Hugo von Hofmannsthal, "Ungeschriebenes Nachwort zu *Rosenkavalier*" (1911), in: Hugo v. Hofmannsthal, *Gesammelte Werke*, ed. By Bernd Schoeller/Rudolf Hirsch, Frankfurt (Fischer) 1979, vol. 5, "Operndichtungen", 146-147, 引文見 147。

²⁸ 在《玫瑰騎士》中臻於最高點的褲裝角色之戲劇功能，亦為音樂劇(musical)立下模倣的典範。例如《維克多／維多利亞》(*Victor/Victoria*)和《蝴蝶君》(*Mr. Butterfly*)均有異曲同工之妙。

參考資料

外文資料：

- Thomas Baumann / M. P. McClymonds (eds.), *Opera and Enlightenment*, Cambridge (Cambridge University Press) 1995.
- Lorenzo Bianconi & Giorgio Pestelli (ed.), *Storia dell'opera italiana*, 6 Vol., Torino (EDT/Musica) 1987 ff.
- Lorenzo Bianconi, *Music in the Seventeenth Century*, Cambridge (Cambridge University Press) 1987.
- R. Celetti, *Geschichte des Belcanto*, Kassel (Bärenreiter) 1989.
- Carl Dahlhaus, *Die Musik im 19. Jahrhundert*, Laaber (Laaber) 1980.
- R. Freemann, "Farinello and his Repertory", in: R. L. Marshall (ed.), *Studies in Renaissance and Baroque Music in Honor of Arthur Mendel*, Kassel (Bärenreiter) 1974, 301-330.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed. by Stanley Sadie, 2. Edition, executive editor John Tyrrell, 29 Vol., London: Macmillan, 2001;
辭目 "Castraso", vol. 5, 267-268; "Farinelli", vol. 8, 565-569;
"Mezzo-soprano", vol. 16, 584-587; "Tenor", vol. 25, 284-291.
- The New Grove Dictionary of Opera, ed. by Stanly Sadie, London (Macmillan) 1992, 4 Vols.
- F. Haböck, *Die Kastraten und ihre Gesangkunst*, Stuttgart 1927.
- Hugo von Hofmannsthal, "Ungeschriebenes Nachwort zu Rosenkavalier" (1911), in: Hugo v. Hofmannsthal, *Gesammelte Werke*, ed. By Bernd Schoeller/Rudolf Hirsch, Frankfurt (Fischer) 1979, vol. 5, "Operndichtungen", 146-147.
- Jürgen Maehder, "Zur Ästhetik des Orchesterklangs im Rosenkavalier", *Programmheft der Salzburger Festspiele zur Festpieleröffnung 1995*, vol. I, 64-78.
- John Rosselli, "The Castrati as a Professional Group and a Social

Phenomenon, 1550-1850”, in: Acta Musicologica 60, 1988, 143-179.

John Rosselli, Singers of Italian Opera. The History of a Profession, Cambridge (Cambridge University Press) 1992/1995.

Reinhard Strohm, Die italienische Oper im 18. Jahrhundert, Wilhelmshaven (Heinrichshofen) 1979

K. Zerzawy, Entwicklung, Wesen und Möglichkeit der Hosenrolle, Diss. Wien 1950.

中文資料：

羅基敏，〈理查·史特勞斯的《玫瑰騎士》〉，《音樂月刊》一二七期（八十二年四月），124-132。

羅基敏，〈韋瓦第的《瘋狂的奧藍多》〉，《音樂月刊》一四一期（八十三年六月），162-167。

羅基敏，〈裴果雷西的《情人兄弟》〉，《音樂月刊》一五二期（八十四年五月），142-147。

羅基敏，〈由《中國女子》到《女人的公敵》——十八世紀義大利歌劇裡的「中國」〉，收於：羅基敏，《文話／文化音樂：音樂與文學之文化場域》，台北(高談) 1999，79-126。

羅基敏，〈他們為什麼要喝酒？——歌劇「飲酒」場景的內容與形式之美〉，焦桐／林水福(編)，《趕赴繁花盛放的饗宴》，飲食文學國際研討會論文集，台北(時報)1999，379-394。

作者簡介：

羅基敏，德國海德堡大學音樂學博士，現任國立台灣師範大學音樂系／研究所教授。