

# 視框外之音樂

## —以華格納《崔斯坦與伊索德》為例<sup>1</sup>

### Offstage Music--in the case of Wagner's *Tristan and Isolde*

馬上雲 (Shang-Yun MA)

#### 摘 要

本文主要是以華格納《崔斯坦與伊索德》樂劇為例，討論該作品裏的視框外音樂。

劇中透過音樂傳達的視框外情境初步歸納有三種：一、發生於舞臺當下，但卻是在主角視線之外的事件；二、以全知樂團的觀看角度，呈現當時角色歌詞之外的部分；三、發生在舞臺劇情開始時間點之前的過去情節。

以器樂表現的主導動機、音響色澤及音樂基材，及以聲樂形式呈現的歌詞等，皆是呈現這些視框外情境所憑藉的音樂手法。此外，三種視框外音樂間呈現錯綜、牽聯與交疊的關係，而即使單項的視框外音樂，有時亦可作多重的詮釋。

音樂學家卡爾·達爾豪斯 (Carl Dahlhaus) 認為，當華格納在構思《崔斯坦》時，其實是引借角色的外顯行為，來彰顯內在的事件，亦即本劇作品的重心是在內在意義而非表面言語動作。然而，當我們要解讀本劇的深層意涵時，其途徑之一卻是得體察與領會出不同層次之視框外音樂。

藉由音樂，使得視框外情境的設計與安排得以被實現，而更因為視框外音樂的設計，裨益樂劇作品突破了舞臺演出當下的時空，創造出一個無限的時間與空間。

---

<sup>1</sup> 本文改寫自筆者於國立臺灣師範大學音樂系博士班，93 學年度上學期所修課程「音樂作品專題研究－德國作品」之期中報告，感謝羅基敏教授對本文的諸多啓迪與指正。

# Abstract

The topic of this article is the offstage music in Wagner's *Tristan and Isolde*.

In *Tristan and Isolde*, the situations of offstage could be classified into three types; first, the matter outside the sight of Tristan and Isolde; second, the viewpoint with "das wissende Orchester"; third, the past story before the beginning of this drama.

Wagner conveyed the offstage plots by leitmotif, "Klangfarbe", musical materials, and libretto. There are complicated interact relationships among these offstage music. Besides, isolated offstage music can be explained in multiple indications.

Carl Dahlhaus concluded that Wagner expressed the thought through the outside action, that is, what Wagner cared about was actually the inner meaning rather than the trivialities of story. However, for catching the inner meaning, one has to scrutinize and realize the offstage music.

Owing to music, the offstage plots could be accomplished. Moreover, the offstage music provides the drama an expanse space and an unlimited time.

## 前言

華格納 (Richard Wagner, 1813-1883) 的《崔斯坦與伊索德》(*Tristan and Isolde*) 作品裏，有許多學界熱衷討論研究的議題，諸如崔斯坦和弦、主導動機、無限旋律、叔本華 (Arthur Schopenhauer) 哲學之體現等。本文要討論的，則是華格納在這部樂劇作品裏，結合文字、音樂及舞臺等手法塑造出的「視框外」情境。

有關「視框外」一詞，乃引自葛洛斯 (Arthur Groos) 所撰之〈記憶與慾望之間：華格納的劇本與浪漫主體性〉(“Between Memory and Desire: Wagner's Libretto and Romantic Subjectivity”)，<sup>2</sup>在該篇文章裏，葛洛斯述及「舞台是這齣歌劇矛盾知覺與主觀回應之極端認識論發生的場域」議題時，提到第一幕水手之歌是：「由不明方向傳來，沒有伴奏，且在觀眾的『視框之外』……。」本文即聚焦於視框外觀點，深入討論與分析華格納在本劇呈現的視框外情境及其音樂內容，同時探討不同層次視框外情境的傳達手法與延伸意涵。

本劇裏的視框外情境，筆者嘗試歸納如下：一、發生於舞臺當下同一時間點、但卻是發生在舞臺之外的事件；二、呈現當時舞臺角色臺詞（歌詞）之外的部分，包括劇中人物未表達出的真正內心想法，以及未察覺的整個情節發展局勢，亦即是由「全知樂團」(das wissende Orchester) 出發所得到的觀看角度；三、發生在舞臺劇情開始時間點之前的過去事件，穿插陳述於舞臺現階段角色的歌詞裏。

從傳達的角度來看，以聲樂形式表現的歌詞，及以器樂表現的主導動機、音響色澤及音樂基材等，皆是呈現這些視框外情境所憑藉的音樂手法。第一種視框外音樂的傳達方式，在聲樂歌詞部分，包括有意義的文詞以及無意義、但能傳達某動作的聲詞，如水手的吶喊聲；器樂包括主導動機以及某樂器音響色

<sup>2</sup> 參考 Arthur Groos, 〈記憶與慾望之間：華格納的劇本與浪漫主體性〉(“Between Memory and Desire: Wagner's Libretto and Romantic Subjectivity”)，洪力行譯，188。收錄於羅基敏、梅樂互編著，《愛之死—華格納的崔斯坦與伊索德》(臺北市：高談文化，2003)，179-200。

澤所代表的意義，如法國號代表的狩獵號角聲，英國管代表牧羊人的蘆笛聲。第二種視框外音樂的傳達方式，主要是藉主導動機或某和聲、節奏等，讓器樂能說出臺上角色的歌詞無法「說」出的部分，因為管弦樂團是全知且不說謊的，但從另一個角度來看，其所陳述的，有時可能與當時舞臺上角色口頭裏的歌詞，形成相反、補充或對答的關係，所以除了從器樂（主導動機）得來的提示，也得憑藉歌詞文意作為依據，來逆向推敲出其言外之意。第三種的視框外音樂則主要是藉聲樂歌詞來傳達，聽眾藉臺上角色的歌詞陳述，來瞭解劇情的前因，此外亦藉器樂的主導動機、音響色澤等，來強化某特定的情感與意念。

簡言之，這些不是展演在舞臺視框內的動作，主要乃藉聽覺觀點的手法來塑造，而聲音的定義與意義的傳達，則是藉助聲樂歌詞、音響色澤與主導動機。如此，處於視框之外的情境，就建構在觀眾的腦海了。

## 一、視框外音樂之一：舞臺外事件

針對發生在與舞臺上情節同一時間點、但卻不展演於舞臺上的事件，其視框內／外的界定主要是以臺上角色的視線作為根據，尤其是以主角崔斯坦（Tristan）與伊索德（Isolde）的視線為主，亦即其視野未及之處發生的事件，便處理以視框外音樂。例如第一幕裏，舞臺上主要是伊索德所處的船前艙房間，所以藉水手的歌聲（21,1-24），<sup>3</sup>及「航海動機」（22,2-12）（31,2~32,5）（35,9-13）（41,8-9）（106,8~107,7）（109,4~110,2）（111,4~112,2）表示船艙外、伊索德看不到的大海場境。第一幕終了前，男士們唱出的對馬可王（King Marke）歡呼，以及儀隊號角吹起對國王的迎接聲，這些都是當時在船艙內的崔斯坦與伊索德視線不及的地方。

把情節安排在視線看不到的地方，就劇情效果而言就越能營造出某特定的氣氛與情勢，例如第五景裏水手們的呼喊聲（157,6~158,3）（161,1-4）（167,2~169,3）時時提醒舞臺上的人物以及舞臺下的觀眾，船隻已快抵達目

<sup>3</sup> 括號所標示的是動機在總譜的小節出處。所引曲譜之小節段落若在同一頁，所標之第一個數字即是表示總譜頁數；「，」後標的是小節數，起、迄的小節數之間以「-」符號隔開，例如：（21,1-24）指的是總譜第 21 頁的第 1 至 24 小節。所引段落若跨不同頁，則不同頁碼間以「~」隔開，例如：（31,2~32,5）指的是自總譜 31 頁的第 2 小節至 32 頁的第 5 小節。總譜版本參照 Richard Wagner, *Tristan und Isode*. (New York: Dover Publications, 1973)。

的地、在船上的時間不多了的緊繃情勢。第二幕開始時，伊索德與布蘭甘妮（Brangäne）二人對國王獵隊是否遠離的爭辯，更是因為國王獵隊所奔離的方向已到了臺上角色視線無法看到的樹林裏，才製造得出這段伊索德與布蘭甘妮在個人聽覺上各執一詞的情節。第三幕崔斯坦傷重倒臥，藉由牧童的笛聲傳達伊索德船隻到來與否的訊息，及後來庫威那（Kurwenal）自瞭望臺上陳述伊索德的船隻駛來的情景，這些則是以崔斯坦的視線為主，發生在其看不到的遠方海域，同時也透露出崔斯坦的傷重，使其桎梏於倒臥之處。

這些在角色視線之外的事件，處理以視框外的手法，不僅避免了過多枝節會擾亂舞臺上情節的重心，同時也實踐並彰顯了樂劇裏以崔斯坦與伊索德為主的主體性，<sup>4</sup>以視框的角度來作辨認，可以看到第一幕一開始是以伊索德為中心，到了第五景時才加入崔斯坦；第二幕的重心在二人身上；到了第三幕則轉移到崔斯坦。

除了傳達、塑造劇情所需要的情緒、心境與場景，此類視框外音樂與舞臺視框內情節之交會，其關係尚可梳理成拒絕與隔絕。例如：第一幕裏的水手歌聲及航海動機，呈現舞臺上伊索德所處之境是一個與世隔絕的大海；航海動機貫穿了第一幕裏的第一、二、四、五景，儘管有些許的變形，<sup>5</sup>但其持續的插入，彷彿也道出這是一個崔斯坦與伊索德無法扭轉的現實世界。第二幕第一景的法國號聲響，呈現出的既然是遠方的意涵，<sup>6</sup>也就相對地指出這是眾人漸離去的場景，舞臺上處於一個與外界隔絕的孤立境域。伊索德對於國王獵隊號角聲採取拒絕的態度，所以認為它們已經聽不到了，即她認為國王獵隊已遠離，接著布蘭甘妮對伊索德所聞之辯駁，藉由以聽覺作為媒介的視框外音樂處

<sup>4</sup> 葛洛斯提及「從敘事文本到戲劇的文類轉換、以及從中世紀到現代的轉置，將我們帶到了《崔斯坦與伊索德》的一項中心議題：男主角與女主角的主體性（Subjectivity）」（Arthur Groos：2003，185）葛洛斯主要是從文類轉換的觀點，解釋本劇以男、女主角為中心來建構主體性之必要。筆者認為將角色視線之外的事件設計成用視框外的方法來呈現，也是建構這種主體性的實踐手法之一。

<sup>5</sup> 例如出現在第四景（111,4~112,2）及第五景（197,1~198,1）的航海動機有些變形，但仍可辨認出其是航海動機。

<sup>6</sup> 法國號原本代表獵人，後來成為森林的聲音象徵，又進一步成為呈現遠方效果的音樂媒介。參考梅樂瓦（Jürgen Maehder），〈德國浪漫文學與音樂中音響色澤的詩文化〉，240。收錄於劉紀蕙主編《框架內外：藝術、文類與符號疆界》，（台北縣：立緒文化，1999），239-284。

理，就更能透露伊索德那種音隨心轉的境況；第二景裏崔斯坦與伊索德的二重唱中，插入布蘭甘妮從屋外傳來的守夜之歌，具有提醒與警告崔斯坦與伊索德的意味，然崔斯坦與伊索德對布蘭甘妮這段來自視框外聲音的不理睬，透露出崔、伊沉醉於與世隔絕的二人世界，而對這段視框外音樂的無動於衷與拒絕，也就註定了他們二人無法逃避的悲劇結局。第三幕裏傷重沉睡的崔斯坦醒來後的第一句話：「這首老歌為何喚醒我？」<sup>7</sup>（470,13-17）亦是對這段牧笛曲調的抗拒，此般對視框外音樂的抗拒，也意味著崔斯坦對現實的逃避、對俗世的抗拒，故寧可溺浸於傷重帶來的昏迷裏。同時，獨奏的牧笛聲亦透露崔斯坦遠離了國王、伊索德、梅洛（Melot）等人所在的空瓦爾（Kornwall），孤單地任由庫威那救他回到自己的故鄉，而此時也似乎只有與世隔絕的「黑暗夜晚之地」——自己的家鄉，才能讓他暫時遠離一切是非。

對於華格納安排角色對各幕開始之視框外音樂的拒絕與抗拒，包括第一幕的水手歌聲、<sup>8</sup>第二幕號角聲，及第三幕牧人的蘆笛聲，根據梅吉（Bryan Magee）的解釋，這亦是華格納藉作品結構呈現叔本華哲學思想的體現手法之一。<sup>9</sup>

## 二、視框外音樂之二：全知樂團的角度

有關第二種視框外音樂的塑造手法與概念，華格納主要是借自古希臘戲劇裏合唱團的功能。<sup>10</sup>在華格納所撰的《歌劇與樂劇》（*Opera and Drama*）一書裏即提到：「詩詞所不能說出的，可藉著樂團的語言精確地傳給觀眾。」<sup>11</sup>這

<sup>7</sup> 本文摘錄之歌詞中譯，皆引自羅基敏譯，〈《崔斯坦與伊索德》劇本德中對照〉，收錄於羅基敏、梅樂互編著，2003，9-101。

<sup>8</sup> 第一幕第一景裏伊索德認為水手的歌聲是在嘲弄她，因此唱出「誰敢譏笑我？」（21,25-26）。

<sup>9</sup> Bryan Magee, *Tristan Chord* (New York: Henry Holt and Company, 2000), 217.

<sup>10</sup> Bryan Magee 2000, 91.

<sup>11</sup> Richard Wagner, *Opera and Drama*, translated by William Ashton Ellis, reprinted from the 1893 translation of volume 2 *Opera and Drama* (of Richard Wagner's *Prose Works*), published by Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., Ltd., London, (Lincoln and London: University of Nebraska Press, First Bison Book printing, 1995), 322. 原著作完成於1851年1月20日。（參考此書譯者前言，頁vii-viii）雖然華格納音樂作品上的成就，往往是超越其在文字論著裏的理論，但是筆者認為，部分華格納在文字論述裏表達的理念，還是適用於覆核其音樂作品的創作概念。

種效果是無法在舞臺上利用實際演出來呈現的，因為它可能是舞臺上角色尚未知曉、理解的事情，故會與舞臺上原本鋪陳的劇詞、動作相衝突。但這種手法的運用，不僅讓戲劇層次更豐富，也讓音樂得以發揮其他視覺性、釋義性媒介不足的功能。

而換個角度來看，這樣的視框外情境，有時透露的反而是最深層的意涵。例如，在第一幕第一景裏，布蘭甘妮描述伊索德「離開家時冷漠無聲...不稍進食，不稍休眠」(31,1~32,1)時，弦樂奏以「愛的動機」<sup>12</sup>之片段穿插其中，暗示伊索德那時隨著崔斯坦離開家鄉時的真正內心深處；第三景伊索德唱「他看入我的眼睛」(65,5-13)時，中提琴奏出愛的動機(65,5-13)，亦道出那時伊索德內心已愛上崔斯坦。伊索德唱「他卻置之腦後」(79,10-12)、以及「他意指著我」(81,2-3)之後，管樂均奏起「崔斯坦的榮耀動機」<sup>13</sup>(79,12-13)(81,3-5)，實乃具諷刺崔斯坦榮耀的意味。

布蘭甘妮唱「這最尊貴的藥酒就在我手上」(103,3-7)，同時雙簧管自(103,4)奏出縮減、變形的愛的動機，但動機都還沒奏完，伸縮喇叭與土巴即奏出「死亡預示動機」<sup>14</sup>(103,7-8)。所以這裏管樂所呈現的視框外情境是：布蘭甘妮意指愛情藥酒，但伊索德要的卻是死亡藥酒；後來布蘭甘妮在情急下呈上的雖仍是愛情藥酒，但卻也同樣導致崔斯坦與伊索德走上死亡之路。

第四景裏，布蘭甘妮唱「什麼？妳在想什麼？妳想逃走嗎？我要跟妳到那兒去？」(118,4~119,2)後，管樂奏出「死亡預示動機」(119,2-3)，其乃回答了布蘭甘妮的問話，也就是伊索德想的是死亡，但此時布蘭甘妮尚未意會。伊索德唱「忠誠地遵辦我的命令，和解的藥酒趕快準備好」(119,10~120,3)雖然伊索德宣稱是「和解」的藥酒，但樂團仍奏以死亡預示動機(120,1-2)(120,3-4)來道出伊索德的真意。布蘭甘妮問「那一瓶？」(120,4-5)時，樂團同時奏渴望動機(120,4-5)，預告後來造成劇情發展的是對愛情渴望、慾望

<sup>12</sup> 愛的動機在前奏曲裏即已出現(8,7-11)。劇情開始後，完整的愛的動機，則至(65,5)才以拍值變動後的形態出現於(65,5-13)。

<sup>13</sup> 此動機名稱尚可稱為「莫若和伊索德的憤怒」。Barry Millington 認為此點亦展示了華格納在本劇裏對動機的彈性運用。參考 Barry Millington, "Tristan and Isolde" 詞目，817。收錄於 *The New Grove Dictionary of Opera*, edited by Stanley Sadie, in four volumes, (New York: the Macmillan Press, 1992), 815-819。

<sup>14</sup> 動機名稱參考 Barry Millington 1992, 817。

的藥酒。即使伊索德表明要死亡藥酒之後、覆述布蘭甘妮之前講過的「還記得母親的藝術嗎？妳想，她什麼都聰明地想到」（124,5~125,5）時，但樂團仍奏以渴望動機（125,2-3），暗指後來二人喝下的還是愛情藥酒。

在第五景裏，崔斯坦進入船艙後，伊索德向崔斯坦表述當初沒有下手殺他，是爲了日後有人可以殺崔斯坦爲伊索德復仇，未料後來竟是「當天下男人都得忍耐他時，誰還能殺崔斯坦？」（150,4~151,4）的局面，於是崔斯坦道出「莫洛對妳那麼重要，就請再次拿起此劍，穩穩地拿住，不要再讓它掉落」（152,4-12），在這二句針鋒相對的對話間，插入的卻是緩慢、拍值加倍的愛的動機片段（152,1-2），所以樂團在這裏透露二人的愛情。伊索德冠冕堂皇地陳述爲何現在拒絕崔斯坦的提議殺掉崔斯坦，並要他「留著你的劍吧！我曾經揮起它，當復仇的念頭盤據我心頭時」（154,11-17）後，樂團奏出愛的動機片段（155,1-3），洩露伊索德未殺崔斯坦，主要還是因爲伊索德對崔斯坦的愛情。崔斯坦問「我們在那裡？」（159,1）伊索德答「快到目的地了！崔斯坦，我有幸與你和解嗎？」（159,2-5）時，樂團的和聲從（159,2）的降 A 大調主和弦轉成（159,3）的 A 大調主和弦，表露出沉痛悲切的效果，<sup>15</sup>隨即緊接「憤怒動機」<sup>16</sup>的變形（159,4-6），表露此時伊索德假藉和解之名，卻是要與崔斯坦同歸於盡，表達最深的憤怒與痛苦。當伊索德再次強調「我們就快到目的地，很快地」（162,2-5）樂團再次回應出「仇恨動機」（162,5-6），造成伊索德前面的話一語雙關——一方面是說快抵達空瓦爾了，另一方面則表露伊索德認爲快要達到復仇目的了。崔斯坦與伊索德陸續喝下藥酒後，樂團奏出渴望動機（176,2-4），告訴觀眾二人喝的其實是布蘭甘妮故意調包的愛情藥酒，於是一切愛慾就此爆發。到了崔斯坦與伊索德互喊對方的名（179,4-5）以及伊索德唱「不忠實的情人」（179,6）時，弦樂奏起的則是愛的動機（179,3-7）。

第二幕第一景裏，伊索德唱「是樹叢簌簌聲」（218,10-12）與「風笑著吹動它們」（219,3-5）之間響起「愛的歡喜動機」（219,2-4）；伊索德唱「我怎會聽到它，如果號角聲還在？」（222,11~223,1）之後，雙簧管奏出愛的歡喜動機

<sup>15</sup> 這樣的手法首次出現在（36,9~37,1），在該小節配的歌詞是「註定該死的頭顱！」參考 Barry Millington 1992，816。筆者擬稱此爲「仇恨動機」。

<sup>16</sup> 亦即「崔斯坦的榮耀」動機的另一名稱，參考註 13。筆者這裏採「莫若和伊索德的憤怒」之意，並簡稱「憤怒動機」。「崔斯坦的榮耀」與「莫若和伊索德的憤怒」指的其實是同一件事，只不過是從不同角度與觀點所作的命名。



(223,1-2)；以及布蘭妮唱出「要小心梅洛」(228,3-6)後，巴松管與大提琴仍然奏愛的歡喜動機(228,6-8)(228,9-11)，這些都提示伊索德的心已被愛充滿，以致心中聽到的盡是自己所要的，當然也就聽不進布蘭甘妮的警告話語。

根據梅樂互(Jürgen Maehder)的解釋，全知樂團傳達了主角複雜的心靈世界。<sup>17</sup>而透過這種視框外音樂的表現，則增加了樂劇藝術表達的層次與張力。

當音樂與釋義性文字、舞臺展演空間交會時，音樂所發揮的視框外效用，才使舞臺上的臺詞與情節得以透露出多層面的意涵。

### 三、視框外音樂之三：過去情節的陳述

華格納將勾特弗利德(Gottfried von Strassburg)的長篇敘事文本《崔斯坦》(*Tristan*)<sup>18</sup>，構思成符合他理想的三幕劇作，其中對情節的挑選、刪減、改編，自是必需。關於樂劇的寫作與構思，華格納在其著作《歌劇與樂劇》一書裏，亦曾提及希臘悲劇的結構對樂劇的影響，樂劇採用並再現希臘悲劇的形式，<sup>19</sup>因此面對以敘事文本型式呈現的中世紀《崔斯坦》，就有必要將其冗長的故事予以剪裁與濃縮，以符合希臘悲劇的結構：呈示、複雜、高潮、反轉、認知與結局。因此對於這部長篇故事，有些被華格納刪掉，例如：崔斯坦殺龍的故事；<sup>20</sup>抵達空瓦爾之後，伊索德派人要殺布蘭甘妮的事件．．．等，<sup>21</sup>有些則經過修改，諸如將布蘭妮弄錯酒的事件，從普通的混淆，變成布蘭甘妮有意的調包。<sup>22</sup>華格納透過這些刪減與修改，以明確劇情的主軸與強化角色間的關係，<sup>23</sup>同

<sup>17</sup> 梅樂互(Jürgen Maehder)，〈夜晚的聲響衣裝－華格納《崔斯坦與伊索德》之音響色澤結構〉，217。收錄於羅基敏、梅樂互編著，《愛之死－華格納的崔斯坦與伊索德》(臺北市：高談文化，2003)，213-244。

<sup>18</sup> Gottfried von Strassburg, *Tristan*, translated by Arthur Thomas Hatto (New York: Penguin Putnam Inc., first published 1960, reprinted with revision 1967).

<sup>19</sup> Richard Wagner 1853, 316.

<sup>20</sup> Gottfried von Strassburg, translated by Arthur Thomas Hatto, 1960, 60-161.

<sup>21</sup> Gottfried von Strassburg, translated by Arthur Thomas Hatto, 1960, 209.

<sup>22</sup> 比對羅基敏 2003，45 以及 Gottfried von Strassburg, translated by Arthur Thomas Hatto 1960，195。

<sup>23</sup> 例如將治癒崔斯坦的伊索德之母親(名字亦叫伊索德)，轉變成治好崔斯坦的就是主角伊索德；把被崔斯坦殺死的莫若，其身份從伊索德的舅父改成伊索德的未婚夫等。比對羅基敏 2003，23-24，與 Gottfried von Strassburg, translated by Arthur Thomas Hatto 1960，173-174。

時呈現借用中世紀的故事題材，來展現叔本華哲學思想的創作模式，<sup>24</sup>甚至是用來隱喻華格納個人感情事件。然而最重要的，惟有改編後的劇本結構，才得以承載華格納特殊的音樂構思與內容。

因此，在故事的剪裁與濃縮上面，華格納選擇載著崔斯坦、伊索德、庫威那、布蘭甘妮及水手們的船，快要抵達目的地之前的最後行程，作為《崔斯坦與伊索德》樂劇開啓的時間點與空間，在這之前的重要情節，或經修改、或未更動地分散在劇中各幕，藉由音樂手法來陳述未在舞臺上鋪演的過去事件。

對於發生在本劇開始點之前、安排於本劇裏述及的過去事件，依發生時間先後依序如下：崔斯坦出生後母親的過世；<sup>25</sup>莫若到空瓦爾求貢反被殺害一事；<sup>26</sup>崔斯坦負傷來到愛爾蘭求救，化名坦崔斯；<sup>27</sup>在全國人民及崔斯坦本人的請求下，馬可王才答應要迎娶伊索德；<sup>28</sup>被伊索德發現崔斯坦是殺害未婚夫的仇人，<sup>29</sup>但當時卻沒有揭穿他的身份進行復仇；<sup>30</sup>以及伊索德離鄉、登船時的情景。<sup>31</sup>

但這些事件在舞臺上並不是依照時間前後順序或逆向式地回溯，而是依據舞臺上劇情的發展，插入安排於各幕各景裏交待，並依劇情發展之邏輯，而借崔斯坦、伊索德、馬可王、庫威那及布蘭甘妮之口陳述。於是上述各過去情節在本劇裏安排的結果如下：第一幕第一景裏布蘭甘妮陳述伊索德離鄉時的情景；第二景裏庫威那陳述莫若到空瓦爾求貢反被殺害一事；第三景裏為伊索德陳述崔斯坦負傷來到愛爾蘭求救，化名坦崔斯，而被伊索德發現其是殺害未婚夫的仇人，但當時卻沒有揭穿他的身份進行復仇，反而還治癒坦崔斯的事情；第五景裏，伊索德向崔斯坦陳述她當時認出崔斯坦是兇手而未拆穿之事。在第二幕第三景裏插入的過去事情的陳述，包括馬可王陳述當初在全國人民及崔斯坦本人的請求下，才答應要迎娶伊索德；崔斯坦陳述自己出生後母親的過世。

---

<sup>24</sup> Rowland Cotterill, *Wagner* (London :Omnibus Press,1996), 67.

<sup>25</sup> Gottfried von Strassburg, translated by Arthur Thomas Hatto 1960, 63.

<sup>26</sup> Ibid, 135.

<sup>27</sup> Ibid, 144.

<sup>28</sup> Ibid, 151.

<sup>29</sup> Ibid, 175.

<sup>30</sup> Ibid, 176-177.

<sup>31</sup> Ibid, 192.

第三幕插入的過去情節的陳述，則都是覆述前面提過的事情了，諸如母親的過世、伊索德治癒他、伊索德發現崔斯坦身份而未殺他等。

對於過去事情的陳述，器樂當然是不可少的要素，但除了在陳述前後可能插入一小段器樂，帶領觀眾進入或離開這段由角色口中敘述出的過去事件，整段過去情節的音樂，大體是與其他舞臺現實情節的音樂連成一氣，讓聽眾自然地進入過去情節的陳述，也順勢地從過去回到現況。例如：第一幕第三景裏，在伊索德「他們如何嘲笑著唱歌給我聽，我也一樣可以回應」(59,3-7)的現實動作，與伊索德娓娓道出「一條小船的故事，那又小又破，．．．」(59,9起)之間，即插入器樂奏以漸慢的引子(59,7-9)作銜接；末了「．．．我治療，讓他健康平安地回到家鄉，不再用他的目光給我負擔。」(迄 66,8)前亦加入器樂片段(66,8-67,3)來接回舞臺當下。在第二幕第三景裏，在馬可王指責崔斯坦的欺騙與帶給他的恥辱後，插入「馬可王動機」<sup>32</sup>片段(439,6-7)，作為引子，來導入馬可王對往事「未曾留下後代，妻子即離去，因之他愛你，也從未想過要再度娶妻．．．他這才願意鬆口」(439,7-442,1)的回述，之後再藉馬可王動機的變形(442,1-7)帶回舞臺現況。

此外亦透過主導動機的浮現或樂器音色的象徵，來引領聽眾對某回憶片段有特定情緒的聯結，藉以補強對回憶事件的感受，例如在第一幕第五景裏，伊索德陳述「為我，他走向戰場。他倒下了，我的榮耀也消逝了」(145,3~146,4)時，器樂奏以崔斯坦榮耀動機(145,7~146,7)，來表達未婚夫莫若的含憤死亡，才成就崔斯坦的榮耀。又例如第三幕第一景裏，自(517,7)開始的蘆笛(英國管)悲傷曲調，帶入崔斯坦回憶起母親生下他後就過世的悲傷往事「經由晚風它悲哀地逼來，當那小孩被告知父親的過世．．．她生了，我隨即離世」(519,3~520,12)。

就聲樂表現的角度上來說，某段過去情節的陳述，可以讓歌者有單獨發揮的時刻，而就劇情來看，則使得全劇劇情得以被完整交待。此外，藉由視框外臺詞的設計，讓音樂敘述式地呈現過去情節，除了減少舞臺上角色對劇情動作的鋪演，事實上也讓演出更聚焦於音樂表現。

<sup>32</sup> 動機名稱參考 Barry Millington 1992, 819。Barry Millington 認為此動機亦是「崔斯坦榮耀動機」的翻轉形式(inverted form)。

#### 四、三種視框外音樂之關係

三種視框外音樂之間尚呈現不同的錯綜、牽連與交疊。首先就舞臺上劇情的時間進程來看，第一種視框外音樂表達舞臺外事件之場境，與第二種視框外音樂所表達的角色真正內心想法，同屬於「現在」的時間點上，而第三種視框外音樂對過去事件的陳述，則無疑是屬於「過去」的時間點。再從角色的心理內外空間的面向來看，第二種與第三種皆是存在角色內心的世界裏，<sup>33</sup>而第一種舞臺外事件則是處於角色本身之外、非其思緒所能左右的外在。最後從情節的主客觀層次來看，則第一種與第三種視框外音樂所表達的皆是客觀局勢，而第二種視框外音樂傳達的則是角色主觀性的心境。

此外，三種視框外音樂表達的情境並非絕然單獨存在，藉由不相衝突的角度，即可以展現二種視框外情境的相疊與交錯，例如第一幕伊索德回憶那時崔斯坦「看入我的眼睛」(65,5)，既是過去情境的插入描述（屬於第三種視框外音樂），同時中提琴奏出愛的動機亦透露出伊索德內心的愛意（第二種視框外音樂）。第二幕第一景裏，法國號吹奏漸離的國王獵隊號角聲，及絃樂顫音製造出伊索德所聽到的樹叢簌簌聲與木管所奏的愛的歡喜動機，則是舞臺外事件（第一種視框外音樂）與伊索德內心思緒（第二種視框外音樂）的交錯。

而即使單項的視框外音樂，有時亦可作多重的詮釋。例如第一幕的航海動機與水手合唱，一方面傳達的是第一種舞臺外的視框外場境，而活力澎湃的航海動機，卻也反襯出伊索德此時的內心對現實世界的無奈與身不由己。第一幕第五景在愛的動機（179,3）後，崔斯坦與伊索德無言互擁時，立即插入的是男士們對馬可王的歡呼合唱聲（180,6～181,1）以及國王的號角聲（179,10-11），這段音樂一方面固然是呈現舞臺外事件，但樂團卻在小二度、顫音式的旋律上遊走，透露全知樂團對沉浸於二人愛情世界的崔斯坦與伊索德的驚惶，並暗示一切悲劇性情節的開始。

因此我們可以看到，藉由精心構思的劇本情節與歌詞文字，以及視框外情境的設計，賦予了音樂多層意涵，也因為藉由別於文字釋義、甚至是更勝於文字言傳的音樂，這樣的視框外情境才得以實現，並讓樂劇作品能夠直接、深刻地感動人心。

<sup>33</sup> 所謂「過去的事實」，就現在來看也是徒留在角色的腦海裏了。

## 結語

音樂學家卡爾·達爾豪斯 (Carl Dahlhaus) 認為，雖然《崔斯坦與伊索德》被華格納稱為三幕的“Action”，但當華格納在架構《崔斯坦》一劇時，其實是借由角色的外顯行為，來彰顯內在的事件，亦即本劇作品的重心是在深層內在意涵而非表面言語動作。<sup>34</sup>然而，當我們要解讀本劇的內在意涵時，其途徑之一卻是得透過對不同層次視框外音樂的體察與領會，才能一探所謂作品的深層蘊意，同時，也惟有意會華格納構思的視框外音樂，才能完整地瞭解《崔斯坦與伊索德》。

藉由音樂，使得視框外情境的設計與安排得以被實現，而更因為視框外音樂的設計，使樂劇作品突破了舞臺演出當下的時空，創造出一個無限的時間與空間，彷彿就像無限旋律所傳達的意味。

華格納在本劇裏對視框外音樂的著墨，同樣地令人不得不探尋其在整部作品之外欲表達的寓意，諸如叔本華哲學的體現，音樂藝術地位的提昇，甚至是華格納對當時社會世俗禮教的發言，亦或是華格納本身與瑪蒂德 (Mathilde Wesendonck) 間的情感事件，．．．。<sup>35</sup>當然，這些又是另一個視框外議題了。

---

<sup>34</sup> 參考 Carl Dahlhaus, “Tristan and Isolde”, 收錄於 *Richard Wagner's Music Dramas*, translated by Mary Whittall (New York: the Press Syndicate of the University of Cambridge, 1979) 49-64. Friedrich Verlag: 1971, 德文初版。

<sup>35</sup> Paul Bekker, *Richard Wagner, His Life in His Work* (New York: W.W. Norton and Company, originally published in 1931; Connecticut: Greenwood Press reprinting 1971), 288.

## 參考資料

- 翁德明編譯。《愛的春藥：崔斯坦與伊索德》。臺北市：先覺，2003。
- 劉紀蕙主編。《框架內外：藝術、文類與符號疆界》。台北縣：立緒文化，1999。
- 羅基敏、梅樂互編著。《愛之死－華格納的崔斯坦與伊索德》。臺北市：高談文化，2003。
- Paul Bekker, *Richard Wagner, His Life in His Work*, New York: W.W. Norton and Company, originally published in 1931; Connecticut: Greenwood Press reprinting in 1971.
- Rowland Cotterill, *Wagner*, London: Omnibus Press, 1996.
- Carl Dahlhaus, *Richard Wagner's Music Dramas*, translated by Mary Whittall, New York: the Press Syndicate of the University of Cambridge, 1979. (first published in German as *Richard Wagners Musikdramen* by Friedrich Verlag in 1971)
- Bryan Magee, *Tristan Chord*, New York: Henry Holt and Company, 2000.
- Barry Millington, 'Tristan and Isolde' 詞目，收錄於 *The New Grove Dictionary of Opera*, edited by Stanley Sadie, in four volumes, New York: the Macmillan Press, 1992, 815-819.
- Gottfried von Strassburg, *Tristan*, translated by Arthur Thomas Hatto, New York: Penguin Putnam Inc., 1967. ( first published in 1960, reprinted with revision in 1967)
- Richard Wagner, *Opera and Drama*, translated by William Ashton Ellis, Lincoln and London: University of Nebraska Press, First Bison Book printing, 1995. (reprinted from the 1893 translation of the volume 2 *Opera and Drama* of Richard Wagner's *Prose Works*, published in London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., Ltd.).

## 樂譜

Richard Wagner, *Tristan und Isolde* (full score). New York : Dover Publications , 1973.

## 影音資料

Richard Wagner, *Tristan und Isode* (DVD). New York : Metropolitan Opera Association , 2001.