

## 理查·華格納的《精靈》探討

張堯欽\*

### 摘要

本論文以華格納第一部歌劇《精靈》為探討中心，首先處理作品分期問題，以便清楚定位作為藝術生涯開端的《精靈》。接著藉由創作背景的重建、編劇法的分析、日後作品中主題動機的抉發，以及對原著的更動與接收，說明它乃是承襲霍夫曼式浪漫主義舊傳統的緒餘，並未確實反映一八三〇年代的革命精神，因此從中已可見出於一八四八 / 四九年革命之後，華格納轉趨保守主義立場的端倪。最後引述並評論若干當代德國學者的詮釋，其致力於將《精靈》與時代變革相連結，以便將華格納塑造成左派藝術家的意圖，依舊存有論證上的不足。

關鍵詞：華格納 精靈 霍夫曼

---

97.07.03 收稿，97.12.30 通過刊登。

\* 慈濟大學英美語文學系助理教授

## 一、導論：分期與定位

理查·華格納同時集音樂家、戲劇家、作家於一身，其著作之豐盛不亞於其音樂作品，對當時文化界影響極大，但在今日唯有其音樂令人傾倒著迷，他所寫的音符號稱媲美於莎士比亞的單字。根據WWV<sup>1</sup>的紀錄，其音樂作品總共不過一百一十三部（《尼貝龍的指環》算做一部），這還是將未譜曲劇本、構思以及失蹤的都計入的數字。而筆者檢閱，若只列現存作品，包括殘篇、草稿以及改編的話，僅得八十二部；再就其一生志業所在的音樂戲劇來看，真正完成者才十部。就歌劇作曲家而言，其作品數甚少。此點一方面由於華格納並未自視為純粹的音樂家，而是戲劇家以及理論思想家，著有眾多關於藝術、音樂、文學、美學與歷史的論文，另一方面則因他對其音樂戲劇思想表達層次上的絕對要求，所有劇本皆堅持自己執筆，故而這十部作品內容上有著緊密的連貫性，完整反映出他全生命的進展。從他留下許多未譜曲劇本可以看出，他對所寫的音樂戲劇之意義極為注重。<sup>2</sup>這種從創造起源上音樂與文字的結合，以及在固有文學傳統中的深入植根，一直就標誌著華格納的作品，從他的第一部歌劇《精靈》（1833）起即帶有此特色，而這也使得音樂家華格納具有文學史上的重要性，長久以來早已是文學研究的對象。

前三部歌劇《精靈》、《愛情禁令》與《黎恩齊》被華格納視為不足以代表其藝術，因而不值得在拜魯特音樂節上演，唯有從《漂泊的荷蘭人》以後的七部作品才構成拜魯特的劇碼，<sup>3</sup>各方面興趣焦點所在也都集中於此。而在前三

1 Deathridge, John, Martin Geck and Egon Voss. *Wagner-Werk-Verzeichnis. Verzeichnis der musikalischen Werke Richard Wagners und ihrer Quellen*. Mainz: Schott, 1986.

2 即使少數親自寫劇本的作曲家，也難以達至如華格納的文學成就。以Albert Lortzing為例，他「作為歌劇作家只是純粹的工匠」，並不重視劇本的文學性，無意探討深刻的內容問題，完全根據音樂的需要來製作劇本，與以詩人與思想家身分創作的華格納截然不同，參照Abert, Anna Amalie. "Opernkomponist und Textbuch." *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970*. Kassel: Bärenreiter, 1971. 153。

3 在一八七七年為拜魯特音樂節募款所寫的〈贊助人協會規章草稿〉中，華格納計畫訓練歌手、指揮與樂團，以建立一個德意志音樂風格學派，準備從一八七八年至一八八三年逐次在拜魯特演出其代表作品，其中只有《荷蘭人》以後的作品被提及，參照"Entwurf veröffentlicht mit den Statuten des Patronatvereines." In: Wagner, Richard. *Werke, Schriften und Briefe*. Ed. Sven Friedrich. Berlin: Directmedia, 2004. 4725-4729。

部歌劇中，華格納的獨特風格尚未展現，早年爲了確立地位並掌握歌劇語言，它們基本上是迎合當時音樂風潮的產物，《精靈》乃德國浪漫歌劇，《愛情禁令》是義大利諧劇，《黎恩齊》爲巴黎大歌劇，風格截然不同，可見其摸索過程。但就研究角度而言，它們的重要性並不稍遜，《精靈》已呈現華格納日後的主題動機，《愛情禁令》充分利用革命思潮與當代的關聯性，而《黎恩齊》則激起青年希特勒的政治雄圖。本論文雖以《精靈》爲探討中心，然而有必要先說明華格納作品分期問題，庶可清楚呈現此劇在華格納作品整體當中的定位；它是一個藝術生涯的開端，掌握了整個生涯，更能認清其開端的真正價值。

這十部作品時間橫跨將近半世紀，藉著分期探討自有助於整體理解，而這就涉及分期標準如何認定的問題。一般看法是根據華格納自己對早年三部作品的負面評價將之視爲一期，它們皆是模擬當時流行曲風的習作；之後的《荷蘭人》、《唐豪瑟》和《羅恩格林》爲一期，華格納將它們標誌爲「浪漫歌劇」；從《指環》至《帕西法爾》雖各有不同的劇種標誌，而皆統稱爲樂劇。<sup>4</sup>一八五一年年的《歌劇與戲劇》中，華格納明確將往後的創作定位爲戲劇，有別於之前所寫的歌劇：後者作爲以戲劇形式呈現的音樂早已過時，在他的美學觀中，戲劇是藉由舞台上所發生的行爲對人性作直接呈現，音樂與文字都只是戲劇的表達媒介。從華格納作曲手法與音樂語言的演進來看，從模擬固有曲式，到展現獨特風格，最後創造全新藝術，這三段式切割是最爲合理的分期，也可以說是典型音樂學式的。這個分期法似乎已經理所當然到無須解釋的地步，從論述方式即自然呈現出來。現今的研究並不特別將分期視爲議題，不僅因爲這個分期法已普遍爲人接受，而且由於它可以上溯至華格納本人。在〈寄吾友〉中，華格納自述其創作歷程：

藉著以前的戲劇計畫《黎恩齊》的音樂演出，這個將我引到巴黎並

---

華格納過世後，其遺孀科西瑪曾有意在拜魯特演出《黎恩齊》，但並未實現，拜魯特劇碼即由此奠定至今。

4 樂劇一詞是根據德文Musikdrama翻譯而來，相對於傳統的號碼歌劇而言。華格納初時雖也使用過這個名詞指稱其成熟期作品，但後來捨棄不用，因為他怕這個名詞會給人「為音樂目的的戲劇」（Drama zum Zweck der Musik）的錯誤理解，參照“Über die Benennung Musikdrama.” In: Wagner. *Werke, Schriften und Briefe*. 4623-4625。個別樂劇其實有著不同稱謂，如《指環》為「舞台慶典劇」，《崔斯坦》為「情節」或「行爲」，《名歌手》甚至倒退回歸為「歌劇」等，一般性則概括稱爲「未來的藝術作品」或「總體藝術作品」，但這些都不適合作爲劇種名稱。華格納賦予其一八五一年後的作品戲劇意義甚於音樂意義，從名詞選擇之謹慎繁複就可見其用心。現今的研究則普遍接受樂劇用以指稱華格納新創的藝術形式，不理會他的名詞偏好。

且看來已經無望了的方向，我讓它的藝術權利得以成長，同時也將它結束。透過它的完成現在的我與過去完全斷絕，而踏上新的軌道。〔…〕我以《漂泊的荷蘭人》的構思所發展出來的方向，接下來的兩部戲劇詩作《唐豪瑟》與《羅恩格林》同樣也屬於在內。<sup>5</sup>

〈寄吾友〉寫於一八五一年，主要目的在檢討之前的作品，為往後根據蘇黎士藝術論文所奠定的樂劇與舊作釐清關係，也因而間接將自己的藝術生涯分為三期。這是從華格納自己的觀點所見，後人也大都遵循。在這個分期法架構下，早期作品明顯受到忽略。

然而創作者的說詞並不意味對其作品分期的討論即定於一尊，不同的分期法顯示對其作品整體的不同理解，因此也值得述及。Werner Ramann根據華格納文學語言風格之不同為標準，將《黎恩齊》與《荷蘭人》稱為浪漫時期，《唐豪瑟》、《羅恩格林》和《崔斯坦與伊索德》為過渡時期，《指環》和《帕西法爾》則為可與歌德、席勒並列的古典時期。<sup>6</sup>《紐倫堡的名歌手》被Ramann視為無法歸類。「華格納走他的道路，從《漂泊的荷蘭人》到《指環》與《帕西法爾》，走的是將舊日德意志神話傳說重新賦予生命的道路，從這個角度來說，《名歌手》意味著華格納的一次外遇。〔…〕它是偶然情況下的詩作，〔…〕因此這部歌劇並不真正適合華格納。〔…〕但它依然是古老德意志的題材，也值得在其愉悅友善的特色中被展現給觀眾。」<sup>7</sup>《精靈》與《愛情禁令》則不在討論之列，由此固然可見Ramann對此二劇的文學成就不甚重視，但他的評價卻也未必全然客觀，因為它們皆直接改編於外國戲劇，《精靈》原作者為義大利劇作家Carlo Gozzi，《愛情禁令》則出自莎士比亞《一報還一報》，皆非所謂「古老德意志的題材」，其不受Ramann青睞或與此有關。至於《黎恩齊》雖亦改編自英國作家Edward Bulwer的小說，然而卻是古羅馬事蹟，且為華格納第一部獲致普遍成功的歌劇，得到希特勒的熱愛，其被Ramann納入評價系統自可理解。Ramann一九二九年的詮釋在今日看來顯得詭譎，但反映了當時一般民間對華格納作品的接受情況，對《精靈》與《愛情禁令》並無認識。他的不甚精確的分期標準應是受到其濃厚民族主義色彩影響所致，不過也提供了將華格納視為文學家的一個可能觀點，尤其是在現代研究中，已經無人純粹以文學風格的

5 "Eine Mitteilung an meine Freunde." In: Wagner. *Werke, Schriften und Briefe*. 2039 & 2043.

6 Ramann, Werner. *Der dichterische Stil Richard Wagners in seiner Entwicklung von Rienzi bis Parsifal*. Leipzig: Noske, 1929. 1-6.

7 *Der dichterische Stil Richard Wagners*. 4-5.

角度處理華格納作品了。

另外的分期法則是以華格納生命中影響其思想的重大事件為界線，因為思想的轉折即反映在作品中，故而也可說是以思想演變為標準。Dorothea Rüländ以華格納於一八三九年至一八四二年在巴黎的落難歲月為限，將《精靈》至《荷蘭人》當作一個討論單位，探究青年華格納追尋藝術認同與社會認同的過程。「巴黎時代〔…〕在決定性的程度上影響了華格納對藝術與社會的立場，巴黎成為華格納藝術生命的轉捩點。」<sup>8</sup>以研究華格納思想的角度而言，這個分期標準較之上述兩類可以更為明確呈現演變歷程，但Rüländ的專著限於華格納青年時期，範圍過於狹隘，無法見出整體。其實早在一八九二年種族主義理論家（也是華格納女婿）Houston Stewart Chamberlain就已提出以思想轉折為標準分期，他採用的臨界點是一八四八年。華格納參與德勒斯登革命失敗後，職業生涯中斷，於一八四九年至一八五一年間分別寫了後來泛稱為蘇黎士藝術論文的《藝術與革命》、《未來的藝術作品》和《歌劇與戲劇》，成為他總體藝術理論的根源，Chamberlain以此為分界，將華格納作品分為兩期，並解釋華格納在藝術創作中所提出的問題有所不同，前期的華格納追求文字與聲音完美的結合方式，後期則潛心於尋找以此方式所欲表達的主題：

他了解到所涉及的不是「如何」的問題，而是「甚麼」的問題。不應該問：「文字與聲音如何才能一起運作出最高的、完全竭盡的表達方式？」而是：「甚麼樣的對象才需要為了其藝術上圓滿的呈現，而要求一個如此崇高的表達方式？」〔…〕從這個「甚麼」產生出全新完美的戲劇藝術，這個藝術不僅透過其表達媒介的選擇，並且尤其是透過其彼此新的表達媒介所決定的內容，而與其他戲劇形式有所區隔。<sup>9</sup>

藉著將華格納作品分為不自覺與自覺的藝術意志，Chamberlain也批評了上述一般流行的三段分期法：「這個到處已成定見的三種風格的說法，無助於了解，淺薄平庸，反而使人不能掌握華格納原本單純的生命歷程。〔…〕流行的說法，謂《漂泊的荷蘭人》與《黎恩齊》之間橫著一個時期的分水嶺，是昧於事實的。這兩者緊密相屬，不管是《漂泊的荷蘭人》的優點或缺點，沒有之前的《黎恩

8 Rüländ, Dorothea. *Künstler und Gesellschaft. Die Libretti und Schriften des jungen Richard Wagner aus germanistischer Sicht*. Frankfurt/M.: Lang, 1986.13.

9 Chamberlain, Houston Stewart. *Das Drama Richard Wagners*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1892. 13.

齊》是無法想像的。」<sup>10</sup>說華格納生命單純當然是Chamberlain曲意維護之詞，事實上在音樂家當中，少有如華格納傳記這般多采多姿的，在公私領域內都經歷繁複的事件與插曲。但Chamberlain的分期卻並非以華格納對外在政治社會的反應為立論依據，而是純粹就其藝術思想的演進著眼，迴避華格納對當時受到宮廷控制的劇場環境的不滿，而強調其作為藝術家的成長過程；透過將《精靈》等早年作品與《荷蘭人》等中期創作混合為一，將焦點集中於歌劇與樂劇的差異上，也抹除了華格納試圖利用革命塑造獨立藝術活動的那個階段。Chamberlain的論說固然與其標舉精神文化之優越性的哲學背景有關，更重要的是出於右派的立場，同時也是迎合華格納本人晚年的態度，刻意遮掩其中期的叛逆事蹟，否認其曾與貴族勢力有所敵對。如此所塑造出來的華格納形象，一方面固然修飾了華格納本身的內在矛盾，適切地符合極右派的要求，另一方面卻反而減損了大師生命的複雜與多元。<sup>11</sup>

不過平心而論，Chamberlain以一八四八／四九年為界的分期法，確實最能重點式地突顯華格納一生思想的演變，也符合其作品區分為歌劇與樂劇的一般認定。但由於他的反猶太主義以及與希特勒的關係，在戰後德國的華格納研究文獻中罕有述及。同屬右翼的Curt von Westernhagen一九五六年的專著則承接Chamberlain，但有別於後者之限囿於藝術層面，進一步結合生活、思想與藝術，明確地、系統性地將華格納的生涯與創作分為兩期：

生平經歷的二分法同樣可以用作為創作的一般編年格式，因為一八四九年的生涯轉捩點同時也是創作轉捩點。〔…〕在《羅恩格林》總譜完成（一八四八年）到《萊茵的黃金》作曲開始（一八五三年）之間的創作休止期，他除了一些偶然時機的作曲，以及後來廢棄的《齊格飛之死》——亦即《諸神的黃昏》原始版本——開頭音樂草稿之外，未再寫下任何音符，此時產生的是偉大的蘇黎世藝術論文〔…〕以及自傳性省察〈寄吾友〉，其中他自覺地釐清一切模糊的

10 *Das Drama Richard Wagners*. 14 & 44.

11 即使純粹就華格納藝術進程的角度看，Chamberlain的說法也並非毫無爭議。Wilhelm Waldstein反對不分早期與中期的方式，認為Chamberlain從華格納早年作品中尋找蛛絲馬跡以便與後來的發展相連結，缺乏歷史合理性：「即使他〔華格納〕在某些層面上已預先從事了一些後來才具有藝術意義與正確性的東西，這些早期作品的概念——如華格納自己解釋的——依然完全在舊式歌劇的軌道上運作。〔…〕雖然在以前的歌劇中找到類似的、勉強可以詮釋為總體藝術預感的細節，雖然在那裡出現所謂音樂的類似性，但這些並不能被賦予更深的意義。」參見*Richard Wagner*. Berlin:

想法，以便讓自己毫無負擔地從理論的思索轉向新的創作。<sup>12</sup>

Westernhagen 提供的兩段分期中又各自有次分期，更為清楚地區別了創作過程：

第一創作階段（至一八四八年止）

1. 《精靈》、《愛情禁令》、《黎恩齊》
2. 《漂泊的荷蘭人》、《唐豪瑟》、《羅恩格林》

創作轉換點（一八四八年至一八五三年）

偉大的藝術理論論文

第二創作階段（一八五三年至一八八二年）

1. 《萊茵的黃金》、《女武神》、《齊格飛》第一及第二幕
2. 《崔斯坦與伊索德》、《唐豪瑟》巴黎版維納斯堡音樂、《紐倫堡的名歌手》
3. 《齊格飛》第三幕、《諸神的黃昏》、《帕西法爾》<sup>13</sup>

如此的分期不僅明快區分了歌劇與樂劇，同時也照顧到各自在歌劇與樂劇創作中細微的差異，尤其以《指環》中斷的十餘年為一個次分期，可以呈現出《齊格飛》第三幕與前兩幕比較下譜曲技巧的進展。相對於三段分期法將歌劇分為兩期，而所有樂劇卻合為一期而言，Westernhagen 的建議似較佔優勢。

很明顯地，兩段或三段的分期，主要差異只在於是否將兩段式的前期，以巴黎歲月為界再作區分而已。這個表面上似乎並無深意的區別，實際涉及標準重要性是否一致，是意義認定的問題，亦即：從《黎恩齊》到《荷蘭人》之間的進展，其差異是否可以比擬從《羅恩格林》到《萊茵的黃金》的轉變，而成為同等級的標準。《指環》以後的樂劇作品，如Chamberlain與Westernhagen所強調的，有著蘇黎世藝術論文作為理論基礎，而在一九四一 / 四二年間卻缺乏這樣的思想足以支持《荷蘭人》以後的創作活動，有的只是華格納尋求在巴黎發展所受的挫折，以及伴隨而來的對當時流行音樂品味的不滿（如他對Giacomo Meyerbeer的攻擊）。不可諱言的，前三部作品作曲技術基本上是模擬當時流行的音樂風格，從《荷蘭人》之後，華格納逐步揚棄傳統號碼歌劇中宣敘調與詠

Ebering, 1922. 18。

<sup>12</sup> Westernhagen, Curt von. *Richard Wagner. Sein Werk, sein Wesen, seine Welt*. Zürich: Atlantis, 1956. 25.

<sup>13</sup> *Richard Wagner. Sein Werk, sein Wesen, seine Welt*. 26.

嘆調的構造形式，將個別號碼的詠嘆調、二重唱、合唱等，整合為一體，以景為單位鋪陳長段的音樂。<sup>14</sup>然而這份差異卻仍稱不上創新，因為這類整合在華格納之前的歌劇中早已存在，只是運用範圍有所侷限而已（特別是終曲）。在中心主題層面上，前三部作品也已蘊含華格納素所偏愛的問題與衝突，不能與往後的作品切割。另外，三段式分期法常伴隨一個（非必然性的）現象，即早期作品既非成熟藝術，又自成一個單位，因此對研究者難以產生吸引力，經常受到忽略；但在二段式分期法中，它們則由於與中期作品產生了聯結關係，而得以一起被討論。因此，後者的處理方式不僅更能突顯華格納的藝術發展過程，《精靈》等三部作品，也更能得到應有的重視。

在當今華格納研究中，這前三部作品被視作頗為棘手的對象，其處境可由 Ludwig Holtmeier 的評語中見出：

如何讓華格納早期作品與後期作品相連結呢？從它們可以推導出華格納的「精神發展路線」嗎？對華格納研究而言，從一開始就不容易處理這些早期作品，但也不斷在探討這個問題，試著從它們當中找出成熟期作品的蹤跡。追溯這些發展蹤跡事實上是極其艱難的任務，最後大都只能找出些不能令人振奮、無法令人滿足的類比，以及列舉出動機與主題上的外來影響。早期作品只是一份附錄，與主要作品沒有聯繫，甚至是多餘的。<sup>15</sup>

停留在瑣碎細部的對照比較，固然難以有大的突破；但從華格納作品整體的立場來審視早期作品，依然有其必要。尤其《精靈》在華格納整體成就中的評價並不一致，它雖有生澀缺失，但也明顯蘊含華格納日後發展的特徵，因此，其重要性並不在於本身的藝術價值，而在於藉著它可掌握華格納一生創作的端倪，如何理解《精靈》，涉及到其後諸作品的詮釋方向。以下試著藉由創作背景的重建、編劇法的分析、日後作品中主題動機的抉發，以及對各家詮釋的評論，就這部作品作完整探討，以勾勒它在華格納藝術生涯中的意義所在。

---

14 Carl Dahlhaus 論述《荷蘭人》的音樂特色時，甚至發明「場景歌劇」（Szenenoper）一詞，以便與傳統的「號碼歌劇」相對應，參照 Richard Wagner's *Musikdramen*. Stuttgart: Reclam, 1996. 24-25。

15 Holtmeier, Ludwig. "Von den *Feen* zum *Liebesverbot*. Zur Geschichte eines Dilettanten." *Richard Wagner und seine Zeit*. Ed. Eckehard Kiem & Ludwig Holtmeier. Laaber: Laaber, 2003. 35-36.

## 二、背景與意象

一八三二年華格納完成一份歌劇草稿《婚禮》，「完全陰暗色調的夜晚小品」，<sup>16</sup>透過死亡呈現婚姻與愛情的衝突。Dieter Borchmeyer指出此作與《崔斯坦》許多動機上的關聯：「這個愛的主題是一種與現存的婚姻、甚至社會習俗根本決裂的愛情，愛侶中的一方對這份愛情的否認（Ada以及崔斯坦），這份熱烈卻封閉的感受所具有的神秘強度，導致最後更加徹底地迸發，其致命結局愛之死，以及另一原本存活的愛侶其後隨之死亡，這些都是《婚禮》與《崔斯坦》明顯的動機類似處。」<sup>17</sup>據此，則這部最原初的習作就已展露成熟期的根本特質了。華格納已譜完第一幕開端的七重唱，本欲以此討得當時家中經濟支柱的大姐Rosalie（年長於華格納十歲）的歡心，但Rosalie偏好華美裝飾、單純關係與愉悅情境，結果華格納因得不到Rosalie的認可而將《婚禮》銷毀。<sup>18</sup>這個經驗直接影響他接下來創作題材的選擇。

《精靈》故事來源於Gozzi<sup>19</sup>的童話戲劇《蛇女》，<sup>20</sup>而華格納之所以留意於此，應是受霍夫曼影響，他在青年時期曾大量閱讀霍夫曼作品。<sup>21</sup>後者在〈詩

16 根據華格納《我的一生》的回憶，《婚禮》故事的靈感來源於J. G. G. Busching《騎士的時代與習俗》，描述兩個敵對家族中的一方，欲藉族內女兒Ada的婚禮邀請另一家族前來與其和解，此另一家族之兒子本為觀禮賓客，卻愛上已許配他人的新娘，於婚禮前夕潛入新娘房間表達愛意，遭新娘不慎推落陽台致死。由於不明死因，此另一家族誓言復仇。翌日當他們率眾前來緝兇時，只見新娘於死者棺木旁哀傷過度倒地喪生。參照Wagner, Richard. *Mein Leben*. Ed. Martin Gregor-Dellin. München: Goldmann/Schott, 1983. 75-76。

17 Borchmeyer, Dieter. *Richard Wagner. Ahasvers Wandlungen*. Frankfurt/M.: Insel, 2002. 26.

18 參照Wagner. *Mein Leben*. 76。

19 Gozzi的童話戲劇對十九世紀初德國詩人影響頗大，尤其是浪漫主義：席勒曾改編其《杜蘭朵公主》為德語劇；L. Tieck、E. T. A. Hoffmann、A. W. Schlegel、F. Schlegel、F. Grillparzer等人都將之視為典範。

20 華格納所閱讀的並非義大利文原著，而是F. A. C. Werthes一七七七年的德文翻譯*Die Frau als Schlange*，收錄於Soden, Michael von and Andreas Loesch (Ed.). *Richard Wagner. Die Feen*. Frankfurt/M.: Insel, 1983. 61-118。本文所參考亦以此本為準。

21 一八二六年華格納在布拉格透過朋友接觸霍夫曼小說，「從這裡開始我初次表面認識了這位幻想家，從中我得到啟發，這個啟發持續多年，一直提升到極端的興奮，並經由其最特殊的世界觀照方式支配著我。〔…〕〔一八二九年〕除了我的萊比錫

人與作曲家〉中盛讚Gozzi作品為浪漫戲劇的典範：「想想看精采的Gozzi，在他的戲劇童話中完全實現了我對歌劇詩人的要求，而不可理解的是，何以這些傑出歌劇素材的豐富寶藏迄今不再被運用了。」並用長大篇幅分析Gozzi《烏鴉》，認為它在尋常生活中結合冒險與奇妙的因素，「只有在真實的浪漫性當中，喜劇性與悲劇性才能如此融洽地結合，成為一個整體效果，以獨特奇妙的方式影響觀眾的情緒。」<sup>22</sup>《烏鴉》敘述國王Millo狩獵時誤殺烏鴉而受到詛咒，其弟Jennaro為拯救Millo，攜來Armilla與之成婚，但卻遭到Millo誤會而變成石頭，Armilla願意自盡以挽回Jennaro，最後詛咒透過Armilla的犧牲而被破解。《烏鴉》情節中超自然和魔法的要素，以及藉此所呈現的絕對信任與自我犧牲的主旨，都是現實中難以實行的，其童話性格即展現於此種不可能性之中。霍夫曼標舉此童話，是基於其一貫的對於藝術與現實之間衝突的深刻感受。《烏鴉》此前已多次被改編為歌劇，<sup>23</sup>或許因此使華格納轉向《蛇女》。<sup>24</sup>雖然故事不同，但《烏鴉》的特質亦同樣標誌著《蛇女》，兩部作品不論在表層或深層結構上都有類似性，華格納接受它作為歌劇題材，不僅只是從霍夫曼得到靈感，必然是這份衝突同樣觸及其生命深處，從圓滿和諧的童話式不可能性之中，益加突顯出此衝突之不可解決性，一如《婚禮》中的陰暗悲觀，而絕對信任與自我犧牲更是貫穿華格納日後作品的中心思想。

華格納受霍夫曼影響的層面除題材選擇外，亦擴及劇本創作上。《我的一生》解釋《精靈》的修辭策略：

我刻意忽略詩意的措辭與韻文。我已不再僅為滿足從前對作家名聲的追求，而真正成了音樂家與作曲家，專注於做適當的歌劇劇本。

從這份劇本中我理解到，沒有其他人能夠替我完成它，因為歌劇劇

---

音樂老師之外，我在霍夫曼的〈幻想小品〉中尋求更多相應的教導，此時正是我完全沉浸在這些霍夫曼式藝術幽靈中的時候。」見Wagner. *Mein Leben*. 24 & 39。

22 Hoffmann, E. T. A. "Der Dichter und der Komponist." *Die Serapions-Brüder*. Bd. I. Frankfurt/M.: Insel, 1983. 113 & 117。此外，華格納叔父Adolf Wagner與霍夫曼有通信往來，並曾於一八〇四年翻譯出版Gozzi《烏鴉》，或亦有關。事實上，〈詩人與作曲家〉不只直接催生了《精靈》，也間接形塑華格納第二部歌劇《愛情禁令》：霍夫曼在文中對義大利諧劇的讚揚（同上，頁120-121），可用來解釋何以華格納從原本《精靈》以貝多芬、韋伯、Marschner為典範的德國浪漫歌劇，而《愛情禁令》卻轉變為貝里尼、董尼采蒂、羅西尼式曲風。

23 如F. A. Martelli (1784), W. A. Schwick/A. J. Romberg (1794)、J. P. E. Hartmann (1832)。

24 此前《蛇女》亦曾被改編為歌劇（J. Zapf, 1805）以及芭蕾（F. Horschelt, 1821）。

本本身就是一個特別的文類，詩人和文學家是無法寫出的。<sup>25</sup>

此義幾乎即是從霍夫曼〈詩人與作曲家〉中對歌劇劇本創作的討論引申而出。詩人 Ferdinand 抱怨：

我們在至高的緊張中努力著，將我們作品中每一個情境，用真實的詩意加以掌握，用最興奮的文字、最圓潤的韻腳加以刻畫。而你們卻經常無情地刪除我們最美的韻文，用顛倒翻轉來糟蹋我們最輝煌的文字，在歌唱中將它們溺斃，這真是極其教人驚慌。我只能說一切細心雕琢全成了白費工夫。<sup>26</sup>

就詩人而言，文字的藝術是其目的；但作曲家並不需要過多的修飾，一句簡單的再見可以無數次地歌唱，每次都傳達出截然不同的心靈狀態。「這正是音樂藝術奇妙的秘密，就在貧瘠的言語枯竭處，開啓一座取之不盡的表達媒介泉源。」而歌劇作家的文字拿捏原則應該是「追求最高的單純性」，因為「題材、情節、場景就能激起作曲家的樂思，並非炫耀的文字；除了詩意的圖像之外，所有任何省思對音樂家來說確實都只是壞死的細胞而已。」<sup>27</sup>比較華格納與霍夫曼的說辭明顯見出，華格納之所以自行創作劇本並刻意忽略文字之美，其實即是霍夫曼有關文學與音樂互動關係思想的實踐，《精靈》幾乎可說是青年華格納鑽研霍夫曼的成果展現，下文將繼續論及。<sup>28</sup>

由於《精靈》罕為人知，在討論之前，有必要略述其情節。它有一段複雜的前置故事：Arindal 原是 Tramond 王國的王子，在與隨扈 Gernot 狩獵途中，由於追趕一隻母鹿而進入精靈王國，此鹿原是精靈 Ada，兩人因而相戀成婚。Ada 本亦是凡人與精靈所生，但具有長生不死的能力，若與凡人結合，則須喪失此能力。精靈國王反對兩人戀情，因而提出條件，Arindal 八年內不得詢問 Ada 出身，否則兩人必須分離。就在兩人已育有二子而八年期限行將屆滿時，Arindal 打破了禁忌，Ada 與精靈世界隨即消失。此時 Tramond 王國發生事故，老國王因憂慮失蹤的 Arindal 而病逝，敵人 Muroid 覬覦公主 Lora 而發動攻擊，眼看 Tramond 將有亡國之虞，巫師 Groma 預言唯有 Arindal 可以救國，於是 Lora 請其未婚夫 Morald 與大臣 Gunther 尋找 Arindal 下落。歌劇啓幕時精靈 Farzana 與 Zemina 正商議如何永遠拆散這對愛侶。Arindal 在荒野中瘋狂尋找愛妻，

25 *Mein Leben*. 81.

26 “Der Dichter und der Komponist.” *Die Serapions-Brüder*. Bd. I. 109.

27 “Der Dichter und der Komponist.” *Die Serapions-Brüder*. Bd. I. 125.

28 華格納日後幾部作品亦直接取材自霍夫曼小說，如未譜曲劇本《法倫的礦區》改編自霍夫曼同名小說，《唐豪瑟》題材來源之一為霍夫曼《歌唱大賽》等。

Gernot 以巫婆 Dilnovaz 的故事勸諫，Arindal 嗤之以鼻。Gernot 遇到 Morald 與 Gunther，三人共謀勸 Arindal 回國。Gunther 偽裝為神父，以宗教恫嚇 Arindal 必須放棄 Ada，就在 Arindal 將被說服之際，天空降下閃電，使 Gunther 現出原形而功虧一簣。然後 Morald 偽裝成老國王的幽靈，泣訴 Tramond 的危機，Arindal 又一次被說服，而又一次的閃電揭穿了 Morald。但 Tramond 確實面臨存亡之際，Arindal 仍被迫決定返國。此時尚未忘情的 Ada 出現，帶來精靈國王所提的新條件：Arindal 無論如何均不得詛咒 Ada，否則兩人須永遠分離。Arindal 輕易應允。Ada 將被加冕為精靈女王，Arindal 則返國繼承王位領導作戰。第二幕中 Arindal 等人回國，受到 Lora 的歡迎。Gernot 與舊情人 Drolla 重逢，但相互欺騙對方已另結新歡，最後誤會冰釋重歸於好。Arindal 因思念愛妻而無力出征，作戰責任落在 Morald 身上。此時 Ada 帶著與 Arindal 所生的二子出現，卻當著 Arindal 面前將他們推入烈焰中，又傳來 Morald 殉難的消息，出去求援的 Harald 亦回來報告其援兵被 Ada 殲滅。Arindal 指責詛咒 Ada，而再次破壞誓約。至此真相顯現：二子浴火得到新生，Morald 凱旋歸來，Harald 則是與敵人勾結的叛賊。然而 Arindal 兩次毀諾，必須與變為石頭的 Ada 永遠分離。第三幕 Arindal 自暴自棄，Groma 贈與他盾、劍、琴以拯救 Ada，Farzana 與 Zemina 欲阻止兩人復合，引領 Arindal 至精靈王國以便殺害，Arindal 卻藉盾與劍擊退地靈與鐵人，並用琴聲融化 Ada 石像，兩人終得結合。精靈國王賜與 Arindal 長生不死，與 Ada 共同治理精靈王國，Tramond 則由 Lora 與 Morald 統治。

此劇男女主角名字 Arindal 與 Ada，原是《婚禮》中新郎與新娘名字（侵入者為 Cadolt）。Egon Voss 認為，由於《婚禮》不合 Rosalie 品味，當時仍需資助的華格納創作《精靈》時，乃特別迎合她的道德觀與美感偏好，沿用在《婚禮》中遭拆散的夫妻名字，使他們終得善緣，「是爲了平反在《婚禮》中被糟蹋了的婚姻制度。〔…〕《精靈》正是《婚禮》的逆轉，是對婚姻的典範性讚揚。〔…〕愛情獲勝，特別是已婚八年並育有一雙子女的夫婦之愛。」<sup>29</sup> Udo Bermbach 持同樣看法：

在華格納隨後作品中沒有任何幸福和睦、穩定持續的婚姻，也沒有婚生子女。婚姻在華格納樂劇中一律是被擾亂毀壞的關係，子女要不是私生和寄養的，要不就是有一段無母或無父的童年。這些在《精靈》中完全不同，基本上可以由華格納的家庭經驗來解釋。華格納毀棄之前《婚禮》草稿，即因其姊反對當中可能有不道德的題材，

<sup>29</sup> Voss, Egon. *Wagner und kein Ende. Betrachtungen und Studien*. Zürich/Mainz: Atlantis, 1996. 18.

於是想藉由新的作品贏回家庭的肯定並支持其職業。<sup>30</sup>

在童話奇幻外衣包裝下，《精靈》情節的重點可簡化為，一對夫妻在長久的婚姻生活後遭逢信任問題，兩人共同解決它以維護其婚姻。對婚姻制度的肯定直接引申出對家庭價值的堅持，年長未婚的Rosalie可以從中得到安慰，並保持對未來的憧憬。這份對婚姻與家庭的保守概念，並不純粹為迎合Rosalie的價值觀而已，若與當時華格納的家庭背景相連結來看，也相當程度反映了作者的創作心理。就二十歲的華格納而言，不僅剛起步的職業生涯需要Rosalie資助，即便在情感上亦相當仰賴她。華格納早孤，母親再婚後，出於失去母親的恐懼，他又有一種特別缺乏母愛的主觀感受，<sup>31</sup>Rosalie肩負家計的角色，使華格納對她懷有一份狂熱的敬愛，「在純淨與清澄的溫暖上，唯有男女之間最高貴的關係差可比擬」。<sup>32</sup>對家庭中女性成員的依賴，意味著她們地位的重要性。由於繼父經常在外，他是在母親及姊姊的教養中成長，這種女性的支配關係對他的人格及藝術影響巨大。<sup>33</sup>研究文獻中未曾提到的是，《精靈》中男主角的虛弱猶豫與女主角的堅定勇敢這種男弱女強的對照，<sup>34</sup>華格納不自覺地，在藝術創作中洩漏了他的家庭關係。

劇中與男主角相關聯的狩獵意象是另一個遭忽略的關鍵，它在意義上的逆轉清楚呈現Arindal的性格。Arindal為獵取Ada化身的母鹿，隨她潛入河底，卻赫然身處一座城堡前，「Arindal虛散地躺在一位美麗女子腳邊，她俯身向他說：

---

30 Bermbach, Udo. *Blühendes Leid. Politik und Gesellschaft in Richard Wagners Musikdramen*. Stuttgart: Metzler, 2003. 33-34。Borchmeyer亦引Voss作類似解釋，參照 *Richard Wagner. Ahasvers Wandlungen*. 27-28。

31 華格納對母愛的特殊需求甚至使他偏好絲綢的肌膚觸感，以替代女性溫柔的撫摸，參照Gregor-Dellin, Martin. *Richard Wagner. Sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert*. München: Piper, 1980. 25-26。

32 Wagner. *Mein Leben*. 77. 華格納對Rosalie的仰慕之情，參照頁76-78。

33 華格納《我的一生》提到，其母由於家務辛勞，「在她身上從未出現過母性家庭溫柔的、令人舒適的語氣，我記憶中幾乎不曾被她愛撫過，家中未曾有溫柔言語，反倒是某種匆促的、幾近劇烈吵嚷的方式才是通常的情況。〔…〕儘管在我們家庭生活中沒有任何愛撫或溫柔，這個清一色只有女性的環境在我的感知發展中也帶來強烈影響。也許就因為日常接觸都是急躁劇烈的方式，使得其他的、彷彿在幻想戲劇世界中的那種女性特質，對我而言有著令人渴望的魅力。」見 *Mein Leben*. 18 & 20。Rosalie由於是經濟支柱，在家中居主要地位，享有許多特殊待遇，參照頁77。

34 第二部歌劇《愛情禁令》亦反映同樣的男女關係，之後的作品中，除了Brünnhilde外，則大率男強女弱。

『我愛你，一如你愛我，但在我完全屬於你之前，你還有許多必須克服，尤其你八年不可詢問我是誰。』<sup>35</sup>狩獵意象蘊含強烈的侵略性與統治欲，剝奪原本獨立的生命，將之佔為己有，歸己支配，是充滿陽剛氣概的活動，而為貴族統治階級的必要訓練。Arindal狩獵前半段符合其身為王子的風範，對母鹿窮追不捨展現其堅定意志。趕上Ada之後，狩獵者與被獵者的關係卻完全顛倒，Arindal躺臥而Ada站立，躺臥代表屈從，站立代表主掌，此不同姿態明確象徵兩人間的權力關係。Ada在兩個層面上成為主宰者：一是Ada為說話發令者，Arindal為聽話受令者，而說對聽即是權力的一種展現形式；二是Ada要求Arindal不得知悉其身分，而身分的神秘性經常是權力維持運作的方式。在此情況中，Arindal唯一的反應是被動接受條件，這個獵人在某種意義上反成了獵物。狩獵結果的弔詭意味著Arindal缺乏陽剛男性化的獵人資質，在兩性關係中，他不是主宰者，而是順從女性意志的臣服者。此狩獵情節可與華格納親身經驗對照比觀：華格納曾隨音樂家Kittl出游打獵，受後者慫恿向野兔射擊，被獵犬叨來的傷兔驚懼吼叫，其聲灌入華格納骨髓中，面對這隻動物的痛苦，華格納感到深沉的罪惡感，發誓不再參與這種「享受」。<sup>36</sup>對生命的不忍呈現出柔弱的氣性——這在晚年的《帕西法爾》中表現得最為明確，也成為尼采攻擊的主要論點之一——就此而言，年輕的華格納與其歌劇人物顯有契合之處。

Arindal的被動易感與猶疑不決，受私人情緒左右，持續呈現在整個故事中。他雖是獵取愛情的人，但實際是被Ada（母鹿）所引誘；Ada如慈母一般，教導衝動的Arindal忠於誓約與堅毅心志。當Tramond陷入亡國危機時，是Lora領導抗戰，Arindal卻萎靡沮喪。受到假象迷惑而詛咒Ada後，他則在荒野中瘋狂徘徊哭泣。劇末Arindal之所以能挽回Ada，也非憑藉己身力量，而是Groma的幫助。Arindal具有一般世俗歸為女性化的缺點，反而Ada與Lora散發出男性化的果決氣質。傳統的兩性角色刻板印象完全被顛覆。因此歌劇中同時也蘊含著，柔弱男子在面對強勢女性主導時，必然會具有的對後者的恐懼，這可從Dilnovaz寓言見出：Dilnovaz憑藉指環的魔力，化身年輕貌美的外表蠱惑國王，當其淫亂行為被揭發而遭國王砍斷戴著指環的小指時，其老朽醜陋的真面目即行顯現。<sup>37</sup>女性迷人的外在之下是否隱藏著負面的本質，是一個缺乏自信的男

35 *Die Feen*. In: Wagner. *Werke, Schriften und Briefe*. 5343-5344.

36 此次狩獵經驗為華格納所敘述，記載於科西瑪《日記》中（9.-13. Dez. 1873），參照Wagner, Cosima. *Die Tagebücher*. In: Wagner. *Werke, Schriften und Briefe*. 35757。Gregor-Dellin的傳記引述此事，推測其時間點為一八三二年布拉格之旅，見Richard Wagner. *Sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert*. 90。

37 這個故事在劇中並非以一般方式被敘述，而是以「浪漫曲」形式呈現，可見作曲家

子不斷自問的問題，他無法擺脫可能遭受欺騙的疑慮。這個插曲在研究文獻中未曾得到重視，但卻深具意義，它充分顯示出，女性強勢在男性心理上的壓迫所造成的正反效果：她的圖像呈現極端的聖潔高貴或邪惡醜陋，而這兩個矛盾的性質卻又弔詭地結合為一。Ada謎樣般的來歷，令Arindal有著強烈不安全感，必須在八年期限之前，不耐地打破詢問禁令；受控制的感覺以及對未來的不確定性使他焦躁地急欲採取主動，而這種主動實際上證明只是缺乏堅毅的魯莽。Ada對Arindal的第二次試驗，彷彿毀滅其子女與祖國，Arindal終究發出詛咒，更是暴露Arindal對女性的猜忌，以致於輕率的表象所見即足以動搖其長年的情感與意志。男主角負面性格與女主角正面性格的對比如此強烈，也令人思索，雖然劇末是Arindal拯救Ada，實則是Ada的愛情使Arindal克服了自身缺點，從而救贖了他。而女性救贖男性的情況，與當時華格納仰賴其母姐支持並渴望女性溫柔相較，似又若合符節。<sup>38</sup> Arindal從起初的草率幼稚，到最後終能通過考驗，確實與Ada結合，整個過程類似德國傳統的「發展小說」或「教養小說」，這類小說一般而言原本帶有高度自傳色彩，在形式上也以第一人稱敘述為多，而以主角達至某種程度的精神成熟為目標。就此角度觀察，則《精靈》彷彿又可視為青年華格納的自我期許。有趣的是，男女主角的結合關係從歌劇啟幕之前就存在，他們的愛情是故事的前提，不是故事本身，Arindal對Ada的追求只是再度恢復舊有狀況，並非全新關係的建立，與一般故事以愛情之萌芽發展為主軸有所不同。將歌劇中這個設計與華格納創作時的家庭背景合起來觀察，則產生出傳記類比性：母親與大姊亦是華格納注定的血緣，先天即已存在，華格納求學期間的荒唐行徑使母姊對他失望疏離，華格納試圖藉由《精靈》的創作，

---

有意賦予它特殊意義。Gernot以Ada比擬為Dilnovaz，雖遭Arindal斥拒，但已在後者心理上形成猜疑Ada的陰影，故事的中心主旨，表象與實際的差異足以使人迷惑，即是Arindal之所以終究詛咒Ada，無法通過考驗的原因，同時也引領入整部歌劇的主題：愛情需要絕對信任。

- 38 這個女性帶來救贖的動機，貫穿華格納生涯大部分作品，論者眾多，雖是其特色，但亦非其所獨有。天主教早有以聖母瑪莉亞作為救贖象徵的傳統。文學上歌德的浮士德亦因葛萊卿的犧牲得到拯救，末句「永恆的女性引領我們向上」，可說是此意象最有力的表達。早期德國浪漫歌劇中，救贖思想更是常見的主導概念。另外，Rüland指出，華格納歌劇中的女性之所以具有救贖能力，是因為她們都被剝奪了個體性，而個體性被華格納體會為孤寂與受苦的來源，故女性得以成為救贖力量，Ada的角色塑造即是華格納日後女性圖像的先例，參照Rüland, Dorothea. "Lüge als Dichtungsprinzip. Möglichkeiten und Grenzen der Sprache beim jungen Richard Wagner." *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 60.1 (1986): 33。

使她們重拾對他的信心。<sup>39</sup>這正巧可比擬於歌劇中Arindal的作為。成熟穩重的Ada作為Arindal的引領者，其藝術形象的塑造，確實帶有母親或大姊的特質在內，可以說，Ada即是Rosalie在華格納心中所具有的形象的反映。若進一步推論，用佛洛伊德的語言來解釋的話，Arindal對Ada的追求與結合，可視為華格納對其母親、尤其是如母親般的大姊潛意識裡的愛欲，恰正符合心理分析模式所謂伊底帕斯情結在藝術幻想中的實踐。

總歸而言，從以上藉由權力關係、兩性互動及心理分析作為論證工具所陳述，可見這個存在於《精靈》題材當中的信任問題與救贖動機，與華格納個人的成長背景密切相關，與他的生命確實有所聯結，不單只是迎合Rosalie的獻禮而已。而這種自傳式色彩，亦是霍夫曼作品的一貫特色，其中心主題，藝術家與庸俗人的衝突，是霍夫曼的切身體驗，小說中人物布局也常有現實影射。<sup>40</sup>雖然作品中蘊含作者個人傳記訊息的情況並不罕見，不能作為華格納與霍夫曼之間影響關係的論據，但從這個特色中依然可以見出兩人藝術上的親密性。

《精靈》完成後一年多期間，華格納不斷尋求演出機會，然皆因失敗而放棄，此劇終其一生竟未能上演。他在一八四二年的〈自傳草稿〉中抱怨：「然而很快地我就必須得到相同的經驗，一如今日每一個德國歌劇作曲家必須體驗到的一樣：由於法國人與義大利人在我們家鄉舞台上的成就，迫使我們反而毫無機會，演出我們的歌劇成爲一種必須去乞求得來的恩惠。我的《精靈》的演出因而被推遲延後了。」<sup>41</sup>《精靈》不得當時劇院青睞，華格納自稱是由於外國作品壟斷，藉此將其不得志歸因於外在環境。值得注意的卻是，〈自傳草稿〉完成於華格納在巴黎飽受歧視困窘之後，可以理解帶有情緒性成見，甚至民族主義式的煽動。然而《精靈》失敗原因，亦不無可能是當時劇院對沒沒無聞年輕人的仿作品質有所懷疑。在《我的一生》中華格納描述他爲尋求演出機會而與當時數位歌劇院導演有所接觸，其中萊比錫的Franz Hauser當面就《精靈》中逐首樂

39 華格納《我的一生》敘述他在創作《精靈》之前與Rosalie的關係：「我現在對於母親、以及如母親般的姊姊而言，是最令她們擔憂的家庭成員。在我糟糕的學生時期，她們對我的疏遠令我印象深刻。現在她們終於對我的成長又懷抱希望，再度關心我的學業，令我感到無比溫暖。這個姊姊原本當我是無可救藥了，要她確實尊重並有所期待地關心我的工作，成爲激發我雄心的特殊動力。」見Mein Leben. 77。

40 這在他的第一本小說集《卡羅風幻想小品》中尤其明顯，參照Steinecke, Hartmut. *Die Kunst der Fantasie. E. T. A. Hoffmanns Leben und Werk*. Frankfurt/M.: Insel, 2004. 119-123。

41 “Autobiographische Skizze.” In: Wagner. *Werke, Schriften und Briefe*. 58.

曲指出缺失，華格納只能汗流浹背度過這份折磨。<sup>42</sup>Gregor-Dellin則明確提到，Hauser的指摘包括對方法技術的無知、缺乏徹底的研讀學習，以及過度誇張的器樂法。<sup>43</sup>不過華格納同時也藉著說明Hauser的音樂品味而間接駁斥其批評：Hauser是古音樂擁護者，輕視莫札特，感嘆巴哈未曾寫過歌劇，只有葛路克得到其贊同。<sup>44</sup>華格納的音樂取向明顯與Hauser不同，後者的批評因此失去效力，而《精靈》的失敗，除作曲家本人出於利益衝突的排外主義說辭之外，也無從追究其他原因了。當時德國歌劇院與觀眾的品味，籠罩在Meyerbeer所領導的巴黎大歌劇風格，以及羅西尼式義大利諧劇的潮流之下，到處充斥外國作品的劇碼，華格納的牢騷乍看似並非完全無稽。<sup>45</sup>無論如何，華格納往後數十年未曾再措意於《精靈》，惟於晚年彈奏其序曲自娛，彷彿透露出對此部作品命運的無奈。直到一八八八年，為慶祝作曲家七十五歲冥誕，《精靈》才於慕尼黑以刪減版形式首演。此時華格納藝術已席捲整個歐洲，四十六年前的排外言論經過不斷強化，已達致劇場生態甚至整個文化圈的改觀，《精靈》的復興某種程度上也展現了時代變遷的結果。

### 三、變更與承襲

《精靈》對Gozzi原著中意象運用及修辭技巧的一般性承襲，此處不擬亦無須敘述，特別的是能顯現華格納特色的部分，如結構的承襲，後文將論及，值得先行探究的是對原著的變動，<sup>46</sup>如人物名稱的選擇。Gozzi童話中人物名稱皆具東方色彩，用異國情調來表達神仙幻境，以迎合歐洲人的想像。華格納除了讓精靈Farzana與Zemina維持原名以保持其異於凡世的特色外，人物盡皆改為北歐名稱。<sup>47</sup>《我的一生》記述一段未能實現的演出嘗試，也透露其改名之目的：

42 *Mein Leben*. 88.

43 *Richard Wagner. Sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert*. 100.

44 *Mein Leben*. 88. Westernhagen附和此說，認為Hauser的音樂素養偏好巴洛克風格，只以葛路克與巴哈為正宗，是華格納整體音樂方向不符合其品味的緣故，參照 *Wagner*. Zürich: Atlantis, 1968. 45。

45 維也納會議至一八四八年革命之間，德語區劇院本國與外國劇碼的分布情形，參照 Goslich, Siegfried. *Die deutsche romantische Oper*. Tutzing: Schneider, 1975. 121-126。

46 以下將討論的四處更動，第一處在《我的一生》中提及，見下；第二及第三處則在《寄吾友》中提及，參照“Eine Mitteilung an meine Freunde.” *Werke, Schriften und Briefe*. 2023。

47 沿自《婚禮》的Arindal與Ada，根據華格納自述，來源於Ossian詩篇，見 *Mein*

我驚訝地聽說，我的戲劇要以東方式服裝佈景呈現。而我相信，透過人物名稱的選擇，已經將人物的北方性格精確標誌清楚了。但就是這些名稱令他們覺得不適切，因為北方沒有精靈題材，東方才有，正如Gozzi原著明顯帶有東方性格一樣。我激動反抗這種令人無法忍受的回教服裝佈景，並熱切宣揚最遙遠的中世紀騎士服飾。<sup>48</sup>

北歐與中世紀神話傳說構成華格納成熟期作品的主要素材，根據上述回憶，這份偏愛早已是華格納性向的一部分，而與此密切相連的是對他者文化的鄙夷，引文中即直接透露對回教文化的厭惡。由此可見，華格納少時即已沾染強烈的大日爾曼民族主義意識形態，其程度遠超過當時政治上要求德國統一的民族自覺所需，而帶有歐洲中心論的成分。

第二個重要改變是女主角的變形與拯救。Gozzi讓女主角Cherestani化為毒蛇，顯示出遭到背叛的憤怒與可怖；男主角Farruscad則願意與毒蛇親吻，以犧牲生命的決心喚回Cherestani的人性，從而證明其愛情之堅貞。華格納讓絕望的Ada變為象徵心死的冰冷石塊，再由Arindal用七弦琴音樂化解它，則重塑了結局的意義：音樂聽覺的力量取代肉體觸覺的感動，精神（藝術）被置於性愛（親吻）之上。化為石頭的動機顯然來自上述Gozzi《烏鴉》，<sup>49</sup>但更重要的是七弦琴的意象，援引希臘神話中奧菲歐入冥府拯救亡妻的故事：音樂的本質為人類的情感，音聲之和諧即是昇華的精神，其強大力量可以混合一切裂痕，感動天神與冥間的主宰者。透過這個援引，Arindal的拯救行為被提升至神話的高度。奧菲歐故事在歌劇史上是常見的主題，<sup>50</sup>Borchmeyer卻特地指出，《精靈》這個場景音樂上及戲劇上的範例是葛路克歌劇中奧菲歐在冥府以歌聲軟化無情的

*Leben*. 79。Borchmeyer進一步指出，Arindal此名已出現在歌德《少年維特的煩惱》維特的朗讀中，見Richard Wagner. *Ahasvers Wandlungen*. 31。

<sup>48</sup> *Mein Leben*. 87.

<sup>49</sup> Rüländ則認為，Ada變為石頭的靈感來自霍夫曼另一篇小說〈約翰尼斯·克萊斯勒的教學信〉，但未多加說明，參照*Künstler und Gesellschaft*. 34。筆者比較兩部作品，後者Chrysostomus敘述的故事中，陌生客謀殺了公主，將自己的琴與屍體埋藏於石頭下，其後便有夜鶯在旁鳴唱。若照Rüländ解釋，則石頭的意象將會與音樂有更密切的關聯。但此處音樂代表冤屈的哭訴，與華格納將音樂作為救贖力量截然不同。另外，變化的動作在此也不甚明確，儘管可將夜鶯視為被謀殺公主的化身，由於文本中對兩者關係並無直接交代，這種連結只能稱為詮釋，並非情節的一部分。

<sup>50</sup> 參照Frenzel, Elisabeth. *Stoffe der Weltliteratur*. Stuttgart: Kröner, 1983. 575-576。

復仇女神(Furien)。<sup>51</sup>音樂具有神性力量，這也是典型浪漫主義音樂觀，此處顯見霍夫曼的影響。Rüland引用霍夫曼〈貝多芬的器樂音樂〉解釋奧菲歐神話的意義：「奧菲歐的七弦琴打開了陰間大門，音樂為人類開啓一個未知領域，一個與包圍他的外在感官世界完全不同的世界，在其中他捨棄所有明確的情緒，以便將自己奉獻給一份無法形容的渴望中。」<sup>52</sup>而Bermbach進一步指出，《精靈》中奧菲歐神話的動機是「第一次清楚預示華格納日後才逐漸結晶出來的信念的核心，亦即蘇黎世藝術論文所呈現的，承認美學優先於所有政治之前，而將藝術作為解決所有社會與政治問題的媒介。」<sup>53</sup>換言之，引用奧菲歐這個藝術造型——藉著音樂魔力解決精靈與凡人之間的衝突而達致完滿結局——使得藝術的可能性被無限擴大，而成為絕對標準。無論Bermbach這個擬似唯心論的詮釋是否符合華格納本意，《精靈》此段情節所蘊藏的訊息仍有尚未完全抉發者。畢竟，在Arindal彈奏七弦琴感化頑石之前，他必須先能手持盾劍，擊敗欲殺害他的地靈與鐵人，缺乏這兩次戰鬥的勝利，七弦琴亦無用武之地。整個拯救過程清楚顯示，音樂是藉著武力為後盾才能發揮影響力；精神力量之得以擴張實際須建基於物理力量之上。如果將武力視為權力展現形式之一的話，可以說，年輕的華格納已預感到，藝術的完全實現必須以權力為前提，精神的發展不能離開物質基礎而存在。證諸他日後政治立場轉趨承迎皇室，求得其經濟支援，以及生活上的揮霍奢華，《精靈》中這份少時對權力與物質的敏感，確實是華格納思想中一貫要素，同時也與《指環》互為呼應。

再次為Arindal的不朽化。Gozzi原著結尾時，Cherestani一如所願地失去其長生能力與統治權，而得以與Farruscad結合，這彷彿意味著，男女之情只存在於凡人中，不死的精靈不解人世情愛，Cherestani的放棄與犧牲，是對世俗幸福最大的禮讚。如果Cherestani的由仙至凡算是一個下降動作的話，華格納則安排逆轉的上升動作，讓Arindal由凡變仙，與Ada同其不朽，並共享統治精靈王國的權力。這項刻意的更動顯得頗為特殊，Borchmeyer認為，Arindal以音樂化解頑石這項藝術行為，使他超越了凡人，他的不朽即是對藝術家的神化。<sup>54</sup>此說只針對不朽立論，以禮讚藝術為目的，清楚承接浪漫主義傳統，的確是切中作品實質。但若跳脫文本的表現企圖之外，考慮到情節中不朽能力是與統治行為

51 Richard Wagner. *Ahasvers Wandlungen*. 33. Borchmeyer另外指出，透過音樂使雕像復活令人聯想起莎士比亞《冬天的故事》結尾，而華格納熟知此劇，參照頁32。

52 *Künstler und Gesellschaft*. 34. 所引霍夫曼原文出自Hoffmann, E. T. A. *Phantasiestücke in Callots Manier*. Ed. Georg Ellinger. Berlin/Leipzig: Bong, 1912. 48。

53 *Blühendes Leid*. 34-35.

54 Richard Wagner. *Ahasvers Wandlungen*. 40.

相互結合的，從藝術與權力的互動關係來看的話，對原著的這個轉變其實透露出華格納與Gozzi心態上的極大差異。長生不死與政治權力乃根深柢固之人類慾望，兩者並互為依傍，最大的權力不外能操縱人之生死，而掌握此大權者必祈求自身之生死不受外力（如命運）操縱，二者在實際運作中緊密合一，對不朽的要求即存在於權力本質中。在Gozzi戲劇裡，透過放棄此種權力慾望而達致的純粹愛情更能彰顯其高貴價值，這也是童話所特有的純真性格。但就華格納而言，從權力抽離出來的愛情似乎不能令人滿足。《精靈》的愛情是透過音樂藝術所達致，而華格納的音樂觀中，藝術不能孤立，必須得到觀眾肯定，因此具有某種程度的社會性。華格納的藝術傾向在劇場，<sup>55</sup>並非絕對音樂，尼采與托瑪斯·曼已指出此點。華格納日後的劇場改革，除了要求劇場不受提供經濟支持的貴族所控制之外，也希望培養一群能接受其藝術的觀眾。因此音樂家必須擁有崇高的社會地位，以貫徹其理想。而這個地位與實踐的作為無可避免需要權力，放棄權力不啻放棄其藝術，華格納一八四九年在德勒斯登參與革命的動機，即是爭取藝術家的權力。《精靈》中對Gozzi原著的更改，使音樂 / 愛情與權力相結合，即已透露出其思想發展的端倪：必須得到名聲與權力的加持，音樂與愛情才有堅實的存在基礎，其實現亦方得圓滿。

最後是作品標題由《蛇女》改為《精靈》。原標題突顯Cherestani為全劇靈魂人物，變形為蛇之特色使她成為真實愛情所歷經的苦難磨練之代表者。華格納德文標題為複數，故所謂精靈並非指Ada一人，應是指包括Farzana、Zemina、精靈國王等全體精靈而言。這項更改雖顯而易見，但其所欲表達的意義為何，華格納本人與迄今的研究文獻卻無一討論及此。就劇末Arindal亦上升至精靈王國而成為其一分子來看，精靈的意義是正面的，應指以音樂 / 愛情為最高價值、一切受其主宰的藝術天堂；而全劇情節進程——Arindal先失去又再贏回Ada的愛情——亦象徵在墮落之後，試圖重新達至原初樂園的努力。這是就標題所應具有的意義來推論。然而劇中Farzana與Zemina不斷阻止Arindal與Ada復合，甚至計畫害死Arindal，則給予觀眾負面印象，精靈又成為實現理想境界的障礙。這個詮釋上的無法統合，使得精靈一詞在戲劇概念上有所矛盾，如果不能更精確釐清其意義的話，就只能歸咎於年輕的華格納思慮未臻成熟的缺失了。<sup>56</sup>

55 華格納家族有戲劇傳統：父親Friedrich熱愛戲劇，甚至與女演員有染；母親Johanne Rosine年輕時亦演過戲；繼父Ludwig Geier、大姊Rosalie與二姊Luise均是演員；大哥Albert、三姊Klara與姪女Johanna為歌劇男高音與女高音；連華格納的第一任妻子Minna Planer也是演員，參照Bauer, Hans-Joachim. *Die Wagners. Macht und Geheimnis einer Theaterdynastie*. Frankfurt/M.: Campus, 2001. 16-21& 25。

56 《精靈》在編劇法上的缺失頗多，如精靈國王定位不明、Ada的父親身分模糊、何

這部戲劇中另有一個重要特色，即數字三隨處可見，此點在研究文獻中亦仍未討論。不僅全劇由三幕構成，三也成為情節發展的關鍵元素。全劇共有三對情人：Ada 與 Arindal、Lora 與 Morald、Drolla 與 Gernot。第一幕中 Arindal 三次受到臣下勸諫：Gernot 以巫婆為喻，Gunther 藉上帝警告，Morald 動之以親情。而 Arindal 在與 Ada 真正結合之前也須經過三階段考驗：首先是詢問禁令，其次是表象矇蔽與詛咒，以及最後解救 Ada 的戰鬥。在第二幕的詛咒場景，Ada 作了三件表面上背叛 Arindal 的事：將親生子推入烈焰，散佈 Morald 殉難消息，擊潰 Harald 的增援部隊。第三幕裡 Groma 賜予三件武器：盾、劍、琴；而 Arindal 也用它們分別克服三項障礙：地靈、鐵人、石頭。數字三出現次數之頻繁，使人不可僅以偶然視之。但若依據此推論華格納表現目的為何，又容易陷入一廂情願的困境，因為這個結構特色在 Gozzi 原著中即已存在。Gozzi 童話戲劇帶有濃烈的基督教信仰色彩，以獲致教化作用為目的，而數字三在基督教中本具有神秘意義（如聖父、聖子、聖靈三位一體），因此在原著中暗藏數字三並不足奇。但華格納不加改變接收此結構特色，也不是沒有意義，它一方面暗示華格納願意接受這種保守的宗教意識形態，另一方面也是華格納藝術創作上的先驅，預告了日後諸多作品如《唐豪瑟》、《羅恩格林》、《帕西法爾》等對基督教題材的運用。簡言之，《精靈》中所蘊含的數字三，雖然表面上只是承襲原著，實際上亦可視為其思想本質之一端。

就全劇深層結構而言，《精靈》依然承襲西方哲學傳統中二元對立的基本模式，精靈世界與凡人世界的衝突形成戲劇張力的根本來源，並且在這二元當中刻意維持對稱性的架構：兩邊各自都有一個神秘幕後主宰者，精靈國王與 Groma；Ada 與 Arindal 同樣喪父，而成為女王或國王；Farzana 與 Zemina 在仙界試圖拆散夫妻重聚，Gernot 與 Morald 則在凡世阻礙。類似的人鬼愛情故事在《精靈》之前已有多齣作品，是德國浪漫歌劇中常見題材，情節上最相近的首推霍夫曼《溫定娜》以及 Marschner《漢斯·海靈》，皆是精怪愛上人類，自願放棄其原本身分，以便與人類結合，也都遭到人類背叛。但《精靈》相異處在於人類努力挽回愛情，而得以喜劇收場，另二劇則為悲劇。就此角度視之，《精靈》雖表面上只是採用傳統浪漫題材，實則已顯露華格納特色，Arindal 藉著實現對 Ada 的愛情，拯救她免於化石百年的命運，可引申至《荷蘭人》中救贖的概念：海上幽靈與凡人女子的聯姻過程中，荷蘭人眼見 Senta 與其青梅竹馬私語，以為遭到背叛而欲放棄離去，Senta 投海表明心跡才使荷蘭人得到救贖，亦可謂是喜

---

以 Ada 在父親死後卻成為女王、與精靈國王如何區別等。

劇結尾。可見兩劇情節發展的基本構造極其類似。<sup>57</sup>總歸《精靈》的結構特點，精怪與凡人之差異與嘗試結合作為發展開端，以及一方的背叛作為衝突高潮，此兩點是人鬼愛情浪漫傳統中的要素，華格納繼承之；而傳統中以精怪向人類復仇作為結尾，華格納則以救贖取代，可說是他對浪漫主義的開拓與貢獻。

《精靈》在風格上並不具高度原創性，除了華格納在〈寄吾友〉中自述其根據貝多芬、韋伯、Marschner的印象譜曲之外，<sup>58</sup>研究文獻已注意到《精靈》與莫札特《魔笛》有著緊密關聯性。Gregor-Dellin提及劇中愛情經受嚴苛考驗的主題可追溯至《魔笛》。<sup>59</sup>Rüland也觀察到，第二幕Gernot與Drolla相互欺騙與吃醋終究言歸於好的場景，是華格納對原著唯一擴展之處，可能模擬自《魔笛》中Papageno與Papagena，「然而卻以其喜劇性干擾了直接而嚴肅的情節進程，〔…〕這個突如其來的幽默風格的插入，並不適合華格納概念的深刻問題性。」<sup>60</sup>但Rüland似乎忽略了，《精靈》深受霍夫曼影響，〈詩人與作曲家〉解釋所謂浪漫性乃是融合喜劇性與悲劇性為一個整體效果，就此看來，不論Gernot與Drolla的場景在戲劇概念上成功與否，這個橋段至少顯示出華格納努力意欲達至霍夫曼式浪漫主義境界的嘗試。<sup>61</sup>不過Rüland比較《魔笛》與《精靈》卻有其洞見：「兩部歌劇是根據同樣的模式構造而成：兩個世界，高階與低階的情侶，充滿考驗的艱辛路途，烏托邦的結尾，當然還有音樂作為通過考驗的

57 與《羅恩格林》相比較亦然：來自聖盃傳說世界的羅恩格林與凡人Elsa結合，受到Elsa打破詢問禁令的背叛，雖然兩人必須分離，表面上並不圓滿，但Elsa和其國家卻已然得到救贖。

58 “Eine Mitteilung an meine Freunde.” *Werke, Schriften und Briefe*. 2022-2023. Holtmeier 詳細指出《精靈》中若干橋段分別受到上述作曲家哪些作品影響，同時認為此劇也混雜著羅西尼、貝里尼等義大利曲風，其實是一個風格的混合體，參照“Von den Feen zum Liebesverbot.” *Richard Wagner und seine Zeit*. 37。

59 *Richard Wagner. Sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert*. 93.

60 *Künstler und Gesellschaft*. 27。Rüland此處是就編劇法角度而言。Holtmeier則從作曲風格立論，認為Gernot與Drolla的二重唱雖來自《魔笛》，其音樂則「在決定性的程度上被義大利風格所滲透」，見“Von den Feen zum Liebesverbot.” *Richard Wagner und seine Zeit*. 63。

61 Borchmeyer卻認為，悲劇性與喜劇性的結合在Gozzi原著中已存在，華格納改編中雖然悲喜場景的交迭基本上保留，但相當程度遭到刪減，見*Richard Wagner. Ahasvers Wandlungen*. 31。筆者以為，通常而言，對原著的刪減是出於舞台上時空條件的限制，為了除去枝蕪蔓雜的情節，集中於故事主幹，以便適應於歌劇劇本的需要，並不代表華格納對於悲喜互見此一浪漫主義特色棄置不顧。

方法。」然而經過更深入的結構分析卻顯出二者根本上的差異：

莫札特的世界是被對啟蒙主義的樂觀信仰所決定，主角證實自己比Arindal更加堅定可靠，沒有太大困難便達致目標。雖說對這個理念並非毫無批評，〔…〕然而這個將欲達至的理念卻有明確定義：一個充滿忍讓、智慧與人性的啟蒙世界。與此相對之下，《精靈》的世界基本上顯得錯綜複雜。它變得頗有問題，以至於Ada與Arindal只能撤退到二人世界的內在性中。〔…〕與莫札特時代音樂的社會地位相符地來看，音樂只是媒介，生命有限的人類是透過其智慧而能與諸神相匹敵，在此音樂只扮演次要角色。華格納則不然，對他而言音樂是神性力量，足以解除他存在的限制。<sup>62</sup>

莫札特對其時代精神敏銳的洞察力，呈現古典式的啟蒙特色；華格納少作所重的則是對個人生命問題（包括藝術創作）的耽溺，清楚展示其浪漫主義的秉承。

總歸而言，《精靈》雖屬模擬之作，但已蘊含與成熟期作品相連結的特色，此點論家多有分析，如Gregor-Dellin指出真實愛情建基於盲目信任的主題預告了《羅恩格林》、嚴苛考驗也出現在《帕西法爾》中、神話再運用（如不朽化）則連貫日後大部分作品，以及諸動機如同情、救贖、疑問禁令等都是華格納的標誌。<sup>63</sup> Borchmeyer在《精靈》中發掘華格納式「原始場景」，包括目光的意象作為憐憫的詩學（Arindal在瘋狂場景中對其所獵之鹿、帕西法爾對其所射殺之天鵝）、憐憫與愛情的混合（Arindal對Ada比擬於Senta對荷蘭人、伊索德對崔斯坦）、對死亡的同情（死亡本身蘊含著生命，連結至《荷蘭人》、《唐豪瑟》、《女武神》）、缺乏苦難經驗的無情少女（精靈們與女武神們），以及藝術家形象的神化。<sup>64</sup> Bernbach也抽析若干類比要素：Tramond老國王由於Arindal將愛情置於保國義務之上憂愁而死，類似Titurel與Amfortas的關係；Ada為了凡人愛情幸福而放棄不朽，與Brünnhilde感動於Siegfried兄妹愛情，背叛了Wotan而失去神性若合符節，相對於Alberich必須詛咒愛情以換取權力，清楚呈示出愛情只有透過放棄其他事物方能獲致。<sup>65</sup>

<sup>62</sup> *Künstler und Gesellschaft*. 35-36.

<sup>63</sup> *Richard Wagner. Sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert*. 93-94.

<sup>64</sup> *Richard Wagner. Ahasvers Wandlungen*. 36-40. 其中Arindal與帕西法爾相似的部分，亦即目光喚起憐憫的意象，Chamberlain早已論及，但Borchmeyer未援引，參照Chamberlain, Houston Stewart. *Richard Wagner*. München: F. Bruckmann A.-G., 1901/1919. 322，同書並討論《精靈》音樂上與華格納其他作品雷同處，見頁323-326。

<sup>65</sup> *Blühendes Leid*. 33.

以上這些與前後相關性的比較，已將《精靈》置入一個更大的音樂史框架，就此意義上說，它不再只是新手的習作，而帶有即將來臨的華格納主義時代的徵兆。雖然含有這些華格納式典型的端倪，《精靈》明顯承繼浪漫主義餘緒，並未對一八三〇年代的時代精神有太多回應，因為浪漫主義者所重乃個體之內在性，嚮往遙遠的中世紀作為心靈依歸，鮮少關注當代政治社會問題，對革命更抱持反對態度。上文諸多論述即試圖呈現《精靈》的原始樣貌，確定了這層認識之後始可進入以下的討論。

#### 四、詮釋與評論

由於華格納身後其家族與極右派的關聯，以及納粹對華格納作品的標舉與運用，使得華格納接受史中一直籠罩著陰影。第二次大戰之後德國藉著檢討過往歷史，一方面極力與納粹劃清界限，另一方面也重新看待遭納粹污染的固有文化，給予其新的面目。在這個氛圍中，德國的華格納研究不斷試圖為華格納平反，意欲洗清其極右派與種族主義的聲名，滌除其悲觀淒壯、耽溺死亡的納粹美學成分，並對其作品中潛在的反猶太因素給予新解，因此也塑造出新的觀察角度。<sup>66</sup>近年來在對華格納思想的詮釋中即存在著一股傾向，將其早年作品與當時歐洲的革命思潮相連接，企圖證明華格納作為社會主義革命分子早有淵源，並非支持皇室權力的保守主義者。十九世紀末至二十世紀前半葉，華格納詮釋權幾乎是掌握在右派手中，而使得他的名字一直與民族主義及種族主義連接在一起。戰後的學界，透過勾串並強化華格納與左派的關聯，描繪了新的華格納形象，<sup>67</sup>其效果即是寄生於華格納的極右派附身魔被驅除，徹底地「除納粹化」。<sup>68</sup>論述無可避免會帶有意識形態，並據以建構其所謂的「真實」；不論

66 這個與舊傳統的斷裂亦擴及於劇院實務中，最著名的例子為一九五一年戰後重新開幕，由華格納孫子 Wieland 與 Wolfgang 所領導的拜魯特音樂節，其抽象化的新風格影響直至七〇年代。

67 例如早在一九五九年 Hans Mayer 的華格納傳記中即已提到費爾巴赫、普魯東、巴枯寧對華格納的思想影響關聯，參照 *Richard Wagner. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hamburg: Rowohlt, 1959. 12-15。而 Bermbach 的專著對此點有更進一步詳細申論，參照 *Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie*. Frankfurt/M.: Fischer, 1994. 57-100。值得注意的是，他們皆旨在強調華格納思想的政治社會改革意涵，未明言與納粹意識形態的歧異，然而透過突顯華格納與左派思想的親密性，為他除納粹化的效果已不言可喻。

68 除納粹化指在社會、政治、文化、經濟、司法、媒體等各層面，除去納粹主義的支

是戰前或戰後的詮釋，都有其各自的論述目的，而自覺或不自覺地在政治上有所影響。但重要的是，這種意識形態性格必須被認出，而在接受史的宏觀框架下予以理解。就論述完整性而言，有必要舉出在戰後新世代角度下對《精靈》的若干詮釋為例予以爬梳評駁，以闡明它在此時代氣氛影響下的接受狀況。由於其中牽涉華格納與革命的關係，引述之餘，亦須附帶論及，然不求詳備，僅以評論諸詮釋之範圍為限。

《精靈》接受史中，上述現代化詮釋傾向最早可以Michael von Soden與Andreas Loesch合編的*Richard Wagner. Die Feen*為代表。Soden / Loesch認為，華格納在創作《精靈》時，藝術上及政治上都受到少年德國代表人物之一的Heinrich Laube影響，並在其所編輯的這本有關《精靈》的背景資料中，收錄了在Laube所發行的刊物《高雅世界的報紙》上的一篇評論浪漫主義匿名文章〈時髦的浪漫主義者〉（11. Nov. 1833），藉此證明《精靈》早已不再屬於霍夫曼所定義的浪漫主義，而是涉及到「在社會典範與對自由感官愛情的渴望之間的——少年德國式的——衝突」。<sup>69</sup>此書也收錄華格納於《精靈》完成半年後在同一刊物發表的〈德語歌劇〉，宣稱其中洋溢著少年德國的精神。<sup>70</sup>另外並有一篇Soden的論文〈《精靈》——未知的作品〉，極力主張絕不能天真地用過時的浪漫主義來理解這部被華格納標誌為「浪漫歌劇」的作品。他引用《我的一生》中記載一八三〇年巴黎七月革命的震撼，強調正是華格納對革命的支持與嚮往，才使得Laube成為他的良師益友，絕非是對往日的懷念與對奇妙童話世界的渴望；浪漫主義對於現在握有發言權的叛逆世代而言，僅具有「如道具室一般的魅力」。<sup>71</sup>

Soden / Loesch的意圖十分明確，亦即為華格納塑造左派形象，但他們的論據卻也不乏討論空間。Laube的刊物鼓吹少年德國思想固然無庸置疑，但卻不能就此證明〈時髦的浪漫主義者〉與《精靈》有任何關聯；何況文章刊出時，《精靈》已近於完成，並不存在影響關係。華格納的〈德語歌劇〉一文，主要在討論義大利語、法語及德語歌劇的特色，檢討後者的地位與成就之所以不如前兩者的原因，要求德國音樂家應該掌握人民的聲音，更貼近生活，摒棄不合時宜

---

配與影響，原是戰後美、英、法、蘇盟軍在其佔領區所採取的一連串行政與司法的措施行動，其後德國政府亦有意識地從事此一工作（如禁止納粹組黨），為德國國家與社會正常化的一個必要過程。

69 *Richard Wagner. Die Feen*. 157.

70 *Richard Wagner. Die Feen*. 157.

71 Soden, Michael von. "Die Feen – ein unbekanntes Werk." *Richard Wagner. Die Feen*. 284.

的音樂形式如神劇、賦格等。全篇僅具音樂史意義，並無對當代政治社會的批評，難以見出所謂的少年德國精神，反倒帶有民族主義式的義憤。而Soden極力澄清《精靈》作為「浪漫歌劇」早已超越霍夫曼式的浪漫主義，似乎有刻意忽略後者對華格納的影響之嫌。華格納回憶此劇時從未提到與革命相關的想法，在〈寄吾友〉中評論《精靈》唯一強調的是Arindal以音樂解救Ada的結局：「我現在覺得這個特色非常重要：即便當時我只是根據音樂與普通的歌劇概念作此安排，然而我整個發展的一個重要因素於此處就已存在於蘊釀中。」<sup>72</sup>音樂作為生命的完成與救贖，這個概念才是所謂超越霍夫曼式浪漫主義之處，然而對它的承繼性的擴展，並非顛覆。Soden所引華格納晚年對Laube與革命的回憶，也同樣無法直接證明其早年的創作意圖。《我的一生》中公認有著比一般自傳更為嚴重的虛擬造假與自我美化的問題。就此處所涉及者而言，華格納在一八四九年德勒斯登革命失敗，逃亡至蘇黎世後，便斷絕與往昔革命同志的聯繫；巴伐利亞國王路德維希二世的財務支援即輕易使他皈依保皇派。回憶錄的目的原是華格納為了向國王報告生平經歷，寫作於一八六五年至一八八〇年間，其時革命浪潮已過，數十年前的騷動在知識分子心中成為「美好的過去」，那些對革命的禮讚，某個程度上似乎也是華格納一種自我標榜的裝飾。革命的無害化已是事實，這也正是華格納在《我的一生》中敢於高談闊論自己革命事蹟的原因。除了自傳寫作難以避免的誇飾性之外，Soden藉著引用華格納與Laube的交遊而強調《精靈》革命意義的企圖，透過《我的一生》中另一段記載即自動失去效力。Laube提供華格納一份關於波蘭革命英雄Kocziusko的歌劇劇本，卻遭華格納以不惜造成兩人友誼永久傷害的代價拒絕。理由有二：一是華格納意欲自行創作，不願採用他人劇本；二是Laube對戲劇過程的特色缺乏了解。<sup>73</sup>兩點理由皆屬於藝術性的。換言之，就華格納而言，藝術目的其位階在革命目的之上，若無法滿足藝術上的要求，寧可放棄為革命宣揚。波蘭革命在當代進步知識分子心中絕非微不足道：其時處於被普魯士、奧地利、俄羅斯瓜分狀態中的波蘭，受到巴黎七月革命影響，於十一月發起獨立革命，但不到一年旋遭剿滅；儘管如此，卻得到歐洲自由派輿論的普遍同情，並對後者產生鼓舞作用。「在德國也建立了許多波蘭社團以及援助委員會，波蘭的自由奮鬥全然被當作對抗歐洲復辟與反動體系的戰爭來頌揚。」<sup>74</sup>Laube於一八三三年的提議即是在其餘波盪漾的氛圍中。顯然華格納並非如Soden所言具有高度革命意識，追求自

72 "Eine Mitteilung an meine Freunde." *Werke, Schriften und Briefe*. 2023.

73 *Mein Leben*. 79.

74 Botzenhart, Manfred. *Reform, Restauration, Krise. Deutschland 1789-1847*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1985. 108.

由的動力比不上對創作潔癖的堅持。<sup>75</sup>有趣的是，華格納在《我的一生》中這段記載後隨即記述他採用Gozzi《蛇女》創作劇本，兩相對照之下，彷彿是對Laube的諷刺。無論如何，Soden從傳記背景來推定作品的創作主旨，仍然缺乏足夠的文本詮釋作為依據；僅僅提出華格納的交遊情況與對政治事件的反應，並不能證明《精靈》即是一部具有革命精神的歌劇。

這個缺點在Soden / Loesch此書末尾所附為實際演出草擬的〈導演概念一〉<sup>76</sup>中被彌補過來了。這份戲劇概念幾乎即是Soden式詮釋的具體落實：「〔《精靈》中的〕安排與舊政權復辟時期的政治關係有著明顯的類似，絕非偶然。〔…〕《精靈》不被視為童話般浪漫主義式的，而被當作徹底寫實主義的作品來處理，它採用傳統的形式和主題，以使用來揭露其與當代政治狀況的具體關聯。」<sup>77</sup>據此，這份草稿試圖抉發《精靈》中的政治性暗喻，強調其現實意義，與浪漫主義沉溺於個體心靈問題作出區隔。然而它所建議的舞台處理，卻有多處違逆華格納原作；作為劇院實務的指導，它固然可保有一定程度的藝術自由，不過從中卻也恰可分辨Soden式詮釋與華格納原作的歧異，以下略舉大要說明。

根據〈導演概念一〉，Tramond代表自由平等進步的精神，存在於基於父權、封建階級與僵化國家理性的精靈王國中，對後者形成威脅，「可以揣測到，對抗Tramond的馴服戰爭〔指Muroid〕應可追溯到是由精靈王國所發起。」<sup>78</sup>但在華格納原作中，Muroid乃因覬覦Lora，趁老國王辭世而攻擊Tramond，毫無任何受精靈王國指使的暗示；代表精靈王國的Farzana與Zemina目的只是要拆散Arindal與Ada，無意毀滅Tramond。Muroid與精靈王國在劇中各自獨立，互無聯繫，整體情節明顯不符合〈導演概念一〉所欲彰顯的保守勢力鎮壓反抗精神的模式。第二幕開頭Lora等待Arindal回國的場景，根據華格納應佈置為Tramond首都宮殿前庭，<sup>79</sup>〈導演概念一〉竟建議將之更改為碉堡，但並未多加說明。<sup>80</sup>筆者推估其原因，應是為了突顯革命的Tramond與封建的精靈王國的差異：宮

75 從另一個角度看，華格納拒絕與Laube合作，不無可能類似一種在政治上與其切割的動作，是自保的先見之明。由於Laube的言論不斷舐觸政治禁忌，一八三四年春終於被薩克森政府逐出德勒斯登，七月在柏林被逮捕，一八三五年從羈押釋放，受警察監管，一八三七年遭判刑七年，各方請願後才減刑為一年半。

76 根據書中說明，此份草稿為一九八一年在拜魯特舉辦的一次研討會中由來自德語文學、音樂學、戲劇學及社會學諸系的大學生所共同擬出。

77 “Regiekonzeption I.” *Richard Wagner. Die Feen.* 288-289.

78 “Regiekonzeption I.” *Richard Wagner. Die Feen.* 288.

79 *Die Feen.* In: *Werke, Schriften und Briefe.* 5368.

80 “Regiekonzeption I.” *Richard Wagner. Die Feen.* 290.

殿作為裝飾封建勢力的象徵，不應出現在Tramond之中，而碉堡適足以表達其奮戰不屈的革命精神。第三幕開頭華格納的舞台提示：「華麗的大廳：Morald與Lora在王座上，Drolla、Gernot與Gunther立於其旁，男人與少女的合唱團，盛裝打扮。勝利輪舞。」<sup>81</sup>同樣被〈導演概念一〉更改：「勝利慶祝與Morald登基不同於華格納的規定，他沒有被加冕，而是根據憲法宣誓，類似一個國民集會，大廳與王座不作任何裝飾，在場者皆穿簡單衣著。」<sup>82</sup>

Tramond從原本典型的日爾曼神聖羅馬帝國中的小王侯國，搖身變成現代立憲國家，以符合十九世紀前半葉的革命理想。Arindal用來拯救Ada的武器，盾、劍、琴，原是Groma所賜，Arindal從昏睡中醒來在腳邊發現。<sup>83</sup>〈導演概念一〉將之改為掛在Tramond王位大廳牆上，作為政權標記，在舞台探照燈的聚焦中出現，並詮釋為乃暗示德國詩人Theodor Körner歌詠對抗拿破崙的解放戰爭的詩作〈琴與劍〉。<sup>84</sup>巫師Groma的影響被削弱，原本童話魔法色調也黯淡了，取而代之的是時代的革命氣氛。有趣的是，終曲的圓滿喜劇收場則被〈導演概念一〉強加折衷妥協的政治意涵：「Arindal躍升為貴族並整合入精靈王國，是中產階級渴望與貴族融治和解的實現，但同時也確定了這對情人的失敗。社會地位的提升是以Ada與Arindal放棄其原始目的『人性的愛情』為代價。他們臉孔塗上白色，披戴假髮，穿著國王服飾，與精靈們不再有所區別。然而改革精神並未完全中斷：Morald與Lora接掌了Tramond。」<sup>85</sup>〈導演概念一〉認為，不朽性與精靈王國，以及腐朽性與人類世界，是對立政治立場的意象，因此Arindal被精靈國王賜予不朽，並與Ada共同治理精靈王國，意味著中產階級的改革力量被封建保守勢力所收編，放棄原有的革命立場，與貴族統治者妥協，這也是中產階級嚮往和諧生活、追求階級提升的心態。這份理解固然確實反映Biedermeier時期的社會狀況，但作為文本詮釋卻有一個遺憾：它刻意模糊了Tramond中主要人物原本的階級背景。不管是Arindal、Lora或Morald，他們本來就是人類世界的貴族統治者，〈導演概念一〉為了突顯階級鬥爭意涵，卻將之降格為平民代表，與被視為貴族的精靈王國相對照，以便將全劇塑造成改革與保守的衝突。如此儘管可謂符合現代眼光中的政治正確，卻不免有階級錯亂的問題，其適用性仍不無可疑。

Soden / Loesch此書立場存在著論證上的缺陷，然而其影響力卻不容小覷，

81 *Die Feen*. In: *Werke, Schriften und Briefe*. 5396.

82 "Regiekonzeption I." *Richard Wagner. Die Feen*. 290.

83 *Die Feen*. In: *Werke, Schriften und Briefe*. 5400.

84 "Regiekonzeption I." *Richard Wagner. Die Feen*. 292.

85 "Regiekonzeption I." *Richard Wagner. Die Feen*. 295.

如Voss與Bermbach對《精靈》的論述都直接或間接承襲其說。Voss亦將精靈與凡人兩個國度視為不同社會階層——貴族與中產階級——的代表，精靈們阻止Ada與Arindal的婚姻是為避免階級流動與破壞，整部作品乃是基於法國大革命的理念為超越階級限制而辯護。「以為對Arindal設下這些條件是為考驗其對Ada愛情是否堅貞，是錯誤想法。實際全然相反，此處涉及到的是，確保一個依然封閉的貴族權力領域不受市民侵入而造成漏洞。」<sup>86</sup>而Arindal被精靈王國所接納，Voss的理解如同〈導演概念一〉，就精靈們而言是「對Arindal身上所蘊藏的革命潛能的無害化」，就Arindal而言反映出「市民希望上升為貴族的秘密心願，而面對貴族時，市民的利益也經常被市民本身所出賣。」<sup>87</sup>此處暗示Arindal為了社會地位提升而背叛革命理想。與上文透過創作背景與文本分析對此劇的理解相較之下，Voss明顯擴了解釋範圍，加深了與歷史背景的關聯性與思想性。然而Voss認為《精靈》並不符合少年德國的理念，此點則與Soden不同：

如果對華格納來說，《精靈》的題材與劇本確實如此進步地與少年德國的意義相符的話，如Michael von Soden所認為的，那麼可以確定的是，華格納在萊比錫的演出計畫失敗之後，應該會在別處更加努力讓該劇演出。然而他並未如此做。設若《精靈》作為這樣的作品依然具有重要性，而僅在作曲上難以達到成熟期水準的話，則華格納很可能會修改總譜，但他同樣也未如此做。<sup>88</sup>

《精靈》是否符合革命意識形態，理應從作品本身的表現目的來分析，Voss此處卻從作者對作品的態度來推斷：由於《精靈》不符合少年德國理念，對於服膺後者並立意為其宣揚的華格納而言不再具有重要性，因此在若干次嘗試後即予放棄。這推論固然是極其聰明的方法，卻隱藏著一個前提，亦即：宣揚少年德國理念比作品演出更為重要，不合乎其理念的作品可以放棄。就立志要在歌劇領域揚名的華格納來說，很難相信這個前提能夠成立。少年德國主張愛情自由，反對婚姻制度，上引Voss敏銳觀察到，《精靈》中蘊含對婚姻制度的平反，即已是其違背少年德國的明證，此處Voss以華格納對《精靈》的放棄態度立論，實際上只是顯露他企圖建構華格納與革命的緊密關係而已。然而華格納對革命的認同程度如何，仍然是一個議題，這牽涉到他的日後生涯發展與作品整體詮釋，並非本文之篇幅所能完全討論。就華格納於革命期間的言論來看，他的立

86 *Wagner und kein Ende*. 18. Bermbach亦引用Voss詮釋立論，見*Blühendes Leid*. 34。

87 *Wagner und kein Ende*. 19.

88 *Wagner und kein Ende*. 28-29.

場搖擺於溫和的自由派與激進的民主派之間，<sup>89</sup>一方面要求廢除宮廷貴族統治體系，實行平等選舉，另一方面卻又維護王權，以國王作為共和的領導。<sup>90</sup>這個理念上的異質性，是因為華格納僅欲藉助革命以達成自己的藝術目的；將華格納視為同情革命理想甚至熱中其實踐的左派青年，是近年來對華格納的美化傾向，其緣由來自於對德國民族主義與納粹主義歷史包袱的糾正。總言之，Voss主張《精靈》異於少年德國的觀察固然正確，其推論華格納放棄的原因卻不無疑問。<sup>91</sup>有趣的是，比Voss更加積極鼓吹華格納革命立場的Bermbach在這個觀點上正好相反，認為《精靈》完全符合少年德國：

〔《精靈》〕內容與少年德國反對世代內容目標的一致性不容忽視。他們不斷嘗試打破與改變社會習俗，質疑社會典範，為個人爭取新的自由，這些要素在《精靈》的基本意圖中也都可以發現到。<sup>92</sup>

如果Bermbach說法正確，那麼Voss的論證——《精靈》對婚姻制度的擁護（此點Bermbach也同意）以及華格納的放棄——又該如何解釋？在同一作品中，卻抽析出支撐與背離某一特定意識形態的思想，這應非作品本身有所矛盾，而應歸因於詮釋者立場的問題；不論Voss或Bermbach都意欲將華格納定位為革命家，把本來與此無涉的《精靈》，以革命眼光視之，因而各自推演出不同結論。

## 五、結論：藝術與革命

華格納革命意識的本質究竟如何，固然非本文所設定的議題；但就對《精靈》詮釋的影響來說，上引Laube遭拒的插曲，卻也仍值得再延伸討論。華格納宣稱Laube不了解戲劇特色，然而設若題材本身對他確實深具意義，他大可積極建議，劇本應仍有斟酌空間可修改至理想狀態；多人合作撰寫劇本，在當時歌

<sup>89</sup> 一八四八年革命前德國的政治黨派，約可分為四個不同立場：保守派、自由派、民主派、社會主義或共產主義者，參照Botzenhart. *Reform, Restauration, Krise*. 126-139。

<sup>90</sup> 參照“Wie verhalten sich republikanische Bestrebungen dem Königtum gegenüber?” In: Wagner. *Werke, Schriften und Briefe*. 6408-6424。

<sup>91</sup> Borchmeyer不從《精靈》是否符合革命理念，而從藝術觀點視之：華格納的放棄與他對作品不滿相關，「主題上為了他的家庭大部分否定了他真實的藝術本質，而從歌劇形式來看，對於他在《婚禮》中如此毫不留情打破的傳統又給予了承認。」見Richard Wagner. *Ahasvers Wandlungen*. 28。

<sup>92</sup> *Blühendes Leid*. 32.

劇界並非罕例。<sup>93</sup>就Laube的理念而言，畢竟發揚革命精神才應是這份藝術活動的重點，而非作品本身能否完美。Rüland一方面接受華格納的說詞，另一方面卻也指出，Laube提供的劇本可以滿足華格納對歌劇劇本藝術上的要求，因此並非華格納拒絕的主因，而是這個素材本身無法滿足一個必要標準，亦即：「對這個年輕作曲家個人的狀況與衝突，它並未提供任何關聯性。[...] Laube的文本無法產生出這層藝術與生命的關係。」<sup>94</sup>Rüland從藝術理念的角度，認為華格納作品皆與其個人生命息息相關，Laube所建議的素材與華格納的藝術生命有所疏離，故而不被採用。這個解釋自然較華格納的托辭更具說服力。以Rüland的說法為基礎，可以進一步作如下推演，雖然這完全違反Rüland的本意：華格納的作品，從《荷蘭人》至《帕西法爾》，無一不是以古代傳說、神話、中世紀史詩為題材，從這些遙遠時空的故事中，華格納可以抽繹出與其生命具有關聯的因素。然而當代的波蘭革命事件，其中所蘊含的對自由民主的普遍性要求，何以不能對華格納有所感發，則是一個有趣的問題。難道在諸多革命理念中，華格納是有選擇性的接受嗎？抑或是由於神話傳說為古老日爾曼題材，而波蘭革命則是受普魯士鎮壓的異族反抗，華格納的民族優越感從中作祟嗎？<sup>95</sup>

華格納並非沒有以革命為題材的作品，完成《精靈》次年，他隨即改編莎士比亞《一報還一報》，將故事地點由奧地利維也納遷移至義大利西西里島的巴勒摩，成為他唯一明確禮讚革命的歌劇《愛情禁令》，宣揚愛情自由與性愛解放，鼓吹反抗統治者的專制禁令，徹底實踐少年德國的意識形態。然而故事地點的更動啓人疑竇，也洩漏華格納的政治敏感度：若要切中進步智識分子的品味，應該反映出當代思潮，這是題材的來由；但為了避免觸怒奧地利當局與後拿破崙時期復辟政權，反抗暴政的革命事件必須被遷離德語區。位處南端的巴勒摩，既屬歐洲文化圈內，又遠離德語國家，可降低政治效應。從故事地點

93 如貝多芬《費黛里奧》出自J. F. von Sonnleithner、S. von Breuning和G. F. Treitschke；羅西尼《威廉泰爾》出自V.-J. Étienne de Jouy和H.-L.-F. Bis；Meyerbeer的*Robert le diable*出自E. Scribe和G. Delavigne。

94 “Lüge als Dichtungsprinzip.” *Deutsche Vierteljahrsschrift*, 60.1 (1986): 31.

95 在哲學層面上，尼采對華格納作品中的宗教傾向不滿，曾對其基督教神話的運用作出批評。但華格納也運用許多古日爾曼神話與北歐傳說，則具有政治層面的影響。神話是一個民族建立其自我認同的重要手段，對民族神話的熱愛經常伴隨著強烈的民族意識，而傾向於右派政治意識形態，這也是華格納形象的一個深刻烙印。有趣的是，外國人常有不同的接受角度，如愛爾蘭作家蕭伯納即認為《指環》反映左派思想，透露出對資本主義運作邏輯的省思，參照Shaw, Bernard. *Ein Wagner-Brevier: Kommentar zum Ring des Nibelungen* (1898). Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1973。

的選擇，不難想像華格納在處理革命題材上的謹慎。但是華格納對革命的熱情畢竟是短暫的，就在一八四三年的《唐豪瑟》中，他就徹底顛覆了《愛情禁令》性愛自由的思想，認為肉體的縱欲無法滿足心靈的空虛，而需要宗教的寬宥，唯有上帝的權威才能帶來救贖。兩相對照之下，十年前的《愛情禁令》彷彿只是華格納為了達成其個人藝術創作上的聲名，而運用革命題材作為手段而已。一八六六年，華格納將《愛情禁令》總譜獻給路德維希二世，在題獻辭中他自稱曾經迷失，如今則願意贖罪，而將這部歌劇稱為「年輕的罪孽」，並希望國王的恩惠能為它帶來救贖。由此也可見出華格納對革命真正的態度。巴黎落難時所寫的《荷蘭人》中，Senta 必須犧牲自己以拯救荷蘭人的靈魂；在讚頌女性無私奉獻美德的同時，也在抑制人類（或女性）自我實現與發展的可能性。即使德勒斯登革命前夕所完成的《羅恩格林》，也絲毫嗅不出革命氣息；相反地，羅恩格林要求 Elsa 不可詢問其姓名來歷，所謂的「詢問禁令」，其實等同於無條件盲目信任權威，反而有助於鞏固當局的統治基礎。簡言之，如果要細膩追究隱藏在作品背後的政治立場的話，至少在華格納一八四〇年代的作品中，都清楚顯示與革命理念背道而馳的保守意識形態。

華格納自一八四三年起任職於薩克森邦國的德勒斯登宮廷劇院。當時的薩克森無論就憲法結構、經濟發展，或是政治意識上來說，是德國境內最為現代化的邦國之一。<sup>96</sup>比起其他更為落後貧困的邦國如黑森等，面臨飢荒、經濟破敗、生產分配不均與勞力剝削之類嚴重社會問題，<sup>97</sup>在薩克森革命的動機與背景主要並非來自經濟因素，而是中產階級對言論自由與政治權利的要求。從華格納為革命所寫的宣傳文字，包括蘇黎世藝術論文來看，他所關心的基本上是藝術的發展與藝術家社會地位的問題，冀望透過政治權力層面的結構性變革，使藝術問題獲得改善。一八四八 / 四九年革命之前華格納即已數次向德勒斯登宮廷提出劇院改革意見，而革命期間首篇、也是最重要的建言〈薩克森王國德意志民族劇院組織草案〉（15. Mai 1848），要求將宮廷劇院改為民族劇院，總監由藝術家組成的團體直選，獨立運作，不受宮廷控制。此議遭到退回。一個月後華格納即在革命組織「德意志出版與祖國協會」中公開發表革命演說〈共和的奮鬥面對王權如何自處〉（15. Juni 1848）。華格納要求被拒與他公開表態支持革命，其前後時間點的接近，令人揣測當中的關聯性：如果和平請願不能改革劇院行政組織，則只有用革命來完成。在一八五一年給Theodor Uhlig的信

96 Botzenhart. *Reform, Restauration, Krise*. 112。

97 黑森為當時德國最窮苦的邦國之一，可參照Georg Büchner所寫鼓吹農民起義的宣傳手冊《黑森邦使節》。

中他更清楚透露對革命意義的看法：

在革命之後我才會考慮演出〔《指環》〕，唯有革命才能引導藝術家與聽眾向我而來。下次革命必然要終結整個劇場經濟，它們無可避免必將全部崩潰。從廢墟中我將會找到所需，將他們召喚在一起。〔…〕屆時觀眾將會了解我，現在的這些則不能。<sup>98</sup>

因此當革命失敗後，華格納可以斷絕與其先前同志的往來；得到路德維希二世金援後，即可以支持貴族政權。這些並不違背其革命初衷，革命只是實踐藝術的手段，只要能達到目的，手段儘可變換。革命為一高度政治活動，其實行牽涉整體社會生活，華格納固然亦明白此點，並以社會生活之改變作為其藝術實踐之基礎；但如果將藝術目的置於社會目的之上，則會使革命淪為為個人理想服務，其工具性與可替代性將難以避免，這在華格納身上展露無遺。

一八三三年四月，《精靈》創作同時，法蘭克福發生知識分子與大學生佔領衛兵隊總部、企圖劫持聯邦議會代表、以喚起普遍性人民革命的暴動，此為一八四八年之前最大的革命事件，各邦復辟政府隨即合作加強政治調查與逮捕行動。而正值血氣方剛之年的華格納竟然拒絕波蘭革命，反挑選Gozzi童話為素材，即已清楚呈現他抑制保守的性向。Gozzi是傳統主義者，這表現在兩個層面：在文學上，他是義大利傳統劇種藝術喜劇的復興者，藝術喜劇以面具演出，並允許演員作即興表演，然而經常參雜著低俗猥褻的插科打諢，以Carlo Goldoni為首的作家發起戲劇改革，要求以寫實主義和固定文本來代替已淪為通俗娛樂的藝術喜劇，Gozzi反對Goldoni對固有形式的破壞，極力維護這種義大利戲劇所特有的傳統風格。<sup>99</sup>在政治上，Gozzi厭惡法國大革命，不認為貴族階級應被推翻，只要統治者能接受文學藝術薰陶，保有敏感體貼的美德，君主專制體系仍可繼續維持。華格納受Gozzi所吸引，不可能對其思想背景一無所知，如果要說他同時又在其童話劇中加入政治社會改革的理念，這兩者之間確實存在著矛盾。

98 Wagner, Richard. *Briefe*. Selected and ed. Hans-Joachim Bauer. Stuttgart: Reclam, 1995. 205.

99 Gozzi與Goldoni的對抗不只是文學風格上而已，也在於透過文學所呈現的社會態度上，Borchmeyer指出：「貴族Gozzi根本是以鄙視的態度面對庶民，而Goldoni對於社會底層的人物則試著透過個體化來提高其價值。」見Richard Wagner. *Ahasvers Wandlungen*. 30。Borchmeyer同時提到，科西瑪《日記》一八七二年十月十三日記載，華格納自述在Gozzi與Goldoni的論戰中支持Gozzi，是因為Gozzi有著人民的本能，反對純文學活動。Borchmeyer認為是華格納有所誤解（同上）。筆者則以為並非華格納誤解，而是他有意或無意扭曲真相，為其早年採用Gozzi辯護，作為他自我風格化的一部分，就如同《我的一生》的情況一樣。

盾。將Gozzi與革命相連結，這本身即是一種不可能的思想混亂。Gozzi廣受德國浪漫主義者讚譽，後者不僅熱愛藝術喜劇的形式，認為它體現其美學理論，甚且在政治立場上也與Gozzi相符而偏向保守；文學不僅不堪作為革命工具，亦不可負擔教化功能，只能是個人內在精神境界的表徵。就以霍夫曼而言，對藝術喜劇的接受與運用清楚反映在其文學創作中。<sup>100</sup>而他對政治的冷感也令人訝異，雖身處法國大革命後劇烈變動的時代，作品中卻罕見對時事的省思。他任職波蘭的普魯士政府，拿破崙進入華沙時自願離職，並非出於愛國的憤慨，而是希望追求獨立的藝術家生涯。晚年重返公職，深受維也納會議後保守的執政當局信任，名列鎮壓自由派理念的調查小組成員之一，即使他反對濫權，<sup>101</sup>但其中性的政治態度仍可確保其工作，去世前一年還升遷至刑事法庭最高機構。

從青年華格納所取法的對象 Gozzi 與霍夫曼來看，加以上文對作品創作背景與內容結構的詳細分析，《精靈》與其說具有反映革命的時代性，不如確實將它歸位為承襲保守反動的舊傳統餘緒。保守主義從維也納會議確立後拿破崙復辟時期以來，支配德國政治一百餘年。就此意義而言，《精靈》立於已消逝的浪漫主義末端，而作為開創華格納生涯的首部作品，應是新紀元的起點，但這個所謂新紀元卻又同時堅守舊文化取向。這個表面彷彿矛盾、實則一致的保守傾向，清楚反映在華格納一生中，甚至在作曲家死後，藉著他發揮政治文化影響力的拜魯特幫（Bayreuther Kreis）表現得更為變本加厲。以上藉著對《精靈》的深入探討，希望可以初步釐清，若要將造成二十世紀德國災難的意識形態與華格納徹底脫離關係，只是一項人為的美化修飾，並非歷史演進的真實。

---

100 參照Eilert, Heide. *Theater in der Erzählkunst. Eine Studie zum Werk E. T. A. Hoffmanns*. Tübingen: Niemeyer, 1977. 65-78。

101 此小組任務為在法律上合法化對異議分子的迫害與審判，霍夫曼不願濫用法律配合政治需要，而與警察部門有所衝突，參照Steinecke. *Die Kunst der Fantasie*. 551-556。

## 引用書目

- Abert, Anna Amalie. "Opernkomponist und Textbuch." *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970*. Kassel: Bärenreiter, 1971. 151-155.
- Bauer, Hans-Joachim. *Die Wagners. Macht und Geheimnis einer Theaterdynastie*. Frankfurt/M.: Campus, 2001.
- Bermbach, Udo. *Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie*. Frankfurt/M.: Fischer, 1994.
- Bermbach, Udo. *Blühendes Leid. Politik und Gesellschaft in Richard Wagners Musikdramen*. Stuttgart: Metzler, 2003.
- Borchmeyer, Dieter. *Richard Wagner. Ahasvers Wandlungen*. Frankfurt/M.: Insel, 2002.
- Botzenhart, Manfred. *Reform, Restauration, Krise. Deutschland 1789-1847*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1985.
- Chamberlain, Houston Stewart. *Das Drama Richard Wagners*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1892.
- Chamberlain, Houston Stewart. *Richard Wagner*. München: Bruckmann, 1901/1919.
- Dahlhaus, Carl. *Richard Wagners Musikdramen*. Stuttgart: Reclam, 1996.
- Deathridge, John, Martin Geck and Egon Voss. *Wagner-Werk-Verzeichnis. Verzeichnis der musikalischen Werke Richard Wagners und ihrer Quellen*. Mainz: Schott, 1986.
- Eilert, Heide. *Theater in der Erzählkunst. Eine Studie zum Werk E. T. A. Hoffmanns*. Tübingen: Niemeyer, 1977.
- Frenzel, Elisabeth. *Stoffe der Weltliteratur*. Stuttgart: Kröner, 1983.
- Goslich, Siegfried. *Die deutsche romantische Oper*. Tutzing: Schneider, 1975.
- Gregor-Dellin, Martin. *Richard Wagner. Sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert*. München: Piper, 1980.
- Hoffmann, E. T. A. "Der Dichter und der Komponist." *Die Serapions-Brüder*. Bd. I. Frankfurt/M.: Insel, 1983. 102-132.
- Holtmeier, Ludwig. "Von den Feen zum Liebesverbot. Zur Geschichte eines Dilettanten." *Richard Wagner und seine Zeit*. Ed. Eckehard Kiem & Ludwig Holtmeier. Laaber: Laaber, 2003. 33-73.
- Mayer, Hans. *Richard Wagner. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hamburg:

- Rowohlt, 1959.
- Ramann, Werner. *Der dichterische Stil Richard Wagners in seiner Entwicklung von Rienzi bis Parsifal*. Leipzig: Noske, 1929.
- Rüland, Dorothea. *Künstler und Gesellschaft. Die Libretti und Schriften des jungen Richard Wagner aus germanistischer Sicht*. Frankfurt/M.: Lang, 1986.
- Rüland, Dorothea. "Lüge als Dichtungsprinzip. Möglichkeiten und Grenzen der Sprache beim jungen Richard Wagner." *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 60.1 (1986): 24-41.
- Shaw, Bernard. *Ein Wagner-Brevier: Kommentar zum Ring des Nibelungen (1898)*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1973.
- Soden, Michael von and Andreas Loesch (Ed.). *Richard Wagner. Die Feen*. Frankfurt/M.: Insel, 1983.
- Steinecke, Hartmut. *Die Kunst der Fantasie. E. T. A. Hoffmanns Leben und Werk*. Frankfurt/M.: Insel, 2004.
- Voss, Egon. *Wagner und kein Ende*. Zürich/Mainz: Atlantis, 1996.
- Wagner, Cosima. *Die Tagebücher*. In: Wagner. *Werke, Schriften und Briefe*. Ed. Sven Friedrich. Berlin: Directmedia, 2004. 33161-41859.
- Wagner, Richard. *Mein Leben*. München: Goldmann/Schott, 1983.
- Wagner, Richard. *Briefe*. Selected and ed. Hans-Joachim Bauer. Stuttgart: Reclam, 1995.
- Wagner, Richard. *Werke, Schriften und Briefe*. Ed. Sven Friedrich. Berlin: Directmedia, 2004.
- Waldstein, Wilhelm. *Richard Wagner*. Berlin: Ebering, 1922.
- Westernhagen, Curt von. *Richard Wagner. Sein Werk, sein Wesen, seine Welt*. Zürich: Atlantis, 1956.
- Westernhagen, Curt von. *Wagner*. Zürich: Atlantis, 1968.

---

# Research on Richard Wagner's *Die Feen*

Chang, Yau-chin \*

## Abstract

This paper focuses on Richard Wagner's first accomplished opera *Die Feen*. Through the reconstruction of historical background and the analysis of dramatic techniques, the changes and acceptance of Gozzi's original, and the commentaries of other interpretations, it tries to demonstrate that this opera inherited the old tradition from the Romanticism of E. T. A. Hoffmann, yet didn't actually reflect the revolution spirit in 1830's, and so already represented the inception of Wagner's conservative tendency after the 1848/49 Revolution. Some contemporary German scholars attempt to connect *Die Feen* with transitions of the time, so as to shape Wagner's image into a leftist artist and to diminish his intimacy with Nazi ideology. These efforts are shown to be only contrived transfigurations.

**Keywords:** Wagner, *Die Feen*, Hoffmann, Gozzi

---

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