

Verdi: *Aida*

威爾第 阿依達

作曲／威爾第

劇本／吉斯蘭佐尼



4.6

514

738)





歌劇經典 45

威爾第：阿依達

Verdi: Aida

172738

Chinese copyright © 2002 by Mercury Publishing House

Cover illustration copyright © 2002 by Jing Ma

中文版權所有 © 2002 世界文物出版社

本書之中文部分，未經世界文物出版社授權，

不得以任何方式作全部或局部之複製或轉載

All Rights Reserved

歌劇經典 45

威爾第：阿依達

新臺幣150元

作曲：威爾第

劇本：吉斯蘭佐尼

主編：吳祖堃

副主編：劉詩嶸

主編助理：梁靜

執行編輯：鄭世文

編輯：袁一萍

封面繪圖：馬靜

封面設計：民如數位工坊

發行者：鄭少春

登記證：局版台美字第 0757 號

出版者：世界文物出版社

地址：106 台北市大安區潮州街 60 巷 2 號

電話：(02)2321-1291、2351-8201

傳真：(02)2395-9484

撥：16618294

版：冠德電腦排版有限公司

製版：錦全彩色數版有限公司

印刷：龍驤印刷有限公司

裝訂：忠信裝訂企業有限公司

ISBN 957-561-174-8

初版一刷：2002 年 11 月

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

※本書如有缺頁、破損請寄回更換

版權所有・翻印必究

Printed in Taiwan

前 言

世界文物出版社出版一系列以西洋歌劇爲主的《歌劇經典》腳本譯叢，中譯和原文對照，其主旨是爲廣大音樂愛好者，尤其是歌劇愛好者，當然也爲專業音樂家們，提供欣賞和研究參考資料。我們都覺得這是一件很有意義，很需要，也很應該去做的事。說「我們」，是既指出版社，也指參與工作的諸多譯者和我本人。出版社熱切邀請我擔任主編，我經過考慮，又找了些可能將會與此事發生連繫的朋友們商量，大家都說這是件好事並願意支持。於是商定了基本規劃，著手工作。

傳統歌劇源起於十六世紀末的歐洲，先是在義大利，隨後是法、奧、德等諸國，從西歐、東歐直到俄羅斯。歌劇作爲文化發展和社會生活中的極其重要藝術門類，四百年來經歷幼稚、開拓、成熟、完美等多個階段，和內容、表現、技巧、風格、規模等各方面的豐富與擴展，我想，說它是人類文化史上無與倫比的傑出綜合藝術形式，對世界文明做出了重大貢獻，是絲毫沒有誇張的。歌劇以管弦樂、獨唱、重唱、合唱爲主體，融匯戲劇、表演、舞蹈、舞台美術，蘊含著文學風采，凝聚了美學和哲理精粹。這一包容無限的恢宏藝術廣廈，幾個世紀吸引了越來越多的觀（聽）衆，而更爲重要的則是它長期吸引著各國最具才華的作曲家，不斷以令人驚嘆的藝術想像力和讓心靈顫動的音樂，爲各個時代，不同地域的歌劇舞台提供不朽的篇章。十六至十八世紀的蒙特威爾第（Monteverdi）、斯卡拉蒂（Scarlatti）、盧利

(Lully)、格魯克(Gluck)、韓德爾(Handel)、莫札特(Mozart)等，到可說是歌劇創作全盛時代的十九世紀至二十世紀前期的羅西尼(Rossini)、多尼采蒂(Donizetti)、華格納(Wagner)、威爾第(Verdi)、古諾(Gounod)、奧芬巴赫(Offenbach)、比才(Bizet)、柴科夫斯基(Tchaikovsky)、普契尼(Puccini)等光彩耀眼的名字還可以寫出長長一大串來，他們的作品歷演不衰，無論在劇院、音樂廳，還是通過錄音、錄影，真是風靡了全世界。本世紀初以後，伴隨著現代音樂整體趨向，歐洲歌劇新作確已不似前半個世紀那樣蓬勃，印象派的德布西(Debussy)將其特有風格帶進歌劇領域，稍遲出現了貝爾格(Berg)、布里頓(Britten)等影響逐漸增大的現代歌劇。前蘇聯則在長達半個多世紀繼續了過去格林卡(Glinka)到里姆斯基-科薩科夫(Rimsky-Korsakov)等俄羅斯典範歌劇的傳統，但也有蕭斯塔科維奇(Shostakovich)、普羅科菲耶夫(Prokofiev)等的創新，不多年以前在美、英、法等國開始的將傳統人歌劇特徵溶入輕歌劇，並充分使用當代舞台運作新技巧及現今發達科技各種手段，使新型的、「雅俗共賞」的音樂劇大放異彩。自然，這已經不是原來概念的歌劇了。

但是，有數百年歷史和累積了如此豐富遺產、並且因而培育出多少代極為精彩的大批歌唱演員的歌劇，在即使如當前這般五花八門的社會文化生活中，其原已十分牢固的地位也未曾有所動搖，人們欣賞歌劇的興趣也沒有衰減，並仍然常以之作爲個人所進入的社會文化層次的一種標誌。世界各大城市巍峨、壯麗的大歌劇院風采依舊，洋溢著現代氣息的、輝煌的、新的歌劇殿堂還在繼續興建。

在東方，坦率地講，也已有不少年所進行的歌劇嘗試，雖有些建

樹，但迄今不僅尚難以與上述源於歐洲的歌劇成就相提並論，而且還有相當差距。因此時至今日仍不得不認為，歌劇這一廣闊領域，依然基本上是西方的天地。當然，世上所有藝術創造成果原本都應屬於全人類，音樂更是藝術中最少受地域或國界制約的品種，從欣賞角度說，事實上其他地區人們喜愛、迷醉於歐美歌劇藝術寶藏，並不存在任何障礙。再說，東西方各個民族、各個國家因為歷史發展條件不一樣，對世界文明的貢獻迥異，文化上各有不同特點，這也是十分合情合理的。東西方之間需要的是更多的溝通與交流，充分分享彼此共有的文化財富。至於互相學習，特別在藝術創造方面，因素極為複雜，其實我看學得很有成就，極為出色，或者並不怎麼出色，一時尚不成功，也沒有多大關係。中國人欣賞西洋歌劇，歐美人欣賞中國戲曲；中國人學唱、學演西洋歌劇，創作「西式」中國歌劇，現在也已有外國人學唱、學演中國京戲，雖還沒聽說仿京戲模式寫西方戲，卻早就有歐洲戲劇家接受了中國戲曲某些特有表現方法。對這些不是彼此都感到很高興嗎？其實無論東方人、西方人、中國人或外國人，都很贊成文化交流，也都知道交流是文化發展不可缺少的條件之一。再者，好的藝術品，理應是欣賞者越來越多，這原也是作者們的願望。我想，西洋歌劇和中國觀眾、聽眾的關係，也應該是這樣的。欣賞、喜歡屬於人類共有的藝術珍品，大概並用不著謙讓，也說不上是「崇洋」還是「媚中」吧？

不過，中國人聽西洋歌劇，畢竟也不是完全沒有麻煩，這主要是指語言問題，歌劇比純交響曲多了這一重困難。有些聽眾即使具備相當外語能力，也罕能精通各種外語，而且事實上歌劇中也確有些唱詞，即使通曉相應外語，也並不能聽得清楚。聽歌劇只欣賞音樂而

聽不懂或聽不清唱的是什麼？這當然是一大憾事。不明白唱詞，毫無疑問會大大限制了對音樂的深入感受和理解。說到這裡，《歌劇經典》的目的也就不言自明了。

出版者和參與翻譯工作的同仁們，衷心盼望他們的努力能使華語範圍與懂中文的音樂愛好者和專業音樂家在欣喜地漫步於西洋歌劇的茂林繁花之間，爲了傾心欣賞並深切感受和認真研究、學習這些具有強大魅力但比較複雜的藝術瑰寶時，能夠得到必要的幫助。

劇目的選擇如藝海採珠，疏漏難免，若有大的不當，但願還有彌補機會。腳本的版本選擇只能依據現有條件收集，原則上儘量能和比較典範的演出與錄音出版品保持一致。

應該說出版《歌劇經典》也是海峽兩岸民間文化交流在音樂方面的一次愉快友好合作。翻譯工作爲了方便約請的皆爲大陸譯者，他們大都是頗具中文造詣的資深音樂家、戲劇家和喜愛音樂的外語專家，其中有些人更多年從事歌劇活動，對傳播、普及歌劇藝術不僅經驗豐富，而且感情深厚。他們在支持及參與這項工作中顯示出來的熱情和嚴肅態度，令我非常感動，謹在此致以誠摯謝忱。

吳祖堯

目 錄

009 阿依達——金字塔般的輝煌

019 人物表

021 分場說明

—— 劇本對譯 ——

026 第一幕

埃及正遭衣索比亞入侵，年輕將領拉達梅斯受命率軍反擊。暗戀拉達梅斯的埃及公主安奈麗絲得不到回應，內心對衣索比亞女奴阿依達充滿了疑慮。埃及軍隊莊嚴出征。

056 第二幕

安奈麗絲命阿依達隨之出席凱旋慶典。阿依達之父、衣索比亞國王阿莫納斯羅裝成軍官，也成了俘虜。國王決定把阿依達父女留作人質，並宣布將安奈麗絲嫁給拉達梅斯。

092 第三幕

阿莫納斯羅要女兒勾引拉達梅斯以探軍情，阿依達只好答應。拉達梅斯不經意洩漏了軍情，至此才得知阿莫納斯羅的真面目。安奈麗絲等人來到，拉達梅斯自盡就擒。

124 第四幕

拉達梅斯拒絕安拿麗絲為其求情，也不回答祭司們的提問，於是被判刑罪。在幽暗的地牢裡，拉達梅斯與前來和他一同赴死的阿依達重逢了，地牢被封閉，這對戀人相擁而逝。

阿依達——金字塔般的輝煌

直到現在，「阿依達」依然是世界各地最常上演的歌劇之一。哪一個大都會沒有上演過它？上一次在雅典，這一次在香港和上海，下一次可能在東京或者紐約……龐大的金字塔和獅身人面像，占據了演出海報，甚至舞臺背景的主要部分。濃濃的埃及風情強烈地感染著觀眾。

這裡不妨舉一個例子：1994年11月26日，埃及政府在埃及中部的古城盧索爾，採取露天大規模演出的方式，使國內外觀眾得以欣賞這部歌劇。為了觀眾能方便地往來尼羅河兩岸，政府不惜出動軍隊，重修橫跨尼羅河上長達600米的大橋，還在橋面鋪上飾有金蓮花的紅地毯。演出場地設在哈塞瑟神廟附近，開羅芭蕾舞劇團亦參加了此次演出。觀眾中有不少外國的達官貴人，他們不遠千里到埃及欣賞這場表演，紛紛嘆為觀止。

這部歌劇到底在世界歌劇之林中占有何等地位呢？我們不妨聽聽一位現代美國音樂評論家古爾丁^①不久前發表的言論：「如果把音樂史上最偉大的歌劇作曲家削減到只剩下兩位，那麼就是（義大利的）威爾第和（德國的）華格納（Wagner）。」古爾丁接著指出，讀者要了解威爾第的歌劇，入門必備的四大名作，為首的就是《阿依達》，然後是《弄臣》（Rigoletto）、《茶花女》（La traviata）和《遊唱詩人》（Il trovatore）。這種意見，音樂界的異議可能不會太多。當然，有些聽眾會更喜歡《茶花女》。古爾丁還把《阿依達》放

在威爾第的熱門作品和經典收藏作品中「歌劇作品」的首位。

不論你是否同意他的意見，《阿依達》的確是世界歌劇中之頂尖作品，就像世界文明史上的埃及金字塔一樣，稍微有點知識的人都知道它，風沙雨露冲刷過了，幾千年的時光流逝了，它仍然巍峨屹立，直衝雲霄，總是那麼光彩熠熠，令人神往。

威爾第寫這部作品時，已經到了他生命的後期（五十七歲），他在 1839 年二十六歲時寫出第一部歌劇《博尼法喬伯爵奧貝爾托》（Oberto, conte di San Bonifacio）之後，幾乎每隔一兩年都有歌劇作品問世。到了二十八～四十歲之間，出現了他創作生涯中的高峰，一連寫出了他的四大名作中的三部：《弄臣》（1851）、《遊唱詩人》（1852）和《茶花女》（1853）。此後的約二十年間，儘管還陸續產生過五、六部作品，但名聲都已無法超越那三部。直到 1871 年，《阿依達》才橫空出世，成為第四部（也可能是最偉大的一部）傳世之作。

有些記載認為，《阿依達》一劇是為慶祝蘇伊士運河^②通航而寫的，但是更多有研究的學者認為，這種說法過於簡單化或不符合事實。的確，有記載表明，為慶祝蘇伊士運河開通而建立的開羅歌劇院，院長德拉能貝伊^③（Dranent Bey）曾邀請威爾第譜寫一首頌歌（ode），在劇院落成典禮上演出，以慶祝蘇伊士運河通航。但寫這種應景作品是威爾第一貫不接受的，這回也不例外。

然而，一個法國人在埃及的生活卻促成這部名作的誕生。他叫馬里埃（Mariette）。1850 年，他被法國政府派往埃及去為法國羅浮宮收集埃及古代抄本，後來當上了羅浮宮主管埃及學的職員。埃及總督伊斯梅爾帕夏^④（Ismail Pasha）任命他擔任布拉博物館古文物研究的

總監，授予他「貝伊」的稱號，他說他是從一個埃及古代傳說中知道胡依達的故事。另一種說法是，他在一個埃及古墓中看到一對男女的遺骨後，研究出這個故事來。可是，他的哥哥埃杜阿（Edouard）卻不客氣地宣稱，馬里埃剽竊了他本來完成小說的情節。

故事的來源如何似乎不重要，終之是馬里埃寫出了只有幾頁紙的故事梗概，交給法國知名歌劇劇本作家、巴黎喜歌劇院院長——迪·洛克萊（Du Locle）。此人是威爾第以前一部歌劇《唐卡洛》（Don Carlo, 1867）的腳本作者之一。馬里埃在寫給迪·洛克萊的信中說，這故事可以請威爾第譜成歌劇，如果他不願意，可以請別的作曲家完成；該信結尾還特別提名華格納，說「他能夠寫出真正好的東西來」。眾所周知，威爾第和華格納當時是歐洲歌劇山上的兩隻虎，威爾第豈能放過這樣的機會？可能由於這一點，威爾第在收到迪·洛克萊寄給他的馬里埃的故事梗概後，出乎許多人的意料，很快就答應為它譜成歌劇。

迪·洛克萊馬上前往義大利，到威爾第的出生地聖阿加洛，根據威爾第的意圖，把故事梗概寫成法文的散文本，然後又把它擴展為義大利文。據見過這文本的人說，頭兩幕是威爾第的筆跡，後兩幕是威爾第妻子朱塞皮娜（Giuseppina）的筆跡。不久，威爾第就把這本子寄給義大利劇作家吉斯蘭佐尼，由他改成義大利文的韻文腳本。

據某些音樂史家說，這腳本的作者與其說是吉斯蘭佐尼，不如說是威爾第自己。他在寫作過程中常常把吉斯蘭佐尼當成了書記員，有許多詩句是他口授或改寫的。吉斯蘭佐尼把寫出來的部分寄給他看，他頻繁地寫信去發表意見，大多數時間是發出如何修改的指示。吉斯蘭佐尼偶爾不同意威爾第的意見，但後來證明，威爾第總是正確的。

他具有戲劇感和音樂感，能更好地把握人物和情節的需要。他全副身心地投入腳本的創作和修改。經過多部歌劇的實踐，特別是寫過《納布科》（*Nabucco*，1842）和《弄臣》等三大名作之後，他更是得心應手了。四個月之後，整個詠詠工作都已完成。只要確定演出人員並經過排練，趕上預定在開羅演出的時間（1871年初），本應是可能的。

可是，當時歐洲正在戰亂之中，主埃及總督派去法國安排本劇布景、服裝和舞臺設備的馬里埃，在巴黎陷進了普魯士軍隊的包圍。隨後，1871年3月，普法戰爭結束後，憤怒的法國人民爆發起義，建立了震驚世界的巴黎公社；巴黎再被法國政府軍包圍。這樣本劇一直拖到1871年12月24日，才得以在開羅首演。

威爾第不太關心開羅的演出，藉口害怕乘坐輪船而沒有去開羅。他一心一意籌備在義大利米蘭的史卡拉歌劇院演出本劇。他對腳本又作了反覆的修改，還精挑演員，安排他那時迷上的著名波希米亞女高音歌唱家斯托爾茲（*Stolz*）扮演阿依達，這是他重大的心願之一。他還讓當時出類拔萃的義大利男高音凡切利（*Fancelli*）扮演拉達梅斯，奧地利女中音瓦爾德曼（*Waldmann*）扮演安奈麗絲。指揮法喬（*Faccio*）則是二十世紀最著名指揮家之一托斯卡尼尼（*Toscanini*）的前任。在給一位朋友的信中，威爾第說：「對於《阿依達》，我只希望一場好的演出，它的聲樂、器樂和舞臺裝置要超過所有最好的……。」

1872年2月8日在米蘭的演出當然獲得了巨大的成功。史卡拉歌劇院全場滿座，從一開始，觀眾就沉浸在迷醉與激動的情緒中。第二幕演完，米蘭市民代表上臺隆重地贈給威爾第一根用黃金和象牙製

成的指揮棒。最後幕落，觀眾報以經久不息的狂熱掌聲，一次又一次請演員出來謝幕。他們還高呼威爾第的名字，請作曲家出來跟他們見面，據說多達三十次以上。此後，本劇在義大利各歌劇院廣泛上演。

由此可見，本劇與蘇伊士運河的慶典確實頗不相下，不僅是在時間和安排方面，而且也在內容方面。要是為了慶祝埃及的重大勝利而寫，作者本來會順應慶典組織者的意圖，同主辦國多唱讚歌才是。而且，劇中所描寫的占埃及，是受衣索比亞入侵的受害者，站在正義一方，理應得到同情支持。可是本劇的作者卻不那樣做。劇本和音樂對埃及獲得反擊戰勝利後舉行的凱旋儀式，固然也描寫得非常之熱烈尊卑，但是觀眾仔細看下去就能發現，作者對當時埃及的最高統治者，特別是擁有生殺予奪大權的高級祭司們，卻懷有反感甚至對立的情緒。威爾第說過，劇中多次出現表現這些祭司們的主題，是要把他們體現為一種頑固的群體力量，而他深深地同情著的情侶阿依達和拉達梅斯，在他們面前只能撞得粉身碎骨。他在寫給一位朋友的信中以譏諷的口吻說，勝利者總是把勝利歸功於神的幫助，因此，他要古斯蘭佐尼把普魯士國王在法國色當地方大敗法國後所說的「我勝利了，因為上帝與我同在！」，寫入本劇中埃及高級祭司拉姆菲斯的唱詞裡。

這裡可以看到威爾第的主要創作意念。他用他的奇妙音樂，表達的是普通人及其激情，其中最主要的自然是文藝作品的永恆主題：愛情。在本劇裡，男主角拉達梅斯應當說是一位英雄人物了，但是作曲家並沒有把他作為英雄來歌頌，相反，他一直被普通人的情緒所困擾：洩露軍機有當時的特殊情況，他立下赫赫戰功也救不了他；他只好無奈又冤屈地死去，可是他和他的戀人的不朽愛情卻衝破時空的限制，衝出那個用巨石封鎖的地牢。可以說，威爾第塑造的人物，重要

的是他們的激情，而不是他們的行動，無論是巴黎歡場上的弱女子（《茶花女》），還是由於自己女兒處於荒淫好色公爵魔爪下而苦惱不堪的父親（《弄臣》），脫下了他們不同的外衣，他們所具有的「人」的共同因素是與我們相通的。正因為這樣，被音樂化了的人的情感，成為威爾第作品中震撼人心的最重要內涵。作曲家極力追求的是「心理歌劇」或「抒情歌劇」。他不希望劇本模式化，而是要具有真實性和人性。

《阿依達》演出之後，自然也有一些批評的聲音，其中最主要、也是威爾第最不能接受的，就是說這部作品模仿了華格納的風格，甚至說它屈從於華格納。不錯，威爾第對他同時代的這位德國音樂大師深懷敬意，曾經認真地研究過華格納的作品，吸收了一些好的創作技法。可是，過分強調這一點，與其說是反映了真實情況，不如說是當時華格納風格日趨時髦的一種反映。其實他們兩人的創作道路是很不相同的。華格納比較輕視聲樂，重視和聲與配器法；威爾第更多的是去描繪理想，從這個意義上說，威爾第的作品更加接近於觀眾（聽眾），更加易於理解和被人接受。

總體上看，《阿依達》屬於十九世紀七〇到八〇年代歐洲歌劇的標準模式——大歌劇，其特徵是場景壯觀，合唱頗多，間中插入大型舞蹈。但是，以往一般大歌劇的一些部分連結得比較鬆散，作曲家常常寫進比實際演出多一些的內容，使導演和演唱者得以視情況進行肢解刪節。舞蹈部分一般都可以刪除。《阿依達》則不同。它的旋律結構不再是樂段和樂段的簡單重疊，而是互相緊接，存於整個作品的始終。因此，想對這部作品進行刪節或摘取片段是很困難的。第二幕的舞蹈場面嚴密地跟整個音樂結構連結在一起，把它刪除就會嚴重地破

環整個音樂結構。

的確，經過許多部戲劇的創作，這時的威爾第已充分展現他日益成熟的藝術才華。他已掌握有關和弦、節奏、管弦樂音色的豐富知識以及不少新技法。在本劇中除了少部分含有早期威爾第風格外，大部分則是新的威爾第風格，實際上是集當時歐洲音樂成就之大成，並在它基礎上提高和發展，到達了一個新的高峰。

本劇的前奏曲只包含介紹阿依達和祭司們的兩個主題。威爾第曾經為本劇創作過一首正式的序曲，不過他並不滿意，其手稿一直存放在他故鄉聖阿加泰的陳列館裡。有的音樂評論家認為，作曲家當時作出的決定是對的，因為現在採用的前奏曲雖然不那麼堂皇豐富，但是比較簡潔感人。

第一幕第一場中，男主角拉達梅斯的一段獨唱段（也有的版本說是詠嘆調）「聖潔的阿依達」（見第 29 頁），是威爾第著名的唱段之一。它比作曲家早期和中期寫作的著名唱段，無論是旋律還是樂器伴奏方面，表現手法都要豐富多彩些。

第二幕第二場的凱旋進行曲和大合唱，可以說是歌劇史上最輝煌的作品之一。這首激動人心、氣勢磅礴的進行曲常在各種公眾場合演奏或者被人們引吭高歌；尤其是在義大利舉行重要的足球比賽時，它由看臺上的成萬觀眾齊聲吟唱，大有聲遏行雲之勢。大合唱的主調是埃及民眾感謝神恩、頌揚軍隊擊敗敵人，可是其中還加進了阿依達心灰意鬱的獨唱、安奈麗絲驕傲自負的聲音、祭司們要求處死俘虜的叫聲……如此眾多的內容與不同心理矛盾融合在雄壯的主旋律裡，其手法之獨到，技巧之高明，恐怕不僅是義大利歌劇中，而且是世界歌劇中極為罕見的經典之作。

第三幕阿依達上場後，有一段唱段（「拉達梅斯就要來了！……」見第 95 頁）中，她深情地懷念祖國和故鄉的風光，擔心以後再也回不去。這唱段旋律優美、和聲流暢，也是本劇最精彩的曲調之一。

第四幕第二場，亦即最後一場，歌劇結束前的一些悲傷的旋律，有人說是作曲家為了紀念他所尊敬的義大利歌劇先行者之一——當時逝世不久的羅西尼（Rossini，1792～1868，《塞維利亞理髮師》〔*Il barbiere di Siviglia*〕、《威爾·泰爾》〔*Guillaume Tell*〕等劇作者）而寫的。威爾第在那一部分裡，對於正義、愛情、生命與死亡，以極高度的藝術才華，唱出了一曲縈繞在人們耳際的永恆輓歌。

人們本以為，威爾第寫出如此偉大的作品之後，他的才華大概已經消耗殆盡，以後就不會再有名作了。他真的在以後整整十六個年頭裡沒有寫過一部歌劇。然而，出乎眾人意料的是，老樹又發新芽甚至結出碩果了。1887 年，在七十四歲時，他寫出了《奧賽羅》（*Otello*）；1893 年，在八十歲的高齡，還寫出了最後一部名作《法斯塔夫》（*Falstaff*）。這位歌劇大師精力之充沛、創作歲月之長、偉大作品之多，的確都是驚人的。

黃祖民