

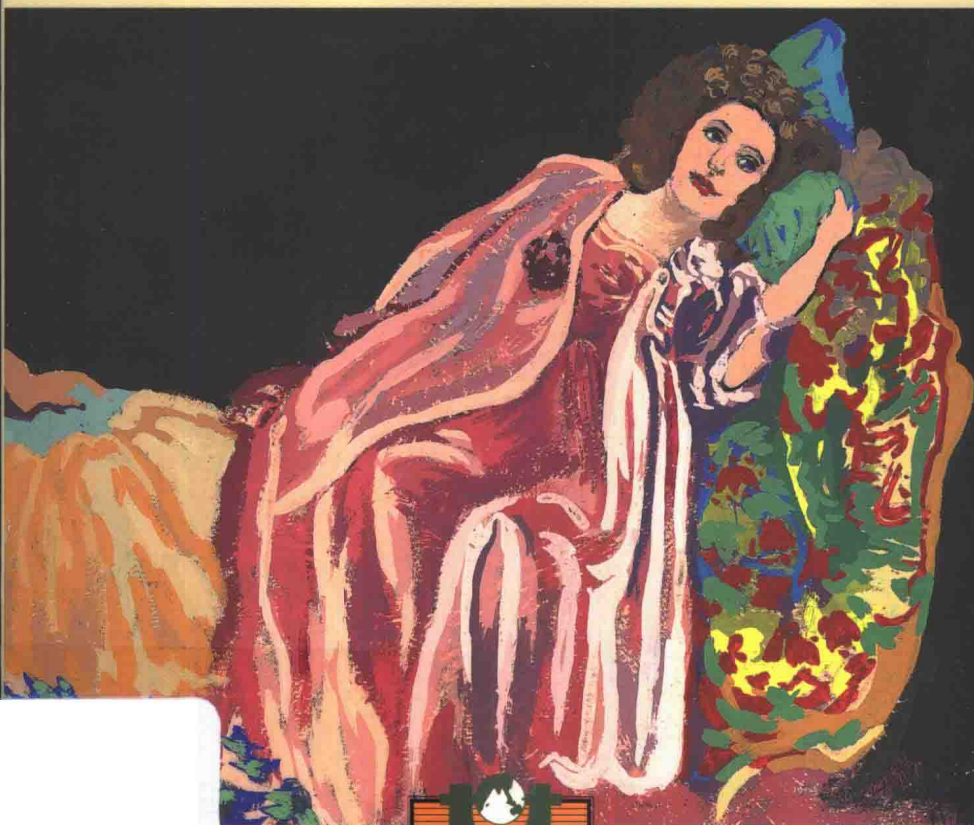
威爾第

茶花女

Verdi: La traviata

作曲 ■ 威爾第

劇本 ■ 皮亞韋



歌劇經典 26

威爾第：茶花女
Verdi: La traviata

作曲：威爾第
Musica G. Verdi

上海國際音樂學院
Shanghai International Music College

Chinese copyright ©2000 by Mercury Publishing House
Cover illustration copyright ©2000 by Jing Ma
中文版權所有©2000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 26

威爾第：茶花女

新臺幣150元

作 曲	/	威 爾 第
劇 本	/	皮 亞 韋
主 編	/	吳 祖 強
副 主 編	/	劉 詩 燦
主 編 助 理	/	梁 靜
執 行 編 輯	/	鄭 世 文
編 輯	/	劉 淑 玲
封面繪圖	/	馬 靜
封面設計	/	游 大 為
發 行 者	/	鄭 少 春
登 記 證	/	局版台業字第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
郵 撥	/	16618294
排 版	/	冠億電腦排版有限公司
製 版	/	利全美術製版有限公司
印 刷	/	龍驊印刷有限公司
裝 訂	/	忠信裝訂企業有限公司

ISBN 957-561-094-6

初版一刷：2000年5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大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，但迄今不僅尙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，也並不都能聽得清楚。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 茶花女——威爾第同情「墮落的女人」

017 人物表

019 分場說明

——劇本對譯——

024 第一幕

巴黎歡場女子薇奧萊塔，在一次自宅舉辦的舞會中，初識阿爾弗雷多。眾人跳舞，他陪著患有肺病的薇奧萊塔在一旁休息，並對她表露愛意；佳人亦心有戚戚焉。

058 第二幕

薇奧萊塔與阿爾弗雷多一起搬到了鄉下。阿爾弗雷多的父親日爾蒙悄悄來訪，薇奧萊塔流淚應允離開愛人。隨後，這對情人在舞會上起了爭執，薇奧萊塔不支暈倒。

132 第三幕

阿爾弗雷多來到薇奧萊塔的病榻前請求寬恕，但她已力竭；日爾蒙所能做的，也只有後悔並給她一個父親般的擁抱。薇奧萊塔在祝福阿爾弗雷多之後，隨即離開人世。

茶花女—— 威爾第同情「墮落的女人」

威爾第自從以《納布科》（Nabucco）奠定了他在歌劇界的地位，到他向世界貢獻出《弄臣》（Rigoletto）、《遊唱詩人》（Il trovatore）、《茶花女》這三部中期的傑作，時間已經過去了將近十年，他的境況也已經從被束縛在劇院合同上拚命寫作的「搖槳奴隸」，上升到歐洲各大歌劇院競相約稿的歌劇作曲家了。但是威爾第並未因此就慵懶安逸，而是仍然勤奮地創作著，上述三部歌劇就是在三年當中相繼完成的，只是在題材和腳本的選擇上有了較大的自主權。這三部歌劇中的前兩部都是甫經上演便得到轟動性的成功，然而當1853年3月6日《茶花女》在威尼斯鳳凰劇院首演時卻遭到了慘敗，威爾第於演出失敗後在致友人的信中表示了他的不服氣：「昨夜《茶花女》的慘敗，過錯在我？還是在演員？時間會證明一切。」在普遍冷淡的評論中，只有一位評論家表示對歌劇作全面的評價還為時過早，需要等看到一場上佳的演出時才能夠作出判斷。果然，這三部歌劇在今天都已經是世界歌劇舞台上最受觀眾歡迎的作品了，它們的上演率不相上下，有時《茶花女》還稍稍領先呢！

《茶花女》是威爾第唯一一部當代題材的歌劇，此前，無論是整個的歐洲歌劇界還是威爾第本人的其他作品，絕大部分都是離開現實社會較遠的歷史、神話傳說題材，而這一部歌劇中的女主角的人物原型，卻是剛剛去世幾年的巴黎名妓瑪麗·杜普萊茜（Marie Duplessis），

劇中所表現的生活場景也都是十九世紀中期菲利普統治下的法國城鄉，這恐怕就是導致這部歌劇一時難以被觀眾和評論界接受的重要原因之一。

法國大革命之後，經歷了多次王朝復辟與反復辟的較量，儘管社會動盪，經濟仍然有了較大發展，尤其是金融資本的膨脹造成了一批腦滿腸肥的富翁，這些人的享樂需求導致了社會風氣的奢靡，一些貧困家庭出身的美麗少女靠勞動謀生不成，便墮落到歡場中去，瑪麗·杜普萊茜便是其中之一。不穩定的縱欲無度的生活摧殘了她們的身心，往往使她們過早就離開了人世。瑪麗與其他風塵女子不同的是：在她結交的人們中間除了俗不可耐的貴族、紳商之外，還有一批當時巴黎的著名文學家、藝術家如詩人繆塞（Musset）、音樂家李斯特（Liszt）等人被她美麗嫵雅的儀態所吸引，而瑪麗在與這些文人學士的交往中也接受了文化的薰陶，李斯特曾對瑪麗有這樣的描述：「她是我熱愛過的第一個女子……她的神態總是那麼憂鬱……她的心靈從未腐化墮落。」

小仲馬（Alexandre Dumas fils）於1844年與瑪麗開始交往，一年以後分手，再過兩年（即1847年），瑪麗因患肺結核病逝，年僅廿三歲！在她死後幾個月，小仲馬的自述性的小說《茶花女》（*La Dame aux camélias*）便問世了，後來他又親自將它改編為話劇。在小說和話劇中，小仲馬將女主角的名字改為瑪格麗特·戈蒂耶，裡面關於兩人之間感情的描寫大都根據自己和瑪麗交往的親身體驗，因此相當真實感人。但是二人分手的真正原因並非是由於父親大仲馬（著有《三劍客》〔*Les trois mousquetaires*〕、《基度山恩仇記》〔*Le comte de Monte Cristo*〕等）的干涉，而是年輕的小仲馬當時自感尚未功成名

就，無力供養二人的生活，自尊心又使他不願依賴瑪麗，因此才分手的。在話劇中，小仲馬還將他們分手的原因昇華為瑪格麗特在阿爾弗雷多·日爾蒙的父親懇求下爲了顧及他家庭的名譽，不致影響他姐妹的婚事而作出了犧牲。小說於1848年甫一出版就引起了轟動，讚美者和痛詆者均有之。詆毀的原因當然是指責這部作品「傷風敗俗」，竟以妓女爲主角，而且還對她如此讚頌！其實正是因爲這部作品揭露了當時社會的奢靡和偽善，才引起如此的責難。說到此處，我想起了前蘇聯的一部十分精彩的影片——《復活》（*Resurrection*），當被聶赫留道夫玩弄而墮入妓院的瑪絲洛娃被誣入獄後，法庭傳妓院的鴇母來作證，這個打扮得妖裡妖氣的老婦在法庭上舉起了長柄眼鏡逐一審視著高高在上道貌岸然的法官們，在她的眼鏡光圈裡，這些人全都不過是在妓院裡醜態百出的嫖客！

小仲馬的批判筆鋒雖然不如托爾斯泰（*Tolstoy*）那樣犀利，但是也夠那些貴族和紳士們難堪的了。威爾第1852年在巴黎觀看了小仲馬的這部話劇演出，立刻產生了將之改編爲歌劇的強烈願望，這裡有他一貫對社會上弱者的同情，尤其那些受到不公正待遇、被侮辱、被損害者最能引起他的感情共鳴，在他的《弄臣》、《遊唱詩人》以及較前面的《露易莎·米勒》（*Luisa Miller*）中都反映了他的這種感情傾向。

至於《茶花女》，還有更深一層的原因呢！這就是他在妻子死後與斯特雷波尼（*Strepponi*）的曾一度引起非議的關係；這位曾經紅極一時的歌劇演員可謂是威爾第的紅顏知己，是她從威爾第的第一部歌劇《博尼法喬伯爵奧貝爾托》（*Oberto, conte di San Bonifacio*）中看出了作曲家潛在的才華，極力在史卡拉歌劇院經理梅雷利（*Merelli*）

面前推薦其上演，後又在威爾第的成名作《納布科》中扮演女主角，為這部歌劇增色。但同時這位女演員的感情生活卻是十分不幸的，她曾經作過梅雷利的情婦一段時間——這是不少女演員的共同遭遇，還有過兩個不知父親是誰的非婚生的孩子，但是她在離開了歌劇舞台之後使潔身自好，到巴黎創辦了一所歌唱學校，靠教聲樂為生。威爾第也就是從此時開始了和她的密切關係，後來斯特雷波尼索性與威爾第回到義大利的老家同居了。此事遭到保守的鄉親們的非議，尤其是威爾第前妻的父親，也是一手培養他走上作曲家之路的巴雷齊（Barrezzi）對此頗不理解，使二人原來親如父子的關係一度很緊張，老人甚至還寫了一封措辭嚴厲的信斥責他。1851年1月，威爾第也給他的岳父大人回了一封針鋒相對的信：「……我沒有任何不可告人的事。在我的住宅裡住著一位自由、獨立的女士。她和我一樣喜愛靜居，據有一份使她衣食無憂的財產。無論是她還是我，都沒有對任何人說明我們行動的義務。……我要告訴您，在我家裡，她和我一樣甚至比我更加受人尊敬。在這一點上，不許任何人為了任何理由而有所疏忽。說到最後，就以她的品格、才智以及無限謙和來說，她也有受人尊敬的無限權利。」（轉引自《威爾第書信集》，李季芳等譯，人民音樂出版社1978年出版）

我們當然不必牽強附會地認為威爾第在自比阿爾弗雷多·日爾蒙，而將斯特雷波尼比作瑪格麗特，更不必將巴雷齊與阿爾弗雷多的父親等同起來，但是他一定會與小仲馬一樣，深深體會到要與一位「改惡從善」的女子結合時所受的社會壓力，正如歌劇《茶花女》的女主角薇奧萊塔所唱：「即使上帝能夠開恩，人們也絕不會放過。」但是，威爾第和斯特雷波尼終於力排眾議於1859年正式結了婚，在婚

後二人共同生活的漫長歲月裡，事實證明了她在威爾第的藝術事業和家庭生活當中都是當之無愧的賢內助！

這部歌劇名稱的中譯是從小說和話劇的原名而來，歌劇名稱「La traviata」的直譯卻是「墮落的女人」，是個正話反說的標題。首演這部歌劇的威尼斯鳳凰歌劇院的經理部門爲了遵從當時歌劇上演的習慣，極力主張將《茶花女》的時代背景放置於路易十四時期，威爾第拗不過這傳統習慣只好違心地同意，但是由於劇院提供的演員不適當，首演仍然失敗了。首先，扮演薇奧萊塔的莎爾維妮-多娜泰莉（Salvini-Donatelli）身體十分壯碩，雖然她演唱第一幕結尾處的詠嘆調〈多麼奇怪！多麼奇怪！他的話在我心頭燃燒〉（見第51頁）獲得了熱烈的掌聲，但是到了第三幕她臨終的場面，她那病弱似游絲的歌聲由於出自如此健壯的女子之口，卻只能引起陣陣笑聲；扮演喬治奧·日爾蒙的男中音瓦雷西（Varesi）雖然是一位優秀的歌劇演員，曾成功地在威爾第的《弄臣》和《馬克白》（Macbeth）中扮演男主角，但是他擅長的是表現人物的激烈感情，要他演一位彬彬有禮的外省紳士卻顯得很不適應，因而將他演得溫溫吞吞，而瓦雷西還認爲自己是大才小用了。由此可見，威爾第將演出的失敗歸咎於演員不得其人是一點也不錯的。加之，這部歌劇表現的是室內、家庭的氛圍，沒有驚天動地的英雄事蹟，沒有決鬥、陰謀等歌劇中常見的情節，連劇中所表現的愛情也沒有傳統歌劇中那樣的浪漫（而是含有當時社會中要考慮的許多現實問題），這些都是它首演失敗的一部分原因。次年在威尼斯的聖本涅狄托劇院換了一組形象符合劇中人的演員，經過細緻的排練再度上演時就取得了成功，從此《茶花女》便成爲威爾第的（也是義大利的）最廣爲人知的若干部歌劇之一。

在威爾第所有的歌劇中，《茶花女》的結構可算是最精鍊的了，它一共只有四場戲，可以算作三幕，將第二幕分作兩場，也可以算四幕。場景只是客廳、居室和鄉間別墅的室內，充分體現出十九世紀中期巴黎「半上流社會」的生活風貌。「半上流社會」這個詞是小仲馬所創造，意謂像瑪格麗特·戈蒂耶這樣的人儘管容貌超群、風度嫵雅，生活在甚至貴夫人都羨慕的珠圍翠繞的環境裡，所結交的都是達官貴紳和社會名流，但是她們始終不能被貴族、資產階級所統治的社會接納、承認。她們的家只能成為這些上流社會的人士們消遣的場所，她們也只能作他們臨時的或是一個較長時期的情人。薇奧萊塔現在的住所是供養她的男爵藏嬌的金屋，雖然是極盡其旖旎富麗的溫柔鄉，卻絕不是軒偉的貴族府邸。至於第二幕她和阿爾弗雷多共度了一段短暫幸福生活的鄉間別墅，更應該是樸素、小巧的。這是一切歌劇團體上演這部戲時應該注意的場景的特點，而這個特點也就決定了它整個的音樂風格，這音樂風格從它那輕柔、深情的室內樂風格的前奏曲就開始了。這首前奏曲抒情的悲劇性的主題貫穿全劇，給觀眾極深刻的印象。這部歌劇音樂的另一個特點便是分曲段落不很明顯，雖然也有男女主角的若干重點唱段，而且在女主角第一幕結束處的卡巴萊塔〈我一定要自由自在瘋狂地不斷尋樂〉（見第55頁）還留有早先炫技詠嘆調的痕跡，但是其主要的音樂卻是將豐富的感情用更為舒展的抒情旋律表現出來，例如薇奧萊塔在最後一幕裡告別人生的獨唱〈過去的美夢再會了〉（見第141頁）就具有更深切的感人力量。

據說當年小仲馬也觀看了《茶花女》的歌劇演出，他曾感嘆地說：「一百年後，我的話劇也許不會再演出，但是歌劇《茶花女》卻將永存。」如今，這部歌劇問世已經一百四十七載，上演的勢頭至今

不衰，而話劇卻上演得很少了，我們在佩服小仲馬的先見之明的同時，也要讚賞威爾第的音樂，是它使得這個故事的感情境界更加崇高，因此才得以長久！

劉詩嵘

