

瘋狂之於音樂

用音符譜寫生命最沉痛的迷失

Madness in Music

Expressing the Grievous Loss of Life through Musical Notes

姚宗亨 | Tsung-Heng YAO
耕莘文教基金會專員

西洋古典音樂的歌劇，在十九世紀的時候發展出一種叫做「瘋狂場景」（mad scene）的特殊劇情模式。在歌劇當中，會有一個段落，讓已經陷入瘋狂的女主角唱出最凄美動人的詠嘆調；甜美的旋律，令人如痴如醉，技巧高超絕倫的花腔，更讓聽覺神經大大的驚艷。最著名的例子，莫過於義大利作曲家董尼采第（Domenico Gaetano Maria Donizetti）的《拉美莫的露琪亞》（*Lucia di Lammermoor*），在傳統的歌劇製作中，會讓女主角穿著染上鮮血的純白婚紗，在強烈反差的視覺震撼下，歌詠那已經完全與現實脫離的幻想。

但是無論聽到多麼動聽的音樂，切莫忘了，這位可憐的女孩，她已經瘋了。如社會學家傅柯（Michel Foucault）所言：「瘋狂是已經到場的死亡」，在瘋狂的下一刻，迎接她的是生命的終結。這不是如同詠嘆調旋律一般優美動人的愛情故事，剛好相反，這些具有「瘋狂場景」的歌劇，講述的幾乎都是被壓迫的故事，不管是被強迫委身的婚姻，還是被強迫拆散的良緣，都蠻橫到讓主角付出瘋狂和死亡的代價。這不是故事，而是我們生活周遭，那一幕幕尚未被揭露、藏在最陰暗角落的現實縮影。

瘋狂場景的音樂，何以表達人道的關懷？

一旦我們正視了瘋狂場景背後的真正衝突，免不了要問一個問題：音樂家為何要用這麼優美的詠嘆調來表現殘酷的瘋狂？

這種用「美」來表現「醜」的手法，在藝術史上由來已久，最典型的例子，就是英國大文豪莎士比亞（William Shakespeare）戲劇《哈姆雷特》（*Hamlet*）中的女主角奧菲莉亞（Ophelia）。她雖然



1 米雷 (John Everett Millais) 奧菲莉亞 (*Ophelia*) 1852 畫布油彩 倫敦泰德畫廊藏

不是瘋狂的始祖，但卻樹立了十九世紀瘋狂角色的典型。以前還在讀書的時候，曾有老師分享了他在法國看《哈姆雷特》舞台劇的經驗：偌大的舞台上，有個假池塘和垂楊樹，一切宛若劇本中的真實場景。奧菲莉亞，穿著最華美的衣服，頂著最漂亮的梳妝，踏著顛簸的步伐，走入那飄滿花瓣和落葉的塘水。她漂浮在水上，口裡還哼唱著《夏日的最後一朵玫瑰》（*The Last Rose of Summer*），漸漸沉入水中，告別舞台，結束她年輕的生命。

光用想像的，就足以令人鼻酸。

瘋狂場景，以最純粹的音聲之美，佐以聲樂家的演技和舞台效果的修飾，自成一宇宙。那一首首美妙的詠嘆調，不是要取悅聽眾的耳朵，而是為了安撫那一個個受傷的靈魂。好比安息彌撒的安魂曲，溫和而平靜。現實已經容納了太多的悲傷，音樂不是死神製造哀慟的爪牙，而是帶來救贖福音的天使；是逝者的輓歌，更是旁人的撫慰。

這種極度的反差，同時也帶有警醒的作用。當我們的靈魂正沉浸於美妙的歌聲之時，良心也要受到事實的磨難：聆聽她的天鵝之歌，享受他人的苦難，這是何等折磨的事呀？所以欣賞瘋狂場景的優美詠嘆調之餘，也當要察覺這個情境所處的殘酷

現實，作曲家所施展的音樂魔法，就藏在這個極度反差的現象之中。

亞里斯多德在《詩學》（*Ars Poetica*）論及悲劇：「激起憐憫和恐懼，從而導致這些情緒的淨化（*Katharsis*）」。淨化的後續為何？我想就是超越宗教藩籬、對生命和人性的終極關懷。

巴洛克時期的瘋狂音樂

其實以瘋狂為題材的音樂，在音樂史上並不是一直都那麼講求唯美，以巴洛克時期來說，反而比十九世紀要寫實很多，在情感美學（*Affection*）的影響下，作曲家常常會運用特定的音樂語彙（*idiomatic*）來表達特定的意涵。像是「表現風格」（*stile rappresentativo*）和「激動風格」（*stile concitato*），就為十七世紀義大利作曲家蒙台威爾第（*Claudio Monteverdi*）的音樂注入十足的張力。

舉例來說，在他的第八卷牧歌集（*Book VIII, Madrigals of War and Love*）第十六首「愛之歌」（*Canti Amorosi*）中的〈仙女的悲歌〉（*Lamento della Ninfa*），內容講述的是仙女因過度思念拋棄她的愛人而陷入瘋狂之中。蒙台威爾第運用了不斷

重複貫串全曲的頑固低音四度下行，就像是瘋狂所造成的強迫性想法，與歌詞旋律產生的不諧和，則反映了仙女內心的矛盾與衝突。

同樣是在巴洛克時期，英國作曲家普塞爾（Henry Purcell）在他的第二冊《英國奧菲斯》（*Orpheus Britannicus, Book 2*）中也有一首首句為「白楊樹蔭下」（Beneath a Polar's Shadow）的〈瘋狂歌曲〉（*A Mad Song*）。樂曲的故事則來自於納坦尼爾·李（Nathaniel Lee）的《索福尼斯芭》（*Sophonisba*）；女先知庫瑪娜（Cumana）在為迦太基王漢尼拔（Hannibal Barca）進行預言時所陷入的狂熱、起乩之瘋狂狀態。

〈瘋狂歌曲〉前段先呈現的是庫瑪娜的躁鬱症癥狀，作曲家同樣運用了持續下行的低音進行，來表現情緒低落的「鬱期」精神狀態寫照；之後又配合歌詞「我膨脹，且比泰風還要大」（I swell, and am bigger than Typhon e're was），以上行的跳進與附點節奏表現出庫瑪娜「躁期」的興奮狀態。更精彩的來了，普賽爾在之後又插入一段如宣敘調般的樂段，不規則的節奏和喋喋的述說，表現出如精神病患者可能出現的多語症（logorrhea）症狀。

同樣在巴洛克時期，以《彌賽亞》（*Messiah*）和《水上音樂》（*Water Music*）等作品聞名於世的國際級作曲家韓德爾（George Friedrich Händel），在他的《海克利斯》（*Hercules*）中也有瘋狂的劇情。希臘神話大力士海克利斯的妻子蒂雅妮拉（Dejanira）因為嫉妒與猜忌，而被慫恿設下圈套害死自己的丈夫，於是追討弑親血債的復仇女神降臨，蒂雅妮拉陷入了瘋狂，唱出「看那恐怖的姊妹們之升起」（See the Dreadful Sisters Rise）。

由女主角所唱的詠嘆調大部分結構都是反始（Da Capo）的形式，在蒂雅妮拉的這首曲子中，韓德爾則運用輪旋曲式（rondo form）來呈現，在曲式結構做出反常的設計。除此之外，藉由歌詞的無規則反覆、調性和調號諸多不尋常的變化，都表現了蒂雅妮拉瘋狂的樣貌。縱使嚴格定義的瘋狂場景是十九世紀才產生的，但韓德爾的這部作品已經完備了瘋狂場景所具有的基本條件。

巴洛克時期以瘋狂為題材的音樂創作，尚未

發展成十九世紀浪漫主義的瘋狂場景模式，但已經可清楚的看出，無論是作曲家還是一般民眾，對瘋狂都不陌生，人們很早就已經開始關注這個「關於人」的奇特現象。

瘋狂是什麼？是病？還是……？

前一段舉了三個例子，害相思的仙女、起乩的女祭司和弑夫的妻子，正巧都不是「奧菲莉亞典型」。看起來，她們好像都不是瘋狂場景常見的「標準受壓迫者」。她們的故事是不是因此就不感人？她們的瘋狂音樂是不是就沒有入道的關懷了？這問題的答案，先讓我賣個關子。

關於討論瘋狂的議題，最著名的莫過於法國社會學家傅柯，在他的《瘋癲與文明》（*Madness and Civilization*）中，對瘋狂的文化與社會脈絡發展做了非常精闢獨到的觀察和闡述，然而，自始至終，傅柯仍沒有為瘋狂下定論。事實上，界定瘋狂並不是傅柯撰寫那本書的用意，羅蘭·巴特（Roland Barthes）為《瘋癲與文明》做了一個很好的註解：「瘋狂並非一種疾病，而是個會因時代而異，且可能是異質性的意義（sens）。」這樣的概念所延伸而出的社會學觀點，意指瘋狂不是一種自然事實，而是文化建構物；其所說明的並不是疾病與治療，而是自由與控制、知識與權力等問題。

社會學者揚棄瘋狂的醫學意涵，或許有違今日對瘋狂的理解和認知，但更明確的說，社會學者要解決的並不是醫學的問題；即便器質性（organic）病變是造成瘋狂的鐵證之一，那又怎麼樣？蘇珊·桑塔格（Susan Sontag）的《疾病的隱喻》（*Illness as Metaphor*）就是最好的說明。

在《疾病的隱喻》中，蘇珊·桑塔格用肺結核和愛滋病作為論述的主體，清楚的點出了生理疾病層面以外的隱藏訊息。舉古典音樂的例子來說，如威爾第（Giuseppe Verdi）《茶花女》（*La Traviata*）的薇奧麗塔（Violetta）或普契尼（Giacomo Puccini）《波希米亞人》（*La Bohème*）的咪咪（Mimi），都是患了肺結核的「病態美」弱女子。罹患肺結核的女子在當時社會象徵

一種高尚的優雅，但是，現在我們都知道那其實是一種致命、且傳染力極強的疾病。轉換一個時空，夢中情人成了需要被隔離治療的病患。

瘋狂，是否也有這層因時空遞嬗而更迭的現象？是怎樣的痛苦，讓人性被撕裂到這樣的程度？瘋人的故事，或許不是每一個都慘絕人寰、賺人熱淚，但是通通都相同的，是在「人」的表象之下，已然全面迷失的靈魂。回到本段最開始的問題，悲慘的際遇固然令人同情，但凌駕於故事之上的，是這些角色所代表的「人」的典型。瘋狂，不應被誤解，更毋須貼上病態的標籤；該被激發的是理解和關懷。

妮娜情節

在西洋音樂史上，繼巴洛克時期之後的，是三位重量級作曲家——海頓（Franz Joseph Haydn）、莫札特（Wolfgang Amadeus Mozart）和貝多芬（Ludwig van Beethoven）的古典時期。比較於前後兩個斷代，古典時期的音樂在「瘋狂」的表現上是相對減弱的，原因除了這個時期的音樂美學所追求的是節制和均衡美的品味外，啟蒙運動帶來理性主義思潮的大時代背景也有一定程度的影響。

古典時期的三位大師中，就屬莫札特最擅於歌劇的創作，他雖然未曾譜寫過如浪漫主義歌劇般的瘋狂場景，但他為瘋狂角色所譜寫的音樂，不只傳神，還相當的精彩。莫札特於1781年完成的莊歌劇《伊多曼尼奧》（Idomeneo）中，希臘公主伊萊特拉（Elettra）在KV. 396版本編號4的詠嘆調「我的心裡感覺到冥府的狂暴怒吼」（Tutte nel cor vi sento），運用了不符合一般規則的調性變化來表現她的憤怒與癡狂；在編號29的詠嘆調「奧瑞斯特與阿賈克斯」（D'Oreste, d'Ajace）亦使用了同樣的手法，歌詞直接呼喊這兩位古希臘悲劇中都陷入過瘋狂的角色，伊萊特拉的精神狀態已不言而喻。

然而，相對於莫札特的創作，瘋狂場景在古典時期的另一項重要發展，其實是在劇情模式的建立；所謂「妮娜情節」（a setting of Nina story），

指的即是年輕女孩對父親或監護人指定結婚對象的反抗。妮娜情節結合奧菲莉亞典型，就是十九世紀瘋狂場景劇情的基本樣貌，是受壓迫者和權力鬥爭犧牲者的綜合體。

浪漫主義的瘋狂場景

瘋狂場景主要興起於1820年代，其精神不僅擁有浪漫主義所嚮往的孤獨、憂鬱、流浪和死亡等特質，還包含了自啟蒙運動以來，對理性主義的反省和情感表達解放的衝突；這樣的矛盾對立即是瘋狂場景的淒美之處，使原來甜美的愛情都被逼迫到以悲劇收場，而最令人心痛的瘋狂卻又被佐以最動人的旋律。

董尼采第的歌劇《拉美莫的露琪亞》毫無疑問的，就是瘋狂場景最典型的例子。故事大意是露琪亞背著家族的人，和敵對家族之子埃德加（Edgaro）相戀，並私訂終生，然而露琪亞的哥哥為了維護家族的勢力，硬是把露琪亞嫁給另一位貴族。埃德加從國外趕回來，闖入了這場婚禮，誤以為露琪亞變心的他，憤怒的把兩人的定情戒指摔在地上，並在城堡衛兵的驅趕下離去。

在歌劇的第三幕第二景時，眾人發現露琪亞不但已經精神錯亂，還殺了她委身下嫁的那位貴族。穿著染上鮮血的白紗，露琪亞唱出詠嘆調「他甜美的聲音……」（Il dolce suono...）。這就是瘋狂場景，歌詞內容主要是露琪亞的幻想，想像一場她與埃德加共度的婚禮。董尼采第運用了聲樂的炫技、高音域的對位織體和突出的長笛伴奏來營造這個瘋狂場景；不需要特別的和聲或是音樂上的效果，就是純粹的好聽悅耳、自然。其中一個版本的裝飾奏（cadenza）樂段是先以長笛吹出一段旋律，露琪亞再跟隨著附和，使原來伴奏的音樂成為女主角真實聽到的聲響，突顯了她與現實脫離的情況。

歌劇沒有交代露琪亞是怎麼死的，她的死訊是在第三幕第三景由其他角色透露的，但是，正如之前所提過的，瘋狂是死亡的前戲，露琪亞並未倖免。男主角埃德加沒有獨活，在他得知是自己誤會露琪亞、而露琪亞陷入瘋狂而死亡的訊息後，於家

族墓園殉情，期待能在死後與露琪亞相會。

《拉美莫的露琪亞》的瘋狂場景，是由壓迫和誤解堆砌而成，縱使露琪亞的哥哥在後來有表達悔意，但仍無法挽回已經逝去的生命。露琪亞的狀況並不是個案，董尼采第使用了類似的題材創作多部歌劇，而同樣也是義大利作曲家的貝里尼（Vincenzo Bellini）也有寫過瘋狂場景的歌劇，這些例子在浪漫時期多得不勝枚舉。

以女人為活祭

在瘋狂場景的故事中，受害人清一色都是女性，男性只佔極少數，通常都是如埃德加一樣的間接受害者、或是像露琪亞哥哥一樣的加害者。不禁令人想問，為何直接受害者總是女性？

女性與瘋狂的連結，由來已久，歇斯底里症（hysteria）的字根即是希臘文的「子宮」（hystera），早期被認為是子宮在體內隨意遊走而產生的精神錯亂症狀，是女性專有的疾病。現在看到這樣的解釋，或許會感到可笑，但實際上連在十九世紀末興起、以佛洛伊德（Sigmund Freud）為首的心理學，仍把女性當作歇斯底里症的研究主體，而忽略了女性角色在整個社會結構上失衡的情況。說穿了，在以男性為主體的歷史脈絡下，女性的瘋狂特質涉及的其實就是性別歧視；壓迫、誤解和「女性」都成了瘋狂的隱性複對偶基因。

音樂學者蘇珊·麥克拉蕊（Susan McClary）即從女性主義的觀點出發，在她的著作《陰性終止》（*Feminine Endings: Gender and Sexuality*）提出批判：「瘋狂和社會性別與性慾特質一樣，是由社會結構的，而瘋狂是什麼，也依照時間、地點、階級，尤其是性別的不同大相逕庭。」

從性別問題反觀中世紀的獵巫行為，其實也是由這類對女性的錯誤印象衍生而出。一旦被扣上女巫的帽子，付出的便是生命的代價。也有如聖女貞德（Jeanne d'Arc）般假宗教之名、實為政治鬥爭下的犧牲者。社會控制在瘋狂史所扮演的角色昭然若揭，遠超過瘋狂之於一種疾病的表現。

世紀末的瘋狂

浪漫主義在十九世紀末發展到了極致，從「為藝術而藝術」（l'art pour l'art）的唯美主義運動，出現另一股頹廢主義思潮，大膽而魯莽的將浪漫主義的形象捨棄。音樂的發展，可從由繪畫領域過度而來的表現主義（Expressionism）說明其變化，直接反應驚恐或掙扎的不和諧聲響，已成為表現衝突的創作素材。

「為藝術而藝術」在世紀末歌劇的代表，首推德國作曲家理查·史特勞斯（Richard Strauss）的《莎樂美》（*Salome*）。《莎樂美》原來的劇本是王爾德（Oscar Wilde）根據新約聖經中的故事撰寫而成的舞台劇劇本，最著名的片段莫過於那一件件將薄紗褪去的七紗舞，以及後來莎樂美親吻施洗約翰頭顱的部分。莎樂美看似為宗教罪人，實際上卻是希律王荒唐統治和家族悲劇下的犧牲者；用最簡單的方式來理解，就是一名無法得到愛的少女，失去理智而殺害對方的故事。理查·史特勞斯注意這個問題：「她（莎樂美）在面對偉大世界的神蹟時，未能成功掌握，應該激起的是憐憫，而不是只有顫慄和厭惡。」

理查·史特勞斯在《莎樂美》的創作上，延續了華格納（Richard Wagner）的主導動機（leitmotif）手法，使音樂本身具有極強的敘述性，再搭配上歌詞，音樂除了可以加強陳述劇情外，還能有豐富的隱喻。以「莎樂美動機」來說，其中所包含不和諧、又有魔鬼音之稱的三全音（tritone）音程，就已經為莎樂美的瘋狂埋下伏筆。而理查·史特勞斯真正反映他所說的憐憫之處，或可說是把這整部歌劇作為愛情悲劇的理解。

莎樂美在看到施洗約翰，並大膽向他示愛時，樂團奏出了「愛的動機」，這個動機成為莎樂美的救贖。一直到她在劇末唱出：「啊！我吻了你的唇，約翰。啊！我吻了它，你的嘴唇，有一股苦味在你嘴唇上……那或許是愛情的滋味……人們說，愛情的滋味是苦的……」這才是莎樂美念茲在茲的事情：「喔！為什麼你不看我？如果你曾經看過我，你也會愛上我！我非常清楚，你也會愛上我。而愛情的奧秘要比死亡的奧秘大多了……」

愛情的滋味是苦的，瘋狂的現實卻是殘酷的。縱使有像「愛的動機」所發展而成的抒情旋律，但是，整部歌劇在和聲上有很多地方都是不和諧的，而女主角的瘋狂也沒有被裹上浪漫的糖衣，而是以最驚悚的姿態大喇喇的暴露在眾人眼前。儘管《莎樂美》不是最典型的表現主義音樂之作，但浪漫主義的瘋狂場景在這個年代的藝術表達已不敷使用。

從音樂精神，瘋狂的悲劇於是而生

從早期音樂對瘋狂的平鋪直述，到浪漫主義凄美到不行的瘋狂場景，而後步入到充滿尖銳與不和諧音響的世紀末表現主義創作，瘋狂在不同的年代，分別由作曲家從不同的認知與美學基礎表現出來，形成音樂的瘋狂史。同樣是理查·史特勞斯，他的另一部充滿表現主義風格的歌劇《艾蕾克特拉》（*Elektra*）則呈現了不同的瘋狂意象。

《艾蕾克特拉》最初源自於古希臘埃斯庫羅斯（Aeschylus）的三聯劇《奧瑞斯提亞》（*Oresteia*）中的〈奠酒人〉（*The Libation Bearers*）一劇，講述的是古希臘麥錫尼公主艾蕾克特拉和弟弟奧瑞斯特報殺父之仇的故事，而他們的復仇對象竟是自己的母親。不同於《莎樂美》從愛情切入的手法，《艾蕾克特拉》強調的是「對比」，作曲家在音樂中的呈現，意外的呼應了尼采（Friedrich Wilhelm Nietzsche）在《悲劇的誕生》（*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*）中所主張的阿波羅（Apollo）與戴奧尼索斯（Bacchus）精神的抗衡。

在《艾蕾克特拉》中，瘋狂不再是音樂中被表述的主體，而是內化到音樂的整體設計和表現上。如「艾蕾克特拉動機」的和弦與開展：由兩個和聲組成的不和諧「艾蕾克特拉和弦」，彷彿暗示著兩種精神的對立衝突，展開的旋律停留在懸而未決的音高上，留給人不安的期待與遐想；當艾蕾克特拉以抒情的旋律緬懷曾經美好的過往生活，則加倍突顯了她當前處境的辛酸。象徵古希臘悲劇合唱隊的管弦樂團，以主導動機的手法奏出故事情境，與角色的詠唱形成暗喻和直述的相對形式，又是另



2 提香（Titian; Tiziano Vecellio）莎樂美拿著施洗約翰的頭顱（*Salomé con la testa del Battista*）1515 畫布油彩 羅馬多利亞潘非利美術館藏

一種抗衡的表現。

回歸到古希臘悲劇精神的層面，在象徵理性的太陽神和感性的酒神之衝突與調和中，直接反映出瘋狂的內在結構；進入理查·史特勞斯《艾蕾克特拉》的音樂世界，對比性的表現方法不僅包含慣用的大小調音色變化，在角色的演唱和樂團的演奏中，更融入了傳統希臘悲劇以對白象徵阿波羅、合唱隊象徵戴奧尼索斯精神的結構，使整體歌劇的表現，既有理智的鋪陳，卻又同時帶有騷亂不安的激情。《艾蕾克特拉》的瘋狂，直接憾動的是聽眾理性與感性的神經。

在歌劇的最終，奧瑞斯特手刃殺害父親的母親，眾人皆為之歡呼，而艾蕾克特拉則沉浸在自己了卻復仇心願的狂喜之中，當她妹妹問她是否聽到眾人的歡呼之時，她說：「我聽不見嗎？我聽不到音樂嗎？它來自於我自己。（Ob ich nicht höre? Ob ich die Musik nicht höre? Sie kommt doch aus mir.）」她聽到了樂團的演奏，脫離了戲劇的「現實」。她之後又說：「……我必須要帶著他們起舞，



3 鮑格雷奧 (William-Adolphe Bouguereau) 復仇女神的追捕 (*Orestes Pursued by the Furies*) 1862 畫布油彩 231.14 x 277.81cm 美國威州貝勒伊特學院美術館藏

而我卻不能，因為強大的海洋，擴大了二十倍，以它的重量淹沒我的四肢，我起不了身！」樂團的聲響高漲，排山倒海的淹沒艾蕾克特拉的知覺：「安靜，跳舞吧！全部人來我這兒！我們要緊密團結！我背負了喜樂的重擔，我帶領了你們跳舞，只有一件事適合，像我們這樣快樂的人，安靜，跳舞吧……」最後，她跳著狂野的舞步，激烈的擺動自己的四肢，猶如酒神女祭司，在音樂的最高潮中死去。

艾蕾克特拉的瘋狂不是因為她的名字被作為「戀父情結」(Electra Complex) 的精神病徵代名詞，而是在於她目睹了自己的父親被母親和情夫殺害，從公主之尊淪為一個連婢女都不如的復仇狂；縱使她弑母的執著不該被認同，但多舛的命運仍舊是不爭的事實。她回憶美好過往的那段旋律，儘管令人寬慰，卻殘酷的被吞噬在整齣悲劇的瘋狂之中；我們同情受迫害者的遭遇，但是憐憫之心是否也很快的被淹沒在慣常的冷漠和無知的輿論中？

穿插故事兩則……

有一個叫做伍采克 (Wozzeck) 的低階士兵，與同居人瑪莉育有一女瑪格莉特，過著卑微而窮困的生活，為了多一點收入，伍采克除了幫長官理髮，也出賣自己的健康給醫師做藥物實驗，搞得自己有些精神衰弱。儘管如此，瑪莉卻對他不忠，與鼓樂隊隊長有染，這位情夫還和那位醫師一起嘲笑伍采克戴綠帽。鼓樂隊隊長仍持續向瑪莉調情，甚至還在喝醉酒後打了伍采克一頓。伍采克最終精神錯亂，先是殺了瑪莉，自己也投湖自殺，獨留下瑪格莉特。

從前，在一個漁村裡，有一位叫做彼得·葛萊姆 (Peter Grimes) 的漁夫，因意外而失去了助手，儘管村民的輿論指責彼得涉有重嫌，但是法官的驗屍報告還是還了他清白。好不容易，又有一位小男孩可以當他捕魚的助手，但又在一次意外中，小男孩跌入了山谷……，這一回，憤怒的村民到處尋找彼得，要他付出代價。因失去助手而陷入瘋狂邊緣的彼得，獨自駕著船航向漆黑未知的大海。

隔日，船沉了，村民恢復原來的生活，彼得呢？

Who cares!

以上，兩則故事的氛圍與情境，是否都依稀令人感到熟悉呢？其實，這兩個故事的劇情，都是根據真實事件所改編而成的歌劇，分別是德國作曲家貝爾格（Alban Berg）的《伍采克》（*Wozzeck*）和英國作曲家布列頓（Benjamin Britten）的《彼得·葛萊姆》（*Peter Grimes*），先後創作於1922和1945年。相對於仍舊處在世紀末氛圍的理查·史特勞斯，是完全的二十世紀音樂作品。

被認為是表現主義音樂的代表作曲家之一的貝爾格，在《伍采克》中所呈現的音樂也是充滿掙扎與恐慌的。伍采克的精神衰弱和焦慮，全然的反應在神經質的音樂表現上，使整部歌劇也同樣瀰漫著騷動不安的氣息。作曲家為三幕十五景精心設計的曲式結構，如同整個大環境加在個人身上的框架，無論伍采克的音符怎樣掙扎衝撞，都無法逃離、且顛撲不破。

布列頓的《彼得·葛萊姆》，是力與美的結合，沒有浪漫時期的唯美場景，也毋須表現主義的激情陳述，布列頓用自己的音樂語彙來述說這個故事，音樂的鋪陳充分反映故事情節和角色的細膩情感，代表村民的合唱團以強烈的壓迫感唱出他們對彼得的質疑和不滿；豈止畏懼，更令人感到心寒，是在音樂史中的瘋狂歌劇裡，少有被提及的群眾暴力和輿論壓迫。

我們隨著貝爾格的《伍采克》瘋狂，在一個極盡羞辱的人生，處處碰壁、努力掙扎，直到玉石俱焚、精疲力竭；我們瑟縮在彼得的身後，看他與愚昧的村民對抗，最終只能乘上那象徵愚人船的扁舟，用上帝眼淚匯聚而成的海洋，哀悼他的苦難。受害對象已經不再局限於女性，而加害者的角色也已擴大到整個社會的層次。

從麥錫尼城到帕德嫩神廟

在一片瘋狂的波濤中，音樂曉諭了人性的關懷，但「關懷」對我們來說究竟是什麼？是對不公不義的憤恨不平？還是同情的眼淚？由藝術而衍

生的關懷，是需要更進一步去沉思的。

讓時序再稍微倒退回理查·史特勞斯的《艾蕾克特拉》，作曲家用音樂表現了她的故事，這是從音樂去體察人道關懷的層次。然而，整齣悲劇的發展並沒有就此打住，艾蕾克特拉的弟弟奧瑞斯特的後續故事，則是在原來《奧瑞斯提亞》的〈和善女神〉（*The Eumenides*）中有完整的交代。信仰著太陽神所代表的理智和公義的奧瑞斯特，受到阿波羅的神諭而返鄉弑母，然而，當他完成報仇任務後，卻因為復仇女神的降臨而陷入瘋狂。

瘋狂，不需要理性的批判；基於道德正確的立場，也可能變成造就苦難的幫兇。在這個社會控制的模型中，塑造的是集體加害與被害的共犯結構，被害者作為瘋狂的活祭，加害人則成為體制下的陪葬品。這是全盤皆輸的局面，奧瑞斯特是這場鬧劇中最典型的代表。

復仇女神以血親的血債需要血償拒絕了阿波羅的遊說，奧瑞斯特遂轉往雅典尋求智慧女神雅典娜（*Athena*）的協助。雅典娜請了雅典公民出來陳述奧瑞斯特該與不該被寬恕的原因，並在帕德嫩神廟舉行了一次投票，就在兩方票數陷入最後的膠著時，雅典娜把自己神聖的一票投給了寬恕的一方，解救奧瑞斯特脫離瘋狂，使復仇女神昇華成和善女神。

或許是古希臘詩人的智慧，也或許是後人豐富的想像，就奧瑞斯特的瘋狂而言，彷彿告訴我們仇恨（復仇女神）令人顛狂，理性（阿波羅）無法解讀、甚至是拯救瘋狂，人民對瘋狂的態度是既同情卻又難以諒解的（雅典人民），最終只有寬恕（雅典娜）才能成為瘋狂的救贖，化解仇恨，達到圓滿的和解（和善女神）。

因此，呼應之前所提過的，瘋狂肇因於各種不合乎人性的迫害行為，不自覺的社會控制將所有人民打入愚蠢的清明和理智的瘋狂之中；不管是加害者還是被害者，抽離所有結構，最終都回到生而為「人」的基準。解決之道，可藉由透過音樂所帶來的感動，觸發對人性關懷的察覺，從而在更深刻的寬恕之中，達成最終的和解。

