

花花公子或翩翩君子？

—唐璜的審判與救贖

一、前言

西班牙文化評論學者馬葉茲度(Ramiro de Maeztu)在他的著作《唐吉訶德，唐璜和賽樂絲汀娜》(*Don Quijote Don Juan y la Celestina*)中一言以蔽之，指出西班牙文學史上三大奇特人物，這三個文學人物超越原作者有限的生命，增添世界文學的繽紛扉頁，更在文學史上亙古長存。「唐吉訶德」和「賽樂絲汀娜」不曾有人去質疑他們的「西班牙身分」，類似的人物刻畫或文類書寫，迄今或可說無有出其右者。¹ 然而「唐璜」角色的普遍流傳和書寫之眾，已使他成為世界文學的人物，各種語言亦都有名家執筆創作，將唐璜角色重複著墨刻畫，使該國文學成為唐璜創作的一員。² 唐璜也成為文學研究的典型人物，無論劇作或小說，除了馬葉茲度概括稱為西班牙文學的三大人物之外，唐璜的角色與性格被喻為卡薩諾瓦的原型(Giovanni Giacomo Casanova de Seingalt, 1725-1789)，亦有被援引和浮士德、唐吉訶德相提並論，為歐洲文學的經典；或和女性角色的卡門對比，或和東方的唐伯虎、西門慶比較闡析，或者在各個作品中的唐璜彼此互分軒輊；亦有從作者的想像力和人性的本質中閱讀唐璜，剖析這位異乎常人的男子。拜倫的《唐璜》(*Don Juan*)和莫札特的《唐喬望尼》(*Don Giovanni*)青出於藍，儼然成為唐璜人物的代表作，也因此，唐璜角色的研讀探討恆常也以拜倫和莫札特的作品為主要文本。然而，西班牙文學中唐璜的根源與傳奇研究相當豐富，也有不少史料文件印證唐璜與西班牙的淵源³，白波特(Gendarme de Bevoite)在他的

¹ 西班牙文的“Don”（先生/老爺/仕紳）一直被譯界視為專有名詞以音譯逐譯，使讀者錯認為姓氏。“Don”為敬稱，封建制度及騎士文學盛行時，慣（冠）以“Don”（先生）表示敬稱且以大寫方式書寫。唐吉訶德，唐璜之「唐」均不宜以音譯，再者，兩位人物均不姓「唐」。鑑於兩者已為大眾熟悉之譯名，本文不作刪改。《賽樂絲汀娜》（或有譯成《拉皮條的女人》）是西班牙中世紀文學跨向文藝復興的經典著作，爾後西班牙文壇將之喻為「西班牙文的《羅蜜歐與茱麗葉》」。《賽樂絲汀娜》雖以對話書寫，因篇幅極長，敘述亦多，學術評論幾番有歸屬戲劇或小說文類之爭辯。

² 以唐璜角色為主要的作品從十七世紀迄今，創作不斷，西班牙語之外，較著名的作家作品有義大利作家希可尼尼(Giacinto Andrea Cicognini)的《石頭客人》(*Il Convitato di pietra*)；哥多尼(Carlos Goldoni)的《唐喬望尼或浪蕩子》(*Don Giovanni Tenorio ossia il Disoluto*)；法國莫里哀(Molière)的《唐璜或石頭宴》(*Don Juan ou Le festin de Pierre*)；英國作家沙德韋爾(Thomas Shadwell)的《浪子》(*The Libertine*)和拜倫(Byron)的《唐璜》(*Don Juan*)；奧地利莫札特(Amadeus Mozart)的《唐喬望尼》(*Don Giovanni*)；德國狄特屈·克拉貝(Christian Dietrich Grabbe)的《唐璜與浮士德》(*Don Juan und Faust*)；俄國普希金(Aleksander Pushkin)的《石客》(*Kamenny-Gost*)等等。

³ 例如 Gregorio Marañón de *Don Juan*, Gendarme de Bevoite 的 *Le leyende de Don Juan*, Jean Rousset 的 *Le mythe de Don Juan...* 等等。

《唐璜傳奇》(Le leyende de Don Juan)甚至指出「唐璜是西班牙文學中，歐洲國家唯一成功將其轉化為已有的英雄人物」。⁴從中世紀的民謠傳頌，以迄黃金世紀戲劇作品的創作——十七世紀（一六三〇年）帝索·莫里納(Tirso de Molina, 1584-1648)的《塞維亞的風流客與石頭客人》(El burlador de Sevilla y convidado de piedra); 繼而延展到十八世紀啟蒙運動，劇作家璜·安東尼歐·薩莫拉(Juan Antonio de Zamora, 1664?-1728)的《善有善報，惡有惡報與石頭客人》(No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague y convidado de piedra); 發展至十九世紀浪漫主義時期何西·索利亞(José Zorrilla, 1817-1893)的《唐璜·德諾里歐》(Don Juan Tenorio)⁵，甚至二十世紀當代文學，唐璜相關創作綿延不絕。唐璜角色雖經多重變異，創作的靈感仍然源自經典之根。⁶質言之，唐璜性格雖舉世聞名，恐又僅存於文學扉頁悠遊，難見於真實人生。本文擬從西班牙十七、十八與十九世紀三部刻畫唐璜的戲劇作品，分析這位文學裏風流倜儻又浪蕩不羈的奇異人物。

二、縱慾的花花公子

西班牙思想家狄亞茲·布拉哈(Fernando Díaz-Plaja)在《西班牙人與七大罪惡》(El español y los siete pecados capitales)中以文學人物比擬，解析西班牙文學中所反映的西班牙人的性情，其中唐璜歸列在「放蕩、淫慾」的罪惡中，一個縱情無度、好色的採花郎（142/158）。西班牙人一向視唐璜為其文學文化遺產，因此狄亞茲·布拉哈以此引喻唐璜性格反映西班牙人的民族性。唐璜的口頭禪，也是帝索·莫里納的《塞維亞的風流客與石頭客人》劇作另一個名稱《你們信我不疑?!》⁷，或是《你們想得太遠了!》(Tan largo me lo fiáis)⁷，已明顯闡釋唐璜的個性，不管是面對女人，或是長輩、僕人，唐璜以此句口頭禪回應一切，顯

⁴ 引自 Gregorio Marañón 的 *Don Juan*，頁 84。

⁵ 薩莫拉和索利亞作品的時代背景亦為十六世紀西班牙塞維亞城。

⁶ 根據西班牙學者畢達爾(Menéndez Pidal)的研究，唐璜故事中邀請亡者赴宴的題材，許多國家均有類似的民間傳說，但是最直接關連者是在西、葡邊界發現的同名歌謠，題為《公子與骷髏頭》(“El galán y la calavera”)的民謠 (*Estudios literarios* 87-88)。薩伊·阿梅斯多(Víctor Said Armesto)在其著作《唐璜傳奇》(*La leyenda de Don Juan*)中對唐璜起源於義大利之說亦有一番爭辯，乃因西國諸多論述均以西班牙劇作家帝索·莫里納 (Tirso de Molina, 1584-1648) 的《塞維亞的風流客與石頭客人》(*El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, 1630)為唐璜文學創作之始，而義大利學者 Riccoboni, Braga 及 Farinelli 在其研究中均稱一六二〇年義大利便有《石頭客人》(*Il convitato di pietra*)一劇上演；顯然，唐璜源起何地是學術研究爭議的難解之謎。不過，西班牙文壇一直視唐璜為其文學遺產，浪漫主義詩人艾斯普隆西達(Espronedca)的《薩拉曼加的學生》(“El estudiante de Salamanca”)則有類似唐璜性格的描繪；二十世紀以唐璜為主角延伸的創作有西班牙九八年代哲人烏納穆諾(Miguel de Unamuno)的《兄弟唐璜》(*El hermano Juan*)，阿佐林(Azorín)的《唐璜》(*Don Juan*)，巴葉·般克蘭(Valle-Inclán)《四季奏鳴曲》(*Sonatas*)中的布拉多明(Marqués de Bradomín)的角色；多倫特·巴耶斯特(Gonzalo Torrente Ballester)的《唐璜》(*Don Juan*)等作品。

⁷《你們信我不疑?》於一八七八年發現，原先將之歸於名劇作家卡德隆·巴爾卡(Pedro Calderón de la Barca)的作品，爾後出版業者表示除了些微差異，其餘內容與《塞維亞的風流客與石頭客人》大致相仿，應是同一作者作品。「你們信我不疑?」，原文或可解釋為「你們想得太遠」之意，亦即唐璜只顧當下，無視後果，不願相信善惡報應之說。

現他善變、信口雌黃、遊戲人間的心態。十七世紀帝索·莫里納的〈〈塞維亞的風流客與石頭客人〉〉以塞維亞傳說的風流公子璜·馬那拉或馬拉那(Mañara 或 Marana)為靈感，繼而編織出以塞維亞為背景的唐璜情史。帝索·莫里納的神職身份，相對唐璜角色的刻畫是相當鮮明的對比，唐璜以欺騙、誓言、佔有、逃避的伎倆擄獲女人身後，旋即食言、辜負拋棄他們。女人之於唐璜，是當下與美的象徵，他以及時行樂為人生座右銘，把握享受當下的每一刻喜樂(*carpe diem*)，睥睨正義公理，膽敢向宗教挑戰，以「你們想得太遠了吧?!」做為他為人處世、應對進退的註解。

帝索·莫里納以四種社會階層女子作為唐璜風流無度的態度：女公爵伊莎貝拉(Duquesa Isabela)、漁家女蒂絲貝雅(Tisbea)、農婦阿敏妲(Aminta)、修院主人的千金安娜(Doña Ana)。面對這四位女子，唐璜無視宗教的禁忌，信誓旦旦以誓言爭取信任——「美麗的眼眸/望我便要奪我魂/謹以此誓/為你夫君」(Tirso de Molina 39;68)。帝索·莫里納處理唐璜向女公爵伊莎貝拉發誓，要求她伸出手的方式具有預言警示作用，唐璜說：「女公爵，請留步，伸出妳的手」(39)；這個要求對方伸手的動作原是求婚的意涵，然而唐璜殺死修院主人崗薩羅(Don Gonzalo de Ulloa)，再回到墓地赴宴時，崗薩羅，這位象徵替神懲罰唐璜的亡靈，也一樣要求唐璜伸出手來：「伸手過來/不用怕/把手給我」(129)，繼而將唐璜往下拉到墓穴，象徵打落地獄的懲罰。同樣地，漁家女蒂絲貝雅面對眾多漁夫的追求無動於衷，卻對唐璜一見鍾情，帝索·莫里納以烈火焚身隱喻蒂絲貝雅的激情與受騙後的怒火，唐璜最後面對崗薩羅的鬼魂時，一樣也是熊熊大火燃燒，生前唐璜誘惑女子的情慾之火，最後轉變為懲罰他的地獄之火。

蒂絲貝雅：烈火！烈火！烈火焚我身，
熊熊火焰竄茅屋！
伙伴們！用火擊打吧！
我的雙眼，是淚？是水？
樸實簡陋一草屋
火焰頓成特洛伊
特洛伊一旦消失
卻要愛欲焚陋室
愛若能燃燒巨石
必然怒火與威力
後果也不堪設想
徒存長物與廢墟
烈火、烈火、伙伴們、水、水！
愛，仁慈，烈火燙我心靈 (69)。

受辱之後的蒂絲貝雅，一如農婦阿敏妲，她們的果敢和決定印證唐璜的輕浮和背

信——「管他天涯海角，國王御殿前，報復討公道」(70)。帝索·莫里納此處借助民家女的膽識勇為和封建宮廷的虛偽（伊莎貝拉不敢明言的掩飾）來諷刺彼時不同社會階級的價值觀，而唐璜之好色與浮濫亦反映社會深層結構的弊病。

薩莫拉的〈〈善有善報，惡有惡報與石頭客人〉〉的劇作名稱，靈感自然從帝索·莫里納的對話中取其意涵，一般咸認薩莫拉的「唐璜」之作，在唐璜題材文學傳承的歷史意義上，遠大於作品本身的文學價值與戲劇張力，西班牙十八世紀的文學創作原本式微，較之黃金世紀的蓬勃遜色許多，內涵與戲劇效果也大不如前。因此，誠如卡薩杜維羅所言：「薩莫拉並非出色的劇作家，他的作品缺乏文學況味，但就歷史角度而言，趣味可期」(Casaduro 1975:91)。薩莫拉筆下的唐璜是一個好勇鬥狠、虛張聲勢的玩禱子弟。薩莫拉不斷營造唐璜打鬥的場景，讓唐璜的性格益顯卑劣，他無視家庭倫理規範，漠視君臣之禮，甚至意欲殺害自己的父親威脅其就範：「若不讓我洩憤/你的審慎必枉然/不讓開就受死」(418)。不過，有別於帝索·莫里納中國王未替伊莎貝拉和歐塔維歐主持公道的結果，薩莫拉讓國王在此發揮仲裁功能。路易茲·貝雷茲(Pedro Ruiz Pérez)在〈薩莫拉的唐璜的戲弄與懲罰〉(“Burla y castigo de Don Juan en Antonio de Zamora”)⁸中提出「薩莫拉的唐璜是理性且懂得算計的，有別於帝索·莫里納的唐璜作為；帝索·莫里納的唐璜的行為乃激情和本能的直覺使然」(*El mito de Don Juan* 56)。〈〈塞維亞的風流客與石頭客人〉〉中唐璜對自己的婚事安排一無所知（國王及安娜之父崗薩羅老爺為他與安娜口頭承諾的婚約），然而〈〈善有善報，惡有惡報與石頭客人〉〉中唐璜已知自己已有婚約之身，卻依然故我，他戲弄女子的心態，較之帝索·莫里納的唐璜則顯卑劣，而其作為僅是炫耀夸言由其征服的女性，名單上屢增不減罷了：「受辱女人列名單，再添安娜一仕女」(Zamora 412)。薩莫拉的唐璜刻意製造醜聞，以犧牲女仕名節為代價，讓自己惡名昭彰，以遂其心願，從拿坡里回到西班牙。薩莫拉刻畫的唐璜仍深受時代背景的影響，一如卡薩杜葉羅指稱：「唐璜的恬不知恥是相當洛可可風格的，即肉慾的抒發仍維繫於理性的控制主宰」(Casaduro 1975:83)。另外，十八世紀這部作品中，唐璜和舊情人貝雅德麗·佛萊斯內妲(Doña Beatriz Fresneda)重修舊好，也和帝索·莫里納所處的巴洛克風格時期的創作大異其趣，西班牙巴洛克的唐璜及時行樂、只在乎當下的歡愉，他不在意真愛，任自己處於不同情愛的冒險與際遇。薩莫拉筆下的父親角色狄亞哥·德諾里歐(Don Diego Tenorio)猶替唐璜行為舉止辯護，也和帝索·莫里納作品中唐璜的父親迥然不同，帝索·莫里納的父親角色，有大義滅親、主持公道的仲裁功能，他不袒護他人對自己兒子唐璜行為的非議，並且對唐璜提出必將受罰的預警：

狄亞哥： 堂堂皇室宮殿內
背叛你的好朋友
叛徒，主將懲罰你

⁸ 此文收集在 Luciano García Lorenzo 編著之〈〈唐璜神話〉〉(*El mito de Don Juan*)。

和你的罪過一樣重
你瞧，乍看別以為
天主對你縱容延宕
祂的懲罰很快降臨

....

天主是嚴厲的法官
死亡懲罰必然降身

唐璜： 死亡懲罰必然降身？
你們想得太遠了吧？
到那兒路途遙遠得很（86）。

十九世紀索利亞的唐璜較之前兩部作品精彩豐富，也為唐璜角色添新味，提升唐璜的正面意義，在浪漫主義濡染下，索利亞試圖烘托出一個翩翩君子的唐璜。除了唐璜，索利亞也塑造一個反英雄人物，路易斯(Luis Mejía)和唐璜抗衡，兩位以「征服者」自稱，在情場中較勁，以征服女人數目的多寡論英雄。結果唐璜略勝一籌，除了成串的名單，更誇口要佔有路易斯的未婚妻安娜；又和宗教挑釁，欺騙純潔的見習修女茵內絲。索利亞筆下的唐璜有其明顯轉折與改變，一開始是帝索·莫里納和薩莫拉負面唐璜的融合：一個缺乏愛心、虛張聲勢、好勇鬥狠、以玩弄女人自得的浪蕩子。

細數名單眾女子
一年平均把她分
一天愛戀她們，
一天贏得芳心，
一天將她拋棄，
兩天替換舊愛新歡，
一個鐘頭把她遺忘（Zorrilla 106）。⁹

浪漫主義時期的唐璜亦有互文的書寫，此處唐璜洋洋得意細數他的情史時，敘述的細節乃指涉帝索·莫里納的唐璜的經歷(Mandrell 24):公主、村姑、漁婦、名門閨秀，涵蓋各種階層的良家婦女，而這正是帝索·莫里納中唐璜的豔遇：「上自皇室公主，下達漁家女兒，喔！我的愛情史，遍佈社會階層」（105-106）。除了踐踏女性的尊嚴與聲譽之外，唐璜也以逾越社會道德框架自詡：

⁹ 引文皆以西文原文版本逐譯，相關中譯請參閱《東煥·德諾略》(Don Juan Tenorio)，何瑟·索瑞亞(José Zorrilla)著，王安博譯。台北：書林，1996。

無論到哪裡
理性任我踐
美德我侮辱
公理盡嘲笑
女人遭我叛
低下至農莊
登高入宮殿
修院我竊進
天涯和海角
痛楚處處留(Zorrilla 101)

索利亞的唐璜也將西班牙「賽樂絲汀娜」的角色再現，將薩莫拉作品中的女僕胡麗雅(Julia)和雷絲比雅(Lesbia)更加著墨，在布麗希妲(Brígida)角色中發揮的淋漓盡致。布麗希妲在修院中照顧修女起居，卻扮演老鴿的角色，撮合唐璜和茵內絲，相當突兀，但極具戲劇張力。修院 vs. 老鴿，唐璜 vs. 見習修女，兩種道德涵養的極端介面一起交織呈現，因此，西班牙的唐璜從十七世紀演變至十九世紀內涵更顯豐富，索利亞也以唐璜姓名為作品名，正式將唐璜符號化、人性化、戲劇化。浪漫主義的唐璜，情愛描述更見柔情婉約、綿綿情意，讀來亦覺唐璜有真情，彷彿宮廷彬彬有禮的情愛方式再現眼前。

喔!美麗的茵內絲，
我眼眸的明鏡與光芒;
聆聽我，無怨懟，
妳這般待我，那是愛:
凝視妳的容顏
這顆背叛的心
高傲而嚴厲
自認永不屈服
妳是我的生命啊
愛情的奴隸崇拜妳 (Zorrilla 164-165)。

高傲的唐璜不復見，感性悲傷的唐璜從此誕生。索利亞不僅刻畫出一個有能力愛的唐璜，甚至是一個浸淫在愛的回憶與幸福中的唐璜 (Saez-Alonso 117) — 「自從離開妳後/他只想念著妳/自從他逃離這裡/只想著歸來」(Zorrilla 191)。

三、名譽與貞潔

西班牙黃金世紀兩大劇作家之一羅貝·貝加(Lope de Vega)在他的著作《〈戲劇創作新藝術〉》(Arte nuevo de hacer comedias)中提到「貞潔的題材最佳，因為

最能撼動人心」(18)。帝索·莫里納是羅貝派風格的繼承者，自然也以戲劇大師的主張為依歸。名譽與貞節主宰西班牙十七世紀戲劇創作的主题。薩莫拉雖未刻意強調這一點，但仍然環繞這個議題耙梳。索利亞則以浪漫主義的內涵，昇華為以愛來詮釋貞潔的意義。以貞潔為軸心的劇情是「貞潔玷污、復仇、死亡」三角循環的演變，也是三部唐璜劇作的核心主题。帝索·莫里納的唐璜秉持其個人信念，因著一句「你們想得太遠了」¹⁰，漠視神的存在而益使其生命萬劫不復。唐璜如此誇口：

塞維亞城同聲道
人人稱我風流客
諸多喜好我最愛
戲弄揶揄眾女子
玷污名節與貞潔(Tirso de Molina 82)。

隨著情節的發展，唐璜越是肆無忌憚，越是猖狂，悲劇的氛圍益加濃烈。另一方面，唐璜在人與神之間的抗衡取捨也顯現巴洛克風格慣常呈現的心靈衝擊問題，讓人在真實與心靈、短暫與永恆中游移掙扎(Casaduero 1975:10;1981:147)。在名譽與貞潔主题的描寫上，帝索·莫里納是三部作品中處理的最細緻的劇作家。他常是女性尋求告解的神父，也是黃金世紀劇作家中女性角色描寫最生動的作家(Saenz-Alonso 107)。《塞維亞的風流客與石頭客人》四位女性個性鮮明，針對自己的名節也各有應對方式，前面提過的伊莎貝拉的矯情和蒂絲貝雅的爭取權益截然不同。不過，蒂絲貝雅敢愛敢恨的鮮明個性，在意的可能不是名節的羞辱，而是面對一份挫敗的愛，因失望而生怨。

薩莫拉的唐璜雖然也以帝索·莫里納的風流客自稱：「安達魯西亞人稱我/塞維亞城風流客」(Zamora 412)，但就外表判斷，已喪失帝索·莫里納描繪的風流倜儻的光彩，轉變為以荒謬滑稽的方式詮釋人性，相較帝索·莫里納的唐璜，迎迓一個一個的豔遇景況，薩莫拉的唐璜則是打鬥紛爭接踵而至。因此此作中唐璜的叫囂、怒罵，成為和仍具「騎士精神」的十七世紀的唐璜一個明顯的對比。名譽與貞潔在索利亞的唐璜中是建立在賭注的形式。唐璜三次賭注恰確呈現他人格與思維的改變。第一次是屬於人性的賭注，唐璜和路易斯決定「一年期限內/看孰豔遇最多、傷人最深」(Zorrilla 83)。第二次賭注是魔鬼的賭注，看誰是撒旦的忠實追隨者，因此唐璜誇言要誘騙修院的見習修女，向宗教的神聖挑戰。最後一次賭注是聖靈的賭注，見習修女茵內絲死後顯靈為唐璜求情，唐璜終獲寬恕而得救。唐璜從帝索·莫里納的「你們想得太遠啦」的行事作風，演變到薩莫拉的大言不慚，在索利亞中他的信念「我和我的感覺」(“Yo y mis sentidos”)已潛移默化，不知不覺愛的力量已在心中滋長。一如他自己坦承：

一場賭注細說從頭

¹⁰ 這一句口頭禪依然為薩莫拉及索利亞重複使用。

旋即四處荒唐風流
一股慾望繼而引發
爾今燃燙我的心窩
修院禁地近在咫尺
下地獄我心甘情願
從撒旦懷抱中
揮劍戟營救她（131）。

名譽與貞潔在浪漫主義的風潮下，已經化為纏綿悱惻的愛情故事，茵內絲對名節與榮譽的呵護，多了一份憐惜不捨唐璜的心。

妳（布麗希妲）替他發誓
說他已愛上了我。
妳說，我愛上了他？
罷了！如果這就是愛，
是的，我愛他；
但我知道這股激情
也會毀我聲譽名節。
如果我脆弱的心
跟隨唐璜而去
我的貞潔與責任
也會隨他拖曳而去
走吧！我們離開這裡！
趁他來之前離開
一旦出現我面前
我就無力回拒（161）。

四、宗教審判與愛的力量

馬拉紐對諸多唐璜的故事，勾勒出兩種層次的結局：「唐璜傳說中主要有兩個事件：其一敘述吸引女人的迷人男子，名叫唐璜，他誘惑女子，繼而拋棄她們，在不斷更替情人的愛情經驗中流連徘徊。另一個介面則是宗教與情慾抗衡的主題。唐璜的不受宗教約束，大言不慚的心態，不斷向社會、向宗教挑戰的意圖與行徑。這兩種因素下，在不同的時代思潮與創作中，形成唐璜兩個截然不同的因果結局。一個是道德教化、宗教懲罰不肖的審判，一個則是因愛感化獲得救贖的回頭浪子」（Marañón 86）。西班牙這三位劇作家處理唐璜的結局各有其戲劇考量與因應時代潮流。十七、十八世紀的唐璜終究遭受詛咒懲罰，最終必在神的審判下入地獄，為其罪惡贖罪。十九世紀的唐璜是一個「浪漫有人性」的唐璜，在茵內絲深情的感動與為其向天主請命下，獲得救贖的機會，魂魄與茵內絲一起比翼

雙飛奔向穹蒼。帝索·莫里納的唐璜結局是時代下必然的結果，除了劇情節奏的鋪陳外，也需在劇場與文字作品中彰顯兩個不同世界的意義，亦即，塵世的審判和天堂的審判。一個是受懲罰的褻瀆神靈者¹¹，一個是迎合閱聽大眾的期待，期許人間喜劇的結局，也是羅貝·貝加時代戲劇創作的圭臬。卡薩杜葉羅指出：「基督信仰的悲劇是建立在某種特定救贖的渴望上，此種救贖因著主受難的過程而期待得到恩寵：即死亡與復活」(Casaduro 1981: 157-158)。因此，帝索·莫里納因其神職與信念，也必然做如此結局的安排。唐璜不被姑息，毫無餘地被審判下地獄，呈現犯錯→贖罪的必然流程；但是，另一方面，依卡薩杜葉羅的說法，死亡的懲罰「卻使唐璜的生命進入奇蹟的境遇，走入內心深處的良知畛域，跨越到超自然的情境」(Casaduro 1981:154)。巴洛克的思潮試圖呈現人類心靈境界的底層，帝索·莫理納的唐璜雖以死亡審判，宗教的善惡意圖卻藉戲劇效果彰顯出來。

唐璜： 你說？ 我害怕了？
我全身燒燙！別用你這把火
焚燒我身體。

崗薩羅： 這把火遠比你造孽之火溫和。
天主的神蹟乃深不可測，
祂要你在一個亡者手中贖罪
如果你是火焰焚身，
則是天主正義使然
自作自受，惡有惡報(129-130)。

薩莫拉的唐璜結局則相對婉轉溫和，被其殺害的修院供奉崗薩羅的鬼魂猶規勸唐璜知過能改、善莫大焉。唐璜由此幡然悔悟，反映「人之將死、其言也善」的頓悟。薩莫拉的唐璜審判也遵循時代思潮與社會規範的準繩，卡薩杜葉羅也作如此詮釋：「新古典主義時代，慈悲是一種博愛，拯救人類，赦免罪惡必須在理性的框架內審度運作」(Casaduro 1975: 92)。因此，情節耙梳中，較之帝索·莫里納中受害人義憤填膺的詛咒，均以理性勸誡，對唐璜提出終被審判的警告。

唐璜，留予天主審判，你應戒慎
總會有人訓誡懲罰你
不是人人都會提醒你
總而言之，你應戒慎
你再怎麼輕視侮辱我

¹¹ Ramiro de Maeztu 提出帝索·莫里納的唐璜自是至終並非一個無神論者，唐璜並未全然否定另一個世界可能的審判，唐璜只是不願意去思索信仰的問題，不願意去面對眼前之外的其他問題 (*Don Quijote, Don Juan y la Celestina* 84)。

善有善報，惡有惡報
不是不報，時候未到 (Zamora 427)。

唐璜的審判，除了巴洛克時期和新古典主義時期的思潮影響外，可以看出他反映西班牙民情風俗、信仰的鐵律，馬拉紐的分析可見一斑：

唐璜是一個反抗社會規範、褻瀆宗教正統的叛逆份子，在西班牙對於反抗者，尤其是反抗國家與宗教的威信者，其審判比其他歐洲國家來的嚴厲。唐璜在其他國度，不可能像在西班牙一樣成為一個「英雄」。此種褻瀆聖物與宗教的銳氣與果敢促成唐璜的流傳與聲名。另一個因素則是時代背景促成，十七世紀的西班牙，從菲力普二世開始反宗教改革，捍衛天主教的政策讓國家社會處於幾近神秘主義的氛圍下，男人的「名譽」和女人的「貞潔」至上，臥房內的尊嚴有如修院靈修般純潔高尚。同時，黃金世紀的西班牙，戲劇鼎盛，名家輩出，各類題材書寫，而菲力普四世時期宮廷的腐敗與道德淪喪恐也是神職人員帝索·莫里納藉文學諫上的苦心(87-88)。

索利亞的唐璜最大的差異在於塑造一個懂得愛、懂得體認神旨、思索信仰問題、知所懺悔的人。這些轉變有別於其他創作中唐璜的自負與狂妄。然而，索利亞的唐璜並非獨創¹²，只是回歸傳統的愛的主題的書寫，茵內絲角色的塑造或更見索利亞的苦心孤詣，如他所言：「從茵內絲的角色看到天主的兩道榮光在作者（我）心中閃耀：智慧與信仰」(Zorrilla 1961:153)。索利亞的唐璜，揮別帝索莫里納的逢場作戲、輕別離的玩世態度，遠離薩莫拉血腥的刀光劍影，和女主角茵內絲有諸多纏綿款款深情傾訴：

茵內絲： 無法抗拒你
我投入你懷抱
如江河入大海
你的容貌令我銷魂
你的話語叫我迷眩
你的眼眸使我陶醉
你的呼息令我窒息
唐璜、唐璜、我央求
你君子的惻隱之心

¹² Ramiro de Maeztu (75)提出此論點，指出索利亞的貢獻在於將傳統題材復甦，讓倫理規範與愛的力量以舞台戲劇效果再現，索利亞的讓傳統唐璜在劇場上復活，在劇場上書寫情慾、抒發情慾、獲得救贖的舞台效果。

要不摘除我的心
要不就愛我吧!因為我愛你(165-166)!

茵內絲的純潔坦誠，改變唐璜的虛偽矯情。浪漫主義激情的書寫與情慾抒發，相對茵內絲的柔弱嬌憐，又顯露骨，戲劇張力雖呈現出來，卻又與真實難以契合，這正也是浪漫主義想像力與誇飾的書寫。

唐璜： 我的心靈啊!這話
改變了我的本性
我甚至感覺天堂
也為我敞開大門
茵內絲姑娘
不是魔鬼給我這份愛
或許是天主透過妳
讓我信仰祂(166)。

這段唐璜對信仰的領略，決定最後他獲得救贖的關鍵蛻變，也因而有別於諸多唐璜入煉獄的審判，地獄焚身之火的象徵，在索利亞的唐璜中，唐璜與茵內絲，在神奇超自然的氛圍下，轉化成光明的兩道火焰消失在空中。

茵內絲： 天主的旨意是：
我帶著痛楚的心靈
洗滌他不淨的靈魂
主允許我的懇求
在我的墓地前
唐璜獲得救贖（225）

唐璜： 慈悲的天主，榮耀屬於你!
明日塞維亞市民知曉
我亡於受害者之手
必將大感驚嘆!
這是正義公理
告知世人知曉
煉獄為我打開
懺悔之門
慈悲的天主就是
唐璜的天主（226）。¹³

¹³從薩莫拉的唐璜劇開始，唐璜一劇每年變成萬聖節和掃墓節必演的戲碼；後來索利亞的唐璜取而

五、結語

唐璜相關的戲劇與作品創作延展至今，傳說中與死人共宴的主要情節泰半已蛻變成單純唐璜角色的探討。以作品成就而言，唐璜也不獨是西班牙語文學的瑰寶，但就如馬拉紐的辯說：「一八八六年 Hayen 提出「唐璜主義」(donjunismo) 這個名詞，指出唐璜已從傳說、文學神話轉變成人類一種愛的行為模式。那麼去掉傳說中唐璜邀骷髏赴宴、與死者共飲的元素後，唐璜其實是不屬於特定身份、沒有國籍之分的」(Marañón 87)。意即，這樣的情慾表現是人性的共同表徵，非關國族疆界或民族性。西班牙之所以唐璜認同強烈，在於地域背景，在於天主教的影響與勢力，在於唐璜誕生於西班牙文化政治鼎盛的朝代，繼而國勢由盛轉衰的歷史因素使然，而有這樣一個融合傳說、宗教、貴族萎靡...等元素的作品產生。唐璜的安達魯西亞/西班牙形象及性格，一如梅里美(Prosper Mérimée)遊歷安達魯西亞，觀察西班牙與吉普賽女孩的個性而書寫《卡門》(Carmen)一般，塑造出一個西班牙人相當陌生的性格、但名字十分熟悉的女子。¹⁴西班牙哲學家奧德嘉·嘉塞(José Ortega y Gasset)在他的著作《愛》(Estudios sobre el amor)仍不免為唐璜提出辯解，試圖定義西班牙式的唐璜與圖像：

“真正的唐璜...總是與女人保持距離，不時將自己包裹在異域的斗篷中;...當試圖定義唐璜這個人的形象時，如果把興趣的焦點放在有關男人如何窮其一生來與人做愛這個議題上的話，他就犯了對唐璜這個角色認知上的最大錯誤，這樣的研究焦點最多也只能理出一個無足輕重而卑下的唐璜而已。... 唐璜不是向女人獻殷勤示愛的人，其實是反過來，她是女人頻向他獻殷勤示愛的對象(《愛》 38-39)。

奧德嘉·嘉塞的辯解在帝索·莫里納的《塞維亞的風流客與石頭客人》中可得到印證，漁家女蒂絲貝雅說道：「我總是戲弄別人/卻免不了被人戲弄」(70)，蒂絲貝雅睥睨圍繞其周遭的漁夫，而有欲藉唐璜顯榮耀的虛榮。農婦阿敏妲，新婚前夕竟隨唐璜而去，唐璜面對低下階層婦女時，不免顯露其階級歧視與不屑。薩莫拉的《善有善報，惡有惡報與石頭客人》則比較傾向奧德嘉·嘉塞所謂的「無足輕重而卑下的唐璜」(38)。索利亞的唐璜則嘗試建立男女互訴情懷的基準。奧德嘉·嘉塞所欲彰顯的唐璜多少以男性為中心思維，因此馬葉茲杜提出唐璜是男人權力的象徵，一如西班牙征服拉丁美洲的眾多勇士以「征服者」名之，

代之，作為悼念亡者的戲劇。唐璜的褻瀆神明、誇言不慚而至遭天譴、悔悟、因愛獲得救贖的過程，和萬聖節及掃墓節祭天祭祖的氛圍相契，亦有提壺灌頂，提醒世人之用。

¹⁴西班牙十九世紀相當多女孩名叫卡門。卡門之名源於加爾默羅教派(Carmelo/Carmelita)聖母名稱之意。西班牙的宗教信仰虔誠，經常以聖名命名，但梅里美作品面世後，卡門已從宗教的深層涵意轉化為淫蕩女子的化身，自此以此為名的現象亦驟減。巧合的是，索利亞的《唐璜·德諾里歐》於一八四四年面世，梅里美的《卡門》翌年一八四五年出版。

唐璜征服女人，不曾動情；唐璜總是試圖超越規範、超越權力、超越理性 (Maeztu 88)，但憑「我和我的感覺」實現他利己主義(egoísmo)與以自我為中心(egotismo)的價值判斷 (Maeztu 76)。唐璜之不朽，印證人類對愛的嚮往與逾越規範的好奇永不消失。

引用書目：

西文書目：

- Casaduero, Joaquín. *Estudios sobre el teatro español*, Gredos, Madrid, 1981 °
- . *Contribución al estudio del tema de Don Juan en el teatro español*, Porrúa, Madrid, 1975 °
- Chang, Luisa Shu-Ying. *Don Juan en el teatro español, siglos XVII, XVIII y XIX*, Tesis de Licenciatura, Instituto de Posgraduados de Lenguas y Literaturas Hispánicas, Universidad Católica Fu-Jen, Taipei, 1988 °
- Díaz-Plaja, Fernando. *El español y los siete pecados capitales*, Alianza, Madrid, 1986 °
- García Lorenzo, Luciano. *El mito de Don Juan*, Cuadernos de Teatro Clásico, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Madrid, 1988 °
- Maeztu, Ramiro de. *Don Quijote, Don Juan y la Celestina*, Espasa-Calpe, Madrid, 1963 °
- Mandrell, James. “Don Juan Tenorio as refundición: The question of repetition and doubling”, *Hispania*, vol. 70, no. 70, Indiana University, 1987, p.p. 22-30 °
- Marañón, Gregorio. *Don Juan*, Espasa-Calpe, Madrid, 1964 °
- Menéndez Pidal, Ramón. *Estudios literarios*, Espasa-Calpe, Madrid, 1957 °
- Molina, Tirso de. *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, edición de Joaquín Casadueiro, Cátedra, Madrid, 1986 °
- Ortega y Gasset, José. *Estudios sobre el amor*, Espasa-Calpe, Madrid, 1966 °
- Saena-Alonso, Mercedes. *Don Juan y el donjuanismo*, Guadarrama, Madrid, 1969 °
- Said Armesto, Víctor. *La leyenda de Don Juan*, Espasa-Calpe, Madrid, 1968 °
- Vega, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias y La discreta enamorada*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1948 °
- Zamora, Juan Antonio de. *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague y convidado de piedra*, Biblioteca de Autores Españoles, Real Academia Española, tomo 49, Madrid, 1951 °
- Zorrilla, José. *Don Juan Tenorio*, Cátedra, Madrid, 1979 °
- . “Cuatro palabras sobre mi *Don Juan Tenorio*”, *Recuerdos del tiempo viejo*, Publicaciones Españolas, Madrid, 1961, p.p. 147-166 °

中文書目：

- <<東煥·德諾略>> (*Don Juan Tenorio*), 何瑟·索瑞亞(José Zorrilla) 著, 王安博譯。台北: 書林, 1996。
- 《愛》(*Estudios sobre el amor*), 奧德嘉·嘉塞(José Ortega y Gasset)著, 王貴梅譯, 張淑英導讀, 究竟出版社, 2001。

