

互文性研究方法下的罗伯特·舒曼《狂欢节》解读

杜好奇

[摘要] 以舒曼《狂欢节》中的文本交织现象为切入点，运用互文性理论，从社会文化、音乐文本与观念文本三个维度展开分析。通过回溯19世纪初欧洲炫技音乐潮流与“大卫同盟”音乐同盟会理想的冲突，为作品中的反传统、反讽与“狂欢化”风格提供历史背景，从自我文本与他文本两方面解析其互文性特征，归纳文本互动类型，并借助狂欢—怪诞美学探讨“丑角”“假面”等母题的音乐转译方式。《狂欢节》构建了一个崩塌并重建秩序的“第二世界”，其狂欢化书写不仅体现了文本间的对话，更体现了舒曼审美反叛与音乐自由追求。

[关键词] 舒曼；文本；互文性；《狂欢节》；怪诞

中图分类号：J609.1 文献标识码：A 文章编号：1001-5736(2025)03-0102-10

DOI:10.20093/j.cnki.CN21-1080/J.2025.03.12

在西方音乐历史上，对他人作品中音乐材料的借用并不鲜见。在罗伯特·舒曼（Robert Schumann, 1810—1856）的音乐作品中，经常可见他人作品的痕迹。如在《C大调幻想曲》（*Phantasie in C Major*, op. 17）中，舒曼就以贝多芬《致远方的爱人》（*An die ferne Geliebte*, op. 98）最后一首分曲开头的旋律作为该幻想曲第一乐章的结尾。这并不是对贝多芬点到为止的致敬，事实上，这一摘引片段在整部乐曲的构思中占据核心位置。此外，舒曼以往的作品也会以动机或音乐片段的形式再次出现在其后的作品中，形成前后音乐文本间的对话。这样的现象在舒曼的《狂欢节》（*Carnaval*, op. 9）中同样存在，对这些片段的来源以及特点学术界已有论述^[1]，而这些文本在《狂欢节》中究竟起到何种作用、引发何种效果并未见深入探讨。以往的这种考据、溯源式的实证研究在20世纪末迎来转向——学者们开始阐释舒曼与文学、与浪漫化（*Romantik*）观念或与女

性主义的关联，而关于以上音乐文本的交织现象成因在《狂欢节》中呈现的意义仍较少有学者涉及，这就是笔者研究的起点。

由此，本文将以“如何理解《狂欢节》中的文本交织现象”为基本命题，围绕以下三个方面展开论述：首先，简要梳理舒曼的哲学思潮和音乐观念，以及当时的音乐文化生活，特别是它们对青年舒曼产生的影响，揭示这些因素如何构成《狂欢节》中多重文本交织现象产生的历史与观念前提；其次，深入探讨《狂欢节》中互文现象的具体表现，包括作品的文本特征及其互文性特点，以及这些特点在音乐中的作用与效果；第三，将《狂欢节》置于19世纪欧洲的狂欢化与怪诞审美框架中加以考察，解析其独特现象的美学观念意涵。通过这三个方面的分析，期望能够对该问题进行把握，从而更全面地理解这部作品中独特的文本交织现象，并为理解《狂欢节》中的文本交织现象提供有价值的见解。

作者简介：杜好奇，中央音乐学院音乐学系2024级博士研究生。

一、1930年的舒曼——诗意与音乐间的张力

（一）热爱文学的舒曼——《狂欢节》和狂欢化诗学

舒曼生于德国茨维考的书商家庭，自幼接触文学，7岁起跟随约翰·戈特弗里德·昆奇（Johann Gottfried Kuntsch）学习钢琴。13岁时，舒曼在音乐与诗歌方面展现了双重兴趣，尝试将文学与音乐结合。1825年起，舒曼在文学俱乐部阅读德语经典作品，尤其热衷让·保罗的作品。1826年，舒曼父亲去世。同年，舒曼在母亲与监护人安排下赴莱比锡攻读法律专业，但他却无意从事司法工作。1830年，在听了帕格尼尼的演奏后，舒曼决定投身音乐事业，同时继续沉浸于文学中。1831年，他在日记中表达了对霍夫曼的热爱，并在21岁生日时提出以“佛洛列斯坦与尤塞比乌斯”（人物源于让·保罗小说中的“二重身”形象）命名其内在自我。

舒曼不仅在文字中构建这些象征，还在《蝴蝶》套曲中尝试将让·保罗小说的“假面舞会”意象转译为音乐，这一主题在《狂欢节》《维也纳狂欢节》中亦有延续。

《狂欢节：四个音符的可爱场景》（*Carnaval, Scènes mignonnes sur quatre notes*, 1834—1835）共有21个分曲，标题中除了包括“大卫同盟”成员外，还涉及常见于欧洲狂欢节的歌剧喜剧角色，如小丑和疯癫者，这些角色成为歌剧中的主角和亮点，并常见于化妆舞会中。人们佩戴假面，变换身份，戏谑地登场。巴赫金曾指出：“在狂欢节上，一位风尘女子也可能是位哲学家，说出很有哲理的话来；一个国王也会变成一个小丑。”^[2]狂欢节文化既代表某种无节制的放纵，也可以表达对陈规旧习的彻底“反讽”。在此，需对狂欢节及与之相关的观念作以简要梳理。

1. 狂欢节——戏谑地反讽：从狂欢节到怪诞现实主义

狂欢节作为历史悠久的西方民间诙谐文化之

一，包含舞会游行、纵情狂欢与讽刺社会秩序等要素。在这一传统中，常见乞丐被加冕为王、假面舞会以及等级颠倒的滑稽仪式，体现出对官方权威与日常规范的戏谑和解构。巴赫金认为，在狂欢节这种“非官方文化”中，参与者不分演员与观众，全民皆可参与表演，形成一种“生活—表演”的双重世界关系。^[3]这种文化氛围孕育出特有的象征语言，洋溢着否定与肯定并存、旧秩序被埋葬又重获新生的双重性格。

在文学领域，狂欢节精神被转化为“狂欢化”的叙述方式，并以“怪诞现实主义”作为其审美核心。巴赫金指出，这种风格通过“降格”手法，将一切理想、高尚或抽象的事物拉回物质与身体层面，强调生命的循环性与再生的可能。如他所举例的刻赤怀孕老妇像，通过衰老之身与新生命的结合展现怪诞风格的双重性、更新性与生命力。该视角为解析舒曼的艺术创作提供了重要的文化背景和思想背景，尤其是他在通过音乐表现狂欢精神、反讽庸俗时所体现的独特审美策略。

2. 艺术中的怪诞形象

“怪诞”形象的概念源于古希腊、古罗马时期的雕塑，并在文艺复兴时期首次作为术语出现，用以描述15世纪末的装饰风格。^[4]巴赫金认为，文艺复兴时期狂欢式的世界观和怪诞形象作为一种文学传统存在，并在后来的世纪中得以流传^[5]，尤其是在17、18世纪，这一传统扩展到假面喜剧、滑稽小说等艺术体裁中。在德国的罗曼时期，关于怪诞的讨论尤为重要，弗里德里希·施莱格爾的《诗艺对话》和让·保罗的《美学入门》等作品都深入探讨了这一主题。

罗曼时期的怪诞较文艺复兴时期有几个重大的转向（巴赫金认为这些转向在某种程度上使狂欢化诗学片面化呈现，而早于巴赫金对“怪诞”术语进行研究梳理的凯泽尔，则以这一时期怪诞的内涵为蓝本展开论述）。一方面，这是怪诞形象本身适应时代变化的结果；另一方面，德国罗曼化思潮对怪诞的影响也颇为重要。于是舒曼的《狂欢节》在“狂欢化—怪诞”观念下应运而生。

18世纪下半叶,德国思想界开始对古典主义标准进行反思,罗曼时期的“怪诞”美学重新受到重视,同时,在德国戏剧演出中,阿尔列金这一最具怪诞代表性的丑角形象被广泛采用,引发了人们对丑角的重新关注。如学者尤斯图斯·默泽尔(Justus Möser)对丑角研究价值的辩护,他提出“艺术是对美丽的自然的模仿”这一原则不适用于丑角的批评,丑角的研究价值应被重估;弗里德里希·威廉·埃贝灵(Friedrich Wilhelm Ebeling)则通过大量对中世纪怪诞现象的考察梳理,为怪诞的研究提供了丰富的史料支持。

然而,巴赫金指出,罗曼时期的怪诞逐渐转变为一种室内风格,它变得更为主观、孤立,缺乏以往的民间性和广场性。狂欢节的世界感受在此时期被翻译为主观唯心主义的哲学思想,这意味着怪诞的外在表现形式趋向内向和自我反思。在这一转变中,怪诞的“诙谐”元素被弱化,转而表现为幽默、反讽与讥笑,充满了讽刺的意味。巴赫金指出,在这种风格中,传统的诙谐和再生的成分几乎被消解,留下的更多的是幽默性和讽刺性的元素。其特点与德国罗马化的哲学思想相互交织,并最终影响了舒曼的《狂欢节》。

(二) 19世纪音乐生活的一角——“诗意”的反面

19世纪的音乐文化基本是市民的文化。达尔豪斯指出,“这一论断仅在音乐机制、趣味传递体阶层、重要音乐体裁依据的原则或观念的社会特性”等层面加以阐释才可成立。钢琴音乐在这一时期主导了音乐的“诗意”概念:一方面,这既是作曲家们不约而同地选择;另一方面,这也有赖于钢琴制造业、乐谱印刷业、市民阶层的兴起。在德国乃至整个欧洲,钢琴演奏成为中产阶级家庭女性最渴望的技能之一。除了演奏外,钢琴也是一件带有象征属性的“家具”,如里奥·普兰廷加(Leon B. Plantinga)所述,钢琴完全介入当时的社交,化为财富与品位的象征。^[6]

钢琴乐谱出版业也为大众提供了方便。据普兰廷加统计^[7]:1800年,在维也纳阿塔利亚与科

慕普(Artaria&Comp.)出版的22首音乐作品中,20首作品需要钢琴的参与;同年,在《音乐总汇杂志》(Allgemeine musikalische Zeitung)发布的73篇新作乐评中,有63篇乐评涉及钢琴……在1844至1851年的器乐作品出版物中,钢琴作品占84%。庞大的出版量为业余钢琴爱好者提供了广泛的选择。

此外,钢琴音乐在市民生活中的普及与公共音乐厅中炫技大师的表演密切相关。帕格尼尼(Niccolò Paganini, 1782—1840)以其魔鬼般的炫技演奏令无数听众为之倾倒,而李斯特、舒曼等一批音乐家也深深为之折服。早在1780至1820年,在钢琴领域也有一批炫技大师,如克莱门蒂、胡梅尔等开创了“巡回音乐会”的形式,往返于伦敦、巴黎、维也纳、柏林及圣彼得堡^[8]。炫技大师们不仅以高超的技艺震撼听众,而且擅长通过制造话题扩大自身的影响力。

然而,以上这些音乐属于“罗马化”音乐中的杰出代表吗?对于那些中产阶级女性而言,钢琴演奏是一项实用的技能;市民们在公众歌剧院、音乐厅当中得到更多的是消遣或对猎奇心理的满足,不论其中是否存在杰作。这样的聆听与接受或许有损古典—罗马化理论的重要前提,即忘我地沉浸于美学对象的作品,进而沦为舒曼所言的“平庸”。这为后来作曲家对“诗意的音乐”和“音乐中的平庸现象”的论争埋下了伏笔。

二、文本间的《狂欢节》

《狂欢节》共有21首分曲,在标题中可见狂欢节中常见的喜剧角色,也包含“大卫同盟”成员。体现“大卫同盟”的分曲有No. 1《序曲》、No. 5《尤塞比乌斯》、No. 6《佛洛列斯坦》、No. 12《齐雅琳娜》、No. 13《肖邦》、No. 14《埃斯特雷拉》、No. 17《阿拉曼德圆舞曲—帕格尼尼》、No. 21《大卫同盟员进攻非利士人的进行曲》;而体现“狂欢节中的喜剧角色”的有No. 2《皮埃罗》、No. 3《阿尔列金》、No. 7《妖艳女

子》、No. 16《潘达隆与哥伦芬娜》。

(一)《狂欢节》中的“痕迹”之一——“大卫同盟”的假面

如上所述，在《狂欢节》中出现了众多肖邦、帕格尼尼等他人“声音”，舒曼将这些朋友纳入其想象中的“大卫同盟”，构成了狂欢节的群像画。

1. 舒伯特与《序曲》

在《狂欢节》中，舒伯特虽未被明确标示为“大卫同盟”成员，但以隐蔽方式出现。1831年，舒曼曾计划创作一首以舒伯特《渴望圆舞曲》(Sehnsuchtswalzer)为主题的钢琴变奏曲，整体构想包括序曲、五首变奏、四首利都奈罗(ritornello)与终曲，但该计划最终未完成和出版。圆舞曲的序曲部分稍加改动后被用于《狂欢节》的《序曲》中，两者在内容上大部分一致，仅在低音区增厚了左手伴奏织体，增强了管弦乐色彩与明亮效果。在和声上，舒曼采用非常规方式，强调下属和弦而非主和弦，营造独特的交响效果，为乐曲增添了别样的色彩，引领听众进入一个充满奇幻色彩的音乐世界(见谱例1、谱例2)。

在《狂欢节》中，《序曲》是较长的乐曲，包含了4个风格迥异的段落。在乐曲开头摘引的段落第25小节处，乐曲以赫米奥拉(hemiola)的节奏型叠入了第二个段落。在该段落中，开头的二

音动机 ${}^bE-F$ 被扩展为 ${}^bE-F-{}^bE-C-{}^bA$ ，除了赫米奥拉节奏带来二拍子的韵律感外，舒曼还取消了附点音型，取而代之的是流畅跑动的八分音符。罗兰·巴特曾描述舒曼的作品具有某种“冲撞”的特征^[9]，在此处，冲撞的特性主要体现在节奏上，在标记为“活跃的”部分，音乐节奏发生突转——回到了类似乐曲开头的附点音型，但多是复附点音符；并且还有来自第二段的流动性八分音符主题不断穿插其中；从和声上看，在经过第二段到第三段属准备一主四六和弦一属和弦后，并未解决，而是转入其他调中。而在最后的急板(从第116小节起)，舒曼再次回归倍半节奏型，且其从 bE 到 C 的上行旋律线也与乐曲开头乐句呼应。《序曲》的四个部分具有明显的异质性，其连接也并不能称作流畅，但这是舒曼刻意而为之的结果。

舒曼将舒伯特比喻为让·保罗，而让·保罗最为重要的写作特点便是“离题”(digression)。离题是当时德国文学的创作手法之一，在让·保罗等人的作品中多次被使用，舒曼在《序曲》中便采取了这一创作手法。整体热闹喧嚣且略带怪诞的风格与标题《狂欢节》联系紧密，但又与人们熟知的舒伯特的形象大相径庭。在“舒伯特”的面具下，舒曼运用诙谐表达拉开了《狂欢节》整曲的序幕，这种创作对离题赋予作品独特的灵魂。

谱例1 舒曼《序曲》第15—17小节



谱例2 舒曼《序曲》第1—4小节



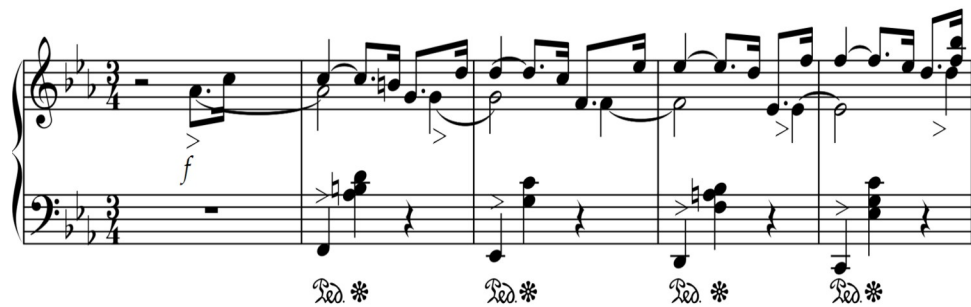
2. 克拉拉与《齐雅琳娜》

在钢琴套曲《狂欢节》中，舒曼赋予克拉拉“齐雅琳娜”（Chiarina）这一化名。舒曼自幼即擅长以音乐“肖像化”身边人物，并且这种描绘在朋友圈中广受认可——“他（舒曼）能借琴曲描绘出每个朋友的性格，其精确度，叫人忍俊不禁。”^[10]在套曲《狂欢节》中，舒曼同样运用这一手法来刻画他构想的“大卫同盟”中的各位“盟友”，然而对“克拉拉”这一形象的描绘，却与人们普遍认知中的天才女性钢琴家形象有所不同。

在《齐雅琳娜》中，其音乐仍然带有明显的“冲撞”特性——乐曲整体基于一个附点音型的动

机模进构成（见谱例3）。而这个动机的来源是《斯芬克斯》中的“ $\flat A-C-B$ ”。乐曲写作围绕半音化进行构思——高音声部上行，中声部和低音与之保持反向进行，进一步加剧了这种冲撞感。在和声上，采取规避主和弦的手法，与《序曲》不同的是，舒曼在《齐雅琳娜》中将和声的紧张感拉到了更高的层次。乐曲以导七和弦引入，且在全曲的40小节中始终未出现完满的终止式。附点音符带来的摇摆律动、半音化进行及始终无法得到“完满终止”的期待感成为本曲的基调。此外，该曲始终保持同样的进行手法，使音乐情绪的酝酿、攀升和发展高度统一，紧张和期待的情感持续到下一首乐曲《肖邦》时才得以化解。

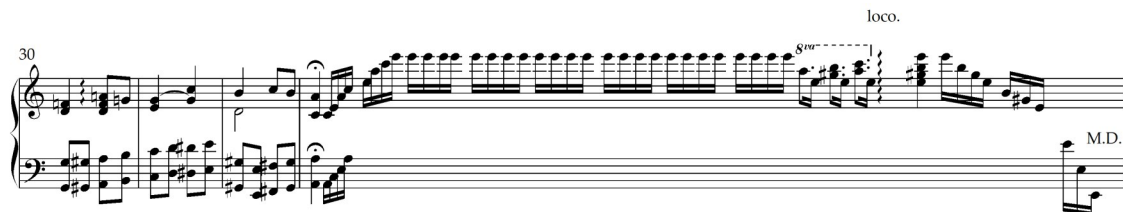
谱例3 《齐雅琳娜》第1—5小节



舒曼擅长用音乐描绘人物特性，在舒曼25岁之前，克拉拉常以天才钢琴家的形象出现——舒曼在1830年拜入维克门下学习钢琴时，克拉拉已经具备娴熟的演奏技巧，并且早在两年半前，舒曼就在卡鲁斯家中见识了克拉拉的天赋。^[11]在克拉拉早年的创作中，也可以看到她对技巧性的追求，

如大量的华彩性段落，密集的八度音及十六分音符的跑动（见谱例4）。而舒曼在《齐雅琳娜》中选择了与克拉拉截然不同的创作手段——旋律进行是单纯的动机模进，并且贯穿始终；在《狂欢节》中，舒曼通过齐雅琳娜的形象生动诠释了音乐风格层面的反讽性表达。

谱例4 克拉拉《献给罗伯特·舒曼的钢琴罗曼曲》片段（第30—33小节）



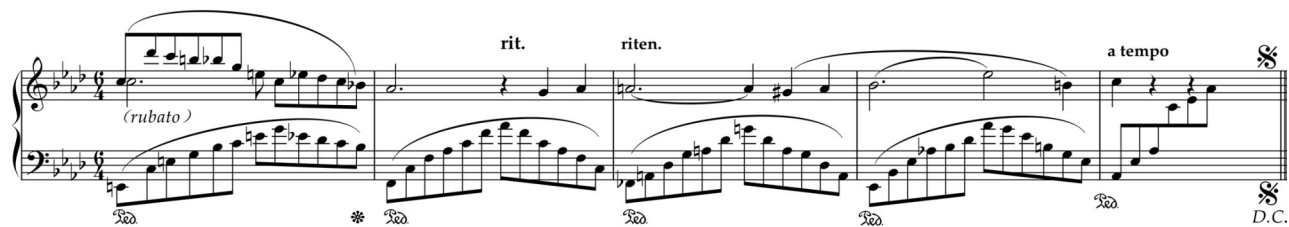
3. 《肖邦》

《狂欢节》第12分曲《肖邦》历来为学者们所津津乐道，这与舒曼对肖邦风格的精准把握与模仿相关——伴奏的琶音音型、和声布局以及典型的肖邦式装饰音的运用等会使人不由自主地联想到肖邦的《夜曲》。舒曼是德国较早发现肖邦音乐才华的音乐家。舒曼公开发表的首篇乐评于1831年12月7日刊登在《音乐总汇报》上，属于德国较早力荐肖邦的文章之一。他提出肖邦《“让我们携手同行”主题变奏曲》(Op. 2, 1830年)的主题取自莫扎特《唐·璜》二重唱《让我们携手同行》(Là ci darem la mano)。舒曼在文中盛赞肖邦为“天才”——既指他对原剧人物特性的刻画，也指他在五个风格迥异变奏的高超手法。随着1834年《新音乐杂志》(Neue Zeitschrift für Musik)的创办，舒曼又通过多篇文章持续评论并宣传肖邦的新作，并在其“大卫同盟”的文学化批评话语中，将肖邦纳入其所推崇的音乐家阵营。

舒曼也愿意与肖邦接触。两人首次会面于1835年9月，《狂欢节》在当时已创作完成，但在两年后才正式出版。在克拉拉父亲家举行小型音乐会后，肖邦演奏了《练习曲》中的两首和《钢琴协奏曲》，克拉拉也在此前演奏了《练习曲》中的不同两首。舒曼曾热情地写信邀请肖邦在杜塞多夫重聚，但未能如愿。1836年9月，舒曼在给老师海因里希·多恩的信中提及：“我们（指舒曼和肖邦）度过了愉快的一天。他给了我他的新作《G小调叙事曲》，依我之见，这是他最有灵气的作品……此外他演奏了整套新的《练习曲》《夜曲》和《玛祖卡》，每首都无与伦比。”

如前所述，《肖邦》分曲中大量典型肖邦风格的元素使用，使分曲极具辨识度，左手的琶音音型与右手的旋律起伏非常接近当时的《夜曲》以及《练习曲》等作品。与此同时，舒曼的《肖邦》也融入了肖邦《夜曲》中典型的装饰音（见谱例5），使肖邦的《夜曲》风格巧妙融合其中。

谱例5 舒曼《肖邦》的结尾



《肖邦》短短的14小节是否应仅被视作肖邦典型风格高度凝练的混合物呢？卡尔·达尔豪斯(Carl Dahlhaus)曾指出：“舒曼在终止式上呈现的与肖邦音乐不同的内心色调。”不仅如此，从结构上看，舒曼也呈现了对肖邦风格的完全“反讽”。

《夜曲》这一体裁在肖邦前辈约翰·菲尔德笔下呈现典型的“沙龙气息”，而在肖邦的笔下，夜曲风格已经发生转变。从肖邦早期的两套《夜曲》(Op. 9和Op. 15, 两套均创作于1835年之前)看，肖邦的《夜曲》风格已经完成从沙龙气息的轻盈风格(Op. 9 No. 1—2)到更具戏剧性、悲剧性风

格的转变。这些转变集中体现在对比性的B乐段中。在1835年出版的第七号夜曲(Op. 27 No. 1)中，右手的旋律线条更为沉稳，也不再像早期作品那样注重华丽装饰。舒曼在后来的评论中也指出这一转变：“过去的肖邦喜爱珠光宝气、灿烂夺目的黄金和珍珠，现在他已有所改变，变得比过去更质朴了”。^[12] 尽管还会有装饰性元素，但它们的背后蕴含了“高贵的、富有诗意的内容”。

肖邦对菲尔德夜曲的“超越”也体现于此。于润洋先生曾在《悲情肖邦——肖邦音乐中的悲情内涵阐释》中指出，“悲剧—戏剧性”在肖邦音

乐中的地位，而这种呈现需要“开端—发展—高潮—结尾”的线性叙事逻辑支撑。然而，在《狂欢节》的《肖邦》中，乐谱结尾的返始标记将之自然地带回开头——在结尾句处，从第2小节起，旋律音从G迂回上行至C（三音），缺乏强力的总结性结尾；最后1小节织体回归乐曲开头，使乐曲可以顺势连接开头。这样一种“轮回”的叙事结构瓦解了肖邦音乐“戏剧性”的基石，用最“肖邦”的“话语”瓦解了“肖邦”。

4. 《大卫同盟进攻非利士人的进行曲》

在《狂欢节》的终曲中，“大卫同盟”首次以音乐形式出现，代表了舒曼理想中的音乐家群体。与以往通过乐评来传达音乐的观念不同，舒曼通过《大卫同盟进攻非利士人的进行曲》来捍卫以

贝多芬、舒伯特等人为代表的艺术理念。

在《进行曲》中，《祖父舞》象征的是非利士人（见谱例6），对它的批判主要以反讽的形式呈现：作为《狂欢节》的终曲，其保持了狂欢节传统——以非利士人的面具戏谑地呈现对它的讽刺。《进行曲》以罕见的三拍子呈现，尽管通过大量“赫米奥拉”节奏型的运用，使其短暂恢复了二拍子的感觉，但总体而言，与二拍子进行曲规整乃至机械的韵律感相比，这首《进行曲》的节拍感呈现错综复杂的形态。而错综复杂的不仅是节拍，音乐文本的借用也是如此，除去《祖父舞》，乐曲中间引入了一段来自《序曲》的段落（同样为三拍子）。这两段三拍子主题的并置形成了精妙的互文关系。

谱例6 《祖父舞》

Andante
Und als der Groß-va-ter die Großmutter nahm, da war der Groß-va-ter ein Bräuti-
und die Großmutter war ei - ne Braut, da wurden sie bei-de zu-sammen ge-
Allegro
gam, Mit dir und mir ins Fe - derbett, mit dir und mir ins
traut. Da sticht dich kei-ne Fe - der nicht, da beißt dich auch kein
12 Stroh.
Floh.

至此，乐曲开头风格与《祖父舞》《序曲》段落带来舞曲风格的互相交叠构成了该乐曲的第一层反讽，即体裁的反讽——舞曲化的进行曲或进行曲化的舞曲；而第二层反讽面则体现在《祖父舞》的运用上。如上文所述，《祖父舞》象征的是与大卫同盟对立的庸夫俗子——非利士人，而在《进行曲》中，非利士人被推向前台，一跃成为主

角。它不仅将进行曲的基础节拍定调为三拍子，而且多次出现，占据了乐曲大量篇幅（见谱例7）。实际上，这样的呈现方式恰好契合了《狂欢节》主题。如前文所述，非利士人在终曲中扮演主角的情形，恰似狂欢节上为乞丐或小丑“加冕”的情节。这是舒曼运用音乐的反语，在此对非利士人代表的庸俗音乐现象进行了讽刺与揶揄。

谱例7 《大卫同盟进攻非利士人的进行曲》中对《祖父舞》的引用（第51—58小节）

f Thème du XVIIème siècle

(二)《狂欢节》中的“痕迹”之二——狂欢—怪诞

如前文所述，“怪诞”是狂欢化诗学的重要特质，它在本作品中亦有鲜明的体现。

1. 怪诞风格中的“丑角”形象

丑角是怪诞观念的标志性人物。与美和崇高的古典审美标准不同，丑角体现为与美、高贵、规则、等级秩序等范畴的对立面。在狂欢节的节庆仪式中，丑角的加冕与脱冕仪式常是庆典的高潮，象征了对世界秩序的彻底颠覆，进而实现所谓的“第二个世界”。《狂欢节》对意大利喜剧角色的征用，如“皮埃罗”“阿尔列金”“潘达隆与哥伦芬娜”等正是这种文化符号在音乐维度的转译。这些喜剧丑角源于17世纪晚期在巴黎表演的意大利剧团，并逐渐在欧洲的戏剧和狂欢节庆典活动中占据重要地位。

这些角色个性鲜明，19世纪的文论家，如朱

尔斯·雅楠 (Jules Janin) 和泰奥菲尔·戈蒂埃 (Théophile Gautier)，他们认为，皮埃罗的愚钝面具下潜藏着后双重性——既是理想主义的殉道者，又是命运嘲弄的对象；而阿列金则凭借灵巧、精明的彩衣丑角形象，成为罗曼化英雄的前文本；女仆哥伦芬娜源自幕间舞者，与阿列金一样狡黠；与三位仆人形成阶级对照的潘达隆，是地位、财富和贪婪的象征。在丑角主题分曲后刻意配置高贵的圆舞曲 (Valse noble)，形成文本间的张力关系。具体而言，《皮埃罗》以滞重的二拍子对抗圆舞曲的优雅三拍子；《阿莱金》通过重音位移 (强调第二拍) 与乐句变形解构舞曲韵律；而《潘达隆与哥伦芬娜》的二拍子架构同样与后续《阿拉曼德圆舞曲》形成节拍对峙。因此，三首与丑角形象相关的分曲，在节拍、韵律层面与圆舞曲形成了异质性特征，并在组曲的听觉进程中形成持续的降格—反讽张力 (见谱例8、谱例9)。

谱例8 《皮埃罗》第1—8小节



谱例9 《阿尔列金》第1—8小节



更具深意的是，作品《皮埃罗》与《阿莱金》共享音乐叙事的断裂性：前者通过21次重复的 $bE-C-bB$ 动机累积张力，却在巅峰时刻突然转

为弱奏；后者则以突强打破音乐进程。这种“未完成性”美学印证了默泽尔在《阿莱金，或为戏剧的怪诞风格辩护》^[13]中的论断：意大利喜剧剧

建的“特殊世界”，允许古典美学范畴外的元素共存——夸张与讽刺、崇高与卑琐、悲剧与闹剧。

2. 怪诞风格中的“假面”母题

巴赫金指出，狂欢节的假面承载了双重美学功能：既通过“形象更替与相对性”实现身份游戏，又以“遮掩与欺骗”构建多义阐释空间。^[14]这种源自民间诙谐文化的母题，在罗曼时期演变为艺术家解构权威的修辞策略。

在套曲《狂欢节》中，代表大卫同盟成员的分曲也均在不同程度上体现了这一特点。《序曲》通过双重解构完成了对舒伯特的创造性误读：舒曼模仿原曲四手联弹的密集和声，却以管弦乐化的音响效果消解其室内乐的私密性；通过冲撞式节奏型的引入，打破艺术歌曲般抒情的旋律线条。分曲《肖邦》虽然在表面上模仿了《夜曲》的乐句发展手法和装饰音的修辞，却在深层结构上，舒曼通过返始结构动摇了肖邦音乐潜藏在线性发展逻辑下“悲剧—喜剧性”的根基。这种“肖邦式反肖邦”手法，实质是对19世纪巴黎肖邦沙龙神话的智性嘲讽。而在舒曼《狂欢节》的这些“假面”或“新形象”中，对其本人最为重要的非《齐雅琳娜》（克拉拉）莫属。前文曾提及，克拉拉的音乐密码长期让学者们困扰，在《齐雅琳娜》中除了标题名称的指示，似乎并没有确凿的证据指向舒曼采用了克拉拉音乐密码创作，反而其中存在明显的“A-s-C-H”动机。乐曲风格与此前克拉拉的创作风格大相径庭，我们可在乐曲中再次听到冲撞性的节奏型，这样的不安定性与驱动性也在极端的和声紧张感上（始终规避圆满终止）得到呼应，当时，舒曼与克拉拉并非恋人关系，但在《齐雅琳娜》的面具下呈现的是一种内在的涌动感与难以企及的渴望。

对舒曼而言，在《狂欢节》中还有两个假面对其具有至关重要的意义，那就是尤塞比乌斯与佛洛列斯坦，二者又同怪诞观念另外的重要母题相关——疯癫与多重性。

3. 怪诞风格中的疯癫与多重性母题

罗曼时期的怪诞风格在承袭早期“再生”特

质的同时，呈现了新的时代特征。巴赫金在解析疯癫母题时指出，这种狂欢化的精神特质，通过未被官方意识形态遮蔽的另类视角解构“真理”，通过戏谑化戏仿破除权威话语的严肃特质，但罗曼化语境下的疯癫却遮盖了个体孤独的悲剧色彩。^[15]这种文学化的疯癫叙事犹如《皇帝的新衣》中的童真视角，往往通过反讽性的“疯癫者”角色完成对伪真理的祛魅。

疯癫母题与双重性具有紧密联系，在18世纪后期至19世纪上半叶，突破庸常的集体心理诉求催生了乌托邦式的阅读革命，使类型化的“社团小说”应适而生，具有双重性的“二重身”角色是其常见套路。“二重身”既指对应现实中的身份混淆者，亦包含幻觉层面的自我镜像。值得注意的是，舒曼对这一母题的接受主要源于其钟爱的让·保罗的《西本斯卡》、霍夫曼的《魔鬼的灵药》的文学浸润及舒伯特艺术歌曲《二重身》的影响，这些文本中的双重性叙事深刻影响了舒曼音乐人格的建构。

在《狂欢节》《大卫同盟舞曲》等作品中，尤塞比乌斯与佛洛列斯坦这对音乐人格呈现独特的辩证关系。前者阴郁内省，后者激情外放，这种二元对立突破了古典奏鸣曲式的辩证统一原则。从巴赫金与克里斯蒂娃的对话理论观之，传统奏鸣曲式属于独白型艺术，其矛盾冲突终将消融于调性主权的统摄；而狂欢化理论视域下的复调结构，则保持如阴阳两极般的动态平衡——生死、上下等对立元素在保持独立性的同时完成互文对话。舒曼的二元人格设计恰恰体现了这种解构主义特质：二者作为独立艺术主体并置共存，拒绝古典式的矛盾调和，始终保持各自的特点。巴赫金对此精辟论述道：“在浪漫主义（本文译为罗曼化）的怪诞风格中，双重性往往变成了强烈的静态对比……于是古代那种对神灵的全民性的、仪式性的嘲笑、中世纪在寺院里欢度愚人节时的嬉笑，到了19世纪初变成了一个孤零零的怪人在教堂里的怪笑。”^[16]

作为佛罗列斯坦、尤塞比乌斯灵感来源的

“二重身”，常被赋予病理化的隐喻色彩。在音乐创作尤其是舒曼的音乐评论中，作为“大卫同盟”的重要发声渠道，这种“二重身”的形象代表舒曼对当时音乐界存在的种种弊病鞭辟入里的批评，以及对真正的音乐、音乐家至高无上的崇敬。这种带有怪诞色彩的人格二分并非简单的心理奇观，而更接近一种自我对话式的美学策略。

三、结论

本文以《狂欢节》呈现的互文性特征为起点，文章的结论建立在三个层次的考察之上。

首先，19世纪的德国思想界广泛地展开了对启蒙运动以来理性主义的深刻反思，将艺术审美观念从“艺术是对美丽自然的模仿”这一模仿论的桎梏中解放出来，艺术家们渴望多样性、无限性及艺术表达的自由。当文论家们论证音乐作为无限性的终极载体时，现实音乐生态却深陷炫技奇观与市民趣味的泥淖。钢琴沦为彼得迈尔客厅的装饰品，艺术灵光消逝在改编曲的机械复制中。这种吊诡的错位，促使浸润于罗曼化理想的舒曼以“大卫同盟”为旗，在《狂欢节》中发动针对音乐非利士人的进攻。

其次，舒曼的互文实践远远超越简单的摘引：在《序曲》中，舒曼通过对舒伯特动机的节奏倍半处理，完成对前文本的戏谑解构；《齐雅琳娜》以不安的和声、冲撞的韵律颠覆克拉拉的既往形象；《肖邦》则用轮回叙事消解这位钢琴诗人的悲剧崇高。这种戴着“假面”的文本对话是怪诞美学的音乐转译——通过扭曲、夸张与拼贴，成为舒曼表现音乐多以构建讽刺、诙谐的狂欢化场域的重要手段。

再次，在狂欢—怪诞中有关“丑角”的描述

成为理解《皮埃罗》《阿列金》《潘达隆与哥伦芬娜》的关键线索。丑角象征了与美、高贵、规则、等级秩序等范畴的反面，他代表滑稽、狡黠、轻浮、讥笑，在《狂欢节》中，这些夸张的强弱音对比、拉长的乐汇及不断重复出现的打断音型，与紧接其后的圆舞曲分曲形成强烈的对比，这是《狂欢节》对“丑角”形象化讽刺性的体现。

当狂欢节从广场移入艺术家的内心世界，其降格精神并未消逝，而是以更为微妙的形式呈现。《狂欢节》通过多声部的音乐素材，构建了动态的“第二世界”。在这里，肖邦的夜曲与圆舞曲共舞，崇高理想与庸俗现实碰撞，所有等级秩序都在复调解读中崩塌重生。这种狂欢化互文颠覆了传统音乐叙事，成为舒曼独特的音乐表现手段。

参考文献：

- [1] LARRY T. Schumann and His World[M]. Princeton: Princeton University Press, 1994: 80.
- [2] 茱莉娅·克里斯蒂娃. 主体·互文·精神分析[M]. 祝克懿, 黄蓓, 译. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2016: 80-112.
- [3] [14][15][16] 米哈伊尔·巴赫金. 拉伯雷的创作与中世纪和文艺复兴时期的民间文化[M]//巴赫金全集: 第6卷, 李兆林, 夏忠宪等, 译. 石家庄: 河北教育出版社, 2009: 46-48.
- [4][5][13] 沃尔夫冈·凯泽尔. 美人和野兽: 文学艺术中的怪诞[M]. 西安: 华岳文艺出版社, 1987: 8-48.
- [6][7][8] LEON P. Nineteenth-Century Piano Music [M]. New York: Routledge, 2004: 3-4.
- [9] 罗兰·巴特. 显义与晦义[M]. 怀宇, 译. 北京: 百花文艺出版社, 2005: 297.
- [10] 蒂姆·道雷. 伟大的西方音乐家传记丛书·舒曼[M]. 朱健慧, 译. 南京: 江苏人民出版社, 1999: 5.
- [11] 巴巴拉·迈尔. 罗伯特·舒曼[M]. 杜新华, 译. 北京: 人民音乐出版社, 2004: 36.
- [12] 罗伯特·舒曼. 舒曼论音乐与音乐家[M]. 陈登颐, 译. 北京: 人民音乐出版社, 1960: 53、1.