

从文本互涉到跨媒介生成: 理查·施特劳斯歌剧《玫瑰骑士》的跨媒介性研究

From Textual Intertextuality to Intermedial Generation: A Study on the Intermediality of Richard Strauss's Opera *Der Rosenkavalier*

余 鑫 (Yu Xin)

内容摘要: 理查·施特劳斯的歌剧《玫瑰骑士》虽被视为音乐戏剧史上的杰作, 但既有研究多聚焦于文本层面, 或从互文性视角探讨其文学脚本与欧洲戏剧传统的渊源, 或分析其音乐语言对历史风格的借鉴。这种以文本为核心的路径揭示了作品深厚的文化底蕴, 其关注点也主要停留在语义关联层面, 却未能充分捕捉《玫瑰骑士》作为“媒介复合体”的复杂性。本文以伊琳娜·奥·拉杰夫斯基的跨媒介性分类法为核心分析工具, 从媒介转换、媒介组合、跨媒介表演与再媒介化三个维度系统重构对该剧的解读。文章不仅考察脚本从文学前文本到歌剧文学的媒介转换, 也分析音乐中德国民歌、圆舞曲与古典、浪漫风格的媒介组合, 进而揭示表演者的身体如何成为跨媒介符号的交汇点, 以及不同舞台制作与摄录媒介如何对歌剧文本进行“再媒介化”, 最终呈现《玫瑰骑士》作为一部多媒介融合体的生成机制。

关键词: 跨媒介性; 《玫瑰骑士》; 媒介转换; 媒介组合; 跨媒介表演

作者简介: 余鑫, 杭州师范大学音乐学院特聘教授, 研究方向为音乐表演研究、音乐人类学。本文系 2025 年国家社科基金重大项目“欧美诗歌发展史编纂与研究”【项目批号: 25&ZD080】阶段性成果。

Title: From Textual Intertextuality to Intermedial Generation: A Study on the Intermediality of Richard Strauss's Opera *Der Rosenkavalier*

Abstract: Richard Strauss's opera *Der Rosenkavalier*, while regarded as a masterpiece in the history of musical drama, has been predominantly examined through textual lenses. Existing scholarship either explores the intertextual relationships between its libretto and European dramatic traditions, or investigates its musical language's drawing on historical styles. This text-centered approach has effectively illuminated the work's profound cultural grounding, yet its focus remains largely confined to semantic associations, thereby failing to fully capture

the complexity of *Der Rosenkavalier* as a “media complex.” Employing Irina O. Rajewsky’s intermedial classification system as the core analytical tool, this paper systematically reconstructs an interpretation of the opera from three dimensions: medial transposition, media combination, and intermedial performance and remediation. The study not only examines the medial transposition from literary pretexts to operatic libretto, but also analyzes the media combination of German folk song, waltz, and classical/romantic styles within the music. Furthermore, it reveals how the performers’ bodies become convergence points for intermedial signs, and how different stage productions and recording media engage in the remediation of the operatic text, ultimately demonstrating the generative mechanism of *Der Rosenkavalier* as a multi-medium hybrid.

Keywords: intermediality; *Der Rosenkavalier*; medial transposition; media combination; intermedial performance

Author: Yu Xin is Distinguished Professor at the College of Music, Hangzhou Normal University (Hangzhou 311121, China). His research interests include Music Performance Studies and Musical Anthropology (Email: musicalidea@163.com).

1911年，作曲家理查·施特劳斯（Richard Strauss）与剧作家胡戈·冯·霍夫曼斯塔尔（Hugo von Hofmannsthal）合作的歌剧《玫瑰骑士》（*Der Rosenkavalier*）在德累斯顿首演大获成功。这部被施特劳斯称为“莫扎特式歌剧”（转引自 Mann 97）的作品，标志着他从现代主义转向融合喜剧、怀旧与人性洞察的风格。一个多世纪以来，“互文性”成为解读该剧的核心视角：霍夫曼斯塔尔的脚本与莫里哀（Molière）、加隆·德·博马舍（Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais）、理查德·瓦格纳（Richard Wagner）等的经典作品形成复杂对话，其本人也承认从中“拿走一点东西”；音乐上被认为是“擦了胭脂和口红的莫扎特与约翰·施特劳斯”（保罗·亨利·朗 619）。然而，互文性理论关注文本间的语义联系，在面对歌剧这一由文学、音乐、戏剧表演、视觉艺术等多种媒介构成的综合体时，显示出固有局限。停留在文本分析层面，容易忽略不同媒介系统碰撞融合时产生的生成性意义。

为此，本文以跨媒介性理论作为核心研究范式，不仅关注不同媒介或符号系统之间的结构性互动、转换与融合¹，而且从孤立的文本转向了动态的媒介事件。歌剧生成包含文学脚本被转换为音乐戏剧，再通过表演者的身体与舞台技术被再媒介化呈现给观众。跨媒介性与19世纪以来的“整体艺术”（于润洋 262）讨论密切相关。相较于瓦格纳试图将所有媒介消融于主导动机的交响织体，施特劳斯表现出有意识的后退，更倾向于莫扎特-达·蓬特式的

1 参见 Nina Dovgalenko, “Julian Barnes’ Novel ‘The Man in the Red Coat’ in the Context of Inter-mediation,” *International Journal of Literature and Arts* 2 (2023): 72-78.

歌唱剧理想，追求文学与音乐平等对话而非音乐对文学的绝对统治。¹从瓦格纳式综合向莫扎特式组合的转变，本身就是重要的跨媒介策略。本研究运用伊琳娜·奥·拉杰夫斯基(Irina O. Rajewsky)的分类法²重新审视《玫瑰骑士》。文学本质上是伦理的艺术，几乎所有文学文本都是人类道德经验的记录，暗含着内在的伦理结构与伦理线。³通过对脚本的媒介转换、音乐的媒介组合以及舞台表演的跨媒介呈现三个层面的剖析，既能揭示作品的媒介生成机制，也能挖掘其深层的伦理意蕴，完整呈现该剧如何在媒介融合体中锻造其历久弥新的艺术生命力。

一、媒介转换：从文学前文本到歌剧脚本的嬗变

拉杰夫斯基将媒介转换定义为既有媒介产品转换为另一媒介的过程，源媒介的内容与形式需经系统性调整以适应目标媒介的惯例。⁴媒介转换与通常所说的改编既有联系又有区别：后者关注内容的跨媒介再叙述，前者更侧重于媒介本体层面的转换，即源媒介的符号系统、表达惯例与美学逻辑被解构并重组为目标媒介的相应体系。霍夫曼斯塔尔创作《玫瑰骑士》脚本，正是从戏剧文学前文本到歌剧脚本的典型转换。他并非简单拼贴或改编莫里哀与博马舍的情节，而是对散文喜剧原型进行深刻的歌剧化重塑——这种重塑不仅涉及内容迁移，更关涉语言风格、人物心理深度、戏剧节奏等媒介特性的系统性调整。

这一转换不仅服务于音乐，更强化了脚本作为独立文学媒介的诗性表达。霍夫曼斯塔尔的脚本高度诗化，即使没有施特劳斯的配乐，也能作为独立喜剧立足舞台。⁵脚本中大量运用诗性修辞——关键词重复、意象堆叠、排比与变奏——这些手法原本属于抒情诗，却被运用于戏剧对话。例如元帅夫人关于时间的独白：“时间，是一件奇怪的东西（……）突然之间，你感受到的只有它”被称作“关于时间与变化的诗意陈述”（Skrotzky 54-55），其中“时间”成为全剧核心隐喻，其诗意完全不依赖音乐。霍夫曼斯塔尔本人也明确表示：“在角色的言谈中，我看到了真正的诗性创作”（转引自

1 参见 Skrotzky Sonja Augusta, *Der Rosenkavalier; Lustspiel or Libretto?*, Master's Thesis, Rice University, 1967, 10.

2 参见 María Angeles Grande Rosales and María José Sánchez Montes, *Posibilidades de un teatro transmedia*, *Artnodes*, 18 (2016), 64-72.

3 参见 Nie Zhenzhao, "Ethical Literary Criticism: A Basic Theory," *Forum for World Literature Studies* 2 (2021): 189-207.

4 参见 Madita Oeming, "Vietnam Goes Intermedia—Reconsidering Media Boundaries in Michael Herr's Dispatches," *Deepe things out of darknesse: English and American Representations of Conflicts*, edited by Frauke Reitemeier, *Göttinger Schriften zur Englischen Philologie*, Göttingen: Göttingen University Press, 2013, 59-91.

5 参见 Skrotzky Sonja Augusta, *Der Rosenkavalier; Lustspiel or Libretto?*, Master's Thesis, Rice University, 1967, 1.

Skrotzky 54-55)。他以诗性语言构建了一个自足的戏剧世界，即便脱离音乐，仍能通过语言节奏、意象与情感张力生成戏剧意义。《玫瑰骑士》的脚本既是音乐的前文本，也是一部独立的诗化喜剧，其跨媒介生命力源于文学媒介自身的饱满与自洽。由此，霍夫曼斯塔尔对散文喜剧中的人物原型进行更深层的歌剧化重塑。笔者从以下三个角色分析这一媒介转换的内在逻辑。

（一）玛莎琳：从喜剧式怨妇到悲剧性沉思者的媒介转换

在传统互文性分析中，元帅夫人玛莎琳常被视为博马舍《费加罗的婚礼》中罗西娜伯爵夫人的影子：二者均身处无爱婚姻，与年轻男性发展暧昧关系。从跨媒介转换视角看，霍夫曼斯塔尔将罗西娜这位 18 世纪喜剧角色转换到 20 世纪初音乐戏剧的媒介环境中，实现了角色质变。首先，从情节驱动者到哲思核心的功能转换，揭示了歌剧从情节叙事向内心表达的转向。罗西娜的主要戏剧功能是推动喜剧阴谋；而玛莎琳的核心功能在于表达内在沉思。霍夫曼斯塔尔为她设计的第一幕结尾处长篇独白将剧情悬置，使其升华为探讨时间、衰老与存在意义的哲思载体。这种设计适应了瓦格纳之后音乐揭示人物内心世界“交响化歌剧”（Abbate 3）的潜力，音乐放大了其内心世界。其次，从被动反抗到主动放弃的性格深度转换，折射出古典喜剧与晚期浪漫主义歌剧在人物塑造上的根本分野。罗西娜的反抗是被动的，最终目的是挽回丈夫；而玛莎琳的选择是主动且带有悲剧英雄色彩的放弃。在第三幕三重唱中，她高贵地退出，成全了奥塔维安与索菲。这一行为的心理依据源于她对时间流逝的体悟——青春与爱情不可挽回。霍夫曼斯塔尔写下的“时间是个奇怪的东西（……）它在我们周围，又在我们心里”（莫里哀 14）构成了一种召唤性音乐语言，并以此作为媒介转换的中介，由施特劳斯的音乐完成意义生成。因此，玛莎琳并非罗西娜的简单复制。霍夫曼斯塔尔将喜剧框架中的典型人物移植到更深刻的心理戏剧空间中，使其成为承载现代主义早期个人危机意识与女性主体意识的复杂形象。

（二）奥克斯：从社会讽刺符号到音乐喜剧引擎的媒介转换

奥克斯男爵的形象清晰展示了从莫里哀式社会讽刺喜剧到施特劳斯式音乐喜剧的媒介转换。其前文本原型是莫里哀《德·浦尔叟雅克先生》中的同名主角：二者均为粗俗、自负、贪图钱财的贵族，试图通过婚姻改善经济状况，最终落入年轻恋人设计的圈套。二人言语粗鄙如出一辙——德·浦尔叟雅克盲目追随巴黎时尚¹，奥克斯则夸耀其贵族血统²。歌剧媒介的介入使奥克斯的喜剧功能发生了重要变化——讽刺的主要载体从语言转向音乐，与语言形成协同。

1 参见 张慧娟：《理查·施特劳斯的歌剧〈玫瑰骑士〉研究》，昆明：云南人民出版社，2017 年，第 155 页。

2 参见 张慧娟：《理查·施特劳斯的歌剧〈玫瑰骑士〉研究》，昆明：云南人民出版社，2017 年，第 159 页。

首先,从语言游戏到音乐刻画的转换,揭示了戏剧与歌剧在喜剧表现方式上的差异。莫里哀的喜剧性主要源于语言讥讽与情境错位;而在歌剧中音乐才是塑造人物、驱动喜剧节奏的核心工具。这一媒介思维在施特劳斯为奥克斯创作的维也纳圆舞曲中得到鲜明体现:这种时代错位的19世纪舞曲风格被以戏仿方式运用,旋律甜腻笨拙、节奏夸张,与18世纪宫廷背景格格不入。当奥克斯哼唱圆舞曲夸耀自己、调戏女仆时,音乐本身就构成喜剧表演,观众的笑声不仅来自情节,更来自对音乐风格错位的感知——戏剧的讽刺功能被转换并嫁接到音乐语言之上。其次,从被动受害者到主动搅局者的功能转换,呼应了歌剧对戏剧冲突结构的独特要求。德·浦尔叟雅克是被动受害者;而奥克斯则更为主动,大部分时间里洋洋自得,是一个驱动剧情的搅局者。他闯入元帅夫人卧室,粗鲁对待索菲,在小酒馆上演求爱闹剧,每一个行为都直接推动剧情发展。这种设计适应了歌剧(尤其是带有复杂重唱的喜歌剧)的结构需求:需要一个串联不同人物、引发冲突的中心角色。奥克斯正是这样的发动机,为施特劳斯创作喧闹的重唱场面提供了动力,其声线往往成为音乐织体的中心,围绕他发展出歌剧高潮。从斯芬克斯因子理论视角审视奥克斯这一人物,该角色是兽性因子完全压制人性因子的典型文学形象。¹依据斯芬克斯因子的核心划分,人由代表理性意志、道德自觉的人性因子,与受本能欲望支配、遵循自然意志与自由意志的兽性因子共同构成;奥克斯一生追逐情欲、财富与虚荣,所有行为均不受理性伦理约束,是文本内部伦理失序的具象化身。施特劳斯刻意为其创作戏仿维也纳圆舞曲,实则借助音乐媒介完成伦理特质的听觉化转译,将人物内在的兽性冲动转化为可被观众听觉感知的音响符号。

(三) 奥克塔维安:从戏剧“穿裤角色”到性别转换的音乐象征

奥克塔维安的前文本源头是《费加罗的婚礼》中的侍童凯鲁比诺:二者均为女中音扮演的“穿裤角色”:年少多情,与年长贵妇有情感纠葛。霍夫曼斯塔尔与施特劳斯的媒介转换使其超越了传统范畴,赋予更深邃的象征意义。这种转换的核心在于,性别议题从喜剧桥段上升为音乐美学的核心要素。

首先,从情境伪装到身份核心的性别展演深化,体现了戏剧与歌剧在性别议题上的根本分野。凯鲁比诺的女装伪装是被动且偶然的情节设置;奥克塔维安的女装则成为其角色身份的核心组成部分——他不仅在第一幕为躲避奥克斯而换上女装,更在第三幕主动利用这一身份设下圈套。他的女装展演是主动、策略性且贯穿全剧的,性别身份的转换不再是喜剧桥段,而是角色性格的内在特征。其次,音乐对性别流动的确认与升华。奥克塔维安的女中音声部本身具有中性、超越固定性别的音色美感。当他与玛莎琳或索菲(均

1 参见 Nie Zhenzhao, "Ethical Literary Criticism: Sphinx Factor and Ethical Selection," *Forum for World Literature Studies* 3 (2021): 389.

为女高音)演唱二重唱时,形成女性声音的交织,在听觉上创造了雌雄同体的美学体验。尤其在第二幕“献银玫瑰”场景中,施特劳斯以晶莹剔透的音乐描绘两个年轻女性声音的融合,进入纯粹的象征性抒情空间,象征着超越世俗性别规范的理想化爱情。在音乐技法层面,施特劳斯有意模糊调性边界,频繁使用半音化和声与悬置终止,使旋律失去明确的性别归属;重唱中声部频繁交叉与音区重叠,打破传统男女声部的等级关系。这种音乐上的不确定性正是对性别的操演¹——身份并非固定,而是在每一次和声的悬置与解决、每一次声部的交织中被临时建构。

霍夫曼斯塔尔在创作《玫瑰骑士》脚本时进行了一场深刻的媒介转换——一种比普通改编更为根本的跨媒介操作。他根据歌剧新媒介的表达需求,对人物的功能、深度和象征意义进行了基于媒介特性的系统性重构。这种从散文喜剧到诗化脚本的转换,为施特劳斯的媒介组合提供了结构性前提。媒介转换奠定了“说什么”的基础,而媒介组合则回答了“怎么说”的问题。以下第二部分将考察施特劳斯如何通过德国民歌、维也纳圆舞曲、古典与浪漫风格的复合,将脚本的诗性潜能转化为可听的戏剧。

二、媒介组合：音乐、语言与历史风格的复调织体

如果说脚本的创作是一次媒介转换,那么施特劳斯的音乐谱写则是一次更为复杂的媒介组合。歌剧本身就是语言、音乐、戏剧的组合。施特劳斯在《玫瑰骑士》中不仅组合了音乐与文本,更在音乐内部组合了来自不同时代、不同文化、不同社会阶层的多种音乐媒介,如德国民歌、维也纳圆舞曲、古典主义风格及晚期浪漫主义技法。这些异质的音乐媒介交织成一个充满内在张力的音乐织体,深刻参与到戏剧的叙事与人物塑造之中。

(一) 德国民歌音响的媒介间指涉：民族身份的底层音色

在《玫瑰骑士》华丽的管弦乐之下,隐藏着德国民歌的质朴音响。施特劳斯并非直接引用具体民歌,而是通过跨媒介指涉——“在单一媒介中指涉、唤起或模仿另一种媒介的现象”(韩潇 49-55)——将德国民歌的基因植入。这种指涉体现为对德国民歌典型旋律构建方式的模仿。

梅耶尔(E. H. Meier)指出,德国民歌旋律具有鲜明的和弦性特征:骨干音由和弦音构成,偏好自然音阶与级进、小跳进(四、五度为协和音程)。²施特劳斯巧妙运用这一特征。第一幕意大利歌手咏叹调《我内心严阵以待》表面是意大利风格,其旋律构建却暗合德国民歌基因:核心音高建立在^bD大调主和弦分解之上,围绕三音展开,经节奏变形与经过音装饰(图2-1),形成意大利外壳包裹德国民歌内核的媒介叠加。

1 参见 Butler J, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, London: Routledge, 1993, 237.

2 参见 梅耶尔:《德国民歌的音调》,廖尚果译,北京:人民音乐出版社,1959年,第27-30页。

Dasselbe Zeitmaß, etwas getragen Metr. ♩ = 68
(l'istesso tempo, un poco sostenuto)

1728 Der Tenor (mit dem Notenblatt in der Hand)
(With music in his hands.)

图 2-1 《我内心严阵以待》第 1-7 小节 (声乐分谱第一幕第 1728-1734 小节)

同样,在玛莎琳责怪奥克塔维安的音乐段落中,旋律表面是 A 到 B 的下行七度大跳,但实为级进的变形,随后立即围绕主和弦五音 B 以级进回绕,规避了民歌不擅长的大跳,最终呈现以级进及四、五度为主的典型音调(见图 2-2)。

(Die Marschallin tritt zwischen den Bettvorhängen hervor. Sie hat einen leichten mit Pelz verbrämten Mantel umgeschlagen.)
(The Princess appears from behind the curtains of the bed. She has wrapped round her a light dressing gown trimmed with fur.)

282 (Octavian kommt zwischen der Mauer und dem Wandschirm hervor.)
(Octavian reappears between the wall and the screen.)

Marschallin. Princess.

Er **Katzenkopf!** Er Un - vor - sicht - i - ger!
You feather-head! You care - less good-for-naught!

285

Marsch. Pr.

Läßt man in ei - ner Da - me Schlafzimmer seinen De - gen her - um - lie - gen?
Is it allowed to leave a sword lying in the room of a lady of fa - shion?

图 2-2 声乐分谱第一幕第 282-287 小节

这种隐晦的指涉为整部歌剧提供了音乐文化的底色。在维也纳多民族交融的背景下,不时浮现的民歌音调提醒听众在精致奢华的文化表层之下,流淌着德意志民族的文化血液。这既是施特劳斯无意识的文化认同流露,也是一种有意识的艺术策略。

(二) 维也纳圆舞曲的戏仿性组合: 时代错位的文化批判

维也纳圆舞曲在《玫瑰骑士》中的运用是媒介组合最具颠覆性的体现。这种 19 世纪的社交舞蹈音乐被施特劳斯植入 18 世纪的歌剧背景，形成鲜明的时代错位。¹ 施特劳斯并非还原历史，而是通过错位达成喜剧效果与文化批判。这种戏仿本身就是现代主义艺术策略：通过对传统风格的扭曲与错位，暴露其虚幻性。施特劳斯既深爱圆舞曲传统，又清醒意识到其不可复返。

他的策略是戏仿——对既有风格进行模仿，并通过扭曲、夸张产生反讽意义。戏仿“表现出和原有文学之间的直接关系”（蒂费纳·萨莫瓦约 41），其目的可出于玩味或严肃的讥讽，从而产生新寓意。² 施特劳斯戏仿的对象是小约翰·施特劳斯所代表的辉煌、高雅的维也纳圆舞曲黄金时代风格，他将之系统性地扭曲，使圆舞曲的优雅端庄在奥克斯男爵的哼唱中变为粗俗和油滑。

以奥克斯的圆舞曲《和我在一起夜晚将不再漫长》为例。旋律层面，传统圆舞曲流畅自然，而奥克斯的主题在关键位置大量使用变音，不协和音程的突兀插入打破圆滑感，制造出笨拙的踉跄效果（图 2-3）。



图 2-3 总谱第二幕第 671-679 小节

和声层面，传统圆舞曲功能清晰，施特劳斯却为奥克斯配置频繁的意外进行：在本该终止的主和弦上突然置入远关系调性的“那不勒斯六和弦”，形成断裂感；同时在持续低音上方堆叠不协和和弦（如小二度碰撞），形成浮夸的音响，成为奥克斯自我陶醉、步履蹒跚的听觉肖像（图 2-4）。



图 2-4 声乐分谱第二幕第 652-657 小节

1 “时代错位”是 20 世纪史学大师法国年鉴学派创始人吕西安·费弗尔提出的，指把后来时代所具有的某些特征张冠李戴到早先历史时代的做法。参见 邹建林：“美术史与‘时代错位’”，《美术观察》9（2021）：22-24。

2 参见 蒂费纳·萨莫瓦约著：《互文性研究》，邵炜译，天津：天津人民出版社，2003 年，第 42 页。

通过这两个层面的系统性扭曲，维也纳圆舞曲这一高雅文化符号被转化为奥克斯粗鄙堕落的精神写照。

这种戏仿性的媒介组合产生三重意义。人物塑造上，圆舞曲成为奥克斯的性格标签，其甜腻虚假的音乐映射出角色的贪婪、好色与自负。戏剧讽刺上，19世纪的靡靡之音出现在18世纪场景中，音乐的时代错乱与情节的道德错乱同构，强化了讽刺力量。文化隐喻上，施特劳斯通过对圆舞曲的戏仿反思世纪之交的维也纳：曾经代表哈布斯堡王朝辉煌的圆舞曲时代一去不返，哼着变味圆舞曲的奥克斯成为即将在一战炮火中灰飞烟灭的缩影。

（三）古典与浪漫风格的辩证组合：历史回望与情感深掘

在戏仿圆舞曲的同时，施特劳斯大量运用古典主义风格的仿作与晚期浪漫主义技法的引用，形成古典与浪漫的辩证组合。仿作注重对文体风格的借鉴引用，在新语境中产生不同效果。¹《玫瑰骑士》对古典风格的仿作主要体现在模仿莫扎特的段落中。以第一幕早餐场景引子为例，其清晰对称的方整性乐句、各声部均衡的织体以及由短小动机孕育发展的手法，再现了古典主义均衡美学。主题展开上，一个由分解主三和弦构成的短小动机，通过重复、模进、倒影等发展为方整性乐句，契合“从短小动机孕育丰富乐思”（阿诺德·勋伯格 10-13）的古典原则（图 2-5）。



图 2-5 总谱第一幕第 311-325 小节

句法结构上，旋律呈拱形起伏，乐句间形成“起承转合”的句读关系，而非巴洛克时期不分段连续体式无终止的流动（图 2-6）。

音响布局上，木管陈述主题，弦乐拨奏支撑，铜管以长音和休止烘托，构建透明清晰的对话织体（图 2-7）。

这种仿作将听众带入 18 世纪的洛可可情调。更重要的是，古典的纯真理性与剧中人物的复杂非理性形成强烈对比——玛莎琳的沉思、奥克塔维安的善变，都与古典外壳构成戏剧性张力。

1 参见 王瑾：《互文性》，桂林：广西师范大学出版社，2005 年，第 119-120 页。

311

2 A-Clar.

2 Fag.

III. IV. Horn (H)

sie. Sie frühstücken sehr ährlich.)

Viol. II.

Br.

Celli.

326

2 A-Clar.

1.

2 Fag.

III. IV. Horn (H)

(Octavian legt sein Gesicht auf ihr Knie. Sie streichelt sein Haar. Er blickt zu ihr auf)

Viol. II.

Br. (alle)

Celli (alle)

The image shows a musical score for measures 311-339. It includes staves for 2 A-Clarinet, 2 Bassoon, III. IV. Horn (H), Viol. II., Br., and Celli. The score is written in G major and 4/4 time. Red arrows and lines are drawn across the staves, indicating specific musical phrases or dynamics. The lyrics are in German, and the score is marked with 'pp' (pianissimo) and '1. Pult' (first piano).

图 2-6 总谱第一幕第 311-339 小节

311

2 A-Clar.

2 Fag.

III. IV. Horn (H)

sie. Sie frühstücken sehr ährlich.)

Viol. II.

Br.

Celli.

326

2 A-Clar.

1.

2 Fag.

III. IV. Horn (H)

(Octavian legt sein Gesicht auf ihr Knie. Sie streichelt sein Haar. Er blickt zu ihr auf)

Viol. II.

Br. (alle)

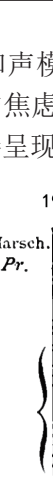
Celli (alle)

This image is a detailed view of the musical score for measures 311-339, similar to Figure 2-6. It includes the same staves and instruments. Red boxes are drawn around specific sections of the score, highlighting particular musical phrases or dynamics. The lyrics are in German, and the score is marked with 'pp' (pianissimo) and '1. Pult' (first piano).

图 2-7 总谱第一幕第 311-339 小节

引用不仅指直接引用，还包括经过变形转换的化用¹，且引用行为本身即为再造表述。²施特劳斯对浪漫风格的引用主要体现在瓦格纳的“主导动机”技法和半音化和声。主导动机是以性格化乐句象征具体或抽象概念，每次再现均有变化。³如玛莎琳咏叹调《他走了，这自以为是之人》中，代表“回忆少女时代”的旋律动机在全段不断变形再现（表 2-1）。

表 2-1 《他走了，这自以为是之人》主导动机

小节数（声乐分谱第一幕）	动机形式
第 1976 小节	
第 1981 小节	
第 1999 小节	
第 2007 小节	
第 2040 小节	
第 2047 小节	

大量半音化和声模糊了调性，营造不确定、不稳定的情绪，精准捕捉玛莎琳内心的迷惘与焦虑（图 2-8），使施特劳斯深入到人物潜意识层面，将无法言明的情感直接呈现。

1985 **poco rit.** (etwas zögernd)

Marsch.
Pr.



- stand kom - man - diert word'n.
ly es - tate of wed - lock.

图 2-8 声乐分谱第一幕第 1985 小节

1 参见 魏炜：“开放、指涉的文本世界——互文性视角中的《游戏》文本解读”，《音乐研究》4（2018）：103-118。

2 参见 邓军：《热奈特互文性理论研究》，厦门大学，硕士论文，2007 年，第 29 页。

3 参见 林萍：“析《特里斯坦与伊索尔德》中的音乐技法”，《天津音乐学院学报》3（2003）：48-55。

古典与浪漫在《玫瑰骑士》中并非简单并置，而是辩证融合：古典风格提供戏剧框架与理想化秩序，浪漫风格则揭示其下涌动的现代个体情感与心理危机。这种“历史的共时化”本身就是现代性时间观：过去被压缩、折叠并重组。施特劳斯既不退回古典也不沉溺浪漫，而是在张力中创造新的审美空间。

施特劳斯的媒介组合实践，将德国民歌、圆舞曲、古典风格、浪漫技法等多种异质媒介熔于一炉，锻造出高度个人化的音乐语言。无论是脚本的媒介转换还是音乐的媒介组合，都只是潜在的跨媒介性——它们以书面形式存在，等待着被表演激活。只有当乐谱上的符号通过演员的身体、指挥的阐释、舞台设计以及传播媒介的介入转化为可感的视听事件时，跨媒介性的全部潜力才得以释放。媒介转换奠定了材料基础，媒介组合建构了内在结构，而跨媒介表演与再媒介化则是这一结构的显现与再生成。施特劳斯将风格本身作为可操作的材料进行拼贴与戏仿，标志着晚期浪漫主义向现代主义艺术自觉的过渡。以下将分析表演者的身体如何成为跨媒介符号的活态载体，以及不同媒介技术如何对歌剧文本进行再媒介化。

三、跨媒介表演与再媒介化：作为符号载体的身体与舞台呈现

歌剧文本的生命力须在舞台表演中实现。表演将静态的文学与音乐符号转换为动态的视听事件。再媒介化不同于一般的舞台演绎——后者在同一媒介系统内对作品进行风格处理，而前者涉及媒介本体层面的转换，并借助新媒介的技术特性（如电影特写、蒙太奇、高清直播）从根本上重塑内容的感知方式与意义生成。每一次舞台制作构成的正是这样的“再媒介化”，即“一种媒介对另一种媒介的表现（……）生成新的阐释层次”（杰伊·戴维·博尔特 理查德·格鲁辛 5）。在此过程中，表演者的身体成为各种媒介力量交汇的核心，即费舍尔-李希特所言的现象身体与符号身体的统一体¹——既是发声的物质媒介，也是承载意义的符号媒介。

（一）表演者的身体：跨媒介符号的活态载体

演员通过身体语言将文学原型具身化为舞台形象。当同样的身体姿态被电影特写捕捉，或被置于不同的舞台语境中时，媒介技术的介入使身体符号的意义发生了重要转化。以玛莎琳为例，赫伯特·冯·卡拉扬（Herbert von Karajan）电影版中奥尔加·伊丽莎白·弗里德里克·施瓦茨科普夫（Dame Olga Maria Elisabeth Frederike Schwarzkopf）饰演的玛莎琳在“晨间会”混乱中照镜子的静止动作，建立起内省的气场（图 3-1），电影特写放大其微表情，形成身体静止与内心波澜的对比——这是舞台现场无法实现的感知强

1 参见 Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, translated by Saskya Iris Jain, London: Routledge, 2008, 78.

度，属于电影化“心理现实主义”¹的再媒介化。罗伯特·卡尔森（Robert Carsen）2017年版将背景设于1911年一战前夕，弗莱明的玛莎琳身处充满军装的政治压迫空间，其静止带有面对崩溃世界的无力感。



图 3-1 “照镜子”的“静止姿态”（左：卡拉扬版；右：魏格勒版）

奥克斯男爵的喜剧性源于夸张身体语言。卡拉扬版中埃德尔曼的“外八字步+前挺腹部”是丑角化编码（图 3-2），在电影镜头下被强化为视觉笑料；卡尔森版中格罗伊斯博克更为冷峻，其喜剧性体现在扭拐的失衡移动（图 3-3），舞台布景使这一身体姿态带有衰败、病态意味，象征旧制度腐朽。



图 3-2 埃德曼“刻意夸张的‘贵族步态’”



图 3-3 格罗伊斯博克“失衡的移动模式”

奥克塔维安的性别转换依赖身体操演。卡拉扬版尤里纳齐遵循传统程式化性别范式；卡尔森版加兰莎则更具现代感，其玛丽安德带有自觉和游戏的色彩（图 3-4）。在 21 世纪的高清直播中，细腻的面部表情被放大，使性别操演本身成为被审视的对象。

¹ 参见 高翔：“心理现实主义及其奠基人亨利·詹姆斯”，《西北师大学报（社会科学版）》5（1996）：32。



图 3-4 a 卡拉扬版



图 3-4 b 魏格勒版

（二）音乐表演的再媒介化：从浪漫弹性到结构主义风格演变

指挥家与歌唱家对乐谱的阐释若仅停留于作品的风格处理，那么，其表演仍属演绎范畴；但当这些处理被不同媒介技术记录和传播时，他们的表演便进入了再媒介化过程。以玛莎琳第一幕结尾长独白为例。音响可视化分析显示，施瓦茨科普夫（卡拉扬版）与弗莱明（魏格勒 / 卡尔森版）均采用整体偏慢速度及大量速度伸缩（图 3-5、3-6）。

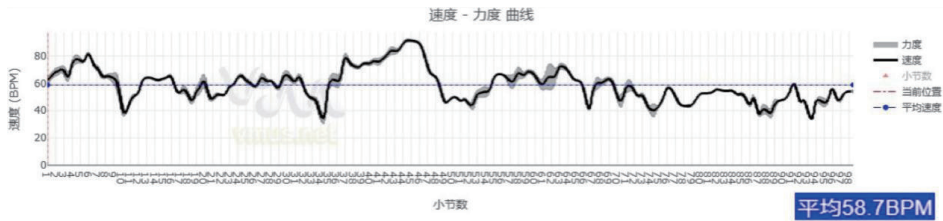


图 3-5 施瓦茨科普夫 - 速度力度

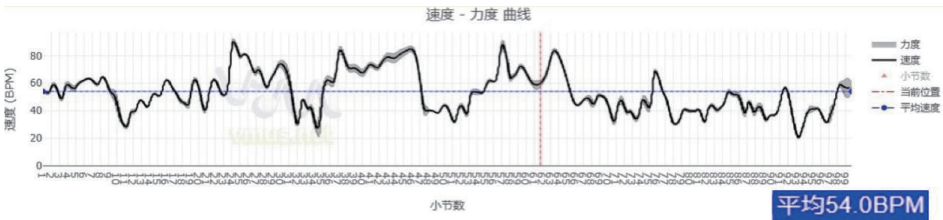


图 3-6 弗莱明 - 速度力度

施瓦茨科普夫的速度变化圆滑渐进，音色温暖怀旧，通过电影多轨混音强化人声与乐队的融合感，是晚期浪漫主义声音的再媒介化。弗莱明的速度起伏更剧烈，管弦乐细节被刻意突出，营造冷静、分析性的效果。卡尔森版采用高清直播技术，拾音更精准，使听者能解剖音乐结构而不再沉溺于情感。这

是一种带有“间离效果”¹的再媒介化，重构了演员、角色与观众的关系——演员既化身为角色，又与角色相分离。²技术媒介使这种间离成为可能。

奥克斯圆舞曲的处理同样体现再媒介化差异。卡拉扬版速度更快、更狂热，强调喜剧感；魏格勒版速度稍慢、更沉重，高清直播保留了更多声学细节，使粗鄙变得令人不安。律动分析揭示两个版本均采用伴奏声部“短-长-短”与旋律声部“长-短-短”的错位组合（表3-1）。这是表演传统，但再媒介化技术决定了这种错位被感知为戏谑还是病态。

表 3-1 《和我在一起夜晚将不再漫长》三拍子律动分析（4-32 小节平均）

音乐信息			相对长度		
舞台版本	声部	小节数	第一拍	第二拍	第三拍
卡拉扬版	大提琴	5 小节 -32 小节	100	147.016	143.351
	小提琴与人声	4 小节最后 1 拍至 32 小节第 2 拍	100	94.678	92.224
魏格勒版	大提琴	5 小节 -32 小节	100	146.765	137.549
	小提琴与人声	4 小节最后 1 拍至 32 小节第 2 拍	100	92.278	91.154

（三）导演观念与媒介技术再媒介化：从怀旧寓言到末日预言

导演观念与传播媒介共同决定歌剧制作的整体意义。卡拉扬 1960 年版与卡尔森 2017 年版代表了两种截然不同的再媒介化路径，其根本差异在于所依赖的媒介技术对表达方式的重塑。卡拉扬的制作以电影为传播媒介，通过特写、蒙太奇、多机位剪辑，将舞台时空重构为浪漫化的线性叙事——观众被邀请沉浸其中。这是对已逝去的“维也纳文化黄金时代”³的理想化再媒介化，成为关于美与时间流逝的永恒寓言。

卡尔森 2017 年版的核心理学是“批判性历史推理”⁴。他将背景移至 1911 年，舞台上充满军国主义符号，第三幕旅馆被设计成废弃军事仓库。该制作采用全球高清直播技术——多机位、超高清、环绕声——使观众能同时看到全局与细节，保持批判性观看距离。直播的现场感与历史再现的舞台设

1 “间离效果”（又译“陌生化效果”）按照布莱希特的解释：“就是一种使所要表现的人与人之间的事物带有令人触目惊心的、引人寻求解释、不是想当然的和不简单自然的特点。这种效果的目的是使观众能够从社会角度作出正确的批判”。这一表述指出了“间离化效果”理论的两个重要内涵：一是所谓“陌生化”；二是陌生化的目的是社会批判。参见 雷文学：“布莱希特的‘间离化效果’与中国戏曲”，《重庆师范大学学报（哲学社会科学版）》6（2007）：94。

2 参见 雷文学：“布莱希特的‘间离化效果’与中国戏曲”，《重庆师范大学学报（哲学社会科学版）》6（2007）：94-95。

3 参见 Maderthaner, et al, “Textures of the Modern: Viennese Contributions to Cultural History and Urban Studies,” *Cultural Studies* 6 (2002): 863-876.

4 参见 Eric B. Freedman, “‘What Happened Needs to Be Told’: Fostering Critical Historical Reasoning in the Classroom,” *Cognition and Instruction* 4 (2015): 357-398.

计形成张力，将《玫瑰骑士》从怀旧寓言再媒介化为美好时代终结的末日预言。施特劳斯音乐中的不安被放大，媒介技术放大了其政治隐喻的当代影响力。

卡拉扬的版本强化了文本的怀旧与诗意层面，与斯克洛茨基论证的脚本作为独立诗性喜剧的观点¹形成互文。卡尔森的版本侧重社会讽刺与历史维度，呼应了斯克洛茨基关于奥克斯粗鄙是对没落贵族深刻描绘的分析²。从卡拉扬到卡尔森，再媒介化的力量清晰可见：《玫瑰骑士》通过不同媒介技术与导演观念的融合，不断与新的历史语境对话、生成新意义，成为一个开放的“跨文本竞技场”。

从互文性转向跨媒介性，笔者对《玫瑰骑士》的理解从单一的文本渊源考证，拓展至涵盖文本生成、媒介融合与表演呈现的动态框架。第一，文学脚本是一次深刻的媒介转换：霍夫曼斯塔尔将散文喜剧原型转化为能够承载深层心理内涵的歌剧文学。第二，施特劳斯的音乐堪称媒介组合的典范，他将德国民歌、圆舞曲、古典与浪漫风格熔铸为充满张力的音乐统一体，通过戏仿与组合的现代性手法，反映了其对传统既无法割舍又无法全然认同的矛盾态度，使作品成为关于“何谓现代”的元艺术。第三，《玫瑰骑士》的舞台生命力体现于持续的跨媒介表演与再媒介化：从卡拉扬的“怀旧寓言”到卡尔森的“末日预言”，不同时代的制作不断对原作进行重塑，演员的身体在其中成为关键的媒介交汇点。

综上，《玫瑰骑士》不仅是一部伟大的歌剧，更是一个极具代表性的跨媒介研究案例。其艺术本体呈现出媒介组合形态，接受史构成一部不断被再媒介化的历史。将《玫瑰骑士》视为“跨媒介生成体”，为歌剧研究提供了一个富有解释力的理论视角。歌剧的本质正是跨媒介的，未来的研究应当更多地从媒介互动关系出发，探索这一古老而又充满活力的艺术形式。

Works Cited

- Abbate, Carolyn and Roger Parker, eds. *Analyzing Opera: Verdi and Wagner*. Berkeley: U of California P, 1989.
- 阿诺德·勋伯格：《作曲基本原理》，吴佩华译。上海：上海音乐出版社，2005年。
- Arnold Schoenberg. *Fundamentals of Musical Composition*, translated by Wu Peihua. Shanghai: Shanghai Music Publishing House, 2005.
- Bolter, Jay David and Grusin Richard. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MA: MIT Press, 1999.
- Butler J. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. London: Routledge, 1993.
- 邓军：《热奈特互文性理论研究》，2007年。厦门大学，硕士论文。

1 参见 Skrotzky Sonja Augusta, *Der Rosenkavalier, Lustspiel or Libretto?*, Master's Thesis, Rice University, 1967, 54-55.

2 参见 Skrotzky Sonja Augusta, *Der Rosenkavalier, Lustspiel or Libretto?*, Master's Thesis, Rice University, 1967, 40-43.

- [Deng Jun. *Gérard Genette: Transtextual Relations*. 2007. Xiamen University, Master's thesis.]
- Dovgalenko, Nina. "Julian Barnes' Novel 'The Man in the Red Coat' in the Context of Intermediation." *International Journal of Literature and Arts* 2 (2023): 72-78.
- Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, translated by Saskya Iris Jain. London: Routledge, 2008.
- Freedman, Eric B. "'What Happened Needs to Be Told': Fostering Critical Historical Reasoning in the Classroom." *Cognition and Instruction* 4 (2015): 357-398.
- 高翔: "心理现实主义及其奠基人亨利·詹姆斯", 《西北师大学报(社会科学版)》5(1996): 32-35。
- [Gao Xiang. "Psychological Realism and Its Founder Henry James." *Journal of Northwest Normal University (Social Sciences)* 5 (1996): 32-35.]
- Grande Rosales, María Angeles and María José Sánchez Montes. "Posibilidades de un teatro transmedia." *Artnodes* 18 (2016): 64-72.
- 韩潇: "媒介间性视阈下当代作家跨媒介创作的四种类型", 《东岳论丛》7(2025): 49-55。
- [Han Xiao. "Four Types of Contemporary Writers' Intermedial Creation from the Perspective of Intermediality." *Dongyue Tribune* 7 (2025): 49-55.]
- 保罗·亨利·朗: 《西方文明中的音乐》, 顾连理等译。贵阳: 贵州人民出版社, 2001年。
- [Lang, Paul Henry. *Music in Western Civilization*, translated by Gu Lianli et al. Guiyang: Guizhou People's Publishing House, 2001.]
- 雷文学: "布莱希特的'间离化效果'与中国戏曲", 《重庆师范大学学报(哲学社会科学版)》6(2007): 94-100。
- [Lei Wenxue. "Brecht's 'Verfremdungseffekt' and Chinese Traditional Opera." *Journal of Chongqing Normal University (Philosophy and Social Sciences Edition)* 6 (2007): 94-100.]
- 林萍: "析《特里斯坦与伊索尔德》中的音乐技法", 《天津音乐学院学报》3(2003): 48-55。
- [Lin Ping. "An Analysis of the Musical Techniques in Tristan und Isolde." *Journal of Tianjin Conservatory of Music* 3 (2003): 48-55.]
- Maderthaner et al. "Textures of the Modern: Viennese Contributions to Cultural History and Urban Studies." *Cultural Studies* 6 (2002): 863-876.
- Mann, William. *Richard Strauss: A Critical Study of The Operas*. London: Cassell, 1964.
- 梅耶尔: 《德国民歌的音调》, 廖尚果译。北京: 人民音乐出版社, 1959年。
- [Meier, E. H. *The Tones of German Folk Songs*, translated by Liao Shangguo. Beijing: People's Music Publishing House, 1959.]
- 莫里哀: 《莫里哀喜剧全集》第4卷, 李健吾译。长沙: 湖南文艺出版社, 1993年。
- [Molière. *The Complete Comic Works of Molière* Vol. 4, translated by Li Jianwu. Changsha: Hunan Literature and Art Publishing House, 1993.]

- Nie Zhenzhao. "Ethical Literary Criticism: A Basic Theory." *Forum for World Literature Studies* 2 (2021): 189-207.
- . "Ethical Literary Criticism: Sphinx Factor and Ethical Selection." *Forum for World Literature Studies* 3 (2021): 383-398.
- Oeming, Madita. "Vietnam Goes Intermedia—Reconsidering Media Boundaries in Michael Herr's Dispatches." *Deepe Things out of Darkenesse: English and American Representations of Conflicts*, edited by Frauke Reitemeier. Göttinger Schriften zur Englischen Philologie. Göttingen: Göttingen UP, 2013.
- 蒂费纳·萨莫瓦约:《互文性研究》,邵炜译。天津:天津人民出版社,2003年。
- [Samoyault, Tiphaine. *Intertextuality Studies*, translated by Shao Wei. Tianjin: Tianjin People's Publishing House, 2003.]
- Skrotzky, Sonja Augusta. *Der Rosenkavalier, Lustspiel or Libretto?* 1967. Rice University, Master's thesis.
- 王瑾:《互文性》。桂林:广西师范大学出版社,2005年。
- [Wang Jin. *Intertextuality*. Guilin: Guangxi Normal UP, 2005.]
- 魏炜:“开放、指涉的文本世界——互文性视角中的《游戏》文本解读”,《音乐研究》4(2018): 103-118。
- [Wei Wei. "An Open and Referential Textual World: A Interpretation of the Text Game from the Perspective of Intertextuality." *Journal of Music Research* 4 (2018): 103-118.]
- 于润洋编:《西方音乐通史》。上海:上海音乐学院出版社,2016年。
- [Yu Runyang ed. *A General History of Western Music*. Shanghai: Shanghai Conservatory of Music Press, 2016.]
- 邹建林:“美术史与‘时代错位’”,《美术观察》9(2021): 22-24。
- [Zou Jianlin. "Art History and the 'Temporal Misalignment'." *Art Observation* 9 (2021): 22-24.]
- 张慧娟:《理查·施特劳斯的歌剧〈玫瑰骑士〉研究》。昆明:云南人民出版社,2017年。
- [Zhang Huijuan. *A Study of Richard Strauss's Opera Der Rosenkavalier*. Kunming: Yunnan People's Publishing House, 2017.]