

罗伯特·舒曼《妇女的爱情与生活》中的理想女性观念

钟博羽

[摘要] 罗伯特·舒曼声乐套曲《妇女的爱情与生活》(*Frauenliebe und Leben*, Op. 42) 中的性别表达, 及其所折射的理想女性观念至今仍争议不绝。然而, 由于原始创作背景与史料信息残缺不全, 致使针对作品的批评多流于文辞与音乐形态的表层; 同时, 部分形式分析存在疏漏, 亦阻碍了对文本与音乐深层性别意涵的解读。从诗歌文辞和音乐叙事的差异性出发, 结合德文资料、英文翻译材料和多篇新近研究, 从歌词改编、音乐形态和创作动机三方面, 对该套曲的性别表达展开音乐学分析, 发现作品表达了“追忆男性伴侣的无尽循环”“男性伴侣中心叙事”及“性别叙事转向”等叙事情境。而通过比对罗伯特·舒曼在这一时期的人生境遇和具体信件发现, 罗伯特·舒曼基于沙米索原诗与个人经历的高度重合, 以及对克拉拉·舒曼实现说教、规训的目的创作出这部套曲。对原诗的修改, 不仅为了使诗歌文本更贴合歌曲结构, 更为了实现以男性为主导的音乐叙事。这种男性叙事倾向, 深受罗伯特·舒曼生活维度理想女性观念的影响。

[关键词] 罗伯特·舒曼; 《妇女的爱情与生活》; 克拉拉·舒曼; 理想女性观念; 音乐叙事

中图分类号: J609.1 文献标志码: A 文章编号: 1001-5736(2026)01-0032-12

DOI:10.20093/j.cnki.CN21-1080/J.2026.01.04

《妇女的爱情与生活》是罗伯特·舒曼于1840年完成的声乐套曲, 该套曲的歌词源自阿德尔伯特·冯·沙米索的同名组诗。该套曲曾题献给奥斯瓦尔德·洛伦兹(德国音乐学者、作曲家, 系舒曼《新音乐杂志》撰稿人), 但因创作时间距罗伯特·舒曼与克拉拉·舒曼完婚仅剩两个月, 故而被学界普遍视作舒曼对未婚妻炽热爱情与婚姻憧憬的音乐告白。作品以女性叙述者的第一视角, 描述了其与爱人从相识、恋爱、结婚, 再到丈夫去世的完整人生经历和内心感受。然而, 无论婚前还是婚后, 女性叙述者均对男性表现出谦卑、崇拜和屈从的态度, 在爱情与婚姻里始终单方面付出——这正是当时不平等性别观念的真实

写照。考虑到套曲由男性作曲家创作, 表达源自男性, 颇有“假托女性之口言说男性理想女性”的意味, 这也促使我们重新思考舒曼选词作曲的初衷和意义: 舒曼似乎在为克拉拉树立一个理想中的模范女性形象, 其真实创作意图是否如此? 又为何形成这一创作动机?

基于上述疑问, 欧美学术界在20世纪90年代便对该套曲展开了长期论争: 女性主义研究曾批评该套曲的性别表达^{[1] 228-229}, 2000年后的相关研究则在批评与正名的两极间摇摆。这些研究大多仅将形式分析与背景阐释相结合, 几乎未涉及对作曲家一手资料的解读, 导致对套曲性别表达的争议至今未能平息。同时, 不少研究虽提出了新

作者简介: 钟博羽, 中央音乐学院音乐学系2023级博士研究生。

颖、独特的见解，但也存在诸多漏洞或谬误。如穆克斯菲尔德试图通过不断增加的灌录唱片数量来暗示作品受到大众认可，继而回避对当时社会背景的直接批评^[2]。其在对索利的反驳中，并未意识到家庭演出形式恰恰在男性观众视角下得到认同。古拉尼克认为，钢琴伴奏扮演了丈夫的角色，甚至在终曲分析中得出“丈夫依然活着”的结论（本研究认为，伴奏声部绝非单一性征）^[3]。洛西提出的“预示论”认为，套曲情节与舒曼夫妇的未来生活具有对应关系，并将套曲视为一种预示，不假思索地将音乐与未曾发生的事件进行联结，其论证逻辑并不严密^[4]。国内一些研究竟延续了该观点。模糊的创作信息不仅使我们难以厘清舒曼的写作动机，也阻碍了我们对作品的深层次音乐批评。笔者认为，理解套曲的创作动因，正是开展批评的关键所在。

因此，本文将从诗词、音乐和创作动机三个维度，讨论声乐套曲《妇女的爱情与生活》中蕴含的性别表达：从经典叙事学和音乐叙事学的角

度，分析诗歌、歌词与音乐的叙事结构和效果，明确其性别倾向；结合德文一手资料和英文文献，厘清套曲的创作动机；最终通过梳理19世纪上半叶的德意志女性观，对《妇女的爱情与生活》和舒曼的理想女性观念作出阐释和批评。本文旨在将国外前沿且核心的资料引入国内学术界，为我国相关研究提供有力参考支撑。

一、沙米索组诗与歌词中的女性叙事

经典叙事学认为，“事件”是故事的主要成分和核心，叙事作品是对一系列事件所构成故事的表现与描述^[5]。

沙米索的同名组诗创作于1830年，原诗共9首。无论是原诗还是据此改编的艺术歌曲，其所叙述的核心“事件”基本一致：女主角与理想爱人从相识、相知到相恋、成婚，婚后经历甜蜜生活与生育过程，最终爱人离世，女主角独自承受悲痛（见表1）。

表1 沙米索原诗的内容、时序、叙述者与受述者^[6]

诗歌文本	内容	时序	叙述者	受述者
《自从与他相见》	相识	倒叙中的顺时叙述	女性叙述者	自己
《他，比任何人都美好》	相知			
《我不理解，也不相信》	从恋爱到订婚			
《我手上的戒指》				
《姐妹们，快帮我装扮》	成婚			姐妹们 伴侣
《亲爱的，为何这样惊慌》	婚后甜蜜生活 生育			伴侣
《在我心里，在我怀里》	生育			女儿
《如今你让我初尝痛苦》	爱人去世			伴侣
《像梦一样的日子》	回忆和祝福	顺时+预述		孙女

除用作套曲歌词的8首诗外，原诗最末的《像梦一样的日子》（*Traum der eignen Tage*）^[7]后来被舒曼省略。

该诗描述了女主角沙米索步入暮年后，向即

将追寻爱情、走入婚姻的孙女送上祝福，追忆自己逝去的岁月。全诗以女主角的自我独白作为叙事主线，展现了沙米索对生活的真实体验、感悟和深切的追忆。

（一）组诗与歌词的叙事结构差异

国内学术界对组诗的叙事结构有两种划分方式：一种方式以爱情故事的走向为依据，将诗歌分为初恋、热恋、婚姻、丧偶四个阶段^[8]；另一种方式则按女性叙述者的身份特征，将诗歌划分为少女、新娘、母亲、遗孀四个部分^[9]。这两种划分仅将诗歌放置在声乐套曲中进行分析，未考虑原诗第九首《像梦一样的日子》的叙事功能。而正是由于这首诗和套曲在叙事结构、时序上的显著差异，使我们得以窥探舒曼谱曲时的考量，进而追问其创作动机。原诗第九首的存在，使套曲形成“倒叙—正叙”的错时关系：爱情生活的主要事件是女性主角的遥远回忆，唯有“向孙女倾诉”才是诗歌文本中当下发生的事件，最后的祝愿更带有预述特征。沙米索通过该诗点明了组诗主旨。女性叙述者引用《在我心里，在我怀里》中的“幸福（仅仅）是爱，爱（仅仅）是幸福”，告诉孙女“不会收回曾说过的话”，彰显了她对爱情的坚定态度。同时，她以自身经验告诫孙女“即使你的心破碎了，也要保持勇气”，因为“爱的痛苦会成为你最珍贵的财富”。无论爱人是否健在，女性叙述者都已通过爱的实践实现了主体确认：即使爱是痛苦的，它依然是幸福、珍贵的。这表明，组诗的主题是“女性的爱情”，而不是“女性的爱人”。舒曼省略原诗第九首，不仅使歌曲中的女性叙述者形象更显年轻，也使套曲的叙事时态产生变化：8首歌曲形成自足的顺时叙述，

其时序也不再包含错时关系。同时，套曲歌词的叙事中心也从“和女性、爱情有关”的事件集合转向“和男女双方有关”的事件集合。原诗的事件虽与歌词现实中的男性伴侣相关，但诗歌着力描绘的是女性在日常生活和感情中的所思所想。套曲则不然：无论相识、恋爱，还是婚姻、生育，乃至丧偶，都以男性伴侣的人生状态或隐含参与为中心。女性叙述者的行动过程，也暗含男性伴侣的行动过程。原诗的男性伴侣仅作为受述者出现在女性叙述者的言说中，并不主动参与叙事行为，但在套曲中，即使不直接参与叙事，男性伴侣的状态依然推动着歌词的叙事进程，女性叙述者不再是妇女爱情生活叙事的唯一核心。最终，《妇女的爱情与生活》的歌词，形成了以“女性叙述者—男性伴侣状态”共同主导的文辞叙事。

（二）诗词修改后的叙事效果

舒曼曾对原诗文本进行过修改。这类修改大致出于两个目的：第一个目的是使诗歌文本贴合歌曲结构（主要体现为在歌曲中附加新段落，歌词完全取自原诗）；第二个目的是使歌词内容符合个人的主观意志。本研究讨论的是第二个目的的处理方式，往往带有改变原诗意涵的作用，其中最明显的改动在第六首《亲爱的，为何这样惊慌》中，原诗5段诗节被舒曼删去了第三诗节：“是否有过一些征兆，母亲早就询问过，有一个好母亲，把一切都告诉我，给我指导，根据所有的表象，要尽快提供一个摇篮，必须来照料。”（见表2）

表2 《亲爱的，为何这样惊慌》诗词与音乐结构的对应情况

总体结构	一级结构	次级结构	原诗诗节	诗节开头诗句
单三部曲式	主部A	复乐段	第一诗节	可爱的朋友……
			第二诗节	我的内心如此担忧……
	中部B	对比乐段	第四诗节	此刻你明白我的泪水……
	再现部A'	对比乐段	第五诗节	在我的床边……

歌词描述了这样的一个场景：女性叙述者因担忧和喜悦而哭泣、向爱人倾诉后与其相拥，并

希望在房间的角落安放摇篮，等待小孩降生。但歌词并未直接说明其激动的原因，若不考虑原诗

第三诗节，歌曲似乎仅在表达女性婚后的幸福体验和激动心情：我心中如此担忧、如此喜悦，愿与你紧紧相拥。也正因叙述者激动的原因被省略，原诗第五诗节中的“摇篮”就显得有些突兀：生育成为一种隐喻，是女性叙述者的美好期待，是“我可爱的梦”。而在原诗中，第三诗节明确点明哭泣的原因是她怀孕了。有了这一前提，原诗第五诗节的“摇篮”就不再是隐喻，而女性叙述者的激动心情也不再仅与二人的婚后生活相关。原诗的第三诗节还提到女性叙述者通过母亲得知其怀孕事实。这一细节表明，沙米索不仅精准捕捉到女性面对生育时的喜悦和忧虑，还深入发掘了同性亲友在女性生活中的重要参与和经验指导作用。有了《亲爱的，为何这样惊慌》的叙事前提，《在我心里，在我怀里》中“但现在更加幸福”的表达也获得了合理铺垫。

（三）文辞叙事中的性别表达

女性叙述者羞涩、内向、谦卑，原本过着平静、愉快的生活。爱情降临后，她的世界便只剩爱人一人，常常在“安静的小房间”（“still im Kämmerlein”的另一含义是“孤寂一人”）里哭泣。在她的描述下，男性伴侣明亮、温和而美好，诗歌曾多次用“失明般”“黑暗中的光亮”“灿烂的星星”等意象来形容男性伴侣。这意味着羞怯谦卑的女性叙述者，在其仰望的理想爱人面前始终处于弱势地位。

女性叙述者曾拥有一群经常嬉戏的同性好友，在婚礼上，这些好友为她提供了诸多支持。富有生活经验的母亲，也能给予她恰到好处的提醒和指导。这些叙述表明，同性亲友在女性生活中占据重要地位。但女性叙述者的这种社会关系在婚后几近消失：和姐妹们在婚礼上郑重告别后，友谊便在她的生活中退场。这反映了女性进入家庭后，很少与外界产生关联：如果连同性朋友都无法维持联系，就更不用说其他和社会的联结了。丈夫去世后，女性叙述者将女儿抚养成人。组诗虽未提及丈夫去世后的家庭情况，但通过她对丈夫的忠贞态度可以看出，她独自承担了所有家庭

责任。女性独自承担家庭责任的表达并不仅有此一处。在《亲爱的，为何这样惊慌》中，男性伴侣是女性叙述者醒来时“朝着我微笑的一幅画”；而在《在我心里，在我怀里》中，女性叙述者认为男性“不能感受到母亲的幸福”。两处文本细节具有强烈性别隐喻：男性伴侣虽作为剧情动因隐性在场，推动情感走向婚姻与终结，却在新婚相守、抚育子嗣等核心家庭责任场域中彻底失语、缺位。受法国启蒙运动及康德、席勒等人思想的影响，沙米索对当时的贵族生活与公众事务有着强烈的批判意识。他不仅在诗歌中描绘了贫苦人民的悲惨生活，还曾公开批评时政，提出民主、自由的诉求^[10]。霍尔马克认为，沙米索对女性角色的描绘虽受当时思想的启发，却未被其限制，那些被广泛接受的理念只是时代精神的一部分^{[11] 276}。这不仅因为沙米索相较于同时期其他男性诗人创作了更多以女性为主题的诗歌，更在于其塑造的女性形象极具多元化特征。他笔下的女性形象丰富多样，男性形象也并非始终是光辉伟岸的形象。沙米索“本质上是一个讲故事的人，他被任何好的故事所吸引，无论故事中的角色是男是女。‘好’的定义也很宽泛，包括感性、讽刺、悲剧、英雄或有趣等。他对除温良贤惠女性之外的例外者并不持批评态度”^{[11] 276}。诗人对女性生活的描绘，实质上是对19世纪女性艰难生存现状的真实反映。

二、声乐套曲中的叙事情境与性别表达

在创作过程中，舒曼运用音乐创意增强了诗歌的男性表达。

（一）主题再现：追忆男性伴侣的无尽循环

在终曲《如今你让我初尝痛苦》中，女性叙述者表达了对伴侣去世的悲伤和愤怒，她宣称自己也将不再存活于世。在原诗的第三诗节中，她退回到自我，将内心封闭，只因“那里我拥有你，和我丢失的幸福，你是我的世界”。当声乐部分结束时，和声停留在d小调属和弦上，随后，钢琴

织体半音下行至降B大调属七和弦，在第24小节主和弦进入了尾声。在尾声中，钢琴基本原样重现《自从与他相见》第二诗节的旋律，完整保留了原主题的陈述，以此来表达女性叙述者对伴侣的深切怀念。旋律声部的位置和音域变化巧妙呼应了诗词叙事。其主旋律起初位于高声部，于第32小节开始转由中声部陈述，且音域由小字一组至小字二组区间转为在小字组至小字一组区间。

主旋律的逐渐下降，既与“我安静地将自己拉回内心”“面纱垂下”等意象高度契合，也和《自从与他相见》中“最深的黑暗”“宁愿孤身一人哭泣”形成了巧妙呼应。《自从与他相见》旋律的回归，表达了女性叙述者独自追忆、呢喃，回到最初的孤寂状态，然后在“回到内心—从记忆里走出内心”的循环中，不断重复着个人生活体验，使整部套曲的音乐叙事形成了闭环（见谱例1）。

谱例1 《如今你让我初尝痛苦》第19—27小节

19 *pp ritard.*
fällt, da hab ich dich und mein verlor'nes Glück, du meine Welt!
那里我拥有你，和我丢失的幸福，你是我的世界

ritard.
和第一首速度一致 D Dvii/D *pp* D

23 *Adagio.* *Tempo wie das erste Lied.*
原样再现
D, T

虽然《像梦一样的日子》也强调了无尽循环，但与套曲循环的意涵不同：在原诗中，女性叙述者提醒孙女可能会经历与自己相似的人生，是在追忆往昔中，向孙女传递对抽象之爱的永恒向往。而套曲终曲的叙述对象直指男性伴侣，音乐表达有明确指向性，末尾的循环也体现为女性叙述者永远怀念着男性伴侣。索利曾指出：“当沙米索的

女主角试图打破其循环时间的表面，在英雄（指男性伴侣）死后继续生活时，舒曼在其尝试中抓住了她，并将其安全地送入她的轨道。”^{[1] 228-229}

（二）改换旋律：男性伴侣中心叙事

在《亲爱的，为何这样惊慌》中，舒曼在删去原诗第三诗节后，使用与前奏材料同源的3小节钢琴段落充当间奏（见谱例2）和尾奏。

谱例2 《亲爱的，为何这样惊慌》间奏

21 间奏
meine Lust
Weißt du nun die

p
G: D F#m C: DIII D₃

在《亲爱的，为何这样惊慌》中，主部和声不稳定，在G大调属方向、下属二级上交替离调。其间奏起始处，和声在主调上半终止，持续两小节后转入C大调。中部调性相较于主部更加稳定，C大调主和弦得到着重强调。

舒曼通过和声张力对比，生动地表现了男性伴侣从惊慌（主部）到平静（中部）的情绪变化，

间奏部分代表了这一情绪转变的动态过程。尾奏材料与间奏材料同源，钢琴的完整陈述最终在G大调完满终止（见谱例3）。相同的音乐材料、和声配置意味着前奏、间奏和尾奏承担的音乐叙事功能也基本相同。这种“删去原诗、以男性情绪替代女性参与”的处理方式，表现了回避女性叙事的男性中心倾向。

谱例3 《亲爱的，为何这样惊慌》尾奏

全曲末尾以代表男性形象的“你的画像”（dein Bildniss）搭配稳定的完满终止，形成用男性形象替换“母亲”“怀孕”等与女性相关内容的叙事逻辑。

（三）钢琴织体变更：性别叙事转向
《姐妹们，快帮我装扮》的钢琴织体呈现泾渭

分明的两种形态（见谱例4）。其一，出现在五部性回旋曲的叠部和第一插部中，以高声部“上行至下行”琶音贯穿始终，各声部不时穿插附点节奏。在踏板的作用下，营造出欢快、摇曳的音乐效果。其二，主要被用于第二插部，以柱式和弦为主，呈现稳固、坚定的音乐质感。

谱例4 《姐妹们，快帮我装扮》尾奏

叠部和第一插部的琶音，分别对应原诗第一、二、三、五诗节，描绘了婚礼场景：女性叙述者希望姐妹们将她打扮漂亮（第一诗节），在急切期盼婚礼的同时，心中又夹杂隐约不安（第二，第三诗节），最终婚礼圆满落幕，叙述者在兴奋与不舍中与姐妹们告别（第五诗节）。第二插部的柱式和弦对应原诗第四诗节，伴侣像太阳般出现在女性叙述者面前，令她感到谦卑与崇拜。两种织体上方的歌词具有明确性别对应：附点节奏琶音对应女性叙述者的欣喜、不安和不舍，代表女性形象；稳定的柱式和弦则对应男性的刚强。这是对古拉尼克“钢琴代表着男性”观点的反驳。

这两种织体最终在尾奏处融为一体。此处的声乐不再承担叙述功能，主旋律被移至钢琴的高声部，主题材料及其附点节奏得到保留，柱式和弦在主题下方同时呈现，音乐以庄严、稳固的步态进行延展，体现了极具鲜明特征的进行曲风格。

基于两种织体所对应的不同性征认知，尾奏可以理解为男性与女性形象的结合。它不仅在速度、风格上使人联想到进行曲，更在音乐叙事中以不同织体的融合，象征着男女双方步入了婚姻的殿堂。然而，由于代表女性的琶音逐渐被柱式和弦取代，且主题材料附点节奏趋于稳定，该曲的性别叙事逐渐从女性、男性“各执一词”转变为由男性主导。

三、舒曼的创作动机和“理想女性”观念

当男性音乐叙事成为女性爱情与生活的核心时，声乐套曲的总体表达便发生偏移：它并未真正呈现女性对爱情与生活的所思所想，而是借女性叙述的外衣，言说男性心中理想的女性形象。舒曼为何在歌颂爱情作品中暗含男性叙事倾向？其表达背后又寄托着怎样的女性理想？

（一）舒曼的创作动机：自传色彩和说教目的

国内外学术界对《妇女的爱情与生活》的创作动机有三种观点。第一种观点认为，舒曼1840年的歌曲创作多与即将步入婚姻的喜悦相关。小

提琴演奏家、首位舒曼传记作者约瑟夫·冯·瓦西莱夫斯基曾提出：“这促使他比以往任何时候都更充分地用言语表达自己的感受。”^{[12] 275}基于此，芭芭拉·迈尔认为，舒曼在沙米索原诗中看到了浓厚的自传性色彩，推测他是在对爱情的期待中完成该作^{[13] 218}。第二种观点是达维里奥提出的，他将《妇女的爱情与生活》视为连续性创作行为的一部分^{[14] 607}。据舒曼笔记记载：1840年7月11日下午，他为5首沙米索诗歌谱曲；12日下午，又完成3首沙米索诗歌的谱曲。随后两天，他接连为《雄狮新娘》（*Löwenbraut*）、《女卜者》（*Kartenlegerin*）和《红色的汉娜》（*die rothe Hanne*）三首沙米索诗歌谱曲^{[15] 956}。这三首歌曲后以《三首沙米索歌咏》（*3 Gesänge*, op. 31）为名出版。第三种观点将作品题献的奥斯瓦尔德·洛伦兹视为创作动机之一，认为套曲是为了纪念其终生未婚，但这种观点显然缺乏合理性。洛伦兹当时年仅34岁，舒曼无法预测其此后约五十年的婚姻状况。而且，莱比锡音乐图书馆馆藏手稿的笔迹也不一致，其中标题、乐谱使用黑色墨水笔书写，题献则用铅笔书写。这表明，献词可能是后来才被补加进手稿中的，与舒曼的原始创作动机并无必然联系。

尽管迈尔在传记中未曾说明自传性的体现，但诗歌与舒曼夫妇婚前共同经历的高度契合，无疑是激发舒曼创作欲望的关键因素。这种契合主要体现在三种核心要素上：对“高贵形象”的“崇拜”，“孤独”地“向往远方”，以及对“死亡”的“幻想”。无论是舒曼还是克拉拉，二人在对方眼中的形象都十分高贵。舒曼常用一些颇具古典精神的词语来赞扬克拉拉：单纯、天真，有时胆怯敏感，有时奔放热情。克拉拉从巴黎归来后，漂亮、健康、自信，谈吐间夹杂的法语语调和词汇，不久便在当地形成一种风尚。舒曼如同狂热的朝圣者，称自己对克拉拉就像是对“圣坛画像”般的崇拜^{[16] 366}。1839年，他将克拉拉的画像挂在房间里，认为它“生活在这里，并几乎在那里说话”，“当我看着它时，我感到一种无法形容的快

乐，我的整个房间似乎更神圣了”^[17] 245。克拉拉心中的舒曼同样高贵，她曾向父亲维克表示，舒曼是“一个出类拔萃、坚贞不二的好人，只有他能理解我，并给予我高贵而纯洁的爱情”^[16] 366。和丈夫一样，克拉拉也在巴黎公寓中挂上舒曼的画像，它令克拉拉感觉到舒曼“正在走进房间，然后我拥抱并亲吻他”^[17] 232。

1838年，舒曼前往维也纳。1839年1月，克拉拉远赴巴黎进行为期7个月的演出。长期的分

离加上与维克无休止的纷争，让二人在婚前体验到孤独和对远方爱人、遥远爱情的无尽渴望。

这种情感不仅体现在二人的通信中，也在套曲第六首《亲爱的，为何这样惊慌》中得到呼应，中部“更活泼的”（Lebhafter）标记处，音乐材料中的纯四度与大二度的音程组合，与贝多芬《致远方爱人》（*An die ferne Geliebte*）中《请收下这些歌曲》（*Nimm sie hin denn, diese Lieder*）的主题十分相似（见谱例5、谱例6）。

谱例5 《亲爱的，为何这样惊慌》中部

se - hen, du ge - lieb - ter, ge - lieb - ter Mann? *Lebhafter.*

Bleib' an mei - nem Her - zen, füh - le des - sen

谱例6 《请收下这些歌曲》主题

Nimm sie hin denn, die - se Lie - der,

贝多芬原曲中希望用爱情歌曲弥合身体距离的愿景，与此处“躺在我胸前感受心跳……愿与你紧紧相拥”的歌词形成了互文关系。

舒曼曾在1838年12月1日的信中向克拉拉附赠一首诗，诗中饱含对克拉拉的思念。在诗歌末尾更是表达了为爱生死与共的决心：“若你有朝一日逝去，我将随你遁入黑暗。”^[16] 366这与《如今你

让我初尝痛苦》中“我曾爱过、活过，但我不再活着”和“将自己拉回内心”的表达相吻合。对死亡的幻想，既是对爱情的极致表达，也与舒曼自幼对死亡的恐惧有关：他时常做溺水而亡的噩梦，并竭力试图控制这些念头；家庭成员的接连离世，使他从小畏惧离别与死亡。诗歌表达与共同经历的对应，或许正是舒曼为沙米索诗歌谱曲

的重要原因。至于为何删除了原诗中关于母亲的叙述,主要有三点原因:一是母亲克里斯蒂安娜·舒曼已于4年前去世,这给敏感的舒曼造成巨大打击;二是与维克的无休止争辩,使他对这位曾经类似父亲的长辈持怀疑、排斥的态度;三是克拉拉对生母的冷淡和对继母的排斥^{[16] 366},似乎也影响到舒曼的选择。

由于诗歌与二人经历的明显对应,舒曼的创作可视为将沙米索诗歌的女性主体和男性客体融于一身,最终使艺术歌曲成为囊括主客体表达的双重载体。二人双重角色的并置,在他们的作品和信中得到印证。克拉拉在创作《浪漫变奏曲》(*Romance variée, Op. 3*)时,即以*Dédié à Robert Schumann*(题献给罗伯特·舒曼)为扉页献词,这一献词印证了二人的亲密关系。而舒曼面对献词时回应道:“我希望我俩的名字能同时出现在作品的扉页上,这将标志着我们思想和观点的相互融合。”^{[16] 366}这意味着,在舒曼主观认知中,他与克拉拉的姓名并列代表他们思想的共鸣。1839年3月17日,他在信件落款处再次将二人名字并置:“再见,我的爱人……现在我们必须分开。罗伯特·维克。”^{[17] 116}此时,姓名的并列不仅代表二人思想观念的融合,还寄托了舒曼对婚姻的希冀。通过作品和书信中的双重角色并置可推断出,作品《妇女的爱情与生活》融合了舒曼对二人亲密关系、生活理想的期待。

此外,舒曼的创作动机还暗含对女性的说教和规训。克拉拉曾在1839年6月7日的信中认为,在德累斯顿停留一年会让她失去自己的观众,因此,她决定自己不会在婚后的一年内放弃音乐。这令舒曼感到不悦,他在1839年6月13日的信中反驳道:“如果作为一名音乐家被人遗忘,你会不会被当作一个妻子被爱着?”他认为,克拉拉应当在婚后履行妻子的责任,除了家庭外,其他人都不值得她付出。在他心中,妻子身份显然比职业身份更加重要,因而,他希望克拉拉婚后减少参与公共事务,并挑衅地说:“等着看我是如何让你忘记音乐家身份的。”^{[17] 246}正是看到诗歌与个人经

历的高度重合,和出于对克拉拉进行规训这两种动机,舒曼最终创作出《妇女的爱情与生活》。同时,套曲也将舒曼对克拉拉在日常生活中的规训上升到艺术维度。

(二)从艺术和生活中体现“理想女性”观的两个维度

舒曼的规训体现了“理想女性”观的两个维度。1826年夏天,舒曼的父亲去世后,母亲克里斯蒂安娜·舒曼便成为他生活与成长的核心依靠,母亲的决策长期影响着舒曼的人生发展。无论是最初选择法律专业,还是后来转向专业音乐的学习,舒曼都必须先与母亲沟通,即便改换专业后,他也十分依赖母亲的引导和帮助,这在他求学期间不断向母亲索要生活费的信中可见一斑。母亲感染伤寒后,年幼的舒曼曾在鲁皮乌斯夫人家寄居了两年半。舒曼对这位具有丰富育儿经验的女性同样产生依赖,并将其视为自己的“第二位母亲”。^{[14] 607}

成年后,舒曼虽逐渐摆脱对母亲的依恋,但照顾他日常生活的依然还是女性。其中,嫂子特蕾莎不仅为舒曼与克拉拉提供幽会场所,还在舒曼向莱比锡大学争取名誉学位时充当了中间人。舒曼曾多次向特蕾莎表达谢意,并恳切地说:“快来,像一个好姐姐那样,我确实没有其他女性可以求助,如果你不在所有事情上帮助我,我很难坚持下去。”^{[12] 275}从与特蕾莎的信件内容可见,舒曼认为德国钢琴家亨莉埃特·沃伊特便是这样一位坚强的女性,在公开场合他需要一个像女武士一样坚定的人,这令他感到自己身处避风的港湾。他还将坚强女性的形象和音乐进行联结,视之为“降A大调的化身”^{[13] 218}。

如果说克里斯蒂安娜、鲁皮乌斯夫人及特蕾莎代表日常生活中给予舒曼帮助的“理想女性”,那么,克拉拉代表的则是他眼中艺术维度的“理想女性”(沃伊特也是艺术维度的理想女性之一)。这类女性往往在音乐、艺术领域具备深厚造诣,不仅能给舒曼带来指引,还能成为其创作的灵感来源,如缪斯一般。在克拉拉之前,德国歌唱家

艾格尼斯·卡鲁斯曾是启发舒曼的艺术家之一，达维里奥认为，除了自身对诗歌文学的偏爱之外，舒曼在1827年、1828年夏天的声乐创作，都和她有关。但在1828年8月14日的日记中，舒曼认为虽然自己的歌曲真实复刻了内在自我，却没有任何人能够准确呈现这些天才般的创造：“即使是艾格尼斯·卡鲁斯，就连最美的乐段也唱得很糟糕，她无法理解我。”^{[14] 607}此后，舒曼与卡鲁斯逐渐疏远，也不再为她创作歌曲。由此可见，艺术维度的理想女性不仅要给舒曼带来启示，还需要充分体会其创作意图，成为其作品的最佳诠释者，而艺术造诣不足、对作品的诠释难以符合舒曼预期的那些女性，终究难以获得他的青睐。

与卡鲁斯不同，克拉拉在艺术上与舒曼具有更高的契合度：她不仅能为舒曼的创作带来启发，更长期担任其多部钢琴作品的最佳诠释者。二人在艺术上的深刻共鸣，满足了舒曼对艺术维度上理想女性的期待。但当他们将要步入婚姻时，舒曼对爱人的期待便不再局限于艺术领域，甚至逐渐转变为生活维度。其心中的克拉拉，应当是一个坚强、顺从的妻子，一位知足常乐的“贤内助”，而非一位艺术家、一个独立女性。因此，在婚姻生活中，接受规训的克拉拉不仅被迫放弃大量演出机会，还需要在家庭与舒曼的事业上付出更多：她与原生家庭割裂数年，生育并抚养多个小孩，承担更多家庭事务，同时还要为丈夫的创作提供大量帮助，甚至为他抄写誊清稿件。虽然在组成家庭的过程中必然伴随夫妻双方的妥协和牺牲，但舒曼心中的理想女性认知确实发生了质的变化。从这一角度便不难理解，为何克拉拉在婚后较少演奏丈夫的作品时，舒曼会感到不安与懊恼——在他的理想中，克拉拉应当为生活付出的女性伴侣，不仅没有停止对个人事业的追求，甚至还在演出中抛弃了作为艺术伙伴的自己。

（三）对舒曼“理想女性”观的批评

舒曼的“理想女性”观，与欧洲18世纪末至19世纪中叶的普遍性别认知密切相关。在这个时期，尽管部分地区在工业发展与社会变革的推动

下，逐渐形成了男女平等的社会认知，但男权思想在日常生活中仍然占据绝对主导地位，这导致新观念难以迅速得到社会的广泛认同。不同地区妇女解放运动的进程存在差异，其中，德意志地区的大多数女性在19世纪上半叶依然受传统家庭观念制约^[18]。女性大多屈居于男性家长的权威下，为了家庭而舍弃个人事业。这种单方面奉献，与英国诗人、文学批评家考文垂·帕特莫尔在长诗《家庭天使》（*The Angel in the House*）中描绘的甘于取悦丈夫、奉献家庭的妻子相似。“家庭天使”的形象寄托了社会对女性的期待，也代表了社会对两性不同分工的认知：男性在公共事务中大显身手，女性则应专注于私有、家庭领域。它以“家庭”为前提，以“天使”来赞扬女性，告诫女性只有为家庭奉献才配得上“天使”的称号。与两个世纪前相比，这种规训更显伪善和隐秘，它用精致、非人的词汇掩盖了男性权力对女性的控制本质。

在艺术、音乐等领域，19世纪德意志女性面临的困境主要包括在智力、体能等层面的性别偏见，不平等的社会身份认同及伴随而来的分配不公的教育环境^[19]。在智力、体能方面，经典的规训话术包括“体力不如男性”“脑容量不足”“不适合创作或表演”等，而身份认同、教育环境则与“家庭天使”等传统观念有关。舒曼借《妇女的爱情与生活》对克拉拉的说教和规训及其理想女性观，既流露出其陈旧的性别身份认知，也是借精致意象、艺术对女性实施控制。他希望克拉拉婚后成为知足常乐的“家庭天使”（生活中的“理想女性”），而非独立音乐家（艺术维度的“理想女性”）。将女性拘限在家庭妇女这一单一社会身份中的做法，完全忽视了克拉拉的个体思想。尽管克拉拉艰难守住了底线，但有时也不得不接受这种规训，她曾对舒曼表示：“最棒的事情就是做一个被爱着的妻子，只为你活着、让你快乐。你认为当我谈到逝去的青春岁月是想伤害你吗？并不是，我只是指我的音乐，但我也错了。因为只要为你而活，我也会为我的音乐而活，还

有更多,罗伯特,我是多么幸福。”^{[17] 258}在这里,艺术维度的理想女性转化为生活中的理想女性,舒曼通过偷换概念与虚假因果建构,将克拉拉原生、自足的音乐职业热情,悄然置换为必须依托无条件爱夫、婚姻奉献方能成立的情感,最终实现对其艺术人生与身份选择的规训。

四、结语

舒曼在沙米索的原诗中看到了与自己经历高度重合的描写,加之出于对克拉拉进行说教与规训的动机,从而创作了声乐套曲《妇女的爱情与生活》。他对原诗的修改,旨在令诗歌更符合个人认知和体验,实现以男性为中心的音乐叙事。套曲的音乐形态和创作动机,均与舒曼对“理想女性”的双重认识相关:一种是在艺术、音乐上与其产生共鸣的智性女性;另一种是在生活上给予他帮助、抚慰的坚强女性。婚前,克拉拉是第一种理想女性;婚后,舒曼则希望将她塑造为第二种理想女性。这种规训,不仅表露在二人的日常生活和信件中,还以更加隐秘的方式存在于二人珍视的艺术作品深处。

探讨并批评音乐作品的性别表达,并不是要否定其艺术价值。一部作品往往能够保留时代观念的烙印,不同时代也会对作品的不同理解。唯有正视音乐和作曲家的时代局限性,才能对《妇女的爱情与生活》的表达及其流露的时代精神作出更加全面的判断。舒曼对克拉拉的温情规训和深沉爱意并不是二元对立的。相反,正是出于浓烈的爱恋与占有欲,舒曼才依托带有深刻时代局限性的性别伦理,完成了对克拉拉艺术人生的温柔规训。当下,我们正处在一个性别观念激烈交锋的时代,重新审视性别研究,或许能对我们感知、理解当代人的现实生活和精神世界提供启示。

参考文献:

[1] SOLIE R A. Whose life? The gendered self in Schumann's Frauenliebe songs[C]//SCHER S P, ed. Music and text: critical inquiries. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

[2] MUXFELDT K. Frauenliebe und Leben now and then[J]. 19th-Century Music, 2001, 25(1): 27-48.

[3] GURALNICK E S. "Ah Clara, I Am Not Worthy of Your Love": Rereading Frauenliebe und Leben, the Poetry and the Music[J]. Music & Letters, 2006, 87(4): 580-605.

[4] LOCEY D. Frauenliebe und Leben: Robert Schumann's self-fulfilling prophecy[C]//Proceedings of the Music History Winter Conference. Corvallis, Oregon: Oregon State University, 2016: 2-12.

[5] 谭君强. 叙事学导论: 从经典叙事学到后经典叙事学[M]. 北京: 高等教育出版社, 2008: 262.

[6] 李维渤, 赵庆润. 德国艺术歌曲字对字译词[M]. 北京: 中央音乐学院出版社, 2004: 255.

[7] WALZEL O F, ed. Chamisso's Werke[M]. Stuttgart: Union Deutsche Verlagsgesellschaft, 1974: 11-17.

[8] 杨茜茜. 舒曼声乐套曲《妇女的爱情与生活》女性形象塑造研究[D]. 厦门: 集美大学, 2022: 17.

[9] 夏露露. 舒曼声乐套曲《妇女的爱情与生活》艺术特征与演唱分析[D]. 开封: 河南大学, 2022: 30.

[10] 范大灿. 德国文学史: 第三卷[M]. 南京: 译林出版社, 2007: 582.

[11] HALLMARK R. Frauenliebe und leben: chamisso's poems and schumann's songs[M]. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

[12] WASIELEWSKI J W von. Life of Robert Schumann[M]. Detroit: Information Coordinators Inc, 1975.

[13] 迈尔. 罗沃尔特音乐家传记丛书: 罗伯特·舒曼[M]. 杜新华, 译. 北京: 人民音乐出版社, 2004.

[14] DAVERIO J. Robert Schumann: Herald of a "New Poetic Age" [M]. New York: Oxford University Press, 1997.

[15] NAUHAUS G, ed. Robert Schumann: Tagebücher, vol. III (1847-1856)[M]. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1982: 956.

[16] 萨缪埃尔. 克拉拉·舒曼情史[M]. 顾晓燕, 译. 北京: 作家出版社, 2011.

[17] EVA W, ed. The complete correspondence of Clara and Robert Schumann [M]. New York: Peter Lang Publishing Inc, 1996.

[18] 刘颖. 性别主义视角下克拉拉·舒曼的艺术成就[J]. 星海音乐学院学报, 2008(2): 9-11.

[19] 宋方方. 欧洲 19 世纪女性作曲家的艰难处境: 以范妮·门德尔松和克拉拉·舒曼为例[J]. 交响, 2007(1): 88-91.

[19] 宋方方. 欧洲 19 世纪女性作曲家的艰难处境: 以范妮·门德尔松和克拉拉·舒曼为例[J]. 交响, 2007(1): 88-91.

The Concept of the Ideal Woman in Robert Schumann's *Frauenliebe und Leben*

ZHONG Boyu

Abstract: Gender representation in Robert Schumann's *Frauenliebe und Leben*, Op. 42, and the idealized conception of women reflected therein remain controversial to this day. However, incomplete documentation of its creation has led many critics of the work to remain superficial, focusing only on poetic texts and musical forms; oversights in some formal analyses have also hindered an understanding of gender expression in the text and music. Starting from the divergence between poetic language and musical narrative, and drawing on German sources, English translations, and recent scholarship, this study conducts a musicological analysis of gender representation in the cycle across three dimensions: poetic-lyrical transformation, musical form, and compositional motivation. It identifies narrative situations and expressive features including an "endless cycle of remembering the male partner", a "male-centered narrative", and a "shift in gender narrative". By contextualizing the work within Schumann's life circumstances and personal correspondence from the period, this study argues that Schumann composed the cycle because Chamisso's original poems resonated deeply with his own experience, and that he intended to convey moral and disciplinary messages to Clara Schumann. His revisions to the poems served not only to adapt the text to the structure of the lied, but also to establish a male-dominated musical narrative. Such a male-centered narrative was deeply shaped by Schumann's personal idealized image of women.

Keywords: Robert Schumann; *Frauenliebe und Leben*; Clara Schumann; the concept of the ideal woman; musical narration