自由、爱情与悲剧——比才歌剧〈卡门〉的音乐审美研究

王睿 罗宇静
韩国白石大学，韩国 · 首尔 06695

摘要：《卡门》的接受史长期以自由、爱情与悲剧简化为脚本层面的人物冲突，音乐本体如何编码这些范畴尚未得到充分说明。本文以哈巴涅拉、塞吉迪亚舞曲、命运动机及终场和声配器为分析对象，结合 19 世纪法国歌剧的异国情调建构与现实主义转型语境，辨析比才如何将自由书写为拒绝终止的句法，将爱情书写为寻求闭合的调性冲动，将悲剧书写为二者在命运动机框架中的不可逆碰撞。分析表明：异域舞曲的半音下行与切分重音并非单纯的地方色彩，而是卡门主体性在节奏—调式层面的语法表达；唐 · 何塞旋律从自然音抒情到半音撕裂的演变轨迹，使爱情在听觉上呈现为不可逆的过程；终场中双重音响空间的对位式并置，则让悲剧在节庆音响与个体毁灭的张力中被真正听见。在此基础上，本文梳理了自由、爱情与悲剧三者之间的审美因果链，探讨听众的分裂体验与接受史的滞后现象，并提出以动机听觉追踪为核心的导赏路径，使《卡门》的悲剧体验回归音乐戏剧性本身。
关键词：卡门；音乐戏剧性；悲剧美学

Freedom, Love, and Tragedy: A Study of the Musical Aesthetics in Bizet's Opera Carmen

Wang Rui, Luo Yujing
Baekseok University, Republic of Korea Seoul, South Korea Seoul 06695

Abstract: The reception history of Carmen has long reduced freedom, love, and tragedy to character conflicts at the textual level, while the ways in which the music itself encodes these categories have remained insufficiently elucidated. This paper takes the habanera, the seguidilla, the fate motif, and the finalact harmony and orchestration as its objects of analysis. Situated within the context of 19thcentury French opera's construction of exoticism and its transition toward realism, it examines how Bizet articulates freedom as a syntax that refuses closure, love as a tonal impulse seeking resolution, and tragedy as the irreversible collision of these two within the framework of the fate motif. The analysis reveals that the chromatic descent and syncopated accents of the exotic dances are not merely local colorations but grammatical expressions of Carmen's subjectivity at the rhythmic–modal level; the Don José melody's trajectory from diatonic lyricism to chromatic rupture renders love perceptually irreversible; and the contrapuntal juxtaposition of dual sonic spaces in the finale ensures that tragedy is truly heard amid the tension between festive soundscapes and individual destruction. On this basis, the paper traces the aesthetic causal chain linking freedom, love, and tragedy, explores the audience's fragmented experience and the lagging nature of reception history, and proposes an interpretive pathway centered on motivic listening, thereby restoring the tragic experience of Carmen to the music's intrinsic dramaticity.
Keywords: Carmen; Musical dramatism; Tragic aesthetics

0 引言

1875 年《卡门》首演引发的争议，成为歌剧批评中经久不息的症候性文本。“自由—爱情—悲剧”是理解《卡门》最凝练的三个关键词，三者并不是作品的主题标签，而是内嵌在音乐戏剧结构之中：自由指向卡门借助舞曲节奏以及调性游移所建立的伦理立场，爱情构成了她与唐 · 何塞之间持续变形的动力关系，悲剧则是自由意志、社会规范、激情以及占有欲不可调和的必然结果。仅从梅里美原著或者剧本情节出发，知晓故事脉络，却无法解释它在舞台上的持久冲击力。从音乐本体切入，追问自由怎样被“听见”。这个设问隐含着方法判断：歌剧的戏剧性首先是一种音响事实，而不是文学命题的音乐图解。

本文把 1875 年巴黎喜歌剧院首演版当作文本基础。这个版本运用口语对白穿插在音乐段落当中，是比才生前

亲自监督完成的唯一权威形态。吉罗为维也纳演出所编写的宣叙调改编版会把说白旋律化，弱化了音乐段落以及对白之间的节奏断裂效果，本文只在涉及版本差异的地方予以说明，不把它作为分析主体。四幕结构保持了首演原貌。和梅里美原著的比较只用来阐明音乐改编是怎样重塑人物关系以及叙事重心的，不会拿文学研究去替代音乐分析。

1 从浪漫传奇到现实主义的审美转向

1.1 19 世纪法国歌剧格局

19 世纪中，法国歌剧舞台由大歌剧与喜歌剧分治。大歌剧以梅耶贝尔为代表，依靠宏大历史场景、芭蕾以及合唱奇观；喜歌剧则保留对白，题材偏向市民趣味，结局大多归于和解。自 1860 年代起，瓦格纳乐剧理念持续冲击巴黎，促使法国作曲家重新去处理咏叹调以及戏剧连续性之间的关系。比才的位置颇为特殊：既没有彻底倒向瓦格纳式的“无终旋律”，也不满足于喜歌剧的轻松惯例，而是借助《卡门》中喜歌剧的对白框架，嵌进大歌剧式的强烈冲突，使音乐结构以及戏剧推进互为表里。这种体裁上的中间路线，使该剧在 1875 年首演时既不符合传统喜歌剧的期待，又未能获得大歌剧观众的稳定认同，由此成为接受受阻的重要原因之一[5]。

1.2“西班牙想象”与异国情调

著名的哈巴涅拉，L'amour est un oiseau rebelle，并非比才的原创曲调，是借自西班牙作曲家伊拉迭尔的一首歌曲；比才把它纳入哈巴涅拉节奏，配上固定低音以及半音装饰，使其听起来“像西班牙”，实则是经过法国喜歌剧审美滤镜的加工。塞吉迪亚，Pr è s des remparts de S é ville，同样如此：三拍子的舞曲律动以及附点节奏保留了西班牙舞曲外壳，但调性安排以及声乐线条已服从于卡门人物塑造的需要。这里的“异域”更多是一种被建构的听觉符号，服务于法国观众对西班牙浪漫、危险、不可驯服的想象[2]。响板、吉他式伴奏以及弗里吉亚调式色彩进一步强化了这种“他者”印象，却并不构成民族志意义上的真实。

1.3 现实主义诉求

梅里美原著把烟厂女工、走私犯、士兵以及吉普赛人推向前台，比才在歌剧中延续了这一手法，使社会底层人物取代神话贵族成为舞台主角。烟厂女工合唱、街头人群、走私者五重唱等场面，把日常劳作以及市井喧闹带入了歌剧，体现了 19 世纪下半叶法国艺术向现实主义倾斜的趋势。然而，诉求和喜歌剧院的体制性期待产生了冲突：卡门公开蔑视婚姻契约，何塞由士兵沦为了杀人者，死亡被直接搬上了舞台，触及了道德审查以及观众趣味。首演的冷遇并非单纯源于音乐，更多是源于体裁规范以及道德接受的双重不适。《卡门》的现实主义是以歌剧形式的越界为代价的，它的接受史也表明审美判断往往会滞后于作品的内在逻辑。

2 自由的音乐书写

2.1 舞曲节奏作为自由的符号

哈巴涅拉《爱情是只自由的鸟》把半音下行的固定低音以及切分节奏当作基础：低音线会缓慢下行，主题旋律从主音出发也同样进行半音级进，声乐部分借助附点以及跨小节切分把重音错开，使得听觉始终无法落在稳定的拍点上。这种错位并不会制造规整的舞步，而是制造悬置以及游移，恰如卡门所唱“爱情是一只不驯服的鸟”[2]。塞吉迪亚《塞维利亚老城墙边》运用三拍子快速律动来配合吉他式伴奏，旋律重音以及伴奏低音相互推搡，形成一种说话般的急促姿态。两个唱段都借助不规则句读来破坏方整性，自由也由此成为可感知的律动，而不是歌词层面的宣称。

2.2 调性与半音化的游移

卡门的唱段很少会获得稳固的调性。哈巴涅拉借助 d 小调起兴，旋律频繁地进行半音经过，终止式被装饰音以及滑音延宕，直到段落末尾才勉强落回主音；塞吉迪亚则会在关系调之间快速滑动，拒绝清晰的调中心。这种半音化渗透以及终止式延宕，会让卡门的音乐处于“永远无法被定义”的状态。装饰音以及滑音式进行破坏了旋律线条的完整性，借助口语音调来替代抒情咏叹的连贯性。非收束性结构以及戏剧结构的开放性相互配合[5]，会让卡门不被任何和声规范所固定。

2.3 音域、音色与姿态

比才把卡门的声部设置为女中音，较低的音域会带来暗厚、肉感的音色，使她的出现拥有身体性的在场感。卡门大多运用宣叙性短句以及说话式歌唱，旋律常会被笑声以及休止打断。笑声并不是装饰，而是对爱情话语的挑衅回应；休止则会制造悬而未决的紧张，让听者无法在流畅旋律中获得安全。这些姿态会从音色以及句法层面进一步强化她拒绝被驯服的性格。

2.4 纸牌场景中的命运动机介入

第三幕纸牌场景当中，卡门抽到了死亡。前两个吉普赛女人的占卜旋律轻快，卡门接唱之后，半音下行第一次正面介入，命运动机借助低音弦乐奏出。旋律从灵活的短句转为沉滞的持续音，音域向下沉降，舞曲节奏的自由感被阴郁的半音压迫所替代。卡门唱出“死亡”时，终止

式的停顿如同宿命的宣判。自由意识以及宿命预感在此交锋：她仍试图以短句反驳预兆，但命运动机的半音下行已嵌入到和声底层，暗示其选择无法逃脱形式本身。这使纸牌场景成为全剧自由与宿命关系的第一次音乐化表达。

3 爱情的音乐叙事

3.1 唐·何塞的抒情旋律轨迹

唐·何塞的爱情在音乐上并不是凝固不变的，而是一条由温暖抒情走向暴烈断裂的下行线。第二幕的《花之歌》，即 La fleur que tu m'avais jet é e，是其抒情性的顶点：从降 D 大调开始，旋律借助长呼吸的拱形线条展开，附点节奏推动着近乎虔诚的告白，大调色彩以及弦乐铺陈共同制造出理想化的爱情想象。然而这个抒情主体并不稳固，尾句在属持续音上的半音化犹豫已经暗示他无法承受卡门自由的重量。到第四幕时，何塞的旋律被肢解成短促呼喊以及骤然扩张的上行音程，连贯线条让位给同音反复以及突然跳进，调性也开始剧烈游移。爱情在音乐上并没有升华，而是从“花朵”的抒情修辞滑向暴力性的动机碎片。徐吉成在解析《卡门》著名唱段时也指出，何塞音乐形象的前后断裂正是其情感由爱转恨的音响表征[2]。

3.2 米卡埃拉作为对照系统

米卡埃拉提供了另外一套爱情语汇。第三幕咏叹调《我说过什么也不怕》即 Je dis que rien ne m' é pouvante，运用自然音体系，和声功能明确，旋律带有民间歌谣的方整性与宗教般的安详。低音区平稳行进与分解和弦式伴奏传达出了可预期的安全感。她的音乐中没有半音游移，也没有音程撕裂，纯净本身就是对悲剧中心的否定。她代表的“家庭—秩序—救赎”音乐象征，恰恰把卡门与何塞关系中已然发生的权力争夺反衬了出来，并标记出救赎之路随着她的离去而关闭。

3.3 二重唱中的权力关系

卡门与何塞的二重唱从未成为和谐融合，而是节奏以及旋律的持续对抗。在第二幕的爱情对唱中，卡门运用短促切分音型以及半音化装饰打断何塞的规整分句，迫使他在节奏上跟随；当何塞试图运用长线条旋律表白时，卡门的宣叙性短句会与之交叠，形成节拍错位。旋律主导权先是由卡门掌握，何塞逐渐被迫进入到她的节奏框架中。到第四幕终场，两人的对抗转变为固定低音上的对峙：卡门保持冷漠的宣叙性稳定，何塞则不断借助跳进以及渐强施压。音乐上的争夺先于身体暴力发生，歌剧戏剧结构由此推进了悲剧[5]。爱情在这里并不是契合，而是支配以及反支配的过程。

3.4 合唱与场景音乐的欲望场域

个体情感的失控始终会被放置在群体声浪当中。第一幕中烟厂女工合唱的轻快节奏以及街头人群的喧闹，会把卡门的出现放置在欲望流动的公共空间里；第二幕小酒馆场景当中，走私者五重唱的快速音节以及交错重音会制造出危险的群体能量，让卡门与何塞的私密冲突被集体意志所裹挟。合唱并不是背景，而是欲望的共振器。当群体运用明亮音色以及舞蹈性节奏进行歌唱时，个体没有办法从当中抽身出来，何塞的军人身份以及道德约束会在声浪当中逐步瓦解。群体能量越强，个体情感就越会趋向失控，爱情也由此从私密关系扩展为集体驱力，进而成为社会性欲望的产物[5]。

4 悲剧的音乐机制

4.1 命运动机的形态学分析

命运动机在序曲行板段首次完整呈示的时候，核心是一个以增二度作为标志的折返动机：在 f 小调上，旋律从 F 出发，经过升 G 构成增二度跳进，再半音回折至 E，最终落回 F。增二度的紧张会被半音下行所困，形成“向外扩张却无法挣脱中心音”的音响形态。这个动机随后会多次回归：第一幕卡门向何塞掷花的时候，木管用弱奏把它压缩为两音暗示；第二幕终场，铜管把它扩大为密集和声的威胁性陈述；第四幕终场前，大提琴以及低音提琴在低音区用放慢一倍的时值再次奏出。动机旋律形态几乎没变化，变化的是配器密度以及力度层级，命运由此以同一面目步步逼近，直到无法回避[3]。

4.2 动机的戏剧分配

命运动机出现的位置精确标定出了它的戏剧归属：它只附着在卡门以及何塞的关系节点上，而不会进入米卡埃拉的音乐世界。米卡埃拉的咏叹调以及宣叙调始终建立在自然音阶、清晰终止式以及纯净音色之上，她的音乐里没有增二度，也没有半音缠绕。这种分配构成了本体论上的划界：命运动机归属于试图超越社会契约的激情关系，也归属于把绝对自由当作伦理的越界冲动；米卡埃拉代表着秩序以及救赎，她处在命运逻辑之外，因此动机不会随着她出现。动机的缺席和在场同等重要——它标记出只有卡门以及何塞之间不可通约的激情才会被纳入到悲剧必然性当中。

4.3 终场的结构设计

第四幕终场里的核心手法，是把双重音响空间进行一种对位式并置。斗牛场内的合唱运用明亮大调来演唱《斗牛士之歌》，节奏方面比较规整，和声也明朗；而场外，

卡门与何塞之间的对话却是在小调以及不稳定和声当中进行的。这两个空间并不是先后交替，而是会同时发声：合唱所拥有的节日性节奏会不断侵入到两人的宣叙性短句里面，进而形成声部与节拍上的错位。比才并没有运用阴郁音乐去“预示”死亡，而是让死亡在节庆音响的缝隙当中突然切入。合唱越是明亮，主角的声线就越显断裂；群体的欢乐越是盛大，个体毁灭的寂静就越难以填补。悲剧并不是被伴奏出来的，而是在与欢呼的对峙当中被听见的[5]。

4.4 和声、配器与力度的死亡书写

终场的和声特性，是终止式持续地被延迟。何塞最后的恳求反复悬置在属七和弦上，解决被一再推迟；当卡门平静地说出“他不再爱我”的时候，低音才借助弦乐震音以及定音鼓滚奏的极弱力度滑入主和弦。死亡瞬间，铜管凭借强奏和弦切入，打击乐的撞击把抒情线条打断，但乐队马上收束为近乎无声的震音。最后和弦的处理尤为关键：比才没有给死亡一个宏大的结束，而是在何塞刺死卡门之后，让弦乐运用极弱力度奏出简短终止式，随后就是舞台上的静默。悲剧的高潮不在于死亡本身，而在于其后那个无法填充的沉默——音乐在此停止叙事，却把全部重量压向听众。

4.5 主题的循环与不可逆性

全剧的封闭性，来源于主题再现的不可逆性质。序曲中的命运动机在终场复现，哈巴涅拉的节奏片段在第四幕前奏当中短暂回响，何塞“花之歌”的旋律则碎片化地散落在他的最后独白里。但这些再现并不是回归，而是解体：主题被压缩、扭曲，并且在再现的临界点上被打断。杨儒怀针对自由曲式开展的研究指出，若再现不再承担回归功能，而是成为解体的标记，则形式本身亦将转化为内容的完成[4]。比才把歌剧结束在命运动机的最后一次陈述上，悲剧因此并不是性格缺陷带来的偶然结果，而是音乐结构预先写定的必然——自由以及爱情的冲突，在动机的循环往复当中早已被宣判[1]。

5 自由—爱情—悲剧的审美逻辑

5.1 三者的因果链

《卡门》的结局并不是性格缺陷的偶然叠加，而应当看作是三种音响立场相互进行否定的结果。哈巴涅拉的固定低音以及切分把自由写成拒绝节拍规训的律动，卡门在终止式延宕当中不再依附于何塞的旋律；花之歌运用长线条大调抒情，把爱情转化为占有性记忆，句法越是温柔，也就越封闭。在二重唱当中，何塞尝试运用主导旋律去覆盖卡门的舞曲节奏，卡门则借助宣叙性短句以及半音来打断他。当占有遭遇到不可占有者的时候，纸牌场景中的命运动机会首次正面介入进来，调性会被半音所吞噬，毁灭就成为了唯一能够维持结构守恒的出路[5]。

5.2 听众的分裂体验

听众同时获得两种矛盾经验：哈巴涅拉、塞吉迪亚以及斗牛士之歌的节奏旋律带来感官层面的愉悦，命运动机的减音程以及终场静默则会唤起道德上的不安。这两者并不是一方压倒另一方，而是都会被保留在审美过程当中。徐吉成指出，这些唱段会持续吸引观众，恰恰是因为旋律快感以及叙事残酷被压缩在同一个音乐时刻[2]。这正是它的现代性所在：不再借助牺牲或者救赎来消解矛盾，而是会让听众在愉悦与不安并存的状况当中，面对自由与占有不可调和的真相。

5.3 尼采式的解读与反驳

尼采曾经把《卡门》当作“地中海式”的反瓦格纳宣言：轻盈、明晰，并且拒绝无限旋律。这个判断抓住了它的音响特质，但要是把《卡门》理解成对德国传统的断裂，那就忽略了法国谱系。比才的西班牙色彩并不是外部移植，而是喜歌剧本土趣味以及第二帝国异国情调长期演化的产物；序曲当中明朗游行主题和命运动机被并置，也延续了法国歌剧序曲在通俗性以及戏剧性之间寻求平衡的传统[3]。《卡门》并不是反瓦格纳的宣言，而是法国歌剧走向现实主义的内在突破。

5.4 接受史验证

首演冷遇常被归结为道德审查方面的缘由，但更深层的原因在于当时观众的审美判断尚未适应作品的感性分配：他们期待的是喜歌剧的愉悦或大歌剧的宏大，却遭遇了底层人物以及不可消解的死亡。随着 20 世纪歌剧舞台对现实主义以及心理戏剧的接受，《卡门》慢慢变为常演剧目，其音乐魅力也获得了跨文化层面的承认[1]。接受史的滞后印证出：作品的结构完整性并不依赖即时认同，审美判断需时间才能追赶上形式本身的逻辑。

6 结语

比才的贡献并不在于去讲述道德教训，而是在于把哲学命题转译成可听的音响结构。听众并不是借助歌词来理解“自由必须以爱情为代价、又必然导向悲剧”，而是会在舞曲节奏的愉悦以及命运动机的威胁之间，去亲身经历这种必然。哈巴涅拉的不可驯服、花之歌的抒情封闭、终场的静默收束，使得悲剧从被叙述的结果，转变为被感知的形式。这恰恰是《卡门》身为歌剧艺术的根本成就。

参考文献：

[1] 吴蓁. 歌剧《卡门》的音乐魅力及其对中西方音乐文化所带来的影响研究[J]. 匠心，2026(1): 107-109.

[2] 徐吉成. 为何《卡门》可以成为世界上最热门的歌剧——多维解析《卡门》中的著名唱段[J]. 艺术大观，2023(11): 112-114.

[3] 颜新祯. 歌剧《卡门》序曲的艺术价值[J]. 参花(上)，2021(7): 75-76.

[4] 杨儒怀. 自由曲式结构的形成与发展[J]. 中央音乐学院学报，2003(1).

[5] 王石磊. 论歌剧的戏剧结构[J]. 交响(西安音乐学院学报)，2013(4).

作者简介：王睿（1996.06-），男，汉族，山东省临沂市人，博士研究生，在读博士，研究方向：音乐学（声乐）。