



JLMS

Journal of Literature and Music Studies

JLMS, Vol. 1, No. 1, 2026, pp.49-61.

Print ISSN: 3134-8130; Online ISSN: 3134-8149

Journal homepage: <https://www.jlmsjournal.com>

DOI: <https://doi.org/10.64058/jlwe260105tipre>



乐声与影像——萨义德音乐批评与鲁迅电影批评对读

李盛 (Li Sheng)

内容提要：萨义德和鲁迅都是近世罕见的批评家，他们把批评视为“提升生命”的重要活动。经典研究把萨义德的音乐批评和鲁迅的电影批评排斥在他们的思想体系之外，却反证了这两种批评对理解萨义德和鲁迅有着不可化约的意义。萨义德和鲁迅都遭遇了两难处境，总是在社会现实的公共批评面向与私人审美的面向之间移动和分裂。萨义德以阐发式的乐评直面两难，鲁迅则在其中不断挣扎而形成了独特的杂文风。随着死亡临近，萨义德日益偏向音乐的意义问题，强调音乐表演与人文主义的关联。鲁迅却始终把电影视作获取生命体验的途径，以怀疑的眼光审视批评的僵化。唯有正视他们的两难，才能够更好地理解两位批评家相通的气质、不同的个人立场及其思想的独特价值。

关键词：萨义德；鲁迅；批评；阐发；挣扎

作者：李盛，南京师范大学文学院副教授，硕士生导师。研究方向：当代西方批评理论研究、听觉文化研究。电子邮箱：lishengwxy@nnu.edu.cn。

Title: Tones and Images: Parallel Reading of Edward Said's Musical Criticism and Lu Xun's Film Criticism

Abstract: Edward W. Said and Lu Xun are rare critics in modern times, who regard criticism as a vital practice for “the enhancement of life”. Traditional academic research has marginalized Said's musical criticism and Lu Xun's film criticism from their ideological frameworks, which in turn proves that these two critical discourses hold irreducible significance for understanding their thoughts. Both thinkers were caught in a dilemma, constantly shifting and torn between the public social dimension of criticism and the private aesthetic dimension. Said confronted this predicament through interpretative music criticism, while Lu Xun lingered in inner struggle and

Received: 15 Mar 2026 / Revised: 26 Mar 2026 / Accepted: 02 Apr 2026 / Published online: 30 May 2026 / Print published: 30 Jun 2026.

ultimately forged his distinctive essay style. As his life drew to an end, Said grew increasingly preoccupied with the existential meaning of music, emphasizing the connection between musical performance and humanism. Lu Xun, by contrast, always viewed cinema as a channel to attain individual life experience, and examined rigidified critical conventions with persistent skepticism. Only by acknowledging their shared predicaments can we fully grasp their congruent critical temperaments, divergent personal stances, and the unique value embedded in their ideologies.

Keywords: Edward W. Said; Lu Xun; criticism; elaboration; struggle

Author: Li Sheng, Associate Professor and Master's Supervisor at the School of Chinese Language and Literature, Nanjing Normal University. Research Areas: contemporary western critical theory, and auditory culture. E-mail: lishengwxy@nnu.edu.cn.

“何谓知识分子”是自文艺复兴以来欧洲思想界不断发问的命题。艺术与科技的每一次变革都会在社会上催生争吵的声音，这些冲突不仅仅源于新旧观念的对立互问，复杂的人事纠葛、利益分割和思想立场等历史问题也在其中“煽风点火”。当研究这些问题的人被学院、党派或国家争夺和利用，人们往往会呼吁独立知识分子或公共知识分子的出现。而真正意义上的批评家，是那些总能发出刺耳批评声音并从否定方面给以见解的人。能够一直给出批评而不是私人意见真是大难矣。如何界定自己开展批评时的位置，又如何在有限的认知范围内提出超越自身立场的意见？这在某种程度上无异于把有限的自我摆在了无限性的审判台上。人究竟能不能做到这一点？萨义德的回应是“批评必须把自己设想成是为了提升生命，本质上反对一切形式的暴政、宰制、虐待；批评的社会目标是为了促进人类自由而产生的非强制性的知识”（29）。他把批评看作反对一切霸权、进而通向本真生命的“窄路”，对此鲁迅有另一种表述：“自己背着因袭的重担，肩住了黑暗的闸门，放他们到宽阔光明的地方去；此后幸福的度日，合理的做人”（135）。萨义德对自己的批评家身份，立场坚定且充满自省，鲁迅的表达方式虽有不同，但他对生命自由与文艺批评之关联的看法同样深刻。他们在面对“批评”时的精神气质和思考问题的方法极为接近。

黄子平敏锐地探知到萨义德和鲁迅的遥相映照，并认为此二人有着英雄所见略同之妙。在《鲁迅·萨义德·批评的位置与方法》一文中，他以知识分子流亡式的批评位置为中介，把鲁迅的杂文写作与萨义德的“对位阅读法”（contrapuntal reading）对举。受他启发，赵鹏在讨论鲁迅电影批评时也从“知识分子—批评位置”这一视角出发，指出“鲁迅与萨义德有同样的旨归”（110）。正如黄子平所言，他们在尝试“‘双焦点’地讨论知识分子在实行此一使命时所处的‘位置’问题，以及与此相关的‘方法’问题”（17）。然而，他们似乎并未细致分析萨义德的音乐阐发和鲁迅的电影批评等具体内容。这两类文本对萨义德和鲁迅究竟意味着什么，又何以双焦点地看？流亡式的批评位置使萨义德和鲁迅的互看成为可能，但这一背景是否模糊了音乐阐发和电影批评的特殊性？在外向、公共、政治的批评位置这一面向外，音乐阐发和电影批评更为内向、私人、审美的思想姿态面向是否被掩盖了？

颇有趣味的是，这两位拥有复杂思想和人生经历的批评家都被学界贴上了简洁的标签。谈起萨义德，人们想到的是“东方学”和“后殖民”等概念，即便在专门研究萨义德的学者

那里，他的大量音乐批评论著往往没有得到足够的重视。例如，肯尼迪（Valerie Kennedy）在其《萨义德》开篇，从殖民主义和帝国主义、巴勒斯坦和以色列、知识分子和批评的功能这三组议题归纳了萨义德的论著，当遇到无法被简单归入上述议题的乐评文章，她以“萨义德同时还写作了大量乐评，但这一课题不在本书讨论范围之内”（150）为说辞对其略而不谈。在另一部萨义德评传中，阿希克洛夫特（Bill Ashcroft，曾用名 W. D. Ashcroft）和阿鲁瓦利亚（Pal Ahluwalia）也把音乐逐出萨义德的批评领地，仅以寥寥数语“或者甚至关于音乐”（or even about music）一笔带过（1）。这两本萨义德传记代表了经典萨义德研究对待萨义德音乐批评的两种态度，或者存而不论，或者直接无视。最终，流亡的、格格不入的萨义德被一些极为简化的清晰概念固定下来。

电影批评在鲁迅研究中同样遭致类似冷遇，就连许广平等人的回忆文章也对鲁迅看电影娱乐、审美面向大多表现出有意无意的漠视。鲁迅晚年花了很多时间观看电影、与亲友谈论电影，观影感受在其杂文和书信日记中有不少篇幅，但这些文字对理解鲁迅的晚年思想有何意义，它们与鲁迅杂文的文体意识、与鲁迅的批评家立场有何联系，这些问题都不甚明了。鲁迅的电影批评似乎成了一件可有可无的附加物，而无碍于后人逐渐建构出来的“思想家”和“民族魂”鲁迅。为了发现学界一般固化认知以外的萨义德和鲁迅，本文试图以最为贴近他们私人生活的音乐阐发和电影批评为入口，重新认识他们“雅努斯”（Janus）般的批评家面孔：一面作为公共知识分子，坚守知识分子的批评位置；一面作为独特的个体，不断生成难为外人道的思想姿态。

一、批评的困境：“两难”的音乐阐发与“分裂”的电影批评

萨义德眼中的音乐有两重含义：其一是把音乐视作普遍、整体的艺术门类及其附带的美学观念，总是把它置入社会、文化、历史、政治等具体语境中加以审视。此时，萨义德往往强调音乐的意识形态性，以便为开展现世政治批判构筑支点、打开入口；其二是把音乐落实到具体作品中，重视聆听一首钢琴奏鸣曲、一首交响乐、一部歌剧的感受，珍视个体的美学体验和精神愉悦，这使萨义德的政治批判染上浓重的美学底蕴。但正如弗莱（Katherine Fry）所言，萨义德在上述两种音乐之间的穿梭有时是成问题的。对此，弗莱曾引用萨义德音乐理论著作《音乐阐发》（*Musical Elaboration*）中的两段关键文字来说明：

简言之，音乐的越界元素就是使音乐自身得以依附和成为社会构成的一部分，根据所处不同场合、观众以及权力关系和性别状况改变表达和修辞的游牧能力。（70）

相对罕见的（音乐）作品宣称（或试图宣称）自己彻底**作为音乐**（as music）而存在，（它们）摆脱了许多骚扰的、侵入的、社会的专横压力，这些压力把音乐家们限定为**作为自身之物**（things as they are）的传统社会角色的承担者。我想指出，这少数作品表达了一种很反常的越界类型，那就是，音乐被反复宣称为是不同寻常、或者甚至是过分的炫技行为，这一行为的最终效果不仅在于使音乐成为对社会而言多余和无用之物（及至完全排除社会的影响），同时使音乐家们的技艺彻底恢复成一种行动自由。（71）

从中她捕捉到萨义德行文的“一个相当戏剧性的转换”，“从强调音乐的社会和文化背景，转向某些（音乐）作品的抽象独立性”（270）。在她看来，这一从一般的、普遍的音乐向具体的、特殊的音乐作品的转换缺乏必要过渡，表现出某种思维跳跃甚至断裂，它暗示了萨义德意图在两种音乐之间、在内向的思想姿态与外向的批评位置之间、在美学与政治之间，以及推至极端，在“具体的人”和“普遍的人”之间，往来穿梭的艰难。

弗莱捕捉到萨义德的两难，却未真正说出两难背后的深意。作为一个重述西方殖民历史、消解西方中心视角的后殖民批评者，萨义德一面吸取解构主义的批判锋芒，不遗余力地颠覆“西方正典”“传统人文主义”等封闭概念，一面又在“一切坚固的东西都烟消云散”之际，坚定不移地相信自由、平等、解放等宏大叙述，在福柯“人死了”的时代强音下发出“人文主义可能成为一种民主进程，产生一种批判的、日益自由的思想”（16）的刺耳之声……质言之，在一切确定性和客观性不断被质疑的当下继续追寻并持守着意义。最终，这些难以调和的对立造成萨义德音乐阐发的两难，即那种游移不定、既左又右、时而自我反对、甚至被一些研究者斥为“表述悖论”的特殊风格。

鲁迅电影批评呈现的两难，也是在社会现实与审美对象之间的不断移动。赵鹏认为鲁迅的电影批评“双轨”并存，“一‘轨’是鲁迅电影批评的社会现实属性，立足于文学活动、社会实践等外在动因；二‘轨’是鲁迅电影批评的修辞属性，立足于其电影审美的本体性”（1）。虽然他强调“鲁迅与电影之阅读——创作，影响——批评，更重要的不是这种‘借电影言志’或‘借题发挥’；而是从电影修辞语态对鲁迅的电影批评的影响角度看，鲁迅的行文不乏真知灼见，有的甚至接近于电影语言的解读和电影本体审美的切入”（164）。但鲁迅也坦陈自己“于电影一道是门外汉”（419），“不懂得其中的奥妙”（247），无法就电影的光影、声效、镜头、剪辑等发表专业的美学分析。这种业余的电影批评被鲁迅杂糅进杂文、书信和日记之中，从专业的电影审美批评角度看，鲁迅的电影批评似乎无甚建树。

然而，我们又并非真的无话可说，只是不能单纯从鲁迅公共、外向性的批评文章中寻找答案，就像赵鹏指出的：“（鲁迅）选择了与左翼为伍，从表面上看，他发表的电影主张和电影理论译著也是与之相应和的，但从其内心深处并没有认同大多数左翼电影。鲁迅的娱乐休闲主‘食粮’还是类型片——不管是纪录片、卡通片、恐怖片、好莱坞情节片还是苏联史诗电影”（154）^⑤。鲁迅电影批评呈现的“内向/外向”“私人/公共”“审美/政治”的两难已到了近乎分裂的程度，从公开发表的批评文章中无法完全窥及他观赏电影的偏好和趣味，也难以真正理解在学界研究中他那句常常被人引用的话：“我的娱乐只有电影，而可惜很少有好的”（48）。

关于鲁迅与其作品的分裂关系，竹内好的分析极具启示性，他认为鲁迅“不是用作品来清洗自身，而是象脱掉衣服那样把作品舍弃”（28）。在他看来，业已完成的作品（尤其是小说）之于鲁迅，就像被脱掉的衣服，虽然带着余温和相同的气味，但终究属于过去的自己，

^⑤ 赵鹏采取了相对笼统的归类，强调鲁迅在上海时期思想上的特异性。但从文本变化来看，其生活方式与个人写作在上海时期未必与之前断裂，鲁迅写作、编撰《热风》《华盖集》等杂文时仍在创作小说，电影批评编入杂文时呈现的特殊性不是断裂的，而是分裂的，是一枝笔杆的不同笔法。

无法表现现在的自己。对晚年的鲁迅而言，电影不再仅仅是借题发挥的杂文材料，更是生命难以分割的部分，成为他不断换上又脱去的“衣服”。在他的电影批评中，行与言的对立更极端，甚至连杂感这一写作方式都显得跟不上鲁迅的意图。因此，为了理解鲁迅的话，我们还须到他的书信、日记乃至实际行动中去发掘他难为外人道的思想姿态。

例如，鲁迅在《电影的教训》这篇杂文中写道：“我在上海看电影的时候，却早是成为‘下等华人’的了，看楼上坐着白人和阔人，楼下排着中等和下等的‘华胄’，银幕上现出白色兵们打仗，白色老爷发财，白色小姐结婚，白色英雄探险，令看客佩服，羡慕，恐怖，自己觉得做不到”（309）。这段文字颇受一些研究者青睐，它被当作鲁迅反抗西方白人霸权的经典文字，其他被拿出来佐证的还有鲁迅译完《现代电影与有产阶级》后撰写的《译者附记》：“欧美帝国主义者既然用了废枪，使中国战争，纷扰，又用了旧影片使中国人惊异，胡涂。更旧之后，便又运入内地，以扩大其令人胡涂的教化”（422）。这无疑像被歪曲了的“萨义德式”抵抗西方霸权文章的标准，甚至被洪道认作是“一篇反对帝国主义利用电影艺术进攻中国的义正词严的宣言”（46）。可真实的情况是，鲁迅多是与家人朋友坐小汽车去电影院，买头等票，“坐在楼上的第一排，除非人满了，是很少坐到别处去的”（景宋 1217），他们看的电影也以好莱坞的类型片占绝大多数（刘思平等 231-238）。

更进一步，当鲁迅在杂文《我要骗人》中以自嘲的笔调说：“去年的秋天或是冬天（1935年11月9日），日本的一个水兵，在闸北被暗杀了。忽然有了许多搬家的人，汽车租钱之类，都贵了好几倍。……但当大家正在搬家的时候，我也没有整天站在路旁看热闹，或者坐在家里读世界文学史之类的心思。走远一点，到电影院里散闷去。一到那里，可真是天下太平了。这就是大家搬家去住的处所（租界）”（503-504）。面对日益深重的国难危机，中国的“愚民”只图以“骗人”自保，“希求心的暂时的平安”（503），殊不知“常用自己的血，去洗权力者的手”（504），从而令鲁迅既悲且怜。鲁迅又借电影院发挥，站稳了知识分子批判国民性的位置，可当他真的身处电影院之中时，他私下里寻求的恰恰是他所批判的“天下太平”。据许广平回忆时所言，看电影之于鲁迅是一种“苏息”，像“五彩片卡通集及彩色片，虽然没甚意义，却也可以窥见艺术家的心灵的表现，是把人事和动物联系起来，也架空，也颇合理想，是很值得看的”（景宋 1218）。

从“没甚意义”，到“架空”“颇合理想”，再到“很值得看”，这组颇具意味的对照再次凸显了鲁迅的分裂，他一面着意凭借批评揭露“电影/电影院”的意识形态，一面又在观赏电影时寻求“没甚意义”的纯粹愉悦，而这一分裂是我们理解鲁迅的电影批评乃至完整而复杂的鲁迅所不能不察的。萨义德在音乐批评文章中呈现的跳跃性与鲁迅的杂文语言两相呼应，是他们面对两难立场和分裂处境时的不同话语表征。

二、理解批评的可能：萨义德的“阐发”与鲁迅的“挣扎”

上文提到，弗莱认为萨义德音乐阐发的两难，或更具体而言，他行文由一般的音乐向特殊音乐作品的跳跃式转换，根源在于他驳杂的思想来源，即阿多诺的美学理论和葛兰西的社会批判。在她看来，“葛兰西和阿多诺共同对萨义德施加影响，导致了两种不同的历史哲学的冲突：一种以历史唯物主义的辩证法为中心，另一种的情况则是这种辩证法已经变成了

一个支配和意识形态的机器，真正的艺术品必须从中逃离。因此美学在萨义德批评中所起的作用变得自相矛盾”（270）。由萨义德思想来源的驳杂导出其批评的自相矛盾是学界惯常的分析思路。这一思路不仅限于萨义德的音乐批评，瓦莱丽·肯尼迪也在一般意义上讨论了萨义德“矛盾的方法和价值观”，这种矛盾之所以出现，是因为萨义德杂糅了福柯、葛兰西和人道主义的思想（24-37）。

然而他们似乎颠倒了因果，与其把萨义德思想理论来源的驳杂视为其音乐阐发之两难的病因，毋宁把它当作萨义德疗治两难的药方。面对当代西方严肃音乐日益脱节于时代，陷入自我封闭的局面，萨义德不惜运用相互对立的理论资源，为的正是激活日趋僵化的音乐。从这个角度来说，被许多批评家指责的，萨义德音乐阐发游移不定的独特风格，恰成了饱含其“意图与方法”的现世行动，这也使他的音乐阐发与学院式、专门化的宗教批评（religious criticism）彼此区隔开来（Said 290-292）。

在一篇关于当代著名指挥家、钢琴家，同时也是其挚友巴伦博伊姆（Daniel Barenboim）的乐评文章中，萨义德写道：“把音乐从寂静中抽绎出来，这一密集而逐渐提升的过程需要至高的阐释天赋（interpretive gift），不只是实现和发音，还有另一种境界，我称之为阐发（elaboration）”（263），阐发作为一种“密集而逐渐提升的过程”，它重视元素、原材料等细节，强调经由细节通达完满的抬升过程，这种不带前见性、过程性和创造性特质赋予其无穷的可能性和无限的敞开性。

阐发对于细节的重视，提醒我们把目光集中到萨义德言说音乐的具体方法上来，尤其是他身后出版的《音乐的极境》（*Musical at the Limits*）在这方面有着重要意义。这本书总计收录44篇音乐随笔，横跨1983年至2003年整整30年时间，之所以说它重要，不仅在于这些随笔文章向我们展示了“东方学”面向以外的萨义德，更因为它们彰显了萨义德言说音乐的特殊风格：马兰卡（Bonnie Marranca）称为“更轻松、不是那么紧张、政治参与的意味没那么浓厚”（22），萨义德自己则形容为“伶俐浅白”（23）。萨义德所采用的随笔形式，用阿多诺的话说，“既非源于第一原理，也不膨胀为终极原理”，而始终保持敞开，以表面上“无足轻重”的形式“促成了思想的自由”（Adorno 3）。最终，批评在自身本质上的不完美性和它探讨的文本的完美性之间，构成了萨义德所说的“反讽性悬殊（disparity）”（50）。萨义德直面这种不可避免的“反讽性悬殊”并经由音乐阐发塑造了独特的批评语言，这促使他的批评从专门化的线性逻辑和刻板的模式论述中解放出来，获得了以渺小形式折射宏大主题的能力。

当萨义德借助阐发在音乐与世界之间往来穿梭，时而沉溺于具体音乐作品带给他的美学愉悦，时而经由一般的音乐介入现世、施加政治批判时，虽然挫折不断，他对于阐发之可能及其作用，乃至整个批评的未来选择了相信。这也是乔恩·尼克森（Jon Nixon）把萨义德的批评方法称为“希望诠释学”（348）的原因。而鲁迅则在根本上难以信任这个未来，哪怕对内心的思想，也时刻抱持怀疑情绪，这使得其电影批评呈现的分裂难以被轻易弥合，也使他陷入了永不止息的挣扎。

根据竹内好分析，鲁迅的挣扎不只是与外部世界的齟齬或论辩，而是在与新时代论辩后，“清洗自己，再把清洗后的自己从中脱出身来”（9），以对待“被脱去的旧衣服”那般与挣扎之前的自己对峙。然而，一次次的挣扎不意味鲁迅经历了进化论意义上的思想进步，他认

为“从思想家的鲁迅这一方面是无法说明现实世界中他那强韧的战斗生活的。作为思想家的鲁迅时常落后于时代半步。……把他驱入激烈的战斗生活的是存在于他内心的本质性矛盾”（9）。正是鲁迅“内心的本质性矛盾”，那种“连他自己也不能清楚地意识到的混沌”制造了他的作品和他本人之间的分裂，很多时候，“他所能倾吐的千言万语只是在说明一个非存在的词汇”（10），例如：

偏爱我的作品的读者，有时批评说，我的文字是说真话的。这其实是过誉，那原因就因为他偏爱。我自然不想太欺骗人，但也未尝将心里的话照样说尽。……有人以为我信笔写来，直抒胸臆，其实是不尽然的，我的顾忌并不少。……我毫无顾忌地说话的日子，恐怕要未必有了罢。但也偶尔想，其实倒还是毫无顾忌地说话，对得起这样的青年。但至今也还没有决心这样做。（299-301）

我所说的话，常与所想的的不同，至于何以如此，则我已在《呐喊》的序上说过：不愿将自己的思想，传染给别人。何以不愿，则因为我的思想太黑暗，而自己终不能确知是否正确之故。至于“还要反抗”，倒是真的，但我知道这“所以反抗之故”，与小鬼（许广平）截然不同。你的反抗，是为了希望光明的到来罢？我想，一定是如此的。但我的反抗，却不过是与黑暗捣乱。（80-81）

如此黑暗、颓唐的鲁迅，与以文为匕首、为投枪，批判国民性的鲁迅形象差异何其大也。他不仅不相信外部的“新时代”与“光明的到来”，连自己的怀疑（批评）也一并怀疑起来。即便在新文化运动高涨时期，他听了将令，“呐喊几声，聊以慰藉那在寂寞里奔驰的猛士，使他不惮于前驱”（441），其原因也不是出于希望，而是对自己关于“铁屋子绝无窗户而万难破毁”的确信同样抱持怀疑的态度，所以才说下这几句话：“然而说到希望，却是不能抹杀的，因为希望是在于将来，决不能以我之必无的证明，来折服了他（钱玄同）之所谓可有”（441）。在这个意义上，他在《野草·希望》一文中写下的文字：“希望，希望，用这希望的盾，抗拒那空虚中的暗夜的袭来，虽然盾后面也依然是空虚中的暗夜”（181），以及他在文中引用的裴多菲名言“绝望之为虚妄，正与希望相同”（182），其苦心和真实的想法才能被真正理解。

由于对希望、绝望乃至自身的确信均抱持怀疑态度，鲁迅的文章（尤其是杂文）成了他永不止息之挣扎的投射。按照李长之的分析，这种投射突出表现为转折词的扩张与总结辞的收束二者之间的张弛节奏：“他用什末扩张人的精神呢？就是那些‘虽然’，‘自然’，‘然而’，‘但是’，‘倘若’，‘如果’，‘却’，‘究竟’，‘不过’，‘譬如’……他惯于用这些转折字，这些转折字用一个，就引入到一个处所，多用几个，就不啻多绕了许多弯儿，这便是风筝的松线，这便是流水的放闸。可是在一度扩张之后，他收缩了，那时他所用的，就是：‘总之’”（132）。通过不断的转折，不断制造新层次，鲁迅令其杂文近乎以一字一顿、步步迟疑的态度，把他的挣扎放大到无以复加，直至要胀破文字的界限；最后又凭借让步的、商榷的“总之”，给出自己似乎都不完全相信的结论，而这种扩张之后的收束不仅着眼于建构行文的张弛节奏，更是鲁迅为了克服那过于虚无之挣扎的最大努力。

到晚年的电影批评中，跌宕顿挫与勉力收束之间的张力更为突出。典型例子是鲁迅讨论国产电影的一篇杂文《电影的教训》，他在文中对《春蚕》（程步高导演，夏衍据茅盾同名小说改编）和《瑶山艳史》（杨小仲导演，王漪磋编剧）这两部影片作了如下评价：

幸而国产电影也在挣扎起来，耸身一跳，上了高墙，举手一扬，掷出飞剑，不过这也和十九路军一同退出上海，现在是正在准备开映图格纳夫的《春潮》和茅盾的《春蚕》了。当然，这是进步的。但这时候，却先来了一部竭力宣传的《瑶山艳史》。

这部片子，主题是“开化瑶民”，机键是“招驸马”，令人记起《四郎探母》以及《双阳公主追狄》这些戏本来。中国的精神文明主宰全世界的伟论，近来不大听到了，要想去开化，自然只好退到苗瑶之类的里面去，而要成这在大事业，却首先须“结亲”，黄帝子孙，也和黑人一样，不能和欧亚大国的公主结亲，所以精神文明就无法传播。这是大家可以由此明白的。（310）

在分别经历了“幸而”“不过”“当然”和“自然”“而要”“却”的转折之后，两段文字对《春蚕》与《瑶山艳史》得出“这是进步的”和“这是大家可以由此明白的”一褒、一贬两个结论。然而，正如日本学者藤井省三在考察了鲁迅的日记、书信之后指出的，鲁迅可能没有看过这两部电影^⑥就写下上述文字（53-56），因此他关于电影本身得出的结论并不能令人信服。

面对鲁迅常常不看电影就撰写电影批评的“尴尬状况”，李浩围绕观看的权力性议题，把鲁迅与国产电影奇怪的“看”与“被看”的建构归纳为“非看之看”，即通过看报刊电影介绍看电影，通过报刊来评论中国电影。由于没看过电影，鲁迅无法对电影本身给出分析，只能借题发挥，从宏大的文化视角切入。与此同时，他的“非看之看”也透露出某种无奈，这突出地表现在他对西方好莱坞电影的矛盾态度。就艺术性而言，西方电影更胜一筹，鲁迅也更爱看，但这些电影是为他们本国人拍摄的，中国人属于被看的对象，鲁迅从中总是看出种族、现实和文化的差异（248-251）。因此，鲁迅观看国产电影的独特方式既是、又不是鲁迅的选择，他既看、又被看，既身处中国、又批判中国，既喜爱西方电影、又无法从其中获得价值的认同和真正的娱乐。

从杂文中的挣扎，到电影批评中特殊的“非看之看”，鲁迅的行与言始终处于分裂之中。他只能凭借不断的挣扎和“当然”“姑且”“可能”“也许”的收束之辞“总之”聊以说服别人和自己，而这说服背后依旧是他深深的怀疑情绪。^⑦这使得鲁迅无法成为像胡适那样建构

^⑥ 根据鲁迅不看国产电影的习惯和许广平的回忆，鲁迅没有看过《瑶山艳史》并无疑义，但他是否看过《春蚕》还不清楚。因为在日记、书信中没有任何记录，藤井省三倾向于认为鲁迅没看过这部电影。程步高却在回忆《春蚕》的制作过程和试映会时，明确说鲁迅出席了试映会，观看了电影。可是，他的回忆对鲁迅出席试映会的时间、地点等细节语焉不详，因此，鲁迅是否看过《春蚕》还需进一步考证。参见程步高：《回忆〈春蚕〉的拍摄经过》，《影坛依旧》，北京：中国电影出版社，1983年，第1-4页。

^⑦ 此处的“行”并非指鲁迅的“行动”，而是“日常行为”，关于鲁迅的“行动”与“言说”可参见张洁宇：《“活”与“行”——鲁迅生命观与文学观的互动》，《中国现代文学研究丛刊》2016年第9期。

体系的哲学家，而是与萨义德一样成为批评家，以持续的怀疑和批评阐发等方式直面两难和分裂的自我主体。

三、批评的意义：萨义德的人文主义与鲁迅的“因为我要过活”

面对两难与分裂的批评境况，萨义德与鲁迅秉持阐发和挣扎的态度，借着乐评和杂文这两种“武器”加以克服。然而，随着两人晚年病情的恶化，死亡这一最具事件性的情境愈发变得真切，这使他们在“内向/外向”“私人/公共”“审美/政治”“独特个体/知识分子”“思想姿态/批评位置”“具体的人/普遍的人”等一系列张力关系中越来越难以取得平衡。在极端背景下，萨义德和鲁迅做出了不同选择。萨义德偏向音乐现象的意义问题，刻意强调音乐与人文主义的关联，这从他人生最后几部作品《人文主义与民主批评》《论晚期风格》《音乐的极境》中可以看得到十分清楚。鲁迅则依旧把电影视作获取个体生命体验的途径，与当时电影意图传达的宏大主题（不论是启蒙的还是革命的）始终保持距离，并以怀疑的眼光审视一切绝对的真理论述。

在萨义德 2000 年之后的音乐评论里，巴赫、贝多芬、古尔德（Glenn Gould）、巴伦博伊姆等音乐家总是显得与其时代格格不入：“巴赫不只像奴才般称颂上帝及其事功，他潜意识中还有心与之分庭抗礼”（285）；贝多芬晚期作品呈现一种开放性，他本人则坚持“深心尊敬光明会的最高人文主义理想”之“共济会想象”（304）；古尔德永无止境地“创造一种真正富于挑战并且复杂的知性内涵”（266），以不断点明音乐的人为性和创造性，“在使人类精神僵死、去人性、去理性的流行传统以外，另行阐发一条论证蹊径”（277）；巴伦博伊姆努力通过他那“使音乐说话、使音乐实现陈述”的音乐阐发能力，“一种既深富人性，但境界超越的清晰和立即性”（263），在相互敌视的文化间构筑联结，希冀每个人都能“推倒障碍、穿越禁忌界线、进入禁忌或禁域”（295）。“人”在此贯穿其中并前所未有地被如此直白地点明。

我们通过上述“人为性”“创造性”“另行阐发一条论证蹊径”等表述可以看到，它们与音乐表演密切相关，都是萨义德内心人文主义的外在表征。这种人文主义远非铁板一块，也不是固定规则和典范，而是始终处于现世境况之中并被境况不断生成，“始终向变化中的感觉和意义之结合保持开放；对一部经典作品的每一次阅读和解释都在当下把它重新激活，提供一个再次阅读它的契机，使现代的、新的东西一起处于宽阔的历史境域；这个历史境域的好处在于，它向我们表明，作为一个争论的过程，历史还处在构成之中，而不是一劳永逸地完成和固定了的”（25）。也就是说，阅读一部小说、聆听一场音乐表演，这些似乎属于私人的美学体验，恰在最深处参与了现世的政治批判，它们从不同侧面激活、拼合了一种“开放的人文主义”乃至处于不断构成中的历史本身。随着死亡的逼近，萨义德以急迫的态度说出了聆听音乐、阅读小说对于我们谨守自由、平等、解放等宏大叙述的意义。虽然他并未完全解决具体音乐作品和普遍的音乐、具体的人和普遍的人之间的逻辑跳跃乃至断裂，但死亡促使萨义德相信人文主义。鲁迅则仍然选择了怀疑的旁观。电影之于他的首要意义，还是为了

获取个体生命体验、证明自我存在，这一点在他对于电影《复仇艳遇》[®]的态度上表现地最明显。

1936年10月10日，鲁迅去世10天前，鲁迅与许广平、海婴等人一道前往上海大戏院看了《复仇艳遇》，当晚即在日记中写下“甚佳”（626）的评语。后来他给黎烈文和黄源写信并向他们推荐这部电影，“以为甚佳，不可不看也”（165），“觉得很好，快去看一看罢”（166）。据黄源回忆，他和萧军于10月15日最后一次拜访鲁迅时，鲁迅又询问他们看过电影没有，认为它“很好”，许广平开玩笑道“又在作宣传了”。更重要的，鲁迅还对于电影内容提出自己的看法：“我没有看过原作，不知他是否完全依据原作。譬如，其中有一场小杜布洛夫斯基叫村子里的人放火烧死关在他家里的四个官员，普式庚（普希金）那时有这种想头，自然要被杀死了”（363）。

在日记中品评当日所看电影优劣是鲁迅的常见举动，但结合以往的习惯，像对待《复仇艳遇》这般反复夸赞并向友人再三推荐却极为罕见。究其根由，从电影本身来看，复仇与侠盗的题材，由短促的特写和近景、晃动的镜头、急剧的推进速度、紧凑的剪辑营造出的紧张叙事节奏，以及硬实、刚健的画面风格，都颇符合鲁迅追求“侠气”与“恶声”的美学品味。尤其是小杜布罗夫斯基放火烧死官员，与铁匠阿尔希普等人抢劫富豪、惩治劣绅，铁匠阿尔希普率众攻入特罗耶库罗夫的庄园并杀死他这几场，一定让鲁迅激动不已、甚为满意。

鲁迅在最后岁月里几乎遇人就夸《复仇艳遇》并反复催促别人去看，这当中，影片自身的好、它与鲁迅脾性的相合，自然是重要原因。但鲁迅不厌其烦到近乎絮叨和恳求的地步，单纯从电影本身解释显得不够有说服力。《复仇艳遇》是鲁迅生前看的最后一部电影，他的评价和推介是去世前几天的话。因此他的急迫、絮叨和恳求，就不仅是为了推介一部电影，更是他心理和精神状态的投射。当年（1936年）夏天，鲁迅在《“这也是生活”……》这篇文章中写道：

有了转机之后四五天的夜里，我醒来了，喊醒了广平。

“给我喝一点水。并且去开开电灯，给我来看看去的看一下。”

“为什么？……”她的声音有些惊慌，大约是以以为我在讲昏话。

“因为我要过活。你懂得么？这也是生活呀。我要来看看去的看一下。”

“哦……”她走起来，给我喝了几口茶，徘徊了一下，又轻轻的躺下了，不去开电灯。

我知道她没有懂得我的话。

街灯的光穿窗而入，屋子里显出微明，我大略一看，熟识的墙壁，壁端的棱线，熟识的书堆，堆边的未订的画集，外面的进行着的夜，无穷的远方，无数的人们，都和我有关。我存在着，我在生活，我将生活下去，我开始觉得自己更切实了，我有动作的欲望——但不久我又坠入了睡眠。（623-624）

“熟识的墙壁”“壁端的棱线”“熟识的书堆”“堆边未订的画集”，乃至“夜”“无穷的

[®] 《复仇艳遇》（俄语：Дубровский，英语：Dubrovsky），1936年的苏联电影《杜布罗夫斯基》，它改编自普希金1832年未完成的同名小说，由亚历山大·伊凡诺夫斯基担任导演。经国民政府电影检查会修改，确定以“复仇艳遇”之名在中国上映。

远方”“无数的人们”，这些“排在喝茶瘙痒之下”“简直不算一回事”的“枝叶”被鲁迅视作证明自身存在与生活的证据，更何况被当作“唯一的娱乐”的电影，尤其是死亡来临前的这部“甚佳”的《复仇艳遇》。然而，即便它被许广平评价为“最令他快意”“遇到朋友就介绍”“永不能忘怀”“也是他最大的慰藉，最深喜爱，最足纪念的临死前的快意”（景宋 1219），鲁迅也没有收起怀疑的目光，还是要追问黄源“影片是否完全依据原作”？

黄源认为影片与原作只在结尾上“稍有不同”，其他方面“完全保持着原作的本来面目，剧情和原书简直毫无出入，而看了原书更觉得这影片好了”（363），但恰恰就是结尾上的“稍有不同”转变了故事的主旨。原作是一部未完成的小说，结构上并不完整，我们目前看到的结局是：小杜布罗夫斯基远走，不知去向，甚至被认为藏身国外，他的大仇也未得报，特罗耶库罗夫一直好好地活着。而到了电影中，小杜布罗夫斯基被官军打死，铁匠阿尔希普率领穷人攻入特罗耶库罗夫的庄园并杀死了他，哈姆雷特式的个人复仇由此被十月革命式的阶级复仇取代。鲁迅在电影结尾看到复仇及其隐喻之革命的成功，想来是慰藉、喜爱和快意的，但对影片意图传达的这份成功和自己的快意，他也不完全信任，因而才有了他的提问。在此他又一次凭借敏锐的直觉和怀疑证明了他存在着，生活着。

“因为我要过活”是鲁迅连接其批评与生命的持续动力。在萨义德那里，坚信人文主义之于音乐表演极端重要，让每个鲜活生命在音乐表现中获得自由和解放是他音乐批评的永恒追求。鲁迅则在电影批评时不断返归自身的感受，他在欣赏电影与向公众发出批评时的主体位置未必一致，批评能否让人过活是他始终怀疑的事。鲁迅应会欣赏萨义德提倡的人文主义理想，但后者孜孜追求的光明世界，鲁迅知道自己不会得到，而他的杂文写作是把自己充满“瘢痕”的生命以文字形式铺成的“异路”，更是他坚持“走异路”，与虚伪言论斗争到底的终极呈现。

结语

回到本文最初的问题上来，音乐之于萨义德，电影之于鲁迅，首先是他们获取个人精神愉悦的途径，也是展开政治批判的支点和开端。他们关于音乐和电影的言说，他们的阐发和挣扎，一面标记出他们作为公共知识分子的批评位置，一面折射出作为独特个体的思想姿态，两个方面的并存确证了萨义德和鲁迅的丰富性和不可化约性。萨义德曾坦白：“一些哲学家认为，关于自由等事物的宏大叙述的时代已经结束了，我不同意这一观点。这样的叙述对于我仍然具有很大的影响。但是，如果这种宏大叙述不包括论述一些微小的自由，诸如我所感受到的读一本小说或听一部音乐作品时的自由，那么我不想与这种宏大叙述有什么关系”（沃特斯 332）。鲁迅去世前亦发有肺腑之言，“删夷枝叶的人，决定得不到花果”（624），“战士的日常生活，是并不全部可歌可泣的，然而又无不和可歌可泣之部相关联，这才是实际上的战士”（626）。两位批评家发自内心的话不仅彰显了他们的批评准则，更是他们面对一些研究者的化约企图给出的正面回击。总纳而言，唯有正视他们批评立场和思想姿态的复杂性，我们才能真正理解萨义德的音乐阐发与鲁迅的电影批评，才能领会两位批评家相通的气质与个人立场及其思想的独特价值。

Funding: This research received no external funding.

Conflicts of Interest: The author declares no conflict of interest.

ORCID

<https://orcid.org/0009-0005-3051-1586>

引用文献【Works Cited】

- Adorno, Theodor W. "The Essay as Form." In *Notes to Literature*. Trans. Shirley Weber NicholSEN. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education, 2009.
- Ashcroft, Bill and Pal Ahluwalia. *Edward Said*. London and New York: Routledge, 2001.
- Fry, Katherine. "Elaboration, Counterpoint, Transgression: Music and the Role of the Aesthetic in the Criticism of Edward W. Said." *Paragraph* 31. 3 (2008): 265-280.
- 藤井省三:《鲁迅与刘呐鸥:“战争期”在上海的〈猗山艳史〉、〈春蚕〉电影论争》,燕璐译,王志文校,载《现代中文学刊》2013年第1期,第44-57页。
- [Fujii, Shozo. "Lu Xun and Liu Na'ou: Film Debates on *Yaoshan Romance* and *Spring Silkworms* in Wartime Shanghai." Trans. Yan Lu. Revise Wang Zhiwen. *Journal of Modern Chinese Studies* 1 (2013): 44-57.]
- 洪道:《鲁迅和电影》,载《中国电影》1956年创刊号,第45-48页。
- [Hong Qiu. "Lu Xun and Cinema." *Chinese Film* 1 (1956): 45-48.]
- 黄源:《鲁迅先生》,邓珂云编、曹聚仁校《鲁迅手册》。上海:博览书局,1946年。
- [Huang Yuan. "Mr. Lu Xun." In *Lu Xun Handbook*. Ed. Deng Keyun. Revise Cao Juren, Shanghai: Bolan Bookstore, 1946.]
- 黄子平:《鲁迅·萨义德·批评的位置与方法》,载《杭州师范学院学报(社会科学版)》2005年第1期,第17-19、41页。
- [Huang Ziping. "Lu Xun, Said and the Position and Approach of Criticism." *Journal of Hangzhou Teachers College (Social Sciences Edition)* 1 (2005): 17-19, 41.]
- 景宋:《鲁迅先生的娱乐》,载《文艺阵地》1939年第1期,第1217-1220页。
- [Jing Song. "Mr. Lu Xun's Daily Recreation." *Literary Battlefront*. 1 (1939): 1217-1220.]
- Kennedy, Valerie. *Edward Said: A Critical Introduction*. Cambridge: Polity P, 2000.
- 李浩:《“看”与“被看”——胡蝶·电影·鲁迅》,载《上海鲁迅研究》2005年第1期,第245-255页。
- [Li Hao. "'Seeing' and 'Being Seen': Hu Die and Cinema in Lu Xun's Vision." *Shanghai Lu Xun Studies* 1 (2005): 245-255.]
- 李长之:《鲁迅批判》,北京:北京出版社,2003年。
- [Li Changzhi. *Critique of Lu Xun*. Beijing: Beijing, 2003.]
- 刘思平、邢祖文选编:《鲁迅历年所看电影题材分类表》,收录于《鲁迅与电影(资料汇编)》,北京:中国电影出版社,1981年。
- [Liu Siping and Xing Zuxuan. "Classified Catalogue of Films Watched by Lu Xun." In *Lu Xun and Cinema: Documentary Compilation*. Beijing: China Film P, 1981.]
- 鲁迅:《日记二十五·十月十日》,收录于《鲁迅全集》,北京:人民文学出版社,2005年。
- [Lu Xun. "Diary: October 10." In *The Complete Works of Lu Xun*. Beijing: People's Literature, 2005.]
- .《野草·希望》,收录于《鲁迅全集》,北京:人民文学出版社,2005年。
- [---. "Hope." In *Wild Grass, The Complete Works of Lu Xun*. Beijing: People's Literature, 2005.]
- .《我们现在怎样做父亲》《坟·写在〈坟〉后面》《呐喊·自序》,收录于《鲁迅全集》,北京:人民

文学出版社，2005 年。

[---. "How We Should Be Fathers Today," "Postscript to *The Grave*," and "Preface to *Call to Arms*." In *The Complete Works of Lu Xun*. Beijing: People's Literature, 2005.]

——. 《且介亭杂文末编·我要骗人》《“这也是生活”……·且介亭杂文末编（附集）》，收录于《鲁迅全集》，北京：人民文学出版社，2005 年。

[---. "I Want to Deceive" and "This Is Also Life." In *Late Essays of Qiejie Pavilion and Late Essays of Qiejie Pavilion (Supplement)*, *The Complete Works of Lu Xun*. Beijing: People's Literature, 2005.]

——. 《准风月谈·电影的教训》，收录于《鲁迅全集》，北京：人民文学出版社，2005 年。

[---. "Lessons from Films." In *Casual Essays in Leisure Hours*, *The Complete Works of Lu Xun*. Beijing: People's Literature, 2005.]

——. 《〈两地书〉第一集二十四·致许广平的信》，收录于《鲁迅全集》，北京：人民文学出版社，2005 年。

[---. "Letter No. 24 to Xu Guangping." In *The Complete Works of Lu Xun*. Beijing: People's Literature, 2005.]

——. 《书信·360318 致 欧阳山、草明》《书信·361010 致 黎烈文》《书信·361010 致 黄源》，收录于《鲁迅全集》，北京：人民文学出版社，2005 年。

[---. "Letters to Ouyang Shan & Cao Ming, 18 Mar. 1936; to Li Liewen, 10 Oct. 1936; to Huang Yuan, 10 Oct. 1936." In *The Complete Works of Lu Xun*. Beijing: People's Literature, 2005.]

——. 《书信·301114 致 王乔南》，收录于《鲁迅全集》，北京：人民文学出版社，2005 年。

[---. "Letter to Wang Qiaonan, 14 Nov. 1930." In *The Complete Works of Lu Xun*. Beijing: People's Literature, 2005.]

——. 《二心集·现代电影与有产阶级（译者附记）》，收录于《鲁迅全集》，北京：人民文学出版社，2005 年。

[---. "Modern Cinema and the Propertiless Class: Translator's Note." In *Two Hearts Collection*, *The Complete Works of Lu Xun*. Beijing: People's Literature, 2005.]

Nixon, Jon. "Toward a Hermeneutics of Hope: The Legacy of Edward W. Said." *Discourse* 27. 3 (2006): 341-356.

Said, Edward W. & Bonnie Marranca. "Criticism, Culture, and Performance: An Interview with Edward Said." *Performing Arts Journal* 13. 1 (1991): 21-42.

---. "Daniel Barenboim." "Cosmic Ambition." "Untimely Meditations." "Glenn Gould, the Virtuoso as Intellectual." "Barenboim and the Wagner Taboo." In *Music at the Limits*. New York: Columbia UP, 2008.

---. *Humanism and Democratic Criticism*. New York: Columbia UP, 2004.

---. *Musical Elaboration*. New York: Columbia UP, 1991.

---. *The World, the Text, and the Critic*. Cambridge: Harvard UP, 1983.

竹内好：《鲁迅》，李心峰译，李一航、刘瑞芝校。杭州：浙江文艺出版社，1986 年。

[Takeuchi, Yoshimi. *Lu Xun*. Trans. Li Xinfeng. Revise Li Yihang and Liu Ruizhi. Hangzhou: Zhejiang Literature and Art, 1986.]

沃特斯：《美学权威主义批判》，昂智慧译。北京：北京大学出版社，2000 年。

[Waters, Lindsay. *Against Authoritarian Aesthetics: Towards a Poetics of Experience*. Trans. Ang Zhihui. Beijing: Peking UP, 2000.]

赵鹏：《鲁迅与中国电影批评范式的双轨解读》，山东大学博士学位论文，2006 年。

[Zhao Peng. *A Study on the Two Aspects for Understanding of Lu Xun and Chinese Film*. Shandong U, PhD. dissertation, 2006.]