



ISSN 3134-8130 (Print)
ISSN 3134-8149 (Online)

Journal of Literature and Music Studies

文学与音乐研究学刊

Volume 1, Number 1, June 2026



Information Education Publishing Company Limited
Hong Kong

Journal of Literature and Music Studies

文学与音乐研究学刊

Volume 1, Number 1, June 2026

Editorial Board

Honorary Editor-in-Chief

Werner Wolf, University of Graz, Austria

Editors-in-Chief

张磊 (ZHANG Lei), China University of Political Science and Law, China

王希翀 (WANG Xichong), Hubei University, China

Members of the Editorial Board

Angela Frattarola, Nanyang Technological University, Singapore

Joanne Wilkes, University of Auckland, New Zealand

King-Kok Cheung, University of California, Los Angeles

Stuart Christie, Hong Kong Baptist University

Neil Murphy, Nanyang Technological University, Singapore

龙迪勇 (LONG Diyong), Southeast University, China

杨燕迪 (YANG Yandi), Shanghai Conservatory of Music, China

于雷 (YU Lei), Beijing Foreign Studies University, China

刘彦玲 (LIU Yanling), Peking University, China

戴从容 (DAI Congrong), Nanjing University, China

黄晓燕 (HUANG Xiaoyan), Hunan University, China

欧荣 (OU Rong), Hangzhou Normal University, China

李兰生 (LI Lansheng), South China Business College, Guangdong University of Foreign Studies,
China

冯欣欣 (FENG Xinxin), Wuhan Conservatory of Music, China

单金龙 (SHAN Jinlong), Wuhan Conservatory of Music, China

About: *Journal of Literature and Music Studies (JLMS)* (ISSN:3134-8130; EISSN: 3134-8149) is a peer-reviewed international academic journal co-edited by Professor Zhang Lei (School of Foreign Studies, China University of Political Science and Law) and Associate Professor Wang Xichong (School of Chinese Language and Literature, Hubei University). Published by Hong Kong Information Education Publishing Company Limited, the journal upholds the academic tenets of openness, inclusiveness, integrity and innovation. It accepts original submissions in both Chinese and English, and is committed to advancing the inheritance of classical theories, the exploration of cutting-edge topics, and the innovation of research methodology systems. Balancing theoretical framework construction and empirical textual analysis, *JLMS* offers a high-quality professional platform for global scholars to exchange ideas and share research achievements. The journal gives priority to in-depth theoretical elaborations and systematic research from established scholars, while actively encouraging frontier explorations and innovative research by early-career academics. Besides original research papers, the journal regularly features academic interviews with leading scholars, research progress reviews, and high-quality book reviews within this interdisciplinary field. It aims to promote interdisciplinary knowledge production, theoretical dialogue and academic debate, and fosters continuous deepening and systematic advancement of literary-musical interdisciplinary research.

Scope and Topics: *JLMS* focuses on interdisciplinary practice, theoretical construction and methodological innovation in literature and music. Topics include, but are not limited to: music in literary texts, literariness in musical texts, sound and auditory narrative studies, transmedia and inter-textual mobility of literature and music, interdisciplinary practices in digital humanities and AI, transmedia cultural communication of literature and music, interdisciplinary teaching of literature and music, research trends and literature reviews.

Submission Guidelines: *JLMS* adopts an open-access publishing model with zero article processing charges (APCs) or other publication fees for authors. All published content is permanently available for free full text reading and download worldwide. Please send your manuscript to the official email address: LMSjournal@163.com.

Originality and Copyright: All manuscripts submitted to *JLMS* must be original, unpublished works that are not under consideration by any other journal. Authors are responsible for any potential copyright issues. Upon submission, authors retain full copyright of their work while granting the journal a non-exclusive publishing license. Submission to this journal authorizes the editorial office to include the full text in its electronic publishing system, as well as to disseminate, promote and republish the work for non-commercial purposes through the official website, WeChat official accounts and other authorized platforms.

Disclaimer: The opinions expressed in the articles are those of the authors and do not necessarily reflect the views of the journal or its publisher.

Publishing Office: Tung Wai Commercial Building, No. 109-111 Gloucester Road, Wanchai, Hong Kong SAR, China; Phone: +852 44269002; E-mail: jgss2026@163.com; Website: <https://www.gss-journal.com>.

Contents

1-9	Literature and Music: Why this academic field (still) matters Werner Wolf
10-20	Recognizing Boundaries and Hearing Sounds: Consensus, Misunderstandings, and Frontiers in Interdisciplinary Studies of Literature and Music Zhang Lei
21-33	Exploration and Representation: Musical Writing in the Modern Sensory Perception Mode—Taking British modernist novels as an example Wang Xichong
34-48	Robert Frost’s “Sound of Sense”: Theory and Practice Luo Bin
49-61	Tones and Images: Parallel Reading of Edward Said’s Musical Criticism and Lu Xun’s Film Criticism Li Sheng
62-75	The Auditory Narrative in Literature: Expanding the Solutions to the Current Challenges in Music Interpretation—Centered on <i>The King Is Listening</i> and Specific Music, a Cross-Media Reference Shan Jinlong
76-85	On the Writing of Community and Its Musical Representation in <i>The Waves</i> Zhou Bojia
86-90	How to Transcend the Long-Standing Debate over “Novels Imitating Music”: A Review of Gerry Smyth’s <i>Music in Contemporary British Fiction: Listening to the Novel</i> Chen Chen
91-97	Introducing, Constructing, and Transcending: A Review of Fu Xiuyan’s A Study of Auditory Narratology Pan Shuhao
98-105	Rehear “a Macrocosmic Musical Composition”: Start from Schafer’s <i>The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World</i> Chen Ziyao
106-113	The Foundational Paradigm and Critical Expansion of Novel-to-Music Research: A Review of Werner Wolf’s <i>The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality</i> Liu Xi
114-122	“A Lens with Sharp Edges but a Blurred Centre”: A Review of Jacques Attali’s <i>Noise: The Political Economy of Music</i> Ou Qisheng

目 录

- 1-9 文学与音乐：为何这一学术领域（依然）重要
维尔纳·沃尔夫
- 10-20 识界与闻音：文学与音乐跨学科研究的共识、误解与前沿
张 磊
- 21-33 寻绎与表征：现代性感知模式下的音乐书写——以英国现代主义小说为例
王希翀
- 34-48 罗伯特·弗罗斯特“意义的声音”理论与实践
罗 斌
- 49-61 乐声与影像——萨义德音乐批评与鲁迅电影批评对读
李 盛
- 62-75 文学中的听觉叙事对现代音乐阐释困境的拓维——以《国王在听》与具体音乐为中心的跨媒介参照
单金龙
- 76-85 论伍尔夫《海浪》中共同体书写的音乐性表征
周博佳
- 86-90 如何超越“小说模仿音乐”的旧争论——评格里·斯迈思的《英国当代小说中的音乐：倾听小说》
陈 晨
- 91-97 引入、建构与超越——评傅修延《听觉叙事研究》
潘书皓
- 98-105 重听一个“宏观的音乐作品”——从谢弗《声景学：我们的声环境与世界的调音》说起
陈子瑶
- 106-113 小说音乐化研究的范式奠基与批判性拓展——评维尔纳·沃尔夫《小说的音乐化：媒介间性的理论与历史研究》
刘 熹
- 114-122 “一块边缘锋利但中心失焦的透镜”——评贾克·阿达利《噪音：音乐的政治经济学》
欧其晟



JLMS

Journal of Literature and Music Studies

JLMS, Vol. 1, No. 1, 2026, pp.1-9.

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

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

DOI: <https://doi.org/10.64058/jlwe260101lmafmm>



Literature and Music:

Why this academic field (still) matters

Werner Wolf

Abstract: This article by Werner Wolf, written on the occasion of his appointment as Honorary Editor-in-Chief of the Journal of Literature and Music Studies (JLMS), argues for the continued significance of literature and music studies within the contemporary humanities from both personal and transmedial-theoretical perspectives. After tracing his academic trajectory, the author compares the media-specificities of both arts: literature is predominantly hetero-referential, whereas music is fundamentally self-referential, thus limiting its narrative capacity. The essay surveys historical plurimedial syntheses and intermedial transpositions, delineates three modes of literary reference to music — thematization, ekphrasis, and formal imitation — and identifies underexplored frontiers including digital media, metareference, and comparative “implied worldview” studies, calling for scholarship beyond Western culture.

Keywords: literature and music studies; Intermediality; self-reference and hetero-reference; Implied Worldview; musicalization of literature

Author Biography: **Werner Wolf**, an internationally renowned transmedial narratologist, Professor of English and General Literature at the University of Graz, Austria, and Director of the Research Center for Intermediality Studies. A founding member of the International Association for Word and Music Studies (WMA), *Journal of Literature and Music Studies* (JLMS) Honorary Editor-in-Chief. E-mail: werner.wolf@uni-graz.at.

标题: 文学与音乐：为何这一学术领域（依然）重要

Received: 15 Mar 2026 / Revised: 25 Mar 2026 / Accepted: 01 Apr 2026 / Published online: 30 May 2026 / Print published: 30 Jun 2026.

摘要：本文是维尔纳·沃尔夫为其荣任《文学与音乐研究学刊》(JLMS) 荣誉主编所撰的纲领性文章，旨在从个人学术经历与跨媒介理论双重视角，论证文学与音乐研究在当代人文学术中的持续价值。作者追溯其学术历程后，系统比较两种艺术的媒介特性：文学以异指性为主，指向语言外世界；音乐以自指性为主，叙事潜能受限。文章梳理了歌曲、歌剧等历史融合形态及跨媒介转译实践，归纳文学指涉音乐的主题化、模仿描写与形式模仿三种形态，并指出数字媒介、元指涉与“隐含世界观”比较等前沿领域，呼吁超越西方中心视野。

关键词：文学与音乐研究；跨媒介性；自指与异指；隐含世界观；文学的音乐化

作者简介：维尔纳·沃尔夫，国际著名跨媒介叙事学家，奥地利格拉茨大学英语系教授、媒介间性研究中心主任，国际文字与音乐研究协会(WMA) 创始人之一，《文学与音乐研究学刊》荣誉主编。电子邮箱：werner.wolf@uni-graz.at。

The Board of the newly created Journal of Literature and Music Studies (JLMS) kindly asked me to act as an Honorary Editor-in-Chief, an honour which I gladly accepted. I take this as an occasion for asking a question fundamental to the new periodical: why do literature and music studies (still) matter? I will try to answer this question not in a strictly academic, but rather in a personal way. A lot of the ensuing reflections and references to works of both literature and music can be traced back to publications in the field by various scholars including myself, but I will refrain from giving the exact sources in order not to obscure the personal touch of my remarks and encumber them with footnotes. Nevertheless, I hope that they will have some relevance to the said academic field.

Be that as it may, some restrictions and limitations apply: as, sadly, I have almost no knowledge of Chinese literature and music, my thoughts and examples exclusively derive from Western culture. In addition, owing to my personal preferences for so-called “classical” music, this field will be the main source of musical examples, and in view of my predominant professional focus on English literature, a similar bias will be found with respect to literature in English.

Why have literature and music mattered to me personally? As this contribution has been announced as consisting of reflections of a personal nature, I may be allowed to begin with some biographical details. My first contacts with both arts were, as with so many children of my time, oral story-telling (of fairy tales) and radio-music (my parents loved operettas). To this must be added an early contact with a kind of music that shaped my later years much more than operettas, namely sacred music, in particular organ music, with which I came into contact during the weekly attendance of Catholic mass with my mother. As for literature, when I started to read and well into my years at primary school, it was comics that interested me most. My father was not happy about this, as he considered it trash, and advised me to rather read German classics. However, considering my age, this was perhaps not yet entirely appropriate. At any rate, I did not immediately follow my father’s advice but, as for texts without images, I rather developed almost

an addiction for the adventure stories of a famous late-nineteenth century author extremely popular among German boys in particular: Karl May (books that, like comics, are nowadays also discussed in academic studies). However, in the last years of my grammar school (high school) time, while I had already started to learn how to play the organ, I read all of Friedrich Schiller's plays (in German), many comedies by Molière (in French) and some Shakespeare plays (in English) – so there I was under way in the direction of literature and music studies, but as yet in separate lines. When, after the “Abitur” (final grammar school exam) it became necessary for me to decide which course of study to engage upon, my then organ teacher suggested that I should start a study of music, but my parents were of the opinion that I rather ought to study something more “serious” and with more prospects of a job. So, I studied English and French to become a grammar/high school teacher, a course of studies with an emphasis – on literature.

Yet, it was not until my post-doctoral exam at Munich University (I by then had abandoned school teaching in favour of an academic career) that I first tried to bring both areas, literature and music, into contact with each other in a scholarly way. I did so by preparing a talk on the topic “Can Stories Be Read as Music? Possibilities and Limitations of Applying Musical Metaphors to Fiction” (these reflections became one of my earliest academic essays; it was first published in 1992 and subsequently, in revised form, in my 2018 book *Selected Essays on Intermediality*). Later on, when I obtained the chair of English and general literature at the university of Graz in 1994, my inaugural lecture for this professorship was testimony to my continued and even growing interest in literature and music studies: I talked about the question (answered, of course, in the affirmative) as to whether intermediality (the contact and relations between different media) should become a new paradigm in literary studies. I chose an example from the field of literature-centred research of contacts between words and music, more precisely the role of music in Virginia Woolf's short story “The String Quartet” (the lecture was first published in 1996 and, in revised form, in the aforementioned book). Shortly after this, my friend and eminent scholar in the field of literature and music studies (or “word and music studies” as it was termed), Walter Bernhart, founded the International Association of Word and Music Studies (in 1997), of which I became a co-founder and long-term treasurer till my retirement in 2023. With Bernhart I co-edited no less than ten volumes from 1999 to 2022, seven of which in the book series *Word and Music Studies*.

As for my relationship with China, which also manifests itself in the present essay, it started with a (for me surprising) Chinese interest in one of my numerous publications in the field of literature and music studies: my book on *The Musicalization of Fiction* (1999). It was expertly translated into Chinese (and published in 2022) by Li Xuemei, who had visited me in Graz and with whom I had many hours of extremely fruitful and illuminating discussions. China also loomed large in my research when, in November 2019, I was invited to give a talk on “Literature and Music: Mapping an Intermedial Field” during the International Conference of Intermedia

Studies in Arts and Culture at the School of Arts of the University of Nanjing. As a fruit of this contact professor Li Jian and Zhou Xian offered to co-edit with me a volume on Western Texts on Intermediality: A Reader, which was recently published (2025).

All of this, I trust, gives ample proof that literature and music, both as arts and academic studies, have indeed mattered to me personally for many, many years. And they continue to do so even in my retirement.

Yet, what about the question, as to whether these studies matter beyond personal interests, that is: do they generally matter to the humanities at large and if so, why? In the eighteenth century poetry and music (together with the visual arts, notably painting) were called “sister arts”. And indeed, like siblings, they are related to each other by similarities, differences, and various contacts.

As for the similarities, literature’s most “literary” macro-genre, lyric poetry, already bears, in its name, its affinity with a musical instrument and hence with music. Poetry, and orally performed poetry in particular shares, with music rhythm (besides other repetitive structures) pitch and volume.

Yet, from a transmedial perspective, also major differences appear, notably when it comes to comparing literature with “pure”, that is, instrumental music “unalloyed” with words: literature as a verbal medium consists of signs that, to an overwhelming majority, are “hetero-referential”: they point beyond and thus to something “other” than the signifying system of language (and indeed beyond any other signifying system) at the “world outside”, while self-referentiality only plays a minor role. This role is somewhat larger in the self-referential repetition of metrical and other units in poetry than in prose, yet never reaches the extent to which it is present in music. For in music, the inverse is the case: there is much self-reference and hardly any hetero-reference. Indeed, musical compositions, when they reveal reference in the first place, are largely self-referential, while hetero-reference is the exception, and the same is true for any detailed conceptual reference in music. This is also why music has a very restricted potential of narrativity. In music, self-reference manifests itself, for instance, in the relationship between a repeated motive, theme or musical unit to its previous occurrence(s), while hetero-reference to extra-musical contents, in the rare cases where it occurs in this art, can, for instance, be perceived in aural iconicity (e.g. when music imitates rapid movement by a quick tempo) or in musical “topoi” (for instance elements of “hunting” motifs gesturing at the corresponding extra-musical activity of setting in nature).

Both the media-specific similarities and differences of the two arts, can give one answer to the question as to why literature and music studies matter: what comes into focus from a transmedial perspective, for example when comparing the narrative or metareferential capacity of each medium, can coalesce into an awareness of the identity of each art much more sharply than what would be possible from a mono-medial perspective. Indeed, as structuralism has taught us,

much of meaning emerges from difference. Yet, difference can only be perceived on the basis of a common ground, that is, on the basis not only of dissimilarity but also of similarity. This medium-awareness is one of the general benefits the comparative study of literature and music, rather than of each art alone, can yield, and this is what renders it so beneficial also in higher education.

Another general relevance of the tandem study of literature and music derives from the simple historical fact that, from times immemorial, both arts have formed plurimedial combinations in various ways, and in various genres and works. Humans, it seems, have always sung their poetry; words and music have created syntheses in songs from antiquity to Schubert, the Beatles and contemporary pop music; Shakespeare interspersed some of his plays with songs; from the wish to allow a “rebirth” of classical drama in the Renaissance, there emerged the combination of music and drama in opera, a combination which later on spawned other forms of music theatre such as the operetta and the musical. Sacred music – an important variant of combining texts with music (for, what art did not have its origins in the realm of the sacred?) – was for a long time exclusively vocal music. In fact, both literature and music cannot be considered as totally independent medial “monads”, but have evolved in medial landscapes that show various mutual influences and syntheses. It is clearly relevant to both literary studies and musicology to deal with these intermedial contacts, and moreover, their study matters for the humanities in general, for it contributes to important aspects of cultural history.

In certain historical contexts, these contacts grew even into attempts to “translate” works of one art into another. Thus, in the nineteenth-century, at a time when Shakespeare had been established as an international classic, Tchaikovsky tried to create a musical transposition of The Bard’s tragedy *Romeo and Juliet* in his eponymous “fantasy overture”. And, in the late twentieth century, at a time of literary “experimentation”, the composer and author Anthony Burgess, repeatedly experimented with the inverse case and attempted intermedial transpositions of music into literature (in his case fiction): although Burgess is well aware of the fact that such intermedial transposition, let alone the musicalization of fiction, is largely doomed to fail (he openly said so in an afterword) and can only be reached by way of approximation, his project spawned interesting results. One of them (the one which contains the afore-mentioned afterword) is an attempt to transform Beethoven’s third symphony, the “Eroica”, into a fictional biography of Napoleon, entitled *Napoleon Symphony*, another one a transposition of parts of Mozart’s late G-minor symphony into a chapter of an homage to Mozart on the occasion of the bicentenary of his death: *Mozart and the Wolf Gang*.

Yet another reason why the tandem study of literature and music matters, resides – perhaps a bit one-sidedly – in the fact that literature is a medium that can refer to all other media through concepts but also, in part, through its acoustic and structural qualities, in short: literature shows a remarkably rich spectrum of intermedial references to music (the reverse is hardly possible owing

to music's afore-mentioned difficulty with clear and detailed references to anything outside the given composition). The simplest form of literature coming into contact with music in this way is the thematization of music. It occurs whenever, in a novel, a play, or a poem music in general or individual musical genres and works are mentioned. Music may thus play an important role as a theme, as is the case in Vikram Seth's novel *An Equal Music*, an excellent and moving celebration of Western classical music and aesthetic beauty in general transmitted through the love story of two musicians, a novel which bears music already in its title (in an intertextual reference to a poem by John Donne). Analyzing the role of music in a given literary text can not only substantially contribute to the interpretation of this work and, for instance, the worldview implied in it, but can also reveal historical conceptions of music. This is, for example, the case in John Milton's poem "At a Solemn Music", in which music appears as a counterpart to the original divine harmony of God's creation before The Fall – a notion of music as harmonious, beautifully ordered sound in analogy with the order of the cosmos that has a long history. It ranges from the Pythagorean notion of the "music of the spheres" and the affiliation of music (within the quadrivium) with mathematics in the medieval order of sciences to the celebration of music in Romanticism (e.g., in S. T. Coleridge's *The Eolian Harp*) and still has its echo, albeit in a negative form, in Thomas Hardy's poem *The Darkling Thrush*, in which the bare twigs of a desolate wintry landscape at the turn of the nineteenth to the twentieth century appear to the poem's speaker "Like strings of broken lyres". However, in our times of atonal, often experimental music that sometimes is just harsh sound, "harmony", "proportion" and "order" would no longer be ideas that one would easily associate with music. But other associations may come up in the ongoing thematization of music in, for instance, contemporary fiction, which is a rich mine for analysing them.

Besides the form of thematization (in which the verbal medium is, as it were, unaffected by what it refers to) references to music in literature can also try to imitate music to some extent, that is, adopt some kind of iconic likeness with music (of course, as far as that is possible). Such imitation can, for instance, come in the form of a partial reproduction of vocal music by quoting a song text, which, for readers familiar with the song, can by way of association make the music resound in their minds. Another form of imitating music in literature is the more or less extensive description of real or imagined musical compositions in form of a musical "ekphrasis". A locus classicus of such evocation of music in English literature occurs in E. M. Forster's novel *Howard End*. In its chapter five, central characters are shown to attend a London concert and to listen to a performance of Beethoven's Fifth Symphony, an occasion for the implied author to try and render their various responses through a sequence of metaphors and images, but also musicological expressions, so that the informed reader can not only observe the characters but also mentally hear parts of Beethoven's music.

The most sophisticated form of imitating music (which may also make use of the two

previously mentioned forms of imitation) are attempts of formal imitation, either through depleting language of its referential content and focussing on its sound quality (“word music”), or through structural and imaginary content analogies. This latter device tries to shape verbal text in a way that it becomes, to some extent, similar to musical devices such as polyphony and forms such as the fugue, sonata, or theme and variations, and/or it attempts to follow the development of a composition by expressing its emotional and imaginary effects through verbal images. As examples of this formal imitation, one may also cite the afore-mentioned works by Anthony Burgess, in which the attempted intermedial transposition of musical compositions to fiction predominantly makes use of various facets of this device, besides some thematizations of music. This shows that the literary forms of intermedial reference to music, while in theory distinguished from each other, can – and often do – occur in combination. For readers interested in this particular field, I may signal that I commented extensively on forms and functions of formal imitation (as well as on its limitations) in my book on the Musicalization of Fiction.

The various forms in which literature can refer to music, combine itself with music, try to become a transposition of music, or be shown to share common, “transmedial” features with music, showcase the amazing flexibility and adaptability of this verbal art. All of this is certainly yet another reason why intermedial perspectives on literature and music matter indeed, and with it the entire academic field dealing with these perspectives.

By now, the tandem study of literature and music has a long history, at least in the Western world. Already in 1917, Oscar Walzel had published his seminal essay on the Mutual Illumination of the Arts (*Wechselseitige Erhellung der Künste*), in which he dedicated a section to what later grew into the academic field under discussion here: the relationship between music and literature. Numerous other scholars have followed since, including Calvin S. Brown, Steven Paul Scher, Albert Gier, Walter Bernhart, Lawrence Kramer and others, many of whom are published in the book series of the International Association of Word and Music Studies. In the face of a plethora of essays and books dealing with literature and music, can one really say that this academic field still matters? What can be expected from it after so many decades of intense research? My (possibly biased) answers to these questions: yes, it does still matter, and there are areas that are under-researched and from which new knowledge could be gleaned.

One of these areas is the study of new forms of literature/music combination in digital media. Another one would be a comparative, “transmedial” exploration of similarities and differences between both arts with respect to, for instance, description. Narrativity and the respective potential of both arts to transmit stories have amply been explored by now, but this is not so concerning description. For instance, in a 2007 volume on *Description in Literature and Other Media*, which I co-edited as part of the book series *Studies in Intermediality*, music only played a minor role among other arts and media.

To some extent, something similar can be said about “metareference”: this is an umbrella

term I coined in order to have a common denominator for all kinds of “metaization”, including metafiction, metadrama, metapoetry and metamusic, a field to which I myself have also contributed, for example in *Metareference across Media: Theory and Case Studies* (2009) and *Self-reference in Literature and Music* (2010). In spite of these volumes and some other research, metareference in (instrumental) music still merits further exploration, notably in comparison with literature.

Yet another fertile field for academic studies of literature and music is, in my view, the notion of “implied worldview”. Like description and metareference this is a transmedial concept. It designates an essential part of all interpretation when it comes to discussing the overall meaning mediated by a text or artefact, namely, the *Weltanschauung* underlying it. Indeed, the term “implied worldview” derives from this German word and concept; but it does not refer to “views”, opinions, or philosophies represented or alluded to, for instance, by individual literary characters. It refers rather to the views or the philosophy which one may derive from the given work in its entirety, and hence from its implied author, artist – or composer. The latter aspect, namely the application of the concept to musical compositions, has been given attention in a relatively recent book by Hermann Danuser (*Weltanschauungsmusik*, 2009), in which he deals with worldview topics such as attitudes towards human community, heroism, love, nature and religion, but a parallel focus on implied worldviews in literature and music does not exist at this date. It could offer manifold possibilities for comparative literature and music studies, both theoretically and historically.

As for history, certain cultural-historical periods such as the Baroque age, Romanticism or Modernism could be explored with some case studies. And as for theory, an interesting issue would be conditions under which a worldview analysis would make sense, for instance concerning the extension of a given work of literature or a composition. As I have argued elsewhere, even a very short poem such as Ezra Pound’s “In a Station of the Metro” (which consists of no more than two lines) offers itself to an interpretation with respect to “implied worldview”. In contrast to this, such shortness may preclude a meaningful application of the concept to music, in particular owing to the difficulty this art has with transmitting clear referential content. However, a complex and extended symphony such as Beethoven’s ninth or even (if one wants to concentrate on “pure” instrumental music) fifth symphony may offer some material along the lines of what has often been attributed to Beethoven’s music as being informed by the ideal “*per aspera ad astra*” (“through hardship to the stars”). This is a kind of basic programme that, with its optimistic implication that darkness, adversities, suffering and sadness may be overcome and a realm of light and happiness be reachable, has indeed worldview resonances. But what about short baroque instrumental minuets or even a two-page prelude, such as J.S.Bach’s *Prelude in C major* that opens the first volume of the *Wohltemperierte Klavier*? Can it meaningfully be attributed an implied worldview beyond generalities such as the expression of ordered beauty? Admittedly, it may be

heard as a correlative of a worldview that affirms and celebrates the existence of beauty and order – but would one need the complexities of the notion of implied worldview for this? What about other short compositions without the anchorage in a well-known composer's worldview (a problematic anchorage anyway, since the personal views of a creator need not always be identical with those implied in his or her work)? Although limitations apply to musical compositions, and even if for individual musical compositions the idea of an “implied worldview” is perhaps not very helpful, using this concept in comparisons between the two arts may perhaps allow interesting insights yet again in media specificities, but also in cultural historical developments. At any rate, there is here, too, ample material showing that literature and music studies still matter, are thought-provoking, and could yield new knowledge.

As I wrote in my introductory remarks, my reflections concentrate on Western culture. The study of the relationships between literature and music may have originated in Western intermediality studies, but this is no reason why these relationships should not be explored beyond Western culture. An excellent contribution to this widening of the focus is indeed the present Journal of Literature and Music Studies (JLMS), in which essays that deal with Chinese and other Asian cultures will no doubt occupy a prominent place. In view of this, I can only congratulate the editors for having started an enterprise that promises to host interesting and much-needed scholarly research and which, last but not least, shows that literature and music studies still matter, in the Western world as well as in other parts of the world, including, notably, China.

Funding: This research received no external funding.

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

ORCID

Werner Wolf ^{ID} <https://orcid.org/0000-0003-2071-4847>

【Works Cited】

Brown, Calvin S. *Music and Literature: A Comparison of the Arts*. Athens: U of Georgia P, 1948.

Werner Wolf, ed., *Metareference across Media: Theory and Case Studies*, Amsterdam & New York, NY: Rodopi, 2009.



JLMS

Journal of Literature and Music Studies

JLMS, Vol. 1, No. 1, 2026, pp.10-20.

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

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

DOI: <https://doi.org/10.64058/jlwe260102rbhsc>



识界与闻音：文学与音乐跨学科研究的共识、误解与前沿

张磊 (Zhang Lei)

摘要：文学与音乐跨学科研究历经近八十年的发展，已成为一个学科意识日益自觉的研究领域，但共识与误用并存。本文在梳理该领域既有研究的基础上，首先探讨了该领域在学科建制、术语谱系、音乐概念拓展以及音乐社会性等方面形成的基本共识，继而分析了过度阐释、方法论的“巴别塔”困境、文本适用性以及形式分析与文化分析的对立等常见误解。在此基础上，本文重点聚焦当前仍处于论争前沿的四个核心议题：人工智能生成内容对创作主体与聆听关系的挑战、后人类声音生态学对物种边界的重构、后殖民声景对西方音乐中心主义的去殖民化，以及中国古典声音哲学作为本土理论资源的积极介入。探讨这些问题的目的，不在于建立一套完美的分析体系，而在于彰显那种超越学科边界的探索精神本身。倾听文学与音乐之间的对话，已是二十一世纪文学研究中一门不可回避的课题。

关键词：学科共识与误解；人工智能与音乐；后人类声景；后殖民声景；中国声音哲学

作者简介：张磊，中国政法大学外国语学院教授，博士生导师，《文学与音乐研究学刊》主编。研究方向：外国文学与音乐跨学科研究、外国文学与法律跨学科研究。电子邮箱：zhangleicupl@163.com。

Title: Recognizing Boundaries and Hearing Sounds: Consensus, Misunderstandings, and Frontiers in Interdisciplinary Studies of Literature and Music

Abstract: The interdisciplinary study of literature and music has undergone nearly eighty years of development and has become a field of increasing disciplinary self-awareness, yet consensus coexists with misunderstanding. On the basis of a survey of existing research in this field, this

Received: 15 Mar 2026 / Revised: 25 Mar 2026 / Accepted: 01 Apr 2026 / Published online: 30 May 2026 / Print published: 30 Jun 2026.

paper first examines the fundamental consensus that has emerged in such areas as disciplinary formation, terminological genealogy, the expansion of the concept of music, and the sociality of music. It then analyzes common misunderstandings, including the risk of over-interpretation, the “Tower of Babel” predicament of methodology, the question of textual applicability, and the false opposition between formal analysis and cultural analysis. On this foundation, the paper focuses on four core issues at the forefront of current debate: the challenge posed by AI-generated content to the relationship between the creative subject and the listening subject, the reconstruction of species boundaries by posthuman sound ecology, the decolonization of Western musicocentrism in postcolonial soundscapes, and the active intervention of classical Chinese sound philosophy as a local theoretical resource. The purpose of exploring these issues is not to establish a perfect analytical system, but to highlight the very spirit of exploration that transcends disciplinary boundaries. To listen to the dialogue between literature and music has become an indispensable task for literary studies in the twenty-first century.

Keywords: disciplinary consensus and misunderstanding; artificial intelligence and music; posthuman soundscape; postcolonial soundscape; Chinese sound philosophy

Author Biography: Zhang Lei, Professor and Doctoral Supervisor at the School of Foreign Studies, China University of Political Science and Law, *Journal of Literature and Music Studies* (JLMS) Editor-in-Chief. Research areas: interdisciplinary studies of foreign literature and music, interdisciplinary studies of foreign literature and law. E-mail: zhangleicupl@163.com.

1948 年, 布朗 (Calvin S. Brown) 的《音乐与文学: 两种艺术的比较》(*Music and Literature: A Comparison of the Arts*) 问世, 文学与音乐跨学科研究由此获得了一部奠基性的系统性论述。此后的近八十年间, 这一领域从边缘地带稳步进入学术建制中心。其中, 国际文字与音乐研究协会 (International Association for Word and Music Studies) 自 1997 年成立以来, 每两年举办一届国际大会, 持续推动文学、音乐与跨媒介研究领域的跨学科对话, 形成了以欧洲学术机构为重要支撑的国际学术交流网络。《爱丁堡文学与音乐指南》(*The Edinburgh Companion to Literature and Music*)、帕尔格雷夫“音乐与文学研究”系列丛书 (Palgrave Studies in Music and Literature) 等标志性学术成果的出版, 亦从一个侧面反映出该领域学术建制的逐步完善。从早期薛尔 (Steven Paul Scher) 对文学与音乐互动模式的经典界定, 到沃尔夫 (Werner Wolf) 对“音乐化小说”的系统理论建构, 再到索萨·科雷亚 (Delia da Sousa Correa) 主编的里程碑式指南, 这一学术谱系为后继研究奠定了坚实的理论与方法基础。

在国内, 傅修延创立听觉叙事研究范畴, 以“我听故我在”纠正叙事学中长期存在的视觉霸权, 首创音景、聆察等概念工具, 其研究虽涵盖一切有意义的听觉现象而不仅限于音乐, 却为文学中的音乐书写奠定了感知维度的理论基础; 龙迪勇从跨媒介叙事学视角出发, 以“出位之思”为核心理论, 系统阐释西方小说对音乐结构的模仿, 为音乐化书写提供了形式分析

的理论坐标；张磊提出“聆听文学”的研究范式，从文化政治的视角将文学与音乐研究从形式主义的藩篱中解放出来，聚焦音乐书写中的权力运作、身份协商与意识形态争夺，使其成为审视文学文本的重要视角；王希翀则以“音乐书写”为核心批评术语，并以此为基础系统考察英国小说中的音乐书写现象，在文本细读层面提供了可操作的分析工具与具体的研究路径。这些学者的路径虽各有侧重，却共同勾勒出这一新兴领域在中国学界从零星探索向自觉生长演进的多维图谱。

本文在梳理该领域既有研究的基础上，先探讨该领域存在的一些基本共识和常见误解，再重点分析当前仍处于论争前沿、正在塑造学科走向的后殖民声景、声音研究与媒介考古学的双重介入、跨学科方法论的“巴别塔”困境、以及中国古典声音哲学的积极介入等核心议题。

一、共识的累积：学科边界的确立

任何学术领域的成熟，都以一套共享的术语和共识为其标志。文学与音乐跨学科研究虽仍处于形成期，但经过近八十年的积累，已在一些关键问题上形成了基本的理论共识。它们构成了当下讨论的基础，也为未来的理论建构提供了可依赖的起点。

（一）一个成形中的学科：从零星探究到建制自觉

文学与音乐跨学科研究经历了从偶发性个案分析到系统化学科建制的转型。布朗的奠基性工作为该领域提供了第一个综合性的比较框架。此后的学术史大致形成了三条相互重叠、彼此补充的研究路径：一是关注文学中音乐的内容呈现与经验表达；二是聚焦叙事形式对音乐结构的主动模仿；三是受声音研究影响，将聆听提升为与阅读同等重要的分析范畴。这三条路径的汇流，推动该领域从对音乐元素的经验性识别，转向对其叙事功能与文化意涵的系统性分析。

一个学科得以成立的内在标志之一，是它能够提出区别于其他学科的独特研究问题。正是在这个意义上，该领域已经形成了明确的学科自觉。正如第二届文学与音乐跨学科研究学术论坛所呈现的那样，来自全国各地的学者围绕文学与音乐的跨媒介表达、声音与听觉的文化意涵、音乐性与文学性的互释关系等主题展开深入讨论。专题会议常态化、专门期刊的创办以及期刊专栏的开设，标志着该领域已不再停留于零星的边缘兴趣，而是成为一个日益走向建制化的新兴研究领域。

（二）核心概念：厘清与谱系

在发展过程中，文学与音乐跨学科研究逐渐厘清了若干核心概念的边界，为跨媒介文本分析提供了可操作的术语工具。

其一，在小说这一文类中，将研究对象划分为“音乐小说”（music-novel）、“音乐性小说”（musical novel）与“音乐化小说”（musicalized novel）三类的分析框架，已获得越来越多的认可，并展现出强劲的理论解释力。所谓音乐小说，是以音乐家（或深度参与音乐活动的角色）为主人公或以音乐行业为题材的小说，其音乐呈现多为内容层面的主题化；音乐性

小说则指小说在语言和修辞层面呈现出音乐般的节奏、旋律与音韵美感；音乐化小说更进一步，在叙事结构层面对音乐形式进行主动模仿与转化。

此前，沃尔夫将小说中的音乐介入划分为“显性主题化”与“隐性效仿”（73），并认为后者才是真正的“音乐化”。彼得曼则使用“音乐性小说”这一概念，并将其定义为“主要不是在内容层面，而是在形式层面”（2）。

与上述两种路径相比，三分法的优势在于两点：第一，它将沃尔夫“隐性效仿”中所包含的语言修辞与叙事结构两个层面拆解为独立维度：语言修辞层面的音乐性由“音乐性小说”承担，叙事结构层面的音乐模仿由“音乐化小说”承担；第二，它保留了被彼得曼排除的题材维度，以“音乐小说”指称以音乐家或音乐生活为核心内容的小说，从而避免了彼得曼定义可能造成的遗漏。由此形成的“内容—修辞—结构”递进式分析序列，使研究者能够精确定位一部小说中音乐在场的不同层面，而非笼统地将其归入形式模仿或内容提及的二元框架。这一术语谱系的意义在于：它使得我们不再仅仅凭感觉说一部小说像音乐，而是能够具体地说它如何像音乐以及在哪个层面像音乐。

其二，“聆听文学”这一研究范式与“音乐书写”这一核心概念的提出，标志着该领域方法论上的重要转向。从听觉维度重新审视文学作品，意味着将声音与音乐不再视为叙事中可有可无的陪衬，而是赋予其与情节、人物、主题同等的结构功能。与此相应，“音乐书写”逐渐成为沟通文学批评与音乐分析的中介概念。它既不同于侧重于内容再现的音乐叙事，也区别于仅关注结构模仿的音乐化分析，而是将音乐在文学中的再现方式及其背后的动因融为一体。从关注文本写什么，到追问读者如何听，再到揭示谁在听、因何而听、以何种方式听，这一概念谱系的演进标志着该领域从内容分析经由形式分析走向文化政治分析的范式转换。

（三）从乐音到噪音，从有声到无声：音乐概念的拓宽

该领域的一项重要共识是，音乐与非音乐的边界已被打破。小说中的音乐不再局限于传统意义上的乐音，而是扩展至一切有意义的声音，乃至噪音与沉默。

先说噪音。法国学者阿达利（Jacques Attali）指出，世界上本只有噪音，音乐不过是“有组织的噪音”（2），而何谓有序始终与特定的权力关系密切相关。噪音因此成为一种政治叙事：既为权力划定边界，也暗含颠覆的可能。当小说书写街头喧嚣、工业噪音、留声机的嘶嘶声时，这些声音不再是音乐的反面，而是未经规训的、充满政治张力的声响形态。它们同样可被视为音乐，只是不再以悦耳为旨归。

再说沉默。沉默并非声音的缺失，而是一种另类的在场方式，是音乐概念向无声维度的延伸。在小说中，人物对话的停顿、叙述的留白、无声环境的描写，都发挥着类似声音的结构性功能。当沉默获得如此丰富的表意能力时，它便不再被视为音乐的匮乏，而是音乐概念在无声领域中的自然延展。

（四）音乐的社会性：在文本与语境之间

该领域的一项基本共识是，小说中的音乐远非中立的审美符号，而是深度嵌入阶级、性别、种族与帝国话语的权力场域。换言之，音乐在被书写之前本就身处特定的社会历史语境，

而一旦被写入文学，则进入了一个叠加的、再语境化的意义场域。它原有的社会性与文学叙事所营造的虚构世界相互碰撞、彼此渗透，衍生出与原生语境或一致、或断裂、或被挪用的新面貌。其具体意义取决于谁在演奏、谁在演唱、谁在聆听、谁在阐释与解读。

例如，《亚当·贝德》(*Adam Bede*)中宗教赞美诗的布道功能体现了音乐作为道德规训工具的运作机制；《丹尼尔·德龙达》(*Daniel Deronda*)中女高音米拉对格鲁克咏叹调的演绎与各路聆听者对其声音的回应，展现了音乐如何成为性别、职业与身份的多重角力场；《霍华德庄园》(*Howards End*)中海伦·施莱格尔对贝多芬第五交响曲的激情阐释，揭示了知识阶层将古典音乐当作精神救赎的内在焦虑；《阿姆斯特丹》(*Amsterdam*)中克利夫·林雷创作《千禧年交响曲》的帝国野心与其最终衰亡的并置，象征着音乐创作与帝国幻象之间的隐秘合谋；《美声》(*Bel Canto*)中女高音罗克珊的歌声在劫持事件中既被劫持者强制聆听，又在跨文化共情中消解了西方声音的霸权，折射出声音从“给予”到“被接受”的权力位移。

二、误解的祛魅：跨学科研究的常见陷阱

共识的建立并不能掩盖误用的普遍存在。事实上，文学与音乐跨学科研究的吸引力恰恰源于其开放性，但开放性也是一柄双刃剑：它既带来了学科交融的活力，也滋生了方法论的混沌。审视这些误解及其背后的认知陷阱，是推动学科健康发展的必要前提。

(一) 过度阐释的风险：当音乐成为一切问题的答案

所有跨学科研究都面临阐释过度的风险，文学与音乐跨学科研究也不例外。小说中一个音乐意象的出现、一首乐曲的选择或一种聆听方式的描写，并非必然意味着深刻的美学实验或政治编码。该领域最常见的认知偏差，可称之为“泛音乐化”倾向，即无论音乐在文本中处于何种位置、承担何种功能，研究者都倾向于将其不成比例地放大，赋予其远超文本依据的理论权重。一处转瞬即逝的音乐描写，被解读为统摄全篇的结构性法则；一个并非以音乐为核心题材的文本，被强行纳入音乐分析的框架。这种偏差的核心不在于“指向意义”，而在于“比例的失衡”：当每一个音乐细节都被赋予同等宏大的理论地位时，音乐分析反而失去了阐释的效力。

造成泛音乐化倾向的原因，与音乐本身的抽象性和多义性密切相关。音乐不像语言那样具有明确的指涉功能，这为意义投射留下了过大的阐释空间。而跨学科研究的身份焦虑又加剧了这种倾向：研究者急于证明该领域的前沿性与正当性，倾向于在凡有音乐处都挖掘出深刻意涵，以彰显方法的有效性。其后果是，音乐从需要被谨慎分析的对象，变成了可随意投射意义的空白画布，严谨的学理探讨滑向了主观的印象式批评。

(二) 方法论的“巴别塔”：谁的逻辑支配着分析？

文学与音乐跨学科研究本质上是一场发生在不同知识传统之间的对话。文学批评携带着一套精密的叙事学与符号学工具，音乐学则发展出一套复杂的曲式分析与和声学术语，声音研究更是引入了现象学、媒介考古学与技术哲学的异质传统。这三套话语各自形成于不同的学术脉络，术语体系、方法论和问题意识缺乏天然的通约性。学科话语的草率嫁接往往导致

三种后果：其一，文学分析蜕变为音乐术语的简单堆砌，虽展示了对音乐技法的熟稔，却漠视了叙事的内在逻辑；其二，音乐分析沦为文化政治的浅层注脚，虽呈现出意识形态的敏感，却暴露出对音乐形式逻辑的无知；其三，声音研究的术语被生硬植入文本分析，虽标举听觉经验的优先性，却无法说明这种经验如何转化为叙事的形式特征。

譬如，沃尔夫的“显性主题化”与“隐性效仿”分类本意是为跨媒介分析提供可操作的理论框架，实践中却常被简化为标签化操作。研究者满足于将某部作品归入“奏鸣曲式小说”或“赋格小说”的类别，却不再追问这种形式模仿的修辞动机、叙事效果及其与文本历史语境的关联。这正是第一种后果的典型表现：用音乐学术语为文学文本贴标签，回避了跨学科对话所必需的术语转换，导致方法论建构停留于概念堆砌的层面，不同概念工具之间的逻辑关系与适用边界始终未能得到认真审视。

（三）文本的适用性：所有作品都适合以音乐之耳聆听吗？

并非所有含有音乐元素的文本都同等适合运用文学与音乐的跨学科分析方法。不同文本中音乐元素的结构性功能、互文深度与听觉可塑性存在差异，因而对这一分析路径的适用性也各不相同。这一前提性判断看似简单，却在研究中屡遭忽略。不加选择地应用方法，往往导致阐释的牵强与无效。

那么，什么样的文本才是合适的分析对象？依据该领域的理论积累，可以提炼出以下三条操作性标准。其一，音乐在文本中的出现应当不仅是点缀，更是人物塑造、情节推进或主题呈现的核心机制。例如，曼（Thomas Mann）的《浮士德博士》（*Doctor Faustus*）中，主人公莱韦屈恩与魔鬼签约、以十二音技法创作交响曲的过程构成了小说的核心情节，音乐不再是背景，而是整部作品的灵魂。其二，音乐元素应当在互文层面与小说意义生成产生实质性的交织，即文本对某首具体乐曲的指涉能够激活该乐曲的文化记忆与审美联想。例如，普鲁斯特（Marcel Proust）的《追忆似水年华》（*In Search of Lost Time*）中，作曲家凡特伊的那段反复出现的小乐句贯穿了主人公的恋爱与失落。每一次聆听，它都激活了不同的情感记忆，成为了串联时间与爱情主题的听觉符号。其三，叙述形式本身应当通过语言手段模拟声音或音乐效果，例如对声音景观的系统性描写、对听觉事件的叙事聚焦，或运用拟声、节奏变化、句式重复等技巧。例如，乔伊斯（James Joyce）的《尤利西斯》（*Ulysses*）“塞壬”章节通过拟声、重复、节奏变化等文字技巧模拟音乐效果，使小说本身成为可供“聆听”的听觉对象。这些标准的共同指向是：音乐必须在文本的意义系统中承担不可替代的功能，而非仅作为背景音或填充物出现。

（四）虚构的等级：为何纯形式分析与纯文化研究同样贫乏？

文学与音乐跨学科研究面临一个根本难题：它必须同时处理两个不同性质的问题，一是音乐如何运作，二是音乐如何对社会产生影响。如果研究者过分关注前者而忽略后者，分析就容易变成技术术语的炫耀。比如，我们知道某部小说的结构像奏鸣曲式，却说不清这种形式实验与作者所处的时代有什么关系。反过来，如果只关注后者而忽略前者，分析就沦为文化的附庸。比如，我们知道小说中某个音乐场景反映了阶级差异，却解释不了为什么作者偏

偏选择奏鸣曲式而不是赋格来完成这种表达。无论偏向哪一方，分析都会失之偏颇。原因在于，形式并非价值中立，文化也不可能脱离具体的音乐形式而独立存在。

这种困境的深层根源在于，音乐本身始终处于两种对立观念的拉扯之中。一种观念强调音乐的自主性，视其为纯粹的、自律的形式艺术。正如音乐学家达尔豪斯（Carl Dahlhaus）所言，绝对音乐（以器乐为其最高体现）“恰恰因其缺乏概念、对象和目的，而以纯粹且清晰的方式表现了音乐的真正本质”（7），由此将一种超越语言、超越实用功能的音乐观念推至美学思想的中心。另一种观念则将音乐视为社会区分与文化资本的象征性载体。法国社会学家布尔迪厄（Pierre Bourdieu）明确指出，“没有什么比音乐上的趣味更能显示一个人的‘阶层’，更能对一个人进行归类”（26）。

这两种截然对立的音乐观念在西方美学史上相互冲突、彼此角逐。小说对音乐的向往，往往浸染着前一种浪漫主义理想的痕迹，将音乐想象为一种超越语言羁绊、超越实用功能的纯粹存在。然而，与此同时，小说中的音乐书写又不可避免地折射出音乐作为社会分层工具与文化资本的实际功能。正是这两种相互冲突的音乐观念在小说文本中同时在场、相互纠缠，才使得文学与音乐跨学科研究既无法完全化约为纯形式分析，也无法完全沦为纯文化分析。这种内在张力并非该领域的缺陷，恰恰是其区别于其他学科的独特品性。

三、前沿的论争：正在生成的问题域

进入二十一世纪，文学与音乐跨学科研究展现出全新的活力。它不再满足于在既定范式内做精细化操作，而是主动将目光投向人工智能、后人类生态、全球声景与自主知识体系等更广阔的问题域。以下四个议题，正是这一活力的集中体现。

（一）人工智能体之声：创作与聆听的新维度

算法开始创作已是既成事实。文学与音乐跨学科研究不再纠缠于“机器能否创作”这一问题，而是转向小说如何书写人工智能体（AI）与音乐的关系，以及这种书写究竟在追问什么。由此，一系列新问题正在生成：当AI能够生成令人感动的音乐时，传统的创作主体概念是否仍然有效？如果AI可以模仿人类的情感反应，那么情感真实性的基础究竟何在？当AI成为音乐的聆听者，我们是否需要重新定义聆听本身？

石黑一雄（Kazuo Ishiguro）的《克拉拉与太阳》（*Klara and the Sun*）为这些问题提供了一个思考的入口。克拉拉作为人工朋友，能够精确观察和描述音乐表演的外部细节，也能模仿人类聆听时的外在反应。然而，她始终无法理解音乐为何能引发情感波动。小说暗示AI与人类之间存在某种差异。但问题在于：这种差异是绝对的吗？如果AI在未来发展出更复杂的身体与记忆模拟机制，我们还能坚持只有人类才能进行有意义的音乐创作这一观点吗？人类的情感体验本身，是否也建立在某种生物性的模拟之上？正如有研究者所指出的，人工智能所产生的情感是“对象化在算法中的一般情感”，一种“模拟的情感”（张润坤 13），而非真实情感的内在场，这构成了AI与人类在情感体验上的根本差异。这些问题尚无定论，但它们正在推动文学与音乐跨学科研究走出人类中心主义的舒适区，重新审视创作与聆听的

边界，并开启跨物种声音共存的新的可能性。

（二）跨物种之声：动物、环境与自然他者的听觉

如果说对人工智能体的讨论聚焦于人造物能否参与音乐的意义世界，那么后人类声音生态学则将目光投向了各种非人造的非人类他者：动物、植物、环境乃至整个自然世界。声音由此被重新构想为一种跨越物种边界的生态性实践。

鲍尔斯（Richard Powers）的《奥菲奥》（*Orfeo*）与库切（J. M. Coetzee）的《耻》（*Disgrace*）提供了两个以狗为主角的典型案例。前者细致地描写了一条被唤作“费德里奥”（名字取自贝多芬唯一一部歌剧）的狗的音乐能力：无论主人和人群发出什么音高，费德里奥总能精准地找到一个未被占据的音，以歌唱性的方式做出回应。后者中，库切笔下的卢里与一条腿有残疾的狗形成了奇特的音乐互动。当卢里弹奏班卓琴或哼唱旋律时，这条狗会坐起、歪头倾听，并咂唇作势，仿佛要随时加入歌唱。这两部作品的核心启示在于，它们质疑了人类中心主义的听觉范式，呈现了跨物种音乐同听、共奏的可能性。正如马丁内利（Dario Martinelli）所言，“音乐并非人类独有的现象，而是与‘动物性’身份密切相关的事物”（104）。费德里奥用精确的音高回应人的歌唱，证明了动物可以成为音乐对话的主动参与者；而瘸腿狗的应和姿态则将非人类他者从被动的背景提升为音乐意义的共构者。这意味着，文学与音乐跨学科研究需要构建能够容纳跨物种声音的分析框架，这已成为后人类时代无法回避的学术任务。

（三）后殖民声景：音乐叙事的去西方化

长期以来，西方古典音乐被默认为唯一值得认真对待的音乐类型，许多作家对它的引用也往往被置于臣服或颠覆的二元框架之中。然而，这一前提正在受到越来越多的质疑。新近的研究将目光投向更广泛的音乐光谱：流行音乐、摇滚乐、嘻哈、雷鬼、爵士，以及各种难以被传统分类框定的“混杂”音乐形式。这些音乐本身就诞生于殖民与移民的历史之中，它们的全球流动本身就是一部声音的后殖民史。

文学创作中的丰富案例为这一理论转向提供了有力支撑。史密斯（Zadie Smith）的《摇摆时光》（*Swing Time*）在爵士、迪斯科与嘻哈之间切换，拼贴出多元身份的碎片。鲁西迪（Salman Rushdie）的《她脚下的土地》（*The Ground Beneath Her Feet*）以摇滚乐重述俄耳甫斯神话，将爱情故事嵌入摇滚乐的发展轨迹。詹姆斯（Marlon James）的《七杀简史》（*A Brief History of Seven Killings*）以雷鬼乐为中心，叙事语言模仿雷鬼乐的节奏。石黑一雄（Kazuo Ishiguro）的《小夜曲》（*Nocturnes: Five Stories of Music and Nightfall*）则用五个音乐主题故事串联爵士乐手与过气歌星的命运。

更值得追问的是，当这些作家用摇滚乐、雷鬼、爵士等流行音乐取代古典音乐来书写身份时，传统的“臣服”分析框架还有效吗？如果说古典音乐的引用总是带着欧洲中心的阴影，那么这些生于全球南方、在移民社群中发展壮大的音乐类型，是否天然具有抵抗的基因？事实上，这些音乐在具体作品中往往同时扮演着多重角色：既是边缘群体寻求认同的出口，也是文化冲突的边界标识，更是身份混杂的听觉呈现。问题显然比二元选项复杂得多。正如洛夫塞（Oliver Lovesey）所指出的，后殖民流行音乐研究旨在“检视流行音乐对于理解历史

和持续的殖民地去殖民化进程的作用”，并认识到“仅仅在殖民属地升起国旗并不能将殖民遗产置于过去”（1）。这意味着，文学与音乐跨学科研究不能固守以古典音乐为参照的分析范式，而需要发展出一套能够容纳流行音乐、混音、世界音乐等多种声音形态的批评语言。这不仅是后殖民视角对学科的贡献，也是全球声景时代赋予文学与音乐研究的新使命。

（四）中国声音：本土理论资源的积极介入

当代西方学界已普遍接受音乐的社会性维度，但这种接受往往仍受困于“形式/内容”“审美/政治”“自主性/社会性”的二元框架。研究者或强调社会意涵，或捍卫审美自主性。中国古典声音哲学则提供了一套截然不同的分析框架，强调声音与政治、道德、自然的深度交织。譬如，《乐记》所言“凡音之起，由人心生也”（王文锦 471）“声音之道与政通矣”（472），早已揭示声音本身即政治，无需编码或隐喻。

以麦克拉弗蒂（Bernard MacLaverty）的小说《装饰音》（*Grace Notes*）为例。小说中塑造了一位名叫黄晓刚（音译）的中国作曲家，正是“以华人作曲家谭盾为原型”（Benson 131）。众所周知，谭盾的音乐创作融合楚文化仪式、自然声响与西方现代技法，追求声音的灵性与通感，这正是中国古典声音哲学在当代音乐实践中的延续。

更重要的是，小说中这位中国作曲家的教育理念，呈现了一种迥异于西方主流范式的实践路径。在黄晓刚的工作坊中，他并未从和声、对位等技术规范入手，而是引导学生关注呼吸的声响化，并用手势将呼气切分成断断续续的气流声。当小说主人公凯瑟琳在他的引导下去感受呼吸本身的节奏、去寻找音符之间的音符时，所触及的已不再是西方乐理中的音高组织，而是一种以生命律动和自然呼吸为本的声响本源。黄晓刚进而追问，创作者究竟是音乐的通道还是源泉。这一系列追问最终凝结为小说中最核心的反诘：“是你在创作音乐，还是音乐在创作你？”（MacLaverty 32）。此言将创作主体从自我投射中抽离，使其融入天地万物的自然节律，与《乐记》所揭示的音由心生、声政相通形成了内在统一。

这意味着，文学与音乐跨学科研究需要将中国古典声音哲学纳入跨文化批评的分析工具箱，发展出一套能够容纳“声一心一政”三维结构的批评语言。这不仅是对西方既有研究路径的有益补充，更是在全球声景中实现多种声音传统平等对话的学术使命。

结语

从共识的累积、误解的祛魅，到前沿论争的多方向展开，当前的文学与音乐跨学科研究正处于一个需要反思性定位的时刻。本文探讨这些问题的目的，不在于建立一套完美的分析体系，而在于它所指向的那种超越学科边界的探索精神本身。它提醒我们，文学不只是文字的艺术，音乐也不只是音符的艺术；而当它们相遇时，我们听到的既可能是和谐的共鸣，也可能是充满张力的杂音。但无论如何，倾听这一对话，已是二十一世纪文学研究中一门不可回避的课题。

基金项目：本文系中国政法大学年度规划项目“贝多芬在 19-21 世纪西方文学中的接受史研究”（项目编号：25KYGH011）的阶段性成果之一。

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

ORCID

Zhang Lei ^{ID} <https://orcid.org/0000-0001-6290-4214>

引用文献【Works Cited】

- Benson, Stephen. *Literary Music: Writing Music in Contemporary Fiction*. London: Routledge, 2016.
- Brown, Calvin S. *Music and Literature: A Comparison of the Arts*. Athens: U of Georgia P, 1948.
- Da Sousa Correa, Delia, ed. *The Edinburgh Companion to Literature and Music*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2020.
- Eliot, George. *Daniel Deronda*. Oxford: Oxford UP, 2014.
- Lovesey, Oliver. "Decolonizing the Ear: Introduction to 'Popular Music and the Postcolonial.'" *Popular Music and Society* 1 (2017): 1-4.
- MacLaverly, Bernard. *Grace Notes*. New York: W.W. Norton, 1997.
- Martinelli, Dario. "François Bernard Mâche and Zoomusicology: A Gigantic Heritage." *François-Bernard Mâche, le compositeur et le savant face à l'univers sonore*. Ed. Mărta Grabócz and Geneviève Mathon. Paris: Hermann, 2018. 103-118.
- Petermann, Emily. *The Musical Novel: Imitation of Musical Structure, Performance, and Reception in Contemporary Fiction*. Rochester: Camden, 2014.
- Rushdie, Salman. *The Ground Beneath Her Feet*. New York: Henry Holt, 1999.
- 阿达利:《噪音:音乐的政治经济学》,宋素凤、翁桂堂译。上海:上海人民出版社,2000年。
- [Attali, Jacques. *Noise: The Political Economy of Music*. Trans. Song Sufeng and Weng Guitang. Shanghai: Shanghai People's, 2000.]
- 库切:《耻》,张冲、郭整风译。南京:译林出版社,2002年。
- [Coetzee, J. M. *Disgrace*. Trans. Zhang Chong and Guo Zhengfeng. Nanjing: Yilin, 2002.]
- 达尔豪斯:《绝对音乐观念》,刘丹霓译。上海:华东师范大学出版社,2019年。
- [Dahlhaus, Carl. *The Idea of Absolute Music*. Trans. Liu Danni. Shanghai: East China Normal UP, 2019.]
- 艾略特:《亚当·贝德》,周定之译,长沙:湖南文艺出版社,1994年。
- [Eliot, George. *Adam Bede*. Trans. Zhou Dingzhi. Changsha: Hunan Literature and Art, 1994.]
- 福斯特:《霍华德庄园》,苏福忠译。北京:人民文学出版社,2009年。
- [Forster, E. M. *Howards End*. Trans. Su Fuzhong. Beijing: People's Literature, 2009.]
- 石黑一雄:《克拉拉与太阳》,宋金译。上海:上海译文出版社,2021年。
- [Ishiguro, Kazuo. *Klara and the Sun*. Trans. Song Qian. Shanghai: Shanghai Translation, 2021.]
- :《小夜曲:音乐与黄昏五故事集》,张晓意译。上海:上海译文出版社,2011年。
- [---. *Nocturnes: Five Stories of Music and Nightfall*. Trans. Zhang Xiaoyi. Shanghai: Shanghai Translation, 2011.]

詹姆斯：《七杀简史》，姚向辉译。南京：江苏凤凰文艺出版社，2017 年。

[James, Marlon. *A Brief History of Seven Killings*. Trans. Yao Xianghui. Nanjing: Jiangsu Phoenix Literature and Art, 2017.]

乔伊斯：《尤利西斯》，萧乾、文洁若译。南京：译林出版社，1994 年。

[Joyce, James. *Ulysses*. Trans. Xiao Qian and Wen Jieruo. Nanjing: Yilin, 1994.]

曼：《浮士德博士》，罗炜译。上海：上海译文出版社，2012 年。

[Mann, Thomas. *Doctor Faustus*. Trans. Luo Wei. Shanghai: Shanghai Translation, 2012.]

麦克尤恩：《阿姆斯特丹》，冯涛译。上海：上海译文出版社，2011 年。

[McEwan, Ian. *Amsterdam*. Trans. Feng Tao. Shanghai: Shanghai Translation, 2011.]

帕契特：《美声》，赵舒静译。上海：上海译文出版社，2009 年。

[Patchett, Ann. *Bel Canto*. Trans. Zhao Shujing. Shanghai: Shanghai Translation, 2009.]

鲍尔斯：《奥菲奥》，梁路璐、宋赛南译。北京：新华出版社，2017 年。

[Powers, Richard. *Orfeo*. Trans. Liang Lulu and Song Sainan. Beijing: Xinhua, 2017.]

普鲁斯特：《追忆似水年华》，徐和瑾译。南京：译林出版社，2010 年。

[Proust, Marcel. *In Search of Lost Time*. Trans. Xu Hejin. Nanjing: Yilin, 2010.]

史密斯：《摇摆时光》，赵舒静译。上海：上海译文出版社，2018 年。

[Smith, Zadie. *Swing Time*. Trans. Zhao Shujing. Shanghai: Shanghai Translation, 2018.]

王文锦：《礼记译解》。北京：中华书局，2016 年。

[Wang Wenjin. *A Translation and Explanation of the Book of Rites*. Beijing: Zhonghua Book, 2016.]

沃尔夫：《小说的音乐化：媒介间性的理论与历史研究》，李雪梅译。上海：华东师范大学出版社，2022 年。

[Wolf, Werner. *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Trans. Li Xuemei. Shanghai: East China Normal UP, 2022.]

张润坤：《ChatGPT 中的“一般情感”问题》，载《自然辩证法通讯》2024 年第 2 期，第 11-18 页。

[Zhang Runkun. "The Problem of General Affect in ChatGPT." *Journal of Dialectics of Nature* 2 (2024): 11-18.]



JLMS

Journal of Literature and Music Studies

JLMS, Vol. 1, No. 1, 2026, pp.21-33.

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

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

DOI: <https://doi.org/10.64058/jlwe260103ermwm>



寻绎与表征：现代性感知模式下的音乐书写 ——以英国现代主义小说为例

王希翀 (Wang Xichong)

摘要：身体栖居对现代主义至关重要。其显著的特征就是 20 世纪以来人的感知模式的更新所主导的文艺叙事的革命。本文聚焦小说中的音乐书写，探究现代性感知模式的特征及其如何引发小说的体式革新诉求，具体表现为，英国现代主义小说家们何以在具体的文学实践中，在以新的时间感知与情感体验为特色的感知内容，以听觉转向和声音技术为特色的新感知形式的加持下，诉诸基于音乐特性的跨媒介策略的，并最终寻求现代主义音乐书写的基本特征及价值。

关键词：音乐书写；声音；英国现代主义小说；跨媒介叙事

作者简介：王希翀，湖北大学文学院副教授，博士生导师，《文学与音乐研究学刊》主编。

研究方向：文学与音乐的跨媒介研究、AI 情感叙事研究、文学伦理学批评。电子邮箱：wsz19881988@126.com。

Title: Exploration and Representation: Musical Writing in the Modern Sensory Perception

Mode—Taking British modernist novels as an example

Abstract: Physical habitation is crucial for modernism. Its prominent feature is the revolution in literary narrative dominated by the updating of human perception patterns since the 20th century. This article focuses on the musical writing in novels, exploring the characteristics of the modernist sensory mode and how it triggers the demand for stylistic innovation in novels. Specifically, it is

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

manifested in how British modernist novelists, in specific literary practices, appeal to cross media strategies based on music characteristics with the support of perceptual content characterized by new time perception and emotional experience, and new perceptual forms characterized by auditory turn and sound technology, ultimately seeking the basic characteristics and values of modernist music writing.

Keywords: musical writing; voice; British modernist novels; cross-media narrative

Author Biography: Wang Xichong, Associate Professor and Doctoral Supervisor at the School of Literature, Hubei University, *Journal of Literature and Music Studies* (JLMS) Editor-in-Chief. Research area: cross-media studies of music and literature, AI emotional narrative research, Ethical Literary Criticism. E-mail: wsz19881988@126.com.

20 世纪以来, 有关身体的认识论产生了重要发展。这一阶段, 无论是弗洛伊德精神分析学派所关注的身体为表达思想中隐藏欲望所提供的场域, 还是柏格森 (Henry Bergson) 所指出的“身体成了自己与外部世界之间必要的媒介”(维根斯坦 30), 抑或胡塞尔 (Edmund Husserl) 将身体视为一种能力, 各家均以各自的学术视野赋予身体重要的研究价值。历史学家安德里厄 (Bernard Andrieu) 甚至提出, 19 世纪末“精神分析的发明、现象学这一哲学学科的出现, 以及认知科学的进步”(30), 重塑了人类有关身体的认知, 特别是身体所带来的现代性感知。感知是作为媒介之身体给予“一个自己”(30) 的核心内容。因为身体实现了感知的具身化, 所以感知成为构建身体与外部世界“同一性”(30) 的重要方式。据此, 阿姆斯特朗 (Tim Armstrong) 指出感知之所以“已经深深植根于现代化的进程中”(150), 原因有二: 其一, 现代主义美学观颠覆了传统美学观, 将身体制造的感官体验与普遍情感等量齐观; 其二, 现代科学技术所带来的新装置, 重新定义了人们对感觉的思考。基特勒 (Friedrich Kittler) 进一步指出, “1880 年前后, 光学、声学 and 书写的技术分流打破了古登堡的书写垄断, 人的制造就有了可能 (……) 机器不再像过去那样只是控制人的肌肉, 还接管了人的中枢神经系统的官能 (……) 眼睛、耳朵和大脑的生理构造都变成了科学研究的对象 (……) 所谓的‘人’分裂成生理结构和信息技术”(17)。这种逐个对象化感官并进行技术架构的情形, 被弗拉塔罗拉 (Angela Frattarola) 认为会带来“感官危机”(23) 的结果, 后者将引发一种美学形态, 即“这促使现代主义者将注意力转向主观性和美学”(23)。以上观点廓清了一条关于“身体→感知→美学”的认知路径。

现代性感知模式, 包含了以新的时间感知与情感体验为特色的感知内容, 和以听觉转向和声音技术为特色的新感知形式。其中, 感知内容即感知主体所感受到的现代主义情感征候, 感知形式即感知主体从“看”到“听”的方式转向。它们互涉关照, 共同激发了现代主义文艺创作的繁荣景象, 如音乐领域中勋伯格的新音乐体系, 绘画领域中毕加索及其立体主义, 文学领域中现代主义小说的音乐书写等。本文聚焦英国现代主义小说中的音乐书写, 特指小说叙述中对音乐内容和形式直接或间接的表述与模仿。其属于作家进行跨媒介叙事的表征之一。诗人艾略特 (T. S. Eliot) 曾指出这种叙事表征与感官的重要联系, “现代主义者试图通

过在叙述中运用拟声词、意识流和重复等手法，来与读者的听觉想象建立联系，从而使读者能够聆听“音节与节奏，深入到意识层面以下更深层次”。（118）由此，追溯这种跨媒介叙事策略的感知缘起，确立其感知模式在英国现代小说中的叙事表征具有重要学术价值。

一、作为感知内容的跨媒介

从感官体验的内容来说，新的时间感知方式解构了传统时间性叙述模式，引起新情感体验形式之上的文学探索。现代心理学有关时间的观点，改变了人们体验时间的形式。柏格森等人就认为，“时间意识并非与生俱来，也非康德哲学中的先验，它是心理作用而产生的一种效果，受毒品、处境或劳累等因素的影响”（阿姆斯特朗 151）。弗洛伊德的时间观则认为时间本质上是心理的、非线性的，强调过去对现在的决定性影响以及潜意识对时序的颠覆。以上观点重塑了人们感知时间的方式，同时形成了文学叙事的革新需求。后者诱发了一场传统与现代的文艺论辩，使得新的情感表达方式——意识流书写成为更具现代特色之范式。

这场论辩以英国作家威尔斯（H. G. Wells）和詹姆斯（Henry James）为首，分为两派。论辩的核心聚焦于拉伯克（Percy Lubbock）在《小说的技巧》（*The Craft of Fiction*）中对詹姆斯观点的延续：小说的艺术主要体现为一个过程，作者的控制力被巧妙伪装，使读者感觉事件与人物是自行呈现的，而非被直接告知。有论者指出，“20 世纪早期小说实践的不同倾向进一步强化了这种区分，以至于人们很容易识别出现代小说的两个互不相连的半球：其中一个体现‘环境’现实主义，强调个人生活的社会环境；另一个则实践‘心理’现实主义，专注于与环境相对隔绝的人物内心世界”（168-169）。由此派生出两种小说类型：“作为社会编年史的现代小说”与“现代心理小说”。然而，以乔伊斯（James Joyce）、伍尔夫（Virginia Woolf）为代表的意识流形式，凭借其实验性与反抗性等特征，实际上已超越了现代心理小说的范畴。在明确意识流小说的界定之前，需先厘清哪些特征不属于其范畴。鲍尔迪克指出，意识流小说的形式特色有别于以下三类：第一，詹姆斯所延续的小说意识书写传统；第二，本涅特（Arnold Bennett）及其同时代作家对心理因素的写实性书写；第三，信奉后结构主义教条、与 19 世纪现实主义传统完全决裂的意识书写（190）。在划定“非他”界限之后，还需结合其自身的内容特征加以界定，即“一种不同于教育小说那种线性叙事的时间感（……）而是通过联想纽带，将过去与戏剧性场合相联结，召唤至人物当下的思绪中。换言之，一个人的过去并非被当作序言来记录，而是被整合进心理真实，人们有选择性地将其重新想象为全新的体验，从而在唤起记忆的同时改变其意义”（202）。这一观点在阿姆斯特朗的论述中得到呼应：“在现代主义文本中，注意的波动、记忆的回环与徘徊，推动了一种与‘意识流’概念相关的新叙述方式”（157）。上述表述，构建了时间感知的现代性与情感体验之间的关联。前者主要表现为两个方面：其一，印象的流动性与思维的跳跃性；其二，强烈而反叛的情感特质。现代主义小说家的文本塑形策略，正是这一情感征候的具体表征。由此，现代主义作家在反复书写这一内容特征的过程中，开启了对赋形的探寻。

首先，在赋形“印象的流动性与思维的跳跃性”这一现代主义情感征候的过程中，鲍尔

迪克表达了一些担忧：“那些摈弃外在情节设计、旨在引领我们融入个体意识波涛汹涌的‘洪流’之中的小说，往往极易出现形式上的崩坏”（204）。意识流小说这类依靠叙述印象的流动来获取某种象征性经验的文本形态，很难在文学范畴内找到合适的模板。在论及伍尔夫《海浪》（*The Waves*）的意识流书写时，鲍尔迪克指出，“《海浪》不完全是首诗，也不完全是一部戏剧，只是因为缺乏其他术语而被归为小说，它是那个时代最令人敬畏的原创文学实验之一”（165）。这一评价也从侧面反映出他对形式特征的困惑。既然诗和戏剧这类文学范畴内的形式都无法结构化“印象的流动性与思维的跳跃性”，一些作家便开始广泛涉猎文学之外的艺术形式，寻求小说对音乐艺术的借鉴。

音乐在展现光怪陆离的情感世界与瞬息万变的时间体验方面，具有天然的媒介优势。“超越文学与音乐媒介间的边界，不单是对有趣试验的盎然兴趣所致，而且——如前文所述——源于对传统文学媒介局限性的不满，或至少源于在文本中纳入另一维度的愿望，而音乐被认为在这方面尤为有效”（沃尔夫 142）。为了达到这种跨媒介的情感表达张力，现代主义作家开始让语词获得类似音乐叙事的情感同构性。例如，伍尔夫在探究意识流写作原理时，并未意图明确语词的含义，而是为了展示“开始构词的过程”（阿姆斯特朗 158）。其借助马斯登的观点：“语词——在多数情况下——是那些尚未说出的、处于初始阶段的东西，它们还没有形成可被视为语词的可辨认的特定形式，只是使肌肉处于一种通常的状态，随时准备形成具体的语词”（159），进一步指出现代主义希望诉诸构词过程中生成的强烈情绪来实现“对语言的救赎”（161）。这种创作思维并非排斥语言所提供的信息，而是让“语词回到了现象的本源，成为感知和行动的核心内容”（158）。鲍威（Andrew Bowie）认为，“将语言理解为社会行动的一种形式，并将其视为我们所居住的世界的组成部分，则产生了非常不同的音乐概念”（221）。他继而将这种语词的最初形态称为“音乐‘词汇’”，并认为其“在揭示其他形式的发音和交流可能无法揭示的情感和其他意义方面，可以起到至关重要的作用”（224）。由此，“语词似乎不再与表征联系在一起”（224），而是转入了另一种媒介的情感表达肌理中：涉及语词的音乐音响性与情绪延展的重要联系，或是音乐的自我指涉系统与现代主义小说家运用语词所构建的“表征自我的整体”（61）之间的必然联系等。此时，伍尔夫虽在早期创作中未找到文字表征音乐的最佳方案，却拥有了通过文学叙事模仿音乐的创作认知。从她的两段话中可以找到证据：“描写音乐的文字都多么苍白和大煞风景。这类文字容易显得歇斯底里，还容易出现那种事后会让作者面红耳赤的话语”（伍尔夫 21），以及“我们可悲地意识到，文字在呈现音乐方面的作用那么小”（Woolf 21）。此后，伍尔夫开始寻求媒介情感化的最佳范本。所谓“媒介情感化”，指的是媒介传播过程中对情感的倚重；不同媒介形成不同的情感表达机制——语词凭借认知的建构间接生成情感，音乐则通过节奏、调性或乐音关系营造的音响效果直接产生音乐情绪。“音乐没有为我们在事物中的位置提供一种理性的、可理解的解释，而是被视为暂停或超越了概念思维的识别本质所固有的歧视”（Bowie 226）。音乐在媒介情感化的过程中更加倚重情感的生成、输出与接收。由此，音乐可作为替代语词、承载现代情感征候，即印象的流动性与思维的跳跃性的重要媒介。总体看来，伍尔夫等现代

主义小说家的音乐书写策略，正是其媒介化现代情感的有效路径之一。

此外，现代主义者追求的情感经验具有强烈且反叛的特质。就“强烈”而言，现代主义作品必须通过“‘惊奇’、‘劳累’以及‘震撼’才能赢得读者；必须通过情绪的不断变化”（阿姆斯特朗 162），以揭示隐蔽的元素。就“反叛”而言，现代主义者提倡形式重塑，正是为了“摒弃过去（……）创造特有的叛逆风格”（17）。例如，劳伦斯（D. H. Lawrence）将音乐视为描绘反叛情感律动的最佳范本。鲍尔迪克指出，“劳伦斯在这些段落中提到的‘小说’，与其说是一种像颂歌或风景画那样有自己规则的艺术形式，不如说是一种充满抵抗能量的生命形式，一种在后基督教世界中价值相对化的重要文化力量”（168）。此处“充满抵抗能量的生命形式”，表征了音乐媒介般的动态品格，表明劳伦斯意图建立音乐精神与反叛精神之间的关联。在《查泰莱夫人的情人》（*Lady Chatterley's Lover*）中，查泰莱夫人一出场便被赋予明显的歌唱隐喻：“她们在十五岁的时候被送去德累斯顿主修音乐（……）她们唱起《流浪者之歌》，自由自在。自由！这个词儿真是伟大”（劳伦斯 3）。这与克里福德被赋予的沉默——“固执地、克己地等待着，释放出一种沉默的潜力”（82），以及现代化噪音——“噼噼啪啪地敲打打字机”（105）、“收音机开始咆哮”（159）、“他还是把发动机开得嗡嗡作响”（249）等譬喻形成冲突。而查泰莱夫人与麦勒斯的结合，则体现了自然音乐的复苏：“她愿意沉入新的生命之池中，沉入无声地歌唱着酷爱之歌的子宫和五脏六腑深处”（178），以此抵抗克里福德所代表的工业资本化及其“物化”的声音戕害。同样作为坚定的现代主义者，伍尔夫与布卢姆斯伯里团体成员始终秉持反叛维多利亚审美传统的创作姿态，“为了反抗父母那一代的沉闷，他们转向了那些提升感官的艺术形式”（Lloyd 27）。例如，在《幕间》（*Between the Acts*）中，露天历史剧尾声时留声机播放出“尖声”“刺耳”（143）的现代音乐征候的音乐，给历史剧的正常叙事进程带来阻滞之感，隐含了伍尔夫对维多利亚及爱德华时代传统文化的反叛。原文对这段音乐的听觉感受描述如下：

是狐步舞曲吗？是爵士乐吗？不管怎么说，乐曲的节奏像一匹野马，前腿踢出，后腿直立，突然停下。丁零当啷的多闹啊……噼啪的声音，刺耳的声音！什么都没有结束。那么突兀，那么败落。如此的愤怒，如此的侮辱；它并不平庸，非常时髦，一切都时髦。她玩的是什么把戏？（143-144）

此处，伍尔夫赋予这段音乐碎裂的音感以反传统、反秩序的文化寓意。该叙事段落表面上充斥着对音乐的消极评价，实则追述了对现代音乐的文化反思。首先，此处带有碎片化听感的音乐对抗了维多利亚时代的整体价值观。它替换了能够使听众产生“人格完整”之感的圆舞曲（伍尔夫 143）。后者源自 18 世纪晚期的宫廷，后被资产阶级接纳，隐喻了维多利亚及爱德华时代的审美意趣。然而，正如弗拉塔罗拉所言，碎片化是“现代主义的一个常见转喻，这种分裂反映了科学、心理学和技术的突破”（91）。特别是在文化层面，她认为“这种在形式和内容上都占主导地位的支离破碎意味着，不仅仅是‘年轻人’，而是整个文化都在

‘粉碎’‘旧的’和‘整体的’”(91)。伍尔夫虽并没有明确指出这种音乐的类型,却提到了爵士乐,作为现代音乐的重要类型之一,爵士乐以其“对自然音阶的变形与打乱、让乐器音色失真、将不同拍节叠加在一起、混淆吐字音与非吐字音的区别”(罗斯 135)的形式特征,展现了“20 世纪文化中对颠覆和越界的狂热”(焦亚 385),由此在文本中筑起了抵抗传统的现代性音景。

二、作为感知形式的跨媒介

从感知形式的拓展而言,比起“看”,现代主义小说家们更倾向于肯认“听”的价值,继而承认音乐的类比价值。阅读小说时,虽无法真正听到物理性的声音,却能借助想象实现倾听的可能。基特勒借助里尔克诗歌《原初声音》(“Primal Sound”)论证了以留声机为代表的当代科技产品“对于 1900 年代文学的重要影响”(基特勒 46),尤其是文学作品中的声音呈现。弗拉塔罗拉亦提出,“现实主义作家甚至有意地削弱了视觉的主导地位,故意颠覆视觉的力量,转而依靠听觉体验”(23)。具体来说,他们“对声音环境、声音、音乐、内心言语及词语发音等方面的关注,表明他们摆脱了以视觉为中心的自我和世界观的束缚,获得了某种解放感”(23)。阿姆斯特朗进一步指出,“声音也是讨论现代主义问题的重要组成部分。由于声音与噪音所具有的特殊性和社会性,很多现代主义者在表达愤懑的时刻都不约而同地利用声音作为媒介”(178),并且“‘所有声音’都隐含在现代小说的声音世界中”(181)。现代主义小说创作极大拓展了人们的感知向度,除了驱使“声音不断闯入文本”(181)之外,还赋予思想未成形时的意识活动以可供捕捉的节奏感、音感甚至追逐感。这些声音“是那些还没说出来、处在初始阶段的东西,它们还没有形成可被视为语词的可辨认的特定形式,只是使肌肉处于一种通常的状态,随时准备形成具体的语词”(159)。由此,意识流小说注定获取了其声音维度,从形态学角度出发,也注定拥有了与音乐叙事的媒介关联。20 世纪小说家们将更多的声音现象纳入文本范畴。首先,在小说中书写对人物性格或思想予以折射的单个声音现象。弗拉塔罗拉指出,“聆听常常被用来让现代主义者的小说人物沉浸于当下时刻(乔伊斯称之为**顿悟**,理查森称之为**存在**,而伍尔夫则干脆叫它**此刻**),使他们感受到一种存在中被凸显的感官愉悦”(25)。其次,在小说中书写超越单一声音现象的多种声音织体的勾连,呈现出一种类似音乐多声部织体般的整体效果。如《尤利西斯》“塞壬”篇中由人声、场景噪音、屁声等音响结合起来的五声部赋格。该章并非严格意义上的赋格模仿——它缺乏赋格必需的声部间系统性模仿与对位关系——而是通过声音的并置、重叠与干扰,制造出一种“准音乐性”(quasi-musicality)的听觉效果。正如菲勒拉普(Jessie Fillerup)所指出的,“增加文学的形式复杂性以偏离线性叙事,是一种有利的模拟时间同步性音乐的翻译策略。第十一章的《塞壬》已经成为音乐和文学中间性的经典场所。渴望成为一名专业歌剧歌手的乔伊斯将这一章描述为‘具有所有音乐符号的赋格’,并将其结构与‘经典的八个常规部分’进行了比较。但是《塞壬》不需要作者的认可,就可以被解读为一种音乐化的文本”(199)。再次,在小说中书写具有现代性隐喻的声音景观。如《美丽新世界》(*Brave New World*)

中由合成音乐所构成的宏大音景，以及《岛》（*The island*）或《幕间》中机器的轰鸣声等。这些声音参与到叙事中，隐喻了诸多现代性问题，如工具理性与价值理性的斗争、有关技术乌托邦的辩证思考、种族与帝国中的“他者”等。这些声音虽然在其自身媒介形态下无法作为促成音乐的必要条件，却在音乐书写中克服了其自身媒介材料的缺陷，在小说叙事中生成了声部和音景，反向拓宽了音乐媒介的表意空间。最后，在小说中书写声音技术诱发的文化思辨。

20 世纪初声音科技的发展带来新的音乐倾听方式，促进了新的声学景观的形成。弗拉塔罗拉在对现代主义“声音转向”的研究中，谈到声学技术对现代人有关私人情感、世界主义等文化意识的改变。“当声音场景中的背景噪音被复制技术无意中捕捉到时，听众会更加意识到他们的耳朵是如何过滤掉这种噪音的，以及它在日常生活中的重要性”（Frattarola 35）；“它培养了一种有选择性和细致入微的听觉能力，要求听众能够辨别出录音中的机械噪音和背景噪音；然而，它却具有讽刺意味地提高了人们对在聆听时往往会过滤掉的背景噪音的意识”（67）。由于该阶段声音技术的代表——留声机的出现，人们不再局限于传统剧院和沙龙式的倾听方式，而是从公共生活中抽离出来，开启私人聆听的时代。后者引发了阿多诺、本雅明等多位思想家的文化凝视：该声音媒介技术的革新，映射了机械复制时代的聆听特权，同时也通过创造私人化的听觉空间，促成了公众与个人、世界性与私密性等多种现代性文化主题。例如，《幕间》中将留声机放置在公共空间，制造现代声场及其所指涉的解构性文化内涵。叙事中由留声机所制造的音景主要由播放的曲目和空放时唱针刮蹭碟面的噪音构成。留声机播放的曲目可作为历史剧戏剧情节的配乐组成部分，构成关于戏剧主题的复调性表述；空放留声机时的“嗒嗒”“嚓嚓”声可作为从戏剧世界回到现实世界的提示音。其所提供的叙事音景一定程度上稀释了历史题材的严肃性，通过制造与戏剧主题相反的音乐意蕴，强化了对公共记忆的反讽效果，同时以其提示性，编织了剧外人物关系和剧内历史叙事的互文。例如，第一场第一幕，当哈比·哈兰登勋爵夫人和斯帕尼奥尔爵士公布他们要将弗莱文达的婚姻当作交易筹码后，留声机里播放了能够激发田园牧歌式联想的古典主义时期的音乐。“观众沉浸在这三重旋律之中，都坐在那里凝视着；他们静静地、赞许地看着这一切”（伍尔夫 105）。这首曲子所勾勒的平静安逸的画面，让人陷入对现实婚姻关系的反思中，特别是伊莎于幕间在留声机的嚓嚓声中目击了她丈夫贾尔斯和曼瑞莎太太在温室中的密会。

三、音乐书写的现代性表征

在新感知内容与感知形式所共构的现代性感知模式中，音乐书写亦从维多利亚时期仅摄入歌词的接选、音乐场景的描写、音乐评价或对音乐简单的形式美学模仿，转变成更具现代性征候的跨媒介叙事策略。在论及二十世纪前小说与音乐的媒介间性征候时，沃尔夫提到了六个方面：

1. 也许某种程度上迄今为止所解释的音乐，是（或过去是）被认为能够使（想象的或理性的）

和谐与秩序的体验在格外高的程度上成为可能(……) 2. 对音乐的敞开也受到想在跨媒介作品中创造一个艺术整体的欲望的影响(……) 3. 之于音乐的表现性质,小说的音乐化也可能是特别强烈的追求非理性、情感或感觉的表达、印象或体验的结果。4. 同样,存在于音乐与想象或非理性精神状态间的密切关系,一般来说在音乐-文学媒介间性试验中也会起到作用(……) 5. 关于音乐作为时间特别是动态艺术这一点上也是这样的(……) 6. 最后(……)就形式主义、非模仿甚至对音乐的非概念性理解来说,文本中小说的音乐化也可以被预期。(143)

这六个方面由于“现代主义毕竟对(模仿)讲故事的惯例大规模遗弃,其关注点从集中在外部世界的指涉转到专心于内在精神世界与艺术媒介的可能性以及界限自反探索”(沃尔夫 162),进一步聚焦为两大特色:其一,对音乐形式特征的深度挖掘,以此寻求小说文本的类型化征候;其二,对音乐书写蕴含的文化主题之现代性呈示。在对音乐形式的文学类比方面,现代主义小说家已不满足于寻求小说结构与传统音乐形式的关联——发掘叙述结构与赋格曲、奏鸣曲式、回旋曲式的同构性。在音乐书写观念史研究中,沃尔夫、斯迈斯(Gerry Smyth)、马尔克斯(A. B. Marx)等学者均进行过类似探讨,例如将小说主题与奏鸣曲式中的音乐主题进行类比,依据小说中两个以上主题的关系及其发展,来寻求其对位关系或体现所谓的“呈示部、发展部与再现部”等(Shockley 10)。现代主义小说家则更进一步,充分开掘小说创作与“节奏”的勾连(李维屏 166),并试图找到“在现代主义小说新颖奇特、朦胧晦涩或杂乱无章的表层结构下,往往隐伏着一种坚实严谨、完美和谐而又耐人寻味的深层结构”(169)。该深层结构即小说模仿音乐叙事特征——自指性、线性、印象性、表现性、隐喻性等——所获得的独特审美观照。它已从单纯的结构性类比,向内拓展到对音乐表意形态的跨媒介实验。这种模仿现代情感运动的语词,将乐音媒介所创造的“美学连贯性”(157)作为叙事目标的文学实验,可以达到对具有“强烈情感性、非理性、重复与非模仿特征”(158)主题的表述。无论是克莱默(Lawrence Kramer)等学者勘定的“文字音乐”(word music),抑或“对小说中的音乐内容进行书写”(王希翀 94),均体现出现代主义小说家们对音乐所创造的情感美学机制之应用。例如,为进行意识流写作,伍尔夫充分寻求语词的音乐化。这种音乐化是伍尔夫意识流书写时受到音乐影响的结果。她在《普通读者》(*The Common Reader*)中曾提及用音乐唤起书写的必要:“小说家尚未注意到这些影响:它们是音乐的力量、景物的刺激”(298)。瓦尔加(Adriana Varga)在评价《远航》(*The Voyage Out*)时亦指出,“伍尔夫的意识流叙事技巧在很大程度上归功于她对音乐演奏和聆听的思考”(15),其“通过语言,以与雷切尔的思维过程以及她的音乐创作相平行的方式”推进叙事(79)。因此,在音乐欣赏所获得的审美体验影响下,伍尔夫在写作中侧重于开掘语词的一种音乐性向度。“她意识到形式可以明显不同于断言和解释的方式驱动发音/话语;她在写作中对节奏、声音和沉默的重视使她的文本实践接近朗格(Susanne Langer)所指的‘纯粹的形式不是点缀,而是它的本质’”(12)。这也就表明,伍尔夫在意识流书写中,将音乐进行中诸如节奏、音高、和声以及休止等音响特质有意附着在语词上,嵌入文本中,促使语词在能指层面实现了某种音乐音响特征。同样在《幕间》中:

Mrs. Manresa took up the strain. Dispersed are we.

“Freely, boldly, fearing no one” (She pushed a deck chair out of her way).

“Youth and maidens” (she glanced behind her; but Giles had his back turned).

“Follow, follow, follow me...Oh Mr. Parker, what a pleasure to see you here! I’m for tea!”
“Dispersed are we”, Isabella followed her, humming... (*Between the Acts* 66-67)

例文虽以小说形式展开，却始终押[i]或[i:]的尾韵，形成诗般的韵律；同时，叙事中多次出现重复，如“Follow me”（跟着我）、“Dispersed are we”（我们散了）等。这些手法与内在节奏韵律共同营造出叙事中的听感，弱化了小说的表义性，却强化了其音乐音响性。伍尔夫小说中的这种效果，类似于“散文本身的音乐性（……）是通过重复、括号、拟声词、节奏和韵律创造出来的”（Varga 99）。她进行此类创作尝试的目的，曾在《海浪》中借助伯纳德的两段意识流表达得以揭示。其一，“借助这些辞藻，我把所有发生的事情都串联起来，从而使这些事情不是支离破碎、互不相关，而是可以看到游动的线条，多多少少把它们连接在一起”（伍尔夫 57）。此句表明，语言信息虽碎裂无序，却能以连续性音响瞬间创造的乐音线条，使人获取新的叙事感受。其二，“我们通过辞藻互相融入了对方。我们的边界模糊不清。我们组成了一个虚幻飘渺的王国”（12）。此句则体现了由语词能指链带来的自我指涉性意义空间的音乐化构想。同样，为寻求音乐的自我指涉系统，乔伊斯剥除语词所指、构建能指链的尝试，即沃尔夫所指的“另一个重要技术是重复出现中‘动机’的大量使用和多样化的词链创造了强烈的自我指涉性效果”（182）。这些跨媒介实验均从媒介特性角度出发，弥合了文学与音乐之间的媒介鸿沟。

此外，现代主义小说家积极寻求音乐资源，开展语体实验，使小说叙事具备音乐声部般的“同时性”在场。赫胥黎在论及“小说的音乐化”（the musicalization of fiction）时写道：“你将主旋律互相交替。更令人感兴趣的是，变调和变奏曲也更困难一些。一个小说家通过重复场景和人物来进行变调。他表现几个人陷入情网，正在死去，用不同的方式祈祷——用不同样来解决同一个问题。或者，反过来，同样的人们面临不同样的种种问题。你可以用这种方式对你的主旋律的不同方面进行变调，你可以在任何数目的不同的调式中写出种种变奏曲”（382）。他认为小说通过并置主题或对同一主题的多重演绎，来模仿音乐中的对位效果。这种叙事效果是多重的，让人联觉到多声部推进时的整体听感。在此基础上，乔伊斯的实验更为极致。他不单寻求音乐化的整体效果，还在小说文本的媒介规约中，力图于“塞壬”篇章唤起迪达勒斯声部、利奈翰声部、布鲁姆声部、利德维尔声部以及盲人钢琴调音师等多声部的同时在场，以此达到对欲望主题的多维展现。这部分研究中，肖克利（Alan Shockley）、沃尔夫、李兰生等国内外学者已进行了详细阐发，部分学者甚至将其小说文本直译为音乐文本（乐谱）形式进行解读，在此不赘言。

其二，在对文化主题内蕴的现代性呈示方面，这一时期的音乐书写中，隐喻价值的实现已从简单的结构美学效果呼应，达到与音乐形态学的深度勾连。二十世纪之前的书写音乐形式和内容的叙述文本，常会与音乐的曲式结构同构，由此表征了作家之于文本主题表达的早期跨媒介想象，以及对不同主题本身结构性制衡的尝试。沃尔夫指出，这种书写“是（或过去是）被认为能够使（想象的或理性的）和谐与秩序的体验在格外高的程度上成为可能（……）（也许作为文本中其他方面的混乱倾向的平衡手段）”（143）。例如，通过模仿奏鸣曲式中

AB 主题由对抗走向融合的关系，将小说文本表现为男女性别主题的对位、贵族与中产阶级意识形态主题的对位等。对于现代主义而言，这种对音乐形态学的深度勾连具体表现为三方面：首先，整体发挥音乐形态在现代性精神中的文化统摄力。作为现代性精神的突出特色之一，人们在经验生活时，建立在消费主义之上的物质欲望抑制了对个体情感与精神价值的开掘，以及对集体记忆的认同，使其沉湎于充满否定性的、碎片化的日常世界。而“20 世纪进行小说音乐化试验的作者明确地指向古老的、‘和谐的’音乐与如赋格这样的传统形式”（沃尔夫 187），他们赋予音乐重要且确切的文化救赎功能，企图诉诸小说的音乐化去实现文化价值体系的重构。后期随着爵士乐、新音乐等 20 世纪新音乐类型的出现，小说中的音乐也具有了反叛、平权这样的文化隐喻。如勋伯格的无调性甚至多调性音乐。罗斯（Alex Ross）认为，巴托克的早期钢琴作品如 1908 年的《短曲十四首》“就是和声学上的离经叛道”（91），“这就是所谓的‘多调性’或‘多重调性’，也就是让两个甚至更多调性区域重合在一起。这种做法在 20 世纪早期和中期将起到重要作用”（91）。赫胥黎在《美丽新世界》中创造了这种多调性小说音景，以此隐喻人物的文化困惑（王希翀 105-115）。

其次，这种对音乐媒介特质与征候的文学性类比更为深入，尤其体现在对乐音所制造的“整体艺术”（Gesamtkunstwerk）媒介景观的呈现上，凸显了现代媒介文化。以瓦格纳主题动机的文学化运用为例。笔者曾在哈代（Thomas Hardy）对瓦格纳交响序曲的模仿研究中认为，“通过叙述环境中自然音响与人为音乐组合的动态变化，模仿该和弦模进时的结构形态特性，表达类似‘特里斯坦和弦’的音乐叙事效果”（王希翀 105），由此指涉“代表大意志的主导动机突破了代表人类意志的动机阻力，向无终旋律（通过各种方式规避终止以扩张结构）范畴发展，为人类意志带来了新的挣扎与痛苦”（106）的悲剧性。而现代主义小说家则不止于对主导动机的发展形态进行文学性暗示，而是从其所实现的“整体艺术”媒介景观出发，充分挖掘语词实现多种联觉体验“同时性”唤起的潜力。笔者认为，阿多尔诺（Theodor Adorno）将瓦格纳的音乐视为其“整体艺术”这个“言说的有机体”的气息——“治愈言说的身体被解剖刀割伤的那些伤口，给它灌注一口生气，它就能活跃起来。这一口生气正是——音乐”（阿多尔诺 83）。后者将其音乐并不作为某一种构成性媒介，而视作“拟物的马赛克或碎片状的元素”（83）。这种作为基础性元素的音乐“做的事情无非是语言的历史延长线，仍然以指意作用为基础，并用它取代了表现性”（83）。可以说，在瓦格纳的音乐戏剧中，音乐媒介除了实现对戏剧语言和表演的跨媒介融合，还成为了一种构成言说有机体的元语言——因其外显性的塑形功能及其内隐性的情节主题喻说，融入对戏剧情节、置景、人物行动、舞蹈等其他具体媒介形态的编码过程，在生成整体想象经验的不同侧面的同时，构建出一种“前语言的”（22-23）媒介效果。乔伊斯模仿了瓦格纳音乐主导动机在构筑此类效果时的叙事特征。如果说瓦格纳通过对主导动机及其发展的块茎状以及无终性处理，实现动态音乐的空间化，那么乔伊斯则充分发挥语词的“表演性”，激发语词的越界能力，在叙事中积极寻求主导动机式的多种联觉体验“同时性”唤起。马丁（Timothy Martin）认为“《尤利西斯》的大部分内容都是由重复的词语和短语构成的，这些词语和短语作为文学和瓦格纳式的主导

动机：帮助形成叙述的河流，提供‘节奏’形式，发展纹理以及结构”（159）。此处的节奏体现为音乐性；纹理和结构则是由人物形象或场景形式唤起的同时性。

再次，现代主义小说家进一步深化了音乐书写中音景的文化主题内涵，其隐喻范畴拓展至民族文化、文化共同体、文化帝国主义等多种主题。维多利亚中后期，哈代、艾略特（George Eliot）等小说家常以自然音响的文本建构凸显人性的悲剧主题。随着二十世纪以来更多凸显现代性的事件出现——如帝国主义国家触发的两次世界大战、曼哈顿计划、金融危机等——它们带来了更多哲学性思辨与新文化主题的观照，同时也将此前未被开掘的更为复杂的声音景观纳入人类关于声音的考量范畴，如战争音景、帝国主义音景、殖民地原生音景等。后者所裹挟的文化效应与精神主题，拓展了现代主义小说家的音景书写维度。例如，乔伊斯通过书写多种音乐类型的重奏，形塑 20 世纪初多元文化并存的爱尔兰社会；赫胥黎运用巴赫的勃兰登堡第四协奏曲和瓦格纳音乐所构筑的音景，及其与殖民地原生音景的“共同体”想象；伍尔夫、劳伦斯对战争音景及其所隐喻的文化帝国主义的书写等。

结语

从感官体验来看，新的时间感知方式打破了传统的时间性叙述模式，催生了一种建立在新情感体验基础上的文学探索。现代主义小说家发现，音乐可以替代语词，承载“印象的流动性与思维的跳跃性”这类现代情感内容，也能呈现“强烈且反叛”等具有现代主义特征的情感类型。与此同时，他们更倾向于肯定“听”而非“看”的价值，进而承认音乐的类比意义。20 世纪小说家由此将更多声音现象纳入文本：如折射人物性格与思想的单个声音；多种声音织体交织而成的音乐化整体效果；具有现代性隐喻的声音景观，或是由声音技术引发的文化思辨等。

在这一感知模式的推动下，音乐书写也从维多利亚时期摄取歌词、场景、评价或简单形式美学的做法，转变为更具现代性特征的跨媒介叙事策略。这主要体现在两个方面：一是对音乐形式特征的深入挖掘，小说家或模仿音乐的叙事特征（自指性、线性、印象性、表现性、隐喻性等）以获得独特的审美观照，或汲取音乐资源开展语体实验，使叙事具备音乐声部般的“同时性”在场；二是对音乐书写文化主题的现代性呈现，如发挥音乐形态在现代性精神中的文化统摄力；呈现乐音所营造的“整体艺术”媒介景观以凸显现代媒介文化；或将音景的隐喻范畴拓展至民族文化、文化共同体、文化帝国主义等多种主题。

基金项目：本文系国家社科基金青年项目“英国现代主义小说中的音乐书写研究”（项目编号：22CWW017）和湖北省教育厅哲学社会科学研究一般项目“‘小说的音乐化’：赫胥黎的音乐书写研究”（项目编号：202310201301001）的阶段性成果之一。

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

ORCID

Wang Xichong ^{ID} <http://orcid.org/0009-0009-5535-4694>

引用文献【Work Cited】

- Baldick, Chris. *The Oxford English Literature History: The Modern Movement (1910-1940)*. Beijing: Foreign Language Teaching and Research, 2007.
- Bowie, Andrew. *Aesthetics and Subjectivity from Kant to Nietzsche*. Manchester: Manchester UP, 2003.
- Eliot, T.S. *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. London: Faber, 1964.
- Fillerup, Jessie. "Forming Time: Music, Literature, and Modernity." *The Routledge Companion to Music and Modern Literature*. Ed. Rachael Durkin, Peter Dayan, Axel Englund and Katharina Clausius. London: Taylor & Francis Group, 2022. 193-206.
- Frattarola, Angela. *Modernist Soundscapes: Auditory Technology and the Novel*. Gainesville: UP of Florida, 2018.
- Leighton, Angela. *Hearing Things: the Work of Sound in Literature*. Cambridge: the Belknap, 2018.
- Levinson, Jerrold. *Music, Art, and Metaphysics: Essays in Philosophical Aesthetics*. Ithaca: Cornell UP, 1990.
- Lloyd, Rosemary. "Bloomsbury and Music." *Virginia Woolf & Music*. Ed. Adriana Varga. Bloomington & Indianapolis: Indiana UP, 2014. 27-45.
- Martin, Timothy. *Joyce and Wagner: A Study of Influence*. Cambridge: Cambridge UP, 2009.
- Shockley, Alan. *Music in the Words: Musical Form and Counterpoint in the Twentieth-Century Novel*. Surrey: Ashgate, 2009.
- Smyth, Gerry. *Music in Contemporary British Fiction: Listening to the Novel*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- Varga, Adriana. "Music, Language and Moments of Being." *Virginia Woolf & Music*. Ed. Adriana Varga. Indiana: Indiana UP, 2014. 74-109.
- Woolf, Virginia. *Between the Acts*. Ed. Mark Hussey. Orlando: Harcourt, 2008.
- . *The Diary of Virginia Woolf*. vol. 5. Ed. Anne Oliver Bell. London: Horgath, 1984.
- 阿多尔诺:《探究瓦格纳》,夏凡译。杭州:浙江大学出版社,2021年。
- [Adorno, Theodor. *In Search of Wagner*. Trans. Xia Fan. Hangzhou: Zhejiang UP, 2021.]
- 阿姆斯特朗:《现代主义:一部文化史》,孙生茂译。南京:南京大学出版社,2014年。
- [Amstrong, Tim. *Modernism: A Cultural History*. Trans. Sun Shengmao. Nanjing: Nanjing UP, 2014.]
- 傅修延:《听觉叙事研究》。北京:北京大学出版社,2021年。
- [Fu Xiuyan. *A Study of Auditory Narratology*. Beijing: Peking UP, 2021.]
- 焦亚:《变革之声:一部真实的音乐史》,孙新恺译。北京:北京联合出版公司,2022年。
- [Gioia, Ted. *Music: A Subversive History*. Trans. Sun Xinkai. Beijing: Beijing United, 2022.]
- 赫胥黎:《旋律的配合》,龚志成译。上海:上海译文出版社,2002年。
- [Huxley, Aldous. *Point Counter Point*. Trans. Gong Zhicheng. Shanghai: Shanghai Translation, 2002.]
- 基特勒:《留声机 电影 打字机》,周宪、邢春丽译。上海:复旦大学出版社,2017年。
- [Kittler, Friedrich. *Gramophone, Film, Typewriter*. Peking. Trans. Zhou Xian and Xing Chunli. Shanghai: Fudan UP, 2017.]

劳伦斯：《查泰莱夫人的情人》，杨恒达译。广州：花城出版社，2024 年。

[Lawrence, D. H.. *Lady Chatterley's Lover*. Trans. Yang Hengda. Guangzhou: Flower City, 2024.]

李维屏：《英国小说艺术史》。上海：华东师范大学出版社，2018 年。

[Li Weiping. *The History of Artistic Development of the English Novel*. Shanghai: East China Normal UP, 2018.]

罗斯：《余下只有噪音：聆听 20 世纪》，郭建英译。桂林：广西师范大学出版社，2020 年。

[Ross, Alex. *The Rest Is Noise: Listening to the Twentieth Century*. Trans. Guo Jianying. Guilin: Guangxi Normal UP, 2020.]

王希翀：《作为跨媒介模仿路径的“小说的音乐化”——〈以美丽新世界〉为例》，载《广东外语外贸大学学报》2025 年第 1 期，第 105-115 页。

[Wang Xichong. "The Musicalization of Fiction as a Cross-Media Imitation Path -- Taking Brave New World as an Example." *Journal of Guangdong University of Foreign Studies* 1(2025): 105-115.]

——：《“音乐之网”：论哈代小说对瓦格纳交响配乐的模仿》，载《外国文学研究》2021 年第 4 期，第 99-109 页。

[---. "'The Musical Web': On Imitation of Thomas Hardy's Novel of Wagner's Symphony." *Journal of Foreign Literature Studies* 4(2021): 99-109.]

——：《小说中的“音乐书写”研究：问题域的生成、释义与话语构型》，载《复旦外国语言文学论丛》2025 年第 1 期，第 88-97 页。

[---. "Research on 'Musical Writing' in Novels: The Generation, Interpretation, and Discourse Configuration of Problem Fields." *Journal of Fudan Forum on Foreign Languages and Literature* 1(2025): 88-97.]

维根斯坦：《身体》，W. J. T. 米歇尔、马克·B. N. 汉森主编，《媒介研究批评术语集》，肖腊梅、胡晓华译。南京：南京大学出版社，2019 年。

[Wegenstein, Bernadette. "Body." Ed. W. J. T. Mitchell and Mark B.N. Hansen. *Critical Terms for Media Studies*. Trans. Xiao Lamei and Hu Xiaohua. Nanjing: Nanjing UP, 2019.]

沃尔夫：《小说的音乐化——媒介间性的理论与历史研究》，李雪梅译。上海：华东师范大学出版社，2018 年。

[Wolf, Werner. *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Trans. Li Xuemei. Shanghai: East China Normal UP, 2018.]

伍尔夫：《普通读者》，瞿世镜译。上海：上海译文出版社，2022 年。

[Woolf, Virginia. *The Common Reader*. Trans. Qu shijing. Shanghai: Shanghai Translation, 2022.]

——：《幕间》，谷启楠译。人民文学出版社，2022 年。

[---. *Between the Acts*. Trans. Gu Qinan. Beijing: People's Literature, 2022.]

——：《海浪》，曹元勇译。上海：上海译文出版社，2023 年。

[---. *The Waves*. Trans. Cao yuanyong. Shanghai: Shanghai Translation, 2023.]

——：《思考就是我的抵抗——伍尔夫日记选》，齐彦婧译。北京：中信出版集团，2022 年。

[---. *Thinking is My Resistance-Selected from Woolf's Diary*. Trans. Qi Yanjing. Beijing: CITIC, 2022.]

——：《写下来痛苦就会过去（上）——伍尔夫日记选（1918—1941）》，伦纳德·伍尔夫编著，宋炳耀、吴欣译。北京：中信出版集团，2024 年。

[---. *A Writer's Diary-Being Extracts from the Diary of Virginia Woolf (1918—1941)*. Ed. Leonard Woolf. Trans. Song Bingyao and Wu Xin. Beijing: CITIC, 2024.]



JLMS

Journal of Literature and Music Studies

JLMS, Vol. 1, No. 1, 2026, pp.34-48.

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

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

DOI: <https://doi.org/10.64058/jlwe260104rfsst>



罗伯特·弗罗斯特 “意义的声音” 理论与实践

罗斌 (Luo Bin)

摘要：罗伯特·弗罗斯特提出的“意义的声音”理论是其诗歌创作与批评思想的核心。该理论强调诗歌语言中声音对意义的传达作用，主张诗歌首先是耳朵的艺术，句子的声音与意义不可分割。本文系统梳理了弗罗斯特关于“意义的声音”的理论表述，并从戏剧独白与对白、声音元素的组合、诗歌格律的运用三个方面，结合具体诗作分析其在创作中的实践。研究表明，弗罗斯特通过戏剧化手法、精细的声音搭配以及灵活运用传统格律，使诗歌在朗读中实现意义的直接呈现，形成了兼具口语活力与艺术张力的独特风格。“意义的声音”理论不仅为理解弗罗斯特的诗学提供了关键路径，也对当代诗歌创作与批评中重新审视声音与意义的关系具有启示意义。

关键词：罗伯特·弗罗斯特；意义的声音；声音象征；戏剧独白；诗歌格律

作者简介：罗斌，中山大学国际翻译学院副教授，博士。研究方向：比较文学、美国现当代诗歌、工人写作研究。电子邮箱：luob3@mail.sysu.edu.cn。

Title: Robert Frost's “Sound of Sense”: Theory and Practice

Abstract: “The sound of sense” proposed by Robert Frost is central to his poetic creation and critical thought. This theory emphasizes the role of sound in conveying meaning in poetic language, arguing that poetry is first and foremost an art of the ear, and that the sound of a sentence is inseparable from its meaning. This paper systematically reviews Frost’s theoretical statements on “the sound of sense” and analyzes its practice in his poetry from three perspectives: dramatic monologue and dialogue, combinations of sound elements, and the use of poetic meter, with detailed examinations of specific poems. The study shows that through dramatic techniques, nuanced sound arrangements, and flexible applications of traditional meters, Frost enables

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

meaning to be directly presented in the act of reading aloud, creating a distinctive style that combines the vitality of spoken language with artistic tension. “The sound of sense” not only provides a key to understanding Frost’s poetics but also offering valuable insights for re-examining the relationship between sound and meaning in contemporary poetic practice and criticism.

Keywords: Robert Frost; the sound of sense; sound symbolism; dramatic monologue; meter and rhyme

Author Biography: Luo Bin, PhD, Associate Professor at the School of International Studies, Sun Yat-Sen University. Research areas: comparative literature, modern American poetry, working class writing. E-mail: luob3@mail.sysu.edu.cn.

罗伯特·弗罗斯特是二十世纪美国最受瞩目的诗人之一，其诗歌以质朴的语言、深刻的哲思和对日常经验的敏锐洞察著称。然而，在弗罗斯特看似平易近人的诗行背后，隐藏着一套系统而独特的诗学主张——“意义的声音”理论。这一理论贯穿弗罗斯特近半个世纪的创作与批评实践，却因其散见于书信、访谈和演讲中的表述方式，长期未得到充分的系统化梳理。

“意义的声音”理论的核心在于：诗歌的意义不仅通过词语的语义传达，更通过句子的声音——一种从鲜活口语中捕捉的、具有特定姿势的声调——直接呈现给读者。弗罗斯特认为，耳朵是“唯一的真正读者”，优秀的诗人应当让声音先行，使意义在朗读中自然浮现。这一主张既回应了现代诗歌对口语性与直接性的追求，又与象征主义诗歌摒弃传统形式的取向形成对照，体现出弗罗斯特独特的调和姿态：他在运用传统格律的同时，赋予其以戏剧化的声调活力，使形式成为意义的声音载体。

本文旨在对弗罗斯特“意义的声音”理论进行系统的文本梳理与创作实践分析。全文分为两个主要部分：第一部分以弗罗斯特的书信、访谈与演讲为依据，梳理该理论的核心内涵与演变轨迹；第二部分从戏剧独白与对白、声音元素的组合、诗歌格律的运用三个维度，结合具体诗作，考察该理论在创作中的实践方式。通过这一梳理与分析，本文试图揭示“意义的声音”如何构成弗罗斯特诗学的内在逻辑，并探讨其在诗歌声音理论与创作实践中的独特价值。

一、“意义的声音”理论的内容

系统的声音象征主要指词与词之间形成的各种声音联系，某些声音之间并不存在直接或者明确的关系，但是他们暗示某种意义，让读者联想到这些意义。系统的声音象征在平日生活中的运用很多时候体现在头韵或者尾韵的运用上，一方面增加语言的美感，另外一方面也可以给人留下更深的印象。诗歌中系统的声音象征的存在有多种形式，包括声音的节奏，押韵，声音的组合等等。弗罗斯特声音系统的象征集中体现在他的“意义的声音”的理论上。

有关“意义的声音”，弗罗斯特的大多论述都出现在其书信和演讲中。“有关弗罗斯特意

义的声音理论，不同的时候他所给的名字不一样，‘意义的声音’曾经被弗罗斯特叫做‘句子的声音’‘声音的姿势’和‘声音的手势’等。不管叫什么名字，其核心理论一直都在弗罗斯特的大脑中（Newdick 290）。”

弗罗斯特在 1914 年给约翰·巴特里特（John Bartlett）的通信中首次陈述了“意义的声音”理论，他认为，句子声音是将词语串联成整体的确切实体，数量不固定但过度有风险。作家不是发明句子声音，而是从鲜活口语中捕捉它们。能用可识别的句子声音组织话语的人称得上作家，若多数声音令人惊叹则是出众作家。文学要做的不是告诉读者未知之事，而是让他们认出自己已知却未言明的意思。

在此，弗罗斯特强调的是句子要由声音串连起来，如果没有声音的串连，对诗歌有伤害；做不到用声音串连句子的作家，不是出众的作家。同时，他指出“意义的声音”容易让读者接近，他强调的作家的东西一定要是读者能够识别的。在同一封信中，弗罗斯特列举了几个运用“意义的声音”写诗的例子，在他所举的《一对残雪》（“A Patch of Snow”）中弗罗斯特强调，“意义的声音”首先内容观众看得懂；然后，他提到了它所运用的诗行的声音，即口语化的语言和句式，也是从读者平日的话语中提炼升华。在另外两个例子中，弗罗斯特并未作过多阐述，只是强调他所举例子中能够听到的部分，没有对其如何达到该效果做过多技巧上的分析（64-65）。

1915 年弗罗斯特接受威廉·斯坦利·布雷斯维特的采访中对句子的声音作了更进一步的阐释，他认为，句子声音存在于生活中却常在文学中消失。词语本身不传达意义，意义有特定的“声音姿势”——即使听不清具体用词，人们也能通过声音理解对话意图。他感兴趣的是“意义的声音”：句子如果只传达词语的字面意义就毫无趣味，必须通过声音传达更多东西（153）。

从弗罗斯特的论述中可以看出，他反复强调的是意义的声音，即读者不仅仅从词语中读诗歌，更重要的是从诗歌的声音中了解诗歌意义。同时，弗罗斯特认为，这 and 传统诗歌中的音步和节奏并不矛盾。1959 年，弗罗斯特在接受诗歌评论家克林斯·布鲁克（Cleanth Brook）和诗人罗伯特·潘·沃伦（Robert Penn Warren）的采访时提到，如果诗歌没有戏剧的声调就无法在任何人的脑袋中停留，就不会吸引人。这种声调不需要人们刻意去记忆，它从口中说出来的时候就存在。他进一步表示，音步是所有诗歌的基本要素，如果人们对一首诗歌的评论是它很容易转变成音乐，那么这是很糟糕的写作。如果诗歌自身的表达存在的话，必须提防其转变成音乐（155-160）。

弗罗斯特还在其它的场合合作过有关“意义的声音”的进一步阐述，包括在与锡德尼·科克斯（Sidney Cox）以及路易斯·昂特米尔的通信中，^③但是，他反复强调的是让读者容易

^③ 在 1914 年，弗罗斯特在给科克斯的信中说：“诗歌中的鲜活部分是其句法短语中的声调和句子意义的声调。这个声调只对于那些曾经在对话中听过的人存在。对于我们来说，它不存在于希腊或者拉丁的诗歌中，因为我们的耳朵没有充斥过希腊语或拉丁语的声调。它同时也是诗歌中最多变也是最重要的部分。如果它不存在了，那么这门语言也就成了一门死的语言，诗歌也就成了死的诗歌。它的存在，不是口音、重音和拖音这些元音和音节的属性，它随着意义而自由移动。”在同一封信中，他还表示“词语存在于口中而不是

理解以及用词语的声音来表达意义。对于如何用声音来表达意义，弗罗斯特谈得并不多，他通常通过朗诵几首诗歌让读者体会。弗罗斯特的核心观点是诗歌要用来朗读，而不是默读，是耳朵的艺术，而不是眼睛的艺术。如同他在给约翰·巴特里特信中说到的那样“耳朵是唯一真正的作家，也是唯一真正的读者。”

尽管弗罗斯特不喜欢具体分析自己诗歌到底如何运用“意义的声音”这一理论，读者还是可以从其诗歌当中看出他如何实践自己的理论，如何可以通过声音的象征来更好理解其诗歌。

二、“意义的声音”的诗歌实践

（一）戏剧独白与戏剧对白

弗罗斯特认为诗歌和戏剧化分不开（13），他也提到，如果诗歌没有戏剧的声调就无法在任何人的脑袋中停留，就不会吸引人。这种声调不需要人们刻意去记忆，它从口中说出来时就存在（155-160）。他甚至还表示，“甚至在抒情诗当中，主要的事情都是每一句话必须达到一个戏剧呼声的效果（81）。”为了达到戏剧化的效果，弗罗斯特在诗歌中运用了大量的戏剧对白，这也是“意义的声音”重要的手法。

弗罗斯特的诗歌中很大一部分是叙事诗，尤其是他的第二本诗集《波士顿以北》(*North of Boston*)，共收录诗歌16首，其中有超过10首是叙事诗歌。这些诗歌中有大量的戏剧对白或者独白，有的甚至通篇都是对白。诗集开篇便是以戏剧独白形式写成的《补墙》（“Mending Wall”）；诗集中的另几首诗《家庭墓地》（“Home Burial”）、《当家人》（“The Housekeeper”）、《恐惧》（“The Fear”），除了少数几句过渡性诗句外，都是对白；而《仆人的仆人》（“A Servant to Servants”）是一个人的独白。继《波士顿以北》后，弗罗斯特的每本诗集中都有诗歌运用了戏剧对白或独白：《山间低地》中的《圣诞树》（“Christmas Tree”），《在最后阶段》（“In the Home Stretch”），《火堆》（“The Bonfire”）等；《新罕布什尔》中的《新罕布什尔》（“New Hampshire”）、《星座分割仪》、《枫树》（“Maple”）、《斧柄》（“The Ax-helve”）《水池、酒瓶、驴儿和一些书》（“A Fountain, A Bottle, A Donkey's Ears, and Some Books”）等；《小河西流》中的《小河西流》；《山外有山》中《培育土壤》整首诗都是两个人的对白；《见证树》中，《今天这一课》（“The Lesson for Today”）共161行也都是个人独白；《绒毛绣线菊》中《我农家邮箱里一封没贴邮票的信》（“An Unstamped Letter in Our Rural

书本上。你不能够修正它们也无法修正它们。你希望将它们的声音用在不同的人身上，不同的时代。”1915年二人的通信中，弗罗斯特说道，“请记住，一定固定数量的句子属于人类的喉咙，就犹如一定固定数量的声音叫声属于一种特定的鸟儿。他们都是固定的。想象不能够创造他们，只能够唤起他们。只有哪些利用耳朵根据说话声音写作的人才能够唤起他们。”同时，弗罗斯特也表示，“我必须不断重复这样一点：只有当词语暗示特定句子的声音的时候，才是有价值的。”参考 William R. Evans, ed. *Robert Frost and Sidney Cox: Forty Years of Friendship*. University Press of New England, 1981. p.55, p.61, p.62.

1915年弗罗斯特给昂特米尔的信中说，“只要你管好声音，意义会自然管好自己。”参考 Robert Frost. *The Letters of Robert Frost to Louis Untermeyer*. Louis Untermeyer, ed. New York: Holt, Rinehard and Winston, 1963. p. 16.

Letter Box”)一诗虽然是一封信，实际上是一个人对另外一个人的独白；他的最后一本诗集《在林间空地》中，《林间小屋》(“A Cabin in the Clearing”)整篇诗文都是烟和雾的对话，《当非你莫属且形势需要之时，你要避开不当国王真是太难》(“How Hard It Is to Keep from Being King When It’s in You and in the Situation”)中也有大量的戏剧对白。除此之外，弗罗斯特还写过两个假面剧《理性假面剧》(*A Masque of Reason*)和《仁慈假面剧》(*A Masque of Mercy*)，在其中进一步实践了诗歌要戏剧化的写作理念。

弗罗斯特的诗歌《小河西流》从题目看来仿佛是描写小河的抒情诗，诗歌的通篇却都是对话，是一对刚结婚的夫妻围绕西流的小溪的对白。下面是诗歌开篇的对白：

“Fred, where is north?”
 “North? North is there, my love.
 The brook runs west.”
 “West-Running Brook then call it.”
 (West-Running Brook men call it to this day.)
 “What does it think it’s doing running west
 When all the other country brooks flow east
 To reach the ocean? It must be the brook
 Can trust itself to go by contraries
 The way I can with you—and you with me—
 Because we’re—we’re—I don’t know what we are.
 What are we?”
 “Young or new?”
 “We must be something.
 We’ve said we two. Let’s change that to we three.
 As you and I are married to each other,
 We’ll both be married to the brook. We’ll build
 Our bridge across it, and the bridge shall be
 Our arm thrown over it asleep beside it.
 Look, look, it’s waving to us with a wave
 To let us know it hears me.”
 “Why, my dear,
 That wave’s been standing off this just of shore—” (257-258)

首先，上面的对白语言非常口语化，几乎没有拉丁和罗马词源的词汇，差不多照搬生活中的口语。所使用的句式是日常生活中的句式，没有倒装等句子形式。诗歌讨论的问题虽然

是小溪，跟日常生活似乎没有关系，但是两夫妻之间的对白却显得真实而自然，妻子心里有事，却不想直接告诉丈夫，只是借小溪婉转表达心事。

妻子在这里要传达的是她已经怀孕，诗歌中妻子说：“We’ve said we two. Let’s change that to we three.”这是一个象征，妻子实际的意思是，她怀孕了，现在的两口之家要变成三口之家了。妻子看到的小溪都是欢快的，内心里充满喜悦，认为小溪的浪花正在对其招手致意。丈夫没有听出妻子的画外音，不理解妻子所使用的象征，他认为小溪的浪花不过就是浪花。

接下来妻子不停用各种方式暗示丈夫自己怀孕了，一直鼓励丈夫说自己想听的东西，丈夫却无动于衷，只把妻子的问题当成字面的问题，而不是怀孕的暗示。丈夫在接下来甚至说，“It is your brook! I have no more to say.”妻子不断鼓励丈夫，“Yes, you have, too. Go on. You thought of something.”弗罗斯特为了突出戏剧效果，在丈夫的第一句话后面用了感叹号，在 too 和 you have 之间用逗号隔开，加强了丈夫和妻子的语气，愈加现出丈夫的木讷和妻子的急切。结果，近乎在妻子的逼迫下，丈夫说了一段小溪是如何形成以及生命存在的道理，这个大道理占了诗歌几乎一半的篇幅，共 35 行，而这显然也不是妻子所要听到的。直到诗歌的结尾，问题都没有解决。下面是在丈夫大段近乎大道理的言论的最后几行，同时也是这首诗诗歌结尾：

“...Against the stream, that most we see ourselves in,

The tribute of the current to the source.

It is from this in nature we are from.

It is most us.”

“Today will be the day

You said so.”

“No, today will be the day

You said the brook was called West-Running Brook.”

“Today will be the day of what we both said.” (260)

从妻子的回答可以看出，妻子没有完全明白丈夫的大段言论，妻子要强调的她和丈夫已经是一体的意思，丈夫也没有明白。诗的结尾没有给出很明确的表示，只是丈夫和妻子分别重复自己的话。

从整首诗看，弗罗斯特的戏剧独白表达的意思是夫妻间交流的一种障碍。虽然两个人都在说，但是互相不了解，丈夫那 35 行的对白读起来更像是独白。弗罗斯特借戏剧对白的方式，用日常的语言平实而自然地表现了这种交流的不顺畅。

前面提到在《波士顿以北》诗集中有大量的叙事诗，这其中也有一部分反映的是夫妻间交流的题材，其中《家庭墓地》中丈夫的几句话反映出了弗罗斯特戏剧独白的一个特点：

“My words are nearly always an offense.
I don’t know how to speak of anything
So as to please you. But I might be taught,
I should suppose.” (52)

丈夫的第一句话“无论我说什么，几乎都是对你冒犯”道出了弗罗斯特很多诗歌独白中的特点，那就是对话和交流的障碍，虽然二人在说话，却貌似各说各话。“弗罗斯特的每一首男女对话诗歌都集中在家庭生活的不同场合，有一个共同的主题。他们都暗示了明确表达爱以及有效交流的必要，对于这些人来说，他们都希望将互相的生活捆绑在一起（Swennes 364）。”

和《小河西流》一样，《雇工之死》也是描写了一对夫妻的对话，对话围绕要不要雇用曾经在农场干过活儿的工人展开。妻子玛丽 Mary 怀着一颗怜悯的心劝丈夫 Warren 要雇工 Silas 留下来，丈夫也同意 Silas 留下，但是出于男性的尊严，丈夫说话总带着一股怒气，说话大声并且毫无遮掩，最后丈夫去马棚看 Silas 回来，故事发展到高潮：

Warren returned—too soon, it seemed to her—
Slipped to her side, caught up her hand and waited.
“Warren?” she questioned.
“Dead,” was all he answered. (40)

诗歌的结尾只有两句对白，妻子带着疑问的口气叫了声丈夫的名字，丈夫回答了一声“死了”便再没有说其他话。这个场景非常具有戏剧性，在夫妻争论了很久之后，丈夫最后放下架子去马棚看原来的也是即将要重聘的工人，结果发现因为架子，自己和妻子的长久争辩，到马棚的时候发现工人已经死了。于是，当妻子问他的时候，他只说了一声“Dead”。弗罗斯特没有用过度夸张的语气，只是简单的两个词的对白，人物内心的活动都勾勒了出来，而且读者仿佛可以听到妻子的询问，也听到丈夫那声“Dead”的沉重。也即是弗罗斯特所说的，就算是隔着墙，也能把互相的意义弄明白。

那么，除了戏剧对白，弗罗斯特还使用戏剧独白的方式，来解释人的内心。《我农家信箱里一封没贴邮票的信》是以信的形式写的一首诗歌，实际上是一个人对另外一个人的独白。下面是诗歌中的诗行：

The place was like a city park.
There I elected to demur
Beneath a low-slung juniper
That like a blanket to my chin

Kept some dew out and some heat in,
You left me freely face to face
All night with universal space.
It may have been at two o'clock
That under me a point of rock
Developed in the grass and fern,
And so I woke afraid to turn
Or so much as uncross my feet,
Lest having wasted precious heat
I never should again be warmed.
The largest firedrop ever formed
From two stars' having coalesced
Went streaking molten down the west. (380)

整首诗歌是一个流浪汉给农户人家写的一封道歉信，整首诗仿佛在自言自语，又仿佛在倾诉。诗歌起头讲述他在农户的草坪上留宿，引来了主人家狗的叫唤和主人从床上起来探视情况，流浪汉深表道歉。接下来就是以上引诗，流浪汉讲述了露宿草坪发生的事情，他说了草坪与他在城市中抗议的地方很相似，接着他说自己被一块石头给弄醒，弄醒之后，他开始思考人生问题，他意识到这块石头是由两颗星星碰撞融合而构成的。诗歌近结尾处的诗行如下：

Each knows his own discernment best.
You have had your advantages.
Things must have happened to you, yes,
And have occurred to your no doubt,
If not indeed from sleeping out,
Then from the work you went about
In farming well-or pretty well. (381)

这是流浪汉另外一段独白，他从自己睡在外面观测天象之后得出的道理进一步引申，认为他所看到的和房主人看到的并无区别，虽然房主人观察到这一切的时候可能是在田间劳作。

整首诗通过一个流浪汉表达了自己内心的想法，即虽然流浪汉和农户主人走的道路完全不一样，但是他们经历的东西一样。如果对白从一个教育良好的人口中说出并不吸引人，但对白从一个流浪汉的口中说出，更加具有普遍性意义，也更加增添了诗歌的戏剧效果。流浪汉的陈述也非常具有戏剧性，从道歉开始，说到晚上的经历，进而到观察天象，接着体悟人

生的道理，这个起承转合也充满戏剧性。整首诗虽然押韵，但是语言平实，接近口语，也是戏剧中重要的一个因素。

总体来说，弗罗斯特善于通过戏剧性的方式，用戏剧对白或者戏剧独白来表达人物的内心或者普遍意义的道理。他所说的，“纯粹的句子不足以抓住读者的注意力，这些句子还必须是戏剧性的（13）。”弗罗斯特做到了自己所说的原则，而这也是他“意义的声音”理论中重要的一个方面，他能够通过戏剧化的方式，通过声音的表达，让读者明白其表达的内容，让读者不仅仅是用眼睛读诗歌，而是用耳朵来欣赏诗歌。

（二）声音元素的组合

在英语中，不同的声音元素搭配在一起可以象征不同的意义。“一般说，元音比辅音悦耳，因为元音是乐音，辅音是噪音。一行诗的元音比辅音占较大的百分比就更和谐，反之，就不那么和谐。元音与辅音的品质也大不相同。长元音比短元音发音更为洪亮。辅音中有些更悦耳，如 l, m, n 和 r 等流音；柔和的 v 和 f 音；半辅音 w 和 y 音，以及 th 和 wh 等。其它辅音如爆破音 b, d, g, k, p, t 在声音效果上就更尖锐刺耳（坡林 185）。”

弗罗斯特深谙语音的这些特征，他认为，“演员的天才在于将声音从嘴里表现出来；作家的天才在于在句子中暗示声音的意象，并且将其表现付诸于印出来的文字。”（80）弗罗斯特也属于有作家天才的人，在诗歌中娴熟地运用了声音元素的组合。下面是弗罗斯特的《一次，在太平洋岸边》（“Once by the Pacific”）：

The shattered water made a misty din.
Great waves looked over others coming in,
And thought of doing something to the shore
That water never did to land before.
The clouds were low and hairy in the skies,
Like locks blown forward in the gleam of eyes.
You could not tell, and yet it looked as if
The shore was lucky in being backed by cliff,
The cliff in being backed by continent;
It looked as if a night of dark intent
Was coming, and not only a night, an age.
Someone had better be prepared for rage.
There would be more than ocean2water broken
Before God's last Put out the Light was spoken. (250)

在这首诗当中，弗罗斯特要表现暴风雨来临时刻大海的汹涌澎湃和壮观激烈，因此，他

首先选用了短促的句式和短词；同时，为了表现这种暴风雨来临的不可阻挡，弗罗斯在声音的营造上颇费苦心。

整首诗一共 144 个音节，其中 70 个音节中有爆破音，即 t, d, k, g, p, b。如前所述，爆破音在声音上相对来说尖锐刺耳，这里要表达的是爆发、迅速、澎湃和躁动的声音效果，弗罗斯特正是利用这些爆破音，构成了一幅暴风雨来临的场景。大量爆破音的使用，让读者在读诗的时候能够感受到大海上暴风雨来临时的急迫和激烈。

全诗一共 14 行，但是它不是传统意义上的十四行诗，既不是意大利式的 abba, abba, cde, cde 或 abba, abba, cdc, cdc 的押韵格式，也不是英国莎士比亚式的 ab, ab, cd, cd, ef, ef, gg，而是一气呵成，中间几乎没有停顿。这种连贯性也体现在诗歌的形式上，全诗十四行由七对英雄双韵体诗句（heroic couplet）构成，这其中有四对跨行连续，分别是第 3、4 行，第 7、8 行，第 10、11 行以及最后的第 13、14 行。弗罗斯特为了诗歌的节奏，将几个完整的句子分为几部分，但是这没有影响诗歌的效果。在朗诵跨行连续的诗行时，虽然已经是下行，但是中间并不停顿，而是一气读完。这样的话，朗诵的时候整首诗在意义上和形式上都是连贯的。

另外，英雄双韵体常常传达出的是史诗风格的波澜壮阔，全诗 14 行 7 对英雄双韵体，准确地表达了汹涌澎湃的意境。同时，整首诗的 114 个单词中，87 个是单音词。因为单音词中没有弱读音节，单音词的大量使用会使诗歌的节奏加快，气势增强。

通过各种声音元素的结合，弗罗斯特成功地表现了“大海在暴风雨来临之前的汹涌澎湃和壮观激烈”（王改娣 60）。如弗罗斯特所说，这样的声音安排即便是隔着墙听，也能够让人大概知道整个诗歌所表达的整体意义。

下面是弗罗斯特的另外一首诗《荒地》（“Desert Places”）：

Snow Falling and nighT Falling FaST, oh, FaST
In a FielD I lookeD into going paST,
AnD the grounD almoST covereD Smooth in Snow,
BuT a few weedS anD STubble SHowing laSt.

The woodS arounD iT have iT-it iS theirS.
All animalS are SmothereD in their lairS.
I am too abSenT-SpiriteD to counT;
The lonelineS includeS me unawareS.

AnD lonely aS it iS, thaT lonelineSS
Will be more lonely ere iT will be leSS—

A blanker whiteness of benighted Snow
With no expression, nothing to express.

They cannot Scare me with their empty Spaces
Between Stars—on Stars where no human race is.
I have it in me So much near home
To Scare myself with my own desert places. (296)

弗罗斯特在这首诗中主要想表现的是荒地的荒凉和在荒地衬托下人的孤独和寂寞，他借助了各种不同的声音来营造这种氛围。

首先，诗人整首诗用了 45 个 S 音。一个人在荒郊野外，S 音的出现和荒地的静谧形成强烈的对比，这是雪花飘落的声音，同时也是诗歌中的“我”孤独地走路的声音。S 音的大量出现衬托出在大雪纷飞的荒地中人的渺小和孤寂。同时，S 音经常用来表示蛇的出现，虽然雪地中不可能出现蛇，但是，诗人通过 S 音的反复出现暗示了一个人在荒郊野外的危险。

在诗歌的第一行中，诗人连续用了四个唇齿音—F 音，F 音的连续出现暗示了雪飘落的急而快，F 音两次出现在 fast（快速）里面，更加起到了对“快”强调的作用。

另外全诗还有多个 t 和 d 的音，这些爆破音在荒野中的雪地中显得格外刺耳，给静谧的气氛增添了许多杂音，表现了诗人在孤独寂寞的同时，内心里的焦躁不安。T 和 d 音也同时与 S 音形成对比，谱写出了荒野雪地中的行进曲。

通过以上声音的不同搭配，弗罗斯特成功地表现了一个人在雪地中的内心世界和外部场景。即便纯粹靠听，也能够体会到其中不停地 S 音和 t, d 音所表现的效果，这些声音的象征效果得到淋漓尽致的体现。

弗罗斯特意义的声音理论重要的一点就是通过声音来表达句子的意义，如他自己所说，诗歌更多是靠耳朵来理解的，“他们（句子的声音）靠耳朵来领会，耳朵从口语中收集这些声音然后进入书中”。从上面两首诗歌的分析中，我们可以看出弗罗斯特便是自己所说的作家中的一个，他能够从最鲜活的口语中捕捉到声音，通过声音来表达意义。

（三）诗歌的格律

除了声音元素的搭配之外，诗歌格律也是很重要的声音象征手段，英文中的发音因为轻重音明确，音步也可以跟着安排变的整齐，节奏容易在轻音和重音上见出（朱光潜 174）。在英文中有如下的口诀歌区别各种韵律所传达的意思：

Iambic feet are firm and flat
And come down heavily like THAT.
Trochees dancing very lightly
Sparkle, froth and bubble brightly.

Dactylic daintiness lilting so prettily
 Moves about fluttering rather than wittily.
 While for speed and for haste such a rhythm is the best
 As we find in the race of the quick anapaest.
 Bigfoot Spondee thumps down,
 Stone slab, dead weight, lead crown.
 There came an old Amphibrach tripping,
 And fell in a basin of dripping. (Perrine 26-27)

这个口诀中说，抑扬格（iambic）表示庄重单调，扬抑格（trochee）表示欢快有力，抑抑扬格（Dactylic）要表示轻快而又忐忑，抑抑扬格（anapaest）表示快速等，可见，不同的诗歌格律可以象征不同的意思，虽然这首口诀当中所说的不是绝对的意义，诗人在创作的过程中，不需要那么死板遵循这些规则，来表达自己的意义。他们可以灵活运用这些规则，增加诗歌的表现力。

在第一章提到，和象征派诗人摒弃传统诗歌的形式和格律不同的是，弗罗斯特喜欢用传统的诗歌形式来写诗。传统诗歌形式首先往往让人想到的是诗歌的节奏和押韵，弗罗斯特的诗歌在节奏和押韵上都有着娴熟的把握，通过不同对节奏和韵的把握，很好地表达出意义的声音。前面分析的诗歌《一次，在太平洋岸边》中，弗罗斯特就很好地运用了英雄双韵体表现出了大海在暴风雨前的汹涌澎湃。下面是弗罗斯特的诗《孤独》（“Bereft”）：

Where had I heard this wind befORE
 Change like this to a deeper rOAR?
 What would it take my standing there fOR,
 Holding open a restive dOOR,
 Looking down hill to a frothy shORE?
 Summer was past and the day was pAST.
 Sombre clouds in the west were mASSED.
 Out on the porch's sagging flOOR,
 Leaves got up in a coil and hISSED,
 Blindly striking at my knee and mISSED.
 Something sinister in the tONE
 Told me my secret must be knOWN:
 Word I was in the house alONE
 Somehow must have gotten abrOAD,
 Word I was in my life alONE,
 Word I had no one left but GOD. (251)

整首诗的节奏并没有规律可循，第一行共八个音节，*where had I* 是扬抑扬格，接下来 *heard this wind* 是抑扬抑格，最后 *before* 构成一个抑扬格；第二行同样八个音节，*change like this* 是扬抑扬格，*to a deeper* 中，*to a* 可以读成一个音节，于是便成了抑扬抑格，最后 *roar* 是单独重点突出的重读音节。下面的各行也可以根据诗歌中的标示（划线音节为重读）判断其音步，可以看出整首诗并没有统一的一个格律。这些不规则的格律透露出的是诗歌中人物的烦躁忐忑与不安，也从另外一个侧面加深了他的孤独感。

同时，整首诗的重读音节当中，大量都是大口型的元音或者长元音，比如 *change*, *deeper*, *house*, *blindly*, *out* 等等，这些音节跟叹气和喊叫的声音相近，突出表现了孤独人内心的叹息和呐喊。

最后，诗歌的韵脚都是大口型的元音和长元音，韵脚所在音节都是突出的重读音节，其中第二行的 *roar* 还单独有一个音节突出。因此在朗诵的时候，读者可以听见长长的叹息声，令人感受到一个孤独内心的沉重与凄凉。

这些格律的应用也可以理解为是声音元素的组合，这些组合增添了诗歌的戏剧性效果，让人在读诗的同时能够体会到这些声音所象征的不同含义。这些不同的元音因素组合叠加到一起，既很好地表现了诗歌的主题，也增加了诗歌的美感。

《孤独》是弗罗斯特利用并不规则的格律来增加诗歌的象征内涵的例子，对之对照的是弗罗斯特的另一首诗《黑夜的知交》（“*Acquainted with the Night*”）：

I have been one acquainted with the night.

I have walked out in rain—and back in rain.

I have outwalked the furthest city light.

I have looked down the saddest city lane.

I have passed by the watchman on his beat

And dropped my eyes, unwilling to explain.

I have stood still and stopped the sound of feet

When far away an interrupted cry

Came over houses from another street,

But not to call me back or say good-by;

And further still at an unearthly height

One luminary clock against the sky

Proclaimed the time was neither wrong nor right.

I have been one acquainted with the night. (255)

整首诗按照严格的五音步抑扬格 (iambic pentameter) 写成, 这一押韵格式让我们在朗读时, 重音落在关键意象上, 如第七行 “I have stood still and stopped the sound of feet,” 这里的 “stood”, “stopped”, “feet” 都是重读词。它们像是深夜行人刻意放轻却依然沉重的脚步, 尤其是 “stopped the sound of feet”, 朗读时会本能放慢语速, 声音本身就在模仿 “停住” 的动作。诗歌的韵脚为 terza rima 押韵格式, 即 aba, bcb, cdc, dad, aa, 在英文当中 terza rima 格式也叫 third rhyme, 也即三韵句或者三行体。^④三行体具有天然的循环特质, 诗中 “I have walked out in rain --and back in rain” 一句, 两个 rain 形成了一句诗行中的内韵 (internal rhyme), 与下一节的 “explain” 又押韵, 形成一种走出去, 又走回来的听觉循环。这暗示了诗人无法逃离的困境, 这一困境是城市的街道, 也是 “我” 内心的孤独。

弗罗斯特需要表达的是一个人在城市的孤独, 他与夜晚为伴, 在雨中步行, 走过街灯的尽头, 无视警察的窥视, 而他见到的一切也都让他感伤, 唯一能够与他作伴的只有黑夜。如口诀歌中所说, 弗罗斯特使用了五音步抑扬格, 五音步抑扬格所表现的是庄重或者单调的意思。在这首诗当中, 这种格律衬托出的气氛与诗人要表达的孤独正好吻合。诗歌使用三韵句是英文中正式而技巧性很高的一种格律形式, 通常与五步抑扬格同时出现, 一方面表现烘托出庄重, 另一方面也更加说明弗罗斯特对传统诗歌形式的偏爱。

结语

弗罗斯特的 “意义的声音” 理论是其诗学思想的核心, 也是贯穿其创作实践的一条主线。通过对该理论的系统梳理与具体诗歌的文本分析, 可以得出以下几点结论:

第一, “意义的声音” 理论强调声音在诗歌意义生成中的优先地位。弗罗斯特将句子的声音视为一种独立于词语语义的存在, 认为耳朵从口语中捕捉这些声音, 并将其带入书面文字。这一观点打破了将声音仅视为意义附庸的传统认知, 赋予诗歌的声音层面以独立的美学与意义价值。

第二, 弗罗斯特通过多种方式实践了 “意义的声音” 理论。在戏剧独白与对白中, 他大量使用口语化语言与日常句式, 使人物对话具有高度的声调可辨性, 即便在不辨具体词语的情况下, 读者仍能通过声音把握对话的情感动向; 在声音元素的组合上, 他娴熟运用爆破音、摩擦音、流音等不同音质的搭配, 使声音本身成为场景氛围与情绪状态的象征; 在格律运用上, 他灵活处理传统格律形式, 使抑扬格的庄重、扬抑格的欢快、三韵句的循环等格律特征服务于诗歌主题的表达, 而非机械套用。

第三, “意义的声音” 理论体现了弗罗斯特在传统与创新之间的独特立场。与同时代许

^④ 三韵句由意大利著名诗人但丁在其作品《神曲》中首创, 意在暗示基督教的 “三位一体”。意大利语的特点是元音结尾的单词多, 三韵句也相对容易创作, 相比之下, 英文的三韵句写作要困难得多。

多现代主义诗人刻意打破传统不同，弗罗斯特坚持使用传统格律与押韵形式，却又赋予其以鲜活的口语节奏与戏剧性声调。这种“旧瓶装新酒”的方式，使他的诗歌既具有可辨识的形式美，又避免了因形式僵化而丧失活力，形成了古典与现代相融合的独特风格。

第四，对“意义的声音”理论的研究，有助于重新审视弗罗斯特诗歌中看似简单实则精深的艺术特质。许多批评者曾因弗罗斯特诗歌语言朴素、格律传统而低估其艺术自觉，而“意义的声音”理论表明，弗罗斯特对诗歌声音的经营是高度自觉且技巧精湛的。他在每一行诗中都在处理声音与意义的关系，使声音成为意义的直接载体，而非装饰性的附加物。

综上，“意义的声音”理论不仅是理解弗罗斯特诗学的关键，也为当代诗歌创作与批评提供了重要的参照。在诗歌日益走向视觉化、默读化的今天，弗罗斯特对声音的强调提醒我们：诗歌作为一种声音的艺术，其生命力始终根植于语言的听觉维度之中。

Funding: This research received no external funding.

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

ORCID

Luo Bin ^{ID} <https://orcid.org/0009-0003-5475-3235>

引用文献【Works Cited】

- Frost, Robert. *Robert Frost on Writing*. Ed. Elaine Barry. New Brunswick: Rutgers UP, 1973.
- . *Selected Prose of Robert Frost*. Ed. Hyde Cox & Edward C. Lathem. New York, Chicago, San Francisco: Holt, Rinehart and Winston, 1966.
- . *The Poetry of Robert Frost*. Ed. Edward Connery Lathem, New York: Henry, Holt and Company, 1979.
- Newdick, Robert. S. “Robert Frost and the Sound of Sense.” *American Literature* 3 (1937): 289-300.
- Perrine, Laurence. *Sound and Sense*. Orlando: Harcourt Brace Jovanovich, Inc, 1977.
- Swennes, Robert. H. “Man and Wife: The Dialogue of Contraries in Robert Frost’s Poetry.” *American Literature* 3 (1970): 363-372.
- 坡林：《怎样欣赏英美诗歌》，殷宝书译。北京：北京出版社，1985年。
- [Perrine, Laurence. *Sound and Sense: An Introduction to Poetry*. Beijing: Beijing, 1985.]
- 王改娣：《诗歌中音义结合研究》，载《外语与外语教学》2005年第10期，第59-62页。
- [Wang Gaidi. “An Analysis of the Cooperation of Sound and Sense in Poetry.” *Foreign Languages and Their Teaching* 10 (2005): 59-62.]
- 朱光潜：《朱光潜美学文集》，上海：上海文艺出版社，1982年。
- [Zhu Guangqian. *Zhu Guangqian’s Collected Works on Aesthetics*. Shanghai: Shanghai Literature and Art, 1982.]



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，也使他陷入了永无止息的挣扎。

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.]



JLMS

Journal of Literature and Music Studies

JLMS, Vol. 1, No. 1, 2026, pp.62-75.

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

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

DOI: <https://doi.org/10.64058/jlwe260106anesc>



文学中的听觉叙事对现代音乐阐释困境的拓维 ——以《国王在听》与具体音乐为中心的跨媒介参照

单金龙 (Shan Jinlong)

摘要: 本文以伊塔洛·卡尔维诺《国王在听》及傅修延关于听觉叙事的研究为切入点, 在后现代语言危机、媒介等级消解与声音观念扩张的思想背景下, 探讨 20 世纪以来现代音乐所面临的阐释困境。文章认为, 随着音乐创作重心由“构建乐谱”转向“创作声音”, 声音不再仅是受制于谱面, 而成为兼具感知密度、文化属性与空间特征的意义对象。面对这一转向, 传统以结构、语法和文本中心为基础的分析方式, 非传统西方乐器的声音为基础的现代音乐, 已难以充分说明其带来的多义性与开放性。基于此, 本文引入“听觉叙事”作为跨学科参照, 考察文学中的聆听观念如何为现代音乐中的声音经验提供可被辨认与阐释的理论路径, 并指出互文性研究与跨媒介阐释对于重建现代艺术的解释秩序具有方法论价值。

关键词: 《国王在听》; 听觉叙事; 声音经验; 现代音乐; 意义建构

作者简介: 单金龙, 武汉音乐学院副教授, 《文学与音乐研究学刊》编委会成员。研究方向: 音乐批评、文学与音乐的跨媒介研究。电子邮箱: 19082620@qq.com。

Title: The Auditory Narrative in Literature: Expanding the Solutions to the Current Challenges in Music Interpretation—Centered on *The King Is Listening* and Specific Music, a Cross-Media Reference

Abstract: Drawing on Italo Calvino's *A King Listens* and Fu Xiuyan's theory of auditory narration, this article explores the interpretive challenges of modern music in the context of the postmodern crisis of language, the collapse of media hierarchies, and the expansion of sonic

concepts. It argues that musical creation has shifted from the construction of scores to the creation of sound itself, transforming sound into an object of meaning with perceptual, cultural, and spatial dimensions. Consequently, traditional analytical approaches based on structure, syntax, and textuality are no longer sufficient to explain the ambiguity and openness of modern music, particularly works centered on the sounds of non-traditional Western instruments. By introducing auditory narration as an interdisciplinary framework, the article investigates how literary conceptions of listening may illuminate sonic experience in modern music and highlights the methodological value of intertextual and cross-media interpretation.

Keywords: *The King Is Listening*; auditory narrative; voice experience; modern music; meaning construction

Author Biography: Shan Jinlong, associate professor at Wuhan Conservatory of music, *Journal of Literature and Music Studies* (JLMS) Members of the Editorial Board, research interests: music criticism, literature and cross-media studies of music. E-mail: 19082620@qq.com.

在传统风格作品的阐释中，观念与文本之间通常能够形成较为清晰的对应关系，从而使作品分析获得相对稳固的逻辑支点。然而，进入 20 世纪之后，音乐创作的重心逐步由“构建乐谱”转向“创作声音”。随着乐音向噪音的开放、声音边界的模糊甚至“实验音乐”观念的兴起，声音成为承载多重文化属性与感知可能的对象，其意义也因此不再能够如传统作品那样被相对明确地指设。由此，音乐理论面临一种新的阐释困境：即面对作品，批评者既难以以既有观念加以充分归纳，又难以直接从文本内部获得较稳定的结论，遂形成一种难以言说、稍有言说便可能失准的阐释局面。

从另一侧面来看，现代作品的文本又并非孤立存在。相反，同一题材常常在不同媒介之间发生持续转译，并在不断重复、改写与重构中呈现其深层意义的延展过程。正是在这一意义上，现代作品强化着文本之间的互文性联系——当符号与所指持续漂移、传统二元结构趋于失效时，问题便成为如何在诠释的模糊性之中建立一种有效的互文话语体系。因此，互文性研究，或者说跨学科考察在现代作品分析中显示出了方法论的价值。笔者认为，当艺术作为观念的对象进入阐释活动时，它要求我们引入更为多元的解释资源，使不同学科、不同媒介、不同文本之间形成彼此印证的深层确据。也只有在这样的参照网络之中，模糊性才有可能逐步趋于澄明。就此而言，对同一主题展开跨学科阐释，并借助不同艺术门类的话语体系进行互文性解读，不仅是一种方法选择，更是一种重建现代艺术解释方式的重要路径。

一、研究背景

（一）语言的危机与媒介等级的消除

以往的文学理论通常预设语言能够通达世界、传递思想并维系意义的相对稳定，但后现代文学所揭示的恰恰是语言内部的不稳定性及其表征困境：意义并非天然在场，而是在滑移、断裂与延宕之中不断被追索。传统语言观所依赖的表征逻辑遭遇了根本动摇，语言焦虑构成

了后现代文学的重要精神症候。若不能理解这一点，不能认识语言表征中的矛盾、混乱及其对意义失落的持续追问，就无法真正把握文学跨媒介问题的反思深度。

卡尔维诺（Italo Calvino）的《国王在听》，收入其身后出版的小说集《美洲豹阳光下》（*Sotto il sole giaguaro*）之中，体现了卡尔维诺晚期对语言、感知与世界关系的持续反思在《书面世界与非书面世界》（*The Written World and the Non-Written World*）一文中，卡尔维诺提到，“过去二十五年间，来自巴黎以及二十世纪初维也纳的语言怀疑论氛围持续影响着他的思想”，怀疑论氛围一方面认为世界并不存在，只有语言存在”，另一方面又认为“日常语言毫无意义，世界是不可言说的”（119-20）。这表明，文学在现代性条件下开始意识到语言本身的危机、局限与遮蔽性。正是在这种背景下，文学不得不对自身语言媒介的反思、迟疑乃至某种程度上的“消解”，去逼近那些难以被直接言说的经验领域，因此可以说小说《国王在听》能够被视为现代性处境在文学中的深刻回应。

与此相应，二十世纪以来的一部分现代音乐实践，也不再依赖预设于谱面的结构秩序，而更多诉诸声音材料、技术手段及其美学观念，并试图突破原有符号系统的边界。正像德彪西（Claude Debussy）说“从今往后，任意结合的、任意继承的任意声音都可以出现在音乐连续体中”（凯奇 92）。20 世纪 40 年代末至 50 年代初，一种全新的音乐形式出现，它以录制的环境声音而非传统西方乐器的声音为基础。这种音乐以作曲家、音乐理论家、工程师兼作家舍费尔（Pierre Schaeffer）为中心，在巴黎兴起，被称为具体音乐（*Musique concrète*），因为它使用具体的录制声音片段，这与西方音乐记谱法的抽象概念和表现形式截然不同，随即“声音对象”（*Sound Object*）概念被确立，并首次提出“还原聆听”（*Reduced Listening*）的概念（凯恩 17）。

随后，1957 年凯奇（John Cage）在其演讲《实验音乐》（*Experimental Music*）中进一步将声音以对象来强化。他的《4 分 33 秒》就是此类观念的典型代表，把“环境声”转化为作品，让意义生成直接回应他的声音观念。并把它概括为“没有被意图出来的声音”，记谱中的沉默也拓展到了声音本身，声音本身从媒介转为对象。沃尔夫（Christian Wolff）在一篇对《新电子音乐》的论文里对这样的“媒介消解”写道：“人们发现了对于某种客观性的关切，声音显示自身媒介的特点”（凯奇 92）。

可以说现代音乐与现代文学在某种深层结构上呈现出相似趋势：二者都在努力挣脱各自媒介内部既定的技术表达，在对媒介自身限度的反思中重建着表达的可能性。文学理论学者张磊在对相关研究路径的梳理中指出：“不论是沃尔夫（Werner Wolf）、彼得曼（Emily Petermann），抑或是齐奥科斯基（Theodore Ziolkowski），都承继着（至少没有突破）布朗（Calvin S. Brown）早在《音乐与文学：两种艺术之对比》（*Music and Literature: A Comparison of the Arts*）一书中就已经开启的形式主义研究模式。他们集中关注音乐对小说形式上的影响、小说在形式上与音乐‘如何’相似这类问题。”（张磊 《意识形态的“声”战》135）具体到卡尔维诺的声音书写，也可以看到与现代音乐的声音观念呈现出同构、同向或共享同一现代性问题意识的关系。其共同问题意识可以概括为以下三点：其一，语言 / 乐谱不再被视

为“透明”媒介；其二，意义不再由稳定的中心保证，而在感知和阐释中生成（譬如皮尔斯的三元符号理论架构）；其三，声音不只是载体，正如后结构主义关于语言非透明、意义非固定的判断，组织经验和生产意义的机制有着共同理解的理论背景。

（二）现代音乐的阐释困境

与视觉观察相比，听觉更具有通向对象内在属性的认知潜能。视觉往往首先把握对象的外部形貌与空间轮廓，而听觉则通过声音的强弱、方向、距离、回响及其相互关系，完成对对象的综合判断。也正因如此，当视觉辅助被削弱甚至暂时取消时，主体对于外部世界的把握并不必然随之减弱，反而可能因听觉所要求的整体性整合而趋于深入，并由此逼近对象更为内在的存在状态。

20 世纪早期，发生在欧洲专业音乐领域的一件大事就是随着勋伯格取消乐音的调性音乐改革，解放了十二音，随着乐音与噪音边界的彻底消失，声音成为一种能够更加具有感知密度、文化属性与空间特征的存在。但也正是在这一状况下，现代音乐的阐释问题逐渐显露出来：当作品不再主要依靠稳定的语法秩序来组织意义时，批评者便很难像面对传统风格作品那样，从既有范畴中获得充分而清晰的说明，而声音本身所具有的多义性、流动性与情境依赖性，又使得意义的建构难以被直接固定于某一单一结论之上。在 20 世纪的未来主义思潮中出现的噪音音乐实践，还是简约主义，均是在对声音概念与听觉模式进行革新的要求下展开。也正因如此，这类作品在文本构成与听觉组织方式上都呈现出鲜明的特殊性，因而难以完全纳入传统音乐分析与解读方式之中。

中叶以来的实验音乐，则可以被看作这一困境的一种极端显现，以凯奇的《水乐》（*Water Music*）为例，作品将收音机声、倒水声等日常声响纳入表演过程，由此加剧了艺术声音与日常声音之间的边界。“一根琴弦、一次日落，皆为演出”（26），凯奇在《沉默》（*Silence*）一书里写道。他所提示的正是一种声音观念的根本变化——声音以其自身的偶然性、在场性与开放性进入艺术经验。又如《剧场片段 1 号》（*Theater Scene No. 1*）所呈现的多重声响、视觉行动与空间事件的交错关系，显示出作品的接受更多依赖主体在复杂感知场中的选择、联系与判断。乐评人坎宁安（Moses Cunningham）在评价该作品时曾写道：“没有什么是预先谋划的，这只是事件的复杂性”（141），这一表述恰恰说明，在现代音乐中，艺术家所建构的是一个有待经验、感知与观念共同填充的开放性艺术场域，一个尚待进入并被理解的空的空间与虚的时间。实验音乐揭示出一个深刻而普遍的问题，即，当声音摆脱了传统文本秩序的严格统摄之后，音乐中的声音，及其意义究竟应当如何被辨认、组织与阐释？

以往对于现代音乐的阐释，主要依赖历史观分析、理论分析与作品分析等既定路径展开，这一路径固然构成了现代音乐研究的常规配置，但也在长期积累中承载了过重的方法论负担，甚至有时候并不实用。现代音乐的阐释困境，归根结底并不是某一种风格流派所带来的局部困难，而是声音观念扩张之后，音乐意义不再能够被单纯还原为谱面秩序的理论后果。相较之下，从文本出发的听觉叙事研究，以文本启发的听觉叙事与文学文本中的听觉书写，由于

较少受制于音乐学内部繁复的理论预设，反而更直接地凸显了声音与意义之间的生成关系，也更集中地回应了现代音乐研究中关于声音观念及其文本化的解读，文本的声音的所指性与可阐释性的问题。

以叙事学为理论基础展开的听觉叙事研究，关注听觉事件在叙事文本中的作用机制，尤其考察声音及其被感知的方式如何参与情节推进、人物塑造与叙事意义的生成。尽管这一研究首先属于文学叙事学的分支，其关于“声音—感知—意义”关系的分析框架，对于理解现代音乐中的声音问题同样具有重要启发。关于听觉叙事与声音叙事的文学理论研究，笔者认为，随着媒介等级界限的逐渐消融，这一问题域对于 20 世纪以来将“声音作为对象”的理论研究，已经显示出广泛的方法论意义。它不再只是文学叙事学内部的一个局部问题，而是逐渐转化为一个能够在文学、音乐乃至更广泛的媒介研究之间形成相互参照与彼此印证的开放性理论领域。

因此，本文借助了傅修延在《“你”听到了什么——〈国王在听〉的听觉书写与“语音独一性”的启示》一文中“听什么”部分所提出的声音叙事与倾听模型，进一步反思现代音乐中的声音观念如何由一种开放、游移而未定型的感知状态，逐步转化为一个能够被辨认、组织并加以理论阐释的问题域。

二、听觉叙事的聆听模型

卡尔维诺的《国王在听》可视为一部嵌置于文学叙事之中的声音经验之书。卡尔维诺这里将听觉视为一种重新组织经验、建立认知的主动机制。正因如此，《国王在听》并不仅仅展示了声音在叙事中的存在，更重要的是揭示了“听”如何构成一种具有认识论意义的经验方式。

基于这一点，傅修延对《国王在听》的研究尤具启发意义。他从叙事本体出发，吸收并转化了舍费尔（Pierre Schaeffer），西翁（Michel Chion）以及巴特（Roland Barthes）等 20 世纪声音理论资源，并进一步借由对卡尔维诺“语音独一性”的阐发，将问题引向对西方哲学根基及 20 世纪语言危机之后媒介持续扩展的反思。这样的研究路径表明，《国王在听》中的声音书写经触及语言、媒介、主体与认知之间更深层的理论关联。对笔者而言，这一点尤其重要，因为它提示我们：对于 20 世纪以来现代音乐所面临的诠释困境，或许可以借助声音经验与倾听模式的界定，去反思声音如何获得可感知性、可组织性与可阐释性。

音乐学家刘彦玲在《退出与退化：声音本体论中的文化批评与皮埃尔·舍费尔的具体音乐》一文中所援引的考克斯（Christopher Cox）的论述，恰好可以与上述听觉叙事研究形成理论上的呼应。考克斯强调，20 世纪与 21 世纪的声音艺术正是“通过听觉经验讨论与建构声音的本体”（刘彦玲 68），而这实际上揭示了一条以听觉经验为基础来理解声音存在方式的理论路径。如果说考克斯的论述从声音本体论层面指出了“听觉经验”对于声音存在方式建构的重要性，那么傅修延对《国王在听》的阐释，则进一步展示了听觉经验如何在具体的文学分析中被分层、组织并加以理论化。在傅修延的论文中，卡尔维诺“语音独一性”的提

出,被视为语言媒介向听觉维度进一步拓展的重要标志。更为关键的是,作者在吸收舍费尔、巴特等人的听觉理论时,并未停留于单一模型的平面套用,而是在文学阐释中形成了“还原聆听—听闻—听取”“语义之听—声本之听”以及“警觉—辨识—我听/听我”等若干彼此关联却不相重复的听觉表述。它们共同揭示出现代听觉经验本身具有鲜明的层次性、差异性与复杂性,并由此使“听觉经验”不再只是感知现象,而成为可以进入理论建构的对象。由此看来,听觉叙事理论及其关于音乐书写、倾听经验的讨论,并不仅仅为文学文本分析提供了一种方法,在更广泛的意义上,也为现代音乐中声音如何进入意义结构、如何获得理论上的可阐释性,提供了重要的参照模型。

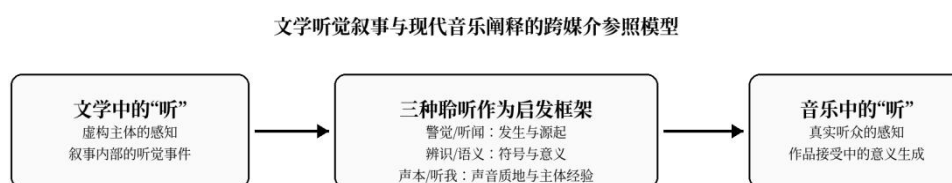


图 1:文学听觉叙事与现代音乐阐释的跨媒介参照模型

如上模型图示,文学听觉叙事将听觉经验从单一的感官接受,转化为一个由感知、辨认、解释和主体卷入共同构成的层级过程。对于现代音乐而言,这一分层尤其具有启发性。现代音乐中的声音常常不再服从单一主题或和声逻辑,听者必须在作品内部主动建立秩序:先判断声音是否具有现实来源,再辨认其可能的符号意义,最后回到声音自身的质地、密度、空间和身体感。正是在这一过程中,现代音乐的意义不是预先给定的,而是在聆听活动中逐步生成。

下图展示了傅修延在《国王在听》的听觉叙事分析中,对聆听三种模式的运用。笔者正是以傅修延对舍费尔、希翁、巴特以及卡尔维诺相关聆听理论资源的综合吸收为基础,在现代音乐的听觉经验中寻找可供参照的文学理论路径,并由此提炼出“听闻—听取—声本之听—听我”的若干听觉选择方式。在“语音独一性”这一问题意识之下,傅修延围绕《国王在听》“听什么”的追问,对若干彼此关联却又不可相互替代的听觉表述进行了层层推进的分析。

三、文学聆听模型在现代音乐中的适用性检验

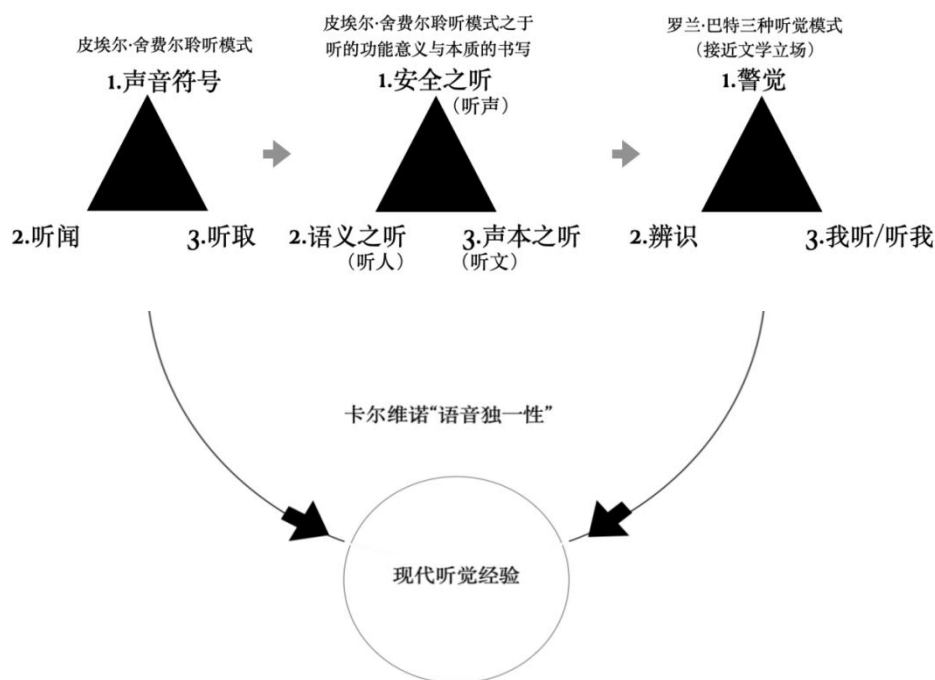


图2：基于听觉叙事研究构筑的现代听觉经验模式模型

文本首先提出了“安全倾听—意义倾听—声本之听”三重结构，如图2。作为对《国王在听》听觉书写的初步读解；随后又借助舍费尔、希翁、巴特以及哈瓦斯等人的相关理论，将其进一步深化为“警示聆听—辨识之听—听我/我听”三种模式。前者可视为文本内部的经验描述，后者则是借助现代听觉理论所完成的理论提炼。二者虽然表述不同，但在逻辑上是一致的：它们共同揭示了听觉经验如何由最初的感知与警觉，进入对声音意义的辨识，再进一步推进到主体与声音彼此指涉的反身性层面。换言之，这一组模型所展示的，正是听觉经验从知觉、到判断、再到意义生成的层级化过程。对现代音乐而言，这一分层尤其具有方法论意义，因为声音在聆听中所引发的，并不仅仅是感官刺激，还常常伴随着直觉性的事实判断、价值判断及其后续的意义组织过程。

在这一框架中，第一种“警示聆听”首先指向声音的征候性功能，即听者对危险、异动或外部环境变化所作出的本能反应，傅修延将其概括为《国王在听》中“对安全的关注”。若将这一模式移用于现代音乐，尤其是瓦雷兹（Edgard Varèse）《电子音诗》（*Poème électronique*）的聆听经验中，便不难发现其中存在大量具有“警示”性质的具象声音，即那些直接采集自现实世界、并保留其明确来源痕迹的声音材料，如哨声、报警器声、起重机声、机械声等。这些声音首先并不是作为抽象音高结构被接受的，而是作为某种环境信号、行动征兆或危险提示被听到。也就是说，在这一层面上，声音的意义仍然与其现实来源保持着较强的联系，听者首先听到的是“发生了什么”。

正是在此基础上,聆听进入第二层,即“辨识之听”。与“警示聆听”相比,这一层不再仅仅停留于对声音来源的感知,而是开始将声音视为一种具有符号功能的对象。音乐学家徐越北依索绪尔符号学理论指出:“任何符号都包含两个方面,能指是声音形象,所指是声音形象所传达的概念,在《电子音诗》中,声音素材作为能指,用其背后的声音形象之隐喻,对听者传达出相应的概念。”(110)

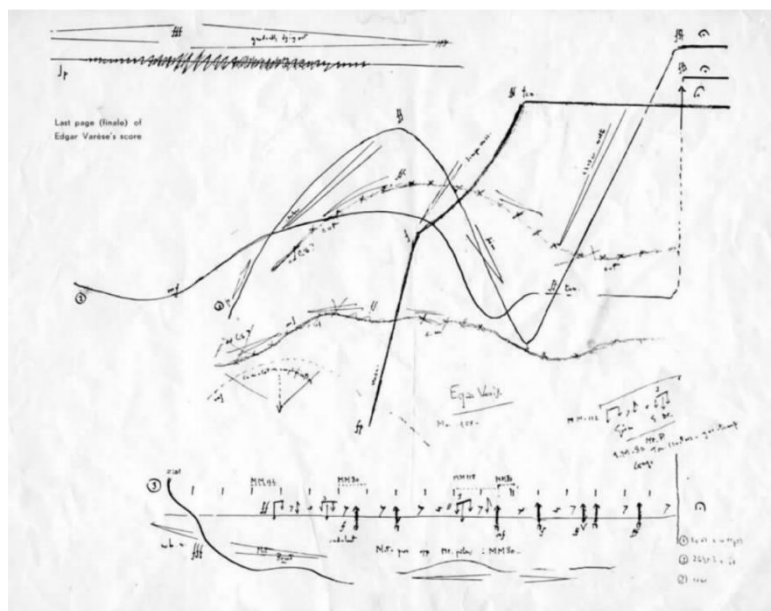


图 3:《电子音诗》的终曲乐谱^①

由此可见,在《电子音诗》中,某些具象声音虽仍携带现实来源的痕迹,但它们在作品内部已经不再只是简单再现现实,而是进一步进入隐喻、联想与意义组织的网络之中。也就是说,音乐学家并不满足于仅仅将具象声音理解为具有固定所指的符号,而是进一步将其引向更为开放的隐喻维度,并在彼此牵制的意义网络中对其加以确证。

也正因如此,第二种听觉方式意味着:不再将声音的能指与所指理解为一种固定而紧密的强联系关系,而是承认二者之间存在更为开放、可变且可供组织的意义空间,按照傅修延的概括,这一层面的“听”即是一种“辨识”并把这种辨识之听倾向于“编码”之听:

“语义倾听”这种表述给人感觉,是只针对人际间的言语交流,而在人类的语言之外,还有一些声音如教堂钟声、轮船汽笛声等也在遵循某种规则传递意义,为了将它们包括进来,希翁在《声音》一书中说:“我们更倾向于用‘编码’倾听(Ecoute codale)这个新名词替代语义倾听。”(110)

^①瓦雷兹把符号化的声音文本与具音型特征的乐音模块编织为一种新的符号文本,以记录并显示其通过声音之间的对比、叠置与融合所形成的具有辨识性的音块式的音响结构(笔者注)。

在现代音乐作品中,这种听觉方式往往导向某种与直觉相关的事实判断或价值判断,也就是说,听者将其理解为指向某种意义内容的符号。音乐学家刘彦玲聚焦卡夫卡《地洞》中的“唯声聆听”认为“愈看不见,愈想赋予声音语意”^②。就此而言,它与第一种听都和符号意义发生了明确关联,但若稍加辨析,仍会发现二者实际上属于两类不同的听觉层次,借用希翁的说法,这种差异正体现为“听觉层次的异质性”(heterogeneity of levels of hearing)(25)亦即每一种听觉方式都具有不同的目的对象。

关于第三种听,傅修延援引巴特与哈瓦斯在《听》中的相关论述指出:

第三种听——并不针对(或者并不期待)一些确定的、分出类别的符号:不是被说出的东西,或者被发送的东西,而是正在说、正在发送的东西:它被认为形成于一种跨主观的空间,而在这种空间里,“我听”也意味着“请听我”(110)

这个“不是被说出来的东西,或是被发送的东西,而是正在说,正在发送的东西”,作者解释为“作为声音的那个声音”:

“作为声音的那个声音”,更准确地说是那个来自“唯一的、无法复制的一个人”的“同样是唯一和无法复制的”声音。所谓“还原”乃是还其本原,还原倾听关注的是声音本身而不是其源起(什么在发声)或意义(声音在“说”什么)。“一个声音就意味着一个活人用喉咙、胸膛和情感,将那个与众不同的声音送到空气中。”[……]“有时候,一位对话者的噪音比他的话语更打动我们,而且,我们常常听不懂这种噪音对我们说什么,但我们却惊讶于它的抑扬顿挫和谐音。”(111)

第三种聆听最终导向了傅修延对卡尔维诺“语音独一性”的阐释。在他看来,“语音独一性”并不只是对听觉经验的进一步强调,而是触及了西方形而上学传统中长期由语言、概念与意义结构所主导的认知方式,并由此对其形成了深刻挑战。换言之,这一阐释实际上高度肯定了声音本体在“道说”世界方面所具有的独特意义,呈现出某种更为直接的真值维度。正如傅修延所言:“语音独一性的书写打开了一个尚未书写的世界。”(109)

傅修延在文本中明确指出,“语音独一性”的意义,在于它为“听声”“听人”与“听文”的讨论同时提供了条件。也就是说,语音并不只是语言意义的附属载体,而是在其独特的声音存在中,开启了声音、主体与文本之间新的关系维度。若从现代音乐声音理论的角度来看,这一点同样具有启发意义:由“语音独一性”所引出的,并不仅仅是对语音本体的重新理解,更进一步触及了现代音乐中关于“听”的功能、意义与本质的探讨。正是在这一层面上,“语音独一性”这一概念与现代音乐的声音理论形成了更为深刻的关联。因而,考察

^②转述自刘彦玲 2025 年 10 月 25 日“第二届文学与音乐跨学科研究的观念、视野与方法学术论坛”的有关《卡夫卡的〈地洞〉与唯声聆听》的主旨发言。

傅修延文本中对“语音独一性”的阐释及其声音价值,便可成为返照现代音乐声音理论的第二面镜子。

傅修延在论文中首先肯定了语音对无法产生特定语意的语言的优势,他写道“人们经常自觉不自觉地使用各种没有语义的声音来与他人沟通,任何人声都可以看成是自我存在的宣示。”(114)

接下来,傅修延通过“语音独一性”进一步展开了对文本意义的探讨,并将这一问题指向“还原聆听”。在这一层面上,所谓还原聆听,首先包含着对语音属性本身的判断,即追问“这个声音具有何种性质或出于何种状态”(116)。也就是说,听觉在此是返回声音自身,关注其音色、气息、力度、状态及其所携带的个体性痕迹。正因如此,傅修延在行文中借助巴特关于“阉割”^③的说法,强调书写文字相较于口语在遣词方面固然更为经济,却也在这一转化过程中丧失了某种属于个体的东西。同时,他又援引麦克卢汉关于印刷媒介改变信息获取方式的论述,进一步指出“人类声音”的逐渐“消失”。这一系列讨论共同说明:相较于文字,语音本身携带着更为丰富的意义信息,而书写在很大程度上只不过是对语音的摹写与替代。

四、跨媒介参照的方法论反思

傅修延实际上提出了一种重要的方法论启示,即对于经典文本的反刍与重释,不应仅仅停留于视觉阅读和语义分析的层面,而应当兼顾听觉感受,从“听觉感知”的角度重新进入文本。正是在这一意义上,他强调“听觉沟通中传递的声音与气息发自人的肺腑深处,带有强烈的个性色彩和感性特征”(119),这一点恰恰使其在听觉层面最终指向“还原聆听”。

如果说这种还原聆听首先是在文学文本中为“语音独一性”打开新的解释空间,那么对于现代音乐的声音理论而言,具有直接的启发意义:因为现代音乐对于声音的理解,也不能仅仅停留于结构分析或符号辨识,而恰恰需要更多回到声音自身的感知维度,重视音色、质地、气息、状态以及声音作为在场经验的独特价值。也正因如此,傅修延在“还原聆听”中所凸显的声音感知问题,与现代音乐理论对于声音本体的重新思考之间,形成了值得进一步发掘的共鸣关系。

科普兰(Aaron Copland)在《怎样欣赏音乐》(*What to listen for in music*)中,为普通听众提供了一套进入西方古典音乐的基本方法。该书从音乐欣赏的接受层次出发,将聆听区分为美感阶段、表达阶段与纯音乐阶段,分别对应“听声音”“听情感”与“听技法”(4)。这一划分不仅适用于传统古典音乐的入门,也在相当程度上延续到了现代音乐的聆听实践之中。尤其在20世纪80年代中国音乐欣赏启蒙的历史语境里,这本书为普通听众提供了一条由感官进入结构、由直观感受迈向理性理解的基本路径,并深刻影响了现代中国听众音乐接受方式的形成。

^③同上,参见傅修延的引述“书写文字比起口语在用字遣词方面要经济的多”……“我们在书写中所丧失的,乃是一种个体的东西”。

与科普兰这种面向一般听众、强调层次递进的欣赏路径不同，巴比特（Milton Babbitt）在《谁在乎你听不听》（*Who Cares If You Listen?*）中所代表的，则是现代音乐聆听的另一极端，即对于专业化、结构化和技术性理解的高度强调。若将二者并置，便可看到现代音乐聆听在接受层面上所形成的张力：一端是面向普通听众的感知、表现与结构理解的逐步展开，另一端则是面向专业听者的高度技术化与结构化要求。也正是在这种张力之中，现代音乐的“听”逐渐不再只是一个欣赏方法的问题，而成为一个关涉声音、意义与认知方式的理论问题。

从这一角度来看，西方思想自语言学转向以来所形成的对语言、语义乃至逻各斯中心主义的持续反思，恰好为现代音乐中“声音何以被听”“声音何以获得意义”的问题提供了更深的思想背景。卡尔维诺所强调的“语音独一性”，正可被视为这一反思在文学媒介中的重要显现：它所关注的已不只是语言传递意义的功能，而是语音本身如何以其不可替代的声音在场，开启一种不同于语义建构的经验方式。也正因如此，傅修延借助《国王在听》所展开的听觉叙事分析，以及对多种聆听模式学理资源的吸收与阐发，实际上为现代音乐聆听中声音本体论维度的拓展提供了重要参照。正如傅修延所指出的，“语音独一性”在某种意义上动摇了西方逻各斯中心主义的根基；卡尔维诺围绕语音所展开的一系列观念，也由此在无形中触及并撼动了西方哲学的一块重要奠基石。由此看来，现代音乐的聆听问题，已不再只是中国听众如何进入现代作品的实践问题，更是一个关涉声音本体、听觉模式与意义生成方式的理论问题。也正是在这一层面上，文学理论对于文本中声音信息的解读，便不再只是文学叙事学内部的局部工作，而应被进一步理解为对现代音乐声本体感知的重要启发，因此文学理论中关于听觉叙事与声音书写的研究，完全可以成为现代音乐理论所吸收的重要资源。

除傅修延对《国王在听》中“听人”及其多重声音信息的深度阐释之外，近年来诸多学者亦从不同角度展开了相关研究：如黄晓燕、张哲以及王如等对《喧哗与骚动》中声音书写、听觉意象与具身阅读的讨论，赵越、宋岩对《海浪》与贝多芬弦乐四重奏结构契合关系的揭示，王希翀对小说中“音乐书写”问题域的界定，吴林凯对摩尔诗歌声音书写及其听觉疗愈价值的阐释，李涛对艾略特作品中音乐元素叙事功能与秩序意涵的考察，张磊对斯麦尔“音乐小说”《钟声》中音乐政治叙事的分析，以及殷世钊、贾思稷等人围绕 20 世纪新听觉媒介、声音姿势等问题所展开的探讨。尽管这些研究分别立足于听觉叙事、音乐书写、音景建构、声音政治、沉默书写、噪音诗学与跨媒介转译等不同路径，但其共同之处正在于：它们都不再将声音视为附属于文本意义之外的感性材料，而是将其提升为能够参与人物塑造、情节推进、时空建构、情感组织与主题生成的核心媒介。

声音在现代文学与音乐的交叉视域中，逐渐显现出兼具感知性、结构性、符号性、政治性与存在论维度的复合特征。这些成果对于现代音乐声本体研究的启示正在于，它们促使我们重新理解“声音对象”并非单纯的物理响现，而是始终处于身体经验、听觉层次、符号关系、文化秩序与意义生产的动态网络之中。换言之，听觉叙事与音乐书写研究，不仅为现代

音乐中声音经验的理论阐释提供了跨学科资源,也为声本体问题从纯粹形式分析走向感知机制、媒介逻辑与存在方式的综合考察,打开了新的思想空间。

结语

卡尔维诺的《国王在听》可视为一部嵌置于文学叙事之中的“声音经验之书”。在这部作品中,声音不再只是叙事的附属材料,而成为主体感知世界、辨认环境并组织经验的重要媒介。傅修延正是借助舍费尔、希翁、巴特等人的倾听理论,对《国王在听》的听觉叙事展开了富有层次的文本诠释。笔者认为其关键意义在于,傅修延通过引入舍费尔、希翁、巴特等人的倾听模式,对《国王在听》的分析触及了“听觉层次的异质性”这一问题,而这恰恰也是现代音乐听觉经验研究所必须面对的重要问题。可以看到,当声音逐渐从传统音乐定义中解放出来之后,其存在方式与意义机制也随之发生了多维重建。正是在这一过程中,越来越多的声音理论家开始在新的音乐观念之中,自觉探索声音的全新符号关系。也正因如此,文学中的听觉叙事研究,以及围绕倾听模式与文本意义建构所展开的讨论,便不再只是文学叙事学内部的局部问题,而能够为现代音乐中“声音对象”的理论阐释提供更为开阔的认识路径。

更值得注意的是,舍费尔的“三重倾听”^④原本恰恰来自音乐媒介理论,而傅修延则将这一理论资源转化为文学分析的方法。某种意义上说,这正是一种“借船出海”的理论运用。但反过来看,文学对音乐媒介理论的吸收与转化,也恰好说明听觉叙事研究本身具有鲜明的跨学科生成方式。它表明,不同学科在面对“声音如何进入意义结构”这一问题时,并非彼此割裂,而是共享着某些基本的理论关切与解释框架。

Funding: This research received no external funding.

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

ORCID

Shan Jinlong ^{ID} <https://orcid.org/0009-0006-3079-0535>

引用文献【Works cited】

Babbitt, Milton. “Who Cares If You Listen?” *High Fidelity* 2 (1958): 38-40.

Barthes, Roland. “Listening.” *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*.

Trans. Richard Howard. Berkeley: U of California P, 1991. 245-60.

^④参见傅修延:“法国声音理论家皮埃尔·沙费在其1966年出版的《音乐物体论》(Traité des objets musicaux)中,开创性地提出了人类倾听的三种基本模式:因果聆听(Causallistening)、语义倾听(Semantic listening)与还原倾听(Reduced listen)。音乐理论将其翻译为《音乐客体论》,参见刘彦玲:《退出与退化:声音本体论中的文化批评与皮埃尔·舍费尔的具体音乐》,《黄钟》(武汉音乐学院学报)2023年第3期。

- Calvino, Italo. "The Written World and the Unwritten World." *The Written World and the Unwritten World*. Trans. Ann Goldstein. Boston: Mariner, 2023. 119-20.
- Chion, Michel. *Audio-Vision: Sound on Screen*. Ed. and trans. Claudia Gorbman. New York: Columbia UP, 1994.
- Cox, Christopher. *Sonic Flux: Sound, Art, and Metaphysics*. Chicago: U of Chicago P, 2018.
- Cunningham, Merce. "A Collaborative Process Between Music and Dance." *Merce Cunningham: Dancing in Space and Time*. Ed. Richard Kostelanetz. Boston: Da Capo, 1993. 141.
- Kane, Brian. "Pierre Schaeffer, the Sound Object, and the Acousmatic Reduction." *Sound Unseen: Acousmatic Sound in Theory and Practice*. Oxford: Oxford UP, 2014. 15-42.
- Kristeva, Julia. "Word, Dialogue, and Novel." *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Ed. Leon S. Roudiez. Trans. Thomas Gora, Alice Jardine, et al. Columbia: Columbia UP, 1980. 64-91.
- Liotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Trans. Geoff Bennington and Brian Massumi. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984.
- Nattiez, Jean-Jacques. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Trans. Carolyn Abbate. Princeton: Princeton UP, 1990.
- Petermann, Emily. *The Musical Novel: Imitation of Musical Structure, Performance, and Reception in Contemporary Fiction*. Rochester: Camden House, 2014.
- Schaeffer, Pierre. *Treatise on Musical Objects: An Essay across Disciplines*. Trans. Christine North and John Dack. Berkeley: U of California P, 2017.
- Varèse, Edgard. *Poème électronique*. Utrecht: Ricordi-Studio Utrecht, 1958.
- Ziolkowski, Theodore. *Music into Fiction: Composers Writing, Compositions Imitated*. Rochester: Camden House, 2017.
- 科普兰：《怎样欣赏音乐》，丁少良译。北京：人民音乐出版社，1984 年。
- [Copland, Aaron. *How to Listen to Music*. Trans. Ding Shaoliang. Beijing: People's Music, 1984.]
- 傅修延：《“你”听到了什么——〈国王在听〉的听觉书写与“语音独一性”的启示》，载《天津社会科学》2017 年第 4 期，第 108-124 页。
- [Fu Xiuyan. "What Did 'You' Hear?—Auditory Writing in The King Is Listening and the Implications of 'Phonetic Uniqueness.'" *Tianjin Social Science* 4 (2017): 108-24.]
- 黄晓燕、张哲：《论〈喧哗与骚动〉中声音书写的叙事功能》，载《东北大学学报（社会科学版）》2024 年第 2 期，第 144-150 页。
- [Huang Xiaoyan, and Zhang Zhe. "On the Narrative Functions of Sound Writing in *The Sound and the Fury*." *Journal of Northeastern University (Social Science)* 2 (2024): 144-50.]
- 贾思稷：《作为“姿势”的歌唱：论卡夫卡〈约瑟芬，女歌手或耗子民族〉》，载《外国文学》2024 年第 5 期，第 65-75 页。
- [Jia Siji. "Singing as Gesture: Kafka's *Josephine, the Singer or the Mouse Folk*." *Foreign Literature* 5 (2024): 65-75.]
- 凯奇：《沉默》，李静滢译。桂林：漓江出版社，2013。
- [Cage, John. *Silence*. Trans. Li Jingying. Guilin: Lijiang, 2013.]

李涛:《乔治·爱略特作品的音乐叙事情节与“秩序”》,载《东北大学学报(社会科学版)》2020年第2期,第120-126页。

[Li Tao. “Musical Narrative and ‘Order’ in George Eliot’s Works.” *Journal of Northeastern University (Social Science)* 2 (2020): 120-26.]

刘彦玲:《退出与退化:声音本体论中的文化批评与皮埃尔·舍费尔的具体音乐》,载《黄钟(武汉音乐学院学报)》2023年第3期,第68-76页。

[Liu Yanling. “Withdrawal and Degeneration: Cultural Critique in Sound Ontology and Pierre Schaeffer’s *Musique Concrète*.” *Huangzhong (Journal of Wuhan Conservatory of Music)* 3 (2023): 68-76.]

利奥塔:《后现代状况:关于知识的报告》,岛子译。长沙:湖南美术出版社,1996。

[Lyotard. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Trans. Daozi. Changsha: Hunan Fine Arts, 1996.]

王如:《〈喧哗与骚动〉中的听觉意象与幽灵氛围》,载《外国文学》2025年第4期,第61-71页。

[Wang Ru. “Auditory Imagery and Haunting Ambience in William Faulkner’s *The Sound and the Fury*.” *Foreign Literature* 4 (2025): 61-71.]

王希翀:《小说中的“音乐书写”研究:问题域的生成、释义与话语构型》,载《复旦外国语言文学论丛》2025年第1期,第88-97页。

[Wang Xichong. “Research on ‘Musical Writing’ in Novels: The Generation of the Problem Domain, Interpretation and Discourse Configuration.” *Fudan Journal of Foreign Languages and Literature* 1 (2025): 88-97.]

吴林凯:《玛丽安·摩尔诗歌的声音书写及其听觉疗愈》,载《外国文学研究》2025年第6期,第51-64页。

[Wu Linkai. “The Sound Writing and Auditory Healing in Marianne Moore’s Poetry.” *Foreign Literature Studies* 6 (2025): 51-64.]

徐越北:《音乐符号学视域下的〈电子音诗〉——以纳蒂埃三重分析法浅析瓦雷兹代表作品为例》,载《音乐艺术(上海音乐学院学报)》2014年第4期,第108-112页。

[Xu Yuebei. “Perspective of Music Semiotics on *Poème électronique*: A Brief Analysis of Varese’s Work Using Nattiez’s Tripartite Model.” *Music Art (Journal of Shanghai Conservatory of Music)* 4 (2014): 108-12.]

殷世钊:《噪音与逃逸线:解读卡夫卡的〈地洞〉》,载《外国文学》2022年第3期,第144-152页。

[Yin Shichao. “Noise and Line of Flight: Interpretation of Kafka’s *Burrow*.” *Foreign Literature* 3 (2022): 144-52.]

张磊:《意识形态的“声”战——小说中的音乐书写》,载《外国文学》2018年第4期,第134-141页。[Zhang

Lei. “A Sonic Battleground of Ideologies: Writing Music in Fiction.” *Foreign Literature* 4 (2018): 134-41.]

张磊、潘书皓:《“单”“复”之弈,“乐”“噪”之争——〈钟声〉中的音乐书写》,载《外国语文》2025年第6期,第78-87页。

[Zhang Lei, and Pan Shuhao. “Monophony vs Polyphony, Music vs Noise: Musical Representation in *The Chimes*.” *Foreign Languages* 6 (2025): 78-87.]

赵越、宋岩:《论〈海浪〉与贝多芬弦乐四重奏的文学与音乐的契合》,载《东北大学学报(社会科学版)》2025年第6期,第131-139页。

[Zhao Yue, and Song Yan. “On the Literary and Musical Convergence Between *The Waves* and Beethoven’s String Quartets.” *Journal of Northeastern University (Social Science)* 6 (2025): 131-39.]



JLMS

Journal of Literature and Music Studies

JLMS, Vol. 1, No. 1, 2026, pp. 76-85.

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

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

DOI: <https://doi.org/10.64058/jlwe260107wcmrw>



论伍尔夫《海浪》中共同体书写的音乐性表征

周博佳 (Zhou Bojia)

摘要: 传统对伍尔夫作品的音乐化叙事研究主要聚焦于跨媒介叙事效果上, 而较少关注其声音关系中蕴含的共同体思辨。以阿多诺为代表的音乐社会学对总体性和同一性的批判, 为小说音乐与共同体研究提供了研究范式。在这一视角下, 《海浪》既展现了古典音乐与现代主义音乐并存的美学特征, 也蕴含了现代主义共同体中共同与差异并存的复杂辩证关系。伍尔夫试图通过文学想象一种非同一性的共同体形态, 即一种能够容纳差异与独异性的开放结构, 由此体现出现代主义作家对共同体问题的反思与追求。

关键词: 伍尔夫; 海浪; 音乐社会学; 共同体

作者简介: 周博佳, 河北师范大学外国语学院讲师, 南京大学文学博士。研究方向: 现当代英国文学与西方文论。电子邮箱: zhoubojia2014@163.com。

Title: On the Writing of Community and Its Musical Representation in *The Waves*

Abstract: Traditional studies on the musicalization of Woolf's works have focused on cross-media narrative effects, while paying less attention to the reflections on community embedded in the relations among narrative voices. The critique of totality and identity advanced by the sociology of music, represented by Adorno, offers a critical framework for examining the relationship between music and community in the novel. From this perspective, *The Waves* not only presents the aesthetic characteristics of both classical and modernist music, but also embodies the complex dialectic of modernist community where commonality and difference

Received: 30 Mar 2026 / Revised: 10 Apr 2026 / Accepted: 29 Apr 2026 / Published online: 30 May 2026 / Print published: 30 Jun 2026.

coexist. Woolf attempts, through literary imagination, to envision a non-homogeneous form of community: an open structure capable of accommodating difference and singularity. In this sense, the novel reflects a modernist writer's sustained reflection on and pursuit of the question of community.

Keywords: Woolf; *The Waves*; sociology of music; community

Author Biography: Zhou Bojia, Lecturer of School of Foreign Languages, Hebei Normal University, PhD in Literature, Nanjing University. Research area: modern and contemporary British literature and western literary theory. E-mail: zhoubojia2014@163.com.

英国现代主义小说家伍尔夫 (Virginia Woolf) 的作品蕴含着丰富的共同体意蕴。温特森 (Jeanette Winterson) 指出, 伍尔夫对人与人的交流感兴趣, “她将世界视为自己的事业, 她要做的是去将它再次返璞归真; 重新变得连续而完整” (63)。学术界注重挖掘伍尔夫作品中的共同体形态, 如西维尔 (Silver) 认为 “伊丽莎白剧院” (Elizabethan Playhouse) 是伍尔夫后期作品中的理想的共同体形式 (291); 卡迪-基恩 (Melba Cuddy-Keane) 则对《幕间》 (*Between the Acts*) 中的合唱团功能进行探究, 认为伍尔夫以音乐构建了传递共同经验的公共空间 (273)。与之相比, 米勒 (J. Hillis Miller) 更关注伍尔夫对共同体思考的复杂性。在《小说中的共同体》 (*Communities in Fiction*) 一书中, 他探讨伍尔夫《海浪》 (*The Waves*) 中的共同体问题, 并对小说中的人物关系提出一种质疑, 即 “他们的独白究竟构成了一种共同体, 还是形成了隔绝的、异化的独体状态” (232)。这里米勒指出了《海浪》中独体和共同体之间的矛盾和含混关系, 不过并未就这一问题展开深入的探讨。

本文试从音乐化叙事层面探讨《海浪》中的共同体书写。《海浪》被公认是一部具有高度音乐化形式的作品, 研究者注重挖掘小说和音乐之间的 “媒介间性” (Intermediality), 如卡迪-基恩将《海浪》与新世纪音乐 (New Age Music) 进行对比, 认为小说中自然世界、现代城市和六个叙事声音传达了 “包含了普遍的公共生活” (88); 莱文 (Gerald Levin) 与克莱门茨 (Elicia Clements) 则认为《海浪》与贝多芬晚期四重奏在结构和主题上具有相通之处。总体而言, 既有成果更侧重形式美学层面的类比。然而, 若深入考察六个声音之间的复杂关系, 便会发现《海浪》中渗透着关于自我与他者、个体与群体关系的深刻思考。近年来, 现代主义的共同体研究倾向于探讨 “个体与社群或共同体之间错综复杂的既对立又统一的辩证关系” (张和龙 166)。而《海浪》作为具有代表性的现代主义作品, 呈现了这种个体和共同体的辩证, 并体现在其音乐化叙事中。以阿多诺 (Theodor Adorno) 为代表人物的音乐社会学, 为理解音乐叙事与共同体之间的关系提供了重要的哲学视角。他创造性地将哲学反思与音乐审美经验相结合, 并借助音乐对现代西方主体性中总体化和同一化倾向进行反思, 为探讨《海浪》的共同体书写的音乐性表征提供了理论参照。

本文以音乐社会学为方法, 在二十世纪初期英国政治与美学语境下, 探讨《海浪》所呈现的共同体书写, 指出小说所具有的古典音乐和现代音乐的美学张力, 折射出英国现代主义文学中共同体与独体之间的矛盾和张力。与此同时, 伍尔夫试图在文学中构建能够容纳差异

的非同一性共同体，体现出她作为现代主义作家对共同体的反思和追求。

一、《海浪》的古典音乐表征与“神秘的共同体”

1931年出版的《海浪》常被视为伍尔夫最抽象、也最接近精神自传的作品。小说虚构了六个人物（以及已故的珀西维尔），以独白形式呈现他们的生命意识。伍尔夫在日记中提到，《海浪》中存在一个“神秘的共同体”（Miller 247）。之所以称其“神秘”，是因为作者认为小说不应仅停留在现实情境中书写人物关系，而应“在人物背后挖掘出奇丽的洞穴”。对于伍尔夫而言，作家的的工作，正是“以一种隐秘甚至不可见的方式将这些洞穴连通起来”（*A Writer's Diary* 337）。因此，相较于以社会身份、家庭结构或制度关系为基础的传统共同体，伍尔夫所说的“神秘共同体”更强调主体之间的深层交流，而这一共同体的外在组织形式与内在交流机制，也与小说中古典音乐化的叙事表征形成呼应。

《海浪》的叙事体现了欧洲古典音乐对伍尔夫创作的深刻影响。伍尔夫的丈夫伦纳德·伍尔夫（Leonard Woolf）在日记中记录了1939年至1969年间他们在伦敦聆听的音乐曲目，而“日记的大部分条目都是为贝多芬和莫扎特而写”（Levin 162）。贝多芬的音乐，尤其是其晚期四重奏，为伍尔夫提供了小说形式上的灵感。四重奏常采用多乐章奏鸣曲式，而《海浪》在结构上如同一部由九个乐章构成的奏鸣曲。每个乐章分为两个交替出现的部分：描述太阳运行、海浪与自然的间奏曲，以及由六人独白构成的不同乐章。伍尔夫将自然时间与人的生命历程进行对应，使二者共同构成生命与时间的主题。在每个“乐章”中，生命主题被不断变奏与发展；六个人针对同一生命阶段（如童年、青春期、中年危机）或同一事件（如珀西维尔的死亡）分别展开各自的“演奏”，而各自的独奏又相互交织出复杂而和谐的和声。六人不同的声音不仅形成了对位式的效果，每个人的独白也如同不同音色的乐器声部，具有独特的节奏与情感色彩。小说的音乐化叙事，要求读者像聆听音乐一样去阅读，即并不是关注小说的故事层面，而是感受不同声音的交织、主题的回响以及整体节奏带来的情感共鸣。

可以说，《海浪》的叙事结构体现了古典音乐形式中的整体、平衡与和谐，这一特征也与小说中的共同体思想融合。阿多诺指出，在围绕传统调性构建的古典音乐中，存在着一种将一切不和谐最终统合为和谐的内在力量，而这种调性统摄力量与西方现代主体之间有着的深层关联：“在贝多芬的音乐里，发动形式的意志、力量永远是主体（das Ganze），即黑格尔的世界精神（Weltgeist）”（《贝多芬》22）。正是这种现代主体意识与调性统摄的合力，使得音乐作品呈现出“整体的意象”（15）。这一意象也恰恰呼应了共同体理论所强调的整体性与有机性，正如德国社会学家滕尼斯（Ferdinand Tönnies）在《共同体与社会》（*Gemeinschaft und Gesellschaft*）中所言：“共同体本身应该被理解为一种生机勃勃的有机体”（45）。在这里，“生机勃勃的有机体”既是社会共同体的形象化表达，也构成了古典音乐结构的内在隐喻。

巧合的是，小说中的伯纳德购买并收藏了贝多芬的肖像画，这并非出于对音乐的热爱，而是因为他在画像中看到了“整个人生，大师们，探险者们，全都以一长列光辉人物的形

象出现在我身后”(Woolf, *Waves* 169)^①。贝多芬画像不仅象征着伯纳德对于共同体的渴望,也暗示了小说在形式层面对贝多芬音乐结构的借鉴,以及这种借鉴背后所蕴含的共同体意志。不同于贝多芬以音符组织声音、建构整体,伯纳德试图以语言整合经验,将不同人物的生命片段、情感记忆和个人故事纳入一个更具包容性的叙事整体之中。正因如此,他始终随身携带笔记本,不断捕捉词语、记录短语,试图寻找一种能够连接个体经验的表达方式。对他而言,语言不再只是共同体内部交流与表达的工具,更承载着共同体赖以形成的共享记忆、生命经验与文化传统。在这个意义上,“神秘的共同体”接近于安德森和威廉斯的思想,即建立在共享的文化与想象的“深度共同体”(Williams 65)。《海浪》开篇展现了六人一起度过的童年生活:珍妮亲吻路易,苏珊难过地跑开,他们生机鲜活,无忧无虑。童年不仅是共同的生活经验,也指代共同的精神与文化传统。当他们再度相聚时,会一起阅读莎士比亚,“互相比较各自拥有的版本”(Waves 183)。当童年渐行渐远,现实生活将六人分开,路易斯依然坚信:“我们孩子气的、无忧无虑的时光结束了,但是我们已经建立了一种纽带,首先,我已经继承了传统的东西”(56)。

此外,小说的音乐化叙事也是人物情感联结的内在方式。正如四重奏中不同乐器之间的对话性与情感共鸣,小说中人物之间的声音同样蕴含着一种音乐式的情感交流。对此,伯纳德最为敏感,在他看来,“我们走到一起,因为某种深层的、共同的情感而被纳入一个共同体”(82)。具体而言,他们之间有建立在他者空缺和想象之上的爱欲关系:苏珊是伯纳德的初恋,帕西维尔爱恋苏珊;路易和罗达是恋人关系;奈维尔对帕西维尔怀有同性之爱。同时,他们还有陪伴和精神交流式的友谊关系,比如路易斯发现罗达的身体不像苏珊的身体那样,具有真实的血肉,他以蝴蝶来喻罗达的不具实感的身体:“罗达的两个肩胛向后缩着,就像一只小蝴蝶的翼翅”(11),这样的观察超越了一般的爱情关系,而是深入灵魂层面的互相理解。再如当奈维尔将诗集交给伯纳德时,伯纳德感叹“这样的信赖,我要珍藏着,直到我死去的那一天”(57)。与其说是伯纳德珍藏了奈维尔的诗集,不如说是珍藏其灵魂。对于他们之间的情感联结,伍尔夫用“丝线”来作比喻:“感觉到那条从我们身上吐出的丝线,将它美妙的细丝穿过横亘其间的那个世界的充满迷雾的空间”(57)。可以说,“丝线”与音乐结构中内在的情感交流具有相似性,它们能够穿越现实的迷雾,交织并构筑人与人之间的情感联结。

最后,小说的音乐化叙事也意味着六个生命之间的共在关系。奏鸣曲式以主题的呈现、发展、冲突与回归,构成了生命过程的形式隐喻,六人声音的交织则意味着生命的共在。这一点还进一步体现在小说提及的两种具体的音乐形式,即“合唱团”和“无字歌”中。当他们最后一次来到泰晤士河畔的汉普顿宫时,与童年时代一样,彼此的声音再度难以区分;随着小说走向尾声,他们的声音更是在花园与大厅中融入一片合唱之中(164)。合唱不仅是一种音乐形式,也象征着他们所构成的“神秘共同体”,他们共享歌曲中的旋律、主题和精神气质。伯纳德将生命共在的状态形容为一种闪闪发光的事物:“让我们瞧瞧我们造出来的东

^① 后文出自同一著作的引文,将随文标出该著名称简称“Waves”和引文出处页码,不再另注。

西吧。让它在紫杉树的衬托下闪闪发光吧。那是共同的生命”（152）。这种共在超越了日常语言的范畴，更适合在音乐而非文字中找到表达：“应该以音乐（……）来取代这些拖沓愚钝的文字实录”（167），因为容纳他们声音的合唱，本身也是一首“近乎无字的歌”（164）。相较于文字，纯粹的音乐更能勾勒并蕴含生命共在的存在方式。就小说的生命与时间主题而言，生命共在的意义，在于抵抗时间的流逝与对死亡的恐惧。

由此可见，小说中的“神秘的共同体”摹仿了音乐的有机形式，但“神秘的共同体”并不完全等同于基于社会群体的传统共同体。伍尔夫更为关注的是人与人之间更为纯粹的联结和交流，而这种纯粹性恰恰融于小说音乐化叙事的特质之中。可以说，伍尔夫以音乐化方式书写的“神秘共同体”，开辟了超越社会话语的更为隐幽的空间，这既体现了她以“另外一种形式的人文主义，来代替 19 世纪的人道主义，以试图在一片混乱的现代主义世界中找到某种价值观念”（瞿世境 37）的尝试，也展现了她作为现代主义者对深度交流的人际关系与联结的不懈追求。

二、《海浪》中的现代主义音乐表征与“独体”

“神秘共同体”虽分享共同的记忆、传统与情感，但伯纳德也清醒地意识到其中的差异。他以“不和谐音”来隐喻这个共同体的内在矛盾：尽管六人如同一部“交响曲”，却始终充满不协和音调，因为“每个人都在演奏他自己的曲调，用小提琴、长笛、小号、鼓或者随便什么奇怪的乐器”（Woolf, *Waves* 171）。因此，小说虽然借用了古典音乐的叙事结构，却存在着无法被调性完全统摄的声音，诸如非对话性、沉默、裂隙与自然之声。这些声音不仅使小说叙事呈现出现代音乐特征，也对应着“独体”^②的浮现。

与古典音乐相比，现代主义音乐体现出“和声节奏被打乱，不再讲求全体性，而是片段零碎”（阿多诺，《贝多芬》228）的特点。阿多诺将这类现代主义音乐概括为“晚期风格”，并指出这种风格在贝多芬晚期的作品中就已显现。可以说，“晚期风格”对调性的瓦解及异质声音的凸显，与独体理论形成了深层共振，如“南希将人视为独体（singularity）而非个体，即每个人都从根本上区别于其他所有能动者”（米勒 19）。这也构成了独体理论家的一个基本共识：个人的声音是独异的，无法完全融入任何整体结构，因而不可能存在一个基于文化想象或深度交流的有机共同体，而这正与现代主义音乐强调声音的独立和自为性相呼应。

首先，《海浪》具有现代主义音乐对调性解构的特征。莱文指出，该作品具有“泛调性”（pantonal）（Levin 164）特征。泛调性是介于传统调性与无调性之间的现代技法，它并非彻底抛弃调性逻辑，而是让调性不断地游移和离散。从叙事声音层面来看，小说的泛调性首先体现为叙事并不聚焦于单一的叙述声音，而是在不同人物的声音之间不断流动与转换。其次，罗达和路易斯的声音体现出游离的特点，他们虽然与共同体有紧密的联系，但始终保持着孤独和疏离的姿态。罗达生命中常常出现的一个意象是一个白色的舰队，“从一个海岸到另一个海岸”（Woolf, *Waves* 9），喻指她泛若不系之舟、在孤独中自我探寻的生命状态。路易斯

^② 南希受列维纳斯、德里达独体思想影响，将独体“singularity”这一概念引入哲学领域。与个体“individuality”相比，独体指存在不可被共有、分享和分担的特性。

则常常将自己视为局外人。在象征秩序与理性中心的伦敦，他却始终觉得自己置身事外。他耳边听到的不是文明世界的和谐音响，而是始终“对骚动、对纷乱十分敏感”（60）。无论是罗达还是路易斯，他们都“生活在彻底的孤独中”（75）。他们在共同体中试图保持独体的状态，以守卫内在真实。

其次，文本中的“沉默”是小说现代主义音乐特征的另一维度。在现代主义音乐中，“那些未被记谱的声音以静默的形式出现在乐谱中”（凯奇 7）。小说中的第七个人物珀西维尔正是以这种方式存在：他因死亡而沉默，却并未因此退出小说结构；相反，他的沉默与缺席本身构成了一种独异的“声音”。这一沉默还具有现代社会“神话缺席”的内涵。南希在《不运作的共同体》中阐述了巴塔耶所说的“神话缺席”（The Absence of Myth）的内涵，指出现代共同体已无法再依赖某种共同起源、英雄形象或神圣叙事来完成自我奠基（Nancy 47）。

《海浪》中的珀西维尔正是这样一个关于人性的“神话”：他不仅拥有美貌，也承载着人性中最美好的特质。六人视他为青春期的领袖与神，那个他们以为到了四十岁上下便可倚之威胁权势的人，却在印度赛马时坠马身亡。对共同体而言，珀西维尔之死意味着一种“神话缺席”，并在六人于汉普顿宫的相聚中尤为凸显，使他们的共同体具有了由死亡带来的外在性，即“向死亡的外展，不是向我的死亡，而是向另外某个人的死亡的外展”（Nancy 47）。因此，珀西维尔声音的沉默或缺席，使得共同体始终处于一种失落的状态，他们因珀西维尔而凝聚，亦因他的缺席而失落。

现代主义音乐特征还体现在《海浪》的最后一部分，即伯纳德的独白呈现的不和谐感上。有论者认为，从结构上还是主题上都与贝多芬四重奏 130 号作品的最后乐章，即大赋格具有相似之处（Clements 165），而大赋格体现了贝多芬晚期作品“突兀与不和谐”、“沟纹深深，甚至充满裂隙”（阿多诺，《贝多芬》 225）的特点。作为小说的结尾，伯纳德试图将他一生中六位朋友的声音汇聚成一个总体。然而，他为孤独缠绕，因为“现在罗达死了，珀西维尔死了，我们被分开了”（Woolf, *Waves* 193）。尽管伯纳德怀有共同体愿望，但晚年的他意识到语言的局限，领悟到他无法通过辞藻将六个人融为一体。他的独白没有体现生命晚期的圆融感，而是充满着错落和冲突的情感变化，这对应了大赋格对古典音乐有机整体美学规范的拒斥。

最后，小说中的海浪声、鸟鸣等非人类声音，展现出现代主义音乐的开放性，即“把音乐的大门向环境中所有声音打开”（凯奇 7）。与之对应，在南希的思想中，“独体”从不仅限于人类，而是涵盖所有以有限方式存在的生命。伍尔夫特意将这些声音以独立的“间奏曲”形式呈现，突显了它们独立于人类意识之外的存在特质。相比于海浪的循环往复，鸟鸣具有不断重复又不断变化的特点，类似德勒兹借鸟儿所论述的叠歌（refrain）：“鸟儿在混沌中编织出旋律，响亮的嗓音划出一个领域，与此同时，鸟鸣的音墙裂了缝，旋律随着音符逃逸不断游动变化着”（Deleuze 262-263）。在德勒兹的论述中，鸟鸣本身就有现代主义音乐不断打破调性、自我解域的特点。在小说中，伍尔夫用听觉的语言来呈现海浪和鸟鸣声音，以调动读者的感知，去聆听其自身的音色与质地，而这正是现代主义音乐的审美特质。

总之,《海浪》体现了现代主义音乐的种种特点。现代主义音乐试图打破了传统调性的束缚,使声音摆脱主导性力量的制约,获得了独立的表现力和意义,而这对应小说对于“独体”的展现。声音的“逃离”与文本叙述中持续存在的“离心力”相互映照,并通过不和谐、沉默、死亡、自然之音呈现,为作品注入了难以捕捉的力量。可以看出,伍尔夫并非仅采用古典音乐的结构来组织小说中的声音,也借鉴现代主义音乐中的声音实验,来展开对独体的书写和探讨。

三、伍尔夫对共同体的反思和想象

由以上分析可见,伍尔夫在《海浪》中构筑的“神秘共同体”内部始终存在难以弥合的裂隙。她借助音乐来言说这一悖论:“很难把其中的某一个单独分离出来,或是把整体的效果讲述出来——这又像是谈论音乐”(Waves 171)。在此,伍尔夫以音乐中部分与整体的关系,表达个体与共同体之间的张力和矛盾,而这种思路与音乐社会学有着契合之处,即音乐审美能够深刻折射社会观念与意识的变迁。因此,可将《海浪》呈现的现代主义音乐及其“晚期风格”特征,与阿多诺对“晚期风格”的研究进行对照分析。如果说阿多诺认为“贝多芬晚期的音乐观念和处理方式,是西方同一性观念思想及资本主义社会现实内在矛盾关系的隐喻”(赵良杰、李竹梅 334),相应地,《海浪》的现代主义音乐风格也蕴含着伍尔夫对西方同一性概念下共同体的反思。这一反思意识既与当时的英国政治状况密不可分,也深植于伍尔夫在 20 世纪 30 年代对现实世界的深切思考。

早期的伍尔夫就对同一性的共同体进行了反思。不妨从伍尔夫一句著名的论断,即“1910 年 12 月,或在此前后,人性发生了变化”(Mr. Bennett and Mrs. Brown 4)入手。有论者指出,这句话与列斐伏尔“1910 年前后”具有呼应的关系,即人与人之间关系的变化,指的是其生存空间的异化或者被社会关系化(牛宏宇 221),而这是由资本主义所具有的理性化和同一性力量造成的。伍尔夫的早期作品对这种同一化力量带来的人与人之间关系的变化已经有了细致入微的观察。在其第一部长篇小说《远航》(The Voyage Out)中,雷切尔(Rachel)的成长旅程就展现了个体与他人之间难以建立联结的困境。人物在宴会、交谈与社交仪式中陷入表面的客套与内心孤独的断裂。《雅各的房间》(Jacob's Room)中,家人、朋友与恋人眼中的雅各皆是片段的拼凑,揭示了现代生活中人与人之间根本性的不可通约与理解的不可能。可以说,面对生活空间和人际关系的异化,伍尔夫更倾向在作品中书写个体的感受,欲望,意识和记忆。

应当说,英国现代主义文学普遍对共同体抱怀疑和悲观的态度,如劳伦斯(D.H. Laurence)认为 20 世纪的英国“已经丧失了共同体本能”(威廉斯 221)。伍尔夫的作品同样倾向于描写共同体的裂隙。从《海浪》内部来看,小说中的女性角色以回归自然和恢复具身性的感知来抗拒理性构建的共同体秩序。珍妮以身体作为她的向导,扩展自己的感官,“使神经网络如同纤细的丝线布满全身”(Woolf, Waves 88),苏珊将生活寓于大自然之中,避免现代生活和秩序对身心的割裂。从外部来看,珀西维尔死于英国海外殖民地印度,隐喻英格兰共同体

的衰落。在其死后，如奈维尔认为他们失去了最为重要的东西，从而存在失去了依据：“没有了珀西维尔，就没有了稳固的实体。我们是影子，是缥缈移动的、没有背景的虚空幻影”（79）。“幻影”与“影子”的表述，与艾略特（T. S. Eliot）笔下的“空心人”形象形成呼应。在诗中，艾略特写道：“我们是空心人，我们是稻草人，互相依靠，头脑里塞满了稻草”（77）。空心人和影子，皆象征人失去了内在价值而无所依归、丧失本体感的生存状态。从这个意义上看，《海浪》中共同体危机的深层根源，正是20世纪初期一战之后英国所经历的社会动荡与精神危机。

除了对人性变化的观察，伍尔夫对同一性共同体的反思也与她对20世纪30年代欧洲政治局势的观察密切相关，尤其是纳粹主义的崛起及其对集体认同的极端化塑造。“自1931年起，她就开始收集与英国及欧洲政局、法西斯主义兴起以及英国社会中女性地位相关的剪报和文章，汇集成册，作为《帕吉特家族》（*The Pargiters*）的创作素材”（Wood 11-12）。发表于1931年的《海浪》虽未直接回应极权主义，但伍尔夫借助对音乐的态度，表达了她对将艺术绝对化为不容置疑的信仰的反对。小说中伯纳德说：“不会再有任何在我们胸膛里爆发出来、回荡在一根根神经之间的共鸣和悦耳的回声，形成狂热的音乐，虚假的鬼话”（Woolf, *Waves* 198）。在这里，“狂热的音乐”暗指瓦格纳压倒性的感官与精神体验音乐。阿多诺将瓦格纳的音乐视为19世纪资产阶级意识形态的音乐性表征，认为瓦格纳的“张力和解决必须在整体上相互对应，任何东西都不能失去平衡，任何突兀的、孤立的东西都不允许存在”（《论瓦格纳与马勒》100）。而“狂热的音乐”成为极权主义的美学预演，二战的爆发则使得欧洲文明处于焚毁的状态。伍尔夫在《海浪》中的一些微观表述也预示着二战的出现和欧洲文明的危机，如伯纳德旅行到罗马时，眼前浮现的却是“伦敦已经坍塌了”（*Waves* 122）的场景，而在小说末尾，则发出“文明的华盖已经被烧毁”（199）的喟叹，无不暗示欧洲文明在战争阴霾下的摇摇欲坠。

然而，伍尔夫并未因此陷入对共同体的彻底绝望。相反，她正是在共同体失效所带来的悲观与焦虑中，重新思考共同体的可能性。这在二战爆发后的战时语境中表现得尤为鲜明。1940年10月，伦敦经历了连续四十五个日夜的德军空袭，伍尔夫在《新共和国》（*New Republic*）上发表《空袭期间对和平的思考》（“Thoughts on Peace During an Air Raid”）一文。她写道：“（轰炸声）是一种声音，它打断了对和平的冷静的连续思考。然而，这种声音——远比祈祷和赞美诗要多得多——迫使人们去思考和平问题”（“Thoughts” 242）。在伍尔夫看来，轰炸声不仅打断了人们的生活秩序，也迫使人们重新思考和平与共同生活的可能。这一表述呼应了南希的思想，即共同体的崩塌并不意味着共同体的终结，相反，共同体正是在断裂、失败和不可能性中显露自身。南希认为，文学承担着共同体断裂后的显现形式，“共同体在其失败中，依然以某种方式保持着与写作的联系”（Nancy 67）。伍尔夫亦是如此，她是在共同体被战争撕裂、被暴力打断的历史时刻，通过文学重新开启对共同体的想象。

因而，伍尔夫转向文学本身，试图在书写中追求一种更为理想的共同体形态。在她看来，共同体与独体并非彼此对立，而应构成一种彼此容纳、辩证统一的关系，即共同体并不是以

同一性为基础的封闭整体，而是能够容纳差异与独异性的开放结构。正如《海浪》将和谐音与不和谐音同时纳入其音乐性结构之中，其目的正在于包容多重他者的声音。这种理想共同体的形式，体现在小说反复出现的鸟鸣景观中：“它们时而合唱，意识到同伴的存在；时而又独自鸣啾，仿佛是在朝着淡蓝色的天空鸣叫”（46）。鸟儿的合唱并未取消独自鸣唱，反而在共同发声与独异表达之间呈现出共同体与独体共存的可能。小说中关于花朵与生命的比喻，则进一步展现了伍尔夫的共同体理想。她将人物的共同生活比作一朵康乃馨，其六枚花瓣“包含着六种生活”（152），暗示不同生命形态与生活方式的并存。可以说，伍尔夫笔下的康乃馨，正是一种共同性与差异性并存的生命形象。由此，伍尔夫借助文学书写共同体与独体的共存关系和内在张力，也深刻体现了其“居间性”^③哲学。

结语

伍尔夫小说中的音乐性并非仅是形式和元素的借鉴，实际上，这种音乐性与其艺术经历、创作手法和批判意识密切相关，并与音乐社会学有着一定的共通之处。《海浪》中六位人物既深度交流又彼此隔离的状态，展现了现代主义共同体中同一性与异质性并存的复杂表征。在整体性的音乐结构之中，小说并未抹除个体声音的独异性，而是同时呈现每一个声音的不可替代性、缺席者的沉默、不和谐音的介入，以及自然和非人类声音的回响。多重声音的交织与不和谐音的介入，既凸显了文本中共同体与独体之间的张力，也展现出伍尔夫对共同体可能性的反思与追求。《海浪》的音乐性赋予伍尔夫以及现代主义文学中的独体和共同体更丰富的学术内涵，并引导读者细听文本中多重声音的交织，从而抵达作者对于共同体的深层反思与想象。

基金项目：本文系河北省社科基金青年项目“当代英国移民文学新现实主义书写研究”（项目编号：H25WW005）成果。

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

ORCID: Zhou Bojia^{ID} <https://orcid.org/0009-0003-4298-065X>

引用文献【Works Cited】

Branda, Silver. “Virginia Woolf and the Concept of Community.” *Women’s Studies* 4 (1977): 291-98.

Clements, Elicia. “Transforming Musical Sounds into Words: Narrative Method in Virginia Woolf’s *The Waves*.” *Narrative* 13 (2005): 160-81.

^③ 德勒兹认为伍尔夫的作品践行了“一种居间性”，这是她摆脱二元论的方法。见 *A Thousand Plateaus*，第 323 页。

- Cuddy-Keane, Melba. "Virginia Woolf, Sound Technologies, and the New Aurality." *Virginia Woolf in the Age of Mechanical Reproduction*. Ed. Pamela L. Caughie. Garland, 2000. 69-96.
- Eliot, T. S. "The Hollow Men." *Collected Poems 1909-1962*. London: Faber and Faber, 1963.
- Gilles Deleuze. *A Thousand Plateaus*. Trans. Brian Massumi. London: Bloomsbury Academic, 2013.
- Levin, Gerald. "The Musical Style of 'The Waves.'" *The Journal of Narrative Technique* 3 (1983): 164-171.
- Miller, J. Hillis. *Communities in Fiction*. Beijing: Foreign Language Teaching and Research, 2019.
- Nancy, Jean-Luc. *An Inoperative Community*. Trans. Christopher Fynsk. Minneapolis: U of Minnesota P, 1991.
- Woolf, Virginia. *A Writer's Diary*. Ed. Leonard Woolf. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1982.
- . *Mr. Bennett and Mrs. Brown*. London: Hogarth, 1924.
- . *The Waves*. London: Hogarth, 1990.
- . "Thoughts on Peace in an Air Raid." *The Essays of Virginia Woolf: Volume 6: 1933-1941*. Ed. Stuart N. Clarke. London: Hogarth, 2011. 242-248.
- Williams, Raymond. *The Long Revolution*. Harmondsworth: Penguin, 1961.
- Wood, Alice. *Virginia Woolf's Late Cultural Criticism*. London: Bloomsbury Academic, 2013.
- 阿多诺:《贝多芬:阿多诺的音乐哲学》,彭淮栋译。台北:联经事业股份有限公司,2009年。
- [Adorno, Theodor. *Beethoven: The Philosophy of Music*. Trans. Peng Huaidong. Taipei: Lianjing, 2009.]
- :《论瓦格纳与马勒》,彭蓓译。上海:上海人民出版社,2022年。
- [---. *On Wagner and Mahler*. Trans. Peng Bei. Shanghai: Shanghai People's, 2022.]
- 凯奇:《沉默》,李静滢译。北京:北京联合出版社,2024年。
- [Cage, John. *Silence*. Trans. Li Jingying. Beijing: Beijing United Publishing, 2024.]
- 米勒:《共同体的焚毁》。陈旭译,南京大学出版社,2019年。
- [Miller, J. Hillis. *The Conflagration of Community*. Trans. Chen Xu. Nanjing: Nanjing UP, 2019.]
- 牛宏宇:《伍尔夫与列斐伏尔的“1910年左右”》,载《外国文学评论》2014年第1期,第220-228页。
- [Niu Hongyu. "Woolf and Lefebvre's 'About 1910.'" *Foreign Literature Review* 1 (2014): 220-228]
- 瞿世镜:《意识流小说家伍尔夫》。上海:上海译文出版社,2015年。
- [Qu Shijing. *Woolf: The Stream-of-Consciousness Novelist* Shanghai: Shanghai Translation, 2015.]
- 滕尼斯:《共同体与社会》。林荣远译,北京:北京大学出版社,2010年。
- [Tönnies, Ferdinand. *Gemeinschaft und Gesellschaft*. Trans. Lin Rongyuan, Beijing: Peking UP, 2010]
- 威廉斯:《文化与社会》。高晓玲译,吉林出版集团,2011年。
- [Williams, Raymond. *Culture and Society*. Trans. Gao Xiaoling. Jilin: Jilin, 2011.]
- 温特森:《语言之“纱”:关于〈海浪〉》,洪颐译,载《上海文化》2015年第3期,第61-71页。
- [Winterson, Jeanette. "A Veil of Words: *The Waves*." *Shanghai Culture* 3 (2015): 61-71.]
- 张和龙:《现代主义共同体研究的新突破——评〈共同体与现代主义主体新论〉》,载《外国文学研究》2025年第1期,第164-170页。
- [Zhang Helong: "A Significant Breakthrough in the Study of Community in Anglo-American Modernist Fiction: Review of *New Perspectives on Community and the Modernist Subject*" *Foreign Literature Studies* 1 (2025): 164-170.]
- 赵良杰、李竹梅:《从哲学的观点谈贝多芬——论阿多诺对贝多芬音乐哲学之哲学意义的阐释》,载《文化研究》2019年第3期,第327-343页。
- [Zhao Liangjie and Li Zhumei. "Beethoven from a Philosophical Point of View: On Adorno's Interpretation of the Philosophical Significance of Beethoven's Music." *Cultural Studies* 38 (2019): 327-343.]



JLMS

Journal of Literature and Music Studies

JLMS, Vol. 1, No. 1, 2026, pp. 86-90.

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

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

DOI: <https://doi.org/10.64058/jlwe260108t1s1dn>



如何超越“小说模仿音乐”的旧争论 ——评格里·斯迈思的《英国当代小说中的音乐：倾听小说》

陈晨 (Chen Chen)

摘要：格里·斯迈思的《英国当代小说中的音乐》是当代音乐与文学跨媒介研究的一次有益尝试。作者借助文化音乐学，揭示了当代英国小说如何通过音乐处理历史、怀旧、沉默与爱等主题，但由于其对音乐在小说中的社会使用与身份政治的强调，导致对小说在形式和结构上效仿音乐特性的分析相对薄弱。事实上，在理解音乐与小说的关系上，形式分析可以说是文化分析的基础维度，二者在批评实践中往往相互支撑。斯迈思的论述即是协调形式主义批评与文化历史主义批评的一个尝试。只有以整合代替对立，或许才能找到深化音乐—小说跨学科研究的新路径。

关键词：格里·斯迈思；《当代英国小说中的音乐：聆听小说》；形式主义；文化表征

作者简介：陈晨，博士后研究员，复旦大学。研究方向：音乐与文学跨学科研究、区域国别研究。电子邮箱：c_chen@fudan.edu.cn。

Title: How to Transcend the Long-Standing Debate over “Novels Imitating Music”: A Review of Gerry Smyth’s *Music in Contemporary British Fiction: Listening to the Novel*

Abstract: Gerry Smyth’s *Music in Contemporary British Fiction* represents a valuable attempt in the interdisciplinary study of music and literature. Drawing on cultural musicology, Smyth reveals how contemporary British fiction engages with themes such as history, nostalgia, silence, and love through music. However, due to his emphasis on music’s social use and identity politics, his analysis of how fiction formally and structurally imitates musical characteristics remains relatively

Received: 22 Mar 2026 / Revised: 12 Apr 2026 / Accepted: 20 Apr 2026 / Published online: 30 May 2026 / Print published: 30 Jun 2026.

underdeveloped. In fact, formal analysis can be seen as a foundational dimension of cultural analysis, and the two often support each other in critical practice. Smyth's work is an attempt to reconcile formalist criticism with cultural-historical criticism. Only by replacing opposition with integration can we deepen interdisciplinary research on music and the novel.

Keywords: Gerry Smyth; *Music in Contemporary British Fiction: Listening to the Novel*; formalism; cultural representation

Author Biography: **Chen Chen**, Postdoctoral Fellow, Fudan University. Research: Interdisciplinary Research on Literature and Music, Area Studies. E-mail: c_chen@fudan.edu.cn.

As an interdisciplinary researcher who holds multiple identities as a scholar, musician, actor, and playwright, Gerry Smyth works primarily in Irish cultural history, with a particular focus on Irish popular music, the modern novel, postcolonialism, and contemporary critical theory. His representative publications include, in addition to *Music in Contemporary British Fiction: Listening to the Novel* (2008)^②, *The Novel and the Nation* (1997) and *Noisy Island* (2005). *Listening to the Novel* combines theoretical construction with critical practice: it undertakes a systematic theoretical inquiry into the historical connections between music and the novel, and offers a comprehensive examination of music's role in the British novelistic tradition from the eighteenth century to the present, with special emphasis on the period 1990-2008.

Smyth's research position can be approached from two aspects. First, he explicitly establishes cultural musicology as the theoretical foundation of his method, drawing primarily on Lawrence Kramer's arguments about the "worldly" and "wordy" nature of music. Smyth does not treat music as a self-sufficient, silent, autonomous form; rather, he focuses on how music is described and discussed in the novelistic text and how it is continually mobilised within specific social and subjective discourses. As Smyth writes, "music inevitably speaks the language of those discourses within which it is invoked" (6). This position fundamentally distinguishes him from traditional approaches preoccupied with formal analysis and intermedial mimesis. Second, through the book's chapter organisation and case studies, Smyth systematically challenges both classical music centrism and the hierarchical classification of literary fiction. The second part of the book centres on a range of contemporary British popular music genres—folk, jazz, pop, rock, hip-hop, dance, and world music—discussed in parallel with novelistic subgenres from young adult fiction to crime writing. Smyth's analytical strategy is dialectical: each musical genre shapes the narrative logic of the novel that represents it, and each novelistic genre invests the music it depicts with

^② hereafter *Listening to the Novel*

specific textual meaning. In this way, *Listening to the Novel* transcends the traditional assumption that “serious” literary fiction deals with “serious” art music (142-143), and substantially broadens the research field.

Before Smyth, Lawrence Kramer had already pioneered a cultural-musicological approach to music and literature. Kramer’s key insight—that musical works possess discursive meanings which are inseparable from their formal processes—provides Smyth with the core argument against formalist autonomy. However, while Kramer’s classic analyses focus on the Austro-German art music tradition, Smyth explicitly shifts the corpus to contemporary British popular music and genre fiction. Another relevant figure is Stephen Benson, who in *Literary Music* (2006) proposes that the representation of music in fiction should be treated as primary evidence. Benson and Smyth share the same cultural-musicological resources, but Benson focuses on music’s construction of textual silence and performative tension, whereas Smyth is more concerned with music’s role in history, nostalgia, and collective memory. The most important contrast, however, is with Werner Wolf, whose *The Musicalization of Fiction* (1999) represents the formalist-intermedial tradition. Wolf carefully distinguishes different ways in which novels imitate musical structure (e.g., verbal music, analogies to sonata form). Smyth acknowledges the usefulness of Wolf’s toolkit but argues that purely formal analysis cannot account for cases where music is crucially important yet the novel does not aim to imitate musical form—for instance, Iain Banks’s rock-subculture novel. In short, Smyth’s *Listening to the Novel* is neither a Kramerian hermeneutics of art music, nor Benson’s internal aesthetic analysis, nor Wolf’s formalist taxonomy. It is an attempt to root interdisciplinary dialogue in contemporary British cultural contexts, striving for a more tension-filled relationship between cultural criticism and formal analysis.

Despite these significant contributions, Smyth’s strong focus on the social use of music and identity politics leads to certain analytical weaknesses. Judging from the book’s structure and spatial distribution, the first part devotes only about sixteen pages to “Music and Form,” whereas the second part (chapters three to five) turns entirely to cross-analyses of musical genres, novelistic genres, and themes such as history, nostalgia, silence, and love. Smyth explicitly calls himself a cultural historian rather than a literary critic, and he criticises Wolf’s formalism as too narrow. This self-positioning makes the book’s relative neglect of formal-structural imitation an inevitable one-sidedness. First, Smyth reduces formalist criticism to an easy target, overlooking that Wolf and others also attempted historical contextualisation. Second, while he acknowledges that music can “speak for itself”, his analysis consistently focuses on signs about music and rarely

discusses how acoustic structure, harmonic progressions, or rhythmic patterns independently affect readers or characters. Third, the term “British music novel” contains an inherent tension: Smyth admits that Britishness is a useful fiction, yet he does not adequately address the complex relationships among Scottish, Welsh, English, and transnational musics like jazz and hip-hop. Fourth, the book’s extraordinary range—from Laurence Sterne to Katie Price—often limits each case to thematic summary, lacking systematic close reading. Fifth, he discusses music’s consolation function at length but rarely questions whether this consolation conceals deeper social contradictions or ideological manipulation. Smyth’s analysis would have benefited from examining genres that refuse comfort and instead lay bare harsher realities.

Nevertheless, *Listening to the Novel* makes several indispensable contributions. First, it systematically dismantles the hierarchical assumption that “serious” fiction corresponds to “serious” music, placing folk, hip-hop, and dance music alongside genre fiction. This was particularly pioneering in 2008. Second, Smyth’s metaphor of “listening to the novel” introduces an auditory dimension into the visually oriented study of the British novel, directly challenging established critical habits. Third, through his cross-generic survey of themes such as nostalgia, silence, and love, he demonstrates how music operates as a site of identity politics and emotional resistance—a model that has proven influential for later intermedial research. In short, Smyth is a necessary “one-sided” pioneer: his overemphasis on cultural politics is precisely what opens up new terrain.

From a theoretical perspective, the reason formal analysis constitutes a fundamental dimension of cultural analysis lies in the basic logic of critical practice. Any interpretation of music’s meaning in fiction must be based on an accurate grasp of how that music is presented. Even within Kramer’s cultural musicology, he does not reject form but rather interprets form within multiple cultural contexts. In Smyth’s own critique of Wolf, he does not discard form; rather, he points out that a predominantly formalist approach neglects social use. Yet when Smyth analyses how the sonata form in Ian McEwan’s *Amsterdam* serves a satire of romanticism, he is in fact performing cultural criticism on the basis of formal analysis. Hence, formal analysis provides the underlying code of the text, while cultural analysis supplies an upper-level interpretation. The former is a necessary condition for the latter, not a competing alternative.

For this reason, Smyth’s argument can be understood as an attempt to reconcile formalism and cultural historicism—an attempt that, despite its imbalance, points toward a genuine path of integration. A concrete operational model can be formulated as a “formal marker → cultural

interpretation” circular framework. First, use formal analysis as the entry point: identify overt or covert imitation of musical structures in the novel (e.g., sonata form, counterpoint, rhythmic patterning, leitmotif). Second, ask what historical-social function these formal features serve: what structures of feeling, power relations, or identity politics do they enact? Third, allow cultural interpretation to refine the formal description, avoiding empty technical dissection. The analysis of McEwan’s *Amsterdam* is a case in point: one first recognises the sonata-like shape of the plot (exposition of characters’ rivalry, development of their moral decay, recapitulation in the final confrontation), then interprets this formal choice as a satirical commentary on romanticism and artistic pretension. Only within such an integrated perspective can the interdisciplinary study of music and the novel avoid both formalist technical dissection and unsociological impressionistic criticism. Smyth’s heuristic value lies precisely in his raising the issue of integration, while his weaknesses remind later researchers that formal analysis is by no means a dispensable starting point but rather an irreducible foundation for deepening interdisciplinary research.

Funding: This research received no external funding.

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

ORCID

Chen Chen ^{ID} <https://orcid.org/0009-0006-8952-7213>

【Works Cited】

- Benson, Stephen. *Literary Music: Writing Music in Contemporary Fiction*. London: Routledge, 2016.
- Kramer, Lawrence. *Music as Cultural Practice, 1800–1900*. Oakland: U of California P, 1990.
- . *Expression and Truth: On the Music of Knowledge*. Oakland: U of California P, 2012.
- Smyth, Gerry. *Music in Contemporary British Fiction: Listening to the Novel*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- . *Noisy Island: A Short History of Irish Popular Music*. Cork: U of Cork P, 2005.
- . *The Novel and the Nation: Studies in the New Irish Fiction*. London: Pluto, 1997.



JLMS

Journal of Literature and Music Studies

JLMS, Vol. 1, No. 1, 2026, pp. 91-97.

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

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

DOI: <https://doi.org/10.64058/jlwe260109ictrs>



引入、建构与超越——评傅修延《听觉叙事研究》

潘书皓 (Pan Shuhao)

摘要:《听觉叙事研究》通过引介“音景”“聆察”等西方听觉理论，为国内叙事学提供了重要的话语工具，弥补了长期以来国视觉中心主义导致的理论缺失。然而，该书并未止步于理论移植，而是立足中国传统哲学中感官交融与以听统感的认知模式，对听觉理论进行本土化重构，并通过“重听经典”发掘中国文学中潜在的听觉经验，建构出具有中国文化特色的听觉叙事话语体系。最后，该书通过将中国哲学中“万物自生听”的本体论命题引入听觉叙事，突破了西方“视觉—听觉”二元对立框架，从而实现对西方听觉转向理论的超越。总体而言，《听觉叙事研究》不仅拓展了叙事学研究的感知维度，也为中国叙事理论的主体性建构提供了重要路径，但其理论在实践层面的操作性仍有待进一步深化。

关键词:《听觉叙事研究》；傅修延；中国听觉叙事话语

作者简介:潘书皓，延边大学外国语学院博士研究生。研究方向：文学与音乐跨学科研究、美国亚裔文学研究。电子邮箱：lincco145@163.com。

Title: Introducing, Constructing, and Transcending: A Review of Fu Xiuyan's *A Study of Auditory Narratology*

Abstract: Fu's *A Study of Auditory Narratology* introduces key western auditory theories such as “soundscape” and “auscultation,” providing essential conceptual tools for Chinese narratology and addressing the long-standing imbalance caused by visual centrism. However, rather than merely transplanting these theories, Fu reconstructs them within the context of Chinese philosophical

Received: 20 Mar 2026 / Revised: 02 Apr 2026 / Accepted: 12 Apr 2026 / Published online: 30 May 2026 / Print published: 30 June 2026.

traditions, particularly the notions of sensory integration and auditory primacy. Through a “re-listening” to classical Chinese literature, he uncovers latent auditory experiences and establishes a culturally grounded framework of auditory narratology. Finally, by introducing the ontological proposition of “Spontaneous Resonance of All Things” from Chinese philosophy to auditory studies, the work transcends the Western binary opposition between vision and hearing. Overall, Fu’s work expands the perceptual scope of narratology and contributes to the construction of a distinct Chinese theoretical discourse, although challenges remain in translating its metaphysical insights into concrete methodological practices.

Keywords: *A Study of Auditory Narratology*; Fu Xiuyan; Chinese auditory narrative

Author Biography: Pan Shuhao, a doctoral candidate at the College of Foreign Languages of Yanbian University. Research area: interdisciplinary studies of literature and music, American Asian literary studies. E-mail: lincco145@163.com.

作为中国著名的叙事学家，傅修延在叙事学理论、中国古典文学及比较文学等领域成果斐然，具有广泛的学术影响。《听觉叙事研究》一书是傅修延对中西方文学研究领域的视听失衡现象以及听觉转向的重要回应，对于当代国内叙事学界打破西方叙事学领域视觉导向话语体系具有里程碑式的学术意义。自 2021 年出版以来，该书在国内引起热烈反响，不仅荣获国家高等学校科学研究优秀成果奖三等奖和江西社会科学优秀成果奖一等奖，还被许多知名学者视为确立具有本土特色的中国叙事学及其主体性的代表性著作之一。

《听觉叙事研究》全书主要包含五大部分，分别为“听”与“讲”的本体论思辨、“景”与“聆”的理论引入和阐释、“听”之行为类型及其叙事功能辨析、中西听觉文化对比以及“空间—阅读—感应”维度中听觉经验的生成机制与审美实践。其探讨内容颇为广泛，涉及语言学、文学批评、哲学与文化等多个跨学科研究领域。在整体理论架构上，该书呈现出清晰的逻辑演进：首先，引入以“音景”（soundscape）和“聆察”（auscultation）为代表的西方听觉转向前沿理论概念；其次，通过对这些移植概念的汉语语境化处理及基于中国经典文学的理论阐释，构建具有本土特色的听觉叙事话语体系；最终，通过回应加拿大学者麦克卢汉（Marshall McLuhan）关于中国是“听觉人”的论断^①，实现对西方听觉叙事研究的本体论超越。因此，《听觉叙事研究》这一著作对于中国叙事学领域的价值和贡献并非仅限于对西方听觉转向理论的引入和移植，抑或是提出类似于“聆察”或“语音独一性”（the uniqueness of voice）的听觉叙事概念。更重要的是，其作者从中国传统哲学中感官交融的听觉观出发，建构了一种具有浓厚中国文化色彩的听觉叙事研究范式，这在本体论上是区别于甚至是超越西方基于视听对立二分法的听觉转向思潮的。

^① 严格而言，“听觉人”并非麦克卢汉直接使用的概念，而是傅修延依据麦克卢汉关于不同文化具有感官偏向的论述，尤其是其将中国文化视为偏重听觉感知的观点所提炼和概括出的表述，用以概括中国传统文化的听觉思维特征。

一、引入西方听觉理论

在导论部分,傅修延指出,国内听觉叙事研究当前面临的障碍不是学界由来已久的“失聪”之疾,而是由此痼疾引发的“失语”之症,即缺乏理论基础与“相应的话语工具”(8)。事实也正是如此,西方学界的听觉转向始于20世纪60年代末,而后经历数十年的理论积淀,在进入21世纪后已然从呼吁听觉转向的思潮转变成声音研究(sound studies)的跨学科研究领域。相较于国外坚实的听觉理论基础,国内的听觉转向虽势头正盛,但由于起步较晚,因此缺乏理论化和体系化的成果积累。有感于此,傅修延在书中引入和移植了一批西方听觉研究的前沿理论概念,以弥补国内听觉叙事在研究工具上的空白。其中,最具代表性也是反响最为热烈的当属傅氏对谢弗(Murray Schafer)的“音景”与卡迪-基恩(Melba C. Kean)的“聆察”这两大概念的引介。

音景,即声音景观、声音风景或声音背景的简称。这一术语是傅氏从谢弗的著作《音景:我们的声音环境以及为世界调音》^②(*The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*)中移植而来,以平衡学界对叙事作品的视听感知。由于视觉文化对听觉的长久性压迫和习惯性忽略,汉语中许多原本表示视听感知,乃至多种感知方式并存的词汇,如今几乎成为了对视觉感知的专指。因此,傅氏从声学领域引入“音景”这一概念,希望在学术范畴上建立与主要表示视觉维度的“图景”(landscape)相平行的听觉叙事概念。在音景理论的引介方面,除了对“定调音”“信号音”及“标志音”等有声音景的介绍和阐释,傅修延还在书中着重探讨了无声与声音帝国主义概念,进而向读者揭示了音景的空间维度和权力属性。在文学叙事中,音景不仅仅只是一种符号化的叙事陪衬,服务于声音事件的开启和关闭;恰恰相反,在许多时候,音景通过向故事人物施加压迫实现从“故事背景上的声音幕布”(144)反转为不容忽视的叙事主体。此外,傅氏还指出音景在文学作品鉴赏中的不可或缺性:音景的“拟声”与“拟状”不但能赋予文学叙事更大的活力与审美自由,还能构建出比纯粹的视觉摹写更具想象空间的声音图画。更重要的是,音景能触发人类的听觉本能,在发生学层面上唤醒读者深层的情感共鸣与感动。

《听觉叙事研究》对“聆察”的引入严格来说并非单纯的概念移植,而是一种具有再创造性质的译介。尽管作者承认聆察对应的英文术语“auscultation”来自卡迪-基恩《现代主义音景与智性的聆听:听觉感知的叙事研究》(“Modernist Soundscapes and the Intelligent Ear: An Approach to Narrative Through Auditory Perception”)一文,但在阐释聆察的内涵时主要借鉴的却是济慈的消极能力说和解构主义的倾听理论。借助这两种学说,傅氏将聆察的要义总结为聆察者需“完全敞开自身”去倾听他人,而“敞开的倾听可以换来敞开的倾诉”(167)。

^②原著为英文,国内邓志勇和刘爱利译本的译名为《声景学:我们的声环境与世界的调音》,但此译本出版时间晚于傅修延的《听觉叙事研究》。为保持与书中译名统一,本文将沿用傅氏的译法,将“soundscape”一词译为“音景”。

换言之，聆察需要人们主动开启在视觉文化冲刷下形成的“耳脸”，以一种“觉有声”的自我意识去留意周围环境中的声响或文学作品中的声音迹象。如此一来，聆察者不仅能以被动和接受的姿态在日益喧嚣的环境中安然自立，更能获得一种被动的主动性，在安然倾听中实现动态的、充满人文关怀的他者正义。

《听觉叙事研究》对西方听觉理论的引入为国内研究者们提供了相对成熟的理论与实践参照路径，对于国内方兴未艾的听觉转向思潮而言同样具有导向性。然而，这种理论引介并非无可指摘。西方学界的听觉转向从伊始阶段便是以“视觉—听觉”的二元论为根本导向，谢弗、卡迪-基恩等人提出的“soundscape”与“auscultation”等听觉概念也是从一开始就建立在对视觉中心主义叙事话语的驳斥与反拨之上。这也给中国听觉叙事研究带来了一个隐患：引入或移植这些理论容易使国内听觉转向滑向西方式的视听对立困境，这一点在傅氏“纠正视听失衡”的学术旗号以及“观察—聆察”“图景—音景”等汉语听觉研究范式的建构上已初见端倪。但令人深以为幸的是，《听觉叙事研究》并未止步于理论引介，而是以中国经典哲学和文学为依托，逐渐走向建构本土化听觉叙事话语的道路。

二、建构中国式听觉叙事话语

如果说对西方听觉理论的引入为国内听觉叙事研究提供了适应运用的话语工具，那么傅修延更具开创性和原创性的贡献则体现在他对这些理论资源的本土语境化以及对中国式听觉叙事话语体系的建构之中。在《听觉叙事研究》中，傅氏敏锐地意识到，单纯的理论移植不仅会由于文化冲突导致“水土不服”，更容易让国内听觉叙事研究沦为西方听觉转向研究的附庸和分支。为此，傅修延并未止步于对“音景”“聆察”等概念的译介与阐释，而是以中国古典哲学中感官交融以及以听统感的感官认知传统为理论根基，对听觉经验进行重新编码，试图从中挖掘出属于中国人的听觉基因，进而逐步搭建起一个区别于西方理论范式的听觉叙事框架。

在引入西方听觉概念时，傅修延并未生搬硬套，而是基于中国古典听觉理论对其进行语境化处理，从而将原本带有西方理论语境的术语嵌入汉语语义系统。以傅氏提出的聆察概念为例，尽管“观察—聆察”的视听范畴在形式上呈现出与西方理论的内在对称性，但在具体内涵上却表现出对二元范式的微妙偏移。在意识到“auscultation”是卡迪-基恩从医学领域引入的术语后，傅氏在译介这一术语时，并未将其直译为“听诊”，而是选择“聆察”这一高度契合汉语语境的译法。这种翻译处理不但符合中国“视听交融”的古典感官认知基础，又借助汉语本身作为表意语言体系的内在语义生成机制，将“听”从视觉的附属位置中解放出来，转变成一种具有独立认知功能的感知方式。具体而言，《听觉叙事研究》提出的“聆察”一词，既保留了作为西方听觉概念的“auscultation”中细致倾听的意味，又融入了中国传统文化语境中聆听以察的修养意涵。

除理论层面的汉语语境化外，《听觉叙事研究》建构中国式听觉叙事话语的自觉性还体

现为傅氏对中国经典文学资源的系统发掘与阐释。傅修延在导论中强调称,听觉叙事概念的提出赋予了国内叙事研究一项新的使命,那就是“对经典的‘重听’”(25)。这也是傅氏在书中一以贯之的理论阐释思路:通过对诗词、戏曲及小说等中国传统文学文本中声音描写的细读,揭示听觉理论应用路径的同时,也发掘出中国文学长期以来所蕴含的丰富听觉经验。例如,在阐释谢弗的音景理论时,傅修延通过对柳永《雨霖铃》中雨声、蝉声、人声等声音意象的分析,展示了音景在叙事中的情境建构功能;通过解析《三国演义》中张飞怒吼吓死夏侯杰以及诸葛亮空城计的经典桥段,彰显音景的压迫性质以及声音帝国主义。在这一意义上,傅氏的“重听经典”并非简单地补足中国文学阅读和研究的听觉维度,而是通过对既有文学传统的重新发现,指出中国叙事本身就潜藏着以听觉为重要支点的感知结构。当然,《听觉叙事研究》对中国经典文学的挖掘并非尽善尽美。比如,在通过文本细读阐释听觉理论和叙事策略时,书中存在多处文本素材复用的情况(如对《红楼梦》某些桥段的重复援引)。此外,相较于国外经典,书中对于中国经典文学的发掘更加偏向古典文学,对于现当代文学关注较少。但从另一角度来看,这些不足之处亦为后续研究留下了进一步拓展的空间。如何在更广泛的文学谱系中,尤其是在现当代文学语境中,检验并发展中国听觉叙事理论,或将成为推动该领域发展的重要路径。

三、超越西方视听二分法

麦克卢汉在其著作《理解媒介》(*Understanding Media: The Extensions of Man*)中从文字体系的角度考察了东西方文化对视听的不同偏好,他认为如汉字之类的非拼音文字保留了“意义和知觉”的完形,即“听觉经验和视觉经验”的统一,而拼音字母却削弱其他感官方式,更注重“视觉统一性和连续性”(105)。傅修延在回应这一论断时,首先考察了自柏拉图以来的哲学传统,认为西方文化中存在“以视为知”(256)的现象。他指出,尽管希腊那喀索斯神话中早已存在对视觉痴迷的自省意识,但视觉耽溺后来还是被柏拉图、亚里士多德等人赋予了哲学和诗学上的法理性。与此相对,通过对从“耳”繁体汉字的文字学溯源,傅氏认为中国文化中的感官认知是以听觉统摄为前提的“闻声知情”(264)。基于此,傅修延将“听觉人”这一看似武断的说法解读为一种具有反聚焦特征的“非线性思维方式”(270)。

在傅氏看来,“听觉人”概念中所涵盖的不止听觉,其目的是体现一种以听觉统摄全身心的知觉方式。但从这位西方著名媒介学家所得出的“偏重视觉的、文明开化的美国人与部落式的、偏重听觉的东方文化”(麦克卢汉 107)这一结论中不难看出,其关于中国是“听觉人”的论断是建立在“视觉—听觉”“西方—东方”“文明—野蛮”等一系列二元框架之上的。这种典型的东方主义式论断也折射出西方听觉转向背后的哲学逻辑——视觉与听觉的二元对立。因此,尽管这一转向在一定程度上动摇了视觉中心主义的统治地位,但由于其理论根基仍然未能摆脱视听二分法的对立结构,西方理论家所强调的听觉转向往往以反视觉的姿态获得合法性(如麦克卢汉宣称谷登堡的视觉中心时代正在走向终结)。在杰伊(Martin Jay)

看来,这种“反视觉话语”(antivisual discourse)普遍存在于20世纪以来的西方思想界,反映了西方学界对于视觉支配地位的“深刻疑虑”(xxix)。基于对抗逻辑的理论模式固然具有其批判锋芒,但令人遗憾的是,这种听觉范式非但未能真正解构视觉中心主义,反而催生了另一种具有结构同源性的“听觉沙文主义”(auditory/acoustic chauvinism),将听觉浪漫化为本真性和神圣性的唯一寄托,最终难免落入斯特恩(Jonathan Sterne)所批判的“视听连祷”^③(the audiovisual litany)的本体论困境之中。这种对抗性二元论的窠臼,在西方现当代文艺理论中诸如“生态转向”“物质转向”等各种本体论转向思潮中已然可见一斑。

为避免陷入视听对立的窘境,《听觉叙事研究》通过转向对中国传统哲学中听觉统摄现象的深入探讨实现了对西方二元论式听觉转向的本体论超越。傅修延在书中将听觉统摄现象与中国文化的“尚简、贵无、趋晦与从散”(271)等传统美学特征相勾连,从汉语语言深层的审美精神发掘出中国听觉叙事的内在文化依据。在傅氏看来,中国传统的感官认知机制将听觉视为一种近乎全方位的感知方式,而这些独属于中国文化的审美取向与这一听觉统摄机制密切相关。中国叙事自古有尚简的传统,流传至今的文史哲著作无不体现了古人之惜字如金。这不仅是古代文人对“谨言慎行”君子美德的践行,更意味着中国叙事对“大音希声”的推崇,强调剥离语言的冗余形式,使之得以在最小化的声音表达中保留最大的张力。而尚简至极便是贵无,孔子、庄子等人所说的“无言”“不言”并非真正一言不发,而是强调留白与虚静,使未发之声与潜在之响成为意义生成的重要来源,中国历史上唯一女帝武则天所留无字碑便在此列。趋晦则指向语言的含蓄与不显,这与声音进入感知时的隐约侧出特点不谋而合,二者都体现了典型的非线性、反聚焦的意义生成机制。从散则突出了汉语叙事去中心化的结构倾向,与听觉经验不受线性秩序束缚的流动性与弥散性相吻合。由此观之,中国文化的听觉统摄现象不仅体现为全天候的听觉感知通道,更彰显了一种与审美精神同构的认知方式,这一点无疑与西方听觉认知的反视觉机制大相径庭。

基于中国传统文化语境,《听觉叙事研究》从“物感”文化出发,将“万物自生听”这一中国传统哲学本体论主张引入听觉叙事理论。中国文化中的“物感”所强调的并非人与物之间的对立,而是人与天地万物之间的感应,其中体现的是道家“天人合一”的整体论宇宙观。傅氏认为,听觉之所以能够成为古人感应万物的主要方式,是因为“听”在中国文化中呈现为一种全身心的感知活动,因而能够作为人沟通万物的感官通道,文子、庄子等人提出的“神听”“心听”“气听”等区别与“耳听”的概念上便体现了中国哲学中“听”与“感”之间这种微妙的联系。傅修延将听觉叙事置于“万物自生听”这一本体论视野的理论建构,显然从根本上是区别于西方基于视听对立的听觉话语模式的。“万物自生听”意味着“听”

^③斯特恩在《有声响的过去:声音再生产的文化起源》(*Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*)的导言部分中指出,过去的西方学术界(包括许多标榜关注声音的学者)在论述声音时,看似在赞美听觉,实际上抱有一种公式化和教条式的偏见。他把这种相互对立的陈词滥调称为“连祷”(Litany,意指宗教式不假思索的反复诵读)。他认为,“‘视听连祷’将感官的历史塑造为一场零和博弈——在这种逻辑下,某一感官的主导,必然以另一种感官的衰落为代价。”(16)

成为天地万物自身的一种生成机制，而声音也不再是被叙事主体捕捉的对象，而是万物在其生成与流变过程中自我呈现的方式。据此而言，《听觉叙事研究》提出的“聆察”则可以理解作为一种聆察者与万物之声互感的参与状态。这一倾听观念显然与西方反视觉的听觉模式相去甚远，因其强调的不是“谁在听”，而是“何以为听”以及“何生于听”。

尽管《听觉叙事研究》中“万物自生听”的听觉理论建构在本体论上是区别于，甚至超越了西方二分法式的听觉转向，但不可否认的是，相较于西方科学化和体系化的声音研究理论，这种过于形而上学化的理论建构在具体的研究路径转化上仍存在不小的挑战。反言之，也正是在这一理论建构与实践探索的张力之中，中国听觉叙事研究显现出其作为一种具有开拓性的理论范式所蕴含的生成潜力与深化空间。

Funding: This research received no external funding.

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

ORCID

Pan Shuhao^{ID} <https://orcid.org/0009-0000-6919-3814>

引用文献【Works Cited】

Jay, Martin. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought*. California: U of California P, 1993.

Schafer, Murray. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. New York: Knopf, 1977.

Sterne, Jonathan. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. London: Duke UP, 2003.

傅修延：《听觉叙事研究》。北京：北京大学出版社，2021 年。

[Fu Xiuyan. *A Study of Auditory Narratology*. Beijing: Peking UP, 2021.]

杰伊：《低垂之眼：20 世纪法国思想对视觉的贬损》，孙锐才译。重庆：重庆大学出版社，2021 年。

[Jay, Martin. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought*. Trans. Sun Ruicai. Chongqing: Chongqing UP, 2021.]

麦克卢汉：《理解媒介：论人的延伸》，何道宽译。南京：译林出版社，2011 年。

[McLuhan, M. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Trans. He Daokuan. Nanjing: Yilin, 2011.]



JLMS

Journal of Literature and Music Studies

JLMS, Vol. 1, No. 1, 2026, pp.98-105.

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

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

DOI: <https://doi.org/10.64058/jlwe260110rmmcs>



重听一个“宏观的音乐作品” ——从谢弗《声景学：我们的声环境与世界的调音》说起

陈子瑶 (Chen Ziyao)

摘要：当今，传统音乐定义的边界日益开放，使得任何能发声的人或物体都可能被视作音乐家。因此，谢弗在《声景学：我们的声环境与世界的调音》中，将世界的声景视为一部“宏观的音乐作品”，记录了自然、工业及声学设计等各类声景，并将音乐感知理念贯穿于各章节。时至今日，该书在世界声景研究领域仍具有前瞻性 with 引领性，跨学科雄心、敏锐批判与诗意文笔是其显著优势。不过，书中在声景问题域、能动性、噪声立法、媒介适应性及中译本翻译等方面，仍有若干可商榷之处。本文以前奏、主歌、间奏、副歌、尾声为结构框架，整合激活谢弗方案当代价值的若干路径，重读并重听谢弗笔下的声景世界。

关键词：重听；谢弗；声景学；当代价值；音乐结构

作者简介：陈子瑶，延边大学外国语学院博士研究生。研究方向：外国文学与音乐/声音。
电子邮箱：799249661@qq.com。

Title: Rehear “a Macrocosmic Musical Composition”: Start from Schafer’s *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*

Abstract: Nowadays, the definitions of traditional music are increasingly diverse, to the extent that the musicians can be anyone and anything that sounds. Therefore, Raymond Murray Schafer treats the world as “a macrocosmic musical composition” in *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, documenting various soundscapes from the natural soundscape to the industrial soundscape, then to acoustic design, with the musical perception throughout the book. To date, this book has been of forward-looking and leading value in the field of world soundscape research, and his interdisciplinary ambition, sharp criticism and poetic

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

writing are of great advantage. However, the book reveals deficiencies in the problem domain and agency of soundscape, noise legislation, media adaptability, and Chinese translation. These overlooked “sounds” are to be reheard in the new era, and pathways for the contemporary reactivation of Schafer’s project are to be proposed in a new musical structure of intro, verse, interlude, chorus, and outro, in the hope of building a new world of soundscapes.

Keywords: rehear; Schafer; the soundscape; contemporary value; musical structure

Author Biography: Chen Ziyao, a doctoral candidate at the School of Foreign Languages, Yanbian University. Research areas: foreign literature and music/sounds. E-mail: 799249661@qq.com.

谢弗 (Raymond Murray Schafer, 1933-2021) 生于加拿大安大略省, 五大湖区的地理环境为他后续对于自然及工业环境声音的研究提供了良好的先决条件。他先后就学于多伦多皇家音乐学院及奥地利、英国等地, 并长期担任西蒙·弗雷泽大学 (Simon Fraser University) 传播学研究教授, 兼具作曲家、音乐教育家与环境保护主义者三重身份。多领域的求学与工作经历令他的声景研究同时涉及声景学、地理学、历史学、文化学、人类学、音乐学和信息科学领域, 极大丰富和拓展了他的研究维度及内容。

半个世纪前, 谢弗就注意到许多普遍存在但几乎没有被真正听见的声音现象, 如被赋予复杂内涵的风声、水声、交通噪声。近年来, 随着音乐的定义逐渐现代化, 凯奇 (John Cage) “音乐是声音”的现代定义更是直接在谢弗的著作中有所体现。《声景学: 我们的声环境与世界的调音》(The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World)^①标题中的“the tuning of the world”与弗鲁德 (Robert Fludd) 的著作《乌楚斯科·科斯基历史》(Utriusque Cosmi Historia) 中一幅题为“世界的调音 (The Tuning of the World)” (5) 的插图有着密不可分的关系。在这幅插图中, 地球被描绘为一个被神之手所调整和拉伸的弦乐器, 而谢弗也试图找到那个为世界调音的秘密。于是他在这部声景学著作中, 从前奏部分的理论构建, 第一部分的自然声景, 第二部分的后工业声景, 间奏部分的音乐声景, 第三部分的标注法、分类法, 第四部分的声学设计原则, 至尾声部分的超音乐, 层层推进, 系统性地提出了声景的基本概念、基本思想、基本分析与设计方法, 并将田野录音的实践经验升华为一个涵盖声景理论、分析方法与设计应用的完整体系, 以尝试挖掘世界声景受何隐秘力量操控并如何运转以散发其音韵魅力。

谢弗这部声景学巨作在过去数十年间已得到相关领域的广泛认可。中译本的出版, 令谢弗的这部奠基之作正式进入中文读者的视野。谢弗在开篇提到他这本书的核心理念“把世界声景看作一个宏观的音乐作品” (3), 他对目录的安排也证明了这一点。基于这一宏观理念, 本文将对谢弗的《声景学》展开重读与重听。首先检视谢弗方案在声景问题域、能动性

^① 谢弗此书的英文版于 1977 年首次出版, 邓志勇、刘爱利等人的中译本于 2022 年出版。

及噪声立法等方面的内在局限,进而探讨其声音媒介视野的历史性,并分别尝试提出当代激活的可能路径,最后以对中译本的简短评议收束,肯定其对这部“音乐作品”的国际传播价值。

一、前奏:声景研究的问题域与能动性

谢弗著作中的核心概念“声景”(soundscape)是一个富于想象性的合成词:将“声音”(sound)与“风景”(landscape)融为一体,暗示声音并非孤立事件,而是构成生活环境的结构性要素。在他看来,声景不仅是物理性的声学环境,更是一种声音生态学,涉及“声音与生活及社会之间的关系”(218)。

在文字诞生之前的口传文化时代,声音是人类获取信息、传承文明、与神明沟通的主要媒介。然而自文艺复兴以来,西方文明逐步确立了眼睛在感官等级中的霸权地位——透视法、印刷术、地图、望远镜,无不将“看”推至认知世界的中心,并让“一种基于印刷书籍的文化”(McLuhan 2)延续至今。有别于视觉中心传统,谢弗在《声景学》中聚焦于声音,但他的研究“并不是在将听觉文化与视觉文化相对立的前提下展开的”(曾军 10)。书中对表格、插图等各类“副文本”(Genette 7)的运用,以及文字中的视觉描写,都反映出他试图恢复一种整体感官平衡,让声音和眼睛一样得到应有的重视,从而令声景重新成为人们与世界对话的一种重要方式。

尽管谢弗已足够重视声音研究,并将声景学作为一门学科推至大众视野中,但他提出的“声景”仍局限于对“工业噪音”的抵抗和对“声音生态”的重建上(曾军 16)。除此之外,谢弗本人以及追随者在世界声景项目方面的工作更多是“描述性的”,而非诠释性的,谢弗认为,声景遵循社会文明的发展规律,由高保真向低保真演进,也就是说,他所关注的是声景本身及“声音环境特征”的发展变化,而非人们聆听它的方式(Bijsterveld 23)。这意味着他的声景学研究不仅受制于“声音生态-工业噪音”的二元对立框架,更容易陷入声音本体论的漩涡中:他记录声景,却很少追问声景如何塑造社会关系、如何被权力结构所调节,且对不同文化中差异化的聆听实践考察不足。

如果继续沿着“世界声景作为宏观的音乐作品”这一隐喻思考,上述局限便显得格外清晰:谢弗像一位出色的乐谱记录者,详尽地写下了自然与工业声景的“音符”,但他较少关注不同听众如何“演奏”或“聆听”这部作品,也较少分析社会权力如何影响“作曲”与“发行”。因此,要使谢弗的方案在当代获得新的生命力,就需要将声景从声音环境拓展为“声音-社会”的互动场域。例如,我们可以追问:城市中的噪声治理如何反映了阶级与种族的不平等?数字平台上的声音分享如何重构了“高保真”与“低保真”的边界?这些问题的提出,不仅是对谢弗描述性传统的超越,更是使声景理论在当代焕发新活力的必要之举。

二、主歌：噪声立法的困境与走向“声景权利”的可能性

沿着声音生态学的思路，谢弗提出了两个重要的分析范畴：“高保真”（hi-fi）与“低保真”（lo-fi）声景。高保真声景是“是一种由于周围的低噪声水平而能够清晰地听到各种离散声音的声景”，而在低保真声景中，“个体声学信号被高密度的人声所掩蔽”（45）。在谢弗笔下，从鸟鸣虫叫的前工业世界到机器轰鸣的现代城市，正是声景从“高保真”滑向“低保真”的历史过程。

“低保真”的现代城市环境中总是充斥着噪声，在谢弗的低保真声景中，“噪声”是个很重要的概念。解决城市噪声环境的难点之一在于对噪声的定义，而定义“噪声”的困难之处在于这个术语难以规避的模糊性，如由声音感知的个体主观性导致的。噪声问题比这些定义更复杂，在噪声问题处理上，噪声立法单一化与界定标准模糊化问题并存，导致无论是定性立法还是定量立法都无法真正解决噪声问题。传统的定性法案以民意作为立法标准，认为扰乱公众意味着“扰乱公众中的大部分人”；定量立法与之形成鲜明对比，规定了“特定不受欢迎声音的分贝限制值”（谢弗 194）。相较于定性立法在噪声指控上的困难，定量立法的困难在于对昂贵设备的监督成本。虽然并非所有噪声都响亮至足以被测量，也并非所有城市都吵闹至需要噪声立法。因此，单一的定性立法或定量立法都不可取，但定量立法因更符合技术官僚的想法、人类对标准确定性的追逐与倾向于获得解决问题的方法的本性而渐成趋势。

事实上，许多国家定量立法和定性立法的很多指标一样具有“极大随意性”（211）。而且颁布的限制等级即使能够应对物理上具有破坏力的声音，也“不能缓解心理上令人痛心的干扰问题”（211）。对于因缺乏明确噪声立法标准而造成的困境，谢弗提出唯一真正有效的噪声立法形式是“适当的惩罚措施”（202），但他并未对适当的界限和具体的惩罚措施作进一步阐释。对此，谢弗留下了重要的理论空白。

如果回到“宏观的音乐作品”这一隐喻，或许可以提出一种替代性思路：噪声问题不应仅仅被视为“有害声音”的管控问题，而应被重构为“声景权利”的分配问题。正如音乐作品中有不同的声部、不同的乐器占据不同的频段与时间，一个健康的声景也应当为不同的声音实践留出空间。这意味着，理想的噪声治理不是简单的分贝限制或惩罚措施，而是一种参与式的“声景调音”过程：市民、设计师、政策制定者共同协商，确定哪些声音值得保护、哪些需要调节、哪些应当限制。这种思路将谢弗所倡导的“大众参与式听觉文化”从理念层面落实到了制度设计层面，也为当代城市声景管理提供了更具操作性的方向。

三、间奏：声音媒介的迭代

二十世纪美学教育中包豪斯学派（The Bauhaus）通过将艺术与工业工艺相结合而发明出工业设计的思路，与之相仿，在声学研究的各个领域，也出现将声音艺术与声音科学统一起来的革命呼声，其结果便是“声学设计”与“声音生态学”学科的发展（谢弗 218）。于是谢弗在最后一个部分提出走向声学设计，将“声景”从理论层面落实到实践层面。他反

对声学设计成为自上而下的控制性设计,而是提倡自下而上的、大众参与式的听觉文化探索路径,认为理解声景学这门学科的最好方法是“把世界的声景看作一个巨大的不断围绕着我们展开的音乐作曲作品”,我们作为它的“观众”的同时,也是“演员”和“作曲家”(218)。书中前奏、间奏与尾声部分将音乐感知与声景感知相联的观点,正是对“把声景当作音乐作品”想法的实践,这一设想“打通普通声音与音乐之间的界限”(傅修延 60),进一步丰富声景的艺术维度,也帮助读者从音乐的角度更全面地理解声景。将听众从“演员”与“作曲家”的双重身份中分离出来,旨在激发其主体性。听众不仅需要进行沉浸式的声景聆听,还应主动以游客、感知训练者和判断者等多重身份参与声景体验,以获得不同层次的声学感知。同时,他们还需要从宏观视角理解声学空间的物理属性、社会文化意义以及声景的节奏和速度等特征。只有在此基础上,听众才有可能成长为真正的声学设计师,并为声景的保护与修复作出贡献。

这一声学革命的指导思路对于新时代的声学研究尽管仍具参考价值,但新媒介的出现。在充分挖掘出多种声音特性并对各类声音形态拥有足够感知力的基础上,对新时代声音媒介传播方式的讨论也需提上议程。鉴于传统媒介导向的声学设计已难以适应新媒介的发展需求,有必要构建一套面向新媒介的声学设计体系。第二部分后工业声景中已经提及,电气革命引入两种新技术,一种是声音的记录与存储;另一种是书中极具穿透力的概念“声音分裂”,指的是“原始声音与其电声传输或重现的分离”(谢弗 94),在西方音乐史上,这正是人们一度渴望的“声音在时间和空间上的分离”(95)。

“声音分裂”这一概念在上个世纪为声景研究引入了传统媒介的思考维度,但随着媒介迅速更新迭代,声音的传播方式也发生了改变。电话、留声机、广播等传送和存储声音的传统电声设备在谢弗所处的 20 世纪是极具研究价值的对象,但囿于时代局限性,他无法预测一个世纪后媒介的迅猛发展。

四、副歌:声学设计的当代激活

今天,当我们重新聆听这部“宏观的音乐作品”时,必须面对一系列谢弗未曾预见的新问题:流媒体平台如何改变了人们聆听声景的时空结构?空间音频、双耳录音等新技术如何重塑“高保真”的含义?人工智能生成的声音是否应被纳入声景设计之中?这些问题关乎谢弗提出的概念在解释新媒介时的适用性边界所在。

在新媒介语境中,部分经典概念面临适用性危机,例如“高保真/低保真”二元框架(谢弗 45),需要重构或限定使用。其失效的核心在于,数字平台上的“低保真”并非天然具有负面价值,相反,Lo-fi 音乐、ASMR(自发性知觉经络反应)^②、环境音视频等实践恰恰以低保真为美学取向,用户亦主动追寻这种被传统标准视为“掩蔽”的听觉经验。其次,物理

^② 自发性知觉经络反应(autonomous sensory meridian response, 简称 ASMR),又名耳音、颅内高潮等,是一种通过特定感官刺激引发的生理与心理愉悦体验,表现为头皮发麻、身体放松、愉悦感蔓延等反应。这一概念最早由 Jennifer Allen 于 2007 年在网络社区提出。

声景的保真度与数字声景的分辨率不是同一维度,在流媒体中,用户可以随时切换聆听模式,如专注模式或背景模式,同一段声音在不同情境下可以是高保真也可以是低保真。最后,虚拟现实中的声景的“超高保真”声景虽能实现空间音频精确模拟,却未必增进谢弗所强调的离散声音可听性,高度沉浸感有时反而会导致注意力窄化。如此一来,“高保真/低保真”的二分法在数字环境中就失去了规范性的批判力量,更适合作为一个描述用户聆听情境的弹性范畴,而非价值判断工具。

另一个核心概念“声音分裂”(94),也在新媒介中部分失效。谢弗预设了原始声音具有某种本真性,而电声重现的是对它的异化,但在数字原生声音,如AI合成的语音、虚拟乐器、算法生成的氛围音乐中,根本没有“原始声音”,所以声音分裂的前提条件在此并不存在。此外,社交媒体上的声音经反复采样、混音与再语境化,并非分裂,而是增殖与重组。对于许多用户来说,这种“去语境化一再语境化”的声音语义重构过程恰恰是创造力的来源,而非异化。异化仅发生于重构链条被垄断性平台截断、意义被算法强制性收编为流量符码之时,此时声音丧失生成性,沦为可计算的数据残响。而且,空间音频和双耳录音技术甚至可以实现比物理环境更真实的听觉体验,此时“分裂”一词的批判锋芒明显钝化。所以“声音分裂”概念在数字原生声音和创造性混音实践中基本失效,仅在讨论档案声音的去语境化使用时仍具警示意义,如将田野录音用于商业广告。

而书名中的调音隐喻,同样不完全适用于新媒介。“世界的调音”(5)原意指的是一种自上而下或自下而上的、有目的的声学协调,隐含一种整体和谐的理想。然而,数字声景不是单一世界的调音,而是多个并行、可切换、用户可定制的声音图层,用户为自己调音,而非为一个共享的世界调音。除此之外,算法推荐逻辑与谢弗的调音理想存在根本张力:谢弗是伦理—审美工程,希望人们主动聆听、有意识地设计声景;算法则是行为优化工程,倾向于采用“你可能喜欢”的逻辑将用户困于封闭的舒适区内,故而“调音”概念在共享空间的声学设计中依然有效,但在个人化的数字聆听环境中需要被“可配置性”概念补充或替代。

与以上几个部分失效的概念相比,有些核心概念在新媒介语境中反而变得更加高效。以本书的核心理念“声景作为宏观的音乐作品”(3)为例,这一隐喻在数字时代获得了前所未有的时间形态,在TikTok、Instagram Reels等平台上,用户的确在同时扮演三个角色:观看他人声景作品的“观众”、用自己声音表演的“演员”,与剪辑混音并发布的“作曲家”。更重要的是,数字平台引入了谢弗未曾设想的第四种角色:策展人/推荐者,如点赞、评论、转发、创建歌单,这使得“参与式声景”从理念变成了日常实践。另外,AI声音生成工具进一步降低了“作曲”门槛,任何人都可以用文字描述生成一段环境音或音乐,这是谢弗无法想象的作曲民主化。作为谢弗最具前瞻性的概念之一,“声景作为宏观的音乐作品”不仅没有失效,反而预言了用户生成内容时代的听觉文化。

在新媒介中,其他概念如“干净的聆听”“声音生态学”和“沉默”,同样更具高效性。在注意力经济时代,“干净的聆听”(222)反而成为一种稀缺能力和反文化实践,甚至相较

于1977年谢弗的呼吁，如今这种聆听方式显得更为迫切。“声音生态学”（218）的整体性思维对于理解数字声景的新问题同样有效，如声音如何被平台捕获、分类、商品化？哪些声音被算法放大，哪些被压制？这些问题本质上仍是“声音与生活及社会之间的关系”（218）。另外，数字声景中的“沉默”（266）变得更为复杂也更为有趣，如流媒体中歌曲之间那几秒钟的空白、通话中的保持沉默、虚拟空间中刻意的静音模式，这些都不是简单的无声，而是具有特定社交含义和情感负载的听觉事件。从这一意义出发，谢弗对沉默“既是虚无的威胁，也是艺术的潜能”（271）的辩证思考完美适用于分析当代数字体验：无休止的推送通知是声音的过剩，而主动选择勿扰模式则是对沉默的再发现。

谢弗的以上概念在数字媒介语境中获得了新的阐释维度，因而更具前瞻性。其批判效力非但未因时代变迁而削弱，反而愈显尖锐，恰因其直指当代听觉文化最核心的结构性困境：技术在无限扩张可听范围的同时，却系统性剥夺了聆听的主动性、整体性与批判性，这正是谢弗“声景”概念在数字时代批判锋芒不减的核心靶点。这些新现象对谢弗的声学设计范式提出了超越物理空间的全新要求。当代声学设计不应止于实体空间的声学环境优化，而应拓展至数字声景的主动构造，例如，如何确立人工智能生成声音的伦理边界，以抑制“声音分裂”的加剧？如何设计在线音频平台的聆听界面，以鼓励用户实现“干净的聆听”？此类议题，正是对谢弗方案在当代语境下的批判性再激活。谢弗留下的“大众参与”理念依然有效，但其实现方式需要从物理空间拓展到数字空间，从声学工程拓展到界面设计与平台治理。

五、尾声：中译本的传播价值

中译本已出版四年之久，首次将声景研究领域的一部西方学术经典系统地译介至国内学界。这本书被公认为“世界范围内声学、声景学与声音生态学等相关科研和应用领域的必读书目”（i）。在中文译本出版前，国内虽有不少学者引用其理论，却缺少对其思想体系的系统介绍，此书的出版填补了这一缺憾，为国内研究提供了难得的系统性理论和史料。它既是相关领域研究者的案头必备之作，也为更广泛的声景爱好群体开启了聆听世界的新视角。中译本的翻译质量也为其价值提供了保障，译者团队的专业背景与强大的审校阵容确保了译文的准确度与权威性，国家自然科学基金等项目的资助也从侧面印证了其学术分量。

尽管中译本具有重要的学术价值和地位，但并非无可指摘，译文在翻译方面仍存在一些問題。比如第四部分“走向声学设计”的“声音花园”一章中在花园人工处理具体方式描述上的漏译问题、第十六章“声景的节奏与速度”中在对现代生活缺乏仪式感的问题探讨中出现死译与增译，以及最后一章“沉默”中受中式思维逻辑影响而未能译出“西方艺术中虚无是对存在的永恒威胁”的特性。读者在阅读和引用时仍需注意对照原文，以准确把握西方现代生活艺术的部分要素特性。

简而言之，谢弗的卓越贡献在于他第一次让世界作为一个整体的、可聆听的作品进入人们的意识。对于当代学者而言，一项重要使命在于延续谢弗未竟的声景构想，以当下议题、

技术手段与听觉经验，赋予声景学以 21 世纪的现实回响。中译本的出版，既为国内读者开启了进入谢弗声景世界的大门，亦为本土研究提供了不可或缺的文本依托，在承续既有理论脉络的同时，也助推着国内声景学的话语建构。译本虽在细节处理上有未尽之处，然无损其根本价值：作为沟通原作与中文语境的关键津梁，其传播意义不容忽视。

Funding: This research received no external funding.

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

ORCID

Chen Ziyao ^{ID} <https://orcid.org/0009-0000-0787-1827>

引用文献【Works Cited】

Bijsterveld, Karin. *Mechanical Sound: Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century*. Cambridge: The MIT P, 2008.

Genette, Gérard. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil, 1987.

McLuhan, Marshall. *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto: U of Toronto P, 1962.

Schafer, R. Murray. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. New York: Knopf, 1977.

傅修延：《论音景》，载《外国文学研究》2015 年第 5 期，第 59-69 页。

[Fu Xiuyan. "On Soundscape". *Foreign Literature Studies* 5 (2015): 59-69.]

谢弗：《声景学——我们的声环境与世界的调音》，邓志勇、刘爱利译。北京：首都师范大学出版社，2022 年。

[Schafer, R. Murray. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Trans. Deng Zhiyong and Liu Aili. Beijing: Capital Normal UP, 2022.]

曾军：《转向听觉文化》，载《文化研究》2018 年第 1 期，第 6-16 页。

[Zeng Jun. "The Turn to Auditory Culture." *Cultural Studies* 1 (2018): 6-16.]



JLMS

Journal of Literature and Music Studies

JLMS, Vol. 1, No. 1, 2026, pp.106-113.

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

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

DOI: <https://doi.org/10.64058/jlwe260111fpcen>



小说音乐化研究的范式奠基与批判性拓展

——评维尔纳·沃尔夫《小说的音乐化：媒介间性的理论与历史研究》

刘熹 (Liu Xi)

摘要：维尔纳·沃尔夫的《小说的音乐化：媒介间性的理论与历史研究》通过媒介间性理论，将“小说音乐化”从印象式批评转变为可分析的学术议题，建立起“主题化”与“模仿”的区分、三种实现路径及多层次证据体系，并梳理了19至20世纪英语小说音乐化的历史脉络。本文在肯定其范式革新价值的同时，指出其理论仍存在媒介本质主义预设、经典化叙事局限、接受维度缺失及对大众媒介转型关注不足等问题，以期跨媒介研究的进一步拓展提供参照。

关键词：《小说的音乐化》；维尔纳·沃尔夫；媒介间性；跨媒介研究

作者简介：刘熹，湖北大学文学院博士研究生。研究方向：文学与音乐的跨媒介研究。电子邮箱：1360186527@qq.com。

Title: The Foundational Paradigm and Critical Expansion of Novel-to-Music Research: A Review of Werner Wolf's *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*

Abstract: Werner Wolf's *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality* transforms “musicalization of fiction” from impressionistic criticism into an analyzable academic topic through the lens of intermediality theory. It establishes a distinction

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

between “thematization” and “mimicry”, identifies three pathways of realization, and develops a multi-layered evidentiary framework, while tracing the historical trajectory of English novel musicalization from the 19th to the 20th century. While affirming its paradigmatic innovation, this article points out lingering theoretical issues—such as media essentialism, limitations in canonical narratives, neglect of reception dimensions, and insufficient attention to the transformation of mass media—with the aim of providing reference for further development in cross-medial studies.

Keywords: *The Musicalization of Fiction*; Werner Wolf; intermediality; transmedial studies

Author Biography: Liu Xi, a doctoral student at the School of Literature, Hubei University.

Research areas: cross media studies of music and literature. E-mail: 1360186527@qq.com

沃尔夫（Werner Wolf）是奥地利格拉茨大学英语与比较文学系教授，国际知名的媒介间性研究学者，其研究领域涵盖文学理论、叙事学、文学与其他艺术的跨学科研究以及现代主义文学研究。他的《小说的音乐化：媒介间性的理论与历史研究》（*The Musicalization of Novels: Theoretical and Historical Studies on Mediation Intimacy*）^①自 1999 年出版以来，持续受到学界关注。该书于 2022 年由李雪梅译为中文出版，迅速成为国内文学与音乐跨媒介研究领域的核心参考文献。

沃尔夫在书中开篇所指出的：“文学的‘音乐性’在文学批评话语中通常被误用，它仅仅是一个有疑问的隐喻性褒义词”（8）。无论是西方批评界对乔伊斯、伍尔夫作品交响乐式结构的笼统赞誉，还是中国学界对沈从文、汪曾祺小说诗意与音乐性的模糊描述，大多停留在主观感受的层面，缺乏清晰的概念界定和可验证的分析标准。

20 世纪 80 年代以来，国内学者开始关注文学作品中的音乐性问题，但多数研究仍局限于“以文释乐”或“以乐解文”的简单类比。近年来，随着傅修延《听觉叙事研究》（*A Study of Auditory Narratology*）等著作推动了听觉文化与跨媒介研究，但在小说音乐化领域仍缺乏系统的理论框架。

自 1999 年问世以来，《小说的音乐化》在国际学界已被公认为跨媒介研究的奠基之作，受到广泛赞誉，同时也在理论预设、历史叙事范围及接受维度等方面引发持续反思。2022 年中文版的出版，填补了国内系统性研究小说与音乐的跨媒介叙事关系的空白。然而，一部著作的奠基性并不等同于终结性。本文在系统评价沃尔夫贡献的同时，尝试与其理论预设展开批判性对话，以探明这一研究范式的有效边界与拓展可能。

全书共分为两大部分。第一部分为理论建构，从符号学角度对比音乐与叙事文学文本的媒介差异，阐释了媒介间性理论，区分了主题化与模仿，提出了小说音乐化的三种实现路径和多层次证据体系。第二部分为历史实证，追溯浪漫主义音乐崇高化话语的兴起，以昆西

^① 维尔纳·沃尔夫：《小说的音乐化：媒介间性的理论与历史研究》，李雪梅译，上海：华东师范大学出版社，2022 年。本文关于《小说的音乐化：媒介间性的理论与历史研究》的全部引文均引自该中译本，以下简称《小说的音乐化》。

(Thomas De Quincey)、乔伊斯 (James Joyce)、伍尔夫 (Adeline Virginia Woolf)、赫胥黎 (Aldous Huxley)、伯吉斯 (John Anthony Burgess Wilson)、贝克特 (Samuel Beckett) 等作家为核心案例,梳理了英语小说音乐化从浪漫主义到后现代主义的发展历程。全书理论与实践紧密结合,宏观历史叙事与微观文本细读相互印证,展现出作者深厚的理论功底和精湛的学术把控力。

一、理论范式建构:终结研究的印象式批评状态

沃尔夫在理论层面最杰出的贡献,在于终结了小说音乐化研究的印象式批评状态,构建了一套逻辑严密、可操作、可验证的分析范式,这一点在国际学界获得广泛认可,波特罗 (Jean Louis Pautrot) 肯定其为“音乐—文学研究领域的一项宝贵贡献”(253)。这一范式的建立,不仅为小说音乐化研究划定了清晰的学术边界,更为整个跨媒介研究领域提供了重要的方法论基础。

沃尔夫首先从符号学的基本原理出发,辨析音乐与叙事文学两种媒介在能指、所指与意义生成方式上的根本差异:音乐的能指是在时间中流动的声音,不具有固定的指涉对象,其意义主要产生于声音元素之间的形式关系;而文学的能指是语言文字,具有约定俗成的概念意义,其意义生成主要依赖于能指与所指之间的指涉关系。这种媒介本质的差异决定了文学永远不可能变成音乐,两者之间的转换存在着不可逾越的天然阻力。据此,沃尔夫审慎地指出:“无论如何,‘音乐化’至多能够在文学中以暗示的和间接的方式存在,在小说中更是如此”(46)。也就是说,小说音乐化的本质不是媒介的等同,而是文学文本对音乐某些形式特征和美学效果的模仿与转化。然而,这一审慎定义在划分边界的同时,是否也强化了某种媒介本质主义?后结构主义以来的理论已深刻质疑了语言稳定的指涉性,而20世纪以来的音乐实践也极大挑战了音乐的纯粹自律性。沃尔夫基于符号学的二元区分在操作层面固然有效,但在面对那些刻意混淆媒介边界的极端实验文本时,可能需要更多弹性。进而,沃尔夫做出了全书最具决定性的概念区分——主题化与模仿。他指出,如果仅仅在小说中谈论音乐、出现音乐家,这只能算作主题化,仍属于内容层面;而真正的音乐化则必须发生在话语层面,体现为叙事文本在结构、语言或想象内容上对音乐的模仿。这一区分将研究焦点从“写了什么”转向“如何写”,划清了真正的音乐化实践与表面的音乐题材书写之间的界限。

在明确了核心概念之后,沃尔夫将小说音乐化的具体实现路径归纳为三种基本类型。“文字音乐”(word music)是最直接、最微观的音乐化方式,指通过语言的语音、节奏、韵律、声调等模仿音乐的声音特征。乔伊斯在《尤利西斯》(*Ulysses*)塞壬插曲中对这一技术的运用堪称极致:大量使用头韵、尾韵和拟声词,通过句子的长短变化模仿音乐的节奏起伏,甚至通过文字的排版来模仿乐谱的视觉效果。沃尔夫指出,乔伊斯在这里并非仅仅在主题层面谈论音乐,而是在文本的话语层面真正实现了对音乐效果的模仿。结构类比是最宏观、最常见的音乐化方式,指在小说整体叙事结构上模仿奏鸣曲、赋格、交响曲等音乐曲式。赫胥黎的《点对点》(*Point counter Point*)以巴赫 (Johann Sebastian Bach) 的《勃兰登堡协奏曲》

(*Brandburg Concertos*)为蓝本,将多条情节线索对应独立的“声部”,形成复杂的对位结构。想象内容类比则是最间接、最微妙的音乐化方式,指通过人物的意识流、心理活动或场景描写,在读者的想象中唤起音乐的体验和感受。伍尔夫的《弦乐四重奏》(*The String Quartet*)是这一类型的典范之作。小说没有直接描写演奏过程,而是通过四个听众的意识流展现音乐在心灵中的回响。

值得注意的是,这三种路径的边界并非绝对清晰。乔伊斯在塞壬中同时调动了文字音乐与结构类比,而伍尔夫的意识流描写则难以截然区分想象内容类比与文字音乐。沃尔夫对分类边界的绝对化,某种程度上限制了对跨媒介实践复杂性的充分展开。

为了解决如何证明一部小说确有音乐化意图而非读者的主观臆测这一棘手问题,沃尔夫建立了一套多层次的证据体系,要求从外部语境(作者的音乐素养、教育背景、创作笔记、书信、访谈等)、文本内部线索(标题、题词、章节划分、人物或叙述者关于音乐的元评论等)以及文本特征(三种音乐化技术的实际呈现)三个维度收集证据,相互印证。这一体系极大地提升了跨媒介研究的学术严谨性。

然而,沃尔夫将作者意图置于证据体系的首要位置,在后结构主义语境下显得颇为传统而保守。当面对那些刻意消解作者主体性的后现代文本时,外部语境的证据往往恰恰确实或不可靠。此外,该体系虽旨在排除读者的主观臆测,却几乎完全忽略了对真实读者在阅读过程中的审美体验与意义建构的考察:一个精心建构的赋格式结构,若读者不具备相应的音乐知识,是否还能产生预期的形式美感?还是会遭遇阅读的认知挫败?沃尔夫建立了严密的聚焦文本创作与形式生成机制分析框架,却将关注阅读行为与读者反应悬置起来,这为后续在接受美学研究留下了巨大的拓展空间。更深层的反思还指向其术语的意识形态预设。沃尔夫将“音乐化”作为中性分析范畴直接使用,却未审视该词本身即源自郝胥黎1928年的现代主义小说《点对点》,带有特定的美学意识形态与历史标记。这种未经反思的术语选择,使其理论框架不自觉地以现代主义美学为预设标准,在面对非现代主义或后现代主义文本时,自然显得弹性不足。

二、历史谱系重构:系统梳理小说音乐化进程

理论的价值在于解释历史。沃尔夫将音乐化小说置于二十世纪西方现代主义与后现代主义文学思潮中加以审视,正如李亚飞所概括的,“沃尔夫认为,这些小说通过从内容和结构上采用音乐化的叙述策略,创造了一种陌生化的效果,并以此挑战传统的小说美学边界”(102),并指出其通过音乐化叙述策略创造陌生化效果,从模仿音乐的自我指涉性、回应主体感官、效仿复调解构现实主义线性叙事三个方面回应了现代主义与后现代主义的核心关切(102-103)。这一形式与语境融合的分析视角,被视为突破了结构主义式的纯粹形式分析框架(103)。在此基础上,沃尔夫对19至20世纪英语小说音乐化的发展历程进行了全面而深入的历史重构。

沃尔夫将小说音乐化的源头追溯至18世纪末至19世纪的浪漫主义美学转型。这一时期,

音乐从传统的“最低级的艺术”一跃成为“最高的艺术”，被赋予了前所未有的崇高地位。康德（Immanuel Kant）的美学理论为音乐的自律性奠定了哲学基础，谢林（Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling）将音乐视为“宇宙的原型”，叔本华（Arthur Schopenhauer）则认为音乐是“意志的直接客体化”。贝多芬等音乐家的创作实践，进一步证明了音乐具有强大的情感表现力和精神深度。正是在此背景下，小说家们开始主动吸纳音乐的形式与美学原则，尝试在小说中“获得”音乐所代表的超验价值。需要指出的是，沃尔夫对“音乐神话”的追溯本身，是否也带有某种后设的“去历史化”倾向？他将浪漫主义以降的音乐崇高化叙述为一个相对统一的神话，但 18 世纪末至 19 世纪的音乐观念实则充满张力与竞争。

依托理论框架与前史分析，沃尔夫以昆西、乔伊斯、伍尔夫、赫胥黎、伯吉斯、贝克特等为核心案例，构建出英语小说音乐化发展脉络。昆西《梦的赋格》（*Dream Fugue*）被定义为浪漫主义音乐化的开端。沃尔夫承认此文本音乐化证据充足，但质疑布朗（C. S. Brown）将文本结构与赋格曲式完全对应的解读，认为其牵强之处在于“未能令人信服地解决‘音乐的’声部同时性的辨认这个关键问题”（151）。沃尔夫提出更合理的解读：其“赋格”性更多体现在将三组人物视为三个“声部”，围绕“横向运动”（152）主题，通过读者对文本内容的想象性重建，形成一种“对位”关系。其功能在于将个人体验提升至历史与宗教寓言的层面，展现了浪漫主义对音乐与无意识、形而上秩序的联结。乔伊斯《尤利西斯》中的塞壬插曲被视为现代主义音乐化的第一个高潮，代表了现代主义音乐化的复杂性与激进性，探寻语言模仿音乐的极限。帕特罗特注意到，沃尔夫对塞壬章节赋格结构的辩护最终仍承认其“依然成问题”，而令评论者着迷的反而是乔伊斯后期写作美学中音乐作为元美学与互文策略的部分（256）。这暗示沃尔夫所执着的“客观音乐结构”分析，或许并非理解乔伊斯音乐化实验的唯一路径。伍尔夫与赫胥黎构成现代主义第二个高潮：伍尔夫的《弦乐四重奏》是“人物的音乐化”典范，其音乐化段落严格限制在焦点人物聆听音乐时产生的意识流中，功能在于刻画异常敏感的现代个体，并对比音乐提供的短暂和谐与日常世界的混乱；赫胥黎的《点对点》则代表了“理念的音乐化”，通过宏观“结构类比”以音乐形式来组织大量人物、情节和主题，应对现代世界经验的无序与碎片化。

后现代主义方面，伯吉斯《拿破仑交响曲》（*Napoleon Symphony*）以四章对应贝多芬（Ludwig van Beethoven）《英雄交响曲》（*The Symphony No. 3 in E flat major, Op. 55*）的四个乐章，服务于对拿破仑英雄神话的互文性解构；贝克特《乒》（*Ping*）则走向极端，其音乐化服务于极端的“去指涉化”和“元小说自反”，然而，波特罗指出，贝克特的《乒》按沃尔夫自己的标准充其量只是“一个边界案例”，因该文本缺乏明确的音乐指涉（256）。莫塔（Carol R. Motta）亦批评沃尔夫的后现代选择局限于“实验性、否定些、不透明、高度去指涉或自反性的文本”，这些只是后现代主义小说的一个碎片，却因其与第一部分定义三条模仿原则“有利地兼容”（89）而被选中。

通过这一历史谱系的梳理，沃尔夫清晰地展现了小说音乐化的功能演变：从浪漫主义时期作为通往形而上世界的桥梁，到现代主义时期作为应对经验碎片化的工具，再到后现代主

义时期与解构主义、元小说相结合的形式游戏。这种清晰的功能演变图式，是否在一定程度上是通过对历史材料的筛选与编排而获得的？那些被排除在谱系之外的“非典型”实践是否恰恰能够挑战这一线性叙事的完整性？

三、理论范式反思：批判审视局限与拓展反思

尽管沃尔夫的著作成就卓著，但其构建的体系也并非无懈可击，在理论的自性、历史叙事的涵盖面以及具体文本的阐释上，仍有可商榷与深化之处。必须首先承认，沃尔夫将叙事作品形式结构的生成与历史文化语境相结合的尝试，在国内学界被视为突破了结构主义式的纯粹形式分析框架，具有方法论上的指导意义。然而，这种视角的有效范围仍需审慎检视。沃尔夫对两种媒介差异的分析建立在 20 世纪主流的符号学与美学观念之上，这一区分虽在操作层面非常有效，但在理论深处不自觉地强化了某种本质主义的媒介观。后结构主义以来的理论已深刻质疑了语言稳定的指涉性，而 20 世纪以来的音乐实践也极大地挑战了音乐的纯粹自律性。沃尔夫的模型在面对刻意混淆媒介边界的极端实验文本时，可能需要更多的弹性。若引入斯莫尔（Christopher Small）“音乐即社会行为”的视角或德里达（Jacques Derrida）对语言自律性的解构，小说音乐化的分析框架或许可以从“媒介间模仿”转向“媒介间生成”，即关注两种媒介在相遇中如何彼此重塑。

在历史叙事的“经典化”脉络方面，沃尔夫选取的五个案例构成了以高雅现代主义为核心的经典谱系。论述焦点集中、脉络清晰，但也可能忽略了更非典型的脉络：侦探小说对重复与变奏的结构挪用、科幻小说中的声景叙事，其功能可能与现代主义的元美学探索截然不同。此外，本书严格限定于英语文学，但小说音乐化在德语文学，如曼（Thomas Mann）《浮士德博士》（*Doktor Faustus*）、法语文学如普鲁斯特（Marcel Proust）《追忆似水年华》（*A la recherche du temps perdu*）中同样丰富，且可能呈现出不同的文化逻辑。德语文学中的音乐化往往与“总体艺术”理想相连，法语文学则更早发展出于印象派音乐的共鸣，这些传统若被纳入比较，将极大地丰富小说音乐化的历史图景。

沃尔夫对研究范围的自我限定不仅体现在语种上，也体现在媒介形态上。莱尔肯穆勒（Joachim Lerchenmueller）指出，沃尔夫明确排除了诗歌、声乐及交响诗等体裁，将目标媒介严格限定为纯文学文本（380）。这种对纯文学边界的捍卫，与其对媒介间性的开放姿态之间存在张力。泽韦克（Bruno Zerweck）呼吁将“非经典”的音乐化叙事纳入考察，如莫里森（Toni Morrison）《爵士乐》（*Jazz*）、多克托罗（E. L. Doctorow）《拉格泰姆时代》（*Ragtime*）中对爵士乐的叙事模仿，或库雷西（Hanif Kureishi）《黑色唱片》（*The Black Album*）、拉什迪（Salman Rushdie）《她脚下的土地》（*The Ground Beneath Her Feet*）中对流行音乐的挪用（251）。莫塔亦指出，沃尔夫遗漏了“声音和形式方面的所有实验”，特别是音乐领域自身在二十世纪经历的革命性转型（90）。当小说音乐化的对象已从巴赫的赋格转向爵士乐的即兴、电子音乐的声景时，沃尔夫以绝对音乐和古典曲式为核心的分析框架，便难以解释这些新型音乐—文学关系的生成机制。

书中沃尔夫的分析主要集中于作者意图与文本结构,对读者如何实际接受或体验这些音乐化文本着墨不多。一个精心构建的赋格式结构,若读者不具备相应的音乐知识,是否还能产生预期的形式美感?抑或反而遭遇阅读的认知挫败?以《点对点》为例,不熟悉巴赫对位法的读者或许无法辨认其结构类比,却可能直觉地感受到文本的多线交织与节奏感。这意味着音乐化小说的意义生成并非完全依赖于音乐知识的精确匹配,而可能诉诸一种更普遍的节奏直觉或身体感知。帕特罗特进一步指出,沃尔夫提出的“知情读者”概念实际上回避了批评者自身在文本中寻找音乐模式时的主观性(256)。尽管沃尔夫建立了精密的客观证据体系,但在第二部分的具体分析中,他“广泛地诉诸主观、诠释性的反应”,这种张力暴露了纯粹客观化分析在跨媒介研究中的限度(256)。换言之,音乐化文本的意义并非完全由作者意图与文本结构预先决定,而是在读者的实际阅读行为中不断生成的;当沃尔夫将读者的主观臆测作为需要排除的噪音时,他也同时排除了跨媒介审美体验中最具活力的部分。

在全书中,沃尔夫主要关注作为抽象艺术形式的音乐,但19世纪末以来,录音技术、广播、电影等新媒介彻底改变了音乐的传播与接受方式。这种听觉文化的转型,是否以及如何影响了小说家对音乐的感知与挪用?沃尔夫对音乐本身的经典化与去技术化理解,使其错过了探讨技术中介如何重塑文学-音乐关系的机会,也削弱了其对当代声音文化研究的解释力。如莫塔所言,这种遗漏“对音乐领域的实验不公平”,因为作家与音乐家“栖居于同一种文化并分享同样的美学关怀”(90)。从留声机到数字声景,音乐在二十世纪的形态剧变必然重塑小说家对音乐的感知方式;沃尔夫以绝对音乐和古典曲式为核心的分析框架,难以解释这些技术中介与流行美学如何重塑文学—音乐关系。

尽管存在上述局限,《小说的音乐化》的奠基性地位仍然无可撼动。该书的巨大价值,不仅在于它重构了小说音乐化的历史谱系,更在于它示范了一种形式分析与历史研究深度融合的研究方法。沃尔夫成功地将一个曾经充满主观臆断的研究领域,转变为一块可以进行理性对话、精细分析和历史阐释的学术沃土。在数字媒介飞速发展的今天,艺术之间的边界正在持续流动。沃尔夫所建立的分析范式,不应被视为封闭的终点,而是理论基石。未来的研究或可在以下方向上实现突破:引入后结构主义与声音研究理论,松动媒介本质主义的预设;纳入类型文学、非英语文学及大众听觉文化,打破经典化与英语中心主义的叙事;从接受美学与认知诗学角度,探索音乐化文本的实际阅读机制与身体感知。唯有在继承沃尔夫严谨分析精神的同时,不断拓展其理论边界,跨媒介研究才能真正回应数字时代艺术实践的复杂性,而《小说的音乐化》也必将作为一块持续激发学术对话的理论基石,而非仅仅是一个供人仰望的学术坐标。

Funding: This research received no external funding.

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

ORCID

Liu Xi ^{ID} <https://orcid.org/0009-0009-4204-841X>

引用文献【Works Cited】

Lerchenmueller, Joachim. "Review of *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality* , by Werner Wolf. " *Arcadia: Zeitschrift für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft* 2 (2000): 378-383.

Motta, Carol R. "Review of *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, by Werner Wolf." *Comparative Literature Studies* 1 (2002): 87-91.

Pautrot, Jean-Louis. "Review of *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, by Werner Wolf ." *Poetica* 1/2 (2001): 253-257.

Zerweck, Bruno. "Review of *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, by Werner Wolf ." *AAA: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 2 (2001): 250-251.

李亚飞:《媒介间性与文学研究——图绘维尔纳·沃尔夫的媒介间性理论》,载《外国文学动态研究》2019年第6期,第97-105页。

[Li Yafei: "Intermediacy and Literary Studies - Illustrating Werner Wolf's Theory of Intermediacy". *Foreign Literature Dynamic Research* 6 (2019): 97-105.]

维尔纳·沃尔夫:《小说的音乐化:媒介间性的理论与历史研究》,李雪梅译。上海:华东师范大学出版社,2022年。

[Werner Wolf. *Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Trans. Li Xuemei. Shanghai: East China Normal UP, 2022.]



JLMS

Journal of Literature and Music Studies

JLMS, Vol. 1, No. 1, 2026, pp.114-122.

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

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

DOI: <https://doi.org/10.64058/jlwe260112lsebc>



“一块边缘锋利但中心失焦的透镜” ——评贾克·阿达利《噪音：音乐的政治经济学》

欧其晟 (Ou Qisheng)

摘要：贾克·阿达利在《噪音：音乐的政治经济学》中以“有组织的噪音”重新定义音乐本体，建构了“牺牲—再现—重复—作曲”四阶段模型，更以音乐形式变革先于社会体制转型且具有预言性质的激进命题挑战了传统经济基础与上层建筑的线性决定论。《噪音》在跨学科整合、听觉转向及文化批判方面展现出重要的范式意义，但核心概念“噪音”的表述逻辑多有矛盾导致其理论内涵始终没有彻底明确，“音乐预言论”则存在不可证伪性与因果机制模糊的致命缺陷。综合来看，《噪音》一书的启发性与局限性并存，阿达利在书中锐意进取的学术开拓尝试虽然略失严谨，但仍然为音乐社会学甚至社会文化批判领域提供了新的起点。

关键词：《噪音：音乐的政治经济学》；贾克·阿达利；文化批判

作者简介：欧其晟，香港浸会大学人文与社会科学院文学硕士。研究方向：文学与音乐的跨媒介研究。电子邮箱：frank2026bu@163.com。

Title: “A Lens with Sharp Edges but a Blurred Centre”: A Review of Jacques Attali’s *Noise: The Political Economy of Music*

Abstract: In *Noise: The Political Economy of Music*, Jacques Attali redefines musical ontology through the concept of “organized noise,” constructs a four-stage historical model of “Sacrificing–Representing–Repeating–Composing,” and advances the radical proposition that transformations in musical forms precede and possess prophetic qualities with respect to social

Received: 13 Mar 2026 / Revised: 28 Mar 2026 / Accepted: 10 Apr 2026 / Published online: 30 May 2026 / Print published: 30 Jun 2026.

institutional change, thereby challenging the linear determinism of the traditional base-superstructure paradigm. *Noise* demonstrates significant paradigmatic import in interdisciplinary integration, the auditory turn, and cultural critique; yet the core concept of “noise” is fraught with logical inconsistencies that prevent its theoretical connotations from being fully elucidated, while the “prophetic theory of music” suffers from fatal deficiencies of unfalsifiability and obscure causal mechanisms. Taken as a whole, *Noise* exhibits a coexistence of heuristic value and theoretical limitation: although Attali’s ambitious scholarly endeavor sacrifices a degree of analytical rigor, it nonetheless furnishes a critical point of departure for the sociology of music and, more broadly, for the field of socio-cultural critique.

Keywords: *Noise: The Political Economy of Music*; Jacques Attali; cultural criticism

Author Biography: **Ou Qisheng**, Master of Arts, Faculty of Humanities and Social Sciences, Hong Kong Baptist University. Research area: cross-media studies of music and literature. E-mail: frank2026bu@163.com.

阿达利 (Jacques Attali) 是法国著名的政治和经济学学者,也是当代法国文坛的“怪才”:他著作颇丰且涉猎广泛,从数理经济到社会文化,人类社会的方方面面似乎都能成为他的研究方向。他的《噪音:音乐的政治经济学》^①(*Bruits: Essai sur l'économie politique de la musique*)于1977年出版,代表了20世纪后半叶人文社科领域一次雄心勃勃的跨学科整合试验,其中译本由宋素凤和翁桂堂翻译,最早出版于1995年(时报文化),后于2000年(上海人民出版社)和2015年(河南大学出版社)由不同出版社再版发行,在国内学界尤其是音乐跨学科研究领域有着举足轻重的地位。

本文认为《噪音》是一本极具启发性但略失严谨的书,理论创新与逻辑疏漏并存的局面使其恰如“一块边缘锋利但中心失焦的透镜”。在此核心隐喻的统摄之下,本文首先聚焦于阿达利《噪音》的理论锐度与学术前瞻,而后浅析“四阶段模型”与“音乐预言论”,最后探讨阿达利理论的框架性漏洞并对其理论应用做出一定的当代展望。总的来说,《噪音》的价值正是在于它以一种充满矛盾、自造困境的方式为音乐社会学乃至社会文化批判领域建构了一种必然也必须被超越的分析模式。

一、边缘锐利:跨学科整合、概念重构与听觉转向

《噪音》中最受学界关注的正是上文提及的“跨学科整合试验”:阿达利在书中尝试打破传统音乐学研究的学科壁垒,将经济学、政治学、人类学等多学科方法融于同一分析框架

^① 贾克·阿达利:《噪音:音乐的政治经济学》,宋素凤,翁桂堂译,郑州:河南大学出版社,2015年。本文关于《噪音》的全部引文均引自该中译本,以下引文只标注页码,不再一一说明。

之中，以期建构一种全新面貌的“音乐的政治经济学”。这种方法论上的创新使得《噪音》在某种程度上实现了法兰克福学派的文化工业批判与法国后结构主义思潮的有机结合：一方面保留了社会批判理论对于权力、意识形态等要素的敏感，另一方面又吸收了符号学对于意义生成机制的精细分析。他在书中广泛援引福柯（Michel Foucault）的权力理论、巴特（Roland Barthes）的符号学理论和基拉尔（René Girard）的替罪羊理论等，将音乐重新定义为一种既为社会权力所塑造，又具有塑造社会之潜能的复杂符号系统——“有组织的噪音”（阿达利 13）。

这一理论取向在一定程度上回应了韦伯（Max Weber）在《音乐社会学：音乐的社会与理性基础》中提出的经典议题：如何理解西方音乐理性化与社会变迁之间的历史关联？为了回答这一问题，韦伯“在历史及当代事实中寻求音乐理性化的规律，采用民族志研究原始部落的方法，检验古代、希腊对此的结论”（克罗耶尔 德文版序 2）。而阿达利在一定程度上扬弃了这一做法，他不再满足于将音乐形式变迁归因于宗教、技术与社会结构，而是主张音乐本身就是一种富有预言性质的力量，其形式变革往往作为社会经济体制转型的先导或者“预演”。从理解框架来说，阿达利在《噪音》中构建了一个超级诠释模型——“音乐预言论”/“音乐是社会的先兆”，并以此为文化研究、声音研究等领域开辟了新的理论空间。

此外，阿达利对于“噪音”的颠覆性重构也是引得学界侧目的另一个重点所在。他回避了常见于音乐美学或音乐理论领域的物理主义路径倾向——“噪音是由物体不规则的振动所产生”（童忠良 1），也对信息论中“噪音是对信息传递之干扰”的功能主义定义保持一定距离，转而以一种颇具理论开放性与概念模糊性的姿态搭建了基于相对关系的噪音本体论。书中既有“噪音，它本身是不存在的，只有当它和将它镌刻在其中的系统发生关联时方始存在”（62）的直接表述，也有“音乐——有组织的噪音”（13）的间接定义，这种“模糊定义群”虽然为“中心失焦”埋下伏笔，但也避免了引介“经典定义”所带来的理论钝化问题。而正如廖炳惠在《噪音》导读中所言：“整部音乐史是噪音如何被接纳、转化、调谐，进而传播、制造出新社会秩序的政治经济史”（3）。阿达利明确将音乐的政治经济学“视为一系列被噪音（换言之，对差异的质疑）所侵犯的秩序……而这些噪音是预言性的，因为它们创造新的秩序”（46），这一视角侧面指出了一种抵抗社会同质化进程的可行策略——维护噪音的不可吸纳性（例如持续创造新类型噪音）——进而为特定文化政治实践提供了理论支点。值得一提的是，同时期的谢弗（Murray Schafer）从声音生态学的视角提出了“声学设计”（acoustic design）这一理念，其中包括“消除和限制某些声音（降噪），在新声音被随意释放到环境之前对其进行测试，还要保存声音（声音的标记）”（考克斯 70）。这种价值取向上的分野形成了有趣且富有张力的理论对话。

从认识论角度来看，阿达利的理论还隐含从视觉中心主义到某种“听觉现象学”的认知

转向。他在开篇就指出：“世界不是给眼睛观看，而是给耳朵倾听的……倾听噪音，我们才能洞察人类的愚昧并估计会把我们引向何方”（11）。这种从“凝视”到“倾听”的转变可以在伊德（Don Ihde）针对庞蒂《知觉现象学》的批驳与“听觉现象学”的提出中找到共鸣（王敦 3-19）。阿达利将这一认识论具体化为音乐社会学的分析框架，不仅给出了具备可操作性的理论路径，还为当代声音研究作为独立学科提供了一定的理论合法性。

二、历史之镜：“四阶段模型”与“音乐预言论”

《噪音》最核心的理论贡献在于“牺牲—再现—重复—作曲”的音乐社会史四阶段模型建构，这一“颇具野心”的模型试图将整个西方音乐史的宏观演进与政治经济体制变迁进行对应匹配。在牺牲阶段，噪音被理解为一种“杀戮的拟像”（61），而音乐的功能则被界定为一种“牺牲的符码”（57）。阿达利指出：“它（音乐）的主要功能不能从美学中追寻，而是在于它参与社会规范的效果”（70）。这揭示了音乐与权力联结的某种原初场景：音乐从来不是纯粹的审美对象，而是一种社会治理的技术手段/装置。

再现阶段则标志着商品化的音乐从集体仪式向审美消费的转移。金钱与音乐的关系深切改变了音乐家的社会身份——“从仆从音乐家到企业音乐家”（106），使得音乐成为了事物价值的先锋，并为音乐景观与明星系谱的出现埋下伏笔。一种存在于资产阶级音乐厅中的“完美的寂静”拉开了该阶段的序幕，赋予了音乐独立自主的存在（105-106），并向我们言说了某种“无声”对于音乐的臣服乃至人为和谐的认可。黄浩伦就该阶段提出：“阿达利意在说明，音乐已成为了代表新的社会阶层的权力中心所争夺的意识形态宣教的重要高地”（87）。但这种解读事实上是“回退的”：阿达利在这一阶段已然将音乐内生发展逻辑置于社会政治经济发展之前，音乐的再现阶段向人们揭示的实际上是消费时代（即下一时代）的社会逻辑——“商品代表那些购买他们的秩序、他们的荣耀景观的人们说话”（178）。

随着机械复制时代的到来，音乐进入了重复阶段，唱片业的问世使得“音乐与金钱的关系开始夸耀起来，不再是暧昧可耻的”（191），而以唱片为载体的音乐成为了“第一个生产符号的系统”（191）并由集体消费转变为个人消费。由于音乐变成了背景噪音并侵吞自然噪音的领地，作为某种追求的“完美的寂静”被逐步瓦解。在这一阶段，“为了要累积利润，有必要出售可以储存的符号生产，而不仅仅是它的景观”（192）。这种音乐的客观重复实际上指明了重复性消费的存在，而这种重复（如同物的堆积）不仅阻隔了差异性的沟通还造成了“意义的缺席”（221）。转入政治场域，阿达利指出：“音乐的政治角色……在于它的存在本身”（263）。这意味着音乐不仅是资本主义社会控制的技术装置——权力言说的方式，还成为了资本主义社会意识形态的象征。

作曲阶段则是最具乌托邦色彩的部分，其核心观念在于“谱写自己的生命之歌”（284）。

当代音乐逐渐转向某种艺术行为（或者说行为艺术化），从对传统音乐会的反叛（动态形式）到对音乐创作的反叛（静态形式），艺术家愈发拒斥金钱霸权对其施加的标准化想象。阿达利将凯奇等人的实验音乐视为这一阶段的先驱，认为凯奇的颠覆性表现在“对音乐导引本质与网络形式本身的否定”（292）中，并指出：“（作曲就是）发明新的符码，在创造语言的时候也同时创造信息”（287）。最后，阿达利预言“作曲解放了时间，使之可以是活生生的经验，而非囤积之物”（311）。

与“四阶段模型”密切关联的是“音乐预言论”/“音乐是社会的先兆”这一激进命题。阿达利在书中混合使用“预言”（*prophecy, prophétique*）和“先兆”（*premonitory, prémonitoire*）两种表述，这两个概念在认识论和宗教概念中并不能等同：前者表示一种对未来的确定性知识；后者则代表一种不确定的、尚待解读的符号。阿达利宣称他的研究是要“找出人类历史与经济变迁，以及噪音系统化为符号的历史之间的关联；用后者预测前者的演进；结合经济学与美学；阐述音乐是先知性的，而社会体制则与之应和”（15）。这一命题包含三层相互关联的论断：一是音乐的变革与社会体制的变革有着对应关系；二是这种对应关系有着时间上的错位，音乐变革先于社会变革；三是音乐因这一时间错位而获得“预见性”，从而作为尚未到来之社会体制的先兆。这无疑是对传统马克思主义“经济基础——上层建筑”关系论述的激进挑战，正如詹姆斯（Fredric Jameson）在英文版序言中所说：“他是首位揭示‘相互作用’模型另一潜在逻辑推论的学者——即上层建筑能够以预言性和预示性的方式预判历史发展、预示新型社会形态的可能性”（xi）。阿达利在尝试构建一种关于文化形式与社会形态之关系的变体唯物史观：音乐作为社会符号系统的浓缩形式，其内在矛盾与运动发展先于社会制度层面的对应调整。这一方面延续了社会存在决定社会意识的马克思主义基本立场，另一方面则赋予了音乐形式相对意义上的先导性，从而偏离了经济基础决定上层建筑的固定推论。

然而，这一乌托邦构想在现实历史面前是脆弱的，阿达利所举的自由爵士之例实际上揭示了“音乐预言论”因果机制的断裂：音乐形式“预言”了自由，却无法“实现”自由，音乐宣告的替代方案被经济基础无情击败并吞噬。虽然他将此归咎于“这种噪音与重复网络中流行的信息属于不同层次的声音，它无法让他人听到自己的声音”（300），但这恰恰是“音乐预言论”的根本困境——它没有将符号潜能有效转化为社会现实的传导机制。另一角度上，詹姆斯（Robin James）曾借助福柯的晚期理论指出：作曲阶段更应该被理解为一种“去规制化的新自由主义主体性模型”（138），阿达利误将新自由主义的极端化发展看成了社会解放的途径。必须明确的是，这种构想与现实的断裂并非偶然的历史挫折，而是阿达利理论建构中刻意回避的结构性缺陷。

三、中心失焦：概念漂移、预言困境与复用危机

《噪音》的理论野心是具有革命性意义的，但宣称某种声学实践是历史的先验图式也伴随着较大的理论风险，我们能在《噪音》的概念界定、历史分期等方面观察到其理论框架所暴露出的某种“结构性失焦”：核心概念由于重复定义或隐喻性使用导致定义模糊；超级诠释模型有着难以弥补的逻辑缺陷；方法论短板则使得理论验证与复用受到局限。

首先，“噪音”作为全书理论体系的基础，其定义出现了明显的矛盾，阿达利一方面宣称“噪音本身并不存在”（62），将其本体地位消解在彻底的相对关系中；另一方面又将噪音诠释为“对差异的质疑”（46）、“杀戮的拟像”（61）以及“意欲颠覆者反抗的可能”等，赋予其明确的多重政治内涵。其逻辑矛盾是难以调和的：如果噪音的存在完全依赖于“将它镌刻在其中的系统”（62），那么它如何能构成对这一系统的根本性“质疑”？不仅如此，在论述对照中还存在着价值取向上的矛盾：牺牲阶段的“噪音是暴力……制造噪音乃是打断信息之传递，使之不连贯，是扼杀”（61），噪音尚未进入符号系统（或者说是“前符号的”），是具有威胁的、混乱的，需要被音乐所驯化。但在“作曲阶段”中，噪音又成为了创造性的源泉、“未来的秩序”（308）。概而言之，“噪音”这一概念在明确需要统一论述的不同语境中承载了截然相反的价值向度，这种矛盾直接导致“噪音”的理论内涵始终无法彻底澄清。更为严重的是，上文曾指出阿达利“噪音”定义对于其他学科定义的回避，但他本身并未提供一个具有操作性的替代路径。当阿达利宣称噪音“只有当它和将它镌刻在其中的系统发生关联时方始存在”（62）时，“系统”的边界、逻辑，“关联”的属性、模式，“存在”的方式、形态都没有在后文得到充分的界定与解释。这使得“噪音”几乎成为一个开放概念，其使用依赖于研究者简单的类比联系或直觉判断，进而丧失了成为某种严谨的、可重复的方法论程序的可能。

而“音乐的政治经济学”作为《噪音》的副标题略显“名不副实”。从斯密（Adam Smith）到马克思（Karl Heinrich Marx），政治经济学普遍关注生产、分配、交换、消费的运作逻辑与内在机制，核心问题往往涉及生产关系、价值形式等。而阿达利对于“政治经济学”实际上是一种象征化、隐喻性的使用，其核心是揭示音乐与权力的象征关系，而并不涉及音乐产业的具体经济运作。这种模糊使用在“重复阶段”中尤为语焉不详——“为了要累积利润，有必要出售可以储存的符号生产，而不仅仅是它的景观”（192）。这一论断与该历史时期关涉的一系列政治经济学要素在前后文中均没有展开，阿达利将分析停留在“商品化”、“同质化”等抽象范畴，而没有对他所指出的音乐产业做进一步细化的经济研究。不仅如此，《噪音》中缺乏对“经济”本身的理论反思。例如：“作曲阶段”中自我实现式的音乐实际指向阿达利所预设的一种非商品化的、纯粹的、质朴的音乐经济，他将其作为批判音乐商品化的理想基础，但这一预设仅仅只是“被提出”，其历史与建构并未得到客观细致的审视。如果

用鲍德里亚（Jean Baudrillard）符号政治经济学的观点——任何形式的“经济”都是符号秩序与意识形态的产物——来重审上述预设，阿达利所构建的政治经济学就会钝化为一种理想化、道德化的经济叙事，其分析论述与社会政治经济运行逻辑之间的距离足以使“音乐的政治经济学”变成一种扁平的言说策略。

其次，“音乐预言论”作为一个超级诠释模型，其结构性缺陷远比上文提及的词义混杂严重得多。一方面是“不可证伪性”所带来的科学性危机，波普尔曾提出：“衡量一种理论的科学地位的标准是它的可证伪性或可反驳性或可检验性”（52）。而阿达利的论述策略恰恰处于一种模糊的“不可证伪”状态：首先确立音乐形式与社会形态之间的结构性对应，然后宣称音乐的变革“先于”并“预言”社会变革。阿达利曾断言“巴赫几乎探索了调性音乐系统里所蕴含的所有可能性，甚至超过。他的作为显示了未来两个世纪中的工业拓展史”（46）。但他并未揭示这一论述的实证基础是什么，读者也无从得知巴赫对调性音乐的探索与资本主义工业拓展的对应关系是如何确立的。不难发现，这种不可证伪性的根源在于阐释学循环：音乐形式与社会形态之间的对应关系，既是阿达利的理论预设，用以确保音乐预言论的成立；又是历史的经验结论，来源于对历史材料的选择性分析。这一循环往复的终极形式是一种自我言说的封闭诡辩：原则上任何历史材料都可以被纳入框架，如果音乐变革是先行的，那是“预言”；如果是同步的，那是“对应”/“反映”；如果是滞后的，那是“蕴藏”（即潜在的“预言”）。这使得音乐预言论成为了一把能够打开任何历史门锁的“万能钥匙”，但其理论本身的特异性和可证伪性也随之消解了。

另一方面则是作为历史推导理论的因果机制模糊甚至是缺失问题。阿达利宣称音乐能够“预言社会关系的改变”（12），但又承认“艺术背负着它的时代的记号”（15）。这里出现的时间悖论打破了线性因果的可能，二者在时间上重叠交叉，其因果的先后状态随着阿达利的论述任意漂移，因此也就不存在一个完全可被观测和厘清的因果方向。而在作用机制方面，阿达利曾抛出“噪音的确创造了意义……它使得在另一层次的体制上创造新秩序，在另一个网络中创造新符码成为可能”（77）的论断，并诉诸某种“突变论”来解释这一过程：“为了让符码进行转变，为了让支配性网络改变，某种巨灾必须发生，就如同仪式在阻绝了必要的暴力之后势必要有牺牲的危机”（78）。但“如同”只是一种类比修辞，而不是机制说明，这导致噪音如何转化为符码、符码如何传导至社会等问题依然悬而未决。在此意义上，阿达利所宣称的“我们的音乐预示了我们的未来”（28），可能并不指向政治经济学，而是在一种修辞学的层面运行——音乐不是驱动社会的原因，而是一种诗化的寓言。

最后，阿达利理论的概念模糊与框架缺陷直接导致了理论复用的精确性危机。研究者可以采用阿达利所提出的一系列术语来对特定音乐现象进行描述性归类，但由于判定标准是边界暧昧的，不同研究者的归类结果可能出现冲突。例如：当代电子音乐如果出现结构性重复

该如何理解,是将其理解为“重复阶段”的极致化体现,还是“作曲阶段”的集体性先声?阿达利的框架在面对可被理解为“时期模糊”的音乐现象时是分析无能的。而正如廖炳惠所言:“阿达利并没有以曲式或乐谱的细节,去分析任何一首音乐作品”(3),其理论也不能作为精细解读某一音乐形态的分析工具。他的“四阶段模型”是一个宏观且重叠模糊的历史分期,而不是微观的形态分析程序,研究者无法通过辨识音乐微观形态来为音乐现象寻找特定的历史阶段归属。

如果说精确性危机是一种理论复用的内部问题,那么稀释性传播则导致了理论复用的外部困境。《噪音》在学界被频繁引用,但往往只是作为某种“经典”被提及,例如“噪音”概念常被用于分析文化抵抗、身份政治等议题,但这类使用剥离了阿达利所构建的政治经济学语境,而是将其作为某种文化/艺术的政治性修辞话语。如果我们转向社会批判的视野,这种稀释几乎是当代理论的同一宿命:其理论的批判锋芒注定在学术体制中消磨殆尽,原本对于固有认知的挑战、对社会现象的批判,都会被转化为学术再生产的材料。或者说,任何理论被纳入任一学科知识体系的那一刻便注定无法逃离死亡(例如专有概念变成名词解释)。

但任何理论的光芒也都来源于对某些真理的折射,阿达利理论更应该被理解为一种“启发性工具”:它提供了一种全新的思考音乐与社会关系的概念框架、一个听觉经验政治经济化的批判视角、一次激进的跨学科整合试验所承载的一切得失——它勾勒了一种“音乐文化—政治经济批判理论”的可能。在当下,我们仍会继续追问:倘若文化工业全面收编了“差异”,批判理论如何保证否定性的锋芒不被钝化?如果反抗变成一种“姿态”或“表演”,那该如何辨别真正的抵抗和精致的妥协。阿达利的《噪音》恰能以其先锋与局限的特性,为我们思考这些问题提供一个更具可能性的起点。

Funding: This research received no external funding.

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

ORCID

Ou Qisheng ^{ID} <https://orcid.org/0009-0000-3965-3437>

引用文献【Works Cited】

Attali, Jacques. *Noise: The Political Economy of Music*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1985.

Jameson, Fredric. “Foreword.” Jacques Attali. *Noise: The Political Economy of Music*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1985. vii-xiv.

James, Robin. “Neoliberal Noise: Attali, Foucault & the Biopolitics of Uncool.” *Culture, Theory and Critique* 2 (2014): 138-158.

阿达利:《噪音:音乐的政治经济学》,宋素凤,翁桂堂译。郑州:河南大学出版社,2015年。

[Attali, Jacques. *Noise: The political economy of music*. Trans. Song Sufeng and Weng Guitang. Zhengzhou: Henan UP, 2015.]

波普尔:《猜想与反驳》,傅季重等译。上海:上海译文出版社,2005年。

[Popper. *Conjectures and Refutations*. Trans. Fu Jizhong et al. Shanghai: Shanghai Translation, 2005.]

黄浩伦:《音乐中的权力叙事——雅克·阿达利<噪音:音乐中的政治经济学>述评》,载《人民音乐》2024年第3期,第86-90页。

[Huang Haolun. "Power Narratives in Music: A Review of Jacques Attali's '*Noise: The Political Economy of Music*'" *People's Music* 3(2024):86-90.]

考克斯著,徐书琪译:《从信号到噪音:声音艺术的本体论》,载《黄钟(武汉音乐学院学报)》2025年第1期,第60-71+167页。

[Christoph, Cox. trans. Xu Shuqi. "From Signal to Noise: The Ontology of Sound Art" *HUANGZHONG (Journal of Wuhan Conservatory of Music)*1 (2025):60-71, 167.]

廖炳惠:《导读:噪音或造音?》,载贾克·阿达利著《噪音:音乐的政治经济学》,宋素凤,翁桂堂译(郑州:河南大学出版社,2015年),第1-10页。

[Liao Binghui. "Introduction: Noise or Phonation?" Jacques Attali. *Noise: The political economy of music*. Trans. Song Sufeng and Weng Guitang. Zhengzhou: Henan UP, 2015. 1-10.]

童忠良:《基本乐理教程》。上海:上海音乐出版社,2016年。

[Tong Zhongliang. *Basic Music Theory Course*. Shanghai: Shanghai Music, 2016.]

王敦:《听觉(声音)现象学:从“视觉主义”解救听与声音》,载《音乐与声音研究》2022年第2期,第3-19页。

[Wang Dun. "Phenomenology of Hearing (Sound): Rescuing Hearing and Sound from 'Visualism'." *Music and Sound Studies* 2(2022): 3-19.]

韦伯:《音乐社会学:音乐的社会与理性基础》,李彦频译。重庆:西南师范大学出版社,2014年。

[Max, Weber. *The Sociology of Music: The Social and Rational Foundations of Music*. Trans. Li Yanpin. Chongqing: Southwest Normal UP, 2014.]



Information Education Publishing Company Limited
Hong Kong

ISSN 3134-8130



9 773134 813266

