

听觉叙事初探

■傅修延

听觉叙事研究的意义,在于通过阐扬听觉的艺术价值,针砭文学研究的“失聪”痼疾。由于汉语中缺乏相应的话语工具,有必要创建与“观察”平行的“聆听”概念,引进与“图景”并列的“音景”术语。叙事中的“拟声”或为对原声的模仿,或以声音为“画笔”表达对事件的感觉与印象。视听领域的“通感”可分为“以耳代目”和“听声类形”两类,后者由“听声类声”发展而来——声音之间的类比往往捉襟见肘,一旦将无形的声音事件转变为有形的视觉联想,故事讲述人更有驰骋想象的余地。听觉叙事研究的一项要务是“重听”经典,过去许多人沉湎于图像思维而不自知,“重听”作为一种反弹琵琶的手段,有利于拨正视听失衡导致的“偏食”习惯,让叙事经典散发出久已不闻的听觉芬芳。

[关键词] 听觉;叙事;声音;感觉

[中图分类号] I0 [文献标识码] A [文章编号] 1004-518X(2013)02-0220-12

傅修延,江西师范大学教授,博士生导师。(江西南昌 330027)

“听觉叙事”这一概念进入叙事学领域,与现代生活中感官文化的冲突有密切关联。人类接受外界信息诉诸多种感觉渠道,然而,在高度依赖视觉的“读图时代”,视觉文化的过度膨胀对其他感觉方式构成了严重的挤压,眼睛似乎成了人类唯一拥有的感觉器官。对此的觉察与批评始见于英国学者 J. C. 卡罗瑟斯 20 世纪 50 年代的研究,他认为西方人主要生活在相对冷漠的视觉世界,而非洲人所处的“耳朵的世界则是一个热烈而高度审美的世界”,其中充满了“直接而亲切的意义”。^[1]在卡罗瑟斯影响下,马歇尔·麦克卢汉于 20 世纪 60 年代尖锐批评了西方文化中的视听失衡现象,指出根源在于用拼音字母阅读和写作而产生的感知习惯,为了治疗这种“视觉被孤立起来的失明症”^{[2] (P162)},需要建立与“视觉空间”感受相异的“听觉空间”(acoustic space)概念。^{[2] (P364-368)}不过,真正赋予“听觉空间”学术意义的是麦克卢汉的加拿大同胞 R. M. 沙弗尔,20 世纪 70 年代他在西蒙·弗雷泽大学推动闻名遐迩的“世界音景项目”(相当于给世

界各地的“声音花园”摄影留念),为研究听觉文化奠定了基本的学术规范和坚实的理论基础。^[3]进入 21 世纪以来,恢复视听平衡的呼吁愈益响亮,在其推动下对“听”的关注成了整个人文学科的一种新趋势——2009 年,美国德州大学奥斯汀分校专门举办“对倾听的思考——人文学科的听觉转向”国际研讨会,此类活动表明人们意识到自己正沦为视觉盛宴上的饕餮之徒,要摆脱这种耽溺唯有竖起耳朵进行“安静的倾听”。

一、针砭文学研究的“失聪”痼疾——听觉叙事的研究意义

文学研究领域的“听觉转向”,表现为与听觉感知相关的学术成果不断增多,“听觉叙事”(acoustic narrative)这一概念逐步为人接受,对其内涵的认同渐趋一致。国外这方面的开拓之作,应属加拿大学者梅尔巴·卡迪-基恩 2005 年的论文《现代主义音景与智性的聆听:听觉感知的叙事研究》,该文将声学概念与叙事理论相结合,对伍尔芙小说中的听觉叙事作了富有启迪性的研究,指

出：“耳朵可能比眼睛提供更具包容性的对世界的认识，但感知的却是同一个现实。具有不同感觉的优越性在于，它们可以互相帮助。”^{[4] (P456)}国内文学研究一直都有涉及“声音”的内容，近年来开始有文章关注听觉与叙事之间的联系，虽然理论上的研究有待全面推进，但“听觉叙事”这一概念已呈呼之欲出之势。以上简略勾勒显示：开展对听觉叙事的专门研究，既是对视听失衡现状的一种理论反拨，也是人文学科“听觉转向”的逻辑必然，一个前景广阔的领域正向研究者发出强力召唤。

听觉叙事的研究意义不只体现于视听文化激荡之际闻鸡起舞，更为重要的是响应文学内部因听觉缺位而郁积的理论诉求。众所周知，当一种感官被过度强化，其他感官便会受到影响，在当前这个“眼睛”全面压倒“耳朵”的时代，人们的听觉已在一定意义上为视觉所取代。文学叙事是一种讲故事行为（莫言说作家是“讲故事的人”），然而，自从故事传播的主渠道由声音变为文字之后，讲故事的“讲”渐渐失去了它所对应的听觉性质，“听”人讲故事实际上变成了“看”人用视觉符号编程的故事画面，这种聋子式的“看”犹如将有声电影转化成只“绘色”不“绘声”的默片，文学应有的听觉之美受到无情的过滤与遮蔽。按理来说，这种不正常的情况应当早就被人察觉，然而，人的感知平衡会因环境影响而改变，就像鱼对水的存在浑然不觉一样。与此相应，迄今为止的中西文论均有过度倚重视觉之嫌，当前使用频率较高的一些文论术语，如“视角”、“观察”、“聚焦”、“焦点”之类，全都在强调眼睛的作用，似乎视觉信号的传递可以代替一切，很少有人想到我们同时也在用耳朵和其他感官接受信息。笔者曾多次提到，“视角”之类概念对天生的盲人来说毫无意义，他们因失明而变得灵敏的耳朵也无法“聚焦”。眼睛在五官接受中的中心地位，导致研究者的表达方式出现向视觉的严重偏斜。前些年，有人批评国内文论在外界压迫下的“失语”表现，其实“失聪”更是中西文论的一大通弊。

“失聪”现象之所以普遍存在，深层原因为人们忘记了文学最初是一种诉诸听觉的艺术，听觉叙事研究的最大意义，在于通过阐扬听觉的艺术价值，针砭文学研究的“失聪”痼疾。许多天才艺术家都有“重感觉轻认知”的倾向，约翰·济慈“宁愿过一种感觉的生活，而不要过思想的生活”^{[5] (P51)}，T. S. 艾略特要人“像闻到玫瑰花香一

样”感觉到思想，^{[6] (P22)}维克托·什克洛夫斯基主张用“陌生化”手法来恢复人们对事物的初始感觉，^{[7] (P6-7)}这些言论都奉感觉为文学圭臬。在蒲松龄《聊斋志异·口技》故事的结尾，人们发现听到的事件原来只存在于自己的想象之中，但这也揭示了“听”是一种更具艺术潜质的感知方式——听觉不像视觉那样能够“直击”对象，所获得的信息量与视觉也无法相比，但正是这种“间接”与“不足”，给人们的想象提供了更多的空间。济慈如此描述“一段熟悉的老歌”对感官构成的刺激：

你是否从未被一段熟悉的老歌打动过？——在一个美妙的地方——听一个美妙的声音吟唱，因而再度激起当年它第一次触及你灵魂时的感受与思绪——难道你记不起你把歌者的容颜想象得美貌绝伦？但随着时光的流逝，你并不认为当时的想象有点过分——那时你展开想象之翼飞翔得如此之高——以至于你相信那个范型终将重现——你总会看到那张美妙的脸庞——多么妙不可言的时刻！^{[5] (P52)}

被声音激起的想象显然是“过分”的，但欣赏口技表演的人和济慈一样并不认为“当时的想象有点过分”，这就是听觉想象“妙不可言”的地方。麦克卢汉用“热”和“冷”来形容媒介提供信息的多寡：“热媒介”要求的参与度（或译为“卷入程度”）低，“冷媒介”要求的参与度高；听觉与视觉相比要“冷”得多，参与者的想象投入（卷入程度）也要高得多，因此必然是更“酷”（cool）的。^{[8] (P51-52)}

听觉不但比视觉更“酷”，其发生也较视觉为早。人在母腹中便能响应母亲的呼唤，这时专司听觉的耳朵尚未充分发育，孕育中的小生命是用整个身体来感受体外的刺激，而眼睛在这种状态下全无用武之地。听觉的原始性质决定了人对声音的反应更为本能。《周易》“震”卦以“震来虩虩，笑言哑哑，震惊百里，不丧匕鬯”等生动叙述，来反映“迅雷风烈”情况下人的镇静自若；《三国演义》第21回曹操邀刘备“青梅煮酒论英雄”，曹操的“今天下英雄，惟使君与操”把刘备唬得匙箸落地，此时倘无惊雷突至，为刘皇叔的本能反应提供再合适不过的借口，多疑的曹操一定不会将其轻轻放过。T. S. 艾略特将艺术范畴的听觉反应称为“听觉想象力”（auditory imagination）：

我所谓的听觉想象力是对音乐和节奏的感觉。

这种感觉深入到有意识的思想感情之下,使每一个词语充满活力:深入最原始、最彻底遗忘的底层,回归到源头,取回一些东西,追求起点和终点。^{[9](P118)}

所谓“深入最原始、最彻底遗忘的底层”,指的是对声音的反应来自通常处于沉睡状态的感觉神经末端,只有听觉信号才能穿透重重阻碍抵达此处,唤起与原始感觉有千丝万缕联系的想象与感动。与此异曲同工的是 W. B. 叶芝说过的一句话——“我一生都用来把诗歌中为视觉而写的语句清除干净”^{[10](P42)},这样的话只有极度重视感觉的诗人才能说出。李商隐《宿骆氏亭寄怀崔雍崔兗》末句为“留得枯荷听雨声”,《红楼梦》第40回林黛玉说李诗中她只喜欢这一句,此语应视为曹雪芹本人的夫子自道,因为小说有太多地方反映作者的听觉敏感。然而,这种敏感在许多研究者那里并不存在,他们不知道听觉渠道通往人的意识深处,对作品中的听觉叙事常常是“充耳不闻”,其研究因而无法避免罹患“失聪”症候。要而言之,听觉叙事研究指向文学的感性层面,这一层面貌似浅薄实则内蕴丰厚,迄今为止尚未获得本应有之的深度耕耘。

二、“聆听”与“音景”——听觉叙事的研究工具

“失聪”的并发症是“失语”,研究听觉叙事所遇到的最大障碍,是汉语中缺乏相应的话语工具。遵照“工欲善其事必先利其器”的古训,当前最具迫切性的任务是创建和移植一批适宜运用的概念术语。

(一)“聆听”

汉语中其实已有一些与“听”相关的现成词汇,如“听证”、“聆讯”、“听诊”、“声纳”、“收音”、“监听”之类,但它们几乎都是舶来的技术名词,对应的全为专业领域的“听”。在描述“听”这一行为上,我们缺乏一个像“观察”这样适用范围较广的概念,以指代一般情况下凭借听觉对事件的感知。本来“观察”应当将“听”与其他感知方式都包括在内,但由于受到视觉文化的压力,“味”、“嗅”、“触”、“听”等陆续被挤出“观察”的内涵,人们对此习焉不察,在长期的使用过程中逐渐接受了这一事实。不仅如此,“观”字的部首为“见”,这个“见”也使望文生义者觉得“观察”应该是专属于“看”的行为,繁体字“觀”中甚至还保留了两只眼睛的形状。有鉴于此,汉语中有必要另铸新词,用带“耳”旁的“聆”字与“察”搭配,建立

一个与“观察”相平行的“聆听”概念。

“聆听”与“观察”可以说是一对既相像又有很大不同的感觉兄弟。“观察”可以有各种角度,还像摄影镜头一样有开合、推移与切换等变化,而“聆听”则是一种全方位全天候的“监听”行为,倘若没有从不关闭的“耳脸”,人类在动物阶段或许就已经灭亡。许多动物依靠听觉保持对外部世界的警觉,“聆听”有时候比“观察”更为真实可靠:林莽间的猛虎凭借斑纹毛皮的掩护悄悄接近猎物,然而,兔子在“看”到之前先“听”到了危险的到来。人们总以为“看”是主动的,“听”是被动的,殊不知“聆听”也是一种主动积极的信息采集行为。当“观察”无能为力的时候,“聆听”便成了把握外界信息的主要途径。许慎《说文解字》如此释“名”——“名,自命也,从口夕。夕者冥者,冥不相见,故以口自名”,意思是“名”的产生首先与“听”有关:夜幕下人们看不清楚对方的面孔,不“以口自名”便无法相互辨识。如果说“观察”的介质是光波,那么“聆听”的介质便是声波,潜水艇上有种“声纳”装置,其功能为在黑暗的海洋深处探测外部动静,同样的作用还有医学领域的听诊器,门诊医生借助它了解患者体内的疾病信息。听诊器的“听诊”(auscultation)在英语中本义就是“聆听”,译成汉语“听诊”后染上了浓重的医学色彩(主要原因在于“诊”字),只宜在专业领域内运用,但“auscultation”在英语中不是医学上的专用名词,人们赋予其适用范围更广的“聆听”含义。

行文至此,读者或已看出将“聆听”与“观察”对举并非本文首创。英语世界中人们早已察觉到描述听觉时相关术语的捉襟见肘,卡迪-基恩的论文对此有过专门提议:

新的声音技术、现代城市的声音,以及对听觉感知的兴趣,共同构成了对听觉主体的新的叙事描写的背景。但是,要理解叙事的新的听觉,我们需要一种适当的分析语言。我曾经提议用听诊、听诊化和听诊器等术语,并行于现存的聚焦、聚焦化和聚焦器术语。我的动机不是要断言听是与看根本不同的一个过程——尽管属性相当不同——而是要表明专业术语可以帮助我们区别文本中与特定感知相关的因素。^{[4](P445-446)}

引文中加重点号的原文为“I proposed the terms auscultation, auscultize, and auscultator to parallel the existing ter-

minology of focalization, focalize, and focalizer”, 显而易见, 这段文字的更准确翻译应为“我曾经提议用聆听 (auscultation, 名词)、聆听 (auscultize, 动词) 和聆听者 (auscultator) 等术语, 并行于现存的观察 (focalization, 名词)、观察 (focalize 动词) 和观察者 (focalizer)”。在医学领域之外将“auscultation”、“auscultize”之类译为“听诊”, 只会给读者带来困惑, 而用“聆听”来代替“听诊”, 就不会闹出将“聆听者”译成“听诊器”的笑话。此外, 把“focalization”、“focalize”之类译成“聚焦”虽有许多先例, 但我总觉得不大妥当, 因为“聚焦”是一个表示焦距调整的光学概念, 带有特定的专业术语色彩, 不如译成“观察”更具人文意味, “观察者”这种译法也比冷冰冰的“聚焦器”更符合原文实际, 因为叙事学中的“focalizer”多半还是有血有肉的人物。

“聆听”概念的创建, 对于叙事分析来说不啻于打开了一只新的工具箱。视角与叙述的关系是叙事学中的核心话题, “看”到什么自然会影响到“说”(叙述) 些什么, 有了“聆听”概念之后, 人们无法否认“视角”之外还有一种“听角”(“聆听”角度) 存在, “听”到什么无疑也会影响到“说”, 视听各自引发的叙述显然不能等量齐观。卡迪-基恩讨论过的伍尔夫小说《丘园》中, “聆听”显示了比“观察”更为强大的包容性与融合力, 无法“聚焦”的声音或先后从四面八方涌向“聆听者”的耳朵, 听觉叙事向读者展现了一个不断发出声响的动态世界, 与视觉叙事创造的世界相比, 这个世界似乎更为感性和立体, 更具连续性与真实性。人们常说“耳听是虚, 眼见为实”, 这一俗语后面还有另一层意思: 与“眼见”相联系的“实”代表着图像信息已经收到, 而与“耳听”相联系的“虚”则意味着有待从其他渠道进行验证。换言之, “观察”可以将明确无误的视觉形象尽收眼底, “聆听”却需要凭经验对不那么实在的声音信号做出积极的想象与推测, 这一过程中必定会发生许多有意思的误测或误判。《红楼梦》第6回刘姥姥在贾府内“听见咯当咯当的响声, 很似打罗筛面的一般”, 后来“陡听得‘当’的一声, 又若金钟铜磬一般, 倒吓得不住的展眼儿”, 自鸣钟的声音在农家老妪那里唤起的听觉想象, 创造了令人忍俊不禁的叙事效果。从“观察”出发的叙述给人“边看边说”的印象, 而从“聆听”出发的叙述则有“边听边想”的意味, 后者的浮想联翩往往更能引人入胜。

文学是想象的艺术, “聆听”时如影随形的想象介入, 不但为叙事平添许多趣味, 还是叙事发生与演进的重要推进器。以叙事的源头——神话为例, 无神不成话, 神的产生与“聆听”之间的关系, 是一个值得探讨的问题。在认知水平低下的上古时代, 初民主要凭借自己的经验和感觉来认识世界, 看到和听到的一切都可以激发他们的想象, 但由于神不是一种直观的存在, “聆听”过程中的积极思维显然有利于神的形象生成。麦克斯·缪勒在考察宗教的起源时谈到, 神是由不同的感官觉察到的, 太阳、黎明以及天地万物都可以看到, 但还有不能看到的东西, 例如, 《吠陀》中诉诸听觉的雷、风与暴风雨等, “看”对躲在它们后面的神来说完全无能为力:

我们能听到雷声, 但我们不能看到雷, 也不能触、闻, 或尝到它。说雷是非人格的怒吼, 对此我们完全可以接受, 但古代雅利安人却不然。当他们听到雷声时, 他们就说有一个雷公, 恰如他们在森林中听到一声吼叫便立刻想到有一位吼叫者如狮子或其他什么东西。路陀罗或吼叫者这类名字一旦被创造之后, 人们就把雷说成挥舞霹雳、手执弓箭、罚恶扬善, 驱黑暗带来光明, 驱暑热带来振奋, 令人去病康复。如同在第一片嫩叶张开之后, 无论这棵树长得多么迅速, 都不会使人惊讶不已了。^{[11](P146)}

看不见带来的一大好处, 是想象可以在一张白纸上尽情泼墨, 不必拘泥于那些看得见的具体因素。太阳是天空中的发光体, 人人仰首可见, 因此, 古雅利安人眼里的太阳神是一个披金袍驾金车巡游周天、全身上下金光闪闪的神明。相比较而言, 他们对雷神听觉想象没有诸如此类的约束, 这位看不见的神被称为“吼叫者”或“路陀罗”, 被赋予各种各样的装扮、功能与品质, 到头来成为一位集众多故事于一身的“箭垛式人物”(希腊神话中的宙斯也是雷神)。缪勒说的“这棵树”指的是神话生长之树, “聆听”为其发育提供了丰富的养料, 先民的口头叙事就是这样不断积累, 故事之树上的新枝嫩叶就是这样生生不已。

(二) “音景”

“音景”也是听觉叙事研究中亟待运用的重要概念。就像“观察”与“聆听”构成一对视听范畴一样, 故事发生的“场域”(field) 也有“眼见”、“耳听”之分, 它们对应的概念分别为“图景”(landscape) 与“音景”

(soundscape)。

在阅读文学评论和文学史著作时,我们经常会遇到“展开了波澜壮阔的历史画卷”、“提供了栩栩如生的人物画廊”之类的表述,这类表述实际上是用“图景”遮蔽了“音景”。汉语中带“景”字的词语,如“景观”、“景象”、“景色”、“景致”等,全都打上了“看”的烙印,“听觉转向”研讨活动旨在提醒人们,声音也有自己独特的“风景”,忽视“音景”无异于听觉上的自戕。本文之所以把虚构空间称为“场域”,就是为了避免“背景”、“场景”之类词语引发单一视觉联想。将声学领域的“音景”概念引入文学,不是要和既有的“图景”分庭抗礼,更不是要让耳朵压倒眼睛,而是为了纠正因过分突出眼睛而形成的视觉垄断,恢复视听感知的统一与平衡。“音景”概念的首倡者 R. M. 沙弗尔回忆自己一次乘观光列车穿行于洛基山脉,虽然透过大玻璃窗能清晰看到车外景色,但由于听到的声音只是车厢里播放的背景音乐,他觉得自己并未“真正”来到洛基山脉,眼前飞速掠过的画面就像是一部配乐的风光纪录片。^[12]许多文学作品中也存在这种隔音效果极好的透明玻璃窗,有些作家甚至缺乏最起码的听觉叙事意识,当然他们也就觉察不到自己笔下的视听失衡。

“音”能否成“景”,我们的耳朵能否“听”出场域或空间?这是“音景”概念传播时必然遇到的拷问。罗兰·巴特对此有肯定回答,他认为人“对于空间的占有也是带声响的”:

听是依据听力建立起来的,从人类学的观点看,它借助于截取有声刺激的远近程度和规律性回返也是对于时间和空间的感觉。对于哺乳动物来说,它们的领地范围是靠气味和声响划定的;对于人来讲——这一方面通常被忽视,对于空间的占有也是带声响的:家庭空间、住宅空间、套房空间(大体相当于动物的领地),是一种熟悉的、被认可的声音的空间,其整体构成某种室内交响乐。^{[13](P252)}

不仅室内有“声音的空间”,室外也是一样,走过夜路的人都知道,眼睛在伸手不见五指的野外没有多大作用,这时辨别方向与位置主要靠耳朵。有意思的是,空间明明是首先诉诸视觉的,人们却喜欢用听觉来做出种种表示:《老子》用“鸡犬之声相闻”形容彼此距离之近;英国人对“伦敦佬”的定义为“出生在能听到圣玛丽-勒-博

教堂钟声的地方的人”;^{[4](P448)} 麦克卢汉的“地球村”意为全世界已经融合为一个共同的“听觉空间”,“地球人”在高科技时代变成了能“听”到相互动静的邻居。

以上所举的三个具体例子都属“共听”——发源于不同空间位置的“聆察”,围绕声源“定位”出一个相对固定的“听觉空间”。西方教会的堂区大致相当于教堂钟声传播的范围,也就是说,“共听”同一钟声的教徒多半在同一座教堂做礼拜。不过在教堂星罗棋布的富庶地区,钟声编织的“声音网络”更为稠密,对19世纪法国乡村听觉文化有深入研究的阿兰·科尔班绘制了这样一幅钟声地图:

组成讷沙泰勒昂布赖区(下塞纳省)的161个堂区,在1783年拥有231个“挂着钟”的钟楼——161个堂区教堂,54个小教堂,7个修道院,9个隐修院。和19世纪相比,这个空间的声音网络更稠密,事实上这时堂区网络也更稠密。另外大修道院和众多小教堂填补了一些过渡空间的音响空白……估计1793年以前,自格朗库尔起方圆6公里都能同时听到分布在19个堂区的50口钟的声音。^{[14](P7)}

与钟声不绝的法国乡村一样,晨钟暮鼓下的中国古代城市也是某种性质的“听觉空间”,对时空艺术有独到见解的巫鸿把老北京的钟鼓楼看作“声音性纪念碑”,它们发出的声音威严地回荡在帝国首都的每一个角落:

作为建筑性纪念碑,钟、鼓楼的政治象征性来自它们与皇城和紫禁城的并列。而作为“声音性纪念碑”,它们通过无形的声音信号占据了皇城和紫禁城以外的北京。^{[15](P127)}

这种对空间的声音“占据”带有无法抗拒的规训意味,日复一日的撞钟击鼓传递出统治者的秩序意志,控制着“共听”者的作息起居。不过好景不长,采用西方的计时系统之后,钟鼓楼作为“声音性纪念碑”的功能逐渐式微,1884年,国际经度会议将英国确定为中时区(零时区),格林尼治天文台的钟声从此成为全球“共听”的中央声源,昔日的“中央帝国”在世界时区中沦落到“东八区”这样的边陲位置。不无讽刺意味的是,我们有的城市至今还保留着废弃钟鼓楼后在原地建立的西式钟楼(赣州的“标准钟”仍为市中心一景),这一“后殖民”遗物似乎并未引起当地人的反感。

“听觉空间”不仅诉诸“共听”,“独听”也能单独支撑

起一片“音景”。“独听”对中国古代文人来说代表着沉浸于诗的意境,唐代诗文涉及“独听”者甚多,如李中的“独听月明中”(《遥赋义兴潜泉》)、徐铉的“独听空阶雨”(《九月三十夜雨寄故人》)以及赵嘏的“独听子规千万声”(《吕校书雨中见访》)等,听觉叙事为营造这些诗中的“画意”均有贡献。张继的《枫桥夜泊》中,钟声从“姑苏城外寒山寺”飘荡到客船,将月落乌啼、渔火点点的江景统摄为一个听觉上的整体。同为寂寞难眠的“夜泊”,刘言史的《夜泊润州江口》却是“独听钟声觉寺多”——此起彼伏的钟声唤起了诗人寺庙林立的想象。李白《春夜洛城闻笛》的“谁家玉笛暗飞声,散入春风满洛城”,借春风之力将笛声布满全城;王勃《滕王阁序》的“渔舟唱晚,响穷彭蠡之滨,雁阵惊寒,声断衡阳之浦”,声音弥漫的空间更为辽阔。不过,最为匪夷所思的“音景”还属李白的《早发白帝城》:长江三峡两岸猿声凄厉,诗人乘坐的轻舟在这一“听觉空间”中飞流直下,仿佛在不断突破一声声猿啼制造的声音屏障。

“音景”的接受与构成和“图景”有很大不同。人的眼睛像照相机一样,可以在一刹那间将“图景”摄入,而耳朵对声音的分辨却无法瞬间完成:声音不一定同时发出,也不一定出自同一声源,大脑需要对连续性的声音组合进行复杂的拆分与解码,在经验基础上完成一系列想象、推测与判断。声学意义上的“音景”包括三个层次:一是“定调音”(keynote sound),它确定整幅“音景”的调性,形象地说它支撑起或勾勒出整个音响背景的基本轮廓;二是“信号音”(sound signal),就像“背景”(background)之上还有“前景”(foreground)一样,有些声音在“音景”中因个性鲜明而特别容易引起注意,如口哨、铃声和钟声等就属此类;三是“标志音”(soundmark),这个概念由“地标”(landmark)一词演绎而来,是构成“音景”特征的标志性声音——如果说大本钟是现代伦敦的“地标”,那么大本钟的钟声就是它的“声标”(“标志音”)。《儒林外史》第8回南昌府新任太守王惠与原任太守之子蘧公子有番对话:

蘧公子见他问的都是些鄙陋不过的话,因又说起:“家君在这里无他好处,只落得个讼简刑清;所以这些幕宾先生,在衙门里都也吟啸自若。还记得前任臬司向家君说道:‘闻得贵府衙门里有三样声息。’”王太守道:“是哪三样?”蘧公子道:“是吟诗

声,下碁声,唱曲声。”王太守大笑道:“这三样声息却也有趣的紧。”蘧公子道:“将来老先生一番振作,只怕要换三样声息。”王太守道:“是那三样?”蘧公子道:“是戥子声,算盘声,板子声。”

同为“三样声息”,前者显示“讼简刑清”,后者代表搜刮勒索,它们构成两类衙门迥然有异的“标志音”。

再以辛弃疾《西江月·夜行黄沙道中》为例,这首词上下两阕严格按“音景”、“图景”划分,我们不妨来看它的上阕:

明月别枝惊鹊,清风半夜鸣蝉。

稻花香里说丰年,听取蛙声一片。

在稻田环境尚未被化肥农药污染的时代,蛙声如鼓是夜行人司空见惯的听觉景观,“蛙声一片”因此构成了背景上连绵不绝的“定调音”。鹊儿被月光惊起后的枝头响动,以及半夜里被清风激起的蝉鸣,扮演了画面上突出的“前景”角色,这种情况就像是人声嘈杂的大街上一位迎面而来的熟人打了个响亮的忽哨,人们不可能忽略这种“信号音”。然而,这些都属自然之声,在其他地方也能听到,为此词人特别用“稻花香里说丰年”中的“说”,作为整幅“音景”的“标志音”——“说”的主体我理解是夜行人(紧接其后的“听”与“说”共一主体),就像明月惊鹊与清风鸣蝉一样,稻花香里的穿行也激起了夜行人诉说(自言自语或对同伴)丰年的冲动。

以上只讨论了“聆听”与“音景”,对于它们引出的一些概念,如“聆听者”、“聆听”角度(听角)、“聆听”对象以及“听觉空间”、“共听”、“独听”、“标志音”等,尚未来得及作更为细致的分析,但其内涵已基本明确。需要说明的是,不管是“聆听”、“音景”还是更细的范畴,过去人们讨论相关问题时实际上对其已经有所涉及,本文只不过赋予其名称,希望它们能为今后的听觉叙事研究提供方便。

三、声音事件的摹写与想象——听觉叙事的表现形态

事件是故事的细胞,声音如何“制造”事件,声音事件怎样叙述,听觉叙事有哪些表现形态,都是本文必须回答的问题,而这又得从听觉信号与事件信息之间的关联机制说起。

(一)声音与事件之间的逻辑关系

事件即行动,行动在许多情况下是会发声的,当“聆

察者”听到周围的响动时,其意识立即反映为有什么事件正在身边发生。从因果逻辑上说,行动是因,声音是果,声音被“聆察”表明其前端一定有某种行动存在,或者说每一个声音都是事件的标志,不管这声音事件是大还是小。刘姥姥为什么会“金钟铜磬一般”的声音“吓得不住的展眼儿”,是因为她无法确定这“‘当’的一声”源于何方神圣。然而,自鸣钟敲击声给刘姥姥造成的困惑,与《红楼梦》第75回不明声音给贾珍等人带来的惊恐相比,简直就是小巫见大巫了:

那天将有三更时分,贾珍酒已八分,大家正添衣喝茶、换盏更酌之际,忽听那边墙下有人长叹之声。大家明明听见,都毛发悚然。贾珍忙厉声叱问:“谁在那边?”连问几声,无人应签。尤氏道:“必是墙外边家里人,也未可知。”贾珍道:“胡说!这墙四面皆无下人的房子,况且那边又紧靠着祠堂,焉得有人?”一语未了,只听得一阵风声,竟过墙去了。恍惚闻得祠堂内扇开阖之扬,只觉得风气森森,比先更觉凄惨起来。看那月色时,也淡淡的,不似先前明朗,众人都觉得毛发倒竖。贾珍酒已吓醒了一半,只比别人拿得住些,心里也十分警畏,便大没兴头。

墙外究竟是何人出声,书中没有明确交待,联系第75回回目中的“开夜宴异兆发悲音”来推断,这一令人毛骨悚然的“悲音”乃是贾府衰亡曲的前奏,也就是说,“白玉为堂金作马”的富贵之家从此将一蹶不振,祠堂内的列祖列宗为此对不肖子孙发出了痛心的长叹。曹雪芹这里选择贾珍充当“聆察者”颇具匠心,因为贾珍在书中是以长房长孙的身份(且袭世职)担任族长,“忽喇喇似大厦倾”的声波只有先传到他耳朵里才有意义。

声音与事件之间的联系一经拈出,“音景”也就可以定义为一系列声音事件的集成。可能有人会觉得叙事作品中某些听觉信号无足轻重,实际上所有的声音都有自己的独特作用,否则作者不会为此空耗笔墨。按巴特在《叙事作品结构分析导论》中的说法,事件有核心与非核心之别,前者构成故事的骨干,后者为前者烘托托月,或提供某种“情报”,或展示某种“迹象”。^{[16](P14-15)}声音事件亦可据此划分:“开夜宴异兆发悲音”属于核心事件,因为它标志着贾府盛极而衰的重大转折;《夜行黄沙道中》中的蛙鸣蝉唱则为非核心事件,其功能在于为整幅“音景”定调或发出独特的信号,它们相当于巴特所说的“情

报”或“迹象”。不过,“核心”与“非核心”有时很难判定,有的“音景”一方面充当故事中的背景道具角色,另一方面又用暗示方式透露故事进展。莫泊桑短篇小说《菲菲小姐》结尾,一名爱国妓女杀死普鲁士军官后消失得无影无踪,本堂神父顺从地按侵略者要求敲响教堂的丧钟:

这时候那口钟第一次敲响了丧钟,节奏轻松愉快,真像有一只亲切友爱的手在轻轻抚摸它似的。晚上钟又响了,第二天也响,以后每天都响,而且叮叮当当你要他怎么打,它就怎么打。有时候甚至在夜间不知什么缘故它突然醒来,怀着令人惊奇的欢乐心情,自己晃动起来,轻轻地把两三下叮当声送进黑暗之中。当地的乡亲们都说它中了邪魔。^{[17](P171)}钟声“欢乐”得有些诡异,夜间“醒来”也不合常规,因此这段文字实际上是在提前叙述女主人公逃逸之后的一个新事件:本堂神父安排她藏身钟楼,父老乡亲对此心照不宣——他们当然知道那口钟“自己晃动起来”意味着什么。这种集“景”、“事”于一身的手法在电影艺术中有更多运用:“音景”在骤然间发生的变化,常常能使影院里的观众提前意识到发生了什么事情,而此时银幕上的相关事件还未来得及呈现。

(二)声音的模拟与事件的传达

声音如何表现,怎样对声音事件进行逼真的摹写,这是故事讲述人为之挠头的大问题。听觉信号旋生即灭,看不见摸不着,对“观察”对象可以勾勒其整体轮廓,描绘其局部细节,这些在“聆察”对象那里通常都难以实现。“聆察”过程中为什么会发生许多错误的推测与判断,是因为对于人类日益迟钝的“聆察”能力来说,声音具有很大的模糊性和不确定性:刘姥姥没见过自鸣钟,在她听来它的响声就像是农村常有的“打罗筛面”,这种经验主义的错误是任何人都难以避免的。因此表现声音的最便捷手段,就是像曹雪芹那样用“咯当咯当”的象声词来模拟自鸣钟的声音。象声词在世界各民族语言中都有不同存在,其功能主要为表音,即《文心雕龙·物色》所说的“啾啾”逐黄鸟之声,“啾啾”学草虫之韵”。但汉语中有些“拟声”还有表意之用,如古代文人常把鹧鸪、杜鹃的啼鸣听成“不如归去”、“行不得也哥哥”。英语中有许多诗歌因鸟鸣而发,雪莱《致云雀》以四短一长的诗行模仿四短一长的云雀啼鸣,济慈《画眉鸟的话》以“半

似重复的语句,传出了画眉歌唱的节奏”。^{[18](P98)}这些“拟声”属于上升到艺术层面的模拟。

“拟声”可以是对原声的模仿,也可以是用描摹性的声音传达对某些事件的感觉与印象,而这些事件本身不一定都有声音发出。这一“以耳代目”的现象比较复杂,有必要究其原始回到从前。西方人认为“拟声”(onomatopoeia)概念起源于希腊语的“命名”(onomatopoiia),古希腊斯多葛派哲学家用“拟声”解释语言的形成,认为先民最初用模拟声音的方法来为事物命名(我们的《山海经》也用“其名自叫”称呼动物),由此而来的词语为语言诞生创造了条件。列维-布留尔对此有深入研究,他发现那些停留在原始状态的民族,特别擅长用“拟声”来表达自己的感知,其中最重要的是对动作的刻画:

土人可以通过德国研究者所说的 Lautbilder(声音图画),亦即通过那些可以借助声音而提供出来的对他们所希望表现的东西的描写或再现而达到对描写的需要的满足。魏斯脱曼(D. Westermann)说,埃维人(Ewe)各部族的语言非常富有借助直接的声音说明所获得的印象的手段。这种丰富性来源于土人们的这样一种几乎是不可克制的倾向,即摹仿他们所闻所见的一切,总之,摹仿他们所感知的一切,借助一个或一些来描写这一切,首先是描写动作。但是,对于声音、气味、味觉和触觉印象,也有这样的声音图画的摹仿或声音再现。某些声音图画与色彩、丰满、程度、悲伤、安宁等等的表现结合着。^{[19](P157-158)}

“声音图画”在这里并不是“音景”,而是用声音为“画笔”描摹“所闻所见的一切”,列维-布留尔认为这是后来名词、动词与形容词的前身,此论与斯多葛派哲学家的观点不谋而合。为了说明“声音图画”对具体事件的叙述,列维-布留尔引述了埃维语对“走”这一动作的多种表达方式:埃维人的动词“zo”(走)可以与“bia bia”、“ka ka”、“pla pla”之类的声音分别搭配,这类声音有数十个之多,“zo”与它们的结合对应着形形色色的走路姿态,如“一瘸一瘸地走”、“挺着肚子,大踏步地走”与“摇着脑袋摆着屁股地走”,等等。^{[19](P158)}列维-布留尔特别指出“bia bia”之类不是象声词,它们传递的只是说话人对它们的声音印象,而不是某种走姿发出的标志性响声。与

“走”一样,“跑”、“爬”、“游泳”、“骑乘”、“坐车”等动作也有诸如此类的声音搭配,“一般的走的概念从来不是孤立存在的;走永远是借助声音来描写的按一定方式的走。”^{[19](P160)}这种惟妙惟肖、声情并茂的声音描摹无疑更贴近感官,如今只有在方言文化区的基层民众那里,才能听到与其相近的生动表达,遗憾的是,并非所有人都能认识到这种“草根”表达方式的可贵。

“声音图画”在今天似乎还未成广陵绝响。作为一种表音文字,英语中的象声词非常丰富,其中,许多兼具动词性质,常见的如“murmur”(咕啾)、“whisper”(耳语)与“giggle”(咯咯笑)等,仍然保留着以声音指代动作的特征。汉语属于表意文字,“拟声”并不是其最突出的特征,但这并不意味着象声词在汉语中的地位不够重要。恰恰相反,不管受教育程度如何,日常生活中人人都会无师自通地使用象声词,口语中“拟声”是一种不可或缺的修辞手段。不仅如此,汉语中有些表述也带有“声音图画”的色彩——在叙述某些根本不发声的事件时,人们居然会用象声词来形容,如“脸刷的一下白了”和“眼泪哗的一声流了下来”等,这类表述的形成机制值得深入探究。

(三)从“听声类声”到“听声类形”

以上所论,已经涉及曾引起广泛讨论的“通感”话题。李渔批评“红杏枝头春意闹”的“闹”字用得古怪,钱锺书《通感》一文举出宋诗中大量同类,嘲笑其“少见多怪”,并用近代与西方的例子说明这是一种“通感”现象:

《儿女英雄传》三八回写一个“小媳妇子”左手举着“闹轰轰一大把子通草花儿、花蝴蝶儿”。形容“大把子花”的那“闹”字被“轰轰”两字申说得再清楚不过了,这也足证明近代“白话”往往是理解古代“文言”最好的帮助。西方语言用“大声叫吵的”、“砰然作响的”(loud,criard,chiassoso,chillón,knall)指称太鲜明或强烈的颜色,而称暗淡的颜色为“聋聩”(la teinte sourde),不也有助于理解古汉语诗词里的“闹”字么?用心理学或语言学的术语来说,这是“通感”(synaesthesia)或“感觉挪移”的例子。^{[20](P64)}

按照钱锺书的说法,“通感”或“感觉挪移”在视听领域有“以耳代目”和“听声类形”两种表现。前者“把事物无声的姿态说成好像有声音的波动,仿佛在视觉里获得了听觉的感受”,^[20]那些带“闹”字的诗句和引文中的例子皆

属此类。后者则正好相反——听到声音后将其类比为视觉形象,《礼记·乐记》用“累累乎端如贯珠”形容声音的“形状”,孔颖达《礼记正义》对此解释为“声音感动于人,令人心想其形状如此”,这便是“听声类形”的由来。“以耳代目”说到底还是化“形”为“声”,“于无声处听惊雷”就是这种想象之“听”;而“听声类形”则是化“声”为“形”,将听觉反应转化为想象中的“看”。

如果说“以耳代目”有助于增进语言的感染力,那么,“听声类形”则属“不得已而为之”。如前所述,用语言表现声音的手段有限,要想“如实”反映转瞬即逝的声音事件,除了运用模仿性的声音之外几乎无计可施。《三国演义》第42回长坂桥头张飞那三声怒喝,罗贯中只付之以“声如巨雷”四个字的形容,这两种声音之间的类比或可名之为“听声类声”。唐诗中此类手段运用甚多,如李白《听蜀僧濬弹琴》的“为我一挥手,如听万壑松”、韩愈《听颖师弹琴》的“昵昵儿女语,恩怨相尔汝”以及韦应物《五弦行》的“古刀幽磬初相触,千珠贯断落寒玉”等。然而,仔细琢磨这些听琴诗,其中可供驱驭的听觉意象实在不多,白居易《琵琶行》的“银瓶乍破水浆迸”固然绝妙,“大珠小珠落玉盘”的比喻在唐诗中却是司空见惯,由琴声想到松涛者也大有人在。似此,由“听声类声”向“听声类形”转变,应是一件顺理成章之事,因为后者的天地更为开阔,更具驰骋想象的余地。白居易《小童薛阳陶吹篥策歌》与《琵琶行》的不同之处,在于其中充满了“听声类形”的各种联想:“有时婉软无筋骨,有时顿挫生棱节。急声圆转促不断,辘辘磷磷似珠贯。缓声展引长有条,有条直直如笔描。下声乍坠石沉重,高声忽举云飘萧。”

“听声类声”与“听声类形”之间,其实并不存在一条特别明确的界限,叙事中“类声”与“类形”的区别有时并不明显,或者说作者不一定都清楚地意识到自己笔下是“声”还是“形”。《水浒传》第1回洪太尉强行让人掘开紧闭妖魔的洞穴,此时穴内发出一阵天崩地裂之声:

只见穴内刮喇喇一声响亮。那响非同小可,恰似:天摧地塌,岳撼山崩。钱塘江上,潮头浪拥出海门来;泰华山头,巨灵神一劈山峰碎。共工奋怒,去盔撞倒了不周山;力士施威,飞锤击碎了始皇辇。一风撼折千竿竹,十万军中半夜雷。

引文中叙述的与其说是各种各样的轰然巨响,毋宁说是

造成这些声音的惊心动魄场面,“声”与“形”在这里呈现出相互争斗之势,感觉上后者似乎略占上风。再来看《老残游记》第2回“黑妞说书”:

几啮之后,又高一层,接连有三四声,节节高起。恍如由傲来峰西面,攀登泰山的景象:初看傲来峰削壁千仞,以为上与天通,及至翻到傲来峰顶,才见扇子崖更在傲来峰上,及至翻到扇子崖,又见南天门更在扇子崖上;愈翻愈险,愈险愈奇。那王小玉唱到极高的三四叠后,陡然一落,又极力聘其千回百折的精神,如一条飞蛇在黄山三十六峰半中腰里盘旋穿插,顷刻之间,周匝数遍。

请注意引文中加重点号的“看”与“见”,它们暴露出“声”已经完全让位于“形”——明明写的是声音的盘旋缠绕与低昂起伏,展示在读者“眼”前的却是登山者不断向峰顶攀登的情景,这情景紧接着又叠变为一条飞蛇在黄山三十六峰间快速游动,让人惊叹作者的“听声类形”与黑妞说书一样神奇莫测。这里“声”的谦恭退让与“形”的咄咄逼人,将前述视觉文化的强势尽显无遗,尽管“形”不能直接反映声音,但它可以自由表现声音造成的印象与效果。《三国演义》几乎未对张飞长坂桥怒喝作直接描述,不过罗贯中让“曹操身边的夏侯杰惊得肝胆碎裂,倒撞于马下”,却是对张飞声音杀伤力的最好反映。

“黑妞说书”虽然用了“看”与“见”这样的字眼,不等于刘鹗本人意识到自己是“听声类形”,就这方面的自觉意识来说,似乎没有哪部小说能比得上雨果《巴黎圣母院》对钟声的摹写,因为书中用了“耳朵似乎也有视觉”这样明白无误的表述:

你突然会看见——有时耳朵似乎也有视觉——你会看见各个钟楼仿佛同时升起了一股声音的圆柱,一团和声的烟雾。……你可以看见每组音符从钟楼飘出,独立地在和声的海洋里蜿蜒游动。……你可以看见八度音符从一个钟楼跳到另一个钟楼,银钟的声音像是长了翅膀,轻灵,尖利,直冲云霄;木钟的声音微弱,蹒跚,像断了腿似的往下坠落。……你看见如光一般快速的音符一路奔跑,划出三、四道弯弯曲曲的光迹,像闪电一样消失。……你不时地听见圣日耳曼-德-普雷教堂的大钟连敲三下,看见各种形状的音符掠过眼前:这雄伟壮丽的钟乐合奏有时微微让出一条通道,让圣母玛丽亚修道院的三下钟

声穿插进来。^{[21](P132)}

耳朵有了视觉之后,“声”也变得像是“形”了:不可见的钟声化作可见的“圆柱”与“烟雾”,音符可以奔跑、游动、坠落或上升,可以从“一个钟楼跳到另一个钟楼”,还会给别的钟声“让出一条通道”。这些表达并不令人感到特别陌生,因为前引白居易与刘鹗等人的诗文中,也有坠落、上升、游动之类的动作联想,这些说明了中西听觉叙事的“文心攸同”。引文只保留了原文中与“看”相关的文字,其他大段叙述都付之阙如,因为雨果写到处时思如泉涌左右逢源,“听声类形”开启的想象之门,让他进入了“下笔不能自休”的自由天地。

“听声类形”堪称听觉叙事的高级境界。“听声类声”的捉襟见肘常使叙述者陷入“欲说还休”的窘境,而一旦改变思路将“类声”调整为“类形”,挥笔的自由度骤然间增大,这时叙述对象已由无形的声音事件变为有形的视觉联想,后者更有利于故事讲述人的“施之藻绘,扩其波澜”。本文开始部分提到视觉对听觉的“挤压”,这里要指出“挤压”并不完全是坏事,听觉叙事的千姿百态乃是外力塑形的结果,没有“挤压”就不会有听觉信号向视觉形象的倾斜与变形。所谓“烦恼即菩提”,尴尬与无奈正是叙事智慧的生成条件。释道二教把“诸根互用”作为成佛成圣的判断依据,“听声类形”打通耳朵与眼睛之间的隔阂,在叙事艺术上也可视为登堂入室的标志。

四、“重听”经典——听觉叙事研究的重要任务

听觉叙事概念的提出,为今后的叙事研究增加了一项新任务,这就是对经典的“重听”。

近年来读书界不断有人提出“重读”经典,这类呼吁之所以未见多大成效,是因为未将“重读”的路径示人,如果“重读”走的仍然是“初读”的老路,那么再读多少遍也无济于事。“重听”经典明确标举从“听”这条新路走向经典,它当然也是一种“重读”,但这次是以经典中的听觉叙事为阅读重点。由于前面提到的种种原因,以往在阅读存在一种“重‘视’轻‘听’”的倾向,人们一味沉湎于图像思维而不自知,“重听”作为一种反弹琵琶的手段,有利于拨正视听失衡导致的“偏食”习惯,让叙事经典散发出久已不闻的听觉芬芳。

“重听”经典不是简单的侧耳倾听,听觉叙事有自己的生成语境,我们无法返回或还原历史的现场,但至少应当认识到这方面的古今之别。视觉排挤听觉是印刷文化

兴起之后的事情,先秦经典产生于“读图时代”远未来临之前,那时人际间的信息交流主要通过声音渠道,古人的听觉神经细胞比现代人要丰富得多。宋玉《对楚王问》说“客有歌于郢中者,其始曰《下里》《巴人》,国中属而和者数千人”,这是怎样盛大热烈的歌咏场面啊!《论语·述而》提到孔子在齐闻韶,竟然“三月不知肉味”;《韩非子·十过》叙述晋平公为了听到天下最悲之音,可以不顾自己的生命危险。古人对美妙声音的狂热追求,说明他们对听觉信号是何等敏感,古今之耳简直不可同日而语。只有认识到这种差别,我们才不会将后来的变化强加于古人,才有可能理解他们叙述的声音事件,“听”出声音后面的情感,这应当是“重听”的一个重要前提。

古今之耳存在差别,古今之“听”也有很大不同。了解社情民意从来都是为政者必须要做的功课,古代文献有对“听政”的大量记述:

古之王者,政德既成,又听于民。于是乎使工诵谏于朝,在列者献诗使勿兜,风听胥言于市,辨祚祥于谣,考百事于朝,问谤誉于路,有邪而正之,尽戒之术也。(《国语·晋语六》)

自王以下,各有父兄子弟,以补察其政。史为书,瞽为诗,工诵箴谏,大夫规诲,士传言,庶人谤,商旅于市,百工献艺。(《左传·襄公十四年》)

值得注意的是,采诗者不单将民间吁叹用文字记录下来,而且还按原腔原调予以咏诵,所谓“瞽不失诵”,强调的是瞽矇耆瞍之辈通过口耳渠道的诵记,就采诗而言这比“史不失书”更为重要,因为只有这样才能让上面如实听到百姓声音。古之王者明白声音信息更具“原汁原味”,他们不仅想知道人家说些什么,还想知道人家说话时所用的语气与声调,后者往往比前者更能反映真情实感。相比之下,中央电视台近期的“你幸福吗”调查只关心回答是肯定还是否定,却不注意像古人那样细心“聆察”,其实真正的回答就在答问者的语气与声调之中,所以《文心雕龙·物色》会说“写气图貌,既随物以宛转;属采附声,亦与心而徘徊”。

对声音的高度敏感与重视,决定了先秦时期是使用“拟声”的黄金年代。《诗经》劈头就是“关关雉鸣”的鸟声,细细“聆察”则有虫、兽、风、雨、雷、水等多种自然之声,以及来自人类社会的车马声、军旅声、钟鼓声、伐木声、割禾声、金铁声、玉石声等。据不完全统计,《诗经》涉

及“音景”多达 120 余处,“三百篇”至少有 53 篇使用了象声词,它们赋予《诗经》无穷的艺术魅力。先秦之后,文学中视觉形象的涌现令人瞩目,《文心雕龙·诠赋》用“写物图貌,蔚似雕画”来概括赋文,说明图像思维那时已经有所抬头。后世的声模拟虽然无复《诗经》中的盛况,但这并不意味着听觉叙事从此走入下坡路,应当看到,象声词与口耳传播的关系最为密切,《诗经》中的“拟声”主要来自“风”、“雅”两部,北朝乐府民歌《木兰诗》开篇即传来“唧唧复唧唧”的织布声,后来又有“不闻爷娘唤女声,但闻黄河流水鸣溅溅”等声音模拟。与此不同,文人笔下的听觉叙事多半不是直接的“拟声”,而是从“类声”、“类形”等角度展开摇曳多姿的想象,存世经典绝大多数都为文人所作,我们“重听”的重点应当放在声音摹写艺术的发展与进步上。

当然,声音摹写的文野之分并不是那么绝对,“咯当咯当”的声音之所以在《红楼梦》中响起,是因为此时的“聆察者”为来自乡间的刘姥姥,象声词用在这里可谓恰到好处。杜甫《兵车行》首句为“车辚辚,马萧萧”,尾句为“新鬼烦冤旧鬼哭,天阴雨湿声啾啾”,“拟声”在这里与乐府诗的民歌性质甚相契合,更何况诗句假设为“路旁过者”与“行人”之间的问答,钟惺、谭元春《古诗归》甚至说诗中可以听到《木兰诗》“爷娘唤女声”的回响。听觉叙事与古代兵法一样讲究“运用之妙,存乎一心”,没有什么永远不变的规则,只求能创造令人满意的叙事效果。当然,如果将《诗经》以来的经典逐一“听”来,“拟声”的运用确有每况愈下之势,先秦时期的许多象声词到今天已成古董,声音事件在整个故事中所占的比重也越来越小。不过,对这种数量上的减少应作更进一步的辨析:听觉叙事实际上是变得更为精当和灵活了——许多名篇巧妙地将声音事件作为点睛之笔,放在文本的关键位置,作者对其着墨不多,给读者留下的印象却非常深刻。除前引多例可为此作证外,《儒林外史》第 55 回的“弹一曲高山流水”也非常典型:

荆元慢慢的和了弦,弹起来,铿铿锵锵,声振林木,那些鸟雀闻之,都栖息枝间窃听。弹了一会,忽作变徵之音。凄凄宛转,于老者听到深微之处,不觉凄然泪下。自此,他两人常常往来。当下也就别过了。小说就在这样的“变徵之音”中结束,作者此前用浓墨重彩刻画画林丑类的嘴脸,对两位世外高人的雅聚只挥洒

了寥寥数笔,但由于这一声音事件处于整部作品的“压轴”位置,且与第 1 回同类性质的“王冕画荷”构成首尾呼应,“礼失而求诸野”的叙事主旨因此获得放大与突出。“曲终奏雅”(又称“卒章显志”)的手法在古代文学中屡见不鲜,声音事件于恰到好处时登台亮相,往往能收“一锤定音”之效。由于耳朵与心灵之间的特殊联系,声音触发的感动可以说无与伦比:张祜《宫词》对此有生动形容——“一声何满子,双泪落君前”;李益《夜上受降城闻笛》的“不知何处吹芦管,一夜征人尽望乡”,倾倒了古往今来多少读者!

“重听”之“听”有多种形式。“听”的对象可以是单部作品,也可以是多部作品的组合——如“听雨”、“听禽”、“听钟”与“听琴”等,仅陆游一人便有“听雨诗”数十首之多。^{[22](P66-73)}由于文学传统的影响,某些声音特别能激发人们的文思,对闻声之作分门别类整理归纳,应是“重听”经典的题中应有之义。为了避免“重听”过程中的“以目代耳”,当前还应大力提倡恢复讽咏、诵读等传统“耳识”方式。郑樵《通志·乐略》之问似乎是向今人而发:“古之诗,今之辞曲也,若不能歌之,但能诵其文而说其义,可乎?”现代人阅读之弊在于只凭眼睛囫圇吞枣,而从听觉渠道重新接触经典,相当于用细嚼慢咽方式消费美食,曾国藩《咸丰八年七月二十一日论纪泽》如此告诫:“《四书》《诗》《易经》《左传》诸经,《昭明文选》,李杜韩苏之诗,韩欧曾王之文,非高声朗诵则不能得其雄伟之概,非密咏恬吟则不能探其深远之韵。”《红楼梦》第 41 回林黛玉评论刘姥姥酒后手舞足蹈:“当日圣乐一奏,百兽率舞,如今才一牛耳。”语言学家根据江淮官话中“n”、“l”不分,“牛”与“刘”是同音字,断定“黛玉所说必是江淮官话,才能以‘牛’来讥笑‘刘姥姥’”。^{[23](P212)}这一解释让人真正“听”到经典中的声音,《诗经·卫风·淇奥》说“善戏谑兮,不为虐兮”,《红楼梦》这段叙述庶几近之。

最后要说的是,“重听”经典的主要目的在于感受和体验。由于听觉联想的白云苍狗性质,我们不可能“听”得十分清晰,因此也无须过于较真,对声音事件的解释更不必强求一致。音乐欣赏中的自由想象方式,完全可以用于听觉叙事的接受与消费,其最高境界或许就是《楞严经》中所说的“心闻”。当发现声音事件发送的信息具有很大的不确定性时,比较聪明的做法是像外交家那样运用“模糊应对”策略。《汉晋春秋》卷二载“桓帝幸樊

城,百姓莫不观之,有一老父独耕不辍,议郎张温使问焉,父啸而不答”,这啸声到底意味着什么,叙述者不想交代也不必交代。《晋书·阮籍传》说(阮籍)时率意独驾,不由径路,车迹所穷,辄痛哭而返”,这“痛哭”究竟是因何而发,需要读者见仁见智自行推断。声音信息的含混或曰“复义”,特别有利于传递无法形之于文字的复杂情感,《红楼梦》第98回林黛玉临终喊出“宝玉!宝玉!你好……”,就是将一切尽付“不言”之中。今天人们在手机上收到某些短信时,也会用“呵呵”之类来应对。声音甚至可能模糊到似有若无的地步,《红楼梦》第108回“死缠绵潇湘闻鬼哭”中,是贾宝玉出现“幻听”还是潇湘馆内真有“鬼哭”,叙述者态度模棱两可,然而,不管相信的是前者还是后者,读者都会被这段叙述感动。此类捕风捉影的“莫须有”之事,在《红楼梦》中居然出现了多次,与铁证如山的“可靠叙述”相比,这种“不可靠叙述”更能激发读者的想象。说得透彻一点,虚构世界中的声音事件无所谓可靠不可靠,因其引发的感受和体验才最为要紧,似此“重听”作为一种理解经典的新途径,其功能接近于俄国形式论为恢复感觉而倡导的“陌生化”。卡迪-基恩说“通过声学的而非语义学的阅读,感知的而非概念的阅读,我们发现了理解叙事意义的新方式”,^{[4] (P458)}这一概括应当也适用于“重听”经典。

[参考文献]

- [1] J. C. Carothers, “Culture Psychiatry and the Written Word”, *Psychiatry*, Nov. 1959.
- [2] (加)埃里克·麦克卢汉,弗兰克·秦格龙. 麦克卢汉精粹[M]. 何道宽,译. 南京:南京大学出版社, 2000.
- [3] R. M. Schafer, ed. *The Vancouver Soundscape*, Vancouver: A. R. C. Publications, 1978.
- [4] (加)梅尔巴·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[A]. (美)詹姆斯·费伦,彼得·J.拉比诺维茨. 当代叙事理论指南[C]. 申丹,等译. 北京:北京大学出版社, 2007.
- [5] (英)约翰·济慈. 一八一七年十一月二十二日致本杰明·贝莱[A]. 济慈书信集[C]. 傅修延,译. 北京:东方出版社, 2002.
- [6] (英)托·斯·艾略特. 玄学派诗人[A]. 艾略特文学论文集[C]. 李赋宁,译. 南昌:百花洲文艺出版

社, 1994.

[7] (俄)维克托·什克洛夫斯基. 作为手法的艺术[A]. 俄国形式主义文论选[C]. 方珊,译. 北京:三联书店, 1989.

[8] (加)马歇尔·麦克卢汉. 理解媒介——论人的延伸[M]. 何道宽,译. 北京:商务印书馆, 2000.

[9] T. S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, New York: Bames & Noble, 1955.

[10] (加)菲利普·马尔尚. 麦克卢汉: 媒介及信使[M]. 何道宽,译. 北京:中国人民大学出版社, 2003.

[11] (英)麦克斯·缪勒. 宗教的起源与发展[M]. 金泽,译. 上海:上海人民出版社, 1989.

[12] 王敦. 声音的风景: 国外文化研究的新视野[J]. 文艺争鸣, 2011, (1).

[13] (法)罗兰·巴特. 显义与晦义[M]. 怀宇,译. 天津:百花文艺出版社, 2005.

[14] (法)阿兰·科尔班. 大地的钟声: 19世纪法国乡村的音响状况和感官文化[M]. 王斌,译. 桂林:广西师范大学出版社, 2003.

[15] (美)巫鸿. 时间的纪念碑: 巨型计时器、鼓楼和自鸣钟楼[A]. 时空中的美术: 巫鸿中国美术史文编二集[C]. 梅玫,等译. 北京:三联书店, 2009.

[16] (法)罗兰·巴特. 叙事作品结构分析导论[A]. 张寅德,译. 张寅德编选. 叙述学研究[C]. 北京:中国社会科学出版社, 1989.

[17] (法)居伊·德·莫泊桑. 菲菲小姐[A]. 莫泊桑中短篇小说选[C]. 郝远,等译. 北京:人民文学出版社, 1981.

[18] (英)约翰·济慈. 画眉鸟的话[A]. 济慈诗选[C]. 查良铮,译. 北京:人民文学出版社, 1958.

[19] (法)列维-布留尔. 原始思维[M]. 丁由,译. 北京:商务印书馆, 1985.

[20] 钱锺书. 七缀集[M]. 北京:三联书店, 2002.

[21] (法)维克多·雨果. 巴黎圣母院[M]. 潘丽珍,译. 杭州:浙江文艺出版社, 1994.

[22] (日)三野丰浩. 关于陆游的听雨诗——以“夜里听雨”的主题为中心[A]. 中文学术前沿(第5辑)[C]. 杭州:浙江大学出版社, 2012.

[23] 周振鹤,游汝杰. 方言与中国文化[M]. 上海:上海人民出版社, 1986.

【责任编辑:张 丽】