

叙事与听觉空间的生产

傅修延

(江西师范大学叙事学研究中心,南昌 330027)

[摘要] 人类社会进步的一大标志,是由空间中事物的生产发展到空间本身的生产。口头叙事用声音覆盖住一定范围的空间,剧场、影院和音乐厅等实体空间容纳了形形色色的叙事交流。戏剧是前工业时代最具人气效应的大众传播,为使人们集中注意力,演出方面需要筑起环绕整个剧场的“声墙”。评价和议论也是叙事消费的重要方式,一些注重“被看”的消费者甚至把传播场所当作社交平台。今人电脑屏幕上不时弹出的评论性字幕(弹幕),使消费者产生和人边看边聊的感觉,微信群中的“聊天”亦属虚拟空间中的互动。影院中的环绕立体声把观众与银幕世界包裹进一个统一的听觉空间,模糊乃至消弭了两者之间的界限。罗兰·巴特声称小说世界与咖啡馆、立体声音响有相似之处,巴赫金说陀思妥耶夫斯基的复调小说以各种声音的对话为中心,中国古代小说则努力用书场感征服读者。叙事从一开始就是一种生产听觉空间的行为,今人采用的叙事手段越来越丰富,但从实质上说仍未摆脱对听觉交流的模仿。

[关键词] 叙事;听觉空间;空间生产;大众传播;剧场;巴赫金

[中图分类号] I02 [文献标识码] A [文章编号] 1002-0209(2020)04-0089-10

人类社会进步的一大标志,是由空间中事物的生产发展到空间本身的生产。叙事即讲故事,人们一般不会想到,讲故事从一开始便是一种生产听觉空间的行为——一人发声而众人侧耳,这种“点对点”的沟通已在对人类社会架构进行最初的塑形。然而由于声音的不可见性质,许多人处在种种的听觉空间之中而不自知。迄今为止的研究虽从不同侧面涉及这一话题,但都未对其作专门探究。从“生产”角度仔细观察与叙事交流有关的听觉空间,或许会让我们获得一些新的发现。

一、生产视阈下的听觉空间

空间(space)在一般人心目中是视觉的,但盲

人感知的空间却是听觉和触觉的,有时甚至是嗅觉的,有的盲人甚至能像蝙蝠和潜艇那样通过声波反射来确定自己的方位,因此空间不一定非得诉诸视觉。麦克卢汉为提出听觉空间(acoustic space)概念的第一人,他注意到无线电通讯技术把地球人带入了一个共同的场域——“地球村”,在这个“重新部落化”了的巨大村庄里,人们像过去的村民一样能够“听”到相互之间的动静^①。用听觉来表示空间不自麦克卢汉始,我们的古人用“鸡犬之声相闻”形容比邻而居,英国的“伦敦佬”(Cockney)指“出生在能听到圣玛丽-勒-博教堂钟声的地方的地方”^②,而早在古希腊时期,毕达哥拉斯就用音程比例关系形容天体之间的距离,构建了一个基于听觉

[收稿日期] 2020-01-13

[基金项目] 国家社会科学基金重大项目“中西叙事传统比较研究”(16ZDA195)。

① [加拿大]麦克鲁汉:《古腾堡星系——活版印刷人的造成》,赖盈满译,台北:猫头鹰书房,2008年版,第58—59页; [加拿大]埃里克·麦克卢汉、[加拿大]弗兰克·秦格龙编:《麦克卢汉精粹》,何道宽译,南京:南京大学出版社,2000年版,第364—368页。

② “Traditionally, the notion of London as an aural community was well ensconced in the definition of a cockney as one born within the hearing of the bells of Saint Mary-le-Bow.” Melba Cuddy-Keane, “Modernist Soundscapes and the Intelligent Ear: An Approach to Narrative through Auditory Perception.” James Phelan & Peter J. Rabinowitz (eds.), *A Companion to Narrative Theory*. Oxford: Blackwell, 2005, p. 387.

的和谐宇宙模式^①。

空间从何而来?除了那些先在的物理空间如宇宙和自然之外,现代人所在的许多空间都是后来生产出来的。读者若将视线移向自己四周的墙壁和头上的天花板,再看看窗外的房屋、街道和绿地,或许会同意亨利·列斐伏尔的一段精辟论述:“今日,对生产的分析显示我们已经由空间中事物的生产转向空间本身的生产。”^②这种转向确实是人类文明史上的重要里程碑。需要指出,列斐伏尔所说的空间,不仅是存在于田野、机场、运动场和各类建筑中的实体空间,还包括具有文化属性的社会人用各类符号建构起来的认知和表征空间,如家庭氛围、企业文化、宗教皈依、民族认同和国家意识形态等,这类“想象的共同体”虽非物理上的有形存在,却同样是人们置“身”其中的精神家园。

空间的生产在列斐伏尔那里关乎身体能量的释放。身体究其本质是一种空间的存在,由于身体需要占有有一定体量的物理空间,其活动不可能不受到空间的规范与约束。但是另一方面,身体的活动特别是能量的吸收和运用又会对空间带来改变,列斐伏尔的说法是:“能量的支出只要在世界上造成了某些变化,无论多么微小,都可以被视作‘生产的’。”^③据此而言,空间的生产可以界定为身体对自身能量器官的运用。这点其实不难理解。鸿蒙未辟之前,原始人类也和其他动物一样只会用发出声音和涂抹气味的手段制造自己的专属空间,向外界宣示“我的地盘我做主”;跨入文明门槛之后,人类开始利用工具和媒介来扩大这种能量释放的范围。试看《礼记·郊特牲》中记载的“殷人尚声”和“周人尚臭”:

殷人尚声,臭味未成,涤荡其声,乐三阙,然后出迎牲。声音之号,所以诏告于天地之间也。周人尚臭,灌用鬯臭。郁合鬯,臭阴达于

渊泉。^④

这段文字显示在崇拜鬼神的时代,由于无法与冥冥之中的列祖列宗进行视觉上的沟通,古人只得求助于不受黑暗与物体阻碍的听觉与嗅觉。作为祭祀用酒,鬯与“畅”同源,取意于酒香的扩散畅达,古人通过奏乐与灌鬯的方式,生产出人神共处的听觉空间与嗅觉空间。文中的“诏告天地”与“达于渊泉”,均有将自身与鬼神纳于同一空间以送达信息的意味。时过境迁,今人在寺庙之中撞钟焚香,仍然是在重复这一生产听觉和嗅觉空间的行为——在善男信女的潜意识中,回荡的钟声与缭绕的香烟改变了空间的介质,将幽明之隔化解于无形。

与可见的物理空间一样,不可见的听觉空间也会形成对人的约束或曰规训。米歇尔·福柯在《规训与惩罚》中提到环形监狱中的可怜囚徒,他们总是处在“权力的眼睛”监视之下,时刻感受到瞭望塔与墙壁对自己造成的空间压迫。但是在这种视觉上的“异托邦”(heterotopia)之外,福柯还提到了一种听觉上的“异托邦”,这就是被钟声牢牢控制的南美耶稣会殖民地:

在巴拉圭(Paraguay)耶稣会所建立的殖民地中,生活的每一方面都被节制……节制个人日常生活的不是口哨,而是钟声。每个人在同一刻被叫醒,同一刻上工,正午和五点钟进食;而后上床,而在午夜时开始所谓的性的觉起(marital wake-up),在教堂钟鸣下,每个人都在履行他/她的责任。^⑤

旧时中国,钟鼓之声也是这样主宰着人们的起居作息。以前每个重要城市的中心位置都有钟鼓楼,那里传出的声音不仅承担着报时功能,同时也在向市民提供压力,要求他们遵从统治者规定的生活秩序。有控制就会有反制,要对抗业已存在的听觉空间,一个有效的反制方式就是生产出能压倒对方的

① Joachim-Ernst Berendt, *The Third Ear, On Listening to the World*, tran. by Tim Nevill, New York: Element Books Ltd., 1988, pp. 92-94.

② [法]亨利·列斐伏尔:《空间:社会产物与使用价值》,王志弘译,包亚明主编:《现代性与空间的生产》,上海:上海教育出版社,2003年版,第47页。

③ Henri Lefebvre, *The Production of Space*, trans. Donaid Nicholson-Smith, Malden, MA: Blackwell Publishing, 1991, p. 179.

④ 郑玄注,孔颖达正义,吕友仁整理:《礼记正义》,中,上海:上海古籍出版社,2008年版,第1095页。

⑤ [法]米歇尔·福柯:《不同空间的正文与上下文》,陈志梧译,包亚明主编:《后现代性与地理学的政治》,上海:上海教育出版社,2001年版,第28页。

听觉空间。希腊神话中有这样一个脍炙人口的故事：致人于死命的塞壬歌声回荡在船只必经的海面上空，就在阿耳戈号驶入这一听觉空间时，“俄耳甫斯突然从（船上的）座位上站立起来，开始弹奏神器般的古琴，悠扬的琴声压过了塞壬的歌声”^①。在这新生产出来的、更为强大的听觉空间笼罩之下，阿耳戈号上英雄们安然通过这一危险的水域。

现代生活中的噪音在某种程度上也像塞壬的歌声，为了不受种种听觉“异托邦”的侵犯，现代人不得不效仿俄耳甫斯，将自己笼罩在能屏蔽扰人声音的听觉空间里，声学家称这种“以声抗声”之法为构筑“声墙”（sound wall）。“声墙”还被用来抵御不良感觉的侵袭，西方的牙医最早想到用声音来分散患者对疼痛的注意力，我们这边也有过放爆竹醒酒的旧俗^②，这种“声学止痛剂”后来逐渐被用于其他领域，如商场、游乐场、咖啡厅、酒吧和舞厅等，弥漫于其中的声音形成对外界杂音的阻挡之墙。中国大妈们为了在公共场地上划出一块独属于自己的广场舞空间，往往会将喇叭的音量调得过大，结果引起过往行人的侧目。“声墙”的隔音效果有限却也有效，那些戴着耳机从我们身边走过的人当然有可能是音乐发烧友，但多数人还是为了拥有一个不被打扰的独处空间。中外电影经常展示诸如此类的场面：年轻人不堪忍受父母的唠叨逃进自己的卧室，他们先是“砰”的一声关上房门，紧接着便是打开音响戴上耳机。据说加拿大有学校用背景音乐提高了教学质量，在美国则有一家图书馆因播放摇滚乐而加速了图书在年轻人中的流通，这家图书馆不但鼓励读者阅读时相互交谈，墙上甚至还贴有

“不得保持安静”的告示^③。

不过这类试验性举措可能只适应小部分人群，在噪音日益引起社会公愤的当下，大部分走进图书馆的读者需要的是一个比外面更为安静的环境。现代人对宁静的向往已非以往任何时代可比，用声音来避免干扰实在是一种迫不得已之举。日常生活中最扰人的声音可能还是人类自己的大喊大叫，为了治疗这种自说自话、罔顾他人的“多语症”，海德格尔提出要静下心来聆听天壤间的“寂静之音”^④。据此可以理解，为什么20世纪世界各国会接受一种被称为“默哀”的纪念仪式——用片刻的静默来表达对逝者的哀悼，最早出现在第一次世界大战停战纪念日（Remember Day）的仪式上，这可能是人类第一次有意识地生产出无声的听觉空间。毋庸赘言，声音的在场或缺席均可导致听觉空间的生成，钱锺书探讨过“大音”与“希声”之间的关系，夏弗“寂静是会发声的”之论与其不谋而合^⑤。他们的论述已经相当细致深入，但若从生产角度对无声的听觉空间作出进一步考量，我们会发现这个问题还需要“接着讲”下去。

参加过追悼会的读者可能都有这样的体会：主持人宣布默哀后，一阵突如其来的静默立刻像石头一样沉甸甸地压向人们心头，此时每个人都在努力控制自己不发出任何声响，以免成为这片肃穆气氛的破坏者。再来看《4分33秒》的听众反应。参加音乐会本来意味着聆听台上的声音，约翰·凯奇的无声乐曲却让器乐演员无所事事，听众面对这种情形自然难以集中注意力，他们接下来便会意识到自

① [德]古斯塔夫·施瓦布：《希腊古典神话》，曹乃云译，南京：译林出版社，1995年版，第166页。

② 如吴敬梓《儒林外史》第二十九回，“三个人不觉地手舞足蹈起来，杜慎卿也颓然醉了。只见老和尚慢慢走进来，手里拿着一个锦盒子，打开来，里面拿出一串祁门小炮燄，口里说道：‘贫僧来替老爷醒酒。’”。

③ R. Murray Schafer, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, New York: Knopf, 1977, p. 96.

④ [德]海德格尔：《在通向语言的途中》，孙周兴译，北京：商务印书馆，1997年版，第20页。

⑤ “寂之于音，或为先声，或为遗响，当声之无，有声之用。是以有绝响或阒响之静（empty silences），亦有蕴响或酝响之静（peopled silences）。静故曰‘希声’，虽‘希声’而蕴响响，是谓‘大音’。乐止响息之时太久，则静之与声若长别远睽，疏阔遗忘，不复相关交接。《琵琶行》‘此时’二字最宜着眼，上文亦曰‘声暂歇’，正谓声与声之间隔必暂而永，方能蓄孕‘大音’也。”钱锺书：《管锥编》，第2册，北京：生活·读书·新知三联书店，2007年版，第695页；“由于音乐在生活中最能够令人迷醉，人们小心翼翼地把它包裹在寂静之中。当寂静置于声音前头时，紧张的期待会使该声音更具活力，而当寂静打断声音或尾随其后时，它会让前声的一缕余音缭绕，而且这种状态会一直持续到记忆放开自己的攫获。就此意义而言，寂静是会发声的，不管它发出的声音如何朦胧。”R. Murray Schafer, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, New York: Knopf, 1977, p. 257.

己参与了这场静默的生产——没有台下的鸦雀无声,台上对4分33秒休止符的“演奏”无法达到既定效果。有论者这样叙述自己的参与体验:

在演奏《4分33秒》的过程中,听众们听到的内容取决于场馆的隔音效果和听众们的安静程度。……虽然舞台上音乐家,但是凯奇的乐曲所做的,是将人们的关注焦点从演奏者转向观众。第二个让人惊讶之处,是我感到自己从被动的观众中的一员转而成为表演的一部分。一曲结束,我感到一种强烈的与所有观众和表演者共享的成就感。在观众们鼓掌,几个人大喊“再来一次!”和“安可!”的时候,我深深地沉浸在一种分享的体验中。^①

这一体验解释了为什么“无声”有时候能胜过“有声”。就听觉空间的生产而言,《琵琶行》的作者也参与了那天晚上九江船舱里的琵琶表演,特别是在那“凝绝不通声暂歇”的时候,他和其他人的屏声静息配合了琵琶女的手指停挥,共同凝固住了永铭艺术史册的无声一刻。“从被动的观众中的一员转而成为表演的一部分”,导致作者急欲要将自己的体验与别人分享,没有这种艺术冲动就不会有这首不朽诗篇的产生。

以上便是听觉空间及其生产机制的荦荦大端。最初的讲故事活动是用声音覆盖住一定范围的空间,如今拥有实体空间的剧场、影院和音乐厅则是利用多种手段的讲故事场所。将听觉空间这一概念引入叙事研究,从生产角度探究叙事各门类中听觉空间的营构,或许会让我们对叙事交流模式得出新的理解。让我们从最早形成实体空间的剧场谈起。

二、看戏/听戏

提起剧场,读者也许最先想到的是悉尼歌剧院

之类的现代建筑,但要知道初民的原始表演可能就发生在讲故事的岩洞里或篝火边,一些古老的岩画记录了此类表演的实况。剧场应当是人类最早建造的大型实体空间,时至今日,许多人仍然愿意挤在露天演唱会的人群之中,享受数万人与台上巨星“同嗨”的狂欢氛围。

中西剧场的建筑风格有很大不同,但两者都重视听觉空间的营造。古希腊的露天剧场多呈次第升高的半圆状,像一把以舞台为扇轴斜摊在山坡上的巨大折扇,根据声音往上传的道理,这种布局使得后排高处的观众也能很清楚地听到乐队演员的低声细语^②。公元前1世纪,罗马建筑师维特鲁维乌斯·波利奥在剧院内设置放有青铜器皿的壁龛,让观众坐在壁龛之上看戏,这或许是人类用容器来增强剧场声学效果的首次尝试^③。声学家戴念祖说中国古代的舞台也有“设瓮助声”的做法:“或许受到墨翟埋陶瓮的启发,从唐宋起,在舞台下埋瓮的建筑逐渐增多,后来竟成为中国舞台传统,一直流传到最近几十年间的民间舞台建筑中……在山西省南部和西南部地区,留有大量的宋元戏台和舞楼,称之为‘舞厅’‘乐厅’。这是现代歌舞音乐厅的词义之祖。据最近考察,这些历史留存的戏台下几乎都有坑洞,内有陶瓮。”^④“舞厅”和“乐厅”之“厅”,其繁体构形为“屋下有聽”——廳,剧场既然是与“聽”(听)有关的所在,便有必要配备一些有助于声音传播的设施。

今人用“看戏”指代消费戏剧,依笔者之见是因为现代剧场的设施较为完备,舞台、座位和照明的设计布置均能满足看的需求。但过去相对简陋的剧场都不具备这样的条件,人们去剧场主要是为了听,因此老北京人把“看戏”说成“听戏”是有客观原因的。莎士比亚时期的戏剧也主要作用于人们的耳朵:

① [英]特雷弗·考克斯:《声音的奇境》,陈蕾、杨亦龙译,北京:新世界出版社,2015年版,第203页。引文中着重号为笔者所加。

② 这种传声效果似乎还与演员戴的面具有关:“(古希腊)演员戴的面具罩着整个头,面具的嘴部可能起扩大声音的作用,即使是这样,在万人以上的剧场里能使观众听清剧中的每一句诗,已足以使我们现代的建筑师感到惊奇。”罗念生:《论古典文学》,《罗念生全集》,第8卷,上海:上海人民出版社,2004年版,第12页。

③ Morris R. Cohen, *A Source Book in Greek Science*, Harvard University Press, 1958, p. 308.

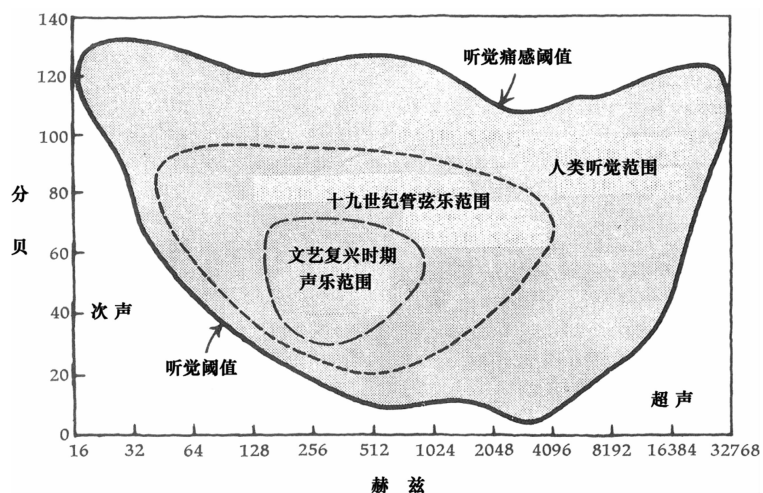
④ 戴念祖:《中国声学史》,石家庄:河北教育出版社,1994年版,第453页。杨阳、高策在《“设瓮助声”之争——科学史上的一桩公案》(《光明日报》2016年4月6日)一文中,对“设瓮助声”之说有更细的补充。两位作者通过自己对山西汾阳一带旧戏台的考察,认为“台下设瓮”的声学效果不如“台(墙)上设瓮”,后者的瓮口位置与演员口腔高度接近,便于声音直射入声瓮。

舞台下面就是院子，“站票观众”（莎士比亚的说法）花上一个便士就可以站在院子里看戏。院子四周是供达官贵人们坐的雅座，2 便士或者 3 便士一张票。最好的座位是在舞台上方的贵宾室里，一张票要 6 便士。贵宾室里的客人坐在那里不是为了看戏而是为了被看。不过，那个时代，戏本来就是让听的而不是让看的。^① 莎士比亚本人也为此提供了证据，使用“戏中戏”手法的莎剧至少有 15 部之多，《哈姆莱特》的“戏中戏”更是广为人知，剧中人哈姆莱特说到去看伶人表演时，使用的便是“听戏”（hear a play）这一表述^②。

听戏之说还可从大众传播角度作出解释。戏剧是前工业时代最具人气效应的大众传播，在露天或敞开的剧场演出时，为了保证观众集中注意力，演出方面必须筑起环绕整个剧场的强大“声墙”，将一切杂音摒于“墙”外。鲁迅在《社戏》中回忆自己第一回进北京的戏园，“在外面也早听到冬冬地响”，进去之后“耳朵只在冬冬惶惶的响”，以至于听不到朋友在旁边对他说话。由此他想起了一本“日文的书”中有这样的评论：“中国戏是大敲，大叫，大跳，使看客头昏脑眩，很不适于剧场，但若在野外散漫的所在，远远的看起来，也自有他的风致。”^③《社戏》一文主要叙述少年鲁迅在野外遥看赵庄舞台的

经历，以证明其“中国戏宜远观”之说。但坦率地说，旧时剧场太闹是因为观众太多，老少咸集、妇孺毕至的剧场很难保持安静，因此戏台上的锣鼓声不得不提高分贝。至于少数观众的“头昏脑眩”，那是个体适应的问题。鲁迅对喧嚣场合畏之如虎，这种类型的现代人固然不在少数，但如今也有许多年轻人把大分贝音乐的冲击当成一种享受，愿意置身于高音喇叭震耳欲聋的明星演出现场，与其他观众一道发出歇斯底里般的狂呼乱喊；大型体育赛事中，观众甚至会不时起身挥臂作出各种“人浪”，以配合一波一波的声浪奔腾。人是群居的动物，人群的聚集达到一定规模，所生产的听觉空间便会有某种裹挟或曰同化效应，使得个中人的私人焦虑获得一定程度的纾解，所以准备考研的大学生愿意扎堆在一间教室里复习，球迷喜欢呼朋引类观看电视传播的决赛。

声音有响度（loudness）与音调（pitch）之别：响度由振幅（amplitude）和人离声源的距离决定，测量单位为分贝——分贝为零的声音人耳听不见，高于 100 分贝的声音则会引起听觉痛感；音调则由频率（frequency）决定，测量单位为赫兹（hertz），人耳能听到的声音约在 20 至 20,000 赫兹之间，低于或高于这个范围的称为次声或超声。夏弗用下图标出人类的听觉范围与听觉痛感阈值^④：



① [英]唐娜·戴利、约翰·汤米迪：《伦敦文学地图》，[美]哈罗德·布鲁姆主编，郭尚兴中文版主编，张玉红、杨朝军译，上海：上海交通大学出版社，2011年版，第27页。引文中的着重号为笔者所加。

② “哈姆莱特：‘跟他去，朋友们；明天我们要听你们唱一本戏（We’ll hear a play tomorrow）。’”[英]莎士比亚：《哈姆莱特》，第2幕第2场，朱生豪译，吴兴华校，北京：人民文学出版社，1977年版，第62—63页。

③ 鲁迅：《呐喊》，《鲁迅全集》，第1卷，北京：人民文学出版社，1981年版，第561页。

④ R. Murray Schafer, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, New York: Knopf, 1977, p. 116.

但图中箭头所指显然是平均值,个体之间应有一定差别。《法华经》说“今佛世尊欲说大法,雨大法雨,吹大法螺,击大法鼓,演大法义”,这几个“大”字表明佛门早就懂得用高分贝的响器慑服信众,西方教堂里低沉到近于触感的管风琴声音,所起的作用庶几相似,从这个意义上,“当头棒喝”与“狮子吼”也是一种近乎痛感的声音。

超越阈值的冲击会造成严重后果,小说《子夜》中吴老太爷从寂静得像“一座坟”的乡村生活中骤然进入喧闹的上海,当天便发作了脑溢血^①。鲁迅是吴老太爷的江浙同乡,从他几次逃离剧场及其“这里不适于生存”之论来看,他的听觉痛感阈值也在平均值之下。不过话又说回来,要是他和多数国人一样能近距离地承受舞台上大敲大叫,我们便读不到《社戏》中那段“距离产生美”的精彩叙述了——“冬冬惶惶”的声音到了远处竟然成了仙乐,听觉空间的边缘原来是一个如此美妙的仙境。

三、你说/我说

剧场内的声音并非只来自戏台,旧时剧场的观众席上也有种种响动发出。罗念生这样叙述古希腊戏台上下的互动:

戏不动人,大家就吃吃喝喝;各演员一出场,大家就把饮食收起来,聚精会神地观看。戏演到好处,观众叫好,鼓掌,要求重演……遇到拙劣的表演,观众就叫倒好,或用脚跟踢石凳,用无花果和厄莱亚(一种似橄榄而非橄榄的果实,在我国称为‘油橄榄’)打击演员,甚至用石头打击,据说有一次几乎闹出人命案来。观众甚至要求更换节目,演下一出剧。……喜剧诗人可以使剧中人物和观众开玩笑(例如阿里斯托芬的喜剧《云》中的逻辑甲指着一些观众,说他们是‘风流汉’),或是向观众扔水果和大麦饼。^②

《社戏》中少年鲁迅和小伙伴们也是边看戏边议论,但“乌篷船里的那些土财主的家眷”则“不在乎看戏”,他们“多半是专到戏台下来吃糕饼水果和瓜

子的”^③,这些和古希腊剧场中观众“吃吃喝喝”的情形十分相似。

台下的嘈杂之声,无疑会对台上的表演形成干扰,不过自从人类围着篝火讲故事以来,故事讲述人的声音便一直伴有听众的嗡嗡议论,后者在消费故事的同时,还天然享有或赞或弹的评论权利。后世剧场内的鼓掌和喝彩(包括喝倒彩),可以看作表演的重要组成部分。一场音乐会临到结束时,听众席上如果没有一再响起要求指挥返场的热烈掌声,这样的表演就不算成功。步出剧场的听众还会把听觉空间带到剧场之外,罗念生说“(古希腊)观众对剧中的歌词过耳成诵,往往于散戏之后,唱着剧中的歌词回家”^④。类似的情况见于陆游的“满村听说蔡中郎”^⑤,该诗说的是鼓词演唱结束后村民仍在议论故事中的人物;1956年昆剧《十五贯》进京连演46场,也在首都形成了一股“满城争说《十五贯》”的热潮。这些都说明听众的反应不会被剧场局限,人们的“争说”导致故事内容在社会上广泛传播。

需要指出的是,台下的活动并非完全受台上的演出主导。旧时剧团下乡“作场”之所以引起轰动,除了看戏是一种艺术享受外,还因为演出为乡民提供了难得的社交机会。演员在台上亮相亮嗓,各色人等则在台下相互交流。在这个相对宽松的公共空间中,看别人的人在被别人看,听别人的人在被别人听,所以鲁迅会在《社戏》中说那些在台下吃糕饼水果和瓜子的人“不在乎看戏”。台上戏与台下戏的并行不悖,给单调沉闷的日常生活带来双重刺激,演出搅起的交往漩涡因而在当时生活中屡见不鲜。由于计算机技术的进步,今人已经可以独自在家观赏各类影像资源,但这也意味着失去了和他人共享听觉空间的乐趣——评价和议论也是消费叙事的重要方式,他人的缺席会让我们感到独乐乐不如众乐乐。正是由于这个原因,如今网上传播的影视剧视频有不少设置了弹幕——弹幕的意义在于制造出某种虚拟的听觉空间:屏幕上伴随故事进程

① 茅盾:《子夜》,北京:人民文学出版社,1952年版,第7页。

② 罗念生:《论古典文学》,《罗念生全集》,第8卷,上海:上海人民出版社,2004年版,第12页。

③ 鲁迅:《呐喊》,《鲁迅全集》,第1卷,第565页。

④ 罗念生:《论古典文学》,第13页。

⑤ 陆游:“斜阳古柳赵家庄,负鼓盲翁正作场。死后是非谁管得,满村听说蔡中郎。”(《小舟游近村舍舟步归》)

弹出的评论性字幕,让人觉得似乎是在与众多网友一边聊天一边观看,实际上那些字幕包括各种表情符号早已植入视频。人是需要社交和互动的,弹幕带来的参与感尽管只是幻觉,但它能在一定程度上消解独自观看的寂寞,此即剧场效应的治愈功能。

由此要说到国人当前不可须臾离之的微信。微信推送的文字、表情符号、图像与视频等,虽然主要诉诸看,但大家更愿意把人际间的这种分享说成是“聊天”,也就是说眼睛和手指在这里执行了耳朵和嘴巴的功能。这种“聊天”还催生了五花八门的微信群,就像真实生活中一样,每个群里都有相对活跃的发声者,大部分人则乐于充当倾听的角色。从这种意义上说,微信群是电子时代的听觉空间,许多人入群是为了抱团取暖,群内交流不光意味着宣泄和诉说,更大的好处是让人保持与时代潮流同步。群体感从来都是精神生活的刚需,正是因为单门独户的现代住宅分隔了千家万户,才有种种虚拟性的社交平台出来把人“重新部落化”。发微信从表面看是某人将某个信息发到网上,其作用却是此人在朋友圈中宣示了自己的存在,说到底这一举动还是为了获得别人的关注乃至认可。鲁迅说有些人“专到戏台下来吃糕饼水果和瓜子”,微信平台上此类“不在乎看戏”者也大有人在,在这个人气旺盛的狂欢剧场,许多人更在乎的是彼此间的互动,信息分享往往只是手段而非目的^①。东海西海心理攸同,西方人使用的推特上也有与微信相似的听觉空间,推特的英文 twitter 本来就是燕子呢喃的拟声词,以此为名是用鸟鸣来比喻社交平台上的呼朋引类。

四、包裹/沉浸

与剧场相似的是影院。影院里最初上演的是默片,这是一种完全诉诸视觉的叙事形式,当年那些坚决拒绝配音的默片导演,或许就是想用这种形式来挑战始于篝火边的口头叙事传统。挑战失败的根本原因在于眼见不等于一切,声音的作用无法

取代,默片时代出现在东亚地区影院中的“辩士”(用声音为观众解说电影的人)就是最好的证明^②。从空间角度看,位于影院前端的银幕只是个平面,放映机将色彩缤纷的光影投上去之后,这个平面变得向内“凹陷”,呈现出景深、消逝点和不断移动的视野,像窗口一样将故事世界呈现在观众眼前。然而观众终究无法将身体探入这个窗口,尽管宽银幕为人们增加了左顾右盼的余地,3D 和 IMAX 技术使电影画面趋于逼真,银幕上和银幕下还是两个世界。从这里可以看出,模糊以至消弭两者之间界限的乃是声音——大功率音箱播放的环绕立体声,把观众和故事世界包裹进一个统一的听觉空间,前后左右纷至沓来的声音很容易使观众忘记此身安在,不知不觉沉浸到故事世界之中。

与其他表述相比,包裹和沉浸这两个动词能更直观地传达出人在听觉空间中的感受。笔者曾多次提到,“听”在古代汉语中往往指包括各种感觉在内的全身心反应,具体来说就是像胎儿一样用整个肉身去感应体外的动静。西方声学家也有异曲同工的言说:克特·布劳考普夫说人不是听到而是像闻香一样被声音包裹^③,夏弗认为人对音乐沉浸感的迷恋源于母腹中的经历^④,如果夏说不诬,那么现代电子音乐中那些类似水泡咕咚声的响动,应是为了唤起人类对胎儿时代潜藏至深的回忆。不管怎么说,人们有时候更愿意置身于“声墙”的包围之中,让一些温和的响动如淅沥的雨声、哗哗的溪声、时钟的滴答声或空调的嗡嗡声来屏蔽其他侵扰。有些人在机声隆隆的火车和飞机上睡得更香,有些人在人声鼎沸的早读教室中记忆力更好,笔者一位老年同事甚至每天要到公共汽车上去睡午觉。现代社会虽然制造出前所未有的种种噪音,但人类的耳朵也在适应噪音社会,对听觉空间的选择和适应正呈现出多元化发展的趋向。

就屏蔽的效果而言,“声墙”当然不如实体之墙。西方教堂的空间设计大多秉承听觉优先原则,

① 如今有些年轻人在微信上长时间“聊天”,彼此间只发表情符号不发文字,这是“互动就是目的”的典型体现。

② 刘勇:《黑暗中的声音:作为叙述者的电影解说员》,《符号与传媒》,2017年秋季号。文中说“当时的观众实际上是在听辩士(按即日本的电影解说员)解说故事,而不是在看电影”。

③ Kurt Blaukopf,“Problems of Architectural Acoustics in Musical Sociology,” *Gravesaner Blätter*, Vol. V, Nos. 19/20, 1960, p. 180.

④ R. Murray Schafer, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, p. 118.

许多教堂配置了四五层楼高的管风琴,其功能在于用巨大的声响“压倒”祭坛下匍匐的信众。黛安娜·阿克曼对法国勃艮第圣埃蒂安教堂与巴黎圣母院有过这样的比较:

如果你观察早期罗马式教堂的内部结构,比方说建于1083年至1097年间的法国勃艮第圣埃蒂安教堂,你就会发现一种庞大的建筑风格:高大的拱顶、平行的墙壁、长长的拱廊——不仅是列队行进的理想场所,而且也是格里高里素歌回荡的理想场所,歌声可以像黑色葡萄酒倒进一只沉重的大杯子里一样充满整个教堂。然而,在像巴黎圣母院这样的哥特式大教堂中,由于里面有凹室、走廊、塑像、楼梯、壁龛、结构复杂的石头赋格,格里高里素歌会变得支离破碎、残缺不全。不过在圣埃蒂安教堂中,多个声部可以响起、交融、变成辉煌的歌声,回荡在整个复杂的空间。^①

如果说歌声在教堂内部回荡如同葡萄酒盛在大酒杯中,那么聆听歌声的人就像是一颗颗浸泡在酒中的葡萄粒,西方音乐尤其是合唱艺术的发展与进步,与建筑空间提供的声学保障有很大关系。

至此要提到与以上讨论有密切关联的音乐厅。听觉优先原则无疑在音乐厅的设计中占有更重的分量,为了让人们能进行专注的聆听,音乐厅不仅要与外界作物理隔断,还须采取保证音质和音效的一系列严格措施,也就是说这是一个完全按沉浸和包裹要求建立起来的实体空间。进入这个掉下根绣花针都能听得清清楚楚的地方,人们会不由自主地屏住呼吸、蹑手蹑脚以保持大厅中的安静。西方音乐厅对听众有着正装的要求,这不单单是为了观瞻,更是提示要隆重之地对待耳根享受——就像晚宴上装束得体的食客会细心品尝美味佳肴一样,音乐厅里衣冠楚楚的听众也会洗耳恭听每一节精心处理的音乐。不必担心听众在这个封闭空间中会陷于窒息,音乐的象征性、叙事性以及对各种声响的直接模仿(鸟鸣、风声、钟声和猎号声等),能令听众的想象穿过大厅墙壁,感受到大千世界的广袤

与神奇。

顺便要提到,立体声耳机里面也有一个听觉世界,其“淹没”与“按摩”的效果似乎更为强大——音乐厅中人只是待在听众席上,戴耳机的人却有置身于演奏者中的感觉:“当声音从颅骨上直接向戴耳机者发送,他不会再把事件当作是从声音的地平线上传来,不会再觉得自己是被一组移动着的事件所包围。他就是这组事件,他就是整个宇宙。”^②目前正待突破的VR技术,就是要从视觉和触觉等方面作出突破,创造出与身临其境相似的仿真效果。

五、对话/复调

最后让我们回到小说。有人可能会觉得小说与听觉空间无缘,巴特下面的一段话或许会令其观点有所改变:

咖啡馆是我约会谈事情的地方,另一方面我喜欢咖啡馆,那是因为咖啡馆是个复杂的地方,每当我坐在咖啡馆里头时,会立即和同桌的其他客人形成为一体,我倾听他们说话,同时就像在一个文本里,在一个拼写图表里,也像在一个立体音响里,围绕在我四周的是一连串的消息娱乐,我看着人进进出出,产生一种小说世界特有的气氛。总之,我对咖啡馆里头的这种立体音响效果感到特别的着迷。^③

如果理解无误的话,引文是把坐在咖啡馆里形容为“在一个立体音响里”,身边顾客的进进出出和相互交谈“产生一种小说世界特有的气氛”,巴特因此“对咖啡馆里头的这种立体音响效果感到特别的着迷”。与听觉渠道传播的口头叙事不同,书面叙事需要用眼睛去阅读,“小说世界”因此在一般人心目中更接近于视觉空间。然而巴特却说“叙述描写与视觉无关”:“一般人总以为叙述描写会带来视觉意象,我并不如此认为,叙述描写是一些纯粹清晰可解的次序,如果中间混有不同性质的图片说明,这会带来干扰或扭曲。”^④验诸我们每个人的阅读经验,不能说“叙述描写”唤起的不是视觉画面,“与视

① [美]黛安娜·阿克曼:《感觉的自然史》,路旦俊译,广州:花城出版社,2007年版,第241页。

② R. Murray Schafer, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, p. 119.

③ [法]罗兰·巴特:《罗兰·巴特的二十个关键字》,载《罗兰·巴特访谈录》,刘森尧译,台北:桂冠图书股份有限公司,2004年版,第282页。

④ [法]罗兰·巴特:《谈〈流行体系〉和叙述的结构分析》,第55页。

觉无关”之说显然有点矫枉过正——巴特为反对视觉专制常作此类惊人之论,我们应对他的行文风格持理解与包容的态度。

至于小说世界何以会像咖啡馆里和立体声音响中,巴特未从理论上作出阐释,我们不妨顺着他的思路继续探索。咖啡馆是人们聊天说话的地方,它与立体声音响的共同点在于里面有来自四面八方的声音,将小说世界与它们类比,显然是指这个世界中也有对话的声音在回荡。对该问题有独特研究的巴赫金认为,对话在陀思妥耶夫斯基小说中“居于中心位置”:

完全可以理解,在陀思妥耶夫斯基艺术世界中居于中心位置的,应该是对话,并且对话不是作为一种手段,而是作为目的本身。对话在这里不是行动的前奏,它本身就是行动。它也不是提示和表现某人似乎现成的性格的一种手段……

在陀思妥耶夫斯基长篇小说中,一切莫不都归结于对话,归结于对话式的对立,这是一切的中心。一切都是手段,对话才是目的。单一的声音,什么也结束不了,什么也解决不了。两个声音才是生命的最低条件,生存的最低条件。^①

说到陀思妥耶夫斯基的小说,人们一般会想到复调这个词,引文却突出对话的重要性。对话与复调其实并不矛盾,复调本义是指与“单一的声音”相对的多个声音(“两个声音”及更多),复调小说意为多个声音相互碰撞的对话小说^②。从这个意义上说,阅读复调小说犹如进入陀氏为读者专设的咖啡厅,在这个听觉空间中聆听各方面的对话。对话可以发生在不同人物之间,如《卡拉马佐夫兄弟》中伊万

与阿廖沙之间的真正交谈^③;也可以是同一人物意识中两个声音的争斗,如《白痴》女主人公菲利浦夫娜觉得自己有罪又不时为自己开脱^④。人物意识中两种声音相互激荡,缘于以“我”自居的人物把内心的一部分当作了“你”,这是人物在内心深处与自己对话。人称的这种混用在中外作品屡见不鲜,巴赫金说《罪与罚》男主人公拉斯柯尼科夫独白时会用“你”来称呼自己^⑤,《红楼梦》第二十七回《葬花吟》中的人称也在“奴”“依”“尔”之间来回错动。林黛玉是在山坡上边哭边念,这为贾宝玉循声而来提供了可能,要不然他听不到“风刀霜剑严相逼”之下葬花人的心声。有意思的是,薛宝钗身上冷香丸的香气未能将贾宝玉裹住,林黛玉如泣如诉的悲声却让他“恸倒山坡之上,怀里兜的落花撒了一地”,曹雪芹经常这样让人物“误入”他人私密的听觉空间,许多事件的波澜便是由这类“误入”而引发。

与西方小说相比,中国古代小说与听觉的关系更为明显。《说文解字》释章回小说之“章”为“乐竟”(“乐竟为一章,从音从十,十,数之终也”),章回这种架构让人想起讲故事活动中的停顿。众所周知,明清时代流行的章回小说源于宋元讲史话本,话本顾名思义是民间艺人说“话”(故事)的底本,文人模拟话本创作出的拟话本——最初的白话小说,标志着口头叙事向笔头叙事的过渡。由于有这种渊源,小说中的叙述者(往往以“在下”“小的”自称)喜欢以说书人的口吻发声,读者则因被称为“看官”而有挤在人群中听书的感觉。书场感的产生还与以下三点有关。一是白话小说多用“权充个得胜头回”的“入话”开篇,“入话”是与“正话”有题旨关联的小故事,书场艺人不能等听众全都到齐才正式开讲,故用“入话”这种手段来应付早到的听众并延长

① [苏]巴赫金:《陀思妥耶夫斯基诗学问题——复调小说理论》,白春仁、顾亚铃译,北京:生活·读书·新知三联书店,1988年版,第343页。

② “什么是复调小说?复调小说不是一般所说的多结构、复式结构小说。巴赫金认为,如果过去的小说是一种受到作者统一意识支配的独白小说,则陀思妥耶夫斯基创作的是一种‘多声部性’的小说,‘全面对话’的小说,即复调小说。”钱中文:《中译本前言》,载[苏]巴赫金:《陀思妥耶夫斯基诗学问题——复调小说理论》,第2页。

③ [苏]巴赫金:《陀思妥耶夫斯基诗学问题——复调小说理论》,第347—348页。按,书中大量引用了二人的对话。

④ “娜斯塔西娅·菲利浦夫娜的声音分裂为两种声音,一是认为她有罪,是‘堕落的女人’,一是为她开脱,肯定她。她的话里到处是这两种声音的交锋结合,时而这个声音占上风,时而那个声音占上风,但是哪个声音也不能彻底战胜对方。”巴赫金:《陀思妥耶夫斯基诗学问题——复调小说理论》,第350页。

⑤ “这样,他(按指拉斯柯尼科夫)同自己说话(常用‘你’字,就像对别人一般),他劝说自己,挑逗自己,揭露自己,嘲弄挖苦自己,如此等等。”[苏]巴赫金:《陀思妥耶夫斯基诗学问题——复调小说理论》,第325页。

等候时间,我们在阅读“入话”时也会觉得自己在等艺人开讲。二是有“入话”就有“出话”(笔者戏拟名),故事总有讲完的时候,此时作者往往会借诗赋、赞语(“有诗为证”“后人有关言语,赞道……”)之类的形式来为叙事作结,其效果相当于收场锣鼓。三是过去读者案头的小说有所谓评点本,也就是说文本中除正文之外尚有序、跋、读法、回批、眉批、夹批等“副文本”(paratext),起评点作用的批文用小号字体夹在正文当中,它们像弹幕一样不时跃入读者眼帘,人们在阅读的同时也“听”到了评论的声音,因此评点本可以说是另一种类型的复调

小说。

万变不离其宗,叙事从一开始就是一种生产听觉空间的行为,后世叙事的诸多形态如以上讨论的戏剧、电影和小说等,均在一定意义上重复着这种生产。叙事发展到今天已拥有多种形态,采用的手段也越来越丰富,但从实质上说仍未摆脱对听觉交流的模仿。我们未见得要像巴特那样否定叙事与视觉的联系,但决不能无视叙事与听觉的联系。文学反映现实,巴赫金的对话理论不仅可以解释陀思妥耶夫斯基的小说,也有助于我们理解周围这个众声喧哗的真实世界。

(责任编辑 宋媛 责任校对 宋媛 侯珂)

Narrative and the Production of Auditory Space

FU Xiuyan

(Center for Narrative Studies, Jiangxi Normal University, Nanchang 330027, China)

Abstract: One of the major marks of the progress of human society is the development from the production of things in space to the production of space itself. Oral narrative uses sound to cover a certain range of space, and physical space, such as theater, cinema and concert hall, accommodates various narrative communication. Drama was the most popular form of mass communication in pre-industrial age, and the performance required a “sound wall” around the theatre to keep people focused. Comment and discussion were both significant ways of narrative consumption, and the communication place was regarded as a social platform by some consumers who paid more attention to “being seen”. In present times, the commentary subtitles (danmaku) pop up on the computer screen from time to time to make consumers have the feeling of chatting with people while watching, and “chatting” in WeChat group also belongs to the interaction in the virtual space. Surround stereo in the cinema wraps the audience and the screen world into a unified auditory space, blurring or even eliminating the boundary between them. Roland Barthes claims that the fictional world is similar to café and stereophonic sounds, and Mikhail Bakhtin says that Fyodor Dostoyevsky’s polyphonic novels center on the dialogue of various sounds and ancient Chinese novels strive to capture the reader’s attention with the sense of being present on the storytelling scene. Narrative has been a kind of act of producing auditory space from the very beginning. Nowadays, people adopt more and more abundant narrative means, but they still haven’t got rid of the imitation of auditory communication in essence.

Keywords: narrative; auditory space; production of space; mass communication; theatre; Mikhail Bakhtin