

从“视觉转向”到“听觉转向” ——兼评重建视听平衡的《中国叙事学》

陈定家

(中国社会科学院文学研究所 北京 100732)

摘要: 图像文化的风生水起是一个全球化文化现象,中国学者也不失时机地在理论上作出了积极回应。不少当代学者都密切关注过视觉文化且多有精彩论述。在相关问题上的反思与评判方面,呼唤“听觉文化”觉醒以对抗“视觉文化”侵袭的理念尤为值得关注。以傅修延为代表的中国学者在“听觉文化”领域的深耕与广拓,可谓卓有成效且成绩斐然,例如其《中国叙事学》从“转换研究范式”“更新既有观念”等方法入手,“回望中国叙事历史自身的传统”超越西方经典与后经典叙事之“影响迷雾”,以融贯中西、守正创新的胸怀,试图在视听严重失衡的背景下重构中国叙事学的当代形态,在对“重听”“音景”“聆察”等概念与范畴的创造性阐发过程中,为重建“视听平衡”的中国叙事学、弥补听觉之维的缺失做出了有益的探索。

关键词: 图像转向; 听觉文化; 视听平衡 《中国叙事学》

中图分类号: I0 文献标识码: A 文章编号: 1000-579(2017)03-0120-09

From “Visual Orientated” to “Auditory Orientated”

——A Review of the Reconstruction of *Chinese Narratology* of Visual and Auditory Equalization

CHEN Dingjia

(Literature Research Institute, Chinese Academy of Social Sciences, Beijing 100732, China)

Abstract: The flourishing of the image culture is a global cultural phenomenon, and many Chinese scholars have seized the moment to respond positively to it in theory. Many modern scholars have paid close attention to the visual culture and made a lot of brilliant analysis. In the aspect of reflecting and judging of relative issues, the idea of calling the awakening of “auditory culture” to confront the invasion of “visual culture” is particularly noteworthy. The Chinese scholars represented by FU Xiuyan have made in-depth and extensive studies in the field of “auditory culture”, and have made brilliant achievements. For example, In FU Xiuyan’s *Chinese Narratology*, he uses such methods as “shifting research paradigm” “updating the existing concept” etc. to “retrospect the tradition of Chinese narrative history”, and surpass “the effect of fog” of Western classical and post-classical narrative, tries to reconstruct the contemporary form of Chinese narrative under the background of audio-visual imbalance by the mind of combining Chinese and Western, conserving the integrity and innovating, in the process of making creative elucidation of concepts and categories like “focus on hearing” “soundscape” “auscultation”, he has made valuable exploration to reconstruct *Chinese Narratology* of visual and auditory equalization, and remedy the deficiency in auditory dimension.

Key words: image-oriented; auditory culture; visual and auditory equalization; *Chinese Narratology*

收稿日期: 2017-03-09

作者简介: 陈定家(1962-),男,湖北红安人,中国社科院文学所研究员,研究生院教授、博士生导师。研究方向为文艺理论。

在以电影、电视为代表的现代媒介问世后的近百年来,视觉文化或图像文化获得了惊人的发展,尤其是网络文化崛起之后,图像似乎成了当今世界的全部,眼睛似乎成了人类唯一的感官。德国哲学家海德格尔说“倘若我们沉思现代,我们就是在追问现代的世界图像。……从本质上来看,世界图像并非意指一幅关于世界的图像,而是指世界被把握为图像了。”^[1](p899)]海德格尔认为,“世界被把握为图像”是现代的重要特征,而在古希腊“世界不可能成为图像”。他甚至宣称“现代的基本进程乃是对作为图像的世界的征服过程。”^[1](p900,904)]如果说海德格尔的“世界图像”是一个意蕴极为复杂的哲学概念的话,那么英国学者理查德·豪厄尔斯所说的“视觉图像”则要直观得多,他简单明了地宣称“我们生活在一个视觉的世界。周围有着越来越复杂的视觉图像。除非我们学过如何解读这些图像,否则我们永远是视觉文盲,而这是现代人无法忍受的。”“公众已经习惯了图像思维……‘图像在哪里?我们要看图像’”“‘一幅画面胜过千言万语’,虽是陈词滥调,所揭示的却是真理。……我们无法想象一个没有视觉文化的世界。”^[2](p3)]总之,我们生活在一个“视觉图像”组成的世界中,事实上,我们每个人也都是这个“视像世界”的有机组成部分。

一、“图像转向”及其媒介后果

如前所述,图像霸权地位的形成并没有太久的历史。米歇尔在《图像理论》一书中指出“古代和中世纪的哲学图景关注事物,17世纪到19世纪的哲学图景关注思想,而开化的当代图景关注词语……罗蒂哲学史的最后阶段就是他所说的‘语言学转向’。”^[3](p2)]但在这一系列文化“转向”之后,20世纪后半叶,世界公共文化领域所经历的却是另一种转向,即“图像转向”。对于这一转向,米歇尔把它描述为“一种后语言学的、后符号学的重新发现,将其看作是视觉、机器、制度、话语、身体和比喻之间复杂的互动。”“现在它以前所未有的力量从文化的每一个层面向我们压来,从最精美的哲学理论到最庸俗的大众媒体的生产,使我们无法逃避。传统的抑制策略似乎不再有用,对视觉文化进行全方位的批判似乎势在必行。”^[3](p7)]

视觉文化独步当代文化殿堂,俨然一幅君临天下、傲视万物的架势。就网络视像技术的渗透性与掌控力而言,可以说,当代人已被无处不在的“电子眼”逼视到了几近“身无所隐”“宅无所私”的尴尬境地。“无论我们乐意与否,我们已经身处一个视觉文化主导的社会。无论在约克郡或纽约市,甚至希腊、俄罗斯或马来群岛,只要是晚期资本主义得到发展的地方,这一‘图像社会’(society of the image)就会如影随形地得到发展。”^[4](p5-6)]从这个意义上讲,米歇尔所谓的“对视觉文化进行全方位的批判”——不是“似乎”,而是“确乎”——“势在必行”!

我们注意到,在众多反思与批评视觉文化的著作中,斯洛文尼亚学者阿列西的《图像时代》颇值得关注。该书的核心论题可以用这样一句话进行概括:对作为当代全球化社会重要特征之一的艺术与文化上的“图像转向”(pictorial turn)进行学理化反思与阐释。作者坦言,他的灵感部分来自于德波的《景观社会》、鲍德里亚的“超现实”论(hyperreality)、米切尔的“图像转向”等思想的启发。与该书话题相关的许多理论家,包括哈贝马斯、韦尔默、利奥塔、罗蒂、韦尔什等都同意这样一个观点,即我们自身都已处于“视觉成为现实主导形式”的“图像社会”之中,对视觉文化的反思与评判,是当代文化研究的一个迫在眉睫的核心命题。

随着全球化视觉文化的增殖,对视觉文化的理论关注成了学界理所当然的时代使命。诚如阿列西所言,虽然在不同的文化与历史时期人们都可以遇到视觉文化,但只是在近几十年它才成为文化的主要形式。从学术史的视角看,作为学科意义上的视觉文化理论,产生于法国的符号学,就此而言,罗兰·巴特堪称首创者。当然,英国的文化研究对视觉文化理论的诞生与流行也起到了推波助澜的作用。如果进一步寻根探源,或许我们也可以把现代视觉文化的萌芽期推前到19世纪80年代,尤其是在90年代初。在这一点上,我们完全同意阿列西的意见。因为那时候,在哲学、思想史、视觉理论和艺术史的汇合点上,涌现出了许多著作。这些著作致力于研究视觉中心论的问题,即观看、被视与凝视等,艺术史为视觉文化分析提供了一个理论起点,在这里,艺术史不仅仅是进行视觉文化分析的一种工具,而且反过来也一样:视觉文化的分析改变了艺术史,使艺术史从此开始把图像作为符号进行解释,从而使我们能够将图像作为文本来阅读,图像是更广阔的社会现实的整体部分。在艺术史家与美学家之间引起烦恼的

现实问题和理论问题,往往都与视觉文化密切相关,作为文化特殊形式的视觉文化与艺术之间存在着一种剪不断、理还乱的复杂关系,特别是相对于在文化对立中建构起来的现代主义艺术而言,这一点表现得更为充分。

必须指出的是,图像文化的风生水起是一个全球化文化现象,中国学者也不失时机地在理论上作出了积极回应。例如高建平、周宪等都密切关注过视觉文化且都不乏精彩的论述。高建平以西方古代、中世纪和近代,以及中国古代的“图”与“词”关系的观念作为切入点,对文学与图像的关系进行了探讨,并联系图像转向这一流行的话题,对现代与后现代、日常生活审美化,以及视觉与听觉之争等问题都进行过深入分析。^[5]这一类的研究对我们从学术史意义上重新认识视觉文化与听觉文化的互动与博弈具有重要的启示意义。周宪是系统地研究过图像文化和视觉文化的学术大家,他认为,所谓视觉文化,其基本涵义在于视觉因素,或者说形象或影像占据了文化的主导地位。电影、电视、广告、摄影、形象设计、体育运动的视觉表演、印刷物的插图化等等,我们可以举出无数例证,证明一种新的文化形态业已出现,有人形象地称之为“读图时代”。如今,视觉图像僭越文字的霸权几乎无处不在,从主题公园到城市规划,从美容瘦身到形象设计,从音乐的图像化到奥运会的视觉狂欢,从广告图像美学化到网络、游戏或电影中的虚拟影像……图像成为这个时代最富裕的日常生活资源,成为人们无法逃避的符号情境,成为我们文化的仪式。年年除夕的春节晚会,集中了如此庞大的观众群体,在同一时间,专注地观看同一节目,不啻是这种文化的鲜明注脚。当央视调查骄傲地宣布一台晚会有世界上最大的观众群体时,这个消息到底是文化的幸运,还是文化的悲哀?^[6]

在有关图像文化的反思与批评著述中,波兹曼的《娱乐至死》可谓最为痛切沉著。他说“在《图像》一书中,布尔斯廷认为图像革命的主要产物是‘伪事件’,即蓄意安排用于被报道的事件,如记者招待会之类。……唯一的用处就是它的娱乐功能。伪语境是丧失活力之后的文化的最后的避难所。……20世纪的前几十年也见证了语言和文学的辉煌时代。在《美国信使》和《纽约客》这样的杂志里,在福克纳、菲茨杰拉德、斯坦贝克和海明威的小说中,在《国际先驱论坛报》和《纽约时报》这些大报的栏目中,所有的文字都散发出震撼人心的魅力,愉悦着人们的耳朵和眼睛。但这却是‘阐释时代’的绝唱,就像歌手临近死亡时的歌声那样,最动听、最甜美。这预示着‘阐释时代’的结束,而不是开始。”^{[7] (p101)}波兹曼认定图像霸权挤压下的语言文字,没有关联,没有语境,没有历史,因而没有任何意义,它们拥有的是用趣味代替复杂而连贯的思想。转瞬即逝,随风而散是视觉媒介文化传播的基本特征。值得庆幸的是,在影视图像大军气势汹汹的强势攻击下,一再丧师失地的书面文字依旧在进行着顽强的抵抗,贵族气质的书面文字绝不会心甘情愿地对暴发户式的影视图像俯首称臣!

其实,所谓的“图文战争”由来已久,且未有穷期。譬如说匈牙利电影理论家巴拉兹在世纪之初就预言,随着电影的出现,一种新的视觉文化将取代印刷文化。海德格尔的“世界图像时代”的论断更是令人印象深刻,法国哲学家德波描绘的“景观社会”已成为风靡全球的文化现象……在当代社会生活的每一个角落时时刻刻都在上演着阿列西《图像时代》所描述的“图文之战”。

令人吃惊的倒是那些潜心研究文学、思想史的学者竟然也被卷入到图像文化的洪流之中。例如陈平原、夏晓虹《图像晚清》等,通过图像研究思想与历史;葛兆光《关于图像的思想史研究》等,也是从图像中发掘思想的。有学者把以图像作为思想史研究的方法戏谑地称为“图谋不轨”。葛兆光则把“不轨”解释为“另辟蹊径”。^[8]值得玩味的是,“图谋不轨”的说法未必只有戏谑意味,事实上中国学者对图像的种种“文化越轨”行为早已提出了严正警告与严肃批评。

美学家阿列西甚至把这种“文化越轨”的根源归结到一位伟大的哲学家那里,“笛卡尔被许多现代哲学家认为是今天在理论和哲学中强调视觉的罪魁祸首。我们在海德格尔(他于1938年发表论文《世界绘画的时间》),在梅洛-庞蒂(例如他于1961年发表的著名论文《眼与心》),在拉康(他在1964年出版的著作《心理分析的四个基本概念》),以及在罗蒂的《哲学与自然之境》之中都发现了这种观点。这些论述对笛卡尔的最根本的指责是,笛卡尔错误地将主体与客体分开,将认识与存在分开。海德格尔正确地发现,绘画占统治地位的根源在希腊化时代即已存在,因而,笛卡尔只是在错误的道路上向前迈进了一步。”^[9]不难看出,阿列西的反思是其静心细读书面文字的结果。仅从这里随意摘录的一个片段就能感受到他的博雅风格和思辨魅力,这种风格与魅力,专为线性思维的书面语言所独享。必须指出的

是,阿列西的著作视野之开阔,取材之宏富,信息量之大,竟然丝毫不输于视像轰炸的图像叙事,毕竟,文字是最经济的文化载体。我们注意到,阿列西的著作主要是围绕着电视的普及、以音像业为代表的文化产业作文章的,在他看来,文化产业的兴起,造成了视觉艺术占据统治地位的局面,在这个背景下,文本性话语与电子影像世界之间的矛盾不可避免。

而在波兹曼看来,电视呈现出来的世界在我们眼里已习以为常,那种与审美和艺术相关的“陌生感”丧失殆尽,“我们已经完全接受了电视对于真理、知识和现实的定义,无聊的东西在我们眼里充满了意义,语无伦次变得合情合理。……电视的思维方式和印刷术的思维方式是格格不入的;尽管电视也有声音,但它只有一种不变的声音,即娱乐的声音。总之,电视正把我们的文化转变成娱乐业的广阔舞台。”^{[7] (p106)}而我们会在这个乐而忘忧的舞台上“娱乐至死”,这就是波兹曼所谓的“电子图像革命”所产生的“最令人不安的后果”。

二、“听觉转向”的“生态回归”

对读过阿列西的《图像时代》的人来说,该书开篇第一章的题目一定会给他们留下深刻印象——“我从来不阅读,只是看看图画而已”。这么一个标新立异的标题,竟然出现在一部严肃的美学著作中,这不免有些令人诧异。但细细想想,一向不苟言笑的阿列西用这句俏皮话来表达“图画转向”所带来的媒介趋向与文化后果,倒也十分贴切。诚如其所言,在这个所谓的图像时代,视觉与听觉之间千百年来所形成的默契相处的共生关系出现了前所未有的偏差,尤其是在文化生产与消费领域,听觉已显得越来越不重要了,视觉似乎成了我们人类唯一重要的感知器官。视觉文化的一枝独秀,严重地阻碍了听觉文化应有的发展空间。

当然,我们也注意到这样一个事实,那就是随着视听关系失衡现象越来越趋于极端化,呼唤听觉文化的回归的声音也日益强劲起来。从文化研究的视角看,听觉文化的觉醒与回归,还有一个相当复杂的全球化背景:“从留声机、电话到有声电影、收录机、电视、随身听、家庭影院、多媒体电脑、手机、mp3 多媒体播放器,20 世纪的众多文化技术产物都与听觉密切相关;它们也不断重塑着我们的听觉习惯和文化经验。……现代听觉与以往听觉的断裂,私人听觉空间与公共听觉空间的分割,和听觉文化的现代、后现代转型等文化现象,一方面同构于社会发展的总体文化脉络,另一方面又具体而微地体现着历来被文化研究所忽略的一些关系和因素。文化研究者大多还没有像对视觉文化那样,对此予以足够的表述。近年来,国外人文社科界对‘聋子’式的文化研究发出质疑,开始了继‘视觉转向’之后的又一次‘听觉转向’。”^[10]

国内研究者在听觉文化领域也早有先行者,譬如傅修延先生的叙事学研究就在听觉文化方面提出了许多创新性观点。在他看来,人类接受外界信息诉诸“视”“听”“闻”“触”等多种感官,而自印刷文化兴盛以来,视觉的过度运用对其他感知方式构成了日渐严重的挤压,眼睛似乎成了人类唯一拥有的感觉器官。近年来,不仅中国文化中源远流长的重“听”传统在萌动、复苏,而且西方学术界也发出了对“图像主义”的批评和恢复视听平衡的呼吁,“听觉转向”已日渐成为学界共识。尽管如此,当前的传媒变革和技术进步仍在乐此不疲地制造令人眼花缭乱的视觉诱惑,对“看”的依赖可以说是有增无已。为了更好地认识和应对当代文化的视听失衡现象,推动听觉文化回归自己应有的地位,傅修延和他领导的叙事学研究团队成功召开了“中国首届听觉文化研讨会”(2015),正式吹响了中文论与美学界进军听觉文化研究的号角。

必须指出的是,人们强调听觉文化,并不是因为听觉已经变得比视觉更重要了,恰恰相反,是听觉的重要性几乎被强势的视觉文化完全屏蔽了。众所周知,视觉听觉,原本是一个相互依存的有机体,孰轻孰重?孰先孰后?孰尊孰卑?这似乎是一个“剪不断、理还乱”的问题,用舒婷的一句诗来说,这是一道“清纯然而无解的代数”。麦克卢汉说“视觉和声音之间,感知和经验组织的书面形式和口头形式之间的最后冲突,业已降临到我们头上。正如尼采所言,既然理解能阻止行动,那么借助弄懂媒介——媒介使我们延伸,挑起我们里里外外的战争——我们就可以节制这场冲突的激烈程度。”^{[11] (p43)}如前所述,有关视听之争或称“图文之战”这个问题,在中外文论史和美学史上,几乎从未有过风平浪静的时候。就连通俗文艺作品中,也时有与之相关的作品问世。如马季著名的相声《五官争功》就对这类问题进行了

最有趣的讨论。有趣的是,犹太人的《塔木德》有则《说话谨慎》与《五官争功》有惊人的相似之处,其中有关“耳目相争”同样的论述为我们理解“视听之争”提供了幽默机智的解决途径。

事实上,在哲学家和宗教人士群体中,一向不缺乏对视听问题有兴趣的人。例如德国哲学家威尔什就认为,视觉与认知和科学相关,听觉则与信仰和宗教联系密切。因为视觉是持续的,其所见之物是现存的,听觉则一纵即逝,听觉符号往往声歇音去。因此,视觉是个体性的感官,而听觉则是社会性的感官,“看”是一种个体性的行为,而“听”总是把闻者与言者联系在一起。这一类说法,固然不无道理,但将视与听对立起来的做法,让人想起法利赛人意欲陷害耶稣的设问——上帝的子民该不该给凯撒缴税?耶稣的回答是“上帝的归上帝,凯撒的归凯撒”。值得注意的是,犹太人的上帝往往以声音的形式显灵,所谓太初有道,道即是言。但罗马人的皇帝则常常以视觉形象示威。凯撒大帝的名言是“我来了,我看见了,我征服了(VENI,VIDI,VICI)”。今天,我们在感官付出方面,似乎太过偏爱“视觉”,因而太过冷落“听觉”。我们呼唤听觉文化的回归,是否可以套用《新约》的话来说,让视觉的归视觉,听觉的归听觉?

如前所述,呼唤“听觉文化”的回归,几乎可以说是一种必然。在视觉文化大行其道,听觉文化寂寂无闻的背景下,呼吁“视觉听觉,各归其位”,“上帝的归上帝,凯撒的归凯撒”,一定意义上说,这不啻于一种拯救文化生态的壮举。

众所周知,在古今中外的文化典籍中,存在着大量有关视觉听觉问题的精辟论述。例如,在《文心雕龙·情采》中,刘勰指出“立文之道,其理有三:一曰形文,五色是也;二曰声文,五音是也;三曰情文,五性是也。五色杂而成黼黻,五音比而成《韶》《夏》,五情发而为辞章,神理之数也。”色、音、情,三位一体,这是刘勰所谓的“立文之道”和“神理之数”。在这里,“声文”的地位与“形文”是不相上下的。如果说近乎冬烘的“形声之辨”,隔靴搔痒难以直击要害的话,那么我们还是向著名“巫师”麦克卢汉讨要一点“猛料”为相关论述增加些刺激性的调味品吧?

麦克卢汉说“托克维尔在较早一些的有关法国革命的著作中曾经说明,18世纪达到饱和的出版物,如何使法国实现了民族的一体性。法国人从北到南成了相同的人。印刷术的一体性、连续性和线条性原则,压倒了封建的、口耳相传文化的社会的纷繁复杂性。法国革命是由新兴的文人学士和法律人士完成的。然而,英国古老的习惯法的口头文化传统却是非常强大的,而且中世纪的议会制还为习惯法撑腰打气,所以新兴的视觉印刷文化的一体性也好,连续性也好,都不能完全扎根。结果,英国历史上最重要的事情就没有发生。”^{[11] (p41)}在麦克卢汉看来,偏重视觉文化是大革命必然出现在法国的根源,而偏重听觉文化竟然是英国人固守习惯的原因。听上去这该是多么大胆的奇谈怪论!但我们却不得不承认这是一个令人脑洞大开的判断。

正像麦克卢汉难以在法国文化和英国文化之间果断取舍一样,我们对视听文化孰优孰劣也难有斩钉截铁的定评。但在听觉文化几乎被当代新媒体“淘汰出局”的尴尬语境中,我们如何为所谓的回归“视听平衡”的说法寻找合情合理的依据呢?在这个问题上,保罗·利文森在《软边缘》一书中为我们呼唤听觉文化回归提供了两个有趣的“案例”。

第一个案例是第一部商业有声电影《爵士歌手》。这部电影在1927年放映时,曾遭到过普遍的怀疑。此前的电影本来只是全无声息的默片,但是,那时的观众会接受影片中所加入的点缀性的歌唱演出和人物对话吗?令人吃惊的是,这些演唱和对话竟然大受欢迎。利文森不无夸张地说,观众是如此喜爱有声电影,以至于在不到两年的时间里,无声电影在商业上的承载能力就如同埃及的象形文字一样成了历史。曾经轰动一时的无声电影,在有声电影问世后就很快销声匿迹了。当初谁能料到,曾为默片欢呼雀跃的观众喜新厌旧之情竟然会如此决绝!

第二个案例是与“默片之速亡”截然相反的例子——“历尽劫波身犹健”的广播。“只能听”的广播与“只能看”的默片形成了“视听比较”的“一副绝妙的对子”。广播超过了无声电影的全盛时期,并持续20多年保持它作为大众文化的象征和统治者的媒介地位,按照利文森的说法,广播不仅作为娱乐媒体而且作为一个政治媒体在20世纪三四十年代非常流行,并拥有巨大的影响力。英尼斯指出,广播给无声电影提供的平衡具有普遍性的媒体平衡意义。

对此,利文森的解释尤为深刻:“媒体的奇妙之处在于,单一感官的媒体被与人类感知能力具有相

同范围的双重感官媒体取代,这种双重感官媒体同样在家里欣赏与亲临现场的效果相同,具有单一的感官媒体同样的对家族空间的穿透力和同时性、及时性,而且覆盖范围可达到全国。广播能做的事看来电视都可以做到,而且做得更好、更多。广播和无声电影一样应该感到害怕。但是,广播做到了,而且事实上它比以往更加有利可图。”^{[12] (p98)}为什么无声电影被消灭了,而广播却存活下来——并且兴盛了起来呢?这是一个颇有深意的问题。“只看不听”和“只听不看”,两个看起来优劣“对等”的情形,在遇到“视听兼备”的竞争后,却出现了完全不对等的结局。默片遇挫即衰,而广播愈挫愈强。广播甚至可以说是20世纪最成功的大众文化媒介之一。由此可见,默片与广播一定在某些根本的地方有所不同。

早在1979年,利文森在其博士论文中就着重讨论过这个问题。他认为,“只听不看”是一个普遍存在的、自然的、“前科技”的人类传播模式,而“只看不听”则不然。人类每天都遭遇黑夜,但却从未遇到真正的无声世界。我们闭上眼睛不看任何东西,但我们不能把耳朵也闭上。我们经常在目不转睛地欣赏一幅画时并不会受到耳边音乐的干扰,人类的这种“兼听模式”,无论从社会还是自然的角度看,都是代表我们人性的收集信息的本质模式。因此,广播存活下来并且在某些方面甚至超过了它的竞争对手,正是由于它从开始就满足、接近、涉及一个基本的人类传播模式。利文森在这里援引了一种所谓的“媒体革命的人类回归”理论,即媒介看来越来越朝着人类传播的自然模式发展。由此我们会发现,广播存活和默片消亡的根本原因就在于,前者顺应了这种模式而后者则与此相反。利文森认为,随着媒体的发展,新媒体就会拥有越来越多的人类功能,那些越来越接近自然模式的媒体,能够比较容易地抵抗新来者的竞争或承受竞争压力,譬如说广播这样的媒体,取得了“人类生态的合适位置”就能得以存活,默片不能取得这个合适位置,就必然会消亡。”^{[12] (p99-100)}默片的消亡,为视觉文化独步天下的霸权敲响了警钟。广播的存活,更是让我们看到了听觉文化复兴的希望。

三、重建“视听平衡”的《中国叙事学》

如前所述,在抵制视觉文化霸权和呼唤听觉文化回归的学者队伍中,涌现了不少直面当下,切问近思的优秀成果。傅修延的《中国叙事学》就是其中的佼佼者。笔者在《中国文学年鉴》(2016年卷)中曾为这部格调宏逸、气象宏伟的“返本开新”之作写过评述。这里仅从呼唤“视听平衡”的视角稍作阐发。所谓“返本”,用作者的话来说就是“回望中国叙事历史自身的传统”。傅先生对中国传统叙事学思想的深度挖掘和科学整理,是该著最振奋人心和动人心魄的地方。作者对远古神话“元叙事”绘声绘色的描绘,如同传奇故事一样令人着迷;对《山海经》中“原生态叙事”丝丝入扣的分析,像哲学经典著作一样充满思辨魅力;对先秦历史叙事的情理具足的评介,有如一部波澜壮阔的民族史诗;对“青铜叙事”的热情推介,令人联想到莎士比亚的历史剧;对“瓷器叙事”的冷峻思索,视为别开生面的中华文明史似也不算夸张。更不用说“经典篇”对四大古典小说诗意盎然的赏析,以及对四大民间传说清奇瑰丽的阐发,在精辟精严的“义理”“考据”之外,单是其醇和典雅的“辞章”,就足以让留心叙事学的读者爱不释手。其中“视听篇”则更是融入了作者深切的生命感悟和深刻的理性反思,可谓是最能显现作者风采与气质的心性心血之作。

所谓“开新”,就是对西方“经典/后经典叙事”之“影响迷雾”的廓清与超越,作者既不盲目踵武前哲,更是不屑拾人牙慧,而是力图走一条融贯中西的“守正创新”之路。这种“开新”精神在“视听篇”中的表现尤为突出。作者拈出“重听”“音景”“聆察”等一系列令人耳目一新的概念与范畴,以充满哲理和洋溢诗情的笔触,向读者展示了中国叙事学特有的尚实品格和简约风貌,同时又兼顾视觉文化与听觉文化的发展历程,因而也是一部叙事美学理论著作和视听文化发展史著作。作者力图通过中华民族叙事理论自身的逻辑结构再现中国叙事学的本来面貌,并尽力避免按照西学框架来切割中国叙事学的内容,更不拘泥于往圣先贤们那些为人熟知的既有结论。无论是“荷马式”的西方“价值中立”原则,还是“春秋式”的东方“伦理取位”,作者绝不盲目推崇,而总是以批判的态度作出理性反思与客观评介。尤为可贵的是,作者是一位沙里淘金的“理材高手”,无论面对鲁迅“片面的深刻”还是陈寅恪“深刻的片面”,作者总能从芜杂斑驳的史料中,挖掘出令人叹服的“金玉良言”或“金科玉律”。

在该著的序言中,作者对其“返本开新”理路与方法,有极为具体的表述。从方法论的角度说,当前中国叙事学研究应该从以下五个方面探索创新之途:一是调查范围的扩大;二是考察时段的提前;三是

范式的转换;四是既有观念的“裂变”;五是“地方性知识”的介入。^{[13] (p29-36)} 全书十三章围绕这五条线索布局谋篇,从太初之时的“太阳神话”到《山海经》的“原生态叙事”,直到对作为“地方性知识”介入叙事学的“乡土传说”,他的所思所想,始终没有离开“中国叙事学创新之途”这个主题。例如,他将《山海经》中叙事方式视为现代生态叙事的滥觞,并对华夏先民丰富的自然知识和开阔的生态胸襟钦羨不已。先民们与山川大地相互依存、休戚与共,深谙“万物相互依存”之道,明白“众生各有其形”之理,在这个生态灾难频仍的时代,钩沉业已失落的生态记忆是否恰逢其时?重温远古“原生态叙事”,对开辟“中国叙事学创新之途”是否具有不可替代的启示与借鉴意义?对于诸如此类的问题,傅先生的著作都给我们提供了令人信服的答案。

尤为值得注意的是,尽管学科意义上的叙事学只有50来年的历史,傅先生探讨叙事的想象却能在上下5000年的时空里纵横驰骋,这种不拘一格的运思策略,不仅较好地实现了他“扩大范围”和“提前时段”的创新构想,而且也因之提出了许多令人耳目一新的独特见解。例如,在讨论“先秦叙事”的文字里,作者思接古今,视通中外,恰到好处地将新闻学中的“三头说”(“口头”“笔头”和“镜头”)引入叙事学理论中,并以此为依据对中西叙事文化进行比较,提出了不少足以点铁成金的精妙说法。毫无疑问,“口头”“笔头”和“镜头”的说法,与麦克卢汉的(口传、书写、电子)媒介三段论的著名观点有异曲同工之妙。两相对比,即便不能说前者更准确、更深刻,但至少可说更生动、更形象。而傅先生对“口头”叙事的重视与开掘,极大地拓宽了中国叙事学的视野。

在对中西叙事历史的比较过程中,作者也提出了诸多值得重新反思的问题。例如,“国人对叙事的敬畏可追溯到甲骨文,青铜铭文的叙事方式在今天仍有余响,也就是说中国叙事的薪尽火传从未停止。相比之下,西方叙事虽有荷马史诗这样辉煌的源头,西罗马的灭亡却使其陷入长达千年的一蹶不振,直至文艺复兴时期,与中世纪骑士传奇有血缘联系的流浪汉小说才在西班牙呱呱坠地,这种叙事形式为西方现代小说的成型提供了最初的胚胎。唐代小说(时称传奇)中的佼佼者如《离魂记》《李娃传》与《长恨传》等,更比18世纪欧洲最顶尖的小说《汤姆·琼斯》早了近千年。”^{[13] (p21)} 这些众所周知的常识,看似信手拈来,实则是作者精心选择的结果。这种简简单单的事实对比,多么出彩头,多么有力量!非“点铁成金”,又何以喻?

我们还注意到,充满神奇想象的“器物篇”分为“青铜叙事”和“瓷器叙事”两部分。“折戟沉沙铁未销,自将磨洗认前朝。”在这里,傅教授如同考古学家一样,轻轻拭去饕餮纹上的斑斑锈迹,从沉默的“前叙事”中“聆察”神隐于远古铜器的先民歌舞绵绵的回声。在傅先生看来,青铜时代长逾千年,青铜器上的“元书写”构成了叙事活动的逻辑起点。为此,他通过对“纹/饰”“编/织”“空/满”“圆/方”“畏/悦”这五对范畴的讨论,梳理出“前叙事”与后世叙事之间的内在联系,以对立统一的方式解决了诸如“元书写”对叙事有何影响、古人为何特重“省文寡事”等诗学难题。不言而喻,对古代器物刨根究底的分析,具有多方面的意义,对认识叙事传统的渊源所自尤为必要。关于这一点,在作者对“瓷叙事”的文化分析中也有充分的表现。作为一个居近瓷都、深谙瓷艺的学者,傅先生对“瓷叙事”的理解可谓妙趣横生、别开生面。作者把瓷与“稻”“易”“玉”“艺”以及“china”联系起来考察,建构起了一套色彩缤纷的民族化瓷叙事话语。叙事学也因之在鲜活的社会历史场景中得到了生动形象的呈现。例如,在考察“瓷”与“稻”的关系时作者指出,陶瓷业孕育于稻作文化之中,制作陶瓷像驯化植物一样需要细心与耐心,陶瓷业在性格温和的农耕民族手中达到高峰似乎是一种必然。这种从“熟悉物件”生发出的“陌生学问”颇有令人脑洞大开意味。关于“瓷”与“易”的阐发,对于我这样的外行读者而言,更是超乎想象,但作者对钱钟书“易”之“三义”说的“瓷学”妙解,可谓连类奇异,引譬飞驰,深得钱氏神韵,令人一读难忘。

正如作者所言,“长时段”眼光与“去蔽”观念,让我们认识到叙事标准不能定于一尊——中西叙事各有不同的来源与传统,其模式、形态与特点自然会有许多差异,因此,它们之间并无高低优劣之分:“国画和西画各有所长,中医和西医各有千秋,功夫和拳击各擅胜场,这些道理其实非常简单,但有些人总是‘这山望着那山高’,忘记了对面山上的人对我们也可能是‘高山仰止’。”^{[13] (p22-23)} 令人称奇的是,无论该著讨论什么问题,作者信手拈来的论据,总是那样生动贴切,富有审美意味。

在傅先生看来,“中国古代社会一大特征为史官文化先行,作为历史事件的编排记录者,史家笔下常常流露出自觉的叙事意识,《春秋》甚至被人称为‘师范亿载,规模万古,为述者之冠冕’的叙事法典。

所谓“春秋笔法”,其实是一套非常具体的叙事法则,本人曾将其归纳为“寓褒贬于动词”、“示臧否于称谓”、“明善恶于笔削”与“隐回护于曲笔”等四条,简而言之就是依据某种伦理原则对所述事件做出不动声色的颂扬或挞伐,“叙事伦理”为当前西方叙事学领域的热词,而我们的古人在两千多年前就觉察到叙事中“伦理取位”的重要。”^{[13] (p26)} 读到他所描述先秦叙述的章节时,白纸黑字之间,无端幻化出一幕弘盛博雅、气象庄严的画面,华美的车服礼器浮现眼前,古朴的峨冠博带森列在旁。

该著还有一个卓然出彩的特点,就是其“笔力宏妙、言辞宏雅”。就个人阅读该著的体验而言,我想起了庄子和尼采。有人说,西人一旦接触了尼采,就会终身成为尼采迷,国人读庄的情形,与此相类。为什么?窃以为庄子、尼采都是施展叙事魔法的语言大师,都是“笔力宏妙、言辞宏雅”的诗人哲匠。《中国叙事学》与大多数学术讲章全然不同,同样是一部“正襟危坐”的学术著作,但其字里行间却始终弥漫着浓郁的哲理与诗情,让读者在一种审美氛围中获得心灵化的艺术享受。这种充满浓郁诗意与哲理的著作,有如诗人哲士的心灵之舞,细细读来,不知不觉之间进入了一种不知今夕何夕、不知身在何处的忘我之境。这种学理意义上的“情深义重”和表述风格上的“轻舞飞扬”,正是笔者对该书爱不释手的最主要的原因。

作者在分析西方叙事学的合理性及其缺陷时指出:“翻开结构主义阶段的叙事学著作,处处可以感受到该学科草创时期人们对语言学的钦羨,那时的叙事学像是一个跟在语言学大哥后面蹒跚前行的小弟弟。……经典叙事学的‘语言学钦羨’后面是一味追求客观精密的‘物理学钦羨’,对叙事法则过分执着的追寻,导致西方叙事学在起步之后迅速由热闹归于冷清;后经典叙事学不再拘泥于脱离文学的语言学模式,‘认知论转向’表明它已将研究重点由叙事语法调整为叙事语义,而‘跨学科趋势’则强调叙事学与其他学科间的相互激荡。叙事学并非独属于西方的学问,中国学者在探索普遍的叙事规律时,不能像西方学者那样只关注西方的叙事作品,而应努力使其接上东方的‘地气’,这样它才可能发展成一门具有‘世界文学’意味的学科。建设中国叙事学固然要吸取西方经验,但不能因为学习别人而将自己的传统视为‘他者’;没有走向全面复兴的时代大潮,没有历史创伤的痊愈和文化自信的恢复,就不会有今天中国叙事学的登堂入室。”^{[13] (p28)} 在傅先生笔下,历史纷繁复杂的叙事学,有如一个浮士德式的悲情英雄,他伤痕累累,步履沉重,茫然四顾,已不知何去何从。但作者举重若轻的表述,却又显得如此轻松,如此简约,像庄子一样游刃有余,像尼采一样警策有序。

在这里,作者对叙事学的语言学钦羨以及语言学对物理学的钦羨进行了文献学清算,廓清了叙事学、语言学和物理学甚至计算机科学各自的学术畛域,揭示了各学科之间剪不断、理还乱的互文性关联,将深藏于叙事学概念丛林中的隐秘河流之分布情况,逐一理清其来龙去脉,为读者勾画出了一幅中外叙事学历史嬗变轨迹的学术简史地图。然后,他笔锋一转,直指当下。在当今激烈的传媒变革影响下,有人号召“学会用媒介思维”,此论固然不无道理,但工具思维应有底线,不能一味向机器看齐,否则长着眼睛与耳朵的人类就有变成“聚焦器”与“听诊器”的危险。傅教授告诫叙事学研究者,要守住“人≠机器”这条底线,什么时候都不能“把人类充满灵气的精神驰骋等同于刻板僵硬的机械运动”。^{[13] (p6)} 毕竟吴头楚尾地,钟灵毓秀多奇篇。傅先生长年生活在人杰地灵的江西,他的文字之所以如此飞扬灵动,固然与地域优秀文化的滋养分不开,也与他的精神修养和内心追求有关,他的心里,有一股审美的灵气充盈其间,催促着他在建构中国叙事学的道路上不知疲倦地驰骋着。

有时候,一个生动形象的比喻要比貌似深刻精准的抽象演绎简洁百倍,并能把道理阐发得更为通透。例如,作者在描述经典叙事学向后经典叙事学转型的背景时,巧皆比喻,三言两语就使叙事学转向的根本原因昭然若揭:“西方学者喜欢用‘工具箱’来形容一门学科使用的理论,平心而论,经典叙事学的‘工具箱’其实并不是对阐释全无帮助,只不过一些人苦心营构的理论过于复杂,导致其沉重的‘工具箱’只有那些理论上的大力士才能拎得起来。”在解释美国学者戴卫·赫尔曼《新叙事学》阐发叙事学“爆炸性局面”所提出的 *narratology* 和 *narratologies* 两个概念时,作者指出,叙事学单、复数的转化,实际上意味着这门学科从单一的语言学模式中挣脱出来,在借鉴“众多方法论和视角”中获得生机,从而开辟出柳暗花明又一村的新局面。结构主义语言学虽对叙事学有孵化之功,但任何母亲都不能用乳汁哺育孩子终生,叙事学或迟或早总会走出“孵化器”和“育婴室”,作为一门完全独立的学科踏入跨流派跨学科的时代洪流。^{[13] (p8)} “理论上的大力士”“孵化器”和“育婴室”这些生动形象而又贴切神似的说法,

充满诗性智慧,令人印象深刻。

作者在描述西方叙事学发展状况时,也充分体现出其“笔力宏妙、言辞宏雅”的特点。“认知论转向”和“跨学科趋势”是西方叙事学“卷土重来”的两大表征。这一“转”一“跨”,极大地拓宽了叙事学的视野。“海纳百川必然导致洪流滚滚与众声喧哗”,后经典叙事学的领域扩张已不能用赫尔曼所谓的“小规模复兴”来形容了。詹姆斯·费伦用“叙事帝国主义”(narrative imperialism)来描述这一惊人的变化。……认识到叙事的“无所不在”,以语言文字为叙事“正统”媒介的观念也随之被颠覆,回过头来看叙事长河的上游,那些在“说事”、“写事”之前出现的“画事”、“舞事”和“演事”等,不也是与语言文字无关吗?因此谁也无法预测正在发生的传媒变革会对未来叙事发生何种影响。

但有一点是可以肯定的,那就是中国叙事学当然应该古为今用,洋为中用,但千万要警惕食古不化或崇洋迷外的悲剧一再重演。傅先生认为,“西方叙事学是在积累深厚的语言学中蛹化成蝶,所以在话语层面拥有丰富的理论资源,而中国叙事学却另有自己的史学渊源,要它像西方叙事学那样向语言学看齐无异于缘木求鱼。”^{[13](p28)}至于鲁迅和陈寅恪等人对中国叙事近乎苛求的反思与批评,则可以视为特定历史时期,部分知识分子文化自信心受挫后的一种过激反应,如“汉字不灭,中国必亡”等激愤之言,我们如果仅仅按照字面意义理解就难免有胶柱鼓瑟之嫌了。如今,“汉语地位的上升和中国叙事学的提出一样,反映了时代环境与社会心理的变化,一时代有一时代之学术,没有走向全面复兴的时代大潮,没有历史创伤的痊愈和文化自信的恢复,就不会有今天中国叙事学的登堂入室。”^{[13](p28)}

简而言之,在傅先生的《中国叙事学》中,“穿透西方影响的迷雾”,“重审中国历史叙事的传统”,这绝不只是一句响亮的口号,它们既是作者从时代高度建构中国叙事学当代形态的重要命题,也是他参古定法,望今制奇,在叙事学领域多年上下求索所得出的结论。笔者说《中国叙事学》“主旨宏深、视野宏阔,取材宏富、结构宏拓、笔力宏妙、言辞宏雅”或许有不尽恰当之处,但我深信,这部别具一格、卓然独立的著作,必将对中国叙事学研究这个学科的生存与发展产生深远而持久的学术影响。

参考文献:

- [1]〔德〕海德格尔.世界图象的时代[A].孙周兴译.海德格尔选集(下)[M].上海:上海三联书店,1996.
- [2]〔英〕理查德·豪厄尔斯.视觉文化[M].葛红兵,等译.广西桂林:广西师范大学出版,2007.
- [3]〔美〕W. J. T. 米歇尔.图像理论[M].陈永国,胡文征译.北京:北京大学出版社,2006.
- [4]〔斯洛文尼亚〕阿列西·艾尔雅维茨.图像时代[M].胡菊兰译.郑州:河南大学出版社,2003.
- [5]高建平.文学与图像的对立与共生[J].文学评论,2005,(6).
- [6]周宪.视觉文化与消费社会[J].福建论坛,2011,(2).
- [7]〔美〕尼尔·波兹曼.娱乐至死[M].章艳译.广西桂林:广西师范大学出版,2004.
- [8]李倍雷.图像还是文本:中国美术史学的基本问题[J].山西大同大学学报,2011,(1).
- [9]〔斯洛文尼亚〕阿列西·艾尔雅维克.眼睛所遇到的……[J].文艺研究,2000,(3).
- [10]王敦.听觉文化研究:为文化研究添加“音轨”[J].学术研究,2012,(2).
- [11]〔加拿大〕麦克卢汉.理解媒介[M].何道宽译.北京:商务印书馆,2000.
- [12]〔美〕保罗·利文森.软边缘:信息革命的历史与未来[M].熊澄宇,等译.北京:清华大学出版社,2002.
- [13]傅修延.中国叙事学[M].北京:北京大学出版社,2015.

(责任编辑:张立荣 刘伏玲)