

穿透文字的听觉愉悦

: 端木蕻良小说叙述的多声部效应*

[美国]孔海立** · [中国]王晶晶*** 译

目 录

- 一、叙述者的声音变化与小说情节发展及氛围之关系
- 二、各种社会声音之喧哗的营造
- 三、自然世界之声音的合奏交响

在现代作家之中，端木蕻良的小说叙述艺术应该是极为独特的。笔者旨在通过细读端木的小说文本，探索作为其叙述的主要特征及美学风格之一的听觉效果。端木运用着神奇的语言技巧，使读者每每在字里行间体验到听觉的愉悦。如此愉悦来自作者处理人物声口、多种语言的要素、自然万籁的声响的方式，从而创造出多元复调的效果。首先，叙述者声音的变化是端木小说的一大特征。叙述者的声音有时甚至并不占主导地位。在他的许多短篇小说中，主要叙述者的声音随着与小说人物绑定的叙述者的声音的改变而改变。这样，叙述者和故事之间的距离不断变化，同时也改变着段落之间的氛围。同时，端木蕻良小说里方言俚语、土语表达的运用是异常丰富和有效的，再加上增添了多元语言要素到小说中去，复调模式制造出了特殊的声音效果。在端木的小说中，

* 本文原为孔海立的英文博士论文第三章第一节。2012年正值端木蕻良先生诞辰一百周年，王晶晶博士特抽空将英文论文译成汉语，使此文能及时以中文发表出来，以示对端木先生文学创作的纪念。

** Professor of Chinese Language and Literature at Swarthmore College, Pennsylvania, USA. hkong1@swarthmore.edu

*** 上海师范大学中国现当代文学博士。jenny83211@126.com

方言、俚语和各种各样土语表达由不同人物的口中说出，而不是出于叙述者之口。即使是第一人称叙述者也不说方言。换句话说，语言的多样丰富性通过各种各样的属于社会不同阶层的人物的声音和巴赫金所谓的“思想意识形态代表”来实现。除了东北土话，端木蕻良有时也让他的人物说其他方言，甚至外语，以达到营造似真的场景和提升真实之魅力的目的。因此，对不同言语的运用是端木蕻良塑造他笔下全景式的地方社会的手段。端木蕻良还试图描写自然世界的其它声音(如大自然中的鸟鸣马嘶，街头巷尾小贩的叫卖声等)，甚至通过“静默”的语言来表现——它们参与了声音的合奏交响，拉近了人的感觉和外部世界(社会的和自然界的)之间的联系。

一、叙述者的声音变化与小说情节发展及氛围之关系

在《作者之死》一文中，罗兰·巴特说：

任何事情一经叙述，就不再是为了对现实直接发生作用，而是为了一些无对象的目的，也就是说最终除了象征活动的练习本身，而不具有任何功用。这一脱离一旦发生，声音就失去其起因，作者步入他自己的死亡，写作就此开始……

与我们的看法一样，对他[作者]来说，是语言在说话，而不是作者；写作，是通过一种先决的非人格性（千万不要与现实主义小说家具有阉割能力的客观性混为一谈），试图达到这样一点，即只有语言在作为，在“出色地表现”，而不是“自我”。¹⁾

在这里，巴特阐述了一个重要的事实，一旦叙述开始了，语言自身就会在起作用、在表现、在言说它自己。进一步来说，持元历史主义观点的海登·怀特也提出类似的观点：“叙述也许可以被认为是解决人们普遍关注的问题——即

1) Philip Rice & Patricia Waugh, ed. *Modern Literary Theory: A Reader*. (London: Edward Arnold, 1989). pp 114-15.

如何把‘知道’变为‘述说’的问题——的一种办法”。²⁾ 既然所谓叙述就是把“知道”变为“述说”，我认为阅读的过程作为理解和诠释的过程则是把聆听的或听到的转换回理解的过程。罗兰·巴特声称：“倾听乃是一种心理活动”。³⁾ 倾听又连结着一种诠释：“倾听即秉持一种破译模糊之物、喃喃之语、细妙之处的态度，以便使得对意义遮蔽下之物——所掩藏起来了的经历、假设以及意图——的意识成为可能。”⁴⁾ 换句话说，倾听就是登上破译一个半逻辑系统的舞台——这一系统显然包括语言系统本身，然后在破译的结果中自得其乐。在叙述叙述过程中，述说 (telling) 通过语言得以实现，聆听同样如此。语言本身是读得出的，并和某种清晰的发音相连。这样，阅读——不管是大声朗读还是默读，实际上都是先把静默的语言变成声音，再破译既定符号的过程。具体而言，任何叙述者的立场都是被听到的，而不只是被读到的——哪怕再悄无声息或微弱模糊，因为读者对发音的腔调的自然感知，从而在读者脑海里“被听到”；叙述者不应只是一个美妙辞章的构筑者，一系列概念的创造者，相反，至少还应该是一位模仿者，模仿真实的人物在说话、对着听众讲故事，甚至在表演。这样，阅读的过程从某种程度上来说是对字里行间语言和修辞合奏交响之效果的品味欣赏。从根本上来说，阅读叙述作品——不管是诗意的还是平铺直叙的，对“声音”的闭目感受都建立在由节奏、声响和说话声构成的语言效果的基础之上。

端木蕻良的小说创作运用着神奇的语言技巧，使读者每每在字里行间体验到听觉的愉悦。如此愉悦来自作者处理人物声口、多种语言的要素、自然万籁的声响的方式，从而创造出多元复调的效果。

首先，叙述者声音的变化是端木小说的一大特征。叙述者的声音有时甚至并不占主导地位。在他的许多短篇小说中，主要叙述者的声音随着与小说人物

2) W. J. T. Mitchell, ed. *On Narrative*. (Chicago: University of Chicago Press, 1981). P. 1. 按照海德·怀特的说法，“叙述体”，“叙述”，“叙述着”，这些词都来源于梵文的词根gnâ (意指“知晓”)，在其衍生过程中经历了拉丁文“gnârus (意指“知晓”“熟悉”“专业”“有技巧的”等等) 和narrō (意指“关联”“告诉”)。

3) Roland Barthes, *The Responsibility of Forms*. Trans. R. Howard. (Berkeley: U of California P ress, 1991.) p.247.

4) 同上, p.249.

绑定的叙述者的声音的改变而改变。这样，叙述者和故事之间的距离不断变化，同时也改变着段落之间的氛围。

在短篇小说《爷爷为什么不吃高粱米粥》（1936）中，叙述者的声音从第三人称到第一人称不断变换，影响着阅读效果。在这篇小说里，所有人物都被称之为家庭中的称呼，如哥哥、弟弟、祖父和妈妈，读者一直没被告知他们的真实姓名，叙述者也只不断使用“他”或“她”来指称这些人物。唯一的例外是马老师——他不是家中一员——和儿媳翠儿。叙述者以真实的家庭成员的面目出现讲着他的亲属之间的故事。然而，随着叙述的推进，叙述者的声音突然改变了，尽管没有叙述者“我”或与小说人物绑定的叙述者走到前台来。在小说里，有很多次读者听到了一个孩子说话的声音，代替了原先的那个成人，报告着他所看到的一切。同时，叙述者暗示那个9岁的弟弟将承担起叙述的角色：

[叙述者的声音]小弟弟失去了援助的小眼睛一会儿向爷爷望望，一会儿向哥哥望望。

[弟弟的声音] 爷爷的牙口是好的，而且爷爷还说，能让吃一辈子老高粱米子儿，也就心满意足了……为什么爷爷不吃了呢？有病了吗？……

[妈妈] 一定哭了。倘若昨天晚上不睡得那样沉，一定会偷听出妈妈为什么饮着声哭泣来，……

妈妈为什么也吃不进饭去呢……难道妈妈也心口涨吗？⁵⁾

在这些例子里，我们清楚地听到两种声音：一种是成年叙述者的，另一种则是孩子的。尽管那个儿童叙述者没有称自己为“我”，他说的话也没有写出来，但叙述视角确实是在转移的。正如托多罗夫所说，在这一类型的叙述作品中，“叙述者把自己附靠在某个人物身上，通过这个人物的眼睛来观察一切。在这类作品的叙述过程中，‘我’和‘他’是结合在一起的，‘我’使真正的我，也就是叙述者出场了”。⁶⁾ 正如在小说题目中即已清楚显现的，叙述视角是弟弟的，即爷

5) 端木蕻良，《端木蕻良文集》第三卷。北京：北京出版社，1999年版。第19-20页。

6) Tzvetan Todorov, *The Poetics of Prose*. Trans. Richard Howard. (Ithaca: Cornell University Press, 1977.) p.28.

爷的孙子的。在这种情况下，两种声音的连结融合就变得自然而然起来。

但是读者也许会好奇，那端木为什么不以儿童视角直接用第一人称叙述呢？也许是出于这样一个事实，双重的叙述声音在适应叙述者和故事之间的距离时显得更为灵活。按巴赫金的说法，声音“是正在言说的个性，正在发言的意识。但是声音背后总掩藏着一种意愿或冲动，那是唯独属于他的声音和弦外之音”。⁷⁾ 上文提到，成人叙述者显示了他/她的亲属关系或与家庭的亲近程度。但因为他并不是家庭一员，在成人叙述者和故事（故事的主要人物）之间存在着一些距离。这样，成人叙述者被赋予了更宽阔的视角和更重要的地位去讲述故事。如果儿童是唯一的叙述者，那图景就会狭窄得多，因为一切将受限于童年视角和理解力。

成人叙述者同时又绝不是全知全能的，因为他不可能深入到爸爸的思想之中并将它公之于众。而两个并置的叙述者，则可以采用外在的和内在的双重视点，交替地给予我们对于场景中所发生之事的观察；他们关注着爷爷有限的、外在的一举一动，以便告诉我们为什么他不吃高粱米粥。在这里，双重的叙述声音所提供的不仅是双重视角，还有两种叙述者的声音——它们增强了故事的氛围，忧虑的、爱国的氛围。孩子必须面对或提出一系列严重的问题：为什么爷爷不吃高粱米粥？为什么妈妈总是哭？为什么哥哥说“早晚我们也将死在东洋人手里”？⁸⁾ --这些问题反复出自一个困惑不已的男孩的声音，使人触动并受到影响。在叙述过程中变换的声音不但适应了叙述者和故事之间距离远近的变化，而且，缩短了读者和故事之间的距离。从成人叙述者到一个小男孩的转换，声音似乎成了一种信号，邀请读者参与到故事中来。

考虑到听觉效果，端木蕻良喜欢在他的小说话语中采用纯粹的对话模式，这样不仅造成了强烈的现场感，同时也可以推动故事朝前发展。比如，在短篇小说《嘴唇》（1939）的开头，在一个极其简短却能引起共鸣的公园的场景描写之后，便是一段在一个男人和一个女人之间开展的很长的对话，叙述者丝毫

7) M.M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination*. Trans. Caryl Emerson and M. Holquist. Austin: U of Texas P, 1990. P.434.

8) 端木蕻良, 《端木蕻良文集》第三卷。北京:北京出版社, 1999年版。第27页。

没有插足其间。对话的设计似乎是为了使读者/听众明白并独立自主地去判断小说人物的意向以及故事本身。这样的方式一直持续到小说结束，都没有明显的打断。换句话说，读者被引导着去设想他/她的对话并只能去倾听二者对话的声音，然后悟出他/她听到的背后所蕴含的信息，或者，比方说，去读一个独角戏的剧本。在这种情况下，叙述者的声音只保留着微乎其微的提示的作用。叙述者很少介绍场景的背景并作出描述，只是简明扼要地对两个人物的表情，偶尔加上几句轻微讽刺的评论——这一角色就非常像古希腊戏剧中对剧情加以评论的歌队的领唱者一样。

端木蕻良有时完全靠对话来描写人物。在短篇小说《青弟》（1939）里，青弟，一个8岁的男孩，和他的妈妈呆在家里，被他的玩伴们疏远了，就因为他那位抗日英雄的父亲已经离家很久了。这个男孩的孤独和天真十分精彩地由两段对话表达了出来，使得小男孩最终死于日本兵之手的悲剧结果更加震撼人心并且具有反讽效果——小男孩的天真和人类战争的残暴之间形成了尖锐的对比。

面对惹是生非的男孩子们的嘲笑，青弟看上去寡不敌众，但他并没有受到伤害，这归因于他的天真。当日本兵来到这个村镇，他像回答他的邻居那样和日本兵交谈：

“你爸在家里？”
 “不，爸出去了。”
 “干什么去了？”
 “打小日本。”
 “你看过日本吗？”那兵露出一口黄板牙。
 “没有见过，听妈说，小日本，黄板牙。”
 ……
 “我长大也当兵。”
 “当兵？”
 “当兵打日本一啍！做荣誉战士！”
 ……
 五分钟之后，青弟便被那不能辨清的敌人的刀尖，穿进小小的身躯，举

在半空擎着。9)

“听到”这些对话而不是读着第三人称叙述者的叙述，读者自然很快便会描绘出这个天真的孩子的个性图像，想象出故事场景来。像这一类纯粹由对话构成的故事在端木的小说世界里也并不常见。然而，在他的小说的不少场景中，对话都成为主要的塑造人物的手段。比如，《科尔沁旗草原》的第九章里，丁宁和大山在深山老林里的一段友好谈话就照亮了这两个人物的不同之处。

在他的大多数小说里，端木蕻良采用的都是第三人称叙述，只有很少的例外。在他1936年至1945年发表的37个短篇小说中，他采用第一人称叙述的仅有6篇。在这6篇小说里，他又采用了两种不同的叙述模式：一种是独语，另一种是对话。

在小说《三月夜曲》（1937）中，端木运用了第一人称叙述者独语的模式。这个讲着故事的“我”不仅仅是一个目击者，还是小说的主人公。这个故事讲的是第二次世界大战期间发生在上海的一个具有异国情调的、神秘的事件。整个故事只发生在三月的某个下午到晚上这数小时之内。只有三个人物：两个穷学生——“我”、同屋刘——和一位不知姓名的波兰女人。故事情节看上去很简单，但最终却扑朔迷离。故事以一位年轻可爱的波兰女子突然造访两个学生的房间开始——她声称被刘弹奏的小提琴声吸引了；故事又被“我”的思绪打断，“我”从头至尾都在对这位访客的信任和不信任之间摇摆。女子的身份始终不得而知。她是一位天真的音乐爱好者？一个骗子？还是一个妓女？唯一的线索仅存于叙述者在他受到限制的第一人称叙述中所暗示的。故事简单地结束了，没有真正的结尾，却留给读者想象的空间，期待对于这一事件的令人满意的解决之道。

在这里，吸引我的并不是小说的结尾，而是始终只运用第一人称叙述——尽管这种叙述也许会局限或影响读者关于这个故事的视野。这里仅有一种叙述，而叙述过程中的时空模式是按照时间顺序的、固定的。换句话说，这个故

9) 端木蕻良，《端木蕻良文集》第三卷。北京：北京出版社，1999年版。第308-311页。

事是在线性的叙述过程中一步一步地讲述的。整个叙述可以被分为两部分：立足于某一角度的观察，同时，对正在发生的事情进行推测。没有倒叙，也没有叙述者对于先前发生的事件的回顾性的评价。这样，叙述者就邀请读者一道观察这个故事，就像看演剧一样；倾听叙述者的声音——不管是叙述话语还是和其他人物的对话——就变得至关重要了。

在《初吻》和《早春》里，有一种自叙传的声音控制了小说的叙述。这两部小说第一人称叙述者的声音也都是对话性的，即存在着一种巴赫金所说的内在的对话“在昨日之我和今日之我之间”。¹⁰⁾ 在阅读中，我们经常可以觉察到有两种声音在讲故事而不是一种，尽管叙述者是同一个“我”。叙述过程中的时空模式是共时的，因为“昨日之我”的声音和“今日之我”的声音是并置一处的。

在《初吻》中我们交替地听到两种不同的声音。大多数对静室和环境的描写，和个人化的评价和忏悔，很明显，都来自“今日之我”：

我常常到静室里去，都是等父亲不在家的时候才走进去。
我那时才整整八岁，已经在父亲的藏书室里偷偷看过许多奇奇怪怪的书了。¹¹⁾

很清楚，这些例子都是“今日之我”以回忆的方式述说的。但是在小说的开头，有一段对父亲藏书室——“静室”的详细描写，包括有室内藏有的宗教经文和佛教法器的五花八门的长长的清单，一个八岁的孩子是很难记忆和解释清楚这一切的。所以这里的叙述者必定是后来的“我”。不用说，对先前行为和经历的评价也只能是由后来的“我”作出的，比如，“我虽然还很小，但是已经很会看女人了”。

然而，在小说的一系列重要场景中，比如当“我”和灵姨在花园里、在草地上玩耍时，叙述者“我”就变成了“昨日之我”——童年的我，因为这样他就可以更

10) M.M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination*. Trans. Caryl Emerson and M. Holquist. Austin: U of Texas P, 1990. P.427.

11) 孔海立编，《端木蕻良作品新编》，北京：人民文学出版社，2011年版。第86-87页。

有效地带领读者去分享他的经历。当叙述者谈论他的切身感受，特别是他第一次对身体的性别差异的意识，儿童声音的运用是更为自然而具有感染力的，因为同时发生的还有他自然而然的行为和随之而来的反应。他和灵姨在园中玩耍的兴奋，他不小心碰到她的胸部时所产生的罪恶感¹²⁾——这些统统通过儿童声音、以一种稚气的语言叙述出来，令人信服、震颤人心。

《初吻》里的对话式第一人称叙述模式是典型的并且成功的。叙述过程中在两种声音间取得的平衡为小说增添了特殊的魅力。“今日之我”看上去在讲述并解释过去所发生的，而“昨日之我”则好像是在舞台上表演。“今日之我”怀着忏悔的、遗憾的、失落的心情评说“昨日之我”。这十分符合后设性小说（元小说）的主题：自我解剖和自我意识。正如韦恩·布斯(Wayne C. Booth)所说的，这一类叙述者是“自我清醒者”，因为他知道自己是该小说的作者。

比方说，在离开了三年后，已经14岁的男孩对灵姨说，“我特意找你来的，我就知道你一个人在这儿”。但与此同时，他又为自己撒谎而忏悔：“但我心里真难过，假如我真的知道她一个人在这儿，而我是特意来看她的多好。”¹³⁾ 这一情况下，对话是交错进行的；双重的声音指示着男孩所说的和他所想的之间的对立。

在对话式第一人称叙述模式中，两种声音间的交替和平衡有可能大大影响小说的格调和主题。《早春》中端木蕻良采用了他曾在《初吻》中用过的相同的第一人称叙述模式。然而，叙述者在这篇小说的大部分情节中是“今日之我”——即后来的“我”。这样，小说风格散漫，而非叙述性的；与《初吻》相比，整个故事之所以变得更趋于怀旧、忏悔和伤感，很大程度上归因于这一叙述模式的使用。

在《早春》的开头，有一大段关于春天的描写。因为这段描写是客观的、非个人化的，叙述者的声音听上去和第三人称叙述的并无太大不一样。接着，那个十四岁的男孩出现了，讲述他和金枝及姑姑的经历。和《初吻》里成人叙

12) 同上，第91-92。

13) 同上，第98-99页。

述者不一样的是，这里“今日之我”不断附上对以往举动批评性的、懊悔的议论。所以，我们听到“昨日之我”的声音在讲故事而“今日之我”则在议论“昨日之我”的所作所为。比如，当“昨日之我”正在讲述他和姑姑玩耍的快乐时，突然“今日之我”插话进来：

我的心又都跑到姑姑身上，方才和金枝姐说的什么话，做的什么事，我都忘得谁知道跑到哪儿去了。¹⁴⁾

故事的结尾处，叙述者问了自己十八个“为什么”，充满了自我批判，完全是反话式的：

我的心充满了忧郁，充满了悸痛，充满了悲哀……为什么我那样有关系的事，我处理得这样草率，而且，为什么我那样认真的事，那么容易就忘记，为什么那么密切的事，我又突然的看得那么冷淡……？¹⁵⁾

我们也许相信这一系列问题出自一个孩子。但是另外一些更为普遍的、复杂老成的问题显然是由“今日之我”提出的：

为什么我永远站在快乐和悲哀的岔口上？为什么总是在最重要时刻，我总是被不重要的事引逗了去？为什么我总是徘徊瞻顾？为什么我看得总对，做得总错？……我都不能了解，那时我还不能了解我自己。为什么我这样痛苦？为什么我这样凄凉？……¹⁶⁾

或许端木蕻良早在八岁时就问过自己这些问题了，也许他问的这些问题是在他的妻子萧红去世后半个月产生的。不管源于什么，读者都能在字里行间觉察到一种强烈的情感：失落、痛苦和对过往的遗憾。这是一个非常情绪化的结尾。一系列紧随切换成“今日之我”的声音而至的、难以回答的问题也许和叙述主体——

14) 同上，第133页。

15) 同上。

16) 同上，第133-134页。

一个男孩对于难以忘却之经验的叙述——相比，过于强烈了，以致于难以协调；但是，在一部旨在呈现自我意识而非揭示现实的小说中，也许却是适当的。

二、各种社会声音之喧哗的营造

按照巴赫金的说法，“作者的言说，叙述者的话语，插叙式的体裁，小说人物的发言差不多是叙述的基本的组成单元。在它们的帮助下，小说叙述就达到了‘众声喧哗’的地步；它们中的每一层面都允许各种各样的社会性的声音、广泛多样的联结及交叉关系（经常多少是对话式的）”。¹⁷⁾ 巴赫金称这些言语和语言间联结和交叉关系是“小说文体最基本的与众不同的特征，”同时，他说，这样的混合是“传统的文体中闻所未闻的”。¹⁸⁾ 换句话说，这是一种新的、现代的小说文体。中国的方言——散文文学也有类似传统：在叙述文本中允许“各种各样的社会性的声音”和广泛多样的语言现象（如方言土语和俚语）。我们可以通过中国“小说”的第一个定义来了解这一点：“小说者，街谈巷语之说也。”¹⁹⁾

在中国现代小说中，特别是乡土作家践行了这一传统，并把它们融合到了精英文学中去。作为他们中的一员，端木蕻良有意识地在他的小说文本中注入了大量多样风格的语言，以此来营造一种社会喧哗之气氛。在《端木蕻良短篇小说选》的前言中，他说道：“那时[指抗战时期]，我常常喜欢运用一些地方语，总觉得这样乡土味儿要浓一些。可在今天看来，就会使读者看了有些不习惯，甚至别扭。”²⁰⁾ 事实上，大多数情况下他在小说中所使用的多样的语言是应该备受称赞才对，如此的运用语言确实让他的作品具有强烈的乡土气息和多元社会的真实感。

17) M.M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination*. Trans. Caryl Emerson and M. Holquist. Austin: U of Texas P, 1990. P.263.

18) 同上。

19) 鲁迅，《中国小说史略》，北京，人民文学出版社，1953年，第18页。

20) 端木蕻良，《端木蕻良文集》第六集，北京，北京出版社，2009年，第365页。

在1941年评论《科尔沁旗草原》时，巴人就已经注意到端木蕻良对语言的驾驭能力。他指出：

[端木的] 语言艺术的创造，超过了自有新文学以来的一切作品：大胆的，细密的，委婉的，粗鲁的，忧郁的，诗情的，放纵的，浩瀚的，...包涵了存在于自然界与人间的所有的声音与色彩。我们能在一切既成作家里，甚至于中国文学的传统里看到极瑰玮的绘画的色彩，但我们很少听到音乐的语言。...我们在作者[端木]正是制造语言的唱片的能手。使没有到过东北的我们，也宛如听到了他们的馨欬、嘻笑、怒骂、诅咒、叹息—各种各样的语音，使我们感到有点疏远，但又觉得非常亲切。巫婆的哭唱，爷们的唠叨，媳妇的调笑和控诉，家奴的恭维和装腔，农民的高量和扯淡，甚至如孔二老婆的放泼，天狗的虐浪—这一切，真如绘音绘声。没有一个老作家新作家，能像我们的作家那样地操纵自如的安排这语言艺术了—是多么泼辣而且有生气呵。我想，由于它，中国的新文学，将如元曲之于中国过去文学，确定了方言给予文学的新生命。²¹⁾

确实，端木蕻良小说里方言俚语、土语表达的运用是异常丰富和有效的，再加上增添了多元语言要素到小说中去，复调模式制造出了特殊的声音效果。

不管他的小说背景是否设置在北中国的昌图小城，端木蕻良都能自由地使用大量各地的方言俚语。我们从第一章中就可以看出，因为蒙古和满族的混居以及和日本、朝鲜、俄国的联系，昌图小城是个多文化、多语言甚至多民族共生共存之地；但是，另一方面，此地被孤立在中国的其他大部分地区之外，且不为人知。因此，当地方言尽管仍是以北方官话或普通话为基础的，却有其自身的特征，对于大多数中国人来说不但显得新鲜甚至有陌生感。那一地区和当地人中的典型，依然可以给讲普通话的中国人提供语言上的愉悦感，因为方言的使用给读者他们自己的语言带来了陌生化的效果。

在端木的小说中，方言、俚语和各种各样土语表达由不同人物的口中说出，而不是出于叙述者之口。即使是第一人称叙述者也不说方言。换句话说，

21) 曹革成编，《大地诗篇—端木蕻良作品评论集》，哈尔滨，北方文艺出版社，1997年，第226-227页。

语言的多样丰富性通过各种各样的属于社会不同阶层的人物的声音和巴赫金所谓的“思想意识形态代表”来实现的。巴赫金曾断言，“小说中特殊的语言即是特殊的观察世界的方式，它追求的是一种社会意义”。²²⁾ 因此，对不同言语的运用是端木蕻良塑造他笔下全景式的地方社会的手段。

首先，在他的小说里端木蕻良有着表现当地萨满教或道教仪式上巫师复杂而神秘之咒语的热情，他往往能够对此场景作引人入胜的描写，同时他熟练地掌握了巫师们的语言。²³⁾ 最有代表性的也许是《大江》里描写的跳大神的仪式。跳大神是由萨满教巫师表演的仪式性舞蹈，1949年之前在中国东北的农村地区十分流行。这样的仪式差不多是一种当地民间宗教，游戏和巫术是其中重要的部分。各个年龄层的观众都会被神秘的咒语和巫师疯狂的舞蹈吸引，尤其对年轻的姑娘来说，巫师颇具吸引力。

端木蕻良花了整整六页纸描写一次驱邪仪式的全过程。尽管仪式的场景本身完全是壮观得令人惊叹的、具有奇异风情的，但在在我看来，最有趣和成功的一部分则在于两个女巫师之间用神秘的咒语进行的对话和音乐激动人心的节奏——鼓和金属打击乐器的声音。对仪式生动的细节描写营造了由强烈的声响、图像和语言要素构成的戏剧性的氛围。正如葛浩文所指出的，驱邪仪式在端木蕻良的《大江》中要比萧红在《呼兰河传》里表现得更具研究性，主要是因为端木的叙述者保持了一个特定的距离并维持着一定的疏离性，而不是单纯作为驱邪仪式的目击者或观众；²⁴⁾ 他同时为此宗教和文化的仪式提供了历史性的背景，为他的读者提供了关于这一奇风异俗的仪式百科全书式的图景。

在他的小说中，没有受过教育的底层民众，诸如佃户、猎人、小贩、土匪、跳大神的和乞丐，大多数时候都在使用这方言和俚语。东北的土语表达和方言在《大地的海》中随处可见。²⁵⁾ 这样的表达对于一个不住在东北的中国人

22) M.M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination*. Trans. Caryl Emerson and M. Holquist. Austin: U of Texas P, 1990. P.333.

23) 在一封给孔海立的信中，端木蕻良回忆说，当他还是个孩子的时候就被乡土的巫术仪式吸引了。他的一个舅公就是萨满教巫师（1992年6月30日）。

24) 参见葛浩文：《萧红新传》香港：三联出版社，1989年版，第168页。

25) 参见《大地的海》，比如“唠嗑”，p.16。

也是难于理解的，除非借助于脚注。在短篇小说《遥远的风沙》（1936）中，佃户粗俗的语言让位于土匪的黑话。²⁶⁾ 这些表达都难于理解，但是读后读者至少能够知道它们如何发音，或者因此可以欣赏声音的效果。

在有些情况下，如果很难找到和方言中固定的发音相应的词语，端木就用罗马字母去模仿那些粗俗的语言的发音。²⁷⁾ 这样，读者可以直接通过声音的途径，从中感知当地人在一个逼真的情境下是怎样相互交谈的。

除了东北土话，端木蕻良有时也让他的人物说其他方言，甚至外语，以达到营造似真的场景和提升真实之魅力的目的。在《大江》的第五章中，出现了一个插入的段落：一个来自菲律宾的海外富有的华侨家庭的学生士兵，他不会讲中文。他回到中国完全是为了参加抗日。端木蕻良让他讲英语并不加任何注释。因为在小说中这位菲籍华人说话很少，端木只是简单地在引号内使用英文短语，但这却非常重要，因为这样做营造了一种氛围。当他笔下颇有学识的人物互相交谈时，他们不时地使用外语。在小说《新都花絮》（1940）中，紫云，一个有钱的太太，在和小说主人公宓君讲话时总是用法语。²⁸⁾ 当谈论外国电影或歌星时，小说中的人物通常为了方便直接使用外语。直接讲外语，而不是翻译过来作文字上的炫耀，反映了30年代的中国精英阶层的时尚；同时，通过这一方法，作者建立起了他的复调的世界，创造出了巴赫金所谓的“多语种多声部的境地”（“polyglossia”）²⁹⁾

我们知道，到三十年代为止，端木蕻良在上海至少待过一年又九个月（从1936年1月到1937年9月）；上海话常被视为中国语言中最复杂的方言之一。然而，在他写于1937年2月的短篇小说《吞蛇儿》中，端木蕻良十分有勇气地把相当数量的上海话置于他的小说人物口中——这种方言对作者来说应该还是相当陌生的。³⁰⁾

26) 比方说，“当桥”字面上的解释是“躺在桥上”，但这里的意思是“睡觉”。

27) 参见《遥远的风沙》，p.38，和《爷爷为什么不吃高粱米粥》，p.19。

28) 参见《新都花絮》p.184。

29) M.M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination*. Trans. Caryl Emerson and M. Holquist. Austin: U of Texas P, 1990. P.431.

30) 在其他几篇短篇小说中，端木蕻良也使用了上海方言，诸如《三月夜曲》和《江南风

在这篇小说里，上海话用于人物之间的对话：水根，16岁的吞蛇儿和其他人物——他的老板、店主、路人甚至一个外国水手。这些对话不是特别简单，就是仅由几个脏字组成。这些字词和普通话并不一样，意思也不同。³¹⁾ 所以如果读者原本不是说上海话的，也许就不只是不知道发音，也很容易误解它们的意思。

当然，作为东北人的端木在这方面犯一些错也无可避免。但是，他用上海话的目的并不在于语言的精准，而为了营造“真实的”氛围。不考虑那些没用对的上海话，在《吞蛇儿》中，应该承认，端木蕻良通过本地话的声音效果，还是成功地营造出了30年代上海大都会里弄街巷的场景和氛围。

正如巴赫金所认为的，“小说必须反映它那个时代所有社会的和思想的声音，也就是，所有的那个时代被认为重要的语言；小说必须反映多种语言同时出现的现象（heteroglossia或译为众声喧哗）”。³²⁾ 在他的小说文本中，端木蕻良通过改变叙述者的声音、用各自不同的语言——诸如方言和外语——塑造不同的人物，去尽力表现/小说化“那个时代所有社会的和思想的声音”。

三、鸟兽自然世界声音的合奏交响

除了小说人物的话语，端木蕻良还试图描写自然世界的其它声音，通过“静默”的语言来表现——它们参与了声音的合奏交响，拉近了人的感觉和外部世界的联系。

在《遥远的风沙里》里，通过对马群的描写，他打开了蒙古草原壮观的景象：

景》。

31) 参见端木蕻良，《端木蕻良文集》第三集，北京，北京出版社，1999年，第125-126页。

32) M.M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination*. Trans. Caryl Emerson and M. Holquist. Austin: U of Texas P, 1990. P.411.

这里没有樱桃园湿润的香气。也没有“溜鸟的嘹亮迷人的调子。有的是蒙古包放马声—长鞭连落地脆响，回音由山谷中传来。游龙似的马的突唇声“咳，突—奥唔奥唔—”远道来的人，也许不承认这是马声，以为是荒原里的一种奇异的野兽。马怎会叫出“奥唔奥唔”的声音来呢？——实际上这就是出名的“马啸”。...说马啸是塞外唯一的声音，也不是不可以的。³³⁾

因为某种原因，所有其他的走兽和飞鸟都安静着。让马群的嘶鸣格外突出不仅是描写塞外风情的要求，也是内容的需要。观看者/叙述者是和人物绑在一起的，因此他的观察点不仅是受限的也是有选择的。然而，马群的嘶鸣声不但在巨大的山谷里回荡，也在观看者孤独的脑海中回想记忆——他自己骑着一匹马尾随着一队执行任务的士兵。总之，马群的轰鸣不再是单纯的声响，因为它还带着个人的感伤的情感。这声响变得更具吸引力和重要了，因为在结构和主题上它为整个故事建立起了一种声调，并且同样回响在读者的脑海中。读小说以后也许情节和内容都会慢慢地被忘却，但那种撕心撕肺地马群的嘶鸣却久久难以忘怀。

在另一篇小说《雕鸮堡》（1942）中，声音则在结构和象征意义上扮演了至关重要的角色。这篇小说既是悲惨的社会讽刺作品，又是神秘的寓言，关于被疏离的、不被接受的个人和他所处的社会，以及不顾一切地对不公正的命运进行挑战和最终惨痛地失败的寓言。雕鸮在此并不简简单单地是一种鸟，而是一种象征——象征了统治整个村庄的命运。这样，小说开头雕鸮的声响同样是象征性的：

在早晨，天还濛濛亮的时候，雕鸮就飞出窠儿来了，雕鸮沙沙地打着翅子，在灰色的天空里盘旋，雕鸮像在查看这底下的居民。听见天空的翅子沙沙地响了，人们就说：“起来吧，天亮了，雕鸮都飞起来了。”到太阳快落的时候，雕鸮的翅子在西天上旋旋地折过来了，像车轮似地在村子的上空盘桓，沙沙的像一双柔软的手一样，挥动着太阳落下去了。³⁴⁾

33) 端木蕻良，《憎恨》，广州：花城出版社，1981年版，第31页。

34) 孔海立编，《端木蕻良作品新编》，北京：人民文学出版社，2011年版。第135页。

雕鸮拍打翅子的沙沙声，正如文本中所提到的，深入到村民的内心、成了他们生活的一部分。这声音被赋予了一种重要性，因此演变成了人为的准则，亘古不变。

名叫石龙的男孩是同村人偏见和虐待下的牺牲品，一切皆是因为他不清不白的出生和他反复无常的性格使他不合群；当他决定挑战他那令人痛苦的命运，冒着生命的危险爬上断崖去捉雕鸮，代代，“这村子里最美的，声名最好的姑娘，”³⁵⁾，是唯一理解他的人。当村子里其他人带着欢愉目睹他的危险时，她挺身而出，呼喊他回来。“石龙，下来吧，只要你下来，我永远跟你好。”她不顾一切的尖叫声回荡着，象征性地挑战了雕鸮的“沙沙”声。尽管如此，那个男孩还是掉下了断崖，死去了。他的生命不能改变任何东西。在小说结尾，那“沙沙”声，“好像又恢复了往常的命运的统治”。³⁶⁾ 代代，一个女孩，代替了石龙成为村人新的笑柄。权威的、令人憎恶的“沙沙”声和不顾一切的天真的女孩喊叫的回声的对立贯穿了整篇小说。

在很多情况下，端木蕻良把对各种各样声音的描写当作小说文本中的一个支持性因素。很多短篇小说以对某一种声音生动的描写开头，就像前奏曲一样。在《三月夜曲》的开头，第一人称叙述者什么也没告诉我们，除了在上海的一个住宅区里他所听到的声响。吵闹的交响曲由一阵磨刀的“沙沙”声、鞋子踩在磨床的木头踏板上的哒哒声开始。在一堆脏衣服前面，一个学徒正在摇风箱，发出“呼嗒、呼嗒”的响声，叙述者嘲讽地称之为“民族音乐”。老板娘的脏洗脚水“哗”一声泼到街上。算命先生手里用一条钢条拍着另一根，对着过路人吆喝着“流年大运，月令偏财！”“尤其是喊到‘偏财’时，是用‘嬰徵’音阶的，最为使人惊心动魄。”³⁷⁾ 窗户下面，拾荒的和一群白俄正在垃圾箱旁争吵相打。人们在大街上操着“洋泾浜”大声交谈。打麻将的喧闹声和女人的笑声一起从邻居的窗子里传出来。最后，春天雨水打在地面上的单调的声音掺杂进这无调的自然和人的交响中。总之，叙述者不但抓住了上海日常生活中的一幕典型的场景，

35) 同上，第264页。

36) 同上，第262，264页。

37) 《鸷鸮湖的忧郁——端木蕻良自选集》，沈阳：辽宁古籍出版社，1997年，第151页。

还使之顺利过渡融合到主要故事之中。叙述者说：“这一切都繁嚣和被乐典所排斥的‘噪音’，还不足使我神经衰弱，中国人原是以不可信的抵抗力使世界相信的。但是真正把我的神经给完全击碎的，却是那可贵的音乐了。”³⁸⁾ 音乐把叙述者带入了一种神秘的浪漫境地，使之沉醉其中。对嘈杂喧闹声和钢琴曲的描写，起到了开启整个故事的作用，并经由受到感染的读者之想象转变为听觉效果。

在其他一些相关的例子中，端木蕻良在小说《大江》中处理一名爱国女战士，左亚，垂死之时的声音效果的方法也是适当的。故事场景设在一场恶战之后的寂静的田野，“风丝丝的吹过，若有若无的吹过，一切都是寂静的。只有草虫懒洋洋的鸣声”。³⁹⁾ 即将死去的小小说人物还可以思考她的过去和现在。最后，围着她将死的身躯，只有苍蝇发出可恶的声响，并目睹着她的死亡。对这一场景的叙述，作者在外部和内部之间制造了一种“有节奏的冲突”：外在的声音和内在的寂静（因为伤痛），接着是外在的寂静和内在的声响（思考），又回复到外在的声响和内在之寂静（死亡）。

通过语言，象声词，自然界及动物界，以及市集小巷的各种人为发出的声响，端木通过文字为读者留下了一个绘声绘色的世界。这样一个多姿多彩的世界绝不只是停留在故事情节，人物性格，或社会主题之层面上，而是超越一般的文本效果。特别是端木用文字所创造的一种多声部的音响效应常常给读者一种身临其境的感受，即加强了主题效果，又使人回味无穷，难以忘怀。如《雕鹗堡》中雕鹗的翅膀发出的“沙沙”声，《遥远的风沙》中的马群嘶叫声，《吞蛇儿》中街头卖艺人的洋泾浜话声，更有《大江》里跳大神巫师们的对词和各种撞击乐器发出的声响，等等这些要比故事本身会更长久地留在读者的记忆之中。比起巴赫金所谓的“众声喧哗”来，端木的多声部要丰富的多，因为不仅人的社会，而且动物的和自然的世界也在其中，所以端木的小说总是让读者享受到特殊的听觉愉悦和审美满足。

38) 同上，第153页。

39) 参见端木蕻良，《端木蕻良文集》第二集，北京，北京出版社，1999年，第418页。

参考文献

- 曹革成编：《大地诗篇—端木蕻良作品评论集》哈尔滨：北方文艺出版社，1997年。
- 端木蕻良：《科尔沁旗草原》，上海：开明书店。1939年；修订版，北京：作家出版社，1956年。
- 端木蕻良：《憎恨》，广州：花城出版社，1981年
- 端木蕻良：《大江》石家庄：华山出版社，1984年
- 端木蕻良：《端木蕻良文集》第二集，北京：北京出版社，1999年
- 端木蕻良：《端木蕻良文集》第三集，北京：北京出版社，1999年
- 端木蕻良：《端木蕻良文集》第六集，北京：北京出版社，2009年
- 《鸳鸯湖的忧郁—端木蕻良自选集》沈阳：辽宁古籍出版社，1997年
- 葛浩文：《萧红新传》香港：三联出版社，1989年
- 孔海立编：《端木蕻良作品新编》北京：人民文学出版社 2011年。
- 鲁迅：《中国小说史略》，北京：人民文学出版社，1953年
- Bakhtin, M.M. *The Dialogic Imagination*. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: U of Texas P, 1990.
- Barthes, Roland. *The Responsibility of Forms*. Trans. Richard Howard. Berkeley: U of California P, 1991.
- _____, *Writing Degree Zero*. Trans. Annette Lavers and Colin Smith. 1st ed. New York: the Noonday Press, 1968.
- Mitchell, W.J.T., ed. *On Narrative*. Chicago: U of Chicago P, 1981.
- _____. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: U of Chicago P, 1987.
- Rice, Philip & Waugh, Patricia, ed. *Modern Literary Theory: A Reader*. London: Edward Arnold, 1989.
- Todorov, Tzvetan. *Genres in Discourse*. Trans. Catherine Porter. Cambridge: Cambridge UP, 1990.
- _____. *The Poetics of Prose*. Trans. Richard Howard. Ithaca: Cornell UP, 1977.

<Abstract>

Audio Pleasure between the Lines in Duanmu Hongliang's fiction:
Toward a Polyphonic Effect

Kong, Haili · Wang, Jingjing(trans)

Among modern Chinese writers, Duanmu Hongliang's narrative style in fictional writing is very unique and stylish. The aim of this article is to explore the audio effect in the narration of Duanmu's fiction, which is one of his main features and aesthetic styles. Duanmu full utilizes his mastery skill in using the linguistic and rhetoric power so that his fiction contains a special flavor and multi-layered means hidden behind the lines. All the sounds or voices or noises, through using dialects, slang, and the sound of horses, birds, or other natural stuff or man-made noises, indeed creates a variety of polyphonic effects that only exist in a real human and natural world. Such an audio effect via written text offers a special pleasure to reader.

Key Words : Duanmu Hongliang's fiction, audio pleasure, polyphonic effect

투 고 일 : 2012. 9. 12. / 심 사 일 : 2012. 9. 19. ~ 2012. 10. 7. / 게재확정일 : 2012. 10. 10.
--