

“听”的文学：被遮蔽的现代性

——兼及“声音”在现代性进程中的隐性效用

贺昌盛 王 涛

摘要：现代新文学发生之际，作家们就曾以各种方式发掘文学自身的“听觉”资源，从组织诗歌朗诵会到民曲山歌的收集整理，从舞台剧、广播剧及弹词评书的推广到新兴的电影艺术的全面接纳，从“言文一致”的白话文运动到“国音统一”问题的研究与推广，从简化字与汉语拼音方案的逐步确立，到狂热年代“同一声音”的“文学艺术”对于民众心理的强力刺激与记忆剥夺等等，“听觉”在中国的现代性进程中一直都在发挥其潜在的引导功能。清理“听觉”在构建现代中国的“想象/情感/观念”等一系列新质的过程中所隐含的效用，具有重要的意义。

关键词：文学；听觉；现代性

中图分类号：I206.6 **文献标识码：**A **文章编号：**1003-854X(2017)08-0081-07

汉语对于“事实”的陈述一直尊崇着两个毋庸置疑的原则，一是“耳听为虚”，一是“立字为据”。前者是指“言（说）不足信”，所以才需要后者的“（文字）书写”作为“确信”的证据。换句话说，所有以“听觉”方式获得的“事实”都不足以成为“思想”的对象（它同时也不能确证其自身），而所有以“文字”形式记录下来的一切则似乎都毫无疑问地指向了“事实”本身。“事实”陈述的“虚/实”原则奠定了中国学术以“（书写）文献”为核心的研究格局，无论是古典形态的“解经”（汉学/宋学），还是自晚清开始逐步兴盛起来的“文学”研究，其根基都几乎无一例外地是“文字（文献）”（《尔雅》、《广韵》等同样是“文字”文献而非纯粹的语音符号系统）。现代中国文学研究沿袭的其实也是这一传统。

但在事实上，尽管汉语学术始终排斥“听/说”形态，却并不能说明“汉语思想”就属于某种独立的纯粹“（书写）文字”思维系统，或者说“汉语思想”与当下被广泛诟病的“逻各斯（语音）中心主义”可以划清绝对的界限。中国文学现代性的推演也并非完全依照其自身的“文字”路向渐次行进，甚至从某种层面上来说，中国文学现代性的展开恰恰是在充分激活了始终处于被排斥的“隐身”

状态的“听/说的文学”才得以真正实现的；脱离或忽略了“听/说的文学”，中国文学的“现代”意义是不可能全面呈现出来的。

一、从德里达的“汉语”难题说起

大致从20世纪90年代开始，中国学界出现了全面（而混杂）地引进西方“前沿”学术思想的热潮，德里达及其所代表的解构主义，即是这股热潮中的一个持续甚久的焦点。因为有了《论文字学》、《声音与现象》及《书写与差异》等一系列著作的译介，我们知道了“逻各斯中心主义”这一概念；又因为有了2001年德里达的中国之行，德里达对于“汉语”的诸多论述再次激发了人们有关“语音/文字”问题的重新思考。一个经常被称道的观点就是：德里达的解构理论宣告了西方既有形而上学思想的终结，而独立于德里达所批判的“语音中心主义”之外的“汉语（文字）书写”系统，尽管如莱布尼茨或黑格尔所说属于“聋子的阅读”、“哑巴的书写”，却在呈现“语言/存有”之“源”的问题上重新获得了生机。

如果确实如此，那当然是“汉语”及其“思想”的大幸，然而，事实也许并非如此。对此一问

题稍加细切地分析就不难发现，这其实是一种虚妄的“误解”，其中既有德里达对“汉语”的“误解”，同时也有中国学人对德里达的“有意误读”。

德里达思想的基点是质疑“语言”（描述）与“本有”（呈现）的关系，即“现象→思→语词（言说）”这一基本结构中“本有”的“本真呈现”是否可能。在他看来，这是根本就不可能实现的事情，因为基于索绪尔的“能指/所指”的区分，当“语词”的所指确定了某个终极意指（如“本有”、“始基”、“存在”等）的时候，以该“语词”为核心的周边就会形成无数的共同指向此一“所指”的相关联的“语词”（能指），但关联的“语词”自身绝非仅有可以关联的“唯一的所指”——它的“非关联”的“所指”总是会将该“语词”引向其他的向度；“非关联”的“语词”既能够持续不断地走向“歧途”并形成各自差异的等级序列（概念的种属关系），同时又会像种子一样生成出其他的新的“（能指）语词”。如此织就的只能是一张“众声喧哗”的“能指之网”，最初所确定的那个终极的“所指”永远不可能呈现其自身，“本有”也就永远不可能真正得以显现了。因此，自古希腊以来的所谓形而上学体系，实际上仅仅只是以“逻各斯（言说/理性）”为中心而构建起来的空洞的“能指/所指”大厦，其所“显现”的所谓“本有”不过是“貌似在场”的“缺席”而已。

鉴于西语传统中所固有的“语音”优先地位，德里达所说的“逻各斯中心”实际指的就是“语音中心”。“文字”由此也就成为了与“意义”基本上彼此间隔进而毫无关系的“外在”的“中介”（替补物）。德里达据此认为，以语言的“能指/所指”方式去追溯“本有/始基”是根本“不可能的”，不过，否定形而上学的既有路径并不是德里达的最终目的，德里达把自己放置在“不可能”的边界上，其实是为了对“语言之源”重新发问；也就是说，尽管“文字”之于“语音”是处于“低位格”的附属产物，但它却有可能为追溯“源初语言”留下蛛丝马迹，如同婴儿最初的呀呀啼叫与胡乱涂抹，德里达将其称之为“踪迹”。他认为，“踪迹”并非如海德格尔所描述的那样会直接指向“本有的在场”——这种路向仍未脱“逻各斯中心”的束缚，“踪迹”恰恰充分显现了“在场”之“意义”的缺失；而要追溯“意义”，就必须沿着“踪迹”的指引去追溯下一个“踪迹”，在对“不在场的在场”持续不断地“抹去/书写……”的过程中，“文本”就会成为“踪迹的踪迹”的复合体。“逻

各斯（言说）→本有”的“形而上学-神学”结构才有可能最终被彻底摧毁，这就是德里达所说的“解构”。

这里无意全面解读德里达的整个思想理论，而只是想明确一个重要的观点，即德里达绝没有以贬低“语音（言说）”的方式来抬高“文字（书写）”之地位的意愿——从“文字”入手来拆解西方以“逻各斯中心主义”为根基且历久弥坚的“形而上学-神学”体系仅仅只是德里达的“解构”策略而已；德里达在诸多论述中对以“文字（书写）”为显著特征的“汉语”也曾有过多种阐发，譬如，他曾引用莱布尼兹的话认为：“言语是通过发音提供思想符号。文字是通过纸上的永久笔画提供思想符号。后者不必与发音相联系。从汉字中可以明显地看到这一点”，“汉字也许更具有哲学特点并且似乎基于更多的理性考虑”。^① 据此，就曾有学者肯定地认为：“德里达也对被认为是逻各斯中心主义的西方文化传统开出了一剂‘药’来，这剂药足可医治已入穷途的本体论，也足可医治业已支离破碎的语言现实。这就是蕴含在中国文字中的诗的灵动和神思。汉字文化因此毋庸置疑成为德里达文字学的一个楷模所在。”^② 这其实是对德里达的一种极大的误读，因为德里达在指出汉语“以字形为核心”的特征的同时也明确表示，西方世界有关汉字的诸多观念实际不过是“欧洲人的一种幻觉，……幻觉更多地表现了误解而不是无知”^③。如果纯粹依据西式的“语音中心论”的思路来思考汉语问题，那么，如德里达所说：“汉字就像驶向港口的船只一样在即将达到目的地时在一定程度上搁浅了。我们可以说汉字系统是一种尚未完全的字母系统吗？”“能指从一开始就是它自身重复的可能性，是它自身的图画或相似性的可能性。它是它的理想性的条件，是将它确定为能指并使它发挥能指作用的东西，这种东西将它与所指联系起来，而所指因为同样的原因决不可能成为‘独一无二的实在’。从符号出现以来，也就是说从一开始，根本就不存在纯粹的‘实在性’、‘单一性’、‘独特性’。我们有什么权力假定‘在古代’、在汉字出现之前可能具有我们在西方所看到的那种价值和意义呢？”^④ 德里达确实承认，汉字以“书写”为中心的系统，对于解构以“语音”为中心的西方形而上学体系来说，应当是一种难得的参照，但这并不说明他会以“文字（或图画）”为新的根基来“建构”全新的思想体系，因为那样很可能会重新陷入“逻各斯中心”的怪圈之中。

事实上，德里达讨论“文字（书写）”问题是有其特定前提的，那就是西方文化所固有的“言文一致”的语言传统，“文字（书写）”在此不过是“言说（语音）”所保留下来的“痕迹”（标记）；“文”与“说”虽然本应属于“同步”展开的过程，但“说”的优先性固化了“语音”的“中心”地位——由此对“文字（书写）”形成了压抑——“文”在等级序列中处在了次于“说”的“低位格”上。德里达认为，从现象学的立场而言，如同随性的涂鸦一样，“文字”也许比“言说”更具有逼近“本有或源初”的意味，清理这些“能指”的“痕迹”，才有可能看清楚人类理性是如何以技术化的方式建构起了庞大而牢固的形而上学—神学体系的。德里达的主旨仅仅在于“解构”这一体系，从“文字”入手也不过是这一“解构”策略所选择的手段而已。德里达从未奢望以“汉字”为全新的路径来重建人类思想的新的“终极”系统，因为在他看来，那根本就是不可能的事情。

二、“言文一致”的另一面：现代中国文学的“说/听”取向

基于某种语言认知上的隔膜，德里达对于汉语的理解也许确实不够深入，不过，他的诸多讨论却值得我们进一步加以思考。比如，德里达认为：“文字的拼音化问题是贯穿于反思的所有领域并且构成其统一性的津梁。这种拼音化是一种历史过程，没有一种文字能完全摆脱这一过程，并且这种进化之谜不会受到历史概念的支配”，“中文或日文这类有着大量非表音文字的文字很早就包含表音因素，在结构上它们仍然受到表意文字或代数符号的支配”。^⑤一般说来，汉语确实属于一种完全独立的“文字（书写）”系统，因为在“能指”范畴内，汉字除了“音”之外，还有一种“形”的“能指”功能；更为特出的是，作为“能指”的“形”有时候甚至可以与同样作为“能指”的“音”完全两相分离——“音”的缺失（不在场）并不会影响“形”的“能指”功能的单独发挥，“形”因此具有了优先于“音”的特权。“音形各立”的现象一方面促进了“书写文化”的高度发达（如中国文人所固有的立言、史撰及书法艺术等传统），另一方面也同时压抑和贬低了“音”的“能指”功能的合理发展。

但实际上，如德里达所言，完全脱离“语音”而独立存在的“书写”系统是根本不存在的，汉语也不会例外。以文学为例，从诗骚、汉赋、乐府，

到唐诗、宋词、元曲及明清传奇，真正支撑其作为“文字文本”得以留存和传播的也恰恰是那些隐藏在“文字”背后的以“吟唱”为基准的“乐音”（听觉）元素，它既构建了传统中国文学自身独特的“乐感”精神，同时也使得“诗性”的文学文本与“经学/史学”等的文献文本（唱读）形成了某种“听觉”上潜在的呼应（“礼/乐”互证）。换言之，并不是说以“书写”为中心的汉语表述真的可以完全无视“语音”的功能，而只能说，“声音”在被“书写”所替代的过程中已经逐步退到了幕后，甚而最终淡出了人们关注的视线。这种现象既与自宋代开始，特别是明清以降日渐发达的印刷技术有关，更与以儒家正统思想为核心的对于纯粹“语音形式”的排斥（如骈俪、宫体、艳词、俚曲等）有着密切的关系。汉语“言文各异”的现象绝非自然演化的结果，更多的其实是某种人为造成的后果，“声音”在此并非是消逝了，而只是被“遮蔽”了而已。

现代“民族—国家”的出现，一个最为突出的标志就是“言文一致”的统一的“民族语言”的形成。中国新文学发生之际，新文化运动的倡导者在借助报刊书籍持续推进和改造“印本文化”的同时，日益明显地感受到了“言文各异”所带来的诸多麻烦。它不仅仅是显示在“文言”与“白话（口语）”的“语词”变化上，而且还表现在各地方言的交互混杂上。由此，“国语的统一”就成为了推广新文化所必须解决的问题。

依照胡适等人的思路，创造现代的新的文学样式，首先就在于真正实现“书面语（文字书写）”与“口语（白话）”的完全统一，胡适为此甚至专门精心编著了一部众说纷纭的《白话文学史》，来证明“言文一致”从古至今都是一种可行的事实。不过，胡适的这一思路与清末黄遵宪等人的所谓“我手写我口”的设想实际上是一脉相承的，也就是说，在“言说”和“书写”的问题上，他们所更为看重的其实都是“书写”——这是长久以来“印本文化”造成的偏见——依此向度，以“书写”为核心载体的“新文化”只可能对“小众”的“精英阶层”（即所谓读书人）发生作用，因为接受“书写文本”需要有足够的基础教育作为支撑，这对于更为广泛的底层民众而言，无疑仍旧是一种隔膜。日本学者平田昌司曾指出：在一个连续的时间段里，以报纸杂志为媒介而展开的“言文一致”的文学，同以“国语运动”为代表的语言改革紧密地联系在一起，“国民文学”的意义才最终得以形

成。”^⑥无可否认，现代新文学的诞生确实得力于白话文运动的倡导，但中国文学现代性的推进却不能完全无视“语音”层面的“听”的潜在功能的存在与发挥。

汉语文学语言的革新，在“书写”层面上的确是由晚清以降白话报刊的流行及民初白话文运动所推动的，而在“言说”层面上则是由“国音统一”运动主导的，这当然与西方的文艺复兴得力于民族语言的发掘这一事实对中国学人的启发有着密切的关系。自晚清开始的大规模语言变革有其多方面的原因，陈望道先生归纳认为：“《国音沿革》曾列举五个缘由：一、受东西洋拼音文字的观感；二、罗马字拼音和简字的试验；三、方言不通的阻碍；四、平民教育的可能；五、受新文化运动的促进。”^⑦事实上，以西语方式标注汉字读音，最早可以追溯到明代来华的传教士利玛窦的《西字奇迹》（1605年）和金尼阁的《西儒耳目资》（1626年）。据陈望道先生考证，方以智的《通雅》即曾受其影响。陈望道把自明代开始的汉语注音潮流划分为三个阶段：第一段为西人自己计划便于学习汉字的时期；第二段为随地拼音、专备教会中人传道给不识字人之用的时期；第三段为用作普及及教育工具的时期。”^⑧其中以始于光绪时代的第三阶段中国学人的自主研究对后世的“汉语拼音化”趋向影响最大，包括卢戾章《一目了然初阶》中半中半西的音标、沈学的《盛世元音》、王炳耀的《拼音字谱》、王照的《官话合声字母》、劳乃宣的《重订合声简字谱》等，直至民国教育部“读音统一会”颁布《注音字母》以统一汉字的读音（1918年）。“汉语拼音化”被推到极端，则出现了民初吴稚晖等对于“世界语”的倡导、刘半农和傅斯年等人的“废除汉字论”、赵元任和黎锦熙等的“国语罗马字”，以及1930年代瞿秋白等人的“汉字拉丁化”等一系列激烈的讨论与实践。发生于晚清至民国的这类激进的运动虽然其“废字改音”的目标最终并没有真正得以实现，但现代新文化的建设者们对于“语言”，特别是“声音统一”的焦虑却已经绽露无遗。

如果说现代新文学的创制需要依赖作家们的“书面白话文”的“书写”的话，那么，新文学的传播与普及却不得不考虑“听/说”因素的参与，否则，新文学就很难真正实现其现代性的全面转换与推广。新文化的倡导者们也曾以各种方式去深入发掘文学自身的“听觉”资源，早在1920年，北京大学就在蔡元培的支持下，由沈兼士和周作人主持成立了“歌谣研究会”，在全国范围内征集各式

歌谣民曲；“新月派”诗人的“新格律诗”创作也特别注意到了诗的节奏、韵律、音尺等“听觉”感受的问题；1930年代，以朱光潜、朱自清等“京派”文人为主还曾借鉴英伦朗诵诗的经验专门组织了“读诗会”^⑨。但从实际的效果看，这些活动仍然是以“书写”为核心平台来展开的，也就是说，这里的“诵/听”在根本上依旧是为“写/看”服务的，“书写文化”在此仍居于关键的中心地位。

平田昌司曾将1926年初步确定为现代中国“听的文学革命”的肇始之年，其理由是：“在1920年代中期到1930年代中期三个契机的集中出现：（一）西方现代戏剧理论的系统接受；（二）收音机播放功能的应用；（三）华语有声电影的制作。这一切为跨区域的所有非特定受众的‘听’提供了前提条件。”^⑩平田氏的讨论是具有相当的启发意义的，因为他特别关注到了全新的现代文化艺术样式是如何真正传播和普及到更为广泛的民众中去的问题。如果说汉语从“文言”向“白话”的转换尚只是完成了“小众”的“知识阶层”在“书写”形态上“言文一致”的现代转型的话，那么，另一种意义上的“言文一致”，即在更为广大的范围内实现全体国民的“说”和“写”的统一，则是由“听”的革命性转化来完成的。这其中，舞台剧的革新及无线电广播、电影等现代传媒技术的积极介入起到了决定性的作用。事实上，自晚清至于1920年代，出于不同目的的需要，街头及特定场所的各式演讲宣传，就已经开始触及到汉语在“听”层面的语言变革了。陈平原特意指出，“演说”作为一种最为直接的知识传播方式，甚至影响到了现代中国学术文体的革新。^⑪“演说”之所以有时候比以“书写”为载体的报刊具有更大的影响力，除了其面对面的现场感受以外，“听”的直接感染力才是至关重要的核心因素，而其背后作为“演说者”之“语音”尺度的，则是官方所主导的“国音统一”运动的持续展开。1922年，赵元任为普及统一的国音专门灌制了“国语留声机片”。同年，《大陆报》和中国无线电公司将无线电台引入中国（由美国人经营），孙中山表示祝贺，并明确表示：“余之宣言亦被宣传，余尤欣慰。余切望中国人人能读或听余之宣言，今得广为宣布，被置有无线电接受器之数百人听闻，且远达天津及香港，诚为可惊可喜之事。吾人以统一中国为职志者，极欢迎如无线电之大进步。此物不但可于言语上使中国与全世界密切联络，并能联络国内之各省各镇，使益加团结也。”^⑫自1928年左右开始，由中国人自

己独立经营，已陆续创建了上海、南京、广州等各地的广播电台。无论是在普通民众对科学、民主、平等、自由等现代观念的接受上，还是在此后不久所发生的民族生存的战争中，广播电台都以“听/说”的“声音”方式发挥出了其特有的作用。

当然，以纯粹“声音”形式传播的广播及无线电台等也有其无可回避的局限，特别是需要顾及受众的文化层次和语言水准，所以早期广播及无线电台的节目多是以新闻、音乐、曲艺、演讲、戏曲、广告和商业资讯之类为主，除了包天笑、周瘦鹃、张恨水等通俗文学作家的部分作品被改编为“评书”或“广播剧”用于播送以外，直接将“五四”以来新文学作家的作品转换为“口语”形式加以传播的情况极为少见，这也从一个侧面进一步证明了“白话文运动”所希冀的“言文一致”仍旧限于“书面语”层面，还未能真正实现“书写/言说”的全面统一。

不过，作为新型传媒手段的电影倒是在推广新文学方面作出了可贵的尝试，以工业技术为先导的电影艺术本身就是现代性进程的标志之一。中国电影自1905年诞生开始，就已经承担起了大众文化形态向现代转型的任务，特别是在1930年“有声电影”进入中国以后，电影更是成为了传播现代观念以推进现代文化的重要平台。除了电影工作者自行编剧拍摄的电影，如蔡楚生的《渔光曲》、许幸之的《风云儿女》以外，茅盾的小说《春蚕》、曹禺的《雷雨》和《日出》等，巴金的《家》、《春》、《秋》，以及鲁迅的《祝福》等新文学作品，也都陆续被改编成了电影，在更为广大的范围内得到了推广和传播。据不完全统计，仅在1949年以前，由现代文学作家编写的脚本拍摄的电影就有两百多部，有近半数的电影是根据这一时期的文学作品改编而成的。^⑩

如果说以“白话”取代“文言”尚只是完成了“书写”层面的“言文一致”的话，那么，作为“新文学”载体的“白话”能够真正在“语音”层面上与“口语”达成“一致”，则主要应归功于现代话剧及广播电台与有声电影等传媒手段的介入，而其背后所隐藏的最为核心的动力，则是一直在持续推进着的“国音统一”运动。

三、“听”：国家意识与文学普及的世俗化策略

从德里达的立场来看，几近牢不可破的形而上

学—神学体系之所以能够建构起来，其根源就在于“逻各斯中心主义”，更准确地讲，即是“语音中心主义”成为了这一大厦的根基。如果撇开其“解构”意图不论的话，德里达其实道出了一个容易为人所忽略的事实，即“语音”层面的“说/听”与思想向上的“趋同”可能存在着某种极其微妙的关系。相比于“书写”的“文字”隔膜（以“识字”与“否”为界）而言，“说/听”几乎不存在任何传达上的阻碍，其在达成“同一”取向时所发挥的功能也远比“文字”要快捷和高效得多。

以此返观现代中国文学的曲折历程就会发现，现代汉语文学实际上经历的是一种“去雅入俗”的语言渐变过程，即从糅合白话口语、古汉语及外来语等而成的所谓“白话”，演化成为初步定型的“国语”，最终被确定为全民通用的“普通话”。这一过程中，恰恰是以“语音”为核心的“说”在持续引导着“写”的路向。“五四”时代的“白话文学”尚保留着“书写”层面上“文”趋于“雅”的痕迹，它以“书面白话”为根基但与纯粹“口语”中的粗俗语汇保持了必要的界限，所以并不能完全以“口语”的形式流畅地传达出来。“国语”初步统一的年代，以城市市民为主体的受众能够接受新的“国语文学”，是因为作家的“书写”与市民阶层的“（口语）言说”可以达成“语音”层次上的基本同一，但这种形态对于更为广泛的尤其是以地方方言为交流语言的乡村民众来说仍旧有多重的隔膜。从这个意义上讲，“普通话”的全面推广，也许才是将“言文一致”的文学真正普及到民众中去的关键手段。

表面看来，现代中国文学似乎继承了中国文学自身以“书写/文字”为中心的表述传统，甚至似乎还印证了德里达所谓以“文字痕迹”为参照来“解构”思维的“同一性”这一策略的可行性，但实际上，这不过是长久以来“印本文化”意识的惯性所造成的一种误解。如同现有的各式“文学史”所描述的那样，当“文学”以“文字文本”为基本形态进入到“史”的叙述中时，“文学”所包含的“声音”成分即使未被完全剔除，也大多只能作为旁支或足可忽略的部分而存在——正统的文学史著述中绝少会出现有关评书、广播剧等的记述，戏曲、话剧及电影等也只能以“（文字）剧本”的形式出现。这种现象并不能说明“文学”不存在“声音”的成分，而只能表明，“声音”的问题几乎从来没有引起过人们的关注。如果缺少了“听”的环节，现代中国文学也许仍旧只能是“精英阶层”

的“小众”的孤芳自赏。

中国在其现代性转型的过程中，语言层面虽然没有呈现出西式的以“语音”为中心的现象，但“声音”却一直作为某种“内核”在发挥着隐性的功效。西式语言以字母为基本符号，其“声音”与“书写”本身就能达成一致，所以在各自民族语言的现代转化过程中，对语言自身的筛选、规范及改造等，“语音”和“书写”基本上可以实现“同步”推进。与西语略有差别的是，汉语的“言文一致”除了需要完成“语音”的统一以外，还需要完成“语音”向“字形”的转换——这就比西语多出了一个“书写”的环节——而当“字形”被呈现出来的时候，“语音”就被遮蔽起来了，所以，“语音”在西语中是显性存在的，而在汉语中却只能以隐性方式存在。尽管如此，在以“言文一致”来建构现代民族-国家的过程中，“语音”一直都在发挥其必不可少的特定功能，这一点与西方确立其现代民族-国家形态的历程并没有根本的差别。彼得·伯克认为：“‘标准化’是一个模糊的词语，它可以指趋向语言统一，也可以指遵守某种语言的规则。”^④如果说“语言统一”主要显示为一种对“同一”取向的“主动认同”的话，那么，“遵守规则”所要求的则主要是对“标准”的“被动服从”，正是这两者的合力在不断强化着“标准”的权威特性，并以此为统一的民族-国家共同体的形成奠定了根本的基础。

值得特别注意的是，在建构现代民族-国家的整体过程中，“民族语言”与“国家语言”还需要给予其必要的区分。一般说来，“民族语言”表现为种族文化层面上的认同或特定的身份标志，“国家语言”则涉及到对政权体制形态、观念意识倾向及法令规范约束等的认可与遵从。就此而言，现代中国的实际情形就显得要复杂得多。晚清时代，“民族语言”的统一有着区别于满族统治者的潜在意味，但在进入民国以后，由官方所主导的“国语统一”运动则带有推行“国家意识”的色彩了。为民族生存而战的年代，“民族语言”重新成为了“认同”的焦点（如伪满及沦陷区对于日语教育的抵制），而共和国建立以后对于“普通话”的推广，又转回到了“国家意识”的统一与巩固的轨道上。“统一语言”的建构离不开文学的支撑，渗透在“语言”之中的“民族意识”与“国家意识”都需要藉“文学”这一平台来实现，文学因此就不得不背负起诸多实际并不属于纯粹文学范畴的重负，包括政治经济、意识形态、社会结构，乃至“组织安

排”具体生活等等。无论是“五四”时代的“启蒙文学”，还是抗战年代的“救亡文学”，我们其实都可以说，文学离中国的现实境遇很近，却离文学本身很远。

自白话文运动以来的中国新文学一直都在积极地参与推进中国现代性的历史进程，在这一过程中，文学既要为“现代语言”提供切实可行的“语言样本”，同时又要为样本的广泛推广提供尽可能快捷高效的多种方案。据《中华人民共和国教育大事记（1949—1982）》的统计，共和国建立之初，全国的识字率几乎不足20%，以“扫盲”等手段来逐步提高文字的认知水平是需要一个漫长的阶段的，此种途径显然不利于统一的“国家意识”的迅速推行。当“书写/文本”形态暴露出自身的局限时，以“听”为前提的“言说/语音”形态就显示出了其特有的优势。1950年4月，新闻总署专门发布了“关于建立广播收音网的决定”，明确指出：“无线电广播事业是群众性宣传教育的最有力的工具之一，在我国目前交通不便、文盲众多、报纸不足的情况下，作用更为重大。”到1960年底，全国各地的广播电台已经由1950年的34座增加到了135座。^⑤而在普及推广新文学的过程中曾发挥过特殊作用的戏剧和电影，则以“听”与“看”相互配合的方式为文学的接受开辟了一条更为快捷的新路。共和国建立之初的十七年间，除了独立编剧拍摄的电影以外，文学作品的“电影改编”几乎成为热潮，既有此前作家作品的改编，如贺敬之的《白毛女》、老舍的《我这一辈子》、鲁迅的《祝福》、茅盾的《林家铺子》、杨沫的《青春之歌》、柔石的《二月》、赵树理的《小二黑结婚》等，也有在共和国时期所创作的作品被及时改编为电影的，包括萧也牧的《我们夫妇之间》、老舍的《龙须沟》、周立波的《暴风骤雨》、李准的《李双双小传》等，“革命英雄传奇”甚至逐步形成了一种特定的电影类型，如孔厥和袁静《新儿女英雄传》、知侠的《铁道游击队》、梁斌的《红旗谱》、曲波的《林海雪原》、吴强的《红日》、冯德英的《苦菜花》等。某种程度上说，新文学作家及其创作之所以能够广为人知，乃至最终被尊为各式名目的“经典”，实际并不完全是其“书写文本”被“阅读/看”的自然结果，而恰恰可能是电影画面与“听觉”的最为直接的综合刺激所带来的某种效果。更进一步说，由于电影所要面对的是占大多数的普通民众，它就同时承担起传播“国家意识”（服从指令以保证其能够得以公映）及促使文学文本趋向“通俗化”

(改编以保证其能够被接受)的双重任务。借助电影和其他相关的视听技术手段,中国新文学最终走上了“世俗化”的现代性转换之途。

以“统一的声音”表述出来的观念与事实,能够人为地使接受者的“听”产生某种强大的“向心力”,“语音”在此成为了“无形”的标准和尺度,这个标准和尺度甚至可以直接用于对“有形”的“书写/文字”的校正与检验;“标准”的“统一声音”同时还能提升和巩固其使用者的地位,“这种语言的使用者逐步成为一种标志,将他们同普通民众区别开来,并高居于普通民众之上”^⑩。以“语言的同一”为先导,“国家意识”能够逐步转变为强势的权力话语,在“国家意识”与“世俗文本”之间,前者将始终拥有优先的地位,推行到极端形态时,“国家意识”就成了唯一被允许通行的“公共语言”。由此我们才会看到,某种特定时期,社论时评中开始广泛应用节奏鲜明的排比句式,其实际复活的正是“赋”体的敷陈铺排的“语音”震撼力;政治人物醉心于古典的诗词唱和,舞台上则出现了对传统戏曲程式的改造性利用(如样板戏),由“乐感”文化所支撑的“礼/乐”互证传统被转换成了“政治意识/同一声音”的“言说”范本。此外还有几乎无处不在的广播电台对于权力颂歌的复制、“新民歌运动”的广泛推行、普通民众日常的语录诵读、电影开映前的新闻放送及片头的语录式警句等等。生活的细节被“组织”起来转而成为了某种可以循环往复的程序,个体所特有的记忆也被“组织”成了为社会所共有的统一的“集体记忆”。“声音的统一”确实强化了“国家”形态的稳定和巩固,但它同时也剥夺了个体对于自身生存形态的自主选择。

回到德里达的话题上,德里达认为,西方所固有的形而上学-神学体系的根基就在于“语音中心主义”的“logos”建构,而以“书写”为基本形态的“汉语”似乎避开了这一“同一性”的陷阱。事实上,这是一种绝大的误解,“语音”之于汉语一直都是一直都是一种隐性的存在形式。汉语以“文字/书写”使思想与历史趋于定型化(“礼仪/规范”),同时又以“言说/听闻”的方式使之得以流布和传播,“文字”于此同样是“言说”的符号化呈现形式(或德

里达所谓“替补物”),“言说”反过来也一直在强化“文字”的合法性地位。在构建“同一性”的“观念大厦”方面,汉语与西语并没有多大差别。文学的现代性转换其实同样是在寻求“同一性”,其与整体的民族-国家的“共同体”取向也是基本一致的;“共同体意识”需要“书写”与“言说”的相互配合才能最终得以实现。所以,就汉语而言,我们需要追问的也许并不是“文字”与“语音”孰主孰次的问题,而是如何从“汉字”的“痕迹”入手来破解“汉语思想”这一不断被固化的“观念大厦”的问题。如此,才有激活“汉语”自身以重新开始“思想”的可能。

注释:

①③④⑤ 雅克·德里达:《论文字学》,汪家译,上海译文出版社1999年版,第116、117、136、132页。

② 陆扬:《德里达——解构之维》,华中师范大学出版社1996年版,第38页。

⑥⑩ 平田昌司:《目の文學革命・耳の文學革命:一九二〇年代中國における聴覚メディアと「國語」の實驗》,《中国文学报》1999年第58期。

⑦⑧ 陈望道:《中国拼音文字的演进——明末以来中国语文的新潮》,《陈望道全集》第1卷,浙江大学出版社2011年版,第81、77页。

⑨ 参见梅家玲:《有声的文学史——“声音”与中国文学的现代性追求》,《汉学研究》2011年第2期。

⑪ 陈平原:《有声的中国——“演说”与近现代中国文章变革》,《文学评论》2007年第3期。

⑫ 参见上海档案馆等编:《旧中国的上海广播事业》,档案出版社、中国广播电视出版社1985年版,第10页。

⑬ 周晓明:《中国现代电影文学史》,高等教育出版社1985年版,第20页。

⑭⑯ 彼得·伯克:《语言的文化史——近代早期欧洲的语言和共同体》,李霄翔等译,北京大学出版社2007年版,第125、155页。

⑰ 参见方汉奇主编:《中国新闻传播史》,中国人民大学出版社2002年版,第335页。

作者简介:贺昌盛,厦门大学中文系教授,福建厦门,361005;王涛,厦门大学中文系博士研究生,福建厦门,361005。

(责任编辑 刘保昌)