文獻 | 羅蘭·巴爾特：聲音的紋路

原創： 羅蘭·巴爾特 中國流行音樂研究小組 2017-11-07

按：本版譯文多年前曾作為小組讀書會的篇目提呈參與者。近日幸得小組同伴指謬，謹將修改後的版本貼出，以饗同學。

作者：羅蘭·巴爾特

英譯：斯蒂芬·希思（Stephen Heath）

中譯：f

語言，按照本尼維斯特的說法，是唯一能闡釋另外一個符號系統的符號系統（盡管毫無疑問，數量有限的一些作品在其展開過程中能夠實現自我闡釋——《賦格的藝術》）。那麽，語言在闡釋音樂的時候表現得怎麽樣呢？哎呀，看上去好像很糟。看看一般的音樂批評實踐（或者關於音樂的討論，其實都是一回事），很容易就會發現一部作品（或它的表演）只不過是被翻譯成了語言類型中最貧乏的一種：形容詞。音樂，就其自然傾向而言，會立馬受到形容詞的修飾。形容詞無可避免：這個音樂是這個，這個表演是那個。無疑，在我們把一門藝術當作主題的那一刻（為了寫文章、為了談話），除了對它做出述謂（to give it predicates）之外，就什麽也沒有了；然而，就音樂的例子來說，這一述謂註定會采用最浮淺和微不足道的形式，即修飾詞。當然，出於軟弱或者癡迷不悟（集體小遊戲：一個形容詞也不用地去討論一件音樂作品），我們經常被導向這個修飾詞，它有其經濟功能：述謂語永遠都構成一道障礙，借此主體的想象得以從威脅其自身的迷失那裏保護自我：擁有或被施予一個形容詞的人時而受到傷害，時而獲得滿足，但卻總是在不斷被重構。在音樂中有一種想象，其功能就是確認並構建正在聆聽的主體（這是否意味著音樂是危險的——古老的柏拉圖式觀念？認為音樂是一條途徑，如同無數的民族志和流行的例子試圖去證實的那樣，通向快感和迷失？），這一想象立刻就通過形容詞觸及了語言。這裏需要對歷史資料做點整理，因為形容詞式的批評（或述謂式的闡釋）已經占據學術體制的特定層面長達數個世紀：每當人們構想音樂之氣質（ethos）的時候，也就是說，每當音樂被賦予一個（或自然或神奇的）規範性的表意模式時，音樂的形容詞化就會獲得合法性。對古代希臘人而言即是如此，音樂語言（而非不可預知的作品）就其指示性的結構而言，本身就是形容詞性的，每種模式都對應著一個表現性的編碼（粗暴的、嚴厲的、驕傲的、男子氣的、莊重的、高尚的、尊貴的、有教養的、優雅的、華麗的、悲哀的、端莊的、放蕩的、淫逸的）；從舒曼到德彪西的浪漫派也一樣，他們用情緒性的、詩意的述謂對那些簡單的節拍標記（急速、快拍、行板）加以替代或補充，這些述謂越來越講究，而且用民族語言加以表述，因此得以消除符碼的痕跡並給述謂發展出“自由”的特征。（有力的，pracis，脫俗而謹慎的，等等）。

德彪西

難道形容詞是我們註定的命運？我們只能退守述謂與不可言說的兩難嗎？為了確定在不使用形容詞的情況下是否有可能（在言語層面）對音樂進行討論，首先有必要或多或少看看整個音樂批評，我相信這項工作迄今尚未展開，不過我既不打算也無法在這裏展開。然而，這些已經足以說明：人們不是通過與形容詞相抗爭（把溜到嘴邊的形容詞轉換成名詞或動詞性的繞話）；更不是通過直接改變論述音樂的語言，才有機會祛除音樂評論的慣性、把它從致命的述謂中解放出來。更好的選擇是改變音樂對象本身，改變它呈現為話語的過程，改變它的感知或認知層面，重置音樂與語言之間發生聯系的界面。

我試圖描述的“紋路”當然很明顯將只是一種抽象，是對於我聽人歌唱時體驗到的個人震撼的近乎不可能的敘述。為了把這一“紋路”從公認的聲樂的價值中抽離出來，我將使用兩組對立：在理論上是現象文本和生產文本之間的對立（借自克裏斯特瓦），以及作為範例的、兩名歌唱家之間的對立，其中一位我非常喜歡（盡管現在很少能聽到他了），另一位則不大喜歡（盡管人們只聽他的），潘澤拉和費舍-迪斯考（在這裏小小提示一下：我既不是要神化前者也不想貶低後者）。

潘澤拉（Charles Panzera）

Cabezón: EPISTOLA: Lectio Epistolae beati Pauli Apostoli ad Timotheum

Charles Panzera - Morales: Mass for the Feast of St. Isidore of Seville

聽一首俄羅斯低音歌曲（教堂低音歌劇這個音樂類型中，聲音完全走向戲劇性的表現，聲音具有紋路卻並不指意）：那裏有某種東西，明確而頑固（你只能聽到這些），超越（或者先於）語詞的意義，超越它們的形式（連禱）、裝飾音，同樣也超越演唱的風格：這些直接就是歌者的身體，以一種完全同一的運動抵達你的耳朵，它們來自胸腔深處、來自肌肉、來自聲帶的膜體、來自軟骨，也深深地出自斯拉夫語，仿佛有一層皮連著表演者體內的血肉和他所唱的歌。聲音不是個人化的，它不表現歌者或者他的靈魂的任何東西；它並非獨有（俄羅斯的歌者大致擁有同樣的嗓音），與此同時它又是個人化的：它令我們去聆聽一個沒有社會身份、沒有“個性”卻依然保持獨立的身體。首先，這個聲音直接承載著象征性而不是可認知性和表現性：這裏，像個包裹一樣被拋在我們面前的，是父親，他的菲勒斯象征地位。“紋路”；就是說著母語的身體的物質性；也許字母幾乎天然就是指意性的。

這樣我們就能在歌曲（暫不將此區分擴展到全部的音樂）中發現克裏斯特瓦所描述的兩種文本。現象性歌曲（如果這一挪用可行的話）覆蓋了所有的現象：歌曲語言結構的全部特征，歌曲類型的規則，裝飾音的編碼形式，作曲家的個人特色，表演風格，簡言之，就是表演中所有服務於交流、再現、表現的東西，所有人們慣於談論的東西，所有構成文化價值（關於公認的趣味、關於時尚、關於批評性的評論）組織的東西，也就是直接拿某個時期的意識形態托辭（‘主體性’、‘表現性’、‘戲劇性’、藝術家的‘個性’）作支撐的東西。生產性歌曲是一股唱或者說出來的聲音，一個意義得以“從語言內部並在其物質性本身之中”萌生的空間；它構成一種無關交流、（情感的）再現或表現的符指遊戲；正是在生產的這一高度（或深度）上，旋律才真正對語言起作用──不是作用於它說了什麽，而是它的聲音能指、它的語詞的冗余性──旋律由此探索語言運作的機制並且與這一機制相認同。有個非常簡單但必須嚴肅地加以對待的說法，那就是語言的發音。

從現象性歌曲的角度來看，費舍-迪斯考一定是個無可指責的藝術家：（語義和抒情）結構的各個方面都得到了尊重，但卻沒有誘導性的成分，沒什麽把我們引向快感。他的藝術的表現性是不加節制的（發音是戲劇化的，呼吸的暫停、休止和發出，都像激情的戰栗那樣發生），也因此而從未超越文化：在這裏與歌曲相伴的是靈魂，而不是身體。身體與音樂性發聲相伴之時，困難倒不在於缺乏情感的運動，而在於缺乏“姿勢輔助”[1]，由於整個音樂教育所教的不是聲音“紋路”的文化而是如何傳達它的情緒模式──如何運氣的神話，這種情況就更加嚴重了。我們聽到多少聲樂教師預言稱聲樂的藝術完全依賴於對正確呼吸規則的掌握啊！呼吸即是靈魂，膨脹或碎裂著的靈魂，任何獨一無二的呼吸技巧都像是一門神秘詭異的藝術（一種被長時播放唱片的標準降低了的神秘主義）。肺，一個愚蠢的器官（貓的柔軟！），膨脹卻不勃起；而在喉部，發聲材料變硬並被分隔，在指意爆裂的面具之下，帶來的不是靈魂，而是快感。對費舍-迪斯考，我似乎只聽到肺，從來聽不到舌頭、聲門、牙齒、粘膜和鼻子。潘澤拉的藝術則恰恰相反，存在於文詞而不是吼叫之中（簡單的技術特征：你從來聽不到他在呼吸，而只是在分隔唱段）。思想上極端的活力規定了闡釋法語的韻律學及其發音的經濟學；偏見（一般源自演說性或是宗教講道）被推翻了。至於輔音，太容易被認為是組成我們的語言的骨架（然而法語卻不是一種閃族語言）而且經常被描述為需要予以清楚發音、獨立和加以強調以便為意義的清晰提供保證，潘澤拉則表明，在很多情況下它們應被含混化，因為一種語言經過長期存在、工作、發揮作用已經造成了磨損，它們應僅被當作令人讚賞的元音的跳板。這裏存在著語言的真理──不是其功能性（清晰性、表現性、交流性）──元音的間隙獲得了所有的符指功能（僅存在於其潛在的冗余性之中）：e和e的對立（在變位中是如此必要），法語大多數元音之純粹──近乎電子，它們的發音如此多地被壓緊、升高、展示、遏止──像u（法語中並非源自拉丁語的元音）。同樣，潘澤拉的r發音也超出了其他歌手的標準──但是又不否定這些標準。他的r當然是卷舌的，正如所有古典歌唱技巧那樣，但是這個卷舌音本身一點也不村夫氣或有加拿大味兒；這是個人為的卷舌，作為一個字母發音的悖論狀態本身是完全抽象（就其金屬般簡潔的震動而言）和物質性（就其明確植根於喉部運動而言）的。這一發音學──只有我自己一個人感知到了它？我是在音中聽聲嗎？但這不正是令人迷惑的聲音的真相嗎？整個聲音的空間難道不是無限的？這無疑正是索緒爾那本論變位詞的書的意思──並沒有耗盡符指行為（其實是無法耗盡的），但它的確阻止了整個文化發起的、反對詩歌及其旋律的表意性省略的企圖。

費舍-迪斯考（Dietrich Fischer-Diskau）

Die Berge, D. 634

Dietrich Fischer-Dieskau - Schubert: Lieder

給這一文化劃定時期、給出歷史定義並不困難。費舍-迪斯考如今在聲樂錄音領域占據著差不多無可匹敵的地位。如果你喜歡舒伯特而不喜歡費舍-迪斯考，那麽舒伯特今天對你來說就成了禁品──一個正面審查的例子（豐饒所造成的審查），這種情形正是大眾文化的特征，卻很少受到批評。他的藝術─表現性的、戲劇化的、感情清晰，嗓音天生就缺少任何“紋路”、缺乏能指的份量，恰好跟一個平庸文化的需求相契合。這樣一種文化，由聽眾數量增長和試奏者的消失（不再有業余演奏者）所定義，它要藝術、要音樂，要求它們足夠清楚，要它們“翻譯”一種情感並再現一個能指（一首詩的‘意義’），要求藝術灌輸快感（通過簡化成一種已知的、編碼的情感）並且調節主題，使之變成“關於音樂能說些什麽”：學院、批評和觀念對它斷然地說了些什麽。潘澤拉不屬於這個文化（由於他的演唱時期早在密紋唱片問世之前，他不可能做到這一點；況且，要是他到今天還唱的話，我懷疑他的藝術還能否被辨認出來，甚至僅僅是被感知到）；他在兩次大戰之間很受歡迎，屬於那種接近其內在發展的盡頭的、獨一無二的資產階級藝術（也就是說，這種藝術決不是小資產階級的），由於一種熟悉的扭曲，被從歷史中割裂開來。也許，並且也不像它表現出來的那樣悖謬，正是因為這種藝術已經是邊緣的、保守的，所以它才能夠承載指意的蹤跡，逃離意義的暴政。

聲音的紋路不是—或不僅僅是—它的音色；事實上，音樂和其他某種東西之間的摩擦最好地定義了它所開啟的符指行為，在這裏，“某種東西”就是特定的語言（絕不是信息）。歌曲必須去說、必須去寫——因為在生產性歌曲層面上的生產最終就是書寫。這種唱著寫出來的語言，在我看來，就是法國的melodie有時試圖成就的東西。我完全知道德國的lied（用德語演唱的藝術歌曲）通過浪漫派詩歌與德語緊密地聯系在一起，也知道舒曼的詩歌修養是很深厚的，而就是這同一個舒曼曾經在談論起舒伯特的時候說到，要是舒伯特活到了老年，他一定會把整個德國文學都改編成音樂，但是我仍然覺得lied的歷史意義必須從音樂中找尋（要是只考慮它的流行起源的話）。與之相對照，melodie（用法語演唱的藝術歌曲）的歷史意義則來自一種特定的法國語言的文化。我們知道，法國浪漫派詩歌是更加口頭化而不是文本化的；詩歌本身所不能完成的，melodie卻經常通過詩歌去作用於語言而做到了。這樣的作品（就這裏所說的特性而言）在普通類型的melodie中難得一見，它們都過於順應少數詩人、小資產階級浪漫派的模式以及沙龍的用途，但是在很少一些作品中則無可爭辯地存在著──列舉起來（有些是很偶然的），在福雷和杜帕克的某些歌曲、特別是後期（韻律性的）福雷以及德彪西的聲樂作品中（盡管佩利亞斯經常給唱得很糟──太過戲劇化）。這些作品所致力的，並不止是一種音樂風格，一種對於語言實踐性的反思（如果可以這麽說的話）；這裏有一種激進的運動，從語言到詩歌、從詩歌到歌曲、從歌曲到它的表演。這就意味著melodie與音樂史的關系不大而更多與文本理論相關。於是，能指再次需要被重新分配。

穆索爾斯基

對比兩起被歌唱的死亡事件，兩起都很著名：鮑裏斯之死和梅裏桑德之死。不管穆索爾斯基的意圖是什麽，鮑裏斯之死都是表現性的，或者勿寧說是歇斯底裏的；它過多地承載著歷史性、情感性的內容。對於死亡的表現別無他法只能是戲劇性的：這是現象文本的勝利，是指意行為窒息在靈魂人物的能指之下。相反，梅裏桑德的死只是韻律性的；兩個極端被連結、編織在了一起：表意的完美可知與闡釋的純粹韻律性分隔；二者之間有一個有益的縫隙（在鮑裏斯那裏被填滿了）──悲憫，也就是說，根據亞裏士多德（為什麽不呢？），如同人們講述和想象到它時那樣的激情，對於死亡的公認觀念，可接受的（endoxical）死亡。梅裏桑德之死是無聲的，在控制論的意義上理解這個表達：沒有什麽來幹擾能指（le signifiant）因而就不會被迫產生冗余的信息；有的只是一種音樂-語言的產品，其功能可以防止演唱者去表現。至於俄羅斯低音，象征事件（死亡）被直接（不假思索地）扔在我們面前（這是在預置那種慣常的觀念，即無法表現的事物只能是冰冷而知性的；梅裏桑德之死是‘動人’的，這表明它改變了能指鏈中的某些東西）。

melodie消失了─沈底了─出於很多原因，或者說這一消失呈現出多種面貌。毫無疑問，它對它的沙龍形象——正是它那有點微末可笑的形式的階級出身——報以屈從。大眾的“好”音樂（唱片，收音機）已經將它拋在身後，他們更為中意的，或則是更容易引發同情的管弦樂（馬勒的成功），或則是與鋼琴相比不那麽資產階級的樂器（大鍵琴，號角）。然而最重要的是，melodie的死亡在很大程度上還是與一個更廣闊的歷史現象同步，而與音樂史或者音樂趣味無關：法國人正在拋棄他們的語言，可以確定這不是出於對一套規範性的高貴價值（清晰，優雅，正確）的背棄──或者說並不是因為它們是制度化的價值我才這麽說──而是對於一個快感、顫栗的空間，一個語言無目的地起作用的場所，也就是說語言的誤用（這裏可以聯系到菲利普·索萊爾斯（Philippe Sollers）上一部作品《法》中提到的異常和孤僻，詩韻的、韻律性語言作品由此得以覆歸）的背棄。

萬達·蘭道斯卡（Wanda Landowska）

“紋路”就是歌唱時正在發聲的身體，書寫時的手，表演時的四肢。如果我在一部音樂作品中感知“紋路”並且賦予它一種理論價值（文本從作品中浮現），那我勢必就要建立起一套新的評價體系，而它當然會是個人化的──我必定會去聽取我與正在唱歌或者演奏的男人女人的身體之間的關系，而這種關系是色情性的──但決不會是“主體性”的（並不是存在於‘我’之中的心理學意義上的‘主體’在聽；期待之中的快感高潮不會增強——表現——那個主體，而是相反，使它迷失）。這種評價是在一切法則之外作出的，不僅突破了文化的法則而且同樣超越了反文化的法則，在主體之外展示出所有隱藏在“我喜歡”或“我不喜歡”之下的價值。由於事關我的選擇而卻不存在針對我的相互選擇，男女歌唱者因而特別會被歸入兩個可以稱作被用濫了的類別。這樣我就可以自由地讚美某個不知名、小眾、被遺忘或者已死的歌者，而不去管另外某個著名的巨星（讓我們保持克制不要舉例，例子無疑只具有傳記上的重要性）；我將把我的選擇擴展到所有類型的聲樂，包括流行音樂在內，在此我一樣可以毫不費力地發現現象歌曲和生產歌曲的區分（有些流行歌曲演唱者擁有‘紋路’，而其他的人，不管多麽出名，則沒有）。此外，拋開人聲，“紋路”或者“紋路”的缺乏也存在於器樂聲之中；假使後者的聲音裏並不包含向指意行為開敞的語言，至少那裏還有表演者的身體再度迫使我作出評價。我不會依照闡釋的規則、風格（不管怎麽說都是虛幻的）的約束去評判一個表演，這些幾乎都屬於現象歌曲（我不會沈醉於‘嚴酷’、‘輝煌’、‘溫暖’、‘忠實樂譜’等等），而是依照呈現給我的身體形象（體態）。我可以帶著確定性──身體的確定性去聽到快感──萬達·蘭道斯卡（Wanda Landowska）的大鍵琴演奏來自她的身體內部，而不像許多大鍵琴演奏者那樣只是來自手指的小小糾結（如此之多以至於把它變成了另外一種樂器）。至於鋼琴樂曲，我立刻就能聽出是身體的哪一部分在演奏——比如手臂，哎呀，太常見了，像是舞者的小腿那樣用力，比如手爪（盡管手腕是轉動的），或者比如剛好相反是鋼琴家身上唯一色情的部分，手指肚，它們的“紋路”很少能被聽到（今天幾乎已經沒有必要想到，迫於大眾長時間播放唱片的壓力，技巧已經被抹平了；吊詭的是，各種各樣的演奏方式都被抹平變成了完美的：剩下的只有現象文本）。

這項討論限制在了“古典音樂”。然而毋庸贅言，對於音樂中“紋路”的簡單思考會引出一種與我們迄今所知（完全由現象文本構成）的音樂史並不相同的音樂史。要是我們進而提煉出某種關於音樂快感的特定“美學”，那我們肯定就不會對現代性所造成的巨大的調性斷裂賦予那麽大的重要性了。

1972

[1]“因此之故，閱讀我的最佳方式就是在閱讀的同時伴以某些恰當的身體運動。反對非口語的書寫，反對無法書寫的講話。支持用姿勢加以輔助。”菲利普·索萊爾斯，《律法》，巴黎：1972，第108頁。