羅蘭·巴爾特：音樂實踐

羅蘭·巴爾特 中國流行音樂研究小組 2016-05-15

作者：【法】羅蘭·巴爾特

中譯：f

文獻版本：

Roland Barthes:

Oeuvres completes, III, Livres, Textes, Entretiens，1968-1971

Editions du Seuil, 2002, pp.447-450

本文譯自法文，

並參照Stephen Heath（1977）和Richard Howard（1991）的英文版，

以及懷宇先生的中譯本（2005）

音樂分兩種（至少我一直這麽認為）：一種是用來聽的，一種是用來演奏的。

這兩種音樂是完全不同類型的藝術，每種都有其自身的歷史，自身的社會學，自身的美學，自身的愛欲；對於同一個作曲家，你在聽他作品的時候可能覺得不怎麽樣，演奏（即使是不怎麽好地演奏）起來時卻變得非常偉大──例如舒曼。

演奏音樂的行為更多地訴諸手工（因此也就更加感性）而非依賴聽覺；這種音樂你我都能演奏，無論是單獨一人還是有朋友相伴，除了參與者之外別無聽眾（也就是說，避免了劇場的危險，也免除了歇斯底裏的誘惑）；這是一種肉體音樂，聽覺在其中扮演的角色只限於使之生效：仿佛是身體──而不是“靈魂”在聽；這種音樂並不是“用心”來演奏的：坐在鍵盤或譜架之前，身體進行控制、主導、協調，它自身則照譜轉錄，制造聲音與感受，身體本身就是書寫者，而不僅僅是傳播者或單純的接受者。

這種音樂已經消逝；它先是與有閑（貴族）階級相聯系，繼而隨著資產階級民主（鋼琴、年輕女士、客廳、夜曲）的到來而衰變成一種乏味的社會儀式，接著就徹底消失了（今天誰還彈鋼琴呢？）。

今天要想在我們西方社會找到音樂實踐，人們只能轉向另一群公眾、另一些曲目、另一類樂器（年輕的一代，歌曲，吉他）。與此同時，被動接受的音樂──一種與其稱之為演奏還不如說是回響的音樂──變成了音樂的本義（也就是音樂會、節日、唱片、收音機的音樂）：演奏不覆存在了；音樂活動不再是手工的、肉體的、揉捏的，而僅僅是液態的、噴發式的，借用巴爾紮克的字眼，潤滑劑式的。

演奏者本身也同樣發生了變化。業余音樂愛好者──這個角色更多意味著一種風格而非技巧的不完善──已經無跡可尋；職業樂手、純專業樂手，其養成對於公眾而言完全神秘（誰還了解音樂教學的問題？），他們不再提供那種完美的業余愛好者的風格，這種風格的偉大價值仍然能在黎帕蒂或潘澤拉那樣的人那裏找到，它在我們心中激發的不是滿足感而是欲望，去創造這種音樂的欲望。簡言之，首先是表演者，音樂的演員，接著是闡釋者（偉大的浪漫主義之聲），最後是演奏師，他免除了聽者的一切活動，但同時也以代理的方式，在音樂的領域內徹底消除了“實踐”的觀念。

在我看來，貝多芬的作品就聯系著這一歷史性的問題，但並非以簡單指示出一個歷史時刻（從業余愛好者向闡釋者的過渡）的方式，而是表現為文明之疾病的一個強有力類型，對此貝多芬不僅匯集了其基本元素，同時也為之開出了藥方。這種模棱兩可的情形也對應著貝多芬的雙重歷史角色：整個19世紀分派給他的神話角色，以及我們的世紀正在開始授予他的現代角色（我在此處指的是布庫雷施列夫Boucourechliev的研究）。

就19世紀而言，如果我們略去幾幅出自如樊尚·丹第（Vincent d’Indy）等人之手的愚蠢畫面——他在一定程度上把貝多芬變成了一個反動的、反猶主義的傻瓜，貝多芬已然是音樂界的頭號自由人。

破天荒頭一次，人們因為一位藝術家具備前後相繼的多種風格而將榮耀歸於他名下；他被授予變形的權利，他可以對自己不滿，或更意味深長的是，可以不滿於自己的語言，他可以在生命歷程中改變自己的風格符號（這也就是天真而熱情的蘭茲用所謂“貝多芬的三種風格”構成的畫面所表達出來的東西）；而一旦作品變成運動、旅程的一種軌跡，它就會因此而被訴諸目的論；藝術家在追尋他的“真理”，盡管其內容可能會發生變化，這一追尋自身也會發展出一種秩序，變成一種可以被完全理解的信息，或至少其可理解性就蘊含在藝術家的某種總體性當中：他的生涯，他的情事，他的思想，他的個性，他的言論，都會發展成意義的特點：一部貝多芬傳（應該說是神話式的傳記）就因此而誕生；藝術家就像是一名徹頭徹尾的英雄一般被生產出來，被賦予一種話語（這對音樂家來說實屬罕見），他變成了一個傳奇（身負幾十條逸聞趣事），其肖像躋身於一個族群（即藝術巨匠之列：米開朗基羅，巴爾紮克），同時還患有一種命中註定的疾病（為了愉悅我們的聽覺而進行創造的那個人卻失聰了）。

一些專門的結構性特征開始逐漸被整合進作為浪漫派的貝多芬的意義體系（這些特征在音樂和心理兩方面都是含混不清的）：強度對比的陣發式出現（弱音piano與強音forte意味深長的對立，其歷史重要性恐怕尚未得到充分的認識，因為畢竟它在整個音樂領域中只占據一個微不足道的位置，而它又呼應著鋼琴這件樂器的發明，其最初的名字本身就意味深長，pianofortei），旋律的裂解，被人們當成是創作者焦慮與不安的象征來接受，演奏和收尾時過度的用力（“命運在敲門”式的幼稚想象），對極限的體驗（傳統的語匯部分或則被取消，或則被倒置），對音樂怪物的創造（人聲溢出交響配樂）——所有這些，都可憑借隱喻的方式被輕易地轉換成偽哲學價值，但在音樂性上卻仍然是可以被接受的，因為，它們總是在西方音樂之根本法則，即調性的權威下展開。

可是，這樣一種浪漫主義式的形象（總體感覺上，其中還是有點不和諧）卻給演奏帶來了麻煩：業余愛好者無法掌握貝多芬的音樂，原因倒不在於技巧太難，而更多是由於原先的音樂實踐法則本身失效了；按照該法則，幻想中（也就是說在身體層面）指導著演奏者的，是一種唱（在身體內縈繞的）歌的意象；到了貝多芬這兒，模仿的沖動（難道，音樂的幻想不正是在於把作為主體的自己放置在演奏的場景之中？）變成了管弦樂性的；這種沖動於是就要逃脫對單一元素（人聲或節奏）的拜物教：因為身體想要保持整體性；這樣一來，想要做件親密或熟悉的事情的想法就破滅了：要想演奏貝多芬，也就意味著將自己投射為管弦樂隊的指揮（這是多少孩子們的夢想？又有多少在指揮過程中被附體恐慌的跡象所擾的指揮，卻仍在同義反覆式地夢想著成為指揮？）。貝多芬的作品拋棄了業余愛好者，而且似乎在第一時刻就呼喚著浪漫主義的新神，闡釋者。但與此同時，這也意味著新的失望：誰（哪位獨唱家，哪位鋼琴家）能把貝多芬演奏得好呢？這種音樂恐怕讓人只能在一個角色和它的缺席之間，在虛假的造物主與謹慎的平庸之間做出選擇，它在簡潔的名義之下獲得升華。

這恐怕是由於，貝多芬的音樂中存在著一些聽不到的東西（對它們來說，聽覺並不是一個確切的場合）。我們在此就遇到了第二個貝多芬。

一位音樂家絕不可能是出於純偶然或悲慘的命運（兩者是一回事）而失聰。貝多芬的失聰指明了所有的表意過程得以存身的那種匱乏：它所訴諸的那種音樂既非抽象也非內在，而可以說是被賦予了感官上的可知性，一種作為感性的可理解性。這樣一種音樂類型才真正是革命性的，我們不能按舊的美學標準去思考它；歸於此類的作品因此也就不能純粹憑感覺來接受，因為感覺總是文化性質的，關於發展（修辭，主題）的認知秩序同樣如此，所以也無足為憑；沒有了它，無論現代文本還是當下的音樂都將會無法被接受。我們從布庫雷施列夫的分析中可知，這樣的一個貝多芬在《迪亞貝利變奏曲》中最為典型。

能讓我們得以領悟這個貝多芬（以及他所創立的音樂類型）的動作將不再是演奏或試聽，而是閱讀。這裏並不是說應該在面前放一份貝多芬的總譜，然後從中獲取一種內在的聆聽（這樣做還保留了對古老的萬物有靈論幻想的依賴）；這意味著，抽象認識還是感性認識，都並不重要，對於這種音樂，我們應該把它放置在一位演奏者的狀態，或最好是他的動作中，他應該知道如何去移動、歸類、布置、裝配，一句話（假如不會顯得太老舊的話）：結構（在古典的意義上，它和建構或重構有很大不同）。正如對現代文本的閱讀（至少可以要求、假設它）並不必然需要接受、讀懂該文本或玩味它的影響，而在於新的書寫，在於用一種新的銘寫行為貫穿其文字，同樣，閱讀這個貝多芬，也就意味著去操練他的音樂，誘導它（它自身也容許這樣做）進入一種未知的實踐。

這樣，我們就能重新找到一種根據歷史辯證法已經有所調整的，確切的音樂實踐。如果作曲是為了將作品限制在音樂會的圍墻或是收聽無線電廣播的孤寂中的話，那它又有什麽意思呢？至少就傾向而言，作曲就意味著付諸行動，不是付諸傾聽，而是付諸書寫：現代音樂的場所不是音樂廳，而是一個舞台，在這裏，從一個音源到另一個音源，通過常常令人眼花繚亂的演奏，音樂家們得以不斷輪回：在演奏的正是我們，確實仍是通過代理的方式；但人們——隨後？——還是可以想象，音樂會只是一個車間，不會有任何夢想、任何幻想，一句話，任何靈魂溢出其外，而在這裏，所有的音樂行為都被吸納進一種永不停歇的實踐。正是在這個烏托邦之中，某個從未被演奏過的貝多芬在要求著我們做出表達——也是在這裏，我們將有可能從他身上預感到一位未來的音樂家的降臨。

文中pianoforte是現代鋼琴最早的名稱。一般認為，受雇於意大利美第奇家族的樂器專家巴托洛繆·克裏斯托弗裏（Bartolomeo Cristofori）於1700年前後在羽管鍵琴（harpsichord，又稱大鍵琴、撥弦古鋼琴）的基礎上，發明了現代鋼琴。他最初稱之為"un cimbalo di cipresso di piano e forte"，意為“一架帶有弱音和強音的柏木鍵盤”。後來，piano這一簡寫形式取代了pianoforte、fortepiano等名稱，成為今日鋼琴的通稱。