雙耳之神

原創： 基特勒 中國流行音樂研究小組 2016-12-14

作者：弗裏德裏希·A·吉特勒（Friedrich Adolf Kittler）

英譯：保羅·費格菲爾德（Paul Feigelfeld）與安東尼·摩爾（Anthony Moore）

中譯導言：

在本文中，基特勒借分析平克·弗洛伊德樂隊的作品闡述其技術決定論思想。

1980年代，中國學界追隨“三論”、“新三論”的熱潮中，基特勒或曾在“控制論”的名目下被提及。新潮倏忽即逝，而今，媒介和通訊技術卻以“新神”的面目，全面接管社會生活和個體感知的方方面面。

時隔三十多年後譯介此文，一則試圖拓寬流行音樂研究的思路；二來，由此凸顯文化的物質技術層面，破除意識形態的迷障——“意義和感覺成為無稽之談”，激活“人”的實踐傳統，抑或可期。

古希臘有位住在聲音領域的神祗。在未經任何提醒的情況下，當牧羊人做起夢來，正午的寂靜覆蓋一切，潘神就會在每只耳朵裏嗡嗡作響。

潘神，聽覺空間的一處凹孔，總是比偉大女神（the Great Goddess）那些心願難遂的追求者們更親近於她，他們追求她，憑的僅是視覺。心懷嫉妒的阿克泰翁[1]說道：

我常常覺得自己似乎是看見了老潘神的後背，他躺在巖石上等著她。但從遠處看，你會把他當成一塊石頭，或是一截沒長高的樹幹。接著，盡管他的排簫還在空中響起，他自身卻已無法辨識。他已經變成了旋律。當她褪去衣裳，當她香汗淋漓，他已轉變為風的嘆息，呼吸著她的腋窩和躺倒的身體發出的氣息。（克洛索夫斯基，30）[2]

“觀看一個房間或是一處風景”（這會兒說的可不再是女神了），“我得把眼睛從一點移動到另一點。可是，在聽的時候，我會從各個方向收集聲音：我就處在包裹著我的聽覺世界的中心。你可以將自己沈浸在聽覺和聲音之中。你卻無法用同樣的方式將自己沈浸於視覺。”（翁，72）[3]

據說，偉大的潘神死了。但雙耳之眾神卻不會逝去。他們偽裝成我們的音箱和廣播系統而得以覆歸。作為搖滾歌曲，他們又回來了。

平克·弗洛伊德：《腦損傷》

瘋子在草地上

瘋子在草地上

想起那些遊戲、雛菊花環和笑聲

得把瘋子們留在合適的道路上

瘋子在走廊裏

瘋子們在我的走廊裏

報紙把它們皺巴巴的臉貼在地上

送報的孩子每天都會送來更多

如果大壩多年之後突然垮塌

如果山頂已無處落腳

如果你的腦袋也被黑暗的預感炸裂

我將會在月之暗面與你相見

瘋子就在我腦子裏

瘋子就在我腦子裏

你舉起刀刃，你做出改變

你重組我直到我發瘋

你鎖上門

扔掉鑰匙

有人在我腦子裏，但那不是我

如果雲朵爆裂，雷聲在你耳中鳴響

你叫喊卻沒人聽見

假如你所在的樂隊奏起異樣的調子

我將會在月之暗面與你相見

 （詞曲：羅傑·沃特斯）

《月之暗面》（唱片編號Harvest LPI C 072-05-259），在它1973年初次發行和1979年間，賣出了800萬張。據最新統計，銷量已達4500萬張。當聲音之流融入金錢之流，書籍及其版本問題就成了笑話。《腦損傷》不需任何描述。損傷已經發生。

然而，一切都以如此簡單的方式開始——羅傑·沃特斯，尼克·梅森和理查德·賴特，1960年代的三個學建築的學生，憑借幾把吉他和老查克·貝瑞的曲目，巡演於英國的郊區。他們有個已被遺忘的隊名：建築學神經質（The Architectural Abdabs）。直到1965年的某天，一位主音吉他手和歌手創造出平克·弗洛伊德——既包括這個名字也包括它的聲音。過載的放大器，調音台作為第五件樂器，在室內環繞的音色，以及靠低頻和光電技術的結合而成為可能的其他東西——連同他那黑洞般的雙眼，希德·巴瑞特把搖滾樂暴露在天文學領域之中。

地下倫敦上空的星光閃耀了兩年。安迪·沃霍爾的名言眾所周知，在電子媒介時代我們都會成為名人——每人15分鐘。在巴瑞特最後幾場演出中，如果它們真的發生過的話，他左手下垂，右手則重覆地撥弄著同一根空弦[4]。作為音樂開端和終結的單音，猶如滴水酷刑一般。隨後，創造了平克·弗洛伊德的那個人就從舞台上消失，進入到了一個據診斷介乎LSD引起的精神錯亂和精神分裂之間的無人之地。平克·弗洛伊德找到了一位新的吉他手和獲取世界性成功的套路。不僅如此，隨著唱片銷量達到七位數，資本主義機器偕同其金錢之流乃是受到了經過解碼、解域化的瘋狂之流（而它其實不過是電流）的滋養，仍是難以撼動的事實[5]。

Roger Waters

六年間，平克·弗洛伊德始終對這次使其成為可能的排斥保持沈默。然而，《腦損傷》卻公開討論了外與內，排斥與納入，及其徹底消滅。剛開始的時候，一切完好。在那邊房間裏坐著屋主，他手裏拿著鑰匙，正沈迷於報紙上每日發布的胡話。在這邊，在或許出自英格蘭南部鄉村別墅、亦或是出自戈特弗裏德·本恩（Gottfried Benn）之夢[6]的草地上，有一個（或幾個）瘋子。這種排斥是領地法所規定的結果，該法條要求瘋子待在被圍起來的道路上，而且尤其是得待在室外。這也是一條建築學法則[7]，正是曾經身為建築學學生的沃特斯本人，在1980-81年建造障礙物，把它具體化為一道貫穿伯爵府（Earl’s Court）和威斯特法會堂（Westfalenhalle）的巨墻。那還是我第一次到訪魯爾地區。

然而在聲音領域，事情並不像在演出行業那麽簡單。畢竟，“就無意識而言，唯有耳朵是無法被封閉起來的孔洞”（拉康，24）[8]。從草地上開始，穿過走廊，進入大腦——瘋狂的進擊難以抗拒，它正是通過無力防禦自身的雙耳發生的。歌曲末尾，無論是在《腦損傷》還是《墻上的又一塊磚》裏，大壩都崩潰了，頭腦爆炸，只剩下無人在聽的嚎叫。由於聲音既是音樂中的不可書寫之物，同時又直接是後者的技術，因此在內外之間沒有任何語言、墻壁或障礙物能抗拒它。

福柯寫過《瘋癲與文明》，巴塔耶寫了《眼睛的故事》。但我們還是應該感謝羅傑·沃特斯，他給《腦損傷》寫的歌詞就是關於媒介時代的耳朵與瘋狂的一部簡史。

當多面手發明家愛迪生根據夏爾·克羅（CharlesCros）的想法造出第一台留聲機時，聲音的回放還只不過是錄音的一道影子。即便在音源和滾筒之間加入一枚喇叭，也沒法讓機械覆制並回放的震動大過原始聲音。愛迪生近乎失聰這一事實，並非促使他在舉世矚目的1877年12月6日沖著他新發明的留聲機大聲喊叫的唯一原因[9]。只有在同時期象征主義者們科幻小說式的狂想中，才會有一位門羅公園的魔術師，他運用聲音-空間技術，把他的留聲機和揚聲器組成的陣列連接起來，將他的孩子們單調的歌聲從室外草地上傳進他的辦公室[10]。事實上，熱愛唱機的市民和世紀末的君王們對人聲比對人聲與角色相互交織的“副歌”（ritornello）更感興趣。1897年，當威廉大帝的宮廷詩人威爾登布魯赫（Wildenbruch）獨拔頭籌、被授予聲音不朽的特權之時，他（先是很啰嗦地解釋了為什麽與面容相比，聲音不會欺騙我們，因此可以成為心理學家的絕佳素材）沖著喇叭說出了下面這段美妙的詩句：

聽吧，從這詞句的聲音中，

聽到厄內斯特·封·威爾登布魯赫的靈魂。[11]

從聲音到說話，從說話到靈魂：威爾登布魯赫如此迫切地試圖將現實界（他被錄下來、但卻轉瞬即逝的嗓音）簡化為象征界（關於抒情詩的話語表述），並把象征界簡化為想象界（一位富於創造性的詩人之魂）。謝天謝地，技師們所選的恰好是相反的過程。時間和基礎性的研究，使得靈魂的最後一口氣被淹沒在聲音和聲響之中[12]。

只有在能夠被機械錄制和回放的情況下，人聲才占據主導地位——無怪乎，機械錄音的頻率僅僅限制在200-2000赫茲之間。但隨著“一戰”期間的創新浪潮引入電子放大原理，愛迪生的機械設備也被通上了電。破天荒頭一次，頻譜和聲音的動態進入了唱片的凹槽和喇叭的線圈。1926年，雷斯皮基的《羅馬的松樹》中，一段經過電子錄制和放大的夜鶯的叫聲，面對托斯卡尼尼的交響樂隊站穩了腳跟。[13]

要讓聲音的魔力臻達完美，還需要再來一次世界大戰。隨之而來的創新潮促使德國的工程師發明了磁帶機，英國的工程師則發明了高保真唱片，後者使得德國和英國潛艇發動機最細微的音色差別都能被聽出來，當然，這只是針對傾心於此的英國皇家空軍（RAF）軍官們的耳朵而言[14]。憑著戰利品的滋養，美國的錄音工業（因在1942-1945年間承擔完全不同的職責而頗不景氣），從此之後則有能力設定新的標準：磁帶錄音。這樣一來，才令介乎錄音生產和覆制之間的聲音操控成為可能。

大約同一時期，英國的公司意識到，他們因受戰爭驅動而在潛艇識別技術方面取得的進步，已經為和平條件下的應用鋪平了道路。1957年，電子與機械工業公司（EMI），並非巧合，也是簽下平克·弗洛伊德的公司，發布了他們的第一套立體聲唱片。[15]從那時起，人類碰巧擁有的雙耳就不再是自然賦予的孔洞，而變成了金錢的泉源：它們獲準在臥室裝配的兩個揚聲器之間識別單一的人聲和/或器樂聲。如果這些耳朵偏巧沒能識別聲源的位置，那這僅僅是因為，聲音工程界的一位領軍人物已經具備了更加高超的技藝。當約翰·卡爾肖（John Culshaw）1959年為索爾蒂繁覆多彩的《萊茵的黃金》[16]擔綱制作時，其中每一位神與女神都能在立體聲混音中被聽到。但當隱身的阿爾貝裏希（Alberich）大剌剌地向他兄弟展示塔因頭盔（Tarnhelm）的妙處時，這位偉大技師的聲音卻同時從各個角落傳來[17]。對卡爾肖尚屬特效的東西，被希德·巴瑞特變成了常規。據說在錄音期間，他瘋狂扭動混音台的那些按鈕，好像兩個立體聲道本身就是樂器似的…...

Syd Barrett

如我們所知，自那時起，一場爆炸就已經發生。所謂的“覆制”變成了“生產”，而宣誓效忠於高保真的呼聲，當它面對已經浮現出的所有可能性時，就被貶低成不外乎是一副安慰劑。1974年，純粹出於商業而絕非技術原因，無線電和錄音的標準仍然被限制於僅僅針對預先設置好的聲音。並不存在對真實或絕對聲音控件的模擬。然而只要金錢和瘋狂依然存在，一切限制就都會失效。希德·巴瑞特是唯一證明了這點的人。正是此人憑借其方位協調儀（Azimuth Coordinator），為平克·弗洛伊德創造出勝過其他樂隊的技術優勢。如其名稱所示，方位協調儀是一套擴音系統，它能把一團聲音中的任何事件、聲軌或薄片，從任何一個、或完全任意的三維方位，傳遞到聽者的耳朵。《腦損傷》正表明了它的輝煌成就。

歌曲分作三節，聲音生產也經歷了三次歷史性的飛躍。

“瘋子在草地上”，屋外傳來孩子們的嬉鬧聲和笑聲，也正是孔德維裏埃（Comte de Villier）科幻小說裏的發明家想要竊聽的東西，被墻壁阻擋，變得混沌，而且因為距離，喪失了空間參照。這樣的音效可以通過濾波器來模擬。還有另一種情形，《但願你也在這兒》中的一段，通過均衡把所有低頻和高頻都過濾掉，然後把它覆制到一個單獨的聲軌，於是就模擬出原始的晶體管收音機效果。於是，歌的第一節就對應著貧乏的單聲道覆制時代[18]。

“瘋子在走廊裏，瘋子們在我的走廊裏…”一步一步，一句一句，單聲道的距離或空想消失了。因為“此在本質上就是有所去遠的”，並且“讓向來存在著的東西到近處來照面”（海德格爾，《存在與時間》，105）[19]，所以狂人越來越近。通過對“我的走廊”進行略有調整的重覆，意義變得個人化，走廊明確指示出聽者和說話者這兩個對應物。走廊很近，近到足以憑聽覺分辨左右，甚至可以辨認出其中有很多狂人的聲音。《格蘭切斯特草甸》令人難忘的結尾處，隨著腳步聲從左邊跑到右邊——從唱片直接跑入室內，進入聽者的耳朵，用聲音搭建起來的階梯正是這樣起作用的。所以，第二節是屬於高保真和立體聲的時代。

“瘋子就在我腦子裏。瘋子就在我腦子裏…”說得更直白些：腦損傷已經發生；方位協調儀正在起作用。如果聲音，可控制的聲音，充斥整個聽覺空間，而且從前後左右上下各個方位出現，那麽日常定位的空間就會陷入崩潰。聲學媒介的爆炸變成了一種內爆，直接而迅速地顛覆並占據了知覺自身的中心。人腦，作為神經系統實際的控制台，而不僅僅在比喻意義上作為思維發生的場所，變成了一個所有信息湧入的地方；湧入的不僅是所謂的客觀性，而是真實的聲音。

在《腦損傷》的末尾，出現了一些合成器的聲音，這或許是為了證明，很久以前合成器就已經取代了哲學家們的綜合判斷[20]。一台在全體參數——頻率、相位等級、調和範圍、振幅等層面上對聲音進行控制和規劃的聲波發生器，將會把所謂經驗的可能性的條件轉變成徹底的生理學擬象。

所以，就技術所可能產生的影響而言，耳朵的歷史也從來就是瘋狂的歷史。《腦損傷》的音樂以一種黑色預言的形式所證實的，其實已經早已潛入許多心靈，它同樣也潛伏在精神病院的走廊裏。按照一本精神病學詞典的說法，“聽覺比其他所有感覺都更容易受到幻覺的影響”[21]。傳說中的幻聽或是通過錯覺獲得、或是由它引起，其範圍涵蓋了白噪音、吱吱聲、水滴聲和低語聲，也包括談話聲和尖叫聲。看這本精神病學詞典的意思，好像是要把平克·弗洛伊德的音效也列進去。白噪音出現在《這些天裏的一天》中，吱吱聲在《回聲》裏，水滴聲在《阿蘭的迷幻早餐》裏，尖叫聲在《當心那把斧子，尤金》裏，低語聲則無處不在…

面對如此敏銳的雙耳，仍然令人感到吃驚的是，今天當人們把幻聽歸因於無線電台和雷達網，而不再是低語著的惡魔和嚎叫的女巫[22]時，精神病學家居然會嘖嘖稱奇。狂人們心裏似乎比他們的醫生更明白，因為他們意識到，錯覺遠不像是打比方說的那樣，無線電信號在腦袋裏溜達，而恰好是相反的情形，錯覺就是技術自身的一種比喻性說法。恰好因為錯覺總是受到最現代的手段的細察，它的天線就會以歷史性的精確度記錄下信息處理的實際狀態。

只有當一種文化要求話語應被當成個體言語行為來接受時，關於話語傳導環境（白噪音和吱吱聲，共鳴和縈繞的聲音）的話語被當成個體言語行為的情形才必然會表現為癲狂。但如果言語行為原則上是一種大眾媒體行為，是匿名者的集體表演[23]，那麽這種瘋狂就是真相，反之亦然。平克·弗洛伊德的歌《讓我們再卷一根》被禁的那些日子裏，百代（EMI）公司發布了一則媒體聲明，它同時也是一起大眾媒體行為，並且完美地表明了前述情形[24]。那時的英國報紙讀者會了解到：“平克·弗洛伊德對人們所說的迷幻搖滾毫不知情，而且他們完全無意在聽眾身上制造致幻效果。”[25]

就算巴瑞特那台成就輝煌的方位協調儀並沒有因為導致平克·弗洛伊德的聽眾們眩暈入院而遭到質疑，這樣的聲明卻是一種能把人們逼瘋且並無過失的手段。僅僅宣稱某人並無意圖，就已經暗示出那有多容易，因為耳朵是不可能閉上的。這些大眾媒體行為都是些胡話，但卻只會為哲學家帶來遺憾並給每只耳朵帶來快感。《如果》這首歌（使用了和《腦損傷》一樣的合成器聲軌）向某個未知的神祗或工程師發出的請求仍舊不可能實現：“如果我瘋了，求求你，別把你的電線插進我的腦袋…”。

腦損傷無可避免。精神病學家們沒有註意到，天線之下蜷縮著令人瘋狂的恐懼和對於發瘋的恐懼，而它早就侵入了我們的大腦。它們以從低頻到超高頻的全部頻率持續傳送。在用來模擬原聲吉他之純真的薄薄一層聲音上，沃特斯獨唱的只有《腦損傷》中的幾句歌詞。副歌部分僅僅是難以計數的聲軌層層疊加形成的聲墻。有一個“我”在重覆歌詞。剛開始它提到了屋外的狂人。在結尾處，在方位協調儀創造出的距離瓦解之後，它直接對“他”發言。憑借以“如果”開頭的句子，合唱部分構成回應——這是將歌詞顛倒過來的、他者的話語。此時重新出現的巴瑞特應和了他們的話，“你做出改變，你重組我直到我發瘋。”

這種療法具體來說用的是原聲編配和錄音技術，設計非常簡單。在德國第一個“仿真頭”（dummy head）廣播節目[26]（‘仿真頭’立體聲只不過是方位協調儀的日常化運用而已）中，所有的人聲和聲音都是用立體聲麥克風錄制的——只有那個用來將電腦輸出表現為錯覺進入的聲音除外。通過這麽一種考究的方式，該節目找到一種辦法，將其標題“摧毀”變得名副其實：如果在三維聽覺空間內可被定位的無數聲音中，有那麽一個，而且是唯一沒有對應物的聲音，它將一定會被定位在聽者正在發生內爆的腦袋裏。這樣一來，最無害、最老派的錄音技術就把主人公和聽眾們逼入瘋狂境地。在完美的空間模擬的條件下，卡爾肖的阿爾貝裏希式詭計已毫無必要。

《腦損傷》以完全相同的方式在起作用。笑聲在第三節那句“有人在我腦子裏，但那不是我”處混入。這一聲笑不僅將腦中所有對天線的恐懼轉變成了一個巨大的、尼采式的“是”，而且它自身就是大腦中的一枚天線（因為，作為一個迷人的例外，它是以單聲道錄制的）。

在唱片開頭，一個得意洋洋的聲音宣稱自己早就瘋了而且對此心知肚明，這時，最初那些能被聽到的句子都消失在笑聲中。在唱片末尾，當那些句子重現而恐慌的笑聲在頭腦中內爆，平克·弗洛伊德裏的那個狂人最終勝過了樂隊。因為這裏有兩種音樂：一種是對人聲和自然的引用（而非回憶）；另一種——借保羅·策蘭的說法——是來自於人類之上的歌[27]。“我早就瘋了，我知道我已經瘋了…”（平克·弗洛伊德，《月之暗面》）。

腦損傷就意味著，另一種音樂將會取得勝利。“無線電遠比自然優越，它更全面，而且可以被改變”（本恩，《小說》，182）。沒有什麽東西或者人能限制電子媒介的可能性。在對錯覺的焦慮之上，總是存在著創造出不同的音樂的可能性。被放逐的巴瑞特幾年之後回到修道院路錄音棚，聽到他之前所在樂隊新的磁帶，據說他當時咕噥道，“挺好，但過時了”。《腦損傷》的結尾把這聲咕噥變成了一聲巨大的、笑著發出的承諾。當平克·弗洛伊德演奏起別的音樂，他們那位大笑著的狂人將會覆歸。“假如你所在的樂隊演奏起不同的曲調，我將會在月之暗面與你相見。”或者把它翻譯成法語：“同屬一類的新神，已充斥於未來的海洋”（福柯，396）。關於那另一種音樂只知道瓦格納的尼采，夢想著“一種更深沈、更強有力、也許更反常和神秘的音樂的序曲，一種超越德國的音樂，這種音樂神奇、有力，綿遠悠長，和所有德國的音樂都不一樣，看得見湛藍的、變幻莫測的大海和地中海透明的藍天——一種超歐洲的音樂，它甚至在沙漠的褐色的落日面前亦不動聲色。”（《善惡之彼岸》，169）

Pink Floyd, live at Pompeii

這恰恰是《腦損傷》裏的狂人轉移到月之暗面去的那種音樂，其他音樂將在那裏相遇。平克·弗洛伊德傳奇的龐培音樂會也恰恰發生在這樣的日落背景之中。樂隊的四個人貼近海岸線，一動不動堅守了幾個小時，直到紅火球觸及海平面的那一刻，才用一記鑼聲開場。

無需驚訝於EMI的執事者會決定在倫敦天文館舉辦《月之暗面》的發布會。這將是媒體人士第一次有機會聽到它。然而，一旦了解到回放音只能是立體聲而無法像他們指定的那樣被充分空間化，樂隊成員們壓根就沒出現，以此來抵制這場活動。只有我們世紀最強大、或許也更邪惡的音樂，才會把它的觸角伸進天文學的領域。通過模型和二進制（大調/小調，和諧/不和諧，諸如此類）對包羅萬象、永不停歇的白噪音進行控制，是歐洲經典的音調設定。浪漫派音樂向來都是這種二元對立的解碼：一首《大地之歌》（Lied von der Erde），當它抵達“大地”這個詞時，絕非巧合，像對待“腐爛的小玩意兒”（馬勒）[28]一樣打碎了一切三和弦。但我們這個世紀的音樂同時也把地球和生存環境拋在身後。它的兩極分別是宇宙射線源和神經能量——這二者既超越、又屬於人類的立場[29]。正是其間發生的短路創造了人類。

關於這一點，沒有什麽比《月之暗面》的封面描繪得更清楚。平克·弗洛伊德的設計團隊，希普諾西斯小組（Hipgnosis，也有‘催眠’之意），刻畫了黑色背景上一道光線透過一枚棱鏡的折射變成了獨立的光譜色，隨即又再度變成單一線條。原來這是專輯開始和結束時那些心跳聲的心電圖。這樣一來，電子技術也就迎頭趕上了那種猜疑，從無法記得的時候起，人們就把瘋子癲狂的大腦和月亮及星星連系在一起。

而在事實上，腦損傷的聽眾們也變得神經錯亂（moonstruck，也有‘見月犯病’之意）。讀過那麽多段歌詞，又全都忘記，但平克·弗洛伊德卻仍然留在腦中——“今日之我，從報紙上比從哲學中學到的更多，離新聞比離聖經更近，對我來說一首時髦的歌曲所包含的世紀比一首聖歌更多”（本恩，《抒情詩問題》，518）[30]即便《腦損傷》末尾有個聲音咕噥道，“我想不起任何話要說”，即便書籍變得可笑，而對音樂的描述變得過氣，總還是該寫點什麽，因為有些東西從來都沒有停止書寫自身。《腦損傷》唱的不是愛情或別的主題——它是發生在聲音和聽眾耳朵之間的一次正反饋。聲音說的正是聲音都做了些什麽。這遠遠超過了古老的歐洲曾希望通過《聖經》或不朽的詩人們喚起的效果。

任何抒情詩的簡單秘密就在於讓語詞勉強擺脫它們轉瞬即逝的命運。當古希臘人創造六音部詩時，他們腦子裏沒想別的。通過“有節奏的滴-答”（尼采，《快樂的科學》，84），某些語詞變得無法脫離人們的雙耳，甚至克服更遠的距離，抵達諸神之耳。（前者如此健忘，後者則聾得相當厲害）。

尼采重新發現了這種傳達話語的技術，同時也給出了語文學的證據：與現時代不同，希臘的詩韻衡量音節，不是根據詞的重要程度，而僅僅取決於它們的發音長度。因此，也僅僅出於這一原因，古代的抒情詩仍然與腳相聯系，取其字面義，也就是舞動的身體的腳步。假如與此相反，詩句的重音和韻律像在現代歐洲語言中那樣取決於某個詞的意味，那麽音樂，連同身體的記憶，都會消失[31]。光看詩句，已經不可能得知它們該怎麽唱或怎麽跳。那麽它們通過某些幫助記憶的技巧而被固定下來，就純屬偶然了[32]。

或許這就是為什麽經典的浪漫主義抒情詩比其他任何形式的詩歌更直接地聯系著其作者的經歷和心理。面對一切作品，甚至是對沈默閱讀的詩行，借助想象，就有可能創造出內在的音樂。因為幻影般的聲音會在字裏行間輕聲低語（對男性讀者是母親的聲音；對女性讀者是作者的聲音），詩歌保留在色情的記憶當中。《經典勿忘我》是歌德一本小詩集的書名。直到環境變得高度資本主義化，而面對這種心理狀態，寧可選擇更強效藥物的消費者打起哈欠時，抒情詩才開始將其助記技巧變為書寫的冷媒介。波德萊爾的《惡之花》就以致讀者的獨斷式陳述開篇，講述了一個從哈欠到水煙筒的故事。

這樣一來，現代抒情詩就是一種專屬於字母表戀物癖者的樂趣，它所處的時代，正值老歐洲唯一的符號化音調存儲方式——書信和樂譜——被電子化方式取代之際。那麽，輕文化也可當真…

在他獲準將速記下來的詩行對著留聲機念出的那一天，威爾登布魯赫如此動情是有原因的。就在那一天，長久以來對無數人來說代表著愛情的抒情詩，它的喪鐘已經敲響。在技術的時代是否還需要詩歌？媒介是如此高效，以至於不會將其記錄能力僅限於像威爾登布魯赫這樣的人的聲音、講話和靈魂。當唱片凹槽和磁帶已經能夠捕捉到無法書寫的聲音，那麽，諸如作者身份或個人特性這類輔助性的建構和幫助記憶的技巧，就將變得多余。千年之後，詞語和音樂的古老聯系又在娛樂文化裏回歸了，不僅是通過詩行的韻腳和舞者的腳步，而且是作為一種對現實的書寫[33]。平克·弗洛伊德還在腦子裏——這恰恰是因為，當機器自身已經是一種記憶的時候，人們已經不再需要專為之準備的記憶。僅憑這一理由，已經不僅有可能保存語詞和旋律，而且可以保存樂器的色彩，聲音空間，甚至是白噪音那深不可測的隨機性。

雷斯皮基的小夜鶯開創了一門生計。《腦損傷》中瘋狂的笑聲和《格蘭切斯特草甸》中夏日聖潔的噪聲不僅是被唱出；你能確確實實地聽到它們。憑借這些噪音，劍橋附近的一塊草地賦予歌曲基本的色彩，而歌曲本身同時也在喚起這些噪音。在書籍或樂譜中只能通過學究氣的手法（對唱，視角轉換，描景狀物）加以暗示的東西，變成了聲音的絕對空間內的一起事件。通過這種方式，它們得以返回：正午的寂靜，草地，神的笑聲。

進而，由於搖滾樂隊本身已經開始在錄音室裏實踐參數的疊加，將不同層次的聲音以及詞語和聲音疊加，而不再聽從唱片公司的指令去演奏老手和編曲者寫的標準化單曲，看門狗就被趕出了1960年代晚期唱片的聲音空間。“有人在我腦子裏，但那不是我。”如版權法一般源自（還能是何處呢）歌德時代的、僅有的返祖現象仍然會強調，要提及詞曲作者（就好像聲音空間裏存在這樣的東西似的）。要是列出電路方案以及所用合成器的型號（就像《月之暗面》封面上出現的那樣），恐怕會更有意義。但今天很多事情恰恰就是這麽個情況。

權力的人格化猶如區域化，與之相伴的是作為它另一面的機器的解域化。……人們有時會覺得，資本之流會樂意於把自己發配到月亮上去，假如資本主義國家將不會把它們帶回地球的話。（德勒茲與瓜塔利，《反俄狄浦斯》，258）。

但是，誰又知道什麽是月亮、什麽是地球呢？“所以你覺得你能區分天堂和地獄”，《但願你也在這兒》中的一首歌這樣嘲弄道。伴隨幾乎聽不見的、慢慢消失的心跳聲，有個聲音輕輕說出了與此類似的《月之暗面》的最後一句：“月亮沒有暗面，真的。說實在的，它是全黑的。”（平克·弗洛伊德，《月蝕》）

甚至連接在接觸式麥克風和示波器上的心跳也趨於靜止。當響亮和寂靜、明與暗、天堂與地獄，所有的差別都消失的時候，另外一個領域（在其他文化中許會被稱為頓悟）將會降臨。因此，我們今天的媒介爆炸，就應該不僅在其預言者的媒介-理論的意義上被傾聽。要是按照馬歇爾·麥克盧漢的說法，合成器的聲音只不過就是合成器。但就算黑暗是如此勢不可擋，以至於月亮的任何暗面都不覆存在，電子媒介也仍然在呼叫一種更加黑暗的存在。原聲——沃特斯：“媒介不是信息，馬歇爾…對吧？我的意思是，一切都在操蛋的諸神們的膝蓋上…（停下來大笑）”（賽奇威克，13）。

[1] Actaeon，希臘神話中的狩獵者。他在無意中窺見女神狄安娜沐浴，因此被變成牡鹿，並被自己的五十條獵犬撕成了碎片。

[2]另可參見巴瑞特。

[3]準確引文為：“視覺對人類來說每次只有一個方向：看一個房間或一處風景，我必須從一處到另一處來回移動我的眼睛。然而，在我聽的時候，我同時從各個方向收集聲音：我處於包裹著我的聲音世界的中心，這個世界在核心感知和存在的意義上建構了我。聲音的這種中心效果正是高保真聲音覆制系統殫精竭慮開拓的領域。你可以將自己沈浸於聆聽和聲音。但你絕不可能以類似的方式將自己沈浸於視覺。”。（翁，73）.

[4]大衛·吉爾莫爾（平克·弗洛伊德的新吉他手），轉引自勒杜克（Leduc,54）。

[5]參見德勒茲與瓜塔利（《反俄狄浦斯》，240,374）。

[6]見本恩（《小說》，174）。

[7]參見謝勒（Scherer），《論建築學》。

[8]亦可參見伯恩哈迪（Bernhardi），24。

[9]參見布魯赫（Bruch）描述的細節。

[10]參見孔德維爾（29）。

[11]威爾登布魯赫的聲明可在布魯赫的留聲機資料中找到，未被他的全集收錄。

[12]“方”（phon）是聲響的單位，等於極限值以上1000赫茲、40杜比的聲音的響亮度。

[13]見格拉特（Gelatt），234。

[14]見格拉特，282。

[15]見夏佩爾和加洛法羅（Chapple and Garofalo）。

[16]編者註：在《萊茵的黃金》，也就是理查德·瓦格納的《指環》系列的第一部中，阿爾貝裏希，尼伯倫族的侏儒，他鑄造了一枚可以給其擁有者帶來統治世界的權力的指環。為了完成這一計劃，他命令自己的兄弟梅姆（Mime）去打造塔因頭盔，這個頭盔具有魔法，可以讓佩戴者隱身。

[17]“於是在第三幕，阿爾貝裏希戴上塔因頭盔隱身，借著就刺傷了不幸的米梅（Mime）。大多數舞台制作在這個時候都會讓阿爾貝裏希通過一個話筒唱歌，這樣產生的效果往往不如實際中的阿爾貝裏希那麽強大。與此不同，我們的做法是用32小節來傳達阿爾貝裏希那令人恐懼、無可逃避的在場：無論左、右還是中間，米梅都無處可逃”（約翰·卡爾肖，轉引自格拉特，316）。

[18]“當一道聲軌化為一種單薄、尖細的，晶體管收音機式的聲音，隨即加入一段未經潤飾的原聲吉他，那麽在最終出來的產品背後，就已經有了很多想法。那段是怎麽做出來的？——‘要說它聽起來像收音機，那實際上是通過均衡實現的。我們做一份混音的拷貝，拿它過一遍均衡器，讓它變得非常平均，消掉所有的低音和大部分高音，從而讓它聽起來像是收音機’。”（庫珀，77）。

[19]“在此在之中有一種求近的本質傾向。我們當今或多或少都被迫一道提高速度，而提高速度的一切方式都以克服相去之遠為鵠的。例如，無線電的出現使此在如今在擴展和破壞日常周圍世界的道路上邁出一大步，距‘世界’如此之近對此在意味著什麽尚無法一目了然呢。”（海德格爾，《存在與時間》，106，譯文略有改動）然而，十年後，海德格爾卻意識到，無線電的聲音對隔離的消除，並不存在於任何性質的非人此在，而存在於技術的本質之中：“龐大之物在某種形式中突顯出來，而何種形式表面看來恰恰是使龐大之物消失——如飛機對大距離的消滅，無線電任意一撥，便可按其日常面貌再現出那些陌生和冷僻的世界。”（《林中路》，71，譯文略有改動）消除隔離所在的句子的主語從此在變為技術——海德格爾的“拐點”即在於此。

[20]見德勒茲與瓜塔利（《千高原》，106及378-9）。

[21]見“幻覺”（穆勒）。

[22]比如布魯勒（Bleuler，32）。

[23]德勒茲與瓜塔利，《千高原》，104。

[24]見迪斯特（Dister）、沃爾勒（Woehrle）和勒布朗（Leblanc）。

[25]轉引自薩赫納（Sahner）與維塞裏提（Veszelitis），23。

[26]編者註：“仿真頭”或雙耳道錄音，是在一個人頭模型的兩只耳朵上分別放置麥克風，它能捕捉到環繞頭部的聲音及其進入耳道時發生的音頻調整。通過頭戴式耳機實現的回放提供給聽者的是一種浸入式體驗，它能精確地覆制出所錄聲音的距離與方向。這項技術於1927年取得專利，但直到柏林廣播站（美國占領區，RIAS）1973年的一次放送之後才得以覆興。

[27]也可在《迷墻》中發現這兩種音樂，專輯結尾處，音響功率達到峰值，緊接著是一段手風琴、黑管和兒童們的擊鼓聲——也是“古老而美好的英格蘭”再度響起。

[28]作者自譯。

[29]見德勒茲與瓜塔利，《千高原》，372-82。

[30]作者自譯。

[31]見作者論尼采的文章，收於霍斯特·圖爾克（Horst Turk）所編Klassiker derLiteraturtheorie: Von Boileau bis Barthes一書，200-4。

[32]瑟拉西布羅斯·喬爾吉亞德（Thrasybulos G. Georgiades）（224-44）曾以舒伯特對歌德的音樂演繹為例，對此進行過解釋。

[33]見萊斯庫爾（Lescure）（1705-8）。沒有什麽比《月之暗面》裏兩處暗指更巧妙（也更符合語義學）地證明了詞語和音樂在技術性上的連接。“在四周找尋你自己的立足之處”這句，指的當然是唐璜給他的學徒卡斯塔涅達（Castaneda）下達的第一道指令。而謎一般的指令“跑吧，兔子，跑吧！”，同樣也是逐字逐句引用了唐璜的話（見卡斯塔涅達，154）。如此看來，整張專輯（和《革命第9號》一樣），就變成了秘密信息的存儲器。