

人文科学译丛·主编 汪民安 张云鹏

Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique

Jacques Attali



# 噪音

音乐的政治经济学

[法] 贾克·阿达利 著

宋素凤 翁桂堂 译

 河南大学出版社  
HENAN UNIVERSITY PRESS

Bruits. Essai sur l'économie  
politique de la musique.  
Jacques Attali

噪音  
音乐的政治经济学

〔法〕贾克·阿达利 著  
宋素凤 翁桂堂 译

## 图书在版编目 ( CIP ) 数据

噪音：音乐的政治经济学 / (法) 阿达利  
(Attali, J.) 著；宋素凤，翁桂堂译．— 郑州：河南  
大学出版社，2015.12

ISBN 978-7-5649-2290-0

I. ①噪… II. ①阿… ②宋… ③翁… III. ①音乐 -  
关系 - 政治经济学 - 研究 IV. ①J60-05

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 308195 号

Jacques Attali

Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique

Copyright © Presses Universitaires de France

Simplified Chinese translation copyright © 2017 by HNUP

All rights reserved

豫著许可备字 -2015-A-00000372

本译本由台湾时报文化授权

**噪音：音乐的政治经济学**

著 者 [法] 贾克·阿达利

译 者 宋素凤 翁桂堂

责任编辑 萧 歌 王明娟 谭 笑

责任校对 乐 华

封面设计 周伟伟

---

出 版 河南大学出版社

地址：郑州市郑东新区商务外环中华大厦2401号 邮编：450046

电话：0371-86059701 (营销部) 网址：www.hupress.com

制 作 北京大观世纪文化传媒有限公司

印 刷 河南瑞之光印刷股份有限公司

版 次 2017年9月第1版

印 次 2017年9月第1次印刷

开 本 787mm × 1092mm 1/32

印 张 11

字 数 170千字

定 价 52.00元

---

版权所有，侵权必究

(本书如有印装质量问题，请与河南大学出版社营销部联系调换)

# 目录

导读：噪音或造音？ 1

第一章 倾听 11

权力的噪音 17

    噪音与政治 17

    科学、信息与时间 23

    镜子 25

    预言 28

资本之前的音乐家 31

    流浪者 35

    家臣 38

从音乐认知 44

第二章 牺牲 50

音乐的空间：从牺牲的符码到使用价值 57

使用价值和牺牲符码 60

噪音, 杀戮的拟像 62

音乐作为牺牲的拟像 64

## 符码的动力学 72

四种网络 73

秩序、符码、网络 75

断裂的过程: 噪音秩序与巨灾之点 76

符码瓦解的动力 79

## 音乐与金钱 83

产生于音乐之外的金钱: 制模者 88

共时性的来临 97

## 第三章 再现 104

### 再现、交换与和谐 106

从仆从音乐家到企业音乐家 106

商品音乐的出现 116

音乐的中央化计划 123

音乐作为事物价值的先锋 128

交换与和谐 132

和谐的训练 139

和谐的组合和经济的发展 143

管弦乐团的隐喻 145

## 明星的系谱 150

古典演奏家的系谱 152

大众化明星的系谱 159

再现的经济学 170

## 流向重复 178

组合的断裂：反和谐 178

音乐的社会化 183

再现作为重复的橱窗 185

## 第四章 重复 189

### 录音的涉入 195

冷冻言语 195

唱片与收音机 208

交换物品与使用物品 210

交换时间与使用时间 219

### 双重重复 220

大量重复：意义的缺席 221

制造市场：从爵士到摇滚 223

供给的制造 229

需求的制造：畅销排行榜 231

- 信息的陈腐化 237
- 对年轻人的约制 238
- 背景噪音 240
- 重复与意义的摧毁 244
- 两种流通方式的连结：极致 253
- 权力的音乐会 255
- 权力的音乐家：从演员到制模者 256
- 权力的去除定位 258
- 重复、沉寂和牺牲的终结 261
  - 重复与沉寂 261
  - 噪音的控制 264
  - 使用时间的被窃 268
  - 囤积死亡 270
- 重复的社会 274
  - 重复的政治经济学 276
  - 繁衍的危机 280
  
- 第五章 作曲 285
  
- 挫断 291
  - 新的噪音 291
  - UHURU——“自由音乐”经济的失败 295

再现与作曲：吟游乐人的回返 301

作曲的关系价值 304

身体的新统一 304

关系 306

从噪音到意象：作曲技术 308

作曲的政治经济学 309

参考文献 318



## 导读：噪音或造音？

廖炳惠（台湾清华大学外语系教授）

贾克·阿达利（Jacques Attali, 1943— ）是当代法国文坛与政治界的怪才。1993年，他与他双胞胎兄弟相继下台，离开密特朗的内阁，消息传出后，曾引起社会各方揣测，一般人都觉得这一对兄弟出尽风头，虽因弊案被迫辞职，却很有默契，相约做伴，不肯独领风骚，大概两人对流年不利的情势早已有心理准备，因此不约而同，从不同的部门退出江湖。

阿达利出生于阿尔及利亚，和他同代的知识分子一样，均热衷于社会主义运动，对政治改革与新经济秩序的问题十分关心，因此他不但是学有专长的经济学家，分别在巴黎大学与科技大学担任经济理论教授，并且也积极从政，有相当一段时间是密特朗总统的特别顾问，推动社会福利，同时撰写各种题材的论著。已出版的书籍不下二十本，内容从数理经济到当代文化到新社会关

系到安乐死到音乐，包罗万象，其中尤以自传式的札记与讨论音乐政治经济学的作品，最具历史文化参考意义，备受欧美各地的知识界重视。

《噪音：音乐的政治经济》(*Bruit. essai sur l'économie politique de la musique*) 是阿达利于1977年出版的专著，由法国大学联合出版社发行。音乐界的学者对这本书的一般评价是不予理会，或斥之为“噪音”，反而是一些后结构主义批评家与比较激进的音乐文化研究者认为它是有关音乐社会学的重要著作，特别是其中流露出对新音乐与新社会动力的期望，可算是对马克思与阿多诺(Theodor Adorno)等人的见解提出修正的看法，并持同情契入的态度，鼓励读者一起参与即兴的社会大合唱，谱出个人与群体之间的新音乐。<sup>[1]</sup>

阿达利的专业是经济理论，他所吸收的思想是社会主义、后马克思主义及后结构主义，因此在《噪音》这本音乐社会文化史论的著作中，他刻意强调音乐与社会秩序的操纵、掌握、预期行为有着密切而错综复杂的互动关系，换句话说，

---

[1] 见 Fredric Jameson 与 Susan McClary 为该书英译本所写的“前言”及“后记”。

艺术活动底下是经济与美学的结合，整部音乐史是噪音如何被接纳、转化、调谐，进而传播、制造出新社会秩序的政治经济史。阿达利举的例子是希特勒于1938年所说的“少了扩音器，我们就没法征服德国了”（第四章），从希特勒不断以扩音器播放瓦格纳的音乐，激起爱国情操，鼓动群众情绪反应，便可了解到音乐与政治的关系是那么地深入密切。事实上，以每个民族力争建国前，总是要建构本身的历史传承、文化象征、神话、国旗，尤其谱出国歌，使全国上下通过歌曲为建国而奋斗，即不难明白音乐的政治经济成分。

为什么音乐特别有政治经济成分呢？阿达利的解答是声音比影视更具渗透、爆破力量，正常人可以将眼睛长时间闭上，却无法长时间把耳朵捂着，不接受外在声音对身体、心灵最直接的影响。音乐不但使母牛乐于生乳，或使日本的黄牛长出最鲜美的肌肉，而且能令人心境跟着起伏，改变人与他人、社会转折、经济生产，乃至政治抉择的环境及其变化的速度。长期处于噪音包围中的都市居民，不仅脾气较急躁，而且身心也较容易出问题。噪音因此是无以抵挡的媒介，而音乐就是将噪音加以调弄，发展其能为世人所容

忍、吸收、喜爱的政治经济力量范围，制造新曲式、和声、乐器、演奏场所与象征资本机制，借此操纵文化，掌握社会上的暴力与希望，巩固或创造出整个社群。我们可用中古的《格里高利圣咏》或巴赫的《马太受难曲》(Matthäuspasion)为例，在这两个作品中，合唱者面对面在教堂中，以音乐歌颂上帝或耶稣，本身即构成社群，更进一步在各声部的彼此穿插、加入、强化、对话与互动中，形成音乐与宗教、个人与圣灵、教会与外在世间、堕落与升扬(救赎)、精神与物质(资本)、背叛与宽恕等之间的辩证关系。在音乐响起时，即唤醒了宗教的神圣社群，以对抗政治社会的腐化、世俗与偏颇的现象。

平常我们是以真善美圣的方式，来形容音乐的功能，总是假设说音乐是纯粹而超乎政治、经济等实用的层面。因此，音乐理论家不断以曲式、和声、对位、音色来谈音乐的声音旋律的运行之美，对特定的历史阶段何以产生某种曲式、听众、演奏方式与公私音乐厅等问题，大致是以音乐家的天才为主要的分析范畴，一部音乐史是音乐家对曲式及其内部规律的演化史。直到近年来才开始有学者质疑“绝对音乐”的概念，提出音乐与社会、文化、种族、性别、差异，甚至与帝国主

义的关系。<sup>[1]</sup> 这有些部分是来自阿多诺、女权主义、后结构主义等方面的影响<sup>[2]</sup>，但是即便如此，传统的音乐美学观仍大行其道，仿佛音乐不食人间烟火，听众不需购票入场，通过种种资本及象征资本体制的运作，才能进入某一特定场所（如国家歌剧院），聆听引人入胜、令人如痴似醉的音乐。

阿达利先假定了音乐与噪音的经济关系，然后确立音乐在政治、社会中调解差异、制造和谐、控制暴力（噪音），加以监视、操纵、记录、重新运用的文化作用，借此质疑了音乐的“纯粹”性

---

[1] 如 Richard Leppert and Susan McClary, eds, *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception* (Cambridge: Cambridge UP, 1987) ; Richard Leppert, *Music and Image: Domesticity, Ideology and Socio-cultural Formation in Eighteenth-Century England* (Cambridge: Cambridge UP, 1988) ; Carl Dahlhaus, *The Idea of Absolute Music*, trans. Roger Lustig (Chicago: U of Chicago P, 1989) ; Susan McClary, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality* (Minneapolis: U of Minnesota P, 1991) ; Edward W. Said, *Musical Elaborations* (New York: Columbia UP, 1991) ; Ruth A. Solie, ed., *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship* (Berkeley: U of California P, 1993) 等。

[2] 有关阿多诺的音乐美学，可参考 Max Paddison 所做的整理，*Adorno's Aesthetics of Music* (Cambridge: Cambridge UP, 1993)。音乐的超政治性此一神话，从声乐家入主台湾的文建会便可约略看出其包装问题及其政治、社会“调协”的含义。

格，而且他更进一步将音乐的生产、消费过程放在经济与文化发展的天平上，衡量其各时期的意识形态控制、运用价值及规划政治秩序或凸显新秩序的功能。他把音乐文化史分成四个阶段，而音乐家、演奏家、演奏场所及其机制在这四个阶段中制造音乐，以便权力机器及其政治经济学取得合法性或类似自然的地位。这四个阶段分别是：牺牲（sacrifier）、代表（représenter）、重复（répéter）与创作（composer），而其关键是聆听（écouter），因为没人聆听便产生不了音乐与其消费者之间的权力关系。

聆听音乐是一种政治经济行为，因为音乐控制噪音，压抑其他的声音，使之沉默，以便表现某种特殊意义，通过节奏在时间上的持续变化陈述其“科学理性”信息，使新世界秩序逐渐在耳际成型，让听众吸收美感意境及其律动所激发出的知识，发挥艺术的使用价值，一听再听，跟着起舞，将社会中的乱象纷杂全部排除、净化。由于音乐对创作者是美感与喜悦，对听众是其昂扬、解放或纯粹的使用价值，因此音乐不断被包装、推广、再生或以教育的方式达成其交换价值，成为音乐中介或商人的文化成品。阿达利对音乐政治经济学的分析架构基本上是以生产、消费、分

配这三个面向，来探讨音乐机制及其历史发展。在第一个阶段，阿达利是以“牺牲”为其主要特色，这个时期从远古、中古以迄17世纪，大致是以14世纪为分水岭，音乐家在这个笼统的时期中扮演先知或娱乐者的角色。最早的音乐与牺牲仪礼、法律密不可分，音乐与巫术、神话彼此强化政教作用，音乐是出神入化的统治媒介，虽然有民间乐者，但是朝廷、教会所任用的乐师不断创出或复制象征社会的秩序、神话及经济关系，以便使权力集中在统治者手中。音乐是合法与维持秩序的调解者，以宗教或象征的秩序调和社會上的不安、边缘或暴力因素，以便人民景仰那些“以百姓为刍狗”的王公教士。

14世纪开始，教会与宫廷聘用乐师，让他们专门为上层阶级服务。这个时候，多音的曲调也逐渐形成，音乐家的工作是将多音调和，在固定的宫廷、室内空间内，以简单的乐器，取悦王公贵族。不过，随着多音的发展及音乐家的专业化，音乐已慢慢走向独立自主而且有市场取向。17、18世纪中产阶级兴起之后，音乐家的赞助者开始由新的中产消费者所取代，音乐由圣咏、赞颂、诗歌的形式转为室内乐、奏鸣曲，让中上层阶级的商人及其家庭成为爱乐者。1672年伦敦首

度推出音乐会，从此音乐史变成以“代表”中上阶级品位及其资源的生产及消费时期，音乐通过乐谱的出版正式成为中产阶级购买的商品，而且国家也开始经营音乐，借此让人民相信某些价值、品位、民族性。在这个“代表”期，音乐理论的主要成就是和声，使得中产阶级更能代表、再现、享受其所能吸收的和谐，以便制止或忘却冲突。这个阶段大致是18、19世纪，是古典或浪漫主义音乐最昌盛的时代。

19世纪末留声、摄影发明了之后，音乐随着收音机、唱片的大量流通而变得容易取得，因此丧失了其宗教观念的性格，也失去了原创性及品位。录音技术改变了大众的聆听习惯，科学性的复制成为社会监控的工具。在这个时期人们大量累积、重复，而音乐也以大众音乐、人工音乐的复制方式出现。阿达利对这第三个阶段的批判有相当大的程度是承袭了本雅明（Walter Benjamin）有关“可复制性”的论文<sup>[1]</sup>，因此批判理论的影响痕迹十分明显，甚至于将复制时代的音乐与帝国主义、官僚体制放在一起，大肆批判其科学、

---

[1] “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”（1936），一般译作“机械复制时代中的艺术作品”，其实应作“技术可复制性之时代中之艺术品”。



无人性的操纵，并借机指责当代的音乐研究。对阿达利而言，社会主义式的爵士大会合或自由爵士乐，那种即兴的街头音乐，是新的希望与新的政治表现，又使音乐家回到早期街头或“吟游乐师”（jongleurs）的作家身份，就社会各种近便的噪音、“乐”器（脸盆、钥匙、树枝等），自由创造各种声音，不是刻意要与别人交换或买卖，只是纯粹自娱或娱人，保留自己与他人的差异，但随机应变，随时加入或退出，自得其乐。阿达利在这种自由爵士乐中听出新的“造音”及其社会远景，就像画家勃鲁盖尔（Pieter Brueghel）的作品《嘉年华会和四旬斋的对抗》（*Le Combat de Carnaval et Carême*）画中的圆舞，在欢会以音乐挑战束缚、正当及规范性，圆舞者跳出新的生命韵律，展现身体新的统一感。

阿达利对自由爵士乐情有独钟，他没能对麦当娜、迈克尔·杰克逊或 MTV 的商品美学提出政治经济学的分析，这或许是他比较浪漫或有所偏好所造成。但是很明显的，他所说的“重复”与“创作”在目前的音乐中呈现着一种不稳定的结合状态，彼此难分难解。在分期上，阿达利似乎偏爱资本主义兴起之前的“吟游乐师”（流动、游戏、随性的），有其社会主义式的念旧情绪，这与

他的经济理论专业并不完全和谐；不过，他所热衷的新视野、新社会主义的缔造，正是全书值得玩味的余音缭绕部分。

当然，以学术专业的音乐史与乐理来看这本书，其中漏洞确实不少，主要是阿达利并没有以曲式或乐谱的细节，去分析任何一首音乐作品，而且四个阶段的重叠层面相当多，以资本主义或商品行销机制来分析音乐史，似乎忽视了音乐社群的错综变化，如舒曼与李斯特、瓦格纳与门德尔松在族群、宗教、文化、性别认同上的差异，导致了迥异的音乐作品领受，也使得某些音乐家被排除在正典之外。这些音乐史中的性别、正典、种族论述问题，已随着后殖民理论、女权主义的兴起，而备受瞩目，愈来愈多的音乐研究者以更细致的方式印证或修正阿达利的见解，但是，若以自由爵士乐的创作观来看阿达利，我们不得不佩服他的洞察力与一贯的论证。《噪音》这本书是关心音乐、欲深入其意义世界的读者必须仔细浏览的有趣著作。

## 第一章 倾听

两千五百年来，西方知识界尝试观察这世界，未能明白世界不是给眼睛观看，而是给耳朵倾听的。它不能看得懂，却可以听得见。

我们的科学总是想把意义加以监控、测量、抽象化与阉割，忘记生命中充斥着噪音，唯有死亡是沉寂的：工作的噪音、人类的噪音、兽类的噪音。被买、被卖或被禁止的噪音。没有噪音的地方不会有实质的事物发生。

今天，我们的眼睛已经昏聩；在建立了一个由抽象概念、无稽之谈与沉寂构筑的现在后，已不再能预见未来。现在我们必须学习多用声音、艺术、节庆，少用统计数字，来评断一个社会。倾听噪音，我们才能洞察人类的愚昧并估计会把我们引向何方，而我们还可能有什么希望。

在本书开头的篇幅里，我将简述本书大要，

印证的论点见诸后文。

在众多噪音当中，作为自给自足创作的音乐是近期的发明。迟至 18 世纪，它仍然未分离成为一个独立的个体。模棱两可而脆弱，表面上似是次等的，没什么重要性，它却已侵入我们的世界和日常生活。今天，音乐已成无可避免之物，就好像在一个失去意义的世界中，为了给予人们安全感，背景噪音越加重要。现今，哪里有音乐，哪里就有钱。只消看看数字：在某些国家，花在音乐上的钱远比花在阅读、饮食或清洁上多。音乐从无形的快乐变为商品，预示了一个由符号构成、贩卖无形物质的社会的到来，而金钱主宰着此社会的关系。

音乐能预示，因为它具有先知能力。在本质上，它一直就是未来时代的预示者。这样，就像下面我们会看到的，如果 20 世纪的政治组织真的是根源于 19 世纪的政治思想，那么后者几乎完全萌芽于 18 世纪的音乐中。

在过去 20 年，音乐又经历了一次转变。这转变预言了社会关系的改变。有形的生产已被符号的交换所取代。演艺事业、明星制度、令人目不暇给的畅销曲，代表着一个深化的制度上与文化上的殖民。音乐让我们看得见种种转变。它迫使

我们创造各个范畴和新的原动力，使如今已经结晶凝固、陷于罗网而垂死的社会理论得以再现生机。

音乐，作为社会的镜子，让我们注意到这个不言自明的公理：社会远比经济学范畴——不管是马克思主义或其他什么——所要我们相信的要多得多。

音乐不仅只是一个研究的对象：它是体认世界的一条途径。一个理解的工具。今天，从语言或运算得来的理论已不敷使用，不足以说明时间的本质——属于质的、流动性的威胁和暴力。面对着符号的使用与交换歧义日多，最牢固的既有观念正在崩溃，而理论逐一动摇。现成的经济学理，沿袭 17 世纪乃至 19 世纪中叶建立的架构，无法预言、描述和表达我们的前途。

因此，我们需要从根本上想出新的理论形式，来针砭新的现实。音乐——有组织的噪音 (*organisation du bruit*) ——正是此种形式之一。它反映社会的构成，经由它可以听到构成社会的各种震动与符号的音波。它是一种了解的工具，驱使我们破解知识的声音形式。

在此，我的意图不仅是探讨音乐，也要借由音乐来论述。结果必是对音乐和社会——过去也好、未来也好——不寻常而且令人难以接受的结

论。也许这就是为什么很少有人愿意倾听音乐，为什么就像规则正在瓦解中的社会生活层面（性、家庭、政治）一样，音乐要受检查——人们拒绝从音乐之中求得结论。

在以下章节里，将阐述音乐源起于仪式的杀戮（meurtre rituel），它是仪式杀戮的模拟（simulacre），牺牲的次要形式，改变的宣告者。就此层次而言，我们可以看出音乐是宗教和政治权力的一种表征，它意味着秩序，但同时也预示了颠覆。及至当作商品交易，它又在资本与表演事业的发展与创造中参与一角。音乐被盲目崇拜为商品，正可作为整个社会演进的例证：将一种社会形式非仪式化，压抑身体的活动，将其训练专门化，当成表演来销售，并将其消费大众化，千方百计大量储存，直到它失掉了价值。今天不论资金的形式为何，音乐预示了一个由重复构成，毫无新义的社会形成。然而它同时也宣告了一个巨大颠覆的到来，带来一个全然一新、理论从未被探及的体制。在此体制中，自我管理（autogestion）不过是个遥远的回声。

从这方面来说，音乐并非无辜的：不可量化、不具生产性、等着出售的纯粹符号。它描绘这正在生成的社会，在这个社会里，人们大量生产、

消费无形的事物，硬从繁衍的雷同事物中重新创造差异 (différence)。

没有一个有组织的社会，能够不在其核心建立差异的架构而生存。没有一个市场经济，能够不在大量生产中抹灭那些差异而得以发展。资本主义自我毁灭的特质就存在于这种矛盾中，在音乐走向聒聒的事实中：原本是差异的工具，却变成了重复的大本营，音乐本身的差异性模糊了，埋名于商品中，藏身在明星头衔的面具之后。它让我们听见了发达社会中矛盾的本质：充满焦虑地追寻失落的差异，所依循的却是弃绝差异的逻辑。

艺术背负着它的时代的记号。这是否意味着它是一个清楚的意象？了解的策略？斗争的工具？从将噪音和其变化加以系统化的符码中，我们瞥见一种新的理论和解读方法：找出人类历史与经济变迁，以及噪音系统化为符号的历史之间的关联；用后者预测前者的演进；结合经济学与美学；阐述音乐是先知性的，而社会体制则与之应和。

此书并不企图做一个兼容各种学科的研究，相反地是要摆脱理论 (l'indiscipline théorique) 的包袱，倾听社会的先驱者——声音。由于音乐在本质上有隐喻的向度 (dimension méta-phorique)，书中或许有过于诗化的倾向：“对一个真正的诗人

而言，暗喻不是修辞学上的象征，而是他亲眼所见，取代观念的替代性意象。”（尼采语，见《悲剧的诞生》[ *L'origine de la tragedie* ]）

音乐是真实世界可信的暗喻，它既不是自给自足的活动，也不是经济基础架构的机械式指标。它是先驱者，因为社会在改变之前，变动已先铭刻于噪音之中。无疑地，音乐就像一组镜子游戏，反射、界定、记录和扭曲每一个活动。我们注视其中一面镜子，看到的却是另一面的影像。然而有时候，繁复的镜子游戏，由于它不可预期而且具有先知性，会产生丰富的灵视（vision）。有时候，什么结果都没有，只有虚空的旋涡。

莫扎特和巴赫先于所有 19 世纪的政治理论，而更能反映中产阶级对和谐（harmonie）的梦想。齐鲁宾尼（Carles Cherubini）的歌剧中，有政治辩论中少见的革命热情。珍妮丝·乔普林（Janis Joplin）、鲍勃·迪伦（Bob Dylan）和吉米·亨德里克斯（Jimi Hendrix）谈及自由解放的梦想，比任何危机理论（théorie de la crise）要多。现今制式化的综艺节目、畅销金曲和演艺事业，则是对未来带有压抑性、意欲疏导欲望的种种形式，可悲且有预言性的讽刺之作。

音乐最重要的意义在于宣示对世界的灵视，



此并非新有的观点。对马克思而言，音乐是“现实的镜子”；对尼采来说，是“真理的表达”；对弗洛伊德，则是“待解读的正文”。上述皆是，因为音乐是变化初起的所在之一，在音乐中，科学是被湮没的：“如果闭上眼睛，你将失去抽象的能力。”（米歇尔·塞尔 [Michel Serres]）音乐就是如此，即使它只是绕了个弯，为了对人说明人的作为，为了倾听并让人倾听到自己的疏离，感受到其未来难以承受的、巨大的寂静，以及无边的创造力。倾听音乐就是倾听所有噪音，并了解到，运用它进而控制它便是一种权力的反映，了解到它本质上是属于政治的。

## 权力的噪音

### 噪音与政治

不是色彩和形式，而是声音和对它们的编排塑成了社会。与噪音同生的是混乱和与之相对的世界。与音乐同生的是权力以及与它相对的颠覆。在噪音里我们可读出生命的符码、人际关系。喧嚣、旋律、不和谐、和谐；当人以特殊工具塑成噪音，当噪音入侵人类的时间，当噪音变成声音

之时，它成为目的与权势之源，也是梦想——音乐——之源。它是美学渐进合理化的核心，也是残留的非理性的庇护所；它是权力的工具和娱乐的形式。

符码对语言、身体、工具、物体和他人同自己、自我关系的原始声音，加以分析、标明、抑制、训练、压抑和疏导，其脉络到处可见。

从这个观点来看，所有音乐与任何声音的编制都是创造或强化一个团体、一个集体的工具，将一个权力中心与其附属物连结起来。更广泛地说，它是权力——不论何种形式——的附属物。因此，今天不拘何种权力理论，都必须涵盖对噪音的确定地点与它落实于形式的探讨。在鸟类中噪音是用来标示地域疆界的工具，它从一开始就刻印在权力的甲冑上。噪音就相当于是一个空间的话语，指出一个地域的范围，教导人如何使自己听闻于人，如何从它身上汲取养分以存活。<sup>[1]</sup> 由于噪音是权力的根源，它总是让当权者听它听得入迷。在莱布尼兹（Gottfried Leibniz）一篇不凡却不见得出名的文章里，他详细描绘了理想的政治体制——“神奇的宫殿”（Palais des

---

[1] “当我们探索艺术的起源，或观察初生婴儿的笑声的时候，我们发现其背后所有的原则都与生存的方法有关。” 卢梭（Jean-Jacques Rousseau），《论人类不平等的起源》（*Essai sur l'inégalité*）。

merveilles), 在这部和谐的机器中, 展示了历来所有的科技、权力的工具:

这些建筑的构造要能使屋子的主人借由镜子或管道, 神不知鬼不觉地看到屋里一切的交谈。这对于一个国家是最重要的, 就像是一个政治告解亭。<sup>[1]</sup>

窃听、审查、记录和监督, 都是权力的武器。窃听、整顿、传送和记录噪音的技术是这机械的核心所在。这种冻结的语言 (Paroles Gelées)、摩西十诫 (Tables de la Loi)、存录的噪音以及窃听的符号体系是政治科学家的美梦、当权者的奇想。去听、去记下来——这是诠释和掌控历史、操纵一个民族的文化以及导引 (canaliser) 它的暴力和希望的能力。我们之中谁不是这么想: 这种窃听掌控的方法已被发挥得淋漓尽致, 正将现时代的国家变成一个巨大的、专权的噪音发布者, 而

---

[1] 莱布尼兹:《关于再现小说之奇想》, 收于伊夫·布拉瓦 (Yves Belaval) 编,《法国小说评论》( *La Nouvelle Revue Française*, 1958 ), 第70期, 754—768页。米歇尔·塞尔引用于《唐璜或神奇的宫殿》( *Don Juan ou le Palais des Merveilles* ), 《哲学研究》( *Les Etudes Philosophiques*, 1966 ), 第3期, 第389页。

同时也是一个普遍化的窃听装置？窃听什么？又是想把谁弄得噤声不语呢？

极权主义理论者给了我们再清楚不过的答案，他们异口同声地辩称查禁颠覆性的噪音是必需的，因为它代表对文化自主的要求、对差异与边缘游离的支持：这种对维护音乐主调、主旋律的关切，对新的语言、符号或工具的不信任，对异于常态者的摈斥，存在于所有类似的政权中。它们直指文化压制与噪音掌控在政治上的重要性。举个例子：日丹诺夫（Andrei Aleksandrovich Zhdanov）在1948年的一篇演说中，谈及音乐作为一项政治压制工具，必须是安详、令人心安平静的，而至今这理论尚未被全然推翻。他说：

的确，在苏维埃的音乐中，我们面对两股表面看不出来、骨子里却尖锐斗争的趋势。一种代表苏维埃健康的、进步的音乐原则，根植于对古典传承——特别是俄罗斯音乐学派的传统——崇伟角色的认同；它的根本是将崇高的思想内容、写实主义的现实，以及深厚有机的关系与人民相结合——结合在高度专业的艺术技能之下。另一股趋势是异于苏维埃艺术的形式主义，它的特点是在

追求新奇的假象下弃绝古典的传承，拒斥音乐大众化的特质，拒绝服务民众，为的只是满足一小撮美学精英分子对高度个人主义情绪上的需求……苏维埃作曲家面临两种极要紧的任务，其大者是发展，使苏维埃音乐臻于完美。其次是保护苏维埃音乐，免于受小资产阶级颓废因子的渗透。我们不要忘记苏联是普世音乐文化的守护者，就像在其他领域，它是人类文明与文化中，对抗小资产阶级颓废之风与文化解体的中流砥柱……因此，苏维埃作曲家不只要有敏锐的音乐之耳，也要有敏锐的政治之耳。你们的任务是去证明苏维埃音乐的优越性，去创造伟大的苏维埃音乐。

日丹诺夫的言论策略性和斗争性十足：音乐必须是对抗差异的堡垒，所以，它必须是强势的，而且是受保护的。

我们在国家社会主义理论者身上发现了同样的关切、同样的策略和语汇。例如史德格（Fritz Stege）曾说：

如果黑人爵士乐被禁，如果人民的敌人

谱出缺乏灵魂与感情的知性音乐，而在德国找不到听众，那么这些决定就不能说是专断的……如果德国美学的演进走了战后年代的路线，结果将会怎样？人民将丧失与艺术接触的机会，变成精神上失根的一群，尤其是当他们发现无法从堕落与知性的音乐——这种音乐只适于供人阅读，不适合倾听——中找寻满足的时候。人民与艺术之间的渠沟将成为不可跨越的深渊，剧院与音乐厅将空荡无人，与人民灵魂对立而自以为仍然能够掌握他们自己奇想的作曲家，将成为他们自己唯一的观众。<sup>[1]</sup>

在议会民主制度下的工业化社会，其经济与政治变迁也引导当权者去围制艺术和投资艺术——而且不像在独裁政权里，其控制并不一定需要有合理的解释。对信息传播的独占、对噪音的控制、将他人的沉默无声规范于制度下，都是确保权力长久的条件。在这种社会，这种对噪音的疏导有着新的较不激烈而较微妙的形式：政治

---

[1] 史德格：《德国音乐实况》（*La situation actuelle de la musique allemande*, 1938）。

经济学的法则取代了审查法规。音乐与音乐家和其他东西一样，本质上变成了消费物品、颠覆的回收再生器具或无意义的噪音。

今天传播音乐的技巧助长了窃听与社会监视制度的形成。慕札克 (Muzak)——专门贩卖规格化音乐产品的美国公司——自我标榜是“70年代的安全系统”，因为它容许借由音乐流通的渠道来发布命令。规格化、刻板化的音乐，是伴随而且限制日常生活的独白，而事实上再没有人有发言的余地。除了一些被剥削者仍能用音乐喊出他们的苦难以及对绝对与自由的梦想以外，今天所谓的音乐常常不过是权力独白的伪装。然而，最有讽刺意义的是，从来没有音乐家像今天那样努力试图与听众沟通，而所谓的沟通也从未如此自欺欺人过。音乐现在看起来不过是音乐家用来自我膨胀的一个拙劣的借口罢了，或者只是为一个新的工业部门的成长作嫁衣罢了。不过，对知识与社会关系而言，音乐仍然是一项重要的活动。

### 科学、信息与时间

“在音乐上，这种文本显著的缺乏”<sup>[1]</sup> 与其普

---

[1] 塞尔：《论加帕丘美学》( *Esthetique sur Carpaccio*, Hermann, 1975 )。

遍定义的不可能以及根本上的歧义是息息相关的。在19世纪末叶，法国利特雷（Littré）字典把音乐定义为：“理性运用声音的科学，也就是把声音组合成音阶。”而将音乐化约于其和谐的向度，与纯粹的句构混同。塞尔正好相反，他强调“符号简单化的极致”、“信息的极限，将概念与概念之沟通谱成乐调”，提醒我们在语法之外还有意义。然而是什么样的意义？音乐是一种“与时间进程辩证式的对峙”。<sup>[1]</sup>

科学、信息和时间——音乐同时是上述三者。音乐的存在显示它是人类与他周遭环境沟通的方式、一种社会表达的模式，它是时间。音乐是治疗性的、净化的、涵容的和解放的；它根植于对群体知识广泛的概念，根植于借由噪音与舞蹈而驱魔的追求。然而它也是逝去的时间，等着被生产、倾听和交易。

如此一来，音乐揭示了人类创作的三个向度：创作者的愉悦（*jouissance*）、给听者的使用价值（*valeur d'usage*），以及给销售者的交换价值（*valeur d'échange*）。在人类活动种种可能形式之间的拉锯趋衡中，音乐无所不在——过去

---

[1] 塞尔：《论加帕丘美学》（*Esthétique sur Carpaccio*, Hermann, 1975）。



是，现在仍是如此：“艺术处处都在，因为技巧 (artifice) 是现实的核心。”<sup>[1]</sup>

## 镜子

然而不止是如此，音乐是“反映世间的酒神式镜子” (尼采)，是“现实语言所描绘的人与人一对一的关系” (皮埃尔·舍费尔 [Pierre Schaeffer])。

音乐是一面镜子，因为作为一种无形的生产模式，它关系着理论典型的建构，远非具体有形的生产可比。因此，音乐是记录人类作品的无形平面，标记着遗逝的事物，是尚待解读的乌托邦的存丝残缕、存在负片上的信息。音乐是一种集体记忆，听者各以不同的节奏录下他们从中塑成的个人化、特殊化的意义——一种秩序与系谱的集体记忆，言语与社会乐谱的贮存所。<sup>[2]</sup>

然而，音乐反映一种流动的现实。在原始的多声曲、古典的对位法、调性和谐、十二音阶音乐 (le dodécaphonisme sériel) 和电子音乐之间，唯一的共通点是依据句法结构的变迁来赋予噪音

---

[1] 波德里亚 (Jean Baudrillard): 《象征交换与死亡》( *L'échange symbolique et la mort*, Gallimard, 1976 ), 第 116 页。

[2] 瑟汉 (Dominique Zahan): 《与巴姆巴拉人论证动词》( *La dialectique du verbe chez les Bambaras*, Mouton, 1963 )。

形式的原则。音乐的历史是“流浪的奥德赛史诗，是它走向毁灭的冒险史”<sup>[1]</sup>。

然而即使是今日，历史学与音乐学的传统仍然保有对音乐的一种进化观点，而将音乐的发展依序分为“原始时代”（primitive）、“古典时代”（classique）以及“现代”（moderne）。这种模式在所有的人文学科里都已过时了，因为这种线型的演进已不复可追。当然人们还是能察觉到一些强迫，就像稍后我们会看到的，每一次社会的重大断裂来到之前，音乐的符码、聆听模式和有关的经济模式都先历经了重大的变动。举欧洲为例，在三个有不同乐风的时期（10世纪的宗教仪式音乐 [musique liturgique]、16世纪的复调音乐 [musique polyphonique]，以及18世纪与19世纪的和谐乐风 [harmonie]），音乐在单一而稳定的符码中呈现出来，有着稳定的经济体制模式。与之相呼应，这些社会也很清楚地被单一的意识形态所支配。其间交接的年代，是混乱与失序的年代，为继之而来的一切铺路。同样地，第四个时期（短些）似乎在50年代来临了，与之呼应的是成形于美国黑人音乐炼炉的乐风。它的特色是稳

---

[1] 塞尔，前引书。

定的生产，有经济飞速发展国家内广大年轻人的市场需求作为后盾，还有经由录音才可能有的——一种新的流通经济体制。

就像吉哈德（René Girard）<sup>[1]</sup>所讨论的努尔族（Nuer）牛群是这个民族的镜子与重影一样，音乐也与人类社会平行发展，有着同样的结构方式，社会变了它也跟着改变。它不是以线性的模式演进，而是陷于历史变迁的复杂性与循环性中。

这种经济与音乐演进的同时性俯拾即是。譬如我们可以这么想：半音在文艺复兴时代被接受，与商人阶级的扩张正好同时，不会是偶然的；在20世纪的大震动与战争爆发之前，在社会的噪音揭竿而起之前，鲁梭罗（Luigi Russolo）写了他的《噪音的艺术》（*Arte Dei Rumori*），而同时噪音进入了音乐，就像工业进入了绘画一样，这一切也都不会仅是巧合。再举其他例子，工业大飞跃之际，管弦乐团开始被无节制、大量地使用；禁忌消逝了，音乐工业才兴起将人欲导向商品，甚至到了滑稽讽刺的地步；摇滚乐、灵魂音乐和年轻人的反叛共同兴起，却又在年轻人被轻音乐生产方式所收编时消散；或者最后，获准在财产国有

---

[1] 吉哈德：《暴力与神圣》（*La violence et le sacré*, Grasset, 1972）。

制度国家内生产的严谨而压抑的音乐模式，直接指定“社会主义”（如果真有那么一回事的话）为资本主义的继起者，这种方式不论在把人规范化或在对纯净、单一的完美的追求上，都比较有效和系统化些。

在这价值体系崩溃、语言日益匮乏，而人与人之间的交谈为商品所取代的时代，证据摆在眼前，美学符号时代的终结要来临了。“音乐的奥德赛已到达了终点，曲线图已经完成。”<sup>[1]</sup>

我们可以从中找到关联性吗？我们能从音乐的危机听出社会的危机吗？我们能够从音乐与金钱的关系了解音乐吗？音乐的政治经济学是独特的；音乐商品化的时日并不久，在无形中跃升。它是没有数量化的经济学；重复的美学。这就是为什么音乐的政治经济学并不是边际的，而是具有先兆性的。一个社会的噪音是先于其影像和形态的冲突的。

我们的音乐预示了我们的未来。让我侧耳倾听。

## 预言

音乐是预言。它的风格体裁和经济的体制是

---

[1] 塞尔，前引书。

先于社会其他层面的，因为音乐探究一个既定符码中所有的可能性，而且远比有形现实所能做到的更快。它让人听见那将逐渐呈现于人眼前的新世界——一个必然而且规范事物秩序的新世界；它不仅是事物的意象，也是日常生活的超越、未来的先驱者。就因为如此，音乐家——即使是被官方认可的——也是有危险性、骚动性以及颠覆性的。也因为这样，人是不可能将音乐家的历史与压制和监视的历史分割的。

在远古时代，音乐家、教士和祭司其实是同样的。音乐家——权力的桂冠诗人、自由的先驱——同时也是属于那个保护他、收买他和资助他的那个社会。而当他的灵视威胁到他所属的社会时，他又是在这个社会之外的。既是朝臣也是革命分子：对于那些愿意倾听赞美之下的反讽的人，他的演出背后隐藏着决裂。当他在安抚人心时，他其实在疏离；当他骚动时，他破坏；当他忘形高声的时候，当权者使他沉寂，除非他的所作所为是为了宣示崛起中的势力——与之而来的崭新的喧嚣与荣耀。

音乐家是一个创造者，他改变世界的现实。他们的作为有时是有意识的，就像瓦格纳 (Richard Wagner) 在 1848 年 (《共产党宣言》) 发布

的那一年)所写的:

我要将现存事物的秩序摧毁，它把人类划分为互相仇视的民族，划分成强权者与弱勢者、特权者与被弃者、富有者与贫穷者；它使全人类陷于不幸中。我要摧毁事物的秩序，因为它使数百万人成为少数几人的奴隶，而这少数几人又成为他自己的权力和财富的奴隶。我要摧毁这个事物的秩序，它使人们不能享受劳动的乐趣。<sup>[1]</sup>

这个卓绝而现代的口号是由一个在德累斯顿(Dresden)战役后，采取“出卖反叛的反叛态度”(阿多诺 [Theodor Adorno] 语)的人所喊出的。在另一个例子中，勃辽兹(Hector Berlioz)也号召反叛:

音乐，正值年轻活力激荡之际，被解放了，自由了：它为所欲为。许多旧规则不再有约束力：它们不过是一群不经心的观察者或是平凡的灵魂为其他平凡的灵魂所作的。

---

[1] 瓦格纳：《革命》( *La Révolution*, 1848 )。

新的灵魂、心灵和听觉的需求需要新的努力，甚至有时候需要抵触旧的法律。

革命的喧嚣。权力之声。噪音的斗争——而音乐家在长期的拘禁、成为权力的俘虏后，终又神秘、奇异而雄心勃勃地成为其尖兵。

## 资本之前的音乐家

如同音乐一样，音乐家是模棱两可的。他玩双重游戏，同时是复制者和先知。当他被弃逐于外时，他从政治的观点来观看社会。被接受的时候，他是社会的历史学家，反映一个社会最深的价值。他讲述社会也挾伐社会。这种双重性在资本开始建立自己的规则和禁制之前就已经存在。音乐家与非音乐家的区别——将群众与巫师的话语分隔——无疑是人类最古老的分工之一，是人性历史中最早的社会划分之一，甚至比社会的阶级体系的形成还早。巫师、巫医、音乐家。他代表社会对本身的一个最初的凝视；他是暴力和神话的触媒之一。我将在下文指出音乐家是牺牲仪式中不可或缺的一部分，他是暴力的导引者，而

魔法—音乐—牺牲—仪式合一的原始观念，代表音乐家在大多数文明社会中的地位：他同时是被排斥者（被贬黜到社会阶级的底层），也是超人（surhumain，天才、被崇拜与神化的明星）；既是隔离者也是整合者。

在远古时代趋于文明的过程中，音乐家常常成为被奴役者，有时甚至是贱民。即使晚近如20世纪，伊斯兰教仍禁止信徒与音乐家同桌进食。在波斯，音乐长久以来被认为是妓女才会去搞的玩意儿，不然，至少也被视为不名誉之事。然而同时，古代宗教又创造出一种音乐家/教士的阶级，专门为庙堂服务。它们的神话更是赋予音乐家超自然与启蒙的力量。奥耳甫斯（Orphée）能驯服动物、移植树木；安菲翁（Amphion）可以吸引鱼群；阿里翁（Arion）可以筑起底比斯（Thèbes）的城墙。音乐草药般的神力使音乐家成为治疗师：毕达哥拉斯（Pythagore）和恩培多克勒（Empédocle）治疗了附魔者，依斯曼尼斯（Isménias）能治疗坐骨神经痛，而大卫弹奏竖琴治好了所罗门王的疯病。

尽管在这些社会中尚没有经济阶级的存在，音乐仍然精确地与权力系统紧密相扣。音乐是政治阶层的一个反射。两者的关系如此紧密，以至



于许多音乐学家将音乐的历史化约成王公贵族的音乐史。

理所当然地，在一些富庶的君主政体国家，管弦乐团总是成为炫耀权力的一种表征。在中国，音乐符号包括五音：宫、商、角、徵、羽。<sup>[1]</sup>权力的语言；颠覆的语言。更有甚者，在中国古时，贵族名下的乐队有一定的规格，依其阶级有不同的数目与编制：帝王有一方，而公侯只能有三列。帝王钦定音乐形式，以维系社会和谐秩序，而禁止那些扰乱民心的靡乱之音。在古代希腊，即使政府未曾监督音乐（斯巴达除外），音乐仍然与权力的运作息息相关。在帝王以资助民众娱乐来确保他们孚望的罗马帝国也不例外。在整个古代历史中，我们都可以发现这种对控制音乐——暴力隐微或明显的导引者、社会的规范者——的关切。孟德斯鸠（Montesquieu）了解到这点，他说对希腊人而言，音乐是一种必需的娱乐——以安抚社会，也是一种交换模式——唯一可能和道德相容的交换。他直接地将音乐与同性恋相提并论，宣称它们之间的互通性：

---

[1] 斯克里亚宾（Marina Scriabine），《音乐语言》（*Le langage musical*, Minuit, 1963）。

为什么音乐被认为比其他任何娱乐形式更能取悦于人呢？因为在所有的感官享乐中，没有比它更能腐化灵魂的了。在普鲁塔克（Plutarque）的《希腊罗马英杰传》里，我们读到了一段令人脸红的记载：底比斯人为了使年轻人行为举止较为温柔，法律中认可一种原该被所有国家禁绝的情爱。<sup>[1]</sup>

然而与政治导引者形象相对立的颠覆性音乐——不管是流传于地下或明目张胆的追求——总是设法存续下来：流行音乐——狂热崇拜的工具，爆发出不受约束的暴力：古希腊罗马时期崇拜酒神的仪式，以及起源于小亚细亚的其他种种崇拜狂。在此，音乐是颠覆的所在地，对肉体的超越。这些仪式与当道的宗教和权力的核心相对立，它们在森林的空地和洞穴中聚集了所有的社会边缘人：妇女、奴隶、放逐者。有时社会能容忍这些仪式，或者试图把它们整合到正统的宗教之内；然而有时候社会却毫不留情地对它们加以压抑。在罗马曾有桩有名的事件，其结果是数以

---

[1] 《论法的精神》（*De L'esprit des Lois*），第5部，第1章，第272—273页。

百计的人被宣判死刑。音乐是一种群众活动的精华，就像群众一样，有着威胁性，却同时也是权力合法性的必要根源力量之一：尝试去导正音乐是每一个权力系统必须冒的险。

在晚一点的西罗马帝国，查理曼（Charlemagne）大帝为缔造其帝国文化和政治的统一，全面推行格里高利圣咏（chant grégorien）仪式，而他达成目的的手段是武力。在米兰，人们仍信守着属于奥林匹斯诸神的仪典，于是圣诗集在公共广场上被焚毁。音乐家直到13世纪末还是流浪者，之后却变成了家仆。

### 流浪者

音乐要到好几个世纪以后才进入商品交易时代。在整个中世纪，吟游乐人（jongleur）是被摒绝于社会的人；教会谴责他，说他是异教徒，玩弄魔术把戏。他行游不定的生活方式使他成为极不受尊敬的人物，类似于流浪汉，甚至是强盗。

吟游乐人这个名词源自拉丁文的“娱人”（joculare: divertir），指的是音乐家（乐器演奏者和歌者）以及其他艺人（包括哑剧演员、特技表演者、丑角等等）。在那个时代，这些功能都是不可分割的。吟游乐人没有固定的雇主，从一地流浪

到另一地，在私人宅第提供服务。他曾是音乐本身以及身体的景观（spectacle du corps）。他独自创造音乐，携带至各处而主导音乐在社会的流通传播。

音乐的消费者来自社会各个阶层：在年年循环不息的节庆上和婚礼上的是农人；在守护圣徒的庆典上的是工匠和伙计；在年度宴会上所见的是中产阶级以及贵族们。吟游乐人头一天晚上可能在乡间的一个婚礼上表演，第二天傍晚可能就身处城堡内，与奴仆们同食同睡。同样的音乐信息巡回各处，吟游乐人在上述各种场合中提供同样的节目。流行歌曲在宫廷里演奏；宫中谱成的旋律流传到乡间，稍加修改后成为农人口中琅琅的歌。同样地，行吟诗人（troubadour）也时常以乡村曲调写诗填词。

除了宗教音乐之外，那时一般音乐都尚未记录成谱流传下来。吟游乐人凭着记忆，一丝不差地演奏他们所编作的曲子，跳着欧洲以及近东各地流传的古老农民之舞，或是唱着贵族文人所作的歌曲。如果有首旋律特别流行，就会有无数的版本从之衍生。所有这些不同的衍生版本基本上都有着相同的结构，而吟游乐人也交互运用着它们，导致民间音乐与宫廷音乐永无止息地交流互通。

在资本主义社会出现之前的世界里，音乐是

社会信息流传的一种重要形式，而吟游乐人可以被为政者用来做政治宣传。举个例子，“狮心王理查”（Richard Coeur de Lion）会雇用吟游乐人写歌颂扬他的荣耀，并且在市集日在公共广场上演唱。在战时，吟游乐人也时常被雇用写歌挞伐敌人。相反地，不流于俗的吟游乐人写歌描述或讽刺时事，而各国君主会禁止他们吟唱某些敏感的主题，否则就得冒坐牢的危险。

然而我们必须注意宫廷乐师的两个显著的特点：第一，行吟诗人不会在乡村演唱那些高深而抽象的歌曲。第二，只有宫廷有能力雇请五六个吟游乐人组成的乐团，以供重大节庆典礼时表演。

除了上述两种情形，在整个中世纪，不论是在乡村、市集，或在王公的宫廷里，所拥有的音乐都是相同的。音乐的流传并不只限于精英分子，创作也未被垄断。在复调音乐（polyphonie）流通的封建社会，日常生活中的音乐是与实际的生活经验不可分割的，那时音乐是有活力的，不是摆在那里好看的。

到了14世纪，事情改变了。一方面教会音乐世俗化了：它从圣歌中独立出来，开始采用愈来愈多的乐器，而且融入流行甚至是靡靡之音的旋律，不再清一色地仰赖圣教会格里高利圣咏的传

统。而在另一方面，记录乐谱的手法和复调音乐的技巧在宫廷与宫廷间流传广布，而拉远了宫廷与民间的距离：王公贵族们从教堂圣诗班买来训练有素的乐师，要他们作庄严的音乐以庆功，弹奏轻快的曲子以娱人，或配合管弦乐编舞等等。音乐家变成只属于一个主人的专业人士——家臣——只为少数人创造娱乐的景观。

### 家臣

从14世纪到16世纪的三个世纪之间，宫廷驱逐了吟游乐人，摒弃了民众的声音，从此只听花钱雇用来的乐师们所弹奏的记在乐谱上的音乐。当权者划地自限，建立起阶级威严而与人民大众远离。这种变化也可从词汇用法的改变得到印证：吟游乐人这个名词不再用来指音乐家，取而代之的是乐师（*ménestrel* 或 *ménestrier*，源自拉丁文 *ministerialis*，意为官吏）。音乐家从此不再居无定所，他安定下来，效力于一个宫廷或者成为一个城镇的居民。当音乐家不属于任何一个封建主、不做家臣的时候，他们也效法工匠或商人，自组同业公会：有自己的守护圣徒（乐师的守护神，圣朱利安 [Saint Julien]）、年度庆典、退休与残疾基金，他们也按市政法律缴纳税金。相对

地，他们也获得进驻婚礼与典礼的独占权，将独立而常常是非职业乐师的吟游乐人排挤在外。自从宫廷以财力资助定居于市镇的音乐家并完全掌控他们以后，音乐家在西方社会也开始有了前所未有的社会地位。

在此之前，音乐家是自由艺人，与其他民众没有什么分别，超然地在民间节庆上或是封建主的宫廷里工作。但自那之后，音乐家将自己完全卖给一个独特的社会阶级，只为它效力。宽兹（Johann Joachim Quantz, 1697—1773）从在乡镇市集表演的艺人，蜕变为普鲁士腓特烈二世（Frédéric II）的吹笛大师的故事，给予这个转变的过程一个绝妙的例证——在以前的时代，音乐只是一项平常的工作，现在却演变成专家才能担任的职业。音乐家从流浪者演变为家臣：

我的父亲是村里的一个铁匠……在我九岁的时候他开始训练我成为一个铁匠；即使在临终时他也坚持要我继承他的职业。但是父亲死后，两位兄长——一位是裁缝，而另一位在莫斯伯格（Merseberg）镇上的贵族宫廷里做乐师——都提出意见，要带我去学习他们的技艺；我有自由选择我喜欢的路……

我从八岁认识第一个音符开始，就坚持要用一种日耳曼低音六弦琴替那时在村里农人节庆上演奏的哥哥伴奏。那音乐虽不成调，却主导着我的喜好，这么深切以至于我仍然决定要成为一名乐师。

因此我在1708年前往莫斯伯格，在上面提及的朱斯塔斯·宽兹（Justus Quantz）手下开始学徒生涯……

我学的第一个乐器是小提琴；我似乎从中找到很大的乐趣，而且展现了绝佳的技巧。然后是学双簧管和喇叭。在当学徒的那几年里，我特别勤奋地学习这三种乐器。至于其他乐器，我也没有忽略，像短号、伸缩喇叭、狩猎号角、竖笛、低音管、日耳曼低音六弦琴、低音中提琴，以及其他数不清的优秀乐师必须能弹奏的乐器。我必须承认，当人有太多不同的乐器在手时，就只能停在样样精通样样轻松的阶段。但是时日渐久，人会了解到他自己的特质，而这种自觉对作曲家，尤其是写教堂音乐的作曲家而言，几乎是不可或缺的。那时候莫斯伯格公爵领地的圣堂财力并不是很雄厚，我们不但必须在教堂里表演，也要在餐会上和宫廷里演奏。我



终于在1713年的12月完成我的学徒生涯，当时我考的是柯瑞里（Corelli）和特勒曼（Telemann）所作的独奏曲。我的主人特免我再接受九个月的学徒训练，条件是我必须再为他服务一年，而只领取学成艺匠一半的津贴。1718年3月，“波兰圣堂”成立了，需要12个成员。当时已选有11位成员，而他们还需要一个双簧管演奏者，于是我去应征，经由一个由圣堂主公凡塞菲瑞兹男爵（Baron von Seyferitz）所主持的一项考试，我获选进入服务，年薪为150塔勒，在波兰的住宿则完全免费……

我开始认真修习我以前也练过的横笛：因为我不怕它会使我在我身处的这个圈子籍籍无名。由于这个新的工作，我开始认真地思考作曲这件事。那时候专门为笛子写的乐曲不多……我于1741年12月离开德累斯顿，开始为普鲁士国王服务……<sup>[1]</sup>

在音乐家地位的转变的背后，是两种音乐的截然

---

[1] 引自普律敦（Jacques-Gabriel Prud'homme）编：《音乐家书简》（*Ecrits de musiciens*, 1912），第351—360页。

划分。

然而，通俗音乐与宫廷音乐之间的互通关系并没有戛然而止。灵感继续在流传，在各个阶级之间流转。由于资本主义制度并不是立即就取代封建制度，两种音乐机制的分道扬镳也不是立即或是完全的。

一方面，宫廷音乐家仍不断地从通俗音乐的宝库汲取素材：他们从里巷之歌中谱出经文歌以及弥撒曲，而这些是很难从繁复的复调音乐中察觉出来的。在16世纪，为宫廷里的主顾而印制的乐谱集——音乐迈入商业世界的先声——提供各种通俗音乐与舞蹈的编曲：“既素朴又富音乐性的歌谣选萃。”

在另一方面，吟游乐人并没有就此消失，即使到现在还是一样。被贬谪到乡间，吟游乐人历经了社会地位的滑落：他成为乡村的吟游歌者，一个巡回演出的乐人，常常像个乞丐，或者只是个懂得歌唱、拉小提琴的业余乐师。但是通俗音乐不再能从宫廷音乐得到什么了；宫廷作曲家只在委托命令之下作曲，特别是针对一些重要事件，如皇室婚礼、庆功宴、加冕礼、葬礼，或只是为了一位外国王子的来访而作。过了一两个世纪佛罗伦萨的坎梅拉特社（Camerata）发明歌

剧 (opéra) 之后, 歌剧便成为彰显贵族威仪最显著的表征。每一个王子的婚礼都有其独创的歌剧, 序幕总有一首咏叹调来歌颂赞助的王公——一首献诗 (épître dédicatoire)。

从那时起, 音乐家在经济上便受到权力——不论是政治的或商业的——机器的控制, 这个机器付钱给他, 让他创作肯定该权力合法性的作品。就像五线谱上调性音乐的音符一样, 音乐家受到束缚、指正。作为一个家臣, 他的生计仰赖王公的善心。他的工作受到强制性、无礼的束缚, 类似于当时的仆役或厨师。例如, 安胥达 (Arndstadt) 的枢密主教会议就曾在 1706 年 2 月 21 日谴责当地新教堂风琴手巴赫的私生活:

新教堂的风琴师巴赫被讯问最近到哪里待了好一阵子, 又是从谁那里得到准假的许可。巴赫先生回复说他去了卢北克 (Lübeck), 以了解有关其技艺之一二事, 他说事先也得到了总监的许可。总监称巴赫确曾请了三个礼拜的假, 却离开了不止四倍的时间……我们谴责他在赞美诗中任意增添, 混入许多怪诞的变奏, 因为此举已然混淆会众。特此声明, 将来巴赫先生若想搞他那套

“音符漫游”（tonus peregrinus）的点子，奉劝他及时打住；希望巴赫先生也不要不假思索就搞别的玩意儿——就像他一惯的做法——甚至弄出“反向的乐音”（tonus contrarius）。

音乐家会不断地受制于这种琐碎而难以理喻的控制；在代议制（représentation）的中产阶级社会中也是一样，只不过这种控制比巴赫一生所受的更为微妙，更为抽象。

即使如此，我们也不能就说音乐家是他们时代创作生产关系的一面镜子。葛士维多（Carlo Gesualdo）与巴赫并没有反映一个单一的意识形态系统，一如约翰·凯奇（John Cage）以及橘梦乐团（Tangerine Dream）一样。他们是——也将一直是——灵视者不可能被强权、极权者所禁制的见证。

## 从音乐认知

如果我们想要阐述有关音乐与金钱之间关系的理论，首先我们必须审视现今的音乐理论。令人失望，这些理论所承继的是一连串的类型论（typologies），无一不是纯净的。从亚里士

多德的三种音乐形式——“伦理的”（为教育而用）、“行动的”（这种音乐甚至影响到那些不会弹奏乐曲的人），以及“涤净的”（cathartique，其目的在于扰动而后平息）——直到斯宾格勒（Oswald Spengler）将音乐区分为“阿波罗的”（apollinienne）音乐（中世纪教会调的、独唱曲的、具有口述的传统）以及“浮士德的”（faustienne）音乐（调性的、复调的、具有书写的传统），我们一再发现的是不具功能性的区分。如今人们在阐述音乐理论，撰写音乐概览、百科以及专题时所表现的狂热（这也是一个瓦解的过程），呈现出“逝往”的景观。它们不过是一个时代在面对一个世界的崩溃、美学的消融，以及知识的流失时，所产生的焦虑的征兆。它们是一堆没有实质意义的分类的集合，代表着人们在面对时间已经变换了一个新的向度而不可测度时，为了留住某些线型的秩序而做的最后一搏。罗兰·巴特（Roland Barthes）所言甚是：“审视目前的音乐评论，很显然地它们对作品（或者是作品演奏）诠释的分析，总是借最拙劣的语言学范畴——形容词。”<sup>[1]</sup>

我们要如何走，才能穿透深幽的噪音之林找

---

[1] 见《游戏音乐》（*Musique en jeu*, 1972），第9期，第51—63页。

到历史呈现的真相？我们如何才能了解到经济如何造就音乐，而音乐又预示着什么经济？

音乐深印在噪音与沉寂之间，以及它所揭示的社会符码的空间里。音乐的每个符号都根植于它所属的时代的意识形态与科技中，同时也制造那个时代的意识形态与科技。如果依照经济与政治关系的承继，来观照音乐符码的发展，是似是而非的，那是因为时间穿越音乐，而音乐又赋予时间意义。

本书在追溯音乐的政治经济学时，将其视为一系列被噪音（换言之，对差异的质疑）所侵犯的秩序（换言之，差异的承继），而这些噪音是预言性的，因为它们创造新的秩序，不稳定而且恒变。音乐符号有其一致性，时期、风格以及形式也有多种的重复之处，因此想要追溯出音乐的族谱、阶级式的溯古，或是将某些音乐家定于一特定的意识形态是不可能的。但是，要辨别出哪些音乐家是新的世界的开创者与预示者，则是可能的。举例来说，巴赫几乎探索了调性音乐系统里所蕴含的所有可能性，甚至超过。他的作为显示了未来两个世纪中的工业拓展史。我们要建构的更像是一张地图，一种社会与其音乐间互相干涉与依存的架构。

在本书中，我将试图找出音乐家与生产、交

换与欲望的世界之间的关系；实用价值 (usage) 逐渐沉落为交换 (échange)、再现 (représentation) 沦为重复 (répétition) 的过程；以及现今音乐里，对一个可能的新的政治与文化秩序的宣示。

简言之，在我们的地图上可以区分出三个区域、三个舞台、三种当权者对音乐的策略运用。

在其中一个区域中，音乐似乎生于仪式、用于仪式，目的在使人们遗忘普遍的暴力；在另一个区域中，音乐是用来使人们相信世界和谐的存在，相信在交换中有秩序，而且在商业权力中有合法性的存在；在最后一个区域中，音乐的作用是借由大量生产震耳欲聋、折衷的音乐来达到沉寂，使所有其他人类的噪音消音。

让大众遗忘，让大众相信，让大众沉寂。在这三种情形中，音乐都是权力的工具：当用来使大众忘却暴力的恐惧时，它是仪式权力的工具；当用来使大众相信秩序与和谐时，它是再现权力的工具；当用来消灭反对的声音时，它是官僚权力的工具。因此，音乐落实也凸显权力，因为它标示出一个文化在规范行为的过程中少数准予出现的噪音，并将之组织化。这些噪音的现声，音乐功不可没。音乐使人们听到这些噪音。

当权力要使人们遗忘的时候，音乐是仪式的

牺牲，是替罪羔羊；当它要大众相信时，音乐是法规，是再现；当它要使大众消音时，音乐是再生产的、规格化的重复。因此音乐不但预示现存符码的颠覆，也在权力尚未正位之前就预示了它的生成。

今天，在重复之外，有一种自由——不仅仅是一种新的音乐，可以说是第四种音乐的实践。它预示了新的社会关系的来临。音乐正演变为作曲（composition）。

再现对立于恐惧，重复对立于和谐，作曲对立于常态。音乐作为组织与相关政治策略的宣示者，邀我们进入这种概念的交互作用——是毁坏秩序、重建新秩序的噪音。这对社会分析是具有启发性的基础；也是对人类探索的复苏。

恐惧、清澈、权力以及自由依序与卡洛斯·卡斯塔尼达（Carlos Castaneda）所提及他的老师——巫师唐璜·马蒂斯（Don Juan Mateus）——对他的启蒙教育中所描述的四个阶段相呼应。其吻合之处也许并不是巧合可以解释——如果音乐是一种认知的工具，就像麻药所创造出来的狂喜的感觉。这位巫师这样描述麻药：

当人们开始学习之时，他并不清楚自己



的目标。他的目的不完善而且意图模糊。他企盼那些永远也不会实现的报酬，因为他并不知道求知的艰辛。他慢慢开始学——起初是一点一点，然后是大量的接收，很快地他的思想开始彼此冲突。他所学的与其所期待的差了十万八千里，因此他开始恐惧。学习的每一步都是一项新的任务，而人所经验到的恐惧开始排山倒海而来……到了此时，一个人就再也没有畏惧、没有不耐的犀利的心智——这时候他所有的力量都在掌握之中……如果一个人……从其命运中全身而出，他可以称得上是饱学之士；至少是在他成功地击退最后的、顽强的敌人的那一刻。那一刻的清澈、力量与明智已足矣。<sup>[1]</sup>

唐璜所提出的借由麻药达到知识，令人想起巫师预言式的知识、药师的仪式性的功能，以及各种音乐系统之间的相互作用。

音乐，就像麻药，是直觉，通往知识的道路。一条道路？不——一个战场。

---

[1] 《魔鬼的草药与微烟》( *L'herbe du diable et la petite fumée* ) ( *Soleil Noir* ), 第 106—110 页。

## 第二章 牺牲

节庆与忏悔，暴力与和谐。<sup>[1]</sup>在权力的高度不稳定中，这世界的两种行列、两种阵营、两种生活、两种关系，围绕着光和黑暗之井，嘈杂喧嚣，相互争胜。而四周，人们日常的劳动、一种奇异的圆圈舞、教堂门畔孩童的嬉戏，以及一个忏悔者的队伍，种种都是音乐和权力神秘动力的重要面貌。

在宗教秩序和节庆中的失序相互冲突的两者，背后隐藏着各种可以想象的秩序。穷人们戴着面具在粗陋的聚会所旁边寻找乐子，富人们则过着四旬斋，把救济品赏给列队在教堂门外的乞丐们，炫耀他们的财富。在嘉年华会的游行行列中，一

---

[1] 我们讨论勃鲁盖尔的画《嘉年华会和四旬斋的对抗》( *Le Combat de Carnaval et Carême* ), 其复制品印于《噪音》法文版的封面。

个隐藏在面具后的音乐家、~~悲恸而不安~~，~~站在~~擲骰者身边。和谐与不和谐。秩序与无秩序。在这种欢乐的悲哀和严峻的权力象征性的对立之间，在不幸的化为节庆、财富披着忏悔外衣之间，勃鲁盖尔（Pieter Brueghel）不只给了我们一个世界的灵视，他还使人们听见这灵视——或许这在西方艺术是空前的。他让人们听见他对人间冲突噪音的冥想以及寂静以胜利之姿化节庆为乌有的危险的沉思。

一种冥想？一种预言。暧昧而多样。开放给所有的诠释——而我的诠释是：它是对陷在政治经济学中的教育走向今日之路的一种预测。

嘉年华会与四旬斋的对抗是两种根本政治策略，两个文化体制和敌对意识形态的战争：节庆，其目的在于通过神祇的牺牲使每一个人的不幸变得可以忍受；苦修，其目的在于经由对永恒的许诺使每一个人生活的疏离感可以承受——替罪羔羊和忏悔。噪音和寂静。

勃鲁盖尔在充满生命的空间让这样的冲突上演着：自然的噪音，工作和嬉戏的噪音，音乐，笑声，抱怨声，喃喃声。那些在我们现今日常生活中实际上已经消失了的噪音。一种是共鸣也是边际的考古学：除了中产阶级和忏悔者之外，每

一个画中的人物都以身体的残缺和时间的伤痛显示其印记。对于残缺和噪音的绘图法。一种空间的病理学。一种经济和宗教秩序统治的先驱。勃鲁盖尔看到了噪音和相异性，以及寂静和匿名之间深邃的同一性。他宣告了两种根本社会绘制的战争：规范和节庆。

不过显然他并非幻想。在他的时代里，前途不存在于节庆之中，而存在于规范之中；四旬斋的行列在中产阶级、女人和教会的支持下以胜利之姿往前迈进。宗教变成秩序的工具、政治权力的支持者，使苦难合理化，并教导青年循规蹈矩——当这些逆转发生之际，勃鲁盖尔使人们听到六百年的奋斗，不过是为了使节庆在仪式中，使嘉年华会在牺牲中，化为无声。

在他之前三百年，教会颁布教令说，“在圣诞节前夕，教堂禁止演出任何剧场舞蹈、不入流的娱乐、歌者聚会，或者俗世歌曲，这一切会挑动听者的灵魂犯罪”（亚威农会议 [Concile d'Avignon]，公元1209年）。该教会禁止“妇女聚会跳舞或唱歌，进入墓地或圣地，无论着何种服饰”，也规定“修女不得做前导带领歌舞行列绕行教堂或圣堂，不论在她们自己的修院之内或之外，该种活动即或俗世女性都不被允许参加；

因为依据圣格里高利 (Grégoire) 的训示, 在星期日应辛勤掘土而不跳舞” (巴黎会议 [Concile de Paris], 公元 1212 年)。该教会并敦促“教士禁止群众进入教堂或墓地聚会来唱歌跳舞, 否则被逐出教会……任何人如果在圣教堂之前跳舞而具悔意, 判三年苦修之刑” (卑耶会议 [Concile de Bayeux], 公元 14 世纪初)。

而在他之后三百年, 政治经济学接替教会, 继续堕入寂静的追求, 驯服音乐家, 并且强行推出其噪音。在 17 世纪之初, 经济机构打破沉寂并且抢去人们的话头。生产变得嘈杂; 交易的世界垄断噪音, 音乐家成为镌刻于金钱世界的一些名字。

今天, 噪音获胜且凌驾于人的感性之上……今天不只在大都市的喧闹氛围里, 也在昨日之前仍是静谧的乡村之中, 机器制造出如此多样且互相抗衡的噪音, 使得纯净之音由于其微弱和单调而不再激起任何感觉的涟漪。<sup>[1]</sup>

在勃鲁盖尔的绘画之中虽很少描绘音乐, 但

---

[1] 鲁梭罗:《噪音宣言》( *Manifesto dei Rumori*, Milan, 1913 )。

却奇迹似的显示出音乐与金钱以及政治经济学碰触时的深度本质。首先，音乐——暴力的导引者，相异性的创造者，噪音的升华者，权力的附属物——在节庆和仪式中，将世界上各种噪音加以秩序化。人们听后，加以重复、正统化、装上框框，然后它宣告了一个以新奇事物和外观为基础、全新而整体的社会秩序的建立。

于是一个巨大的冲突围绕于一个井——灾难之点；它是两种社会秩序和两种权力关系的冲突。而贫穷存在于两个阵营之中：在一方，它被压迫；而在另一方，它又逾矩而出。在一方，它温暖、发光且坚牢；在另一方，它寒冷、黑暗而孤寂。音乐只存在于光亮之中，在犹太圣墓旁边——遮着布幕的异教徒祭坛。在那儿，它紧靠着骰子，玩着纸牌：音乐是仪式和祈祷脆弱的秩序，暴力边缘的和谐。除此之外，是寂静。忏悔者有《耶利米哀歌》(*Leçon des Ténèbres*) 伴奏，否则会有隐藏的音乐家奏出轮舞的节奏。

这种音乐的配置，浑然可见或不可见，呈现出四种简明易懂的音乐政治经济学的重要形式。你看着音乐和节庆——一种异教徒牺牲祭礼的拟像——为伴，和面具的嘉年华会的游行为伴，然而，你几乎无法察觉它在忏悔者和轮舞的行列之中。

节庆、面具、忏悔者、轮舞。四者绕着井和马旁而转，是死亡也是商品。音乐的四种可能状态和社会能接受的四神形式。在一幅西方最伟大的画作之中，这种象征的配置以及现代对音乐的动态政治经济学的观念之连结是惊人的。当我第一次得以从绘画中获悉此种连结时，我为之震惊，至今不已。然而勃鲁盖尔对噪音形式的沉思一定听到了这些形式如何和可能的权力息息相关。于是他为每一可能的事物作画：他指引我们大可不必在画中读出历史的意义，历史的意义已因画中意象的循环以及不断变动的相互渗透而不可复得。我们必须从画中倾听音乐，音乐设立了仪式的秩序，然后成为秩序的拟像，最后横跨到四旬斋那一行列，像必备的营养品——鱼一般被贩卖。

即使一个人并不想倾听他的直观的洞察，但这幅画不可避免地提醒他，人们现今对于音乐的意义与角色的认知是与过去不同的。勃鲁盖尔疾声地说出，音乐和所有通称的噪音都是权力游戏的赌本。它们的形式、来源和角色都随着、也借着权力系统的转变而变化。陷于商品的音乐不再有仪式性。它的符码和原始用法已被摧毁；跟着金钱，另外一种符码出现了——是第一个符码的

拟像和新权力的基础。

那么，为了建立音乐的政治经济学，我们必须重新发掘这个旧有的符码并解读其意义，以便知道它如何通过交换，转化为一种使用价值——一种倒退的形式，一种其仪式本质的荒芜记忆，宗教衰微的机能性模式。

音乐一直是一种符号。它成为非仪式性、自给自足、商业的符号为时尚短，不足使人开始研究它的量化与乐趣。要详析人类生产模式的政治经济学，首先必须探究该模式在转化为商品之前的社会用途以及其用法（usage）的产生。例如，以椅子的政治经济学为例，必须先分析其用法，而且用法的分析应先于其生产条件的研究。先天地，椅子的用法是好解的。<sup>[1]</sup>然而，音乐的用法显然比椅子难解，虽然有太多的假专家仍自我局限地将音乐的用法定义为自倾听中得到的愉悦。事实上，音乐的自身并无用法可言，而是表现在与声音、音乐风尚有关之符码的社会意义，以及它所服务的权力系统。政治经济学被设计来分析物质世界，其概念完全不适用于此，它们被那些对

---

[1] 再一次，《嘉年华和四旬斋的对抗》展示了椅子一个引人入胜的象征，椅子是权力的属物和悔改的工具。



生产和记号用法的研究搞得支离破碎。

依据我的思考方式，而这也是我想要在本章建构的，音乐的根本地位必须通过噪音的根本地位来解读：

噪音是一种武器，而音乐，在最初的时候，帮助这武器的生成，将之驯化、仪式化，成为仪式化杀戮的一种拟像。

在其后各章里，我要举证显示音乐在成为财富来源之后，预示了符码的毁灭；换言之，我想要显示资本主义——私营的或公营的——对音乐和团体噪音的影响，以及它如何导引、控制、压抑论述并试图毁灭意义。此外，我想要确定什么样的颠覆性文艺复兴正在进行着。<sup>[1]</sup>

## 音乐的空间：从牺牲的符码到使用价值

在商业交易之前，我们看到音乐在社会组织之中发挥一种非常明确的功能，我称之为牺牲的(sacrificiel)符码。此种符码化赋予了音乐一种意义，一种超越其本身内在结构的运作方式，因

---

[1] 在此处，本章变得较为理论性，第一次阅读时大可以跳过不读。

为此种符码化将音乐篆刻于生成社会的那个权力之中。

所有的音乐均可定义为依据某种符码（换言之，依据排列的规则和次序的法则，在一个有限的空间，声音的空间）所组合的噪音，理论上这种符码应能为听者所理解。倾听音乐就是接受信息。然而，音乐不能等同于语言。语言中的话语通常有所指涉（signifié），而音乐与之相当不同：音乐虽然有精确之运作方式，却从未像语言形态那样有一种稳定的指涉。音乐不是“一种蕴藏于声音而非文字的神话符码”<sup>[1]</sup>，而是一种“没有意义的语言”<sup>[2]</sup>。它既不具意义亦不具确定性。

故而，当索绪尔（Ferdinand de Saussure）想要以区别能指（signifiant）与所指（signifié）来将音乐放入语言的双重结构这个框框时，他将语义学的系统外加在声音之上：“我们看不出来何者阻碍了一个既定概念和一连续声音之间产生关联性。”德里达（Jacques Derrida）写道：“在语言产生之前没有音乐”，亦含蓄地表达了相同的看

---

[1] 列维-斯特劳斯：《裸人》（*L'homme nu*, Plon, 1971）。

[2] 同上。

法。此种理论并不纯然是理论性的假设。因为如果它是正确的，音乐将不仅是可翻写——因此可解读——的论述，同时所有和语言分离的音乐将被判定为“退化”（*dégénérée*）（如卢梭）<sup>[1]</sup>。

我认为，音乐的起源不应从语言传播中去探究。当然，鼓与歌长久以来一直承载语言学上的意义。然而我们没有可信服的理论证明音乐是一种语言。往该方向申论的尝试都只不过是蹩脚的自然主义者或最世俗的炫学者的掩耳盗铃之举罢了。音乐信息是无意义的，即使是为了阶级性的论述，而刻意赋予某些音一个（必然是基本的）意义，也是如此。

事实上，音乐的意义化要复杂多了。虽然声音和音素（*phonème*）一样，由它和其他声音的关系决定其价值，但实则更为复杂：那关系乃深植于一种特定的文化；音乐信息的“意义”（*sens*）表现在全球性时尚，在其运作方式，而非每一个声音元素并置的意义之中。

---

[1] 《语言起源论》（*Essai sur l'origine des langues*），收集在卢梭《全集》（*Œuvres Complètes*, Gallimard, 1962），卷二。

### 使用价值和牺牲符码

音乐的运作方式在它进入市场经济，转型为具有使用价值——使用价值系将“自然物质以适于（人们）需要之形式呈现”<sup>[1]</sup>——之前即已存在。它的主要功能不是依靠花在它上面的劳力多寡而定，而是依靠它和权力符码的神秘契合，以及它如何有秩序地参与社会组织的成型过程。我要说的是，这功能在先天上是仪式性的，换言之，音乐在所有商业交易之先，就已经创造了政治秩序，因为它是牺牲的一种次要形式。在噪音的空间里，它象征性地显示出导正暴力和想象的重要性，将杀戮仪式化以替代一般暴力的重要性。它也指出如果将个人的想象升华，社会就肯定可能形成。

当音乐的场所改变，当人们开始在安静之中倾听音乐并以之换取金钱时，此一功能就逐渐消失了。然后权力的买卖之战出现了，一种政治经济学。

此假设有许多支脉。本书将一一予以阐释；在本书中，我将就理论范围加以细述以窥其一斑。读者或许已经察觉到，此音乐范畴上的假设理论

---

[1] 马克思：《资本论》（*Le Capital*），普莱德版（*La Pléiade*），卷一，第728页。

运用了吉哈德<sup>[1]</sup>对仪式牺牲的发现：仪式性牺牲扮演的角色较一般所知更广，它是普遍暴力的政治导引者和替代者。我们记得吉哈德曾说过，在古代社会中，大多数人活在认同的恐惧里；此一恐惧引发了模仿的欲望、对立，并使得无法控制的暴力像瘟疫般扩散——“本质的暴力”（*violence essentielle*）。以他的观点，为了对付这种社会差异系统的崩毁，所有的社会都建立了政治的或宗教的权力，其角色在于通过一个替罪羔羊的任命来封锁暴力的散布。替罪羔羊的牺牲，真实的或象征的，使所有可能的暴力两极化，重新创造出差异性，一种阶级组织，一种秩序，以及一个稳定的社会。因而牺牲者赋有特殊地位：同时是被排除和被崇拜者。权力与顺从。上帝与虚无。

为了显示音乐在成为商品之前是替罪羔羊牺牲的一种拟像，同时它也分享相同的功能角色，我们必须确立两件事情：

首先，噪音乃是暴力：它使人纷乱。制造噪音乃是打断信息之传递，使之不连贯，是扼杀。它是杀戮的一种拟像。

其次，音乐乃噪音的一种导引（*canalisation*

---

[1] 见《暴力与神圣》。

du bruit), 所以也是杀戮的一种拟像。它是一种升华, 一种想象的剧烈化, 同时也是社会秩序和政治整合的创造者。

有关噪音的落实于形式、它的符码作用以及它如何在原始社会中被感受等理论, 应该先于或同时于对音乐这种以声音为最终形式的人为作品的研究。

音乐的政治经济学应以它所强调的本质——噪音——和它在人类起源之初的意义的研究为其出发点。

### 噪音, 杀戮的拟像

噪音是一种共鸣, 它在信息发射的过程中干扰听觉。共鸣则是一组有确定频率、不同强度, 同时发出的纯声。至于噪音呢, 它本身是不存在的, 只有当它和将它镌刻在其中的系统发生关联时方始存在: 发射者, 传递者, 接收者。信息理论以更概括的方式使用噪音(或者说, 转喻)的概念: 噪音是指干扰接收者收受信息的一种信号, 即使该干扰信号对接收者也具有意义。早在噪音被赋予这个理论性说法之前, 人们对噪音的感受一直是毁灭、无秩序、污染、一种对建构符码信息的侵袭。在所有的

文化中，它都与武器、褻渎、瘟疫的观念相关联。“犹大君王和耶路撒冷的居民啊，听耶和華的话，万君之耶和華，以色列的神如此说，我必使灾祸临到这地方，凡听见的人都必耳鸣。”（《耶利米书》，19章3节）“当他们听到了再生的鼓声，他们充满了惧怕”（Al Din Runir, Divani, Shansi Tabriz）。

在生物学的事实上，噪音是痛苦的来源。在超越某一限度后，噪音成为死亡的无形武器。耳朵，这个将声音由信号转化为脑所接收的电振的器官，在声音的频率超过两万赫兹，或当其密度超过80分贝时，可能会受损，甚至于毁灭。其他诸如智力的消退、呼吸及心跳加速、高度紧张、消化不良、神经官能症、语言习惯改变等等，都是环境中过度的噪音造成的结果。

死亡的武器，由于工业科技的诞生而出现。然而如同死亡只不过是过度的生命，噪音一直被看作是精神高涨的一个来源，一种能够治疗毒蜘蛛咬伤的药方，或者像柏西厄·索瓦济（Boissieu de Sauvage）在他的《疾病分类学方法论》（*Nosologie méthodique*）中说的，可以治疗“十四种形式的忧郁”。

### 音乐作为牺牲的拟像

既然噪音是死亡的威胁，它也为当权者所关切；当权力在它所激发的恐惧上，在它建立社会秩序的能力上，在它暴力单一独占上找到合法基础时，它专擅了噪音。在大多数的文化中，噪音的主题，它的倾听模式和形式，均与宗教理念的起源有关。在世界形成之前，存在着混沌(Tohu Bohu)、空虚以及无所不在的噪音。在《旧约圣经》中，人在犯了原罪之后才听到噪音，他听到的第一声噪音是上帝的噪音。

音乐接着成为和最原始、慑人的噪音——祈祷——的沟通者。此外，它具有安定人心的外显功能：传统的音乐学认为音乐是控制惊慌的工具，它可以将焦虑转换成音乐，将不和谐转成和谐。莱布尼兹写道：

伟大的作曲家经常混合和谐与不和谐的和弦以便激励听者，刺激他，如此他会更为其所感动，同时在一切恢复秩序时更大大地感其愉悦。

一路到爵士乐，我们都发现同样的过程运作着：



柯林·弗莱契尔 (Colin Fletcher) 所作的一篇唯一研究暴力与摇滚乐关系的论文指出, 音乐具有吸收暴力的本质, 同时可重新将暴力疏导为制作音乐之能力, 或者成为对某些团体或歌者的同类式但非暴力的支援。<sup>[1]</sup>

于此, 音乐之游戏类同于权力之游戏: 独享对暴力的权利; 激起渴求然后提供安全感; 激起失序然后提议建立秩序; 创造问题并加以解决。

然后, 音乐在声音的领域中反弹, 一如对牺牲导引暴力的回声: 消除不和谐音以避免噪音散播。像这样, 它在声音的空间里模拟着杀戮的仪式化。

音乐回应着噪音的恐惧, 重新创造出声音之间的差异, 压抑仍续存的不和谐音的悲剧向度——正如同牺牲对于暴力恐怖的回应一般。音乐自存有以来一直是一种杀戮权力独占的拟像, 一种仪式性谋杀的拟像。音乐是权力的必要属物,

---

[1] 吉勒 (Charlie Gillet): 《城市之声》( *The Sounds of the City*, Outerbridge and Dientstrey, 1970 ), 第 300 页。参考弗莱契尔 (Colin Fletcher) 之《新社会与流行过程》( *New Society and the Pop Process*, London, 1970 )。由道弗 (P. Daufouy) 与沙顿 (J. P. Sarton) 著《流行音乐 / 摇滚》( *Pop Music/Rock*, Champ libre, 1992 ) 引用。

它具有和权力一样的形式：是发自某一强制性的、纯粹语法的论述的单一中心，那论述可以使它的听众意识到一种共通性（communauté）——但是也可以使它的听众反对它。

把噪音当作杀戮而把音乐当作牺牲的假设是不易被接受的。这些假设意味着音乐具有牺牲的功能；听噪音呢，有一点像是被谋杀；听音乐则是参加一场仪式性的谋杀，有着所有的危险、罪恶，不过也伴随着心安；掌声是一种肯定，在暴力被引导之后，牺牲仪式的观众有可能重新练习必要的暴力。

要在象征性社会中音乐的地位的脉络下证明这些假设，必须通过对音乐和神话关系的分析。令人好奇的是，目前尚无对此相当根本的问题的一般性研究。实际上，我们对于与神话时期同时的音乐的地位一无所知。

列维-斯特劳斯（Claude Levi-Strauss）在他的研究中，曾试图显示音乐在我们社会中已经成为神话的替代品。更精确地说，他认为当人发明赋格（fugue）——一种和神话相同的作曲形式——时，神话传承的一部分便走向了音乐，其他的部分则走入小说。如是，则我们可以把从蒙台威尔第（Claudio Monteverdi）到斯特拉文斯基

(Igor Stravinsky) 的主要音乐形式看作象征性社会神话的替代品。他由此演绎出一个音乐家的分类系统，包含对音乐论述的规则加以评论的符码音乐家 (les musiciens du code) (巴赫、斯特拉文斯基、韦伯恩 [Anton von Webern])，着重详叙的信息音乐家 (les musiciens du message) (贝多芬、拉威尔、勋伯格)，以及以叙述将他们的信息符码化的神话音乐家 (les musiciens du mythe) (瓦格纳、德彪西、贝尔格 [Alban Berg])，故而神话乃是经由信息产生的符码，经由叙述产生的规则。

但是在列维-斯特劳斯的作品中完全没有阐释与神话同时的音乐的地位。我以为，音乐并非只是神话的现代替代品，它存在于神话的时代里，在神话之中显现出它的主要运作模式，亦即作为仪式化牺牲的拟像和对社会秩序的可能性做一个肯定。关于音乐是牺牲之拟像的假设，我们至今只在声音空间和社会空间之间的平行互比中讨论过，这层关系事实上出现在许多神话中，虽然是以一种隐晦的方式存在。我只举下列三个例子：

首先，在中国，我们发现相当多对此种关系十分明确的表达。例如，司马迁说：“礼乐刑政，

其极一也，所以同民心而出治道也。”<sup>[1]</sup> 在希腊，海妖（Sirènes）的神话就十分清楚了：所有听到她们歌声的人都会死去。唯一的例外是尤利西斯，他是替罪羔羊的拟像，注定无力命令他的水手，因为他们宁愿变聋以躲避声音的暴力。

最后，在日耳曼世界里，我们找到了或许是最好的和最具启发性的与音乐有关的神话：大老鼠侵略了城镇，城里的官员试图毁灭它们，于是找到了吹笛者，听音乐出了神的老鼠们淹死了，官员拒绝履行和吹笛者的协议，于是吹笛者施报复于同样被音乐迷住的孩童身上——这个情节使汉梅尔的花衣魔笛手（Foueur de fiûte d'Hamel）成为一个经典神话。事实上，所有我假设的因素都可在其中找到：音乐作为暴力的消除者，其运用是为了取得金钱；合约之违背；音乐逆变成为对付孩童的暴力工具。在此，金钱成为死亡的播种者，粉碎了原本经由音乐重建的社会和谐。

我认为，在神话中，音乐确定了社会形成的可能性。这是重要的一点：音乐的秩序模仿了社会秩序，而它的不和谐的部分则表达了边际性。音乐的符码模仿了社会接受的规则。就因这层关

---

[1] 夏瓦耶（E. Chavannas）译注，《史记》（Leroux，1895）。

联，辩论自然的音乐符码和客观的、科学的、普遍的和谐性两者的存在，便显得重要；我们将在稍后回来探讨这个问题。如果这样的一种符码的确存在，那么就有可能推论出在政治中存在一种自然秩序，而在经济中有一种普遍平衡。

在这种关联之中，我们也可以明了何以孔子会有这些超凡而玄奥的反思：

尔以为必行缀罩，兴羽籥，作钟鼓，然后谓之乐乎？言而履之，礼也；行而乐之，乐也。<sup>[1]</sup>

上述玄奥的陈述已道尽一切。如果把音乐看成是牺牲仪式的特性，牺牲仪式把社会理想化，则一切都变得清楚明白——它和死亡之独占息息相关，也与对来世沟通的控制（因此也和祈祷）关系紧密。

毫无疑问，音乐是和宗教平行相倚的一种策略。音乐的导引力量和宗教一样，十分真实，而且十分有效。如同个人，一个社会如果不重新

---

[1] 库夫赫 (S. Couvreur) 编译:《礼记》(*Li Ki, ou Memoires sur Les bienséances et les cérémonies*, 1899), 卷二, 第15章, 第897页。

经历其恐惧之种种面貌，就无法得到精神病的痊愈；而在骨子里，音乐也引导人去重新经历噪音被赋予形式的过程，而疏导属于本质的暴力。

音乐家：被牺牲的执行牺牲者；受崇拜和弃逐的法马肯（Pharmakon）；伊底帕斯和狄俄尼索斯。他的工作，因为具宗教性而具政治性，系用以整合并导引渴望、暴力、想象，并且镇压边缘者。但除此之外，因为它是死亡的威胁，所以它打破规范；它做先锋；它预言一种与知识之间新关系的形式，以及新生权力的新形式。

我相信此假设是崭新的，即使一些音乐学者已经往此方向迈开了步子。举例来说，阿多诺绝妙无比地把音乐说成是“和解之承诺”（*promesse de reconciliation*），隐含赋予音乐以牺牲仪式在所有宗教程序中重要功能的意思：用社会秩序来安抚人民。音乐的产生，在最初之时，具有秩序的创造、合法化和维持之功能。它的主要功能不能从美学中追寻——美学是现代的发明；而是在于它参与规范社会的效果。音乐——杀戮景象之中的娱乐，伪装在庆典和逾越的面具之下的拟像组织者——创造了秩序。每一种人类的产物在某方面来说都是人与人之间的调解者和区分者，因此在某一种意义上，可以说是暴力的导引者。

我并不是说音乐在产生时，在本质上只具仪式性。事实证明，从最早的时代起，音乐就存在于劳动与日常生活的活动之中。它构成了集体回忆并组合了社会，通常没有拉德克利夫-布朗（A. R. Radcliffe-Brown）所描述的那样理想：

在安达曼群岛中，每一个人都写歌，孩童在非常小的时候便开始学习作曲的艺术。男人在砍制小舟、制弓或者划舟时作他的曲，轻柔地唱给自己听，直到他满意为止。然后他开始等机会公开演唱，为此他必须等待一段舞蹈……他唱他的歌，而如果成功的话他就重复许多次，之后呢，那首歌就成为他演唱曲目的一部分……如果那歌不成功……作曲者便放弃它而且不再重唱。<sup>[1]</sup>

音乐活生生存在于所有的活动之中。它是在庆典里的集体选择过程，符码的集体囤积和储藏。不过这和我要在此强调的必要功能并不冲突：宗教和集体化的生活形成了一个整体，而音乐的牺牲性的塑成使它在社会之中的恒常存在具有意义。

---

[1] 拉德克利夫-布朗：《安达曼岛民》（*The Andaman Islanders*, 1964）。

我们谈的不是一种次要的功能。它的根本功能性是纯粹秩序。音乐从最初就一直是用以确定社会生成的可能性，这不是偶然的。

音乐的牺牲仪式符码化是以一个活络的象征系统为中心而组成的，最后崩解了。内在和外在的噪音对符码和整个网络系统施以暴力。同时，金钱介入其中，加大了存在于音乐本身的裂痕。在此，符码的变动是可以预见的：它显示并预告社会符码的全面性的转换，之后音乐和金钱之逻辑又强化了 this 符号转换的过程，符号因而从噪音的帝国延展至物质的帝国。

一种符码的变动正在音乐之内进行着，预示了政治经济学上的危机。

## 符码的动力学

音乐引进了弹奏工具（人声、乐器）、储存场所（北非或西非的吟游乐人、中世纪吟游乐人、乐谱、唱片），以及传播网络，亦即一组将音乐来源和听众相连接的渠道。于是，在牺牲符码之下，音乐不只是在牺牲之场所能听到，而且在所有日常生活以及活动之场所也能听到，它扮演着整合



者和颠覆者的暧昧角色。在经济破坏了这个网络之后，便产生了新的音乐流通模式，有了其他可供音乐表现、听闻和交易的场所，有了其他的网络。这些网络改变了音乐。不过同样地，要点是它们预示了社会组织将有十足的变化，一种整个经济生产模式的改变。

在概念上，我们可以分出四种必要的网络和四种音乐流通的可能形式以相对于四种可以规划的根本结构。每一种网络都有着某种相关科技以及不同层次的社会结构。它们一个接着一个，并在音乐的经济学中互相渗透交融。我们将试着去了解它们的结构以及金钱和资本主义的竞争过程在它们的变动中所扮演的角色。

#### 四种网络

第一种是牺牲仪式的网络，前已述及。它是象征性社会所有秩序、神话以及宗教、社会或经济关系的传播网络。它在意识形态层次是集中化的，而在经济层次则是分散化的。

另一种新的音乐网络与代表/再现同时出现。音乐成为一种在特定场所的表演，例如音乐厅，仪式拟像（*simulacre rituel*）的封闭空间——为收取入场费而必须做范围的限制。

在这个网络中，音乐的价值乃是它作为表演（spectacle）的使用价值。此种新的价值模拟并取代了音乐在前一种网络中的牺牲价值。演奏者和演员是一种特别的生产者，由观赏者付给他们金钱。我们看到此网络表现了整个竞争式资本主义——资本主义的原始模式——经济的特征。

第三种是重复的网络，出现于录音技术诞生的19世纪末。录音的技术在50年的时间中被创造出来，是一种贮存再现的方法，借由留声机唱片，形成一个音乐经济学的新的组织性网络。在这个网络中，每一个观众和一个实质物体有着单独的关系；音乐的消费个人化了，模拟牺牲仪式的拟像，一种盲目的表演。音乐网络不再是社交的形式，不再是观众见面和沟通的机会，而是一种大规模制造大量个人音乐的工具。进而，这个新的音乐网络预告了资本主义体制中所有社会关系被重复大量生产的新阶段。

最后，我们可以想象最后一种网络，超越交换性的，在该网络中，音乐以作曲的方式存在。换言之，在该网络中，音乐是为了音乐家自己的愉悦而弹奏的，是自我沟通，除了自娱外别无他用；根本上是不属于沟通的范畴，是自我超越，是一种孤独的、自我本位的非商业行为。在

这个网络中，听众所听到的是作曲者或演奏者为了要倾听而创作或演奏的内容的副产品。就如同一本书只不过是作者为了要书写而写出的书中内容的一种副产品罢了。在某些极端的情形中，为了避免音乐作品的内容为演奏所限，音乐甚至不再为了被聆听而作，而是为了被看 (*être vu*) 而作——例如贝多芬，其作品充满各种解释的可能性，而他因为耳聋只能阅读其音乐。音乐作曲于是提示了一种激进的社会模型，在其中身体 (*corps*) 不仅能生产、消费，甚或与他人建立关系，同时也能独立寻求愉悦。这个网络迥异于前述的所有网络；这种个人超越的能力是其他各种网络所未有的。在具备仪式性牺牲、再现的言说或者阶级性与重复性沟通的社会里，个人本位的愉悦受到压制，音乐只有在作为社交工具、观众欣赏的演出或作为付得起钱的消费者的“美丽”的存货时，方具有价值。然而，当这些传播的模式崩溃时，音乐家所余者只有自我传播了。同样地，这个网络走在它的时代之先，是整个社会体制全盘演变的前导。

### 秩序、符码、网络

音乐在每一种网络，就如同在每一个信息中，

均可以创造秩序。从一般性和理论上言之，在信息理论的架构里，听者在聆听音乐所带来的信息时，即减低了他对现世状态的不确定感。欧拉（Leonhard Euler）甚至从此推论出美的定义是自形式中辨别秩序的能力：美是负熵的（néguentropique）。换言之，不同的网络创造出不同的秩序。

在牺牲网络中，音乐是仪式的一部分；音乐是牺牲的一种次要形式，牺牲的本质是创造秩序。

在再现网络中，音乐大体上是信息的流动，不过它可以为听者创造新秩序的条件。

音乐的重复，由于只是复制被录制的，做不到完美如初，同时毫无创新，所以经常造成失序：在重复之中，必须花费更多有价值的东西来维持秩序。

只有作曲网络在本质上是制造秩序的，因为在没有任何优先性符码的情况之下，音乐为观赏者创造了秩序。

### 断裂的过程：噪音秩序与巨灾之点

如果现存的符码无法规范及压制噪音，那么噪音可以打击、改造网络并将之摧毁。新秩序虽然不存在于旧秩序之中，但也不是无中生有的。它因新差异取代旧差异而产生。噪音则是在建构

符码中产生这些变动的来源。因为即便噪音包含了死亡，它的本身仍带有秩序；它带着新的信息。<sup>[1]</sup>这或许奇怪，然而事实上噪音的确创造了意义：首先，因为信息的中断意味着禁止传递意义，意味着审查和稀有；其次，因为在纯粹噪音中或者在无意义的重复中，经由未经导引的听觉，一种信息这种意义的缺席解放了听者的想象力。于此，不具意义乃具备了所有的意义，绝对的暧昧，意义之外的建构。噪音的存在有其道理，有其意义。它使得在另一种层次的体制上创造新秩序，在另一个网络中创造新符码成为可能。

有关噪音（或者甚至音乐）可以摧毁社会秩序并且代之以另一种秩序的想法并不新奇。柏拉图就曾说过：

这是一种无法无天，它轻易地（通过音乐）将自己巧妙地藏起……因为它应该只是戏剧的一种形式，是无伤的。它也从没有造成什么损害，除了在逐渐渗透之下，轻柔地流转在角色与人的追求上，并且从此扩大到

---

[1] 阿特兰（Henri Atlan）《现行体制中的阶层组织与信息》（*Organisation en niveaux hiérarchiques et information dans les systèmes vivants*, ENSTA, 1975）。

攻击他们的营生，并且从这些关系上以无由的特权对法律和组织进行对抗，直到最后，推翻了所有公的或私的事物……因为音乐的表现方式在尚未瓦解最根本的政治和社会习性之前是绝不会受到干扰的……因此我们的守护者必须建立他们的守卫室和监视所。<sup>[1]</sup>

此一说法和在价值的空间里破坏 / 重组的理念有关：“从历史和本质的观点来看，腐朽是生命的实验室。”<sup>[2]</sup>

不过这种噪音秩序亦伴随着危机而生。只有当它能在一个单一之点，在一种巨灾之中，聚萃一个新的牺牲危机，以超越旧的暴力而重新在另一层次的体制上创造出一种差异系统，噪音才能产生秩序。

为了让符码进行转变，为了让支配性网络改变，某种巨灾必须发生，就如同仪式在阻绝了必要的暴力之后势必要有牺牲的危机。

换言之，巨灾镌刻在秩序之中，正如同危机在过程中孕生：没有任何一种秩序不内含失序，

---

[1] 柏拉图：《理想国》( *La République* )，第 424 页。

[2] 马克思：《资本论》，卷一，第 4 篇，第 15 章。

同时毫无疑问，没有一种失序无法创造秩序。这包含着符码的动力。留下来的问题是噪音和秩序之间的承续，以及两者的互涉。

### 符码瓦解的动力

在音乐生产的颠覆过程中，新的语法对抗着现有的语法，这种颠覆就是噪音。诸如此类的变迁自古以来不断地在音乐上发生，在转变的网络中创造出新符码。所以我们可以这样解释，从希腊和中古音阶到调和的、现代音阶的转变是噪音对主宰的符码的侵略，而噪音本身注定会形成另一个新的符码。事实上，这个侵略的过程只有在现存符码已经因使用过久而式微的情况下才会成功。

例如，在两个世纪中，调性系统打开了乐声组合可能的巨大领域，造成音调组织过多并且逐渐损坏。浪漫音乐的巨大影响力宣告并终止了这种作为音乐秩序工具的符码。后来，系列符码 (code seriel)，19 世纪决定论的最后形式化，被拓展出来，然后崩溃，解放了随机 (stochastique) 音乐。在那之后，任何固定音阶和主宰的符码都没有了。每一个作品都创造了它本身的语言基础，不再墨守基本规则。

噪音似乎在重新建构愈来愈没有主宰意味的

音乐秩序：当音乐成为独立的、创作的活动，不再是仪式的一部分，其内在符码便开始瓦解。跟数学的发展相似（音乐符码通常对数学有相当的依赖性），音乐朝向一种纯粹句构演化。所以，当傅立叶（Jean Baptiste Joseph Fourier）和赫姆荷兹（Hermann von Helmholtz）将声音分解成无限系列的纯粹和谐音调之后，形成了巨大的音乐作曲理论。当马尔可夫（Andrey Andreyvich Markov）建立了他们的随机音乐程序的理论时，我们也看到了完全声音空间、声音粒子形象的理论基础。不过即便如此，到今天音乐还有无以计数的形式是无法用数学来表现的：不谐和音、秩序和失序的混合、切分音、突然改变、和谐的重复。每一种网络都将它的组织推到极致，直到它也为自身的破坏、自己的噪音创造了内在条件。对于旧秩序是噪音，对新秩序却是和谐：蒙台威尔第和巴赫对复调音乐的秩序而言是创造了噪音，韦伯恩对于调性秩序而言是创造了噪音。而拉蒙·杨（Lamont Young）则是对于系列秩序的噪音。

但是外在于现存符码的噪音也可能造成该符码的改变。例如，新科技被视为可以强化符码的外在噪音，其在传播过程的改变经常大大地转化了符码。举例而言，录音原先最大的用意虽然是



用以强化并扩大原有的言说模式，然而事实上给该言说的内容地位带来了一种冲击；网络修正了表现信息所倚的符码。举另外一个例子，印刷品重制的原则损害了它之前的言说模式的权威：第一手的、真切的、唯一的、写成手稿的言说。它甚至于打破了当时的共同语言；印刷原本被视为使拉丁文用途普遍化的工具，最后它却毁灭了拉丁文。新的媒介与其网络本身于是成为共通的语言，成为权威扩散的新形式，准予片断式内容出现。在公元 16 世纪，印刷术使方言获得发展和再生，因而造成民族国家意识的再次觉醒。符码偏离原始用法对现有的当权者构成重大的危机，以至于他们有时候会转换他们的语言形态系统，以便从新的网络中得到好处。

在音乐上，乐器经常先于它所表达的音乐形式；这可以解释为新的发明会具有噪音的本质；一种“可知的理论”（*théorie réalisée*）（利奥塔 [Jean François Lyotard]），乐器经由它所呈献的可能性，促使新音乐、更新的语法诞生。它使一种新的组合系统成为可能，为音乐用法可能表现的全新探险创造了开放的领域。贝多芬作第 106 号奏鸣曲，第一支为钢琴所写的作品，是不可能以他种乐器演奏的。同样，吉米·亨德里克斯让

电吉他的使用臻于完美，他的作品如果缺少了电吉他，便毫无意义。不过并不是所有的乐器都可以为新的组合开启新局。本杰明·富兰克林（Benjamin Franklin）发明而为莫扎特使用的玻璃碗琴（glass harmonika），以及舒伯特曾经使用的吉他式大提琴（arpeggione），均已不存。

这种（经由内在和外在于噪音）符码的双重决裂过程，一个网络接着一个网络，毁灭了音乐的社会化功能。音乐不再是商业社会巧工之洋中的“人间岛屿”。声音物件本身已经成为巧工，独立于听者和作曲者之外，再现着，重复着。音乐以往用来调节出生、工作、生命和死亡的节奏；它被用来组织社会秩序。今天，绝大多数时刻它只是对过去文化的消费，或者是类似一般数学不变数的一种结构，反映意义的普遍性危机。沟通消失了。音乐家从在仪式中穿着富有教士的衣服到穿着肃穆的管弦乐制服，再到穿明星式华丽衣裳；而音乐也从一再精益求精的作品到很快便湮没无迹的物品。

音乐的仪式地位已经被它所对应的网络改变。它已经成为牺牲的孤独景观的拟像。观众已经成为个别化谋杀的共犯。暴力不再只限于战场或音乐厅，而是遍及整个社会。暴力的重复已不再是

对和解的承诺。当音乐压制了牺牲集体表现之机制，它并没有“打破复仇的对称……经由某些不同事物的介绍终止（这个）循环……现代人早就失去了对相互暴力的恐惧了”<sup>[1]</sup>。

在单一性重复的程序已经扩大至所有的生产之后，差异的结束解放了暴力并且粉碎了所有的符码。作曲于焉可以出现。作曲从符码的死亡得而滋生。

在符码的本质中存在着一种机制引致符码的断裂以及新网络的出现。然而音乐和金钱联结的动力催化了符码的毁灭。每一个符码或网络都和金钱有特定关系。金钱创造、强化，并且毁灭了它的某些结构。

## 音乐与金钱

当金钱初现时，音乐仍和实用价值习俗紧紧相联；其后，音乐在商品中沦陷，在其中被生产、交易、流通和审查。音乐不再是对存在的肯定，而成为有价之物。它的使用并未使它免于进入交

---

[1] 《暴力与神圣》，第47页。

易市场：自从社会的规律符码、禁止和牺牲仪式崩溃之后，音乐便失去定位，如同一种已经被人忘记了意义而只记得语法的语言。然而，没有一个社会可以失去秩序而存在，换言之，社会必须能稳定地维持差异，控制暴力和疏导非生产性的花费。故而，若非有某种东西不顾音乐的新地位而取而代之，不然就是音乐保持其作为调节性的权力工具——一种权力符码的根本形式，通过新的管道发挥其功能。

音乐成为一种商品，一种挣得金钱的方法。它被贩卖和消费。它被分析：它具有什么市场？能产生多少利润？最好的生意策略是什么？音乐事业，以及其所衍生之行业（出版、娱乐、唱片、乐器、唱机等等），乃是休闲经济和符号经济的要素和先驱者。

在音乐生产的过程中，哪一个阶段可以产生金钱？是否由于网络的不同而有不同的阶段，同时这是否可以解释网络破坏的原因呢？这个经济性的问题是复杂的，因为音乐作品乃是由许多步骤所生成的抽象形式，其结构因该作品所系的网络而不同：

首先，作曲者制作了一种程式、一个模子、一个抽象的演算法。他所写的乐谱乃是为了操作

者 / 诠释者所描述的一种秩序。

接着，诠释者以其乐器在声音空间中创造一个秩序，乐器是翻译乐谱的机器，用以解读作曲者符码化的思想。音乐的形式总是受到传送者和媒介的影响。

最后，这物品被生产、販售、消费、毁灭，用得陈旧过时。这涉及一切商品的生产过程，从乐谱到唱片。我们将看到劳动开始被需要，同时社会体系的生产也要配合。

此生产过程由于产品构成的网络的不同而有所不同。交换价值的生产模式，商品价值的累积模式，以及那造成网络断裂的不均衡状况，都各不相同。

每一种经济理论由于概念化形式的不同而对金钱的产生有不同的定位。

然而，这个问题是极端重要的：音乐中创造金钱的场所解释了成长的模式、不同角色之间的权力关系，以及影响整个网络的危机。

依据古典经济学，如果音乐产品可以使受益于它的人增加其实际工资以及工作效率，就可以创造财富。就这个观点而言，如果一个歌手可以增加其听者的效率，或者他的演奏可以使唱片销路增加，那他便能创造财富。因此他的生产力如

何和他的经济地位无关。同样，一个作曲者是否具有生产力乃在于他的作品是否有市场，与他得到酬劳的方式无关。

在另一方面，马克思政治经济学将金钱的产生单单定位于薪资阶级制造物资成品的阶段；结果是，在创造商业财富的过程中，作曲者被赋予了一个奇怪的地位。

在马克思政治经济学中，“音乐如何创造财富？”这个问题成了“哪一种音乐劳动可创造剩余价值？”，换言之，这如同试图去确立音乐中哪些是“生产性”劳动，哪些是能导致价值创造和资本积累的劳动。

简言之，对资本的积累有贡献而创造了剩余价值的劳动就具有生产力 (*travail productif*)，如果购买者只是为了产品使用价值的兴趣而购买，则该劳力是不具生产力的。在资本主义的生产模式中，只有创造资本的工资阶级才能算是生产者。所以根据这个定义，与古典经济学相对照，那么无薪工作者（例如作曲者，系以版税为所得），或者是受薪工人——他创造财富的方式只是隐微的——通过其生产活动所带动的消费，或是通过由其所提供的生产诱因——都不能算具有生产力。他们在资本主义的生产模式里创造财富，同时却

仍置身其外。马克思否定了这两种劳动的生产力本质，他写道：

我们不可以因为钢琴家刺激了钢琴的生产，或者因为他使倾听他钢琴独奏的工人有更多的精神和活力，就把他看成具有间接的生产力。只有能够创造资本的劳动是具生产力的，因此其余的劳动无论多么有用或有害，从资本化的观点来看都是不具生产力的。生产烟草是具生产力的，即使烟草的消费行为是无益的。<sup>[1]</sup>

即使在音乐家的事例中，也只有当他是工资获得者 (salarié) 时，才有所谓价值的生产。因此，可以引致消费或生产的活动本身并不能产生财富。同样，工匠从来不曾具生产力，马克思写下了其中的原由：

他们对我而言是商品的出售者而非劳动的出售者，因此这个关系和以资本交换劳动无关；也因此和生产与非生产劳力的区别无

---

[1] 马克思：《剩余价值论》( *Théories sur la plus-value* )，*Sociales* 编，卷一。

关，该区别完全在于劳动是被当作金钱或当作资本来交换的。它们既不是生产性劳动者，也不是非生产性劳动者，即使他们都是商品的生产者。但是，此一生产不归属在资本主义模式下。<sup>[1]</sup>

在这种差别中，只有经济面貌具有意义：如果市场上的劳动力用来换取资本，劳动便创造了价值；如果交换成为金钱（收入），劳动便没有创造价值。于是，一个音乐家，如果是为了某人一己之娱悦受薪工作，便不算具备生产力。他的劳动是用来换取工资或他种酬劳；这是两种使用价值的简单交换。不过，如果他受雇于一个娱乐事业者，在音乐会中演出，他便生产了资本并且创造了财富。在以上两例中，音乐作曲者都是不具生产力的。不过这种区别在资本主义中并不显现。

### 产生于音乐之外的金钱：制模者

读者可能已经从上面有关分类的讨论中看出，为了了解音乐产生金钱的过程所做的基本区分与音乐家的合法地位无关，而是与其生产网络有

---

[1] 马克思：《剩余价值论》（*Théories sur la plus-value*），*Sociales* 编，卷一。



关：音乐网络绝不仅仅是作为音乐分配的模式而已。音乐网络同时也决定了音乐生产的模式，更有甚者，决定了整个社会的生产模式。我们可以看到再现网络的经济法则和目前逐渐当道的重复网络的法则彼此是无关的。

首先让我们看看音乐的经济学如何在每一种经济网络中运作，以及从哪儿开始了金钱的创造。

音乐涉入经济活动的模式在每一网络中都各不相同。而且这种差异在网络的转递过程中扮演了主要的角色。

在牺牲网络中，音乐并不创造财富。生产性与非生产性的差别对巫师或者后来的吟游乐人而言是不相干的议题。吟游乐师的本身是不具生产力的，就如同从瓦格纳、布列兹（Pierre Boulez）到现在的大多数音乐家的作品一样。

通过音乐累积财富只出现于再现当中，再现创造了价值并且是宗教性衰亡发生作用的模式。在这个网络之中，价值的创造和累积不在作曲音乐家的控制之内。马克思自己对这个网络中价值创造的所在有过精辟的分析：

一个歌声如黄莺出谷的歌者是不具生产

力的工作者。当她贩售她的歌时，她是工资所得者或商人。但是同一个歌者，如果为某人所雇用，在音乐会中演唱并且挣得金钱，那么她就是一个具生产力的工作者，因为她直接创造了资本。<sup>[1]</sup>

职是之故，具生产力的工作者能够创造金钱，是演出者、乐器和乐谱的制作者。可是当作曲者从其作品的出售与演出收取版税时，他和与他有关的财富依然有着奇特的异化关系，因为作为一个独立的艺匠，他是处在资本主义生产模式之外的。不过，我们必须承认，他至少在两种情形下间接地参与了财富的生产：其一，当拥有生产力的工人（音乐出版工人）使用了累积的信息和资本（换言之，使用了他们过去的劳动——已被企业家据为己有的他人过去的劳动——以及他们目前的劳动），来制造一个销售物品（乐谱）；将乐谱再卖给音乐家（职业或业余的）便实现了剩余价值。第二种情形是，当靠工资为生的音乐家得到了乐谱而再现那个作品。

---

[1] 《经济素材》( *Materiaux pour l'économie* ), 第二章“生产劳动与非生产劳动”( *Travail productif et travail improductif* ), 普莱德版, 卷二, 第 393 页。

不过，作曲者的劳动本质上不是一种具有生产性的劳动，不能产生商业性财富。因此他在资本主义扩张之初，即置身于资本主义之外，除了当他以工资为生，贩售劳力给资本家时（就像一些电影音乐家的例子）。作曲家通常从贩售商品（乐谱）以及商品的使用（表演）所得的剩余价值中取得一定比例的酬劳，藉由版税法，作曲家得以在每一本乐谱翻印和每一场演奏中再度被生产。因此他的酬劳是一种红利（rente）。一种奇怪的处境：这一类型的工作者成功地保留了他们劳力的拥有权，避免成为以工资为生者，而是以红利为生者（rentier），汲取工资工人在商品的循环中以其劳动创造出来的剩余价值。有一种人是属于较普遍的范畴，其活动规模含纳了资本主义生产的整个过程，我称之为制模者（matricieur）。娱乐事业企业家是资本家；从事出版和表演工作的是生产性工作者。作曲家是红利所得者。这种情形并非不具任何意义。即使是对于了解音乐的独特性和音乐在模仿经济形态的先知本质，它也有重要意义。

从前述分析我们得知，如果一个人的创造力引发一个广泛物质生产的过程，通常是得到的酬金为红利所得：他的收入和他所提供的劳动量无关。反之，他的收入系于对该劳动的需求量。他

生产的是一种模子，并由此形成一个工业。

音乐家并非一个孤立的个案。在经济上存在着为数不少的节目制作者，制模者。在再现过程（手工艺品或者在资本主义）中，每一物品都是独特的，模子都只用一次。相反地，在重复的经济中，模子可以使用无数次。如果制模者的酬劳按销售物的次数计算，而不是依照他劳动的时间计算，那他得到红利将降低资本家的获利。这也就是为什么资本家为了其利益而将制模者纳为工资所得者的原因了。几乎所有的制模者都被大规模研究企业加以整合；他们失去了他们创作作品的所有权，同时无法从他人的使用权中得到收益。由此之故，音乐的研究是很重要的：如果产业的制模者在将来赢得和音乐作曲者一样的权利，如果对于创作所有权的垄断能够被使用者付费为基础的方式所取代，那么音乐经济学的成果便有可能扩及其他。很明白地，这些成果就是：作曲者特定的收取酬劳的方式大大突破了资本对音乐的控制；它保护了创作，甚至到了今天，仍然允许音乐家和资本家的权力关系的逆转。

这里我们必须问一个根本的问题：音乐究竟是一种例外呢，还是创作者得以重新支配其价格化劳动的先驱呢？战利品是资本。结果是不确定的。

现在我们可以修正以上的分析，以便更精确地区别再现和重复两种活动。此种区别不同于传统上企业和服务之间的不同，重要性超过此。简单地说，在商业体系里，再现乃发展自一个单一行动；重复则是大量生产。因此，音乐会为再现，像是餐馆里的单点食物；留声机唱片，或者罐头食品则是重复。其他再现的例子，如定制的家具或定做的衣服；至于重复，则如成衣或大量生产的家具。一种是提供使用价值，结合于生产的人性本质；另一种则容许大量堆积，容易流通和重复。再现的作品通常只能听到一次——那是独特的时刻；重复的作品则大量堆积给听众。

这两种体系组织模式各自呼应不同的逻辑，我们将在以后的章节中详加研究。在它们之前是牺牲的、非商业性的经济学，之后则是作曲的经济学。

这四种生产模式在时空之中互相交错，不过似乎仍然可以区别出某些经济逻辑的发展递嬗：一如其他各种经济学，音乐符码递嬗的逻辑与创造价值的逻辑是平行发展的。

再现理念与资本主义结合，与封建世界相对抗。它将所有新的剩余价值指向娱乐企业家和音乐出版者——极少数音乐家可以致富，同时皇室也失去了他们的权力。然而，再现的活动在实际

作为上是不可能增加生产力的。当整体经济发展时，因为再生产劳动力的成本——这成本取决于整个经济基本面——以及音乐创作者的酬劳增加，获利率必然滑落。<sup>[1]</sup>

于是资本主义开始对再现的经济学失去了兴

---

[1] 有许多著作着墨于这个主题。许多经济学者甚至认为可以将艺术经济学的研究缩至这个主题：

1. 彼得森 (Richard Peterson) 与贝耳格 (David Berger) : 《组织中的企业精神：以流行音乐工业为证例》( *Entrepreneurship in Organizations: Evidence from the Popular Music Industry* ), 《行政科学季刊》( *Administrative Science Quarterly*, 1971 ), 第16期, 第99—107页。

2. 雷希 (David Lacy) : 《出版经济学或亚当·斯密与文学》( *The Economics of Publishing or Adam Smith and Literature* ), 《代达罗斯》( *Daedalus*, 1963 ), 第42—62页。

3. 鲍莫尔 (W. J. Baumol) 与鲍温 (W. G. Bowen) : 《表演艺术：经济两难》( *Performing Arts: the Economic Dilemma*, MIT Press, 1968 )。

4. 彼得森与贝耳格：《流行歌词制作的三个时期》( *Three Eras in the Manufacture of Popular Lyrics* ), 收录于丹尼索夫 (R. S. Denisoff) 编：《社会变迁的声音》( *Sounds of Social Change*, Rand McNally, 1972 ), 第282—303页。

5. 丹尼索夫：《抗议运动：阶级意识与宣传歌曲》( *Protest Movements: Class Consciousness and the Propaganda Songs* ), 《社会学季刊》( *Sociological Quarterly*, 1968 ), 第9期, 第228—247页；丹尼索夫, 《民俗音乐与美国左派》( *Folk Music and the American Left* ), 《英国社会学期刊》( *British Journal of Sociology* ), 第20期, 第4号, 1968年12月出版, 第427—442页。丹尼索夫与彼得森编：《社会变迁的声音》。(转下页)

趣。此外，价格问题也开始产生。有了广播和电视以后，再现可以免费获得；变得不可能要求付费。于是除了用在推广唱片之外，再现几乎不再是资本主义的经济活动。

生产性劳动可以将精力集中于唱片之上——一种既新且广的资本累积之源——产生相当重要的价值。同时，这项新科技延长了工作者将劳动转化成使用价值的过程。因为此一新的生产过程摧毁了早期的条件，同时使得生产过程中需要使

(接上页) 6. 赫契 (D. J. Hatch) 与沃森 (D. R. Watson): 《倾听蓝调》(Hearing the Blues), 《社会学行动》(*Acta Sociologica*, 1974), 第17期, 第2号; 或者, 从民族志的观点, 罗麦克斯 (A. Lomax): 《歌曲结构与社会结构》(Song Structure and Social Structure), 收录于阿尔布雷克特 (Milton Albrecht)、巴内特 (James Barnet)、葛利弗 (Mason Griff) 编著: 《艺术与文学社会学读本》(*The Sociology of Art and Literature: a Reader*, Duckworth, 1970), 第55—71页。

7. 韦伯 (Max Weber): 《音乐的社会与理性基础》(*Social and Rational Foundations of Music*) (Southern Illinois UP, 1958)。依格曼 (Egalement): 《新教伦理与资本主义精神》(*L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Plon, 1967), 前言第12—14页。

8. 例如, 梅里亚姆 (A. P. Merriam): 《美国文化的音乐》(Music in American Culture), 《美国人类学家》(*American Anthropologist*, 1956), 第57期, 第6号, 第1173—1181页; 艾兹柯姆 (K. P. Etzkom): 《论音乐、社会结构与社会学》(On Music, Social Structure and Sociology), 《国际音乐社会学评论》(*International Review of the Sociology of Music*), 卷五 (1974)。

用到愈来愈多的剩余价值——付红利给作者，赋予销售物品意义，使消费者相信其中自有使用价值，并且刺激需求。换言之，在重复网络中，生产供应所创造的剩余价值有相当部分必须用来创造需求；而重复所产生的使用价值越来越少。

只有当每一次都能为生产的物品重新创造使用价值时，重复的经济方能续存。否则的话，其意义就会退化，就如同模子因过度使用而报废。于是，劳动用以产生需求，而生产的本质变成再生产和版税酬劳。此种意义的创造是经由工业组织本身以及国家机器（l'appareil d'Etat）来实现：集体配置的一部分达成了生产需求的功能，而且，更彻底地，生产了消费者。所以，额外的需求生产成为市场的生存条件之一。为了保留使用价值而必须将剩余价值花费在流通上，这种情况我们可以看作是使用模子来复制的过程中所无法避免的失序。我们将看到生产需要日趋困难，而使得生产供应也愈加不易。于是重复（网络）——一如之前的再现（网络）——由于使用的危机和价值创造的衰颓而解体。

在这些网络的崩解中，资本主义机器不只是作为资本积累的机器而已，它也是一种毁灭的机器，直捣它本身的基础，重新调整利润使用之途，



导向非生产性功能，将剩余价值花在租费上，并为其产品找寻意义。在此我们看到了价值生产网络变动的逻辑，该逻辑和网络朝向抽象化发展以及所有符码解体的逻辑是相容一致的。

这分析亦适用于音乐架构之外。在社会最现代的一些领域里，交换已经摧毁了用途，剩余价值被用以酬报模子的生产者，并为大量生产的物品虚造使用价值。

这些对价值生产的定位的变动过程，使音乐成为未来事物的先锋（我们将在下列三章中详述）。因为在音乐发展之后，其过程扩展到了整个经济领域，带来了危机；而危机的程度要看制模者的地位以及价值创造的效率。

### 共时性的来临

那么我们能不能说音乐创造财富的方法决定了美学符码的演变，而音乐是以音乐家的经济地位为依归呢？马克思聪明地将这个问题略而不谈。（“至于艺术，大家都知道的，其发展的巅峰并没有与社会的一般发展相呼应；也不与物质的次结构，亦即组织之骨干相呼应。”<sup>[1]</sup>）不过，从上述

[1] 马克思：《政治经济学批判导言》，摘自《德意志意识形态》。

分析可知，音乐网络的演变和生产模式的演变（在其中音乐更扮演一个先知的角色）之间是有聚合点的，这种聚合使我们不得不做更透彻的分析。

阿多诺——一个音乐家和悲观的贵族——尽其可能地以马克思主义来谈这个问题。他认为，音乐是中产阶级最具表征的媒介，其演变反映了中产阶级的衰败。<sup>[1]</sup>他说，符码和价值之间，音乐风格和经济地位之间的互相依存关系，系依据三种根本的原则运作，第一，生产关系设定了音乐的极限；例如，一直到勋伯格时，资本主义的经济组织一直可以抑制不和谐——被剥削者所受痛苦的表现。第二，作曲、演奏和音乐技术是生产的动力。最后一个原则是，生产和生产力之间的关系是互相依存的。

阿多诺由此推论，生产力对于生产关系的影响日趋式微，特别是，音乐已越来越脱离社会了。“激进的”音乐揭露了错误的音乐意识（*fausse conscience musicale*），并且可能转化“音乐层面”以外生产关系之下层结构。于是瓦格纳和勋伯格成了独立自主的否定力量，外于独裁的规范。“只

---

[1] 阿多诺：《新音乐哲学》（Paris, 1962）。

有不和谐摧毁信仰和谐者的信心，音乐激昂人心的特质魅力才能保持。”<sup>[1]</sup>

今天，网络的重叠存在，传译了产品的不同符码，音乐秩序和经济秩序的独特性都逐渐消失了。美学网络已经崩解，生产模式已经改变了。他们不再是某一时期独一无二的东西。在古典时期，音乐的调序似乎是颠扑不破的典范。严谨和谐符码的出现，是再现网络中的现象，所造成的风格逆转是严酷而不容许些微差异的。不消几年，新的风格稳固了，而音乐家和旧风格被人遗忘了。海顿的风格强烈影响了和他同一时代的音乐家，如斯塔米茨（Johann Stamitz）、里赫特（Richter）、荷兹伯（Ignar Holzbauer）、菲利兹（Filitz）、托厄斯契（Carl Joseph Toeschi）、丹奇（Franz Danzi）、卡拿比其（Christian Cannabich）、瓦根塞尔（Georg Christoph Wagenseil）、罗塞蒂（Antonio Rosetti）和莫扎特。同时，一种新的社会经济组织诞生了，有着主导的符码——再现的符码，产生新的明星：只有海顿和莫扎特留名青史。再现网络实际上席卷并取代了牺牲网络。

之后，无论在符码上或价值上，每一种网络

---

[1] 阿多诺：《不和谐》（*Dissonanzen*, Göttingen, 1963），第159页。

的当道都不再排除其他网络的存在，如同过去的残渣或未来的碎片。不再有突然的断裂，而我们将看到某些符码和网络不断地支配着其他的符码和网络。

以为竞争性秩序让位给独占性秩序，或者是社会主义社会诞生于生产工具被集体挪用的那一刻，这些想法是不尽精确的，真实是更为复杂的，而音乐使人听到这种共时性。

没有放之四海皆准的资本主义，即使在资本主义本身之中也是没有的；资本主义站在各种体制的十字路口。在本质上它一直是新资本主义；为世界发明了它的东方样式、西方样式以及重塑两种样式。<sup>[1]</sup>

今天的社会主义仍然和封建主义与资本主义共生共荣，同样地，再现网络、重复网络和作曲网络也提供彼此共存的生命力。

网络之间的替代机制散见各处。在符码和价值的流动消解和操作之中没有可辨的方向、意义

---

[1] 德勒兹 (Gilles Deleuze) 与加塔利 (Félix Guattari): 《根茎》( *Rhizome*, de Minuit, 1976 ), 第 58 页。

及计划。观察者所看到的噪音只是相对于符码的噪音，以及相对于价值的危机。那便是为什么不可能有音乐的系谱学。所有往这个方向的企图只不过是巨大的理论神秘化。而这些企图之所以会成功仅缘于面对无意义时产生的焦虑。在网络的共时性中，只见符码和组织的冲突，漂浮向意义的缺席。

正如同在哲学上，重要的不是它说了些什么，而是它没有说的是些什么，一个组织的未来不在于它的存在本身，而在它的对立面，透露了组织变动的那一部分。今天，前途存在于我们的欠缺、苦痛和烦恼：重复表现了这种意义欠缺的负面意象——目前正在进行的危机将通过共存片刻的增加，使过去、现在和未来独立而激化的共存状态变得具体。书写历史和流行的政治经济学便是去描述这个小瀑布，描述它的不稳定性和运转，比每一个符码的逻辑更加深刻，在那儿，一种超越无意义的意义将再生，一种超越噪音的声音。

卡斯塔尼达注意到毒品、知识和水流之间的深刻关系，并非意外：

先到你的老植物那儿，小心地观察雨水的流道。现在雨水一定已经把种子冲刷走

了。观察雨水冲刷所造成的罅隙，从中找出雨水流动的方向。然后找出离你的植物最远的另一株植物。所有生长于二者之间的莠株都是你的。其后，当他们结子时，你便可以拓展你的疆土。<sup>[1]</sup>

这个隐喻包含了今天我们听到的科学方法论中最宝贵的一课：将音乐家以学派区分，标明时期，区别风格，或者把音乐解读为表达一个阶级所受的苦难，都是无意义的。音乐，如同制图，记录了互相冲突的秩序的共时性，从这些共时并存而互相冲突的秩序中产生了一个流动的结构，永远无法解消，无法纯净。人要如何在满载许许多多彼此冲突的时间性潮流之上有所行动呢？在符码渐崩、金钱产品取代音乐的情形中，要如何同时解释这个危机的预兆？

不过，今天，有一种符码逼临，将支配音乐。当音乐转向重复网络，当使用时间（temps d'usage）和交换时间（temps d'échange）结合，大量囤积人类的活功，排除了人和他的身体，音乐便不再有涤清情感的效果；不再建构差异。它陷于一致

---

[1] 卡斯塔尼达：《魔鬼的草药与微烟》，第160页。

性 (identité) 的窘境，且将融入噪音之中。

因此，暴力以空前之威胁席卷一个不具意义的、重复的、模仿的社会。在可预见的未来会是真正的危机——一种随着牺牲的空间、政治的行动场所和颠覆的绝对消解而来的繁衍的危机 (crise de prolifération)。同时，意义的失落成为强制意义的缺席，换言之，意义在作曲行动中重新被发现了：除了集体生产和超然的交换之外，作曲不再有任何用途，任何和他物的关系。但是作曲需要有所有符码的破坏。我们是否可以盼望，重复网络——将用途毁灭的有力机器——可以摧毁社会性虚幻的拟像，摧毁我们四周的各种巧计，使得我们可以对作曲下赌注呢？四旬斋是否必须取代嘉年华会，以便创造轮舞出现的条件呢？

### 第三章 再现

使人们相信。整个调性音乐的历史，就像古典政治经济学的历史，尝试使人们相信世界有一个共识的再现。以便以暴力缺席的景观来取代失落了的导引暴力的仪式化行为。以便为观众盖上信仰的印记，让他们相信在秩序中有和谐。以便在他们的心坎铭刻上终极的社会凝聚力意象，这凝聚力的意象从商业交易和理性知识的进步得来。

自从 18 世纪以来，欧洲的音乐史和音乐家与金钱的关系可以说比政治经济学更早且更能说明这个策略。

从 18 世纪始，仪式化的归属物变成再现。音乐家——一个社会对其逝去的想象的记忆——最初无论为乡村或宫廷，没有什么区分；然后他变成一个会有所归属、隶属于领主的职员，作为一个符号的生产者和销售者，表面上自由自在，事



实上几乎总是被他的客户剥削和操纵。这种音乐经济学的演变和符码以及支配性音乐美学的演变是牢不可分的。虽然音乐家的经济地位本身并不能决定他获准从事的生产形态，然而每一个社会都有一种特有的音乐分配的方式和音乐符码。在传统的社会里，这样的一种音乐是不存在的；它是整体中的一个要素，一个牺牲仪式的要素，导引想象力和合法性。当一种以商业交易和竞争为权力基础的阶级出现时，这个音乐财政的稳定系统瓦解了：客户日益增加而流通场所也随之改变。尽管不时有些革命体制的努力，皇家权柄的仆人们不再为单一的、中心的权力提供服务。音乐家不再毫无保留地把自己卖给领主：他把努力卖给许多的客户，这些客户的财力足以付出享受娱乐的代价，但是还不足以完全拥有它。音乐开始卷入了金钱。音乐厅的表演取代了大众化的节庆和宫廷中的私人音乐会。

于是对于音乐的态度有了重大的转变：在仪式中，它是生命全体的一个要素；在贵族的音乐会或大众化的节庆中，它仍然是社交模式的一部分。相较之下，在再现中，音乐家和观众之间出现了一道鸿沟；在资产阶级的音乐会上，完美的寂静席卷一切，他们借此肯定他们对人为的和

谐景观的臣服——主人和奴隶，这规则支配着象征他们得势的游戏。套索收紧了：迎接音乐家的寂静创造了音乐，赋予音乐独立自主的存在，一个真实。它不再是一种关系，而是专家们的独白，在消费者之前竞争。音乐作品上市出售的同时，艺术家诞生了，当日耳曼和英格兰的中产阶级开始喜爱欣赏音乐并付费给音乐家的时候，一个音乐市场产生了；这带来的最伟大的成就或许是——将音乐家从贵族阶级控制的枷锁中解放出来，为灵感的诞生开拓一条道路。那灵感将把新的生命注入人类的科学中，而为每一个现代的政治制度建立基础。

## 再现、交换与和谐

### 从仆从音乐家到企业音乐家

宫中乐师是一种公务员，他只听命于他的领主来演奏。作为一个仆从，他的身体完全属于一个领主，而对领主付出劳力。如果他的作品出版了，他得不到任何权利金，其他的人演奏他的作品时他也绝对无法得到任何形式的报酬。作为一个意识形态机器中的一分子，他负责述说和表达

君主的荣耀——仪式的拟像——他依照领主的命令作曲，而领主对音乐家以及音乐却拥有使用权和所有权。

宫廷音乐家和君主的厨师或猎夫一样，是一个仆役、一个家臣，是不具生产性的工作者。他为君主的娱乐工作，在雇用他的宫廷之外，他没有市场，即使有些时候他拥有相当数量的观众。举例来说，巴赫的工作合约便是家臣式的合约：

鉴于吾等尊贵且最仁慈的主公安东·根特 (Anthon Gunther)，欧洲四伯爵之一，已经接受而任命你，约翰·塞巴斯蒂安·巴赫为新教堂的风琴师，因此现在你无论如何要对他诚实、忠心并服从上述尊贵仁慈的公爵，特别要在办公处所、假期和指派给你的艺术与科学任务上，显示你的勤勉和可靠；勿在其他事务和任务上瞎混；必须在礼拜天、祭礼日和其他的公众礼拜日准时出现于前述新教堂委任于你的风琴之侧；适当地演奏该乐器；忠心地守候它并照料它；若它的任何零件发生问题必须及时汇报并且通知做必要的修缮；不得在未事先获得主管执事的同意下让任何人接近它；总之要知道避免损坏并且保

持其良好之状况。一如在其他方面，你要在你的日常生活中培养对神的敬畏、清明与和平之爱；一起来避开坏的伙伴以及任何分心的召唤，并且要在做任何事情时都心向神，高高在上的权柄，以及你的上司，以便做一个爱好荣誉的仆人和风琴师。为此你每年可以得到50个金币；另外有30个银币作为食宿费用。<sup>[1]</sup>

同样的内容可以在同一时期大多数音乐家的工作合约上发现。另外一个例子是海顿和爱斯特雷希（Johann Nepomuk Esterházy）王子签订的合约，该合约签于1761年5月1日，雇他成为指挥家、作曲家、行政管理人和他前任者债务的继承人。<sup>[2]</sup>他的合约订定一个家臣的关系而不是交易的关系。

他的音乐是政治工具，是含蓄的歌功颂德，就如同礼赞诗词是明显的歌功颂德。他的音乐是提醒人们，在音乐家和权力的个人关系中，存在着牺牲奉献、献礼给君主、给上帝以及将秩序强制加诸噪音的拟像。吕利（Jean-Baptiste Lully）在给

---

[1] 大卫（Hans David）与孟岱尔（Arthur Mendel）编著：《巴赫读本》（*The Bach Reader*, Norton, 1945），第49页。

[2] 盖林格（Karl Geiringer）：《海顿》（*Hayden*, Norton, 1946），第53页。

路易十四的《贝塞神》(Persée) 献词中写道：

我为陛下做这个工作，我只为您奉献，陛下，您是唯一决定它命运的人。无论公众对我如何奉承，都无法完全地使我快乐；在我能确定我的作品能够幸运地取悦于您之前，我都不能相信我已成功。乐曲的主题对我来说是如此美丽，使我毫无困难地强烈地喜爱它。我无法不在其中发现动人的魅力；陛下，您自己是如此好心地做此选择，每当我凝视着它，我便在其中发现陛下您的影像……我深切地了解到，陛下，在这个场合我不应该胆敢公开您的赞美；不只是对我而言您的赞美是一个过于崇高的论题，同时那甚至也已超越了最卓越的雄辩。然而，我知道，在陈述贝塞获自诸神的真实天赋和他所成就的伟大光荣的事迹时，我是在描绘陛下您英雄式的气质和非凡举止的画像。我觉得如果我不自我节制，我的狂热便会脱辔而发，不可抑制。<sup>[1]</sup>

---

[1] 《德鲁力·艾斯桂耶先生——御前秘书参事、陛下音乐总监——在音乐中所安排的悲剧》(Tragedie mise en musique par M. de Lully, Escuyer, Conseiller Secretaire du Roy, et Surintendant de la Musique de sa Majeste), 引用于普律敦编,《音乐家书简》,第209页。

音乐的政治论述似乎从未像在这段期间一样，如此强烈，如此地和封建权力相连结，莫里哀 (Jean Baptiste Molière) 笔下的音乐教师说“没有了音乐，国家无法生存”<sup>[1]</sup>，将音乐系在皇家权力之上的绳索是如此地强而有力。

然而，在赞赏声中，缝隙开始形成，反讽开始出现。当家仆知道他可以依靠宫廷之外的其他经济力量时，他开始想结束这种秩序与颠覆的双重语言。18世纪的哲学家更进一步地成为艺术家政治上的联盟，提供意识形态基础给艺术家，以便反叛他们的监护人，争取艺术自主。马蒙特 (Jean François Marmontel) 在他的《百科全书》 (*Encyclopédie*) 一篇激烈的文章中，猛烈地抨击那些玩弄献诗歌功颂德的音乐家，说献诗是向封建世界屈服的象征，以便乞讨作为家仆的酬劳：

吹嘘主人所授予的仁慈印记，他所给予的肯定是使人察觉到他的恩宠，他所给予的肯定是使人十分感动和惊喜；这是他应该拥有的部分，供他阅读以便入睡的作品；他的赐准，某人详述给他听的经常是想象的历

---

[1] 《资产阶级绅士》 (*Le bourgeois gentilhomme*)，第一幕，第二景。

史；他的良好举止和崇高美德，为了好理由不去言明；他的慷慨，已受人赞誉在先，等等。所有这些公式都陈腐不堪。<sup>[1]</sup>

他们变得陈腐不堪，因为颂词的经济角色已经消失了。在18世纪末叶，赞美之词不再专为领主吟唱，它只是独立艺术家从财务的、封建的或资本家权势获得经费的手段之一。颂词于是成为音乐和衰败的封建世界之间最后的联系，封建势力对艺术的支配将很快地结束，至少法国是如此。艺术家们甚至以粗鲁的态度写信给当权者，这事先反映并预示了中产阶级的政治反叛。

公元1768年，葛雷特希（Ardre Ernest Modeste Gréytry）以嘲讽的口气写信给侯罕·夏波公爵（Rohan Chabot）：“我也要求你给我干脆的回绝，如果你有这样做的理由，比方说，为了避免那些纠缠不休，显然是为了把他们的作品呈现给你的作家。”<sup>[2]</sup> 这一位葛雷特希后来又以十分具有洞察力的分析之笔写道：“我看见一场音乐艺术家革命

[1] 马蒙特：《献诗》（Épître dédicatoire），《百科全书》，卷五，第822页。

[2] 铁索（Julien Tiersot）：《15至18世纪法国音乐家书信》（*Lettres de musiciens écrites en français du XV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, 1924），第99页。

诞生而且实现，比伟大的政治革命要来得早一些。是的，我记得：被舆论恶待的音乐家们突然之间站了起来，同时击退了加诸他们身上的羞辱。”<sup>[1]</sup>

当然，宗主赞助制度（*mécénat*）并没有因为 18 世纪的发展而消失：正如我们即将看到的，它仍然存在。但是音乐已经和一种新的现实接触了：它拒绝被一个权力日渐趋微的阵营所绑缚。它不再单单为闲逸阶级的享受而写，而是成为新的权力符码中的一个要素，属于有购买能力的消费者亦即中产阶级。它成为社会地位的一个要素，标记它所形成的阶级符码。在刚开始的时候，它只是一种拥有：某人“有”音乐，某人不听音乐。莫扎特写到 1778 年的巴黎对其音乐的接受状况，将音乐地位这个时期的转变描述为“可厌的”。由于音乐不再是现在已经失势的权力的表征，也尚未成为一个新力量的抽象符记：“因此我必须对着椅子、桌子和墙壁演奏。”<sup>[2]</sup>

---

[1] 拉维那（Albert Lavignac）和劳伦斯（Lionel de la Laurencie）编：《音乐大百科与音乐学院辞典》（*Encyclopédia de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, 1913—1931），第 1 部，第 1565 页。

[2] 莫扎特给他父亲的信，1778 年 5 月 1 日，收录于安德森（E. Anderson）编：《莫扎特家书集》（*The Letters of Mozart and His Family*）第二版（St. Martin's Press, 1966），第 53 页。



每一件事情都反转了：艺术不再是支持封建权力之物；贵族阶层在失去了资助音乐的能力之后，仍然有一段时间试着运用既有的文化将其控制音乐之举合法化：

居尼斯（Guines）伯爵（后来成为公爵）吹得一口绝佳的长笛。当代最伟大的长笛手范德铃（Vendelingue）承认他们的笛艺可以并驾齐驱。居尼斯伯爵心血来潮想在一个晚间公开音乐会中和他同台演出；他们演奏了两遍，轮流吹奏第一和第二长笛，获致完全同等的成功。<sup>[1]</sup>

同样，在1785年，已于1784年被封为王储的莱可维兹（Lebkovitz）王子在他的教堂音乐师蓝尼茨基（Paul Wranitzky）所组成的四重奏团中担任第二小提琴手。蓝氏曾启发贝多芬创作四重奏。这位王子也是1809年后贝多芬的三位赞助人之一，给予贝多芬年金赞助。仍旧有其他人尝

---

[1] 钟利（Stephanie de Genlis），《卢森堡元帅夫人的宵夜》（*Les soupers de la maréchale de Luxembourg*）（第二版，1828），第44页。引用于《国际美学与音乐社会学评论》（*International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*），第250页。

试做这方面的努力，例如，舒瓦瑟尔（Choiseul）伯爵提出了借由商业艺廊使巴黎歌剧院（Opéra-Comique）能够获利的计划。在政治制度从神权过渡到代议制之前，音乐已经出现了急剧的变化。

第一个获利的音乐会是 1672 年在伦敦举行的；演出者是小提琴家兼作曲家班尼斯特（John Bannister）。企业家为中产阶级举办了音乐会，在他们梦想中音乐会是正统性的标记。在这时候，音乐厅是权力运作的一个新场域。一直到 17 世纪为止，王公贵族所资助的音乐只能在教堂中和宫廷里听到；不过现在到了民众必须付钱来听音乐，自费进场的时候。有记录可考的第一座音乐厅于 1770 年建于德国，一群莱比锡商人首先在一间叫“三只天鹤”（Zu den drein Schwanen）的酒馆中成立；后来在 1781 年他们将一间服装店改为一个音乐厅——音乐在事实上已经被限制在商业的城墙之中了。

亨德尔是首先从宫廷之外寻求财务支援的作曲家之一，他叙述了发生在英格兰的这段转型过程。在一封写于 1741 年的信函中，他对仪节的考虑超过了对利润的关心：

贵族们给了我荣誉，他们订了六个晚

上的票，足以使一个六百人的房间座无虚席，以至于我不需要在门边出售任何一张门票……（除了高贵的如花仕女和卓越人士以外）观众包括许多的主教、副主教、学院院长、最有名的法界人士如大法官、检察总长等。所有的人都陶醉在如诗的音乐里。所以我渴望下次有机会再做表演。我无法充分地表达我在这儿受到的亲切对待……他们已经提议在六个晚上的表演结束后再举行更多的演出，同时主公伯爵，国王的摄政长官阁下（他和家人每晚都来捧场）将轻易地替我向国王陛下申请许可做更长的演出。<sup>[1]</sup>

在法国，吕利的反对者和以国王之名垄断所有权力以及禁止音乐的传播的皇家音乐学院，一直到1725年才被压倒。菲利多尔（François André Danican Philidor）的“精神音乐会”（Concert Spirituel）以及其后1769年高塞（François-Joseph Gossec）的“业余者音乐会”（Concert des Amateurs）将权力的音乐带给了法兰西的中产阶级，就如同在英格兰的情形一样。皇家音乐学院所享有的特权是独家

---

[1] 《音乐家书简》，第304页。

的，除了它之外没有人可以举办演出收取入场费，或不经该院院长授权而举办公众舞会。一个极端的例子是意大利的喜剧演员在《塔利的节庆》(*Fêtes de Thalie*) 的公开演出中加入了歌舞，而被课罚一万银币与皇家音乐学院；第二年，他们因为在《不歇止的节庆》(*La Fête Ininterrompue*)、《新世界》(*Nouveau Monde*) 和《无名女子》(*L'Inconnue*) 等演出中加入芭蕾舞而被罚三万银币。

当这种独占被破除之后一切就都改变了。音乐家获得了一个新的地位，造成音乐作品经济地位和整个音乐经济学的巨大变动。当音乐加入了竞争的游戏，它不靠独占即可创造收入；它臣服在资本主义经济的规则与矛盾之下。

### 商品音乐的出现

为了让音乐制度化成为商品，获得自主地位和金钱价值，音乐创作和诠释的劳动必须被赋予一个价值。其次——这在相当时日之后才发生——有必要区别作品的价值和它的再现的价值，节目的价值和其用途的价值。

这种音乐的价格化 (*valorisation de la musique*) 和整个封建系统是相对立的，在封建系统中，音乐是领主的绝对财产，没有独立自主的存在。价

值化的音乐以具体的存在为基础，在一个物件（乐谱）和其用法（再现）之中，以其商业价值化的可能性为基础。一直要到商人们以音乐家之名得到了权力，控制音乐生产销售音乐的使用，而且在宫廷（原本音乐所属之地）之外出现了一群相当可观的音乐消费者之后，音乐方始以商品之姿态出现。在这样的背景下，法国的著作权史——在这个国家创作者对符号的所有权首度得到确立——显得相当引人入胜。起初，著作权的目的并非为了保障艺术家的权利，而是作为资本主义对抗封建主义的工具。在1786年9月15日国王议会（Conseil du Roi）的一个判决之前，音乐作曲家对于其作品的销售或再现均无权过问，唯一的例外是歌剧；原则上，只有皇家学院院长有此权利。事实上，音乐出版业系源于出书业，而出书业的产生也是肇始于一个图书市场的存在。即使是保护书籍的法律亦非轻而易举地完成，因为那与抄书人（copiste）的利益相违，在印刷术发明以前，抄书人掌握了文字作品抄写再现的权利。抄书人对于任何一种手稿（原文或乐谱）的再制有独占之权，他们曾经在一段期间内有效地阻碍印刷术的实行——印刷术为重复奠定了基础，并宣告了以书写再现的死亡。抄书人从巴黎会议

的决定，获得授权去摧毁印刷机。他们的成功何其短暂。路易十一由于需要印刷机来确保广大群众能读到阿拉斯条约 (traité d'Arras)，宣告该决定无效，于是书商首度获得文字出版的特权。

政治上的动荡回响甚是巨大：印刷术带来凝固之权力语言的衰落，它提出了一个普遍化复制的方案来取代。它毁灭了原版的分量。将复制品与模型疏离。原本是一种传播的技巧，用来支持某种权力系统，原本是无害的，最后却以粉碎这个权力系统收场。

在音乐上，印刷使得对位法和音阶的出现具有意义，换言之，使和声写作和标准化乐谱的出现具有意义。出版商创造了一个商业物品——乐谱，由领主而不是音乐家来销售这个商品。后来在 1527 年，音乐出版得到了和文字出版相同的权利；那就是，作品的出版人对该作品拥有独家的复制和销售权。不过此一特权仅限于对乐谱有形的复制而不适用于作品本身，作品本身并没有得到防止剽窃的保护。尤其是，一直到 19 世纪为止，所有的流行音乐均不受著作权保护：在缺乏一个有消费力的市场的情况下，没有人要将之商品化或者保护它的所有权。因此一个音乐家或者他的主公可以贩卖一件作品，无论一首歌或一件

器乐作品，就好像任何其他的所有物一样。但是一旦卖了之后，它便属于出版者，他可以照他的想法在市场上推出，音乐家不得有异议。于是著作权形成了一种对复制的独占，而非对作曲的保护或者对其再现的控制。在开始的时候，作者只能支配书写的复制；这显示表演的未受重视。沟通的空间只限于印刷的文字。在书写的复制之外，毫无价值。

当然，某些特别著名的音乐家在很早的时候便取得了对他们部分作品的拥有特权。不过他们的影响有限，而抄书人的垄断被出版者的垄断所取代。出版者组成工会，拥有印制和售卖乐谱的独家权利，如果他们愿意的话，他们可以打击盗版、模仿、剽窃和未经授权的表演。于是作家和作曲家便完全依靠他们的出版商。创作者，无论是受薪工作者或独立工作者、宫廷乐师或吟游人，面对他的劳动转化为一种商品和金钱时，仍旧是没有权利的。

在法国，两位出版家支配了市场达一个世纪之久：乐华（Adrien Le Roy）和巴拉德（Robert Ballard）。他们在1551年成为合作伙伴，1552年2月16日，他们获得了对任何声乐或器乐音乐在过去版权到期后的永久出版特权，以及皇家音乐

的独家出版特权。不同于书商可以依靠他们的过期书过活，音乐出版者没有许多早期音乐的乐谱可以剥削，因为音乐的语言才刚稳定不久。因此，他们为了地方权贵的权益，在宫廷同意之下，迅速出版了当代音乐家的作品，于是他们得以完全控制当代作品市场。

但是出版者的控制虽然阻碍音乐家获得报偿，却不比宫廷乐人的地位来得长久。逐渐地，当音乐家和宫廷分离之后，他们得到了其劳动的部分所有权；换言之，他们成功地将作品的所有权与出版者制造的物品分开——即使他们将出版的权利卖出，仍然保有其作品的所有权以及对其使用的控制。此外，地方的出版者抗议准许巴黎垄断在全法国出版及出售的特权。虽然在抗议巴黎人拥有垄断权的行列中，音乐出版商并非打头阵者，但他们获得了好处。由此，商品的非物质性 (*immatérialité*)，纯符号的交换出现了——而这点是相当重要的。即使很长一段时期，音乐的书写形式仍然是音乐可供贮存的唯一形式，以及唯一的真实，至少符号已经可以销售了。

一点一点地，出版者的权力消失了。首先，国王议会于 1703 年 8 月 13 日裁定任何获准的无限期特权，今后在法律上均属无效。接着在 1744



年，地方出版者成功地把1723年书商条例延伸至地方各省，而结束巴黎出版商垄断作品版税的特权。在与中心的竞争者争夺的过程中，外围的复制者大力扩展作品的概念，因而替作曲者争得利益。

最后，作者和作曲者成功地从出版者销售出版品和为中产阶级表演的收入中获得部分收益。

吕利即使有包天蔽海的能力，亦无法从皇室获得出版自己作品的权利，因为皇室那时相当照顾出版者的利益。1708年6月11日的一项判决明白陈述他无权出版自己的作品或者从中得到收入。这种情况在1749年略有转机，路易十五拒绝发给巴拉德印刷公司制作一般音乐的特许。这造成了权力平衡的转变：音乐家在作品的所有权上赢得了新的一份。作为商品的作品和它的物质支援分开了。音乐家得到对于其作品销售和未经授权使用的掌控权。至少这就是法律所定义的音乐“作品”的情形，在那时候音乐“作品”是指具有充分水准的乐谱，用以在付费观众之前演奏，而不是为一般听众（换言之，非限制于音乐厅的观众）所作的歌曲或作品。

1749年3月21日，国王议会认识到音乐作品的不可掌握独占（*insaisissabilité*），终于在1786年的一个判决中制定了一个通则，迄今仍有效：

鉴于“作曲家和音乐商人所抱怨的盗版行为损害了艺术家的权利和艺术的进步，同时所有权日益不受尊重，有才能者的产品遭到剥削”，出版的特许权依照书籍销售法的条件“只有在取得作者或所有者同意转移之后，方得以授予商业出版者”。该通则同时也规定了宣告和注册所有权必备的形式及条件，并且禁止“任何音乐家作品、雕刻章、商标未经授权的使用，否则课以三千银币罚款”。至此作者对于其“作品”（oeuvres）的所有权终获确认。

没过多久，法国大革命开始了；起初他们只是将这种保护作曲者财产的观念编入法典中，作曲家被认为是独立企业家，对抗着资本主义出版者。在争端特别多的期间，事实上君主政体法庭所制定的法则都重新被采用：一项1791年1月13日至19日的法律和1793年7月19日至24日的法院判决，禁止音乐“作品”盗版行为以及未经作者授权的表演。这个尝试规范了再现的音乐经济学。它派给了出版者将音乐定价的功能，而音乐的所有权仍然属于作曲者。

但是出于想延伸对音乐和音乐家的保护，以对抗金钱的影响，法国大革命后来试着要将音乐国家化；那是一个令人错愕的企图（可能是历史

上独一无二的), 想要理性地组织音乐生产——一个被看作是自发性机制的计划, 用以阐述国家意识形态以及将文化生产标准化。

### 音乐的中央化计划

同一年, 也就是 1793 年, 国民议会试图将音乐的所有权移转给国家, 并且回归一种比皇家势力控制还要极端的对音乐的政治控制。在此, 音乐显示了这段时期的矛盾, 关于对社会关系控制的不稳定性, 它也显示了与 18 世纪末不相连贯的政治计划同时存在的矛盾。在一方面, 大革命认可了资产阶级在 18 世纪所获致的胜利, 并且肯定了个人对他自己劳动的所有权; 在另一方面, 它将意识形态生产的控制权归回到国家和人民的政治权力手中, 其目的则明白地是为了抗拒中产阶级以及金钱对音乐造成的危险。

这种企图为音乐生产建构中央式计划和独占性工具的历史是有启示性的, 而且毫无疑问地在世界音乐史上是独一无二的。

1793 年, 国民议会创立了国家音乐学会 (Institut national de Musique), 用以赋予国家革命政权对于处置音乐生产的权力, 较诸皇室时代更为极权。

这个学会的目的, 根据它的狂热的支持者高

塞所言，是为了集合管乐器方面“欧洲最优秀的艺术家”<sup>[1]</sup>——大约 300 位至 400 位音乐家——共同来“消除‘艺术’所陷入的可耻的停滞状况——这种停滞肇因于专制主义对于自由的无能、冒渎的战争”<sup>[2]</sup>。其目标在于制作“可以以其风格支持并鼓舞人们捍卫音乐品质”的音乐，而“禁止那些以女性化软弱乐音弱化法兰西灵魂的音乐，在充满欺瞒的沙龙和教堂之中流传”<sup>[3]</sup>。他说，音乐的角色是在庆祝活动中来赞美共和国，让人民能在听得到音乐的地方有音乐，而不是只有当权者闭门自赏：“今后我们的公众广场将成为我们的音乐厅”<sup>[4]</sup>，且将教堂和皇宫那些封建产物抛在身后吧，当然，还有中产阶级的产物——音乐厅。

这种音乐军团创作音乐并将在全共和国的庆典活动中演奏。为了使其革命使命更加明晰，音乐被拿来与 1789 年创立的国家卫队（Garde

---

[1] 《请吁创设国家音乐学院》（*Pétition pour la création d'un Institut national de Musique*），沙烈特（Bernard Sarette）于法兰西共和第二年雾月 18 日在国民公会当庭宣读。

[2] 《国家音乐学院章程》（*Règlement de l'Institut national de Musique*）（节本）（1793）。

[3] 《高塞与他人之辩论》（*Argumentaire de Gossec et autres, Archives nationales, A XVIIIe*），第 384 页。

[4] 同上。

nationale) 相结合。于是音乐被拿来作为对抗中产阶级的国家守护者：“那么国家将更容易创造出能鼓舞共和国军队出征的音乐军团。”<sup>[1]</sup>

国家音乐学会创立于法兰西共和国第二年的10月(messidor)，其组织也不脱官僚气息。它由当时一些顶尖音乐家(梅胡[Etienne Nicolas Méhul]、齐鲁宾尼以及高塞)所指导，并且分设学系，每个学系80名学生，共有115位教师。在这里唯一不准教的是赞美诗和大键琴，这无疑是因为它们和革命以前的旧制度有太近的关联。该学会被要求“规范各地所有的音乐，激起祖国捍卫者的勇气，并且激发各部门的能力，增加民间典礼的壮丽与吸引力”<sup>[2]</sup>。每个月，它至少必须提供公共卫生委员会(Comité de Salut public)一首交响乐，一曲圣歌或赞美诗，一首军队进行曲，一首回旋曲或者快速进行曲，以及最少一首爱国歌曲，所有这些音乐总计有50到60页记事本，做成550份拷贝。学会同时每个月也要送去1200份爱国颂诗和歌曲的拷贝给共和国的不同军队。学会的音乐家都领薪水，对于作品的演奏无权过

---

[1] 《国家音乐学院章程》(节本)(1793)。

[2] 同上。

问。最后，学会被赋予两个经济上的目标。第一，“它将完成管乐器的本土化，该乐器是不得已而自德国输入；这使得法国的一种重要经济分支变成无用，剥夺了共和国里一部分民众的生计”<sup>[1]</sup>，同时造成音乐家离开本国。第二——这是藏在学会之后的重要信念——它是革命国家为了预防中产阶级掌控及降低音乐品质的方法：“那么谁来鼓励这些有用的技艺呢？难道不是政府吗？政府亏欠这些技艺生存之权，这些技术在过去一直是为了有钱和有权者、品位格调都外行的人而存在。我们能够忽视从大革命产生出来的人渣成为新富之后，是既暴饮暴食又无知，只是宣传着经由他们无法满足和愚蠢的贪婪所产生的邪恶吗？”<sup>[2]</sup>

想要防止金钱主宰音乐趋势的革命之梦没有多久便粉碎了。虽然事实上该学会一直存在着（1795年之后，改名为音乐学校 [Conservatoire]），音乐即将成为“新富”的财产，而可以描述成军事—音乐结合的民族主义的计划在工业扩展之后崩解了。中产阶级组织了生产和再现的主要部分，并且控制了整个19世纪的音乐巧思。

---

[1] 《高塞与他人之辩论》，第348页。

[2] 同上。

音乐学校在开始的时候得到慷慨的财力支持，但很快地在补助的优先次序上落后。早在共和五年，该校的行政主管便得抗拒减低对其支持的计划，共和八年，在一个针对其生产规模的激烈运动之后，他们无法防止减产。在帝国之下，音乐学校在规模上又增大了；但是在复辟时期，原先赋予音乐学院的皇家学校头衔被重新采用了；唯一的功能是供音乐给歌剧院。所有其他音乐乃被放弃而流于商业交易。中产阶级出版者控制了它的商业化，所提供的保护只限于中产阶级所消费的作品。例如，1810年的刑法只保障“戏剧作品”，不包括对通俗歌曲和音乐的保护，除非有法官做了不同的判决。<sup>[1]</sup>中产阶级法律为中产阶级音乐而定——很少被演奏的音乐，其盗版和表演很容易可加以控制。

在再现的网络里，音乐家不再出卖他的身体。他不再是家仆，而成为某种特殊的企业家，从出

---

[1] 音乐作品的盗版有很长一段时间未受罚。1827年5月30日，塞纳区的法院对此持以放纵的态度：法院并未在以罗西尼（Rossini）的《科林斯围城记》（*Siège de Corinthe*）乐谱为基础的两三首四组舞曲中找到盗版的证据，它们只是单纯的剽窃，因为作者转变了节奏改编成方块舞曲，而歌剧的作者本身并未做到这一部分，罗西尼并没有什么损失，因为“他并没有以该作品为基础出版幻想曲或方块舞曲”。

卖劳动上得到酬劳。音乐家的经济地位和与当权者的政治关系在当时政治大动乱的期间改变了，同样，美学的符码和形式改变了——新的观众希望音乐能反映他们的现实。

音乐在被划定界限之后，变成世界秩序以戏剧方式再现的场所，肯定交换中和谐的可能性。音乐是社会的一种模范，在意义上同时是试图再现原貌的摹本（double），也是完美的乌托邦式的呈现。

暴力的导引变得更加微妙了，因为人们必须以其演出景观为满足。不再需要以仪式性杀戮来主宰暴力。在噪音中制定秩序便已足够。

### 音乐作为事物价值的先锋

于是一种倾听本质的改变使得符码改变了：到了那个时代，音乐的创作不是为了再现，而是被镌刻在权力系统的实体之中，成为人们日常生活之中的背景噪音。当人们开始付钱听音乐，当音乐家在进入劳动分工之列，中产阶级式的个人主义正在确立之中：在它开始规范政治经济学之前，已经见诸音乐之中了。一直到18世纪，音乐是“活动性”的秩序，然后进入了“被交换者”的秩序之中。音乐示范了交换和景观以及剧场演出（mise en scène）是不可分的，和使人们相信的



过程也是不可分的：音乐的功用不是创造秩序，而是使人们相信其存在和普遍价值；相信它是不可能外在于交换的。

音乐使得一种明显的真理得以听闻，虽然该真理从未被明明白白说出来，且久遭遗忘，但已经形成自从18世纪以来所有政治思想的基础：再现的概念在逻辑上意含着交换和和谐。19世纪政治经济学的理论出现在18世纪的音乐厅中，并且预示了20世纪的政治。

如同我们看到的，为再现表演收取入场费预设了一种服务的销售，换言之，表示了音乐生产和他种商品——不再是家庭式的——活动两者等同的关系。音乐具有可交换性这个想法令人惊讶，因为它将音乐定位在抽象、一般化的交换，以及金钱的脉络里。

这个新的脉络具有相当的理论重要性。

从一方面看，代表/再现伴随着模范、抽象，以及有一种要素代表所有其他因素的想法。和政治、想象事物的景观有关系，但最首要的还是金钱，那是真正财富和交换的必要条件的抽象再现。认为有可能以形式呈现真实，以一个语法(syntaxe)再现一种语意学(sémantique)，这理念在当时是非常新的，为科学的抽象性开启新途径，

通过数学的示范获取知识。

从另一方面看，音乐进入交换之中隐含地预设了事物内在价值的存在，那是外在且优先于它们的交换的。那么，为了让再现有一种意义，所呈现的必须在经验上具有可交换性和独立的价值——外在于再现而内在于作品本身的价值。<sup>[1]</sup>西方音乐在创造美学和制定再现之中，意味着事物具有独立于它们的交换之外，且优先于它们的再现的价值。作品在被呈现之前便已存在，它的本身即具有价值。这提出了政治经济学的中心问题——衡量事物价值的问题——同时让我们能洞察马克思的回应：由于劳动是所有这些再现的唯一共通标准，形成音乐家价值的基础是他们的劳动。

再现需要一个封闭的架构，以作为创造财富、观众和生产性工作者之间的交换，以及收取费用的必须场所。音乐，原本在宗教之外没有意义，在再现之中找到了根，因而在劳动的交换中可以比较不同的再现方式。音乐由决定其复杂性的音乐符码作为参考架构来评判。这给了我们对整个

---

[1] 这个想法的大要见于福柯的《词与物》( *Les mots et les choses*, Gallimard ), 第 203 页。

劳动价值理论的洞察力：决定再现表演的票价策略，需要依照音乐作品再现的外在标准作为比较，换言之，需要有可以决定展示物独立价值的标准。这标准可能只是音乐家的劳动。由于以标准取代以物易物制度，再现消除了交换时间，同时，极端反讽的是，得到酬劳的那个人，也是提供直观劳动价值作为资本主义交换标准的人。

中产阶级所实践的音乐，依据去仪式化使用 (*usage déritualisé*) 的标准进行再现和交换，包含了整个 19 世纪政治经济学的雏型，特别是马克思的政治经济学——更精确地说，是交换理论，是价值作为与对象物结合的劳动的最坚实的基础。它也隐含着不可避免的法律的存在，就像是在每一个人 and 每一个阶级之前翻开乐谱。音乐宣告了——甚至是喊出了——19 世纪的政治经济学可能只是剧场。一个为历史所圈陷的景观。

但是就在音乐以在交换之外自有其价值之姿出现的同时，它也宣告了交换是价值成为金钱的转化，它选定了这个标准，没有辩护余地，因为音乐是无法衡量、无法被化约成为花费在生产该音乐的时间。以作曲者和演奏者的劳动为基础比较两种交换价值的不可能，不只显示出对音乐的差别定价的不可能，同时也显示出不可能将符号

的生产归类为劳动价值的再现。更有甚者，音乐的使用价值是在于音乐运作性（Opérationnalité）的景观，它创造共同体与和解之能力的景观；它存在于模拟牺牲的想象之中。这个使用价值和个别音乐家的劳动没有关系，因为只有在观众身上和经由他们的“劳动”，它才有意义。于此，使用和交换自始即分道扬镳。

不过，再现可以使人们相信，两个世纪以来，为价值建立衡量标准，是很有意义的，而交换和使用在价值中存在并聚合。音乐显现了这个神秘化过程，使它具有易于明了的可能性：在再现之中，音乐只是自身的拟像而被使用。生产过程所有其他环节的也是交换秩序的模拟、和谐的拟像。

### 交换与和谐

这些读者可能有所听闻，因为再现在两层次上隐含了和谐。首先，作为景观的再现是一种秩序之创造，为了避免暴力。再现模拟牺牲对暴力的导正，将此拟像变成隐喻。实行一种妥协及社会所渴望相信的秩序，而且使人们相信这种秩序。

第二，分类预设了拓扑学和数学的模范：那个时代的数学必然是以均衡和谐的机械理论为基

础。再一次地，音乐在这儿指出了—个陷阱，政治经济学的主要部分将逃不掉，而且一直到现在还在那里。

音乐竭力呈现和谐的概念，为社会再现奠定基础，其方式是根本性和具前兆性的。我们也许可以冒险地假设，音乐典范以及其动力的涉入，预示了转变，带人社会整体的再现/代表。更精确地说，它预示了交换上的转变；那伴随着再现而影响了整个经济，特别是在追求和谐替代冲突，以模拟替罪羔羊的方式将会主宰经济。

音乐从一开始便交互存有两种和谐的概念，一种和自然有关联，另一种和科学有关联，它是概念的—科学性论定可以在其中奏效的—个领域；政治经济学将是它最后的胜利。当然，音乐在远自毕达哥拉斯时，我们假设听到铁匠四拍和五拍的敲打声的时代就已经被概念化了。但是，音乐是模拟牺牲的最基本形式以及暴力导引的自然仪式化，在它与自然的关系中首度形成理论。在起源上，和谐的理念系植根于秩序，而秩序是通过将噪音赋予形式而生成的。

运动中的秩序称为“节奏”，而声音的秩序（其中混杂着尖锐和低沉的音调）叫作

“和谐”，此二者的混合被赋予“合唱”之名。<sup>[1]</sup>

和谐是噪音的自然形式之间的妥协，冲突性秩序的发生，赋予噪音意义，是想象的领域，以及暴力极限的运作者。和谐凭借确认其具有平抚作用，而将它作为仪式拟像的用途加以理论化。它能造成平和的作用愈少，就愈必须说出它有这种作用。和谐在某种程度上是自然中安宁和秩序之间绝对关系的再现。在中国和希腊，和谐意指一种测量的系统，换言之，一种自然的科学性，量化再现的系统。音阶刻度是天地之间和谐的化身，所有再现的同形：诸神（仪式）的秩序和俗世的秩序（拟像）之间的桥梁。“大乐与天地同和，大礼与天地同节。”（公元前2世纪中国史学家司马迁语）这解释了音乐在政治上的根本重要性，音乐宣示一种理想秩序——由自然宗教所提供的真实意象——是可能的。

乐者，圣人之所乐也，而可以善民心。

---

[1] 柏拉图：《法律篇》（*Les Lois*）。

其感人深，其风移俗易，故先王著其教焉。<sup>[1]</sup>

这种自然和谐的概念——一种世上必然的秩序，后来的卢梭也曾提出，他赞成自然的、意大利式音乐，反对人工化的、工巧的法国音乐；他认为，音乐应该是一种语言，应该唤起交谈并进而保存政治秩序。<sup>[2]</sup>对葛雷特希和维勒脱(Villoteau)而言，音乐的典范是夸张雄辩的运用。和谐和再现的关联在此甚为明显：和谐预设了再现的对白；它造成歌剧——中产阶级自身秩序和政治法令再现的最高形式——的出现。

但就在这同时，有关和谐的现代理论基础诞生了。这理念不再将音乐概念化为自然秩序的整体，而是以这世界的理性主权和科学化的再现加诸音乐之上：和谐的秩序并不是由于上帝的存在而自然确定。它必须用科学来建构，用人的意志来达成。

---

[1] 史威冷(Jan Pieterszoon Sweelinck)献给阿姆斯特丹市市长和议员的《大卫圣诗第15篇》(Cinquante psaumes de David)之献词，普律敦引用于《音乐家书简》，第102页。

[2] 《语言起源论》，第20章，第175页：“我说，任何无法被群集的民众了解的语言都是一种奴隶的语言；一个民族不可能说这样的语言而保持自由。”

理论的创立于是成为生产的基础。音乐记谱法中的小节线——和平均律的发明使音乐成为一种经过建构的、合理的秩序，一种失去自然的理性之后的慰藉。

音乐在其模糊矛盾中，在拥抱一切的希望之中，同时被聆听、思考和建构。它同时带来权力、科学和科技。它是世界之根，是了解人类的创造乃是与自然合一的一个尝试：“和谐一词精确的语意是：数字、加工品、安宁、语言和世界。”（米歇尔·塞尔）再现抓住了这个模糊的概念，并且以之作为它所意含的秩序的主要语汇。就这样，欧洲的中产阶级精炼了它最真的意识形态产品：为其所需的秩序创造了美学和理论的根基，经由形塑他们所听闻的来使人们相信。

所以，在观察了 18 世纪末叶，或者晚近到 1850 年的音乐，我们可能已经预测到随后制度的演化及其限制。通过再现使人们相信秩序，建制社会的金字塔同时掩饰它所意示的疏离，只单单保留它的需要——这就是两个世纪以来整个政治经济学的投射。再现的美学再也不能像自然现象一样地被接受。因此它将自己伪装成一种科学、一种认知的通则、一种设计好的思想体系。

于是在 18 世纪，理性取代自然秩序，将和谐



当作一种权力的工具，成为安宁和科学之间关联的证据。对那些可以从中得到利益的人们而言，音乐使得和谐可以听闻。它使人们相信现存秩序的合法性：带给世界如此美妙音乐的秩序何以不是上帝所渴望而科学所需要的呢？神祇与科学两种和谐结合在由数学和音乐法则所支配的宇宙形象之中。重力和吸引力的法则，开普勒（Kepler）本身算出了它的旋律。

一种科学性和谐的意识形态于是出现并成为主导——在社会阶层组织的面具下，不和谐音（冲突和奋斗）是被禁止的，除非只是边缘性的或由凸显秩序导引的品质。这个理念也在那个时期的政治经济学和后来的总体经济均衡理论中显示出来：交换是秩序的场所，导引不和谐音的方法。再现需要交换，而交换只有在它能创造和谐时，才是合法的。在音乐上，和谐被看作声音的调和者，是声音要素互换的一种均衡：在经济上，和谐在理论上是流通交换的均衡。在政治经济学上，如同音乐，和解的本身是目的，和流通的用途无关，以抽象客观的多数呈现。在政治经济学存在之前，音乐成了中产阶级宗教的替代品，是理想化人性的化身：是和谐的、非冲突性的、抽象的时间意象往既定路线前进奔跑：是可以预测

和控制的历史。这个秩序是微妙的：它的运作不是强迫形成一致，而是相反地，让差异性阶层制度得以保有。和谐的制度通过规范和禁制来产生功能：特别是禁制重复的不和谐音——换言之，禁止批评差异，压制本质暴力的事物。和谐只靠差异性而存在，因为当二者界限模糊时，就有产生暴力的可能。差异性是秩序的原则。

莎士比亚的《特洛伊罗斯和克瑞西达》(*Troilus et Cressida*) 中尤利西斯的独白道出了和谐与音乐、差异性与阶层制度之间的必然关系。该文中最常为人所引用的音乐隐喻，清楚地将秩序定义为颤动的和弦，被无形的差异瞬间分开的一种制度。没有了差异性，强者占尽优势而弱者粉身碎骨：和谐是保护弱者，同时维持他们与富者之间固定差异的阶层制度：

抛开那身份地位，弄乱琴弦音调，  
听听看有什么样的不谐和音！

要言之，再现带来了交换与和谐。它需要一个测量的体系，作为工作和阶层制度的独立价值标准。即使再现可能带来对社会现实做对立性的分类（例如，分为各种社会“阶级”），他们在政

治舞台的再现，无可避免地会促成和谐交换，固定界限，妥协和均衡的组织。没有一种再现的体系能在缺少和谐的情况下找到恒久的根基。为使人们相信这体系之中所呈现的东西，有必要在某个时刻结束不和谐音，宣告妥协。于是再现排除了不和谐音获胜的可能，那表示了欠缺以及导引想象的失败。将社会形式扣在交换的规则之中，只是将理论性的辩论带入再现的二元分立 (*manichéisme de la représentation*) 的另一种方法，同时还走向妥协。马克思主义并未逃出这个范围，它陷于再现之中，是臆测性抽象运作的极致，强调社会阶级间的冲突——而社会阶级本身也是真实的抽象再现——而且无可避免地导致妥协和秩序。

### 和谐的训练

使人们相信和社会的矛盾现实相反的事情，使来自一般民间的音乐家成为和谐秩序的发言人——这需要一种极为有效的标准化程序，一种训练程序，一种创造者和倾听者的标记。为了将音乐家转变成秩序和美学的制作者，音乐家的标准化是这个时期的主宰性趋势。音乐标准化的第一步就是音乐家、演奏家和作曲家的标准化，直

到那个时候，他们仍然没有被差异化。事实上，在那时期开始的时候，监视和训练是严格而有效的。莱比锡宗教会议于1730年2月16日写给巴赫的备忘录中，显示了在调性音乐时期之初加诸各种创作者控制的形态的理念：

鉴于吾等已察及在上次圣灵降临节的公众礼拜式中，（阁下）删除了尼辛诏令（Credo de Nicene）的颂歌而想要吟唱并介绍新的迄今不为人知的赞美诗，如此独断的程序是令人无法容忍的。故而现今……吾人于此要求其在本城教堂中酌予规范有关事宜，同时在事先获得吾等知照及许可之前，不得在公众礼拜式中使用迄今不为人熟习的新的赞美诗。

稍后，要控制音乐家的生产，不再经由对生产本身的严格掌握，而是给予生产者有限的、受监督的自由。于是，音乐学校被赋予通过精选的训练来产生高品质的音乐家的责任。从18世纪开始，他们用地方性的学徒制度取代吟游乐人和行吟歌手的自由训练，从以下一段柏尼（Charles Burney）和比西尼（Niccolo Piccini）关于那不勒

斯附近圣翁拿佛利欧音乐学院 (Conservatoire de San Onofio) 的对话记录可见一斑:

8岁、10岁到20岁的男孩可以入学……若他们年幼时便进入，需待上八年……穷孩子们进到音乐学校若干年后，若发觉不具天分，便将他们退学以便将机会让给他人。有些人是以自费生的身份入学，他们自付学费；其他的则在学成之后，留校任教……这些学校整年唯一的假期在秋天，也只有几天而已：冬天里，男孩们在天亮前两个小时就起床，从那时候就不断地练习，一直到晚上八点，晚餐的一个半小时除外……基本练习中有一首叫《荷兰音乐会》(concert hollandais)，包含七或八个大键琴，所有的人都演奏不同的东西，并且用不同的调：其他的男孩们则在同一个房间写作；不过那是放假时间，许多通常在这个房间读书和练习的学生都不在。<sup>[1]</sup>

也许有人认为在19世纪这个音乐学校里的

---

[1] 柏尼：《法国和意大利音乐现况》(The Present State of Music in France and Italy, 1771)，引用于史壮(Oliver Strunk)编：《音乐史导本》(Source Readings in Music History, Norton, 1950)，第687页。

限制已经不再存在而使自由重获。完全不是这么回事。限制和再现持续一样长的时间；为了充分说明这一点，让我们读读这一段公共教育督察长查尔斯·罗比塔（Charles L'Hôpital）于1931年10月24日到31日写给音乐研究革新委员会（Commission de Rénovation des Etudes musicales, 1928—1931）的报告：

因此，不要认为在我们的年代里，我们的想法由于心灵和道德的全面演化——不是以过度的方式所呈现的，而是以最合理的方式提出的——已变得更加自由，从而减轻了传统的畏惧带来的负担，使我们热切地想将男女学生在各种场合组合在一起练习及表演真正的合唱曲，或者说混音曲（œuvres mixtes），我们深切了解到淋漓尽致的学习是要以隔离方式追求的。我相信有了审慎和关注之心——当然，除了那些可能会发生的反制（contreindication）——由于艺术吸引力罕有的强烈性肯定会影响到演奏者和围绕在他们身边的人，这种集会在40年前简直是不可能的，而在我们的时代，它将很快地受到支持。

### 和谐的组合和经济的发展

和谐的再现创造了一种符码，将组合 (combinatoire) 作为其动力的基础和扩展的框架。事实上，调性音乐秩序中唯一开放的自由空间是在其规律之中表现自己。于是和谐必然地意含一种“组合”——指规范已被认可的声音组合的体系，从最简单的到复杂、最抽象、最长的。这种组合的向度似乎存在于政治经济学中，事实上，虽然精确而言在理论性的论述本身不能经常找到，然而它却隐含地存在于再现的经济和政治科学历史的每一个转变点上。

1785年，首度出现了对政治性再现和决策选择系统的可能性的反思，孔多塞侯爵 (Antoine de Caritat, Marquis de Condorcet) 证明了组合在选择的过程中是积极重要的。可能组合的分类以及其中的妥协，是在不同的投票过程中做选择的核心部分。

组合也在再现理论对冲突性策略的分析中扮演了角色：游戏理论、策略性组合（不连续或连续）的对立和调解、在发展中妥协的基础。开始演奏之前先调出双簧管的 la 音，乃是管弦乐队中音乐家事前的妥协，用来对抗乐队指挥随后的挑战。

于是经由倾听音乐，我们可以诠释 18 和 19

世纪欧洲经济和政治经济学的成长，那成长不是无法理解、奇迹式的价值的累积。就组合的观点而言，18 世纪的科学使得人们可以扩大可用物质的组合：它允许了对较大集合体的探究，并以简单的条件再现。这个新开启的领域中所有的理论和物质有路可通了，简单要素的组合带来了成长。从这个观点来看，我们得到的假设是，就经济成长的观点而言，19 世纪主要的理论性发现是数学的论述，那使得功能关系的半完全组合再现成为可能，也就是傅立叶在 1800 年所做的系列分解。一旦每一种功能分解为多项式，每一个噪音就可以分解为基础单元声音，并改组为乐器的大规模集合体。资本主义便是将这个情形转换为：“所有的生产都可以解体为一个简单运作的接续，并且重组为一大规模的工厂。”有一阵子，效率需要巨量劳力的科学性分工。

和音乐一样，组合在生产之中是妥协的追求、形成，以及分歧利益的和谐的中心。但是只有在不连续和可控制的声音的有限领域之中，组合才有可能。不只如此，它让步给统计学、总体经济学和或然率：音乐先于经济，展示了组合的成长在随机和统计数据之中得到激发。和谐——交换中的秩序，成长形式的创造者——为它自己的逐



渐毁损制造条件。然后，这个音乐的形式本身产生的程序，将在音乐达到极限时摧毁其符码。音乐又再次显示其先知性；早在物质生产之先，音乐已体现了再现式生产模式的局限。

相同地，如果有人曾用心地倾听，大型管弦乐团的出现和他们成长的限制，可能已经为制度事先指出其演化的可能：管弦乐团——在记号领域中，理想化地再现了和谐经济学和乐团指挥所意味的秩序——也达到了和谐生产之运作的外在极限。

### 管弦乐团的隐喻

音乐的再现是一种整体的景观。它也塑造了人们所看到的東西；无一部分不参与这个塑造过程。每一个要素甚至都达成了确切的社会和象征的功能：使人们深信世界的理性和它的组织的必需性。根据交换的原则，管弦乐团尤其已经是权力的一个必要象征。希腊剧场中的一个特定位置，在任何地方都是社会秩序主宰者控制音乐的根本象征。在中国，只有皇帝有权要他的乐师排以四列方阵之形；重要领主可以排三边，王公两排，一般贵族单排。<sup>[1]</sup>

---

[1] 斯克里亚宾：《音乐语言》。

管弦乐团的组成及其组织也是工业经济里权力的象征。音乐家——匿名而按以阶层制度化的位阶，并且通常是支薪的生产性工作者——执行一种外在演算法，“总谱”（partition），这个词所隐含的意思就是：配置区位。他们之中有些人有某种程度的自由，有从匿名处境之中逃脱的一些途径。他们是我们社会里计划劳动的形象。他们之中的每一个人只生产整体的一个部分，该部分本身并无价值。有很长一段时间，指导他们的指挥只是众多音乐家之一（海顿以小提琴或竖琴指挥），或者是整体景观的一个要素，如在印度的管弦乐团中：

他用手指轻拍某种紧紧固定的鼓的两侧（打拍子）。当他打拍子时，他的头、肩膀、手臂以及身体的每一寸肌肉，都在颤动。它以声音唤醒音乐家，并且以他的姿势触动他们。<sup>[1]</sup>

管弦乐团的指挥一直到乐团的规模成长得到合法地位之后，方始变得必要而明显；起先他是

---

[1] 杜伯瓦（Abbé J. Dubois）：《印度人习俗、制度与礼仪》（*Moeurs et institutions et cérémonials des peuples de l'Inde*, 1825）。

噪音。后来，经过漫长的过程，当规则化权力被抽象化达到高峰之后，指挥者在抽象的记号中成为一种象征。一直到包括贝多芬在内的时代，即使是交响曲也只是由少数音乐家演奏（《第九号交响曲》由23人演出）<sup>[1]</sup>，没有指挥。然而组合引来了成长，而成长引来了指挥。1850年以后，观众和音乐厅的数目变得可观，同样的作品以一百位以上的音乐家和双倍的乐器演出。柏辽兹，人称“组织的指挥家”<sup>[2]</sup>，是第一位登上指挥台的人，并且自1856年开始赋予此权力以理论的表达。理论上，管弦乐团的指挥是以一位合法且理性的组织者的形象出现，统御一个大规模、需要协调者的生产过程，这个生产过程却规定他不得制造噪音。于此他是经济权力的再现，理应是和谐而不冲突地实践作曲家所铺设的历史的计划；柏辽兹所阐述的理论其实就是权力的理论。以下的文字只消修改几个字，便足以成为纯粹的政治理论：

演奏者的义务是注视指挥者，这意味着  
指挥者在他那方面有相等的义务让所有的演

---

[1] 参考金斯基（Kinsky）的目录。

[2] 柏辽兹：《乐团指挥与其艺术理论》（*Le chef d'orchestre, the orie de son art*），Imprimerie de J. Clay, 1856，第47页。

奏者看到。无论管弦乐团怎么安排，不管是在阶梯上还是在水平的平面上，指挥者必须选择好他的位置以便使每一个人都能看到他。演奏者的人数愈多，他们所占的空间愈大；他的位置就必须愈高。他的指挥台不应摆得太高，以免放置乐谱的板子遮住了他的脸。因为他脸上的表情和他所要达成的影响有很大的关系。如果一个指挥者因为乐团无法或是不愿看到他而不存在，那他就会因为乐团无法完全看到他而变得渺小。用棍子敲击指挥台或者顿足所产生的噪音是完全禁止的；噪音不只是不应该的，也是野蛮的。<sup>[1]</sup>

指挥者作为众人的领袖——同时也是企业家和国家，是经济秩序权力的具体再现——这样一个概念从那时候开始再也不曾从音乐的论述中缺席。拉维那（Alber Lavignac）和劳伦斯（Lionel de la Laurencie）的《音乐百科全书》（*Encyclopédie de la musique*）在1913年如此呈现了指挥家（第2133页）：“简要地说，管弦乐团的指挥必须具备领袖的特质，对艺术家而言那经常是更加特别微

---

[1] 柏辽兹，前引书。

妙的困难任务。”或者更晚近的类似说法：

而独裁者需要机器人，船长在寻找有反应和责任感的水手。指挥是第二个发令者，弦乐器升起了船帆，定音鼓的敲击者是舵手。（顺便提起，这解决了“无指挥管弦乐团”经常做的实验。无人指挥的水手如果能力够的话，可以在平静的水路上表现良好；不过在外洋，需要有人发号施令，因为事先的航海计划鲜能派上用场——而过度小心的航行将使最自豪的船只黯然无神。）我们所信赖的英雄将是船长那一类型的人：一个好水手，善饮，好诅咒，而整体而言是最虔诚的——也就是，最不会好大喜功的——人。<sup>[1]</sup>

于是，合法的指挥者逐渐失去了他最明显可见的象征：指挥棒缩小，甚至消失了。权力的必要性不再需要去建立。权力如是；它不需凸显自己；指挥的技巧从权威性演化为指示性。

统治阶级——无论是工业社会的中产阶级或

---

[1] 歌德贝克 (Frederick Goldbeck): 《完美的指挥》( *Le parfait chef d'orchestre* ), PUF, 1951。

者官僚体制的精英——与指挥家——秩序的创造者，在生产中避免混乱——互相认同。统治阶级只看到指挥家，他是统治阶级希望和别人沟通并且赋予自身的一个形象。但是并非所有的观众都能够很快地和他取得认同，而且除非再现能够提供一个更宽广的认同领域，否则他的独白将变得令人无法忍受。那么其他的人物是必需的，不妨这么想，这是在再现中协奏曲的主要角色：指挥不再是独自一人；独奏者出现了，自群众之中站立起来的个人。尽管他的任务局部化了，他还是可以在平等的立足点上向指挥以及团体的其他音乐家说话，总而言之，在轮到他的时候，他可以指引整个社会机器，他可以观察并且支使那个他参与其中、占有部分位置的世界，扮演他的角色并且主宰整个团体，不过，他并不寄望沉重的权力整体。他解救了观众，使之不必在音乐家的无名和指挥的荣耀之间，择取认同对象。

## 明星的系谱

一旦符码就位，最大的声音便使用这符码来使人听见。音乐的组合游戏和经济成长以及资本

主义的矛盾相联结，而交换为了它所代表的意义出现了：拥有和积累的面具。因为在将音乐带入交换时，再现又将之交付给竞争。于是音乐必然需要引发选择和集中过程——那些最能适应制度功能规则的人的持久性——并且排除地方化和非阶层制度式的音乐使用的可能性。选择性和只能取得同样音乐的消费渠道，这种情况设立了一种行动程序，使某些音乐家的市场扩大，其他的音乐家则找不到市场。在再现上，地方化很快地无法和交换相容。为广大的市场而生产成为准则，在复制品成为可能之后，这个准则为大量生产铺了路。如果明星产生在重复之先，两者都是金钱进入音乐的结果。政治经济学的逻辑无情而残酷地加速了音乐商品化的过程以及音乐家的选择和孤立，富裕了那些“可获利”者——换言之，就是明星——并且生产了一种新的消费品，是竞争性交换法则所暗示的，也就是成功。成功的构成要素将由经济来独断：精简（减少劳力支出）、快速革新（计划性汰旧）以及普遍性（广大的市场）。

19世纪为这个过程创造了技术的条件：明星和著作权。在20世纪，留声机唱片将完成这个程序并瓦解音乐的网络。这些现象的系谱有极端的

重要性：音乐家社会地位的难捱的毁坏变形，重新为其用途寻找出路以朝向交换利益发展。然而一切并非那样容易；单单重复的程序并不能解释成名的神秘性。即使音乐家要屈服于资本主义的生产规范以便作品容易被听到，他也通常知道如何不顾安静的合作者，而去玩一种双面游戏，使他自己的音乐被听到。不过，当他被逮到有故意亵渎神祇的行为时，他就毁了，就算东山再起也会遗人笑柄。

再现的去疆界化——在空间，甚至是时间中竞争的失序状态——在明星的系谱上初露端倪。

### 古典演奏家的系谱

明星制度（star-system）是竞争的产物，始于19世纪中叶演奏曲目被制定的时候，换言之，是在1830年李斯特开始在音乐会中演奏其他当代作曲家的音乐作品，而门德尔松演奏巴赫时（于1829年《马太受难曲》百年纪念日）。李斯特赋予其演奏曲一个空间的向度，而门德尔松则是时间的向度。这两种向度对于音乐市场的扩展是必需的，因为有了融合或普遍性便不会有广大的销路。而同时，这种再现却确认了一种恐惧的开始：社会试图重新发现过去年代的音乐，意识到



也许它本身对抗暴力和导引想象的系统正丧失其有效性。古典音乐中明星出现的过程，系以将囤积物价格化为基础：市场的扩大不只是通过更能符合需要的产品的创造，也通过消费旧产品人数的增加。仿佛是获得通往音乐之路的无产阶级希望能复兴领主既往的权力和一种代用的中产阶级式的景观。

于是音乐的财务来源模式转变了，出版家部分取代了赞助人。他们对新作品的生产感到兴趣，冒着风险为了一个快速扩大的市场而赞助业余演奏者。中产阶级没有能力供养一个私人集团，但他提供钢琴给他们的孩子。因此能够给钢琴弹奏的产品有了需求性。于是出版者偏好为少数乐器所作的作品或改编的曲目。

19世纪的钢琴演奏曲目，和当时它在中产阶级沙龙中所占据的位置有相当清楚的关联，他们的沙龙是社交活动的工具，是对巴黎人沙龙和宫廷的模仿。权力继续傲慢地向音乐家演说。但不再是以征服的语气，而是以杂货商的语言：

以一点点手腕，在自己不需负责的情况下，最后我完全征服了那个傲慢的家伙，贝多芬。……我同意选用的手稿是三个四重

奏、一阙交响曲（《第四号交响曲》）、一首序曲（《克丽奥兰序曲》[ *Coriolan* ]）、一首美丽的小提琴协奏曲，该曲经我要求，将由他改编为钢琴曲，所有这些我们将付给他 200 镑。不过，其所有权仅限于不列颠领土。今天一个信差已经出发，经过俄罗斯往伦敦，他将带给你我提到的两至三件作品。记得他将改编那首小提琴协奏曲，并尽快送去给你。你也许可以找克拉马（Cramer）或其他聪明的家伙将四重奏等作品改编为钢琴曲。那件交响曲和序曲是绝妙好曲，因此我认为我做了一个甚好的生意。你认为呢？我也雇用他创作两首奏鸣曲和一首钢琴幻想曲，他将送来我们家并得款 60 英镑（记住我是以英镑付款，而不是金币）。简言之，他已承诺授我不列颠领土独家生意。当你收到他的作品，就要按比例汇钱给他；那就是，他认为整个手稿包括六首乐曲，即，三首四重奏、交响曲、序曲、钢琴协奏曲、小提琴协奏曲，以及前述协奏曲的改写，他将收到 200 镑。<sup>[1]</sup>

---

[1] 伦敦音乐出版商克莱蒙地（Muzio Clementi）于 1807 年写给他的合伙人的信，见诺曼（Gertrude Norman）与薛利福特（Miriam Schrift）编：《音乐家书简》（*Letters of Composers*），同前，第 65—66 页。

没有人比莫扎特经历过更强烈的音乐家与企业家结合的不安全感，终其一生他是无情的经济审查体制之下的受害者，第一个抽象、匿名金钱、薪水的囚犯。

就在他死前几个月，他还在写类似这样的信：

我不但不能清偿我的债务，还需要更多钱！……由于我的不幸的病痛，我已经无法赚钱了。但我必须指出即使我的情况悲惨，我仍决定在家里举行预约音乐会以支应我目前最起码的、重大而频繁的开销，因为我深信您会给我友善的协助。然而连这个也失败了。很不幸地，命运是如此地和我作对，虽然只是在维也纳，即使我有心去做，也无法挣到钱……两周以前，我征求预约者，迄今名单上只有史维腾男爵（Baron van Swieten）一人！<sup>[1]</sup>

几个月以后莫扎特死了。据康斯姐丝（Constance Mozart）说，他的财产一共才60个银币。<sup>[2]</sup>

[1] 给普奇伯格（Michael Puchberg）的信。

[2] 马森（Jean et Brigitte Massin）：《莫扎特》（Fayard, 1971），第577-581页。

他的债务是 3000 个银币（其中 1000 个银币欠普奇伯格 [Michael Puchberg]）。史维腾男爵花了最少的钱埋葬了他。康斯妲丝再嫁之前，成功地卖出八份手稿给普鲁士的国王，获得 80 个达卡特金币。

没有利润可图，也就是说，没有写出中产阶级熟悉的商业作品，一个音乐家的音乐是不可能有所听众的。要成功，一个音乐家必须以乐曲诠释者的身份吸引观众：再现先于创作，并且是其条件。唯一权威的作曲家是成功演奏他人作品者。壮阔美丽之景呈现在舞台中央。推销自己以便有创作的权利是必要之举。和李斯特不一样，肖邦靠他的教课过活远甚于靠他稀少的音乐会，他十分透彻地分析了这个过程：

今天，在失去所有这样的希望之后，我必须想想有关解决我自己作为一个钢琴家的出路，而且我必须暂时放下你信中很正确地提到的更高的艺术目标……有许多有才华的年轻人，巴黎音乐学院的学生，正翘首以待演奏他们的歌剧、交响曲、清唱剧，那些至今只有齐鲁宾尼和雷速尔（Jean-François Lesueur）在纸上看到过……在德国我以钢琴家闻名；一些音乐期刊提到我的音乐会，表

示我很快便可以登上顶尖钢琴名家之林……今日我找到了履行我与生俱来的才干的无比机会；为什么我不应该抓住它？……里斯（Ries）发现在柏林和法兰克福为他的新娘得到桂冠要容易一些，因为他以钢琴家闻名。在史波耳（Ludwig Spohr）写下《约颂达》（*Jossonda*）、《浮士德》（*Faust*）等作品之前，有多久的时间他只是被人家当作一个小提琴家呢？

在同一时期，瓦格纳表达了他对于演奏家日益高涨的地位的愤怒：

每一件音乐作品都必须放弃它自己，以便赢得公众的赞许，作为演奏者任意实验的工具和借口……今天音乐家若希望赢得群众的共鸣，就要被迫接受他所不以为然的演奏名家的顽梗和骄傲，同时以如此的奴性安于期待，希望他的天才会创造奇迹……特别是在演唱事业方面，我们所注意到的滥用已经建立起一个危害社会的帝国了。<sup>[1]</sup>

[1] 瓦格纳：《名家技巧》（*Du métier de vivotuose*），登在《音乐评论报》（*Revue et Gazette musicale*）1840年10月18日的文章。

“我的钢琴弹得非常好，”比才在写信给一位姓名不详的比利时作曲家时说，“而我却不以此维生，因为我不信这世上有任何东西可为公众听闻。我发现演奏者的这个行业十分可憎！然而另一桩可笑的讨厌的事却使我每年有 15000 法郎的预订收入。我经常在马蒂尔德 (Mathilde) 公主和一些家庭中演奏，在那儿艺术家是朋友而不是受雇者。”<sup>[1]</sup>

19 世纪是音乐会达到高峰的时期。当时的一代音乐期刊《吟游诗人》(*Le Ménestrel*) 不断重复地说，刊出一份为数众多正在举行的完整音乐会名单是不可能的。于是音乐家没有找不到工作的问题，那解释了他们随后反对留声机唱片的原因。演奏名家们（帕格尼尼 [Niccolò Paganini]、高沙克 [Louis Moreau Gottschalk]、李斯特）可以得到一笔可观的费用，通常是固定的，不过有时候是按账单的比例，至少是收账的一部分。这些“明星们”工作辛苦：在 1844 年，李斯特在里昂，15 天内举行了六场音乐会。高沙克则每年举行 70 到 80 场音乐会。

但是演奏家和作品的关系早晚会改变。在肖

---

[1] 引用于寇蒂斯 (Mina Curtis): 《比才和他的时代》(*Bizet et son temps*, La Patine, 1961)。

邦还作曲的时代，职业演奏者的数量仍然很少，而且他们的市场有限；旅行是花时间的，一个旅行演奏可以给艺术家写作和认识他的观众的自由时间。观众们从来不可能听到超过一种或两种对作品的诠释，他们没有标准化的准绳去做选择。今天，情形已经有了可观的变化。音乐再现的作品是从早先几个世纪以来大量堆积的作品中选择，新作品仍正在增添当中，但是程度有限。那些在他们的时代非常有名的音乐家消失了。其他较不知名的留下来。也有的由于时尚节奏的改变而重新出现。有些演奏家扮演了记忆的角色——传播诠释方法和技巧，是音乐的中介者、非由其创作的剧本中的一个角色、音乐的守卫者——一直到录音出现，重复。

事实上，当流行音乐进入了商品的领域，明星终于诞生了。明星的演化真正地发展了再现的经济学，并且使报酬的保证——一种大众化生产的交换价值——成为必要，而这个交换价值是被版权创始者所遗忘的。

### 大众化明星的系谱

18和19世纪流行歌曲明星挑选和出现的过程，和音乐、文化以及经济的中心化的原动力相

同且相关。一直到那时候，流行歌曲主要表现于街头——传统上吟游诗人的领土。它进入室内，待价而沽——首先是在小酒馆里，后来在咖啡店的音乐会中——是它进入商品市场竞争的先决条件。在19世纪中叶，这些音乐厅成为音乐经济学的中心：这些地方首先是交换，其次是获利的必要源头，而且逐渐取代其他那些无法充分实现剩余价值的音乐表现场所。

歌手音乐家逐渐不再身兼卖艺者（acrobate）。从17世纪开始，特别是18世纪，这两种职业的分工完全公开了。特技表演只限于马戏团，就像实际上所有其他的身体景观。流行音乐家为他的作品寻求其他的出路。音乐出版似乎是其中一种。然而，在18世纪之前，流行音乐由于市场小，极少数成为出版品的对象。唯一存在的出版版本是街头小贩所分送的那些。这是唯一可能的流通渠道，而小贩的集会权常遭到严格限制。此外，只有“戏剧作品”的盗版会被禁止，而歌曲的盗版却不会。

音乐的发明实际上是不存在的，而仅有的一些基本上包括了流行音调的歌唱教本，那有如音乐仪式化的残渣刻印在社会的记忆里。1811年，我们在《小酒馆之钥》（*La Clé du Caveau*）期刊



上发现一份流行音调的清单，列出 2350 种，不过大部分都是罕用的。

1791 年的律法和 1810 年的刑法——都未保护这些作品，认为它们微不足道并且不值得保护。表现的形式仍然被严格控制以避免歌曲成为颠覆的工具。出版者的特权防止歌者“以他们的名字出版任何东西”；“歌曲只能由书商—出版商印刷”。但是警方从来无法保证执法如山，而且无数歌曲秘密出版了。在人民解决其他方面的垄断之前，他们首先破除的是音乐的垄断。为了控制这些危及秩序和经济的出版品，某些 18 世纪的出版商提议比照卖书小贩，赋予街头歌者正式定位。此举将可选择某些经过适当授权的歌者，建立统合主义 (corporatisme)，控制那些无法进入资本主义模式的生产。早期在这些歌者还没有这样的地位时，警方就开始监视他们。他们制造噪音、颠覆，并散播当权者希望对人民隐瞒的消息。在一份 1751 年警方的报告中，我们读到：

大多数不名誉的人民，像乞丐和声名狼藉的妇女，他们混入别人的歌唱，在街头扮出怪脸，而且，有时候喝酒喝得痴呆，将自己暴露在公众嘲笑之下，并且经常添加歌曲

中没有的事物。<sup>[1]</sup>

在 19 世纪中，这些音乐家逐渐流失殆尽。只有一种固定价格的表演，亦即，在音乐厅中，才有可能制作音乐。所有的论证都是有效地用来毁灭这些歌者。在驯服流行音乐中扮演重要角色的《音乐评论》(*Revue musicale*) 社长斐笛 (E. Fétis) 于 1835 年写道：

在复辟政府的统治之下，风琴师被控以和王国的政治警察有见不得人的勾结；据称他们被雇来驻守于当局想要监视的地方的前面。<sup>[2]</sup>

这篇文章对于 19 世纪初期街头音乐家的情形提供了有趣的资料。警察发觉对他们难以容忍，以他们曾经犯下偷窃的托词，禁止他们进入宫廷。他们的演奏曲目是贫乏的，旋律也鲜有变化（“小卢赛儿”或者“方巾”的流行旋律），以便不懂

---

[1] 柯侯 (Patrice Coirault) 在《我们民歌之形成》(*Formation de nos chansons folkloriques*) 中引用的文件 (国家书目 [Bibliothèque Nationale], 22116 号手稿)。

[2] 《音乐评论》(1835), 第 37 期。

音乐的大众也可能记得住。歌者以十分之一法郎的价格贩售单张歌本。就音乐而言，流行歌曲是极端贫乏的。在斐笛提到经常使用的乐器中，最常见的有手风琴，旋律还算优美，有迷你小人在小舞台上跳舞的机械风琴，以及鸟风琴，或称八音琴（serinette）。这些乐器的机械本质更显示了可用的表演曲目有所限制。基本上竖笛是失明者（和他们的小狗）的乐器。此外尚有少数人弹奏六孔木箫（flageolet）。小提琴在名单上是高级的，其次有很少的竖琴。斐笛称那些带着吉他、唱着抒情小曲（cavatines）、不为大众欣赏的意大利人为“街头歌者的贵族”。他的结论是：

政府可以大大改善巴黎的街头音乐，并且运用巨大的影响力导正游走的音乐家们，带给人们道德上的愉悦。这是它的职责。只花极少的金钱，它可以配置给音乐家旋律优美的乐器，让他们弹奏出美好的音乐。歌手们天赋雄纠气昂的声音，可以为人们唱出独特的爱国颂诗以及歌词严肃纯正、赞颂高贵美德与慷慨行为、为人们的天生情感所钟爱的歌曲。人们要听的是赞美对工作、清醒、节俭、慈善的热爱以及最重要的对人类的热爱。

爱，而不是去歌唱酩酊大醉和粗俗激情的欢愉。

那就是他们在 1835 年想要对流行音乐所做的。它说出了所有该说的话：关于美学和政治控制，关于将流行音乐重新强制拉回社会规范的路途。

1834 年通过了一个法律，可以组织流行音乐行业并且实行 18 世纪出版商的计划；该法规定，街头歌者应戴着名牌以便于监视并限制其数量。稍后，在出版商和歌曲作家赢得了他们歌曲销售和演出的所有权的认可后，他们用街头歌者作为销售代表，挨家挨户推销：不再售卖简单的唱本，而是“小开本”的书，包含着歌词和唱谱的通俗出版品。于是旋律有了多样性，再现不再局限于庆典，而是已经成为一种非物质物品的销售策略，这种非物质的物品会在留声机唱片出现之后获得确定。工厂工人在午间，手上拿着乐谱，在街头音乐家的指导下，唱着歌。这成为裁缝店学徒最喜欢的消遣<sup>[1]</sup>，他们的德行受到许多诗句的颂扬，正反映了市场倾向。如此，街头歌曲和购买他们

---

[1] 古隆 (G. Coulonges) : 《香颂及其时代》( *La chanson et son temps*, Editeurs Français Reunis, 1969 )。

理想化形象的人们之间已经有了一种联系。“小开本”书籍是地方化再现中商品交换的基础，有好长一段时间一直是流行音乐唯一的商业化产品。整个工业气候随后形成。1891年，《吉尔·比亚画刊》(*Gil Bias illustré*)杂志创立了；每周一期里包含有一首精选歌曲的词曲。

但是街头演唱无法发展明星或者扩展市场：变动的表演场所使得竞争的歌手无法发展出一个固定的市场。真正引导音乐工业诞生的新制度，做法是将流行音乐限制在有表演的咖啡馆(*cafés-concerts*)和小酒馆(*cabaret*)中演出。从1813年开始，每个月20日“精灵诸众”(hommes d'esprit)在蒙多葛叶街的加佛酒馆(Caveau)相聚。席间每一个人必须唱一首自己作的歌。小酒馆的主人巴连先生(M. Baleine)将私人房间租给想要听这些作曲家兼歌手(*chansonniers*)的中产阶级会员们。类似这种歌手和小酒馆老板的结合愈来愈多，并且很快地为中产阶级观众所接受。随着咖啡馆音乐会的发展，开心会(*goguettes*)也兴起了，换句话说，是工作阶级诗人联合会，人民的作曲歌者。我们发现巴黎及其近郊特别多(聚众园[*La Ménagerie*]、地狱园[*Les Infernaux*]、温厚居[*Les Bons Enfants*]、友情[*La Camaraderie*]等

等)。然而当加佛酒馆的嘲讽被认为无伤大雅之际，开心会的歌却引来炮声隆隆。例如，“聚众园”的杰勒（C. Gille）在路易-菲利普（Louis-Philippe）的统治下坐了六个月的牢，他的同志在1848年的内战中落败。开心会所创作的歌曲后来成为重要的政治催化剂，经由街头小贩传播到法国各地。最有名的开心会之一是“歌者之地”（La Lice Chansonnière），在第二帝国统治下一直对外营业，随时在入口处上方陈列着共和国的标识。

既然集会之权限于付得起钱的消费者，流行音乐的新流通模式便形成了。第二帝国的立法者了解这种危险，遂以规范集会权利为托词禁止某些再现形式。从这个时期开始，中产阶级和工人都听娱乐厅、咖啡馆音乐会和小酒馆里演唱的歌曲。歌曲，直到那时候才成为私生活中必需的部分，并进而成为一种景观。再现起而和生活的经验对立——一如一世纪以前的严肃音乐。然而，流行音乐以一种远为弹性的方式表现：寂静并非准则。流行音乐的再现既未压制庆典，亦未压制颠覆的威胁。歌者得以收酬的有表演的咖啡馆诞生于1846年，当“盲人咖啡馆”（Café des Aveugles）演出第一档流行音乐的“音乐会”时。歌者站在由两个桶子支撑的讲台上，他们得不到

酒馆经营管理的报酬：他们传递帽子，贩卖歌曲的拷贝，在桌子旁边唱着歌。再现因此仍然和生活互相交织。如果作者在场，他便直接收取版税。否则，就无法保证能够收到了。有表演的咖啡馆原本是为中产阶级而设，在第二帝国之下，成为一种大众化的节庆，并且昵称为“咖啡馆”（caf' conç'）。（在《来，我的亲爱的》[Viens poupoule]中，周六晚上自工作中解脱之后，巴黎的工人会对太太说要请她，“我带你去有表演的咖啡馆。”）<sup>[1]</sup>“咖啡馆”流行的原因，部分是由于艺术家和作曲家的才气，但绝大部分和自由自在的气氛有关（可以抽烟喝酒），而且即使要购票也是价廉无比。

节庆被引进固定场所，而表演再现仍是思想流通的场所和借口。1850年以后，咖啡馆的数量开始增加。到了1870年巴黎有100家以上，商业选择的陷阱紧紧地把流行音乐圈住。作曲歌者改编他们的文句给他们的观众，角色乃为之明确。成功的有扮演老耄的喜剧演员（波林 [Polin]，德兰 [Dranem]，和早期的莫里斯·薛佛里耶 [Maurice Chevalier] ……）；歌唱喜剧歌者“主角是未婚妈

---

[1] 参考古隆，同上。

妈、堕落的中产阶级、牺牲的士兵、诚实的工人、海上的水手、声名狼藉的骗徒和醉鬼，然后是暴君和牺牲者”（古隆 [G. Coulonges]）。从1900年开始，歌者落入刻板形象（色彩淡去的喜剧、喜欢与女性交际的老男人、歌声令人忘不了的歌手）以配合观众的品味。政治歌曲也可以听到：1870年以及1886到1887年间德法战争的爱国歌曲在1890到1910年经济大危机期间，便由社会主义或公开的无政府主义歌词取而代之了。

作为对比来讲，小酒馆是咖啡馆的一种，它试图创立高品质歌曲的商业化。1881年，鲁道夫·莎里（Rodolphe Salis）的小酒馆“黑猫”（Chat Noir）创立了；莫里斯·杜奈（Maurice Donay）和让·李奇朋（Jean Richepin）在那儿演出。波提耶（Pottier，他的作品直到1887年死时才出版）、克雷蒙（J. B. Clément）和那铎（Nadeau，毫无疑问是19世纪最伟大的歌曲作者）的歌也在这个小酒馆被演唱。《樱桃时光》（Temps des cerises），最早在一家小酒馆被演唱，后来流行于咖啡馆。很多小酒馆的歌曲后来成为咖啡馆成功的曲目。两者的顾客并不一样：咖啡馆的顾客是一般民众，而小酒馆的顾客是过着波希米亚人般的生活的人、



学生，或者中产阶级。中产阶级也对咖啡馆——一般民众的“放荡场所”——提出远比小酒馆更多的批评：“歌曲，确切地说——我们民族性格气韵贮藏之处，大众化的歌曲——法兰西非正式天才的表现，已经在有表演的咖啡馆中堕落至恶棍般愚昧得无以名状的深渊。最好的声音已经厚颜地助长这种堕落，如果你和你的朋友——蒙马特和‘黑猫’的诗人演唱家——不能成功地恢复远方闪耀的巴黎人的愉悦，那么今天不管可敬的加佛，被消费的将是那堕落之物。”沙里·普鲁东（Sully Prud’homme）在他为莫里斯·卜凯（Maurice Boukay）以真名奎巴（M. Couyba）出版的《新歌》（*Nouvelles Chansons*）的书信体作品的前言中如此写着。卜凯的“红色歌曲”并没有阻止他在1911年成为卡约（Joseph Caillaux）内阁的商业部长（似乎仍是必然的，示范了音乐和金钱之间制度上的关系）。

明星与咖啡馆同时兴起，多亏音乐家们巡回演出创造并拓展了各省的市场。毫无疑问，第一个明星是1865年左右的德瑞莎（Theresa）（以及“长胡子的女士”[*femme à barbe*]）。“管乐”（*tube*），或称热门歌曲，也是这时期开始有的，被称为“锯子”（*scie*）。明星开始蓄积大量经费，

而且通过流行艺术的练习，突然之间发财成为可能了。波勒斯（Paulus）在没落之前获得了一笔巨大的财富。这种财富遭受到勤劳的中产阶级和有知识的才智之士的强烈批评，他们认为这种收入是可耻的，并且只是加速咖啡馆的发展。另一方面，对于工作阶层的世界而言，这种收入意味着社会地位升级的梦想。从此以后社会地位攀升和明星制度密切地互相关联：团体中能成功的成员形象是社会秩序最有力的工具，同时是希望和顺服、主动和退缩。

环绕着明星发展出一系列完整的行业（经理人，舞台管理，行政人员），包括喝彩员，他的角色是非常重要的：当再现以一种和音乐相关的新形式出现时，去生产对再现的需要乃成为必需，要去训练观众，教导他们观众的角色是什么。那便是喝彩员所做的了。只有在大众教育已经完成，而且对再现的需求已经完全建立起来之后，它才会消失。

### 再现的经济学

如果说商品的再现出现于 18 世纪的英国，那法国便是在 19 世纪创立了它共通性商业化的规律程序。在那之前，再现的所有权保留给宫廷和沙

龙的音乐家。“戏剧作品”之外，演出没有带给作者好处。作者只有在作为演出者或者直接销售他们的乐谱时才收到酬金。给予他们作品再现酬劳的想法很难被接受。理由是：第一，在大众化市场缺乏下，类似的再现仍然很少；第二，不可能追踪流行音乐的街头表演；最后，长期以来法官难以将只有旋律配以不同文字的东西称为音乐“作品”。一直到流行音乐有了固定场所，发展了市场之后，作者们才终于创立了能够代表他们的机构并且赢得补偿。咖啡馆赋予了这种音乐交换价值；后来得到法官的认同，其后也得到国会议员的认同。

这段轶事清楚地展现了一个断裂，休闲商品大众消费的诞生：卜杰 (E. Bourget)，翁喜欧 (P. Henrion) 和巴希佐 (V. Parizot) 在大使咖啡馆 (Caf'conç' des Ambassadeurs) 参观了一个表演，在那儿他们听到了一首歌，卜杰作曲，另外两位作词。表演结束之后，他们拒绝付账，声称 1791 年的律法适用于这些“作品”：“你们用了我们的劳动没有付钱给我们，因此我们没有理由为你们的服务付钱。”法院在 1848 年 8 月 3 日的判决中同意其所请；该一判决在 1849 年 3 月 26 日得到上诉法院的确认；于是 1791 年的律法可适用于所

有的音乐作品。<sup>[1]</sup>

1850年2月11日，同样的三个人和出版商裘利·哥伦比尔（Jules Colombier）联合，由他承担法庭费用，成立了“音乐作者、作曲者与出版者工会”（Syndicat des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique: SACEM），是全世界第一个这样的机构。它的功能在于代表作者和作曲者向每一次音乐作品（无论其重要与否）的再现要求付出版税。

这被中产阶级认为是对其特权的打击：在过去，只有中产阶级有权做音乐的财务营生。金钱是它的王国。一般民众应该只能拥有街头音乐，“没有价值的”音乐。更进一步地，音乐媒体对这新的机构的知名度不伸援手。它们的反应从《音乐评论》的沉默到《音乐法国》（*La France musicale*）表现在下列文字中的轻蔑：

听听这个新的事情：刚刚成立了一个代

---

[1] “发现法律并非以产品的长度来衡量它的保护程度，并且法律的行动是放之四海而皆准的；这些行动的目的在维护一个人思想的权利，补偿择重智慧者的劳动……这个原则值得给予更多的尊重，因为一个法官若能以一时的兴起或奇想来认可或否认一种‘占有’，那就不是一种占有了，此外，授予法庭权力以被侵权作品的好坏作为决定的标准，将造成最大的不公。”  
巴黎，1853年4月11日，第53卷第2部，第130页。

理单位以向音乐作者、作曲者和出版者收取版税。海因里希（M.P. Heinrichs，原文照录）发明了这个新的棋子，其目的十分简单：收取沙龙或音乐会使用民谣、抒情小曲、娱乐性歌曲和混合曲的版税。因此从现在开始，一个人将不能在不遭人控告违反私人财产的威胁下唱一首民谣……正经人怎么可能花他们的时间在这种无聊的玩意上面？真的！在我们必须高声宣告思想自由，当艺术必须通过奉献，特别是无私之心，来进入群众的内心的当儿，他们却带来一个又可笑又幼稚的议题！向民谣歌者收税……真的，从来没有见过这么极端的缺乏常识之举。如果此构想成真，我们将奋战到它化为乌有。如果你创作的是歌剧、交响曲，总之，可以成名的作品，那版税应该是你的；但是对娱乐歌曲和民谣课税，那是荒谬之极！<sup>[1]</sup>

以中产阶级的观点而言，SACEM 赋予民众的音乐一种“价值”。根据某些叙述，拿破仑三世允许 SACEM 的创立以感谢歌曲作者给他的帮助。

---

[1] 《音乐法国》，1850年3月10日，第10期。

对我而言似乎很难接受这个解释，众所皆知当他开始在位的年代，他对表演制定了非常严苛的律法，有表演的咖啡馆有好长一段时间仍然是共和国的。事实上，SACEM 的创立似乎是无害的（它的对象是娱乐歌曲），而且就当代法国资本主义的精神而言，它有助于保证对所有财产权的尊重。

一个真正的音乐表演的经济市场得到发展了。那是一个能创造音乐作品的市场，现在出版商有了直接的兴趣去推动音乐作品的再现，他成了推广者了。他们以财务和训练鼓励表演者，以便从歌曲的再现表演上得到利润。他们甚至设立了“课程”，由当地的钢琴家教表演者新的歌曲，由表演者加以推广。

法国于是成为最早保障所有音乐形式著作权，包括以书面再制和演出的国家之一。大革命之后，这个权利首先得到与经济演化紧密相联的法官的认可，并在后来得到法律的认可：“心智作品的作者享有对该作品的所有权，因为他就是创造这作品的人。”<sup>[1]</sup>

今天，任何公开的再现——换言之，不是免费且发生于家庭范围之外的——如果没有作者或

---

[1] 1857年3月11日的法律。

其代表的同意，是非法的。一旦经过授权，作者可以得到一笔其他开销（演出人的薪水，出版者的费用，税金）以外的费用，即使演出是免费或赔钱的。

在美国，资本主义以不同的形式呈现，作者对于其作品被演奏的著作所有权不是以这样的方式建立的，音乐家在与资本对抗下仍旧居于下风。总的来说，其著作权保护不若法国来得强大。著作权局在保护财产上达成了一些 SACEM 的功能，但是一些竞争的行业经由再制权的取得确保了祖传产业的价格。只有收入场费而且以营利为目的的演出才需要付版税，这替各种各样的逃税开了方便之门，因为“营利”的定义可以是相当微妙的。此外，当一个作者以合约方式工作，他将失去所有权，而此权利是归于要求他工作的一方，且该方如果愿意可以在以后加以重制。

在苏联，对于作者的保护非常微弱：版税低微，而且当“国家的利益有需要时”，全都不必给付。著作权法曾在 1974 年联合版权大会的批准下作小幅修改，该大会解放了苏联遗产权，因为它赋予继承者 25 年的死后所有权。

音乐再现的经济学依赖作者联合起来监视再现的事例是否有效。没有作者可以独自为他的产品强制他人付费，因为可能的演出场所太多了。

反过来说，没有娱乐供应者能够直接和所有的作者与作曲者交涉他所要使用的管弦乐演奏和唱片的曲目。于是在发生交易的市场上，作者的联盟便成为必需的代替者。他们负责收取名单上（在法国大约有 300 万）公开再现其作品的集体版税。他们展现功能的范围及于有关的娱乐厅、广播电视组织、舞会、自动点唱机、商店、展览会等等。他们涵盖的面广泛（在法国每年举行 18 万场舞会），而且这种性质的机构要有很大的监督能力。每一个再现均以事先授权为条件。SACEM 自己拥有一份所有音乐厅的名单，音乐厅必须送上他们的节目表；监视他们相对更加容易。然后，每一个管弦乐团必须提供一份他们演奏作品的目录。如何付费则要看音乐场所的性质而定。以音乐为主的场所依照他们的收入付给一定比例的税捐，那些以音乐为辅的场所则依使用音乐的多寡（顾客多寡……）付一笔固定费用。给付金额和作者的名气或作品的品质无关。在法国，可得版税的分配理论上三分之一给作曲者，三分之一给作词者，另外三分之一给出版者。<sup>[1]</sup>

---

[1] 若是机械重制品，出版商通常得到 50%，知识创作者得到 50%。如同我们在后面将看到的，这显示出机械复制方法的发明改变了各个方面权力的平衡。



没有一个国家把作者置于工薪阶级。曾经有人多次尝试想设立协会以便支薪音乐家可以为其工作。这些协会可以以固定价格购买音乐家的作品，然后试图剥削他们。这样的安排是预先假设企业有可能销售音乐，也就是说，成功地推广音乐并收取版税。但是音乐的消费者是非常分散的，单独一个企业的力量并不足以追踪他们。为了使再现的生产有利可图，必须有十分可观的基层建设，单单靠再现不足以成事。因此，所有这些计划全都失败了。受薪音乐家唯一的例子是电影音乐作曲者，他通常在作品完成之后得到一笔固定金额作为预付款，不过版税很低所以预付款很少会超过。大体而言，因为那些复制音乐作品的人关心作者确能收到适当的报酬，当一件作品成功地吸引观众时，资本主义会承认创作者对其作品所有权的法律假设，并且赋予他一笔通常可观的使用酬劳。

在作者得到最佳保障的国家，他可以将他的资产信托给一个专门企业，并且委以他所有的智慧财产权利，以便得到收入。在再现的经济学中，利润与获得价值的创新能力相关联；作者创新所得到的酬劳可以成为他创新作品价格化的次数的依据，换言之，成为他作品再现之数量的依据。像这样的程序存在于许多行业之中，并仍有可能

在其中认出创作者——制模者。例如，在早期，汽车上有制造商和设计人的签名记号，他们限量生产模型并且依照版权的原则收费。作者占据了资本主义程序的上游位置，而他的劳动是以租金的形式换取酬劳。

商品迅速地成为一种景观对象物。在18世纪，音乐转换成的商品已经显示出所有再现之下商品的未来角色：沉默大众之前的景观。在再现之中，商品代表那些购买他们的秩序、他们的荣耀景观的人们说话。一旦经过再现，使用便被交换所摧毁。景观出现于18世纪，而且，正如音乐将在稍后为我们所显示的，现在，景观也许是一种过气的资本主义形式：因为再现的经济学已经被重复的经济学所取代，而且在嘉年华与四旬斋的对抗中，四旬斋已经占了上风。

## 流向重复

### 组合的断裂：反和谐

和谐的组合以及再现的个人化体系，一定会造成个人主义浪漫性的恶化以及再现过程的断裂，迫使音乐家日渐清楚地觉察到他们和世界的关系

以及创作和现实间的分歧。他们的音乐意含着欠缺，并组织了他们自己的孤独。他们不再能颤动于一个他们曾经控制的世界，而是颤动于一个外在于其视界的现实。他们首次意识到不可能绝对地将一个人在和谐之中，在组合的限制之中建立起来。音乐家再也不可能在这个已彻底开拓的符码之中创作了，即使仍有可能销售副产品。当勋伯格以替轻歌剧编写管弦乐曲为生时，他写下了他的第一首四重奏。当第一个五月节行军于维也纳举行时，马勒（Gustav Mahler）和沙提（Erik Satie）正在写作，那时毕加索（Pablo Picasso）因《亚威农的少女们》（*Les demoiselles d'Avignon*）闹了丑闻，而“蓝骑士”（Der Blaue Reiter）出版了《解放不和谐之呼唤》（*L'appel à l'émancipation de la dissonance*）。和谐和主宰关系的断裂，是再现网络结束以及中产阶级和社会秩序神秘融合的开始。

事实上，在19世纪末叶，音乐相当程度地预测了断裂来临的必然。实际上每一件事情都发生在维也纳：在那儿音乐宣告了它的一种衰亡，一种断裂，同时也是一种巨大的理论的成就。音乐创作升高为发烧的音调，先于政治的断绝爆发了，在某种程度上，音乐本身先于政治而行。目前的经济危机和我们堕落的繁盛，在维也纳音乐

中可见一斑。瓦格纳忽视了简单的旋律线，已经离开了和谐的再现。然后马勒确认了一个时代的结束，表现出调性的解除和根本的解放之乌托邦，将噪音整合为音乐组织，将深刻但急进崭新的音乐劳动重行置入所有人的生活里。然后，在世纪之交的音乐辩论中表现了音乐事物的非神圣化、非正式、非机制化、非再现的来临。在维也纳，所有这些被写着、听着、说着；战前十二阶音乐体系转折点的维也纳，大约是1910年，被自我毁灭的迷惑所抓紧，而迷惑中的犹太裔中产阶级以其日增的财产和超越的本性，将艺术带至其潜能的极致；红色维也纳，其叛变中的街头试图组织，以勋伯格的“私人音乐表演学社”（sociétés d'exécution musicale privée），开始它音乐会的自我经营。<sup>[1]</sup> 斯蒂芬·茨威格（Stefan Zweig），在《昨日的世界》（*Le monde d'hier*）中，写于被放逐的黑暗岁月的回忆，极佳地描述了这个典型的维也纳经验：

由于犹太裔中产阶级的合作和推动，他们对维也纳文化的参与是广大无限的。他们是真正的观众，他们占满了剧场和音乐厅，

---

[1] 《游戏音乐》（1974），第16期，第55页。

他们买书和图画，他们参观展览，并且以更流动的理解能力，甚少被传统阻扰，他们是所有新事物的代表人物和拥护者。实际上19世纪所有伟大艺术的收藏都是他们作的，几乎所有的艺术尝试都因他们而成为可能；没有了犹太裔中产阶级不断刺激的兴趣——感谢宫廷、贵族和基督徒百万富翁们的怠惰，他们喜爱赛马和狩猎甚于培养艺术环境——维也纳将依旧在艺术上落在柏林之后，一如奥地利在政治上依旧落在日耳曼帝国之后。任何人希望在维也纳有所作为，或者从海外到维也纳作客并寻求受到赏识和观众，那他必须依靠犹太中产阶级。当有人试图在反闪族时期创立一个所谓的“民族”剧场，没有作者、演员或观众会来；几个月之后该“民族”剧场悲哀地关闭了，由这个例子可以首度明显地看见，在19世纪，世界所颂扬的维也纳文化，百分之九是犹太中产阶级所推动、培育，或者，甚至创造的。

政治的边缘性组成了文化边缘性的基础和基层结构。这两种边缘性指出了唯一两种力量，会在维也纳的力量毁灭后继续存在：朝向乌托邦社

会主义的运动，粉碎对音乐的压迫——仿佛维也纳政治社会在文化上无力承负其音乐发展，鸣告了整个再现社会已然达到政治上的死亡。统治阶级在没有能力发明并以财力支持一种音乐的情形下，便没有能力组成它自己的经济防卫和政治存活。

在经济的积累和再现的经济学法则强迫决裂之前，音乐和调性决裂了。和谐——真实的抑制原则，在创造了浪漫主义——真实的乌托邦式原则、艺术中死亡的狂喜——之后，成为艺术的死亡并摧毁了真实。秩序的过度（和谐的）引来了假的无秩序（系列的）。反和谐是组合式成长的断裂——噪音。在意义的终结，置入了随机（aléatoire）、无意义（insensé），也就是我们将要看到的——重复。

音乐的教训因此是主要而具前兆的：随着再现走到尽头，音乐的非仪式化、价值的堕落和政治秩序建立的第一个阶级也来到尾端。仪式化谋杀退到音乐景观的后面。但是在形式赋予的策略做了所有的尝试之后，再现的仪式在接纳荒谬和追求新符码之下消失了。再现，和解之社会关系的替代品，失败了；和谐的断裂似乎宣告了，社会的再现无法引发一个真正的社会化过程，反而造成一个更为有力、更没有意义的荒唐组织。如

果这个假设成真，那么许多不合时宜的思想家想要看到的，暴力、想象和颠覆之导引体系的断裂，现代性（modernité）不是最主要的一种。不是主要的断裂，而是一种可悲的、无聊的、简单的权力重组，是一个策略上的裂缝，一种新而暧昧的、科技官僚为机构权力的辩解。

或然率论借由不和谐音符码，超越了组合，建立于一种新的知识模式之上，然后以科技官僚的语言，宣布了权力建构的来临，那是一种对想象的生产更有效的导引，形成控制论式重复符码的要素，一个没有意义的社会——重复的社会。

音乐，以这种方式探究了声音本质的全部，今天已经走到路的尽头，走到形式的自杀之点了。如同波德里亚所写的：“在每一个（巨型）景观里，巨灾逼临。”

### 音乐的社会化

从符码的观点来看，音乐预告了和谐再现的断裂，它的政治经济学便是那个断裂的示范。再现正成为一种不符合时代的音乐表现形式，和资本主义经济的需要不相容。有三件事件培养了这种期待：

再现的生产有一个固定的生产力水准，因此当其他的经济改善时，它的成本会提高。因此，

就它本身来讲，演出的活动便无利可图，资本主义者将停止对其投资。

对音乐的爱好的，一种陷于音乐聆听消费的日增渴望，无法在表演之中找到留声机唱片所提供的贮存、在家中堆积以及任意将之摧毁的可能性。我们必须另外说的是，郊区生活混乱的事实使得参加表演活动成为一种探险。再现只有经由市场的拓展（有一个计划始于1920年——第一个无线电广播音乐会举行的时候），使其生产跨国化（通过歌剧和音乐会的共同生产）才能够维持下来。特别是，如同我们后来将看到的，表演成为留声机唱片的橱窗，重复推广的支持者。

最后，收音机使再现变成免费的。广播电台不是音乐厅；它既不付钱给演出者，也不付钱给音乐家，所根据的是广播一场现场演出或录音的作品，给了作品免费宣传的机会，并得到其他形式的音乐商业化的好处。各地的广播电台都不承认自己是再现的场所，希望免受著作权法的限制并免付版税给他们所使用作品的作者。不过各国的情况不同：在法国，国营的广播电台和电视台付给音乐作者协会其获自广播版税和广告收入的毛利扣除税金后的一定百分比。商业电台则付给SACEM其广告收入的一定比例作为版税。在美



国，一直到 1976 年的法律，广播电台均成功地逃避了付版税给音乐出版商以及唱片公司。在 1976 年以前，所有征税的提案都在广播电视游说团体的压力下胎死腹中，广电业在选举期间是举足轻重的。同样地，在美国被黑道控制的点唱机，一直到 1976 年都免税。在苏联，广播电台也是不付版税的。支付音乐酬劳越来越国际化了，不和个人作品发生关系。但是再现的作者变得不可能被认出来。今天，问题变得几乎无解：当再现的频道和次数已经多到这种地步，（如果不是用统计和随机的方法）作者怎么可能以其作品再现的次数来得到酬劳呢？

竞争性资本主义所发明的经济权利和规则，并不适用于今天大量生产、重复的资本主义。无可避免地，以统计方式评估再现表演的次数将被采用。音乐使用将单独由决定音乐广播数量的调查来评估。音乐家将根据统计上的资料得到酬劳，并且被视为成堆没有区别原料的生产者。这种转变与统计上的事实有关：使用价值在大量生产之中消失，而交换价值得到了最后的胜利。

### 再现作为重复的橱窗

录音的来临彻底粉碎了再现。最初是用来作

为保存音乐痕迹的方法，反而取代它成为音乐经济学的驱动力。从那时起，只有在对推广唱片有好处，或是艺术家不要求有许多的唱片观众时，再现才能存活。对那些被唱片包围的人而言，公开演出成为唱片的一种拟像：对艺术家的录音作品熟悉的人，会去观赏演出以便听到他们现场的复制。这是何等的反讽：人们原来意图用唱片来保存演出，而现在演出只是成功地作为唱片的拟像。对流行音乐而言，这意味着小型乐团逐渐死去，已经变成是对唱片明星的忠实模仿了。对古典曲目而言，它意味着将所有重复的美学标准——由严苛和冰冷的计算所组成——套用在再现之上的危险（随后将加以讨论）。于是，音乐使用的拟像只有在它进一步交换或模仿时才得以保留。再现已经成为一个橱窗并且模仿着重复。

因此，录音在音乐欣赏的技术条件上不只是一个简单的改变。它同时也是一个和音乐关系上非常深刻的转变。

当然，音乐品的大量重复相当程度依靠再现，并且自其中汲出了声音本质的主要部分。重复在开始时是再现的副产品。而现在，再现已经成为重复的辅助者。这个一般现象已经远远超越了音

乐本身：在再现提供了它的结构并启发了重复之后，它成为商品的橱窗和助力。例如，高级时装设计师现在也从其中得到灵感。

不过，在再现转变为重复的过程里，逐渐变成拒绝臣服于典范，并且封杀同一性。我认为，这是在20世纪初期，当大量生产开始要求激烈重塑工业机制时，经济危机的核心——标准化的危机（*crises de normalisation*）、重复进置后的危机——因为录音的确镌印着再现的死亡。

从一开始，机器便被发明，用以抵挡现世的腐蚀，用以制订一种可以无止尽复制的言说，经由机械设计的发明，来克服时间的蹂躏，在朝向给予再现致命一击的方向进行着。且让我们听听修道院院长米卡（Mical）在18世纪建造的第一批机器人怎么说：

国王给欧洲带来和平

和平以荣耀给国王加冕

和平是人民的满足

喔！尊贵的国王，你的子民父亲，让

欧洲瞻仰您统治的光辉。<sup>[1]</sup>

---

[1] 参考史都杰（Y. Stourdzé）一篇研究的注释（IRIS, 1976）。

自从第一个机械化制造的论述产生以来，对不能改变的事物的一再具体化所采取的形式，总是重新肯定、加强当权者与合法权力。

这是相当具有启示性的情况：对言论的录制与复制重新构筑了权力场所。经由机器人，权威本身自我发言。但是，自相矛盾的是，权威同时是其讽刺夸张的“复本”（double caricatural）。因为在为既有权力反复吟诵其论述时，这些机器人模拟、模仿当权者。这引发了一个引人议论的问题：这些权力不也是复制品吗？不也是易于被模仿的拟像吗？

因此，对主宰者言语的模拟导致对主宰者本身地位的质疑。录音与复制机制一方面为再现提供了一副技术机体，一个架构；另一方面，将它们以复本的形式呈现，构成了权力的一个拟像，而破坏再现 / 代表的合法性。

第一次言说的录音“代表”国王的合法性。但是国王的塑像，“重复”着其合法性，却不能永远“再现”（代表）其权力。

## 第四章 重复

在古代社会，记录声音是诸神的两项重要力量之一，其他两项是挑起战争与制造饥荒的权力。根据盖尔人（Gaëls）的神话，李弗林（Leevellyn）王就是对抗这三种神力而得以封王。<sup>[1]</sup>

记录一向是社会控制的手段，是政治的赌注，不论所能利用的技术是什么。权力不再只满足于制定其合法性；更进一步记录以及复制所统治的社会。从摩西十诫起，储存记忆、保存历史或时间、散布言论以及操控信息一直就是市政与教会权力的一个特性。但是在工业年代之前，这种特性并不是居于舞台中心：摩西结巴，代言的是亚

---

[1] 参考都梅锡（Georges Dumézil）之《神话与史诗》（*Mythes et épopées*, Gallimard, 1968）。

伦 (Aaron)。但无可置疑，实际的权力是属于能够复制神的话语的人，而不是那将之告诫于大众的人。拥有记录工具的人可以监听噪音，保存之，而且以特定的符码控制噪音的重复。总之，拥有记录的工具有人可以强加诸他人一己的噪音，而使其他噪音消失：希特勒在其 1938 年的《德国广播手册》(*La mannel de la Radio allemande*) 中这样写道：“如果没有扩音器，我们是不可能征服德国的。”

当 19 世纪末西方科技发明录音技术之初，人们认为它是再现的一个政治辅助工具。但后来的发展与它的发明者背道而驰，录音技术并没有增加体制的权力成为使体制永存的工具，反而投资于音乐；一切事物幡然改变。一个新的社会——大量生产、重复、非计划的社会——出现了。

音乐变成一项工业，而音乐的消费也不再是集体的。畅销歌曲、演艺事业、明星制度入侵到我们的日常生活之中，而且完全改变了音乐家的地位。音乐宣示符号已经进入了一般经济，以及再现的混乱。

四旬斋中单一而反复的忏悔者以及嘉年华会中形形色色的面具之间的对立关系，正预示着这种工业成长逻辑与政治上对导正暴力的急切需要

之间的主要矛盾冲突，一种内含于工业社会的冲突。最根本的解决之道是：消音，经由组织的独白传播制式的言语。

唱片问世以后，音乐与金钱的关系开始夸耀起来，不再是暧昧可耻的。音乐变成了独白，更甚于以往。音乐成为一个交换与利益的实体，而不需要经过冗长、复杂的抄谱和表演的过程。资本主义对音乐的兴趣是直接而抽象的，它不再伪装于音乐发行人或娱乐业企业家的面具之后。再次，音乐指出了一条新路：这无疑是第一个生产符号的系统，音乐不再是过去牺牲暴力的一面镜子，演出直接的联系和记忆；它成为一种孤寂的聆听，储存各种社会习惯。

重复所含括的权力模式，与再现者不同，没有确切的定位；权力被稀释、伪装而匿名；而同时它更加剧了景观被虚构为一种管理的模式。

音乐对我们宣示我们与一个景观的社会愈行愈远。政治景观只不过是再现的最后一抹痕迹，由重复所保存、提出，以避免过度地困扰我们或使我们气馁。事实上，权力已经不再具现于人身上。它在，就这样。

记录与储存技术的出现促使音乐与权力出现了绝大的革命，颠覆了所有的经济关系。

到了20世纪中期，再现虽然曾使音乐得以成为一个自足的艺术，独立于宗教与政治用途之外，却已不足以满足新一代中产阶级消费者的需求，或是符合财富累积的经济条件：为了要累积利润，有必要出售可以储存的符号生产，而不仅只是它的景观。这项变化将彻底改变每一个个人与音乐的关联。

就像是街头小贩的蓝皮书影响读者、取代了小说家，或像是印刷机取代抄书人，再现也被重复所取代，即使可能有段日子，二者曾有过调和的情况。就像其他例子一样，这种大淘汰是不可避免的。一旦音乐变成了交换与消费的对象，它便打破累积的极限，而这唯有录音才做得到。同时，重复也被音乐商品的消费化约为原始的、仪式的功能，比再现所为者有过之而无不及。因此，随着交易的成长，被易物品初始的用途也几乎消失殆尽。在某一层意义上，复制代表着原创的死亡、仿制的胜利，以及对再现根本的遗忘：在大量生产的过程中，模子本身几乎已经没有什么重要性或价值；它只不过是生产过程中的一因素，是用途的许多面相之一，而且一大部分是取决于生产技术。

复制代表一个绝大的进展，每天都给予人们



更多的机会接近再现生产的作品——在台面上原本是保留给那些赞助作品创作的人——这是人类自有创作以来没有过的事。然而，它同时也要将牺牲关系个人化，取代音乐仪式性的拟像。

这个进展更大大违背了发明录音技术人的原始构想；录音原本是用来保存再现的作品，换句话说，就是前一个组织体制的保护者。事实上，它却变成一项技术，带来新的社会系统，完成了音乐非仪式化的过程，以及预示了一个新的网络、新的经济和新的政治的到来——不单是音乐如此，其他的社会关系上也是。

18世纪时，再现的典范成功地塑造成为音乐以及其他学术领域的一个科学方法；经济理论、政治体制和反制的力量均由这些理论而产生：包括创造经济模式、组合分析、和谐理论、劳动价值理论，以及社会阶级理论——马克思主义。这些观念都萌芽于再现的世界，直到今天仍在其对立矛盾中继续存在。录音技术推翻了人们整个的认知。科学不再是研究再现之间的矛盾对立，而是去分析重复过程。继音乐之后，生物学是第一个探讨这个问题的。对生命复制条件的研究已经导引出一个新的科学典范，直指西方科技从再现演变到重复的问题的核心。生物学取代了机械学。

19世纪末，人的重复及其论述变成了惯例，粉碎了言说以及差异——将暴力与想象导引为商品需求以及假象的颠覆。

这革命性的变化经过了许久才成型，而且花了更久的时间为人们所承认。因为我们的社会一直存在着一个错觉，就是社会的一切变迁快速，也由于过往常在遗忘中飞逝，而认同是难以忍受的，因此我们仍然拒绝承认这个最可能的假设：如果说我们的社会看起来如此不可测，如果未来是难以辨明的，也许只是因为：一切都没有发生过，除了那些因应重复性社会（*société répétitive*）的生成所刻意创造的假事件（*pseudo-événements*）与偶然的暴力。

在这种社会生产的组织形态之下，权力无法再只是仰赖掌控资本或武力。它不再经由再现而实践。而如果不再有可以定位落实的权力掌握者，那么与之相应可以制度化的反制力量也无由而生。权力融入了选择可重复制造的原型的过程中。权力在系统中不同的元素之间扩散，不再可以定位或掌握，它已成为社会的基因符码，必须改变或被摧毁。

音乐转换为一种商品，让我们洞察到其他社会关系不断进行的商品化过程将遭遇的障碍。音

乐是其中的典型，是第一个真正蜕变为可囤积消费品的艺术形式之一。然而，我们必须避免将之解读为一个全球性、金钱对抗社会性的阴谋。金钱或国家并不是完全了解或者是策划音乐的变迁或其录制。第一，在19世纪初，他们只将之视为无害的娱乐，其次，是将之视为使领导者工作更为顺畅的一种功能性的工具。因此，录音的起始与普遍化的过程是一个发明品的历史，脱离其发明者原始的构想，而在社会的重新建构上扮演了一个深远的角色。录音原本被视为是保存（再现）网络的一种方法，而它却创造了另一个网络（重复），预示了知识与政治一项巨大的变动。

## 录音的涉入

### 冷冻言语

在不过半个世纪的时间里，原本是用以安定一个社会体制模式的发明，却成为这个社会体制转变的主要因素。在音乐之外，这项技术与意识形态的变迁过程，带来了整个典范与世界观的改变。我将深入探讨此种变迁生成的条件，以展现其规模，也借此使我们深思一项发明深入社会组

织模式的实际情形——这时常与其发明者所期待的脱节。

在19世纪的后半叶，当工业建立起其经济体制之时，在爱迪生发明圆筒式留声机之前，至少有两个法国人也发明了录音技术（里昂·史考特 [Léon Scott] 以及查理·克劳斯 [Charles Cros]）。爱迪生的留声机终能广为接受；前述两位没有得到认可，因为他们并没有推销，他们的发明于再现的用途上能带来什么样的经济利益；或者，因为他们使人看到的是现存网络的破坏以及复制的经济利益。

史考特和克劳斯的发明原本是要做到类似影印的效果；他们的发明是要转变声音为书写，换句话说，是要达到自动速记（sténographie）的效果。史考特的发明“语音描记器”（phonotaugraphe）出现在1861年左右，将声音转译在覆盖黑色颜料的圆盘上——一种活版印刷机，结果他默默无闻。克劳斯的发明“留声器”（paléophone），也出现在差不多的时间，一样也没成功。克劳斯在1877年4月30日向科学院（Académie des Sciences）注册其发明之后，写道：

我有充分的理由相信他们想要敷衍我，

而我有先见之明将我密封的信封打开……正义终将伸张，但就目前来说，这些事情说明了资本科学上的专制手段。这种专制表现于他们的说法：满街充斥着理论但没有价值。给我一些实验，一些事实，那么进行实验的钱呢？探索事实的钱呢？自己想办法弄吧。就因为如此，在法国许多发明就被牺牲掉了。<sup>[1]</sup>

克劳斯于 1888 年 8 月 9 日死于贫困，并没有被认可为一个专家：“烟熏鲑鱼”的发明者与水疗法派的创始者，在科学领域上不必太认真地看待。更深入地来说，这些发明家的失败无疑要归咎于当时的人，他们并没有意识到他们的社会需要更广泛的通信。再现就足以在暴力的导引过程中规范想象。因此，当连接伦敦与纽约、横贯大西洋的通信电线铺设完成时，爱默生（Keith Emerson）曾说道：“然而我们会有话对彼此说吗？”当时，能消费再现录制的市场尚未形成。

基于同样的理由，爱迪生的留声机于 1877 年 12 月 19 日取得专利，也并没有十足的发展，直

---

[1] 布里格（Gilbert Arthur Briggs）：《高传真声音复制》（*Reproduction sonore à haute fidélité*, Société des Editions Radio, 1958），第 10 页。

到人们开始了解到可能有个渠道可以将论述贩卖到全社会。爱迪生本人在1878年以后也对他这项发明失掉兴趣，转而致力推广电灯泡。他对自己发明的留声机的看法是：用以复制演说，记录论述的速记机器，目的是将再现稳定下来，而不是繁衍再现生产。重点在保存，而不是大量复制。最初留声机是用作地方性的录音机器，以保存和传递规范的信息。爱迪生认为，这项用途已足以证明其发明的经济价值：“一年或一世纪以后，我们将仍能保存以及听见一些值得纪念的演说，卓越的群众领导者，著名的演唱家等等……我们可以将之用于较私密的用途，虔敬地保存临终遗言，死者生前的声音，以及一个远方的朋友、爱人、情妇的声音。”诸如以下的抱怨：“喔！但愿我们能有米拉波（Mirabeau）或是丹东（Danton）的演说”等等，将不会再存在。映照这种预测，留声机最初是用来传播领袖的声音（科苏特 [Kossuth]、格莱斯顿 [Gladstone] 等等），换句话说，是典范言语的归档工具、传送当权论述，记录再现以及老板的命令。也出现在牧师的讲道坛上以及教师的办公室里。事实上，在1910年之前，只有言论有可能被录制下来。即使在1910年，也只有少数的歌剧有过录音。一直要到1914

年，才录制了第一首交响乐曲（贝多芬的《第五号交响曲》，由亚图·尼克希 [Artur Nikish] 指挥）。

因此，留声机被认为是为当权的言论所持有的传播工具，强化代表性的权力以及其整体逻辑。没有人预测到音乐会大量制造：当权的系统只想要录制代表它的权力再现者，以维护自己的存续。由是之故，这时期好些人尝试利用录音来制定国际精英所期用的一种语言，这种语言超越国籍差异，使得世界同步保存再现变为可能，因此也创造了一个真实、可以消费录制品的市场。

这些企图将音乐转译为语言或将语言转为音乐的努力，反映了人们想要建立一种和交换同样规模取向的普遍性语言，而交换是殖民扩张的必要条件：音乐，一种有弹性的符码，于是被梦想家当作统一世界的工具，当作全权者的语言。例如，在一篇 19 世纪广为讨论的文章中，作者法国工程师法兰索·胥德尔 (François Sudre) 详述了音乐语言的形构过程。法国美术学院 (Académie des Beaux-Arts de l'Institut) 也在一篇 1827 年刊出的报告中指出：“作者 (胥德尔) 完美地实现他当初所想达到的目标。音乐语言给予人们互相传播想法的新工具，传递的工作不分远近也不分

日夜，给社会带来极大的便利。在胥德尔所构想的音乐语言里，音阶的七个音符可以用以表达任何意念。<sup>[1]</sup> 胥德尔只用三个音符便创造出了电话术，换言之：这种技术利用一种工具的声音从远处发送信号。传递预先以一种特殊字汇写好的命令、公文以及文句……这种信号与规定的军号音域相一致，而用以顺应军方策略。”将语言转成音乐符码的想法，在此与贯彻军事命令以及帝国的普遍性相串联。类似地，1886年2月21日在商业高等教育学校（Ecole des Hautes Etudes Commerciales）的大型圆形剧场（这个地点具有表征性）发表了“世界语言”（Volapuk：vol 代表“世界”，Pük 代表“说”）：交换活动中，人们仍旧认为能够指定一种共通的语言作为录制信息的生产空间，而传播至世界各地；认为留声机可以作为当时权力的特有辅助工具，以完成前述构想。

在一篇名为《美国的留声机工业》（L'industrie phonographique aux Etats-Uuis）的文章中，作者很

---

[1] 《音乐电话发明人所发明之通用音乐语言》（*Langue musicale universelle, inventée par F. Sudre, également inventeur de la téléphonie*），卷一，包含《音乐语言词汇》（*Le vocabulaire de la langue musicale*, Tours, 1866）。引用于《科学之奇迹》（*Merveilles de la Science*, Furne, Jouvette, 1867）。



精确地分析，在19世纪初留声机发明者的构想中，以留声机记录及传播音乐的这种用途是如何被排除于此种工具之外——如果有，也仅止于有限的范畴：

为了避免丰厚利润的追求会戕害未来的利润，一篇发表在《音乐符号》(*Phonogram*)杂志上的文章建议每个公司可设立两种部门，其中之一用来掌理琐事，另一个掌管较严肃的营业。这篇文章提及在新泽西有一个音乐工厂，每个月出版数种新的乐曲目录。这些乐曲有不同种类的风格，依消费群的特质而定。在录制一首乐曲之前，先将乐曲的曲名对着机器喊出。等到乐曲演奏完毕，如果还有空间的话，他们不会忘记把演奏者自己的掌声与欢呼声录在最后。这些曲子都是在上市买卖之前就已演奏完成；演奏的缺失也都保留下来。这些录制的曲子一首卖一元到两元。有些利润一直留到发薪资给演奏者时才扣除，因为同一首曲子可能同时录制在数卷音筒之上。在这种“自动贩卖机器”(Nickel in the slot)系统里，用留声机录制音乐的利润因为机器的所在以及乐曲

的性质有着极大的不同。而这些因素每天也有不同的变化。有些机器一天可以赚上 14 元钱。<sup>[1]</sup>

但是，留声机的推广者本身把录音的这种用途视为次要的。而爱迪生便反对这样使用留声机，尤其是用在杂货店的自动点唱机，因为他认为这样子使留声机“看起来像个玩具而已”，爱迪生在 1890 年写道：

我在 12 年前写了一篇文章，列举出留声机将来的用途：1. 用于写信以及没有速记员辅助的各种听写。2. 用于有声图书，可以帮助盲人，使他们不需费力。3. 用在辩论术的教学。4. 复制音乐。5. “家庭唱片”，存录日常话语与种种回忆。6. 音乐盒和玩具。7. 能以清晰的语言播报回家、吃饭等等时间的钟。8. 精确地复制发音的方法以保存语言。9. 教育用途：譬如录下老师的讲解，以资学生随时参考；或者是像拼音等其他课程，可以录在留声机中以便帮助记忆。10. 与电话连接，使留声机可以作为传递永恒以及珍贵的记录

---

[1] 见《自然》( *La Nature* ), 1891 年 4 月 25 日出版, 第 253 页。

的一项辅助工具，而不是仅仅用来传播片刻、稍纵即逝的事物。由于留声机技术已有改善，上述这些用途都可以达成。此外，以留声机保存以及复制各种音乐、口哨与朗诵等的便利性，它可以用来给病人，或者在一些社交聚会如欢迎会、晚宴等场合提供娱乐助兴……乐队演奏的音乐——事实上甚至整出歌剧都可以存录在留声机的音筒上。佩蒂（Patti）在彼岸英格兰演唱的歌声，我们在大西洋的此岸也可以听到，甚至其歌声可以保存到我们后代子孙的年代。<sup>[1]</sup>

令人难以置信的本文：发明者自己批判了他的发明物将来的首要用途——也就是音乐的可制性、可亲性以及社会性。爱迪生要到 1898 年以后才了解到音乐录制的商业潜力。

爱迪生不是唯一一个没有看出这种潜力的人，甚至音乐家也认为这项工具不过是一个次要的技术，它只不过是稍稍改善了再现的条件。

在 1903 年法国所做的一份针对留声机的意

---

[1] 爱迪生，重印并引用于《自然》杂志之文章，1891 年 4 月 25 日，第 21 页。

见调查里，被访问的艺术家以及职业表演家宣称他们对留声机的发明感到很高兴，他们对乐曲的诠释因为有了它可以存留下来，而使他们可以与那些将作品化作铅字恒久保存的作曲家或作家，站在同等的地位。剧场导演视之为消除舞台侧面噪音的良方，万一有罢工时，也是对音乐家施加压力的利器。交响乐团指挥认为它不过是辅助教学的工具。例如在法国歌剧院指挥的吕基尼 (M. Luigini) 在 1902 年 3 月 24 日曾说道：“我认为这项工具要用来扮演一个重要的教育者角色，传播顶尖的演奏家对大师作品的诠释。它将会是一个无价的教学工具，普及表演精英风格中精粹的良好传统。”但后来当人们开始了解到它会带给旧传统什么样的破坏后，保守派开始充满忧虑。他们将留声机视为一种危险的物品，使广大听众不费吹灰之力就可以消费原本保留给精英分子的符号：“随着留声机的发明，就像自动钢琴或管风琴一样”，音乐研究改革与发展委员会 (Commission pour la Rénovation et le Développement des Etudes musicales) 主席在 1930 年如此说道：“人们可以不必经过任何学习过程就得到深度的乐趣。”这让人想到在《监视者》(Moniteur) 杂志上所看到的一个笔误：其中一

篇有关委叶尔 (Villèle) 谈论艺术的民主化的演讲, 将“民主化” (démocratisation) 误写为“堕落” (démoralisation)。<sup>[1]</sup>

刚开始的时候, 一切似乎都指向与将录音应用在传播音乐不同的方向, 但这终究会随着时间逐渐改变。刚开始看起来不过是次要的发明, 后来带来技术上的进步。一项隐微的发明有时比它所改善的工具更具有决定性: 就像如果没有整流器的发明, 就不可能有电话的出现, 坦特 (Charles Summer Tainter) 在 1886 年发明用来改善留声器的变电技术, 比留声机本身对重复的出现更具有关键性的地位, 因为变电技术可以使人做一系列的重复 (而留声筒只能用六次便损耗了)。原本, 作为权力运作工具的录音机, 一直要到变电技术开始使它逐渐去除政治色彩, 以及重复与大众化取代了典范语言后, 才确实进入消费的机制。

而这是需要时间的。1887 年美国留声器公司 (American Graphophon Co.) 成立了, 首次将留声筒用在游乐场以及政府机关的听写机等商业用途上。贝林纳 (Emile Berliner) 于 1902 年发明

---

[1] 众议员雷纳何 (Th. Reinach) 于 1910 年 3 月 1 日对众议院所作之第 3156 号报告中引用。

了78转平盘式的唱片，于1907年又发明了双面唱片。首张录制音乐会的唱片录音于1920年6月15日在彻姆斯福特的收音机电台节目中播放。而在电录音技术出现并大大改善了录音技术之后，才在1925年出现了首张畅销唱片《大雨倾盆直直落》(Let It Rain, Let It Pour)。这张唱片是经由自动点唱机来行销的，而自动点唱机在电唱机的私有市场出现之前创造了需求。事实上，自动点唱机构成了一个集体性消费——由再现过渡到电唱机形成的独自一人消费形态，二者之间所出现的一种音乐会的“末端”形式。而这种“孤寂式消费”要到经济大萧条的年代、第二次世界大战以及可以持久播放的细沟式唱片在1948年出现以后才得以发展。

因此，唱片是一种全新的社会与文化空间的一部分，打破旧有的再现的经济构筑。唱片的出现使得古典的论述空间崩颓。与爱迪生的预期背道而驰，杂货店的自动点唱机战胜了咖啡馆的驻唱歌手，唱片工业打败了出版工业，甚至收音机——原本可以给再现提供一个新的市场，而阻止此发展过程——也慢慢变成了唱片工业的一个推波助澜者。在再现的论述逐渐失去价值之后，收音机给唱片工业提供了一个展示场所，而唱片

工业提供素材给收音机从而填满它的空中波段。

美国留声机公司比起其竞争者更能接受录音技术应用的改变，它看重唱片胜于留声筒、复制胜于录音、音乐胜于言语，因而得以在一开始就占尽优势。

刚开始的时候，供应的生产同时必须创造需求。因此法国留声机公司（Compagnie Française du Gramophone）从1907年开始在各个城镇举办了多场重复的再现演出——免费的音乐展示会。有一位记者甚感惊异，这个音乐会“使人们可以聆听到全世界最优秀的演奏家弹奏各个时期所创作的乐曲”。留声机——因为可以在不同时间空间播放贮存的声音——似乎是一个使再现普遍化的有力而具有原创性的工具，是将社会关系世界化的一种象征。

这段时期出现了数种革新技术，使得录音这项发明完全脱离了原始的用途。人们开始以电录音技术录制管弦乐团的演奏之后，开始有了唱片转速率的竞争。以前唱盘与留声筒的竞争是以唱盘的胜利告终，这次竞争在妥协中收场：78转的唱片消失了，但是却有两种转速存留下来——而从技术上讲，只要一种速率就够了。这让我们看清楚资本主义的新面目：一项革新产品不再只是

因为本身优良就能上市行销或是取代他种产品。一项革新品的上市可以被延迟，如果必要的话，也可以被消除或只是做部分的应用。理由很简单：例如，唱片本身是无法使用的，它的使用价值依附于其他商品的使用价值上。因为重复的达成需要一个再生产的装置（留声机）。只要对重复的对象做相当程度的修正，就足以使再生产的装置被废弃，反之亦然。技术的革新因而要谨慎小心，而经济过程也失去了它的流动性。

在一个几乎每个重复都需要有使用物品以及“使用者”两重的经济里，这种使用价值之间的相互依存变得普遍化了：胶片与相机、灯泡与电灯、刀片与刮胡刀、汽车与公路、除臭剂与洗衣机。我们将发现这种二元性是重复经济的一个特征，而且是使这种经济停滞不前的始作俑者。

### 唱片与收音机

在 1925 年之前唱片尚未广泛使用，那时候录音用的蜡品质相当差，传送的时候要把微传送器（microémetteur）放置在留声机的音响喇叭旁边，造成劣质的放送效果。到了 1925 年，这些缺点由于电录音技术的发明而得以克服。这时候也开始使用品质较好的蜡，唱片针头也发明了，使声音



可以从唱片直接传送出去。刚开始的时候，唱片的使用并没有衍生出什么问题：唱片制造商大量地将他们的产品发行到各个广播电台。但两三年后，人们开始对把唱片使用在广播节目上抱怨连连；首先发难的是音乐评论家，然后是音乐发行人、演奏家，甚至是唱片制造商。

作者本身起初并没有什么怨言，反而认为收音机广播增加了他们的知名度。但是后来他们开始担心大众会失掉上演奏厅的兴趣，而唱片销售数字会因为公共播放影响私人消费而下降。而音乐发行人看到了他们的一个市场正在萎缩：他们把乐谱卖给乐台音乐家，而这个市场正逐渐萎缩。再者，音乐发行人的兴趣在销售唱片；那时候，对唱片制造商而言，他们拥有再生产唱片的权利。演奏家察觉他们的一个工作场所正在消失；而唱片制造商也害怕唱片销售量会滑落。由于著作权限制，他们要从作曲者或是发行人处取得复制作品的权利。第二种情形——通常是一般的情形——他们的复制权被严格限制，只能用机械媒介复制；他们并未被授予全面的复制权，因为复制权仍为发行商所掌控。因此，唱片制造业者是不可能与收音机广播持对立立场的，因为就像上述所说的，收音机广播被认为是一种再现的形式，

他们既不能诉诸著作权法，也不能说这是不公平竞争，来防止其产品为他人所使用。在下文中我们将会看到，这个问题到今天仍待解决。

### 交换物品与使用物品

复制要到它发明了 60 年以后，才对音乐的经济地位产生戏剧性的影响。现存的著作权法将音乐作品定义为一种著作，其再现拥有交换价值，但是这个说法并未给下列问题带来解答：留声机的音筒可以视为一种“出版物”，因而受到法律的保护吗？换句话说，录音是不是使得作品被录制的人拥有某种权利？录音所产生的交换价值中，哪一部分是属于创作者的？创作者是否像在再现网络中一样继续享有红利收入？播放唱片——换句话说，重复的再现演出、使用录制品——要付什么样的报酬？而这报酬要怎样付给演奏者以及公司？

这些问题并不是只发生在音乐上：至少早在 19 世纪初，这个作品复制的权利归属问题就存在于所有的艺术作品上，更广泛地来说是存在于所有技术上可以将原版作品复制的产品身上。当竞争式的资本主义与再现的经济投入大量生产以及重复的时候，这些问题越发显得重要。

法国于 1793 年 7 月 19 日制定的法律并没有

明确地规范复制所得利益是应属于原作品的创作者还是买下这个作品的人。然而这个问题在 19 世纪的时候渐渐具有了经济上的重要性。那时候对复制所得收益归属的判定是专案处理，每个案例不尽相同，就看创作者与商人在权力的平衡上谁取得了较大的优势。绘画是一个例子：华托（Antoine Watteau）贫困潦倒而死，而将他的作品付诸铜版印刷者，却得以致富；里欧帕·罗伯特（Léopold Robert）在一年之内就卖出了 100 万张《收割者》（*Moissonneurs*）的复制印刷品，而当初他只花了 8000 法郎就买下了原版作品；杰哈（François Gérard）从他的《奥斯特里兹战役》（*Battaille d'Austerlitz*）赚得 4000 法郎，而布达列（Pourtalès）花了五万法郎才取得其作品的铜版印刷权；英格烈（Jean Auguste Dominique Ingers）善于管理其财务利益以及利用其名声，以 24000 法郎的售价出让其作品的复制权。<sup>[1]</sup>

法国在 1886 年 5 月 16 日颁布的法令将“机械乐器”或者是没有事先准备好表演或乐谱的录音——如手摇风琴、音乐盒、自动钢琴、风奏琴

---

[1] 针对有关艺术作品重制中对作者的保护，雷纳何于 1910 年 3 月 1 日对众议院之第 3156 号报告中引用之数据。

等在舞厅中取代了乐团的乐器——给予特殊的规定。乐曲的复制权是属于企业家而非音乐家本身：“根据刑法 425 条款，以及 1793 年 7 月 19 日颁布的法令，制造以及贩卖乐器可以机械地复制已登记著作权乐曲乐调，并不构成剽窃行为。”只有在这些机械乐器用于公开演奏时才必须收取权利金。

然而，这些机械乐器的制造商却无法成功地引用这个法律条文，来作为支持他们拒绝付权利金给音乐作品的作者的依据，即使他们坚持这些乐器的使用纯属私人性质。在 1900 年 11 月 15 日一项法院决议推翻了对一位在自己咖啡馆设立投币音乐盒的店主的有罪判决。<sup>[1]</sup>然而，唱片可以援用这项决议背后的论点吗？唱片可以与乐谱等同而视之吗？

在这一时期，演奏者和作曲家所得的报酬相当不一致，在有些情形中差距还颇大。在 1910 年时，梅芭（Melba）夫人以及陀马诺（Francesco Tamagno）从法国留声机公司各领取了 25 万法郎以及 15 万法郎；卡罗素（Enrico Caruso）从 1903 年开始因录音而致富。

---

[1] 《法院判决公报》（*Gazettes des Tribunaux*），1901 年出版，卷二，第 3 期。

有一段时间法院对上述法令的解释遇到了一些困难。塞纳地方法院在1903年3月6日的裁决中，对音乐的录制准予免付任何权利金。接着巴黎法院于1905年2月1日发布了一项决定性的判决：这项判决的动机相当有趣，它是要在重复中保存再现、在声音中保存书写之虚构的最后一个尝试，以便能够将唱片与乐谱提到一个同等的地位。这个判决需要有些专业知识来解读：

唱片或留声筒在唱针下滑过留下印记；它们因而接受了口说文字的记号乐谱；作曲者的思想就好像是在无数的唱片沟纹中具体化了，而于成千的唱片或留声筒中复制，然后它们以一种特殊的书写文体往外发行——这种文体在今天人们只能用声音的形式去接触，但无疑地将来总有一天人们可以用眼睛去解读它；经由这种将口语印记化而加以重复的方法，文学作品可以渗入听者的心灵，就如同用眼睛看书或用点字法触摸一样；因此，这个过程其实是一个演奏因另一个演奏而日臻完美的过程，而抄袭的原则是可以适用的。<sup>[1]</sup>

---

[1] 见《权利》(Le Droit), 1905年3月5日。

相当令人惊异的文件：它将唱片与乐谱等而同之。文字的复制决定唱片的交换价值，而且使著作权立法的应用合理化。另外值得注意的是在这篇裁决文中，声音的复制被认为是书写文字的副产品，而希冀将来有一天专家能直接从录音中解码。

很长一段时间，立法者对作曲者与演奏者的报酬金问题避而不谈；雷纳何（M. T. Reinach）在1910年对众议院的一篇精彩报告中，通篇未对音乐提过只字片语。后来一点一滴，唱片著作权的处理原则慢慢地建立。经过一连串法律以及法院对于在机械装置中复制的音乐作品的判决，作曲者以及部分演奏者才得以领到酬金。

将录音比拟为文字作品的想法仍在持续，为酬金收领者的权益而设立来规范这种工业生产的机构也成立了。这些机构——类似作曲者协会——催收该付给作曲者、演奏者以及出版商的权利金。事实上，重复也牵涉到与再现一样的问题：酬金预设一项对工业生产的权利，换句话说，监督唱片复制以及销售的数量权利，以决定收取权利金的数量。这期间也需要作曲者的信任，把他们的经济权益的运作全权委托给替他们将作品价值化的协会中的专家。

因此，作曲者协会在决定音乐与收音机之间

关系的过程中扮演了一个决定性的角色。在 1927 年 7 月 30 日，法律明文规定（载于马赛刑事法庭的判决中）一部作品在收音机上的广播是属公开演奏行为。<sup>[1]</sup>1791 年所颁布的法令因而得以通行。其后曾有人短暂地试图发展出其他立场：伯勒克 (L. Bollecker) 在 1935 年发表于《收音机广播世界评论》(*Revue Internationale de Radioélectricité*) 的一篇文章中，将收音机广播与收听作了区分，他说收音广播在于经由空间传送音波，而后者在于将这些音波转换为声音。基于这样的观点，只有收听是再现，而且普遍来说它是一项私下的行为（只有用扩音器对大众广播才是一种公众的行为）。而收音机广播则是一种新的出版形式——一种奇想，将收音广播当作空间的书写、空间的记号。然而，伯勒克的想法后继无人：因为音波是不能持续，而且是无形质的，所以广播仍然被视为一种再现的形式。

SACEM 与私有电台于 1937 年达成协议签订合约，在法国，反对将唱片用于收音广播的争议

---

[1] 1927 年 3 月 22 日，埃菲尔铁塔经理皮利斐 (M. Privat)，因未经授权擅自播放于 SACEM 登记著作权之乐曲，被塞纳区民事法庭裁定罚款 3000 法郎。经上诉后，巴黎法院第一法庭将罚款提高三倍。

也随之解决。自此之后，广播电台必须付钱以取得再现以及复制的权利。

演奏者以及出版者仍然不在其列，而被视为无权要求权利金。在此，由于销售与聆听场所的多样性使得收取费用不易，连带地也增加了对著作权评估以及表演重现之归属等相关问题的困难。

此外，由于人们可以有极大的自由去做录音，对录音品的监督尤其显得困难：如今每一个听众都可以自己录下广播电台所播放的一段再现节目，而且可以以此方式，运用一己的劳动来制造可以重复的录音。这种重复的录音与商品一样具有使用价值，然而却没有同样的交换价值。在这种情形下，每个人都可自由地录音以及重复录音，对音乐工业以及作曲者而言是种极有威胁性的过程。因此，对他们而言，去防范这种偏离正途的录音用途是基本的需要，他们必须将这种消费者劳力重新嵌入商业交换的法则中，压抑信息，以便能为音乐创造一种人为的稀有性。最简单的方法是扰乱收音机广播再现的品质或切断再现的传送，以便阻绝这种生产；或者是对这种独立生产加以课税，经由对录音机课税的方法收取权利金，就像德国的做法一样。使用音乐的价格因而完全取决于录音机的价格。然而，即使不增加录音机数



量，录音的次数也可以增加。有鉴于此，我们可以从录音带上课税，也就是，人们必须依照非音乐品的交换价值来付音乐的权利金。

这个监控录音的问题已宣示了一个与古典经济法则的乖离。独立制造录音的可能性——换句话说，消费者的劳动——使人们更难向每个人收取权利金，对每一个作品价格以及相关权利金的订定也愈发困难。可想而知，当下正进行的音乐经济进化到末期时，由于录音形式的多样性，录音劳动的定位将变得很困难，而对作曲者的权利金给付只能依照一定的费率来计算——依据一种匿名的计算基础，而非关作品的成功与否。

在这同时，使用的本质也转变了，可亲性取代了节庆。一种巨大的变迁。一部作者自己甚至终其一生只听过不超过一次的作品（如贝多芬的《第九交响曲》，以及莫扎特大部分的作品），一般大众却轻而易举得以聆听到。对一般听众而言，音乐作品愈来愈容易得到。而它失去了作为牺牲拟像、属于节庆以及宗教性的角色。音乐不再是只供少数人收听的特殊而不寻常的事物。牺牲关系变得个人化了：人们购买个人化的秩序使用，个人化的牺牲拟像。

重复创造一件物品，其寿命超过其使用时间。

重复的科技使人们得以使用一个主要的象征以及与权力有关的特权。它创造了一个可消费的物品，而这个物品一点一点地回应了工业社会所引致的欠缺：因为从根本上，在这一个为外在性、匿名以及孤寂所掌控的世界中，重复是唯一存留的社交的元素，也就是说仪式秩序的元素。不管其形态为何，音乐是权力、社会地位以及秩序的符号；是一个人与他人关系的记号。作品的重复将想象与暴力从一个不时压抑语言的世界，一个社会阶级的再现中，引导开来。

音乐变成一种策略性的消费，一种为那些在伟大机制的独白面前感到无力的人们所独有的一种主要的社交模式。因此，当现在已不再能符合每个人的需要时，它也是探索过去的一项极有效的途径。尤其重要的是，它拥有广大的市场，而且最容易推销：在收音机——奇妙的声音物品展示场——发明之后，付费的需求自然形成。在一个充满机制高调独白的社会里，音乐不可避免地被当作一个消费商品。

重复品的使用价值于是显示了符号政治经济学中所有的欠缺以及操纵。它的交换价值——在今天不论是哪个作品或演奏者大致都相等——已与其使用价值脱节。最终来说，价格与唱片的造价，

更准确地说，与录音的品质，没有直接的关联。价格一大部分取决于制造音乐需求的过程，以及它的财政身份，也就是说，国家机器赋予它的角色。

### 交换时间与使用时间

重复包含着人类生产关系上的一个重大变化。代表人类与历史关系中的一个基本的改变，因为重复使时间的储存变为可能。我们所看到的第一种重复的事物是作为交换工具的金钱。金钱是再现的先决条件，包含着交换时间，将之概要化以及抽象化：它将协商与妥协过程中具体的、经验过的时间，化为假定上应是稳定的等值符号，以建立，也使人们相信事物之间有着稳定的关联性，相信关系之间颠扑不破的和谐。

重复更甚——当复制的可能性不再局限于权力所规范的事物而及于一般物品时：随着音乐囤积，一种全新的经济过程随之进行。人们以为论述——也就是交换时间——被储存下来，而事实上所储存的是有着特殊仪式功能的符码化的噪音，或者说是使用时间。我们必须记得音乐仍然是一种非常特殊的商品；其意义必须仰赖一段不可压缩的时间的推移，也就是音乐本身持续的那段时间。因此，被认为是用来记录、储存时间的留声

机反而变成了音乐主要的使用者；原本作为一个保存语言工具的留声机，却变成传播声音的工具。从这里我们可以发现重复的一个主要的矛盾：人们必须花时间去赚得收入以便可以购买储存他人时间的录音商品，却在过程中不仅失去了对他们自己时间的使用，也失去了使用他人时间所需要的时间。储存因而只是使用的一个替代品，而非一个初步的条件。人们买的唱片往往比他们能听的还多。他们囤积他们想找时间来听的唱片。使用时间与交换时间互相破坏。这可以解释人们对短小作品（人们唯一可能使用的作品）以及全集（唯一值得囤积的作品）不同的定价策略。这也可以解释为什么会有局部回复到再现之前情况的迹象：音乐不再在安静中倾听，它被整合为一个整体的一部分，然而作为一种生活方式的背景噪音，音乐不再具有意义。

## 双重重复

重复的网络与在网络内传递的音乐符码的本质是密不可分的。除了通过再现传承下来的储存作品的价值化以及那些仍然在其网络中创作的音

乐之外，在重复网络中传达的音乐，其实就是原原本本重复性的音乐。

今天，音乐尤以商品姿态出现，换句话说，是被无线电广播商业化了的流行歌曲。生产的剩余物——严肃音乐（*musique savante*）——仍然陷于再现的理论阵线以及其危机中；表面上它构成一个完全不同的领域，在这个领域之中，商品是被排除在外的，而金钱不是一个关心的重点。但事实上却不是这样：和谐符码的破坏带来了一种抽象的音乐——没有意义的噪音。与前几个世纪不同，流行音乐与严肃音乐，上层社会音乐以及下层社会音乐之间的关联已被切断，就如同科学和人类的向往已经没有什么关系了。虽然如此，在深层它们仍有隐微的关联：事实上它们都是再现体系破坏后的产物，而研究音乐政治经济学中最有趣的课题之一就是去诠释意义的挫断（*fracture*），重复的进程或是意义的缺席（*absence*）的同时性。意义的挫断粉碎了整体政治经济学，而预示了重复的进程，这个政治经济学中的缺憾以及将来的危机。

### 大量重复：意义的缺席

围绕我们周围的大量生产的音乐是一个工业

产物。自从第一批成功发行的唱片在经济大萧条年代后出现，以及能长时间播放的唱片发明（多亏无线电台广播的支持）之后，音乐生产变得愈来愈机械化，而剧烈地改变了音乐本身的条件与意义。从外表看来，我们以为看到了一个普通的消费工业诞生了，而这工业的运作必须有资本主义集中化的过程。

当然，资本的存在比以往更重要。生产唱片需要相当的资金与复杂的技术，而它获利的潜力吸引了好些财团的注意。举例来说，石油、房地产以及香烟制造商海湾西方（Gulf and Westen）集团并购了伏特（Volt）公司（与歌唱家奥蒂斯·雷丁 [Otis Redding] 合作）；全美保险公司（la Compagnie d'Assurance Transamerica）买下了自由与太平洋世界（Liberty and World Pacific）公司（与拉维·香卡 [Ravi Shankar] 合作）。然而，整个实际过程不能以从竞争式的资本主义（再现）过渡到独占的资本主义（这里应是重复）这样轻描淡写地一笔带过。音乐经济学是一种奇特的工业，游离在最复杂的行销以及最不可预测的休闲工业二者的边界，它的本质比上述所说的更具有原创性，而且是未来的预兆。

首先，音乐工业中的使用价值并不只是依附

于产品本身，也依附在消费者所能取得的接收器的使用价值上。因此，要在广播科技上做急遽的改变是不可能的。而生产者竞争的基础不在产品的品质，甚或是价格，因为产品是如此多样化而不可能作比较。

再者，严格地说来，物品（唱片）的生产只不过是这个工业的一小部分，因为这个工业在制造交换的物品的時候也必须为物品的购买创造条件。因此，音乐工业基本上是一个操纵与推销的工业，而重复带来了服务活动的发展——其功能去制造消费者：这种消费形态所宣示的一个新的政治经济学的重要面貌是需求的生产，而非供给的生产。当然，要承认物品的价值不在它本身，而是在物品需求所赖以建构的一个大整体是很难的。然而，我们将明白从第二次世界大战之后音乐变为一项工业的那一刻起，这已经是音乐经济的一个崭新的逻辑。

### 制造市场：从爵士到摇滚

在流行音乐这个广大市场还未被创造出来之前，音乐并没有真正成为一项商品。这个市场在爱迪生发明留声机之时还不存在；它是在美国的工业机制将黑人音乐殖民化以后才产生的。这个

商品扩张的历史具有示范性：一种叛逆的音乐转变为一种重复性的商品；年轻人愤怒的宣泄——暗示在战后经济大活跃中期所出现的经济危机——很快速地被驯服在消费之中。从爵士到摇滚。同样的做法，不断疏离掉解放的意欲，不断重新开始及再取用，以便制造市场，亦即同时制造供给和需求。

在黑人社区的俚语中，“爵士”与“摇滚”都是做爱的意思。有意义的是，这些曾经是活生生、欢庆的行为，后来却变成了中性的商品，可供有购买能力的消费者选择的文化景观。

爵士被策略性地用来制造这个流行音乐市场：以往它从来无法在再现网络中成为一项商品，因为爵士是一个没有文字记录的音乐，而且几乎局限于某一特定的本土文化的观众与听众；它缺乏一个有购买力的市场。只有在发明录音科技的美国，一个具有消费力的广大年轻人市场出现之后才得以发展。爵士是身体的音乐，由所有人演奏及作曲，表达了黑人的疏离。白人从黑人身上偷偷汲取了这种源于劳动及初始的工业化形式的创造力，然后转而反卖回去：爵士乐最初的市场是北方城市黑人社区里流离失所的工人。白人资本拥有所有的唱片公司，不仅在经济上也在文化



上控制了这个商品化的过程。

值得注意的是，第一张爵士唱片是由一个白人乐团（原创狄西兰爵士乐团 [the Original Dixiel and Jazz Band]）所录制的。白人在经济上并吞爵士乐的结果是形成了一个非常西方化的爵士风格——为白人音乐评论家所塑成，而“可以为西方音乐本身接受”的音乐。换言之，是一种从黑人爵士乐切离，而可以为年轻白人市场接纳的音乐：

反讽的是爵士乐是一群在伏都（Voodoo）森林中仍没有分立的大拇指，足趾仍具有抓劲的兽类的交响乐曲。这种音乐完全没有节制，因此光是单调不足以形容之：就像让猴儿自行其是，没有道德，没有自律，完全为本能所主宰，显示它的自由仍是卑污的。这些奴隶必须加以臣服，否则眼里就没有了主子。他们的得道是一种耻辱。这种耻辱是来自丑陋以及其胜利。<sup>[1]</sup>

---

[1] 摘录自 1920 年出版的《音乐评论》，克洛依（A. Coeuroy）引用于其有关爵士通史之著作《街头热力摇摆乐》（*Street Hot Swing*, 1942），第 7 页；重刊于柯莫利（Jean Louis Comolli）与卡尔斯（Philippe Carles）之《自由爵士与黑人权力》（*Free Jazz et Black Power*, Champ Libre, 1974）。

此外，在爵士乐录制的早期，最著名的爵士音乐家是白人：保罗·惠特曼 (Paul Whiteman) (于1930年被选为“爵士之王”)，班尼·古德曼 (Benny Goodman) (神圣的“摇摆乐之王”) 以及史坦·肯顿 (Stan Kenton)。从20世纪30年代开始，当时黑人爵士乐的需求越来越盛而足以保证利润的时候，人们开始有系统地挖掘、掠夺南方黑人的遗产，以生产爵士乐：而录制黑人歌曲的人很少会想到要付权利金给黑人。经由当时“田野调查” (Field's Trip) 的制度 (由所谓天才发掘者的中介人——有时候是黑人——组织旅行团到南方搜集黑人音乐)，新近迁移到北方工业城市的黑人大众得以听到由他们的文化所衍生的音乐形式，却是标准化的音乐形式反映。

四处巡回的工作室尽可能地把所有素材录下来，他们付给歌者一些钱，如此而已。唱片是否畅销？歌者对此一无所知，而且也永远不会从中获得利益。只有一些明星会按时被召到北方去做录音；但即使到了北方，他们仍是按件付酬，而不是依据销售的情况。<sup>[1]</sup>

---

[1] 康斯坦 (Denis Constant) 访谈录，《爵士杂志》(Jazz Magazine)，1973年2月。

这种对黑人音乐家的剥削持续了好一阵，到今天仍然如此。许多黑人从这种制度获得好处，而接受这种使他们的音乐可以闻名于世的方法。就像阿多诺所写的，爵士乐“以自己的疏离为乐”，直截了当地反映了黑人的处境——黑人直到20世纪50年代末期都承受这种剥削。1955年以后，爵士乐的商品化已获确认；（由于45转唱片的大量问世以及AM调幅广播网专业的节目）北方黑人社区的旋律与蓝调开始传入白人圈子。

由于自动点唱机，78转的唱片消失而45转唱片继之而起。一个广大、统一、标准化的市场发展出来，以高中生所喜爱的风格为中心。

此外，婴儿潮以及战后经济危机的结束在年轻白人之间产生了广大的需求，而这需求与一个折衷产品的出现刚好同时：摇滚，谨慎过滤后的音乐形式，用来迎合这种需求——挪用黑人的沮丧而来表达年轻白人的希望。这种精确的渗入是经由广播电台以及监督权利金给付的美国作曲者、作者以及出版者协会（ASCAP）同时进行的。

这种乐风形成后，于60年代引爆而开始大量生产。真正黑人音乐家介入时又开启了另一个阶段；而且吊诡的是这些黑人音乐家是经由英国乐团或是在英国的黑人（如亨德里克斯）输入回美

国的。这个新的趋势由于 33 转唱片以及（调频广播网）的发展而得以稳固——在当时的美国 33 转唱片与调频广播网已经大半取代了 45 转系列唱片和调幅广播网。

就如同浪漫乐风的兴起使人们开始对和谐的符码存疑，60 年代新兴的热门乐风也使人们开始质疑标准化的流行音乐 / 摇滚市场。然而，再现崩溃了，重复却继之而起：重复可以使人们安静无声，再现却不能。19 世纪末音乐出版人所不能禁绝的，唱片工业却可以加以控制——从 18 世纪移植的检查制度扮演了一个非常显著的角色。例如杰弗逊飞船乐团（Jefferson Airplane），因为在某些场合没有遵守合约中禁止滥用言语咒骂的条款而被罚款 1000 美元；得克萨斯州的感恩而死乐队（Grateful Dead）也因为同样的理由被罚 5000 美元。麦克唐纳（Country Joe McDonald）因为在马萨诸塞州说了粗话而被罚款 500 美元，而且被判决将头发剃光；莫里森（Jim Morrison）因为在佛罗里达州伤风败俗的暴露与使用侮辱性的字眼而被罚 500 美元以及监禁六个月。<sup>[1]</sup>

于是，一种退化的、受审查的、人工化的音

---

[1] 引用于道弗与沙顿之《流行音乐 / 摇滚》。

乐占据了舞台的中心——被麻醉了的市场所供应的大众音乐。

### 供给的制造

在重复中，整个音乐的生产过程与再现中的过程相当不同。在再现中，音乐家仍相当程度掌握着他要给听众听什么。他一个人决定要做什么。当然，当声音科技开始在再现中扮演重要的角色时，音乐家不再能独自决定要做什么了。但是在今日的重复网络中，声音工程师决定录音的品质，一大群技术人员建构而且塑造供给大众的产品。因此，要不要重新录制以求完美或是将就既有的成果，决定的大权系于至少两组技术人员身上，而他们的标准显然与演奏者或作者大不相同。演奏者只是对整体品质有所贡献的一个元素。真正重要的是音乐的纯净与否。结果使再现中的美学标准产生了深刻的变化。受限于这些生产标准，唱片听众也开始得到一种较为抽象的美学。坐在他的收音机前，他就像一个声音工程师，声音的裁判。

慢慢地，音乐的本质改变了：在重复中，再现中不可预知者与危险消失了。新的表演美学将错误、迟疑与噪音摒除于外。将作品从节庆

中、景观中凝结起来：重新建构它的形式、操纵它而使它达到抽象的完美。这种灵感导致人们忘记了音乐以前曾是背景音乐，一种生命、迟疑与含糊间断的形式。再现传达一种活力。反复制造没有噪音的信息。重复的生产需要一种新的演奏者——演奏短小音乐的乐师，能够不断反复录制，而借音效来达到完善的境界。今天，我们愈来愈经常看到这种有时候可以说是两极分立的现象：伟大的演奏家的名字载于他并不负责录制的录音作品上，而伟大的音乐技师在舞台上却不能感动那些购买其作品录音的听众。

甚至，演奏家和音乐技术人员分立的情形到达了精神分裂的地步：珍妮丝·乔普林的乐队以及黑袜子乐团（Chaussettes noires）的组合在舞台与在录音室里面是不一样的。伊莉莎白·施瓦茨科普夫（Elisabeth Schwartzkopf）曾同意以克丝汀·弗莱斯德（Kirsten Flagstad）的名义录制作品。<sup>[1]</sup>作者隐身于诠释者之后，诠释者开始要求被认可，与作者平起平坐而拥有独占的权利。音乐家和表演者分成两种阶段：重复的明星——在唱

---

[1] 引用于利伯曼（Rolf Liberman）的《幕与中场》（*Actes et entractes*, Stock, 1976）。

片上被抽离了形体、磨转、操纵以及再装配：另一方是游转于地方节庆、小乐团的无名乐师——再现的残余。当然，他们之间有些过渡点：流行舞会是明星的学校，在那儿他们可以找到听众。但两者是系于极端不同的生产模式与极端不同的身份：一者为节庆身份而一者为忏悔的身份——嘉年华会与四旬斋。

### 需求的制造：畅销排行榜

在仪式与景观的架构之外，音乐物品本身没有价值。在制造供给的过程中它也并不需要有价值，因为大量生产消灭了能创造价值的差异；它的逻辑是平等、扩散匿名性，因此是否定意义的。因此价值只部分或全部地建立在一种人为的、一维空间的差异化的基础上，这种差异化是唯一存留可用以分层别级之物。这就是为什么畅销排行榜会对音乐商品化的组织过程这么重要。畅销排行榜，一种微妙的神秘化过程，在这种新的政治经济学中扮演了一个核心的角色。它绝不仅是一种玩意式经济可有可无的反映、一种宣传噱头或是一种中立的市场指标；从我的观点来看，畅销排行榜是重复式经济的主要推动者、正在形成的新的经济过程的预示者，而且是市场经济与价格

制度的终结者。

面对这么许多同时涌入市场而价格一致的类似商品，广播电台的制作人——更不用说消费者了——无法一一检视，因此他们需要一种外在于生产过程的分级体系来加以区别，而这个分级体系必须为消费者所认可，而且可以为他们决定歌曲的使用价值。一首歌曲的使用价值不但反映于，也取决于它在畅销排行榜上的位置：一首歌从畅销排行榜除名以后就失去了使用价值。因此要使消费者相信这种分级制度的合法性，相信它可以反映与创造价值是很重要的。畅销排行榜必须能作为销售数字（20世纪30年代畅销排行榜第一次出现时即是如此，《钱柜》[*Cash Box*]与《公告牌》[*Billboard*]都对此煞有介事；即使到今天，销售数字的信息仍只掌握在制造商手中）以及未来市场成功与否的指标。其结果是一种模棱两可的混合：歌曲的排行以销售数字为据，而听众的喜好在理论上也决定排行高低。

因此它是一种评估交换价值、相对价格的模式，与市场（销售）以及计划（选择的过程）均息息相关。畅销排行榜在某种程度上与社会主义经济所梦想的形式相关，在这种形式中，价格不再是唯一决定使用交换价值的因素，而选择不仅



是表现在可支配的收入上，也表现在消费者自由的喜好中。

然而正相反，这种从商品体系以及资本主义准则逃脱的梦想，事实上是它们最现代与最极致的形式。因为这种分级从来只不过是消费者欲望的一种神话似的投射。它并不是只根据一个作品能否满足听众神秘而难以捉摸的口味而已。那些以为他们经由写信给广播电台或报纸而参与分辨歌曲高下的人们必须了解，在很多情形中，他们的信甚至根本没被拆开过，他们打的电话也没有被人认真当成回诉。事实上，在一方面这种排名一大部分是取决于急着想看到他们新出的唱片在市场上占有一席之地的制造商所施予电台节目的压力；另一方面，它也取决于实际的销售结果。因此一首歌曲在排行榜上爬升的速度是与等待出片的新歌的数量与品质息息相关。在听众眼中，一首歌曲的价值是它在排行榜上的排名，而他们以为自己也参与决定排行的结果。当他们买进与排名相当的数量的唱片之时——就像一般的情形一样——他们同时认可了这个排名，而完成了整个畅销曲排名的过程。

因此，畅销排行榜系统要人们相信一件商品的价值在于其他商品、其他选择的存在，而当其

他的商品可能有更多的剩余价值时，它的价值也就消失了。一件商品的价值是待发行的新曲所施予的金融压力强度作用后的结果。交换因而完全粉碎了虚构的、自给自足而稳定的使用价值：使用从此不过是公开展示交换的速度。我并无意指称畅销排行榜创造销售，但是以一种微妙的方式，它为事物导引、选择以及赋予价值，否则这个物品将会一无是处，无所殊异，黯然流逝。

显然，畅销排行榜并非音乐所独有。排行可为不断涌入我们生活中的任何标价相同的商品建立一个等级。在这种经济活动中，商品从四面八方袭向消费者，只有少数能有机会抓住消费者的注意力，因此需要有公开展示它们相对价值的机会，而这是旧有价格体系不能胜任的。

公开展示需要有一个展示板，换言之，需要有一个媒体系统来定期公布排行，而使商品快速更替。同样地，广播网络是此种操纵过程的核心所在。唱片工业的成功需仰赖广播电台，就像唱片工业关系着广播电台的获利能力。更明确地说，一个声音网络的成功与否取决于它销售音乐商品的能力；愈来愈多的情形是：一个广播电台只有当它播放畅销的唱片时它才拥有听众。广播电台并没有制造唱片的销售，但它的确让那些已决定

要买某些唱片的人心意更决。此外，在更广泛的层次，最近只有那些怂恿购买者购买的人，才能赢得听众或读者的注意。广播电台已经成为一个展示所，是唱片工业知名度的广告园地，如同妇女杂志之于妇女的消费，以及摄影之于照相机的消费一般——尤其是当它并没对作品享有独占权而取得经济利益。

当然，广播电台的成功与否也要从它传播信息的能力来评定；但这并非与我们讨论的主题不相干。畅销排行榜的第二个功能是在一个不再发生新鲜事的重复性社会中制造假事件。我们甚至可以如此断言，在畅销排行榜出现之后，广播电台所播放的就全都是信息：在新闻广播中的政治景观、广告中的商品与畅销排行榜上的音乐等等信息。

大家不要弄错：我并不认为今天的唱片工业可以制造畅销曲，也不认为在排行榜高居第一名、一天播放好几次的唱片就一定比其他的销路好。也有许多反证显示，一些宣传不力或是被节目制作人舍弃的唱片却销售成功。然而，由于现在每天发行的新片有将近一百张之多，畅销金曲淘汰筛选过程变得数据化而瞬息万变。精华者自会冒出头。生产因此仍旧是由与工业机制紧紧相扣的

技师以及他的工作团队所决定，而媒体网络与畅销排行榜在唱片的选择与淘汰中，担任一个辅佐与疏通的角色。发行系统的演进，使得发行人的主要功能，也就是宣传、促销作品的任务，消失了。<sup>[1]</sup>这个功能已转托给专业的经销商，甚至是广播电台，而各种各样的施予压力与腐败的巧策谋略趁隙而入。

在这种生产供给的成本比生产需求的成本相对要来得低的经济模式里，商机的拓展大半依赖改进商业化技巧。音乐的行销与其他个人消费产品的行销不大相同。撇开大量生产的音乐不谈（夜总会是这类音乐的一个好市场），即使是局限于特殊、本土化市场而销售量低的产品，也可以不经由广泛的市场研究而大发利市。再者，生产需求的过程加速了供给的生产：专家们承担愈来愈多管理存货的任务。专业的中介人（俗称 Rack jobber）消除了选择的风险，他们安排将存货快速汰换，将销售目标集中在专业网络之外少数的畅销曲上，因此加速了畅销排行榜上歌曲的轮换。

---

[1] 见 SACEM 主任杜尼耶（J. L. Tournier）于 1976 年 9 月 27 日在国际作家与作曲家协会会议（CISAC）上所作的报告。

## 信息的陈腐化

并不是歌曲格调降低了，而是在我们四周品质低落的歌曲增加了。流行音乐与摇滚乐已被重整、殖民、净化。如果说60年代的爵士是一项没有政治出路的暴力的庇护所，其后继者则是一种执拗的意识形态以及技巧的复兴：亨德里克斯被豪（Steve Howe）所取代，克莱普顿（Eric Clapton）被爱默生所取代。今天，在重复的网络中成功的条件之一是普遍化而无差别的堕落。一个最不成熟、平淡无奇、毫无意义的主题，只要是与消费者日常生活中萦绕心头的事物有关或是指涉歌手的私生活景观，就可以创下佳绩。那些旋律极度陈腐，几乎与军歌没什么两样。从歌曲主题来判断，流行音乐不论在音乐上或是在语意上，都没有宣示一个变化时代的来临。相反地，音乐中不再有新的事物产生，20年来它的进展只是边缘的，甚或是循环的。改变只是对惯例的小幅修正。一个系列不断重复，做些小小的修正就以创新的面貌出现，形成一个事件。50年代的歌手的风格重回于70年代，今天的孩子们欣赏的是他们父母的唱片。然而有时候品质会有所改进，歌曲变得具有批判性，而音乐带有冒渎的意味：重复而超然，似乎是在摒弃标准化；这种音乐预

示了音乐家们面对检审制度的压制，提出新的颠覆方式，他们孤立地宣示改变的来临。

### 对年轻人的约制

虽然在新的重复经济下，大众音乐影响的层面包括社会各个范畴以及每种特殊的市场，但其中最首要的是它导引孩童的一个过程。它逐渐地使年轻人形成一种分立的、受到逢迎的一个社会群体，有着与成人世界不同、独有的兴趣与文化，有自己的英雄与战斗。事实上即使在披头士被理想化了的温驯的、类叛逆音乐中，仍可以见到年轻人在成人所建构的琐碎世界中，有效地社会化了。成人所制造的这种音乐文化世界造成了一种群体统一性。音乐被当成是一种关系，而非景观来体验；是相对于成人世界的一个同一性与排他性的因素，而不是个人差异化的来源。

他们梦想的生活是一种“流行音乐式的生活”(vie-pop)，从中他们可以找到庇护所，以躲避巨大的、无可控制的机制；而这也确认了个人的同一性以及集体的无力去改变世界。重复的音乐不仅变成一种关系，也是填补世界中意义空缺的一种方法。它创造了一种不涉政治的、非冲突性的以及有理想化价值的体系。从这里孩子学习做

一个消费者的角色，因为选择和购买音乐是他的主要活动。有人可能会说这就是小孩的劳动，他对生产的贡献：一个逆转的世界，孩子制造音乐的消费，而工业为音乐制造需求。提供的制造变成次要的，因而音乐家也变成次要的了。

音乐塑造了消费者，他醉心于认同他人，被音乐所提示给他的成功与幸福所迷眩。明星总是代表观众理想中的年龄层，而这个年龄层随着重复领域的扩大而降低。这种经由音乐导引年轻人的做法在政治上是暴力的一种重要的替代品，因为暴力已不再能从仪式中找到实践和宣泄的渠道。年轻人将音乐视为其喉舌，表达他们的叛逆、他们的梦想与需要。而事实上，音乐是导引他们想象的工具，是将社会关系普遍地约制在商品中的一种训育方式。

无疑地，音乐性的重复——一种启迪消费者的要素；以一种简化的符码来消费而言——有一天会走上与它所取代的社会化模式切实割裂的路子。因此，大众音乐预示了家庭的死亡：当重复性社会认为，让小孩子直接为国家所雇用，或送一个12岁大的小孩到就业市场，付他最低的薪水而使他具有消费能力，这种方式是符合商品社会的利益时，无疑地，它也会有足够的力量去促使这

种新关系取得进展。

重复对古典经济学与马克思主义中对经纪人行为的分析提出了一个挑战：音乐的消费造成个别消费者之间的同一性。人们消费是为了与他人相似，因而不能再像再现中一样突出自己的不同，重要的是整个群体与昨日之差异，而不再是群体之间的差异。这种经由消费的同一性达成的社会化、这种对消费者的大量生产，以及这种对在不久以前还是生存明证的要素的否决，不仅存在于音乐，还远远扩及其他的领域。因为同样的理由，我们看见由于牛仔裤的划一性，仕女的时尚消失了；我们看见新一代在无数无名的零售商店购买唱片与衣物（换言之，他们的社交性），在这些零售商店中大量生产的产品肆无忌惮地展示着，孩子们来到这里，被花衣魔笛手所眩惑。

### 背景噪音

因此，大众音乐（*musique en série*）在消费者的整合、阶级之间的平等化、与文化的同质化过程中，占了一个强有力的因素。它成为中央集权化、文化标准化的因素，造成殊化文化的消失。

此外，它是一种消音的工具，一种商品代人发言、取代机构独白的具体例子。晶体管收音机



的使用在某些时候使得通晓歌艺的人失去开口献唱的机会；被人购买以及 / 或是聆听的唱片麻醉了身体部分的器官；人们贮存抽象而时常是可笑的歌手的景观。

但要做到消音，除了购买大众音乐之外，还需要它广泛地渗透。因此，它取代了天然的背景音乐，侵入甚至瘫痪了机械的噪音。它潜入那日益扩大、欠缺意义与关系的空间，潜入了我们日常生活的运作：在世界各个角落的旅馆、电梯，所有的工厂、办公室，与所有的飞机、汽车里，所有的地方，这种音乐指涉了一个不需要旗帜也不需要象征的权力的存在：音乐的重复明确指出重复性消费的存在，以及作为社交性替代品的噪音的流动。

这情形不是现在才有的。毕竟，对一个将海顿与莫扎特仅仅视作一项权力象征的精英分子而言，他们的作品几乎只是背景音乐。但现今权力已将它的运作扩及社会的各个层面，而音乐变成大众的背景音乐，消费取向的音乐，普世重复的音乐，消音的音乐。

这个情形使得重复性社会比以往的社会更容易分析：在借由音乐来消音的过程中，音乐论述自己。组织本身泄露了其策略。不必费什么努力

就可以聆听到那具有压抑性作用的大众音乐。

举慕扎克公司——造成音乐消音最典型的代表之一——为例：这家公司成立于1922年，以经营电话线路音乐为主，1940年始扩大业务到氛围音乐（*musique d'ambiance*）的销售。它的顾客群无数：运动场、公园、沙龙、墓园、工厂、诊所（包括兽医诊所）、银行、游泳池、餐厅、旅馆大厅，甚至是垃圾场。

他们在录音带上销售的音乐是一种类似阉割的治疗对象——称作“强度范围限制”（*limitation de la gamme d'intensité*），包括钝化音调与音量。这些曲子存在打孔的卡片上，以类型、长度与乐曲组合形式分门别类，由电脑程式化成十三分钟半的各个序列。这些序列又组合为一个完整八小时的卡带，然后在市场上销售。

根据慕扎克公司的一位经理欧尼尔（David O'Neill）所说：“我们并不是贩卖音乐，而是贩卖节目的编排。”对一个餐厅而言，“早餐的节目通常包含最近的曲子，不要有太多铜管乐。午餐的节目，我们主要提供有弦乐伴奏的歌。”而对一个工厂或办公室：“音乐的流动必须能抗衡工作所带来的疲倦。雇员早上来上班时，通常有好的情绪，因此所提供的音乐是平静的。到了十点半，他开

始感到有点累，有点紧张，于是我们用适当的音乐打起他的精神。到了午后过半，他大概又觉得疲累，我们就给他来点节奏性强的曲子，拍子通常比早上急速些。”

这种音乐可不单纯。它不只用来淹没工作场所中令人厌烦的噪音。它可能预示了人们在商品景观之前所普遍陷入的无声，预示了人们除了做必要的标准化的评论之外，不再发言。这种音乐可能预示了可孤立的音乐作品的结束，这些可孤立的作品将会是人类历史上一个短暂的注脚。这意味着，音乐的使用将因交换、经济机器快速压缩符码而消失。那些认为音乐应该渗入日常生活，而不再是一个特殊的事件的音乐家支持这样的想法。譬如凯奇写道：

然而我们必将发展一种就像是家具一样的音乐——也就是说，一种为环境噪音的一部分而会将环境噪音考虑在内的音乐。我想象它是悠扬的，可以柔化刀叉的噪音，而不是支配这些噪音或是强将自己加诸于其上。它将填补朋友们共同进餐时出现的沉寂。它可以使人们免于花精神在聆听彼此之间浮滥的对话上。同时，它也可以淡化那不时会干

扰到对话的街头噪音。制作这种音乐将会符合人的需要。<sup>[1]</sup>

凯奇在说这些概念的时候是单指氛围音乐，或是他将之视为一种策略，最终将摧毁音乐的使用——一种消灭意义的政治学，开放了另一个文艺复兴之路？他文章脉络中所谓的学术音乐通向大众音乐宣示的对意义的否定。

### 重复与意义的摧毁

现阶段西方音乐理论通过其论述，与重复涉入后造成的意识形态重整，紧密结合。不论这个逻辑如何地模棱两可，理论音乐家在其范围内运作。就像再现网络中的音乐家一样，他仍握有权力，接受报酬来使今天科技所形成的声音形式臻于完善，而这样做的同时他也显示了音乐形式的消灭过程。这里面并没有什么矛盾的地方：意义的欠缺（*absence de sens*）是技术官僚权力合法的一个必要条件。

音乐家一旦不受和谐法则的约束之后，开始尝试了解与掌握听觉法则，想要使之成为一项声

---

[1] 摘自凯奇：《沉寂》（*Silence*, Wesleyan UP, 1961），第76页。

音物体的生产模式。当音乐家从旧有符码的约制解放出来以后，他的论述变得非局部化。他是粉碎过去的机器，展现技术官僚掌握这部伟大的重复经济机器的所有特征。他生活在无意义（nonsense）的统治下，而有这个体制所有的特性。

科学主义（scientisme）。西方音乐理论基本上是站在它与科学的关系及其危机的架构上：“我们的时代——数代之久——会忙于建构一种新的语言，而这种语言将成为未来名家大作的一项工具”（布列兹）。或者“音乐与思想科学合一。因此，科学与艺术之间没有断层……今后，一位音乐家应该是哲学论文与全球建筑系统的生产者，他制造各种组合的构造（形式）以及不同的声音物体”（色纳克斯 [Iannin Xénakis]）。

这种将音乐与科学平行对比的做法是全面性的。跟科学一样，音乐已经挣脱了其符码。自从协调性被扬弃之后，作曲与听曲的人就再也没有一个真理标准或是共同的参考标准。随着音乐家希望在创造个人作品的同时也创造一个风格，今天的音乐因而在发现真理的时候也阐释了新的真理标准，言说（parole）同时也是语言（langue）。跟科学一样，音乐在一个愈来愈抽象的领域里活动，愈来愈难从经验主义着手，而意义在抽象化

中消失，法则则永远令人不知所以地缺席。音乐道出了它在重复中变成科学的过程。与之息息相关的是那些正在生成的社会运作条件以及一种重复的科学的困境的抽象化。

至高无上的普遍性 (universality impériale)。一种精英、官僚的音乐——目前仍没有商业市场，由寻找某种语言、某个计划的当权者所支持——这种音乐的目标是普遍性。为了要达成普遍化，这种音乐尽量减少它的特殊性以及符码的句构。它并不创造意义：因为无意义是一个没有计划的重复所可能仅有的意义。音乐甚至试图成为所有结构的普遍理论。比方色纳克斯说：“音乐家本来可能完全经由音乐或为音乐创造气体运动理论的抽象架构，而造福 19 世纪的物理学家。”“音乐思想远远落后于物理学与数学思想。它原本是先驱者，与哲学脱离关系后受到惩罚。我们决定它应该迎头赶上物理学与数学思想，再度取得领先的地位，就如同音乐在其毕达哥拉斯式诞生初期一样。”或者如史托克豪森 (Karlheinz Stockhausen) 所说：“无疑地，我要整合所有的一切。”这是工业社会经理人的权力语汇；是相信有一个含容所有的真理的饱学之士的权力语汇；他们希望将管理一个社会的简单道理作为这个社会意义的基本

原型。这是人类对普遍抽象化的狂热追求——他们已失去其劳动的意义，而除了重复的数据组合之外无法再找到其他更具振奋力的替代品。

去除个人化 (dépersonnalisation)。当道的音乐已无法再在一个符码内传达信息。就像这个时代的意识形态一样，意义抽空。除了预示他所属年代的缺乏意义，以及在重复中沟通之不可能以外，现代的音乐家什么都不说，什么都不表达。他不再能宣称经由一个信息而与听众沟通，虽然这种空无 (vide) ——由于听众可以联想或试着在这空无中创造自己的秩序——有时候可以留有信息的空间。“我们创造一个有利的环境，以便任何事都可能发生” (凯奇)。音乐的生产不再依循事先设定的轨迹。音乐是无意义的，它是沉寂的源头，但也是创作的发轫；它摒斥声音关系中有一个自然基础的假设，摒斥“感官经验有自然的组合”<sup>[1]</sup>。形式从只有单一的轨迹的这种限制中解放，而建基于一个永无止境的“回馈 (feed-back) 效应”迷宫。<sup>[2]</sup>

权力的分散与操纵 (déconcentration et manipulation du pouvoir)。未被规范、不可贩卖的噪音

[1] 列维-斯特劳斯：《生食与熟食》( *Le cru et le cuit*, Plon, 1964 ), 第30页。

[2] 布朗 (Earle Brown)：《游戏音乐》，第3期，第30页。

物质，加深了对意义的否定。这种无意义的意识形态在政治上也有对应的支脉。事实上，它预示了重复社会的意识形态、权力分散的拟像，自我管理的讽刺画。所有的音乐变成以非权力之拟像为中心。取代乐谱与乐团指挥，即兴演出(improvisation)变成一种作曲形式。事实上在一个令人联想到自主与偶然的体系之下，隐藏的是一种最具有形式的秩序与最精准的指挥。表演者本身只是被误以为在阐释音乐。例如菲利普·格拉斯(Philip Glass)曾创作过一种可以让音乐家有积极主动发挥空间的音乐：这种音乐由一群固定的乐团所演奏，演奏者绕成一圈面对面地坐着，没有乐团指挥。格拉斯仅仅点个头示意演奏开始或者是示意乐章的替换。然而在这些表象之下，事实上音乐家却从来没有像这个时候这么没有主动权，这么隐姓埋名。他们所保有的唯一的自由是去合成作品：组合事先设定好了的乐章。这种形式的作品诠释是自我管理的幻影，预示一种新的权力操纵方式：由于作品本身意义空缺，诠释者的任何行动都无所谓自主性可言。他的行动都是源于作曲者对偶然(hazard)的操控。作曲者经营偶然、抽签等等，将诠释者置于一种前所未有的、无力、透明的情境：他是受或然性法则所



限制的执行者，就像是一个重复性社会的行政官一样；因此他的身份并不单纯，而是有预兆性的。个人在现代经济的地位与格拉斯的诠释者没什么两样：无论做什么，他只不过是一个数据法则中的一个随机因素。即使表面上任何事对他都有可能发生，但平均而言，他的行为遵循明确的、抽象的而无法逃遁的法则。在理论失序的背后存在的是一种中庸、匿名的音乐，在表面个体性的情况下重新被组合；这种音乐引领我们去听“作为宇宙万物之一的声音”（塞尔），去听那重复而完全被掌握的匿名的背景噪音。

就像阿多诺所写的：“其影响之非理性极致之处，是想将人们束缚起来；结果是对抗议分类概念霸权的讽刺。”然而，组合范畴的变迁、广大声音空间的开放，以及对表演者的控制，并没有带给作曲者无限的权力。他舍弃限于和音框框的语汇，而仅给予一个作曲过程的大纲，做各种自由音安排组合的实验。他是音响学家、控制论专家，被自己的工具所超越。这代表了一种改革者与机器之间的逆转：乐器不再用来制造构思完成后才写下来的作曲者所想表现的乐音，而是去监控不在预期之内的形式。巴赫改良管风琴来适合他的音乐；而现代的作曲家只是他的电脑所创造的音

乐的旁观者。他臣属于音乐的失败，监督一个无法监督控制的发展。

音乐不再是音乐家所能掌握的。即使他们认为是他们构思结构，依据过往经验建立理论——通常都是悖于既有经验的——他们的角色只是引导不可预测的生产声音的过程，而不是去组合根源于稳定的乐器而可以预见的声音。“作曲者有点变成像是按钮的驾驶员。”<sup>[1]</sup>他组织的是一个流动的作品：类鲜活的、类有机的，作品从自身的历史创造意义。除了作曲者以外没有人能演奏这个作品，因为欠缺一个专为这个乐曲创造的乐器。就像政治经济学一样——而远比政治经济学更为先进——音乐经历了人类借由知识与工具所获致的超越：人们不再组织生产的成长，继之的是努力去规范一个法则尚未完全明朗的进化过程（声音物质的进化）。人们在科技所允许的可能范围内生产，而不再是为了想要生产的东西来创造科技。

精英主义 (elitisme)。数据科学主义所产生的这种非个人化现象导致了风格的消逝，而同时

---

[1] 色纳克斯：《音乐与建筑》( *Musique et architecture*, Casteman, 1971 ), 第 32 页。

也使这种对无法模仿的特殊性的追求不可能复苏（“我对任何可以简易模仿的风格都抱着质疑的态度”<sup>[1]</sup>），于是问题变成了以非精心设计的形式来写乐曲，而冒着流于一般化的数据抽象概念的危险。在重复中，设计这个重复的团体只有借着与其他人刻意保持距离、孤独地了解这种知性化的音乐，以及不断地修正其解读符号的系统，才能保有自身为一个自给自足的团体。

这些音乐家展现权力精英的策略的脆弱性——这种不断试图发明新的符码的策略，排除了生产一个稳定符码的机会。当权力精英接受无意义作为其权力根基时，同时也排除了为其权力支配发展一个可被认可的理论基础的机会。

风格的欠缺使音乐家必须不断地在标题上翻新——诺诺（Luigi Nono）的《无法控制》（*Incontri*）、凯奇的《建设》（*Construction*）、卡吉尔（Mauricio Kagel）的《对手》（*Match*）、佛斯（Lukas Foss）的《时间循环》——以及在传统音乐制作之外的形式上互相竞奇。音乐存在着，以自己的方式听闻于人，而不求符合听者的需要。这的确代表一种纯粹进步的意识形态：价值就存

---

[1] 史托克豪森，*VH101*，1970—1971年冬。

在于它本身，即使它摧毁了沟通的使用价值。

科学主义、至高无上的普遍性、非个人化、操纵、精英主义——一个新的政治经济学的意识形态的所有特征、所有基础，都已经存于当代西方的音乐研究中。这种没有市场的音乐获得国际性精英的认同，他们再次看到自己可以超越民族、文化传统，寻找一种可以使他们的运作更为顺畅、使沟通更有效率的世界语言：梦想凭借音乐语言达成世界伟大机构之间的一统；这种语言有科学作为其理论基础，而经由科技呈现出来。保存声音的录音技术在1859年（当国际间对la音的定义达成协议时）以及1880年（由于“世界语言”的关系）时，曾经燃起普世统一的希望；而无调性的抽象化音乐正将这个希望带到实现的过程中：这是人们在共同面对以科学为基础的抽象概念而丧失了对生产的掌握之后，所获得的超国界、超意识形态的成果。

音乐家成为这种非意识形态的“多国主义”的象征：他们在权力最具世界性的场合受到尊敬，接受东、西方机构的共同资助，他们是所有独白的伟大机构之间共同的艺术与科学意象。表面上现代音乐家由于较为抽象性，让人以为他们比较不倚赖权力与金钱：事实上正相反，现代音乐家

比以往任何时候更与权力机构紧密相连。他们不涉入我们时代的挣扎，局限于伟大的生产中心，热衷于追求在艺术的范畴内运用伟大组织的管理工具（电脑、电子学、控制论等等），变成了服务多国机构、饱学的吟游乐师。在经济上几乎没有什么获利能力，但他是权力象征体系的制造者。

理论的音乐终止了音乐以及音乐作为社会性创造者的角色。为这种音乐所支持的权力，确认、利用了意义的终结，而且将其基础建立于此。

对这种音乐而言，视觉以及关系的面向无疑地是非常次要的，这种抽象的音乐很顺利地结合了重复网络的科技。甚至或许将来有一天，精英分子可以成功地让重复世界中的庶民能够消费这种不具意义的音乐。它也许会在我们的下一代取代流行音乐。在重复中，音乐只不过是音乐家——已是理论与意识形态家——继续存在的一个勉强的借口；就像渐渐为大众所遗忘的，经济已经变成技术官僚得权的一个借口。

### 两种流通方式的连结：极致

这两种生产的连结在先验上似乎是牵强的：一个是运用和谐最传统的部分以避免突兀，而另

一个是沉湎于抽象的追寻、代表陷在危机中的一个理论体系、拒绝接受当道趋势与文化符码。一个是以大众为取向，目的在煽动他们的购买欲，另一个不论是在公开或私下的场合，除了赞助之外没有其他市场或财务基础。然而两种都属于同一种现实——陷于危机中过度工业化的西方社会。因此它们需要互相联系，即使其间的关联只是因为它们互为极端的对比。

事实上，这两者之间的关联性远比这种简单的对立要坚实得多：理论音乐与大众音乐都与西方社会的一种重复的形象有关，在这个社会中，大量生产的需要，使共同设计、操纵与行销这种生产的技术官僚的地位合法化。它们显示标准化与技术官僚是普遍化之重复性的一体两面，显示了商品在失落它的使用价值的同时，科学也失去了它的意义。这种联系所达到的极致也许可以成为一种超越现有符码的新音乐诞生的先决条件；它也许也显示了再现再一次取得新的主导地位，以及一种新的当道符码、一种普遍的运作系统的涉入。它为过去所有的象征系统、所有导引想象的网络的破坏打下基础——以便让一个新的专断的网络得以畅行，或是完全相反地，让每一个人可以去创造他自己的网络。

## 权力的音乐会

这些极不相同的音乐形式在政治运作上的互相依存到处可见。例如，在音乐厅里，不管所提供的音乐种类为何，一个 18 世纪的发明在今天仍然可以作为权力的工具——正像博物馆在管理艺术上是商人的一个政治替代品。

音乐会——再现社会的中心所在——在重复社会中仍然运作着。但是其景观愈来愈存在于音乐厅本身，在于听众与作品和演奏者之间的权力关系，而不是在于它与听众之间的沟通共融：今天，音乐会的听众判断的比享受的多；音乐已经成为一个人显露自己的素养的借口，而非一种生活的方式。这是政治实践在重复性社会中自然的持续，经由此，听众肯定他们自己的形象，以及他们在舞台上、音乐厅中权力的合法性。

如果早知道如何分析听众与音乐家之间的关系以及音乐厅的社会性构成，社会科学在过去两个世纪中就可以避免犯下许多错误，而对听众与权力之间关系的精确反思就可以立即出现，人们将发现重复的涉入给音乐厅里的再现带来了如何剧烈的改变；发现精英阶层借着他们聆听音乐所需的秘密特质和文化水准来凸显与保护自己。这样看来，音乐厅被精英阶层用来自我说服，他们

不是像别人指控的那样，是冷酷、不人性以及保守的一群。除此之外，音乐会只是包装在人为节庆外衣下的平庸之物，因为“传播给穷人的东西其本质不可能是贫穷以外的东西”<sup>[1]</sup>。流行音乐会、巡回演唱时常不过只是唱片的翻版，艺术家们试图借由经常性的对嘴练习（play back）来获致唱片所能达致的冰冷的完美。作为音乐会一部分的流行舞蹈为已经失去了意义的暴力找到宣泄的渠道。没有面具与悲剧的导引的嘉年华；在此，音乐只是声量与舞蹈所加诸的无沟通、孤寂与沉寂的借口；甚至在音乐最世俗化的替代品——夜总会中，音乐也阻挠人们的话语——不管怎样都不想，或者是不能说话的一群。对他们而言，重复之中已存在着无声。

### 权力的音乐家：从演员到制模者

音乐家已经成为新权力网络中的一个元素。在一些情形中音乐家以一个单一作品闻名，但在其他情形下，音乐家的名声要比他所写或所演奏的作品大多了。一般而言，表演者使作曲者黯淡

---

[1] 森瑟（Gian Franco Sanguinetti Censor）：《有关意大利资本主义最后机会的真实报告》（*Véridique rapport sur Les dernières chances du capitalisme en Italie*, Champ libre, 1976）。



无光，甚至常常窃取了作曲者的创作。如此，表演者具体化了景观的终极的形式，这对重复社会的广泛接受而言是必需的。他的功能不再是发明沟通或再现世界的方法，而是作为复制的一个模范，再生产与重复都在这个模子下成型。这解释了通过科学、表演者所创造的风格或是他个人形象的理想化，来合理化表演者的这项功能的重要性。这也解释了认同过程的重要性：超越时间、深刻于作品当中，艺术家变成了复制的模型。他的功能不再是音乐性的，而在于统一。他是重复所必需的基因之一。当景观融化于复制当中时，作者/表演者变成了一个模子。披头士与大卫·鲍伊（David Bowie）已经扮演了这个角色，而且，仍在继续。不管他们是被创造他们的经纪人操练、剥削，或是他们是自己游戏的主人，他们仍然是个模范，而人们抄袭他们的生活方式、他们的衣着。因此，他们一直在扮演外于音乐的角色：创造一种社会性。然而在重复中，所剩者为一致性，而不再有差异：替罪羔羊变成了模范。

语言本身是一个模子：消费者的对话被定型了，受限于曲名，或至少是歌词，而成为这种彻底一致性的一个元素。人们也许会好奇，是不是非调性音乐终究也会扮演同样的角色。就现阶段

而论，它与重复之间唯一的关联是它是数据性的，是宏观式音乐的。但毕竟它是精英群体中的一个模范，不排除将来有可能会拓展成为景观的一个普遍属性。而且，就像前述或多或少提及的，非调性音乐是为抽象的聆听所作，远比为表演景观所作的和谐音乐要来得适宜录音与复制。

因此，复制以一种微妙的方式开启了一种奇异的庆典，在这庆典中所有的面具都是一致的——一种在四旬斋的忏悔者之间的嘉年华；一种悲剧性的嘉年华，因为模仿主导了一切。复制的过程发生作用的地方，甚至可见于一些原本具有批判意图，或是认同的对象为特立独行者的情况；标榜反对同流从众，提供了一个复制的典范，而在重复当中，音乐走上了意识形态标准化的路子。

### 权力的去除定位

在这个过程中，音乐与权力相容的模式起了巨大的变化。再现构成了一个复杂的风格与音乐消费的阶层体系，而我们在重复网络中发现的两种音乐有着同一的作用，就是将一切平等化——除了权力精英之外，在再现中，音乐在中产阶级的眼里是具有社会威信的，因为它嵌印了上层阶

级的文化价值，可以使中产阶级有别于穷苦大众——例如说钢琴，对中产阶级来说是接近音乐再现的拟像以及浪漫文化的一个手段。而这一切在重复网络中消失了。

首先，流行音乐不再根据阶级来分高下、别门类。它同时处于社会阶层的顶部与底部，因为媒体已大大缩减了流行音乐成功地打入社会各个阶层、数个地域的时间，同时也缩短了它的生命周期。在世界主要城市的流行舞厅与夜总会里，我们听到的是同样的音乐，跳的是同样的舞。情形不再像中古世纪的时候一样，灵感从平民大众流入宫廷；取而代之的是，工业机制所注重的市场变得日趋一致。

第二，严肃音乐仅限于到音乐会去的精英阶级。它不再在中产阶级之间流传，因为这种音乐所运用的乐器或技巧是不可能让业余者了解或演奏的。这种音乐只限于一些随机理论的音乐专家——一种由技术人员为技术官僚所作的景观。

在消费中玩异化的游戏、创造个人化的欲望仍然在“音响系统”中可以看见。但我认为当技术上的沉溺时期一结束，这些商品的陈腐化，以及与大量重复中的团体互相认同的情况便会开始，就如同汽车与唱片一样。音乐因而成为劳动力与

社会规制的标准化再生产的一个元素。从这个表征来看，它同时是秩序与逾越，同时是四旬斋的支持者与嘉年华的替代品。随着音乐发行技术的改变，音乐的非仪式化也加快了，它的人为角色几乎消失了，而在它的景观之外，一种一致性的音乐开始生根。

将这个类比再推下去，我们可以说在录音机前的听众现在不过是一个牺牲遗痕孤寂的旁观者。无疑地，过去牺牲仪式过程所遗留下来的记忆，使音乐保存了可以沟通的力量，即使是在独自一人聆听音乐时。然而，仪式，甚至是牺牲景观的消失，摧毁了这个过程的逻辑。不再有一个封闭的场所、仪式或是音乐厅。杀戮的威胁已是随处可见。如同权力一样，它潜入家庭，威胁每一个地方的个人。音响、暴力、权力不再局限于体制机关当中。

发展至此，音乐已经不能够再肯定社会存在之可能。它重复着对另一个社会的记忆——即使是在摧毁这个社会的时候——一个拥有意义的社会。随着导引性牺牲的消失以及重复的出现，音乐预示了基本暴力复燃的威胁。因此，不论从任何方向探讨，我们社会的音乐都与死亡的威胁息息相关。

## 重复、沉寂和牺牲的终结

### 重复与沉寂

在我们的研究中发现这许多的矛盾——诸如在这么多样形式的音乐中有一致性，在整日侈谈改变的社会中有着不断的重复，在如此喧闹的噪音中却是孤寂，在生命的中心是死亡——不足为奇。事实上，各处所见的多样性、噪音与生命不过是掩饰一个死亡的现实的各种面具：嘉年华渐隐于四旬斋，而沉寂坐落于各处。

首先，必须言明的是大量生产强行带来了沉寂。计划式、匿名、非个人化的生产方式，它强制消音，以组织的方式控制人们。在大量生产商品时，人们没有理由也没有时间彼此交谈，或是体验他们所生产之物。在再现的时代，当竞争式的资本主义要求个人化的生产之时，作品是在一个具体而实际经验的时间里存在、成型。今天，在自动机器设备上制作唱片的音乐家或工人都不再有时间去体验他们所制作的音乐。这种复制中所见的沉寂随着生产过程的日趋自动化而益加明显。愈来愈少的人操作着机器，沉默地操纵那些被局限在唱片上的言语。一种奇特景观：我们在工厂中看到人与商品的双重沉寂。也是一种给予

人强烈的感受的景观，因为在出厂之后，这些商品所说的比制造他们的人所说的要来得多。

沉寂也是消费的准则：大量重复以及同一模式、可用金钱交换的商品，完全阻绝了经由商品差异所做的沟通。可以说我们几乎已经脱离了再现的社会，不再像这个社会的人以他们所使用的各个不同的物品来互相沟通。摒弃一致、创造差异的嘉年华面具——这两种都是阶层体系社会所喜好的——正被集体无差异的后浪所取代。众口同声的一致性成为美的标准，正如同在排行榜中，使用价值的标准已与销售的数量相混淆。在再现社会中，权力是由委托而来的，而在重复社会中，权力为挥舞着知识利刃的少数人所专断。

与当今流行的观念正相反，资本主义的胜利——不论是私人或国家——不在于它能控制人们对使用差异性商品的欲望，而是远超过此，资本主义使得人们接受大量生产中的同一性，作为逃避无力感与疏离的一个集体庇护所。资本主义变成了“被福祉——每一个人安身的福祉——所柔化的恐怖主义”（森瑟）<sup>[1]</sup>。对唱片而言，就像对所有的大量生产而言，安全要先于自由：人们

---

[1] 森瑟，前引书。

知道将来不会有什么事发生，因为将来的一切已经预先设计好了。一致性于是创造了一种对欲望的模仿，而重复再一次与死亡相遇。因此，今天暴力的回返不是因为过多；相反地，是因为大量生产制造了许多彼此模仿的竞争者，以及缺少一种可以将这暴力升华的力量。

普遍复制涉入改变了政治控制的条件。问题已经不再像在再现社会中一样，要使人们相信，问题是在如何消音——经由直接、导引性的控制，经由强制的沉寂，而非劝服。

这并不是个全新的策略：前面我曾提及，皇室当权者在了解印刷可以用来导引流言、取代诽谤与作为政治、宗教宣传等之后，允许文字印刷业的发展。今天，重复发行对噪音所扮演的角色就如同印刷对于论述一样。它成为一项孤立、防止直接的、地方化的、轶事的和无可重复的沟通的一项工具，以及组织巨大机构独白的一项工具。音乐的政治角色不在于它所传达的是什么，不在于它的旋律或论述，而在于它的存在本身。权力以强力、震耳欲聋之势存在时，可以是平静的：因为人们不再交谈。他们不谈论自己，也不谈论权力。他们听到的是集体导引他们想象的商品的噪音，而他们社交的梦想与超越的需要便存在于

这些商品的噪音之中。音乐上的理想几乎变成了健康的理想：品质、纯净、根除噪音；压制冲动、洁净身体、抽空身体的需求，将之归于寂静。别搞错：如果一个社会的所有人同意经由这样的音乐喧闹地发言，那是因为他们无话可说，他们不再拥有意义的论述，因为即使是景观本身也只不过是一种重复的形式之一，而且可能是个已经过时的形式。在这层意义上，音乐是无意义地走向肃清之路，它是一个冷冰的社会沉寂的前奏，人们在这个社会中将会达到重复的极致；除非它预示一种前所未见的新关系的诞生。

### 噪音的控制

就像前面所述，欠缺意义就是无意义；但它也代表了任何以及所有意义的可能性。如果超过生命就是死亡，那么噪音便是生命，而商品中对旧有符码的摧毁也许是真正的创造力的必要条件。不需要再借助一种特定的语言来述说任何事情，是被奴役的一个必要条件，也是文化颠覆出现的一个必要条件。

今天，重复的机器制造了沉寂、中央集权式对语言的政治控制，以及更广泛的——噪音。在各地，权力减低他人所发出的噪音，在其全套装



备上加装声音防护。聆听变成监视和社会控制的一项重要手段。

今天，每一声噪音唤起一种颠覆的意象。噪音被压抑，被监听。因此，公寓建筑在某个时刻之后便禁止喧嚣，带来的是对年轻人的监视，以及对他们的喧闹所具有的政治本质的抨击。我们可以从一个政治权力对噪音的立法，以及它控制噪音的有效性，判断这个政治权力的实力。此外，从噪音控制以及导引噪音的历史中，我们也可以看出今日正在构成的政治秩序的端倪。

在工业革命之前，尚未有压制噪音及骚动的相关立法。制造噪音的权利是与生俱来的，它肯定个人的独立自主。中央集权出现之后，首度出现了一系列“保护公众安宁”的文本。即使在这之后，再现的意识形态与立法对噪音的敌意仍停留在理论的层次上。在中产阶级的音乐会中，保持安静压倒一切。然而在其他场所，并没有见到强制保持安静的企图——因为要让人们相信安静，是不可能的，而且也没有这个动机。

1789年12月22日所颁布的法令与1784年4月5日颁布的法令第99条——后来1926年11月5日（第48条款）又加以补充——只提供了象征性的惩罚：于20世纪初实施的法国刑事法第479

条，对于在夜间以侮辱性字眼谩骂而扰乱安宁者处以罚款 11—15 法郎。控制噪音是地方政府的权力范围，它们负责保持安宁，换句话说说是监视大众以确保他们循规蹈矩，但是当时地方政府的手段并不是非常强制的。在那个时代并没有发生什么严重的压制事件。在法国，这些法律条文偶尔会用来限制某些场合的集会权，而这些集会通常是与噪音有关的（1867 年 5 月 21 日用在某一舞厅上；1908 年 6 月 18 日用在某个音乐厅……）。

发生在法国的第一桩真正具有意义的反噪音运动出现于 1928 年，由当权的社会团体所发起。组织这个运动的“法国巡回俱乐部”（Touring-Club de France）要求政府通过广泛的法令来规范工业以及交通噪音。它的座右铭是：“一人安静，众人得宁。”这个运动只不过稍稍使得当权者认识到控制噪音的好处。

具有象征性意义的是，首度实施噪音控制的对象是个人化的声音商品——汽车。汽车同时是噪音制造者、面具以及死亡的工具，它是个人化权力的一种形式。因此，汽车有双重力量：它所制造的噪音是一种暴力形式，而它的伪装确保它免于受罚。因此我们可以大胆地假设，在一个城

市中汽车喇叭使用的程度与其政治颠覆的潜力有关，对其控制的建立，代表牺牲颠覆的元素来换取政治权力的强化。汽车随着重复的涉人与噪音的控制而发展。1911年12月31日所做的决议第25条款认定鸣按喇叭须负责任，特别指出：“在人烟稠密的地区，鸣按喇叭的声量必须降低，避免打扰到附近居民以及行人。多声喇叭、警笛与汽笛禁止使用。”

法国是世界上第一个颁布公路法的国家。1948年2月18日警署所颁布的交通管理条例中载明：“所有的车辆，除了婴儿车与手推车之外，必须装置喇叭，专门用以警示其他车辆以及行人它们快靠近了。这个装置必须有足够的声距，可以使驾驶员与行人有充足的时间停在路旁或让路。”

不久之后，这种都市噪音的控制几乎涉及于每个地方，至少是在政治上最为有效控制而重复网络发展较早的城市内。

然而在某些仪式化的时刻，噪音却以示范的风貌重新出现：在这些例子中，喇叭成为嘉年华掩饰下的暴力的一种衍生形式。从这些时刻噪音在回声扩散的情形，我们可以一窥主要的暴力像流行病一样扩散的情形。在我看来，除夕夜里汽车驾驶员以鸣按喇叭所造成的喧闹是不自觉的

嘉年华的替代品，而嘉年华本身是牺牲仪式出现之前酒神庆典的替代品。这是相当奇特的一刻：社会阶级隐藏在挡风玻璃之后，一个短暂而无害的内战于城市中点燃。

这只是暂时的。因为安静，以及对噪音发送、稽查与监视在中央专权之后又回复原状。这种控制是相当重要的，因为如果有效的話，它可以压制一个新秩序的出现和对重复的挑战。这种控制在再现中并不重要，再现允许人发言，使人相信：只有在重复之中；噪音控制才成为重点。

请别误会：控制噪音跟强制要求安静的一般意义是不同的。但是，它是一种宏声的沉寂、无害的饶舌或可以弥补的喧哗。

### 使用时间的被窃

再现以金钱的方式囤积交换时间。重复则囤积使用时间。在重复中，社会对一项服务的要求比较多地表现在对一个物品的拥有，而不是对这个物品的使用上：社会对音乐的需求被导向对唱片的需求，而对健康的需求则被导向对药品的需求。被复制的人们从囤积非仪式化、牺牲的替代工具中寻找乐趣。不再有任何动机促使他们将这种行为内在化，去体验个中随机而模糊的真实。

在囤积的物品中，噪音（瑕疵、错误）的欠缺变成享受乐趣的一个准绳。

重复正大行其道——所有的生产整队向同一标准看齐，任何工人与消费者之间直接的关系都被打破。这个过程是经济进化的核心所在，而且在许久之前就已经开始发生了。如同上述所示，早在金钱取代以物易物的交换方式时，就存在了一种不断重复、背负着权力印记的工具。它造成旧有的交换模式被淡忘，将时间网拖住；这是对一种基本的人类关系的压抑、对以物易物行为的压抑。金钱在制定事物的相对价值时囤积了交换时间；同样地，重复在指示事物的绝对价值时囤积了使用时间。

在某一个层次上，累积，事实上需要有人同意去拥有，并不断使用。因而，鼓吹储蓄、节制、四旬斋，作为一种享受的形式是必需的。继再现消灭了交换时间之后，重复消灭了使用时间，而使得生产得以暴涨：如果人必须要花时间来洽商他所欲购买之物，这种暴量增长就不可能发生；如果人必须满足于依照消费的速率来决定服务的生产，那么生产的增长很快就会受到阻滞，变成只是个数字组合罢了。要超越此就必须存积，就像四旬斋需要有忏悔一样。这样的社会若要存

活下去，它的人民必须能从遵循规范、重复、奴役与忏悔中体验到乐趣。

或许这就是掌握重复过程之现状的关键所在。就像音乐变成一再重复，重复本身也变成一种愉悦经验：凭借催眠的效应。今天的年轻人正经验着这种荒谬而终极的导正欲望的方式：在一个权力变得如此抽象而无法掌握、人民面对的最大的威胁是沉寂而非疏离的社会里，循规蹈矩带来归属的喜悦，而在重复所获致的慰藉中，人们开始接受他们的无力感。

因此对“反常”人的谴责与将他们当作改革者<sup>[1]</sup>来利用，是重复进程涉入的一个必要阶段。虽然训练与限制是重复的先锋，但是当人们已经被教导得可以从规范中找到乐趣时，限制就不再需要了。

### 囤积死亡

从许多方面来看，今天的音乐千篇一律地预示死亡。自从在一些以死亡为中心的劳动场所出现了音乐团体以后，死亡与音乐就变为不可分

---

[1] 见史费 (Lucien Sfez): 《裁决之批评》( *Critique de la décision* ), 第 160、330 页。

割的一体。音乐家总是以极端暧昧的角色参与牺牲的仪式，这个事实使我们回到了我们的基本论点：牺牲、音乐与替罪羔羊形成了坚不可摧的一个整体。达豪集中营（Dachau）里犹太俘虏的管弦乐团只不过是这种可憎的、永恒的环锁的现代翻版。

今天，音乐中到处有死亡。许多伟大的音乐家选择了肉体的死亡（乔普林、亨德里克斯、莫里森）或者是组织的死亡（披头士）并不是巧合而已。或者是理论音乐接受噪音与未加控制的暴力。或者是重复音乐与超现实主义（hyperréalisme）毫不遮掩的创造力的杀戮者，预示一个社会的死亡，现实沦为规范化、自我消解的人为作品；不然，就是在所有重复之处都可以感觉到这种暴力与死亡的存在。

更广泛地来说，死亡存在于重复经济的架构本身：以商品囤积使用时间基本上就是预示了死亡。

事实上，将使用时间转换为可存积的物品之后，就可以使人不需要真正使用任何物品就可销售与存积使用的权利，不用从物品本身得到乐趣，不用体验它的功能，就可以无限地交换。

似乎没有一项人类的行为、没有一种社会关

系可以逃脱这种商品的局限，这种从使用品过渡到存积品的历程。即使是那最不能与使用时间分离的行为——死亡——也不能。的确，重复似乎成功地把死亡网陷在物品当中，并累积其录音。这是一项两阶段的行动：首先，重复使得死亡可以交换，换言之，再现死亡，把它推上舞台，而以景观的方式销售死亡。这个步骤不仅在电影里达成——在电影中，演员事实上是杀戮者；也在美国的“自杀汽车旅馆”（Suicide Motels）中达成——在此，任何人都可以选择与购买实现其死亡的方式，而以这方式体验死亡。接下来的是第二步骤——虽然尚未实现——死亡会变得可以重复，可以网陷使用时间；换言之，购买某一种死亡的权利可以与死亡的执行分开。因此，就像收集唱片一样，人们将可以收集自杀的方法与“死亡的权利”，包括各种的死亡（快乐、忧伤、孤寂、集体、遥远的或与家人一起、无痛苦的或经验痛苦的、公开的或私下的）。就我而言，这种符号将成为拥有符码的终极表现方式。我认为无可避免地，这种死亡的商业化——呈现于商品中而囤积于重复经济中——将会在未来 30 年之内发生。它将显示一个重复社会确实已到来。也许有人认为这种论点相当偏颇而难以接受，而且是相



当荒谬的，因为死亡是极少数其使用可一不可二的行动之一。

然而在某些意义上，这种对死亡的存积已经实现了。再现交棒给重复，死亡的交换过渡到对死亡时间的网陷的这个转变，已经发生了，但并不是按照上述所简略描绘的方式。从我的观点来说，这种迂回绕道正好解释了在人文科学的架构下难以理解的一个现实：核子强权已经囤积了足以摧毁这个星球许多次的工具。唯有将之诠释为囤积死亡，我们才能解释这种现象。这种种途径的实现是经由集体而非个人，在重复社会中去实现，是较直接而可以忍受的途径：显然要使人们借由购买多样死亡的权利而跃入这种荒谬中是相当困难的，但是，以杀害他人以求自卫的借口，教他们投票支持或是强迫他们支持一项国防预算，以供给这些死亡权利之所需，却是相当容易的。从前面的讨论，我们可以推论如果“自杀汽车旅馆”经验快速发展，而人们可以买卖使用旅馆的权利，那么军备竞赛将会自动中止，因为个人将不再需要国家为他们扩展重复的领域，而对死亡的集体囤积将变得个人化。

一个奇怪的结论：在商业领域里，中止军备竞赛的唯一方法是推广对自杀权利与工具的贩卖

与私有收藏。

我们社会中每一个事物都在指向重复过程的涉入。不仅在战争中，也在艺术中——在知识领域中——死亡的脉络可见、震耳欲聋，暴力重又回返，因此我们拒绝去采取行动、去承担、去寻找一个抵抗的策略。但是这也许是因为抵抗重复与死亡需要有勇气去讲出，为什么我们的经济和政治所提出的正统的解决之道都失效了，尤其是需要有勇气承认，物质主义今天已经成为一种策略，是“重复”的终结进程；要有勇气找出一个与再现完全不同的方法，构筑一个新的政治经济学，在这种政治经济学中，人们可以接受死亡的本貌：邀请人在生命中完全活出他自己。

## 重复的社会

现在我们可以在其特有的音乐的基础上谈论我们这个社会的进化。我们准备好迎接这个重复的社会了。在以下的分析中，将不会有任何论辩或价值判断。我们只是简单地延伸以上的分析，直到勾勒出将来临时代的滑稽面貌——一个死亡处处可见的时代；死亡的存在如此全面，要拒

绝接受它需要破釜沉舟的努力。这是可能做到的——撰写有关死亡之事即是这种努力之一，除非写作本身也沦为重复中微不足道的元素之一。

今天所有商品符号的生产过程中我们可以看到重复社会的涉入。从我们对音乐与死亡的分析稍加归纳，也许我们可以一窥现今这个与以往完全不同的经济过程的整体逻辑。对这个经济过程逻辑的分析导致与再现社会不同的范例、不同的科学、不同的经济理论，以及对它的危机不同的诠释；再现经济过程中的危机自有其适应方式，那是在将不谐和音正常化当中产生的危机。

危机不再像是在再现网络中一样，代表崩溃、断裂，而是需求生产效率的减低，代表过多的重复。用个比喻来说：重复中的危机像是癌症，而再现中的危机像是心脏病发作。在这一点上，所有对当代危机的理论认知仍是各行其是：如果缺乏对重复政治经济学法则的清楚感知，那么就会无法觉察其危机及其无法使需求正统化的情况。呼应音乐的政治经济学，我想发掘出这些重复过程以及繁衍危机的一些主要特征，这种危机可能在重复过程无法再稳定地运行时爆发；并说明为什么主流的经济理论无法解释这些现象。

## 重复的政治经济学

重复经济的首要特征是供给生产模式的改变，这种改变是由于生产过程中突然出现了一个新的因素——模子，它使得某个原创物品得以大量生产。观察现今状况，这个事实再明显不过，但是它仍然被所有当今政治经济学与其他各种社会分析所忽略。所有的当道理论，包括马克思主义，对再现的批判性分析，在其推论过程中，仍然一贯地以为每种物品都不同于其他，是由可以独立存在的劳动所生产。事实上，重复使我们必须重构这个理论的主要部分，因为一定数量的劳动——创造模子的制模者的劳动——是可以制造出无数个复制品的。因此，生产所需之劳力不再是内在于物的本质，而是被生产物品的数量的功能。其中所包含而传递的信息，扮演了囤积过往的劳动与资金的角色。

这种模子到处可见：电脑程式、汽车设计、药方、公寓设计图等等。这种变化也改变了事物的用途。随着大量生产的出现，与再现式劳动相关的使用也消失了。物品取而代之，但是却失去了其个人化与殊异于他人的意义。这是一种似是而非的论调：物品的使用性被调换成可亲性 (*accessibilité*)。因而，人们必须扩展劳动，以赋

予它一种意义，为重复网络制造需求。

重复是建立于以大量生产来取代一些仍因循再现网络模式的商品生产。大量生产，一种终极形式，意味着所有消费的重复，不论是个人或集体：餐厅被快餐店所取代，定做衣裳被成衣所取代，个人化设计风格的房屋被统一设计和大量建造的房屋所取代，政治家被匿名的技术官僚取代；技艺劳动被标准化的工作取代；表演景观被录音、录像所取代。

在这个网络中，生产不再是创作或竞争发生的主要所在。竞争发生在更早——创造模子的时候，或是之后，在生产需求的时候。成批生产的物品不一定表示它们一定是完全一致，或是数量很多。相反地，就像在音乐上一样，重复必须要试着维持多样性，为需求制造意义。

在重复经济中，技术的进步不再是由于个人的创新，而是起因于可以影响整个技术系统的大变动。举例来说，在唱片工业中一项重要变迁使得主要制造商之间必须取得协议，进一步将录像工具和设备商业化，避免各种可能发展的技术之间的竞争；另外一个例子是汽车工业史上生产者达成的一致共识：发展电动车，而不让各种非汽油发动的车型彼此之间竞争。

劳动的主要部分是外在于物品生产的，关切的重心则是需求的生产与商品的分配；商品的生产价格变成零售价格逐渐减少的分数，而重复变成运用非生产性劳动的一个主要场合。价格系统与广告在需求的生产上只扮演一个小角色。由于消费行为不再能够事先预测，也不再遵循一个固定的符码，反而，是十分反复无常、不稳定的，行销的重要性就自然日益减低。有许多产品以低价上市而且针对相当窄的市场，是为了确保商业上整体的成就。消费者花相当的时间在选择几乎是随意上市的产品；而要对产品的使用分出差异是相当困难的，除非是经由投票的假象使消费者相信自己参与了制定产品差异等级的奇妙过程。

制模者的经济地位是定义重复社会经济组织的一个重要的变数。不论是制模者赢得作者的地位或是作者失去他们的地位，我们将看到一个全然不同的社会组织的形成。在一个高度发展的经济中，如果制模者的专利权得到发行系统或是制模者公会保护的话，那么我们可预见的是权力的分散（décentralisation）；在另一方面，如果制模者仍只是私人或国营机构所雇用的受薪者，则可预见政治权力中央集权的深化。

以我的观点看，中央集权和前述讨论过的在重复中权利金逐渐分散于社会的情况，有部分逻辑相关。当大众媒体享有愈来愈多的权利金之后，就愈来愈难为作为不受薪群体的音乐家来辩护。其他领域更是难以预测，因为制模者这个观念本身就很难界定，创造的功能在生产的过程中被分散了，使用权（专利权）为机构或是资本所把持，而不是由发明者所拥有。

大部分的时候，交换时间与使用时间已经融入商品中。生活中少数现在仍未商业化的层面（国籍、爱、生命、死亡）将来有一天总会陷于交换中。它们像景观一样拿出来销售，还有其附属物，然后是它们的囤积品。服务（娱乐、健康、食物）的使用将会转变为一项囤积的商品。

消费者——是人们在发现也可以有方法来制造消费者之前，一个必然的迂回——可以被机器所取代，来使用与摧毁生产，将人类从现今他们仍阻碍其发展的重复经济中一举驱逐。商品也可以消失：就像金钱已经成为对话的责任替代品，商品可以被纯粹的符号所取代——一个方便囤积的方法：唱片封套；旅游车票，餐券，服饰标签，生命与死亡的证件；护照；结婚证书。无意义的政治经济学已建立：不假人类或商品。

最后，不要把重复与停滞搞混。刚好相反，重复的条件是不断摧毁过去的重复的使用价值，换言之，将过去的劳动暨所累积的成长快速贬值。在《嘉年华与四旬斋的对抗》中，借着四个人互相传递水罐而后将之摔碎——没有使用的交换——勃鲁盖尔重申了重复之后继之而来的是危机。重复的过程，在其加速的进展中，内含本身坠亡的危险。

### 繁衍的危机

重复的危机所提示的危机形式与我们在再现网络所习见者不同。危机不再是一种崩溃、一种断裂。它不再是和谐中的不和谐音，而是过度的重复、需求生产过程中效率减低，以及在一致中暴力的迸发。重复的危机比再现网络者远不容易概念化，更难去界定。

基本上，繁衍展现了在使生产被消费、给予商品意义以及依照重复的供给的速度来生产需求的困难。事实上，规范化的重复过程只有在欲望被圈陷、表现于商品的同时才能发生作用。如果这些新的需求出现得缓慢，如果刺激消费的政策——凯恩斯式（Keynésienne）的或结构性的——失败了，那么生产便会繁衍而无法



找到宣泄的出口；不被使用而不断重复自身；最后终将因为生命过度耗费、没有控制、致癌（cancérigène）的复制而死亡。

此外，重复造就同一性，也因此创造敌对，这是引致暴力再现的第一步。模仿消除了所有杀戮的障碍，所有替罪羔羊。

我们社会中暴力的再兴——这在20世纪60年代的流行音乐中早已做了预言——是这种繁衍危机的开端，我们可以从它所暗示的沉寂与它所提示的死亡看出。今天的暴力不是那种分隔的人群之间的暴力，而是从同一模子分出来的复制品之间最后的对决。这个由同样的欲望所激发的模子已不能再满足复制品之所需，唯有互相毁灭。

因此有两种可能的策略：繁衍的危机不是被抑制住，就是要走到尽头，直到一个新的社会秩序出现。

在第一种策略中，改进需求生产的效率被视为是社会运作的一个关键所在。凯恩斯主义是探讨需求生产的初步试验。它不是在生产需求的结构上，而是在产品的总量上运作；也就是说，它不是依靠复杂而多样的媒体系统、产品的展览，或是在整体意识形态上具体地制造消费者的过程来运作。但是这正是将来压抑的经济政策的重心

所在。其余，对遏制这个危机的努力是企图赋予生产一个意义，给予商品一个使用价值。今天，所有的进步都被视为是使用价值、产品耐久性的重建，为复制品寻找新的出路，为消费或产品的组织寻求更大的合法性；换言之，是经济学家式的对重复生产过程的重新调整。对生产供给与需求的集体占有而有助于遏制危机，超过它对颠覆符码的功用。甚至这种集体占有使文化标准化更有效，拓宽了重复的市场的基础，却有带来反动结果的高度风险。虽然经验显示，事实上，利润有时才是这种颠覆的主要原因，而吸收利润的立即需要压倒了检审制度的利益。

这种对危机的反应，要点是开放给所有听众那些在再现时代只保留给少数人的生产景观的录制品。从长远来看，这的确不失为抑制繁衍危机的方法。但是，人人都可以倾听巴赫或史托克豪森，这种规划是否足够宏大，可以表达一种社会成就？使精英分子的创作可以普及于一般大众是否就是充分发展的表征？是不是应该做努力去恢复事物的使用价值？社会主义是否应该延迟资本主义所擅长的对商业符码的破坏？或者让既有符码唱完终了的戏码以便形成一个新语言的条件是不是比较好？即使有这样的一种社会主义——反

动的社会主义——想要往这个方向做，它也不能阻止这种消灭的过程继续发生，直到最后达到一个决裂点——这种决裂的造成是伴随着在规范与符号囤积当中找到使用方式拟像的乐趣。

在重复内部已经出现了某些乖离，代表对重复的一种根本的挑战：剽窃录制品的快速增长流传、地下广播电台的增加、将金钱符号的用法转向为传送被禁制的政治信息——所有这些沟通模式都预示了一个全然颠覆的发生、一个新的社会建构模式、一种不是只局限于论述精英的传播模式。当一致的事物重复得愈来愈快后，信息就变得愈来愈贫瘠，而权力开始在社会中飘摇，就如同社会开始在音乐中飘摇一样。在再现中，权力是定于一的、落实的；到了重复这个时候，权力四散于各处，时时存在，它是一种威胁性的声音，永恒的倾听。政治家与明星原本是再现社会的一个主要化身，到了重复社会后，其角色失落了，而不利于倾听以及噪音的机制。最后，目前局限于社会上层建筑的政治景观本身也许终将会消失——但是权力并没有消散——就像在大公司里所看到的一样：在大公司里合法性是建立在匿名而可互相替换的干部的效率与适任性上，而不是在总裁个人的风格上。

第二种策略需要一种新的权力理论，也需要新的政治学：这两者都需要对噪音政治学作精心阐述，而且更微妙地，在将乐趣导向规范内之余，还需要每个个人开始发展从噪音创造秩序的能力。

要分得权力一杯羹也就是要使自己的声音让人听到，但这不一定要在权力运作的范畴——政治功能现在也许已经在消逝当中。说得白一点，“抓权”在一个重复社会中已不再可能。在重复社会中，政治剧场被小心地维护，以遮掩机制权力消解的事实，并且凭借维持假象来防止极度颠覆与反动行为当中重心的转移。

对重复权力挑战的唯一可能，是经由社会的重复中所出现的缺口以及对噪音的控制。用较口语化的政治词汇来讲，是经由永久肯定差异的欲求和权利，以及顽强拒绝囤积使用时间与交换时间；这是制造噪音权利的获胜——换言之，未经事先宣传其目标，而创造一己的符码与作品；是有权去自由选择，以与他人符码相连，有权撤回选择——换言之，有权去谱写自己的生命之歌。

## 第五章 作曲

我们看见在机构与政治冲突惯常发生的地点之外，有一种新噪音的种子，一点一点地，夹杂着无比的暧昧而滋生出来。一种节庆和自由的噪音，它也许能为一个重大的决裂创造条件——这决裂将远超越它的领域。它也许是重要元素，促使一全新社会的生成。

在时间的喧嚣中，在政治辩论善恶二元论愚蠢地陷入简易而贫瘠的经济主义时，要抓住乌托邦的一貌或是正在构筑的现实的机会有那么稀有，因此我们不能不试图用这个极不足的线索来重新将这现实拼凑出其全貌。

在指定基本噪音的基础上将正在生成的秩序予以概念化，应是今天的研究工作者的一个中心课题，我是指那些有价值的研究者：未经学院训练、拒绝用既有的工具来回应新的问题的人。音乐

是一个很好的提醒的例证：《无法控制》(*Incontri*)一曲没有被写为交响乐曲，或是《耶利米哀歌》(*Lamentations*)没有被写为电吉他曲子，那是因为每一种乐器，每一种工具——不论是理论的或具体的——都隐含一个声音领域、一个知识领域、一个可想象摸索的宇宙。今天，一种新的音乐正在兴起，是旧有的工具无法表现或了解的；是另类网络、另类方法创作的音乐。这并不是说音乐或世界已经到了无从理解的地步：理解这个观念本身已经改变了；感知事物的场所已经转移。

音乐以前是，现在仍然是透析我们社会的新形式的最佳领域。先于社会其他层面，音乐宣示了交换与再现当中对牺牲的摧毁，然后是在重复中对使用拟像的囤积。在以前是礼仪的，如今显得浪费；从前以为是和平基石的如今却是反社会的暴力；从前是作为社会整体一个元素的如今是被消费的一项艺术作品。我们的社会自我模仿、再现以及自我重复，而不让我们活出现实。

然而，音乐中交换与使用的死亡，在累积中所有拟像的毁灭，也许正带来一个文艺上的复兴。一切复杂的、模糊的、笨拙的、为音乐创造一个新身份的企图——不是一种新的音乐，而是一种新的创作音乐的方法——如今正颠覆着音乐目前

所拥有的内涵。别弄错：这不是回复到仪式，也不是回复到景观。在被过去两个世纪的政治经济学粉碎了以后，这两者已不再可能恢复。不，那是一种全新的、将音乐嵌入沟通的形式，它推翻了所有政治经济学的观念，而给予政治规划一个新的意义。唯一一条全然不同、开放给知识和社会现实的道路。唯一允许人逃离仪式控制、再现错觉与重复的沉寂的一个向度。作为生产的终极形式，音乐表现出这个新的事物，而我们自然将之命名为作曲。

既然符码已被摧毁——甚至包括重复网络中的交换符码——人与人之间已不再有可能沟通。我们都注定要沉寂，除非我们创造一己自我与世界的关系，并且试着将其他人与我们所创造的意义联系起来。这就是作曲何以为之。纯粹为作曲而作曲，不再刻意试图去重建旧有符码，以重新将沟通纳入。发明新的符码，在创造语言的时候也同时创造信息。纯粹为了一己的享乐，只有这样才能创造新的沟通条件。像这样的观念在音乐的范畴内似乎是再自然不过的事；但实情远超过此：它关系着一种自由行为的出现——自我超越，在存在（être）而非拥有（avoir）中找到乐趣。我将在下文解释这种观念是既有网络破坏之

后不可避免的结果，既有网络不被摧毁，它就不可能发生，它预示了一种新的社会化形式，对这个形式而言，自我管理是不能涵盖其全貌的命名。

作曲是不容易概念化的。直至目前为止的所有政治经济学，即使是最激进的，都否认它的存在，摒弃它所含示的政治组织。政治经济学宁愿相信，也要人相信，重新制定生产组织是唯一可能的手段，人外在于（*extériorité*）其劳动是财产的一种作用，而如果人消除对生产的控制，这种“外在于劳动”也随即消失。这里我们必须多作说明：异化并不是由生产与交换而生，也不是由财产而生，而是出自使用。在劳动有了一个事先设定于符码中的目标、目的、计划的那一刻起——即使这是生产者的选择——生产者与其生产的物品之间已经形同陌路了，生产者变成生产的工具，生产本身变成使用与交换的工具，直到使用与交换也同其他两者一样被毁灭。自从牺牲仪式以独立于音乐家的符码自成一个体系之后，音乐家就失去了对音乐的拥有权。因而拥有音乐的目标是外在于音乐生产者的乐趣的，除非他能在他的异化之中找到乐趣——就像在重复的例子中——能被填塞到外在于其作品的符码中，或自



娱乐式地将一个事先完成的乐谱再行创造，而从中找到乐趣。

上述外在性只有在作曲中才会消失，因为在作曲中，音乐家主要是为自己演奏，不管任何功能、景观或价值的累积；而音乐从牺牲、再现与重复的符码解脱出来后，它成为本身为目的的活动，在作品形成的同时也创造了自己的符码。

因此，作曲是对旧有符码中角色与劳动的分工的否定，分析到最后，在作曲的网络之下倾听音乐，形同重新改写音乐，就像巴特在评论贝多芬一文中所写的：“使音乐运作起来，将之引领至一种未知的实践。”<sup>[1]</sup>听者就是操作者。在音乐领域之外，作曲也质疑了对工人与消费者、行动与破坏的区分——以符码界定使用方法的社会中，这是一种基本的角色分工；作曲是要在工具——沟通的工具——中找到乐趣，使用时间与交换时间是实实在在经历过，而不是被囤积。

创作是属于未来的，还是以前就有的？是不是有一种噪音可以将重复的灰色世界引领至作曲网络？是否可能把音乐中的创作——如果它得以

---

[1] 见《拱门》(L'Arc)，第40期，第17页。

发展的话——解读成暗示着一种影响及于全部经济与政治网络的变迁？

再次，音乐，在其与金钱的关系中，带有预示性质，它宣告了目前危机的终极结果。虽然过度的重复预示了繁衍的危机，虽然它使需求的生产无效、使假沟通构成的孤独变得难以接受，它同时也引入了作曲网络，在创作者而言仍混沌不清的时刻；在所有的网络死亡之际；在符码、交换与使用之外。

它预示了一个结构性的变迁，更深远地说是一种全新的劳动意义、新的人际关系、新的人与商品关系的出现。请你细听清楚：作曲跟物质充裕不同——那是小资产阶级萎化的共产主义退化想象，没有其他目标，除了将中产阶级景观拓展到整个无产阶级。创作是个人对自己的身体与潜能的征服。它不可能不牵扯到物质充裕以及某种程度的技术水平，但也不能将之化约至此。

音乐只是一个持久战争中初发的小冲突，我们需要一个新的理论与策略以便分析这冲突的发生、展现与结果。艺术家拒绝被金钱标准化宣告了一种危机，在这危机中，在人类世界中，音乐是一种以行为为基础的进化的表征。

## 挫断

再现以其所构建的囤积方式使得重复得以实现。而由于重复使得音乐的可就近性大增，它也为作曲创造了必要的条件。

作曲只有在它之前的符码破坏之后才得以出现。我们可以从现今音乐家对重复急切的质疑、他们作品中对专家的死亡、对分工不再可能持续为一种生产模式的预言，看到作曲网络的发端——不连贯而且脆弱、颠覆而受到威胁。

### 新的噪音

什么样的音乐实践可以解读为未来真正的预兆？今天“伪新”（pseudo-neuf）的事物不断繁衍，令人难以选择。音乐学总是将这种根本的缺裂带回到噪音进入音乐之际，予以定位。这的确不错，如果是挑逗与亵渎、哭喊与身体初次进入音乐景观的例子来看的话。在一个充满粗蛮噪音的世界里，它们的进入是必要的；然而这并没有对当时的网络造成真正的破坏。早在1913年，鲁梭罗曾说过有关“商店中金属屏风的坠地声，门砰然一声关上的声音，人群的喧哗声，各种各样从车站、铁路、铸铁厂、纺纱厂、印刷厂、发电厂

与地铁传来的嘈杂声，以及全新的现代战争的噪音”。鲁梭罗发明了由震动声、轧轧声、口哨声所组成的乐曲。奥涅格（Arthur Honegger）在1924年写了一部作品，《大西洋231》（*Pacific 231*），乐曲复制了火车轮子的旋律。安迪尔（George Antheil）在1926年写了《机械芭蕾》（*Ballet mécanique*），有飞机推进器的伴奏。1929年普罗科菲耶夫（Sergei Sergeyevich Prokofiev）写了《钢之舞》（*Pas d'acier*）；莫洛索夫（Alexander Molossov）写了《铸铁厂》（*La fonderie d'acier*）；夏佛兹（Carlos Chavez）写了《HP》。

在凯奇的音乐中，这种颠覆更为明显；我们可以从他对音乐导引本质与网络形式本身的否定，他对古典乐器非传统的使用法，以及他对赋予艺术的意义嗤之以鼻等态度看出来。当凯奇打开音乐厅的大门接纳街头噪音之时，他使整个音乐再生，他将音乐带领至其极致点。他褻渎、批评当时的符码与网络。当他一动也不动地坐在钢琴前长达四分三十三秒，使得观众开始不耐烦而发出声响时，他把说话的权利又给回了那些不愿意拥有这项权利的人。他宣告了商业音乐场所的消失：音乐不应只在殿堂、音乐厅、家里演奏，而是在每一个地方；音乐应在所有可能的地方制造，

以各种想要的方法，为所有想欣赏音乐的人制造。

（作曲家应该）……放弃控制音乐的欲望，将音乐从心中除去，而着力于寻找使声音可以维持本貌的工具，而非寻找可以承载人为理论或表现人类情感的工具。<sup>[1]</sup>

然而，在现存网络中音乐家少有力行这种音乐的途径：最伟大的噪音景观充其量也不过是一项景观，即使它是褻渎的，或者，像罗杰·凯罗斯（Roger Caillois）对毕加索的评论，是“具清算效果的”（liquidateur）。它不是一个新的符码。凯奇也好、滚石（Rolling Stones）也好，《沉寂》（*Silence*）也好、《不能满足》（*I Can't Get Satisfaction*）也好，都宣告音乐创作过程中的一个断裂，因为景观中欠缺的增加，音乐不再是一个自给自足的活动。上述所举例子不是一种新的音乐生产模式，而是对旧有模式的清算。

宣告空虚、讲出不足、拒绝康复——这就是褻渎。但褻渎不是盘算好的计划，就像噪音不是符码。再现与重复——欠缺的先驱者——总是能

---

[1] 凯奇：《沉寂》，第8页。

够恢复解放式节庆中的活力。吉米·亨德里克斯的经验激发梦想，但是并没有给予人足够的力量将其中的信息转为实践，将音乐家的噪音用来谱出自己的秩序。参与流行音乐狂欢的人结果只不过是贬抑为唱片或资助唱片的影片中的临时演员。就像伊夫·克莱因（Yves Klein）所说的，在画廊里贩卖空气换得一张空头支票，无助于生产一种新的绘画，即使这么做，也是摧毁了交换。

我们也必须超越这种简单的对经济财产的重组。因为这些实验告诉我们，单单将重复的经济以一种新的方式重组是不能使人脱离重复世界的：重复事物的自我管理仍是重复性的；仍系于同样的对价值创造的需求，而且是较无效率的。因为如果供给的生产是自我管理的，那么需求的生产——这需要与媒体的合作——就愈加困难。因此，以挑战唱片资助系统的方式来脱离大众音乐的试图，注定是要失败的，除非他们能够自我超越，就像是自由爵士的例子所启示的那样。

即使这些试图是一个较为深层的改变的表征，表达基本的渴望，但却不是一种具体的实现。在这音乐经济条件的断裂之外，出现了作曲，代表需求一个真正不同的组织体系——新的网络，可以产生一种不同的音乐与不同的社会关系。一种

每个个人为自己所创作的音乐，为了意义、使用与交换之外的乐趣。

### UHURU<sup>[1]</sup>——“自由音乐”经济的失败

极具意义的是，对抗重复的经济斗争发轫于重复所诞生之地——美国，一个对抗最有力的文化、经济殖民的斗争的重心所在。对美国黑人音乐有系统且通常是有共识的窃用刺激了自由爵士（Free Jazz）的产生。自由爵士企图达到创意的自给自足，音乐对他们而言有一种意义，他们要在文化经济上重新利用音乐。

我们从这个实验所得到的教训，以及它的无法建构一个真正新的生产模式，对我们了解作曲的问题具有极大的重要性。这些教训与整个重复的政治经济学有关，而且指出了要从中逃离的企图所遭遇的困难。

自由爵士是第一个试图以经济词汇来表达对内含于重复中的文化疏离的拒绝，它使用音乐来建立一种新文化。那些陷于再现之中的制度化政治所不能为者，那些被反暴力所粉碎的暴力所未能达成者，自由爵士试图以渐进的方式，借由在

---

[1] “自由”（Liberté）之意，斯瓦希利语（swahili）。

工业之外生产一种新的音乐来完成。

自由爵士与已被接受的谨慎爵士完全脱离，而遭受到严酷的金钱体系筛选。<sup>[1]</sup>在美国有些公司甚至采取极端的政策，不再录制黑人音乐家的歌，只录制那些表演得像黑人的白人音乐家的乐曲。因此，很快地，自由爵士变成黑人政治斗争的反映和论坛，反对把他们的音乐陷入不断的重复。他们做了一些尝试，鼓舞所有殖民化的音乐形式对抗官方工业的筛选制度，建立一个与之抗衡的工业来生产和推广新音乐。

自由爵士音乐家于1959年首次正式组织起来，由比尔·狄克森（Bill Dixon）与阿尔其·谢普（Archie Shepp）创设了“爵士作曲家同业公会”（Jazz Composers Guild），一个类似工会的团体。接着，“创意音乐家促进协会”（Association for the Advancement of Creative Musicians, AACM）于1965年在芝加哥创立，类似一种互助会，由30位黑人音乐家组成，其宗旨是要“对抗俱乐部业者、唱片公司以及乐评家的独裁”（谢普）。除了保护专业利益，其目的还包括增加作曲家、器乐家与各个团体相聚的机会。

---

[1] 参看卡尔斯与柯莫利：《自由爵士与黑人权力》。



然后，这些音乐家致力于使自己在资金上能较为独立。从这个观点来看，“爵士作曲家管弦乐协会”（Jazz Composers Orchestra Association, JCOA）的实验最为有趣。这个协会是“爵士作曲家同业公会”的后继者；“爵士作曲家同业公会”因内部分化与种族冲突而解体。

JCOA 是由一位白人（迈克·曼特勒 [Mike Mantler]）与几位黑人（卡拉·贝雷 [Carla Bley] 等）所创立，鼓励音乐研究，尤其是发展能与资本主义阵营相抗衡的一个音乐会、唱片行销与生产网络。这个组织运作于音乐工业的主要结构之外，使得一些音乐家可以从容地工作，不必不断地、快速地录制纯商业目的的唱片。

协会的资金来自共同的权利金，以及由音乐界“要人”与教师从大学、基金会所获得的赞助，譬如克利福·桑顿（Clifford Thornton）或谢普之类。协会里的音乐家平均分配所有的盈余。凭着同样的精神，也有其他新颖的经济组织陆续成立，试图从重复法则逃脱出来，譬如说自我管理的乐团，像是毕弗（Paul Beaver）的“360度经验”（360 Degree Experience）。

除了集体行动之外，音乐家从不自己做

推销的工作。许多早该意识到这点的黑人现在已经逐渐了解了。我们不过才开始迈向成名之路，这也许会来得很缓慢，因为许多音乐家都身无分文……我们必须消除音乐工作室以及所有没有什么理由就将制作费调涨的经纪人。<sup>[1]</sup>

由于现今的重复主要基于对行销、需求生产的控制，而非商品的生产，自由爵士面对着如何从它自己结构内部推销自己的困难——现今世界是由重复独占了大部分的市场。

我录制《自由与统一》(*Freedom and Unity*)的工作可溯至1967年。但我直到1969年才能完成录制工作，而要到1971年销售所得才足以摊平制作的花费。像“第三世界”这样的标签，明显地是非商业性的。与其说是销售，不如说是发动一次集体计划，给予音乐家一个进步的机会，而每一集唱片都具有记录我们作品发展的价值……为了制作《自由与统一》，我像一个公证人般地工作，同时我也是个学生。<sup>[2]</sup>

---

[1] 哈珀(Billy Harper)访谈录，《爵士杂志》，第215期，1973年9月，第43-44页。

[2] 桑顿访谈录，《爵士杂志》，第208期，1973年2月，第14页。

一种新的经济状态伴随着新音乐而生——一种真正自发、立即享受的音乐，逃脱所有固化的樊笼，以新方法使用乐器，但是同时也是非常精心设计的，有时甚至是非常知性的。经济自给自足的达成、爵士的政治化与整合的努力是同时发生的。自由爵士由黑人回教徒所创造，因其与非洲和黑人自尊的关联，被视为是一种文化复兴运动、一种全新的经验；

白人音乐家在面前有张乐谱的时候可以即兴演奏，可以就记忆所及做即兴演奏。但是黑人音乐家只要拿起号角，就可以开始吹一些他以前从未想过的音乐。他即兴演奏、创作，由内而发。那是他的灵魂，是灵魂的音乐……他将即兴演奏；他将从内在发出音乐，而这正是你我所要的。你我要去创造一个组织，使我们有力量可以坐下来做我们高兴做的事。<sup>[1]</sup>

从那时起，自由爵士之音，像是黑人运动的暴力之翼，从其想要与重复脱离关系的努力中败

---

[1] 节录自马尔科姆·X (Malcolm X) 1964年6月28日对非洲统一组织 (Organisation de l'Unité africaine) 的谈话。引用于卡尔斯与柯莫利：《自由爵士与黑人权力》，第34页。

下阵来。它被收纳、压抑、限制、检查、驱逐，而后偃旗息鼓。在未能赢得真正的政治权力之后，它采取了新的创作与文化流通的形式。

美国的黑人采取了一种较为“自省”（*réflexive*）的政治立场——就自省所可能有的意涵……冒不必要的风险，使自己一目了然，在电视上大放厥词是不明智的。这使我们在各个层面上都陷于易受伤害的处境，容易被反动力量指认出来。<sup>[1]</sup>

自由爵士代表了黑人流行音乐与较为抽象、理论性的欧洲音乐探索的交汇，它消除了流行音乐与严肃音乐的区分，捣毁了重复的阶层组织。

自由爵士也显示拒绝繁衍的危机如何本土性地（*localement*）创造了不同的音乐生产模式与新音乐的条件。但是由于这种噪音与重复网络中流行的信息属于不同层次的声音，它无法让他人听到自己的声音；它是另外一种音乐的先声，是在重复之外的一种生产模式——在未能成功接收重复社会中的权力之后。

---

[1] 谢普访谈录：《爵士杂志》，第243期，1976年4月，第16页。

### 再现与作曲：吟游乐人的回返

随着在重复中寻找另一种权力的努力，一种非常古老的生产形式又再出现，推动着这个音乐经济学的变动。

首先，有人重新开始使用传统乐器来制作流行音乐，而这些乐器通常都是音乐家自己手制的——一种音乐重新出现，以立即愉悦、日常沟通为目的，而不是为了一个固定范围的表现所作的。演奏这种音乐不需花工夫学习，因为它是口传的，而且一般而言这是即兴创作的。每个人都可以接近这种音乐，它去除了符码学习与乐器练习的障碍。它在社会各个阶级中发展，尤其是在那些最被压迫的一群（大都市里的劳工、美国黑人贫民窟、牙买加贫民窟、希腊区等等）。“真正的创造力在外国人身上，而文化出现在生活于文化边缘的人群中……外国佬（*mètèque*）”（O. 瑞弗·达隆 [O. Revault d'Allones]）。他们的音乐一般来讲是没有文化指涉的。

免费表演的业余乐团如雨后春笋般出现。因而音乐重新又变成了一种日常生活中的探险以及颠覆性节庆的元素。这是一个非常具有意义的事实：在中断三个世纪之后，乐器的制作与发明又重新开始快速增长。创造性的劳动是集体的，所

演奏的不是单一创作者的作品；即使有一个个人的创作作为出发点，每一个音乐家还是会发展各自的乐器演奏部分。生产采取了一种集体创作的形式，没有一张事先制订的蓝图，没有商业化。乐团组合是短暂的，当成员加入了重复生活，乐团就解散了。这种音乐创造了一种新的音乐生产实践，一种日常生活、颠覆性的实践。无可置疑地，它从现在的唱片以及它所颠覆的再现得到一些助力，从中它汲取灵感与创新。一种新的唱片使用法也正在发展中：唱片的制造使之变得具有乐器性格，是为了使人能对着它唱歌，换言之，使自己可以慢慢渗进生产过程中（所谓的“负一”[Minus One]）。

因此，它所建立的并不是一种新的流行音乐形式，而是一种新的音乐实践。音乐变成是多余的、未完成的、关系的。它甚至不再是一种可以与其作者分割的产品。它存在于一种新的价值实践中。音乐劳动因而基本上是一种“游手好闲”（*désœuvrement*）（查尔斯 [D. Charles]），无法被化约为再现（而可以交换）或是重复（而可以囤积）。它预示了对使用事物的工具取向的否定。凭借颠覆物品，它预示了一种新的集体想象形式的来临。工作与娱乐相互协调。

虽然这些新的实践也许只是与中古的吟游乐人有些许相似而已，但事实上它们构成了一种与牺牲、再现及重复的音乐的决裂：在录音与现代声音工具出现之前，吟游乐人是集体记忆，是文化创作的主要所在，将信息从宫廷传播到人民大众。录音稳定了音乐作品，使之能够做商业性的囤积。但是现在商品的领域已被粉碎，一种人与其环境的直接关系正在形成当中。

音乐的创作不再是为了再现或是囤积，而是为了使人们能集体参与这个游戏，参与追求一种新而可以立即达成的沟通；没有仪式，而且永远不会稳定下来。音乐变成不可复制，不可逆转。“我们在作曲的时候，同时我们也被历史、被恒常对我们挑战的情境所撰写”（贝里欧 [Luciano Berio]）。音乐宣告一个新时代的来临。我们应该将这新时代的来临解读作预示了自交换价值解放出来，或者只是预示了一种新的音乐与消费者的陷阱——一种自我操纵——的涉入？我想这些问题的答案依赖这个实验的激进性来决定。引领人们使用事先定义的乐器去作曲，不能导致一种与这些乐器所能者不同的、全新的生产模式。

这就是陷阱所在：将导致自我疏离的乐器、自我牺牲的工具——同时是具有监视功能也被监

视——给予每一个个人而造成了自由假象。我们从用录音音乐伴唱与“负一”可以直接看出这种陷阱，因为它们未来的发展将使它们嵌入一种符码之内，变成一种半主动的参与形式、一种解放的工具与一种导引的教学工具。

## 作曲的关系价值

### 身体的新统一

一般的过程是始于概念化而终于物体，而在这过程的逆转中，劳动的结果不再是“以理念的形式预先存在工人的想象中”<sup>[1]</sup>。要在生产的过程中修正形式的意义，排除异化的内涵，掏空交换/使用价值，等于是企图指出不可说与不可预测之事物。对欲望与生产的构筑因而可以在使它们得以被听阅的音乐的基础上勾勒出来。

当然，最主要的变迁在于音乐对个人关系可能造成的改变。符码的消失、沟通——发生在牺牲或商业拟像之中——的摧毁，起初为工人重新掌握他的工作打开了一条路。这并不是恢复他的

---

[1] 马克思：《资本论》，普莱德版，卷一，第7章，第720页。



劳动所产生的产品，而是重得他的劳动本身——以其最自然不过的方法，以其经验过的时间来享受劳动，而不是依靠以使用或交换其结果为目的的表演的带动。劳动的目标已经不再必须是与听众的沟通，以及消费者的使用，即使它们仍是音乐作曲行为中隐含的一种可能。生产的本质改变了；一个人喜欢听的音乐不一定跟他所喜欢演奏的音乐一样，更不用说即兴演奏了。在作曲——交换、缺席、自我沟通、自我了解、非交易性、自我价值化——中，劳动不是局限于一个事先设定好的计划；有的是对劳动目标的集体质疑。就我所知，这种缺乏明确目标的生产形式的经济组织，它所创造的人与物质、消费/生产与享乐的新关系的本质，从未出现在以往的理论中。

在作曲中，生产首先是要从制造差异中得到乐趣，音乐家预见了这个新观念。举例来说，在爵士语言中，即兴演奏是“自由地荒诞乖离”（to freak freely）。freak 也有怪物、边缘人的意思。即兴演奏、作曲因此与采取差异的观念、与身体再发现并充分发展有关联。“一种让我在节拍之间发现我自身的旋律的事物”（史托克豪森）。作曲将音乐系于人的动作，它是动作的天然支持者；作曲将音乐嵌入生命与身体的噪音中，它给予生命

与身体活动的活力。创作因此充满了风险和不安定，它是一种不稳定的挑战、充满能量而危险的节庆，就像是一个结果不可预测的嘉年华会。这种新的生产模式含有一种相当不同的与暴力的关系：在作曲中，噪音仍然是杀戮的一个暗喻。作曲同时是实行杀戮与表演一个牺牲仪式。同时是祭司与祭物，使得永远具有开放性的自杀成为死亡以及制造生命的唯一可能的形式。作曲是要阻止重复与其内涵的死亡；换句话说，将自由置于现在、置于生产与一己的享乐中，而不是置于遥远的未来——不论是神圣的或是物质的。

## 关系

创作并没有禁止沟通。它改变了规则，使沟通成为一种集体创作，而非符码化信息的交换。表达自己就是创造一个符码，或是在被其他的符码转化的过程中与一种符码连结。

作曲——声音的劳动，没有特定文法，没有主导思想，节庆的一个借口，在追求思想——已不再是一个中心网络、一个不可避免的独白，相反地，代表一种真正关系的潜能。当象征、使用与交换的屏障扯破之后，作曲表明了旋律与声音是身体与身体之间最高的关系模式。因此在作曲

中，音乐变成一种与身体的关系和一种超越。

当然，在牺牲与再现中，身体已经内含于音乐当中：尤利西斯的伙伴们冒着死于欢愉的危险倾听海上女妖的歌声；而《女人皆如此》（*Così fan tutte*）与《特里斯坦与伊索尔德》（*Tristan und Isolde*）当中的二重唱表现了一种真正的性爱冲动。音乐——直接由欲望与冲动贯穿——一直只有一个对象，那就是身体，为此它提供了一个完整的享乐之旅，有始有终。一部伟大的音乐作品总是一个情爱关系的典范，一个永远可以重新开始的狂喜与满足的典范，一个与他人关系的典范，一种再现或重复的性爱关系的特殊象征。弗洛伊德说：“音乐，我几乎不能从中得到任何愉悦。”而精神分析对于噪音和音乐几乎未置一词。

在创作中，问题已经不是像在再现中，是凸显身体；也不是像在重复中一样，是制造身体。现在的问题是从中得到欢愉。这是关系之所趋向者。身体与身体之间的交换——经由作品（*œuvre*），而不是经由物品（*objet*）。这构成了一种我们上述所勾勒出来的一种最基本的颠覆：不再囤积财富，而是超越之，为他人、由他人演奏，交换身体的噪音，倾听他人的噪音以交换自己的噪音，共同创造可以使人沟通的符码。随机的于

是重新加入秩序。任何噪音——当两个人决定将他们的想象与欲望投入其中时——变为一种潜在的关系，未来的秩序。

### 从噪音到意象：作曲技术

与再现和重复一样，作曲需要其独有的技术，作为支撑这种新的价值形式的基础。当人们意图以录音来强化再现时，不意它却创造了重复经济。就像之前的符码，作曲所基于的技术不是用来达成那个目的。如果再现与印刷（乐谱所由制造）紧密相关，而重复与录音（唱片所由制造）紧密相关，那么作曲则是与乐器（音乐所由而生）紧密相关。我们可以将之视为未来在生产与新乐器的发明上长足进步的预示者。

再者，音乐在我看来是具有预兆性的。现今广阔的声音领域中不断出现的新的工具——堪与16、17世纪所谓的工业革命相比拟——预示了新的科技变迁。

在这方面，现在已经有一种创新之举正开始要扮演这种变迁先驱的角色：影像的录制。今天，影像的录制是用来作为囤积音乐会与影片视觉影像的工具，以作为教学的工具；换言之，是一种重复的工具。然而，也许它很快就可以变成基本

的作曲技术。电视——影像录制的史前史——未能成功地给予音乐一种视觉地位；身体消失了，个人影像的录制成为一种缺乏音乐的创新技术。在初期，它也许可以成为一项工具，囤积能够接触影片的机会——在个人的基础上或以中央记忆库的形式。但对我而言，录像机的主要用处似乎在其他领域，在于私人用途，制造个人对世界独一无二的凝视。乐趣系于自我导引的凝视：在回声仙女（Echo）之后的那喀索斯（Narcisse）。情欲（erotisme）是对身体的占用。

由此产生的新乐器，只有在生产当中才会发现它真正的用途，是由消费者制造，生产终极物品，如从原始胶卷制作成的影片。消费者，完成自录像机与摄影技术的变迁，之后将变成一个生产者，而且可以从制作过程本身得到乐趣，这乐趣不亚于从他所生产的物品上所获得的。他会建立自身的景观，极致的用法。

## 作曲的政治经济学

作曲所属的政治经济学是难以概念化的：生产与消费融合，暴力不再被导引至一个物品之中，

而是投注于行动的过程，取代了对模仿牺牲仪式的劳动的囤积。每一生产/消费（作曲）项目可以在任何时刻对其规划存疑；生产在未结束之前都是不可预测的。它变成一个起始点，而非一末端产品；时间是活生生经验的时间，并不只是存在于交换与使用中，也存在于生产本身。

商品生产的整体转变为生产的工具，可以让人们创造条件，以便享受作曲的乐趣。我们可以从音乐团体的构成、新乐器的发明、凭借设计个人花园<sup>[1]</sup>而来的想象的发展、使用基本工具的生产，一窥作曲可能有的涵义：每一个人梦想他自己的标准，以及他自己遵循这套标准的方法。

正像音乐的享受不再经由交换或囤积，生产的乐趣也外在于它在市场或配置系统的地位。因此需要另行设计他种经济组织体系，尤其是他种政治机构。因为暴力不再导引至牺牲仪式；暴力不再在再现中自我模仿；不再像在重复网络中那么具有威胁性。作曲经济的赌注是当每个人经由行动的乐趣，独自地承担暴力或想象时，那么社会就有凝聚的可能性。

---

[1] 参见拉苏（B. Lassus）：《园林设计住民》（*Les habitants paysagistes*），原稿未出版。

作曲解放了时间，使之可以是活生生的经验，而非囤积之物。因此作曲是以人所活过的时间的级值来度量，取代了囤积在商品中的时间。

有人可能会质疑这样一个由解放的时间与利己主义的享受所组成的典范的可能性。而事实上，深一层探究之后，在社会凝聚上似乎也出现了难解的问题：首先，别人的噪音可能构成一种刺耳的声音，而在每个作曲单位之间所创造的差异可能会被觉得是一种带给人不悦的干扰。第二，生产的补充性（*complémentarité*）已不再有保障，因为创作的选择不再面对一个价格系统（再现网络中的市场）或者是排行（重复网络中的规划）。

因此这种重新创造差异的社会形式——假设它没有重新落入商品与其规则中，换言之，再现与重复中——预设了两种条件的并存：容忍与自主；接受他人，而有能力可以不需要他人而行动。如果是这样，那么创作显然是一种抽象的乌托邦，一种极端的组织模式，在特殊的文化巅峰时刻自成意义。

即使是这时候，也许有人仍然视作曲为不可能之物。理由有数种，首先，就像布列兹所写的：

否认一切在写作架构中形成的发明是必要的……最后，即兴创作是不可能的。即使在巴洛克重奏曲——其法则或多或少已经符码化，但你看到的是记号而非和弦，换言之，人可以将这些记号指在某个位置，但并非可以完全任意为之——这个时期，即兴创作也未能产生旷世之作。例如，人们所谈论的巴赫的即兴创作，我相信巴赫所写的曲子是以他事先即兴创作的曲子为基础，而两者中是以他后来所谱写下来的曲子更为有趣。时常，这些即兴创作不过是纯粹的——有时是奇怪的——声音取样，而且通常是不能整合进一部曲子的指令系统里。其结果是不断的刺激与平息，这是我所不能忍受的……形式的辩证优先于可能的事物；每个人都互相刺激：变成一种公共的手淫。

即兴创作的不可能因此禁止了作曲。第二个理由是由列维-斯特劳斯所提出，他认为要承认每个人身上都有音乐创作的潜能是困难的：

理论上，如果不是事实上的话，任何受过足够教育的人都可以写诗，不管好坏；但



是音乐创作需要特别的天赋，只有与生俱来者能够发展之。<sup>[1]</sup>

如果布列兹与列维-斯特劳斯两者——或者其中一者——是对的话，那么就没有创作可言。然而现代生物学中无一物可以证实这些价值陈述的有效性，这些陈述将创造力与目前的创造力符号相混淆。如果音乐创作不是很清楚地用来作为超越重复的计划，换言之，如果国家不停止将福祉与需求的生产搞混的话，就不可能有作曲。任何将物品的使用，而不是将生产工具价值化的政策，都会阻滞作曲的发展。另一方面，广泛的权力分散会加速作曲的发展。在这种情形下，从一个网络到另一个网络的转移将与以前的情形十分不同。第一次，所关切者不是经济机制的利益；第一次，商品价值的积累所要求的条件是反动的，而且需要一种客观上保守的政策，即使这政策是伪装成均等化获取商品的条件。在这层意义上，创作者本身处于一个不安的地位，因为作曲可能成为使他们不再是专家的一个开端。那么，什么样的噪音将会出现，创造新秩序呢？我们已经明

---

[1] 列维-斯特劳斯：《生食与熟食》，注119，第18页。

了，光是音乐家重新获得其音乐是不够的。唯一的方法：恢复事物的一些意义——在生产与生活的单位中，在事业与团体中。国家所能扮演的积极角色唯有鼓励大量生产行动的工具，而非商品；生产乐器而非音乐。一种深刻的变迁，非本土化而且是扩散性的，从根本上改变了社会再生产的符码，因而对反复网络中的管理阶级阴郁的权力形成一种挑战。

但是其中隐含的危险是巨大的，因为一旦我们放弃了重复世界，我们就一脚踏入了令人惊异的不安全的领域。

音乐不再叙述一个驯服的、推理的历史；历史陷入一个迷宫，一个时间曲线图。在经历卡斯塔尼达所描绘的权力达成的第三个阶段之后——当人们征服权力的阶段之后，与技术、知识的关系改变了，因为与本质部分的关系也改变了。三种时刻互相渗透，互相对立。

读者也许会注意到，一种神秘而有力的关联怎么样存在于技术知识与音乐之间。我们可以在各处、每一个形式之后看见，知识如何融入它所嵌进的网络里：在再现网络中，它是一个模型、一个方案，其价值在于它在经验上度量事实的适切性；它是分割（partition，也是绘制总谱）的学

问。在重复网络中，知识是系谱、复制的学问。在创作网络中，作曲是地图绘制术，地方性知识，将文化放入生产中，使人可以普遍地拥有新工具与乐器。

于此，创作导致一种令人惊异的历史观念：历史是开放的、不稳定的，其中劳动不再促进积累，物品不再是欠缺的堆积，而音乐促成对时间与空间的挪用。时间不再以一种线形模式流动；有时候时间是具体化于一种固定的符码中，在其中每个人的创作都可以相容，有时候是在多面向的时间中，在其中旋律、风格与符码发生分歧，互相依存变得沉闷，而规则消解。

在作曲网络中，稳定，换言之，差异是永远被质疑的。作曲不是在一个重复世界之下的运作，而是在使用与交换消失之后所发生的永恒的意义脆弱性之下的运作。不是一个愿望也不是焦虑，而是未来——隐含在经济的历史与音乐可预测的现实之内。它已经存在了——以其脆弱性与不稳定性、以其超越性与偶然性、以其对容忍与自主的要求、以其与商品及物质性的异化，隐含在我们和音乐的日常生活关系之中。作曲也是唯一一个不是掩盖悲观主义的乌托邦，唯一不是四句斋诡计的嘉年华会。

它宣告了一些也许是最难接受的事实：自此之后再没有一个社会没有欠缺，因为商品绝对不可能填满它所制造的虚空——这种虚空来自商品对仪式牺牲的压抑，对使用的非仪式化，粉碎所有意义，强迫人首先要和自我沟通。

生活在虚空中，意味着承认革命潜能、音乐与死亡的永远存在：“一个穷小子能做什么，除了为摇滚乐团演奏？”（《街头斗士》[Street Fighting Man]，滚石乐队）。真正革命的音乐不是那些在歌词中表达革命者，而是那些以欠缺表达革命的音乐。

将重复终结，将世界转换为一种艺术形式，而生命变为不断变化的乐趣。牺牲需不需要呢？赶紧做吧！因为——如果我们仍在听力所及的范围内——世界，在自我重复时，正渐渐消解于噪音与暴力之中。

五个人围成一个圈圈。他们在唱歌？有没有乐器伴奏？勃鲁盖尔是否在宣告这个自给自足而容忍的世界，同时以自身在整体中交递？

就我而言，我愿意将《嘉年华会与四旬斋的对抗》背景中的轮舞场景听作是2500年之前就开始的一场斗争的极点，而不是一个开端。我愿意将之听作是宣告在教堂后门出口的后忏悔、后

沉寂的来临，而不是异教徒嘉年华会的后卫部队，在前景中被资本主义四旬斋所取代。

除非勃鲁盖尔想要凭借将画面场景互相渗透，将每一部分场景互植于彼此，来表明任何事物都仍然是可能的，来使人听到——虽然是包裹在反讽之中的信息——随机与未完成事物必然胜利的终曲。

## 参考文献

- ADORNO T.W., *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1962.
- , *Dissonanzen*, Göttingen.
- , *Soziologische Exkurse*, Francfort, Inst. F. Sozialforschung, 1956.
- , *Schweizer Monatshefte*, novembre 1958.
- , *De Vienne à Francfort. La Querelle allemande des sciences sociales*, Bruxelles, Complexe, 1979.
- L'ARCHE, Travaux 17, *Musique de cinéma*, 1972.
- ATLAN H., *Organisation en niveau hiérarchique et information dans les systèmes vivants*, Paris, ENSTA, 1975.
- ATTALI J., *Fraternités*, Fayard, 1999.
- , *Dictionnaire du XXI<sup>e</sup> siècle*, Fayard, 1998.
- , *1492*, Fayard, 1991.
- , *Lignes d'horizon*, Fayard, 1990.
- , *Au propre et au figuré*, Fayard, 1988.
- , *La Figure de Fraser*, Fayard, 1984.
- , *Histoire du Temps*, Fayard, 1982.
- , *Les Trois Mondes*, Fayard, 1981.
- , *L'ordre cannibale. Essai sur l'économie politique de la médecine*, Grasset, 1979.
- , *La Parole et l'Outil*, PUF, 1976.
- AUDINET G., *Les Conflits du disque et la radiodiffusion en droit privé*, Les Presses modernes, Sirey, 1938.

- ADORNO T.W., *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1962.
- , *Dissonanzen*, Göttingen.
- , *Soziologische Exkurse*, Francfort, Inst. F. Sozialforschung, 1956.
- , *Schweizer Monatshefte*, novembre 1958.
- , *De Vienne à Francfort. La Querelle allemande des sciences sociales*, Bruxelles, Complexe, 1979.
- L'ARCHE, Travaux 17, *Musique de cinéma*, 1972.
- ATLAN H., *Organisation en niveau hiérarchique et information dans les systèmes vivants*, Paris, ENSTA, 1975.
- ATTALI J., *Fraternités*, Fayard, 1999.
- , *Dictionnaire du xx<sup>e</sup> siècle*, Fayard, 1998.
- , *1492*, Fayard, 1991.
- , *Lignes d'horizon*, Fayard, 1990.
- , *Au propre et au figuré*, Fayard, 1988.
- , *La Figure de Fraser*, Fayard, 1984.
- , *Histoire du Temps*, Fayard, 1982.
- , *Les Trois Mondes*, Fayard, 1981.
- , *L'ordre cannibale. Essai sur l'économie politique de la médecine*, Grasset, 1979.
- , *La Parole et l'Outil*, PUF, 1976.
- AUDINET G., *Les Conflits du disque et la radiodiffusion en droit privé*, Les Presses modernes, Sirey, 1938.

- BARBROOK R., *Media Freedom : the contradictions of communications in the age of modernity*, Londres, Pluto, 1995.
- BARBROOK R. et CAMERON A., « The Californian Ideology », *Science as Culture*, n° 26, vol. 6, 1<sup>re</sup> partie, 1996.
- BARTHES R., « Musica Practica », *Arc*, n° 40, 1969.
- , « Le grain de la voix », *Musique en jeu*, n° 9, 1972.
- BARTLET M., « The New Repertory at the Opera during the Reign of Terror : Revolutionary Rhetoric and Operatic Consequences », dans *Music and the French Revolution*, M. Boyd éd., Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- BAUDRILLARD J., *L'Échange symbolique et la mort*, Gallimard, NRF, 1976.
- , *La Société de consommation*, Paris, Denoël/Folio Essais, 1970.
- BAUMOL W.J. et BOWEN W.G., *Performing Arts : The Economic Dilemma*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 1968.
- BAZIN H., *La Culture hip hop*, Paris, Desclée de Brouwer, 1995.
- BÉAUD P. et WILLENER, *Musique et vie quotidienne. Essai de sociologie d'une nouvelle culture*, Paris, Mame, 1973.
- BELVIANES M., *Sociologie de la musique*, Paris, Payot, 1950.
- BENJAMIN W., *Œuvres III*, coll. « Folio-Essais », 2000.
- BENSON J.K., *The Interorganizational Network as a Political Economy*, Toronto, Research Committee on organisations, ISA, août 1974.
- BERGER D. et PETERSON R., « Entrepreneurship in organizations : evidence from the popular music industry », *Adm. Sc. Quart.*, 1971.
- BERLIN I., « Two concepts of liberty », dans *Four Essays on Liberty*, Oxford, Oxford University Press, 1969.
- BERLIOZ H., *Le Chef d'orchestre, théorie de son art*, Imprimerie J. Clay, 1856.
- BERTHOUD A., *Travail productif et productivité du travail chez Marx*, Maspero, « Économie et socialisme », 1974.
- BLOCH E., « Le comte Mirabeau », dans *Traces*, Gallimard, 1968.
- BOLLECKER L.C., « Radiodiffuser c'est éditer », *Revue internationale de la radioélectricité*, n° 43, 1935.
- BOULEZ P., *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Gonthier, 1964.
- BOURDIEU P., « Le champ économique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 119, 1997.



- , *Les Règles de l'art*, Paris, Le Seuil, 1992.
- , *La Distinction*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.
- BOURDIEU P. et PASSERON J.-C., *La Reproduction*, Paris, Éditions de Minuit, 1970.
- BREGMAN A.S., *Auditory Scene Analysis : the Perceptual Organization of Sound*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1990.
- BRIGGS G.A., *Reproduction sonore à haute fidélité*, Paris, Société des Éditions Radio, 1958.
- BROWN A.R., *The Andaman Islanders*, 1922.
- BROWN E., *Musique en jeu*, n° 3, juin 1971.
- BURNEY C., *The Present State of Music in France and Italy, or The Journal of a Tour Through Those Countries Undertaken to Collect Material for a General History of Music*, Londres, T. Becket éd., 1771.
- CAEN E., *Le Phonographe dans ses rapports avec le droit d'auteur*, L. Larose et L. Tenin éd., 1910.
- CAGE J., *VH 101, Silence*, n° 4, hiver 1970-1971.
- CANDÉ (de) R., *Histoire universelle de la musique*, 2 vol., Paris, Le Seuil, 1978.
- , *Nouveau dictionnaire de la musique*, Paris, Le Seuil, 2000.
- CANTAGREL G., *Bach en son temps*, Fayard, 1997.
- CARLES et COMOLLI, *Free Jazz et Black Power*, Champ libre, 1974.
- CARLSON M., *The Theatre of the French Revolution*, Ithaca, Cornell University Press, 1991.
- CASTANEDA C., *L'Herbe du diable et la petite fumée*, Soleil noir, 1972.
- CASTANET P. A., « L'arme du silence : du rituel puis du structurel », Rouen/Tours, *Les Cahiers du Cirem*, n°s 32-34, 1994.
- CASTELAIN R., *Histoire de l'édition musicale (1501-1793), ou Du droit d'éditer au droit d'auteur*, Lemoine, 1957.
- CASTELLS M., *The Rise of the Network Society*, Oxford, Blackwell, 1996.
- CENSOR G. F. S., *Véridique rapport sur les dernières chances du capitalisme en Italie*, Champ libre, 1976.
- CHANTAVOINE J., *Liszt*, Paris, Plon, « Amour de la musique », 1950.
- CHARLES D., « Présentation », *Musique en jeu*, n° 7, juin 1972.

- CHARLTON D., *Grétry and the Growth of Opéra-Comique*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- CHAVANNES E., *Mémoires historiques de « Sen T'sien »*, Leroux, 1895.
- CHEPFER G., « La chansonnette et la musique au café-concert », dans *Cinquante ans de musique française*, t. 2, éditions musicales de la Librairie de France, 1925.
- CLEMENTI, Lettre de MUZIO (cité dans *Letters of Composers, op. cit.*, p. 65).
- CŒUROY A., *Histoire générale du jazz, Street hot swing*, Denoël, 1942.
- COIRAULT P., *Formation de nos chansons folkloriques* (publié avec le concours du CNRS), 3 vol., Éditions du Scarabée, 1959.
- CONSTANT D., *Jazz Magazine*, février 1973.
- COTELLE A. (éd.), *La Clé du caveau*, recueil de chansons, 1812.
- COULONGES G., *La Chanson en son temps. De Béranger au juke-box*, Éditeurs français réunis, 1969.
- CURTIS M., *Bizet et son temps*, La Palatine, 1961.
- DAUFOUY P. et SARTON J.-P., *Pop-music/Rock*, Champ libre, 1972.
- DAVID H. et MENDEL A., *The Bach Reader*, New York, W.W. Norton.
- DEFERT A., *Brochure pour le TCF contre le bruit*, Imprimerie Lang, 1930.
- DELEUZE G. et GUATTARI F., *Rhizome*, Paris, Éditions de Minuit, 1976.
- DENISSOFF R.S., « Protest Movements : Class Consciousness and the Propaganda Songs », *Soc. Quart.*, 1968.
- , « Folk music and the American left », *Brit. Journ. of Soc.*, 20, 4, déc. 1968, p. 427-442.
- DENISSOFF R.S. et PETERSON R.A., *The Sounds of Social Change*, Chicago, Rand McNally, 1972.
- DENIZEAU G., *Les Genres musicaux*, Larousse, 2000.
- DERRIDA J., *De la grammatologie critique*, Paris, Éditions de Minuit, 1967.
- DIMAGGIO P., *The Invention of High Culture*, Princeton University Press, 1990.

- DODGE C. et JERSET A., *Computer Music : Synthesis, Composition and Performance*, New York, Scirmer Books, 1985.
- DUBOIS J. (abbé), *Mœurs, institutions et cérémonials des peuples de l'Inde*, Paris, 1825.
- DUFOURT H. et FAUQUET J.-M., « Matériau, esthétique et perception », Mardaga, *La Musique depuis 1945*.
- DUMÉZIL G., *Mythe et Épopée*, Paris, Gallimard, NRF, 1968.
- DURAND J., *Abrégé historique et technique de l'édition musicale*, Durand & Cie, 1924.
- DYSON E., *Release 2.0 : a Design for Living in the Digital Age*, Londres, Viking, 1997.
- ELIAS N., *Mozart, sociologie d'un génie*, Seuil, 1991.
- ESCAL F., *Espaces sociaux, espaces musicaux*, Paris, Payot, 1979.
- ETZKORN K.P., « On music, social structure and sociology », *Int. Rev. of Soc. of Music*, vol. 5, 1974.
- FAURE M., *Musique et société, du Second Empire aux années vingt*, Paris, Flammarion, 1985.
- FÉTIS E., « De la musique des rues », *La Revue musicale*, 1835.
- FLETCHER C., *New Society and the Pop Process*, Londres.
- FOUCAULT M., *Les Mots et les Choses*, Gallimard, NRF, 1971.
- GEIRINGER K., *Haydn*, Mayence, B. Schott's Söhne, 1959.
- GENLIS (de) S., *Les Soupers de la maréchale de Luxembourg*, Paris, 1828.
- GERLEND E., *Leibnizens nachgelassene Schriften, psykalischen, machenischen und technischen*, publié par Y. Belaval, NRF, octobre 1958.
- GILLETT C., *The Sound of the City Outerbridge and Diensthrey*, New York, 1970.
- GIRARD R., *La Violence et le Sacré*, Paris, Grasset, 1972.
- GLASS P., *VH 101*, n° 4, 1970.
- GOLDBECK F., *Le Parfait Chef d'orchestre*, Paris, PUF, 1951.

GOLEA A., *La Musique dans la société européenne depuis le Moyen Âge jusqu'à nos jours*, Bibliothèque de l'Homme d'action, 1960.  
 GOURRET J., *Ces hommes qui ont fait l'opéra*, Paris, Albatros, 1984.  
 GREEN A.-M., *Musique et sociologie*, Paris, L'Harmattan, 2000.  
 —, *De la musique en sociologie*, coll. « psychologie et pédagogie de la musique », 21, Issy-les-Moulineaux, EAP, 1993.  
 —, *Des jeunes et des musiques : rock, rap, techno*, Paris, L'Harmattan, 1997.

HAGERS S., *Hip Hop*, New York, St Martin's Press, 1984.  
 HARPER B., *Jazz Magazine*, septembre 1973.  
 HATCH D.J. et WATSON D.R., « Hearing the blues », *Acta Sociologica*, 17, 2, 1974.  
 HEILBUT A., « Exiled in Paradise », *Canadian Journal of Experimental Psychology*, vol. 51, n° 4, décembre 1997.  
 HERMANN-SABBE, *La Musique et l'Occident*, Mardaga, 1998.  
 HERISSAY J., *Le Monde des théâtres pendant la Révolution*, Perrin et Cie, 1912.  
 HONNEGER M., *Dictionnaire des sciences de la musique*, Paris, Bordas, 1976.  
 HOPKINS J., *The Lizard King*, Collier Books, 1993.

JAMEUX D., « Jeux de maux », *Musique en jeu*, n° 9, nov. 1972.  
 JAY M., *L'Imagination dialectique*, Payot, 1989.  
 —, *Adorno*, Harvard University Press, 1984.  
 JDANOV A. A., *Sur la littérature, la philosophie et la musique*, 1950.

KALKOWSKI P., *Adorno's Erfahrung*, Berne, Lang, 1987.  
 KARLINSKY B., « Le rock russe en mal de dissidence », *Libération*, 27 mars 1990.  
 KROM G., *La Grande Chanson populaire américaine*, 1999, non publié.

LACY D., « The Economics of Publishing, or Adam Smith and Literature », *Daedalus*, hiver 1963.

- LAGREE J.-C., *Les jeunes chantent leurs cultures*, Paris, L'Harmattan, 1982.
- LAPASSADE G. et ROUSSELOT P., *Le Rap ou la fureur de dire*, Loris Talmart, 1990.
- LASSUS B., *Les Habitants paysagistes*, étude non publiée.
- LAVIGNAC A. et LAURENCIE (de La) L., *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, Delagrave, 1921-1931, 11 vol.
- LEE MARTIN A. et SCHLAIN B., *LSD et CIA*, Éditions du Lézard, 1994.
- LENTIN J.-P., notes non publiées, 1975.
- LESSIG L., *Code : and other laws of cyberspace*, New York, Basic Books, 1999.
- LESURE F., « Musicologie et sociologie », *Revue musicale*, n° 221, 1953.
- LEUSSE (de) R., *L'Auteur et la Radiodiffusion*, 1934.
- LÉVI-STRAUSS C., *Le Cru et le Cuit*, Paris, Plon, « Mythologiques », 1964.
- , *L'Homme nu*, Plon, « Mythologiques », 1971.
- LIBERMAN R., *Actes et entractes*, Paris, Stock, 1976.
- Li Ki ou Mémoires sur les bienséances et les cérémonies*, traduit et édité en 1899.
- LOMAX A., « Song structure and social structure », dans Albrecht, Barnett et Griff (éd.), *The Sociology of Art and Literature : a Reader*, Londres, Duckworth, 1970.
- LYOTARD J.-F., « A few words to sing », sequenz a III, *Musique en jeu*, n° 2 (mars 1972), en collaboration avec Dominique Auroci ; repris dans *Dérive à partir de Marx et Freud*, « 10/18 », 1973.
- MABEY R., *The Pop Process*, Londres, Hutchinson Educational, 1970.
- MCADAMS S., *Penser les sons : psychologie cognitive de l'audition*, Paris, PUF, 1994.
- MCLUHAN M., *Understanding Media*, New York, McGrahill Book Company, 1964.
- MAFFESSOLI M., *La Contemplation du monde - Figures du style communautaire*, Paris, Grasset, 1993.

- MALSON L., *Histoire du jazz et de la musique afro-américaine*, Paris, Seuil, 1994.
- MARMONTEL J.-F., article « Épître dédicatoire » de l'*Encyclopédie*.
- MARTORELLA R., *The Sociology of Opera*, New York, Praeger, 1982.
- MARX K., *Œuvres*, 2 tomes, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1968.  
—, *Théories sur la plus-value*, Paris, Éditions Sociales, 1975.
- MASSIN J. et B., *Mozart*, Fayard, 1971.
- MATHEWS M.V., *The Technology of Computer Music*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1969.  
—, *Current Directions in Computer Music Research*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1989.
- MAY C., *A Global Political Economy of Intellectual Property Rights : the New Enclosures?*, Londres, Routledge, 2000.
- MERRIAM A.P., « Music in American culture », *American Anthropologist*, 57, 6, 1959.
- MEYER Leonard B., *Emotions and Meaning in Music*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 1956.
- MONTESQUIEU C.L., *Œuvres complètes*, Paris, Le Seuil, coll. « L'Intégrale », 1964.
- MORIN E., *Journal de Californie*, Paris, Le Seuil/Points, 1970.
- MORRIS R. L., *Le Jazz et les Gangsters 1881-1940*, éd. fr. Abbeville, Paris, 1997.
- MOZART, *Correspondance*.
- MYRDAL G., *An American Dilemma*, New York, Harper and Brothers.
- NETTL B., *Eight Urban Musical Cultures*, Urbana, Chicago, Londres, University of Illinois Press, 1978.
- NIETZSCHE F., *La Naissance de la tragédie*, Paris, Gonthier, 1964.
- OZOUF M., « Festivals and the French Revolution », Cambridge, Harvard University Press, 1988.
- PAINE T., *Rights of Man*, Londres, Penguin, 1969.
- PASHUKANIS E., *Law and Marxism : a General Theory*, Londres, Ink Links, 1978.

- PETERSON R. et BERGER D., « Entrepreneurship in Organizations : Evidence From The Popular Music Industry », *Administrative Science Quarterly*, Cornell University, 16 mars 1971, p. 99-107.
- , « Three eras in the manufacture of popular lyrics », dans *Sounds of Social Change*, New York, R.S. Denisoff (éd.), Rand Mac Nally, 1972.
- PETERSON R. A., « La fabrication de l'authenticité ; la country music », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 93, Paris, juin 1992.
- PIERCE J.R., *Le Son musical*, Berlin, Paris, Pour la Science, 1984.
- PIERRE C., *Le Conservatoire national de musique et de déclamation*, Documents historiques et administratifs, 1900.
- PINCHERLE M., *Le Monde des virtuoses*, Paris, Flammarion, 1900.
- PLACE (de) A., *La Vie musicale en France au temps de la Révolution*, Paris, Fayard, 1989.
- PLATON, *La République*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966.
- POUILLET E., *Traité théorique et pratique de la propriété littéraire et artistique et du droit de représentation*, 1894.
- PROD'HOMME J.-G., *Écrits de musiciens*, Paris, Mercure de France, 1912.
- REBATET L., *Une histoire de la musique*, Robert Laffont « Bouquins », 1979.
- Règlement de l'Institut national de musique (extrait), Argumentaire de Gossec et autres (Arch. nationales, A XVIII<sup>e</sup>, 384), 1793.
- REINACH T., député, rapport n° 3156 du 1<sup>er</sup> mars 1910 sur une proposition de loi relative à la protection des auteurs en matière de reproduction des œuvres d'art, *Revue musicale*, 1920.
- REY A., *Erik Satie*, Paris, Le Seuil, 1974.
- RIFKIN J., *L'Âge de l'accès, la révolution de la nouvelle économie*, Paris, La Découverte, 2000.
- ROADS C. (éd.), *The Computer Music Tutorial*, Cambridge (Mass.), MIT Press., 1996.
- ROHIZINSKI L. (dir.), *Cinquante ans de musique française (1875-1925)*, Éditions musicales de la Librairie de France, 1925.
- ROMAN R., « Le système auditif central : anatomie et physiologie », Inserm, 1993.

- ROUSSEAU J.-J., *Essai sur l'origine des langues. Essai sur l'inégalité. Dictionnaire de musique*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1962.
- RUSSOLO L., *Manifesto dei rumori. Arte dei rumori ou L'art des bruits, manifeste futuriste*, Richard-Messe, 1954.
- SALAS H., *Le Tango*, Paris, Actes Sud, 1989.
- SAUSSURE (de) F., *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1955.
- SCHAEFFER P., *À la recherche d'une musique concrète*, Paris, Le Seuil, 1952.
- , *La Musique concrète*, PUF, « Que sais-je ? », 1973.
- , *Traité des objets musicaux*, Paris, Le Seuil, 1966.
- , *De l'expérience musicale à l'expérience humaine*, Richard Masse, 1971.
- , « Musique concrète électronique exotique », *Revue musicale*, n° 224, 1959.
- SCOLA POOL (de) I., *Technologies of Freedom*, Harvard, Belknap Press, 1983.
- SCRIABINE M., *Le Langage musical*, Paris, Éditions de Minuit, 1963.
- SERRES M., *Esthétique sur Carpaccio*, Herman, 1975.
- , « Don Juan ou le Palais des Merveilles », *Les Études philosophiques*, n° 3, 1966, p. 389.
- SFEZ L., *Critique de la décision*, Paris, Armand Colin, 1976.
- SHAKESPEARE W., *Troilus et Cressida*, Paris, Aubier-Flammarion, 1969.
- SILBERMANN A., *Introduction à la sociologie de la musique*, Paris, PUF, 1955.
- SLOBODA J.A., *The Musical Mind : the Cognitive Psychology of Music*, Oxford, Clarendon Press, 1985.
- STEGE F., *La Situation actuelle de la musique allemande*, 1938.
- STOCKHAUSEN K., « Déclaration », *VH 101*, n° 4, hiver 1970-1971.
- « Stockhausen », *VH 101*, hiver 1970-1971.
- STOURDZÉ Y., note de recherche publiée à l'IRIS, 1976.
- STRAWN J., *Foundation of Computer Music*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1979.



- STRUNK O., *Source Readings in Music History*, New York, W.W. Norton (s.d.).
- SUDRE F., *La Téléphonie musicale*, Tours, 1866.
- , *La Langue musicale universelle* (inventée par également l'inventeur de la téléphonie musicale), 1866, 1 vol. in-12, contenant *Le Vocabulaire de la langue musicale* (imprimé à Tours), cité dans *Merveilles de la Science*, Louis Piguier, t. II, chap. 15, Jouvet, 1868.
- SUN TS' IEN, *Mémoires historiques*, traduit et annoté par E. Chavannas, Leroux, 1895.
- TAMBA A., *La Théorie et l'esthétique musicales japonaises*, Paris, Publications orientalistes de France, 1988.
- The Computer and Music*, Harry B. Lincoln (éd.), Ithaca, New York, Cornell University Press, 1979.
- The Music Machine*, Curtis Roads (éd.), Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1989.
- THORNTON J., *Jazz Magazine*, février 1973.
- TIERSOT J., *Lettres de musiciens écrites en français du XV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Turin, Bocca Frères, 1924.
- TOURNIER J.L., directeur général de la SACEM, rapport du XXX<sup>e</sup> congrès de la CISAC, 27 septembre 1976.
- TURNER V., *Le Phénomène rituel : structures et contre-structures*, Paris, PUF, 1990.
- VAUNOIS A., *Condition et droits d'auteur des artistes jusqu'à la Révolution*, Paris, Chevalier-Marescq, 1892.
- VIGELAND C. A., *In Concert, onstage and offstage with the Boston Symphony Orchestra*, New York, Morrow, 1989.
- VIGNAL M., *Hadyn*, Fayard, 1988.
- WAGNER R., *L'Art et la Révolution (1848)*, t. III des œuvres en prose traduites par J.-G. Prod'homme, Paris, Delagrave, 1914.
- , « Du métier de virtuose », *Revue et gazette musicale*, 18 octobre 1840.

- WALTER B., *Œuvres III, Folio essais*, 2000.
- WEBER M., *Social and Rational Foundations of Music*, Southern Illinois University Press, 1958.
- , *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Plon, 1967.
- , *Sociologie des religions*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1992.
- WILLENER A., *Pour une sociologie de l'interprétation musicale. Le concerto pour trompette de Haydn*, Payot, 1990.
- , *La Pyramide symphonique*, Zurich, Seismo, 1977.
- , *Les Instrumentistes d'orchestre symphonique*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- XENAKIS I., *Musique et architecture*, Paris, Casterman, 1971.
- ZAHAN D., *La Dialectique du verbe chez les Bambaras*, Paris, Mouton & Cie, 1963.
- ZWEIG S., *Le Monde d'hier*, Paris, Albin Michel, 1948.

## 人文科学译丛

汪民安 张云鹏 主编

[加\*者为已出]

马奈的绘画\*

[法]米歇尔·洛奇

齐泽克的笑话\*

[斯]斯拉沃热·齐泽克

大象无形\*

[法]朱利安

界限哲学\*

[美]德鲁西拉·康奈尔

反讽之锋芒\*

反讽的理论与政见

[加]琳达·哈琴

政治与文学\*

[英]雷蒙德·威廉斯

幼年与历史\*

经验的毁灭

[意]吉奥乔·阿甘本

无目的的手段\*

[意]吉奥乔·阿甘本

**虚拟的寓言\***

[加] 布莱恩·马苏米

**时间的旅行\***

[美] 伊丽莎白·格罗兹

**灵长类视觉\***

现代科学世界中的性别、种族和自然

[美] 唐娜·哈拉维

**类人猿、赛博格和女人\***

自然的重塑

[美] 唐娜·哈拉维

**他者女人的窥镜\***

[法] 露西·伊利格瑞

**脆弱不安的生命\***

哀悼与暴力的力量

[美] 朱迪斯·巴特勒

**战争的框架\***

[法] 朱迪斯·巴特勒

**宽忍的灰色黎明\***

法国哲学家论电影

[法] 米歇尔·福柯 等

**福柯/布朗肖\***

[法] 米歇尔·福柯 [法] 莫里斯·布朗肖

作为生产者的作者\*

[德] 瓦尔特·本雅明

理想主义之后的伦理学\*

[美] 周蕾

狱中札记\*

[意] 安东尼奥·葛兰西

柏拉图的理想国\*

[法] 阿兰·巴迪欧

当前时代的色情\*

[法] 阿兰·巴迪欧

论争\*

关于当代政治与哲学的对话

[法] 阿兰·巴迪欧 [法] 让-克洛德·米尔纳

哈耶克文选\*

[英] 弗里德里希·冯·哈耶克

现代性的终结\*

[意] 基阿尼·瓦蒂莫

后人类\*

[意] 罗西·布拉伊多蒂

**自然的政治\***

[法] 布鲁诺·拉图尔

**尼采与哲学\***

[法] 吉尔·德勒兹

**火的精神分析\***

[法] 加斯东·巴什拉

**水与梦\***

论物质的想象

[法] 加斯东·巴什拉

**神话与意义\***

[法] 克洛德·列维-施特劳斯

**安提戈涅的诉求\***

生与死之间的亲缘关系

[美] 朱迪斯·巴特勒

**马拉美\***

塞壬的政治

[法] 雅克·朗西埃

**贝拉·塔尔：之后的时间\***

[法] 雅克·朗西埃

**形而上学和科学外世界的虚构\***

[法] 甘丹·梅亚苏

**噪音：音乐的政治经济学\***

[法] 贾克·阿达利

**密码**

[法] 让·鲍德里亚

**默化**

[法] 朱利安

**内战**

[意] 吉奥乔·阿甘本

**游牧主体**

[意] 罗西·布拉伊多蒂

**德勒兹概念**

哲学、殖民与政治

[澳] 保罗·帕顿

**德勒兹与政治**

[澳] 保罗·帕顿

**文化与唯物主义**

[英] 雷蒙德·威廉斯

**岔路**

犹太性与犹太复国主义批判

[美] 朱迪斯·巴特勒

**与尼采对话**

[意] 基阿尼·瓦蒂莫

**瓦格纳五讲**

[法] 阿兰·巴迪欧

**非美学小手册**

[法] 阿兰·巴迪欧

**戏剧狂想曲**

[法] 阿兰·巴迪欧

**法国哲学的冒险**

[法] 阿兰·巴迪欧

**拉康的反哲学**

[法] 阿兰·巴迪欧

**意义的逻辑**

[法] 吉尔·德勒兹

**德意志人**

[德] 瓦尔特·本雅明

**意大利激进思想**

[美] 迈克尔·哈特 编

**工具—存在**

[美] 格拉汉姆·哈曼



有限性之后

[法] 甘丹·梅亚苏

尼采与邪恶的循环

[法] 皮埃尔·克罗索夫斯基

论尼采

[法] 乔治·巴塔耶

消失的美学

[法] 保罗·维利里奥

生命政治

[意] 罗伯托·埃斯波西多

人与物

[意] 罗伯托·埃斯波西多

福柯：他的思想，他的人

[法] 保罗·维尼

我们要如何走，才能穿透深幽的噪音之林找到历史呈现的真相？我们如何才能了解到经济如何造就音乐，而音乐又预示着什么经济？音乐深印在噪音与沉寂之间，以及它所揭示的社会符码的空间里。音乐的每个符号都根植于它所属的时代的意识形态与科技中，同时也制造那个时代的意识形态与科技。如果依照经济与政治关系的承继，来观照音乐符码的发展，是似是而非的，那是因为时间穿越音乐，而音乐又赋予时间意义。

我们要建构的更像是一张地图，一种社会与其音乐间互相干涉与依存的架构。

本书试图找出音乐家与生产、交换与欲望的世界之间的关系；实用价值逐渐沉落为交换、再现沦为重复的过程；以及现今音乐里，对一个可能的新的政治与文化秩序的宣示。

上架建议：哲学

ISBN 978-7-5649-2290-0



9 787564 922900 >

定价：52.00元