

**噪音与资本主义**  
**Noise & Capitalism**  
(2025年8月最新译注版)

安东尼·伊莱斯 马丁 编  
张侃侃 罗万象 译  
郑 重 校



我能不能试着弄点什么出来，去抓住设计中的那个东西？我们在做封面时产生的关系，由它传送出来。这个转移和转译的过程，我不断跟它角力，也就清楚，只是把争论点写下来，并没太大意思——不是我们感受到的那种相会。夏天的时候，M（马丁）问我有没有兴趣给这本书写点东西，不过当时我吧觉得自己写不了，难以胜任，或者说，我参与这项目的深度，还不至于要来提笔写篇文章。据我了解，M 来问我，部分原因在于性别问题，对他来说，这本书里，怎能缺少他者主体（相对于男性认同的写作主体）的表征？2005 年，我参与了南伦敦画廊的一个展览，叫做“她的噪音”（Her Noise）。展览通过一种方式去探讨噪音与实验音乐同性别的若干关系。而我好奇的是，主体位置的挪移如何发生，一次邀请在空间上、时间上有何意味。说实在的，我把夏天的约稿给忘了。

现在，M 和我都在纽约，在这个新的情境之中了。这次，我们沿着一条特别有趣的路线，找到了合作和分享的方向。M 问我想不想给这本书设计封面，我犹豫没定下来。我当时收到一封来自 S（萨拉）的电子邮件，关于学校给她布置的作业，她正学平面设计呢。S 把她和布里特·帕维尔森（Brit Pavelson）的作品发给了我，那是一本同时用文字和版面去说话的书，这也算是书籍设计排版的传统做法。我想这跟 M 的提议有点关系，所以就拿给他看，真的，这本书让我们特别享受。

我跟 S 说了说给这本书设计封面的事，她很感兴趣。

我对怎么跟朋友们一起工作很感兴趣，为什么有时候合作会问题重重，而其他时候又特别重要——它让朋友之间的讨论成为整体。出于自我意识，或许是吝啬，我不太聊想法，一般会把工作、友情分开，但我觉得，肯定有人会对这个过程感兴趣。

一开始我预感 S 应该可以做这个设计，因为她学的就是这个。S 和我把这件事当作她的一个“问题关系”聊了聊。她的学校强调职业生涯，所以这件事在她看来没那么重要。她离开瑞典的好朋友们，去阿姆斯特丹上学，时常感然自己是否作了“正确”决定，虽然她并不相信存在什么“正确”决定。我们有一阵子没再提这件事，后来又提起来了。到了平面设计第二学期，学校给 S 布置了这么个作业——“为作品而作”。

有意思的来了，给我们的交流带来一个有趣的挑战。这时候，也许你觉得这设计应该由我们去做，而我们说的是这设计要你去做。交流和交换的这个问题现在也还在。

M：不不不，别。

E（艾玛）：也许背面可以让 S 去设计，正面来一个不那么设计的封面，但两部分用一个策略。或者就用自我反思的概念，从你的排印项目中找到灵感，我们的设计意图和你的设计，彼此又高度呼应。

M：我们真的要复制粘贴 S 的设计，还是……

E：对，但 S 不透露做法。

M：试一试集体设计？

E：对，就像那个游戏，让其他人画画，然后你照着画，从 S 开始，然后我做一版本，然后传给 M，再然后，封面就成了。

M：好啊，听着很好玩，我都激动了。我发现这么聊很带劲，始于我们是谁这个问题，归于角色的转化和转换。或许刚开始我预设了太多的经典概念，就像你说的，另一方面，你刚才的建议让我特别高兴，行，我接受。

E: 奇怪，黑屏了，我们看不到你了，我觉得我得看到你的画面。

M: 你有没有在研究那个作业，或者，交换是什么意思、有什么暗示？还是说，你还没考虑那么多？也许我们可以都来说一说自己觉得什么是交换？

E: 我刚才在想我们讨论的东西，我是说，我跟你、跟 M 讨论了你作为一个专业人士的预设。M 在第一轮讨论中说，内页应该相对朴素，我觉得吧，或者说，以我对其他排印师的了解，对你来说，朴素的设计这个观念是一种虚构。

M: 对，没错。

E: 但设计还是有一个目标的，大多数情况下，它应该尽可能集中人们的注意力。所以我的想法是，这东西应该是很容易理解的、不会分散人们的视觉注意力的。我认为在你手头作业的范围内容思是一个有趣的挑战。S，上次我跟你聊的时候，你说自己不太确定这能不能关联学校给你布置的作业。有时间的原因，你觉得你需要大量时间，包括这件事要花费的时间。

M: 就插一句，关于朴素，它是无知的产物。我是说，这不就是实验音乐嘛，所以，如果你想要以全新的方式，也就是在绝对自由中，做版式的实验，允许我无知一下吧。

E: 我在想，真有意思，当我们琢磨自己的工作时，总会仔细观察它的形式和生产手段，不过，当我们想象从事另一种工作的人如设计师时，就不带那么多批判性思考了。但那是……

## 版权页信息

本书最初（英文版，2009）由阿特勒库中心声音实验室（Audiolab Arteleku）出版于圣塞瓦斯蒂安，系“批判丛书”（the Kritika Series）其中一种（02）。

出版社

Gipuzkoako Foru Aldundia - Arteleku

总顾问

Markel Olano Arrese

文化和巴斯克部顾问

María Jesús Aranburu

文化振兴与推广主管

Haritz Solupe Urresti

阿特勒库中心总协调

Kepa Landa Maritorea

阿特勒库中心声音实验室协调

Xabier Erkizia

主编

Mattin, Anthony Iles

封面设计与概念

Emma Hedditch, Sara Kaaman, Mattin

设计

Xavier Balderas

鸣谢

颜峻、张侃侃、芬雷、郑重、Xabier Erkizia, Xavier Balderas, Ben Watson（书名提议）, Lisa Rosendahl, Maider Zilbeti, Natalia Barberia, Ertz 音乐节, Santi Eraso, Miren Eraso, Terre Thaemlitz, Nick Smith, Noé Cornago, Jean-Luc Guionnet, Ulrike Mueller, Mute 杂志

印刷

Leitzaran Grafikak

法定呈缴

SS-1085-2009

ISBN 978-84-7907-622-1

阿特勒库中心联络信息

Kristobaldegí, 14. Loiola. 20014 Donostia - San Sebastián

电话 00 34 943 453 662 | 传真 00 34 943 462 256

[arteleku@gipuzkoa.net](mailto:arteleku@gipuzkoa.net) | [www.arteleku.net](http://www.arteleku.net)

声音实验室网址

[www.arteleku.net/audiolab](http://www.arteleku.net/audiolab)

对于知识产权，本书中的作者持不同的主张。

为了解作者们对许可的立场，请查阅文章、文末按语（给出了适用于相关文章的许可说明）或关于未来合理使用、文字和图片的复制的指南。

本书英文版 PDF，可从以下网址下载：

[https://audio-lab.org/wp-content/uploads/2011/11/audiolab\\_noise\\_capitalism.pdf](https://audio-lab.org/wp-content/uploads/2011/11/audiolab_noise_capitalism.pdf)

本书中文版保持和英文版同样的作者知识产权声明。译者声明为公共领域。由撒把芥末和泼先生协调翻译、制作。

中文版 PDF 储存在：<https://subjam.org/arviche3>

## 编作者简介

安东尼·伊莱斯 (Anthony Iles): 住在伦敦的批判理论和虚构文学作家、《消音》杂志 (metamute.org) 的编辑、电影放映组织“完全失业电影” (Full Unemployment Cinema) 的创建者之一。

马丁 (Mattin): 住在柏林的即兴乐手、艺术家。来自巴斯克的朋克场景，曾以无控制的反馈噪音和软件噪音而闻名，后来积极参与了概念性和表演性的激进即兴音乐场景。近年来致力于对资本主义控制下的即兴音乐进行反思，强调表演现场的社会属性，同时仍投入实验性的摇滚乐创作。近期著有《社会失谐》 (Social Dissonance)。他也是免费软件和反著作权的推动者。

查巴·托斯 (Csaba Tóth): 明尼苏达大学博士、卡罗大学历史系教授，教授流行文化、实验音乐、电子文化、性别研究、城市音景等，撰写相关文章。

埃德温·普雷沃斯特 (Edwin Prévost): 出生于 1942 年的英国著名即兴鼓手。AMM 乐队的创始成员之一，在音乐圈一般署名埃迪·普雷沃斯特 (Eddie Prévost)。近年来的演奏大多非常安静、甜美。著有《没有声音是无辜的》 (No Sound is Innocent) 等书。

雷·布拉西耶 (Ray Brassier): 英国哲学家。任教于贝鲁特美国大学哲学系。著有《虚无的解缚：启蒙与灭尽》 (Nihil Unbound: Enlightenment and Extinction)。他和梅亚苏、哈曼等人被看作思辨实在论 (Speculative realism) 运动的代表人物。

布鲁斯·拉塞尔 (Bruce Russell): 出生于 1960 年的新西兰音乐家、作家。曾是噪音摇滚乐队死 C (The Dead C) 的成员，在国际噪音和即兴音乐界非常活跃。编有《无所在的呼唤：新西兰的实验声音》 (Erewhon Calling: Experimental Sound in New Zealand)。

尼娜·鲍沃 (Nina Power): 英国作家、哲学家。著有《单向度女人》 (One-Dimensional Woman) 等书。她是在线杂志《契约》 (Compact) 的资深编辑，也为《线路》等杂志供稿。

本·沃森 (Ben Watson): 英国记者、作家、诗人。著有多部关于弗兰克·扎帕的书，曾长期为《线路》杂志供稿。他也是马克思主义音乐协会的创建者之一。

马修·海兰德 (Matthew Hyland): 住在伦敦的新西兰乐手。三阴性乐队 (Triple Negative) 的成员、《消音》杂志的特约编辑。

马修·萨拉丁 (Matthieu Saladin): 艺术家、学者。创作概念性的音乐和艺术。巴黎一大美学博士，现任教于巴黎八大，教授视觉艺术。他是《休止：实验音乐评论》 (年刊) 的主编，也是《音量!》 (Volume!) 和《审视与更正》 (Revue et Corrigée) 的编辑。

霍华德·斯莱特 (Howard Slater): 住在伦敦的作家、学者、心理健康辅助工作者。自 1980 年代以来，为很多独立杂志写过文章。他也是《断/流》 (Break/Flow) 和《数据杀》 (Datacide) 杂志的编辑、社会运动和边缘文化档案“救命屋” (maydayrooms.org/) 的创建者之一。

(以上简介由罗万象撰写)

## 译校者简介

张侃侃：北京师范大学电影学博士、浙江大学传播研究所博士后，现任教于浙大宁波理工学院。噪音听众。

罗万象：诗人、唱片收藏家。

郑重：译有数十万字理论文本，散见于《法国理论》等，创建斯蒂格勒中文网、德勒兹研讨班汉化网。

## 目录

导论 | 安东尼·伊莱斯

Introduction | Anthony Iles

走向脆弱 | 马丁

Going Fragile | Mattin

噪音理论 | 查巴·托斯

Noise Theory | Csaba Tóth

音乐中的自由即兴与资本主义：对权威、科学主义崇拜和名流崇拜的反抗 | 埃德温·普雷沃斯特

Free Improvisation in Music and Capitalism: Resisting Authority and the Cults of Scientism and Celebrity | Edwin Prévost

类型已经失效 | 雷·布拉西耶

Genre is Obsolete | Ray Brassier

迈向即兴声音作品的社会本体论 | 布鲁斯·拉塞尔

Towards a Social Ontology of Improvised Sound Work | Bruce Russell

女机器：女性噪音的未来 | 尼娜·鲍沃

Woman Machines: the Future of Female Noise | Nina Power

作为永久革命的噪音，或，为什么文化是吞吃自己崽子的母猪 | 本·沃森

Noise as Permanent Revolution or, Why Culture is a Sow Which Devours its Own Farrow | Ben Watson

伙伴劳动 vs. 上流强盗 | 马修·海兰德

Company Work vs. Patrician Radiers | Matthew Hyland

自由即兴中的反抗与批判节点：对一种音乐实践以及若干经济转型的评论 | 马修·萨拉丁

Points of Resistance and Criticism in Free Improvisation: Remarks on a Musical Practice and Some Economic Transformations | Matthieu Saladin

大地的囚徒出来吧！奔赴“隔膜之战”的音符 | 霍华德·斯莱特

Prisoners of the Earth Come Out! Notes Towards ‘War at the Membrane’ | Howard Slater

反著作权：为什么即兴与噪音同知识产权的观念背道而驰 | 马丁

Anti-Copyright: Why Improvisation and Noise Run Against the Idea of Intellectual Property | Mattin

译后记 | 罗万象

## 导论

安东尼·伊莱斯

“铸造厂”（The Foundry）<sup>1</sup>并不是东区的老酒吧，但是，从这里望出去，能看到东伦敦过去那 15 年的激进转型。如今世界闻名的铸造厂区，是符号价值转化（经济力量的重新定位——从启蒙价值下的工业生产，直到，朝着休闲[快感]工业的后现代性转向）的一个密码。它位于肖尔迪奇，从一个昔日的工业区，民族阵线<sup>2</sup>的指挥中心和组织前线，一转眼变成了夜店、DJ、乐队的大杂烩。铸造厂，一个曾经的工业空间，上演了差不多所有地下音乐类型，举办微型演出、音乐节、主题音乐聚会、<sup>3</sup>开麦（open mic）夜，包括定期的噪音与即兴之夜——“寡头送粪”（Oligarch Shit Transfusion）。不过，随着肖尔迪奇的变迁，住户的流动越来越快，最初，是住在废旧仓库里的占屋客和艺术家，接着是建筑师、时尚与平面设计师。现在，这里剩下的居民是城市工人中的超级精英和靠地价暴涨而获利的少数人中留下来的艺术明星。原来，买下这块地的开发商研究了切尔西的士绅化，作为短期租赁的房东，把艺术家都部署好，直到地段变得够“酷”，地价开始飙升。不再需要艺术家了，短期合同终止了，他们，以及那些没有购房的当地人，就都被高价清出去了。对为这个地方带来文化声望、让星罗密布的酒吧和咖啡馆（很快就成了城市快感探险家和猎酷者的打卡圣地）门庭若市的“创意者”来说，似乎自己遭受了不公平的待遇——仿佛被人空手套了白狼。如果说，肖尔迪奇成了资本主义剥削创造力的手段的一个隐喻，那么，铸造厂似乎是“情况也许有所不同”的最后残余。不过，这肮脏的、政治化了的场所，和这个地区的平滑转型（成了让世界城市的公民们往上爬的婴儿护栏）是相互依存着的。

在伦敦大东街铸造厂酒吧的上方，一道印着超声波扫描图的巨大横幅，覆盖了整整三层楼（曾经是个占屋）的前脸儿：“此刻的分贝”（noiseawareness.co.uk）。这横幅，既不是噪音演出的广告，也不是什么零售店为了它们的新唱片而在猎取噪音的时髦，而是 AEG 电器公司在伦敦、柏林、布鲁塞尔、巴塞罗那、米兰、马德里等五大都会的潮街之间编织的“氛围”营销活动的一部分。这场广告有一句传奇的广告词——“噪音世界，无声电器”。AEG 的静音洗衣产品不太靠谱，也没那么酷，但它们迷上了街市的嗡鸣，还加入了合奏。那道横幅和相关的网站，一举把欧洲的音乐、时尚、艺术、亚文化场景的“首都”（capital cities）联系起来。这场“氛围”广告把它那块地儿打包卖掉了，而喂养它的，是挤在街头和地下室的那些人的非自愿性活动。

霍华德·斯莱特（Howard Slate）提出，资本转化了生产关系，把我们的感官本身嵌入它的增殖（valorisation）建筑学中——价值的生产远离了工厂，进入了“无墙工厂”的供应链。<sup>4</sup>斯莱特谈道：

……我们的身体，它们的感觉隔膜，是如何变成了被媒体工业的信息和潜意识的诱惑所过度刺激的地点，也变成了把我们本身当作“转换点”而维护着的关键地带。

如果斯莱特是对的，像铸造厂这样的地方，就可以当作斗争的一个关键地点——正是那个临界点，在那里，艺术家和音乐家，实验着一种受阻状态的表达，它同媒体以及所谓“创意”工业围捕、固化、塑造、自动化我们的“感知与情动”（perception and affectability）力的企图冲撞着。

对斯莱特来说，资本朝着感官的重新定位，及其对情感和自我表达的教唆，使得有可能在前

<sup>1</sup> 译注：老板是善用手机短信进行创作的特蕾西（Tracey Moberly）。酒吧每周一次的演出通过无线电直播。酒吧已于 2010 年 5 月 31 日关闭。

<sup>2</sup> 译注：National Front，英国的一个反移民的政党。

<sup>3</sup> 译注：Sound System，DJ 和音乐团体所组织的演奏主题性音乐的活动，并不局限于舞曲。

<sup>4</sup> 作者注（以下作者注均不加说明）：参见布莱恩·阿什顿，《无墙工厂》（The Factory Without Walls），《消音》在线杂志：<http://www.metamute.org/en/Logistics-Factory-Without-Walls>

卫派实践（“为感知的改变而斗争”）的遗产中，发现一种反资本主义的政治。随着感官成为当代资本主义发展的核心，感知重组的实验，作为一种潜在的“可感物的重新配享”，<sup>5</sup>也走到了前台。

噪音的内含，把它本身以自我反思的方式置于极限，可被接受为音乐或者音乐表演的事物的极限。在这里，正如雷·布拉西耶（Ray Brassier）所表明的，类型已经失效：

“噪音”，不仅是指电子原音试验、<sup>6</sup>自由即兴、<sup>7</sup>前卫实验、<sup>8</sup>声音艺术<sup>9</sup>之间的无人之境，更有趣的是，它还指类型互涉的例外地带：后朋克<sup>10</sup>和自由爵士<sup>11</sup>之间、具体音乐<sup>12</sup>和民谣<sup>13</sup>之间、随机作曲和原生艺术<sup>14</sup>之间。

如果说，目前学术界和新闻界正在为划分噪音、把它历史化为一个类型而工作，那么，本书的大部分篇章，就是在阻挠这样的、一劳永逸的界定。布鲁斯·拉塞尔（Bruce Russell）勾勒了一种对实在的社会现实的理解，其中，“社会总体性始终向潜在的争议开放着”，而他的“即兴声音作品”的实践绝对是这争议的一部分。在这些作者中，很少有人有兴趣把噪音或者即兴限定为一个类型，相反，他们尝试着把这两个词的操练描述为实践——同行为艺术、<sup>15</sup>政治剧场、非西方音乐交汇的游戏（play）实验和仪式的地带。如果真能把做自由即兴和噪音的音乐家写入哪个实验音乐的传统，那也要对即兴和噪音同前卫的关系进行重要的限定、澄清。本·沃森（Ben Watson）对比了序列主义的痼疾（deadhand）和罗马尼亚作曲家杨库·杜米特雷斯库（Iancu Dumitrescu）、安娜-玛利亚·阿弗拉姆（Ana-Maria Avram）<sup>16</sup>参与流行音乐/噪音所激发的实验。尼娜·鲍沃（Nina Power）沿着具体性别化的女性和技术的关系的发展，建构了噪音的生长。埃迪·普雷沃斯特（Eddie Prévoist）在一种（实验着即兴音乐形式的）音乐家场景的历史发展和前卫音乐的两条关键线索（达姆施达特新派[Darmstadt School]<sup>17</sup>和约翰·凯奇[John Cage]<sup>18</sup>周围的纽约作曲家群体）之间，拉开了距离。

<sup>5</sup> 译注：redistribution of the sensible，朗西埃的术语，参见他的著名的 The Politics of Aesthetics。

<sup>6</sup> 译注：兴起于 1950 年代，利用电子技术对自然声进行再创造，和具体音乐、电子音乐、磁带音乐、电脑音乐有所关联。

<sup>7</sup> 译注：1960 年代中后期脱胎于自由爵士和现代古典，强调去预设、去结构的音乐元素和乐手之间的自发的互动。

<sup>8</sup> 译注：前卫，通常形容在艺术上、政治上要求革命，有时也同现代主义相对；实验，以任何方式挑战音乐的“既成事实”，重新回答“什么是音乐”。具体所指，当依据不同，也就有所不同。是否应该使用这个术语，也存在争议。本书很大篇幅在讲：前卫实验怎么就变成了主流文化的一部分。

<sup>9</sup> 译注：这个似乎可以涵盖许多前卫艺术、实验艺术的术语，事实上，出现于 1970 年代，通常是场地特定的多媒体装置作品（或声音雕塑）。

<sup>10</sup> 译注：兴盛于 1970 年代末至 1980 年代中期，继承朋克的 DIY 精神，但出于拒绝固化而更多地采用“不是摇滚”的风格、技术、观念，并且衍生出诸多的亚类型和场景。

<sup>11</sup> 译注：命名来自于科尔曼的同名唱片。横贯 1950 年代末至 1970 年代中期、以扬弃过去的爵士传统为基础而产生的形式（主要是在美国），利用非常规的技术或者乐器探索声音和意识，也更加强调即兴。

<sup>12</sup> 译注：法国作曲家皮埃尔·舍费尔（Pierre Schaeffer）自 1940 年代所开创的作曲方法：去改变、拼贴录下来的声音，从而游戏/演奏出“幻听的”声音对象，或者，声音事件，有时使用空间化的技术。对立于乐谱和结构传统，也有别于电子音乐。

<sup>13</sup> 译注：19 世纪出现的术语。传统上，以特定的乐器和惯例口耳相传（作者因此并不确定），体现着特定的社群文化，也在历史中变化着，是田野录音的重要组成部分。20 世纪中叶又兴起了当代民谣。

<sup>14</sup> 译注：又称“局外人的艺术”（outsider art），自学的、边缘的艺术家所生产的作品，“原始”、“粗糙”。

<sup>15</sup> 译注：可以理解为以身体为材料而进行的概念艺术，通常强调身体“此时此地”（不管怎样）的自发、专注和连接，此外几乎没有任何限定，存在于 1910 年代以来几乎所有前卫与实验艺术流派之中。区别于表演艺术（performing art），也区别于作为哲学与社会实践概念的表演（performance）。

<sup>16</sup> 译注：一对夫（1944-）妻（1961-2017），都受到法国具体音乐和电子原音音乐的影响，在某种程度上，也可以称作频谱音乐作曲家。正统的法国频谱音乐继承了序列主义的规则，使用数学方法，或者，利用电脑作曲，对细微的声音效果的迷恋，可以追溯至德彪西。

<sup>17</sup> 译注：路易吉·诺诺（Luigi Nono）首次使用的这个词，特指 1950-1960 年代初一批严格遵循序列主义的音乐作品（大多数作曲家参加了自 1946 年起定期举办的“达姆施达特新音乐国际暑期课程”[Darmstadt International Summer Courses for New Music]）。在批评者们那里，这个词带有故步自封的色彩。

<sup>18</sup> 译注：（1912-1992），前卫音乐作曲家、理论家。电子原音音乐、偶发艺术和预制钢琴先驱。1950 年代

在自由即兴和噪音中，中介（mediation）的问题（被乐谱所中介，或者，被市场关系所中介）是个关键。科内柳斯·卡丢（Cornelius Cardew）<sup>19</sup>和斯托克豪森（Stockhausen）<sup>20</sup>的决裂，<sup>21</sup>以及他对记谱法的批判立场，是一个非常切题的例子。普雷沃斯特说，在自由即兴中，

乐手之间的关系是直接对话的：即他们的音乐未经任何外在机制的中介，比如乐谱。<sup>22</sup>

对一个活跃在 1960 年代、既吸收自由爵士又吸收前卫实验的音乐家网络来说，开拓一个独立于传统（乐队队长、作曲家、乐谱以及流行音乐赖以循环的新兴景观文化）的音乐空间，变得极其重要。虽然即兴一词仍然可以描述这音乐的特征，但一些和“自由”音乐形式的发展密切相关的重要乐手一直都在质疑：

“自由演奏”（free playing），是科尔曼及其他爵士音乐家所青睐的一个词，他们拒绝使用“即兴”（improvisation）一词，原因在于，它常被白人听众用在黑人音乐上，以强调某种与生俱来的直觉的音乐性，它否定了黑人音乐家所利用的技巧和形式传统的遗产。<sup>23</sup>

普雷沃斯特在使用这个词并详尽解释其发展的同时，也热衷于消除关于自由即兴的“自发”和“自由”的某些错觉。与其说，即兴乐手是在“练习”（practising）中，不如说，是通过“去技巧化”（de-skilling）、“重新技巧化”（re-skilling）的过程去训练、发展他们的音乐能力的。这些乐手所发展的，往往不是什么“大师”（virtuoso）技艺，而是能够对他们的演奏伙伴、对一个情境、对一个展开着的音乐空间做出回应所必要的能力和注意力。而且，这样的音乐空间关联着类似的音乐时间，既独立于乐谱，又超脱于重复。既没有设定的时间，也没有配置的节奏，由此，即兴音乐脱离了线性的、渐进的时间和叙事的历史化（historicisation）。在这个意义上，即兴与噪音音乐，激活了共时（仪式）时间和历时（游戏）时间之间的张力——既没有清除人类历史的可能性，也为当下的不受限制的游戏创造了空间。<sup>24</sup>

查巴·托斯（Csaba Toth）把噪音（特别是电脑噪音）的出现，放在一种科技辩证法的框架之下，它质询了西方科学技术的特殊后果。和芝加哥艺术乐团（The Art Ensemble of Chicago）<sup>25</sup>其他成员一起演奏自由即兴爵士时，莱斯特·鲍伊（Lester Bowie）<sup>26</sup>穿上了实验室的白大

---

初，他和其他几位作曲家形成了“纽约乐派”。

<sup>19</sup> 译注：（1936-1981），英国乐手、平面设计师。共产主义者、刮擦乐团的组建者、美国实验音乐在英国的重要推介者。代表作品包括图示谱《论述》（Treatise）和以庞德所译《论语》为基础的《伟大的教益》（The Great Learning）。

<sup>20</sup> 译注：（1928-2007），20 世纪最具有影响力的作曲家之一。主持电音工作室（WDR Electronic Music Studio），授课于达姆施达特。其音乐，以“空间”（space）、“群组”（group）、“点状”（punctual）、“统计”（statistical）、“可变”（variable）、“多价”（polyvalent）、“公式”（formula）等等作为前缀。

<sup>21</sup> 译注：卡丢曾是斯托克豪森的助手，后来交恶，写了一本书叫《斯托克豪森为帝国主义服务》（Stockhausen Serves Imperialism）（此外，还有一本小册子《朋克摇滚是法西斯》[Punk Rock Is Fascist]）。作为 20 世纪重要的实验与前卫作曲家，也曾经加入即兴乐队 AMM。后来放弃实验音乐（之前陆续放弃了传统音乐和序列主义），写了很多新浪漫主义风格的革命音乐。

<sup>22</sup> 所引作者注：一张“乐谱”就是一份文件（还有其他属性），其中，音乐的所有权可被奉为神圣，受到法律保护。结果，它成了凭借版权而有权从音乐表演中抽离价值的手段。

<sup>23</sup> 西蒙·尤伊尔，《所有关于记谱的问题都会被大众解决》（All Problems of Notation Will be Solved by the Masses）：<http://www.metamute.org/en/All-Problems-of-Notation-Will-be-Solved-by-the-Masses>；GOTO10，《Floss-艺术》（Floss-Art）（书，即将出版）。译注：已经出版，《Floss+艺术》（Floss+Art），普瓦捷：GOTO10，伦敦：启哑（联合出版），2008。FLOSS 是“免费、自由、开放、源码、软件”的意思，详见本书《反著作权：为什么即兴与噪音同知识产权的观念背道而驰》。GOTO10 是一个致力于推动 FLOSS 和数字艺术的国际艺术组织。

<sup>24</sup> 参见乔尔乔·阿甘本，《对瞬间与连续的批判》（Critique of the Instant and the Continuum），《对历史与游戏的反思》（Reflections on History and Play），乔尔乔·阿甘本，《幼年与历史》（Infancy and History），左页，2007。

<sup>25</sup> 译注：1960 年代末兴起的前卫爵士乐队。演奏时，常穿部落服装、着面部彩绘（一种去身份化[或者说

褂，由此宣称，他的音乐是实验研究的一种形式。如果说，即兴，可以被当作研究的一种形式，那么，噪音，作为音乐的另一面和规训（discipline）以外的一切，真正地包含了那些还没有被发现为音乐的东西。噪音，能够挑战规训的等级制和先入为主的资格观念，这也反映在关于它的理论化的斗争之中。音乐场景经常伴随着以自发行迈出第一步，而噪音就是这方面一个特别好的例子。很多实践者玩噪音、发行其他人的音乐、组织演出，并且写评论写报道。和远离乐谱一样，这样的自理论化（auto-theorisation）阻碍着中介，但完全不同于反智主义。这和掌控声音（sound）的生产有关——它的发行以及接受，绝对是这生产的一部分。贯穿在本书作者的兴趣之中的，是一种尝试，让框架着音乐的中介和音乐的生产更加紧密地结合在一起，在音乐、实践、理论、音乐等等之间，创造一个反馈循环。

即兴音乐所创造的本质开放的圈层（开放音乐空间），在这里（也在别处），充满了复数的观念（ideas）、概念、实践。其中一些有着共同的参照点：极简主义、<sup>27</sup>刮擦乐团（the Scratch Orchestra）、<sup>28</sup>具体音乐、情境主义<sup>29</sup>者关于构境（constructed situations）的主观主义科学、狄奥多·阿多诺（Theodor Adorno）<sup>30</sup>对否定的批判（negative critique）的拥护、托尼·奈格里（Toni Negri）<sup>31</sup>“自我增殖”的概念、乔拜罗（Chiapello）<sup>32</sup>和波尔坦斯基（Boltanski）<sup>33</sup>对弹性管理主义的批判。对有政治性的音乐家来说，噪音的文化空间有着强烈的吸引力——一种摒弃了整套符码或者形式，也摒弃了预期的行为模式（mode）的音乐。那些把解放政治和他们的音乐结合在一起的人，将在书中反复出现。

与其说，自由即兴和噪音克服了中介，不如说，同它处在张力之中——这是被很多对音乐及其与政治的关系进行理论化的尝试所印证的。反中介的立场，把这些音乐兴趣的实践者同现代主义美学团结在一起，其中，制作、呈现音乐和艺术的连续的制度与形式架构，已被违犯、超越。但是，还是存在一个重要的分歧——这可以解释为，在现代主义学术界，是在提炼一种内在于作品的批判，而即兴和噪音，绝对是向外（社会关系领域）的。这方面一个很好的例子就是，家常电子音乐与即兴团体形态发生（Morphogenesis），<sup>34</sup>过去常常凭借放大、过滤一只挂在演出场地窗外的话筒的声音，把演出的外部带进其中。通过这些手段，他们就引入了外部，也把社会关系的声音和场地本身的地点带进了演奏。不过，这儿有一个关于我们时代的主要矛盾。从全新的角度理解那个常见的问题，马修·萨拉丁（Mathieu Saladin）问道：“即兴和资本主义有什么共同之处？”他发现，那些在关于自由即兴的写作和论述中被颂扬的价值，竟然同发展于1970-1980年代的新资本主义所颂扬的价值一模一样。如果说，

---

再身份化]的策略)，除了通晓传统乐器，还用铃铛、喇叭、玩具等“小乐器”。

<sup>26</sup> 译注：(1941-1999)，美国爵士乐小号手、作曲家，芝加哥艺术乐团的组建者和固定成员，以白大褂、双尖尾山羊胡为特征。另，舍费尔、皮埃尔·布列兹（Pierre Boulez）、莱杰伦·希勒（Lejaren Hiller）与伦纳德·艾萨克森（Leonard Isaacson），从不同的角度强调了音乐是“实验研究”。

<sup>27</sup> 译注：在狭义上，兴起于1960年代纽约下城场景，以延持、重复、嗡鸣、程序、自然音程等为特征，于是，也就消弭了线性叙事或者表征。对多种摇滚亚类型有所影响。

<sup>28</sup> 译注：1969年由卡丢等人所组建的大型开放性、反等级制实验乐团，演奏基于图形乐谱的“即兴仪式”，活动持续至1970年代中期。

<sup>29</sup> 译注：活跃于1957-1972、以自由马克思主义和前卫艺术为背景的革命团体。对朋克摇滚和文化反堵有所影响。构境的目的，是为了把生活从景观中解放出来。SI对构境的认识，一开始是艺术实践，后来演变为政治实践。

<sup>30</sup> 译注：(1903-1969)，德国哲学家、社会学家、乐评人。法兰克福学派代表人物。早年师从贝尔格（Alban Berg）学习作曲，批判爵士乐和流行乐，支持前卫音乐，后来也在“达姆施达特”授课。反对固化的十二音列，不过，不少关于音乐的观点非常机械。“否定的批判”的核心是拥抱非同一。

<sup>31</sup> 译注：即安东尼奥·奈格里（Antonio Negri）（1933-2023），意大利自治主义/新斯宾诺莎主义哲学家、政治活动家。“‘自我增殖’的概念”，参见《要烧的书：在1970年代意大利的内战与民主之间》（Books for Burning: Between Civil War and Democracy in 1970s Italy, 2005）的第四章。

<sup>32</sup> 译注：伊芙·乔拜罗（Eve Chiapello）（1965-）；法国社会科学高等研究院教授。主要研究领域包括：艺术批评对资本主义的反抗以及妥协；企业管理文件的语言。

<sup>33</sup> 译注：吕克·波尔坦斯基（Luc Boltanski）（1940-），法国后马克思主义社会学家。新实用主义学派的代表人物。主要专注于社会学的政治与伦理维度。

<sup>34</sup> 译注：组建于1985年的英国实验乐队，用非常规的乐器和技术去演奏即兴噪音。成员参与过的其他团体包括：C. I. M.、密谋（Conspiracy）、刮擦乐团、带伤护士（Nurse With Wound）和推理法（Organum）。

曾有一段时间，转向社会关系是叛乱的、被驱逐的音乐的武器，那么，今天，驾驭这些关系则成了资本主义急切地复制更新它自己的一个关键策略。

音乐就是预言。它的风格和经济组织超前于社会其他领域，因为它探索着，比物质现实所能做到的更快地，一套给定符码中的所有可能性。它让那个逐渐清晰起来的新世界先被听到，它将施加自己的影响，调整事物的秩序。<sup>35</sup>

通过深入细节，我们可以摆脱这个**先入之见**：即兴是政治音乐，是一种解放性的音乐实践（参见普雷沃斯特）。必须马上近距离审视它的条件，挑战即兴音乐的作为一个给定事实的绝对自由——正如埃迪·普雷沃斯特所坚称的：

要做出来音乐，先得满足一定的物质条件。

音乐无法避免商品化，噪音音乐家也无法摆脱资本利用他们而制造的直接物质需求（去出售他们的劳动力）。现有的条件，组织安排着能够制作什么音乐、谁去制作，但是，音乐也是人们借以反抗现有条件并努力克服它们的众多文化形式之一。正如马修·海兰德（Matthew Hyland）所说的，

即兴（正如德里克·贝利[Derek Bailey]<sup>36</sup>所专注的）几乎成功地反抗了商品化。只要资本仍在被尚未消灭它的东西强化着，“几乎”就还是个上限。

就像任何其他音乐形式，即兴与噪音音乐，仍存在于资本主义内部。因为，我们不能同意，噪音或者即兴是自动地反资本主义的音乐，所以，就要更近距离地审视这音乐本身所携带的反抗和张力——服务资本主义的潜在工具，跳脱资本主义的法门，都在其中。

著作权说明：反著作权<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> 雅克·阿塔利，《噪音》（Noise），《文学史论》（Theory and History of Literature），第16卷，明尼阿波利斯：明尼苏达大学出版社，2006。

<sup>36</sup> 译注：（1930-2005），英国吉他手。自由即兴音乐的先驱之一。约瑟夫·霍尔布鲁克（Joseph Holbrooke）、自发乐团（Spontaneous Music Ensemble）、音乐即兴伙伴（Music Improvisation Company）、爵士作曲乐团（Jazz Composer's Orchestra）、火花1903（Iskra 1903）的成员，参与创建砧骨唱片（Incus Records，英国第一家由音乐家所经营的独立厂牌），参与创办《复数音乐》（Musics）。用过一段时间预制吉他就不用了，主张非习语的技巧、不合的合作。在很多场景，同很多表演者、音乐家有过合作（很大程度上就是为了避免固化），最著名的就是“伙伴”（Company）项目——包括“伙伴周”（Company Week）音乐节，详见本书第9章。著有《即兴：其本质与音乐实践》（Improvisation: Its Nature and Practice in Music），该书由频道4改编为《在边缘：音乐中的即兴》（On the Edge: Improvisation in Music）。

<sup>37</sup> 译注：anti-copyright，参见本书最后一篇文章。

## 走向脆弱

马丁

摆脱你自己的材料，当然不容易，而且可能会痛苦；它有不安全的一面。事实上，这可能才是最实验的一层。你说，真正的革新和实验会在什么时候发生？可能就是人们不安全的时候，可能就是处在一个对他们来说很新的情境，就是有点不确定和害怕的时候。就得在这里推自己一把了。人在温暖的小窝外面，在熟悉和舒适之外，才会有革新精神……我并不非常清楚我要什么，但我非常清楚，我不想要什么。

——和拉杜·马尔法蒂（Radu Malfatti）<sup>38</sup>的对话

即兴音乐促进情境的发生，其中，乐手彼此推动，给他们的演奏带来不同的视角。即兴音乐本身并不是进步的，但它欢迎持续的实验。当演奏者感觉他们的手法太过安全，实验就有沦为风格主义之虞。在这里，我想探究的是这样一些瞬间，其时，演奏者远离安全区域，让自己面对那个内化的判断结构，它支配着我们对音乐的评价。我管它们叫脆弱性瞬间（fragile moments）。<sup>39</sup>

2003年夏天，我有机会在维也纳待了一阵，研究即兴音乐的政治内涵。倒不是说我发现了什么直接的联系，而是说，通过对话、去看演出、和其他乐手一起演奏，我开始意识到即兴在（音乐生产空间中的）政治能动性方面的一部分潜力与局限。本文得益于我和长号手拉杜·马尔法蒂进行的对话，这也是我研究的一部分。马尔法蒂的根源是1970年代混乱回荡地即兴着的自由爵士，但是，他现在更专注于超级安静的、稀疏的演奏。他的表演方式对抗着可能在被认可了的即兴中出现的停滞。在他避免停滞的探索之中，马尔法蒂寻找着我在上文提到的那些不安全的情境，它们可以质疑那个音乐评价的支配结构。

要是不知道一路上会发现什么，你又怎么能预期自己的成就？保持开放、乐于接受、暴露在创作即兴音乐的危险中，就意味着，把自己暴露在无用的情境面前，它们会打破你自身的安全基础。作为演奏者，你会把自己带入那些要求彻底的发问的情境。对可能发生的事一无所知，才有能力照亮那个清晰的瞬间。一出发，就没有回头路了，做了你就别反悔。你得主动质疑你的安全，把它当作某种约束。你觉察到了，也害怕了，好像身处黑暗长廊。这时候，你开始意识到，你以为的墙，只存在于想象。

你的意识让你警惕危险，你也会用它们去处理风险。继续前进吧，朝着你所不了解的，朝着质疑你的知识以及你对知识的运用的。继续推自己吧，你知道，其他演奏者也会推你，抹掉重返舒适的路标。这是一种不稳定的瞬间，任何稳定的定义都用不上了。它服从的，是被带入这瞬间的所有特殊性。你对它们越敏感，就越能靠它们成事，或者，越能对抗它们。你正在挣脱你渐渐依附的过去的束缚，创造着一个独特的社会空间，一个无法转移到别处的空间。现在，你正搭建着差异的合作形式，也粉碎着产生关系的旧有模式。

这里有事发生，但，是什么事呢？不好说，但，无疑，它充满强度。这些瞬间几乎是无法言传的；它们拒绝分类，也躲避着一劳永逸的表征。

我们必须去质疑那些构成即兴瞬间的物质与社会条件，那些一直把即兴确认为某种既定的音乐类型的结构。否则，就有把“瞬间”恋物化的危险，而错过它的真义。

当我们讨论停滞和进步的时候，用一个工具就能帮我们说明意思，那就是时间，那就是历史。  
——拉杜·马尔法蒂

<sup>38</sup> 译注：奥地利长号手、口琴手、作曲家。风格上，属于“还原主义”（reductionism）和“超极简主义”（ultraminimalism）。所经营的唱片公司 B-Boim 只发行 CD-R 介质的作品。

<sup>39</sup> 译注：这个表述让人想起米哈伊尔·巴赫金（Mikhail Bakhtin）提出的“危机瞬间”（moment of crisis）。

拉杜·马尔法蒂谈到了一些音乐家所制造的（和音乐正统的）断裂，并且考察了他们处理这些断裂的方式。有些人寻求巩固他们遇到的脆弱性瞬间，或者，对它们进行反刍；而其他人，则完全回到了他们过往实践的安全地带。只有极少数人能够继续寻找脆弱；这需要音乐家制造（和自身传统的）多重断裂。在一个人的实践中发展连贯性，更容易：在特定研究道路的追寻中坚持，在一个人的方法中舒适下来，两者有着明显的界线。

新事物出现时，人们是不会喜欢它的。很简单……我束手无策呗。

——拉杜·马尔法蒂

在主流价值的新旧二分法中，那些不一样的、难以安置的事物出现了，也很难吸引大家注意。

可能没人意识到你所做事情的重要性，但你要保持自信。一个人全力以赴什么事是艰难的，况且还不知道，它会把你带到哪儿；你辛辛苦苦建好的艺术道路，它威胁说要毁掉。当然，如果一个人不是把音乐用作获取其他东西（赏识、地位……）的工具，而是以更挑衅地创造着的方式使用它，就会产生疏离。不过，作为一个即兴乐手，你想干嘛？努力做最小公分母，制作让更多人共鸣的音乐？

即兴音乐，拥有破坏旧有音乐生产方式的潜力，但是，要不要把它们撕碎，以找到前进的路，全由演奏者决定。打开容许性的新的场域，就意味着，走向脆弱，直到我们摧毁那些掣肘的恐惧。

我们在这讨论的，不是改变大多数人的劳动条件，是在意识到文化、创造力和交流正在变成“无墙工厂”的工具后，我们要对资本剥削文化实践的套路保持怀疑。因此，必须不断质疑自己的动机、工作方法及其与我们嵌入的那些条件的关系，以免被一个要为我们筑起意识形态之墙的系统拉回原地（recuperation）。同这些条件作对，就意味着，危险和不安全。要克服它们，将意味着，献身，有点本雅明（Benjamin）<sup>40</sup>所描述的“破坏型性格”：

破坏型性格拥有历史人的意识，他最深处的情感乃是一种无法克服的对于事物发展路线的不信任，并且始终欣然承认：一切都可能出错。因此，破坏型性格本身就是可靠性。在破坏型性格眼里，没有什么恒久的。但是，正因如此，他到处都看见路。其他人遭遇高墙大山之处，他也看到路。但因为他到处都看见路，他不得不到处清淤排障。并不总靠蛮力，有时候靠的是最精细的力量。没有哪个瞬间能知道，下一个会带来什么。

——瓦尔特·本雅明《破坏型性格》（1931）

马丁，2005年7月于伦敦

著作权说明：反著作权

---

<sup>40</sup> 译注：（1892-1940），德国作家、哲学家。法兰克福学派代表人物。《破坏型性格》，原刊载于《法兰克福报》（1931年11月20日）。其写作，尤其是在《拱廊计划》（Arcades Project）中，有很多关于声音（包括音乐）的记述。

## 噪音理论

查巴·托斯

1980年代中期，噪音音乐似乎无处不在，漂洋过海，传遍各个大洲，从欧洲到北美到亚洲（特别是日本）和澳洲。不同背景的音乐家生发出自己的噪音表演变体。像倒塌的新建筑（Einstürzende Neubauten）、SPK、悸动软骨（Throbbing Gristle）那种团体，吸引了越来越多的观众去看他们在老工厂里的现场秀，而通灵电视（Psychic TV）<sup>41</sup>的工业化信息，在加入了他们的全球“电视网”的大约15000名青年中分享。

差不多20年后，罗德岛普罗维登斯工厂区的拆迁、纽约“下城场景”向布鲁克林的转移、底特律地区骇人听闻的失衡、大阪和东京日益增长的社会分裂，都把噪音拉回了关注的中心。就在上周，2007年5月初，本文作者连看了四场噪音演出：周一是蝗虫（The Locust）；周三晚上是匹兹堡的大蛹（Macronympha）和操电信（Fuck Telecorps，埃德加·布克霍尔茨[Edgar Bucholtz]1992-1993年的电信[Telecorps]的重组）；一天之后是同台的普罗维登斯噪音朋克乐队——白鼠（White Mice）和闪电（Lightning Bolt）——的抬棺风；<sup>42</sup>然后又是白鼠。

有一种叫做“噪音”的有凝聚性的音乐类型，这个观念是在1990年代初期形成的。我感觉，这已经成了一个标准的说法，因为这个分类够模糊，涵盖了全世界众多音乐家所遵循的、往往大不相同的声音策略。我坚持认为，可以把创作、表演、录制、传播和消费声音的特定方式，看作噪音音乐的各种形式。<sup>43</sup>克里斯蒂安·马克雷（Christian Marclay）和DJ奥利弗（DJ Olive）唱盘主义背后藏着的噪音亚旋律、DJ幽灵（DJ Spooky）的病场（illbient）音乐或“电梦异空间”（electroneiric otherspace）、玛松纳（Masonna）<sup>44</sup>以身体为基础的表演、菲利普·萨马蒂斯（Philip Samartzis）的现场混音（预制CD加上实时的合成与抽象）、狼眼（Wolf Eyes）<sup>45</sup>的“哭嚎的、被折磨的地牢之声”（本·西萨里奥[Ben Sisario]在《旋转》[SPIN]杂志上说的）、斯科特·杰纳里克（Scot Jenerik）把舞台点着的噪响破坏表演、奥伦·安巴齐（Oren Ambarchi）的吉他实验，还有这个类型的历史上的经典<sup>46</sup>——悸动软骨、SPK、Z'ev、痛恨者（Haters），都清晰地说明了这一点。我想说明，定义这个类型的，是整个的社会-文化与历史母体，其中，噪音被选择着、组合着、聆听着。

## 沉默与景观社会中的噪音

按照法国文化理论家居伊·德波（Guy Debord）强有力的分析，晚期资本主义生活把自身呈现为某种巨大的景观累积。<sup>47</sup>曾经直接经历的一切都变成了表征。景观社会消除了对话；政治与经济组织的独白机构，隔绝了也阻止了直接的、在地的、不可重复的交流。雅克·阿塔

<sup>41</sup> 译注：组建于1981年的英国录像艺术与音乐团体，悸动软骨解散后的产物。风格经过了几次变化，从工业到迷幻摇滚再到酸性浩室舞曲。歌迷俱乐部很有特色，类似于半宗教组织。

<sup>42</sup> 译注：这个修辞源自加纳的“抬棺蹦迪”文化，有“欢乐”、“搞笑”的意思。

<sup>43</sup> 译注：作者在下面宽泛地列出了一些例子，有的使用噪音作为素材，有的采取了非传统的结构，有的选择了失控、偶然的创作方法。这里的“噪音”大约相当于在所有音乐领域中（相对于自己的前辈而言）进行的探索性发展。换句话说，本文涉及的，既不是作为声音的噪音，也不是作为结构形式的噪音，更不是作为类型的噪音，而是20世纪下半叶以来，在各个音乐领域所发生的有实验性、非确定性和不完美性等倾向的变化，我们通常所说的噪音，只是其中很小的一个部分。

<sup>44</sup> 译注：日本噪音乐手Maso Yamazaki（1966-）的噪音项目，以激烈而短暂的现场身体动作著称，有时表演只有几秒钟。Maso Yamazaki另有太空机器、控制死亡等项目，深受迷幻摇滚的影响。

<sup>45</sup> 译注：组建于1996年的底特律音乐团体，演奏工业噪音、噪音及其他实验性音乐，发表了大量作品，和世界各地的地下磁带文化密切相关。

<sup>46</sup> 译注：确切地说，是工业音乐史以及工业文化史上的经典，说是噪音经典也不太好，至少，非常契合本文关于晚期资本主义去工业化的主题。鉴于本文并没有讨论工业音乐、工业噪音及其文化，建议读者自己探索这个思路，特别是工业文化中返回前现代（仪式、魔法、潜意识、混沌……）的部分。

<sup>47</sup> 居伊·德波，《景观社会》（The Society of the Spectacle），纽约：时区图书，1995。

利 (Jacques Attali) 在他开创性的著作《噪音》中称, 景观社会也是沉默社会。<sup>48</sup>这些思考使我们能够对噪音音乐 (作为沉默和被沉默的晚期资本主义去工业化空间中的文化扰动形式) 的兴起进行理论化。因此, 我要把噪音表演的开端建构为一种挑战社会文化机构、瓦解类型边界并带有更广泛的社会与政治意义的美学生产。

噪音音乐, 在它最不妥协的形式中, 和其他的反抗音乐形式 (比如朋克、新浪潮、硬核, 或者, 黑暗金属<sup>49</sup>) 都不一样。在这些音乐中, 人声, 作为真理的逻各斯, 通过声称自己说出了观众的处境的真相, 成为政治化噪音的理想所在。噪音可不会这么说, 它是一种对艺术家的、观众的、音乐的地位的激进解构。<sup>50</sup>它是“噪音的颗粒”。<sup>51</sup>一种对表征的拒绝, 一种对身份的拒绝。噪音, 至少, 打破了表演者和听众同符号秩序的“正常”关系——它拒绝通过符号秩序去引导音乐快感 (在这里, 可以把符号关系定义为罪、法、成就、权威人物的总和)。我们可以把这里的音乐快感, 称作反目的论的享乐, 它是通过自我否定、通过返回想象界或前主体 (分化出自我之前的那个阶段) 去实现的——在我们的语境中, 那是一个发着巨响的空间。从“音乐的”角度去衡量, 噪音被认为是反目的论的, 因为它和对那个目的论所驱动的公式即“紧张-释放”的具体化欲望分道扬镳, 而这公式构成了大部分西方音乐的特征, 在摇滚与流行乐表演中格外明显。相反, 噪音对 (也通过) 我们 (包含听觉感知、视觉感知、触觉感知以及幻想) 的想象界说话, 创造出感觉和知觉的混沌。

我还想强调噪音的表演性。这里提些例子, 应该够了: 弗朗西斯科·洛佩兹 (Francisco López) 蒙上听众的眼睛;<sup>52</sup> 克里斯托夫·米贡 (Christof Migone)<sup>53</sup> 的“肉体小故障” (corporeal glitches) (威尔·蒙哥马利 [Will Montgomery] 在《线路》 [The Wire] 杂志上说的); 朗泽尔施丁和高格施托克 (Runzelstirn & Gurgelstöck)<sup>54</sup> 在现场演出中放出来一只贴着接触式话筒的扩声版火鸡; 失能毒剂 (The Incapacitants)<sup>55</sup> 的“大块头”小堺文雄 (Fumio Kousakai) 滑稽的原地俯冲; 闪电、蝗虫和白鼠的那些奇怪的面具、头饰以及“舞蹈化的”动作。为什么要表演? 对噪音实践者来说, 表演有何价值? 我把表演建构为一种挑战文化机构和类型并带有更广泛的社会意义的美学生产。正如酷儿表演理论家安·克韦特科维奇 (Ann Cvetkovich) 所表示的, 表演栖身于不同的地点 (话语的、物质的): 国家、舞台、身体。<sup>56</sup> 在基于噪音的音乐兴起的过程中, 哪个版本的晚期资本主义遭到了质疑? 我们认为, 噪音表演所操练着的, 是一种“文化地编码、政治上具体”的晚期资本主义批判, 为消解它表面上无可争辩的霸权提供了工具。诚然, 噪音表演是在它想要挑战的那个商品结构的反扑的阴影下运作的。但是, 对这种商品化的反抗也在不断出现, 文化批评家拉塞尔·A. 波特 (Russel A. Potter) 关于嘻哈的说法, 用在噪音音乐上, 好像也对: “一切都已经或者即将被商品化, 这个认识……就

<sup>48</sup> 雅克·阿塔利, 《噪音: 音乐的政治经济学》 (Noise: The Political Economy of Music), 明尼阿波利斯: 明尼苏达大学出版社, 1985。另见查巴·托斯, 《噪音作品》 (The Work of Noise), 阿米塔瓦·库玛尔 (编), 《诗学/政治: 课堂激进美学》 (Poetics/Politics: Radical Aesthetics for the Classroom), 纽约: 圣马丁, 1999, 第 201-218 页; 《声缘: 环太平洋噪音表演》 (Sonic Rim: Performing Noise around the Pacific), 凯瑟琳·福特、菲利普·桑马提斯 (编), 《可变的反抗: 澳大利亚声音艺术》 (Variable Resistance: Australian Sound Art) (配 CD), 旧金山: 旧金山现代艺术博物馆, 2003, 第 14-23 页。

<sup>49</sup> 译注: dark metal, 一个很小的、既区别于又干涉于黑金属 (black metal) 的金属分支。

<sup>50</sup> 对这些理论问题的探讨, 参见杰里米·吉尔伯特、伊万·皮尔逊, 《唱片编目: 舞曲、文化与声音政治》 (Discographies: Dance Music, Culture and the Politics of Sound), 第三章, 伦敦/纽约: 劳特利奇, 1999。

<sup>51</sup> 罗兰·巴特, 《声音的颗粒》 (The Grain of the Voice), 《图像-音乐-文本》 (Image - Music - Text), 纽约: 希尔与王, 1977, 第 179-189 页。

<sup>52</sup> 译注: (1964-), 住在荷兰的西班牙电子音乐家、声音艺术家。以田野录音为素材进行创作, 1990 年代数字声音艺术的代表人物。蒙上观众眼睛的目的是去表演性、去视觉性, 让观众专注于单纯的聆听。

<sup>53</sup> 译注: 出生于瑞士, 住在多伦多的声音艺术家、装置艺术家、噪音音乐手和理论家。擅长使用模拟设备、人声和身体做概念性表演。著有《声躯: 不健全身体的表演》 (Sonic Somatic: Performances of the Unsound Body)。

<sup>54</sup> 译注: 瑞士噪音与行为艺术家 Rudolf Eb.er (1967-) 的化名之一, 以激进的行动表演著称。

<sup>55</sup> 译注: 日本噪音最具代表性的音乐团体之一。成员美川俊治 (2024 年, 参加于上海举行的“一把噪音”) 同时也是非常阶段乐队的成员。和非常阶段早期激进的表演性相比, 失能毒剂强调噪音的声音属性。曾在采访中谈到, 他们噪音现场的身体是自发的、失控的, 而不是表演的。

<sup>56</sup> 安·克韦特科维奇, 在美国研究学会年会上所作的评议, 田纳西, 纳什维尔, 1994。作者提供。

是生产力的马刺、激励”。<sup>57</sup>这里提一下梅尔茨堡 (Merzbau)、<sup>58</sup> 弗朗西斯科·洛佩兹、穆斯林薄纱 (Muslimgauze)<sup>59</sup> 的数百种唱片和最近狼眼源源不断发行的磁带、CD-R，应该够了。

值得注意的是，噪音已经成了一个跨国的、全球的文化形式，能够动员不同范围的支持者。我想十分肯定地说，噪音的兴起和美国、西欧、亚太部分地区的去工业化是同步的，借此衡量噪音音乐的历史特殊性。

## 噪音与历史

只有在工业城市崩溃的背景下，才能理解噪音文化的诞生。噪音，骨子里是一种大都会类型（即使是在它的生态主义的形式中），它最先出现在撒切尔 (Thatcher) - 里根 (Reagan) 时代（以及兴许没那么严重的中曾根康弘 [Yasuhiro Nakasone] 时代）破败的城市工业风景和反动的文化气候中。伴随着西方、日本的去工业化的，是一条和全球化进程同步的发展线索：全球信息网络和大型跨国企业的兴起。消费商品与信息同步的饱和编织出一个网，比在传统工业时代能够想像的任何东西都要更加精致、更加紧密。

从 1960 年代末到 1990 年代中期，去工业化不断冲击着晚期资本主义社会的福特主义经济。虽说工业崩溃的根源错综复杂，但工业之死和全球重组造成的变化是同步的。不少城市，如曼彻斯特、利兹、伦敦（部分地区）、美国工业衰退带（匹兹堡、底特律、克利夫兰）、澳大利亚主要重工业中心如南部的怀阿拉和伊丽莎白、新南威尔士的纽卡斯尔和伍伦贡，尤其受到开支紧缩和资本逃避的不利影响，成了晚期资本主义的鬼城。

随着传统工业的崩溃，风险资本家大力投资“赛博工作”新浪潮，产生了北卡罗来纳州的科研三角、旧金山湾区的硅谷，以及 1990 年代的“模范”城市，西雅图。我们已经目睹了东京市中心“信息资本主义”功能的不断集聚。澳大利亚开始一面解除其工业管制，一面在“聪明国家”的糖衣口号下，鼓吹赛博工作的魔咒，“去面对世界市场的现实”（语出工党总理保罗·基廷 [Paul Keating]）。事实上，这些城市用以努力吸引资本回流的卖点，听起来就像来自一个绝望的“不发达”国家的呜咽：承诺低薪、低租金、减税免税，还有企业友好型的地方官员。

从统计上看，就业率的戏剧性提升，是 1990 年代中期开始的经济“回升”周期的一大特征。不过，这些数据所掩盖的，是大部分新工作相当于弹性工作，即无津贴部分就业。这次经济“繁荣”，让中产阶级的日子雪上加霜，同时，固化了劳动力池的停滞，甚至进一步下沉。之前，劳动力池就已经遭到去工业化进程的冲击了。或许，要紧的是，它还加剧了后福特主义城市的种族/民族分歧（柏林、布达佩斯、匹兹堡）和空间、种族、阶级的多方面割裂（芝加哥、伦敦、巴黎、悉尼）。<sup>60</sup>

一个新的表征体制开始歌颂“看得见的、听得到的城市复兴”，并且，在这个过程中，把人们的注意力从这里转移开来：死气沉沉的排屋、穷困的贫民区、无望的工程，以及从 1980 年代到 1990 年代初赫然耸立的新建筑。<sup>61</sup>正如音乐学家亚当·克里姆斯 (Adam Krims) 所

---

<sup>57</sup> 拉塞尔·A. 波特，《大开耳界的方言：嘻哈与后现代政治》(Spectacular Vernaculars: Hip-Hop and the Politics of Postmodernism)，纽约，奥尔巴尼：纽约州立大学出版社，1995，第 8 页。

<sup>58</sup> 译注：日本噪音乐队，1990 年代水谷圣 (Mizutani Kiyoshi) 完全退出后，成为秋田昌美 (Akita Masami) 的代称。这个名字是在致敬德国达达艺术家库特·施维特斯 (Kurt Schwitters) 的作品 Merzbau，一栋装满了混乱装置的大房子。

<sup>59</sup> 译注：原名布林·琼斯 (Bryn Jones) (1961-1999)，英国音乐家。发行了一百多张以穆斯林文化（特别是巴以冲突）为主题的电子乐专辑。

<sup>60</sup> 珍妮特·L. 阿布-卢格霍德，《纽约、芝加哥、洛杉矶：美国的全球城市》(New York, Chicago, Los Angeles: America's Global Cities)，明尼阿波利斯：明尼苏达大学出版社，1999，第 357 页。

<sup>61</sup> 译注：neubauten，借用了倒塌的新建筑的名字，而它指的就是“出于经济与政治政策而被很快拆除的新

说的，某种新的音乐-诗学在表征层面表明城市被“再度征服”，<sup>62</sup>而某些地区轻罪监禁、反移民狂热、准/非法军事部队飙升的比率足以证明，从纽约到巴黎，法律和秩序的力量在物质层面强加给城市底层主体一片残暴的沉默。

我要争辩的是，噪音音乐，介入了这个被沉默的空间，作为一种反抗的文化形式而运作着——虽说不是完全没有问题。表演者制作、拾得和发明新的噪音乐器，采取游击的街道剧场战术（比如，倒塌的新建筑乐队就把一段高速公路护栏给拆了<sup>63</sup>）。他们的作品是集体的，所演奏的，不是单一创作者的作品，对于大部分团体的成员的名字，观众一开始都不怎么知道。唱片在工业表演者所搭建的“生产现场”制作出来，比如悸动软骨的“工业唱片”（Industrial Records）、<sup>64</sup>匹兹堡的曼尼·泰纳（Manny Theiner）的 SSS 厂牌、<sup>65</sup>普罗维登斯的“负荷唱片”（Load Records）<sup>66</sup>等等。团体短暂地聚在一起，然后解散，等下次介入，才会再度合体。成为一个噪音表演者就意味着一种日常的颠覆性活动、一套游击战术、一场持续的立场之战。

### 作为类型的噪音音乐

噪音音乐，在它形形色色的变体中，打破了常规的类型边界：它常常根本就不是音乐，而是同视觉材料相组合（录像、DVD、公共有线电视、广播、互联网）的噪音或者声音。因为其多态性，它避免了（戏剧）舞台的封闭。它经常在商业网络之外表演、传播（事实上，如果没有乐迷的自发活动，噪音音乐很可能就不存在了）。在舞台上，表演者和常人之间的关系是模糊的，而且，在特定的情况下，听众参与噪音事件是一种独特的现象。

其诞生之时，噪音音乐，在它对后工业社会的处理上，形成了各种各样的假设，有文化的，也有政治的。就音乐而言，噪音表演者的成长经历造成了一种对抗，对抗（他们所理解的）文化工业对摇滚乐的破坏——文化工业，反映出批量生产的问题，以及阿塔利所说的重复。<sup>67</sup>尤其是唱片工业中的工业标准化，在他们看来，就成了单一的极权主义符码的兴起。噪音背后的原始冲动是以下述假设为依据的：既然工业生产把重复条款嵌入了批量生产的音乐，那，商品市场上任何重复的文化形式，都会被支配一切的工业化逻辑所收编。因此，噪音音乐家是在商业网络之外，生发出不可重复的音乐的。

### 作为享乐的噪音？

噪音是前语言的、前主体的。重型机械的噪音，Macintosh PowerBook 那强有力的声音的猛攻，这些动静，主动把它们物质性推向前景，干扰着意义：“这噪音意味着什么？”声音力量的粗粝质感，非但没有强化我们的身份，还把它们瓦解。用拉康（Lacan）精神分析理论的话，我们会说，噪音创造了享乐（法语 *jouissance*）。*Jouissance* 就是 *enjoyment*；<sup>68</sup>在法语里，它用于表示“高潮”。

但享乐也可能指的是，当象征支配遭到弱化或者破坏时，所产生的一种危机状态。拉康在研讨班 XX 上就是这样讨论法和享乐的：“法的本质，就是分割、分配、‘惩罚’（*retribute*）

---

建筑”。

<sup>62</sup> 亚当·克里姆斯，《音乐与城市地理学》（*Music and Urban Geography*），纽约：劳特利奇，2007，第 123 页。

<sup>63</sup> 译注：倒塌的新建筑在高速公路上的表演，包括挖开路面、拆解护栏和旧车等，其中最著名的是 1981 年以及 1984 年的两次。

<sup>64</sup> 译注：创建于 1976 年的英国厂牌。“工业音乐”的命名和这个厂牌的名字直接有关。

<sup>65</sup> 译注：SSS Productions，意思是“地下潜意识颠覆”（*Subterranean Subliminal Subversion*）。

<sup>66</sup> 译注：存在于 1993 到 2007 年，出版了闪电、白鼠等音乐团体的作品。

<sup>67</sup> 译注：参见雅克·阿塔利在《噪音》中所说的音乐历史的三个阶段：牺牲、再现、重复。

<sup>68</sup> 比如，斯拉沃热·齐泽克，《享乐的转移：女性与因果六记》（*The Metastases of Enjoyment: Six Essays on Woman and Causality*），伦敦/纽约：左页，1994。

所有可以算作享乐的东西。什么是享乐？这里，把它化约为一个否定例证，除此无他。享乐，就是不符合任何目的的东西。”<sup>69</sup>对于噪音的非目的论性质，这是一个非常有力的措辞。不过，我感觉，既说噪音音乐是非目的论的，又说它是“对抗性的”，有点矛盾。那么，噪音是反抗的声音的一种形式，岂不是偶然？

把拉康式享乐用于噪音（“不符合任何目的的”东西），其直接生硬，经音乐学家罗伯特·芬克（Robert Fink）而复杂化了，他取道性别理论家朱迪斯·巴特勒（Judith Butler），不谈反目的论，而是谈表演的目的论。<sup>70</sup>表演的目的论，如果用在噪音表演上，可能就表达着这么一种目的论，它，通过无限地变异力比多，将其释放，我会说，就像厌烦乐队（Boredoms）<sup>71</sup>的一场演出。<sup>72</sup>

其他理论家，比如巴特（Barthes）和朱莉娅·克里斯蒂娃（Julia Kristeva），赋予享乐的意义，有所不同。无中介的物质性就是高潮体验，重新获得了前语言的经验，即，孩子和他母亲的关系：这就是意指打断了意义（signification interrupts meaning）的瞬间，也就是说，它干扰了象征界以及社会。我认为，比如，日本声音艺术家<sup>73</sup>（如梅尔茨堡、玛松纳、非常阶段[Hijokaidan]、<sup>74</sup>鲍里斯乐队[Boris]<sup>75</sup>等）所生发的那种噪音，充分表现出这两种交叉但不同的对享乐的解释。比如，在梅尔茨堡的笔记本电脑作品中，我们听到极端的声音效果和高频，通常还点缀着黑色安息日（Black Sabbath）<sup>76</sup>的歌曲采样。粗砺的数字质地的痛感，混合着重金属残暴的（情感）<sup>77</sup>强度。

但是，噪音不仅是前语言的、前主体的，它不是简单地“返回”我们过去的某个事物。噪音所生发的那种享乐，具有移置的效果，让主体对改变的可能性保持开放。

## 音乐、技术、意识形态

1980年代初，很多乐队，比如倒塌的新建筑、悸动软骨、早期的SPK，拒绝技术的重复模式，把自己当作亚电子现象（sub-electronic），并且利用（环境的、“拾得”的）声音和身体，作为其噪音的主要来源。<sup>78</sup>就音乐而言，对噪音音乐家来说，重复等于工业标准化和批量生产，也代表着走向单一的极权主义符码。而身体，似乎是实现不可重复性的理想载体。晚期资本主义的沉默空间，一经揭示就会发现，充满了新法西斯主义的潜流。电信、<sup>79</sup>NON、<sup>80</sup>通灵电视、梅尔茨堡<sup>81</sup>和莱巴赫（Laibach），<sup>82</sup>常以不无争议的方式，把这空间理解为被极

<sup>69</sup> 转引自布鲁斯·芬克，《拉康式主体：在语言与享乐之间》（The Lacanian Subject: Between Language and Jouissance），新泽西，普林斯顿：普林斯顿大学出版社，1995，第191页，注29。

<sup>70</sup> 罗伯特·芬克，《重复我们自己：作为文化实践的美国极简主义音乐》（Repeating Ourselves: American Minimal Music as Cultural Practice），伯克利：加利福尼亚大学出版社，2005，第43页。

<sup>71</sup> 译注：他们的早期现场，有种把大阪地下朋克同行为艺术混合的倾向。他们后期是更有秩序的、声音明亮的实验摇滚/后摇滚乐队，有种嬉皮气息。

<sup>72</sup> 同上一条作者注，第42页。

<sup>73</sup> 译注：21世纪以来，噪音乐手被不少人改称“声音艺术家”，一方面，说明噪音得到了更广的传播以及接受，另一方面，也反映出文化资本主义的吸收与再生产逻辑。

<sup>74</sup> 译注：日本最早的噪音乐队之一，组建于1979年，早期以破坏性的现场著称。

<sup>75</sup> 译注：日本摇滚乐队，曾经多次同梅尔茨堡合作。可能作者误以为他们也是噪音乐队。

<sup>76</sup> 译注：组建于1968年的英国摇滚乐队（成员一直变动），重金属摇滚的先驱。名字和风格，最初受到了恐怖电影与小说的启发。

<sup>77</sup> 译注：括号中的“情感”系译者所加。黑色安息日的音乐远远谈不上“残暴的强度”（brutal intensity），如果是黑暗的情感深度，就说得通了。

<sup>78</sup> 译注：倒塌的新建筑（德国）以演奏弹簧、钢管、切割机工业产品著称，可以说是使用现成品的代表；悸动软骨（英国）的成员在跨性别实践方面非常有名；SPK（澳大利亚）早期在舞台上展示动物尸体，作品主题涉及精神与心理障碍，当时对电子乐的使用，和潜意识操控有关，可以说，是把人当作一种“亚电子”现象而加以影响。以身体“作为其噪音的主要来源”，不能理解为直接使用身体，而是在身体、工具、环境、思想一体化的背景下，生产着不可重复编码-解码的噪音。

<sup>79</sup> 译注：电信乐队和操电信乐队同极权主义的关系不详。

<sup>80</sup> 译注：美国乐手波伊德·莱斯（Boyd Rice）（1956-）的艺名。参与了多个重要的工业乐队，在工业文化

权主义符码所支配着，其中，只有国家超越符码并把所有符码玩弄于股掌。和历史上法西斯主义的喧嚣的集会不同，这种新法西斯主义，建立在其空间“用户”的沉默之上，间歇性反抗和压倒一切的国家暴力在此相遇。

自 1980 年代末以来，受到批量复制技术（合成器、电脑、录像等）影响的声音力量得到了更广泛的使用。

噪音音乐家越来越多地超越了一个模型，照它说，物品只是简单的使用价值，它们延伸了身体，或者，使其得以分离——这个模型，把它的乌托邦构想预设在主客体有机关系的重建之上，并且期望通过直接的交流去促进这些关系。他们提出了一些方法，其中，技术能够提供破坏稳定的策略，砸碎某些艺术家的一部分见解，很明显，他们把技术和资本主义进步、社会控制视为一体了。

那么，噪音，会因为这个新的方向而被更大的（资本的重复经济的）逻辑收编吗？翠西亚·罗斯（Tricia Rose）<sup>83</sup>在她关于说唱的著作《黑色噪音》中，雄辩地讨论了说唱对重复的替代性使用、说唱和重复的关系。她强调的是，在商品化了的文化中，声音组织的多重历史和对声音组织的处理方式。罗斯说，在黑人文化中，重复意味着流通和平衡，而不像在强势文化中，同积累和增长绑在一起。<sup>84</sup>她对说唱的概念化，似乎也可以用在发展壮大的噪音音乐上。

新千年之际（1999-2000 年），一群颇有影响的数字噪音表演者——梅戈厂牌（Mego）、<sup>85</sup>传感器乐队（Sensorband）、<sup>86</sup>赫瓦特斯基（Hrvatski）、<sup>87</sup>格雷格·戴维斯（Greg Davis）、<sup>88</sup>竹村延和（Nobukazu Takemura）<sup>89</sup>等等，更直接地瞄准了后工业消费社会。如果永恒地创造（消费）欲望是二战后资本的主导特征，那干嘛不用经过处理的声音的绝对过剩去对抗呢？噪音表演者的数字浪潮摆脱了对技术的效忠，偏爱有机的构成（身体、火、垃圾箱），发现“过时的”技术（模拟设备），以极大的创造力利用着西方软硬件电子技术。有一种新的能动性意识，在技术密集型音乐中运转：使用声音技术去为策略性的美学与政治目标创造新的意义。“连线”的噪音也契合了当前的国际动势（moment）：音乐经由全球的高速交流渠道而发生。声音交流的加速，为即时介入铺开了新的大路，也就是说，有点矛盾的是，对全球资本的反抗，是通过全球文化回路去输送的。<sup>90</sup>

对赛博技术、军事研究、（和生产地点分离的）电脑驱动的控制运算的开发，刺激着基于信息的行业，数字噪音表演怎么同它纠缠在一起？这个问题成立是因为，作为一种文化形式的

---

中影响深远。早年加入撒旦教，担任神父。公开表达的意识形态是社会达尔文主义、集权主义和精英主义。

<sup>81</sup> 译注：梅尔茨堡的意识形态是毫无争议的、温和的动物保护主义与素食主义，不知道作者为什么举这个例子。

<sup>82</sup> 译注：组建于 1980 年的前南斯拉夫、现斯洛文尼亚摇滚乐队。有强烈的工业音乐、电子乐的根源，艺术团体“新斯洛文尼亚艺术”（NSK）的成员。用齐泽克的话说，他们以过度诠释的方式挑战政治权威。也常被误解为持左翼或者右翼极权意识形态。2015 年，他们曾在北朝鲜进行正式的访问和演出。

<sup>83</sup> 译注：（1962-），美国社会学家。美国第一位以说唱乐作为论文题目的博士，《黑色噪音》就从这部博士论文发展而来。

<sup>84</sup> 翠西卡·罗斯，《黑色噪音：说唱乐与当代美国的黑人文化》（Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America），新罕布什尔，汉诺威：维思大学出版社，1994，第 71-72 页。

<sup>85</sup> 译注：创建于 1994 年的奥地利电子音乐厂牌，被当作 1990 年代兴起的实验性的硬件电子/数字声音的大本营之一。

<sup>86</sup> 译注：由荷兰的埃德温·范·德·海德（Edwin Van Der Heide）、波兰（住在日本）的兹比格涅夫·卡科夫斯基（Zbigniew Karkowski）和日本（住在英国）的田中能（Atau Tanaka）组建的数字艺术表演团体，三人都是利用传感器和 Max/MSP、通过身体动作控制声音的早期探索者。

<sup>87</sup> 译注：美国乐手凯斯·富勒敦·怀特曼（Keith Fullerton Whitman）的实验电子乐项目。

<sup>88</sup> 译注：（1975-），美国实验电子乐手、作曲家。常同怀特曼合作。

<sup>89</sup> 译注：（1968-），通常使用电脑创作甜美梦幻的音乐。如果从传统记谱音乐的角度来看，那所有电子音乐也都是噪音。

<sup>90</sup> 参见保罗·D.格林、托马斯·波尔切洛（编），《声音连线：声音文化的工程与技术》（Wired for Sound: Engineering and Technologies in Sonic Cultures），第一章，康涅狄格，米德尔顿：维思大学出版社，2005。

音乐，是鳞片状镶嵌在经济生产中的。在晚期资本主义生产方式中，这样的鳞片结构是如何影响到了数字表演，以及噪音在听众中创造出的感觉结构？对于噪音的数字化，噪音表演者多少有点不安，这反映在模拟作品的复兴上。现场和录音都会用到老式合成器。蝗虫有一个队员主要负责一台“老派的”穆格；白鼠的“匿名鼠”（Anonymouse）使用旋钮和音频线；立体声实验室（Stereolab）<sup>91</sup>依靠组合在一起的电子设备；长谷川洋（Hiroshi Hasegawa）的“天体”（Astro）<sup>92</sup>生发着氛围模拟主义；DJ杰夫·迈尔斯（DJ Jeff Mills）<sup>93</sup>“转动”着极简主义的科技舞曲；振动大教堂管弦乐队（Vibracathedral Orchestra）<sup>94</sup>直接把他们的现场演出（吉他、小提琴、大提琴、班卓琴、竖笛和卡西欧玩具风琴）录在双轨磁带上；玛松纳用他的“太空机器”（Space Machine）项目，燃起“温暖”的迷幻之声。其他人如刀根康尚（Yasunao Tone）用透明胶带迷惑CD机，制造大量的小故障，<sup>95</sup>颠覆了为数字设备预设的“意图”。<sup>96</sup>

《模拟年代》（Analog Days）的作者特雷弗·平齐（Trevor Pinch）和弗兰克·特罗克（Frank Trocco）<sup>97</sup>问道：“‘返回’模拟是怀旧的某种形式吗？”<sup>98</sup>他们的回答是“未必”。他们援引了布莱恩·伊诺（Brian Eno），<sup>99</sup>他似乎（至少是大体上）为模拟创作的不可预料性定了调：“旋钮之间”<sup>100</sup>的声音挑战了数字技术的无瑕性能和“规训”。那么，求助于模拟方式，是对跨国企业强加于城市-后工业空间的暴政（沉默、匿名、程序化、去个性化的工作场所）的中肯回应吗？我为数字噪音辩护。我认为，它们的处理方式新的欲望经验和新的音乐形式实验提供了可能。经由罗伯特·芬克，我领会了拉康的点拨：数字噪音不是“欲望的否定，而是（欲望）强有力的、总体化的转移”。<sup>101</sup>但是，说到拉康，必须强调，这是一种对不满足的欲望的欲望。<sup>102</sup>数字噪音，就像拉康式欲望，不求满足——它寻求自身的延续和推进，结果就是前面提到的目的论-非目的论二元的（生产性的）复杂化。只有在一个经过重塑的听众（主体）那里，欲望才不再阻碍主体寻求满足。为了实现这一点，噪音不仅要让听众承认，他或者她的欲望“出了问题”，还要揭露出，即便是在拒绝的时候，他或者她也合乎法（权威人物、罪疚、野心）而欲望着，甚至，“我们的”欲望也不是我们自己的，而是属于大他者的。

---

<sup>91</sup> 译注：法语独立流行（或者，前卫流行）乐队，风格梦幻，和1990年代的后摇滚场景有所交集。

<sup>92</sup> 译注：1980年代以来，以身体表演著称的日本噪音乐队CCCC的成员。天体是CCCC解散后，他在1993年开始的迷幻噪音项目。

<sup>93</sup> 译注：从声音和结构的角度来看，DJ杰夫·迈尔斯的音乐同噪音没有关系，甚至比一般音乐更规则、可预期，但相对于上一代的科技舞曲来说是革新的、前卫的，正如科技舞曲相对于迪斯科来说是革新的、前卫的……依此类推。本文作者对噪音的界定，似乎依赖于某个领域的最新小道消息，或者，是要把“噪音”去术语化，转换为“泛实验、泛前卫”的文学修辞。本书中《类型已经失效》也提到了对类型的突破，从某个角度来看，可以理解为对本文的矫正。

<sup>94</sup> 译注：主要创作有严格调性的器乐长音（喻鸣）音乐。他和噪音的关系，要追溯到1950年代泽纳基斯、利盖蒂（György Sándor Ligeti）等作曲家的音簇、音丛、音块概念。

<sup>95</sup> 译注：1990年代末期实验电子音乐的一个重要概念，以模拟或者数字的方式制造短小的故障声，加以利用，甚至形成了流派。这里特指刀根康尚把打孔的胶带贴在CD盘面上，CD机读取时，发出短促的、重复的噪音。刀根康尚（1935-），日本激浪派创始人之一，也参与过具体派等艺术运动，在电子音乐、电脑艺术和媒体艺术方面都非常活跃。

<sup>96</sup> 关于这个问题，参见尼古拉斯·柯林斯，《手工电子乐：硬件黑客的艺术》（Handmade Electronic Music: The Art of Hardware Hacking），纽约：劳特利奇，2006，第229页。

<sup>97</sup> 译注：平齐（1952-2021），英国社会学家、业余乐手。主要研究声音文化，提出“技术的社会建构”。

<sup>98</sup> 特雷弗·平齐、弗兰克·特罗克，《数字年代：穆格合成器的发明与影响》（Digital Days: The Invention and Impact of the Moog Synthesizer），马萨诸塞，坎布里奇：哈佛大学出版社，2002，第318页。译注：作者误把analog写成了digital。

<sup>99</sup> 译注：（1948-），英国音乐家。曾经是罗克西音乐（Roxy Music）的成员。1980年代以来，以氛围音乐发明者的身份而闻名。

<sup>100</sup> 同上一条作者注，第319页；另见蒂莫西·D. 泰勒，《奇怪的声音：音乐、技术、文化》（Strange Sounds: Music, Technology and Culture），纽约：劳特利奇，2001，第110-111页。

<sup>101</sup> 芬克，《重复我们自己》，第9页。

<sup>102</sup> 芬克，《拉康式主体》，第51页。

数字噪音表演能实现这一点吗？有些软件（Max、Super Collider 等）使准编程环境有了可能，其中，音乐家可以创建一仓库的预定义连接，并且使用模式、序列和对每个人的电脑来说都独一无二的自由形式的补丁（patch）<sup>103</sup>控件，控制它们。而且，如果一个人像森郁惠（Ikue Mori）<sup>104</sup>那样，“入侵”程序本身，就可以完全进入声音背后的电子设备，从而克服她的介入的程序化（被掏空），通过不发出听众期待她发出的声音，频繁地砸碎他们的期待。<sup>105</sup>这噪音让我们想要知道，想要搞清楚，我们的潜意识在说什么，想要探索，表演者能从我们的梦和幻想中捕捉到什么。只有到那时，才能开始噪音表演者和观众之间的真正任务，“修通”——好让我们，听众，不带罪疚地、不带恐惧地说出“不可说”。说出“不可说”的社会与政治效果，就好像噪音表演，是不可预料的。

著作权说明：著左权<sup>106</sup>

---

<sup>103</sup> 译注：可以自由组合使用的独立的程序块，由使用者自己编写，也可以从别人那里复制过来使用。有些地方译为“补丁”，还不太普及。

<sup>104</sup> 译注：（1953-），住在美国的日本乐手。曾经是 DNA 乐队的鼓手，纽约下城场景的主要人物之一。近年来，主要使用笔记本电脑，却并不以使用补丁或者实时编程著称。对数字音乐来说，“不发出听众期待她发出的声音”，不仅是指独特的声音，底层的程序逻辑和相关的思想，才是所有数字媒体的实质。在这个意义上，“入侵”程序才和自制模拟电子乐器有着本质的区别（尽管在实践中，两件事往往是联系在一起的）。这方面，可以参看 Autechre 乐队的访谈，前边提到的刀根康尚，也是一个很好的例子，他们都更强调电脑程序自身的逻辑。

<sup>105</sup> 汤姆·霍姆斯，《电子与实验音乐》（Electronic and Experimental Music）（第二版），纽约：劳特利奇，2002，第 236 页。

<sup>106</sup> 译注：copyleft，一种鼓励信息与知识作品自由传播的授权声明，意思是，任何人都可以修改、衍生、重新发布，但必须保障其他（下一轮）使用者的同等权利。详见本书最后一篇文章。

## 音乐中的自由即兴与资本主义：对权威、科学主义崇拜和名流崇拜的反抗\*

埃德温·普雷沃斯特

\* 我用“科学主义”（scientism）一词去描述一个使用科学的语言和精确（在某种程度上，还有科学的权威）却未必科学的话语领域。

有人强烈反对把标题中所包含的两个话题放在一起。音乐和资本主义是两个东西。但它们二者肯定有所交叉。关于资本主义的讨论，不可避免，是政治性的。这是一种对人类社会运行方式的批判。我们所有人，在某种意义上，都被包含在金钱关系中。音乐中的自由即兴，也是人类活动的一个地点，在那里，也存在着交易的可能性。<sup>107</sup>

聆听音乐，主要是通过资本主义市场去中介的。听众，在某种意义上，要参加音乐会或者买唱片，才有机会听音乐。两大例外，好像就是宗教音乐和仅存的还没变味儿的民间音乐。不过，这些音乐的听众也要有所付出，不是钱罢了。<sup>108</sup>

做音乐、听音乐的动机，尽可和它是不是商品无关。不过，它几乎不可能逃脱那张钱网。在资本主义社会，所有东西（甚至于我们的闲暇）都被主导性的社会与经济准则，即折算金额，所衡量着。<sup>109</sup>在大部分情况下，我们得买乐器，就算是自己做，也得买材料、买工具。我们可能还得付学费。即便是办一场免费音乐会，多半也得租场地，或者，做些安排，好让场地老板能赚点，就是卖啤酒、卖餐点。当然，资本主义体系已经是常态的社会经济环境了。音乐做出来就是要让人买的，大多数人不会认为这个想法不正常，或者不对。音乐在市场上不成功，往往就成了衡量它价值的标准。换句话说，不少消费者相信，要花钱的音乐肯定好。反过来说，白给的音乐本来就差。意识形态使然。<sup>110</sup>

在上述情况下，像自由即兴这种音乐形式，是一定要战斗的。即兴的实践者无法免除（资本主义下）基本的生存需要，这让他们能活下去。要做出音乐，先得满足一定的物质条件。考虑到社会与经济背景对自由即兴或者实验类的音乐这么不友好，这音乐居然还能存在，挺令人意外的。但是，在某种意义上，我们可以假设：它能存在，恰恰是因为资本主义文化在社会与经济方面的管束。也就是说，（我认为）它是反资本主义音乐的一种形式，反的东西包括它对市场关系的强调、它所带来的所有社会形式，以及附在上面的种种态度。在这方面，自由即兴沿着一条类似于爵士乐史的艺术文化轨迹而发展着。尽管爵士乐在早期和歌舞杂耍“血缘”很近，也仍然和娱乐业有所关联，但它有着激进的袋形阵地式<sup>111</sup>的反抗，反抗白人主导的美国主流文化，也坚持着一整套替代性的文化价值与习惯。这文化上的自我主张，几乎不是自觉地反资本主义的，这主要是一个共同体在资本主义的一部分丑恶走狗（种族主义者）的压力之下的直觉反应。爵士乐，也就成了一个被围困的共同体（也是一些白人异类的家）不断在文化上自我定义的一部分。<sup>112</sup>

的确，在一些例子里，音乐是对抗资本主义管束的一部分，不过，要说爵士乐生来就是政治性的，于是乎格外反资本主义或者反什么，也是言过其实。有些爵士音乐家的政治性比其他

---

<sup>107</sup> 我在这里暗示，对话过程，和更常见的概念（为了获得商品、服务而进行的货币转手）一样，也是一种“交易”，一种包含付出和回报的互惠行为。

<sup>108</sup> “世界音乐”（world music）是一个新类型的发展，在这个新类型中，民间形式和基本上西方的流行乐形式相结合。不过，爵士，甚至西方古典风格音乐，也对此融合张开了双臂。

<sup>109</sup> 可以证明的是，“闲暇”概念的依据是它的反面，即“雇佣劳动”。

<sup>110</sup> 不花钱从网上下载，似乎和这里暗示的东西是对立的。不管怎么说，免费可得和不花钱就能得到，是不一样的。不花钱会让下载的人觉得自己有所得但没付出，即，得到了他们在其他情况下必须支付的东西。在资本主义意识形态中，这个特征（即“盗窃”）让大家觉得，值钱的东西没给钱就让人拿走了。

<sup>111</sup> 译注：顾名思义，状如口袋、利于防御或者围攻的阵地。居伊·德波绘制的地图看起来很像是袋形阵地，从某个角度来看，一些实验音乐的乐谱，也是如此。

<sup>112</sup> 虽说有些黑人社群正确地警觉到了白人的自由的痛苦，但黑人对种族主义的反抗，基本上没有沦为它所藐视的痛苦根源的反例。

人更鲜明，比如说，马克斯·罗奇（Max Roach）。<sup>113</sup>借同样的思路，我想，我们可以说，音乐中的自由即兴是一种替代性的文化形式。但它所反映的，也许是一些人（特别是白人）在欧洲所谓发达工业资本主义社会里日益增长的不满，其中，除了宗教及其他迷信体系所包含的，并没有什么积极的文化反应模型，也没有足以反抗主流的个人主义文化的模型。虽说很多自由即兴音乐家在政治上是中立的，但他们的工作方式、他们和形式的一般关系，都在一些方面暗示着替代性，替代资本主义的温床，即市场关系。<sup>114</sup>

在这里，我们得说说，是什么让自由即兴音乐不同于其他做音乐的方法。这样，我们应该可以归类它的结构性瞬间，在我看来，这些瞬间，使自由即兴音乐潜在地、先天地承载了文化的更新。在《没有声音是无辜的》（No Sound is Innocent）中，我第一次充实了一对分析命题：启发<sup>115</sup>（heurism）和对话，<sup>116</sup>在我看来，它们大概就是集体即兴的核心。<sup>117</sup>简单地说，我认为：

- a) 所谓正规音乐里的正常作品，像是贝多芬（Beethoven）的弦乐四重奏，甚至是一首流行歌曲，大部分因准备演出而遇到的技术问题，在预期的呈现之前，都解决和改进了。
- b) 音乐家之间的关系受到纸稿（通常是指乐谱）的中介。

关于即兴，与之对照的分析命题是：

- a) 即兴乐手在表演的瞬间里，寻找声音及其语境。
- b) 乐手之间的关系是直接对话的：即他们的音乐并未经过任何外在机制的中介，比如乐谱。

118

在这里，我们谈论的是音乐创作中的探索过程。科内柳斯·卡丢写到过他在 AMM<sup>119</sup>的即兴经验：

我们寻找声音，也寻找和它们关联的反应，而不是想一想，准备好，再做起来。这寻找是在声音媒介中传导的，乐手自己就是实验的核心。<sup>120</sup>

这里需要强调一点：在制造声音的活动中，甚至在演出过程中，乐手会不断探索他用到的材料，挖掘它们的潜力。搞演出，如同一次实验行动。其结果在社会上、音乐上的共鸣，首先要就地评估。

这行动，会通向我所说的自我发明。在这行动中，好奇的乐手发现、发展出代表他们个性

---

<sup>113</sup> 译注：（1924-2007），美国爵士乐鼓手、作曲家。比波普（Bebop）爵士的塑造者之一，一生录制了无数作品。1961年的《我们坚持！》（We Insist!）的副标题是“马克斯·罗奇的自由套曲”，封面照片参考了当时民权运动的非暴力直接行动“坐进去”。

<sup>114</sup> 遗憾的是，对作者来说，这个领域的黑人典型少之又少。当然也有一些值得注意的例外：比如塞西尔·泰勒（Cecil Taylor）、安东尼·布莱克斯顿（Anthony Braxton）和乔治·刘易斯（George Lewis），他们跨越了文化鸿沟，从而在种族话语之外，非常有效地提出了更加开阔的社群观念。

<sup>115</sup> 译注：利用对系统的有限了解，探索系统全貌。这是建立在经验基础上的探索，包括试错和排除，它不一定得出最佳答案。

<sup>116</sup> 译注：欧洲即兴音乐最重要的原则之一。这也和欧洲的民主传统有关。近年来，很多当代即兴乐手的实践并不强调对话，特别是没有爵士乐背景的亚洲乐手。

<sup>117</sup> 埃德温·普雷沃斯特，《没有声音是无辜的》，伦敦：介体，1995。

<sup>118</sup> 一张“乐谱”就是一份文件（还有其他属性），其中，音乐的所有权可被奉为神圣，受到法律保护。结果，它成了凭借版权而有权从音乐表演中抽离价值的手段。

<sup>119</sup> 译注：活动于1965-2022年之间的英国自由即兴乐队，是什么的缩写不详。在乐音组织、乐手关系和乐器使用上一反传统，包括使用接触式话筒摩擦、打击容器。

<sup>120</sup> 科内柳斯·卡丢，《走向即兴伦理》（Towards an Ethic of Improvisation），《论述手册》（Treatise Handbook），彼得斯出版，1971，重印于《科内柳斯·卡丢读本》（Cornelius Cardew: A Reader），伦敦：介体，2006。

和普遍志向（general aspirations）<sup>121</sup>的独特声音。同时，还有这行动所隐含的集体主义，也就是对话，“……我们寻找声音”。人们在共同的音乐创作中近距离协作，而这过程，就是一种创造性的、生生不息的社会发明。<sup>122</sup>

要在这个情境中提出的问题包括：声音是靠它自己起作用吗？（就是说，我有没有完全做到位，发现它的一部分潜力？）它是在表演的语境中起作用吗？它是在呼唤和拥抱所有社会背景的语境中起作用吗？这些问题，为好演出提供了一系列新的标准。也许，还会让我们看到，新的“美学”意识如何成形。新视野，不会透过先前经验的棱镜，而要通过自我与社会发明的实践去萃取和塑造。

当然，人们不大可能（虽说也不是不可能）会基于一些已经成形的对于相关音乐的价值之政治判断，而决定听一听，或者，玩一玩自由地即兴出的（freely improvised）音乐。同时，我一直觉得遗憾的是：不少我认识的人，自以为政治开明，却仍不能认同，明显地存在于自由即兴演奏过程的激进主义。对不少左翼激进人士<sup>123</sup>来说，这种音乐仍是不可理解的，看起来主要原因在于，自由即兴乐手创作没有常规调性和熟悉节奏的音乐，还有意不理睬民粹主义的市场导向型诉求。而对不少听众来说，来点儿假冒伪劣的民俗摇滚乐，甚至是“世界音乐”，<sup>124</sup>似乎正合胃口——只要有一句适可而止地激进的歌词，或者，某种历史而政治的暗示。对他们来说，这味道一直还行，尽管他们早就意识到，大部分流行音乐为了继续生存，不得不和资本主义妥协。不少左翼空想家似乎并未意识到，社会关系的改变，必须反映在各种各样的人类活动（包括音乐）之中。而不少出道时受惠于自由即兴的音乐实践者现在发现，在生机勃勃的、名为“艺术”的休闲市场板块里，这创作方法的某些方面，可以根据剥削的需要去做些修正。有些人以为，自由地即兴出的音乐，在某种意义上，可以变成他们愿意在其中生活的社会（而非猖獗的、自由放任的资本主义）的一个载体或者一个模型。这一切，要让他们大失所望了。

不过，在幻灭地离开之前，来看看资本主义对自由即兴的挪用是如何发生着吧（虽不严重）。很多年来我都在想，有一部分格外不和谐的声音，以及总体上同期待的错位，本可以反抗市场化。尽管对我以及很多人来说，声音世界的他者性，正是它吸引人的地方，但我也见惯了听众对实验的、自由地即兴出的音乐的反应，他们一点也没把这些东西当音乐！好像是这么回事：在特定的语境中，对一部分观众来说，不和谐与错位，成了可以容忍的体验。也许，这就是卡丢提到过的：1960-1970年代，他见识了威尼斯双年展上珠光宝气的布尔乔亚客户和那些出席摩斯·肯宁汉舞团（Merce Cunningham Dance Company）演出的人。<sup>125</sup>他们专注地听着约翰·凯奇等人的音乐，报以礼貌的掌声。卡丢说：“布尔乔亚学会吃药了。”<sup>126</sup>如今，前卫要做点什么，才能震撼人心呢？好吧，啥也做不了。正如克里斯·卡特勒（Chris Cutler）<sup>127</sup>当头棒喝的表态：前卫已死。<sup>128</sup>大批观众学会了在几乎任何场合礼貌地鼓掌，只

<sup>121</sup> 译注：“普遍志向”以及下文的“人的（是）目的”，都是康德提出的概念。参见《道德形而上学的奠基》（Groundwork for the Metaphysics of Morals, 1785）。

<sup>122</sup> 译注：这里的“自我发明”和“社会发明”，呼应了约瑟夫·博伊斯（Joseph Beuys）所说的“自决”（self-determination）和“社会雕塑”（social sculpture）。除了装置艺术、行为艺术，博伊斯还有很多重要的声音作品。

<sup>123</sup> 译注：AMM在早期有过激烈的政治讨论，卡丢、凯斯·洛信仰社会主义和毛主义，普雷沃斯特同他们意见相左。即兴音乐同政治的关联，在某种程度上，贯穿了时至今日之思考和实践。

<sup>124</sup> 译注：在批判性语境中，“世界音乐”是以西方流行乐工业的标准开采、吸纳欠发达地区的民间音乐，1990年代崛起的“世界音乐”公司是一个代表。

<sup>125</sup> 1970年代，肯宁汉舞团开始时髦起来，尤其是在法国。卡丢偶尔被聘去做合作音乐家。译注：摩斯·肯宁汉（1919-2009），美国现代舞蹈家。肯宁汉舞团（1953-2012）的组建者，约翰·凯奇的伴侣与合作者。在舞台空间、舞蹈动作和演出结构上，表现出革新性，包括利用机遇程序和非确定性去组织创作。把场地特定的创作称为“事件”（Events）。合作以及影响，并不限于舞蹈领域。

<sup>126</sup> 约翰·蒂尔伯里（John Tilbury）和科内柳斯·卡丢的对话。

<sup>127</sup> 译注：（1947-），英国鼓手，社会主义者，ReR厂牌老板，亨利牛（Henry Cow）、艺术空头（Art Bears）等音乐团体成员。

<sup>128</sup> 克里斯·卡特勒，《对音乐与前卫的思考》（Thoughts on Music and the Avant Garde），汉斯-沃纳·海斯

要让他们相信，他们的默从对了不起的时尚事业有用，音乐会后总还有些吃喝。

我一直认为，前卫，是可以探索新文化地平线的所在，是毫无保留（implicit）地拒绝现状的地点。这行动，是由异化策略所构成的：比如无调性、机遇程序（chance procedures）、<sup>129</sup>用新技术发声、用老仪器（instruments）发新声。这些行动，意在扰动感知的、文化的、（有时是）社会的死水。<sup>130</sup>不过，这些操作，有不少是倒退的，意在否定那已被意识到的否定的情境。正如我特别想揭露的，这些表面上的破坏性操作中，有一部分，还有另一个角色。

1970年代初，不只是我认识的一些穿“毛装”的毛主义者（有一部分曾是前卫音乐家）察觉到：多数前卫派的滑稽怪招，只是无聊的布尔乔亚个人主义过剩。不过，他们把个体积极的、创造性的特征和个人主义混淆起来，连婴儿带洗澡水全给倒了。他们因极度的渴望和希望的渺茫而迫不及待地引领“无产阶级专政”时代，想方设法地诋毁，剥夺他人对话和创造性理解的通道。对他们来说，“从今往后”，只有党的领导才能决定哪些文化形式重要。我们也不用在这里泪眼汪汪，因为他们原教旨主义式的毛理论自信，很快就破灭了。可是，创造性主动权、文化关系，乃至友谊，已经受到了很大的损害。

当然，“前卫”这个观念，在被分门别类的那一刻，就已经死了。而且，既然如今被理解为艺术的东西，基本上都相对化了，“什么都可以成为艺术”，或者，“任何声音都是音乐”，那，由此可以说，艺术无关紧要了，顶多算某种从容的娱乐活动——如果我们稍微注意一下以艺术的名义而发生的事情，就会发现。我认识的那些毛主义者，不费吹灰之力就让自己相信，现代艺术，不过是某种布尔乔亚着魔，原因可想而知，他们搞前卫的时候，自己也着魔来着。但是，在创作着的生活中，一直有另一条线索，它同培养和增强个人与社会存在的意识息息相关。比如，1960年代美国黑人爵士乐的前卫，就自觉地社会着，常为它的卓越技术和共同体精神而自豪。要是一副“我说是艺术它就是艺术”的嬉皮笑脸，想着“怎么都行”，那可不行。黑人的自豪感，还带着要和压迫文化的任何一个代表一样好（最好是更好）的决心。不得不说，在当代美国的黑人社群中，爵士乐不再维持这样一种社会的、政治的，哪怕是艺术的形象了。<sup>131</sup>但是，我认为，类似的动机，可以继续自由即兴的实践中，存活下去。

1950年代，世界脱离了二战的苦海，进入意识形态化的冷战气候，而纽约乐派（New York school）作曲家的实验（我们把它同约翰·凯奇联系在一起）和达姆施达特<sup>132</sup>整体序列主义者（total serialists）的沉思，带给西方文化某种“新世界”的感觉。<sup>133</sup>和这些运动同时发生的，还有新兴的、很大程度受爵士乐启发的音乐项目，它们引起了一种新的音乐美学的发展，我们现在可以把它们宽泛地叫做自由即兴。它们都以某种方式相互影响着。相比于达姆施达

---

特、沃尔夫冈·马丁·斯特罗、彼得·威克（编），《音乐-前卫：从前卫、后卫到辩证法》（Musik-Avantgarde. Zur Dialktik von Vorhut und Nachhut），奥尔登堡：BIS出版社，2006，第52-73页。

<sup>129</sup> 译注：“机遇”是凯奇在《易经》的启发下提出的概念，很大程度上，和中国人所说的“机”有关。它和一般所说的“偶然”、“随机”并非相通的概念，也同即兴背道而驰。机遇程序，要遵循严格的程序（如以纸张瑕疵决定音高，由硬币和卦象决定变调、谱号、演奏技法），对于得到的结果，也要严格执行（演奏）。

<sup>130</sup> 我在这里指的是不少极端的“表演”小品。比如，拉·蒙提·扬（LaMonte Young）的《给钢琴喂草》（Feeding the Piano Hay），第一次效果不错（为了震惊还是迷惑观众？），不过，我觉得不太值得重复，只能当作小小的无害的玩笑。

<sup>131</sup> “自由爵士”开启了把爵士乐从比波普的技术官僚化倾向（它变得越来越形式化，结果，被用于正规音乐训练中明显地“去技巧化”（或者，“重新技巧化”？）的工作。它也把直觉还给了创造性的实际行为，并重申集体主义。

<sup>132</sup> 译注：二战后，每年夏天在德国达姆施达特举办的音乐研讨、工作坊和音乐会，对学院派新音乐起到了很大的推动作用。斯托克豪森、诺诺、布列兹等等作曲家，也被称作达姆施达特乐派。1958年，凯奇也参加了达姆施达特研讨会，他的思想开始在欧洲传播。在某种程度上，他（实验）和达姆施达特乐派（学院派前卫）的分歧或者决裂，也就是后面提到的“竞争关系”，也开始了。

<sup>133</sup> 延续了韦伯恩（Webern）、勋伯格（Schoenberg）的作品，他们发展出一套音乐体系，其中，半音阶被严格遵循着，即，不穷尽其他音符，不重复用音。达姆施达特乐派，则把序列的观念延伸到音乐的其他参数，如时长、音色。

特群体或者凯奇的资源，自由即兴只吸引到很少的追随者和支持（不论是官方还是非官方的）。但自由即兴还是够有争议，以至于凯奇、布列兹（Boulez）、<sup>134</sup>斯托克豪森，以及不少新音乐的头面人物，都来品头论足。<sup>135</sup>还有一些意义重大的重合，比如，1960年代末，约翰·凯奇年轻的伙伴、作曲家克里斯蒂安·沃尔夫（Christian Wolff）<sup>136</sup>同 AMM 一起即兴，布列兹和贝里奥（Berio）<sup>137</sup>写文章讨论自由即兴，安东尼·布莱克斯顿（Anthony Braxton）<sup>138</sup>崇拜卡尔海因兹·斯托克豪森……甚至，人们可能还会说，布列兹和斯托克豪森玩过或者涉猎过即兴。不过，他们采用的操作及其结果，与仍维系着我们现在所了解的“即兴的”音乐生命的普遍志向和艺术目标几乎没有共同之处。<sup>139</sup>

虽说有人认为，凯奇和达姆施达特乐派在某些方面存在竞争，但在我看来，他们有若干关键的共性，把他们同做自由即兴的对手从根本上区分开来。比如，约翰·凯奇《变奏 1》（Variations I, 1958）所要求的准数学计算（其中，透明“乐谱”的重叠，用来创造点和线之间的随机关系，由此建构声音/音乐），反映出（也许，以一种戏谑的方式）比“整体序列主义”更加严谨的态度。凯奇是否打算讽刺一下，我无法了解。不过，凯奇是出了名地反对即兴。这和他（在作曲中使用机遇）的一般哲学是一致的，它极力强调，让声音成为声音本身，也就莫名其妙地，让声音拥有了人类意图之外或者之上的生命。他（创造客观或者中性的声音以及声音结构）的这些方法的灵感来源，是《易经》，第一部儒家经典。在西方文化界，还有一个用到了《易经》的人，或许名气更大，那就是分析心理学家 C. G. 荣格。《易经》吸引荣格的地方，在我看来，和约翰·凯奇对其操作的断言恰好是南辕北辙。蓍草杆（或者，占卦法的简易形式中的三枚硬币）仪式地、随机地落下，以某种方式，让发问者进入他们的潜意识，荣格对此印象深刻。而凯奇，按照我的理解，只对超越意识感兴趣。荣格，我敢说，很可能会质疑跳脱人格面具的可能性，他还会说，事实上，使用蓍草杆，让个体更接近他们的存在的整体性——通过整合或者挖掘他们的潜意识动机与洞见。不过，无趣的是，凯奇和荣格被《易经》迷住的原因在于，操控无意识地（mechanically）发生，“没给意志介入留空间”。<sup>140</sup>

凯奇很可能是在寻找一个随机化系统。若是这样，考虑到这个方案的明显的现代性，为什么他选了一个有这么多历史的、异国文化的、神秘的暗示（overtones）的方法呢？这有一些重要的问题。比如，有可能达到一个完全中性的心理状态吗？还有，这状态值得向往吗？科内柳斯·卡丢最初是凯奇在欧洲的重要鼓吹者，他后来注意（note）到，约翰·凯奇和大卫·托德（David Tudor）<sup>141</sup>在演奏《变奏 1》时：

他们的演奏充满了啦啦、咣当、广播音乐与演讲，等等。没错过任何添加感情化材料的机会。而在音乐方面，它们也是对的。不过要是缺了感情化的声音，长时间的沉静（silences），这

<sup>134</sup> 译注：（1925-2016），法国作曲家、指挥家。学院派前卫音乐的权威人物。

<sup>135</sup> 皮埃尔·布列兹，《建构与即兴》（Constructing and Improvisation），《方向：文集》（Orientations - collected writings），让-雅克·纳蒂埃（编），马丁·库帕（译），伦敦：费伯与费伯，1986；卢西亚诺·贝里奥，《同罗西安纳·达尔蒙特与巴林特·安德拉斯·瓦尔加的两次面谈》（Two Interviews with Rossiana Dalmonte and Balint Andras Varga），纽约/伦敦：马里昂·博雅斯，1985，第 155-173 页。

<sup>136</sup> 译注：（1934-），德裔美国实验音乐家。师从凯奇，下文提到的《易经》，就是他送给凯奇的。他同卡丢一起发展音乐的实验性和政治性。曾说演奏者、作曲家、听众会相互转化，这一点，也可以用来描述即兴。

<sup>137</sup> 译注：（1925-2003），意大利实验作曲家、指挥家。建立、主持或者参与多个电子乐研究/教学机构。前期所受影响为斯特拉文斯基、序列主义和电子乐，后期利用非确定性和朗读。

<sup>138</sup> 译注：（1945-），美国黑人萨克斯手、即兴乐手、实验音乐作曲家。任教于维思大学音乐系，前卫爵士领域的重要人物。

<sup>139</sup> 译注：1970 年代，在凯奇对即兴的尝试如《树的孩子》（Child of Tree）、《树枝》（Branches）以及《小海湾》（Inlets）中，要么“乐器”的声音结构和对“乐器”的了解有限，要么演奏者控制不了形成声音的时间，其实还是机遇。

<sup>140</sup> C. G. 荣格，《回忆、梦、思考》（Memories, Dreams, Reflections），阿尼拉·杰菲（录音整理），伦敦：柯林斯-劳特利奇-基根·保罗，1963，第 342 页。

<sup>141</sup> 译注：（1926-1996），钢琴家、实验作曲家、电子音乐家。演奏了大量的凯奇作品，包括著名的《4 分 33 秒》的首演。

个作品在后来的舞台呈现中的一大特征,会让它们的戏剧效果丧失殆尽——作品也就瓦解为最最干燥的灰烬……<sup>142</sup>

约翰·凯奇,以及他的“安静”作品和机遇构造法,最多只是提出了一系列关于音乐本质的挑战性问题。<sup>143</sup>他给我们所有人提供了一种新鲜的洞见,听到之前被认为是外在于音乐领域的声音的可能的意义和美。他鼓励某种思想自由。不过,1960年代末,大卫·托德在《音乐与音乐家》的一次访谈中说:

为了引出下一秒(moment)的意识,我得学会如何撤销上一秒的,实现无所不能的自由。<sup>144</sup>

这可以说是来自约翰·凯奇左膀右臂的一个注解。从很多人(包括我自己)的描述,可以清楚地看到,用规定好的机遇原理去准备演奏凯奇的作品,任何所谓的“自由”都和人的目的(human objective)完全脱离,只剩下对执行无意义指令的反常满足。也许,在上面的引文中,托德是在解释他自己规避表演“预设”的某种策略。不过,这个观念有点自欺欺人——设法“撤销上一秒的意识”。这操作,几乎是不可能的,恐怕也不会有什么特别的结果。

凯奇的音乐,担起了“实验”的称号,它和二战后集结在达姆施达特的那帮人所沿用的“前卫”一词形成对比。达姆施达特集团似乎有更多的“智性”强度。这种从序列主义发展而来的、延续了勋伯格(Schoenberg)<sup>145</sup>和韦伯恩(Webern)<sup>146</sup>等人作品的新音乐,带着强烈的苛刻的感觉。皮埃尔·布列兹,或许还有卡尔海因兹·斯托克豪森,被认为是“整体序列主义”运动的代表人物。布列兹似乎是在探索和发展他所说的“积极分析法”(active analytical method),对他来说,这是“不可或缺的”:

……必须从尽可能仔细地、精确地观察我们所面对的音乐事实开始;接下来,就成了一个找到方案(以最强的连贯性考量这些事实的内部组织法则)的问题;最后来演绎从这次特殊应用推导而出的作曲规律。<sup>147</sup>

这里没有人们可以在约翰·凯奇的音乐中发现的游戏的、通常是诗性的胡闹。音乐家也没有任何表面的自由。他们说啦,我完全没有在这种音乐舞台上表演的经验,可我认识一个人有。约翰·蒂尔伯里<sup>148</sup>总是更“粗暴”地描述“整体序列主义”音乐对音乐家的要求,其中之一,是“某种非常复杂的摆桌之道,只是摆完了从来不上菜”。就音乐的创作结果而言,上面那个高度技术官僚化的音乐创作公式,显然把音乐家放在了一个从属的、功能性的角色里。

或许,有不少人认为,序列主义和非确定性<sup>149</sup>的全盛期已经过去了。更新的音乐,不再隶属或者依附于任何一派。当然,后续的公式,显得更折衷、更差异化:极简主义(Minimalism)、新复杂派(New Complexity)、各种微分音形式,和其他众多的后现代表达相互竞争。甚至

---

<sup>142</sup> 科内柳斯·卡丢,《约翰·凯奇:幽灵或者怪兽》(John Cage: Ghost or Monster),《斯托克豪森为帝国主义服务》,伦敦:拉蒂默,1974,重印于《科内柳斯·卡丢读本》,伦敦:介体,2006,第1520页。

<sup>143</sup> 约翰·凯奇,《4分33秒》。

<sup>144</sup> 《音乐与音乐家》(Music and Musicians),1972(第20期),第24-26页。

<sup>145</sup> 译注:(1874-1951),奥地利作曲家、音乐教育家。新维也纳乐派的领导者、非公开音乐演奏协会的创建者、“堕落艺术”的代表。上承布拉姆斯和瓦格纳,下启非调性和十二音(未抛弃调性)。著有《和声理论》(Harmonielehre)等等。

<sup>146</sup> 译注:(1883-1945),奥地利作曲家、指挥家。勋伯格的学生,二人在源流演变、音乐技术和团体经历上多有叠合。

<sup>147</sup> 皮埃尔·布列兹,《布列兹论今日之音乐》(Boulez on Music Today),苏珊·布拉德肖、理查德·罗德尼·班尼特(译),伦敦:费伯与费伯,1971,第18页。

<sup>148</sup> 译注:(1936-),钢琴家。AMM乐队的后期固定成员。写了一本厚达1000多页的卡丢传记。演奏精妙雅致,和普雷沃斯特一样,是传统即兴音乐经典化的代表。

<sup>149</sup> 译注:indeterminacy,在音乐中,指作曲过程不做预先的规定,由作曲家主观意愿之外的因素去决定,而演奏过程,仍严格执行这个客观决定。前面提到的机遇程序,就是非确定性作曲的一个主要手法。在量子力学中,“测不准”也是这个词。

可以说，自由即兴的某些形式，也卷入了凯奇美学，拥抱了微分音。不过，我们就是生活在一个和非政治的、非历史的话语更加相安无事的时代。资本家志得意满——意识形态之战胜负已定。虽说现在“历史的终结”的观念有几分退潮，但音乐，似乎徘徊在一个暮光世界，<sup>150</sup>其中，它为了自己和市场而存在着。但是，我要说，序列主义者、非确定论者显露头角时，辩论是任何文化方案的意料之中的一部分，他们提出的立场（涉及音乐家和声音、同行以及更广的文化风景的关系）仍原封不动地起着作用。由此，我认为，回顾序列主义和非确定性提出了什么，进而发展出了什么，仍然值得追问，因为，这能让我们弄清楚它们产生后就一直存在着的徘徊的倾向。

那曾待价而沽的，似乎正是整体序列主义的所谓客观和非确定主义的随机产物的中立。一个，有着音列以及它在其他音乐参数中的延伸的不可动摇的秩序。这东西，被认为是某种科学民主的象征。另一个呈现给我们的，是机遇程序选出来的声音的所谓匿名——作为某种自由主义自由（liberal freedom）的象征。凯奇对（凭借随机选择声音的机制）消除音乐创作等式中人的意志的着迷，“整体序列主义”的严格的数学规训，导致了相似的结果。对于艺术的成果，“演绎”的乐手做不出什么贡献。1960年代初曾担任卡尔海因兹·斯托克豪森助手的科内柳斯·卡丢越来越受不了新音乐的刻板。一开始，凯奇以及他的伙伴似乎提供了某种解放性的延迟。不过，透过随机化的诡计，新的音乐创作程序背后的真实信息，不是自由，而是它的反面，权威。在卡丢自己源于但超越了那些影响的非确定性作品中，可以看出，他对这东西的最初反应，已经表现出“人的程序”（people processes）了。<sup>151</sup>这在卡丢决定暂停作曲、成为即兴乐队 AMM 一员的时候，达到顶点，在 AMM 这里，音乐实践超越了简单的声音生产。声音，必须被人理解、滋养、享用，甚至是内化——并且放在人的（即社会化的）语境之中。

现代主义通常被等同于科学文化的一种新的形式。斯托克豪森详述了音乐朝着科学探索（更具体地说，朝着同新技术前沿公司[如贝尔电话实验室]合作）发展（可追溯至瓦雷兹 [Varèse]<sup>152</sup>）的情况。布列兹更进一步，在巴黎建立了一家研究机构——听觉/音乐研究与协同学会（IRCAM），在那里，作曲家同工程师、科学家合作，搞他们所描述的“实训化音乐与听觉科学促进联合项目”。<sup>153</sup>同时，约翰·凯奇奉上了一出“任何以及一切，皆可成为音乐”的戏。他们，及其多数追随者，拿给我们贫血的音乐，赋予其生命的血液细胞（即有意义的参与），全被榨干。在这样的气候下，取代了社会参与的可能性的，是名流的投射。不管是谁，只要最下流地吹嘘自己的音乐、求助于闲人免进的“上流”现代艺术市场（主要是通过偏爱污名和丑闻的宣传机器），就能德高望重。当然，在智性方面没那么受推崇的音乐，也并不对这种利己的、膨胀的见解免疫。杰利·罗尔·莫顿（Jerry Roll Morton）就明确表示，自己是爵士乐的发明人。而最近，艺术原创性也被硬塞给一些人，好像是某种圣灵感孕。奥奈特·科尔曼（Ornette Coleman）<sup>154</sup>被捧为自由爵士的创造者，而德里克·贝利（Derek Bailey）则成了自由即兴的发明人。这明摆着都是胡扯，前后毫不相干，可就是把媒体稿件做漂亮，能散布名流神话。

上文提到的音乐，有很多都非常边缘，完全外在于大多数人的经验。但它们是文化辩论的地点，也在某些情况下，成了巨额国家拨款的接受方。在资本主义发现艺术做不了经济利润源

---

<sup>150</sup> 译注：此处引用了惠特曼的诗句“我们生活在一个暮光世界，而黄昏时没有朋友”。

<sup>151</sup> 迈克尔·尼曼，《实验音乐：凯奇及其他》（*Experimental Music: Cage and Beyond*）（第2版），纽约/剑桥：剑桥大学出版社，1999，第6页。

<sup>152</sup> 译注：（1883-1965），法裔美国作曲家，“电子音乐之父”。把音乐理解为“组织化声音”（organized sound），或者，在空间中移动的声音体。这里指的是他和科学的密切关系，以及1933年致信贝尔电话实验室争取经费。

<sup>153</sup> 罗宾·麦科尼（编），《斯托克豪森论音乐：讲座与访谈》（*Stockhausen on Music: lectures and interviews*），伦敦：马里昂·博雅斯，2000。

<sup>154</sup> 译注：（1930-2015），美国萨克斯演奏家。自由爵士的塑造者之一。于1960年发表专辑《自由爵士：集体即兴》（*Free Jazz: A Collective Improvisation*）。

和理论安慰剂的地方，它早已做好准备，要为了意识形态的目的而部署公共资源了。<sup>155</sup>

无疑，斯托克豪森是为资本主义文化服务的一一即便我们不能走得太远，追随卡丢带着火药味的断言：斯托克豪森为帝国主义服务。还有什么原因让斯托克豪森倍受赞美？也许，更一语中的的说法是：资本主义为斯托克豪森服务。不过，这仍然回避了一个问题：为什么会把他膜拜<sup>156</sup>为天才和名流，他只是推动音乐革新的很多人中的一个啊？

科学主义，很可能在斯托克豪森的《直升机弦乐四重奏》那里，达到了一个新的高度。<sup>157</sup>在阿姆斯特丹的首演上，阿迪提弦乐四重奏（Arditti String Quartet）<sup>158</sup>的四位乐手被分别安排在四架直升机里，在演出场地附近的空中盘旋。他们各自演奏的部分，用无线电传下来，到了音乐厅，作曲家坐那儿，在一个调音台前控制着声音，调节着混音（乐手的、直升机的），也就是观众最终听到的。我把这样一件作品的潜在的文化价值（values），留给读者去思考。但从实用的、经济的观点来看，我想知道：如果直升机和弦乐四重奏发出的声音，还要控制和电子调节，那干嘛还需要这些元素？另一方面，当然，这是一次巨大的宣传事件。

这些例子（甚至包括不像“四重奏”那么极端的），不仅被容忍，而且被怂恿，总得有个原因吧。全都花了大价钱。对人类进步没什么可见的益处，充其量也就有点春晚那意思（some kind of great pantomime - something akin to firework displays on New Year's Eve）。这些作品被宣传、被亮相为更好的、更具代表性的肯定的现代主义（positive modernism）样板，或者是值得尝试的实验。而真相是，斯托克豪森的一部分作品的诞生，得益于其他作曲家的作品，难道不总是这样吗？铜锣外加六个参与者的《麦克风 1》（Mikrophonie 1）无疑是欠了拉·蒙提·扬<sup>159</sup>一笔，或许还有其他人。<sup>160</sup>看卡尔海因兹·斯托克豪森谈这次“作曲”的来龙去脉就很清楚了，他本人对铜锣的探索，事实上很难写成谱，更别想精确复制了。<sup>161</sup>我们要提出的问题是：为什么不让乐手自己进行这些声音探索？为什么斯托克豪森的支持者固执己见：由此（即表演者）产生的不可预料的声音乃是在“作曲”？我自己就是个铜锣手，很长时间了。我了解这个乐器的不确定性，并且为此欣喜不已。我一直都非常惊讶，不同的人使用同一种乐器，似乎能产生千万种声音。<sup>162</sup>这一切，对我来说，就好像是人类的记号和颂歌，没科学什么事儿，尽管这活动的核心，也是一种游戏性的探索意识。材料和创作者之间，存在着特殊的个人印记。这样一种自由的、自发的方法，是即兴演奏者的全部生活方式，是他对这个世界未经中介的、无拘无束的回应。所幸，它不是什么科学算法的附庸。它是不可重复的。况且，没什么好理由就该重复（repeated）……除了要捕捉和独占地奴役声音——兴许还要在经济上剥削它们。

---

<sup>155</sup> 今天在英国，我们看到利用彩票集资，把“人民的钱”转到艺术上，用于富人的利益和休闲。在美国，这套玩法在结构上不太一样。大笔“私人”捐助等着音乐人去领（一般赠与每个接受者几十万美元），那些人有不少会被看作主流艺术之外的前卫派，比如安东尼·布莱克斯顿、斯蒂夫·莱西（Steve Lacy）、乔治·刘易斯、约翰·佐恩（John Zorn）——就列这几个吧。

<sup>156</sup> 译注：这里用了“cult”，有“邪教”、“邪典”、“现象级亚文化神话”之意。当然，斯托克豪森的自大和自我神圣化（其思想中有宗教、神秘信仰的背景），的确有一点邪教色彩。大量的获奖和荣誉称号，或许可以作为一个注脚。

<sup>157</sup> 一首 20 分钟的曲子，是斯托克豪森的歌剧套曲（乐章）《光之星期三》（Mittwoch aus Licht）其中一部分。译注：即第三幕。星期三，代表和解、合作。在这一乐章（完成于 1993，首演于荷兰），三个角色也全都出现。和他的飞翔的梦有关，也可以看作“空间音乐”的延伸。

<sup>158</sup> 译注：组建于 1974 年的英国音乐团体（阿迪提是固定成员兼队长的名字），当代古典音乐的传播者。同在世的作曲家合作，为的是能够请作曲家参加排练。

<sup>159</sup> 译注：（1935-），极简主义/激浪派/前卫音乐家。创作概念性乐谱和长时间的“梦境音乐”（dream music）或“嗡鸣音乐”（drone music）以及环境装置。1959 年，参加斯托克豪森的暑期班，也开始了同凯奇/托德的合作。

<sup>160</sup> 拉·蒙提·扬，《关于用弓演奏圆盘的研究》（Studies in The Bowed Disc），1963。译注：在 1966 年的纪录片中，只有 5 位演奏者。

<sup>161</sup> 《微音》（Microphony），罗宾·麦科尼（编），《斯托克豪森论音乐：讲座与访谈》，伦敦：马里昂·博雅斯，2000。

<sup>162</sup> 普雷沃斯特最新的独奏 CD 特别使用了铜锣：《圆满》（Entelechy），无双唱片，MRCD67，2006。

那么，为什么天才作曲家/控制者的观念还在持续？我的想法是，自己直接参悟声音，而不是被牵着试试这个或者那个程序，对乐手更好。更何况，斯托克豪森还有一些作品，恐怕也是合作，不过，合作者在作曲上的贡献，从未得到充分认可。<sup>163</sup>他那玄之又玄的“直觉音乐”（Intuitive Music）公式，劫持了各种各样的实践、情感和志向。在他本人进入高产期之前，它们，对欧美其他地方各派即兴音乐家来说，已是老生常谈（但还是挺有价值的）。斯托克豪森顶多是参与了一个世界范围的问题的讨论。不过，这些东西有太多被误传为一个天才的作品了。“自己做主同集体精神”的强有力融合，是自由即兴生长的土壤和鼓励的对象，资本主义当然不能让它有什么威信。这会带来什么结果？<sup>164</sup>

当然，在某种程度上，当前的名流神话，取代了有点过度膨胀的天才神话。这是因为，大多数名流，任凭怎么想象，也难副天才之名。再说，大多数人也不想要。现在，人们相信，名流远比对作品的认可重要。据说，安迪·沃霍尔（Andy Warhol）<sup>165</sup>被问到他的最大的成就是什么，他的让人印象深刻的回答是：“一直板着脸。”考虑到美国文化与社会诸多方面盛行的模糊和矛盾（尤其是1960-1970年代以来），人们一定疑惑不解，这个回答的确切含义。

音乐界很乱。我已经告诫你们许多次：暗中破坏或者颠覆一个文化目的太容易了。音乐家可能正在为一件合作作品的生产而付出着，可到头来发现，合作者是在利用大家的的东西，达到自己的（以及其他什么）目的。甚至评论家，也常常有意无意地，根据主流的资本主义意识形态去曲解事物。我想起了AMM第一张专辑的发行。不论是音乐，还是封套说明，哪儿也没有暗示，音乐或者演奏者不是集体的。有两篇知名评论，一篇（《音乐时代》<sup>166</sup>）把AMM叫做“科内柳斯·卡丢天团”，另一篇（《爵士杂志》[Jazz Journal]<sup>167</sup>）称AMM是“科内柳斯·卡丢五重奏”。<sup>168</sup>这不仅恰到好处地揭露了这些杂志的独特的文化信仰，也揪出了资本主义的反社群主义方案的幽灵。文化感知是历史事实的制造者！

我的批判，经常被描绘为“反技术主义”。这是因为，大部分我提到的负面的例子——我看到的音乐中存在的滥用（如对电子音量的带有压制性的使用；对材料的不走心且几无创造力的随意篡取[凭借采样]）——刚好是通过电子设备和电脑的中介（medium）而发生的。我被扣上勒德分子<sup>169</sup>的刻板印象了。但我想，多用点心读读我之前的文字就清楚了，我谴责的不是机器，而是一部分机器奴才。<sup>170</sup>我们最好还是记住马尔库塞（Marcuse）<sup>171</sup>关于人屈从于他的生产装置的警告。<sup>172</sup>科学和技术，乃至音乐中的科学和技术，都被看作我们文化的进步标志。我们很少甚至从不留意人类活动中的意识形态动力，它依附在机器上，依附在科学或者科学主义上。

技术可以创造出本身就兴奋的图像，也可以提出新的图像生成方式，因为它们是自足的，不用对传统的品位观念负责，所以能够带来令人兴奋的、充满启发的结果。<sup>173</sup>

---

<sup>163</sup> 参见卡丢对他同斯托克豪森在《卡雷》（Carré）上的合作的说明。《音乐时代》（The Musical Times），1961年10-11月号，重印于《科内柳斯·卡丢读本》，伦敦：介体，2006。

<sup>164</sup> 按理说，资本主义对爵士乐的影响，是发展一小部分人（如次中音萨克斯手）的事业。每家唱片公司一两个明星。但是，我1960年代末第一次去美国的时候，好像遍地都是优秀的萨克斯手。显然，市场只能容下少数“明星”的存在。

<sup>165</sup> 译注：（1928-1987），20世纪最著名的美国艺术家之一。名流文化的集中体现。除了同音乐工业有关的创作，对摇滚乐和行为艺术有所影响（如EPI、地下丝绒和妮可），也做过一些声音作品（类似田野录音的东西、《看不见的雕塑》[Invisible Sculpture]），还组建过一个前卫噪音乐队，叫做德鲁兹（The Druids）。

<sup>166</sup> 译注：创办于1844年，英国最古老的古典音乐刊物。

<sup>167</sup> 译注：创办于1946年，英国发行时间最长的爵士乐杂志。

<sup>168</sup> AMMUSIC 1966，埃莱克特拉唱片，1966。后来由ReR Megacorp以CD重新发行。

<sup>169</sup> 译注：19世纪初在英国各地发动捣毁机器的反工业、反压迫运动者，后来常指敌视科技的人。

<sup>170</sup> 埃德温·普雷沃斯特，《小细节》（Minute Particulars），伦敦：介体，（麦金村），2006。

<sup>171</sup> （1898-1979），德国哲学家。法兰克福学派、新左翼代表人物。重视摇滚乐；曾在对消费社会的批判中说：“人们（可以在）……hi-fi设备……中，发现自己的心灵。”（应做贬义解）

<sup>172</sup> 赫伯特·马尔库塞，《单向度的人》（One-Dimensional Man），纽约：劳特利奇，1991。

<sup>173</sup> 《编后记》（Afterword），《斯托克豪森论音乐：讲座与访谈》，前引，第176-177页。

如果麦科尼（Maconie）<sup>174</sup>的话反映了他自己及其追随者的意识形态——这么想似乎没什么问题，我们就要发问，这里涉及了谁的、哪个关于“兴奋”的定义呢？有某种非常确定性的东西在蠢蠢而动，和凯奇本人的自由主义无政府主义的兴奋颇为相似，真是讽刺。不论是以“自足的”、令人担忧地“不用负责”的方式使用技术，还是利用“机遇方法”找到并锁定未来，观众，以及世界上的其他一切，都成了人质。

资本主义的天赋，不是简单地给消费者提供他们想要得到的东西，而是让他们想要得到它所强行提供的东西。<sup>175</sup>

同样的话，也可以用来评价在凯奇、布列兹等人那里被看作艺术音乐的东西。如果作为音乐家和听众的我们，在面对资本主义道德时有什么选择，那一定是“去做”（to do），而不是“去被做”（to be done to）。我们是谁，得自己说了算，而不是被给定一个身份。在我们自由地即兴出的音乐中，有不断验证的机会。我们寻找声音。我们寻找联结到声音上的意义。所有新结构中音乐的、文化的、社会的价值，必须由我们说了算——以可见的回应为基础。寻找，无疑，是为了自我发明和社会发明。这是一个创造“我们的”世界的机会。假如我们不去创造自己的世界，别人就会给我们捏造一个。

著作权说明：著作权归埃德温·普雷沃斯特所有，2008

---

<sup>174</sup> 译注：罗宾·约翰·麦科尼（1942-），新西兰作曲家、钢琴家和作家。斯托克豪森的同学、研究者和编撰者，予他以高度评价（等同于贝多芬）。

<sup>175</sup> 蒂莫西·加顿-阿什，《全球资本主义目前没有厉害的对手，但它可能要自我毁灭》（Global capitalism now has no serious rivals. But it could destroy itself），《卫报》（The Guardian），2007年2月22日。

## 类型已经失效\*

雷·布拉西耶

\*本文的一个早期版本曾刊于《诸众》(Multitudes) 2007 年春第 28 期

“噪音”，已经成了千差万别的声音实践（学术的、艺术的、反文化的）的权宜之名，除了能明显感觉到的固执劲儿（针对统治着古典与流行音乐的传统），几乎没有共同之处。“噪音”，不仅是指电子原音试验、自由即兴、前卫实验、声音艺术之间的无人之境，更有趣的是，它还指类型互涉的例外地带：后朋克和自由爵士之间、具体音乐和民谣之间、随机作曲和原生艺术之间。不过，由于“噪音”被用来囊括所有明显违抗音乐学分类的声音实验形式，不论是准音乐、反音乐，还是后音乐，它已经成了一个类属标签，贴在任何被认为是颠覆既定类型的东西上。它是音乐前卫主义的一个特定的亚类型，也是拒绝被类型归纳的事物的代名词。结果，“噪音”这个名词的功能，就在专有名词和一种观念之间摆荡，在命名异常和观念互涉之间模棱两可。在这个假类型中，那些更爱冒险的实践者们，非但没有被这个悖论束缚手脚，还把这不不确定性利用起来，转化为对作品更有利的条件。这类作品无情地识别和粉碎了那些类属的比喻、姿态（它们会很快让对抗萎缩为陈词滥调），有效地实现了“噪音”的颠覆性诉求。有两个团体是这方面的典型。活在洛城剃胡子（To Live and Shave in L.A.，简称 TLASILA），<sup>176</sup>由勤勉的美国偶像破坏者汤姆·史密斯（Tom Smith）<sup>177</sup>领导，他的名言“类型已经失效”，让不少以教条主义为特征的作品惯技彻底暴露。朗泽尔施丁和高格施托克（Runzelstirn & Gurgelstøck，简称 R & G），由神秘的瑞士离经叛道者、“邪恶功夫怪”<sup>178</sup>鲁道夫·伊贝·尔（Rudolf Eb.er）<sup>179</sup>领导，他那致幻的视听混合物，强化了行动主义（actionism）<sup>180</sup>的那些黯淡已久的（精神异常的）潜能。重要的是，两个人都不赞成用“噪音”这个标签去描述他们的作品，在史密斯那里比较明确，在伊贝·尔那里比较含蓄。<sup>181</sup>这不是巧合。两个人都意识到了那个像疾病一样的刻板印象，其原因在于，没看到那些随基于类型否定的类型而来的悖论。

同 1970 年代末孕育了噪音的“工业”亚文化一样，“噪音”（作为一种可辨识的类型）在 1980 年代的兴起，也带来了陈腐姿态的快速堆积，它们削弱了革新和平庸之间的区分标准，以至于实验和陈腐，都要混为一谈。<sup>182</sup>前卫审美家们对这智性上的松弛无法自拔，到处说自己不屑于工业类型的（他们所理解的）粗鄙，对其噪音后裔的公式化倾向，也表达出类似的厌恶。不过，实验唯美主义把自己的艺术合法性捧上了天，结果，还是求助于自我意识化的反身间离策略，这些策略，早就成了概念艺术<sup>183</sup>实践的无意识动作——学术评论奉为艺术成熟度的特权担保的那种膝跳反射。“提出问题”、“质疑询问”的，是艺术，强化着批判性消费（critical consumption）常态的，也是艺术。在这方面，噪音的清醒的反唯美主义，及

<sup>176</sup> 译注：组建于 1993 年的实验音乐团体。早期的三名核心成员之后，又有多名乐手参加过该项目。以声音和歌词的密集和猛烈为特征。

<sup>177</sup> 译注：(1956-2022)，格鲁吉亚前卫音乐家、出版人。有来自 dub 和嘻哈的影响。2008 年移居德国。

<sup>178</sup> 参见史密斯的在线访谈：<http://www.toliveandshaveinla.com/bio.html>

<sup>179</sup> 译注：(1968-)，出生于瑞士、居住在日本的艺术家。1987 年，组建激进表演团体怒骂沼泽（Schimpfluch-Gruppe）。其作品，通常强调某种仪式性的穿透力。2024 年，参加于上海举行的“一把噪音”。R & G 是伊贝·尔的化名。

<sup>180</sup> 译注：出现于 1960-70 年代、以精心展示下流或者暴力（艺术家常为此而入狱）为特征的前卫艺术运动。参见库尔特·克伦（Kurt Kren）和奥托·穆尔（Otto Muchl）的纪录片。一个早期的实践，是在身体表面作画。

<sup>181</sup> 史密斯本人在一次访谈中描述了伊贝·尔。获取方式：<http://pragueindustrial.org/interviews/ohne>（网页丢失）伊贝·尔是一名资深的武术教练。

<sup>182</sup> 如需查找工业文化的概貌，参见 V. 韦尔、A. 朱诺（编），《工业文化手册》（Industrial Culture Handbook）（Re#6/7），旧金山：研/究出版，1983。对于 1980 年代末、1990 年代初萌芽阶段的噪音场景，西摩·格拉斯（Seymour Glass）主编的杂志《香蕉鱼》（Bananafish），提供了最为深刻的见解。不过它最近停刊了（2006，第 18 期）。第 1-4 期的选集，由旧金山闷屋出版于 1994 年出版。

<sup>183</sup> 译注：源于 1960 年代，可以理解为把概念（乃至概念的缺席）放在概念的落实之上、从而激进地质询既有艺术观念的艺术形式。可以追溯至杜尚的现成物，也经常使用文字和行为。

其与摇滚的老辣的天然 (unselfconsciousness) 的紧密关联, 都属于它最能焕发精神的层面。史密斯、伊贝·尔拥抱着噪音的后朋克根茎中振奋神经的狂飙, 但不准它落入陈腐的风格主义<sup>184</sup>的作品目录。他们生产出的作品, 融合了概念上的严谨和反唯美主义的脾气, 坚决抵制着冒充学术的套话, 正如抵制关于异化 (疏离) 的套话。<sup>185</sup>它们, 在力比多的狂乱中, 包含着激越的清澈——“智性和欲望相互缠绕”——让分析和放纵彼此渗透。<sup>186</sup>

TLASILA 所召唤出的声音是前所未有的: 在噪音正宗太过经常地把声音的极限等同于绵延不绝的失真尖啸的地方, “剃胡子”把断断续续的“歌”搞成了不断喷发的蠕动之声的龙卷风。比如 1995 年的疯疯癫癫的《维德维德尿床了》(Vedder, Vedder, Bedwetter) 的第一首, 非常给力的《5 秒内滚开》(5 Seconds Off Your Ass) (史密斯后来有点否定里面的“痴呆咆哮”)。<sup>187</sup>这首歌的音乐, 在无情的刺耳巨响中, 沸腾, 似乎在模仿着噪音的姿态 (Gestus)。<sup>188</sup>但是, 不易察觉的是, 在它斑驳的表面和饱和的肌理之下, 潜藏着一个交错堆叠的结构, 把忙乱的演说、哀恸的振荡器、走形的贝斯碎片连在一起, 被蹂躏过的流行口水歌词、空洞到荒诞的金属琶音、零零星星的电子咆哮, 不时把它们打断, 而史密斯, 在上面倾泻着无尽的恶毒谩骂。在正统噪音压缩信息、用猛烈的洪流冲刷掉细节的地方, “剃胡子”围绕着压倒性的声音材料过剩去建构歌曲, 通过负熵 (negentropic) 的过载去平衡噪音那毁灭了形式的熵, 这负熵, 摧毁了作为类型的噪音, 用信息的过剩去激发听众参与。同一时间听到的不是太少, 而是太多, 总是这样: 一种邀请你反复去听的过剩。这些歌曲散发着灵韵的 (aural) 魅力, 又被史密斯非凡的、充满言语谜题的歌词所强化, 而这些谜题的暗示, 让人有多困惑, 就有多欣喜。不出所料, 史密斯的疯话, 总是来往衔接着 1970 年代朦胧的色情描写和奥古斯都<sup>189</sup>时代的修辞, 通过意义的过剩而非匮乏去反抗解读。<sup>190</sup>如同“剃胡子”的声音吸收了声音材料中不可定形的过剩而攫取了无形, 史密斯的言语, 体现于语义的过度膨胀, 而这膨胀, 只能靠一种嗓音 (vocal) 去传达, 它所模仿的, 是无目的的语意不清的饱嗝。他的滔滔不绝, 拒绝服从阐释, 也不能从它所栖居的声音中分离出来。不过, 把“剃胡子”的拒绝表意, 把它们从类型中有序撤出, 混同于向后现代多义性和折衷主义让步, 那就错了。它们绝不是约翰·巴思 (John Barth)<sup>191</sup>或者阿尔弗雷德·施尼特科 (Alfred Schnittke)<sup>192</sup>作品中讨喜的模仿/混成 (pastiche), 恰当的类比, 应该是皮埃尔·居约塔 (Pierre Guyotat)<sup>193</sup>的“写出来的物质” (written matter), 或者, 伊安尼斯·泽纳基斯 (Iannis Xenakis)<sup>194</sup>的音

<sup>184</sup> 译注: 一种主要兴盛于 16 世纪意大利的大师技艺, 讲求构成要素的 (冷淡的) 精致、变形或者对比; 不研究自然, 而是引经据典。在音乐中, 有意大利的“牧歌” (madrigal) 和法国的“精微艺术” (ars subtilior) 为例。

<sup>185</sup> 译注: 这段话的背景是, 1990 年代以来, 学院派、半学院派、当代艺术, 以及中产阶级文化, 塑造了某种强调知性、冷静的审美准则。自我反思 (self-reflection)、自我意识 (self-consciousness) 是其中相对于表现、浪漫、自我表达而存在的手段, 而个人、激情、感性被过度排斥。概念艺术所开创的去自我化的态度, 也已经变成了僵化的准则。

<sup>186</sup> 《维德维德尿床了》, 第五列唱片, 1995。

<sup>187</sup> <http://www.toliveandshaveinla.com/bio.html> (网页丢失)

<sup>188</sup> 译注: 布莱希特发明的一个戏剧概念, 一种综合了态度和行为、(人物的) 社会关系和 (演员的) 政治叙述、技术和去技术的身体表达。

<sup>189</sup> 译注: 这里应该是指罗马帝国开国君主盖乌斯·屋大维 (Gaius Octavius, 公元前 63 年-公元 14 年)。在他统治时期有三大诗人: 维吉尔 (Vergilius)、奥维德 (Ovidius)、贺拉斯 (Horatius)。

<sup>190</sup> 史密斯说: “我的歌词不是乱来的, 没随机性或者偶然性操作什么事儿, 然后, 在特性上, 是和角色/性格紧密相连的。我的方法, 完全是电影化的。” <http://www.toliveandshaveinla.com/bio.html> (网页丢失)

<sup>191</sup> 译注: (1930-2024), 美国小说家。后现代小说和元小说的代表人物, 提出“模仿小说的小说”、“模仿作者的作者”。其作品, 在形式上, 有寓言、小说集、多重引文、暴露写作过程、以神话典故作为题目; 在内容上, 有真实人物的奇幻经历, 也有作家和作品 (人物、故事) 的联结。

<sup>192</sup> 译注: (1934-1998), 苏俄作曲家 (晚年加入德国籍)。很多重要的作品都使用了拼贴手法, 即多风格主义 (polystylism)。也曾给很多带有实验性质的电影配乐。

<sup>193</sup> 译注: (1940-2020), 法国前卫作家。著有《五十万士兵的坟》(Tombeau pour cinq cent mille soldats)、《伊甸伊甸伊甸》(Eden Eden Eden)、《为娼》(Prostitution) 等, 部分作品有反语言的特征, 被认为是萨德侯爵 (Marquis de Sade) 和安托南·阿尔托 (Antonin Artaud) 谱系的传人。“写出来的物质”, 应该是指根源于现实并且经由小说语言而呈现出来的肉身-精神折磨。

<sup>194</sup> 译注: (1922-2001), 出生于罗马尼亚的希腊裔法国作曲家, 位列于 20 世纪最重要的前卫音乐家, 也是

乐结构与内容实质的随机合成物，它们代表了语言形式的完全的物质化。事实上，除了他所说的“PRE”<sup>195</sup>美学，史密斯拒绝为“剃胡子”的作品添加任何标签。PRE 是对“那个错误看法的否定：花哨的或者新生的运动，会取代即将退休的其他运动……PRE？一句话：现存的所有可能性，甚至是那些灾难性的。”<sup>196</sup>PRE，可以理解为史密斯对音乐革新困局的回应。对任何特定的类型来说，革新的迫切性会产生一种矛盾。你要么不断重复革新的形式，在这种情况下，它变得公式化，返回去否定了自己的革新；要么不断寻求属于新的类型的革新，在这种情况下，挑战在于，发现那些不会老调重弹的革新形式。但为了不重复，你必须设想出恒河沙数于是乎无法实现的形式集合，而限制想象力，必然造成可能性的枯竭。一直做发明形式的乘法是不够的，你还得生产新的类型，从中引出新的形式。噪音，会变成一个（作为发明的形式的）类属，它有责任去接替对类型的抽象的否定，以生产出迄今为止还是未知的类型。<sup>197</sup>如果类属上的噪音无限地重申它对类型的抽象的否定，就要受到谴责。其结果，倒未必无趣。但是，“PRE”暗示了一种替代性的范式。既然可能性的总体，是那个我们必须放弃的上帝的同义词，那，唯一有效的（毫不妥协地世俗着的）总体，就是互不可能性的总体。如果所有可能性同时存在，就只能是互不可能性的总体，其中潜伏着尚未实现的、不可通约的类型。去实现互不可能性的迫切性，不会通向折衷主义，而是通向一种永恒发明的修行，这修行，通过在尚不存在的类型之间，搭建前人想象不到的联结，极力避免着模仿。正是为实现互不可能性创造条件的律令，延缓着倒退（到类属的重复中去）。在《18 世纪威廉斯堡的假发商》（门洛帕克唱片，2001）（*The Wigmaker in 18th Century Williamsburg [Menlo Park, 2001]*）中，这实现互不可能性的迫切性，产生了一种结构无比复杂的音乐，每首歌，都指向一个声音世界，它们的密度，藐视着简化。听，最后，dub、<sup>198</sup>华丽摇滚（glam-rock）、<sup>199</sup>具体音乐和电子原音作曲，结成了一个怪异但令人兴奋的杂种。

伊贝·尔直接给 R & G 穿上了行动主义的胸甲。他们的表演不是音乐会（concert），而是“心灵-肉体的测试和训练”，其间，针对表演者的、针对观众的测试和训练，有着相同的强度。其原理，不是震惊和冲突，而是（关联着一种拥抱困惑的坚定意志的）戒律和专注。伊贝·尔和他的“同谋”戴夫·菲利普斯（Dave Phillips, dp），<sup>200</sup>把自己的脸砸向两盘连了接触式话筒的意大利面（spaghetti），一下一下，越来越快。<sup>201</sup>伊贝·尔猛击钢琴，又让它咕隆作响，他停了下来，居然是要开枪，观众得知装的是空弹，才松了口气。<sup>202</sup>一个肛门里插了管子的女人痛苦地尖叫着，伊贝·尔往里打气，演奏出一首紧绷的悲伤的弦乐伴奏曲。伊贝·尔从桌

---

建筑家、多胞形（polytopes）导演、青年革命者。早期作品有民间音乐、古典音乐、序列主义的背景，但主要成就以及影响在于数模作曲、电子与电脑音乐，著有《形式化的音乐》（*Musiques formelles*, 1961/1981; *Formalized Music*, 1971/1992）。这里提到的“音乐结构与内容实质”的合成物，是说他的作品形式本身也在传达着思想，比如，利用数模作曲，基于自然现象或者建筑空间的结构去组织音乐，这本身就可以理解为科技-自然-人这个整体化思想的物质化。另一个理解的方向，是其音乐根源于现实而对肉身-精神产生的磨砺、震荡。

<sup>195</sup> 译注：pre 是“前”的意思，比如“前现代”。史密斯说，他用这个词是为了和“后”（post）相对。

<sup>196</sup> <http://www.toliveandshaveinla.com/bio.html>（网页丢失）

<sup>197</sup> 很有意思的是，近年来出现了“噪音”类型中的亚类型：“粗”（harsh）、“静”（quiet）、“自由”（free）、“环境”（ambient）等等。噪音似乎处在一个细分的阶段，很像 1980-1990 年代的金属乐——“激流”（thrash）、“速度”（speed）、“黑”（black）、“华丽”（glam）、“力量”（power）、“厄运”（doom）等等。不过，现有类型中修饰性形容词的增殖（proliferation）和前所未有的类型的实现还是不太一样。这些亚类型是否会产生真正惊人的东西，拭目以待吧。

<sup>198</sup> 译注：诞生于 1960 年代末-1970 年代初、延续了雷鬼曲风、但以混音（包括去除人声的现有歌曲，以及各种器乐、人声和噪音）为主要制作方法的音乐类型。在舞会现场，DJ 还会加上即兴的饶舌。背景是牙买加的声音系统（sound system）场景和那里的黑人移民文化。

<sup>199</sup> 译注：1970 年代初风靡于英国的摇滚风格，以华丽夸耀的异性装扮、流行化和去革命化为其特征。

<sup>200</sup> 译注：（1969-），出生并居住于瑞士的艺术家。怒骂沼泽等团体的成员。主张人兽主义（humanimalism），其创作，包括现场行动、视频行动、田野录音及其突变。2024 年，参加于上海举行的“一把噪音”。

<sup>201</sup> 译注：这里指的是《巴黎行动 961123》（Paris Aktion 961123），又称《意面行动》（Spaghetti Action）或《痉挛的食物》（Spastic Food），收录于《巴黎行动》（Paris Aktionen）（2009/2020）。

<sup>202</sup> 译注：这里指的是《行动 980222 旧金山，“钢琴与猎枪”》（Aktion 980222 San Francisco, ‘For Piano And Shotgun’），收录于《现场行动 980214/980222+》（Live Aktionen 980214/980222+）（1998）和《混蛋/懒人困境》（Asshole/Snail Dilemma）（2010）。

子上一条连着接触式话筒的死鱼里面收音，怪费劲。在一段视频里，三个日本女人喝下标色的液体，然后，按照精心编排的顺序，呕在碗里。<sup>203</sup>或者，没那么夸张但更令人费解的是，伊贝·尔坐在凳子上，玩着一顶女式假发，焦虑地咬着一根电缆，与此同时，约克·朗兹（Joke Lanz）<sup>204</sup>戴着乳胶面具，凶巴巴地守在他身边，不让他肩膀上的东西（好像是个老式的无线电设备）掉下来，与此同时，嗡嗡的苍蝇的声音，包围着他们。这些实验构思荒诞，短小，但无不在喜剧的娱乐和难以容忍的挑衅之间，保持着危险的平衡，也让伊贝·尔博得了“严肃的”实验音乐家的咒骂，他们习惯于把它们看作兜售感官刺激的噱头而弃之如敝屣。但是，伊贝·尔构思和执行这些“噱头”所愿意花费的时间，可是不同寻常地长，更不用说，他常常在这期间给自己带来的超乎预料的难题，这些，都直接驳斥了“轻率肤浅”的指控。说到这，让人笑话的，其实是某些人的轻率肤浅的神秘主义，他们总是把音乐体验——再具体些，就是聆听<sup>205</sup>“实验音乐”（不论是作曲还是即兴）的体验——神化为一个自在的纯粹的目的：这，就是（作为道德-政治教化的）审美体验的似是而非的神秘。这些行动中，听觉元素绝不是某种空洞的假象，它们和其中的视觉元素一样重要，也为 R & G 的唱片提供了原始材料。这是些经过缜密编辑的不连续变奏的演习，他们不断回收利用着，以支持进一步的表演。和“剃胡子”一样，R & G 的音乐的特征，是具有复杂结构的一系列声音事件，它们互不相连地串缀（strung）在发散的序列之中：叹气、喘息、打嗝、呻吟、干呕、犬吠、咆哮；狗、公鸡、手风琴、约德尔唱法、弦乐、钢琴、铜管；呼喊、吼叫、重击、狂啸和锯东西的声音。每个序列，都被精确设定的静默所刺穿，而这些间隔，又周期性地，被渐强的、经过处理的哭号声（wails）（它们，化作悲哀的泣声合唱）打碎。窒息的声音、捶打肌肉（fresh）砸开骨头的声音前赴后继。温柔的沙沙声、暴烈地炸响（blasts）的合成轰鸣交错缝合。卡通式的捣蛋和精神异常的恶毒来回摆荡，没完没了，既滑稽又怪怖（uncanny）。<sup>206</sup>伊贝·尔这样描述自己的编辑过程：

我在瑞士用的是开盘磁带和手术刀，差不多是外科手术。我切啊切啊切，再接回去。我挖了个洞，带着所有这些刀啊、磁带和剪刀呆在里面。我不想用混合，而是把刀切进我做的、录下来的声音里面，里里外外地切。你在 R & G 这里听到的，都是真的。行动及其身体。我只是把那些身体切成很多部位，错误地接在一起，然后再切——在那段时间，15 年里，R & G 的声音不断被切割，又不断生长。我从生物学的角度培养我的声音，就像切割细胞。切就对了，让它生长。<sup>207</sup>

伊贝·尔的画，呼应了这里的手术移植：对心灵阴暗面的梦一般的描绘，其中，有机的、无机的形式，都经历了癌变。一只变性的米老鼠纵欲样儿躺着，玩弄着难看的生殖器。一个日本女学生头部开裂，一个乳头凸起，目瞪口呆地凝视着，透过她脸上的洞口我们看到，病态的风景，打着哈欠。<sup>208</sup>这些无机-有机的异象，有一部分，令人想起汉斯·贝尔默（Hans Bellmer）<sup>209</sup>画的性畸形，但是，伊贝·尔的画妙手偶得，堪比艺术家如奈杰尔·库克（Nigel Cooke）。<sup>210</sup>这些都是设计好的所以是虚假的疯狂的象征吗？或者，是真的疯了却因此是僵

<sup>203</sup> 译注：这里应该是《如何混合颜色》（How to Mix Colour）项目（DVD）。

<sup>204</sup> 译注：出生于瑞士、居住在德国的艺术家。猝婴（Sudden Infant）、怒骂沼泽等团体的成员。

<sup>205</sup> 译注：这段话的背景是，不论是 1960 年代以来的具体音乐，还是 1990 年代以来的数字电子音乐，都有某种对“聆听”的强调，这在凯奇之后的实验音乐界，也非常流行。不论是声音本体论，还是对古典音乐的仪式和秩序的传承，都导致某种把声音从环境或可感性的整体中剥离出来的倾向。

<sup>206</sup> 译注：心理学术语，混合着熟悉却又颠覆着认知而带来的怪异和恐怖。

<sup>207</sup> 引自和德鲁·丹尼尔（Drew Daniel）的对谈，《行动 时间 视界》（Aktion Time Vision），《线路》（Wire），第 227 期（2003 年 1 月），第 21-25 页。

<sup>208</sup> 译注：这幅画很可能是《蒙娜丽莎》的一个变体，说“打着哈欠”，是因为背景处有两朵浑浊的云。也被用作专辑 Runzelstock & Gurgelstirn 的封面。

<sup>209</sup> 译注：（1902-1975），德国雕塑家、画家、（超现实主义）摄影师。曾制作大量关节可以转动的女童玩偶。对后世亚文化影响很深，像《攻壳机动队 2：无罪》（Ghost in the Shell 2: Innocence）啊，《寂静岭》（Silent Hill）啊，都受到他的影响；裸城（Naked City）最后一张专辑《苦艾酒》（Absinthe），则把他的摄影作品用于套封。战后主要创作色情题材的视觉作品，比如《鹰小姐》（L'aigle mademoiselle），比如《半身玩偶》（La demi-poupée）。

<sup>210</sup> 译注：（1973-），英国画家。风格多变，技术熟练且复杂，吸收反文化、街头文化和过往绘画元素，善

化的症候吗？过度的熟悉感，让维也纳行动主义的象征图像成了乏味的东西：血、淤血、性越界，现在成了花里胡哨的娱乐原料。讽刺的是，如今，在我们看来，连**原生艺术**也显得公式化了。但是，伊贝·尔把怪异加卡通发酵得恰到好处，把灵魂的痛苦移植（*transpositions*）进稚气的玩闹（*slapstick*），<sup>211</sup>令人不安，这些，都流露出对刻板印象的质疑，并且还有一种透彻：任性和冲动、变态和病状之间的共谋是无法消除的。对如此的模糊性的拥抱，是一个人自愿地承担的风险，他强烈地意识到自己的口号“艺术并非犯罪”的固有矛盾。在这方面，伊贝·尔的方法是战术上的两难的症候，而不是精神病的困境的症候：如何创造直面现实不掺假的艺术？毫不含糊地拒绝去慰藉、去安抚的艺术？“我们不关心任何举止、标准，或者，文明。我不需要新的举止、标准，或者，文明。什么也不要。拜拜。”<sup>212</sup>这样一种典型的拒绝方式，很可能因其不负责任而遭到责难，也可能因其反常病态而受到追捧。它公开放弃社会性精神病<sup>213</sup>的道德谴责，也放弃了受害者情结的苦苦哀求。但是，也许，一个清醒于自己的疏异（*estrangement*）在何种程度上被社会地制造着的精神异人，是比任何忙碌的艺术家或者真的疯子还要危险的政治动物吧？

关于噪音的颠覆性或者“批判性”潜能的争论，是在一个文化的领域中展开的，它和资本主义经济的关系，既是明晰的，又是晦暗的。显然，在此，社会经济因素关系重大，不过，它们的角色，提出来容易，准确把握难。在缺乏细致的社会经济分析的情况下，这种争论的赌注，一直被大量地投放在文化层面。在这一点上，“噪音”类型无疑是某种文化商品，虽然是特别曲高和寡的品种。不过，它的理论化也是如此。还有，损害着前者的激进性的驯服姿态和削弱后者的批判性潜能的反动转义是并行不悖的。多数朦胧地**倾向马克思主义**的当代批判理论，都被概念上的时代错乱<sup>214</sup>所折中，而在当前的社会语境下，它们的不真实，让人在政治上萎靡不振，完全无异于它声称要揭露的反动文化形式的虚假。正如“噪音”在本质上也未必比任何其他可商品化的音乐类型多点或者少点颠覆性，那些提出来以解译它的政治潜能的范畴，也不能理解为本质上就带着“批判性”，它们，反而仍充斥着新浪漫主义<sup>215</sup>的、关于审美体验的改造力量的陈词滥调，这，是致命的。从“噪音”的（据信在体内的）解放属性（*properties*）的账户中调用身体与心理因素，是在重申要优待主体（或者，主体间）的体验，从而证明制作和聆听实验音乐的教化价值。但是，不论是演奏还是聆听，都不能继续这样被优待为政治主体化的场所。“体验”的神话，不论是以主体的还是主体间的方式去理解，不论是个人的还是集体的，都受到早期布尔乔亚现代性文化的膜拜，并且不断在文化理论中憧憧隐现。<sup>216</sup>不过，维护着人类主体性的至上地位的唯心主义哲学家对它的拔高（其理解依据是个人意识和社会意识之间的相互依存），妨碍着我们理解近来意识的自然状态是如何被某种文化所改造的，其中，技术操纵者，作为社会存在的内在规定性因素而运作着。技术，如今成了某种侵入性的代理成分。包含认知增强剂（如莫达非尼）、脑指纹、神经测谎仪、新的人脑-电脑接口的神经技术，催生了现象技术（*phenotechnologies*），<sup>217</sup>它们，最终将在意识的实际生产中打头阵，其方式，有可能重绘个人体验和集体体验之间的现有边界，改变的，不仅是个人与集体身份的现存范畴，而且是个人与集体能动性的现存范畴。体验的商品化，不是一个投放在意识形态层面且能以意识形态手段对抗的隐喻，而是一个具体的神经生物现实，它，只能用神经生物资源去对抗。<sup>218</sup>虽说仍被遮蔽在文化而非神经生物层面，但类

---

于描绘灿烂却颓败的风景。

<sup>211</sup> 译注：最早指演员敲响敲板、相互追打的滑稽戏，由此而得名。

<sup>212</sup> 同上一条作者注。

<sup>213</sup> 译注：作者在这里所用的词是 *psychosis*，但在多数行文中，这个词指的是一种创作策略（尽管二者的边界有时是模糊的）。为了区分，分别译为“精神病”和“精神异常”。

<sup>214</sup> 译注：*anachronism*，这里指理论因其所针对的时代已经过去而不再适用。

<sup>215</sup> 译注：19世纪中叶以来坚持情感表达的音乐风格。新浪漫主义批评家，包括瓦格纳，都执着于人本身和社会的改造。

<sup>216</sup> 参见，比如，马丁·杰伊，《体验之歌：世界主题的现代欧美变奏》（*Songs of Experience: Modern American and European Variations on a Universal Theme*），伯克利：加利福尼亚大学出版社，2004。

<sup>217</sup> 译注：“神经现象技术”（*neuropsychological technology*）的简略说法，即通过神经科学与技术，对大脑状态和心理状态进行干预，类似于古人服用药物、兴奋剂，或者，打坐。

<sup>218</sup> 如需查找对这些进展的科学和哲学结果的讨论，参见汤玛斯·梅辛格，《自我隧道：心灵科学与自我神话》（*The Ego Tunnel: The Science of the Mind and the Myth of the Self*），纽约：基础读物，2009；如需查找

型的解体，预示了社会存在的形式和结构的解体。如果“体验”的本质化是某种时代错乱的表现，和它的“审美”定语一样，在当代批判方面没什么突出的地方，那干嘛不连同后者一起弃之不用，找出其它表述音乐可能保有的任何批判与政治潜能的方式？<sup>219</sup>在这方面，“剃胡子”、R & G 所示范的类属范畴否定，是具有认知意义的——邀请我们全然接受体验的根除，把它当作重塑文化规定（determination of culture）中社会、心理、神经生物等因素之间关系的一个契机。既然体验是某种神话，那我们还会失去什么呢？要根除体验，就得开始行动，去介入对神经生物的社会规定，也介入对文化的神经生物规定。这里，艺术的认知与文化意义，是不能和它的形式与结构资源分开的：后者的激进性，必然伴随着前者的激进性。“剃胡子”和 R & G，不仅意味着同其他实验音乐不一样的东西（mean something different），他们是以不一样的方式**意味着**（mean differently）。在噪音正宗把它所假定的类型否定本质化为某种可以轻易消化的声音刻板印象（只不过装饰了某种新奇的体验——落魄却终究娱乐的反馈的喧哗）的地方，“剃胡子”和 R & G 建构着那种类属上异常着的声音——可识别为体验的东西上的一个裂缝——通过融合迄今为止不可通约的声音范畴，其方式，把注意力吸引到任何体验都具有的综合性上：对“剃胡子”来说，是 dub 恶作剧、自由华丽和电子原音朋克；对 R & G 来说，是卡通**具体音乐**和玩闹原生艺术。两个团体都调用了一种分析性的精神错乱，一方面，坚定拒绝着亚文化“越界”中的空洞套话；另一方面，避免着学院派概念艺术做作的手法主义。两个听起来都不像是“噪音”。但是，正是拒绝去本质化音乐的类型否定，让他们创造出的音乐，发着不同于此前其他任何东西的声音。抽象的类型否定，造就了贫瘠的“噪音”（实验前卫派假以为名）正宗，其结果，不是官方认可的艺术音乐令人窒息的考究，就是“声音艺术”那更糟糕的沉闷阴谋（只不过在强调和实现“聆听体验”）。但是，通过在不可通约的类型之间强制短路，“剃胡子”和 R & G 引发了类属上异常着的噪音。此噪音非彼“噪音”，而是**自成一格**的噪音，它实现了人们早就向“噪音”提出却迷失了的潜能。<sup>220</sup>

著作权说明：反著作权

---

对这一困境的生动的、虚构的戏剧化表现，参见斯科特·巴克，《神经病患者》（Neuropath），猎户星图书，2008。

<sup>219</sup> 译注：审美是美学的经典方法，而美学则是 19 世纪中后期在德国兴起的现代文化工具，后来扩散到了全世界。自 1910 年代以来，又遭到了前卫艺术与文化的反击。1960 年代，这个冲突通过概念艺术达到高潮。随着前卫艺术被当代艺术收编，所谓的前卫美学、激进美学也就进入了主流话语。在今天，噪音及其他前卫音乐的去美学化，仍然是一个重要的议题。

<sup>220</sup> 两个团体各自的网站上，可以找到更多信息：

<http://www.toliveandshaveinla.com/>（网页丢失）；<http://www.artnotcrime.net/r+g/>（网页丢失）

## 引言

即兴声音作品（improvised sound work）是当代音乐中类间杂种性的关键领域之一。对这种即兴的实践（practice）来说，辨识社会角色并就其文化意义达成共识的任何尝试，都要先抓住定义的问题。这些问题，对新兴的杂种实践来说，尤为迫切（acute），因为它们在实践中上的发展，超出了现存的批判性/意识形态性结构提供有用且共识的定义的能力。

在批判商品统治下的文化方面，情境主义理论仍是一个特别有力的工具。因此，分析情境主义国际（Situationist International，简称 SI）革命性的批判性实践，<sup>222</sup>对理解所有文化形式，特别是即兴声音作品，都大有裨益。

核心的情境主义术语，“景观”（spectacle）、“心理地理学”（psycho geography）、“构境”（constructed situation），在定义即兴声音作品的本体论（它是什么）和目的论（为了什么）时，都很有帮助。其核心，就是把情境主义方案理解为一种建造新的主体形式、新的社会意识形式（new form...of social consciousness）的尝试。

在 SI 所实践（practiced）的这项“批判性实践”（critical praxis）和即兴声音作品所特有的参与模式之间，存在着很强的相似性。在这些相似性上继续探索，有可能开始建构一种社会本体论。接下来，这个理论框架可以用来核对、解释民族志研究所需的经验资料。而民族志研究将会揭示出，“实践共同体”所理解的即兴声音作品是什么，也可用作一般有效性假设的基础——关于“人类实践以及……对此实践的理解”。<sup>223</sup>

## 定义

为了进行这次讨论，我计划用“即兴声音作品”一词去描述我所努力理解的活动。我把它看作艺术，因为它是无需描述或者分析而理解人类现实的尝试之一。艺术，在我的定义中，既不是描述，也不是分析。相反，它是人类现实的一个类似物——也就是把历史上主客体的综合过程映射出来的一种尝试。<sup>224</sup>

这活动是**即兴**，因为它自发地寻求为人类现实的映射作出贡献，无需预先计划，除了实时录音之外，也无需考虑事后任何方式的精确复制。它是**声音**，因为这艺术作品在听觉上的实现，无需顾虑创作、呈现的规则、惯例、共识的方法——作为一个整体的社会把它定义为音乐，要得到它们的允许。它无需以任何方式限定自己，也就仍包含了音乐的方法。它是**作品**，因为它是实践的产物，这实践，是对人类现实的组构——在历史上主客体的综合过程中。<sup>225</sup>

我把这些定义的问题，当作对这活动的任何真正理解的核心。碰到有人问我“您做哪种音乐”，我发现给出答案几乎是不可能的，更别说言之有物的了。这是因为，我们没有用来引

---

<sup>221</sup> 译注：2016 年，本文的另一版本，即，《“何种真实方案迷了路？”：走向即兴声音作品的社会本体论》（“What true project has been lost?": Towards a social ontology of improvised sound work），作为哲学博士论文，提交至皇家墨尔本理工大学。

<sup>222</sup> 译注：英文中的 practice 和 praxis，一般都译为“实践”。前者如“音乐实践”，是具体行为。后者侧重理论在现实中的应用活动，如“政治实践”。文中多数“实践”从后者译来，如是前者，另行标出。

<sup>223</sup> 《〈关于费尔巴哈的提纲〉第八条》（Eighth thesis on Feuerbach），D. 麦克莱伦（编），《卡尔·马克思：文选》（Karl Marx: Selected Writings），牛津：OUP，1997，第 157 页。

<sup>224</sup> F. 拜塞尔，《黑格尔》（Hegel），纽约：劳特利奇，2005，第 285 页。另见 G. H. R. 帕金森，《格奥尔格·卢卡奇》（Georg Lukacs），伦敦：劳特利奇，1977，第 133 页。

<sup>225</sup> 按照马克思的说法，像费尔巴哈那样的唯物主义者，是不会把它理解为“实践-批判”活动的。D. 麦克莱伦，前引，第 156 页。

导 (conduct) 讨论的共同术语——因此，用“音乐”一词去描述我的作品，让他们的问题无形中流产。这就像在问养驼人养的是哪种羊。

当我解释说，他们不会真的认为那是音乐，问我话的人都以为我在谦虚。在我看来，重要的是让别人听明白，况且，我谈起自己的作品来，可不太会谦虚。相反，对于自己的作品，我通常会说个没完，以至于很容易被人误解为自大狂，因为这个活动领域的实际发展，超出了现存的批判性/意识形态性结构包容它的能力。

理解一种艺术实践的任何尝试的核心，是辨识社会角色和文化意义并达成共识。这些问题尤为迫切，因为即兴声音作品是一个新兴的杂种形式，结合了来自大量其他实践形式的概念、方法和策略。这些形式都比它“老”(established)，包括音乐类型(如即兴、摇滚乐、电子原音和爵士)，也包括艺术类型(如声音、基于时间的媒介、动态雕塑还有表演)。

作为一种发展中的实践，同时，出于它的即兴的方法，这声音作品是先天自我批判的。正是这一点，确保了它是揭露其他文化形式中的物化的利器。<sup>226</sup>

一种自洽的理论性理解的建立，可以增强我们从事这种实践形式的的能力。去定义这种(对一种艺术实践的“文化意义”的)理论性理解的尝试，就是我所说的“社会本体论”。我在一个特定的意义上使用这个词，它源自格奥尔格·卢卡奇(György Lukács)<sup>227</sup>的遗著，《社会存在的本体论》(The Ontology of Social Existence)。<sup>228</sup>在早先总结这部著作的重要性的尝试中，帕金森<sup>229</sup>描述了卢卡奇如何使用“社会存在”一词去强调对“客观存在的、独立于研究着它的心智而存在的事物”的研究。<sup>230</sup>就此而论，他对“本体论”的使用，并不意味着“存在论”(theory of existence)被赋予了任何因果优先权。相反，它用于描述始于现实的对范畴的推导。

因此，这里的“社会本体论”，是从对实在的社会现实的分析，去揭示和艺术实践的一个领域的存在相关的一般范畴。问题在于，具体该如何推导出这些范畴？我们可以从外部现实开始——像它出现在天真的观察者面前那样，由一大堆无中介的真实性所组成，或者，从对这现实的更深刻的理解开始——基于真正的批判性视角。

很明显，后者才是更有益的路径，和马克思在广为人知的《大纲》<sup>231</sup>“导言”中所描述的方法论相一致。马克思在其中说明了“世界的理性化”的危险，卢卡奇认为，这正是物化的布尔乔亚思想的特征。<sup>232</sup>物化思想体系，被看作(分离的)部分体系的集合，看起来好像自然法则一样内在一致且无可置辩。

不过，物化思想对现实的具体性质视而不见。这现实，被当作彼此相连的部分的“总体性”，是从整体的立场去理解的。从这个立场来看，社会总体性始终向潜在的争议开放着。因此，马克思告诫大家不要从表面上“具体的”细节入手，比如“人口”(或者，他还会说，“音

---

<sup>226</sup> 唯一有效的实验姿态，是建立在对现状及其自觉迭代的不妥协批判上的……创造，不是客体和形态的部署，而是为这样的部署制定新的规则。G. 德波，《报告：关于情境的建构以及国际情境主义潮流的组织与行动条例》(Report on the Construction of Situations and on the Terms of Organisation and Action of the International Situationist Tendency)，T. 麦克多诺(编)，《居伊·德波与情境主义国际：文本和文件》(Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents)，马萨诸塞，坎布里奇：MIT 图书，2002，第43页。

<sup>227</sup> 译注：(1885-1971)，匈牙利哲学家、文学理论家、革命家，西方马克思主义的代表人物。美学上倾向于现实主义。曾主持“周日围团”(Sunday Circles)，其间也有一些作曲家参加活动。

<sup>228</sup> 译注：更常见的英文译法是：The Ontology of Social Being。

<sup>229</sup> G. H. R. 帕金森，前引，第145页。

<sup>230</sup> 同前注。

<sup>231</sup> 译注：指《政治经济学批判大纲》(Grundrisse der Kritik der Politischen Ökonomie)，即《1857-1858年经济学手稿》。

<sup>232</sup> G. 卢卡奇，《历史与阶级意识》(History and Class-consciousness)，伦敦：梅林出版社，1971，第101页。

乐”）。

具体之所以具体，因为它是许多规定的综合，因而是多样性的统一。因此它在思维中表现为综合的过程，表现为结果，而不是表现为起点，虽然它是……直观的起点……<sup>233</sup>

马克思说得非常清楚，如果我们在（仅仅像“看起来”那样去思考的）具体事物本身的层面开始分析，完整的概念就沦为抽象的定义。但如果我们正确进行，从基本概念的抽象定义（他所说的“基本规定”）开始，它们就能（在彼此间具体的关系中去思考，如其实际呈现的那样）在推理的过程中，发展为一幅（在它和总体性的关系中去思考的）具体对象的图景。

正如我们所看到的，这个方法和存在论（可理解为始于逻辑范畴的对现实的推理）不一样：它是**始于现实的对范畴的推理**。正如马克思所说的：

从抽象上升到具体的方法，只是思维用来掌握具体并把它当做一个精神上的具体再现出来的方式。但决不是具体本身的产生过程。<sup>234</sup>

因此，我们的路径（着重号系译者所加）始于抽象，归于具体。我们将和真正的批判性理论建立关联，并且，由此，走向民族志研究的一个要素——也就是对菲尔·尼布洛克（Phill Niblock）<sup>235</sup>所说的“劳动者的运动”（the motion of people working）的研究。这将对卢卡奇所称的“总体性的中介”（mediation of totality）的一次检验，对社会现实的一部分的一次分析——归于对它和整体的关系的理解。<sup>236</sup>

这次分析，将会引发对即兴声音作品在本体论上是什么和在目的论上为了什么的理解。这是因为，要在一个事物和总体性的关系中理解它，就得认识黑格尔（Hegel）所称的“概念”（英文 concept，德语 Begriff）——它的本质、它的目的，用亚里士多德（Aristotle）的术语说，就是它的形式-目的因（formal-final cause）。<sup>237</sup>

我希望，对即兴声音作品（在它和 21 世纪初社会总体性的关系中）的概念的理解，最后将为“您做哪种音乐”这问题，提供一个圆满的答案，它也将回应几乎一定会紧接着问出来的——“你做那玩意儿干嘛”。

## 工具

这就带来一个问题：我们到底该如何着手对 21 世纪初社会总体性的（被中介的）一部分的理论分析？很明显，我们需要一些工具，作为手段，去发展出一幅确切的“具体事物”的图景，比如被中介的社会现实。马克思给我们留下一个哲学基础（实践唯物主义）和一个方法（唯物辩证法）。<sup>238</sup>很遗憾，上个世纪世界政治的紧迫，非但没有促进，还妨碍了我们对如何把它们用于具体的社会现实的理解。

但是，有些理论上的进步，也是在 20 世纪取得的，特别是由卢卡奇、一部分他的去斯大林

---

<sup>233</sup> K. 马克思，《导言》（General Introduction），D. 麦克莱伦，《马克思的“大纲”》（Marx's Grundrisse），圣奥尔本斯：帕拉丁，1973，第 45 页。译注：此处译文摘自《马克思恩格斯全集》（第十二卷）。

<sup>234</sup> 同前注。

<sup>235</sup> 译注：（1933-），纽约实验音乐作曲家、声音艺术家。自 1970 年代至今主持“实验跨媒体”（Experimental Intermedia）。Intermedia，有的地方也译作“中间媒介”，有激浪派的背景，重点在于打破类型和媒介局限。《劳动者的运动》（The Movement of People Working）是他于 2003 年发行的专辑。

<sup>236</sup> L. 科拉科夫斯基，《马克思主义的主要流派》（Main Currents of Marxism），牛津：OUP，1978，第 3 卷，第 265 页。

<sup>237</sup> F. 拜塞尔，前引，第 81 页。

<sup>238</sup> 前言，G. 卢卡奇，前引，第 xlii 页。

化的法国传人（如列斐伏尔[Lefebvre]）、<sup>239</sup>好几个遵循着“实践哲学”方法（以葛兰西[Gramsci]为先导）的人所取得的。<sup>240</sup>尽管如此，只有一位思想家，真正有能力去综合理论理解中的这些试探性进步，并且以一种标志着超乎所有其他努力的实质性进步的方式，把它们充分地用于理论和实践。此人就是居伊·德波（有人把他的作品当作“我们时代唯一的政治性写作”）。<sup>241</sup>他不像不少人那样，认为资本主义并未使其治下的大多数人口在物质上陷于赤贫，预示着马克思那些“过时”的想象行将终结。

尽管不少人都试图把对德波在 1957-1971 年间掌舵的情境主义方案的理解，限定为艺术中纯粹的前卫派，事实是，它的确是，但远远不止于此。我认为，正是这“远远不止”，让德波的写作能被用于我在此勾勒的这种“大图景”的理论化。在批判商品统治下的文化方面，情境主义理论是一个特别有力的工具——因其对文化、对文化和它依赖的那个倒错的总体性的关系的理解。对于 SI 的革命实践中社会革命和文化颠覆之间的张力，尽管认识仍然有限，但它对理解所有文化形式，都大有裨益。有助于定义即兴声音作品的本体论的核心情境主义术语，有“构境”、“景观”和“整体都市主义”（unitary urbanism）。为了阐明这些术语的意义，还需要交待一些背景。

SI 的工作始于 1950 年代初，以字母主义国际（Letterist International，简称 LI）<sup>242</sup>为名。大约 1961 年之前，这个团体的大部分活动，可以当作具有早期艺术前卫团体（主要是达达和超现实主义）特征的工作的一个延续。一批似有神力的人，定义了一种特定的、照亮了这团体诸多要旨的生命美学，这些人包括伊西多尔·杜卡斯或洛特雷阿蒙伯爵（Isidore Ducasse/le comte de Lautréamont）、<sup>243</sup>阿瑟·克拉凡（Arthur Cravan）、<sup>244</sup>圣-茹斯特（Saint-Just）、马基亚维利（Machiavelli）、弗朗索瓦·维庸（Francois Villon）、托马斯·德·昆西（Thomas de Quincey）、红衣主教雷兹（Cardinal de Retz）、吉多·卡瓦尔康蒂（Guido Cavalcanti），还有清流派（the Cathars）、杜鲁提纵队（the Durruti Column）、<sup>245</sup>投石党（the Frondeurs）、巴黎公社拥护者、激愤派（the Enragés）等团体。把这些不同的灵感联合起来的关键主题之一，就是倾向于在总体上否定、破坏和对抗既定的社会形式。

他们不光有一种特定的小流氓态度和扰乱意义的冲动，也十分关注理论的严密。这些团体的核心且持续的活动之一，就是期刊出版和理论争鸣，尝试着去理解社会的病情，以及施加改变的压痛点可能在哪儿。其核心就是德波坚信：在马克思对资本主义的批判中，关键概念是物化，在 1859 年的《〈政治经济学批判〉序言》中，被定义为“普遍异化的必然结果”。<sup>246</sup>被

---

<sup>239</sup> 译注：（1901-1991），法国马克思主义哲学家、社会学家。著有《空间的生产》（La production de l'espace）、《日常生活批判》（Critique de la vie quotidienne）等书，影响甚大。

<sup>240</sup> 比如，A. 桑切斯·巴斯克斯，《实践哲学》（The Philosophy of Praxis），伦敦：梅林出版社，1977。

<sup>241</sup> 序，A. 贾普，《居伊·德波》，伯克利：加利福尼亚大学出版社，1999，第 vii 页。

<sup>242</sup> 译注：德波等人从字母主义中分裂出来的艺术家与理论家团体，存在于 1952 年到 1957 年。而字母主义是移居巴黎的罗马尼亚诗人伊西多尔·伊祖（Isidore Isou）组建的艺术团体，开端于 1940 年代中期。

<sup>243</sup> 译注：（1846-1870），洛特雷阿蒙伯爵（Comte de Lautréamont），即法国诗人伊西多尔·吕西安·杜卡斯（Isidore Lucien Ducasse），是他用于《马尔多罗之歌》（Les Chants de Maldoror）（带伤护士的首张专辑，就以其中的名句为名；罗杰里奥·斯盖拉博[Rogério Skylab]有一首同名歌曲；罗伯特·维廷格[Róbert Wittinger]著有《马尔多罗安魂曲》[Maldoror Requiem]）的笔名，下文中的“剽窃之道”，指涉的是另一部作品，《诗学》（Poésies）（《景观社会》[207]就源自其中一节）。

<sup>244</sup> 译注：（1887-1918），瑞士诗人、艺术家、拳击手。创办《现在！》（Maintenant!），因惊人的言语和行为而常被归为达达。有一首歌是关于他的，布瑞恩·里奇（Brian Ritchie）的《没有尽头的歌》（Song Without Any End）。

<sup>245</sup> 译注：无政府主义军事组织，活跃于西班牙内战初期，擅长打巷战和游击战。另有一支组建于 1978 年的英国摇滚乐队，曼彻斯特“工厂唱片”（Factory Records）最早的项目之一，也叫这个名字（The Durruti Column，拼写并不一致），该乐队名还来自于情境主义者安德烈·伯特兰（André Bertrand）的一件连环画《杜鲁提纵队归来》（Le Retour de la Colonne Durruti）——首张专辑也叫这个名字，套封是砂纸做的，灵感来自于德波的《回忆录》（Mémoires）。值得注意的实践是在家录音、再现浪漫诗、采用最新介质、发行弃用片段等。

<sup>246</sup> K. 马克思，《〈政治经济学批判〉序言》（A Contribution to the Critique of Political Economy），莫斯科：进步出版人，1970，第 47 页。译注：作者注有误，这个表述源自《1844 年经济学哲学手稿》。

卢卡奇放在《历史与阶级意识》显著位置的物化概念，反映了（马克思在早期作品中所概括的）异化概念所蕴含的二元性的另一面。主要是人类学上的异化概念意味着，面对主流生产方式中的结构性压力，人类在各个层面的自主自治都丧失了。物化则解释了各个层面的自主自治怎么和经济产物混在一起，后者显然拥有独立的、凌驾于作为商品的人之上的社会性力量。

德波的天才在于领悟到，随着物化在晚期资本主义中越来越普遍，它实现了从量到质的辩证转化。交换价值关系（所有[*having*]），系由前资本主义形式中普遍的使用价值关系（存在[*being*]）抽象而来，并且进一步抽象化为某种甚至更加纯粹的“具体化抽象”，也就是图像（表象[*appearing*]）的统治。<sup>247</sup>对纯粹的量化以及抽象的不可抑制的本能需要，德波命名为“景观”。大众媒体，只是资本主义社会关系的这个内部欲望最肤浅、最明显、最平庸的表现。

如此的“景观化”，以某种特定的形式，从资本主义生产方式中产生。卢卡奇用下面这段话，对该形式进行了描述：

随着劳动过程越来越合理化和机械化，工人的活动越来越多地失去自己的主动性，变成一种直观的态度，从而越来越失去意志。面对不依赖于意识的、不可能受人的活动影响而产生的、即作为现代的系统而表现出来的一个机械—有规律的过程……<sup>248</sup>

对德波来说，和这不断加深的抽象相呼应的，是商品作为价值载体变得完全等同、完全可以互换的趋势。如果从中过滤掉任何具体的内容和潜在的使用价值，商品的终极形式就成了时间本身。在被“景观-商品”统治的社会中，唯一真实的商品就是时间，可理解为交换价值的最抽象的形式。意识到这一点后，情境主义者通过部署他们的终极武器“构境”，把火力集中在景观上，去全力而决绝地反对时间的商品化。

其核心，就是把情境主义方案理解为一种建造新的主体形式、新的社会意识形式的尝试。这就是他们的方案：从外部打破景观的（“完美封闭的）系统”，重新进入**真实的生活经验**。

对新的意识形式如何能先于生产关系的根本改变而产生（*arise*）的理解，是实践唯物主义的核心问题之一，不过人们对它不甚了了。SI 的工作，即在（人们所说的卢卡奇的）“弥赛亚阶段”（*Messianic phase*）<sup>249</sup>所获洞见上继续探索，阐明了这些横跨整个文化生产领域的问题。

## 意识与艺术

对作为一种社会产物的意识的“庸俗马克思主义式”理解认为，意识完全由社会的经济基础决定。在这个严格的决定论模型下，问题起于，引发改变的意识如何能够出现。无产阶级，作为革命主体，如何能够在屈从于资本的统治的情况下，发展出一种指向未来的革命意识？

在马克思的继承者中，卢卡奇是最先发问“如何能够”的（之一）——在列宁（*Lenin*）<sup>250</sup>有

---

<sup>247</sup> A. 贾普，前引，第 12-14 页。

<sup>248</sup> G. 卢卡奇，前引，第 89 页。部分引文引于 G. 德波，《景观社会》，纽约：时区图书，1995，第 25 页。译注：此处译文摘自卢卡奇，杜章智、任立、燕宏远（译），《历史与阶级意识》，北京：商务印书馆，1996，第 151 页。和原引文略有出入。

<sup>249</sup> 译注：参见《小说理论》（*The Theory of the Novel*）的最后一章《超越社会生活形式》（*transcendence of social forms of life*）。安德鲁·芬伯格是这样说的：“卢卡奇思想的弥撒亚-乌托邦阶段体现在这个地方，体现在这样的构想之中：通过（在陀思妥耶夫斯基那样的灵魂相遇中）消解所有社会习俗与约束，创造出一个史诗性的共同体。”他也指出，卢卡奇后来加入了对具体实践的思考。Andrew Feenberg. *Lukács, Marx and the Sources of Critical Theory*. Totowa: Rowman & Littlefield, p. 264.

<sup>250</sup> 译注：（1870-1924），俄国革命家、政治家、理论家。布尔什维克、苏俄、苏联的缔造者和领袖。著有

效示范了的革命实践上继续探索。他的结论是，需要一种对意识形态的更精微的理解。正如马克思本人在他所有的写作中（除了最具辩论性的）所作的，卢卡奇承认，“基础”对“上层建筑”的规定必然包含一个第二规定的反馈回路：

超越直接既定的东西就是它的阶级斗争的基本要求……因为无产阶级的阶级地位把矛盾直接带进了它自身的意识之中……<sup>251</sup>

这就提出了那个反复出现的革命实践的问题：物化思想如何能够“一夜之间”就被一种适于建造新的人类社会形式的意识形式给替换掉？在社会学理解方面的进步（20世纪中叶左派先驱[特别是亨利·列斐伏尔]所特有的）上继续探索，批判的焦点集中到了“日常生活”，人们在（对如何生活、对真实的人的客观活动的主观效应的）实践性实验中，找到了“超越直接既定的东西”的路径。

德波后来成了一个特别不受法国政府待见的人，原因他自己非常有底：同1968年“五月风暴”无关，而是取决于他在1952年的生活方式，当时他就开始发展漂移（法语 *dérive*）和异轨（法语 *détournement*）的实践了。他那句“想象一个人也可以造反”，<sup>252</sup>对后来的革命方案至关重要，这方案，仍刻着他的名字。

正如SI由LI演化而来，他们的概念由一组相关的实践演化而来：漂移、异轨和心理地理学。反过来说，这些实践引发了一组理论概念：景观、构境和整体都市主义。

SI把文化定义为“美学、感觉、风俗的化合物，那是……一个时代（*period*）对日常生活的反应”。<sup>253</sup>此外，它还是“一个社会思考自己、向自己展示自己的一整套（*ensemble*）手段”。<sup>254</sup>它被认为正处在（占统治地位的意识形态控制下）“解体”的高级阶段。这控制“复原”所有对抗性倾向，确保着“颠覆性发现都琐碎化”，而且不“消毒”就别想广泛传播。<sup>255</sup>

像卢卡奇一样，在情境主义者看来，文化不完全是被规定的。它不仅是“反映，而且是生活规划的可能性的铺垫”。<sup>256</sup>对卢卡奇来说，在现存的社会中，这“铺垫”，提供了“超越直接既定的东西”的契机。

在1950年代浑浑噩噩的气氛中，“文化内部革命行动”<sup>257</sup>的各种契机，似乎恰逢其时，特别是战前的前卫运动正在衰落。要让这种工作“革命”起来，首要条件之一就是交换价值的激进拒绝——那是所有物化与景观化的基石。出于这个原因，LI以及后来的SI厘定了“赠礼节”（*potlatch*）<sup>258</sup>的概念：很多太平洋原住民所特有的实践，挥霍、故意浪费地赠送礼物。在赠礼节，人们争先恐后地变本加厉地送礼，其结果起到社会联结的作用，完全对立於任何等价或者交换概念。这种实践形式吸引了情境主义者，因为它“消灭”了社会中物化的基础。

以任何一种商业为目的的任何文化实践，集体都当作“野心家行为”禁止，这最终导致了大

---

《帝国主义是资本主义的最高阶段》（*Imperialism, the Highest Stage of Capitalism*）。讨厌实验艺术。

<sup>251</sup> G. 卢卡奇，前引，第72页。译注：此处译文摘自卢卡奇，杜章智、任立、燕宏远（译），《历史与阶级意识》，北京：商务印书馆，1996，第131-132页。

<sup>252</sup> G. 德波，《赞辞：第1-2卷》（*Panegyric: volumes 1 and 2*），伦敦：左页，2004，第23页。

<sup>253</sup> G. 德波，《报告：关于情境的建构》，T. 麦克多诺（编），前引，第30页。

<sup>254</sup> G. 德波、P. 康瑞埃，《定义一种整体革命方案的准备工作》（*Preliminaries Toward Defining a Unitary Revolutionary Program*），K. 科纳博（编），《情境主义国际选集》（*Situationist International Anthology*），伯克利：公共秘密局，1981，第305页。

<sup>255</sup> G. 德波，《报告：关于情境的建构》，T. 麦克多诺（编），前引，第31页。

<sup>256</sup> G. 德波，前引，第29页。

<sup>257</sup> G. 德波，前引，第42页。

<sup>258</sup> 译注：又译“夸富宴”，乔治·巴塔耶（Georges Bataille）在《被诅咒的部分》（*La part maudite*）中，也论及这个问题。

量的开除事件。<sup>259</sup>

大约在1962年之前，SI一直积极奉行“文化内部革命行动”的政策，之后转而支持直接的政治行动。当时德波就先觉地断言：在欧洲，这种活动的契机来了。

正如已经被指出的，过分强调德波理论的美学层面是某种曲解，<sup>260</sup>不过，否认它们的犀利和当代价值也不对。毕竟，“日常生活的革命”必须无所不包，要么就一无所是。德波对艺术实践的看法是有点矛盾的。1959年，德波宣称，现代艺术已经“废除了自己”，而“艺术表达的世界……已然失效”，<sup>261</sup>1968年5月之后，他本人无疑又以加倍的热情，回到了早年的批判性电影实践。总之，对艺术毁弃的判断，也许呼应了周恩来<sup>262</sup>关于法国大革命结局的著名忠告——“下结论为时尚早”。

如前所述，“构境”，是德波于1952年首次把握到的终极武器。它被定义为“由对整体氛围和事件游戏的集体化组织具体地、审慎地（*deliberately*）建构起来的瞬间”。<sup>263</sup>它代表了对景观的“总体性”的否定。在要去挑战那些占统治地位的生产关系及其概念的地方，不能用“部分的”，或者，用德波的话说，“消过毒的”手段，批判它们天衣无缝地包裹着的全部的主观现实。解决方案是，在景观单方面制定的规则之外，重新发明生活。

“构境”，包含着一种断裂，也就是一种对集体化时空控制的暴力夺取。新的意识，只有在这种“和行为实验存在动态（*dynamic*）关系的环境的完整建构”中，才有机会发展出来。<sup>264</sup>“在对所有的艺术和技术（作为共同介入环境的完整构成的手段）的运用中，整体都市主义开始清晰起来……（它）必须控制，比如，听觉环境”。<sup>265</sup>这就是SI对“整体都市主义”所能达成的目标的理解。

对通过漂移实践而生效的整体都市主义的评估，称作心理地理学：“对自觉或者非自觉地组织起来的环境对……个人的……特殊影响的研究”。<sup>266</sup>在LI以及SI的经典实践中，通过漂移（具体到艺术领域，就是通过异轨），整体都市主义在全部的日常生活中得以实现。异轨，是一种特殊的基于“洛特雷阿蒙/杜卡斯”模型（‘*Lautréamontian/Ducassian*’ model）的剽窃之道，它，意味着劫持文化元素，也意味着，它们在新的美学语境中的表征（*re-presentation*）——由此促进对主流生产方式下解体文化的对抗性理解。

说到这类关于文化内部革命行动的观点，奠基性的文本之一，是切奇格洛夫（*Chtcheglov*）<sup>267</sup>的《新都市主义公式》（*Formulary for a New Urbanism*, 1953），里面就有那段著名的训词：“不再出发寻找农场……如今失败了。你永远也看不到什么农场。它并不存在。农场只能由我们去造。”<sup>268</sup>这些文字隐晦、动人，但本身被当作异轨时，轮廓便清晰起来；在这个例子中，是卢卡奇对前卫党和无产者阶级意识发展的关系的表述：“党并不存在，它从无到

---

<sup>259</sup> 译注：比如，开除马刺小组（*Gruppe SPUR*）——SI内部还有很多小的艺术团体——认为他们有“商业野心”，只是原因之一。

<sup>260</sup> A. 贾普，前引，第179页。

<sup>261</sup> 《〈情境主义国际#3：艺术衰败的意义〉编者按》（*Editorial Notes to Internationale Situationiste #3: The Meaning of Decay in Art*），T. 麦克多诺（编），前引，第90页。

<sup>262</sup> 译注：（1898-1976），中国政治家、外交家、革命家。在宣传工作中，曾经组织过一万多人的大合唱。有两首歌提到了他的名字：家族（*Family*）的《来很嗨》（*How-Hi-the-Li*）、比利·乔（*Billy Joel*）的《火不是我们放的》（*We Didn't Start the Fire*）。

<sup>263</sup> 《定义》，K. 科纳博（编），前引，第45页。

<sup>264</sup> “整体都市主义”的定义，同前注。

<sup>265</sup> G. 德波，《报告：关于情境的建构》，T. 麦克多诺（编），前引，第44页。

<sup>266</sup> “心理地理学”的定义，同前注。

<sup>267</sup> 译注：（1933-1998），俄裔法国诗人、哲学家、社会活动家。整体都市主义的代表人物。《新都市主义公式》，是以笔名“吉尔·伊文”（*Gilles Ivain*）发表的。

<sup>268</sup> I. 切奇格洛夫，《新都市主义公式》（*Formulary for a New Urbanism*），K. 科纳博（编），前引，第1页。译注：位于曼彻斯特的“农场”（*Hacienda*）夜总会，就得益于这“训词”的启发。

有。”<sup>269</sup>

这里的平行性让我们看到整体都市主义实践的方向——把集体意识重塑为革命形式的“铺垫”。这很像单纯的政党或者骨干的角色，但更激进，也更“务实”。SI 的方案，并非在某个社会圈层中树立政治意识与意志，而是通过实践创造一个全新的人种：**游戏的人**（拉丁语 *homo ludens*）。<sup>270</sup>

## 社会本体论

从以上对 SI 的“批判性实践”的概述中，我们可以指出它同即兴声音作品所特有的参与模式的明显的平行和相似性。其中包括对结构、声音、时长和主体感知的探索，也包括“合作赠礼节”的实践（*practices*）、对替代性<sup>271</sup>表演-体验的实验，还有对作曲家崇拜、音乐的/作曲等级模型的“规则”、读谱以及指挥的激进拒绝。

利用推导自以上（对情境主义理论与实践的）分析的分类学概念，我们可以勾勒出一种“社会本体论”，随后，可以凭借民族志研究，对它做更细致的描述。在这里，没有必要巨细无遗地引述历史上有案可循的例子（关于我们所思考的概念的实际运用），无疑，感兴趣的读者可以从他们的自身经验中举出很多，而思考下述现象，只是因为它们的广泛和普遍。

要思考的第一个概念，是 SI 针对商品-景观统治下现有的社会条件的立场：“批判”。

1963 年，德波明确表示：

目前，利用现有的文化表达手段，即，从电影到绘画的一切，就可以生产出批判性艺术……这种在内容上批判着的艺术，还得在形式上自我批判。<sup>272</sup>

即兴声音作品满足这个要求，其途径是：通过自身的创作方法，不断地批判自身的存在，同时，致力于批判它的“另一个我”（*doppelganger*），<sup>273</sup>也就是音乐。

作为一个即兴演奏者，我可以在表演之中、之前、之后的任何时间开始、延长、终止任何一件作品。时长、形式、生产手段，都不是事先给定的，作品，在所有方面，都是临时的。此外，如果是一个以上艺术家的合作，各自也都有开始、终止作品的自由，唯一的考虑依据就是“在此瞬间，这个作品符合我的有效性标准吗？”

此外，声音作品毫无保留地、持续地（*implicitly and insistently*）致力于批判“音乐”（一般理解为有“意义”的）。即兴声音作品（被看作噪音的），以一种粗暴的（*rude*）、不容置疑的方式，把注意力引向景观符号控制下的“交流”的虚假本性：

凭借景观，统治秩序在滔滔不绝的自我赞美的独白中没完没了地自我表述……如果，今天，社会管理以及人和人之间的任何接触，都要依赖这种“即时”交流的介入，那是因为，这交

<sup>269</sup> G. 卢卡奇，《列宁》（*Lenin*），引于 G. H. R. 帕金森，前引，第 54 页。

<sup>270</sup> A. 赫西，《战争游戏：居伊·德波的生与死》（*The Game of War: the Life and Death of Guy Debord*），伦敦：乔纳森·凯普，2001，第 74 页。译注：这个词是借“智人”（*homo sapien*）而造出来的，见荷兰语言学家、历史学家约翰·赫伊津哈（*Johan Huizinga*）完成于 1938 年的同名著作。

<sup>271</sup> 译注：1990 年代以来，*alternative rock* 译为“另类摇滚”。*alternative* 一词，指的是另一种可能，或者，另外的选项，不过，可惜，在中文语境中，“另类”已经失去了这层含义。在台湾，*alternative art space* 译为“替代性艺术空间”，就是指主流美术馆、画廊之外的艺术家自组织的空间。在本书中，如果指抽象的可能，译为“替代性”；如果指具体的选项，译为“选项”。

<sup>272</sup> G. 德波，《情境主义者与新的政治或艺术行动形式》（*The Situationists and the New Forms of Action in Politics or Art*），T. 麦克多诺（编），前引，第 164 页。

<sup>273</sup> 译注：传说中一个人的另一个自己，通常是不祥的。

流，在本质上，是单向的……景观，始于分离，归于分离。<sup>274</sup>

对于这独白，最有效的回应方式，是在嚎叫（猛然的充满憎恨的噪音）中，把礼物退还。“一个人，如果不去驳斥一个组织化存在的所有的语言形式，就绝没有真的驳斥。”<sup>275</sup>

即兴，也处在漂移概念的中心，表面上毫无目的的漫游，深处藏着关乎于否定的隐秘议程。最强烈的相似性，依时间的连续性而生，两者所包含的活动，往往全然专注于活生生的瞬间的体验上，而对方向和目标的自觉关注，则是越少越好。即兴，通过聆听去发生，每一个瞬间，都是作为进入下一个瞬间的基石而流逝着，而且常常是以出乎所有参与者意料的方式。首要的想法，就是去创造一种体验，自觉的思考，既无法与之相比，也不能对它产生什么影响。那思考，毫无疑问，会被异化了的总体性“消毒”。至于漂移的支持者，他们“说，遗忘了他们的占统治地位的激情。每天，他们都想要去重新发明一切……”<sup>276</sup>

就漂移在空间上的考量而言，即兴声音作品，经常呈现于“非标准表演空间”、游击据点、占屋、工业楼、客厅或者地下室俱乐部。声音作品，处在所谓的“音乐工业”之外，后者所提供的，是异化了的、“愉快地表达他们的奴隶心曲”的娱乐产品，<sup>277</sup>而声音作品，能在短时间内创造“构境”，其中，声音的“整体氛围”、**场面调度**、新选拔的观众**敢死队**，能短暂地联合起来，为“一个临时的微型社会的若干层面”“做铺垫”。<sup>278</sup>最近，这种秘密暴动在美国中西部留下了火斑。<sup>279</sup>

虽然画廊、“艺术空间”、排练室也都在用，但那些临时的“整体氛围”，可是长作品的最佳实验地点，这些作品，模糊了表演和装置之间的边界。沉浸于多方位模拟着（没有明确的边界承诺的）迷幻体验的经验环境，是全球各地很多艺术家作品的一个特征。这是一种掌控主观的时间感知的方式，景观，通过制造“统一且不可逆的时间”的永恒当下（present）（也就是“经济生产的时间”，被切分为均等的抽象碎片的时间），摧毁了它。<sup>280</sup>表演的这个层面，代表了历史性时间感知的回归，其中，进步和改变既是真实的，又在人类的掌控之中。

德波主要是在文学与电影领域使用异轨策略，在电影领域尤为出众；对于使用预录音频片段的的声音作品，这是一个同样适用的模型。这类作品的模型，来自于经典电子原音、**具体音乐**和牙买加 dub 文化，但是，说到“转化利用”偷来的音频片段，透过批判性的革命性实践的棱镜来看，可是发挥着非常特殊的作用。

正如乔尔乔·阿甘本（Giorgio Agamben）<sup>281</sup>所指出的，按照德波的理论，重复和中止，这对根本，“实现着电影的弥赛亚使命……这使命在本质上关乎于创造。但是，这发生于第一次之后，不是全新的创造了……这是一种不是创造（de-creation）的行动。”<sup>282</sup>这种（马克思主义意义上的）对历史的参与，始终是弥赛亚的、来世论的，朝着末日、朝着审判。辩证地交织在一起的两极，重复和中止，正以类比形式塑造着（被虔诚地追寻着的）人类对历史进步的介入。相反，景观不停地对我们说：历史**已经成为过去**。<sup>283</sup>

<sup>274</sup> G. 德波，《景观社会》，第 19-20 页。

<sup>275</sup> G. 德波，《关于在短时间内几个人的经过》（On the Passage of a Few Persons Through a Rather Brief Period of Time）（剧本），K. 科纳博（编），前引，第 30 页。

<sup>276</sup> G. 德波，前引，第 2 页。

<sup>277</sup> G. 德波，前引，第 33 页。

<sup>278</sup> G. 德波，前引，第 29 页。

<sup>279</sup> 参见狼眼乐队成员所谈到的 2002 年左右密歇根的演出情况。A. 利希特，《野性的呼唤》（Call of the Wild），《线路》，第 249 期，2004 年 11 月，第 43 页。

<sup>280</sup> G. 德波，《景观社会》，第 107 页。

<sup>281</sup> 译注：（1942-），意大利哲学家。著有发展了“生命政治”、“例外状态”、“生命形式”等概念的“神圣人”系列。《来临中的共同体》（The Coming of Community, 1993）已经对“弥赛亚”有所讨论。

<sup>282</sup> G. 阿甘本，《差异与重复：论居伊·德波的电影》（Difference and Repetition: on Guy Debord's Films），T. 麦克多诺（编），前引，第 318 页。

<sup>283</sup> 译注：重复，是指重新利用既有的影像，从而恢复它的可能性；中止，是指在一定时间内不再展现新的

在即兴声音作品中，这种对历史感知的参与（通过异轨），是“构境”在意识改革层面运作的又一例证。这在如今的数字声音时代非常普遍。甚至通常所说的“电声即兴”（electro-acoustic improvisation，简称 EAI），也对此加以利用。

这普遍性，非但没有为历史的终结“背书”，还证明了威廉·巴勒斯（William Burroughs）<sup>284</sup>在爱之屋街（rue Git-le-Coeur）<sup>285</sup>对“控制”的（“咒术回战”式的、魔法-象征性剪拼式的）破坏<sup>286</sup>所蕴含的真理。<sup>287</sup>巴勒斯，如同黑格尔，“颠倒了辩证”，他所想象的在魔法层面运作的作品，在事实层面也毫不让步，作用于“虚幻的”景观时代下真实的人的意识转化。它在本质上是批判性的、革命性的：“流动的反意识形态语言”。<sup>288</sup>

在即兴声音的地下圈，国际通行的做法也厘定了德波意义上的“赠礼节”的概念。送礼，在艺术合作领域，以极为特有的方式发生着。装着多到听不完的录音的大包裹寄来了，这就是合作的开始。在这概念的太平洋老家，赠予往往包含着竞争的成分，老想着直接的等价交换，肯定不合适。

更重要的是随后的（创作行为中的）美学交换。录音进入下一个流程，通常是一系列改动，每一层细小的增加和处理，都抹去了多数之前的样子，直到只剩下个人**魔力**的纯然交融，这时，把一件作品归在与其紧密相连的艺术家名下，**成了**艺术品的真正内容，其中，每个人为了创造出个人特质的新的统一体，付出了自己的灵魂。**伏都巫术**或者货物崇拜的气息呼之欲出。

表演中的合作也一样，对参与者来说，可以同时是竞争和相互的支持确认。在一个实际经济回报从来都微不足道的实践领域，**魔力**的，或者，声名的馈赠，让充满合作的“赠礼节”成了一种象征性地消耗最有价值的商品（也就是时间）的方式。

但是，即兴声音作品最激进的地方在于，对先前无可争议的作曲等级制的拒绝。即兴，废除了文化中音乐领域的分化——德波所说的“指导者（directors）和执行者（executants）之间普遍的……稳定的分化……‘知’和‘行’之间的分离”。<sup>289</sup>这“分离”，是景观的基本层面之一，正如图像和现实之间、景观及其观众之间的分离。“景观把世界一分为二，其中之一，作为一套自我表征，被高高举起……高于全世界。”<sup>290</sup>

---

影像（意义），从而脱离叙事，让影像（媒介）展现自身。类比，应该是指对于一幅图像，一定有无数相似或者相关的图像存在于绵延的时空中。上述概念类推于历史可知：任何时间地点都可以产生救赎和审判，而“成为过去”，是说已经成为固定的事实，不存在别的意思，也无法实施什么行动。

<sup>284</sup> 译注：（1914-1997），美国作家、艺术家。“垮掉的一代”、后现代文学、反文化运动的代表人物。著有《裸体午餐》（Naked Lunch）等，以即兴、叛逆、黑色幽默、半自传、神秘主义为主要特征。制作“猎枪艺术”和本人照片的多次翻拍。广泛参与音乐的创作和朗诵的录制，也曾在《螯虾》（Crawdaddy）和《滚石》（Rolling Stone）上发表文字。

<sup>285</sup> 译注：位于巴黎。1957-1963年间，巴勒斯等人住在这里的“垮派酒店”。巴勒斯在这里做了很多神秘仪式。

<sup>286</sup> 译注：控制是巴勒斯思想的核心术语，它关系到一般的思想控制和权力控制，也关系到更深层的语言对人类的控制。“咒术回战”，原文“curse go back”，是指录下讨厌的地方的声音并拍照，几天后回到那里，小声重放这段录音，拍更多照，反复进行，或者，更进一步，去添加噪音，去裁剪照片，直到……诅咒对象消失；“剪拼”，原文“cut-up”，是指使用文字或者声音上的词语剪贴（包括“日常写作”、图像和磁带录音，来源不仅限于一人），去随机重组词语的顺序，以魔法和符号学的双重战术打破语言秩序、反击控制（另一种技术，是先线性地写，完成后再剪乱），参见同名唱片。在巴勒斯的小说和磁带作品中，这些技术得到大量使用，对后世的音乐和文学产生了重大影响，被视为1990年代地下实验电子乐的一个源头。后文中的吉尼西斯·P-奥里奇继承发展了这些技术。

<sup>287</sup> B. 吉辛，《现在出发：R101星》（Here to Go: Planet R101），旧金山：研/究出版，1982，第194-198页。

<sup>288</sup> G. 德波，《景观社会》，第146页。

<sup>289</sup> G. 德波、P. 康瑞埃，《准备工作》，K. 科纳博（编），前引，第305页。

<sup>290</sup> G. 德波，《景观社会》，第22页。

对作曲家、乐队队长甚至是乐谱的“指导”的拒绝，是那些不习惯把批判的武器转向主流秩序的人最难接受的事情之一。他们本能的反应是消极且不容置喙的结论：“你不能这么干”和（我个人最喜欢的）“那不是音乐”。

在现代音乐中，这个即兴方法的“根”源自非洲裔美国移民，是在非洲本土传统上继续探索的结果。但是，（摆脱任何约定俗成的、习语化的音乐词汇的）全然地自由的即兴的一次关键爆发，是在 1963 年的纽约，它爆发为以原始极简主义（Ur-Minimalist）冒险精神为根基的清晰有序的群体实践。正如托尼·康拉德（Tony Conrad）<sup>291</sup>所说的：“音乐不该是某种‘概念’活动……相反，它应该围绕实际活动、围绕瞬间的实感化所包含的直接满足而组织起来……”<sup>292</sup>除了永恒音乐剧场（Theatre of Eternal Music），<sup>293</sup>1960 年代初还有 AMM、约瑟夫·霍尔布鲁克、<sup>294</sup>MEV 等不同的团体，把即兴这个彻底的、激进的策略带向前台。即兴声音的整个传统，就是从那儿发展起来的。<sup>295</sup>

对分离的拒绝，也就成了声音即兴最重要的特征——这是它对自身的形式和内容的激进批判的核心。这也是它的探索模式和呈现模式之间的统一的产物。就这种实践形式而言，它们是同一回事，这工作最大的价值就是，它塑造了一种并不以分离（不是空间上的，就是时间上的）为依据的活动形式——它，相反，取决于自身的统一性。

对文化的批判的形象是统一的：……这在于，它再也无法从对社会总体性的批判中分离出来。这统一的理论性批判向前发展，终将和统一的社会实践（practice）汇流。<sup>296</sup>

## 结论

现在，可以凭借历史的、当代的民族志研究，在这些本体论范畴上继续探索了。接下来，有可能开始建构一种即兴声音作品的社会认识论，朝着对具体的社会总体性的理解，发展下去。这将是一幅多多少少算得上清晰的图景——“实践共同体”所理解的即兴声音作品是什么，这是在经验证据所支持的理论性范畴上继续探索的结果。在此基础上，最终，可以推理出一种即兴声音的美学，如果这被发现是值得的。

正如我所指出的，SI 的批判性实践和这临时的即兴声音作品的社会本体论之间的一致，很有启发意义。即便是对居伊·德波电影作品的结构与方法层面的一次粗略思考，也能强化这个印象，但那应该是另一篇文章的主题了。

---

<sup>291</sup> 译注：（1940-2016），美国音乐家、（影像、声音、行为）艺术家、大学教授。创作基于纯律、嗡鸣和扩音的极简主义音乐，反对艺术的技巧化、名流化和精英化。所加入的原始人乐队（The Primitives）是地下丝绒乐队的前身。同后文中的 P-奥里奇有过合作。

<sup>292</sup> T. 康拉德，《四小提琴》（Four Violins）专辑说明（1964），唱片：元素表，1996。

<sup>293</sup> 译注：拉·蒙提·扬于 1962 年组建的音乐团体，以演奏梦幻的、时间超长的嗡鸣音乐而著称。成员包括康拉德、约翰·凯尔（John Cale）、玛丽安·扎姬拉（Marian Zazecla）和安吉斯·马克莱斯（Angus MacLise）。

<sup>294</sup> 译注：（1878-1958），英国作曲家、钢琴家、指挥家、出版社老板。介乎于浪漫主义和现代主义，常描绘爱伦坡式的心理（场景），有多个风格来源。部分作品的舞台呈现非常“前卫”——在舞台上投射音乐的诗歌版本（具体来说，是掩藏着演出人员的幕布上）或者默片。“愤世嫉俗”，有商业主义、民族主义的背景。中年失聪。但这里所说的是来自英国的三重奏，成员除了本书中提到的德里克·贝利、托尼·奥克斯利，还有加文·布莱亚斯（Gavin Bryars）。

<sup>295</sup> 译注：永恒音乐剧场有很强的印度与迷幻音乐的背景，在这之前，又有来自凯奇、纽约乐派实验作曲和激浪派的影响。他们的音乐是一种稳定的连续体，与作者举出的其他几个例子（断裂的、不和谐的音乐）截然不同。MEV（现场电子音乐，Musica Elettronica Viva）是组建于 1966 年的意大利音乐团体，有学院派作曲和新兴电子技术的背景。AMM，本书前文已经提到，是组建于 1965-1966 年的英国音乐团体，有一定的爵士乐背景并强调电子与电声乐器。约瑟夫·霍尔布鲁克是借用同名作曲家的名字而组建于 1965 年前后的英国音乐团体，有学院派和爵士乐的背景。需要注意的是，作者在这里写到的，只是对一段被业界所认可的历史的追溯。事实上，在 1960 年代，还有其他领域大量的艺术家和音乐家，进行了激进的即兴实验，仅举一例：让·杜布菲（Jean Dubuffet）在 1961 年的音乐创作。对于即兴的兴起，当时的技术和文化都产生了影响。

<sup>296</sup> G. 德波，前引，第 147 页。

正如大家所见，此外，我们还可以用这项批判性实践的矩阵去揭示：即兴声音作品可以为文化和社会（作为一个整体）实现的更深广的目的。多数（如果有）实践者是否自觉地认识到这项批判性实践的影响，倒不重要：

这……分析完全脱离了对人们在一定的历史条件下……实际上所思想，所感觉，所希望的东西所作的单纯的描述……与具体的总体及由此而产生的辩证规定的关系超越了这种单纯的描述，并产生了客观可能性的范畴……就能认识人们在特定生活状况中，可能具有的那些思想、感情等等。<sup>297</sup>

阶级意识尽管不具有心理的现实性，但确实不是纯粹虚构的东西……当然，这种动摇，这种不明白本身就是资产阶级社会危机的一个征兆。<sup>298</sup>

上哪找那两个令人烦恼的问题（“您做哪种音乐？”以及“你做那玩意儿干嘛？”）的答案，这次分析，对我来说，算是给出一座清晰的路标了。

著作权说明：我非常乐意让人自由使用我的作品，只要承认我是作者就行。禁止未署名的引用或者复制，此外，就根据需要自由使用吧。

---

<sup>297</sup> G. 卢卡奇，《历史与阶级意识》，第 51 页。译注：此处译文摘自卢卡奇，杜章智、任立、燕宏远（译），《历史与阶级意识》，北京：商务印书馆，1996，第 104 页。和原引文略有出入。

<sup>298</sup> G. 卢卡奇，前引，第 75-76 页。译注：此处译文摘自卢卡奇，杜章智、任立、燕宏远（译），《历史与阶级意识》，北京：商务印书馆，1996，第 136-137 页。

## 女机器：女性噪音的未来

尼娜·鲍沃

技术的未来的主人必定是愉快的、智慧的。机器会轻易征服冷酷（grim）和愚蠢（dumb）。  
——马歇尔·麦克卢汉（Marshall McLuhan）<sup>299</sup>

过去世纪的工厂工人间接地成为了最持久的、最粗暴的噪音演奏者。应该不断在当下认识我们的过去。

——马丁《论噪音》第九（Mattin, Theses on Noise, IX）

1966年2月，一群在兵工厂工作的比利时女性要求同工同酬。她们自称是“女机器”，起来罢工，停工达十二周，她们说的和做的，“就像在发动一场战争”……

——历史书

女人，一直被机器所欲望着。它需要她们的灵敏，她们更小的手，她们利索干活的能力，还有，至少刚开始的时候，她们要的也少。1870-1880年代，打字机和电话开始普及，同时也发生了信息的机械化，女性得以竞争那些很容易就能够比男人干得好的工作。换句话说，“大量高薪的、拿着笔的、在脑海飞快地加减着成列的四位数字的男人们，反让低薪的、操持机器的、女性为主的办公室职员给取代了”（丽萨·范恩[Lisa Fine]，<sup>300</sup>《摩天楼之魂》[The Souls of the Skyscraper]）。

当然，女人很少参与建筑业（但是，伦敦最长的桥，由女性在二战中重建的滑铁卢大桥，极好地打破了女人的工作“规模小”的观念）。对女人来说，正如萨特（Sartre）<sup>301</sup>著名的说法，**机器通过她们做梦**，为了使效能最大化，反复注入着恰到好处的分神——劳动的重复乏味（repetition）的一个奇特的副产品，随着机器的性爱梦而出现。

如果，在历史上，女人是机器做梦的通道，噪音也就带着一种特有的女性气质，从打字间到缝纫厂再到话务中心。在某种意义上，我们总在心灵深处意识到女性、技术、噪音之间的特殊关系：不管好坏，最有幻想和活力也最机械的信息，也就是聊天，一直被当作女性的专利；事实上，女人的言谈常被嗤为“噪音”——在《人类学》（Anthropology）中，伊曼努尔·康德<sup>302</sup>极不耐烦地把“女孩们”赶到其他房间去闲聊，而男人们慢悠悠地、严肃地讨论着这一天的重要议题。

二战中，为了帮盟军打败德国人，电影演员海蒂·拉玛（Hedy Lamarr）<sup>303</sup>参与发明了一个机密通信系统。米高梅遮掩了她生活中的这一面，因为和她的“明星”形象不符（尽管她已

---

<sup>299</sup> 译注：（1911-1980），加拿大媒介学家。“媒介研究之父”、多伦多学派的代表人物，也有点“明星”的意思。强调媒介技术（而非内容）对人类的感知和社会的“延伸”，提出“听觉空间”（acoustic space）。录有《媒介即推拿》（The Medium Is the Massage, 1967）。关于“构境”和“习语”，可对读他的《从陈词到原型》（From Cliché to Archetype, 1970）。

<sup>300</sup> 译注：密歇根州立大学社会科学学院教授，另著有《雷奥伙计的故事：美国汽车城的工作、家族、社区》（The Story of Reo Joe: Work, Kin, and Community in Autotown, USA, 2004）。

<sup>301</sup> 译注：（1905-1980），法国哲学家、作家、政治活动家。这里的“恰到好处的分神”，指的是女工在劳动中产生的性幻想，而机器所需要的，正是这种消极的意识：既不会完全走神，也不会引发任何积极的、系统的思考。此处的论调，一方面，有可能源自于萨特那开放的性观念，另一方面，有可能源自于他对欧洲工人阶级的革命性的消极看法。

<sup>302</sup> 译注：（1724-1804），德国哲学家、启蒙运动思想家。若干领域“之父”。过着极为苛刻的生活。有种族主义倾向。认为幽默和音乐有相似的生理影响力。《人类学》，应该是指康德晚年的著作《实用人类学》（Anthropologie in pragmatischer Hinsicht），里面不乏性别歧视的观点。

<sup>303</sup> 译注：（1914-2000），美国演员、发明家。多扮演性感尤物。“机密通信系统”，应该是指她和前卫作曲家乔治·安太尔（George Antheil）共同开发的防干扰鱼雷制导（部分得益于她所参加的商务会议——她那占有欲极强的第一任丈夫是一个亲法西斯的军火商）。有首歌，叫做《这是一首献给海蒂·拉玛女士的歌》（This is A Song for Ms. Hedy Lamarr）。

尽了最大努力去破除这个幻觉，甚至是在电影偶像崇拜刚兴起的时候：“任何女孩都能迷死人，她只要站着别动、样子够蠢”）。

从轧布机到洗衣机，从听写到密码术、间谍和战时密码破译、处理或者机械化机器的反馈……一般来说，信息和传播对女性的需求，远远超过它们对男人的需求。

机器体系不再是资本时，它也不会失去自己的使用价值……决不能得出结论说：从属于资本的社会关系，对于机器体系的应用来说，是最适合的和最好的社会生产关系。

——卡尔·马克思《大纲》<sup>304</sup>

通过它的机器，资本曾经并且正在日益女性化；高耸入云的雌化资本主义并没有更好更快地“做”，因为那些电路的声音，不仅含糊不清、绵延不绝，而且仅存在于她们彼此之间。上百万信息录入员叹息着，指尖不停地咋咋作响；呼叫中心用训练过的音调，唱着完美的颤音；在车站，女机器人的录音，把方向和时间告诉匆忙的通勤乘客。对于不自然的、设计过处理过的东西，女性非但没有怀着根深蒂固的憎恶，还在机器利用、滥用她们的时候，始终表现出快速适应机器、比机器还要自动化的能力。求助于女性的所谓“自然性”，或者，某种和自然的特殊关系，从历史的角度来看是错误的，也是陈腐的：正如《大都会》（Metropolis）<sup>305</sup>让我们看到的，女性可以成为最厉害的机器人。

但是，要是我们超越一下会怎么样？什么时候，交流不再是闲聊，而更接近于纯噪音的生产？什么时候，机器不再通过女人做梦，而是由她们去创造、维护，甚至是剥削？

在吉加·维尔托夫（Dziga Vertov）<sup>306</sup>1929年的电影《持摄影机的人》（Man with a Movie Camera）中，有一个场景是把从事很多不同活动的女性的镜头组合在一起：缝纫、剪片子（其中就有伊丽莎维塔·斯维洛娃 [Elizaveta Svilova]，<sup>307</sup>维尔托夫的妻子、该片的剪辑师）、打算盘、开心地做盒子、往一台电话总机里插接头、包香烟、打字、弹钢琴、接电话、编码、<sup>308</sup>按铃、涂口红。镜头剪得越来越快直到狂乱，一度无法分辨做哪些事是为了快乐，哪些是为了工作。这是一个远在台式电脑、移动电话、呼叫中心、临工中介出现之前的神示，其中，对于技术和技巧的无穷化身，女性有着乐观的包容，也许，还有着简单的身份认同。

有时我真觉得能跟机器通灵。

——杰西卡·赖兰（Jessica Rylan）<sup>309</sup>

往后跳差不多一个世纪，我们遇到了杰西卡·赖兰，这位女性制作自己的机器，用它们演出，她的嗓音和她的造物相互重叠，不再分离。这当然是“噪音”的一种，但它是全新的。在现场，赖兰所表演的，是一种组合，其中，有令人不安的特殊形式的自我曝光（大大方方地直接对着观众清唱），<sup>310</sup>也有和自制模拟合成器的机械对话，它们无穷尽地反馈着，融合着（像虐待狂姑妈讲述的剪拼童话一样萦绕着的）飘渺的、邪恶的人声。“噪音之夜”的观众

<sup>304</sup> 译注：此处译文摘自《马克思恩格斯全集》（第四十七卷下）。

<sup>305</sup> 译注：德国无声电影（1927），融合多种传统和前卫的艺术元素，后世不断有音乐家为它配乐，或者，受它启发，又或者，向它致敬。影片中，附体于机器人的工人女神玛利亚煽动了一场暴乱。

<sup>306</sup> 译注：（1896-1954），苏联电影导演、电影理论家。“三人委员会”的成员。他的材料，通常来源于日常生活，但它们的呈现，指向一种机器化的感知，同时是反叙事的，甚至是反交流的。早年就学于比亚韦斯托克音乐学院；后来，用音乐术语给一些作品命名；在不同时期，做过“声音拼贴”。

<sup>307</sup> 译注：（1900-1975），苏联电影导演、剪辑师。“三人委员会”的成员。

<sup>308</sup> 译注：原文为 tapping out code，不过，应该是作者把胶片编码的镜头和收款机的镜头误解为发电报了。另外，早在《电影真理报》，维尔托夫就加入过一个类似的蒙太奇。

<sup>309</sup> 译注：（1974-），美国声音艺术家。单人乐队 Can't 的成员、IRFP（发行音乐）和花电器（Flower Electronics，出售自制设备）的创建者。用人声和自制的模拟合成器进行创作。

<sup>310</sup> 译注：赖兰认为，表演中不能全是即兴，应该有事先写好的“歌曲”。参见《杰西卡·赖兰访谈录：有时，我真觉得能跟机器通灵……》：<http://k-punk.abstractdynamics.org/archives/006456.html> 这是本文的一个原始版本，以下关于赖兰的补充信息，均源自这里。

偶尔会朝她喊道“再噪一点，再疼一点！”不过，这个为了噪音不惜一切的欲望并不理解，赖兰的表演，在揭示机器的真正的力量方面，要更有效。

杰西卡·赖兰是噪音的未来，正如男人是机器的过去。高个儿、苗条、穿着斯文、戴眼镜……穿过拥挤的职员办公室，卡夫卡（Kafka）<sup>311</sup>的心开始砰砰作响。当满面愁容的海妖继续诱惑着男人们的噪音想象，赖兰女士，以及她自制的合成-机器，抛出一个美妙的选项：与其卑微地屈服于金属技术的高压的痛苦，不如，我们去让机器把话说好。但是，我们也别腼腆：她的噪音一点也不**亲昵**——不向可爱、低保真、乖巧、漂亮让步。

赖兰曾经写过一个概念叫“私人噪音”（personal noise）<sup>312</sup>去对抗那个不少人共鸣的见解：噪音就该尽量地刺耳、无情。这和下述观念是完全一致的：噪音应该有一定的风格，应该把一定的注意力放在声音的特性上；事实上，更进一步而去探索人造自然（artificiality of the natural）<sup>313</sup>的唯一方式，就是胜过甚至超越它的仿真（simulation）。<sup>314</sup>赖兰就是这么做的：把她的噪音和身体插入（plugging）<sup>315</sup>性爱梦的自动电路又拔出，这性爱梦，在一系列令人不安的失谐中，诱人地摇曳前行（weaves）：“虽说噪音的特征在于把我们残酷地唤回现实生活，但噪音艺术不可把自己局限于模仿性的复制。”（路易吉·鲁索洛[Luigi Russolo]）

316

这“模仿性的复制”，这想象力的匮乏，多数噪音音乐的特征，也反映在赖兰对噪音场景的总体反思之中——似乎对于一个充满敌意的世界，最好的回应，不过是拒绝面对，朝着角落嚎叫。赖兰说，噪音场景对自然不感兴趣。“世界这么大，而我们都钻进屋子里，我们上网、看电视、看书、看电影、嗑药，等等。都是非常内在的，我们从不把时间花在这个世界上。”

我知道怎么跟自己的设备打交道。

——杰西卡·赖兰

也许，自然和人造、和人造自然之间的关系，最清晰地表达了赖兰的表演留给人们的印象，它指向未来——那个既是女性的、也是机械的噪音的未来。比如，她利用合成器处理模拟声的方式极不寻常。人们通常赞赏它的温暖、它的真实、它的丰富，而赖兰把这拜物（老机器）教变成了反温暖，一系列自成风格的机器，把时间从当下切开、割下。<sup>317</sup>赖兰使用模拟设备，让它比数字设备的效果更有模仿力，由此找到了一种以最大可能扰动观众的技术，而她甚至都不用喊。

---

<sup>311</sup> 译注：（1883-1924），奥匈帝国/捷克斯洛伐克作家。生性敏感，以描述怪诞的“恶梦”（社会的或者是存在的）而著名。最后一篇小说，叫做《女歌手约瑟芬或耗子民族》（Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse）。影响不限于文学，参见《卡夫卡片段》（Kafka-Fragmente, Op. 24, 1985）、《给埃利塞的信》（A Letter to Elise, 1992）、《声音演绎-献给弗兰兹·卡夫卡》（Sound Interpretations - Dedication To Franz Kafka, 2012）。办公室，既是他的文学空间，也是他的现实生活。

<sup>312</sup> 译注：鲍沃在赖兰谈话的基础上，提出了另外几个概念：流行噪音（pop-noise）、民间噪音（folk-noise）和民间流行噪音（folk-pop-noise）。流行噪音指的是，在再现的同时保持新鲜、更广泛的观众；民间噪音指的是，新民间音乐和噪音的交集，以及噪音的草根性和参与性。

<sup>313</sup> 译注：赖兰说，自己制作了一个“自然合成器”（natural synthesiser），可发出类似植物和水流的声音（有趣的是，英文中的“开关”switch有另一个意思：柔软的细枝）。可以这样理解，她希望用技术与艺术的、开放的自然，去置换放任的、固化的“自然”，比如，噪音就得非常“刺耳、无情”。

<sup>314</sup> 译注：simulation，有“模拟”的意思，这里根据鲍德里亚的术语，译为“仿真”。

<sup>315</sup> 译注：plug在这里呼应了萨特意义上的性爱梦、“高耸入云的资本主义”，但是，女性成了主导。

<sup>316</sup> 译注：（1885-1947），意大利未来主义作曲家、画家。举办多场噪音音乐会。1913年，发表信件《噪音的艺术》（The Art of Noises, 意大利语 L'arte dei Rumori），对后世影响极大，这里的引文就来自这封信。还发明了著名的噪音乐器 intonarumori，它是一组安装了扩声圆筒的木盒子，通过手柄可以带动里面的机械装置，发出不同种类的噪音（共计27种）。在今天听来，这些声音很像是当代即兴音乐中常见的“去音乐化的”或唯物化的摩擦声和撞击声。

<sup>317</sup> 译注：赖兰亲睐模拟设备的实时性，并且认为我们无法进入超级快速的电脑运算时间。下文提到的她做事利落，则是受了法国哲学家保罗·维利里奥（Paul Virilio）的影响。

赖兰曾经谈到，她不想用任何干预（mess with）时间的效果（混响、延时），而要用一种牵涉着（mess with）她和它自己的机器，这样你就再也分不清声音是从哪里来的了。在某种意义上，这不再重要。你看到的、听到的，是一连串敏捷操作着的开关、音频线和接口，它们依附在创造者身上，而她围绕着机械的沼泽，发出声音，形成反馈，离开机器，又进入机器。和观众的关系是从容地（deliberately）多义着的、高度结构化的——而不是大部分强电音乐（power electronics）<sup>318</sup>那蛊惑群氓的直接了当的（却也有点讽刺的）攻击性。

她的演出现在很短，过去更短，7分钟左右，反沉浸的化身。“我一次搞定所有的事”，她这么说她之前的表演。从很多方面来看，这就是噪音一直以来的**诱惑**：去拥抱汽车的速度和残酷，去拥抱机器，去拥抱“对危险的热爱、对能量和无畏的嗜好”（出自马里内蒂 [Marinetti]<sup>319</sup>的1909年的《未来主义宣言》[Futurist Manifesto]），去不辜负鲁索洛的要求——用成千上万台不同的机器去组合无限多种噪音。但是，在她的演出中，有种平静渐次蔓延着，那是融入她作品每一个层面（音乐、演出、表演、设备）的深思熟虑。拒绝多数噪音场景的特征：猛烈而纷乱的、由误放的天才情结和自我陶醉调成的大杂烩（mix）。

如果说，女性、机器、噪音之间关系的隐秘历史（这是一篇新的、寻求打破自然和人造的对立的《噪音的艺术》）终于破土而出，那么，像赖兰这样的表演者所呈现的，则是对这个领域的一次扩张主义的占领行动。机器将不再通过女人做梦，而是由她们去建造。它们不是用来模仿一个充满敌意的世界里的阳痿却充满攻击性的嚎叫，而是重新装配噪音它自身的矩阵。

著作权说明：公有领域（public domain）<sup>320</sup>

---

<sup>318</sup> 译注：一种有着猛烈的低音脉冲的、使用了噪音元素的音乐，通常被认为是噪音音乐的一类，它的根源，是电子化的工业音乐，形式接近于地下电子舞曲。比起一般的“纯”噪音，强电拥有更多的固定受众，可能这就是作者所说的“蛊惑”的意思吧。除了强电音乐，赖兰也远离学院派音乐，反感其教条的原则和“礼貌的掌声”。

<sup>319</sup> 译注：（1876-1944），意大利诗人。未来主义的创立者、自由言语（意大利语 parole in libertà）的倡导者。艺术上，推崇“暴力”；政治上，支持法西斯。

<sup>320</sup> 译注：指不属于私人所有的、不受知识产权保护的作品、知识和思想的总合，任何个人或者团体都不具所有权，任何人都可以不受限制地使用。最常见的情况是，作者死后若干年，作品自动进入公有领域。本文的情况是，主动放弃所有权，使其归入公有领域。

## 作为永久革命的噪音，或，为什么文化是吞吃自己崽子的母猪

本·沃森

“噪音太噪”

——“嗡嗡鸡”（The Buzzcocks, 1978）

我以前什么摇滚都不听，后来我读了一篇关于死掉的肯尼迪家族（Dead Kennedys）和黑旗（Black Flag）的文章。那是罗伯特·克里斯高（Robert Christgau）<sup>321</sup>写的，当然了，他每一件事都彻底说错了。他说这两个是纳粹团体，在搞纳粹音乐——我不知道复述得准不准确，不过文章大意就是如此。我好奇了。怎么会有乐队搞纳粹音乐？我看啊，真是疯了才会做的事。然后我查了一下，发现那是反纳粹音乐。这东西没有旋律，是一堆噪音——读着这些描述，我想，诶，他们总算回来搞一些像样的东西了。我就有了兴趣。那时候，我在跟佐恩（Zorn）一起做演出。记得在准备一场演出时，我断定，既然这群摇滚迷似乎喜欢真正吵闹的音乐，那他们也许会喜欢“这东西”的。我就跟阿托·林赛（Arto Lindsay）、DNA 在 CBGB<sup>322</sup>演了一场——没太大反响。最后，那群歌迷总算是跟着休克比利（Shockabilly）进入了状态。得有个摇滚乐队的样子才行——有人独奏、吉他……不过，我当时开始玩乡村和西部了，这在 80 年代初的纽约是个可怕的错误。在纽约有这么一群人，总会耐着性子听完任何一场奇怪的即兴音乐，总是聊着各种插曲（incidents）：“咳，这家伙进来以后，听到这玩意儿直接吓跑了，用手捂耳朵跑出去的，哈哈哈。”不过，他们自己对乡村音乐的反应也一样！如果你弹一首汉克·威廉姆斯（Hank Williams）的歌，他们会表现得就像你做了什么讨厌的事儿。真是有意思——他们怎么这么受不了这种音乐？

——尤金·查德伯恩（Eugene Chadbourne），<sup>323</sup>在从约克到赫布登布里奇的火车上写给作者的信，1993 年 6 月 15 日

1994 年，《线路》杂志的撰稿人山姆·戴维斯（Sam Davies）去布里斯托尔的路易斯安那酒吧（Louisiana pub）看休克摇滚乐队升天（Ascension）<sup>324</sup>的时候，还在办自己的乐迷杂志。他讨厌这个乐队，发自肺腑地说：“蓄意冒犯、毫无价值的音乐”。十三年后，在《线路》的“惊天动地的表演”特刊（2007 年 2 月号）中，戴维斯又写到了那次演出。这次，在看过升天（吉他手斯特凡·卓沃辛 [Stefan Jaworzyn]<sup>325</sup>和鼓手托尼·欧文 [Tony Irving]）加上低音提琴手西蒙·费尔（Simon Fell）、萨克斯手查尔斯·沃夫（Charles Wharf）组成的下凡（Descension）之后——包括他们 1996 年在肯蒂什小城论坛（Kentish Town Forum）<sup>326</sup>给音速青年暖场时挑起的声名狼藉的微型暴动——戴维斯改变了想法。布里斯托尔的演出，现在成了他“非常享受的”回忆。

戴维斯不那么因为搞不懂那音乐而厌恶了。他的描述一目了然：“由我听过的最刺耳的音乐所构成的枪林弹雨，伴随着彼此撞击（smashing）的吉他碎片，就像是玻璃被玻璃敲碎的声音——或者，可能，由鼓槌敲响。”尽管现在欧文换成了保罗·黑森（Paul Hession），但升天听起来还那样。不过，这种对批评时所作判断的重新调整，质疑了所有标准。它们会把人

<sup>321</sup> 译注：（1942-），美国摇滚乐评人。曾担任《村声》（Village Voice）的首席乐评人和高级编辑达 37 年之久，人称“美国乐评系主任”，出版过《克里斯高唱片指南》（Christgau's Record Guide）、《克里斯高消费者指南》（Christgau's Consumer Guide）等等。

<sup>322</sup> 译注：巴勒斯经常去那里看乐队演出。

<sup>323</sup> 译注：（1954-），美国吉他手、班卓演奏家、乐评人。1970 年代中期开始活跃于纽约即兴和下城场景。前面提到的休克比利是他的前卫摇滚乐队。也演奏西部音乐，或者把乡村、西部、即兴融合起来。

<sup>324</sup> 译注：这里的“休克摇滚”应该是一种修辞，而不是确切的分类。升天的风格融合了自由摇滚、重即兴、噪音摇滚等等。

<sup>325</sup> 译注：噪音与噪音摇滚乐手。也曾是颇花（Skullflower）、白宫（Whitehouse）等音乐团体的成员。

<sup>326</sup> 译注：伦敦的一个演出场地。“微型暴动”：一部分观众认为下凡不是另类摇滚乐队而投以辱骂和酒器的行为，最终引发了鼓手同一位观众的肢体冲突，也就在这混乱中，下凡完成了一次“传奇性的”演出。说是“声名狼藉的”，其实是评论两极分化的。关于这次演出，沃森写有长文《中音吉他的对立意义》（The Antithetical Meaning of Primal Guitars）。

丢进怀疑主义和相对主义的漩涡，这些漩涡鼓吹着：音乐只是个人品位的问题，并没有什么对音乐对象的客观分析，一切都是幻影。<sup>327</sup>戴维斯本人把布里斯托尔的体验解释为一针皮下“缓释毒剂”，非但没杀了他，还让他上了瘾。或者，其实是一回事儿？噪音就是抽烟或者自杀那种非理性且有害然而**很酷**的实践？戴维斯的比喻挺生动，却也同新自由主义意识形态狼狈为奸：本质上危险的自由市场、消费者听从欲望的“权利”、某种（不再顺从社会参照群体的）对意义的虚无主义态度（在论坛“我站在煽动者这边”：不过，他没告诉我们**为什么**）。当然，用 400 字的讽刺短文挑战新自由主义并不容易，尤其是在一份有地位的音乐杂志上。<sup>328</sup>噪音音乐可以是个新的利基市场（niche market），<sup>329</sup>不过，在《线路》上，涉及批评时所作判断的“噪音”仍然遭人恨。

如果我们不满于戴维斯的赛博朋克式比喻（噪音是堕落的反社会的毒剂注射），那又该如何解释这些可怕的声音的诱惑力？在我听来（1995 年 3 月，我在沃尔瑟姆斯托一家孤儿院第一次听到卓沃辛时，就形成了这个观点），对于任何不满于商业投喂的音乐快餐的人都在面对的两难，升天提供了**答案**，即，对历史上的两分法（爵士与摇滚、进步音乐[prog]与朋克、硬核与即兴）的**技术性解决方案**，这种种两分法，曾经难住了那些名声在外的乐队队长，如迈尔斯·戴维斯（Miles Davis）、罗伯特·弗瑞普（Robert Fripp）、约翰·佐恩。不过，这单单是因为我的血管中也流淌着这有害的毒剂吗？某种能把我变成酷评家的瘾——能为不管多少个在“黑暗太阳”（dark sun）<sup>330</sup>下对权位趋之若鹜的觊觎者背书，却**解释**不了任何东西。不，这不是什么个人的越轨行为，这是对**一个不合理处境的合理**反应。

即便在没有限制、没有疆界、干什么都可以的临时乱声地带（Temporary Cacophonous Zone）<sup>331</sup>——也就是在噪音里，解释也需要**历史和哲学**（你喜欢的话，也可以说事实和思想）的帮助。同迈克尔·哈特（Michael Hardt）和安东尼奥·内格里（Antonio Negri）<sup>332</sup>（以及今天学习人文学科的几乎每一个大学生）一样，噪音书写者的第一个落脚点，永远是吉勒·德勒兹（Gilles Deleuze）。这里没多少历史，的确；只有大量的名言警句（phrases），<sup>333</sup>关于精神分裂、机器、欲望、欲望机器，以及话语理性未能超越法西斯冲动和革命冲动之间僵化的二元论的失败。对马克思主义者来说，这二元论有个简单的社会性解释：它在美学层面再现了某些人的摇摆，他们在资本主义的逐利模式中接受训练，感觉有什么不对，却不明白：只要是在商品系统之内追求目标，就会干出理性和良心所畏缩的事。德勒兹把那个关于噪音的问题——它有某种对表面上怪异的、反社会的东西的凌驾一切的欲望——转化为某种高调的理论性的歇斯底里，却没能解释我们**为什么**落得这般田地。

年轻人的勇气，让他们正面直视事情。他们的愚蠢，在于自以为前无古人。而以风格著称的噪音的优势性，体现在把音乐中一个至少从贝多芬开始就困扰着主流社会的层面推到了前台，即，音乐拒绝扮演装饰或者**娱乐**这些谦卑的角色：真音乐和真理的关系、真音乐对抗单纯的晚上出来找乐子。山姆·戴维斯体验到的“枪林弹雨”，更接近贝多芬的《大赋格》（Grosse Fuge, 1825），<sup>334</sup>而不是升天表面上的参照（约翰·柯川[John Coltrane]、<sup>335</sup>地下丝

<sup>327</sup> 译注：maya，印度宗教哲学中的一个重要概念，指遮蔽真理的错觉。

<sup>328</sup> 译注：《线路》杂志创办于 1982 年，相对《滚石》（Rolling stone）《旋转》等主流杂志，更偏向于独立音乐和（各种不太激进的）泛实验泛前卫音乐；在英国，也同学术圈关系密切，有很多当代哲学家阅读，或者，为其供稿（但不掺杂学术讨论）。2004 年更换主编，2005 年，沃森停止为其供稿。

<sup>329</sup> 译注：又译缝隙市场，指被主流企业所忽略的细分市场。

<sup>330</sup> 译注：黑太阳符号和新纳粹主义有关，作者可能是在暗指纳粹音乐。

<sup>331</sup> 译注：取自无政府主义作家哈基姆·贝（Hakim Bey）的书名 T. A. Z: The Temporary Autonomous Zone，该书出版于 1991 年，对当代都市运动、文化扰动运动颇有影响，“火人节”就间接受到了它的影响。

<sup>332</sup> 译注：（美国和意大利）后马克思主义哲学家，他们合著的《帝国》（Empire）出版于 2000 年，影响甚广，被称作“新的《共产党宣言》”。

<sup>333</sup> 译注：phrase 也有“空话”、“废话”的意思，很明显，沃森是不满于这些理论的。

<sup>334</sup> 译注：贝多芬耳朵全聋以后的作品，风格比较超前，在 19 世纪，不大为人所接受，但在 20 世纪，得到学院派前卫作曲家和知识分子的拥护。这里应该是指升天乐队的内在的根源，而不是形式和材料上对自由即兴、失真音色、强烈动态等等方面的参照。

<sup>335</sup> 译注：除了形式上的关联，升天乐队的名字也同柯川有关，柯川在 1965 年和 1966 年发表了两个版本的

绒 [the Velvet Underground]、白宫 [Whitehouse]、黑森/威尔金森/费尔 [Hession/Wilkinson/Fell]<sup>336</sup>。当然，在营销专家看来，这样的说法完全是疯了，因为，对他们来说，**对社会身份的确认**，才是音乐思想的每日口粮。贝多芬属于一个成熟且富有的人群，他们对昂贵的香水、铜版纸杂志、投资的良机、不动产非常上心。贝多芬是永不过时的经典。相反，升天和灰野敬二 (Keiji Haino)，只是给霍克斯顿区几个山羊胡子网络设计师的新歌，或许还掺杂着 (accompanied) 设计师毒剂<sup>337</sup>什么的……

贝多芬的音乐，现在正囚禁在一个叫做“严肃音乐”或“古典音乐”的音乐再生产体系中，一个他本人也难辞其咎的境况。贝多芬意识到自己是个市场供货人，小心翼翼地把那些为音乐事件准备的食谱拿出来，看作供阐释者 (interpreters) 消费的“文本”，这和威廉·莎士比亚 (William Shakespeare) 不同，对后者来说，一出戏的**表演**才是“正事”。在留声机的 78rpm (转每分钟) 虫胶唱片之前，乐谱是音乐制作中最容易商品化的一面 (其遗风就是，流行音乐人主要靠“发行”赚钱，也就是，为常常并不存在的概念性的“乐谱”而签合同收钱)。因此，这不是“文化”，或者，**时代精神**，或者，灵感，而是商品拜物教，把乐谱作者 (“作曲家”) 转化为石膏半身像塑着的著名“天才”，让经理人、乐队队长、歌手、乐手黯然失色。商品拜物教，是马克思的术语，用来形容资本主义那颠倒的视角，在此看到的整个社会，都在跟着商品价值的曲调起舞，而商品价值，似乎有了自己的生命，让人猝不及防地变换着和谐音调 (accord)。讨论现代音乐问题却不讨论资本主义和商品拜物教的人，本身就是现代音乐的问题。

贝多芬深陷为市场研发乐谱和钢琴 (私人室内空间最完美的乐谱阐释者) 的活动之中，换句话说，同商品拜物教纠缠在一起，难解难分。但是，他为音乐引入了一种强劲的历史动力 (dynamic): 难以忍受传统，渴望闻所未闻。在他生活的时代，这追求超出了听众需求：在他们听来，《大赋格》就像“噪音”。他的出版商劝他把这段从弦乐四重奏的末乐章 (最初设定 [setting]) 拎出来，单独出版，代以闪闪发光的快板。贝多芬的追随者助长了这样的反听众倾向，到 20 世纪初，革新派作曲家则完全脱离 (out of sync) 了听众。噪音在现代的变迁，只是这个根本分歧的延伸罢了。技术拜物教的信徒告诉你，噪音是通过“放大”产生的，他们的历史**常识**，和蚊子的不相上下。

如果说，由于商品拜物教 (被雅克·阿塔利归因于批量生产的音乐的重复、存储和标准化) 对聆听的腐化，真正的作曲听起来就像噪音，那么，我们不由得作出了反向结论：噪音一定算得上真正的作曲。文章一开始引述尤金·查德伯恩的话说明，有人用这个逆向推论，去强渡现代音乐的危险水域，探寻有价值的东西。对他来说，这样是管用的。死掉的肯尼迪家族、黑旗、后来 (出击消灭罗伯特·克里斯高以及《滚石》的气焰) 的朋克们，为摇滚引入了一阵杂乱的声音，正合查德伯恩之意。作为一个自由即兴演奏者，他需要开放的形式、和谐 (harmonic) 的逃逸、对节拍 (beat) 的干扰。不过，虽然对推论中的关系的逆转，在这里有用，但它也是一个臭名昭著的通往谎言的手段 (“所有喜鹊都是黑白相间的鸟”并不能推导出“所有黑白相间的鸟都是喜鹊”)。有些噪音，可能根本就不是真音乐，只是**噪音**而已，毫无价值和趣味。对，它可能就是有声墙纸：被降格为人畜无害的质感的音乐。(其实，这就是今天整个噪音圈子的特征)。或者说，噪音搞不好就只是博取大众眼球的逾矩之举，没有任何音乐意义，看你怎么说了。当然，考虑到现代音乐中的大量误解 (看看山姆·戴维斯的“回心转意”)，批评家不愿放弃任何摇着噪音小旗的人。他们很可能会错过机会，到头来显得挺保守、愚蠢。这样的“对前卫的敬畏”，带来了充斥着《线路》的评论风格，而《线路》，把音乐说得像作者从火车或者飞机上看到的异国风景——“他们演奏了用尽全力的高音，然后是喙鸣的低音，下入一些蒸汽机的采样，然后敲起了鼓 (drumming)”——可就是没有价值判断。再下点“肺腑”、“环境”、“分形”这样的词，齐活儿。

---

《升天》(专辑)，这是他向前卫化的自由爵士过渡的作品。

<sup>336</sup> 译注：由三位出生于 1950 年代的英国乐手组建的自由即兴三重奏。

<sup>337</sup> 译注：和“设计师香水”相对的修辞，也呼应着上文的“缓释毒剂”。

可惜，一份杂志必然在内容上有所取舍，因此，不管有多烂，任何描述其实都是嘉奖，是**酷圈的入场券**。但是，乔·卡尔杜奇（Joe Carducci）会说，没人敢把自己的睾丸放在乐谱线（line）上（或者更进一步，把卵巢挂起来卖）。<sup>338</sup>这样就导致了一个败坏的环境，哪些产品占大版面，要由编辑**在暗处**（in camera）决定，却没人解释我们干嘛要对它们感兴趣。幕后，在杂志上打广告的厂牌秀着它们的肌肉。在《线路》上，前卫名流成了**既成事实**，从不沾染理性讨论（偶尔，你也能摸到些蛛丝马迹，看看毫无希望的本土黄毛小子（hairy Stateside noisemaker muffins）为什么也能入选：“瑟斯顿（Thurston）<sup>339</sup>说他们还不错……”）。这种对作者个人观点的消声，歪曲了音乐的实际接受过程的动力。在商品经济中（同时考虑到大多数乐迷岌岌可危的经济状况），下决心花钱看演出、买 CD，都会叫人焦虑。应该给失望的买家表达苦恼、愤怒留一点空间（70年代初，《新音乐快线》[New Musical Express]的作者们点燃了反对大公司的怒火，这才有了朋克）。在《线路》上，噪音的激进性，被客观描述的时尚给中和了。判断，一种个人的赌注，是任何真正的描述的关键（正如狄奥多·阿多诺所说的，“我们不能理解而无判断，也不能判断而无理解。”）。<sup>340</sup>

《线路》对噪音的报道，本该是批判性否定性（critical negativity）的大爆炸——谴责其他音乐的无关痛痒，谴责多数噪音的虚假——结果是展示另一个性感什物的橱窗（紧挨着布莱恩·伊诺[Brian Eno]和比约克[Björk]）。《线路》编辑的智慧在于，它所涵盖的艺人如此宝贵、如此另类、如此独立（dis-corporate），<sup>341</sup>他们全都值得支持。但是，正如弗里德里希·尼采（Friedrich Nietzsche）所发现的，博爱和美学是对头，它也通常就是双标的面具。在这种体制之下，被排斥的总是说真话的诚实公民。

如果商业主义毁掉了任何真正的对噪音的讨论，那还能往哪逃呢？目前，后德勒兹哲学遭到了那些有意重新引入道德与伦理考量的人（列维纳斯[Levinas]、阿甘本、巴迪欧[Badiou]）的围攻。他们帮得上忙吗？道德，以前资本主义的善恶对照为依据，在处理商品生产的矛盾时，就尤其无法胜任了。比如，贝多芬是“善”还是“恶”？他把音乐革新投入市场，让变化和音乐革新（“噪音”）变得令人兴奋、切中时代。不过，这股历史动力把关注点从音乐体验（音乐会上的公共仪式）转移到了某种商品（把乐谱据为己有）上，从而异化了真正音乐性的东西。贝多芬同听众和出版商的激烈争论，预示了后来艺术家同布尔乔亚社会之间的分裂。尽管在 1920 以及 1960 年代的革命性危机之前，很多革新派艺术家依赖着有钱人，但当时，他们和那些争取工作场所民主（苏维埃，或者，工人委员会）、终结商品生产的工人，结成了共同事业（比如，贝拉·巴托克[Béla Bartók]就加入了库恩·贝拉[Kun Bela]<sup>342</sup>1919 年昙花一现的匈牙利革命政府）。

**音乐**（对贝多芬的噪音逻辑）的偏离，来自一个令人惊讶的方向。当阿诺尔德·勋伯格以打翻那个关键调色板（调和的体系）的方式，削弱西方音乐和声基础（引入“十二音”）的时候，新闻来了：美国南方，以前的奴隶们正在搞一种怪异的新音乐——布鲁斯（Blues）。它比贝多芬及其追随者晚了一百年，和阶级、资本、商品的关系，也大为不同。布鲁斯、爵士乐，和新的录音技术、唱片发行直接相关——是一种特定的表演而非书面“食谱”的商品化。在这个领域，虽说有过重要的作词家和作曲家，但今天，可以当成零售商品的，是歌手或者乐手的**个人声音**，它还一直发明着各种各样的类型。唯名<sup>343</sup>的唯物主义加入了反对（古典音乐的）抽象的唯心主义的战斗。

<sup>338</sup> 乔·卡尔杜奇，《摇滚与流行麻醉剂》（Rock and the Pop Narcotic），洛杉矶：2.13.61，1994。这仍然是最中肯的噪音美学理论，即便（尤其是当）不少乐队认为自己完全超越了摇滚的各种分类。

<sup>339</sup> 译注：指音速青年乐队的瑟斯顿·摩尔（Thurston Moore），很多人喜欢挖苦他。

<sup>340</sup> 狄奥多·阿多诺，《否定辩证法》（Negative Dialectics），1966；E. B.艾什顿（译），伦敦：劳特利奇与基根·保罗，1973，第 64 页。

<sup>341</sup> 译注：dis-corporate 字面义为“反对大公司”，而 dis-corporate 意为“无形体（空虚）的”，一语双关。

<sup>342</sup> 译注：匈牙利人的名字是姓在前、名在后，有些人在西方曝光较多，就变成名在前、姓在后，比如巴托克。“库恩·贝拉”则保留了原名顺序。

<sup>343</sup> 译注：唯名论认为，抽象概念（共相）只是一个名称而已，真实存在着的，只有个别的、可感的事物。

美国黑人音乐家被奴隶制剥夺了各自的部落音乐（奴隶主故意把不同部落的成员混在一起，使反抗更不可能），但即兴出了一种拥有地府力量的音乐，它关联着对全球都具有感染力的原理，跨越了所有的国家与文化分野。这不是要否认，布鲁斯的根源可以追溯至西非，但是，很明显，布鲁斯有一个驱动性的、方向性的逻辑，它在复杂的、循环（迂回）的非洲音乐模式中是欠缺的。没法想象布鲁斯不用英语去唱：它是在**用主人的语言回击**，而不只是古老荣耀的回响。正如噪音的很多代表所发现的，如果你拿起吉他和鼓，开始投入即兴（jam something heavy on them），就会发现自己偶然步入了复段、混响、转调（transition）中，正是它们，让布鲁斯如此有力。《大赋格》提出的问题是，理性的变调在哪里结束，模拟的雷声又从何处开始；而布鲁斯的基础，是一种对话，介乎于分化的和弦与响亮的音色之间。它把物质的现实主义和身体的知识注入流行文化，而这些，音乐的心灵一直在寻找着，再次寻找着。这，解释了为什么尽管噪音历来（record of）**漠视**过去的音乐，**不顺从传统**，**失敬于**摇滚的丰满谱系（tapestry），但它不断从摇滚的油罐中汲取燃料（摇滚本身就是从布鲁斯这个地下的死恐龙之湖中捞上来的淤泥和焦油的提炼物）。

商品生产带来不同资本之间的竞争，这导致了马不停蹄的技术创新。**文化萎缩**是这场全体对全体<sup>344</sup>的战争的精神关联。俄狄浦斯式的违抗，被诱导着进入了风格标签的狭窄地带，结果，年轻人通过消费（和他们的父母比）不同的东西，去获取“身份”。商品逻辑一向认为，很难让道德来评价这个程序。这是善是恶？谁知道！这是**矛盾的**，这是进行中的（happening），这是无法逃避的。生活在这混乱（mess）中，我们该如何应对？

马尔可·毛里齐（Marco Maurizi）是恋多眠（Lendormin，升天在罗马的回应者[answer]，另一个把摇滚乐器敲成“枪林弹雨”的吉他鼓二重奏）的吉他手，他信奉噪音是一种必要的失序。必要如呼吸，必要如羞辱贝卢斯科尼（Berlusconi），<sup>345</sup>必要如推翻资本主义。毛里齐用黑格尔的语言，把现代艺术的角色描述为“直觉对抗中介”。<sup>346</sup>在我们所臣服的所有中介（专辑、杂志、博客、乐感、历史知识、题为《作为永久革命的噪音》的文章）之内，现代艺术是一种直觉的爆发，在午餐赤裸<sup>347</sup>的瞬间，我们凝视着勺子尖上的东西。这就是为什么，在它最极端的、最有效的瞬间，所有先前的文化标准、成就、技术和手艺，全被扫荡：阿斯格·尤恩（Asger Jorn）<sup>348</sup>孩子气的涂鸦、德里克·贝利“弹不了”的吉他、蒲龄恩（J.H. Prynne）<sup>349</sup>“无解”的诗。不论是歌、作曲还是训练，外在的拘谨（formal）结构让我们看不见鼻子底下的东西：乐器、手指、人群、耳朵、音箱、专心、走神。升天和恋多眠都达成了可见的结构，但是，他们在这焦点上即兴着，这是一种形成中的聚焦的挣扎（迸发）。这不是“库乐队”（GarageBand）软件里“咬住（snap to）参数”那种用眼睛盯着屏幕上的数字去填充、去预设的结构或模式，而是滑痕的结构、岩浆的结构、流星雨的结构、怒吼的结构：是塞西尔·泰勒（Cecil Taylor）和托尼·奥克斯利（Tony Oxley）<sup>350</sup>每次较量时所发现的东西。在历史知识和演奏技术中，我们训练自己成为异人（prodigious），然后，为了瞬间的快感（buzz），把它们抛掷一空。我们不生产钦定的价值，我们即兴独一无二的结构。

在宗教思想看来，“独一无二的结构”，或，有意为之的失序，或，渴望听到的喧嚣，是罪，是对神圣原型的（唯名的）拒绝。同样地，在索绪尔结构主义（以及它那些聋子后辈们）看

---

<sup>344</sup> 译注：all against all，见17世纪英国政治哲学家托马斯·霍布斯（Thomas Hobbes）的名著《利维坦》（Leviathan），指在“自然状态”下，人类普遍的争夺。这也是很多摇滚乐和金属乐演绎过的主题。

<sup>345</sup> 译注：（1936-2023），意大利前总理、富豪、歌手。

<sup>346</sup> 参见恋多眠，《夜晚黎明白昼：给乔治·罗梅罗的音乐》（Night Dawn Day: Music for George Romero），2006，获取方式：amnesiavivace@tiscali.it；马尔可·毛里齐，《我曾青少年批判理论家：扎帕、永井、罗梅罗》（I Was a Teenage Critical Theorist: Zappa, Nagai, Romero），2007，获取方式：www.lulu.com（网页丢失）

<sup>347</sup> 译注：这里借用了巴勒斯《赤裸午餐》（Naked Lunch）的典故。

<sup>348</sup> 译注：（1914-1973），丹麦作家、艺术家。情境主义国际的创始人之一。曾同让·杜布菲合作录制实验音乐。

<sup>349</sup> 译注：（1936-），英国诗人、汉学家。剑桥诗派的中心人物。

<sup>350</sup> 译注：（1938-），美国著名自由爵士钢琴手、自由爵士/自由即兴鼓手。

来，“独一无二的结构”是一个矛盾修辞，因为，任何交流都要服从系统的固定法则。狄奥多·阿多诺追随着马克思和恩格斯，颠覆了这一切。<sup>351</sup>他把革命性的政治理论转译为一种音乐美学，得出了唯一可以理解亨德里克斯（Hendrix）、柯川、噪音的哲学。阿多诺表示，只有当**打破法则**、表述**意想不到的东西**时，音乐才开始说话。这远不是新康德学派那难以言传的原初的悲壮（从海德格尔[Heidegger]<sup>352</sup>到拉康再到德勒兹，他们在齐声唱着同样的东西：要关注**物自体**），这种系统崩溃是**体验**，是让概念破产的危机，它让思想发生转变，让新的概念和生产得以茂盛（flourish）。

在结束本文之前，我想回顾一下另一个意大利人，在后现代学术界，他的作品几乎完全被压抑了，但是，他的哲学为《芬尼根的守灵夜》（Finnegans Wake），詹姆斯·乔伊斯（James Joyce）在语言平面上倾泻的心灵直觉，提供了内在于意识的细胞逻辑（cell-logic）<sup>353</sup>——正如鲍勃·考宾[Bob Cobbing]<sup>354</sup>所理解的，我们也不该去夸大他和噪音美学的关联。他就是那不勒斯哲学家詹巴蒂斯塔·维科（Giambattista Vico），他的《新科学》（Scienza Nuova, 1725）提出了一种新的历史科学，以挑战勒内·笛卡尔（René Descartes）的断言——只有基于数字的知识才是可靠的。维科没有简单地拒绝人类早期的思维模式（万物有灵、诗歌、神话、宗教），而是建议把它们理解为原概念（proto-concepts），即现实的图像，它们为语言和理性提供了自然基础。如果思想不去敬畏这些对世界的原始回应（responses），就会变得枯燥、冰冷、死气沉沉。的确，只接受过数学与逻辑训练的学生，等于是做了脑白质切除术，对人类的欲望和憎恶缺乏同情，在人类行为的评判上一无是处，如此看来，也抓不住现实生活的“经济”和“政治”。25岁时，维科写了他的处女作《绝望之人所感》（Feelings of One in Despair），这是一篇恣肆着的诗性的演说，这是他和（被认为是“浪荡子们”的）自由思想者交往的结果。他后来成了一名虔诚的天主教徒，但是，他的哲学是革命性的，尽管他本人没意识到。在《资本论》（Capital）中，马克思给了他一条赞赏有加的脚注。

在《新科学》中，维科辨析出一个历史周期模式：**神圣**（野蛮）时代，所有思想都是诗性的；**英雄**时代，有些行动者似乎大于人类生命；然后是君主立宪制下的人类时代，人们不再为自己发明出来遮蔽未知的图像而拜倒赞叹。不过，这个民主时代包含了它自己的毁灭的种子。缺少了主体性和信仰的汁液，话语变得干瘪、贫瘠、陈腐。人们祛魅了，不信神了。然后，一个新的野蛮时代到来了，它弥漫着以往时代的技术和发现。维科是第一个看到黑暗时代并不是简单的倒退（相对于罗马文明）反而是一次实质性发展的历史学家。他把这种转变着的（transitional）时代称作“**复归**”（意大利语 ricorso）。毛里齐的“直觉对中介的批判”，是对另一次**复归**的召唤，一次对感知上的文化价值的革命突袭，一次有利于新现实主义的清理行动，一次新的自发和联结。

不同于道德家，马克思主义者在文化的辩论和冲突中认识到的，不是善和恶之间的抽象冲突，而是劳动和资本之间的战斗。文化就是资本的某种形式——某种可以被盖蒂图片社（Getty Images）<sup>355</sup>买下来的东西——正因如此，它变成了一只吞吃自己崽子的母猪，一个杀婴的食人魔，它自找的报应，一滩和着暴力与沮丧的猪圈烂泥。文化变成了自己的对立面。比如，纳粹力挺现实主义，控诉他们烙上“堕落”印记的现代艺术，用埃丝特·莱斯莉（Esther Leslie）的话说就是，“他们找出属于19世纪现实主义的战利品，却要把创造它的革命者、波西米亚人、批评家从世上抹去”。<sup>356</sup>马克思把**产品的异化**（相对于生产者的劳动），诊断为资本主义的核心罪恶（问题）。资本主义照例不会表现出纳粹那样的灭绝狂热（贫困和战

<sup>351</sup> 狄奥多·阿多诺，《否定辩证法》，1966，E. B.艾什顿（译），伦敦：劳特利奇与基根·保罗，1973。

<sup>352</sup> 译注：海德格尔的存在、拉康的真实、德勒兹的生成，都是对康德的物自体的延伸。“原初的悲壮”暗指尼采关于“悲剧的诞生”的理论。

<sup>353</sup> 译注：可能来源于 illogic，意识流小说表面上“不合逻辑”，但有内在逻辑，故称“细胞逻辑”。

<sup>354</sup> 译注：（1920-2002），英国艺术家，在声音诗、具体诗、表演诗、视觉诗等领域举足轻重。

<sup>355</sup> 译注：全球最大的商业图片公司之一。

<sup>356</sup> 埃丝特·莱斯莉，《小市民与艺术破坏者不高兴了》（Philistines and Art Vandals Get Upset），《市侩之争》（The Philistine Controversy），戴夫·比奇、约翰·罗伯茨（编），伦敦：左页，2002，第223页。译注：莱斯莉现为伦敦大学伯贝克学院政治美学教授。

争中的第三世界国家居民也许会不同意), 不过, 商品化把艺术产品从生产背景中拽了出来, 这就是为什么, 任何关于摇滚的中肯讨论, 都围绕着“出卖”的问题(可以问问科特·柯本 [Kurt Cobain]), 资本主义下, 获得艺术地位或者广泛销量(商品赌博的胜利)的诱惑, 被混同于真正的艺术体验。这就是为什么, 在那些在资本积累的竞争中陶冶美好情操的人看来, 真正的表达听起来就像“蓄意冒犯、毫无价值的音乐”。地道货(The real thing)<sup>357</sup>把托着下巴的孤芳自赏引爆为事件, 这里面的激动所有人都能看见。一起摇滚吧, 亲爱的!“噪音”, 成了把音乐的这一面推向前台的好办法。

当然, 任何被市场接受的术语, 都会很快用来掩饰拙劣的拟像和精心的欺诈。查德伯恩注意到, 噪音圈对“乡村”的印象非常灾难, 对于任何相信激进音乐体验(颠覆社会身份, 拥护客观体验)可以纳入某个商业类别的人, 这都是个警告。类属标签应该是批判性辩论的出发点, 不该是它的替代品。《线路》的托尼·赫灵顿(Tony Herrington)让我给这杂志写稿时“考虑定位”, 表明他把资本主义文化的教导内化得相当好:“嘘, 别提环球公司, 这会损害我们的销量”。但是, 每一种“类型”的志向燃烧着, 心跳动着, 执着着(proselytising), 热切着, 相信自己可以爆发为普遍性, 抵达所有耳朵。柯川就是这样处理爵士的, 升天和恋多眠就是这样处理摇滚的。否定这志向, 就是在襁褓中扼杀音乐。

### 宣言时间!

我们要的不是因为前卫足够时髦就扔掉歌曲结构的吉他乐队的闷雷, 而是追寻着错乱节拍, 进入节奏骚乱的微小缝隙, 其中的暗物质, 在无止境的奇怪的新的从没人听过的节奏型里盛开。鼓手托尼·奥克斯利延展了埃尔文·琼斯(Elvin Jones)在约翰·柯川四重奏中的工作, 指出了方向。升天和恋多眠把奥克斯利的即兴方法用在摇滚的基本元素上, 释放让人震撼和振奋的力量, 这才配得上噪音的名字, 也让每个听者都质疑太阳下的每一种价值。<sup>358</sup>这就是噪音的激进和抗议的意义所在。如果在回收利用和利基营销的堕落时代, 听众落荒而逃, 厂牌爱理不理, 杂志不闻不问, 那只是因为, **音乐重要**。

### 罗马尼亚脚注

升天和恋多眠行动着, 为这行动的客观必要性背书的资源, 有点出人意料: 扬库·杜米特雷斯库和安娜-玛利亚·阿弗拉姆的频谱音乐(spectral music), 这两位罗马尼亚作曲家也在录制、制作、发行自己的音乐。<sup>359</sup>鉴于学术界对自由爵士和战后达姆施达特现代主义恢复了最美好的憧憬, 把它们 60 年代的绝对性捣腾成了高调花哨却**毫无价值**的装修马赛克, 杜米特雷斯库和阿弗拉姆在音乐源头重拾对分类的蔑视。杜米特雷斯库和阿弗拉姆同其他乐团(里面有读谱的演奏者, 也有像费尔纳多·格里洛[Fernado Grillo]、提姆·霍金森[Tim Hodgkinson]这样的**无与伦比**的即兴演奏者, 他们在乐器上发明了自己的语言)合作, 摧毁了亨德里克斯的吉他独奏、电脑序列主义、伙伴周(Company Week)<sup>360</sup>大聚会之间的任何区别(你原本会说……)。他们证明, 我们以为的英国作曲的创造力大爆发(新复杂派)被无可救药地阉割(compromised)了, 阉割它的, 是它对摇滚和爵士的恐惧, 换个角度看, 是它对技巧和程序的匿名性的遵从——这技巧、这程序, 都属于学院派, 而这匿名性, 拘谨、没个性。可惜, 杜米特雷斯库和阿弗拉姆用“频谱”一词形容自己的音乐, 这并不恰当。他

---

<sup>357</sup> 译注: 1970 年代初, 可口可乐的广告语是“这可是地道货!”(It's the real thing!), 这里可以理解为被资本包裹着的产品。

<sup>358</sup> 可以写信联系升天: Shock, 56 Beresford Road, Chingford, London, E4 6EF, United Kingdom; 可以写电子邮件联系恋多眠: amnesiavivace@tiscali.net

<sup>359</sup> 联系方式: idamahyp@spacenet.ro

<sup>360</sup> 译注: 由德里克·贝利自 1977 年起组织的系列即兴音乐表演, 集中了当时的欧洲自由即兴圈和美国自由爵士圈一些最好的乐手, 主旨是让不同背景的乐手在不一定相互熟悉的情况下合奏, 去尝试, 去挑战——这也是后来即兴音乐活动的一个惯例。当时的现场录音收录在砧骨唱片发行的系列唱片《伙伴》中。诗人皮特·赖利(Peter Riley)出版过诗集《伙伴周》, 是他作为观众对于这个活动的记录。

们行动着，把特里斯坦·米哈依（Tristan Mirail）和格哈尔·格希赛（Gérard Grisey）<sup>361</sup>粉饰的后布列兹主义，引爆为全新的声音宇宙。对他们音乐的饱满张力的最好描述，不是来自音乐学，而是天体物理学：“空间变得起伏，事实上还吐着小气泡，它们穿梭出入于真空。即便彼此几乎没有距离的空的空间（empty space），也不停地沸腾着微小的时空泡泡，它们其实就是极小的虫洞和婴儿宇宙”。<sup>362</sup>

杜米特雷斯库和阿弗拉姆进入了其他当代作曲家绕道而行（觉得俗气）的声音世界——五彩的孔雀高潮焰火，就像杰克逊·波洛克（Jackson Pollock）在存在主义的巴黎上空泼洒金雨，提供了类似于升天和恋多眠那样的**复归**。它就是剧变着的野蛮时代，把所有你最近烦透了的声音中介列出来，每一个都放在肉身强度的铁砧上碾碎。它就是伊安尼斯·泽纳基斯的伪客观性，从（布拉姆斯们[brahmsian]咆哮着的）新古典形式主义那里救下，激活为一个蛇行的、努力活着的**生命**。伟大音乐的普遍性，像火焰喷射器一样，对准了后现代多元主义、怀疑主义、利基营销喋喋不休的九头蛇脑袋！给分离画上句号！如果作为一个类型的噪音拥抱了杜米特雷斯库和阿弗拉姆，那它也能超越杂志编辑脑袋里的灵光一现（flash）。<sup>363</sup>它甚至会点亮整个世界。

本·沃森

[www.militantesthetix.co.uk](http://www.militantesthetix.co.uk)

著作权声明：著左权

---

<sup>361</sup> 译注：这两位都是法国频谱音乐的代表作曲家。上一句是在说，杜米特雷斯库和阿弗拉姆根本不是正统学院派，也犯不着把自己放进“频谱音乐”这个貌似革新实际陈腐的类别。

<sup>362</sup> 加来道雄，《平行世界》（Parallel Worlds），伦敦：企鹅，2005，第135页。

<sup>363</sup> 译注：flash在俚语中指吸毒后的迷幻状态，在这里呼应了前文的“重新调整”以及“缓释毒剂”。

## 伙伴劳动 vs. 上流强盗

马修·海兰德

已故的德里克·贝利的音乐“生涯”，建立在多年担任舞厅、夜店吉他手的雇佣劳动基础之上。马修·海兰德表示，立志于今天完全专业化的、企业化的文化工业的人会觉得，这看法几乎不可思议。原因在于，除了提升个人地位、优于工薪劳动者，这些文化补助金的索求者尖声疾呼的“创意”生活，还能是什么呢？<sup>364</sup>

任何从乐手的观点体验过音乐生意的人，都对音乐愤世嫉俗（cynical），而且，通常，事实上，对一切都玩世不恭（cynical）。

——德里克·贝利《吉沢元治<sup>365</sup>的讣告》

本·沃森最近的德里克·贝利传记证明（这只是它的功劳之一），任何自称终身不妥协于市场常识的人都是**唯心主义者**。这就像是在拒绝某些猜疑：假想听众意味着“脱离现实”，就等于“嘟囔着‘来养我啊’这样的蠢话”。<sup>366</sup>这么说话的人可能把自己纸老虎似的虚张声势看作 cynicism（“愤世嫉俗”）了，但是，贝利的职业生涯故事证明，他的 cynicism 是其他意思（玩世不恭）。

作为一个大乐队的吉他手，贝利在 1950 年代的外省舞厅边干活边学到了演奏技术。（不是像摇滚那样“巡演”，而是“在英国的每个大城镇”依次驻扎。）乐队在旋转舞台上演出，给挤满了性欲勃发的、非法酗酒的年轻无产者的房间供应不间断的摇摆背景。有时候，乐手被关在笼子里，以防他们被时常发生的混战给间接伤到。

在书中，贝利深情回忆了那个舞厅世界（以及一般所说的“外省”）。乐手和同一阶级的人住在一起，为他们演奏，但是也作为“（几乎是）一种秘密社会……完全一体化的另类”（原书第 45 页）而存在，对“听众”毫无兴趣，不论他们是音乐人要去顺从的消费者，还是要去羞辱的“歌迷”。这些人和舞客们，都是为了别的才去舞厅。

事实上，乐手对听众欲望的秘密漠然处之，不仅仅收到了礼尚往来的回报，还成了音乐劳工和看场子的打手的**共性**，因为后者也向资本所有者出卖劳动去讨生活，也对最终消费者和产品的关系（encounter）说不上话、不感兴趣。**争夺消费者注意力的市场竞争，那是资本家操心的事**。像任何其他技术员工一样，贝利关心的是在可以接受的条件下挣份工资，就他而言，这意味着远离工厂的粗暴对待。另一个需求是，在工作时，他要向其他演奏者学习，或用他的话说，“摆脱我在音乐上的一部分无知”（！）。沃森指出，贝利把“英国大部分‘爵士乐’当作上流社会对一个原本在日常工作中沉浸而诞生的形式的掠夺”。（原书第 110 页）

如果这些话现在看来令人惊讶，那或许是因为，在贝利离开垂死的舞场（它死于非要和唱片听起来一样这种苛求）后几十年间，音乐人举手投足已是文化专业人士，是等待着市场突破的自任经纪人的迷你品牌，哪怕他们还在无尽的谦卑的实习期中吃着苦。

贝利观察到，如果有人说宁可去工厂上班，也不玩不喜欢的音乐，那就意味着他们从没在工厂干过。这里，对在阶级上势利的唯心主义的批判，同钱有关（on the money，取字面义），<sup>367</sup>但是，这评论，也指向 20 世纪中叶和当下之间的一个重要差异。贝利在舞厅、夜店演出那会儿，对（少数）工人阶级孩子来说，把工厂劳动和全职的、拿工资的演奏当作未来选项

<sup>364</sup> 本文延伸思考了本·沃森在《德里克·贝利，以及自由即兴的故事》（Derek Bailey and the Story of Free Improvisation, 左页, 2004）中提出的一个主题。所有带页码的引文也源自此书，除非另作说明。

<sup>365</sup> 译注：（1931-1998），日本著名自由爵士/自由即兴乐手。演奏低音大提琴，包括自己设计的。同贝利、阿布熏（Kaoru Abe）、灰野敬二、高木元辉（Mototeru Takagi）等人都有合作，独奏也非常有名。

<sup>366</sup> 作者（沃森）用这说法，关乎于“（一部分）自由即兴的支持者，他们相信‘纯粹’音乐取代了政治需求”。而我在这里扩展了分析范畴，把他们的盟友包括进来。

<sup>367</sup> 译注：on the money 在习语中指“恰到好处”，这样理解，也说得通。

去考虑，还是有意义的。两种雇佣劳动之间还有可比性：一种劳其体肤，人们被残酷地驱使，另一种呢，劳动者的身体完好无损，甚至保有相对程度的自由。<sup>368</sup>而今天立志成功的艺术家，却想象音乐（以及一般意义上的文化）是雇佣劳动**本身**（精英政治化）的一个出路：要赚到船票让个人的身体脱离无产阶级苦海，就得让灵魂向格外的羞辱低头。

年轻的贝利决定，要么全职搞音乐，要么就彻底算了，当时他想象不到，自己会在有生之年看到全职乐手的消亡，这是一个有别于把无限多的时间投入到演示技能培训 and 微型企业关系网的事业。他离开舞厅之后的轨迹，从爵士俱乐部到没有补助的国际自由即兴，都不算独特，但是仍然属于一种不可原谅的例外，一种孤立的反事业，它，呈现着一种从来没有实现的社会潜能。在这个过程中，他也频繁出入于其他的例外状况，因此没理由质疑他所指的**拿音乐当工作**在一定程度上还是可能的，或者，对一些人来说还是可能的。<sup>369</sup>

雇佣音乐的世界解体了，这期间，贝利谋划出一条路，好摆脱它的衰退（比如，“我们音乐中无法纾解的可怕的感伤”[原书第 46 页]），同时也不用接手高雅文化艺术家和流行文化明星的全职工作（也就是研制和推销一个随时可以进入复制的身份，以求商业金主或者公共补助金的赏识）。于是，从更广阔的公众视野中淡出后，几十年间，他坚持着雇佣演奏的原始吸引力：一份来自“一心一意的”以音乐本身为材料的全职工作的收入，不必考虑观众的看法和他们的假想需求。这场以辩证地摆脱市场命令为目标的赌局，赌注已经提高到这样一个量级：在所有人中，偏偏是贝利，录音音乐的最厉害的本体论对手，最终变成了唱片厂牌老板。“砧骨”<sup>370</sup>的存在，可以当作对这门生意的一次先发制人的冲锋，让贝利和其他音乐家能做唱片，还不欠那些要挟着我们的市场中介。<sup>371</sup>

沃森有力地论证了，自由即兴，至少贝利所演奏和理论化的那些，是对商品化的反抗。这个说法在下述意义上是正确的：文化投机者和他们雇去的专家，被有意设计的不可复制的姿态和同时而来的对特定符码（浪漫摇滚明星的魅力和严肃艺术家的**庄严**）的冒犯，给玩得团团转，尤其是考虑到有那么多热切的较轻松的选项。投资者认为这是缺乏品控，也是无用的噪音在侵蚀着听众的满意信号，但他们的反感，却让这种实践有了“更少资本与职业负担”的“显著优势”。（原书第 262 页）

不过，自由即兴没有音乐家（或者其他人）从其他渠道赚钱养活，就还得靠销售去“自负盈亏”。一旦音乐“内在于”商品形式（不论是录制的产品，还是像小演出那样的“服务”，都一样），它的审美内容倒不会让它在形式交换上比弗兰克·扎帕（Frank Zappa）彩铃或者达尔斯顿爵士俱乐部（Dalston jazz club）<sup>372</sup>的场租逊色半分。所以，沃森极力反对那些没有批判精神的即兴支持者，他们把音乐给精神化了，假装音乐的纯洁超越了它的生产与销售条件。记住这一点，把那位保险业主管<sup>373</sup>关于诗歌和智力的口号稍作改动就很受用：<sup>374</sup>自由即兴（正如德里克·贝利所专注的）**几乎成功地**反抗了商品化。只要资本仍在被尚未消灭它的东西强化着，“几乎”就还是个上限。

---

<sup>368</sup> 要记住，和“后福特主义”轻率的说辞大相径庭的是，今天，工业生产劳动在世界范围内比历史上任何时期都要普遍。

<sup>369</sup> 需要注意的是，贝利强调自己需要做“全职”，是个人对具体环境的反应，不是给别人开的方子。他也同很多演奏者合作，这些人的反职业主义，让他们一直保持着“兼职状态”。

<sup>370</sup> 译注：自由即兴音乐最有影响的厂牌之一。1970 年，由贝利、托尼·奥克斯利、埃文·帕克（Evan Parker）、迈克尔·沃尔特斯（Michael Walters）所创建。

<sup>371</sup> 最常见的要挟，当然是说要么遵命（不论是用合同对“去干别的”加以限制，还是商业部门对生产手段的控制像 1970 年代初那么严），要么直接消声（如果一开始就不签你）。“砧骨”的联合发起人托尼·奥克斯利在书中指出，他们创建公司的时候，“好多音乐家压根就没人给录音”。（第 71 页）

<sup>372</sup> 译注：伦敦的一家餐厅，也是爵士乐演出空间。

<sup>373</sup> 译注：指美国诗人史蒂文斯，他一生多数时间都在保险公司工作，担任高级主管。《搬东西的人》的开头就是“诗歌必须反抗智力/几乎成功地……”

<sup>374</sup> 华莱士·史蒂文斯，《搬东西的人》（Man Carrying Thing），《诗集》（Collected Poems），费伯与费伯，1984，第 350 页。

沃森在书的最后部分明确表示，关于商品化的讨论有一个至关重要的前提：商品问题不是**道德**问题，而是物质问题，或者，按照沃森关于艺术商品的说法，是**美学**问题。人类决定生产**什么、如何**生产的自由，被死劳动<sup>375</sup>对活人的要求给扭曲了，结果就是生产性消费链条上越来越萎缩的使用价值。<sup>376</sup>因此，表明拒绝专业音乐的**美学理由**，并不是道德说教，即便（事实上，尤其是）——不论是贝利记忆中他 20 来岁时的无产阶级音乐工作，还是他后来拼命守卫的例外工作环境，都已所剩无几，或者，荡然无存。说白了，和靠“正常的”、毫无创意可言的日间工作（或者夜班）去谋生的一心一意的“兼职乐手”相比，签了录音合同的人，或者，连续申请补助金和驻留项目的人，花在音乐本身上（贝利会强调花在学习音乐上）的时间或许会更少。<sup>377</sup>无疑，兼职乐手的艺术，更有可能在异化劳动的经验中生机勃勃着成形（informed），这经验，还没有让那种对（被看作本质生产力的）个体个性的信仰给无望地歪曲掉。这不是置身事外，而是说，在“死路一条”的职业中斗争，会滋养出对待商品世界的世故（或“玩世不恭”），所以也就受不了得意的个体户对“内卷”乐意之至的样子。相比之下，那些期待着在自己的领域成功的艺术家，都备受“鼓舞”地骗自己说，资本主义会奖赏创意和勤奋。

我要感谢本·沃森和已故的德里克·贝利做了这本书（见注 518）以及其他至关重要的事。去买吧！这里：

<http://www.amazon.co.uk/Derek-Bailey-Story-Free-Improvisation/dp/1844670031>

同时感谢保罗·赫利韦尔（Paul Helliwell）<sup>378</sup>和我对话，并且把一部分大大拓展了延伸性思考范围的问题写了下来。见：

<http://www.metamute.org/en/First-cut-is-the-deepest>（网页丢失）

<http://www.metamute.org/en/Zombie-Nation>（网页丢失）

著作权说明：公有领域

---

<sup>375</sup> 译注：参见詹姆斯·泰纳（James Tyner）2019 年的著作《死劳动：迈向早夭政治经济学》（Dead Labor: Toward a Political Economy of Premature Death）。

<sup>376</sup> 按照严格的马克思主义，“生产性消费”当然是指：某种商品的消费内在关联着另一种商品的生产。当然，我无意指涉学术圈近来的一个幻觉：从某个角度来看，包括个人消费在内的所有人类活动，具有同等的“生产性”。

<sup>377</sup> 主张和维护国家利益的努力，当然也属此类（译注：“毫无创意可言的……工作”），虽说成功做到所需要的创意等级，同醉酒的（paid）艺术家归功于自己的不相上下。

<sup>378</sup> 译注：吉他手。住在伦敦，绰号“马嘴”。布什大厦（Bush House）、轰隆党（Boom Clan）、不莱梅音乐家（Musicians of Bremen）的成员。支持“住房合作”，帮助聋哑学生，喜欢研究僵尸。



## 自由即兴中的反抗与批判节点：对一种音乐实践以及若干经济转型的评论

马修·萨拉丁

超然的旁观者和积极的参与者一样卷入；前者的唯一优势是洞悉自己的卷入，以及在此认识中的极其微小的自由。一般来说，他自身和商业的距离，是只有商业才能给予的奢侈。

——狄奥多·W.阿多诺《小伦理学》(Minima Moralia)<sup>379</sup>之六

它(AMM)还是想演奏，并且在演奏中失败着；有时候好像成功了，然后又失败，再失败。悖论就在于，一个层面上的连续失败，是另一个层面上的成功的根源……当然，我们不必追求失败超过追求成功。

——科内柳斯·卡丢和埃迪·普雷沃斯特，《AMM 音乐》，《教堂地窖》(The Crypt) 专辑说明

当我们谈起自由即兴，通常会认为，它最突出的特征之一，在于巨大而惊人的开放性。具体来说，我们会发现，不论在内在于它的表述的音乐空间，还是在集体表演的呈现中，这个特征都发挥着作用。比如，(很明显，除了即兴创作的必要性)没有任何规则约束表演，也不会优先任何一个特定的方向。正如德里克·贝利所说的，自由即兴“没有风格或者习语(idiom)上的承诺。它没有规定好的习语化的声音。自由地即兴出的音乐的特征，仅仅通过演奏它的人的声音-音乐身份而确立”。<sup>380</sup>所以，好像从一开始，自由即兴的特征就被描述为它所引入的可能性的场域。

但是，我们必须马上澄清的是，这样的实践，经常被对它拒绝的东西的批判所塑造着。如果说，自由即兴以肯定的方式表达自己，那么，它也以回应它所不满的某种现实的方式而表述出来。对 1960 年代中期参与其中的音乐家来说，这是一个关于实验的问题：通过拒绝采纳音乐标准及其易于产生的先验价值，对主体和音乐的另一种关系进行实验。要么是对某个创作模式及其带来的秩序的拒绝；要么是对某种社会及其把音乐矮化为商品的方式的拒绝。总之，他们站出来反对这个社会所孕育并维系着的由支配和异化构成的关系。

拒绝从来都不容易，而且还要对种种和解保持怀疑。自由即兴的实践，可以作为反抗行动而出现，但是，不能作为对过去的价值有所保留的反抗，而应该作为生成着具体的替代性<sup>381</sup>的、针对既定的秩序的反抗形式。很明显，这反抗的潮流及其批判性维度，不仅在欧洲自由即兴的兴起中涌现，<sup>382</sup>它在自由即兴之外漫延，潜伏在 1960 年代质疑整个艺术领域的若干倾向中。再宏观一点，这种质疑精神更新了可以在 19 世纪找到第一症候的批判，那个时候，工业化和布尔乔亚社会正开始施加影响。那么，这已经是一个关于谴责的问题了：对“生命(life)被生产力、功利主义思想和现代工业与技术所支配的危险”进行谴责。<sup>383</sup>

但是，本研究的兴趣，不是去把 19 世纪以来艺术实践、批判和反抗的复杂历史关联进来(related)，以思考自由即兴所表述的替代性的独异性，以及随着它的出现而得到更新的固有传统。相反，我们将把即兴演奏者的音乐革命当作一个起点去思考，以质疑当代即兴场景中关于批判和反抗的种种假设，以及，比这更重要的是，考察这些替代性自称在反对的事物中发生的深刻转型。首先，我们将会试着提醒自己，在自由即兴中发挥着作用的批判和替代性，究竟由什么所构成(以及，在一定程度上，继续由什么所构成)。这些，都可以在音乐家们所实验的演奏机理中看到，可以在他们和音乐的不断变化的关系上看到，可以在围绕着这些

<sup>379</sup> 译注：书名借用自亚里士多德的《大伦理学》(Magna Moralia，又译《伦理学大纲》)。中译本译为《最低限度的道德》(上海人民出版社，2020)。

<sup>380</sup> 德里克·贝利，《即兴：其本质与音乐实践》，纽约：返始，1993，第 83 页。

<sup>381</sup> 译注：alternative，见注 345。

<sup>382</sup> 不过，本文将止步于此，既不去讨论日本自由即兴在当代(甚至更早)的兴起，也不去讨论美国自由即兴的创立(等等话题)。

<sup>383</sup> 伊芙·乔拜罗，《艺术家 vs. 经理人》(Artistes versus managers)，巴黎：梅塔耶，1998，第 14-15 页。

实践（也就是早期即兴演奏者用来“问题化他们的行为”<sup>384</sup>的一系列姿态）的回顾性（或者其他）论述里看到。然后，我们将会研究自由即兴在欧洲兴起之后，由资本主义引发的重大突变，以使用（这些音乐家为了回应资本主义发展的高级阶段而提出的）真正的音乐替代性去对抗这种更新。由此，我们将会考察自由即兴的仍然流动着的批判性层面和那些似乎已被使得它们存在的社会的经济体系给复原了的层面。最后，我们将会简要讨论根植在自由即兴实践中的政治性维度。

## 差异实践的野心

我们会在音乐家（对当时的音乐实践）的不满情绪中，而不是他们所表达的理性地政治着的论述中，最先注意到自由即兴的批判性维度。在早期即兴演奏者关于自己采用这样的实践的评论中，出现最多的，是发展一种个人音乐、回应（被认为是贫瘠的、压抑的）现存音乐标准的必要性。因此，他们所预期的解放关乎于音乐本身，它并不是要向整个社会去表达的。德里克·贝利说这段话就是这个意思：

……推动自由即兴的力量，主要来自对音乐语言的质疑。或更确切地说，对统治着音乐语言的“规则”的质疑。它首先来自这质疑在爵士中的影响，爵士，在自由即兴兴起的时候，是最广泛地实践着的即兴音乐。其次是来自早很多的欧洲正统音乐语言发展的成果，其传统，直到现在，还对很多音乐类型产生着显著影响，包括在西方找得到的大部分即兴形式。<sup>385</sup>

我们也会提醒自己，对很多音乐家来说，转向自由即兴，并不是如不可逆转的一跃那样突然发生的。音乐革命，也不是慎重思考的结果。它更多是渐进的转化，不断吸收着实验中的逃逸线（英语 lines of flight，法语 ligne de fuite）。

另一些音乐家则强调，要明确把追求个人音乐和超越着音乐领域的动机结合起来。因此，对音乐的规则和规范的质疑，就有了呼应：对使日常生活阶层化的标准的质疑。举例来说，埃迪·普雷沃斯特描述了一个比音乐更广的存在着明显的约束的领域：

……我认为，即兴主要是一种对生活那非人化的一面的回应。这就是我要赋予即兴的关联。而且我想，这只是一再浮现的瞬间之一，如果你愿意这样理解，看看整个爵士乐史，就会明白；你可以说，在存在着那种要去反抗的事物的地方，它变得更加敏锐（sharp）了。而且我感觉，在60年代，存在着一种对种种异化着的形式的普遍反抗，很明显，有人和美国人联合起来了，并且还把他们当作同仇敌忾的精神上的同类。<sup>386</sup>

按照普雷沃斯特的说法，自由即兴的兴起，没法在它的社会历史语境之外真正得到理解：

……本质上，当代即兴音乐是现代工业化社会中的一个现象。它所描绘的共同经验（common experience），是在市场导向着的现代政治制度造成的经济的、社会的和文化的匮乏中发生的异化。这些音乐表现形式，在风格和表演重心上大异其趣，而它们共同的结构性的那一面，表达着个人志向，不会轻易受到商品风气影响，这就是即兴。<sup>387</sup>

---

<sup>384</sup> 参见米歇尔·福柯，《论伦理谱系学：对正在进行的工作的概述》（A propos de la généalogie de l'éthique: un aperçu du travail en cours），《言论与论文集II》（Dits et écrits II），巴黎：伽里玛，2001，第1431页。

<sup>385</sup> 德里克·贝利，前引，第84页，另见第89页托尼·奥克斯利的话。

<sup>386</sup> 埃迪·普雷沃斯特（语），专访 AMM：埃迪·普雷沃斯特和凯斯·洛，巴尼·蔡尔兹、克里斯托弗·霍布斯，《论坛：即兴》（Forum: improvisation），《新音乐展望》（Perspectives of New Music），第21卷，第1、2期合刊（1982年秋冬、1983年春夏），第42页。

<sup>387</sup> 埃迪·普雷沃斯特，《即兴的美学优先权：一次讲座》（The Aesthetic Priority of Improvisation: a Lecture），《接触》（Contact），第25期，1982年秋，第37页。这样的思考，也有可能源自对各种实践的具体协调。本·沃森提到了第一期的“伙伴周”：“1977年的伙伴周是一件大事，把自由即兴确立为一种修辞立场。它成了一个发力点，去批判音乐工业（不论是流行还是古典）把古往今来的音乐泡在商品拜物教（“天才”逐鹿的市场，而不是集体、合作、建构的场所，或者，主动创造音乐的舞台）里。”本·沃森，《德里克·贝

“电子音乐万岁”（Musica Elettronica Viva）的成员弗雷德里克·哲夫斯基（Frederic Rzewski）<sup>388</sup>从一个类似的观点，回顾并强调了（和即兴实践联系在一起的）“自由”（freedom）一词在语义上的多元性：

1960年代，在“自由音乐（free music）”运动那些激进着的圈子里，自由是一个伦理与政治概念，也是一个美学概念。自由音乐不只是当时的某种时尚，不只是娱乐的某种形式。人们也感觉到，它和当时很多想要改变世界的政治运动有关，在这里，就是要把世界从过时的传统形式的暴政下解放（free）出来。<sup>389</sup>

先把所有可能不可能的解放的前景放在一边，这些关于异化感（社会的、音乐的，不相上下）的论述，可以解读为法兰克福学派哲学家——特别是霍克海默和阿多诺——诊断和描述的“被工具化的理性”（instrumentalised reason）<sup>390</sup>的呼应。<sup>391</sup>在人类活动领域，他们的理论解释了我们的身体被严密监控的情况：某种组织形式，在利用严密的计划，遵从着种种机器的节奏，并且，仅仅根据作为劳动力的个体的再生产，评估着它的业绩。在音乐领域，这个理论描述了文化工业的统治，也就是普遍化的、在它的产品也在它的消费者那里诱发出来的物化和标准化。对两位作者来说，这种标准化的直接后果，就是对任何可能的主体化的压抑，以及对（存在于差异的表达中的）艺术逻辑的删除，或者，至少是，对这逻辑的限制——如果是在少数族裔聚居区。<sup>392</sup>

但是，对普雷沃斯特来说，音乐家不会一直保持祛魅回应的状态，而是会打开通往实验音乐实践的具体的替代性：

很明显，我们所有人的共同点，是对主导模式的拒绝。但是，我要否认那个肤浅的假设：我们分享着某种同志情谊，它建立在对不满意的形式的破坏性的厌恶上。没有什么强烈长久的创造性关系，会在否定的基础上持续（sustained）。<sup>393</sup>

因此，拒绝只是表面上的叛逆标签，音乐家以此为凭，不仅对主体和声音的新的关系进行实验，而且，在更宏观的层面上，创造着存在的新的可能：在事件中创造可能。德勒兹和瓜塔里（Guattari）<sup>394</sup>是这么说的：

可能并不预先存在，它是在事件中创造的。这是一个关于生命的问题。事件创造着新的存在，生成着新的主体性（即主体和身体，和时间、性经验、此时此地，和文化、工作的新的关系）。<sup>395</sup>

---

利，以及自由即兴的故事》，伦敦：左页，2004，第222页。

<sup>388</sup> 译注：MEV，来自意大利，组建于1966年的电声即兴乐队，利用合成器、现成物去进行合作性的演奏。哲夫斯基（1938-2021），美国作曲家、钢琴家、音乐教育家。所创作的曲目关注社会、历史和政治。

<sup>389</sup> 弗雷德里克·哲夫斯基，《宇宙小爆炸：虚无主义即兴理论》（Little Bangs: A Nihilist Theory of Improvisation），克里斯托弗·考克斯、丹尼尔·华纳（编），《声音文化：现代音乐读本》（Audio Culture, Readings in modern music），纽约：连续体，2004，第268页。

<sup>390</sup> 译注：括号中是霍克海默的英文原文，卡尔·施密特译为 Instrumentellen Vernunft，也就是后来通行的“工具理性”（instrumental reason）。此外，可以参考本书主编之一马丁近年来提出的“通过即兴音乐考察我们如何被资本主义工具化”这个话题。

<sup>391</sup> 参见狄奥多·W.阿多诺、马克斯·霍克海默，冈泽林·施密德·内尔（编），埃德蒙·杰夫科特（译），《启蒙辩证法：哲学断片》（Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments），斯坦福：斯坦福大学出版社，2002。

<sup>392</sup> 参见狄奥多·W.阿多诺，马克·希梅内斯（译），《美学理论》（Théorie esthétique），巴黎：克林克西克，1995，第312页。

<sup>393</sup> 埃迪·普雷沃斯特，《即兴》，《科内柳斯·卡丢读本》，埃塞克斯：介体，2006，第294页。

<sup>394</sup> 译注：（1930-1992），法国哲学家、精神分析师、政治活动家。主体性的问题，在他的哲学中，占有非常重要的地位。

<sup>395</sup> 吉勒·德勒兹、费利克斯·瓜塔里，《1968年5月并未发生》（Mai 1968 n'a pas eu lieu），德勒兹，《疯

但是，把自由即兴中进行着的实验当作事件，并不是说只要记住实践中的肯定维度。后者似乎和激发着它的拒绝精神更难分开了。这拒绝在声音的核心介入着，根据语境而改变或者强化自身的存在。在某种意义上，使对面那东西始终有效（也就是流动着）的，只有否定。换句话说，我们可以说，如果说，对否定维度的单独强调，还不足以理解即兴演奏者的工作，那么，淡化它，或者，忽视它，往往会让替代性中的意识形态维度进入运作。<sup>396</sup>此外，我们必须强调，差异实践不可能是纯粹地异质着的。音乐家穿过批判，穿过他们所创造的具体的替代性，在自己的演奏中塑造着既不稳定也不持续的、生成着歧见<sup>397</sup>的节点，即福柯（Foucault）<sup>398</sup>称之为“反抗点”（points of resistance）的节点。<sup>399</sup>

## 美学特征

现在，有必要更细致地观察上述“肯定回应”的组成元素了。为此，我们多少得离开音乐家的论述的场域，好更近距离地专注于音乐实践。如果说，按照德里克·贝利的说法，自由即兴的特征，是其惊人的多元性，那么，事实上，从美学的观点来看，仍然可以从它的实践中推出一些相似性——先把所有在回顾中单独强调的派别或者时期放在一边。

在这些相似性中，我们可以选下面的来说一说：表演中不同乐手之间的平等状态，以及由此对他们之间所有等级关系的否定；表演以及神圣瞬间（consecrated ephemera）的场地指数化；<sup>400</sup>演奏者和观众的关系的特殊性，它的潜在影响；永远更新着的、方便着即兴的邂逅游戏；必要的灵活性；对预料之中的不可预料性保持开放。

比如，“自发乐团”（简称 SME）<sup>401</sup>的唱片《面对面》（Face to Face, 1973，这是约翰·史蒂文斯[John Stevens]<sup>402</sup>和特雷弗·瓦茨[Trevor Watts]<sup>403</sup>的二重奏）所收录的即兴，就特别专注于表演空间中身体的位置。所采用的结构，是为了在创作过程中，让人和人之间的关系去全然着生成。唱片标题一目了然，也是有意为之：把两个人安排到一起，面对面，以利于

---

子的两种制度：文章与对话（1975-1995）》（Deux régimes de fous, textes et entretiens 1975-1995），巴黎：子夜，2003，第 216 页。

<sup>396</sup> 狄奥多·W.阿多诺，《新音乐哲学》（Philosophie de la nouvelle musique），巴黎：伽里玛，1962，第 138-142 页。

<sup>397</sup> 译注：法语 dissensus，朗西埃的术语。另有“异感”、“歧感”、“异识”等译法，这里从汪民安的译法。参见汪民安对朗西埃的访谈《歧见，民主和艺术》（《马克思主义与现实》2016 年 02 期）。

<sup>398</sup> 译注：（1926-1984），法国哲学家、文学批评家、政治活动家。和序列主义作曲家让·巴拉凯（Jean Barraqué）有过恋情。喜欢巴赫、莫扎特；在死亡谷，听着施特劳斯、艾夫斯和斯托克豪森，服用迷幻药。反对宏大且遮蔽性的权力观念，取而代之以无所不在但面向变动的微观权力。

<sup>399</sup> “这些反抗点在权力网中到处都是。所以，对权力来说，没有进行一个大的拒绝（Refusal）的场所——没有造反的精神、所有反叛的中心、革命者（the revolutionary）的纯粹法则，是有着各不相同的反抗，那是可能的、必要的、不概然的、自发的、不合规的（法语 sauvages）、孤独的、协商出来的、蔓延着的、暴力的、不可调解的、迅速和解的、有利害关系的，或者牺牲性的反抗；按照定义，它们只能存在于权力关系的战略场域。但是，这不意味着它们只是对权力关系的反弹和虚以应付（法语 la marque en creux）并形成了相对于基本的支配的一个最终总是被动的、注定失败的反面。这些反抗不从属于几条异质的原则，但也并不因此是必然令人失望的诱饵或许诺。这些反抗在权力关系中，是另一个项；它们是作为对面那不可削简的东西而位于权力关系中的。”米歇尔·福柯，《性经验史·卷一：求知的意志》导论，巴黎：伽里玛，1976，第 126-127 页；罗伯特·赫利译，纽约：万神殿图书，1978，第 95-96 页。译注：此处引文由郑重自法语译出，并且参考原书英译以及侃侃的中译。

<sup>400</sup> 参见米歇尔·戈德耳，《场地的限制》（Les contraintes de l'endroit），布鲁塞尔：新印象，1987。译注：指数化（indexation）是经济学术语，比如“工资指数”。这里的意思应该是说，表演场地的调整（如陈设、座位、灯光的安排），会影响到表演，以及表演所创造出的临时的神圣感。

<sup>401</sup> 译注：始于 1965 年、结束于 1994 年的自由即兴（自由爵士）项目，有时是史蒂文斯-瓦茨二重奏，有时是更多人的演奏，前后期分别以管乐和弦乐为主，强调对其他乐手的去中心化聆听。

<sup>402</sup> 译注：（1940-1994），英国鼓手、乐队策划。SME 的组建者。开创了许多起始即兴演奏的方法，比如 Click Piece（乐手们重复一个简短的音符）。曾在青年或精神卫生有关机构进行演出。

<sup>403</sup> 译注：（1939-），英国萨克斯手。SME、汞合金（Amalgam）和波纹音乐（Moiré Music）的组建者、伦敦爵士作曲家管弦乐队（London Jazz Composers' Orchestra）的合作者。

即兴中的**对话**过程。你中有我，我中有你。乐手不能安排在分离的平面上，那样，即便只有两个人，也会再度引入等级逻辑。似乎只有水平安排演奏者，才能让声音之间的关系运转起来，不单单是在它们的回响之中，而且是，首先是，在它们刚刚发声之时。在专辑说明中，约翰·史蒂文斯解释了这个项目：

《面对面》，顾名思义。特雷弗和我演奏的时候，我们都坐着，让鼓和萨克斯大致处在同样的高度。我们面对对方，朝着对方演奏，让音乐在中间某处发生。这实在是一个向外发力的过程。我们尽量全力去听（be a total ear）对方，让自己的演奏退到第二位，让位给一种能让对方跟上同一个过程的东西。最重要的就是全力去听对方。两个演奏者同时这样做。<sup>404</sup>

按照普雷沃斯特说法，SME 对巴赫金<sup>405</sup>式对话的偏爱，呼应着即兴区别于作曲的一大特征。<sup>406</sup>此外，我们还可以强调说，这个维度，出现在不同的集体即兴团体那里，会相应地被塑造为不同的形态。比如，在 AMM 那里，音乐空间似乎就化合为不同的形态。在那里，它还真不是个打开乐手之间封闭关系的问题，而是要通过声音的纠缠，迈向个体声音特性（sound individualities）的去身份化。这样，“面对面”关系，就被一般化而来的抽象给取代了，就像 1968 年 6 月 12 日 AMM 在教堂地窖表演即兴时所散射出来的抽象。<sup>407</sup>虽然用词和音乐有别，但我们还是可以感觉到类似的对个体的节制，而这节制，有利于整个情境。科内柳斯·卡丢提到了他和 AMM 的经历：

作为个体，我们全身心投入（were absorbed into）一种综合性的活动，其中，独奏和任何一种大师技艺都相对不重要了。<sup>408</sup>

普雷沃斯特提出的即兴的另一个特征，涉及“在表演‘期间’运用‘解决问题’的技巧”。这就把我们的注意力引（draws）到了即兴中规划的缺席上。这些乐手所采纳的实践，不会是早计划好的行动（只能是执行[perform]一下以评估它的严密），它有利于着对环境的探索。乐手并不打算遵从什么事前定好的指令，那只会压抑他们的主动性，带给他们某种身份，即从犯性质的演奏者（executants）。相反，他们只专注于演奏的“此时此地”。同样地，卡丢强调，要在即兴实践中，把排练姿态（attitude）——采取了，即兴将不复存在——和训练姿态（behavior）区别开来。<sup>409</sup>和排练相反，后者让乐手对情境中即将发生的事件保持开放，接受它之所是，或，换句话说，保持警觉和灵活。重点在于过程，而不是结果。

这姿态的基础，是远离那些太容易预料的东西。这也是德里克·贝利在他的即兴方法中所采取的姿态。在贝利的音乐中，它体现在他坚信的对不同奇点（singularities）<sup>410</sup>之间转瞬相会

<sup>404</sup> 约翰·史蒂文斯，《面对面：由两个人所分担的一件作品》，（专辑说明），SME，《面对面》，1973，Emanem CD 4003，1995。从一个类似的视角来看，我们可以注意到，几年前，约翰·史蒂文斯给他的鼓组做了减法和替换，以减少把他同其他乐手分开的声音与空间“团块”。《67年夏天》（Summer 67）收录了史蒂文斯早期的即兴，他在里面用到了这组减法鼓。另外两个参与即兴的乐手是彼得·科瓦尔德（Peter Kowald）和埃文·帕克。马丁·戴维森（Martin Davidson）解释了这个问题：“强调这个是为了让每个乐手都去听其他人的贡献，而不是专注于自己的演奏——和大部分过去以及现在的音乐的主流趋势正好相反。这就需要史蒂文斯从常规鼓组转向没那么吵的小鼓和镲片和其他打击乐器，让其他乐器能在同一层面上对话。”马丁·戴维森，《附加评论》，（专辑说明），SME，《1967年夏天》，Emanem CD 4005，1995。

<sup>405</sup> 译注：（1895-1975），俄国文学理论家、哲学家。在反对独白的过程中，发展出独特的对话哲学，这未完成的对话，是狂欢，是复调，发生于差异的个体或者意识之间。

<sup>406</sup> 参见埃迪·普雷沃斯特，《没有声音是无辜的》，埃塞克斯：介体，1995，第 172 页。

<sup>407</sup> AMM，《教堂地窖》（The Crypt），1968，无双之声，1992，MRCD05。如需查找对这种产生于声音彼此吸收合并的去身份化的讨论，参见克里斯蒂安·沃尔夫关于他 1968 年加入 AMM 的论述。克里斯蒂安·沃尔夫，《“……让听众就像演奏者一样自由”。拼成一篇访谈的片段》（“... let the listeners be just as free as the players” Fragments to make up an interview），《提示：写作与对话》（Cue: Writings & Conversations），科隆：音乐-文字出版，1998，第 80-82 页。

<sup>408</sup> 科内柳斯·卡丢，《走向即兴伦理》，《论述手册》，伦敦：彼得斯，1971，第 xviii 页。

<sup>409</sup> 同上，第 xvii 页。

<sup>410</sup> 译注：singularity 也就是后文的“独异”或“独异性”，这里译为“奇点”，强调在表演中，每一个独异性都可以爆发出一个宇宙。

的偏好上，这是为了避免演奏中的所有沉积，为了鼓励让即兴降临的——按照贝利的说法——“小小的音乐摩擦力”。固定乐团的体系，从而被**一次性组合**的体系取代——后者在**伙伴周**上找到了自己的典范。这些始终临时的乐队，以在**项目**中运作的原则为基础。真的，这种项目的特征，不是音乐关系的持久，相反，它在于个体的短暂的重组，为了实施一次恰到好处的好处：一夜即兴。出于我们所说的偏好，这些相会倾向于赞成人们绕开（weaving）<sup>411</sup>种种关系网络。这种运作方式，在贝利那里，或，在对习语化的铭文（idiomatic inscription）的拒绝中，找到了自己的动力。像那样的铭文，往往会导致演奏的身份化（identification），那么，也就一定会授权它的“复刻”（identical）再生产，这是某种把自己藏在最最细微的差别中的标准化，<sup>412</sup>它催生了风格，正如穆齐尔（Musil）<sup>413</sup>在关于游泳的散文中所理解的：

尽管风格本身一点也不专横，但它却是标准化的替身。<sup>414</sup>

但是，在贝利那里，非习语化的即兴，不必理解为习语的纯粹缺席，更确切地说，它是一种（阿多诺意义上的）否定美学的表达，也就是那种美学，它以拒绝普遍性的名义，存在于**差异**的引入（或者，至少是维持）之中。与其说，在即兴的过程中，在和习语相矛盾的生成中，习语被拒绝着，不如说，被更新着。

### 资本主义转型背景下的批判有效性难题

如果说，欧洲自由即兴的出现，伴随着对一个被认为是压迫性的体制的质疑，并且，因此，努力把自己表述为可能性的场域的（替代性的）打开，那么，似乎，按照社会科学的一些分析，那些批判（当然，不仅限于自由即兴）的基础，恰恰也是“资本主义的温床”。<sup>415</sup>尽管，就参与者的描述来看，这些批判在1960以及1970年代特别中肯，但它们的对象，并不曾是（也仍不是）永恒的，而是根据它碰到的要求的范围，而部分地变化着的。事实上，这变化，被这些要求启发着（inspired）的变化，源于资本主义迫于压力，而去实施置换，去进化它的意识形态（好让自己继续下去），注意，这是为了摆脱它在1960年代末1970年代初遭遇的困境，这些批判，只是困境的一个症候而已。

正如穆齐尔所说的，我们不该推销这样的信念：“每一个学年的结束都代表一个新时代来临”，<sup>416</sup>更不该是这样的见解：昨天的资本主义仅仅属于过去。不，重要的是把握它移动着的秩序，去理解是什么（在一定程度上）把上述批判置于困境。吕克·波尔坦斯基和伊芙·乔拜罗在他们的《资本主义新精神》（The New Spirit of Capitalism）中，广泛讨论了前面提到的资本主义转型。<sup>417</sup>在他们的研究中，两位研究者区分了两种伴随着资本主义历史的批判。一种，他们叫做“社会批判”（social criticism），特征是关注平等，声讨剥削和个人主义。

---

<sup>411</sup> 译注：weave既有“编织”的意思，也有“迂回”的意思。这里根据上下文以及上一篇文章关于“微型企业关系网”的说法，取“迂回”意。如果译为“编织”也对，只不过这样理解的关系网络，也是“始终临时的”。

<sup>412</sup> 参见瓦尔特·本雅明，《运往马赛印度大麻》（Hachisch à Marseille），《全集II》（Oeuvres II），巴黎：伽里玛，2000，第55-56页。

<sup>413</sup> 译注：（1880-1942），奥地利作家。代表作为《没有个性的人》（Der Mann ohne Eigenschaften）。

<sup>414</sup> 罗伯特·穆齐尔，《艺术以及游泳的寓意》（Art et morale du crawl），《散轶的散文》（Proses éparses），巴黎：门槛，1989，第102页。

<sup>415</sup> 皮埃尔-米歇尔·门格，《工薪艺术家画像：资本主义变形记》（Portrait de l'artiste en travailleur, Métamorphoses du capitalisme），巴黎：门槛，2002，第9页。

<sup>416</sup> 罗伯特·穆齐尔，《欧洲失控或从公鸡到驴的小小位移》（L'Europe désemparée ou petit voyage du coq à l'âne），《随笔》（Essais），巴黎：门槛，1984，第148页。

<sup>417</sup> 吕克·波尔坦斯基、伊芙·乔拜罗，《资本主义新精神》，巴黎：伽里玛，1999。我们应该注意到，他们的研究是关于法国的，但是，作者断言，“相当类似的过程，点明了其他工业化国家（伴随资本主义的重新部署）的意识形态发展……”。波尔坦斯基、乔拜罗，在欧洲主义者大会上宣读的论文，芝加哥，2002年3月14-16日，第2页。获取方式：[www.sociologiadip.unimib.it/mastersqs/rivi/boltan.pdf](http://www.sociologiadip.unimib.it/mastersqs/rivi/boltan.pdf) 译注：《资本主义新精神》这个译法，是为了呼应马克斯·韦伯（Max Weber）的《新教伦理与资本主义精神》（英语 The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism，德语 Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus）。

另一种，他们命名为“艺术批判”（artist[ic] criticism），适用于通过标准化和商品化实现的压迫和支配。它反其道而行之，增强个体的自治、自由、独异和真实。<sup>418</sup>总的来说，这两种批判，建立于两个不同的社会群体，很难严密结合（inscribed）在一起，但是，它们也并不相互排斥。<sup>419</sup>它们难得但有力的互动，让1968年前后那个时期显得特别突出。

不过，如果说，在1960年代末及1970年代，这两条批判主轴碰上了大规模的运动，引发了不同的协商，那么，1970年代后半段，资本主义实现的深刻突变（让它在下一个十年的重新部署成为可能），似乎主要是雇主组织把来自艺术批判的要求纳入考量而带来的。<sup>420</sup>按照波尔坦斯基和乔拜罗的说法，这种转译（interpretation），催生了某种资本主义新精神，也就是，某种新的关乎于它的正当性的意识形态：

这新精神，背弃了主导1970年代前半段的社会要求，把自己暴露给了批判，它们当时痛斥了世界的机械化，痛斥了有利于发挥人类真正潜能（特别是创造力）的生活方式的崩塌，强调出压迫模式那让人无法忍受的特性。这些压迫模式，未必直接源自历史上的资本主义，却为工作组织中的资本主义机制所用。<sup>421</sup>

艺术批判要求更多的自由和个体自治，不愿受制于等级制和任务规划；而资本主义新精神的回应，则是放弃福特主义，并且，根据对这些要求的适应（adaptation），去重新布局工作组织。而新的组织，又反过来伴随着某种新的不稳定形式。社会学家皮埃尔-米歇尔·门格（Pierre-Michel Menger）<sup>422</sup>用下面的话概括道：

所以，讽刺的是，培育出对市场主导的激烈对抗的艺术，好像又成了灵活性实验（事实上是超灵活性）的先驱。<sup>423</sup>

这新精神所实现的转型，带来了某种新的城市型构，<sup>424</sup>波尔坦斯基和乔拜罗称之为“项目型城市”（英语 projective city，法语 cité par projets）。<sup>425</sup>他们通过反复考证1990年代管理文献中出现的新的观念，建构出这个模型。项目型城市，建立了一个包含着种种判断标准的新秩序，其中，同新精神严密结合的加剧了的自负主要集中在：轻松适应的能力、和重复保持距离、在一个随后被理解为网络的世界中制造信任并激活临时关系的技巧；它以这种方式鼓励流动性和灵活性。这里，对照前文引用到的美学论述，去回想一下这些管理手册中的某些用语，也许会很有趣，比如伊芙·乔拜罗所举出的：

按照管理学讲师和咨询师的说法，规划和理性，不再是成功的不二法门。相反，必须“在混沌中经营”、不断创新、灵活、靠直觉、“情商”要高。公司都太官僚化、太等级化了，它们异化了劳动力；它们必须“学会跳舞”……<sup>426</sup>

公司（Companies），这些迫切要求自我显现的地方，很明显，只是套用了有机组织的形式，

---

<sup>418</sup> 吕克·波尔坦斯基、伊芙·乔拜罗，前引，第81-86页。

<sup>419</sup> 至于自由即兴，正如我们所见，它误入了这两条主线所构成的二元对立，尽管不无模棱两可之处。

<sup>420</sup> 吕克·波尔坦斯基、伊芙·乔拜罗，前引，第255-280页。

<sup>421</sup> 吕克·波尔坦斯基、伊芙·乔拜罗，前引，第288-299页。译注：在法文版中，这段话的原文并不在288-299页，而是313页。另见 Luc Boltanski & Ève Chiapello. Gregory Elliott (translator). *The New Spirit of Capitalism*. London: Verso, p. 201; 吕克·波尔坦斯基、夏娃·希亚佩洛，高钰（译），《资本主义的新精神》，南京：译林出版社，第228-229页。

<sup>422</sup> 译注：（1953-），法兰西公学院教授。主要研究创造性劳动所面临的问题。著有《音乐家的悖论》（*Le Paradoxe du musicien : le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*, 1983/2001）等。

<sup>423</sup> 皮埃尔-米歇尔·门格，前引，第68页。

<sup>424</sup> 吕克·波尔坦斯基、洛郎·塞维诺特，《正当性》（*De la justification*），巴黎：伽里玛，1991。

<sup>425</sup> 吕克·波尔坦斯基、伊芙·乔拜罗，前引，第154-192页。

<sup>426</sup> 伊芙·乔拜罗，《艺术、创新与管理：当艺术工作质询控制》（*Art, innovation et management: quand le travail artistique interroge le contrôle*），莱昂内尔·柯林斯（编），《控制的问题》（*Questions de contrôle*），巴黎：PUF，1999，第194页。

427这些组织，就其本身而论，会通过水平化人和人之间的关系，为它们的生成提供空间。公司同某种程序逻辑严密结合着，并且设法去引发每一个参与者的增量式参与。独异着的个体，可以更加轻松地互动，接下来，它们就会在差异的相会所有利于着的创造性中，获得预期收益。如此看来，这些进行着的转型，倾向于在经济世界和本可以构成艺术领域特殊性的东西之间建立某种关系。它们有助于让二者的对立不那么明显：

这两个世界之间的分隔不再可靠；边界更加模糊，让逻辑的或者人的若干转移，也就是某种互惠的杂交，成为可能。<sup>428</sup>

但是，在这里，有必要避免把这些批判混同于它们的对象。在资本主义中发挥着作用的复原性能，并不是什么新事物了，可我们还是要公平地指出，这些批判中的一部分，是如何地仍然中肯着，而其他的，又是如何地被重新表述了。<sup>429</sup>那么，这就不是一个颠覆实验着的革命和履行着的（assumed）承诺的深刻意义的问题，而不过是试图理解一种实践（自由即兴）的社会历史语境，以思考它的可能的批判（critical）意义。正如布尔迪厄（Bourdieu）<sup>430</sup>所说的：

只有了解到自身的历史性，理性才能逃离历史。<sup>431</sup>

今天，上述转变仍然会引起对当时欧洲音乐家开始即兴实践的动机的误解。也许，在这个意义上，我们必须理解像埃迪·普雷沃斯特这样的音乐家在听到晚辈说想和他一样拿即兴“成就事业”时的惊讶：

你知不知道，有不少人进入这种音乐是为了成就一番事业？靠这种音乐成就事业，你说谁他妈能想出来？诶，他们还真就要去，他们看到有些人，比如你（德里克·贝利）或者我吧，经常好几个地方做事，然后就说：我想和他们一样。<sup>432</sup>

## 即兴的政治维度

欧洲自由即兴的出现，同时伴随着音乐的、非音乐的批判，不过，今天，这一层面似乎没那么明显了。语境不同了，因为代际的关系，音乐家们大概也不会出于完全相同的动机即兴了。正如德里克·贝利所观察到的，音乐会特有的气氛似乎变了：

……我们没见到人们尖叫着跑出去，他们没那样。有时候他们坐下来，彼此交谈，就像在饭

---

<sup>427</sup> 伊芙·乔拜罗，《艺术家 vs. 经理人》，前引，第 160 页。

<sup>428</sup> 同前注，第 220 页。

<sup>429</sup> 这种批判层面的置换还会涉及到，比如，（覆盖着资本主义历史的）解放的要求，或者，资本主义新精神下人和人之间的关系的性质。参见吕克·博尔坦斯基、伊芙·乔拜罗，前引，第 528 页；第 568-576 页；第 762 页（第 4/57 条注释）。另见伊芙·乔拜罗，前引，第 229 页；第 239-241 页。译注：另见 Luc Boltanski & Ève Chiapello. Gregory Elliott (translator). *The New Spirit of Capitalism*. London: Verson, p. 385; pp. 426-431; p. 53 n. 88; 吕克·博尔坦斯基、夏娃·希亚佩洛，高钰（译），《资本主义的新精神》，南京：译林出版社，第 446 页；第 497-503 页；第 59 页（注 88）。

<sup>430</sup> 译注：（1930-2002），法国社会学家。所运用的术语，比如，习性（habitus）、资本（capital）、场域（field），可以帮助揭示音乐领域中的权力关系和身体部署。

<sup>431</sup> 皮埃尔·布尔迪厄，《说过的话》（*Choses dites*），巴黎：子夜，1987，第 36 页。

<sup>432</sup> 德里克·贝利引述的埃迪·普雷沃斯特的评论，《德里克·贝利》（由热拉尔·鲁伊[Gérard Rouy]采访，重译自法文），《即兴爵士》（*Improjazz*），第 103 期，2004，第 8 页。埃迪·普雷沃斯特在他文章的开头引入了类似的思考——根据过去和现在两种境遇下年轻即兴演奏者的情况：埃迪·普雷沃斯特，《新音乐美学的来临：摘录自埋掉一半的日记》（*The Arrival of a New Musical Aesthetic: Extracts from a Half-Buried Diary*），《莱昂纳多音乐年刊》（*Leonardo Music Journal*），第 11 卷，2001，第 25-28 页。关于自由即兴和“事业”的关系，我们也可以看看杰克·赖特（Jack Wright）在他文章中的评论，杰克·赖特，《前卫的重生：自由即兴与市场》（*An Avant-Garde Reborn - Free Improvisation and the Marketplace*）：<http://www.springgardenmusic.com/essays.html#avantgardereborn>

正如贝利的观察和很多人所承认的，在今天（current）的场景中，终于有人“老练”（tact）地即兴了。吉他手诺埃尔·阿克舒德（Noël Akchoté）<sup>434</sup>的观点差不多，他说：

如果说，在1960年代，“自由”无疑以一种诗性的方式解放过，那么，现在，它就只剩下自由主义了。<sup>435</sup>

但是，我们要亲自观察：这些关于当代场景的评论，并没有对它的多元性作出公平的说明；若干塑造着生成-次要（becomings-minor）<sup>436</sup>的新反抗点此起彼伏，它们又旁逸斜出，要挫败复原的企图——至少是在它们刚刚展露的时候。但是，研究它们的美学独特性不在本文的框架之内。所以，在结论之际，我们试图在更加宏观（就是说，不限于某个时期）的层面提出，自由即兴是如何地继续包含着不断破土而出的政治维度，它又是如何地借此保持着批判性。这一政治维度，以及它的批判维度，既不在即兴演奏者所投身的政治承诺中，也不在他们对自己意图的声明中，却在他们的实践所给出的美学中流露无遗。<sup>437</sup>

自由即兴似乎至少有一个层面表达着它的政治维度：**身份的匮乏**。自由即兴因为身份的匮乏而与众不同，这个观点，德里克·贝利已经表达过，他说，它的内在多元性让它难以命名，把它悬置起来。在自由即兴中，这种构成性的匮乏，并不是急需弥合的缝隙；相反，这匮乏，正是让它得以存在的空的空间。这空的空间，既在（要来勾勒出它的轮廓的）规则的缺席中自我显现，也在（实践所要求的）权利的缺席中自我显现。如果说，大家在习惯上承认了前一种情况——虽然仍是含糊其辞地，那么，后一种似乎就鲜有提出了。关于这个话题，贝利指出：

事实上，谁都能当表演者这件事，看来既得罪了它的支持者，又得罪了它的贬低者。自由即兴是一门高度技巧化的音乐工艺，但另一方面，又几乎任何人（初学者、小孩儿、非乐手）都可以拿去用。所要求的技巧和智力，不管如何都能达到。<sup>438</sup>

贝利在这里肯定的，并不是自由即兴可以担当“给所有人的艺术”的某种典范，而是它仅仅通过实践者（即那些为其他耳朵演奏而让它生效的人）激发（enacted）的始终“只如初见”的姿态而存在着。自由即兴并不预先存在，它仅仅是一种实践。所以，它不会太强调“参与者”，或者，用雅克·朗西埃（Jacques Rancière）<sup>439</sup>的话说得更明白些，它没法在能参与和不能参与的人之间，划出一条清晰的、权威的边界。<sup>440</sup>这并不是说，它可以是某种纯粹的开

<sup>433</sup> 德里克·贝利，转引，第8页。

<sup>434</sup> 译注：（1968-），法国吉他手、电影演员。垃圾公司（Trash Corporation）、回收员（Recyclers）、四巨头（Big Four）的成员，厂牌矩形（Rectangle）的创建者。主要演奏自由即兴/自由爵士、实验和当代古典。

<sup>435</sup> 诺埃尔·阿克舒德，《爵士乐的一百年》（100 ans de Jazz），《即兴爵士》，第100期，2003年11-12月号，第5页。

<sup>436</sup> 参见吉勒·德勒兹、费利克斯·瓜塔里，《千高原，资本主义与精神分裂（第2卷）》（Mille Plateaux, Capitalisme et Schizophrénie 2），巴黎：子夜，1980，第356-380页。另见安妮·索瓦尼亚格（Anne Sauvagnargues），《次要艺术-主要艺术：吉勒·德勒兹》（Art mineur - Art majeur: Gilles Deleuze），《时空手册》（Espaces Temps les Cahiers），“美学与公共空间”特刊（78/79），2002，第120-132页。

<sup>437</sup> 见雅克·朗西埃，《美学中的不满》（Malaise dans l'esthétique），巴黎：伽里莱，2004，第36-37页。关于下面的内容，见雅克·朗西埃，《可感物的配享，美学与政治》（Le partage du sensible, esthétique et politique），巴黎：工场出版，2000。更充分的讨论来自雅克·朗西埃，《在政治的边界上》（Aux bords du politique），巴黎：工场出版，1998。

<sup>438</sup> 德里克·贝利，前引，第83页。

<sup>439</sup> 译注：（1940-），法国哲学家、巴黎第八大学教授。以反精英、反权威的立场，关注于美学和政治的建构、智慧的平等和解放等等问题。参与，和他的术语“治安”（police）有关。

<sup>440</sup> 注意，我所说的自由即兴是一种实践，而不是一个“场景”（如果我们可以把它们分开的话），如果说的是场景，那这话当然会以不同的方式出现。关于场景形成过程中的特有现象，特别要参考伊曼纽尔·卡奎尔（Emmanuel Carquille），《公共场所》（Lieux communs），《检查与修正》（Revue & Corrigée），第54期，2002年12月，第17-25页。同样，这里提出的情况挡不住任何进入场景的社会等级再生产的内在机制。更

放，而是说，它的空的空间想象着无限的多元。

这多元性，进入并栖居于自由即兴那无法复原的空的空间，而朗西埃所描绘的**歧见**，也就几乎完全同时地生发了出来。它，首先，通过对自身存在的主张而挑起辩论，并且，接下来，还在它所包容而发生的那种关系中制造着辩论。如果自由即兴真的可以在实践中为若干共识让路，它也就没必要本着共识的精神去实践了。同样，歧见并不意味着音乐一定要在矛盾中演奏出来（虽说它可以），而是说，它以差异的独特的相会为特征，这相会，发生在创造之中，这创造，并不寻求和谐，或者，任何过去成就的红利。<sup>441</sup>这种相会，就是贝利在他的说不准的旅行中不断实验着的，它也是——不用没完没了在别处寻找——我们可以在 AMM 这种长命团体的层层叠叠的身影<sup>442</sup>中找到的。所以，从歧见的角度讨论自由即兴，不在于把它复原为有望达成和解的利益冲突，而在于，标示出有助于质疑既定美学壁垒的不可预料的相会。那超越任何预期的音量的，除了它自身的噪音，别无他物。

著作权说明：无著作权

---

宏观的讨论，见夏洛特·诺德曼（Charlotte Nordmann），《布尔迪厄/朗西埃：社会学与哲学之间的政治》（Bourdieu/Rancière: la politique entre sociologie et philosophie），巴黎：阿姆斯特丹，2006，第 122-128 页。

<sup>441</sup> 差异的这种相会，也就和当代管理手册标榜的那种大不一样。

<sup>442</sup> 译注：几十年来，乐队主要成员分分合合，其他以 AMM 成员名义参与的乐手也很多，更不要说他们同其他乐手的合作，产生了不计其数的临时的合奏组合。

## 大地的囚徒出来吧！奔赴“隔膜之战”的音符

霍华德·斯莱特

包围着我们的一切，我们看到但却并没有注视的一切，我们擦肩而过但却并不认识的一切，我们感觉到但却并没有触摸的一切，我们遇见但却并没有辨识的一切，对我们，对我们的器官，并且通过我们的器官对我们的思想，甚至对我们的内心，产生着迅速、惊人而又无法解释的作用！<sup>443</sup>

——居伊·德·莫泊桑，<sup>444</sup>《奥尔拉》(Guy de Maupassant, *The Horla*)

资本主义下，对劳动的实质吸纳 (real subsumption)，<sup>445</sup>在不同的地方被称作生命生产 (bio-production)、向内殖民化 (endocolonisation)、<sup>446</sup>扩大再生产 (expanded reproduction) 等等，它导致这样一种情况：增殖的过程变得自主化了。这么说的意思是，“垫付价值的增殖”，不再仅仅依赖于劳动过程。剩余价值的创造，成了一个（一如“生产本身”的）“生产性流通”的问题：处于流动状态的价值，企图把（曾经是一种非生产性时间的）价值的流通时间缩减到最短——某种让原本的价值流通（价值的形态变化）也生产性了的增殖瞬间。理论家雅克·卡马特 (Jacques Camatte)<sup>447</sup>解释道，由此，资本“人格化”了，并且还形成了一个“物质利益共同体”。那么，这，可能就是实质吸纳的意思：即，和持续的增殖对抗的街垒（曾经作为活劳动和可变资本的工人阶级）全被吸纳，这让资本以人的形式出现，并且，由此，克服了自身的局限性。

如果坚持正统马克思主义的基本原理，那这种诠释一开始就带着的悲观，只不过点明了某种失败主义的接受和沉默的顺从 (compliance)。如果我们去老地方，也就是，孤立地，在分散的、已去批量化的 (de-massified) “生产本身”的地点寻找对抗，那见到的将是（非）自觉的顺从，将是凭借劳动过程而生产出来的主体，即，从属于吸收着形式生命 (bios) 的资本的主体。这种主体的生产，在“工作计划”的掩护下展开，这计划，源于工厂的“生产日程”和“产品规格”，并且采取“抽象操作规范”的形式——事实上是全社会范围内的一系列部署，<sup>448</sup>这些部署，动员着已经受到约束的自由，而生命的可能，正由这些自由在规定。如果这种主体的生产似乎（着重号系译者所加）排除了对抗的可能，那只是因为，我们是在被逐渐过时的话语性部署（英语 apparatus，法语 dispositif）不协调地（着重号系译者所加）装配着，这在于，这种为了资本而进行的生产，由于吸收了形式生命，而在“内在性”所在地（我们会看到，这是一个模糊地带）恢复了对抗。马克思在使用“劳动力” (labour power) 一词的过程中，留给我们一块可供揣测的开放空间。这个“力”，以及它和马克思所说的“生命力” (vital force) 的相关，涉及了一个形式生命的所有元素：从人体能量到心理过程、从感觉运动行为到语言天赋、从感知力到不自觉的情动 (affectivity)。整个身体都涉及了，而增殖，则凭借我们所有人（作为“独立的循环点”）而流动着。

而实质吸纳导致这样一种情况：在某种程度上，任何活动都成了生产性的（甚至连失业也是）。不存在非生产性的劳动，而且，大部分人类活动也都要表述为“劳动”。比如，艺术家会谈

<sup>443</sup> 译注：此处译文摘自《莫泊桑文集》（张英伦译，人民文学出版社，2014）。

<sup>444</sup> 译注：(1850-1893)，法国自然主义作家。善写短篇小说，结构和风格都很简约。这段话强调了环境对人的影响，又有点莫泊桑小说中超自然和悲观的色彩。

<sup>445</sup> 译注：马克思在《政治经济学批判大纲》中提出的概念，和“形式吸纳”相对。哈特和奈格里的《帝国》强调，资本主义曾经把外部吸纳为自身的一部分，而现在，是把已经吸纳的消化掉、内化掉。这种吸纳，是依靠整个社会的、人本身的资本化去进行的。

<sup>446</sup> 译注：指一个社会或者国家中全体成员的自我殖民化，尤指身体控制。

<sup>447</sup> 译注：(1935-)，法国激进政治家（早期信仰马克思主义）。主编《不变》(Invariance)，著有《资本与共同体》(Capital et Gemeinwesen, 1976)。

<sup>448</sup> 译注：福柯的术语，又译配置、装置或机制，专指结构上的设置和安排，可以理解为有机的社会规范。它作为一个异质性、总体性的概念，可以指有形的建筑工程，也可以指无形的制度或者思想。dis 有“否定”的意思，而 positif 是“积极的、肯定的”，合在一起，也可以理解为针对于常规的社会功能、制度和思想而进行的异质性干涉或重新调整。

论“我的作品”（my work）什么的，比如，在为我们自己生产着“符号价值”的时候，我们的消费活动也在回路上的某个地方生产着剩余价值。（资本早就学会把“收入”转化为生产性资本了）。资本的实质吸纳，把我们每个人当作“增殖代理”、当作循环与变形回路上的转换点而动员起来，它在这方面，和资本所大力投资的传播媒介（参见马克思对铁路的论述）平行发展着。从烽烟信号到**邮驿系统**再到景观，关于传播的“感觉生理学”，逐渐变成了抽象操作规范、微观质询和预制角色的载体。这不是什么新闻了，但是，这说明，我们的情动-倾向本身，已被打造为生产性的。“情动劳动”的概念，特别愿意呆在劳动过程里面，所以，是从工人运动（the workers movement）中引出了它的谱系，它并未认识到，我们的身体，它们的感觉隔膜，是如何变成了被媒体工业的信息和潜意识的诱惑所过度刺激的地点，也变成了把我们本身当作“转换点”而维护着的关键地带。正如乔纳森·贝勒（Jonathan Beller）<sup>449</sup>所说的：“贸易不只是钱和物的运动，它是资本凭借感觉中枢而产生的运动”。我们的感官在劳动。

那么，这，就是隔膜之战，强度控制之战。它不宣而战已久，但是，它让我们认识到，在实质吸纳的背景下，“劳动力”已经延伸至工厂之外而被驾驭着（凭借感知与情动机能）。这些机能，被自由主义美学认为是包含着自由的层面，本身却受制于自动化和习惯。这，也许解释了贯穿于多数前卫实践的共同线索，即，为感知的改变而斗争，“情动阶级”的斗争，他们曾经以及正在试图通过以“感知去自动化”为目标的实践，把“直觉”重新格式化。

这种诠释，即，“向内殖民化”发生在直觉形成的“内在”层面，或许看起来有点牵强，不过，正是我们的情动力（我们的接受性表层），直接投入了直觉的形成。与其说，它是规定了我们的“内在性”的“内部刺激”和早期生命经验的模型，不如说，也许，它可以是这样一个问题：感觉隔膜，在“内外”之间，发挥着莫比乌斯环的作用，沿用德勒兹的说法，是“一种能够产生一系列层叠的表层平面的接受性装置”（所以，我们说，“内在性”是模糊的）。可以说，这种（隔膜之上的）感知“层叠”，以冲动（英语 drive，德语 trieb）的方式制造着直觉。如果它们真有如此影响，也就可以说，它们制造着我们的“意志”本身，它们直接投入了对我们的主体性的生命生产。再进一步，如果某种重复行为（比如，传送带旁的）可以生成一幅身体地图，凭借关于传播媒介的“感觉生理学”（即视听语言）轰击着我们的感觉感知的重复信息，就可以生成一幅（训练我们的感觉方式并使之成为习惯的）情动-地图。这种（对“实质吸纳”的）诠释，让我们不得不意识到，隔膜是对抗所在之地，而且可以追溯到尼采那里，他在“反文化战争”<sup>450</sup>的掩护下宣称，“一切感官感知完全是靠价值判断来实施的”。<sup>451</sup>

我认为，尼采的话表明，所谓解放性的感觉，也和所谓“认知性”的思维过程一样，受制于条件反射。但是，也许，更重要的是，不仅感知和智力共生共栖，不可能做出区分（也就反驳了“纯粹思维”和“纯粹感觉”），而且，事实上，感官感知也无法脱离它们所根植的社会价值而获得自主。这里的社会价值，是自由主义美学中象牙塔艺术家的传说，也是不妥协的革命者的神话。这其中险象环生的，或许就是，在景观所包含的自我暗示力量的更远处，有某种冲动、某种欲望、某种对习惯性感知的欲望（作为主体性生产的可循环原料而被生产着），随着一次又一次的感觉层叠，被反复注入。如果主体可以被建构，那它的欲望也可以被生命-生产。作为“实质吸纳”所要求的“劳动力”的一个方面，感觉，以及配属给它们的能量，不必用蛮力去驾驭，它们一定会学着被某种安抚着直觉的抽象冲动所取悦。于是就有了某种通过自我暗示而产生的增殖意志，它必须不断以同一种方式去感知，否则就有把自己去增殖化的危险。神经衰弱。同侪羞辱。均质的景观文化，本身受制于“抽象操作规范”的网格（比如，叙事的、表征的规范），一定会防止去增殖化的发生，所以，隔膜既是自我

<sup>449</sup> 译注：美国媒介学家。任教于普瑞特艺术学院。著有《电影化生产模式：注意力经济与景观社会》（The Cinematic Mode of Production: Attention Economy and the Society of the Spectacle, 2006）。

<sup>450</sup> 译注：参见波兰裔法国哲学家皮埃尔·克罗斯夫斯基（Pierre Klossowski）的名著《尼采与恶的循环》（Nietzsche et le cercle vicieux）的第一章。

<sup>451</sup> 译注：此处译文摘自尼采，孙周兴（译），《权力意志：1885-1889年遗稿》，北京：商务印书馆，2[95]。

暗示的，也是自我监管的：（非）自愿接受的对感觉劳动的奴役（参见贝勒及其“关于注意力的劳动理论”）。由此而得到的主体，表现出利己主义者那不可侵犯的冷酷边界，即，自我主张。如果感知可以自动化，弗洛伊德（Freud）<sup>452</sup>的“防刺激盾”（stimulus shield），也就不再必要。正如媒介历史学家弗里德里希·基特勒（Friedrich Kittler）<sup>453</sup>所说的：“不论是简单知觉，还是复合知觉（sense and the senses），<sup>454</sup>都变成了‘滴眼液’。作为战略性计划的副产品，它们通过媒体展现出来的魅力，只能存活一小段时间。”

或许，现在看来，我们非但没有更接近突破资本的物质利益共同体的目标，悲观还更强烈了。既然这样了，可以说，我们所讨论的，是这样的实质吸纳，它在向形式生命延伸的过程中，建立了一个存在着普遍异化的社会。如果我们认为，普遍的异化，把我们从人之为人的本质中抽离了出来，而不是说，这其实是一个（在实质吸纳的背景下）勾勒出某种人格化存在（[being-human being]，即，要在生成的过程中去审视、去超越的东西）的问题，那它只会继续加重悲观。所以，有必要去拥抱作为一种“生成的先期形式”（马修·富勒[Matthew Fuller]<sup>455</sup>语）的异化，去从一片“异化了的阵地”缓步前进。正如尼采所说的：“我们必须从人自身之中解放生命，因为，人自身就是囚禁人的形式。”于是，在某种意义上，本真主体、本真文化的观念，从一开始就注定失败——如果对技术（从手工工具到笔记本电脑），在我们生命中持续运转的中介因素，来一次全面且深刻的评估。拥抱和重述这些中介变得必要了。中介，比如，机器和部署，一般看作异化因素，但如果理解为生命生产的原材料，那它们最终会指向主体经由“资本凭借感觉中枢而产生的运动”而被建构和生产的路径。在某种意义上，这等于是说：主体性的生产，必须成为可感知的，而在隔膜之战中，感官感知必须对抗自身的增殖。这围绕着主体性生产的斗争，不仅弱化了任何人类本质的观念，它还意味着，必须拥抱异化，在感觉的层面上重新挪用和思考，而不是压抑，因为，压抑，相当于重新激活了“自动化感知”，这在于，“压抑”对能量的消耗，除了文化升华，不可能是别的：我们让自己完整且符合某个神话性“本质”的努力，是某种防御性的、囚禁人的措施。**大地的囚徒出来吧!!!**

正是在这里，在正当化了的异化所在之地，前卫音乐实践提供了工具，和资本的物质利益共同体的向内殖民化移动战斗。在某种意义上，这些音乐实践关涉到在感觉的层面上重新挪用异化。和其他前卫实践一样，它们关涉到这一过程：对感知实施去自动化，并且让我们时刻注意那些包围着这行动的敌意。对那些习惯了音乐的常规定义（谐调的和声、和弦的演进等等）的人来说，这行动会引起常见的反应：前卫音乐给人距离感（estranging），“不是音乐”。这些反应，往往是让（对常规音乐的）期待给调教出来的，期待情绪舒适感、统一感和诱发着惯有的自我肯定感的熟悉感，这些感受，本身又可以作为扮演着防御机制（某种对我们所特有的价值的庇护）角色的自动化感知的小小平面。在前卫音乐领域，噪音音乐可以最有效地演示那朝着疏异的谋划性的（deliberate）突进，疏异，其实就是待（treating）听众如一客体（柔软的造物、一个减法的存在），或者，一个形成于“反常”感知能力的主体（生长中的类存在物[species-being]）。这是一种对声音的运用，这运用，恰恰是把意志性对抗带入这场强加却并未认识到的隔膜之战的一个手段。

噪音音乐有一个漫长的历史，也易于变化。从外部声音的入攻（比如瓦雷兹在《电离》[Ionisation]<sup>456</sup>中对警笛的运用），到吉他反馈和工业机器（machinery），从由细小的声音放

---

<sup>452</sup> 译注：（1856-1939），奥地利医生（神经病、精神病）、心理学家。精神分析的创立者。关于防刺激盾，参见《超越快乐原则》（Beyond the Pleasure Principle, 1920）。

<sup>453</sup> 译注：（1943-2011），德国媒介学家。相信“可开关，故存在”（Nur was schaltbar ist, ist überhaupt）。著有《音乐与数学》（Musik und Mathematik, 2006; 2009）等。

<sup>454</sup> 译注：这两个有可能是休谟（David Hume）的术语，参见他的《人性论》（A Treatise of Human Nature, 1739-40）。

<sup>455</sup> 译注：金匠学院媒体与传播系教授、小说家、媒体艺术家。主要研究媒介技术，也研究睡觉和反著作权。

<sup>456</sup> 译注：《电离》创作于1929-1931年，首演于1933年，是为13名打击乐手而写的作品。它的划时代意义，在于完全使用了不强调音高的打击乐器——在此之前，打击乐只是辅助性的乐器，它在声音上的独立性、丰富性，很快改变了整个学院派现代音乐。

大而来的“噪音”，到彻底撕裂耳朵的成堆的过载电路，噪音向自动感知施加暴力，它违反期待、弱化统一。在某种程度上，它的暴力，几乎是偏执狂式的。它拒绝交流，似乎还虚无地拒绝意义。但是，应该说，那无数个组成了噪音（作为组织化的混合物的噪音，作为声音之墙的噪音，作为障碍之障碍的噪音）的声音颗粒，是在对抗我们习以为常的交流观念的过程中，参与着它们的解体。无缝交流，可以作为某种让部署得以运作的操纵技巧。主体性的生产，一定会凭借精心布局（well-mapped）的叙事期待，凭借易于辨认的意义和象征而进行。有了噪音，这种压抑性的表征就遭到了中断，而瓜塔里所说的“非表意”（a-signification），也就得到了拥抱。于是，在某种意义上，噪音的暴力，它的“情动之流”，在类属特征上，常常可以让它的人类听众直面（confront）非人。

另一方面，聆听噪音，也让我们时刻注意那关于隔膜的“感觉生理学”如何始终在场，作为持续的主体性生产的一部分，这个事实就是，习惯性感知模式，以诱发“正常”反应（common responses）的方式，把我们给包裹起来了。于是，噪音，就用它带给我们的生理冲击，创造着统觉——对感知的感知，凭借疏离（an alienating distance）而强化进入注意焦点的感知，而异化（an alienating distance），恰恰就是感知觉（一如理性概念）生产我们的主体性的手段。这生理冲击，召唤出来一个关于感觉隔膜的概念，它就是弗洛伊德简略提到的“身体-自我”（body-ego）：“身体表层的心理投射”。

这表面上异端着的词组，其贡献在于，把心灵能动性的模式（自我）和皮肤观念（身体表层）层叠起来，而当我们考虑到情动受到的向内殖民化诱惑，它就引出这样的结论：在直觉的和文化的之间，没有边界（参见让·拉普朗什 [Jean Laplanche]<sup>457</sup>）。有些噪音中天然地组织化着的野蛮，或，它们在技术上驾驭着的原始，或，它们对“生命力”的隐喻化表达，就像这启示的一个巧妙的类比，这启示，疏离着但令人不安地真实着，关涉到我们文化中的“非理性的动态运作”（参见奥托·兰克 [Otto Rank]<sup>458</sup>）。这条淡化的边界，是一场持续的斗争的地点，在那里，“情动阶级”从习惯中疏离出来了。

凭借噪音而拒绝意义，也就成了另一种拥抱异化的方式。我们总是“应该”给自己的感知赋予意义，从而，被定向程序所写入，或者，改编，而有了噪音，我们就被引入到包含着无数假定可能性（任何意义、所有意义、毫无意义）的非理性之中。这，在某种程度上，也批判性地作用于“人类本质”的观念：这在于，这样的本质，即，某种身份，是凭借选择性感知和恩赐的意义而建构起来的。凭借噪音而抛弃意义，也就抛弃了赋予意识、知识和语言中介的优先权。这，不仅有开启“交流的解体”的效果——凭借潜意识交流（参见“潜意识”等概念），即，一种“生命力在情动”（丹尼尔·斯特恩 [Daniel Stern]<sup>459</sup>）层面上的交流，一种“关于冲动的符号学（semiotic）”，同时还有主体（及其对折射性语言防御机制的依赖）的解体的效果。在噪音的猛攻之下，人类本质消解，成了潜在着的生成的（疏离一切的）扩散，由此可以揭示出，身份，是某种虚构（fabrication），是（排除着可能性的）向内殖民化的产物。同样，凭借我们的隔膜感知而感觉化地激活“身体-自我”，展现着一种多形态的性经验，一层力比多皮肤，它，在最极端的状态下，会动摇身体的“生殖组织”。也正是这猛攻，经常被认为是噪音制造者对听众的侵犯（aggression），但是，作为噪音的特工，作为一种非主体性代理（agent）或者元音乐家（meta-musician），这挑衅（aggression），锤打着就某种（普遍的）“自我”感而达成的共识，这“自我”，正随着创伤苏醒，成为多形态的、扩散的、作用于身体组织本身的生成。

潜意识物质的疏泄（abreaction），<sup>460</sup>经常被认为（felt）是一种挑衅，它，锤打着被生产出来

<sup>457</sup> 译注：（1924-2012），法国精神分析学家、作家、酿酒师、左翼政治活动家。主要研究诱惑、性心理发展等问题。

<sup>458</sup> 译注：（1884-1939），奥地利精神分析学家。主要研究神话、传说、艺术和创造性等。弗洛伊德曾经的亲密学生、同事，但是后来反对他对感性、对“此时此地”的压抑；此外也强调要离弃（unlearn/separate）这样那样的心理束缚。

<sup>459</sup> 译注：（1934-2012），美国精神病学家、精神分析学家。主要研究婴幼儿心理发展、母婴关系等。

<sup>460</sup> 译注：精神分析术语，又译“精神发泄疗法”，是指通过高强度的言谈、情感和肌动而去摆脱高强度的

的、对某种统一且理想的（ideal）“自我”的感受力，它，有可能是创伤性的。很久以来，前卫音乐在听众身上注入着这种剥除外壳的、超分析的（para-analytic）效果。正是这疏泄，在和向内殖民化的战斗中，起着关键作用，因为，它可以揭示我们作为“自我”而被生产、被超负荷规定的各个层面（及其程度），这也就破除了通常归因于主体的“自由”感。在某种意义上，悸动软骨的音乐，经由两个层面而关涉到这一过程——其一，是大多自由形态的、混乱的、非结构化的即兴，它们运用了不普遍（非共识）的噪音；其二，是言语疏泄，这，是一种持续的自我袒露和生成-他者，这袒露，这生成，起源于“吉尼西斯·P-奥里奇”（Genesis P-Orridge）<sup>461</sup>（参见《劝服》[Persuasion]）。其效果，特别是在现场录音中，是一个非主体性代理共同体，很难把谁做了什么从它里面抽离出来：若干独异着的个体，凝聚为一个临时地统一着的团体。在某种意义上，就即兴乐团（比如，AMM、电子音乐万岁、形态发生）而言，在音乐创作中所发生的，是意识（sense）到，“对劳动的实质吸纳”，把它吸入了非人类控制所能及的程序（抽象操作规范），还有，以上述乐团的集体性即兴音乐为例，元音乐家之间关系的实质走向了前台，这，是一种由音乐团体和观众所分享的公共疏泄。

在实质吸纳的背景下，这种对社会关系的关注变得极为突出。当我们谈到资本主义社会关系的时候，我们也会说，资本是某种社会关系。就此而论，资本主义价值形态，可以追溯到它在均质化、齐整化不同劳动形态的易变性时所扮演的角色——把它们带入关系，让它们在度量方面达到形式平等。那么，作为某种社会关系的资本，就是对所有关系的简化，简化为自私的（cynical）高利贷式的关系，某种“物化了的社会中介”（莫伊舍·普殊同[Moishe Postone]<sup>462</sup>）。有趣的是，资本主义社会关系的一个方面，是它们在强调（the accent placed upon）独立和个体遵守契约时所表现出来的封闭或隐蔽。有本叫做《呼唤》（Call）的匿名小册子说得很有意思：“我们并不认为（perceive）人和人彼此隔绝……我们认为（see）他们被共享性亲密关系所联结着，只是学会了否定”。在某种意义上，这种对亲密关系的否定，或，对依存的抑制，或，对他人的冷漠，正是我们在（比如，AMM 等等的）团体即兴、团体疏泄中有意设法克服的东西。不仅如此，所建立的关系，必须是实质的（qualitative）、和谐的，既然（考虑到这种音乐的陌生句法、它对噪音的易变性的运用）它是这样一种音乐：在凭借音乐实践而勾勒出“让曾经私人化的强度公共化”的过程中（这非常关键），在感觉的层面上重新挪用我们彼此“间的异化”。疏泄，是克服冷漠的手段，而且，再次引用拉普朗什，是揭示出在直觉和主体间性之间并无边界的手段。

为了这疏泄得以进行，就必须给“情动的循环”清淤排障——“情动的循环，由此……体验到共享性亲密关系”（《呼唤》）。这，就是隔膜之战，推进到了更普遍的超个体的（extra-individual）、复数情动的层面上，无数情动，被传导着、循环着，在我们之间，在更广阔的社会世界，这世界本身，就是一系列隔膜与强度手段，监管它们，是为了去除它们的激情。所以，如果像 AMM 这样的乐团，会因为吸收了“习语”（爵士性、即兴技巧）而遭到非难，那这也恰恰关涉到，他们拒绝阻塞上文所说的“共享性亲密关系”，这些关系，在更纯粹主义（和个体主义）的演奏中，被认为是“致异物质”的在场。在团体即兴中，这物质，却是不可回避的。从凯斯·洛（Keith Rowe）<sup>463</sup>所运用的广播片段，到具体音乐的“社会耳朵”的整个听域，再到以噪音的形式向我们射来并拷打着我们的本能冲动的碎石，正是

---

创伤。

<sup>461</sup> 译注：（1950-2020），英国前卫音乐家、艺术家、神秘主义者。工业音乐以及酸性浩室的先驱、反文化领袖、跨性别（性别身份为中性）以及身体改造（雌雄项目[Pandrogeny Project]）的实践者。所组建的团体有悸动软骨、通灵电视、COUM 发射（COUM Transmissions）、通灵青年圣殿（Thee Temple ov Psychick Youth, 有混沌魔法的背景）等。《劝服》，是悸动软骨 1983 年的专辑《20 首爵士放克金曲》（20 Jazz Funk Greats）中的一首歌。

<sup>462</sup> 译注：（1942-2018），加拿大历史学家、社会学家、政治哲学家。从事资本主义批判、反犹太主义批判等，著有《时间、劳动与社会支配》（Time, Labor and Social Domination: A Reinterpretation of Marx's Critical Theory）。

<sup>463</sup> 译注：（1940-），自由爵士、自由即兴、电声即兴音乐家。预制吉他（tabletop guitar/prepared guitar）的开创者。除了 AMM，还加入了 M.I.M.E.O（Music In Movement Electronic Orchestra）。

向内殖民化物质，那些“自我-结构的内投射层面”，必须被疏泄掉。为了这疏泄不披着告解或宗教审讯的外衣也能够发生，关系的实质，就必须加上这样的含义：在感觉的层面上重新挪用异化，就是我们必须在一个相互支持的环境（这是一种让情感强度得以共同体验的环境中），标示出“我们自己最坏的一面”（worst of ourselves）。就噪音（集体性）乐团和噪音的（非主体性）代理而言，可以说，这是一个反应的问题——产生于一种宽容的（permissive）气氛而部分地违反着意志的反应。就 AMM 或者其他前卫音乐而言，“我们自己最坏的一面”，就是上述的先期配置中的“习语”，这是对不可能被认为是纯粹的物质的重新吸收，也是我们对关系（即社会嵌入性）的审视，这物质，勾画着我们和关系，而**全体性**疏泄，很有可能引发复数的变形（transfigurations）、去增殖（devalorisations）和生成（becomings）。

在对疏泄所冲刷出的“神话性本质”的进攻中，我们踏上了存在着无数文化机能形态的地带，这些形态已临近尴尬，在对“关系的实质”的实验性测试中，这些形态一定会越过“可接受”那条界线，“走向脆弱”。在前卫音乐实践中，这，可以在“沮丧（*abject*）音乐”<sup>464</sup>（宽泛地这么叫）中看到，在那里，“音乐的”道具或者习语，支援着一种公共性“自我分化”，或，受情动支配（*affect-ridden*）且前表述的人格面具的直接游戏，<sup>465</sup>这分化或这游戏，在演示着演奏者的统一感的缺席的过程中，挑战着听众，让他们也通过朝情动敞开而变得自相矛盾，让他们也克服疏泄的尴尬。这疏泄令人尴尬，这在于，它揭示了，并且/或者拥抱了一种被异化感（*sense of alienatedness*），它揭示出，我们一如“自由文化的代理”而被囚禁着。声音诗就经常有这种令人“沮丧”的效果，由此，声音诗人似乎被一种“情动之流”所征服，这“情动之流”，让交流的解体得以发生，把语言化约为喉音物质，这些物质，不再利用词语去中介情动，而是创造出新的情动与复合情感，一种“变化性”，对它来说，语言，并不存在。的确，通常，随着声音诗散射开来，对语言的专注，也就被自觉地驱散。当你这样思考，我们为了自我表达而使用语言、专注（*cathecting*）于词语，（我们被引导着相信）乃是“准确地”、“本真地”交流的主要手段，就会发现，这专注，本身就是某种异化的动作。

就像“沮丧音乐”和声音诗，寂静对音乐的入攻（几乎是某种概念上的狂妄），是另一种反抗我们的向内殖民化的方式。从莫顿·费尔德曼（*Morton Feldman*）<sup>466</sup>钢琴（*piano*）作品的超长间歇（*intervals*），到 AMM 一部分作品轻到几乎听不见的段落，再到拉杜·马尔法蒂的“构成性休止”（*pauses*），寂静（和“宁静”不同）运作着，不可名状地演示着：参与者在他们自己之间创造出一个环境，由此，信任、不置好恶的姿态和神入聆听，几乎取代了小号、键盘、磁带而有了乐器之形。期待随寂静而生，但是，在一般情况下，随寂静而生的，是必须克服的尴尬。我们会害怕寂静，就好像它是最刺耳的噪音，这是被反复注入的妄想症所引起的心理反馈，也是被反复注入的自我怀疑，注入资本价值（它们凭借感觉中枢而循环着）的“心理-反应-平均”滑流。所以，如果寂静让我们不舒服，那是它在向我们诉说发生于隔膜之上的投射和内投射，它让我们尝试着去表述一种难以言传的东西，一种产生于我们而我们却不了解的东西。寂静，几乎是在强迫我们停下来思考，在残破的目标（*objects*）前驻足，去质疑圆满和消费，去质疑期待中心旷神怡的自我满足。音乐中关于寂静的实践，由很多人所分享的寂静，似乎会令人想到：有一天，音乐将不复存在，有的不过是：无数可能性。我们加入**全体性**疏泄的意愿，驱散对资本所包含的“坏事物”的专注、凭借情动去筛分（这，是为了掌控我们自己的生成，因为，我们反对人格化资本把我们本身、我们的欲望当作生命生产原料去利用）的意愿，就是世上最美妙的音乐。这里，不再有尴尬，或者，否定，一种“内部交流”正在发生，它，可以无法感知地回响。这里，在正在进行的隔膜之战中，有机体为了自身而重新挪用其感觉劳动，并且正在成为，沿用卡尔·罗杰斯（*Carl Rogers*）<sup>467</sup>的说法，“敏感生存的手段（*instrument*）”。

<sup>464</sup> 译注：《走向脆弱》是本书中马丁的文章的标题，“沮丧音乐”也是他的常用词。

<sup>465</sup> 译注：掷骰子就是一种典型的直接游戏，这里应该是在强调其不可预料性。

<sup>466</sup> 译注：（1926-1987），美国作曲家。非确定性音乐先驱，经常使用网格状的、不事先规定音符（仅标注时长）的乐谱。“超长间歇”，即，两个音在时间上的距离，是他的后期作品的重要特征。

<sup>467</sup> 译注：（1902-1987），美国心理学家、（晚年）神秘主义者和政治活动家。人本主义心理学的创立者、个人中心治疗的发明者。他认为，有机个体倾向于愉快地符号化地经验那些同（本就是基于经验而产生的）

霍华德·斯莱特，2007  
著作权说明：反著作权

## 参考文献

- 匿名作者，《呼唤》，作者、出版者均无记录，2006。  
乔纳森·L.贝勒，《吉加·维尔托夫与货币-电影》，在线获取方式：  
<https://muse.jhu.edu/article/3267>  
吉尔·德勒兹，《感觉的逻辑》，纽约：阿斯隆，1999。  
马修·富勒，《媒介生态学》，波士顿：麻省理工学院，2005。  
弗里德里希·基特勒，《留声机 电影 打字机》，斯坦福：斯坦福大学出版社，1999。  
让·拉普朗什，《精神分析新基础》，伦敦：布莱克韦尔，1990。  
居伊·德·莫泊桑，《短篇小说选》，伦敦：企鹅，1983。  
弗里德里希·尼采，《权力意志》，纽约：陈酿，1968。  
莫伊舍·普殊同，《时间、劳动与社会统治》，芝加哥：芝加哥大学出版社，1996。  
奥托·兰克，《超越心理学》，伦敦：多佛，1958。  
卡尔·罗杰斯，《个人形成论：我的心理治疗观》，康斯塔伯，2002。  
维克托·什克洛夫斯基，《作为技术的艺术》，保罗·伍德、查尔斯·哈里森（编），《理论中的艺术，1900-1990》，伦敦：布莱克韦尔，1993。

## Bibliography

- Anon, Call, (no publisher or author recorded), 2006.  
Jonathan L. Beller, Dziga Vertov and The Film Of Money, available online at:  
<http://muse.jhu.edu/demo/boundary/v026/26.3beller.html> (网页丢失)  
Gilles Deleuze, Logic Of Sense, New York: Athlone, 1999.  
Matthew Fuller, Media Ecologies, Boston: MIT, 2005.  
Friedrich Kittler, Gramophone, Film, Typewriter, Stanford: Stanford University Press, 1999.  
Jean Laplanche, New Foundations For Psychoanalysis, London: Blackwell, 1990.  
Guy de Maupassant, Selected Stories, London: Penguin, 1983.  
Friedrich Nietzsche, The Will To Power, New York: Vintage, 1968.  
Moishe Postone, Time, Labour & Social Domination, Chicago: University Of Chicago Press, 1996.  
Otto Rank, Beyond Psychology, London: Dover, 1958.  
Carl Rogers, A Therapists View Of Psychotherapy, Constable, 2002.  
Viktor Shklovsky, Art as Technique, in eds. Paul Wood and Charles Harrison, Art in Theory 1900-1990, London: Blackwell, 1993.

## 反著作权：为什么即兴与噪音同知识产权的观念背道而驰

马丁

财产是盗窃。

——蒲鲁东（Pierre-Joseph Proudon）<sup>468</sup>

知识产权是坨屎。

——比利·鲍（Billy Bao）<sup>469</sup>

没有哪类音乐制作会像即兴一样，在录音作品的各个阶段都自相矛盾。在本文中，我想解释即兴与噪音实践所固有的几个方面（aspects inherent），它们在实践和观念上，都同知识产权的观念背道而驰。可能很多音乐家会为了摆脱作者身份的观念、为了分享他们的录音作品而争辩，但音乐实践的这方面，通常缺乏讨论。几乎我认识的所有人都在下载音乐，不过，人们很少谈及后果。有些人告诉我说，认为一个人可以摆脱著作权和知识产权，非常空想，或者，非常天真，但是，在一定程度上，这已经在实践中发生了。可能世界上听到的大部分音乐，都是下载下来的，要么是用不同的点对点网络，比如，搜魂（Soulseek）、阿驴（Amule）、比特流（Bittorrent），要么就是用一键托管付费网站，比如，快享（Rapidshare）。<sup>470</sup>法律，因为它的僵化的、官僚主义的结构，总是跟不上新科技所提出的问题。不过，显然，法律赶上来只是个时间问题。现在，在企业（ACTA<sup>471</sup>就是个例子）施压下，那些最强有力的政府，未经我们同意就制定出了由监控技术所支撑的镇压措施。我们是应该允许它们这么做，还是，在听任它们这么做的意识形态框架之外，着手发展我们自己的平台（platforms）？我也要争辩：即兴实践，本身就在质疑知识产权的基础，比如，作者身份、权利、限制、财产、生产和消费之间的分界。借着强有力的自己做（DIY）美学，即兴和噪音的发行，说明在主流的音乐生产与发行方式之外，还有其他选项。两种实践彼此盘绕，也有很多共同之处，但是，我会选取它们的明显的特征，以此说明：在这两类音乐创作中，已经存在着针对著作权的批判性姿态，它，应该得到自觉的深化和发展。

### 录下那瞬间<sup>472</sup>

在即兴中，一个人总是会试着去理解、去游戏这个情境的特定特征。乐器、其他演奏者、空间、观众（如果有的话）之间的关系，会通过一种默契而变强，这默契就是，“每个瞬间一切都在冒险”。权力结构可以在任何一点被改变，因为这次实践的未来尚未写就。随着这音乐的演进，被生产出来的社会关系会受到质疑。如果成功的话，即兴，就会和它自己的教条背道而驰。这是通过发展能动性和责任而做到的，这能动性，这责任，朝着当下，人和人之间的当下，他们，在质疑既定的行为规范的过程中情感地投入着。在这个意义上，我们可以说，即兴，是终极的实地（site-specific）表演形式。即兴，没有局外，没有结束，<sup>473</sup>类似于瓦尔特·本雅明所说的纯粹中介（pure mediality），或，纯粹暴力，也就是，既不创立也不

<sup>468</sup> 译注：（1809-1865），法国社会主义、无政府主义哲学家。互助论的创立者。这句话出自《财产是什么？或对权利法和政府的原理的研究》（*Qu'est-ce que la propriété? Recherche sur le principe du droit et du gouvernement*, 1840）。propriété特指剥削者的不劳而获的财产，区别于劳动所得或者所需的 possession。

<sup>469</sup> 译注：尼日利亚难民。西班牙实验音乐/噪音朋克/自由即兴乐队 Billy Bao 的组建者之一（另一位是马丁）。事实上，鲍是一个不存在的人物。

<sup>470</sup> 译注：本文写作于 2008 年，现在情况已经有所不同。人们越来越不需要下载音乐文件，而是通过免费或者付费的流媒体（前者如油管，后者如苹果音乐，兼而有之则如网易云）去听音乐。随着付费渠道越来越多样化、普及化，价格越来越低，艺术家已经陷入一个越来越复杂且严密的著作权经济网络。中国的情况比较复杂（或者说实际上更简单），在某些付费平台上，有一部分音乐是用户或者伪装成用户的平台员工上传上去的，这些内容的著作权所有者不会收到任何报酬；同时，所有的平台却受到了严密的内容监管。

<sup>471</sup> 《反仿冒贸易协议》（ACTA）是一份提出后并未实施的多边贸易协定，旨在严格执行同互联网信息商品活动与交易相关的知识产权。参见 <http://jamie.com/2008/05/23/we-must-act-now-against-acta/>（网页丢失）

<sup>472</sup> 译注：the moment，这里呼应“脆弱性瞬间”，译为“瞬间”，意为迅速流逝（或者，在相对的意义，慢速流逝）的时间，而不是精确到某个数值的时间长度。

<sup>473</sup> 译注：一场表演当然有结束，这里指的是乐谱上的终止，或者，录音与播放设备上的中止。

维护法律的人类行为。纯粹，意思就是革命性的暴力。我们怎么可能把这种活动变成一张唱片或者一件物品的制作？如此特定的一场表演，怎么可能变成在未来任何人都可以随时听到、读到或者看到的東西？这种实时的活动，怎么可能“结束”？变成可以一次又一次地消费的东西？

乐手之间的关系是直接对话的：即他们的音乐并未经过任何外在机制的中介，比如乐谱。<sup>474</sup>

在即兴中，常常会见到这样一种关于录音的看法：它是某种把特定瞬间的创作过程单纯地记录下来（比如，这在唱片厂牌 *Emanem* 就很常见）。在房间里架一组立体声话筒，演奏者演奏，把声音录下来，然后发行，尽可能少干预这个过程。我发现这个方法（*approach*）是有问题的。可以通过音频录制去捕捉那瞬间，于是，录音作品可以全然表征那个“创作过程”，这是一个谬论。我们都知道，那瞬间一去不复返，录音作品永远无法把所有细节都复制出来：那情境、那房间、那些演奏者的感觉、他们的历史和背景、生产这样一段录音的条件、理由以及益处。佩吉·费伦（*Peggy Phelan*），<sup>475</sup>表演研究领域一位重要的女性主义学者，讨论了通过写作去记录表演的问题。她的观点也许可以帮到我们（这里的担忧是：通过录音去记录即兴）。她在《未标记：表演的政治》（*Unmarked: the Politics of Performance*）的最后一章说道：

表演的唯一的生命，存在于当下。表演无法被保存、记录、归档，或者，以其他方式参与流通或表征之表征（*representations of representations*）。一旦这么做了，它就成了表演以外的东西。表演背叛并削弱了自己的本体论所包含着的承诺，甚至于进入了复制经济。表演的存在，符合这里提出的主体性的本体论，是通过消失而成为自己的。<sup>476</sup>

费伦争辩说，关于表演的写作应该是表演性的。在关于表演的写作中，一个人是在以话语的形式（*discursively*）转化一场行为（*work*），给出一种和“过去的”视角决裂的新视角。重要的是要理解，你永远无法捕捉一个瞬间，所以，不要试着去制造某种“表征那瞬间”的整体真理。只有理解了上面所说的“消失”，才能唤醒那些会让人觉得相似、但更会建立起新视角的多元特质。对于记录，应该有一个主动的、创造的姿态：不要把记录理解为即兴行为的附属而已，要理解为一种配合因素——把用在即兴中的那种探索性的方法，应用于生产的全过程（录音、发行、不同的关系网络方式……）。不管什么事物，都别认为是理所当然的，我们应该质疑那些试图定义作者身份、自由和（我们所生产的東西的）价值等观念的法律。一个人把他/她的主体性注入材料之中，根据需要而再创造它、再定义它。如果作者身份的观念没有出现，做音乐和听音乐之间的区分就会消失。不过，某种需要因为作者一定会保护她的文化产品而产生了：在生产和消费之间划清界限。如果即兴是对自由及其限度的探索，它就应该不断把生产者和消费者、制作和消费这些划清的观念问题化。这会是一个情境，其中，作者身份的观念被不断地质疑着，因为正是这些“作者”分类着我们的自由。即兴的框架要大于乐手们一起演奏的那个瞬间。因为演奏空间比如房间的特定条件、观众的类型及其期待、收入方式，都会影响到集体实践的那段时间，显然，这一切，以及别的，都会触动演奏。所以，如果我们改变了生产条件，也就改变了演奏方式。

警告：著作权存续于所有无双录音之作品。保留所录音的作品的制作人和所有权人的一切权利。对于本录音作品，禁止未经授权的复制、公演、广播、短期或者长期租赁。在英国申请公开演出许可证，请前往：伦敦 W1R H3G 上詹姆斯街 1 号 PPL。<sup>477</sup>

<sup>474</sup> 埃迪·普雷沃斯特，《音乐中的自由即兴与资本主义：对权威、科学主义崇拜和名流崇拜的反抗》，詹姆斯·桑德斯（编），《阿什盖特实验音乐研究指南》（*The Ashgate Research Companion to Experimental Music*），奥尔德肖特：阿什盖特，2009。

<sup>475</sup> 译注：（1959-），斯坦福大学人文与科学学院教授。专注于表演艺术和女性主义。

<sup>476</sup> 佩吉·费伦，《未标记：表演的政治》（*Unmarked: The politics of performance*），伦敦：劳特利奇，1993，第 146 页。

<sup>477</sup> 著作权警告，印于大部分无双录音唱片的封底，该警告摘自埃迪·普雷沃斯特的独奏专辑《隐德来希》（*Entelechy*）。

无双录音是埃迪·普雷沃斯特（组建于1965年的激进革新的即兴团体AMM的成员）的厂牌。所有通过无双录音发行的AMM的唱片，都有这个（或者类似的）著作权警告。这儿有一个巨大的矛盾——在一张即兴出来的唱片上，看到这么个著作权注记，这可是一种深深质疑作者身份的观念的音乐啊。我问过埃迪使用著作权的事，他告诉我说，这是出于实际原因。PRS/MCPS联盟<sup>478</sup>（世界顶级作词家、作曲家、音乐发行人的家！）和BBC有约在先，所以BBC必须支付一定数额的钱款购买著作权。如果BBC通过无线电播放无著作权的AMM的录音作品，那这笔钱就会划入无归属著作权项，然后和PRS/MCPS成员按比例分成。这么一来，已经很有钱的“顶级作词家和作曲家”就更有钱了。从埃迪的角度，这是一种可理解的、策略性的对著作权的使用，但无疑也意味着著作权所固有的、被即兴音乐本身所废止的保守态度。一个人在成为著作权体系的一部分的过程中，也在强化支撑着明星（或者名流）体系的整个结构。<sup>479</sup>所谓“自由”即兴类型下的录音作品，怎么会限制你使用它（一种材料）的可能性呢？对听唱片的人来说，“自由”一词的限度在哪里？买唱片、听唱片、享受它是你的自由，但是，创造性地使用它、把它送给朋友、用它做新的音乐、下载它、复制它、用你必须花钱买的东西赚钱，就不是你的自由？我认为，唱片上的声音，是你在音乐会上注入空间的声音的延伸。乐手之间的即兴，并不发生在播放唱片的那个地点或者瞬间，但是，人们可以把它理解为用于思考或者创作的材料。即兴音乐，绝不是（唯一所有人是乐手本人的）个人演奏的纯粹表征。想想和你一起演奏的人、你所有的影响、朋友们所有的评论。如此思考这个情境，我们才可以在时间和空间上扩展一场即兴出的音乐会的框架。

## 噪音的发行

在即兴中，一个人的乐器、和其他乐手互动的能力，都包含着一种手工艺的感觉，而在噪音中，它隐没到了反技巧（anti-virtuosity）成为美德（virtue）这样的程度。相对于即兴，噪音包含着一种无政府主义立场，在这个立场上，互动，并不建立于在演奏者之间发展让交流发生的公分母，它，相反，成了一个强化个体表达自由的问题。在这个意义上，我发现，噪音场景甚至比即兴场景更不学院化。噪音场景，建立于人们在所有一切地方办音乐会、以任何一种介质发行音乐（然后找到不同的分销方式）。这就让很多合作得以发生。在这个场景中，DIY精神仍存活着。就算没人他妈的在乎，至少你在乎。通过在任何可能不可能的地方办音乐会，人们自己把自己组织起来。这种自我组织，不断让人变换角色，从演奏者到组织者，从乐评人到发行人，它帮助人们理解彼此的角色。这方面的一个例子是丹尼尔·吕文布于克（Daniel Löwenbrück），<sup>480</sup>过去15年，他一直在经营厂牌和邮购商店托赫尼特·阿列夫（Tochnit Aleph）。他刚开了一家叫昂姆斯提·庞姆斯提（Rumpsti Pumsti）的唱片店（在柏林的克罗伊茨贝格）。他除了用艺名艾庸巴西（Raionbashi）演出，还为柏林一部分最激进的艺术家的音乐会。在即兴与噪音场景中，作者身份的问题和生产者的问题完全是相互关联的。

## 生产手段

如果它不事先显示出人们追随它所应有的姿态，最好的倾向也是错误的。<sup>481</sup>

---

<sup>478</sup> 在他们的网站 <http://www.mcps-prs-alliance.co.uk>（网页丢失）上找到的声明。译注：PRS，全称 Performing Right Society（表演权利协会），致力于作品在公开播放或者演奏方面的权利；MCPS，全称 Mechanical-Copyright Protection Society（机械著作权保护协会），致力于作品在机械复制方面的权利，涉及唱片、下载、流媒体等等。

<sup>479</sup> 参见埃迪·普雷沃斯特在本书中的文章《音乐中的自由即兴与资本主义：对权威、科学主义崇拜和名流崇拜的反抗》。

<sup>480</sup> 译注：（1974-），也叫 Raionbashi，德国行为艺术家、磁带音乐家。怒骂沼泽的后期成员，也是无（Ohne）、稳定雷暴（Stallgewitter）等项目的成员，Tochnit Aleph 厂牌的创立者。目前已经移居哥本哈根，昂姆斯提·庞姆斯提也不再有实体空间（2008-2017），而是转为线上：<https://kbh.rumpsti-pumsti.com/>。

<sup>481</sup> 瓦尔特·本雅明，埃德蒙·杰夫科特（译），《作为生产者的作者》（The Author as Producer），《沉思》（Reflections），纽约：朔肯图书，2007，第223页。译注：此处译文摘自何珊（译），张玉书（校），《作为生产者的作家——1934年4月在巴黎法西斯主义研究学院的讲话》，《马克思主义文艺理论研究 第十卷》，北京：文化艺术出版社，1989：<https://ptext.nju.edu.cn/f2/1f/c13164a586271/page.htm> 和原引文略有出入。

瓦尔特·本雅明在他 1934 年的文章《作为生产者的作者》中，探讨了为什么单单是“政治正确”并不能证明艺术作品的政治倾向它就正确。它的政治，应该在它和技术的关系中显示出来，同等重要的是，作家如何在生产手段中定位自己的问题。就其内容、技术、和生产手段的关系而论，即兴和噪音的实践，基本上是非常进步的——产生着替代性的、自组织的、开放的音乐创作、表征以及发行结构，但目前，几乎没有关于其政治的讨论。人们可能想和 60、70 年代所特有的政治讨论保持距离，那时候的政治，在今天看来，也许是压迫性的、太过划清的、宣传性的，带着某种过度定义了“神示”（参见本书中埃迪·普雷沃斯特的文章）。在 CD 这个具体案例中，是哪些因素构成了生产手段？作者身份、市场、发行……我记得跟实验电子乐手迪米特里斯·卡里奥菲利斯（Dimitris Kariofilis）<sup>482</sup>聊过著作权，他的艺名是伊利奥斯（Ilios），也经营着一个厂牌，叫“防霜”（Antifrost），主要做实验电子作品。2004 年，我和迪翁·沃克曼（Dion Workman）<sup>483</sup>在他的厂牌发行了一张二重奏 CD，并且附了一份反著作权声明。迪米特里斯问起我著作权注册背后的原因，并且显得比我们还要激进——不放过任何注册，因为干脆漠不关心，更像是体制说“滚蛋”。不过，如果你不关心，就有人要来替你关心了，特别是涉及到利益时。拜《伯尔尼公约》（Berne Convention）所赐，不管你做什么都自动产生著作权，这样，你还是跳不出法律的五行山（framework）。<sup>484</sup>加上一份反著作权声明，作为发行的一部分，意思是，我们就用法律语言（就像“知识共享许可协议”[Creative Commons licences 缩写为 CC]那样），我们是在明确一个事实：在实践中，一个人可以完全自由地以任何想要的方式使用这件录音作品。这种修辞的姿态（它摆明了我们不支持著作权背后的意识形态）由来已久，从情境主义国际到伍迪·格思里（Woody Guthrie），<sup>485</sup>还有很多朋克和无政府主义出版物。掌控你必须去掌控的东西，我们，以及其他的人，都可以自由地用各种材料做任何能想到的事。

仔细考虑了今天的生产条件的作家……从来不只是对产品的工作，而同时总是对生产工具加工。换句话说，他的产品在产品特征之外和之前必须具有一种组织作用。<sup>486</sup>

我们越来越有可能做自己的发行而不需要大唱片公司了。这方面的好（或者坏）例子也许是聚友网（MySpace）。<sup>487</sup>一个人就可以做一首歌，直接传上网，不需要厂牌，然后把相关信息发给一大群人。原始的理念挺好，这倒没什么疑问。它有助于创造很多很多新的联结和接触。不过，代价呢？首先要给这公司打广告。当代不少艺术家把聚友网当主网站用，哪怕你的名字前面已经有了一个品牌名字，<sup>488</sup>它背后带着非常清晰的意识形态。不管你做哪种进步音乐，都要把一个和保守意识形态狼狈为奸的公司的名字文在脑门上（聚友网和[同时

<sup>482</sup> 译注：希腊音乐家、声音艺术家。穆罕默德（Mohammad）项目成员。

<sup>483</sup> 译注：新西兰音乐家。曾是齐拉（Thela）和土豆汤（Parmentier）的成员，也是厂牌 Sigma Editions 的创建者。这里所说的二重奏 CD 是 Via Vespucci。

<sup>484</sup> 摘自维基百科：“依照公约，创造性作品的著作权随创作自动生效，无须主张或声明。作者在遵守公约之国家无须“注册”或“申请”著作权。一旦作品“固定”，即，写在或者录在某种物理介质上，其作者自动取得作品以及所有衍生作品之所有著作权，除非（直到）作者明确放弃它们，或者，直到著作权期满。在任何签署公约的国家，外国作者对受著作权保护的材料，享有与本国作者同等的权利和特权。”

<sup>485</sup> 译注：（1912-1967），美国民谣音乐家。年鉴歌手成员，有共产主义倾向的反法西斯主义者。著有自传《奔向光荣》（Bound for Glory）。鼓励听众自由地传播和使用他的歌曲，鼓励年轻音乐家去“偷”如何表演。

<sup>486</sup> 瓦尔特·本雅明，安娜·博斯托克（译），《作为生产者的作者》（1934 年 4 月在巴黎法西斯主义研究院的讲话）（a lecture for the Institute for the Study of Fascism），《理解布莱希特》（Understanding Brecht），伦敦：左页，1983，第 98 页。此处引文摘自网站：<http://www.kurator.org/wiki/main/read/Introduction>（网页丢失）译注：此处译文摘自何珊（译），张玉书（校），《作为生产者的作者——1934 年 4 月在巴黎法西斯主义研究院的讲话》，《马克思主义文艺理论研究 第十卷》，北京：文化艺术出版社，1989，第 301-318 页：<https://ptext.nju.edu.cn/f2/1f/c13164a586271/page.htm> 和原引文略有出入。

<sup>487</sup> 译注：准确地说，“聚友网”仅指 MySpace 的中国分站。MySpace 的注册用户数量曾在 2006 年达到 1.6 亿。但它现在已经退出历史舞台，而且，在多次收购和出售的过程中，大部分歌曲（约 5 千万首）及其他内容都已永久丢失。目前，独立音乐团体与艺术家主要在 bandcamp 等商业平台发布和出售自己的作品。

<sup>488</sup> 译注：这里是指 MySpace 上“个人”网站的域名。

持有福克斯的]新闻集团的老板鲁伯特·默多克[Rupert Murdoch]，<sup>489</sup>曾经通过他的整个媒体帝国支持 2003 年的伊拉克战争)。在使用方面，至少部分地因为网站界面，除了笨拙的自我推销，几乎什么都没有，而且严重缺乏讨论。聚友网系统还使用专有软件（和自由软件相对立，我稍后会解释）。一般对电脑来说，聚友网非常臃肿；对于所托管的音频文件，动不动采用很破的压缩。它和大唱片厂牌有几分相似，不过，差别在于，这个大公司，说到底，并不需要花费时间精力去听听看你做的东西是好是坏，它只是在利用你的推销需要：你的创造力就是它的宣传力，还可能会暴露在它的审查之下：

聚友网保留以下单独决定之权利：驳回、拒绝发布或者移除您的任何帖子（包括私信），或者在任何时间，以任何理由或者无理由，在事先告知或者不告知的情况下，限制、暂停或者终止您存取所有的或者任何一部分聚友网服务，且不承担任何责任。

这声明说得非常清楚，你在使用聚友网时，没多少控制。对于放在聚友网上的音乐，你可能拥有一些权利（2006 年前还不是这样），不过，对于推销自我所依赖的那个基础架构的未来，你没有任何控制。这声明划得一清二楚，到头来，你的音乐的发行的未来，可能由一个根据自己的（不是你的）利益而运转的企业去决定。你交出了对自己（以及自己的音乐）的未来的控制。

首先是引导别的生产者进行生产，其次是给他们提供一个改进了的器械，生产的这种模范性才是具有权威性的。而且这个器械使参加生产的消费者越多，越能迅速地把读者和观众变为共同行为者，那么这个器械就越好。<sup>490</sup>

打破生产者和消费者之间的划清的界限，是为了不去再生产那个限制我们的创造力的等级结构。80 年代的地下噪音磁带流通是一个分享音乐的好例子。你会把磁带寄到世界上其他的地方，给对同样的音乐感兴趣的人，人们会对这些材料再做加工。这会被当作一种荣誉，而不是生气的事。对于一个人的作品，更有创造性的姿态，除了用它做新作品，还能是什么呢？聚友网不鼓励这类活动，因为合作的特性会扰乱“他们”的（同不折不扣的所有权和剥削绑定的）意识形态的基础。

## 作者身份

作者身份的观念是如何在历史中发展的？

作者，同英国经验主义、法国理性主义和对宗教改革的个人信仰一起发生于中世纪，显示出个体的、（更高贵地称为）“人类人格”的威望，据此，是一种现代的形象，是我们社会的产物。所以，逻辑上，在文学中，应该就是这种自信，资本主义意识形态的缩影和顶点，赋予了作者的“人格”以最重要的地位。<sup>491</sup>

要明白，作者观念并非古已有之，这非常重要——想想那些口口相传的故事、民间传说、史诗和悲剧，不需要指认一个作为原创者的责任者。<sup>492</sup>作者身份的观念是在历史中建构起来的，

---

<sup>489</sup> 译注：（1931-），美国媒体产业与政治生意人。支持对于知识产权的保护（当然了）。2005-2011 年持有 MySpace。管奥巴马（Barack Hussein Obama）叫“摇滚明星”。唐·亨利（Don Henley）曾把《脏衣服》（Dirty Laundry）“献给”他，吉萨德国王和蜥蜴巫师（King Gizzard & the Lizard Wizard）也有一首歌是关于他的——《最邪恶的人》（Evilest Man）。

<sup>490</sup> 瓦尔特·本雅明，埃德蒙·杰夫科特（译），《作为生产者的作者》，《沉思》，纽约：朔肯图书，2007，第 223 页。译注：此处译文摘自何珊（译），张玉书（校），《作为生产者的作家——1934 年 4 月在巴黎法西斯主义研究学院的讲话》，《马克思主义文艺理论研究 第十卷》，北京：文化艺术出版社，1989：<https://ptext.nju.edu.cn/f2/1f/c13164a586271/page.htm> 和原引文略有出入。

<sup>491</sup> 萨宾娜·努斯，《数字产权》（Digital Property）：

<http://osdir.com/ml/culture.internet.rekombinant/2005-08/msg00012.html>（网页丢失）

<sup>492</sup> 译注：原文为 a person responsible as the originator，看起来是对 author as producer 的戏仿，author as genius

依赖于哲学探讨（比如，个体自由）和新技术的发展等等。印刷机的发明对作者观念的发展至关重要。一旦人们可以复制书籍、传单和图像，到处去散发这些东西，印刷商品和产地之间的关联就丢失了。正是在这一点上，作为（某种拥有什么超凡特质的）天才的作者的观念，超越了你手里那件可复制的物品，并且带来了（手上那本书的）可复制性之外的价值。这就授予作为创作者的个体某种特殊的价值，即便文化从来都关乎于重新挪取别人的思想，并且以差异的、游戏的方式使用。

60年代，随着后结构主义的到来，罗兰·巴特和米歇尔·福柯这样的思想家开始批判作者观念及其权威性的影响力。对福柯来说，作者观念是作为通过审查控制出版的手段而发展起来的，它也是一种查出谁做了什么以便惩罚的途径。因为一个人无法惩罚思想或者文字，所以（通常会署名的）作者就要负责了，在这个过程中，它们成了他/她的财产。通过建立像著作权这样的法律结构，对违规作品及其作者的分类变得更加容易，作品本身成了我们文化的教规的一部分。制度化之后，违规不再需要禁止，反而被慢慢接纳了。

不过，就在所有权体系和严格的著作权规则建立的时候（18世纪末到19世纪初），始终内在于写作行为的违规属性，变成了文学的强烈驱使。就好像，一旦被统治着我们文化的社会财产秩序所接纳，作者就会在系统性的违规实践中，唤醒古老的两极化的话语场域，恢复写作的危险（从另一个方面来看，它被授予了财产这个多重利益），以此补偿他的新的地位。<sup>493</sup>

我们可以把这看作一种进步的行为吗？或者是复原？法律一直在背后推动着人们的活动——曾经被看作威胁社会的东西，后来变成了文化果实。一部作品的违规特性让渡给了“作者”，然后分级、归类、进入市场。

写作不是作者表达情感或者思想的工具，因为写作不是为了交流（从作者到读者），而宁可以说，写作是语言自身的循环，不顾及作者或者读者的个体存在：“它主要牵涉到创造一个开口，写作主体不断消失于其中”。<sup>494</sup>

这里要谈的是开启新的思想和作品，而不是自我推销和自我中心着让被动的受众接纳。一旦交出作品，它就不再是你的了，应该这样思考：它进入了公共领域，想象力怎么驱策，人们就该怎么用。这不是什么“盗版话语”（扯淡！），这是古已有之的做法。一旦写出来，作者也就终止了对文字的控制。文字有它自己的话语和力量，我们不该把它限定为一个权威性的声音。语言本身有它自己的潜力，仅仅把它变成作者的财产，会冲淡它的力量。有不少人辩解道，责任是一个非常重要的问题，涉及到某人的所作所为，以及他/她该如何对自己的言论负责；责任应该延伸到行为结果的扩散中去。

## 知识产权

为了从历史的角度追溯知识产权的观念，我们必须看看英国哲学家、自由主义理论的关键贡献者约翰·洛克（John Locke）<sup>495</sup>所鼓吹的财产观念（作为个体自由的卫士，他的思想后来对美国宪法有重大影响）。可以认为洛克是财产观念的创造者，或者，主要理论家。他认为，个体用劳动生产出只能由本人使用的私人财产。正如萨宾娜·努斯（Sabine Nuss）<sup>496</sup>所说的，“谁摘的（plucks）苹果谁留着”。洛克的前提是，每个人自身之内就包含着财产，而自然

---

也是如此。

<sup>493</sup> 米歇尔·福柯，《作者是什么》（What is an Author），查尔斯·哈里森、保罗·伍德（编），《理论中的艺术，1900-2000：关于变化的观念的文选》（Art in Theory 1900 - 2000 An Anthology of Changing Ideas），伦敦：布莱克韦尔，2007。

<sup>494</sup> 罗兰·巴特，《作者之死》（Death of the Author），查尔斯·哈里森、保罗·伍德（编），《理论中的艺术，1900-2000：关于变化的观念的文选》，伦敦：布莱克韦尔，2007，第139页。

<sup>495</sup> 译注：（1632-1704），英国哲学家、内科医生。启蒙运动、自由主义、经验主义、社会契约论的重要人物。

<sup>496</sup> 译注：（1967-），政治理论家，出版人。著有《著作权与著作暴乱》（Copyright & Copyriot, 2006）。

状态下的每一个事物仍属共有且由上帝所赐，有待转化为财产。如果你把劳动加诸于某个共有的东西上，就把它变成了自己的财产，不然，它若一直保持在共有状态，就会被忽视、放那烂掉。洛克认为，一个人可以独占地控制源于自己劳动的财物，马克思对此作为布尔乔亚意识形态的一部分进行了批判。马克思坚持，是社会生产关系造就了财物。看来洛克在发展他的理论时，想的是竞争性财物（如果一个人消耗了它，其他人就不能）。那么，思想这样的非竞争性财物又是什么情况？乔治·伯纳德·萧（George Bernard Shaw）<sup>497</sup>有句名言，你有一个苹果，我有一个苹果，交换之后，你只有一个苹果；你有一个思想，我有一个思想，交换之后，我们都有了两个思想。那么，怎么才能让人们对待思想一如苹果，也就是，把它们变成商品呢？只有通过著作权，才能从思想中生产出稀缺性，这当然可以为某些人（而不是所有人）带来可观的利润。

核心的著作权工业都是大生意：比如，美国前三出口贸易是电影、音乐、软件。2001年，著作权工业的产值达到5350亿美元，其中出口占880-970亿美元，而化工的产值是746亿美元，汽车是565亿2千万美元。只有在媒体工业的全球政治经济这个语境中，我们才能开始理解著作权法中的授权的后果。<sup>498</sup>

## 其他选项

再次强调，关于知识产权，技术正引发着有趣的问题。今天，有了互联网的帮助，除了网费和硬盘，可以零成本复制音像材料。为了让复制的新的可能性变得合法，有些许可试图改写著作权，或者至少是利用它。这些许可，有很多出自“著左权”运动。著左权的观念，最早是理查德·斯达曼（Richard Stallman）<sup>499</sup>玩的一个文字游戏，让更广的文化领域接触到了自由软件的理念，以及他的通用公共许可协议（General Public Licence 缩写为 GPL）。理查德·斯达曼发起了自由软件运动，创建了 GPL，以此对抗专有软件。专有软件限制着你的使用，而 GPL 赋予你四种自由：

- 0，用户应当获允以任何目的运行软件；
- 1，用户应当能够严密地检测和研究软件，自由地修正和改进它，以更好地满足自己的需要；
- 2，用户应当能够把软件的副本交给其他用得上的人；
- 3，用户应当能够改进软件并自由地向更广泛的公众发布，好让全体收益。

根据 GPL，你总要复制 GPL，所以任何人都不能封闭代码。Linux 的开发就归功于它。有不少人会把“自由软件”和“开放源代码”给弄混，但是，它们各自有不同的意识形态立场。“开源”这个术语，是 1998 年布鲁斯·佩伦斯（Bruce Perens）、<sup>500</sup>埃里克·雷蒙德（Eric Raymond）<sup>501</sup>等人在一次针对网景导航者（Netscape navigator）<sup>502</sup>的会议上所讨论出来的，是一个为了比 Free 更吸引市场而策略性地使用的术语——对资本主义的进化体来说，Free 并不很酷，除非说的是“自由市场”。Free 有两个意思：“言论自由的自由”和“免费啤酒的免费”。理查德·斯达曼在说“free 软件”的时候，说的只是“自由”。所以，一个政治正确且能归纳整个运动的术语，应该是 FLOSS（免费[Free]、自由[Libre]、开放[Open]、

---

<sup>497</sup> 译注：即萧伯纳（Bernard Shaw）（1856-1950），爱尔兰剧作家、批评（包括大众化的乐评）家、政治家。对他来说，戏剧不过是思想讲台。他和悉尼·韦伯（Sidney Webb）的交往验证了“苹果”理论。在音乐中成长，并且具有革新性的音乐观念。

<sup>498</sup> 劳伦斯·梁，《著作权、文化生产与开放内容授权》（Copyright, Cultural Production and Open Content Licensing）：<http://pzwart.wdka.hro.nl/mdr/pubsfolder/liangessay/view>（网页丢失）

<sup>499</sup> 译注：（1953-），美国程序设计师。自由软件和著左权的首倡者。强调“自由”的道德与政治意义，反对使用“开源”一词。曾帮助国际乐谱典藏计划恢复上线，还写过一些非科音乐（filk music）和戏仿歌曲。

<sup>500</sup> 译注：（1958-），美国程序设计师、业余无线电员。自由软件和开放技术的倡导者。和埃里克·雷蒙德共同创建“开源倡议”（二人观点并不完全相同）。

<sup>501</sup> 译注：（1957-），美国软件工程师。开源运动的积极推动者。著有《教堂与市集：一个半路革命者对 Linux 和开源的沉思》（The Cathedral and the Bazaar: Musings on Linux and Open Source by an Accidental Revolutionary, 1999）。对于开源能否应用于音乐领域，持质疑态度。

<sup>502</sup> 译注：网景导航者，1990 年代最主要的浏览器之一即网景浏览器的早期版本的名称。

源码[Source]、软件[Software])——在西班牙语中, libre 只有“自由”的意思。随著左权运动而来的主要的替代性许可体系之一, 是由律师劳伦斯·莱斯格(Lawrence Lessig)<sup>503</sup>开发的知识共享许可协议。这几种许可给了你做决定的机会——想用哪种, 自己决定。CC 有很强的多样性, 从非常限制(和著作权相近)到公共领域(不被任何人所拥有或者控制、给任何人使用的公共财产)。著左权由整个运动所支撑而运作着, 更像一种观念, 而 CC 试图利用这场运动, 好让用户使用他们的许可。班加罗尔的“替代性法律论坛”(Alternative Law Forum)的创建者劳伦斯·梁(Lawrence Liang)<sup>504</sup>指出, CC 是著作权的士绅化, 好看、时髦, 不过, 操作原则是一样的(事实上, 劳伦斯·莱斯格是著作权和自由市场的有力捍卫者, 所以, 在这里, 自由观念有点混乱)。和士绅化一样, CC 挪用了一场正在提出有趣且前沿的问题的运动, 改造它的内容, 直到棱角尽失。回过头来看, 它很像一种时髦——有不少人感兴趣, 并且在自己的作品或者媒体信息上放着 CC 的标识, 但是, 现在, 那些标识背后的意识形态遭到了质疑。这可能是围绕著左权的讨论变少的原因之一(三年前, 它在西班牙和意大利[短暂地]大受欢迎, 有过一些著左权讨论会, 甚至还生产出一批名流)。

著左权不允许抽取复制权的租金, 但产权所有人想要的, 不是能挑战所有权制度的, 而是能创造更多类别以及亚类别的, 好让文件共享和混音这样的实践可以同所有权制度共存。也就是说, 刚刚好/其实右的著作权(copyjustright)<sup>505</sup>。这是一种更灵活版本的著作权, 可以适应现代的应用, 不过, 终究, 仍然体现和保护着控制的逻辑。这方面最突出的例子, 就是所谓的“知识共享许可协议”, 它由各种各样的“刚刚好/其实右”的许可所组成。“保留某些权利”, 网站的座右铭说明了一切。<sup>506</sup>

德米特里·克莱纳(Dmytri Kleiner)<sup>507</sup>在文章《著极左权与著刚好右权》(Copyfarleft and Copyjustright)中, 提出了一种新的、能帮助艺术家靠作品谋生的发行方法。他的讨论的基础, 是区分那些占有生产手段并从材料的使用、分配中获利的人和那些没有从中获利的人。获利者应该为使用材料而付费, 而其他应该能够免费使用。为了辩护自己的讨论, 他援引了大卫·李嘉图(David Ricardo)<sup>508</sup>的“工资铁律”(The Iron Law of Wages): 工人只能靠工资谋生, 这点钱只够糊口和再生产他们自己, 好“延续他们的种族”。刚够活下来, 不过不足以获取生产手段。而正如我们进入即兴与噪音场景后所看到的, 人们在最小可能性的范围内创造着生产手段, 超越了简单的生存, 以任何可能的方式谋生。这, 就是创造性生存。

所有权的目的是去确保无财产的阶级勉强维生, 然后去生产有财产的阶级所享用的财富。所有权不是劳工的朋友。这不是说, 个体的劳动者不能成为财产的所有人, 而是说, 这么做意味着逃离他们的阶级。个人成功的故事, 并不改变总的情况。杰拉德·科恩(Gerald Cohen)<sup>509</sup>说得好: “我想和我的阶级一起上升, 而不是高于它!”<sup>510</sup>

今天, 那些身处实验场景的人也加入了这样的阶级分化吗? 一个人在各种不同的条件下, 做着不稳定的工作, 准是在不断协商着自己和资本主义的关系, 也有足够的时间去表达自己。这绝不意味着, 阶级分化消失了, 我反倒会觉得, 大多数音乐人处在阶级分化模糊且可疑的

---

<sup>503</sup> 译注: (1961-), 美国法学家、政治活动家。支持“业余的”艺术和政治。致力于研究、更新互联网相关的法律和文化, 不过有时确实矛盾、不彻底。

<sup>504</sup> 译注: 印度学者。除了关于开放内容的介绍性读物, 还著有《公众在看: 性、法律和录像带》(The Public is Watching: Sex, Laws and Videotape, 2007)。

<sup>505</sup> 译注: right 同时有“好/对”、“权利”、“右”这些意思。下文译为“著刚好右权”。

<sup>506</sup> 德米特里·克莱纳, 《著极左权与著刚好右权》: <http://www.metamute.org/en/Copyfarleft-and-Copyjustright>

<sup>507</sup> 译注: 软件工程师。电传共产主义者(Telekommunisten), 或者, 更宏观地说, 误传技术(miscommunication technologies)的积极参与者。主张“风险共产主义”(venture communism)。著有《电传共产主义者宣言》(Telekommunist Manifesto)。“著极左权”, 用以形容他所开发的伙伴生产许可协议(Peer-Production License)。

<sup>508</sup> 译注: (1772-1823), 英国古典经济学家、改革派政治家。他在《政治经济学及赋税原理》(On the Principles of Political Economy and Taxation)中并没有使用“工资铁律”一词。

<sup>509</sup> 译注: (1941-2009), 加拿大政治哲学家。建树于平均主义、分配公正、分析学派马克思主义。

<sup>510</sup> 同上一条作者注。

境况之中，很可能在别处挣着钱，空闲（free）时做自己的音乐。人们也可能对阶级认同抱有怀疑，因为前几代人吃了简单粗暴的阶级划分的亏（再次参见本书中埃迪·普雷沃斯特的文章）。问题来了吧？我们要把自己做的事情看成工作？我想说，与其说，即兴音乐的创作和工作（锁定在其生产性中）有关，不如说，和情境主义者的游戏观念（顽皮的欲望和不稳定性）有关。在对话中，凯斯·洛（AMM 前成员）和菲利普·贝斯特（Philip Best，白宫、消费电子产品 [Consumer Electronics] 前成员），<sup>511</sup>英国最有革新精神的乐队的两位乐手，都同意一个人不该靠做这种音乐谋生，因为它会就此受损。那么下一个问题就是：他们（以及其他的音乐家）是如何谋生的。

克莱纳的讨论不适用于我们所讲的这种音乐。它在主流媒体上反响极小，没有什么公司或者企业从中获利。即便获利，去让法律系统或者某个根据阶级关系划分人的官僚组织保护起来就更好么？这划分会以什么方式而发生？

这不就是根据人们本身的（通常已不稳定的）处境去固化他们吗？这种音乐的发行的基础，不是“从中获利”。或许有人从中赚到点钱，但我要说，大多数音乐家、厂牌和音乐会组织者行动着，其兴趣是让作品在小型的、自组织的、非正式的关系网络之中循环。有两个重要的方面，可以描述噪音与即兴实践的特征，那就是反学院和 DIY 美学（如果你不在乎自己所做的，那别人谁也不会在乎）。为了质疑一个人行动的边界（parameters），即兴和噪音经常会试探，以非常规的方式使用乐器，找场地（支持乐手们在陌生的、差异的、适应这些特殊性的空间演奏），寻找不同的发行方法。我们可以说，这是一种封闭的工作方式，一旦脱离了语境，就没多少相关性了。一个人可以批评说，它在面对更大的东西时缺乏动力力，但是，另一方面，它恰恰创造出了克莱纳的批判所不适用的那种关系网络，它只是/正好（just）太小了。

在操作上，即兴和噪音是非正式的，它们是适应的实践，对抗着，或者，至少是，权衡着自身的生产的特定条件。问题还在那里，如何靠做自己想做的谋生？这个问题其实揭示出很多问题，比如，为什么这种音乐产生不了我谋生所需的价值？就该这样吗？但是，我们要小心，以免落入一个让普雷沃斯特赞成使用著作权的类似处境，也就是，面对经济与法律系统的实用主义态度，它容易在音乐生产本身所提出的问题上妥协。这将会削弱音乐所包含的话语激进性的潜在影响力；这就意味着，要用条条框框去理解这类音乐创作，而不是把它们当作可以延伸到不同领域（发行、录音、社会关系……）的进步且实验的生产模式。别误会，我不想看起来像个自由共产主义者。即便奥利维尔·马尔尼（Olivier Malnut）<sup>512</sup>的“自由共产主义者十诫”第一条诫就说，“免费发放一切（免费使用权、取消著作权……），仅收取附加服务的费吧，这可使你得以发财”，自由共产主义者还是相信，可以从资本主义中创造出一个更加公正（just）的世界，说实话，这我不信。接受资本主义的基调（把创造力驱使为劳动力）和法律的框架就意味着，在这个完蛋操的世界，别想找到一个好的利基市场（find a nice niche）。我们要在“劳动”中，为质疑资本主义体系的基础并在一些节点绕过它提供手段（在一定程度上，已经在文件共享和自由软件运动中发生了）。这不是说，资本主义就要被轻松地废除掉，但是，这样做，可以呈现出差异的替代性和不同的思考方式，如果我们不发展对自己的能动性的感受力，这一切，就会被资本主义迅速复原。

### 超越法律：纯粹的手段性

首先，我们必须注意到，完全非暴力的冲突解决方式不可能产生法律契约。因为后者，不管各方的进入有多平和，最后都会产生可能的暴力。它赋予双方诉诸暴力（以一种反对另一方

---

<sup>511</sup> 译注：（1966-），英国工业音乐家、艺术家。强电音乐先驱，巴勒斯小说的研究者。16岁时，组建消费电子产品、经营 DIY 厂牌 Iphar。曾是 Ramleh 乐队成员，曾同秋田昌美合作。马丁撰写本文那年，贝斯特离开白宫，但继续以消费电子产品之名活动。

<sup>512</sup> 译注：法国记者、作家。他的“十诫”，是对新兴自由市场经济代言人的讽刺。这里的“自由”是 liberal，事实上，这个概念也不同于和无政府共产主义相关的自由共产主义（free communism）、自由意志共产主义（libertarian communism），尽管后两者有时候也译为“自由共产主义”。

的形式而存在)的权利,他是要打破同意的。不特如此,正如其结果,每一份契约的源头也指向暴力。它不必以立法暴力的面孔直接出现在里面,而是作为象征存在于其中,以至于保障法律契约的力量,在源头上反而是暴力的,即便暴力并没有被引入契约本身。如果对法律制度中的暴力之潜存意识消失了,制度就会衰败。在我们这个时代,议会就是这方面的一个例子。它们呈现出熟悉的、悲哀的景象,因为它们已经失去了对自己赖以存在的革命性力量的意识。<sup>513</sup>

瓦尔特·本雅明在他著名的文章《暴力批判》(Critique of Violence)中,谈到一种没有自身的外在的革命性暴力。神圣的或纯粹的暴力(divine or pure violence)是革命性的,因为无法把它锁定在和官僚着的法律部署匹配的定义或者分类之中,这恰恰是因为,它不生产终点。本雅明详尽地解释了为什么法律需要暴力,好让自己不朽。如果不持续表演暴力,法律就会停止存在。在这个意义上,法律生产出本雅明所说的神话暴力(mythical violence),也就是法律和权力的创制——某种强化着国家的力量。我觉得前面引用的本雅明最后一句话很有意思,他提到议会为什么退化成了“悲哀的景象”。建立议会的意图可能是革命性的,不过时过境迁,官僚功能的确立,让议会和行使议会权力的人“衰败”。政客们纯粹依靠议会的组织结构去支撑自己的争执,非但不再发展责任感和紧迫感,还无休止地给大众权力设限,去削弱革命力量。

如果说,神话暴力是立法,那么,神圣暴力就是灭法;如果说,前者设置边界,那么,后者就在无界中摧毁它们;如果说,神话暴力同时带来了罪与罚,那么,神圣的力量就只是在赎罪;如果说,前者是威胁,那么,后者就是进攻;如果说,前者是血腥的,那么,后者就是不流血而致命的。<sup>514</sup>

思想就是财产,这个清晰的划分(seperation),只会助长这类神话暴力,一个人身陷其中,就总是要维护法律所确立的虚假边界(哪些是自己的思想,哪些不是)。这类思维方式,只对资本家和当权者有好处。如果你用他们的工具(比如,法律系统)去抗议,他们就知道你想要什么了,也就很容易给你,让你闭嘴——快速且表面的解决之道(fix),让底层人民幸福一下。不过,本质上,什么也没有改变,当然,这个系统一定会继续生产痛苦和挫败。纯粹手段(pure means),本雅明用来指称革命性暴力的另一个术语,关乎于纯粹的手段性(pure mediality):在失去某种定义对错的外在结构(比如,法律)的状态下,我们对自己的行为负责。

可以把本雅明的纯粹手段的观念和居伊·德波的整体革命实践(一种试图去废除艺术和政治、休闲和工作、生产者和消费者等等之间的所有分离的理论和实践)联系起来,那实践无关于于巩固结构(这样就会生产出终点),而是生命的完全的强化,在这革命性的瞬间,一切都在冒险,无欲无求。毫无疑问,解放会带来痛苦,不可能是一个平稳的过程,打破模式化观念很难,令人不安,特别是你一个人的时候,你可能会觉得自己的行为荒谬,甚至毫无意义。但是,用别人的材料没有什么不正常的,思想不是人,你又不会把思想和知识怎么样,你只是讨论它们,用它们工作。人们被吓到了,他们这样去保护个人作品,不过,这么做,只是因为内化了作者身份的逻辑。能够拥有的东西,都已经有了一个价值,我们今天都觉得这观念很自然,并且不希望它贬值,也不想去质疑价值的基础。最近我听说,当代艺术家陈佩之(Paul Chan)<sup>515</sup>给哥大艺术硕士生做讲座,有个学生问他被指控剽窃自己学生的案子,他承认当时面临最后期限的压力,也没什么想法了,才拿了一个学生的点子。后来,有一部分学生因为他剽窃而拒绝接受他的一对一指导。对我来说,问题不在于他以实效主义且不加批判的方式去用别人的点子,而是说,这些硕士艺术家如何认识自己、他们的想法的传播、

<sup>513</sup> 瓦尔特·本雅明,埃德蒙·杰夫科特(译),《暴力批判》(Critique of Violence),《沉思》,纽约:朔肯图书,2007,第287-288页。

<sup>514</sup> 同上,第297页。

<sup>515</sup> 译注:(1973-),出生于香港的美国艺术家、出版人。所创作的多媒体作品关涉语言交流、政治与战争和媒介本体,其中一些当代地诠释了达尔格(Henry Darger)、贝克特(Samuel Beckett)和萨德。

他们认为什么是艺术生产、他们何以如此地市场导向。做唱片的时候，我会使用反著作权一词，<sup>516</sup>作为修辞表达，它非但无关于于著作权语言，还让人们知道，复制不仅是可接受的，而且值得鼓励。但是，我们真正需要去做的，是去运用创造力，以找到不同的传播方式。我们必须改变复制的意义，斯图尔特·霍尔（Stuart Hall）<sup>517</sup>会说，这是“复制”这个词之上的一场关于意义的阶级斗争——复制，不是剽窃，或者，偷盗，而是善意的分享和知识的传播。除了让拥有者感觉良好，藏在私宅里的唱片，不会给世界上其他人带来什么。与此相反，世界各个角落的人可以同时聆听或者下载网络文件。滥用的过程，不也是创造的过程吗？它提出了以前从未存在的新的问题。在即兴中，我们不停地犯错，利用它们，确切地说，是从中学习——（可能很棘手的）作品本身的激进特性，这特性的复原，或，这作品的内容，有可能超越去语境化的限制。准备好吧，不管什么边界出现在它前进的路上，去摧毁它们——在一个和生产出作品的那个强度相像着的脉络之中。不需要半心半意的、帮助人们不获利的协议，我们知道自己身陷资本主义，但是，我们不想让它更宜人、更柔软，我们想废除它。这可能很难，或许，其实，无法做到，这并不意味着，在这个制度之下，我们就不想要一种更好的生活。

有可能存在非暴力的冲突解决方式吗？毫无疑问。私人关系满是这方面的例子。有可能存在非暴力的同意，在文明的观念允许我们动用同意的纯粹手段的任何地方。完全一样暴力着的每一种合法的与非法的手段，都会遭遇非暴力的那些，即，纯粹手段。善意、同情、和平、信任，以及不管什么能提到的，就是它们的主观先决条件。<sup>518</sup>

普瑞林格档案（Prelinger Archives）、<sup>519</sup>互联网档案馆（archive.org）<sup>520</sup>的理查德·普瑞林格（Richard Prelinger）<sup>521</sup>曾对我说：艺术家、作家、电影人、音乐家、学者等等创作者，还没有坐下来一起想一想，我们想在什么样的条件下工作。肯定会带来一系列讨论。我的感想是：对知识产权的讨论，建立在某种特定的哲学和抽象观念的基础之上，它们关乎个体及其与文化生产的关系。由于法律的缘故，这些观念凝固成了普遍真理（至少暂时是，特别是在可以从中获利的时候）。但是，未来，人们会如何看待这类生产？当然了，我们不知道。但是，我们可以搭建一些讨论平台。如果我们不行动，就会有人来利用我们。劳伦斯·梁曾在一个研讨会（作为“21世纪的石油”项目的一部分，于柏林举办）上，举了一个关于知识产权的有趣例子。想象一下，你有三样东西：笔、诗、朋友。著作权让你把诗想成是笔（用完就扔），梁建议我们把诗想成是朋友，你对他/她负有责任，你也在乎这份责任。这是一个可爱的隐喻，以一种情动的方式理解知识产权，而不是理解为某个冷酷的法律系统。但是，我们不要忘记，写诗要有激情，为了写出特别的东西，还必须和语言搏斗。写诗伴随着暴力，一种试图脱离模式化观念和死掉的形式创造性暴力，它想开启理解语言的不同方式，这是双向的语言的酷刑，你折磨它，反过来它也折磨你。来想想本雅明的“作为生产者的作者”的观念：如果可以延伸这种创造性暴力，以既不创立也不维护法律的方式，去改变生产条件和关乎于知识产权的问题，那我们就是在讨论本雅明所说的纯粹手段，或，革命性暴力。知识产权的观念，将是一个关乎于未来的问题，要是没办法挑战那些仍在增强着的结构，我们就完蛋了。我认为把“反著作权”标在作品上，不管怎么说都是不够的。正如我所试图说明的，不仅应该把即兴的激进的、探索的特性导向音乐的创作，而且还要导向改变生产音乐

---

<sup>516</sup> 译注：马丁于 2007 年发行了《反著作权万岁，知识产权去死》（Long Live Anti-Copyright, Death to Intellectual Property）。

<sup>517</sup> 译注：（1932-2014），英国左翼社会学家、文化（媒体）理论家、政治活动家。伯明翰学派代表人物之一，被称作“当代文化研究之父”。晚年也致力于英国黑人艺术运动。深受迈克尔·戴维斯的影响。一件关于他的声音作品，叫做《对话谈下去，我们听下去》（The Conversation Continues: We Are Still Listening）：<https://www.stuarthallfoundation.org/projects/the-conversation-continues-we-are-still-listening/>

<sup>518</sup> 同上一条作者注，第 289 页。

<sup>519</sup> 译注：创建于 1982 年的电影档案库，为保存美国文化而收集关于日常生活的业余影像，其中大部分档案的著作权状态是公有领域。

<sup>520</sup> 译注：创建于 1996 年的非盈利网络图书馆，收集了大量免费的音乐、电影、书籍、程序等等，其宗旨是“全部知识的全体使用权”（Universal Access to All Knowledge）。

<sup>521</sup> 译注：美国档案学家。利用档案材料创作电影。著有《赞助型电影田野指南》（The Field Guide to Sponsored Films）：<https://www.filmpreservation.org/userfiles/image/PDFs/sponsored.pdf>。

的条件。今天，这些条件，至少是部分地由知识产权、著作权和作者身份这些话语所设定着。应该挑战和曲解这些观念，就像即兴演奏者曲解乐器，去创造新的声音，这样，才能创造出合乎于我们的需要、兴趣和欲望的新的条件。

我不想妥协，也不想监管那不再属于“我”的音乐。  
——比利·鲍

马丁，2008年10月  
版权说明：反著作权  
<http://www.mattin.org>

## 译后记

### 【一】

最早认识马丁，是 2004 年，在东京高円寺的唱片店“圆盘”（是飞碟的意思）。当时他和杉本拓、戸塚泰雄演了一个三重奏。一个小时的时间里，马丁只是偶尔用纸巾擦擦电脑屏幕，杉本弹了两个或者三个音符，戸塚一直在拧一个电子设备，但几乎没有发出声音，我在观众最后一排睡着了。后来这个演出的现场录音出版了 cd，叫做《训练思想》(training thoughts, w.m.o./r, 2004)，[mattin.org](http://mattin.org) 有免费下载。从理论上讲，录音里应该有我的呼吸声。

那天我跟他谈，希望有一天能在中国看到他的表演。10 年后我们成了朋友，也一起做了不少项目。

2015 年年初，尼古拉斯·布斯曼邀请马丁去上海演出。那是他为第 10 届上海双年展策划的音乐会，阵容里还有大友良英、sachiko m、颜峻、虐护等等，可以说高朋满座，皆大欢喜。当时出版界稍显活跃，也有几个朋友想做前卫音乐和声音艺术方面的书。马丁聊到这本书，我感觉可以搞个中文版。正好“泼先生”的芬雷也在上海，就约他见面，一起吃了个超级辣的火锅，约定由我联络、校对，由芬雷安排翻译和出版。

翻译工作几经周折，拖到了 2020 年，由我和张侃侃接手，过程中请郑重做了译校。此前还有谈津菁帮忙审稿，提出过一些建议。在此感谢！

“学识浅薄，错误在所难免”这样的套话还是要说的，因为的确如此，的确深感不安，希望以后有更多更有能力的人来从事这样的工作，我们最好坐享其成。

以上是这本书的缘起和经过。

**【二】**（2025 年 8 月注：截止目前本书并未出版实体书。试读版仅制作了数十本，交换活动已经结束，请不要发送录音。之前收集的录音请上 <https://subjamlabel.bandcamp.com> 收听，或搜索撒把芥末公众号）

除了做书还想再多做一点。英文版出版的时候，读者不一定要花钱买，她们可以用礼物来交换。比如说自己的书、唱片、手工艺品或者随便什么东西。那么中文版就更简单一点：连东西都不用寄，就录一段你的嚎叫，发过来，留个地址电话，书呢就快递到付。

具体地说，这段嚎叫应该至少有 1 分钟长。录音品质可以稍微好一点。现在的手机也能录音，但是所用的 app 要能设置 wav 格式，品质是采样率 44.1khz、采样深度 16 位，更高也可以。需要推荐的话，可以试试 ios 系统的“recorder”和安卓系统的“smart voice recorder”。当然，最好还是用一个数码录音机，常用的牌子有索尼和 tascam，千元上下的就足够了，功能越少越好。

联系方式是：

邮箱：[callforscream@outlook.com](mailto:callforscream@outlook.com)

微信号：NoiseAndCapitalism

这有点像是书里写到的“赠礼节”，或者说是一种“礼物经济”。但比交换礼物更多的，是希望更多人用微小的行动互相支持。首先是这样做了，这样存在了，然后它们自然地关联起来。那么，只要不赔本，用 50 本书来交换 50 个嚎叫，听见此起彼伏的嚎叫，皆大欢喜。

嚎叫是每个人都可以发出的噪音，既不需要依赖技术和设备，也不需要特别的技巧，也不用花钱。

以后，在得到嚎叫者同意的前提下，这些嚎叫可以用在一些非商业的场合，比如说展览、表演。最好是所有的嚎叫者都可以用。最好是所有人都可以用。这个我们可以单聊。

### 【三】

这本书的名字是《噪音与资本主义》，但实际上有一半篇幅在谈即兴音乐，确切一点说，是英国和欧洲主导的“自由即兴”、“自由音乐”。尽管即兴音乐对很多人来说也是“噪音”，但可能资深乐迷还是会不满意，而且，读惯了用词严谨的学术文章的读者，可能也会感到困惑。那么我在这里简单地做一点梳理。

首先，从传播和接受的角度看，中文语境中的“噪音”是什么？

在中国乐迷的语境里，“噪音”大致是指大音量的、激烈的噪音音乐，也就是受到 1990 年代的日本噪音影响的噪音。最近，我和芬雷也在筹备大卫·诺瓦克的专著《日本噪音》（朱松杰译），里面详尽探讨了这个世界化的现象，就不在这里重复了。要说的是，在 1990 年代末期之前，中文语境中还没有虚无主义痉挛（nihilist spasm band）或者包皮垢（smegma）这些 1960、1970 年代就开始的噪音乐队，对凯奇的介绍也限于他的思想，至于泽纳基斯、诺诺、李盖蒂她们搞出来的弦乐音丛、音簇，或者皮埃尔·谢弗拿磁带剪出来的具体音乐，也还只有不多的几本书和几篇文章提到。那时候，噪音是直接由摇滚乐的脉络中传播进来的。耳痛公司出的止痛片乐队的打口 cd、音速青年、杨波的《自由音乐》和《朋克时代》、广州岗顶的灰野敬二原盘、北京蓝线唱片的 merzbow、香港李劲松代理的欧洲工业噪音和他出版的大友良英的第一张专辑……随着越来越奇怪的音乐的出现，最早传开的一个词是“工业噪音”，或者“工噪”，是顺着工业摇滚溯源而找到的，大约是 1995 年前后。然后是“噪音”，约等于大音量日式噪音，这是 1998 年以后了。稍晚一点，有了“迷幻噪音”，这是受到迷幻摇滚影响很深的、保持着连续性体验的噪音，同样以日本乐手为主。而“迷噪”这个简称要再晚一点，是熟悉了噪音、分了类之后，一个本地化命名的开始。那么，不管是摇滚乐的完整的时间结构，还是摇滚乐的自我表达的激情，都折射在对噪音的理解中。

互联网、下载、免费软件和破解软件，这些技术影响了新一代乐迷，她们不一定有很强的摇滚乐情结，尤其是不讨厌电子乐。很多人通过姚大钧的“前卫音乐网”了解到电脑音乐和数字噪音。那是随着笔记本电脑和媒体艺术的兴起而出现的。电脑程序有它自己的逻辑，也可以说是不同于摇滚乐手的自我的另一种主体。数字音乐更少地作为艺术家的表达工具而存在，数字噪音也更少地承载象征和情绪，坐在笔记本电脑后边的演奏者，不管是身体上，还是声音上，都有种更冷静和疏离的感觉。存在主义的主体退场了，本体论兴起了，人们开始谈论作为“物质”的声音，创作出艺术家不在场的声音装置。具体来看，通过 cd 或者欧洲的（高额补助金支持的）专业现场音响呈现的噪音，完全不同于通过 diy 磁带或者日美的（地下俱乐部的）吉他音箱呈现的噪音，它有更高和更低的频率响应，也呈现更多的细节。这是它的技术基础，也是经济基础，而且终究同步于资本主义文化的转型。

以上两种，在 1999 年（大友良英、sachiko m、李劲松北京音乐会）之前，全都是录音制品的方式传播的。无论是 the haters 的骚乱，还是 masonna 的肢体、merzbow 的表演艺术（1990 年代），或者 spk 的仪式，都是缺失的。从身体、环境还有社群这三个角度来说，噪音原本是一种人和人相互联系的方式，也是包括听觉在内的完整的身体和周遭环境的互动，少了它们，就容易进入“神话传播”和“纯粹聆听”，艺术家是无法触及的神话，作品是不可更改的完成品。对噪音的理解，很容易停留在思维和话语的领域，因此探讨终极意义总是多过具体细节。包括“噪音超越语言”这样的说法，也可能首先是一种话语活动，它的基础，就是噪音作品的经典化（或者神秘化）、类型化（或者规范化），而不再是日常生活中的实践。过去 20 年，虽然发生了巨大的变化，但早期传播带来的影响，在今天仍然延续着。

然后，以上两种，基本上可以说是雷·布拉西耶在《类型已经失效》（见本书）中所说的“噪音正宗”。

说回到布拉西耶，他举的两个例子，一个是美国的活在洛城剃胡子，噪音摇滚大拼贴，一个是瑞士的朗泽尔施丁和高格施托克，超现实主义电子原音大拼贴。他不大喜欢噪音正宗。但他也并没有谈到原始的、欢乐的、愚蠢的、达达的、原声的、小声的、既不攻击也不思考的……等等的其他噪音作品。这些，包括 1910 年左右，由鲁索洛发明的“噪音机器”所发出的声音，对于大多数噪音音乐迷来说，仍然比较陌生。相反，在乐迷圈子之外，很多人会用噪音来描述所有听起来奇怪的音乐，从地下朋克，到原始黑金属，到氛围电子乐，到鲍勃·迪伦。《噪音理论》（见本书）的作者查巴·托斯就是这么一位。那么，这里面肯定有某种共性，搞不好可以命名为“噪音性”，或者干脆叫“噪素”？同时，可能也有什么原因，让某些噪音比其他的噪音更噪音？

#### 【四】

现在从声音作品的角度看看“噪音正宗”。也就是说，暂且放下作为表演、行动、生活方式、文化等等的噪音，也不包括不典型的噪音，仅仅拿日式噪音和 90 年代数字噪音来做样本。首先，作为材料的声音是噪音，而不是乐音。失真效果器、反馈噪音、嚎叫……从细节上看，是颗粒状的声音：不规则的波形、大量的谐波，而不是平滑的、和谐的、连续的。它们充斥了日常生活，但很少有人主动去听。也许是因为它们会带来生理上的刺激，而“人”这种存在，习惯于保持自身的稳定性，也就是说会回避刺激。但就像有人喜欢烈酒或者花椒，<sup>11</sup>也有人偏爱听噪音。它之所以成为“正宗”，形成模式，当然是所有艺术的自然规律，但也和器材的普及化有关。今天，不管是量产的大厂效果器，还是 masf 这种小众作品，花点钱就能买到一种噪音，虽然不像死亡金属中的 hm-2（效果器）崇拜，并没有形成“masf 噪音”流派，但的确有种千篇一律的样子。

其次是结构。如果是常规的音乐，结构就包括横轴（时间）和纵轴（和声）两个方面。但时间轴在这里更能说明问题。没有起承转合这样的规则，没有动机的发展，噪音的时间不指向特定的方向。我们可以说，时间本身已经被制度化、生产化了，旋律线就是因果律的具体体现。而噪音破坏了时间的箭头，让所有基于时间的逻辑都中断了。1961 年，奥奈特·科尔曼在专辑《自由爵士》的封面上用了波洛克的泼溅画《白光》，这幅画表达出他渴望达到的无方向的音乐，在更早的泽纳基斯、李盖蒂的作品片段中，在之后拉·蒙提·杨的音乐中，在高柳昌行晚期的电子实验中，都有这样的结构。甚至在 1893 年，萨蒂在《哥特舞曲》中就已经发明了可以任意调换的马赛克结构……不过，1990 年代中期以来，这一点也并不那么确定了。如果对照流行乐的时间模式来分析，会发现越来越多的“噪音作品”实际上遵循着一模一样的发展逻辑，更不要说纵轴上，高音中音低音的搭配和平衡了。这也是噪音正宗比非典型噪音更“好听”、“爆裂”、“过瘾”的原因之一。

第三件事，按说现在要轮到形式了。但我想从一个特别的角度来说形式，那就是“放大”。在《作为永久革命的噪音》（见本书）中，本·沃森说，“在他们听来，（贝多芬的）《大赋格》就像‘噪音’……技术拜物教的信徒告诉你，噪音是通过“放大”产生的，他们的历史常识，和蚊子的不相上下”。其实，噪音的确是通过放大得来的，如果你听过弗兰西斯科·洛佩兹把蚊子的声音放大许多倍做成的噪音，就可能会想想为什么贝多芬不是噪音，鲁迅不是朋克。然后，经过一个并不复杂的思想演练，这个逻辑最终又会绕回去，变成为什么贝多芬就是噪音，鲁迅也可以是朋克。

技术不仅仅是技术，也是文化和精神的具体化。噪音的有意识的开始，是在达达和未来主义那里。达达的声音诗模仿了机枪和缝纫机，同时拒绝让语言传递连续的意义。未来主义者推崇机器和速度，“噪音机器”想要放大日常生活中的噪音。噪音作为一种艺术，是现代性的突变带来的，是机器首先放大了人的感受，把人变成了噪音人。然后，几十年后，才有了用于噪音音乐的机器和噪音音乐。根本而言，放大来自现代性的内在逻辑，也是针对现代性的症状而做出的主动选择。

机器和噪音的关系，首先是增大信号。也就是放大其能量，超过原声乐器或者大自然的常识。其次是复制这些信号，包括反馈，也包括磁带采样、混响、循环，在数量上无限增殖。第三是使其过度，直到失控，比如说失真现象就是能量超过了机器的承载阈值，而导致信号紊乱。增大、复制、过度，这都是不自然的，都是现代背景下的，都是激变的。

显然，也可以从政治经济学的角度来理解：噪音重现了价值所欲望着的增值，但它是在一个无序的、激进的、过量的原则下重现的。它并不是要图解“资本主义必然因为自我增值的过载而崩溃”这个逻辑，而是通过过载、信息紊乱、等价交换失效这些方式来克服那个被规定的“人”。也就是非常具体地，在身体这个层面上作战（见霍华德·斯莱特的文章《大地的囚徒出来吧……》），说得严重一点，如果政治经济学不能应用在感官上，那么噪音就可能被“纯粹聆听”拐跑，回到室内乐的那个传统中去。

机器是可以购买的，电脑 patch 也可以买，数字效果器的参数也可以买，但这些东西和身体的关系需要人自己建立。是稳定的、趋向于经典的关系，还是未知的、临时的？放大的形式突变，对身体而言是一再重复的生物化学反应，就像每天吸食药物？还是一种恒常制造着陌生经验的“天真机器”？

然后上述三件事，材料、结构、形式，它们的共性，就是非连续性。那么非连续性的另一面，当然就解释了巫术和宗教体验（超越庸常、突破幻相、顿悟……）在噪音世界的必然。日常世界的一切都建立在连续性的基础上，自我的根本也建立在连续性的基础上，这个连续性甚至都不具备科学的客观实证性，而只是人类的基本构造所适应的一种现实。在人类的超越性的追求中，通过恍惚、入定、思考（比如参话头）甚至走路吃饭都有可能去暂时或永久地突破这个“现实”。

## 【五】

我们可以在很多地方观察到非连续性。也可以在很多地方感受到生理刺激，或者发现信息的传递中断了，发现习惯的维度、量级被突破了，等等。甚至信仰被颠覆、道德受到挑战也可以算在其中。<sup>iii</sup>

如果说噪音材料是在微观时间上的断裂（以毫秒为单位的复杂波形），那么即兴音乐，尤其是 amm 和德里克·贝利所代表的欧洲自由即兴，并不一定在这个尺度上工作，但它符合其他的断裂原则。比如说在音符、声音段落之间的断裂。又比如说放大：可能不是音量和机器意义上的放大，但它非常激烈地放大了“即兴”这件事，它把一般意义上的即兴演奏推向了极致，也和一般意义上的爵士即兴、摇滚 jam、民乐大联欢以及即兴迷幻有了本质的区别（注意，在不同的语境中，这些也都被称之为“即兴音乐”）。它带有一种“就是要前后不搭，就是要突然断开”的一脸严肃，要让每一个瞬间都离开惯性。然后，后来，在相反的音量上，即兴音乐又一度走向极端激进的小声和无声（东京“声响系”、柏林还原主义，等等），这也可以看作是一种放大。马丁一再提到的马尔法蒂的音乐，就有这种放大的时间断崖。

所谓的噪音正宗，是在这些物质和概念的层面之外，强调了音量和随之发生的生理反应。而它的意识形态层面，不管是左的右的、反社会的、爱的、黑魔法的、宇宙的、政治经济学的、尼采的、虚无主义的，不管它如何宣称“噪音不传达任何意义”，其实都在强烈地传达着意义，连篇累牍的宣言、访谈、文章，配合着视觉设计，在地下世界宣传着噪音的诉求，这一点也不比朋克、硬核和工业文化更无为，甚至也不比乡村教会更含蓄。因为不喜欢现存的意义和意义所依赖的表达系统，“打断”、“破坏”、“震撼”被放大了，不仅仅在行动中，也在话语中充分地施展开来。

那么即兴音乐，首先是激进地抛开了自由爵士的即兴套路，和大部分的爵士乐习语，然后对激情本身也进行化约，越来越接近一种没有情感、情绪价值可供流通的音乐。这让它传达的意义比噪音正宗更少。自由爵士标志性的抗议主题、理想主义和男性主导，也就随之消散。

从侧面来说，你能在自由爵士、金属乐、朋克和大多数噪音场景中看见穿得很特别的人，不同的亚类型中，乐迷之间可以用服装、文身、发型这些密码来交换信息，但即兴音乐的演奏者和观众都穿得很日常，没有密码，没有有内容的信息，没有生产性的意义系统……直到即兴也慢慢变得安全，不管多么“无差别、无表情”也不再伤害任何人，这种“即兴正宗”听起来极端精准，乐手间极端客套，整个场景像是中产阶级忧郁的客厅，一种新的、暧昧的意识形态出现了……

如此说来，真正毫无意义的，既不传达“激进”这个意义，也不制造“安全”这个幻觉的噪音又在哪里呢？

只剩下“虚无主义痉挛”和“包皮垢”这一脉了吗？那么，从不重复的 jazzkammer 大概也可以算进去吧？最近 10 年，越来越多人用日常环境里的声音做创作，比如说格拉汉姆·拉姆金（Graham Lambkin）和宇波拓（Taku Unami）算不算呢？角田俊也（Tsunoda Toshiya）的强烈但又高度概念的田野录音呢？1975 年洛·里德（Lou Reed）的那张“史上最烂唱片”呢？它和刀根康尚的干燥的电脑噪音一样没有起伏，没有意识形态诉求，也一样很少被噪音音乐迷提起。让·汀格利（Jean Tinguely）的混乱机械装置，还有马克·保林（Mark Pauline）的生存研究实验室的机器人对战，难道不是未来主义噪音机器的完美放大？……这样讨论下去，是不是就超出了“噪音”的范畴，变成了广义的前卫音乐和实验音乐的讨论呢？

我想，纯粹的噪音音乐是不存在的。它既然是现实的放大，就必然也是现实中的矛盾的放大。不论是语言和逻辑层面、心理层面还是社会层面，这些矛盾都在噪音中体现出来。然后，就像语言系统、心理结构还有社会体制，矛盾也会被一层一层修补起来，掩盖起来，激烈的噪音可以变成另一种受伤男孩的自嗨，小声的噪音可以变成另一种布尔乔亚下午茶，迷幻噪音可以变成精神鸦片，电脑噪音可以变成沉浸式声光电展览，好让网红拍短视频。但是反过来说，所有曾经有过的可能性，在具体的演奏和参与中，仍然存在。

就“正宗”而言，噪音和即兴似乎代表着两类不同的意识形态、不同的社会群落。但如果回到“人”这个连续的幻觉，噪音和即兴的作用其实是一样的，它们都是在制造中断。“正宗”意味着最剧烈的放大，那么越是剧烈，就越是要短暂和灵活，随时能回到“不正宗”那里。在不正宗的噪音和不纯粹的即兴中，人在感性和智性上都是临时的、流动的，也都是不安全的。

那么，噪音不就是因为不纯粹才存在吗？

## 【六】

这样说来，本·沃森说噪音是贝多芬的延伸，的确很有道理，因为他想要抓住不和谐的声音的脉络，或者说，他看到，贝多芬这个整体中，包含着不可化约的、不可交换的、不被合理性所解释的因素。这和德勒兹在马勒的音乐中找到了非功能性的颤动是一样的。

那么，也就带来了新的话题：噪音的修辞。就是说，我们可以进一步，说贝多芬也是噪音，这时候，一个词就可以代替上面的一段话，就好像一组音符能激起一组相应的情绪。但至少，我们应该清楚自己是在什么意义上使用这个修辞，否则，修辞本身又会在滥用中被打磨光滑，词语在大脑神经丛中滑动，但并不真正触发有强度的电流，“人”这个存在就又一次坠入习惯性的无明。

在为《噪音理论》这篇文章做译注的时候，我想到克里斯托弗·考克斯关于德勒兹和实验电子乐的文章，几年前，撒把芥末还请他编了一期电台节目，来配合那篇文章的中译。他只谈到了作为电子乐的材料的声音，但我推荐作为补充读物来读、来听。而且，他在概念和感性之间做了清晰的连接，有助于词语和声音在神经上交会。<sup>iv</sup>那么为什么考克斯称之为实验电子乐的东西，在托斯这里就叫噪音呢？还有，为什么托斯会把 merzbow 称作声音艺术家

呢？这些是修辞还是对术语的不同应用？

之所以强调修辞，是因为声音诗就是噪音的起源之一，谈论噪音，不可能不谈论语言，不管是“音乐语言”，还是通常所说的词语，或者建立在语言基础上的思维。从传递信息这个角度来看，声音的确有修辞性的和非修辞性的。一组声音可以传递一种约定俗成的情绪、一种视觉图景，甚至“象征”一套概念。噪音当然在致力于更直接的听觉和现场事件，它不指向别处。相应地，噪音也会要求语言有同等的态度：要么直接了当：“这是一支笔，这是一块橡皮”，要么彻底没有意义，只表现它的质感、声音、形状：“哒哒哒哒大口大”。前者是科学的，后者是巫术的，文学或者说通俗文学在这里失效了。很多噪音乐手、声音诗人提出“拒绝修辞”的主张，一部分是因为，语言的能指链在修辞中飞跃、散射，然后凝固、重复，大脑神经丛上的电流形成了应激反应，这就是文学不断和“磨损的语言”搏斗的原因；更重要的理由，是放弃这个搏斗，干脆切断这些能指链，让语言的声音、形象直接去敲打神经，那么这些电流就可能解锁一些不同的流动方式。根本而言，我们并不是在使用语言，我们就是由语言和一些物质构成的。

从政治经济学的角度看，科学的语言是可以交换的，但很难进行能指投资，产生剩余价值，巫术和呓语的语言则无法交换。所以，日常使用的修辞才是语言再生产的原材料。2000年以来，越来越多的噪音乐手被称之为声音艺术家，越来越多的流行电子乐、流行乐被称之为噪音，这都是语言增值的现象。前者巩固了学术的、经济的资本结构，后者流通着酷文化的价值。语言中的资本主义和声音中的资本主义，在现代的世界里已经无所不在了。声音诗很少会被归入噪音的类别，但它事实上就是。如果要打比方的话，布拉西耶提到的活在洛城剃胡子，就类似于传统的文学走向极致，修辞失控、过度，价值自相矛盾，而声音诗则是修辞粉碎，价值颗粒化了。它们异曲同工。

## 【七】

《自由即兴中的反抗与批判节点》（见本书）的作者，马修·萨拉丁，曾经做过一个烧话筒的表演：打开话筒，点火，放大它自己被烧坏的过程的声音，最后暴露出话筒内部的电路：电流声（如果是在中国，能听到50赫兹的电流，在北朝鲜，就是60赫兹）。这可以说是“自反性”的例子。自上世纪60年代以来，这种制造故障、暴露出事物内在逻辑的做法，和噪音对机器和乐器的过度使用、对矛盾的放大相映成趣，只不过一个更智性，另一个更感性。但那个智性的作品，当它发生在废弃厂房里，环境荒寂、空洞，行动荒唐、愚蠢，也就具备了另一种强烈的感性，甚至可以说是更空虚的挑衅。

话筒的振膜，在捕捉声音的时候，自己却总是隐身。故障发生的话，就不再有投射在音乐上的文化和情感，不再有声音价值的流通，振膜从中介变成主体，剧烈地存在一小会儿……按照霍华德·斯莱特的说法，今天的战斗是发生在感官隔膜上的，我们的身体，我们的自我和世界之间的界面，就是系统操控和情动力的自由流动两者同时发生的舞台。人和话筒不同的地方在于，人是可以进行自体改造活动的存在。

噪音（还有噪音的语言）在皮肤、胸腔，在鼓膜上，也在大脑神经丛上，非常具体地制造着振动、激发着生物电流，也在腺体上制造出生物化学事件。很大程度上，这些事件都是不合常规的，但究竟什么是人之常规呢？它是怎么被规定的？这最终还是要人自己来暴露出来。智性的活动，包括做学术，其实也是一种基于复杂规则的生物电现象，那么这种活动，由人来进行的写作和阅读，要在什么样的强度下才是真正的自体改造？思考能不能改变思考的模式，塑造出新的人，而帮助到这场战斗？

至于“噪音就是要拒绝思考”这样的流行的说法，可能是对的，但忍不住要思考也没有关系吧，人类的潜能完全可以胜任这点思维活动，也完全可以踩着语言的梯子去向语言的尽头。只是，如果要思考，那就用力一点吧。

那么，从以上的角度来看，希望这本讨论无用的噪音的文集，最终对大家有用。

罗万象

2023 年 2 月 23 日

（声明：按照作者习惯，本文中英文无大写，大多数习惯使用的“他”用“她”代替，责任自负，与校对无关。）

### 注释：

---

<sup>i</sup> 但这只是一个表面现象。1992 年，刚刚活跃起来的兹比格涅夫·卡科夫斯基（zbigniew karkowski）写过一篇文章，解释了新技术和前现代、非理性、超越性之间的关联。见《方法是科学，目标是宗教》（王长存译）：<https://subjam.org/blog/812>。卡科夫斯基是数字噪音的代表人物，也是最早使用传感器、身体控制乐器的人之一，本书中《噪音理论》提到了他所在的传感器乐队。他年轻时曾经参加过泽纳基斯的夏季大师班，在他身上，也可以找到噪音和早期学院派前卫作曲家的关联。

<sup>ii</sup> 花椒在味蕾上引发每秒 50 次的电脉冲，类似于噪音在鼓膜和听神经上制造的刺激。

<sup>iii</sup> 参见柳汉吉关于噪音、魔法和社会的文章：<http://subjam.org/blog/776>

<sup>iv</sup> 地址：<http://subjam.org/blog/422>

<sup>v</sup> 这里的例子更接近初代声音诗，词语的含义被弱化到了极致，但仍保留基本元素，用 raoul hausmann 的话说，音节的碎片可以指向人类共通的语言。到了 80 年代，有含义的声音诗又开始盛行。