

“会议专辑：事件、理论与艺术”编者按

在当代哲学、历史学、政治学、社会学等领域，“事件”逐渐成为了一个核心词汇。“事件”概念本身暗含的偶然性、断裂性、反因果性、发生性、生成性、独一性、不可表象性、超越性等多重维度，使其尤其逼近文学艺术的奥妙之处，是以“事件”也已成为理解当下文艺理论的关键词。“事件”概念本身在“超越”和“临在”之间的动力机制，则为理论家们提供了源源不断的灵感去解释理想与现实的关系。在西方，海德格尔、德勒兹、利奥塔、巴迪欧、齐泽克、伊格尔顿等欧陆哲学家或批判理论家均对“事件”有精深阐发，而实际上，英美分析哲学也给予了“事件”以足够的关注，只不过他

们对“事件”的细化推敲，往往被欧陆哲学的事件之锋芒所掩盖。由《文艺理论研究》编辑部在2016年6月举办的“事件、理论与艺术”研讨会广泛涉及到了对“事件”概念的哲学史考察，艺术史运用，以及在哲学、政治学和艺术学等跨学科视野中的分析，同时也顾及到了欧陆和英美哲学之间的平衡，应当说是国内目前为止一次较为完整集中的“事件”研讨会。本专题中的几篇文章选自该会议论文集，希望这些从不同面向出发的阐述，能够带动国内的“事件”研究，并刷新我们对“文学本质”“艺术起源”等经典论题的认识。

黑噪音、白噪音与幽灵之声

——德勒兹的事件理论视域中的噪音本体论

姜宇辉 郑 艳

摘要：德勒兹的事件概念错综复杂，贯穿于其思想发展的不同阶段。《意义的逻辑》中对斯多葛哲学的独到阐释无疑是这个发展历程的真正发端。通过细致辨析斯多葛学派关于“非实体”、因果性、两种时间性的相关理论，我们得以真正理解“事件”在本体论上的优先性，并由此清除笼罩于这部著作之上的浓重的精神分析和结构主义的氛围，呈现出德勒兹早期思想中所隐含的深刻启示。而晚近的思辨实在论关于感性介质和神秘因果的学说则是对这一线索的最为极端但也最有创意的发展。其中尤其体现出与当代噪音艺术的内在关联。通过缕析20世纪噪音艺术的不同变革形态，噪音作为

事件性本体的基本特征亦逐步呈现,由此不仅结合艺术领域的具体案例深化了哲学思辨,更是对事件概念进一步提出了新的理解的可能。

关键词: 事件; 非实体; 四维物; 噪音

作者简介: 姜宇辉,哲学博士,华东师范大学哲学系教授,主要从事当代法国哲学与艺术哲学研究。电子邮箱: yuhuijiang@126.com 郑艳,文学博士,华东师范大学音乐系副教授,主要从事作曲技术理论研究。电子邮箱: lindayanzheng@post.harvard.edu 本文为上海市浦江人才计划项目“20世纪中西方现当代音乐创作中的符号学现象之研究”[项目编号: 13PJCO40]阶段性成果。

Title: Black Noise, White Noise, and Ghostly Sound: the Ontology of Noise in the Context of Deleuze's Conception of Event

Abstract: As a complicated concept, Deleuze's "event" has traversed different phases of his thinking. However, one should always return to *Logique du sens* to have a thorough and proper understanding of this idea. Through detailed interpretation of the Stoic theory about "incorporeal", causality and temporality, this article intends to justify the ontological priority of event. The most recent arguments from the speculative realism have also shed a new light on this guiding line implicit in *LS*. This emerging correlation took its initial shape especially through the contemporary noise music that not only serves as the figurative counterpoint to the philosophical argument, but dramatically expands the theoretical horizon towards *terre incognita*.

Keywords: event; incorporeal; four-dimensional object; noise

Author: Jiang Yuhui, Ph. D., is a professor in the Department of Philosophy, East China Normal University (Shanghai 200241, China). His main research area is contemporary French philosophy and art philosophy. Email: yuhuijiang@126.com

Zheng Yan, Ph. D., is an associate professor in the Department of Music, East China Normal University (Shanghai 200241, China). Her research interest covers composition and music theory, interdisciplinary research on music analysis and philosophy. Email: lindayanzheng@post.harvard.edu

近年来,伴随着一些重量级的研究专著及论文集的出版,德勒兹的音乐哲学逐渐成为学界关注的一个热点。而对于20世纪兴起的种种更具实验性的声音艺术,也开始涌现出一些启示性研究。在这里,我们就试图以噪音这一声音艺术的极端形态为主线,切入德勒兹的艺术哲学乃至哲学整体的一个核心概念,即“事件(événement)”。

选择噪音—事件这个主题,还因为它更有一层切近当下的哲学意味。晚近最为重要的哲学思潮无疑是思辨实在论(speculative realism),其重要代表格拉汉姆·哈曼(Graham Harman)曾在《游击形上学》(*Guerrilla Metaphysics*)中将噪音形容为物的边缘介质(“peripheral material”),并进而细致刻画了黑噪音、白噪音等丰富多样的形态(184—85)。这就明确引向了噪音在物导向(object-oriented)的本体论体系中的基础地位。而哈曼引入这段研讨的重要背景正是对因果性问题的重新反思,这又与德勒兹在《意义的逻辑》(*Logique du sens*,下简称LS)中经由斯多葛派的独特的因果性理论引入事件概念的思路形成呼应。在这个意义上,噪音本体论可说是德勒兹的事件哲学在晚近的最为重要的衍生形态。

一、LS中的事件理论：“非实体”(incorporel)与因果性

在德勒兹的著作之中,LS可能是最受冷遇的一本。主要原因在于,它显然是德勒兹思想发展中昙花一现的“结构主义时期”的失败之作(Lecerle 99—100)。此外,其中所充斥的浓重的精神分析的色彩也与他后期的思想形态(“资本主义与精神分裂”系列)格格不入。或许正是因此,勒塞克勒(Jean Jacques Lecercle)在他集中研讨“德勒兹与语言”的专著之中,仅将LS作为一个短暂的过渡章节,并最终试图从“结构主义者德勒兹”那里拯救出一些对于理解语言和意义问题的有益启示。同样,詹姆斯·威廉姆斯(James Williams)在全面阐释LS的《吉尔·德勒兹的〈意义的逻辑〉:批判性导引》(*Gilles Deleuze's Logic of Sense: A Critical Introduction and Guide*) (2008年)中,虽然仍以“序列(series)”这个典型的结构主义概念为出发点,却显然更为关注“悖论”“特异点(singular points)”这些更具后结构主义风格的异常形态。但总体说来,他们最终都只

是将“事件”视作结构主义大背景之下的一个从属性的分支问题,而未能真正领会它在本体论上的基础地位。与之相对,肖恩·鲍登(Sean Bowden)的近作《事件的优先性:德勒兹的〈意义的逻辑〉》(*The Priority of Events: Deleuze's Logic of Sense*)(2011年)则多少起到了一些纠偏的功效。他明确指出,单纯以“序列模式(serial model)”(8)为主导所进行的阐释根本无从确立“事件的本体论优先性(ontologically primitive)”这个核心主题(18原文的斜体字)。不过,虽然洞察到了正确方向,但其整体论证却仍存在明显缺陷。即便他将因果性作为事件的首要特征,但随后的阐释却并未真正以此为枢纽而展开。此外,他对事件的本体优先性的论证主要依靠《褶子》一书,而未能充分认识到,其实在LS中已然给出了可能的论证方案。那就让我们先回归LS的文本一探究竟。

LS中对事件的阐述看似集中于序列21,但实际上却散布于全书各处,成为在不同序列之间引发共振的“悖论点(paradoxical point)”。 “悖论”这个主题颇为重要,因为它实际上界定了LS的基本方法:“悖论的序列形成了意义的理论”(LS 7)。看似这并非极富创意的论断。比如,在索绪尔的结构语言学中,差异系列之间的共时并存(如聚合链)就已经是一个重要方面,而后来梅洛—庞蒂更是由此引申出“言说的话语/被言说的话语”(parole parlant / parole parlé)的关键区分。但德勒兹的独创性切实体现于随后做出的两点说明:首先,意义是“非真实的存在(une entité non existante)”(7);其次,意义是“纯粹的事件”,其根源在于悖论性的时间形式,即“生成(devenir)”(既是“将要”,但同时又是“已经”)(序列1)。正是这相关的双重界定明确标志着德勒兹从语言的结构(或后结构)分析转向意义/事件的本体论。而在这个转向的过程之中,斯多葛哲学占据着显著的“特殊地位”,甚至进而呈现出一种与柏拉图传统截然不同的新的“哲学家的形象”(7)。

斯多葛哲学对于LS的最为重要的奠基作用正体现于“物或物态(corps ou états de choses)”与“非实体的事件或效应”之间的根本区分(16): somata/ asōmata。在当代哲学的语境之中,则大致对应于“物(object)”与“事件(event)”这一对基本范畴。在经典论文《时空中的事件与物》

(*Events and Objects in Space and Time*)中,苏珊·哈克首先批驳了将事件类同于物的主流倾向(2),进而区分了二者间的几点根本差异:物的本质是空间性,而事件的本质是时间性;物由物质(matter)构成,而事件则是非物质性的;物可以区分为部分(parts),但事件则应当划分为阶段(phases);物具有个体性、排他性,而事件则倾向于并存、融合,等等。一句话,物“存在(exist)”,而事件则“发生(take place)”(3)。事件不是物,而仅仅是物之中所发生的变化(change)。所有这些区分其实皆已经蕴含于斯多葛派哲学家的残编断简之中。不过,斯多葛派的真知灼见远不止于做出这些区分,而更是体现于从因果性和时间性的角度所进行的本体论证明。此种证明试图回应一个根本性的难题:既然“万物皆物质(Tout ce qui existe est corps)”(转引自Bréhier 6),那么又当如何正确理解非物质、非实体的事件的本体论地位?这里,德勒兹重点援引了哲学史大师埃米尔·布雷耶(Emile Bréhier)的相关研究,指出事件“并非存在,而是一种存在的方式”,作为“属性(attribut)”而非“性质(qualité)”,它首先以动词的形式被“表达”(exprimé)(Bréhier 12)。这也是为何在斯多葛派所列举的四种基本的“非实体”中,“可表达者(l'exprimable/ lektion)”居于首位(1)。正是(甚至唯有)在语言的描述和表达之中,我们才真实而直接地把握到事件的“发生”。由此在随后的序列3中,德勒兹顺理成章地转向了对意义的语言哲学探讨,而语言也明显逐渐成为后文的主线,倒是因果性(序列14)和时间性(序列23)退而成为从属性的论证环节。

然而,LS的这个整体架构并非无懈可击。实际上,细考各家诠释,“可表达者”即便被置于首位,但这仅仅因为它是理解事件之本性的方便入口,而并不意味着它在四种事件之中享有任何独立的、特殊的重要性。著名的斯多葛派哲学研究专家约翰·塞拉斯(John Sellars)就极为直接而锐利地批驳到,德勒兹仅由“可表达者”而直接推出一整套两面性(深处/表层)的事件本体论,虽然是一种极富创意的“误读”,但却完全不符合斯多葛派的“非实体”理论的原意(Sellars 177-78)。

事实上,研究者们往往都强调各类事件之间的基本相通性。关键之点正是因果性。这首先涉及克里希普(Chrysispe)的那句晦涩的断语:

“非实体与物之间并无接触(L'incorporel ne touché pas le corps)”(转引自 Bréhier 9)。但布雷耶由此阐释到,虽然事件与物之间没有真实的因果作用,但它指向的却是物与物之间的联结(“liaison entre”)、过渡、转化的中间环节(“événement passager et fugitif”)(23)。他起初认为事件的此种“非真实因果(causalité irréaliste)”只存在于语言表达之中(26),但在第三章伊始,他就进一步指出,其实另外三种非实体(空虚,场所,时间(le vide, le lieu, le temps))也都可以归结为此种居于转变(“transition”)和间隙(“intervalle”)的存在方式(38)。而这一点正是它们彼此的共通之处(“rapprochement”(43))。

由此就触及到斯多葛派对因果性的独特理解。之所以提出非实体性的事件及其非真实因果,首先是为了回应亚里士多德的困境。后者仅肯定物之间的“接触性的机械作用(L'action mécanique par le contact)”(Bréhier 41),但这就预设了物与物之间有着明确划分的边界、相互排斥的个体性存在,进而导致“两物不可能同处一个场所”这个看似颇为荒谬的结论。对单纯的机械式因果作用的批判当然由来已久。比如苏珊·哈克就将其概括为“休谟范式”(Hacker 16),因为《人性论》中关于台球之间相互撞击的经典案例正是此种因果性的完美体现:第一个球的撞击是后一个球之所以运动的“原因”,但前提是二者之间必须有直接的、无中介的、实在性的接触(16—17)。哈克指出,此种因果作用的最大症结正是无法解释宇宙中广泛存在的“超距作用(causation at a distance)”,如重力、电磁场,等等。

而对于斯多葛派来说,空间不是只能被不同的物“先后”占据的容器(un vase),而恰恰是不同的物得以“连续”经过的“通道(passage)”(Bréhier 38 - 39)。换言之,物如果有“边界(limite)”和“极限(extrémité)”,那也并不是来自外部的限定,而正是源自内部的变化之源(“germe”, “la force intérieure”(10, 41))。正是由此,斯多葛派以生物因果(causalité biologique)取代了柏拉图式的理念因果(causalité idéale)和亚里士多德的机械因果:物并非是理念的实现,也并非彼此排斥的个体,而恰恰是经由“事件”而相互转化的生命运动。虽然由于年代的遥远和文本的匮乏,我们今天已无法领略这一学说的全

貌,但它所敞开的深刻启示仍然是弥足珍贵的。

二、Aiôn/Chronos: 感性介质 (sensual ether) 与幽灵之声

基于斯多葛派的洞见,我们得以基于时间性这一本质维度来建构一种可能的事件本体论。由此首先有必要回归 LS 中关于 Chronos/Aiôn 的著名区分。虽然这一章节早已成为 LS 的标志性主题,但细究其中论证,仍然存在许多有待澄清的要点。首先,诚如约翰·塞拉斯所言,德勒兹在 Chronos/Aiôn 之间所做的截然划分(Aiôn 是无限可分的时刻(“instant”),而 Chronos 则是有着可伸缩绵延的当下(“present”))并没有史料上的依据,相反,由于材料的匮乏、人物的繁多,我们今天所能梳理出的斯多葛派的时间理论本是极为复杂的,甚至往往彼此抵牾。但这并不意味着德勒兹的阐释就毫无依据。因为历来对斯多葛时间观的阐释可以归为英美和法国这两条主线(Sellars 200),而德勒兹所重点援引的戈德施密特(Victor Goldschmidt)的《斯多葛体系与时间观念》(Le système stoïcien et l'idée de temps)即是法国学派的代表性著作。但他由此也就陷入到法式阐释的理论困境之中:其代表性人物(除了戈德施密特,还有皮埃尔·阿多等人)皆受到柏格森的决定性影响,强调 Chronos 作为“真实体验的时间(le temps vécu)”的优先地位。由此他们最终也都无法回避柏格森式的结论,即将 Chronos 归结为主观直觉的体验:“柏格森在过去和当下之间的区分是变动的、依赖于主观的注意力层次(one's level of attention)”(Sellars 198)。事实上,在《物质与记忆》的开篇,柏格森已然做出了极为明确的区分:物质宇宙之中唯有瞬时存在,只有在内在记忆之中方有绵延。由此,虽然德勒兹从 Aiôn 中引申出的“时间的纯空形式”(LS 194),以及自 Chronos 中引申出的“深度的生成—疯狂”(192)这些新颖的概念显然体现出一定原创性,但这些都并不足以化解柏格森式阐释的内在困境。

在晚近的本体论研究之中,我们似乎探寻到解决问题的关键线索。这尤其体现于马克·海勒(Mark Heller)在《物理客体的本体论》(The Ontology of Physical Objects)中所提出的“四维物

(four-dimensional object)”理论。他指出,以往的所谓“标准本体论(standard ontology)”皆以三维的空间物体为核心,进而将时间降为一个附属维度。比如,人们通常会说一个物体O带着它的完整个体性(本质性的空间特征)存在“于(at)”不同时刻。而海勒则针锋相对地指出,其实时间亦理应是物之存在的真实组分(“temporal parts”2),由此就导向另一种截然不同的本体论的建构可能。他将其称为“团块本体论(hunk ontology)”。在其中,空间之物不再仅存在于离散的时刻,而是在一个时空区域(“filled region of spacetime”)之中延伸、漫布。对照LS中对两种时间性的划分,显然这里给出了一条超越柏格森式的主观直觉的可行途径:首先,四维物的“时间组分”具有一定的绵延(“definitive extension”),因而更具有Chronos而非Aiôn的时间性形态;其次,更为重要的是,四维物是充实于时空领域之中的真实存在,而并不能单纯归结为主观体验。

不过,海勒接下去并未结合事件的间隙、过渡的形态对四维物的本体特征进行细致刻画。倒是在深受海勒启示的、思辨实在论的另一位活跃人物蒂莫西·莫顿(Timothy Morton)的新作《实在论的魔法:物,本体论与因果性》(*Realist Magic: Objects, Ontology, Causality*)(2013年)之中,我们看到了这个方向的极具创意的推进。他一开始就明确否弃了传统的“机械或线性”的因果观(17),进而提出了独具魅力的“神秘因果(mysterious causation)”理论。但这里的“神秘”并非指向着隐藏于物之“后”的不可见机制(“underneath them like some grey machinery”,而恰恰是展布于物“之前(in front of objects)”)(30)。这里的“之前”首先展现的正是机械因果作用以之为本体论“前提”的“感性介质”的运作。这个借自哈曼的概念明确强调四维物的本体优先性,并进而将其存在形态刻画为弥漫的、不可定位(“nonlocal”)的特征(这一点显然已经超越了“团块本体论”)。在这个意义上,物并不足以作为因果作用的基本单位,因为它们总已经指向着那个“在先”(“from which they emanate”(16)的模糊复杂的场域。物,充其量只是事件的痕迹或效应。

正是由此,此种“在先”的神秘因果尤其展现出难以言传、无可辨识(unrecognizable)的悖论形态:“据此,成为一物,总是意味着矛盾重重

(riddled with contradiction)”(29)。莫顿更是进一步将此种神秘的、“幽灵性(demonic)”的事件逻辑凝练概括为:“换言之,某事件之所以发生,在邻近必须存在着一个物体,它与此种发生绝无关联”(32)。

还有哪一种存在形态比噪音更能彰显此种幽灵事件之神秘因果?也难怪哈曼要以噪音来描摹感性介质的基本形态。但要充分领会噪音的本体优先性,先让我们回归“何为噪音?”这个基本问题。在新近出版的《声音关键词》(*Keywords in Sound*)(2015年)的“Noise”词条中,大卫·诺瓦克(David Novak)指出了噪音概念本身的复杂性,并将其比作从一个中心进行辐射的“轮毂”(133)。然而,与亚里士多德在《形而上学》中对“存在”之多义性的阐述并不相同,噪音其实并不具有一个足以凝聚的同一性内核。它以从属的方式进行抵抗,以被压制的方式呈现自身,以背景的方式施加全面渗透的作用。换言之,我们总是首先以边缘、对立、否定的方式来理解噪音,那些描述它的修饰词前面必然带有各种否定前缀(“anti-”,“non-”,“in-”):比如,作为混沌无序的声音,它破坏了和谐有序的音乐形式;作为杂乱无意义的声音,它干扰着有意义的、传递信息的“信号”;作为刺耳的、吵闹的声音,它危及了健康和和谐的生命状态;甚至,进而可以说伴随着工业革命的兴起,喧嚣的城市空间也正在全球范围内令人扼腕地吞噬着“宁谧”的自然环境,等等。也难怪众多学者都将“噪音”回溯至其拉丁词源 *nausea* (“恶心”)。那么,是否有可能从负面的描述转向肯定的界定(“its absolute, productive sense”)?是否有可能将噪音从各种各样的参照背景之下解放出来,突显其本体论上优先地位(“Sound Ideas”178)?

诺瓦克从审美、技术和传播这三个环节来展开论述。那我们就先从噪音艺术的审美特征入手。如果说传统的西方音乐是以理性秩序为核心(数学秩序与宇宙论背景之结合),那么,噪音无非就是那些未被、无法被纳入这个形式秩序之中的边缘性的声音形态。它未必一定是嘈杂、高分贝的、进而体现出强烈破坏性,相反,呼气的声音、手指触碰琴弦的声音、乃至乐音在空间之中所引发的丰富泛音等等,都是噪音形态的体现。简言之,与音乐秩序相对照,噪音就是那些无序、偶发、

意外(“unintentional and unwanted”)(Novak 126)的声音。但这样看来,噪音即便在传统音乐体系之中亦并非是一个可被忽视的次要方面,相反,唯有将噪音控制在合理的范围之内,方能维系音乐秩序的稳定和纯粹。

然而,至此我们仍然局限于音乐的形式—秩序(Form)的层次来理解噪音,但根据LS中的双面本体论,与形式的“高层(hauteur)”相对的正是物质—运动所指向的“深处(profondeur)”。由此,在20世纪音乐的发端,极端的实验者们正是试图以回归噪音的物质实在(“Noise is a material aspect of sound”)(Novak 125)的方式来抗拒、逃离传统的形式系统。其中最为重要的突破点正是音色/音质(timbre)。诚如迈克尔·希翁所言,“音色是典型的传统音乐中‘不可记录(in-notable)’、不可描述的值”,以至于“顽固的音色,体现着难以消化的观念,它是不会轻易让自己由音阶和旋律组成的”(《声音》218,222)。而传统音乐形式用以处理音色这个棘手的物质属性的手法只有两个:要么是放任自流,即根本不将其视作形式体系内部的一个组成要素,进而将其完全归属于演奏者的主观诠释;要么是对其进行严格控制,将看似无限丰富的音色缩减至数量极少的可控范围。实际上,对音色的关注,进而有意识地运用于创作之中,自晚期浪漫派和印象派的时期就已经开始,至十二音和序列主义的实验阶段则达致一个高峰。但这些实验仍然未从根本上动摇传统音乐的形式秩序,而至多只是旨在对后者进行拓展和丰富。但在20世纪噪音艺术的前驱、意大利未来主义音乐家鲁索洛(Luigi Russolo)那里,音色则首次真正成为颠覆性力量。他在著名的《噪音艺术:未来主义宣言》(The Art of Noise: Futurist Manifesto)(1913年)中所向往的正是以音色为矢量,令音乐的形式大厦自“高层”倾塌,彻底陷入到混沌躁动的声音“深度”的汪洋之中。他旗帜鲜明地批驳了传统音乐形式对音色的限制乃至压制(“Musical sounds is too limited in its variety of timbres”(Audio Culture 11)):即便在最为复杂的交响乐队编制中,听众所能聆听到的音色也不过极为有限的四到五种,比如弦乐,铜管,木管,打击乐。而在他看来,音乐的真正解放,正是向着无限丰富的噪音音色敞开(“the infinite variety of timbres in noises”)(13),由此彻底回归

声音的物质深度。并不奇怪的是,20世纪初众多最为先锋的实验音乐人皆以“噪音的解放”为呐喊的宣言:如瓦莱士(Edgard Varèse)在檄文《声音的解放》(The Liberation of Sound)中亦明确呼吁“敞开整个声音的奇妙世界”(20)。

然而,LS中主导的此种在高层(“形式”)与深度(“物质”)之间的二元对立并不足以真正揭示噪音作为“事件”的本体论特征。真正的噪音—事件是展布于间隙的四维物,遵循着悖论性的幽灵逻辑:“思索声音的驱动力源自噪音的幽灵在场(the spectral presence of noise),而声音的此种诡异的物质持存无法被任何模式彻底压制”(Higgins 60)。由此我们得以理解,即便20世纪初的噪音革命起到了摧枯拉朽的历史作用,但单纯回归声音的物质实在并不足以揭示噪音的独立的、原初的本体地位:它要么陷入“深度”,最终从属于物的机械因果,进而无法揭示噪音—事件本身的“神秘因果”;要么它居于形式的对立面,但作为对抗者,它身上必然时时刻刻已然烙印上压制者的痕迹。这后一个方面亦为众多研究者认识到。比如希金斯(Sean Higgins)在深入研讨德勒兹哲学与噪音艺术之关联的重要论文《一种德勒兹式的噪音/发掘抽象声音之体》(A Deleuzian Noise/ Excavating the Body of Abstract Sound)中就明确指出,即便如鲁索洛这样极端的离经叛道者,最终也难以抑制地受到形式秩序的诱惑。不应忘记的是,在《宣言》之中,鲁索洛以大写形式突出的正是“MUSICAL NOISE”这个说法,并最终强调:“我们想要赋予这些多样的噪音以调性(pitches),进而以和声与节奏的方式对它们进行调控”(Audio Culture 12 原文的斜体字)。这里,以噪音为契机和媒介,进而重建音乐秩序的目的已经显示得无比清晰。不过,在稍晚出现(20世纪40年代)的谢弗(Pierre Schaeffer)所创始的具象音乐(musique concrète)流派之中,情势逐渐开始发生了转机。新的录音媒材的诞生(从78转黑胶唱片到磁带)确实使得作为“声音事件(sonic event)”之噪音艺术成为切实的可能(Higgins 68)。虽然谢弗最初的噪音探索(六首“噪音练习曲(noise études)”)最终导向实验音乐的研究,虽然“声音物件(objets sonores)”这个概念多少淡化了事件的生成性能量,但在早期的噪音杰作(尤其是《铁道练习曲》)中,对声音的物质

属性的回归和突显已然是主导性动机。比如,他将自己的创作方法凝练概括为:“分辨出一个要素(去聆听它本身,关注它的结构、质地和音色)。重复它”(转引自 Palombini 15,原文的斜体字)。

即便具象音乐的变革并不彻底,但它却揭示出技术—媒介在噪音艺术发端中的决定性作用。诚如帕隆比尼(Carlos Palombini)的敏锐观察,谢弗的早期实验揭示出媒介的双重面向:一是对可辨识的信息的“重转(retransmission)”,二是对陌生的新异信息的“表达(expression)”(14)。希金斯亦有近似的说法,他将第一个方面的作用概括为“复制(reproduce)”,将后一个更为关键的方面概括为“对新的声音事件的创造”(72)。他更是援引柏林学派的代表人物基特勒(Friedrich Kittler)的启示性论述进一步指出,如果说重转与复制最终旨在屏蔽、筛选、过滤噪音,那么,真正的创造性媒介所“表达”的则恰恰是作为声音事件之噪音(71)。

噪音作为事件,首先当然是因为它是不可定位的四维物。对声音的空间定位(“location of sounds”),向来是声音哲学中的一个核心难题。除非在一些极端的情形之中(比如自闭症患者),视觉图像总是与物质个体紧密贴合,具有相对明确的边缘与轮廓。但声音则截然不同,它与声源之间的关系始终是若即若离的。换言之,它总是倾向于脱离声源的因果限制,在时空之中漫布、延展自身的存在:“确实,一些声音给我们强烈的感觉,即其所处场所非将我们引向‘其来自的地方’,而是带往‘它所振荡的地方’”(《声音》148)。而噪音更是这一非定位性的极致体现。它的典型特征正是以最为猛烈的强度和速度将弥漫的声音推向极限的“情动(affect)”。这里援用德勒兹自斯宾诺莎哲学中引申而来的“情动”而非更为常见的“情感(feeling, emotion)”,正是要首先突出噪音的本体内涵(非定位、极限),并进而理解其与主观聆听之间的本质关联。在《噪声的历史》第一章“噪音的本质”中,戈德史密斯详细描述了声波的物理本性及其触发听觉的生理机制。他尤其指出,濒临极限时的聆听体验足以带来强烈的痛苦体验:“我们能感知的最高能量的声音足以致命,但一般来讲是将上限值定在听觉体验成为疼痛的那个点上”(4)。但他尚未提及的是,濒临底限的声音同样具有强烈的杀伤力,这

即便不同于极限高频的刺疼感,但仍然是一种足以令身体秩序土崩瓦解的“眩晕感”。“疼痛”与“眩晕”,正是噪音的极限情动的高低两极。

也正是因为噪音作为极限形态的声音,它才得以充分彰显事件的那种幽灵性的神秘逻辑。莫顿将“幽灵性”界定为始终指向一个幽闭(withdrawn)的 $n+1$ 的维度。而这也逐渐成为具象音乐之后的种种噪音艺术对媒介本身的幽灵形态进行揭示和探索的核心线索。甚至可以说,噪音不再沦为音乐的附属、不再仅仅作为负面的消极之物,这正是从艺术家们对媒介本身的噪音形态的探索开始。一般的传播理论总会强调传播内容(信息)的优先性,进而将传播的通道仅仅作为从属性的媒介。这样说来,最大可能地清除通道中的噪音干扰,也就成为信息顺畅传递的重要前提。但我们不应忘记信息论创始人克洛德·香农(Claude Elwood Shannon)的名言:“讯息的‘意义’基本上无关(The ‘meaning’ of a message is generally irrelevant)”(转引自《信息简史》215)。而这这就要求我们逆转通道与信息的等级关系,将媒介本身置于优先性地位。那么,在媒介中真正发生的事件是什么呢?那无疑正是变幻莫测的背景噪音的汪洋。从确定的信息回归不确定的噪音事件,也正是要重新反思媒介本身的幽灵形态(始终潜隐着的 $n+1$ 的维度)。借用德里达在《明信片》(*La carte postale: De Socrate à Freud et au-delà*)中的颖悟之语,正可说真正的“投递原理(le principe postal)”即是:“一封信总有可能不达目的(une lettre peut toujours ne pas arriver à destination)”(130)。

三、白噪,黑噪与泽纳斯基(Xenakis)的噪音本体论

对于媒介本身的噪音—事件,希金斯重点援引阿尔文·路西尔(Alvin Lucier)的名作《我坐在一个房间里》(*I Am Sitting in a Room*)(1969年)来加以阐释。这个作品极为戏剧性地体现了噪音作为干扰→作为背景→作为本体论前提的根本性的转变过程。一开始,媒介(这里动用的是极为简单基础的录音设备)仅仅是隐而不显的工具,它们用来记录语言表达的信息。但日常的沟通仅停留在这个层面,而忽视了另一个关键点:其

实媒介本身作为 $n+1$ 的维度,已然以幽灵的方式上演着极为复杂含混的声音事件。但如何令这个幽灵性的维度以声音的方式呈现出来?如何展现媒介本身的那种不可辨识的迷宫样态?单纯放大音量是不够的,因为这只是让更多的噪音从背景进入前景,而无法改变信息/噪音之间的等级关系。由此路西尔构想了一个极为美妙的手法,他通过两个录音机之间的彼此轮流对录,进而不断增强背景噪音的共鸣,由此,本来处于前景的人声和语言信息越来越含混、弱化,逐渐淹没于各种噪音的混响之中——录音器械的声音,物理空间的声音,甚至还有更多难以名状的环境声音(Higgins 72)。这里,本来明确可辨识的“声音物件”融化于浓稠的噪音介质之中,而主体的有意识的控制、“创作(compose)”的活动亦被减弱至最低限,更多本来幽灵性的异样维度成为事件的真正主角:“我以最简约的方式创作。我想让房间本身来完成这部作品”(Lucier 90)。

同样,这种以激发媒介的自身共鸣的方式来突显幽灵维度的手法在晚近的噪音艺术家中亦屡见不鲜。如英国的罗宾·兰博(Robin Rimbaud)就以更为极端的方式试图呈现背景噪音的幽灵在场(Toop 33-36)。他的主要创作工具是一部警用的频段扫描仪(他亦由此为自己起了“scanner”这个艺名),进而以偷窥的方式来呈现那些始终潜隐在日常沟通之后的黑暗潜流:“我作品中的一大部分都是对背景声音的采录,无论是在房间中走动的人、一部收音机、还是别的什么,我让它循环,对它进行处理,将它作为材质来运用”(转引自Toop 35)。显然,与路西尔那种单纯记录媒介的噪音事件的手法不同,兰博已经在自己的创作之中加入了控制、处理和加工。但关键在于,他并非意在赋予这些背景噪音以一种抽象的音乐形式,而更是试图以介入的方式来更为生动地突显声音材质本身的幽灵向度。

对这个问题进行过最为深刻思索及引申创作的当属希腊作曲家泽纳基斯(Iannis Xenakis)。表面上看,他的创作不能完全被归为噪音艺术的范畴,因为他绝大部分作品都是学院派的实验音乐;而且,他闻名于世的“形式化音乐(formalized music)”也似乎更为接近音乐的形式维度、而非噪音的物质存在。但这些都仅仅是颇为表层的观察。一旦我们深入到泽纳基斯的作品深处,会发

现他对噪音的自体优先性的强调、对技术手段的创造性中介的揭示、甚至是对噪音的最根源的时间性样态的透析,都远远超越于绝大多数冠以噪音艺术家之名的创作者。即便在那些并未动用采样声音和电子声音的学院派作品之中,他对噪音这个自体向度的强调亦已经是极为明显的趋势。伊文·琼斯(Evan Jones)以细致入微的分析唤起我们关注泽纳基斯作品中的极端的声响效应(“method of sound production”)(73,86)。他尤其重点分析了 *Nomos Alpha*(1966年)这部大提琴独奏作品,其中以“运弓、弹拨、弓杆奏法”营造出了种种极限形态的音效:比如“极限情动(extremes of affect)”“极限音域(extremes of register)”(尤其是差距悬殊的高频和低频音)以及“极限音色(extremes of timbre)”(73-74)。

但泽纳基斯的噪音实验并非仅仅局限于对声音的极限物理形态的探索,若仅如此,那他与那些以吵闹刺耳的大音量标榜自己的噪音艺术家并没有实质性区别。但他早已超越了单纯的噪音的物理属性,进而深刻触及到事件那种介于高层/深度、形式/物质、意义/物体之间的含混的间隙形态。诚如西庇阿(Di Scipio)所言,在泽纳基斯那里,噪音并非单纯是与音乐形式相对抗的物质力量,相反,声音物质(sound material) - 控制结构(control structure) - 音乐的表达模式(model of musical articulation)的三元关系才是真正的主题(202)。技术—媒介的控制向度其实在谢弗那里已然成为重要的中介环节,但它的作用充其量只是采录、收集声音,以便对这些现成的“声音物件”进行音乐性的处理。但泽纳基斯则相反,对于他,“技术起到的是显微镜的作用,它揭示出声音物质的最为微小的细节”(235)。简言之,若说具象音乐是以声音物质来创作(compose with/on the sound material),那么泽纳基斯的噪音手法则正可说是介入声音物质之中来进行创作(compose in the sound material)(203)。

不过,若没有一种切实有效的方式能够真正沟通形式和物质,则所谓的“介入”也只能是一纸空谈。翻开《形式化音乐》(*Formalized Music*)这部皇皇巨著,里面密布着的图表和公式很难不让人怀疑是否泽纳基斯最终也无非只是一个极端的形式主义者(如序列主义)。但不应忘记的是,他所借用的很多形式模型都是源自最前沿的数学和

科学发现(比如非线性、混沌理论,量子力学等等),而其主旨恰恰指向着最为根本的时间性问题。在泽纳基斯看来,技术手段的“介入”至少体现出三个主要作用。首先当然是控制。因为无论采录设备怎样强大,它都不能完全真实地还原声音形态,在其中必然涉及到取舍和遴选。但控制不等于对既定法则的运用,而是还包含着“实验”的成分(“test them in compositions”(Formalized Music ix)),是“对可能结果的探索(exploring possible results)”(Scipio 234),由此模式/形式与物质之间时时处于紧密相关的联络。除此之外,泽纳基斯还往往提到技术介入的第三个更为关键的功用,即“发明(invention)”(235)。这看似是一个可疑的说法,因为这难道不是将再度将噪音的物质实在交还给主观的操控?绝非如此。因为“发明”牵涉到的是根本的时间向度,而时间性在泽纳基斯那里(基于其对量子力学的化用)始终体现为主观感知和客观声音之间的无可化解的纠缠:“时间,作为无形的、赫拉克斯特之流,只有在与观察者、与我的关联之中才有意义”(Formalized Music 262)。而技术正是在这个原初的纠缠之处得以介入:它如显微镜般呈现出最为幽微的时间维度(“the minimal time units within sounds”(Scipio 235),但同时也极为彻底地改变着主观的聆听体验乃至意识状态。

但西庇阿由此亦对泽纳基斯的创作提出了一个最为深刻的批判。他指出,泽纳基斯基于时间组分的最微小碎片所建构的“随机音乐(stochastic music)”的模型其实恰恰扼杀了事件发生之可能(“event-insensitive”)。这样一个系统在内部趋向于熵的最大化,进而既取消了时间的方向,亦最大限度地排除了外部环境的偶然影响。这个敏锐的洞见正可以令我们重新反思噪音艺术的事件本体论的特征。比如,哈斯维尔与海克(Haswell & Hecker)基于德勒兹 & 瓜塔里的“生成—分子”的运动来理解泽纳基斯的噪音手法,但他们却似乎忽视了这个问题本身的复杂性:一方面,生成—分子的解域运动一定要和结域的运动相互关联,前者体现出的是一种逃逸的速度矢量;另一方面,单纯停留于微观化的分子层面,则始终会面临堕入“熵的最大化(彻底无序)”的危险。也难怪仓促的听者往往只会在泽纳基斯的噪音作品中听到一种接近彻底混沌的“白噪音”的效果(Harley 17):“‘白噪’,

就是振动波谱上的所有声音频率皆以相同音量同时呈现”(Novak 126)。唐·德里罗在《白噪音》中亦真切描摹了此种接近死亡的状态:“‘你一直听得见它。四周全是声音。多么可怕。’‘始终如一,白色的’”(215)。

然而,此种濒临死亡状态的白噪音却最终引导我们对事件的本体特征进行另一种别样思索。人们一般总是将事件与极端的断裂、“剧烈变化”(齐泽克 38)联系在一起,而没有意识到,若我们将其理解作幽灵潜在的四维介质,则它更为根本的作用理应是弥合裂痕、修复断裂、拯救世界于濒临崩溃的边缘。它运作于每一个时间刹那的最微小间隙,看似制造了极端的断裂,但它所拆解的只是机械性的因果连接,却从根本上以神秘的幽灵介质的方式实现了世界与意识的真实“容贯”(consistance):一种以极端“差异”为内在韵律的“重复”运动。就正如德勒兹在《差异与重复》开篇即明确区分的“纯粹差异(différence pure)”与“复合的重复(répétition complexe)”(Différence et répétition 2-3):前者刻意求新求变,但却最终落入一团和气的“良善意志(bonne volonté)”,无力对抗主导的同一性秩序;相反,只有渗透于、运作于机械重复之内在核心的差异动机才能真正营造极端的变革。德勒兹重点以尼采的永恒轮回来对此加以阐释,但在20世纪的噪音实验之中,我们更为清晰地领悟到事件的此种根源性的本体特征。借用大卫·刘易斯(David Lewis)的重要概念,无论是莫顿和哈曼意义上的幽灵潜隐的背景黑噪,还是泽纳基斯笔下的弥漫沉浸的混沌白噪,其实最终皆是以事件的方式弥合世界的最微小的奇迹(“reconvergence miracle”)(Lewis 471)。

引用作品[Works Cited]

- Bowden, Sean. *The Priority of Events*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.
- Bréhier, Emile. *La théorie des incorporels dans l'ancien stoicisme*. Paris: Vrin, 1928.
- 米歇尔·希翁:《声音》,张艾弓译。北京:北京大学出版社,2013年。
- [Chion, Michel. *Le Son*. Trans. Zhang Aigong. Beijing: Peking University Press, 2013.]
- Cox, Christoph, and Daniel Warner, eds. *Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York: Bloomsbury, 2013.

- 唐·德里罗:《白噪音》,朱叶译。南京:译林出版社,2013年。
- [Dellilo, Don. *White Noise*. Trans. Zhu Ye. Nanjing: Yilin Press, 2013.]
- Deleuze, Gilles. *Logique du sens*. Paris: Les éditions de Minuit, 1969.
- . *Différence et répétition*. Paris: PUF, 1968.
- Derrida, Jacques. *La carte postale: de Socrate à Freud et au-delà*. Paris: Flammarion, 2014.
- Evens, Aden. "Sound Ideas." *A Shock to Thought: Expression after Deleuze and Guattari*. Ed. Brian Massumi. London and New York: Routledge, 2002. 171-87.
- 詹姆斯·格雷克:《信息简史》,高博译。北京:人民邮电出版社,2013年。
- [Gleick, James. *The Information: a History, a Theory, a Flood*. Trans. Gao Bo. Beijing: Posts & Telecom Press, 2013.]
- 迈克·戈德史密斯:《噪音的历史》,赵祖华译。北京:北京时代华文书局,2014年。
- [Goldsmith, Mike. *Discord: The Story of Noise*. Trans. Zhao Zuhua. Beijing: Beijing Times Chinese Press, 2014.]
- Hacker, P. M. S.. "Events and Objects in Space and Time." *Mind* 91.361 (1982): 1-19.
- Harley, James. *Xenakis: His Life in Music*. London and New York: Routledge, 2004.
- Harman, Graham. *Guerrilla Metaphysics*. Peru: Open Court Publishing Company, 2005.
- Heller, Mark. *The Ontology of Physical Objects: Four-Dimensional Hunks of Matter*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Higgins, Sean. "A Deleuzian Noise/Excavating the Body of Abstract Sound." *Sounding the Virtual: Gilles Deleuze and the Theory and Philosophy of Music*. Eds. Brian Hulse and Nick Nesbitt. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2010. 51-76.
- Jones, Evan. "An Acoustic Analysis of Col Legno Articulation in Iannis Xenakis's 'Nomos Alpha'." *Computer Music Journal* 26.1 (2002): 73-86.
- Lecerclé, Jean Jacques. *Deleuze and Language*. New York: Palgrave Macmillan, 2002.
- Lewis, David. "Counterfactual Dependence and Time's Arrow." *Noûs* 13.4 (1979): 455-76.
- Lucier, Alvin. *Music 109: Notes on Experimental Music*. Middletown: Wesleyan University Press, 2012.
- Morton, Timothy. *Realist Magic: Objects, Ontology, Causality*. Ann Arbor: Open Humanities Press, 2013.
- Novak, David, and Matt Sakakeeny, eds. *Keywords in Sound*. Durham: Duke University Press, 2015.
- Palombini, Carlos. "Machine Songs V: Pierre Schaeffer: From Research into Noise to Experimental Music." *Computer Music Journal* 17.3 (1993): 14-19.
- Scipio, Agostino Di. "Compositional Models in Xenakis's Electroacoustic Music." *Perspectives of New Music* 36.2 (1998): 201-43.
- Sellars, John. "Aion and Chronos: Deleuze and the Stoic Theory of Time." *Collapse* 3 (2007): 177-205.
- Toop, David. *Ocean of Sounds*. London: Serpent's Tail, 1995.
- Xenakis, Iannis. *Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition*. New York: Pendragon Press, 1992.
- 斯拉沃热·齐泽克:《事件》,王师译。上海:上海文艺出版社,2016年。
- [Žižek, Slavoj. *Event*. Trans. Wang Shi. Shanghai: Shanghai Literature & Art Publishing House, 2016.]

(责任编辑:王嘉军)