

第一章 倾听

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

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

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

在本书开头的篇幅里，我将简述本书大要，印证的论点见诸后文。

在众多噪音当中，作为自给自足创作的音乐是近期的发明。迟至 18 世纪，它仍然未分离成为一个独立的个体。模棱两可而脆弱，表面上似是次等的，没什么重要性，它却已侵入我们的世界和日常生活。今天，音乐已成无可避免之物，就好像在一个失

去意义的世界中，为了给予人们安全感，背景噪音越加重要。现今 哪里有音乐 哪里就有钱。只消看看数字 在某些国家 花在音乐上的钱远比花在阅读、饮食或清洁上多。音乐从无形的快乐变为商品，预示了一个由符号构成、贩卖无形物质的社会的到来，而金钱主宰着此社会的关系。

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

在过去 20 年，音乐又经历了一次转变。这转变预言了社会关系的改变。有形的生产已被符号的交换所取代。演艺事业、明星制度、令人目不暇给的畅销曲，代表着一个深化的制度上与文化上的殖民。音乐让我们听得见种种转变。它迫使我们创造各个范畴和新的原动力，使如今已经结晶凝固、陷于罗网而垂死的社会理论得以再现生机。

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

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

因此，我们需要从根本上想出新的理论形式，来针砭新的现实。音乐——有组织的噪音 (organisation du bruit)——正是此种形式之一。它反映社会的构成，经由它可以听到构成社会的各

种震动与符号的音波。它是一种了解的工具，驱使我们破解知识的声音形式。

在此，我的意图不仅是探讨音乐，也要借由音乐来论述。结果必是对音乐和社会——过去也好、未来也好——不寻常而且令人难以接受的结论。也许这就是为什么很少有人愿意倾听音乐，为什么就像规则正在瓦解中的社会生活层面（性、家庭、政治）一样，音乐要受检查——人们拒绝从音乐之中求得结论。

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

从这方面来说，音乐并非无辜的，不可量化、不具生产性、等着出售的纯粹符号。它描绘这正在生成的社会，在这个社会里，人们大量生产、消费无形的事物，硬从繁衍的雷同事物中重新创造差异（différence）。

没有一个有组织的社会，能够不在其核心建立差异的架构而生存。没有一个市场经济，能够不在大量生产中抹灭那些差异而得以发展。资本主义自我毁灭的特质就存在于这种矛盾中，在音乐走向聋聩的事实中：原本是差异的工具，却变成了重复的大

本营，音乐本身的差异性模糊了，埋名于商品中，藏身在明星头衔的面具之后。它让我们听见了发达社会中矛盾的本质：充满焦虑地追寻失落的差异，所依循的却是弃绝差异的逻辑。

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

此书并不企图做一个兼容各种学科的研究，相反地是要摆脱理论（*l'indiscipline théorique*）的包袱，倾听社会的先驱者——声音。由于音乐在本质上有隐喻的向度（*dimension métaphorique*），书中或许有过于诗化的倾向：“对一个真正的诗人而言，暗喻不是修辞学上的象征，而是他亲眼所见，取代观念的替代性意象。”（尼采语 见《悲剧的诞生》〔*L'origine de la tragédie*〕）

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

莫扎特和巴赫先于所有 19 世纪的政治理论，而更能反映中产阶级对和谐 *harmonie* 的梦想。齐鲁宾尼（*Charles Cherubini*）的歌剧中，有政治辩论中少见的革命热情。珍妮丝·贾普林（*Janis Joplin*）、鲍伯·迪伦（*Bob Dylan*）和吉米·亨崔克斯（*Jimi*

Hendrix) 谈及自由解放的梦想，比任何危机理论 *théorie de la crise* 要多。现今制式化的综艺节目、畅销金曲和演艺事业 则是对未来带有压抑性、意欲疏导欲望的种种形式，可悲且有预言性的讽刺之作。

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

权力的噪音

噪音与政治

不是色彩和形式，而是声音和对它们的编排塑成了社会。与噪音同生的是混乱和与之相对的世界。与音乐同生的是权力以及与之相对的颠覆。在噪音里我们可读出生命的符码、人际关系。喧嚣、旋律、不和谐、和谐 当人以特殊工具塑成噪音 当噪音入侵人类的时间，当噪音变成声音之时，它成为目的与权势之源，也是梦想——音乐——之源。它是美学渐进合理化的核心，也是残留的非理性的庇护所；它是权力的工具和娱乐的形式。

符码对语言、身体、工具、物体和他人同自己、自我关系的原

始声音 加以分析、标明、抑制、训练、压抑和疏导 其脉络到处可见。

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

这些建筑的构造要能使屋子的主人借由镜子或管道，
神不知鬼不觉地看到屋里一切的交谈。这对于一个国家是
最重要的，就像是一个政治告解亭。^{〔2〕}

窃听、审查、记录和监督 都是权力的武器。窃听、整顿、传送和记录噪音的技术是这机械的核心所在。这种冻结的语言（Paroles Gelées）、摩西十诫（Tables de la Loi）、存录的噪音以及窃听的符号体系是政治科学家的美梦、当权者的奇想。去听、去记下来——这是诠释和掌控历史、操纵一个民族的文化以及导引（canaliser）它的暴力和希望的能力。我们之中谁不是这么想：这种窃听掌控的方法已被发挥得淋漓尽致，正将现时代的国家变成一个巨大的、专权的噪音发布者，而同时也是一个普遍化的窃听装置。窃听什么？又是想把谁弄得噤声不语呢？

极权主义理论者给了我们再清楚不过的答案，他们异口同

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

的确，在苏维埃的音乐中，我们面对两股表面看起来，骨子里却尖锐斗争的趋势。一种代表苏维埃健康的、进步的音乐原则，根植于对古典传承——特别是俄罗斯音乐学派的传统——崇伟角色的认同；它的根本是将崇高的思想内容、写实主义的现实，以及深厚有机的关系与人民相结合——结合在高度专业的艺术技能之下。另一股趋势是异于苏维埃艺术的形式主义，它的特点是在追求新奇的假象下弃绝古典的传承，拒斥音乐大众化的特质，拒绝服务民众，为的只是满足一小撮美学精英分子对高度个人主义情绪上的需求……。苏维埃作曲家面临两种极要紧的任务，其大者是发展，使苏维埃音乐臻于完美。其次是保护苏维埃音乐，免于受小资产阶级颓废因子的渗透。我们不要忘记苏联是普世音乐文化的守护者，就像在其他领域，它是人类文明与文化中，对抗小资产阶级颓废之风与文化解体的中流砥柱……。因此，苏维埃作曲家不只要有敏锐的音乐之耳，也要有敏锐的政治之耳。你们的任务是去证明苏维埃音乐的优越性，去创造伟大的苏维埃音乐。

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

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

如果黑人爵士乐被禁，如果人民的敌人谱出缺乏灵魂与感情的知性音乐，而在德国找不到听众，那么这些决定就不能说是专断的……如果德国美学的演进走了战后年代的路线，结果将会怎样？人民将丧失与艺术接触的机会，变成精神上失根的一群，尤其是当他们发现无法从堕落与知性的音乐——这种音乐只适于供人阅读，不适合倾听——中找寻满足的时候。人民与艺术之间的渠沟将成为不可跨越的深渊，剧院与音乐厅将空荡无人，与人民灵魂对立而自以为仍然能够掌握他们自己奇想的作曲家，将成为他们自己唯一的观众。^[3]

在议会民主制度下的工业化社会，其经济与政治变迁也导引当权者去围制艺术和投资于艺术——而且不像在独裁政权里，其控制并不一定需要有合理的解释。对信息传播的独占、对噪音的控制、将他人的沉默无声规范于制度下，都是确保权力长久的条件。在这种社会，这种对噪音的疏导有着新的较不激烈、而较微妙的形式：政治经济学的法则取代了审查法规。音乐与音乐家与其他东西一样，本质上变成了消费物品、颠覆的回收再生器具或无意义的噪音。

今天传播音乐的技巧助长了窃听与社会监视制度的形成。慕札克 (Muzak)——专门贩卖规格化音乐产品的美国公司——自我标榜是“70年代的安全系统”因为它容许借由音乐流通的渠道来发布命令。规格化、刻板化的音乐，是伴随而且限制日常生活的独白，而事实上再没有人有发言的余地。除了一些被剥削者仍能用音乐喊出他们的苦难以及对绝对与自由的梦想以外，今天所谓的音乐常常不过是权力独白的伪装。然而，最有讽刺意

义的是，从来没有音乐家像今天那样努力试图与听众沟通，而所谓的沟通也从未如此自欺欺人过。音乐现在看起来不过是音乐家来自我膨胀的一个拙劣的借口罢了，或者只是为了一个新的工业部门的成长作嫁衣罢了。不过，对知识与社会关系而言，音乐仍然是一项重要的活动。

科学、信息与时间

“在音乐上 这种文本显著的缺乏^{〔4〕}与其普遍定义的不可能以及根本上的歧义是息息相关的。在 19 世纪末叶，法国利特雷 (Littre) 字典把音乐定义为：“理性运用声音的科学 也就是把声音组合成音阶。而将音乐化约于其和谐的向度 与纯粹的句构混同。色黑正好相反 他强调‘符号简单化的极致’、信息的极限 将概念与概念之沟通谱成乐调”提醒我们在语法之外还有意义。然而是什么样的意义？音乐是一种“与时间进程辩证式的对峙。”^{〔5〕}

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

如此一来，音乐揭示了人类创作的三个向度：创作者的愉悦 (jouissance)、给听者的使用价值 (valeur d'usage)、以及给销售者的交换价值 (valeur d'échange)。在人类活动种种可能形式之间的拉距趋衡中，音乐无所不在——过去是 现在仍是如此：“艺术处处都在，因为技巧 (artifice) 是现实的核心。”^{〔6〕}

镜 子

然而不止是如此，音乐是“反映世间的酒神式镜子”(尼采)，

是“现实语言所描绘的人与人一对一的关系”(皮耶·薛费〔Pierre Schaeffer〕)。

音乐是一面镜子 因为作为一种无形的生产模式 它关系着理论典型的建构 远非具体有形的生产可比。因此 音乐是记录人类作品的无形平面 标记着遗逝的事物 是尚待解读的乌托邦的存丝残缕、存在负片上的信息。音乐是一种集体记忆 听者各以不同的节奏录下他们从中塑成的个人化、特殊化的意义——一种秩序与系谱的集体记忆，言语与社会乐谱的贮存所。〔7〕

然而 音乐反映一种流动的现实。在原始的多声曲、古典的对位法、调性和谐、十二音阶音乐(le dodécaphonisme sériel)和电子音乐之间，唯一的共通点是依据句法结构的变迁来赋予噪音形式的原则。音乐的历史是“流浪的奥德赛史诗 是它走向毁灭的冒险史。”〔8〕

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

人音乐炼炉的乐风。它的特色是稳定的生产，有经济飞速发展国家内广大年轻人的市场需求作为后盾，还有经由录音才可能有的——一种新的流通经济体制。

就像吉哈德(René Girard)^[9]所讨论的努尔族(Nuer)牛群是这个民族的镜子与重影一样，音乐也与人类社会平行发展，有着同样的结构方式，社会变了它也跟着改变。它不是以线型的模式演进，而是陷于历史变迁的复杂性与循环性中。

这种经济与音乐演进的同时性俯拾即是。譬如我们可以这么想：半音在文艺复兴时代被接受，与商人阶级的扩张正好同时，不会是偶然的。在20世纪的大震动与战争爆发之前，在社会的噪音揭竿而起之前，鲁梭罗(Luigi Russolo)写了他的《噪音的艺术》(Arte Dei Rumori)而同时噪音进入了音乐，就像工业进入了绘画一样，这一切也都不会仅是巧合。再举其他例子，工业大飞跃之际，管弦乐团开始被无节制、大量地使用；禁忌消逝了，音乐工业才兴起将人欲导向商品，甚至到了滑稽讽刺的地步；摇滚乐、灵魂音乐和年轻人的反叛共同兴起；却又在年轻人被轻音乐生产方式所收编时消散；或者最后，获准在财产国有制度国家内生产的严谨而压抑的音乐模式，直接指定“社会主义”(如果真有那么一回事的话)为资本主义的继起者，这种方式不论在把人规范化或在对纯净、单一的完美的追求上，都比较有效和系统化些。

在这价值体系崩溃，语言日益匮乏，而人与人之间的交谈为商品所取代的时代，证据摆在眼前，美学符号时代的终结要来临了。“音乐的奥德赛已到达了终点，曲线图已经完成。”^[10]

我们可以从中找到关联性吗？我们能从音乐的危机听出社会的危机吗？我们能够从音乐与金钱的关系了解音乐吗？音乐的政治经济学是独特的；音乐商品化的时日并不久，在无形中跃

升。它是没有数量化的经济学；重复的美学。这就是为什么音乐的政治经济学并不是边际的，而是具有先兆性的。一个社会的噪音是先于其影像和形态的冲突的。

我们的音乐预示了我们的未来。让我侧耳倾听。

预 言

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

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

音乐家是一个创造者，他改变世界的现实。他们的作为有时是有意识的，就像瓦格纳 Richard Wagner 在 1848 年(《共产主义宣言》)发布的那一年 所写的：

我要将现存事物的秩序摧毁，它把人类划分为互相仇视的民族，划分成强权者与弱势者、特权者与被弃者、富有

者与贫穷者；它使全人类陷于不幸中。我要摧毁事物的秩序，因为它使数百万人成为少数几人的奴隶，而这少数几人又成为他自己的权力和财富的奴隶。我要摧毁这个事物的秩序，它使人们不能享受劳动的乐趣。^[11]

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

音乐 正值年轻活力激荡之际，被解放了、自由了：它为所欲为。许多旧规则不再有约束力：它们不过是一群不经心的观察者或是平凡的灵魂为其他平凡的灵魂所作的。新的灵魂、心灵和听觉的需求需要新的努力，甚至有时候需要抵触旧的法律。

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

资本之前的音乐家

如同音乐一样，音乐家是模棱两可的。他玩双重游戏，同时是复制者和先知。当他被弃逐于外时，他从政治的观点来观看社会。被接受的时候，他是社会的历史学家，反映一个社会最深的价值。他讲述社会也挹伐社会。这种双重性在资本开始建立自己的规则和禁制之前就已经存在。音乐家与非音乐家的区别——将群众与巫师的话语分隔——无疑地是人类最古老的分工之一，是人性历史中最早的社会划分之一，甚至比社会的阶级体系的形成还早。巫师、巫医、音乐家。他代表社会对本身的一

个最初的凝视；他是暴力和神话的触媒之一。我将在下文指出音乐家是牺牲仪式中不可或缺的一部分，他是暴力的导引者，而魔法—音乐—牺牲—仪式合一的原始观念，代表音乐家在大多数文明社会中的地位：他同时是被排斥者（被贬黜到社会阶级的底层），也是超人（surhumain）（天才、被崇拜与神化的明星）既是隔离者也是整合者。

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

尽管在这些社会中尚没有经济阶级的存在，音乐仍然精确地与权力系统紧密相扣。音乐是政治阶层的一个反射。两者的关系如此紧密，以至许多音乐学家将音乐的历史化约成王公贵族的音乐史。

理所当然地，在一些富庶的君主政体国家，管弦乐团总是成为炫耀权力的一种表征。在中国 音乐符号包括五音 宫、商、角、徵、羽。^{〔12〕}权力的语言 颠覆的语言。更有甚者 在中国古时 贵族名下的乐队有一定的规格，依其阶级有不同的数目与编制：帝王有一方，而公侯只能有三列。帝王钦定音乐形式，以维系社会和谐和秩序，而禁止那些扰乱民心的靡乱之音。在古代希腊，即

使政府未曾监督音乐（斯巴达除外），音乐仍然与权力的运作息息相关。在帝王以资助民众娱乐来确保他们孚望的罗马帝国也不例外。在整个古代历史中，我们都可以发现这种对控制音乐——暴力隐微或明显的导引者、社会的规范者——的关切。孟德斯鸠（Montesquieu）了解到这点 他说对希腊人而言 音乐是一种必需的娱乐——以安抚社会，也是一种交换模式——唯一可能和道德相容的交换。他直接地将音乐与同性恋相提并论，宣称它们之间的互通性：

为什么音乐被认为比其他任何娱乐形式更能取悦于人呢？因为在所有的感官享乐中，没有比它更能腐化灵魂的了。在普鲁塔克（Plutarque）的希腊罗马英杰传里，我们读到了一段令人脸红的记载：底比斯人为了使年轻人行为举止较为温柔，法律中认可一种原该被所有国家禁绝的情爱。^{〔13〕}

然而与政治导引者形象相对立的颠覆性音乐——不管是流传于地下或明目张胆的追求——总是设法存续下来：流行音乐——狂热崇拜的工具，爆发出不受约束的暴力：古希腊罗马时期崇拜酒神的仪式，以及起源于小亚细亚的其他种崇拜狂。在此，音乐是颠覆的所在地，对肉体的超越。这些仪式与当道的宗教和权力的核心相对立，它们在森林的空地和洞穴中聚集了所有的社会边缘人：妇女、奴隶、放逐者。有时社会能容忍这些仪式，或者试图把它们整合到正统的宗教之内；然而有时候社会却毫不留情地对它们加以压抑。在罗马曾有桩有名的事件，其结果是数以百计的人被宣判死刑。音乐是一种群众活动的精华，就像群众一样，有着威胁性，却同时也是权力合法性的必要根源力量之一：尝试去导正音乐是每一个权力系统必须冒的险。

在晚后一点的西罗马帝国，查理曼（Charlemagne）大帝为

缔造其帝国文化和政治的统一，全面推行葛雷哥里圣咏（chant grégorien）仪式，而他达成目的手段是武力。在米兰，人们仍信守着属于奥林匹克诸神的仪典，于是圣诗集在公共广场上被焚毁。音乐家直到 13 世纪末还是流浪者，之后却变成了家仆。

流浪者

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

吟游乐人这个名词源自拉丁文的“娱人”（joculare；divertir）指的是音乐家、乐器演奏者和歌者以及其他艺人（包括哑剧演员、特技表演者、丑角等等）。在那个时代，这些功能都是不可分割的。吟游乐人没有固定的雇主，从一地流浪到另一地，在私人宅第提供服务。他曾是音乐本身以及身体的景观（spectacle du corps）。他独自创造音乐，携带至各处而主导音乐在社会的流通传播。

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

除了宗教音乐之外，那时一般音乐都尚未记录成谱流传下来。吟游乐人凭着记忆，一丝不差地演奏他们所编作的曲子，跳

着欧洲以及近东各地流传的古老农民之舞，或是唱着贵族文人所作的歌曲。如果有首旋律特别流行，就会有无数的版本从之衍生。所有这些不同的衍生版本基本上都有着相同的结构，而吟游乐人也交互运用着它们，导致民间音乐与宫廷音乐永无止息的交流互通。

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

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

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

到了14世纪，事情改变了。一方面教会音乐世俗化了，它从圣歌中独立出来，开始采用愈来愈多的乐器，而且融入流行甚至是靡靡之音的旋律，不再清一色地仰赖圣教会葛雷哥里圣咏的传统。而在另一方面，记录乐谱的手法和复调音乐的技巧在宫廷与宫廷间流传广布，而拉远了宫廷与民间的距离：王公贵族们从教堂圣诗班买来训练有素的乐师，要他们作庄严的音乐以庆功、