

何以走向听觉文化

——听觉的时空突破与审美主体性讨论

王樱子

【摘要】工业社会进程中声音技术的发展为听觉文化的转向提供了可能性。留声机和唱片的出现让受时间限制的听觉对象变得可录制、可复制,声音在公共空间营造中的应用不断泛化,完全个人化的聆听也得以实现。在技术的支持下,当代人的内在文化需求使听觉转向成为一种必需。听觉取消了人类在观看外部世界时高高在上的位置,而强调以平等的姿态接纳和感受世界,这一理念有利于消除视觉霸权背景下人类被信息轰炸的疲惫,唤醒麻木已久的审美感受力。

【关键词】听觉文化机械复制;听觉空间;声音景观

【作者简介】王樱子,上海大学文学院博士研究生。

【原文出处】《文化研究》(京),2018.第32辑.17~28

【基金项目】本文为国家社科基金重点项目“欧美左翼文论中的中国问题”(项目编号:15AZW001)的阶段性成果。

在爆炸性的视觉信息充斥着人类社会的今天,人们开始向其他感官求助,听觉文化问题被越来越多的学者拾起。这并不一定意味着视觉文化即将向听觉文化转向,但听觉的重要性已经成为亟待深入讨论的问题。在《重构美学》的最后一章“走向一种听觉文化?”中,德国美学家沃尔夫冈·韦尔施(Wolfgang Iser)提出了一种走向听觉文化的可能性:“我们迄今为止的主要被视觉所主导的文化,正在转化成为听觉文化:这是我们所期望的,也是势所必然的。”^①听觉文化作为一个明确的问题域而受到了广泛的关注,人们也开始思考读图时代下听觉路径的可能性。令人疑惑的是,从生理上来说,人类早就同时拥有了视觉感官和听觉感官,为什么在视觉霸权不由分说占据了21世纪之前几乎所有人类历史后,对于听觉的严肃思考和广泛讨论才姗姗来迟?事实上,对于听觉文化越来越多的关注有其时代发展下的必然性。近两百年来现代声音技术的发展为这一路径提供了坚实的土壤,听觉对象得以实现机械复

制和电子传播功能。与此同时,工业时代的生产噪声和交通噪声引发了人主动处理听觉空间的渴望,人类内在的文化需求也强烈呼唤着听觉感官所能提供的不一样的审美感受方式。

一、听觉时间的凝固:从转瞬即逝到反复审度

无论是视觉优先地位的产生还是听觉遭贬的长久持续,都与视(听)觉对象的载体及传播媒介的发展有着密不可分的关系。数万年前,古人类在其居住的岩洞上就留下了绘画和标记,这些壁画为后世的人类起源研究提供了最直观可贵的证据。而印刷技术的发明,让图像和文字不仅成为可以存留的材料,而且能够大批量快速地复制与传播,这一技术更新大大地改变了社会文化结构。直到1877年,大发明家托马斯·阿尔瓦·爱迪生(Thomas Alva Edison)才展出了他发明的世界上第一台能够记录声音并能重放的圆筒留声机,这一事件距今也不过才170年时间。时间上如此巨大的差异与视、听觉对象的固有属性有关。从本质上来说,听觉对象是动态的,而视觉对

象是静止的。即使是电影、电视节目等我们看到的所谓动态画面,也只是利用了人眼的视觉暂留特点,其本质是高速连续播放的多帧静态画面。故而韦尔施才会说,“视觉主要指涉空间对象,听觉主要指涉时间对象”^②,因为将视觉对象与听觉对象相比较,前者的优势不言而喻:一幅画、一段文字可以被反复审视,而听觉对象则是流动的过程,声音的转瞬即逝性让记录声音的技术难度远远大于图像和文字,在录音技术出现之前,一段声音发出后便无法再被一模一样地还原和重复,这样的动态对象显然比静态对象更加难以把握。这一固有困难致使视觉的优先地位在公元前5世纪初就已显现,主要集中在哲学、科学和艺术领域,到了柏拉图的时代,视觉模式已完全盛行。现代光学的发展与视觉文化的主导地位相辅相成,共同构建起了当代视觉霸权的图景。反观听觉,则经历了迥异的发展过程。在漫长的历史长河中,由于缺乏有效控制听觉对象的技术,声音无法被录制和精确地重复,人类对过去的追溯和对未来的规划大多依赖于视觉材料,“道听途说”的听觉材料成为不可靠的代名词。

19世纪中后期以来,留声机的出现与现代录音技术的发展使听觉文化发挥强大作用成为可能。“他们(过去的人们)没有努力——也许无法指望——去揭示这些由感知方式的变化所体现出来的社会变迁。现在,获得这种认识的条件就有利得多。”^③受19世纪中期以前的社会历史条件所限,人们根本无法想象听觉资料如何被机械复制,只能一门心思不断钻研视觉载体与传播媒介方面的技术更新。这一倾向反映在文化上,就是视觉文化覆盖性地占据着人们的视野,对听觉问题的讨论从未成为主流。尽管听觉文化的发展进程滞后了如此之久,但声音录制及复制设备的出现和发展还是彻底打破了听觉对象所受到的限制。随着留声机、唱片等声音记录媒介的不断发明,传统听觉对象拥有了前所未有的“新属性”:原本转瞬即逝的声音可以被记录和复制,听觉对象中的时间被“凝固”了。正如史蒂夫·里奇(Steve

Reich)在《作为渐进过程的音乐》中所说:“音乐作品本身是一种极度渐进、逐步发生的过程,人们在聆听时既可以处理从音符到音符的动作,又在新音符被不断纳入的过程中充实着对于声音的总体认知,从而把握听觉对象。”^④声音记录设备让听觉对象由毫无距离、无法掌控的虚无变成了可以被放在一定距离之外进行客观审度的物体,录制下来的声音可以被几乎无损地反复聆听,人耳可听范围之外的声波一样可以被测量、控制和利用。随着声音科学的不断发展,我们的认知科学方式不再仅仅依赖于视觉,过去“理念”被等同于视觉的观念被彻底推翻。我们要避免听觉文化转向的技术决定论,但现代声音技术媒介的发展确实是听觉文化转向必不可少的土壤。“现代大众具有要使物在空间上和人性上更易‘接近’的强烈愿望。就像他们具有接受每件实物的复制品以克服其独一无二性的强烈倾向一样。这种通过占有一个对象的酷似物、摹本或占有它的复制品来占有这个对象的愿望与日俱增。”^⑤大众想与对象无限接近并将之占有的渴望,对感官对象的再现与重复提出了庞大的技术需求。在过去,人们对记录及复制技术已十分完善的视觉对象趋之若鹜,如今听觉也受到了这一“礼遇”。听觉对象从不可占有变成了可反复审度的客体,现代科技让流动的时间在其中凝固,可机械复制性地实现让其首次拥有了技术上可与视觉对象并驾齐驱的条件。法国学者贾克·阿达利(Jacques Attali)在《噪音:音乐的政治经济学》中曾经提到一个有趣的事实,录音设备起初被发明时,发明者爱迪生和众多音乐家并没有将商业性的复制功能视为其最主要的功能:“发明者自己批判了他的发明物将来的首要用途——也就是音乐的可制性、可亲性以及社会性。爱迪生要到1898年以后才了解到音乐录制的商业潜力。”^⑥这也为我们做了一个提醒:视觉媒介的日新月异将享受着信息时代便利的人们投进了圆形监狱,并且人们在很长一段时期内对这份禁锢是不自知的。类似地,在听觉对象也拥有了机械复制技术的现代,听觉空间的营造

被广泛应用到社会文化之中。

二、听觉空间的突破:公共与私人

相较于视觉那颇为冷静的直观性,听觉具有更为强烈的情感唤起功能,而这种功能的发挥方式又是相当隐秘的。由于这些特性,听觉对象被欧洲中产阶级精练了它最具此类功能的意识形态产品,即音乐。“音乐为其所需的秩序创造了美学和理论的根基,经由形塑他们所听闻的来使人们相信。”^①无论一幅图画的颜色是鲜艳还是黯淡,我们都可以不动声色地进行观看,但聆听声音时,身体却往往情不自禁地随之做出各种反应:跟随悠扬的音乐翩翩起舞,循着热烈的鼓点晃动,或在一段演讲的高潮部分经久不息地鼓掌。更为特殊的是,当诸多听众共同处于公共的听觉空间时,这些行为往往都是自发地产生,却又奇妙地整齐划一,不需要任何明确的文字提示。这一现象的部分原因来自听觉对象的流动性:当诸多个体在同时同地观看同一幅画时,每个人都可以观察这幅画完全不重叠的部分,大家的视野是不同的;而当听众共同聆听一段声音时,尽管会因审美取向或其他原因而产生不同的听觉侧重,但由于听觉对象的时间性,从整体进程上来说众人的聆听是同步的。因为这一特殊性,公共的听觉空间常被用来对人进行同一性的塑造。贾克·阿达利的《噪音——音乐的政治经济学》就对音乐、噪音等具有代表性的听觉对象进行了经济、政治角度的探讨。他认为,倾听是认识世界的最好方式:“不是色彩和形式,而是声音和对它们的编排塑成了社会。与噪音同生的是混乱和与之相对的世界。与音乐同生的是权力以及与它相对的颠覆。”^②阿达利的论点部分承袭了本雅明的机械复制理论。他格外倾向听觉材料而非视觉材料的政治性与经济性的原因也与听觉的属性有关,他认为声音比影视更具渗透、爆破力量——能令人心境跟着起伏,改变人与他人、社会转折、经济生产,乃至政治抉择的环境及其变化的速度。当代听觉空间可大致划分为音乐和噪音,权力通过音乐来调和噪音,使一部分声音沉默,实现对

整个社会结构的塑造和控制。“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联结起来。”^③阿达利清晰地看到了听觉对象在获得机械复制技术加持后所焕发的能量,之所以选择音乐为权力工具的典型代表,除了其古已有之的仪式感和宗教性功能,更重要的是它是工业时代以来最受机械复制技术所青睐、改造最为频繁的声音艺术形式。听觉空间对人潜移默化影响有利于营造出具有某种风格却又不易被察觉的氛围,在不知不觉间引导人的行为,这让听觉对象成为权力社会与消费社会的双重宠儿。最典型的应用例子发生在餐厅里:在肯德基、麦当劳等快餐店,总是充斥着分贝不低的流行音乐,明显的鼓点与振奋的节奏仿佛在一拍不差地催促着食客们加快用餐,好为下一拨客人“腾地方”;而在西式高级餐厅里,又往往播放着节奏自由慵懒、旋律舒缓的爵士乐,这样的音乐弱化了人对于时间流动的敏感性,透明质感的钢琴音色与精致的水晶酒杯、烦琐的用餐流程交相辉映,好让客人多花费些时间细细品味食物、欣赏环境,最终觉得这价格不菲的一餐物有所值。

除了已经被研究甚多的听觉公共空间之外,随着当代技术的发展,听觉对象不再因为即时即地性而大多发生在公共空间里,富有距离感的客观对象一样可以在聆听中实现。1937年,德国科学家尤根·拜尔(Eugen Beyer)发明了世界上第一副耳机“Beyerdynamic DT48”,这让聆听从传统的社会性、群体性行为变成了可以完全个人化和私密化——你就站在我面前,却无法获知我正在听的是什么。相较于被动泛化的公共空间,个人的听觉空间更富有精准的思辨性,它鼓励个人放大自己的情感体验与独立思考过程,过去声音发出者和听众之间“一对多”的陈旧关系被取消。听众不再处于相对低微的被动地位,而是萌发了一种主体性的冲动,以平等的姿态为听觉对象提供反馈,甚至以个人的听觉空间对公共听觉空间产生影响。例如2017年,国内某款音乐软

件就曾将数千条用户乐评印满地铁：“那‘世间万物皆平等’的意识增强到了这般地步，以致它甚至用复制方法从独一无二的物体中去提取这种感觉。这种现实与大众、大众与现实互相对应的过程，不仅对思想来说，而且对感觉来说也是无限展开的。”^⑩以唱片等形式所承载的声音录制作品，将听众从集体现场聆听的社会性体验中剥离出来，投进了孤独的感知里。声音不再像过去漫长的岁月里那样与即时即地性紧紧相连，以音乐为例，随着互联网及电子技术的发达，体积越来越轻便、容量越来越庞大的随身听等电子音乐设备不断更新量产，聆听的个人体验性越来越纯粹，个人听觉空间没有了地点和距离等客观限制，“声音只在双耳间”。“随身听甚至比取样器和调谐器更能体现我们时代的音乐技术，因为它如此完美地体现了音乐存在的反讽性倒置。音乐曾经是一种必要的社会活动，它通过同等重要的行动和体验来把个性化的东西加以推广和扩大，而如今却成为人类伙伴借以把自己维持在小天地里的手段。”^⑪虽然这种机械复制的声音作品在本雅明、阿达利等人看来因缺乏本真性、膜拜价值而失却了“灵韵”，但在如今信息高速交互的时代，其所具有的现实活力却不容忽视。声音录制作品的复制速度越来越快、传播范围也依托于互联网而直接覆盖全球，这样的快捷便利无疑是高速发展的当代社会的必需品。

这些听觉层面的翻天覆地的技术革新不过在短短两百年内发生，却为听觉文化的主体性受到关注提供了不可或缺的契机与基础，视觉的霸权地位面临着巨大的挑战。“在漫长的历史长河中，人类的感性认识方式是随着人类群体的整个生活方式的改变而改变的。人类感性认识的组织方式——这一认识赖以完成的手段——不仅受制于自然条件，而且也受制于历史条件。”^⑫社会历史条件成就了人们感性认识方式的倾向性，而人类所选择的感知模式又反作用于其所创造的外部世界。所以谈论声音技术背景对于听觉文化的影响力，从来就不是将问题的发

生归结为技术决定论，技术的发展为听觉对象的复制传播提供了土壤，而现代人内在需求的转变也是我们需要研究的内部缘由。

三、信息爆炸下的自我清理：

理性认知与感性认识

20世纪以来，科学技术的发展突飞猛进，但与此同时带来的诸多社会弊病也是之前的时代所无法想象的。互联网的出现让交流方式实现了零距离、零时差，反而引发了越来越多的人对“从前慢”的追忆与怀念：时代发展速度加快，人被爆炸性的视觉信息充斥着，很难专注于某一件事。这种急功近利的理念与生活方式，其实与视觉感官所传达的价值取向暗中呼应。视觉带给人的影响绝不仅仅是感官层面那么简单。保持一定距离的自上而下的打量、不动声色地持续凝视，这些观看的方式渗透进了我们处理信息、感受世界的方式中。如果听觉依循这种模式走上了主导性感官的地位，它对我们潜移默化的影响可能会侵入得更深、更广，也会更不易令人察觉。“我们感官的重要性，总是超出它们自身的狭窄领域。如果说传统是视觉形象的一统天下，那么，这并不意味着来自视觉的信息是一切事物的定夺标准。不如说这是视觉的类型学被刻写进了我们的认知、我们的行为形式，我们的整个科学技术文明。”^⑬视觉信息的爆炸性覆盖让人不得不在一片纷乱之中匆匆甄选有效信息，人们更愿意读梗概性的文字，只关注于事件发展的最终结果，而不再在意事物发展流变的过程，更放弃了主动思考，并认为这是在浪费时间。我们栖居的这片大地越来越舒适，内心却因诗意的缺失而越来越荒芜。追求快节奏的消费社会让人物化，无法认清真实的自己，缺乏勇气建构自己的主体性。这一切都与在一定距离之外审视的冷静性不无关联。听觉文化强调对于过程的关注，追求对于世界的审美感受，这对人的主体性的回归十分有利。

启蒙运动以来，人类已经习惯了用具有距离感的理性来审视和思考社会进程。而听觉文化对于感

性认识的强调,有利于改善当代对于理性的过度推崇。过去被看作不够可靠和有用的感性认识方式,恰恰是冷漠的钢铁社会所急需的。在这样的背景下,20世纪末,关注听觉文化、声学生态等问题的学者、专著成批出现。这一研究趋势的奠基者之一是雷蒙德·默里·谢弗(Raymond Murray Schafer),他从20世纪六七十年代开始着手研究“声音景观”(Soundscape)、“声学生态”(Acoustic Ecology)的理论及实践,他的特点在于他的关注点几乎不集中在音乐上,而是泛化到整个声音结构与声音文化上,兼及听觉空间所涉及的工业、生态、生产、审美等多个方面。谢弗声景理论的核心词“声音景观”意味着声音、听觉、空间、生态的多重结合,这个词最初是由美国城市规划师、加利福尼亚大学环境规划学教授迈克尔·索斯沃斯提出的,该词指称的是城市中使人与空间建立起联系的声学环境,如他曾以波士顿地区的盲人为例,研究这一群体如何通过声音来为不同的人建立“声学身份”(Sonic Identity),以分辨不同人群及个人。而谢弗则对“声景”一词进行了更为正式、系统化的阐释,并补充说明了当代社会噪声污染的严重性及当代人对所处的声学环境缺乏有效认识等问题。谢弗的“声音景观”主要是围绕着自然世界建立起来的,其在著作中借鉴了大量前人对于自然界动物发出的不同音调的图文资料,并援引了列维-施特劳斯所著《神话学》中的观点,以补充自己对于宗教声景的看法;在阐述工业革命对声音带来的异化作用时,还引用了斯宾格勒等人的观点,佐证了机械技术发展对于人类的声学环境及历史命运产生的影响。“声音景观”及“声学生态”概念的提出,一方面,关注声音的空间感,指出当代社会的工业噪声、交通噪声等让人所在的听觉空间充斥着意义不明而低沉的嗡嗡声,不同空间的界限被模糊,由多种噪声所交织铸造起的“声墙”(Sound Wall)又让人与人、人与世界彼此疏离;另一方面,关注听觉与人的主体性,强调环境美学与生态保护。因此,在方法论层面,谢弗也创造性地提出了“洗耳练习”(Ear Cleaning)的概念,

认为人可以主动地净化听觉接受的进程,排除噪声。这一方法论有利于促进人们对声学生态、听觉感知问题的关心,但在具体操作上存在着主观化和理想化等诸多弊病。

韦尔施在《重构美学》最后一章中为听觉转向所提供的的方法论建议与谢弗不谋而合,即为了反对好走极端、高度刺激、信息爆炸充斥的视觉时代,应当化解视觉刺激,在图像轰炸之间创造“安静的间歇地带”：“面对来势汹汹的视觉审美化,不应当强求一种一统的听觉风格来作为补充,或视为平等的证据。听觉的改进必须考虑听觉对于保护的需要。化解刺激、创造一些自身不发声、外来声响亦微乎其微的区域,实有必要。在感官蒙受的轰炸之中,我们需要一些间歇地带,需要有明确的停顿和安宁。”^④具体做法包括减小公共空间内声音的差异性,即化解不必要的公共噪声、杜绝听觉污染、有意识地改善可避免的噪声等。谢弗和韦尔施的听觉理念在实用科学领域得到了广泛的实践,例如众多的建筑设计,以降噪声与追求安静为目的,试图创造更为“纯净”的听觉空间。从这些方法论中可以看出一个总体的倾向:学者们都注意到了视觉主导时代的种种弊端,并有意识地让听觉避免重蹈覆辙。视觉使人将外部世界当作潜意识里的对立面,试图处理、改造、征服世界,让其适应自我。而听觉注重对于内在自我和外部世界的过程性的接纳,使人以一种平等的姿态融入世界之中,是个人与世界的和解。这种感知方式避免了“视觉霸权”之后新一轮的“声音帝国主义”,也突出一个更为宏大的愿景,即数万年的人类文明长河之中,人的感知方式、思辨方式、审美方式都已经内在地依托于观看之上,如今要将听觉纳入并赋予其主体性地位,就必须考虑到更为长远和深层次的认知方式,以期用听觉调整现有的文化结构。

谢弗在其声景理论中,将自然界的声景视为“原初声景”(First Soundscape),并认为工业革命和电气革命使原初声景异化,工业噪声成为当代听觉空间最大的噩梦,而杜绝噪声污染的最佳途径就是“返璞

归真”，通过空间设置和个人的“洗耳练习”隔绝噪声，同时在心灵上尊崇自然与朴实，以期无限接近原初的“自然声景”。这样的观点固然有积极意义，但其对于自然声景的绝对推崇、对工业社会的过分排斥，及解决噪声问题的单一模式，也存在着片面化、极端化等问题。噪声因其无序性而一直被隔离于问题域之外，虽然其与规范悦耳的乐音相比相形见绌，然而较之以往，工业社会的噪声有了多层次的深刻含义。与谢弗同时期的美国先锋艺术家约翰·凯奇(John Cage)等人就注意到了噪声这种声音形式在当代社会的独特意义。

四、电子合成与噪音处理：

从被动接受到主动参与

人类有眼脸却没有“耳脸”，可以主动选择看向何处，却常常无意识地接收着声音信息，这些天然的生理特性让听觉充满了被动性特征。而运用听觉感官的方式正从完全被动地接受向主动地参与和选择不断前进，这一趋势在人们对于声音的处理态度上体现得最为鲜明。这样的新景象仍与近百年来声音处理技术的发展有关。同样的声源，在不同的时间、空间里录制得到的音色、音质常常大相径庭。从可以录制和重放的留声机，到如今可以制作、合成成人声及乐器声并反复使用甚至组成新的声音作品的电子设备，声音产生的随机性被取消，音色变得恒定和可控，并不再容易被外部环境所影响。在先进的声音技术支持之下，听觉本身固有的“浸入式”特征被推向极致，“氛围音乐”(Ambient Music)等音乐形式大为兴盛，为听众提供了绝佳的身临其境的体验。在影视剧作品中，背景声音的运用也愈加频繁和娴熟，听觉这一“结盟的感官”所具有的强烈的情感唤起功能在影视剧中得到了最大化利用。

工业社会所独有的副产品——噪声，也引发了人们对于听觉空间打造的主动关注。一方面，噪声对人类所处的听觉空间造成了前所未有的困扰，人们开始在日常生活、工业设计、建筑规划等方面绞尽脑汁地思索如何“降噪”：耳机的出现，工业设计

中建筑空间内吸音棉的采用，以及最新的主动降噪耳机——采用相对的声波以抵消实时监测到的噪声声波，达到接近于绝对降噪的效果。无论是入耳式还是头戴式耳机，从被动降噪到主动降噪，样式的不断更新与变换，在功能上的追求都是一致的：在提高声音品质的同时尽可能降低噪声。另一方面，噪声作为一种特殊的听觉对象形式，也在近百年内被首次纳入声音艺术作品之中。约翰·凯奇于20世纪60年代创作的一系列声音事件剧，强调听众的倾听与参与也是声音艺术作品的组成部分，并努力挖掘作为一种声响类型的噪声所蕴含的独特的审美意义。凯奇反对启蒙理性传统将音乐以外的声音与艺术严格区分开的理念，提倡将噪声纳入音乐、音乐融入日常生活。随后兴起的激浪派(Fluxus)也受此影响拓宽了音响范畴，承袭了达达主义的反叛精神与约翰·凯奇等人的音乐实验成果，在声音艺术中广泛融入传统艺术中极少出现的噪声，将日常生活中人们惯常忽视的事物搬上艺术舞台，促进了艺术门类的融合，也引发了人们对于噪声与声音艺术的关系、声音与听觉的主体性地位等问题的思考。这一理念让众多音乐流派真正注意到了其自身与技术、噪声的不断结合，例如具体音乐就借助20世纪50年代蓬勃发展的电子技术，对录制的声音进行大幅度的合成、变形等技术处理，重组为新的音乐作品，其核心思想在于将音乐的概念扩大到一切声响，不再局限于传统艺术定义的音乐概念，而是将生活中的一切声音纳入其中，为唤起我们对艺术的思考、打破僵化的美学观念提供了具有批判性与创造性的价值取向。后摇滚音乐中“噪声墙”的创造性使用，将乐器、人声进行扭曲变形，结合噪声采样共同合成为新的音乐作品，对于传统音乐理念的审美范式进行强烈批判，形象直接地凸显了现代人缺乏交流的冷漠疏离感，明确指认了工业社会人类的异化，为噪声赋予了思想性指征。美学理论家里也有人为噪声发声，例如贾克·阿达利，他认为噪声在某种程度上就是对音乐暗藏的统治功能的反抗，质疑了以大

众氛围音乐为代表的音乐的纯粹性：“这种音乐可不单纯。它不只用来淹没工作场所中令人厌烦的噪声。它可能预示了人们在商品景观之前所普遍陷入的无声，预示了人们除了做必要的标准化的评论之外，不再发言。”^⑤阿达利的立场是，音乐作为文化商品，在生产、消费、分配的向度上已经完全沦为政治经济行为，而噪声是预言性的，是对秩序的质疑和颠覆，因为它们不稳定而且恒变，其无序性本身就是对权力的反抗。

噪声所折射出的现代人的冷漠、社会边界的模糊都极富思想意义，但噪声本身的美学价值需要进一步讨论。从生理学上来说，噪音本身并不是令人愉悦的，对于噪声的各种向度的讨论也常常因为理论本身的反叛意图而显得过犹不及。但从整体上看，近百年来有关噪声的学术讨论和理论实践，反映了人开始主动地处理外部听觉环境的构造、主动选择自己的聆听方式，这对人的主体性的建构具有积极作用。

目前，对听觉文化转向的探讨越来越多。通过不断的感受与分析，我们可以发现听觉所具有的特质，从而弥补视觉的缺陷。同时，也要避免视觉跟听觉的二元对立。视觉已被刻写进了我们的认知、我们的行为方式、我们的整个文明。我们不可能立即创建一个理想的听觉世界。在处理听觉问题上，我们需要规避“视觉陷阱”，避免像被视觉监视一样又投身于听觉的监狱之中：“高扬听觉并不意味着未来人们只消使用耳朵。相反它是指世界在微观物理上早已是由振荡组成，指某种隐藏的声学被刻写进我们的思想和逻辑之中，指我们对他人和世界的行为在总体上更应当专心致志，兼收并蓄。”^⑥人的感官彼此分离而又共同作用，形成了我们对这个世界的综合感知。在视觉与听觉之外，嗅觉、触觉等感官一样值得关注，而视听并置的理念对这些感官持一种欢迎和接纳的态度。但在此之前，我们需要仔细勘定一些边界，不以任何感官作为认识和谈论问题的唯一角度，也要避免将视觉文化的已有框架照搬进听觉

文化的研究中。结合具体问题来看，在听觉文化问题讨论伊始，我们需要做很多细节性工作，包括对听觉领域相关概念的仔细斟酌与界定(对相关学术词汇的译介，目前还相当混乱)，细致地处理这一讨论过程，将是有益的做法。

注释：

①[德]沃尔夫冈·韦尔施：《重构美学》，陆扬、张岩冰译，上海译文出版社，2002，第209页。

②[德]沃尔夫冈·韦尔施：《重构美学》，陆扬、张岩冰译，第221页。

③[德]瓦尔特·本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，王才勇译，中国城市出版社，2002，第89页。

④[美]Steve Reich, "Music as a Gradual Process", *Writings on Music(1965- 2000)*, New York: Oxford University Press, October 28, 2014.

⑤[德]瓦尔特·本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，王才勇译，中国城市出版社，2002，第90页。

⑥[法]贾克·阿达利：《噪音：音乐的政治经济学》，宋素凤、翁桂堂译，河南大学出版社，2017，第203页。

⑦[法]贾克·阿达利：《噪音：音乐的政治经济学》，宋素凤、翁桂堂译，第136页。

⑧[法]贾克·阿达利：《噪音：音乐的政治经济学》，宋素凤、翁桂堂译，第17页。

⑨[法]贾克·阿达利：《噪音：音乐的政治经济学》，宋素凤、翁桂堂译，第18页。

⑩[德]瓦尔特·本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，王才勇译，第82页。

⑪[英]伊凡·休伊特：《修补裂痕：音乐的现代性危机及后现代状况》，孙红杰译，华东师范大学出版社，2006，第194页。

⑫[德]瓦尔特·本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，王才勇译，第89页。

⑬[德]沃尔夫冈·韦尔施：《重构美学》，陆扬、张岩冰译，第212页。

⑭[德]沃尔夫冈·韦尔施：《重构美学》，陆扬、张岩冰译，第229页。

⑮[法]贾克·阿达利：《噪音：音乐的政治经济学》，宋素凤、翁桂堂译，第243页。

⑯[德]沃尔夫冈·韦尔施：《重构美学》，陆扬、张岩冰译，第212页。