

“单”“复”之弈 “乐”“噪”之争

——《钟声》中的音乐书写

张磊^{1,2} 潘书皓¹

(1. 延边大学 外国语学院, 吉林 延吉 133000; 2. 中国政法大学 外国语学院, 北京 102249)

摘要:新西兰作家安娜·斯麦尔的长篇小说《钟声》聚焦音乐书写与政治权力的互动关系,系统揭示了音乐在恶托邦叙事中的双重功能。一方面,小说中的和谐之音作为极权式单一乐音的代表,通过仪式化控制、合法性赋权与大众消音这三重机制,构建了一套以音乐为具象化载体的权力规训体系。另一方面,渡鸦之歌与亵渎之曲则分别以历史记忆的复调性与噪音诗学,成为对极权式乐音有力的解构性力量。三种音乐共同构成权力动态博弈的场域,不仅印证了阿达利音乐即权力符码的论断,更为理解恶托邦等政治文学中的权力书写提供了声音维度的跨学科视角。

关键词:音乐; 恶托邦; 权力; 安娜·斯麦尔; 《钟声》

中图分类号:I612.074 文献标志码:A 文章编号:1674-6414(2025)06-0078-10

0 引言

作为一名受过专业音乐训练的新西兰女作家,安娜·斯麦尔(Anna Smaill, 1979—)一直以来便以富含音乐元素的文学创作闻名于世。无论是在诗集《春天的小提琴家》(*The Violinist in Spring*, 2006)还是长篇小说《钟声》(*The Chimes*, 2015)与《鸟之生》(*Bird Life*, 2023)中,音乐或与音乐相关的事物都以直接或间接的方式频繁出现,并对主题呈现和人物塑造产生重要影响。其中,小说处女作《钟声》的音乐性尤为突出,不仅让斯麦尔受到广泛赞誉,还成功入选2015年英国布克奖的长名单。英国《卫报》将其称作“一部新颖的恶托邦处女作”(Taylor, 2015),并将斯麦尔对过去与集体记忆主题的探索与石黑一雄的《被掩埋的巨人》作比,认为二者有异曲同工之妙。更有评论家称,斯麦尔借助音乐来构建恶托邦叙事,是在以一种非凡而独特的方式来处理“熟悉的主题和比喻”,极具“原创性与创造性”

收稿日期:2025-09-11

基金项目:国家社会科学基金青年项目“当代英语小说中的音乐叙事(1990—2015)”(17CWW016)、中国政法大学年度规划项目“贝多芬在19—21世纪西方文学中的接受史研究”(25KYGH011)的阶段性成果

作者简介:张磊,男,中国政法大学外国语学院教授,博士生导师,延边大学兼职博士生导师,主要从事外国文学与音乐跨学科研究、外国文学与法律跨学科研究。

潘书皓,男,延边大学外国语学院博士研究生,主要从事英美文学与音乐跨学科研究。

引用格式:张磊,潘书皓.“单”“复”之弈 “乐”“噪”之争——《钟声》中的音乐书写[J]. 外国语文,2025(6):78-87.

(Moffat, 2016:179)。国内评论界同样对《钟声》赞誉有加。譬如,《新京报书评周刊》在2016年对斯麦尔进行了专访,在谈及这部作品时,也称它是“一部拥有奇异想象力,同时具备现实关怀的、难得一见的处女作”(张婷,2016)。另有学者指出,这部小说中的音乐书写构成了一种“恶托邦音景”,充分展现了斯麦尔“试图用音乐方式‘重写’当代英语文学的野心”(张磊,2020:137)。

按照莱曼·萨金特(Lyman Sargent)的定义,恶托邦(或“否定的乌托邦”)指:“一种以详细细节描绘、通常设定于特定时空背景的虚构社会形态,作者意在让同时代读者将其视为远比读者所处社会更为糟糕的存在。”(Sargent, 1994:9)小说《钟声》讲述的正是一个不折不扣的恶托邦故事:在一个被重新想象的伦敦城中,极权主义统治者通过巨型钟琴奏响和谐之音(这个名字本身便颇具反讽意味),强制性地清除居民的长期记忆,对民众实施身体规训与心灵控制。在这种系统性的文化清洗中,反抗组织渡鸦行会凭借其会歌——渡鸦之歌以口传模式存续集体记忆,为主公西蒙等人的颠覆行动保留反抗火种。最终,一首亵渎之曲以噪音形态的非乐音声响解构钟琴,终止了象征极权秩序的“伪”和谐声场统治。

正如之前提到的诸多批评家们所说,《钟声》作为恶托邦小说的独特性正在于融合了恶托邦想象与音乐隐喻。在恶托邦语境中,音乐的存在本质上是权力话语的声学具象化实践,是“各种政治的、意识形态的力量”相互角逐、较量的听觉“舞台”和“战场”(萨义德,2003:4)。本文聚焦小说中的和谐之音、渡鸦之歌与亵渎之曲,探讨这三种声音话语在这一乌托邦叙事中扮演的不同的政治功能。其中,极权集团热衷于营造的和谐之音具有单一性与强制性,成为操控民众记忆将暴力合法化的核心工具。渡鸦之歌则强调边缘群体多样化记忆的复调性质,以解构极权叙事的单一性为己任。充满噪音诗学特征的亵渎之曲更是以决绝的姿态彻底地解构与重构音乐政治的边界。三者共同构成权力相互博弈的动态场域,为理解当代社会的权力机制提供了方法论启示——在权力技术日益隐蔽的当代社会,音乐既可能沦为规训的工具,也可成为抵抗的武器,其双重性本质呼唤我们重新审视艺术符号系统中隐匿的权力关系。

1 “和谐之音”:极权的乐音

在阿达利《噪音:音乐的政治经济学》(*Bruit: Essai sur l'économie politique de la musique*)中译本的序言部分,廖炳惠先生用“造音”一语道破音乐与噪音反映的政治经济关系:音乐的产生是当权者对噪音的调谐与控制的结果,这一过程象征着统治阶级对社会文化与秩序的操纵。从这个意义上来说,音乐实质上是一种权力的造物,代表和体现着某种特定权力的运作机制。《钟声》中的和谐之音正是这样一种由权力“造”出的乐音,或者说

是一种极权主义的政治附属物，“具有秩序的创造、合法化和维持之功能”(阿达利,2015:70)。

首先,极权者以“造”音实现仪式化控制,使得音乐沦为暴力合法化的替罪羊。和谐之音是一种仪式性的权力工具,其目的在于通过音乐的牺牲让人们遗忘暴力,从而创造出一种新的社会秩序。在小说中,巨型钟琴会在早晚时分将其准时奏响。在这两个时刻,所有民众都需依规进行两次祷告,即“晨祷”(Matins)和“晚祷”(Vespers)。统治者之所以要将这种带有宗教仪式性质的祷告行为常态化,主要是因为和谐之音足以使绝大部分民众都罹患“钟鸣病”——人们会在新一天丧失昨天的全部记忆,由此遗忘统治者为毁灭旧的民主秩序而采用的暴力手段。可以说,为了一劳永逸地赢得政治斗争,极权者用钟琴引发了一场足以划分人类纪元的大灾难。然而,在后灾难时代来临后,音乐却在祷告仪式中成为基拉尔(René Girard)所说的“替罪羔羊”(scapegoat),即“所有暴力、罪恶和侵犯的承载者”(Kearney,1995:1)。在极权者撰写的颂词中,“乐中魔鬼”才是让声音成为“利器”“哀怨之音”和“裂帛之音”,并最终令“九州皆倾”(Smaill,2015:30)的罪魁祸首。在铺天盖地的宣传下,甚至连主人公西蒙也认为正是那架钟琴“摧毁了无数城市,倾覆了国会和伦敦大桥,将泰晤士河顿成驻波”(137)。然而,真正向民众施加暴力、引发灾难的极权者却在音乐的污名化中被悄然遗忘。不仅如此,作为牺牲品和替罪羊,和谐之音还在大众中激发了一种病态的“团结意识”(Kearney,1995:1),将大众怨怒的对象错误地指向单纯的音乐/乐器,从而让具备反抗意识的群体反倒是迎合了极权者按照自己意愿重新整合社会秩序的意图。这一点在西蒙和卢西安身上得到了体现:二人领导的反抗团体将矛头坚定地指向了和谐之音,认为只要终止它,民众就能自动迎来身心的解放。然而,他们忽略了一个关键事实,即经极权主义重新建构的社会秩序并不会随着和谐之音的消失而消失。只要压迫的根源未被根除,就一定会有其他的“和谐之音”成为潜在的可被权力利用的乐音。斯麦尔在小说结尾钟声停止后的秩序重建问题上有意作了留白,极有可能是出于这样的考量。

其次,通过符号化赋权行为,统治集团使音乐成为权力合法性的意识形态工具。为实现政权的合法化,极权主义者将和谐之音视为再现权力统治的符码。小说中名为“秩序”(the Order)的统治集团借它向民众大量倾泻政治洗脑的颂词,在将旧民主秩序污名化为混乱代名词的同时,也把极权主义美化为“自失序时代的灰烬中”(31)诞生的和谐与秩序。更为讽刺的是,这种意在赋予极权统治合法化地位的政治宣传竟然将和谐之音比作“天籁”(31),而这一蕴含神圣意义的美称与上文提到的“魔鬼”之音可谓截然相反。事实上,这种看似自相矛盾的赋义行为正是统治者在权力游戏中将音乐符码化的体现,即阿达利所说的“音乐之游戏”(阿达利,2015:65)。为了促使人们相信所谓的和谐与秩序,极权者宣

称和谐之音向人们提供了一种“崇高、永恒之美的可能性”(276)。然而,事实证明,这所谓的崇高美、持久美只不过是卑微的民众通过祷告从钟鸣病中获得的片刻宁静。晨祷时的和谐之音是对唱式赞美诗(*antiphony*),一般能使人从钟鸣病的强烈悸动中获得平静与和谐的低音,但其歌颂极权秩序的内容却需要人们以唱附和。晚祷时的和谐之音则是独奏和强音,其震人声响足以令人“跪倒在地”(12)。事实上,晚祷时的强音正是让人们罹患严重钟鸣病的罪魁祸首。此种境遇下的人们只有两种选择:要么选择相信和谐与秩序以求缓解钟鸣病的痛苦,要么在钟鸣病的死亡威胁中挣扎求生。然而,无论如何选择,人们都会在暴力的裹挟下成为拥护极权主义秩序的信徒,抑或是沦为统治者推进秩序合法化的代价。可以说,和谐之音对小说中极权主义统治机制的再现充分体现了权力拥有者暴力的底色,以及统治者在音乐游戏中“激起渴求然后提供安全感”(阿达利,2015:65)的病态心理。

最后,在系统性消音中,音乐沦为极权主义者实现社会控制的“造”音。在秩序得以创制、政权被赋予合法性之后,和谐之音便成为极权者维系社会秩序的主旋律音景,其主要手段便是压制其他所有声音,将其归入噪音之列,并最终完成民众彻底的消音。在小说中,为实现对人们的文化压制和噪音掌控,极权组织用音乐取代了全部的文字以及部分口头语言,使音乐符号成为全部社会信息和意义的载体。于是,人们必须以“引路歌”来辨别方向,以“交易歌”来完成贸易,以个人独特的旋律来辨明身份——正如西蒙在初到伦敦城感慨的那样,“整个城市在用音乐交流”(5)。实际上,在阿达利看来,按照极权主义的逻辑,这种废弃语言文字的极端手段,确实是压制噪音和维系政权稳定的必要之举,因为它源于极权者“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,对异于常态者的摒弃”(阿达利,2015:20)。对于极权者来说,除了自身能完全掌控的符号外,其他一切能够承载意义的符号都是需要警惕和查禁的对象,因为它们生来便具有颠覆性,而这种颠覆性的来源便是“对文化自主的要求、对差异与边缘游离的支持”(20)。在《钟声》中,由于官僚阶层由一群深谙乐律的音乐家构成,他们对音乐符号享有绝对的权威,并掌控着几乎所有音乐的创作与流通,因此和谐之音便成为有效施行官僚权力的工具,用于压制包括语言文字在内的所有钟琴无法承受的异质噪音,即那些处于“未被‘音乐’征服、驯化的原始声音状态”(李雨轩,2023:42)的声响。这种声音状态代表着一种具有差异性和边缘性的文化,而这也正是颠覆极权秩序的潜在因素。此外,由于钟鸣症的存在,人们不得不依靠身体记忆生存,而这一记忆的主要来源便是极权政府认可的官方职业活动,因此主动成为维持秩序的一环便成为了他们唯一的选择,否则便会沦为在野外漫无目的游荡的迷失者。至此,通过彻底废除语言符号、培养人们对音乐符号的依赖性,再加上刻意制造的钟鸣症,极权者成功将民众变成了“沉寂的乐器”(208),并且以和谐之音这一主旋律的名义实现了真

正意义上的大众消音。

从干预个体行为的仪式化工具,到形成话语模式的意识形态手段,再到实现系统消音的社会结构固化策略,和谐之音(或者说,乐音)在极权主义的三重权力渗透机制中逐渐沦为了与主流权力话语合谋的“造”音。正如阿达利所说,音乐在当权者手中有三种运用策略,即“让大众遗忘,让大众相信,让大众沉寂”(47),而极权者利用这三种策略也印证了美国文学理论家詹姆逊(Fredric Jameson)关于当今音乐的隐忧——当它与主流权力话语深度合谋时,会成为一种具有威胁性的存在,给社会带来“恶托邦之可能性”(Jameson, 1985: xi)。

2 “渡鸦之歌”:边缘的复调

在小说中,音乐在多处确实表现出与主流话语系统相当程度的合谋性。然而,同样不容忽视的是,音乐并非全然沦为当权者建构极权主义的符码,它还可以成为赋予边缘群体话语权的重要手段。极权集团虽然用钟琴之乐强行取代了传统的语言文字,但这一过分霸权式的行为也加速了音乐为边缘群体赋权的进程。相较于传统的表意符号(如语言文字),音乐在表意上更具有“流动性、滑动性、多义性”(张磊,2018:138),因此难以被某一特定群体或阶层彻底地、永久性地操控与利用。这一点在渡鸦行会及其会歌渡鸦之歌上得到了印证。作为与主流意识形态相对立的边缘群体,渡鸦行会一直为极权者所压制和扼杀。凭借成员间口口相传的象征性会歌,渡鸦行会非但没有被彻底消灭,反而一直保持着重要的有生力量,足以对极权形成有力的抗衡。不夸张地讲,正是由于渡鸦之歌的存在,作为边缘群体的渡鸦行会才能始终保有与主流权力话语博弈的勇气与力量。

与试图遮蔽,甚至掩埋历史的极权主义和谐之音相比,渡鸦之歌是反映历史和社会的“酒神式镜子”^①,以无形的方式记录着“人类作品”和“标记着遗逝的事物”(阿达利,2015: 25)。它反映着大灾难前的秩序,并记录着极权者引发灾难造成“社会的重大断裂”(26)的历史事实,是钟琴的和弦声所不能容忍的不协和音。西蒙与卢西安在商议摧毁钟琴的方法时提到:“我们需要记忆……我们需要讲述‘秩序’真相以及记录他们在‘万物破碎’(Allbreaking)之后所作所为的记忆。”(200)而这种讲述真相的记忆,恰恰就隐藏于渡鸦之歌所讲述的关于渡鸦的寓言式故事之中,因为整首歌的大意正是对极权集团通过钟声摧毁和取代旧权力这一过程的形象描绘。歌词中居于高塔内的七只渡鸦是对旧秩序的隐喻,而钟声对七只渡鸦的驱逐则象征着权力的更替。其中两只更重要的分别代表文字和记忆的渡鸦的离去,更是以一种隐晦的方式诉说着极权者对历史的篡改和人们记忆的剥夺。正如

^① 原文出自尼采《悲剧的诞生》,转引自阿达利的《噪音》。

西蒙之母所说,这首行会之歌想要表达的意义格外简单而清晰——“钟声鸣奏时,渡鸦遗逝;渡鸦遗逝时,文字沉寂;文字沉寂时,记忆遗失”(107-108)。如果说作为极权象征的和谐之音反映的是沉寂与静止的现实,那么渡鸦之歌映照的则是“一种流动的现实”(阿达利,2015:27)。它所包含的不仅仅是对过去的记录和对现在的反映,还有对“记忆之鸦”回归的期许和预言。而这恰恰是钟琴奏出的和谐之音所缺失的时间维度——未来。事实上,极权集团的音乐家对此也心知肚明:“这(声音)里既没有过去,也没有未来。”(52)

作为历史与记忆的回声,渡鸦之歌实质上以一种集体记忆的形式存在,是承载社会集体记忆以及赋予个体记忆社会性的“宏大框架”(哈布瓦赫,2002:75)。在渡鸦行会的成员中,有一部分像西蒙的母亲莎拉一样,拥有从父母处遗传的特殊天赋,能够阅读他人凝结在物体中的记忆,因此被称为“记忆守护者”(158)。这些守护记忆的行会成员散布在各个角落,凭借行会之歌将人们视作珍宝的“记忆之物”保存并传播于各个成员之间,由此形成了一张无形的、遍布全国的记忆之网。无数个体对过去记忆的累积与沉淀,使渡鸦之歌成为一种集体记忆的框架,而个体记忆在依附于上时,也由于作为集体记忆的位点而被赋予社会性。这种社会性进一步使得渡鸦行会具有安德森所阐释的“想象共同体”特质:即使成员之间素未谋面,甚至是相隔于不同时空,但凭借渡鸦之歌的同一记忆框架,“他们相互联结的意象却活在每一位成员的心中”(安德森,2011:6)。譬如,西蒙每次听到渡鸦之歌时,都会在记忆的场所中“看到”亡母莎拉过去的记忆,因为二人都作为集体记忆框架中的个体位点而相互联结,并且在完全凭借音乐“来暗示其存在的特殊类型的共同体”中能够获得一种“同时性的经验”(139),从而得以创造一个同时在场的想象性场域。

此外,这种由渡鸦之歌所联结的想象共同体不仅赋予个体以社会性,还保留和承认了人们作为个体存在的“个人化、特殊化的意义”(阿达利,2015:25)。正是这一特点让渡鸦之歌与抹杀个体差异的极权之音形成鲜明对比的同时,也使其具有了巴赫金式的“复调”性质。在《陀思妥耶夫斯基诗学问题》(*Problems of Dostoevsky's Poetics*)一书中,巴赫金(Mikhail Bakhtin)强调,“真正的复调”“有着众多的各自独立而不相融合的声音和意识”(巴赫金,1988:29)。在想象与真实的场域一次次齐鸣、共振的渡鸦之歌,正是这种复调的体现,因为它所建构的想象共同体并非简单一体的同质化集合,而是由莎拉口中具有个人特色、能够唤醒个体身份的记忆联结而成。同时,这一复调并非封闭自足,而是向“具有充分价值的不同声音”(巴赫金,1988:29)开放。卢西安便是个典型的案例:他本是隶属于极权集团的宫廷乐师,有着“大好”的政治前途,在立场上更是站在渡鸦行会的对立面。然而,在渡鸦行会的召唤与感染下,他内心的反抗与独立意识得到觉醒。而他作为“内部人士”的这一特殊身份,不仅为渡鸦行会提供了充分的战略价值,更让卢西安成为摧毁钟琴的

主力之一。可以说,卢西安不但是渡鸦之歌“注定会激起反抗”(155)的典范,而且让小说也具有了更广义上的“复调”小说的性质——和谐之音与渡鸦之歌并非处于绝对的二元关系中,而是一种代表不同意识形态话语之间的互动与对峙的对位(counterpoint)关系,而在这种关系中“各个主题相互替代,只给予某一个主题以短暂的突出地位”(萨义德,2003:68)。极权主义尽管借助和谐之音在政治舞台上成为那个取得“突出地位”的“主题”,但这并不意味着被暂时压制的边缘群体彻底、永远失去了话语权。正如复调的声部之间没有绝对、固定的主从关系,权力的对位中不应、也不会存在永恒的中心与边缘,因为音乐的作用对权力斗争的双方是平等而相互的——它既能与主流权力合谋,同样也可以成为边缘群体的赋权策略。

3 “亵渎之曲”:以“噪”制“乐”

在凯奇、阿达利等人为其正名之前,噪音常常被按照乐音的标准来加以评价,各种对其贬低与排斥之声从来不绝于耳。随着乐音与噪音固有的等级秩序被逐渐打破与消解,批评家和理论家们也开始正视噪音中所蕴含的更多可能性和“‘音乐性’价值”(张磊,2018:139)。曼塞尔(James G. Mansell)认为噪音代表了音乐的“边界”,其意义的滑动性尽管“令理论家们棘手不已”,却“为一段发人深省、与声音同频的文化历史提供了出发点”(Mansell,2020:154)。阿达利则宣称,噪音不仅是“一种新的音乐”,还代表着“一种自由”,预示着“新的社会关系的来临”(阿达利,2015:48)。在《钟声》中,亵渎之曲正是这种具有历史起点和社会自由性质的噪音,它不仅是和谐之音与渡鸦之歌之外的“新的音乐”,还吊诡地成为摧毁和谐之音、以“噪”制“乐”的主体。

事实上,亵渎之曲的颠覆性并非完全出于作者的臆想,其背后体现着更深层次的噪音诗学和声学机制。在阿达利看来,音乐同时意味着权力的建构与颠覆,因为它与噪音本就是同源异质的声音形式,是噪音经过组织化后产生的新形式,即“噪音的升华者”(54),而噪音是一种暴力,象征着混乱和无序的同时,又预示着权力的变革与颠覆。从这个角度出发,和谐之音正是一种经极权主义调谐与驯服后的噪音,而它对旧秩序的颠覆可视为对亵渎之曲摧毁极权主义的参照与预演。顾名思义,和谐之音本应是让人感受到秩序、平等与和谐之美的声音。然而,吊诡的是,极权者宣称的和谐之音非但无法令人感受音乐之美,反而成为伤人的利器。西蒙曾经借自己的昊天神目清楚地看到,和谐之音在摧毁旧秩序时对人身产生的危害远胜于噪音:“人们拼尽全力,阻挡那些在胸腔与肺腑褶皱间扎根的超低频和弦侵袭自己的肉身……他们捂着耳朵,在最后一丝直觉消失之前奋力一搏。”(210)巧合的是,亵渎之曲摧毁钟琴的场景与这一幕竟有着惊人的相似。其和弦刺耳尖锐,充满了“死

亡、悲哀与折磨,仿佛无数人同时在尖叫”(279)。乐官们对亵渎之曲的反应竟也与人们听到和谐之音时的痛苦表现如出一辙——他们“低头遮耳”(281),在绝望和痛苦中走向毁灭。然而,亵渎之曲与和谐之音具有同样的颠覆性,并非表明前者仅仅是对后者的重演与再现,而是说明一种具有颠覆性的音乐往往具有前瞻性与预言性——噪音正是这样一种可以被解读为“未来真正的预兆”(阿达利,2015:291)的音乐实践。

除了对权力的颠覆,亵渎之曲的颠覆性还体现在它对音乐这一概念的重新定义。凯奇在《沉默》(*Silence*)一书中提道:“如果‘音乐’这个词是十八、十九世纪的乐器所奏音乐的神圣专指,那我们可以用一种更有意义的表达方法来替代:声音的组合。”(凯奇,2024:3)因此,作为“声音的组合”,亵渎之曲并非音乐的对立面,而是另一种合法的音乐。通过发声(或者干脆说,存在本身),它对和谐之音的神圣性与专指性提出了强力的质疑。

在小说中,西蒙初听亵渎之曲时,便被它深深地吸引。它不像和谐之音那般热衷于“宏大的结构”或看似“厚重”(280)的主题,而是追求一种“素朴无华”(279)、有时甚至有些“粗粝”(279)的质感。这种看似简单、却有着“焕然一新的真义”(280)的声音正是凯奇提及的“实验性音乐”(凯奇,2024:10)或“新音乐”(凯奇,2024:11)——既包括记谱的声音,又包括未记谱的声音;既包括所谓的“乐”音,也包括不谐和音与噪声。一言以蔽之,凯奇要“把音乐的大门向环境中的所有声音敞开”(凯奇,2024:11)。事实上,在组成亵渎之曲的声音中,有些不仅粗“粝”,甚至可以说是粗“暴”,让人再次联想到“乐中恶魔”——破碎声、尖叫声、痛苦声与扭曲声。它们可能是已知的不协和音,也可能干脆就是错误的音符。然而,正是这必要的“亵渎之音”协助小说中的主人公们颠覆了极权主义的乐音,也将音乐本身从霸权中解放出来。

这种认知论上的转变也在主体论的层面上引发了主人公的蜕变。其中,卢西安的前后巨变尤其具有戏剧性。作为一位被极权集团选中、天赋异禀的乐官,卢西安认为音乐是一种可以让他毫不费力地“开启真理与美的世界”的语言,自己“天生就属于音乐”(140)。然而,事实上,他真正属于的并不是音乐,而是极权集团。在供职期间,他同其他人一样被极权者强势洗脑,认为只有和谐之音才代表秩序、救赎与恩赐。因此,他一直志在参与和谐之音的创作与演奏,这也使他逐渐滑入合谋的泥淖之中。是亵渎之曲这种新音乐让卢西安实现了一种“噪动”的回归,即从宫廷乐师向吟游乐人的回归。阿达利认为,中世纪时的音乐家以吟游乐人居多,他们不属于某个阶级,也“没有固定的雇主”(35);到了14世纪,宫廷乐师取代吟游乐人成为音乐家的指称,音乐家也因此变成“家臣”,并将自己“完全卖给一个独特的社会阶级”(39)。宫廷乐师是音乐创作和传播的垄断者和独裁者,吟游乐人则是被摒弃和打压的对象,因为他们无差别创作和传播音乐的行为是对极权秩序的挑战和挞

伐。无论从身份还是立场上,卢西安都非常接近于这种“宫廷乐师”。不过,他过人的天赋还是使他超越了这一局限——可以聆听噪音,并欣赏其独特的美感。这也促使他最终选择自我放逐至充满“混乱与不协和音”(250)的伦敦市井。这一选择实际上是对吟游乐人式音乐家身份的回归,代表着他从复制“和谐之音”的“乐师”向独立创造音乐的“乐人”的转变。事实上,卢西安的这一回归是对音乐的一种重新占有,因为音乐会在和谐之音的重复中因异化而产生“外在性”,从而使音乐家“失去对音乐的拥有权”(阿达利,2015:288-289),而回归吟游乐人式的作曲是音乐家对这一外在性的否定,能够使音乐从权力的符码中挣脱,从而让创造音乐成为一种私人性和独立性的活动。在来到伦敦后,卢西安组建了一个由边缘者构成的临时团体,并将自己从极权者那里学到的音乐重新谱曲,以此帮助团队中的其他人对抗钟琴之乐所带来的威胁。正是这种个人化的音乐创作经历使得卢西安能够导引噪音,并以亵渎之曲的作曲者的身份成为以“噪音”颠覆“乐音”的实际操作者。

4 结语

在《钟声》中,安娜·斯麦尔深刻揭示了音乐在极权社会中扮演的复杂角色:它既是权力规训的工具,也是抵抗的手段。通过和谐之音的仪式化操控、渡鸦之歌的记忆重构与亵渎之曲的噪音颠覆,作家构建了一个音乐与权力深度纠缠与博弈的恶托邦世界。这一叙事策略不仅呼应了阿达利关于“音乐作为政治经济学对象”的理论预设,更以文学想象的方式拓展了噪音诗学的批判维度——音乐不再是被动的意识形态载体,而是兼具建构性与解构性的文化实践。在权力技术日益隐蔽的当代社会,对音乐政治性的关注有助于揭示符号系统中隐匿的权力关系,而文学对音乐异质性的书写则为抵抗文化霸权提供了诗学可能。正如阿达利在《噪音》开篇所言,两千多年以来,人们都在尝试用科学的眼睛来观察世界,却似乎总是“未能明白世界不是给眼睛观看,而是给耳朵倾听的”(阿达利,2015:11)。时至今日,阿达利的这一论断仍然未显过时,反倒彰显出更为强劲的生命力。“聆听”文学中的音乐,尤其是音乐中丰富的政治意涵,不仅是一种全新的阅读范式,更是文学批评者想象性地参与当今政治生活的重要方式。

参考文献:

- Jameson, Fredric. 1985. Foreword [G]// Jacques Attali. *Noise: The Political Economy of Music*. Brian Massumi (trans.) Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Kearney, Richard. 1995. Myths and Scapegoats: The Case of René Girard [J]. *Theory, Culture & Society* (4): 1-14.
- Mansell, James G. 2020. Noise[G]//Anna Snaith. *Sound and Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Moffat, Kirstine. 2016. Something Rich and Strange[G]//David Eggleton. *Landfall* 231: Aotearoa New Zealand Arts and Letters,

- Autumn 2016. Otago: Otago University Press.
- Sargent, Lyman. 1994. The Three Faces of Utopianism Revisited [J]. *Utopian Studies*(1) : 1-37.
- Smaill, Anna. 2015. *The Chimes* [M]. London: Sceptre. (文中仅标示页码的译文均出自本书,译文为笔者自译)
- Taylor, Catherine. 2015. *The Chimes* by Anna Smaill Review-an Original dystopian Debut [N]. *The Guardian*, 14 March 2015.
- 爱德华·W·萨义德. 2003. 文化与帝国主义[M]. 李琨,译. 北京:生活·读书·新知三联书店.
- 巴赫金. 1988. 陀思妥耶夫斯基诗学问题[M]. 白春仁,顾亚铃,译. 北京:生活·读书·新知三联书店.
- 本尼迪克特·安德森. 2011. 想象的共同体:民族主义的起源与散布(增订版)[M]. 吴叡人,译. 上海:上海人民出版社.
- 贾克·阿达利. 2015. 噪音:音乐的政治经济学[M]. 宋素凤,翁桂堂,译. 开封:河南大学出版社.
- 李雨轩. 2023. 重复社会中的音乐及其解放——以阿达利《噪音:音乐的政治经济学》为中心[J]. 中国图书评论(3): 41-53.
- 廖炳惠. 2015. 导读:噪音或造音? [G]//贾克·阿达利. 噪音:音乐的政治经济学. 宋素凤,翁桂堂,译. 开封:河南大学出版社.
- 莫里斯·哈布瓦赫. 2002. 论集体记忆[M]. 毕然,郭金华,译. 上海:上海人民出版社.
- 约翰·凯奇. 2024. 沉默:五十周年纪念版[M]. 李静滢,译. 北京:北京联合出版公司.
- 张磊. 2018. 意识形态的“声战”——小说中的音乐书写[J]. 外国文学(4):134-141.
- 张磊. 2020. 恶托邦音景[J]. 读书(8):137-141.
- 张婷. 2016. 你如何成为你? 布克奖热门作家谈记忆与身份[N]. 新京报书评周刊,2016-03-30.

Monophony vs Polyphony, Music vs Noise: Musical Representation in *The Chimes*

ZHANG Lei PAN Shuhao

Abstract: New Zealand writer Anna Smaill's novel *The Chimes* focuses on the interaction between musical writing and political power, and systematically reveals the dual functions of music in dystopian narratives. On the one hand, the Harmony in the novel, as a symbol of totalitarian monophony, constructs a disciplinary system of power through three mechanisms: ritualized control, legitimization via empowerment, and mass silencing. On the other hand, the Ravensguild Song and the Blasphemy emerge as subversive forces, employing polyphonic historical memory and a poetics of noise to deconstruct the authoritarian soundscape. These three musical forms collectively form a dynamic arena of power struggles, not only affirming Jacques Attali's assertion that music is the code of power but also offering an interdisciplinary sonic perspective for understanding power dynamics in political literature such as dystopian fiction.

Key words: music; dystopia; power; Anna Smaill; *The Chimes*

责任编辑:冯革