

# 北京电影学院

电影制作学

电影声音制作与理论

学术学位硕士研究生学位论文

(2021 届)

敲金击石：日本战后声音艺术的发展与流变

**Bell Out, Chime in: The Development and  
Rheologic of Post-war Japanese Sound Art**

研究生：刘辰

导 师：刘嘉 副教授

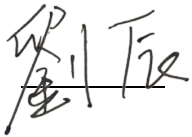
答辩委员会主席：王乐文

答辩委员会成员：王珏 黄英侠 程亮 娄炜 吴凌 童雷

答 辩 时 间：2021 年 5 月 18 日

## 独创性声明

本人郑重声明：所呈交的学位论文，是本人在导师的指导下独立进行研究工作所取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的作品成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本人完全意识到本声明的法律结果由本人承担。

学位论文作者签名： 日期： 2021. 5. 10

## 学位论文使用授权书

学位论文作者完全了解北京电影学院关于保存、使用学位论文的规定，即学校有权保留并向国家有关部门或机构送交学位论文的复印件和电子版，允许学位论文被查阅和借阅；学校可以公布学位论文的全部或部分内容，可以采用影印、缩印或其他复制手段保存、汇编学位论文。保密的学位论文在解密后遵守此规定。

保密论文注释：本学位论文属于保密在\_\_\_\_\_年解密后适用本授权书。

非保密论文注释：本学位论文不属于保密范围，适用本授权书。

学位论文全文电子版同意提交后：☐一年 ☐二年在校园网上发布，供校内师生浏览。

本人签名： 日期： 2021. 5. 10

导师签名： 日期： 2021. 5. 10

声音艺术（Sound Art）在今天成为了一门新的艺术类型。我们现在称呼的所谓“声音艺术”既与 20 世纪以来的前卫艺术运动息息相关，还和现代音乐、实验音乐等与声音相关的创作实践有着颇多的重合之处。近年来，学院、美术馆等研究和创作机构对声音艺术的关注在逐渐增加，计算机技术的进步更是使得实时的、可交互的“新媒体技术”赋予了声音艺术作品以新的表现形式，声音艺术家们也通过举办艺术展览、现场演出、或是在互联网平台发表作品等形式来发挥声音艺术的影响力。

“声音艺术”自然以“声音”作为其艺术作品的主要表现形式，而声音作品的载体本身在今天随着技术的发展呈现出多样性的趋势。另外，随着作品文本的不断积累，声音艺术作品在思想上也承载了各种各样的创作观念。因此很难给出一个精准、全面的定义来概况声音艺术“是什么”。这种定义上的困难这也留给了研究者们很大的讨论空间。通过梳理历史脉络，总结作品规律，我们能够发现“声音艺术”那些游走于音乐和音响之间、艺术与技术之间、个人与社会之间的发展和流变。以二战作为分界线，日本战后的声音艺术经过了独特的发展阶段。在独特的政治、经济、社会背景影响下，日本战后的艺术家们不但积极地参与声音艺术发展的历史进程，还在实践中结合本国的文化要素，发展出了独特的声音艺术形态。日本艺术家们数十年积累下来的大量作品文本，是我们分析声音艺术发展的绝佳材料。本文的第一章将介绍“声音艺术”一词的由来、定义、以及日本战前在引入前卫艺术和西洋音乐的基本情况。第二章将以“实验工房”“20 世纪音乐研究所”和约翰·凯奇访日引发的“Cage Shock”为切入点，梳理战后初期阶段日本声音艺术受到的来自欧洲具体音乐、电子音乐以及美国（凯奇）前卫音乐观念的影响。第三章主要涉及日本自 60 年代经济高速发展期以来声音艺术独特的发展形态以及它们背后的推动力，包括国内外政治、经济环境引发的左翼运动、反战运动；摇滚乐、爵士乐对日本青年一代的影响；以及激浪派等前卫艺术思潮在日本的具体实践，最终汇聚成了被称为“Japanoise”的独特日本噪音景观。第四章将以 90 年代以来的“声景”和“声音装置”为例，探讨这一时期日本声音艺术在新的技术和艺术观念下形成的独特形态。

本文无意还原全部的日本战后音乐史、前卫艺术史的细节，而是希望借助对历史的回顾，梳理日本战后的关键历史节点以及具有代表性的声音作品，分析日本声音艺术在观念和技术流变背后的发展逻辑，为今天的声音创作者和研究者们带来一些新的思路。

**关键词：** 日本 战后 声音艺术 现代艺术 发展研究

# ABSTRACT

Sound Art has become a new genre of Art in today. What we so called "sound art" now is closely related to the avant-garde art movement since the 20th century, and also has a lot of overlap with modern music, experimental music and other creative practices about sound. In recent years, the institute, art gallery, and other research and creative institutions have been concerned a lot about sound art. The progress of computer technology including real-time, interactive techniques will also bring some new performance inspiration. Sound artists also make their influence through art exhibitions, live performances, and published their works on the Internet.

"Sound art" naturally takes "sound" as the main expression of its work, and the carrier of sound works itself presents a trend of diversity with the development of technology today. In addition, with the continuous accumulation of the sound art text, the sound art works also carry a variety of creative ideas in thought. Therefore, it is difficult to give a precise and comprehensive definition of what sound art is. The difficulty of definition leaves a lot of room for debate among researchers. By sorting out the historical context and summarizing the rules of works, we can discover the development and changes of "sound art" that wander between music and sound, between art and technology, and between individuals and society.

After World War II, Japanese postwar sound art has been through a unique stage of development. Under the influence of the political-economic and social background, the postwar Japanese artists not only participated in the historical process of the development of sound art Actively, but also combined with the cultural elements of their own country to develop a unique sound art style in practice. A lot of works of Japanese artists have been accumulated over the decades, which could be an excellent target for us to analyze the development of sound art.

For introduction, the first chapter of this paper will introduce the origin and definition of the word "sound art", as well as the basic situation of the avant-garde and western music in Japan before the war. The second chapter will talk about "Jikken Kobo(Experimental Workshop)", "The Laboratory of Twentieth Century Music" and John.Cage's tour of Japan ,which triggered the "John Cage Shock". The third chapter mainly discusses the unique development form of sound art in Japan since the period of rapid economic growth from 1960s to the 1990s. Analyzing the background force of pushing sound art forward, including the left-wing movement and anti-war movement caused by the domestic and international political and economic environment. The influence of rock and jazz on the young generation in Japan. And the practice in Japanese avant-garde art, such as Fluxus. Finally those Cultural Element causing a unique musical scene which is called "Japanoise". The fourth chapter will take the "soundscape" and "sound installation" since the 1990s as examples to explore the new Japanese sound art form in this period under the new technology and artistic concept.

This article is not intended to review all the details of Japanese post-war avant-garde art history and music history .I hope to find out the background development logic of Japanese sound art with reviewing the history, analyzing the representative Japanese sound art works. It's my honor to bring some new research ideas for other researchers and creators.

**KEYWORDS:** Japan, Post-War, Sound Art, Contemporary Art, Development Research.

# 目 录

1 第一章 绪论 .....	1
第一节 声音艺术的定义 .....	1
第二节 20 世纪西方声音艺术发展脉络 .....	3
一、二战前的西方前卫艺术运动与声音创作 .....	3
1、20 世纪初期现代主义艺术的时代背景 .....	3
2、未来主义、达达主义等前卫艺术流派的声音创作 .....	5
3、前卫艺术与前卫政治的关系 .....	7
二、二战后的西方声音艺术发展脉络 .....	8
1、声音创作观念的变化 .....	8
2、音频技术的发展创造了新的声音表现形式 .....	12
第三节 二战前日本的社会与文化 .....	14
一、二战前的日本社会文化概况 .....	14
1、明治维新的果实 .....	14
2、二战前日本的前卫艺术传播概况 .....	14
二、二战前的日本音乐发展状况 .....	15
三、日本文化对西方文化艺术的反向输出 .....	16
第四节 二战后西方对日本的文化影响 .....	17
2 第二章 “突破限制”：日本战后初期的声音艺术发展形态（1945-1964） .....	20
第一节 “实验工房”：前卫艺术团体中的声音创作 .....	20
一、实验工房的诞生背景 .....	20
1、GHQ 主导下的战后文化重建 .....	20
2、“具体派”（Gudai）：战后前卫美术复兴的代表 .....	21
3、战后初期日本音乐界的状况 .....	23
二、实验工房的成立经过 .....	24
三、实验工房的代表音乐作品 .....	26
1、“无调性的现代音乐” .....	26
2、使用新兴的创作媒介：从磁带音乐到具体音乐 .....	28
四、实验工房对声音的态度和创作特点 .....	29
1、广泛学习、不设限制 .....	29
2、武满彻：大量的实验与创作积累 .....	31
第二节 “实验工房”之后的日本声音艺术组织 .....	33
一、二十世纪音乐研究所 .....	33
二、草月艺术中心（Sogetsu Art Center） .....	35

第三节 日本早期的几种前卫音乐形态和代表作品 .....	36
一、日本早期的电子音乐和具体音乐 .....	36
1、日本最早的具体音乐作品 .....	36
2、日本具体音乐在美学上的尝试 .....	37
3、日本早期的电子音乐 .....	38
二、不确定性的音乐和图形乐谱 .....	40
1、莫扎特的骰子和凯奇的硬币 .....	40
2、“随机”和“不确定”的图形乐谱 .....	42
3、《IBM happening》：日本作曲家的“凯奇式”作品 .....	44
三、“Group Ongaku”：日本首个即兴演奏乐团 .....	45
第四节 “Cage Shock”：约翰·凯奇访日前后的经过与影响 .....	47
一、约翰·凯奇与日本的早期接触 .....	47
二、1962 年约翰·凯奇日本访问演出始末 .....	47
三、约翰·凯奇的声音观念对日本的影响 .....	50
1、观念上：颠覆和局限 .....	50
2、形式上：图形作曲对“他者”的思考 .....	52
3、《札幌》：日本音乐家对“Cage Shock”的直接回应 .....	54
第五节 小结：在尝试中走向成熟的日本声音艺术 .....	55
一、观念与技巧上的成熟 .....	55
二、从“抱团前进”到“单打独斗” .....	55
三、60 年代中后期对凯奇的扬弃 .....	56
四、百花齐放的前夜 .....	57
3 第三章 “日本噪音”：经济社会高速发展背景下的日本声音艺术（1960s-1990s） .....	58
第一节 “高度成长期”与“不协和音” .....	59
一、日本的政治与社会环境 .....	59
1、政治经济发展状况概说 .....	59
2、“安保斗争” .....	60
3、越南战争、反战运动、学生运动 .....	60
二、“反文化”背景下的日本艺术家与青年文化心态 .....	61
1、60 年代的“反文化”（Counter-Culture）中的日本青年 .....	61
2、“安保斗争”时期的艺术家团体的态度 .....	62
3、青年文化心态的描述与分析 .....	63
三、“Angura”：日本独特的地下文化 .....	63
1、暗黑舞蹈：“肉体的叛乱” .....	63
2、寺山修司的实验剧场和实验影像：综合前卫艺术 .....	65
3、头脑警察乐队：《世界革命战争宣言》 .....	66
第二节 前卫之声：60-80 年代的日本声音艺术 .....	68

一、“激浪派”运动中的日本艺术家 .....	68
1、 小野洋子：“向天空叫喊” .....	68
2、 小杉武久：泰姬玛哈尔旅行团 .....	70
3、 刀根康尚：声音媒介的转换与破坏 .....	72
三、 1970 年代的电子音乐：大阪世博会与富田勋 .....	74
1、大阪世博会上的多媒体技术 .....	74
2、富田勋与 Moog 合成器 .....	75
三、YMO：东西方技术与文化背景下的“科技电音” .....	77
1、“发电厂”（Kraftwerk）：新时代的“科技形象” .....	77
2、YMO：“全盘西化”的东方电音 .....	79
3、“西方科技”与“东方主义”的结合 .....	81
第三节“日本噪音”（Japanoise） .....	84
一、“日本噪音”的诞生背景 .....	84
1、 自由爵士乐中的暴力即兴 .....	84
2、 迷幻音乐与朋克运动的影响 .....	87
二、 日本噪音：变态、暴力与失序的极端现场 .....	88
1、 噪音、暴力与性风俗的文化考察 .....	88
2、 噪音场景：极度暴力与极度失序 .....	91
3、 “安静”的即兴噪音 .....	93
三、“Japanoise”：日本噪音与日本社会 .....	96
第四节 小结：“噪音的政治经济学” .....	99
一、亲美”和“反美”：文化中的“反叛”剖析 .....	100
二、艺术建制与地下文化 .....	102
三、“重复”到“作曲”：声音创作的民主化与艺术形态的多元化 .....	102
4 第四章 “敲金击石”：21 世纪前后的日本声音艺术 .....	105
第一节 世纪之交的日本 .....	105
一、平成时代：繁荣的社会与“失落的三十年” .....	105
二、从“模拟”到“数字”：技术与艺术的“非线性” .....	106
1、技术发展的“非线性” .....	106
2、声音艺术发展与传承的“非线性” .....	107
第二节 声音作为景观：一种新的聆听方式 .....	107
一、声景（Soundscape）为何物 .....	107
二、“音风景”：日本声景的创作与研究 .....	108
1、铃木昭男：“后凯奇时代”的聆听 .....	109
2、“声音图书馆”：音风景的记录和研究 .....	111
3、作为音乐的声景 .....	111
第三节 声音作为装置：21 世纪日本声音装置作品 .....	114



一、现代的声音装置.....	114
二、解构当代：作为展览的视听媒体.....	116
1、池田亮司：数字艺术的本质追问 .....	116
2、黑川良一：非叙事性的抽象 .....	118
3、坂本龙一：反思当代社会文化 .....	119
三、光电奇观：被延伸的声音 .....	120
1、声音艺术中的交互 .....	121
2、视听奇观：展览与表演 .....	123
四、身体与空间：声音装置中的观众.....	124
第四节 小结：超越声音艺术？ .....	126
5 结语 .....	128
6 参考文献 .....	129
专著与译著： .....	129
学术论文与课题： .....	130
期刊文章与学术报告： .....	131
电子文献： .....	134
其他文献： .....	136
7 附录 1 Cage and Tudor's 1962 访日演出日程表.....	137
8 附录 2 山口情报艺术中心（YCAM）2000-2020 年声音装置展览作品信息 .....	139
9 附录 3 日本环境省“希望保存下来的日本声景 100 选”概要 .....	144
10 致谢语 .....	145

## 第一节 声音艺术的定义

“声音艺术”（Sound Art）不是唯一形容声音创作的名词<sup>①</sup>，例如 20 世纪初期，未来主义艺术家卢梭罗（Luigi Russolo）就提出了“噪音艺术”（Art Del Rumori）的概念。其他例如“声景”（Soundscape）、“声音装置”（Sound Installation）、“声艺术”（Audio Art）或是另一个对应中文名词“声音艺术”的“Sonic Art”……这些形容声音创作的名词也都在上世纪中叶之后逐渐出现。由于“Sound Art”一词本身在更具有广泛的认知程度，且意义上更加宽泛，便自然地作为一种约定俗成的泛称来形容某一类或某几类声音创作。

声音艺术（Sound Art）最早见于上世纪 70-80 年代艺术家对个别作品的称呼。80 年代以来随着以声音为主题的艺术展览增加，它也开始见于各类艺术媒体的报道。一个标志性的事件是 1982 年美国纽约的声音艺术基金会（Sound Art Foundation）成立，并在 1983 年在纽约雕塑中心赞助举办了“Sound/Art”展览<sup>②</sup>。90 年代以来，有关 Sound Art 的讨论也逐渐见诸于西方学者的文章和著作中，加拿大作曲家丹.兰德（Dan Lander）是较早使用声音艺术一词的人之一，他在 1990 年编纂的著作《Sound By Artist》中提到：

关于声音艺术明显缺乏信息和批判性分析，虽然有大量的活动围绕着对声音表达的探索，但没有所谓的声音艺术运动。因此在艺术家的作品中，声音具有多种功能，它的使用常常与其他媒介相结合，既有静态的，也有基于时间的。因此我们很难像其他艺术形式一样对声音艺术家（和他们的作品）进行清晰明确的划分……（中略）实验音乐（Experimental Music）和声音艺术（Sound Art）在词意上具有相似性和可替换性，加之在过去的历史中它（声音）与音乐之间的关联，因此很难准确地描述声音艺术。尽管音乐（Music）属于声音（Sound），但是今天的趋势明显是将所有与声音有关的现象都划归为某种音乐<sup>③</sup>。

丹.兰德的叙述简单直接地说明了声音艺术研究在早期遇到的问题：定义的模糊与作品形态的多样性，让声音艺术似乎显得难以归类。理论家们面对的是 20 世纪以来前卫艺术观念以及与声音技术相关的“声音机器”共同发展交织而成的复杂脉络。第一次世界大战前，未

---

<sup>①</sup> 林其蔚. 超越声音艺术 [M]. 台北：艺术家出版社，2012 . p13

<sup>②</sup> THE ART HISTORY ARCHIVE [DB/OL] .  
<http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/soundart/>

<sup>③</sup> Dan Lander and Micah Lexier. Sound by Artists[M]. Art Metropole and Walter Phillips Gallery, 1990. p10

来主义者卢梭罗、马里内蒂（Filippo Tommaso Marinetti）已经开始使用声音进行创作，例如音节诗和噪音机器。而出生于1920-1940年代中间的先锋作曲家如布列兹（Pierre Boulez）、施托克豪森（Karlheinz Stockhausen）、刀根康尚（Tone Yasunao）、一柳慧（Ichiyanagi Toshi）等人，在50-60年代开始也陆续进行了技术和观念形态各异的声音作品尝试。至于对理论的分析与归纳必然滞后于创作，则也是艺术研究领域的普遍现象。例如在研究者们对“声音艺术”进行回溯和总结时，上一辈艺术家们已经至少创作了三四十年。其作品形式也五花八门，形态各异。从战后早期的具象音乐、电子音乐，到激浪派运动中的偶然音乐，再到后来的声音装置、计算机音乐等等，不一而足。

声音艺术作品在上世纪70-80年代以来逐渐脱离学院、研究室或是艺术家们展览的小圈子，逐渐走向大众的视野。在今天，移动互联网时代更是增加了视听艺术作品的曝光度和传播速度。“声音艺术”也作为一门艺术种类开始受到关注和研究。作品文本的积累为声音艺术研究提供了丰富的研究素材。然而问题在于，对于这些“泛声音”的创作，但凡是“下定义”，都不可避免地带有某种排他性。例如，学者阿兰·里希特（Alan Licht）就曾对声音艺术进行过如下定义：

- 1、由实体空间（或声学空间）而非时间来定义的装置性声场，可以被展览。
- 2、类似声音雕塑的作品，本身是视觉艺术作品，但也能发生。
- 3、视觉艺术家利用非传统视觉艺术媒体材料制作的声音，用以延伸艺术家的美学表现。

#### ①

不难发现，该定义过于强调声音作品的装置性和可展览性，很像我们今天所谓的“新媒体艺术”，却排斥了声音艺术作为一种“纯粹的聆听”的形态，例如具体音乐（Music Concrete）。澳洲学者道格拉斯·坎恩（Douglas Kahn）在《噪音、水、肉——艺术中的声音》<sup>②</sup>一书中也探讨了声音艺术的定义问题。他考察了包括约翰·凯奇在内的前卫艺术家们的创作后指出：声音艺术宜视为一种多媒体创作的维度而非一种独立的艺术种类，某则按此逻辑发展，未来还要处理“嗅觉艺术”、“味觉艺术”的问题。作为“Sound Art”的一个直译名词，有关“声音艺术”所涉及到的内涵和外延，不论是中文语境还是外文语境都需要做出一些概念上的界定，至少在本文的讨论开始之初就有必要做一些说明。

德语中“声音艺术”（Klangkunst）一词的定义比英文在逻辑要更加的严谨一些。1999年，柏林科技大学教授 Helga de la Montte-Haber 在《声音艺术：声音物体与声音空间》中提到：

---

<sup>①</sup> Alan Licht. Sound Art, Beyond Music, Between Categories[M] Rizzoli International Publications, 2007.

<sup>②</sup> Kahn, Douglas. Noise, water, meat ——a history of voice, sound, and aurality in the arts[M]. The MIT Press, 1999.

Klangkunst 应当被视为打破传统空间艺术（Raumkunst）与时间艺术（Zeitkunst）二元对立的产物<sup>①</sup>。这一定义倾向于将声音艺术描述成依赖空间存在的“声音装置艺术”，然而该定义对于并不依赖实体空间进行聆听的纯粹声音作品的排斥也引起了一些争议。

学界不断地对声音艺术的定义加以讨论和界定，以试图开辟一门新的学问、新的研究领域以统合过去的研究，这无可厚非。无论怎样定义，支撑在这一概念背后的都是研究者对某一段发展脉络的总结。在综合各种有关定义的论述之后，笔者选择参考布兰登·拉贝尔（Brandon LaBelle）的观点，将声音艺术视为“一种利用、描述、分析、表演和质疑声音产生过程和状态的实践”<sup>②</sup>。并根据林其蔚《超越声音艺术》中“前卫之声”章节所论述的脉络<sup>③</sup>，在针对所讨论的作品内容范围上下一个临时的定义，即“基于 20 世纪以来前卫艺术运动和技术革命所产生的以声音或声音相关联现象为主体的艺术创作”。基于这些定义，本文中所讨论的声音艺术形态则可以按照“技术的”（例如“磁带音乐”、“电子音乐”、“计算机音乐”、“声音装置”）和“观念的”（例如“噪音艺术”、“偶然音乐”、“声景”）来分别讨论其背后的发展脉络。

## 第二节 20 世纪西方声音艺术发展脉络

### 一、二战前的西方前卫艺术运动与声音创作

#### 1、20 世纪初期现代主义艺术的时代背景

从中世纪的文艺复兴到 19 世纪的启蒙运动，西方世界在人文社科领域一直主张追求“理性”，并以三权分立、君主立宪、民主共和等政治制度为基础建立了现代意义上的民族国家。同时，资本主义经济的发展重新建立了高效率的生产秩序，也为两次工业革命的诞生铺平了道路。

这种理性和秩序的发展，在 20 世纪初期达到了一个顶点。随着第二次工业革命的结束，人类的生产力得到了飞速进步，工业化生产满足了人们日益增加的物质需求。电气革命背景下诞生的电话、广播等通讯工具以及火车、飞机等交通工具也使得人们对传统的时间与空间观念被迅速打破。划时代的发明和科学理论接二连三地颠覆了人类对世界的认知。而自古以来，作为生产关系总和的经济基础一旦同生产力的发展关系失调，必然会造成社会结构内部

---

<sup>①</sup> 林其蔚. 超越声音艺术 [M]. 台北：艺术家出版社，2012 .p15

<sup>②</sup> Brandon LaBelle, Background noise: perspectives on sound art [M]. The Continuum International Publishing Group Inc, 2006. ix.

<sup>③</sup> 林其蔚. 超越声音艺术 [M]. 台北：艺术家出版社，2012 .第一章“前卫之声”.

的动荡或矛盾，甚至影响作为上层建筑的政治制度与社会意识形态。经历了工业革命时代高速发展的资本主义社会，其内在的矛盾也在这一时期日益尖锐，甚至直接在欧洲催生了第一次世界大战和俄国社会主义革命。理论家马歇尔·伯曼把当时人们“享受欢欣愉悦的同时也感到灾难迫在眉睫”的感觉定义为现代主义情感<sup>①</sup>。

我们看到，在那个社会混乱多变的时期，也是前卫艺术欣欣向荣、蓬勃发展的重要节点。艺术家们通过一系列艺术运动、宣言和作品来表达对现状的不满，或是对传统的质疑、反思与挑战。这种对传统的反动是艺术发展的必然途径，后人用“前卫”（Avant-Garde）这一源自法语的军事名词来形容艺术家们寻求进步的文化立场和审美姿态。这种在艺术领域求新求变的意识也与当时整个社会的大背景高度相关。例如美术领域，印象主义画家如莫奈、塞尚等人打破了传统绘画和素描“模仿”现实的固有形式，追求瞬间的、当下的视觉印象。紧随其后的立体主义以及德国的表现主义、法国野兽派的艺术家们则更加激进地在美术实验的基础上拆解过去的绘画经验。文学领域中的象征主义也一反过去自然主义和现实主义对外部世界的还原，而是用象征、隐喻的手法来挖掘情感世界。

在 20 世纪初期的主要前卫艺术运动中，未来主义、达达主义和超现实主义等“主义”之间、不同艺术家之间的主张或有不同，但是在批判传统、质疑既有的艺术形式这一点上却是共识。意大利的未来主义者们诉求一种从顶层制度到底层生活的全方面革命。他们拒绝歌颂过去的世界和旧有的文化，而是全方位的拥抱现代科学带来的新文明的可能性。狂热地赞颂机械时代带来的速度感与力量感，并将参与战争作为其艺术观念的实践。与未来主义的军事狂热相反，被视作“达达起源”的苏黎世小酒馆 1916 年 2 月迎来了一批旅居艺术家。他们在躲避战乱的同时，使用拆碎了文字的诗歌朗诵、荒诞的舞蹈表演甚至是图形拼贴去竭力地反对那些“颓废的”战前艺术同时，清醒地追求一种非理性状态，用反艺术的姿态去创作新的艺术。在前卫艺术家们的眼中，艺术已经变成了供资产阶级消遣娱乐的某种禁脔，而他们对此所表现出的反动，就是去打碎艺术同生活之间的绝对界限。因此他们大量的尝试各种媒介和材料来进行艺术创作，更激进者如杜尚（Marcel Duchamp）在 1917 年的作品《泉》中（图 1-1），甚至抛弃了艺术家“创作作品”这一形式，使用“现成物”（如这个男性小便池）来表达“艺术观念应该先于艺术技巧”这一观念。当时虽然没有“新媒体艺术”这种称谓，但是对前卫艺术家而言，使用其他媒体材料来进行创作已经不是什么观念上的桎梏，因此他们使用声音作为创作材料这件事成为了一种合乎逻辑的选择。

---

<sup>①</sup> [英]戴维·霍普金斯. 达达和超现实主义, 舒笑梅 译[M]. 南京: 译林出版社, 2013.



图 1-1 杜尚《泉》

## 2、未来主义、达达主义等前卫艺术流派的声音创作

未来主义和达达主义是当时率先使用声音来进行艺术创作的前卫艺术群体。以卢梭罗和马里内蒂为首的艺术家尝试并使用了各种表现形式：将诗歌的字词和音节全部打乱并进行夸张的朗诵表演的“音节诗”；制造可以控制音高、音色的“响雷器、爆炸器、口哨机”等噪音乐器（Intonarumori）。达达主义者如杜尚的《音乐勘误表》（1913），将没有任何节奏与音节提示的乐谱写在一副扑克牌上并随机抽取来演唱。杜尚这首为其姐妹三人所作的合唱曲可能是远早于 John Cage 的，20 世纪最早的随机作曲实验。查拉、布勒东等达达主义者们在小酒馆和小剧场的舞台上一次次地用（对其本身形式具有破坏性的）朗诵、舞蹈、表演等形式挑衅着观众。

卢梭罗发表了《未来主义宣言——噪音的艺术（L'arte dei rumori）》<sup>①</sup>，反思了工业革命以来机械时代所生产的“噪音”与一路发展至今的古典音乐：

19 世纪自动机械的发明，制造出了‘噪音’，今日噪音依然驾驭了人类的感官……中古世纪以来，音乐被赋予宗教上的意义……人们不把声音制造视为日常生活的一部分。”在此总结的基础之上，用音乐和“噪音”一路发展而来的必然性与 20 世纪至今文明进程去进行互为印证。“音乐艺术首先追求的是纯粹性，在维持悦耳的和声这一原则下混合种种乐音。今天的

---

<sup>①</sup> 林其蔚. 超越声音艺术 [M]. 台北：艺术家出版社，2012 .p37

音乐反其道而行，致力于发展最刺耳、最不和谐的音程。我们今天的音乐愈来愈接近噪音声响，此一演进正好与人类机械文明的发展同步……18 世纪人们的耳朵，绝对无法承受今天的交响乐团强力的不和谐音程，反之我们受过现代生活噪音洗礼的耳朵却早已不以为然。我们不但不能满足于既成的乐音，我们还要更多，我们要的是声响知觉无限扩张的可能。

未来主义的“噪音”概念建立在工业革命以来“机械时代”对人类文明的革命性改变的基础上。他们将“经过组织后形成的艺术形态”（如诗歌、话剧）从内容上进行无规则、无意义的拆解，在舞台上将人类的自然语言和表演处理成一种“噪音”来挑衅台下的观众，以及这种艺术形态本身。在此基础上寻求新的媒介材料作为“噪音”的音源，在 20 世纪初期的机械时代背景下成为了未来派顺理成章的选择。未来主义的“噪音机器”（图 1-2）以工业革命以来发明的内燃机、蒸汽机、广播、喇叭等通过金属摩擦、齿轮碰撞、线路电压产生“噪音”的机械为基础。在发表《未来主义宣言》过后，卢梭罗制造出了第一台噪音机器“喊叫机”的原型：不但可以发出类似汽车引擎的声音，还能按音阶简易的调变音高。

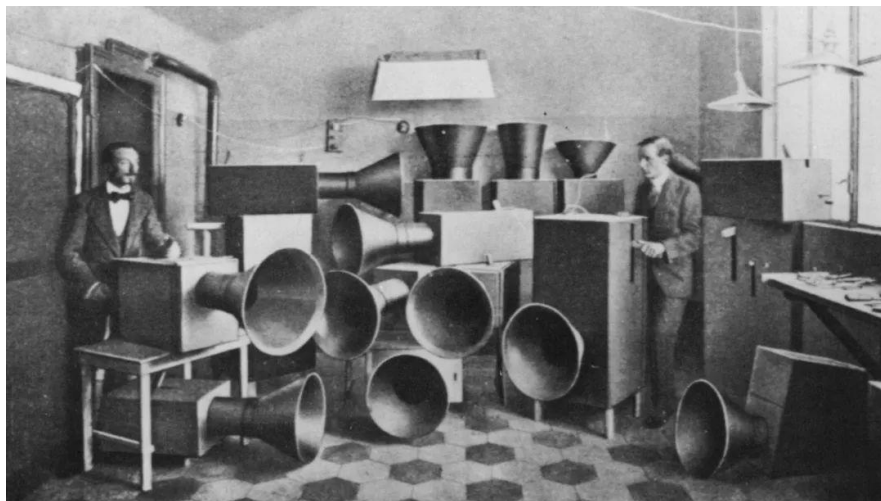


图 1-2 未来主义“噪音机器”

这些机器尽管缺乏严谨的分类标准，卢梭罗的噪音理论还是启发了后来的达达、超现实主义艺术家们以及斯特拉文斯基等现代作曲家们寻求不同形式的媒介材料，将“噪音”作为一种相对于乐音的“不协和”创作素材，并应用到了 20 世纪初期的具体实践中。<sup>①</sup>

20 世纪初期的前卫艺术运动无疑也影响到了处在变革中的现代音乐。未来主义运动在当时得到了一批作曲家的关注和共鸣，1923 年奥地利作曲家阿诺德·勋伯格发明的十二音体系理论，从作曲上突破了古典音乐中传统的和声框架，发展了 19 世纪后期浪漫主义音乐以来半音化、弱化调性创作技巧。勋伯格直接影响了包括其弟子韦伯恩在内的，以布列兹、梅西安为代表的，被称为“序列主义音乐”的现代音乐流派。被誉为“电子音乐之父”的法国作

<sup>①</sup> 林其蔚. 超越声音艺术. 台北：艺术家出版社，2012. p35.

作曲家埃德加·瓦莱兹（Edgard Varese）也早在 1924 年就提出要直接以声音的频率、节奏、强度、时值等超越“十二平均律”的方式来创作和思考声音。他上承德彪西以来对作曲中音色的关注，下接 20 世纪新兴的“频谱音乐”创作理念，给 20 世纪前卫音乐注入了新的力量。

### 3、前卫艺术与前卫政治的关系

在前卫艺术运动如火如荼的 20 世纪初期，前卫艺术观念与前卫政治关系密切。这种艺术观念作为“试图弥合生活与艺术之间界限的”一种现代社会内部自发的反思、反叛性的力量，具有天然的政治性。例如未来主义参与者们的政治主张就十分多元：在无政府主义的基础上，容纳了从极右派到极左派的前卫主义分子<sup>①</sup>。1915 年，马里内蒂参与了支持意大利加入一战的示威，以此为契机结识了后来的意大利法西斯领袖墨索里尼（Benito Mussolini）。而寄托了他前卫政治理想（将意大利从教廷、王权、婚姻、议会的桎梏下解放出来）的“法西斯战斗团”被愈加倾向右翼的“黑衫军”所背道而驰地裹挟的时候，马里内蒂黯然脱离了法西斯组织，并淡化了他的政治激进主张。1922 年，黑衫军在墨索里尼的领导下以街头暴力夺取了政权。这一时期的未来主义则由于其激进的主张受到了共产主义者的关注与同情。意大利共产党的创始人葛兰西在 1922 年 9 月写给托洛茨基的《关于未来主义的一封信》中提到：

不妨说，大战结束以后，未来主义运动的特质已丧失殆尽，它发生了分化，形成不同的派别。一般地说，其中富有文化教养的青年是颇为反动的。工人们起先在未来主义身上看到了同死气沉沉的、跟人民格格不入的、学院式的意大利旧文化进行斗争的因素；今天，他们终于拿起武器，为他们的自由而战斗，对过去的争论兴趣索然。在大工业城市，“无产阶级文化”以焕发劳动者的文学、艺术创造精神为宗旨的纲领，则把那些尚有时间和兴趣探求这些问题的人们吸引过去。<sup>②</sup>

受到未来主义者“噪音机器”的影响，无产阶级革命后的苏联在初期亦有前卫派相关的声音创作表现，然而随着然而无论是斯大林时代的到来，这种前卫艺术形态亦与在意大利一样受到了压制。苏联文化部长日丹诺夫（Andrei Aleksandrovich Zhdanov）在 1934 年出台了政策，令“社会主义现实主义”成为了当时唯一且正统的艺术风格。他在 1948 年的演讲中提到：

在苏维埃的音乐中，我们面对两股表面看不出来、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

---

<sup>①</sup> 林其蔚. 超越声音艺术. 台北：艺术家出版社，2012 . p23.

<sup>②</sup> 中文马克思主义文库：葛兰西[OL]. <https://www.marxists.org/chinese/gramsci/05.htm> .



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……<sup>①</sup>

对强调“中心化”的政体而言，前卫艺术作为一种“去中心”的思潮是一种反动的存在。这也符合贾克·阿达利（Jacque Attali）的观点：“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、对差异和边缘的支持。这种对维护音乐主旋律的关心和对新语言、符号、工具的不信任，以及对异常者的排斥，存在于所有类似的政权中。”<sup>②</sup>。在全球范围内，两次世界大战以及中间产生的资本主义大萧条给人类社会造成了影响深远的动荡，艺术家们对人类社会的美好幻想被击碎的同时，前卫艺术的创作也因为战乱几乎陷入停滞，直到 1945 年战后才逐渐恢复。

## 二、二战后的西方声音艺术发展脉络

### 1、声音创作观念的变化

二战结束后，以美苏为主导的战胜国为了重建国际秩序，也为了美苏之间意识形态斗争的实际需求，将文化艺术层面的宣传视为其文化战略的重要组成部分。为了在清除法西斯文化影响同时建其文化上的合法性及优越性，对战前一度被打压的具有“叛逆性”的现代艺术进行文化上的“收编”成为了西方世界合乎逻辑的举措。例如在德国，曾经被视为音乐界“异端”的勋伯格的作品在盟军的授意下重新回到了德国的广播电台；在达姆施塔特地区，经由音乐评论家沃尔夫冈·斯坦奈克的提议下成立了名为“国际新音乐暑期研讨会”的夏令营。另外一位发起人，同时也是作曲家的埃弗雷特·赫尔姆就曾经表示：“（达姆施塔特）除了当代音乐意外其余既不传授也不演奏，即使当代音乐也必须是先进的一类。诸如理查·施特劳斯、杨·西贝柳丝等人的音乐根本不在考虑之列。”<sup>③</sup>

台湾学者林其蔚使用“艺术建制化”一词来描述现代艺术的生产关系，并阐述了声音艺术和现代艺术之间的关系。以及声音艺术与现代艺术之间的关系。所谓“建制”，即拥有权力

---

<sup>①</sup> [法]贾克·阿达利. 噪音：音乐的政治经济学[M].上海：人民出版社，2000.p7.

<sup>②</sup> 同上.

<sup>③</sup> [美]亚里克斯·罗斯. 余下只有噪音：聆听 20 世纪，郭建英 译[M].桂林：广西师范大学出版社，2020.p393

和权威的制度和系统，在此语境下可以形容具有支配性的群体或者文化精英。以欧美等西方发达国家为例，伴随着工业革命带来的社会生产力高速发展，形成了一套文化上的生产消费体系：研究机构、学院和工作室作为研究、培训和生产的“供给端”主要力量；美术馆、音乐厅、出版、电视、唱片、甚至网络等大众媒体形成了传播、评价和分发的“销售端”。随着全球化的不断推进，该体系也自然地被还在发展中的国家吸纳和接受，成为这种文化工业生产链条中的一员。

二战后，博物馆、美术馆、音乐厅等“现代艺术建制”，以及高等院校和大众媒体等“文化建制”的形成，对艺术创作的评价体系、流通渠道、意识形态等等进行了全方位的“去政治化”改造<sup>①</sup>，现代艺术转而“变成了一种抵抗共产主义美学的工具”。在美国，抽象表现主义曾作为战后初期很长一段时间的“主流艺术”大行其道，而在 50-60 年代末诞生的波普艺术（Pop）、激浪派（Fluxus）、极简主义（Minimalism）等新的艺术运动与流派，便是对这种“主流”的自发性反动。这些艺术流派或多或少地继承了达达主义以来反艺术的特点，例如在创作方式上使用“现成品”（杜尚）进行拼贴和再创造，他们的“靶子”正是作为主流的文化艺术建制。对波普艺术而言，大众消费文化背景下生产出来的广告、商标、海报等图像（图 1-3）正是随处可见的绝佳创作材料。



图 1-3 安迪·沃霍尔《玛丽莲·梦露》1962

激浪派（Fluxus）一词原意为“流动的”，由乔治·马修纳斯在 1961 年命名。激浪派从观念上受到杜尚的影响，企图继承并恢复早些年前卫艺术的活力，认为艺术“若要突破现有生产模式，必有赖于艺术作品观念的扩张。也就是将艺术作品去对象化、去物质化，打破作品与空间、艺术与生活的对立关系。”不同于其他艺术流派，激浪派艺术家们表现出了将声音作为作品表现形式的强烈兴趣，这与他们的师承关系密不可分。激浪派的代表人物小野洋子（Ono Yoko）、白南准（Nam June Paik）等人，大都受到过作曲家约翰·凯奇（John Cage）的影响，对音乐的兴趣和音乐教育背景直接影响了他们在作品中对音乐的处理和表达。除去凯奇经典的“概率作曲”和“偶发音乐”，激浪派的“音乐”通常是一些基于文字的抽象乐谱，

<sup>①</sup> 林其蔚. 超越声音艺术 [M]. 台北：艺术家出版社，2012 .p102.

艺术家凭借个人的理解和自由即兴的演奏来“解释”。

凯奇在某种意义上可以说是激浪派的精神导师，激浪派通过“去物质化”(Dematerialize)的方式来强调艺术观念的思维过程而非生产(创作)过程。活跃在纽约的激浪派的艺术家们大都收到过凯奇实验作曲课程的影响，因此在他们的作品中经常会出现对声音的使用。激浪派的作品大都基于一些文字的指示或者观念，因此从呈现形式上来说有着极强的跨媒介性和偶发性。同时，为了同二战以来现代艺术借由美术馆和学院“去政治化”的趋势相对抗，激浪派艺术家们为了“打破艺术与生活的对立”做出了持续的努力，而在“跨媒介性”，即应用新的媒体材料这一点上，则更为突出。例如拉蒙扬(La Monte Young)的作品《Dream House》<sup>①</sup>中，由光艺术家马里安(Marian Zazeela)创作的红紫色光线装置和基于合成器，以及都市交流电 50Hz 为主音的持续和声作为声响。



图 1-4 La Monte Young 《Dream House》

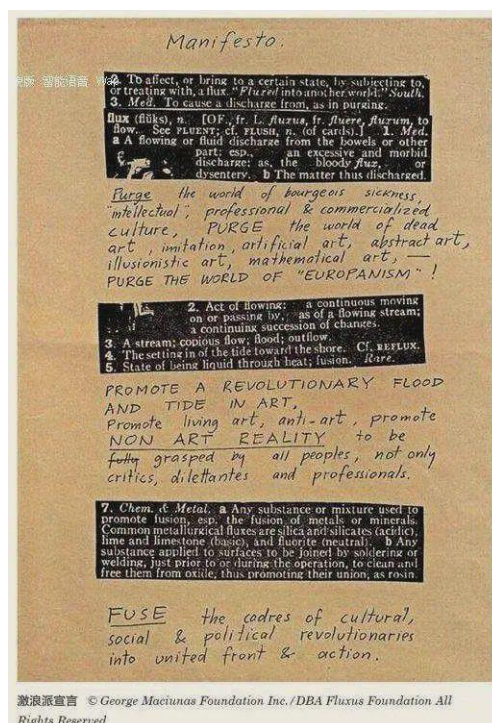


图 1-5 激浪派宣言

<sup>①</sup>ArtForum News [OL]. <https://www.artforum.com/news>.

激浪派的主要领袖乔治·马修纳斯（George Maciunas）在 1963 年发表了宣言（图 1-5）。他写到：“我们要清除没有生命力的艺术，模仿的、人造的艺术，抽象的艺术，幻想的艺术，数学化的艺术。推动艺术的改革浪潮，推动鲜活的艺术、反艺术和那些能够让所有人，而非评论家、爱好者或专业人士才能掌握的非现实的艺术。”这一宣言无疑让激浪派艺术家们明确地染上了一层“后达达主义”的色彩。他们发现，以古典音乐、交响乐团为代表的“传统音乐建制”是比造型艺术更好的挑衅对象<sup>①</sup>，因此 60 年代的激浪派运动中虽然没有将“噪音”作为一种确定的创作方法，但是他们基于文字指示和多媒体的即兴表演中出现“噪音”则是意料之中的行为：1967 年 11 月 17 日，在美国伊利诺伊大学举办了凯奇的新作品《音乐马戏团》（Musicircus）的首演<sup>②</sup>，他邀请不同种类的音乐表演者在同一空间里独奏或合奏任何他们想要表演的东西，这一长达数小时的行为导致的结果对观众而言无疑是一种“噪音”。凯奇曾在采访中表示：“You won’t hear anything, you’ll hear anything”（你听不到任何声音，你也听得到所有声音）。

散乱无序的内容与“过量”的信息也是“噪音”的另外一个特点。从声学上来说，任何乐音在频率上都拥有代表基础声能量的基频和跟它具有整数倍关系频率的泛音，因此在听觉上易于被人耳捕捉和理解。而常见的“白噪音”（White Noise）和“粉噪音”（Pink Noise）由于在人耳可听阈（20Hz~20000Hz）频谱能量的分部极其平均，因此更是处于一种“信息过载”的状态。长期在较高声压级的状况下聆听这种噪音时，除了对人耳产生的生理压迫（痛阈）之外，这种“过载”也会让人由于无法捕捉有逻辑的信息而一并感到精神上的焦躁。

凯奇的《音乐马戏团》并没有白噪音那般在音量上压迫人耳，但是它背后的观念正是这种无序的即兴带来的“信息过载”。日本音乐家大友良英在《MUSICS》中收录了自己对噪音这种“相对性”的看法<sup>③</sup>：假如 A 同学正在收听播放贝多芬音乐的广播，此时电波信号串扰进了隔壁电台播放的“小甜甜”布兰妮的歌声。尽管 A 同学可能也是布兰妮音乐的粉丝，但是微弱的电波信号对贝多芬乐曲的干扰在他看来就是一种“噪音”。日本噪音艺术的前驱秋田昌美也曾在自己的纪录片中表示：“我一直在寻找对我而言舒服的声音，也就是‘电气’和‘金属’的声音。这些声音会让我有一种快感，只不过它恰好是被称为‘噪音’的东西而已。”<sup>④</sup>

---

<sup>①</sup> 林其蔚. 超越声音艺术 [M]. 台北：艺术家出版社，2012 .p103

<sup>②</sup> 英国.The Guardian[N].<https://www.theguardian.com/music/2014/jun/20/john-cage-and-his-musicircus> ,2014.

<sup>③</sup> [日]大友良英. MUSICS [M]. 日本：岩波书店，2008.p17.

<sup>④</sup> 秋田昌美（Merzbow）. 个人纪录片 Beyond Ultra Violence - Uneasy Listening [Z]. 日本，1998.



在凯奇“Everything we do is music”<sup>①</sup>的理念下，声音与音乐之间的绝对界限在今天已然变得模糊。我们发现声音艺术背后的发展逻辑与前卫艺术在整个 20 世纪以来“去中心化”“解构”的大方向保持一致。艺术观念的扩展推动着声音艺术作品去尝试各种各样的表现形态，而技术的进步也反过来延伸了声音艺术作品的边界。二者相辅相成，以至今日。

## 2、音频技术的发展创造了新的声音表现形式

第二次世界大战期间，人类的科学技术受到战争的催化得到了飞速的发展，大量的军用技术产品在战后逐渐民用化而得到了广泛的普及，这其中就包括了磁带录音技术。自爱迪生发明留声机到二战前的几十年时间，或许是由于跨媒体创作的理念尚未得到普及，或是录音技术在工艺上过于原始和繁琐，使用录音材料进行“剪接”的创作仅在有声电影领域得到了大量实践。而磁带录音的出现则为这种创作方式扫清了技术上的障碍。1948 年，年轻的法国工程师皮埃尔·舍费尔（Pierre Schaeffer）使用录音器材创造了一种被称作“具象”的音乐（Musique Concrete，又译作具体音乐），具体音乐以磁带录制的声音素材为音源，代替传统作曲中的乐器，并使用人工或电子技术来将其变调、变速、重叠和剪辑。

同年，得益于二战后西德政府对电子技术发展的支持，位于科隆的西北德广播电台（WNDR）在艾默特（Herbert Eimert）、拜耳（Robert Beyer）、艾普乐（Meyer Eppler）几位音乐家、学者和工程师的主导下创立了“电子音乐工作室”（Studio für Elektronische Musik），开始探索使用电子技术来创作前所未有的声音，1953 年施托克豪森在科隆录音室制作的《Studie I》、《Studie II》便是其成果。他们从勋伯格 12 音的理论体系出发，寻求在序列音乐的方法下将 12 音通过电子合成的方式“再分解”，以探索新的音色和音乐秩序。

磁带音乐和电子音乐，这两种以创作媒介和技术手段命名的声音创作种类，受限于技术原因，在早期阶段仍然是学院派的禁脔。随着工业技术的成熟，基于电声技术制造的电子乐器在 60 年代借着“披头士”（Beatles）为代表的摇滚音乐的爆炸式传播浪潮得以迅速推广。紧随其后的朋克音乐、迷幻音乐与当时席卷全球的左翼运动、反战思潮以及“垮掉的一代”迷茫、颓废的青年文化背景不谋而合，甚至不妨说它就是那个时代精神的反映。以 Moog、Yamaha 为代表的合成器厂商，将曾经需要专门工程师才能操使的笨重的声音合成器逐渐开发成轻便、可随身携带的、且能够调制出复杂合成音响的产品。

这种技术的进步带来的不只是音乐制作工艺上的发展，也确实对前文提到的声音艺术“去中心化”带来了促进作用。在 70 年代朋克（Punk）文化中的反主流精神指引下，作曲

---

<sup>①</sup> 华盛顿邮报. American Composers: John Cage, The Avatar of Avant [N].<https://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/music/features/cage0816.htm> ,Tim Page,1998.8.16.

家、发烧友们使用成本低廉的磁带（Cassette）和录音机“自制音乐”（DIY）并通过邮寄的形式进行个人化的分发。无论是出于单纯的爱好还是对唱片公司审查的躲避，这种半地下式的行为事实上构成了上世纪末的一种“去中心化”的文化现象。以索尼公司开发的随身听（Walkman）为代表的便携式音乐播放器更是打破了过去的聆听逻辑。音乐从音乐厅、收音机、电视机、黑胶唱机等固定的播放介质中解放了出来，真正变成了一种即时的、可重复的商品。



图 1-6 索尼 1979 年开发的第一代随身听（Walkman）

进入 80 年代，计算机技术得到了飞速发展，日本电子乐器大厂 Roland 创始人梯郁太郎在 1981 年提倡的 midi 数据标准<sup>①</sup>统合了数字乐器之间的通信接口，家用计算机和数字音频处理技术得到了广泛运用，这就为之后计算机音乐的发展扫清了大部分的障碍。例如，法国 IRCAM 研究所开发的 Max/Msp 系统就通过操作简易的图形编程的方式来帮助声音艺术家进行计算机音乐的生成和实时演算。声音艺术家在创作实时、可交互的声音作品的同时，也降低了声音作品装置化、美术馆化的门槛。时至今日，在信息技术高度发达的互联网时代，声音作品从创作到传播各个环节的成本都在逐渐降低。现代艺术逐渐被“后现代”的潮流所吞噬的时候，“声音艺术”的发展和论述似乎蕴藏了一些新的可能性。

不论是合成器、电吉他等电子乐器，还是话筒、调音台等音频设备，在声音相关的技术上，日本一直走在世界的前列。早在战后初期，Sony 的前身东京通信工业公司久已独立研发了日本首台磁带录音机，在这之后崛起的 Roland、Yamaha 更是备受瞩目的国际知名品牌。在艺术观念的发展上，尽管经历了战争的挫折，但是日本也并没有落后于世界。艺术家们不仅在战后初期的恢复重建阶段迅速完成了对西方先进艺术潮流的补课，亦乘着日本经济高速发展和世界经济全球化的浪潮将日本的声音艺术作品和音乐文化传播到了西方。这种发展并不是战后的一蹴而就，而是自明治维新以来对西方的音乐文化制度不断的接纳、改造并成功

---

<sup>①</sup> 王春明.梯郁太郎与日本现代电子音乐的发展[J].华章,2007,(2):157.p224.

### 第三节 二战前日本的社会与文化

#### 一、二战前的日本社会文化概况

##### 1、明治维新的果实

20 世纪是日本命运多舛、国运跌宕起伏的一个世纪。持续了数百年锁国政策的日本在黑船事件<sup>①</sup>后急切地寻求通往先进国家的道路。自明治维新以来，日本以“富国强兵、殖产兴业、文明开化”为口号“求知于西方”，不断引入西方先进的生产制度、社会制度以及文化制度。从幕府手中夺回权力，“王政复古”并统一全国的明治天皇在萨长同盟的基础上模仿德国建立了君主——内阁的西式政治制度；在军事上，日本分别引入了德国、法国的制度来改造本国的陆、海军；同时，日本政府大量的聘请外国专家指导从工业、农业到医疗、教育各个领域产业的现代化改革，仅明治五年（1872），日本政府就雇佣了 214 名外国专家<sup>②</sup>，其经费待遇在当时可谓世界最高水准。

明治维新废除了传统的武士阶层。从农业社会向工业社会的过渡中诞生了新兴的市民阶层和中产阶级，并推动了日本整体的城市化建设。尽管传统文化并没有因此被日本人所扬弃，但是社会整体对西方文明的渴慕心态使得日本在明治维新“脱亚入欧”的诉求中快速地吸收西方社会各个方面的先进文化，形成了现代意义上的民族国家。明治维新留下了丰富的物质和精神遗产，也是日本人以极大的热情拥抱西方文化的一段时期。在明治之后被称作“大正德谟克拉西”的大正年代（1913-1926）便是这一政治遗产的延续。

##### 2、二战前日本的前卫艺术传播概况

明治时代（1868-1912）的社会改革为日本打下了现代化工业社会的底子，而这也是发源自欧洲的 20 世纪前卫艺术思想能够在舶来日本之后生根发芽的经济基础。信息传播速度的加快也缩短了日本向西方“补课”的时间差，20 世纪初期发源自欧美的前卫思想、政治运动、文艺思潮等“上层建筑”几乎是以保持同步的速度被翻译介绍到日本。例如大正时期（1912-1926）的美术运动就强烈的受到同时期未来主义和达达主义的影响<sup>③</sup>。留学欧洲的年轻日本画

---

<sup>①</sup> 指 1853 年美国海军佩里以舰船火炮威胁日本开国通商，签订《神奈川条约》。

<sup>②</sup> 王凯.近现代日本美术的变迁[M]，浙江大学出版，2012.

<sup>③</sup> 大正九年（1920 年）在一战结束之后，木下秀一郎、普门晓、尾型龟之助等一批日本画家接连成立了“未来派美术协会”、“达达”美术团体等组织。

家一战后回国成立的前卫艺术组织“MAVO”，也不过比西方稍晚了四五年时间。其他的例子如 1922 年日本共产党成立，到 1924 年以川端康成为代表的象征无产阶级文学的“新感觉派”运动，再到 1926 年“无产阶级文艺联盟”的成立，正是日本同西方在西方保持发展的同步性的佐证。受明治时代启蒙思想家的影响和城市中间阶级的崛起，大正年代也是日本战前民主运动的高潮。

文化意识形态的呈现同一个国家的政治经济基础密切相关。日本固然用很短的时间走完了西方民主国家接近二百年的发展和变革路程，然而其旧有制度的弊端并没有被完全根除。底层社会贫富差距的增大和军人阶层对政治的干预无疑影响着政治上的发展方向。上世纪 20 年代后期席卷全球的资本主义大萧条，使得当时许多国家纷纷趋向保守。这给了法西斯主义以可乘之机。1929 年“四一六事件”日本政府大肆搜捕共产党人为标志，军国主义导向的政府对左翼的政治和艺术空间进行了前所未有的打压。由于日本固有文化传统形成的体制原因，自上而下的军国主义已经失去了内部“自反”的力量。直到第二次世界大战结束，日本彻底的无条件投降后，才在美国主导的战后重建下回归民主国家的轨道。

## 二、二战前的日本音乐发展状况

西方声音艺术发展脉络的建立不仅是 20 世纪前卫艺术发展的延伸，也离不开西洋音乐在现代化道路上的内部突破。尽管在 19 世纪后期经历了明治维新的现代化改革，日本在 20 世纪 20 年代才基本建立起本国的西洋音乐教育体系。

明治十三年（1880）日本文部省成立了音乐调研所，将一部分学生公派留学欧美学习音乐。1887 年该所改名为东京音乐学校（现在的东京艺术大学的前身），成为日本最早一所教授西洋音乐的专业学校。1900 年前后，以泷廉太郎为代表的日本第一代西洋乐作曲家开始崭露头角，其作品《四季》组歌标志着西方古典音乐中的作曲技法已经相当程度影响了日本作曲家的创作。

明治时期，日本在体制改革上主要以德（普鲁士）为师，而德奥乐派在当时更是西方古典音乐界的重镇。德式的音乐教育制度和音乐流派深刻的影响了明治以来的日本西洋乐，日本音乐家公派留学也都是以德、法为主。例如 1910 年前后留学德国的山田耕筰就直接受到了当时著名的斯特拉文斯基、德彪西、施特劳斯、瓦格纳等浪漫主义、印象派这些在当时属于“前卫”的作曲家的影响。

明治时期对日本音乐界的遗产则是完成了西洋音乐教学制度“现代化”的建设和改造，被称为邦乐的日本传统音乐在明治初期由于武士阶层的没落，一度经历了短暂的消沉。但由于其完善、精致的艺术形态很快受到了新兴富裕阶层的青睐，加上新政府对传统文化的扶持，



邦乐在明治中后期重新复兴，并在西洋音乐的引进和影响，邦乐也从乐谱、作曲再到乐器本身进行了“现代化”的改造。

日本在 30 年代的时期有过一段西洋音乐的发展高潮，经历了 20 世纪初期对西方音乐的学习和模仿。日本作曲家开始有意识的摆脱西方音乐的范式，追求一种体现日本民族文化性的创作意识。俄国作曲家齐尔品在此期间起到了相当的推动作用。他与 1934-1936 期间多次往返中日两国，一手设立了鼓励从创作中体现本民族文化的作曲奖项“齐尔品奖”<sup>①</sup>。作曲家们从日本古典文化中寻求资源，有的甚至直接运用了具有日本传统音响色彩的调式调性。受战争时期以及战败的影响，整个 40 年代的日本音乐界处于创作的低迷时期，直至二战结束，以 1946 年伊福部昭前往东京音乐学校任教为标志，直到 50 年代初期才有了新一批“学院派”作曲家重新崛起。

### 三、日本文化对西方文化艺术的反向输出

20 世纪的历史是一部全球化的历史，无论是以欧美为代表的西方，还是以亚洲为代表的东方，政治和经济的全球化势必会带来不同文化之间的交流、碰撞与融合。“东方文明”通过西方文化中的理论框架和研究方法来更新自身的文化，并从传统文化资源中寻求一种现在的重新定位。西方文化通过对东方各国的一系列研究形成所谓的“东方主义”（Orientalism）或“异国情调主义”（Exoticism）以寻求现代艺术中新的文化内涵。

例如，印象主义时期的画家们就曾明确地受到来自日本的浮世绘作品的影响。日本浮世绘中对自然风光和市民生活的美术表现极大地刺激了印象派画家对欧洲传统绘画技巧的突破。莫奈没有去过日本，但是他的作品《穿日本和服的少女》（如图 1-7）却充满了对日本文化异国情调式的想象。必须注意的是，“东方主义”是一种建立在后殖民主义语境下的论述方式，它自身的属性决定了站在西方视角下看待的东方文化并不是一个平等的文化关系，而是作为一种可供加工的文化原材料，以及西方人对东方作为异国情调（Exotic）和想象的集合体。作为西方文化中的“他者”（They），东方文化虽然在“现代性”上落后于西方，但是放在 20 世纪现代艺术的发展脉络中来看，西方艺术家们通过东方文化的元素来发展自身的理论和创作形态。

---

<sup>①</sup> 足立美绪.「日本の作曲」の実践 ～昭和初期の作曲家を中心に [D].东京艺术大学大学院音乐研究科修士课程, 2017.



图 1-7 莫奈 穿和服的女人 布面油画

旅居美国的日本禅师、学者铃木大拙(D.T.Suzuki)是将佛教禅宗文化用英文介绍给西方世界的重要人物。尽管铃木大拙自身对禅宗的思想和学说至今仍有争论,然而日本的“禅”(Zen)的思想正是通过他影响了后来的约翰·凯奇。铃木大拙 50 年代曾任哥伦比亚大学的客座教授<sup>①</sup>,凯奇从他的讲义中受到了禅宗“看山是山,看山不是山,看山还是山”的思想影响。他在 1962 年访日时与铃木大拙的再度访谈中回忆起此事<sup>②</sup>,并认为正是铃木教授的禅宗思想启发了他“听音是音,听音不是音,听音还是音”的开放式观念,这之后凯奇的《4:33》等观念性的声音作品所呈现的正是来自日本禅宗的文化影响。

## 第四节 二战后西方对日本的文化影响

战后的日本社会大约可以分为三个时期:以战后重建到东京重新举办奥运会的战后恢复期(1945-1964);以东京奥运会为标志性起点的日本经济高速增长期(1965-1972,1973-1989),尽管在 1973 年因为全球的石油危机使得日本经济一度受到冲击,但很快走出了危机并在 80 年代成为全球瞩目的第二大经济体;以昭和天皇去世之后开启的“平成”年代(1989-2019)则是又一个大的标志性阶段,日本经济泡沫在九十年代的破灭造成了很长一段时间的“经济低迷”,但同时期也是日本的动漫、游戏、影视等“现象级”的文化产品蓬勃发展并积极输出到国外的一段繁荣的景象。整体来看,战后日本的社会文化与国内外政治经济发展状况密不可分,首当其冲的就是社会文化上又一次受到了来自西方文明的全面冲击。与明治维新不同的是,二战后日本对西方文化的接受多了一层来自美国的“强制改造”。对人权、言论自由等普世价值的鼓励使得战前一度被摧毁的日本左翼政治文化重新复苏(例如日本社会党和共产

---

<sup>①</sup> 柿沼敏江,サイレンス——鈴木大拙、ジョン・ケージ、そして 22 世紀へ[J/OL].intoxicate vol.99,

<https://tower.jp/article/series/2012/08/20/silence>,2012 年 8 月 20 日発行号.

<sup>②</sup> ジョン・ケージ初来日(1962)～鈴木大拙との会話&オノ・ヨーコ[OL]

<https://blog.goo.ne.jp/hirochan1990/e/d4a65ba9f6db638c74436c6215d47a14>,2014.

党)，然而紧接着到来的美苏冷战，使得美国在意识形态上与共产主义形成了对抗之势。50-60 年代两度签订的日美安全保卫条约引发了长达数年的民间抗议，经历了战争的日本人担心再度被卷入美苏之间的战争。在 60 年代盛行的、世界范围内的左翼思潮也一度影响了日本的罢工游行、学生运动。因此与之相关的文化艺术创作自然会被贴上一种“叛逆”、“反抗”的标签。

西方对于声音艺术的发展脉络、艺术建制等相关论述建立在 20 世纪欧美前卫艺术运动的基础之上。即先有声音创作，后对创作按照历史发展进行分类、定位、分型。回顾日本 20 世纪，特别是战后的声音创作，在某种程度上是这种“分类学”的标准应用。按照一些后殖民主义的论述，像日本这样一度受到美国各方面制度改造的国家，与其他接受欧美文化工业制度的第三世界国家一样，自身民族性的文化和信息仅作为“原材料”来按照西方文化艺术建制进行生产和输出，在欧美为主导的现代艺术发展论述中，日本的艺术脉络不过是旁枝侧叶。这种论述固然在探讨日本声音艺术的“民族性”时提供了一种方便的解释。需要注意的是，日本作曲家在作品中探寻“日本性”不能仅仅轻描淡写的归结为战后民族文化心态的重建与自证。西洋音乐传入日本并得到发展后，作为一种体系成熟的舶来品，在模仿学习的基础上与过去本民族的文化进行对比和自省的现象一直存在，并且有据可查，以此观之，战后虽然受到了一些外部刺激，也可被视为这一逻辑的自然延续。

这种意识体现在电影、文学、音乐、美术等各个层面。旧金山和约签订后，随着日本逐渐恢复正常主权国家的地位，日本也重新启动了留学生派遣和接收等国际文化交流工作。日本的文化艺术界人士也能够以比几十年前更快的速度接触欧美的最新艺术与技术动态，并主动吸收、模仿和创作改造。不能否认的是，战后国际交流的促进，使得日本人可以以一种更加积极的姿态参与到声音艺术发展的最前线，而非一味的被动接受、迎合国外的“流行趋势”。例如一柳慧（Ichianagi Toshi）和秋吉敏子（Akiyoshi Toshiko）作为最初的日本人留学生来到美国茱莉亚和伯克利音乐学院学习作曲；早期的激浪派音乐活动就是在小野洋子（小野洋子 Yoko）位于纽约的公寓中进行。小杉武久（Kosugi Takehisa）和刀根康尚也在凯奇访日后更加积极地参与激浪派音乐创作。日本战后的声音创作无疑为声音艺术的发展添加了一种新的力量。

技术的发展和革新是二战后的声音艺术论述的重要脉络，例如“磁带音乐”、“电子音乐”、“计算机音乐”等名词都是以技术名词而非音乐名词来命名。日本在当时更是以几乎与西方同步的速度引入了这些创作理念和创作技术。而“激浪派”、“自由爵士”、“噪音”这些基于流派和创作理念来分类的名词，我们虽然无法机械地进行线性的讨论，但是日本在这方面的声音艺术创作也呈现出一种积极的，不同于西方的形态，也是本文探讨的一个重点。

对声音艺术进行发展研究，首要目的自然是为了理清“声音艺术是什么”，在这一过程中，通过对大量的历史信息和作品资料进行考察和比对，尽管未必能够直接给出答案，但是可以尽可能的接近它。选择日本作为研究对象，除去文化上的亲缘性和艺术上的独特性，日本声音创作中“民族性”和“后现代”的部分，也值得我们参考和反思。

(1945-1964)

自 1945 年日本战败，到 1964 年东京奥运会的举办。日本向世界展示了人类史上稍有的发展奇迹。在这短短 20 年的时间里，国民经济得以快速恢复重建，并进入到高速增长期。在文化艺术上，日本也在各个领域都拥有不俗的表现。日本的艺术家们在盟军主导的新制度下迅速走出了战争的阴霾，快速地吸收西方的先进技术与观念，并与国内外的前卫艺术家们积极地交流学习，逐渐形成了独特的风格和方法。

### 第一节 “实验工房”：前卫艺术团体中的声音创作

#### 一、实验工房的诞生背景

##### 1、GHQ 主导下的战后文化重建

实验工房的成立与当时的历史背景有着深刻的联系：二战结束后，战败国在盟军的干预下，不论是德国还是日本，最首要的任务是从上到下地消除法西斯政权的影响。除了恢复在战前一度被压制甚至剥夺的出版、结社、言论自由等基本人权之外，通过鼓励前卫艺术的发表，也有助于西方国家树立意识形态上的威信。

战败初期的 GHQ（驻日盟军司令）是日本实际的最高政治机关，在它的主导下，日本推行了包括审判战犯、解散财阀、改革文化体制和教育制度等一系列措施。在文化上，为了改造日本人的国民意识，通过建立“民间情报教育局（CIE）”，盟军实现了对日本战后的教育、媒体、艺术、宗教、舆论等领域全方位的战略指导。与此同时，CIE 在日本各地开设的图书馆、美术馆等文化教育设施也作为战后初期日本同西方的文化交流窗口，为年轻的文学家、艺术家接触西方先进的思想和技术提供了便利。<sup>①</sup>

在宽松的文化环境和政策支持下，战争期间一度被压抑的文化艺术界爆发出惊人的能量，作为探索艺术表现最先端的“前卫艺术”领域也不例外。前卫艺术组织如雨后春笋般纷纷成立与恢复，而前卫艺术中则又是以前卫美术最具有代表性，包括大正时期就已经成立的

---

<sup>①</sup> 小泉真理子. 米国による対日文化政策に関するコンデ資料の調査研究[R]. 日本：京都精华大学，2010-2013.

美术团体“二科会”<sup>①</sup>，以及新成立的行动美术学会、前卫美术会等。

对战后的新生代艺术家而言，通过组成艺术团体的形式来创作和发表作品是常见做法。在资金和名气有限的时期，这样的做法除了能够提高传播效率，也能够促进团体内部和团体之间的交流学习。在学习西方先进的艺术技巧和观念的基础上，如何对既有的艺术进行突破和创新，可以说是战后日本艺术界的普遍共识。而在这些团体中最具有代表性的就有画家吉原治良在大阪主导成立的“具体美术学会”（1954-1972）（图 2-1）。



图 2-1 具体美术协会会员（1965 年摄影）

## 2、“具体派”（Gudai）：战后前卫美术复兴的代表

具体美术协会成立之初，吉原治良为了同当时日本艺术界所偏好的现代派抽象艺术区别开来，使用了“具体”一词进行命名。具体派以打破绘画领域限制为目的，并以行为艺术等不拘一格的形态在海内外进行广泛活动。1956 年，在吉原治良的《具体艺术宣言》中这样写道：我们要跟庙宇、宫廷、画室、古董店中的艺术品进行告别，这些过往的作品只不过是碎布、金属、黏土、大理石等无意义的物质强行赋予意义，并以素材为名施以魔法后变成了隐瞒其物质属性的其他怪物罢了。它们隐藏在“精神财富”这一美名下，使得物质本身失去其原有的声音。而具体美术则是赋予物质生命的东西，它不伪装物质。在具体美术中，人类的精神在同物质保持对立的同时与之握手。<sup>②</sup>纽约古根海姆美术馆亚洲艺术策展人 Alexandra Munroe 在 2014 年的一篇采访中表示：“当时有人认为抽象思维导致了某种程度的理想化乌托邦，接下来是扩张、战争、大屠杀，最后导致极权主义。所以具体派表现出的是对此种意

---

<sup>①</sup> 1914 年（大正 3 年），该组织从日本文部省的官方美术展览会中脱离，作为在野的美术团体活动，“二科会”的名字取自留欧归来的新派画家对“旧科”美术制度的种种不满以及对西洋画作为具有指导性的“新科”美术的期许，故名“二科会”。

<sup>②</sup> 吉原治良.具体美术宣言[N]. 艺术新潮（Geijutsu Shincho），1956 年 12 月号。

识形态的强硬拒绝。”<sup>①</sup>这一说法或许可以证明战后日本文化艺术发展轨迹的必然性。



图 2-2 田中敦子《電気服装》

具体派的作品作为一个旁证，鲜活地向我们呈现了日本战后前卫艺术家们尝试“突破限制”的努力，例如在 1955 年的东京第二届具体艺术展上，田中敦子身上穿满了彩色灯管和电线的行为艺术作品《電気服装》（图 2-2），以及村上三郎著名的表演“突破纸张”：一口气冲破排列成四五层的一人多高的巨型纸质幕布（图 2-4）。

具体派的作品和行为也表明，在当时的日本，艺术家与艺术团体之间进行创作交流是很普遍的行为。例如，清晰的史料表明，吉原治良在当时与京都著名的前卫书法团体“墨人会”（Bokujinkai）（图 2-3）的成员们过从甚密。不论是互相参与创办杂志，或是协助策展，都可以明确地感受到一种协作的姿态。以森田子龙为代表的墨人会在吸收西方抽象绘画技巧之外，也从禅宗哲学的角度对前卫书法的表现美学进行创新，具体美术协会也有着与其相似的创作形式（图 2-5）。在这样的一个大背景下，50 年代的日本音乐界也有着这样一股互助、跨界混搭的潮流，并最终推动了日本声音艺术的发展。

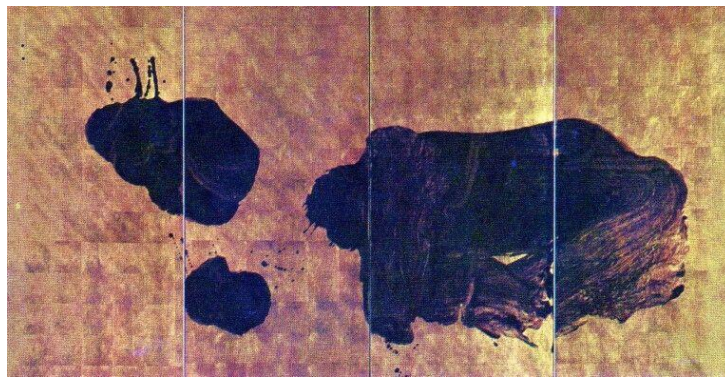


图 2-3 森田子龙《冲》1965 墨人会展览作品

---

<sup>①</sup> 布丽吉特·莫里亚蒂·具体派：艺术无界[J/OL]. <http://www.sothebys.com/zh/specials/eye-on-asia/2014/03/art-without-boundaries-gutai.html> , 2014.3.12.





图 2-4 村上三郎《紙破り》（穿破纸张） 1955



图 2-5 具体美术协会作品，图为书法家白发一雄在即兴用脚来创作书法

### 3、战后初期日本音乐界的状况

1946 年，清濑保二、早坂文雄等几位活跃在战前的有名作曲家成立了新的作曲家团体“新作曲派协会”<sup>①</sup>，并定期举行新作品的演奏会。这群作曲家们在战前就深受西洋民族乐派的影响，并有志于追求“日本的音乐”。二次大战给日本造成了沉重的打击，在战后重建以及西方文明对日本的大范围影响下，“新作曲派协会”的音乐家们更加注重“日本性”的表达。尽管在作品中“露骨地使用五声音阶容易让人，联想到露骨的民族主义，继而联想到战时狂热的民族主义”<sup>②</sup>，在实际呈现出来的听感仍然不同于单纯的五声音阶或民族调式。例如早坂文雄 1948 年的作品《d 小调钢琴协奏曲》中就使用了比五声音阶更加丰富的音响效果；松平赖则在《钢琴主题和变奏曲：盤涉调·越天乐》（1951）中糅合了日本传统曲调以及新古典主义式

<sup>①</sup>足立美绪.「日本の作曲」の实践 ～昭和初期の作曲家を中心に [D].东京艺术大学大学院音乐研究科修士课程，2017.p67

<sup>②</sup> 渡边未帆. 日本の前衛音楽——武満徹の实践を事例に. [D] 东京艺术大学大学院音乐研究科博士后期课程，2007



的复调作曲法。

值得一提的是，武满彻在 1948 年的第二回演奏会上听到了清濑的《小提琴第一奏鸣曲》深受感动并向他拜师学习。并以此为契机认识了早坂文雄，在帮助他抄写乐谱的过程中习得了创作交响乐的基本知识，从此开启了音乐道路。而作为战后成长起来的第一批“在野”作曲家，清濑保二等人“民族主义=五声音阶”的态度则并没有对他产生什么影响。武满彻在后来的回忆中提到：

“新作曲派”标榜自己的音乐是民族主义，说话动辄就是“我们民族怎么怎么样”。我虽然对日本的音乐，例如雅乐或是尺八的声音比较关心，但是并不习惯把它们称为“民族主义”。清濑先生所使用的那种用五声音阶作成的音乐，我也实在是不习惯这么做。<sup>①</sup>

可以看到，日本战后的音乐界与美术界不同的是，并没有因为前卫艺术的输入就发生了即刻的、激烈的影响和变革。至少在这一批作曲家身上仍然具有一种战前的惯性。而以武满彻、秋山邦晴为代表的成长于战后的作曲家身上则没有这种包袱。他们在学习作曲知识之余，也积极地同其他领域的前卫艺术家们保持着交流和联系。以此观之，实验工房的成立可以说是这种历史背景下的必然结果。

## 二、实验工房的成立经过

“实验工房”（Jikken Kobo）是由超现实主义诗人泷口修造于昭和二十六年（1951）牵头成立的一个对日本前卫艺术，特别是战后的声音艺术发展而言影响深远的团体。在组织了“日本 Avant-Garde 美术家俱乐部”（1947-1949）的初期活动后，东京的前卫艺术家们通过三三两两的“抱团”交流，逐渐形成了以泷口修造为核心的艺术家小圈子。实验工房这样“跨界混搭”的组织，是一个偶然的产物。

“实验工房”（图 2-7）主要由诗人泷口修造、秋山邦晴，美术家福岛秀子、北代省三、山口勝弘、今井直次，版画家驹井哲郎，作曲家武满彻、汤浅让二、铃木博义、佐藤庆次郎、福岛和夫等人组成。1951 年 11 月 16 日，在读卖新闻社策划的《毕加索展》系列活动“毕加索祭”上，实验工房在日比谷公会堂展示了他们第一次集体创作：芭蕾舞剧《生きる悦び（活着的喜悦）》。尽管艺术家们各自有着工作和其他活动，但是互相合作时就会以这一团体的名义来发表作品。

---

<sup>①</sup>[日]立花隆. 武満徹、音楽創造への旅[M]. 日本：文艺春秋，2016.p274



图 2-6（右）芭蕾《生きる悦び》舞台照片。冈本太郎美术馆北代省三档案室藏

图 2-7（左）实验工房成员合影（1954） 摄影：大辻清司

在 Sony 公司的前身东京通信工业的资助下，实验工房的成员们使用了其独立开发的 G-type 和 H-type 磁带录音机（图 2-8）、Automatic Slide Projector 投影放映机等设备进行声音、影像和造型设计的创作。例如 1955 年与导演松本俊夫、特殊摄影家圆谷英二（哥斯拉之父）合作拍摄的日本自行车工业会宣传短片《银轮》（Ginrin），以及负责杂志《每日画报》中专栏的标题剪辑。通过这些“入世”的行为，实验工房尽可能的将他们的前卫实验应用到大众文化中去。



图 2-8 索尼（东京通信工业）G-type（左）和 H-type（右）开盘磁带录音机

实验工房是日本战后最重要的前卫艺术团体之一，它的成立意味着日本前卫艺术的参与者们普遍地以一种团体协作的姿态，从纯粹的美术创作扩展到了音乐、影像等“多媒体”领域。尽管成员只有十几人，但是并不意味着他们同其他艺术家们没有艺术上的交流与交集。根据山口胜弘官方档案的年谱记载<sup>①</sup>，实验工房的“周边”（与其交往甚密的人和组织）就有数十人，包括评论家、记者、舞蹈、作曲、建筑、花道等领域的名人，以及“七耀会”、“avant-garde 艺术研究会”、黛敏郎的作曲小组“三人会”等组织。

实验工房于 1957 年 8 月在东京新宿的风月堂举办了“实验工房成员的夏日展览会”后

<sup>①</sup> 山口胜弘个人网站[OL]. <http://yamaguchikatsuhiro.musabi.ac.jp> .

便宜告解散<sup>①</sup>。其部分成员随后以草月艺术中心为据点继续进行艺术活动。

按照声音艺术的发展脉络来看，实验工房也被视作日本战后最初的声音艺术研究团体之一（图 2-9）。它的创立过程本身并不具备什么“政治性”的诉求，而只是一味地尝试如何突破旧有的艺术形式来创作新的作品。实验工房的成员和其相关的艺术家们在战后积极地将西方最先进的艺术创作和技巧理念引进日本，并在随后的几十年间开枝散叶，深刻地影响了日本当代声音艺术实践。



图 2-9 实验工房《镰仓漫步》，摄影：北代省三，坐起：谷川俊太郎、秋山邦晴、武满彻、武满浅香

### 三、实验工房的代表音乐作品

2013 年 12 月，东京世田谷美术馆举办了两场“再现音乐会”<sup>②</sup>，分别是“实验工房钢琴作品演奏会”和“具体音乐与实验音乐的试音会”（ミュージック.コンクリート.電子音楽オーディション）。复现了当年实验工房成员的音乐创作。钢琴作品有汤浅让二的《内触覚の宇宙》（1957）、《两首田园诗》（1952）、武满彻的《遮られない休息》第一乐章等作品。我们可以通过几个例子观察当时的前卫音乐创作。

#### 1、“无调性的现代音乐”

武满彻在实验工房成立初期的作品《妖精の距離》（妖精的距离）（1951）（图 2-10），作品标题出自泷口修造 1937 年出版的同名诗画集。通过乐谱可以直观地感受到它同当时“新作曲派协会”所倡导的（具有日本民族色彩的）五声音阶式作曲法的不同。原作是一首基于超现实主义“自动记述”原则而创作的诗歌，即依赖纯粹的意识流动，在无意识的状态下写作的一种超现实主义创作方法。通过分析得到了诗句中主谓语搭配、音节音韵之间的细微差

<sup>①</sup> 美术手帖.实验工房[OL]. <https://bijutsutecho.com/artwiki/51> .

<sup>②</sup> 檜垣智也.实验工房作品展[EB/OL]. <https://www.musicircus.net/post/66940908439> , 2013.

别。而武满彻则巧妙地将它们“转译”成了一首由钢琴和小提琴演奏的二重奏。<sup>①</sup>

这首诗中的“树”、“水”、“小石”等意象并没有具体的逻辑，完全是依据个人情感和审美来进行的组织。武满彻在这首作品中大胆挑战了“五声音阶=日式音乐”的固有印象，用大量的半音进行和平缓的音程模糊了节奏和调性，强调了音响本身的“色彩”。



图 2-10 武满彻改编自泷口修造同名诗作《妖精的距离》（1951）乐谱与原文诗稿分析

《遮られない休息》（连续不断的休息）是诗集《妖精的距离》中刊载的诗作之一，武满彻在 1952 年创作了这首同名钢琴曲的第一乐章。同样是一首充满强烈气氛感的现代诗。武满彻在这种乐曲中明显受到了梅西安在音高组织、有限位移和节拍节奏上处理手法的影响<sup>②</sup>。通过谱例，能够明显看出武满彻对于音高、节奏和演奏力度上的考究。武满彻通过详细指导这些“参数”来调整音乐材料所呈现音响效果中的“氛围感”。



图 2-11 武满彻《连续不断的休息》第一乐章谱例

《内触觉的宇宙》（Cosmos Haptic）（1957），是实验工房的另一位作曲家汤浅让二的同

<sup>①</sup> 渡边未帆. 日本の前衛音楽——武満徹の実践を事例に. [D] 东京艺术大学大学院音乐研究科博士后期课程, 2007

<sup>②</sup> 程宏伟. 武满彻早期钢琴作品《连续不断的休息》演奏初探[J]. 沈阳音乐学院学报 2010 年第 2 期.

名系列作品中的第一作。“Cosmos Haptic”一词源自于英国艺术史学家、哲学家赫伯特·里德（Herbert Edward Read）<sup>①</sup>。汤浅让二借用的“宇宙”概念并不是“地球所在的宇宙”，而是将“生成宇宙的内在过程”通过声音符号将其造型化的结果。在这首钢琴独奏曲中使用了大量的不协和音和重复的动机来制造一种“木块一般的节奏”<sup>②</sup>，却有着较为明确的旋律线，整体的听感十分轻柔。

《内触觉的宇宙》的背后是汤浅让二在实验工房期间做汲取到的前卫艺术养分，即“追求音乐以外的艺术表现的人”。音乐家们在实验工房得以接触到西方第一手的美术批评、哲学思想和创作动态，这种学科间的交叉极大帮助了他们在思想上去突破过去的固有创作思维，而定期的“实验工房作品发表会”恰好给了他们足够自由的发挥空间。

## 2、使用新兴的创作媒介：从磁带音乐到具体音乐

1950 年日本开始贩卖磁带录音机，这一新兴的工具很快引起了前卫艺术家们的注意。对艺术家而言，使用“录音材料”来进行创作的形式在概念上“使音源的发声不必依赖于演奏者”，并且在操作上十分简便，可以反复地进行实验。

1953 年，在实验工房的第五次作品发表会上<sup>③</sup>，首次发表了他们的磁带音乐作品：秋山邦晴的《作品 A》和《作品 B：囚われた女（被囚禁的女人）》（图 2-12），这两首为磁带录音机所作的音响诗作品的录音资料由于遗失，如今已不可考。然而我们可以从现存的作品台本中发现一些端倪：台本上标记了录音轨道上的时间轴对应的诗的朗诵内容、演出指导和录音操作，多种声音素材并行录音……在今天看来司空见惯的“非线性声音编辑”，在当时却是一种“前卫”的技术。秋山邦晴使用这种方式，使一首超现实主义的叙事诗变为了一首同样具有“超现实”感的声音作品。

---

<sup>①</sup> 小沼纯一。「コスモロジー」と「空間」湯浅譲二と一柳慧のしごとから SUNTORY HALL 音乐会传单 [OL]. <https://www.suntory.co.jp/suntoryhall/feature/koten2017/> , 2017.

<sup>②</sup> 汤浅让二.内触觉的宇宙 Cosmos Haptic[OL]. <https://enc.piano.or.jp/musics/1240> .

<sup>③</sup> Andrew Campana. 戦後日本における「詩」とは？ 紙面を超えた実験的な詩作活動[J/OL]. <https://www.wochikochi.jp/relayessay/2016/11/experimental-poetry.php> ,Wochi Kochi Magazine.



图 2-12 秋山邦晴《囚われた女》台本（1953）

1955 年底，武满彻开始着手制作他的第一首具体音乐作品《Static Relief》。从定义上看，《Static Relief》似乎比秋山邦晴的《囚われた女》更接近“具体音乐”的要义。从录音材料可以判断，它使用了大量日常生活中的自然音响素材，如人的喘息、呼喊声，鸡、狗等动物的吠叫声、以及木管类乐器的吹奏声。在此基础上加入了大量音响效果调制，如变调、变速、反复、延时，以及电子音乐中的低频振荡（LFO）等效果。

在最初的具体音乐尝试过后，武满彻在 1956 年又创作了他的新系列《ヴォーカリズム》（Vocalism 三部曲），即《ヴォーカリズム・AI》、《木・空・鳥》和《クラップ・ヴォーカリズム（Clap Vocalism）》。在第一作中，武满彻受诗人谷川俊太郎启发，使用“爱”（AI）为主题并基于它发音进行多种多样的变形处理。在录制了不同的男声和女声后，武满彻将它剪辑成“啊、咿、爱”等部分；在第二部作品中武满彻采用了类似的构思，“木、空、鸟”三个字的日语读音“Ki、Sora、Tori”来进行编辑处理；到了第三作，武满彻放弃了之前使用文字读音的构想，创造性地录制了许多日本民族音乐中的吆喝声，并按照固定的序列调整播放速度，形成了一种具有节奏性的听感。<sup>①</sup>

实验工房的音乐家们所涉猎的范围十分广泛，除了学习传统意义上的作曲知识，他们也在探索各式各样的新形式、新媒体和新技术，来寻求创作上的突破。

## 四、实验工房对声音的态度和创作特点

### 1、广泛学习、不设限制

整体来看，实验工房的成员们也秉持着一种“不设限”的态度，美术家、音乐家们交互

---

<sup>①</sup> 顾昊伦. 武满彻电影音乐中的具体音乐创作技法研究.[D]上海音乐学院, 2020.p10



交流、自由创作，与当时其他的前卫艺术组织一样，探求着艺术创作的新的可能（图 2-14）。以实验工房为名义发表的作品包括绘画、舞蹈、电影、音乐、诗歌等各种形式。泷口修造曾经表示，日本艺术若想通过改革进而达到与“世界的呼吸相通”这样发达水平的话，培养实验精神是很必要的<sup>①</sup>。在声音创作上，实验工房的成员们大致处在一种“互相启发”的状态，武满彻和汤浅让二的作曲知识也为泷口修造的超现实主义观念注入了新的表现语言，反之亦然。另外，法国现代作曲家梅西安也给予了武满彻等人莫大的影响，梅西安的《时间终结四重奏》就曾经以演奏会的形式介绍给日本观众<sup>②</sup>。另外，实验工房也在 1954 年 10 月和 1956 年 12 月两度上演了勋伯格的音乐演剧《月光小丑》（图 2-13）。



图 2-13 舞台剧《月光小丑》幻灯片截图 1955

在上世纪 50 年代，勋伯格的十二音技法，以及其衍生的“完全序列主义”（Total Serialism）是当时欧洲作曲界的一种主流。抛去政治上、文化上的意义之外，这种技法代表的是一种对调性（Tonal）音乐的反叛与突破。尽管它在二战前就已经出现，但是对远在东方的日本而言，它作为一种作曲上的“潮流”或者说“共识”，的确是战后一段时间，特别是 50 年代才逐渐形成的事情了。

除了介绍国外的作品，实验工房的作曲家成员们也在积极地进行包括电影音乐、广播剧、交响乐、具体音乐等形式多样的创作。武满彻使用磁带创作的个人首部具体音乐作品《Static Relief》<sup>③</sup>就是在实验工房的创作氛围中完成的。

---

<sup>①</sup> 内田伸一. 若き表現者達が歩んだ未知の世界 大谷能生と行く『実験工房展』[OL].

<https://www.cinra.net/column/jikkenkobo-report>, 2013.12.13.

<sup>②</sup> 渡边未帆. 日本の前衛音楽——武満徹の実践を事例に. [D] 东京艺术大学大学院音乐研究科博士后期课程, 2007

<sup>③</sup> 1956 年 2 月 4 日实验工房演奏会



图 2-14 山口勝弘《Vitrine》1953 年

## 2、武满彻：大量的实验与创作积累

实验工房成立的这几年，恰好是青年作曲家们学习知识、积累经验的关键成长时期。宽松的环境和自由的创作意识，使他们对新的知识技法以及新的技术媒体保持着相当的开放精神。他们在这一时期的创作也具有高度的实验性。

在武满彻（1930-1996）的身上可以说集中体现了实验工房的这种精神。作为 20 世纪日本最为重要的作曲家之一，非学院派出身的他在 1967 年凭借《十一月的阶梯》<sup>①</sup>一举成为了日本在西方眼中最具有代表性的现代音乐家。他是日本战后这一时期最为活跃的前卫声音实践者，也是一位享誉世界的电影配乐大师。一生曾与黑泽明、小林正树、沟口健二等多位日本电影黄金时代的著名导演合作，创作了上百部电影的配乐。被誉为“世界的武满”。

二战结束后，还是青年学生的武满彻通过 GHQ 的电台等形式接触到了德彪西、拉威尔等近代法国作曲家，以及香颂、爵士乐等多种音乐形式。在友人铃木博义的介绍下，武满彻开始参加“新作曲派协会”等新兴音乐团体活动，并尝试学习作曲知识与创作作品。1951 年在友人汤浅让二的介绍下加入了实验工房。

同为实验工房成员的作曲家秋山邦晴同时也是著名的编辑和评论家，他的介绍，武满彻在实验工房时期也获得了有关西方前卫音乐界的知识。例如在实验工房公开演奏梅西安的作品之前，武满彻就已经听过他的作品并受到了他作曲技法上的影响。

---

<sup>①</sup> [日]川崎弘二. 武満徹の電子音楽[M], 日本: ARTES, 2018.



年份	作品形式	作品名（原文）	备注
1951	室内乐	《妖精の距離》	为小提琴与钢琴而作
	芭蕾音乐	《生きる喜び》	与铃木博义合作
1952	钢琴	《サーカスにて》	
		《迷われない休息》	第一章
	电影音乐	《北斎》	电影制作中断
1953	芭蕾音乐	《銀河鉄道の旅》	三管编制管弦乐队
1954	舞台剧音乐	《アルデール又は聖女》	
1955	协奏曲	《室内協奏曲》	实验工房第七回发表会
	具体音乐	《Relief Static》	1956年2月4日完成
1956	具体音乐	《愛の条件》	舞台剧
		《ヴォーカリズム A・I》	
		《クラブ・ヴォーカリズム》	
		《木 空・鳥》	
	电影音乐	《狂った果实》	
1957	弦乐队	《弦楽のためのレクイエム》	

图 2-15“实验工房”时期武满彻主要作品表<sup>①</sup>

尽管通过跟随作曲家早坂文雄“抄谱”积累了作曲知识的基础，武满彻在当时还是离开了新作曲派协会，这与清濑保二等人执着于五声音阶的偏保守的“民族主义”思想有强烈的关系。相比之下，实验工房给予了武满彻大量的实验、创作与思考的机会，在这之后他的声音创作有了明确的方法、方向和审美取向。并在团体的影响下创作了不少具体音乐、电影音乐作品（图 2-15）。

我们可以从他早期的作品中看到，在使用传统的乐器创作音乐，例如《妖精的距离》、《连续不断地休息》中，武满彻在技法上明显受到了德彪西式的“印象派”以及梅西安式“现代派”的影响。他在早期具体音乐作品中对人声以及自然音响的使用，则表现出了对“自然声响”的高度敏感性。武满彻后期的作品例如雅乐《秋庭歌一具》或是《群鸟飞临五角庭院》中，“大自然”作为创作母题，一直伴随着武满彻的一生。或许追根溯源，实验工房这个时期的创作就已经呈现出了些许端倪。

以实验工房为代表的战后初期的前卫艺术组织，在战后短短几年的时间里得以迅速发展。这些青年艺术家们有的经历了战争时期的文化真空，有的刚刚走出校园。而追求前卫艺术这一大的目标恰好成为了促使他们以团体的名义共同前行。从上述例子我们不难看出，这些“在野”的艺术家们不断地寻求艺术上的创新，不断地突破“学院派”的限制。武满彻等前卫音乐家们除了积极的学习各种现代的作曲知识和前卫艺术理念，也积极地尝试各种技术手段来创造不同于以往的声音形态。这也为他们之后的创作打下了坚实的基础。

<sup>①</sup> 顾昊伦. 武满彻电影音乐中的具体音乐创作技法研究.[D]上海音乐学院, 2020., p3

## 第二节 “实验工房”之后的日本声音艺术组织

实验工房的活动虽然在 1957 年宣告结束，但是它带给日本前卫艺术界，尤其是作曲家们的影响却远远没有结束。笔者通过实验工房相关网站公开的历史档案查阅得知，活跃在东京的前卫音乐家们通过实验工房这个平台得以相互认识，并逐渐形成了一个相对固定的“圈子”<sup>①</sup>。这些在野的青年音乐家们以此为核心，通过成立新的组织、举办新的活动等形式，继续交流学习并发表新的作品。

### 一、二十世纪音乐研究所

1957 年 3 月 30 日，作曲家诸井诚、黛敏郎、柴田南雄等 7 人成立了“二十世纪音乐研究所”。这并不是一个具体的机构，而是一个集中发表现代音乐作品的前卫音乐集团。二十世纪音乐研究所在活动模式上参考了西德达姆施塔特音乐节（Musik Fest in Darmstadt），通过演奏会和夏季短期课程讲义的方式为日本作曲家们进行前卫音乐手法的讲学。这与黛敏郎 1956 年旅欧亲自参加达姆施塔特夏令营的经历有很大的关系：在这次活动中，他见识到了序列主义音乐（Serialism）在欧洲前卫音乐界的盛行，并亲自撰写了相关文章向日本介绍当时的这些最新动态<sup>②</sup>。

随着后来武满彻、一柳慧等人的加入，截止到 1965 年，该组织共组织了 6 次“现代音乐祭”。（图 2-16）前三次活动（1957.8、1958.8、1959.8）都在东京远郊的轻井泽度假村举办，并设有讲座和演奏会两个环节。后三次（1961.8、1963.9、1965.11）则是专门的演奏会。

前三次“现代音乐祭”上举办的讲座内容十分前卫。例如入野义朗的《12 音的作曲技法》；以及柴田南雄《梅西安的作曲技法》、《韦伯恩的作曲技法变迁》；武满彻、黛敏郎等人对谈了有关具体音乐、电子音乐以及现代音乐的新的发展趋势……从时间来看，截止到第三次活动（1959）为止，经过战后十余年的积累，日本的音乐家们对当时来自欧洲的前卫音乐，无论是十二音技法还是具体音乐和电子音乐，都可以说是十分的熟悉。

---

<sup>①</sup> 山口胜弘个人网站[OL]. <http://yamaguchikatsuhiro.musabi.ac.jp> .

<sup>②</sup> 林政.「再政治化」日本战後音乐史：以黛敏郎的後期创作活动为例[M].国立台湾大学文学院音乐学研究所硕士论文, 2019.p7.

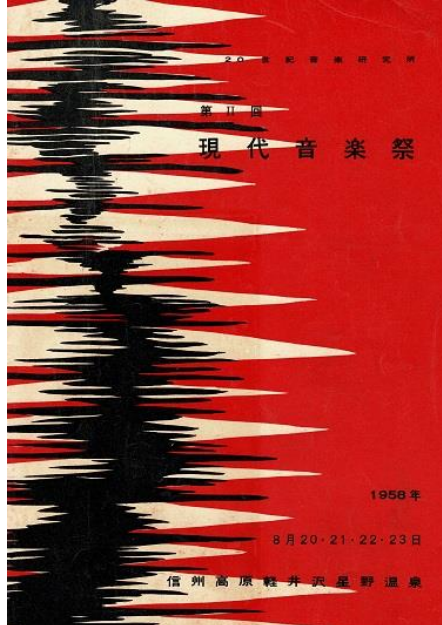


图 2-16 第二回现代音乐祭海报（1958.8.20-23）

1961 年 8 月，在大阪御堂会馆举办了“二十世纪音乐研究所第四回现代音乐祭”。在第一天晚上的“美国前卫音乐”单元，约翰·凯奇的作品《为钢琴和交响乐团而作的协奏曲》（Concert for Piano and Orchestra）（图 2-17）经过一柳慧和黛敏郎的牵线搭桥下<sup>①</sup>举行了公开演奏。一柳慧是凯奇唯一的日本学生，作为战后最早的一批留学生作曲家，一柳慧早在 1952 年就只身赴美国茱莉亚音乐学院学习，并参与了凯奇在纽约的学校课程，其创作也深受凯奇的“随机”、“沉默”等前卫音乐观念影响。

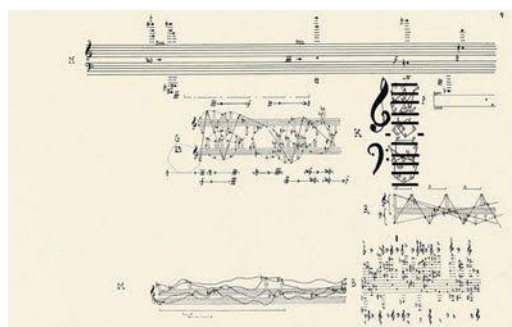


图 2-17 乐谱 Concert for Piano and Orchestra

这场演奏引发了台下 800 位观众的“轰动”——对日本观众而言则是第一次正式接触到这种“偶然的、不确定的”现代音乐。在演出之前，一柳慧向观众们介绍简要地介绍了凯奇以及他的作曲观念。演出结束后的观众在“轰动”之余，更多的是对这种音乐的不理解。相比较而言他们更能接受第二天的“日本前卫音乐”单元中的作品，无论是黛敏郎的《弦乐四重奏曲》还是武满彻的《Ring》，至少在听感上都是观众们“熟悉的前卫音乐”，没有凯奇的

<sup>①</sup> 一柳慧，柿沼敏江，竹内道（京都市立艺术大学）.一柳慧口述历史[OL]

[http://www.kcua.ac.jp/arc/ar/ichiyanagi\\_jp/](http://www.kcua.ac.jp/arc/ar/ichiyanagi_jp/)，2016.

音乐那般“混乱”。黛敏郎的作品中更是使用了雅乐中的笙和箏去试图制造一种新的音色——这是他在交响乐《涅槃》之后常用的创作手法。

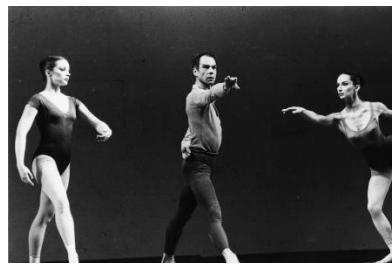
上世纪 50 年代末到 60 年代初期的东京艺术界，到处都充满了一种前卫和实验的热烈氛围。20 世纪音乐研究所标志着日本音乐家们在现代音乐的作曲技巧和审美上已经普遍到了一个比较成熟的水平。他们积极地探讨着国外先进的作品和理念并在自己的作品中进行各种尝试。

## 二、草月艺术中心（Sogetsu Art Center）

实验工房解散后，草月艺术中心在日本著名导演敕使河原宏在父亲勅使河原苍風的支持下于 1958 年 10 月成立的文化会馆。它是日本最重要的前卫艺术中心之一，也是日本 60 年代前卫音乐创作和声音实验的大本营，被称为“前卫艺术的震源地”<sup>①</sup>。草月艺术中心于 1959 年购置了当时全世界只有三台的贝森朵夫朱红色三角钢琴，并借由作曲家园田高弘举办的演奏会一举成名，成为了战后日本音乐界具有影响力的前卫组织。其代表性刊物《SAC journal》记录了当时举办的各类前卫艺术活动和学术文章，包括但不限于现代音乐、爵士乐、电影、实验影像、动画、演剧、偶发艺术等等。对前卫音乐而言则以下列三种类型为主：<sup>②</sup>

- （1）60 年代前半段的学术性的爵士乐音乐会（草月 Music Inn）
- （2）现代音乐的新的发表场所（草月 Contemporary Series）
- （3）60 年代后期特别活跃的动画片和影像实验场所（草月 Cinematic）

草月艺术中心成立初期，以武满彻、黛敏郎等 9 人为主体的“作曲家集团”为代表组织了多场前卫音乐的演奏会。另外，作为主要的赞助商，它也承担了 1962 年被称为“Cage Shock”的约翰·凯奇（John Cage）和大卫·都铎（David Tudor）访日巡演活动，以及 1963-64 年高桥悠治等人成立的“New Directon”乐团与国外知名的前卫音乐家合作演出的企划。可以说在 1960 年代，草月艺术中心是日本声音艺术发展背后的重要推手。



---

<sup>①</sup> 渡边未帆. 日本のモダンジャズ、現代音楽、フリージャズの接点——草月アートセンターと新世紀音楽研究所の活動を事例に.[A]东京艺术大学音乐学部纪要 第 34 集, 平成 21 年 (2009): 189-202.

<sup>②</sup>草月艺术中心官方网站[OL]. <https://www.sogetsu.or.jp/about/artcenter/> .

由于连年赤字，草月艺术中心在 60 年代后期逐渐放弃了对前卫音乐家们的资助，转型成为了一个综合性的前卫艺术展示平台。无论是土方巽的暗黑舞蹈（1963）、寺山修司的前卫地下剧场“天井栈敷”（1967）、还是“黑帮电影”、“世界前卫电影节”等小众的影像活动，都能在草月艺术中心拥有一席之地。1969 年原定举行的“Film Art Festival”受到当时东京的学生武斗的暴力冲突影响而被迫中止，两年后的 1971 年，草月艺术中心正式宣告解散。

二十世纪音乐研究所和草月艺术中心，都是在实验工房的活动结束之后成立的前卫艺术组织。前者通过组织不定期的音乐节，后者则通过固定的场馆来举办展览、音乐会的形式，在日本的 1950-1960 年代进行着当时的前卫声音实践。

### 第三节 日本早期的几种前卫音乐形态和代表作品

#### 一、日本早期的电子音乐和具体音乐

诞生于 1950 年前后的法国的具体音乐和德国的电子音乐，是 20 世纪声音艺术发展的关键节点。这两种声音创作的形态在其尚未形成清晰的、严格的创作方法和思路时就已经先后传入了日本。又由于在日本制作早期电子音乐和具体音乐的作曲家们十分接近，甚至是同一批人。因此本章节将详细介绍日本早期具体音乐和电子音乐的发展历史，并分析作品中呈现出的发展变化。

##### 1、日本最早的具体音乐作品

具体音乐与电子音乐作为二战后出现的新兴声音艺术形态，依赖于当时经历战争洗礼而极速发展的电子工业技术。比西方稍晚，东京通信工业于 1950 年自主研发了首款开盘磁带录音机 G-type，然而由于造价高昂（当时的报价为每台 16.8 万日元）且设备笨重，公司一度面临着产品卖不出去的困境。在当时还是东京国立艺术音乐学校学生的大贺典雄（后来的 Sony 公司总裁）的建议下，东京通信工业努力将他们的产品作为多媒体教学的辅助器材推销给日本的学校和教育机构，并得到了好评。尽管音质较其他产品有了大幅改善，G-type 录音机的问题在于录制短时间的声音片段（如钢琴）时仍会产生模糊，直到 1951 年 3 月更为轻量、价格低廉的 H-type 录音机的出现才得以解决。磁带录音机很快成为了音乐学院的宠儿，如同舞蹈演员的镜子一样，使用它进行录音和回放大幅提高了学习的效率。随着具体音乐的出现和引入，使用磁带录音的形式进行音乐创作似乎也成为了理所应当的下一步发展逻辑。

1951 年 9 月 8 日，随着《旧金山和约》的签订，日本在美国的支持下恢复了形式上的主权。民间的国际交流也借此得以恢复。黛敏郎与矢代秋雄等人旅欧留学，同赴巴黎音乐学院，

师从当时赫赫有名的作曲家梅西安。在当时的法国巴黎，正是具体音乐刚刚作为一种“前卫”的新兴事物兴起的时候。它迅速的吸引到了这些年轻的日本音乐家。第二年，黛敏郎回国后也展开了日本最初的具体音乐创作，并于 1953 年发表了日本最初的具体音乐作品《为具体音乐而作的作品 XYZ》。

这部作品由三首独立的具体音乐片段“X”、“Y”和“Z”构成。X 的内容比较杂糅，黛敏郎剪接了许多打击乐器和弦乐的片段进行重复，并加入了一段疑似飞机飞过的低频和由笙吹奏的日本传统能乐片段；而 Y 却更像一首由现成的电影声音片段剪接而成的“广播剧”，其中的敲击声和自然环境声在磁带变速等效果处理下逐渐变得“失真”，充斥着一股诡异的听感；Z 则“正常”很多，是一首典型的弦乐室内重奏曲在磁带上逐渐变调、变速后调制而成。

黛敏郎是日本战后前卫音乐的前驱，也是当时著名的作曲家小组“三人会”的一员。在赴法留学前，他的作品主要受到德彪西、格什温、拉威尔等 19 世纪初的著名欧美音乐家的影响。自从法国留学归来后，他作为日本最初的推介者将具体音乐、电子音乐、以及布列兹、施托克豪森、凯奇等人的作品陆续介绍回了日本。

## 2、日本具体音乐在美学上的尝试

在 1955 年的舞台剧《バレエ実験劇場》（芭蕾实验剧场）的宣传文稿内武满彻提到：“现实的声音作为具体的音响，经由作曲家的想象来进行调变，成为音乐的重要素材。词典的倒放、播放速度的变化，令作曲家们得到无限的新的音响效果成为可能。”<sup>①</sup>

然而，早期的具体音乐它们听起来固然十分“新”，但是也不可避免地沾染一种实验室的味道，武满彻的《Static Relief》（1955）听起来也是如此，仿佛一股脑地将磁带调制效果往声音素材上堆，缺乏系统性“美学观念”的打磨。而这在他之后的《Vocalism》三部曲中得到了改善，明确的主题性和经过筛选后的同一类声音素材无疑增强了作品内容上的可听性。到了 1960 年，武满彻在草月中心创作的《Water Music》则又进一步突破了具体音乐在美学上的表现力。

在录音工程师奥山重之介的帮助下，武满彻走遍了东京的大街小巷录制了各种水滴的声音并用具体音乐的方法进行制作（图 2-19）。这首具体音乐的传世之作中可以明显地听到武满彻对日本传统能乐中打击乐器的化用。能乐里的小鼓、大鼓和太鼓等乐器的表现作用各不相同，却以动衬静地赋予了能乐独特的美学要素。武满彻通过对水滴这一声音素材的多种处

---

<sup>①</sup> アウトサイダーズ・アートブログ. DOMMUNE2018.8.2～武満徹の電子音楽から実験工房へ[J/OL].

<http://travis7.blog54.fc2.com/blog-entry-880.html?sp> , 2018 .

理，令这首实验室中的具体音乐听起来宛如一首能乐的打击作品。可以说仅凭借这一点，武满彻的具体音乐美学就已经超越了当时的法国、德国的具体音乐一大步。



图 2-19 武满彻《水の曲》（water music）唱片

可以看到，武满彻在这一时期创作的具体音乐中所使用的素材大多以人声和自然声响为主。尽管武满彻本人在晚年曾经表示自己“长期以来，我一直把日本和任何与之相关联的东西视为应该被拒绝的东西。”<sup>①</sup>然而这一态度在凯奇访日后得到了改观<sup>②</sup>。约翰·凯奇的作品和理念令他将注意力“转移到了日本文化的积极面上。”也间接造就了武满彻日后在传统文化和现代音乐之间结合所取得的成绩。

武满彻的这首作品也标志着日本具体音乐在技术手段和创作上都逐渐走向成熟，这种方式也被广泛的应用在电影声音和音乐的制作上。尤其是在 1964 年小林正树导演的奇幻恐怖片《怪谈》中，武满彻充分地运用了日本传统能乐、雅乐中的乐器和音色进行音频效果调制，呈现了一幅怪诞离奇的听觉奇观。

### 3、日本早期的电子音乐

1955 年，在德国科隆广播电台的协助下，日本放送协会（NHK）也建立了能够进行电子声音合成实验的录音实验室（图 2-20），为日本的前卫作曲家们提供了实践的机会。此时的黛敏郎模仿了同时期施托克豪森发表的作品《Studie II》创作了日本最早的三部电子音乐：（图 2-21）

- 1、《依质数比例的正弦波音乐》
- 2、《依质数比例的调制波音乐》
- 3、《方波与锯齿波的 Invention》

通过这几首作品名可知，黛敏郎试图用“质数比例”这一数学方式，通过正弦波和 FM

<sup>①</sup> <https://daily.redbullmusicacademy.com/2017/02/cage-and-takemitsu-feature>

<sup>②</sup> 《How John Cage Inspired Toru Takemitsu to Embrace Japan》



调制波等频率成分较为单一的音源来解构传统乐器以及和声所发出的复杂的泛音成分，而他实际也确实这么做的。在作品 1 和 2 中，听起来似乎是不同八度的单音和某个和弦的分解琶音之间像乱按一气的钢琴那样相互叠加，实际是经过事前设计和编排而成。至于作品 3，则比前两首在节奏和内容上要丰富不少。不仅因为方波和锯齿波在频响上的听感不同，黛敏郎在这里也加入了例如低频振荡器（LFO）、包络调制（ADSR Modulation）等效果对音源的音高（Pitch）、滤波器（Filter）等参数进行干预。



图 2-20 旧 NHK 电子音乐实验室

NHK 录音室诞生了日本第一批电子音乐，除了黛敏郎外，另外具有代表性的作品还有柴田南雄的《为立体声广播而作的具体音乐》（1955）、诸井诚《7 Variation》（1956）等等。值得一提的是，诸井诚本人在《7 Variation》只创作了 6 个“Variation”（变化）<sup>①</sup>，这首约 15 分钟电子音乐作品的后半部分，即第七个“Variation”是由黛敏郎代为制作完成。前后对比可知，后半段在电子音色的调制和编排上明显比前半段要丰富很多，这无疑得益于黛敏郎在制作之前的作品上的经验。尽管这些电子音响在今天任何一个电子音乐专业的学生都可以轻易使用市面上的软件合成器去实现的常规电子音乐制作技巧，在当时则需要依靠却极为笨重的电子仪器操作才能完成，而电子音乐这一新生的事物，则顺理成章地成为了“前卫”的代表。

从历史来看，日本早期的电子音乐与严格意义上的“法国具体音乐”颇有些交叉之处。这很好解释：早期的法国具体音乐是包括尚未形成独立创作思维的“电子音乐”在内的，而欧洲的“电子音乐”概念借由施托克豪森等人的作品试图快速发展的时期，也正是日本一股

---

<sup>①</sup> 诸井诚本人的视频访谈 <https://www.youtube.com/watch?v=Vv7x8bhAREw&t=135s>



脑地从法国引入具体音乐，以及从西德引入电子音乐设备与技术的时候。因此省略了“独立发展”时厘清并建立严格的概念的阶段。另外，刨去作曲家之间的艺术上的关联，早期的电子音乐制作就算技术再怎么发达，一旦涉及到“传播”，就不可避免地需要依赖当时流行的音乐传播介质——磁带或者黑胶唱片。这时候电子音乐的声音就很容易成为具体音乐所使用的一种声音素材，与其他的录音材料并没有什么区别；反过来说，制作电子音乐的时候天然就能够实现磁带录音中变速、变调、重复等效果，并且将具体音乐中的录音素材作为电子音乐材料中的一部分时，现代学术意义上的“电子原声音乐”（Electro-Acoustic Music）就诞生了。

与今天发达的数字音频软件所制造的音源与合成器相比，早期的具体音乐与电子音乐在声音表现上是粗糙的。但是在当时的环境下，它所代表的是一种新时代下的新兴事物对传统的突破。1956 年举办的日本第 1 次“具体音乐和电子音乐的试音会”<sup>①</sup>上，日本前卫作曲家们集中展现了他们使用“具体音乐”和“电子音乐”这两种新兴的手段所制作的声音乐品。黛敏郎在其收录成专辑后的封面内页写道“便宜的素材打破了原有（古典音乐）的规则和演奏能力，让艺术家的灵魂得以自由飞翔……因此技术上越是无机质化，对创作家们纯粹的精神、丰富的感性以及直觉的敏锐上的要求就会无限的增加。具体音乐制造了一种人的非合理性，而电子音乐则是基于抽象的数学原理。这两者的差别共同创造了这种新的音乐艺术。”



图 2-21 黛敏郎在日本第 1 次具体音乐与电子音乐的音乐会专辑封面内页的作曲阐述

## 二、不确定性的音乐和图形乐谱

### 1、莫扎特的骰子和凯奇的硬币

在作曲中引入概率和不确定性，最早可以追溯到 1787 年莫扎特的《音乐骰子游戏》

<sup>①</sup> <http://kojiks.sakura.ne.jp/experimental3.html>

((Musikalisches Würfelspiel K.516f)) (图 2-22), 在实现设计好的和声框架内通过骰子随机地选取和弦和旋律的进行。而约翰·凯奇在 1951 年使用易经占卜这一随机性要素的钢琴作品《Music of Changes》中则没有实现预设固定的作曲规则(如和弦进行, 调式调性或者 12 音规则), 而是依赖掷硬币产生的结果来决定音符的音高、时值、力度和节奏<sup>①</sup>, 至于规则则完全依赖周易八卦的阴阳排列, 因此产生的音乐是完全不可预知的和不确定的。

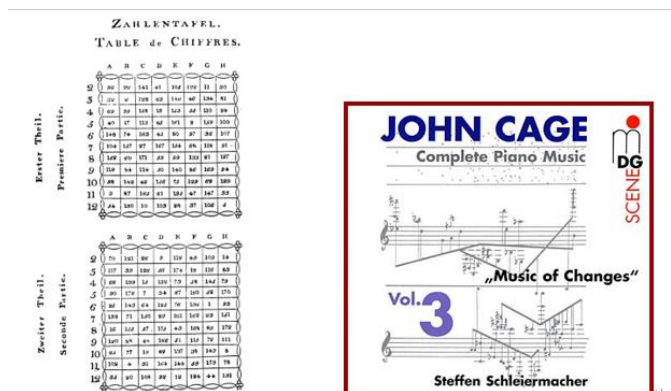


图 2-22 (左) 莫扎特《音乐骰子游戏》, (右) 凯奇《Music of Change》

凯奇在 50 年代深刻地挑战了音乐的各种传统, 并影响了之后 20 世纪声音艺术的发展。除了扔硬币和占卜, 基于不确定性的作曲方式还包括了使用图形、甚至是文字指示的方式来创作乐谱。舍弃了精密、准确的五线谱而使用抽象的图形或语言不仅是出于形式上的反叛, 在凯奇的理念中, 这种形式也使得“阐释作品的权力”被更多的让渡给了表演者甚至是观众, 而非作曲家本人。作曲家在这个过程中逐渐使自己隐藏到了作品身后, 或者与作品本身剥离开来, 这也是凯奇自《4:33》(图 2-23)之后的一贯逻辑。

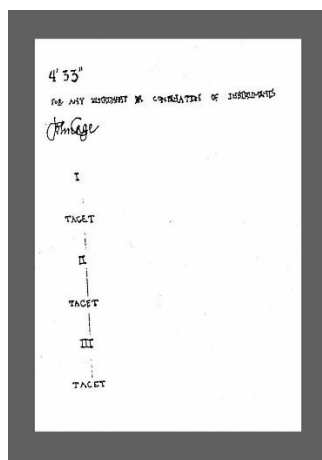


图 2-23 约翰·凯奇《4:33》乐谱

<sup>①</sup> 温展力.莫扎特《音乐骰子游戏》与约翰·凯奇《变之音乐》比较研究[J].黄钟-中国·武汉音乐学院学报,2016,(3):38-

## 2、“随机”和“不确定”的图形乐谱

在秋山邦晴担当东京爱乐乐团期刊杂志《Symphony》期间，青年钢琴家高桥悠治接触到了凯奇使用易经作曲的相关文章，并于 1957 年自主实验了用易经来创作音乐<sup>①</sup>。高桥优治于 1960 年 9 月的东京现代音乐节上作为钢琴独奏家出道，并在第二年经由武满彻介绍认识了刚从美国归来的一柳慧。一柳慧赠予了他凯奇 1957 年使用图形书写的乐谱《Winter Music》。在 1961 年 10 月 31 日的草月艺术中心，高桥悠治公演了 Cage 的作品《Winter Music》(图 2-24)。在演绎这首基于图形指示的乐谱时，高桥通过周期性重复的短的音乐短句和间歇性的沉默(1 分钟至 7 分钟不等)实现了作曲家与沉默中的虚空对话。在演出现场，观众可以自由出入音乐厅，甚至再大厅里聊天等待演出的结束<sup>②</sup>。高桥优治对图形作曲的演绎为他在当时日本的前卫音乐家圈子里赢得了一席之地，他被称为“日本的大卫·都铎”。



图 2-24 John Cage 《Winter Music》图形乐谱

---

<sup>①</sup>Serena Yang . “John Cage Shock” and Its Aftermath in Japan.[D] University Of California Davis, 2020.p43.

<sup>②</sup> Serena Yang . “John Cage Shock” and Its Aftermath in Japan.[D] University Of California Davis, 2020.p44.

### Notations for Piano

- a. Should be used when the pianist hears the string player using the bow
- b. Should be used when the pianist hear the string player playing without the bow

- a. Play on the keyboard
- ◇ b. Pizzicato
- ◊ a. Make harmonics on the keyboard
- ◊ b. keyboard harmonics produced by piano strings.
- a. Armed cluster
- b. A noise produced with a tool
- a. Palm cluster
- b. A noise produced without using a tool
- ↑ a. Glissando upward or downward
- ↑ b. Vertical glissando on strings
- ↑ b. Horizontal glissando on the strings
- a. Muted string played on the keyboard
- b. Muted pizzicato
- ⊙ a. Unused way of playing on the keyboard
- ⊙ b. Unused way of producing noise.

### Notations for String Instrument

- a. Should be used when the string player hears the pianist using the keyboard
- b. Should be used when the string player hears the pianist playing without using the keyboard

- a. Ordinary bowing
- ◇ b. Pizzicato
- ◊ a. Harmonic
- ◊ b. Pizzicato harmonic
- a. Play between bridge and tailpiece
- b. Snapped pizzicato
- a. Sul tasto
- b. Make a squeaky sound
- a. Sul ponticello
- b. Sweep strings with a cloth
- a. Play on tailpiece
- b. Strike the fingerboard with the fingertips
- a. Reverse the playing position of the bow and fingers
- b. Strike the body of the instrument
- ▲ a. Col legno tratto
- ▲ b. Pizzicato by the bridge
- ▼ a. Col legno battuto
- ▼ b. Pizzicato between bridge and tailpiece
- ↑ a. Glissando
- ↑ b. Pizzicato glissando
- ⊙ a. Unused way of playing by using the bow
- ⊙ b. Unused way playing without using the bow

Read the score from left to right with either side up in a horizontal position. Four sheets may be played in any order as long as both the pianist and the string player take the same procedure.

Dotted line frame: play with changes such as accel., rit., cresc., dim., etc.  
Thin line frame: play without change in tempo or dynamics  
Thick line frame: play with extreme change in tempo or dynamics  
Without frame: play freely with regard to range, tempo, and loudness

First two systems of the score:

图 2-25 一柳慧《钢琴和弦乐的二重奏》（1961）

作为凯奇的学生，一柳慧不但在 60 年代初直接接受了使用图形乐谱和“指示型事件”的方法来进行不确定性的音乐创作，也是这种观念在日本的重要传播者。在 1960 年的作品《回归（Kaiki）》（图 2-26）1961 年的作品《钢琴和弦乐的二重奏》（图 2-25）中，一柳慧通过圈、点、三角等符号来抽象地标记了乐谱的行进走向。仔细观察就会发现，这种图形指示并不是让演奏者随机乱演一气，而是有着明确地对应文字来指示，并且每个符号所对应的文字指示都有 a、b 两种模式，即表演者可以根据自发的互动来判断演绎下一个图形符号需要选取哪种模式。

而日本音乐家们对随机性作曲以及图形作曲的兴趣和尝试也得益于秋山等人对国外资讯的译介以及当时整体对前卫音乐充满热情和兴趣的实验氛围，一柳慧为代表的数位音乐家通过留学海外等方式将最前卫的艺术知识与作品带回了日本，成为了日本与欧美艺术家之间沟通的桥梁。尽管它也招来了不少质疑与批评之声，关于这点我们将在后文详细讨论。

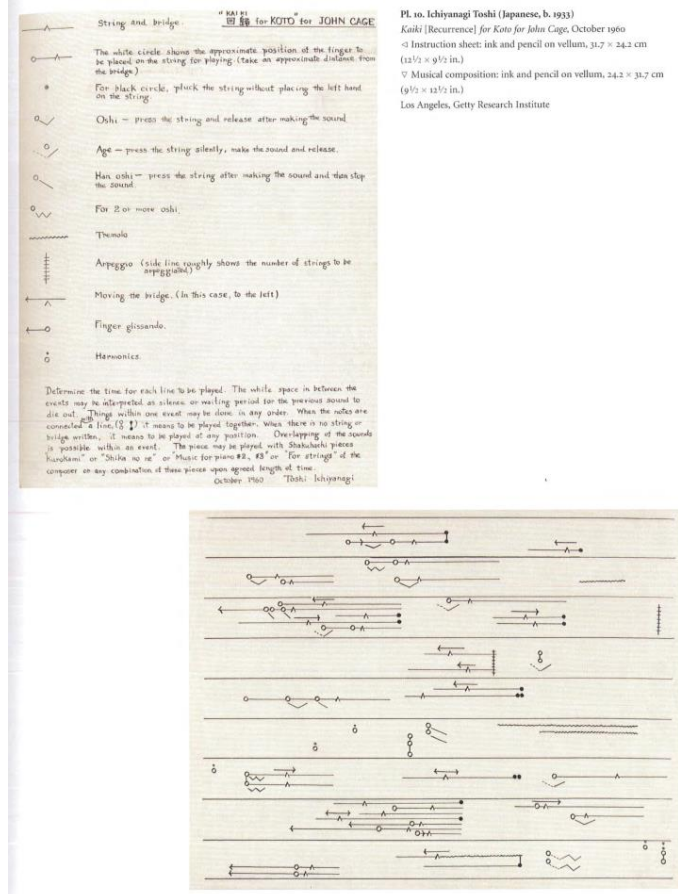


图 2-26 一柳慧《回归（Kaiki）：为古琴和 John Cage 而作》 1960

### 3、《IBM happening》：日本作曲家的“凯奇式”作品

1961 年 11 月 30 日，一柳慧在草月艺术中心举办了回国的纪念演出并演奏了他的《IBM happening》，这是日本音乐家们在凯奇访日前首次集中地体验到“凯奇式”的不确定性的演出。这场演出几乎集结了日本当时最为著名的前卫作曲家们（图 2-27）。受到凯奇的启发，一柳慧在舞台上使用了一台 IBM 公司的打孔计算机并让表演者们事先准备两套不同的“行为”，在没有事先彩排的情况下根据计算机生成的数字来指导动作和声音。例如小杉武久用锯子和电钻制造锯木板的噪音；一柳慧在画布上胡乱涂抹；刀根康尚则将一只瓷碗砸得粉碎……

《IBM happening》表演的过程中，所有人的行为都是相互独立的，并不要求互相根据声音做出反应。这种同步但不相关的音乐事件被秋山称之为“一种空洞的共存关系”。<sup>①</sup>他回忆道：“这些不相连的声音，诸如电锯声、摔椅子声、广播声和钢琴声同时环绕着我们。我们的眼里仅仅注视着那些没有意义的动作序列。然而，每一刻的声音和行动都让我感到无比的孤

<sup>①</sup> Serena Yang . “John Cage Shock” and Its Aftermath in Japan.[D] University Of California Davis, 2020.p50.



独，这令我十分感动。”<sup>①</sup>

秋山还指出，一柳慧向日本观众展示了他在美国经历到的现代艺术创作的同时，“表演者之间互不相关的动作和声音呈现了一种瓦解自我的空洞戏剧，这也代表了一柳慧对当代日本社会逐渐异化的一种批判。”<sup>②</sup>这种说法或许听起来有些突兀，但是结合日本 1960 年代经济刚刚开始高速起飞，以及各类抗议运动的社会背景，或许就不难理解为什么会有这种说法。

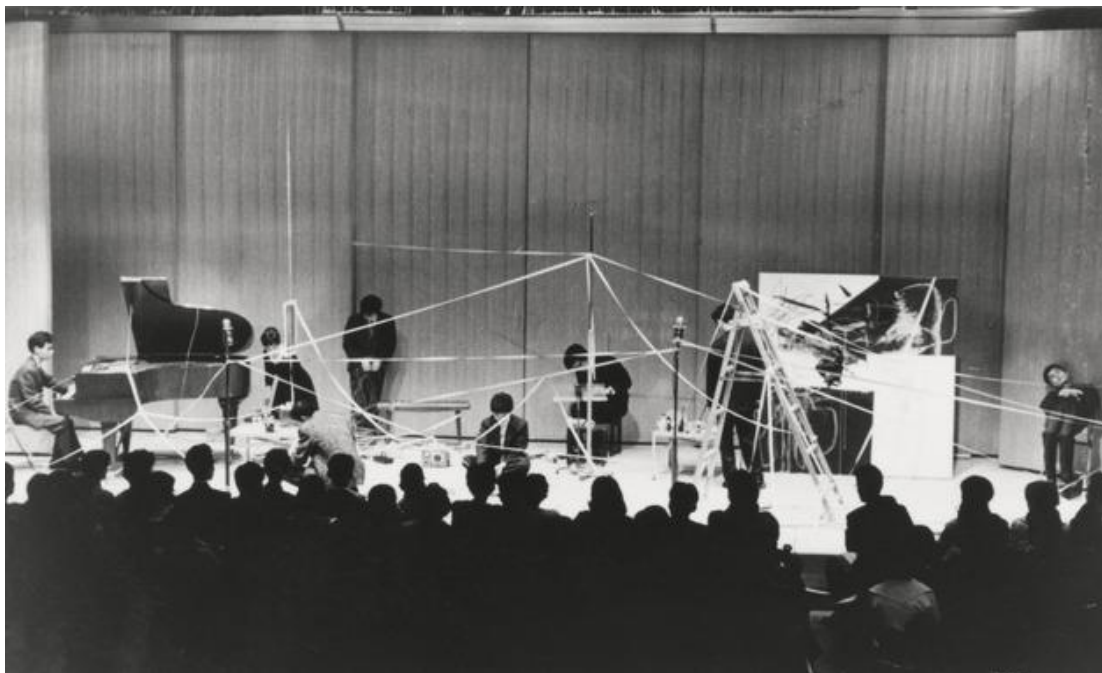


图 2-27 一柳慧《IBM happening and Musique Concrete》左起：武满彻（钢琴）、盐见允枝子、黛敏郎、小杉武久、刀根康尚、水野修孝、一柳慧、高桥悠治

### 三、“Group Ongaku”：日本首个即兴演奏乐团

“Ongaku”即日语“音乐”的发音，是 1958 年 11 月，东京艺术大学乐理科的学生小杉武久和水野修孝在校内进行小提琴和大提琴二重奏为主的自由即兴音乐活动。二人师从当时的著名作曲家早坂文雄、以及民族音乐学者小泉文夫，因此能够接触到当时尚属“前卫”的欧美音乐知识、以及日本国内作曲家们的最新动向。在他们看来，日本当时的前卫音乐只是在肤浅地学习欧洲传来的技巧，并没有对其内在“反艺术建制”的内涵进行思考与批判。<sup>③</sup>为了避免这种流于表面的模仿，Group Ongaku 的成员们采用了皮埃尔·舍费尔“Sonic Object”<sup>④</sup>的“纯粹聆听”理念，将现场表演时的声音的意义还原为“声音本身”而去除它所指代的符

---

<sup>①</sup> 秋山邦晴.现代音楽の自由と冒険[N].読売新聞 1961.12.8.

<sup>②</sup> 同上.

<sup>③</sup> Serena Yang . “John Cage Shock” and Its Aftermath in Japan.[D] University Of California Davis, 2020.p40.

<sup>④</sup> Sonic Object，即法语的 Objet Sonore，中文常被翻译为“声音对象”，用来形容各种声音现象中的最小单位，例如语言中的一个单词或音节、音乐中的一个单音、具体音乐或电子音乐中的最小片段（Clip）。

刀根康尚的加入赋予了“Group Ongaku”新的灵魂。他们在1961年9月15日的草月会馆举行了名为“Improvisation and Objet S 小野洋子 re”的，第一次也是最后一次的公开演出。演出的前半部分“Composition and Music Concrete”中，他们使用了磁带录制的具体音乐和日常随处可见的水、玻璃、铃铛等能够发出声音的物件进行即兴的表演。在后半段“Metaplasma9-15”中表演者们更加极端地将乐器演奏的声音作为“音源”本身来即兴地发声。这场演出在日本的前卫音乐圈中引发了不俗的反响。刀根和水野曾经是千叶大学文学部的同学。刀根的大学毕业论文研究了半个世纪前欧洲的达达和超现实主义，并将其介绍给了他们，这很快引起了小杉武久的兴趣。刀根的理念帮助了该团体扩张了“音乐”的定义，他以超现实主义创始人、文学家安德烈·布勒东（Andre Breton）的“自动主义”为原则，将他们的即兴声音演出描述为“结合了超现实主义自动主义的具体音乐演出”，同时指出“使用这些日常物品作为乐器进行即兴创作，目的是追求听觉体验与即兴音乐表演之间的相互性。”<sup>①</sup>

Group Ongaku 的即兴演奏从根本上脱离了古典音乐体系，甚至也摆脱了爵士乐中的“自由即兴”框架，它没有固定的模式，而是基于前卫艺术观念中“清醒的非理性状态”作为其创作的根本，并用即兴的方式发掘声音的潜力。

日本学者沼野雄司曾经尝试对日本 50-60 年代的前卫音乐进行了四种分类，即：

- 1、十二音技法、完全序列音乐的导入，完全无调性
- 2、和无调性伴随的非节拍性的节奏
- 3、特殊演奏法为开端，扩张传统乐器法（如预制钢琴）、以及电子乐器的使用
- 4、不确定性的导入<sup>②</sup>

作为创作的方法论，它们都被视作是对既有的、传统的“西洋音乐”的反叛与突破。在凯奇访问日本之前，日本音乐家们就已经尝试了各种形式的声音创作。而这仅仅是对形式和技术的模仿，并没有彻底地完成观念上的积累和转变。凯奇的到来让日本声音艺术在经历了初期的野蛮发展后有了一次彻底的、集体性的反思，并在这之后走上了独特的发展道路。在下一节中，我们就将详细阐述凯奇初次访日前后的细节，以及在声音创作上他带给日本作曲家们的影响。

---

<sup>①</sup> 刀根康尚, “On Improvised Music as Automatism” (September 1960)[J], translated by Colin Smith, Post: Notes on Modern & Contemporary Art Around the Globe, 2013.2.15.

[http://post.at.moma.org/content\\_items/94-on-improvised-music-as-automatism](http://post.at.moma.org/content_items/94-on-improvised-music-as-automatism).

<sup>②</sup> 武满彻. 僕の方法[M] 东京: 新潮社, 1971.

## 第四节 “Cage Shock”： 约翰·凯奇访日前后的经过与影响

### 一、约翰·凯奇与日本的早期接触

秋山邦晴是日本作曲家中最初与 Cage 交流的艺术家人。通过 GHQ 的 CIE 图书馆，实验工房的成员们得以从杂志上阅读欧美的音乐评论家撰写的有关现代音乐的文章，其中就有对 Cage 的描写<sup>①</sup>。1952 年 4 月，秋山邦晴代表实验工房的成员第一次给 Cage 写了一封信。<sup>②</sup> 在信中写道：

“在日本，令人遗憾的是，在音乐领域里，旧的形式、技巧和唯一的古典主义正在泛滥；我们很少有机会听到任何一种当代音乐演奏。因此，我们决定向日本观众介绍那些能够代表并创造出真正现代人性的作曲家的作品，即使这对我们来说是一种冒险。”

凭借这封信，秋山等日本艺术家们成功与凯奇建立了联系。翌年，凯奇向他们寄来了自己的作品《Book of Music》(1944) 和《Music of Changes》(1952) 的乐谱。1954 年底，评论家吉田秀和前往德国参加多瑙辛根音乐节（Donaueschingen Music Festival），第一次在现场听到了 Cage 和 Tudor 的演奏并同他们进行了交流。彼时 Cage 正凭借其《4: 33》(1952) 等作品宣扬其偶然性、不确定性的作曲理念。吉田秀和的此番见闻对日本的艺术家人而言无疑大幅增加了对 Cage 的认识。

凯奇曾经多次表示访问日本的愿望，原本计划和摩斯·康宁汉（Merce Cunningham）舞蹈团一同于 1955 年巡演为契机访日，然而遗憾未能成行。凯奇在这一时期的作曲中使用诸如易经占卜、骰子等作为工具来制造偶然性、随机性的做法以及对“什么是音乐”这一观念的解放不仅影响了欧洲、美国的现代音乐家，也影响了正在摸索“前卫”道路的日本艺术家们。出于对凯奇作品“艺术性”的怀疑，黛敏郎在纽约国际教育协会 1960 - 1961 年的资助下来到纽约亲自拜访 Cage<sup>③</sup>。这次旅行令黛敏郎彻底折服于凯奇本人的人格魅力和艺术态度，也直接促成了前文提到的凯奇作品在日本的初次公演。虽然对他的作曲理念本身并没有全盘接受，但是黛敏郎依旧同柳慧一起促成了被称为“Cage Shock”的 John Cage 访日之旅。

### 二、1962 年约翰·凯奇日本访问演出始末

1961 年，为增加草月艺术中心的影响力，敕使河原宏打算邀请电子音乐的先驱之一埃德

---

<sup>①</sup> Peter Yates, “Music,” Art and Architecture 64, no. 4 (1949): 21–23.

<sup>②</sup> John Cage Correspondence, 1901–1993[M], Northwestern University Music Library. 1952.4.18.

<sup>③</sup> Serena Yang, “John Cage Shock” and Its Aftermath in Japan.[D] University Of California Davis, 2020.p30.



加.瓦雷兹 (Edgard Varese) 访日并举办音乐会, 然而瓦雷兹由于生病, 访问行程不得不取消。此时一柳慧建议敕使河原宏邀请凯奇和钢琴家大卫·都铎 (图 2-28) 访问日本并举行演出。1962 年 10 月, 凯奇和都铎在草月会馆的邀请下访问日本, 除了拜访在哥伦比亚大学时对其影响颇深的日本禅宗学者铃木大拙, 凯奇在东京、大阪、京都和札幌举行了 7 场演奏会 (见附录 1), 以及在南画廊和 NHK 电视台的两场特殊表演。

以东京文化会馆小音乐厅 1962 年 10 月 9 日的演出的 Cage《Music Walk》为例 (图 2-28)。这首曲子是一首典型的不确定性作品, 小野洋子横躺在三角钢琴上, 人为地制造出“预制钢琴” (Prepared Piano)<sup>①</sup>, 表演者的位置可以随时移动, 都铎甚至躺到了钢琴底下, 借由这种表演创造了一种概念上的“漫步”。秋山邦晴注意到<sup>②</sup>, 当表演者从一个位置移动到舞台的另一个角落时, “寂静的时间缓缓流过, 观众发出的‘噪音’更加明显地成为了表演的一部分。”日本的音乐评论家们惊讶于凯奇音乐作品中的“破坏性力量”。认为这是一种在机器时代下重新用一种人文主义的方式来对待音乐。<sup>③</sup>评论家秋山邦晴回忆起 1962 年凯奇的演出粉碎了在场所有日本音乐家、艺术家们对音乐、声音和沉默的先入为主的观念。吉田秀和使用了“Cage Shock”, 来形容他给予日本音乐界巨大的冲击。<sup>④</sup>

在与凯奇一同巡回表演的行程中, 日本的作曲家们近距离了解了凯奇的表演方式和他的创作美学。Group Ongaku 的成员们从未见过凯奇或了解他的作品, 却惊喜地发现自己基于即兴的创作路径与他的作曲方法有着异曲同工之妙。凯奇初到日本时, 刀根康尚在南画廊举办的音乐会上向他展示了自己使用地图创作的图形作曲作品《Geodesy for Piano》, 并受到了凯奇“这很有趣”的称赞。<sup>⑤</sup>

“Cage Shock”这个名词, 在当时的日本音乐家看来或许稍有些言过其实, 但是对观众而言, 至少 10 月 23、24 两天在草月艺术中心的那场演出确实可以算得上“Shock”。凯奇在一场演讲过后表演了他的作品《Theatre Piece》, 这与他 1960 年 1 月在美国的电视节目上表演的《Water Walk》如出一辙。他将大量的接触型话筒连接到舞台上的各种物品旁边, 在事先写下了十几个名词和动词之后, 在舞台上开始了诸如煮米饭、翻炒平底锅等“事件”。建筑家矶崎新回忆起这场演出带来的感官体验: “除了舞台上传来饭菜的香味, 都铎还用一个大

---

<sup>①</sup> Prepared Piano 通常指使用额外的物体按压或靠近钢琴背后的震动弦的行为去干涉钢琴的正常发声, 是二战后常见的一种制造新音色的手法。

<sup>②</sup> 读卖新闻 1963 年 6 月 15 日, 秋山邦晴《“Cage no ‘bakudan’ toka—onkyō to ongaku no kyōkai-sen nozoku》

<sup>③</sup> Akira Tanimura《現代への挑戦と抵抗——アメリカ前衛音楽ジョン・ケージ演奏会》朝日新闻 1962.10.15

<sup>④</sup> Sound Commitments\_Avant-Garde Music and the Sixties, Robert Adlington, p200

<sup>⑤</sup> [日]大友良英. 音楽と美術の間[M]. 株式会社フィルムアート社, 2017.p231.

的风扇制造了电机噪音，并通过一只扩音喇叭轻轻呼吸。在下一秒，他立马又坐在了琴凳上开始用一把小锤敲打钢琴键<sup>①</sup>。”



图 2-28 左起：John Cage、David Tudor、小野洋子、黛敏郎

10月24日上演的《0:00》则是《4:33》的续作，也是凯奇首次公开的新作品。这首献给一柳慧和小野洋子夫妇的作品“乐谱”只有简单的一句话：**In a situation provided with maximum amplification (no feedback), perform a disciplined action.**即“在（声音）被最大限度地无反馈的放大的情况下，执行一组有序表演行为。”这首概念性的作品不光打破了音乐的传统，也凸显了媒介（话筒）的作用。原则上讲，只要行为是有序的，就有无限种呈现形态的可能。在接触式话筒的作用下，凯奇在舞台上的每一个细微的声音都被清晰地放大，例如摘眼镜、书写钢笔字、弹烟灰等声音。演出结束后，凯奇走下舞台将刚刚写成的乐谱献给了一柳慧夫妇。

凯奇的日本巡演在10月26日的札幌落下帷幕。为期一个月的访日旅途被视为日本战后声音艺术发展的标志性事件。日本艺术家们第一次同西方最具有代表性的前卫作曲家进行了深刻地、全方位的交流。这一时期日本作曲家演出、发表的作品既是一种对过去十年来探索新的音乐形式的集大成展示，也可以说为之后日本声音艺术发展走向多元化奠定了基调。

---

<sup>①</sup> 「草月アートセンターの記録」刊行委員会.輝け 60 年代 草月アートセンターの全記録[M],东京,2002 年.



图 2-29 John Cage 《0:00》首演现场 1962 年 10 月 24 日草月艺术中心

### 三、约翰·凯奇的声音观念对日本的影响

#### 1、观念上：颠覆和局限

在凯奇之前，日本作曲家们对“前卫音乐”一直处在一种单方面模仿和跟随欧洲的状态。无论是十二音技法和序列主义（Total Serialism），还是具体音乐与电子音乐，日本作曲家们眼中的前卫音乐始终处在线性的进化阶段<sup>①</sup>。尽管在当时遭到了不少批评，凯奇的随机性和概念性不但打破了“序列”，也打破了旧有的传统，即单方面“革了欧洲的命”。这是令日本艺术家们感到“Shock”的深层原因。

凯奇对日本战后声音艺术的影响无疑是深远的。秋山邦晴在他的回忆文章<sup>②</sup>中明确指出：“从 50 年代后半到 60 年代，是（日本作曲家）在摸索音乐的各种可能性的时期。从图形乐谱到偶然性、偶发艺术和声音事件、一直到之后综合艺术媒体的方向，有时甚至超出了音乐的框架。”而这与凯奇带来的作品创作观念密不可分。“沉默”打破了音乐在定义上的桎梏，确立了让听众“主动聆听”的创作意识；基于偶然性和不确定性的作曲观念深刻地挑战了西洋音乐传统的声音组织秩序；基于图形和文字指示的作曲方式则打破了作曲家和演奏家之间的对立关系，放大了演奏者自由即兴的发挥空间。

从前卫艺术的发展脉络来看，凯奇的创作无疑是符合一直以来前卫艺术家们“试图模糊生活与艺术的界限”的努力方向。然而在日本人眼中，凯奇的理念依旧是充满争议和质疑。例如作曲家芥川也寸志就曾在 1961 年的一篇文章中写道：<sup>③</sup>

---

<sup>①</sup> 顾昊伦. 武满彻电影音乐中的具体音乐创作技法研究.[D]上海音乐学院, 2020.Serena Yang . “John Cage Shock” and Its Aftermath in Japan.[D] University Of California Davis, 2020.p108.

<sup>②</sup> 秋山邦晴.1970 年代の音楽の創造[J].1973.

<sup>③</sup> 秋山邦晴.向现代音乐祭发出挑战[J 艺术新潮. ]1961 年 10 月.

“一柳慧曾经说过，凯奇认为人类是自然的一部分，因此把（对声音的控制）留给自然……我认识这是不对的，人类根本无法控制自然……每个作曲家都是通过与沉默抗争来生存的。正如画家靠与白色画布的搏斗而活一样，每件艺术品都是艺术家战斗的记录……作曲家所做的不是改变自然，而是不断的无法改变自然…”

在一柳慧看来，日本 1960 年前后的作曲家们大致分为两派：一是以入野义朗、诸井诚等“德国派”为代表的更为“古典”的作曲家，他们通常对凯奇的音乐不感兴趣或抱有批判的态度。另外一派则是“法国派”，例如直接赴法留学过的黛敏郎，以及早年受到梅西安、德彪西影响的武满彻，他们对凯奇则表现出了更多的热情。

日本作曲家们对凯奇的批评与欧洲前卫音乐家们类似。布列兹曾经批评凯奇的作品是“借用东方主义的哲学来遮掩其作曲技术的贫弱。”<sup>①</sup>泽纳西斯（Iannis Xenakis）也评价过凯奇的随机作曲为“作曲语言的滥用……最终只会导致作曲家角色的自我取消。”<sup>②</sup>

高桥悠治尽管演绎过凯奇的随机性图形作品，但是也并不完全认同他的理念。他在文章中指出了凯奇的局限性<sup>③</sup>。因为“在一个人决定用骰子或者硬币做决定的那一刻，人类的自我已经发挥了它的影响。”并且它“随机”的范围也是有限度的。高桥通过对凯奇作品的演绎，反思了日本作曲家们需要面对的问题。凯奇的概率观念受到了当时欧洲作曲家们的批判，但也只回答了当时欧美前卫作曲家们的问题，并不是一剂针对日本前卫声音创作的良药。对高桥来说，如何创作出一种与人们的意识相联系的作品，是日本作曲家在“Cage Shock”之后应当思考的问题。<sup>④</sup>

可以说，对凯奇本人而言，无论是禅宗，还是易经。凯奇的作品仅仅是借用了其形式和观念上的外壳来表达它对过去音乐传统的一种反叛。而日本音乐家们凯奇的这种纯粹的概念行为并没有表现出全盘的接受，与凯奇相比，他们更重视这种传统文化本身的“质”，即传统乐器音色与奏法中所体现出的美学上的时空关系，也就是我们所谓的“间”（Ma）、“寂”（Wabi-Sabi）。一柳慧曾经对这种“结果”表示遗憾，他认为凯奇访日过后，日本音乐家们依旧把随机作为一种形式，而没有接过凯奇思想上的接力棒去进行更加深入的思考。但是必须承认，凯奇的创作观念和创作方法已经在日本扎下了根，对后世产生了潜移默化的影响。

---

<sup>①</sup> Pierre Boulez .Perspective for New Music vol3[R], 1964 .p42.

<sup>②</sup> Mario Bios and Iannis Xenakis 《The Man And His Music:A Conversation with the Composer and a Description of His Works》Greenwood Press Reprint,1980.p12

<sup>③</sup> 高桥悠治.面对音乐[J].SAC journal.1961 年 10 月.

<sup>④</sup> 同上.

前卫音乐家们眼中的“他者”，在作曲者的眼中一般是“演奏者”以及“听众”。渡边未帆在她的博士论文结尾中提出了她的疑惑：尽管作曲家们在“偶然性的音乐”和“不确定性的音乐”中明确标注着‘交给演奏者（发挥）’，但是‘交给演奏者’这种事情真的是简单的一句话就能完事的吗？

在日常学习古典音乐中，演奏者“照谱弹”是一件理所应当的事情。然而在评价一个人的音乐表现式我们又会希望他能表现的“不照着谱弹”一点，即加入自己的想象和理解。

高桥悠治在 1962 年创作了自己的图形乐谱《Ekstasis for Piano》，在这张图形中，他指示表演者将两张二维坐标图结合成为一个三维坐标系并对应参数演奏。然而仔细观察就会发现这是不可能实现的，两张图中的红黑色点在三维坐标系中并不对应，也就意味着演奏者永远不能按照“正确的指示”演奏。这对图形乐谱的观念而言是一种反思和批判。高桥强调了演奏者在解释作品时要有更强的主观性和整体意识，使用图形乐谱只是为了实现“人与声音之间的沟通关系”的一种方式。

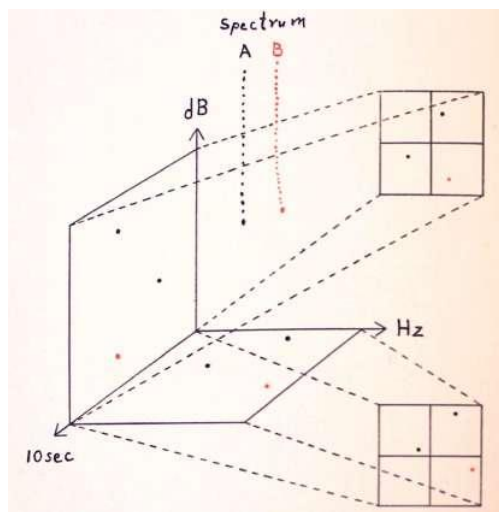


图 2-30 《Ekstasis for Piano》乐谱

武满彻则对图形乐谱表现出与高桥不一样的着眼点。他在 1961 年的《RING》（图 2-31）和 1962 年的《Corona》（图 2-32）中进一步贯彻了凯奇“图形作曲”的思想。他在设计师杉浦幸平的帮助下画出了乐谱的指示图（图 2-32），用直线、斜线、弧线、圈、点等方式标注了演奏提示，并用不同的颜色来象征水、火、风、土等“元素属性”。<sup>①</sup>武满彻通过图形指示了演奏的力度、密度以及如何连接，而将其他“参数”——如音高、音长、演奏顺序和演奏时间，留给了演奏者来诠释。我们通过《RING》中的详细注释可以看到，比起凯奇，武满彻

<sup>①</sup> Serena Yang . “John Cage Shock” and Its Aftermath in Japan.[D] University Of California Davis, 2020.p54.

更重视自己想要呈现的音响效果，因此在他的乐谱中会对演奏法进行详细地指示。在武满彻看来，作曲家将随机性的元素和演奏时的自由裁量权完全交给演奏者是无法发挥出演奏者的最大潜力的。“与其让演奏者随心所欲地演奏，不如我明确地指导他们如何演奏某个音符。”

武满彻的这种想法，与他早期在实验工房的创作思路如出一辙，无论是五线谱还是图形谱，是确定的音符还是即兴的演奏，武满彻都毫不吝啬地通过大量注释，来指导表演者对“音响效果”的诠释——而这则是武满彻在作品中体现出的，不同于凯奇的“自我”。

假如说凯奇希望在作曲中通过“概念”和“不确定”的方式来剥离自己作曲家的身份，那么武满彻的图形作曲则是通过细腻的主观设计来体现作曲家在作品中的存在。二者看起来虽然矛盾，但是追求的都是“一首将一个音符感知为有完整实体的，充满生命力的练习曲”。

①

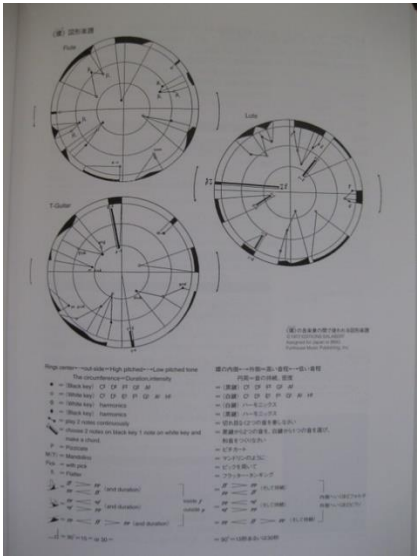


图 2-31 武满彻《RING》1961

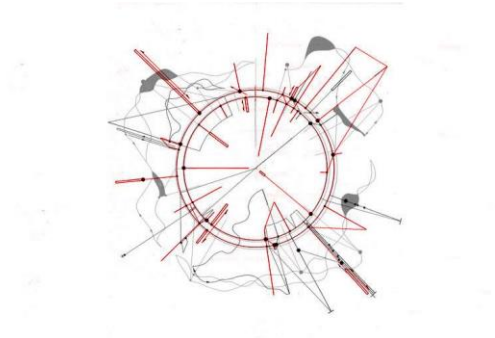


图 2-32 武满彻《Corona》1962 图形乐谱

① Tōru Takemitsu, Yoshiko Kakudo, and Glenn Glasow, *Confronting Silence: Selected Writings* [M]Berkeley, CA: Fallen Leaf Press, 1995, 87.

### 3、《札幌》：日本音乐家对“Cage Shock”的直接回应

凯奇访日巡演的最后一场演出，被视作是这两位美国艺术家和日本艺术家之间最大规模的交流合作，也是一柳慧对 Cage 的不确定性、沉默和图形符号的思考的顶点<sup>①</sup>。一柳慧在作品中应用到了日本传统美学中“间（ma）”所蕴含的空间概念。例如：通过对舞台空间的设计，刻意让乐手在舞台上保持较远的距离。同时让他们依据图形乐谱中所指示的一些原则（例如字母标记）来开始或停止演奏，或是观察其他人的演奏。每个人都可以对各自图形乐谱上的空白部分进行独自的阐释。

演奏者和指挥家们（图 2-33）通过相互注意彼此的演奏而进行即兴的反应，并且一柳慧在乐谱要求声音必须要柔和地发出，这使得演奏过程充满了一种诡异的紧张感，而“沉默”在声音发出的间隙变成了另一种“声音”。高桥悠治回忆道：“在《札幌》中我需要注意其他人的声音，我必须努力发出声音，否则我将被拉入寂静中。”<sup>②</sup>



图 2-33 一柳慧《札幌》公演现场，左起：高桥（自行车）、小野洋子（vocal）、小林健次（violin）、秋山（木盒子）、David Tudor（琵琶）、一柳慧（Piano、Drum）等

“间”的概念的活用使得这部作品在形态上区别于凯奇以往的图形作曲，而这也标志着作为凯奇弟子的一柳慧在吸收了凯奇观念之后正式“出师”，走上了属于自己的音乐道路。

<sup>①</sup> Serena Yang . “John Cage Shock” and Its Aftermath in Japan.[D] University Of California Davis, 2020.p79.

<sup>②</sup> Serena Yang . “John Cage Shock” and Its Aftermath in Japan.[D] University Of California Davis, 2020.p78.



### 一、观念与技巧上的成熟

回顾历史，战后重建到经济起飞的近二十年，对日本前卫艺术，特别是声音艺术的发展而言尤为重要。得益于欧美前卫音乐在观念和技术上的突破，以及日本整体在战后对待西方文化的开放式态度。无论是十二音技法、具体音乐还是偶然性的音乐，日本音乐家们在很短的时间内学习、吸收了当时最为前卫的创作技巧。而凯奇访日这一事件则成为了西方在“观念上”对日本的影响的代表性事件。当他来到日本时，当地艺术家们刚刚亦步亦趋地从欧洲接受了序列音乐的创作观念。凯奇带来的观念或许没有在日本被发展成更进一步的学说，但是有两点是可以肯定的：凯奇的方法论无疑被音乐家们潜移默化地传承到了今天，并且成为了声音艺术创作的重要形式。另外，凯奇也重新激发了当时日本音乐家们对待传统文化的信心。我们在武满彻最具有代表性的成名作《十一月的阶梯》（1967）中，便能够一窥究竟。

在这首交响乐作品中，武满彻选取了不同于常规乐团配置的管乐、弦乐和打击乐，并根据声源位置进行了细致的舞台设计。两位日本乐器的演奏者：萨摩琵琶的大师鹤田锦史，以及尺八名家横山胜也二人，根据作者的指示进行着近乎即兴式的演奏。武满彻在尺八的乐谱中写道：“演奏的第一个音留给演奏者做选择，之后演奏者应该全神贯注在音响上，并聆听色彩和强度的变化”<sup>①</sup>这种音和音之间，乐器与乐器之间的停顿关系，清晰地对应了日本传统文化中“间”（Ma）的概念。<sup>②</sup>而另外一个源自日本传统戏剧“义大夫节”的概念“触”（Sawari）则应用在了乐器的特殊演奏法中：例如在尺八中使用的具有装饰性的音高和节奏，以及琵琶琴颈处的“品柱”（Fret）让琴弦刮擦时发出“噪音”等等。<sup>③</sup>

可以看到，与战后头几年不同的是，以武满彻为代表的日本音乐家们在经历了摸索与尝试后，已然走向了创作技巧上的成熟，并且在前卫艺术观念的影响下突破了材料与内容的限制，在声音艺术发展的过程中形成了独特的美学风格。

### 二、从“抱团前进”到“单打独斗”

1969年举行的“John Cage Shock”座谈会，是一次对日本50年代以来前卫音乐创作的回顾<sup>④</sup>。秋山邦晴、吉田秀和、柴田南雄等亲历者纷纷参会。在凯奇访日过后的一段时间

---

<sup>①</sup> 栾凯.武满彻的管弦技法演奏：以《十一月的阶梯》为例[J].音乐创作 2015 年 4 期.

<sup>②</sup> 师安迪.论噪音在环境音中的应用[D].北京电影学院 2018 届学士学位论文.

<sup>③</sup> 张昕.武满彻《十一月的阶梯》音高组织研究[J].人民音乐,2018,(6):84.

<sup>④</sup> 音楽芸術第 27 期[J], No.12 1969.

里，使用他的方式进行作曲一度成为一种时尚。在这之前，日本作曲家们以“学习和探索前卫音乐”为共同的目的，组成了大大小小的前卫音乐团体。在经历了大量的作品积累和观念上（特别是凯奇的观念）的熏陶后，进入到 60 年代，前卫音乐家们在艺术理念上逐渐成熟，并各自走上了属于自己的道路。

从“抱团前进”到“单打独斗”背后的原因当然不止于此。由于长期的赤字，草月艺术中心在 1965 年切断了对前卫音乐演出的资金支持，致使河原家族逐渐将草月艺术中心的演出重点转向了电影、动画、戏剧等领域。“20 世纪音乐研究所”也在同年举办了最后一次演奏会后宣告解散。与此同时，曾经的“在野”的音乐家们，凭借着十余年来的创作资历，逐渐有了各自的资金支持与社会地位，以集体的形式创作和发表作品失去了存在的必要性。前卫艺术组织的消失，带来的必然是对前卫艺术热情的消退。一柳慧认为，随着 1960 年代国民经济开始腾飞，日本从战败国一跃成为了一个物质丰富的发达资本主义国家。社会的富裕瓦解了先锋团体的意识，人们对文化上“求新求变”的渴望远低于战后初期的状态。因此，无论从组织上还是经济上，这种发展趋势都是必然的结果。

### 三、60 年代中后期对凯奇的扬弃

凯奇式的作曲在 1963-64 年前后一度在东京成为了时尚，但是进入 70 年代之后，这些日本作曲家们没有一个继续以随机或是图形的方式来进行创作。例如对武满彻而言，凯奇的图形作曲仅仅提供了一种音乐视野上的参考，而他在 1970 年的《季节》之后也彻底放弃了图形作曲的方式。凯奇借用了这些技巧去表达他对不确定性的观念，而这些技巧的外表是什么或许并没有所谓。假如日本的音乐家们若是只学去这些图形、随机的形式而忽视了对观念的思考与发展，则必然会陷入创作上的僵局。

60 年代后期逐渐放弃了使用凯奇式的前卫风格创作的一个实际原因则是，除了作曲家和演奏者之间的角色分工的加深，对前卫音乐感兴趣的音乐家也在这个时期产生了断层<sup>①</sup>。就像只有大卫·都铎才能完美演绎凯奇的钢琴作品一般，日本前卫音乐界（到那时为止）也没有出现能够媲美高桥悠治那样能够演奏实验性前卫音乐的音乐家。

使用凯奇的形式进行创作的热潮固然在 60 年代中期之后逐渐消退，但是他的观念已经成为了声音艺术，甚至是当代艺术中不可或缺的一个重要部分。随着时间的推移，凯奇的理念已经深入人心。无论是学院派的电子音乐、现代音乐，还是新媒体下的交互声音艺术，甚至是各类设计声音的自由即兴表演，都可以多少追溯到那里。

---

<sup>①</sup> SSerena Yang . “John Cage Shock” and Its Aftermath in Japan.[D] University Of California Davis, 2020.p125

作为对凯奇的理念“扬”的一面，小杉武久和刀根康尚成为了凯奇访日后代表日本同西方声音艺术接触的重要人物。二人先后受邀访问美国参加激浪派的表演活动，并为摩斯·康宁汉舞团的作品作曲。并各自展开了各自的创作道路，例如刀根在 80 年代后转向了利用破坏 CD 磁盘制造“Glitch”的故障艺术以及电脑音乐的方式来进行创作。小杉武久在参加激浪派运动过后成立了“泰姬玛哈尔旅行团”乐队继续他的现代即兴音乐。进一步增进了日本声音艺术家的国际影响力。

#### 四、百花齐放的前夜

以 1964 年东京奥运会开幕为标志，日本经济在国际全球化的浪潮中高速前进。1960-1980 这段时间也是东西方国家在政治、经济等问题上矛盾逐渐凸显的时期。随着音频技术的发展，相关软硬件设备的制造成本逐渐降低，音乐的创作也不再是少数作曲家们的特权，声音艺术的形态也逐渐变得多样化。同时，声音艺术作为一种观念的表达也承载着那个时代独特的历史和文化信息。日本的声音艺术也在这段时间跟随西方的潮流狂飙突进，经历了“激浪派”、“电子音乐”、“爵士乐”等或大众流行，或小众实验的声音实践过后，形成了独特的被称作“Japanoise”的声音形态。

以 1964 年东京奥运会开幕为标志，日本经济在国际全球化的浪潮中高速前进。1960-1980 这段时间也是东西方国家在政治、经济等问题上矛盾逐渐凸显的时期。随着音频技术的发展，相关软硬件设备的制造成本逐渐降低，音乐的创作也不再是少数作曲家们的特权，声音艺术的形态也逐渐变得多样化。同时，声音艺术作为一种观念的表达也承载着那个时代独特的历史和文化信息。日本的声音艺术也在这段时间跟随西方的潮流狂飙突进，经历了“激浪派”、“电子音乐”、“爵士乐”等或大众流行，或小众实验的声音实践过后，形成了独特的被称作“Japanoise”的声音场景。

### 第三章 “日本噪音”：经济社会高速发展背景下的日本声音艺术

(1960s-1990s)

以 1955 年的“神户景气”为起点，日本经济踩上了高速发展的油门，直到 1985 年“广场协定”前夕，日本已然成长为当时世界上仅次于美国的第二大经济体。

这并不是一个一帆风顺的过程，甚至可以说夹杂了不少“杂音”。60 年代以来东西方国际形势的变化深刻地影响了日本的国内外形势，《日本安保条约》引发了国内民众持续近 20 年的反对斗争，越南战争和美军驻日基地等问题也给当时的民间运动贴上了“反战”、“反美”的标签。战后成长起来的新一代青年中充斥着象征反叛精神的摇滚乐、嬉皮士等“颓废”文化，日本也在这一时期形成了被称作“アングラ”（即日语假名对 Underground 的简称，罗马字拼读作 Angura）的独特地下文化艺术形态。

经历了 50 年代的探索和 60 年代初的“Cage Shock”，活跃在第一线的前卫音乐家们从西方的前卫艺术家们身上完成了观念和技巧上的“补课”，逐渐摆脱了一味的模仿，各自形成了独特的作品风格。无论是小野洋子、刀根康尚等“激浪派”前卫艺术家，还是富田勋、YMO 等流行电子音乐的前驱，随着经济的发展和国际交流的逐渐加深，日本音乐家在国际上的知名度也在不断提高。

这一时期音频技术的发展，特别是声音合成技术和计算机技术的发展，使得声音艺术的创作手段得到了很大丰富，音频设备的学习和使用成本也大幅度降低。以 1970 年的大阪世博会为标志，原本仅存在于实验室和学院的电子音乐在模拟合成器小型化、商品化之后逐渐进入到大众的视野中，并成为流行文化的一部分。80 年代以来采样技术和数字音频技术的普及更是对从事声音相关工作的行业带来了天翻地覆的变化。

爵士乐和摇滚乐在日本的流行也建立在一大社会背景下。兼具“前卫”与“流行”的爵士乐也在战后的日本发芽生根，形成了独特的爵士乐文化土壤。60 年代以来声名鹊起的爵士音乐家们如阿部薰、高柳昌行、山下洋辅等人也在“自由爵士”（Free Jazz）、“融合爵士”（Fusion Jazz）等领域形成了独特的美学。除此之外，摇滚乐、朋克音乐、迷幻音乐……这些 60-70 年代从欧美兴起并传至日本的“舶来品”在日本落地生根，形成了独特的“日本噪音”。

## 第一节 “高度成长期”与“不协和音”

经历了战后初期的恢复（1945-1955），日本经济迎来了“高度成长期”（1955-1973）<sup>①</sup>。尽管石油危机过后日本经济增速变缓（1973-1991），却改变不了它从一个战败国一跃成为世界第二大经济体的事实。受到欧美的前卫艺术与流行文化的双重影响，日本的文化也在这一时期井喷式发展，呈现出不同于欧美的独特的文化形态。然而这并不是一个一帆风顺的过程。美苏冷战、军备竞赛、石油危机、导弹危机、越南战争……由于东西方意识形态对立，在全球范围内引发了一系列局部的政治和经济冲突。日本虽地处远东，却不可避免地受到波及。由于美日之间的同盟关系，朝鲜战争和越南战争间接促进了日本工业的复兴

### 一、日本的政治与社会环境

#### 1、政治经济发展状况概说

二战结束后，日本在美国为代表的盟军主导下出台了包括《人间宣言》、《和平宪法》等文件，重新确立了新的国家制度和意识形态。新的宪法对政党选举、结社自由等人权的保障也使得社会党、共产党等左翼政党再度崛起。战后初期的通货膨胀和内阁政策的不稳定性令左翼政党的主张赢得了教师、工人等底层民众的支持。随着冷战序幕的拉开，美国在日本开始扶持偏右翼保守的民主自由党（后改组为自民党）长期执政，并采取了一系列措施防止新的民主制度被共产主义运动“滥用”<sup>②</sup>，挤压了左翼政党的参政空间。朝鲜战争爆发后，日本共产党内部也对“武装革命”等方针产生了巨大的分歧和对立，并在一系列暴力事件后失去了民众的支持以及 1952 年的全部议会席位。GHQ 通过战后改革带来的“资产阶级民主主义”已经在日本社会深入人心，因此共产党的主张很容易使其陷入自上而下的孤立，尽管在后期有所调整和恢复，却已经失去了大部分民众支持的基础。日本的政治似乎也在一段时间内“简化为保守的执政党和要求革新的在野党之间的斗争”。<sup>③</sup>

在经济上，为了遏制通货膨胀并恢复日本经济，美国在 1949-1950 年期间实施了著名的“道奇计划”。通过 1 美元=360 日元的单一汇率下调整对外贸易，加强征税并管控物价的方式迅速稳定了形势。以 1955 年“神武景气”为起点，国民经济开始发展开始提速。1960 年

---

<sup>①</sup> 金子贞吉.中央大学経済研究所年報第 50 号 [R].日本中央大学, 2018.pp.67-103

<sup>②</sup> [日]正村公宏.战后日本经济政治史[M]. 上海人民出版社. p221

<sup>③</sup>夏维勇.日本 60 年代末 70 年代初关于市民和市民运动的讨论——以“越平联”运动为中心[J]当代亚太 2005 年 12 期.

首相池田勇人的“国民收入倍增计划”期间，日本保持了年均国民生产总值 11.6% 的高速增长，并在 1968 年超越西德成为仅次于美国的资本主义国家。

## 2、“安保斗争”

1951 年 9 月，美国在旧金山签署对日和平条约的同时，也签署了《日美安全保障条约》（即“安保条约”）。这是一个“不平等条约”，它允许美军合法地使用日本领土作为军事基地，以及其他赋予美军的超国民待遇<sup>①</sup>也造成了一系列恶劣的社会影响。自安保条约签订以来，从日本在野党到国民，日本自上而下的反对抗议之声不绝于耳。1957 年 7 月，示威民众为了抗议当局扩建位于砂川镇的美军机场引发了著名的“砂川事件”；1958 年，首相岸信介为了增加政府对抗议斗争的镇压能力而试图修改《国家警察职能法》，也因为左翼政党及国民的反对声音过高而作罢。而美国也不愿意继续看到日本民间反美情绪的增加，于是同意修改并续订“安保条约”。而这样则标志着日本政府在政治上选择继续跟随美国为代表的西方世界。经历了当时的国际环境以及刚刚过去的朝鲜战争，使日本相当一部分民众和政党对“与美国继续结盟”表达了忧虑和不满。

1959 年 3 月-1960 年 6 月，为了反对日美安保条约的续订，日本民间共有超过 2000 万人发起了 23 次声势浩大的“安保斗争”。1960 年 6 月左翼学生组织“全学联”在国会门口同警察发生了激烈的冲突，致使东京大学的女学生美智子死亡。其中，6 月 4 日和 15 日掀起了安保斗争的两次高潮，均有超过 500 万人的学生、工人团体开展了大规模的示威、罢工、罢课等抗议活动，甚至令时任美国总统艾森豪威尔取消了原定的访日行程。饶是如此，6 月 19 日由于参议院未能在 30 日内投票表决，安保条约还是得以自动通过生效。过于激烈的抗议运动使得民间对政府的批评声音尘嚣甚上，首相岸信介也在条约通过后引咎辞职。

1970 年，安保条约在政府的默许下再度延长。尽管依然引发了所谓的激进派学生的抗议活动，但是随着日本经济的发展、社会文化的流动性和多样性逐渐增加，加上政府刚刚从美国手中收回冲绳的领土主权。因此这一时期的“安保斗争”并没有引发之前那般的社会影响。

## 3、越南战争、反战运动、学生运动

1964 年 8 月，美国借由“北部湾事件”开始对越南实行全面的军事介入。越南战争（1955-1975）是二战以来对美国影响最重大的战争，它源于二战后国际地缘政治的纠纷和意识形态的对立。这场并不正义的战争引来了民众广泛的不满和厌战情绪，不仅在美国内部爆发了轰轰烈烈的反战运动，还影响到了世界其他地区。

---

<sup>①</sup> 杨洪超.安保斗争对日本内政外交的影响（1960-1964）[D]. 西南大学硕士学位论文，2015.p7

日本受制于“永久放弃战争”的宪法条文。虽然没有直接参与朝鲜战争和越南战争，却作为“军需工厂”为美国提供物资的支持。它虽然从某种程度上促进了日本战后的经济复兴，并间接推动了“收入倍增计划”的实现，但是对日本国民和左翼势力而言，反战运动可以说是 60 年安保斗争的延续。1966 年 8 月，日本的“越南和平市民联合”（越平联）通过了反对越南战争的《日美市民反战和平条约》。与此同时，越来越多的人走上街头，抗议的内容除了反战运动，也有以学生为主体的相关诉求。

1966-1970 年间也是日本学生运动的高潮。战后盟军推行的民主政策促成了日本高校学生联合会“全学联”的成立，并基于共产主义等左翼思想展开活动。“全学联”在 60 年代受到日共等政党在意识形态和具体方针上对立与分裂的影响，也分化为了不同派系。他们参与的活动包括：1967 年反对政府扩大美军基地建设的“第二次砂川斗争”<sup>①</sup>；1968 年初阻止美国核动力航母“企业号”停靠日本的抗议冲突；以及著名的“全共斗”——东京大学医学院“安田讲堂攻防战”事件（起因源自日本大学生针对学校实习医生制度引发的斗争纠纷）。1970 年，日本国内最为激进的左翼青年组织“赤军派”为了“继续推动世界革命”劫持了日本航空公司的客机逃往朝鲜。值得一提的是，参与劫机的九名青年之一的若林盛亮还是日本传说中的前卫迷幻摇滚乐队“Les Rallizes Denudes”（“赤裸集会”）乐队的初代贝斯手。

无论是反越战还是反对学校制度，整体看待 1960 年代的日本学生运动，不外乎是对“现存秩序”的不满和批判。东京大学的冲突事件标志着“江湖”与“庙堂”的矛盾激化，日本青年学生只能通过参与各种社会运动来激化这种“反政府”的气氛。另外，同一时期的法国“五月风暴”、中国的“文化大革命”、以及美国的“嬉皮士”等运动，多少都赋予了日本青年“造反有理”的现实依据。

随着经济增长，日本人的社会结构、消费观念以及生活态度发生了巨大的变化，国民的政治热情被“消费革命”所取代。至此，一度在日本社会声势浩大的学生运动在 70 年代之后趋于衰退。<sup>②</sup>独特的国际环境间接影响了日本国内的社会环境，而在此环境下形成的“反文化”、“地下文化”则作为一种另类的“前卫”影响了日本的艺术形态。

## 二、“反文化”背景下的日本艺术家与青年文化心态

### 1、60 年代的“反文化”（Counter-Culture）中的日本青年

西奥多·罗斯扎克（Theodore Roszak）定义“反文化”（Counter-Culture）是“20 世纪 60

---

<sup>①</sup> 王新生. “全学联”与战后日本学生运动[J]. 大连大学学报, 2012, 33(01): 1-7.

<sup>②</sup> 袁仕正、杜涛. 日本经济高速增长时期的消费革命[J]. 学术研究, 2010(08): 123-128



年代发生在美国社会中的一切抗议运动,包括校园民主运动、妇女解放运动、黑人民权运动、反战和平运动、环境保护运动、同性恋者权利运动,也包括摇滚乐、性解放、吸毒、嬉皮士文化以及神秘主义和自我主义的复兴等方面的革命。”<sup>①</sup>它的诞生与当时东西方世界的社会背景密不可分。二战结束后的“战后婴儿潮”下成长起来的新一批青少年,大都生长于和平优渥的家庭环境。本就饱受舆论谴责的越南战争更是普遍令年轻人感到厌恶和恐惧。而效仿美国的嬉皮士,1967年夏天。的日本新宿也出现了被称为“疯癫族”的社会现象。他们没有固定的工作,在大街上保持着穿拖鞋、浑身脏兮兮的闲逛。“安眠药派对”、癫狂的现代舞蹈和滥交被称为“疯癫族的三神器”<sup>②</sup>。“疯癫族”是日本的“嬉皮士”。1966年披头士(Beatles)乐队来日巡演作为当年的重大文化事件,彻底点燃了日本青年的“摇滚热”。

## 2、“安保斗争”时期的艺术家团体的态度

“安保斗争”是贯穿日本战后前中期历史的重要事件,它不光影响了当时日本的内政外交,也对社会文化产生了深远的影响。在此期间,尽管没有明确地证据表明当时的前卫音乐家们具有“反政府”或是“反美”的立场。但是作为市民,艺术家们以集体声明的形式发表他们对时政的意见则屡见不鲜。例如武满彻、黛敏郎等人在内的“青年音乐家会议”(图 3-1)。

除此之外,由日本中央合唱团成立并推动的“歌声运动”(うたごえ運動)也在 1950-1960 年期间借助当时流行的“歌唱咖啡馆”(歌声喫茶)在日本全国得到了普及,日本作曲家林光就曾多次为“歌声运动”创作歌曲。“歌声运动”体现了日本民众中的左翼社会民主主义思想,通过革命歌曲、劳动歌曲、俄国民谣和日本歌谣的传唱,在劳动者和学生中间产生了相当的影响力。安保斗争期间,“歌声运动”也通过声明表达了反对和抗议。



图 3-1 (左) 日本青年音乐家协会 1958 年针对公共政治事件的声明。(右) “歌声运动” 针对安保斗争发

<sup>①</sup> 袁日华、孙秋云.美国青年反文化运动探析.[J].中国青年研究,2005(05):86-89.

<sup>②</sup> 市川孝一.1960年代末の若者文化——フーテン(族)とヒッピー(族)について[J].文艺研究 2016. 2. 28.

### 3、青年文化心态的描述与分析

《Sound Commitment》一书中引用了乔治·帕卡德（George Packard）的观点<sup>①</sup>。帕卡德在《Protest in Tokyo》一书中将这十余年的抗议行为称为一种“Reactionary Nationalism”，即“反动民族主义”。它是日本作为一个名义上的主权国家，在事实上受到美国的钳制和干预时来声明、维护自身“主体性”身份的一种“应激反应”。

大卫·古德曼（David Goodman）总结描述了这一时期日本青年学生与艺术家们所经历的“双重异化”<sup>②</sup>：六十年代成长起来的（日本）艺术家们，是在战后的混乱带来的非凡自由时期接受教育的，它似乎证实了“无政府状态有利于创造力”的普遍看法。由于被自己的文化所疏远，他们与自己的文化有一定的心理距离，这使他们得以进行一些最尖锐的日本人特质的测试。他们深受美国文化的影响，同时又被美国疏远，美国占领了他们的国家，试验和储存核武器，并在越南打了一场不受欢迎的战争。”

60年代的日本青年可以说是处在一种苦闷的状态。尽管左翼政治影响下的反战运动轰轰烈烈，却无法改变越战如火如荼的事实以及政府的时政方针。因此这一时期的文化现象大都充斥着逆反、激进与苦闷的因素。在此背景下，我们可以一窥当时的“地下文化”以及这一时期日本声音艺术的发展背后的内在逻辑。

## 三、“Angura”：日本独特的地下文化

“Angura”是日语“アングラ”的罗马字拼音，即日语中对“Underground（地下文化）”这个单词的略称。1960年代激烈的政治社会环境下孕育的日本独特文化形态。日本艺术家们通过“反艺术”式的艺术运动进行了长期、大胆的实验，在欧美现代艺术的“建制”中探寻本民族的艺术价值。

### 1、暗黑舞蹈：“肉体的叛乱”

“暗黑舞蹈”（Ankoku Botoh）是以土方巽和大野一雄两位舞蹈家为中心创立的前卫舞蹈形式。1959年，土方巽发表了首部“舞蹈”作品《禁色》。这部改编自同性恋题材小说的作品充满了对“禁忌”的挑战。除了背景声音中充满性暗示的呻吟与喘息声，舞台上的表演者使用了“一种脚跟敲击地板的奇特步行方法”<sup>③</sup>，甚至用两腿股间的力量现场夹死了一只鸡。

<sup>①</sup> Robert Adlington. Sound Commitment: Avant-Garde Music and the Sixties[M]. Oxford University Press, 2009. p253

<sup>②</sup> David. Goodman, Angura: Posters of the Japanese Avant-Garde [M]. New York: Princeton Architectural Press, 1999, p 3-4.

<sup>③</sup> 兰义爻. 行走在边界——关于日本暗黑舞蹈[J]. 东方艺术, 2015(17): 97-103.

日语中的“舞蹈”写作“舞踊”，由于《禁色》而遭到日本舞踊协会除名的土方巽改用“舞蹈”一词来形容自己的舞蹈。1968 年，土方巽发表了他的另一部代表作《土方巽和日本人——肉体的叛乱》（图 3-2）土方巽将舞台布置的一片狼藉，在众人簇拥下乘着“轿子”登上舞台。白色长袍下是赤裸的身体和一个巨大的“金色阴茎”道具。土方巽用扭曲、重复且无意义的动作完成了一场歇斯底里的表演……<sup>①</sup>



图 3-2 土方巽《肉体的叛乱》



图 3-3 土方巽暗黑舞蹈表演

土方巽和大野一雄都是精通芭蕾和现代舞的舞蹈家，但是他们却选择用一种原始的方式与西方现代的舞蹈与日本传统的舞蹈“对抗”：披头散发、浑身涂满白粉且近乎赤裸、五官紧皱、身体如脆弱的积木一般蜷缩、摇晃（图 3-3）。涂白粉的造型源自日本传统的歌舞伎，男性演员用涂白面部等方式来伪装成“女型”。土方巽并没有打算在舞蹈中“致敬”这种传统形式上的仪式感，而是将它作为隔绝自我，孤立“他者”的方式。而“蟹型脚”——即紧贴地面的低空身体动作步伐——又被视作借助农民耕种时的体态，与普通人直立、舒展的体态（尤其是芭蕾舞）相对抗。这无疑与前卫艺术挑战传统、取消界限的观念一脉相承。

日本传统文化形式如能剧、歌舞伎、俳句在 60 年代的“Angura”地下文化中获得了新的表现形式，但是缺与它原有的样子相去甚远。艺术家们活用了传统形式中了符号元素，在西

<sup>①</sup> 刘晓芳.暗黑王国的花朵——日本舞蹈美学精神分析[D].西安音乐学院硕士学位论文,2017.

方文化整体影响日本的大环境下创作出了回应“文化主体性”的独特作品。

## 2、寺山修司的实验剧场和实验影像：综合前卫艺术

今天提到日本的“Angura”，很自然地会联想到作为日本地下文化运动最为有名的“地下剧场”。不同于 80 年代“去地下”的，走向大众舞台的小剧场，风行于 60 年代的实验戏剧则以前卫、先锋的观念著称，并在当时的政治背景下具有强烈的“地下”属性。作为先锋戏剧的重要标志，“非写实性”淡化了戏剧中的文学性，并强化了表演者的动作、造型以及舞台美术设计。通过发掘传统戏剧（例如能剧）以及传统民俗仪式中的表演元素来“对抗”所谓的“正统”戏剧。这一时期最有代表性的例如唐十郎、磨赤儿的“状况剧场”、佐藤信等人成立的“剧团黑帐篷”（劇団黒テント）以及在实验剧场和实验影像都取得了巨大成就的“天井栈敷”（1967-1983）创始人寺山修司。

寺山修司（1935-1983）是日本战后最重要的先锋电影和戏剧导演、诗人、作家。早年作为俳句诗人出道，在 1960 年开始使用 16mm 胶片拍摄实验了第一部短片《猫学 Carlogy》<sup>①</sup>。这部早已失传的寺山修司处女作的本质是一部“虐猫”的短片，即不断重复将猫从楼上摔下的过程。从这部电影仅存的口述回忆中我们能感受到寺山修司导演思想中激进的一面，也无法不联想到当年“安保斗争”造成的学生死伤事件这一影响深远的社会背景。寺山修司等“地下导演”大都有着丰富的文学素养，对超现实主义等前卫艺术理论，以及戈达尔、贝克特等西方的“前卫”导演、剧作家的作品也十分熟悉。因此对他们而言运用电影和戏剧这种综合性的当代传播媒介进行“地下”创作则是顺理成章的事情。而在电影和戏剧中，声音和视觉画面又可以作为一种特殊的所指符号被作者赋予独特的意义，即所谓的“理性蒙太奇”（Intellectual Montage）。

1968 年，寺山修司得到机会前往美国参观交流。1968 年正是美国反越战运动、摇滚乐、以及嬉皮士等“反文化”运动的顶点。他在 1971 年拍摄的第一部长片《扔掉书本上街去》描绘了这个躁动不安的时代。如图 3-4 所示，反美、性、大麻、宗教、学生接头运动这些视觉符号和 J.A.Seazer（Julious Arnest Seazer，即寺原孝明）为所作的摇滚乐整体构成了电影的基调。作为寺山修司电影和演剧中的“御用”作曲，Seazer 在寺山修司的电影中使用了日本的传统乐器、摇滚乐、迷幻音乐、演歌等多种元素。例如《扔掉书本上街去》片中男主角在铁轨上奔跑、以及表现年轻人颓废、躁动的生活场景时的摇滚乐；《再见箱舟》中使用了尺八、神乐铃、太鼓等日本传统乐器来表达片中的“神秘感”以及“宗教仪式感”，并用手风琴、长

---

<sup>①</sup> 薛亮《寺山修司电影研究》p10 同济大学人文学院 2007 年

笛等西洋乐器来区分片中的传统与现代、乡村与城市。从“Angura”文化中的声音元素中可以看到，日本的传统音乐已经与西洋音乐一样变成了一种意义上的“挪用”而非民族主义式的自我表达。



图 3-4 寺山修司《扔掉书本上街去》部分截图

### 3、头脑警察乐队：《世界革命战争宣言》

比起内容和观念更为丰富的舞蹈、剧场或是地下电影，诞生于 1970 年的摇滚乐队“头脑警察”则更加“直白”，简直可以说是 60 年代末学生运动在音乐上的直接延伸。这支由吉他手 PANTA（中村治雄）和鼓手 TOSHI（石塚俊明）为核心组成的乐队，名称来自于美国吉他

手、作曲家弗兰克·扎帕（Frank Zappa）在 1966 年的曲目《Who Are The Brain Police》。成立伊始，其过于政治激进的歌词，以及对左翼运动参与的热衷引发了一度的“封杀”。例如在第一张专辑《头脑警察 1》（图 3-5）中带着白色安全帽的学生形象无疑指向了“全共斗”时期的“赤军”运动。而这张专辑的第一首歌曲《世界革命战争宣言》则更加直白地展示了这支乐队的基调：（节选）

各位布尔乔亚，  
听好了，  
我们将在全世界掀起一场对你们的革命战争，  
为扫清这个世界，特在此进行宣战布告，  
你们的发迹史，事到如今已经再清楚不过了，  
你们的发迹史，难道不正是鲜血淋漓的历史？  
你们为了你们内部分赃不均而发动的强盗战争而欺骗我们，  
骗我们互相残杀！事实不容置疑，我们不能再受你们的蛊惑欺骗了！  
既然你们有权肆意处置越南百姓，那么我们也有权肆意杀戮你们，  
既然你们有权屠戮黑豹党，有权用坦克碾平犹太人，  
那么我们也有权杀掉尼克松、佐藤荣作、基辛格，  
有权用炸弹，炸烂五角大楼、防卫厅、警视厅还有你们的家！  
.....<sup>①</sup>



图 3-5 头脑警察乐队首张专辑《头脑警察 1》

头脑警察积极的参与当时有关反战、反美的左翼抗议活动，例如 1971 年为反对建立成田机场的“三里塚斗争”而举办的“幻野祭”音乐节，以及日比谷野外音乐堂不定期举办的

---

<sup>①</sup> 头脑警察《イントロダクション?世界革命戦争宣言》歌词节选



“民谣音乐会”、“War is over”音乐会等主题音乐节<sup>①</sup>。尽管在今天的日本社会，激进的民间运动早已成为历史的云烟，然而头脑警察乐队激进的观念和简朴的创作形式却成为了他们独特的标签，并一直活动到了今天。

日本战后独特的政治与社会形态，孕育出了独特的“地下文化”。尽管艺术家们的创作有其独立性和偶然性，然而在我们讨论日本声音艺术发展的脉络时，这种社会和文化背景与艺术家们创作意识的变化无疑是息息相关的。

## 第二节 前卫之声：60-80 年代的日本声音艺术

### 一、“激浪派”运动中的日本艺术家

#### 1、小野洋子：“向天空叫喊”

1994 年，纽约的古根海姆博物馆（Guggenheim Museum 图 3-6）策划了一个名为“Scream Against the Sky”的日本战后前卫艺术展<sup>②</sup>。名称就直接取自小野洋子在 1961 年的作品《为女高音而作的作品》（Voice Piece for Soprano）。



图 3-6 古根海姆博物馆

作为“激浪派”（Fluxus）时期著名艺术家，我们在讨论小野洋子的创作时通常将她放在“国际”或者说“欧美”的脉络下来讨论。这无疑与她在纽约时期的教育背景，以及“约翰·列侬（John Lennon）的遗孀”等身份息息相关。抛去这些不谈，小野洋子在 1960 年代初期对日本前卫艺术的发展起到了重要的推介作用。她和当时的丈夫一柳慧一同参与了纽约早期的激浪派表演活动。并在 1961 年在纽约的卡内基音乐厅进行了最初的独奏表演（图 3-7）。在《Voice Piece for Soprano》中，小野洋子仅写下了三行文字指示：

<sup>①</sup> 头脑警察.官方网站[OL].<https://www.brain-police.com/zunou-keisatsu/>.

<sup>②</sup> 古根海姆美术馆. japanese-art-after-1945-scream-against-the-sky[J/OL]. <https://www.guggenheim.org/exhibition/japanese-art-after-1945-scream-against-the-sky>, 1994.



Scream (叫喊)

against the wind (向着风)

against the wall (向着墙壁)

against the sky (向着天空)



图 3-7 小野洋子演出海报 摄影：乔治·马修纳斯

可以说，“向着天空叫喊”（Scream Against the Sky）表达了小野洋子对艺术的敏锐洞察力。“叫喊”这个包含着释放、突破等含义的行为同当时“安保斗争”中焦躁的国民情绪，以及前卫艺术家们试图急切的打破艺术边界的态度不谋而合。1964 的《Cut Piece》（图 3-8）是小野洋子最有名的作品之一，也是她的作品中不同于凯奇的地方。在这个行为作品中，她要求观众逐一上前用剪刀剪去她衣服的随便直至赤裸。作者本身作为一面镜子，而观众的反应（例如有人表示尊重仅剪去一小片衣角，有人则出言不逊甚至威胁刺伤她）则作为一种对“性侵犯”的模拟和再现，强化了参与者对于自身和他者“赋权”的思考，而在当时的社会与政治背景下这又被赋予了独特的“反叛”意味。



不同于武满彻、一柳慧，小野洋子并没有受过严格的古典音乐作曲训练。她没有将古典乐器以及现代音乐的作曲技法当做最主要的表达工具。作为凯奇的学生，“音乐”对小野洋子而言只是表达观念的媒介之一。她在 60 年代对凯奇访日，以及日本与美国的艺术家搭建了桥梁，对日本前卫艺术的发展起到了不可替代的促进作用。

## 2、小杉武久：泰姬玛哈尔旅行团



图 3-9 小杉武久《Micro 1》1961

小杉武久是少数几位受到凯奇的影响后继续贯彻其方法论的声音艺术家。一柳慧在“Group Ongaku”的演出中发掘到了与激浪派相同的观念要素，并在他的牵线下将小杉和刀根的作品手稿寄给了乔治·马修纳斯。这其中就有著名的《Micro 1》（图 3-9）。《Micro 1》的作品知识非常简单：在舞台中间垂直架设一支话筒并将音量增益开至最大，表演者将一张白色的大纸团成一团紧紧包裹住话筒后离开舞台。被团紧的纸张在自然状态下缓慢的松开的声音被话筒在最大增益的状态下发出褶皱的摩擦声充满了“爆音”的偶然性。观众在这种状态下将注意力集中在了纸张褶皱还原过程中的声音细节，以及“作品与环境的关联意识”。

小杉在 1965 年前后赴美期间，他同马修纳斯、白南准等多位著名的激浪派艺术家们共同演出，这段时期的经历重新激发了他对电子声音的热情。<sup>①</sup>1967 年，小杉完成了名为《Mano-Dharma》的电子声音装置（图 3-10）。通过两台收音机频率振荡器（OSC）和广播信号接收器（REC）之间的声波频率互动，用这种声频干扰的方式与即兴演奏时拾取的模拟声音信号相混合，通过实现设计的滤波器与扬声器进行再还放。这种在今天常见的“现场电子音乐”（Live-Electronic Music）的创作方式，在当时则是一个大工程。1969 年，以小杉武久为核心

<sup>①</sup> Serena Yang . “John Cage Shock” and Its Aftermath in Japan.[D] University Of California Davis, 2020.p196

建立了著名的即兴演奏乐团“泰姬陵旅行团”(Taj Mahal Travelers)，除了当时流行的爵士乐、摇滚乐，“泰姬陵旅行团”在工程师林勤嗣的帮助下积极的运用电子合成器、效果器进行即兴的声音表演。1974 年，小杉武久发表了使用 Mano-Dharma 系统创作的专辑《Catch Wave》。

《Catch Wave》中的两首曲目《Mano-Dharma' 74》和《Wave Code #E-1》都是根据这套系统处理过的电子声音与原声乐器、人声等“传统”的声音信号混合后，自由即兴演奏的结果。按照小杉武久本人的说法，即兴演奏就是抓住“波”，不仅是“声波”，也包括电磁波或者光波。波也许不能直接感觉到，但是现实中各种现象背后都普遍存在。也就是“Catch Wave”（抓住波）的意义。不是只有耳朵听到的声音才是“声音”，用凯奇那种态度去主动倾听那些“听不到的声音”，可以说这是一种传承吧。<sup>①</sup>

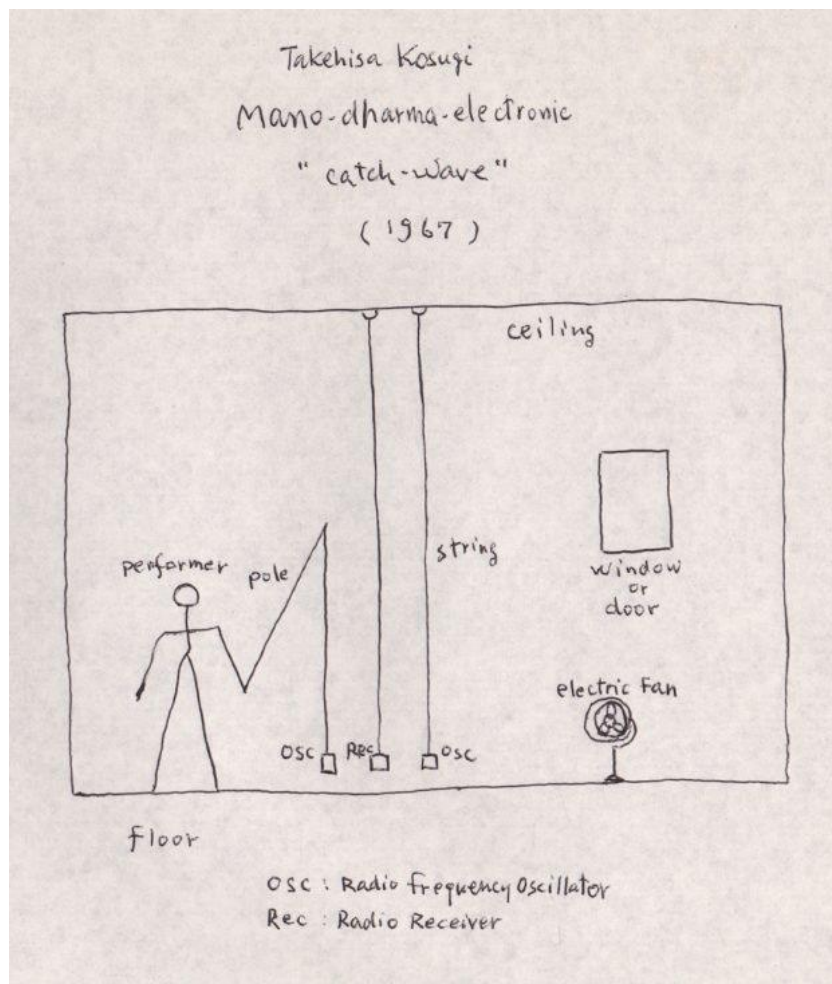


图 3-10 《Mano-Dharma》装置示意图

除了电子音乐，小杉武久在 60 年代也积极尝试了其他的媒介，例如 1965 年使用 16mm 放映机作为光线投影仪的作品《Film&Film》（图 3-11）。在屏幕和放映机之间放置了一张与屏幕同等尺寸的纸，在放映机的马达声中，屏幕中央出现了一个小黑点，在它的周围出现了

<sup>①</sup> 中川克志《はじめての現代音楽 Disk5 小杉武久》横滨国立大学

像画线一样的切口，方形的黑点逐渐变大。小杉的身影在白纸背后拿着剪刀在剪屏幕。四角逐渐变大，小杉在屏幕前后来回移动，扩大空洞。来自放映机的光从扩大的空洞穿过，在后方出现另一个光的空间。随着被切割的部分变大，后方的光线也变大。最后屏幕消失，只剩下边框。通过剪纸的行为，前面和后面反转的光和影的空间扩张的样子，带来了视觉的同时音乐的时间体验。<sup>①</sup>



图 3-11 小杉武久《Film & Film #4》表演， 照片提供：HEAR sound art library

### 3、刀根康尚：声音媒介的转换与破坏

与小杉武久的经历类似，凯奇在日本的表演同样启发了刀根在方法和材料上的使用。刀根在 1972 年移居纽约，在凯奇的推荐下为摩斯·康宁汉舞蹈团（Merce Cunningham Dance Company）作曲。

在 1982-1985 年期间，刀根康尚创作了《分子音乐》（Molecular Music）系列作品。<sup>②</sup>这是他早期用光传感器连接不同的声音振荡器，让传感器扫描屏幕上投影出来的中国唐诗与日本古诗。传感器的位置和光线的强度、字体的变化等等都影响了声音的变化形态，形成了一种有“语法”的电子噪音。

---

<sup>①</sup> 《东京都现代美术馆研究纪要》2016 年 p105

<sup>②</sup> 详见 <http://variations.jp/main/02artist/YasunaoTone/index.html>



图 3-12 刀根康尚《Molecular Music》 摄影：Hiro Ihara

刀根使用传感器的方式，另外一个目的是为了打破使用合成器制作电子音响时“先入为主”的观念。熟悉声音合成的人都知道，一个合成器“音色”必定是从一个个的基础波形、振幅包络等参数开始做起，因此对作曲家而言，“制造新音色”仿佛就变成了厨师照着菜谱做菜，或是根据味道反推菜谱的“可知的”过程。因此这种基于画面内容的明暗对这种声-光转化的过程在表演时是不可预测且不可重复的，也就是每次都会产生新的声音表现。

这一观念在刀根 1986 年的作品《为两台 CD 而作的电子音乐》中得到了延续，并加入了新的观念要素。刀根化用了凯奇早年在钢琴上放置各种影响音色的小物件的行为——即“预制钢琴”（Prepared Piano）的概念，制作了“预制 CD”（Prepared the CDs）。刀根在 CD 光盘的内测贴上了大小不一的孔装胶带，制造了一种人为的“刮花 CD”状态，这种“损坏”会让 CD 光盘在读取数字信号时产生二进制数字的跳变，继而产生播放声音的“故障”（Glitch）。因此这一刻写有固定内容的 CD 瞬间变成了一个演奏“不确定”乐谱的新的音乐机器。刀根回忆，自己的演出在 1986 年 3 月的纽约上演时，坐在前排的凯奇“在演出完后发出了爆笑的声音，并上台来和我握手”。

凯奇对刀根的做法和观念明显是持正面的评价。刀根并没有“为了概率而概率”，而是将这种概率造成的不确定性“作为日常生活的一部分”<sup>①</sup>。而对待 CD 机，刀根的这种“人为制造（媒介的）偏差”的方式，也和 60 年代以来的激浪派传统一脉相承。

自 60 年代初期凯奇访日后，以刀根、小杉、小野洋子等“激浪派”艺术家为代表，继承并发扬了他的思想并在海内外积极地发表作品，作为一支独立的脉络为日本的声音艺术发展增添了新的内容。激浪派艺术家在作品上除了观念，也在积极运用技术发展带来的新兴媒介材料和表现形式。科技的进步令合成器、CD、笔记本电脑等作为声音的合成、记录、传输设备得以民用化。在 1970 年代的日本，这一“民用化”的开端则是著名的大阪世博会。

---

<sup>①</sup> Serena Yang, p209

### 三、1970 年代的电子音乐：大阪世博会与富田勋

#### 1、大阪世博会上的多媒体技术

1970 年 3 月 15 日在大阪千里丘陵举办的大阪世博会，是日本继 1964 年东京奥运会以来的又一次“总决算”。作为高度繁荣的新兴现代资本主义国家，日本通过这次世博会积极地向世界展示尖端的科技成果，并广邀艺术家们参与场馆的设计与作品的展示。<sup>①</sup>例如，由武满彻担当音乐监督的“钢铁馆”的内部就设计了一个巨大的圆形多媒体音乐厅“太空剧场”（Space Theatre）。武满彻关于太空剧场的理念在渡边未帆的论文中被总结如下（节选）：



图 3-13 大阪世博会“钢铁馆”内部的“太空剧场”厅（1970）

一直以来的音乐厅都按照固定方向与音源的鉴赏形式来进行体验，而舞台-观众席的固有的二元结构也将“演出场地”一分为二地切割开来……这样一方提供音乐信息（表演）、一方单纯享受（观众）的二元范式，从音乐的本质而言无疑是十分狭隘的。1948 年以来，通过电子工学的手段赋予了音乐新的可能（具体音乐、电子音乐），乐器的配置和音源的设定从传统的固有范式开始走向自由，空间性和空间音色——基于声像和时域的材质——也作为构成音乐的重要参数被纳入了进来……（自译）<sup>②</sup>

如图 3-13，圆形的中央舞台和遍布四周的多声道音响系统、以及使用了镭射光线制造的

---

<sup>①</sup> 日本万博纪念公园官方网站 <https://www.expo70-park.jp/cause/expo/steel/>

<sup>②</sup> 渡边未帆《日本の前衛音楽——武満徹の実践を事例に》p101 东京艺术大学博士论文



丰富声、光、电视听效果<sup>①</sup>，贯彻了武满彻试图融合舞台与观众之间的信息传播方式的理念。而“全景”、“新媒体”这些在今天看来仍是新鲜和时髦的概念在大阪世博会期间以这种形式得到了呈现，不得不说是当时是十分革新的想法。太空剧场作为特殊的多媒体音乐厅，在世博会期间上演了武满彻的《Crossing》、高桥悠治的《慧眼》（エゲン）以及泽纳西斯（Iannis Xenakis）的《响.花.间》（Hibiki.Hana.Ma）。值得一提的是，泽纳西斯的作品是一首基于 8 声道的磁带音乐作品，而武满彻虽然作为音乐监督，在《Crossing》中却并没有应用这一先进的多媒体系统，而是仅用了 5 人的独奏乐器以及一个 12 人的女声合唱团<sup>②</sup>，不得不说是个遗憾。

大阪世博会的参观者人数超过了 6400 万人，这场主题为“人类的进步与和谐”的博览盛会造成了广泛的社会影响。除了武满彻、泽纳西斯等前卫音乐家，德国电子音乐的开山鼻祖施托克豪森也在大阪世博会的德国馆多次举办电子音乐作品的音乐会。这对曾经属于实验室产品的电子音乐而言无疑起到了重要的推广作用。

## 2、富田勋与 Moog 合成器

1969 年，为了给大阪世博会的东芝 IHI 场馆制作的音乐录音，作曲家富田勋（Tomida Isao）来到了大阪。在这里他接触到了最新的 Moog III-C 模块合成器（图 3-14），以及基于它所制作的专辑——温蒂·卡洛斯（Wendy Carlos）的《Switch-On Bach》（电子巴赫）<sup>③</sup>。这张专辑将巴赫的经典名作用合成器音色调制而成，例如使用经过镶边处理的包络较短、音色比较“亮”的锯齿波来代替传统的钢琴；用低频振荡器（LFO）处理方波音符的振幅，并用较大的“起音”（Attack）包络在制造渐强渐弱效果来模拟弦乐或管风琴等音色……这张专辑在欧美受到了广泛的欢迎，也让罗伯特·穆格博士（Robert Moog）制造的合成器成为了当红的明星产品，而他本人也被称作“合成器之父”。



<sup>①</sup> 畠中实《若き武満徹が大阪万博で描いた〈未来へのヴィジョン〉》2016.10.27 <https://mikiki.tokyo.jp/articles/-/12441>

<sup>②</sup> 同上，p105

<sup>③</sup> Martin Russ.声音合成与采样技术[M].夏田 译 人民邮电出版社 2011





图 3-15 Moog III-P 模块合成器

1971 年，富田勋斥巨资（按今天的汇率约 1000 万日元）购置了第一台模块合成器 Moog III-P（图 3-15）<sup>①</sup>，这也是日本作曲家首次以个人名义够买 Moog。在短暂的实验之后，富田勋发表了第一张合成器的“习作”唱片《银河铁道之夜》（1972）。

《银河铁道之夜》是日本作家、诗人宫泽贤治（Miyazawa Kenji）在 1920 年代创作的童话故事，也是近代日本儿童文学的代表作品。作者以“追求幸福”为主题，描绘了主人公乔邦尼乘坐火车畅游银河的故事。随着声音合成技术的发展，电子音乐早已经超越了 50 年代实验室里的“原始”状态，模块合成器的出现也为电子音色的调制制造了一种不确定性，即“就算是合成器的制造者，也无法预测它能够发出什么样的声音”。而使用 Moog 合成器创作出的丰富的电子音色在当时代表了一种极具未来感、科幻感的“宇宙的声音”，对应这种兼具有孩童的天真和宇宙科幻色彩的主题来说可谓是再合适不过。

1974 年，仿佛是向《电子巴赫》致敬一样，富田勋创作了《Snowflakes Are Dancing》（雪舞）。用一句话去概况这张专辑的话就是“电子德彪西”。富田勋选取了德彪西的代表作品如《Clair de Lune》（月光）、《Arabesque No.1》（阿拉伯风格曲）等名作，在仅使用 Moog 合成器的情况下模拟了古典乐器的配器并使用了新的音色进行重新编曲。除了乐曲本身在音高上所构成的印象派“和声色彩”，模块合成器创造的电子音色也比传统的西洋乐器拥有更丰富和自由的谐波频谱，即在“音色色彩”上拥有了无限多的可能性。

富田勋是日本电子音乐的先驱人物，《Snowflake Are Dancing》尽管一度没有在日本国内出版唱片，却意外的经由 RCA 公司的发行在美国赢得了 1975 年 1 月 Billboard Classical Chart 第二的口碑和当年的格莱美奖，这是继 1963 年 6 月坂本九《昂首向前走》（Sukiyaki）获得

<sup>①</sup> 富田勋、宇川直宏访谈采访 <https://natalie.mu/music/pp/tomitaisao/page/3>

当时 Billboard 排行榜首位之后，第二张进入美国大众视野并具有传播影响力的日本专辑。

电子音乐在 1970 年代走出了实验室，逐渐走向了大众视野并成为了流行文化的一部分，但是电子音乐所需的技术在当时仍是一项大工程。录音、混音或是电子声音的合成这些在今天这些坐拥电脑软件和数字调音台的年轻人看来无非是按几下鼠标键盘、或是摆弄一下软件的虚拟旋钮就可以操作的事情，在 50 年前确实难以想象的复杂工序，富田勋作为作曲家，同时也是操纵模拟合成机器的工程师。在他的弟子兼助手松武秀树的协助下，模块合成器这种精密又复杂的机器才能够自由地尝试各种参数创造新的音色。而松武秀树也将这项技术带给了之后的 YMO 乐队，作为乐队背后重要的工程师参与了日本 70 年代后期的“科技电音”潮流。

### 三、YMO：东西方技术与文化背景下的“科技电音”

#### 1、“发电厂”（Kraftwerk）：新时代的“科技形象”

“发电厂”乐队（Kraftwerk）是成立与 1970 年西德的传奇前卫音乐团体。这支由弗洛里安·施耐德（Florian Schneider）和拉尔夫·施耐德（Ralf Hutter）为核心成立的 4 人乐团在 1974 年使用 Mini Moog 合成器创作了他们的成名之作《AUTOBAHN》。除了均匀的节拍和不断重复的“Au—to—ba—hn”（德语“高速公路”）歌词，这首歌曲在长达 22 分多钟的时间里用纯粹的电子合成音响（例如经过调制的锯齿波、三角波经过左右声像的处理制造一种声音“在面前飞过”的多普勒效应）来描绘了一段“汽车在高速公路上”的情景。



图 3-16 Kraftwerk《AUTOBAN》封面

《AUTOBAN》灵感来自发电厂成员开车在高速公路兜风时的经验，这种纯粹的电子声音无需演奏者像学习古典音乐般需要经过多年练习才能发出优美的声音，通过合成器可以精准的控制每一个声音的包络（Envelope）和动态（Dynamic）。也就是说它剥离了演奏者“人”的一面，纯粹的使用电子音色来模拟物体符号，进而描述“感觉”。Kraftwerk 的成员都受到过学院派的艺术教育，不但熟悉达达主义以来的欧洲艺术传统，对当时的施托克豪森、舍费

尔等人的电子音乐实验，以及摇滚乐、迷幻音乐也十分感兴趣。<sup>①</sup>

在 1978 年的专辑《The Man-Machine》（人类机器）中，这种以“物”为主体的概念被更加极端地演绎为将人彻底物化（图 3-17）。这张专辑的名曲《The Robot》（机器人）的歌词则如下：

“我们正在自我充电  
现在我们能量充盈  
我们是机器人 我们是机器人  
我们是机器人 我们是机器人  
我们功能完备 我们自动操作  
我们像机器一样舞蹈  
我们是机器人 我们是机器人  
我们是机器人 我们是机器人  
.....”



图 3-17Kraftwerk 《The Man.Machine》专辑与《The Robot》的 mv

这种将人拟拟物化，或者说机器化的观念，确实并不十分新鲜。但是这种刻意如同机器人一般打扮的团员，在 MV 的表演中面无表情地操作着合成器和鼓机，并发出经声码器处理

---

<sup>①</sup> 林其蔚. 超越声音艺术. 台北: 艺术家出版社, 2012. p144

过的机械式人声的方式深刻影响了 1970 年代以来的电子音乐，并最终促成了“Techno Pop”这一电音风格的成立。而距离卓别林《摩登时代》上映已过去了 40 余年，片中对第二次工业革命后使人“流水线化”、“齿轮化”的批判，到了 1970 年代末已然变成了对第三次工业革命中“人控制机器/被机器控制”的高科技文化的批判与反思。Kraftwerk 的形式与内容恰如其分地反应了这个时代的“科技美学”。

## 2、YMO：“全盘西化”的东方电音

YMO（Yellow Magic Orchestra，黄色魔术师乐团）是由坂本龙一、细野晴臣、高桥幸宏三个人（图 3-18）在 1978 年组成的前卫电子乐团。它的名字来源于细野晴臣的“黄色魔法”（Yellow Magic）概念，即亚洲人（“黄魔法”）的音乐在“白魔法”（白人音乐）和“黑魔法”（黑人音乐）中间独自成长。其中坂本龙一出身东京艺术大学，是标准的“学院派”；而高桥幸宏和细野晴臣则是深受欧美爵士乐、摇滚乐影响的非学院派“野路子”出身。



图 3-18 YMO（左起）坂本龙一、细野晴臣、高桥幸宏

早在在乐队结成之前，三人便已经在东京作为伴奏乐手、作曲编曲家的身份开始了活动。以坂本龙一为例，他在青少年时期深受德彪西、凯奇等近现代先锋音乐的影响，在童年时（约 1963 年前后）也曾去草月会馆观看过一柳慧和高桥悠治的演出<sup>①</sup>。我们可以从他在自传中的描述看到，“Cage Crash”造成的影响并不局限在当时的青年作曲家中，通过观众的传播和学校教学体系的传承，凯奇的观念俨然已经是现代艺术中不可或缺的一部分。这段经历并没有让他对前卫音乐的创作观念变得“原教旨”，反而在接触了大量的国内外流行音乐之后认为应该将前卫性的东西同流行文化结合起来。在他这个“学院派”的眼中，山下达郎、矢野显子等流行音乐人不知道拉威尔、斯特拉文斯基等现代作曲家，却能够通过大量聆听欧美的流行音乐自学掌握丰富的和声色彩相关的知识，并在他们的音乐中“随处可见疑似这些（古典）

---

<sup>①</sup> [日]坂本龙一. 音乐即自由，何启宏 译 [M]. 北京：中信出版社，2017



YMO 的首张专辑《Yellow Magic Orchestra》(图 3-19)和第二张专辑《Solid State Survivor》(图 3-20)中大量加入了各自喜欢和擅长的元素,例如英国的“新浪潮”(New Wave)以及德国的“酸菜摇滚”(Krautrock)。第一张专辑中的曲目名称甚至大部分取自法国导演戈达尔的作品,例如《东风》《中国女人》《狂人皮埃罗》。<sup>②</sup>坂本龙一和细野晴臣在对西方音乐有着大量研究的基础上活用了他们的音乐风格、编曲技巧和电子音乐技术,并在全球巡演的过程中形成了独特的表演形态。借由第二张专辑的发表和全球的巡演,YMO 乐团几乎是一夜爆红,并成为了“Techno Pop”(科技舞曲)一词的化身。

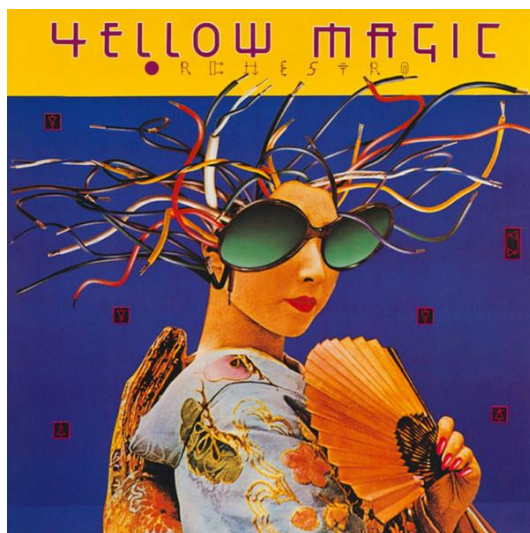


图 3-19 YMO 首专《Yellow Magic Orchestra》在美国发行的专辑封面版本

由于对音乐创作分歧等诸多原因,红极一时的 YMO 乐团在 1983 年宣告“散开”。三人各自展开了音乐活动,例如坂本龙一在电影音乐领域大放异彩,为《末代皇帝》、《战场上的快乐圣诞》、《遮蔽的天空》等电影名作创作了配乐。YMO 在 1993 年之后又重组过几次,无论是作为组合还是个人,他们三位都在日本的音乐史上拥有着不可忽视的地位。

<sup>①</sup> [日]坂本龙一. 音乐即自由,何启宏 译 [M]. 北京:中信出版社,2017. p122

<sup>②</sup> [日]坂本龙一. 音乐即自由,何启宏 译 [M]. 北京:中信出版社,2017. p140



图 3-20 《Solid State Survivor》

### 3、“西方科技”与“东方主义”的结合

图 3-20 的专辑封面，听过里面音乐的人很难不把他们同 Kraftwerk 中身穿红西服、面无表情的“机器人”形象以及“*We are the robot*”的“机器人歌声”进行比较。专辑的第一首歌《Technopolis》很明显是将“Technology”（科技）与“Metropolis”（大都市、首府）这两个词进行了组合，而在歌曲中唯一的歌词也是由坂本龙一等人通过声码器（Vocoder）处理过后喊出的“Tokyo”和“Technopolis”。



图 3-21 YMO 演出照片

如图 3-21，这种极具有“未来感”的造型搭配《Technopolis》的音乐，完全符合了当时资本主义发展潮流下的日本（尤其是东京）给全世界留下的未来都市般的印象：钢筋混凝土浇筑的高楼大厦鳞次栉比；繁忙的新干线、有轨电车和高速公路作为城市的主动脉推动着经济的快速发展；日本的传统制造业和高新科技产品畅销世界(图 3-22).....在战后一度迷失，甚至需要通过游行示威和学生运动才能重新建构的“民族主义”与“文化自信”似乎随着“Technopolis”的到来一夜之间回到了日本人的身上。



图 3-22 1980 年代的日本

在 YMO 的第一张专辑出版之前，坂本龙一发行了他的第一张出道专辑《Thousand Knives》（千刀）。尽管是个人名义，但由于也有 YMO 其他成员的协助制作，因此也可看做他们是他们的共同创作。

这张专辑主打的同名歌曲在开头使用 Vocoder 效果器处理后，用中文朗诵了毛泽东写于 1965 年的《水调歌头·重上井冈山》。加上图 3-20 的专辑封面中高桥幸宏（图右）和背后的人物头顶带的绿色红五星帽。这种文化符号的运用必然会联想到 60-70 年代给中国历史造成巨大影响的“文化大革命”。而在同一时期的日本也正是学生运动、反战运动风起云涌的阶段，出生于 1952 年的坂本龙一在自传中也曾明确表示过自己青少年时期对参与这类学生运动的狂热。而《东风》（Tong Poo）一曲更是让人想起那句著名的“不是东风压倒西风，就是西风压倒东风”。除了表现一种符号性的“政治叛逆”外，“文革”式的审美在当时也意味着一种发生在东亚的“文化标签”。尽管颇有消费文化符号之嫌，YMO 的音乐作为当时的流行文化（也即“资本主义文化”）我们还能够清晰的看到一种日本音乐家对待东方和西方的文化态度。

“西洋”对“东洋”的态度——这种有关“东方主义”（Orientalism）的探讨在今天已经不再是一个冷门的话题。除了萨义德（Edward Said）著名的后殖民主义理论著作《东方学》之外，音乐上的“东方主义”也是老生常谈。通常认为欧洲的西方音乐在中世纪时就接受了阿拉伯（西亚）音乐文化的影响<sup>①</sup>进入到 20 世纪的现代音乐，更是从日本音乐、中国音乐或是源自印尼的加美兰（Gamelan）音乐的理论，以及该民族的文化中寻求“素材”作为其发展的要素。因此“东方主义”主题的文化创作通常都是基于一种西方视角下对东方文化“异国情调式的想象”（Exotic）——例如爵士小号巨匠迈尔斯·戴维斯（Miles Davis）的《Red China

<sup>①</sup> 周铮 《近代东方主义音乐的起源和发展》戏剧之家 2015 年第 07（上）期 p60



Blues》<sup>①</sup>，或许并没有严肃的使用东方的音乐元素，但是“红色中国”作为一种经典的东方意象则是拥有明确的文化符号所指。

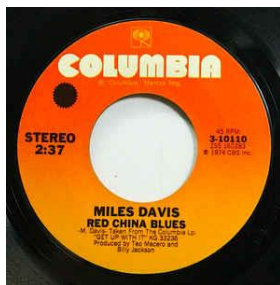


图 3-23 《Red China Blues》唱片封面图

“Exotic”在美国作曲家马丁·丹尼（Martin Denny）1959 年的专辑《Quite Village: The Ecotic Sounds of Martin Denny》中《Firecracker》一曲得到了鲜明的呈现。“Firecracker”意思即“鞭炮”，马丁·丹尼在这周曲子用使用了马林巴琴、锣等乐器以及过于夸张的五声音阶来表现“东方传统文化”，这显然是一种刻板印象。如同“傅满洲”之于亚洲人，这种偏见可谓代表了西方“先进文化”没有将东方作为一个平等对话的文化主体而是作为可供消遣魔改的文化素材这样一种“殖民主义”式的文化心态。

而在 YMO 翻奏的《Firecracker》中，这种原有的“东方异国情调”首先在音色上被合成器的电子音色所消解，其次通过高桥幸宏的打击乐节奏为基础，整首曲子的结构完全被重新编曲成了 YMO 式的“科技电音”——原本西方人用东方乐器和曲调所呈现的“东方”，被东方人用西方的乐器（合成器）和重复的节奏重新演绎了出来。而根据林其蔚的观点，反复的节奏“在欧陆传统下的音乐学院仍将其视为反智、媚俗、肉体崇拜以及投降商业的代名词，纯粹音乐意识形态对于音乐跨感官性与身体性的憎恨，可以上溯至中世纪基督教对于异教音乐的清洗。”<sup>②</sup>

明治维新以来“脱亚入欧”的口号下，日本在过去一百多年以来一直致力于“全盘西化”，即全面引入西方文化来改造和发展本民族的现代文化。经历了这段历史的日本在今天面对“东洋”和“西洋”有着自己独特的应对和立场。日本在东方主义的文化语境下似乎既是“被消遣”的一方，又同时将自己作为西方而将亚洲其他发展中国家作为“东方”，当然这与日本的在国际上政治经济地位的跃升是分不开的。在讨论日本声音艺术的发展时，文化观念、文化心态上的考量作为“研究参数”而言是必不可少的，YMO 的这首《Firecracker》背后所蕴含的微妙情绪，在笔者看来也可以视为对此现象的一种回应。

<sup>①</sup> <https://www.discogs.com/ja/Miles-Davis-Maiysha-Red-China-Blues/master/999071>

<sup>②</sup> 林其蔚. 超越声音艺术. 台北: 艺术家出版社, 2012. p139

### 第三节 “日本噪音” (Japanoise)

关于“噪音”的讨论是一个很大的话题。《辞海》中对“噪音”这一词条的解释为：“1、音高和音强变化混乱，听起来不和谐的声音。是由发音体不规则的震动而产生的（区别于“乐音”）。2、也泛指嘈杂、刺耳的声音。”而将“噪音”作为一种“音乐”来进行讨论，也不过是20世纪以来现代艺术概念发展与扩张之后的事情。未来主义和激浪派都使用过“噪音”来表达他们对音乐的观念；现代的摇滚乐、迷幻音乐、朋克音乐中也频频使用过载（Overload）、失真（Distortion）、反馈（Feedback）、延时（Delay）和混响（Reverb）等声处理效果对音色实时某种“噪音化”改造；以爵士乐为代表的现代即兴音乐则突破了古典音乐中演奏技巧与和声框架的限制，在听感上刻意制造一种不协和的“噪音”……而将这一切要素融合并发挥至极限的，则是被称之为“Japanoise”<sup>①</sup>的日本地下噪音。

“日本噪音”主要活跃在上世纪的80-90年代并延续至今，是以关东（东京、横滨）和关西（大阪、京都）的地下Livehouse为主要据点的音乐场景。日本噪音作品通过“地下唱片”传播到了欧美并受到了当地乐迷的欢迎，在这一现象的背后，是日本独特的社会文化形成的独特“噪音”背景，以及“后凯奇”时代声音艺术发展的某种困境。

#### 一、“日本噪音”的诞生背景

可以说，比起后来的“日本噪音”，未来主义和激浪派的“噪音”更偏向于一种对观念的解释，在内容上也更加“文雅”。而对日本的噪音音乐家们整体而言，未来主义和激浪派也并不是他们最直接的影响来源，甚至一些人也并不知道激浪派为何物。影响后来“日本噪音”的，恰恰是自六十年代以来兴起的打破常规的自由爵士乐，以及借助资本主义传媒力量下流行至今的摇滚乐、迷幻音乐与朋克音乐。

##### 1、自由爵士乐中的暴力即兴

自由爵士（Free Jazz）是1960年代以来兴起的一种新的爵士乐风格，或者说一场运动。它以奥涅特·科尔曼（Ornette Coleman）的专辑《Free Jazz》为名，艾伯特·艾勒（Albert Ayler）、约翰·柯川（John Coltrane）等爵士乐大师在比波普（Bebop）时代之后爵士乐的革新上倾注了大量的心力，去拓展名为“即兴”的新的可能。过去的爵士乐以歌曲中的固定和弦框架为基础，在一首曲子的开头和结尾固定某段旋律，再利用乐曲中间的空当进行大量的自由演奏，是30年代摇摆乐（Swing）以来的常见演奏方式。因为有“标准曲”（Standard，即爵士乐手

---

<sup>①</sup> David Novak 《Japanoise》

经常演奏和即兴的歌曲）这一“格式”作为支撑，因此乐手们可以在和弦、音阶变化的基础上制造听感上的“紧张”（Tension）和“解决”（Release）。

自由爵士则以一种蛮横的姿态打破了这些条条框框，真正发挥了即兴的本质——乐手们可以仅固定某一个调（Key）或某几个音符（Note）来进行演奏，或者仅依靠乐手之间对音符的反应（Call and Response）来进行即兴。<sup>①</sup>原本基于根音（Root）行进建立起的即兴框架，只要乐手之间的配合足够好，几乎可以无限的“紧张-紧张”而不必“解决”。

自由爵士乐的“自由”造成了它定义上的模糊——原本“分类”就代表着一种艺术形式“建制化”，而本就因人而异的即兴演奏更是无法被某一种形态所限制。通常来说，自由爵士乐打破了传统歌曲中的曲式框架（例如十二小节的布鲁斯，或是按“AABA”排列的经典流行歌曲），更多的加入了具有实验性的即兴成分。另外，自由爵士也积极的引入世界音乐中的其他民族乐器和演奏法，使用弱音器或是控制吹奏气息等方式来改变传统西洋乐器的音色。举例来说，假如一名铜管乐手在吹奏音符时的气息过于猛烈，或是气流的控制不稳当，很有可能吹出来的会是“爆音”或者咕咕作响的“泡泡音”——而这恰好是某些自由爵士乐手演奏时在音色上的特色。

日本战后的爵士乐发展与 50-60 年代的前卫音乐几乎保持着相同的步伐。1958 年底，萨克斯手高柳昌行在东京银座的“银巴里”成立了“Friday Jazz Corner”（周五爵士角）<sup>②</sup>，每周固定表演香颂和爵士乐。在草月艺术中心成立之初，高柳昌行、富坚雅彦（鼓手）等人也在定期举办的“草月 Music Inn”活动上研究现代爵士乐（Modern Jazz）并发表作品。武满彻、黛敏郎等前卫音乐家也是当时一同研讨爵士乐的常客。<sup>③</sup>1962 年，高柳昌行与金井英人（贝斯）、影山勇（鼓手）等人成立了“新世纪音乐研究所”。它在名字上借鉴了一柳慧等现代音乐家们早前成立的“20 世纪音乐研究所”，并在之后的几年里也引用了 60 年代流行的随机、图形等方式来“即兴”。60 年代的日本爵士乐就是在这一背景下得到了迅速的发展。此外，日本城市大街小巷流行的爵士咖啡馆（ジャズ喫茶）承担了类似今天的酒吧+Livehouse 的功能，为传播爵士乐提供了重要的平台。

自由爵士乐的发展也和当时的社会背景密切相关：除了声势浩大的反战、左翼运动，黑人的民权运动也作为一股重要的政治势力登上了世界舞台。1963 年 8 月，为了反对美国的种族隔离政策与争取黑人的民权，马丁·路德·金博士发表了他的著名演讲《我有一个梦想》。爵

---

<sup>①</sup> 副岛辉人《日本自由爵士史》p76 东京：青土社 2002

<sup>②</sup> 渡边未帆《日本のモダンジャズ、現代音楽、フリースジャズの接点》东京艺术大学音乐学部纪要第 34 集（2009）

<sup>③</sup> 同上

士乐作为“黑人音乐”，无论是形式、内容还是背后的观念意义，都不可避免的承担着一种“反叛”的功能，更不用说原本就激进的求新求变的“自由爵士”了。

1960年代后半至70年代的日本拥有着几乎与西方相同的“反叛”的文化背景，同时也见证了日本自由爵士力量的异军突起：1965年，富樫雅彦、武田和命、泷本国郎和山下洋辅成立了日本首个自由爵士乐队<sup>①</sup>。山下洋辅是国立音乐大学作曲系的学生，也是日后凭借“山下洋辅三重奏”闻名日本70年代以降自由爵士乐界的著名爵士钢琴家。1969年，因病疗养了一年的山下病愈回归音乐界，与森山威男（鼓手），中村诚一（萨克斯）在学生运动内部斗争正酣的早稻田大学举办了《爵士乐的提问：山下洋辅三重奏》<sup>②</sup>。这场在早稻田大学四号楼内举办的四号楼正是当时日本大学生“民青”派（日本民主青年同盟）和“中核”派（革命的共产主义者同盟全国委员会）武斗争夺的场所，因此对演出的策划者田原总一郎而言无疑是个冒险的决定（在这之后他将这段实况拍摄成了著名的纪录片系列《Documentary 青春》）。

从现场的视频来看，这场演出明显震慑到了头戴安全帽，随时准备“武斗”的日本青年学生。高密度的音符经过三人充满激情的演奏疯狂地宣泄了出来，自由爵士乐“癫狂”的即兴风格似乎象征着对过去秩序的破坏，被当时的日本青年所接受。这场演出在1971年被灌录为唱片《DANCING 古事记》出版发行。《古事记》是日本的第一部记载了古代神话和历史文献的文学作品，以此命名的这张专辑可见这场演出在发行者心中的地位。

自由爵士在日本的另一个代表人物就是被副岛辉人称作“爵士乐的异端”的，英年早逝的萨克斯手阿部薰（1949-1978）。自学成才的阿部薰，自1969年以来凭借具有爆发性的速度和力量以及让听众耳晕目眩的高超技巧活跃在日本爵士界。1970年6月底至7月初，阿部薰同爵士吉他手高柳昌行二人共同录制了《解体的交感》《集团投射》《渐次投射》三张唱片。尽管这三张唱片在世纪之交的1999年和2001年才陆续发行，被副岛辉人誉为这种“将内在精神状况外化为声音来表现”的自由爵士演奏风格，在1970年就已经见到了端倪：加入了失真效果的电吉他（高柳）与原声乐器的口琴、萨克斯（阿部）如同对话一般，先单独solo（独奏），并在短暂的沉默后交替合奏。音乐情绪从缓慢到急躁，从“有秩序的轮番发言”到“破坏性的自说自话”。乍一听毫无章法的“暴力即兴”完全“解体”了现代爵士乐原有的结构，并通过音符的控制“投射”出演奏者的精神世界。这几张唱片见证了日本自由爵士史上最伟大的合作之一。

---

<sup>①</sup> 山下洋辅官方网站 <http://www.jamrice.co.jp/yosuke/bio/bio60.html>

<sup>②</sup> 佐藤辉《山下洋輔の”死に場所”として用意された早稲田大学バリケートステージ》2016.4.5

<http://www.tapthepop.net/live/44151>

“即兴”（Improvisation）作为爵士乐的灵魂，构成了 20 世纪的现代音乐发展的一股极为重要的力量。后来的日本噪音艺术家们将这些前辈自由爵士乐手们的作品奉为圭臬，并借由噪音这一工具继承了他们的“暴力即兴”精神。

## 2、迷幻音乐与朋克运动的影响

二战结束以来，无论是“垮掉的一代”、还是“嬉皮士”，描述的 1960 年代以来美国青年人对主流文化价值观的抵制。他们靠穿奇装异服，服用大麻、致幻剂（LSD）等毒品，主张反战和性解放等集体行为表达对传统和秩序的不满以及对“自由”的向往。

大英百科全书对“迷幻摇滚”（Psychedelic Rock）<sup>①</sup>的定义是：“一种流行于 60 年代后期的摇滚风格，主要受到迷幻剂或者所谓的‘思维扩张’药物，如大麻或 LSD，它通过使用反馈、电子和强烈的音量在反映服药后的状态。”

“反馈”（Feedback）奏法先将电吉他经过音箱放大器（Amplifier），再用拾音器把琴弦的震动反复拾取进音箱来制造一种不同于以往电吉他音色的巨大、尖锐且持续的“过载”（Overload）效果。除此之外还有“法兹”（Fuzz）、“哇音踏板”（Wah-Wah Pedal）等效果器也有着类似音色表现，被称为“吉他之神”的吉米·亨德里克斯（Jimi Hendrix）在他的独奏段落中经常运用这些效果。<sup>②</sup>他在 1969 年伍德斯托克音乐节（Woodstock Festival）上即兴地用失真音色演奏了美国国歌《星条旗永不落》，并用电吉他音色模拟了类似“战争场面”的音效。这一极具象征意义和仪式感的行为成为了伍德斯托克音乐节，甚至是摇滚音乐史上最伟大的瞬间之一。

盛行于 20 世纪 70 年代的朋克运动与迷幻音乐有着相类似的背景，它强化了摇滚乐文化中的反叛性要素。《新格罗夫音乐与音乐家辞典》对“朋克摇滚”（Punk Rock）有着如下的解释：“朋克摇滚是一种侵略性的摇滚风格，是马尔科姆·麦克莱伦（Malcolm McLaren）于 1975 年发起的一场运动。他创立了‘性手枪’（Sex Pistols）乐队并通过精明的营销手段让乐队声名鹊起……这种音乐用简单的和弦结构表达了对华丽的摇滚乐的不屑。”<sup>③</sup>

朋克运动本身的“反语言”特性使他更像是流行音乐版本的“激浪派”。根据林其蔚的观点，朋克运动“为找不到出路的年轻人提供了一套世界观……朋克不但不试图在道德层次上合理化自己的存在，反而自命为社会渣滓，甚至有意地流淌流脓，散发无法规避的臭味。这种将自己当成社会问题的态度，粉碎了维多利亚式的假道学语言，成为达达式丑闻宣传的当

---

<sup>①</sup> <https://www.britannica.com/art/psychedelic-rock>

<sup>②</sup> 陈少仁.迷幻摇滚：音乐语言与社会意义[D] p9 上海音乐学院硕士论文，2010.

<sup>③</sup> The New Grove: Dictionary of Music and Musicians ,Edited by Stanley Sadie ,Macmillan Publishers 2001 .

代演绎版。”<sup>①</sup>

朋克运动（不只是摇滚）几乎以一种无政府主义的姿态反叛一切。朋克运动中的青年人多将头发染成五颜六色，衣着破旧并作怪异打扮；用简单的旋律和直白、肮脏的文字（歌词）来反叛流行文化和唱片工业。“性手枪”乐队的代表作《God Save The Queen》（上帝保佑女王，与英国国歌同名）由于其过于挑衅的歌词遭到了英国主流媒体的全面封杀，却也造成了极为轰动的社会现象。朋克运动促成了一种基于个人独立制作文化制品的DIY(Do it yourself)潮流并影响至今。“独立”的个体户音乐厂牌与营销分发渠道上具有垄断地位的唱片公司相对立，却也促成了“独立”音乐人被主流唱片公司“收编”并扩大影响力的新的商业模式。另外，技术的发展也降低了“独立”创作者们的创作成本和行业准入门槛，并通过邮寄、网购、现场贩卖等“去中心化”的地下方式发行文化制品，形成20世纪末的独特文化景观。<sup>②</sup>

未来主义和激浪派立足于前卫艺术观念，自由爵士脱胎于音乐家们对“即兴”的本质性思考以及试图挣脱旧有的音乐框架，而朋克文化则搭上了摇滚乐这支箭，射向了名叫“流行文化”的靶子。而作为噪音艺术集大成者的日本噪音虽然在主流世界看来属于某种“异端”，但是通过这种发展逻辑来观察可以说是一种“晚期资本主义音乐”的必然结果。

## 二、日本噪音：变态、暴力与失序的极端现场

电声乐器中的失真与反馈效果在摇滚乐中仅作为一种标志性的音色，而在日本的噪音音乐人手中则将它们“物性”发挥到极限：仅使用一个廉价的接触型话筒和自制的反馈单块效果器便能够实现如同雷霆咆哮般的噪音，这种“破音”甚至直逼音箱等还放设备的过载边缘。日本噪音也将脱胎于现代音乐中的随机、即兴的要素浓缩成数十秒至数十分钟不等的演出现场。观众在听觉上无法寻求任何规律，只能沉浸在刺痛鼓膜的噪音环境中，并在噪音现场极具有破坏性的视觉刺激下形成了视觉与听觉的双重“受虐”。

### 1、噪音、暴力与性风俗的文化考察

贾克·阿达利的《噪音：音乐的政治经济学》一书中将噪音描述为“战争与杀戮的拟像”<sup>③</sup>我国古代的《礼记·乐记》中也有过“礼以道其志，乐以和其声，政以一其行，刑以防其奸。礼乐刑政，其极一也，所以同民心而出治道也”的表述。人类社会自古以来，无论是宗教的教廷统治还是世俗民族国家，和谐与不和谐、秩序与非秩序的背后都体现出某种对权力的争

---

<sup>①</sup> 林其蔚. 超越声音艺术 [M]. 台北：艺术家出版社，2012 .p120

<sup>②</sup> 林其蔚. 超越声音艺术 [M]. 台北：艺术家出版社，2012 .p123

<sup>③</sup> [法]贾克·阿达利. 噪音：音乐的政治经济学[M]. 上海：人民出版社，2000，p34

斗。而噪音的基本属性——干扰接收者接收信息的一种信号，决定了它天然与“无序、污染、破坏”等意象相关联，继而在文化中关联到人类社会的“武器、暴力、亵渎”等观念。

秋田昌美（Merzbow）是日本噪音最重要的代表人物之一，也是一名专门研究日本性风俗文化的学者。Merzbow 这个名字取自达达主义艺术家科特·施威特斯（Kurt Schwitters）在 1933 年的作品“Merzbau”（德语“构建”）。秋田昌美曾在玉川大学学习过艺术理论。对现代艺术的发展，以及“具体音乐”等前卫音乐手段和观念也十分熟悉。1981 年以来，Merzbow 以极为高产的速度发表了数百张 CD，并活跃在日本的噪音演出现场。秋田昌美与其他噪音乐手不同的地方在于，从 1980 年的初期作品《Rembrandt Assemblage》到 1994 年的《Noisebryo—Psycho-Analytic Study Of Coital Noise Posture》（性交噪音姿态的精神分析研究）在作品风格的变迁上呈现出了一种近乎学院派的思考过后形成的样式变迁：80 年代的早期作品尽管也有声势汹涌的失真与反馈噪音，但是整体结构来看仍然是基于大量的生活音响和自然环境音效采样过后制作的一种具体音乐。而《Noisebryo》则完全放弃了任何的结构，用几乎占满全频带的噪音和粗暴的寂静组成了一张绝对的噪音专辑。

秋田昌美在创作噪音之余研究了大量日本的 SM（Sadomasochism，性虐）文化，并撰写了大量的著作，是著名的风俗学研究家。根据他的观点，当代的 SM 文化可以追溯到大正时期的“エログロナンセンス”（Ero-Guro-Nonsense），即色情的（Erotic）、猎奇的（Grotesque）和荒谬的（Nonsense）。江户时期（甚至更早）流传下来的性风俗文化，与大正时期流行的“猎奇文学”一道构成了名为“Ero-Guro”的，荒诞不经（Nonsense）的文化现象并延续到了战后。尽管 GHQ 在战后初期对日本进行了一系列的意识形态改造和出版审查，但是“Ero-Guro”类型的文学作品（图 3-24）却没有被审查政策所禁止，而是以某种“地摊读物”的形式半地下化，并影响至今。



图 3-24 日本战后出版的猎奇读物

“紧缚”（捆绑）也是日本情色文化中的重要元素。在秋田昌美看来，噪音与“SM”息息相关。表演噪音的人与台下的观众通过“噪音”这一对人耳产生极大压迫和生理刺激的行为完成了某种“施虐”与“受虐”的仪式，而这种“仪式”则是一种高度政治化的抽象符号的身体表现。如果将人类文明有史以来的纷争抽象归结为“争夺权力与秩序的话语权”的话，



那“SM”可以说表现了一种关乎主权（身体）的战争拟像。<sup>①</sup>

对台上表演的乐手和在台下的观众而言，“噪音”制造了一种“压抑—释放”的情绪空间。把“噪音”内在的意义同“性-权力”进行类比式的解读，如果没有实例的话或许也只是日本音乐家的一面之词，然而 90 年代初成立的噪音团体 C.C.C.C（宇宙实时控制中心 Cosmic Coincidence Control Center）却用实际的表演行为旁证了这一观点。创始成员日野茧子在 80 年代初曾是小有名气的“粉红电影”女演员，拍摄过大量包括紧缚题材在内的“粉色电影”（图 3-25）。图 3-26 中，日野茧子用紧缚和蜡烛油滴向自身等表演在癫狂、咆哮的噪音现场中制造一种安静的表演仪式，这种极致的视听对比带来的不仅是美学上的冲击，更是一种主观情感上的释放。



图 3-25 影片《紧缚拷问》 日野茧子出演



图 3-26（左）日野茧子噪音专辑封面中的“紧缚”造型

（右）在演出中全身赤裸并用燃烧的蜡油滴向自己的日野茧子

日本噪音源于迷幻、朋克音乐中的失真与反馈，却将这些效果推到某种极限——这几乎

<sup>①</sup> 秋田昌美纪录片《Beyond Ultra Violence - Uneasy Listening by Merzbow (1998)》

是当时日本噪音共同的艺术特点。“在噪音世界中，运动与力量就是一切。比起日本噪音，未来派可谓文质彬彬，而瓦雷兹（Varese）、泽纳西斯（Xenakis）、凯奇（Cage）等人的音乐堪称优美。日本噪音消灭了一切曲式、曲风的残余，甚至消灭了音乐最基本的沟通功能，他是一种拒绝被人听、拒绝被给予意义的音乐。”<sup>①</sup>

## 2、噪音场景：极度暴力与极度失序

Merzbow 向我们揭示了日本噪音与性、权力、以及日本文化本身之间的关系。将暴力和失序的行为当做“噪音”的一部分，是 80 年代以来活跃至今的日本噪音艺术家们常见的做法。在日本著名的噪音场景中，最具有代表性的包括“非常阶段”、“Incapacitants”、“Massonna”以及“Hanatarashi”。

“非常阶段”（Hijokaidan）是世界上第一支“噪音乐团”。1979 年，还是京都同志社大学学生的 JOJO 广重（JOJO Hiroshige）成立了“非常阶段”。美川俊治（T.Mikawa）1980 年加入后以二人为核心开始了噪音活动。1981 年新宿 Loft 举办的“极恶 Live”令他们骤然成名，却也上了当地不少 Livehouse 的“黑名单”：他们在舞台上肆意向台下泼洒液体、垃圾、鱼肉碎屑（图 3-27），并在舞台上摔打设备和其他准备好的道具。成员们时而演奏，时而呈痛苦状在台上扭曲舞动，呕吐，女演员甚至现场在舞台上小便……观众“在最初的震撼过后，却呈现出一种奇异的宁静景象，在日本噪音的天堂之中，凡事见怪不怪了，伦理颠倒杀人放火，都无可无不可。”<sup>②</sup>



图 3-27 “非常阶段”的演出现场（1979）

日本噪音的乐手圈子较小，不同组合之间的乐手互相合作联动，甚至成立新的组合也不是什么稀奇事。例如美川俊治在“非常阶段”之后又与小堺文雄二人组成了“Incapacitants”

---

<sup>①</sup> 林其蔚. 超越声音艺术. 台北：艺术家出版社，2012 . p135

<sup>②</sup> 同上，p137

（性无能者）。美川是银行职员，而小堺则是公务员<sup>①</sup>。二人白天是西装革履的“社畜”，晚上在地下酒吧等音乐场地疯狂地向观众进行噪音的“轰炸”。在他们身上似乎可以观察到当代日本社会的某种缩影：社会和职场规训等高压环境下生活的日本人通过表演噪音或聆听噪音等极端方式来“解压”；而一个人的社会身份和他在工作日之外的其他身份也可以有着巨大的反差——例如前文提到的日野茧子在女演员和噪音艺术家之外还是一名职业针灸师。

“Incapacitants”在表演时的惯例行为是“摔设备”，这种破坏无疑是一种象征性的仪式。当然，由于需要重复使用，这些被摔的设备零件也都十分廉价。日本噪音场景中乐手“表演暴力”的行为不胜枚举，“Masonna”（山崎マゾ）经常在演出结束时从舞台高处跳下，自己也因此多次受伤。当然这些行为跟“Hanatarashi”（鼻涕鬼）的成员山冢 Eye 比起来可谓是小巫见大巫：在 1985 年的一场演出中，山冢用一台挖掘机破坏了东京“都立家政 Super Loft”的墙壁和舞台（图 3-28）。他自己在后来回忆道：

我一上车就开着它——嘭！——穿过了过道的门。它能做到 360 度旋转，所以我们就旋转着开离了观众，四处追赶着他们，我们突然就撞上了这堵墙，撞开了一个挺大的口子。风开始吹了进来。铲子的部分卡在了洞里，我们试着把它开出来，就打开了一个开关，于是这辆拖拉机就开始翻身了，像是在朝后倾倒……没有人在那里受伤，但是我们为造成的损失赔偿了不少钱。我们同样也要为报废的挖掘机作出赔偿……这个地方四面都是水泥墙，没有窗户。我们毁掉了一切。<sup>②</sup>

林其蔚《超越声音艺术》一书中如此评价日本噪音与西方音乐的差异：

“西方哲学基于‘差异’，日本噪音则扮演‘无差异者’。它是认同的混沌状态，它是一个黑洞，它不指向任何东西，却可以吸收任何东西。旋律、节奏、和声、全部都可以加入，却也都不重要，元素之间的关系不重要，音乐的起承转合不重要。当西方‘工业’音乐人游走在各个风格之间，日本噪音却反其道而行，将所有的元素一次全出，精神分裂为碎片，让听众无从招架，仿佛把所有的风格放进食物处理机之后打出的灰色浓汁，不同于西方一次一个的味道的线性拼贴，日本噪音一口就有全部的滋味：也许就是馊水口味。”<sup>③</sup>

---

<sup>①</sup> Improvised Music From Japan <http://www.japanimprov.com/incapa/incapaj/profile.html>

<sup>②</sup> David Novak 《Japanoise》 p178, Duke University Press 2013 朱松杰译

<sup>③</sup> 林其蔚. 超越声音艺术. 台北：艺术家出版社，2012 . p137



图 3-28 山冢 Eye 用一台挖掘机破坏了 Livehouse 的舞台，1985.8.4

80 年代的日本噪音场景可以说充满了嘈杂，绝对的暴力噪音和绝对失序的行为是对日本社会发展逻辑下的一种背后宣泄，是日本地下“反文化”一路发展至今的集大成者，同时也是日本噪音在 90 年代以来停滞不前的原因。日本噪音的形态本身就以“破坏一切音乐的结构”著称，西方前卫音乐将“无序”作为秩序发展的结果，而噪音的“无序”则在一开始就打碎了“秩序”。所以近年来我们会看到“非常阶段”在积极地与其他形态的音乐团体进行联动，例如在 2012 年新宿著名的爵士乐 Livehouse “新宿 Pit inn”与坂田明、丰住芳三郎等殿堂级日本爵士乐手联动的“JAZZ 非常阶段”、同虚拟形象“初音未来”合作的“初音阶段”、以及与少女偶像团体“BiS”合作的“BiS 阶段”等等。

### 3、“安静”的即兴噪音

不同于“非常阶段”等人用夸张的行为和咆哮的噪音来制造视听景观，90 年代以后，以大友良英为代表的一群音乐家则更加注意将噪音作为一种音色和即兴的元素本身。以大友本人为例，他在 90 年代前后用相对“安静”的形式来强调即兴演奏以及拼贴素材的意义。

大友良英是当今活跃在日本第一线的实验音乐家，爵士吉他手，以及为电影《蓝风筝》《女人四十》、日本大河剧《海女》《韦驮天》而广为人知的音乐制作人。在 80 年代，大友良英曾经师从高柳昌行学习爵士乐，也曾在学校学习过民族音乐学的课程。1990 年，独立出道的大友良英组建了乐队“Ground Zero”，他开始活跃的时期正好是音频技术由“模拟”到“数字”变革的时间节点，传统的模块合成器被电脑软件所代替；原本需要靠剪辑磁带、摆弄唱盘（Turntable）才能实现的“具体音乐”式的采样和拼贴，随着采样器（Sampler）和数字音频工作站（DAW）的普及也变得十分简易。

比起其他噪音现场的电子咆哮，大友的作品中通过采样技术呈现出更加丰富的“噪音材料”与即兴实验。例如图 3-29 的作品中，除了萨克斯的自由即兴，这张专辑还大量使用了自

制的噪音装置、玩具、吉他、广播等音响素材。相比较其他以混沌、暴力为核心的作品，这种强调材料与即兴的噪音作品反而更加“容易理解”。



图 3-29 大友良英、广濑淳二《Silanganan Ingay》(1989)

1997 年以来，大友良英和 Sachiko.M 组成了“Filament”组合，他的噪音作品开始转向一种新的风格——基于正弦波（Sinewave）即兴演奏的“数字噪音”。21 世纪初期大友和杉本拓、秋山徹次、中村としまる（Nakamura Toshimaru）等日本音乐家们在这种极简的思维方式下形成了一种被称为“音响系”（Onkyokei）的电子音乐流派。

2000-2005 年，以东京 Off Site 画廊为据点，这批艺术家们通过在画廊的演出和一系列国外巡演，向世界展示了一种新的即兴实验。<sup>①</sup>尽管 Off Site 作为一处由废旧民居改造的房间，为了避免打扰邻居他们不得不将演出的声音压低、减弱（图 3-31），然而这并不是受到演出环境限制的被迫行为，而是出于对 80 年代以来大音量的噪音和迷幻音乐的一种反动。（图 3-30）艺术家们谨慎地使用电声乐器和电子器材，将空间的寂静感本身也当做一种“安静”的“声音”——这与日本传统的美学概念“间”（Ma）或是凯奇的理念高度相似。这种极简即兴的方式很容易让人联想到日本文化中的这些部分，中村在 2003 年美国巡演时，在 William Meyer 的采访中表达了对这种“文化偏见”的哭笑不得：<sup>②</sup>

---

1. <sup>①</sup> 撒把芥末博客.David Novak：演奏 Off Site：“音响”的未翻译[OL].

<http://subjam.org/blog/89> , 2015.

2. <sup>②</sup> William Meyer. Toshimaru Nakamura sound student

3. [OL].<http://www.furious.com/perfect/toshimarunakamura.html> , 2003.William Meyer. Toshimaru Nakamura sound student

[OL].



图 3-30 （左起）中村としまる、秋山徹次、杉本拓、Michel Henritzi（2000）

William（以下简称 W）：当别人提到你或者杉本拓（Sugimoto Taku）的音乐时，经常提到的事情就是禅（Zen）。你怎么看？

中村（以下简称 N）：其实我一点都不懂啥是禅，百分之百的不懂！

W：我想知道它对你来说是不是一种来自西方的刻板印象。

N：当然，昨天我在舞台上演出时，还有位女士过来问我是否是佛教徒。我说：“不”，她说：“我是个佛教徒。”我说：“哦，好的，但我不是。”非常令人迷惑。

W：听起来你很奇怪人们会把这种价值与音乐联系在一起。

N：是的。抱歉重复了一遍，但我的音乐已经开始了。也许听众想要与其他事物建立某种联系，然后想要更深入地理解。“他来自日本所以这一定和他的传统有关系”。也许在空中和我身体的某个部位，是的，但这不是我的本意，我对此一无所知。（节选，自译）



图 3-31 位于东京代代木的 Off Site

“安静的噪音”或许也代表了这种类型的日本声音艺术正在从一种外放的表现转向一种



美学的内化。根据大友自己的回忆，自己的音乐也在这一时期走到了瓶颈<sup>①</sup>。如果考虑到这段时间正好是数字音频技术开始对传统的技术手段产生革命性影响的时期，似乎也不难理解艺术家们的这种心境变化：过去的磁带拼贴是通过手动地制造一种“非线性”来表达对线性媒介材料的破坏与再生产，这种繁琐的步骤换成电脑软件则无非是动几下鼠标键盘、按几个按钮的事情。声音制作手段的更新换代似乎失去了“剪磁带”带来的对媒介的“物性”的破坏，而像大友良英这般使用极简的形式来探索新的表现美学，或许也是声音艺术形态发展到今天的一种必然结果吧。

### 三、“Japanoise”：日本噪音与日本社会

“日本噪音”无疑与日本社会的一系列政治、经济、文化背景紧密相关。假如要回答“日本噪音是否具有政治性”这个问题，首先要解决的是三个连续的问题：1、“噪音”本身是否具有政治性；2、“日本噪音”作品本身是否具有某种政治性；3、日本的噪音艺术家们是否具有“政治性”。

第一个问题显然是肯定的，噪音艺术“脱胎于反全球化的组织，并和地下文化的发展过程高度重合”<sup>②</sup>无论是未来主义的噪音还是激浪派的噪音，本质都是一种对主流艺术建制的对抗，而这种对抗则天然具有一种政治的前卫（反叛）性。

在此基础上，2 和 3 显然也应该是成立的，但是情况却有些不同。源于朋克音乐和自由爵士的日本噪音本应天然拥有这种反叛的基因，但是实际看来，噪音艺术家们普遍没有将噪音作为一种政治宣言。比起社会性与政治性，他们更强调在表演中高度个人化和情绪化的一面。尽管大友良英在 1990 年前后以文革时期样板戏为采样素材制作了夹杂着“噪音”的专辑《革命京剧》（Revolutionary Beijing Opera 图 3-33），但不能说明他在政治观念上的共产主义倾向。在世纪之交的日本社会，学生运动与反战、反美的热潮早已过去，在泡沫经济达到鼎盛时期的资本主义“繁荣”场景下，这样的作品更像是一种 YMO 式的文化符号趣味。

而日本艺术家们的“政治性”除了作品本身，更多的体现在他们对公共议题的发声上。进入新世纪，秋田昌美和大友良英各自在不同的社会议题上发挥了他们的影响力。例如秋田昌美在 80 年代以来逐渐接触到了诉求较为激进的动保、环保组织，并在 21 世纪后成为了严格的素食主义者。他积极参加“善待动物组织”（PETA）以及反对捕鲸等社会活动，还书写了《我的素食生活》（图 3-32）来宣传动物保护的理念。而这种激进的动物保护理念也与“反残酷”、“反战”息息相关，这些主题也多次体现在他个人的文章中：

---

<sup>①</sup> 《Musicman's RELAY》节目采访大友良英 <https://www.musicman.co.jp/interview/19682>

<sup>②</sup> David Novak. Japanoise [M]. Duke University Press, 2013. p172.

“美国对伊拉克的攻击开始后，世界各地“反对战争”的呼声高涨。音乐家们为了传达这一信息，开始收集签名，制作合辑 CD。在那期间，我开始为动物呼吁反战。人类国家的自私自利地开始了战争，自然界中栖息着动物们，作为家畜饲养的动物们，动物园和水族馆中展示的动物，包括人类的意图是什么关系也没有动物们牺牲。家畜也作为粮食物资被运往战场……海豚们总是嘴角的笑容，脸上的表情，所以就高兴，仿佛正在执行任务的人，或许他们也调教的结果，只进行条件反射中，实际上是自己征收任务的意义等当然没有理解。美军虽然主张给他们提供最优质的食物，在健康管理无微不至的环境下悉心照料，但归根结底，他们不过是把他们当作“工具”，让他们从事对人类来说危险太大的工作。此外，美军还训练鲨鱼、鳐鱼、海鸥、军舰鸟、鸬鹚、鸽子等。人类和动物之间的和平共存关系正在逐渐被破坏。”

——秋田昌美《動物のための反戦》2014（节选）<sup>①</sup>

从“噪音”与坂本龙一相同，“3.11”之后的大友良英也积极地参与到反核活动以及灾后的义演音乐会。大友是福岛人，核泄漏与地震带来的灾难让他和许许多多普通人一样变成了自学核辐射相关知识的“民科”。在《Japanoise》一书中提道：<sup>②</sup>

大友良英疲倦地承认，反核行动主义可能很难对福岛产生影响；这就像是在一场行刺发生后没有为伤者提供帮助，而是组织了一场反刀的集会。要在福岛周边的辐射指数记录仍然接近致死水平的情况下，要在地震发生六个月之后吸引观众前往福岛参加音乐会，可能是件更没有意义的事。但是作为一个艺术家个体，又能如何阻止这样的伤痛呢？在技术危机发生的情况下，什么是文化的责任呢？大友良英说，情况“就像是一个台在不断嘶叫的反馈机器，没有任何可以阻止它的开关。”“所以我想要做一台那样的机器。它的名字将是“核电站君 1 号”（原文为“原発くん”，原発即日语 genpatsu，核电站之意），没有能让它停下的开关。它不断地泄露噪音，而又无法阻止。你砰地一下打开它之后，从此大约两万年的时间里，它都会不断地发出声音。砰，嗡！如果你切断电源，它就会爆炸。我确信“原发君 1 号”作为最有力的噪音机器会统治噪音音乐的世界。我很遗憾我没有能够建造像那样的东西的技术。”大友良英承认，关于“原发君 1 号”的想法只是一个轻率的玩笑。但是，提议建造这样一台揭露了技术文化社会中不可逆转的循环的噪音机器并非是完全不切实际的，在这样的社会里，生产永远都和破坏紧紧相连。

---

<sup>①</sup> 秋田昌美. 動物のための反戦[OL]. <https://merzbow.net/category/cruelty-free-life/> , 2014.

<sup>②</sup> David Novak. Japanoise [M]. Duke University Press, 2013., p171.



图 3-32 秋田昌美《我的素食生活》



图 3-33 大友良英《革命京剧》

由此观之，当我们在讨论噪音所谓的“政治性”的时候，引申出的更多的是一种对电子科技，或者说当代技术文化的一种反思。日本的噪音艺术家们并不能算得上“精通技术”，他们在使用电子器材表现噪音时呈现出了一种矛盾的态度：一方面他们的表演依赖于当代技术的发展（电声乐器和效果器）；另一方面他们从使用方式上完全破坏了这些器材原有的样子和用途（当然也包括前文提到的物理性的破坏动作），用人在噪音中痛苦颤抖的动作和姿势来表达一种对技术文化中“控制论”的批判（图 3-34），这与暗黑舞蹈（图 3-3）的动作形态所表现的理念有异曲同工之处。根据 David Novak 的观点，对技术进步的反抗也许会将噪音与激进政治的跨国网络连接起来，特别是那些与工业、科技项目对抗的环境主义、反全球化主义者。但是，多数表演者和观众即使赞成这些观点，也不会认为噪音能代表这些集体政治行为中的社会议题。他们将噪音描述为一种关于个人蜕变的项目，人们在其中感知那些不能被编入技术体系中的人类情感和反应。他们认为唯一能反抗机器的方法就是展现这些错位的能量在它们自身内部所发生的混乱效果。<sup>①</sup>

<sup>①</sup> 同上，p175



图 3-34 小堺文雄在演出现场摔设备

经历过二战的失败与核武器造成的毁灭性打击，日本在美国的影响下形成了一种对“科技文化”的狂热追求。在 50-60 年代，“黑白电视、洗衣机、冰箱”和“彩电、空调、汽车”先后成为了象征着日本经济与科技高速成长的“三神器”。尽管战后的日本一直在意识形态议题上小心翼翼，必须承认的是，随着日本科技产品与动漫、游戏等电子文化消费品的畅销海外，无疑催生了一种独特的“民族主义情绪”。而国家遭到核打击的经历也作为一个重要的历史要素，间接催生了日本的“后灾难”叙事。1954 年的《哥斯拉》中，受到核辐射污染的巨型怪兽形象可以说是早期“科技反噬人类”主题的典型回应。80 年代以来形成的“赛博朋克”（Cyberpunk）文化中，义体人类（赛博格 Cyborg）、神经网络、科技与资本的寡头公司等形象符号构成了后工业时代下人类社会与科技伦理之间的控制论话语。《阿基拉》《新世纪福音战士》《银翼杀手》等动漫、电影作品中的“日本”更是象征着一种人类因科技发展而自我招致的灾难叙事。

1990 年代以来经济泡沫的破裂可以说是日本战后数十年以来积弊难返的集中爆发。一系列事故（如 1995 年阪神大地震）和暴力伤害事件（如“宫崎勤事件”和奥姆真理教的东京地铁毒气事件）刺破了日本人一直以来的某些美好幻想。在这个千禧年的节点前，“日本噪音”作为资本主义文化内部的一种破坏性力量，在日本的亚文化环境中达到了名声的顶峰。正是在日本，噪音终于有了意义。

#### 第四节 小结：“噪音的政治经济学”

本章节的标题是“日本噪音”。60 年代以来的日本声音艺术随着国际交流的加深，在前卫艺术发展、音频技术革新和本国独特的社会文化背景下发展出了独特的声音艺术形态。笔者眼中的日本“噪音”绝不仅仅单纯的指代 80 年代以来的“地下噪音音乐”，更像是日本社会几十年高速发展积累下来的璨若流星的、脱胎于西方又异于西方的声音艺术形态的总和。

艺术形态的发展背后是整个社会从政治经济到科技文化的变迁。贾克·阿达利（Jacques

Attali)在《噪音：音乐的政治经济学》一书中提到，噪音“是一种共鸣，它在信息发射的过程中干扰听觉。共鸣则是一组有确定频率、不同强度，同时发出的纯声。至于噪音呢，它本身是不存在的，只有当它和它镌刻在其中的系统发生关联时方存在：发射者，传递者，接受者。”<sup>①</sup>日本独特的传统文化、地缘政治和内外环境造就了“东西结合”的文化景观，日本战后在美国影响下形成的社会心态更是直接影响到了当代艺术创作的发展进程。

## 一、“亲美”和“反美”：文化中的“反叛”剖析

“黑船事件”敲开了日本对外开放的大门，在明治、大正年间，整体来看日本社会对西方文明都充满了一种憧憬、向往的正面印象。作家谷崎润一郎的短篇小说集《异国绮谈》中就收录了作者在这一时期写就的文字，其笔下西方人多以“开放、优雅、明朗”的形象出现并与“阴沉”的日本人形象形成鲜明对比，这种文化上的“厚彼薄此”不言而喻。

上世纪30年代，日本基于以天皇为核心的民族主义思想，将英、美为代表的西方世界视为其争夺世界霸权的威胁，日本与美国在亚太地区的军事冲突也证实了这一点。二战以来，英美两国更是在法西斯宣传下变成了“英米鬼畜”。战争结束后，作为战胜国的美国凭借其“王师”形象以及先进的科技、娱乐文化又重新作为民众所推崇的先进文化回到了日本社会。整体来看，“亲美”是日本社会民众的主流想法。即使是在“安保斗争”最为激烈的1960年，舆论调查中的“亲美派”占到了47.4%，大幅度超过了“反美派”的5.9%。<sup>②</sup>不同于战前的“反美”。战后日本的“反美”主要来自于日本共产党、社会党等左翼政党对“美国在东亚的支配地位”以及“日本作为民主国家的独立主体性”的焦虑。这种激进的反美的意识在事实上因为冷战秩序的建立与日本经济的复苏而陷入了孤立。50-60年代由日本本土的美军基地建设引发的抗议浪潮也随着占领军的逐渐撤出和冲绳岛的主权归还而减少。

日本民众因战后的民族主义情绪而“反美”，又因消费文化的兴起而“亲美”。举例来说，爵士乐、摇滚乐等流行音乐文化在日本的传播都是由美国直接或间接的输入所影响。美国东、西海岸与夏威夷的海滩，跑车、洋服、快餐等“消费主义文化”更是成为了日本战后成长起来的青年人憧憬和向往的共同背景，例如日本流行音乐家大泷咏一《A Long Vacation》（图3-36）的专辑封面中所描绘的意象。这种被称为“City Pop”风格的，融合了摇滚乐编曲风格与爵士乐复杂和声元素的流行音乐背后正是明治大正以来对西方（特别是美国）文明浪漫想象的延续。日语中所谓的“和物”（Wamono）通常是指“日本制造”或其他具有日本风的事

---

<sup>①</sup> [法]贾克·阿达利. 噪音：音乐的政治经济学[M]. 上海：人民出版社，2000.p34

4. <sup>②</sup> 室谷克実. 中央调查报 575 号（世論調査分析）日本人の「好きな国・嫌いな国」[DB/OL].

<https://www.crs.or.jp/backno/old/No575/5751.htm>

物。由于西方文化的直接影响，这种融合了源自西方的流行文化，并由日本艺术家创作出的音乐也被建构出了一种“和文化”。例如“和 Boogie”、“和 Jazz”等概念。

反过来讲，如果艺术家们将（能够体现本国文化特色的）日本的传统艺术元素加入到国外传入的艺术形式，这种“和物”就会由于文化视角的不同变成一种“自我东方主义”。这样的例子在今天看来比比皆是。除了前文提到的 YMO，70 年代的日本爵士乐也使用了这种方式向西方反向输出了一种新的爵士乐内容：旅美爵士音乐人秋吉敏子（Akiyoshi Toshiko）在 1974 年的专辑《Kogun》（孤军）和 1975 年《Long Yellow Road》中将日本传统的雅乐与西方的现代爵士乐做了一个拼贴的结合，即将日本传统的乐器音色或音调作为片头的“彩蛋”或是贯穿全曲的线索，但整体仍然符合爵士乐的创作方式。1976 年，菊地雅章发行了专辑《Wishes/Kochi（东风）》<sup>①</sup>，这张专辑（图 3-35）的第一首乐曲《Auroral Flare》就是一首基于雅乐（唐乐）《平调：甘州》改编的“雅乐爵士乐”，同时用萨克斯（Sax）、康加鼓（Congas）、长笛（Flute）、电风琴（Electric Piano）等现代爵士乐使用的乐器来代替传统雅乐的笙、篳篥、龙笛。这张专辑的共演艺术家也包括 Miles Davis 乐队成员的 Al Foster（鼓）和 James Mtume（吉他）等西方音乐家。这种东西结合式的创作在西方人眼中是“异国情调”，在日本人眼中或许也符合了他们对“和魂洋才”的一种文化期待。



图 3-35 菊地雅章《Wishes/Kochi》

而作为“反叛”文化典型的“Angura”则伴随着 60 年代的各类民间运动，在此之后的社会文化并没有成体系地产生“反美”的影响力。这一方面与社会主流意识有直接关系，另一方面，无论是“暗黑舞蹈”还是“地下剧场”本质上都是一种现代主义语境下对传统艺术形态的反叛和革新。与日本噪音一样，并没有形成所谓的政治宣言。随着时间的发展，它们也逐渐“类型化”，有的成为了当代艺术建制的一部分，有的没有。至少在今天“代表一种强烈

---

5. <sup>①</sup> 菊地雅章.Wishes/Kochi[DB/OL].

<https://www.allmusic.com/album/wishes-kochi-mw0000763734> , 1980.



的颠覆性力量”上不再如当年那般猛烈。

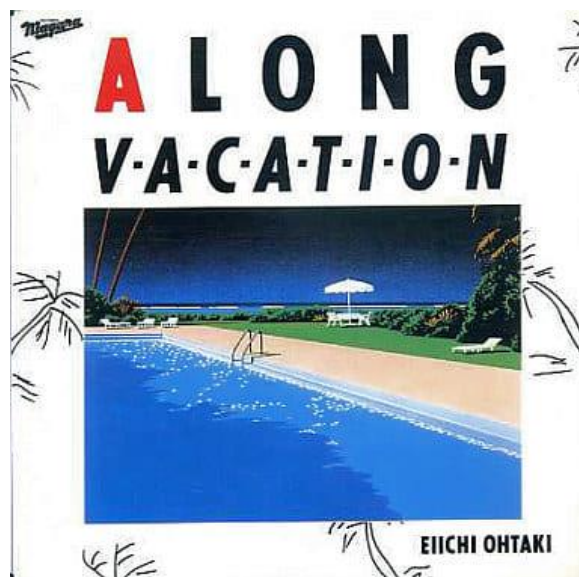


图 3-36 大泷咏一《A Long Vacation》1981

## 二、艺术建制与地下文化

当对旧形式艺术的“反叛”成为了一种新的艺术形式，自然就意味着新的艺术建制或艺术种类在形成。二战之后，作为战后新秩序代表的西方世界通过学院、美术馆、基金会等“官方机构”和纸媒、电视、广播等“宣传工具”垄断了艺术产业的“下游”，并对“上游”（艺术家、艺术创作过程）形成了“收编”之势。20 世纪初期的前卫艺术运动用风格（如立体主义、印象派、未来派）命名的形式“在二战后的消费主义文化下逐渐被稀释”。<sup>①</sup>用新的媒介材料和技术命名的“数字艺术”、“新媒体艺术”无疑取代了“风格”成为了新的艺术种类。新的技术带来了新的表现形式，却失去了将艺术作为颠覆性宣言的“政治属性”。除“激浪派”外，这一对艺术去政治化的过程正是 20 世纪后半前卫艺术发展的潮流。

70 年代朋克运动之后衍生出的“DIY”文化，逐渐形成了一种“去中心化”的艺术作品“分发渠道”：小到个人范围内的独立展览、售卖自制作品的“地摊式”，大到通过国际邮寄让磁带（Cassette）这一廉价、便捷的声音记录介质制作的声音作品从流通到美国的东西海岸……交通和物流的便捷促进了经济的全球化，使得这样“地下”形式的跨国文化交流成为可能。<sup>②</sup>

## 三、“重复”到“作曲”：声音创作的民主化与艺术形态的多元化

阿达利认为，“音乐”——或者说“噪音”——作为一种符号，与人类社会政治经济秩序

<sup>①</sup> 林其蔚. 超越声音艺术 [M]. 台北: 艺术家出版社, 2012. p192.

<sup>②</sup> David Novak. Japanoise [M]. Duke University Press, 2013. p196

密切相关。他回顾了音乐史以及人类近代社会政治经济变迁之间的关联并将其分为了“牺牲-再现-重复-作曲”四个阶段：在古代，音乐作为一种仪式性的符号，在其拥有商业属性之初就已经创造了一种政治秩序。“在噪音的空间里，它象征性地显示出导正暴力和想象的重要性，将杀戮仪式化以替代一般暴力的重要性。它也指出如果将个人的想象升华，社会就肯定可能形成。”

音乐作为政治或宗教仪式的“牺牲”（Sacrificing），在中世纪文艺复兴之后逐渐有了新的变化：在由欧洲贵族的资助下“宫廷乐师”成为了一种新的职业。形成了作曲家写谱-乐手演奏-观众聆听的“再现”（Representing）模式。人们开始付钱进到音乐厅看演出的行为至今依然是一种资本主义商业模式运作下的文化景观，即“再现的概念在逻辑上意味着交换和和谐。19 世纪政治经济学的理论出现在 18 世纪的音乐厅中，并且预示了 20 世纪的政治”。<sup>①</sup>录音技术的出现以及唱片行业的崛起一定程度打破了这种生态。音乐得以脱离演奏者和作曲者单独被储存在介质中，并且在现代社会的工业生产体系下可以进行大规模的“重复”（Repeating）——即唱片、CD 和磁带。音乐作为一种可大量重复的商品，它的市场随着战后经济的复苏以及技术的进步得以迅速的扩张，但是它背后更深刻的本质是资本主义市场对象征着青年文化中叛逆成分的摇滚乐、爵士乐的驯服。阿达利写道：

“一种叛逆的音乐转变为一种重复性的商品；年轻人愤怒的宣泄——暗示在战后经济大活跃中期所出现的经济危机——很快速地被驯服在消费之中。从爵士到摇滚。同样的做法，不断疏离掉解放的意欲，不断重新开始以及再取用，以便制造市场，以及同时制作供给和需求。

在黑人社区的俚语中，“爵士”与“摇滚”都是做爱的意思，有意义的是，这些曾经是活生生、欢庆的行为，后来却变成了中性的商品，可供有购买能力的消费者选择的文化景观。<sup>②</sup>”

阿达利的观点作为一种对规律的描述，对日本声音艺术的发展背后的底层逻辑构成提供了旁证。资本主义文化的繁荣发展一方面“收编”了 50 年代以来象征着反叛的艺术文化类型，无论摇滚乐、爵士乐、“Angura”还是日本噪音，这些为了突破类型化束缚的艺术形态最终成为新的类型。另一方面，我们看到新的技术极大地降低了声音创作的门槛，传统唱片工业的衰落和流媒体播放平台的兴起，以及互联网时代的到来，更是让视听作品通过万维网（World Wide Web）实时地进入到网络空间并能够被全世界的网民所检索到。

---

<sup>①</sup> [法]贾克·阿达利. 噪音：音乐的政治经济学[M].上海：人民出版社，2000.p78

<sup>②</sup> [法]贾克·阿达利. 噪音：音乐的政治经济学[M].上海：人民出版社，2000.p141

阿达利在 70 年代预测了音乐家在未来会摆脱唱片工业以及商业传播上的束缚，形成一种名为“作曲”（Composing）的新阶段：纯粹为作曲而作曲，纯粹为了一己的享乐而创作。<sup>①</sup>发源自 60 年代的自由爵士乐中强烈、大段的自由即兴，其本质就是“作曲”对“重复”的一种反叛。然而这场与黑人民权运动相关的轰轰烈烈的音乐革新却在当时遭到了传播上的困难：

“自由爵士乐与已被接受的谨慎的爵士乐完全脱离，从而遭受到严酷的资金体系筛选。在美国有些公司甚至采取极端的政策，不再录制黑人音乐家的歌，只录制那些表演地像黑人的白人音乐家的乐曲……（中略）自由爵士代表了黑人流行音乐与较为抽象、理论性的欧洲音乐探索的交汇，它消除了流行音乐与严肃音乐的区分，捣毁了重复的阶层组织……（中略）但是由于这种噪音与重复网络中流行的信息属于不同层次的声音，它无法让他人听到自己的声音；它是另外一种音乐的先声，是在重复之外的一种生产模式——在未能成功接收重复社会中的权力之后。”<sup>②</sup>

宏观的来看，经历了 50-60 年代在技术上和观念上的革新，凯奇的理念不仅在今天早已深入人心，还随着声音实践的延续得到了进一步的发展。例如诞生自 70 年代的“声景”（Soundscape）概念，不仅结合了米歇尔·希翁（Michel Chion）的视听理论和马歇尔·麦克卢汉（Marshall McLuhan）的媒介理论，还更加系统地探讨“聆听”作为一种创作（研究）方法在声音艺术中所发挥的作用。与声音相关的录音、合成、调制、还放等技术也早已完成了从模拟到数字的变革，阿达利所谓的“作曲”预言似乎早已在这“去中心化”的浪潮下，尤其在互联网时代的加持下变得愈发明显：借助廉价甚至是免费的电脑软件和数字音源，任何人都可以自由地创作音乐。过去曾经需要笨重的录音器材才能实现的录音技术与合成技术，在今天都可以在一台 iPhone 上轻易地解决。计算机技术的进步也为声音艺术作品作为可被展览的“装置”（Installation）提供了更多的材料、形态上的选择。声音艺术在今天彻底从技术和艺术的桎梏中解放了出来。

---

<sup>①</sup> [法]贾克·阿达利. 噪音：音乐的政治经济学[M]. 上海：人民出版社，2000.p184

<sup>②</sup> [法]贾克·阿达利. 噪音：音乐的政治经济学[M]. 上海：人民出版社，2000.p193

## 第四章 “敲金击石”：21 世纪前后的日本声音艺术

经历了战后半个世纪的发展，日本俨然成为了国际知名的艺术大国，日本的声音艺术家们以各种身份活跃在世界舞台上。他们有的仍然延续传统学院派现代音乐的思路，在弱化调性的基础上加入 12 音技法、或是将随机和不确定的作曲方式纳入乐谱；有的在吸收了具体音乐、电子音乐等创作技法的基础上创作一种新的“电子原音音乐”(Electro-Acoustic Music)或是借助电脑软件对声音的实时控制(Control)与调制(Modulation)来探索新音色、新形态的“现场电子音乐”(Live-Electronic Music)；有的借助新兴的当代多媒体技术将声音作为装置、影像等视听奇观的一部分……今天的声音艺术终于打破了技术和观念的藩篱，进入到了无可无不可的新的时代。

进入到 21 世纪的今天，“声音艺术”经历了 20 世纪的发展已经成了较为完整的创作和研究体系。尽管对如何定义这一牵涉广泛的艺术种类上仍有争执，不可否认的是创作观念与媒介材料在这个愈发多元的时代被得到了极大的拓展。凯奇在上世纪中叶以来的理念被今天的声音艺术家们发扬光大，“聆听”逐渐成为一种研究声音的方法。计算机技术的发展促生出名为“新媒体艺术”(New Media Art)的新门类，让声音艺术借助投影、传感器技术手段与视觉、触觉联系到了一起，作品形态的边界得到了新的延伸。

### 第一节 世纪之交的日本

#### 一、平成时代：繁荣的社会与“失落的三十年”

在世纪之交，日本社会也进入到了新的阶段。20 世纪 60、70 年代以来的飞速发展让日本跻身成为了有国际影响力的发达国家。日本的汽车、家电等工业制造业产品国际知名，音乐、动漫、电影等文化商品也在以东亚、东南亚为主的社会上红极一时。然而，如此盛极一时的日本社会背后却隐藏着难以忽视的、且影响持续至今的危机。以 80 年代美、日、英等国签订的《广场协定》为标志，日元在对美元大幅升值的同时制造了大量的经济泡沫，以房地产投资为代表的金融行业快速增值。日本民众手里仿佛握着花不完的钞票，图 0-1 中，夜晚的东京上班族在路边举着“谕吉”(一万日元面值纸币上印刷的人物为日本思想家福泽谕吉)却打不到车的场景已经成为了泡沫经济时代最令人印象鲜明的“名场面”。



图 0-1 泡沫经济时代，在东京街头举着一把万元大钞叫不到出租车的情况时常发生

好景不长，随着 90 年代初期日本经济泡沫的破灭，日本陷入到了被称作“失落的三十年”的经济持续低迷的阶段。而这段时间由于恰好处在日本天皇年号“平成”（1989-2019）的期间，因此平成年代也与昭和年代（1926-1989）并列被视作两个截然不同的日本经济社会时代的代名词。

纵观整个平成时代，经济增速的低迷和右翼的保守政治几乎可以说是一切社会文化问题的出发点。六十年代轰轰烈烈的左翼运动随着七十年代消费主义社会的日益兴盛而逐渐消亡，老龄化、少子化、就业难、阶层固化等社会问题在经济泡沫破灭后持续困扰着日本社会。新生代的日本青年人比起宏大的叙事则更加注重个体的物质精神状况，文化和娱乐作为一种“消费产业”的兴起直接塑造了今天日本以动画、漫画、游戏、轻小说、偶像等产业为中心的“二次元”文化，并影响了被称为“御宅族”（Otaku）和“新人类”<sup>①</sup>的亚文化群体。21 世纪以来，日本在与周边国家的地缘政治问题上频繁引发争议，2011 年“3.11”东日本大地震引发的福岛核泄漏事件，其负面影响仍然在持续。2020 年蔓延全球的新冠肺炎疫情对经济的打击也令日本在即将举办东京奥运会的重要关头显得雪上加霜。可以说，作为发达国家，日本取得了经济和文化上的惊人成就，然而“失落的三十年”也引发了诸多社会问题，并且持续至今。

## 二、从“模拟”到“数字”：技术与艺术的“非线性”

### 1、技术发展的“非线性”

在电影和音乐领域，人们通常用“模拟”（Analog）和“数字”（Digital）这两个技术名词对 21 世纪前后艺术作品的创作手段和创作环境进行代际的划分。一般来说它们指的是以连

---

<sup>①</sup> [日]大冢英志.御宅族的精神史：1980 年代论，周以量 译[M]北京大学出版社，2015.

续变化的电压为代表的“模拟信号”和以二进制数字为代表的离散的“数字信号”。然而这两个词背后代表的不仅仅是所谓的“硬件”和“软件”之分，以个人电脑（PC）为代表的计算机技术在实现小型化和智能化的同时也随着成本的降低逐渐普及到了人们生活的各个角落。比起 100 年前的第二次工业革命，新时代的技术革命在更短的时间里改变了人们的生活方式和思维方式：信息传播的速度通过互联网和光缆得到了进一步的飞跃，电脑、电视、音乐、电影、社交……精神文化生活中的大部分需求在今天都可以被集成到一部智能手机中。信息技术以指数般的发展速度快速进步，并积极地参与到艺术文化作品的生产过程当中。

## 2、声音艺术发展与传承的“非线性”

本文梳理并总结了战后日本声音艺术的发展流变，不难发现从战后初期阶段到今天，这种艺术上的发展和传承也经历了某种“线性”到“非线性”的过程。在战后初期，日本的现代音乐、前卫音乐可以明确地追溯到战前日本本土西洋音乐体系的积累。随着法国、德国对具体音乐和电子音乐在技法和观念上的突破以及美国“凯奇派”的创新，黛敏郎、一柳慧等战后第一批留学生将这些先进的理念带回日本并逐渐在音乐家群体中小范围传播。随着讨论的深入和传播的促进，声音艺术中的前卫思潮、创作技巧在日本的艺术家中间并不是以“师徒”的传统方式线性传承，而是以艺术家和艺术作品为中心，借助学校、出版社、美术馆等“文化建制”进行一种交叉而又系统的“非线性”传播。例如还是大学生的刀根康尚在秋山邦晴主编的杂志上接触到有关凯奇的文章，青少年就开始学习作曲的坂本龙一不但在少年时观看过高桥悠治在草月会馆的演出，还在大学期间系统学习了从古典音乐到现代前卫、电子音乐以及民族音乐的系统性只是。这种艺术上的传承尽管在文本上是渐进积累的，但作为艺术家个人的方法论则并不是一成不变的。过去的古典作曲家们尽管也面对了巴洛克以降丰富的创作文本和技法，却没有今天便利的流媒体播放平台和音乐制作软件，在技术和视野上不同程度受到了时代的局限性。而今天以声音为主要表现媒介的艺术家们面临的选择远比古典音乐家们多的多。除了表现形态的多样性，艺术作品的不同风格、流派、观念所各自积累的文本与脉络也提供了丰富的“非线性”的艺术传承。声音艺术在这个世纪之交的年代也作为一门崭新的艺术种类迎来了它的新的阶段。

## 第二节 声音作为景观：一种新的聆听方式

### 一、声景（Soundscape）为何物

“声景”由英文的“Soundscape”（声音+风景）直译而来，是加拿大学者默里·舍费尔（Raymond Murray Schaffer）提出的概念。舍费尔部分继承了凯奇的观点，即“所有的声音



（包括沉默）都是音乐的一部分”。这种观念固然在今天的艺术界成为了显学，而舍费尔更关注的是被视为“非乐音”的环境声音，包括象征着“田园时代”的原始村落、自然环境中的环境声音，以及当代文明中的城市、建筑以及工业机器的“生态噪音”。

舍费尔将“声景”的构成描述为三个关键词：基调（Keynote）、信号（Signal）和声音记号（Sound Mark）<sup>①</sup>。其中，“基调”是环境声音作为“背景”（Background）的存在，例如风声、水声；而“信号”则是“背景”声音中能够引起听者注意力的声音，例如警察的哨声、汽笛、钟声等瞬态、大声级的声音；至于“声音记号”则特指那些有象征意义或与个人记忆有关的声音，“也许是移植呀呀出声的旧门，一台老旧的缝纫机的怪声，对舍费尔本人而言的声音印记则是加拿大圣约翰码头上的雾笛。”<sup>②</sup>作者对“声音记号”的描述与电影理论中的“理性蒙太奇”类似——都是建立在一种主观性的观念和意义的投射上。

舍费尔在定义和描述“Soundscape”时活用了很多录音技术层面的名词，例如他使用“高保真”（Hi-Fi）和“低保真”（Lo-Fi）来形容农村和城市、黑夜与白昼以及古代和现代之间在“声景”上的差别<sup>③</sup>。当录音文件中的“信噪比”（signal-to-noise ratio）较高的时候通常指代着清晰、离散的主要声音信息以及较低的背景噪声，在较低的信噪比则意味着过于嘈杂的噪声信号对我们想要拾取和关注的主要声音元素产生了干扰甚至是掩盖。纵观人类社会自古至今的“声音景观”，从农业社会的田园风光到工业社会的蒸汽机械，从宁静的村落到喧闹的都市，“声景”

在“录音—再现”技术日益成熟发达的今天，通过田野录音（Field Recording）的方式来保存自然景观和人类社会的环境声音已经成为了“民族音乐学”、“音乐人类学”、“生态学”等学科的常态。1970年代舍费尔发起了“世界声景计划”（World Soundscape Project），一方面探讨声景作为一种现代音乐的概念；另一方面则通过在乡村、城市、自然中进行田野调查并大量录制环境声音频素材的方式来探讨声音、环境与人类社会的“声音生态关系”。

## 二、“音风景”：日本声景的创作与研究

被中文翻译成声景的 SoundScape 在日文中译作“音風景”（Oto Fuukei）<sup>④</sup>。从字面来看似乎是更加强调以视觉内容为主的“风景”中的声音部分，事实也的确如此。日本传统文化中自古就有探讨人与自然环境之间的关系的思想思源，近代的日本学者大西克礼更是在《幽

---

<sup>①</sup> [法]米歇尔·希翁. 声音, 张艾弓 译[M]. 北京大学出版社, 2013.p27.

<sup>②</sup> 林其蔚. 超越声音艺术 [M]. 台北: 艺术家出版社, 2012 .p177.

<sup>③</sup> R. Murray Schafer. The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World[M].Destiny Books ,1993.p43.

<sup>④</sup> 川那聪美.现代美术用语辞典.Soundscape[DB/OL].[https://artscape.jp/dictionary/modern/1198222\\_1637.html](https://artscape.jp/dictionary/modern/1198222_1637.html) , 2009.

玄.物哀.寂》一书中系统阐述了这种日式的美学观念和日本传统之间的关系<sup>①</sup>。在“声景”概念出现之前,小泉文夫等民族音乐学者就曾在 60-70 年代遍寻东亚的少数民族村落或是热带雨林深处去录制当地的独特声音,这在后来影响了坂本龙一等一批新的音乐家的创作态度<sup>②</sup>。可以说无论是凯奇与舍费尔的聆听方法,或者仅将声景作为一种具有地域性环境信息的声音文献,日本的“音风景”都呈现出了一种独特的东方样貌。

### 1、铃木昭男：“后凯奇时代”的聆听

艺术的创作必然早于它被概念或定义,早在舍费尔提出“声景”的概念之前,日本的声音艺术家铃木昭男(Suzuki Akio)就已经开始采取类似的方式进行创作。铃木昭男是凯奇思想在日本“声景”这一领域最为著名的实践者。出生于 1941 年的他与刀根康尚、小杉武久等激浪派艺术家是同代人。1960 年代初,没能考上东京艺术大学雕塑专业的铃木来到名古屋的装饰公司打工,在这里他创作了第一个“声音景观”作品《从楼梯上向下扔物体》(1963)。他将垃圾桶中的乒乓球、易拉罐、金属碎片等垃圾一股脑地从一个很长的台阶顶上倒了下去(图 0-2),他期待一种清脆的金属碰撞声,得到的却仅是沉闷的回响。这一时期他阅读到了《美术手帖》《艺术新潮》等介绍前卫艺术的杂志,包括一柳慧等人介绍凯奇的聆听方法的文章,这给了他很大的启发:《扔物体》的本质是他在测试“想象中的声音”实际投射到楼梯这个“空间”时与实际这些声音通过碰撞和共振产生的声音的区别。<sup>③</sup>



图 0-2 铃木昭男 階段に物を投げる 1963 雑誌『デザイン』(1976)再演

人的行为在不同的环境产生的回响在这之后很长时间一直是铃木的创作主题,他在 70 年代发明了一种自制乐器“Analapos”——用长的细弹簧(或弯曲的线圈)两端连接两个金属

<sup>①</sup> [日]大西克礼. 幽玄.物哀.寂, 王向远 译[M].上海译文出版社, 2017

<sup>②</sup> [日]坂本龙一. 音乐即自由, 何启宏 译 [M]. 北京: 中信出版社, 2017

<sup>③</sup> Serena Yang . “John Cage Shock” and Its Aftermath in Japan.[D] University Of California Davis, 2020.p212

圆柱体。这种类似于“纸杯电话”的装置只需要轻轻敲击就能够发出类似科幻合成音效般的、尾音很长的音色。铃木曾在各个地方演奏过这样乐器，例如山洞、村落、甚至是音乐厅和美术馆，并引导观众聆听 Analapos 的声音在该环境中产生的回响。如专辑《ANALAPOS》（图 0-3）中的同名曲目就是 1979 年 10 月 5 日在名古屋美国中心（アメリカンセンター）录制的即兴表演<sup>①</sup>。

铃木更加强调听者的一种主动参与。1996 年他以柏林为起点，先后在伦敦、巴黎、都灵、东京等海内外 30 多个城市发起了名为“点音”（Oto-Date）的声音创作企划<sup>②</sup>。致力于探索城市中的“回声点”（Echo Point），图 0-4 所示，观众可以站立在根据作者实现划定的不同的位置点来聆听该点周围的日常声音，而这种对日常生活中的声音进行主动聆听，感受由城市、街道组成的日常生活中的细微变化，则是构成铃木昭男作品观念的核心部分。

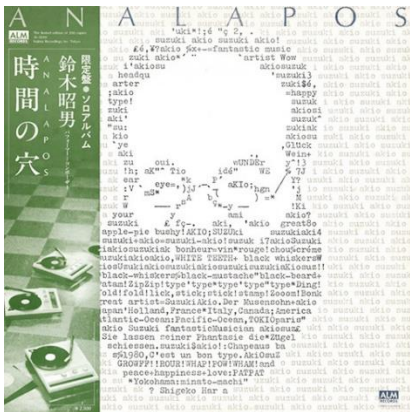


图 0-3 铃木昭男《ANALAPOS 時間の穴》1980



图 0-4 铃木昭男《点音》作品中标记的聆听位置点

<sup>①</sup> 铃木昭男.官方网站[OL]. <https://www.akiosuzuki.com/work/analapos/> .  
<sup>②</sup> 美术手帖. 鈴木昭男「MON MON」[OL]. <https://bijutsutecho.com/exhibitions/4151> .

## 2、“声音图书馆”：音风景的记录和研究

1996 年（平成 8 年），日本环境省（时为环境厅）的大气生活环境室向社会开启了“日本音风景 100 选”的征集活动<sup>①</sup>。出于一种“由全国各地的人们募集能够标志他们所在地域的标志性的、将来想要保存给子孙后来聆听的声音的环境（音风景）”的目的而展开的计划。由于缺乏更为详细的史料，很难断言这种录音计划的出现是出于对“世界声景计划”的呼应还是日本人对本国自然环境灾难影响下长久以来的一种忧患意识。如附录 3 所示。选出来的 100 处声音景观既包括自然风景和生物，也包含了日本社会、民俗等重要场景。

音风景类型	数量	占比
生物的声音	31	%31
自然现象	19	%19
社会生活	37	%37
综合声音（包含上述 2-3 种）	12	%12
无法分类	1	%1

表格 1 日本“音风景 100 选”类型分析

对附录 3 经过简单统计后如表格 1 所示，自然环境中的“音风景”（生物+环境+综合）至少占到了评选出来的 50%以上。足以说明自然环境的多样性特点以及其在日本人心中的地位。1990 年代以来，日本也成立了专门的声景研究机构“日本 Soundscape 协会”，并在 2000 年之后固定出版当年的学术论文集《日本 Soundscape 协会志》<sup>②</sup>，在探讨声景作为一种非物质文化遗产，以及声景在环境与社会之间的关系上发挥出了积极的作用。

## 3、作为音乐的声景

将“声景”作为音乐作品的一部分，无论是纯粹的田野录音作品还是将“声景”作为作品中的一个声部来进行音源采样，在今天的“流行”与“实验”的领域中都是常见的做法。以流行音乐为例，美国说唱巨星 Eminem 在 2000 年录制的代表作歌曲《Stan》中，编造了一个名叫 Stan 的狂热歌迷最终为 Eminem 而死的故事（图 0-5）。这首歌全程以“一个雷电交加的下雨天”的环境声音贯穿全曲，并为歌词的叙述内容提供了具体的听觉意象。

《Stan》代表了将环境声音作为音乐的一种“通俗形态”。如果我们抛去所谓的“音乐性”

---

<sup>①</sup> 公益社団法人 日本騒音制御工学会. サウンドライブラリ 環境省選定 残したい“日本の音風景 100 選” [DB/OL] <http://www.ince-j.or.jp/sound> , 1996.

<sup>②</sup> 日本声景协会. サウンドスケープ[C].日本：日本サウンドスケープ協会，2012~2020（第 14~20 卷）.

概念——如调性、节奏、曲式结构，“作为音乐的声景”和今天我们所谓的“声音设计”（Sound Design）似乎听上去并没有很本质的区别。总的来说，将环境声音作为音乐的声音艺术创作，在声音主体内容、音色的处理、以及“声景”作为一种音源素材在整体作品中的观念上都有着丰富多样的表达。

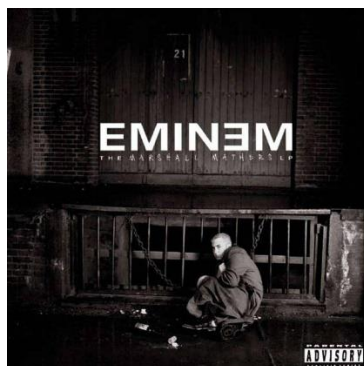


图 0-5 专辑 The Marshall Mathers LP

在电子音乐领域，“环境音乐”（Ambient Music，或译作“氛围音乐”）更是成为了一个专门的类型。无论是将电子合成音色处理成谐波丰富的“氛围声音”或是反过来为之，在今天都不是什么稀罕事。环境音乐的代作曲家布莱恩·伊诺（Brian Eno）早在 1970-80 年代创作的电子音乐专辑《Ambient》系列中就已经明确了这种创作方法（图 0-6）。随着民族音乐学式的田野录音和前卫音乐的发展，日本的“环境音乐”

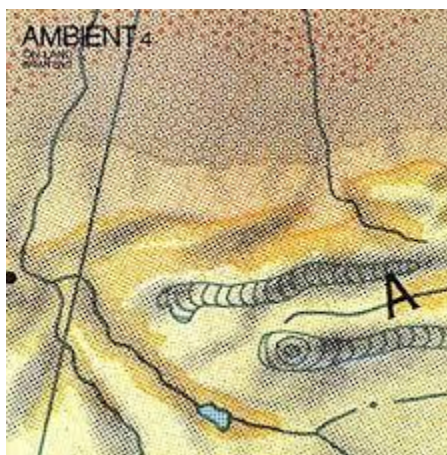


图 0-6 Brian Eno 《Ambient 4: On Land》（1982）专辑封面

以坂本龙一 2009 年的专辑《Out of Noise》（图 0-7）为例，坂本龙一在此之前乘船前往北极考察气候变暖带来的冰川融化现象。我们通过后来的纪录片可以看到<sup>①</sup>，在北极冰原上，他使用水下麦克风（Hydrophone）将话筒伸到冰面底下的录制听起来十分“纤细”的水流声，又走到一处宽阔的冰壁底下敲击随身携带的小钹去试图拾取悠长的回响声……他评价这些

<sup>①</sup> 史蒂芬·野村·斯奇博. 坂本龙一：终曲 Ryuichi Sakamoto: CODA [Z]. 日本/美国，2017.



声音为“世界上最纯净的声音”。而这些取自北极地区自然环境的声响自然也作为了他这张专辑中最主要的音源。在 12 首总长约 1 小时的音乐中，坂本龙一最为擅长的旋律反而作为一种节奏性的配角，来突出他所收集到的“北极声景”。继而构成了这张专辑中“Out of Noise”——在“噪音之外”的某些东西（在此语境下毫无疑问是作者以音乐家的身份表达对气候、环境问题的反思）。

ryuichi sakamoto

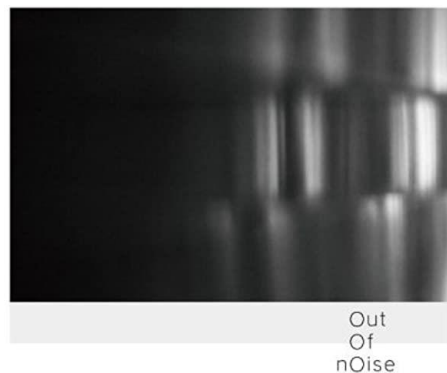


图 0-7（左）坂本龙一《Out of Noise》，（右）坂本龙一在北极冰原的峭壁底下拾取金属碰撞的回响声

而以“声景”的音源采样作为音乐的主体甚至是全部的声音艺术作品，在今天的日本也是屡见不鲜。2016 年以来，声音艺术家 Evala（江原宽人）发起了“See by Your Ears”<sup>①</sup>的声音艺术计划，创作以立体音响效果为核心的声音装置、景观等作品，试图表达一种“空间性的作曲”的观念。以 2021 年 1 月发表的新专辑《聴象発景 in Rittor Base - HPL ver》（图 0-8）为例，这张作品的原版是 2019 年日本香川县拥有 330 年历史的中津万象园发起的实验性企划《聴象発景》。录音作品经过多声道技术的处理后生成的 HPL（Headdphone Listening）文件可兼容下至 2 声道的立体声音频，上至 22.2 环绕声等多种复杂格式。在内容上，Evala 录制了日本著名的“近江八景”庭院以及京都琵琶湖附近的环境声音作为“声景”的音源素材进行作曲，并通过立体声还放音箱放置在在万象园这座拥有“现存最古老的日本茶室”的周围，与原本的环境声音一同构成了一种时空交错的独特风景。

<sup>①</sup> Evala. See by Your Ears [OL]. <https://seebyyourears.jp/>, 2016.



图 0-8Evala《听象发声》2021

声景作为一种方法，揭示的是凯奇之后艺术家们对“聆听”在创作方法和分析研究方法上的思辨；作为一种社会学、人类学的研究资料，声景作为被录制下来的音频储存的是自然与社会的客观信息以及人类在这二者中间的一种情感记忆；而将声景作为一种音乐创作的素材时，艺术家和听众们关注的则是它在美学、社会学意义上是否具有某种“政治性观念”——尽管在此语境下它通常并不意味着某种反叛。而在艺术家们对自然和社会的思考性表达这一点上，声景作品的意义却是毋庸置疑的。

### 第三节 声音作为装置：21 世纪的声音装置作品

#### 一、现代的声音装置

随着互联网时代的到来，飞速发展的计算机技术使得讯息传播的速度和与声音相关的技术早已打破了声音艺术创作中各式各样的藩篱。在战后半个多世纪以来艺术创作整体去物质化、去中心化的过程中，包括电影、录音、游戏、表演、展览在内，对尽可能多的媒介材料进行实验成为了艺术界的一种共识。而声音本身作为一种看不见、摸不着的“素材”，则成为了承载这些媒体材料的绝佳对象。

战后欧美当代艺术建制发展过程中的美术馆、博物馆作为一种提供展览空间的客体，尽管带动了当代艺术去物质化、观念化的潮流，在客观上又对艺术作品的“可展览性”提出了硬性要求。因此当“声音艺术”作品进入美术馆中时，它们通常是以一种综合性视听装置的



形态出现<sup>①</sup>。

从钻木取火到信息科技，人类所使用的技术本质都是一种能量的转化。在今天的艺术领域，特别是电子技术高度介入的“声音装置艺术”更是如此，甚至可以算得上是一种基本属性——将电信号转化为现场观众可听的声音信号。由于可使用的媒介材料的多样性，许多人甚至直接用“新媒体艺术”（New Media Art）一词概括性的“收编”了以声音表现为主的装置作品。广义上的声音装置（Sound Installation）自古以来就有之。大到北京天坛的“回音壁”，小到日本传统花园中茶道仪式专用的“水琴窟”（图 0-9），哪怕是随处可见的八音盒，假如仅将“声音装置”视作一种“自动/半自动的可以发出声音的机器”则更是可以无边无际地说开来去。声音装置的发展依赖于科技的进步，这种技术的进步也反过来影响了人们对“装置机器”的理解。林其蔚对此评论到：<sup>②</sup>



图 0-9 日本水琴窟

科技的发展刺激前卫主义者以一种全新的感性来看待机器，事物发声的过程本身成了诗歌的主题，借助能量转换装置技术，不论巨微远近之现象都可以被重新“看到”或“听到”。知道感应器接受了自然与人类活动的讯号（光、超声、次声、温度、磁场、各种振动、运动等）将之传输到另一个空间，再以此为控制讯号改变声音、图像、影像、运动之物理参数，就可以机器来“聆听钻石和鲜花的呢喃”，这种能量转换装置成了今天所谓新媒体艺术的原始操作模型。

林其蔚讨论的声音装置特指 1980 年代至今现代艺术家利用各种不同声音媒材召唤听众空间感知经验的非表演艺术作品。<sup>③</sup>毋庸置疑，“声音装置”是“声音艺术”发展脉络中不可或缺的重要部分，装置艺术本身的跨媒体性也为声音作品提供了展现其“空间性”的可能。

---

<sup>①</sup> 林其蔚. 超越声音艺术 [M]. 台北：艺术家出版社，2012 .p159.

<sup>②</sup> 详见林其蔚《超越声音艺术》第一章 1.16.2 “能量转换”。

<sup>③</sup> 林其蔚. 超越声音艺术 [M]. 台北：艺术家出版社，2012 .p157.

日本的声音艺术发展到今天，与欧美相比并没有在技术上的本质区别。日本在和音频相关的软硬件、录音还放、交互传感等技术上不但不落后西方，还是重要的研发和生产大国。宏观地来看，当代的艺术家们面对的是上个世纪传承下来的艺术观念，以及大量作品文本积累下形成的发展脉络与理论论述。然而具体到个体的艺术家和单独的作品层面，每位艺术家的作品都蕴含着独特的艺术表达，即使是不同的作品也不会局限于单一的观念，更不必说声音艺术作品中所牵涉到的各种技术手段了。以日本山口情报艺术中心（YCAM）近 20 年来与声音相关的装置作品（见附录 2）为例，既有相对简单的物件、视听作品展览，又有基于复杂交互技术制作的声音互动装置；有对人和空间关系的探讨，也有对社会文化与科学技术的反思。我们完全可以说，日本的声音艺术在今天发展到了一个新的高度。

## 二、解构当代：作为展览的视听媒体

1967 年，法国哲学家德里达（Jacque Derrida）提出了“解构主义”（Deconstructivism）的概念。“解构”原意为消解、拆解，并且与“结构主义”（Structuralism）相对立。德里达认为，“解构”不能被精确定义为某个方法或理论，而应该是自由且未知的<sup>①</sup>。

纵观声音艺术的发展，正是建立在一个不断“解构”的历史潮流中，勋伯格的 12 音技法“解构”了传统的和声与调性；凯奇的偶然音乐、指示作曲等思想“解构”了音乐本身的界限；50 年代以来的具体音乐、电子音乐更是解构了声音信息的本体。当代的声音装置让这种“解构”更加多元和彻底，其中以影像展览为主的视听作品作为一种直观的媒介向观众展现了艺术家们的理念。

### 1、池田亮司：数字艺术的本质追问

池田亮司（Ikeda Ryoji）是目前活跃在世界舞台上最负盛名的日本新媒体艺术家之一。2014 年他凭借在数字艺术创作领域的贡献获得了“欧洲核子研究中心电子艺术大奖”。早在 1996 年的第二张个人专辑《+/-》中，池田就奠定了鲜明的个人风格：仅使用数字音频中最为基础的几种波形（正弦波、三角波、锯齿波、白/粉噪音等）进行一种极简的、高密度的“音乐”创作。几乎没有什么包络起伏的短促的正弦波形成了一长串“嘟嘟嘟嘟嘟”这种接近于数字噪音式的单调听感（或许这在大多数人耳朵里确实属于某种“噪音”），池田用一种十分“冷血”的方式来表达自己对数字时代的“声音”的认知。如图 0-11，二进制是现代计算机技术的根本，也是将音频的模拟信号进行数字化时的基础步骤。将高频的数字波形信号作为一种“故障艺术”（Glitch）也是池田一直以来的风格。

---

<sup>①</sup> 张洁韵.论音乐中的结构主义与解构主义[J].黄河之声,2020(21).

不同于 80 年代刀根康尚“刮 CD”，池田的声音风格似乎并不刻意追求凯奇式的随机美学，而是从声学（频率）更加强调声音作为一种“波”的本质以及它通过数字媒体这种新时代的媒介材料所呈现出的前卫实验。另外，在使用极简的数字合成波形作为音乐材料这一点上尽管与大友良英、Sachiko.M 等“音响系”音乐家们十分相似，池田亮司的作品形态和创作态度上明显更加地“拥抱未来”，而不是与过去的迷幻噪音一脉相承。在声音艺术，或者说当代艺术缺乏某种“颠覆性”的艺术运动或者宣言的今天，将视觉元素作为听觉的延伸，或是把声音作为画面的延展成为了一种主流的选择。声音艺术家与视觉艺术家的界限也在这种技术高度发达的基础上逐渐变得模糊。

2000 年以后，池田亮司的作品一般通过影像+声音这种视听结合的形态在美术馆进行展览。而他的影像风格几乎可以说完全是声音风格的视觉化：黑白相间的线条、图案与粒子规则地（或随机地）通过 LED 显示屏、投影等多媒体设备呈现。说起使用计算机创作艺术作品的“物质性”，池田并不认为在今天使用电脑与过去使用的旧媒介有什么本质上的不同。他曾经表示：

“计算机和技术知识创作过程中的工具，就吓你刚在公司、银行或者医院工作的人会使用这些工具一样。在当代社会，什么都离不开计算机技术。我不认为在一书中运用计算机和技术有什么不寻常的，不然就意味着我们没有融入当代社会。对于商人来说，生意是他们的核心追求，而艺术家的核心追求就是追求艺术。因此，在艺术中强调或区分‘计算机艺术’是有误导性的，对我来说，艺术就是艺术。”（节选）<sup>①</sup>

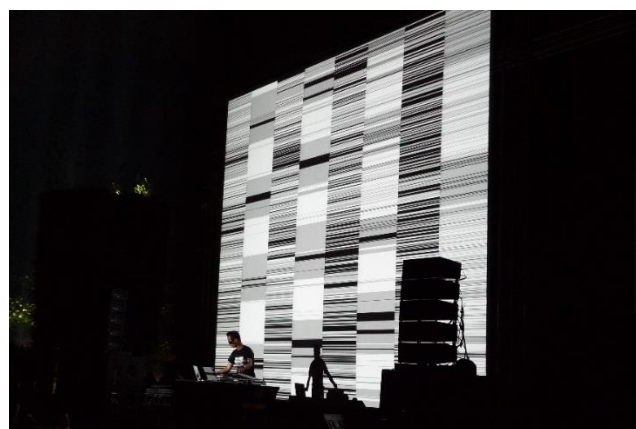


图 0-10 池田亮司《Spectra》2010

<sup>①</sup> [法]黑阳.非物质/再物质：计算机艺术简史 [M]北京：文化艺术出版社。2020.p281.

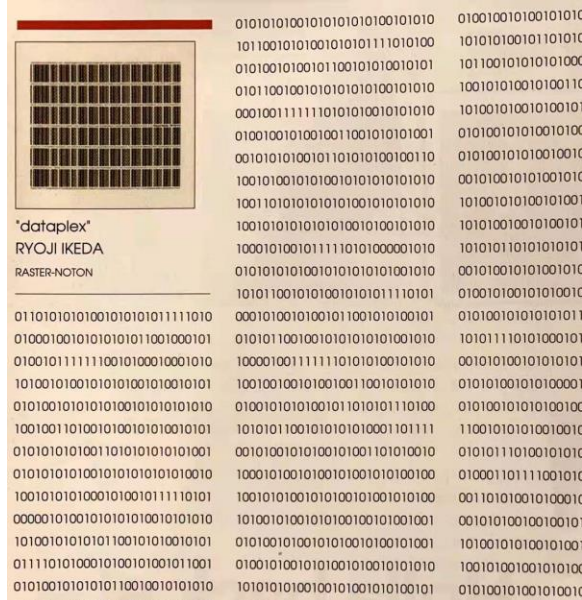


图 0-11 池田亮司《dataplex》2005

池田亮司的系列作品《Datamatic》名字源于“Data”（数据）和“Matic”（电子自动化）的组合，这也恰如其分地表达了他一直以来的创作观念：计算机技术得到空前发展的 21 世纪，“自动化地数据”不可避免地在我们的生活中占据了越来越重要的地位。在数字艺术的领域，大量的数据和愈发自动化的运算操作也正在“参与”今天的艺术创作。池田用二进制中最基本的单位 0 和 1，向观众提示了构成“赛博空间”最本质的要素。

## 2、黑川良一：非叙事性的抽象

比起电影院和音乐厅，展览在美术馆中的作品更强调听者（观众）与作品（装置）之间的时空性的互动关系。无论观众何时来到展厅，站在展厅作品的哪个位置，他们之间的关系都可能构成这个作品的一部分，或者作为这个作品体验的一部分。与池田亮司类似，黑川良一的作品也以抽象的视听装置为主——这也是近年来美术馆展览中试图强调“声音”时最常使用的创作方式。不同于池田作品中的“数据流”，黑川良一擅长使用“非叙事性”（Non-Diegetic）的视听影像搭配装置进行创作，即视听材料的素材本身或许是“言之有物”的实拍画面，或者算法生成的 3D 实时影像，却并没有按照传统电影的蒙太奇原则进行一种有叙事性的组接。这种非叙事性的作品对观众的视听刺激是直接的、非理性的，因此视觉与听觉的关系是平等的，且共同在展馆中与观众构成了一种动态的空间关系。<sup>①</sup>

与以往的“实验影像”或者“实验剧场”不一样的地方在于，实验电影本身强调作品文本的实验性，实验剧场也提供了与观众互动的空间，但是从欣赏的角度来看都属于某种“线

<sup>①</sup> 谢宜如. 摆荡於动静间的非叙事影音：以黑川良一《流变：五个视野》为例[D]. 国立台湾大学文学院音乐学研究所硕士论文，2015.p22.



性媒体”，不具备视听装置这般强调视觉与听觉拥有相同“地位”的“实时联觉体验”。如图 0-12 所示，黑川良一的《流变：五个视野》使用了五个平板显示器和各自对应的五声道扬声器，视频内容以 8 分钟为一循环反复，观众可任意进出而不影响观感。声音与画面彼此独立进行却也偶有对位，五个屏幕各自可作为独立的影像成立也可以连起来视作一种交替行进的“流变”。



图 0-12 黑川良一《流变：5 个视野》（rheo: 5 horizons）2010

### 3、坂本龙一：反思当代社会文化

尽管当代艺术在整体上“去政治化”，然而艺术家们对政治、对社会的关切并没有因此消失。

坂本龙一于 2013 年在 YCAM 发表的《生命—流动，不可见，不可闻》（LIFE—fluid,invisble,inaudible）是与媒体艺术家高谷史郎（Takatani Shiro）合作的新媒体装置作品。在原版作品——综合歌剧《LIFE》中，坂本龙一以“20 世纪的人类社会”为题，使用各种抽象或具象的声音表达了对人类社会的进步与发展、以及暴力与纷争反思。他曾在自传中表示：

在这出作品中，我倾注全力试图描绘一个宏伟的构想，将整个 20 世纪全部概括放入其中。20 世纪是一个悲惨的世纪，数以千万、数以亿计的人因为战争和革命而丧生。但是到了 21 世纪，这些毒害应该会一扫而空，环境问题也会获得解决，人类也能变得比较明智一些。如果这个愿望能够成真，那就太好了。这部作品表达出的信息，正是我的这份期待与一些厌世观点。<sup>①</sup>

---

<sup>①</sup> [日]坂本龙一. 音乐即自由, 何启宏 译 [M]. 北京: 中信出版社, 2017.p216.

作为“装置艺术版续作”<sup>①</sup>，坂本龙一和高谷史郎在作品中加入了更多元素。除了在会场中悬吊了9个装有人工雾化装置，能够针对现场和观众的状况作出实时信号反馈的水槽，原作《LIFE》中的影像与3.11东日本大地震后相关的，以人与自然和谐共生为主题的影像，通过算法的编排生成数百个非线性的随机序列（Sequence）进行投影。正如作者本人所说，该作品不存在唯一的解读，这种抽象的视听元素极大调动了观众的注意力与感受力，“解构”了传统意义上的视听作品，使它在这个空间里“流动、不可见、不可闻”，同时向观众传达了“人类20世纪以来的百年历史进程的反思”。



图 0-13 坂本龙一《生命\_流动，不可见，不可闻》（2013）

### 三、光电奇观：被延伸的声音

声音装置可以被视作广义上的“能量转换”，除去前文提到的“线性的”视听媒体外，基于“交互技术”的声音装置无疑是更直观、也更狭义的“能量转换”。借助科技所发展出的传感器来接收人的行为或是自然的能量（如光、声、电、温度、运动等）将其转化为可实时操控的视觉、听觉信息参数<sup>②</sup>，是今天大多数新媒体作品的常规做法。新的技术赋予了艺术家们更多的表现空间，尽管拓展了声音艺术作品所能呈现的“主题”，却也不可避免地走向了某种“视听奇观化”——先进的技术强化了作品本身华丽的视听刺激、丰富的交互体验，却掩盖了声音作为装置作品的主体性，弱化甚至抹去了声音在其中的表达，沦为这种奇观化媒体作品的陪衬。

---

<sup>①</sup> 沈清越. 无形的终极旅程——坂本龙一装置影音作品《生命\_流动,不可见,不可闻》研究[D]. 南京艺术学院.

<sup>②</sup> 林其蔚. 超越声音艺术 [M]. 台北: 艺术家出版社, 2012 .p161



## 1、声音艺术中的交互

在声音装置中加入交互的概念本身并不新鲜，例如激浪派的代表艺术家白南准（Nam June Paik）的作品《随机接入音乐》（Random Access Music, 1963）中就制作了一个让观众自由选取录音磁带，并借此随机决定播放速度、读取段落内容的装置（图 0-14）。从被动聆听到主动参与，“声音交互”一词几乎可以说是凯奇理念的直接延伸。



图 0-14 白南准《随机接入音乐》（1963）

今天我们所谓的“交互”通常建立在计算机实时运算带来的讯息反馈上。以程序员、媒体艺术家真锅大度（Manabe Daito）的作品为例。真锅早年曾经做过 DJ 和声音设计相关的工作，而理工科背景出身的他在 IAMAS（情报科学艺术大学院大学）进修过后逐渐将兴趣转向了将声音与交互手段相结合的创作方式。例如他早期的作品中（图 0-15），真锅将电极与传感器贴在面部，通过表情的细微变化来控制电子声音的合成。如果单从作品的声音部分进行评价，它的表现与池田亮司的“正弦波音乐”并没有本质的不同。而通过“贴电极”的方式让声音与人或物的实体行为进行交互控制，在这层意义上可以说“拓宽了声音的维度”。这也是声音艺术一路发展到今天的常见形态。



图 0-15 真锅大度早期代表作品《Electric Stimulus to Face》，2008



图 0-16 坂本龙一、岩井俊雄《chess》live’ 1997

交互技术本身仅仅提供了一种声音在多媒体作品中的实现可能，而决定其作品理念的则完全是艺术家们的想法和设计。例如图 0-16 中，媒体艺术家岩井俊雄与坂本龙一设计了一个名为《chess》的交互装置，通过“下棋”这个“用户交互行为”来将不同颜色棋子在棋盘上的位置作为这个装置发声的技术参数，根据事先设定好的程序来生成节奏与音色。至于“下棋”与“音乐”之间“观念性的联系”则完全取决于艺术家个人的观念。



图 0-17 游戏《尼尔·机械纪元》中根据场景、剧情进行交互音乐的切换

近年来，人工智能（AI）等新技术的发展为“声音交互”提供了新的可能性，在声音艺术领域应用 AI 技术进行探索也逐渐得到了越来越多的关注。过去的交互技术通常基于事先设计好的算法（Algorithm）让计算机根据输入信号（用户行为）产生相对应的反馈。在声音作品中，不论是电子游戏（图 0-17）里的“交互音乐”（Interactive Music）还是前文提到的自动演奏装置，声音作为输入信号经算法反馈的输出结果通常处于一个被设计好的，可预测的范围。而基于深度学习（Deep Learning）技术，可以使得计算机作为模拟人脑思考的人工智能自主进行更为复杂的运算，从而产生更为优化的算法。2020 年，东京艺术大学音乐研究科的后藤英（Goto Suguru）教授团队创作的声音装置作品“AI 贝多芬”就是这一技术的应用成果（图 0-18）。为了迎合“贝多芬诞辰 250 周年”，“AI 贝多芬”尝试将钢琴名曲《致爱丽丝》通过人脸识别技术将参与者的面部量化为“性别、年龄、微笑度、颜值度”等参数，这

些参数通过 Max/Msp 编程平台搭载的人工智能算法进行分析处理，并对《致爱丽丝》的旋律、节奏与和弦进行对应的重构，最后输出成为一首“为日本女性（或男性）而作的《致爱丽丝》版本”。

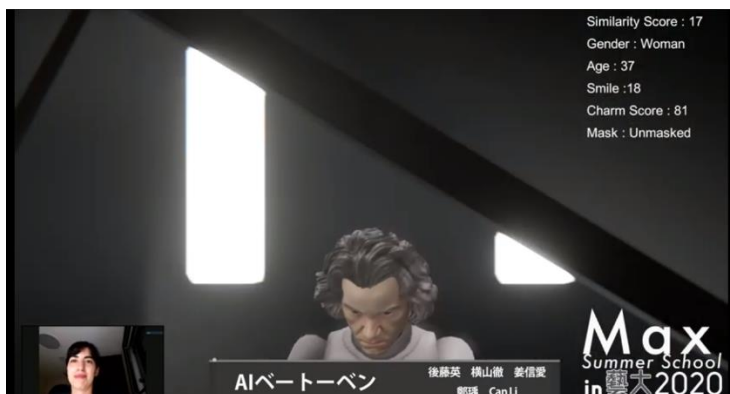


图 0-18 东京艺术大学“AI 贝多芬”项目

## 2、视听奇观：展览与表演

“新媒体艺术”近年来也有着走向视觉奇观化的趋势，最有代表性的就是日本的新媒体艺术团体 teamLab（图 0-19）。借助激光投影、传感器等技术来进行包装的综合性媒体艺术作品，在今天成为了一种新的流行趋势。然而在这种情境下，声音本身变成了一种可有可无的，甚至是装饰性的存在，失去了它作为作品观念性和表现性的主体作用。



图 0-19 日本 teamLab 官方网站

真锅大度的 Rhizomatiks 团队也在近年的新媒体艺术界大放异彩。该团队与舞蹈、歌唱、建筑雕塑等“传统领域”进行合作联动，使用当下最先进的新媒体技术来探索艺术表现的可能性，是真锅大度近年来最具有代表性的商业成就。例如与著名狂言师野村万斋（Nomura Mansai）合作的传统狂言戏曲《三番叟》（图 0-20），以传统的日本戏曲元素来驱动实时变化的光线投影和粒子动画。除此之外，与出身广岛县的女子 Techno-Pop 组合 Perfume 的合作也是真锅在商业上极为成功的代表作品（图 0-21）。在编舞家 MIKIKO 的协助下，通过激光投影、增强现实（AR）等技术的辅助，实现了将 Perfume 的现场演唱、舞蹈与数字技术的实时结合，用丰富的视觉元素充实了声音带给人的想象空间。



图 0-20 野村万斋

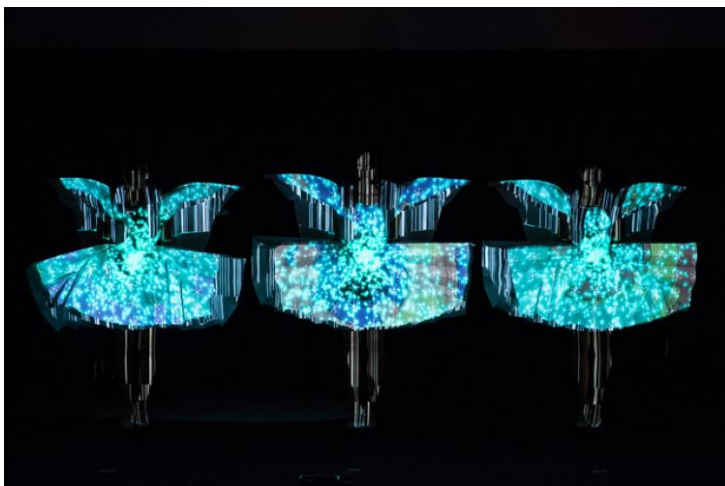


图 0-21 日本女子电音组合 Perfume

总的来看，teamLab 的作品更强调新媒体作品在交互性和视觉表现上“酷炫”的奇观性，而真锅与表演者联动的新媒体作品如果按照林其蔚定义中“非表演艺术作品”这一点来看无疑会被排除出“声音装置”的范畴。然而作为一个综合性的视听影像作品，它自身的声音主体性（流行歌曲与狂言）则又是明确的，新媒体技术也确实为声音增添了额外的表现力。这种实时的，可交互的新媒体技术，在今天的声音装置或者说声音艺术中逐渐发挥着不可替代的重要作用。

#### 四、身体与空间：声音装置中的观众

如果将“空间”作为区别声音装置作品类型的一个量度，则可以按照“因地制宜”和“虚拟空间”两种观点来进行理解<sup>①</sup>。例如铃木昭男的作品中，将展览空间本身的硬件，历史背景和周围环境等要素作为整个“大型装置”的一部分，引导听众通过“聆听”关注自身与空间

<sup>①</sup> 林其蔚. 超越声音艺术 [M]. 台北：艺术家出版社，2012 .p163.



之间的关联。而“虚拟空间”则更为常见，不论是使用固定的展览空间或多声道音响搭建的实体区域，或是使用虚拟现实（VR）技术开发一个如同电子游戏般的虚拟场景，声音艺术家们都可以在此基础上对作品的表现形式进行设计。

与“声景”类似，这种强调“空间”的声音装置亦通过声音强调观众在欣赏作品的同时思考自身（个体）与所在空间（环境）之间的关系。例如坂本龙一与高谷史郎在 2013 年合作的另一个装置作品《LIFE-WELL》（图 0-22）中，就将位于山口县的野田神社整体作为一个大型的装置场地。分散放置在各处的扬声器播放坂本龙一为该场地制作的电子合成声音，大型的喷雾机在白天的神社制造水雾，神社本身的环境声音（景观）、现代的电子声音配合着水雾使得古老的神社在阳光的折射下制造出一种新的空间体验。



图 0-22 日本山口市野田神社能舞台

另外，在美术馆等展览场所搭建多声道音频还放环境，也是以空间为主题的声音装置的另一种选择。例如图 0-23 的作品为例，以細井美裕（Hosoi Miyu）为中心制作的单人多声部合唱作品《Lenna》（作曲：上水樽力）中<sup>①</sup>通过多声道还放将由单人录制的合唱分轨进行声像（Pan）的设置与摆放，整体制造了一种“听起来不像一个人”的沉浸式听感。图中的还放环境为 NHK 公司推出的 22.2 声道制式，而在 2020 年札幌艺术中心的展览中则是以 14 声道的制式将扬声器布置在了场馆大厅四周，这对观众而言则是一种空间感更为宽阔的听觉体验。

---

<sup>①</sup> 細井美裕.《Lenna》[OL]. [https://www.youtube.com/watch?v=\\_06lugLTnnk](https://www.youtube.com/watch?v=_06lugLTnnk).札幌艺术中心 2020.



图 0-23 細井美裕《Lenna》2019

2010 年以来，VR 技术的发展为装置艺术家们提供了新的表现手段。也给声音装置的创作带来了新的可能性。图 0-24 就是由 YCAM 委托创作并展出的 VR 视听作品，借由 VR 与 3D 的 CG 技术，可随着头部位置实时旋转的立体声音技术在表现实体的“我”与虚拟的“他”之间的视听关系的建立上提供了一种全新的空间体验。



图 0-24 大胁理智《The Other in You——我眼中的他者》2017

#### 第四节 小结：超越声音艺术？

“超越声音艺术”既是林其蔚著作的标题，作者试图总结和论述的问题<sup>①</sup>。正如本文绪论中所写，“声音艺术”是在 20 世纪西方前卫艺术、现代音乐、声音技术等多重因素不断创作、研发、发展之下形成的脉络在被理论家回溯、重定位之后形成的“后理论”论述体系。而本文所论述的日本“声音艺术发展流变”则正是基于这种“后理论”的论述，将二战以后紧跟西方亦步亦趋的声音实践有如拼图一般分类归置。这种倒置的流程几乎出现在所有接受了“西方文化框架”的殖民地/第三世界国家<sup>②</sup>。其本土的原生文化建制（如传统音乐、戏剧等）

<sup>①</sup> 详见林其蔚《超越声音艺术》第四章“超越声音艺术”。

<sup>②</sup> 林其蔚. 超越声音艺术 [M]. 台北：艺术家出版社，2012 .p328



无法被放入这个框架进行讨论，甚至只能沦为一种东方主义式的“异国情调”或者“文化原材料”。包括前卫艺术在内，曾经作为现代文化内部自反力量的前卫文化随着资本主义“精细化分工”的发展趋势逐渐变得“类型化”，继而“去政治化”——失去了内部创新的力量。这也是 20 世纪中后期以来“声音艺术”逐渐替代学院派的“现代音乐”的原因。

日本半个多世纪以来的“声音艺术”不乏艺术质量上乘的优秀作品，然而对日本而言，自从 20 世纪初期“西洋音乐”教育体系被确立的时刻起，这个西方的“舶来品”就代替了日本原有的主流音乐文化论述。即使是日本人引以为傲的传统艺能：能乐和雅乐，也没有发展出影响力足够与西方声音实践相对等的文化论述。阿达利在 70 年代预言了今天的作曲家们将超脱资本与技术的藩篱，实现如同古代吟游诗人一般的真正意义上的“作曲”。而现实是，但凡我们以过去的“类型”来进行创作，无论具体音乐、电子音乐还是噪音、声景、声音装置，很容易又陷入到“被分工”“被类型”的陷阱中，难以实现真正的突破。

如何真正的实现“超越声音艺术”？作为艺术家，首先必然不能“坐以待毙”。我们固然要给这个艺术种类、以及这种艺术论述足够的时间去尝试和验证它的发展规律。除此之外，我们也应该努力思考如何打破技术与艺术在今天各类论述中造成的鸿沟。例如在上一节有关声音装置的论述中，我们通过对大量作品的分析充分认识到了基于“技术”“用途”的“分类学”很难适用于这种新的综合艺术媒介，并且很容易造成新的分裂。因此无论是回顾艺术史、科技史，人类社会的各种政治、经济、社会文化学说，我们都应当“大胆假设、小心求证”，探索声音艺术的全新可能。

本文对日本战后一直到今天的声音艺术发展脉络进行了详细的分析，探讨了声音艺术背后的艺术观念、技术手段和社会文化是如何影响了这种创作形态上的流变。

在战后初期，日本作为战败国，在环境和讯息相对封闭和的情况下凭借几位艺术家的努力，有如西天取经般将欧美最前卫的音乐技术与理念介绍回国，并在一代音乐家的努力下令日本快速完成了“补课”并乘着战后经济起飞的浪潮与国际接轨。凯奇从禅宗中吸收到的观念作为一种“出口转内销”的产物不但影响了当时的前卫艺术家，也深刻地影响了今天的声音艺术实践框架。

60 年代以来的“反文化”“反艺术”运动，与西方艺术界“后达达”“去物质化”在时间上一脉相承，既是一种对个体对国内外政治社会环境的本能反动，也是试图对艺术建制进行突破的尝试。然而这些挣扎最终都随着资本主义经济分工的发展而被“收编”，逐渐“类型化”“去政治化”。70 年代日本经济的腾飞一扫过去的民族主义般的文化焦虑和反美浪潮，日本的社会文化形态是独特的，尽管受到美国为主导的西方文化的影响，但也并不是“全盘西化”。以 YMO 为代表的前卫电子音乐在精通西方音乐文化与技术的基础上用声音表达了一种“自我东方主义”；武满彻、黛敏郎等老一辈音乐家开始越来越多的以日本传统文化为主题创作现代音乐；朋克文化与即兴音乐在日本的盛行最终催生出了“日本噪音”这一完全打破音乐的规则与框架的，以“反音乐”姿态出现的“新音乐”。

进入 21 世纪，声音景观和声音装置虽然在材料和形式上有所创新，从观念上来说也不过是对过去结论的延伸，并没有为声音艺术带来所谓革命性、颠覆性的发展。而在人类社会整体“去中心化”的潮流中，如何“超越声音艺术”，是我们接下来值得思考的问题。

本文标题中“敲金击石”一词，是形容以铿锵之声敲打钟磬等金石之乐。纵观近百年来，的前卫声音实践以及战后日本的声音艺术发展，比起任何现成的观念和技术，这种坚定的实践、思考和探索精神，以及与“主流”相对抗的勇气才是人类伟大的赞歌。

## 专著与译著：

1. 林其蔚. 超越声音艺术 [M]. 台北：艺术家出版社，2012 .
2. 王凯.近现代日本美术的变迁[M]，浙江大学出版社，2012.
3. 余丹红.放耳听世界：约翰·凯奇传[M].上海音乐出版，2001.
4. Dan Lander and Micah Lexier. Sound by Artists[M].Art Metropole and Walter Phillips Gallery,1990.
5. Brandon LaBelle,Background noise:perspectives on sound art[M].The Continuum International Publishing Group Inc,2006.
6. David Novak. Japanoise [M]. Duke University Press,2013.
7. Robert Adlington.Sound Commitment：Avant-Garde Music and the Sixties[M]. Oxford University Press ,2009.
8. David. Goodman. Angura: Posters of the Japanese Avant-Garde [M].New York: Princeton Architectural Press, 1999,p 3-4.
9. Tōru Takemitsu, Yoshiko Kakudo, and Glenn Glasow, Confronting Silence: Selected Writings [M]Berkeley, CA: Fallen Leaf Press, 1995, 87.
10. Kahn, Douglas.Noise, water, meat ——a history of voice, sound, and aurality in the arts[M].The MIT Press ,1999.
11. Alan Licht.Sound Art, Beyond Music,Between Categories[M] Rizzoli International Publications ,2007.
12. R. Murray Schafer. The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World[M].Destiny Books ,1993.
13. Merewether, Charles (EDT)/ Hiro, Rika Iezumi (EDT).Art, Anti-Art, Non-Art: Experimentations in the Public Sphere in Postwar Japan, 1950-1970[M]. Getty Research Institute,2007.
14. [美]亚里克斯.罗斯. 余下只有噪音：聆听 20 世纪，郭建英 译[M].桂林：广西师范大学出版社，2020.
15. [美]约翰.凯奇. 沉默，李静滢 译[M].桂林：漓江出版社，2019.
16. [美]萨义德.东方学，王宇根 译[M].北京：三联书店，1999.
17. [美]马克弟.绝对欲望，绝对奇异——日本帝国主义的生生死死，朱新伟 译[M].北京：中

18. [美]约翰·W·道尔.拥抱战败: 第二次世界大战后的日本, 胡博 译[M].北京生活.读书.新知三联书店, 2006.
19. [英]德雷克.贝利. 即兴——其本质与音乐实践, 韦玮 金云丰 译 [M].杭州: 中国美术学院出版社,2019.
20. [法]贾克.阿达利. 噪音: 音乐的政治经济学[M].上海: 人民出版社, 2000.
21. [法]黑阳.非物质/再物质: 计算机艺术简史 [M][北京: 文化艺术出版社, 2020.
22. [法]米歇尔.希翁. 声音, 张艾弓 译[M].北京大学出版社, 2013.
23. [英]戴维.霍普金斯. 达达和超现实主义, 舒笑梅 译[M]. 南京: 译林出版社, 2013.
24. [英]雷金纳德.史密斯.布林德尔. 新音乐——1945 年以来的先锋派, 黄枕宇 译[M].人民音乐出版社
25. [日]大友良英. MUSICS [M]. 日本: 岩波书店, 2008
26. [日]大友良英. 音楽と美術の間[M]. 株式会社フィルムアート社, 2017.
27. [日]坂本龙一. 音乐即自由, 何启宏 译 [M]. 北京: 中信出版社, 2017
28. [日]大西克礼. 幽玄.物哀.寂, 王向远 译[M].上海译文出版社, 2017
29. [日]吉见俊哉. 亲美与反美——战后日本的政治无意识, 邱振瑞 译 [M].台北: 群学出版有限公司, 2013.
30. [日]吉见俊哉.世博会与战后日本, 李斌 译[M].南京: 南京大学出版社, 2016.
31. [日]吉见俊哉.声的资本主义: 电话、Radio、留声机的社会史, 李尚霖 译[M].台北: 群学出版社, 2013.
32. [日]立花隆. 武満徹、音楽創造への旅[M].日本: 文艺春秋, 2016.
33. [日]川崎弘二. 武満徹の電子音楽[M], 日本: ARTES, 2018.
34. [日]正村公宏.战后日本经济政治史[M]. 上海人民出版社.
35. [日]「草月アートセンターの記録」刊行委員会.輝け 60 年代 草月アートセンターの全記録[M],东京,2002 年.
36. [日]大冢英志.御宅族的精神史: 1980 年代论, 周以量 译[M]北京大学出版社, 2015.

## 学术论文与课题:

1. 渡边未帆. 日本の前衛音楽——武満徹の実践を事例に. [D] 东京艺术大学大学院音乐研究科博士后期课程, 2007

2. 中川克志. 聴くこととしての音楽-ジョン・ケージ以降のアメリカ実験音楽研究 [D]. 京都大学博士論文, 2008.
3. 足立美绪. 「日本的作曲」の実践 ～昭和初期の作曲家を中心に [D]. 东京艺术大学大学院音乐研究科修士课程, 2017.
4. 松本透. 戦後の日本における芸術とテクノロジー[C]. 日本: 大谷省吾, 2007.
5. 中辻小百合. 湯浅譲二の創作における声の新しい役割の可能性.[D]国立音乐大学大学院音乐研究科音乐研究专攻 创作研究领域, 博士论文, 2017.
6. 足立美绪. 「日本的作曲」の実践 ～昭和初期の作曲家を中心に～.[D]东京艺术大学大学院音乐研究科修士论文, 2017.
7. Wolfgang Zoubek.Terayama Shûji: Japanese avant-garde theater from the 1970s reviewed four decades later[D].富山大学人文学部紀要第 68 号抜刷, 2018.
8. 沈蕊兰.论寺山修司影像中的实验性[D].中国美术学院, 2018.
9. 谢宜如.摆荡於动静间的非叙事影音: 以黑川良一《流变: 五个视野》为例[D].国立台湾大学文学院音乐学研究所硕士论文, 2015.
10. 林政.「再政治化」日本战後音乐史: 以黛敏郎的後期创作活动为例[M].国立台湾大学文学院音乐学研究所硕士论文, 2019.
11. 赵悦.武满彻音乐中的日本美[D].天津音乐学院,2008.
12. 沈清越. 无形的终极旅程——坂本龙一装置影音作品《生命\_流动,不可见,不可闻》研究 [D]. 南京艺术学院
13. 刘晓芳.暗黑王国的花朵——日本舞蹈美学精神分析[D].西安音乐学院硕士学位论文,2017.
14. 顾昊伦. 武满彻电影音乐中的具体音乐创作技法研究.[D]上海音乐学院, 2020.
15. 张聪.走向听觉的格式塔——谢弗自然主义声音理论及其现象学方法[J].东岳论丛,2020,41(12):72-81.
16. 杨洪超.安保斗争对日本内政外交的影响(1960-1964) [D]. 西南大学硕士学位论文, 2015.
17. 文鸿飞.日本战后修宪运动及政治走向[D].山东:山东大学,2006.
18. 朱海燕.试论日本“战后体制”的构造(1945～1952)[J].史学月刊,2015,(7):74-81.
19. Serena Yang .“John Cage Shock” and Its Aftermath in Japan.[D] University Of California Davis, 2020.

## 期刊文章与学术报告:

1. 冯坚.声音、音响、音景的世界——加拿大 1998 年的严肃电子音乐活动观察[J].黄钟-武汉

- 音乐学院学报,2007,(2):61-67,142. DOI:10.3969/j.issn.1003-7721.2007.02.009.
2. 马耀东,王云飞,谷婷伟.浅析无处不在的波普艺术[J].大众文艺,2020(15):85-86.
  3. 王春明.梯郁太郎与日本现代电子音乐的发展[J].华章,2007,(2):157.
  4. 官群.解析迷幻文化:一个音乐社会学的视角[J].山东社会科学,2016(08):184-188.
  5. 李环球.噪海湮音:除了噪音,还是噪音日本狂人 merzbow[J].音乐大观,2006,(7):36-37.
  6. 杨蕾.从"傅满洲"到"尚气"——西方影视中华人形象塑造的"东方主义"困境[J].常州大学学报(社会科学版),2020,21(4):105-116.
  7. 朱其.20 世纪艺术中的现代主义和东方主义[J].中国文艺评论,2018,0(9).
  8. 王新生.“全学联”与战后日本学生运动[J]. 大连大学学报,2012,33(01):1-7.
  9. 朱旭旭.日本共产党意识形态的发展历程[J].上海党史与党建,2019,(12):53-57.
  10. 李相燊.《无限近乎于透明的蓝》与战后日本青年亚文化[J].青春岁月,2018,(8):14-15.
  11. 张少君.战后日本青年文化的变迁轨迹[J].青年探索,2018,(5):102-112.
  12. 罗家云.对传统的反叛及其结果——六十年代美国青年的反文化运动回顾[J].玉溪师专学报,1992(03).
  13. 袁日华,孙秋云.美国青年反文化运动探析[J].中国青年研究,2005(05):86-89.
  14. 兰义爻.行走在边界——关于日本暗黑舞蹈[J].东方艺术,2015(17):97-103.
  15. 王旭杨."形式感"的力量 ——管窥日本舞蹈[J].艺术评鉴,2019,(12):79-80,86.
  16. 许馨桐.日本"悲"文化在暗黑舞蹈中的形态解读[J].北方音乐,2019,39(23):227-228.
  17. 程宪伟. 武满彻早期钢琴作品《连续不断的休息》演奏初探[J]. 沈阳音乐学院学报 2010 年第 2 期.
  18. 郭元,郭艺.“树的镜、草原的镜”映射下的日本当代音乐——日本传统文化元素在武满彻、细川俊夫作品中的应用[J].音乐创作,2013(03):146-148.
  19. 罗传开.“三人会”和三名日本著名作曲家[J].人民音乐,1985(02):48-50.
  20. 欧苒.日本近现代音乐的发展[J].大舞台,2015(10):155-156.
  21. 封帆.赛博时空里的体温——cyclo.小组与媒体艺术的数字美学[J].装饰,2015(11):90-92.
  22. 陈婧.声音的数据美学[J].IT 经理世界,2013(18):108-113.
  23. 温展力.莫扎特《音乐骰子游戏》与约翰·凯奇《变之音乐》比较研究[J].黄钟-中国·武汉音乐学院学报,2016,(3):38-47.
  24. 夏维勇.日本 60 年代末 70 年代初关于市民和市民运动的讨论——以“越平联”运动为中心[J].当代亚太 2005 年 12 期.
  25. 陈可唯.“跨界”先锋:小野洋子[J].世界文化,2011,(12):8-11



26. 郭冠英. 寂静之外——试分析声音艺术的美学面向(Sound Art).[A]世安基金会美学论文, 2006.
27. 蒋建兵. 诗歌, 符号, 隐喻——从修辞的角度看寺山修司的实验电影[J]. 大众文艺, 2015.
28. 李频. 时间与记忆的幻象——寺山修司电影的超现实主义风格[J]. 青年作家(中外文艺版), 2010.
29. 钟辰, 李国棋, 陆宏瑶. Soundscape 声音景观理论及声音分类法的研究[J]. 广播与电视技术, 2003(12): 61-64.
30. 菅野将典. 武満徹における「2」と「水」の美学.[A]东京艺术大学音乐学部纪要, 第38集.
31. 小泉真理子. 米国による対日文化政策に関するコンデ資料の調査研究[R]. 日本: 京都精华大学, 2010-2013.
32. 埴岡悠希. 偶然性との格闘—ジョン・ケージ・ショックのなかの高橋悠治—[R]. 國學院大學大学院.
33. 馬場省吾. 刀根康尚の音楽活動についての解釈と位置付け [A]. 第66回美学会全国大会 若手研究者フォーラム発表報告集』(2016年3月刊行).
34. 石上和也, 泉川秀文. 日本人のノイズ観の考察——尺八の脈絡変換と西洋音楽の調性崩壊を通して[A]. 京都精华大学纪要, 第四十四号.
35. 飯田隆. 西洋近代音楽の受容との比較からみた近代日本の哲学[R]. 北京外国语大学日中哲学学术会议, 2014.
36. 一柳慧、矶崎新. 架橋される60年代音楽シーン.[J]InterCommunication, 1998, (26): 104-115
37. 清水義和. 寺山修司とオノ・ヨーコ——草月アートセンターに於ける前衛芸術創造[J]. 爱知学院大学学术纪要数据库.
38. 田中範康. エレクトロニクス技術、特に電子音が音楽作品に及ぼした影響について——作曲家の立場から——[A]名古屋芸術大学研究紀要第37巻, 2016.
39. 檜崎洋子. 武満徹と1960年代.[A]平成14~15年度(2002-2003)科学研究费补助金“基盤研究C”成果摘要.
40. TOCHIGI Akira. 松本俊夫監督、『銀輪』(1956年)のデジタル復元を語る[A]. 東京国立近代美術館研究紀要(15)74-82, 2011.
41. 渡边未帆. 日本のモダンジャズ、現代音楽、フリースジャズの接点——草月アートセンタ

- 一と新世紀音楽研究所の活動を事例に.[A]東京艺术大学音乐学部纪要 第 34 集, 平成 21 年 (2009): 189-202.
42. 小坂直敏. コンピュータ音楽の歴史と現状[A]日本音響学会誌 57 巻 2 号, 2001, 155-160.
  43. 西川美穂子. 「フルクサス・イン・ジャパン 2014」の記録[A]. 東京都現代美術館研究紀要, 2016.
  44. 日本声景協会. サウンドスケープ[C]. 日本: 日本サウンドスケープ協会, 2012~2020 (第 14~20 巻) .
  45. 市川孝一. 1960 年代末の若者文化——フーテン (族) とヒッピー (族) について[J]. 文艺研究 2016. 2. 28.
  46. 金子贞吉. 中央大学経済研究所年報第 50 号 [R]. 日本中央大学, 2018.
  47. 宮本美紀. 音楽祭が創る祝祭のリアリティー 二十世紀音楽研究所主催「現代音楽祭」(一九五七-一九六五年)をめぐって[R]. 第 51 回美学会全国大会发表要旨.
  48. 佐藤玲子 (川崎市岡本太郎美術館学芸員). 「実験工房」と「制作者懇談会」—東京・戦後アヴァンギャルド芸術の展開から—[R]. 大阪大学総合学術博物館, 2016.
  49. 一般社団法人: 全日本钢琴指导者协会. 日本のピアノ曲 作曲家・作品解説 2017[R]. 調査報告書 第 4 号, 2018 年 3 月.
  50. 张洁韵. 论音乐中的结构主义与解构主义[J]. 黄河之声, 2020(21).

## 电子文献:

1. Miles Davis .Maiysha/Red China Blues [DB/OL].  
<https://www.discogs.com/ja/Miles-Davis-Maiysha-Red-China-Blues/master/999071> , 1975.
2. 室谷克実. 中央调查报 575 号 (世論調査分析) 日本人の「好きな国・嫌いな国」[DB/OL].  
<https://www.crs.or.jp/backno/old/No575/5751.htm> , 2005.
3. THE ART HISTORY ARCHIVE [DB/OL] .  
<http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/soundart/>
4. 全球声音艺术资讯网[DB/OL].  
[http://www1.etat.com/soundart/sanet\\_jp01.htm](http://www1.etat.com/soundart/sanet_jp01.htm) .
5. 高桥悠治. 草月アートセンターの頃[OL].  
<http://www.suigyuu.com/yuji/ja-text/2001/sac.html> .

6. 菊地雅章.Wishes/Kochi[DB/OL].  
<https://www.allmusic.com/album/wishes-kochi-mw0000763734> , 1980.
7. 华盛顿邮报[N].American Composer : John Cage  
<https://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/music/features/cage0816.htm> ,1998.
8. 撒把芥末博客.David Novak: 演奏 Off Site: “音响”的未翻译[OL].  
<http://subjam.org/blog/89> , 2015.
9. 撒把芥末播客. Clive Bell: Off Site 与日本新即兴[OL]. <http://subjam.org/blog/87> , 2015.
10. William Meyer. Toshimaru Nakamura sound student  
[OL].<http://www.furious.com/perfect/toshimarusnakamura.html> , 2003.
11. 铃木美幸.日本即兴音乐档案. <http://www.japanimprov.com/japanese/index.html> .
12. 布丽吉特.莫里亚蒂.具体派: 艺术无界[J/OL]. <http://www.sothebys.com/zh/specials/eye-on-asia/2014/03/art-without-boundaries-gutai.html> , 2014.3.12.
13. 美术手帖.实验工房[OL]. <https://bijutsutecho.com/artwiki/51> .
14. 富田勋访谈[OL].[https://www.mi7.co.jp/archive/pdf/tomita\\_interview1-2.pdf](https://www.mi7.co.jp/archive/pdf/tomita_interview1-2.pdf) , 2008.
15. 檜垣智也.实验工房作品展[EB/OL]. <https://www.musiccircus.net/post/66940908439> , 2013.
16. 汤浅让二.内触觉的宇宙 Cosmos Haptic[OL]. <https://enc.piano.or.jp/musics/1240> .
17. Andrew Campana. 戦後日本における「詩」とは? 紙面を超えた実験的な詩作活動[J/OL].  
<https://www.wochikochi.jp/relayessay/2016/11/experimental-poetry.php> ,Wochi Kochi Magazine.
18. 内田伸一. 若き表現者達が歩んだ未知の世界 大谷能生と行く『実験工房展』[OL].  
<https://www.cinra.net/column/jikkenkobo-report> ,2013.12.13.
19. アウトサイダーズ・アートブログ. DOMMUNE2018.8.2〜武満徹の電子音楽から実験工房へ[J/OL]. <http://travis7.blog54.fc2.com/blog-entry-880.html?sp> , 2018 .
20. 川 那 聡 美 . 現 代 美 術 用 語 辞 典.Soundscape[DB/OL].[https://artscape.jp/dictionary/modern/1198222\\_1637.html](https://artscape.jp/dictionary/modern/1198222_1637.html) , 2009.
21. Yoko.K.The Future of Hospital Sound[OL].  
<https://vimeo.com/140277104?fbclid=IwAR21C9rmvSRq1BeAfEPK6gBI1ukOcoE9SCGDCgpRonsT6DjXMMr3RIUwTho> ,2016
22. 秋田昌美. 動物のための反戦[OL]. <https://merzbow.net/category/cruelty-free-life/> , 2014.
23. 国崎晋. バイノーラル化された自然音が誘う時空の旅——evala 『聴象発景 in Rittor Base - HPL ver』[J/OL]. [ototoy.jp/feature/2021012501](http://ototoy.jp/feature/2021012501) ,2021.
24. Evala (江原寛人) . See by Your Ears [OL]. <https://seebyyourears.jp/> ,2016.

## 其他文献：

1. 脑震荡. 阿部薰：永生或猝死 [Z].出版地不详，赋格出版，阵痛艺术，2013.
2. 吉原治良.具体美术宣言[N]. 芸術新潮（Geijutsu Shincho），1956 年 12 月号.
3. 山口胜弘个人网站[OL]. <http://yamaguchikatsuhiro.musabi.ac.jp> .
4. 草月艺术中心官方网站[OL]. <https://www.sogetsu.or.jp/about/artcenter/> .
5. 头脑警察.官方网站[OL].<https://www.brain-police.com/zunou-keisatsu/> .
6. 铃木昭男.官方网站[OL]. <https://www.akiosuzuki.com/work/analapos/> .
7. 小沼纯一.「コスモロジー」と「空間」湯浅譲二と一柳慧のしごとから SUNTORY HALL 音乐会传单 [OL]. <https://www.suntory.co.jp/suntoryhall/feature/koten2017/> , 2017.
8. 一柳慧，柿沼敏江，竹内道（京都市立艺术大学）.一柳慧口述历史[OL] [http://www.kcua.ac.jp/arc/ar/ichiyanagi\\_jp/](http://www.kcua.ac.jp/arc/ar/ichiyanagi_jp/) , 2016.
9. 公益社団法人 日本騒音制御工学会. サウンドライブラリ 環境省選定 残したい“日本の音風景 100 選” [DB/OL] <http://www.ince-j.or.jp/sound> , 1996.
10. 公益財団法人アフィニス文化財団.官方网站[OL]. <https://www.affinis.or.jp/index.html> .
11. 秋田昌美（Merzbow）. 个人纪录片 Beyond Ultra Violence - Uneasy Listening [Z] .日本，1998.
12. 史蒂芬・野村・斯奇博. 坂本龙一：终曲 Ryuichi Sakamoto: CODA [Z].日本/美国，2017.
13. 许知远.十三邀第四季：许知远对话坂本龙一[Z].中国，腾讯视频，2019.
14. teamLab.官方网站[OL]. <https://art.team-lab.cn/> .

# 附录 1 Cage and Tudor's 1962 访日演出日程表

音乐会	表演者	节目
10月9日 6:30 pm 东京文化会馆 “Evening of John Cage” 草月现代音乐系列 17	Cage, Tudor, 一柳慧, 小林健次, 小野洋子 黛敏郎,  高桥悠治, 武满彻 黑沼俊夫 (大提琴)	Wolff: For 6 or 7 Players Feldman: Atlantis Cage: Music Walk Cage: Atlas Eclipticalis with Winter Music [electronic version]
10月10日 6:30 pm 东京文化会馆 “Evening of David Tudor” Sogetsu Contemporary Series 17	Cage, Tudor, 小野洋子	Cage: Aria and Solo for Piano with Fontana Mix Stockhausen: Klavierstücke X  Wolff: For Pianist 一柳慧: Music for Piano No. 4 Cage: Variations II
10月12日 7:00 pm 京都会馆 “An Event of John Cage and David Tudor” 草月现代音乐系列 18	Cage, Tudor, 一柳慧	Wolff: For Pianist Stockhausen: Klavierstück X Cage: Winter Music [live electronic version] Bussotti: Five Piano Pieces for David Tudor Cage: Cartridge Music
10月17日 6:30 pm 大阪御堂音乐厅 “An Event of John Cage and David Tudor”	Cage, Tudor, 一柳慧, 小林健次	Cage: Aria and Solo for Piano with Fontana Mix Stockhausen: Klavierstück X 一柳慧: Music for Piano No. 7

草月现代音乐系列 18		Cage: Variations II
10 月 23 日 6:30 pm  东京草月中心音乐厅 “An Event of John Cage and David Tudor” 草月现代音乐系列 19	Cage ,Tudor	Cage: lecture “Where Are We Going? And What Are We Doing?” Cage: Theatre Piece
10 月 24 日 6:30 pm 东京草月中心音乐厅	Cage, Tudor, 一柳慧, 小林健次, 小野洋子  黛敏郎, 高桥悠治  武满彻	武满彻: Corona II Cage: 0'00" Michael von Biel: Composition II For Two Pianos Wolff: Duo For Violinist and Pianist Brecht: Incidental Music La Monte Young: Poem
10 月 26 日 札幌市民会馆 “札幌现代音乐节”	Cage, Tudor, 一柳慧, 高桥悠治 小林健次 武满彻, 小泽征尔, 黑沼俊夫	Schoenberg: String Trio Webern: Four Pieces for Violin and Piano Xenakis: Herma 武满彻: Ring Keijirō Satō: Calligraphy for Piano 一柳慧: Music for 12 Soloists Cage: Music Walk 一柳慧: Sapporo



## 作品信息

作品名 Work	作者名 Author	展示期間 Time
wow, see you in the next life. / 過去と未来、不確かな情報についての考察	contact Gonzo+YCAM バイオ・リサーチ	2019/10/12~2020/01/19
Lenna	細井美裕	2019/07/20~2019/11/17
コロガル公園 commons	YCAM	2018/07/21~2018/10/28
ワールドツアー	三宅唱+YCAM	2018/04/21~2018/05/27
The Other in You—わたしの中の他者	大脇理智+YCAM	2017/12/07~2018/03/11
白	吉田真一郎	2017/12/09~2018/03/11
ブランク VR	染谷将太+菊地凜子+金林剛	2017/08/12~2017/09/24
The SINE WAVE ORCHESTRA in the depths	サイン・ウェーブ・オーケストラ	2017/02/18~2017/05/14
The SINE WAVE ORCHESTRA stay	サイン・ウェーブ・オーケストラ	2017/02/18~2017/05/14
A Wave	サイン・ウェーブ・オーケストラ	2017/02/18~2017/05/14
Avatars	菅野創+やんツー	2017/02/18~2017/05/17
RADICAL BODIES—VR でダンス・ダンス	笠原俊一+YCAM	2017/01/14~2017/01/21
タンパク質みたいに	やくしまるえつこ	2016/12/03~2016/12/18
わたしは人類	やくしまるえつこ	2016/12/03~2016/12/19
天声ジングル	相対性理論+やくしまるえつこ	2016/12/03~2016/12/20
潜行一千里	空族+スタジオ石+YCAM	2016/09/06~2016/11/04
border installation version	ライゾマティクス	2016/03/05~2016/05/08
supersymmetry	池田亮司	2014/04/2~2014/06/01
walking around surround インスタレーション	YCAM	2013/11/01~2013/12/01
water state 1	坂本龍一+高谷史郎	2013/11/01~2014/03/02
LIFE—fluid, invisible, inaudible... Ver.2	坂本龍一+高谷史郎	2013/11/01~2014/03/02
LIFE—WELL インスタレーション	坂本龍一+高谷史郎	2013/10/20~2013/11/04
Forest Symphony	坂本龍一+YCAM InterLab	2013/07/26~2013/10/31,

		2013/10/20~2013/11/04
a versions [26 unknowns]	平川紀道	2013/07/06~2013/09/29
プロミス・パーク	ムン・キョンウォン	2013/07/06~2013/09/29
モンスターの復活	ダフィット・リンク	2013/07/06~2013/09/29
ラブレター1.0 MUC=復活・記念碑	ダフィット・リンク	2013/07/06~2013/09/29
the versions [a-z]	平川紀道	2013/07/06~2013/09/29
Anomalous?	ハック・デザイン+リサーチ	2013/07/06~2013/09/29
hey you, ask the animals. / テリトリ ー、気配、そして動作についての考察	contact Gonzo	2013/07/06~2013/09/29
inhale exhale	タレク・アトウィ	2013/07/06~2013/09/29
pulse 3.0	ライゾマティクス	2013/01/27~2013/03/24
observer n	Goh Uozumi	2012/08/25~2012/10/28
コトバ身体インストール		2012/05/19~2012/08/12
Eye-Tracking Informatics	三上晴子	2011/12/04~2012/03/25
rheo: 5 horizons	黒川良一	2011/09/17~2012/11/13
void-inflection	evala	2011/09/17~2011/12/18
Remapped extract of 'celeritas'	黒川良一	2011/09/17~2011/12/18
I Eat Beats	カイル・マクドナルド	2011/09/10~2011/12/25
The Janus Machine	真鍋大度+カイル・マクドナルド+ザカ リー・リーバーマン+テオドア・ワトソン	2011/09/10~2011/12/25
Reacting Space for Dividual Behavior	安藤洋子	2011/05/28~2011/08/21
Beyond the sunbeam through trees— 木漏れ日の向こうに	安藤洋子+平川典俊+ミヒャエル・ロー ター	2011/05/28~2011/08/22
particles	真鍋大度+石橋素	2011/03/05~2011/05/05
fade out	真鍋大度+石橋素	2011/03/05~2011/05/05
polarm [ポーラーエム]	カールステン・ニコライ+マルコ・ベリハ ン	2011/11/13~2011/02/06
映像の空間—大殿	向井知子	2010/09/25~2010/10/02
CLOUD FOREST—Fog Installation #47784	高谷史郎+中谷芙二子	2010/08/07~2010/10/16
CLOUD FOREST—Foyer	高谷史郎+中谷芙二子	2010/08/07~2010/10/16
CLOUD FOREST—PatioA, PatioB	高谷史郎+中谷芙二子	2010/08/07~2010/10/16
欲望のコード	三上晴子	2010/07/31, 2010/08/06~2010/09/19,

		2011/10/22~2011/12/18 , 2012/08/30~2012/09/30, 2013/02/13~2013/02/27, 2013/07/05~2013/09/08, 2014/05/17~2013/08/03
MTM [Mind Time Machine]	池上高志	2010/03/20~2010/06/06
for maria installation version	渋谷慶一郎+evala	2009/10/01~2010/06/06
巨大サイン (オブジェ+ベンチ)	セミトラ	2009/09/19~2010/01/10
LCD/CRT	セミトラ	2009/09/19~2010/01/10
No Flash Photography Allowed	セミトラ	2009/09/19~2010/01/10
California Job Case [組版のケース]	セミトラ	2009/09/19~2010/01/10
Typesetting [組版]	セミトラ	2009/09/19~2010/01/10
Movable Type [活字]	セミトラ	2009/09/19~2010/01/10
Array	ユナイテッド・ビジュアル・アーティスツ	2008/11/21~2008/12/27
足湯タイマー☆ぶらり旅	SHINCHIKA	2008/11/21~2008/12/27
Depth of the Field - Processing Photography Blink Series	高尾俊介	2008/11/01~2009/02/08
Delicate Boundaries	クリス・サグリユ	2008/11/01~2009/02/08
JSCO	SHINCHIKA	2008/11/01~2009/02/08
lineup	SHINCHIKA	2008/11/01~2009/02/08
H2Orz	SHINCHIKA	2008/11/01~2009/02/08
Liquid Space 6.0	ダーン・ローズガールデ	2008/11/01~2009/02/08
Card play	ザカリー・リーバーマン+テオドア・ワト ソン	2008/11/01~2009/02/08
純粹 φ—Abstract Painterly Interface	久保田晃弘	2008/11/01~2009/02/08
Reactable	セルジ・ジョルダ+マルティン・カルテン ブルネル +ギュンター・ガイガー+マル コス・アロンソ	2008/11/01~2009/02/08
filaments	Filament	2008/07/05~2009/10/13
hyper wr player - without records hi-fi version	大友良英	2008/07/05~2009/10/13
without records	青山泰知+大友良英	2008/07/05~2009/10/13
orchestras	大友良英+高嶺格	2008/07/05~2009/10/13
quartets	平川紀道+一楽儀光+Sachiko M+ジム・ オルーク+カヒミ・カリィ+ベネディク	2008/07/05~2009/10/13

	ト・ドリュエー＋大友良英＋木村友紀＋石川高＋アクセル・ドゥナー＋マーティン・ブランドルマイヤー	
IAMTVTUNERINTERFACE	渡邊朋也	2008/04/18~2008/06/15
VP4L	比嘉了	2008/04/18~2008/06/15
test pattern [n°1]	池田亮司	2008/03/01~2008/05/25
data.film [n°1-a]	池田亮司	2008/03/01~2008/05/25
data.tron	池田亮司	2008/03/01~2008/05/25
DRIVES, 2007.11.30 - 12.17	ログズギャラリー	2008/01/27~2008/02/25
Corpora in Si(gh)te	doubleNegatives Architecture	2007/10/13~2008/01/13
sight seeing spot	萩原健一	2007/09/29~2008/01/14
VP3L	比嘉了	2007/07/14~2008/03/31
a plaything for the great observers at rest	平川紀道	2007/05/09~2007/07/20
DriftNet	平川紀道	2007/05/09~2007/07/20
MaSS 2007 ver.	MaSS dev.	2007/04/04~2007/11/05
LIFE—fluid, invisible, inaudible...	坂本龍一＋高谷史郎	2007/03/10~2007/05/28
KODAMA	山川 K.尚子	2007/02/01~2007/07/02
A MAN ON THE BRIDGE	田邊るみ＋田邊アツシ＋ポール＝アンドレ・フォルティエ	2007/01/10~2007/02/07
Modulobe	江渡浩一郎	2006/11/03~2007/01/18, 2007/04/28~2007/12/27
autonomic sound sphere—自鳴する空間	須藤崇規＋谷口暁彦＋林洋介＋森川岳彦	2006/08/09~2006/10/23
filmachine	渋谷慶一郎＋池上高志	2006/08/09~2006/10/09
しかくノムこう	エキソニモ	2006/04/22~2006/07/09
Object B	エキソニモ	2006/04/22~2006/07/09
ダンス・パタン・ランゲージ	ちくは	2006/02/03~2006/02/27
syn chron	カールステン・ニコライ	2005/12/17~2006/02/09
Small Fish	古川聖＋藤幡正樹＋ウォルフガング・ミュンヒ	2005/10/15~2005/11/27
パノラマ・ベルリン—アレクサンダー広場のテレビ塔	ニナ・フィッシャー&マロアン・エル・ザニ	2005/10/01~2005/11/27
共和国宮殿	ニナ・フィッシャー&マロアン・エル・ザニ	2005/10/01~2005/11/27

	ニ	
Radio Solaris / -273,15°C=0 Kelvin	ニナ・フィッシャー&マロアン・エル・ザ ニ	2005/10/01~2005/11/27
R/V	クワクボリョウタ	2005/01/08~2005/02/21
Jacques	藤乃家舞+志賀理江子	2004/12/01~2005/01/31
モレルのパノラマ	藤幡正樹	2004/09/18~2004/10/24
obscura machina 2004	佐藤時啓	2004/07/21~2004/10/24
LISTENING GARDEN	クリストファー・ウィリッツ+テイラー・ デュプリー	2004/06/26~2006/10/27
gravicells—重力と抵抗	三上晴子+市川創太	2004/05/15~2004/06/20, 2010/01/24~2010/01/06
ordinaries	山口レイコ	2004/04/05~2004/06/20
Voyages	ダムタイプ	2004/02/13~2004/04/04
アモーダル・サスペンション—飛びか う光のメッセージ	ラファエル・ロサノ=ヘメル	2003/11/01~2003/11/24
OBAKE	古川聖+ウォルフガング・ミュンヒ	2003/11/01~2003/12/28
Bubbles	古川聖+ウォルフガング・ミュンヒ	2003/11/01~2003/12/28
personalscape	中居伊織+scapegirls	2003/11/01~2003/12/28
VHSM: Video/Hack/and/Slash/Mixer	エキソニモ	2003/11/01~2003/12/28
第9回「る会〜生きション〜」作品2	るさんちまん	2003/11/01~2003/12/28
第9回「る会〜生きション〜」作品1	るさんちまん	2003/11/01~2003/12/28
OZU Style	堀家敬嗣	2003/11/01~2003/12/28
Ladder	岩崎マミ	2003/11/01~2003/12/28

# 残したい日本の音風景100選

<b>北海道</b> 5ページ	
●オホーツク海沿岸	オホーツク海の流氷
●札幌市	時計台の鐘
●函館市	函館ハリストス正教会の鐘
●東川町	大雪山越岳の山の生き物
●鶴居村	鶴居のタンチョウサンクチュアリ
<b>東北</b> 6～9ページ	
●青森県／八戸市	八戸港・鯉島のウミネコ
●青森県／三沢市	小川原湖畔の野鳥
●青森県／十和田市	奥入瀬の渓流
●青森県／青森市、弘前市	ねぶた祭・ねぶたまつり
●岩手県／大船渡市	釜石海岸・雪岩
●岩手県／奥州市	水沢駅の南部風鈴
●岩手県／滝沢村	チャグチャグ馬コの鈴の音
●宮城県／仙台市	宮城野のスズムシ
●宮城県／仙台市	広瀬川のカジカガエルと野鳥
●宮城県／石巻市	北上川河口のヨシ原
●宮城県／栗原市、登米市	伊豆沼・内沼のマガン
●秋田県／能代市	風の松原
●山形県／山形市	山寺の鐘
●山形県／鶴岡市	松の動遊の法螺貝
●山形県／酒田市	最上川河口の白鳥
●福島県／福島市	福島市小島の森
●福島県／下郷町	大内宿の自然用水
●福島県／昭和村	からむし籠のはたき音
<b>関東</b> 9～11ページ	
●茨城県／北茨城市	五浦海岸の波音
●栃木県／栃木市	太平山あじさい坂の雨蛙
●群馬県／吉井町	水琴亭の水琴窟
●埼玉県／川越市	川越の時の鐘
●埼玉県／江南町	荒川・押切の虫の声
●千葉県／佐原市	穂積の落水
●千葉県／大多喜町	麻糬屋のヒメハルゼミ
●千葉県／松戸市、東京都／葛飾区	柴又帝釈天界隈と矢切の渡し
●東京都／台東区	上野のお山の時の鐘
●東京都／練馬区	三寶寺池の鳥と水と樹々の音
●東京都／武蔵野市	成蹊学園ケヤキ並木
●神奈川県／横浜市中区	横浜港新年を迎える船の汽笛
●神奈川県／川崎市	川崎大師の参道
●神奈川県／相模原市	道保川公園のせせらぎと野鳥の声
<b>甲信越</b> 12～13ページ	
●新潟県／新潟市	福島湖のヒシクイ
●新潟県／糸魚川市	尾山のヒメハルゼミ
●山梨県／富士河口湖町	富士山麓・西湖畔の野鳥の森
●長野県／長野市	善光寺の鐘
●長野県／岡谷市、塩尻市	塩尻の小鳥のさえずり
●長野県／下諏訪町、諏訪市	八島温泉の蛙鳴

<b>北陸</b> 13～14ページ	
●富山県／立山町	称名滝
●富山県／富山市	エンナカの水音とおら風の盆
●富山県／南砺市	井波の木彫りの音
●石川県／金沢市	本多の森の蟬時雨
●石川県／金沢市	寺町寺院群の鐘
●福井県／越前市	表扇の時水
<b>東海</b> 14～15ページ	
●岐阜県／美濃市	卯建の町の水琴窟
●岐阜県／恵上市	吉田川の川遊び
●岐阜県／岐阜市、関市	長良川の鶴飼
●静岡県／遠州郡	遠州灘の海鳴・波小僧
●静岡県／川根本町	大井川鉄道のSL
●愛知県／名古屋市中区	東山植物園の野鳥
●愛知県／田原市	伊良湖畔恋路ヶ浜の潮騒
●三重県／鳥羽市、志摩市	伊勢志摩の海女の囃音
<b>近畿</b> 16～18ページ	
●滋賀県／大津市	三井の鐘樓
●滋賀県／彦根市	彦根城の時鐘と虫の音
●京都府／京都市	京の竹林
●京都府／園部町	るり溪
●京都府／網野町	琴引浜の鳴き砂
●大阪府／大阪市	淀川河川敷のマツムシ
●大阪府／八尾市	常光寺境内の河内音頭
●兵庫県／神戸市	墨水漁港のイカナゴ漁
●兵庫県／姫路市	瀬のけんか祭りのだんじり太鼓
●奈良県／奈良市	春日野の鹿と読者の鐘
●和歌山県／橋本市	不動山の巨石で聞こえる紀の川
●和歌山県／那智勝浦町	那智の滝
<b>中国</b> 18～19ページ	
●鳥取県／米子市	水鳥公園の渡り鳥
●鳥取県／三朝町	三朝川のせせらぎとカジカガエル
●鳥取県／鳥取市青谷町、鳥取市佐治町	因州和紙の紙すき
●鳥取県／大田市	琴ヶ浜海岸の鳴き砂
●岡山県／真庭市	諏訪湖・備中川のせせらぎと水車
●岡山県／新庄村	新庄宿の小川
●広島県／広島市	広島市の平和の鐘
●広島県／尾道市	千光寺鷺音樓の鐘
●山口県／山口市	山口線のSL
●島根県／津和野町	山口線のSL

<b>四国</b> 20～21ページ	
●徳島県／徳門市	鳴門の渦潮
●徳島県／徳島市ほか	阿波踊り
●香川県／さぬき市	大窪寺の鐘とお道路さんの鈴
●香川県／高松市	満濃池のゆるぬきとせせらぎ
●愛媛県／松山市	道後温泉旅館の刻太鼓
●高知県／室戸市	室戸岬・御厨人置の波音
<b>九州・沖縄</b> 21～23ページ	
●福岡県／福岡市	博多祇園山笠の昇き山笠
●福岡県／太宰府市	観世音寺の鐘
●福岡県／北九州市、山口県／下関市	関門海峡の潮騒と汽笛
●佐賀県／唐津市	唐津くちの曳山囃子
●佐賀県／伊万里市	伊万里の焼物の音
●長崎県／長崎市	山王神社被爆の榎の木
●熊本県／山都町	道瀬橋の放水
●熊本県／五和町	五和の海のイルカ
●大分県／日田市	小鹿田血山の唐臼
●大分県／竹田市	岡城跡の松籟
●宮城県／小針市	三之宮の榎の森
●宮城県／えびの市	えびの高原の野生鹿
●鹿児島県／出水市	出水のツル
●鹿児島県／屋久町	千瀬川の清流とトロッコ
●沖縄県／竹富町	後良川周辺の亜熱帯林の生き物
●沖縄県／うるま市	エイサー



音源種別にみた件数分類

音源種別	選定数	音源種別	選定数
●生き物	31	●生活文化	37
鳥の声	12	祭りなど行事の音	9
昆虫の声	7	鐘など信号的な音	10
カエルの声	2	産業・交通の音	11
その他の動物	2	その他の生活文化	6
植物	5	これらの複合	1
これらの複合	3	●上記の複合音	12
●自然現象	19	●その他（静けさ、分類不可能）	1
川、滝など陸水の音	10	●合計	100
波など海の音	9		
その他の自然現象	0		
これらの複合	0		



---

## 致谢语

论文落笔已经是清晨，不禁百感交集。自 2014 年考进电影学院至今已经过去 7 年，感谢母校给予我的一切，这几年的学习经历是我人生中最宝贵的回忆。

感谢我的导师刘嘉老师，大二的听音分析、声音采集这两门课为我打下了坚实的专业基础。研究生期间在刘老师的带领下，我第一次正式的进入到学术研究的领域。中国电影史、电影叙事学、蒙太奇理论、符号学，甚至在刘老师的要求下入门学习了一段时间现象学……老师对待学术课题包容、开放的态度也让我有幸能够在 2020 年疫情的春天得以潜心研究这个课题。一年的时间里经常被老师的严格要求搞到压力山大，但是正如老师说的，这些都是“思维训练的一部分”，也是作为一名合格的学术研究者的必要过程。从本科到研究生，刘老师耐心的指导和言传身教，都是我人生道路上不可多得的精神财富。

感谢中国音乐学院的班文林老师、马仕骅老师，以及中国美术学院姚大钧老师。这个课题不但涉及到现当代的前卫艺术观念，也需要对音乐史和作曲有相当的认识。研究生期间有幸能够得到几位老师的交流点拨，对这篇论文助益良多。感谢美国 UC Davis 的 Serena Yang 博士和日本的中川克志、渡边未帆老师，他们的研究论文为我提供了丰厚的论据。感谢东京艺术大学音乐研究科的后藤英老师、森成功老师、三浦裕子老师，以及满洁、顾昊伦、朱墨丹青、郑瑀、李琮宇等同学在这次远程留学期间的指导和帮助。感谢山口情报艺术中心（YCAM）的渡边朋也先生的资料支持。感谢张禹、朱松杰、汤文轩、尹方舟、张弛诸君在收集学术资料“薅羊毛”期间的援助。

感谢我的研究生同学宫泽，我三年来并肩作战的战友。还有徐子凡师弟、张巧璠师妹。2019 年和你们一起上课喝奶茶的日子是研究生期间无可替代的欢乐时光。

感谢黄婧怡。

感谢我的父母，你们给了我生命，养育之恩无以为报。

感谢生活中遇到的所有人。宇宙很大，生活更大。

若对拙作有何疑问、意见或建议，欢迎邮件 [liusancai1995@163.com](mailto:liusancai1995@163.com)