

中国声音艺术的背景

（2006年）

颜峻

2024 年修订说明：

- 1，这篇文章的一个核心观点是：声音艺术家是经过大量聆听实践和声音操作实践的人，声音艺术是以声音本体做为基础的作品（无论作品是否有声）。
- 2，这篇文章的一个缺陷是：它说的只是背景而背景前缺少主角。更有意义的主题是：这个背景里到底有哪些是电子音乐、实验音乐的实践，哪些正在从中转向声音艺术，这种转向在哪些方面区别了音乐和声音艺术？
- 3，另一个缺陷是：上述声音艺术在本体论主导下，自我扩张和竞赛的内在逻辑，它如何对应 2008 年以前“求新”的文化狂热，没有展开谈。
- 4，现在，作者本人只同意本文中的部分观点；作者后来还写过一些，涉及新的发展，可以在 yanjun.org 上找到；作者已经不写综述文章了，这些文章仅做为文献存在，请勿追问。

在中国，声音艺术是一个正在变得热门的词。（注一）

简单地说声音艺术就是从听觉出发的艺术，在人们强调这一点之前，还只有视觉艺术、语言艺术、综合的表演艺术（包括音乐）、纯听觉的音乐艺术（唱片、电台），可见这是比较晚近才从整体中切割出的一个门类。不过，在强调这一点之后，似乎也不会出现味觉艺术和嗅觉艺术……

当然当然我们早就有音乐。正如早就有了岩画。但现代以来，是视觉先从整体的世界中切割出来，也是视觉先接受了抽象画和摄影术，听觉方面就晚了很多。如果像抽象画那样，展示声音的高低、色彩、质感而不传达所谓主题，如果像摄影那样呈现现实中的声音，那么人们仍会生气，因为“这不是艺术”。所以说，要是能让耳朵从和声、对位、象征这些音乐的枷锁中解脱出来，声音就快要是艺术了——哪怕还不是声音艺术。

A，视觉艺术家的声音艺术

当然事情没有那么简单。

当然视觉艺术家愿意叫自己当代艺术家。但从本文的角度看，大家首先是现代视觉动物。

大约是在 2000 年前后，中国也有了“声音艺术”这个词。2000 年 12 月 9 日，李振华策划的《声音》展在隆福寺的当代美术馆展出，王卫、张慧、石青等艺术家参加，这是一次大伙凑钱搞的装置艺术和录像艺术展览，作品都有可听的元素。2001 年 7 月 14 日，李振华的芥子园艺术中心开幕，展览题目是《声音 2》。他本人策划了电子音乐部分，邱志杰策划了声音装置部分，包括石青、王卫、周韧、刘韡、张慧、邱志杰等艺术家。同年 1 月，邱志杰在日本越谷市做访问艺术家，他举办了《声音的声音》个展，其中有一个有趣的《哑钟》，让人想起马克雷（Christian Marclay）用黑胶唱片做成的雕塑。2004 年 5 月，第一届大山子艺术节开幕，主题叫“越界语言”，由黄锐主导策划，声音是整个艺术节的主题，包括各种可以听得见的行为、装置、录像作品，我是声音和音乐部分的策划人。同年 7 月，孙原、彭禹在西安的《什么》艺术展上，利用场地回响特性，做了一件还蛮好听的声音作品，音源是请左小祖咒的调音师加工的……

在李振华和邱志杰策划的成千上万的展览中听得到声音，是很正常的。李振华很快成为多媒体/新媒体艺术策展家，早在 2000 年就安排过德国声音/媒体艺术名人托马斯·奎纳尔（Thomas Köner）的演出，他是北京电子音乐的一个触媒，很多人直接受益，比如丰江舟和 FM3 乐队，他们后来都多多少少从电子乐跨到了媒体艺术、声音艺术领域。而邱志杰、黄锐和其他具备兼容性的策展人、艺术家，也都擅长发现新材料和新领域，这种非声音艺术家做的声音艺术作品，和非行为艺术家做的行为作品一样，有种中国特色，草率但是不拘一格，如果一再越界下去，没准能发明一些与众不同的玩法。但毕竟，视觉艺术家还有许多材料可以玩，玩两天又去玩别的了。而声音有一些材料的特性，或者说有些技术和经验的基础妨碍了外行的想象力。于是，视觉艺术圈的越界，始终是临时越界。

还是要说说多媒体艺术。对，后来都改叫新媒体艺术了，再后来叫媒体艺术。其实，用艺术圈外流行的 audio-visual 可能更恰当一些，因为在中国，多媒体主要剩下视听两个媒体，在装置、机械和程序方面，还停留在很低的水平，用到光感应器就算高科技了。重要的是，声音不是听得见就够了。也就是说有很多人因此不得不研究声音，及其软件硬件，研究布展时怎么避免糊成一坨，要么就靠雇人……有很多作品使用叙事性材料，作为视觉元素的补充，传达现实信息。这，也许是因为剥离故事、意义、符号之后，大家既没有进一步的研究动力，也没什么好表达的，那么除了给视觉配上音乐，也就只好叙事了。

我们继续追溯。这是视觉艺术家的当代中国艺术史。雇人操作软件之前，是录像艺术，

这件事不好混水摸鱼，白南准刚死，很多人正在对此门儿清。当然，许多行为艺术的现场记录也算是录像艺术，正如它们曾经贴上过记录片的标签一样（还有实验电影、多媒体影像艺术等等标签）。我们都知道，白南准出道的时候，身份是作曲家，他激进地放弃了这个身份。他和许多早期的录像艺术家，都经历过无声的阶段，专注于电视和手持录像媒介。在有声的时候，它是媒介但不是目标，声音从未作为本体来研究；录像艺术作品中，便宜话筒带来的结实声音，制作过程带来的糙劲，现在听起来并不是一种特定的声音物体，而是一种文化，或只剩下怀旧了。国产录像艺术也一样，声音是影像的补充，当然也无需从中独立出一门声音艺术。

白南准是激浪派的代表人物。和激浪派有关的人，后来有一位出名的音乐家：纽约极简派音乐的创始人之一拉·蒙提·杨。他在 1963 年已经对激浪派非常不爽，他说那些表演“仅仅是歌舞杂耍，充其量是雨果·鲍尔（Hugo Ball）和特里斯坦·查拉（Tristan Tzara）的达达主义表演的复兴。”这当然是因为他们褻渎了音乐也一并褻渎了声音，他们对行动和日常状态更有兴趣，在激进的 60 年代，声音作为材料这件事，是不合时宜的。

如果说当年的激浪派是革命者，那么中国当代艺术也差不多（可能缺少了一点幽默）。不过，这不是在模仿别人破除“资本主义的腐败的技术理性、体制化”，因为我们还没有理性和体制可供反对，所以我们也是在往新世界狂奔，满腹理想和怪招，主要是不想呆在原地。在这样的背景下，声音又一次不合时宜，它倒不是不够激进，而是太过感性，太消耗注意力，不能满足对视觉（奇观）和论述（知识）的压倒性需求。

B, 声音技术和电影

当然“声音艺术”这个词还有另一些用法。用谷歌搜一搜，可以发现很多歌颂型朗诵家，他们的活动被称为声音艺术。另一个大用户是电影学院，录音系已经用了很久，通常是和“录音艺术”一起用的，翻译成我们能够理解的说法，就是关于电影录音、配音和拟音的艺术。也可以理解为“电影音频技术”。这个概念又和国外的“声音设计”、“声音工程”有所区别，国内连声音设计的课程（注 2）都没有。至于“录音艺术”，当然也和英语里的“recording art”不同，后者以类似摄影的田野录音为主，是真实记录，但作品牵涉到声音感性、人文或环境话题、社会性等方面，不强调记录功能。环境田野录音的前辈伯尼·克劳斯（Bernie Krause）、记录城市人文的“中国声音小组”，美国的 phonography 组织，等等，都进行独立的录音艺术创作，而不是附属于档案式记录的技术工作。

国外很多声音艺术家都为电影工作，一方面是对“拟音”（foley）的技术升级，一方面是对配乐的拓展，我们会称为“音效”。20 世纪 70 年代，意大利恐怖电影就是学院派前卫音乐的最佳试验场。数字技术兴起后的 90 年代，好莱坞动作片也对电子原音音乐有所推动。1995 年，声音设计师迈克尔·毕晓普（Michael Bishop）和声音编辑斯各特·伯吉斯（Scott Burgess）用 NASA 在太空录制的脉冲信号，改造成了《星舰迷航》主题曲，他们原本不需要用这个素材，这种强调材料来源的做法更接近当代艺术的思路。那些脉冲信号，转成音频后，听起来和柴油发动机差不多。在今天的技术条件下，任何信号，包括声音信号，都可以改造成任何声音，因为构成声音的无非是参数。今天的声音艺术中，很多人采集带有特定文化、社会、政治、科技含义的信号，调节成符合自己审美需求的声音，甚至流行乐，也可以调节成图像、机械运动，等等，这是一个越来越没有节制的趋势，而且大众总是会表示哇塞。

当年雷诺阿哀叹画家不再亲手调制颜料的时候，并没有考虑到，未来的艺术家也会亲手调制新的材料，包括新技术也包括新的思想和概念。如果说大众并不消费实验电子音乐和更纯粹的声音艺术，那么在调制颜料方面，它却为影视、戏剧和游戏提供了新的色彩。这一点就像粉刷匠对建筑艺术的贡献一样，只不过有的粉刷匠正职是画家，有的粉刷匠是粉刷匠。

在 1999 年某期《当代电影》上，我们可以读到这样的文字：“伴随着‘甩画面’的剪辑技巧，我们听到了在‘美国大片’类型片中常听到的‘唰’的一声的效果声。……虽然这‘唰’的一声只是起到了‘声音转场’的蒙太奇作用，但它却透露出中国电影类型片的声音设计正在向国际水平接轨的重要信息。”（原文《录音分析——读解高科技类型片的声音艺术构思》，作者姚国强）无论如何，这是一个重要信息。在上海电影艺术学院的师资介绍中，还写着赵丰泉教授曾经策划过 2004 年的上海首届“国际声音艺术节”，这也是一个重要的信息，尽管我对艺术节的内容将信将疑。

C, 声音艺术的开始流行

2000 年前后，“声音艺术”这个词开始在另一个领域传播。这一年，美籍台湾人姚大钧的网络电台“前味音乐电台”开播，这是一个每周一次，每次两小时（最初是一小时），可供下载的节目，总共播出了 131 期。他的电台和网站对年轻乐迷有很大影响。那是当时最大信息量介绍前卫、实验、冷门音乐的中文资源，内容包括学院派电子原音、民族音乐、具体音乐、噪音、自由爵士、音景、苏俄老摇滚、京剧、宗教音乐、实验电子乐、声音艺术……其中不乏交集，尤其是声音艺术这个近几年才热门起来的概念。这对习惯以摇滚乐审美理解摇滚乐、独立电子乐、爵士乐乃至民族音乐的中国乐迷是一个冲击。尽管并没有一个标准的名词解释，但“前味音乐网”的听众却发现，声音艺术是他们新音乐探索的最后一站。

声音艺术对待声音的态度，类似于启蒙运动的延伸，许多声音艺术家的简历都写着“探索……的边界”，他们去所有的地方，对所有的东西，用所有的手段录音，回来用堪称全能的电脑程序去调节、加工，完全不在乎“音乐”的形式的模型和情感上的功能（其实还是有很多人暗地里遵循了音乐的审美）。这正是快速发展的中国新文化所渴求的，从摇滚乐到电子乐到实验音乐，“新”、“前卫”、“实验”这些激进的前缀，乘着文化的火箭冲向了国际前沿。当音乐最终从“音乐”的束缚下解脱的时候，调性之于自由爵士，旋律之于科技舞曲（techno），节奏之于氛围长音，愉悦之于地下噪音，全都可以抛弃。接下来，要么彻底寂静，要么听任何声音。如果说 90 年代有过寻找自由的文化史，那么声音艺术的确暗示了“终极”自由。在这里，对“新”的片面的追求达到了爆发阶段。

狭义地看，声音艺术是视觉主导的当代艺术系统的一个新部门，声音艺术家通过造型、媒体、技术手段，还有社会性的协调工作，利用音响系统、建筑声学特性、公共空间等等，传递非音乐性的声音。铃木昭男在法国翁根和巴黎做的“点音”（Oto-date），是经过长时间考察后，在街头选择聆听点，然后印上既像脚印又像耳朵的标记。瑞典艺术家 CM.冯豪斯伍尔夫（CM Von Hausswolff）的很多唱片和装置，都声称可以通过特定频率的声音来和鬼魂沟通。纽约艺术家斯蒂夫·威提埃罗（Stephen Vitiello）在 2002 年惠特尼双年展上的作品，是 911 前录他在世贸大楼记录的风吹玻璃窗的声音……

与此同时，不是声音艺术家或者说没有声音实践背景的艺术家的，也创作了越来越多的声音艺术作品，往往是他们个人作品谱系中的一小部分。和以上作品相比，通常更符合当代艺术的学术逻辑。在这个领域里，正如不可能谈论笔墨、技法，也不可能谈论聆听、声音物质性。这也是令许多声音艺术家所不满的。

声音艺术包含了被遮挡的其他声音，它出现在“音乐”统治听觉世界几千年之后。1970 年代以来，美术馆、学术机构、基金会和策展人制度联合艺术市场，让激进艺术再度进入精英体制，大众文化中的朋克乐、说唱和爵士乐尚处在边缘。1980 年代开始，到 1990 年代，双方的互相渗透明显起来，地下文化中的巴斯奎亚特、迈克尔·凯利都变成当代艺术的圣徒。后摇滚乐队里出现了坐在笔记本后面的书呆子；低音大提琴手穿上了粉红色衬衣，并且也弄个笔记本出来；学院派的教授和噪音乐手同台演出；听着晦涩的电子原音长大的一代，花半

个小时下载免费软件，就开始制作轻松有趣的电子舞曲；科班出身的声音程序员背包周游世界……声音艺术家白天在美术馆布展机械装置，晚上带着笔记本电脑去地下俱乐部演出，他们和即兴音乐、实验电子乐同台演出，有时候自己也分不清一件作品是电子音乐还是声音艺术。

发生在中国的实验、前卫音乐，基本是和这个过程同时但不同步的。我们还是先看看词语和概念的处境：有一天，住在北京的加拿大音乐家尤金问我：“我玩的明明是软件即兴，为什么大家要说我是实验音乐？”这算什么，我说，10年前，摇滚乐都算在前卫艺术里面呢。在中国，实验和前卫并不是专有名词，而是取其词意，囊括所有听起来不同的、新的、怪异的声音，这是80年代以来的文化信心和90年代以来的文化激进造成的。没有人在乎实验和前卫和即兴的区别。这些词代表了中国年轻人探索外部世界的热情，他们有一种超越一切边界的本能。现在，这些形容词里也加上了“声音艺术”。

D，实验冲动和亚文化突变

现在，我们来回忆一下中国音乐最近的一些突变。

1993年，南京退伍军人左小祖咒在北京组建NO乐队，在大门乐队的精神指引下，他用吉他和小提琴演奏奇怪的摇滚乐。同年，舟山籍画家丰江舟在北京组建苍蝇乐队，可以说是玩世现实主义和朋克的融合。同年，北京退伍军人秋野组建子曰乐队，这是一支以低音为主导的、偏离了摇滚乐阳刚气质的乐队。这三支乐队是中国地下音乐及其亚文化的开端。

1996年，兰州退伍军人王凡来到北京，用双卡录音机、木吉他、可乐罐和廉价话筒创作了长达40多分钟的《大法度》，这是中国最早的实验、前卫音乐作品。此前，他用合成器创作过一些“意识流音乐”，也和摇滚乐队合作过大量形式上复杂主题上神秘的歌曲，包括萨满一样的大型现场即兴。同年，北京的郝舫（乐评）、深圳的倪兵（电台）、北京的张有待（唱片店），开始推广科技舞曲（不要瞧不起舞曲，北京的第一个新媒体艺术中心，就设在2001年开张的藏酷俱乐部里，这里的经营背景要讲到中国录像艺术史和当代艺术史）。

1997年，丰江舟在德国厂牌“数码硬核”的影响下转向电子音乐，创作出国内最早的独立电子乐作品（当时已经有很多人用MIDI设备创作流行乐）。他影响了孙大威（Sulumi、Panda Twin）等年轻一辈的电子乐手。桂林的会计周沛开始用卡带录音机进行采样拼贴，他一度专注于电子乐实验，然后成为硬件噪音艺术家Ronez。同年，北京吉他手羽伞组建超级市场乐队，这是一支基于摇滚乐审美的电子流行乐队。

1998年，前川剧武生和霹雳舞冠军王磊在香港发表了《来回》，收录了他在1995年用4轨录音机录制的吉他即兴，和1997年为蔡明亮编导的实验舞剧《四川好女人》做的实验配乐。同年，北京的陈底理、NO乐队和南昌的盘古乐队也分别在港台发表首张专辑，是实验性的摇滚乐和有政治倾向的朋克乐。同年，欢庆在成都组建实验摇滚乐队“另外两位同志”，逐渐和身体表演、行为艺术结合起来，这个乐队结束后，欢庆作为实验乐手和民族音乐田野录音者继续活动。

1999年，西安大学生Flox自行发表《Sample: 98-99》，这是一张主要用采样创作的独立电子乐作品。同年，李剑鸿在杭州组建了第二层皮乐队，这是一支以吉他噪音为主的摇滚乐队，李剑鸿后来成为中国最热门的噪音艺术家。

……

这是一个由摇滚乐奠基的激进的美学和文化背景。充满了自发的、重新发明的、四不象的激情和形式。

2000年以后，一些受姚大钧影响的年轻人，从未摸过吉他就开始用电脑创作，背后主导的是宅文化、网络文化而不是摇滚乐文化。但他们身边，仍然洋溢着同样的草根味道和第

三世界底色，其中最独特的，当然是文化锁国政策造成的资讯匮乏，它激发出了惊人的原创冲动。2003 年以来爆涨的 P2P 下载和网络资讯交流，加剧了这个壮观的中国特色。匮乏带来了压抑和爆发，也造就了任性的美学破坏性/发明，更预设了地下文化和网络无政府主义的天然正义。

E, 超越实验音乐

P2P 下载、免费软件、匿名沟通、卧室制作，不但提供了资讯，也促成了一种新的态度：首先是英语水平普遍提高，其次是不需要社会性的交往和现场，然后热的反叛文化转向冷的日常文化，程序逻辑纠正了本能和感觉，摇滚乐不再酷，甚至被鄙视因为土……国际化也是从这时期开始的，人们重新整理自己在谱系中的位置。因为网络的便捷，年轻一代从大庆（王长存）、哈尔滨（张君刚、HitLike）、深圳（艺术家林志英、推广人李如一）这种缺少摇滚乐亚文化和当代艺术土壤的地方出现；上海（徐程）、广州（钟敏杰）的新面孔，同样也和摇滚乐和当代艺术没有关联；北京的多媒体艺术组合八股歌，是 70 年代前期生人，他们也属于自学艺术家；杭州的新人金闪、小四从噪音摇滚出发，和更年轻的积木等人效忠了 Max/MSP 的新语言；上海鼓手 Junky 在他的前卫摇滚乐队 Junk Yard 停止活动后，和徐程一起组建了噪音乐队 Torturing Nurse，迅速在各国发表 20 多张唱片，并在 2005 年创建 Noishanghai 组织，和音乐脱离了最后一点关系；移居广州的张安定（Zafka）曾经在上海玩乐队，他近期在做社会性的声音艺术创作。（注 3）

在姚大钧之前，香港的 Noise Asia（前身是 Sound Factory）厂牌老板李劲松（Dickson Dee）通过王磊、深圳的欧宁和广州的杂音，向内地输送了大量实验音乐资讯和现场，杂音至今还活跃在即兴、实验电子、独立电子等领域；上文提到的郝舫、上海的孙孟晋、广州的杨波等摇滚乐评人，也介绍了大量电子、实验、前卫、爵士等统称为新音乐的东西。这些可以说都是摇滚乐、工业音乐文化的延伸。

2003 年 11 月，姚大钧在北京策划“北京声纳”音乐节，邀请了卡科夫斯基（Zbigniew Karkowski）、拉蒂霞·索娜米（Laetitia Sonami）、丘汉英（Randy Yau）、海尔默·谢弗（Helmut Schaefer）等国际艺术家到访，成为中国第一次大型实验电子音乐活动。同年，他策划的《中国声音前线》双张唱片，第一次在国际上集中介绍中国声音艺术、实验电子音乐，参加者以前几乎都没有发表过作品，或者说，他避开了摇滚乐文化的脉络。2004 年 10 月，姚大钧、李剑鸿、钟敏杰、王长存、FM3、武权、颜峻一起参加了侯瀚如策划的巴黎“不眠夜”艺术节，这是中国实验电子音乐第一次集体出国表演。随后，王长存一举成名，被 Sub Rosa 厂牌邀请创作一张专辑，并入选 10 CD 选集《二十世纪电子乐和噪音选集》。2006 年，中国新耳（<http://www.chinesenewear.com/>）网站开通，这是第一个全面介绍华人声音艺术和实验、前卫音乐的英文网站。

在笔记本电脑兴起之后，实验电子乐、前卫音乐、声音艺术这几个词就开始混淆起来，“新音乐”也没有人用了。虽然是一件工具，但它代表着更冷静更私人也更理性的新的脉络。这时候，“北京声纳”到底是音乐节还是声音艺术节，《中国声音前线》到底是音乐 cd 还是声音艺术档案，王长存做的到底是噪音还是电子音乐还是声音艺术……又或者它们中的一个可以统摄其他两个？还是说其实都是一回事？这引起许多争论，所以，很快也出现一些折衷的说法，比如声音表演（在台湾叫声音展演）、声音实践、声音实验，或者就简单地用“声音”。在去掉“艺术”二字之后，“声音”表现出对音乐的不耐烦，它想要在自身材料的意义上独立。它想要在材料和人的感官之间找到最短通道。它想要摆脱之前的音乐意识形态和感知模式，又不想太快跟上当代艺术的知识生产潮流。声音想要独立的欲望达到了高峰。

在北京，亚文化传统最强大，杂交最混乱的城市，各种影响都不可能占主导地位。摇滚

乐文化也并没有停止它的突变，曾勇、THX、武权、冯昊（阿米巴乐队）、颜峻、沈静等人在 2003 到 2005 年进入这个领域，享受着一个融合了自由即兴、田野录音、噪音、现场艺术、纯声音的新的北京地下。2002 年的 718 还在创作梦幻民谣，很快就过渡到独立电子乐，然后是 2005 年，发表了用脑电波做为素材的声音艺术作品《安》，同时他还兼做合成器设计、写软件，担任音乐制作人，跨度之大，有种北京建筑奇观的样子。成立于 2001 年的电子乐队 FM3，用笔记本和乐器（尤其是古琴、瑟、箫等传统乐器）演奏小声的氛围音乐，2005 年他们把极短的音乐片段放进唱佛机，循环播放，在海外独立音乐圈引起轰动，这个小东西也带他们进入了声音艺术展览。2005 年 6 月，北京有了“水陆观音”系列活动，每周一次，以即兴音乐、噪音、实验电子乐为主，也向独立摇滚和独立电子乐开放，很多海外的声音艺术家都来表演过，多数是和电子音乐、电脑音乐难以区分的纯声音表演，有时也以声音装置、机械装置、行为表演艺术的形式出现。

王凡是典型的不懂英文、不通电脑（注 4）的老一代，他也是前现代文化的代表，他关心的是终极的精神解放、宇宙、神秘主义这些过时但是深得共鸣的主题。同样来自摇滚乐背景的兰州噪音协会、移居大理的欢庆、杭州的李剑鸿、FM3 等人也一样，从 90 年代的向外跨越边界，到 2002-2003 年以后的向内探索，无一例外既背离了求新的声音艺术主流，也拒绝了文化界、艺术界对国际语言的合流，与其说他们前卫，不如说他们在向民间传统文化洄游。

最近，继“不眠夜”之后，皮力参与了 2006 年的第 4 届首尔国际媒体艺术双年展策展，他邀请了姚大钧、金闪、陈伟（陈维、小四）、FM3、武权、颜峻等艺术家。（注 5）声音艺术从音乐场景出发，进入视觉文化垄断的当代艺术系统，这可能是一个开始。

F, 学院的变化

2004 年以来，中央音乐学院中国电子音乐中心的教授艺柯（Kenneth Fields）在中央音乐学院、中央美术学院、清华大学、北京大学开设课程，教授数字音乐、媒体艺术等等有关电脑和声音的知识，同时他也发起了 Zhonghaus 组织，致力于推动中国的数字艺术。他成为学院内外的一个关键连接点，把地下艺术家带入系统内交流，也让乐迷分享了学院资源。他参与策划的两届国际电子音乐节，都比之前之后的更开放，观众不但看到了演示软件的教授，也接触到了艺术家。

2003 年，李剑鸿在中国美术学院新媒体艺术系的讲座，据说是学院系统第一次向“江湖”敞开怀抱。2004 年，王磊在清华大学美术学院担任短期客座教师。2005 年，姚大钧在来到中国美术学院新媒体艺术系，担任短期客座教授。……媒体艺术在大学的崛起，也是 2000 年以后的事情，各校纷纷开设专业、系、学院，以教授动画制作、DV 编辑等实用技术为主，并多半以“新媒体”命名，以吻合发生在学院世界的新政和新思维。随后，这些课程开始向声音设计延伸，但师资匮乏，以后可能会依靠进口专家和“江湖”人士的介入。

改名为中国传媒大学的北京广播学院，在全中国都没有声音设计课程的背景下，已经开始培养中国第一个“听觉艺术”博士。

中国最早的学院内的电子音乐，可以追溯到 1984 年，包括谭盾、陈怡、周龙在内的中央音乐学院毕业生们使用外国院校赠送的合成器，举办过一场电子音乐会。1990 年代以来，海归的作曲家带着软件和获奖证书，创建了一个又一个电子音乐工作室，其中耗资最大、名望最高的，当属 1993 年创建的中央音乐学院中国现代电子音乐中心，这是一个秉承法国正统电子原音系统的研究、创作、教学中心。一般来说，旋律是这些中心的神圣戒律，其次是宏大的、民族传统的主题。声音艺术似乎对他们来说过于现代。相反，那些以实用为目标的专业，反倒有更多理由抛开教条，也有可能接触到声音本体这样的理论。

关于中国学院派电子乐的发展，可以参看美国作曲家、作家 Bob Gluck 的文章《电子乐

在中国》(http://www.emfinstitute.emf.org/articles/gluck.china_06.html)。

G, 后卫艺术：声音生态

2005 年到 2006 年，英国大使馆文化教育处主办的“都市发声”项目，在北京、重庆、广州、上海先后启动，并镶入了北京国际电子音乐节和广州三年展。布莱安·伊诺、大卫·图普等著名音乐家、艺术家来到中国，活动涉及声音装置、表演、讲座、出版，其中有一个征文比赛，是由市民提交“最喜爱的北京（重庆、广州、上海）的声音”。新闻界发现了“声音生态学”这个新词，用它诠释了这些英国人的“后卫音乐活动”。

声音生态学，acoustic ecology。这是 70 年代兴起的音景学派的背景。音景，soundscape，由法籍加拿大作曲家 R.莫瑞·谢弗（R. Murray Schafer）在 1977 年提出的概念，也就是通过田野录音和电脑调变，去关注自然界的聲音。他说：“想要了解我所说的声音美学，就必须将世界的音景看作在我们周围不断变化的宏大的音乐作品。”这一派的作曲家、作家，对工业文明忧心忡忡，希望通过记录和创作，来保存濒临灭绝的声音环境，其根本，是生态保护运动的一个反应。其后的音景艺术家又发明了“都市音景”一词，用以反拨传统一派的怀旧病，将现实的城市生活环境纳入聆听范围。

如果说“听觉的艺术”是一个更现实更客观的词，那么“声音艺术”就是一种对听觉的强调。这个前提是听觉被从感觉中，从知识中排斥出去。即便是以当代生活为目标来创作的当代艺术，也同样在排斥所有感觉（从杜尚的排斥视网膜开始）的极端态度下，忽视了知觉的整体含义。声音淹没在每时每刻的体验中，像免费的晚霞一样被漠视。当晚霞被拍摄、洗印，就等于被提炼、改造，强调了观看；同理，当蛙声被录音、调变，也就被提炼和改造，强调了聆听。晚霞可以被置换为垃圾堆，蛙声也可以被置换为公共汽车，人看，听，或者提炼给更多人看、听，才有了美学和关于美的雄辩。我们当前需要的雄辩就是，视觉比听觉更强势的背后，是不是说视觉本身也并不是视觉而是一种对看的遮蔽？

1916 年，艾米·亨宁斯（Emmy Hennings）和雨果·鲍尔在苏黎世的伏尔泰酒馆举办过一次朗诵会，鲍尔身穿硬纸板做成的几何服装，朗诵了那首著名的声音诗：“gadji beri bimba glandridi lauli lonni cadori gadjama bim beri glassala”。他不是要发明新的语言，而是要唤醒“被报章杂志毁坏了的”语言。这种语言无法用来沟通，但它可以表达出世界大战背景下的时代。这件事被认为是达达运动的一个里程碑。这不能说是语言走向尽头的崩坏，而是语言走向新生。今天，用没有意义的音节演唱、朗诵，已经是司空见惯的事情，在音乐圈，人们甚至不考虑声音诗的背景，直接拿嗓子当乐器使，同时，也拿乐器当其他东西使，60 年代以后，噪音已经普及化了。

未来主义者在技术方面更有贡献。1913 年，意大利人卢梭诺把噪音划分成 6 大类，并利用自制的摩擦敲打机器举办音乐会，造成骚乱斗殴（好象那个时代的观众很喜欢打架）。其实这些噪音都被后来的都市音景所包含，比起 80 年代兴起、90 年代成熟、2000 以后变成声音艺术的地下噪音，不知道要温柔、亲切多少倍，未来主义者要求关注当下的世界，去听现实中嘈杂的声音，按说是都市音景的鼻祖。

1948 年，法国人皮埃尔·谢弗在国家投资的电子音乐中心，对自然界的聲音进行加工调变，创造了电子原音音乐，这是正统电子乐的根源之一（人工合成声音，是 1950 年代德国电子乐的发明）。人们由此可以“把任何声音改造成任何声音”。1950 年代，他和同事皮埃尔·亨利又进一步确定了具体音乐的概念，也就是直接用手去操作的音乐，是既改造、调变，又保留原有自然声源的艺术。两位皮埃尔的贡献，就是在被忽略的日常噪音（听声音）和无限的声音探索（发出声音）之间。

1952 年，20 世纪最有影响的音乐哲学家约翰·凯奇的《4 分 33 秒》首演。人们被他引入一个失去焦点的情境，听到了大量平时忽视的环境声。这次，完全没有依赖任何技术手段，

连电都没有用。这不是后卫又是什么呢？难道是前卫？

……这都是古时候的事了。

有人说中国人的传统中没有艺术，只有生活和情调，那么聆听的艺术早就存在于山水游玩、独处静坐的闲情和哲学思辩之中。观世音观海潮声而得道，诗人听鸟鸣而知山静，声音随心而生，随感官而显形。真不知道我们怀里这些笔记本，这些电和电子，是在什么样的现实中与我们自身相接，发出了陌生的声音。

2006年5月于北京

注 1：本文写于 2006 年，原题为《背景——声音艺术在中国》，刊发于第 14 期《今日先锋》。本应随刊附送的 CD 合辑被延迟至 2008 年，随《今日先锋》第 15 期附送。本文为 2008 年修订版。

本文和这张 CD 合辑，题为“背景”，旨在提供中国声音艺术发展的背景脉络，而非现状和未来的呈现。可供参考的其他文章有：《中国“电子乐”小史》（原载《音乐时空》2008 年 1-4 期）、《重新发明》（将刊载于《读书》杂志），以及刊载于《当代艺术与投资》2008 年第 6 期的“Mini Midi 与中国声音现场”专题。

注 2：2008 年，北京电影学院录音系开设了“电影声音设计”的研究生课程。

注 3：2006 年到 2007 的变化：王长存、张君刚已经移居上海；林志英现居广州；李如一在北京；金闪已经转行绘画和录像，小四转向观念摄影，用回本名陈维；Torturing Nurse 已经发表 100 多张唱片；张安定也已定居北京。

注 4：王凡在 2006 年开始使用电脑。

注 5：最终成行的只有 FM3、颜峻和包括陈伟（陈维、小四）在内的 BB Boss 小组。一个月以后，在伦敦的“巴特西中国发电站”展览上，欧宁带去了 20 多位中国艺术家的纯音频作品。