

國立臺灣藝術大學

戲劇學系表演藝術碩士班

碩士學位論文

臺灣噪音音樂研究

A Study on Noise Music in Taiwan

指導教授：陳慧珊

研究生：謝瑋秦

中華民國一〇六年七月

國立臺灣藝術大學

碩士學位考試委員會審定書

本校 戲劇學系表演藝術班碩士班 研究生 謝瑋秦 所提

論文／創作 (中文名稱) 臺灣噪音音樂研究

論文／創作 (英文名稱) A Study on Noise Music in Taiwan

經本委員會審定通過，特此證明。

學位考試委員會

委員：鄭建文
林伊瑋
陳志明

指導教授：陳志明

所長（系主任）：范裕仁

中 華 民 國 106 年 6 月 5 日

列印日期：106/06/05

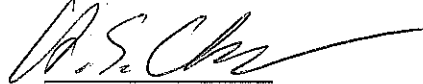
National Taiwan University of Arts
The Graduate School of Performing Arts

A Study on Noise Music in Taiwan

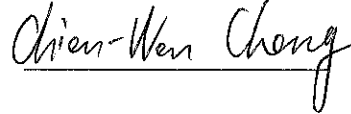
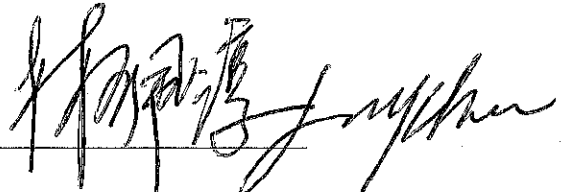
by
HSIEH WEI-CHIN

A Thesis Submitted to The Graduate School of Performing Arts
in partial fulfillment of the
requirements for the degree of
Master of Arts

Thesis Advisor:



Thesis Examiners:

Head of the Graduate School:



謝誌

既然我已經踏上這條道路，那麼，任何東西都不應妨礙我沿著這條路走下去。(Since I have already embarked on this path, then, nothing should prevent me to go down this road.)

——康德 (Immanuel Kant. 1724 – 1804)

感謝指導教授陳慧珊老師，在初入研究所之時所給予的教導，並逐步修正我過於冗言贅詞的書寫方式，支持著我更進一步的探究臺灣噪音音樂發展與轉變。而在書寫的一年之間，也能夠及時的將我從龐大的文獻混亂中理出研究者所該具備之條件：客觀、理性、分析。使我在近二十年的專業演奏領域之外，也為研究領域提供微薄的貢獻。特別感謝口試委員林珮淳教授及鄭建文教授，在計劃口試時給予我在文獻上所無法觸及的當下性資料，並在論文口試後，補足我在書寫論述中所缺乏的細節，使得論文得以更加完善。

從大學到研究所；從國樂演奏到跨領域研究，感謝我的父母謝昭榮先生與張秋鶯女士從小無私且自由的栽培養育，縱使在旁人眼中我僅是個不斷變換人生跑道的孩子，然而在家人眼裡則是不斷鼓勵我找尋自我方向，三言兩語，道不盡的感謝。另外，在書寫の後半年時間裡，陪伴在我身邊、同是研究生，一起並肩奮鬥的好戰友、好伴侶，感謝女演員梁皓嵐小姐的互相扶持，包容我的邋邇與不安。

至此，學業生涯暫時告一段落，如同前引自康德所說，我已在這條道路，無論演奏或創作亦或是研究，帶著國立臺南藝術大學與國立臺灣藝術大學所補給之養分，繼續往下走。

摘要

自聲音開始作為當代藝術創作與發展之媒材後，聲音藝術作品開始受邀參與藝廊或美術館所策辦之展覽，其相關展覽、研究論述及系所也逐年增加。除此之外，因結合媒材之不同，聲音藝術作品發展成展覽與展演等不同形式。有別於音樂所含之特性，聲音更包含時間與空間之總和，噪音逐漸成為聲音藝術中常見的創作素材之一。從二十世紀末至今，隨著社會運動崛起，噪音音樂開始成為社運人士或關注社會議題者的發聲管道。除了傳統音樂架構外，嘶吼、破壞、解構等不悅耳之聲，也開始放入創作或展演中。

近年來，臺灣噪音音樂創作常透過電子儀器與電腦進行，從解構音樂與破壞和諧，演變至純粹噪音及純粹聲響，約有三十年之久的轉化過程。此發展歷程與臺灣社會氛圍與文化背景息息相關。本研究透過對噪音運動到聲響藝術沿革之探討，從解嚴後九〇年代開始，民主意識高漲之社會背景下，至二十一世紀受網路世代影響，去窺探並且進一步整理噪音音樂在臺灣之發展樣貌。主要方向有二，其一，以臺灣相關歷史發展作為研究脈絡，各個時期發跡的噪音音樂家與其創作；其二，藉由整理臺灣自製音樂祭，其歷年展演特色與創作方向，將作品依風格與形式歸納之。其中，包含聲音收錄作品、展覽裝置型態作品以及現場聲響演出作品。

本研究以二十世紀末臺灣社會運動與學生運動作為分析起始點，分析噪音音樂於臺灣地區之源起、表現方法與展演的變化。運用自律美學與符號互動理論，透過聲音表演活動之分析，佐以林其蔚的《磁帶音樂》、王福瑞的《電磁音景》與陳韻如的《聲機勃勃》為研究個案，本研究探討臺灣噪音音樂之背景、創作、呈現與發展潛能。

關鍵詞：聲音藝術、噪音音樂、《磁帶音樂》、《電磁音景》、《聲機勃勃》

Abstract

Ever since sound was treated as a medium for creating and developing contemporary art, Sound Art has been included in galleries and museums' curatorial discourse. Related exhibitions, studies and academic attentions are all increasing recently. Unlike the fundamental ideas of music, sound is the contextualization of time and space. Noise has become an important material when creating sound arts. Since late 20th century, the rise of social movements led the radicalization of music. It broke down the foundation of music, incorporated loud, violent and deconstructed sound into the performance. From its root of deconstructing music and sabotaging harmony, the radicalization of music has created pure noise and sound. The thirty years of transformation is one of the main focuses of this thesis.

This thesis emphasizes on the origin and transformation of noise music in Taiwan. Through the development from noise moment to sound art, from 1990s civil consciousness uprising after the lifting of martial law to the internet generation in the 21st century, this thesis is constructed on relevant historical events, including each period's noise musicians and their works. In addition, it also went through featured performances and artistic directions from local festivals, then categorized the works according to their styles and forms.

Analyzing Taiwanese social and student movements at the turn of the century and took an in-depth look on its cultural context, this thesis is based on autonomous aesthetics and symbolic interactionism, with examples on Chiwei Lin's *Tap Music*, Fjuji Wang's *Electromagnetic Soundscape*, and Yunju Chen's *Spring Up*.

Keywords: Sound Art, Noise Music, *Tap Music*, *Electromagnetic Soundscape*, *Spring Up*.

目次

謝誌.....	i
摘要.....	ii
Abstract.....	iii
目次.....	iv
表目次.....	vi
圖目次.....	vii
第一章 緒論.....	1
第一節 研究背景.....	1
第二節 研究動機與目的.....	2
第三節 研究方法.....	5
第四節 研究範圍.....	9
第二章 文脈分析與相關論述.....	13
第一節 名詞釋義.....	13
第二節 研究定義.....	24
第三節 文獻回顧.....	28
第四節 文獻探討.....	35
第三章 臺灣噪音音樂發展.....	49
第一節 學運反文化年代.....	50
第二節 數位科技時代.....	55
第三節 新媒體與互動裝置.....	60
第四章 個案研究.....	63
第一節 創作者背景：林其蔚、王福瑞.....	63
第二節 《磁帶音樂》、《電磁音景》之作品形式.....	65
第三節 《磁帶音樂》、《電磁音景》呈現之限制與困境.....	73
第四節 《聲機勃勃》之跨域概念.....	74

第五章	結論.....	77
參考資料.....		82
附錄一	王福瑞訪談記錄摘要.....	92
附錄二	陳韻如訪談紀錄摘要.....	96

表目次

表 1 後現代藝術特徵與噪音音樂關聯.....	10
表 2 噪音音樂脈絡整理.....	24
表 3 互動符號論觀點比較.....	26
表 4 噪音音樂相關專書.....	28
表 5 噪音音樂相關外文專書.....	29
表 6 噪音音樂相關之期刊與研討會論文.....	31
表 7 噪音音樂相關之碩博論文.....	33
表 8 日治時期至解嚴時期遭禁歌曲部分名單.....	41
表 9 臺灣噪音與聲音相關事件.....	42
表 10 藝術發展與內容描述.....	46
表 11 「後工業藝術祭」活動紀錄.....	53
表 12 「失聲祭」活動文宣與內容.....	58
表 13 《磁帶音樂》媒材使用變化.....	66
表 14 《電磁音景》裝置與感應器.....	70
表 15 《電磁音景》歷年展覽資料.....	72
表 16 《聲機勃勃》裝置運行模式示意.....	75
表 17 《形而上音景》電腦技術呈現效果.....	79

圖目次

圖 1 符號互動論之論點相互關係.....	19
圖 2 《甜蜜蜜》地下刊物封面.....	50
圖 3 「臺北國際後工業藝術祭」海報.....	51
圖 4 「臺北破爛生活節」手繪海報.....	52
圖 5 「腦天氣」影音藝術祭宣傳品.....	56
圖 6 「臺北聲納——臺北科技藝術節」海報.....	56
圖 7 第一屆「臺北數位藝術節」活動文宣.....	57
圖 8 《自體噪音》操作畫面影像擷取.....	61
圖 9 《自體噪音》操作畫面影像擷取.....	61
圖 10 第五版《磁帶音樂》和聲稿.....	67
圖 11 《磁帶音樂》於斯德哥爾摩紀錄.....	68
圖 12 《磁帶音樂》於湖北宜昌 809 藝術中心紀錄.....	68
圖 13 《電磁音景》於法國里昂國立高等藝術學院展出實況.....	71
圖 14 《聲機勃勃》裝置展演紀錄.....	75
圖 15 《聲機勃勃》測試階段影片截圖.....	76

第一章 緒論

第一節 研究背景

聲音作為物質運動形式之一，可在同一接收時間上感覺到不同空間、方向之聲音，其物理特性不僅影響作品創作方式，在展演或展覽更強調其聲音來源方向或空間上之規劃。觀眾對於聲音的感知並不只因聲源所產生之波形(waveform)，更來自於空間與作品展現方式，其相互作用直接影響觀者在空間中對於聽覺的感知。¹若以二分法論，噪音相對於樂音，而不屬於樂音的都可以歸為噪音。²若主流的音樂被稱之為樂音，是悅耳的，是大眾較能接受的，是被利用於安撫被統治者的；噪音顯然就是邊緣的、吵鬧的、歧異的，破壞樂音及其背後的主流意識型態。

噪音音樂的發展與演變，其定位仍舊曖昧不明，從在展演中加入破壞性與干擾性的片段，至近年以純粹噪音作為演出；從反對當下的政治迫力與發洩社會底層聲音等，至專注於噪音本身的聲音結構，其藝術性與當年發展起源已無太大關係。

綜觀臺灣自二十世紀八〇年代開始，噪音音樂發展至今已成為電子電腦音樂其中一環，透過電子儀器的擷取與轉化，使得噪音更為純粹或更加不悅耳。以聲音做為藝術對象，則可用之媒材如舞蹈、戲劇、錄音、裝置、影像、環境等，能夠滿足條件選項過多，無法只取其一做為定義條件，因此本研究將以風格與使用媒材作為噪音音樂創作方式與展演方向作一延伸探討。

¹ David Sonnenschein, 2001, 頁 2-9。

² 孫偉迪, 2007, 頁 143-156。

第二節 研究動機與目的

一、研究動機

（一）聲音藝術在臺灣

關注聲音作為藝術媒材從一九八〇年代至今，近三十年來被定義的過程，因各國翻譯詞彙之不同，所代表意義也相距甚大，英美語中的 Sound Art 與德語之 Klang Kunst，以及法語的 Art Sonore，以各自原生文化之語意為基礎進行詮釋，詞彙因社會環境、語言文化、創作出發點與媒材基礎之不同，造成了對於聲音一詞在名詞上解釋不同外，其對於創作也涵括不同之詮釋。³自二十世紀八〇年代後期，臺灣出現「聲音藝術」一詞僅是將術語翻譯（Sound Art），並未與在地有直接的連結。九〇年代臺灣社會運動崛起帶動音樂變革，改變在地音樂及聲音的創作型態。千禧年之後，新媒體藝術嚴然成為臺灣新藝術的代名詞，相關的媒體藝術中心與媒體藝術相關學系逐漸設立，聲音藝術在地化藉由臺灣新生代創作者始出現。⁴

本研究試圖分析目前臺灣噪音音樂之轉變，從探討皮耶·夏飛（Pierre Schaeffer）與皮耶·亨利（Pierre Henry）於一九四八年起在法國國家廣播公司發展出音響學（Acousmatique）之理念，直至具象音樂概念之確立，使聲音應用於創作上之手法，有其發展脈絡與演變之路程。⁵另外，研究者欲參照屬社會學範疇之符號互動論作為聲音創作與社會互動關係之比較連結。並藉由自律美學作為噪音音樂的聲音結構分析，比照與樂音相對立的音樂論述，與他領域之比對分析，探討噪音音樂創作的特殊性與其運用方式。

（二）噪音音樂探討與分析

本論文欲以噪音音樂在臺灣之發展狀況論述，並著重在其創作風格與媒材使用。首先，透過歷史爬梳噪音音樂演變過程，並從文化、社會與音樂發展作為分析依據；其次，整理臺灣自製音樂祭活動，並就其參與藝術家以及團體作一整理，

³ 林其蔚，2010，頁 153-155。

⁴ 林其蔚，2012，頁 12-15。

⁵ 郭冠英，2012，頁 42-47。

討論其音樂訴求或風格含義，藉此探討噪音音樂呈現特色與跨界分析。

透過上述之分析，本研究皆以噪音為主要創作主體，然而其呈現方式依照展演形式與媒材使用之不同，更可細分為聲音收錄型展演、聲音裝置展演與現場聲音裝置等演出。研究者欲以不同形式之展演方式，探討與爬梳其個別文脈與在臺灣之發展過程及現況。

二、研究目的

以聲音作為主體之展演其重點乃是透過聲音，探索聽覺的意義和對身體感知的社會性認識，逐步進入聲音的時間性（時間歷程）與特定空間與場域（聲音穿透性）⁶。臺灣從噪音到聲響、再由聲響到聲音藝術，由於較缺乏長遠的時間積累或廣泛創作樂風的橫向激盪，主體論述多半尚未成型，與臺灣母文化連結之論述與研究有限。雖相關創作不減，學院與藝術中心林立，其重點仍與新媒體結合，非探究臺灣聲音文化發展，導致實作多於理論，無法鞏固根基往前邁進。聲音不全然指音樂上的形式，還包括生活周遭的聲響，甚至是電波轉換等非人耳所能察覺之聲。將可聽與不可聽之聲音進行採集與創作，即聲音如何從被意識到、被建構與製造，並與其母文化之連結與脈絡，進而從中思考背後所蘊含的意義與內涵。

本研究將對臺灣噪音音樂發展的不同面向，進行歷史脈絡的彙整與分析，並試圖就目前仍持續發生的聲音活動，從有關臺灣噪音音樂發展之文獻回顧，理解聲音對臺灣歷史的社會意義與轉變的歷程。探討聲音創作相關作品手法與意義，從中學習創作手法與技法的使用，進而思考現代聲音創作可從哪一些觀念與方法下手。與此同時並重新檢視目前的相關論述與現實間的落差，爬梳幾個不同脈絡下所交流、彙集、發展出之噪音音樂。並嘗試透過聲音在地化、歷史化及脈絡化，重新組織、認同與表達臺灣聲音藝術發展過程。研究者將目的分為以下部分：

（一） 爬梳噪音音樂在臺灣歷史中之發展：了解噪音音樂發生之緣故與初

⁶ 臺北市立美術館，2011，頁 8-11。

期表現手法，並透過各時期之演變，理解噪音音樂與臺灣母文化之連結。

（二） 觀看噪音音樂之運用並歸納其創作型態：透過臺灣自製音樂祭中聲音藝術家跨界手法，並瞭解音樂祭之外，不同藝術家與其作品之不同型態與噪音音樂分析。

（三） 媒材使用、作品意涵呈現之特色：透過電子噪聲、裝置運用與音樂重組等展演方向，了解不同媒材使用與呈現之特性及其關注議題。

透過上述，本研究試圖整理及分析目前臺灣噪音音樂之創作走向與展演型態，討論跨界之精神與意義，佐以自律美學與符號互動論。從自律美學之源頭探討，即現代主義以降，新古典主義其概念與思想，乃至自律音樂論述。其重點不以技術層面論之，而是以多方文化交流之觀點進行論述的建構，希冀透過跨界分析，為噪音音樂之發展貢獻綿薄之力。

第三節 研究方法

本研究所探討之方向現今仍為一種藝術趨勢，其藝術特徵與概念尚無法被完整建構，對應其研究方法應從國內外相關文獻進行回顧，參考 Flowerdew(1997)所提出的 5C 原則，即全面 (comprehensive)、精簡 (concise)、一致 (coherent)、累積 (cumulative)、批判 (critical)，全面瞭解目前對於聲音藝術之理論性論述與發展，著重在相關研究與觀點討論與過程⁷。藉由分析不同型態的聲音作品案例，瞭解其不同脈絡下的發展性與重疊性，並深入與其創作者訪談，透過了解創作理念及創作手法，梳理出臺灣聲音文化樣貌，以下為本研究所使用之研究方法：

一、文獻資料分析法

文獻分析法 (Document Analysis)⁸是指根據一定的研究目的或是課題，透過蒐集有關市場資訊、調查報告、產業動態等文獻資料，從而全面地、正確地掌握所要研究問題的一種方法。⁹

應用於本研究中，因展演資訊眾多，應先蒐集展演資訊、期刊報導、文件資料與相關論文書籍，文獻資料分析法之蒐集內容儘量要求豐富及廣博；再將四處收集來的資料，經過分析後歸納統整，再分析事件淵源、原因、背景、影響及其意義等。其分析步驟可大致分為四項：閱覽與整理 (Reading and Organizing)、描述 (Description)、分類 (Classfying) 及詮釋 (Interpretation)。¹⁰

由於聲音文化在臺灣是屬於新興藝種，而聲音藝術 (Sound Art) 一詞更是直譯而來的名詞，在進入本土化及在地化的過程中，勢必面臨不同於西方的文化衝擊與調適，為了瞭解其發展動機，透過相關期刊報導及文獻的收集與整理，重建出聲音文化的在地發展概況。因此本研究初期欲先以文獻研究法蒐集、鑑別、整理相關文獻之後，簡述此噪音音樂發展初期與擴展範圍，進而探究進入臺灣之當時社會背景，深入了解其發展轉變，蒐集的資料包括新聞剪報、期刊、論文、展

⁷ 畢恆達，2005，頁 72。

⁸ 鄭淑文，2006，頁 81。

⁹ 同上註，頁 82。

¹⁰ 朱柔若譯，1996；葉立誠、葉至誠編，1999。

演文宣、影音資料、網頁等資料，以及與本研究個案相關但觸及內容有限的國外研究文獻，進行分析、比較、整理與綜合，以期對本論文之個案進行初步瞭解。

透過文獻資料法爬梳相關資料，探討聲音藝術來台灣發展之後與本地產生的互動及其自身文化發展情況，尤其設定於二十世紀九〇年代開始出現的社會運動轉變期至今（2016）的整體發展，透過這段期間的觀察，可了解噪音音樂在本地藝術產業結構中發生的實質變化與演進歷程。綜合上述，本研究第一階段除了蒐集國內外有關發展、在地化及轉變的相關資料，試圖歸納學理文獻共同使用的概念作相近或相關的定義以交互參照。

二、個案研究法

個案法（Case Study）¹¹在於探討一個個案在特定情境脈絡下的活動性質，去瞭解其中的獨特性與複雜性。選擇單一個案，採用各種方法如觀察、訪談、調查、實驗等，以此蒐集完整的資料，掌握整體的情境脈絡與意義、深入分析真相、解釋導因、解決或改善其中的方法¹²，亦即個案研究能夠幫助研究者釐清特定的真實情境脈絡，達成整體而通盤的瞭解。

與其他方法最大的不同處，為收集資料的階段。首先是對象之選擇，依照樣本進行背景描述與重點紀錄，其著重於人、事、時、地、物之細節，其次為測量分析，針對問題作觀察記錄、或深度訪問，最後為實施選擇。其差別在於外在研究或參與觀察，如果是參與觀察，則是第三者觀察或隱形觀察之。¹³

藉由不同形式之創作與展演手法，深入探討其特殊性（particularistic）、整體性（holistic）、描述性（descriptive）、詮釋性（interpretative）、啟發性（heuristic）、歸納性（inductive）與自然類推性（naturalistic generalization）。¹⁴藉由瞭解創作者在個案中所希望呈現的為何，表現個案的獨特性。並從完整的情境脈絡中來掌握創作動機與其理念實踐等，盡量對創作者或作品發展進行全面性、通盤性的理解。呈現出對現象的描述，其意指對於事件或本質徹底且充分的文字描寫，同時也指

¹¹ 陳雅文，1995，頁 323。

¹² 邱憶惠，1999，頁 113-127。

¹³ 白錦門，1994，頁 43-44。

¹⁴ Robert K. Yin，尚榮安譯，2001，頁 29。

對文化型態和藝術價值作詳細之詮釋。

個案研究必須盡量含括所有可能的變項，並對期間的互動加以描寫，因此所需的資料便需要有多樣化的來源，如文獻、引文、圖表等。運用此研究法需提供足夠的脈絡依據，以對現象或事件作意義詮釋，瞭解創作者的參照架構和價值觀。¹⁵研究者將以同理心的瞭解，但理性的梳理，將研究訊息照實傳達，使之對個案中的事件加以反省、詮釋。透過研究當中對於現象的理解，確認所知的知識，利用此研究方法達到對研究現象的再瞭解，釐清辨明事實間的關係脈絡。研究過程中，檢視資料之推論、概念、或者是假設，從中發現其關係脈絡、概念、或是相關因素，以對現象進行理解。

三、訪談法

由於本研究主題及研究方向皆為跨越一特定的時間，且無法透過直接觀察而得到結果，因此本論文另外採用質化研究的訪談法（interview）進行個案資料收集。針對噪音音樂創作者、臺灣自製音樂祭籌備者等，進行訪談以獲得第一手資料，並輔以報導、文件資料、相關文獻與相關研究資料等次級資料進行比對。本論文將透過非結構式及半結構式訪談進行，先列出訪談大綱，直接表明研究目的及訪談方向，佐以非結構式訪談，通過半結構式的進行瞭解並深入提問，可依照訪談氣氛做大綱調整。訪談法最大的優點是受訪者可以提供豐富詳盡的資料，並解答敏感性的問題。有鑒於噪音音樂所留下之文獻以期刊與專訪居多，藉由理解受訪者從發想動機、實作過程直到作品呈現，探討媒材使用或風格手法在其創作中的想法、方向，甚或是面臨之困境與解決方式，進而理解到在個人創作背景與大環境氛圍與其創造之生產物所造成的相互影響。之後，再根據獲得的第一手訪談內容，以及文獻資料所得來的心得交叉比對，作為研究的主、客觀邏輯思考佐證參照。

¹⁵ 謝安田，1979，頁 188。

四、研究流程與架構

本論文採質性研究，整個研究架構將分為三部分，第一部分為文獻探討，第二部分為作品分析，第三部分為評論批判。藉由自律美學與符號互動論，作為本論文之研究理論，經由此二面向探討噪音音樂與社會關係、時代變遷及藝術創作動機等，並透過文獻整理、影音資料及期刊雜誌，從中探討臺灣聲音藝術之演變以及展演形式與類型。

透過研究理論爬梳其脈絡，再佐以質性分析方法做分析研究，配合文獻資料分析法，蒐集、歸納、整理各文獻，以幫助研究者更了解過去並更客觀解釋現況以及推測未來。並透過深度訪談法直接面對藝術家，經由自身經驗與演出經歷做更縱向深入之探討。以質性分析法中之文獻資料法、個案調查法與訪談法做三角交叉檢視，讓研究者對其研究主題與個案探討能更加保持客觀中立之寫作。最後歸納整理其創作之功能及其面相。

第四節 研究範圍

在縮小、聚焦研究範圍部分，將先從蒐集到的專書、資料、期刊、影音、訪談、評論、報導作列表分類。並取其與本研究相關之文獻方向，大致上可分為以下三類：

一、噪音音樂表現特徵

噪音音樂的起源可追溯至現代主義，其思想與行為延續至當代，噪音的呈現不再只是發洩或紓壓，本研究將從現代主義中的反動開始，並以音樂學中的自律美學為分析主體，進而探討噪音音樂的發展現象。

後現代主義反映政治的現況及批評，即對現代主義提出反動。其並非是對二次大戰前的思潮和流派的否定，而是打破當時慣性觀看藝術的觀念重新加以選擇和評價，否定現代主義中純粹性、原創性與排他性，然以戲謔的、幽默的、諷刺的、自明的、權充的、多元的、與突破傳統規則的文化情事皆可納入後現代主義中。在《論後現代藝術的不確定性》¹⁶一書中，高宣揚認為後現代主義是產生於資本主義社會內部的一種社會文化思潮，心態和精神和生活方式，它以不確定性的原則進行自我界定，旨在批判和超越現代資本主義社會內部佔統治地位的思想、文化及其所繼承的歷史傳統，提倡一種不斷更新、永不滿足、不止於形式不求結果的自我突破創造精神。

然而，本研究並非將後現代主義作為研究噪音音樂之依據，而是藉由兩者之藝術特性做相關比對，並在比對後參考自律美學之論調，交叉比對噪音音樂的聲音本體，故不會在後現代主義上多做論述。研究者在《後現代的藝術現象》¹⁷一書中，爬梳後現代主義包含之藝術特點，並從後現代主義企圖延異與超感、拼貼與結合、自我表達以及藝術大眾化等六大方向，以下將其整理作比對及分析，並轉化觀看與噪音之關係。

¹⁶ 高宣揚，1996，頁 22-54。

¹⁷ 陸蓉之，1990，頁 77-105。

表 1 後現代藝術特徵與噪音音樂關聯¹⁸

後現代藝術特徵	內容描述	與噪音音樂之關聯
延異性 (differance)	處於不穩定的矛盾狀態與否定任何穩定的、自我相同的感知主體。突破原有的系統，排除二元對立的概念。將原有因素與外在因素自由組合，產生無限可能的意義。	聲音內容有可能是偶發而非固定性使用，代表意涵可以是節奏、單一旋律、電子噪音或單純環境音。
超感性 (supersensible)	講究觀念表現而非技法呈現，從日常生活當中去尋找藝術表現的題材，注重場所特殊性而非展演空間，使之流動於大眾日常。	展演方式走向戶外，聲歷其境或完全無關聲音內容，營造出感官不對等之行為。
拼貼 (collage)	使用熟悉或眾所皆知的素材加以轉化成多重空間，真實與虛構並存，其不只使用單一媒材。	將收錄之聲音或者電子音訊分割，同時並存數種不同的聲音空間。
結合 (Combination)	科技技術的發展，使資訊與藝術之間產生了相互關係，除了媒材方面，硬體器材與傳達裝置成開放性嘗試。	附載聲音之裝置改變演出型態，可使聲源以不同角度切入或者投射出，同時也打破聽覺演出形式。
自我表達 (Self-expression)	客觀的形式不再重要，強調個人涵義，生活性的內	作品中常有情緒與創作者所關懷事物，分為顯性

¹⁸ 陸蓉之，1990，頁 93-172，研究者自行整理。

	容，主觀的事實，表現心理與敘事性，藝術內容轉化為自我想法表述。	及隱性，與觀者產生共鳴。
藝術大眾化 (Popularization of art)	創作手法不再侷限於分離觀者和封閉觀者，由觀者自擬的原創想像，不統一觀點。	主動式聲音展演可使觀者自發性觸發音源，無條理式的聲音訊號內化為觀者可接收之符號。

二、臺灣噪音音樂創作形式

綜觀臺灣新藝種發展，其所萌芽初期並非現今所給予之名詞，若依被蒐集之聲音作為依據，可追溯至一九九〇年水晶唱片發行的《來自臺灣底層的聲音》，其以臺灣鄉土次文化聲音如那卡西、夜市叫賣與地下電台等俚俗之聲，¹⁹做為採集對象。然而，影響臺灣文化發展的時期可再往前推至一九七〇年代，戰後嬰兒潮在此時已蛻變為青少年，受到美國流行文化影響，如披頭四（The Beatles）、搖滾樂（Rock Music）等，在當時臺灣社會風氣尚未開放之際，其西洋流行音樂的進入被分入次文化現象，而在不被社會所接受的情況下，使得當時的青少年開始在音樂上尋求自我表述之管道。「民歌運動」以及解嚴後「新臺灣歌謠」便是在此時代背景中迸發，創作者開始思考在地性與本土性，從傳唱自己的歌開始，其具有強烈的民族意涵並拉近人們心靈意識的民族音樂創作，漸漸將民歌拉至主流。²⁰一九八〇年代，本土運動興起，臺灣搖滾樂也在民族意識的拉扯中與之成長，從凝聚社會意識到關注社會議題，至此，臺灣從民歌至搖滾，再提升至噪音聲響演出，聲音創作得以萌芽。

本研究將從二十世紀末，解嚴後的臺灣音樂走向作為出發，並概述解嚴前，臺灣音樂的限制與其當時解套作法。將噪音音樂表現內容、使用媒材與作品風格等作一整理，並以二〇一六年為研究終端，透過分析研究理解臺灣噪音音樂歷史與現況。

¹⁹ 何東洪、鄭慧華、羅悅全等，2015，頁 48-53。

²⁰ 曾慧佳，1998，頁 141。

本研究之研究範疇界定於二十世紀九〇年代後臺灣與噪音音樂文化發展之關係，然藝種的形成與發展必定經歷過一個長期的演變以及過渡轉化的過程，致使在前期文獻中預期會出現模糊地帶，因此研究者將運用所選擇之案例，比照其不同性質之展演模式，以倒推法推算其前期樣貌，故以近期展演或再展性、再創性較高之作品，作為個案研究。其限制於作品展出時間不可預期或已過展演時間，無法現場參與個案演出或展覽，造成影音資料將以錄像帶與訪談帶為主。

本研究在空間的界定上仍以臺灣為主軸，而噪音音樂一詞與其他藝種發展更是無法分割子母關係，若將其切割，則無法梳理此一脈絡，由於目前所搜集之文獻資料大多是以西方音樂觀點作為起始點，在本研究中將會是一大助力，然而也是阻力，礙於筆者能力所及，目前暫以臺灣的噪音音樂跨界分析作為主要研究標的，希望先對於自身土地上的噪音音樂運作有深入瞭解然後再觸及旁他。本論文經由音樂學中的自律美學、社會學中的符號互動論作為交叉辯證，透過臺灣自製相關音樂祭作為噪音音樂跨界分析，欲將臺灣噪音音樂做一文脈整理，透過音樂祭參展之藝術家作品脈絡，分析噪音音樂創作手法與展演方向，並透過跨界分析尋得未來展演之可能。

第二章 文脈分析與相關論述

第一節 名詞釋義

一、聲音藝術

義大利未來派藝術家盧梭羅（Luigi Russolo）受到一九一三年三月於羅馬康斯坦丁劇院普拉泰拉（Francesco Balilla Pratella）的未來主義音樂表演影響，於同年以公開信形式發表了〈未來主義宣言－噪音的藝術〉（The Arts of Noise），主張噪音可經由重組、混合，達到聲響知覺無限擴張之可能。盧梭羅將噪音分為六類，包含轟隆聲、氣聲、咕嚕聲、刺耳聲、敲擊聲與人獸聲，雖此一分類缺乏物理性的評譜（Spectrum）、感知性的音態（sonance），即曲譜與旋律線條，甚至其音源物的材質都被混在一起。²¹然其分類主要是因應創作需求而提出，盧梭羅為實踐宣言理念，打造出第一台噪音機器，其可製造出如汽車引擎聲之聲響，並可調節音高。雖有了具體實踐，但造成的影響卻有限。

直至二十世紀七〇年代，已有噪音藝術（Noise Art）、聲音藝術（Sound Art）、錄音藝術（Audio Art）、聲音作品（Sound work）、聲音雕塑（Sound Sculpture）、聲音設計（Sound Design）、聲音建築（Sound Architecture）、聲音裝置（Sound Installation）、音景（Soundscape）等名詞，其意指與聲音相關，卻形式迥異的作品。在此以前，聲音相關創作皆以表演性為主，到了二十世紀八〇年代中後期，以聲音創作為主題的聯展出現。如一九八〇年柏林的「眼看耳聽展」（Augen und Horen）、一九八三年紐約「聲音藝術機構」（Sound Art Foundation）聯展、一九八九年柏林「破音樂-藝術家的唱片創作」（Broken Music-Artists' Record works）、一九九六年柏林「環境聲-聽視節」（Sonambient: Festival for Hearing and Seeing）、二〇〇〇年倫敦「聲音潮」（Sonic Boom）展、二〇〇二年巴黎「聲音的過程－新聲音地理展」（Sonic Process-A new geography of sounds）、二〇〇四年卡爾斯魯厄「廣聽角－一種以聲音為媒體的文化史」（Phonorama, Eine Kulturgeschichte der

²¹ 林其蔚，2012，頁 32-39。

STIMME als Medium)、二〇〇四年巴黎「聲與光展」(Sons & Lumières)、二〇〇九年紐約錄像展「看音樂」(Looking at Music)。²²此時在展演形式上開始使用大量聲音裝置，這些展覽大多避免使用聲音藝術作為展覽名稱或展覽主題，企圖各自展開一套自己的論述空間，其藝術家取樣、策展觀念都是獨立的，此作法雖免去了自我侷限的困境，卻也無法聚焦其參展作品。然而上述之大型展覽皆提供當時社會諸多面向，並提供了基礎文本以供後期創作與發展參考，間接推動了「聲音藝術」一詞之流通性。

二、噪音音樂

……在當代音樂版圖上，噪音是挑戰或超出人類聽覺經驗的一種聲音，它可能是我們習以為常但刻意排除的環境聲響；它可能是反抗學院菁英或是媚俗流行樂的新聲；它可能是以電腦科技建構的聲音建築物；它形成了一個跨國際的地下文化圈；他是一種質疑、反省、創新的生命態度……²³

蔣慧仙提到的是一種挑戰的本質，而這種本質往往是在生活周遭而不自知的。換言之，噪音和樂音是以並行的型態互相存在，依照當時社會型態與接收程度才會被區辨出來，成就噪音與樂音兩種象徵與符旨。當一種新的思維、新的音樂型態出現時，其在爭取領導權過程中的論述，會給原本主導的聲音帶來破壞，為主流所敵視；然而從旁觀的角度來看，卻是另一種思想的表達，為整個社會帶來轉型與變化。若將噪音與音樂分別觀之，研究者將其詞義做下列解釋。

(一) Noise

在《劍橋英語辭典》(Cambridge Dictionary)中其定義為：「一個聲音或聲響，特別指其發生是不想要的、不愉快的或大聲的」。²⁴依照教育部重編國語辭典修訂

²² 林其蔚，2012，頁 14-20。

²³ 蔣慧仙，2000，頁 22。

²⁴ 《劍橋英語辭典》(Cambridge Dictionary)，2017，<http://dictionary.cambridge.org>，擷取日期：2017 年 4 月 3 日。

本對於噪音之釋義為「雜訊」、「干擾」等意，其包括振動不規則，聽起來令人感覺不快的聲音；嘈雜、刺耳的聲音。

（二） Music

其可追溯希臘文字 *musikê*，反映古希臘音樂活動的原初面貌。音樂在此時意指以詩、樂與舞為主的音樂藝術，其曲調與節奏受歌詞抑揚頓挫與詞句長短影響，因此，詩與音樂在古希臘文化為同義字。

在《韋式第三版國際辭典》（*Webster's Third New International Dictionary*）中其定義音樂如下：

融合愉悅性、表現性之科學或藝術，或清晰地將聲樂與器樂結合到一個具有明確架構與連續性的作品當中。²⁵

而在《牛津英文辭典》（*Oxford English Dictionary*）中其定義如下：

藝術的一種，與聲音的結合、形式美感觀點以及情緒經驗相關，同時是被這種藝術所規範的法則或原理（曲調、和聲與節奏等等）之科學。²⁶

另外，在《新葛羅夫音樂辭典》（*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*）中其定義如下：

音樂是藝術與科學，包含對有組織的素材做適當的連結——主要是聲音，而且意圖使其成為美的、表現的（但不必然是）或可理解的。²⁷

綜合上述，依照三部辭典所定義之音樂一詞，可整理其意指音樂由節奏、旋律、和聲與音色所組成，經過組織的聲音素材，是一種以形式美感、情緒經驗相關連的表現性藝術。

²⁵ 《韋式第三版國際辭典》（*Webster's Third New International Dictionary*），2017，擷取日期：2017年4月5日。

²⁶ 《牛津英文辭典》（*Oxford English Dictionary*），1989，第五卷，p.126。

²⁷ 《新葛羅夫音樂辭典》（*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*），2001，p.426。

三、自律美學

被視為與情感（自稱自許的假內容）對立的形式（樂音結構），正是音樂的真正內容，即音樂本身；作品產生的情感既不能稱作內容，也不能稱作形式，只是實際的影響。²⁸

自十八世紀中葉德國哲學家鮑姆加通（Alexander Baumgarten，1714-1762）提出美學（Aesthetics）這個術語，將其定義為美的藝術的理論，並以「Aesthetica」一詞出版專書，其在書中對美學定義有三：美學是研究美的藝術理論；美學是研究感性知識的學問；美學研究的對象就是「美」，研究的目的也是「美」。²⁹西方美學長久以來對於美的探討，主要圍繞在理性與感性，以及形式與內容兩組對立觀念的論證上。然而研究者在文獻搜集與探討時並未發現以「自律美學」作為專有的美學論調並加以探究，在音樂中被使用在標題音樂與他律音樂之反方，即絕對音樂與自律音樂。查閱諸多翻譯文獻中，被稱之為音樂自律論、自律論、自律音樂主義等，以下將由自律一詞，做進一步討論：

（一） Self-discipline

其有自我訓練、自我修養、自律等含義，其字義分別由自我、自身、本身，與紀律、規律及訓練而組成，將自身放在單字之首，其強調個體，以個體作為出發，強調自身的紀律與規律，有制約自身的意思。³⁰

（二） Autonomy

自律，或稱自主，指一種自我決定（self-determination）和獨立於所有外在約束（external constraint）。它通常包括了三方面的意義：在生物學方面，指幼兒在出生以後，獨立於母體之外，脫離了胎兒期的完全依賴後所具有的相對自主性（relative independence）；在政治社會方面，指不受外在限制的行動自由，例如地方的教育權力所具有之獨立於中央外的自主性；而在倫理學或心理學方面，自律

²⁸ 漢斯利克（Eduard Hanslick），陳慧珊譯，1997，頁 106。

²⁹ 劉昌元，1986，頁 22-28。

³⁰ 國家教育研究院雙語詞彙查詢，擷取日期：2017/04/22。

是道德行動的主要特徵，指個人在引導或約制自己行為時所具有的相對自主性。

Autonomy 一字源於希臘文中的 autos（自我）與 nomos（法律）二字，因此其原意即為「自己賦與法律」或「自為法律」之意。³¹

綜合上述與自律相關之字義探討，其不受外在情感影響，著重於本身之規範與規律之形成。音樂是人類的創造之名詞，但就自然屬性而論則稱之為音響實體，是聲音的運動方式之一，一種獨立存在的物質運動，就此而言它是自律的。世界上除了人具有情感和精神內涵外，其它任何事物都是沒有情感和精神內涵的，因此，音響實體當然也是既沒有情感也無任何內容的。

三國魏文學家嵇康在其著《聲無哀樂論》中表示「心之與聲，明為二物」³²，從本質上講它們屬於兩種不同範疇，即物質與意識兩者間的共振，而非將其歸類為同一事物。嵇康認為音樂中的主題或旋律之所以能夠表達情緒、情感、思想、體現精神，或塑造形象，是因為在聆聽同時連結其在生活中體驗到的某些感受相共通與類似。³³

「美學的行動和觀看」雖然導致了轉化、事物的完美化。但是此一由美學行動所產生的轉化，卻不是刻意為之的：轉化並非行動的目的。藝術活動沒有任何目的，它不需要目的來證成、來導引。藝術活動是狀態的「映現」（Wiederspiegelung）或「宣示」（Mittheilung），藝術家的行動則置身此一狀態當中。藝術活動 不像達成目的的行動而是自我「宣示」的活動，這個翻轉對應於藝術活動的主體狀態。³⁴

漢斯利克不否認西音樂的創作過程中難免涉及作曲家的主觀印象，然而一旦作品完成，他本身便已是獨立自主的美，音樂作品的特色不是作曲家的性格，聽者不該用作曲家或自己的主觀印象來欣賞它。其認為音樂三大要素中，唯有節奏存在於自然界，而自然界中的節奏僅是一些空氣中無法測量的振動。概略而言，

³¹ 同上註。

³² 嵇康，頁 269。

³³ 張蕙慧，1997，頁 88。

³⁴ 孟柯（Christoph Menke），賴錫三譯，2012，頁 350。

音樂藝術是具有可測量的樂音和有規律的樂音體系，而自然界的是無法測量的不規律振動聲波聲響而已。³⁵漢斯利克也在書中提及內容與形式是相輔相成的概念，是不可分割的一體，音樂是由樂音的排列和形式所組成的，除此之外別無其它內容。³⁶

四、符號互動論

符號互動論（symbolic interactionism）又稱象徵互動論或形象互動論，為社會學及社會心理學中的一個理論派別。特別強調人類在符號層次的互動過程，認為語言在人類心智、自我及社會的形成過程中占有重要地位，並主張人類只有透過個人與社會間的符號互動才能成為完全的個人。³⁷

臺灣教育心理學家張春興指出，認知是指個體經由意識活動對事物認識與理解的心理歷程；舉凡知覺、想像、辨認、推理、判斷等複雜的心理活動均屬認知。³⁸而臺灣心理學家葉重新也曾指出，認知若由字面上解釋即認識、知道，也就是指個體求知的心理歷程。³⁹在此歷程中，包括思考、記憶、想像、期望、理解、注意及辨別等複雜的意識狀態。

符號互動論取向的社會分析，可追溯至一九三〇年代時的芝加哥大學（University of Chicago）。以米德（G.H. Mead）⁴⁰、顧里（C. Cooley）⁴¹、湯瑪斯（W. Thomas）⁴²以及派克（R. Park）⁴³等人以互動觀點研究社會行為，由於符號互動論早期代表人物多出於芝加哥大學，因此亦稱為芝加哥社會心理學派（Chicago School of Social Psychology）。⁴⁴根據美國社會學家布魯默（Herbert

³⁵ 漢斯利克（Eduard Hanslick），陳慧珊譯，1997，頁 117-129。

³⁶ 同上註，頁 40-43。

³⁷ 方永泉，2000，國家教育研究院雙語詞彙查詢，<http://terms.naer.edu.tw/detail/1310670/>，擷取日期：2017/04/22。

³⁸ 張春興，2003，頁 192-242。

³⁹ 葉重新，2000，頁 468-470。

⁴⁰ 米德（1863-1931），美國哲學家、社會學家與心理學家。隸屬於芝加哥大學，被公認是社會心理學的創始者之一。

⁴¹ 顧里（1864-1929），美國社會學家，傾向於經驗性的觀察方法與案例研究。

⁴² 湯瑪斯（1863-1947），美國芝加哥學派社會學家，提出湯瑪斯定義，認為一個人對情境的主觀解釋會直接影響他的行為。

⁴³ 派克（1864-1944），美國著名社會學家，曾任美國芝加哥大學社會學教授。

⁴⁴ 簡啟晏，2006，頁 27。

Blumer) 於一九六九年所提出之綜合整理，將符號互動論之研究論述整理並歸納三個要點，其表示人類存在的本質是基於事物對他們的意義而產生；事物的意義來自於人與人之間的社會互動；意義因人類詮釋的過程，即藉著遭遇感受之不同而被處理與修正。⁴⁵而上述三要點乃循環之關係，如下圖所示。

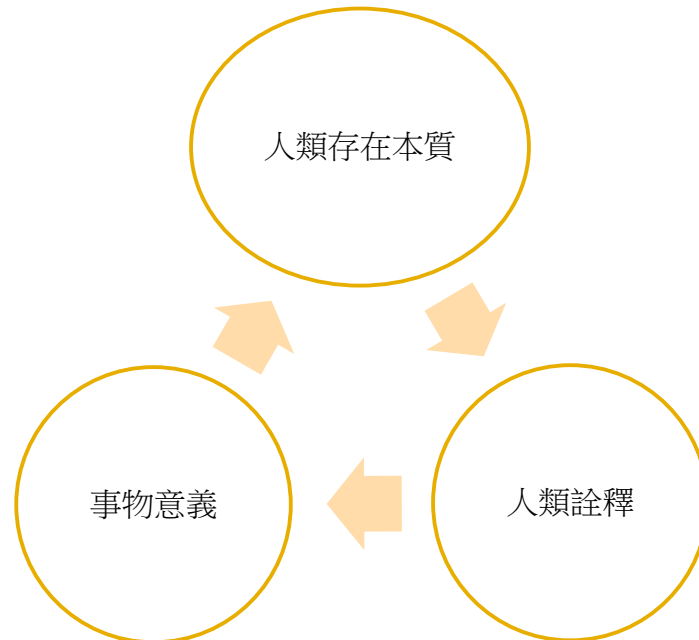


圖 1 符號互動論之論點相互關係⁴⁶

符號互動論的基本觀點以互動過程中之象徵符號、表達意念、價值與思想為中心，強調個人主觀意識與主動創造之能力。⁴⁷

透過符號互動論觀看噪音音樂，可以將其大致分為被動性、主動性與互動性。以下將由這三方面特性出發，結合噪音音樂特徵，做進一步解釋。

(一) 被動的策略 (Passive Strategies)

當在完全不瞭解創作者或作品時，從旁作觀察，所使用的便是被動的策略，通常發生在於現場演出，即表演者現場表現其作品，而作品走向並不會因為觀眾存在而作改變，觀眾在其中感受表演者的創作手法或素材。內在情緒自我消化，並不會特別從外在得知其想法與感知。

⁴⁵ 布魯默 (Herbert Blumer), 1986。

⁴⁶ 同上註，研究者整理。

⁴⁷ 黃國華，2009，頁 20-25。

（二） 主動的策略（Active Strategies）

當以任何形式主動的尋求自我感興趣或關注的資料，而不是直接的和創作者互動，則使用了主動策略。通常發生在展覽形式作品，如所選之個案《電磁音景》與《聲機勃勃》，利用觀眾自身意識，運用電子儀器或自體發聲，改變作品樣貌或行徑方式，使觀眾有操控情境之感。在這種策略下，可以瞭解觀眾在特殊限制下的觀看選擇，另外觀眾也可依照自己興趣瞭解更多作品本身的背景。

（三） 互動策略（Interactive Strategies）

當與創作者或作品互相作用時，即使用了互動策略。如個案《磁帶音樂》，作品在演出當下並沒有完成，而是藉由觀眾參與，將其念出或在創作者規定之方法內想辦法發聲，並配合現場錄製，當觀眾完成了創作者的「譜」，作品才在當下產生。

五、跨界

近代興起之跨界概念，其觀念受後現代主義影響並延續至當代，臺灣藝術家自稱或被冠上跨界一詞之作品不勝枚舉。除了跨界以外，更有跨領域、跨文化等名詞被使用，其不論「界」或「領域」，皆是以「跨」作為其主旨，融合不同型態之藝術需求，不受型態之限制，自由使用所需要的媒材進行藝術創作。⁴⁸然而在跨界、跨領域以及跨文化等不同描述中，其使用之定義仍有諸多曖昧不明或重疊之處，本論文重點在於描述「跨」之行為，即其概念性定義（conceptual definition）⁴⁹。透過學者陳慧珊對於跨界之研究，從「界」與「域」的字義解釋，前者為邊界之含義，後者為地域、區域等範圍意涵；從文字上之使用來觀看，「界」多使用於區域上的劃分，如「楚河漢界」、「無遠弗界」、「界線」等，「域」則大多含有主權意識，如「遐方絕域」、「西域」、「境域」等，以主權統領範圍劃分而成。⁵⁰學者林宏璋提出的跨領域定義：跨領域藝術乃是藝術作品採取多元的媒材與類型（genre）—包含影像、文字、繪畫、雕塑、劇場、表演、建築、電影等綜合的

⁴⁸ 劉慧文，2011，頁 16-17。

⁴⁹ 楊智博，2013，頁 17。

⁵⁰ 陳慧珊，2016，頁 94-97。

呈現於藝術作品之中；而同時也指藝術工作者們採取與藝術學之外的知識與學科，如與人類學，社會學、科學、生物學等結合。⁵¹

思考跨界等藝術行為時，必須瞭解其字義在其母文化中所代表之含義，所以應參考中英文對應之關係，將有助於跨界藝術行為的了解。在翻譯與文化差異間，文化參考點的改變，是其意義指向的改變，同時也是牽涉其文化的轉譯及其不可轉譯性（untranslatability）的問題。⁵²藉由分析臺灣學者對於跨界之定義與觀點，歸納出本論文跨界之涵蓋方向及範圍。

根據臺灣教育部國語辭典修訂版對於跨之解釋，在辭意方面有舉步移動、越過、超出、勝過、兼及、統馭、占有、佩戴等名詞解釋，與本論文相關意涵之解釋為越過、兼及與超出。越過指的是兩方或兩方以上觀點互相交叉使用，行為上完成了越過他人觀點，但仍保持自身觀點。兼及則是在互動過程中，運用自身觀點與他人相互融合，則展現出的結果可看出不同的觀點同時存在。最後，若展現出之結果已分不出觀點出處或無法單用其中一種觀點討論之，則可稱之為超出。

一個藝術詞彙的產生，並非僅是定義的指稱，同時它也反應出一個特定的美學意識形態。可是思考跨領域藝術作為一個美學的範疇，其運動（trajectory）及策略（strategy）的方式卻與美學主義與運動的方式表現有所不同，它不僅僅相異於達達主義、超現實主義、構成主義等歷史前衛主義文化精英運動的方式；同時也不同於文化概述的美學主義，如後現代主義、文化多元主義、女性主義藝術等；其定義該範疇的方式建立在對於美學表現方式的約定上，這種性質的美學指稱在藝術表現的方式類似於裝置藝術、錄影藝術等對於美學格式認識。⁵³

林宏璋曾指出與中文「跨」對應的名詞有 Multi、Cross 與 Trans。Multi 帶有統涉及全面的意涵，強調多元，常使用於多媒體藝術作品呈現。Cross 則帶有從

⁵¹ 林宏璋，2004，頁 3。

⁵² 同上註，頁 5。

⁵³ 同上註，頁 7。

原有的地方到另一個地方 (From……to) 的含義。Trans 強調「逾越」規訓的意義，而一方面在規訓在逾越之後，必須創造在傳統範疇之外的新領域。對於「跨」一詞之研究討論，學者陳慧珊也提出了不同面向、清楚分析其詞彙與原文之相對應含義。在其著作《傾聽弦外之音：音樂藝術跨界展演研究》(2016) 中，從音樂作品中討論跨界現象，其重點並非在藝術類型之背景探索，而是以跨界行為中所展現的藝術本體性、主客體之間的關係作為型態分析。⁵⁴從音樂跨界作品中所呈現之特質，反饋出以下六種跨界型態：

(一) Cross/Crossover

有「穿越」、「橫過」、「跨過」、「交叉」、「混雜」等涵義。此種跨界型態以本我為中心，有明顯的主體存在，故產生之作品可使觀者感覺兩者並存。然而因主體意識過多，導致客體發展受到壓縮。以此方法作為跨之手法，是目前多數展演所選擇之手法，其融合與溝通並無太大增長，僅保有最初步之互動。

(二) Inter

其字義為「互相」、「在...之間」、「在...之內」，字義包含兩方與不同主體間的關係，強調相互包容與磨合，進而產生新價值。與第一類型不同之處在於 Inter 並非彰顯自身主體意識，而是透過各自的特質基礎，創作出相互溝通與對話下的產物。而此種溝通僅依照暫時性之共同目標而存在，各自主體並不會因為對話而有所改變。

(三) Multi

意指「多方」、「多元」、「多類型」。此種跨界類型並不受某一方領導，常以共同目標為實踐方向，在不破壞自身核心價值之情況下，各自獨立發展或改良自體結構，再與他者做結合。此種手法在結合前已做了變形之動作，故呈現出之樣貌與各自主體結構已然不同，在觀賞此一類型作品中較難發現其原始特徵。並不以某一方作為呈現主軸。

⁵⁴ 陳慧珊，2016，頁 99。

（四） Mix

此單字有「混合」、「混於一起」、「相溶」、「配製」等涵義。也包含「相混」、「混亂」等沒有一定邏輯或宗旨的意思，其類似於拼貼（collage）之概念。雖與第三類型有多元、創意等類似之處，但其跨界偏向即興與隨機，並不求在過程中溝通與協調，使得作品可窺見原始特徵或在作品中刻意使用各自特質以求凸顯其相異之處。

（五） Hybrid

意指「雜種」、「混血兒」、「混合物」。此種跨界類型無絕對之主客關係，將不同領域與文化，甚至反差更甚之元素混合，其產生之現象可以得出不同母文化來源，但作品本身是相互交融後之復合性（hybridity）產物。以此手法作為創作主體，其歷史脈絡與文本結構為相互貫穿且融合，並非拼貼剪輯而成。

（六） Trans

其字義含有「跨過」、「貫穿」、「超越」、「轉化」等概念。雖其中文譯為「跨」，但更強調「超越」與「轉化」等意象。以激盪新的藝術風貌與美學思維作為目標，參與之各界不以主體為創作原貌，而是以創新作為共同價值，所產生之作品與上述類行而論，較難從中發現各自本我狀態。⁵⁵

若將上述跨界之含義進行整理，比對噪音音樂之形成及演變，其擷取不悅耳之聲作為音樂行為，已滿足 Inter 所表示之兩者平等對話關係；使用環境聲響或電子之聲，透過儀器的二度轉化與拼貼，其作品可感受 Mix 所呈現的混亂相溶之感；將噪音與多媒體結合之展演可以透過視覺與聽覺同步與觀者產生連結，更甚有互動感應裝置，將作品以展覽型態呈現或進一步與舞蹈戲劇結合，達到 Cross 訴求主體多樣化之概念。

⁵⁵ 陳慧珊，2016，頁 99-104。

第二節 研究定義

以下將進一步整理在本研究中所使用之跨界、聲音藝術、自律美學、符號互動論與噪音音樂之定義，由於相關名詞定義不一，茲就本論文認知界定如下。

一、聲音藝術

本研究以文獻回顧與探討之方式，整理與聲音藝術相關之文獻資料，並將其與臺灣音樂發展作一釐清與統整。界定其在臺灣形成之過程以二十世紀九〇年代解嚴後為起始點，並回看日據時代之歌曲審查與禁止制度；以二十一世紀作為分水嶺，討論在電腦電子發展下，電腦電子音樂與噪音音樂互相影響之關係。然而，聲音藝術仍是種廣度的涵蓋所有不同媒材與元素的總稱，為了使本論文更聚焦於臺灣噪音音樂，研究者將對聲音藝術做其脈絡探析，並概述聲音藝術在臺灣之發展，最後以噪音音樂作為研究主體，其整理方法如下表所示。

表 2 噪音音樂脈絡整理⁵⁶

研究時期	研究內容	噪音音樂相關
日據時期 (1934-1945)	關注日本佔台期間，查禁與本土意識、個人意識與情感意識之歌曲。	查禁歌曲中反社會思想之表現，受政府壓抑而進行之轉變。
解嚴後時期 (1987-1999)	探討臺灣個人意識發展過程，現場音樂表演所使用之聲響改變與當時出版品與解嚴前之差異。	現場演出使用低吼、尖叫、髒話與無意義之聲響，與觀眾進行肢體接觸等表演形態，出版國內外噪音藝術之音樂刊物並發行專輯。
新音樂時期 (2000-2016)	以千禧年後發展之電腦電子音樂作為研究，其與	結合影像或互動感應裝置，使用噪音之不同特性

⁵⁶ 研究者自行整理。

	現場演出結合、錄像錄音作品之藝術性與解嚴後所展現之個人性差異。	如點狀、線性等，或使用錄製方式轉化噪音作為演出媒材。
--	---------------------------------	----------------------------

二、噪音音樂

本研究著重在於臺灣噪音音樂之形成與轉變，論述目標以臺灣噪音音樂家所創作之作品為主，並就其使用手法、創作媒材與展演方式作一論述，研究個案以「零與聲解放組織」聲音實驗團體之一員林其蔚之個人作品《磁帶音樂》瞭解其創作者作為解嚴後首批噪音創作之作品轉型與其所關注議題探討；其次，以二十世紀九〇年代便創立噪音雜誌並以噪音作為現場演出及裝置展演之藝術家王福瑞的作品《電磁音景》作為噪音在收錄轉化後，以展覽形式與觀者互動狀況作為討論；最後，以近十年新起之藝術家陳韻如作品《聲機勃勃》作為研究對象，討論分析噪音作為互動裝置之樞紐，創作者轉化自然生態為裝置本體，而人為之干擾改變其作品路徑，探討在此作品中，噪音所代表意象與定位。

三、自律美學

本研究沿用自律美學之觀點，即音樂美由其本身所含有之可計算結構作為判斷目標。研究由絕對音樂、形式主義美學乃至自律美學，其根本息息相關，研究者並以《莊子四講》中，在討論技藝之道，或者討論技術如何「技進於道」⁵⁷的經驗時，隱含著兩種技藝區分作為佐證。在瑞士漢學家畢來德（Jean François Billeter, 1939-）所著《莊子四講》（*Leçons sur Tchouang-tseu*, 2011）中，引用西方美學思想，加以解釋其不同的活動機制（*régime de l'activité*），並著重在於分析其主體的機制轉換。⁵⁸他律藝術大約僅停留在所謂「技」之層面，而「技進於道」則可類比「自律藝術」。⁵⁹以畢來德之觀念，瞭解「技進於道」的道藝層面，其再三強調唯有超越「技術」，才有純粹「道藝」的美妙活動展現。

⁵⁷ 強調對於「技」之專研錘鍊，道即在技中，技之精熟即是道之體現。甚而以技為道，藝術之技為追求重心，道之有無已非藝術之追求理想。

⁵⁸ 畢來德（Jean François Billeter）著，宋剛譯，2011。

⁵⁹ 同上註，頁 27-57。

從上述而論，本研究不以「音樂」之結構探討噪音，而是依據噪音本身所含之聲響結構作進一步討論與研究，其研究包含顆粒性、延續性與其音頻。從中討論噪音音樂之原始聲響來源與組成後之差異，及其與裝置型作品共同呈現時所運用之手法，幫助瞭解噪音音樂中美學之意涵。

四、符號互動論

符號互動論之論述在於人與人互動的過程。其主要概念，可分為符號、自我、心靈和角色扮演。⁶⁰參照其論述觀點後，採納與噪音音樂創作、演出與呈現時，觀者與創作者或作品本身之互動關係。以下就各學者所提出之理論作一統整。

表 3 互動符號論觀點比較⁶¹

代表人物	理論前提	理論內涵
顧里 (C. Cooley, 1864-1929)	個人的自我是受我們面對他人心靈的態度所決定；個人的自我是對異己反應後所做評價的反射動作。	「鏡中自我」形成經歷三個階段：呈現、辨認、主觀解釋；生物個體轉變成社會；強調「社會鏡子」的觀察與判斷；從別人對我們的態度與行為及看法，來獲得自我的概念。
米德 (G.H. Mead, 1863-1931)	心靈是一個社會化的過程。人對行動的思考，在刺激與反應間加入了詮釋；心靈具反身性；人的互動基於有意義的符號。	自我關聯的特質：反身性與本身行動思考的對象；自我是意識過程，是社會經驗的結果；自我分成主我與客我；「象徵符號」的理解

⁶⁰ 唐納 (Jonathan H. Turner)，吳曲輝譯，1992，頁 132-145；雷瑟 (George Ritzer)，馬康莊、陳信木合譯，1989，頁 77-92；蔡文輝，1994，頁 84。

⁶¹ 研究者自行整理。

		和運用，涉及自我發展三階段：玩耍、遊戲、概化階段。
布魯默（H.G. Blumer,1900-1987）	人類會依事物具有的意義採取行動；事物的意義來自人與人的互動；經由人與事物的遭遇，這些意義能通過詮釋過程加以修改。	以「感受性概念」對社會現象進行探索與檢驗的直接觀察；主張符號扮演社會互動的媒介；人類的溝通就是理解與定義；符號是一種流動而可以改變的過程；符號的互動會創造社會組織與制度。
高夫曼（E. Goffman,1922-1982）	互動是面對面，對彼此行為相互影響；日常生活的自我表演全部行為，可藉任何方式對其他參與者中的任何人施加影響。	以「戲劇論概念」討論自我是演員與觀眾雙向互動的產物；以「劇班」做為理論分析的單位；具體表演「區域」分為前臺與後臺；「印象管理」是表演者用於維持特定印象或是形象的技術，和可能遭遇問題的解決方法。

第三節 文獻回顧

爬梳國內外噪音音樂相關文獻，並無專門講述其發展之文獻資料，所閱之相關論述型研究較少，多以新媒體藝術作為研究主體，或僅以期刊作為發表。近年有何東洪、鄭慧華、羅悅全等策劃臺灣聲音藝術文獻資料展覽並彙整成專書，聲音藝術家林其蔚也著有探討聲音藝術之專書，研究者將所閱讀之論文研究與文獻資料以找查其噪音音樂發展脈絡，並依照專書、學術與雜誌期刊、研討會論文與碩博論文之分類，最後並參考網路所發表之噪音音樂資料與討論，整理與本研究相關之部分。

表 4 噪音音樂相關專書⁶²

名稱	基本資料	與本研究相關部分
《噪音：音樂的政治經濟學》（Noise: The Political Economy of Music）	賈克（Jacques Attali）。1995。宋素鳳、翁桂堂譯。臺北：時報。	探討音樂、政治與社會當下之關係，進而瞭解噪音在臺灣形成主因。
《從流行歌曲看臺灣社會》	曾慧佳。1998。臺北：桂冠。	流行音樂在臺灣發展現象與社會關係。
《臺灣音樂史》	呂鈺秀。2003。臺北：五南。	音樂發展於臺灣歷史文化及現象中之轉變。
《聲音與憤怒》	張鐵志。2004。臺北：城邦。	瞭解臺灣獨立音樂與歷史之理論建構，進而探討噪音發展之狀況。
《都市發聲：城市・聲音環境》	顏峻、格蕾。2007。上海：人民。	瞭解環境音之分析與噪音音樂之發展
《超越聲音藝術》	林其蔚。2012。臺北：藝術家。	綜觀聲音藝術起源與流向，分辨噪音音樂之創作特色與風格形塑。

⁶² 研究者自行整理。

《造音翻土：戰後臺灣聲響文化的探索》	何東洪、鄭慧華、羅悅全等。2015。臺北：遠足。	爬梳臺灣音樂歷史之演變，噪音之形成與相關展演活動資料紀錄。
《現代音樂美學新論》	陳慧珊。2012。臺北：美樂。	透過音樂美學，從音樂角度反思噪音音樂。
《傾聽弦外之音：音樂藝術跨界展演研究》	陳慧珊。2016。臺北：漢世紀數位。	展演及他領域結合之應用與發展。

比對國外文獻部分，在標題上明顯差異在於是否使用噪音（Noise）作為書名，而在以噪音為名之外國文獻中，本研究將彙整下列書籍，並從中梳理噪音音樂之源流與走向。

表 5 噪音音樂相關外文專書

名稱	基本資料	與本研究相關部分
<i>Background Noise: Perspectives on Sound Art</i>	Brandon LaBelle, 2007. New York: Bloomsbury USA Academic.	反思傳統西方音樂、西方造型藝術思考所不及之處：對於聲音體、藝術物體的關注，轉移到對於互文環境周邊的關注。了解噪音音樂其包括之人體的材質性、聽覺環境的材質性、社會的材質性。
<i>Noise. Water. Meat: A History of Sound in the Arts</i>	Douglas Kahn, 2001. Cambridge: MIT Press.	透過不同實例說明藝術實踐可能融合了聲音、影像、文本等各種不同的元素。從中與噪音音樂相結合，了解創作過程媒材使用與復合性創作手法。

<i>Noise Matters: Towards an Ontology of Noise</i>	Greg Hainge, 2013. New York: Bloomsbury USA Academic.	從本書的核心思考：超越對噪音的二分解釋。面對噪音音樂撇除分類問題，著重在其本質思考。透過對於噪音的重新思考，文化與理論的再融合，分析噪音作為音樂的特質。
<i>Resonances: Noise and Contemporary Music</i>	Goddard, M., Halligan. B., Spelman. N. 2013. New York: Bloomsbury USA Academic.	透過觀看全面的音樂發展與現象，了解此音樂類型的審美方式，並從中分析噪音結構與表現訴求。
<i>Noise Music: A History</i>	Paul Hegarty, 2007. New York: Continuum Intl Pub Group.	從安靜探討噪音的多重樣貌，藉由本書所提及之不同類型的安靜去進一步了解噪音的編排。
<i>The Aesthetics of Noise</i>	Torben Sangild, 2002. Copenhagen: Datanom.	本書解釋噪音音樂從單純物體之聲演變至電子聲之進程，並在敘述之外參入哲學性思維，透過學理看噪音音樂，解構噪音本體形成因素。

本研究藉由專書了解噪音音樂大致方向與脈絡之後，透過期刊與研討會發表之論文作為問題探討，而在臺灣，大多數相關討論與研究仍停留在雜誌期刊，以下將列表整理。

表 6 噪音音樂相關之期刊與研討會論文

名稱	基本資料	附註
〈聲音藝術、藝術化聲音，當代生想溯源〉	曾毓忠。2012。《數位藝術第貳號》。頁 19-38。	學術期刊
〈我泥中有你，你泥中有我——論「現代主義」與「後現代主義」在當代音樂中的邂逅與發酵〉	陳慧珊。2008。《關渡音樂學刊》。第 8 期。頁 8-11。	學術期刊
〈反思「跨界音樂」：從音樂多元本體觀論當代音樂之跨界〉。	陳慧珊。2014。《音樂研究》。第 21 期。頁 23-52。	學術期刊
〈後現代聆聽的挑戰與方向：聆聽慣習、生態途徑、音樂詮釋〉	陳慧珊。2016。《藝術學報》。第 98 期。頁 315-336。	學術期刊
〈從「噪音」回看「聲音藝術」：藝術理念的生命力與動能〉	郭冠英。2012。《數位藝術第貳號》。頁 40-53。	學術期刊
〈從兩種論證揭示「聲無哀樂論」之結構〉	陳士誠。2012。《國立政治大學哲學學報》。第 26 期。頁 47-90。	學術期刊
〈器樂曲的兩個事實：Franz Brendel 的標題音樂美學〉	劉彥玲。2013。《臺大文史哲學報》。第 78 期。頁 165-208。	學術期刊
〈莊子的美學工夫、哲學修養與倫理政治的轉化——與孟柯的話文化對話〉	賴錫三。2016。《文與哲》。第 28 期。頁 347-396。	學術期刊

〈生活替換：聲波頻率關於異響的幾個思考命題〉	王俊傑。2005。《今藝術》。第 149 期。臺北：典藏。	雜誌期刊
〈音景 (Soundscape) 的都市表情：雙城記的環境社會學想像〉	王俊秀。2001。《臺大建築與城鄉學報》。第 10 期。	雜誌期刊
〈聲音場景－臺灣：2000－2010 聲音藝術／音樂的「分立」與「返照」〉	吳牧青。2011。《今藝術》，第 222 期。	雜誌期刊
〈臺灣聲音藝術考〉	林其蔚。2010。《藝術家》。臺北：藝術家。	雜誌期刊
〈音樂有無未來主義〉	姚大鈞。2009。《藝術世界》。第 234 期。上海：文藝。	雜誌期刊
〈肉身交託 無路可退——評失聲祭 44〉。	郭昭蘭。2011。《藝術家》。第 432 期。	雜誌期刊
〈從學運到學院臺灣聲音藝術簡史〉。《今藝術》	羅悅全。2007。第 174 期。臺北：典藏藝術。	雜誌期刊
〈聽見，以及那些未被聽見的一技術臺灣社會聲音圖景〉	臺北市立美術館。2011。《第 54 屆威尼斯雙年展》。	雜誌期刊
《於互動裝置藝術中互動性思維之探討與創作》	邱偉智、鄭建文。2015。新北：明志科技大學。	研討會論文
《通俗音樂作為社會運動：一個開展與反思》。	陳柏偉、何東洪。2012。臺北：國立臺灣大學。	研討會論文
《音樂序列之多重碎形特性分析》	蘇致遠、伍次寅。2002。高雄：中國機械工程學會。	研討會論文

透過期刊與研討會論文，了解噪音音樂目前在臺灣研究狀況並且比較論述內容差異，而佐以臺灣碩博士論文作為廣域的了解，進而分析、整理本研究之論述主軸，在廣度與深度的交叉應證下，確立其資料之完整性。以下將參考之碩博士論文列表示之，並概述與本研究相關之部分。

表 7 噪音音樂相關之碩博論文

名稱	基本資料	與本論文相關之部分
《電子電腦音樂發展於臺灣之研究》	林曉筠。2005。國立臺北師範學院音樂研究所。碩士論文。	電腦音樂在臺灣之發展，取其噪音與電子部分，深入討論並了解。
《身頻演繹 數位時代的聲音藝術創作與研究》	李佩玲。2009。國立臺灣藝術大學多媒體動畫藝術所。碩士論文。	結合具表演性、互動性與影像張力之聲音創作探討。分析聲音跨界結合、表現類型與作品文化等議題。
《噪音/造音——從閃靈樂團歌詞談其政治認同與可能》	吳建樑。2008。臺北教育大學台文所。碩士論文。	藉由臺灣樂團詞曲創作，探討音樂與政治及社會關係，了解語言在噪音音樂中呈現方式。
《以符號互動論探討虛擬社群之角色扮演行為》	黃國華。2009。國立臺北科技大學創新設計研究所。碩士論文。	使用符號互動論探討人與虛擬之關係，深入探討噪音作品形式與觀者之間之互動方式。
《臺灣聲音藝術創作環境與展演資源之探討》	黃鐘瑩。2011。國立臺北藝術大學藝術行政與管理研究所碩士班。碩士論文。	臺灣噪音相關戶外展演至電子噪音音樂，整理官方舉辦音樂祭活動與自製音樂祭內容差異。
《從詮釋學角度論漢斯	黃于真。2000。國立臺灣	自律美學之於噪音音樂，

利克《論音樂美》中的情感與形式》	大學音樂研究所。碩士論文。	從噪音本身理解聲音架構與形式。
不同脈絡的匯集——眾聲喧嘩的臺灣在地聲響《失聲祭》	馮馨。2015。國立臺北教育大學藝術與造形設計學系碩士班。碩士論文。	藉由臺灣自製音樂祭之探討，反思噪音音樂至今之演變，並從不同創作脈絡下分析其手法。

在資訊發達的時代，網路資訊往往比紙本宣傳或專題論述更為當下性，而許多雜誌期刊也慢慢轉型為線上專欄形式，如早期在臺灣發行之獨立音樂刊物的「搖滾客」、線上藝術雜誌「伊通公園」、輔仁大學自製線上獨立音樂刊物「獨物toxic」、國家文化藝術基金會贊助之研究資料庫「藝術與社會」以及由社團法人中華民國視覺藝術協會所建置得「臺灣當代藝術資料庫」等。

透過網路資料，更能快速得到在相關領域之研究者與創作者訪談或其自身論述。然而，本研究將不會著重在於網路資料之敘述，因網路資料主觀意識過於強烈，本研究只將其資料作為參考。

第四節 文獻探討

一、從聲學到具象音樂

聲音的產生是物體的振動所引起。聲波有週期、振幅、波長等特性，而聲音的傳播包含傳播速度、傳播距離、與折射現象等相關問題。⁶³

聲音的物理特性包含頻率(Frequency)、振幅(Amplitude)、封波(Envelope)三個要素，若轉換成人耳主觀之感知概念，則是音高(Pitch)、音量(Intensity)、音色(Timbre)。⁶⁴聲音的頻率高低一般與發生體振動快慢有關，物體振動越快頻率就越高，人耳能感覺到的聲音音高也就越高。聲音的振幅大小一般與聲源振動的幅度有關，振動幅度越大，人耳能感覺到的聲音響度就越大。封波與物體的發聲體構造有關，不同的封波形式，人耳能感覺到的音色就不同。⁶⁵與聲音特性相關的泛音頻譜、相位、聲音基本波形，以及噪音等都將會包含在此研究中。

有別於傳統音樂以符號向觀者傳達訊息，具象音樂(Concrete Music)是將聲音收錄，直接在聲音上進行創作。其素材來源非常廣泛和多樣化，由人聲至樂器、自然界、環境聲響與電子儀器(合成器、效果器等)都可以進行創作。具象音樂並不規限於傳統音樂所擁有的元素，例如旋律、和聲、節奏和韻律等，反而強調純音樂(pure music)。

法國工程師皮耶·夏飛(Pierre Schaeffer)從一九四八年起在法國國家廣播公司發展出聲響學(Acoustmatique)，其旨為闡述一個絕對純粹聆聽的狀態，主張所有可能的視覺效果均應避免涉入干擾聽覺。聲響學對於後世的另一重要概念，則是空間元素常被以作曲的方式來操作，而非一附屬的音場效果考量⁶⁶。他與錄音師皮耶·亨利(Pierre Henry)在一九四九年後開始合作，兩人將聲響學導入另一個階段，夏飛提出具象音樂(Musique Concrète)理念；將來源各異的錄音，使用後製技術創造出傳統樂器無法表現之音樂，不強調發聲體為何，著重於聲音的抽象創造性，與聲響學不同的是，它開始在電腦中來創作，是一種數位化的作業，

⁶³ 侯志欽，2007，頁 52。

⁶⁴ 曾毓忠，2008，擷取日期：2017 年 4 月 7 日。

⁶⁵ 張風鑄，1992，頁 27。

⁶⁶ 林其蔚，2012，頁 61。

形構了建立在聲響學更具體的創作模式。具象音樂創作者會將採集收錄到的環境聲響進行剪輯 (montage)、拼裝 (assemble)、堆疊 (stack)、倒放 (reverse)、延長 (delay) 等處理。⁶⁷從某種翻轉的角度來看，聲響來源所提供的感官是具象音樂極重要之一環，將環境聲音進行再造，但通常不會將素材調變至無法辨識音源的地步。任何聲音資料均可以作為音樂目的的觀念，事實上早已存在於十九世紀初霍夫曼(E.T.A Hoffmann)的《自動機械》(The Automaton)⁶⁸以及二十世紀初未來主義(Futurist) 盧梭羅的文獻中。一九一四年於義大利米蘭，盧梭羅利用一些噪音器材於噪音音樂會中，夏飛則於一九四八年在法國巴黎發表了他的首場噪音音樂會。透過科技來創作、處理、完成到演出的音樂會嘗試，夏飛雖不是第一人，但其發展之具象音樂概念仍影響聲音創作發展，其創作作品可以概略分為四點：創作活動透過科技處理而完成、可被完全相同精確無誤被演出或播放無數次、作品演出不依賴人類以及提供聽者聽覺模式 (audition mode)。這些特性並非只存在於夏飛之作品中，但其以「任何聲音都可以從它存在的前後關係中抽離出來」與「任何具象聲音都可能被抽象化」的創作步驟和美學觀念，使其作品為後來聲音藝術發展之參考。

盧梭羅在一九一三年便提出了日常生活之噪音均是音樂的素材，凱吉 (John Cage)⁶⁹也發表了與機率音樂和不確定性概念為主要的作品，其發言與創作皆打破學院派對樂音與噪音的成見所形構的藩籬，然而真正使音樂創作中完全採用環境音與聲響作為作曲要件，則是到具象音樂出現後才被實踐。具象音樂提供電子音樂各種創作要素，在電腦世代開啟了眾多音效的發展，從一九七〇年代起逐步在新樂種冒出頭的合成器流行樂 (synth pop)、電子舞曲 (electronic dance)、新世紀音樂 (new age) 和實驗電子、錄音藝術 (recording arts)、聲音地景 (Soundscape) 等，其使用之媒材與創作型態多為科技與聲音為主。

⁶⁷ 曾毓忠，2011，擷取日期：2016年11月13日。

⁶⁸ 霍夫曼(E.T.A Hoffmann,1776-1822)，德國浪漫主義作家、法學家、作曲家和音樂評論人。於1814年發表《自動機械》(the Automaton)，其著作有《沙人》(The Sandman)。

⁶⁹ 凱吉 (1912-1992) 美國當代作曲家、音樂家，其演出使用環境音，包括雜音，運用機遇選擇順序，放棄形式結構，廣泛使用各種電子以及視覺手段，其作《四分三十三秒》(4'33,1952)《變化的音樂》(Music of Changes, 1951)《為前置鋼琴的奏鳴曲與間奏曲》(Sonatas and Interludes for Prepared Piano,1946)等。

德國作曲家史塔克豪森（Karlheinz Stockhausen）⁷⁰在其樂曲曲風上受梅湘（Olivier Messiaen）、凱吉（John Cage）以及魏本等作曲家影響。其創作的音樂常帶有強烈的空間感，以及善用混合各種聲音來創作。一九五二年加入了夏飛位於巴黎的工作室，在這段時間史托豪森完成了《具象練習曲》（Konkrete Etüde）一作。其他代表作包括於一九五五至一九五七年完成的《群》（Gruppen），其更展現出極強的空間感，它將「音樂是時間的藝術」這個概念具體化。其最後的作品《聲音》（Klang）以二十四小時為題材，並使用「一天中的二十四小時」⁷¹為其副題，其中第一首至第十二首為不同的樂器組合而編寫；第六首至第十二首則取材自第 5 首；第十三首為純電子音樂；第十四首至第二十一首則以第十三首當中的素材來編寫，並以《地球之書》（The Urantia Book）⁷²中的宇宙系統名稱來命名。

二、 噪音音樂中的自律美學

丹麥音樂理論家桑吉爾（Torben Sangild）在其著作 “The Aesthetics of Noise” 中表示，噪音是一種以音樂聲學作為基礎，在傳遞上受乾擾或失真，以及受主觀性影響的聲響，桑吉爾由上述而論，將其定義為噪音而非音樂。⁷³

研究者在翻閱外國文獻中噪音音樂之論述，被廣為討論的美國音樂家凱吉（John Cage）之作品《4'33"》（1973），其中論述包含愛爾蘭噪音音樂家赫加帝（Paul Hegarty）認為凱吉的作品使觀眾在四分半鐘的“沉默”，是以偶然的聲音構成音樂本身，包含樂音的演奏與偶發性噪音交互作用下的噪音音樂作品。赫加帝將不同時期的噪音定義為侵入性、不適當、不需要以及威脅性。⁷⁴無論有聲與否，噪音是對聲音的判斷，並在被社會接受下作為音樂；音樂評論家康恩（Douglas Kahn），在其著作《噪音，水，肉：聲音的藝術史》（*Noise. Water. Meat: A History of Sound in the Arts.*）中，也提出凱吉對藝術理念的影響與改變：「凱吉沈默手法

⁷⁰ 史塔克豪森（Karlheinz Stockhausen, 1928-2007），德國作曲家，音樂理論家，音樂教育家。

⁷¹ Die 24 Stunden des Tages，研究者自譯。

⁷² Urantia Foundation (EDT)，2000。

⁷³ 桑吉爾（Torben. Sangild），2002，研究者自譯，頁 12 - 13。

⁷⁴ 赫加帝（Paul Hegarty），2007，研究者自譯，頁 189-192。

裡的中心概念之一是將社會也變沉靜了」，⁷⁵康恩探討了聲音、音樂與噪音之間的關係，並著重在於十九世紀到二十世紀中期，深入探討關於聲音概念的發展，以噪音作為媒介，討論以及探索亞陶、布萊希特、盧梭羅等主張與思想。其主張沒有所謂的單一的藝術媒材，藝術創作是一個不斷混雜、不斷綜合的創作過程。

在阿達利 (Jacques Attali) 《噪音：音樂的政治經濟學》(*In Noise: The Political Economy of Music*) 一書中，從社會主義、後馬克思主義及後結構主義出發，強調音樂與社會秩序的操縱、掌握、預期行為有著密切的關係。其以希特勒於一九三八年所說「少了擴音器，我們就沒有辦法征服德國了」為例。從希特勒不斷以擴音器播放華格納的音樂，激起愛國情操，鼓動群眾情緒反應，便可了解到音樂與政治的關係。⁷⁶阿達利先假定音樂與噪音的經濟關係，將音樂史分為四個階段，從祭祀宗教至宮廷，後因留聲機出現改變社會聆聽習慣，最後到即興式的街頭音樂，以自由爵士為例，其認為是新的希望與新的社會表現，自由創造各種聲音。

其特別提及音樂在政治、社會中之文化作用：調解差異，製造和諧，控制暴力，加以監視、操縱、記錄等，藉此質疑音樂的純粹性。經濟與美學造就了藝術活動，整部音樂史是噪音如何被接納、轉化、調諧，進而傳播、製造出新社會秩序的政治經濟史。

美國藝術理論學者亞當斯 (Laurie Schneider Adams) 在其《藝術方法論》(*The Methodologies of Art*) 一書中，便列舉了形式主義 (Formalism)、圖像研究 (Iconography)、傳記與自傳研究 (Biography and Autobiography)、女性主義 (Feminism)、馬克思主義 (Marxism)、符號學 (Semiotics) 以及心理分析 (Psychoanalysis) 等七項重要的藝術理論，其中符號學又包含結構主義 (Structuralism)、後結構主義 (Post Structuralism) 以及解構主義 (Deconstruction)。⁷⁷以下將由形式主義著手，藉由當代藝術理論，進而探究自律美學與噪音音樂之關聯。

英國藝術評論家弗萊 (Roger Fry, 1866-1934) 主張在欣賞一件藝術品時，應

⁷⁵ One of the central effects of Cage's battery of silencing techniques was a silencing of the social. *Noise. Water. Meat: A History of Sound in the Arts*. Douglas Kahn, 1999, 研究者自譯，頁 188。

⁷⁶ 阿達利 (Jacques Attali) 1995, 宋素鳳等譯，頁 119。

⁷⁷ 亞當斯 (Laurie Schneider Adams), 2009。

該忽略藝術家以及作品的創作背景或文化因素，而把焦點放在作品本身。藉由分析作品的形式因素（*formal elements*），來檢視其所呈現的美感效果（*aesthetic effects*）。⁷⁸所謂形式因素，包含點、線、面、空間、色彩、光線等，在音樂中則可以音、音程、音階、調性、節奏、樂句、主題、反覆、變奏、模進等等內在形式表示之；而其所被期待呈現的美感效果則有平衡、次序、比例、對比、和諧、律動等。其觀點主要來自於康德（Immanuel Kant, 1724-1804）的美學，汲取康德美學的要義，一方面主張對藝術品的欣賞應該超越其作品主題，回歸純粹的形式；一方面也強調對於形式的分析，應著重在其所激發的情感效應（*emotional effects*）。

美國藝術評論家葛林柏格（Clement Greenberg, 1909-1994）之藝術理論同樣根源於康德美學，主張藝術的純粹性（*purity*）。美國當代哲學及藝術評論學者丹托（Arthur Danto）在其《在藝術終結之後》（*After the End of Art*, 1997）一書中指出，葛林柏格以康德美學為基礎的形式主義藝術評論，間接影響了二十世紀中期前的西方現代主義藝術。⁷⁹

音樂美學論調在歐洲十九世紀中期以漢斯利克（Eduard Hanslick）主張的絕對音樂（*absolute music*）與標題音樂（*program music*）各為一方，前者主張器樂曲的本質在於純粹的聲音運動，後者則認為透過與其他媒介的結合，突顯作品中「音樂以外」（*extra-musical*）、即非音樂性之內涵與指涉，⁸⁰如器樂曲能增強自身的表達能力，意即「自律」與「他律」的觀點差別。所謂自律性的音樂美學即指制約音樂的法則與規律不是來自音樂之外，而是在音樂自身之中。音樂的本質只能從音樂結構本身去理解。音樂的內容不是外來的，不獨立於音樂之外，既非情感，也不是某種語言、映象、譬喻、象徵或符號。它的內容只能是音樂自身。在《禮記·樂記》中的主要觀念是「凡音之起，由人心生也」，強調音樂之本源，來自於人的內心深處，而人心受到外物的影響、波動，因著外在的因素而形成了「聲」；聲與聲之間相互呼應而產生變化，將這些變化列成一定的形式則形成「音」；使用樂器演奏音，配合節慶或祭祀等，並加入舞蹈，則形成「樂」。由上述可以得

⁷⁸ 張瀛太，2008，頁 28-30。

⁷⁹ 丹托(Arthur C. Danto)著，林雅琪、鄭惠雯譯，2004。

⁸⁰ 陳慧珊，2012，頁 14-15。

知，音樂起始的本源，來自於創作者所感受之不同，由心而生出後，受外物之引介則又列分為「聲、音、樂」三個階段。⁸¹

三、臺灣本土意識崛起與發展

臺灣藝術發展伴隨著臺灣社會現代化之成長，在地性一詞可追溯至二十世紀九〇年代廣義解釋的臺灣意識、本土意識、鄉土意識、本土性、鄉土藝術等名詞，其所指涉之政治內容或政治意識，有明確的範圍與界線。⁸²在地性不僅包含所謂的在地臺灣之特質，同時也包括臺灣社會現代化過程中的時代性之展現，以及在藝術作品中所隱藏或彰顯之社會性。

音樂發展往往受到當時社會與政治所影響，臺灣在日據時期，被公告查禁之歌曲《街頭的流浪》，因歌曲內容涉及描述當時臺灣社會失業情況，歌詞以訴說社會底層人民生活困處，殖民政府在唱片發行一個月內，便透過警察機關發佈取締，其取締內容包含歌詞描述景象，通篇是頹廢的生活氣氛，漂蕩在一種無以名狀的壓迫感中，充滿虛無主義、自暴自棄等想法。⁸³此歌曲在當時遭禁後被報紙廣為提及，在文獻資料中被稱為臺灣第一首禁歌。國民政府接收臺灣後展開的歌曲審查制度並無一定程序與規範，使得歌曲常在發行或已流傳之狀態下遭到禁止，如李臨秋於一九四八年發表《補破網》，因歌詞過於消極負面，無法振奮社會人心；呂泉生於一九四九年發表《杯底不可飼金魚》，其為打破本省人與外省人之地域界線而創作之歌詞也被認為破壞民族之間關係而遭禁止。從曾慧佳所著《從流行歌曲看臺灣社會》一書中流行音樂與社會之關聯，並參照呂鈺秀《臺灣音樂史》，佐以林其蔚《超越聲音藝術》與何東洪、鄭慧華、羅悅全等著《戰後臺灣聲響文化的探索－造音翻土》，整理臺灣自日治時期以降，至解嚴時期間，遭禁止之歌曲做一統整與分析，然因禁歌數量眾多，本研究將以創作背景、社會及個人情感為主要列舉對象，藉由整理當時創作情感，探討臺灣噪音音樂之發展。

⁸¹ 呂友仁，2014，頁 78-92。

⁸² 蕭嘉慧，2013，頁 88-90。

⁸³ 思想編輯委員會。2013，頁 82-84。

表 8 日治時期至解嚴時期遭禁歌曲部分名單⁸⁴

禁止原因	禁止曲目
描繪社會問題，傳達負面思想。	〈街頭的流浪〉（1934）、〈補破網〉（1948）、〈收酒斫〉
內容辭意不明、帶有性暗示。	〈鹽埕區長〉（1964）、〈天涯歌女〉、〈桃李爭春〉、〈桃花江〉、〈何日君再來〉、〈魂縈舊夢〉、〈苦酒滿杯〉（1967）、〈今天不回家〉（1969）
挑撥民族感情、令人不安。	〈杯底不可飼金魚〉（1949）、
宣揚社會主義，親日歌曲。	〈媽媽我也真勇健〉（1939）、〈漁光曲〉、〈義勇軍進行曲〉

回觀解嚴初期，約一九九一年前後，萬年國會與動員戡亂時期條款於一片改革聲浪中終結，性別運動、勞工運動、獨立運動等政治與社會運動開始崛起，其主張一切都可公開談論。⁸⁵在如此意識型態翻轉的政治情勢之下，臺灣音樂發展從一九七〇年代以追尋自我定位與民族情緒的校園民歌時期開始產生變化，參與學運之青年與受其影響的創作者將創作動機與方向回到自身。從英國發起，於一九八〇年代進而影響美國的龐克運動⁸⁶，其為一種音樂上的叛逆運動，主旨是在抗拒反對一些包括前衛搖滾（progressive rock）、重金屬（heavy metal）等，已經既存的流行音樂形式，臺灣在一九五〇年代後因美援關係，大量美國流行音樂文化進入臺灣，進而使龐克運動概念在臺灣萌芽。其影響不僅是音樂方面，學運、劇場、前衛藝術、實驗短片、非主流媒體也是其表現形式手法。一九九三年，位於臺灣大學旁的小咖啡館「甜蜜蜜」成了劇場、地下音樂、學運份子的聚會場所與活動發生地點。一九九四年，林其蔚與吳中煒在咖啡店歇業時於臺北永福橋河

⁸⁴ 呂鈺秀，2003，頁 78-92；何東洪、鄭慧華、羅悅全等著，2015，研究者整理。

⁸⁵ 羅悅全，2007，頁 113-116。

⁸⁶ 始於 1970 年代，以地下音樂（underground）、極簡搖滾（minimalist rock）等音樂形式為基礎，發展出反烏托邦風格的音樂。

堤舉辦了一場以垃圾與廢棄物品構築而成的音樂祭「破爛生活節」，其活動內容包括樂團表演、小劇場、影片播放、裝置藝術等，⁸⁷為自我而創作的音樂藝術與新型態表演形式油然而生。以下將解嚴後至今，臺灣所發生與聲音相關之事件作一年代列表，然本研究著重與噪音相關之演出，並就其出版及創作為重點整理。

表 9 臺灣噪音與聲音相關事件⁸⁸

年份	內容
1990	三月學運。
1991	「零與聲音解放組織」成立。
1992	1. 「濁水溪公社」首次正式工業噪音演出。 2. 並出版《苦悶報》創刊號。
1993	1. 王福瑞發行地下刊物《Noise》並以此名成立實驗音樂廠牌。 2. 香港導演與劉柏利合作製作《9413 號：流動性軀體機械》實驗錄影帶，並佐以樂器非正常彈奏之噪聲。 3. 發行《大便報》創刊號。
1994	1. 吳中煒、林其蔚等人策劃「臺北破爛生活節」。 2. 「零與聲音解放組織」與「大便工作室」合作演出「狂風呢喃」。
1995	1. 吳中煒主辦「空中破裂節」。 2. 林其蔚主辦第二屆「破爛生活節」，又名「1995 後工業藝術祭」。 3. 「春天吶喊」戶外音樂祭。
1996	1. 夾子樂團成立，主要成員有應蔚民、DINO。 2. 舉辦「和樂家庭音樂節」。 3. 舉辦「野台開唱」。 4. 「零與聲音解放組織」於蔡瑞月劇場演出全裸，並貼著接觸式麥克風，透過擴大機產生噪音。
1997	1. 舉辦活動「電子音樂實習 EMP」。

⁸⁷ 何東洪、鄭慧華、羅悅全等。2015，頁 154-159。

⁸⁸ 林其蔚，2012；何東洪、鄭慧華、羅悅全等，2015；在地實驗網站擷取，2016，<http://archive.etat.com/>，擷取日期：2017 年 3 月 7 號，研究者整理。

	2. 「在地實驗」成立。 3. 「濁水溪公社」以搖滾樂為主，減少即興噪音演出。
1998	1. 「在地實驗」網站成立。 2. 「電子音樂實習 EMP」。
1999	王福瑞《精神經》出版單曲，運用電子實驗聲、實驗影像與互動裝置。
2000	1. 舉辦活動「不思議恐怖騷音」。 2. 「零與聲音解放組織」告別演出。 3. 臺灣藝術大學成立多媒體動畫藝術研究所。
2001	「臺北電子實驗音樂節－靜電暴動」。
2002	1. 「實驗電子音樂祭－裂獸之歌」。 2. 臺中首次噪音音樂祭「電子原音反擊」。 3. 「臺灣國際電子藝術論壇」。 4. 陳史帝於臺中成立「麥芽精釀工作室」，推廣與創作實驗電子音樂。
2003	1. 舉辦活動「和 Party」。 2. 舉辦活動「影音藝術祭－腦天氣」。 3. 舉辦活動「異響 bias」。 4. 舉辦活動「出聲 Sono」。
2004	1. 臺北藝術大學科技藝術研究所、姚大鈞共同策劃「臺北聲納－國際科技藝術節」。 2. 第二屆「腦天氣」。 3. 黃大旺創作《黑郎那卡西》系列作品。
2005	王俊傑、黃文浩與臺北市美術館、國巨基金會主辦第二屆「異響國際聲音藝術展」。
2006	1. 國立臺灣師範大學數位媒體中心主辦「電腦音樂與音訊技術研討會」。

	- 舉辦活動「南海啥聲」。 - 線上聲響表演「實況透視」。 - The Wall 策劃「噪動之夜－前衛聲響表演」、「聲交：兩岸聲音藝術交流大匯演」。 - 舉辦活動「臺灣暴走」。 - 舉辦活動「臺北數位藝術節」。
2007	- 第一屆「失聲祭」。 - 臺澳新媒體藝術展「Boom！快速與凝結新媒體的交互作用」。 - 舉辦「Co6 臺灣前衛文件展」。⁸⁹ - 舉辦活動「正義無敵音樂會」。
2008	- 舉辦活動「超響」。 - 舉辦活動「動漫快感」。 - 黃文浩成立數位藝術基金會。⁹⁰
2009	- 國美館主辦「聲呼吸」。 - 曾毓忠於國立交通大學創辦音樂科技實驗室。⁹¹ - 黃文浩成立臺北數位藝術中心。
2010	- 舉辦活動「聯音：臺北/東京連線計畫」。 - 元智大學主辦「共聲鏈結」。 - 舉辦活動「廣藝科技表演藝術節：超未來」。 - 臺北數位藝術節「第一屆數位藝術表演」。
2011	舉辦活動「臺北/福島連結:Feedback Machines」。
2012	「臺北國際現代音樂節」。
2013	臺灣科技藝術學會成立。 ⁹²

⁸⁹ 典藏今藝術，172 期；擷取自臺灣現代聲響文化資料庫，<http://soundtraces.tw/space-performance/co62017>，擷取時間：2017 年 6 月 11 日。

⁹⁰ 擷取自臺北數位藝術中心網站，<http://www.dac.tw/>，2017，擷取時間：2017 年 3 月 11 日。

⁹¹ 擷取自音樂科技實驗室網站，<http://smit-mtlab.nctu.edu.tw/>，2017，擷取時間：2017 年 3 月 23 日。

⁹² 擷取自臺灣科技藝術學會網站，<http://atatw.org/>，2017，擷取時間：2017 年 3 月 23 日。

2014	數位互動藝術特展「蟲聲幻影」 ⁹³ 。
2015	1. 臺灣噪音音樂展覽「噪音翻土：戰後臺灣聲響文化探索」。 2. 閃靈主唱林昶佐舉辦競選音樂會《鎮魂護國》。 3. 臺灣聲景協會成立。⁹⁴

臺灣社會長期壓抑的能量，在政治環境解放下逐步釋放出來，當年的知識青年投入社會運動、或更加激發對藝術表現的想像並現身另類創作當中。當年「噪音」音樂場景由多位青年自組團體，如林其蔚、劉行一、劉柏利的「零與聲音低能兒童解放組織」，濁水溪公社等，或組織聲音活動的吳中煒、葉慧雯等，另外也有專門書寫國際噪音、實驗音樂、工業音樂的陳錦一、盧振文、粘利文、方嘉鴻與姚大鈞等。⁹⁵其中，王福瑞與郭冠英創辦完全以噪音與實驗音樂為主題的地下刊物 Noise⁹⁶，將英、美、日、港的噪音介紹至臺灣。除了刊物之發表，也使用網路平台作為與國際接軌方式。其對新思想的強烈好奇與涉略，形塑臺灣解嚴後與在地連結之藝術創造力。

四、文化影響

藝術，其作為人文產物，與之傳統文化與社會意識形態與其母文化是緊密且不可分割的⁹⁷

社會文化與意識型態牽引著創作者動機，其受到的影響來自於個人所受的教育型態、社會關係、人文涵養與互動關係等，普列漢諾夫（Georgi Valentinovich

⁹³ 擷取自國立臺灣科學教育館網站，<https://www.ntsec.gov.tw/User/Article.aspx?a=2878>，2017，擷取時間：2017年4月3日。

⁹⁴ 擷取自臺灣聲景網站，<https://sites.google.com/site/taiwansoundscape/home>，2017，擷取時間：2017年4月23日。

⁹⁵ 何東洪、鄭慧華、羅悅全等，2015。頁156-167。

⁹⁶ 於1993年開始以季刊方式發行，內容主要是介紹世界各地從事實驗噪音聲響的非主流創作者、表演、廠牌、刊物等，至1996年春天停刊共發行10期。

⁹⁷ 陳慧珊，2016，頁209。

Plekhanov)⁹⁸認為藝術起源於勞動，任何藝術現象都可以從物質生活的變化和社會矛盾的發展中得到解釋，如二十世紀初因一戰而興起的達達主義，其以荒謬、無機為創作方式，表現自身對於社會狀態的不滿，並將政治人物、資本家與軍人作為創作題材，與此同時發展的噪音創作也受到達達主義影響，以反敘事、反溝通、反高潮的音樂型態，拋開傳統概念中的樂譜與音樂會形式，透過打斷、干擾與介入，打破既有的溝通模式。⁹⁹

社會之變遷其原因可探至社會自身的自然變遷，以及因外在因素而致使社會進行非自然的變遷，進而產生不同的藝術發展過程。並可將此兩種變遷行為分類為內發型文藝發展變遷與外發型文藝發展變遷。¹⁰⁰研究者將陳秉璋與陳信木在《藝術社會學》中所提及之藝術發展與社會關係作為比對關係，以一般藝術型、文藝革命型及外發型，瞭解其發展與變遷，並以表示之。

表 10 藝術發展與內容描述¹⁰¹

藝術發展與變遷形式	內容
一般藝術型	社會模式與內涵並無發生變化，以藝術家本身的審美觀、趣味與藝術形象或藝術技巧等，發生了變化或創意性的突破，而創造不同形式，而使社會大眾所逐漸接受，其動因是來自本身社會與文化的自然改變。
文藝革命型	社會生活模式發生鉅變，進一步影響文藝創作者與社會大眾的思想與接受性，進而創造與時不同的藝術形式，並表現全新的情感內涵，其動因皆來自母體社會與文化的改變。

⁹⁸ 普列漢諾夫（Георгий Валентинович Плеханов, 1855-1918），俄國馬克思主義者，其亦為社會主義運動家、文藝理論家、美學家。以使用馬克思主義研究美學著稱。運用其關於社會存在決定社會意識的基本規律探索藝術的社會性質。其著有《沒有地址的信》（又名《論藝術》）、《從社會學觀點論十八世紀法國戲劇文學和法國繪畫》、《藝術與社會生活》、《論西歐文學》、《尼·加·車爾尼雪夫斯基》等。

⁹⁹ 林其蔚，2012，頁 51。

¹⁰⁰ 陳秉璋、陳信木，1993，頁 262。

¹⁰¹ 同上註，頁 265-266，研究者整理。

外發型	意指在推動現代化或工業化之後，所引發的文藝發展變化。其動因來自外在科技與文化，
-----	---

如上表所述，噪音音樂並非突然生成之物，無論建築、繪畫或音樂，其藝術發展時期受相互之影響而產生變化，二十世紀後，音樂所產生的變化在於與古典音樂在使用創作題材上，不再只使用表現聲音本身美感的絕對音樂，或是用標題、聲音來表現情感及人事物的標題音樂。

音樂家開始思考音樂與人以及自然之間的關係，雖然一樣使用樂音當成創作媒介，但其思考用意和方向更廣，醜陋、焦慮、噪音、噁心，廣度的使用各種正、負面情緒。¹⁰²而在達達主義之後更使得音樂家或藝術家將不和諧、吵雜等被歸類為噪音之聲直接被放入作品之中。

豪澤爾（Arnold Hauser）¹⁰³曾在其《社會藝術史》中闡明藝術與社會互動的關係，其關係互為主客體，並且具有同時性與相互性的特質存在。社會生活中各種因素，如經濟、政治、科技、文化、宗教等，皆能影響藝術創作，而創作者所產生出的作品，也會相對透過社會大眾觀賞時的解讀及詮釋，產生共鳴功能。是以藝術的在地發展是因為與社會不可分割之關係達成。以此反映聲音藝術之在地發展，可以社會體系、結構、精神面與行為文化模式評論之，社會體系所造成的影響其最基本為以物質為基礎的影響，例如：藍調音樂、原住民舞蹈、壁畫雕刻等，其是以勞動為主要功能發展而成之藝術型態。然藝術創作不只是一種意識活動，同時也是一種物質與技術的操作，社會物質基礎中的自然資源、生產工具、科學技術等自然的或科技的現象，皆成為藝術創作的素材，進而使藝術生產與之結合。

¹⁰² 赫加帝（Paul Hegarty, 1967-），2007，頁 3-19。

¹⁰³ 豪澤爾（Arnold Hauser, 1892-1978）匈牙利作家、藝術史家，出生於蒂米什瓦拉，著有《社會藝術史》（Sozialgeschichte der Kunst und Literatur）等書。

第三章 臺灣噪音音樂發展

我們可能是藉著音樂這樣的一個媒介在傳遞某種訊息。我們在音樂裡留了共同的意識，而不只是共同的記憶。你記憶裡的音樂不會只有音樂，那個共同的意識也不只是音樂。¹⁰⁴

臺灣從二十世紀八〇年代末開始有「地下音樂」這個名詞，創作者或團體，其創作量不亞於流行音樂，然而地下音樂發展與思維之過程，卻沒有被系統地整理過，常以類型作為區分如搖滾樂、電子音樂、民歌等，因曲風不同而被分開來討論。音樂的發展並非來自於單一樂種，而是互相牽連、並因當時社會現象而有所演變。

臺灣在一九八七年解嚴之後，出版法慢慢鬆綁，政府對音樂的控管沒有那麼緊了，水晶唱片出版的雜誌《搖滾客》提出地下音樂一詞，在臺灣流行音樂中劃分出主流與非主流音樂之對立態度和概念。¹⁰⁵在此之前，臺灣音樂分類僅出現於流行音樂與其他樂種的分別，如古典音樂、傳統音樂，地方戲曲與民謠等。水晶唱片也在此時提出「臺灣新音樂」一詞，其中參與唱片錄製與出版的如伍佰、陳明章、朱約信、金門王與李炳輝、黑名單工作室等，樹立臺灣本土音樂之樣貌。與此同時更有社會運動發生，其現場所發展出具破壞與反思想音樂，逐漸構成臺灣現有之音樂風貌。

綜合上述，噪音與聲音成為藝術創作之元素，可歸納出其原因為創作者對於音樂所建立的秩序，抱持著懷疑與挑戰的態度。臺灣自九〇年代的噪音運動，到千禧年後聲音藝術，將其與地下音樂發展脈絡接軌，爬梳臺灣聲響文化運動的歷史，整理並回顧臺灣噪音音樂發展。

¹⁰⁴ 羅悅全，2015，引述 2013 年羅悅全訪談「水晶唱片」發起人任將達，頁 10。

¹⁰⁵ 羅悅全，2016 年 2 月，接受《搖滾客》線上雜誌專訪。

第一節 學運反文化年代

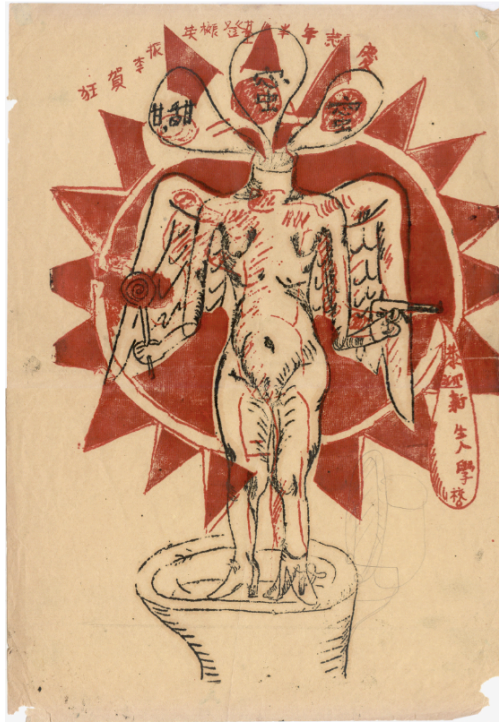


圖 2 《甜蜜蜜》地下刊物封面¹⁰⁶

受到社會騷動氣氛的鼓舞，跨校際的「學運反文化」¹⁰⁷網絡在一九九〇年學生運動後形成。學運份子開始於非正式展演場域，如校園、藝術替代空間、咖啡館，實踐反美學、反思想之前衛藝術行動，企圖顛覆戒嚴時代的主流美學觀。¹⁰⁸由於在當時社會體制下，無論是政府、學院還是民間的當代藝術機構與唱片工業，並未提供現成的工業噪音發表環境，在沒有預設好的展演環境下，此時的表演者以簡單粗糙的手法嘗試錄音、出版唱片與雜誌、籌辦表演，同時試探各種展演空間的可能性。

臺灣聲音藝術家王福瑞於一九九三年發行地下刊物《Noise》，並以此名成立實驗音樂廠牌。刊物內容主要介紹國內外之噪音音樂，並於一九九六年以中英雙

¹⁰⁶ 吳中煒，1992；文化部，「臺灣文化光點計畫」提供，2015。

¹⁰⁷ 反文化（Counterculture）是次文化的一種，倡導的行為規範與價值觀通常與主流文化所規範的習俗相反或有所差異。反文化運動透過特定的群體組織，表達自身的思潮、願景及夢想。學運反文化在本研究中指稱 1990 年 3 月的野百合學運之跨校運動。

¹⁰⁸ 何東洪、鄭慧華、羅悅全等，2015。頁 156-160。

語發行介紹美國加州噪音後，增設網路平台將其刊物以電子刊物形式呈現。其刊物將英、美、日、港的噪音藝術家介紹至臺灣，而臺灣第一張自製自發的噪音專輯，即零與聲音解放組織，也透過《Noise》的國際噪音網絡發行至國外。¹⁰⁹

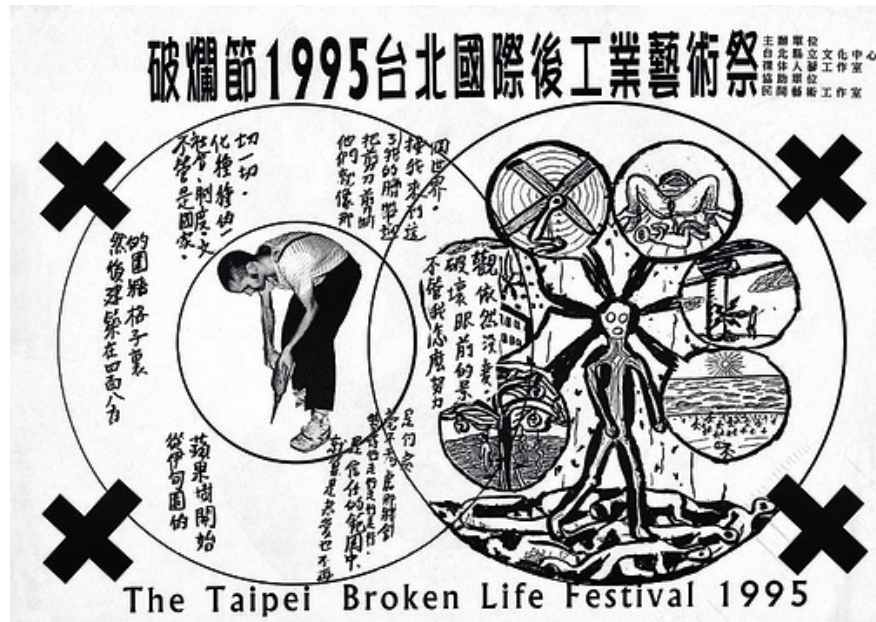


圖 3 「臺北國際後工業藝術祭」海報¹¹⁰

以零與聲解放組織以及濁水溪公社作為現場噪音演出論述，其現場演出不在意樂器彈奏表現，而著重於製造即興的不和諧聲響、挑釁觀眾的肢體行為。除了音樂之外，劇場、實驗短片以及地下刊物也在二十世紀九〇年代企圖表現其創作形式。

臺灣首波大型噪音現場演出可追溯至一九九四年由林其蔚、吳中煒所舉辦「臺北破爛生活節」，在吳中煒的手繪海報中寫道：「大家來，不要再工作，生命短暫絢麗駭人」。¹¹¹海報以大量的插畫與文字描述，將生活中的真實事件放上舞台，以此方法表現生活之實踐與其真實樣貌。

¹⁰⁹ 羅悅全，2011，頁 8。

¹¹⁰ 文化部，「臺灣文化光點計畫」提供，2015。

¹¹¹ 如圖 3 所示。



圖 4「臺北破爛生活節」手繪海報¹¹²

臺灣噪音藝術家林其蔚於一九九五年，將原本的「破爛生活節」擴大為「臺北國際後工業藝術祭」，在當時的板橋廢酒廠中舉辦，並邀請來自各國的噪音藝術家演出。¹¹³邀請臺灣以及日本、英國、瑞士的噪音、實驗音樂、演出，表演內容無論是表演者全裸、在演出中參雜嘶吼或髒話、毀損樂器、撫摸觀眾身體、於場內生火、潑灑餿水、亂丟垃圾等，種種極端行為在當時蔚為風行。

……演出者對女性觀眾進行身體侵犯、濁水溪公社以優酪乳對團員灌腸、零與聲對團員灌餿水並將餿水潑向觀眾，據說，有數位激動的觀眾在廢

¹¹² 文化部，「臺灣文化光點計畫」提供，2015。

¹¹³ 羅悅全，2007，頁 113-116。

酒廠內對著牆壁扔石頭，直到把牆打翻。¹¹⁴

臺灣紀錄片導演黃明川更於二〇一四年將當時紀錄之活動現場整理並出版影像《1995 後工業藝術祭》，其紀錄片除了紀錄酒廠被拆除前後所涉及之歷史外，更紀錄在藝術祭中九場演出，分別是摩斯拉劇場（Moslar Show）、宇宙共時控制中心（C.C.C.C）、怒罵沼澤（Schimpflush Grupph）、緣投桑（Endoxan）、殺手迷（Killer Bug）、濁水溪公社（LSK）、保險套（Con-dom）、零與聲解放組織（Z.S.L.O）與鐵鍊電鋸俱樂部（Club Chain Saw），大部份是以噪音為主的表演，少部分演出涉及性虐待（Somasochism）和暴力，此紀錄片除了真實呈現演出外，也經由訪談和歷史資料交叉呈現方式，回顧相關表演與議題討論。

表 11 「後工業藝術祭」活動紀錄¹¹⁵

影像紀錄	內容說明
	其舞臺之搭設以實用性為主，簡易無其他加強設備；此片段為在演出同時，演出者裸露其身體。
	演出者將浴缸放置於舞臺上，直接進入浴缸中並將水潑打出。

¹¹⁴ 破報，試刊號，1995。

¹¹⁵ 文化部，「臺灣文化光點計畫」提供照片，2015，研究者自行整理。



音樂祭現場紀錄，可以觀察其燈光設備與舞臺搭設以簡易可用為主，參與者活動空間廣大，可近距離與表演者互動。

臺灣社運、學運在二十世紀九〇年代中期後開始退潮，噪音音樂的表現方式也從破壞式現場演出，轉向電子電腦化，或以純粹噪音的形式於當代藝術替代空間舉辦電子實驗聲響演出。

第二節 數位科技時代

相對於二十世紀九〇年代噪音運動都以自我為中心，即表述主體性強烈的形式推廣，在二十一世紀後，臺灣聲音運動走向組織化、機構化、學院化，規律且持續地進行創作與演出活動。同時，快速進步的資訊科技不但使筆記型電腦成為聲音創作必備工具，也影響了臺灣新一代藝術家對聲音與聆聽為何的思考。從創作角度觀之，二〇〇〇年國立臺北藝術大學成立科技藝術研究所（現新媒體藝術學系碩士班），同年，國立臺灣藝術大學成立多媒體動畫藝術研究所；二〇〇二年國立臺南藝術大學成立應用音樂學系，下分「藝術管理組」及「音樂工程與創作組」；二〇〇五年國立交通大學音樂研究所設立「音樂科技組」等等學院之成立。藝術學院逐漸取代學運世代的地下文化聲音，而在詞彙上則由「聲音藝術」、「數位」、「科技」、「新媒體」取代了二十世紀九〇年代的「噪音」。詞彙的轉換呈現出從廣泛的概念意識到媒材使用技術之演變。¹¹⁶

於網路提供線上聲音藝術、媒體藝術影音報導與節目的民間藝術機構「在地實驗」，於二〇〇三年舉辦了「異響 / Bias」聲音藝術展，向全世界徵選聲音藝術作品；同年，連續舉辦三年三屆的「腦天氣影音藝術祭」則是一項企圖從實驗音樂與影像探討意識型態、精神狀態與藥物之關係的國際藝術表演。更於二〇〇六年，國立臺灣美術館所舉辦之「數位影音藝術新春嘉年華」擔任開幕演出活動之一，並在館內空間及美術園道商家選定十個播放地點呈現「腦天氣數位影音展」，內容包含前衛實驗影像、電腦語言撰寫互動程式、數位動畫、前衛音樂廠牌音樂錄影帶等數位影音作品。¹¹⁷在實體展覽期間過後，國立臺灣美術館更將其納入為

¹¹⁶ 吳牧青，2011。

¹¹⁷ 國立臺灣美術館，網路官方資料，2006。

期三個月的線上展覽。讓展覽之作品得以透過網絡觀賞。



圖 5「腦天氣」影音藝術祭宣傳品



圖 6「臺北聲納——臺北科技藝術節」海報

於二〇〇四年，將展演主軸著重於臺灣科技藝術並集結聲音藝術所舉辦的「臺北聲納——臺北科技藝術節」。二〇〇六年，由臺北市政府主辦、臺北市文

化局承辦，並由在地實驗策劃執行的「臺北數位藝術節」邀請國內外數位藝術家進行展覽演出，如荷蘭藝術家楊森（Theo Jansen,1948-）以科技模擬生物動能之作品《物種原始》（*Animaris Percipiere Primus*）；美籍法裔聲音藝術家莫伯里（Benoit Maubrey,1952-）《電音芭蕾》（*Audio Ballerinas*）；美國聲音裝置藝術家迪馬利尼斯（Paul DeMarinis,1948-）的互動聲音裝置《雨舞》（*Rain Dance*）；日本藝術家鈴木太朗（Taro Suzuki,1973-）作品《水幕》（*Water Canvas*）利用機械和電力方式讓水柱產生氣泡，氣泡中產生自然幾何的圖案。除了有上述多位國外藝術家參與展出之外，臺灣舞蹈家古名伸帶領其舞團「古名伸舞團」與英國舞台影像藝術家葛雷（Thomas Gray）所共同創作作品《記憶拼圖》。¹¹⁸



圖 7 第一屆「臺北數位藝術節」活動文宣

於二〇〇七年，以噪音為主要演出對象的「失聲祭」也在姚仲涵、葉廷皓、張永達等人推動下舉辦。

我們期待看到一件好作品，時代變遷，我們需要一直討論何謂「好」¹¹⁹

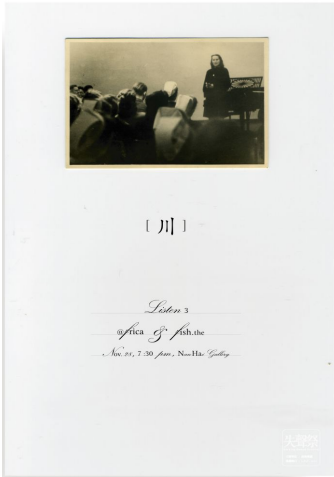
「失聲祭」以每月一次，每次邀請兩位數位藝術創作者獨立進行創作演出，演出後，整理歸納創作者之演出內容、創作動機、技術介紹，企圖以此種密集展演的形式，推動聲音藝術與噪音音樂在臺灣之演出舞台。而首場演初便是臺灣聲

¹¹⁸ 《今藝術》，2006；《藝術家》，2006，研究者整理。

¹¹⁹ 「失聲祭」，2007，官方網站節錄。

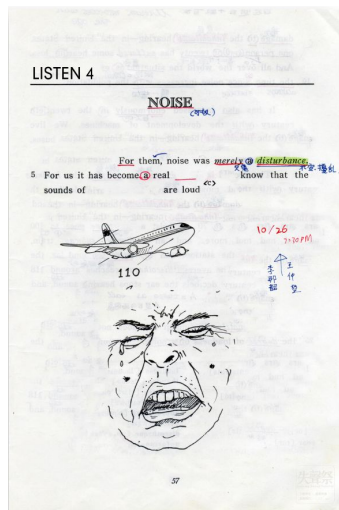
音藝術家姚仲涵與陳奕仲兩人擔綱演出，而演出者也從邀請臺灣聲音藝術家拓展至國外藝術家來臺演出。¹²⁰

表 12 「失聲祭」活動文宣與內容¹²¹

活動文宣	演出者與內容
	演出名稱：聲音本體，極端發響。 演出日期：2007 年 8 月 10 日 演出時間：晚上七點半 演出地點：南海藝廊 演出者：張惠笙、謝仲其
	演出名稱：學院沒有，聲音野好。 演出日期：2007 年 9 月 28 日 演出時間：晚上七點半 演出地點：南海藝廊 演出者：@frica、fish.the

¹²⁰ 馮馨，2015，頁 218-222。

¹²¹ 圖片擷取自 <http://niunat.blogspot.tw/>，2009，研究者自行整理。



演出名稱：音噪音，聲造聲。

演出日期：2007 年 10 月 12 日

演出時間：晚上七點半

演出地點：南海藝廊

演出者：李那韶、王仲堃

與二十世紀九〇年代訴求不同之噪音藝術家也逐漸出現，如黃大旺、Pei、臺北聲音小組、陳史帝、張桂芳等。其中黃大旺之作品《黑郎那卡西》系列仍帶有社會諷刺意涵，但此時之創作走向也回歸至音樂與藝術本身，以數位器材作為創作工具，探索聲音本質，而不是直接性的做社會批判。

第三節 新媒體與互動裝置

隨著電腦日益普及，各種科技媒體也益趨成熟，如錄影藝術、數位藝術與互動裝置等，藝術家嘗試在新的媒體中開發新的美學表現與創作方向。在媒材的多元性之下，當代藝術家與科技人員所使用的工具與語言亦趨相近，促成了各種跨領域跨媒體的藝術合作模式。二十世紀九〇年代後期出現的數位化，使創作者與觀者雙向互動的方式更為多元，也使得互動概念成為藝術家創作過程中思考的要項。¹²²二〇一〇年，於南海藝廊所舉辦的「噪音八萬伏特」(NOISE 80000V)，其展演方式不分舞台與觀看區域，表演形式也涵蓋了電子音樂、類比器材或單純人聲噪音。相對於「失聲祭」其創立人物主要來自於視覺藝術學院體制，「噪音八萬伏特」更涵括了有古典音樂背景之創作者如「動見体劇團」音樂總監的林桂如、室內樂團作曲家李世揚等。在為期兩天的活動裡皆有自由即興(Jam)的部分，而因表演者背景與媒材使用之不同，即興現場所能發展之「混亂」與其他音樂祭有所區分；二〇一二年由國立高雄師範大學跨領域藝術研究所主辦之新媒體藝術展「Making Things Media」，¹²³展覽作品包含：對於眷村環境變遷的緬懷、高雄城市的噪音污染、環境中充斥的規訓聲音對身體與生物的控制，而參展作品皆以聲音互動或遊戲方式展示之；二〇一四年，臺灣新媒體藝術家紀柏豪於倫敦發表其作品《自體噪音》，結合即時音訊反饋與自動運作系統，並透過計算相位差的方式，將反饋噪音視覺化。

¹²² 林珮淳、葉綠屏，2009，頁 4-11。

¹²³ 由黃孫權指導，參展藝術家：曾傑、甘志雨、蔡佳贏、李學佳、顏信昌、黃怡靜、官祺詠。

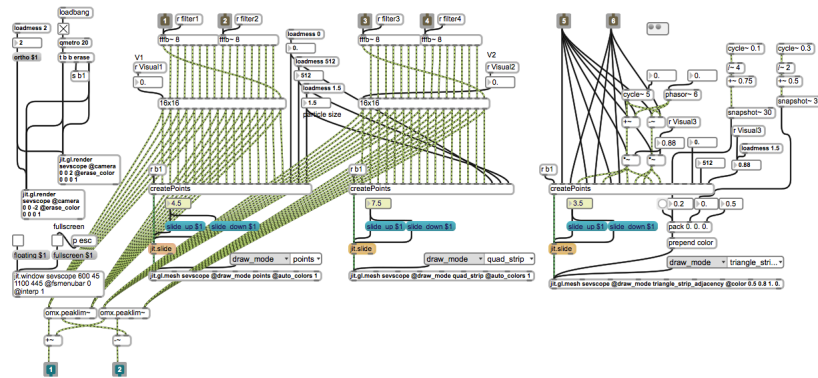


圖 8 《自體噪音》操作畫面影像擷取¹²⁴

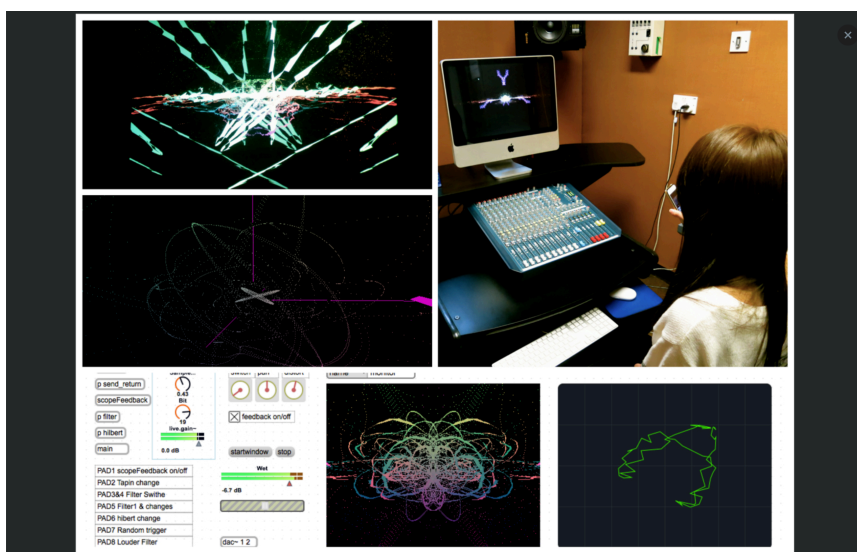


圖 9 《自體噪音》操作畫面影像擷取¹²⁵

難以預測的機率即興演出，最終輸出的聲響與操作者輸入的程式指令，仍可有其交互影響的關聯性。¹²⁶

……全面聲響創作或噪音藝術並非音樂的解方，更非音樂的「未來」。歷史後視已經清楚說明：音樂，或說聲音之藝術，其具體形態將永無止境又無助地在以下兩極之間擺盪：和諧與噪音。用另一種說法就是：秩序與隨機。未來音樂內容雖無法預卜，但可以肯定的是，人類未來的音

¹²⁴ 紀柏豪授權提供本研究專用。

125 同上註。

¹²⁶ 臺灣當代藝術資料庫，擷取日期：2017年4月6號。

樂，不分流行樂或聲音藝術，其變化範圍將永遠跳不出這一套變數軸線。

127

在二〇〇〇年後臺灣社會運動仍然持續進行，如二〇〇八年野草莓學運、二〇一四年的三一八學運，其在社運活動中演出的團隊不再使用激烈的語言與噪音，而是轉化為詞曲上突顯社會意識，將社會抗爭內化在歌詞之中。噪音在二十世紀九〇年代之後，經過類比音效合成的演出方式，進而數位化的影像在科技的輔助下，視野更加遼闊，並為藝術創作提供了新的美學向度，跳躍連結代替線性思考，多向度空間取代繪畫透視，引發互動性美學語彙，帶動了新媒體藝術多元面向的發展。

¹²⁷ 姚大鈞，2009；吳牧青，2011。

第四章 個案研究

第一節 創作者背景：林其蔚、王福瑞

一、 林其蔚

林其蔚是早期參與臺灣聲響藝術發展之藝術家之一，自二十世紀九〇年代以來參與臺灣噪音文化。其不僅投入開發聲響實驗，更是噪音團體零與聲解放組織中的一員。表演手法結合身體行動、行為表演、意識的極限與嘗試開發新的知覺模式。結合了對生活、社會體制與文化層面的觀察，作品中常運用二者呈現交互指涉的意涵。林其蔚的創作運用多樣化的媒材，從身體至文件裝置、影音媒體和實驗影片拍攝，「實踐生活就是創作，而創作也就是他的生活」是他對於自身生活寫照。¹²⁸自二〇〇四年起，林其蔚製作了一系列應用電子音樂原理，但卻無需實體樂器的音樂，藉由觀眾在表演中被組織起來，以音樂機器的方式發聲。以《磁帶音樂》系列為例，觀眾在此受邀擔任磁頭，喇叭及擴大機的角色，自行演繹帶子上的聲符。二〇〇九年，林其蔚發展了多軌磁帶系列，依照音樂盒的原理，讓演奏者同步演奏音樂。在此，演奏者的技術門檻被降到最低，在沒有指揮的狀況下，演奏繁複的曲子。《磁帶音樂》系列創作曾在世界各地演出五十餘場，包括英國泰德美術館與威尼斯雙年展，近年林其蔚更與倫敦 Musarc 合唱團合作，發表較需演出技術的作品。本研究將會比對《磁帶音樂》系列發展之變化，其將人體做為發聲媒材外，在記譜與其發展性，作一延伸討論。

除聲音、裝置等個人創作，林其蔚還曾主辦過「破爛節」(1994)、「後工業藝術祭」(1995)、「裂獸之歌」(2002) 等大型活動。並著有《超越聲音藝術：前衛主義、聲音機器與聽覺現代性》(2012) 一書，分析亞洲當代聲音創作的美學困境。

¹²⁸ 鄭慧華，2011，頁 146-147。

二、王福瑞

在九〇年代，我們從甚麼都不懂與自我學習開始，全靠直覺和本能有如石器時代的敲敲打打。當我們獲得更多的知識和技能，就有能力去想法轉化成創作，對我而言這是一個過程，一點一點的學習、行動和累積，當感到徒勞的時候，堅持讓人感到獲得一點成果。這過程的一點成果，才有機會被延攬到學校教書，或受到美術館和畫廊的注目。在創作上噪音對我而言，不只是一種音樂類型，而是讓我更勇於嘗試更種聲音的可能性。¹²⁹

王福瑞為臺灣早期前衛的數位藝術以及聲音藝術藝術家兼策展人，一九九三年便成立臺灣第一個實驗音樂廠牌和出版刊物《Noise》，二〇〇〇年加入臺灣媒體藝術發展中少數以互動為主的創作實驗團體「在地實驗」，並推動「異響 /Bias」聲音藝術展與「臺北數位藝術獎」聲音藝術類別。¹³⁰王福瑞目前任職國立臺北藝術大學新媒系助理教授，曾工作於北藝大科技藝術中心以及臺北數位藝術中心，並策劃多場相關展覽與活動，包含二〇〇八年至二〇一二年的「超響」聲音藝術節與二〇〇七年至二〇〇九年的「臺北數位藝術節」。二〇一五年與藝術家盧藝成立「響相工作室」(Soundwatch studio)，該工作室致力嘗試以創新實驗性的聲音作為主要核心概念，執行聲音藝術的相關創作與其推廣計畫。

其創作以展覽為主，本論文所使用之個案《電磁音景》於二〇一二年首次展覽於王福瑞個展「靜噪 Quiet Noise」，並於二〇一三年受邀至德國柏林；二〇一四年參與臺灣美術雙年展；二〇一五年於盧森堡卡西諾當代藝術中心展出；二〇一七年參與法國里昂國立高等藝術學院「瞭望者，法國-台灣聚焦」展，並在同年於中國上海民生現代美術館「世界不再有更多透明」展出。¹³¹

¹²⁹ 訪談節錄自《白木耳》雜誌，頁 135。

¹³⁰ 吳牧青，2011，頁 102。

¹³¹ 響相工作室，2017。擷取日期：2017 年 4 月 28 日。

第二節 《磁帶音樂》、《電磁音景》之作品形式

一、《磁帶音樂》聲音的發生與即時性

噪音創作在於召喚 (invocation) 聲音，跟「做」聲音 (Composition) 有根本上的不同，它是異於樂曲的其他聲音，某種干擾，是一種轉境的方法，讓其它聲音出現的方法¹³²

臺灣藝術工作者游崴在其文章〈噪音與召喚術——林其蔚〉中談到《磁帶音樂》的一個緣起是「對電子音樂的挑釁」，¹³³噪音對於林其蔚而言是一種技術，旨在引誘觀眾，解放空間，並隨時觀察當下發生的狀態。而其所謂的召喚，試圖讓觀眾找到創造自己的權力。

關於《磁帶音樂》創作發想，林其蔚在其作品介紹中提及：二十世紀初達達與未來主義者之聲音詩表演，是將長詩寫在卷筒式的衛生紙卷上，交由群眾朗誦；在機械原理上挪用了磁帶機與讀孔機之原型；在聲音構成上挪用了希臘作曲家謝納奇斯 (Iannis Xenakis) 的粒狀合成理論 (Grainular Synthesis)；在聲音表現上則參考中國語言學家劉半農在一九二四年所著《四聲實驗錄》，認為國語四聲的分別主要在於音頻，可以發展成一系列的和聲組國語之四聲韻為和聲基礎，即四人同時分別念誦，衣、宜、以、意四音時，所形成的自然和聲，其羅馬拼音版以中文發音為基礎音譯而成，提出一種完全以韻腳和聲變化為基礎的作曲。¹³⁴在上述條件之下，以韻腳和聲為變化與基礎構成此作品之三要素：磁帶機器的機械裝置 (mechanism)；以人聲作為合聲；遵循隨機原則的聲堆(sound mass)。¹³⁵

《磁帶音樂》系列始於二〇〇四年台北聲納國際科技藝術節，觀眾被當成計算機或磁帶機的零組件。而作曲者的工作，僅僅在於給予在場觀眾一個簡單的發聲程式，或稱遊戲規則，讓觀眾自行組織起來，利用自己的身體或作曲者提供之

¹³² 鄭慧華、羅悅全，2009，擷取日期：2017年4月17日。

¹³³ 游崴，2013，個人網站，擷取日期：2017年3月28日。

¹³⁴ 林其蔚，2014，個人網站，擷取日期：2017年4月5日，研究者自行整理。

¹³⁵ 同上註，擷取日期：2017年5月4日。

發聲具，主動完成演出。以下將《磁帶音樂》系列之作品在二〇〇四年至二〇〇八使用媒材及語言轉變列表示之。

表 13 《磁帶音樂》媒材使用變化¹³⁶

年份	使用媒材	使用語言	紙卷長度
2004	紅樓版：管狀塑膠袋	傳統中文	100m
2005	標籤版	傳統中文/英文	100m
2006	緞帶版	傳統中文/英文	50m
	傳真版	法文	120m
2007	裙襖版	傳統中文/英文	100m
	裙襖版	瑞典文	100m
2008	緞帶版	簡體中文/羅馬拼音	120m

林其蔚表示在《磁帶音樂》演出當中，所有的參與者都是演出者，在此一實驗狀態中，觀眾的任何臨場反應皆被接受為演出之一部份。¹³⁷受規範的僅是依照提供之紙卷上之文字，而在其紙卷上會以符號代表停頓，而每個字所持續的長度也受到紙卷上所標註之公分數影響。

¹³⁶ 同上註，研究者自行整理。

¹³⁷ 林其蔚個人網站，擷取日期：2017 年 4 月 5 日。

TAPE MUSIC Version-5

* classic Chinese, 637 words, Chinese ink on soutien-rideau, 100m, 2007
* 10 words = 150cm
* ○ = 15cm (pause)

嘶SSS	嘶SSS	嘶SSS	嘶SSS	嘶SSS	噓XU	噓XU	噓XU	噓XU	噓XU
迂Ü	迂Ü	迂Ü	迂Ü	迂Ü	噓XU	迂Ü	噓XU	迂Ü	噓XU
噓XU	噓XU	噓XU	噓XU	噓XU	噓XU	迂Ü	噓XU	迂Ü	迂Ü
衣YI	衣YI	衣YI	衣YI	衣YI	衣YI	衣YI	衣YI	衣YI	衣YI
迂Ü	迂Ü	迂Ü	迂Ü	迂Ü	迂Ü	迂Ü	迂Ü	迂Ü	迂Ü
衣YI	迂Ü	衣YI	迂Ü	衣YI	迂Ü	衣YI	迂Ü	衣YI	衣YI
雨Ü	雨Ü	雨Ü	雨Ü	雨Ü	以YI	以YI	以YI	以YI	以YI
迂Ü	迂Ü	迂Ü	迂Ü	迂Ü	噓XU	噓XU	噓XU	噓XU	噓XU
居JYU	居JYU	居JYU	居JYU	迂Ü	迂Ü	迂Ü	迂Ü	迂Ü	迂Ü
奴NU	奴NU	奴NU	奴NU	奴NU	于YU	于YU	于YU	于YU	于YU
女NU	女NU	女NU	女NU	女NU	奴NU	努NU	奴NU	努NU	努NU
奴NU	努NU	奴NU	努NU	努NU	奴NU	努NU	奴NU	努NU	努NU
泥NI	你NI	泥NI	泥NI	你NI	濃NONG	濃NONG	奴NU	奴NU	你NI
雨YU	雨YU	雨YU	雨YU	雨YU	拿NA	拿NA	拿NA	拿NA	女NU
泥NI	你NI	泥NI	泥NI	你NI	拿NA	拿NA	拿NA	拿NA	女NU
泥NI	泥NI	泥NI	泥NI	奴NU	濃NONG	喃NAN	挪Nuoo	喃NAN	拿NA
泥NI	泥NI	你NI	你NI	奴NU	挪Nuoo	挪Nuoo	濃NONG	喃NAN	拿NA
你NI	你NI	你NI	你NI	你NI	濃NONG	濃NONG	濃NONG	喃NAN	拿NA
泥NI	泥NI	泥NI	泥NI	泥NI	奴NU	奴NU	奴NU	奴NU	濃NONG
喃NAN	拿NA	黏NIEN	黏NIEN	泥NI	泥NI	奴NU	濃NONG	濃NONG	濃NONG
喃NAN	拿NA	○	○	○	○	○	○	○	○

圖 10 第五版《磁帶音樂》和聲稿¹³⁸

就作品而論，《磁帶音樂》以人聲作為素材之一，但不帶有情感性，而是在規範中嚴謹的表示其紙卷所紀錄，然而透過參與者各自聲線之不同，發出相同的詞句並不會在同一音頻之上。

¹³⁸ 林其蔚授權提供。



圖 11 《磁帶音樂》於斯德哥爾摩紀錄¹³⁹

如上圖所示，參與者的座位是隨機不固定的，因此同一份紙卷在不同場次的呈現效果皆為不同，然而因字根所產生之共鳴如：S、U、I、N、O，其發出之聲響各自達成音頻之共識。



圖 12 《磁帶音樂》於湖北宜昌 809 藝術中心紀錄¹⁴⁰

¹³⁹ 林其蔚提供，2007。

¹⁴⁰ 新影像藝術節，林其蔚授權提供，2008。

如上圖所示，圖例右下角男子並沒有加入念誦，就算身處在參與圈內，其角色是觀賞者，參與者因群眾壓力，反思自身是否須參與回饋或選擇觀看，其決定便會影響他人或此作品呈現。

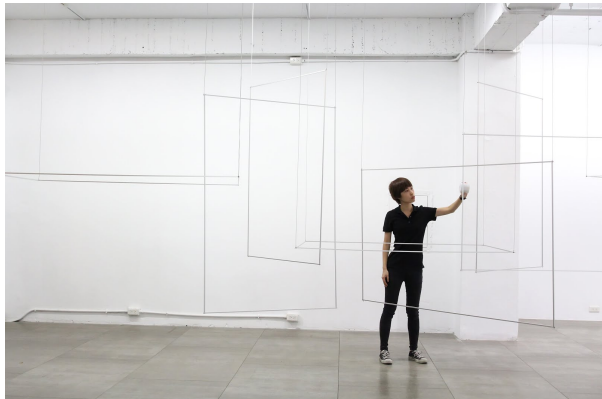
《磁帶音樂》的演出與社群有關，包括教會、社群、部落或在地族裔等等，也考察其語言，如學習泰語。這樣的共同體隱喻人的連結，不是依賴樂音的組織化，以及音階的階層分配，旋律所隱喻的主宰政治性，而是聲響的共鳴，一種平等式的、不分階層之共同體的和聲。換言之，《磁帶音樂》指向肉身與世界的彼此共有，互通氣息；這是自我現身、自我直接發出聲音的政體。

二、《電磁音景》主動式參與展演

音景（Soundscape）為聲音風景之簡稱，若直翻其意為聲音加上風景的合成字，而其中又分兩種參與的方式，分別為主動(active)與被動(passive)音景。主動式音景意指參與者主動去與空間中的材料做互動，利用既有的素材去製造聲響。而被動式音景則是在不涉入聆聽場景的前提下，去發掘與尋找原本就存在於空間中的聲音。¹⁴¹《電磁音景》（*Quiet Noise-Electromagnetic Soundscape*）創作於二〇一二年，此作品藉由聲音裝置乘載人耳所無法感知的電磁波，觀者藉由王福瑞設計的探測儀器，接近載有電力的鋁框，由此才能聽見其創作之聲。聽覺與視覺之不同處在於視覺為眼睛直接傳達之形塑樣貌，聽覺主要在於感受聲音存在狀態，《電磁音景》利用裝置呈現聲音來源不同，利用超感性、拼貼與結合，使得聲音作為主體外，觀者能夠主動的選擇性參與。

¹⁴¹ 王俊秀，2001，頁 89-96。

表 14 《電磁音景》裝置與感應器¹⁴²

影像紀錄 ¹⁴³	內容說明
	電磁波載體，以鋁框製成，其載有收錄之環境噪音與電磁噪音，鋁框以懸掛方式呈現。
	手持放大裝置，在接近鋁框同時能夠偵測其搭載之噪音，並由此裝置自行發出所感知的聲響。

《電磁音景》為王福瑞於二〇一二年發表於個展「Quiet Noise 靜噪」中聲音裝置作品之一，藉由裝置探索聲音與空間之關聯。其作品透過線圈將聽不見的流竄電磁波轉換成聲音，運用電磁技術將聲音與空間再度解構與建造出人的互動電磁音場，其將聲音作為主角，讓觀者主動探索空間中聽覺裝置之演出。¹⁴⁴

電力的發明，帶來第二次的工業革命，而電流在都市有如人體血管般的密佈漫流，若透過線圈將聽不見的流竄電磁波轉換成聲音，有如聆聽

¹⁴² 研究者自行整理。

¹⁴³ 聲相工作室授權提供。

¹⁴⁴ 紀伯豪，2016，頁 110-113。

都市的獨特的電磁音景。我欲探討都市聲音與空間流離關聯，一個存在但不明的狀態。¹⁴⁵

作為二〇一四年，臺灣美術雙年展參展作品，《電磁音景》被展示在藝術拓域(Art Expanding)主題之下，藝術語言與藝術發生場域的拓展，以及關於藝術自身存在之目的性之思辯。¹⁴⁶噪音在沒有視覺之輔助下，其原貌難以窺知，但在王福瑞的作品中，其要表達的便是聲音的畫面，透過訪談，其認為現場演出和裝置都是對聲音的一種疏理方式，現場表演的聲音呈現，貼近於表演者即興的身體直覺；而裝置可以轉化創作者腦內想傳達的聲音之載體呈現。¹⁴⁷

王福瑞將噪音收錄後解構並重新詮釋，使得觀眾在接觸當下並不會立即反應出聲源，而同樣地，其將所有聲源拆解、重組並放入載體中，觀眾在參與過程可以主動地跳離原本路徑或依循鉛框線條感受。



圖 13 《電磁音景》於法國里昂國立高等藝術學院展出實況¹⁴⁸

¹⁴⁵ 王福瑞作品描述，2017。聲相工作室提供。

¹⁴⁶ 國立臺灣美術館，2014，官方網站資料，擷取日期：2017年5月11日。

¹⁴⁷ 王福瑞訪談節錄，研究者整理。

¹⁴⁸ 盧藝授權提供，2017，影片擷取片段。

如上圖所示，當展場轉換與參與者增加之情況下，《電磁音景》所感應之噪音與被接收程度，會因其而轉變。以下將其展演場地作一列表整理。

表 15 《電磁音景》歷年展覽資料¹⁴⁹

年份	展覽名稱	展覽場地	展出國家
2012	「靜噪 Quiet Noise」	就在藝術空間	臺灣
2013	「城市閃爍 IV」	柏林 The Leap 空間	德國
2013	「聲活」王福瑞個展	臺南兜空間	臺灣
2014	「臺灣報到」臺灣美術雙年展	臺中國家美術館	臺灣
2015	「文明魅影」	卡西諾當代藝術中心	盧森堡
2017	「瞭望者，法國-臺灣聚焦」	里昂國立高等藝術學院	法國
2017	「世界不再有更多透明」	上海民生現代美術館	中國

¹⁴⁹ 研究者整理。

第三節 《磁帶音樂》、《電磁音景》呈現之限制與困境

一、《磁帶音樂》參與及觀看之界線

回顧作品演出影片紀錄，其展演場地通常沒有舞台與觀賞之分，然而在林其蔚之排列下，即利用椅子排出漩渦形狀，坐下之觀眾便是參與者。在此表演方式之下，受限於椅子的形式，使得參與者無法隨機的抽離或加入，故林其蔚在其創作解說中所述：觀眾的任何臨場反應皆被接受為演出之一部份，而群體互動所形成的聲音風景，形成此一集體狀態之聲音雕塑呈現。即便是可預期之過程，在此預期中，隨機與制式的界線尚待釐清。

二、《電磁音景》多人參與噪音互擾

以聲音做為作品主軸，其展覽場地與參觀人數便是影響其作品表達程度的重要原因，其一，以小型展場為例，同時間只展示單一作品之情況下，便不會受其他作品發出之聲響干擾，然而《電磁音景》做為國際邀請展演作品，在展示地點之選擇上若無與其他稍做區分，則其欲表現之噪音不顯見；其二，手持放大裝置方便、活化了參與者之動線與選擇，若在同一時間多人參與，作為揚聲裝置的手持系統之發出音量是否能夠不受他台干擾。

第四節 《聲機勃勃》之跨域概念

在多元藝術結合之當下，噪音做為結構而發展之音樂以及運用噪音作為展覽主軸，與其放置於新媒體藝術中仍屬不同範疇。本研究使用近十年興起之新媒體藝術家陳韻如之作品《聲機勃勃》為例，其作品主體為機械裝置，運用聲源感知晶片，將噪音作為作品之樞紐，此作品更獲得「2013 新北市創作新人獎」首獎。

¹⁵⁰其作品《非墨之舞》（*Monologue*）（2009）為互動表演作品，此件作品獲得第四屆法國安互湖國際數位藝術節評審團特別獎及 2010 年受邀至德國奧登堡艾蒂羅絲媒體藝術中心演出。同年互動裝置作品《星群》（*Starry, Starry Night*）獲得德國奧斯納布呂克歐洲媒體藝術節展出。

一、《聲機勃勃》互動型感知裝置

《聲機勃勃》是聲音敏感裝置作品，由馬達機制組成。此作品靈感來自於爬山，其自然生物之存在，然而這些生物會因為其他物種的介入，而躲藏起來。但若安靜在定點一段時間後，裝置感應不到移動聲響，又開始出現及活動著。¹⁵¹以聲音驅策裝置，彼此對焦、映照、相生，從而與觀者、環境和空間之相互關係，創造出環境因被人類或聲響介入之後，所造成的改變與反應。

以齒輪、馬達等機械噪音模擬為自然生物之聲，並以觀眾參與之互動方式，即發出不同的音量及音調。此作品在感應到說話聲、腳步聲、拍手聲，會依著聲音的大小聲突然地往下縮並停止不動。

¹⁵⁰ 陳韻如訪談紀錄，2017。研究者整理。

¹⁵¹ 陳韻如訪談紀錄，研究者整理。



圖 14《聲機勃勃》裝置展演紀錄¹⁵²

上圖裝置中，下方立架中心之晶片為裝置核心，此晶片感應聲源並在接收同時停止機械運轉，以下將此作品行徑路線以表示之。

表 16《聲機勃勃》裝置運行模式示意¹⁵³

裝置狀態	外在因素
自行上下運轉，發出些微馬達與齒輪轉動聲。	無
往下縮，停止，三秒後重新啟動	參與者發出聲響
下縮幅度加大，停止，三秒後重新啟動	參與者發出聲響較大

由上表可以得知，其並不會依照參與者發出之聲響長短做變化，僅依照聲音大小判別下縮程度，並無法同時感測連續性聲響，在接收端已獲得訊號後，便必須滿足其停止秒速方可再次啟動。

¹⁵² 陳韻如授權提供。

¹⁵³ 陳韻如訪談資料，研究者整理。



圖 15《聲機勃勃》測試階段影片截圖¹⁵⁴

由陳韻如所提供之測試影片可以窺見其裝置在感應聲音會有 2 至 4 秒之落差，而參與者所發出之噪音並不會全部接收，參與者在觀賞過程會產生主動式參與之錯覺，但因其程式設定，參與者在與裝置互動時接受其靜止過程，並內化為因自我而產生不同改變。

二、《聲機勃勃》固定反饋與聲響變化

在接受到噪音後，裝置反饋之變化為下縮並停止，然而其停止秒速為固定程式，且為單一晶片，即裝置的停與動皆為同時性。而參與者所能製造之噪音也因此受限制，僅以大小聲作為停止按鈕，而缺乏關注聲音的延續性、節奏性等，在如此統一之反饋下，參與者感受之互動性有可能因此降低。

¹⁵⁴ 陳韻如授權提供，2012，法國西帖國際藝術村。

第五章 結論

本研究藉由觀看噪音音樂在臺灣之發展，並延續至個案討論不同媒材及創作方向與其創作者背景之關係，透過外國文獻瞭解噪音音樂之起始，著重在於其自身規範之音樂美學，並梳理臺灣噪音音樂從日據時代禁歌時期至解嚴後反社會現象乃至當代藝術化呈現。研究者透過使用不同媒材與創作形式之個案來探討噪音音樂在其中所使用之契機與形式手法，並在此以自律美學及其互動現象作為最後的思考總結，統整本研究前述之分析。在自律美學部分，研究者秉持的態度與德國音樂學家漢斯利克相似，並承接形式主義之論點，即強調藝術本身的認知與欣賞，美是從作品結構中獲得的價值，無關乎情感。若以絕對音樂與標題音樂論之，絕對音樂意指獨立於所有外在因素的特質，其包括：功能、文字、意象。一般泛指沒有詞的器樂曲，用來與聲樂或其他帶詞的音樂相比對。與標題音樂之間的分別在於是否有表意的標題，如白遼士的《幻想交響曲》，來指涉音樂與文字意象的關聯；而絕對音樂沒有此標題聯繫樂曲與其之關聯性，如貝多芬《第一號鋼琴協奏曲》。其著重於音樂本質的表現不須要假手其他形式的幫助。更進一步則可以說：音樂的聲音本身就能構成音樂意義的全部。¹⁵⁵

以漢斯利克提出的論調作為基礎，並源引德國音樂學家達爾豪斯（Carl Dahanus, 1928-1989）所論，即美學的體系就是它的歷史：不同來源的思想與經驗交叉參透的歷史。¹⁵⁶在爬梳文獻與資料重整同時，亦可從聲音藝術中概略區分噪音音樂、數位音樂、電子音樂及電腦音樂等樂種。其相互關係密切，雖發展之方向與文脈仍有差異，其抱持著「任何聲音資料均可以作為音樂目的」之觀念逐漸成為聲音藝術家的共識。而電子電腦音樂與噪音音樂之差別則為，電子電腦音樂之成果展示必須透過電腦或其相關器材，而噪音音樂則可以透過不同之媒材當下產生。¹⁵⁷

¹⁵⁵ 此定義參見《黎曼音樂字典》（*Brockhaus Riemann Musiklexikon*），第二版第一冊，1989，頁10-11。

¹⁵⁶ 達爾豪斯（Carl Dahanus），1982。

¹⁵⁷ 朱秋華，2006，頁386-390。

以臺灣電腦音樂作曲家曾毓忠為例，其專研現代音樂、電腦準則作曲 (Algorithmic composition)、現場電子音樂 (Live Electronics)、幻聽/唯聲音樂 (Acousmatic music)、以及結合樂器與電子音樂之混編作 (Mixed Work) 之創作。

此作品之二種版本分別為《形而上音景第一號－三角鐵之內在音聲》以及《形而上音景第二號－京鈸之內在音聲》，而本研究著重於第二號作品，即以京鈸與京劇人聲為素材，透過京劇中片段的京鈸演奏與唱腔節錄，進行科技技術再處理，重新呈現京鈸之音色。在作品演進與發展過程當中，各種不同的聲響姿態與音色因著各自的特徵相互交織與組合。此作品為一首八聲道作品，透過聲音的不同音質，如顆粒性、延續性以及結合科技所涵括的殘響等，以金屬般閃爍發光的尖銳聲音所構築之風景。¹⁵⁸曾毓忠在其自述中將本作品歸類為幻聽/唯聲音樂 (Acousmatic music) 以及具象電腦音樂 (Concrete Computer Music)，並使用 Filterings、Dopper effects、Time/pitch Stretch、Delays、Envelope-shaping 等電腦技術。¹⁵⁹以下將所使用之電腦技術做一列表整理。

¹⁵⁸ 擷取自曾毓忠個人網站，http://yc-tseng.blogspot.tw/2010/04/blog-post_18.html，2017，擷取日期 2017 年 6 月 9 日。

¹⁵⁹ 同上註。

表 17 《形而上音景》電腦技術呈現效果¹⁶²

電腦技術	效果呈現
Filterings	把頻率濾除，濾波器常見的有高通組（HPF），低通組（LPF）、以及中帶阻（BPF）。其目的在於濾掉頻率在某一範圍中的波形，以取得剩下波形。
Doppler effects	聲音源相對聽者是移動中的時候，會發生音高變調的現象，又稱「都卜勒效果」。 ¹⁶⁰ 在音源軟體中，此效果為空間型效果器。
Time/pitch Stretch	時間拉伸/間距移位可獨立改變波形的持續時間、間距和共振。
Delays	延遲技術主要為聲音的姿態模仿，如回音一般的回應原本的聲音，打破了原本聲音的限制。將其運用於電腦音樂與演奏者之間，更能緊密的加深兩者之間的互動關係，如透過電腦延伸鋼琴的長音等。 ¹⁶¹
Envelope-shaping	將一種音色波形的大致輪廓描繪出來，就可以表示出該音色在音量變化上的特性。

《形而上音景》呈現將樂器聲音轉化，透過電腦技術，使其音源無法立即被察覺，其創作主軸以電腦技術改變聲波形狀與聲響空間為主。而林其蔚《磁帶音樂》呈現的自律音樂美學如下：規律的字音，並利用普通話的四聲聲調創造合聲，呼應達達主義者史維塔茲（Kurt Schwitter）1920 年代創作的聲響詩（sound poetry）。自 2004 年起已演出過 40 幾次，每次都因不同參與者與場所脈絡而結果各有殊異，這讓表演趨近了林其蔚欲達成之社會測量。演出的唯一物件便是寫有字音的紙卷，作品則有七種不同版本。《磁帶音樂》是完全以人力驅動的機械音樂，一

¹⁶⁰ 測繪學辭典，擷取自國家教育研究院網站，<http://terms.naer.edu.tw/detail/1299388/>，2003，擷取日期 2017 年 6 月 9 日。

¹⁶¹ 周欣諭，2014，頁 46-47。

¹⁶² 石田剛毅著，林育珊譯，2016；樂凱、羅英傑，2015，研究者整理。

台由身體組裝的磁帶放音機，字音在空間傳遞造就出的延遲效果（delay），使它根本地回應了機械聲響的本質。透過此作品展現以聲音為媒介之社會測量計劃之中，聲音在極度的個人表現與泛然從眾之間成形。由同一條紙卷在不同團體測試中所發出的迥異聲響，可以形塑出各種空間與社群截然不同的互動模式。

在前述研究理論中提到，符號互動論關注在互動過程中，人類學習、創造並分享各種觀點進而影響行為的產生。而由人聲念誦的規範下字母，其沒有文字意涵，乃是因發聲之高低輕重作為區別，如同自律美學中所提及，以樂音本身結構而論。因此，在《磁帶音樂》作品中，人聲之功能除了有氛圍上的渲染力外，也使得作品在展演時更有辨識度以及具有群體創造與變化之功能。

在個案《電磁音景》中，王福瑞以收錄臺北城市各處的音景及電磁波為素材，透過解構再建構之手法，王福瑞希望將作品回歸到聲音的本質上，聲音不是一個配角，而是被視為主角在舞台上舞動地呈現，聲音就是主體。《電磁音景》透過最低限度之裝置外觀，達到將作品著重於聲音之議題上，在參與者主動式加入裝置時各自描繪對其想像。因此亦構成了弗萊主張在欣賞一件藝術品時，不以藝術家以及作品的創作背景或文化因素為討論議題，而把焦點放在作品本身。藉由分析作品的形式因素，來檢視其所呈現的美感效果。

而在跨域概念中所使用之個案《聲機勃勃》研究者將其作為互動型感知裝置討論，由於作品本身由程式所組成，故與觀眾之互動關係如陳秉璋與陳信木在《藝術社會學》中所提及一般藝術型，即社會模式與內涵並無發生變化，以藝術家本身的審美觀、趣味與藝術形象或藝術技巧等，發生了變化或創意性的突破，而創造不同形式，而使社會大眾所逐漸接受，其動因是來自本身社會與文化的自然改變。研究者認為《聲機勃勃》仍屬裝置藝術之範疇，但在本研究之論述中，探討人為噪音所造成之變化是否足以構成噪音音樂之樣貌，在訪談創作者陳韻如之後，研究者獲得以下見解。噪音作為此作品之停止裝置，其若配合搭上極緩慢或極斷裂之噪音，仍可使作品啟動與停止，如同布魯默所提出符號互動論之相互關係：本質、詮釋與意義，其作品本質不變，經由人為詮釋後賦予其作品意義。

噪音藝術是最為顯露政治、權力暴力的一種音樂，藝術家們在誇張而脫序的

行動表演中製造駭人的畫面與音響、裸露畫面，藝術家不斷推撞、侵犯觀眾身體，逼迫觀眾作出反抗，一九九〇年代「零與聲音解放組織」在演出中使用極具攻擊性肢體完成演出。整個時代的暴力與壓力，都在當時之演出形式中顯露無疑，也是對於當時社會政治虛無的吶喊抵抗。張鐵志於二〇〇四年出版《聲音與憤怒：搖滾樂可能改變世界嗎？》一書，在書中雖沒有提及臺灣噪音音樂的現況，但就臺灣經歷不同音樂形式如噪音音樂、搖滾音樂、地下音樂、獨立音樂等，在其演變是討論臺灣獨立音樂歷史之理論的建構。

歷史是互動的，觀察當時人們接收這個概念的狀況，本研究探討的是，為什麼當時的人們會關注這些「歷史」呢？經過了九〇年代的狂亂與動盪，這時期的臺灣已經有比較安穩的空間可以創作與演出，然而在整理、回顧當時創作，更應對噪音音樂之形成，與其美學做一論述與統整。

研究者透過不同展演形式與媒材使用不同之個案，探討噪音音樂在當代藝術中，具有多種形體以及功能存在。並透過社會學中的符號互動論，來探討噪音音樂在不同媒材之功能及其應用。目前臺灣對於噪音音樂多為技術型論述，而非就臺灣噪音音樂發展之現況作深入調查，因此其文獻資料數量上較為缺乏。然而，研究者認為，噪音音樂之形式與內容多元豐富，是值得研究探討之領域，其與臺灣文化政治發展息息相關，無法單就某一時期獨立討論之，希冀透過此研究，將目前臺灣之噪音音樂發展推向更深入之探討。

參考資料

一、中文專書

- 王岳川。1992。《後現代主義文化研究》。臺北：淑馨。
- 白錦門。1994。《個案法之研究，教育研究方法論文集》。臺北：臺灣。
- 朱立元主編。2001。《西方美學——名著提要（上）》。臺北：昭明。
- 朱秋華。2006。《西方音樂史》。香港：中文。
- 林宏璋。2005。《後當代藝術徵候：書寫於在地之上》。臺北：典藏。
- 呂鈺秀。2003。《臺灣音樂史》。臺北：五南。
- 呂友仁。2014。《禮記講讀（下）》。臺北：龍視界。
- 何東洪、鄭慧華、羅悅全等。2015。《造音翻土：戰後臺灣聲響文化的探索》。
臺北：遠足。
- 吳錦勳。2009。《臺灣，請聽我說》。臺北：天下。
- 林其蔚。2012。《超越聲音藝術》。臺北：藝術家。
- 林珮淳。1999。《林珮淳創作論述——從女性創作觀解構臺灣歷史、文化與社會現象》。臺北：女書。
- 侯志欽。2007。《聲學原理與多媒體音訊科技》。臺北：商務。
- 思想編輯委員會。2013。《音樂與社會》。臺北：聯經。
- 高宣揚。1996。《論後現代藝術的不確定性》。臺北：唐山。
- 郭冠英。2000。《異端影音鍊金術》。臺北：唐山。
- 陳慧珊。2012。《現代音樂美學新論》。第二版。臺北：美樂。
- 陳慧珊。2016。《傾聽弦外之音：音樂藝術跨界展演研究》。臺北：漢世紀。
- 陳雅文。1995。《個案研究法》。臺北：漢美。
- 陳秉璋、陳信木。1993。《藝術社會學》。臺北：巨流。
- 陸蓉之。1990。《後現代藝術現象》。臺北：藝術家。
- 曾慧佳。1998。《從流行歌曲看臺灣社會》。臺北：桂冠。
- 畢恆達。2005。《教授為什麼沒告訴我》。臺北：學富。

- 葉立誠、葉至誠。1999。《研究方法與論文寫作》。臺北：商鼎。
- 葉重新。2000。《心理學》。臺北：心理。
- 張風鑄。1992。《音響美學》。北京：廣播。
- 張鐵志。2004。《聲音與憤怒》。臺北：城邦。
- 張春興。2003。《教育心理學：三化取向的理論與實踐》。臺北：東華。
- 張蕙慧。1997。《嵇康音樂美學思想探究》。臺北：文津。
- 黃瑞祺。2000。《現代與後現代》。臺北：巨流。
- 蔡振家。2013。《音樂認知心理學》。臺北：臺大。
- 蔡文輝。1994。《社會學理論》。臺北：三民。
- 劉昌元。1986。《西方美學導論》。臺北：聯經。
- 劉思量。1992。《藝術心理學》。臺北：藝術家。
- 謝國雄主編。2008。《群學爭鳴：臺灣社會學發展史》。臺北：群學。
- 謝安田。1979。《企業研究方法》。臺北：水牛。
- 顏峻、格蕾。2007。《都市發聲：城市・聲音環境》。上海：人民。
- 鄭祥福、孟樊。1997。《後現代學科與理論》。臺北：生智。
- 關振明。2006。《現代音樂探索：中小學適用教材匯編單元 13：環境音樂與聲音裝置》。香港：中文。
- 樂凱、羅英傑。2015。《實用電子音樂基礎教程》。上海：人民。

二、外文專書

- Adams, L. 2009. *The Methodologies of Art: An Introduction*. New York: Perseus Books.
- Bell, C. 1914. *Art*. London: Grey Arrow Editions, ND.
- Blumer, H. 1986. *Symbolic Interactionism: Perspective and Method*. Oakland: University of California Press.
- Crowther, P. 1993. *Art and Embodiment: From Aesthetics to Self-Consciousness*. Oxford: Oxford University Press.

- Goddard, M., Halligan, B., Spelman, N. 2013. *Resonances: Noise and Contemporary Music*. New York: Bloomsbury USA Academic.
- Hainge, G. 2013. *Noise Matters: Towards an Ontology of Noise*. New York: Bloomsbury USA Academic.
- Hegarty, P. 2007. *Noise Music: A History*. New York: Continuum Intl Pub Group.
- Kahn, D. 2001. *Noise. Water. Meat: A History of Sound in the Arts*. Cambridge: MIT Press.
- LaBelle, B. 2007. *Background Noise: Perspectives on Sound Art*. New York: Bloomsbury USA Academic.
- Sonnenschein, D. 2001. *Sound Design*. California: MWP.
- Strutt, J. W. 1896. *The Theory of Sound*. New York: MacMillan & Co.
- Torben, S. 2002. *The Aesthetics of Noise*. Copenhagen: Datanom.

三、中文譯作

- 石田剛毅。2016。《圖解混音入門：活用推桿、等化器、壓縮器 3 大關鍵，瞬間音壓飽滿魄力十足》（音圧アップのための DTM ミキシング入門講座！），林育珊譯。臺北：易博士。
- 米德（G. H. Mead）。1995。《心靈、自我與社會》（*Mind, Self and Society from the Standpoint of a Social Behaviorist*），胡榮、王小章譯。臺北：桂冠。
- 沃林（R. Wolin）。2015。《向法西斯靠攏：從尼采到後現代主義》，閻紀宇譯。臺北：立緒。
- 庫夫（E. C. Cuff）、夏洛克（W. W. Sharrock）、法蘭西斯（D. W. Francis）。2003。《社會學理論觀點》（*Perspectives in Sociology*），林秀麗、林庭瑤、洪惠芬譯。新北：韋伯。
- 丹托（A. C. Danto）。2004。《在藝術終結之後》（*After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of the Pale of History*），林雅琪、鄭惠雯譯。臺北：麥田。

- 加達默爾 (H.G. Gadamer)。1993。《詮釋學》(*Hermeneutik*)，洪漢鼎譯。臺北：時報。
- 英 (R. K. Yin)。2001。《個案研究法》(*Case Study Research: Design and Methods*)，尚榮安譯。臺北：弘智。
- 伽茨 (F. M. Gatz)。2007。《音樂美學的主要流派》(*Musik-Ästhetik in ihren Hauptrichtungen*)，金經言譯。北京：中藝研。
- 朗格 (S. K. Langer) 著。1991。《情感與形式》(*Feeling and Form*)，劉大基、傅志強、周發祥譯。臺北：商鼎。
- 唐納 (J. H. Turner)。1992。《社會學理論的結構》(*The Structure of Sociological Theory*)，吳曲輝譯。臺北：桂冠。
- 索緒爾 (F. Saussure)。2007。《普通語言學教程 (英漢對照)》(*Course in General Linguistics*)，劉麗譯。北京：九州。
- 湯瑪斯 (H. Thomas)。1996。《社會科學研究方法與資料分析》(*Research Methods and Data Analysis in the Social Sciences*)，朱柔若譯。臺北：揚智。
- 畢來德 (J. F. Billeter)。2011。《莊子四講》(*Leçons sur Tchouang-tseu*)，宋剛譯。臺北：聯經。
- 阿達利 (J. Attali)。1995。《噪音：音樂的政治經濟學》(*Noise: The Political Economy of Music*)，宋素鳳、翁桂堂譯。臺北：時報。
- 雷瑟 (G. Ritzer)。1989。《社會學理論 (上冊)》(*Classical Sociological Theory*)，馬康莊、陳信木合譯。臺北：巨流。
- 漢斯利克 (E. Hanslick)。1997。《論音樂美——音樂美學的修改芻議》(*Vom Musikalisch-Schönen - ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*)，陳慧珊譯。臺北：世界文物。

四、學術期刊

- 邱憶惠。1999。〈個案研究法：質化取向〉。《教育研究》。第7期。頁113-127。
- 林珮淳、葉綠屏。2009。〈新媒體藝術的探討－以「"Boom" 快速與凝結新媒體

- 的交互作用」臺澳交流展為例〉。《美育》。第 169 期，頁 4-11。
- 曾毓忠。2012。〈聲音藝術、藝術化聲音，當代生想溯源〉。《數位藝述第貳號》。頁 19-38。
- 陳慧珊。2008。〈我泥中有你，你泥中有我——論「現代主義」與「後現代主義」在當代音樂中的邂逅與發酵〉。《關渡音樂學刊》。第 8 期。頁 8-11。
- 陳慧珊。2014。〈反思「跨界音樂」：從音樂多元本體觀論當代音樂之跨界〉。《音樂研究》。第 21 期。頁 23-52。
- 陳慧珊。2016。〈後現代聆聽的挑戰與方向：聆聽慣習、生態途徑、音樂詮釋〉。《藝術學報》。第 98 期。頁 315-336。
- 陳士誠。2012。〈從兩種論證揭示「聲無哀樂論」之結構〉。《國立政治大學哲學學報》。第 26 期。頁 47-90。
- 張瀛太。2008。〈論羅傑·弗萊的「藝術即形式」〉。《人文社會學報》第 4 期。頁 25-47。
- 郭冠英。2012。〈從「噪音」回看「聲音藝術」：藝術理念的生命力與動能〉。《數位藝述》。第貳號。頁 40-53。
- 劉彥玲。2013。〈器樂曲的兩個事實：Franz Brendel 的標題音樂美學〉。《臺大文史哲學報》。第 78 期。頁 165-208。
- 蕭嘉慧。2013。〈臺灣解嚴後的一個藝術社會學觀察——以侯俊明版畫創作為例〉。《美學與視覺藝術學刊》。第 5 期。頁 81-107。
- 賴錫三。2016。〈莊子的美學工夫、哲學修養與倫理政治的轉化——與孟柯的話文化對話〉。《文與哲》。第 28 期。頁 347-396。

五、學位論文

- 李佩玲。2009。《身頻演繹 數位時代的聲音藝術創作與研究》。國立臺灣藝術大學多媒體動畫藝術所碩士論文。
- 吳建樑。2008。《噪音/造音——從閃靈樂團歌詞談其政治認同與可能》。臺北教育大學臺文所碩士論文。

- 林曉筠。2005。《電子電腦音樂發展於臺灣之研究》。國立臺北師範學院音樂研究所碩士論文。
- 周欣諭。2014。《周欣諭作品發表會含輔助文件：原創作品集與註釋》。國立交通大學音樂研究所碩士論文。
- 孫偉迪。2007。《楊牧詩的音樂性研究》。國立成功大學中國文學系碩士班碩士論文。
- 黃國華。2009。《以符號互動論探討虛擬社群之角色扮演行為》。國立臺北科技大學創新設計研究所碩士論文。
- 黃鐘瑩。2011。《臺灣聲音藝術創作環境與展演資源之探討》。國立臺北藝術大學藝術行政與管理研究所碩士班碩士論文。
- 黃于真。2000。《從詮釋學角度論漢斯利克《論音樂美》中的情感與形式》。國立台灣大學音樂研究所碩士論文。
- 馮馨。2015。《不同脈絡的匯集——眾聲喧嘩的臺灣在地聲響《失聲祭》》。國立臺北教育大學藝術與造形設計學系碩士班碩士論文
- 楊智博。2013。《國樂情人夢——消逝的時光之跨界展演探討》。國立臺灣藝術大學表演藝術碩士班碩士論文。
- 鄭淑文。2006。《紀實娛樂頻道節目全球在地化歷程探析——以 Discovery 在臺灣的發展為例》。國立政治大學傳播學院碩士在職專班碩士論文。
- 劉慧文。2011。《快雪時晴之音樂研究》。國立臺灣藝術大學表演藝術碩士班碩士論文。
- 簡啟晏。2006。《品牌形象對購買意圖影響之研究——符號互動論觀點》。中原大學企業管理研究所碩士論文。
- 蘇致遠。2004。《音樂及 DNA 序列之多重碎形分析》。國立臺灣大學機械工程學研究所博士論文。

六、雜誌期刊

王俊傑。2005。〈生活替換：聲波頻率 關於異響的幾個思考命題〉。《今藝術》。

第 149 期。頁 112-114。

王俊秀。2001。〈音景（Soundscape）的都市表情：雙城記的環境社會學想像〉。《臺大建築與城鄉學報》。第 10 期。頁 82-94。

王聖閔。2004。〈戲耍、態度、互動性：商品消費邏輯的美學性擴充〉。《議藝份子》。第 6 期。頁 203-221。

王福瑞。2014。〈王福瑞專訪〉。《白木耳雜誌》。第 14 期。頁 131-135。

吳牧青。2011。〈聲音場景——臺灣：2000 - 2010 聲音藝術／音樂的「分立」與「返照」〉。《今藝術》，第 222 期。頁 99-104。

林其蔚。2010。〈臺灣聲音藝術考〉。《藝術家》。頁 138-147。

姚大鈞。2009。〈音樂有無未來主義〉。《藝術世界》。第 234 期。頁 112-116。

紀柏豪。2016。〈聲音如何成為藝術？淺談聲音藝術收藏〉。《藝術收藏+設計》。4 月號。頁 110-113。

郭昭蘭。2011。〈肉身交託 無路可退——評失聲祭 44〉。《藝術家》。第 432 期。頁 284-286。

陳芳玲。2016。〈一無所有的開始——王福瑞的聲音藝術〉。
《ART.INVESTMENT》。107 號。頁 162-165。

臺北市立美術館。2011。〈聽見，以及那些未被聽見的——技術臺灣社會聲音圖景〉。《第 54 屆威尼斯雙年展》。頁 8-11。

羅悅全。2007。〈從學運到學院臺灣聲音藝術簡史〉。《今藝術》。174 期。臺北：典藏藝術。頁 113-116。

羅悅全。2011。〈臺灣的聲音解放運動〉。《威尼斯雙年展臺灣館——導覽手冊》。頁 2-4。

七、網路資料

失聲祭。2017 年 3 月 13 日。 <http://lsf-taiwan.blogspot.tw>

林珮淳。2017 年 5 月 2 日。〈浮光掠影——捕捉〉。《林珮淳＋數位藝術實驗室》。 <http://dal.ntua.edu.tw/catching>

《韋式第三版國際辭典》(*Webster's Third New International Dictionary*)。擷取日期：2017 年 4 月 5 日。 <https://www.merriam-webster.com/music>

袁櫻芸。2016 年 9 月 25 日。〈以「後現代藝術觀」為教學目標之藝術與人文課程設計〉。 <http://www.aerc.nhcue.edu.tw/journal/Journal%208/yuan.pdf>。

陳子瑜。2017 年 2 月 16 日。〈政治，社會與音樂的三位一體〉。《小英教育基金會》 <http://www.thinkingtaiwan.com/content/1286>

國立臺灣美術館。2017 年 3 月 25 日。〈腦天氣影音藝術祭〉。

<https://event.culture.tw/NTMOFA/portal/Registration/C0108MAction.action>

國立臺灣美術館。擷取日期：2017 年 5 月 11 日。〈臺灣報到——2014 臺灣美術雙年展〉。 <https://event.culture.tw/NTMOFA/portal/Registration/C0103MAction?actId=54219>

游崴。2017 年 3 月 28 日。〈噪音與召喚術——林其蔚〉。《帕夫洛夫之犬》。 <http://neogenova.blogspot.tw/2013/07/blog-post.html>

曾毓忠。2017 年 4 月 7 日。〈聲音的科學——音響學〉。《曾毓忠 電腦音樂 電子音樂 計算機音樂 音樂科技》。 <http://yctseng.blogspot.tw/2013/03/acoustics.html>

曾毓忠。2016 年 11 月 13 日。〈音樂分析：從具象音樂到具象電腦音樂〉。《曾毓忠 電腦音樂 電子音樂 計算機音樂 音樂科技》。 http://yctseng.blogspot.tw/2011/03/blog-post_18.html。

楊雅惠。2017 年 2 月 10 日。〈漢斯利克的音樂美學觀探究〉。《藝海拾貝》。 http://ed.arte.gov.tw/uploadfile/periodical/729_140_8691.pdf

搖滾客。2017 年 2 月 10 日。〈封面人物專訪——羅悅全〉。 <http://www.roxyrockers.com/2016/02/16/>

臺北當代藝術館。2016 年 7 月 26 日。〈時光現場——姚仲涵個展〉。

<http://www.mocatapei.org.tw/index.php/2012-01-12-03-36-46/current-exhibitions/1622-2015-07-29-06-30-09>

臺灣當代藝術資料庫。2016 年 8 月 20 日。〈王福瑞〉。<http://archive.avat-art.org/mediawiki/index.php/>

臺灣現代聲響文化資料庫。2017 年 6 月 11 日。〈Co6 複音馬賽克單元〉
<http://soundtraces.tw/space-performance/co62017>

《劍橋英語辭典》(*Cambridge Dictionary*)。2017 年 4 月 3 日。
<http://dictionary.cambridge.org/zht/noise>

聲響實驗室。2016 年 9 月 15 日。〈Yannick Dauby 澎葉生聲音講座〉。
<http://digilog.kktix.cc/events/yannick-001>

藝術與社會。2017 年 4 月 17 日。鄭慧華、羅悅全訪談。〈如果沒有新的，老的也將消逝——林其蔚談臺灣噪音運動生與死〉。
<http://praxis.tw/archive/interview-with-lin.php>

響相工作室。2017 年 5 月 11 日。<http://goodluyi.com/>。

e-flux. 2016. July 30. *Sound Art Festival in June*. <http://www.eflux.com/announcements/41335/sound-art-festival-in-june/>

NOISE. 2017. February 22. http://noisetw.tripod.com/noisenz_c.htm

Universität der Künste Berlin. 2016. October 12. *Prof. Dr. Sabine Sanio*.
<https://www.udk-berlin.de/personen/detailansicht/person/sabine-sanio/>

八、影音資料

黃明川。2014。《1995 後工業藝術祭》DVD。臺北：黃明川電影視訊。

《電磁音景演出紀錄》。未出版。響相工作室授權日期：2017 年 5 月 7 日。

《磁帶音樂演出紀錄》。未出版。林其蔚授權日期：2017 年 5 月 16 日。

《聲機勃勃測試影像紀錄》。未出版。陳韻如授權日期：2017 年 4 月 17 日。

九、訪問紀錄

王福瑞。2017 年 5 月 17 日。〈接受謝瑋秦訪問關於作品電磁音景等相關問題〉。

陳韻如。2017 年 4 月 17 日。〈接受謝瑋秦訪問關於作品聲機勃勃等相關問題〉。

附錄一 王福瑞訪談記錄摘要

時間：2017 年 5 月 17 日

地點：臺北麵手感烘焙

受訪人：王福瑞（以下簡稱「王」）

訪談人：謝瑋秦（以下簡稱「謝」）

謝：老師您好，在 1990 年代便開始著墨於噪音音樂的創作，除創作外也成立刊物品牌，想請問老師是在什麼樣的情況下接觸並使用噪音作為創作元素？

王：我是 1995 去舊金山，1997 回來。我開始創作，是在 95 年，我並沒有正式學過任何音樂理論或樂器，創作的基礎來自從小聆聽各種不同音樂。我在國外的時候，剛好我的朋友他們在當地創作，我會看他們怎麼做，從旁邊學習效果器、混音器等器材操作。有時候也會跟他們一起去逛跳蚤市場，就買一些設備，那時候就開始做一些創作。其實並不是去學校學的，就是有點像自學，別人也會跟你說要怎麼做，是這樣學的。

謝：像剛剛老師所講，因為興趣自學，那在做聲音、做噪音上面，會覺得噪音對老師來說所代表的精神是什麼？

王：很多人說噪音就是反社會，其實不是那麼政治，但是也可以說是對抗某種體制，或是對音樂的認同感。在臺灣像是濁水溪公社好了，他們基本上就是從龐克精神過來的，龐克本來就是比較反音樂的，技術門檻比較低的。其實噪音從某個角度來講，技術門檻也是比較低，當然，門檻越低嘗試做的人就會越多，可是你真的要做得好，並不是每個人都可以。臺灣早期的發展，尤其到後工業藝術祭時期，慢慢地它都有在發展演進，只是在那個時候它是比較呈現一個較直覺性、反應在身體上的。95 年回來之後，有一陣子好像也沒有什麼活動，後來我就是跟其蔚、dino，在臺灣做跟聲音有關的創作，那個其實日本樂手已經做得很精緻。大概在 1995 年左右，噪音就被新的電子音樂所取代，其實電子就是走很簡單的

聲音，透過電腦就能讓你感受很大。像噪音就是要很吵很吵，不過一直吵也會讓人有點疲乏。開始有些人將噪音做得非常小聲，相對前面是非常吵的，也有人做的比較是用很簡單的素材，但卻可以造成聽覺很大聲，這些人慢慢就出頭。噪音對我來講不單只是個樂風，它對我來講就是一個挑戰，是體現自我想法的一種創作。

謝：在老師的創作中，通常以現場聲音演出與展覽型聲音裝置為主，例如《電磁音景》，這兩者在創作上以及表現上的差異？

王：基本上我們以前是從表演出來的，所以我還是會保留表演這一塊，一般藝術作者表現就是只有一種形式，那種形式有時候還需要策展人找去展覽才有可能發生，但表演就不用。我剛開始創作不是使用電腦，是用其他的效果器，那時後大量嘗試所有的軟體，對我來說表演也是創作的一種磨練。在表演的時候，我可以去嘗試噪音與音樂的交配，也就是運算與合成的過程。所以有時候在我的作品裡，好像還可以聽到一些現代音樂，一些鋼琴的聲音，或是有吉他，我就是用這種取樣去跟噪音做結合，就會出現很特別的聲音質感。操控這些聲音素材跟混音器對我來講是滿重要的。因為現場的聲音、情緒，是需要在現場去控制，而不是呆呆地做好，躲在後面按操控頁面，那你就會感覺這個表演跟觀眾有點遠，表演讓我可以直接地感受到觀眾的情緒與反饋。

謝：在《電磁音景》中所錄製的聲音是以什麼為目的所錄製，選擇與「電磁」本身關係為何？

王：選擇電磁是因為其實做錄音系列的藝術家很多，但其實大多會避開都市，因為都市本身就是一個很吵雜的環境。但我想做一個在都市裡平常被忽略但其實一直存在的聲音，所以我選擇了電磁。在都市裡，只要有電就有電磁，一般來說我們電就是六十赫茲，不過像有一些機器運作，比如說你坐捷運，電磁會因為運作的方式不同而改變，電磁的改變很多事實上是我們聽不見的。每一個鋁框都是我去錄的都市裡的電磁，平常聽不到的聲音，比如說坐捷運、ATM，有時候是走

在路上就取材，其實是很瞎子摸象的方式，不太容易去找到。鋁框其實是可以擴大的，可以隨著不同場地去做調整，算是擴展性滿大的。

謝：《電磁音景》以互動聲音裝置為定位，在創作過程中為何以此作為作品的呈現方式？

王：我大概講一下「靜噪」這個展覽，我這幾年做個展，事實上我一直想要提出大家對聲音上能有一些不一樣的想法。回到藝術創作上來看，就必須要有點不一樣的想法，所以我那時候提出的想法就是，挖掘一些，可能平常並沒有注意的，比如說《感知音景》，它的想法就是，我每天都坐捷運到北藝，每天坐捷運都會聽到這些聲音，雖然我不知道它對我有什麼影響，這些聲音對我們來講，或許也不真的那麼吵，它其實一直都在，所以我花了一年的時間，把我去北藝從台北車站到關渡的聲音錄下來，大概一個月錄十幾天，後來挑了一百軌，也就是一百天，把它從臺北車站的門一打開，做一個定位把它全部壓縮在一起。展覽取名叫「靜噪」，其實是代表每天都聽的到的但事實上卻也沒有在意的噪音。我利用兩個圓罩，讓聲音反射，所以在這個圓罩裡面，感覺聲音有點包覆，它有點像在車廂。我錄音的時候也是用雙耳麥克風，所以它的聲音呈現是從左右，所以錄跟呈現是一體的。其實這個作品就是在講，在都市中其實有很多噪音，但我們可能並不認為那是噪音，可能也根本不在意，而且每天都在聽，《感知音景》是這樣產生的。那《電磁音景》是比較特別，我想錄一個我們聽不到的，那我就去尋找，其實不太容易找到。錄音的方式是拿個線圈去錄，不過我呈現的時候並不是一種線圈，而是一種放大的框，我會選擇用鋁框呈現，是因為我在思考我錄到這些聲音想做的是一個尋找的感覺。所以有時候兩個框會交錯，其實就很像我在都市裡找這些聲音的狀態，因為我不可能把都市整個放進來，所以我把它濃縮，變成在這個框裡面去尋找，有的人也會覺得這些框像建築，它當然是一個比較抽象的意象，看起來都是不會發出聲音的，那個地方看起來很靜謐，不過你拿一個手持放大裝置，就會突然把裡面很靜的電磁聲音去引發出來。而這種尋找、發現的過程，比起現場演出，作為展覽形式對我而言更適合。

謝：在整理資料時，發現《電磁音景》受過很多國家邀展，在不同的空間或不同國家展出時，有做什麼作品上的改變嗎？

王：其實現在都沒有真的什麼改變，如果要改變也會在臺灣先做測試，畢竟在國外佈展的時間很壓縮，風險太大，比如上海可能兩天就要佈展完，所以得要很確定才能進行佈展，所以在臺灣先嘗試會比較好。技術的擴充其實沒有太大問題，但現在會這樣呈現，是因為現在的展都會主動給場地，而藝術家也只能根據場地去做調整。除非我們有可能提前知道場地的狀況，那才有可能提早因應場地做出調整，在國外就不太可能，畢竟只能看到照片或是實測圖，但到現場都會有落差。像是上海的展覽，其實可以做更大，但就是說當初看的時候，考慮到動線之類的問題，但到了現場發現其實比想像中的空，還可以做出更擴充的選擇。畢竟被邀請，那別人邀請我們的作品，就也只能盡可能地把作品完美的表現出來，所以我才說或許得在臺灣先找更大的場地做嘗試。大概是這樣子。

謝：謝謝老師接受這次的訪談。

附錄二 陳韻如訪談紀錄摘要

時間：2017 年 4 月 17 日

地點：臺北 Skype 線上訪談

受訪人：陳韻如（以下簡稱「陳」）

訪談人：謝瑋秦（以下簡稱「謝」）

謝：老師您好，老師不只有做個人作品創作，更有與舞蹈及戲劇合作的經驗，想請教您與劇場合作及個人創作差異感想？

陳：劇場合作它是一個團體，一個 teamwork，它有各個部門的分工，我只是其中一個。有可能是影像的導演，或者是裝置的導演。它畢竟還要跟編舞家、舞者、燈光，或者是聲音方面的人工作。所以跟個人創作會有非常大的差別在於就是，在做個人創作時，我可以很快就決定我這個東西要怎麼製作，但如果你今天是一個劇場的工作，它沒有辦法那麼快就可以決定，它必須提出一個提案，然後跟大家一起共同討論，甚至有一些舞蹈工作的編舞家，他會提出一個可能很大的一個方向要去製作影像或是裝置，可是在技術上會有一些限制，這個時候你就必須告訴他們些限制，因為他們會在他們的領域中去模擬裝置的樣貌，可是其實在軟體上面或是技術上面的限制，是必須溝通協調的。而如果是個人創作，我就很清楚那個限制在哪邊。因為這個作品就是很簡單，就是我和那個裝置，技術可以到達什麼程度，我就做到那個程度的一個裝置作品。跟劇場工作者合作，他們或許不知道我的程度在哪邊，所以中間會有非常多的磨合期，大致上是這個樣子。

謝：曾經在與劇場合作時，像技術層面或裝置上，有遇到什麼樣子的狀況嗎？

陳：擷取。比如說互動裝置它有所謂的聲音的介入，或者是肢體動作的介入，它會改變裝置原本的樣貌。比如說如果是影像，影像會有一些變化，如果是機構的話，它可能會有一些不同機構律動的變化。可是如果這時候舞者或表演者的肢體動作太快或範圍太大的時候，因為設備和機器本身它會有限制，它沒有辦法這

麼快就會有反應，所以就必須裝置作品和表演者要去互相的 rehearsal，就是要一直調到這兩者之間可以配合得非常的好。

謝：老師的作品也不一定是只有用到裝置，包含的類型其實有很多，但在定位上來說，老師會怎麼樣去定位自己的個人作品這一塊？

陳：其實我沒有特別的定位自己作品的定位。是因為它有可能是因為媒材上選擇使用互動影像感應裝置或是聲音裝置或者是機械裝置，我並沒有去定義說這個作品未來會放在哪一個區塊，就以〈聲機勃勃〉為例好了，這個作品其實是因為我去爬山，爬山的時候會發現那些小生物，因為你的介入牠們會離開，可是如果你安靜的在那邊，牠們又會回復他們生活的一個樣態，所以我想要用這個感受去轉換到作品之中。那時候我沒有想要特別定義一個媒材去呈現，只是突然有跳出一個想法，就是因為爬山和這些生物是這麼的自然，我可以用這麼自然的元素放在一個很衝突的元素上面，例如：機械、齒輪和馬達，因為馬達發出的聲音，其實跟昆蟲的聲音會有一點點類似，如果你用聲音去判段，牠們會有一些共鳴聲很像馬達的聲音。我並沒有想要給他一個媒材的定義。非要去歸類的時候只有在像是參加展覽或是投比賽，它必須要去寫出你的作品有哪一些媒材並且作品是屬於哪一個類型，這時候我才會把我自己的作品歸到哪一個類型。

謝：《聲機勃勃》運用敏感裝置想突顯的想法是？

陳：這個作品會用到聲音是因為在我的創作發想中，他是來自於大自然的，不管是否與人類接觸，都會有一些噪音，而對於一個小生物而言，人為的聲響會影響到牠們的生活方式，所以這個作品很簡單，只要我們有發出聲音或是製造任何的噪音，你就會去影響到這個裝置本身。只要發出聲音這個裝置其實是會停止，噪音在這個作品裡不是驅動，而是用停止，去影響著它的律動。這個作品當環境越安靜的時候它會越跳躍，當環境越吵雜的時候它會越靜止。《聲機勃勃》是如果你的聲音越大聲，它們會越快速地停止，大致上是這樣。

謝：聲音的選擇可能是大小聲或是聲音的長度，這兩個方向。若觀眾很快速地去轉換大小聲或是聲音的長度的時候，機器有辦法馬上去反應嗎？還是其實它只是會停留在某一個靜止上面？

陳：機器有機器的限制。就是我在寫程式的時候，其實已經跟觀眾測試過一段時間了，那時候做人機測試的時候，在一開始的測試期間，其實偵測到聲音的時候是停六秒鐘，因為那是一個單一程式，它沒有辦法多方面接收各個不同的聲音來源。那個程式是只要有收到任何一個聲音，當收到之後動作會在六秒之後會偵測第二個動作來源。一開始做這個六秒測試的時候，我找了三、四十人來做測試，發現這個六秒對於一般使用者來說太長了，他會覺得這個作品當機了。所以我後來測試很久，測試到一個頻率是大家都可以接受的，就是三秒半。當你發出第一個聲音的時候，它會在三秒半之後運行再接收第二個聲音。這樣一來一往發現三秒半是讓觀眾覺得最不會當機的時間，覺得它又有在動又有回饋。它是一段一段的去偵測聲音的。它就是一個晶片，是一個純粹的單晶片，沒有主機，如果有電腦主機在那邊當然另當別論，可以寫更多的程式系統，可是因為當初我在做這個作品的時候，就沒有想要再多一台電腦，我只希望它是很輕便的，就是一個單晶片，一個板子，不需要開關機，它只要一開關就可以直接使用。

謝：最後一個問題。我在看過第一版作品之後，有上網看了 2014 年的版本，就是想要知道在這之間，有做了什麼樣的調整嗎？以及再繼續創作《聲機勃勃》這個作品的主要原因是因為什麼呢？

陳：第二版其實跟第一版是差不多的，唯一的不同就是程式部分有做一些調整，就是聲音接受靈敏度的部分。在第一版裡，接收感應的裝置只有一台，但第二版有兩台，這兩台之間它們會彼此互相干擾。所以就是如果沒有觀眾的時候，它們兩台之間因為各自會發出聲音，彼此互動、彼此互相干擾，儘管沒有任何觀眾發出聲音。舉例來說，因為我選的是隨機的律動，有時候聲音會很大聲，有時候聲音會很小聲，然後兩台的律動方式不一樣，所以他們會彼此受限制與影響。可能 b 台比較大聲的時候，a 台就不會動了，b 台要是小聲一點，a 台就會動了，

所以它們倆個之間會自己去受到彼此的干擾，自己會有自己的律動方式。第二個版本其實就在講共生的概念。這個共生並不是人和小生物本身的共生，而是在談這兩個小生物群組彼此之間的共生的一個概念。加上觀眾進去的時候，又有一個第三方的概念在裡面了。會做兩台就是這個原因，因為一台就很單純，它就不會受到其他的干擾，它只會受到我們給他的噪音干擾。但有第二台出現的時候，就會出現很有趣的畫面，機器自己會互相的干擾，去找到它們律動的方式。這就是第二版的差異。我想做一個顛倒的作品，就是用聲音去靜止、停止它。我的觸發是把它停止，不是讓它更茂盛。

謝：所以老師有想過要把這個作品放在劇場做一個結合演出嗎？

陳：之前有啊，只是因為裝置那時候只做一小台，劇場很大，東西小小的，其實會很難合作。然後這個剛好又是做顛倒的，發出聲音就不動了，可是因為劇場會一直不斷的有聲音、不斷的有什麼會出現，所以就會很難合作。那時候我還是堅持我的想法，我不希望因為聲音一直出現，它會一直茂密蓬勃的發展。這個並不是我設計作品的初衷。因為我們的介入影響了牠們的生活，去終止牠的活動，這是一開始這個作品設定的初衷，所以並沒有想要放掉。所以如果要跟劇場合作，我會跟他們建議我們再做另外一個裝置作品，可以用其他方式，但這個作品我還是想維持它的初衷。這也是一個個人創作跟劇場合作的一個很大差異，因為這個作品一開始就不是設定跟劇場合作的作品，它就是一個純粹的裝置。如果這個裝置一開始就是有劇場人或是表演者來參與的時候，就不會是這個樣子了。所以這個就是很大的不同。當在發想作品的時候，這個作品是否有要跟其他的表演藝術合作，這兩個差異會非常的大。還有其他的問題嗎？

謝：沒有了，感謝老師接受本次的訪談。