

從「噪音」回看「聲音藝術」： 藝術理念的生命力與動能

郭冠英

從「噪音」回看「聲音藝術」：
藝術理念的生命力與動能

早期Taiwan Noise廠牌下的獨立噪音刊物。

當我們從宏觀歷史的角度來思考藝術，總是有新觀念和新的創作界域需要用語言來定義。然而對創作者來說，意念與實踐永遠先行於解說，解讀其作品的工作在於有意願的觀察者。如同生命的過程，藝術創作的類型必然隨著人類的心智與思想沿革持續進行，觀念的衍生甚至變革、顛覆、革命或沉澱…。皆是歷史生命的動能本質。沒有新藝術，藝術史即沒有生命。

聲音藝術（Sound Art）在今日，即便在其他國家當代藝壇的理論範疇上，仍屬新的領域。在台灣，對於聲音創作的沿革與現象已有許多作者、包括當年解嚴前後投身另類藝術理念的理想憤青們，為台灣噪音、聲音藝術進行深度描摹與評論。作為身在其中並為解嚴前後噪音藝術活動場景的友人和支持者，NOISE-zine的協辦者（主催：Fujui）並從事藝文寫作的人，對台灣聲音藝術的觀察經常有過近距離、間歇跳脫全球聲音藝術史觀的交錯視感。或許身為其中的支持者與觀察者，很難恰切調整身分來描繪「歷史」，筆者的文本仍拋磚引玉、提供一面在地噪音乃至聲音藝術的片段鏡像。

時間軸：近20年前，解嚴初期

地點：台灣

當噪音變成聲音藝術之初，有種強烈令人緊張不安的本質，就像fashion一樣，因為能引領一時風潮者，通常都有嗅出他人尚未發掘的未來氣味的特殊超能，並為常人所不敢為，而引起路人側目議論。回觀解嚴初期，台灣社會長期



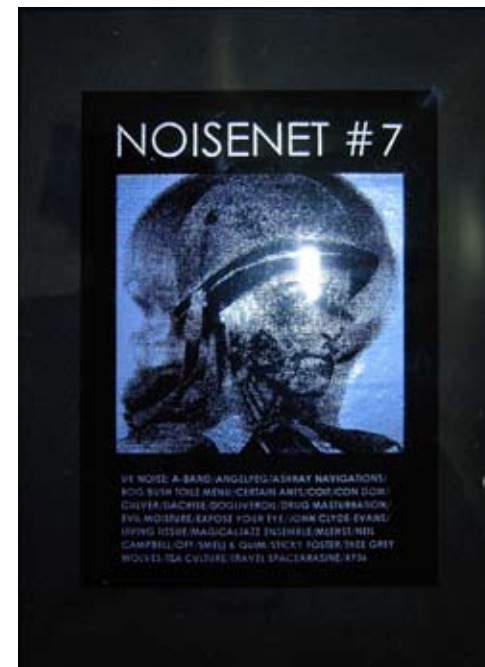
壓抑的能量，在政治環境解放下逐步釋放出來，生在當年的知識憤青或投入社會運動、或更加激發對藝術表現的想像並現身另類創作當中。當年「噪音」音樂場景由多位青年自組團體（林其蔚、劉行一、劉柏利的「零與聲音低能兒童解放組織」，濁水溪公社的小柯（柯仁堅）、左派（蔡海恩）、但唐謨⁹¹等人），或組織聲音活動的吳中煒、葉慧雯等，或自獨立音樂廠牌時期專門書寫國際噪音／實驗音樂／工業音樂的寫手陳錦一、盧振文、粘利文、方嘉鴻、香港的WAI、Xper.Xer、Dickson Dee（音樂廠牌Sound Factory老闆）及原在加州在網路上有系統地評析聲音藝術的姚大鈞等，參與《破爛生活節》及《後工業藝術祭》的日本及歐美地下噪音樂團（當年參與台灣噪音場景的實驗聲音團體包括日本的The Gerogerigegege、「摩涅拉恐懼症」（Monellaphobia）、大內Apt. Fevers、Basshaha、宇宙共時控制中心、鐵鍊電鋸俱樂部、瑞士行動藝術「怒罵沼澤」、英國的Con-Dom、法國的電子多媒體團Endoxan等）。1999年，於當時將被拆除的板橋酒廠舉行的《後工業藝術祭》，能量十足，但也因演出時有出乎腳本外的激動，且激動台下觀者的能量，也因公部門的干涉使得此活動引起爭議。

但在這些之前，不同於解嚴前的另類創作能量早已醞釀，由當年少數前衛唱片行如「藍儂」將歐美獨立廠牌悄悄地代理進台灣。當年知青的友人與友人最愛的翹課地不再是學運廣場，而是去「太陽系」觀看好萊塢之外影像如義大利、法國新浪潮，或到校園附近地下書店閱讀簡體字「禁書」（其實只是中國大陸的文史哲或社會學譯著），或到藝術家開的咖啡店如甜蜜蜜咖啡館進行對國際地下音樂的引介、台灣獨立樂團、噪音創作者與日本的噪音玩咖的串聯…。這種對新思想的強烈好奇與涉略，形塑台灣解嚴後不同於過往的藝術創造力。噪音、實驗聲響、實驗小劇場的投身者只是其中的一部分，出入這些場域看似默然的更大群觀眾們即使融入社會從事「正常」工作，也始終維持著在靜定的環境中試圖嗅出些許異變的能量。

噪音的身體感 Vs. 自主創作的精神性

當年成立獨立廠牌、自組樂團、自資發行CD串連海外、自行舉辦活動（如：甜蜜蜜、河堤破爛生

Taiwan Noise廠牌下自資發行、手工設計的卡帶。



活節等），好幾場下來如雨後春筍又春花怒放，與當年烽火燎原的社會運動中層出不窮的抗議的聲音互相呼應。整個環境就是一場比聲量的噪音，用噪音來鬆動僵化的體制，並在逐漸鬆動的僵化體制下發出更多聲音，所有的能量在在刺激了思想並尋求靈感與精神自由的解放。

不只是在當年的台灣，各地的噪音創作者，這些尋求既定藝術的革命者並不完全只是憑著身體感地一味動物性地反叛，對思想的解放其實才是這些自詡為革命者的靈魂。為追求革命的精神性強過身體，才將身體帶到極限，像叛客（punk）般嘔心瀝血地吼叫、敲打斧頭、鐮刀發出刺耳尖聲，表面上將身體動能用盡至極限，乃至麻痺身體感是為求得精神上解放的最快捷徑。

噪音是攪亂情報、顛覆系統訊息的工具，而以音樂形態顯現。70年代早期的工業樂團討論較多非關音樂的社會題材，而與音樂理論／聲音創作無關。在資訊大戰的社會中，人們每天被爆多訊息穿透：選舉文宣，用感性訴求包裝候選人的野心；商業宣傳，則是在似詩的文藻裡包裝一個個華而不實的夢幻…。不論這些訊息來自跨國企業或政治權力核心，這些紛雜語彙與爆炸量的訊息，讓聲音創作者更有機會像威廉·貝羅斯（William Burroughs）來親手實驗語言這個「意符」（signifer）的剪貼（cut-up）、體驗語言的意味「所指」（signified）的錯置。將原本就浮誇不實的政治語言或商業企圖的文宣，變得更具

2004年來台演出的法國女藝術家樂蒂莎·索娜米 (Laetitia Sonami) 自行研發的《淑女手套控制器》使得她可以控制聲音、機械與現場的光。(圖 | 台北藝術大學科技藝術研究所提供)



藝術實驗的價值。有些創作者更利用廣播來作為聲響實驗的發表平台，其創作實驗動機之一為攪亂情報、反系統，而以類音樂的形態顯現。

噪音·聲音·精神性

噪音創作被當作「藝術」的一種形式，不論圈內、圈外人都會感覺其中的衝突意味、所衍生的強烈不安。1913年路易吉·盧梭羅 (Luigi Russolo) 提出〈噪音藝術〉宣言 (The Art of Noises)，^{D2}就像法國「印象派」(Impressionism) 一詞，原有的貶抑多於褒揚。藝術新的流派一直以來就讓人有種「革命」所帶來的改革解放的快感，和被革掉命的椎心威脅感。

噪音有其思想解放、革命創新的精神性，這精神性與藝術本質有其謀合之處。這說明了後來噪音創作的沿革漸漸轉向、被正名為「聲音藝術」(Sound Art)。「噪音」與「藝術」的重要門檻，就在於藝術有學院的理論研究支撐。當噪音被視為實驗聲響，被視為中性的創作元素，被拿來研究，並有評論萌生，這些「噪音」，中性化後可視為「實驗聲響」，一種藝術的研究對象，乃至成了聲音藝術。由此，「噪音=聲音=藝術」公式成立，門檻消融，原本令人不安的質地也消失了。

《後工業藝術祭》過後，大環境由解嚴前的思想緊縛，至解嚴後的鬆綁，特別是來到千禧年前後，隨著數位技術的發展、台灣科技島的政策導向，加上社會環境已不若過往封閉，和台灣藝術機構的專業化，大量引進國際藝術家的基金會、美術館、表演藝術團體增多，且受到公部門的補助。台灣的ETAT Lab (在地實驗)，也是民間機構所發起的「聲音實驗室」^{D3}，研究並策畫多項聲音藝術活動。

同時，台灣北、中、南幾個城市也逐漸形成更多元的國際都會，專業藝術、地下文化，以及兩者之間的模糊地帶，潛隱著自主創作的藝術實驗者。噪音圈、地下樂團、電子音樂創作者之間的創意互動、疆界模糊。甚至越來越多人在自己的專業領域之外創作，將自身具備的專業技能 (電

表一、台灣噪音／聲音藝術活動簡表

時間	名稱
1994	台北破爛生活節
1995	空中破裂節
1995	後工業藝術祭
1998	98 E.M.P.電子實習演出
2000	台北聶魯達咖啡館《靜電暴動》
2002	「台灣國際電子藝術論壇」/ 台北藝術大學科技藝術研究中心
2003,2005	《異響》聲音藝術展
2003-2006	腦天氣影音藝術祭
2004	台北紅樓《台北聲納》聲音藝術展
2006	台北數位藝術節
2008-2011	超響
2010	Sound Bits那是一個小小的聲音
2010	NOISE 80000V噪音八萬伏特
2011	《聲音生物》聲音藝術展
2007-2012	失聲祭

腦、科技、醫學、建築、生化、軍事）運用在創作上，跨領域地刺激了純藝術豐富的能量。青年創作理想的實踐已由解嚴時期的激情，從對僵固的意識型態進行懷疑、顛覆、破壞甚至發洩，逐漸轉而趨向沉澱、內斂，但更有策劃思考地向國際版圖進軍。（見表一）

反音樂／反既定意識形態

或許對當年使用非音樂工具與素材的噪音創作者來說，「音樂」只是一種工具，而不一定是目的，他們所需的創作器材非傳統樂器，而可以是斧頭、鐵錘、合成器等製作出的「非音樂的聲符」，或在80年代的歐陸被稱為「工業音樂」（Industrial Music）。「工業音樂」顧名思義是以現代社會工業發展過程中日常生活產生的機械噪音作為音源素材，用合成器加以變化的作品。後來的「噪音」（noise）或實驗聲響的創作幾乎是充滿了電子味十足的聲音取樣（sample）和節奏，充斥著金屬廢鐵聲和數位化的音錘節奏。

當代社會過度偏重科技發展，在資訊、情報細緻分工至巔峰期後，人心極度異化的生活環境會出現以下現象：權力中心的政府體系、資本集中的商業集團、及其旗下的訊息放送機制，形塑既定的意識形態（不論是政治目的或商業目的）。而那些跨國「噪音」同道所創作的，是以「聲響」作為工具和媒介攻向上述這些機制，不論有心或無意，自宅錄音、自資發行、自行連結國際網絡的做法，一點一滴對習以為常的跨國托拉斯企業的意識形態作了顛覆。

聲音 Vs. 前衛音樂 Vs. 藝術

就像美術是對於視覺創作的美學實踐，基於對聽覺創作的美學實踐，噪音由藝術圈外的「異數」，演化為「聲音藝術」的沿革，其實和20世紀初「前衛音樂」的學院探究不無關係。當時學院的音樂也對過去既定的西方傳統音樂的作曲形式產生懷疑，若宏觀聲音創作的歷史，1913年未來派藝術家路易吉·盧梭羅（Luigi Russolo）寫給未來派作曲家巴利拉·普雷特拉（Balilla Pratella）的信件中揭示了〈噪音藝術〉宣言（the Art of Noises, L'arte dei Rumori），將聲音與藝術建構了觀念的連結。未來派健將並舉行非傳統的音樂會，將車聲、機械聲、人群嘈雜聲等融入藝術創作加以發表，開啟了日後的學院音樂、具象音樂，乃至達達藝術家雨果·巴爾（Hugo Ball）發明了聲音詩，或馬塞爾·杜象（Marcel Duchamp）利用動力加入作品發出雜音的「隱藏傳聞的雜音」，或福魯克薩斯（fluxus）運動者約翰·凱吉（John Cage）的〈4分33秒〉（4'33"，1952）提出在音樂寂靜之時，周遭的環境聲響都是音樂的概念。前衛藝術對「聲音」的探究，並開啟了後世對聲音的空間感（聲音裝置）、數位技術的開發產生的互動聲音、音樂的視覺化（數位時代的聲音視覺互動）……。而隨著實驗影像與錄像藝術出現於美術館中，預示了聲音將走進美術空間中，並產生有脈絡的觀察與評論。

「噪音藝術」宣言指出：「在19世紀新的機器被發明時，噪音就誕生了。今天，噪音是處在優勢的地位，它掌握了人們的感官知覺……噪音的類項是無盡而不可勝數。今日我們或許有一千種不同的機器，我們可分辨一千種不同噪音，明日新發明的機械必然倍增，我們就必須辨識上萬種噪

音，不是只有被動地去辨識，而是要加入自己的想像力」。¹⁴

此文宣示了「噪音」（noise）成為藝術創作的元素，將日常生活的聲音所營造的聲音風景，以及發聲器材（不一定是傳統樂器，尚包括自製的聲音器材）都納入藝術創作的界域。此宣言影響所及，啟發了里昂·泰勒鳴（Léon Theremin）用手在兩個天線之間來控制、影響聲音的音頻與音量，於1920年，以自己的名字命名的自製發音機械「泰勒鳴琴」（theremin）。這群聲音實驗者的態度是相當理性、邏輯取向的，在當年以類比器材當道的時代，卻有趣地呼應了千禧年第一個10年後、數位技術當道的當下。不論海內外的聲音創作者抱著筆記型電腦，以理性而邏輯的態度創作聲音，從中產生藝術感性，與百年前未來派觀念藝術家的思想相呼應，並有更進一步的闡釋。

噪音藝術宣言以降的創作沿革

「噪音藝術」宣言肯定噪音、喊叫就如同藝術素材一般可以入樂。影響所及，達達運動健將崔斯坦·查拉（Tristan Tzara）提出：「詩從嘴巴的運動產生」，認為人聲也是種藝術素材可成為「詩」。這種更為隨興、介於人聲、音樂和詩的創作，使得「聲音」與人的身體感、和藝術創作的界線融合。此宣言的出現意味著聲音進入藝術史的開端，自此，學院音樂也進行了對傳統作曲形式的思辨，前衛文學家也以聲音的解構進行詩的創作。

1940年後的具象音樂（musique concrete），由皮耶·薛菲（Pierre Schaeffer）所進行的一系列聲音回溯、取樣的創作來探究聲音與音樂之間的關係，開啟了電子原聲（electro-acoustic）的運動。隨後在50至60年代之間，福魯克薩斯運動的健將凱吉以東方禪學的觀念將「隨機」取聲、「寂靜」入樂（如同東方水墨畫的「留白」），捷克表演藝術家米蘭·尼札克（Milan Knizak）1978年的〈破碎音樂作曲〉（broken music composition）、小野洋子以〈白色噪音〉（white noise）的雜訊進行實驗劇場。

數位年代，聲音藝術家池田亮司的CD作品呈現
電子極微風格。

跨領域和跨國籍疆界的現象

近年來，國內外以聲音為主題的策畫展覽及演出增多（見表二）。相較之下，早年各地都有的聲音創作者，沉迷於高科技器械所發出的雜音、電子發報機、電腦運作時所發出的機械聲響。有人拿著精密的收音器材，在城市交通的尖峰時刻收錄人造都會的雜音。或有人把新聞訊息收錄下來，將其中的內容加以重新拼貼、變造。自宅錄音（home-recording）、自資出版的卡帶或CD作品，早期有些創作者常用極度聳動，甚至血腥的禁忌圖像作包裝，與近年「聲音藝術」走精緻藝術（fine art）路線的方向大異其趣。這些人是當代過度資訊、高度數位化社會所衍生出來的，並藉著無遠弗屆的電子網路結識各地的同好者。他們收集日常生活的機械聲音，或以數位技術仿造自然，在各地透過網路繁衍結盟。由於科技的進程已經成為全球的現代化的指標，許多日本聲音藝術家如池田亮司（Ryoji Ikeda）或早期Noise@Taiwan廠牌引進的Merzbow／秋田昌美（Masami Akita），若只聽其作品，很難分辨此為日本或歐美藝術家的作品，「聲音藝術」可說成為各國創作者不需語言詮釋，作品本身的「聲響」即可互通觀念的國際語言。

直到今日，由於聲音的聽覺與所具有的身體感本質，使得不論是聲音裝置或聲音雕塑等作品在視覺藝術空間的場域中（美術館、畫廊等）都具有視覺／聽覺（audio/visual）屬性，更具與觀眾互動的特性。今日互動的聲音裝置（sound installation）和聲音雕塑（sound sculpture）的區別，在於聲音裝置的聲符是具有同時在裝置往內和往外，聲音雕塑的聲符是往內的。也因此，無線感應器、MAX/MSP的運用，讓作品與觀眾的親身互動成了聲音藝術品的一大特色。



聲音藝術具有視覺與表演的跨領域特質，聲音及動作彼此有著互動性。圖為女性聲音藝術家潘蜜拉Z (Pamela Z) 穿著「身體共鳴」(Body Synth) 服裝 (Lori Eanes攝)



然而，並不是說所有以「聲音」為媒材、挑戰觀念創新的作品都須被稱作「聲音藝術」。藝術家馬克斯·紐豪斯 (Max Neuhaus) 提到：「這就像如果我們將所有以不銹鋼為材料所做的藝術都叫做『不銹鋼藝術』一樣空泛。畢竟在純藝術創作中，媒材本身往往不是訊息，而美學的經驗著重在精細的區分中」。以「聲音藝術」(Sound Art) 為名的展覽在目前的泛用，顯示出一個有別於視覺藝術、音樂、表演藝術等既有領域的新藝術型態誕生。但此新藝術就像孩子的思想正在成長，尚未有時間沉澱、定型，也因此，「聲音藝術」如此具體但極為廣義的描述便成了目前的定位。

從「噪音」回看「聲音藝術」：
藝術理念的生命力與動能

表二、海外以聲音為主題的展覽與演出

時間	名稱	國別
1999	蘇格蘭新媒體藝術節 (Mediascot – Drift)	蘇格蘭
2000	NTT/ICC多向通信中心《音之美展》	日本
2000	倫敦海沃畫廊(Heyward Gallery)的《Sonic Boom》	英國
2000	紐約P.S.1的聲音藝術活動	美國
2000	加州工藝學院瓦斯特分校的聲音展覽	美國
2000	亞太多媒體展 (Multimedia Art Asia Pacific Festival) 中的《純聲音 (AO:Audio Only)》展演	澳洲
2000-2001	「床墊工廠」(the mattress factory) 的《視覺聲響》(visual sound)	美國
2001	紐約P.S.1的珍妮·卡迪夫、馬克斯·紐豪斯 (Max Neuhaus) 展。	美國
2001	CrossFade聲音展演巡迴舊金山現代美術館、德國的歌德文化機構 (The Goethe-Institut)、ZKM、美國沃克藝術中心 (Walker Art Center)	美國 德國
2001	惠特尼美術館的《點流》(Bit Sream) 展	美國
2001-2002	舊金山現代美術館《聽覺空間》(listening room) 展	美國
2002	惠特尼雙年展 (以聲音藝術為題)	美國
2003-2004-2007	荷蘭聲音藝術節DEAF (Dutch Electronic Art Festival)	荷蘭
2003-2010	澳洲《液狀建築聲音節》	澳洲
2004	法國龐畢度藝術中心的son et lumier	法國
2005	羅馬聲音藝術美術館的《未聞之音》(Inaudita)	羅馬

時間	名稱	國別
2005	南倫敦畫廊 (South London Gallery) 的《她的噪音》(Her Noise) 展	英國
2006	德國柏林的Sonambient	德國
2006	曼徹斯特國際電音暨媒體藝術節十周年活動Futuresonic	英國
2007	聖地牙哥美術館的《聲波》展	美國
2008	紐約新美術館 (New Museum) 的《未紀念聲響》(Unmonumental Audio)	美國
2008	紐約雀兒喜美術館《聲自身》聲音藝術展 (The Sonic Self-Sound Art Exhibition)	美國
2008	阿姆斯特丹的《冰凍聲音藝術展》(Frozen Sound Art Exhibition)	挪威
2009	美國邁阿密「電音亞熱帶」之《iSAW跨領域聲音藝術工作坊》(interdisciplinary Sound Art Workshop)	美國
2010	東京實驗藝術祭 (Tokyo Experimental Festival)	日本
2010	在雪梨、墨爾本、布里斯班等城市聯合舉行的《液狀建築聲音節》(liquid architecture sound arts festival)	澳洲
2011	邁阿密「18兔畫廊」(18 Rabbit Gallery)的《聲音藝術展》(Sound Art Exhibition)	美國
2011	哥本哈根的《聲音藝術展》(Peberdaemon—an exhibition of soundart)	丹麥
2011	柏林的Tuned City	德國
2011	巴塞隆納聲納展 (SONAR BARCELONA)	西班牙
2011	西班牙《電音亞熱帶》(Digital Subtropics) 展	西班牙
2011	麻州當代藝術中心《固態聲音展》(Solid Sound Festival)	美國
2011	多倫多的第13屆《聲旅》聲音藝術祭 (13th Sound Travels Festival of Sound Art)	加拿大

跨域混血、成長中的「聲音藝術」新生命

就像生命的進程一般，藝術的本質是一種推陳出新的沿革。不論是台灣或國際的「噪音」、實驗聲響、學院探究的實驗音樂、民間流行樂壇的叛客「工業之聲」、電子時代的數位聲音，這些以「聲音」為媒材進行對觀念的探索，的確揭開了藝術的新面向。也因為「聲音」本身所具的身體感與觀念性，自然而然地廣納創作諸流而殊途同歸，有其跨領域的本質。當一個社會進展、分工更細、專業化到一定程度，無形中也產生既定穩固的思想邏輯、甚至趨向制約、僵化的意識形態（如古典時期對「音樂」的既成定義、如政治動員時期的八股文宣、或如重商時代煽動購買欲的廣告宣傳…）。綜觀歷史，這是自然的演化，只是在目前，此新藝術型態就像孩童一樣仍在生長中，如同紐豪斯所指出的：若將所有以「聲音」為媒材的創作都統稱為「聲音藝術」會過於壟統，待此新藝術長大成熟，必有更細緻的思辨和定位分類。

註釋

1. 濁水溪公社自1989年成立以來至今，先後有眾多成員，除小柯、左派、但唐謨外，後有小應（應蔚民）、Robert（任柏璋）、郭佩宜、陳彥奇、秀秀（徐千秀）、張明章、阿偉（游志偉）、蘇玠巨（蛋）、江力平、陳俊安、阿牛（黃迺懿）、張國璽等人。
2. 「在十九世紀新的音樂器材被發明時，噪音就誕生了。今天，噪音是處在優勢的地位，它掌握了人們的感官知覺…日常生活的聲音組成了一個完整的交響樂…馬達的低聲呢喃像動物般呼吸跳動著，排氣閥的震動、生氣勃勃的活塞、鋸子發出的尖叫、汽車發動的聲音、鞭子拍動的聲音、雨棚和旗子飄動的聲音…」。
3. 海內外也有許多聲音創作者組織的「聲音實驗室」，與國內ETAT Lab性質最接近者，為位於舊金山的23five。每年策畫聲音表演，近年來與舊金山藝術學院、舊金山現代美術館共同策劃聲音藝術的展演。
4. 本處引用的〈噪音藝術宣言〉原文為："In the nineteenth century, with the invention of the machine, Noise was born. Today, Noise triumphs and reigns supreme over the sensibility of men...The variety of noises is infinite. If today, when we have perhaps a thousand different machines, we can distinguish a thousand different noises, tomorrow, as new machines multiply, we will be able to distinguish ten, twenty, or thirty thousand different noises, not merely in a simply imitative way, but to combine them according to our imagination."