

## 九〇年代噪聲作動的頻譜：從周逸昌、黃明川與王福瑞的藝術實踐談起

文／葉杏柔

- 本篇為「九〇年代噪聲作動的頻譜：從周逸昌、黃明川與王福瑞的藝術實踐談起」評論計畫第一篇。特別感謝本專題研究對象黃明川、王福瑞、杜昭賢、黃建龍接受筆者訪問，提供相關研究資料。感謝財團法人數位藝術基金會支持營運「數位荒原 *No Man's Land*」與主編鄭文琦刊載本文。文章網址：<https://www.heath.tw/nml-article/the-spectrum-of-noise-activation-in-the-1990s/>

### 序言：一場「後」後工業藝術祭<sup>1</sup>的演出

「九〇年代噪聲作動的頻譜：從周逸昌、黃明川與王福瑞的藝術實踐談起」這個研究計畫近因源自閱讀《幽遠寂滅·喧嘩人間——周逸昌的劇場藝術與社會實踐》（2021）後的好奇：江之翠劇場<sup>2</sup>1996年於「在地與國際交互實驗」<sup>3</sup>（下文簡稱「交互」）這場活動中演出，並非單獨表演，而是與瑞士噪音團體「怒罵沼澤」（Schimfluch-Gruppe）同台jam。在一場以噪音為主的表演節目參與「共演」的江之翠劇場，其初衷與心得是什麼？

會有這個好奇原因有二。一是《幽遠寂滅》一書公開周逸昌及其創辦的江之翠劇場1993年成立以降的紀錄檔案、深度訪談與評論專文，鉅細靡遺地梳理周氏八〇年代初自法

---

<sup>1</sup> 「台北國際後工業藝術祭」，1995年9月8日至9月10日舉辦，地點於即將拆除的板橋酒廠第三倉庫。由吳中煒與林其蔚策畫，與臺北縣立文化中心和「裸體人蔘工作室」共同掛名主辦，屬臺北縣立文化中心主辦「新寶島藝術季」其中一項活動。

<sup>2</sup> 「江之翠劇場」由周逸昌於1993年成立，名為「江之翠社區實驗劇場」。謂「江之翠」與「社區」原因簡述：周逸昌受北縣文化中心主任劉峰松邀請，在台北縣（今新北市）成立劇團，周氏選址板橋江子翠成立，團名「江之翠」依其地名而來。「社區」意為以「社區劇場」自我定位，期以透過戲劇形式與社區居民互動，帶動社區意識。這個嘗試受限於現實條件未能實現，團名於1995年改為「江之翠實驗劇場」，其後於2002年更名為「江之翠劇場」迄今。（摘自：〈邂逅「江之翠劇場」——梨園戲的傳統與現代〉（周逸昌，2013）、〈社區劇场的理念與實踐——與周逸昌的訪談〉（林寶元採訪，1993）。石婉舜、劉守曜、安原良，2021，《幽遠寂滅·喧嘩人間——周逸昌的劇場藝術與社會實踐》（上卷【30年】文獻·憶述·專訪），頁122、164）

<sup>3</sup> 「在地與國際交互實驗」由《破週報》、「交互實驗工作室」主辦，台南「新生態藝術環境」協辦，時間是1996年2月2日至2月4日，地點於台北市的誠品敦南店地下一樓，以及台南市「新生態藝術環境」。表演者為：江之翠劇場（當時名為「江之翠實驗劇場」）、怒罵沼澤，與夾子電動大樂隊（當時名為「夾子樂團」）。

國返台後，前後跨距三十餘年的劇場、南管與梨園戲創作及推廣工作。《幽遠寂滅》資料之豐富，可以說是目前研究江之翠劇場的重點資料之一，唯獨，該書對1996年「交互」這場演出著墨甚少。這個反差如實呈現江之翠劇場在「交互」之後便無與噪音藝術家共演、同台調變聲響之舉；「交互」之於江之翠劇場，之於台灣的噪音表演與南管的混種，以後見之明而言都可謂是一道未走遠的「叉路」。其二是職務之故，《幽遠寂滅》喚起我對「在地實驗」(ET@T) 1996年拍攝「交互」紀錄影片<sup>4</sup>的深刻印象：「交互」演出分為兩段落，一是江之翠劇場的南管吟唱，約二十五分鐘，二是「怒罵沼澤」與「夾子電動大樂隊」各一段演出<sup>5</sup>。直到閱讀《破週報》的報導與新聞稿時才發現我有所誤會：江之翠劇場並非單獨演出，首段南管樂音與梨園戲的吟唱，「怒罵沼澤」是共同演出者。「交互」的新聞稿以「南管與噪音的交互實驗」為題，如此描述：

*當實驗挑釁的瑞士噪音「怒罵沼澤」遇上了細膩雅趣的台灣南管「江之翠」，再加上「夾子」聲音實驗團體，將會互動出什麼新的元素？*  
*.....（「怒罵沼澤」）來台之前，他們和台灣「江之翠」劇團透過國際傳真的聯繫，計畫在歐洲前衛的「噪音身體」，和台灣傳統的「南管、車鼓、肉魁儂」民間戲曲之間，進行一場前所未見的獨特實驗。*

然而，為什麼「交互」演出中，南管吟唱壓倒性地成為主調，幾乎沒有聽見與看見「怒罵沼澤」的噪音與狂躁的身體？抱持對此事的好奇，我以九〇年代皆處於「交配」與「胎動」階段的三個領域進行探索——小劇場、實驗噪音與紀錄片——將周逸昌、聲音藝術家王福瑞，以及獨立製片導演黃明川作為這三個領域的重點人物，發展本系列文章。平行與此的問題意識，是將「這三位研究對象之九〇年代影音檔案 (audio-visual archive) 得以於2015年左右以降，以數位檔案格式，讓我有機會看見、聽見」的物質的、經濟的，以及文化資本等條件納入考量。

<sup>4</sup> [Etat Archive] 江之翠實驗劇場、怒罵沼澤、夾子大樂隊表演，1996.02.02，誠品敦南 (<https://youtu.be/AJQk Jjmmc8>)

<sup>5</sup> 夾子大樂隊演出約十五分鐘；礙於版權因素，今已無法透過檔案確認當日怒罵沼澤的演出長度。

回到1996年的「交互」，這場活動有兩個延伸議題，一是「怒罵沼澤」與「夾子」的主唱小應（應蔚民）都曾在前一年的「台北國際後工業藝術祭」（1995年9月）演出，周逸昌亦在場觀看。發生於隔年2月的「交互」可謂「後工業藝術祭」的續章。其二是，「交互」演出在台北敦南誠品後的第二站（也是終站）是台南的「新生態藝術環境」。「新生態藝術環境」由杜昭賢於1992年成立於台南市中西區，九〇年代初便在台南開啟一個無先例的實踐：將當代藝術、行為、小劇場、電影、社運與環境紀錄片、文學、當代美學與哲學、青年美術教育等領域的藝術內容做通盤性的策畫，兼容布爾喬亞的美學需求，以及社會批判、無政府的藝術表現。這在九〇年代初極少見，甚至早於1993至1994年間，吳中煒、蘇菁菁於台北市公館一代成立的「甜蜜蜜咖啡館」，並且，是在次文化消費主力的「學運後大學生」數量遠低於台北市的台南市營運長達八年。

### 為何談史？為何九〇年代？

除了前述2021年出版的《幽遠寂滅》與1996年「在地與國際交互實驗」演出兩者交集所引發的問題意識，本計劃「談論歷史」並鎖定「九〇年代」，是基於以下提到的幾點關注。

做研究的基本價值無疑是對當代社會具有公共性，而「歷史」——或說「已經公開發生過的事件」——若要對「當下」、「近未來」產生公共性，基本工作在於剖析視角盡可能地多，盡可能地包含當事人的回憶與判斷。此外，對該事件的理解應從更廣的地理區域，更宏觀的時代情境為基礎，以及，不可忽略的是掌握各時代、各縣市政黨政治與文化資源配置邏輯。唯有依據上述工作要點研究歷史，歷史才既能是「溯源」、「保存記憶」的方法，同時具備「瞭解時局」與「預判未來」的潛質。

關於鎖定九〇年代的理由，主因回望過往，台灣九〇年代發生的諸多「轉捩點」事件所開啟嶄新的局勢，深刻影響台灣的文化構成，迄今持續。扼要列舉九〇年代攸關藝術與文化脈動者如下。

首先，是解嚴與學運導致參政者世代與省籍更迭。歷經八〇年代末狂飆的街頭運動，來自學院的新世代聚首於1990年野百合學運，又稱「野百合（學運）世代」。「野百合世代」九〇年代進入大學、步入社會，是當時陸續取得執政機會的民進黨重點爭取支持對象，同時也是民進黨招募新血的對象。身為戰後嬰兒潮的下一代，他們不執著爭辯中國與台灣情結，而是對此議題開放，關注不僅來自台灣在地，也來自全球的哲學思潮與藝術表現，普遍支持次文化與無政府主義。在那個社會結構與階級更迭的時刻，青年以更普及的高學歷、優異的語言能力，以及相對「小康」的家庭經濟結構完成求學，步入社會。三十年後的今日，「野百合世代」適逢五十歲左右的年紀，是社會中堅，是機構主管，是掌握更實質的資源配置與話語權力的世代。瞭解他們青年時期的台灣，有助於瞭解今日藝文生態的發展脈絡。

第二，歷經七〇年代中期鄉土文學論戰與解嚴後的民主化運動，到了九〇年代中期，「台灣主體性」議題上升為「國家元首」合法化機制。「台灣的元首為民選總統」這個事實錨定了後冷戰時代，兩岸局勢與台美關係的座標，延續迄今。除了「台灣主體性」議題在解嚴之勢躍升國際，「台灣文學」以葉石濤《臺灣文學史綱》（1987）為宗，隨著九〇年代大專院校開設台灣文學課程，校園與電視台解除閩南方言禁令，「台灣文學」從學科化、學術研討化開始，逐漸自成疆域。其中，日殖時期文學作品誘發的「反殖民」、「反壓迫」議題，遙遙呼應著九〇年代日漸發酵的二二八轉型正義工程。

第三，產業外移導致國內地產重分配，移工與新住民改變台灣對勞權、人權與政治權利的價值判斷，也加速對原住民、都市原住民權益的釐清與捍衛。

四，邁入網際網路（web 2.0）時代，網路社團（以BBS為顯例）取代八〇年代的期刊雜誌，成為青年議論時政、組織同好的重要工具，跨區、跨校甚至跨國的連結更加容易。

五，「自己幹」（Do It Yourself）加上「獨立製作」的生產方法，表現在不同形式的開創上，包含：紀錄片、小誌（fanzine）、劇場、音樂、另類空間等等。這些原創型的

文化內容多半由青年世代親身力行，衝擊當時的商業銷售系統，也有部份對文化生產造成根本性的影響。

恰因上述發生於九〇年代事件、現象具有「原型」（如今發展為「成熟體例」或「變體」）或「插曲」（只發生過一次或少數幾次，如今不復見者）的性質，使得九〇年代比起其他年代更適合以「回到原初」的觀點進行分析，有助於釐清當今事件的本質與變因。

### 再探：物質基礎與政黨政治

現有對九〇年代的評論方法中，大歷史、小歷史觀點並行不悖，然而，過往常見、以下兩種方法恐怕產生見林不見樹的問題，也因此難以創造「供當代引以為鑑」的公共性。一是「點狀式取樣」的個案分析，側重於描繪特定人物的作為、事件的始末，但未平衡地談論其所立足的舞台如何被搭建，以及其所立基的人文地理紋路。舉例而言，直到新北市立美術館2022年底出版《流變的展覽：北縣美展與前衛實驗1992-1997》一書之前，論者鮮少談論吳中煒發想與執行的「台北空中破裂節」，是1995年由台北縣文化中心主辦，簡明輝承辦，委託林惺嶽策劃「第七屆台北縣美展——淡水河上的風起雲湧」，屬於吳中煒的參展作品。反之，論者多數聚焦於吳氏不羈的藝術家性格、領袖魅力，以及搭建於淡水河畔的舞台、往來現場的人物，以及活動中巨型的人型汽球升空行動等。

第二個目前研究上見樹不見林的問題，是來自「本體論」觀點，亦即以「視覺藝術」、「小劇場」、「噪音」等藝術類型為本位的論域界定。然而，之所以促成九〇年代的藝術恆常處於「實驗」狀態的，是彼時「尚未劃下戰場」、「仍在錨定座標」的探勘過程。藝術「本體」在九〇年代可謂處於尋根又求異，滾動式地「破格」、「未完成」狀態；以「本體論」觀點論之，猶如誤將意識型態的對立面／外圍視為本體。以本研究個案周逸昌與王福瑞為例，「電影」在他們的學生時代，以及創作專業養成的道路上，都佔有極重要的位置。八〇年代初是周逸昌自法國法蘭西自由電影學院（主修導演、副修剪接）畢業後返台、投入李行電影製作，其後轉向小劇場的時代。八〇年代

末，是王福瑞自高中邁入大學的青年時代，放映藝術電影的「太陽系MTV」以及台北市少數幾家代理獨立音樂廠牌的唱片行，是他課餘時間經常打發時間的地方。彼時台灣的影視內容——尤其是實驗片與紀錄片——有哪些作品、哪些導演？這些影片的傳播系統為何？王福瑞與周逸昌他們在九〇年代即便不是「影像導演」身份的藝術家，他們分別投入什麼樣的影像工作？此一層面應是論述台灣九〇年代文化結構的重要層面。

從「唯物」、「工具論」的角度而言，八〇年代「影像製作工具」從國家影視機構中釋出，九〇年代「網際網路」技術讓影音傳播技術平民化，「拍片紀錄」的慾望捲動著「自由言說」甚至「自媒體」的發展。這股「人人有話說」、「人人可執導」的風氣，實屬九〇年代台灣發展「獨立製作」結構的重要基礎。「獨立製作」方法論亦是九〇年代藝術實踐之所以產生實驗精神的根基。然而，前述以「獨立製作」為基礎的評析方法卻極少見於目前評議九〇年代藝文發展的觀點。

### 獨立製作進行式

基於上述關懷，本研究「九〇年代噪聲作動的頻譜：從周逸昌、黃明川與王福瑞的藝術實踐談起」以三位創作者為評析重點案例，目的在於透過他們所交往的「人際網絡」、領導的「團隊」折射出九〇年代的時代結構，更貼合實況地，建立跨出藝術本體論的觀點。如前所述，貫穿本研究的問題意識是當代的物質基礎：迄今得以研究、論述九〇年代高度「行動主義」意識的「時基的」(time-based)藝術創作，重要前提是當時的影音紀錄，且該批紀錄影帶得以保留迄今，並透過數位化技術成為開放檔案。這批檔案暫且稱為「流動影像藝術檔案」(moving-image archive of the arts)。其中，九〇年代「流動影像藝術檔案」生產機制緊扣「獨立製作」方法，攝影者以黃明川與「在地實驗」為代表，他們作為「參與式」的行動介入者，其「持攝影機的人」倫理性與時代的政治性與一般定義「紀錄片」之異同，其再現的美學關係為何，都有待進一步分析。

本系列文章共六篇，分別是：

1. 〈九〇年代噪聲作動的頻譜：從周逸昌、黃明川與王福瑞的藝術實踐談起〉  
<https://www.heath.tw/nml-article/the-spectrum-of-noise-activation-in-the-1990s/>
2. 〈黃明川「獨立製片」行動初探：一段模糊的曝光〉  
[https://www.heath.tw/nml-article/a-preliminary-study-of-huang-ming-chuans-independent-film-making-practice\\_1/](https://www.heath.tw/nml-article/a-preliminary-study-of-huang-ming-chuans-independent-film-making-practice_1/)
3. 〈黃明川「獨立製片」行動初探：「獨立」是在限制中創造美學〉  
[https://www.heath.tw/nml-article/a-preliminary-study-of-huang-ming-chuans-independent-film-making-practice\\_2/](https://www.heath.tw/nml-article/a-preliminary-study-of-huang-ming-chuans-independent-film-making-practice_2/)
4. 〈一開始就是「國際」的——Before *NOISE*，九〇年代實驗噪音「同人」文化〉  
<https://www.heath.tw/nml-article/it-launched-internationally-before-noise/>
5. 〈一開始就是「國際」的——How to *NOISE*，王福瑞的DIY實踐與「經·神·經」〉  
<https://www.heath.tw/nml-article/it-launched-internationally-how-to-noise/>
6. 〈以藝廊為槓桿的另一種藝術空間：九〇年代台南「新生態藝術環境」〉  
<https://www.heath.tw/nml-article/new-phase-art-space-in-1990s-tainan-city/>

- 
- 本文為2022年財團法人國家文化藝術基金會、文心藝術基金會「現象書寫-視覺藝評專案」贊助「九〇年代噪聲作動的頻譜：從周逸昌、黃明川與王福瑞的藝術實踐談起」評論專題文章。特別感謝本專題研究對象黃明川、王福瑞、杜昭賢、黃建龍接受筆者訪問，提供相關研究資料。感謝財團法人數位藝術基金會支持營運「數位荒原 *No Man's Land*」與主編鄭文琦刊載本文。
  - 感謝台南「絕對空間Absolute Space for the Arts」邀請筆者於2022年11月20日於「絕對思塾 ASA Salon」分享本評論專題，現場與聽眾的交流對本評論專題的書寫有大的幫助。

## 現象書寫 - 視覺藝評專案

贊助



文心藝術基金會  
Winsing Arts Foundation