

二、跨媒體藝術

選擇綜合性的藝術表現形式，藉由各個領域間不同的媒體形式互相配合，共同呈現出藝術家心中整體的藝術表現，是當代藝術主要的特徵之一。本節將針對作品「形式」進行探討，介紹以跨媒體表現形式為主所延伸出多樣的藝術形態。

(一) 華格納的總體藝術理論

華格納 (Richard Wagner, 1813-1883) 是音樂史上最具有影響力的人物之一，他改變了歌劇及古典音樂的發展，建立了「總體藝術」(Total Artwork) 的概念，認為音樂應是所有意義的總合，他確信將這些各種形態的藝術—包括音樂、建築、圖畫、詩歌、舞蹈，當它們整體集合在“歌劇”(Drama) 的表現上時，將可以得到一種在音樂上更崇高的境地。華格納在 1849 年發表的“未來的藝術”(The Artwork of the Future) 文章中，以相當具有前瞻性的觀念對於爭取綜合性藝術的整合提出論述：

一個藝術家要讓自身得到完全的滿足，必須連結各樣的藝術形式，使之成爲一種整合性的藝術作品(*common Artwork*)。在每個單一獨立的藝術形式中，藝術家是被侷限住的(*un-free*)，無法在作品中發揮其完全的力量；但是在整合性的藝術裡，藝術家卻是自由的，更能夠充分有力地在作品中展現他的藝術理念 (Wagner, 1849)。

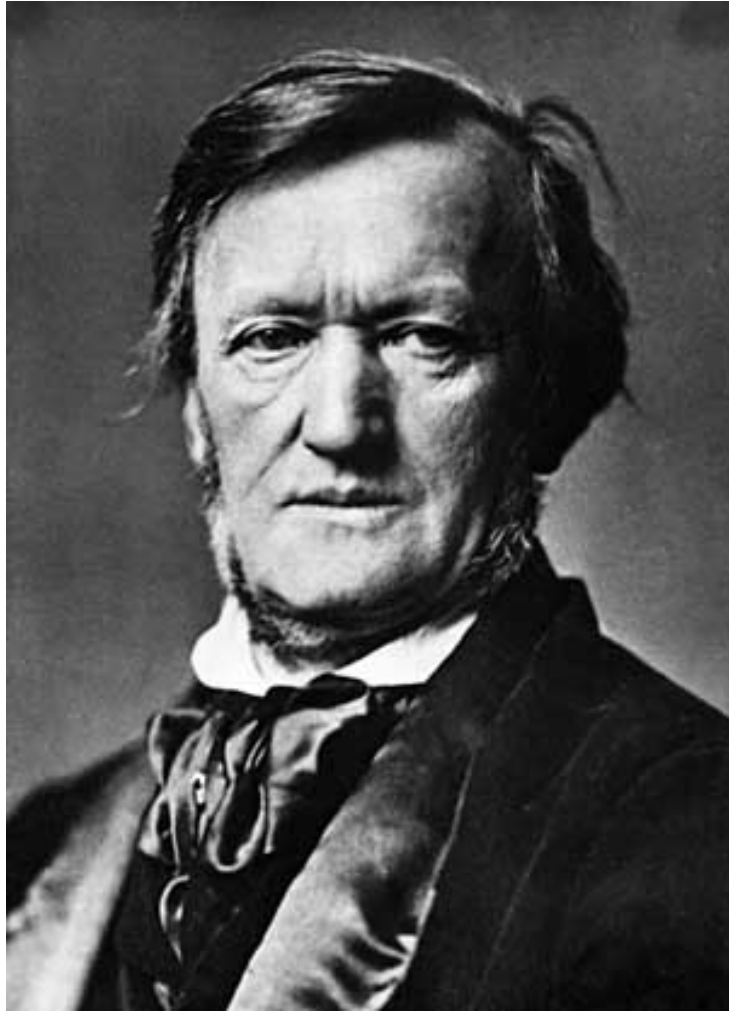


圖 2-11 Richard Wagner, 1813-1883

華格納並不否認在單一形態的傳統藝術中所能表達的純粹情感，但是他更強調若是能夠集合各樣不同領域的表現形式，彼此間相互協調搭配，使之共同傳達同一中心思想概念，呈現出來的藝術是更為有力、也更能拉近與觀眾溝通的距離。在音樂家的身份之外，華格納也具有詩人的稟賦，他自己編寫劇本，從古老的神話、傳奇中尋找故事及靈感；文學和藝術的充分結合使華格納的歌劇呈現高度的戲劇性，而強大的戲劇張力也成為華格納的魅力所在。

真正的藝術應是要竭盡全能地擁抱這些充滿純正藝術本性的每一份子，並將它發展到其特有本質的最高境界。…劇院的舞台是使這一切美妙過程呈現的最好去處，而歌劇終會將所有綜合起來藝術帶向天日。但是各領域的藝術必須發揮其獨特的本質，每個藝術家也都必須朝著最終的共同理念努力追求和成長，才能超越自身的限度，到達合一的境界（Wagner, 1849）。

在當時的十九世紀，華格納竭力融合當時在各領域中的傳統藝術，他將文學、舞蹈、戲劇、繪畫、空間、甚至是建築聚集起來，共同以音樂為中心，集結了原本獨立於各類藝術中自身的力量，將歌劇發展成的多元化的總體藝術形式。位於德國的著名歌劇院 Bayreuth，即是依據華格納的理論所興建的，這一棟建築物不僅僅只是將歌劇音樂的表現形式往前邁進了一大步，其背後蘊藏具有開創性的藝術觀念更是對於往後藝術形態的改變產生了巨大的影響，也確實預言了將來在二十世紀多媒體藝術觀念的蓬勃發展。



圖 2-12 Bayreuth Opernhaus

（二）影像在當代藝術裡的跨媒體表現

自從 1839 年攝影術的發明開始，影像所延伸出來在傳達與接收間的複雜性遠遠大於之前的繪畫時期，正如羅蘭·巴特（Roland Barthes）在書寫攝影時所提及「人類在歷史上第一次接觸到沒有符碼的訊息（messages without a code）」（Barthes, 1980）。頂著劃時代新媒體身分的光環，攝影這樣一個嶄新的傳達媒體急需要發展出一套屬於自身的語言系統；但因其本質上就覆蓋著一層含混曖昧的特殊面紗，這樣純粹屬於攝影本身語彙的美夢，隨著眾多實驗性的演進後，在社會現實的體系下，攝影似乎並沒有達成其被交託的重責大任，而只能藉助著原本既定的溝通系統—例如文字，在傳達出正確訊息的一環裡，扮演著只能令人加深真實性呈現的輔助角色；美學評論家約翰·柏格（John Berger）就為攝影這樣一個自身充滿矛盾的媒體做了此一敘述：



公眾的攝影實踐裡，如今還殘留了實證主義式願景的嬰孩，由於這種願景以死，嬰孩如今變成孤兒，被商業資本主義的投機心態所領養。否認照片裡蘊藏著與生俱來的含混曖昧，似乎與否定主體性的社會功能一事緊密相關（Berger, 1982）。

影像的發展在拖著無法發育健全的身軀進入到二十世紀，隨著科技必然性的演進發展，於是乎，電影誕生了。視覺藝術在本質上有了極大的轉變，影像的特性從靜態轉變為動態，展現的形態從傳統的繪畫平面轉變為螢幕平面。

二十世紀五十年代和六十年代...這一時期的實驗電影，大多數是由其他藝術類型加入電影製作的，尤其是對於畫家而言，電影可以表現動態和持續的時間，可以用動態的畫面記錄和表達小說、詩歌、戲劇等任何藝術形式（曹愷，2005）。

集合了繪畫、雕塑、建築、音樂、文學、舞蹈、戲劇這七大藝術的電影，在眾人引頸期盼之下發展出屬於自身的一套影像語彙，各類具有溝通能力的鏡頭語言相繼誕生，也確實在某種程度上實現了前人對於總體藝術的美夢。但這似乎是影像家族史裡註定的血緣咒詛，就像前一世紀只能依附在文字敘述旁的攝影照片悲劇重演，敘事性的文本操作手法也使得電影本身發展淪落致一種具有模式規範、被自身條列式侷限住的「劇本化表現形式」；這樣對所謂劇情片的反動意識在 1924 年抽象前衛電影大師費南·雷傑（Fernard Leger）對於實驗影片《機械芭蕾》（Le Ballet mecanique）所發表的文章中一覽無遺：

前衛電影…它們提供某種，和其他電影的商業本質相對立的想像和嬉遊。…前衛電影必須為自己辯護，證明已被貶抑為附屬品的「想像」藝術（the arts of imagination），它可以透過它自身的方式，把動的影像當成主角處理，而建構出沒有腳本的電影（Leger，1924）。

在這既定的形式框架中，實驗電影的先驅們努力地想要掙脫藩籬，為著創造出屬於影像自身語言的美夢奮力不懈；雖然主流敘事電影形態已經以獨裁者的姿態掌控整個世代對於影像的價值觀，但與生俱來實驗性格的影像本體卻不願只委身於這僵化的第八大藝術。正如大師雷傑所言：「所有藝術的腐化都由過度豐饒中升起。」自從電影誕生以來，藝術家們紛紛在為影像尋覓另一處擁有更多可能性的美麗境界。當代實驗電影導演楊·柏費（Yann Beauvais）在其論述中則說明結合其他種類的表現形式在影像歷史中並不缺乏其例證：

如果說電影就是包含其他所有藝術的藝術，那麼又怎麼能夠將他局限於單一的放映活動中呢？又為什麼不試著將它拓展開來…也就是跟隨著抽象繪畫或無調性音樂之前在它各自的領域，將他們共同的理念，依照各自媒材的特性表

現出來。現代主義的這種具建設性的動盪，與「同時性的概念」契合的非常完美，這也被認為是具有進行自我試驗的可能性。也就是說，在同一個影像裡，以疊印的方式、慢動作或加速度的方式，讓它存著幾種不同的時間、不同的空間。當然，還包括複合式的放映活動。以各種干預的方式改變放映活動，將它逼迫出常態的放映邊框，導向另一種放映狀況。這就是從 1960 年代開始，藝術家們慣常保有的態度（Beauvais，2000）。

對於賦予今日大眾與電影間新的聯繫，尚-克里斯多夫·霍由（Jean-Christophe Royoux）在其論述「一種展示的电影」（Pour un cinema d' exposition）中則闡述這樣的觀念：

在造型藝術中運用電影的模式，例如：播放幻燈片、幾組影像、錄影裝置等手法。儘管在這方面，非敘述性與反敘述性的操作已經成了作品中的常見用語，然而透過這樣的運用，新的敘述模式已然浮現（Royoux，1997）。

影像發展至這樣具有結合多元藝術的跨媒體概念，正恰巧延續了十九世紀華格納所極力推行的總體藝術理論，也在這些具實驗精神藝術家的作品中不斷得到印證，他們嘗試各樣的放映模式，結合各領域的藝術行為，或是即興、現場表演等方式，挑戰著固有既定的電影形式框架，也為影像語言的溝通性開拓更大的表現空間。



圖 2-13 Le Ballet mecanique 1924



圖 2-14 格林威治村的地下電影放映 1960

六十年代初期，藝術家們開始以許多激進融合的藝術現象和藝術事件出現在藝壇，例如在英國的格林威治村（GREENWICH village），它成為一個以行為表演藝術為中心的巨大舞台：百老匯戲劇運動、偶發藝術、普普藝術、混合媒體、身體裝置、光效應藝術、實驗電影...，觀念和語言革命成為藝術創作的核心。這些嶄新的實驗藝術前所未有的引起了大眾的注意，藝術版圖的邊界開始拓寬並向外延伸，藝術家們掙脫原有限制，以「跨媒體」（Intermedia）作為多重融合觀念的舞台基礎。隨著新科技的發展，影像產生的媒介更進一步演變為錄像的表現形式；陳正才在「錄像藝術脈絡初探」一文中對於錄像藝術提到：

視覺藝術家以錄像為媒介展現其個人藝術視野，始於 1960 年代一波波的「藝術 - 科技運動」（Art-And-Technology movement）及偶發藝術（Happening）、福魯克薩斯運動（Fluxus）、地景藝術（Land Art）等大量使用多媒體藝術形式創作的推波助瀾。這股充滿藝術實驗的精神在錄像藝術的草創期表露無遺，藝術家將電視機視為一藝術物件（Object）與圖像的產生機器，而進行許多「動畫」（moving picture）的探索實驗（陳正才，2003）。

影像在此又多了一種表達的媒介，正如錄像藝術家白南准所說：「正如拼貼技巧取代了油畫一樣，陽極射線管將一定取代畫布。」（Nam June Paik，1966）尤其是影像在展演形式上的突破，到達一種完全不同於電影以往的境界。克里西·埃爾（Chrissie Iles）在其「錄像中的新電影美學議題」（Issues in the New Cinematic Aesthetic in Video）論述中如此說到：

在錄像與電影之間的語言中，已經發生了跨界、甚至混合。這有一部份是錄像投影被廣泛使用的結果，投影將錄像影像從顯示器的空間限制中解放出來，並使它放大到百倍以上，於是創造出類似電影尺寸的影像... 錄像裝置的新

電影形式將觀者圍繞在一個較為包含式的感應經驗中 … ，遠離物件的巨大轉變已經發生，開始朝向更為內在的、心理性的經驗，而空間在其中不再是具象與劇場性，而是幻象與電影性（Iles，2003）。

在當代科技與藝術結合出如此多元化、彼此交互融合的眾多媒體形式間，影像跨出了自身限制的範疇，找到了一種更自由自在的空間供其發揮，不再被單一的語言系統所控制，而是與其他藝術領域整合發展出屬於多元媒材的共同語言；多媒體藝術的發展應證了華格納的總體藝術，使每一個體超越單一形式上的繁文褥節，就如同影像跳脫出傳統螢幕的框架，雖然一時好像失去了原本慣性所依賴的，但是當它與多類型的藝術形式接觸並開始產生化學變化後，藝術總體發揮出的力量卻更為強大，共同凝聚成一股深入內在精神層面的溝通語言，並能表達眾多的觀點。



圖 2-15 Nam June Paik 'TV Buddha' 1974

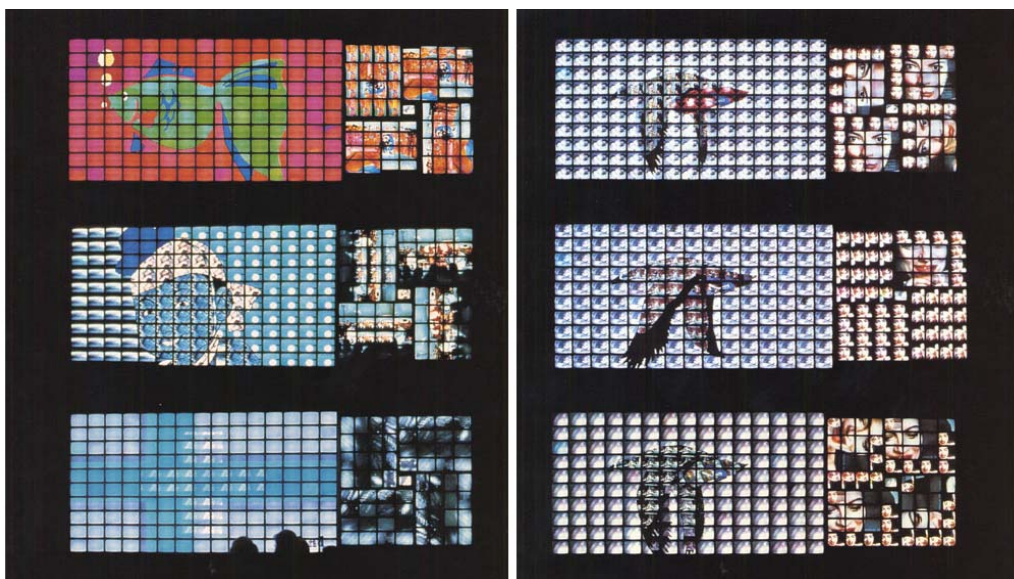


圖 2-16 Nam June Paik 'Megatron/Matrix' 1995



圖 2-17 Tony Oursler 'FLUCHT' 2001



圖 2-18 Isaac Julien 'Baltimore' 2000



圖 2-19 Bill Viola 'Nantes Triptych' 1992

（三）六〇年代視覺藝術與搖滾樂的結合

最晚從一九六〇年代中期開始，每一位藝術學生都成了潛在的搖滾音樂家。英國搖滾的歷史...已經成為這股潛在力量的實現史：藝術家不只安於音樂和歌曲，他們還開始著手影像/表演/風格等多媒體的組織（Wicke,1987）。

藝術家們開始以搖滾音樂為媒介傳達自身的藝術信念，並開始試圖從音樂為出發點，各種藝術學院裡的學生們藉由此一全新創作的舞台，向外拓展更多樣化的表演模式。「在現在大眾傳播的基礎上，搖滾樂提供了一個統合藝術、音樂、設計、服裝和青年的機會，把這所有的元素，都集合到單一的巨集經驗中。」（Wicke,1987），他們選擇融合流行文化的綜合性手法，將搖滾樂中原創力的特性加以發揮，推向藝術的領域，不再僅限於高唱情愛的流行歌曲，結合當代潮流化的表現形式，加入更為豐富、新鮮、充滿想像力的作品。例如為披頭四（the Beatles）專輯《花椒軍曹寂寞芳心俱樂部》（Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band）設計封面的彼得·布雷克（Peter Blake），或是為地下絲絨合唱團（Velvet Underground）設計專輯封面的普普藝術大師安迪·沃荷（Andy Warhol），都以其個人強烈的視覺風格，在藝校的經驗和意識形態上，展現了搖滾樂將他們自己作為藝術品呈現的企圖心。

對於音樂家而言，搖滾樂是個人特質的自由以及創意的發展範疇，這也是他們音樂意圖的定義，是獨立於表演風格和意念的。他們在搖滾樂的聲音之中，埋葬深沈的個人目的，而這也被認為是改變這個音樂成為一種集體和共同的經驗，並且讓他表達每位聽者的個人經驗。自多事之秋の六〇年代起，搖滾樂就採納了應該成為表達的個人形式前提，以及集體經驗假設的意識形態（Wicke,1987）。

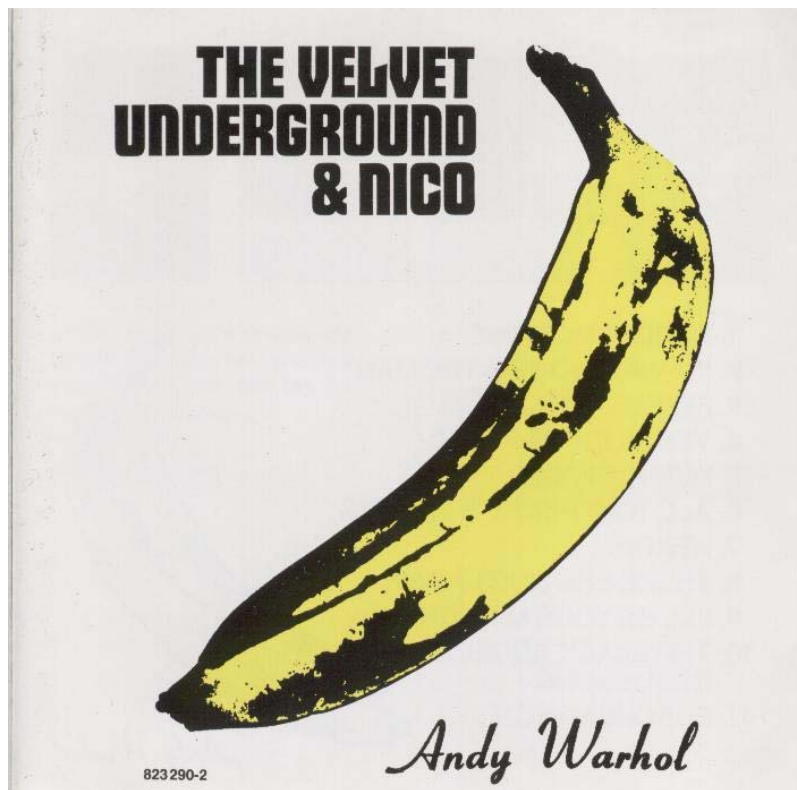


圖 2-20 Andy Warhol 'The Velvet underground & Nico' 1967

而將搖滾樂引進藝術領域，首先面對的即是與大眾流行文化結合的矛盾衝擊，該如何在藝術與流行之間尋找出其密合點，正是此一波跨媒體潮流中所著重的課題；英國通俗音樂研究學者賽門·佛瑞斯（Simon Frith）在其著作《搖滾樂社會學》（The sociology of rock, 1983）中對此提出了以下的論點：

藝術與大眾文化之間的區別，是以個人情感與集體意識、道德擔當與逃避主義、自覺創作與疏離消費之間的差異來作為衡量標準。… 將搖滾樂視為一種藝術的主張，所面臨的第二個問題就是搖滾樂仍然保有娛樂的功能。… 搖滾樂不能僅只是為大眾所輕易地消費，它必須與其他藝術形式一樣傳達出獨特的境界—表現出特殊的張力與衝突，並能被聽眾再度詮釋成他們自己的經驗（Frith, 1983）

於是藝術家們接納了搖滾樂此一新形態的表演形態，以流行影像為奠基發展出來的綜合美學，樂手與藝術家們透過實驗創造出來的字彙、音樂和視覺化的整合，將固定意義的模式加以溶解，發展成多樣的音樂風格及原創的表現形式。在眾多分門別類的風格當中，以前衛/藝術搖滾（Progressive/Art Rock）所呈現出來對於跨領域藝術表現的企圖心最為強大。

（四）前衛/藝術搖滾相關作品與評述

前衛/藝術搖滾（Progressive / Art Rock）是在近六〇年代晚期興起的搖滾樂分支之一，它所蘊藏的內涵十分複雜並且廣納眾多其他樂派精神，因此並無法明確地定義出其精確範圍。前衛/藝術搖滾最蓬勃發展的顛峰時期是在1970年代初，起源發跡於英國，大多數的團體多出現於歐洲大陸，只有少數幾支樂團是來自於美國加拿大的。此種樂風通常結合了爵士樂、古典音樂、民間音樂和世界音樂等元素，不同於美國搖滾是受到R&B以及鄉村音樂的影響。經由多年累積的發展，在前衛搖滾中也出現了像是：交響搖滾、藝術搖滾、數學搖滾以及前衛金屬等類型。

前衛/藝術搖滾意圖擺脫流行音樂的公式化及束縛，並極力提升自身的音樂實驗風格而創造出另外一種音樂類型，其最獨特的地方是以概念專輯來呈現其所要傳達的故事或意念，其後更發展至長篇史詩巨作般的將歌曲的起伏編制的複雜而冗長，並與當代藝術結合出多樣化的表現形式，繪畫、視覺設計、影像甚至舞台呈現。以下將介紹六〇年代以降，被歸類為前衛/藝術搖滾的代表樂團及其作品。

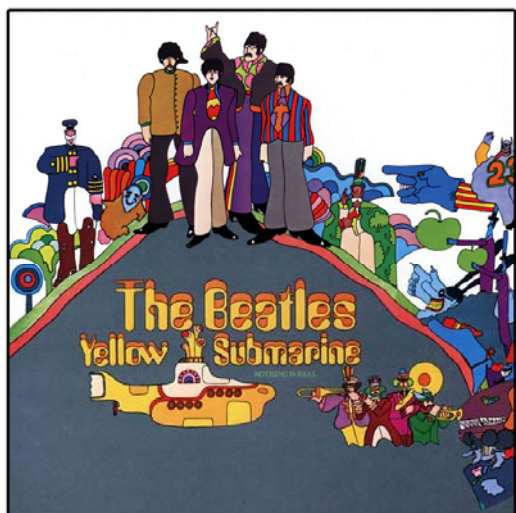
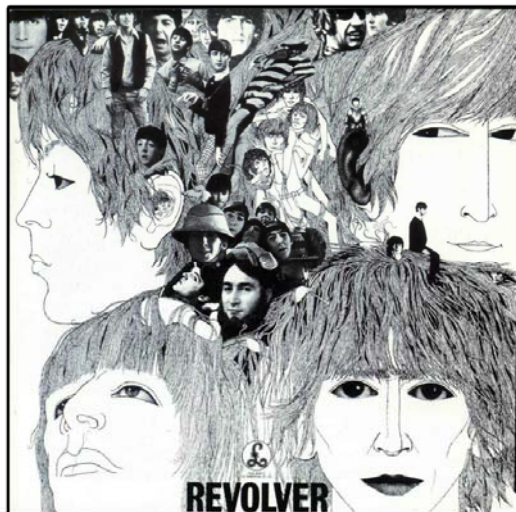
1. 披頭四合唱團 (The Beatles)

被喻為流行音樂裡無法超越的頂端，披頭四樂團的貢獻絕非僅僅只有一般大眾刻板印象中的四個梳著鍋蓋頭的西裝男孩。擺脫掉該團前期只琢磨於朗朗上口的少年情歌之後，亦或是其天生創造力中夾帶著優美動聽的旋律性風格，於 1966 年 8 月 29 在加州的 Candlestick Park 做了最後一場告別演出，披頭四就決定不再公開舉辦任何現場的音樂會，而專心致力於錄音室實驗其音樂風格的新風貌。在經過《橡膠靈魂》(Rubber soul, 1965)、《左輪手槍》(Revolver, 1966) 兩張實驗與流行混雜之下專輯的洗禮後，披頭們果不負眾望的推出了奠定流行音樂史上舉足輕重的第一張“概念專輯”——《花椒軍曹寂寞芳心俱樂部》(Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band, 1967)，此張專輯並不只是在音樂上的實驗性備受矚目，其中以故事來鋪陳編排的架構更是為當代流行音樂開啟了一扇大門。在歌曲的字裡行間，它似乎好像在述說一個整體的故事，如同戲劇和電影一般的呈現出視覺感的畫面。

整張專輯的設計則是結合當時著名的藝術家彼得·布雷克 (Peter Blake)，他以拼貼的手法，為其專輯封面呈現出極富幻想性的質感，更奠定其在音樂與視覺藝術融合上立足點。其後披頭四們又陸續推出《奇幻之旅》(Magical Mystery Tour, 1967)、《白色專輯》(White Album) 等許多張充滿概念性的專輯，其中不乏與許多當代的視覺藝術家與攝影師合作，尤其以 1968 年與動畫師 George Dunning 一起跨領域攜手推出的動畫片《黃色潛水艇》(Yellow Submarine, 1968) 最為家喻戶曉，片中充滿了奇幻童話似的故事人物與情節，其強烈的原創視覺風格至今看來仍相當難以超越，此部影片也堪稱是現今動畫音樂錄影帶最早的啟蒙影片。

披頭四對藝術的企圖心將搖滾樂推向一個全新的領域，除了在音樂上極具天分的創造力以外，他們將其本身與當代藝術融合的前衛作風也令人作舌，縱

使披頭解散至今已三十年之久，其在音樂與藝術領域裡深刻的影響仍是望塵莫及的。



左上圖 2-21 The Beatles 'Revolver' 1966

右上圖 2-22 The Beatles 'Magical Mystery Tour' 1967

左下圖 2-23 The Beatles 'Yellow Submarine' 1969

右下圖 2-24 The Beatles 'Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band' 1970

2. “是” 合唱團 (Yes)

是(Yes)合唱團成立於 1968 年，也是英國著名的藝術搖滾樂團。樂團成員們極富有音樂天分，各人擁有相當高的樂器彈奏技巧，並以古典音樂的編制方法與搖滾樂結合，創造出一種特有的學院派音樂風格。

1974 年，他們創作的《海底神話》(Tales from Topographic Oceans, 1974)是一部描寫飄渺世界的作品。主題圍繞在思考人類與宇宙的內在聯繫，其中充滿了無盡幻想，專輯中概念式的音樂編制一氣呵成的，創造出一種深邃而又迷幻的世界觀，以音樂引領人進入一種類似冥想的悠游狀態中。這部作品儼然已成為藝術搖滾的經典之作。

除了在音樂上所呈現出來聽覺上的幻想世界外，Yes 樂團更思考在視覺呈現上的突破，插畫家 Roger Dean 極具個人特色的繪畫風格和他們一拍即合，以幻想的世界為主題，充滿著各種夢境中出現的奇特生物，以豐富的想像力創造出許多具有藝術氣息的唱片封面。

而如何在現場演唱時也能夠將整體表現傳達出其中心思想的概念，這在 Yes 樂團的身上也看到了一大躍進，他們以風格獨特的剪裁設計其舞台服裝及造型，在 2004 年樂團的巡迴表演中，以 Roger Dean 的插畫為藍圖，將舞台整體裝置成一個奇幻的世界，三、四公尺高的水母狀生物雕塑作品，配合著節奏與燈光的變化，使聽眾完全進入到另一個超現實的世界當中，與其迷幻式的音樂風格融合，呈現出一場夢境世界的饗宴。



左上圖 2-25 Yes 'Fragile' 1972

右上圖 2-26 Yes 'Relayer' 1974

左下圖 2-27 Yes 'An Evening of Yes Music Plus' 1994

右下圖 2-28 Yes 'Tales from Topographic Oceans' 1974

次頁上圖 2-25 Yes 'Songs from Tsongas' 2004

次頁中圖 2-26 Roger Dean 'Stage Design' 2004

次頁左下圖 2-27 Yes 'Songs from Tsongas' 2004

次頁右下圖 2-28 Yes 'Songs from Tsongas' 2004



3. 平克·佛洛伊德(Pink Floyd)

在六零年代末七零年代初期，迷幻樂風席捲整個英國搖滾音樂圈，不少創作家藉由毒品和藥物的刺激譜出許多讓人神遊的作品。而平克·佛洛伊德樂團(Pink Floyd)則是此一樂派中的箇中高手，由吉他手西德·巴特雷(Syd Barrett)、吉他手戴維·吉爾摩(David Gilmour)、鍵琴手理查德·賴特(Richard Wright)、貝斯手羅傑·沃特斯(Roger Waters)、和鼓手尼克·梅森(Nick Mason)五人組成。樂團於一九六五年於英國成立，令人富有遐想的團名竟單純的取自於兩位鄉村藍調樂手的名字：平克·安德森(Pink Anderson)和佛洛伊德·康斯爾(Floyd Council)。



圖 2-29 Pink Floyd 1972

一九七三年，他們推出專輯《月之陰暗面》(*Dark Side of the Moon*)，這是一張精心醞釀的低調作品。主題是以太空中無止盡的規律來反應現代人孤獨的心境，思想上充滿不安與恐懼，其在精神上表現出來的張力卻無比強大。這張專輯引起了相當大的共鳴，注重心理層面的鋪陳反應了該樂團領先的創作水準，使平克·佛洛伊德成為世界級的搖滾樂隊。

概念專輯《牆》(*Thw Wall*)於1979年推出，此張專輯企圖心尤其強烈，以二十六首歌取彼此相互慣連的呈現出來的長篇大作，詞曲創作是由貝斯手 Roger Waters 的個人經驗為出發點，描述一位搖滾歌星為主角，以反社會的角度挑戰現代社會的高度發達，彷彿像是有一道厚牆，擋住了人們之間的情感交流與相互理解；作品以真實聲音融入音樂中的混音手法，營造出電影敘事般的深刻情緒。《牆》(*Thw Wall*)於1982年被名導演亞倫派克(Alan Parker)拍成電影，片中大量運用幻境般的鏡頭語言，並結合超現實變形風格的動畫片段—充滿色情意味的花蕊、張牙舞爪的女教師、會行走的榔頭...等，來表現主角瀕臨精神崩潰邊緣的情緒。

平克·佛洛伊德也像前衛/藝術搖滾樂團們一樣相當注重現場表演上的舞台效果，而他們特別的地方是在於使用幻燈、電影、佈景道具等手法，將音樂與影像融合在一起做出整體性的呈現，給人不僅在聽覺上而且在視覺上的情境享受；一九八〇年大型巡迴演出時，他們在舞台上築起了一道長一六〇英尺、高三十英尺的牆，而這座牆在他們表演過程中被推翻，演唱到中場時舞台左右升起豬糞般巨大的氣球裝置，並配合場中間大型的機械裝置燈具不時變換其效果。



上圖 2-30 Pink Floyd 'The Wall' 1979

下圖 2-31 Pink Floyd Live 1995