

用愛迪生的方法從你們頭上走過去

# 林其蔚與《鬱言師》

文 / 高俊宏 (藝術創作、論述者) 圖片提供 / 林其蔚

這篇文章原本是要談「行為藝術」與「紀錄」兩者的關係，我想，任何稍具常識的人都能理解，行為並不絕對依附於攝像紀錄機器，而機器也絕無法完整再現行為。但除了這種螺旋式辯證（其結果可能僅通往平庸的無解）之外，我們還能怎麼談？

## 用愛迪生的方法

2015年7月高美館「以身作則：身體行為藝術」開幕當天，我帶著這個疑惑前往展場，看見林其蔚《鬱言師》系列作品，並與作者簡短聊了一下，忽然發現某種事物貫穿兩者。因此我想先從與作者交談之間所傳遞的畫面，從《鬱言師》的發生過程，以及先前對林其蔚約略的理解，大膽地透過這位身上帶著難解印記的創作者，用一種或許更危險但不見得一無所獲的出離角度，談談存在於藝術自動地、反向產出的機器理性（Mechanism）裡面，看似理性、合群但複雜的機器與法西斯問題。先談談那件「電椅」的〈鬱言師二〉，林其蔚說：

「〈鬱言師二〉其實是一個電椅，這個表演，借用愛迪生的三個發明（留聲機，電燈，電椅）讓觀眾進入現代劇場的權力關係，全場以錄音機播放事先預錄好的『台詞』，台詞內容『預言』表演者將在表演結束前電擊觀眾，並指涉此一表演即為猶太人被遞解至集中營的過程。二戰納粹政府遞解猶太人的行政的流程，是有法律依據和其『合理性』的，此一階段只有冷的行政暴力，有如卡夫卡『城堡』中的繁瑣行政流程……一直要到進集中營之後才出現赤裸裸的身體暴力。這個表演創

造類似的機制，觀眾一開始進場就被告知觀眾席其實就是電椅，電源開關設置在舞台正中央，表演者在表演過程中告知觀眾，表演的重點便是電擊，一切都已經被事先預告……但是在過程始終沒有觀眾採取行動，也沒有任何觀眾站起來，雖然事實上這樣的電擊是會造成危險……為什麼？我覺得這是現代劇場的核心問題。」

在2005年臨界點白水劇場發生的〈鬱言師二〉，林其蔚頭套絲襪、帶著面具，看起來有些變

態，身體扭扭動動搭配著一旁的錄音機播放模糊而充滿末世感的語句：

錄音帶……是最棒地

（重複）

當時間到來的時候

祂就會來到

耶穌已經來了

可惜你不認識祂

（重複）

慈濟……

（重複）

現在我要幫助你們看到祂

用最快最便宜最有效率的方法

用愛迪生的方法……

在一片宣教般的黑暗場景中，林其蔚走向角

落壓下220伏特的開關，「用愛迪生的方法」：交流電，電擊幾乎滿座的觀眾。隨後畫面一陣雜訊，根據林其蔚描述，現場有些人被電到，有些人衣著太厚而沒感覺。無論如何，參與者之一游蕨記述道被「『大家都乖乖坐著，如果自己起身走人似乎很蠢』這種想法所綁架」<sup>1</sup>，扼要描述了在集體意識的牽制中，「觀眾」如何成為最普遍意義，最為空白以至於能夠接「神視」(visionary)之下，所指定出的荒唐行為都視為救贖的「受眾」。

〈鬱言師二〉裡，不斷傳達要用愛迪生的方法「讓你們從現在開始不虛此行」的神諭，某方面來說，類似於六〇年代美國的「米爾格蘭實驗」(Milgram Experiment)，以電椅實驗的方式探討二戰時期納粹成員是否真僅僅是盲目的「服從」。但我更感興趣的不但是「服從與快感」兼具的「執行



〈鬱言師二〉紀錄





〈鬱言師二〉紀錄

者」（「米爾格蘭實驗」中的「老師」），如何與機械合體，同時也是，機械如何在理性的面貌，換言之抽離「惡」的狀況下取代抽象的撒旦，成為等量於生命，度量、甚至懲罰生命的「東西」？

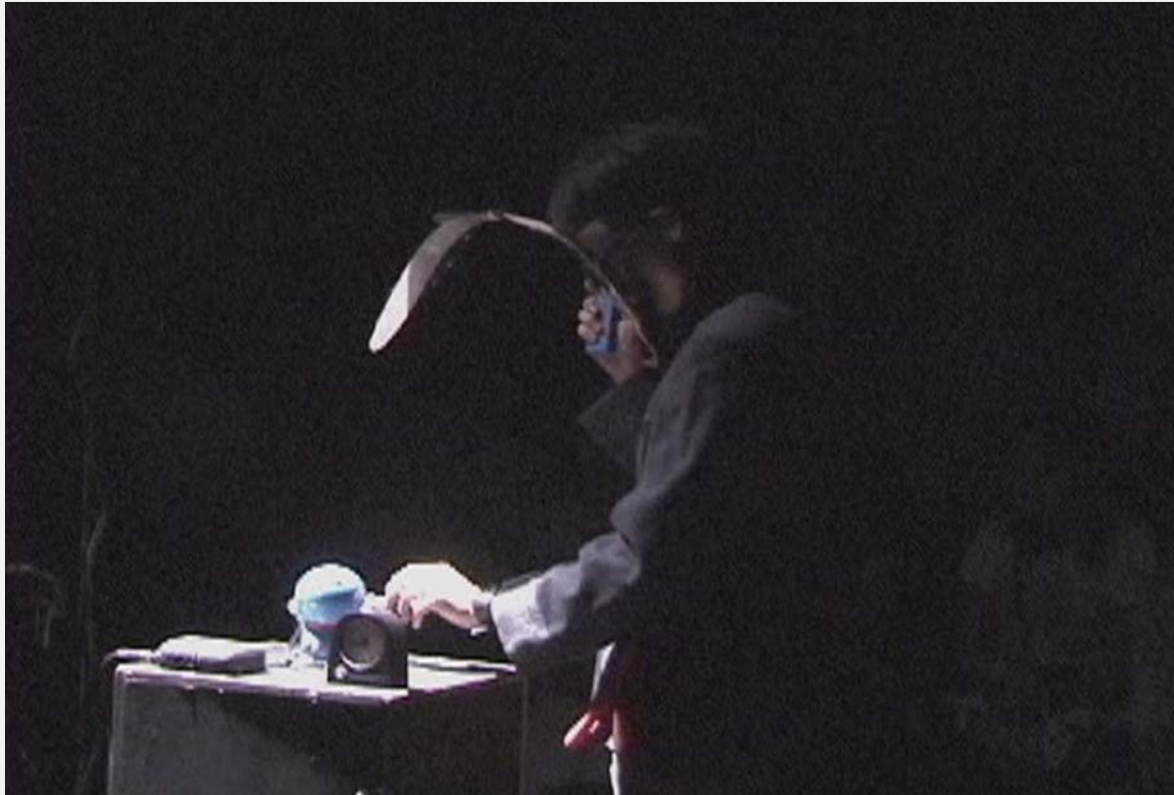
長期以來，對於林其蔚的作品稱不上熟悉，

但隱約總感覺一股異於「標準」西方藝術歷史的行為藝術脈絡，特別是他長期搜索非西方世界及台灣平凡文化的工作，更令人無法忍受將之貼上「主流」藝術風格，但我仍大膽感覺，他的骨子深處是「某種西方」的，一如情境主義者國際（S

I）的「非」位置，以至於令人感到不確定他是否因為對西方的迷戀而欲摧毀之（或相反），一如他有意識地藉由法西斯的方法來理解自身或他人（或相反）。一如前述的「東西」，我對林其蔚首先的感覺是「機器」，他的作品具有假西方古典機體

（械）唯物主義（mechanistic materialism），反射生活在台灣島嶼的人們所崇尚的莫名「理性」的意味。一如機體（械）唯物主義者拉·梅特利（La Mettrie, 1709-1751）在〈人即機器〉（*L'Homme Machine*, 1748）一作中，以帶有反靈魂論的角度





〈鬱言師一〉紀錄

提出：人的勞動與動物勞動之間並未帶有「突躍」(abrupt)，其甚至認為假如單單透過當時對自然、對真理哲學的研究就能通達真理的話，「那麼青蛙也會飛」。單就這派反靈魂，以身體行動透過複雜的機械機制、組織能夠形成某種「物質思想」(mental thoughts) 的古典唯物觀點，幾乎就能提供林其蔚〈鬱言師二〉裡面，觀眾與電椅粘附在一起那種奇怪景觀一個支撐點：物質秩序。

事實上，幾乎所有以抽象、心靈為名的事業都是以物質秩序作為唯一的開展，行為藝術與攝影

機具當然也存在於物質秩序之中，且幾乎自成一套「美學」唯物史觀。可是從林其蔚、亦從物質秩序，特別是自然作為工業化的資源來說，人與自然之間的關係已非動物與自然之間的關係，而逐漸生成一套「逼索」的技術，從而派分成不同階層的勞動技術，最後「抽象」為資本主義的關係。因此，表象的物質秩序直指了「秩序」如何可能的「物質思想」，這與伴隨著自然「逼索歷史」同時發展的帝國製造物質性的士兵、身體極為接近。

「服從」不但意味著敬畏發號司令者，更有

著想要成為集體一分子，包裹在集體化下保護傘的想法，物化成石頭一般，即便這眾多石頭正在形成一股土石流。回到〈鬱言師二〉裡面觀眾的服從，從「米爾格蘭實驗」的概論看來，超過一半的參與者仍願意執行足以讓人致死的450V電流，顯示服從的力量超乎我們想像。2005年在臨界點白水劇場的那場電擊秀，我設想，觀眾之所以仍堅持坐在椅子上，可能潛藏著某種身體對於古老秩序的記憶，我們或許可以賦予它「戒嚴」之名，但我以為，根本上它與「文明」二字有深刻關聯，換言之，電椅的作品在所有仍處於崇拜文明、秩序的國家操作（特別可能在所謂第一世界以外），結果或許都一樣。這裡面的問題是，從自然作為「逼索」的技術、工廠——勞動身體的誕生，一直到帝國主義——各種軍士（包含軍人、教育人、文化人……）的產生，奠基的無非就是堪以反靈魂論指稱出來的物質秩序，而世界文明在某種程度既創造、發明了各式各樣的集體秩序，又同時反過來，以船貨崇拜(Cargo Cults)的模式一般，將作為秩序主體的人予以土著化，反過來崇拜文明所形構出來的大主體。

### 從你們的頭上走過去

然而，除了對以文明為名的戰爭或集中營或IMF或WTO等現代機制大主體仰望而絕望之外，我們如何「思考」，或將成為我們如何面對大主體的重要前提。一如潛能所意涵的可能性，在林其蔚身上，或許法西斯的潛能(potenza)也許意味著更多。猶記幾年前一次在台灣南部某場合，參加林其蔚的《音腸》工作坊時，已經聽說過電椅之作，那時候作者提及：「愈法西斯愈好」。如今回望，「愈法西斯愈好」幾乎成為理解我們自身作為現代

文明體（土著）的唯一方式。

在高美館的展場現場說明時，林其蔚提到了鄭捷。他認為鄭傑能一口氣在捷運列車上殺死那麼多人，某方面是因為同車廂其他乘客未在第一時間反應，有些人居然還在滑手機（某種日常沈醉、狂歡模式？），以至於我們產生了錯覺，懷疑那班通往台北的捷運車廂在某一層面上是不是就是猶太人被解送到奧許維茲的列車，這樣的狀態似乎在〈鬱言師一〉裡更顯尖銳。這場發生在牯嶺街小劇場的表演，林其蔚帶著與〈鬱言師一〉看來同一個的古怪面具，雙手帶起媽媽洗碗常用的粉紅色乳膠手套，經由反覆對錄，桌上的小叮嚀錄音機音質愈來愈差，最後播放出像鬼一般，或像小叮嚀卡通裡的阿福被卡車壓扁以後發出的扁平音波，音波內容隱約是：「十分鐘之後，我將從你們的頭上走出去」：

林其蔚說：「（〈鬱言師一〉）持續播放『十分鐘後我會從你們頭上走出去』，表演結束的時候，基本上我就是踩著觀眾的頭離開劇場，事實上我是穿皮拖鞋，照理來講這件事情應該是做不到的，但是觀眾堅持在座位上，讓我幾乎成功，有兩個人被踩到頭流血。」

〈鬱言師一〉到底踩過了什麼？從林其蔚提供的錄像畫面看來，當他要踩上從觀眾的頭走出去時，剛開始前排一位女性觀眾似乎採取反擊，當他的企圖兩次失敗以後，他轉而攻擊其他觀眾，用突擊的方式，迅速的方式鑽入人群，然後一瞬間踩上不知幾位觀眾的身、頭，就這樣「出去」了。

即便林其蔚認為「血」走在法西斯之前，能喚起身體，不過我還是感受到，〈鬱言師一〉過程中不斷交疊播放的「十分鐘之後，我將從你們





〈鬱言師一〉紀錄

的頭上走出去」的古怪音波，某種程度正像「歌曲」一般，揭示著或許是法西斯最本質、同時最接近於上述「服從」一面：「靜默的狂歡」。巴伯·佛西（Bob Fosse）1972年電影《酒店》（Cabaret）裡有一段畫面，後來被季傑克引為法西斯的討論：背景敘述1930年代一個德國鄉下地方的酒館裡，一位穿著土黃色納粹軍服的希特勒青年團（Hitler-Jugend）少年站在台上唱起了「明天屬於我們」，台下原本狀似墮落、無精打采的群眾忽然感染了一股愛國氣息，大家紛紛追隨少年唱起了

這首愛國歌曲。在這個看似頌揚法西斯主義的場景中，紀傑克卻用非常尖銳的觀點指出法西斯與酒館本身所瀰漫的犬儒、頹廢氣息的相似性：

真正「法西斯」的東西，並不是愛國的感染力本身。實際上為法西斯主義打下基礎的，正是因為自由主義對一切無條件的投入、一切對理想的獻身都感到懷疑。並將之斥為潛在的「極權主義」狂熱——也就是說，真正的問題在於，法西斯事件〔企圖要（重新）將秩序引進混亂之中的決斷〕和那種無能的犬儒而墮落的自我氛圍，實際上是共謀

（complicity）的關係。

包含1995年的「台北國際後工業藝術祭」在內，「狂歡」幾乎被以一種本質性的方式揭露出來，進而形成難以名狀的弔詭場景：這真的是解嚴後「自由的」台灣嗎？可是卻是真的。於是我們理解，除了將法西斯解釋為極度幻覺之外（法西斯式的美學主體指認只是其一），法西斯裡面實實在在存在著某種奇怪而不斷遭受自由世界攻擊的「反身性」。從法西斯主義（Fascism）逐漸演化為反自由主義、反共產主義及反保守主義的脈絡來說，法西斯主義者嘗試依賴「集體理性」，藉以解除左翼賴以支撐的歷史唯物史觀以及上述古典機體（械）唯物主義，可是事實上，一如共產主義最終依賴列寧式階級鬥爭所引發的悲劇，法西斯同樣在二戰後被徹底汙名化為等同於奧許維辛集中營的畫面，換句話說，「法西斯的遺忘」與信仰自由資本的西方社會操作有所關聯，而致使這個「遺忘」本身是可疑的。

這也許解釋了紀傑克認為法西斯本身是一個「假冒事件」，或者根本只是一場狂歡，同時也聯繫到我對於林其蔚作品的初略理解，但我想，法西斯很可能只是他想要逼出「血」的一場事件。同時，我對紀傑克說法感興趣不僅是「假冒」二字（畢竟今日哪個「真」的論述不都圍繞著「假」，而造成「假」的過剩、剩餘？）我感興趣的是如同那些坐在電椅，或者等待被踩頭的觀眾，他們的等待裡面可能有一種依賴彼此的心理，藉以抵禦作者「邪惡意圖」的「狂歡」——這個在政治、社會、軍事場合經常借用（甚至是本質性的）：「狂歡」——但同時反過來被文明動用「懲罰」所規範的詞彙，潛越了我們所理解的許多規範、計劃，甚至想像，換言之，假如法西斯具有一如阿岡本(G.

Agamben)所謂「黑暗的潛能」(potenza)，它只有在「無法控制的喪失」<sup>2</sup>之中存在，那麼，紛向兩極的，一方面朝向「服從」，二方面又（可能）掀開皮膚，看見我們的身體。

### 身體即場景

最後還是得說，關於服從、法西斯、血，我們依然理解得太少，其中一個原因是因為倘若無法從「自身」去理解這些，那幾乎都是空談，但如何從自身理解，則牽涉到更複雜的認知技術問題。來到這裡，我們才稍微具體地回到「機器」的問題。舉林其蔚於此次高美館「以身作則」展出的作品為例，是因為人們長期對「行為」與「機器紀錄」畫分為二元論的觀點（這無異為另一種笛卡爾式的瞄准），但一如拉·梅特利的《人即機器》，或者回到台灣場景，黃金麟在《戰爭、身體、現代性》裡長篇探討的「武化的身體系譜」，當然還有更多的更多指出，「身體行為藝術」除了作為一種補償西方過度仰賴「抽象」(abstract)系統的辯證之外，在台灣島嶼之上，經由各種已被西方淘汰的現代性價值的「外銷遠東」進轉為「兜售亞洲」，它的機器性、物質性比起西方更是不證自明了。換言之，在不藉由影像殘質，「盲目」地觀看林其蔚《鬱言師》系列，我依然可以從這種不證自明的，身體被各種抽象機器，如同古典機體（械）唯物主義在今日藉由保險機制、安全機制、警衛機制的擴延（換言之羞辱）中，深刻理解我們處於什麼樣的現代場景。

或者，身體即是現代場景的錄像機器。✎

1 噪音與召喚術——林其蔚，游蕨部落格：「帕夫洛夫之犬 我們燃燒柴油前進」，<http://neogenova.blogspot.tw/2013/07/blog-post.html>  
2 阿岡本 (G. Agamben)，《潛能》，p299