

# 距離、渾沌與暈眩： 試論林其蔚的一些創作切面

## Distance, Chaos and Vertigo: On the Various Aspects of Lin Chi-wei's Works

文 |  
張世倫  
Chang Shih-lun

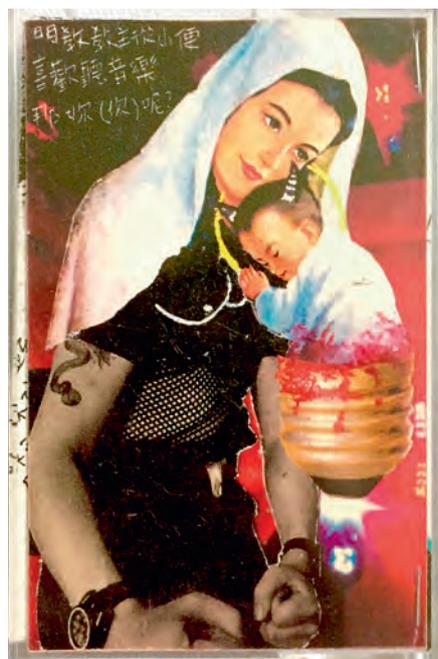
藝評人，英國倫敦大學金匠學院  
文化研究中心博士候選人

對我而言，試圖用文字去書寫林其蔚，為其賦予形體或思想上的定格，或者說，以言說與論述將其「固定」(fixed)，或許是件本質上有些荒謬，甚至可說是宛如陷阱般的一件事。以渺無形體、流動不羈的「聲音」做為創作主軸的林其蔚，本身亦是出色的圖像繪製者，對於各種現成影像的拼貼組裝，也有著極為敏感的知覺意識，而善於觀察的他，近年來勤奮從事論述層次的筆耕，2012年的厚重鉅作《超越聲音藝術：前衛主義、聲音機器、聽覺現代性》，即是其複雜且多面向的活動裡，一個令人側目的重要切面。

難以訴說清楚的原因，並且在於其作品的去物質性與暫時性。無論是90年代以噪音為探究領域的創作路線（零與聲音解放組織）與活動倡議（破爛生活節），或是帶有行為色彩、講究觀眾參與的諸般設置（例如《卡夫卡機器》，乃至於發軔於2004年，至今具有諸般變體與實踐場域的「磁帶音樂」（又名「音腸」）系列，林其蔚作品的精要魂魄——那些訴諸於參與者身體感官經驗的過程——其實都很難完整忠實地存載於那些殘

左圖——  
《端硯》，2000-2012，印刷品拼貼  
© 林其蔚提供

右圖——  
零與聲音解放組織 III，《狂風呢喃》，1994，卡帶  
© 劉行一設計；張世倫提供



餘下來的、經過轉譯的「再現物」上。換言之，作為事後追認的後設考掘，那些 CD、卡帶、錄像、照片、物件、樂譜，縱使彌足珍貴、萬般重要，但作為某種當代藝術藉以確認「此曾在」的史料證據，這些「再現物」都已難以避免地與原初當下那些極力召喚著參與者身體感的偶發式「事件」(event) 本身，拉出一種不斷懸置延遲，而難以完全接契貼合的，某種延異式的「距離」。

## 再現的距離

「再現物」在現下的當代藝術語境裡，以某種檔案熱的勢頭持續悶燒，在文件展的規格想像裡，逐漸成為新的顯學。風潮所至，許多創作者開始後設地「自我檔案化」，將原本殊異且零散的藝術實踐，不無有些後見之明地統合成一套具有邏輯同一性的自傳式敘事，有些策展人則試圖藉由零星物件的堆累、並置與對偶，嘗試將原先渾沌激盪的時代與稍縱即逝的作品，藉由「脈絡化」的宣稱統合在主題展覽內。凡此種種，在長期不重視藝術史料檔案的台灣，自然都是重要且可敬之舉，只嫌太少，多多益善，但深厚且有意義的「脈絡化」，原本便非易事，許多時候物件檔案的單薄堆砌與簡化扣連，只是讓觀者見樹不見林，而萌生誤解。但即便費盡心力在「脈絡化」一事上，是否便必然能克服前述的，那種介於偶發事件與再現物件間，那種處在稍縱即逝與固化實體間，所必然存在的「距離」難題？

或者改寫馬克思的名言，假如西方現代性的一個面向，在於使得原本傳統生活中「一切堅固的東西都煙消雲散了」(all that is solid melts into air)，那麼這句話反過來說，倒也是成立的——亦及現代性那實證主義式的，對於確切(certain)、測量、定義與檔案化的無盡追求，使得許多原本稍縱即逝且無寫史意圖的眾多文化實作與社會現象，如今都後設式地僵硬固定下來了，彷彿只有藉由凝結一切事物，將其意義總八九不離十地定錨於大致方位，做為現代的人們，才能沒有意外地安下心來。現代性的其中一個面向，因此便在於對「未知」領域的征服與劃界。



《鬱言師二》，2005，表演，台北  
臨界點白水劇場（影片擷圖）

© 林其蔚提供

《聲音社會測量計劃：深圳》，2009，  
六機投影裝置，「深圳香港城市建築  
雙城雙年展」，市民廣場

© 孫曉曦攝影



林其蔚的身上，似乎便頗能體現這種現代性式的弔詭處境。作為勤快深刻的思考書寫者與台灣噪音場景的重要參與者，他曾提出「學運反文化」的論述形構，試圖替解嚴後的90年代文化實作場景，重新刻劃出數條曾經短暫存在但軌跡模糊的，異質於主流本土化政治論述的，以「身體」為主要問題意識的邊緣逃逸戰線。<sup>1</sup>雖然這是一個林其蔚作為實際參與者的回顧式後設觀點，但「學運反文化」的論述形構內，體現的並不是藝術運動式的宣言、定義與點將錄，而是一個相對模糊鬆散、承認無法完整窮盡其定義的實作場域，具有一定程度的不可化約性，而未將一切流動不拘且頗具偶發性格的事件，通通僵化成固態確切、定義確鑿的作品與定本。

但與此同時，我們看到的晚近趨勢，是另一種大多來自於當代藝術建制的定義驅力，試圖將這段90年代的反文化現象，集中在一些特定的個人、團體與場域裡，簡化在一些特定的錄像、照片與聲響的再現物呈現，或將其定義為某種彷彿原初便存在著清楚的宗旨、目標、路徑，而其成員、意識形態與前後邏輯都有著高度一致性的噪音「運動」。或許這是在將特定歷史脈絡化並「固定化」時，所難以避免的論述窘境，然而當年較貼近實情的狀況，或許是無論身在其中的當事人或帶著距離的旁觀者，大多感到的其實是一股渾沌混亂中的不確定感，以及一種難以化約，更難以清楚定義的，一種暈眩式的邊緣嘗試。換言之，那最核心的意義，是開放未知的不斷生成，是充滿可能性的邊峰險境，而非狀似條理分明，彷彿可以按圖索驥的藝術「運動」。

## 如何測量前衛

常被稱為「台灣噪音運動先驅」的林其蔚，本人似乎深知這種僵硬定義與渾沌實貌間的張力，並試圖將此種名詞字義的拉扯關係，轉化為創作上的問題意識之一。在他與許雅筑2006年共同創作的裝置作品《恐怖騷音之屋的最後鬥爭》裡，林其蔚90年代居住工作的個人房間，那曾經醞釀了「零與聲音解放組織」、「甜蜜蜜」與「破爛生活節」的空間，如今被安靜固態地原貌重現在美術館裡，宛如來自另一個時空的異質標本。觀者不但可站在高處俯視其房間樣貌——就像在看一個整理的過於工整清潔，因此顯得有些可疑的考古探坑般——甚至還能參與這個異質空間的網路競標，進而象徵性地擁有並獨佔此一「作品」。

表面形式上，這似是提供參觀者一個以貨幣手段，象徵性地獨佔前衛藝術史某一切面環節的買賣行為，然而，事情並沒有表面那麼簡單。與其說《恐怖騷音之屋的最後鬥爭》

是一件「作品」，不如說它更像是一個藝術方法論的後設提問。展場的視覺意象就像是一個特別挖設妥當、等待獵物掉入的坑洞「陷阱」，微妙地提示了創作者如何藉由自我規劃、空間部署與資料取舍，層層過濾出等著讓人探掘考掘的資料地層。作為稍縱即逝而難以捕捉的 90 年代前衛「陳跡」，能被貨幣資本買斷收藏的，將被文化資本拉攏收編的，其實已是實作者高度篩選過濾後的痕跡與線索，這場發生在美術館裡，關於前衛逃逸與資本收編的象徵性「鬥爭」(symbolic struggle)，關鍵因此不在於作品標題裡所過度明示的輸贏邏輯，而是作為那股拉扯間的張力與姿態，方是潛在的重點。

《恐怖騷音之屋的最後鬥爭》亦有一些時間向度的深意。完成於 2006 年那過度簡約整齊的空間陳列，有些過於殷切地「請君入坑」測量其歷史寬度，但那不大自然的剖面景致，如何能回溯至 90 年代噪音前衛的高峰時期，那極度騷亂的無政府氛圍與迷亂狀態？二者之間的反差，因此既像是高明且具姿態性的嘲弄反諷（凡可清楚歸納於秩序之中的，才能放入探坑史冊，否則不算數），又像是一種當代藝術圈罕見的誠懇提醒，自我揭露此種聲響歷史考察裡隱含的，那由主事者先行制約、取捨過濾的後設陷阱。

《恐怖騷音之屋的最後鬥爭》裡那不同時間點的歷史落差，以及紛亂「事件」與整齊「再現物」間的對比，讓人想到作家黃凡在 1985 年的小說《如何測量水溝的寬度》裡，描述 1960 年的四位年輕人坐在水溝旁一籌莫展、無計可施，小說結尾，其中一人無奈地說，自己會在「二十多年後」的 1985 年寫一篇名為〈如何測量水溝的寬度〉的小說，了結此事，文章至此，便有些突兀地戛然而止。黃凡小說那關於距離與測量的後設寓意，或許說明了人身在事件之中，或許難以清楚測量其繁華紛亂，但跳出其間，也未必總能讓人有制高點般的後見之明，反而可能會掉入過度整頓、從而失真的陷阱裡。如何在這兩種張力間猶豫、遊走、探究，考掘，並將這種「距離」產生的不確定性，視為必須置放在

左圖——  
恐怖騷音之屋搬遷前（原居住房屋原貌）

© 李國民攝影

右圖——  
林其蔚+許雅筑，《恐怖騷音之屋的最後鬥爭》，2006，多媒體裝置，北美館「疆界」展覽現場

© 李國民攝影



最前端的問題意識，或許唯有如此，才能跳出那藝術書寫裡慣常出現的自我吹噓與後設包裝，在雖不可能完全等同重疊，但總竭力理解貼近的情境下，試圖理解那不可化約也無法取消的「距離」，其之於藝術書寫與文件再現的關鍵性。

## 規格之外與聲音溯源

另一個格外重要的「距離」及其推估探測，關乎於林其蔚與藝術建制間那若即若離的關係，以及台灣作為某種遲滯現代性（belated modernity）情境下的後進地區，長期受制於西方式的美學標準規格，從而缺乏具有主體性的窘境。在一篇較少受關注、但頗具企圖心的文章〈現代性框架的邊緣或其外：謝德慶、謝英俊、黃姓塗鴉客、吳中煒、DINO 與蔡繡如的生命創作〉裡<sup>2</sup>，他試圖書寫一系列「文化實作者」（cultural practitioner）的發展情境與創生內涵，藉以闡明以西方美學為主導意識形態的既有藝術建制，在理解並評價這些異質性的文化實作時，由於缺乏可供清楚辨識指認的獨一「作者」或「作品」，因此格外顯得捉襟見肘，甚至時常「視而不見」的尷尬處境：究竟這些以全身式的「生命創作」（而非「單一作品」）實現其創生內涵的文化實作者，還能不能算是（西方）藝術機制定義下的「藝術家」？在什麼樣的情境因素與再現物件的相互堆砌組裝下，他們以身體性為依歸的藝術實作，才能後知後覺地被既有的詮釋體系收納，並乾淨地以再現物方式加以「展示」？而這種格式化的收納與「展示」，由於已經多少閹割了那原本出自第三世界處境身分的美學辯證內涵，因此即便偶爾在一些當代藝術的案例事件中現身，並被凝結成某種能夠以物件或影像「再現」的「作品」，大多時候仍然只是既有現代性詮釋框架的補充、擴大與延伸，而非顛覆式的在地辯證與批判超越。

在這種理解下，所謂的（西方）前衛藝術者，時常亦不過是遊走在現代性與非現代性的曖昧邊境上，亦步亦趨地追尋那秩序內外的偶發突變，小心翼翼地探求那既有理性格局的間隙瘋癲，就像一個藝術機制邊界疆域的測量員，不斷地向外摸索探險。矛盾的是，他們雖是不落俗套的前端先鋒，並多所辯證地豐富了美學實踐的內涵，但其狀似特立獨行、挑戰保守的姿態作為，卻也十分弔詭且不自覺地持續擴大了既有藝術建制的王國版圖，而更加強化了其存在的合理性。

在林其蔚頗具雄辯色彩的《超越聲音藝術：前衛主義、聲音機器、聽覺現代性》一書裡，他多所質疑了聲音藝術、科技藝術、媒體藝術與跨媒體藝術等細目類別的適切性，並且主張在缺乏反身辯證的狀態下，若動輒挪用這些分類學式的藝術想像，只會讓文化實作落入被給定的既有框架裡而持續瑣碎化，而第三世界的創作在全球分工體系下，時常只是被動地迎合西方藝術建制不斷創造的市場需求、論說空間與分類細目，一方面不自覺地擴大了西方主導的當代藝術架構，那宣稱普遍同一、四海皆準的霸權，而「非西方」的藝術實作在此，彷彿只是一種後進者對於既有體系的追逐與肯認（affirmation），一種多元主義下的分眾路線，而在此種想像力的箝制與管控下，實難生產出具有主體性並奠基於在地脈絡的反身內省與體系辯證。

一種超越式的論說嘗試，體現在林其蔚對於聲音本體的理論重構嘗試上。聲音之所以至關重要，在於它與身體的緊密聯繫——不同於圖像或文字的符號性質，理論上聲音可以是一種更為原初且未經中介的，直接發軔並訴諸於感官的身體經驗，因此相較於再現式的書寫系統與視覺意象，聲音本身似乎更有機會藉由儀式性的部署實作，召喚出另一種介於全然控制與徹底解放間的相對主體性，因此似乎更具有逾越現代性框架的潛力。他

引用哲學家史作禮的論證，提出了一套藉由聲音從事文化「溯源」的假說，亦及「聲音之中含有身體動作之原始，含有身體發聲之原始、含有語言文化之原始，含有樂團之原始、音樂會之原始、樂器之原始、樂理之原始、樂譜之原始，也包含了圖像技術、文字技術、數位技術之原始。這些身體衍生物，在今天構成了一個巨大的分工體系，其中的每一個子類別都被分開理解，分開操作。然而聲音之為物，恰為身體不可分離的一部分，分類研究不能得其總體。」<sup>3</sup> 這種論說將聲音與身體緊密扣連，視聲音為人類原初情境的發軔泉源，如今視為文明核心要目的圖像與文字二者，僅是某種歷史發展下由聲而圖、由圖而文的延伸推演，因此如今若要進行某種人類身體性的脈絡還原，藉以辯證西方現代性的理性牢籠，在此論說下，以聲音為切入路徑的主體性重構過程，似乎是不可避免的「溯源」法門。

不過，這種來自史作禮的聲音本體溯源論證，也很容易讓人誤會成是一種返祖主義式（*atavistic*）的位階論，亦及聲音、圖像與文字三者，形成一組由原初到現代，自純粹到混雜的高低秩序系統，彷彿在歷史的長流上，圖像與文字只是聲音的演進變體，因此在溯源的努力上，它們僅是亟待超越克服的「再現物」，彷彿過分拘泥於這些符號上，恐有礙於吾輩對於聲音與身體的本質性探究。這種關於聲音與符號的位階想像，很難不讓人聯想到德希達（Jacques Derrida）對於邏各斯中心主義（*logocentrism*）與語音中心主義（*phonocentrism*）的批判，亦及西方文明的形上學傳統裡，通常將口語論說的日常對話與邏輯論證，視為最核心本質的根基，而抽象的文字書寫在此架構下，被視為位階較為次等的，僅是口語聲響的書寫替代品與「再現物」。德希達反對這種位階式的價值觀，他主張文字書寫本身實具有內在的自主性與規律，並不僅是口語言說的附屬品或補充物，反倒是口語言說發出的聲響發音，如今早已與書寫文化的論理邏輯互為表裏、高



《音樂盒》，「不可思議之恐怖騷音展」，2006，台北其玫畫廊

© 林其蔚提供

度滲透，而無先後高低之分。換言之，聲音不是文字亟待返回的「本質」或母體，反倒是如今的口語言說在發出「聲音」的瞬間，本身便已經是另一種「書寫」了。

## 主體生成術

雖然德希達批判的主要對象是西方的形上學傳統（因此未必能具有普世一致的適用性），而他聚焦的解構對象是口語言說被假設的優位性（而非史作權或許更為廣義且野心宏大的純聲音表達），但這個難以迴避的哲學聯想，多少仍提醒了我們，如今要溯源一種完全不受圖像資源或文字傳統「滲透」的聲音本體原初狀態，就像如今要尋覓一種徹底不受西方現代性框架影響的美學位置立場，是否仍屬可能？本身熟悉西方前衛傳統，但又對各地俗民文化著迷的林其蔚，倒是沒有掉入這個很容易淪為立場表態的言說陷阱。<sup>4</sup> 在他重複操演的代表性作品「音腸」系列裡，參與者圍坐成圓形構造，手持並傳遞作者設定好的腳本，上面書寫的是以中文單字加上英文拼音註解構成，但連結起來並無「意義」可言的文字串列，參與者以此接續發聲、漸趨疊合，遂成一有些迷幻恍惚的聲音儀式。這些文字原本各有其義，但在無敘事邏輯、純以聲響考量構築的串流序列裡，其個別字義彷彿在過程中逐漸褪去，漸趨轉化為單純的聲響表述實踐，而在不斷疊合重複的過程中，一種經由不斷口語發聲而逐漸恍惚的身體感，一種由於介於群體聲響間而漸趨擴大的個體感官，在此一近似於召喚的儀式裡，於焉持續生成。

《慕莎爾克磁帶（冬至之夜）》，  
2015，慕莎爾克合唱團演出，倫敦  
圓形教堂

©Yiannis Katsaris 攝影

聲音雖然是此系列作品的本體關懷，但它的儀式性還原與身體召喚，仍須藉由文字符號及其發音符號的扣連序列而成（即便，是在文字意義的逐步剔除下，漸趨達成），而「音



腸」本身的磁帶式意象，以及林其蔚藉以使其構想轉化成形的各種周邊，無論是那非傳統的圖像式記譜，亦或是那具有民間工藝味道的裝置物件，都多所顯示了雖然他念茲在茲的是聲音與身體的錯位、共鳴與疊合，但物件、圖像與文字在此，並非單純作為其聲音儀式的「工具」或「再現物」，而是與聲音本體間，有著既親近又不同一的非位階（non-hierarchical）關係。換言之，文字不構成具邏輯的文義，圖像與聲音間也沒有一比一的對應關係（有別於傳統想像裡「樂譜」或「卡帶」作為「音樂」對應載體的功能），但文字、圖像與聲音間，卻又曖昧地相互扣連，唯一能在恍惚與渾沌中，驅動並活化它們的，也就只有參與其間的一具具肉身軀體了。

林其蔚常說其創作的核心關懷之一，或許便是去促成某種「召喚」的狀態。他設定並畫出場域、規範出那儀式性的條理原則，受到制約的參與者，或許一如卡帶運轉時不斷流動的發聲單元，只能順勢而行，但那些運行中的快慢緩急，聲調紋理的高低差異，乃至於每個人身體對應時的慣常習癖，以及置身於集體秩序之中，或許漸趨獲致的自由度與解放感，恰成一理性秩序與恣意感官間的完美隱喻。假如「召喚」一詞在西方文化理論裡，通常對應的是那「主體」的存有處境，那們林其蔚以儀式性思維構築的創作實踐，或許恰恰說明了那奠基於啟蒙理性、強調思維而輕視身體（我思故我在），彷彿與生俱來便封閉、獨立且完整自足的個人「主體性」構造，終究只是一個現代性霸權下的幻象罷了。一如「音腸」裡那由於受制於群體與規則，漸趨疊合恍惚，卻反而獲取某種儀式性身體感的狀態般，重要的或許不是定義封閉、僵硬不動的「主體性」，而是那不斷在持續流動著，而難以清楚掌握的主體性「生成過程」，身處其中，有人習於在狀似嚴格的秩序規範裡自在地即興演繹，有人仍服膺於西方發聲訓練的音階操演，有人則不知所措地隨波逐流，有人則與整個過程徹底疏離、宛如旁觀過客……。

此種情境，若用巴赫丁（Mikhail Bakhtin）式的狂歡與眾聲喧嘩描述，恐怕顯得太過理想化地一廂情願，但其儀式內部的異質性與不可化約，恐也不是群力合鳴、集體發聲等詞彙，所能蓋棺論定。簡言之，這種「召喚」背後的核心關懷，是一套流動渾沌且難以捕捉掌握的主體生成術，一種介於集體法西斯與個體安那其之間的折衝協調。

一如林其蔚曾引用韓波（Arthur Rimbaud）於《在地獄裡一季》裡的詩句，「我寫下沈默，寫下黑夜，我記下無以表明的，我使暈眩固定」<sup>5</sup>，或許現代性思維與藝術建制的工作之一，便在於表達出那難以訴說的奧秘，並將那些不確定的事物，安穩固定成可被賞析、記載並檔案化的個別單元。但弔詭的是，那最迷人，最危險，也最具有擾動現狀潛力的，或許永遠是那些最令人暈眩且困惑，而無法清楚被歸類的邊緣路徑。

- 1 見林其蔚，〈台灣地下噪音：學運反文化之聲（1990-2000）〉，《藝術觀點》49期，2012.01，頁50-63。
- 2 見林其蔚，〈現代性框架的邊緣或其外：謝德慶、謝英俊、黃姓塗鴉客、吳中燁、DINO與蔡繡如的生命創作〉，《新美術》10期，2013，頁80-97。
- 3 見林其蔚，《超越聲音藝術：前衛主義、聲音機器、聽覺現代性》（台北：藝術家，2012），頁346。
- 4 可參考林其蔚2012年參與的台泰當代藝術交流展後書寫的自省式思考，見林其蔚，〈泰國情書〉，《人間思想》4期，2013.9，頁172-189。
- 5 同註2。