

進退維谷的斷滅與輝煌——

談姚瑞中九八獸身供養系列

邱稚亘

我是首先的，我是末後的，又是那存活的；我曾死過，現在又活了，直活到永永遠遠，並且拿著死亡和陰間的鑰匙。所以你要把所看見的，和現在的事，並將來必成的事，都寫出來。

——啟示錄第一章 17-19 節

在第一印象中迎面撞來的，便是一股恍若出土文物的陳舊氣息。沈重的畫框，黯淡而輝煌的背景，巨大的主體形貌彷彿還鏤刻著幽暗的微光，原本在觀景窗中宏偉的諸天神佛與史前巨獸，在作者刻意的處理下失去了現世中的繁複象徵與鮮豔色彩，華麗森嚴的色調裡仍然停佇著威嚇的態勢，反而更像某個靜默時空裡的流亡居民，一群在記憶版圖裡離群索居的廢墟。

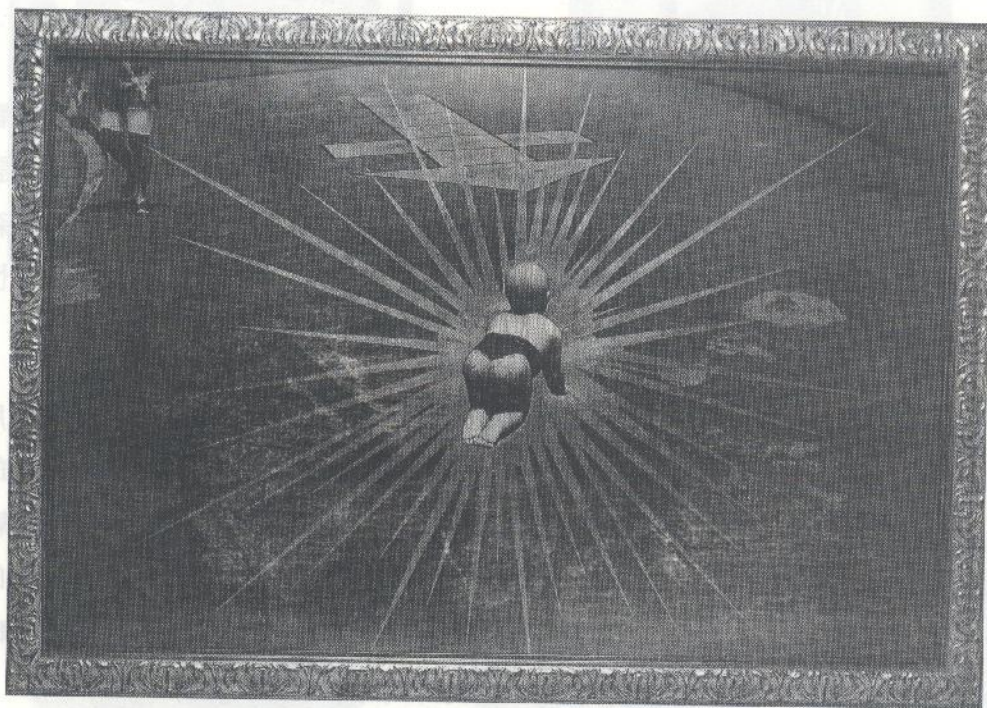
這些經過再製的攝影作品在形式上依舊延續了創作者所擅長的攝影媒材，但運用的角度卻有所轉換，在姚瑞中過往的系列作品裡，攝影通常作為一種特定地標與事件的實地紀錄¹，然而在九八年的〈獸身供養〉系列中，攝影手段不再是偽歷史事件的共謀者與目擊證人，取而代之的是更冷靜幽微的旁觀角色，事件在作品中消失，無人介入的空景一如文化遺跡的圖識。歷史的言說在此地噤聲，「這些形式的絕對聲音我們再也聽不見，它們變成技術專家世界中，造物主令人無從辨識的象形文字」²。

如果我們進一步探求畫面中的主題與指涉，這些作品記載的似乎是一種超越人類限

¹ 如 94 年的土地測量系列，以及自 96 年開始的歷史測量系列都有將攝影照片作為此時此地物證記錄的手法。

² 詹明信著，吳美真譯，《後現代主義或晚期資本主義的文化邏輯》（台北：時報，1998），頁 196。

制的力量，但不論是祭典禮儀中的神祇或是只存在想像裡的史前生物都沒有安身在原有的舞台，照片中沒有繁複的祭禮道具、膜拜的人群與電腦動畫合成的史前雨林，取而代之的是凌亂的建築工地，孤立的高樓，或是點綴在天邊一隅的飛機，畫面中的主體也不以儀典中正面、莊嚴的面貌示人，傾側的體態，斷裂的身軀，彷彿走錯了時空卻又無力退返的無辜旅人。儀式與時間的進程被魔幻的洪荒所取代，但這又不是拼貼的結果，這些取材自實地情境的照片無比直接地模糊了觀者對現實與魔幻的分野概念。並且，除了荒誕荒涼的場景之外，我們也找不到確切的時空記載，我們無法進一步得知這些對象物自身與背後的歷史，無法透過考據與斷代彌合對時間的焦慮與不安。布希亞所界定的古物功能指出：「在古物中被取回的，不是真正的時間，而是時間的記號，或是時間的文化標誌」³，但在姚瑞中的作品裡，時間符號的符旨卻是模糊的，我們意欲以已知的歷史將時序對號入座的企圖因此失了焦。這個操作翻轉了真實與虛構的對立，使作品藏身於我們熟悉的時空一統的大歷史論述框架之外，也將作品披上了一層蒙昧的，懷舊的狼皮，使它們得以呼應著以往創作者製造偽歷史事件的創作路線，成為一群失去自身歷史，卻又無比真實的偽古物們。

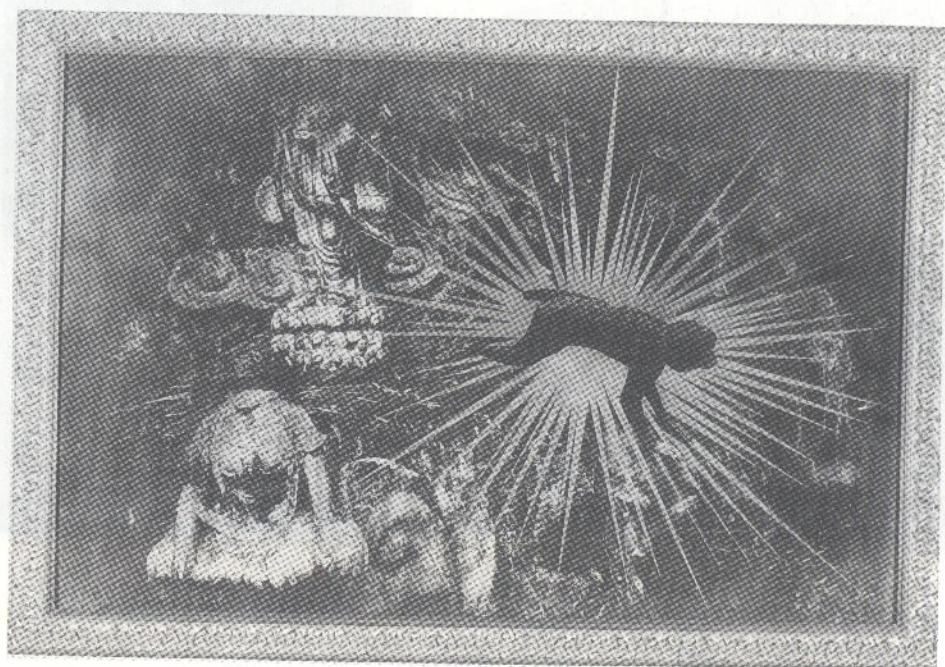


獸身供養系列*

³ 布希亞著，林志明譯，《物體系》（台北：時報，1997），頁 82。

* 本文圖片由姚瑞中提供。

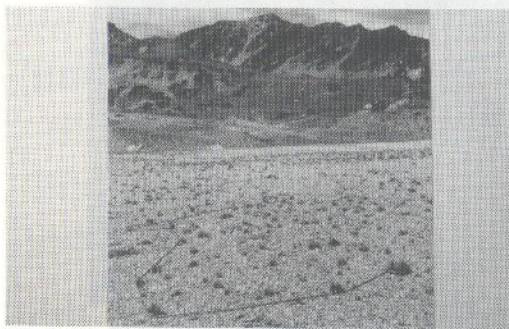
這種混淆真實與虛幻的手法也表現在金箔素材的使用上，畫中形象除了脫去原有時空中繁複的色彩與配套的儀禮形制之外，代表權威的象徵也被創作者進一步地竄改與塗銷，作為台灣民間文化祭典的重要道具，橫跨婚喪喜慶，同時代表生（金鎖片）死（燒金）意涵，具有正統與終極價值象徵的金箔不再敷塗於這些神祇的身上，他們失去了被膜拜的塑像金身，轉而以黝黑素樸的形象示人。層層的金箔蔓延，佔據了畫面裡的空洞背景，像一場遙遠的祭典，或是一抹意欲連接現實世界卻又落空的回音。這種手法一方面透過塗銷照片裡的遠景距離以削減實際三度空間的立體感，產生扁平的視覺效果，使作品本身更加遠離視覺的物證角色，也刻意洩露出作品經過人工事件的痕跡。上述兩者互為迴圈的因果關係恰巧作為一種權威的解消與錯置，像一個反向的儀式化過程，也與偽古物的存在共同組成了作品的偽儀式性質。金箔作為事件的隱喻，卻不是有深度形體地定著於神祇身上，平塗手法反而抹消了事件發生的確切場景，和另一儀式主角，神像的偽古物性質平行交錯，形成了原有儀式中兩造交集的逆反，雙向的落空。失去名諱的神祇們也不再是被欲求的主角，而只是偽儀式中事件溶解、消失過程中噤聲的無辜旁觀者。這些鋪排嘲弄了畫面中原本作為主角的威權角色，也指出過往正統化歷史的失血與扁平，當歷史的物證被威權的論述所填滿，我們便從此失去了實際事件中有血有肉的立體時空，論述架構誕生的同時正是主體經驗的天亡。一如在金色長空底下沈默不語的巨大不倒翁雕像、被金色光芒所框界，看似發光發熱卻和基底脫離，漂浮於空中的黑色石



獸身供養系列

猴、以及背轉過身或橫陳於荒漠大地而無從辨識的恐龍形體。金碧輝煌的效果裡傳達出來的不再是古典華麗的信仰，而是徹底失去真實感的，漂泊沈重的平穩與失落。

在這系列的作品的延長線上也出現了幾件結合裝置與攝影的大型作品，創作者不止滿足於平面的布置，我們看見許多攝影作品聚合成一面巨大的牆壁，與它們發生關係的是將頭顱或眼睛深入畫面中的金色巨獸。但是組合成牆面的畫作群體並沒有卸下彼此扞格的畫框，巨獸裝置恍若剛自畫中出走，龐然而原始的體型卻重新披上了金黃的外殼，這些裝置停頓在觀者與照片之間，在真實與虛擬的時空之間，我們無由得知這些巨獸的意圖是前進或是後退，是要同化進分割碎裂的歷史框架裡，還是意欲自其中抽離。是現實中的主體經驗不斷異化成披金戴銀的巨獸遁入歷史，化為扁平分割的形象？還是當我們試圖拼貼還原歷史的真相時，已經無法擺脫威權化，儀式化的論述體制？這些可能性作者並沒有做確切的說明，或者我們可以說，在此，作者已經經由畫中空間的偽古物，偽儀式的形塑過程此一途徑再進一步展演了現實如何由觀者自身的場域進出偽歷史書寫的尷尬情態。這些裝置點出了同代創作者的共同困境，當我們親眼目睹國族論述的失寵與解嚴的歷史斷層，面對曖昧不明的未來路標，我們的眼睛還埋藏在畫中，看不見的身體卻只能夾藏在主體經驗與碎裂失真的畫面縫隙，異化成為進退維谷的巨獸。



土地測量之矩陣測量 (1992)

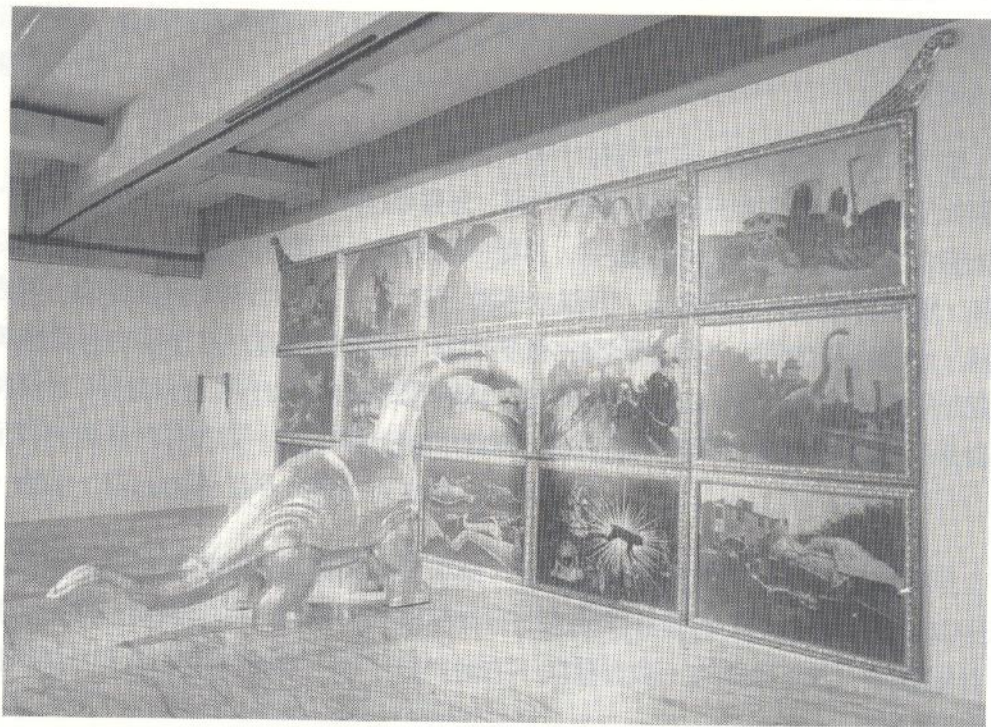


土地測量之滲透測量 (1992)

再重新檢視姚瑞中的創作路線，我們或許可以說，這一系列作品恰好和一系列〈土地測量〉、〈歷史測量〉的作品作為互補的面向，在同樣由台灣經驗出發的〈獸身供養〉

系列作品裡⁴，人物與事件是缺席的，它們沒有嬉笑怒罵的激情，沒有從本土到海外的長程行動追索，卻靠著缺席本身說出將自身的存有定位的困難，沒有確切的紀錄，卻同時記錄了所有，作為贗品卻也洩漏了真實。當我們意識到過往的歷史範本不再可信的同時，我們也意識到每一個當下都處在相同的情境裡，我們一方面意識到自己所擁有的時間，另一方面也意識到它同樣不斷地向後逝去，成為被書寫者經由書寫儀式所製造的歷史零件，我們無由得知，也無從操控自身在文本裡的情狀，無從預知未來也無法得知過去歷史的真相，我們只能不斷地記憶每一個稍縱即逝的當下用以抵禦漫渙的過往與撲面而至的洪荒，只是，失真到底的輝煌卻又是寧靜祥和的了。

一如恐龍將頭顱探入畫作的瞬間，定格的不只是過去與未來，不只是真實與虛構。停佇在我們眼中的過去與未來都不曾改變，當我們親臨歷史神話的斷滅與世紀終結的預言，在失去顏色的神祇身邊，在荒誕的現實場景身邊，在扁平失真的天空下，我們來去，我們記錄，我們嘲弄，我們只能如實書寫自身流失的身世，寧願用尷尬的停格來抵禦流失，用缺席來說出存有。只是，偶爾環視四周，進退維谷的是在歷史框架的荒涼邊緣，在無名的時空籠罩之下，如影隨形，金碧輝煌的孤獨。



獸身供養系列

⁴ 在作者自述當中，姚瑞中提及這些景象都是來自於台灣民間的真實景象。見鄭慧華，〈金碧輝煌中看見無能的力量—談姚瑞中與姚瑞中的作品〉，《藝術觀點》，第10期，民國九十年四月。