

對正統的挑釁

姚瑞中「萬歲／山水」中的政治寓意

撰文／莊偉慈・圖版提供／耿畫廊

彷彿被遺棄了的場景一個接一個串接著，鏡頭捕捉幾個金門前線曾是兩岸對戰、冷戰時期的各式遺跡，然後隨著鏡頭緩緩移動，我們的視線跟著影像鑽進到播音洞裡面。「萬歲！」、「萬歲！」、「萬歲！」，那原本該是對著廈門放送的聲音，如今被封閉在荒蕪雜沓的集會中心。喊完口號的軍人踢著正步離開舞台，徒留空曠的場景與建築殘骸。鏡頭繼續後退、退出集會中心、再退出戲院場景，隱喻著那空洞的口號只不過是一場沒有觀眾的戲。當門片關上，光線抽離，剩下來的、在其中迴盪縈繞的究竟是什麼呢？

●殘破衰敗的權力神話

從〈天下為公行動〉、〈分列式〉、〈歷史幽魂〉等作品中，可以看到姚瑞中如何結合扮裝諧擬與場景再現的手法挑動觀者的政治意識與神經。在這些影片裡面，原本是權力、統治者與國家三位一體象

徵的形象，在姚瑞中的影片中因為邏輯上刻意的失真操作而顯得蒼白無力，甚至於荒謬虛無。我們所熟悉的歷史（或稱為神話）在此崩解。這種對於「正統」的挑釁，顯然仍是此次姚瑞中在展覽裡所欲討論的題目。

〈萬歲〉是姚瑞中「犬儒共和國」計畫中的第一部曲，時空背景設定在1949年，影片也是為了思考中華民國建國百年意義何在之作。為了拍攝〈萬歲〉，姚瑞中前後去了金門三次之多，他拍攝的地方都曾是國共對戰時期最重要的地點。姚瑞中說，這些地點是所謂的「最前線」，然而隨著解嚴以及兩岸氣氛趨於和緩，這段歷史逐漸為人所遺忘，而近年政治形勢弔詭的演變，兩岸看似和解的態勢相對也更加架空「中華民國」四個字。就姚瑞中的解讀，2000年以來，台灣更加朝向民主專制傾斜，而在後面支撐的是一股陰魂不散的意識型態，「如何

面對中國、也面對自己，這是台灣人民永遠迴避不了的問題。」

影片裡面，姚瑞中自己所扮演的軍人角色，站在廢墟的舞台中央高喊「萬歲！」，高亢激昂的語調，與空曠殘破的場景成為鮮明的對比，這樣的情景諷喻的正是台灣的處境。原本藉吶喊以確認的對象已不復存在的時候，「萬歲！」是否還有任何的意義？

在耿畫廊的展覽現場，姚瑞中製作了一個裝置〈領袖〉，那是個被玻璃罩罩住的軍人雕像兀自不停地旋轉。它高舉右手靜靜地轉動，迴盪在展場裡來自影片的「萬歲！」吶喊聲不斷，但裝置裡面的軍人卻像是被困在一個被截斷的真空裡，也許他正吶喊著，但隔著玻璃罩的觀者卻無法聽見任何聲響，而這樣的隱喻正如同無法被確認的中華民國主體：它確實存在，然而卻獨立存在於一個只有自己的世界。

無論是影片中所隱藏的寓意，或是現場布展的形式，都有姚瑞中深刻的思考在其中。他說，展場的投影布



姚瑞中 領袖 2012 混合媒材 160×28×28cm（含台座）



姚瑞中 萬歲 2011 有聲彩色單頻道投影 5'30"



姚瑞中 萬歲（金門北山播音牆） 彩色數位輸出 2011 100×150cm

置讓觀者由雙面皆可觀看，然而兩側正反的顛倒影像，也正式諷刺著台灣與中國在認知上的差異，「在那段彼此之間常常空投傳單、透過擴音器喊話的時期，兩岸人民對於彼此的認識就像是觀看〈萬歲〉的兩面：大家都以為自己是『對』的那一面。」

●廢墟的象徵

在影片中主角所站之處是中山樓介壽堂——過去國民大會的開會所與政要雲集之處。對於姚瑞中而言，這個曾經代表權力中心的場所，



姚瑞中 萬歲山水（上卷）（臨吳彬「山陰道上圖卷」局部） 2012 手工紙本設色金箔 195×1425cm（共19拼）
 右頁・姚瑞中 小山水—愛瘋圖（臨龔賢〈曲水幽幽圖〉） 2011 印度手工紙針筆純金箔 55×55cm
 下・姚瑞中 世外塵—洞天山（臨石濤〈遊張公洞之圖〉） 2011 印度手工紙油性針筆純金箔 80×200cm

如今隨著政權流轉與時光被遺忘，這樣一個被邊緣化的廢墟，正是個絕佳的拍片場所。而姚瑞中何以選擇這些政治與戰爭的廢墟做為拍攝場景，也是觀看〈萬歲〉時一個值得思索的議題。

不同於殖民主義式的對於廢墟的觀看，影像作品裡的廢墟，是一種對於「過去式」的嘲諷與批判。在巫鴻的論述中，當北京圓明園的廢墟照片：這座被八國聯軍毀壞的花園以殘敗的形象出現時，圓明園的廢墟不僅僅象徵了一座被毀壞的皇家花園，它同時也成為中國被列強侵略的鐵證。他指出，圓明園的照片從此標誌著一種現代中國廢墟意識的形成——此種建築的殘骸意味著戰爭與人禍，以及政治壓迫與大規模的歷史性破壞。對照之下，姚瑞中持續關注的廢墟建物，其殘敗的景象與廢棄的場景，則像是對於我們所認識的政治法統所做的嘲諷。從國民大會集會的中山樓、介壽堂，金門古寧頭喊話站、北山喇叭掩體，這些在過去象徵著政治中心、威權代表、權力核心與反共最前線的地方，如今都被人們所遺忘。它們的出現喚起的不僅僅是曾經存

在過的時期，也代表著某種政治與威權意識的潰散。

於是，當影片中的主角站在廢墟的中央高喊「萬歲！」時，究竟其所要確認的效忠主體為何？這樣的吶喊為誰而喊？是否有效？又或者，當一個被效忠的對象，只剩下透過吶喊來確認其主體性的時候，這會不會是一個政治法統最大的悲哀？

●以諧擬顛覆正典的行動

探究姚瑞中作品的邏輯，可以發現他不斷地以各種方式在挑戰過去我們所認為的「正統性」，藉由模仿正統的手段，以不完全的模仿創造與正統的誤差，這種正反混雜的再現模式，創造出一種顛覆的動性。

類似的對於正統性與合法性顛覆的手法，過去曾數次出現於藝術史中。在羅馬時期，羅馬人為了將象徵勝利、智慧以及與希臘黃金時期的輝煌歷史相連，因此大量地複製希臘時期的雕刻作品，即便是在建築語彙上，也借用了希臘的形式用以包裝自己，以此強調政權的合法性地位。更不用說，藝術

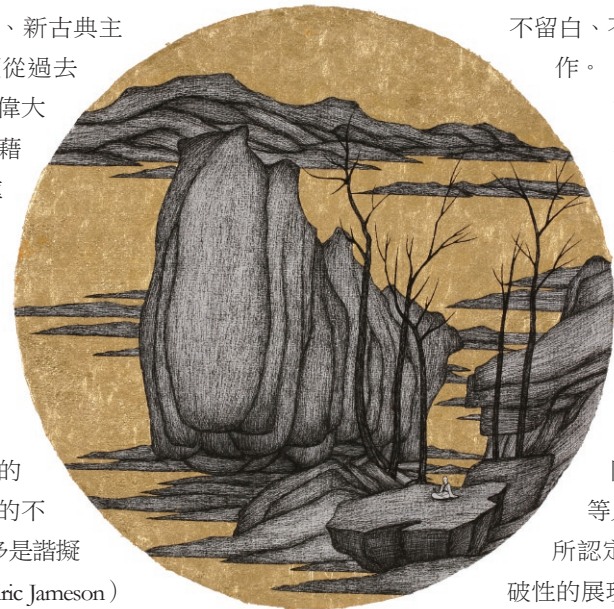
史上的文藝復興時期、新古典主義時期，都曾經回頭從過去的藝術作品中尋找「偉大的傳統」加以模仿而藉以確立其地位。這種複製手段，可藉此將自己的地位獲取與正統、經典相同的合法性，同時亦可以是藉由模仿以達成鬆動經典的策略。

就姚瑞中此次展覽的作品看來，他所展現的不僅僅是模仿，而有更多是諧擬的行動。詹明信（Fredric Jameson）認為，諧擬的前提是必須隱含著對於某種意識型態或原創的行動，並對此加以嘲諷。而哈瓊（Linda Hutcheon）亦提出在許多當代的文學作品或電影中，亦以諧擬的策略批判並繼承其所處的經典地位，也就是說，藉由使用過去的文本與形式做為創作的基石，但一方面也同時批判模仿對象的合法地位。這種具有雙重意涵的符碼，正是姚瑞中的影像或繪畫作品所具有的特質。

由〈萬歲〉對應到〈萬歲山水〉，即可看到這種一方面質疑被架空的政治主體及另一方面又同時挑戰山水畫的雙重正統性。姚瑞中從「甜蜜蜜」系列以來，刻意使用硬筆繪畫創作一張張的仿古山水。在過去幾次的個展就可看見姚瑞中如何仿古，此次的展覽裡面，仍可以看到取自於中國傳統山水畫的構圖形式，然而無論是從創作內容到各種傳統水墨畫的成規，都被姚瑞中所打破。他刻意反筆墨（用硬筆）、不用墨、不用宣紙、不落款、不落印（以有YAO字樣的鋼印替代）、不落苔點、不用皴法、

不留白、不使用傳統裱褙方式創作。

姚瑞中坦言欣賞明末清初的水墨畫，「明末時期社會動盪，彼時的文人有亡國恨，在此背景下，也造成了美學的突變。」姚瑞中認為明末繪畫所出現的「變形主義」，如丁雲鵬、陳洪綬、崔子忠、吳彬等人的作品，相較於當時所認定的傳統山水畫有了突破性的展現。對於這種在創作上



的創新，也是姚瑞中在創作「甜蜜蜜」、「小山水」、「世外塵」等系列時所思考的問題。

「對於傳統的中國山水畫而言，『文以載道』是必然的，不過在我的作品裡面並沒有任何的附庸風雅，畫裡面的內容都只是我自身的投射。」因此，觀者一邊雖看到有著傳統水墨圖式的奇景山水，另一邊卻看到姚瑞中所化身的主角在畫中聽著iPod玩筆電，圖象令人發噱。姚瑞中稱，他在這一系列的作品中臨摹傳統水墨畫，就是刻意去「山寨名畫」，以挑戰大家對於山水畫的認識。「到底什麼是山水畫？我們是怎麼去認識山水畫的？這一系列的作品是我對於傳統美學的再思考。」

姚瑞中仍想繼續探討許多與台灣處境相關的問題，儘管當代的台灣藝壇愈來愈少人以藝術探討政治問題，然而姚瑞中「雖千萬人吾往矣」。他接下來計畫進行「犬儒共和國」系列，作品將探討從1949以來，約每十年發生在世界上的事件，以政治、歷史敘事觀看人類的處境。●

