



日期——二〇一六年七月十七日  
 地點——台北 姚瑞中工作室  
 受訪人——姚瑞中 攝影——姚瑞中  
 訪談人——龔卓軍 整理——編輯部

新北市中和烘爐地  
 (土地公)，2016。

# 巨大神像 欲力幻象

Huge Statue, Libido, and Mirage

## 姚瑞中

Jui-chung YAO

### ■ 無人的巨大神像風景

二〇一六年五月二〇日，我帶領「失落社會檔案室」(LSD)拍攝的《海市蜃樓：台灣公共閒置設施抽樣踏查》系列隨著新政府正式上任而暫時告一段落。目前回頭聚焦於巨大神像系列，延續二〇〇八年已出版過探討台灣神偶崇拜議題的《人外人》，全台灣六十幾尊大神像只拍了七、八處，當年拍攝並不全面，也藉此在台灣島上走邊好幾圈，覺得真是超級精彩，台灣廟宇目前有一萬兩千多間，比7-ELEVEN還多，這個現象蠻奇特的，近十年四處走逛也累積了不少底片，打算再出一本續集。我通常會帶三台大小不同的相機去拍攝，因為120與135相機機動性強，我都只拍黑白底片搭配24mm或35mm廣角鏡頭，偶爾使用標準鏡頭，偏向類型學景觀式攝影，而非純粹的民俗攝影。《人外人》攝影集大部分內容自一九九〇年代起就陸續拍攝，但因生活困窘，直到二〇〇八年才有餘裕出版。我本人沒有什麼

信仰，而是用接近人類學家的方式進行拍攝。但又和前輩攝影家拍攝的重點不太一樣，我避免拍攝「活動」、「祭典」或是有「人物」的場景。我處理的是信徒們的「欲力投射」，也就是他們認為的神之「具體形象投射」。我也不像其他攝影家在特定時間大量拍攝形成專題（「蚊子館」系列因為要與政府搶時間所以例外），我有隨身攜帶底片相機的習慣，隨手拍攝，自行沖片完成後便放在檔案櫃，過了五、六年、甚至幾十年再重新整理，串連起來才集結了這些廢墟與神偶系列。

幾乎所有宗教基本上都是對於「人類欲力」幸福許諾的體現，透過多種方式來引導人類心靈。除了文字書籍、宣教和儀式之外，還要透過具體形象鞏固教徒與教義。我的攝影集很少出現人物（若有的話是因為與我關係匪淺），作品中主要關注的是人們用人類形象去形塑出來的世界，這個世界有的毀棄、有些還存在，透過這些欲望投射可以去了解空間地理上的特殊關係，我對此議題比較感興趣。因為只要有人物形象往往就會有敘事性出現，我想跳開結構敘事，把具體的人之形象隱藏到畫面後方。大部分宮廟都藏有凡夫俗子對現世的各種需求，民眾希望藉由超驗界力量去獲取現實利益或肉身健康，因此就產生了供需問題，一間廟宇越來越大、越來越神，表示背後有很多信徒可能獲得無法解釋的力量幫助，奉獻的基礎不完全是信仰本身，往往根據的是靈驗神蹟的多寡與高強而定。

我許多系列的攝影作品刻意迴避了「事件」，某個特定時段要到現場拍的祭典我不碰，命案、水災、火災、地震、風災我也不拍，面對災難式攝影我會有道德上的顧慮，覺得那是大自然不可抗的因素所致。我之所以不太拍攝人像，也是基於攝影倫理學上的考量。比方說：你拍攝一位路邊的小



宜蘭四結福德宮  
(土地公)，2016。



桃園新屋天后宮  
(媽祖)，2016。



高雄田寮無極慈玄聖天宮  
(濟公禪師)，2016。



新北市石門鄉代天府聖明宮  
(玉皇大帝)，2016。



桃園市中壢玄天宮大悲殿  
(觀世音)，2016。



嘉義九華山地藏庵  
(地藏王菩薩)，2016。



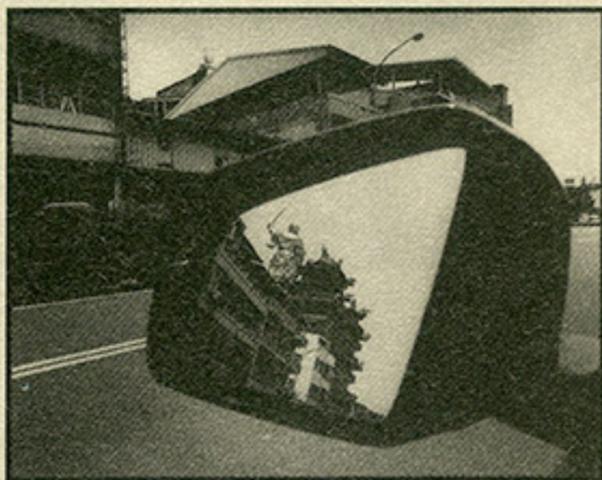
雲林斗六湖山寺(彌勒佛) · 2016 ·



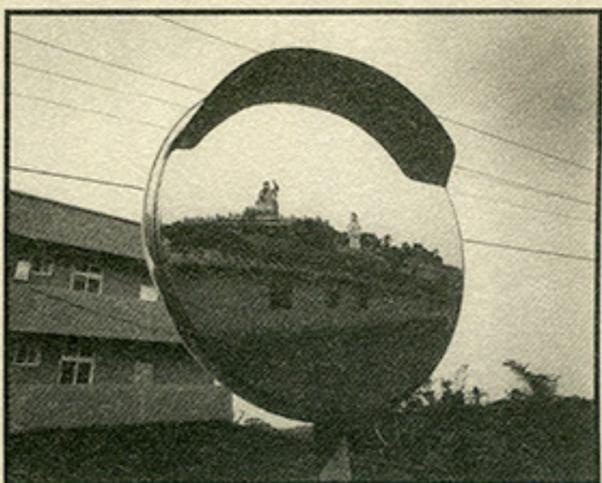
桃園新屋長祥宮(神農) · 2016 ·



南投草屯天寶堂(三太子) · 2016 ·



南投敦和宮  
(財神)，  
2016。



新北市  
鶯歌宏德宮  
(孫贖)，  
2016。

## 台灣的神像：解嚴後，巨大神像的興起

至於在一九五〇年代黃則修拍龍山寺以前，為何較少神像攝影？我認為是日治時期殖民政府對信仰的管制政策，如「寺廟整理運動」(1936-1942)，執政者大規模要求漢人皈依日本神道教，在風水寶地蓋了很多鳥居，也建立了不少神社。台灣的信仰活動在清朝時期其實蠻豐富，很多廟宇都是清朝時候留下來的，但日本統治時期的緊縮政策，讓傳統祭祀、祭典開始式微，那個年代不可能蓋什麼大神像，小型神像也很少，只能藏在自己家裡。照理來說，日治時期應該會有攝影紀錄，但為什麼沒有留下歷史檔案呢？可能跟日本統治政策有關，加上有錢有閒玩得起攝影的大爺大多是日本仕紳，對漢人信仰也有所排斥。可是日本人類學系統的研究者或軍隊到原住民部落作採集調查的，都對台灣風俗地理、寺廟很有研究，目前在東京大學人類學系還留存很多史料。另外，日本人不是只有派學者、考古專家、建築家赴台而已，其實還派了堪輿隊，這點比較沒有人談論，堪輿隊除了找尋風水寶地，還要負責點龍穴(蓋日本神社)、破龍穴(阻止台灣脫離帝國統治)，還有個任務是試圖將台灣民俗的脈絡和信仰連根拔除。

黃明川的《破輪胎》(1999)首映會曾請我去看，觀影的當下還嚇了一大跳，本來彼此都不熟，很巧合的是我們都注意到了這個現象。那時候游本寬也在拍，我是看了攝影集才知道，但他比較沒有專注巨大神像，主要談論具台灣特色的地理景觀——很多的贗品、招牌或是一些突兀場景，當時他拍了一些恐龍還有公園。游本寬的攝影比較抽離戲劇性，像日常生活(Daily Life)那種冷靜景觀，我的作品則有些戲劇性，可能跟我當年(1992-1997)從事小劇場運動有關，但又不似某些前輩攝影家們強調所謂的劇場性、文學性概念。黃明川基本上談的也不是神像的本質論，而是一九九〇年代社會環境下信仰價值的迷惑。後來陳芯宜的《流浪神狗人》(2007)也更深入觸及這個議題。

我覺得巨大神像是解嚴前後一個新時代的產物，具體時間我沒有

個案跟不同時態，所以我的作品幾乎沒有人、迴避事件、遠離災難。

孩，但是你和他的關係深刻嗎？因為這麼一張相片，攝影者對被攝者做了許多詮釋，或者不必要的修飾，透過傳播管道有可能影響這位天真小孩的未來。我覺得攝影家不是神，也不是判官，不能藉由一個偶然接觸就給出某種道德判斷，至少，我自己比較沒有辦法掌握這個部分。像沈昭良拍的《玉蘭》(2008)和《SINGERS & STAGES》(2013)，攝影家面對的是一個人的大半生，其起伏不定的歷程需要長時間蹲點和跟拍，才有可能表現出較為客觀的面貌。像潘小俠、張乾琦這樣長期跟拍的工作方式，說服性就夠，也比較符合被攝者自身的原型，而不是讓自己處在一個旁觀者或獵奇者的角色。這也是當時《人間》雜誌內部辯論的一個要點。我拍的是一般常態樣貌而非特殊

考證過，解嚴後管制鬆了，寺廟擴建會用一些名義來募款，比如籌建大神像。有些大神像可以走進去頂禮膜拜的，或住在裡面當精舍，好多宗廟用這種名義募款，主要是媽祖、關公、觀音、濟公這些民間比較常膜拜的。神祇的形象通常有很多分身，大型、中等、小尊，還有分流派，正統的分靈出去，分到後來需要更大的形象去象徵其重要性與靈驗度，這也可能是為何巨大神像充斥全台的理由之一。媽祖、觀音、關公、濟公、三太子、彌勒佛也都如此。林默娘、關羽、孫臏都曾經是歷史上真實存在肉身的聖人，因為人格特質死後被後人膜拜，台灣因特殊政治背景，還有三、四間蔣公廟！最大的林默娘雕塑在馬祖南竿媽祖宗教文化園區，媽祖是從福建沿海的信仰跨海傳到台灣，現在在台中大安港那邊要蓋一座媽祖主題園區，預計興建一尊東南亞最高的媽祖像，蓮花基座超大，高度達六十九公尺，澎湖大倉島上本來也要蓋一尊六十六公尺高的媽祖，但因為政黨輪替導致政策改變，所以剩下一座廢墟，我將它收錄在《海市蜃樓V：台灣閒置公共設施抽樣踏查》(2016)內。從以上案例可以發覺，許多政商名流或地方仕紳後來乾脆將宗教當成「主題公園」(theme park)經營，裡面有宗教百貨公司、信徒旅館和公園主題設施，像台中大安目前正在興建的即為一例。巨大佛像的興起我覺得和台灣經濟起飛以及地方派系脫不了干係，甚至和台灣的自卑情結有關，過去在台灣的中央政府一直希望自己是中國唯一合法代表，可是在一九七一年被逐出聯合國後就無法在「正統性」上獲得國際承認，當年執政黨就用「建設復興基地」口號來平衡正統性的失落，加上那時候加工出口業興盛，這樣的口號就很容易成為他們的政績。

在宗教界也出現了類似運動，藉由某些具體形象的宣示產生凝聚力量，加上後來台灣相關法令鬆綁，沒有人敢去動宗廟一根寒毛，怕管制他們會有報應。台灣寺廟文化應該是全華人世界最複雜縝紛的一塊地方，奇人異士、文人騷客、販夫走卒在此叩首，善男信女、黑白二道、三教九流無不跪拜。

金門、馬祖的巨大神像跟在本島上的風格差異非常有趣，這牽涉到勞動市場經濟的問題，大陸福建沿海有些地方專門做神像的工廠，工資非常低廉，許多台灣寺廟為了省錢都會跑去訂做，大陸工匠接受的是所謂蘇聯時期美學的工藝訓練，所以很強調陽剛、健康的力量造型，製作的關公都是有稜有角，甚至有一些抽象化符號，顏色較素雅。在台灣你會發現大部分神像都比較圓潤、可愛，顏色較五彩繽紛，廟宇飛檐都非常高翹，神像剪黏都裝飾的華麗飛舞，極具特色。台灣製作神像的師父很多都是拜師學藝、代代相傳，近年有些是從美工科畢業或大學雕塑科系出身，專門做泥塑或翻模(FRP)〔註二〕比較推崇魏晉南北朝時期的圓潤造型，媽祖和觀世音形象都是從中脫胎而來。簡要比較，台灣的佛像造型比較古錐，中國的佛像外觀線條比較剛勁。

### ■攝影與一九七〇年代鄉土文學論戰的關係

其實在一九七〇年代鄉土文學論戰時，有一些美術家像席德進、郭振昌、建築學者李乾朗做了很多考察研究。我記得美術界劉文三那時候的概念是「要從民間的活力中去尋找什麼是台灣」，鄉土運動就是後來本土化運動的前導，透過民俗考察和啟發，再創造屬於台灣這個島嶼的美學。那時候也有很多攝影家下鄉拍攝，像是梁正居、林柏樑等，甚至謝春德都曾拍攝過台灣之美。其中較被忽略的陳傳興最近發表了一系列作品，他一直被視為法國攝影理論派權威，一般人不知道他拍過些什麼，但是他的一些照片從現今角度來看，可能比他同時代的人拍得更早或更好，他最近積極舉辦展覽並出版攝影集，我倒覺得有點想要改寫台灣攝影史的味道，不過能把台灣那個時期的攝影史作重新梳理也是美事一樁。

從大環境來看，當時已有很多攝影學會了，比如說中華攝影學會或台北攝影學會，他們平常都已經在拍攝這些鄉土題材，只是大多拍得有些形式化、刻板化，反而沒有什麼感人的草根力量。一些知識分



臺中外埔  
天君宮  
(濟公) ·  
2016。



苗栗竹南  
五穀宮  
(神農) ·  
2016。

子開始進入拍攝相關主題之後，被凝固化的意義與意識系統才又重新開啟，衍生出很多新觀點，這是一個蠻大的貢獻。那時候大學生也熱衷下鄉，但其實當年的下鄉風潮並不全是學生自發性的，更多是大學教官系統鼓吹的，為了呼應大陸文革在一九七〇年代的下鄉運動，大量知識分子下鄉勞改，走長征路。台灣的政戰系統一直和大陸統戰系統是連動的，大陸一有風吹草動，台灣就立刻弄一個「中華文化復興推動委員會」，搞一個「健康寫實主義」，也讓青年學子下鄉。塑造出的藝術家洪通、朱銘、劉國松等，或多或少都有冷戰時期國共鬥



高雄市蓮潭清水宮(地藏王菩薩)，2016。

爭下的考量，更和背後支持國民黨的美國情治系統有關。台灣的青年下鄉也間接促成了像是「民歌運動」、「鄉土文學論戰」或後來的「本土化運動」。但兩邊出發點不一樣，台灣因退出聯合國失去了法統地位，下鄉尋根除了滿足對於故國的鄉愁之外，多少也想挖掘些草根文化作為養分，由於學生都很單純，下鄉不外乎接觸農民和寺廟，除了參與民俗祭典活動之外，還包括採集歌謠和失傳曲譜採集。中國的下鄉基本上是整肅的一環，藉由參與勞動人民艱困環境作為流放的懲罰，若干下放者因徹底體會農民處境，大量閱讀禁書，反而在文革後鹹魚翻身成為新一代領導人。

但對當年的攝影界來講，它逐漸變成一個刻板樣式，大家都在拍攝一些被遺忘的鄉間角落、老牆掛著斗笠和牧童拉著牛車，事實上都只是表面符號。後來很多攝影家也屏棄了那一塊，甚至到一九八〇年代，「鄉土」已經被視為一個老掉牙的僵固概念。年輕攝影家開始投入街頭，大量拍攝街頭運動和社會事件，《人間》雜誌就集結了當時許多優秀攝影家。一九八〇年代後期到一九九〇年代，民俗學又重新被體認。譬如侯俊明做了很多民俗考察，當年在「台北尊嚴」舉辦的《侯府喜事——拖地紅》(1991)就是利用傳統婚嫁儀式談論情慾禁忌。其實在解嚴前後那段時間，有些藝術家例如施工忠昊，電影導演例如黃明川，開始大量挪用類似形式做為切入點。一九九二年有個叫做「姑娘廟」及「民眾文化工作室」的組織，藉由中元普渡策劃了「台北縣一九九二年中元普渡祭宗教藝術節」應可視為民俗參與當代藝術的濫觴，但很奇怪這股風潮到了某個階段就銷聲匿跡了，關注宗教、民間底層美學的運動突然間消失了，我也十分納悶。還有一本雜誌叫做《台灣美學文件》(1997)，裡面也有很多與宗教有關的藝術作品，但也戛然而止，民俗活動與力量整個轉到社區總體營造，到了一九九九年九二一大地震後再轉向慈善機構。那時期台灣的五大宗派(佛光山、慈濟功德會、法鼓山、中台禪寺、靈鷲山)也是從解嚴後迅速蓬勃發展起來的。

## 「臨終關懷」精神結構的反覆進行

廣義來看，台灣當代藝術這三十年的發展是非常灰暗與悲觀的，對於死亡和臨終關懷的想像非常多。<sup>〔註二〕</sup>相對來說，宗教的意義通常是為了超越死亡或者肉身的腐敗，進而追求永恆或來世許諾。我長期拍攝廢墟、蚊子館、巨大神像，基本上多少反映了台灣社會上普遍的宿命焦慮之過渡。比如說，廢墟給人的感覺有如死去的肉身，蚊子館則像是奄奄一息的軀殼，神像則像是對來世的寄託和渴望。「解嚴」也可視作一種臨終狀態，即黨國政治的逐漸消亡；一九八〇年代末期，很多藉由宗教形式探討社會議題的藝術作品開始出現，當然還有人民被政治長期壓抑後底層力量的湧現，這都是再生的契機。回顧過往三十年，從黨國威權到全球化與新自由主義的掠奪，現在我們所面臨的已經是一種嶄新的「臨終時期」。臨終不見得不好，它同時也象徵了再生與蛻變，或者說是對過去脈絡的階段性清理。台灣過去很多攝影家所面臨的，比方從日治時期到兩蔣時代，也都經歷了不同的臨終狀態，一切舊有秩序被推翻，必須重新調整自我，把過去種種全都清理一遍。總的來說，這些都是某種社會心理集體投射所營造出的症癥。台灣經歷了好幾次這樣的時期，我們可以在一些作品裡頭嗅出死亡味道，一種時代所營造出來的集體氛圍。

其實我要談的不是宗教、民俗或是信仰本身，而是展現超越前述的「欲力具體化」，也包括了「欲力消失過程」。像是一尊巨大神像的出現、萬眾欲力共構出一個「相」，但我不只想再現那個「相」，而是藉由外在環境對照出毀壞與摧毀的無形力量，廢墟之所以被廢棄，是有另外某種力量和它進行無形鬥爭，由於我有興趣的是那種無形鬥爭的過程，廢墟只是這種無形鬥爭的剩餘物，因此採取的拍攝手法，比較不像前輩攝影家以人物為主去呈現照片中的事件性與戲劇性，也不像某些攝影家非常客觀冷靜並且完全抽離，我飄蕩於中間這塊灰色地帶，很多人看過我的攝影作品後都表示「鬼鬼的」很可怕，那可能是

因為所見實相非相，凡所有相皆是虛妄，若過度執著於相即生迷惘，所謂「鬼鬼的」可能是因為感受到了「迷惘」油然而生的吧！

我近期創作的繪畫大多帶有一種「複製人」概念。比如一個人快死了，想以一個假的人代替，使用其DNA或胚胎去培養另一個「假我」。這也就是我所稱的「偽山水」，它並不是所謂的正統山水，而是一種複製人（clone）概念。這個概念在中國並不會發生，中國的民族性導致他們總是強調正統性，這是中國人不能拋棄的，比方說墨汁、毛筆、紙，這幾樣祖宗遺產在水墨畫界裡更不可能被拋棄。可是在台灣島嶼的客觀條件之下，長期在統獨間恍惚，國民黨想要操控所謂的「正統性」卻又不接地气，民進黨想要擺脫正統性卻乏力建構台灣自身美學。所以我採取的策略是篡正統的位之後使其基因突變，再反指強大美學傳統的籠罩性之荒謬，藉由這個巨大荒謬所產生的反差所導致的縫隙，才有可能形成台灣新美學思維的著力點。

### 〔註釋〕

- 一、玻璃纖維強化塑膠（Fiber Reinforced Plastics）。
- 二、「臨終關懷」包括了一個人快要往生的一種狀態，所投射出的某種社會現象或政治體質。第二個就是關於中陰身，人斷氣之後意識脫離軀殼但尚未進入轉世投胎的狀態。第三個談的是死亡概念，死亡概念在台灣當代藝術發展其實很重要，是一九八〇年代末、一九九〇年代初有一段時期經常在談論的常民文化。

### 姚瑞中

一九六九年生於台灣台北，一九九四年國立臺北藝術大學美術系畢業。多年來採取DNA曲線的創作模式，多條路線像繃子般相互纏繞，開展出了身體政治與空間政治議題。以檔案學方式進行個人式的國土普查，推出了數個以廢墟為主的創作計劃，之後帶領「失落社會檔案室」成員，專注於公共閒置設施的發掘，藉由紀實攝影考掘建築背後的權力運作，指向所有廢墟都是權力鬥爭下失敗的產物，重擊既有社會體制，質變了廢墟影像在其創作甚至藝術行為中的意義，對於台灣在地現實給予了深刻關懷與期望。目前為幻影堂負責人，師大美術系兼任副教授。