

《收租院》的複製與 後現代主義

• 島 子

一 後殖民主義鏡像中的 《威尼斯〈收租院〉》

1999年6月12日至11月7日，以「全面開放」(d'APERTutto)為主題和展覽名稱的第48屆威尼斯雙年展，在意大利威尼斯城舉行。開幕當天，策展人塞曼 (Harald Szeemann) 即代表組委會宣布旅美藝術家蔡國強獲得該屆雙年展的「國際獎」。蔡國強的參展作品是對中國1960年代著名的雕塑《收租院》進行行為主義式的複製。

蔡複製《收租院》並在威尼斯雙年展獲獎的消息，引發了大陸和海外藝術界、學術界和法學界的廣泛爭論。一些人認為：蔡國強是通過再現《收租院》的塑造過程，來質疑藝術的正史、功能性以及藝術的史詩傳統。而這種行為主義藝術式的重塑，正是現代、後現代藝術的特點，它在西方現代藝術中是常見的，因此並不構成侵權和剽竊。

但另一些人認為，將30多年前中國的《收租院》搬到意大利，加了威尼斯三個字就變成了蔡國強的作品，純粹是一種竊術、幻術和商術。而所謂與現代藝術掛鉤的「複製」，已經觸及

到法律問題；所謂的「行為」也不過是為了節省運費及其成本的藉口；買來的現成走馬燈裏面轉動的草圖，屬於當年《收租院》創作時所繪。蔡國強在複製時，專門僱傭了十多個寫實工夫過硬的大陸雕塑工作者作為打工仔。蔡國強僱人作《威尼斯〈收租院〉》與臨摹米開朗基羅 (Buonarroti Michelangelo)、羅丹 (Auguste Rodin) 的作品不同，與杜象 (Marcel Duchamp) 在達芬奇 (Leonardo da Vinci) 的《蒙娜麗莎》上畫兩撮鬍子也不一樣，因為羅丹等大師作品的保護期已過，而杜象挪用現成物創作的《泉》是自己付款從日用品商場買來的一件小便器，屬於批量生產的商品。蔡國強聲稱是把「看雕塑」變為「看做雕塑」^①，而實際上在威尼斯雙年展開幕當天宣布獲得金獎後，蔡請去的雕塑家便停止了塑像複製，僅五天後，蔡國強便離開展廳，根本就未展出做雕塑的過程。

台灣《藝術新聞》雜誌載文質疑：整件作品幾乎沒有任何藝術家 (指蔡國強) 的身體介入，不僅雕塑是由11位雕塑家製作，走馬燈是買來的，裏頭的草圖也是他人的，蔡國強似乎只扮

蔡國強《威尼斯〈收租院〉》宣傳小冊子，1999年6月於威尼斯雙年展展場散發。



演編劇和製作人的角色。顯而易見，《威尼斯〈收租院〉》十分典型地反映了當代藝術的行為主義和複製所引發的有關藝術創新的本質以及與其相關的版權和種種法律問題。本文不想介入這場爭論，而只想討論複製《收租院》在藝術史和文化視野中蘊含的特殊意義。

大型群塑《收租院》是中國現代藝術史上異常奇特的里程碑作品，是一個混合着藝術學、歷史學、政治學、社會學乃至於法學諸多價值意向的視覺人文個案。今天，世界文化的張力已發生了巨變，解構之風起於青萍之末，建構的信心夢醒無憑。回眸省視這份負載着沉重記憶和複雜話語的藝術遺產，不止關涉到如何「重寫」和「正讀」現代藝術史，也是華人現代藝術經過歲月汰洗之後走向未來的反思起點，最終意味着「中國文化身份」在意義的建構中抵達本真之意的過程。

二 複製的讖語：從政治藝術到藝術整治

倘若將《收租院》作為一個封閉的文本來研究，勢必落入文本中心論的窠臼，切斷了藝術與社會（意識形態、政治、倫理）、歷史、現實乃至原作者、觀者、複製者、篡改（剽竊）者、反文本、偽文本、預文本（pretext）的一切聯繫。要獲致《收租院》的前理解，還必須放回到二十世紀世界藝術史的相關語境去分析、對比、透視和索隱，方可能滌除虛無主義、功利主義、後殖民主義（postcolonialism）羸雜的語義感染，再現其自在應有的價值存在、創作特質及意義闡釋的維度。

《收租院》最初創作於1965年。當時是為了進行憶苦思甜的階級教育，四川大邑縣地主莊園陳列館邀請四川美術學院支援。後來由四川省文化局正式出具公函請四川美術學院參加，四川美術學院決定由雕塑系任課教師

帶領應屆畢業學生作為畢業創作教學任務去完成。1965年大邑地主莊園原址的泥塑作品，以及後來為了便於巡迴展出而於1974年在四川美術學院進行的復現、重塑玻璃鍍銅作品（現藏於四川美術學院美術館）兩套原作，四川美術學院師生都是這兩次創作集體中的主要力量。《收租院》的規模巨大，布局逶迤，分為「交租—驗租—風穀—過斗—算帳—逼租—怒火」七個部分26組敘述性情節和114個人物，道具108件，場景全長近100米，可謂「中國藝術史上空前絕後場景雕塑」。作品一經完成就轟動全國。據中國美術家協會當時編寫的展覽簡報說：「《收租院》自12月24日展出以來，到3月6日為止，共接待觀眾473,500餘人，需要看這個展覽的總人數估計當時在200萬左右。」《收租院》被當時的國家傳媒、文化名人、評論家、藝術家譽為一顆「原子彈」、「一個重大的開端」、「雕塑史上的一次革命」。其受眾範圍和效果可謂舉國上下、家喻戶曉。《收租院》曾多次出國展出，產生了廣泛的國際影響，甚至在德國還出現了以卡塞爾大學教授為首的《收租院》研究小組，主張教學改革和藝術改革，並由此引發了學生運動。1972年的德國第五屆卡塞爾藝術文獻展（1972 Kassel Documenta 5）策展人塞曼曾邀請《收租院》前往展出，但因中國正值「文革」時期而遭到回絕。

耐人尋味的是，《收租院》自從誕生的那一天起就似乎中了複製的魔咒，它的命運和不同時代價值取向的複製讖語互相糾纏。1965年12月《收租院》在北京中國美術館展出成功之後，接踵而來的是四次強制性的複

製，其原作本真遭到了歷史性的「解構」命運。

1966年3月，《收租院》從中國美術館撤至北京故宮博物院展出，原因是該館的人力和空間都難以接納每天近萬人參觀，展出幾個月觀眾要求全套「複製」，此時已迫近「文革」，正是「山雨欲來風滿樓」。

1966年9月，以中央美院和中央工藝美院的教師和紅衛兵為主（原作者只有三人參與），在故宮奉先殿全套泥塑複製《收租院》，紅衛兵造反派為在結尾部分體現「革命無罪，造反有理」的精神，改原作為高舉黨旗，「奪權上山鬧革命」。從此開啟了篡改《收租院》原作文本的濫觴。

1967年3月，中國對外文化聯絡委員會組織「複製」《收租院》，以向僅有的「同志加兄弟」般的社會主義國家越南和阿爾巴尼亞「輸出革命的藝術」。四川、北京、上海的雕塑家們應召在紫禁城文華殿實施「複製」工程。此間「文革」的武鬥已風靡全國，極「左」思潮登峰造極。「階級鬥爭」論統御了《收租院》的每個人物和情節，本在解放前夕即已死去的莊園地主劉文彩被「活捉」，革命的尾巴變成金光閃閃的紅太陽——毛澤東，背景則一律用政治口號、毛澤東語錄宣諭和襯托。經過半年的「複製」，全部翻製成石膏像，專門裝載輪船運往阿爾巴尼亞展覽，從此再未返回中國。在越南只展出了幾個塑像，其餘均為照片。

1970年，四川省委員會的造反派得知「出國展覽」的《收租院》版本可撈到「革命資本」後，旋即召集雕塑家到四川大邑陳列館修改原作，根據「造反奪權，繼續革命」的律令，突出「高、

大、全」的教條，增塑了「明燈指路—武裝造反—開鐮解放—活捉閻王—建立政權—繼續革命」。

1972年，在重慶市勞動人民文化宮內四度「複製」《收租院》。其理由是大邑陳列館的修改受場地局限，沒有充分表現「黨的領導和農民的鬥爭」。於是乎集中修改結尾：毛澤東思想指引、工人階級領導、砸門造反、武裝抗租、活捉劉文彩以至解放軍救囚在水牢裏的婦女……

只是到了1974年，「文革」劫難結束前夕，四川美術學院的藝術家才獲得了對《收租院》原作復現的重塑權利。現存於該美術館的全套玻璃鋼鍍銅作品，與全套泥塑作品同樣被視為原作文本而享有應然著作權的保護資格。但是，《收租院》被複製的命運並沒有結束，而是改變了形態。

作為工業文化的習俗，複製使拜物教屬性的藝術品之「光暈」(Aura)消失，使原作的唯一在場性和神秘性所構置的「崇拜價值」轉向「展覽價值」，從而引起藝術概念和社會功能的轉移。這種功能轉移使得複製從製造意識形態象徵符號變成了大眾消費解構和行為主義。

其實，這種複製的轉向正是現代藝術向後現代藝術轉化之本質的一部分。我們知道，本世紀上半葉的西方現代藝術同《收租院》一樣，具有強有力的意識形態政治功能。例如1920年代以來由未來主義和構成主義釀成的俄蘇先鋒藝術、與拉美魔幻現實主義同步生成的墨西哥解放神學壁畫；1930年代之後，則有達利(Salvador Dali)以潛意識幻覺批判現實、預言未來的《內戰的預感》(1936)、畢加索反對戰爭殺戮、呼喚人類和平的政治寓

言式的《格爾尼卡》(1937)、夏加爾(Marc Chagall)結合政治、歷史、宗教敘述背景，揭示猶太族裔慘遭政治迫害的《白色磔刑》(1938)等。中國大陸在1930年代曾有魯迅先生倡導的「新木刻運動」，將「啟蒙與救亡」引入現代藝術的先鋒精神；而解構意識形態政治，恰恰是後現代藝術興起的重要動力。因此，在西方，行為主義式解構的複製是後現代藝術對付原有意識形態象徵藝術的重要手段。而去年《威尼斯〈收租院〉》無非是這方面的一個例子而已。

三 陰差陽錯的後現代藝術因子

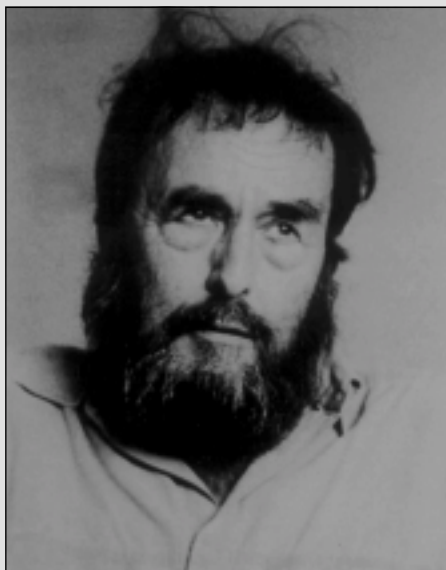
《威尼斯〈收租院〉》的作者是蔡國強，但代表其思想的卻是策展人塞曼。1933年出生於瑞士蘇黎士的塞曼，一向被西方藝術界稱之為「獨立策展人專業的宗師」，其藝術觀念因兼融着毛澤東思想、達達主義及無政府主義而自詡為「混亂美學」。塞曼策劃理念的關鍵詞是「迷妄博物館」(Museum of Obsessions)，堅持認為「無論過去和現在，作為策展人的底線就是無政治主義和性革命」^②，這一美學意義上的「迷妄」始終貫穿着他的社會活動和策展主題。1960年代塞曼參與風靡歐美的「激浪派」(Flukus)運動；1972年策劃以「公認為最棒」為主題的第五屆卡塞爾文獻展；1980年和意大利藝評家奧利瓦(Achille Bonito Oliva)聯手策劃第40屆威尼斯雙年展，直至獨自策劃二十世紀最後一次威尼斯雙年展。

1960年代至1970年代的全球化反體制運動，在歐美大陸活躍着兩類反體制文化：一類是政治上從事直

接民運並用新的方式組織傳統選民的專業政治家；另一承襲着自庫爾貝 (Gustave Courbet) 時期以來經常纏繞先鋒藝術的觀念——激進藝術與激進政治相互融合，使藝術成為顛覆社會和改造思想的工具。對他們而言，藝術實驗、性愛革命和無政府主義同樣是政治運動。顯然，塞曼屬於此類藝術革命和美學造反派。

塞曼的《收租院》情結 (像薩特 [Jean-Paul Sartre] 在1968年巴黎「5月風暴」到街頭零售《人民日報》那樣)，泰半源於意識形態焦慮和文化誤讀 (1968年到「文革」結束，外文出版社先後出版發行的《收租院》畫冊有英、法、德、日、俄、西班牙、朝鮮、越南、阿爾巴尼亞諸語種的版本)。與此同時，西方現代主義藝術發生了「表現不可呈現」的表現危機，超級寫實主義浮出藝術史地表，與其他後現代藝術派別合力扭轉了現代主義稱霸半個多世紀的格局，無論是西格爾 (George Segal) 接近舞台造型的石膏翻模塑像所籠罩着被拋狀態的悲愴情調，或是漢森 (Duane Hanson) 使用乙稀聚合物塑成的真人尺度的着裝塑像，以及安德烈 (John de Andrea) 具有三度空間照相寫實式的逼真人體，都反映出社會邊緣化的「小寫之人」的真實生存狀況。這恰好可以使策展人把已知領域內的經驗向另一無比好奇的未知領域進行隱喻式的映射。借助歐洲中心主義的路燈，用「迷妄」的放大鏡以同求「同」地尋找「公認最棒」的東西去填充展場空間。

就創作手法而言，《收租院》在現成物的挪用、感性的具象化、敘述式的視覺修辭、高藝術低資源的運用與假托、場景的現場性借重等方面的全新



第48屆威尼斯雙年展
策展人塞曼。

表現，不僅發展了東西方寫實雕塑的造型語言，凸顯出與西方現代主義藝術之後平衡衍化的異質特性 (1945年之後西方現代主流藝術的重要標誌是最大限度的平民化、物態化、草根化) ③；更為重要的啟示或許是，它修正了政治藝術作為某種宣傳機器的模擬物，進一步使得政治藝術憑藉美學形式改造來恢復人民 (歷史) 記憶，在中國農民階級的典型苦難命運中表現了普遍的奴役和反抗的欲求，因此而給定了《收租院》一個能夠激發批判性交流而非審美經驗的代碼引語。

在此，作為《收租院》的出發點，寫實形式不是作為先驗圖式最初的模式和鑄模，而是作為一種內在的空白尺度，作為民間智慧中的「政治無意識」，作為只是內容本身深層邏輯最終明晰的表達。可以說，只有從《收租院》本身來假定，它那已經變成形式的內容才在深遠意義上被稱為具有革命性，並具有自發性的後現代藝術傾向的震撼力。

由此可見，現實主義是觀念變化中相對性的精神狀態，本質上是藝術

家在寫實形式中湧動着的追求真理的本能。在縱的時間與橫的空間結構中，它始終顯示着一種非修辭性的連續變體，不斷時隱時現地延展、轉化。在十九世紀中期，現實主義描繪普羅社會生活，反映貧弱者的生存真相：在二十世紀30年代，它旨在暴露社會陰暗面；經由斯大林時期後，其「社會主義」的前綴被「英雄式」的指令僭替，流於向第三世界全面推行的「英雄式現實主義」(Heroic Realism)。於是，唯物論的藝術反映論和階級論極端化地低估了藝術形式本身所固有的革命性和人類解放意涵，變成了與其根本相對的唯心教條主義。中國「文革」運動孳生的「三突出」即是這種「英雄式」造型的另一種版本，這也是《收租院》在此一時期遭到篡改的根由。

然而，所幸之處在於，《收租院》雖然誕生於某種說教和宣諭的全權命題，卻本能地有效承諾了(包括局部的特定階級在內的)人性的全稱命題，從而也就自然使之寄寓了文化政治批判內涵，亦即一個將人從存在的悲慘境地救贖出來的此在寓言，一種解放形象的顯現和對封建非人性的「吃人歷史」的訴訟狀。藉此，它庶幾可以與歐美國大陸同時期發生的新現實主義(New Realism)、新達達(Neo-Dada)、超級寫實主義(Super-Realism)乃至波普等藝術形式相互對舉，彼此回應，觸類旁通。英國藝術家如艾亨利(Adrian Henri)在其專著《總體藝術》(Total Art)中曾就此一現象做出平衡比較^④。他驚異於在一個封閉的社會條件下，如何能夠獨自發明本土化的後現代藝術因子。究其實質，箇中緣由蓋源自內在的現實精神——一個被放逐的「幽

靈」。由於它的介入與超越，在人類現代歷史矛盾的一致性中支配着不同體制的文化變異。換言之，現實主義的偉大「幽靈」，永遠都將激活更為複雜的意義時間密度來增強作品的空間信息。簡而言之，正因為《收租院》本來具有意識形態象徵的特殊性，而決定了它解構過程的特殊性，這也許正是我們在1999年《威尼斯〈收租院〉》事件背後看到的藝術哲學含義。

註釋

① 〈文化之間的搖擺：蔡國強訪談錄〉，《雕塑》(北京)，2000年第一期。

② 〈哈拉德·塞曼答記者問〉，《藝術論壇》(德國)，1999年第147期。

③ 《收租院》原作的泥塑群像汲取了民間傳統泥塑方法，使用材料和製作過程與民間做「雕塑」的辦法相似。按照塑像的動態，先用木頭、鐵絲搭起架子，再捆上草繩，然後用摻合了稻草的泥抹出大致形體，半乾後再用合了沙子、棉花的細泥，刻劃細緻的部分，並且使用專門燒製的玻璃球當作眼珠，使人物的情態和神采更加逼真，而籬笆、肩擔、雞公車、穀風機、桌椅、屏風、算盤、扇子、草帽、監柵等為現成物。

④ Adrian Henri, *Total Art: Environments, Happenings, and Performance* (New York: Oxford University Press, 1974), 57.

島子 藝術批評家，四川美術學院美術學教授。著有《島子實驗詩選》、《後現代主義藝術譜系》，譯著有《後現代狀況：關於知識的報告》、《美國自白派詩選》等。