

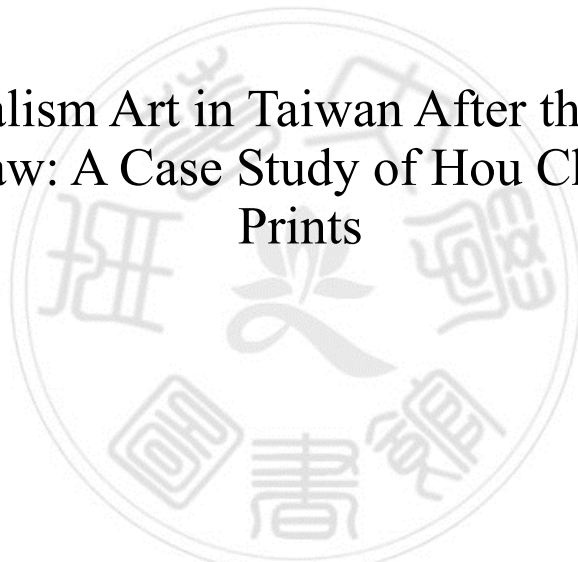
南 華 大 學

視 覺 與 媒 體 藝 術 學 系

碩 士 論 文

從解嚴以後的台灣社會寫實主義藝術
論侯俊明的版畫創作之特色

Social Realism Art in Taiwan After the Lifting of
Martial Law: A Case Study of Hou Chun-Ming's
Prints



研究生：蕭嘉慧
Chia-Hui Hsiao

指導教授：明立國
Li-Guo Ming

中華民國一〇二年十二月

南 華 大 學

視覺與媒體藝術學系碩士班

碩 士 學 位 論 文

從解嚴以後的台灣社會寫實主義藝術

論侯俊明的版畫創作之特色

Social Realism Art in Taiwan After the Lifting of Martial

Law: A Case Study of Hou Chun-Ming's Prints

研究生：蕭嘉慧

經考試合格特此證明

口試委員：邱之國
謝碧娥
陳流身

指導教授：邱之國

系主任(所長)：謝碧娥

口試日期：中華民國一〇二年十二月二十三日

從解嚴以後的台灣社會寫實主義藝術 論侯俊明的版畫創作之特色

摘要

本文討論在解嚴後的時空背景之下，侯俊明的版畫創作作品中如何處理個體的問題，如何處理社會共同意識的問題。內文採文獻探討法和文本分析法，從寫實主義觀點出發，試圖找出作者版畫作品中所含有的寫實主義之創作方式與精神。不論是二十世紀二、三十年代因戰亂而湧起的社會寫實主義風潮，或是六〇年代的新寫實主義，同樣呈現出強調忠實記錄社會現象的特質。台灣光復前後歷經政權的交替，造成社會的諸多矛盾，其中又有文化多元性和不確定性，這些刺激亦為藝術創作帶來許多可能性。就創作而言，社會寫實反映創作者對現世的藝術表現。

侯俊明的作品在形式上充滿異質性圖像與文字的運用，其創作與動機投射了藝術家自身的經驗及情慾的影子，並且在社會時序的脈動過程中，反映出藝術家對時局與自身生活的焦慮。他個人對原生慾望的壓抑藉由藝術創作的「新神話」與警示道德觀，將之擺盪在慾望與權力的對抗之間。社會的衝突現象經過他長年的挖掘、觀察以及參與，讓他逐漸找到合於他個人創作，且又適合運用文字語法、思考邏輯，將混雜又鮮活的人生片段納入一個可創作的巨大結構中，從而發揮創作強大的功能。

經由本次論文研究對侯俊明的版畫創作作品分析結論如下：一、作品反映藝術家對社會環境的想法，並以藝術反諷的表現手法表達身體自主的覺醒意識。二、將身體私密問題社會化，使作品同時具有私密性與社會批判性。

關鍵字：寫實主義、解嚴、侯俊明、版畫

Social Realism Art in Taiwan After the Lifting of Martial Law: A Case Study of Hou Chun-Ming's Prints

Abstract

This article discusses after rescinding martial law under the space and time background, how in HOU Chun-Ming the print creation work processes individual the question, how deals with the social common consciousness issue. This article by the literature discussion law and the text analytic method, embarks from the realism viewpoint, and as discusses the text take this work, attempts creation way and spirit realism which discovers in his print work to include. 30's because of the social realism which but the chaos caused by war the undercurrent surges, perhaps 60's new realism, similar emphasis faithful recording social phenomenon realistic special characteristic. Around Taiwan recovers has been through repeatedly the political power taking turn, creates social many contradictions, in which literacy polytropism and the uncertainty, these stimulations also brings many possibilities for the artistic creation. Speaking of the creation, the society practicalizes reflects the creator to the present world artistic performance.

HOU Chun-Ming the work fills the non-uniformity image and the writing strategy in the form, its creation and the motive projected artist own experience and the passion shadow, and in the social succession pulsation process, reflects the artist to the current political situation and own life anxiety. He shows the moral outlook to primary desire constraining because of the artistic creation new myth and the police, swaying in desire and between authority resistance. Society's conflict phenomenon passes through his elder's excavation, the observation as well as the participation, lets him find gradually is in harmony with him to create, also suits the utilization writing grammar, ponder logic, will combine the bright life fragment to integrate in the mammoth structure which might create, thus display creation formidable function.

Is as follows by way of this paper research to HOU Chun-Ming the print creation work analysis conclusion: First, the work reflected the artist to the social environment idea, and the expression means which instead satirizes by art expresses the body independently to awaken consciousness. Second, the bodily private dense question socialization, enable the work simultaneously to have the privacy and the social criticalness.

Keywords: realism, Xie Yan, HOU Chun-Ming, prints

目 錄

摘要.....	I
Abstract.....	II
目錄.....	III
第一章 緒論.....	1
第一節 研究內容與範圍.....	7
第二節 研究方法.....	12
第三節 觀念、名詞的界定釐清.....	13
第二章 侯俊明版畫創作的形成背景.....	26
第一節 政治的轉移與社會恐慌.....	26
第二節 獨立於現代主義前衛浪潮之外.....	31
第三節 影響或觸發侯俊明創作的台灣社會事件.....	35
第三章 侯俊明寫實主義的創作風格.....	55
第一節 現代生活景觀.....	55
第二節 社會事件的取材.....	60
第三節 圖像與文字.....	69
第四節 文學性與戲劇性.....	73
第四章 侯俊明寫實主義創作風格的潛在精神.....	82
第一節 現實情境與抽象思維的轉換.....	82
第二節 時代精神的捕捉.....	88
第三節 「極度內省」的寫實主義.....	95
第五章 結論.....	104
參考資料.....	109
附件.....	112
附圖.....	133

第一章 緒論

當我們談到藝術做為社會批判的時候，那麼所謂藝術內容的表現，其實比較注重在藝術家把他個人對於整體社會現象的反應，甚至現實政治環境的批判做為題材的意思。這樣的題目，以台灣目前這樣的時空背景來看，尤其是今天這樣一個歷史性的關鍵時刻，甚至令人倍感迫切需要。我們的時代的確需要一些有感情，有想法，有血有淚的藝術作品和藝術理論，不但來表達藝術家和評論家的深刻感動，同時也是來激勵觀眾的悲憫胸懷。在很久以前席柯斯(Ralph Shikes)所寫的一本書，它的標題就叫做「憤怒的眼睛：藝術家利用版畫和素描作為社會批判」。

席柯斯這本書討論的範圍涵蓋從十五世紀歐洲的文藝復興到二十世紀的大畫家畢卡索(Pablo Picasso)為止，而沒有包括其他東方國家或西洋其他時代的美術。這種侷限的理由當然也不難了解，因為把藝術表現作為社會批判的工具，不論是實際創作或理論探討應該都是歐美近代和早期現代的產物或專長吧？書中的〈序論〉談到，有許多藝術家，甚至於大部分的藝術家，可能很少在他們的作品裡，表現對於他那個時代的經濟、政治或社會抗爭的關心；如果有的話，也往往可能僅僅是偶然在心中飄過一個念頭；另外有些則對於社會上的種種現象，天真地加以接受；另外又有些人則可能會對社會的種種亂象或不公，僅僅表現出犬儒式的消極態度或漠不關心。然而重要的是，我們發現另外也有些藝術家則在精神上十分投入，並且在他們的作品裡面表現出「人類對於社會正義的近乎永無止境的追求。」藝術家運用他們最有效的武器—藝術—來針砭制度，來和威權的政府抗爭，諷刺教會的腐敗和冷漠，赤裸裸地揭發人類戰爭的愚蠢和無意義，攻擊得勢者的剝削，攤開貧窮和弱小族群的存在困境。總而言之，他們「以視覺的方式來批判人類的種種愚行。」

十九世紀諷刺畫家多米埃(Honoré Daumier)的名言，"Il faut être de son temps"（大意，「藝術應該表現它的時代」），從「憤怒的眼睛：藝術家利用版畫和素描作為社會批判」書中討論了將近一百五十位藝術家的作品，讓我們驚訝地了解到，原來還是有很多的藝術家的確是十分關心他們的時代的。這點，對於台灣過去幾十年來的美術教育主流，直接承襲大部分前輩老畫家們本人的作品和他們的美術觀念：畫畫風景、畫畫靜物、畫畫裸體人物，好像美術的全部功能僅在於此。一

向服膺形式主義理論的象牙塔創作方式，看過此書作者用心介紹，那些有血有淚的作品，相形之下，更加值得我們深省。

席柯斯(Ralph Shikes)在他的書裡介紹了包括哥雅(Franciso Goya)、多米埃(Honore Daumier)、傑利柯(Theodore Gericault)、辜爾貝(Gustave Courbet)、畢沙羅(Camille Pissarro)、魯奧(Georges Rouault)、寇兒薇姿(Kathe Kollowitz)、葛洛茲(George Grosz)和畢卡索(Pablo Picasso)等一百多位傑出畫家的作品，他們的版畫或素描「提供了一向被人所忽略的一個美術史面向，並且多是注重內容勝過形式」，換言之，這樣的藝術「顯示了藝術家對於他所生存的環境的反應。」作者特別提到，尤其是，當形式主義理論盛行的時候，一個藝術家的社會觀點幾乎從來沒有在他的生平傳記裡被人們討論到，這是藝術史研究的缺憾。因為，雖然藝術家的社會觀點不一定一直會，但至少往往會影響到他的創作風格和內容。由於個人比較關心藝術創作有無深刻的精神面，因此認為這些風格和內容的相互關係正是我們應該好好研究的部分。更何況如席柯斯所說，那些敢於大聲說出，抗議社會的不公的藝術家，他們的作品所表現的「不僅是勇氣，且常常是具有智慧的，而且幾乎都有非常高的藝術成就。」

談到智慧和勇氣，不禁使人聯想到，其實在佛教教義本身和佛教教義的藝術表現裡，也有類似的兩大面向：慈悲憐憫和智慧勇氣。可惜，在目前極端庸俗化和注重個人宗教信仰的現實利益(所謂「福報」)的潮流底下，除了慈悲憐憫之外，智慧和勇氣似乎是比較少有人注意的。正如同藝術的領域裡，有人追求賞心悅目的形式美，也有人以社會批判的內容來發揮它的感動力量。同樣的，佛教裡面，除了大家耳熟能詳，面露慈悲的佛菩薩之外，也有面露「忿怒」之相的佛菩薩，也就是密教所謂的「明王」(Vidia-rajā)。明王又稱「忿怒尊」或「威怒王」；而所謂「明」就是破除愚昧和昏暗之心的智慧光明。然而，明王等所顯現的「忿怒相」在秘密教裡，其實就等於顯教的佛菩薩，相對於慈悲相的「正法輪身」，忿怒相又稱為「教令輪身」。簡而言之，「菩薩低眉」，以攝服世人，普渡眾生；而「金剛怒目」則降服惡鬼，掃蕩群魔。

藝術家以他的「憤怒的眼睛」，透過作品來批判社會的不公，多少和佛教明王的象徵意義有些相似。可惜，這方面不論是一般佛教信仰者或者一般藝術愛好者都所知甚少。例如，在通俗美術教育的認知裡，像梵谷(Van Gogh)，米勒(Jean

Francois Millet)等人，往往只被當作優美的風景畫家來介紹，而忽略了他們捍衛社會公義時強烈的人道主義關懷。畢沙羅(Camille Pissarro)一般藝術愛好者除了知道他是印象派風景畫家之外，也很少機會認識到，原來終其一生，畢沙羅是個無政府主義者，在他的作品裡，表現了其他印象派朋友們所不會表現的，對於被剝削的弱勢族群如工人和農人們的關懷。至於畢卡索在他所謂的「綜合立體派」的畫作上所黏貼的剪報，過去被認為只不過是純粹畫面形式和不同材質肌理的安排，最新的研究也指出，其實他的報紙剪貼內容都是經過選擇，有特定的社會批判內容和意義的。同樣地，在法國浪漫時期最重要的畫家傑利科(Théodore Géricault)的戰爭作品裡，不論是油畫或素描，我們所看到的幾乎都是表現作戰受傷的士兵和軍官，而不是像其他同時代的浪漫派畫家，熱中表現戰爭的場面。傑利科更關心的是對於生命的關懷和對於戰爭意義的質疑。關於這一點，我們似乎也可以發現到了最近歐美的歷史戰爭電影片，所描寫的戰爭場面，和之前好萊塢電影一廂情願地描寫男主角勇敢作戰，所向無敵的英雄偶像相反的；現在所描寫的男主角都是害怕，慌張，亂成一團，不知為何而戰的大兵。換言之，現在的戰爭片，有些其實是以「反戰」為其中心思想的，他們似乎都表現了對於生命的關懷和對於戰爭意義的質疑，這也是戰爭電影導演的「憤怒之眼睛」所作的批判。

過去台灣在國民政府的威權統治之下，由於害怕人民有了自由的思想，所以即使在大學教育裡，哲學和歷史思想的介紹經常是貧乏而不足的。那時候，社會哲學家馬克斯(Karl Marx)的思想被當作毒蛇猛獸來禁止，而不知全世界的大學思想教育都明白地認識到那是一種「社會救助理論」(social remedy)，雖然它的推論不是很正確，但是基本精神是在追求社會正義，而這種正義感，同情心和悲憫的情懷，正是我們要在青年人的心中所看到最珍貴的氣質，都一一被抹殺了。

談到為何選擇版畫和素描來說明「藝術作為社會批判」，席柯斯認為，也可能如我們大家都會想到的答案，這主要是由於版畫可以大量複製，而把訊息帶給更廣大的群眾。的確，在近代新聞報紙和雜誌還沒有普遍以前，版畫在擔當社會議論角色，發揮了重要的功能。此外從視覺效果上來說，席柯斯認為傳統的黑白色調銅版畫或木刻版畫的確容易表現出一種嚴酷的氣氛，本身就容易帶有批判的味道。因此可以說，早期的版畫在傳遞社會訊息的時候，的確比那些五顏六色，賞心悅目的油畫更加恰當。例如，木刻版畫的大塊面黑色調最能夠強調那種陰沉的

心情，而蝕刻銅版畫上面那種銳利而纖細的線條正好能夠犀利地傳達作者的訊息，增強了攻擊和批判的強度和力道。有趣的是，席柯斯也提到了版畫製作過程所使用的術語，似乎也多少透露了一些批判的氛圍，例如蝕刻版畫裡面說的「吃色或咬色」的「吃或咬」字(即英文的 bite)和所使用的硝酸或鹽酸的這個「酸」字(acid)就都含有「侵蝕」和「嚴密檢查」的意思。因為正如美術史家帕諾夫斯基(Erwin Panofsky)所指出的，在版畫剛剛開始流行的時候，藝術家所做的油畫畫作基本上都是應客戶的要求而畫的，它們往往比較討好觀眾；因此，版畫和素描往往就成為他們內心自我表達的工具。而從十六世紀開始到了十九世紀的中葉，大版面附有文字說明標題的版畫，終於成為表達政治觀點的主要工具。至於素描的優點，大家都知道，它比油畫更能立即表達畫家個人對於週遭環境的反應，有一種即席揮灑的痕跡。因此，正如席柯斯所說「當素描在表現社會不公正的時候，就會具有一種『憤怒』的氣質和格調，這不是稍後那種在技法上精雕細琢的油畫所能複製或重現的。」可惜，作者也感慨地說，像這樣的「抗議藝術」(protest art)在半個世紀以來形式主義美術思潮風行的時候，往往被人不公平地評為粗糙而不夠精練，卻完全忽略了他們深刻的內涵和價值。

台灣有些學者受到形式主義理論的洗腦，鸚鵡學語地跟人家唱和「政治的歸政治，藝術的歸藝術」，而不知政治就是每日生活，一個對於每日生活完全沒有反映的藝術家，就是躲在象牙塔裡，不知人間疾苦的悠閑階級所謂創作也許就是只有品味而沒有內容的藝術作品。他們對於所謂藝術品的意義，也可能完全無法理解當然也更談不上感動。當然了，從藝術批評的角度來看，正如席柯斯所觀察的，一個作品並不會因為作者有崇高的理想和感人的理念，就足夠成為好作品。一個具有「憤怒的眼睛」的藝術家，當他在處理像「社會的不公正」這樣的題材的時候，還是要有冷靜的頭腦和專精的藝術技巧才行，這個能力當然也可以使他不至於因技巧不足而模糊了他的感受。藝術史家史宓思(Roberta Smith)在一篇討論一九七〇年代概念藝術的文章裡也談到，在政治不安定，社會意識高漲的環境底下，人們通常就會受到激勵，想要揚棄傳統藝術家所占有的那種，說好聽一點，「精英主義的」(elitist)地位。她說，有許多藝術家發現他們對於傳統的藝術品鑑賞所關心的那些「風格」、「商業價值」和「氛圍氣」沒有絲毫興趣，甚至要反對它。一個藝術家做這樣的反對，其實是需要一種「道德勇氣」的；史宓思也認為，概念

藝術達到這種境界，就是「純粹審美與政治理想主義的動盪的融合」，討論版畫和素描作為社會批判，也是如此。

不過，若從現實生活的實際效益來看，也正如美國另外一位現代主義的評論家若森伯(Harold Rosenberg)所觀察的，自從一九三〇年代之後，美國藝術家們都知道，藝術家雖然可能充滿了熱忱，但是以藝術來作為政治武器其實是沒有什麼力量的，它不太能夠改變時勢。的確，就影響群眾對事物的觀點這個層面上來說，藝術甚至完全不是新聞媒體的對手。他甚至悲哀的說，大眾傳播媒體的系統越是進步，用審美的觀點來表達意見就越是缺乏影響力。「用繪畫或雕塑來挑戰當代宣傳機器對於事件的訊息散佈，」他說，「簡直就像是用一隻掃把去打坦克大軍。」以致於，自從二次世界大戰以後，沒有任何一個藝術運動是帶有社會改造的目的或社會批判的任務的，他說：

即使行動繪畫〔美國的抽象表現主義繪畫〕，不論在時間上或精神上都最接近於達達和超現實主義顛覆社會的傳統，它還是儘量努力排斥藝術和政治的關聯。

這樣的觀點表面上似乎鼓勵了台灣一些形式主義評論家的看法，認為我們應該保持讓「政治的歸政治；藝術的歸藝術」，其實不然。因為，若森伯緊接著，話鋒一轉談到如果說「藝術只須管好做自己份內的事，那麼它同時也被迫要越來越更加努力去思考，到底藝術自己的份內事指的是什麼」？現在讓我們回顧一下歷史，如果說，在一九三〇年代美國的藝術燃燒著政治關懷的熱量，在六〇、七〇年代，形式主義抽象盛行的時候，藝術卻被燃燒著一種反對政治關懷的情愫，

它對於人世間種種現象和因這些現象所激起的感情都漠不關心；這跟主張藝術必須關懷政治同樣也是一種教條，它們同樣地限制了我們的藝術想像力。就像其他任何人一樣，今日的藝術家，或深或淺，應該對政治事件有所反應，而其內在的衝動就是我們要用我們所熟悉的媒材來表達我們個人的感受。

他緊接著又質疑，如果這種表達政治關懷的衝動是被那種格林堡所謂的尋求「品質」(quality)的需求所壓制的話，或者是去遵循所謂的「藝術史」要求，或去追求所謂的「七〇年代的流行」的話，我們也就成爲一種「專制思想的犧牲品」。若森伯這樣的觀點，顯然是直接針對格林堡一派的形式理論批評而發的，照他們的理論，視覺藝術的最高境界是「最低限藝術」。若森伯繼續極盡其挖苦之能事：

〔如果〕一種藝術形式的語彙，它的主要功能是使採用它的藝術家無話可說，這

種藝術形式就不會是重要的。把這種藝術形式奉為教條說藝術必須把我們的心和歷史的戲劇絕緣開來，那就無異使繪畫和雕塑淪為編織或家具設計了。

接著，他繼續就這個議題加以發揮說：「把審美的領域從生活經驗隔離開來，不會賦予藝術家任何東西，也不會刺激藝術的創造，因為它並沒有把時代的主觀現實計算在內。」在現代形式主義藝術理論還沒有流行以前，藝術創作的能量本來就是從各種人類價值中得到靈感刺激，諸如宗教、哲學和政治等等，他說：「把人們從他們因這些價值所引起的情緒排除在外，就會使得藝術的內容變的空洞。」他的結論是：「不管它的實際政治效果如何，政治意識是藝術的必要元素。……也唯有如此，藝術家才能把他自己看做是一個自由的人…，否則，你就只好滿足於製造一些裝飾品了。」這樣的主張，也使得若森伯斷言：缺少了政治的內容，即使像普普藝術這種非抽象的，而且挪用社會生活中的現成圖像的藝術，「也會如同我們製造一個容器一樣，它本來就是空空洞洞的。」

或許，藝術史家范恩伯(Jonathan Fineberg)在其近著《存在的策略》一書裡所說的，更為深刻且令人深省：

藝術家的〔天職〕乃是在於利用其作品開拓他們的理想並且仔細探究有重大價值之事物的意義，這是一種精神的探索。而這也是在藝術的諸多面相當中最值得我們去了解，去追憶和討論的部分了。

然而，在世人一味追求膚淺而沒有理想，沒有熱情和憧憬的形式主義藝術時，這樣的藝術觀點，正如作者也考慮到的，一定會被人批評為鼓吹「英雄式敘述」(heroic narratives)，他自我安慰說，被批為英雄敘述又怎樣，這不是更好嗎？因為他說，「如果在一個文化裡並沒有這種『英雄敘述』來激勵和啟發我們，那是一幅多麼悲哀的前景啊。」

寫實主義畫在美術史上除了藝術上的價值外，也反映出當時的社會型態，兼有歷史考據等重要價值。台灣 1980 年代末開始倍受爭議與矚目的侯俊明，在 1990 年代的創作依然始終如一，並且將其個人對原生慾望的壓抑、解放與反抗等一貫的主題做了更多與更廣泛的探討。結合傳統的民間宗教元素與古代典籍的素材，一向都是侯俊明創作的豐富泉源。從《極樂圖懺》、《刑天》到《樂園·罪人》，形式上融合了漫畫、民俗與宗教元素；風格上使用的是他獨創的圖像與文字的木版畫；主題則藉男女之事、之態，看社會豬狗群雜，天上極樂人間加凡塵地獄，

對於一般市井小民日常生活的各種現象，不斷以警示句的意象來昭告世人。但是，侯俊明所創造的新神話與警示道德觀，時常擺盪在慾望與權力的對抗之間，這也是正統神話所避諱之處。他敏銳的在他個人的潛意識中、民族集體潛意識中、在社會的衝突、壓抑、即各種鮮活現象中，經過長年的挖掘、觀察、參與、童話，逐漸找到合於他個人，但又善於運用文法、結構，將來自各處混雜又鮮活的片段納入一個可思想的巨大結構中，而發揮複雜強大的義表功能。而這種獨特異類的詭譎思考與表現，是大多數運用傳統語言、圖像來創作的作者所未觸及，或走的不甚深入的領域。侯俊明的藝術發軔於工地秀、牛肉場與電子花車的 1980 年代末期，活生生的情色觀察與社會養份，啟動了他自己的藝術神話。他以「性」為題材，結合小劇場、紙板版畫、空間裝置的手法，藉由儀式性的表現，他陸續解決個人焦慮與生命的難題。

第一節 研究內容與範圍

無論是對台灣或對整個世界而言，20 世紀都是最為多變且充滿刺激的年代，也是藝術得到徹底解放、邁向極致的多元化發展之年代。但台灣獨特的歷史語境與空間座標，使其在當代藝術萌芽時期又多了許多豐厚的歷史面向可供探討。這樣的豐厚，一方面來自於台灣歷史的混雜性，頻頻交替的政權，使台灣文化長期處於不斷交融與形塑的時空挑戰；另一方面，則來自台灣壓抑已久的社會力量，使得戒嚴之後的藝術發展得到了高度的爆發力，也終於得以消化過去累積的混雜性史料。戒嚴帶來的不僅是政治上的解禁，更是思想與言論上的鬆綁與躍進，尤其是求改革、求進步的態度與思潮，也正是當代藝術中最核心的能量來源，因此造就了 80 年代後在創作觀、創作模式等方面都與當代生活與時局緊密相扣的藝術家。

「解嚴」作為台灣當代藝術開展的歷史契機，其帶來的不僅是時空情境上的歷史基底，也象徵了一扇充滿可能性的門，將藝術家與知識份子推向無止盡、漫漶的全新世紀。「解嚴」作為一個與當代藝術並置思考的語彙，它具有的模塑能力

遠超過其表面的構詞意涵，也就是說，「解嚴」雖然提供的是一個開放的歷史情境狀態，但更深刻來看，它其實是一雙強而有力的隱形之手，呼喚藝術家們去微觀(甚至圍觀)被封印的過去，尤其是歷經殖民、移民及實施近四十年戒嚴的政治發展史，也因此造就了最為波折的當代藝術表現。

「解嚴」，也不僅只於創造獨特的歷史性語境，也使藝術家的表現手法得到更多發揮，更能與台灣歷史的混雜性達到適切的呼應。從題材來看，藝術家們雖然因「解嚴」的時代氛圍，而被帶入一更具政治性的創作思維中，但也不乏許多人從宏觀出發，卻回歸自身主體的哲思、身體、情慾、心靈等多元題材，藉此折射出大環境的社會、政治、文化、歷史與性別論述。社會變遷成為當代藝術的基本概括範圍，對文化現象的剖析亦成為藝術家之敏銳度必須涉獵的範疇，也因此這批常被藝評論述，以「多元與活力」為考語的當代藝術家們，其「多元與活力」不僅來自於其藝術本質上的創發，更多時候是來自他們結合社會觀察與反傳統創作模式的成果上。

在充滿歧異性、多義性的時代情境中，多元題材對當代藝術而言，是全新的權利也是應盡的義務。因此許多論述焦點，便從二元對立的結構中引伸出完好的體系，例如：從鄉野歷史到最即時的當下政治、從流行文化到菁英美學、從主體的體系建構到主體消逝，而對現況一無所知的生活方式、從烏托邦的追尋到無限墮落的界域、從影視傳播媒體的蒙太奇到平面文本的詩意交織。當代藝術比起傳統藝術，充滿了更多能以李維史陀的神話學加以解構的意涵，是人類歷史的徹底檢視，也是對社會現狀調查的極限擴張。在這一組又一組的二元概念中，夾雜的是，在台灣充滿曖昧性的歷史情境下，模糊不清的新價值觀：金錢、情色、暴力……等貪欲的無盡追求，使解嚴所提供的歷史情境更加複雜，也因此更能引發藝術家以多元角度觀察與呈現。

1987年台灣政治社會的一大轉折即是政府宣佈解嚴，威權體制開始解體。解嚴後的社會風氣開始轉變，台灣美術順應這股局勢，面貌也轉換得更多元，台灣美術開始脫離大中國意識、政治箝制、西方風潮移植，而轉向突顯台灣「在地」的民族情感與城鄉文化，此種情景在解嚴前幾年就已醞釀。但是，台灣藝術圈真正得以呼吸自由的空氣，仍是在政治解嚴之後，因此將以解嚴後的開放風氣為論述藝術家逾越社會體制規範的背景。在政治解除箝制與社會漸趨開放的環境背景

下，台灣美術界異顯活絡，許多關於政治、情慾、性別……等等議題的藝術有機會曝露在陽光下，尤其非官方的展覽場與畫會相繼成立，更提供了藝術家們足以藉藝術發聲的機會。

侯俊明 1963 年生，1980 年代末於台灣完成藝術事業訓練。1992 年完成展出的「極樂圖懺」與「上帝恨你」。相對於 1980 年代末藝術家採用的激烈抗爭手法，「極樂圖懺」是他以傳統木刻版畫形式，古書上圖下文的排版格局完成的第一件作品，頗具原創性。此作也是以模仿中國古文經典及現代廟宇仍常使用的「懺文」及佛家經書「勸善文」的方式，建構出欲望與權力的新「警世」經典。《上帝恨你》系列則是侯俊明繼《香港罪與罰》、《狗男女》、《分身術》等創作之後另一《城市欲望》的荒謬勸告。以幽默、反諷的形式將資本主義過度發展，物質橫流的城市生活中「國際性」的城市生活議題如：肥胖、過度忙碌、陽萎、外遇等建構出荒謬的觀世懺文。「性」是人類的原慾之一，也是人類的極私密行為，尤其是傳統東方人對「性」的態度極為保守、忌諱。侯俊明不但在作品中將人類私密的「性活動」赤裸裸地揭露出來，他更極度誇張它、扭曲它，並以極具「原創」的圖像風格，具十足爆發力、情慾感染力的圖像結合「經典」文字將身體做為各種性祭典的道場。他發展的「圖文並茂」形式，將大眾生活所關切的「議題」做為假借的對象，成功地將個人私密問題社會化，使作品同時具有私密性與社會批判性。¹

台灣從 16 世紀起，就一直被抹上在帝國主義武力鬥爭下的政治殖民色彩，而漢人從福建沿海移民至台灣墾殖的勞動身體，就一直淪為不同政治意識形態統治下的附屬籌碼；因此，台灣人長久以來身體被監禁的「奴隸」印記，就成為在台灣史中不同斷代時期的上層統治階級最為有利的馴服工具。使得自 16 世紀世界海權開始擴張以來，長期處在中西文化交匯點的「台灣島」，無形中形成了一座彷彿在政治強權間的政治利益權衡下被犧牲的政治性禁燴。

所以，數百年來，身為「被犧牲者」的台灣人，往往是處在一種人類文明史的夾縫中扮演著被流放的角色。而就在如此夾雜移民、殖民與文化邊緣地帶的歷史條件下，使得台灣人的「身體語言」塑造，往往在統治者的政治意識形態的壓

¹參閱侯俊明，〈侯氏刑天〉，《雄獅美術》，第 267 期，1993 年，5 月，頁 26-33。

制後，成爲一具被役使的「勞力身軀」。因此「身體」自主意識的覺醒，也就成爲台灣是否擺脫其長期以來的政治宿命性格的頗爲重要的一項關鍵。

侯俊明的作品，常以兩性赤裸的身體圖式與性器官，作爲其作品的主要形式語言。就漢人的教化論理體系而言，「禮教」對中國人的身體制約，往往成爲帝王爲維護其政權底層基石穩固的必要手段。「身體」一旦建立起其被社會所許可的行爲模式後，間接的，統治者也獲得了其權力永續的保證——身體在此，成爲政治權力系統操控下的最基本單位。而兩性性關係的倫常禁忌，則成爲中國傳統世俗政權道德訓誡體制下的最後防線。因此，對侯俊明而言，透過由兩性性關係的倒錯軀體所延伸出來的各種官能性性器官的錯置變異圖像，可視爲在 20 世紀 1980 年代後期對台灣長達四十年來的戒嚴統治的政治權力結構，在藝術的表現手法上，所作的一種最爲「赤裸」的隱喻式的反諷圖示。間接的，也呼應了台灣在 1987 年政治解嚴前後街頭肢體抗爭的政治性群眾運動的爆發。而台灣人有史以來較爲明確的身體語意，也終於直到 20 世紀 1980 年代中期以後，才開始展露出他較爲自主的獨立面貌。²

在台灣美術史中，人物與風景一向是畫面的主題，但除了在日據時期的畫家，仍能忠實地反映當時台灣處在農業社會的自然田園景色的時代氛圍外，大都淪爲往後學院內僵化的「手藝」範本。以至於台灣繪畫的藝術表現方式，並不能隨著時代環境的變遷而有所反映，一直要等到 1970 年代末期美國照相寫實技法傳抵台灣之後，學院內類印象派的手藝描繪技法才得以進一步的突破。這個時期的畫風，大致可分爲懷舊式的鄉村殘敗景象的寫實技法，以及反映現代都市疏離感的超現實時空的人物寫實手法的出現。然而，這些「人物」經由彩色照片更爲細緻的寫實再現後，也只能滿足畫家視覺再造的快感及更進一步的移情作用罷了——畫面中，人的自由意志，仍然被其軀體形似的視覺表象所禁錮著。

1980 年代，則是美蘇兩大帝國政治意識形態對立開始崩解的年代，無形中，也形成了各國地域性自主意識紛紛地抬頭。反映在繪畫上，歐洲的超前衛、新表現、自由形象等藝術思潮，則取代了美國的龍頭地位。這股歐洲新繪畫的圖像，也同時影響了整個 1980 年代新一代藝術家的繪畫風格取向，它強調了歷史的再閱

²參閱廖新田，〈陰性論述－侯俊明作品之深層心理組構法則探討〉，《現代美術雙月刊》，第 8 期，1999 年，10 月，台北市立美術館，頁 51-61。

讀、區域性的繪畫語言及詩意的游牧性精神。因此，碎解的半具象人體與解構並置後的圖像表現手法，也促使了台灣繪畫在藝術語言表達上再生的契機——1980年代歐洲新繪畫的誕生，不只解放了畫家的思維，也解放了畫面中手繪的表象世界。

在 1980 年代中期的台灣美術學院裏，侯俊明明顯地受到了超前衛藝術思潮中「去中心化」後的解構精神的影響。在當時畢業展的作品，他引用了大量兩性性器官變異圖像的符號性指涉，作為他對美術學院內「唯美」教學體制的反動與對衛道人士森嚴的倫理等級體系所作的一種轉喻式的反抗。使得，「身體」長期被「他者」所制化的奴性慣性，轉而尋求其自身潛意識官能性本能最後抵抗的開始。這種來自「身體」自身嚴重分裂後的「他性」與「本我」之間的權力鬥爭，成為侯俊明往後至今一系列創作行為與作品所要探討的重心所在。³

侯俊明 93 年「新搜神記」的版畫作品，可說是他於 1987 年自藝術學院畢業後，屬於個人對權力抗爭儀式的創作過程中的總的綜合圖式的語意呈現，它主要是以中國傳統民間圖文並置的警世訓誡的木刻冊頁，作為他這一系列巨幅版畫聯作的主體構成。也是他畢業後歷經劇場、行動藝術的作品裝置及台灣民間宗教慶典儀式的洗禮後，再次回到二度空間平面作品的詮釋。當然，這批紙版版畫作品，仍然蘊含了他一貫的創作主題——「中心」與「邊緣」之間永無止境的抗爭性隱喻的設置。

就傳統美術史上的人物畫而言，從上流社會及中產階級士大夫衣冠楚楚的隱逸圖像至侯俊明作品中兩性性器赤裸裸的錯置圖像的反諷揭露，構成了「藝術」對權力的妥協與挑釁的兩個極端面向。從另外一個角度來看，是否也已開始預示著，在 20 世紀 90 年代的今天，台灣人長期以來身體被政治意識形態鎮壓的自由意志，開始重新找回了它生命最初原生力量的泉源。

³參閱侯俊明，《搜神記》，台北：時報文化出版社，1994 年，頁 178。

第二節 研究方法

「藝術和社會處於一種連鎖反應般的互相依賴的關係之中，這不僅表示他們總是互相影響著，而且意味著一方的任何變化都與另一方的變化相互關聯著。」⁴

侯俊明的作品在形式上充滿異質性圖像與文字的策略，其創作與動機投射了藝術家自身的經驗及情慾的影子，並且在社會時序的脈動過程中，反映出藝術家對時局與自身生活的焦慮。他個人對原生慾望的壓抑藉由藝術創作的「新神話」與警示道德觀，將之擺盪在慾望與權力的對抗之間。社會的衝突現象經過他長年的挖掘、觀察以及參與，讓他逐漸找到合於他個人創作，且又適合運用文字語法、思考邏輯，將混雜又鮮活的人生片段納入一個可創作的巨大結構中，從而發揮創作強大的功能。

經由本次論文研究對侯俊明的版畫創作分析結論如下：一、作品反映藝術家對社會環境的想法，並以藝術反諷的表現手法表達身體自主的覺醒意識。二、將身體私密問題社會化，使作品同時具有私密性與社會批判性。本文主要為探討侯俊明的版畫創作在台灣解嚴後，其作品於政治、經濟、社會、文化、族群背景下，社會寫實主義的主流意識的形式與其脈絡，侯俊明的版畫創作呈現的樣貌與類型，及其對台灣社會的衝擊與影響，主要是採用了「藝術社會學」研究方法。

本文除注重「外在要素」的「藝術社會學」研究方法，亦包括：

一、文獻分析：透過圖錄、年鑑、雜誌、畫冊、相關論文等，做整理與比較分析。

二、風格分析：從美術作品的風格分析中，探討在當時的社會與文化背景對於作品內容與形式的影響，以探究創作思想「內在要素」的轉變歷程。

三、作者訪談：藉由與作者直接的訪問對談，來了解作者的創作動機。

因此，期望從理論中，獲得創作理念的依據，並從繪畫觀念，表現形式以及精神內涵等問題的探討中，由粗淺而精深，由散漫而趨系統，尋求日臻完整的實踐心得，想藉著這研究的機會，對社會寫實主義畫的特性及侯俊明版畫創作的時代文化背景、社會政策下繪畫的定位與發展、創作的特色做初步的探討。

⁴豪澤爾，《藝術社會學》（台北：雅典出版，1991年），頁35。

第三節 觀念、名詞的界定與釐清

藝術是人類精神、思維與社會實踐的一部份。以藝術「精神史」的觀點而言，藝術作品可作為了解一個時代精神表徵的通道與線索；以唯物論的「社會史觀」來看社會、經濟以及與時俱變的文化模式皆深深地影響或決定了藝術形態的發展；，不論以「精神史」或「社會史」來看二者皆是對於藝術史採一個巨視的思考與宏觀的解釋。19世紀法國評論家泰勒（H. Taine, 1828-1893）在其《藝術哲學》（*Philosophy of Art*）書中指出「藝術作品，是由其圍繞在周圍的風俗及精神之一般狀態的總體所決定。」⁵藝術家既然是社會所孕育出來的，而藝術家創作的藝術品根本上也是社會的產物。所以泰勒提出了如下的法則：「為著理解一件藝術品，一個藝術家乃至藝術家之群，我們的腦中就得正確地浮現出這一切所隸屬的時代精神和寫實的一般狀態來。」⁶因此從藝術史上，我們不難認出藝術是隨其所結合著的精神與寫實的某種狀態同時出現，也同時消逝。泰勒把藝術當成歷史的一種形式來思考，任何一個時代的藝術之所以具有意義，就在於透過藝術，我們能更深入地了解歷史。

19世紀中葉寫實主義是主張藝術不能只表現高雅的或高貴的題材，同時也應當表現平凡的、普通的東西，它應當真實地再現我們周圍的生活和世界，促成這個趨勢的原因有：19世紀法國大革命及文藝作家的理論支援和國家「沙龍」（*Salon*）制度的改變。另外也深受荷蘭、西班牙繪畫的影響，使得寫實主義畫家在題材上或者技法上更為豐富。

寫實主義非常強調「時代性」，他們始終堅持只有當代世界才是藝術家的合適畫材，對後來印象主義畫家的「即時性」（*instantaneity*），其實就是「時代性」推到極致的表現。農工勞動階級是寫實主義畫家畫中的重要主題，這類主題早在16世紀如布勒哲爾（*Bruegel*, 1525-1569）之作品中就已提出，而至19世紀由於文學界、評論界高喊「工人英雄萬歲」，加上寫實主義畫家們以平實、自然的手法挖掘出彼時勞動男女尊嚴及純樸醇厚的本性，使得勞動階級在法國的藝術地位獲得

⁵泰勒（H. Taine）《藝術哲學》（*Philosophy of Art*），沈豈余譯，（台北：洪氏出版社，1972年），頁33。

⁶泰勒（H. Taine），頁36。

晉升，但勞動階級是否能在那個社會獲得地位的提升是二件事，前者是否一定會影響後者？並對日後美術史發展有極深遠的影響。

藝術創作會因媒材的使用，有其獨特的表現語言，雖是個人的、直覺的，但它仍然受到社會大環境的影響，甚而緊扣社會脈動，直接反映社會現況，成爲另一種形式的歷史紀錄。台灣因不可避免的歷史政治因素，受到多種文化的交會衝擊，造成文化認同上的迷失。從九〇年代台灣本土意識覺醒中，我們看到許多尋根的實際行動，但唯有釐清意識形態上盤根錯節的觀念糾葛，才有辦法堅定的走出一條自己的路。

從歷史的淵源論，台灣早期的第一代西畫家在印象主義（Impressionism）、後印象主義（Post-Impressionism）、野獸主義（Fauvism）的範疇內，創立符合自己個性的風格，運用在本土題材的描繪上，創作了一批直接描寫當時人們寫實風習及日常生活場面的寫實主義作品，這些作品是一種藝術性與社會性相平衡的繪畫形態。

一、西洋寫實主義：

「寫實主義」亦稱「現實主義」，原文爲 *réalisme* 或 *realism*，就廣義而言，乃是指各個不同歷史時代中努力用藝術手法來表現真實生活的藝術，就狹義而言，寫實主義則是指十九世紀中葉在歐洲興起的一個藝術思潮和流派。這派的藝術家是用忠實於對象的手法描寫自己眼界所及的事物，指表現當代的平素生活，它號召藝術家走向自然，走向生活，用自己的眼睛去觀察世界，用自己的筆真實地去反映世界。

十九世紀寫實主義畫家曾針對自己的創作信念提出「爲人而藝術」（Art for Man）⁷的說法。基於此，創作的題材便一反過去古典主義（Classicism）或浪漫主義（Romanticism）的神話和故事性，直接取材自一般平民生活，及日常所見的平凡事物。促成這個趨勢的原因，在於十九世紀法國大革命時期思想的轉變。由於民眾對政治的積極參與，在社會中產生一股新生力量。當這股力量反映於藝術創作時，中下層社會民眾的生活百態以及他們對美的憧憬便自然在畫面中呈現出。

⁷謝里法，《藝術的冒險》（台北：雄獅圖書，1987年），頁41。

除了這客觀環境因素之外，還有更直接的是：「文藝作家的理論支援和國家『沙龍』制度的改變。⁸」這兩大因素導致了寫實精神的萌芽，而一向為「古典」和「浪漫」所佔據的國家「沙龍」，此時也成為培育寫實繪畫的搖籃。

在法國，像許多文化思潮的名稱一樣，「寫實主義」這個詞用以標定一種文藝思想和創作原則，起先含有嘲諷之意，是個貶義詞。1855年，畫家庫爾貝（Gustave Courbet, 1819~1877）的作品被當年的沙龍拒之門外，性格倔強的庫爾貝就在沙龍旁邊辦起個人畫展，並且把別人譏諷他的詞「寫實主義」高懸於入口處。從那時起，寫實主義才真正成為美術和文學批評的術語，才有了此穩定的含義。

如果把寫實主義解釋為寫實，即如實地表現生活，那麼可以毫不誇張地說，法國文化早就具有寫實主義的傳統：如中世紀的市民戲劇、市民故事、16到18世紀的部分小說、華鐸（Watteau, 1684~1721）、大衛（David, Jacques Louis, 1748~1825）的部分繪畫，都含有明顯的寫實主義成分。可見寫實主義在法國文化中並非新生事物，但是興起於19世紀30年代後的寫實主義，更強調對現實的觀察，主張真實、準確、細緻地反映社會風俗。「在古典主義時代，『真實』雖然是重要的口號，但是由於同時又制定了繁瑣的法規，因此真實乃是戴著枷鎖的真實⁹」。浪漫主義運動從20年代興起後，砸碎了古典主義的枷鎖，藝術家進而獲得了創作的自由（當然不是根本意義和全部意義的自由），但這已真實反映社會的開闢了道路。

寫實主義文學比繪畫藝術較早，1920、30年代左右，斯丹達爾（Stendhal, 1783~1842）的文學作品《紅與黑》（Red and Black）、巴爾札克（Balzac, 1799~1850）的《農民》（The Farmer）等，被奉為「寫實主義」的開山之作。在他們的小說中不僅描繪了當時工人、農民和城市貧民的日常生活，更揭露勞動者受壓迫與被剝削的情形。同時，寫實主義也擴展了文藝題材的範圍；為了反映當時正興盛的民主力量，寫實主義一反過去專門描繪偉大人物與崇高事蹟的習尚，開始嘗試描寫社會下層階級的人物。

它在十九世紀主要是帶著批判色彩與揭露性的，拋棄過去古典主義和浪漫主義遵循的「避免醜惡」的戒律，對當時社會黑暗醜陋的現象，常常用控訴性、諷

⁸謝里法，頁42。

⁹羅芃，《法國文化史》（台北：太亞圖書，1998年），頁334、335。

刺性的態度與手法，將其表現出來¹⁰。

寫實主義是 19 世紀中期法國文化的一個主流，它在繪畫方面究竟有什麼表現呢？最主要的表現是繪畫題材的平民化。仔細查考 1848 年 7 月革命後的法國繪畫，可以發現一個重要現象，那就是下層人民的生活進入了歷史上只屬於上流社會所謂高雅文化圈的美術領域。這個現象的出現，既是 1848 年 7 月革命帶來的政治變革以及共和思想和人道主義思想重新高漲的結果，也是繪畫在浪漫主義的基礎上進一步拓展題材提出的歷史需要。「這是一場重要的繪畫革命，具有不可低估的審美意義¹¹」。

嶄新、拓寬的歷史感，連帶地使時間感也發生激烈變化，是寫實主義觀的中心特徵，正證實了「歷史的進路（historical approach）較前拓寬了，而這不能不歸功新的民主觀念在其中扮演的催化角色」¹²。蓋普通的小市民、商賈、工人及農民在十九世紀開始以其凡俗之姿，登上過去由帝王將相、英雄美人等所獨佔的歷史舞台。法國文評家及歷史學家泰恩（Hippolyte Taine, 1828-93）向市民呼籲：

別再理會那些憲法理論、憲法體制理論、宗教觀、宗教體系觀什麼的，何不去瞧瞧工廠裏的人、辦公室裏的人、田野裏的人，看看他們所在的天空、大地，他們的房舍、穿著、田地、吃食，只要你存在著這樣的心情，那麼當你踏上英格蘭或義大利，你就一定會注意到種種的臉面與姿勢，道路及旅棧，或一位散著步的市民，喝著水的長工。¹³

強調「歷史」及「可觀可感的事實」（experienced fact）間的聯繫，就是寫實主義觀的中心特徵。

寫實主義是以前衛的精神脫穎出法國的畫壇，儘管努力想從學院的規約謀求解脫，但仍然不可忽視對傳統信賴的價值意義。針對這點，評論家在字裡行間亦不忘鞭策畫家往前人的畫跡探尋寫實的根據。因為繪畫所以要擺脫學院的既成規約，只是由於義大利式的畫風（Italianate art）感染學院風格太深，寫實的繪畫若不能打開更廣闊的視野，以兼取荷蘭、西班牙前代畫家的成就，便無法建立屬於

¹⁰朱光潛，《現實主義的美學》（台北：金楓，1991年），頁79、80。

¹¹羅芃，頁343。

¹²琳達·諾克琳（Linda Nochlin），《寫實主義》（Realism），刁筱華譯，（台北：遠流出版，1998年），頁15。

¹³琳達·諾克琳（Linda Nochlin），頁15。

寫實的技法而異於「古典」和「浪漫」。

1860年，由於評論界之注意力因藝術價值評斷的改變而有了轉向，遂發掘出一位從來不為人重視的荷蘭畫家維梅爾（Vermeer, Jan, 1632~1675）。這位在今天足以比美達文西（Leonardo da Vinci, 1452~1519）、林布蘭（Rembrandt van Ryn, 1606~1669）、委拉斯蓋茲（Vekazquez, Diego Rodriguez de Silva, 1599~1660）等大師的畫家，於1830年代，因一些作家、記者和哲學家的專題研究方才公諸於世。而「維梅爾之影響十九世紀法國寫實主義，有如 Laviron(1806~1849)的論文肯定巴洛克（Baroque）時代寫實藝術而產生的影響」¹⁴，使寫實主義不但因而擴大了創作題材，也同時知道以開闊的心境兼取各地區的寫實主義傳統，從而豐富了法國畫家的創作領域。

正由於寫實主義的本質是平民的、現世的，因而它的精神已然帶著濃厚的現代主義色彩。它的胸襟也較以往來得開闊，且知道去容納更多外來的藝術以自我壯大，藉此而使藝術的感染伸延得更深更遠。在「容納外來藝術」這一點，

寫實主義吸取荷蘭和西班牙十七世紀繪畫的寫實傳統，其中以平民藝術的先驅者荷蘭畫家林布蘭的影響尤為顯著，不論色彩的表現和油畫顏料使用的方法，都給予法國寫實畫家極深遠的影響。¹⁵

此外荷蘭以風俗為題材的維梅爾、道·哲拉特（Dou, Gerard, 1613~1675）、特·伯赫（Ter Borch, 1617~1681）等人的畫作也都成為寫實主義模仿的對象。十七世紀巴洛克時期的西班牙畫家慕里歐（Murillo, 1617~1682）同時也以貧民生活作為創作題材的油畫作品，受法國寫實主義評論家一再地受到推崇，加上大革命前後社會的普遍景氣極差使畫家感受到十分沉重的壓力，因而流浪漢和貧寒家族的描寫（這種題材常出現於慕里歐畫中）成為寫實主義裡最動人的創作題材。

二、台灣本土寫實主義：

我國和西方的文化接觸，可以追溯到相當久遠的年代，但是在學藝方面的交流往還卻為時頗晚。雖然乾隆年間，耶穌會教士郎士寧（G. Gastiglione, 1688-1766）和王致誠（J. Attiret, 1702-1768）來華傳教，便在中國的紙絹上留下寫實的筆跡，

¹⁴謝里法，頁42。

¹⁵謝里法，頁45。

但西洋畫法真正傳入中國，仍然是十九世紀末葉乃至於二十世紀初年以後的事。不幸的是，在這時台灣已因清廷戰敗而割讓給日本了。日本據台的五十年間，台灣和外界的接觸，可說是相當孤立的。在學藝方面也是如此。所以，台灣近代美術之初期，可說大多是承襲自日本。

台灣光復前後在政治上歷經二個國族政權的交替；新族群的加入、政治制度和社會結構的改變，造成文化氣氛與社會心理層面許多的矛盾性、多元性和不確定性，這些刺激亦為藝術創作帶來許多開展與質變的可能性。當時在政治、社會、經濟多重歷史因素影響下，形成一個「寫實主義」的文化氣氛；1945年底開始出現了大陸來台的左翼美術家，同時台灣美術家在經過日據時代二十年的發展，已形成自身的脈絡與傳統。

當時文藝界如台籍文化工作者王白淵（1902-1965）亦抱持著強烈的寫實主義主張，他與當時其他文化人士一樣，認為美術應走出沙龍，以寫實主義觀點去反映現實，並指出沙龍藝術與上層階級的媾和，成為少數特權人士的玩物。在光復初期他發表不少針對美術的言論，對於台灣美術家頗具有影響力。

1946年第一屆「全省美術展覽會」（簡稱「省展」）皆大歡喜的開幕了，最值得興奮的是省展分國畫、西畫與雕塑三部，開列的審查員名單，幾乎都是戰前「太陽美協」的會員。「省展」既已納入行政體制之中，故能歷經光復初期權力轉移變動的過渡，而成為戰後艱苦復甦的起步，另外對戰後初期文化上的寫實主義意識型態，使得日治以來沙龍美術描繪的內容題材，在戰後初期做某些調整與轉向在第一屆省展中，已可見到題材上較多的寫實生活描繪，除了技巧完備之外，亦能反映社會事實，跨出為參展而創作的沙龍藝術心態，可視為台灣美術史上的一個新的里程碑。

日本政權殖民台灣，攸關了台灣藝術領域的形成，與此同時也促成了台灣寫實美術的誕生。這是因為主導當時日本國內美術走向的表現風格與審美價值，恰恰為寫實寫實藝術。這一類經由留歐學子帶回日本，並再反芻內化而得的藝術類型，是當時日本美術的最前哨，佔據了學院與官辦展覽的主導地位。而做為內的延伸的台灣，¹⁶在美術學習上，藉由課程設計和官辦沙龍等層面的環環相扣，當

¹⁶當時日本將日本列島稱為內地。

然不例外地接受了這一表徵了現代的、政治正確風格形式，¹⁷台灣寫實藝術萌發於此時，知識、技法以及審美品味均淵源自殖民國日本，其後的創作生產和品味風尚更藉由正當化競賽、聖化的機制以及教育體系，得以持續強化和發酵。

寫實藝術對台灣美術最大的影響，在於提供了一套完全不同於中國傳統文人繪畫的學習、認知與表現系統。它強調對於再現對象的觀察與掌握，這個目標需透過循序漸進的素描訓練方能達成。此類移植自法國皇家藝術學院的教學步驟和審美觀點，我們稱之為「學院主義」。它透過教育如東京美術學校，與官方展覽如「文部省展覽會」（簡稱文展）體系，主宰了明治、大正、昭和時期的日本畫家，及接受新式美術的台灣藝術家。二戰後，不論是西洋美術或中國繪畫領域，在學院體制和展覽審查升遷的聯合運作下，更加鞏固了素描與寫生的再現能力，是造型藝術創作之根本的看法，學院主義的原則至今仍深植創作訓練的底層。

台灣寫實主義美術的發展，除了受學院主義的形式與品味主導外，二戰後創作應具備社會意識的理念開始發酵，這乃當時社會、心理等各層面影響使然。因此題材、內容方面具備社會寫實性的作品此刻大量成長，木刻版畫和部分油畫家，大力地進行這方面的創作呼籲與實踐，但在政治因素下，不多久隨即噤聲，表現社會意識成爲不可觸碰的禁忌，一直到 1970 年代的艱困家國處境，創作者的社會意識與社會責任如何彰顯，才再度成爲藝術領域的重要課題。

1970 年代一連串國政外交上的變局，「莊敬自強」成爲該時代的覺醒意識，藝文界開啓一場鄉土的文藝復興運動。這場由藝文界發起的鄉土回歸運動，提倡重新審視我們身處的土地。美術界亦流風披及，開始表現鄉土的美術，一方面創作者開始從民間藝術、民俗傳統取材，以此標示藝術出於生活的理念，來對抗風行於 1950、60 年代標榜個人的現代主義；再者學院開始傳授如照片般真實的寫實技法，加上美國懷鄉畫家魏斯（Andrew Wyeth, 1917-）所帶來的懷鄉風格，以及前輩學院派畫家的再出土，使得寫實美術呈現題材、技法等面向的擴大。1970 年代中末期起，強調關注現實的觀看方式再度被重申，以機械眼看世界的表現技法被接納；寫實的畫風再度席捲畫壇，過往泛印象派式的如實印象，如今與照相般真實的新派寫實作品對照下，突顯出其「如畫」的表現，這類「如畫的寫實」在

¹⁷當時台灣藝術領域中，雖以寫實風格的新式現代美術爲主流，但中原傳統的繪畫也仍存在，只是不再握有強勢的發言位置。

鄉土意識下重新被重視，而「如畫的寫實」則成為寫實陣容的新生力軍，笑傲學院與官辦沙龍。

1980年代開始，現代藝術的源源湧進，使寫實類藝術作品不再獨領風騷，然而在這相對寂然的時間中，寫實美術依然做為台灣美術體制中最重要的一環，並開始了它的深化與多元化工程。題材的層面開始擴及心靈剖析、社會批判與人文探索等方向，表現的技法也不再定於一尊，外光派、超寫實、古典風等各展風華，亦有不少藝術家的畫面經營綜合了超現實主義、後現代主義、甚至複合媒材的結合等表現手法，讓往往宥於表面描繪的「寫實」畫作更能傳達思想性，因為「寫實繪畫不能以形式為目的，畫家必須透過物件的外形，去挖掘物象的深層，只有在物象的深層裡、背後理才能尋找到藝術的實質問題」。¹⁸現今的台灣寫實藝壇，在寫實的訓練基礎上，各人有各人的獨特樣貌與所欲傳達的內在思維，讓寫實藝術不僅僅是在形象的描寫及技巧的炫示，還將「寫實」的境界和可能性帶入不同的層次。

因此可說 1980 年代開始，社會政治變遷劇烈，而接受寫實技法訓練的年輕藝術工作者，跳脫了懷鄉情調的鄉土風格，開創出不同於前述幾階段風格的寫實面貌。「畫家主體性的強調是主流，創造性的體現是重點。精密寫實退居幕後，成為技巧層面的應用，被強調與尊重的是畫家本身的創作意識。」¹⁹此時期技巧成為創作的輔助工具而不再是表現的主角，他們揭示了視覺創造的人文深度。

時至今日觀看台灣寫實藝術，多元競綻為其現況，將語言內化為其想望，表現自身的時代意識為其特徵。這段發歷程，使我們發現了西式新美術的學習所揭開的大千世界，同時也探見了傳統東方媒材從高韜走向世俗的現實取向。

三、人道精神

哲人聖·西蒙（Saint-Simon，1760~1825）曾有一句名言：「現代人道主義的社會乃建立在四海一家的精神基礎上。」²⁰而十九世紀後評論家更加肯定地說出：

¹⁸ 葉維廉，〈投入日常事物莊嚴的存在：與陳建中談物象的顯現〉藝術家，131期，1986.04，頁107。

¹⁹ 李宜霖、許遠達、蔡佩玲編輯，〈演奏台灣新寫實協奏曲〉，《行雲流水之歌—台灣新寫實繪畫三十年》，台北市：亞洲藝術中心，2002，頁38。

²⁰ 謝里法，《藝術的冒險》（台北：雄獅出版，1982），頁43。

「必須實現『民主的藝術』才是邁向人類新希望的具體表現」²¹。評論家認為從前的藝術因神和貴族而作，如今已輪到要為一般人而作的時候了。從市井走卒至田間耕夫都已成為畫家筆下重要的角色，既然是描繪下層社會，在畫面上多少會反映出人道主義情懷。也就如前一章所提，大陸來台的木刻家們描述台灣戰後的種種苦難景象一樣，表現出對勞苦大眾的同情心。

西方美術中最早的「人道主義」(Humanism)，在義大利文藝復興時期就已誕生了。雖然當初的人文精神只是在於反宗教、反自然，但是「人道主義」隨著產業革命的來臨，封建制度的瓦解，其本質並沒有改變，在漫長的西方藝術文明推演過程中，人道主義一直扮演著極重要的角色。事實上，即使是達達主義(Dadaism)、抽象畫(Abstract Painting)、極限藝術(Minimal Art)，它們也多少反映了藝術家對時代、對個人的某種關懷，只是這種人道色彩透過藝術的形式出現時，我們不容易去察覺出它的「企圖心」(Intention)，或者應該說「人道精神」不是西方藝術創作的最終目的，而是把人文精神提昇到美學的層次，否則共產主義社會寫實的「藝術服務論」不成了人類最完美的藝術？因此，「當我們強調藝術『本土精神』之餘時，也必須謹慎思辨本土意識在藝術表達時暴露的盲點，以免掉入宣傳畫(Propagana Art)的狹隘陷阱。²²」。

廣義的人道主義並不專指文藝復興精神，而是通指古往今來這樣一些思想和努力的總和，這些思想和努力在不同的社會歷史條件下有不同的具體內容，但都把人在優先地位，把人作為最高的價值和終極目的，以人為萬物的尺度。一切從人出發而又為了人：

在實踐上肯定人的本質，維護人的尊嚴和自由，謀求人的解放和人的全面發展；在理論上則把人的解放程度，即人的本質的實現程度，作為衡量一切文明、文化、包括一切政治經濟制度進步程度的標誌。²³

所謂「主義」，是某種優先地位的表示。例如，「個人主義」表明把個人放在優先地位；「資本主義」表明把資本放在優先地位；「社會主義」表明把社會放在優先地位。所謂「人道主義」，則是把「人」放在優先地位，尊重人，信任人，關

²¹謝里法，頁 43。

²²梅丁衍，《台灣美術中的台灣意識》(台北：雄獅圖書，1994)，頁 170。

²³高爾泰，《美的覺醒》(台北：東大圖書，1997)，頁 132。

心人，以人爲出發點和目的。凡是從這一基本宗旨出發的一切學派、思潮或意識形態，不論它是否以人道主義的名義發言，都屬於廣義的人道主義。

廣義的人道主義根源於人的自我意識，根源於歷史社會條件下人與人，個人與人類，與整個社會必然會發生的矛盾。由於發生了這樣的矛盾，例如，由於分工、私有制和階級的劃分破壞了人類原始的統一，使得人與人不能在同一秩序中與享有同等權利和義務的人互相交往，而是轉變成主人和奴隸、剝削者和被剝削者、統治者和被統治者互相交往時，人們就因此始思考人和世界的關係，和他人、和社會、和人類的關係，並對人的本質規定性、人在世界上的地位和作用，以及個人和人類生活的終極目的及其基本意義提出疑問。矛盾愈呈尖銳，生活也就愈荒謬，疑問也就愈是深刻。一切形式的人道主義，都是在這種疑問的基礎上產生的。它們的共同特徵，「是強調人的價值和尊嚴，強調人是最高的目的，強調人應當像人一樣的生活，應當被作爲人來對待。²⁴」

從歷史上來看，人道主義思潮的每次高漲，都發生在矛盾、激化原有的社會基礎開始動搖的時候。例如基督教、佛教和儒家的人道主義，都是在奴隸制度走向崩潰的道路上出現的，人文主義者和啓蒙思想家們的人道主義，先後發生在封建制度逐漸瓦解的過程中；社會主義者的人道主義和馬克思主義的人道主義，則出現在資本主義矛盾日益尖銳化和表面化的趨勢下面。這不是偶然的。人們很少熱心地談論不言而喻的東西。但不言而喻的東西愈是得不到承認，它便被思考和談論得愈多。正是這些不言而喻的共同東西，使得世界上各種文化都有一個意義相似的內核。儘管它們在不同的歷史背景下各自表現爲不同的形式。例如，雖然奴隸、農奴、無產者所帶的枷鎖不同，他們要求掙脫枷鎖的願望則是相同的。人道主義強調人是創造世界的主體，是歷史進步的動力，因此人也是最高的目的和最高的價值，不應當被任何非人的東西如神、財產、抽象的倫理道德規範、（虛幻的實體）等等而犧牲掉。人之所以軟弱無力是因爲強制性分工、私有制和階級的劃分，使得人類由於內部的競爭中而分裂了。這種鬥爭的結構和格局使得人的創造力消耗在彼此之間的鬥爭中，從而使得世界和歷史對於各人來說成爲一種客觀的異己力量，反過來壓迫和駕馭人。這種客觀的、異己的力量實際上是無數人

²⁴高爾泰，頁 133。

的活動及其結果的總和，所以它仍然是人本身的力量，爲要使這種客觀的力量復歸於人自身，就必須

實現人的個體和整體的統一，實現人所特有的創造力的全面發展。這種能力的發揮可以使人達到完善。同時人的能力又隨著歷史的進步不斷更新，使人類的物質和精神生活達到更高的境界。²⁵

「人道主義」這一概念雖然起源於十四世紀到十六世紀的歐洲文藝復興時代，但是，人道主義所具有的關懷人、尊重人、博愛人、以人爲中心的這種世界觀卻並非始於十四世紀的歐洲文藝復興時代，而是始於公元前五世紀的中國春秋末期的偉大思想家孔夫子。由於「仁者愛人」和「仁者人也」²⁶的口號構成了孔子思想體系的總綱。從博愛人、關懷人、尊重人、以人爲中心的這種人道主義的世界觀，便貫通了孔子的全部學說。這就足以證明孔子是人類歷史上第一個自覺的人道主義思想家，

他那「仁者愛人」和「仁者人也」的口號，是人類的人道主義思想由朦朧走向明朗、由自發走向自覺、由不成熟走向成熟的一個歷史轉折點，因而是世界人道主義發展史上的一個偉大的里程碑」²⁷

可見，世人對孔子在二千四百七十多年前就已提出的「仁者愛人」和「仁者人也」這兩個人道主義的口號，無論給予怎樣高的評論，都不會過分也不會過時。人們因公共生活的需要和在社會生活中的交往，促成社會公德基礎的建立。社會生活自古以來就離不開人們之間的相互交往。人們總是希望這種交往能夠在穩定的社會環境、正當的生活秩序下進行，不分民族和階級都有這種希望和要求。在社會生活中，人人都要到公共場所活動，爲了保證這些活動的正常進行，就需要有一個安定的社會環境和正常的社會秩序；爲了維護自己的人格和人身安全，每個人都希望得到別人的仁愛，即得到別人的尊重和關心。這些共同的願望和要求，便逐漸形成爲一些共同的道德規範，即社會公德。

所謂人道主義，無非就是人類社會公德意識的昇華，是人類自身內在的凝聚力和向心力，是保證人類得以延續的最高社會準則。因此，人道主義同社會公德

²⁵高爾泰，頁 134。

²⁶劉立林，〈論孔子的人道主義〉，《中國文化月刊》，第 171 期（1994 年 2 月），頁 46。

²⁷劉立林，頁 46。

一樣具有共同性和繼承性，其特點主要表現在如下兩個方面：

「第一，提倡仁愛精神，把人和人的價值放在首位，這是自孔子以來，古今中外一切形式的人道主義的共同點。²⁸」

人道主義在不同的歷史時期和不同的國家中，雖然有不同的派別和不同的表現形式：諸如，春秋末期孔子的人道主義，古希臘羅馬時期的人道主義，歐洲文藝復興時期的人道主義，十八世紀法國的人道主義，十九世紀的人道主義，當代存在主義的人道主義等。然而它們都有一個內在穩定的內容和精神，就是把人和人的價值放在首位，尊重做人最起碼的生存權和人格權，承認人對自身的利益、幸福、發展和自由的追求權利，主持公平、正義，反對對人的冷漠和蹂躪。可見各種形態的人道主義之間，不存在本質毫無區別，自孔子始，它們都有其共同的、傳統的內容。

「第二，形態各異但本質相通的人道主義，正是全世界各民族可以對話、理解和溝通的基石。²⁹」

從人類社會公德的實踐來看，人類對非正義戰爭的譴責，對殘暴行為的抗爭，對恐怖主義的義憤，對核武競賽的反對；人類對和平與發展的渴望，對生態平衡的關切，對非洲災民的支援，對戰爭中各地難民的救濟等等這一切，都不受國籍、人種、人文宗教和社會制度的限制，而表現出人道上的自覺性和共同性，表現出對孔子「仁者愛人」和「四海之內皆兄弟也」主張的認同。這就表明，無論什麼形態的人道主義，它已成為做人起碼的人道良知，成為有正義和仁愛精神的人的行為準則，自覺地存在於自孔子以來古今中外的一切民族精神之中，它們正是各自民族文明可以對話、理解和溝通的基石，是人類自身的凝聚力、向心力之所在。

從而，孔子作為人類社會公德的奠基人，也就必然成為世界人道主義的始祖。他那以仁愛為核心的人道主義思想，他那「仁者愛人」和「仁者人也」的人道主義學說，就不能不說具有其永恆的世界意義和時代意義。

台灣本土「人道主義」必須反映當地的社會民情，同時又具有宇宙性的普遍真理。傳統中國人對「民主」的認識與學習雖然仰賴西方，但儒學也存有「利他主義」的人文精神，這種精神結合了佛教意義之後，轉變為一種高尚的德行修養，

²⁸劉立林，頁 48。

²⁹劉立林，頁 48。

個人主義受到長期文化因素的約制，並沒有發展出像西方哲學體系的相同思路。對傳統的靜態理解事物的態度，以及高度重視歷史先例和聖賢傳統智慧的傾向，都是造成我們對西方「民主」「民權」不同詮釋的主要原因。如何凸顯「人道主義」其正面價值，同時又反映宇宙性的台灣人道主義藝術，將是我們在國際藝壇上享有一席之地之實力考驗。



第二章 侯俊明版畫創作的形成背景

第一節 政治的轉移與社會恐慌

一、台灣戒嚴期(1945-1987)的藝術發展概況

西元 1945 年 8 月，日本戰敗投降，根據波茨坦宣言和開羅會議公告，於當年 10 月 25 日台灣、澎湖列島歸還中國，海峽兩岸得到短暫的統一。1949 年即因國共內戰，最後海峽兩岸又告分裂，中共佔領大陸，建立「中華人民共和國」，國民黨政府退守到台灣，建立復興基地，兩岸的藝術便在不同的制度下分軌發展。遷台初期的國民黨政府，以「反共」、「復國」為政治唯一的最高目標，文化政策受此影響，台灣過往的歷史被曲扭，中國畫則因許多大陸名畫家隨政府遷台，而恢復了蓬勃生機，重續中國畫傳統。1950 年代受現代詩派興起討論的影響，美術界也興起現代主義運動，以《文星》、《文匯》雜誌為中心，企圖帶動全盤西化。很多藝術家投稿介紹「20 世紀新興藝術」，並且以身作則創作，例如郭柏川移植野獸派，許武勇移植表現派、立體派，席德進提倡新達達、普普、歐普藝術。1956 年李仲生指導青年學習現代繪畫，一群藝術家成立了「東方畫會」和「五月畫會」，展示帶有「前衛」意味的非具象新派畫，帶動了現代藝術創作的氣氛，許多畫派如雨後春筍般的成立。60 年代後期因許多現代畫家相繼出國，現代藝術轉趨沈寂。70 年代台灣經濟起飛，鄉土藝術隨鄉土文學興起，對民間藝術的重視，超現實主義流行。由於經濟繁榮，商業畫廊崛起，主要出售為大眾接受的傳統繪畫，使畫家回歸現實，畫會便沒落了。許多現代派畫家改弦易轍，使現代畫呈衰竭狀態。³⁰

80 年代後，民主改革運動興起，1987 年「政治解嚴」，創作空間充分的自由，新生代現代主義藝術家重新活動，畫會又死灰復燃，藝術呈多元發展，兼容共處。新抽象、新構成、新材料、表演藝術、裝置藝術、新表現、自囚藝術等均引入台灣，各地美術館經常舉辦前衛、裝置、空間特展，新繪畫、國際版畫大展、新人展望展等，使現代藝術得到空前蓬勃的發展。

³⁰參閱蘇振明，〈遊學台灣－解嚴後的台灣美術發展〉，探源與形塑－台灣美術與文化研習營，2008 年 8 月。

二、台灣解嚴後的藝術發展概況

在 1987 年解嚴前後，新藝術形式有如脫韁野馬，狂奔於一片尚待開發的處女地之上，新的創作形式即實驗性的展覽層出不窮，年輕藝術家前仆後繼開疆闢土，不但展開了藝術的實驗與冒險，整體藝術的面貌也相對活潑而多元；整個 1990 年代台灣當代藝術的發展，可說是將西方五十年來所經歷的重要藝術運動，濃縮在這短短十年之間，造成前所未有的繁盛景致，卻也造就了許多奇特的藝術現象。回顧整個 1990 年代的台灣藝壇，可說是藝術狂飆的年代，除了政治上的解嚴，民主的進步及社會風氣的開放之外，歸咎原因有下列幾點：海外歸國學人帶動的新藝術觀念；三大現代美術館的成立³¹；南部及北部各個國立藝術學院的設立，替代空間與閒置空間的再利用的興起，本土化論戰與文化自覺，國際雙年展的參與與舉辦，公立即私立藝術基金會的成立，藝術補助條款的設立，公共藝術的設置，策展人風潮，國際化趨勢及全球化狂潮，藝術村的設置，藝術家出國駐村計劃，美術獎項的獎勵，相關藝文雜誌的推行等，造成台灣當代的藝術界一股狂潮，年輕一輩對於過去台灣美術界保守力量壓抑過久的反彈，急欲掙脫傳統的鎖套，適逢西方藝術思想的入侵，藝術家們轉而追尋西方的藝術元素理念，套用在自己的作品裡，快速取得名聲所致，於是整個台灣當代藝術生態，似乎存在著一股矯枉過正，功利主義至上的偏執，故在傳統與現代藝術價值之間，似乎一切都沒有個標準在，惟一不變的是，藝術的型態永遠隨著時代在改變。

1980 年代當代藝術的失焦發展，所形成的多元導向，不僅對視覺藝術的影響至鉅，同時，也反映在音樂、舞蹈、戲劇、電影各方面。1980 年代小劇場所引進西方荒謬劇場與殘酷劇場的觀念，對視覺藝術及舞蹈界都產生相當程度的衝擊。林懷民（1947-）所領導的「雲門舞集」，侯孝賢（1947-）的鄉土意識電影，和一些實驗劇場性質的表演團體，其實都未具體形成一種具有區域性特質或時代共通性的美學風格，反而各自以不同的語彙詮釋出多樣化的台灣當代文化新面貌。此時，以台灣為主體的新地方主義，實為經濟繁榮之後，人民追求台灣自我面貌的全面性文化運動，在美學上並未具體形成一種具有區域性或時代性的共通語彙，但是在意識型態方面逐漸定調在本土文化的主流。

³¹ 1983 年台北市立美術館，1988 年國立台灣美術館，及 1994 年高雄市立美術館。

三、社會反諷與政治批判

台灣這樣一個奇特的國家，歷經無數次的殖民，高壓統治，一件件的歷史慘劇，使得台灣這塊土地上的文化，呈現一種獨特的風貌，既非完全本土，又有外來文化的影子存在。尤其在 80 年代末期國民政府宣佈解嚴，文化意識型態上的鬆綁，如同洪水一般波濤洶湧，尤其是對於政治文化上的批判見解，是最實實在在貼近人民內心的感受。台灣雖然在解嚴之前也有一些政治批判的作品，但大多屬於地下化的作品，直到解嚴後才比較正式浮出檯面，而因為民進黨及其他反對勢力的積極抗爭，上至國會殿堂，下至街頭的販夫走卒，皆充滿濃厚的政治火藥味，電視台每日的政治暴力新聞，街頭抗爭與從政者無恥的胡說，就成為這些藝術家創作的靈感來源之一。李銘盛（1952-）從 1983 年開始的表演藝術活動以極具達達主義的行為挑戰美術館的傳統體制，及街頭大眾的因襲觀念，是譁眾取寵或批判之意？褒貶不一，關懷台灣本土的批判主義，往往和進步主義是一體的兩面。1990 年展出活動中以批判為主題的展覽達到戰後的最高點，「台灣檔案工作室」推出《恭賀李總統登輝先生就職大典美術聯展》，吳瑪俐、連德誠、張正仁、李銘盛、侯俊明等以裝置手法，引導觀者遊嬉其間，參與他們諷刺台灣政治與社會裡的荒謬傳奇，體會他們戲謔式的批判態度。

解嚴以後的台灣當代藝術作品，像鏡面映像一般反射出台灣的當前面貌。台灣在政治、社會、經濟各方面所必需面對的現實問題，其間錯綜、糾纏交織成解不開的網脈，使得台灣當代藝術不可能具備任何單一的本土風格或創作原型，因而形成極為複雜的多元主義藝術風格走向，亦即以各種式樣的折衷主義為主流路線。1990 年代末期裝置藝術的手法，在新一代台灣當代藝術家之間形成一股熱潮，延燒至 21 世紀初期，尚難以預測下一波的發展趨勢。

1987 年台灣政治社會的一大轉折即是政府宣佈解嚴，威權體制開始解體。解嚴後的社會風氣開始轉變，台灣美術順應這股局勢，面貌也轉換得更多元。在政治解除箝制與社會漸趨開放的環境背景下，台灣美術界異顯活絡，許多關於政治、情慾、性別……等等議題的藝術有機會曝露在陽光下，尤其非官方的展覽場與畫會相繼成立，更提供了藝術家們足以藉藝術發聲的機會。³²解嚴後許多非商業體系

³²台灣美術開始脫離大中國意識、政治箝制、西方風潮移植，而轉向突顯台灣「在地」的人民感與城鄉文化，在解嚴前幾年就已醞釀。但是，台灣藝術圈真正得以呼吸自由的空氣，仍是在政治

的替代展出空間與團體浮出檯面，例如「綠色小組」、「101 畫會」、「SOCA」、「伊通公園」、「台灣檔案室」、「二號公寓」³³、「新樂園」.....等等，皆讓新一代的藝術家們勇於嘗試新的創作媒材與美學形式。換言之，對應政治社會開放的步伐，台灣美術界也調整了它的面貌，一個新的美術風貌漸漸構築了台灣當代藝術的內容。對於這股新風氣，許多的美術評論家也提到：政治的解嚴對於台灣美術史的重要影響是體制的瓦解促進了新生代藝術家主體意識的覺醒；在自主的空間下，他們將原先潛伏在底層的力量湧現，積極地介入本土社會的現實面，尋求新的啓發和蛻變，因此創造了切合現實脈動的新藝術語言，將「台灣美術」的解釋權正式納入自己的語意表達系統中。³⁴

解嚴之後的台灣社會漸趨開放與自由，過去被壓抑的聲音已漸復返，帶有批評意識的聲浪帶起台灣社會自由論戰的濫觴，而這股解放的風氣無獨有偶地燃燒到台灣藝壇，造成 80 年代末與 90 年代初以政治與社會為主題的藝術創作屢見不窮，例如，直接將作品投注政治焦點的盧怡仲、楊茂林、吳天章、楊成愿、盧天炎、李銘盛、梅丁衍等等，以及涉及批判社會情況與反映個體在工業社會裡不安的郭振昌、郭維國、蘇旺伸、連建興、楊仁明、陸先銘、吳瑪俐、連德誠、張正仁、黃位政等人，他們都以帶有意識型態批判的圖像或符號為台灣的政治社會下一個註腳，時而控訴、時而反諷、時而尋找國家 民族認同，所以作品的內容往往會出現一連串的象徵性符號或隱喻型式的圖像。³⁵陸蓉之曾將這些表現社會性格的

解嚴之後。孫立銓，〈西方美術在台灣美術發展中的「在地性」初探〉《流變與幻形－當代台灣藝術·穿越 90 年代》，臺北：世安文教基金會，2001 年，頁 54-55。

³³「二號公寓」與「台灣檔案室」為侯俊明在 90 年代參加的兩個新生代藝術團體。「二號公寓」成立於 1989 年 8 月，被視為台灣藝術展覽替代空間的鼻祖。當初由蕭台興提供師大巷內閒置公寓房子作為團體會員展覽和討論空間。由會員輪流每月一檔展覽。當時活動力極強，對台灣藝壇生態影響不小，成員包括：蕭台興、范姜明道、連誠德、李美蓉、林佩淳、侯俊明等 20 多人。該團體於 1994 年 8 月宣布解散。「台灣檔案室」則成立於 1990 年 4 月，主要成員為連誠德、吳瑪俐、張正仁、侯俊明等人、當年 5 月 20 日舉辦一次策劃性聯展，主體為「慶祝第八任總統就職典禮藝術聯展」，針對台灣政治、社會與文化現象做深刻的批判、反省與諷刺。

³⁴關於政治解嚴對台灣美術的影響，可參見林惺嶽，〈新潮·市場·政治〉與〈評 1991 年台灣美術現象〉《渡越驚濤駭浪的台灣美術》，臺北：藝術家，1997 年，頁 167-177，134-149。倪再沁，〈前言〉《台灣當代美術初探》，臺北：皇冠，1993 年，頁 16-21。郭繼生編，《台灣視覺文化－藝術家二十年文集》，臺北：藝術家，1995 年，頁 110-133。李欽賢，〈無禁忌的前衛派〉《台灣，美術閱覽》，臺北：玉山社，1996 年，頁 94-109。孫立銓，〈西方美術在台灣美術發展中的「在地性」初探〉，頁 55。

³⁵陸蓉之，〈台灣美術新潮－蛻變的年代：1983 年~1993 年〉，頁 330-332，〈台灣當代藝術在權力迷宮裡掙紮的文化認同〉《傾向：文學人文季刊》，第 12 期，1999 年，頁 164-165。

創作，歸類為解嚴以來，達到尋求文化本土區域性定位新高點之下的「新地方主義」風格藝術作品中的一支。³⁶陳瑞文則提到，因為集合了工業社會諸多現象急迫找尋個體「存在」座標的藝術表現，是以前沒有的，也被視為台灣美術發展中，自我定位的第一個高峰：藝術的社會參與與藝術的解放。³⁷換言之，這些作品普遍被美術史學者當作是台灣美術在歷經了日據時代官方的沙龍美術、1950、1960年代傳統與現代的藝術論戰、西方美術風潮、70年代回歸鄉土的意識，終於可以在80年代末，拋開傳統與西方藝術影響的包袱，反身從當代多元的社會文化裡，尋找本身存在位置的實證。然而，在多元社會文化刺激下，台灣美術尋找本身的位置時，亦容易湧出許多奇特多變的創作。台灣新地方主義，雖然為經濟繁榮之後，人民追求台灣自我面貌的全面性文化運動，但陸蓉之也提到，此時，在美學上並未具體形成一種具有區域性或時代性的共通語彙。³⁸除了上述藝術家的作品以象徵的符號或隱喻式的圖像來表現社會性格的作品之外，從解嚴後一連串描述社會面貌的作品中，可以發現另有許多其他的作品是以八爪章魚的姿態，觸及各式各樣的表現形式，因而充實台灣美術的存在性，這其中，以身體形象作為描繪社會權力與慾望問題的憑藉，就是重要且特殊的例子。因為此類以身體形象為媒介的藝術創作，都不再表現出身體是完整美好的樣態，反而更引起大眾注目，這種身體意象的出現，如果與當時的社會環境相對應，或許可看出反映解嚴後，另一種傳達當時社會人文存在面貌的創作方式。

社會專制的意識形態開始瓦解後，新生代藝術家們漸漸脫離藝術傳統的窠臼，創造與時局脈動相契合的新作品。這時候的藝術表現形式不再受到外在壓力

³⁶陳瑞文，〈藝術表現裡的文化批判—從台灣當代的社會性藝術之現實意識論起〉，頁 19。

³⁷將這些藝術家分類，或是分析作品風格與政治社會議題相關的文章，可參見謝東山，〈台灣當代藝術〉，臺北：藝術家，2002年，頁 95-109。鄭乃銘，〈鳥瞰九〇年代現代藝術脈絡〉《炎黃，藝術—一九〇年代台灣文化環境觀察專輯》，第 61 期，1994年，9月，頁 91-93。倪再沁，〈裝置與材質篇〉《台灣當代美術初探》，頁 37-38。陸蓉之，〈台灣美術新潮—蛻變的年代：1983年~1993年〉《雄獅美術》，第 219 期，1993年，8月，頁 330；〈走出時代的陰霾—一畫會：盧怡仲·楊茂林·吳天章〉《當代美術透視》，臺北：市立美術館，1990年，頁 154-159。陳瑞文，〈藝術表現裡的文化批判—從台灣當代的社會性藝術之現實意識論起〉《現代美術學報》，第 2 期，1999年，頁 5-28；〈美術與社會的合流現象〉《藝術觀點》，創刊號，1999年，1月，頁 75。石瑞仁，〈熱眼看政治，冷眼看藝術—從「台灣政治藝術展」的兩種創作實例談起〉，《藝術家》，第 327 期，2002年，8月，頁 406-407。

³⁸蘇意茹，〈台灣近代人體藝術發展〉，台北：台灣大學藝術史研究所碩士論文，1995年，2月，頁 24。

的限制，對於身體意象的描繪逐漸顯得多元與新奇，身體的意象與符號不管是被當作藝術家傳達思想的媒介，或是當作主體認同投注的所在，都承載更多量與更多元的意義。解嚴前的台灣美術固然不乏描繪身體形象的藝術，但是與西方的藝術傳統類似，台灣美術過去在描繪人體的傳統上，總是受到藝術追求美感、學院制式畫風和社會風氣保守等因素影響，傾向於描繪身體的古典美，尤其是，追求女體形象要如同維納斯身材比例完美的模樣。³⁹相對而言，當解嚴後的台灣美術在政經體制與思想解放的氣氛下，開始用自己的繪畫語言述說自己的樣貌，同時，也釋出了一股支流——藝術作品中的人體結構開始打破傳統的呈現方式，其中明顯且有趣的現像是人體形象的被解構。身體完整美好形象被破壞之後，肢解、錯置與變形的的身體意象於焉出現，而且持續成為台灣當代藝術中特殊的視覺現象。

解嚴後的社會環境成為刺激台灣當代藝術中身體意象開始轉變的背景，那麼必然也會產生某些與思考社會政治時局面貌相關，且解構身體完整形象的藝術作品，而這些藝術作品如何反映了當時藝術家對社會環境的想法？身體意象又承載了什麼樣的社會歷史意義與藝術家個人的思緒？這些是值得研究的議題。現階段對於台灣美術於社會解放風氣下，產生與社會政治相關的解構性身體意象的統整性論述是闕如的，至多為隨作品展覽而作的評論。例如謝東山評論黃位政作品中扭曲、誇張、變形的人體被評論為，嘲諷後工業社會中人物慾的膨脹與精神的空洞¹¹林裕祥評論侯俊明作品經常出現的兩性赤裸身體圖示與性器官變異圖像，是對台灣長達四十年戒嚴體制的反叛。

第二節 獨立於現代主義前衛浪潮之外

從大學時期發表「工地秀」和「大腸經」的 1987 年算起，在侯俊明個人藝術創作的歷程中，這 20 年裡，台灣政經環境經歷了最巨大的時代變遷，藝術浪潮翻湧了幾波的風雲。其中 80 年代前後正是台灣小劇場生猛活躍、自由狂放的蓬勃發

³⁹謝東山，〈黃位政的犬儒主義藝術——一個馬克思主義的讀法〉《黃位政：1987-1990 作品展》，臺北：市立美術館，1990 年，頁 135。

展之運動期，也是台灣裝置藝術火熱興盛期，這兩股力量的衝激匯流。

侯俊明，他自封「變相王子」，便是如此的神話產物。他在 1997 年 7 月〈可以哭泣嗎？〉文中自承：「我是那種相當耽溺於創作的人。」侯俊明豐沛強毅的創作力，吸引許多仰慕者的讚嘆，也刺激不少觀伺者的妒恨。侯俊明神話的形成，其實是因為他的相當耽溺於「慾望」的緣故。他雄旺的創作力，推著慾望之乘，使他一路驍勇行來，踔厲風發，數易甚容，益增甚爛漫姿色，是謂「變相王子」。

曾經因為畢業製作的「工地秀」，幾乎被貶黜的侯俊明，三年後以他的「侯氏神話」，大張旗鼓回母校舉行他的編年展，他的造神運動從未因任何斷伐而稍挫。早期的「工地秀」、「大腸經」、「小女人」，到「侯氏神話，蜜馬解毒」、「刑天」、「拖地紅·侯府喜事」，一波復一波地衝擊台灣錮蔽桎梏的學院正統，他高舉「常民文化」的符錄，盡情盡性地宣洩人類至為真實的原慾，向矯飾的精緻文化表象挑戰。

侯俊明（又稱六腳侯氏），2007 年以《搜神記》創下台灣畫家海外畫作拍賣最高價，被封為「台灣當代藝術四大天王」之一，90 年代，侯俊明以裝置、版畫為主要創作形式，挑戰禁忌，作品富儀式性。曾受邀威尼斯雙年展等國際展，近年創作轉向心靈探索的隨手畫和自由書寫。在大馬路上、街道、我家巷子口都可以看見自在的狗兒們自由享受著性慾的發洩，但是人們確不能如此的猖狂在各地方做愛。當畫中的人物變成了類似人的軀體時，後面出現的是警察的追打及人們的辱罵。在民國 1980 年代是可恥的象徵，這是為什麼？！因為，行房是必需要在房間或是隱密的地方做的事情，不能公然在大庭廣眾之下做、對象也必需「正確」。這反應了台灣對於做愛的保守還有避之不談的羞怯話題，包括了性愛、性器官、性姿勢、性對象。

侯俊明先生的作品確是真實地將「性」藝術化，在「極樂圖懺」是他以傳統木刻版畫形式，古書上圖下文的排版格局完成的作品，頗具原創性。這作品是以模仿中國古文經典及現代廟宇仍常使用的「懺文」及佛家經書「勸善文」的方式，建構出欲望與權力的新「警世」經典。

「性」是人類的原欲之一，也是人類的極私密的行為，尤其是傳統東方人對「性」的態度極為保守、忌諱。侯俊明先生不但在作品中將人類私密的「性活動」赤裸裸地揭露出來，他更極度誇張它、扭曲它，並以極具「原創」的圖像風格，具十足爆發力、情慾感染力的圖像結合「經典」文字將身體做為各種性祭典的道

場。他發展的「圖文並茂」形式，將大眾生活所關切的「議題」做為假借的對象，成功地將個人私密問題社會化，使作品同時具有私密性與社會批判性。

侯俊明先生說：「不只是我自己，對東方人來說，性的壓抑與解放就都是具有巨大能量的，『食色性也』，就像每天都要洗澡一樣，性能量是人一輩子的課題。」不能說出口的淫穢字語、性器、發生的動作在侯俊明的作品裡一一呈現，在現代還是很多年輕學子對於性是害羞不敢談論，連看色情片都還是要偷偷躲在漆黑的房間，點著書桌燈，戴上耳機觀看。侯俊明先生的作品讓我看到文字與圖象的配合，每個圖像都有一個故事，而文字的說明讓圖像更加清楚及生動，讓人能直接感受作品的反應。

藝術創作裏被強制壓抑的原慾，在西方基督文化中，早已是歷史的紋跡斑斑痕痕俱在。中國藝術的文人畫傳統，強調無涉人間煙火的心靈提昇境界，便把相關慾望的飲食男女課題，留待常民文化領域裏自行發揮，而形成正統藝術和民間藝術迥異，甚少交集的平行脈絡。侯俊明的神蹟，是先民在原始時期所能裸裎坦然擁有的生之源，卻是文明塑造過程中扭曲，罪罰化，一再逼入黑暗密室中禁錮的禁忌。一般人的認知經驗，經過人類文明進化的複雜橫面和累積深度，已然受到先驗的規範，和社會世俗的共同記憶主導的價值判斷所影響，甚難獨力超越或一意孤行。侯俊明的創作生涯，卻以他生猛的爆發力，一次又一次地衝擊既存的規範教條。

侯俊明早期的作品，顯示出他從青澀少年成長蛻變為成年男子，所經歷的心理掙扎、反叛、好奇，和解放。「拖地紅·侯府喜事」結合劇場的形式，是他進入成熟期的轉捩關鍵。他個人的詭辯式語彙，在他分贈生肉給觀眾的儀式行為中達到高潮，與他敷蓋圓石的假髮砂山對應成悚悸人心的怪怖劇場。60年代在維也納活動的「維也納行動派」(Viennese Actionism)，或巴黎的吉娜·潘(Gina Pane)的自殘表演，具有中世紀宗教狂熱與古希臘酒神迪奧尼索司狂歡節(Dionysian)的綜合性質，包含強烈的情緒、期待、渴望、畏懼、恐怖，而將肉體感官的生理機能引至極為亢奮的境界。「維也納行動派」的賀爾曼·尼曲(Hermann Nitsch)當眾剖開動物放血，將鮮血澆淋在男女身上，或者魯道夫·史瓦茲科革勒(Rudolf Shwartzkogler)、古娜·潘等切割身體的表演方式，和台灣民間的乩童表現法術比較，固然宗教的背景不同，但是激發人類理智制約下的原慾本能，以至於能夠承

受在理性思感程度以外更強大的刺激，卻是異曲同工，互為印證。初民即存有的巫術儀式，是音樂、舞蹈、繪畫、雕刻、戲劇等藝術的來源，自始未曾中輟，即使在 60 年代現代藝術主流的形式主義發展到最純粹極致的「最低極限主義」(Minimalism) 時期，藝術成爲單純的材料與造型存在現實，它和創作者的心靈與意識脫離關係，然而一些類似巫道 (Shamans) 的藝術家，在歐、美、澳洲各地均有異常激烈的表現。西方荒謬劇場 (Theater of the Absurd)，亦崛起於「最低極限主義」的同時期。當然，侯俊明作品中的血腥與暴力是含蓄的、象徵的、隱喻的，而同時充滿調侃、戲謔和悲情式的丑角化。他慣常以小人物的無助、怨懟、抓狂，或自棄，相對於大英雄的傲岸、睥睨、驕矜，或自戀。「拖地紅·侯府喜事」侯俊明和舞者劉守曜分飾一靜一動的新郎與新娘，當新郎靜立被砂漏沖刷時，新娘極盡抖顫激情之能事，最後掀起頭蓋揭開面目竟然新娘也男兒身，具有荒謬劇場的突兀驚的效果。

侯俊明置身於常民文化起乩的作爲，在他 1992 年的《怨魂》和《靈障》作品中，益發顯現出裝神弄鬼的原始慾求，以他的作品擔任陽間與陰間對話的媒介，以觀者和他之間的共鳴，對請靈、游魂招撫、安魂。五月在台北市立美術館發表的《拚——陰間閱讀》，鷹架紅色帳蓬山，一只以女陰爲模型的祭物，透過陰間閱讀，是女體內的菩薩靜坐祈福，與一般民情視女體私處爲穢忌的習俗相違。將佛門的情境，與鮮紅賁張的陰唇結爲一體，所傳達的訊息，便不止於安魂而已。一九九二年起侯俊明開始製作紙凸版的版畫系列：《極樂圖懺》、《六腳侯氏變相圖》，以古籍印書的形式，看似古時的道德經書，其實他刻意誇張的男女性器官圖符，和他似是而非的格言字句，蓄意挑撥語言傳達過程中正正反反的可能性，在模糊曖昧的語句裏，引誘觀眾與讀者走入他密密佈下的是是非非陷阱。侯俊明借題「萬善祠」爲無主孤魂，失勢棄神，進行「台北搜神」記，以至於《女媧》、《刑天》、《六腳侯氏》、《回春神女》、《戰神》、《甘霖神君》(生就三條無遠弗屆的巨大神鞭)、《救苦天尊》(蓮花座上以女陰爲首的佛)……等等，一一登場，引起文藝界人士按圖發抒的淫聲淫語，將古典訓示的莊重肅穆徹底顛毀。

侯俊明的造神運動，可端視爲台灣現階段文化的產物，在慾浪滔天的大時代環境中，侯俊明識時務爲俊傑的行止，招引眾人搭上他的慾望之乘，浮沈於原慾橫流的盡性爽境，圖碼的解讀，成爲慾望之乘的夜幻囁語之無限上綱。

作為曾代表台灣參加威尼斯雙年展，且作品在市場上近年來屢創高價紀錄的當代藝術家侯俊明（如其系列版畫《搜神記》（1993）即於 2007 年香港佳士得拍賣會上，拍出新台幣 1100 萬元的天價，創下在世台灣畫家海外拍賣的最高價紀錄），在台灣美術史上是否具關鍵性的地位，值得探討。但是，對於侯俊明的評論與研究，似仍有所不足：有的較看重其早期創作，認為他的《極樂圖懺》（1992）與《搜神記》中的性愛題材與怪誕畫風，勇於突破社會禁忌，正呼應了解嚴前後台灣社會之氛圍；有的則認為他近期以個人生活經歷與內心體驗為主題的創作，較為細膩且具深度。然而不論何種看法，似乎仍單純地僅從主題的角度對侯俊明的創作進行解讀，而忽略其再現方式、文字與圖像的搭配或撞擊、系列作品的總體構成以及風格運用等形式要素，故只是片面地將侯俊明定位為「叛逆者」或「修行者」而已，未能更深刻闡發其再現策略（如《搜神記》對古書樣式的戲仿與假託之編纂者「六腳侯氏」）與怪誕美學背後的深意，以及他的作品中對現代主體意識的反思與批判。

第三節 影響或觸發侯俊銘創作的台灣社會事件

1992 年的「極樂圖懺」是侯俊明大型版畫創作的第一套作品，選擇木板版畫形式創作，侯俊明自述不只是因為木刻版畫簡潔的黑白線和具有強烈的表現性條吸引，而是當時的整體台灣文化氛圍，本土意識已崛起，加上侯俊明個人對民俗圖像的熱衷，台灣有很多常民生活用品譬如廟會的金銀紙、祭拜用的冥紙等，都是以版畫來製作。當時正值青年的侯俊明充滿旺盛的氣力和精力，需要耗費體能猛烈刻劃的版畫創作，正可以用來發洩個人生命處境中種種的憤恨和怨懟；又因為木刻版畫可以大量印製，自古即有其知識傳承，教化人心，作為宣傳品的功能，很適合用於與公眾議題進行對話。

「極樂圖懺」創作的靈感來自於廟裡的詩籤。多數台灣人民遇到生命困惑，就會想借助宗教力量，到廟裡抽籤，借詩籤解開迷惑，使人生得到指引。侯俊明自述 29 歲的我，失戀、孤單，情感沒有著落、遊蕩在異鄉，個人情慾無法被解決，

經濟狀況又差，靠零星打工養活自己，感覺生命沒有出路，陷落在進退兩難的處



境，「極樂圖懺」其實是在反映自身現狀，在處理自己的生命困境，指示用「勸善文」的版畫形式來自我調侃。

「極樂圖懺」其實是侯俊明在反映自身現狀，在處理自己的生命困境。然而當下影響或觸發侯俊銘創作的台灣社會事件中的環境事件有：1983年小畢的故事、兒子的大玩偶等本土出品電影相繼賣座，台灣掀起新電影浪潮，將關注題材拉回台灣人民身處的土地。爆發戴奧辛事件及李長榮化工污染事件，環保議題開始受到關注。1985年陳映真創辦《人間》雜誌，關懷社會底層。龍發堂用鐵鍊栓銬精神病患的照顧方式引發社會爭議。龍應台「野火集」出版，引發熱烈討論。阿秋檳榔攤開幕，帶動檳榔西施風，形成獨特台灣社會現象。1986年首位愛滋病

患出現，被與同性戀畫上等號，同性戀遭汙名化。祈家威與同性伴侶到法院結婚被拒。轉向立法院請願，立法院的答覆為「同性戀者為少數之變態，純為滿足情慾者，違背社會善良風俗。」。1987 年台灣政治解嚴，代表威權政治的結束。立法委員朱高正在立法院打架，爆發首次國會肢體衝突事件。1988 年罷工事件、反核運動、原住民還我土地運動、環保抗爭等街頭運動興起，520 農民運動爆發警民衝突，上百人受傷，為台灣街頭運動最慘烈事件。1989 年房價狂飆，台灣股市破萬點，無殼蝸牛籌組無住屋者團結組織，舉辦露宿街頭活動，表達抗議。1990 年國代自肥延長任期案，引發三月「野百合」學生運動，上千大學生於中正紀念堂廣場靜坐抗議，為至今台灣史上最大規模學運。李登輝任命郝柏村組閣擔任行政院長，引發「反軍人干政」大遊行。

「戰神」和「白馬郎君」這兩幅作品是侯俊明當時為在台北松山機場舉辦的台灣首屆藝術博覽會而做。「戰神」以十五格放拼成一張大圖，「白馬郎君」以十六格放拼成一張大圖，是侯俊明版畫作品中較少見的形式。一如「極樂圖懺」所



展現的黑白幽默和反諷，「戰神」、「白馬郎君」等兩件作品，呈現出人對慾望的追尋，導致身體器官異化。1993年「搜神記」的創作，就是由這兩件作品之後展開的。

「搜神記」是目前侯俊明的版畫作品中規模最龐大的一組創作。《搜神記》原是中國一部古書名，晉朝干寶蒐羅「搜神記」是目前侯俊明的版畫作品了當時很多的神祇靈異人物傳說，加以引述為道德訓誡，或附會成時局的徵兆，有景是惕人的意圖，還有一部分故事記載的是：被迫害者無法完成心願，便以另一種「變貌」出現來完成。侯俊明個人認為這樣簡化、素樸的因果論，其實非常荒謬，但荒謬得很有勁道。

大學時期的侯俊明跟著陳傳興老師下鄉，去台南看所謂的陰廟東獄殿、去拜訪用鐵腳鍊將精神患者栓在一起，以獨特收容方式照料精神患者而引起社會爭議的龍發堂，去探訪在南投的素人雕刻家林淵，在在引發了侯俊明對台灣民間庶事的興趣，也衝擊著侯俊明的思想，後來侯俊明參與劇場活動，因題材都與台灣本土歷史、文化和意識有關，讓侯俊明有更多機會貼近台灣底層社會，在做田野調查時，侯俊明最常觀察，興致最高的是民俗廟會，民藝宗教的奇特力量，讓當時年輕的侯俊明深受震撼，也充滿疑惑。

台灣各地廟宇眾多，各種神明都有，侯俊明對信徒為何膜拜信仰這些神明的歷史背景由來，感到好奇，所以每進到一間廟，就去問當地人供奉是什麼神明，這尊神明的由來為何，但侯俊明卻常得不到完整的說法，信徒含糊其詞，或也說不出個所以然來，有些說法甚至讓人覺得他們根本是在編故事。所以侯俊明就決定自己也來創造自己的神和編造自己的神話。

當時的台灣社會，政治剛解嚴，各種禁忌的議題可以被討論，伴隨著「台灣錢淹腳目的經濟奇蹟」，整個社會充滿五花八門、怪異的現象，侯俊明以個人生命情境連結著社會議題，援用中國傳統神話故事來顛覆或隱喻，編造了 18 尊的神祇，全部以「刑天」為原型，表達「慾望不死」的執念，侯俊明為這 18 尊「神像」立「名」寫傳，並邀請了一群藝文圈的朋友一起跨領域集體創作，他們看侯俊明畫出來的圖，自由想像，再掰出另一版本的「神話」故事，仿效中國古書的形式，作為「志曰」（另一種說法或釋文之意），更加迷亂這些神話。

侯俊明的版畫作品「搜神記」是這樣簡化、素樸的因果論，其實非常荒謬，但荒謬得很有勁道。影響這件作品的環境事件有：1990年代台北西門町青少年次文化興起。華西街私娼、童妓問題備受社會關注。香港女星葉子媚、葉玉卿以豐滿的乳房帶動「波霸」風潮。同性戀文化議題開始被社會所討論。1991年黑名單工作室出版「抓狂歌」專輯後，林強「向前走」首開台式搖滾，豬頭皮、伍佰、陳昇新寶島康樂隊陸續發表新台語歌曲，唱出在地關懷和批判，不同於以往台語歌的悲情和江湖味，流行文化走向在地文化意識。1992年為總統直選而走「419」大遊行，遊行民眾夜宿台北火車站，遭警方強制驅離，爆發警民衝突。台北健康幼稚園校外教學，發生火燒娃娃車意外，林靖娟及20名幼童不幸罹難。1993廣播電視頻道開放，開啓全民call-in熱。

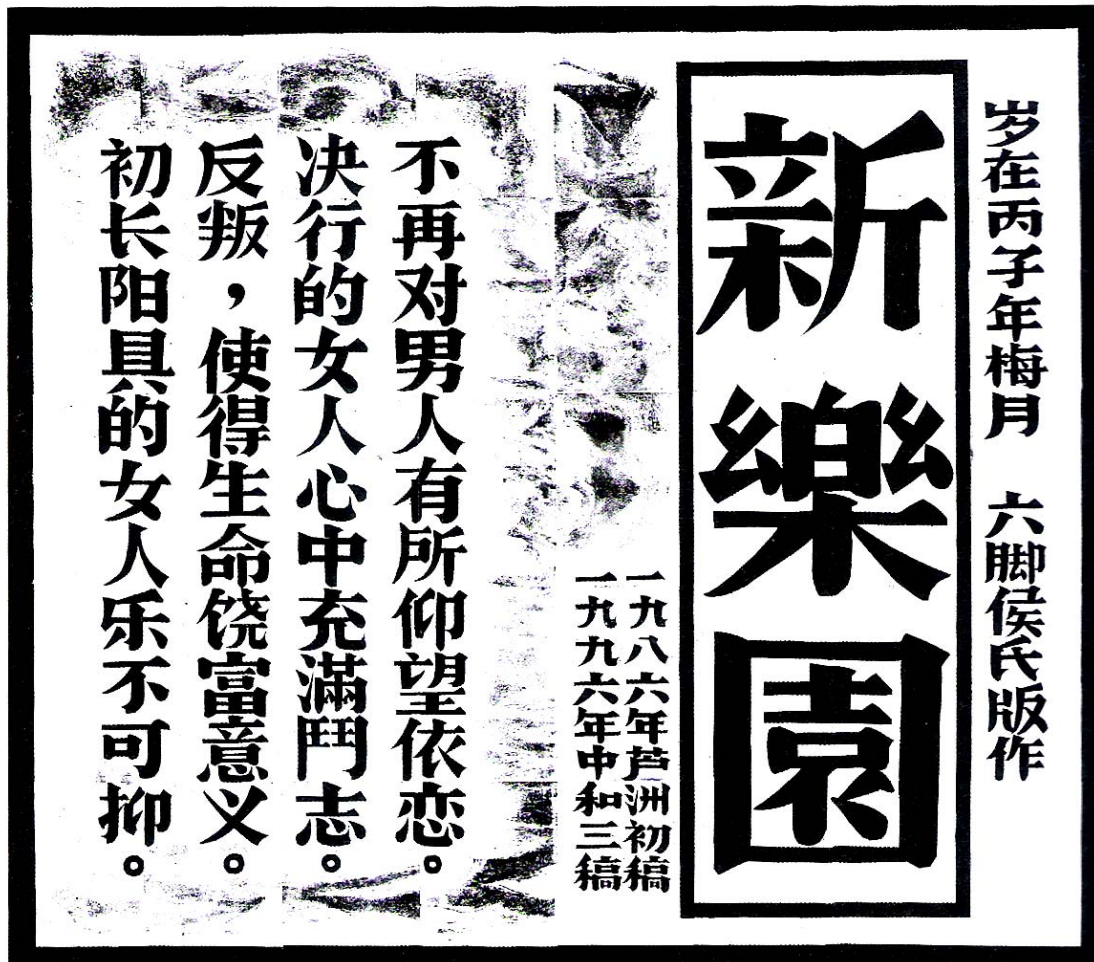


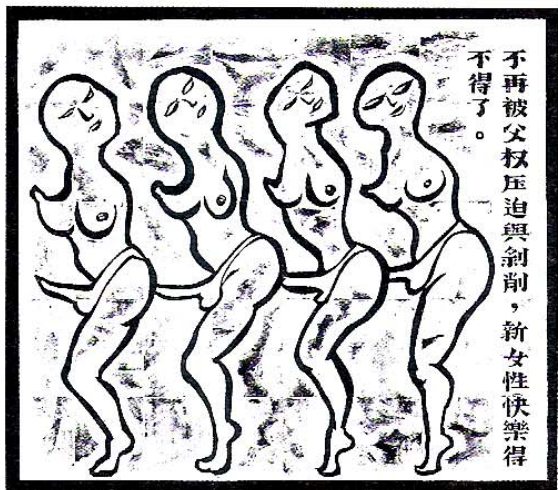
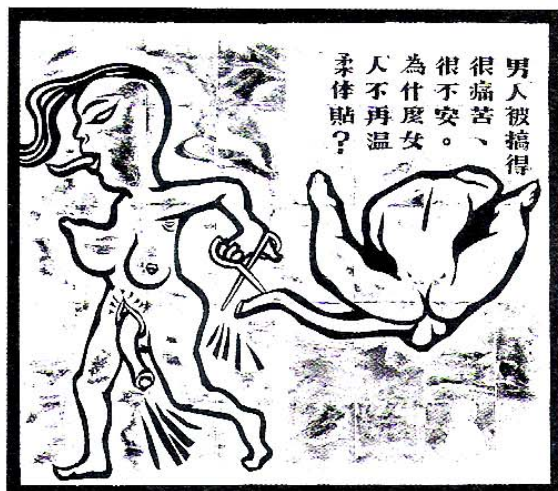
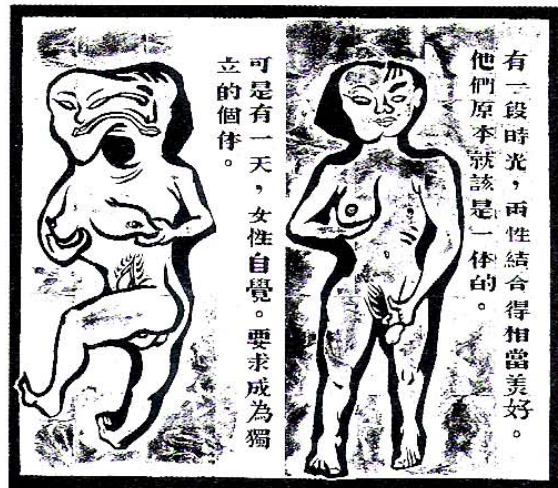
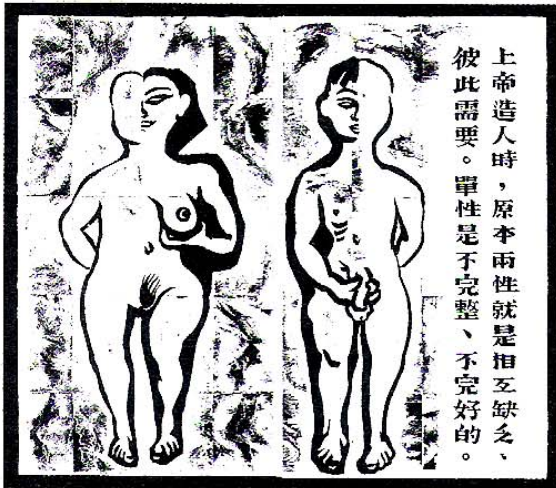


1994年侯俊明的第一次婚姻，當時前妻希望能離開台北。朋友幫忙找到了苗栗苑裡鄉下的老房子，於是侯氏夫妻般離首都，蟄居鄉間、但有很長一段時間侯俊明無法適應，從大學到台北念書起的十幾年時間，侯氏已習慣了都慧生活，創作的題材和語彙一直是社會性的，生活裡的所有的資訊、議題、生活素材都是被消化過、人工過的。來到鄉下，徒然面對未經處理、活生生的一切，因為沒有相同的感情經驗，社會資訊又被切斷，生活突然陷入一種困境，找不到可以使用的語言來創作，只好到處去作愛，侯俊明希望藉此讓自己融入自然，在其間獲得滋養，發展出與都會生活同的內涵；於是侯俊明援用了中國文人概念式山水的形式來創作「四季春宮」；但居住鄉間的前期，企圖開創與自然的關係，還是十分不順利。「四季春宮」見證侯俊明生活即是創作，創作即是生命的藝術生涯。



1996年新樂園這件作品的源頭是發展自少年時的手稿，對當時逐漸抬頭、氣燄高漲、爭取自主權的女性主義感到害怕。害怕原本溫柔體貼、願意無怨無悔照顧男人的女性消失不見了。侯俊明害怕女性出走，不再與男性合一。設想如果女性自己都長出了陽具，自以為很厲害、不用男人，那男人該怎麼辦？沒有了女人照料的男人，有可能會餓死、活在垃圾堆裡，所以，那時的侯俊明對女性主義是充滿恐懼的。而重新把舊手稿拿出來發展成版畫的背景是那一年侯俊明的前妻正要離開去美國讀書，侯俊明的人生也從這裡開始走進一段恐怖黑暗期。用連環圖畫說故事的創作方式，和侯俊明先前創作的版畫每張圖文各自獨立的形式不同，不僅把「時間」帶進創作裡，而且在關係與關係之間造成了縫隙，可以夾帶多重訊息。





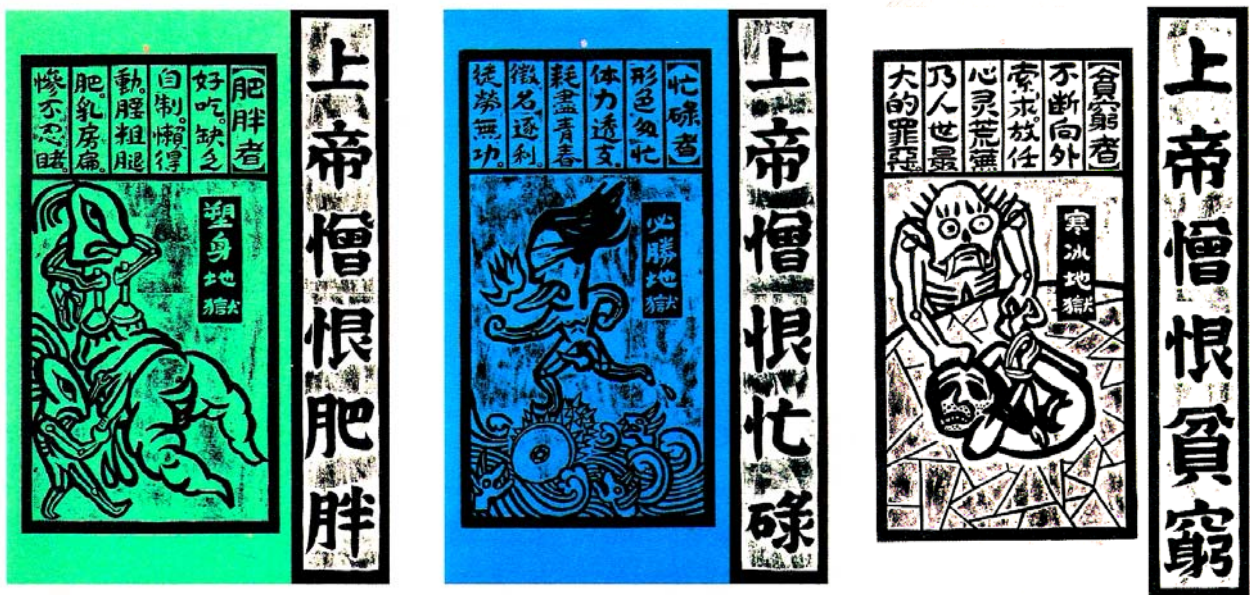
種退縮，而用自己最熟悉的題材和媒材來創作。年輕時的侯俊明確實是非常依賴外在資訊以刺激創作的。

1996年，香港回歸前夕，香港藝術中心的何慶基先生策畫一個街頭藝術活動「走出畫廊」，邀請侯俊明到香港進行一個月的創作。在香港一個月的期間，從透過安排訪談當地民眾、到書報資訊的收集，侯俊明整理了當時香港人比較關切的幾項政治、社會和文化問題。雖然侯俊明是以一個外來藝術家的身分進入香港創作，但在同文同種，以及香港與台灣在某些處境相似的背景因素下，很多的社會情境很容易就觸動侯俊明。例如，香港底層社會的「籠民生活」，所謂的家就只是一張床，寒流來襲，許多孤貧的老人因而凍死；因此，侯俊明仍然以一貫反諷的手法，來反思在這個時空環境下，人民承受苦難的問題。侯氏仿照中國民間地獄圖的形式來「審判」香港人，將這些印製的版畫海報在香港的銀行門市、街頭四處張貼。加上1995年中共在台灣海峽試射飛彈事件，引發兩岸關係緊張，所以侯俊明頭戴枷鎖親自在香港街頭散發「香港罪與罰」的版畫傳單，某一種層面上也想表達在強權政治的現實裡，台灣人也同樣在遭受罪與罰。



侯俊明對台灣的民間宗教和民俗儀式一直有著高度的興緻，尤其是「地獄圖」，覺得其中充滿了荒謬，「地獄圖」的用意原是爲了警示世人，勸人爲善，弔詭的卻是用呈現酷刑和暴力的圖像，去「恐嚇」人們要做好事。換句話說，「地獄圖」其實是以勸善爲名，包容暴力出現，讓暴力有出口。侯俊明認爲繪製「地獄圖」的畫師在享受暴力製造的同時，因爲創造出讓人驚嚇的效果自己覺得十分爽快。所以「地獄圖」讓侯俊明覺得和台灣前幾年頻繁的街頭抗爭活動在本質上是相似的，全眾以抗爭爲管道，衝撞、發洩，以反秩序的手段追求秩序，創造快感。

而上帝又以另一種方式製造地獄，「上帝恨你」這組作品的靈感來自「七宗罪」以及在鄉間電線桿上常看到的宗教警語，如：「上帝憎恨色情」。侯氏認爲原慾是人類最普及性的問題，如果上帝對人的原慾憎恨，那麼牠應該是無所不恨的，所以審判無所不在，地獄無所不在。因此地獄不在遙遠的、暗無天日的地底，地獄就在我們日常生活裡，在我們的心理。恨怨偶、恨外遇、恨陽萎、恨自己、恨肥胖、恨忙碌、恨貧窮，這七宗恨涉及了婚姻問題、兩性關係、男性自尊、自我認同、身體外貌、工作名利和經濟生活，它們真實的存在於我們的日常生活裡，也深入我們內在的價值觀。



上帝憎恨外遇

【外遇者】
偷偷摸摸
人格扭曲
如竊賊狼
心狗肺不
再被信任



上帝憎恨怨偶

【怨偶者】
自囚囚人
害怕真正
的自由長
年同床異
夢不敢離



上帝憎恨自己

【我自己】
無法掌控
全局不稱
職不順心
我是錯的
我有遺憾



上帝憎恨陽萎

【陽萎者】
美女當前
力不從心
早洩無措
頭不中用
生不如死



1997年，侯俊明痛苦的結束第一段婚姻，一向依賴妻子打理日常生活的侯氏，陷入孤單、無助、痛苦的困境。很長一段時間癱在床上全身疼痛，無法工作，在這段失婚乃至失能的前二、三年間，侯氏每天持續性自由書寫和隨手畫來幫助自己、穩住自己，他用胡言亂語和隨手塗鴉來按摩自己癱瘓掉的身心，探索自己的內在。事件過後，當侯俊明恢復創作能力時，它淬練它們，轉化整理成兩套版畫作品：枕邊記（大）枕邊記（小）（2006年）。

在侯俊明大多數的版畫作品裡都有文字，文字在侯氏作品中佔有絕對重要的份量，有時候卻是一篇文章。但這些並置的圖與文，並不相屬相隨，而是在圖文共振中，交叉建構出一則個人的神諭。其實文字本身就是圖像，它就像符咒般的召喚著人們進入閱讀的狀態，然後隨著每一位閱讀者衍生出新的意象。在侯俊明大多數的版畫作品裡都有文字，文字在侯氏作品中佔有絕對重要的份量，有時候卻是一篇文章。但這些並置的圖與文，並不相屬相隨，而是在圖文共振中，交叉建構出一則個人的神諭。其實文字本身就是圖像，它就像符咒般的召喚著人們進入閱讀的狀態，然後隨著每一位閱讀者衍生出新的意象。



六脚侯氏

枕边记

1999

發展自生命失落時每一日的晨間書寫
2006年作畫 藏到于大心中山樹葉會

結婚

枕边记<一>

很久很久以前，有一個單身貴族，很想擁有一個所謂幸福的婚姻，和所愛的人白頭偕老。但她終沒有人可以了解他的好，沒有人願意和他共同生活。因為他最欣賞最愛的人，除了他自己還是他自己。所以只好自己跟自己結婚。再沒有人能夠進入他的感情世界和他有瓜葛，因為那會構成妨害家庭罪。

家

枕边记<二>

很久很久以前，太空中有一巨大高溫火球。火球裡面火種相互撞擊生成萬物。然而，沒有任何生物可以在此火球裡繼續存活下來。他們必須在他們被創造的瞬間立即逃離。否則在下一瞬間他們又會被火舌吞噬、銷毀。

要做了解

枕边记<三>

有一段似詩人的憂鬱症患者物第254號在箱和橋上行駛中的公車。除了公車司機與歹徒的示記，所有乘客都沒有異議的接受脅迫。歹徒保證不會傷害任何人，只希望大家保持安靜。聆聽他寫的愛的宣言。坐在博愛座的中年壯因而放聲大哭。另有三五男人則跟隨歹徒步下公車，消失在清晨的車陣裡。

枕边记<四>

三十三度的夏夜
靜窗的少女離開臥室
褪去衣裳 迎風
痛梳落公婆的種籽
收藏在白雲的枕頭下
成時分
一條不知要流向何處的河
流經無人的廣場
擱走零星
留下活蹦亂跳的魚
在水泥町上閃耀著鱗光
咕啞咕啞
向周邊道路漫開

修行

枕边记<五>

火車軌道遵守平行線的原則。
不該傾斜和在那隙之間晃蕩。
你要干我嗎？

不，你搞錯了。我只是渴望被回扣。放下你的堅持，放下你的根株，在我的肚子上，蛇群嗚嗚纏行。

和尚笑說，不是我不同意祝福你們，而是佛祖不同意。修行不見得就得枯坐禪，喋喋不休也得超越真理。

嬌

枕边记<六>

生活重複得可怕，靈魂被夏日禁錮不得出生。但誰在乎小孩呢！看似兇惡的，无非都是軟弱的。那堵牆人陽鼻挺性，是因為想起墳裡躺著死人嗎？

不要怕，穿上黑網襪。沒有你的邀請，沒有人能傷害你。儘量只是不想和沒有表情的人上床，彷彿你沒把事情搞對。

雨滴落下總會有個落點，流言無不令人憤怒。

安撫奶嘴

枕边记<七>

安撫奶嘴不能取代母親的乳頭。它不能列入噪音管制。痛苦猶如我歡呼收到 騎車從風我不能忍受沒有明天的你。耶穌來到我家廚房媽媽大叫 不要進來的聖地。男人是女人的包袱。黃色勝過夜色。大腿有疾。小腿有毛。老師寫人了作業別亂寫。

聖母

枕边记<八>

黑暗女神。
邪惡母親。
從天而降。潛入地底。
沒有肉體。沒有私銜。
分身無限。暴力無窮。
意志堅強。
承擔一切苦厄，
也製造一切苦厄。

禁藥

枕边记<九>

吸——呼——呼。毛骨悚然的夏天。我在海邊奔跑，毛髮喘息，飛鳥停落，輪船沉沒。海中有字為人所知的大象洞。我的胸中火苗不安。沙灘擱腳，百花從海面升起。有人在唱歌。切開。切斷。打鼓。打我的肚子，我怀孕了。不會有人聲聲誇耀你的孩子的。你可以和那家人在一起。下血了。快跑。他們在追你。你沒穿衣服嗎？不要緊張，不要偷摘菓子。除非你已準備好及送行。(這哥不全只是一時的)

無助

枕边记<十>

車廂內
所有的乘客
都昏沈沈的睡著了

販嬰集團
打量著
有大肚子的人

傷害製造者

枕边记<十一>

快跑
別試圖以災難消除災難
別以為性愛可以換真愛
為什麼你要成為受害者

遲遲不肯改變或者離開
優質的親屬關係
在反覆的相互折磨之中
難道你是受害者還是受害者



枕边记 <十二>

在情節如睡美人的
故事中
妳總是防著別人
侯一塵早已藏滿
耕耕的古堡
所有的朋友
只能在錯愕中 想像
百年後的幸福



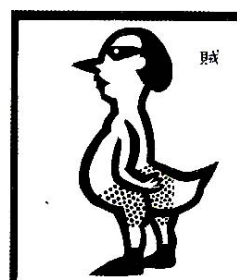
枕边记 <十三>

禁慾絕對不是要讓
自己失去慾望。
禁慾絕對不是要讓
自己變得無趣。
禁慾是要淨化自己
的身心，好讓身心
對慾望能有更敏銳
的覺察。得以更細
緻地分辨慾望與更
全然地滿足慾望。



枕边记 <十四>

我們真的很用功。
在每一個新的年度，
玩著不同的新把戲。
即使半生不熟，
也都慎重其事，
裝得有模有樣。



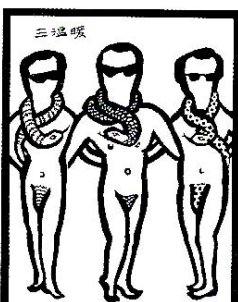
枕边记 <十五>

懷孕並不是一件特別壞的事。
如果沒有經過墮胎這是不
用懷孕的。花開與落葉無礙
著三角公園與教堂迴廊的
長廊的指頭反復擲放言也
銀行領金槍劫銀行，他快
他並不想當英雄。英雄的
人倒是穿著裝被電視採訪。
媽毛也被採光了。如蒙睡醒
還不曾與眾人親嘴，千萬別
形色匆匆披上衣服就要走人，
就像似被雷留宿的賊。



枕边记 <十六>

我之所以來上戒身團體課程
因為戒除寂寞 胡說八道！
我之所以戒除寂寞團體課程
因為我前可愛又可恨之人
我的心中小孩 我的老祖宗
並不能帶出來會更我照顧我
看我見著了他 一定是我的
我身上不性的融融融融
我愛我的身體 我不願棄他
我之所以來上戒身團體課程
有人推我一把 推我墜入
某女深坑 睜眼睜眼幾幾幾
十天度 輕聲落下眼簾升



枕边记 <十七>

一整屋子的男人張腿睡
似有意又無意的集體揮舞
昏黃燈光下
我在尋找可疑的身體
尋找不具名的有緣人
貼身卻不貼心
被望水不滿足 無語止息

我還不回家嗎？
机房裡 机員轟轟作響



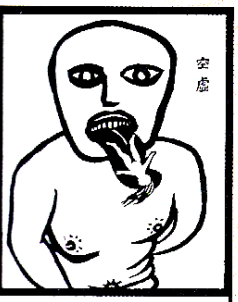
枕边记 <十八>

這樣的溫柔不會再有了吧？
會有的。一定會有的。只是
很難了解什麼是一去不復返
的，以及什麼是可以再有的。
我不是好蛋。我不是沒良
心的狼。我不是爛貨。
難道不能只是單純的歡愛？
我得這個爛貨好好安穩自己。
即決決到連照相，也不要因
而以為自己是社會的敗類。
做時來的道理是，不管夜有
多深，吻過了就該走人了。



枕边记 <十九>

沮喪。沮喪的人很可憐。一副可
以幹什麼？高是感心的。沮
喪的人是不負責任的人。
他讓自我失去行動能力，把工作
全推給別人，以為沮喪可以免
除罪惡感。沮喪是一種罪。一種
偷竊。一隻狗，气得看些什麼。
沮喪是罪惡事，是想要年輕時
候的單單單。天龍為力。
沮喪的人喪失了想像力，但沮喪
的人需要愛，需要很強很強的
愛，這種溫柔就成了極具魅力
的性。其實，沮喪是個好小
偷，偷別人的同情。
沮喪不能看到性愛是一物的房間
。沮喪一掛，我就只能死助的躺
下穿褲兒。(沮喪最強的性愛者)



枕边记 <二十>

午夜迷惘的男女老幼，
用身體向空虛挑戰。
大大小小祈禱，
你所看到的，都被看穿了。
不到什麼都看穿，
你嚐吐出你的愛情
以及別人的老
吞吞吐吐是不健康的，
最好是一口嚥下，
吞上吞下，完全融入當下。
杯盤倒下，信任倒掉。



枕边记 <廿一>

語言暴力
總是暗含深擊發意
溫柔的角擲
往往令人發瘋
飯後要記得吃葯
散步要和鄰居打招呼
陽萎的時候不要沮喪
花朵流淚 蜜蜂就會過來
愛人呻吟 精液就會射出

2007年侯俊明到北京「罐子書屋」舉便「枕邊記」版畫個展，距離侯氏1993年來到北京，已經有十幾年的時間，看到北京巨大的改變，尤其是當代藝術蓬勃發展，內心飽受震撼。當今中國的大建設與破壞其實是一體兩面的同義詞。後來又看了中央電視台製作的紀錄片「大國崛起」的DVD，面對全球中國熱的興起，已是個無法逃避的議題，侯俊明從中國歷史文化的圖騰象徵意義去思考，用自己的藝術語彙去傳達對這個現象的看法。

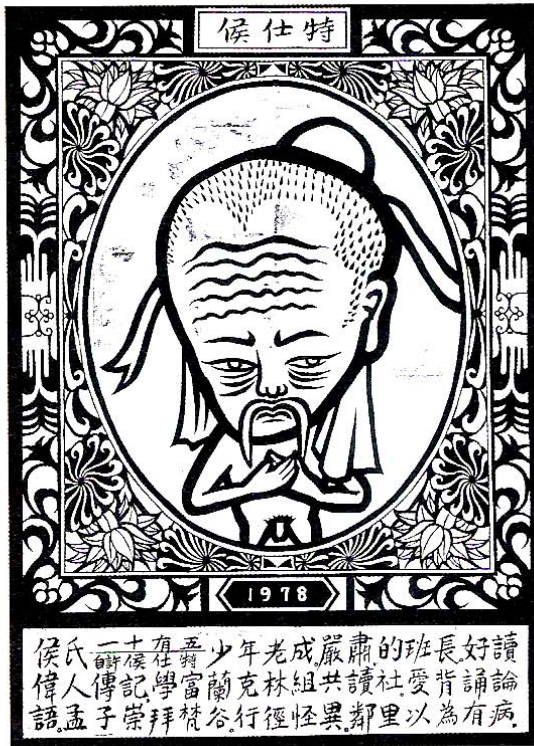
龍，在中國傳統意象中是陽性、霸權、破壞的象徵；鳳是陰性、和諧、理性的代表。寶塔則帶有威權、紀念碑的意味；長城在中國歷史的長河裡，一直帶有軍事防衛的武裝性格。在「掘之龍」作品中，飛龍破塔而出，人們也隨之跳塔下墜，代表的是強權主義下大國跳脫束縛、時代劇烈的變動；「翔之鳳」作品中，眾多天使與鳳齊飛翔在代表高度文化結晶的紫禁城天空上，近處有公園綠地，遠處有摩登高樓，象徵著中國經濟起飛帶來的繁華前景。

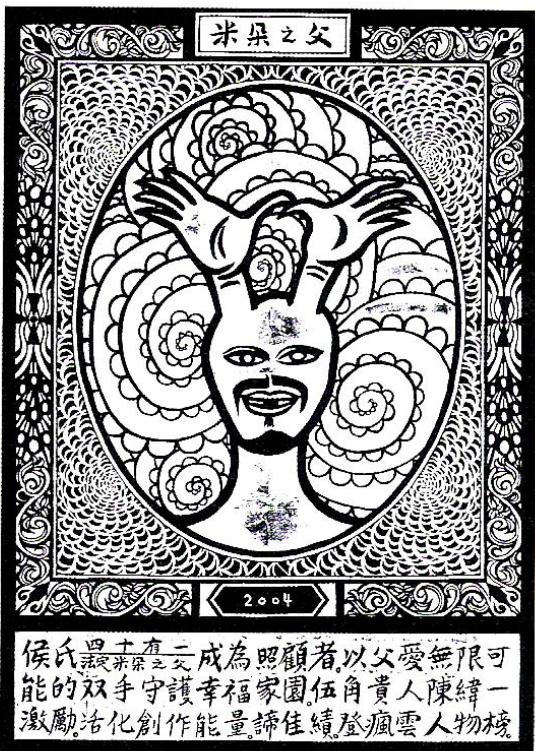
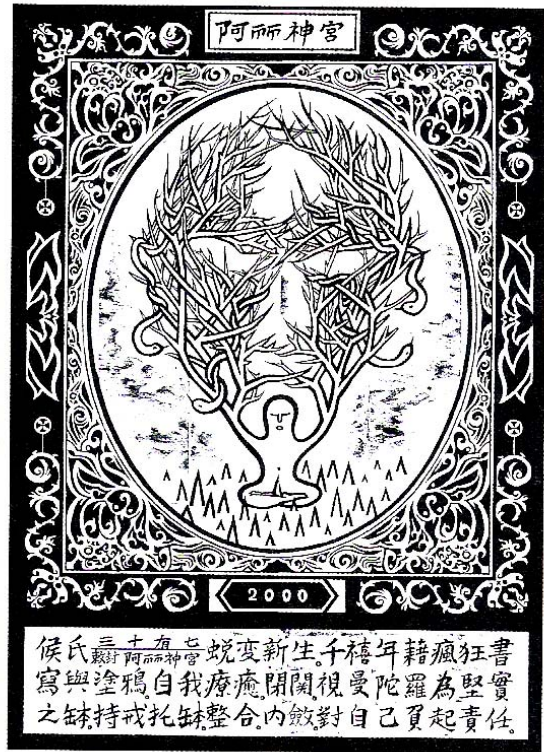
侯俊明的創作從九〇年代的《極樂圖懺》、《搜神記》開始，以侯俊人慾陰暗面、破壞性的神祇，到手繪《四十七歲守護神》，把自己向宇宙無以名狀的創造之神開放，已積極、正向的愿力來追求生命福祉。所呈現的是侯俊明從反叛的青年到守護家園的中年男人的生命歷程。在《侯氏八傳》、《圳鳴四十七自述》兩大組作品裡，侯俊明以自傳、自畫像的形式，回頭檢視了自己大起大落、純真與邪惡、激進與失落困頓等等發生在不同生命階段的，社會的以及個人的事



件。一個人可以是同性戀者，也是個異性戀者。可以是個神聖經驗的追尋者，也是個猥褻的色情狂。可以是個強壯的父親，也是個脆弱、需要被保護的小孩。不管是那名叫侯仕特的，或是六腳侯氏、變相王子、米朵之父、或甚至是存在於未來時空的阿明哥，這些都分別但也同時存活在侯俊明的生命裡，成為侯俊明人格的一部分。而侯俊明正是透過創作將這些內在的角色整合成一個具高度創造力的侯俊明。以神之名，侯俊明不僅在《搜神記》之中召喚了普遍人性裡原始、被壓抑的黑暗面，也在近期的《曼陀羅》守護神創作中祈禱，召喚超我的力量，給出祝福，已圓滿人生。







第三章 侯俊明寫實主義精神的創作風格

第一節 現代生活景觀

《搜神記》作品在 1993 年展出，一展出立即受到眾多的注目，不管作品是陸續地在國內各地方巡迴展出，或是由國內大展移置海外參展，⁴⁰作品愈被曝光，愈像一塊磁石吸引諸多的評論。在眾多文章中，不乏記者或是策展者等人與創作者進行訪談的紀錄。從這些紀錄中，創作者的自述中有一特徵是：對後解嚴時代的社會環境，進行思索與突顯其矛盾狀況。他的創作感應於當下社會解放的風氣，在禁閉與開放之間，對任何意義系統進行質疑與解構的功夫。

侯俊明接受策展人楊蕙如訪問時，針對她提到他的作品諷刺性很強，但是不清楚諷刺什麼時，他回答這是對社會中不管是受害者或迫害者處境的嘲諷，是對一個莫可奈何、難堪狀況的解嘲，⁴¹他描述到創作解嘲狀況的目的是：「一方面是突顯問題，二方面是消解問題。突顯問題似乎很可怕，消解問題卻很荒謬。對社會進行改革必須建構理想；可是我沒有，我只是突顯窘境。」突顯社會人群的窘境引領他描繪社會上各種稀奇古怪的事跡，但是為何專注於慾望上？楊蕙如問到他作品中總是出現與慾望相關聯時，他則回答到：

這還是要回到解嚴後的狀態。當政治高壓時，人的慾望也被壓抑；慾望或性在政治鬆綁時，就成為特別突顯的部分。就某方面而言，我個人的創作探索與年齡適巧遭遇這個階段，個人的內在層面正面臨著很大的困難，這也與現實相呼應，因此藉由創作來作告解。⁴²

侯俊明是有意以作品反射他居處於解嚴後時代所遇到慾望的衝突，而這點也顯示他作品與社會氛圍的關係。

創作者質疑了社會價值與歷史系統的真實性，而且企圖以解構的方式呈現出來，然而他的目的並不是要尋求新的正確解決之道，他關切的是質疑的動作，並

⁴⁰《搜神記》曾受邀至加拿大展出，但在國內展出的時間與場次較多：台北雄獅畫廊、台中新展望畫廊、台南新生態藝術環境。見楊蕙如，〈雅俗之間—當代台灣藝術的文化空間〉，頁 24。侯俊明，《搜神記》，頁 199。

⁴¹楊蕙如，〈雅俗之間—當代台灣藝術的文化空間〉，頁 24。

⁴²楊蕙如，〈雅俗之間—當代台灣藝術的文化空間〉，頁 29。

把問題丟出給觀者，讓思考的過程變成是異質性流動的狀態。然而，不下是非判斷的作品內涵反而顯現了創作者正在質疑的過程中，同時，產生了對未來無所適從的矛盾與焦慮，因為這股焦慮，所以作品中投注的焦點才總是罅隙中那懸浮不定的意義。

關於焦慮，佛洛伊德解釋為一個不愉快的影響或以感覺不愉快——一種即將面臨危險的感覺為特徵的情感狀態，而心理上的焦慮是一種自我不安的經驗，就像是面對模糊的或一無所知的危險時，一種沒有力量的感覺。佛洛伊德原初認為焦慮是力比多（libido）沒有被宣洩、排解的結果，但是在 1926 年他將焦慮轉移到討論是自我（ego）面對威脅時的反應，且依身體與心理層面分為現實焦慮（realistic anxiety）與信號焦慮（signal anxiety）信號焦慮原是保護主體面對。威脅時，心理能夠從容應對的機制，但是當主體內部焦慮的張力超過可控制的範圍時，將導致主體暫時性的功能瓦解，呈現所謂的驚慌（panic）或創傷狀態（traumatic state）因此，佛氏假設了焦慮的雙重起源：一為創傷因素的結果，。二為這種創傷因素將再發生的威嚇信號。⁴³對應於之前台灣美術喜於描繪正常美好身體形象的傳統，《搜神記》中詭態身體意象的出現，便是一種受社會文化與歷史記憶影響下的創傷經驗的體現。它們反映了後解嚴藝術家們在累積禁錮的成長經驗之後，感染開放的社會風氣，思欲解構任何專制單一的價值體系時，卻又矛盾地無所適從的焦慮。分析這些詭態身體意象可以幫助理解創作者的焦慮。但是如何從這些象徵創傷的身體意象裡看出藝術家隱藏的焦慮？

我個人的創作探索與年齡適巧遭遇這個階段，個人的內在層面正面臨著很大的困難，這也與現實相呼應，因此藉由創作來作告解。我的作品看似攻擊別人，其實是攻擊自己。

——侯俊明⁴⁴

侯俊明的創作年代橫跨 80、90 年代，是台灣藝壇裡的異數之一。他的作品早期是以裝置與劇場表演為主要表現形式，擅長個人私密且具儀式特質的前衛創作，風格往往顯現出常民文化的沉味。從 1987 年初期在國立藝術學院畢展的作品《多寶塔書畫選粹》以小密盒、抽屜等日常物件為創作內容開始，之後的《工地秀》、

⁴³佛洛伊德，高覺敷譯，《精神分析引論新編》，北京：商務印書館，頁 74。

⁴⁴楊蕙如，〈雅俗之間——當代台灣藝術的文化空間〉，頁 29。

《大腸經》、《小女人》90年代初期的裝置作品《偉人館》、《刑天》、《侯府喜事—拖地紅》、《怨魂》等，侯俊明貫以台灣特有的風俗與社會普普面貌作為觸媒，引發一系列關於圖像、文字、身體、空間的探討。1992年他第一次運用宗教手印版畫的形式，創作含有警世寓意的《極樂圖讖》作品，1993年的作品《搜神記》則是第二波的手印版畫創作。

侯俊明創作《搜神記》起於他對台灣現今社會亂象的感應，力圖透過一種能與社會環境結合的藝術，所以他選擇用古代神話圖文並茂的方式，表達他的關懷與戲謔。侯俊明不可否認地擁抱這個轉變中的新社會，但他在擁抱的同時卻也對新社會的情慾現象產生無所適從的焦慮，他自己也提到：

透過社區的觀察，我進入系列以原慾為表現主軸，關於社會、文化及自身的思考，尤其是關於焦慮，一種內在的緊張。為了要能生猛的傳達這些內外世界底層的訊息，我逐步的摒棄了視覺性、繪畫性美感經驗的營造，而欲使圖像如利刃般的有所指涉與殺伐，直接而赤裸裸的呈現一切。如果說在我們創作裡真能有殺伐，那麼殺伐的對象絕對是由外而內的指向我自身。⁴⁵

《搜神記》摒除美感經驗的怪異身體，像利刃般地狂刺觀者的視覺神經，有的評論他的人體形象是「人的身體始終以即將崩裂的禁忌形象存在著，預示著身體正處於消失或變形當中的邊緣處境。」⁴⁶這樣的視覺圖像指涉嘲弄的是權力與性在當代存在的面貌，但是身體「異化」的形象卻也顯現這些身體正處於一個邊緣且焦慮的狀態。侯俊明用戲耍的文字指涉社會情慾的面貌時，也將社會內在的緊張焦慮透過這些身體圖像流溢出來，造成作品中充滿情慾色彩的「神祇」也感染了一種無可奈何的焦慮感。

這焦慮感乃是結合了藝術家對社會現狀的觀察與反省，並融合了藝術家本身的焦慮，力透作品形式肌理，表現出來。所以他選擇了版畫作為他創作的主要形式：

我喜歡版畫，它是用刻的，所以線條很節制。……基本上版畫是不自由的，製作過程中受到很多的限制諸如材料的抗拒等。它所呈現的線條是壓抑節制的，自

⁴⁵侯俊明，〈侯氏刑天〉，頁195。

⁴⁶李淑禎，〈圖解警世地獄〉，《雄獅美術》，第283期，1994年，9月，頁54。

然產生不同的力度，再加上我喜歡黑白色彩，因為愈單純愈有力量。⁴⁷

版畫單純簡單的形式力量是創作者企圖要將社會內部的緊張矛盾宣洩出來的利器。因為簡單的線條、構圖，排除掉美好的修飾效果，可以將社會底層的慾望問題赤裸地表現出來，但是相反的，赤裸裸的慾望圖像愈刺激觀者的視覺，愈顯示其後壓抑力量的強大。創作者必須壓抑自己不能太華麗地描繪圖像，但又必須能直接傳達他的訊息於觀者，於是直接、不受潤飾且誇張化的身體圖像躍然紙上，反而顯出一種急於表現的焦慮，呼應了他想揭露社會問題與觀者溝通的急切焦慮：「我的創作採取低姿態，採取低姿態勢因為我有強烈溝通的企圖心，我很擔心別人看不懂我的作品。」⁴⁸只是創作者為何急需與觀者或社會大眾溝通？其中是否也反映了藝術家作為承載社會意識的客體之一，自身的焦慮因應時代的社會氛圍更需尋求一個抒發的出口？

閱讀其他侯俊明的自述，可以發現到藝術家的確是歡慶這個後解嚴時代的到來，所以，他以這時代的樣貌作為供給其創作靈感的養分。他不諱言遷居蘆洲時，隨處可見的工地秀、「愛國自強晚會」「熱情的藝術舞蹈」是他最方便、直接的、取材對象，但他真正想做的是要以大眾所熟知的儀式，去承載一個新的精神意涵，形成一個既非什麼又非什麼，既是什麼又是什麼的創作複合體。⁴⁹似是而非、似非而是的意涵可視為藝術家在情慾與意念相互混亂矛盾之下，謀求解脫的焦慮狀況顯現，所以他有製造儀式以昇華自身情慾與社會情慾的衝動。從《搜神記》展出的形式與內容來看，的確可看出這是場希望全民起乩的儀式。

首先就形式上來說，創作者曾自言希望自己的作品能與民眾溝通，而從《搜神記》挪用大眾之前熟知的古書形式，配合著簡單圖像的描繪，還有展覽時大幅版畫與文字相互的參照幫助了民眾欣賞作品等等，企圖與民眾溝通的形式變成是作品的特徵之一。而從內容上來看，侯俊明邀請各方名人好友共同為他所搜羅的異神下個註解，而此註解也隨後影響《搜神記》的完成，這樣的內容便也把他人到場的因素也納進去。於是在想與民眾溝通以及諸位好友的協力扶神降靈之下，侯俊明化身為民間乩童的角色，將社會上各界矛盾無奈的情慾難題，轉變成自己

⁴⁷楊蕙如，〈雅俗之間－當代台灣藝術的文化空間〉，頁 29。

⁴⁸楊蕙如，〈雅俗之間－當代台灣藝術的文化空間〉，頁 26。

⁴⁹侯俊明，〈侯氏刑天〉，頁 195-196。

的問題並參雜個人自身的生命經驗，透過他創作版畫圖像時，壓抑但具力量的線條，一同宣洩出來，作為他試圖昇華大眾情慾問題與自身衝突處境的過渡儀式。侯俊明創作昇華的儀式，如同象徵人類學家維多·透納認為人的情感、意慾在社會現實下的壓抑、矛盾就是造成儀式主導力量的重要來源。從他的民族誌裡，他發展出儀式威權富有的神秘力量常常是造成挑戰政治威權的弱者力量，或邊緣力量的來源。所以儀式，尤其是儀式中介狀態（liminality）所傳遞的訊息，無論是認知或情緒、意慾上的訊息都是對社會的一種反思、批判和超越。⁵⁰如果說儀式進行的時間結構依象徵學派范·基內波（Van Gennep）的「通過儀式」（rites of passage）說法，有三個段落：分隔（separation）、邊緣（transition）與整合（incorporation）⁵¹那麼「邊緣」階段的過渡就如同透納所講的中介狀態，這，個狀態是一個模稜兩可、似是而非的「曖昧狀態」，特質是過渡性、轉換性、水乳交融、平等……等等。⁵²侯俊明坦言「我是在我一系列的作品裡面，處理自身的焦慮。」⁵³而《搜神記》等於是藝術家試圖昇華本身焦慮，所進行的中介狀態儀式性的藝術表現：

儀式是一種『中介』的作用，它使我從這個階段，邁入另一階段。所以從這個角度來看，我幾乎從『工地秀』以後的創作，就是透過一種這樣的儀式，去作許多我個人內在當下必須解決的問題。⁵⁴

侯俊明透過建立一場「侯氏神話」的展覽，確定了一個階段的完成，而我們觀者看到的正是他正在進行解決自身或自身與社會結合的焦慮的中介儀式。

《搜神記》的草稿中，侯俊明的創作總是集合各種對身體任意描繪的想像。他隨意地把各器官與身體形象移置、變化、誇大或分裂，等於是企圖把身體當作一個書寫的符號，任意地拆開、組合，再組合、拆開。這種隨性隨機的創作方式，筆者認為，是創作者用看似窮盡一切身體符號的方式，耗盡大眾對身體的禁忌，以此踰越大眾與社會傳統的目光，然而這種耗盡身體的意義的過程卻顯示出他的

⁵⁰何翠萍，黃應貴編，〈比較象徵學大師—透納〉《見證與詮釋：當代人類學家》，台北：正中，1992年，頁349。

⁵¹莊英章、許木柱、潘英海等編，《文化人類學》，台北：國立空中大學，1991年，頁53。

⁵²何翠萍，黃應貴編，〈比較象徵學大師—透納〉，頁350。

⁵³《藝術家》紀錄整理，〈儀式性的藝術〉，頁201。

⁵⁴《藝術家》紀錄整理，〈儀式性的藝術〉，頁195。

焦慮，身體在游移轉換的過程變成了是一個過渡性、功能未明（liminal）的軀體，將對身體符號賦予的底層意義在不斷變換的過程中瓦解掉。

《搜神記》的詭態身體的意象與巴赫汀的詭態身體同樣具有踰越的力量，不同的是，後者踰越的是任何上層階級的權力與價值觀，前者踰越的則是整個大社會，甚至指向自身。《搜神記》的踰越層面擴及到對社會全面的關注，創作者更進一步反省到，在這大環境下自我的焦慮：「我的興趣在於死亡的終極關懷，而不是觀光化的娛人慶典。」⁵⁵當作品中汨汨流動的情慾被大肆著墨，看似歡慶這新的解放時代到來，實際上人心的異化與現代社會的焦慮與緊張也相同地被呈現。踰越舊傳統的價值思考與對亂象的關懷成爲作品背後負載的真正意義，侯俊明藉由創作詭態的身體，一方面復活被舊體制壓迫的人物，然而也一方面融合自我與社會的慾望問題，焦慮地突顯社會脫序的亂象，因此形塑了《搜神記》整體特殊的風格。

第二節 社會事件的取材

侯俊明的作品在初見時會令人感到驚訝的是那種以人類情慾爲題毫無避諱、大膽描寫的性畫面。如此的畫面似乎在挑戰那時合乎禮儀、溺愛成性的現代主義（modernism）。這種挑戰一般稱之爲前衛（avant-garde）

《搜神記》表現與正典 學院系統迥然不同的民間 通俗的全民起乩行爲，可說完全表現在社會底層 失勢 邊緣的人物形象上，這也是《搜神記》建立的何以是陰廟的緣故—專收孤獨漂泊的失勢棄神。也許因爲描繪失勢棄神的身體形象的方式難免與眾不同，《搜神記》一系列赤身裸體、性特徵誇大、器官錯置……等等的奇形怪狀身體，在後解嚴社會初期，卻引起不少爭議的漣漪。爭議的聲音乃因《搜神記》挑戰了當時社會的目光，一些評論也分析《搜神記》爲何引起當時社會大眾側目的原因。林裕祥提到台灣人身體語言的塑造，在移民、殖民與文化

⁵⁵侯俊明，〈侯氏刑天〉，頁 196。

邊緣地帶的歷史條件下，往往是受政治意識型態壓制後的一種被役使的「勞力身軀」；漢文化的禮教觀念與兩性性關係的倫常禁忌，建立了一套社會允許的身體行為模式，統治者間接由此獲得權力，而身體是政治權力操控下的最基本單位。⁵⁶因此他認為，侯俊明在《搜神記》中描繪的兩性性器官變異圖像的符號，指涉的是他對美術學院內「唯美」教學體制的反動與對森嚴的倫理體系所作的一種轉喻式反抗，長期被制化的奴性身體，在此以自身潛意識的官能性本能作抵抗。⁵⁷就解嚴前的歷史長流來看，《搜神記》挑戰社會大眾目光突顯的是台灣社會過去受制於政治傳統意識型態的掌控，然而，《搜神記》蒐集的社會邊緣人物的形象為何就可說具有反抗與踰越舊傳統社會的力量？或者，明確的說，《搜神記》所呈現的社會邊緣人物的身體形象是為何能踰越當時的社會目光，反抗了社會傳統對身體所設的框架？

人類學家凱羅·史密斯·羅森柏格（Carroll Smith-Rosenberg）分析英國維多利亞時期的意識型態是以控制身體為重點，在封閉系統建立上下有別的秩序並管制踰越秩序的行為，同時也提出任何時代、地方、社會都會具有類似的意識型態，這種僵化的意識型態融合了種種道德規範及身體控制，使得身體的任何行為都受制於社會的監控。⁵⁸如依羅森柏格的說法，那麼社會的監控如何銘刻於身體之上？身體又如何表現社會的特性？羅森柏格依據人類學家維多·透納（Victor Turner）認為的所有象徵都具有兩極的特性，既是感官象徵又具有社會學意義，把具形又感官的身體轉化成一種象徵符號，可以象徵無形的秩序，如此一來，身體如果是一種象徵符號，那麼附加於身體的控制、法規與處分也就承載了想要控制或維護社會的意識型態與慾望。⁵⁹

身體可被當作一個累積意義的象徵符號，那麼當身體形象開始突變成與以往不同的形象時，之前建立的象徵意義也隨之被瓦解，特別是身體以極度誇張、變形與失序的面貌出現。瑪麗·道格拉斯認為社會疆界之外的邊緣人物是危險且具有力量，危險乃因威脅到社會秩序的建構，但也因其危險而具有顛覆社會秩序的力量。因為所有社會秩序的形成是建立在約束失序與混亂之上，秩序雖然本身擁

⁵⁶林裕祥，〈侯俊明「新搜神記」圖版中的身體政治語意〉，頁 178-180。

⁵⁷林裕祥，〈侯俊明「新搜神記」圖版中的身體政治語意〉，頁 182。

⁵⁸凱羅·史密斯·羅森柏格，〈維多利亞時期純潔觀裡性的象徵意義〉《文化與社會》，頁 199。

⁵⁹凱羅·史密斯·羅森柏格，〈維多利亞時期純潔觀裡性的象徵意義〉，頁 200。

有權力，得以維持本身安定並收束混亂失序的力量，但混亂本身也擁有狂野無形的威力。羅森柏格也指出社會中有可能象徵混亂與無秩序的群體，是屬於邊緣性與過渡性的族群，邊緣性是指沒有權力地位，在社會分工複雜體系中不佔核心位置；道格拉斯則認為扮演危險曖昧角色的人被看成是無法控制、不能自主、危險不安，且社會不容的力量，他們被視為反社會，特徵是「汙穢淫蕩、無法無天。」

60

《搜神記》裡的人物不是「無主孤魂」、就是「失勢棄神」，他們顯然是被社會遺忘或是驅逐的邊緣人物。雖然處境邊緣，但也因為這不受拘束的邊緣力量才能表現充沛又旺盛的慾望與抗爭能量，突顯被壓抑許久的社會問題，所以我們可以看到：〈刑天〉【圖 7】斷頭身體倒掛，並燒烤自己雙眼以求視察這個世界的抗爭力量；被「鄉人以爲怪」的〈六腳侯氏〉【圖 1】死後仍「捧頭泣母喪」「不；見容於世」（文字解釋因為得了愛滋病）的〈回春神女〉【圖 2】不怕愛滋病的威脅，兀自微笑享受搓揉乳房的快感；「生而棄養。致逆。」「浪盪西門町」的〈那吒〉【圖 8】在母親臨盆之際，故意拿刀刺母雙股，暗喻被棄養小孩的叛逆形象。

踰越一詞由巴岱儀率先提出，目的是企圖顛覆同質性完整但又封閉的意義架構與論述系統，而踰越即是以「否定」為基本思維模式的展現。踰越的「否定」乃因巴岱儀認為，論述的合理性、權威性常是排除異質因素「雜音」「變數」、之後的結果，⁶¹所以，踰越本身具有「否定」性，否定統一、完整意義的建構。巴岱儀雖然也接受吉爾格·維黑姆·費德里希·黑格爾（Georg Wilhelm Friedrich Hegel）否定來自對死亡恐懼的說法，並不認為死亡會終結「否定」的動力。他認為終結之外總是又伴隨另一個開端，意義之外必有另一未完成的意義，而這「開端」「未完成的意義」就是一個異質性（heterogeneous）的存在，永遠會、顛覆已完整的結構、論述，踰越就是顛覆已完整的結構的手段、方式與形式。

⁶²巴岱儀提到踰越的內在經驗（inner experience）：

經驗如果不是反叛，就只是一種錯誤。首先是對主體依附行動、計劃、論述等的

⁶⁰凱羅·史密斯·羅森柏格，〈維多利亞時期純潔觀裡性的象徵意義〉，頁 201-202。

⁶¹蔡淑玲，〈巴岱儀的否定與踰越〉《中外文學》，第 24 卷，第 2 期，1995 年，7 月，頁 116。

⁶²蔡淑玲，〈巴岱儀的否定與踰越〉，頁 116-119。

反叛—反叛理性存在對話語的控制；第二點，是反叛經驗本身帶來的滿足感、安逸感。⁶³

踰越是對主體來說是否定性的自我顛覆，總是在意義趨近完整、固定時，就推翻否定的能力。對巴岱儀而言，論述的完整與意義的圓滿是一種語言的暴力，這種暴力在意識型態、體制的掩飾下會遮蓋其赤裸的面貌，他提出踰越的觀念目的要使意義的溝通充滿流動性、異質性，在反覆推翻、顛覆的過程中，認知一切只是模擬的假相。

現代社會文明的建立可說是建立在一個排他性強的完整結構中，總是以清除退化、低等與醜陋等異質性的東西來建立一個同質、乾淨的社會。以西方的布爾喬亞（bourgeois）社會為例，社會內的主體重複地被社會排除「低等」（low）— 髒亂、厭惡、噪音、汙穢物的意識型態塑造，每一個排他的動作都是對主體身分的形構，而這種被定義為「低等」的事物就被主觀吸收為一種負面、厭棄的東西。對「低等」事物存在的定義與排除，是不可避免的需要，它雖然被社會系統體制排除，但它也因此間接鞏固了社會系統，幫助建構社會秩序。

人類學家瑪麗·道格拉斯（Mary Douglas）依據這個說法，並把所有被制度化系統排斥的事物稱作「汙穢」（dirty），認為汙穢這個社會邊界外的客體所造成的混亂將會破壞社會既定的模式：

從（身體的）孔穴排出的物質，顯然是邊緣物質。痰、血、奶、尿、糞、淚，皆超出身體的界線…… 由此可知，污染作為一種危險的型態，在宇宙或社會結構愈是得到清楚界定之處，它便愈是以強烈的姿態呈現。⁶⁴

我們污染（pollution）的行為是譴責任何客體、想法的反應，就像是困擾或反對任何被珍愛的階級系統。

道格拉斯認為污染雖會破壞既定模式，卻也為模式提供了構成要素；秩序意味著有所限制，在建構秩序，遵守某些秩序的同時，也摒棄掉那些明顯符合建構模式要求的東西。⁶⁵因此，社會體制系統需要排他或分化的過程，厭棄低等事物以此將世界分成高層 低層、文明 粗魯、純淨 雜種，一個符合秩序的社會。但是被排除

⁶³翻譯文引自蔡淑玲，〈巴岱儀的否定與踰越〉，頁 123。

⁶⁴譯文引自茱利亞·克利斯蒂娃，彭仁郁譯，《恐怖的力量》，臺北：桂冠，2003 年，頁 89。

⁶⁵瑪麗·道格拉斯，〈污染象徵秩序〉《文化與社會》，臺北：立緒，2007 年，頁 187-188。

的事物不會消失不見，它被劃在秩序之外、疆界之外，隨時有可能威脅著疆界內的秩序與法條，當踰越的行為發生時，往往就是被排除的東西復返之時。

被排除的事物如何復返並威脅秩序建構內的主體？受到巴岱儀與道格拉斯影響，提出「厭棄」（abjection）理論的茱利亞·克利斯蒂娃分析了主體在被排除事物的「厭棄」情境裡所受到的威脅性。克利斯蒂娃指出「厭棄情境」中的「厭棄體」（abject）作為一個已遭徹底逐出的墮落物，會把自我引導至一個意義崩解的所在，她提到了「厭棄體」對主體「超我」（super-ego）的對峙以及它給予主體「自我」（ego）的影響：

某個與超我這位主人混融的「自我」，硬硬是把這個部分趕出去。它在外邊，外於這個它似乎認不出遊戲規則的我的世界。總是在未曾預警之下，它促使主體進行一種釋放、教他驚厥，逼迫他發出吶喊。……從前，在那段模糊、被遺忘的生命中，它曾經讓我覺得熟悉；而今它卻成為一個全然與我無關的、惹人反感的東西，不斷地騷擾我、糾纏我。……它是一個我無法辨認的「某種東西」⁶⁶。

「厭棄體」造成主體迷惘的驚顫甚至有恐怖的感覺，乃因它們是被超我排除掉不屬於自我認知的範圍。在克利斯蒂娃的定義中，任何不潔的東西，諸如人體的嘔吐物、尿液、糞便、經血甚至屍體等等，都屬於會讓主體感到骯髒、噁心與淫邪的事物。芭芭拉·克利德（Barbara Creed）也引用了克利斯蒂娃的說法，提到恐怖電影習慣製造斷肢、並列的死亡屍體、血液、唾液、汗水、淚水、新鮮東西的腐敗……等等「厭棄情境」，以製造恐怖效果，也就是製造任何踰越威脅主體在象徵秩序裡的「邊界」（border）的機會，使得觀看者的主體受到侵擾，而感到恐怖。

就心理底層的分析，「厭棄體」固然形成了厭棄情境的出現，但並非來自表面上的清潔或健康的欠缺，而是它擾亂了主體對身分、體系和秩序的認同。克利斯蒂娃也提到所有的厭棄情境，其實都發生在主體辨認出一種作為整體存有、意義、語言和慾望奠基者的空缺（manque）之時。⁶⁷這是厭棄情境力量的極致展現所致，主體體認到有一令他感到噁心、驚恐的事物，破壞了他對外界的認同，他甚至對存有本身產生質疑乃至失落，主體的失落鬆動了社會建構主體的模式，瓦

⁶⁶茱利亞·克利斯蒂娃，彭仁鬱譯，《恐怖的力量》，頁 4。

⁶⁷茱利亞·克利斯蒂娃，彭仁郁譯，《恐怖的力量》，頁 7。

解同質性意義的存在，平時主體仰賴的律法，此時顯得不堪一擊。

依精神分析學來說，形諸個人超我的力量將低下、噁心、醜陋的東西被排除在外，一但它們出現，即被超我感覺到卑賤，所以「厭棄感根植在超我之中。」超我排除「厭棄體」的方式轉化為國家意識型態建構社會主體的模式，可看出國家意識型態機器如何地召喚它需要的主體。當社會用排他的動作，排除任何危害社會規範的思想行爲，建立一個法律與道德的系統體制來召喚社會內個體單位的服從，那麼同質性的意義、規則將會框架住個體的認知。然而被驅逐於外的並不是永遠地消失，當它以厭棄體的形式（宗教、道德、意識型態律典之外的另一個面向）復返，同質性意義的失落與匱乏會帶領一個社會異質性地變動。如同克利斯蒂娃提到「厭棄情境」的首要定義是曖昧性（ambiguity）：主體就算排除了「厭棄情境」的勢力，但並不是完全不受它威脅，相反地，「厭棄情境」對主體來說是永恆的危險。⁶⁸

一個社會建構身體知識的同時也銘刻了許多的意識型態。社會內的主體對身體的認知是積極地在象徵秩序（symbolic order）的場域中被意識型態結合與分離，從不正確地只能由本身來評估。社會中的身體形象其後隱藏了大量的社會知識，我們看待社會的身體形象等於也是在看待這個社會系統，反之亦然。因此身體形象反映了社會對它賦予的知識，也反映了社會系統製造的框架，特別是在身體形象開始逸離社會系統、挑戰大眾的目光的時候，更可以知道國家社會的體制系統如何地被踰越。如同上述所言的巴岱儀的否定同質性意義與克利斯蒂娃的「卑賤情境」，從《搜神記》踰越傳統手法的創作方式與踰越同質性思考的表現，同樣可看出類似的踰越性。

侯俊明曾自述所創作的《搜神記》是受到干寶寫作《搜神記》影響，因為干寶《搜神記》蒐羅當時社會所祭祀的神明與靈異人物，是爲了作爲道德訓誡和警示人心的例證，這種樸素的因果論讓他覺得荒謬，但也覺得荒謬的有勁道。於是，他參考影印自清末重刊明刻本《繪圖三教源流搜神大全》圖文對照的形式，創作了圖文並茂的一系列 154×104 公分的《搜神記》。他創作圖文並茂的作品形式，所使用的媒材是強調線條刻畫的版畫，在文字方面，他用模仿古書的方式創

⁶⁸茱利亞·克利斯蒂娃，彭仁郁譯，《恐怖的力量》，頁 7。

作了一幅幅巨大的版畫，在圖像方面，則用簡單的線條刻畫各色各樣赤身裸體且誇張、變形的男女身體，例如《六腳侯氏》【圖 1】《回春神女》、【圖 2】與《蒙雙氏》【圖 3】等，藉此反映社會光怪陸離的現象。

依據前述，侯俊明的作品經常具體可見到解構身體完整性的身體意象。侯俊明在美術史風格的歸類中，也普遍被認為是創作與社會文化相關連作品的藝術家。陸蓉之認為侯俊明習慣將常民文化儀式化，從各種形式呈現民俗的本質，並且以「性」為主題，進行對社會禁忌的挑釁。⁶⁹

王福東與倪再沁一致認為侯俊明掌握瞭解嚴後的時代動脈—挑戰禁忌。⁷⁰謝東山把侯俊明劃為新表現主義中，批判與性相關社會現象的藝術家。⁷¹黃海鳴則將他編列為「多元角度的批判與精緻的揭露」的藝術拼圖裡，而這一派作品再現與批判的對象，通常泛指整個病態的社會。

⁷²姚瑞中在《台灣裝置藝術》（2002）裡，也皆有提到侯俊明的作品與民間宗教文化的關係，侯俊明轉化了民間傳統宗教的形式與內容。

侯俊明一面感知政治社會轉變的衝擊，另一面在畫面上創作打破身體完整形象的作品，關注社會解禁後慾望衍生的問題，以身體作為作品中主要的視覺母題，而且手法是以肢解、倒錯、變形或增殖身體部位等等技巧，構成作品整體的視覺面貌。這種身體意象的出現，如果依社會風潮與藝術家的創作理念等方向詮釋，呈現的是藝術家們反省過往社會霸權控制個人的企圖與對社會的關懷，他以叛離過去藝術形式的手法，宣洩他的主張與想法，而重新描繪的身體形象就成了他有所為而為的結果。《搜神記》作品既然為藝術家在解嚴後的社會裡，一種個體由外而內迸發的藝術，其中身體形象的解構與變形即是他反由內而外，經過自身思考與反芻之後的表現方式。因此，筆者分析他作品中的身體意象，除了希冀補足解嚴後台灣美術的身體論述之外，也欲開創性地統整論述在解嚴後開放的社會文化環境之下，藝術家創造解構性身體形象的象徵意義。本論文企圖書寫的是：在漸

⁶⁹王福東，〈台灣新生代美術巡禮〉《雄獅美術》，第 252 期，1992 年，1 月，頁 30。倪再沁，〈裝置與材質篇〉，頁 56。

⁷⁰謝東山，〈台灣當代藝術〉，頁 101-102。

⁷¹黃海鳴，〈九〇年代的台灣新潮美術（1990-1996）〉，《傾向：文學人文季刊》，第 12 期，1999 年，頁 148。

⁷²姚瑞中，〈新道場〉《攝影裝置》《台灣裝置藝術》，臺北：木馬文化，2002 年，頁 83、292。

趨開放的社會風氣下，解構性身體形象被用來刻畫時代樣貌的意義，這意義除了反映過去被壓抑的抗拒意識的復返之外，也反映現代藝術家們對自我處境的關心。

侯俊明 1993 年創作的《搜神記》為其最受矚目的作品，展覽期間屢有報章雜誌為之專文討論，展覽之後也有出版社將其作品、圖稿、手記與當時部份藝評文章出版成書，成了一本名副其實的《搜神記》。在這些文章中，對於《搜神記》中的身體意象側重兩個面向詮釋。一是認為侯俊明作品中的身體是與慾望相關、頻頻發春的身體：沒有臉孔的身體或者說人形的性器官，是一種極端主義（*extremism*）無所不用其極地結合慾望、性愛和男性想像的性「符號」的使用，⁷³它是一個無固定機制功能的身體，依慾望任意地連接、生產自體的快樂，⁷⁴甚至帶動了 90 年代「情色藝術」的風潮。⁷⁵二則認為作品中的身體意象反映當時社會文化的改變：《搜神記》中各種官能性性器官的錯置變異圖像，「可視為在二十世紀八〇年代後期對台灣長達四十年來的戒嚴統治的政治權力結構，所作的一種最為『赤裸』的隱喻式的反諷圖示。」⁷⁶這種「叫陣的藝術」是要脅嚇僵存的道統權威，使保守的俗眾產生興奮或緊張不安；⁷⁷侯俊明高舉「常民文化」的符錄，用人類真實的原慾向矯飾的精緻文化表像挑戰，一波坡地衝擊既存的規範教條。⁷⁸綜合以上評論，廖新田認為對現行體制的控訴是上述藝評的一致共識，⁷⁹他進一步地以精神分析的理論將舊有的威權類比於陽具父權，現有文明的建立為其「陽謀」，而侯俊明的《搜神記》就是一場反文明的「陰性論述」，其中身體的拼貼與性拼貼便是以拼貼的方式迫使過去強固的文化符碼瓦解，造成內外界域的模糊化。⁸⁰

關於《搜神記》兩個面向討論的不同，筆者認為，乃因針對藝術風格與內容討論不同的緣故，綜合以上的論述，《搜神記》中呈現旺盛慾望的身體意象是對過去禁錮的學院正統與先驗的價值規範的挑釁與摧毀，但是，進行對舊有價值系統

⁷³宋文里，「擬似民間」的性展演－關於侯俊明和他的極端藝術〉《山藝術》〈第 87 期，1997 年，5 月，頁 84。侯宜人，〈侯俊明的搜神〉《搜神記》，頁 163。

⁷⁴黃海鳴，〈手印版新搜神記〉《搜神記》，頁 156。

⁷⁵廖新田，〈陰性論述－侯俊明作品之深層心理組織法則探討〉《現代美術雙月刊》，第 86 期，1999 年，10 月，頁 51。

⁷⁶林裕祥，〈侯俊明「新搜神記」圖版中的身體政治語意〉，頁 179。

⁷⁷石瑞仁，〈一場瘟疫，一種宿命〉《搜神記》，頁 171。

⁷⁸陸蓉之，〈侯俊明神話－從慾望之乘，到圖碼解讀〉《搜神記》，頁 184-185。

⁷⁹廖新田，〈陰性論述－侯俊明作品之深層心理組織法則探討〉，頁 52。

⁸⁰廖新田，〈陰性論述－侯俊明作品之深層心理組織法則探討〉，頁 56-60。

的摧毀是否完全是《搜神記》欲彰顯的真意？有其他的文章提出了《搜神記》真正的意涵並不是單單對社會道德禁忌的挑戰、叫囂，反而是希望鬆動僵化的價值觀之後，使人重新思考：

侯俊明這系列的版畫作品對傳統搜神經典的『貶低』，還有對人體器官的誇大，所產生的意義絕不是要『罷黜諸神』或『挑戰社會禁忌』，或相對地是一種簡單的造神運動，更不是圖個爽快而已的立場宣示或發洩；這其中的道德判斷的曖昧與模糊，或是那種『好笑』，才是他所要營造的效果。這種既正經又搞笑的擬古轉化的真正目的，既不是要否定、批判什麼，也不是要肯定什麼，而是在於鬆動固化的價值。⁸¹

路況也提到《搜神記》的反諷 嘲弄 抗爭 顛覆並不是純粹的否定與顛覆，它奇特的幽默的方式是對存在與生命本身的歡愉肯定。因此在矯飾主義下的淫猥狹邪詭異的各類人物，才能躍入死亡與再生、毀滅與創造的生命變化之流中，踰越僵化的人的形式。⁸²侯宜人則把《搜神記》中的身體意象從宣洩禁錮慾望的目的導入積極昇華、平撫慾望的詮釋，她將侯俊明的藝術看作為時代而藝術的實踐，以宗教驅魔儀式的觀點詮釋作品中的變相身體，認為雖然變相身體反映的是社會中慾望永遠無法滿足的問題，但因為有了一個身體形象的依靠，充沛流竄的慾望反而具有平撫慾望之效。⁸³侯宜人的詮釋剛好與侯俊明解釋自己參考了晉朝干寶《搜神記》中被迫害人物形象的原因雷同，因為「被迫害者，心願無法完成，結果這心願便以另一種形式（變貌）出現、完成。」⁸⁴兩者同樣認為這些靈異人物的慾望能在萬善詞裡，獲得暫時的宣洩。

以上種種的論述，皆有可採取之處，但並不是要尋找折衷的說法，而是認為接受作品的角度不同，便有不同角度的解讀方式。這恰巧也是希望作品與觀眾之間能有一個溝通性的創作者，樂見其成的。⁸⁵《搜神記》明目張膽地端了一盤充滿性符號與誇張、變形身體意象的奇珍異饈，放在剛接受社會解放洗禮的群眾面前，

⁸¹盛鎧，「以乳為目，以臍為口」——試論侯俊明的《搜神記》，《水筆仔》，9/10月，頁14。

⁸²路況，〈諧擬的超越——解讀侯俊明的「圖」「文」〉，《犬儒圖》，臺北：萬象，1996年，頁62-64。

⁸³侯宜人，〈侯俊明的搜神〉，頁166。

⁸⁴侯俊明，〈侯氏刑天〉，頁194。

⁸⁵見楊蕙如訪談侯俊明，楊蕙如，〈雅俗之間——當代台灣藝術的文化空間〉，《台灣探究——當代紙，上作品》，臺北：北美館，1999年，頁30。

不可避免地會挑戰社會群眾背後原有的道德禁忌與價值系統，但是就藝術家創作思維的角度來說，《搜神記》的內容不僅在挑戰社會體制的目光或肯定慾望的歡愉，最重要的還有希望無奈與無助的慾望能獲得平撫與救贖。⁸⁶關於這點，觀察《搜神記》中的靈異人物形象之後也發現到，這些靈異神祇人物雖然他們的慾望在萬善祠場域裡，被高度地完成了，然而完成的卻近乎一種悲情。慾望與抗爭的意志幾乎成了他們身體全部的重心，慾望雖然被實現了，反而卻看到他們被慾望奴役的一面，尤其他們臉部表情如出一徹，真實的面容顯得微不足道，有的甚至更沒有頭顱，慾望的差別與抗爭的意志成了分辨他們的標籤，也成了主導他們身體活動的中心。

第三節 圖像與文字

所謂文字、文章的要素則不遑輕忽。現代主義的藝術未達不論「何地、何時、何人」均能消費之目的，固極力排除僅特定民族才能狗通的文字或了解的故事。而侯俊明添加在版畫上的文章，其內容義意與圖像融合後，對其作品的理解有深化的效果。侯俊明不斷在他的版畫上加入文字，乃侯俊明藉由文字來表達其強烈欲求之際，也認知到「人與人之間本來就無法百分百相互理解」的前提下，才選擇文字作為其表達的媒介之一。不論能不能讀懂文字，我們都不可能知道明白對方所要表達的一切，那是「巴別塔（babel）⁸⁷」以來所誕生的人們，無可避免的絕望性宿命，卻也因此產生了藝術解釋的空間，讓藝術得以發展。原本從象形文字演化而來的漢字，由於兼具字義與圖像的趣味性，故成為藝術發展中最具可能性的媒介之一。

俊明自言《搜神記》是他模仿晉朝干寶羅列神祇與靈異人物，作為道德訓誡

⁸⁶創作者曾言：「我搜的倒不是什麼神祇靈異類，而是要托此結構將都會邊緣人與以神聖化之供奉嘲諷。在荒謬的敘事裡益發突出其與現實格格不入之窘迫，在矛盾中顯其無奈與無助。」，侯俊明，〈侯氏刑天〉，頁 194。

⁸⁷古巴比倫之一城及該城所建之塔（建塔者擬使之高達天庭，上帝以其狂妄責罰之，突使該城人各操不同語言，致彼此無法溝通而無法完成該塔：見舊約聖經創世紀。）

或引為警示時局徵兆方式的一座廟，目的是為了將社會中一些荒謬的情勢與都會的邊緣人加以神聖化供奉，並嘲諷何以致之的窘境。⁸⁸此外，侯俊明建廟祠的方法參考了清末重刊明刻本《繪圖三教源流搜神大全》圖文左右對照的形式，運用版畫配合文字的方法，創立了一系列相當大幅 154x104 公分的侯式刻本萬善祠《搜神記》，祠中含納了十八尊變相的「異體神」，一個專收失勢棄神與無主孤魂的陰廟於焉成立。這種造廟的方式十分獨特，他圖文並茂的方式創作，顯示圖像與文字相互詮釋時不能切斷的臍帶關係：圖像的意義有賴文字的補充，文字的說明指示詮釋圖像意義的方向，圖像的描繪則具體化文字的書寫。

分析描寫十八尊「異體神」的文字，不難發現到內容並不全然來自侯俊明本身的語彙。在文字版書中，他先起頭描述這些「異體神」被供奉的來由、生前的形象、異於常人的「長才」與在陽間顯現的「神威」，而後，又拾人牙慧地援引當時名人雅士對其所搜之神之釋文，最後自己再對這些釋文下一個簡短的註腳，從這簡短的註腳中也解釋了侯俊明最後把圖像完成的原因。出版成書的《搜神記》中，化名變相王子的侯俊明也曾自述版書內容的陳述是在得變相圖稿一批，不得其解之下，幸「蒙友壇鼎力相助。扶乩降靈。始知諸神聖名號事蹟。」⁸⁹黃海鳴提及了《搜神記》包括原文、引文及後人詮釋的文字部分，充滿了破洞、意義之不連貫、矛盾、斷裂。⁹⁰令人難以掌握意義的文字內容形成作品的特殊性，然而這特殊性具體造成什麼效果？筆者認為侯俊明挪用干寶《搜神記》的部分神話元素，且集合眾人的想法，再經由藝術家本身的書寫、描繪臻至完成，這種由各方意見構築而成的人間陰廟，呈現的是多音、異質的構築結構，即使部分早已被記載的古代神祉名諱在此被書寫，但他們卻脫離了原來的神話敘述結構，重新地以現代社會觀點詮釋。從描述諸神事蹟的文字內容來看，這些神祉的故事是由各屬不同領域的文人墨客與創作者合力述說，他們宛如是奠基在各家詮釋與發言基礎上的現代神明。眾人合力述說、共同幫助侯俊明扶乩降靈的行為，使得《搜神記》的神話敘述呈現的是多音、眾生取鬧喧嘩的異質結構，而且，創作者每每在板書末了下的最後註解又帶著戲謔的色彩，更迫使《搜神記》作為一部記載言

⁸⁸侯俊明，〈侯氏刑天〉，頁 51。

⁸⁹侯俊明，〈搜神記〉，頁 51。

⁹⁰黃海鳴，〈手印版新搜神記〉，頁 156。

談與圖像的現代搜神神話，其宣傳德誼與教化人心的功用幾乎消逝無蹤。以〈大奶夫人傳〉【圖 5】為例，干寶《搜神記》中的大奶夫人是一位幫百姓消災解禍的娘娘，文獻上記載她「鎮蛇妖有功。」然而在《搜神記》裡的〈大奶夫人〉，描述的反而是秀場裡賣弄色相的女王，因其「奶大而霸」成了眾人擁戴的女神。古代大奶夫人慈悲為懷、普渡眾生的德行在侯俊明的《搜神記》裡被其他的「德行」置換掉，他們美其名也是在普渡眾生，但是這種「以胸前巨蒲振震育化俗凡」的普渡，跟原來神社普渡方式相比，卻不禁任人覺得錯愕、甚至覺得荒謬可笑。然而創作者是有意貶低他所搜的神祇？大奶夫人被評為「她沒腦袋。眾所見乃豆腐所幻也。」但侯俊明又在註解提出反駁「有女異議曰奶大無罪。是無聊男子自壞頭殼也。」我們無法確切知道，亦無法判斷創作者是全然地貶低或頌揚所搜之神，即使創作者曾自言創作動機之一是要替這些異體神立傳、宣揚。很值得注意的是，侯俊明在《搜神記》描述的文字與註解就如同〈大奶夫人傳〉的效果一樣，在正反並行的評價中帶有戲謔的曖昧：似褒又貶、似貶又褒。

一一審視《搜神記》中文字版書的搜神內容，筆者認為從第三位至第十三位與第十八位神祇符合了侯俊明所搜的「失勢棄神」：回春神女、女媧、白馬郎君、戰神、甘霖神君、百花神祖、那吒、救苦天尊、大奶夫人、愛情藍鳥、探陰真人、花君等，他們被侯俊明刻字立傳的內容就如同前述〈大奶夫人傳〉，往往在正面地述及他們在人間的「豐功偉業」之後，文字筆鋒隨即一轉，嘲諷這「豐功偉業」實則是引起混亂或根本是淫穢無當的劣行。譬如被奉祀於茶室的〈回春神女傳〉【圖 2】具有回春壯陽的神力，但卻有引人染上愛滋死亡的危險，〈戰神傳〉【圖 5】雖然「奪人妻無往不利」，但是「與幸福卻日行日遠。孤獨日深。乃至狂癲。」〈甘霖神君傳〉，【圖 6】以人民的福祉為念，「神鞭」只要一揮動即可為民求得風雨，但是侯俊明引朋友的話語卻稱其「神君逢旱則洩。民不知避。沾其液則廢。」，原來的神威、行誼被逆轉成對人民有害的毒物。不管是〈回春神女傳〉〈戰神傳〉或〈甘霖神君傳〉，侯俊明在最後同樣地又對他們在批評他們神威的負面價值之後，批上不置可否的註腳，〈回春神女傳〉的愛滋威脅只要「戴上保險套一樣樂。」〈戰神傳〉不以為忤，仍「沾沾自喜洋、洋得意」〈甘霖神君傳〉反而嘲弄百姓是民智為開，不知道那是酸雨的淨化作用。從正到反的評價，最後又顛反為正的註腳，創作者對「失勢棄神」的定義總是游轉在歌功頌德與諷刺貶抑之間。即使是

《搜神記》另一個搜神主題「無主孤魂」：六腳侯氏、情蠱、蒙雙氏、拖地紅、相公等，文字的曖昧同樣顯露在其版書內容上。然而與前者不同的是，作為被陽世社會排擠或處於其中卻不得志的角色，這些「無主孤魂」們生前的事蹟雖然在侯俊明的萬善祀裡被刻碑表明，侯俊明採取的敘述策略是並列正反相互對立、突出的內容，文字是正面敘述之後再佐以時人嘲諷式的詮釋，最後下的註腳也僅作補充時人之前的話語。如同〈情蠱傳〉【圖 17】由愛生恨終至「男女乃結伴相交相殺至夢絕」〈蒙；雙氏傳〉【圖 3】的「生生世世永不離」，最後是「永不得超生」。

《搜神記》文字上整體的曖昧與異質意義的建立，乃因創作者欲以戲耍的方式一方面呈現現代社會慾望奔流所顯現的離奇、怪誕，另一方面也要觀者脫離傳統的道德制約，正視那被舊社會壓抑的情慾。《搜神記》為原來淪落社會邊緣的人物立了一座「歌功頌德」的陰廟，如此等於將社會上對這些人的評價重新洗牌，讓觀賞的人切實瞭解到：原先社會賦予的價值判斷有了缺口。但是，正面的評價之後又是負面的評價，這缺口斷裂的愈來愈大，有可能促使觀者開始思考任何意義的存在都有可能是暫時、可被顛覆的。然而《搜神記》如何瓦解舊有社會的觀念與刺激觀者重新思考崇高、道德、正常……等等的概念？筆者認為可以從《搜神記》奠基於古代神話形式，但又戲耍其中的神話語言結構來探討。

結構主義的符號學派認為，在一強固的社會系統中，每一個符號的符徵（signifier）與符旨（signified）串成的意義鏈是武斷 固定的。⁹¹而認為每一件事都可以是神話且主張神話成為符號學體系的羅蘭·巴特（Roland Barthes）也提到神話是一種言談、一種傳播體系 訊息與意指作用的方式，⁹²且認為神話的意義已經有本身的價值存在，它屬於歷史，意指作用已經建立並且能夠自足，「意義已經完備，提出了一種知識、一個過去、記憶及事實、理念、決定的相對秩序。」⁹³依巴特的說法，神話的意義建立在它特殊的形式上，它完滿的意義必然建立在特有的認知上。然而，觀看侯俊明的《搜神記》，它挪用古書記載神話的形式甚至神明的名諱，乍似我們熟悉的神話故事，但細看之後才發覺它不指向過去的歷史，所以讓我們錯愕。傳統的道德與教化被提出來，但同時也被另一荒謬離奇的形象表

⁹¹Terry Eagleton，吳新發譯，《文學理論導讀》，台北：書林，1993年，頁123-124。

⁹²羅蘭·巴特，《神話學》，臺北：桂冠，1997年，頁169。

⁹³羅蘭·巴特，《神話學》，頁177。

現，作為一種奠基於古代神話之上的現代神話《搜神記》，一方面憑藉大眾的集體知識、過去與記憶，另一方面也由此打破統一、完整的價值判斷書寫，踰越專一思想的傳輸。而且，藝術家運用生猛有力的常民文化符號，鼓舞全民起乩的行為，又等於將詮釋權開放給各界人士，促使流動意義的建立。

第四節 文學性與戲劇性

侯俊明《搜神記》採用常民文化美學創作的行徑，已經叛離了官方 民間與傳統 現代的階級對立，他作品中的身體到處充滿類似嘉年華會中詭態身體的意象。作品裡，人的胸部與性器官被高度誇張化，幾乎佈滿整個畫面，甚至更以生殖器為上。例如〈甘霖神君〉【圖 6】〈百花神祖〉、【圖 9】〈愛情藍鳥〉、【圖 10】與〈相公〉【圖 11】等圖中巨大、增殖又變形的陽具、〈救苦天尊〉【圖 12】被高度放大的女陰、〈大奶夫人〉幾欲垂地的巨乳、還有〈花君〉【圖 13】中會開花的肛門，這些奇特、畸形又讓人覺得可笑的器官不斷地上演打破身體邊界的表演，塑造身體無限可能的變換，而這變換正與左列文字書寫的社會事件相契合，身體的流動變換同時反映社會千奇百怪的異色慾望。

詭態的身體雖然呈現慾望勃發的社會現象，但也突顯了慾望的社會問題。前文中筆者提到《搜神記》是創作者得一批變相圖錄，後蒙友壇協力扶乩降靈，再完整呈現的作品。因此，詭態身體的描繪是創作者先繪製草圖，並參考友人文字的補充，再真正繪製完成的作品。例如從編列《搜神記》作品與文獻的書冊中，可以清楚看到侯俊明繪製的聖像草圖與朋友的文稿，如【圖 14】【圖 15】等等。、此種創作過程，使得對於詭態身體形象的詮釋，脫離不了文字內容的輔助，如同黃海鳴所說的：「圖與文字各由不同的部分組合而成，……，但當放在一起時，它們互相解釋，互相補充，其『較完滿』的內涵，既不在此，也不在彼，而在兩個局部物體之間。」⁹⁴雖然《搜神記》投射觀者視神經上的總是象徵慾望高漲—性器

⁹⁴黃海鳴，〈手印版新搜神記〉，頁 158。

官都被誇張化一的詭態身體（除了〈刑天〉與〈六腳侯氏〉以外），但是，筆者認為，慾望高漲的身體愈被詭態地呈現，愈益發強調這些詭態人物被慾望所苦的一面。他 她們一面極盡享樂之能事，一面也更反映被慾望奴役的無奈，尤其配合文字後半的敘述逆轉前半描述他 她們「神蹟」「長才」的語言，不難閱、讀到他她們的慾望是矛盾的慾望。

侯俊明曾自述《搜神記》所搜之神「倒不是什麼神祇靈異類，而是要托此結構將都會邊緣人與以神聖化之供奉 嘲諷。在荒謬的敘事裡益發突出其與現實格格不入之窘迫，在矛盾中顯其無奈與無助。」⁹⁵依此說法，體現都會邊緣人形象且具邪淫的詭態身體，是欲抒發現實裡無法被認同的慾望，突顯其孤獨無奈的處境。然而離奇、荒淫的詭態身體如何顯現被壓抑的矛盾、無奈？慾望的解放是否就能反撲那過往不被允許的行為？顛覆陳舊的道德體制？觀察《搜神記》中的詭態身體，筆者歸納出有三個特徵：斷頭、雌雄同體與性器官錯置，而在下文，筆者也將就以上問題與這三項特徵繼續論述《搜神記》詭態身體隱含的慾望問題，以及這些陰廟裡的身體如何以昂然的慾望表徵踰越現實社會的一般道德思考。

《搜神記》第一個出現的詭態身體形象便是斷頭的視覺意象——〈刑天〉【圖 7】。從左列文字敘述：「古籍有載。與帝爭。受砍頭極刑。刑天以乳凝視。不屈。」我們可得知萬善祠第一個搜的神〈刑天〉，指的就是古代被黃帝砍頭的刑天，右列的刑天圖像，正好也呈現一個斷了頭的人倒掛在火爐之上，他雙手捧著火爐，背上還長出一隻巨大的眼睛，亦符合左列文字敘述：「無首刑天。手足摸索而行。自殘背脊以得巨眼。然傷甚。睜眼則淚湧痛不可抑。於是自吊烤乾淚水，終得以視。」所謂的「古籍有載。」指的就是《山海經·海外西經》所描述的刑天：刑天與帝至此爭神，帝斷其首，葬之常羊之山，乃以乳為目，以臍為口，操干戚以舞。⁹⁶

這則古代傳說後人解讀為刑天因與皇帝相爭而敗，被授與砍頭極刑，但他鬥志未懈，死猶未已，仍然在斷首之後，繼續抗爭。⁹⁷在一些為《山海經》所畫的插圖【圖 16】中，也可瞥見刑天的圖像是斷頭、操干戚而舞的形象。⁹⁸

⁹⁵侯俊明，〈侯氏刑天〉，頁 194。

⁹⁶洪北江編，《山海經校注》，台北：洪氏出版社，1981 年，頁 214。

⁹⁷參見洪北江編，《山海經校注》，頁 215-216。

⁹⁸此圖見洪北江編，《山海經校注》，頁 214。盛鑑曾提到現在坊間所見之《山海經》插圖，多半襲

侯俊明曾自述對古代刑天的深刻印象，認為這影像撼動著他：「…… 就像一個死不瞑目的人，撼動我的豈只是神話中超乎尋常的變異意象，而是這其中所充塞的不可彌補的缺憾與仇恨。」⁹⁹所以他在《搜神記》裡，借用刑天這個象徵不斷抗爭的形象作為他所搜變相圖錄之首：

以刑天為《六腳侯氏變相圖錄》編錄之首，並以此進行導讀，是因為刑天斷頭，永不止息的抗爭意象，猶如鬼魅般附身顯靈，在我血脈貫張的歲月裡，因生命狀態之不順遂，而強悍的盤據著我，凝結成我近七年來的創作原型。¹⁰⁰

我們從他在 1988 年所作的《小女人》個展中，私密空間裡里的紀念物裝置影像【圖 17】，也可以看到類似於《山海經》所作的刑天插圖，侯俊明也自述這是最切身的原始經驗謀合刑天形象之後，所發展出來的前期作品。¹⁰¹

對於刑天形象的感動，使得侯俊明自此以這形象為創作原型，因此《搜神記》卷首就擺放了一個他所繪的刑天。然而，這個〈刑天〉形象卻迥然不同於《山海經》的插圖或他之前創作的形象，觀者看到的反而是一個被倒吊、綑綁無力的刑天。〈刑天〉中的刑天仍然是斷首的身體，他抗爭的意念也持續存在，所以他自動燒烤自己的巨眼，以求能睜開巨眼繼續抗爭這個世界。被置於身體中心的巨眼恰似是這個斷頭殘軀身體的主宰，為了行使它睥視世界的力量，刑天甚至主動凌虐燒烤自己以求明視。巨眼佔據整個畫面的中心直視觀者，它彷彿有魔力般，左列的文字記載著「視則天下大明。政客懼。政爭止。」解釋這個巨眼具有堅決環視世界的意念，且其力量足以令現今的政客聳然而懼，造成創作者有欲以此斷頭意象象徵終止政爭的執念。〈刑天傳〉的文字也解釋古代的刑天形象現已附身在「有理想、有報負時代青年之身」，刑天的形象等同於被創作者用來隱喻現代有報負理想企圖抗爭社會霸權的力量。但是雙腳被縛、身體被倒掛的刑天，卻讓我們感覺到這抗爭的力量是十分的薄弱無力。

過往圖錄中，刑天雙手操干戚而舞不受束縛而行的抗爭意象，現在在《搜神記》裡，卻是自殘背脊、燒考巨眼，變成好像是最後一絲的抗爭力量，不免顯得

用清初吳任臣所輯之重繪刊刻本。盛鎧，「以乳為目，以臍為口」——試論侯俊明的《搜神記》，頁 15。

⁹⁹侯俊明，〈侯氏刑天〉，頁 190。

¹⁰⁰侯俊明，〈侯氏刑天〉，頁 191。

¹⁰¹侯俊明，〈侯氏刑天〉，頁 191。

悲苦許多。筆者認為，這個頗具悲劇性的刑天形象，是創作者用來隱喻現在有正義感 抗爭意識的人，其實是位處黑暗的角落，具有抗爭力量的邊緣人在政治角力的場域裡，反成了一個被網綁的「失勢棄神」。侯俊明以古代具有強烈抗爭意識的刑天比擬現今有理想、有報復的時代青年，雖然讚許了時代青年敢對抗公權力、伸張正義的勇氣與毅力，但是也同時顯現現在這樣的青年反而是居處於主流之外、飽受束縛壓迫的劣境裡，他們只剩抗爭的執念可以繼續視察這個世界。

從〈刑天〉中象徵抗爭執念的斷頭意象，到另兩幅也具有斷頭身軀形象的〈六腳侯氏〉【圖 1】與〈情蠱〉【圖 18】，其負載缺憾與仇恨的意義漸漸地被擴大，強調世人常常被慾望所苦甚而扭曲慾望為仇恨的情形，取代了〈刑天〉的抗爭內涵。〈六腳侯氏〉中的詭態身體，侯俊明本來的解釋是「性壓抑。精氣無所出。變相故。」但他的朋友簡丹另有說法，認為六腳侯氏是「侯婦受霸姦。產子六腳。鄉人以為怪。斬首棄之。婦瘋死。爾後鄉人每於夜見六腳侯氏捧頭泣母。」性壓抑的反動與尋母的執念於是轉化為右列圖像中，身體下部四腳（多出兩腳因此被鄉人以為怪）大開，以通精氣，上部雙手拉扯髮髻，象徵捧頭泣母的身軀。另一張〈情蠱〉斷頭的意象出現，則顯現由愛生恨的執念。

〈情蠱〉中一個男性的身軀手捧著頭、陽具勃起，兀自站在一條漂流的小舟上。左列文字說明男子因為失去愛人痛苦至極，所以自斷自己的首級，但是怨忿的意念仍然如同昂揚的陽具無法宣洩，這世間中了情蠱的男女大抵是「愛愈真。恨愈深。」如果愛人移情別戀，最後兩人更會「結伴相交相殺至夢絕」、「潑硫酸。縱火焦。千刀砍。猶悻悻然。」創作者借用斷頭的意象來說明即使身軀斷了頭，憤恨意念所執之深仍可驅動這死亡 斷頭的身體。挺立的性器聲明著不會隨身體死亡的慾望，但隨慾望而來的仇恨卻也使得他永遠在情海裡漂流。

侯俊明被訪問時，曾提到頭表示知識、文化，所以他在表達身體純粹的慾望時，會把頭拿掉。¹⁰²雖然〈刑天〉的斷頭意象是象徵向主流勢力抗爭的意志，但〈情蠱〉著力描繪的確實是被慾望 仇恨糾纏的人相。〈情蠱〉中捧著頭顱的男子，其斷頭的身軀如同拋棄了社會文化的價值包袱，剩下的是人最根本的課題－慾望。男子因為執念太重，被慾望驅使的身軀還心有不甘地仍未死亡，在情海浮沈，

¹⁰²黃明川，〈侯俊明〉《解放前衛》，台北：公視，2002年，錄影帶資料。

只能捧著斷掉了不能再接回的頭顱，昂揚著慾望航行。之前所提到的文字敘述，說明了世間男女的情愛如果不是對等的兩情相悅，接踵而來的往往是人與人之間的殺伐、凌虐與痛苦。〈情蠱〉中，斷了頭的男子陽具仍然挺立，呈現了他中了情蠱之後，即使死亡，慾望仍不會止息。但是，身體原本向右的他，雙手捧著斷了的頭面向觀者，卻讓人感到他似乎有欲訴的苦衷。筆者認為，他這個轉身捧頭面向觀者的動作，降低了觀者對這副身體正展現盎然情慾的注意，觀者更加投注的會是他捧頭無助的神態。雖然是「失愛人。自殘首。」因愛生恨的執念造成他的斷首，他捧頭正面迎向觀者與正昂揚的慾望形成相反驅力的拉扯，卻更讓人感受到他的自殘是因執念太深，無法自拔的無奈狀態，所以導致斷頭變相，正相應了〈搜神自序〉裡的「蓋其執念太深。致變相。」

《搜神記》中另一個明顯的圖像特徵是雌雄同體的形象。藝術評論家黃海鳴先生曾言這樣雌雄同體的身體，其雙性性徵被高度放大，使身體似乎就是男性力量與女性力量的居所，而這兩種力量在同一身體中交替、並存，或許成為可以行使身體性享樂的條件。¹⁰³如依黃海鳴先生所言，那麼侯俊明作品中雌雄同體形象呈現的目的之一是為了製造一個可以自體淫樂的美妙境界。人體滿足性慾的重要性在這裡被高度的強調，但是雌雄同體形象的呈現真的是助長或實現了人們心中的性樂園？這樣怪異的形象是否更可能引人省思，愈強調情慾解放的詭態身體愈形其不被社會認可的慾望？

從長髮、乳房與高跟鞋的裝扮，我們可以猜測出〈蒙雙氏〉【圖 3】圖像中主要的身體應是一副女體。這女體袒胸露乳，左脅還生出另一右手環繞女體腰部、左手並招揉女體乳房的男體（因為平胸）。女體手握下體無端長出的陽具，男女互相取悅的滿足感不言而喻。左列的文字敘述了蒙雙氏一詞的典故為「古籍有載手足結婚。放逐崆峒之野相報而死。神鳥覆不死草。七年。復生。兩人一體。」侯俊明反向借用此典故，說明現代社會兩性追求獨立的自我，卻因情愛的糾葛而引發許多的社會問題，而且他也引用朋友簡丹的話形容當時的同性情慾是無法被主流社會接受：「蒙雙氏陰陽同體。陽為外。陰於內。斷袖人也。（註解）永不得超生。」

¹⁰³黃海鳴，〈手印版新搜神記〉，頁 155。

蒙雙氏本是一段敘述愛情堅貞的故事，但侯俊明用現代社會中看似堅固實則問題百出的愛情為其寫續，顛覆蒙雙氏的意義之餘（還加上同性情慾的註解），也說明現代兩性的愛情觀是「蓋兩性獨立。追求自我。乃摩登時代精神。然分離不得業障也。」〈蒙雙氏〉中健美的女體上長出了可以狎昵女體自我身軀的男體，而且女體還主動的撫摸男體的陽具，強調了兩造積極地要滿足對異性的產生的情慾。然而，文字說明這是一個分離不得的身體，她 他們本是「生生世世永不離。」但「七世姻緣過。卻相互撕扯欲分。」曾經結合的男女如今分離不得，在慾望的衝動之下仍互相取悅，反而顯現了現代社會中男女因慾望而結合，但隨後又欲分裂，卻因慾望分裂不得的窘況。

〈拖地紅〉【圖 19】同樣也是個雌雄同體的圖象。頭戴鳳冠的新嫁娘裝扮符合她「為六腳侯氏冥妻」的身分，但是頸部以下的身體卻是男性的平胸與女性的微乳並存，其私處更有一個勃起的陽具，她雙手招乳、性器亢奮，顯示了她與〈蒙雙氏〉一樣，正積極在滿足自體性慾的狀態。她同時擁有兩性特徵：而且文字記載她「一軀四性」，是現代的產物「時生既男且女系女又男。淫己為樂。」圖像也正顯示她自淫為樂的模樣，文字也敘述她身為「侯氏冥妻」只能「以自嫁己。夫我妻吾。新人類也。」然而她淫己為樂的神情並沒有任何愉悅，卻也表示了她身為冥妻的身分在陽世無法與夫結合的遺憾。侯俊明藉由並置性器官在同一人體身上，以實現她沒有辦法享受的慾望，這樣的呈現的反而突顯了一種矛盾的情慾。頭戴鳳冠已化為陰間人物的新嫁娘，無法能夠享受結婚的快感，只能在陰世雙手招乳，無端長出陽具，顯出自我情慾無法抒發的無奈。

《搜神記》第三個身體意象特徵為被錯置的性器官。具有錯置性器官特徵的版畫有〈女媧〉【圖 20】〈救苦天尊〉〈相公傳〉等，這些版畫皆將男女性器從、下而上置換成頭，對比於前幾幅斷頭的身軀，直接用性器官將頭取代，亢奮的情慾更加明顯。最為特別的是，取代的性器官都是另一異性的性器官，這樣的身體意象謀合了創作者聚焦兩性歧異性關係的方式，而且，身體下部性器官直接逆轉為上變成身體重心更讓人覺得這些身體渴望情慾的迫切。是以，筆者將以較具代表性的〈女媧〉與〈救苦天尊〉來論述表現迫切情慾的身體意象其踰越的價值思考。

〈救苦天尊〉的救世主坐臥蓮花之上，奇怪的是頭部卻被類似女陰形狀的部

位取代。左列文字寫著這個面相是因「草呂蟲附食僧人面。以口交。解眾苦。」所致，「自號天尊。然其多褶穴緣。蓋繫罪極樂糾扯所成。」雖是草呂蟲面，但是形狀卻酷似女性私處，右手還主動撥弄裂開的穴緣，這個狎昵的動作更像之前文字敘述的「普渡眾生」行爲：「救苦天尊以肉身渡眾生。凡女有慈悲心腸的。張腿即是」。創作者的亦接著下了註解「亦有專職者。可遠觀。亦可近褻。然價不同。所忌者為幼齒勿狎。」等於隱喻現在社會妓女的工作。她的私處構成整個身體上部，右手撥弄女陰，暗示她張腿渡眾生的行徑，然而她坐臥蓮花座上，左手還成禪定手勢，原來象徵佛教聖人的符號底上，可以進行著販賣色情的行爲。這個詭態的身體圖像奇異地把平撫大眾慾望的性工作者，象徵成是個神聖的救世主，等於踰越了社會大眾對她們一貫的貶抑思考，而且，類似女陰的頭部不斷地被拉扯成穴裂狀，更暗示她們「普渡眾生」的廣大。文字敘述「其罪自受。猶耶穌背十字。」將她們比擬作聖經替眾人受罪而死的耶穌，幫眾人宣洩慾望後的苦痛，由自己承受，因孽罪極樂所受的拉扯面相，甚至也要取代整個身體（整個身體上半都是酷似女陰的草呂蟲面），強調她們的「犧牲奉獻」。

《搜神記》的圖像版畫配合文字的說明，可以讓人猜測到這是反映社會情慾萬象的作品，就如同筆者以上對〈救苦天尊〉的詮釋一樣，透過文字與圖像相輔相成的分析，我們可以更明瞭這些詭態身體意象的形成。〈女媧〉也是一個需要文字輔助詮釋的圖像，首先，萬善祠（四）中對〈女媧〉的文字描述爲：

女媧（古籍有載。力能造人。補天。正四極。止淫水。）世紀末見男權當道乃再出打不平。克惡男。（另按朴子）陳克華志曰基進女子叱吒商場無人能擋。日久成精首化龜頭。如蛇吐信。蓋男昏男因不美滿致之。然效者日眾。嘆為新時代。新時代。新女性。（勇哉。）

女媧在中國古代傳說中是一位補天造人的女英雄，古籍多是記載其「煉五色石以補蒼天，斷鼇足以立四極，殺黑龍以濟冀州，積蘆灰以止淫水。」¹⁰⁴侯俊明在《搜神記》中借用古代女媧偉大的行誼來比作新時代的女性，看起來頗有尊崇的意味，但是右邊的圖像卻把她轉化成以男性龜頭爲頭的模樣，站在空無一人的桌子上。她雙腿大張的站在職場會議桌上，頭部以下完全是一個性感的女體－腳穿高跟

¹⁰⁴此文見於《淮南子》的〈覽冥篇〉，引自洪北江編，《山海經校注》，頁 390。

鞋、胸部堅挺，頭部卻被異性的性器之一錯置，甚至連雙手也缺無。文字中提到的「日久成精首化龜頭。如蛇吐信。」筆者認為識創作者保留了後人對女媧形象的認識大抵為「女媧，古神女而帝者，人面蛇身，一日七十變……」¹⁰⁵而且，從後人所作的插圖【圖 21】之中，也可具體看到人面蛇身的女媧形象。¹⁰⁶

古代女媧人面蛇身的形象象徵她幻化不居的神力，《搜神記》中的〈女媧〉無手的蛇形與龜頭的如蛇吐信的模樣也具有「打不平。克惡男。」的力量。然而原來是人面蛇身的古代女媧，變成現代女媧反而是蛇面人身，卻逆轉了眾人原來對女媧神祇的崇敬。雖然她像有氣勢般地盤據在桌上，但是幻化為龜頭的頭部與雙腿敞開露出下體的身體，卻將這位現代女媧的身體導引至情慾面向的討論。左列文字敘述這樣的形象「蓋婚姻不美滿致之」，依此說法，我們不禁聯想到這個現代女媧乃因兩性關係的失敗，所以她投入以男人為天下的商場，將精力發洩其中。頭部變成男性性器官象徵她握有男性的權力、如蛇吐信、無人能擋的氣勢，底下的女體身軀，胸部堅挺、雙腿大張呈現亢奮狀態，我們或許可以說這是其無畏男尊女卑，勇於追求情慾滿足的展現。然而，〈搜神自序〉裡一開始就開宗明義提到這些變相圖錄「有無主孤魂。有失勢棄神。然皆肉身成道。蓋其執念太深。致變相。為遂其願也。」創作者附形在這些詭態身體上的情慾特徵，往往是他她們在現實中無法實現的缺憾。所以現代女媧展現其不凡力量的身體，反而是突顯了現實中的無奈。

《搜神記》不停表現旺盛慾望的詭態身體，其反射的是背後現實社會滋生的慾望問題與無奈處境。因為現實世界裡有不被滿足的執念，創作者建立一座陰廟收容他 她們，並形諸其身體。但形塑他 她們所持執念於身體形象的同時，卻造成詭態身體的出現。創作者搜羅他們的風流軼事，並賦予形象，讓他們在陰廟盡情展現被壓迫或不被滿足慾望的詭態身體，其愈不停地誇張、變形甚至錯置性器官反而更讓人感受到慾望被壓制的無奈與痛苦，無奈與痛苦情緒的傳達因此有可能踰越原初社會欲加建立的道德禮教。我們暫且不論這些被壓制的慾望是否合乎道德，因為從創作者似褒似貶的敘述文字來看，這並不是他所欲論斷。透過對《搜神記》詭態身體的觀察，我們看到的是被社會意圖壓制的情慾現象。

¹⁰⁵洪北江編，《山海經校注》，頁 389。

¹⁰⁶圖像摘自洪北江編，《山海經校注》，頁 389。

黃海鳴提到《搜神記》就總的來說，「圖與文字的內部均表現一種共同的特色：即異質斷片的奇怪的組合。」¹⁰⁷而筆者根據以上對《搜神記》中身體意象的三項特徵的分析：斷頭、雌雄同體與性器官錯置，亦看到這些詭態身體如同文字異質、片斷的論述，也同樣呈現了流動、異質結構的組合。但是，經由對《搜神記》詭態身體的分析，筆者要具體指出的是，透過創作者不停地將各種身體意符重組，除了一方面瓦解過去昇華身體形象的傳統美學，另一方面也踰越過去傳統對身體一貫的思考的模式。這些奇異畸形的身體，同時間接地顛覆了舊有社會的文明觀。



¹⁰⁷黃海鳴，〈手印版新搜神記〉，頁 154。

第四章 侯俊明寫實主義創作風格的潛在精神

第一節 現實情境與抽象思維的轉換

日本藝評家兼策展人，現任水戶藝術館現代美術中心主任學藝員的淺井俊裕先生在《侯俊明的罪與罰 1992-2008 六腳侯氏版畫創作事件》一書中的【論】混沌的造型化說到，初次見到侯俊明的作品，令人感到驚訝的是那以人類情慾為題毫無避諱、大膽描寫的性畫面。如此的畫面似乎在挑戰那合乎禮儀、溺愛成性的現代主義〈modernism〉。這種挑戰，一般稱之為前衛〈avant-garde〉。所謂現代主義，指的是大家都想快樂過活，隱蔽並不理會日常生活中不想看到、不想知道的事。但侯俊明的作品，只是如此之單純老套的前衛？侯俊明作品的另一個特徵是民俗要素，在其作品中，出現的不是中國神話，就是與民間信仰有關的題材或主題。如此鄉土性的題材並不符合現代主義高尚的喜好。另外還有在台灣戒嚴時期不能直接表達出來的要素，而這些要素在 1987 年〈解嚴〉之後紛紛湧現。在現代主義下，被壓抑在意識深層裏的「性」¹⁰⁸，以及因時代體制被迫從人生舞台退場並壓抑住的「政〈政治〉」，都是身為人不可或缺的「生〈生活、生命〉」之一而侯俊明的作品，即充滿著對於這些被受壓抑之「生」的渴望。

看到以表現主義手法描繪人類真實慾望及其相關民間信仰的侯俊明版畫作品，不禁令人想到日本的「國民版畫家」棟方志功〈Munakata Shikou〉。棟方志功以強而有力的線條描繪深植民間百姓心目中的「佛」，因而獲得多數日本人的支持。不是銅板亦非石版那種採用溫暖、手感十足的木板創作，則是侯俊明與棟方志功二人相似點。就在日本與台灣紛紛走向國際藝術舞台之際，他們二人各自被選為開路先鋒的理由也相似，棟方志功在威尼斯雙年展日本館重新開館的 1956 年代表日本參展；侯俊銘則在威尼斯雙年展台灣館成立之初的 1995 年，代表台灣參展。當然，談到他們登上國際藝術舞台的時間點，若說是與他們個人有關，到不如說是拜「現代主義與鄉土性對決」之賜，或者是說，在西歐主導的國際大展中，與策展者以「地方主義與異國風」希望引起眾人注目的意圖有關吧！反之，侯俊

¹⁰⁸ 日文「性」、「政」、「生」的發音都是『sei』。

明與棟方志功之間的最大不同處，在棟方志功的作品兼具熱情與宗教般的豁達，而侯俊明的作品則充滿著心靈的吶喊。這或許是因為日本佛教與台灣民信仰之間的差異，但更令人在意的是，2000年後，為憂鬱症所苦的侯俊明那種企圖從內心創傷中重新站起，自我要求「日課」式的每天寫作、畫畫，並在此基礎下完成創作的行爲。據侯俊明所言：每天一早醒來就立刻在筆記本的白紙上，進行30分鐘所謂「自由書寫」的塗鴉行爲。這是心理療法的一種。「自由書寫」與超現實主義者〈surrealist〉的「自由書寫」略有不同，自由書寫是「必須強迫自己去面對不願面對的問題並從該問題點出發前進」「就好像清光體內堆積的垃圾般」之行爲¹⁰⁹。藉此塗鴉重新省視內在世界，探尋新自我的可能性。2006年的版畫作品《枕邊記》，就是由這樣的塗鴉所發展出來的作品。

可是侯俊明的作品與所謂的「生澀藝術 (outsider art)」或「塗鴉」不同的是，他在創作時加入了作品該有的形式與造型。語言化的過程本身，雖然會對外在世界或內在自我的混沌不明，給予形式上的整理，但藉由塗鴉轉化成版畫、繪畫、裝置作品的過程，卻可進一步讓現代「個人」的藝術創作意志啓動。所以在侯俊明作品上，凡映的是活生生的真實慾望，而不是欲望本身。而其作品呈現的方式，是將其真實慾望假託於神話或故事，並伴隨著文字或文章一起表現。這些文字、文章的要素則不可輕忽。現代主義的藝術，未達不論「何地、何時、何人」均能消費之目的，故極力排除僅特定民族才能溝通的文字或解釋的故事。「書法」雖然可成爲欣賞文字造型樂趣的方法之一，但就侯俊明而言，添加在版畫上的文章，其內容意義與圖像融合後，對其作品的理解有深化的效果。侯俊明在他的版畫上加入文字，藉由文字來表達其強烈欲求，相信他也認知到「人與人之間本來就無法百分百相互理解」的前提之下，選擇文字作爲其表達的媒介之一。不論能不能讀得懂文字，我們都不可能知道對方所有的一切，那是「巴別塔 (babel)」¹¹⁰以來所誕生的人們，無可避免的絕望性宿命。但另一方面，卻也因此產生了藝術解釋的空間，讓藝術得以發展。原本從象形文字演化而來的漢字，兼具字義與圖像的趣味性，故成爲藝術發展中最具可能性的媒介之一。

¹⁰⁹ 摘自《塗鴉的必要性》，大種麻子 譯。

¹¹⁰ 古巴比倫之一城及該城所建之塔（建塔者擬使之高達天庭，上帝以其狂妄責罰之，突使該城各人各操不同語言，致彼此無法溝通而無法完成該塔：見舊約聖經創世紀。）

侯俊明曾說：雖然從小在嘉義六腳鄉下成長，但所有的教育的過程，都被灌輸、鼓勵都會文化的優越性和高尚感，與自身生活的鄉土關係和文化認同是被切斷的，直到大學讀書時期，在陳傳興教授的帶領下，開始在台灣鄉野四處旅行，進行田野調查和民俗活動觀看，才受了啓蒙，對這些原生草莽性格強烈的民俗文化有種被喚醒的察覺，但這些訊息都還在一種內化整理狀態。《七彩溪水落的掃》¹¹¹的經驗室更爲直接的又一次衝擊。那時，爲了做這齣戲，和劇場的成員經多次到實地對污染的河川環境進行田野調查，同時間，優劇場的負責人劉靜敏也開始推動尋找「台灣人的身體」的活動，這些內外因素一一觸發自己對台灣這片土生土長的地方和未來的藝術創作方向，作更深一層的思考。幾年的鄉野活動下來，面對文化深層結構和生命底層中接近原始狀態的本能、慾望及恐懼，這些扎根於生活民俗圖像與地方藝能的學習和轉化，所看、所感、所思解構了習於知識辯證和美學理論的侯俊明，對他投入版畫創作形式和內容取材，著實有著關鍵性的影響。參與劇場運動，帶給侯俊明不僅只是配合表演內容或舞台效果的裝置創作，而是更深刻的整體藝術生命思維與面對。所以侯俊明曾說：整體藝術可從兩個層面來談：一是不同媒體創作者在整體表演裡的互動關係；一是它本身就是一個創作的類型〈另一類藝術〉，它所牽涉到的或許不見得是對媒體互動的思考，而可能是「藝術與非藝術」、「藝術與生活」、「藝術家與觀眾」等關係的一種挑釁和質問，它可能仍爲單純的個人工作，並只使用極簡單的媒體與形式。透過一種接合、結合而「發生」爲整體藝術，或許仍保有個別創作媒體的特質與形式，舞蹈不單純是舞蹈、戲劇不純然是戲劇。總的來說，它什麼都有，卻什麼都不是。但在「前衛」精神的導引下，不管是顛覆或革命，都顯露著生機無限的反叛性格，並不斷地否定與跳脫，始終保持著的「邊際性」。

英國已故的文化評論家暨學者雷蒙·威廉士（Raymond Williams，1921-1988）在其《關鍵詞：文化與社會的詞彙》一書當中，曾經針對「Realism」此一語詞的意涵及其在西方哲學與文藝歷史中的複雜演繹和指涉，在開宗明義時就毫不諱言

¹¹¹ 《七彩溪水落地掃》的「七彩溪水」所指的不是七彩絢麗的溪水，是一種反諷，暗指台灣的溪流，如基隆河、淡水河、雲林北港溪、台南將軍溪、高雄後勁溪…等這些當年因遭工業污染，變成七彩雜陳、又臭又毒的水溝。而「落的掃」所指的是台灣早期民間戲曲藝術（如歌仔戲）的表演形式，不在舞台上演出而是直接在空地上表演，或是遊街時沿路表演。所以，這齣戲並不在室內劇院演出，而是以「落的掃」的野台戲形式，在全台灣 15 個廟口和戶外廣場巡演。

地指出：這是一個「字義複雜的字」，因為其所牽涉的字源「real」與「reality」二詞，原本就是「演變非常繁複的語彙」。¹¹²根據威廉士的考據，「Realism」成爲一個新語彙，最先出現在1830年代的法國，從1850年代起，開始在英文裡出現。¹¹³就藝術史的法展而言，法國藝術家庫爾貝曾經在一封寫於1851年11月19日的書信中，開誠布公地坦承，自己不單單是一位「社會主義畫家」(socialist painter)，也是一位民主人士(democrat)暨共和黨人(Republican)，同時，更是一位以革命爲依歸的藝術尖兵(a partisan of all the revolution)。不但如此，它更加強調自己是一位終極的「Realism」。而所謂「Realism」？庫爾貝自己指出，就是一個「誠摯鍾愛誠實真理的人」(a sincere love of the honest truth)。而此處所論的真理，指涉著強烈的政治及社會批判內涵。

對中文而言，「Realism」爲一個灣外來的文藝詞彙，有時譯爲「寫實主義」，有時也譯爲「現實主義」。中國大陸的文化界一般傾向通譯爲「現實主義」，在台灣則兩者時而混用。中文的兩種常見譯法，都不脫一個「實」字，但作爲一個複合詞彙，無論「寫實」或「現實」，卻也的確不能道盡「real」與「reality」二詞原本在西方語系及其文化歷史語境中的複雜性與豐富性。然而就比較而言，「寫實」涵括了「寫」作爲一種技法的可能性，而「實」字則寓涵了各種可能相關的意義，包括現實與真實；「現實」則將「實」限定在當下眼前的現象或現狀，字義顯得較爲淺窄，雖觸及「實」的物質面，卻較無法涵括攸關「真實」或乃至於「真理」探討的心理、精神與哲學等等層面。

作爲一種文學與藝術表現的技法乃至於美學主張，「Realism」無論譯爲「寫實主義」或「現實主義」，其實都很難放進中國傳統以至台灣早期藝術發展的歷史及語境的辯證脈絡之中。放在西方藝術的發展史當中，「Realism」自有其辯證的對象或對立物，卻很難在中國傳統以及台灣早期藝術的發展脈絡之中，找到可資對應或類比的藝術風格。換言之，「Realism」是西方哲學與文藝思惟及歷史脈絡的產物，實在無法橫向轉移，方便地挪爲解讀中國傳統以及台灣早期藝術史的一種思惟典範，以創理解之新機。

¹¹² 雷蒙·威廉士(Raymond Williams)，《關鍵詞：文化與社會的詞彙》，劉建基翻譯(台北：巨流圖書公司，2003)，頁319。

¹¹³ 同上註，頁320。

二十世紀二十年代期間，徐悲鴻受法國學院派繪畫洗禮，認為「中國目前藝術之頹敗，覺非力倡寫實主義不為功」。¹¹⁴他公開呼籲「欲就目前之弊，必採歐洲之寫實主義」。¹¹⁵不僅如此，徐悲鴻還將歐洲「寫實主義」的精神，類比於中國送帶的繪畫，並將宋代繪畫尊為中國美術的「古典主義」。¹¹⁶如此淺層的形式類比方式固然過度簡化，卻也明顯看出，「寫實主義」作為一種舶來主張，對中國現代藝術史而言，不僅是異質的元素，更造成了中國現代藝術史的一種歧出（detour）現象。相較之下，二十世紀前期台灣現代藝術史的發展，則主要受到日本殖民現代性的洗禮與啓蒙。而台灣原本屬於中華帝國文化的一個支流，此一現代的發展同樣也是一種歧出。無獨有偶的是，日據時期台灣現代藝術史的發展，就著日本脫亞入歐的文化脈絡，也與歐洲現代藝術的發展有著若即若離，的密切關連。就在日據時期，台灣經由日本轉譯，引進了法國「印象主義」與「後印象主義」的「寫生」觀念以及相關技法，如此成就了台灣藝術史學者今日通稱的「泛印象主義」畫風。

1950年代以後，隨著國民黨政權流徙台灣，中國大陸稍早的「寫實主義」與台灣受日據殖民現代性影響所形成的「泛印象主義」風格，進一步在台灣匯流，形成了新的議題與發展。1960年代以降，台灣藝術家留學歐洲、美國與日本國的風氣日盛。因此1960年代末期興起於歐美的「照像寫實主義」（photorealism）潮流，隨著國際訊息的流通，以及台灣藝術家在歐美親炙與學習的緣故，對台灣本土形成了顯著的影響。1970年代期間，「鄉土文學運動」在台灣崛起，鄉土寫實以及「現實主義」受到標榜，連帶也對視覺藝術的表現產生了，啓示與影響。¹¹⁷同一時期，美國極具地方色彩的懷舊寫實畫家魏斯（Andrew Wyeth, 1917- ），更曾經透過藝術雜誌的專題報導，在台灣藝壇形成一股膾炙人口的旋風。¹¹⁸

謝東山教授在〈台灣寫實主義美術 TAIWANESE REALIST 1895-2005〉作者

¹¹⁴ 徐悲鴻，〈古今中外藝術論—在大同大學講演辭〉，收錄於《徐悲鴻藝術文集》，上冊，徐伯陽與金山合編（台北：藝術家出版社，1987），頁103。

¹¹⁵ 徐悲鴻，〈美的解剖—在上海開洛公司講演辭〉，收錄於《徐悲鴻藝術文集》，上冊，徐伯陽與金山合編（台北：藝術家出版社，1987），頁86。

¹¹⁶ 同上註。

¹¹⁷ 王拓提出「現實主義」之說，參閱王拓，〈是「現實主義」文學，不是「鄉土文學」〉，收錄《街巷鼓聲》（台北：遠景出版社，1977），頁59-80。該文原載於《仙人掌》雜誌第二期（4/1977）。

¹¹⁸ 參閱倪再沁，《藝術家↔台灣美術：細說從頭二十年》（台北：藝術家出版社，1995），頁11。

序中寫道數百年發展下來，台灣美術雖然其中不乏曾以改革「中國繪畫」為名，或以趕上「國際潮流」，為目標的形形色色之非寫實美術，但就質量來說，寫實主義美術仍然佔絕大多數。就仿真程度上而言，寫實繪畫與雕刻確實有程度不等的類型，但不容否認的，它們一向是台灣美術的正統美學觀與主流風格。1980年代中期以來，現代主義藝術思潮大量引進國內後，寫實主義美術的守護神－國展、省展，地位自此旁落。這波進口的現代主義藝術思想在國內大量繁衍後，使得寫實藝術已不再唯我獨尊。二十世紀的美術不注重地域文化，它的創作目的是智性的，所探討的各項議題不涉及個人的情緒反應，藝術家總是想盡辦法讓他們的藝術能夠藉結合哲學、歷史、批判、政治、性別研究、或者是心理分析。這就是上世紀迄今的藝術新勢力，它是全球性的，但不屬於任何一個國家的文化。

相反，國內從事寫實風格藝術的畫家、雕刻家、版畫家並不為國際流行所迷惑。他們所創作的乃是屬於特定文化地區所自然發生的藝術，它們是這個國家的藝術。這些寫實風格藝術家們對真正藝術的終極信仰，對台灣美術未來的期待，都表現在那種無時間性、無時潮性的寫實藝術上。寫實並非寫生的同義詞，而是指創作根基於現實世界，再加以不同程度的修飾。這個修飾過程及創作性想像則因藝術家而異，真正的藝術家在描繪實際生活時，它們不是在展示圖像的自身，而是從平凡瑣碎的日常事物中，「提煉」出更高的意義、更身的目的、更純的情感，提煉在此意味著藝術家個人想像力之展現，提煉並無公式可循，同一個景物，在不同畫家筆下卻有千百種風情。

藝術在模仿自然時，不是簡單地複製出自然，而是去發現存於自然中的運動和生命，使形與神合一。自然形象先於人的意識、也先於知性行為，人的心靈（即精神）可以將所有散佈於自然形象中理性之光聚攏起來，讓這些形象與思考、意識相互結合，使自然成為思想、思想成為自然，能將思想與自然兩者結合起來就是美術天才的祕密所在，而天才的本質正式來源於精神。藝術家所模仿的是事物內在的東西，及模仿自然精神，或柏拉圖所說的對客體的回憶，才能在客體中創造真正自然的東西。正因為藝術創作的超越時空性使然，因此若說歷史陳述特殊的事件，藝術家的責任則在表現某種普遍性事物。繪畫所描繪的事物具有普遍性，指的是藝術家依照或然率或必然律，將有可能的事物表現出來。因此，即便是純粹造景式的水墨仍稱得上寫實藝術，因為它們屬於有可能存在的事物，而非全然

幻想。

在題材上，視覺藝術恰當的再現題才是自然和人，它們是當下時事的間接再現。事實上藝術家在處理題材時，以其民族的傳統為基礎，從平凡瑣碎的日常生活中淬取更高的意義與更純的情感的情感，作品因而可說擁抱著過去、引入現在、並投身於未來，再現永恆而完美的時間。人們說偉大的藝術常常令人回味，這說明的不是作品具備了什麼足以令其「偉大」的因素，而是這樣的藝術常能觸動觀看者的情緒；平庸的藝術便是少了這種潛力。十九世紀英國詩人柯勒律治 (Samuel Taylor) 曾指出，藝術欣賞開始於人的心靈被外在形象所打動，令我們感到愉悅的根源不是呈現眼前的藝術，而是被藝術再現的東西。

第二節 時代精神的捕捉

「時代性」的強調，即使不是十九世紀寫實主義的最大關鍵，也毫無疑問的是最重要的幾個議題之一。「唯當代者方可入畫」這個口號最早是由杜米埃 (Daumier, Honore, 1808~1879) 提出，年輕的馬內 (Manet, Edouard, 1832~1883) 隨之呼應，後來它即成爲了圍繞著馬內及 1860、70 年代的巴蒂諾爾畫家群 (Batignolles group) 所進行的繪畫創新運動的一項極重要之主張，而對前拉斐爾派 (Pre-Raphaelites) 的若干畫家，及對德國、義大利、美國等 13 地眾多寫實主義運動支持者而言，它則是項挑戰。¹¹⁹

藝術史家 Linda Nochlin (1931~) 認爲，當時庫爾貝等人的寫實主義與其他畫家最大的歧異在於「時代性」(contemporaneity) 的詮釋上，「唯當代者方可入畫」成了他們的口號。對當代藝術家而言，寫實主義者堅持認爲，唯一合適的題材就是當代世界的事物。就某一時代的藝術家而言，庫爾貝認爲，基本上は無能力複製出如過往時代或未來時代的生活面相。庫爾貝這麼指出：是在這樣的著眼點上，我否定以過往題材繪出歷史畫的可能性。一切的歷史畫都應當是當代歷史畫。每

¹¹⁹ 琳達·諾克琳 (Linda Nochlin)，《寫實主義》(Realism)，刁筱華譯，(台北：遠流出版，1998 年)，頁 127。

個時代都必須有它自己的藝術家，其能表達那個時代，且能為未來複製那個時代……當一個時代結束，我們應要能看到一群已表達出該時代的，所謂時代的代言人。¹²⁰

Nochlin 列舉了幾幅 19 世紀的作品為 柯蒙(Fernand Cormon,1845~1924)的：〈石器時代之出獵〉(Return From a Bear Hunt During the Stone Age, 1882, 尺寸不詳)、阿爾瑪 - 塔蒂瑪 (Lawence Alma - Tadema,836~1912) 的 〈澡堂更衣室〉 (AnApodyterium, 1886, 44.5 × 59cm)、雷諾瓦(Renoir,1841~1919)的〈煎餅磨坊〉(LeMoulin de la Galette,1876,131 × 175cm)。雖然都是將生活片段放置在一個客觀精確、引人置信的環境中。但與正宗現實主義者所堅持：只有眼前所見的世界、感官可觸的事物，才是合適的題材比較之下，便突顯了當時寫實主義者主張的真正意涵。Nochlin 認為 19 世紀能夠對「真」的詮釋、強調，是過去不可能存在也無法想像的，例如范艾克 (Hubert van Eyck, 1366~1426) 所繪製的〈阿諾菲尼和他的新娘〉(Giovanni Arnolfini and his Bride,1434,81.8 × 59.7cm) 其描繪雖是忠於視野，但是他們心中仍存有一套信仰，認為眼見之外還有一個更高的「真實」存在。他們常常會不自覺地受到他們那個時代的意識型態所綁縛。而 19 世紀開始的意識型態才把「真實」的信仰看待等同於信仰的全部，這一點區分了 19 世紀寫實主義與其之前的擬真表現。

當時庫爾貝就曾經說過：「寫實主義者」(realist) 這個標題加在我身上，和「浪漫主義」這個標題在 1830 年代的人身上如出一轍……我用不帶武斷和成見的態度研究過古人和今人的藝術，我既不仿效前者，也無意複製後者……透過知識獲得技巧——這一向是我的目的。照我自己親眼所見的去紀錄這個時代的風俗、概念和觀點……。繪畫的藝術只在於表現藝術家能夠觀察到和觸摸到的事物……，它純然是一主用來指稱所有內眼可見之物的物理語言；抽象的 無法看見的 不存在的事物都不在畫家的處理範圍之內。我不只是一個社會主義者，而且也是一個民主主義者和共和主義者；總之，我支持這整個革命。此外，最重要的是，我同時是一個寫實主義者……因為做一個寫實主義者意味他是「真正的事實」最

¹²⁰ 琳達·諾克琳(Linda Nochlin)，《寫實主義》(Realism)，刁筱華譯，(台北：遠流出版，1998年)，頁 23。

誠摯的朋友。¹²¹

藝術評論家曾經認為庫爾貝的畫作〈採石工人〉(The Stone Breakers, 1849, 已毀, 160x259cm)是對當代工業文明的反諷。但由以上的敘述看來,庫爾貝在畫面上客觀真實的傳達意念,似乎又遠甚於其社會批判的意識。「採石工人」雖是對困苦貧乏施以同情,但似乎未意識到不平的感受。雖然當時藝術評論家說這是第一幅社會主義的畫作,又說它是「對不斷發明令人目眩神迷的機器來執行各種勞動,……但卻不能把人類從最為艱辛的工作中解放出來的工業文明的一種難得的表現¹²²」。有人說,在美術領域裡,寫實主義並未形成一個流派,有人甚至認為寫實主義畫家僅庫爾貝一人。對於這個問題,我們不應過分拘泥於概念,誠然,米勒的畫作通常被歸納為浪漫派,但是他描繪農民生活的作品卻如此真實地再現了現實的本來面貌,如此鮮明地傳達了生活在社會低層的法蘭西人民的性格、感情和此強烈的鄉土氣息,因而無庸置疑地閃爍著寫實主義的光彩。

1980年代對台灣而言,是個劇烈變動的時代,政治上初期仍籠罩在威權統治的震攝中,中期政府的治理逐漸進入威權轉向期,民主進步黨成立(1986)、解除戒嚴令(1987)、報禁全面解除(1988)、開放大陸探親(1988)等一連串事件,預示即將進入一個新的政治時代;此外,統獨的意識型態問題,引發了大量「中國」、「本土」身分認同的文化論爭。經濟上,台幣一度貶至最低(1982),但其後股市又大漲(1983),產業結構漸轉向以服務業為主的經濟結構。由於經濟發展的快速,引發許多社會文化適應問題,諸如卡拉OK、任天堂、MTV、飆車、名牌崇拜、大家樂熱潮、環境汙染…等;1980年代末因貧富差距的加大,國際景氣的低迷,貿易自由化後對外貿易競爭力減弱,工業生展持續下挫,景氣呈現疲弱的狀態,致使1990年景氣勉強維持中低度成長,發展趨於緩和狀態。¹²³

各方面皆以狂飆速度進展的1980年代台灣社會,不斷要求農業「現代化」、工業「現代化」、社會「多元化、公平化」、經濟「自由化、平等化」、政治「民主化」。目的在於通過「現代化」國家的建立,達成「國際化」理想的社會。從五四以來的「現代化」呼籲,經過各期的更迭,依然是當時社會上下一致的要求;社

¹²¹ 《大英視覺藝術百科全書V》, (台北: 大英百科, 1988年), 頁4。

¹²² 《大英視覺百科全書V》, 頁5。

¹²³ 張晴文, 〈晚期現代主義時期〉, 《台灣美術史》, 未刊稿, 台南: 台南藝術學院藝術史與藝術評論研究所, 頁132-133。

會集體相信促進各方面的「現代化」，便能成爲一個追趕上世界潮流的「國際化」國家。懷鄉鄉土過去了，此刻台灣積極地謀求與時俱進和國際生存空間。劇烈的社會變動反映在藝術上，1980年代以降的台灣藝壇，現代主義重臨，以本土文化對抗外來文化的排拒時代成爲過去式，此時的課題是如何現代化以便與國際同步，如何達成融合中西且深具中國氣質的國際化，找尋表現出一種「你中有我、我中有你」的語彙風格。前衛藝術的意識逐漸在滋長，平面繪畫在藝術界不再具有絕對優勢；鄉土懷鄉的溫和、感傷情調，逐漸被一股有話要說的批判意識所取代。1980年代開始台灣藝壇的變化，可從作爲藝壇脈動風向儀之一的雄獅美術新人獎得獎作品中，嗅察出期中的轉變：1981年第6屆已出現混合媒材和裝置作品；¹²⁴1982年評審呂清夫指出整體看來與1970年代不盡相同，是1980年代多元性發展的前兆；¹²⁵1985年的8屆作品呂清夫說道：「…顯然地變大增厚起來，惹眼地豪放抽象起來」，「想來國內藝壇已進入一個轉換期」；¹²⁶1992年蔣勳回顧道：「在第10屆以後，鄉土寫實的時間性意義消退，照像寫實的流行也消退了，代之而起的是以現代複合媒體、裝置、錄影爲主的作品多了起來」；¹²⁷由前述回顧我們可知，1980年代初期，台灣藝壇在表現形式與媒材使用上已出現轉變的前兆，1995年以後是百家齊鳴、眾音交響地多樣化起來；1980年代前期低限藝術曾頗受重視，新表現、超前衛也備受青睞，裝置藝術更來勢洶洶，1980年代後期，行爲藝術、台灣普普、錄影藝術，陸續躍上舞臺，平面繪畫方面則以新表現、超前衛或新意象風格爲主再也沒有如同鄉土美術時期獨領風騷的流派，這是一個百家爭鳴的年代。從寫實藝術的流變看來，新寫實的「新」光環大約在1980年代中期以前開始退下，不再扮演藝術最前鋒的角色；同時寫實藝術進入另一思考、潛行階段，畫得像照片或以相片作畫已非重點所在。

非關事實，而是如何「論述」事實。

是透過空間的配置，權力才能展現其在現代複雜社會中的綿密運作。因此，「權力如何運作？」正是最關鍵的問題。對傅柯而言，透過一個細微的空間機制，將

¹²⁴ 王福東，〈期待呈現年輕畫者的成績·新生代的崛起—台灣畫壇的新希望〉，雄獅美術，251期，1992.01，頁119。

¹²⁵ 呂清夫於1982年雄獅美術新人獎評審語。

¹²⁶ 呂清夫，〈轉型中的多樣性〉，雄獅美術，171期，1985.07，頁124-125。

¹²⁷ 蔣勳，〈新人的歷史與歷史的新人〉，雄獅美術，253期，1992.03，頁56。

社會權力與個體權力融合，亦即使權力的運作下放到個別身體來運行，一種接近完美的統治技術才在歷史中成形，這就是傅柯所謂的生命權力或細微權力在《性史》中透過對「性」的討論，傅柯對生命權力有更深刻的分析。

傅柯反對性欲在社會普受壓制的「壓抑假說」(the repressive hypothesis)，他揭示在現代社會裡，權力並沒有壓制性欲或性的討論，反而是以多形傳播的方式促進談論，再經由論述的穿透性，使人以主體之姿主動參加討論自己的身體，在此過程中談論的主體變成談論的客體，「不可見的可見性」原則再度出現，人因而自律地承擔起控制身體的責任。

傅柯以性科學的論點為基點，他指出十七世紀以後教會的告解活動實際增加，但告解的內容和期待的回答卻相對模糊，性的陳述在告解之中變得隱晦而迂迴，甚至成爲一種罪惡。告解者被迫坦白一切罪惡，甚至坦白心中的欲念，貌似壓抑的機制，其實反倒是創造的機制，而此技術甚至轉移到俗世當中，在學校對孩童的手淫教育，或精神病院對變態的診斷、法律對妨害風化的規範，權力隱身在論述的背後，而談論則誘引個體進入權力範圍之中。權力運作需要一組生產、積累、流通的論述，這也就是傅柯所謂的真理(truth)的「一般政治學」。(Foucault, 1980:131)所以，國家的角色不是壓抑，「國家應該了解國民的性及其使用狀況，而每個個人也應該有能力控制自己的性行爲，在國家和個人之間，性成爲一個話題，而且是公共話題，受到論述、特殊知識、分析和告誡的整體網絡所籠罩著。」(Foucault, 1978:26)

若把性的問題結合現代社會日趨重要的人口問題，傅柯所描繪的這個走入公眾領域的「性」，其重要性就更加清晰。因爲人口既是財富也是人力，人口問題必須在數量成長與其產生的資源之間取得平衡，所以一個政府對人口問題的處理，必須是涉及出生率、死亡率、生育率、平均餘命甚至健康的生物經濟學掌控。而這些都須以「性」爲核心問題而展佈。(Sheridan, 1980:171-172)透過對「性」的論述以及對身體的空間配置，權力的兩種技術才能找到結合點：一方面可以把個別的身體視爲機器進行訓育、一方面又可以在總體的層次上控制人口的質與量；一方面是解剖學式的權力、一方面是生物學式的權力；一方面是個別化、一方面是類別化。兩元合一的完美力量，摒除了隔離和殺生這類粗俗的技術，而以管理生命權力的高明手法入替。(Foucault, 1979:140-141)生命權力有別於死亡權力，其重

點不在於侵奪、殺戮、壓制，生命權力不是嗜血的權力，而是對生命治理的權力。

在肉體和人口的問題上，性成爲一個權力的重要對象，這個權力的運作和組織是圍繞著對生命的管理，而不是對死亡的威脅。(蘇峰山，1984:150-158)「一部完全的歷史仍有待撰寫成空間的歷史，這同時也是權力的歷史。」(Foucault, 1980:149)透過空間的概念，傅柯說明了權力實踐的可能性。因爲空間，讓可見性浮現在人的世界中；因爲空間，讓權力配置得以部署；也因爲空間，所以人看到了自己，發現自己是一個主體，而且很努力想要爲盡一份「身爲主體」的責任。真正該難過的是誰呢？傅柯具體而微的描繪出權力運作的空間機轉：在訓育制度中細微滲入教養院學童身體。當約束人的「空間」看似消失不見了，其實人以主體之姿態自我管理的機制已然啓動，訓育的技術達成其巔峰。傅柯引領我們在歷史檔案中看到是：「人」彷彿在權力的汪洋中探出頭來看看自己，但旋即又被浪潮擺蕩沈浮。無法計數的空間設置支配著人的日常生活，人活在其中，自以爲找到光亮、自以爲努力地實現自我、自以爲正在彰顯主體性，然而仍逃不掉被拘禁在黑暗的海域。¹²⁸

台灣從十六世紀起，就一直被抹上在帝國主義武力鬥爭下的政治殖民色彩，而漢人從福建沿海移民至台灣墾殖的勞動身體，就一直淪爲不同政治意識形態統治下的附屬籌碼；因此，台灣人長久以來身體被監禁的「奴隸」印記，就成爲在台灣史中不同斷代時期的上層統治階級最爲有利的馴服工具。使得自十六世紀世界海權開始擴張以來，長期處在中西文化交匯點的「台灣島」，無形中形成了一座彷彿在政治強權間的政治利益權衡下被犧牲的政治性禁嚮。

所以，數百年來，身爲「被犧牲者」的台灣人，往往是處在一種人類文明史的夾縫中扮演著被流放的角色。而就在如此夾雜移民、殖民與文化邊緣地帶的歷史條件下，使得台灣人的「身體語言」塑造，往往在統治者的政治意識形態的壓制後，成爲一具被役使的「勞力身軀」。因此「身體」自主意識的覺醒，也就成爲台灣是否擺脫其長期以來的政治宿命性格的頗爲重要的一項關鍵。

侯俊明的作品，常以兩性赤裸的身體圖式與性器官，作爲其作品的主要形式語言。就漢人的教化論理體系而言，「禮教」對中國人的身體制約，往往成爲帝王

¹²⁸蘇碩斌台灣大學社會學研究所博士候選人，〈傅柯的空間化思維〉，臺大社會學刊第二十八期 2000年6月，頁155-187。

為維護其政權底層基石穩固的必要手段。「身體」一旦建立起其被社會所許可的行為模式後，間接的，統治者也獲得了其權力永續的保證——身體在此，成為政治權力系統操控下的最基本單位。而兩性關係的倫常禁忌，則成為中國傳統世俗政權道德訓誡體制下的最後防線。因此，對侯俊明而言，透過由兩性關係的倒錯軀體所延伸出來的各種官能性器官的錯置變異圖像，可視為在二十世紀八〇年代後期對台灣長達四十年來的戒嚴統治的政治權力結構，在藝術的表現手法上，所作的一種最為「赤裸」的隱喻式的反諷圖示。間接的，也呼應了台灣在八七年政治解嚴前後街頭肢體抗爭的政治性群眾運動的爆發。而台灣人有史以來較為明確的身體語意，也終於直到二十世紀八〇年代中期以後，才開始展露出他較為自主的獨立面貌。

在台灣美術史中，人物與風景一向是畫面的主題，但除了在日據時期的畫家，仍能忠實地反映當時台灣處在農業社會的自然田園景色的時代氛圍外，大都淪為往後學院內僵化的「手藝」範本。以至於台灣繪畫的藝術表現方式，並不能隨著時代環境的變遷而有所反映，一直要等到七〇年代末期美國照相寫實技法傳抵台灣之後，學院內類印象派的手藝描繪技法才得以進一步的突破。這個時期的畫風，大致可分為懷舊式的鄉村殘敗景象的寫實技法，魏斯的歷經人世滄桑的老人臉人部刻痕的寫實圖像，以及反映現代都市疏離感的超現實時空的人物寫實手法的出現。然而，這些「人物」經由彩色照片更為細緻的寫實再現後，也只能滿足畫家視覺再造的快感及更進一步的移情作用罷了——畫面中，人的自由意志，仍然被其軀體形似的視覺表象所禁錮著。

八〇年代，則是美蘇兩大帝國政治意識形態對立開始崩解的年代，無形中，也形成了各國地域性自主意識紛紛地抬頭。反映在繪畫上，歐洲的超前衛、新表現、自由形象等藝術思潮，則取代了美國的龍頭地位。這股歐洲新繪畫的圖像，也同時影響了整個八〇年代新一代藝術家的繪畫風格取向，它強調了歷史的再閱讀、區域性的繪畫語言及詩意的游牧性精神。因此，碎解的半具象人體與解構並置後的圖像表現手法，也促使了台灣繪畫在藝術語言表達上再生的契機——八〇年代歐洲新繪畫的誕生，不只解放了畫家的思維，也解放了畫面中手繪的表象世界。

而侯俊明在八〇年代中期的台灣美術學院裏，則明顯地受到了超前衛藝術思

潮中「去中心化」後的解構精神的影響。在當時畢業展的作品，他引用了大量兩性性器官變異圖像的符號性指涉，作為他對美術學院內「唯美」教學體制的反動與對衛道人士森嚴的倫理等級體系所作的一種轉喻式的反抗。使得，「身體」長期被「他者」所制化的奴性慣性，轉而尋求其自身潛意識官能性本能最後抵抗的開始。這種來自「身體」自身嚴重分裂後的「他性」與「本我」之間的權力鬥爭，成為侯俊明往後至今一系列創作行為與作品所要探討的重心所在。

侯俊明九三年「新搜神記」的版畫作品，可說是他八七年自藝術學院畢業後，屬於個人對權力抗爭儀式的創作過程中的總的綜合圖式的語意呈現，它主要是以中國傳統民間圖文並置的警世訓誡的木刻冊頁，作為他這一系列巨幅版畫聯作的主體構成。也是他畢業後歷經劇場、行動藝術的作品裝置及台灣民間宗教慶典儀式的洗禮後，再次回到二度空間平面作品的詮釋。當然，這批紙版版畫作品，仍然蘊含了他一貫的創作主題——「中心」與「邊緣」之間永無止境的抗爭性隱喻的設置。

就台灣（中國）美術史上的人物畫而言，從上流社會及中產階級士大夫衣冠楚楚的隱逸圖像至侯俊明作品中兩性性器赤裸裸的錯置圖像的反諷揭露，構成了「藝術」對權力的妥協與挑釁的兩個極端面向。從另外一個角度來看，是否也已開始預示著，在二十世紀九〇年代的今天，「台灣人」長期以來身體被政治意識形態鎮壓的自由意志，開始重新找回了它生命最初原生力量的泉源。¹²⁹

第三節 「極度內省」的寫實主義

（一）以醜為美的哲理

欣賞藝術，是一件賞心悅目的事，面對美的事物實在令人快樂，「美」這個字具有讚揚的意思，所以我們習慣用讚美二字，通俗點說，美就是好看，所以容貌姣好的女性是美人，此外，珍貴好吃的食物叫美食，為人樂道的傳說叫美談，

¹²⁹侯俊明〈搜神記〉，台北：時報文化出版社，1994，頁178。

優良的道德叫美德，還有美麗、美觀、美滿、美妙……，就連世界超強的國家也叫美國，當初把 America 翻成美國的不知是誰，看來還真名副其實，怪不得人人想移民美國，人人想賺取美金，比起俄國盧布、義大利里拉之流，當然是「美」的要高人一等。

美的反義字是醜，難看的、不雅的、羞恥的……皆屬於醜，醜陋、醜惡、醜態、醜行……，美人往往傾倒眾生，醜人動則得咎，人們不是常說醜人多作怪嗎？這個世界很不公平，只要生得美就可行遍天下，生得醜則無處容身、寸步難行，美真的是萬般皆好嗎？醜真的就慘不忍睹嗎？好在藝術之前人人平等，藝術之「美」固然令人讚嘆，而藝術之「醜」卻讓人刻骨銘心，往往更能植入我們靈魂的深處，進而喚起另一種難以言喻的美感。

藝術之美令人愉悅，藝術之醜令人痛苦，在藝術領域裡，「美化」是獲得好評的先決條件，即使畫的是惡魔、死屍、地獄等景象，藝術家也大多以形色之美來包裝那些猙獰的對象，米開朗基羅 (Michelangelo, 1475~1564) 曾在西斯汀禮拜堂 (Sistine Chapel) 畫過〈最後的審判〉 (Last Judgement, 1536~41, 1370×1220cm)，裡面有鬼怪、骷髏、罪人，但米氏只是藉這些眾所周知的軀體來表現他的藝術語言，因而使陷入恐慌、驚駭的末世形象裡卻有動人的人體美，比例、動態、空間、光影等造形法則和逼真的幻象所匯聚的其實還是「美」，米氏的〈最後的審判〉裡並沒有真正的悲痛。

如〈最後的審判〉般的負面題材還有很多，死亡、疾病、殺戮等惡夢，既然是生命中不可避免的困境，藝術家怎能不勇於面對呢？絕大多數的藝術家像米開朗基羅一樣，以冷靜的觀照、精湛的技巧，客觀而寫實的把生命之苦描繪出來。就像傑利訶 (Gericault, 1791-1824) 的〈美迪莎之筏〉 (Raft of the Medusa, 1819, 490×699cm)、畢卡索 (Picasso, 1881-1973) 的〈海邊的窮人〉 (Poormen at the Seashore, 1903, 69×105cm) 那憂傷苦難的世界如此維妙維肖，怎能不令人讚嘆？，然而，有極少數的藝術家並不以「美」來包裝「醜」，他們的悲苦來自藝術語言本身而非局限在題材裡，如梵谷 (Gogh, Vincent Van, 1850-90)、孟克 (Munch, Edvard, 1863-1944)、史丁 (Soutine, 1894-1943)、席勒 (Egon Schiele, 1890-1918)、科克西卡 (Kokoschka, 1886-1980)、盧奧 (Rouault, 1871-1958)，那樣的藝術之「醜」使藝術風格籠罩著神秘與幻想的氣質，呈現出個人化和破碎化的傾向，含蘊著孤

獨和悲劇感。由於後者這些偉大藝術家對生命的寫實呈現，使筆者體驗到美與醜原是一樣的哲理。他們所畫的都是來自生命真實的體悟，莊嚴悲憫而摯性流露。庫爾貝認為：美的東西是在自然中，而它以最多種多樣的寫實形式呈現出來。一旦它被找到，它就屬於藝術，或者可算是屬於發現它的那個藝術家。只要美的東西是真實的和可視的，它就具有它自己的藝術表現。¹³⁰

（二）心靈的關注

藝術之中，所謂宗教藝術和心靈關注的藝術，兩者實有所區別。宗教藝術乃以說教、宗教史或教育為其最大目的，成功的宗教作品，雖然賦其高尚的氣質，但不一定全部都是靈性之作；至於心靈關注的作品，雖非描寫宗教的神聖事蹟，然而它所表達的，由於出自作者心靈深處之作，故最扣人心弦。宗教藝術在於善化人生和信仰，而心靈之作則致力於啓示人生。也許我們可以給心靈關注下一個定義：「藉藝術以尋求人生的價值」。¹³¹

以前的藝術家，對於人生的目的和意義較為瞭解，因此他們比較容易集中精神，專表現我們既知的生存觀念。親日的現代畫家，卻與已往不同；藝術的從事，是屬於一種探討人生價值的工作。即在現代的世紀中，藝術表現的價值，較之已往亦已發生了變化。換言之，我們心靈上的關心，是人生的生存，以及人類生存而產生的諸種問題。例如貧窮、疾病、愛的幻滅……都是探討人生的價值；甚或道德和罪惡、真實與虛偽、妥協與反抗、愛與恨、喜與悲，以至人與神底關係的傳統教條和哲學，對我們現代科學極度昌明的今天，已普遍發生了疑問。

由於我們今天既無法提出新的假設，以代替舊有的學說，我們今日的藝術，自亦無法不停滯在探討的階段。因是關於「人生的價值」的藝術作品，大都屬於對人生的懷疑，少有如以前畫家所表達與眾人所共有的信念。

關於上述的問題，盧奧所繪〈基督畫像〉（Head of Christ, 1930, 41x23cm）為例，作者所描寫的基督，主題雖為宗教，但與已往畫家所描寫者不同，他以粗獷的筆觸表達基督的形象，而以強烈的色彩，直接表達作者心靈上一份真摯及對弱者的同情。畫面強調非物質的與非享樂主義。所用造形和色彩，都能摒棄已往

¹³⁰ 朱光潛編譯，《西方美學家論美與美感》（台北：丹青圖書，1983年），頁316。

¹³¹ 劉其偉，《現代繪畫基本理論》（台北：雄獅圖書，1993年），頁38。

那種傳統的虛飾手法。

盧奧所要表現的是「人類道德的沒落」，在畫中並沒有把人類的權勢和支配、技術的成就直接表現出來。基督的基本觀念諸如謙恭的美德與受難犧牲的嚴肅意義，都在畫面上表露得很徹底。盧奧的心靈是產生自人類缺乏道德的內省。我們在他這幅作品中，也許可以獲致一個結論：為探討人性的本質，或創作促進人類的道德重整，才是真正偉大藝術之一。

人類是生存於一種現實的框圍中，並且試圖劃清那個現實，然後生活在所劃出來的現實裏。於是人類對一切感知的認定都有局限性。用這層「醒悟」去看侯俊明的搜神圖錄，藝術家丟給我們一面已經充滿形象、語意的大鏡子，考驗我們的擦拭功夫。這個過程又好比精神分析學家在事實、矛盾意義的累積、在隱匿事實的起因中來考察歇斯底里症候一樣，彷彿我們也分享了解碼的快感。

我們知道將藝術分為高藝術和低藝術的人工分法，正出於學院對藝術不同分類觀念的建立。侯俊明以傳統民間圖文並置的警世誠訓呈現異形惡靈和變相，試圖給予在生命中流失的價值加以形式，藝術家感到這個價值的存在，想從歷史中把它解救出來。侯俊明這位經過學院洗禮的藝術家偏偏心中有「依」，取用現成民俗形式，將藝術還原到具開拓性的隱潛原生地以解放被束縛和壓抑的生命狀態。在侯俊明的信念中具有很高成分的解構理想——將架構的文明退回到原始。

侯俊明以超自然承載其想像，在人與環境（社會）的互動中，他將整個環境轉換成有如子宮的遊動體，母體羸弱或動物精神過量積存，會引起人種突變，而這個變相「人」所擁有的身體已經具現為結合慾望、性愛，和男性想像的「符號」。而對這個人符號的解釋（侯俊明對圖像所做的「釋文」部分其實更接近「正文」），不論將之視做個人符號或社會符號都傳達出被文化隱藏不彰的定律——社會永遠必須是正常的，如果還存在著一些「病態」的社會，這個汲取團體準則的人，就汲取到一些病態準則，其結果是此時此地他就可能構成背叛行徑，而不是適應，而這種背叛行徑正是健康社會的真正徵兆。如果拒絕去承認存有一些病態的社會團體，為了適應這個社會，就得把自己變成一種病態。如此一來，與侯俊明的人物圖像連結的任何評價，例如病態的、抗爭的、性的、政治的等等，都成為個人價值觀的反照。

侯俊明的藝術表達方式還可看做是為時代而藝術的實踐。藝術家和社會的關

係可舉三例，一是藝術家有意識的藉藝術輸送某種訊息——例如畢卡索和戰爭作品（格爾尼卡）；二是藝術家做為社會現實實況轉播者——例如羅特列克不含道德批評企圖的花街柳巷生活紀念畫；三是反社會的虛無主義者——例如反藝術的達達派。在這三者的比對下，侯俊明的使命感、企圖心、社會訴求、傑出運用藝術媒材表現的能力、善用生活經驗雕鑿作品的視覺強度，甚至游離的藝術態度，喜結交非繪畫界的朋友，以及結實如同「小公牛」的搏鬥體型，都與畢卡索共鳴。姑且不論藝術家創作的內在動機，就藝術才華的展現，與社會齊運作的步驟，甚至藝術家階段性策略的運用，畢卡索是個絕佳的討論對象。而侯俊明的藝術似乎也能提供不同領域人士關心的話題。

為了解決這些形象是在怎樣的氣氛中被塑造出來，我回到對藝術家社會觀的假設上：認為社會必朝向反常（更壞）發展的人，縱容自己並解放藝術，相信毀滅後的重現，為爭取個性自由反對一切形式的專橫和虛偽。藝術家反社會、自我毀滅，是一種存在主義本質的虛無主義；而認為社會必朝正常（更好）發展的人，縱容藝術，企圖以藝術的質疑和批判角色去改變社會，這種反社會常成為策略的表態。就藝術的反本質而言，前者的「毀滅」社會乃藉藝術清除一切，回到對生存的基本探討上，後者的「改變」社會對「新的震撼」抱持「不過如此」的態度，因為「如此」既不是真理，也非虛無，更不具有毀滅本質架構的藝術，成為愛怎麼做就怎麼做的表現，投射出較以往更多的個人慾望。

面對侯俊明所創造的藝術形式，令我們詢問，我們是在看含有社會資產的形象，還是在看自己的慾望？侯俊明的「反」與「抗」是想要清除一切，還是加入另一種人面相？他的圖像自己發聲，還是提供社會另一種聲音？侯俊明想要與我們分享問題，還是這是一面內省的鏡子？用羅特列克的例子說明似乎又可以澄清一小部分我問的問題。包括羅特列克和波洛克在內的許多西方藝術家都是重量級酒鬼，他們自毀等同毀滅藝術，意即他們想將藝術拉回到開始（真理方能顯現）。羅特列克不但生活在問題中，也以行為來回答問題，他和社會的互動、互涉，讓他在繪畫中滿足了他的慾望，他畫妓女，並不要求改變她們。相較之下，侯俊明的變相人物顯露出人類無法滿足的慾望。實際上這些惡圖像與具有教化之功的善神像一樣具有平撫慾望之效，這樣的圖像訴求是侯俊明替人類法則重下定義所進行的文明。

萬善祠中的鬼神，可以是個人惡魔，也可以是社會惡魔，就宗教的觀點，只要給魂魄精神一個身體，那魂魄的惡就不存了，因此惡魔並非實體而是靈氣，被附身的現象也不是惡魔的宣言，相反地充滿驅魔儀式。

侯俊明圖像上赤裸的身體情慾和色性這檔子事。對身體詮釋的文化基礎來自三方面：埃及、巴比倫和希伯來的近東文化視衣服為人存表徵，希伯來教將衣袍與服侍上帝銜接，因為上帝創世紀之時「覆蓋」大地，同時將裸露看成發狂、受詛和褻瀆的代表。希臘人認為理想的人體是以裸的本質呈現。裸體甚至具有清晰視覺的要義。所謂真實（naked truth）就包含了視覺的精密度，柏拉圖對真實衍生出來的哲思便是整個知識形成過程，就像不被包裹住的物體——完全呈現各部分。希臘觀念裏的「觀看」就是指在思想上有能力穿透衣袍遮布看進重點。根植於猶太教和希臘人對人體的看法與性愛、色情（eroticism）無關。因為兩方文化都不允許對衣服和對身體的觀念之間發生轉換，並嚴格制定對衣服或裸體的形上理論。而色情即發生在當衣服與裸體的關係互動，而衣服與裸體當中有一方力量顯然大於對方時。到了基督教文化，開始將身體與衣袍比較，兩相比較之下產生許多不同結果。在基督教的信仰中，性愛是與化身或顯體的經驗不可分的。基督教認為「裸」是無意義的，因為使「裸」成立的理由是因為有身體。基督教對身體的看法分出了善惡，其重視身體倒不是起因於耶穌被釘在十字架上裸露受傷的身體，而是與耶穌的體現以及精神成為血肉之軀的復活有關。

在衣服的性愛傾向說中，身體是被視為衣袍的，這時的身體被別的身體占據就好比去進住別人的身體一樣，因此性愛色情的本質是「好客的」，就好像通姦想成玩樂嫖妓，將身體想成如同衣袍一樣，當別人侵佔原屬於我們身體時，我們也看到了身體的皮相——如同衣服一樣。色情藝術的特色也在講求外表舒適的沈思，而不去催化出介於從衣裳裝束和裸體間任何變遷交流的新意義。

侯俊明的人物圖像就是個以裸體當衣服的身體，並且藝術家以題詞說文去確定身體的長相而試圖給予身體新意義的做法，又豈是性愛傾向所撩起的振奮。而給予一個由藝術家結合了神話、慾望、理想、性、善、惡、生死、創造、毀滅一切力量於一爐的內在形象現實主義，以及讓消失的生命力呈現，讓原生精神看得見，

身體和藝術都在飢渴狀態後自由飽餐一頓。¹³²

在解嚴之後，台灣日益增顯出一種開放與迎納的社會心性，但在藝術方面，許多觀眾的心靈不是仍然拘泥執著，就是懵懂如昔而有待開啓，而侯俊明正像那位勇敢的小孩司馬光一樣，急著以破甕的方式，去為心靈猶禁錮在舊甕內的人們揭示一片靈慾的洪荒天地。只不過他用的石塊似乎超大了一些，往往為甕中人帶來的震撼超過了啓示。從往歷看來，侯俊明的手上一直是備著石塊的，他的膽識頗像洋神話中那位以石塊力搏巨人的大衛；不過他的藝術實踐，卻更像一種砸窗的行爲——他讓固藏於窗內的陰暗對象在驚愕中有機會往外觀照，也鼓動立於窗外的人們趁機往內深窺究竟，探討侯俊明的作品，如果忽略了他對僵存的道統權威所形成的脅嚇，以及對保守的俗眾所製造的緊張不安或興奮，勢將難以領會這種「叫陣的藝術」之神髓與意涵。

從表現手法來看，侯俊明一九九二年所做的「極樂圖懺」系列，和一九九三年展出的「侯氏搜神」系列，共同採用的實為一種陳年的傳統醬缸，但醃製的卻是火藥加幻藥口味的亂世酸菜。在「極樂圖懺」裏，他讓觀眾溫習了傳統經書式的古雅版書形式，卻拜讀到各種離經誨淫的圖像符訊；而轉到文詞部分時，觀者彷彿又浸沐於新約聖經中各福音書的虔誠語調，猛然中卻意識到，它既非勸世也不頒禁誡，而是徹底的背道與煽動。在「侯氏搜神」系列裏，他再度襲仿古代新知圖鑑版書之樣例——如《三才圖繪》對八方志怪傳聞之描繪與敘述；不同的是，這類正版古書乃描寫一些「設定在心理的安全距離之外，供人遣興趣的畸人異類」；而侯俊明的仿版古書，卻是從我們的存身社會裏去探察，薦舉出各類的當代瘟神，藉著一種「宏偉圖像」的塑造和「立傳作贊」的文字運用，將這些向來隱蔽尋藏的本命元神，重新驅入人們的耳目與心靈，做為末世俗眾的救贖與鑑照。諧仿的形式加上顛覆性的內容，正是侯俊明這類版書作品的表現邏輯；而鼓倡對性壓制的解放與褻瀆情結的開釋，則是他常運用的內容籌碼。大體而言，在他那「光明偽裝」的形式底下，內容的呈現也乍看隱晦實極露骨的。他的藝術觀照經常是罪己、損人和諷世憐世兼而有之，而他的藝術策略也就是在這種混和迂迴中製造出一種爆發力。

¹³²侯俊明〈搜神記〉，台北：時報文化出版社，1994，頁162。

如果把「極樂圖懺」並「侯氏搜神」二大系列視為單純的版畫製作行為之成果，不但是一種誤解，可能也會對這些作品的水平有些失望。因為就畫論畫，它們是文字勝於圖像，內容壓過形式，而作品又勝於藝術的——我的意思是，從版畫的角度來衡量，這些作品只顯示出侯俊明處理造形及撰文的基本能力，但再也找不到更多原創的部分了。而事實上，左右這些作品意義生成的關鍵並不是在於它們是否表現了原創性，而在於它們於侯俊明的藝術行為中扮演了什麼功能性的角色。

侯俊明作品之重點意義乃在於一種宣告——就創作者言，藝術已不再是一種善雅意念的形塑及溝通方式，它可以是對於種種潛微或幽暗價值的感悟與強力放送。另一方面，觀賞大眾對於藝術的感應也不必然是溫溫吞吞的潛移默化或心神領會，而應是一次次當下的震撼與撕裂，反省與掙扎的體驗，簡言之，侯俊明的藝術意圖之原點，就是要把創作者與觀賞者約制在一個緊張的交流處境上。

侯俊明的作品雖有以邪教淫說行脅嚇式佈道之表象或意味，觀者當不至於迷信藝術家本人乃率真地在推展一個粗俗的淑世幻想。他的作品雖然滿載了教義，卻不是工具性的，與其說它們是用來迷世或惑眾，不如說是用來引生側目與批判——也就是凸顯他所謂的「刺眼的存在」！我們幾乎可以說，當他的作品對道統權威、忌諱領域和善樸大眾展開攻擊、扭曲與煽動，且他的作品（甚至包括他本人）也反受橫眼、質疑或拒斥時，這些作品的儀式性意義及激盪的力度，將更形顯露。

因此，「極樂圖懺」和「侯氏搜神」系列只應被視為侯氏「叫陣的藝術行為」之「儀式性道具」，而這個叫陣的藝術之內涵即在於——藉著可被議論之內容及顯露方式，建立主（創作者或其作品）與客（被描寫的對象或觀賞大眾）之間一種反美的、脫習的交叉互動，開展一種「異端美學的迎拒考驗」。

準此，如果我們襲用「抗爭的藝術」這個詞彙來標識侯俊明的作品，則需另行加註——此爭乃著重其「展出行為」本身之儀式性色彩及當下的心理激盪反應，而不是在一個假託的教義目標之訴求或實現。同時，這個儀式性的抗爭行為乃是雙向可逆的，它的力度總是在相互推阻的過程中迸現的。

可預見的是，如果社會愈來愈開放而人心也愈來愈「不古」，侯俊明這種抗爭式的作品勢需面對力道難以為繼的窘境，因為他的作品之訴求力量是築基在社會

及大眾的道德意識及守舊經驗上，而不是依恃著精煉後「有絕對放射性效果」的藝術表現方式。不妙的是，侯俊明的藝術實踐至今，固然展露了一種「戰神」驍勇的姿態，但似已陷入了離不開沙場與馬背的宿命——而每當有一批人開始接納他的作品，卻意味著他又失去了一個儀式的戰場了——於是他必須努力開疆闢土，不斷地尋找新的征戰對象。從這個角度來看，侯俊明作品於今年中，由北至南的串連展出，確有意義上的必要性。因為讓這些作品巡迴到各地去面對新觀眾——尤其是那些質樸清純或素來陳奉善雅價值理念的人們——正是延續其作品之生命與活力的重要祕方。

在守舊的正道人士眼中，侯俊明對於道統的撕裂與揶揄，頗像他自己作品中的「哪吒」一樣，反映了嚴重的孳子弑母的情結。因此，「搜神」巡迴展，不但是瘟神遊街惑眾，也像是一場藝術瘟疫的蔓延。然而，在畫家們盛行南北巡迴展的今日，這種活動策略對侯俊明特別有「不得不然」之意義，實在值得再三玩味。¹³³

侯俊明的造神運動，可端視為台灣現階段文化的產物，在慾浪滔天的大時代環境中，侯俊明識時務為俊傑的行止，招引眾人搭上他的慾望之乘，浮沈於原慾橫流的盡性爽境，圖碼的解讀，成為慾望之乘的夜幻藝語之無限上綱。¹³⁴

¹³³侯俊明〈搜神記〉，台北：時報文化出版社，1994，頁170。

¹³⁴侯俊明〈搜神記〉，台北：時報文化出版社，1994，頁184。

第五章 結論

台灣的社會，久久以來即蟄伏著無數頭酷嗜美夢的饕餮大獸，永無休歇地耗噬各式各樣的夢幻憧憬，其中尤其以造神運動所產生的傳奇神話，最為膾炙眾口。侯俊明，他自封「變相王子」，便是如此的神話產物。他在一九九一年七月〈可以哭泣嗎？〉文中自承：「我是那種相當耽溺於創作的人。」侯俊明豐沛強毅的創作力，吸引許多仰慕者的讚嘆，也刺激不少觀伺者的妒恨。侯俊明神話的形成，其實是因為他的相當耽溺於「慾望」的緣故。他雄旺的創作力，推著慾望之乘，使他一路驍勇行來，踔厲風發，數易甚容，益增甚爛漫姿色，是謂「變相王子」。曾經因為畢業製作的「工地秀」，幾乎被貶黜的侯俊明，三年後以他的「侯氏神話」，大張旗鼓回母校舉行他的編年展，他的造神運動從未因任何斷伐而稍挫。早期的「工地秀」、「大腸經」、「小女人」，到「侯氏神話，蜜馬解毒」、「刑天」、「拖地紅·侯府喜事」，一波復一波地衝擊台灣錮蔽桎梏的學院正統，他高舉「常民文化」的符錄，盡情盡性地宣洩人類至為真實的原慾，向矯飾的精緻文化表象挑戰。

藝術創作裏被強制壓抑的原慾，在西方基督文化中，早已是歷史的紋跡斑斑痕痕俱在。中國藝術的文人畫傳統，強調無涉人間煙火的心靈提昇境界，便把相關慾望的飲食男女課題，留待常民文化領域裏自行發揮，而形成正統藝術和民間藝術迥異，甚少交集的平行脈絡。侯俊明的神蹟，是先民在原始時期所能裸裎坦然擁有的生之源，卻是文明塑造過程中扭曲，罪罰化，一再逼入黑暗密室中禁錮的禁忌。一般人的認知經驗，經過人類文明進化的複雜橫面和累積深度，已然受到先驗的規範，和社會世俗的共同記憶主導的價值判斷所影響，甚難獨力超越或一意孤行。侯俊明的創作生涯，卻以他生猛的爆發力，一次又一次地衝擊既存的規範教條。

侯俊明早期的作品，顯示出他從青澀少年成長蛻變為成年男子，所經歷的心理掙扎、反叛、好奇，和解放。「拖地紅·侯府喜事」結合劇場的形式，是他進入成熟期的轉捩關鍵。他個人的詭辯式語彙，在他分贈生肉給觀眾的儀式行為中達到高潮，與他敷蓋圓石的假髮砂山對應成悚悸人心的怪怖劇場。六〇年代在維也納活動的「維也納行動派」(Viennese Actionism)，或巴黎的吉娜·潘(Gina Pane)的自殘表演，具有中世紀宗教狂熱與古希臘酒神迪奧尼索司狂歡節(Dionysian)

的綜合性質，包含強烈的情緒、期待、渴望、畏懼、恐怖，而將肉體感官的生理機能引至極為亢奮的境界。「維也納行動派」的賀爾曼·尼曲（Hermann Nitsch）當眾剖開動物放血，將鮮血澆淋在男女身上，或者魯道夫·史瓦茲科革勒（Rudolf Schvartzkogler）、古娜·潘等切割身體的表演方式，和台灣民間的乩童表現法術比較，固然宗教的背景不同，但是激發人類理智制約下的原慾本能，以至於能夠承受在理性思感程度以外更強大的刺激，卻是異曲同工，互為印證。初民即存有的巫術儀式，是音樂、舞蹈、繪畫、雕刻、戲劇等藝術的來源，自始未曾中輟，即使在六〇年代現代藝術主流的形式主義發展到最純粹極致的「最低極限主義」（Minimalism）時期，藝術成爲單純的材料與造型存在現實，它和創作者的心靈與意識脫離關係，然而一些類似巫道（Shamans）的藝術家，在歐、美、澳洲各地均有異常激烈的表現。西方荒謬劇場（Theater of the Absurd），亦崛起於「最低極限主義」的同時期。當然，侯俊明作品中的血腥與暴力是含蓄的、象徵的、隱喻的，而同時充滿調侃、戲謔和悲情式的丑角化。他慣常以小人物的無助、怨懟、抓狂，或自棄，相對於大英雄的傲岸、睥睨、驕矜，或自戀。「拖地紅·侯府喜事」侯俊明和舞者劉守曜分飾一靜一動的新郎與新娘，當新郎靜立被砂漏沖刷時，新娘極盡抖顫激情之能事，最後掀起頭蓋揭開面目竟然新娘也男兒身，具有荒謬劇場的突兀驚的效果。

侯俊明置身於常民文化起乩的作爲，在他一九九二年的「怨魂」和「靈障」作品中，益發顯現出裝神弄鬼的原始慾求，以他的作品擔任陽間與陰間對話的媒介，以觀者和他之間的共鳴，對請靈、游魂招撫、安魂。五月在台北市立美術館發表的「拚——陰間閱讀」，鷹架紅色帳蓬山，一只以女陰爲模型的祭物，透過陰間閱讀，是女體內的菩薩靜坐祈福，與一般民情視女體私處爲穢忌的習俗相違。將佛門的情境，與鮮紅賁張的陰唇結爲一體，所傳達的訊息，便不止於安魂而已。一九九二年起侯俊明開始製作紙凸版的版畫系列：「極樂圖讖」、「六腳侯氏變相圖」，以古籍印書的形式，看似古時的道德經書，其實他刻意誇張的男女性器官圖符，和他似是而非的格言字句，蓄意挑撥語言傳達過程中正正反反的可能性，在模糊曖昧的語句裏，引誘觀眾與讀者走入他密密佈下的是是非非陷阱。侯俊明借題「萬善祠」爲無主孤魂，失勢棄神，進行「台北搜神」記，以至於「女媧」、「刑天」、「六腳侯氏」、「回春神女」、「戰神」、「甘霖神君」（生就三條無遠弗屆的巨大

神鞭)、「救苦天尊」(蓮花座上以女陰為首的佛)……等等，一一登場，引起文藝界人士按圖發抒的淫聲淫語，將古典訓示的莊重肅穆徹底顛毀。

任何一種術語的原本意義應該是十分清晰、確定的，但經過長期的發展演變後，術語便會變得含糊不清。關於「寫實主義」一詞，在相對於觀念繁衍的現代主義種種界說之下，其縱的時間發展與橫的空間形式變異更是在歷史的反思中不斷延續、變體。從觀念上的角度而言，「寫實」一詞是相對性的藝術精神狀態，其意義的演變與文明的發展休戚相關。觀念上的寫實定義在藝術家自主化之後詮釋的方式幾乎因人而異。在傳統概念或美術史上，我們討論寫實主義的肇始之師大都以庫爾貝為斷代或開先河之研究，庫爾貝的名言是：「我不會畫天使，因為我從來沒有看過天使。」他的〈敲石工人〉也因不同米勒那種悲天憫人的描繪精神而獲得實事求是的評價，然而，其名作〈畫室的內景，一個真正的寓言〉卻也顯露出畫家仍然具有相當主觀性的真實意義判斷，他那「視不隱瞞的真理為藝術的原則」在文化的通變發展下，同樣可視為爾後所有現代藝術所追求的新信仰。

寫實主義與社會寫實混為一談乃拜另一政治信仰所賜。過去的寫實目標在於金字塔頂的群眾，社會改革以後，國家的主人被拉到金字塔底盤，藝術無法直接服務他們，遂而進行宣傳式的禮讚，藝術家信仰的實際上不是金字塔底人民，而是個體順應的一個社政理念，正如同二、三十代的超現實主義，他們所信仰的真實是潛意識的那一面真實，所有幻象或虛擬都是個體潛在的心理寫實。對表現派的創作者來說，也許情緒上的直陳才是最真實的自我世界，從具象或抽象的宣洩，他們信仰的是個體的直覺與感覺，這樣的概念衍生，我們可以看出廣義的寫實主義是無所不包，無處不在。

當代藝術也承續了庫爾貝努力暴露「不隱瞞的真理」之信仰。為了真理的存在，當代藝術家透過各種形式以便「寫實」出生活環境的現象，再製、複製、行為、行動，都是在傳遞一個不容忽略的生存事實。少數族裔與邊緣社會所爭取的是既存權利的真實、反美學與反正統者所要爭取的也是一個現實的存在空間，所有新意象與新表現等無法為法的藝術途徑，在在顯示出個方按捺不住「我也有話要說」的本位肯定。不管是現世寫實或心靈寫實，寫實一詞的觀念進化雖然激進而有潮流性，然而不可否認地，相對於浪漫、古典、象徵、抽象等詞彙，創作理念所包容的同質性仍然脫離不了個體或全體對生存領域的規劃與爭取，不同的詞

彙僅代表了不同觀念下的寫實定義，對多數的創作者而言，其畫筆下的世界，永遠是某種真實世界的寫實。

對寫實主義的擴伸與引用，可以「觀念」與「視覺」的不同線路發展歸類。觀念上的寫實主義不是一種單純的藝術，它是應時間與環境的變更而針對某一特定與直接的目標所應合的反射結果，例如前世紀中期的社會寫實所針對的是被忽略的普羅生活之描繪；本世紀二、三十年代因戰亂而暗流湧起的社會主義寫實，所暴露的是社會角落的真實；六〇年代的新寫實主義，同樣強調了忠實紀錄社會學的現實；而後無論是新達達、新寫實、超寫實、普普等藝術形式，在透過媒體或行爲而反映出當代生活不斷變化中的現實上均堅持了內蘊「寫實」的精神。就觀念而言，寫實主義可以以非寫實、扭曲的、潛意識的、非具象的等形式存在，由於創作個體與詮釋單位的不同角度定位，這種自然與社會現象的觀察與取角的目標，幾乎因定義的差距而同根異體地爲申論者所前仆後繼地追尋著。侯俊明 Hou Chun-Ming，1963 年生於嘉義，國立藝術學院（今台北藝術大學）第一屆美術系榜首。曾獲全國油畫展第一名，文建會、國藝會之多項獎助。侯俊明雖爲傳統美術訓練出身，但自 90 年代起，作品逐漸轉變爲挑戰社會禁忌的反叛性創作，受當代藝壇所矚目，1995 年並代表台灣以國家館之名義參與威尼斯美術雙年展。作品爲路德國際藝術論壇館、日本福岡亞洲美術館、台北市立美術館、高雄市立美術館、國立台灣美術館等多所機構收藏。

侯俊明於求學期間，因受當時盛行的工地秀、脫衣舞影響，故作品中充斥情色文化的符號印記，另亦大量運用宗教民俗的符號、並從神話故事中取材，如《極樂圖讖》、《搜神記》等。在粗獷的木刻版畫形式下，畫面中無頭或無端增生的人體、特意凸顯的陽具、乳房等性器，侯俊明創造出身體因執念變形的「刑天」等圖像，畫面中亦有如警世寓言般的文字襯托，作品充滿挑逗與挑釁的意味。他認爲不僅死後有審判，人活著即無時無刻不受著各式各樣的審判，甚至地獄無所不在。常以「罪與罰」、「地獄」等主題思索對舊神話與新時代人際間(父子、男女、同事等)的問題。侯俊明早期以裝置、版畫爲主要創作形式，作品富儀式性，近年創作轉向心靈探索的隨手畫和自由書寫。著有《搜神記》(時報出版)；《三十六歲求愛遺書》(大塊出版)；《鏡之戒：一個藝術家 376 天的曼陀羅日記》(心靈工坊出版)。

侯俊明在創作風格上，以描繪中下階層、弱勢族群人物為主，自己心中慢慢的歸結出一個創作理念，就是強調寫實主義的台灣鄉土情懷。藉此創作來反應出現代社會中被漠視的弱勢團體及中下階層的勞動者，並以人道關懷的立場用圖畫呈現出他們高尚的尊嚴。

寫實在當代台灣繼承了 1970 年代新寫實所引入的對質感的細究態度，¹³⁵及技法、概念方面更多元的學習。在非純粹技法的展現、非傳統技法的拷貝和非物體表像擬仿的信念下，創作者不是為了展現精湛的寫實技巧，而是著重內心與對象物共同進行深層思惟的對話；同時新興的古典風寫實的創作意識，並不全然遵循傳統古典主義，創作者採取忠於所見的全新概念進行古典風重造；此外對寫實創作者而言，寫實不單純是真實描繪事物的表象，更重要的是創作過程中，經由創作者個人的轉譯和手法，去彰顯示物的內涵和精神，進而表達作者的主觀意念以及對事物觀察的態度。

藝術品是人類文明中最高層次的一種形式，在藝術形式的表層下，無不潛藏著創作者的心靈本質。台灣八〇年代末開始倍受爭議與矚目的侯俊明，在九〇年代的創作依然始終如一，並且將其個人對原生慾望的壓抑、解放與反抗等一貫的主題做了更多與更廣泛的探討。結合傳統的民間宗教元素與古代典籍的素材，一向都是侯俊明創作的豐富泉源。從"極樂圖讖"、"刑天"到"樂園·罪人"，形式上融合了漫畫、民俗與宗教元素；風格使用的是他獨創的圖像與文字的木版畫；主題則藉男女之事、之態，看社會豬狗群雜，天上極樂人間加凡塵地獄，對於一般市井小民日常生活的各種現象，不斷以警示句的意象來昭告世人。

但是，侯所創造的新神話與警示道德觀，時常擺盪在慾望與權力的對抗之間，這也是正統神話所避諱之處。他敏銳的在他個人的潛意識中、民族集體潛意識中、在社會的衝突、壓抑、即各種鮮活現象中，經過長年的挖掘、觀察、參與、童話，逐漸找到合於他個人，但又善於運用文法、結構，將來自個處混雜又鮮活的片段納入一個可思想的巨大結構中，而發揮複雜強大的義表功能。而這種獨特異類的詭譎思考與表現，是大多數運用傳統語言、圖像來創作的作者所未觸及，或走的不甚深入的領域。

¹³⁵ 黃海鳴，〈心象寫實之繪畫潛流—精神貴族所召患的另一種真實〉，藝術家，329 期，2002.10，頁 422。

參考資料：

- Linda Nochlin，刁筱華 譯，《寫實主義》，台北市：遠流，1998。
- 朱珮儀，謝東山 著，《台灣寫實主義美術》，台北：典藏藝術家庭，2006。
- 高千惠，《當代文化藝術跽相》，台北：藝術家出版社，1996。
- 侯俊明，《侯俊明的罪與罰 1992—2008 六腳侯氏版畫創作事件》，台北：田園城市文化事業有限公司，2008。
- 謝里法，《台灣美術運動史》，台北：藝術家，2004。
- Terry Eagleton 著，吳新發譯，《文學理論導讀》，台北：書林，1993。
- Mar Le Bot 著，湯皇珍譯，《身體的意象》，台北：遠流，1996。
- 王秀雄，《台灣美術發展史論》，台北：國立歷史博物館，1996。
- 巴赫金，李兆林等譯，《拉伯雷研究》，河北：教育出版社，1998。
- 世安文教基金會編，《流變與幻形—當代台灣藝術·穿越 90 年代》，台北：世安文教基金會，2001。
- 杜聲鋒，《拉康結構主義精神分析學》，台北：遠流，1988。
- 李欽賢，〈無禁忌的前衛派〉《台灣美術閱覽》，台北：玉山社，1996。
- 何翠萍，黃應貴編，〈比較象徵學大師—透納〉《見證與詮釋：當代人類學家》，台北：正中，1992。
- 杰夫瑞.C.亞歷山大 (Jeffrey C. Alexander), 史蒂夫.謝德門 (Steven Seidman) 主編，吳潛誠總校，《文化與社會》，台北：立緒，1997。
- 彼得·布魯克，王志弘等譯，《文化理論詞彙》，台北：巨流，2003。
- 培德·布爾格，蔡佩君等譯，《前衛藝術理論》，台北：時報，1998。
- 林惺嶽，《渡越驚濤駭浪的台灣美術》，台北：藝術家，1997。
- 洪北江編，《山海經校注》，台北：洪氏出版社，1981。
- 茱利亞·克利斯蒂娃，彭仁郁譯，《恐怖的力量》，台北：桂冠，2003。
- 侯俊明，《搜神記》，台北：時報，1994。
- 姚瑞中，《台灣裝置藝術》，台北：木馬文化，2002。
- 倪再沁，《台灣當代美術初探》，台北：皇冠，1993。
- ，《台灣美術的人文觀察》，台北：雄獅，1995。
- 路況，《犬儒圖：當代形象評論集》，台北：萬象，1996。

- 郭繼生編，《台灣視覺文化－藝術家二十年文集》，台北：藝術家，1995。
- 陸蓉之，《後現代的藝術現象》，台北：藝術家，1989。
- 黃寶萍，《台灣美術影像閱讀》，台北：藝術家，1996。
- ，《殖民與獨立之間：世紀末的台灣美術》，台北：台北市立美術館，1996。
- ，《當代美術批評的疆界》，台北：帝門藝術教育基金會，1995。
- 葉玉靜主編，《台灣美術的台灣意識－前 90 年代台灣美術論戰選集》，台北：雄獅，1994。
- 劉康，《對話的喧囂－巴赫汀文化理論述評》，台北：麥田，1995。
- 賴瑛瑛，《台北市立美術館典藏目錄 1998-1999》，台北：市立美術館，1999。
- 佛洛伊德，高覺敷譯，《精神分析引論新編》，北京：商務印書館。
- 莊英章、許木柱、潘英海等編，《文化人類學》，台北：國立空中大學，1991。
- 萬胥亭，黃瑞祺編，《現代性 後現代性 全球化》，台北：左岸，2003。
- 廖炳惠編，《關鍵詞》，台北：麥田，2003。
- 謝東山 主編，《台灣當代藝術》，台北：藝術家，2002。
- 羅蘭·巴特，《神話學》，台北：桂冠，1997。
- ，許綺玲譯，《明室》，台北：台灣攝影《季刊》，1995。
- 蘇意茹，《台灣近代人體藝術發展》，台北：台灣大學藝術史研究所碩士論文，1995，2 月。
- 黃明川，〈侯俊明〉《解放前衛》，公視，2002，錄影帶資料。
- 趙川，《揭起歷史的表皮（續）－關於歷史、個人和創作的斷想》，1997。
- 《典藏圖錄-1999》，台北：帝門藝術中心，2000。
- 《息壤 5》，台北：大未來，1999。
- 《台灣探究－當代紙上作品》，台北：台北市立美術館，1999。
- 《黃位政：1987-1990 作品展》，台北：台北市立美術館，1990。
- 世界名畫家全集－現代心靈描繪大師 培根 藝術家出版社 藝術的故事。

期刊：

- 侯俊明，〈侯氏刑天〉，《雄獅美術》，第 267 期，1993，5 月，頁 26-33。
- 廖新田，〈陰性論述－侯俊明作品之深層心理組構法則探討〉，《現代美術雙月

刊》，第 86 期，1999，10 月，台北市立美術館，頁 51-61。

陳瑞文，〈藝術表現裡的文化批判——從台灣當代的社會性藝術之現實意識論起〉
《現代美術學報》，第 2 期，1999，頁 5-28。

陸蓉之，〈解嚴以後的臺灣藝術發展〉《歷史文物雙月刊》，第 5 卷，第 4 期，
1995，10 月，頁 62-69。

〈台灣當代藝術新貌〉《藝術家》，第 233 期，1991，4 月，頁 245-248。

〈台灣美術新潮—蛻變的年代：1983 年~1993 年〉《雄獅美術》，第 219
期，1993，8 月，頁 330。

〈台灣當代藝術在權力迷宮裡掙扎的文化認同〉，《傾向：文學人文季刊》，第 12
期，1999，頁 164-165。

黃海鳴，〈九〇年代的台灣新潮美術（1990-1996）〉，《傾向：文學人文季刊》，第
12 期，1999，頁 107-162。

網路資料：

侯俊明神話.mht

<file:///C:/Documents%20and%20Settings/Administrator/My%20Documents/>

<file:///C:/Documents%20and%20Settings/Administrator/My%20Documents/侯俊明.mht>

[file:///C:/Documents%20and%20Settings/Administrator/My%20Documents/台北市立美術
館典藏.mht](file:///C:/Documents%20and%20Settings/Administrator/My%20Documents/台北市立美術館典藏.mht)

[file:///C:/Documents%20and%20Settings/Administrator/My%20Documents/帕夫洛夫之犬
%20侯俊明談文字與書寫.mht](file:///C:/Documents%20and%20Settings/Administrator/My%20Documents/帕夫洛夫之犬%20侯俊明談文字與書寫.mht)

藝術天堂 <http://life.fhl.net/Art/giotto/art00.htm>

羅斯柯西洋現代與當代藝術導論.mht

附件：

(一) 從萬善祠搜神記到阿麗神宮原鄉植物－侯俊明 2004 年自述

我約略地敘述一下我這近十年，也就是三十歲到四十歲這之間在苑裡的創作與生活。從台北搬到這火炎山腳下，那時我才剛完成「搜神記」。其實我跟苑裡這個地方沒有任何地緣關係，是黃素女和先生到華陶窯開同學會，幫我問哪個地方可以租房子，剛好有人告知附近有一個一條龍式的土角厝，所以我們就住到苗栗來了。前妻堅持不想住台此，否則依我當時的創作型態，我是沒有辦法離開台此的。像「搜神記」這一類的作品，談的就是都會陰暗角落裡的情慾。尤其是都會中快速而豐富的資訊，對我作品的形成有很大的助力。我從台北搬到苗栗一個最大的感受是，我覺得我在台北的創作像在滾雪球，雪球裡頭是什麼東西其實不重要，重要的是一定要滾動。不滾動它就會溶掉、不成形，要滾動才能聚集資源。在仰仗外力的情況下，愈來愈巨大，而身不由己。

搬到鄉下後整個創作的狀況是完全不一樣的，它比較像是一種植物的生長，必須是用自己的力量從裡面發芽長出來。它的時間是緩慢的，不能藉外力去改變它的生長狀態。用另一個比喻來說，在台北創作比較像是去超市選購易開罐食品來餵養自己或與別人分享。在這鄉間則是要自己去栽種，要有能力去處理活生生的食物才得以吃到東西。我住的房子前面，有一個很大的曬穀場，剛開始我覺得我在這裡簡直就像一條蛇被剝皮曝曬在那兒。

我覺得我在城市的創作比較像是躲在蛇洞裡面，在陰暗潮濕的下水道裡穿梭。到了苑裡，我覺得我被太陽曬得就像蛇要被烤乾的感覺。火炎山的地質極乾燥。我一開始到苑裡是蠻不適應的。在作「搜神記」這一類的作品時，我每天都要到 7-11 去翻好多報紙、雜誌，可以說非常地依賴資訊的刺激。我希望跟整個社會正在發生的事件對話，這是我的創作裡很重要的一環。我有很強的溝通企圖，我很害怕我講的話別人聽不懂，所以把作品做得很白、很直接，或者說很淺。基本上我不在意這個「淺」或「直接」造成作品可被詮釋的空間被侷限。我要的是一個準確的對話狀態。這樣的對話企圖甚至延伸到二〇〇〇年非社會性題材的創作裡。在漢雅軒「以腹行走」的展覽裡，它呈現的是我在跟一個人講話，跟一個人分享、溝通。跟自己的妻子對話。而有些作品其實是自己在跟自己對話。

搬到苑裡之後我晃了兩三年沒有做什麼大型的創作，一直在適應這個地方。

不過那時候有一個期待是，既然來到這樣一個偏僻的鄉下，沒有辦法像以前在台北那樣容易取得資訊，就把它當成一個挑戰來改變自己的體質，擴大創作的可能性來畫植物、風景。

要從跑來跑去，掠食性動物轉變成根著大地、自給自足的植物，這個體質的轉變很慢，一直到現在我才真的著手去畫植物。對我來說這裡面有兩個困難，其中一個困難是在整個創作的養成裡面，譬如說在學校，水墨課畫竹子，教的是一個很簡練的北方文人情調，可是我在我的生活週遭裡看到的是整叢的亂竹。對我來說，要從一叢亂竹中去做美感語言的轉換，是困難的。對於這種亞熱帶的、很茂密的、雜亂的植物群象，我找不到可以表達的語言。再來就是，住到都市後，我跟自然的連結被切斷了，我在一時之間也沒有辦法跟自然對話。一直到我女兒出生，爲了給女兒一個所謂「鳥語花香」的環境，所以我開始種花。其實我以前根本不知要怎麼去種植物，但現在我透過雙手去照顧它們，而與自然、四季取得最直接而深刻的情感性連結。它們不僅成爲我生活裡最重要一部份，也成爲我畫畫的模特兒，而且意外的整合了我們家族記憶。

我住苑裡這段時間曾因爲太太要補托福而又上台北工作了兩三年，「狗男女」那些版畫作品就是在那個時候做的，還有在伊通發表的「情人谷」，以及一九九六年丹麥貨櫃藝術節的作品。我發現我還比較能在都會裡面生存，都會的人文刺激以及資源都很豐富，包括各種材料的取得，還有我需要的工作人員。所以回到台北我馬上又做了一批很社會性的創作。可是對我來說，這其實是一種怠惰、一種倒退。因爲我太習慣這套語彙了，我要回去進行這類創作是易如反掌的，我沒能在這樣的創件中再自我成長。

我的創作由社會性批判轉向個人內在心性探索的關鍵是太太的離去。一九九七年太太去美國唸書之後，我原本的創作支持系統整個癱瘓掉了。因爲我創作週邊的所有事情，包括資金的統籌，作品的買賣、整理、建檔，工作人員的照顧，材料的採買……幾乎都是我太太在幫我忙，我只負責發想，我是那個「說要有光，就有光」的上帝。

我覺得我在第一段婚姻裡面充分地享受了當一位藝術家的快樂。我只要負責發想，周圍就有人幫我打點。那時確實是蠻衝的，會借錢去做作品，而且借錢也沒有壓力，因爲不覺得自己有未來，不會去爲明天設想。有什麼想法，就想盡辦

法去把它做出來。另一方面，我在道德上百無禁忌，在創作時也不理會文化制約，所以我覺得我在三十七歲之前，就藝術家這個角色來說，我扮演地很過癮、很充分，我門聯上寫著「淋漓盡致的奮鬥謂之浪漫」。

但太太離開後，我一個人就完全沒辦法運作了，包括收藏家跟我買東西跟我殺價我就受不了。一些繁瑣的事情要我去做去面對我會受不了。要面對生活瑣事，照顧自己，也讓我覺得十分無助、沮喪。對我來說，那真是兵敗如山倒。我不確定我是不是患有憂鬱症。因為已經沒有能力去做大型的作品了，所以就開始大量的自由書寫與塗鴉，陪伴自己、治療自己，此即「以腹行走」的創作。結構、系統已經完全瓦解掉了。漢雅軒那個展覽其實是在跟那個狀態說再見。同時我開始畫曼陀羅，在二〇〇〇年的時候我給自己一個重生的允諾。日復一日，從不間斷，就好像在練功，畫了整整一年的曼陀羅，淨化、整合我自己。

在這之前的一九九九年，我其實做了一批攝影作品，那批攝影作品很可以反映我離婚後的那段時間的情感。一方面我已經沒辦法進行創作，所以我等於是用攝影機來畫素描，用攝影機取代畫筆，因為一按下快門畫面就完成了。另一方面我也藉由攝影創作來幫助我產生動機去跟人做接觸。在雙併的形式裡，人體與風影、植物並置，是我企圖過渡情慾的創作進入與自然有關的創作嘗試。

十年來的感情波折，造成了一些傷害。而不同的人生伴侶在不同的階段也決定了我不同的創作狀態。記得退伍後和大學階段一起成長的女朋友分手，我的左手臂就好像要從我的身體脫離我，從劇痛到隱隱作痛持續十年。它連結的是我的生物性直覺與創造力。這個階段最重要的創作即是和此有關的「侯府喜事—拖地紅」。至於前妻她在我的身體裡的感應區域是脊椎，它支撐我，使我得以順暢創作，協助我和社會接觸。當她離去之後，我身體稍微的移動都會帶來痛楚。現在我會以我的短頭髮來相映我現階段的婚姻。它代表節制與臣伏。女兒出生則使「節制與臣伏」變得需要被具體與迫切的實踐。我很早以前給自己定下的生命願景是希望我在四十歲的時候，我可以準備好去成爲一個父親。所以我之前也花了幾年的時間去上了一些成長團體的課，希望把自己調養成適合當一個父親的狀態。

在三十七歲之前，以藝術家的角色來講，我真的是無怨無悔，沒有遺憾。三十七歲以後，我自己預設的目標是希望我可以去學習給予。因為我覺得我早年當藝術家的這個角色，基本上是個掠奪者。覺得自己是上帝，周圍要有一群人服侍

我，幫我張羅我所需要的任何東西。講到給予者跟掠奪者的角色，我記得我藝術學院剛畢業的時候，在一次二號公寓的活動裡我遇到張芳薇，我記得當時問過她：「我覺得自己是一個很自我、自私的創作者，我作所有的作品都是爲了完成自我，滿足自我的表現欲。我卻要動員、消耗社會上這麼多的資源，憑什麼我可以在這個社會上生存？」我記得當時芳薇給我一個很好的答案，也是我現在還可以理直氣壯一直做作品的回答。她說這個社會是由很多不同的人所建出來的，它需要不同的經驗，而藝術家把自己的生命經驗分享出來，即參與了這個社會的建構。講到關於創作的贊助，我去當兵對我來說很痛苦，因爲我不太能適應團體生活，我曾經投書去跟上級申訴說，國家花錢栽培我讓我有繪畫的能力，可是我卻在這裡當步兵。他們後來把我借調到美工班做美工，可是實際上我也不會做美工。我很幸運地在裡面遇到了一個梯次比我高的阿兵哥，我們有四個人，他帶頭，他知道我美工能力不好，其他三人都是美工科的，所以有任務下來的時候，他就盡量不把工作分配給我，而讓我去畫畫，所以我在當兵的時候我還在外面辦展覽，那是我出校門之後第一個展覽，在趙俐負責的永漢畫廊，是跟鄭在東、侯聰慧的聯展，展的是「小女人」系列。

我後來退伍後又去找這個阿兵哥，我問他爲何他要對我這麼好，因爲後來阿兵哥們要求公平的均攤工作。他說他們其實很笨，因爲我去分攤他們的工作其實分攤有限，可是如果讓我去畫畫，他們可以從我這邊得到養分。所以對他來說他寧可去分攤我的工作，讓我來畫畫，他從我的畫中得到他不曾有的東西。我覺得他是我生命裡面，第一個用某種特殊形式贊助我的人。

搬到苑裡鄉下之後，雄獅月刊的李賢文也贊助過我一段時間。他開的條件非常簡單，他就是要我繼續創作，我不用還他錢，也不用給他作品。唯一的條件就是我要繼續創作。這二十幾年就是這樣，陸陸續續會有幾個朋友三千五千地給予我經濟上的支持，讓我到現在還可以繼續創作。所以整個身爲藝術家的過程，我始終是一個掠奪者。而在現實生活層面卻是一個很無能的人，充滿了挫折感、憤怒。因此我覺得我的人生必須有所改變，我很希望我可以學習變成一個給予者。

在漢雅軒的展覽「以腹行走」裡有一個很重要的意像是那個雙手上舉而盤坐變成一棵樹的人，我很希望我可以變成一棵可以給予果實、給人乘涼的大樹。所以我也給我這第二段婚姻一個很重的允諾，就是我想成爲父親、成爲照顧家庭的

人。可是這三年下來，我做的很有限、不稱職。雖然我覺得我已經很努力在學習、在付出。但以一般人的標準來看我顯然永遠無法及格。

雖然女兒並不是突然迸出來的，而且我內內外外也做了許多的準備與改變，但女兒剛出生的時候，他們還在醫院，我在家裡，我躺在中堂，覺得自己遭遇到另外一次的死亡而悲傷。女兒出生之後，我那個非自我的部分得要再死一次，否則沒辦法把自己給出去。我曾想我既已滿足了藝術家大夢，現在我可以放掉對藝術的追求，而成爲一個全職的父親，去照顧小孩。雖然我給予很大的承諾，可是這兩年下來我發現我做不到，做不好，我不是那種人。要我去配合小孩的作息，而失去我自己原本的生活節奏，失去私人的空間與時間，無法盡情而完整的去做好一件事，這讓我十分的痛苦。這可能是我的恐懼—我很難成爲那個「無我」的狀態。我在想我能夠給我的小孩另外的可能的禮物是，我把自己的生命活地很有光澤，這個有光澤的父親的生命狀態對他們來說是一個很正面的刺激、是生命的典範。

到目前爲止我覺得小孩是一個吸附性很強的東西，人會被榨乾。一種可能是完全去成就小孩，讓自己消失。可是有這種東西嗎？恐怕也沒有。一個灰頭土臉的父親恐怕也給不出什麼東西給小孩。我想我今天要的已經不是去追求某種社會成就，而是我真的必須把自己活出來，活出一個樣子、一個光采。讓光采滋潤小孩，而不是自己乾乾癟癟的去照顧小孩。這是我目前正在摸索的一件事情。

小孩跟創作之間還有一個影響是，在作「搜神記」的時候是百無禁忌的。我其實也很樂於去當一個給人負面印象的人。反正別人認爲我是一個壞蛋，我就擁有了去搞破壞的正當性。人家期待我壞，所以可以爲所欲爲，這個爲所欲爲確實帶來很大的創造能量。可是有了小孩之後，我希望可以給她的是一個正面的東西。那些比較陰暗的、負面的，我希望可以藏起來，最好是沒有這些東西。我覺得這會是我接下來另一個考驗。要去扮演一個好父親的角色，不是就不能再爲所欲爲的展現自己最真實的部分？那我不就成了一個偽善的父親！而勇敢地去揭露所謂的「真實」，不正是我過往的創作最懾人的力量嗎？我想這會是我在努力「存好心，說好話，做好事」的時候要特別留意的。

女兒出生之後，我開始種花。這當中一個很重要的允諾是，我要給她一個「鳥語花香」的環境，我要建構一個美麗的家園。這兩年，我幾乎是整天都在種花，

白天種、晚上點燈也在種。已經形成一種焦慮的狀態，幾乎是花費所有的心力在照顧植物。當然也在這裡面學習到東西。譬如說在跟創作思考有關的是，我發現我在種花過程中，花很多時間在拔草，這跟創作有某種連結，也就是所謂的「風格」的產生。有一種比較道家的說法是，應該要順其自然，讓草木自己生長。可是我在種植花草的過程中，發現這其實是不可能的事情。你若任它自由發展，結果就是雜草長地比你愛的植物還要快。我得去觀察它們，分辨、決定什麼是要拔掉的雜草。我體驗到所謂的「風格」，其實是堅持出來的，而不是一種任意的蔓延；是一種節制的結果，是有意識的選擇。而且若對植物本身做適當的修剪，它就可以有不一樣的生長狀態。一開始我還真下不了手，以為那是對植物的暴力。

我並不從園藝的角度來選取植物，而是衝動的、直覺的想種什麼就種什麼。可是後來有一次我回故鄉嘉義，我成長的糖廠日本宿舍，看到房子周圍有朱槿當綠籬，我很驚訝「發現」房子跟朱槿之間的距離。原來我在花園中重塑我的生命經驗，重塑我對家的原始概念。對我來說，一個家可能要有朱槿環繞，它才成爲一個家，它才成爲一個堡壘。所以一開始時，我很下意識地種了一排朱槿在房子前面。我也種了木麻黃，木麻黃讓我聯想到我的父親。我種香蕉，香蕉讓我聯想到我的母親。而被認定爲台灣水土保持元兇的檳榔樹，我也種了兩棵，因爲我和太太初識之時正是檳榔花開的季節，它是我的愛情花。朱槿則是我的生命樹、家園的守護者。

我開始畫蘆薈，蘆薈它其實並不存在我成長的經驗裡面，我之所以會說它是我的原鄉植物，是因爲它所象徵的是南部的大太陽、熱帶的生命力和張牙舞爪的生命狀態。所以我在畫蘆薈的時候其實是從植物裡面在尋找一個和我生命相映的圖像。我現階段找到的是類似蘆薈這樣的植物。假設我有一天開始畫香蕉樹，我想我畫的會是我跟母親的連結，而不只是去畫一個所謂的「植物」而已。

畫植物這件事情相對於我之前的創作來說是保守的，可是對我來講我必須這樣做是因爲，早期這些所謂「批判性」的作品，我覺得它蠻傷害我的。第一個當然是環境不允許，在鄉下還去做社會性題材，有點時空錯亂，且沒有都會的養份。第二，我說它對我來說是一種傷害，是那個批判的狀態讓我變成一個不可愛的人。做了那麼多年社會性題材的作品，我覺得內在是光禿禿一片。當我想要成爲一個愛人的時候，我希望自己是一棵樹，是可以給予一些溫潤的力量的。所以我不太

喜歡再回頭去做那些「社會性」的東西，儘管我對這語彙非常熟悉，好像也很容易去抓到我想要的東西，又或者大家好像也期待我再去做這類型的創作。現在在生活上，我有花園來滋養我，我希望在創作上，那個創作也是可以來滋養我的。也許有可能在某個階段我又會回過頭去做「社會性」的題材，或「性」的題材，但經過了這個植物溫潤的過程，那出來的能量狀態或觀點或許會不一樣。

畫原鄉植物除了跟我自己的內在情感作連結，找尋自己的生命圖像之外，我也希望把植物畫成某一種生物的狀態。選擇蘆薈這樣的植物，對我來說，它像海星，有一種生物性。而生物性的這一部份又可以跟我早期的創作有所連結。不是去做情色的東西，而是關於生命力與生命的繁衍。我也企圖在作品裡呈現一種植物的光跟植物的神秘性，還有它的宗教性。我想宗教性這部份會是我自己一直想要保留的特質。在我早期的表演或裝置作品裡有著很強的儀式性，即使我現在在作平面作品，我仍然希望這個平面作品能傳遞出類似宗教畫的訊息。我自己最終的希望，正如我在作「搜神記」時講過的，我希望我可以蓋「廟」，而植物也會是廟的一部份。「廟」將會串連起我所有的創作，而成為一個有機的結構體。

我接下來還會想做一件事情，就是去寫生，去畫風景寫生。其實我現在還有障礙。會有這個渴望是，在整個教育的養成過程中，寫生其實是我早期跟植物建立關係的一種方式，可是這個動作到了上大學之後就被切斷了。在實驗、創新的要求下，寫生變成是一件很愚蠢的、不入流的事情。我現在很想讓寫生這件事情可重新回到我的生命，變成一件滋潤我的事情。在直接的描繪裡，連結起年少對藝術、風景最單純的感動。

其實我現在畫植物的時候，我已經是寫生了，我把植物放在桌邊，就對著它寫生。我發現我現在做的一些事情，包括種花，都是在回溯到一個更早的成長軌跡、記憶。不曉得跟小孩的出生有沒有關係，可是我覺得我在做一種重建的工作，我自己生命的重建。

這十年的改變和轉折真的很多。鄉居、結婚、失婚、再婚、生子。從萬善祠裡的孤魂野鬼，變成守護生命基地的園丁。我從一個狂熱的藝術家變成了一個父親，我必須為成為父親這件事情付出一些代價或是一些自我學習。

我的三十七歲之前的那些創作，我大概會用「起乩的少年」來概括它們，事實上

我早期的作品也從民俗中得到很多養分。我覺得我那階段有一種被附身的狀態，我覺得那個人不全然是我。包括不計代價去做創作，或者作品中的攻擊性，我會覺得那不是我的本性，而是某個時空交會、某些條件下、或者在挫折下，累積成那個狀態。我現在要做的是，我希望回到一個我是鄉下小孩跟大地連結的溫潤狀態。

或許可以這麼說，我之前創作的動力來自於「恨」，這個恨包括以前在學校，畢業展被阻撓，包括失戀……等情感挫折，可以說所有創作的爆發力是來自於成為社會邊緣人的憤怒。覺得自己沒有明天所以可以恣意地搞破壞。可是在我四十歲之後我希望我的創作能量是來自於愛。而我三十歲到四十歲之間就是在轉換恨的力量到愛的力量。這中間我也做了幾件透露訊息的作品，譬如在黃海鳴策劃的嘉義裝置展中，我展出的作品叫「中年蛻化」，就是「吐絲」。我以前的作品基本上是「嘔吐」，我接下來的作品仍然在吐東西，可是是吐絲。一個被粹煉過的東西從我嘴巴裡發展出來。以前是「嘔吐」，是一攤；現在希望那個吐出來的東西可以變成一件衣服，可以是一個堡壘。

我不曉得別人的作品是不是可以這樣涵蓋，我大概可以很簡單地用一句話來涵蓋我自己的創作—基本上我所有的創作都是在解決我生命的問題。我對自己生命的關心遠大於美學的考量。我每一個階段的創作都是在解決我階段性的問題，可能是我所渴望的或我所困擾的。透過我那個階段可能發展的形式去處理、轉化這些問題。因而像「侯氏神話」、「侯府喜事」、「以腹行走」等創作都深具儀式意義的幫助我渡過生命的難關。¹³⁶

¹³⁶口述／侯俊明 Hou Chun-Ming 整理／陳淑鈴 Shu-Ling Chen；陳淑玲主編，〈現代美術〉，No：115，台北市：台北市立美術館，2004.08，頁 38。

(二) 1982-2008 年台灣社會重要事件與侯俊明創作關聯表

年代	侯俊明的藝術歷程	影響或觸發侯俊明創作的台灣社會事件
1982	<ul style="list-style-type: none"> ● 以榜首考進國立藝術學院第一屆美術系（當時校舍借用台灣大學、國際青年活動中心）。 ● 離開故鄉嘉義至台北都會就學生活。 	<ul style="list-style-type: none"> ● 1972 林懷民創立「雲門舞集」，以中國文化和台灣文化為創作根源，並開始推動「藝術與生活」，雲門舞集對侯俊明的藝術創作影響是深遠的。 ● 1977 台灣鄉土文學論戰停歇，但影響仍持續發酵。 ● 李元貞等人創辦「婦女新雜誌社」，台灣第一個婦女解放組織，被視為是台灣女性主義抬頭的重要里程碑。 ● 羅大佑出版「之乎者也」音樂專輯，帶動流行歌曲批判風。 ● 素人藝術家林淵作品於台北春之藝廊與台中名門畫廊展覽。
1983	<ul style="list-style-type: none"> ● 勤練寫實技法，榮獲高雄美展油畫首獎，及全國美展油畫第一名。 	<ul style="list-style-type: none"> ● 小畢的故事、兒子的大玩偶等本土出品電影相繼賣座，台灣掀起新電影浪潮，將關注題材拉回台灣人民身處的土地。 ● 爆發戴奧辛事件及李長榮化工污染事件，環保議題開始受到關注。 ● 台北市立美術館開館。
1984	<ul style="list-style-type: none"> ● 國立藝術學院遷移至台北縣蘆洲原僑大舊址。 ● 隨校移居至台北 	<ul style="list-style-type: none"> ● <台北市立美術館>開幕一年，幾乎每月上報，成為年度藝術新聞榜首，台灣當代藝術進入美術館主導年代。

	<p>都會邊緣城鎮生活。</p>	<ul style="list-style-type: none"> ● 台北縣接連發生三場煤礦坑災變，200多名工人羅難，第一個工運組織團體誕生。 ● 婦女團體展開聯署墮胎合法化的「婦女意見書」。 ● 藝術家莊普、陳幸婉獲〈台北市立美術館〉首屆《現代繪畫新展望》大獎。
1985	<ul style="list-style-type: none"> ● 因生活焦慮，造成急性胃出血。 ● 病中開始瞎拚塗鴉。放鬆生活，開始另一種創作方式。 	<ul style="list-style-type: none"> ● 阿秋檳榔攤開幕，帶動檳榔西施風。 ● 表演工作坊「那一夜，我們說相聲」票房長紅，被視為是台灣小劇場發展重要里程碑。 ● 陳映真創辦《人間》雜誌，關懷社會底層。 ● 龍發堂用鐵鍊栓銬精神病患的照顧方式引發社會爭議。 ● 龍應台「野火集」出版，引發熱烈討論。
1986	<ul style="list-style-type: none"> ● 隨陳傳興老師走訪台灣原生文化。 	<ul style="list-style-type: none"> ● 祈家威與同性伴侶到法院結婚被拒。轉向立法院請願，立法院的答覆為：「同性戀者為少數之變態，純為滿足情慾者，違背社會善良風俗。」 ● 民進黨成立。 ● 首位愛滋病患出現，被與同性戀畫上等號，同性戀遭汙名化。 ● 台灣第一部以男同志為題材的電影「孽子」上演，改編自白先勇同名小說。

1987	<ul style="list-style-type: none"> ● 發表「工地秀」·「大腸經」於畢業展。 ● 入伍服役。 	<ul style="list-style-type: none"> ● 經濟快速起飛，預售屋銷售工地秀當紅，《大家樂》簽賭瘋狂，形成怪異社會風氣。牛肉場情色問題、電子花車都是社會焦點。 ● 台灣政治解嚴，代表威權政治的結束。 ● 立法委員朱高正在立法院打架，爆發首次國會肢體衝突事件。 ● 素人畫家洪通逝世。因開放大陸探親，畫廊吹起大陸熱，紛紛推出大陸作品展。 ● 埔里牛耳石雕公園—林淵美術館正式揭幕。
1988	<ul style="list-style-type: none"> ● 服役中。 ● 發表「食月·小女人」台北永漢畫廊。 	<ul style="list-style-type: none"> ● 婦女團體發動救援雛妓大遊行，婦女權益促進發展基金會核定通過。 ● 蔣經國逝世，代表強人政治時代的結束，副總統李登輝繼任總統。 ● 報禁開放，代表媒體多元發聲的時代來臨。 ● 罷工事件、反核運動、原住民還我土地運動、環保抗爭等街頭運動興起，520農民運動爆發警民衝突，上百人受傷，為台灣街頭運動最慘烈事件。 ● 因財務壓力無解，雲門舞集演出「我的鄉愁·我的歌」後，林懷民宣佈無限期停演。 ● 大陸知名畫家范曾在北京召開記者會，指出高雄《名人畫廊》即將舉辦之《范曾畫展》中的展品係贗品，

		<p>引發兩岸間真假畫之爭。</p> <ul style="list-style-type: none"> ● 12月由港人投資，以經營水墨畫為特色的《漢雅軒台北畫廊》成立。 ● 國立台灣美術館（當時為省立）開幕。
1989	<ul style="list-style-type: none"> ● 自軍中退伍，失戀，回台北縣蘆洲居住。 	<ul style="list-style-type: none"> ● 房價狂飆，台灣股市破萬點，無殼蝸牛籌組無住屋者團結組織，舉辦露宿街頭活動，表達抗議。 ● 首座台灣 228 紀念碑於嘉義落成，觸及 228 事件的電影「悲情城市」，由侯孝賢執導，獲威尼斯影展金獅獎，為台灣第一部榮獲國際大獎影片。 ● 北京爆發「六四天安門」事件，中國政府以坦克車陣壓民運人士。 ● 《自由時代》雜誌社發行人鄭南榕爭取完全言論自由和主張台灣獨立，涉及判亂罪，被拘捕前自焚。 ● 陳明章與黑名單工作室出版「抓狂歌」專輯，開啓新台語創作風潮。 ● 大陸現代藝術團體《星星畫會》成員，應邀自法抵台，參加由漢雅軒舉辦之《星星十年特展》。 ● 第一家誠品書店開幕。
1990	<ul style="list-style-type: none"> ● 進行一整年台灣宗教民俗田野調查。 ● 個展「侯氏神話」蘆洲藝院大禮堂。 ● 個展「慾刑」香港城市藝廊。 	<ul style="list-style-type: none"> ● 國代自肥延長任期案，引發三月「野百合」學生運動，上千大學生於中正紀念堂廣場靜坐抗議，為至今台灣史上最大規模學運。 ● 李登輝任命郝柏村組閣擔任行政院長，引發「反軍人干政」大遊行。

	<ul style="list-style-type: none"> ● 與吳瑪利等人合組「台灣檔案室」，發表「偉人館」·「刑天」於策畫展優劇場台北。 	<ul style="list-style-type: none"> ● 228 事件列入高中歷史教材。 ● < 雄獅美術 > 圖書公司出版 < 1990 台灣美術年鑑 >，為重要當代藝術作記錄。 ● 畫家李梅樹家屬設立《劉清港、李梅樹昆仲紀念館預備館》開館。 ● 女同志小說《失聲畫眉》或自立報系百萬小說獎。第一部女同志電影《雙鐺》上映，黃玉山導演。 ● 第一個女同志團體「我們之間」成立。是成立最早、歷史最久的同志團體。
1991	<ul style="list-style-type: none"> ● 與劉守曜等人組「泛色會」發表「侯府喜事－拖地紅」台北尊嚴。 ● 發表「掰－陰間閱讀」於社會觀察展 雄獅畫廊。 	<ul style="list-style-type: none"> ● 為維護人權，知識界組反政治迫害聯盟，要求廢除刑法 100 條，法起 520 大遊行。 ● 黑名單工作室出版「抓狂歌」專輯後，林強「向前走」首開台式搖滾，豬頭皮、伍佰、陳昇新寶島康樂隊陸續發表新台語歌曲，唱出在地關懷和批判，不同於以往台語歌的悲情和江湖味，流行文化走向在地文化意識。 ● 國際影展首次舉辦『同志影展』叫好又叫座，同志議題受到關注。 ● 雲門舞集復出公演：首演舞碼「明牌與換裝」以國會和街頭抗爭的肢體語彙出發。 ● 《高雄現代畫學會》於 < 串門藝術空間 > 舉辦 < 台灣土雞競選專案－1991 藝術與政治關係初探 > 活動，回

		<p>應國代選舉並反諷選舉病態。</p> <ul style="list-style-type: none"> ● 知名作家三毛自殺身亡。 ● 電影資料館舉辦露天影展，重溫台語電影。
1992	<ul style="list-style-type: none"> ● 個展「怨魂」二號公寓台北。 ● 個展「極樂圖懺」阿普畫廊 高雄。 ● 個展「戰神」伊通公園台北。 ● 發表「刑天再變」於台大二二八社區意識週台北。 ● 參展「延續與斷裂」專題展 台北市立美術館 台北。 	<ul style="list-style-type: none"> ● 228 事件受難家屬要求政府公佈歷史真相，還受難家屬公道，並進行賠償。 ● 為總統直選而走「419」大遊行，遊行民眾夜宿台北火車站，遭警方強制驅離，爆發警民衝突。 ● 刑法第 100 條修訂，威權不在，台灣民主更趨完善。 ● 金馬地區軍中樂園「831」茶室廢除。 ● 台北健康幼稚園校外教學，發生火燒娃娃車意外，林靖娟及 20 名幼童不幸罹難。 ● 中廣青春網深夜節目「午夜場」開關「談同性戀」單元，主持人鄭開來邀請同志到節目中談心路歷程。 ● <台北市立美術館> 主辦第一屆《1992 台北現代美術雙年展》。 ● 《典藏藝術》創刊號發行。
1993	<ul style="list-style-type: none"> ● 個展發表「搜神記」／雄獅畫廊 台北 ／新展望畫廊 台中 ／新生態藝術環境 台南。 	<ul style="list-style-type: none"> ● 美濃反水庫運動、還我土地運動再起。 ● 台灣歷史研究所成立，教育部開始編鄉土教材，台灣本土化義式風起雲湧。 ● 發生鄧如雯殺夫案，婦女團體參與

		<p>反婚暴工作。</p> <ul style="list-style-type: none"> ● 廣播電視頻道開放，開啓全民 call-in 熱。 ● 耗時十年，柏楊版 72 冊「資治通鑑」完成。 ● 李安導演影片「喜宴」獲柏林影展金熊獎。 ● 台灣大學男同性戀社 Gay Chat 成立。是最早成立、最早被校方承認的校園同志社團。
1994		<ul style="list-style-type: none"> ● 陳水扁當選台北市長。 ● 女性主義教授何春蕤演講，鼓吹打破「處女情結」。「要性高潮，不要性騷擾」，婦運團體舉行反性騷擾大遊行、「開設女書店」，爭取兩性平權，要求修法。 ● 菲夢思、媚登峰、最佳女主角砸重金做廣告，颯起塑身美容風潮。 ● 1995 閏八月，中共攻台等各種預言蜂湧，造成民眾恐慌。 ● 描寫男同志情感的長篇小說《荒人手記》獲中國時報第一屆百萬文學創作獎。蔡明亮導演的同志電影《愛情萬歲》，獲威尼斯影展「金獅獎」。 ● 《誠品閱讀》雜誌（已停刊）八月號製作「同性戀」專題，並舉辦「男男女女新文化」同志藝文活動週。 ● 紅頂藝人反串秀表演團體成軍。 ● 高雄市立美術館開幕。

<p>1995</p>	<ul style="list-style-type: none"> ● 參展「威尼斯藝術雙年展－台灣館」／義大利 威尼斯。 ● 參展「台灣當代藝術展」／澳洲 雪梨。 	<ul style="list-style-type: none"> ● 中共試射飛彈，引發台海兩岸關係緊張。 ● 婦女新知基金會董事長施寄青宣布角逐第一屆民選總統，實為宣示與倡議女性意識。 ● 台北市意園璩美鳳舉發宋七力顯像館涉嫌斂財。 ● 嘉義桃子城文史工作室成立，為全國第一個地方性文史團體。 ● 第一家專門出版同志書籍的出版社「開心陽光出版社」成立。 ● 「同性戀人權促進小組」成立，討論同志議題，爭取同性戀婚姻合法權。 ● 第一本商業發行的同志雜誌《熱愛》（G&L）創刊。 ● 日本雕刻之森美術館慶祝二十五週年慶，展出朱銘雕塑大展。
<p>1996</p>	<ul style="list-style-type: none"> ● 發表「新樂園」於台北市立美術館雙年展 台北。 ● 發表「SAY YES.MY BOY」於「貨櫃 96 跨洋藝術節」哥本哈根 丹麥。 ● 發表「香港罪與罰」於「走出藝廊」活動 香港藝術中心。 	<ul style="list-style-type: none"> ● 作家許佑生出櫃，並與美籍葛瑞結婚，為台灣首對男同志公開結婚。 ● 宋七力分身顯像事件持續發燒，波及民進黨政治明星謝長廷。 ● 宗教事件層出不窮，中台禪寺被指涉嫌誘騙女學生出家為尼。太極門被控涉嫌斂財。 ● 台灣離婚率逐年攀升，突破千分之三。 ● 北美館爆發張振宇館長事件，台北市議員卓榮泰偕同林惺嶽等若干藝術界人士，舉辦「搶救台北市立美館，

		<p>來自藝文界的控訴」座談會，指責北美館館長張振宇諸多行政措施，經市府調查與各界辯論後，張振宇於五月七日宣佈辭職。</p> <ul style="list-style-type: none"> ● 創辦二十五年的《雄獅美術》雜誌自九月號（307期）後停刊。
1997	<ul style="list-style-type: none"> ● 個展「樂園·罪人」伊通公園 台北。 ● 發表「中年蛻化」於台灣裝置藝術展嘉義市立文化中心。 ● 發表「盧亭」於「香港三世書·九七博物館」香港藝術中心。 	<ul style="list-style-type: none"> ● 香港回歸中國大陸。 ● 亞洲爆發金融風暴。 ● 台灣口蹄疫疫情嚴重，豬農損失慘重。 ● 達賴拉嘛訪台，藏傳佛教在台越來越興盛。 ● 白曉燕遭陳進興綁架撕票，桃園縣長官邸劉邦友命案、彭婉如命案接連發生，人民上街頭遊行要求政府改善台灣治安。 ● 反陳水扁廢公娼抗爭興起，日日春協會成立。 ● 第一家同志書店晶晶書庫在台北公館開幕。台灣第一個公開懸掛彩虹旗的同志空間。 ● 威而鋼「藍色小丸子」在台上市。 ● 根據台灣憂鬱症防治協會指出：台灣罹患憂鬱症人口逐年增多，約3%。 ● WHO 調查研究：台灣自殺率每十萬人又上升至10人以上，進入十大死因。
1998	<ul style="list-style-type: none"> ● 侯俊明與徐進玲正式簽字離婚。 	<ul style="list-style-type: none"> ● 國父紀念館展出「慈悲·智慧——藏傳佛教藝術展」，密宗和印度佛教

	<ul style="list-style-type: none"> ● 發表「上帝恨你」於台北市立美術館雙年展。 ● 發表「火堂」於夜焱圖展 國立台灣美術館 台中 	<p>文化資訊在台灣逐漸豐富、風行。也開啓侯俊明對「曼陀羅（梵語 Mandala）圓輪修行祕法的認識。</p> <ul style="list-style-type: none"> ● 台灣第一個常設性同志組織「同志諮詢熱線」成立，提供長期固定的電話服務並以組織化推展同志運動。 ● 北美館首次國際性雙年展「台北雙年展－慾望場慾」開幕，邀日本策展人南條史生策展。 ● 蔡國強於北美館後廣場舉行「金飛彈」爆破藝術計畫。蔡國強作品《廣告城》引發爭議。
1999	<ul style="list-style-type: none"> ● 發表「君自故鄉來·應知故鄉事」於九九峰裝置展 草屯。 	<ul style="list-style-type: none"> ● 台灣發生 921 大地震，造成兩千多人死亡。 ● 李登輝總統接受德國媒體專訪，提出「兩國論」引起中共不滿，再度試射飛彈，又造成兩岸緊張。 ● 為撫平地震受災家屬之心靈創傷，藝術治療與心理重建等成長團體活動廣泛運用。 ● 出版法廢止。 ● 台灣憂鬱症人口越來越多，心理疾病問題，愈來愈受關注。 ● 導演陳俊志拍攝的同志紀錄片《美麗少年》在華納威秀電影院公開放映。這是台灣獨立製片的同志紀錄片首次在院線上映。媒體大幅報導，引起社會廣泛關注與討論。
2000	<ul style="list-style-type: none"> ● 「以腹行走－侯 	<ul style="list-style-type: none"> ● 陳水扁、呂秀蓮當選正副總統。

	<p>俊明的死亡儀式」告別失婚之痛。漢雅軒台北。</p> <ul style="list-style-type: none"> ● 一整年每天持續畫曼陀羅。 	<ul style="list-style-type: none"> ● 核四宣布停建。 ● 發生八掌溪事件。 ● 南投九九峰藝術村案擺宕十餘年，文建會決議終止計畫。 ● 籌建十年，台北縣鶯歌陶瓷博物館開幕。 ● 兵馬俑－秦文化特展掀起參觀熱潮。 ● 周杰倫出蹈發表同名專輯一炮而紅。
2001	<ul style="list-style-type: none"> ● 個展「阿麗神宮」臻品藝術中心 台中。 ● 與黃麗玲結婚。 	<ul style="list-style-type: none"> ● 台北蘇富比、台北佳士得兩大拍賣公司相繼退出台灣，台灣拍賣會納入香港亞洲藝術拍賣。 ● 爆發璩美鳳性愛光碟事件，偷拍主嫌郭玉玲涉及靈修團體阿泛達。 ● 國立藝術學院和台灣藝術學院同時升格為台北藝術大學、國立台灣藝術大學。 ● 國立台灣美術館於 921 地震受損後，整建預算解凍，開始進行修建。
2002	<ul style="list-style-type: none"> ● 女兒米朵出生。 ● 個展「米朵之父」風山雲水 嘉義。 ● 參展「我與我－藝術家自我探索與刻畫」高雄市立美術館高雄。 	<ul style="list-style-type: none"> ● 台灣人壓力過大，瑜珈 SPA 修身養生風潮興盛，塔羅牌占星等算命術廣為流行。 ● 前輩畫家陳澄波油畫作品〈嘉義公園〉在佳士得香港春拍以超出預估價 4 倍，約新台幣 2600 萬成交，創下歷年來台灣畫家作品最高價成交紀錄。
2003		<ul style="list-style-type: none"> ● 亞洲爆發 SARS 疫情，台灣亦遭波

		<p>及，全民皆慌，疫情延燒長達半年。</p> <ul style="list-style-type: none"> ● SARS 疫情蔓延，衝擊台灣，展覽空間參觀人潮銳減，行政院編列特別預算實施視覺藝術紓困濟助方案。 ● 台北縣八里「十三行考古博物館」啓用。
2004	<ul style="list-style-type: none"> ● 兒子米下出生。 ● 個展「原鄉植物」華陶窯 苗栗。 ● 與陳義郎、張立曄共同發表「強力肛交」於藝術博覽會 華山。 ● 發表「神缸」於窯窯相望藝術節 金龍窯 苗栗。 	<ul style="list-style-type: none"> ● 藝人張國榮、徐子婷、精神科醫生陳國華等名人接連發生因憂鬱症自殺案件。 ● 陳水扁、呂秀蓮連任正副總統。 ● 國際知名藝術家蔡國強策展「金門碉堡藝術節」以跨界概念匯聚視覺藝術與非視覺藝術家參展，引起廣大迴響。
2005	<ul style="list-style-type: none"> ● 個展「回家－侯俊明生命重塑三部曲」台北縣萬里圖書館·亞尼克果子工房、良亭。 ● 個展「心靈梳寫」大稻埕美術館·中國科技大學·草山東門會館。 	<ul style="list-style-type: none"> ● 棒球明星王建民首度登上美國大聯盟。 ● 台灣爆發卡債風暴，景氣差，卡奴自殺事件層出不窮。 ● 台北國際藝術博覽會首度名為「ART TAIPEI」主打年輕藝術，參加人數逾 2 萬人，成交金額一億，創下佳績。
2006	<ul style="list-style-type: none"> ● 個展「枕邊記」缶子書屋 北京。 	<ul style="list-style-type: none"> ● 北京申奧成功，全球興起「中國熱」中央電視台製作「大國崛起」紀錄片。 ● 侯俊明參加北京藝術博覽會，震撼於大陸之快速變化，及當代藝術之蓬勃，開始創作「掘之龍」、「翔之鳳」

		大型板畫。
2007	<ul style="list-style-type: none"> ● 個展「堀之龍·翔之鳳」 缶子書屋 北京。 ● 發表「蕾絲鞭」「穀雨不倫」國際藝術博覽會 台北。 ● 個展「枕邊記」107畫廊 台中。 ● 個展「頭份靜心」月臨畫廊 台中。 	<ul style="list-style-type: none"> ● 第一家庭涉貪瀆，引發紅衫軍倒扁事件。 ● 王建民在洋基投球表現優異，成爲激勵台灣民心的強心劑。 ● 前輩畫家陳澄波油畫作品〈淡水夕照〉在佳士得香港秋拍以約新台幣2.1億元成交，再度創下歷來台灣畫家作品最高價成交紀錄。蔡國強、侯俊明作品改寫拍賣紀錄，亞洲藝術市場在國際拍賣公司推播下，交易熱絡。 ● 美國次級房貸風暴開始波及全球金融。
2008	<ul style="list-style-type: none"> ● 2007年底出版「鏡之戒－一個藝術家376天曼陀羅日記」後，開始帶領「曼陀羅」工作坊。 ● 應日本橫濱美術館邀請赴日駐村創作，以「亞洲人的父親」爲題，和當地居民進行互動創作。 	<ul style="list-style-type: none"> ● 次級房貸和金融衍生商品肇禍，雷曼兄弟公司宣佈倒閉，引爆全球金融危機。全球景氣下滑、股市慘跌，失業率上升，世界各國人民信心崩盤。 ● 馬英九、蕭萬長當選正副總統，台灣再一次政黨輪替。 ● 卸任總統陳水扁涉海外洗錢案，越滾越大。 ● 爆發中國毒奶粉事件，食品安全問題人心惶惶。

資料來源：侯俊明，《侯俊明的罪與罰 1992－2008 六腳侯氏版畫創作事件》，台北：田園城市文化事業有限公司，2008。



【圖 1】



【圖 2】



【圖 3】



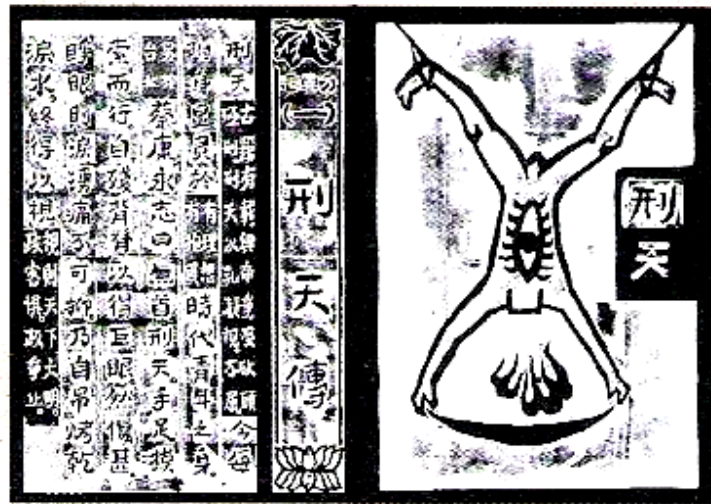
【圖 4】



【圖 5】



【圖 6】



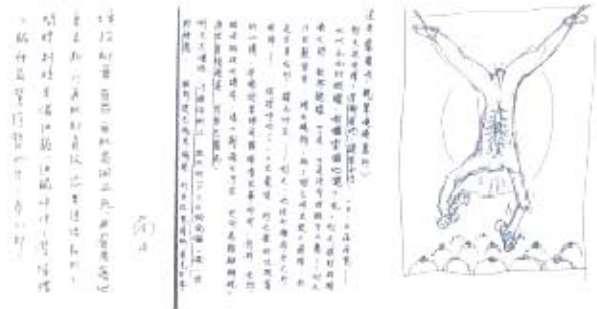
【圖 7】



【圖 8】



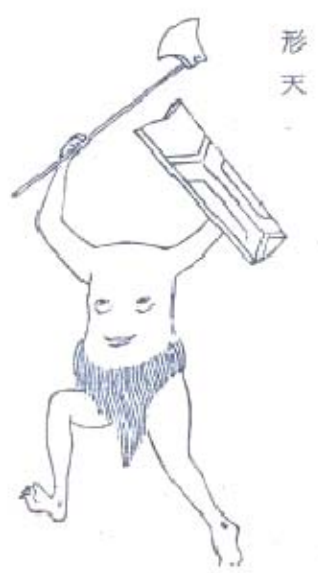
【圖 9】



【圖 14】



【圖 18】



【圖 16】



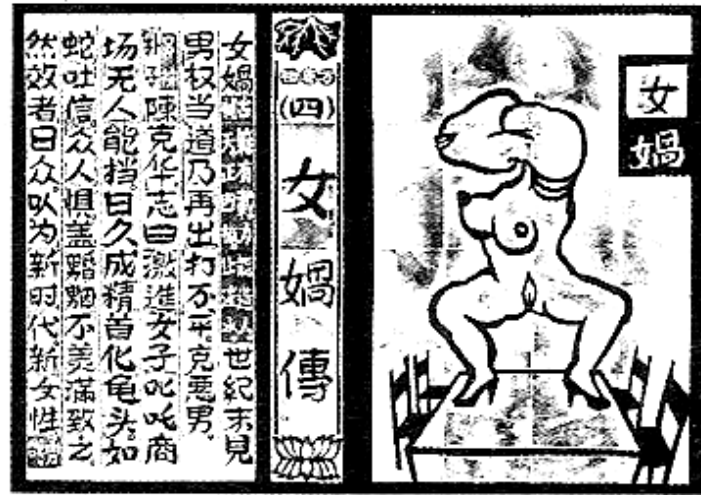
【圖 17】



【圖 18】



【圖 19】



【圖 20】

女媧補天



【圖 21】

