

叛神之神：解嚴前後臺灣美術中的中國神話之變相與解構^{*}

盛鑑

Rebellious Gods: Alteration and Deconstruction of Chinese Mythology in Taiwanese Art around the Lifting of Martial Law / Sheng, Kai

摘要

自 1987 年解除戒嚴之後，臺灣社會日趨開放與多元，許多原本被視為禁忌的議題也得到公開討論的機會。臺灣人的文化認同因為歷史因素，本來就有其複雜性，而在解嚴前後也開始產生相關爭論，藝術界也不例外。不過，當時臺灣的藝術創作，大多並非直接介入認同議題的論爭，對特定認同採取贊成或反對的表態，而是對臺灣文化的傳統進行較深入的反思。其中一種創作方式，雖然引用中國古代神話的典故，卻並非真正認同中國式倫理，反而以較激進的方式詮釋中國傳統文化，表現出一定的解構表現與批判思維，例如侯俊明的《搜神記》(1993)。

侯俊明的《搜神記》是以虛構的方式呈現 18 則神話傳奇，其中不僅有圖畫，還有文字解說。這種表現方式雖有傳統根源，但侯俊明卻加入現代觀點，甚至帶有戲仿的風格。18 則傳奇當中，有些源自中國古代神話，像是〈刑天〉、〈女媧〉與〈哪吒〉等，卻有著現代且前衛的表現。其中〈刑天〉是取材自中國古代神話集《山海經》當中的典故，刑天因為反叛傳說中的中華民族始祖黃帝而被砍頭，但他卻將身軀化為耳目，而繼續反抗。侯俊明的刑天傳說不僅是對中國神話的借用與變相，並賦予一種前衛藝術的造型，也是以激進閱讀的方式，突顯中國文化傳統中的反叛者和異質元素，巧妙地對中國民族主義進行批判。另一位臺灣藝術家郭振昌也在 1993 年前後創作了同樣以刑天為主題的作品。此外，在戒嚴令尚未解除之時，楊茂林在 1984 至 1986 年也以蚩尤、夸父、鯀、禹、共工、后羿等出自《山海經》的神話人物作為創作題材，可見對中國神話的引用以反思文化認同的問題，在臺灣當代藝術當中並非特例。

本論文將以侯俊明在解除戒嚴前後的作品為主，探討臺灣當代藝術如何引用中國古代神話，對文化傳統與認同議題進行批判性的思考。除了比較同時期的藝術創作，本文也運用文本生成學 (genetic criticism) 的研究方式，探究侯俊明作

^{*} 本文為科技部補助專題研究計畫「侯俊明作品中的覆寫：圖像的地質探勘研究 (I)」(計畫編號：MOST106-2410-H-239-007) 之部份研究成果。初稿曾以「叛神之神：解嚴前後臺灣美術中的中國神話」為題，宣讀於「想像的主體——八〇年代臺灣美術發展學術研討會」(國立臺灣美術館，2017 年 8 月 19 日)。在此誠摯感謝研討會評論人賴明珠教授之精闢意見，以及《臺灣美術》匿名審查委員之悉心審閱。

品的發展過程及其美學思考，由此亦可看出臺灣藝術家如何吸收並轉化中國文化的元素，以塑造更具多元性的認同。

關鍵字：侯俊明、楊茂林、郭振昌、解嚴、刑天、文本生成學



壹、前言：解嚴、神話與臺灣美術

1987 年解除戒嚴令，在臺灣歷史上是很重要的分水嶺。雖然直到 4 年後，即 1991 年，《動員戡亂時期臨時條款》才正式廢止，臺灣的政治體制因而更加正常化，但解嚴仍常被視為是臺灣民主進展的重要象徵。因此，解除戒嚴對於臺灣文化的發展，也被認為是促成創作自由與多元化的指標性事件。既有一切未經檢證的價值觀與意識型態亦遭受質疑或批判，故解嚴的影響也常被比擬作思想上的去神話化，抑或形容成神話的崩解，由蒙昧走向開化。

在解嚴後不久，有些藝術家卻引用神話題材創作作品，特別是一些出自中國文化典故的神話，乍看之下似乎有些不合時宜。例如侯俊明（1963-）的系列式版畫《搜神記》（1993），當中的〈刑天〉、〈女媧〉與〈哪吒〉等，就是源自中國神話。很巧合地，另一位臺灣藝術家郭振昌（1949-）也在 1992、1993 年同時期創作了同樣以刑天為主題的作品。此外，在戒嚴令尚未解除之時，楊茂林（1953-）在 1984 至 1986 年也以蚩尤、夸父、鯀、禹、共工與后羿等出自《山海經》的神話人物作為創作題材。之所以說這些作品乍看似乎有些不合時宜，除了因為解嚴前後之去神話化的社會氛圍，在藝術潮流方面，經歷過 1970 年代鄉土寫實風潮之後，1980 年代的臺灣美術界雖然還不至於到抽象繪畫全面再興的程度，但大致而言，現代主義強調自律性、反敘事和純粹性的美學，可謂已漸成當代藝術的主流。而後隨著 1990 年代複合媒材、裝置藝術或行動藝術等前衛藝術的引入，神話題材的繪畫更彷彿顯得有點跟不上時代潮流，儘管楊茂林、郭振昌與侯俊明的作品並非傳統寫實的風格，與學院式新古典主義的神話繪畫迥然相異，且不屬於印象派（關於藝術風格的問題，後文會再詳論）。再者，即使在解嚴之前，臺灣認同的本土意識已逐漸明確化且公開化，例如 1983 至 1984 年期間的「臺灣意識論戰」（亦稱之為「臺灣結與中國結論戰」）就已顯出端倪。¹此種引用中國神話典故的藝術創作，在文化認同上亦似乎有些不明確。

然而，換個角度來看，這些作品雖引用中國神話的典故，但其中的神祇大多不屬於主流的神明系譜，尤其是蚩尤與刑天更曾跟所謂中華民族始祖黃帝對抗，哪吒則「割肉還母，剔骨還父」，徹底與父母至親切割，不盡符合傳統人倫孝道，而具有相當的邊緣性格和叛逆性。可見他們對中國神話的引用，並非真的基於對中國文化的認同，而有反思文化認同之用意，甚或有反叛或解構之意涵在其中。

¹ 相關論爭文獻參見：施敏輝編，《臺灣意識論戰選集：臺灣結與中國結的總決算》，臺北市，前衛出版社，1995 年。

此外，在形式風格方面，這三位藝術家在解嚴前後的作品，亦非全然不顧當代風潮，回返學院風的寫實傳統，而帶有表現主義乃至超前衛（transavanguardia）的風格，且又鑄出個人之特色。因此，他們選用神話題材並採用非傳統寫實的具象或半具象風格，乃是刻意為之的自覺選擇，有意介入當代社會議題，且嘗試跳脫當時藝術風尚，以表達一己之見。

楊茂林、郭振昌與侯俊明這三位藝術家，儘管在目前臺灣藝術界已有一席之地，且對於他們的作品也有不少討論，但他們在解嚴前後所創作的神話題材作品，應當仍有再加以深究與詮釋之餘地。尤其是侯俊明對神話的引用，其實亦帶有反諷的戲仿（parody）表現，再加上其圖文對照的形式，而有更強的社會議題指涉，不僅只是神話主題的運用而已，其中創作策略與形式風格的問題更顯複雜。因此，本論文將以侯俊明在解除戒嚴前後的作品為主，探討臺灣當代藝術如何引用中國古代神話，對文化傳統與認同議題進行批判性的思考。除了比較這三位藝術家的創作，本文也將運用文本生成學（genetic criticism）的研究方式，探究侯俊明作品的發展過程及其美學思考，由此亦可看出臺灣藝術家如何吸收並轉化中國文化的元素，塑造出更具多元性的認同。

貳、「叛神之神」之一：鯀

「叛神之神」，語出神話研究者王孝廉隨筆的標題「叛神的神」，筆者乃借用之。他的散文集《花與花神》當中，收錄一篇題為〈叛神的神——鯀和普羅米修士〉的文章，另外也有一篇標題用到「叛神」二字，即〈叛神刑天——古代神話新編之三〉。²在王孝廉看來，治水之神鯀是叛神的神，且可與希臘神話中為人類竊火的普羅米修士（或譯普羅米修斯）相輝映，而刑天亦為叛神者。為何鯀與刑天會被視作「叛神的神」？他們分別有何種叛神的行為？藝術家又從他們的叛神形象得到何種啟發？

據《山海經》〈海內經〉云：「洪水滔天。鯀竊帝之息壤以堙洪水，不待帝命。帝令祝融殺鯀於羽郊。鯀復生禹。帝乃命禹卒布土以定九州。」³按照《山海經》的說法，鯀本是黃帝之孫⁴，但見世間洪水氾濫，即使未獲黃帝之命令，就竊取能無限生息之「息壤」以治洪災，卻遭黃帝懲罰而被火神祝融殺害於羽山之郊。鯀

² 王孝廉，《花與花神》，臺北市，洪範書店，2003年。

³ 袁珂，《山海經校注》，四川成都，巴蜀書社，1992年，頁536。引文之句讀亦襲用此書。

⁴ 《山海經》〈海內經〉：「黃帝生駱明，駱明生白馬，白馬是為鯀。」見袁珂，《山海經校注》，四川成都，巴蜀書社，1992年，頁528。亦有別說，稱鯀為黃帝之曾孫。不論如何，鯀乃黃帝之世系，出身神族。

死之後，再由復（腹）中生出禹，禹終銜帝命而制止洪水。關於鯀被殺害的原因，雖有別種說法，如《韓非子》當中提及，鯀反對堯讓位於舜，故被堯所殺，但《山海經》所載的傳說更具神話色彩，亦更有悲劇性。因為鯀雖出於黃帝一支的神祇世系，卻因未獲帝命即以息壤治水而遭誅殺，此一神話所呈現的鯀之形象，並非為了權位因素而抗命，而是由於不忍洪水肆虐才竊取息壤，進而招致殺身之禍。就此而言，鯀確實具有不少可以和普羅米修士相比擬之處：他們雖然都是天神，卻都不忍人間之苦難或蒙昧，因而或竊土、或竊火，而遭到神族中的帝王的懲罰。⁵王孝廉的〈叛神的神——鯀和普羅米修士〉一文，便以頌揚他們的叛逆精神作為結語：

所有神話中出現的叛神的神都是一個淒壯的悲劇，叛神的神，如同離開大樹而飄落到地上的種子，種子落地，必將衝破無限無盡的黑暗才能發芽，種子必須自己死亡才能換取新生命的成長。叛神的神所組成的神話中的人文意義是這些神們要擺脫他們自己所處的地位而追求一個更高更遠的信念，這種追求本身就是一個絕大的悲劇，這種追求也許超過了他們的能力，但叛神的神依然憑著一股叛逆的精神而不惜一切地向前追去。⁶

叛神的神固然是淒壯的悲劇，但他們所具有的叛逆精神卻能夠像種子落地，萌發出新芽，換取新生命的成長。這種叛逆精神便鼓動了英國浪漫主義詩人雪萊（Percy Bysshe Shelley, 1792-1822），使他寫下《解放了的普羅米修斯》（*Prometheus Unbound*, 1820）。雪萊也因為「追求一個更高更遠的信念」，即基於自由的共和信念，而寫下了《自由頌》（*Ode To Liberty*, 1820）。甚至，普羅米修斯的叛神神話也激勵了反抗資本主義的無神論者馬克思（Karl Marx, 1818-1884），足見其種子飄落範圍之廣。⁷至於不待帝命而竊息壤的鯀，自然也同樣可以成為叛逆精神之形象載體。

楊茂林在 1980 年代所創作的「神話系列」（1984-1986）當中，就曾以《山海經》裡的夸父、鯀與蚩尤等帶有叛逆性格的神祇作為主題，其中鯀的形象尤其

⁵ 將鯀與普羅米修斯並舉的說法，並非只有王孝廉，另一位中國神話研究者袁珂也曾提過，參見袁珂，《中國神話傳說》，臺北市，里仁書局，1987年，第1冊頁46、第2冊頁470。兩個神話確實有不少可相比之處，很容易將兩者聯想在一起，故此說之起源亦難考證。

⁶ 王孝廉，《花與花神》，臺北市，洪範書店，2003年，頁76。

⁷ 參見維塞爾（Leonard P. Wessell）著，李昀、萬益譯，《普羅米修斯的束縛——馬克思科學思想的神話結構》，上海市，華東師範大學出版社，2014年。

鮮明。《鯀被殺的現場 II》(1986)一作，楊茂林以強烈的鮮紅色為底，彷彿一方面指涉祝融作為劊子手的顯現，另一方面又暗示被殺現場的鮮血流淌，以強化其悲劇性，畫面中央則是身著白衣，雙手高舉似乎表示不服的鯀(圖 1)。若依前述所言，鯀與普羅米修斯確實有許多可相比之處，這件《鯀被殺的現場 II》也和西洋美術史中著名的普羅米修斯的圖像類似，如魯本斯(Peter Paul Rubens, 1577-1640)的《被束縛的普羅米修斯》(圖 2)，兩者皆聚焦於反叛者被懲處的景象，以突顯其悲劇性。

當然，楊茂林的畫風跟魯本斯的巴洛克風格顯然不同，但是在呈現出叛神的神為人類遭受苦難這一點上面，兩者確實有志一同。因此，選擇中國上古神話人物鯀當作主題，且強調其被殺的殘酷性，自然有創作者對於鯀的叛逆精神與悲劇色彩的認同。楊茂林自己就曾說過：

在社教館展出後(按：應指1984年於臺北社教館參展之「101現代藝術群新圖式聯展」)，對自己又開始不滿，想想不能這樣硬套招，需要再轉化。當時我傾向大中國主義，再加上從小保有的英雄氣概，開始向中國神話、傳奇、稗官野史中尋找**反叛英雄**，例如鯀、共工、蚩尤、刑天、后羿，藉由對角色心境和所處環境的想像進行繪畫創作。……85年漸漸熟悉，場面變得較豐富寬廣，圖的面積也加大，並開始運用矯情主義(按：矯飾主義)的人物造形：身材壯碩、肌肉突出。86年開始刪除多餘的枝節，降低敘事性，把重要的對象畫得更加龐大。當時畫中的人物已不專指某人，而是藉由他們的反叛性格隱喻某種高漲的意識或某些被壓迫的人。後來更運用了國旗結構法作畫，諷刺最高權威。⁸

若從上引楊茂林的訪談來理解《鯀被殺的現場 II》，至少有三個重點特別值得我們重視：第一、即使楊茂林自云「當時我傾向大中國主義」，但他選擇的卻是「反叛英雄」，足見他對所謂的大中國主義已開始有所省思，至少有著不同的理解，儘管尚未自覺(這段1992年的創作自述亦顯示他已經不再認同大中國主義)。第二、楊茂林對於自身的畫風有所思索，期望能「再轉化」，故加入矯飾主義的元素，並且「降低敘事性」，從而此畫亦可視為非專指鯀之殉難，而有更廣

⁸ 劉佩修，〈鮮艷而帶刺的冠冕——訪楊茂林〉，《雄獅美術》第253期，1992年3月，頁38。著重標示為引用時所加。

泛的代表性。第三、固然楊茂林有意模糊故事性，以呈顯神話的象徵性，但畫中殉難者的反叛性格亦非單純只是一種抽象的類型，泛指「某些被壓迫的人」而已，他更運用了他所自稱的「國旗結構法」作畫（亦即在畫中出現經過轉化但仍能辨認之國旗的標章，即國徽／黨徽，如圖 3），因而讓此畫有了更現實的意涵。以上三點，我想再進一步說明。

1992 年的楊茂林說 80 年代的自己是「傾向大中國主義」，應該是很誠實的自省，但這句話不能僅從字面理解，而須置於一定的時代脈絡來理解，並且應當同時就其創作的美學意義來闡發。對於楊茂林的「神話系列」創作，龔加恩的論文有深入的分析與討論。他就曾引述過楊茂林的這段訪談而認為：

楊茂林雖受鄉土文學影響，84 年卻仍採取大中國主義的思考取向進行創作，與他在 87 年解嚴後強調本土性的作品有明顯差異，可推知解嚴前，楊茂林所感受到的時代氛圍，在涉及地域性議題方面的態度似乎仍較保守，且以大中國主義為價值主流。⁹

這個觀點固然不能說是錯誤的理解，但似乎太過於被楊茂林的話語的字面意義所引導。而且，楊茂林在 1992 年的說法，亦可以看成帶有自嘲的成份，也就是說，藝術家後來的想法已經改變，於是以半開玩笑的方式說自己之前的創作，由於選取中國神話當作題材，不是選用在地的本土題材，因而是「大中國主義」。不論楊茂林訪談時是否有自嘲的態度，重要的是，藝術作品本身是以反叛英雄為主題，且有意跟當下的時代性產生連結，因此是一件具有現代意義的創作，而非懷古或浪漫的充滿大中國情懷的作品。

不論藝術家有無自覺，這件《鯨被殺的現場 II》在客觀上反而呈現出對大中國主義的反思，甚至是反叛。很明顯地，此作並非採用古典的學院畫風，且刻意排除敘事性與說明性的元素，若無標題，觀者甚至未必能聯想到鯨的故事。然而，畫中人物作為殉難者被殺害的情景，仍可清楚辨識且可想見，故此件作品雖以鯨被殺為主題，但並非故事性或解說式的圖繪，而更有神話式的象徵性，代表著所有不服從的殉難者。這種對反叛精神的強調，很難說是出自所謂「大中國主義」。即使將之視為對中國文化的重新詮釋，其中的張力亦不容忽視，因為鯨之所以殉

⁹ 龔加恩，〈轉譯與批判——論當代美術神話題材對政治的批判〉，《臺灣美術》第 79 期，2010 年 1 月，頁 73。另見龔加恩，《解嚴後臺灣藝術家對政治神話的解構——以楊茂林、吳天章為例》，臺北市，國立臺灣師範大學美術學系碩士論文，2009 年，頁 21。

難是由於「不待帝命」就以息壤治洪水，而他的被殺亦出於黃帝的授意。再者，楊茂林又以其所謂「國旗結構法」，明顯地指涉受壓迫者的迫害來源或反叛對象，一如龔卓軍所形容的：

《鯨被殺的現場II》如焚如火的畫面中，右上中部有一隻大腳掌踩在暗底黃芒的突兀方旗，如另一個視窗跳出畫面，格放式地踩踏當時台灣解嚴前夕的國民黨黨旗，使得畫面中兩位執棒作勢攻擊如僵屍的形體，與街頭抗爭現場的鎮暴者形象產生了聯繫。¹⁰

就此而言，楊茂林的《鯨被殺的現場II》就更難說是「傾向大中國主義」，因為其中不只強調反叛精神，更把反叛對象指向大中國「法統」，即當時的官方政權。換言之，楊茂林可說是「以子之矛攻子之盾」，以中國神話反叛大中國主義。即使藝術家最初並無此主觀意圖，但是藝術品自身確實顯露了此種反叛權威的政治潛意識（the political unconscious，語出詹明信）。¹¹在前引段落之後，龔卓軍更進一步分析此作，點出其中的張力與叛逆性：

曾多次親歷街頭抗爭現場的畫家，以遠古神話、人類學式符號圖案、古書式線描與臉譜，加上油彩的多層次肌理，拉開了多層疊藝術語言與單一政治訴求的美學距離，在分裂性的敘事中置入叛徒的意識型態，卻反轉了原本在地堯、舜、禹、湯、文武、周公的儒家國族敘事，指向背叛這個傳統，澤被諸眾的悲劇神話英雄，其濃郁大膽的色彩配置，也突顯出當時政治環境的暴戾之風。¹²

換言之，《鯨被殺的現場 II》雖然抽離了鯨的故事的具象指涉，使其不再只是一則神話傳說的敘事性插圖，而賦予鯨作為反叛英雄的神話象徵性，但另一方面，此作又嘗試從神話連結至現世，跟當下的政治抗爭產生關聯，因而也產生出「反轉國族敘事」的另一層意涵。不過，鯨的形象之所以能夠被「置入叛徒的意識型態」，甚至指向背叛國族敘事的傳統，除了鯨本就是叛神的神之外，也跟楊

¹⁰ 龔卓軍，〈叛徒的游牧：楊茂林的分裂修辭與反諷〉，廖春鈴編，《MADE IN TAIWAN：楊茂林回顧展》，臺北市，臺北市立美術館，2016年，頁24。

¹¹ Jameson, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1981.

¹² 同註10。

茂林所採取的藝術表現策略有關。若不是他刻意運用非傳統寫實的畫風以降低敘事性，作為反叛英雄的鯀的象徵作用也未必能得以呈現。事實上，楊茂林的這種創作風格，其實也是在進行一場美學典範的反叛。1980 年代初期的楊茂林，對於之前美術界的鄉土寫實畫風並不認同：

文學界的鄉土運動對我有影響，他們的文字、情感、理念，都在一定程度上影響了我，吸引我去關注。但美術界的鄉土浪潮對我沒有影響，因為我不喜歡。……我從鄉下來，從小又是野孩子，甚麼都見過玩過。我一看到那種畫面就覺得很假，把東西描繪得很像、很漂亮，卻沒有泥土味。鄉土絕不僅是廟、老屋、農夫、貓狗或牛，那是不是住在台北的人，就沒鄉土了？這是不喜歡的原因。¹³

因此，他便開始尋思另一種創作的可能性。而這時他正好接觸到「超前衛」藝術，因而受到啟發：

83 年展出（按：應指臺北美國文化中心「101現代藝術群：83聯展」）之後，我認為從學校沿續下來的畫風該停止了。我面臨新的環境，視覺不同以往，以前的技法無法完整詮釋我面對新衝擊的感受。剛好那年李渝在《中國時報》發表〈繪畫又回來了〉，介紹義大利「超前衛」的藝術特質，陳傳興也在連續幾期的《雄獅美術》上發表〈前衛到超前衛的總結〉，介紹德國「文件大展」的作品內容和相關理論。我看了之後受到很大的啟發，便開始思索如何將義大利超前衛和德國表現主義的特質，轉化成自身的語言。¹⁴

《鯀被殺的現場II》就是在這種情形下，以超前衛的畫風突破鄉土寫實的潮流，找到藝術家自身的語言，並以中國遠古神話中的反叛英雄為題材，表現出解嚴前的時代氛圍。在此之前，楊茂林的《夸父逐日》（1984）、《蚩尤的命與運》（1985）、《激怒的共工》（1985）和《后羿射日之後》（1985），亦可看出這種創作軌跡。其中的夸父、蚩尤和共工，都屬與黃帝爭鬥的炎帝世系，如《山海經》

¹³ 劉佩修，〈鮮艷而帶刺的冠冕——訪楊茂林〉，《雄獅美術》第 253 期，1992 年 3 月，頁 38。

¹⁴ 同上註。

〈大荒北經〉即云：「蚩尤作兵伐黃帝」，而於涿鹿之戰敗給黃帝，和夸父同遭應龍殺害。¹⁵即使楊茂林之後的創作當中的神話色彩已漸減少，但是其「神話系列」自有反映出臺灣社會轉型過程的張力及其重要時代意義。

叁、「叛神之神」之二：刑天

依據《山海經》的說法，鯀其實並非真的意圖叛神，僅是不待帝命而取息壤。相對的，刑天則是確實有意叛神，跟黃帝正面對抗，而且不像鯀有不同的傳說版本，刑天的形象一向十分鮮明，他就是跟黃帝相爭的另一神族——神農炎帝之後裔。¹⁶據《山海經》的神話傳說，自炎帝敗給黃帝之後，刑天便和神農炎帝系統的神，如蚩尤、夸父和共工等，前仆後繼，起而為炎帝復仇，反抗黃帝：

刑天與帝爭神，帝斷其首，葬之常羊之山。

刑天乃以乳為目，以臍為口，操干戚以舞。¹⁷

與黃帝相爭的刑天，被斷首之後，則讓自己的身體產生異化變相——「以乳為目，以臍為口」，並拿著干（盾）與戚（斧），繼續他的抗爭（圖 4）。這當然是神話化的說法，以象徵如刑天等叛神者不屈不撓的反抗意志。刑天在古書中的名稱或有不同的寫法，如形夭或形夭等。形夭或可解為形體夭殘（斷頭）之意，而刑天則或有首級（甲骨文和金文之「天」均以人首指事，表示頭頂之天）被處刑（被斬首）的意涵，故可推斷其本初或為無名之神，而以斷首者之名留世。¹⁸換言之，刑天之名很可能本就是個象徵，代表著與帝相爭且不畏斷首的反叛者。

在中國歷史上，作為反抗英雄刑天的神話，亦不乏認同者，如陶淵明的《讀山海經》詩中，便如此讚頌刑天：

精衛銜微木，將以填滄海。刑天舞干戚，猛志固常在。

同物既無慮，化去不復悔。徒設在昔心，良晨詎可待？¹⁹

¹⁵ 袁珂，《山海經校注》，四川成都，巴蜀書社，1992年，頁413、頁414之註2及頁415之註4。

¹⁶ 《路史·後紀三》：「炎帝乃命邢天（按：即刑天）作扶犁之樂，制豐年之詠，以薦釐來，是曰下謀。」據此，《山海經》校注者袁珂認為，刑天者，乃炎帝之臣，或亦炎帝之後。參見袁珂，《山海經校注》，四川成都，巴蜀書社，1992年，頁260之註6。

¹⁷ 出自《山海經》〈海外西經〉。見袁珂，《山海經校注》，四川成都，巴蜀書社，1992年，頁258。

¹⁸ 參見袁珂，《山海經校注》，四川成都，巴蜀書社，1992年，頁258-259，註1。

¹⁹ 陶淵明，《箋註陶淵明集》，臺北市，中央圖書館，1991年，頁193。

其中意圖銜木填滄海的精衛，其實就是炎帝之女。²⁰是以精衛就和刑天一般，即使形體已改，依然秉持昔心而不復悔，不論良晨可待與否。這種被砍頭之後，仍然繼續「舞干戚」，且「猛志固常在」的神祇，自然很容易引起當代藝術家的注意。如前所述，在《鯨被殺的現場II》之前，楊茂林亦曾以夸父、蚩尤和共工等神話人物為題材，這些人物其實也都跟炎帝有關，但相對比較不像刑天那樣斷首後仍持續舞干戚，反抗意志甚至超越了個體的生命。而且，即使僅就文字敘述，「以乳為目，以臍為口」亦很能激發人們的想像，如侯俊明便呼應道：

這樣的形像撼動著我：一個被砍了頭的人，為了要繼續抗爭，以致於將自己的身體異化，使得身體也可以凝視，就像一個死不瞑目的人。

撼動我的豈止是神話中超乎尋常的變身異象，而是這其中所充塞的不可彌補的缺憾與仇恨。²¹

侯俊明因而更充分發揮這個神話原型，將之塑造成一個既被斷首又被閹割的刑天（圖 5），且為求表現其悲劇性，更以「倒懸之苦」的姿態所產生的張力，以及「單眼回瞪這個世界」的仇恨意識，來彰顯刑天的執念及其反抗性。²²侯俊明亦有意與當時解嚴前後民主運動與社運抗爭迭起的社會情境作結合，使其成為抗爭者的圖騰，故作品裡的文字寫道：「刑天今每附身顯靈於有理想、有抱負時代青年之身。」²³

同一時期，另一位藝術家郭振昌同樣也創作了以刑天為主題的作品。在其畫集當中便收錄兩件相關畫作：《在這裡（刑天）》（1992）與《無奈（刑天）》（1993）。相較之下，郭振昌畫的刑天相對更貼近於《山海經》的形容，特別是《無奈（刑天）》這一幅（圖 6）：畫中的無頭人手持斧頭與盾牌，即使未清楚呈現「以乳為目，以臍為口」的身軀，但遭斷首且「操干戚以舞」的形象仍明顯可辨。兩件作

National Taiwan Museum of Fine Arts

²⁰ 袁珂，《山海經校注》，四川成都，巴蜀書社，1992年，頁111-112。

²¹ 見侯俊明，〈侯氏刑天〉，原刊於《雄獅美術》267期（1993年5月）。此處轉引自侯俊明，《搜神記》，臺北市，時報文化，1994年，頁190。

²² 藉由「倒懸之苦」以及「單眼回瞪這個世界」的形象改變，以強化悲劇性與仇恨意識，乃侯俊明自己的解釋，參見盛鑑，〈「以乳為目，以臍為口」——試論侯俊明的《搜神記》〉，《第一屆帝門藝術評論徵文獎》專刊，臺北市，財團法人帝門藝術教育基金會，1999年，頁19-20。此文亦曾轉載於《水筆仔》9/10期，2000年6月，頁10-20。

²³ 關於侯俊明對刑天形象的思考與創作歷程，參見侯俊明，〈侯氏刑天〉，《搜神記》，臺北市，時報文化，1994年，頁191-192。

品皆有鮮紅之背景，似乎暗示著「帝斷其首」之血腥屠戮。至於侯俊明《搜神記》裡的〈刑天傳〉，在造形上則有較大的變化。²⁴

事實上，早在 1993 年發表《搜神記》的〈刑天傳〉之前，侯俊明就曾以刑天的意象畫過另一件作品。這件 1988 年完成的《刑天》（圖 7），基本上較貼近《山海經》的傳統圖像，「以乳為目，以臍為口」且「操干戚以舞」的特點都有呈現出來，造形也與一般古版的插圖相似，而且他還在畫面中寫下引自《山海經》的文句。不過，特別的是，侯俊明是畫在月曆的圖片上，而此圖片乃是日本京都龍安寺方丈庭園的照片，即著名之「虎之子渡」（虎の子渡し石庭の局部景象。這種在既有的印刷品上面進行「覆寫」的創作方式，侯俊明在此之前也嘗試過，如《夸父逐日（經摺）》（圖 8、圖 9），題材也是取自《山海經》裡的神話，將夸父逐日的故事畫在冊頁式的經摺上面。²⁵巧合的是，楊茂林和郭振昌也都曾以夸父為主題進行創作，只不過各有不同的發揮（圖 10、圖 11）。

侯俊明的《夸父逐日（經摺）》在宗教典籍上面覆寫作畫，很明顯是有跟宗教信念對話的意圖。至於《刑天》則比較偏向於個人式的表現，彷彿是在隨手取得的紙本上面作畫，甚至近乎於塗鴉之作。就像有些學生在課本中，畫上偶像的圖像，侯俊明則是在月曆紙上，畫他所偏愛的刑天圖像。可是，為何侯俊明會如此鍾愛刑天，甚至還將其繼續發展，且列為《搜神記》當中的首件作品？他的說法是：

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，凝結成我近七年的創作原型。²⁶

侯俊明接著補充說，「在這原型之下，表現出來的是，服役期間在強制性的

²⁴ 由於侯俊明的《搜神記》是一套內含 18 件版畫作品的創作，因此本文以雙尖括號（即一般所稱之書名號）標示《搜神記》，並以單尖括號（即通常所謂之篇名號）標示個別作品，例如〈刑天傳〉。

²⁵ 侯俊明的覆寫作品，畫在宗教類的書刊上面的，除了《夸父逐日（經摺）》，還有《真要命 / 陰唇吸引力》（2007）。另外有些則畫在報紙、雜誌或廣告紙上面，如《十全大補》（2007-2008），或者像是《亞洲人的父親》的泰國系列（2010）在泰文習字本上面作畫，以及《睡躺考》（2012）系列當中，則畫在作業本、家庭聯絡簿、地圖和電話簿的紙頁之上，覆寫的方式十分多樣。

²⁶ 侯俊明，〈侯氏刑天〉，《搜神記》，臺北市，時報文化，1994 年，頁 191。另按：《六腳侯氏變相圖錄》即侯俊明的《搜神記》，「六腳侯氏」乃其自稱（侯俊明出生於嘉義縣六腳鄉），而此系列圖錄亦多為身體變相者，故侯俊明亦如此名之。

人際隔絕而極度缺乏安全感的狀態下，以炭筆書寫的密碼似的文字／圖像創作」，「這些是刑天以最切身的原始經驗發展出來的前期作品」。也就是說，1987年侯俊明入伍服役期間，他開始將自己的生命經驗投射於刑天。但是之後他則轉而將刑天的「永不止息的抗爭意象」，注入更強烈的社會意涵：

退伍返鄉後，在積極尋求外在社會之資源與支持下，雖身處邊緣狀態，卻也敏銳的感受到個人無法自外於政治體制及其操作，乃扣合當時熾烈之學運、社運，複合著刑天經驗，將之投射至體制之抗爭。²⁷

出生於1963年的侯俊明，當他從國立藝術學院（現國立臺北藝術大學）美術系畢業，而後入伍服役期間，大約是他24至27歲之時。一位年輕氣盛且亟思創新的藝術家，會認同叛神之神刑天也是可想而知。除了1988年那件畫在月曆紙上的《刑天》，侯俊明亦有其他刑天圖稿，如筆者就曾在其工作室看到兩張畫在普通圖紙上的刑天（圖12）。

但是，侯俊明並不滿足於「以最切身的原始經驗」為主的刑天，而將之繼續變化發展。事實上，侯俊明入伍之時，也正逢臺灣解除戒嚴，因而像他這樣有著叛逆性的藝術家，自然不能無感於當下的社會氛圍，所以他將其擴展，並且「扣合當時熾烈之學運、社運，複合著刑天經驗，將之投射至體制之抗爭」。換言之，侯俊明畫的刑天，不只有個人性，而且還融入美學性與政治性的意涵：

所謂的個人性，除了侯俊明服兵役時的心境，他對當時社會的保守價值觀亦有所不滿。他的畢業展當中名為《工地秀》的作品，其實正源自他在蘆洲和關渡一帶的生活經驗（國立藝術學院創校之時是設立在蘆洲，而後才遷往關渡。侯俊明是第1屆學生，故兩地都曾居住過）。當時臺北市近郊如蘆洲和關渡一帶，由於房地產開發有許多建案，而建商為了促銷預售屋，故常在工地舉辦歌舞表演，甚至是帶有色情意味的演出，也就是所謂的工地秀，以吸引人氣。這種社會現象雖然存在，卻往往被道德倫理所譴責。侯俊明覺得這是一種表裡不一的社會規範，因而以此為題材進行創作。對於性慾的壓抑，還有不願正視的偽善道德觀，正是侯俊明的親身感受，以及他意圖批判的對象。²⁸在〈刑天傳〉的一件手稿（圖13），

²⁷ 侯俊明，〈侯氏刑天〉，《搜神記》，臺北市，時報文化，1994年，頁191。

²⁸ 正因為描繪工地秀等題材，故1987年侯俊明於國立藝術學院畢業時，作品不見容於校方，因而被排除於畢業展，只能「獨自在蘆洲校區旁的防空洞，拉線接電展出自己的作品《大腸經》與《工地秀》」。以上乃趙俐所言，見林亞偉，〈跟妖魔鬼怪玩遊戲，呈現最赤裸情慾的侯俊明〉，《商

侯俊明把刑天畫成被倒吊，首級被砍且被去勢，但手上卻又握著陽具，底部則是數排乳房，顯示他在構思之時，似有將刑天塑造成性慾被壓制（被去勢），卻仍有無法止息之旺盛性慾（雙手各握一支陽具）的形象之意。可見在〈刑天傳〉的構思階段，刑天的被去勢，或有被宮刑（政治上的處決）與被閹割（性慾上的壓制）的雙重象徵。

從文本生成學（genetic criticism）的觀點來看，侯俊明最初畫的刑天，造形跟傳統刑天形象比較接近，大抵只是對刑天的叛逆與執著的認同，相對較為個人性。而後在〈刑天傳〉的手稿則改為倒吊且被閹割，則開始帶有社會性的批判意涵，但大致還是較側重於對過度壓抑性慾的道德觀的批判（具有一定程度上精神分析的影響），最後到了成品階段，則突顯出政治批判的意涵（所以去除了手稿中的陽具與乳房等意象）。這也呼應了侯俊明自云「複合著刑天經驗，將之投射至體制之抗爭」的說法。²⁹

至於侯俊明對美術學院體制的不滿與反叛，其實並不是單純因為教育方式或個人因素，而主要是針對當時臺灣美術學院的教育體系中所謂的「純藝術」，即強調藝術的純粹性和自律性（autonomy）的論述與風格。侯俊明曾說：

從成長的過程來說，我是受現代藝術訓練出身的，但在現代藝術裡，是很不屑去敘述的，不允許作品夾帶文學、歷史、政治……它們要求藝術的純粹性。比如說我記得那時候在學校裡，如果那個畫裡面有多一點的敘述就會被嘲笑：「啊，你是在畫插圖嗎？」所以我後來會使用這麼大量的文字，其實是一個反叛。³⁰

業周刊》1045 期，2007 年 12 月 3 日，頁 87。由此可見當時學院體制在藝術上和道德上的雙重保守。

²⁹ 所謂文本生成學（英文：genetic criticism；法文：critique génétique），中文亦譯作文本發生學或發生論文學批評，是一種著重於對文學家或藝術家手稿分析的研究方法。其理論與名稱之起源，依何金蘭的研究，「La critique génétique（發生論文學批評）最早出現於 1979 年由 Flammarion 出版社出版的一本書，封面上的書名為：Essais de critique génétique（《發生論文學批評論集》），艾路易（Louis Hay）並為此寫了一篇跋，介紹此理論的源起及探討其未來發展：〈發生論文學批評：起源與前景〉，從此為文學研究開啟了一個新理論／方法、一個新視野、一個新場域。」見何金蘭，《法國文學理論與實踐》，臺北市，秀威，2011 年，頁 38。雖然東西方文化都有訓詁或校勘學的研究傳統，但校勘學偏重的乃是作品出版後的版本差異的問題，而非創作過程的前文本的生成過程的研究。而且即使校勘學有涉入手稿考訂的相關研究，其所重視的仍是版本異同與定本確立的問題，而不是手稿與完成作品之間的差別所顯示的**美學問題**。就此而言，文本生成學研究的目的並不在於追求最終版本的確立，亦非作者最初構想的尋獲。毋寧說，文本生成學研究的重點乃是在於精確描述文本生成的過程，以及揭示在此發展過程中所展露的**美學意涵**，並以系統化與明確化的研究方法予以說明。另外，關於文本生成學的概說，亦可參見易鵬為《中山人文學報》37 期「文本生成學專號」（2014 年 7 月）所寫的〈前言〉，頁 iv-ix。

³⁰ 張耀仁記錄整理，〈從「狗男女」到「上帝恨你」——蔡康永×侯俊明〉，《聯合文學》287 期，2008 年 9 月，頁 53。侯俊明的畢業展被校方排斥，亦是其作品不合「純藝術」信條的一個例證。

就此來看，侯俊明筆下的刑天不只是一個反傳統或叛逆者的象徵而已，他的「非純粹性」畫風，不論是畫在月曆紙上，抑或刻意採用古書刻印形式的風格，以及加上文字說明，都是有意要挑戰現代主義美學的戒律。³¹

而且，除了個人性與美學性方面的叛逆性，侯俊明的刑天更有強烈的政治上的針對性。除了前述叛神之神的刑天，不屈不撓，被斷首仍繼續反抗，足以成為反叛者的象徵，更且，他反抗的對象還是所謂中華民族始祖的黃帝。在臺灣的學校教育下，一般人或許只知黃帝神話，或者在中國民族主義意識形態的教導下，以為自己是所謂炎黃子孫（因此還有所謂「遙祭黃帝陵」的政治儀式），卻不知在神話傳說中炎帝與黃帝曾彼此相爭（尚且不說炎帝是否就是神農氏的爭論）³²，且炎帝的系譜中還出過刑天這麼一位因反抗而異化自身的叛逆英雄。侯俊明如此標舉在現代被邊緣化的刑天，自有其反叛虛構黃帝為始祖的近代中國民族主義意識形態之深意，挑戰大中國主義，質疑當權者的政治神話。

此外，據某些版本的神話記敘（如《史記·三皇本紀》），女媧乃與神農、伏羲並列三皇，或謂女媧創造了人類，故本應被視為真正的始祖，但近代神話學卻獨尊黃帝（連同神農炎帝亦彷彿只是陪襯），這或許也跟父系社會取代母系社會，對母系神祇的排除有關。侯俊明《搜神記》的〈女媧〉則讓她重生於現代，「見男權當道乃再出，打不平，克惡男」（圖14），這雖像是玩笑，但多少也有抗擊父系神話之用意。因此，侯俊明的《搜神記》並不僅僅止於對古籍的嘲諷戲仿，或單純只對性壓抑的道德觀進行批判而已，其中更有對社會價值觀的深刻反思，以及對傳統神話學與民族主義意識形態的解構。

肆、另類「叛神之神」：哪吒

侯俊明《搜神記》的名稱乃借用自晉代干寶所撰《搜神記》，他並且虛構輯錄者「變相王子」，假託其蒐集 18 位神祇之傳說而成這部《搜神記》。本文無法

³¹ 關於侯俊明《搜神記》版畫形式及其美學特質的分析，參見盛鎧，〈反思性主體的反思：侯俊明作品中的再現策略、主體觀與社會批判〉，《藝術學研究》第 7 期，2010 年 11 月，頁 213-250。

³² 司馬遷《史記·五帝本紀》云：「軒轅之時，神農氏世衰。諸侯相侵伐，暴虐百姓，而神農氏弗能征。於是軒轅乃慣用干戈，以征不享，諸侯咸來賓從。而蚩尤最為暴，莫能伐。炎帝欲侵陵諸侯，諸侯咸歸軒轅。軒轅乃修德振兵，治五氣，藝五種，撫萬民，度四方，教熊羆貔貅羆虎，以與炎帝戰於阪泉之野。三戰，然後得其志。蚩尤作亂，不用帝命。於是黃帝乃征師諸侯，與蚩尤戰於涿鹿之野，遂禽（擒）殺蚩尤。而諸侯咸尊軒轅為天子，代神農氏，是為黃帝。天下有不順者，黃帝從而征之，平者去之，披山通道，未嘗甯居。」見司馬遷，《新譯史記》，臺北市，三民，2008 年，頁 1-2。司馬遷的觀點大致是把神農當作一個氏族，其中以炎帝與蚩尤為代表跟黃帝對抗。

逐一細談每幅作品，僅就其中與中國神話關聯較為明確者加以分析。³³除了上述刑天與女媧之外，侯俊明的《搜神記》當中源自中國神話的還有〈哪吒傳〉，而且也有和刑天相似的叛逆性（圖 15）。

哪吒在民間亦稱三太子，或者較正式的名稱則為「中壇元帥」，在臺灣常是保護神的形象。³⁴哪吒的傳說雖源於印度，不過早已融入中土，《封神演義》當中的故事即流傳甚廣。他的形象常是童子造型，手持長戟和乾坤圈，腳踏風火輪，廟宇中的中壇元帥神像大都如此。近年來哪吒更進入流行文化，以電音三太子的新形象風行全臺，甚至成為消費商品（圖 16）。

哪吒雖有「中壇元帥」的神明頭銜，但在臺灣民間信仰體系之中，他的形象卻不太合乎正道。在《封神演義》裡，哪吒其實是個不服管教的叛逆少年，在外尋釁惹禍，打死東海龍王之子敖丙，當仇家找上門，他則「割肉還母，剔骨還父」，以示與父母切割，自行承擔責任。這雖然可視為有勇氣有擔當的表現，但斷絕親子關係，總是不合倫常，有些大逆不道。傳說中，哪吒以蓮花為體重生後，甚至還與其父李靖對打，故侯俊明的〈哪吒傳〉聚焦於世代衝突也很合理。

不過，侯俊明最初的構想，哪吒的形象大抵只是一般民間信仰中的三太子乩童，故以自殘之靈媒為主。他曾在速寫本上試繪多種草圖，但都大同小異（圖 17）。隨後，侯俊明更以此乩童意象發展成版畫試作的圖樣（圖 18）。

侯俊明創作之時（1993 年或稍早），六合彩與大家樂等地下博奕活動仍風行於臺灣，許多簽賭者常求神問卜，尤其常向三太子附身之靈媒探詢所謂明牌。這是因為哪吒的離經叛道作為，讓他在眾神明中顯得與眾不同，故使得賭徒們覺得可以向他（或他的代言人，即附身的乩童）「求教」，尋求偏財的明牌。不論侯俊明起始的構想，是否有呼應向三太子附身之靈媒探詢明牌此種時代風氣之意，他最早階段的圖稿基本上只是呈現三太子的乩童形象，僅跟在地民間信仰文化有關。

不過，侯俊明很快便放棄這種構想，顯示他志並不在此。描繪臺灣民間的乩童形象，強調本土色彩，並非侯俊明最想做的事，因而他便突發奇想（可謂神來一筆），另創一種圖像，將哪吒造型改變為舉中指之叛逆者（圖 19）。但侯俊明仍不停留於此一想法，反而把此意象進一步發展，並結合《封神演義》中哪吒的

³³ 關於侯俊明《搜神記》當中 18 件作品的分析，以及其中的戲仿風格和分類概念的研究，參見盛鑑，〈現代的神鬼人圖誌：侯俊明的《搜神記》、《上帝恨你》與《星座十二鍼》〉，《臺灣美術》第 93 期，2013 年 7 月，頁 8-17。

³⁴ 李豐楙，〈從哪吒太子到中壇元帥：「中央—四方」思維下的護境象徵〉，《中國文哲研究通訊》19 卷 2 期，2009 年 6 月，頁 35-57。

傳奇故事，將其形塑成打一出生就開始反叛（所謂「生有反骨」）的形象，使之脫離一般民俗意義之「三太子」，成為代表新世代的叛逆者之造型。由此即可看出，〈哪吒傳〉一開始的構思大致只是擷取民俗元素，而後創作方向卻突然翻轉，轉而突顯其叛逆性格，並聚焦於新世代的反叛性以及世代間的衝突。而且即使侯俊明已決定採用吐舌頭的新生兒之意象（圖 20），但仍持續修改發展，最後定稿的哪吒不只吐舌頭做鬼臉，雙手還持尖刀刺向母親大腿，更強化其攻擊性與叛逆性（圖 15）。

由文本生成學的角度來看〈哪吒傳〉的創作過程，值得我們注意的不僅是其中的劇烈變化，更在於其演變的緣由。如上述所言，〈哪吒傳〉的形象起初只是源自民俗活動中為三太子附身之乩童，顯示此作的民俗來源，但侯俊明卻將之揚棄（雖然他曾對此形象加以琢磨，在同一頁速寫本上畫出多種造型，如圖 17），轉而更注意哪吒此一神話人物的叛逆性，故改換為舉中指之叛逆者的形象。此一形象舉中指的挑釁式動作，很明顯有反叛性，但反叛對象仍不明。而其以刀切劃手臂的自戕舉動，一方面仍像是乩童恍惚下的自殘舉止，另一方面也彷彿指涉神話中哪吒「割肉還母，剔骨還父」，徹底與父母至親切割的行動。然而，此一階段創作的圖像，大致仍是過渡性，雖較無民俗性，但仍有薩滿儀式的出神自殘。哪吒神話中的叛逆性雖已出現，可是仍待明晰化。最後的畫稿，則轉而把哪吒畫成在一出生就用尖刀戳刺母親大腿的叛逆者，強化其反叛性與世代間的衝突。

《封神演義》第 12 回描述哪吒的出生，說他歷經懷胎 3 年 6 個月才出世，且墜地成一肉毬，其父李靖見狀，往肉毬一劍砍去，分開肉毬，哪吒才從中跳出而降生。用現代口語的講法，哪吒一出生就是個「怪胎」。侯俊明最後定稿的選擇，放棄先前乩童與自戕的構想，以哪吒出世之情景為主題，但他並未拘泥於傳說的描述，而是將之描繪為甫出世就傷害至親的「怪胎」，也預示其後的叛逆行徑。〈哪吒傳〉當中的文字亦云：「哪吒與母爭於臨盆之際。不出。母子俱痛死。」

（圖 15）顯示親子衝突之後果，往往是兩敗俱傷。而親子之所以會有所衝突，或新世代年輕人之所以會變得「大逆不道」（畫中語），並非他們真的天生就是「怪胎」，而是因為社會的變遷與結構性因素加深了世代之間的價值觀差異，使代溝成為難以跨越的鴻溝。畫中文字提到，現代哪吒們「浪蕩西門町」，並說「電影亦有演」，很明顯是指涉蔡明亮導演的電影《青少年哪吒》（1992），因為影片中的場景大多是在西門町，且關注青年所面對的問題。侯俊明作這樣的指涉，當然

是對片中青年「茫然無出路」（畫中語）以及相關議題有同感，且與此同時亦強化〈哪吒傳〉的時代性。

總之，〈哪吒傳〉的創作演變不只可見出藝術家迭出的創意，更能觀察到其中由民俗化轉向神話化的轉變。而且其神話化絕非走向超脫世事，反而更增強其時代性意涵，把戰後臺灣社會轉型過程中所激化的世代價值觀差異的問題，藉此呈現出來。儘管哪吒在當前臺灣流行文化中，很容易讓人聯想到的是電音三太子的可愛形象，但他仍有一定的潛在叛逆性。侯俊明創作〈哪吒傳〉的前一年，電影《青少年哪吒》也深刻呈現了臺灣社會的世代價值觀與青年人的問題。³⁵作家林央敏甚至賦予哪吒一種更激進的政治性詮釋，認為臺灣雖有中國文化的根源，但臺灣人應該要像哪吒一樣，「割肉還母，剔骨還父」，而後蓮花重生，建立自己的認同。³⁶臺灣藝術家筆下的鯀、刑天和哪吒，即使未必具有如此強烈的政治意涵，但藉由他們畫筆而重生之「叛神的神」，不僅復活了神話人物的叛逆精神，更賦予了現代的意涵。

伍、結語

楊茂林、郭振昌與侯俊明三位藝術家不約而同，在解嚴前後皆取材中國古代神話，發展出他們各自的創作，固然是偶然的巧合，但也有一定的共性。此處所謂的共性，不僅是指他們都對中國古代神話感興趣，更指他們取用的對象都是帶有叛逆性的神話人物，即所謂「叛神之神」。而且，除了主題上的相似性，在形式上他們的風格雖各有不同，但仍有類似的針對性，即對於臺灣美術界的風尚都有所不滿，故就此而言，他們也是藝術界的叛逆者。然而，這並不意謂著他們僅是心懷叛逆的藝術家，故投射於叛神之神，以此宣洩心理的不滿。他們的創作實有更深刻的意涵。

首先，儘管如前文所引述之楊茂林的訪談和侯俊明的創作自述，他們都有提到一些個人的經驗和成長經歷，但其中更有對藝術形式的自覺反思，以及關於政治狀況和社會議題的想法，所以他們的作品絕非只是基於無意識的反叛，更不是為叛逆而叛逆。像是楊茂林雖然說他是因為「從小保有的英雄氣概」，而「開始向中國神話尋找反叛英雄」，但他也提到，「當時畫中的人物已不專指某人，而是

³⁵ 關於臺灣當代文化中哪吒形象轉變的議題，參見 Kai Sheng (盛鎧). "The Different Faces of Nezha in Modern Taiwanese Culture." *Archiv Orientalni / Oriental Archive: Journal of African and Asian Studies* 81.3, 2013, pp. 391-410。

³⁶ 林央敏，《臺灣人的蓮花再生》，臺北市，前衛出版社，1988年。

藉由他們的反叛性格隱喻某種高漲的意識或某些被壓迫的人。後來更運用了國旗結構法作畫，諷刺最高權威」，顯示他對時局的關注，以及企圖強化更廣泛的象徵性。³⁷同樣地，侯俊明的刑天雖始於個人的投射，但後來則嘗試扣合民主運動與社運抗爭的社會情境，使之成為抗爭者的圖騰，而具有時代的代表性。³⁸

其次，楊茂林之所以吸收運用超前衛畫風，雖起因於不滿鄉土寫實的潮流，但此種不是抽象亦非傳統具象的風格，也更能傳達出象徵性的意涵，而不致讓畫作成為神話故事的插圖。類似於此，侯俊明雖刻意挑戰所謂純藝術的規約，但其《搜神記》裡的圖畫亦非提示故事的插畫，所配之文字也往往更重反諷性而非敘事性。同樣地，郭振昌的作品也是既放棄透視法的寫實再現，亦無意於經營泛印象派的色彩或肌理表現，顯示傳達故事性或畫面表象之美都不是他所要追求的。也就是說，他們三位藝術家雖有意與學院傳統或時尚潮流相抗衡，並且在解嚴前後轉向中國古代神話尋求靈感，以叛神之神為題材進行創作，一方面投入個人不滿的心緒，另一方面也有意識地要跟時代氛圍相呼應，將作品賦予反叛或抗爭的社會意義，但他們也很自覺地不要讓作品變成只是敘事性的圖說，或落入藝術形式的窠臼，反而使作品的意涵被限縮。

舉例而言，楊茂林的《鯀被殺的現場 II》若是以寫實的畫風呈現，固然可能可以營造出反叛者的悲劇性，但美學上的效果也就僅止於情感的表現，亦即畫出一個悲情的神話故事而已，不只難以連結至現實的社會意義，亦無從傳達出更複雜深刻的意涵。若考察《山海經》的說法，鯀最主要的罪狀乃是「不待帝命」，就拿取息壤以止息洪水。換言之，鯀有他自己的判斷，即自由意志，故自作主張，而遭受懲罰。

楊茂林之所以特別有感於鯀，以其為創作主題，想必也是認同其自由意志之展現。再加上作品中有意扣合解嚴前的時代氛圍，以所謂「國旗結構法」表現抗爭者對抗黨國體制的叛逆性，亦明顯呈現出人民追求自由之意志。如果說戒嚴令所代表的是統治者懸擱正常法律體系，進入一種緊急狀態，最終只以「帝命」為依歸而建立起專制體制，則人民的抗爭就不僅是一種無意識的叛逆或暴動，而有尋求建立自由民主制度的積極目標。《鯀被殺的現場 II》固然不是一份訴求明確的政治宣言，但也絕非反叛者故事的插圖，亦非單純歌頌叛逆情懷的浪漫主義繪畫，而有其時代意義與深刻張力。

³⁷ 劉佩修，〈鮮艷而帶刺的冠冕——訪楊茂林〉，《雄獅美術》第 253 期，1992 年 3 月，頁 38。

³⁸ 侯俊明，〈侯氏刑天〉，《搜神記》，臺北市，時報文化，1994 年，頁 191-192。

至於侯俊明的〈刑天傳〉則更質疑「帝命」根源的正統性法則，而不只是反叛或對抗的情緒表現。如前所述，刑天反抗的乃是黃帝，所謂中華民族的始祖，而侯俊明如此抬舉刑天，且創造出新的造型，不是所謂「以乳為目，以臍為口」或「操干戚以舞」，更表示他不是要繪製刑天故事的插圖，而是要突顯刑天在神話世系之外被壓制的「另類」身分，從而與臺灣當代的反抗運動產生連結，並解構民族主義的意識形態。

在《搜神記》當中的自序，侯俊明將這一系列作品稱作「變相圖」，並稱所搜羅之神祇皆因「執念太深致變相」。他的說法一方面除了指稱其中神話人物形象的奇特變化，形體產生「變相」，另一方面也指涉傳統的圖畫類型「變相圖」（即佛教故事的圖像作品），以示此類創作方式實乃古已有之，他只是將之現代化。固然侯俊明的變相圖跟傳統不盡相同，但就將神話故事賦予形象這點而言，仍有一定的關聯，故可將之視為一種具有新的變相之變相圖。推而言之，楊茂林與郭振昌的作品亦可視作取材自中國神話的現代變相圖，且確實以當代藝術的新風格把叛神之神賦予嶄新的變相。

最後，還要再次強調，在楊茂林、郭振昌與侯俊明三位藝術家的畫筆之下，叛神之神不僅有了不同以往的新變相，他們的神性與叛逆性也因而更有現代意義。因為，與此同時，透過新的藝術表現手法所呈現出的現代變相，也更深化了叛神之神的象徵意義。他們不再只是不明所以、為反叛而反叛的反抗者，而是不願仰賴「帝命」，甚至勇於「與帝爭」，具有自己的主體性思維的抗爭者。就此而言，這三位藝術家於解嚴前後的創作，其意義也不僅是呼應充滿抗爭的時代氛圍而已，而有呈現出推動抗爭的思想驅力，即反抗帝命或道統世系的一元化體制，追求奠基於自由意志表現的現代社會。這些藝術作品不只展現叛神之神的叛逆性，更有解構單一價值體系的作用。在解除戒嚴 30 年後的今日，這些藝術作品格外值得我們深思。

National Taiwan Museum of Fine Arts

參考書目

中文論著

- 王孝廉，《花與花神》，臺北市，洪範書店，2003年。
- 司馬遷，《新譯史記》，臺北市，三民，2008年。
- 何金蘭，《法國文學理論與實踐》，臺北市，秀威，2011年。
- 李豐楙，〈從哪吒太子到中壇元帥，「中央—四方」思維下的護境象徵〉，《中國文哲研究通訊》第19卷2期，2009年6月，頁35-57。
- 林亞偉，〈跟妖魔鬼怪玩遊戲，呈現最赤裸情慾的侯俊明〉，《商業周刊》第1045期，2007年12月3日，頁86-88。
- 林央敏，《臺灣人的蓮花再生》，臺北市，前衛出版社，1988年。
- 易鵬，〈前言〉，《中山人文學報》第37期，2014年7月，頁vii-x。
- 侯俊明，《侯俊明的罪與罰：1992-2008 六腳侯氏版畫創作事件》，臺北市，田園城市文化，2008年。
- 侯俊明，《搜神記》，臺北市，時報文化，1994年。
- 施敏輝編，《臺灣意識論戰選集：臺灣結與中國結的總決算》，臺北市，前衛出版社，1995。
- 袁珂，《山海經校注》，四川成都，巴蜀書社，1992年。
- 袁珂，《中國神話傳說》，臺北市，里仁書局，1987年。
- 盛鎧，〈「以乳為目，以臍為口」——試論侯俊明的《搜神記》〉，《第一屆帝門藝術評論徵文獎》專刊，臺北市，財團法人帝門藝術教育基金會，1999年，頁14-21。
- 盛鎧，〈反思性主體的反思：侯俊明作品中的再現策略、主體觀與社會批判〉，《藝術學研究》第7期，2010年11月，頁213-250。
- 盛鎧，〈現代的神鬼人圖誌：侯俊明的《搜神記》、《上帝恨你》與《星座十二鍼》〉，《臺灣美術》第93期，2013年7月，頁4-27。
- 陶淵明，《箋註陶淵明集》，臺北市，中央圖書館，1991。
- 張耀仁記錄整理，〈從「狗男女」到「上帝恨你」——蔡康永×侯俊明〉，《聯合文學》第287期，2008年9月，頁50-60。
- 廖春鈴編，《MADE IN TAIWAN：楊茂林回顧展》，臺北市，臺北市立美術館，2016年。

維塞爾 (Leonard P. Wessell) 著，李昀、萬益譯，《普羅米修斯的束縛——馬克思科學思想的神話結構》，上海市，華東師範大學出版社，2014 年。

劉永仁編，《圖騰與禁忌：郭振昌個展》，臺北市，臺北市立美術館，2016 年。

劉佩修，〈鮮艷而帶刺的冠冕——訪楊茂林〉，《雄獅美術》第 253 期，1992 年 3 月，頁 37-40。

龔加恩，〈轉譯與批判——論當代美術神話題材對政治的批判〉，《臺灣美術》第 79 期，2010 年 1 月，頁 68-79。

龔加恩，《解嚴後臺灣藝術家對政治神話的解構——以楊茂林、吳天章為例》，臺北市，國立臺灣師範大學美術學系碩士論文，2009 年。

外文論著

Jameson, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1981.

Sheng, Kai (盛鎧). "The Different Faces of Nezha in Modern Taiwanese Culture." *Archiv Orientalni / Oriental Archive: Journal of African and Asian Studies* 81.3, 2013, pp. 391-410.

其他 (網路資料)

維基共享資源，Peter Paul Rubens，Prometheus Bound，1618，圖版。網址：
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4c/Peter_Paul_Rubens%2C_Flemish_%28active_Italy%2C_Antwerp%2C_and_England%29_-_Prometheus_Bound_-_Google_Art_Project.jpg (2017 年 7 月 15 日瀏覽)。

維基共享資源，《山海經》中的刑天，圖版。網址：
<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/16/%E6%B5%B7%E5%A4%96%E8%A5%BF%E7%B6%93-%E5%88%91%E5%A4%A9.svg> (2017 年 7 月 15 日瀏覽)。