

不完全  
HEMIMETABOLISM  
縮縮  
變心



侯俊明的創作與手稿

Hou Chun-ming's Art & His Manuscripts

## 目 錄

<b>序文 / 周芳美</b> .....	<b>4</b>
<b>草稿就是作品，作品就是草稿 / 侯俊明</b> .....	<b>5</b>
<b>推敲侯俊明：不完全變態的藝術 / 盛鎧</b> .....	<b>6</b>
推敲藝術家之推敲 .....	8
文本生成學 .....	9
不完全變態 .....	11
漸進變態：《搜神記》之〈女媧〉 .....	12
半形變態：《極樂圖懺》之〈行樂圖〉 .....	20
變態：《搜神記》之〈哪吒〉 .....	28
出芽生殖：從《地獄圖》到《香港罪與罰》與《上帝恨你》 .....	34
孢子生殖：《癮君子》 .....	46
單性生殖：《身體圖》 .....	52
亞種：《星光燦爛》與《星座十二鍼》 .....	58
混種：《亞洲人的父親》 .....	66
寄生：將既有作品塗寫、改作或覆蓋 .....	78
羽化：《八仙過海》 .....	82
結語：從叛逆到分享 .....	90
<b>簡歷 - 侯俊明</b> .....	<b>94</b>

中央大學藝文中心特別邀請盛鎧教授策畫「不完全變態：侯俊明創作與手稿展」，希望藉由手稿與成品的並置讓觀者深入體會藝術家創作過程的構思、雛形到成形。以昆蟲成長史中的術語「不完全變態」作為本展覽的名稱，為的是顯現出侯俊明先生創作時的特色，即藝術家開始落實想法後，最後的結果是可以逐步想像和推測出的。就如同蚱蜢、蟋蟀、蟬等昆蟲，從卵孵化為幼蟲後，直接羽化為成蟲，沒有經過蛹的階段，因此不會產生從毛毛蟲蛻變成彩蝶的現象，令人無法預測。相對地，當我們從作品反推其衍生的過程時，也可以回復到侯俊明最初發想時的心境與時空因素。

侯俊明擅於假借中西神話、大師作品、或是人倫大義作為創作的發想點，揉入他對現代人世情感的觀察，將我們耳熟能詳的故事和人際互動的關係轉為最終的版畫呈現。他常被視為是最敢於表現自我和挑戰人慾的作者之一，但是透過此次展覽中的手稿與創作互證，我們可以看到藝術家取用傳統典籍中的故事和版畫插圖，放大故事主人翁的叛逆性或是悲劇性，輔以創作當下社會上所發生的事件與氛圍，我們會發現藝術家的「自我」決非是純然的「我自用我法」，與世隔絕，或甚至污名化的變態，反而是直接的控訴。例如《極樂圖懺》（1992）之〈行樂圖〉，其形式一如傳統木刻上圖下文的版書或是廟宇的靈籤懺文，雖然圖中二男戴著枷具，但是文字中勸勉的「相知相惜」，不僅是對戀者而發，更是對觀者的我們諄諄善誘。對照現今社會多元成家立法草案的推動，不啻表明了藝術家 20 多年前對社會議題的關懷，而藝術家也以創作持續地關注這類活動。

由於表現內容的無禁忌，侯俊明的作品曾被賦予毀譽參半的「起乩神學」或「俗辣美學」。漸入中年後，從養育自己小孩的經驗中也令他反思「父親」的角色，開創了「亞洲人的父親」系列。從手稿和創作品中，我們不難感受到藝術家在與受訪者的互動中逐漸褪去了他的尖銳性，一些作品甚至透著一絲幽默。這個展覽展示侯俊明不同階段的手稿和創作，讓我們完全體會藝術家的敏銳觀察力、對現實的嚴厲批判、不忌諱的個性和溫馨。

或許是因為太自戀，我會留下我所有的書寫與塗鴉手稿。

即使是草草幾筆未完成的、失敗的、訊息不明確的手稿，我都捨不得。不可能去撕毀它們。

撕毀它們等於在撕毀我自己。我下不了手。

更何況並有所謂「失敗」的手稿。或許會有辭不達意、技窮，不滿意的時候，但即使是未被勾勒成形，它們的存在，都會帶來召喚。它們提醒我，在某個片刻我曾經被某些議題、事件、物件感動，我曾經思索過什麼，我曾經想要表達些什麼。就以「召喚」來，每張手稿都有其存在的意義。不能的。

不管是手稿或所謂的創作、作品，它們全其實全都是「發展中」、「未完成」的。都是持續探索中的一個個軌跡碎片。有哪一件作品可以單獨被宣稱是完整的、完成了。

就好像我們永遠吃不飽似的。即使在這個片刻我們感到飽足，再也吃不下任何東西了，但幾個小時後卻又覺得餓了，要再找東西吃。身體如此，心理感受亦復如此。話，好像始終講不清楚，講不完整。得要反覆的去試著做表達。這一刻覺得就是要這樣講才對，下一刻卻又覺得好像不是這樣。覺得陌生、新奇，甚至是不安，得去增些什麼才好。始終在過程。而且好像也不會越改越好，但就是要改。有時改到最後還是回到最初被否定了的手稿。

早年許多創作是由更早之前累積的大量手稿變、演化而成的。像「搜神記」來自大學時代的塗鴉。「枕邊記」是失婚憂鬱下的日自由書寫、隨手畫。它們從手稿到版畫創作時間相距七、八年之久。

但也有很多作品像「曼陀羅」、「亞洲人的父親」、「身體圖」是當下接收訊息、限時完成創作。直接由簡單草稿進入創作，甚至有草稿。作品本身就是草稿。

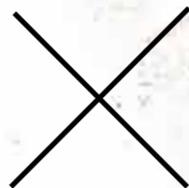
我珍惜我的手稿，有時也把手稿當成「作品」來發表。

這些所謂的「素描」、「塗鴉」、「速寫」、「草圖」等等的手稿往往比作品更直接而強烈的跟我自己聯結著。喪失手稿會比喪失作品更令我感到失落。作品是面對世界時的自我形象，是表演是作出來的。手稿是自我意識，是本源。

草稿就是作品，作品就是草稿

文  
侯俊明

# 推敲 侯俊明



## 不完全變態的藝術

文 | 盛鑑

國立聯合大學台灣語文與傳播學系副教授

「不完全變態：侯俊明創作與手稿展」策展人



底圖節錄自「真要命/陰唇吸引力」(侯俊明繪, 2007)



眾人馬，沒人疼。

107-100-100

## 推敲藝術家之推敲

推敲侯俊明，當然不是要動手推他、敲他，而是指研究作為藝術家的侯俊明的所思所想，以及他的創作——後者之推敲尤為重要。但是，為何不直接說研究或探討，而刻意用推敲一詞？這就要從推敲的典故說起。

據說中國唐代詩人賈島有天在京城長安騎著毛驢作詩，正在構思「鳥宿池邊樹，僧敲月下門」兩句之時，第二句要用「推」或用「敲」字，賈島卻猶豫不決，於是思考至出神的狀態，因而無意中衝撞了時任京兆尹的韓愈的儀仗隊。賈島因此被拉下驢，帶去見韓愈。經過解釋原委之後，韓愈非但沒有責罰他，反而還出主意說用「敲」字較好。從此，韓賈二人結下了友誼。這就是「推敲」典故的由來。

雖然這個故事流傳甚廣，但是真實性卻經不起仔細推敲。此事雖見於宋代計有功編撰《唐詩紀事》一類記載軼事之書，但考之史實，韓愈任京兆尹是在他死前不久，而他與賈島的交往卻要早得多。早在韓愈被貶為潮州刺史時，賈島就有詩贈他。<sup>1</sup> 儘管賈島騎驢作詩因而邂逅韓愈之佳話，很可能出於虛構，但他認真推敲賦詩之事，卻應該有所本。不論實情如何，在推與敲之間，敲字顯然給人較大的想像空間，所產生的詩意感染效果也更強，因為推的

<sup>1</sup> 據曹道衡，《中古文學史論文集》（北京：中華書局，2002），頁 495。

姿態只有視覺意象，敲則更多了聽覺的聯想，因而更反襯出夜之寂靜與僧人的存在感。尤其當有了推與敲之對比，吾人更能確認敲字的巧妙，以及聲響在此詩作中的重要性。此種以文本創作演化過程為出發點的解讀方式，正是文本生成學（genetic criticism）的研究方法的一種應用，也是我們可用來推敲侯俊明創作的取徑。而且，在「不完全變態：侯俊明創作與手稿展」當中展出的侯俊明作品及其手稿，更有具體的物質性證據，使我們能夠清楚看到侯俊明創作時的推敲過程，而不必去附會傳說軼事。<sup>2</sup> 這也是此項展覽的嘗試，即試圖讓觀賞者有機會得以去推敲藝術家創作的推敲生成過程，進而更深刻理解作品的意蘊。另一方面，原本主要運用於文學研究領域的文本生成學的方法，若能引入視覺藝術，或許亦能推敲出一番新意。是以，以下即針對文本生成學的理论加以概略說明，而後則予以運用於侯俊明手稿之解析，推敲其中的生成過程，並嘗試解釋創作之時的推敲選擇的美學意義。

<sup>2</sup> 在此也要補充說明：文本生成學的研究起點，首先要可信的文本，像「推敲」之類典故雖然廣為周知，但並無實體的手稿文本，終究只能算作傳言，而無法真正成為文本生成學的研究對象。以推敲典故為例來解釋文本生成學的基本概念，只因其易於理解，方便解說而已。

## 文本生成學

所謂文本生成學（英：genetic criticism；法：critique génétique），中文亦譯作文本發生學或發生論文學批評。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。<sup>3</sup>

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

<sup>3</sup> 何金蘭，《法國文理論與實踐》（台北：秀威，2011），頁 38。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。

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。<sup>4</sup>

換言之，文本生成學並非基於傳統文藝批評的作者論範式。基本上，文本生成學是在結構主義文學批評的基礎上所發展出來的理論方法，因此其研究目的並不是為了追尋所謂原初的作者構想，而是為了分析文本自身的美學特質。不過，不同於一般結構主義式的文學批評，文本生成學不把文本看作靜態與封閉的，而將動態的觀點引入文本研究之中，考察文藝創作過程中文本的生成發展。

關於文本生成學的閱讀方法，除了推敲一詞的典故，另有一則眾所周知的文學典故亦可為說明，且更能見出文本生成發展的過程。王安石的《泊

<sup>4</sup> 關於文本生成學的研究取徑與方法論，其重要的理論奠基者法國學者德比亞齊（Pierre-Marc de Biasi）曾著有《文本發生學》一書予以闡論，此書目前已有簡體字譯本，由天津人民出版社印行，可供參照。儘管據法國阿爾德瓦大學（l'Université d'Artois）的但笛爾（Xiaoshan Dantille）教授於 2013 年 4 月 3 日在巴黎高等師範學院（ITEM/ENS）發表的論文報告〈文本生成學在中國之翻譯與接受〉（“La traduction et la réception de La génétique des textes en Chine”，Processus de création: les manuscrits chinois à la lumière de la critique génétique, Arras / Paris, 2013/4/2-4；本論文並未出版，但本人曾在研討會現場聆聽發表），書中有多處內容誤譯的情況，且在同一場研討會，作者德比亞齊也親口證實，此簡體中文譯本甚至沒有正式取得翻譯授權。

船瓜洲》是宋詩名作：「京口瓜洲一水間，鐘山只隔數重山。春風又綠江南岸，明月何時照我還？」其中「春風又綠江南岸」一句裡的「綠」字，運用之巧，常為後人津津樂道。在寫作推敲構思時，王安石最初用「到」，後又曾考慮用「過」、「入」和「滿」等十餘字，最後才確定使用此一「綠」字。<sup>5</sup> 這個綠字的巧妙運用，歷來被譽為詩文煉字典範，常與前述賈島的「推敲」典故相提並論。然而，錢鍾書在《宋詩選註》的評註中，更別有見解：

但是「綠」字這種用法在唐詩中早見而亦屢見：丘為《題農父廬舍》：「東風何時至？已綠湖上山」；李白《侍從宜春苑賦柳色聽新鶯百轉歌》：「東風已綠瀛州草」；常建《閑齋卧雨行藥至山館次湖亭》：「行藥至石壁，東風亦萌芽，主人山門綠，小隱湖中花。」於是發生了一連串的問題：王安石的反覆修改是忘記了唐人的詩句而白費盡力呢？還是明知道這些詩句而有心立異呢？他的選定『綠』字是跟唐人暗合呢？是最後想起了唐人詩句而欣然沿用呢？還是自覺不能出奇制勝，終於向唐人認輸呢？<sup>6</sup>

<sup>5</sup> 見南宋洪邁《容齋隨筆》之〈詩詞改字〉：「吳中士人家藏其草，初云又到江南岸，圈去到字，註曰不好，改為過。復圈去而改為入，旋改為滿。凡如是十許字，始定為綠。」轉引自錢鍾書選註，《宋詩選註》（北京：人民文學，2000），頁 48-49。

<sup>6</sup> 錢鍾書選註，《宋詩選註》，頁 49。

錢鍾書的「一連串的問題」，不管是「忘記了」、「明知道」抑或「最後想起了」，皆點出飽學如王安石原應知悉這些唐人詩句。就此而言，這裡的文字選擇甚至還牽涉到「影響的焦慮」的問題，顯示王安石作詩之推敲，不僅僅是單一字詞選用的問題，還可能涉及他與前人唐詩相擱抗或妥協的問題。所以，文本生成學其實只是問題的起點，而非所有問題的解答。<sup>7</sup> 不論如何，文本生成學至少是可靠的分析憑藉，且能發掘出更深刻的問題。

<sup>7</sup> 正如德比亞齊在「創造過程與文本生成性初探」國際學術研討會（Processus de création: les manuscrits chinois à la lumière de la critique génétique, Arras / Paris, 2013/4/2-4）的主題演講所指出，文本生成學雖然開創出一個重要的研究方向，但它並不是一條終極的研究道路，可取代前此所有的文藝理論，然而它卻可作為一項明確可辨析且深具啟發性的科學性研究基礎工作，並結合其他理論進行更深入的研究，以闡發藝術創作的原理與深度意涵。

## 不完全變態

正如文本生成學的「生成」一詞（英：genetic；法：génétique；本意為「遺傳的」或「遺傳學的」之意），原意所帶有的生物學或遺傳工程的意涵，亦顯示此種理論觀點對生物演化或生成變化的比喻借用。是以我們若把侯俊明手稿的演變比擬為生物的生成或繁殖，亦不為過，故可名之為「不完全變態」。

所謂「不完全變態」，為昆蟲學術語，意指某些昆蟲不經蛹之階段，即由幼蟲期之若蟲或稚蟲羽化為成蟲，故此處以之比喻藝術家創作時由構想、手稿以至成品之生成過程。很少藝術家可像傳奇故事中一般揮筆立就，無須琢磨即可完成一幅傳世之作；大多數仍須仔細推敲，甚至歷經多次斟酌與修改，方可完成，猶如蟲豸生命歷程中由卵孵化為幼蟲終至成蟲的生成演變。縱使侯俊明的作品看似渾然天成，但其實亦然，其中也經過許多次的掙扎與變化。且若進一步檢視侯俊明的手稿與完成作品，其間的變化雖有所不同，但大抵仍有軌跡可循，故更近似於「不完全變態」而非「完全變態」。所謂完全變態，按昆蟲學的定義，是指幼蟲結蛹蛻化為截然不同的生命型態，但侯俊明的創作並未完全變態，其中的生成過程仍具有一定脈絡，即使有重大修改，也不至於面目全非，所以「不完全變態」之名應該更為妥適。

此外，固然侯俊明部分作品的題材，常使某些衛道之士感到驚世駭俗，故「不完全變態」的字面意義亦有可能產生其他聯想，但在此只是單純意指侯俊明創作過程的演變與發展，別無他義。況且以生物的生長來比喻藝術家的創作，本就經常可見，也易於理解。不論是植物的萌芽、茁壯、開花與結果，或動物的孕育、出生與成長，都常用以形容藝術家構思之醞釀和創作之進展。而且透過侯俊明的手稿以及他為製作版畫而繪製的試作，我們正可仔細觀察他是如何開始構思，然後逐漸演化修改，終於完成他的作品，因而能有機會或可一窺侯俊明創作之謎，探尋其中之奇，幻化生成之玄。不過，這絕不是為了要塑造一種藝術家神話，將手稿視為聖物加以膜拜。相反地，透過將藝術生成過程加以清楚顯影，或能破除藝術拜物教之迷思，讓人們知悉不完全變態之律則，不再輕信創世神話。

以下我們將透過十種不同型態的「不完全變態」，逐一解釋侯俊明是如何從手稿演化成最終的成品，並推敲其生成之奧秘。

# 漸進 變態

《搜神記》之〈女媧〉

底圖節錄自「真要命 / 陰唇吸引力」(侯俊明 繪, 2007)

什麼石宛糕

Chapter 1

讓我們談談嗜血的惡魔

裝可愛在暗夜裡尋找生命的靈

我終究必須再穿上蛇的外衣



你的胸口就是我的戰利品

就算汗水淋漓，

也難掩刺激興奮所帶來的無比快感。



搜神記 - 女媧 S01-S05

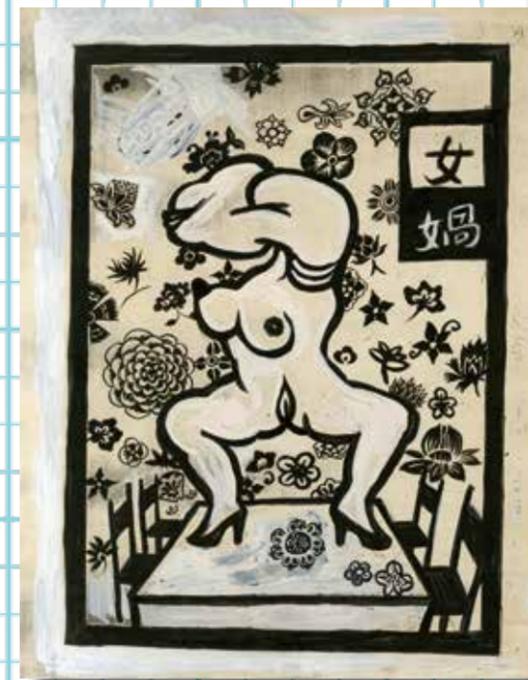
左至右：搜神記 - 女媧 PD01-PD03



女媧補天。正四極。止淫水。世紀末見  
男權當道乃再出。打不平。克惡男。  
易子。陳克華志曰。激進女子。叱咤商  
場。無人能擋。日久成精。首化龟头。如  
蛇吐信。眾人懼。蓋駭駟不美滿致之。  
然效者日眾。以為新時代。新女性。

女媧傳 (四)

女媧



昆蟲的「不完全變態」當中，「漸進變態」是相對變化最小的一種。〈女媧〉的創作過程，改變相對較小，故或可類比為漸進變態。檢視侯俊明《搜神記》的畫稿，〈女媧〉的造型在草圖階段便已大致成形，如〈女媧 S01〉至〈女媧 S05〉，其中主體形象並無太大變化，皆為女身和陽具首，而後在為製作版畫所畫的試作當中，造型亦無太大差異，僅在背景（如女媧站立之處）有所變化，或是對標題名稱（「女強人」、「悍女」、「鐵娘子」或「女媧」）有所斟酌。不過，即使在確定以女媧為題且站立在會議桌面上的圖像之後，侯俊明仍在推敲，如〈女媧 PD08〉至〈女媧 PD12〉。<sup>8</sup>

在此也或可對侯俊明的創作習慣加以說明：他經常會隨身攜帶筆記本，以便隨時紀錄臨時想到的圖樣，所以他常在一般市售的橫條分行的筆記本（A5 或 B5 大小）上面畫下最初的草圖。有時這些圖樣未必直接與創作有關，或者某些情形，他也會取用原先隨手所畫的圖樣，將其中的造型加以修飾或增添其他元素，從而漸次發展，成為正式創作。在筆記本裡，侯俊明有時也會寫下創作時的一些想法，或對圖案加評註。也有些時候，他會使用圖畫速寫本來畫草圖。而不論筆記本或速寫本的草圖，侯俊明常會作修改，且經常就在同一頁上面，畫下多個造型略有差異的圖形，或嘗試同一造型的物體的不同面向（正面、側面或斜側面）的各種可能性。如果是要創作版畫的話，當決定要使用某一圖樣的造型當作主題之後，侯俊明通常會以黑色墨水筆在白紙（有時會用半透明霧面紙）畫下類似木刻版印的圖畫作為試作（B4 或 A3

8 由於侯俊明的作品，特別是版畫，多為系列性的，如其《搜神記》，故本文以雙尖括號標示作品名稱，並以單尖括號標示個別單件作品，例如〈女媧〉。至於其手稿（manuscript），則泛指成品之外的圖畫或文字稿件，包括為創作所畫的圖稿和試作以及文字說明、工作記錄和隨筆等等，其中也包含塗鴉（scribble）之類的隨手圖繪。這些圖繪雖往往並未針對特定作品，但也有可能成為成品的構想來源。而他的手稿中的畫稿（study），則包括針對版畫作品所預先繪製之草圖（sketch）與試作（preparatory drawing），故本文以 S 為其草圖編號，如〈女媧 S01〉，以 PD 為其試作編號，如〈女媧 PD012〉。

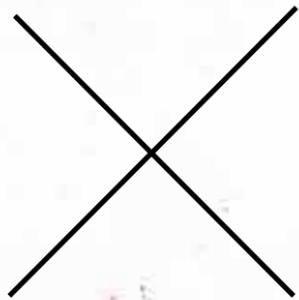
# 漸進變態

大小），或者偶爾會使用方格劃刊紙（A4 或 B4 大小）來試作。此試作階段也經常修改（以立可白修飾，或添筆加粗線條），或者試畫許多張（通常是背景改換，但主體造型也屢有修改），最後才擇定其中一張進行製版。某些版畫作品，也有大小不同的版本，因而不同版次也會略有差異。

所以，若從手稿來看侯俊明的創作，我們更能看出其思考的洞見以及藝術性的深化。固然侯俊明的作品大多數為版畫，而其版畫多為單色，較著重造型、構圖與線條的表現，並無肌理或色彩的細微表現，故容易讓人誤以為他並不重視形式的細節，但事實上，透過侯俊明在創作過程中屢次的修正與製版前的多次試作，應當能使人體會他在形式經營上的用心。侯俊明有時甚至在試作時，使用立可白修正線條的寬細或曲折程度的細微變化。這也顯示他並非無法繪製所謂「精緻」的繪畫，而是其「大巧若拙」（語出《老子》）有意為之的表現。而當我們以動態的文本生成學的觀看方式，仔細觀察其手稿、試作到作品的演化歷程，自可加深我們對藝術品的美學特質的理解。

在〈女媧〉的手稿與試作當中，我們可以看到侯俊明一開始就已確立女媧造型的怪誕化（但並非搞笑化），而後則嘗試連結至當代文化，賦予其一定的社會性，故考慮命名為「女強人」或「鐵娘子」（意指遠古神話的女媧化身為現代社會的女強人，或當代女強人實乃女媧降世；兩者可等同視之）。儘管最終仍定名為女媧，但圖像背景的會議桌則強化了現代性，使人得以將女媧與叱吒職場的女強人聯想在一起。換言之，侯俊明在此捨棄了文字直說的方式，而改用圖像來間接傳達諷寓的意涵。是以此試作之背景的改換，考量的並非單純只是視覺張力的形式問題，更有加強時代意義與社會性的探索推敲。

# 半形 變態



## 《極樂圖懺》之〈行樂圖〉

底圖節錄自「真要命 / 陰唇吸引力」(侯俊明 繪, 2007)

一個會認為自己是幸運的人，  
就是一個懂得感恩的人，  
因為他知道，他的成功  
不全然是因為他自己的努力  
便可達成。

世界... 王... 王... 王...

我  
是

我們很容易... 為自己... 白洗面乳

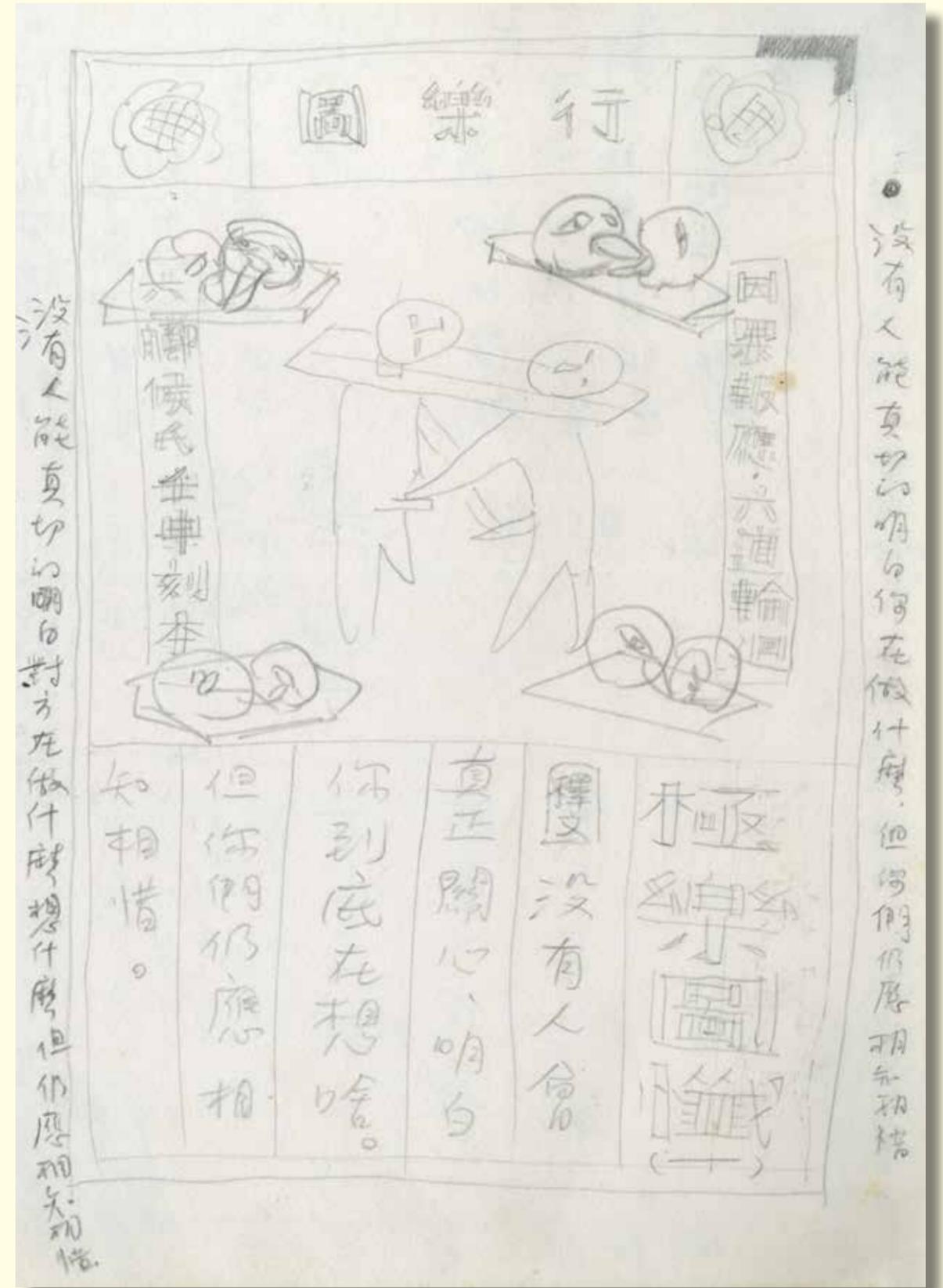
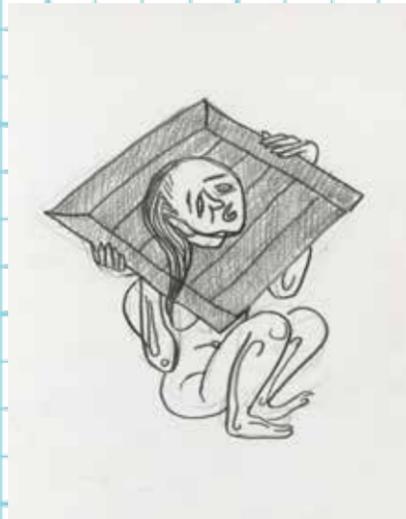
怎麼回事。畢竟  
誌和廣告比比皆  
情已瞭若指掌。

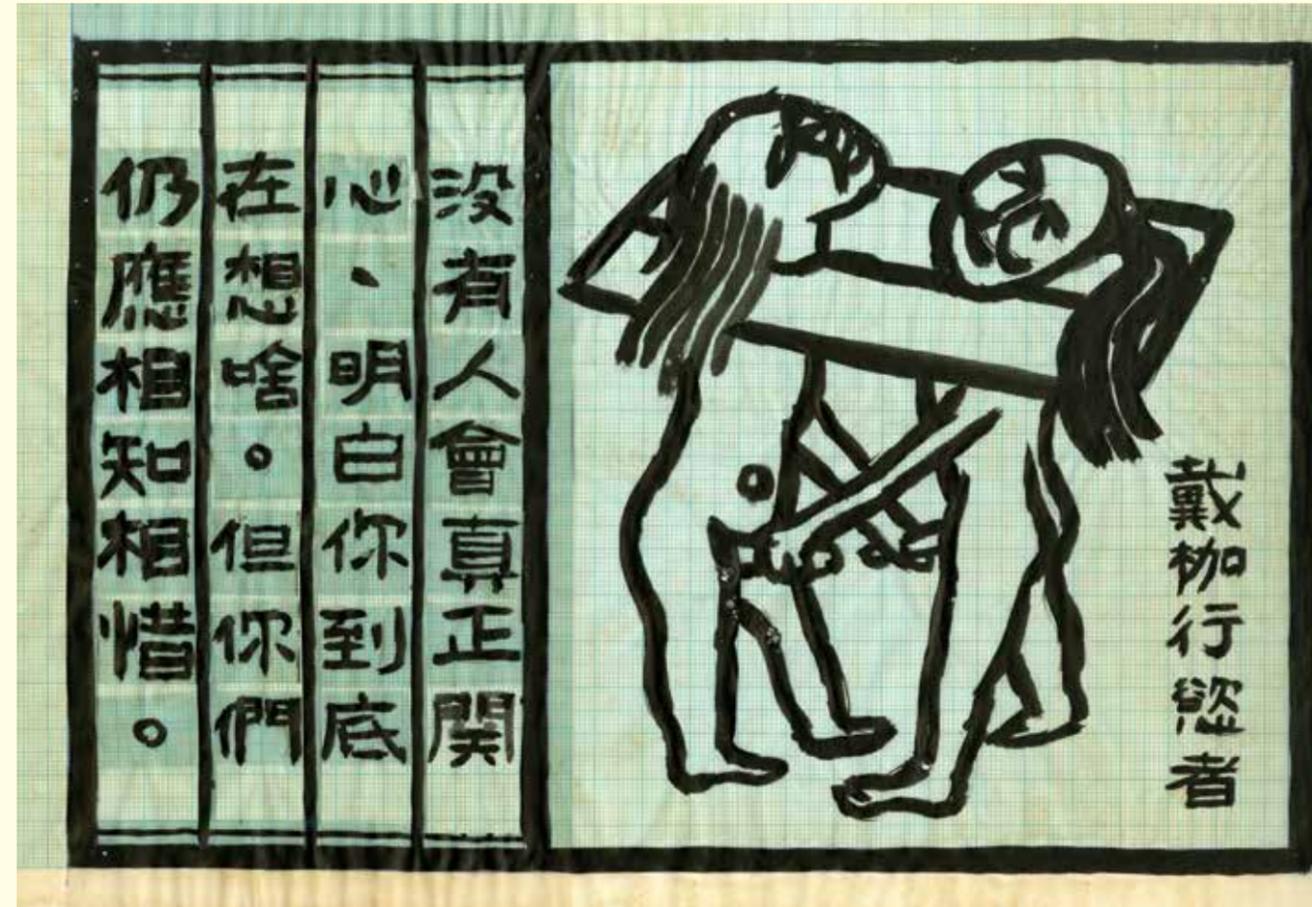
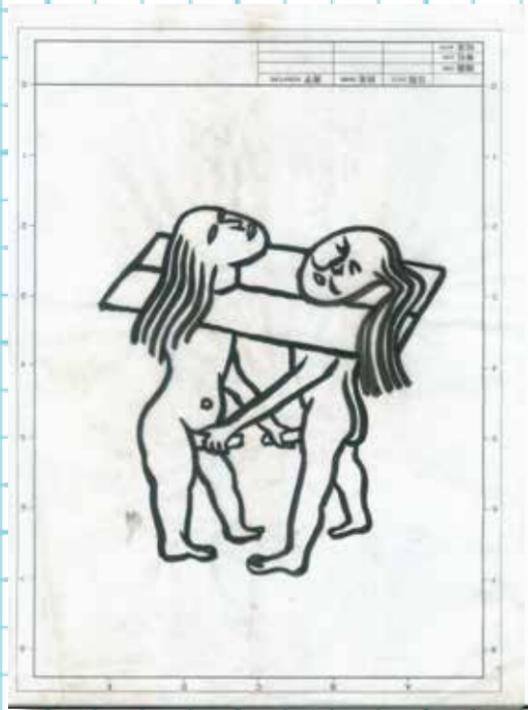


我經常... 世界... 愈來愈清楚即使是... 知其生理層面的事... 受到所處... 度的影響。

世界改變我們的價值觀... 個問題：大大  
真理。世界本身很容易受到各種的欺騙。從... 的  
首... 「世界的王」，而且時候將到，牠要被  
約翰福音十二章的... 30節）。根據據。所  
是謊言之父（參約翰福音... 節）。  
創之... 百姓的無知，經常讓我想到先知... 所說  
：「我的民因無知識而滅亡。」

07-09-01







極樂圖懺 - 行樂圖 版畫 102 × 79 cm 1992

# 半形變態

在創作的過程，侯俊明也常翻轉自己原先的構思，歷經多次轉折，顯見其思考的細膩，就像是昆蟲的「半形變態」，稚蟲和成蟲在生活環境及習性已大不相同，只是沒有經過蛹的階段。

例如他的《極樂圖懺》（1992）之〈行樂圖〉，在其手稿中原本只是以一個上頸枷的人為主題，如〈行樂圖 S01〉至〈行樂圖 S03〉，之後則成為兩人跪地同上頸枷，如〈行樂圖 S04〉，然後改成面對面互握對方陽具之圖形，如〈行樂圖 PD01〉至〈行樂圖 PD07〉，這也是後來成品的主意象，更顯出同性戀族群受社會迫害之狀況，而不僅是單一個人之悲慘處境。並且兩人互握對方陽具之姿，不只將同性戀之身分明確化，也與成品圖說「釋文」所云「你們仍應相知相惜」相呼應，頗有相濡以沫之感。

這裡的修正即可看出侯俊明思考的逐步深化，顯示他雖然很在意圖像造型的細節問題（如試作中的不斷修正），但他更重視的乃是能將議題更清楚地顯現出來，因此才改成為兩人為主題，再變為面對面互握陽具，使同性戀議題愈加明顯，且其中不僅有社會之罰（以頸枷為象徵），亦有「同志」情誼。換言之，此處不僅沒有醜化或取笑同性戀者，亦無以居高臨下之姿態「憐憫」弱勢者，從而也更將社會道德問題化：「相知相惜」的同志，為何要受罪、受罰？即使現今法律並無責罰，但同性戀者在道德上仍可能被視為有罪，並造成他們心理上的罪惡感，這又是何故？作品中雖無強烈的控訴，但是這種問題化的質疑，卻可能產生更強的批判性。最終生成的版本，無疑是最深刻的。

You are

~~what~~  
前  
變態

you eat

《搜神記》之〈哪吒〉





上左、上右、下左、下右：搜神記 - 哪吒 S01-S04

左至右：搜神記 - 哪吒 PD01-PD03



搜神記 - 哪吒 版畫 154 × 108 cm 1993

在侯俊明的創作中，歷經最大幅度翻轉的作品，很可能就是他的《搜神記》裡的〈哪吒〉。在侯俊明最初的構想之中，哪吒的形象只是一般民間信仰中自殘的三太子乩童，如〈哪吒 S01〉與〈哪吒 S02〉，但是之後侯俊明卻突發奇想（或說「神來一筆」），將之改變為舉中指之叛逆者，如〈哪吒 S03〉。但侯俊明並不停留於此，而把此意象進一步發展，並結合《封神演義》中哪吒的傳奇故事，將之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，如〈哪吒 S04〉以及〈哪吒 PD01〉至〈哪吒 PD03〉。由此即可看出，〈哪吒〉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。這種變化或可比喻為昆蟲成長演變的「前變態」，如蜉蝣的稚蟲生活於水中，之後則登陸成為「亞成蟲」，而後再脫一次皮才成為有透明翅膀的成蟲。舉中指之叛逆者，就像是亞成蟲，雖已不是稚蟲，但還未完全成熟，要再經一次脫皮變化才最終羽化為成蟲。

〈哪吒〉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〉的形象起初只是源自民俗活動中為三太子附身之乩童，顯示侯俊明《搜神記》的民俗來源，但他卻將之揚棄（雖然他對此形象曾加以琢磨，在同一頁速寫本上畫出多種造型），轉而更注意哪吒

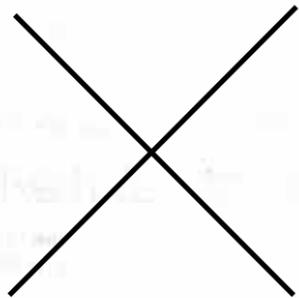
# 前變態

此一神話人物的叛逆性（傳說中哪吒甚至曾與其父李靖對打），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，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，一方面雖仍像是乩童恍惚下的自殘舉止，但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。換言之，此一階段創作的圖像，仍像是過渡（所以像亞成蟲），雖較無民俗性，但仍有薩滿儀式性的出神自殘，而神話中的叛逆性雖已出現，可是仍待明晰化。進入試作前的最後畫稿，則轉而把哪吒畫成在一出生就用尖刀刺戳母親大腿的叛逆者，這不只強化其反叛性與世代間的衝突，其實也突顯哪吒的悲劇性：甫出世即傷母亦等於傷自身，而母子具殘焉能長存？

總之，〈哪吒〉的創作演變不只可見出藝術家迭出的創意，更能觀察到由民俗化向神話化的演化，而其神話化其實亦非走向超脫世事，反而更增強其時代性意涵，把戰後台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。<sup>9</sup>

9 關於侯俊明《搜神記》裡的〈哪吒〉一作，以及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): 391-410。

# 出芽 生殖



從《地獄圖》  
到《香港罪與罰》與  
《上帝恨你》

底圖節錄自「真要命 / 陰唇吸引力」(侯俊明 繪, 2007)

度蜜月, 不需要母大都得至死方休。  
這樣男方的壓力太大了。  
女方也可能因此發炎。

行設定標準、隨意開始或

婚姻的看法與此。

盟約, 這

或忽略

度和

瑪拉

的

以保

盟約。

四章12節

的婚姻契約

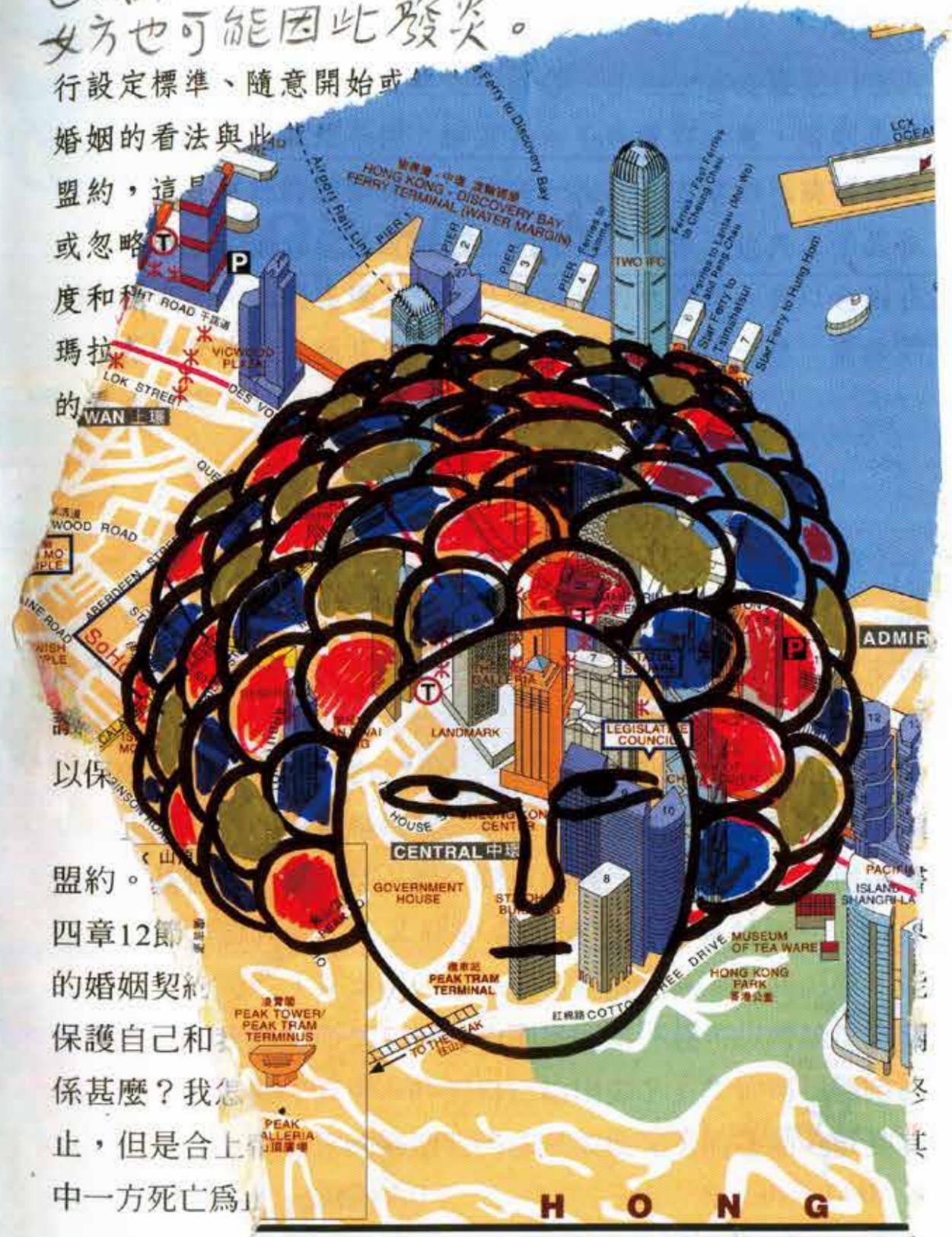
保護自己和

係甚麼? 我怎

止, 但是合上

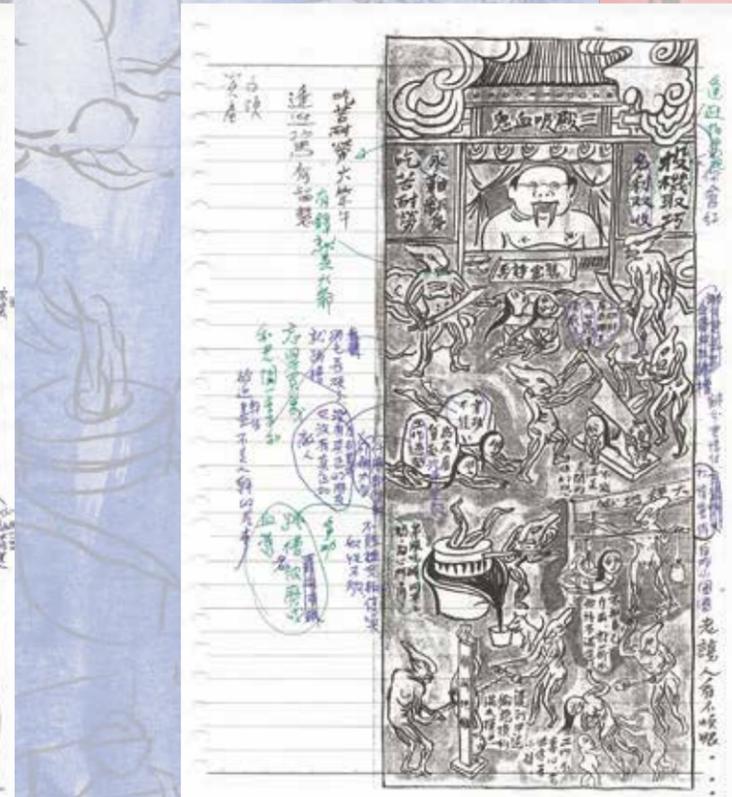
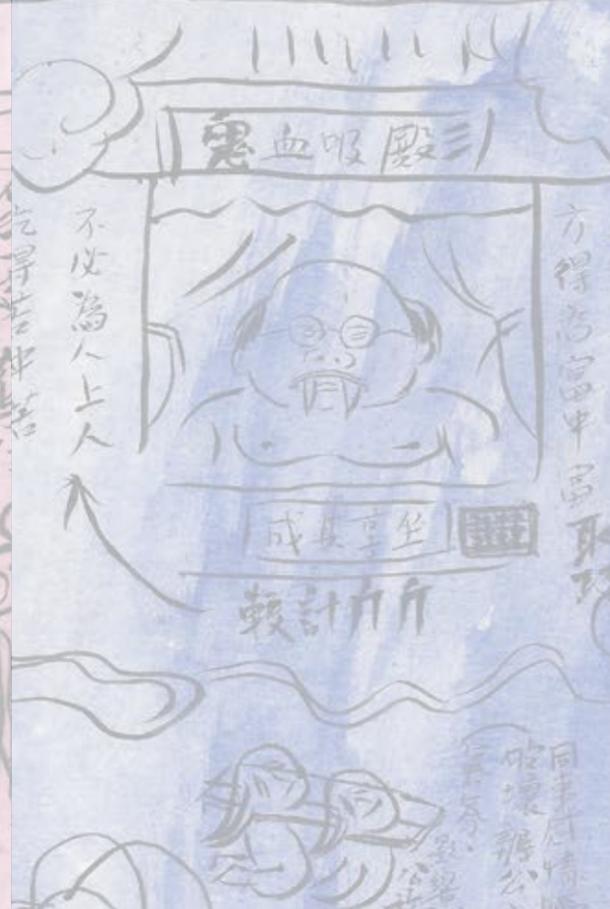
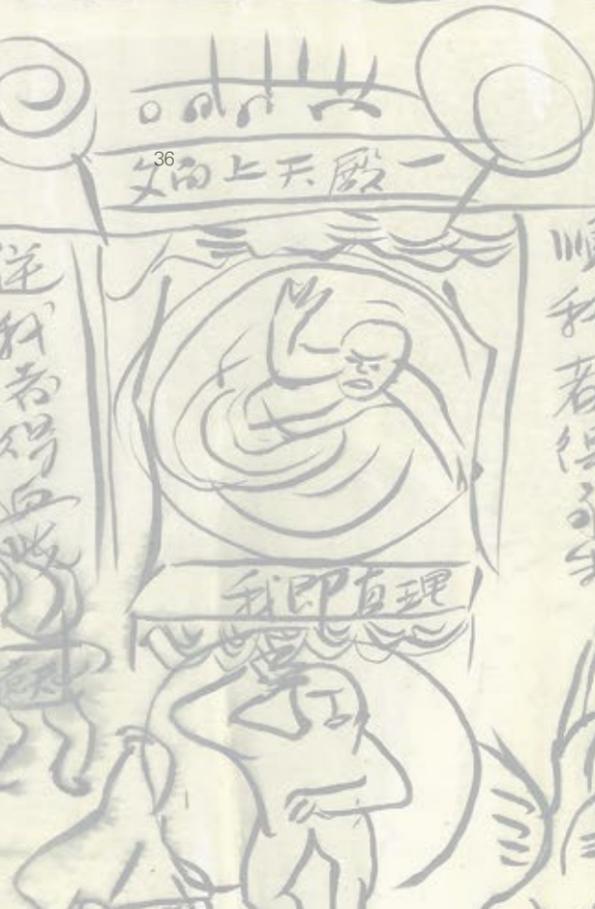
中一方死亡為

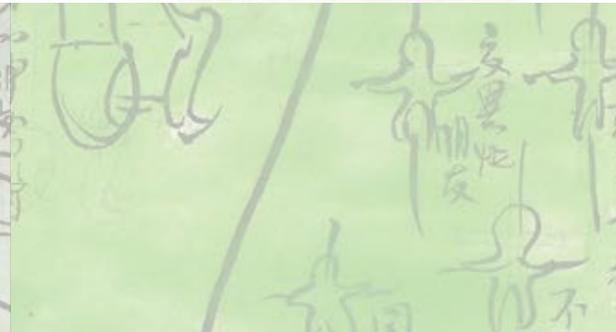
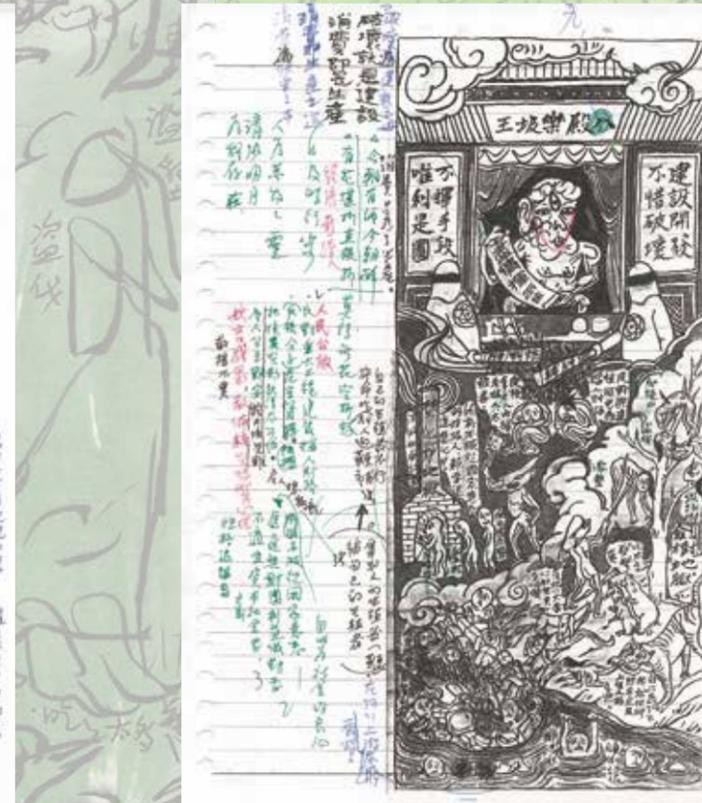
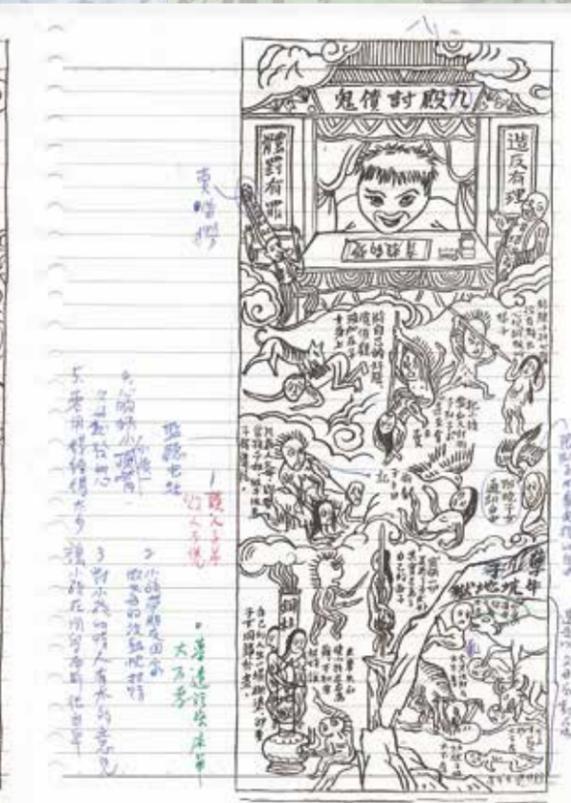
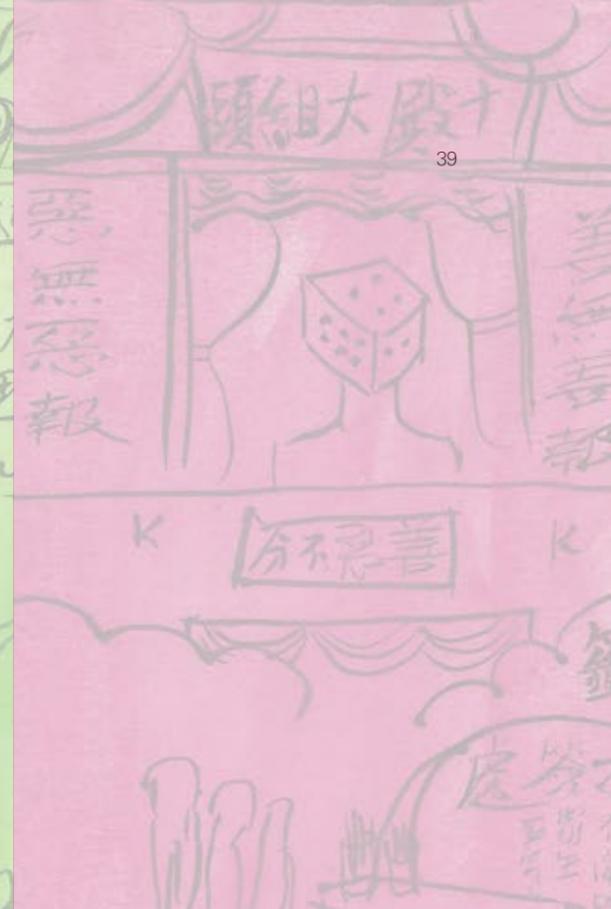
就如女人



東方之珠

07 相印信





警告香港市民

# 你是罪人

只知赚钱 殖民文化 不知自身历史 缺少住民意识



審判無所不在!!

香港罪與罰 版畫 195 x 81 cm 1996

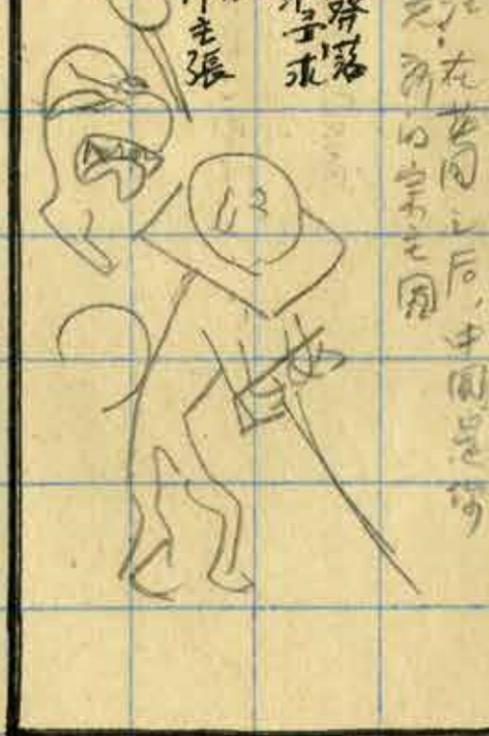
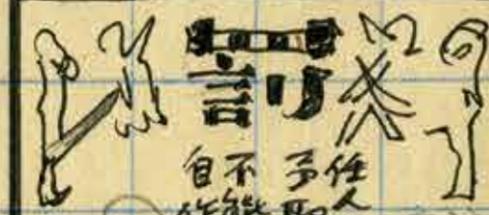
115 69  
93  
57

只知赚钱 不關心文化

不關心社會文化  
欠缺文化自覺

# 你是罪人

只知赚钱 没有文化 不知自身历史 没有本土意识

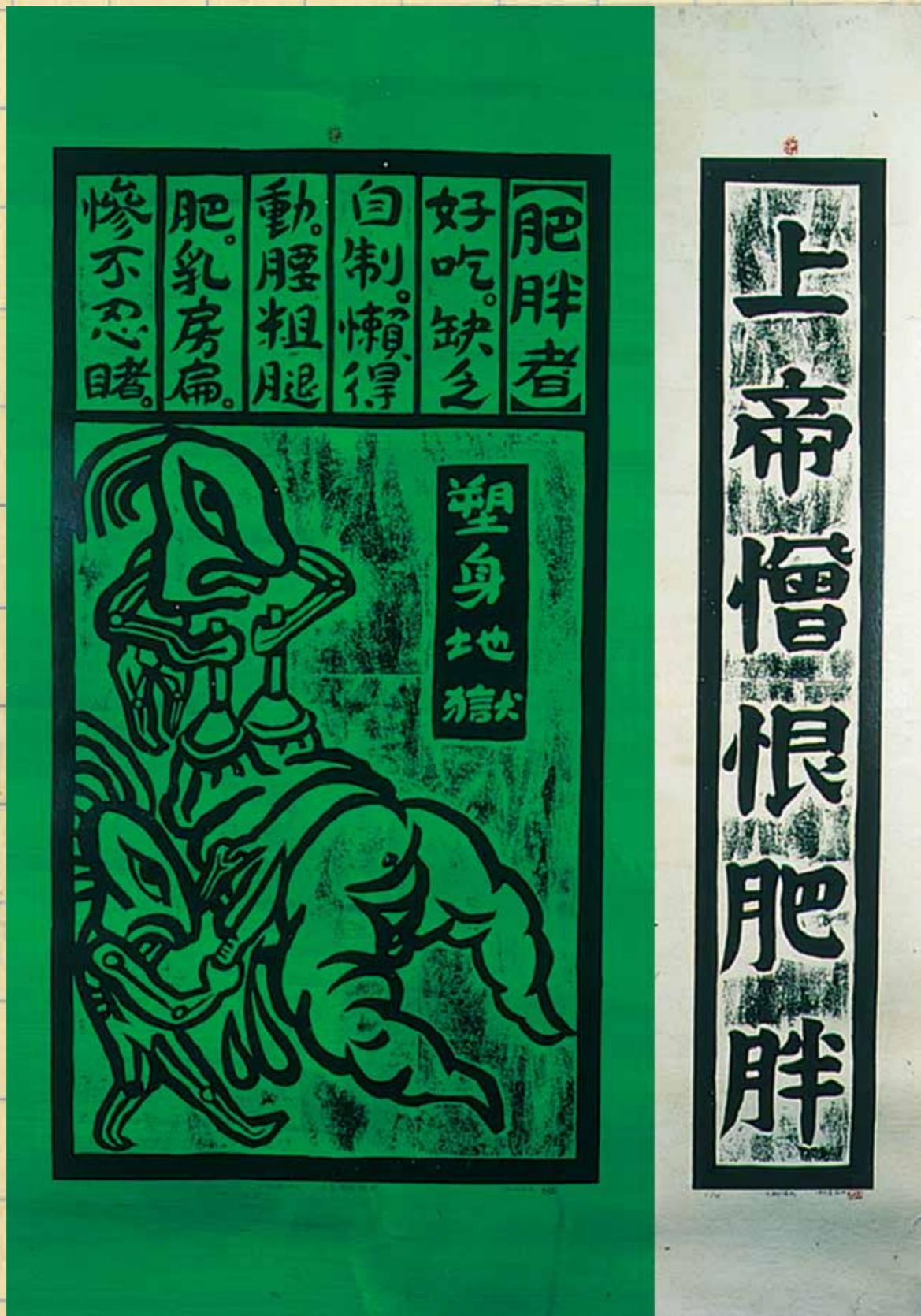


任人發落  
無自主權  
只配做宗之國的  
賺錢工具

果即庭未  
不仁  
均覺性  
住民意識薄弱  
(本二)

任人發落  
無自主權  
只配做宗之國的  
賺錢工具

香港罪與罰 S01



上帝恨你 - 塑身地獄 版畫 179 x 88 cm 1999

GUILT & PENALTY

你是罪人

胸部扁平 腰粗腿肥  
 小腹微凸  
 不符合現代女性精幹的形象



上帝恨你 - 塑身地獄 S01、S02

1990 年代侯俊明的作品有許多都取材自民俗，除了前面提到的《極樂圖懺》與《搜神記》，《香港罪與罰》（1996）與《上帝恨你》（1999）也都是源自台灣常民文化中的地獄圖。事實上，侯俊明本就有繪製系列式的《地獄圖》圖稿，雖然並未正式展覽過，不過其中有些圖像後來都進一步發展成《香港罪與罰》與《上帝恨你》裡的重要主題。

侯俊明的《地獄圖》系列圖稿共有十張，分別為民俗傳說中十殿閻羅所掌管之地獄裡的景象。如〈地獄圖 S03〉為「三殿吸血鬼」主掌之地獄，這裡的主題主要是現代職場的受雇者被吸血鬼式的老闆壓榨，或承受過重的工作與生活壓力之慘狀，不過是用較為戲謔的方式呈現，例如其中的「辦公室情侶，打情罵俏，自成小圈圈」，則要受到同上頸枷之刑罰（此處意象明顯由〈行樂圖 S04〉演變而來，但脈絡與意涵已經全然不同）。這也顯示侯俊明所構思的《地獄圖》絕非像傳統那般以道德說教為主，而是帶有反諷的性質，將現代人的處境以及一些社會問題（如「二殿黑道王」所反映的台灣政治亂象，像是貪污和黑道介入等）藉此形式呈現出來。

或許因為《地獄圖》的諷刺方式太過直白，侯俊明並未將之視為完成的作品，然而其根本的意念，如將社會問題以及現代人承受之過重壓力等現象以地獄圖景的方式呈現，則成為《香港罪與罰》與《上帝恨你》的主題，並加以進一步發展。例如《香港罪與罰》其中〈殖民文化〉一作裡頭的主要形象，一

出芽  
生殖

個套上枷鎖被牛頭和馬面所拘役之人，就是來自於〈地獄圖 S06〉「六殿沙朱王」上方的圖像。只是在《地獄圖》裡原是個「移情別戀 / 傷害男性尊嚴」的女性（應該不用說明，這是反諷之意），《香港罪與罰》裡則是「任人發落 / 無自主權 / 無發言權」象徵受中國統治之香港人，且被加上頸枷與手銬，形象已有差異，意涵更是全然不同。或可順帶一提，在經歷過佔領中環行動和魚蛋革命後的香港，港人之命運早被 1996 年的侯俊明料中。

至於《上帝恨你》，也同樣是地獄圖景，而且還加上基督教式的警語，這種手法在《香港罪與罰》裡就已出現，但不像《上帝恨你》這麼明顯，如〈上帝憎恨肥胖 / 塑身地獄〉右方則寫著「上帝憎恨肥胖」的標語。〈上帝憎恨肥胖 / 塑身地獄〉也是來自〈地獄圖 S06〉「六殿沙朱王」中間右方的一個圖像，且旁邊亦寫著「瘦身地獄」，不過〈上帝憎恨肥胖 / 塑身地獄〉不只有瘦身割肉之刑，還有以吸耙隆乳之酷刑，故名之為「塑身地獄」要更為妥適。手稿〈上帝憎恨肥胖 / 塑身地獄 S01〉猶可看出《香港罪與罰》影響形式的過渡，〈上帝憎恨肥胖 / 塑身地獄 S02〉則另外加入隆乳之構想，而後成品才完全融合。《地獄圖》或可看成是母體，之後則以出芽生殖方式生長成《香港罪與罰》與《上帝恨你》兩系列作品。



# 孢子 生殖

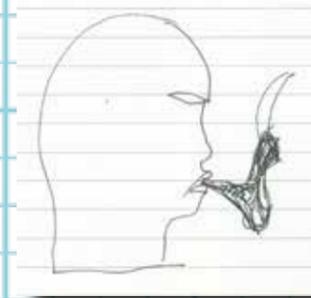
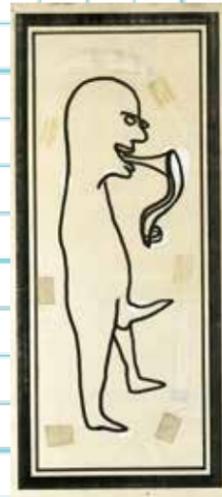
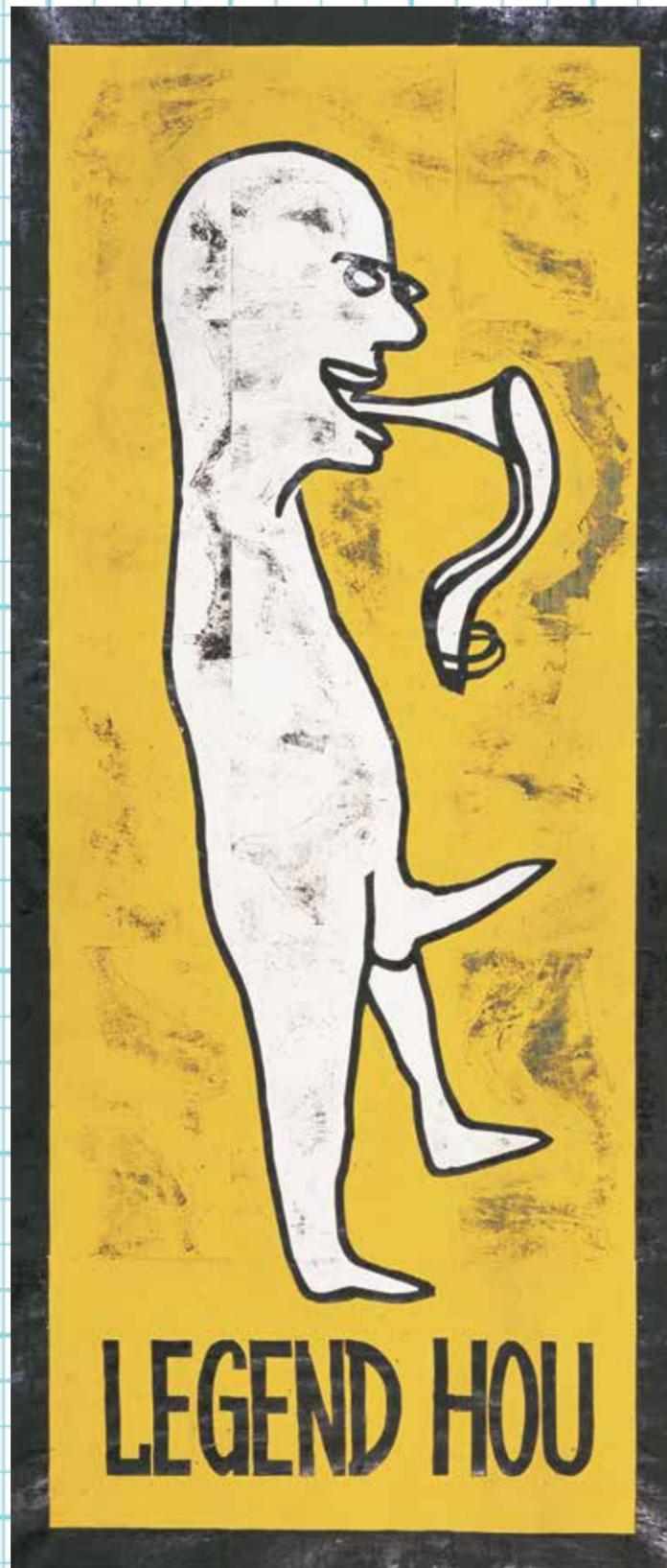
《癮君子》



底圖節錄自「真要命/陰唇吸引力」(侯俊明繪, 2007)

2007年  
大脚怪A





一排左至右：癮君子 S01-S02

二排左至右：癮君子 S03-S05

三排左至右：癮君子 S06-S08

四排左至右：癮君子 S09-S11



《癮君子》（1995）乃是侯俊明為了以鞋子為主題之聯展而創作的作品。這件作品沒有收錄在現有出版的畫冊中，可說是一件較被忽視但又極富趣味性的「小品」（相對於系列式的「大作」而言）。此作的草圖與試作合計約有14件，每件都有差別，如〈癮君子 S01〉很可能是最早之草圖，〈癮君子 S02〉則寫上「這不是烟（煙）斗」（S01與S02皆畫在同一頁筆記紙），〈癮君子 S03〉至〈癮君子 S08〉則嘗試不同造型，雖皆以頭像配上如煙斗般的高跟鞋。〈癮君子 S09〉則為半身人形、手捧女足與高跟鞋，〈癮君子 S10〉則改成側面及膝半身人形，單手握女鞋，〈癮君子 S11〉更改為直立全形的人形並去除手臂，以嘴叼高跟鞋。之後的試作的造型亦大抵如此。這件未曾為人提及的作品，確實非常有趣，雖主題是女用的高跟鞋，但另一方面手稿中的用語「這不是煙斗」亦明顯與超現實主義畫家瑪格麗特（René François Magritte）的名作有互文性的關聯，因而格外值得推敲玩味。

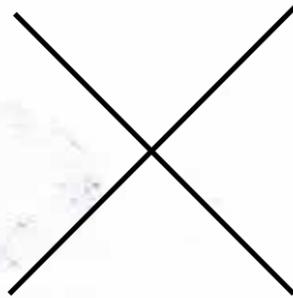
侯俊明把煙斗置換為女鞋，讓圖中男子口銜高跟鞋，顯然有心理學上的戀物癖之指涉，且標題「癮君子」也有雙關性：一指抽煙斗之煙癮，二則似乎意指戀物癖亦為一種難以戒斷之癮。一開始他設想的標題是「這不是煙斗」，並寫在草圖旁邊（如S02），這和瑪格麗特的畫作恰好相反：瑪格麗特是畫上煙斗卻又刻意寫上「這不是煙斗」；侯俊明的畫中人咬的本就不是煙斗，而是女鞋，只是他的動作像是在抽煙斗而已。所以侯俊明思考的方向，應該

# 孢子 殖生

並不在於探討藝術再現的可能或不可能的問題，而在於戀物心理的表現。不過話說回來，戀物其實也是企圖以可見之物代替不可見者（欲望），但代替永遠只是代替，而無法消除欲望；或者說，欲望本就無形，想用具體之物來代表，以求欲望被滿足，終歸徒然。若從這個角度來看，侯俊明與瑪格麗特的互文聯繫其實或許比看起來更深。不過，手稿後來的發展則取消標題，最後又定名為「癮君子」，似乎把此互文性給淡化，且試作（PD01至PD03）更把高跟鞋的鞋尖改為朝下，不像先前草圖那樣在造型上更近似於煙斗，而且全形的人形又畫上勃起之男性性徵，與高跟鞋的女性象徵恰成對比。然而此全形之人卻又沒有雙手，彷彿暗指其為殘缺之人，永遠無法得到完整的滿足。

這一系列的草圖與試作，每件的造型都稍有差異且都很有趣，亦可見侯俊明無窮之創作欲，猶如孢子之繁衍。每個圖像都有其自足性，觀者當可逐一品味。

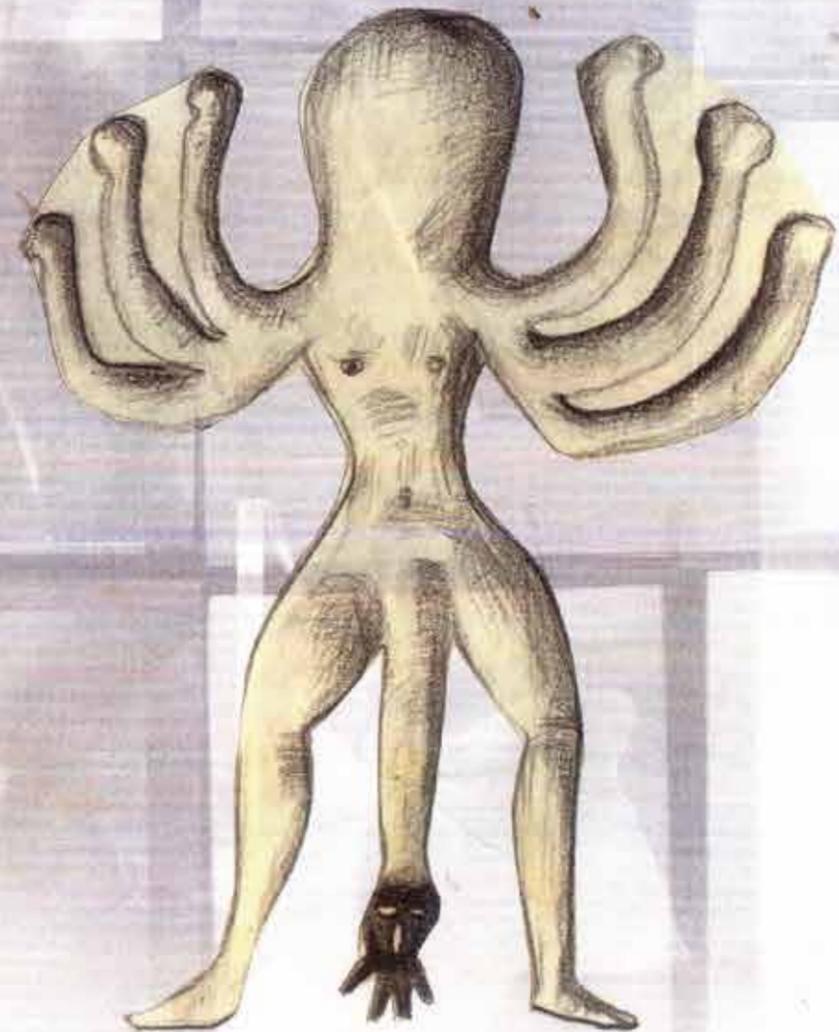
# 單性 生殖



《身體圖》

底圖節錄自「真要命 / 陰唇吸引力」(侯俊明 繪 · 2007)

~~在盟約的祝福之外~~  
被祝福是一種人權



107 文脚錄A



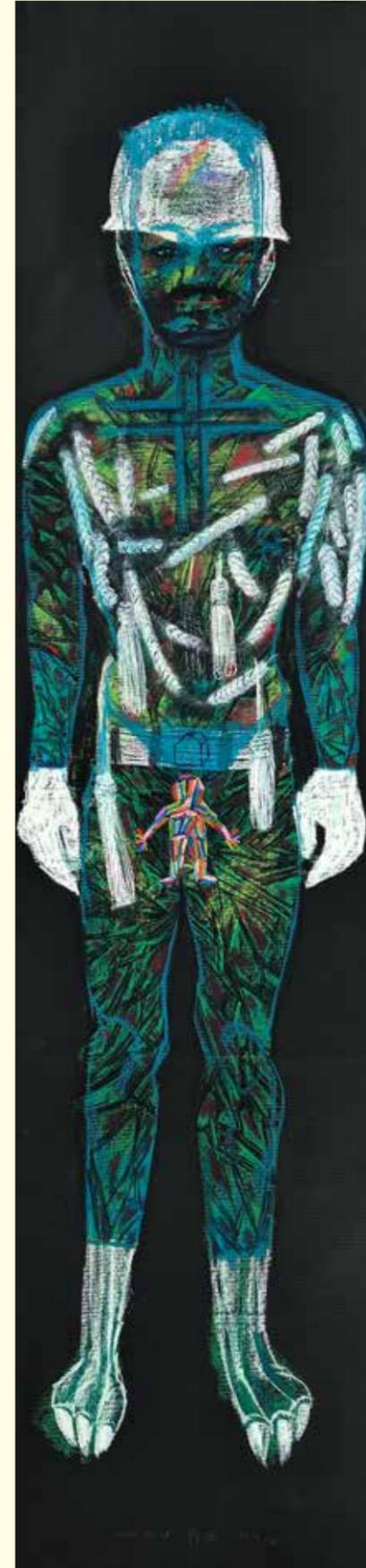
20150320 毒之屑裂 / 珀霓  
受訪者圖繪



20150320 毒之屑裂 / 珀霓  
蠟筆、粉彩 225 x 52 cm 2015



20150519 飾緒 / 家豪  
受訪者圖繪



20150519 飾緒 / 家豪  
蠟筆、粉彩 225 x 52 cm 2015

《身體圖》是侯俊明最近正在進行的系列性創作，目前尚未正式展出過。此次展覽是首次展示，不過由於空間有限，只能精選其中幾件。

近年來，侯俊明也開始嘗試不一樣的創作方式，其中一種就是找人進行訪談，而後由訪談結果創作出作品。《身體圖》就是這類作品。顧名思義，「身體」圖就是以受訪者的身體感知、身體經驗以及與身體有關的回憶為主題。侯俊明通常訪問兩天，第一天主要與受訪者交談，第二天則要求受訪者畫下與個人身體有關的圖像，之後侯俊明則將這些圖像加以發展，創作出一件作品，並附上侯俊明寫的關於受訪者人生經歷的簡要故事。侯俊明的《身體圖》大多由受訪者所繪的圖像變化而來，不過也有時是來自受訪者的訪談所言，或侯俊明以自己的印象所創造（侯俊明說，此種情形最少）。這種創作方式，其實有點類似文學創作的「應和」（應和的「和」，音與「賀」同），即如中國古代騷人墨客常以詩「和答」之作。只是侯俊明以圖「唱和」，其意並不在於進行一種創作遊戲（如「和詩」之附和對用韻規則的要求），也不是基於友誼酬答的唱和，而是與他人的生命經驗互相對話，由此生成他的作品。至於受訪者也不是平白提供自己的經歷，在此互動過程中，他們也往往能得心理上的抒發乃至療癒的效果。

《身體圖》的訪談對象雖無設限，但許多為同性戀者，或者應該說，不少是所謂 LGBT (Lesbian, Gay, Bisexual and Transgender) 族群。他們的身體經驗確實不同於一般人，但侯俊明絕不以獵奇的方式呈現，而是讓他們聲音得以被清晰地聆



20150320 毒之屑裂 / 珀霓 S01



20150519 飾緒 / 家豪 S01

# 單性生殖



**珀霓**，28歲，生理女性。五專中輟。身體工作者。異性戀。與男朋友同居中。

珀霓很小的時候就不想活了，她說：「我的存在，父母不在乎、不負責任。」母親21歲生下她，丟給阿姨照顧，父母離婚時她3歲，又被丟到鄉下阿公撫養。阿公過世後，珀霓把阿公名字刺在自己的身上。

珀霓16、17歲連續墮胎被數落，離家出走，上台北睡火車站、公園，開學之後才回學校上課，但此後8年未曾有家人聯絡關心。

五專二年級念了三年念不完。為了生活費，去便利超商上大夜班，白天上課恍惚、情緒不穩定，被帶去吃了5年的精神科用藥，愈吃愈嚴重，先是憂鬱症，變成躁鬱症，最後入住精神病院，幻聽、幻覺，終於精神錯亂。她說這是「藥害」。

珀霓去年一整年沒工作，因為皮膚正在「排毒」——她得了牛皮癬，像烈火灼傷，像被硫酸潑到，再被菜瓜布刷過。

現在的男朋友大她13歲，有靜心品質。她說他是她的「道友」，她們一起參加譚崖團體，做爰是修行的一環，像在大廟裡面，趴在佛前面，是珍貴的經驗，像水回到大海。讓她在愛中重新整合了自己。

在這之前，她不享受性愛，性愛只是她可以交到朋友的一種方式。常有被強暴的感覺。

185 2則留言

上：20150320 毒之屑裂 / 珀霓 訪談照  
下：侯俊明臉書發表截圖

**家豪**，24歲，生理男性。大學畢業。退役軍人。同性戀。有男朋友。

家豪，目前在憲兵隊服役，他的陽具是個會畫畫的黑色小孩。家住偏僻荒涼的工業區的鐵皮屋，周遭沒有其他住家。國小四年級，回家途中被兩個工人架著，無法掙脫，被強暴了。家豪覺得羞愧、對不起爸爸媽媽，自己像是純白的紙被玷污、撕裂了。家豪憤怒想復仇，但他也相信他可以在荊棘穿刺的痛苦中讓玫瑰花綻放。黑色小孩將會畫出美麗彩虹。

爸爸為人作保因而欠債兩千萬，沒錢所以家豪國中高中唸的都是軍校，同學們不管是異性戀或同志，都會在閒置的庫房裡互打手槍、口交。高中二年級，家豪問爸爸媽媽：「如果我喜歡男生，你們會生氣嗎？」媽媽說：「人生的苦難本來就很多了，不要再找一個人來折磨自己就好。」爸爸說：「你開心就好，性別無所謂。」

後來家豪交男朋友都會帶回家，也都跟父母熟絡。他希望未來能和同性伴侶結婚，領養小孩。

家豪擁有完美的落腮鬍，他很驕傲的說它是「一團金鍊子」。

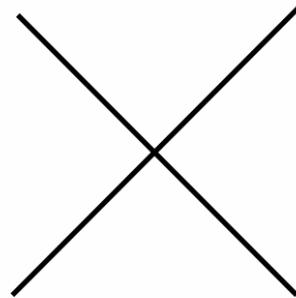
在性愛上，家豪覺得自己是女生，不想被看到屌。永遠都是被動的一方，享受被馴服的幸福，他說：「G點被頂到時，像中了大獎」。現在的男朋友大他14歲，是個藥頭。

你、Jason Chicha Chi和其他 87 人 6則留言



上：侯俊明臉書發表截圖  
下：20150519 飾緒 / 家豪 訪談照

# 亞種



《星光燦爛》  
/  
《星座十二鍼》

底圖節錄自「真要命 / 陰唇吸引力」(侯俊明 繪 · 2007)

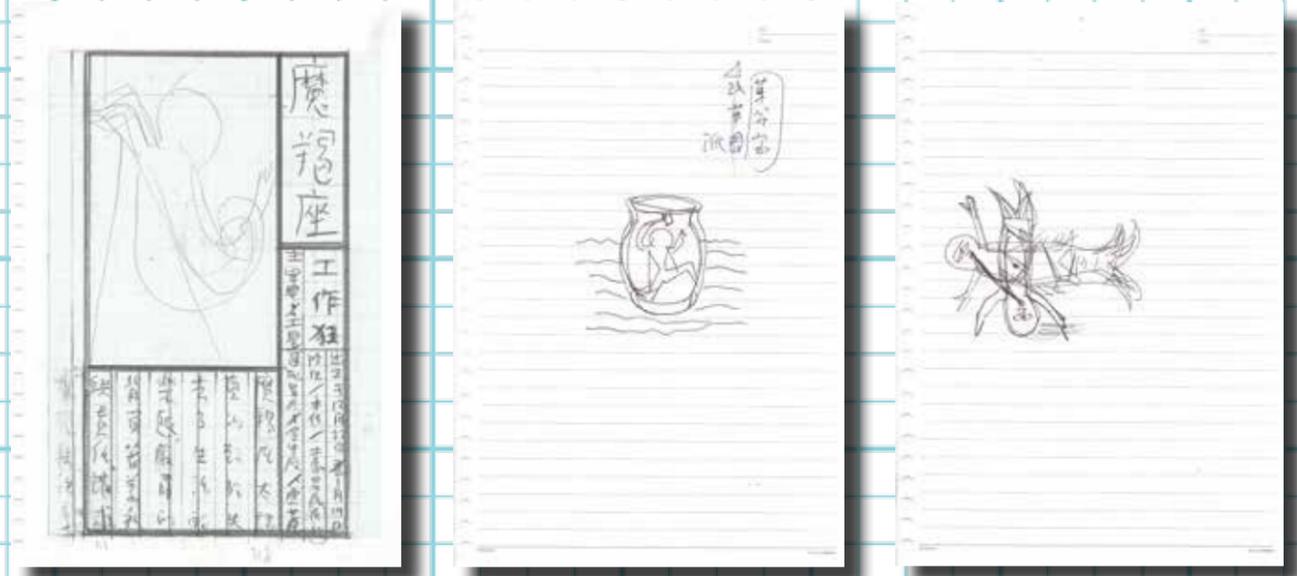


07 侯





星座十二鍼 版畫 186 x 105 cm / 每件 2010



星座十二鍼手稿 S09-S10



星座十二鍼手稿 S07-S09



星座十二鍼 版畫 186 x 105 cm / 每件 2010

聽，或者說，讓他們的身體 / 生命經驗被正視。此系列部份作品，其實已經在侯俊明的臉書（facebook）專頁上揭載，且附有受訪者的故事。

2010年侯俊明創作了兩組版畫《星光燦爛》與《星座十二鍼》，都是以西洋占星術之12星座所代表的人格類型為主題的創作，所以每組皆各有12件。這兩組版畫雖以星座為主題，但絕不同於一般占星圖像：不只裡頭的圖像是侯俊明所原創，當中的反諷意涵，以及對占星術的人格類型化的意識形態之反思，更見其深度。<sup>10</sup>但為何侯俊明要製作成兩組？

大致而言，《星光燦爛》略有普普藝術式的圖像風格，雖有些反諷意味但較不明顯；《星座十二鍼》則全然跳脫為星座賦形的考量，帶有更多的戲仿味道，有時甚至讓文字與圖像造成對比，產生諧趣。

例如，同樣是獅子座，《星光燦爛》裡畫的是一手持劍、一手持星狀權杖的站立獅子，文字則寫上「驕傲。慷慨。喜歡成為眾人注目的焦點。願意承擔責任。有統御能力。」，基本上不脫一般占星術的圖像類型與描述模式；《星座十二鍼》裡的獅子面容則略為猙獰可憎，手上也沒劍或權杖，鬃毛也呈捲曲輻射狀，文字描述則為「獅子座站在舞台中央裝模作樣。愛炫耀愛支配別人。易萎。需要被奉承。不容別人忽略他。」總的來說則是「自戀狂」。很明顯後者把占星論述的說詞更加誇張化，進而強化了戲仿（parody）的表現。至於《星光燦爛》裡的〈水瓶座〉，其圖說主要是從私人情感或人際關係層面著眼（這也是一般占星論述的重點），但是《星座十二鍼》的〈水瓶座〉則是「反對黨」，「是個頑固的理想主義者。所有不符合理想框架的便會被非人道的排除」。這根本已不是「反對黨」，還不如說是愛把反對者送上斷頭台的「雅各賓黨」。此處的誇張修辭，與其說是針對水瓶座的「頑固理想主義」，毋寧說是把占星術的人格劃分法與類型化的刻板印象之非理性傾向

<sup>10</sup> 關於《星光燦爛》與《星座十二鍼》的討論，參見盛鎧，〈墜入塵世的群星〉，侯俊明，《星光燦爛·星座十二鍼》，台中：月臨畫廊；以及盛鎧，〈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》〉，《台灣美術》93期（2013年7月），頁4-27。

# 亞種

給突顯出來。

因此，《星光燦爛》可說是較為曖昧、風趣，視覺表現上也較華麗，《星座十二鍼》則以更誇張，乃至戲謔的方式呈現，對占星術更有反思的距離，兩者可謂各有擅場，各有其藝術價值。兩組版畫自有其存在理由，而觀者亦可自有偏好。事實上，這兩組作品，侯俊明除了製成版畫，亦有製作淺浮雕式的木製雕版，以及像是宗教典籍般的冊頁書（彷彿暗指占星術乃是當今無神



星光燦爛 - 水瓶座 雕版  
155 × 110 cm 2009



星光燦爛 - 水瓶座 SO1

# 混種

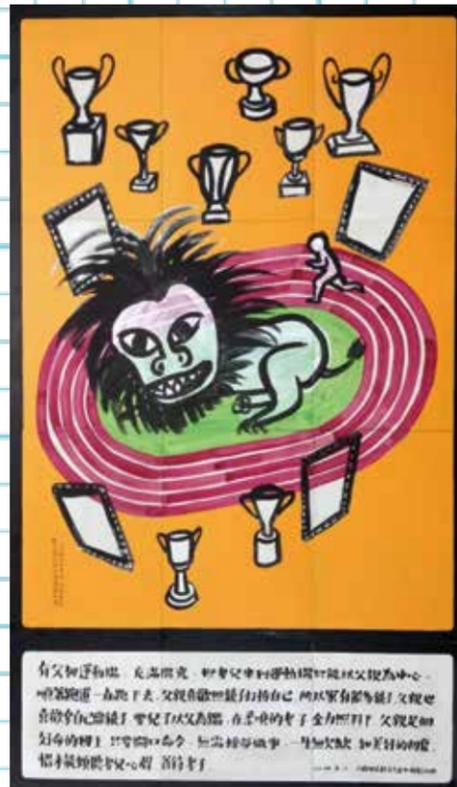
## 《亞洲人的父親》

底圖節錄自「真要命 / 陰唇吸引力」(侯俊明 繪, 2007)





亞洲人的父親 - 嘉義篇：方士達之父 SO1-S02



亞洲人的父親 - 嘉義篇：方士達之父 創作過程



亞洲人的父親 - 嘉義篇：方士達之父 壓克力、紙板 203 x 118 cm 2014

www.PrintablePaper.net

右頁：亞洲人的父親 - 橫濱篇：星野由江之父 蠟筆、粉彩紙 76 x 54 cm 2008

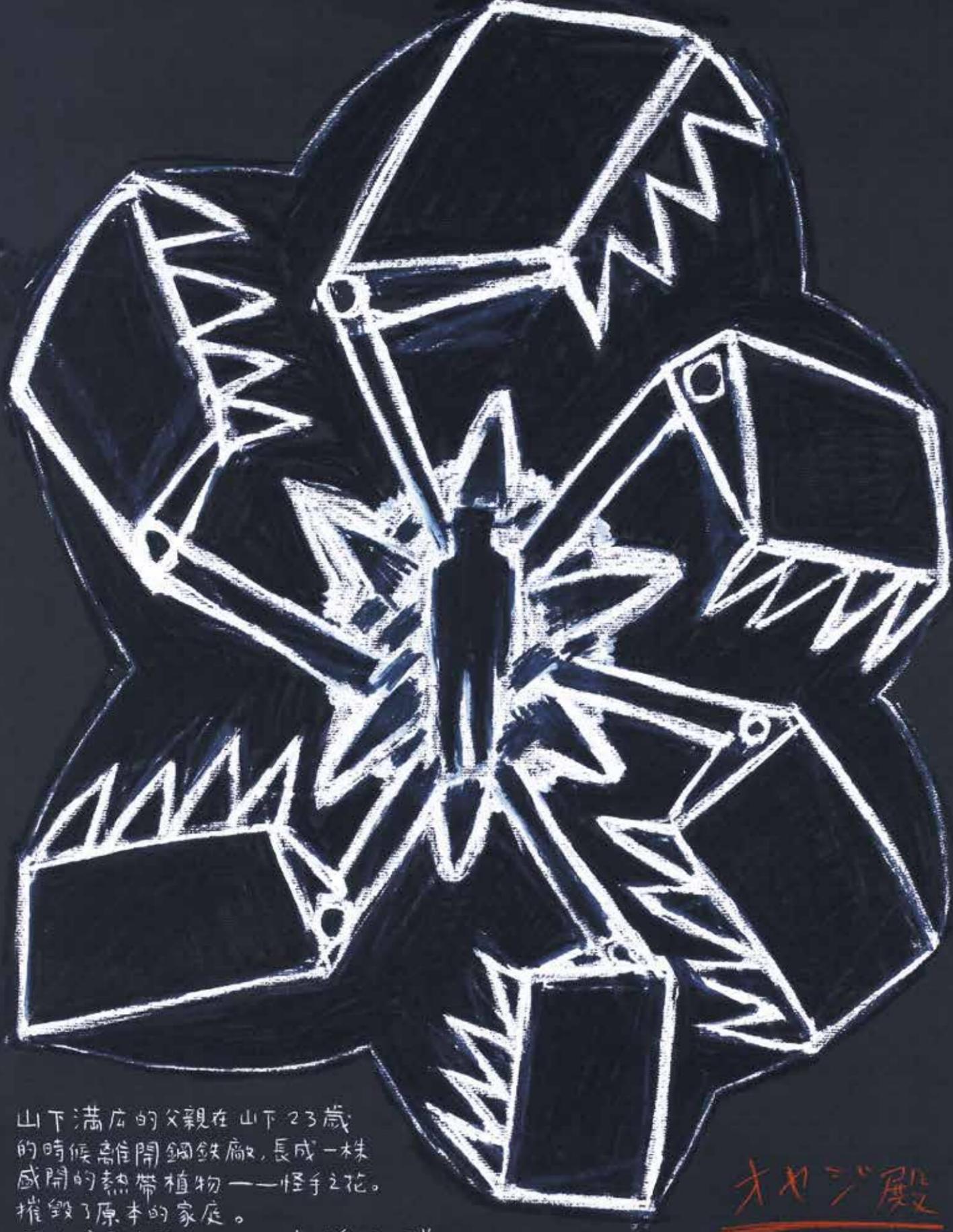


星野由江的父親，退休後像一隻癱在家裡的牛，慵懶而神經質，不希望被打擾。持續一生在傍晚五點飲酒的習慣。七十歲往生，時星野三十一歲。

家の子の父の肖像画、星野由江の父、星野由江の父の肖像画、星野由江の父の肖像画、星野由江の父の肖像画。

2008年九月十六日  
星野由江 誌于横濱美術館

星野由江  
2008年10月17日

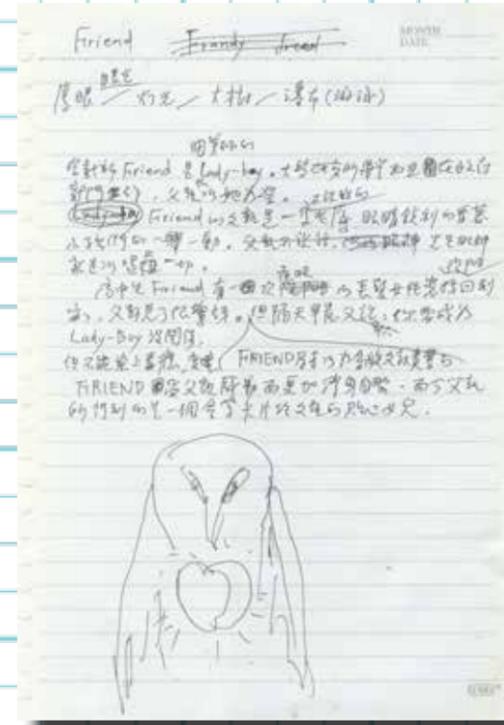


山下滿廣的父親在山下23歲的時候離開鋼鐵廠，長成一株盛開的熱帶植物——怪手之花。摧毀了原本的家庭。現在這朵奇異的花已日漸銹蝕、凋萎，家人卻還沒能有適當的角度欣賞他。

大ヤシ殿

最後まで後悔しない  
生き方をっらぬいてよ

二〇〇八年九月十四日  
六月廿七日 諒子 橫濱



亞洲人的父親 - 曼谷篇：FRIEND 之父 S03、S06



亞洲人的父親 - 曼谷篇：FRIEND 之父  
創作過程

亞洲人的父親 - 曼谷篇：FRIEND 之父  
壓克力、習字本 127 x 86.4 cm 2010

[www.PrintablePaper.net](http://www.PrintablePaper.net)

左頁：亞洲人的父親 - 山下滿廣之父 蠟筆、粉彩紙 76 x 54 cm 2008



論時代下的「小資」宗教)。這種種創作，就如同生物同一種屬所演化出的不同亞種。

2008年起，侯俊明開始創作多系列的《亞洲人的父親》：首先是在日本橫濱(2008)，而後在台灣(2009)、泰國曼谷(2010)、台灣嘉義(2014)，之後2016年亦預定在香港繼續創作。《亞洲人的父親》也是從訪談出發，將受訪者對父親的印象繪製成作品。就創作生成過程而言，《亞洲人的父親》



亞洲人的父親 - 橫濱篇：受訪者手稿(山下滿廣 繪)

至少歷經兩個階段的翻轉演化：其一是侯俊明吸收轉化受訪者的圖繪，構思大致意象；其二則是將手稿再加以發展或修改。

例如日本系列當中〈山下滿廣之父〉，受訪者山下滿廣認為他的父親自從中年失業之後就變成怪手一般，成為家庭裡的破壞者，且又像是孤芳自賞的熱帶花卉(〈山下滿廣之父 S01〉右邊的圖案)，而侯俊明則結合兩者，以「怪手花」為造型主題。但在手稿中，一開始他只以熱帶花卉為主題，設想成花朵中有人影，如〈山下滿廣之父 S02〉，而後才加入怪手的造型元素，形成「怪手花」之造型，如〈山下滿廣之父 S05〉，最後的成品又強化怪手鋸齒



山下滿廣之父 S01



山下滿廣之父 S02

# 混種

的銳利程度，更凸顯其破壞力。這不只加強了構圖的張力，也顯示侯俊明真



亞洲人的父親 - 橫濱篇：受訪者手稿(星野由江 繪)

正著重的乃是這位父親給兒子的感受與印象。換言之，這也彰顯《亞洲人的父親》的真正主題是親子關係，而不單純只是父親的個人形象。

另一個例子，〈星野由江之父〉的主要意象是一頭擬人化在喝酒的牛，此意象乃來自於受訪者的圖繪(見〈星野由江之父 S01〉右邊受訪者圖繪)，不過卻是把原來各自呈現之草地上的牛跟喝酒的人加以結合。從中我們不僅可看到侯俊明的選擇(從訪談記錄中挑選了這兩個圖畫)及其創意(結合成一頭飲酒的牛之特別的意象)，且亦符合其中文字的說明(「退休後像一隻癱在家裡的牛，慵懶而神經質」)，而且透過對侯俊明畫稿的比對，如〈星野由江之父 S021〉至〈星野由江之父 S04〉，我們也可發現成品桌面上多加了



星野由江之父 S01



星野由江之父 S02

一瓶傾倒的酒盅，且牛的身形更加傾頹，因而更顯醉態。而瞪視的牛眼亦更顯其憤世嫉俗的怨懟之意，再加上身後的屏風，也強化了隔絕的孤獨感。

以上兩個例子，或許有人以為侯俊明是在醜化人家的父親，但其實不然。侯俊明雖一方面有意無意間翻轉一般人對父親的「崇高」形象(在其手稿中正

可看出此種趨向），但另一方面他的創作意向絕不是刻意要醜化或貶低化，而是透過直面父親在家庭中（尤其在子女心目中）的真實面容，使其漸次顯影，從而也讓受訪者得以面對父親在其心中的存在感，而後或能與之對話，進而有所包容。像是山下滿廣見到作品中的「怪手花」父親後，留下的題誌則寫說：「父親大人 / 貫徹到最後一刻都不會後悔的生活方式吧！」顯見其心中已與父親達成和解。

另外，泰國系列當中的〈Lady-boy FRIEND 之父〉，故事也相當感人，而侯俊明更細緻地考慮到視覺效果，在畫面背景塗上白色顏料，使原先畫的粉紅心形變得只隱約可見，以免過度干擾主題意象；〈Salectip 之父〉裡的大象造型在手稿中也可看到不斷的推敲（S01 至 S05）。至於台灣嘉義系列，我們亦可由手稿中觀察到圖像的融合與發展，如〈梁芬美之父 S01〉至〈梁芬美之父 S04〉，以及〈方士達之父 S01〉至〈方士達之父 S05〉等。其中〈方士達之父〉的成品，在最終定稿時又加上如羽毛球的翎毛，一則更加強調其父對體育活動的興趣，另一方面也更集中於獅子的面容，強化構圖張力，甚且亦暗示強勢的父親實為家庭之中心。

在先前《亞洲人的父親》的展覽中，侯俊明不只展出最終的成品，也還展示受訪者的訪談紀錄與圖繪，表示這樣的對話過程（藝術家與受訪者的對話，以及受訪者與心目中的父親形象的對話）正是作品的重要構成要素。<sup>11</sup> 然而，若再加上侯俊明自己構思時的手稿，其中的對話性必將更加豐富，且能看出藝術家對人情世事的細膩感受，以及對作品表現力的思索。

11 關於《亞洲人的父親》的對話性的探討，參見盛鑑，〈侯俊明《亞洲人的父親》中的檔案藝術與對話美學〉，《藝術學研究》14 期（2014 年 9 月），頁 99-158；以及盛鑑，〈神話與對話：侯俊明的《亞洲人的父親》〉，《侯俊明訪談創作：亞洲人的父親》（嘉義縣太保市：嘉義縣文化局，2014），頁 14-37。



亞洲人的父親 - 嘉義篇：梁芬美之父 S01-S04

# 混種

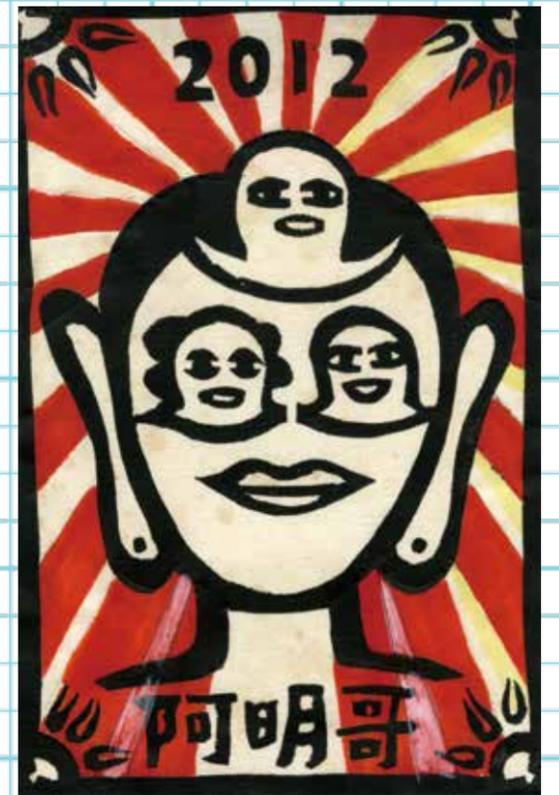
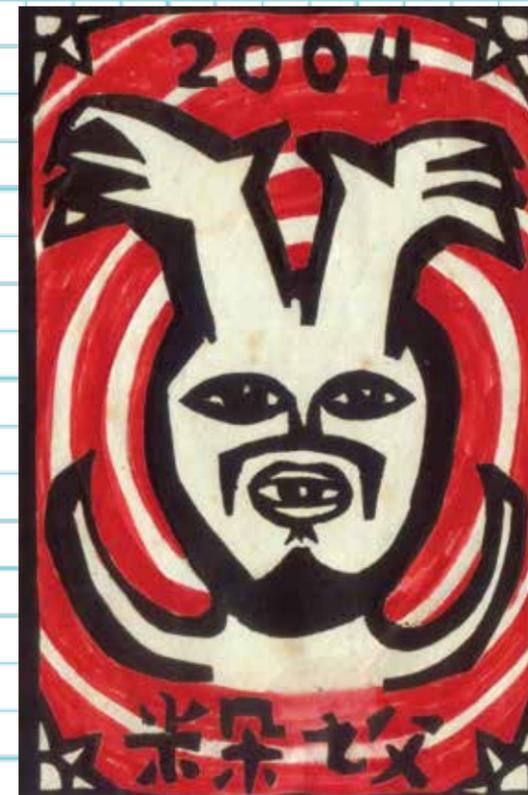
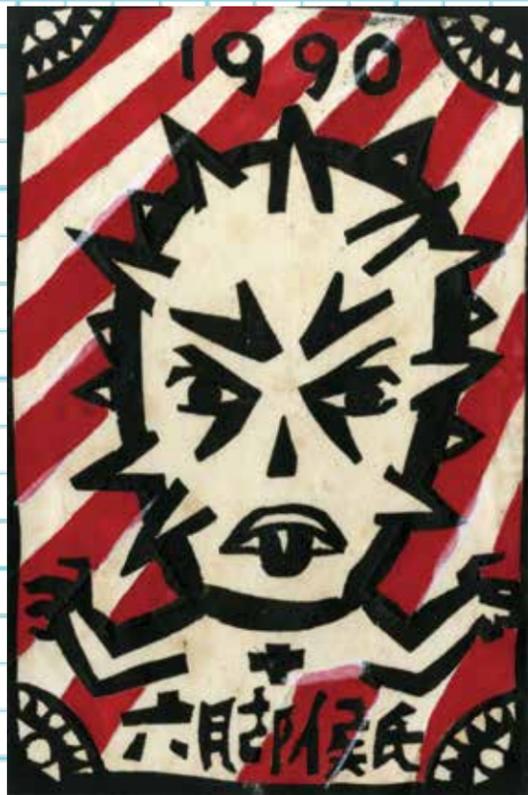
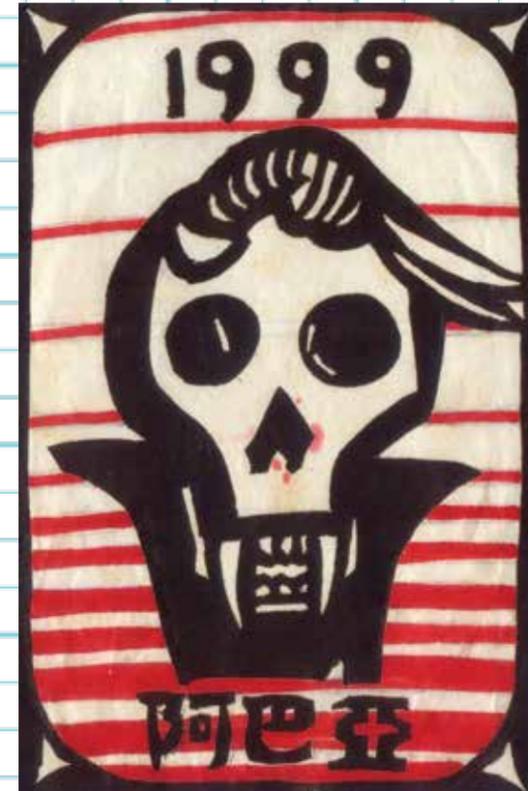
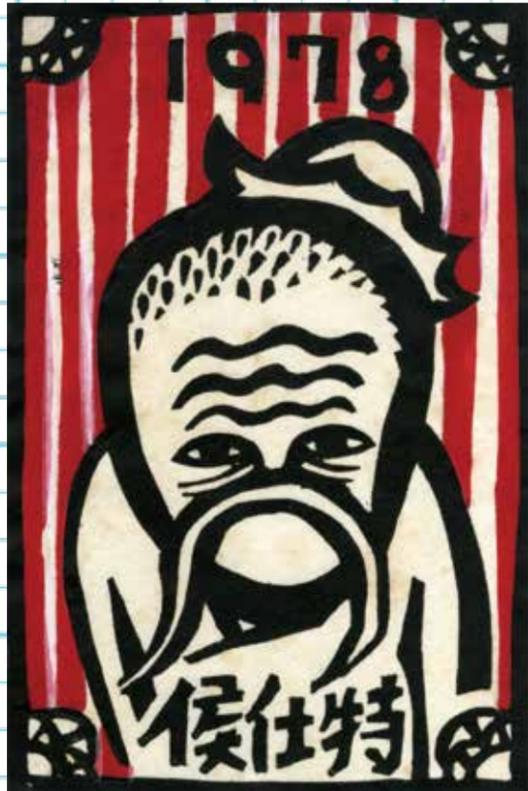


亞洲人的父親 - 嘉義篇：梁芬美之父 壓克力、紙板 203 x 118 cm 2014









# 八仙

各顯神通應允若  
流如與雀之北

## 甫仕特：

少年老成。常任班長。嚴肅無趣。好讀偉人傳記。依富蘭克林組。共讀社。勤背孔子。于血于言。崇拜。替各行怪異。鄰里以為有病。

## 侯俊明：

人生最大苦難。乃無時無刻。勃起之怪衝動。復加鄉野牛肉場。工地秀。電子花車。婚禮。俗生。猛迷誅。亟需釋放。生物性能量。

## 六脚侯氏：

退伍軍人。一無所有。自認社會邊緣人。憤怒。責張。自宗。教。民。俗。中。取。得。源。頭。起。以。自。殘。前。衛。激。進。衝。撞。無。形。破。障。尋。找。生。路。

## 变相王子：

整合劇場經驗。于雄獅月刊。李賢文資助。下樓神十八尊。以山海經。刑天。異化。身。躬。頑。強。不。屈。之。意。夫。為。原。型。切。入。當。代。議。題。

## 亞巴牙：

孤軍。每。助。童。家。可。歸。失。去。了。神。的。祝。福。儘。直。痛。楚。癩。疫。成。吸。血。鬼。花。不。香。鳥。不。語。穀。雨。終。日。淫。晦。不。倫。以。腹。行。走。至。聖。修。中。心。

## 阿石神宮：

藉癡狂書寫。與淫鴨。自我癩癩。千禧年。閉關。修煉。以。曼。茶。羅。為。聖。寶。之。鉢。持。戒。托。鉢。要。讓。自。己。蛻。變。成。一。棵。守。護。家。園。的。大。樹。

## 米朵之文：

成為正港的男人。以父愛。無限。可能的。雙手。迎。向。幸。福。伍。角。貴。人。陳。靖。一。不。斷。激。勵。活。化。創。作。能。量。屢。創。佳。績。登。瘋。查。人。物。榜。

## 黑明哥：

心靈。當。足。擁。私。密。花。園。于。湖。光。山。色。中。自。在。裸。露。融。入。神。聖。經。驗。探。索。生。命。榮。領。鑽。石。團。隊。建。造。神。廟。與。內。在。孩。童。快。樂。合。一。

川鳴四十七 撰于大嶼山

# 八仙過海



不僅都有很特別的視覺效果，且強化漂泊的主題。

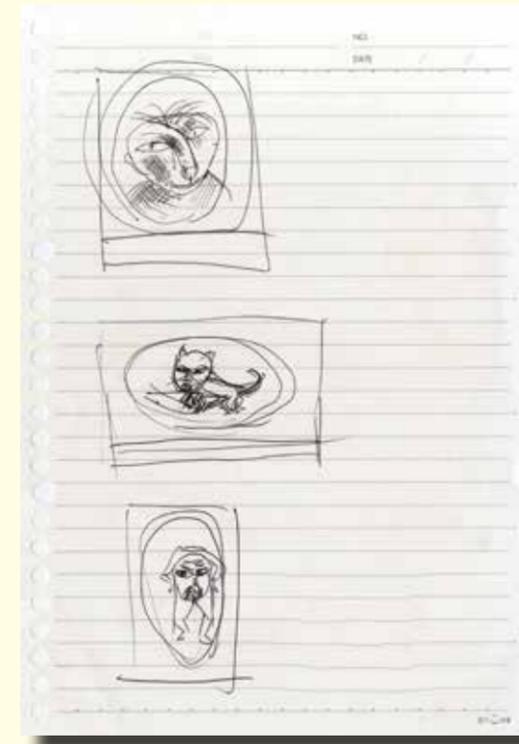
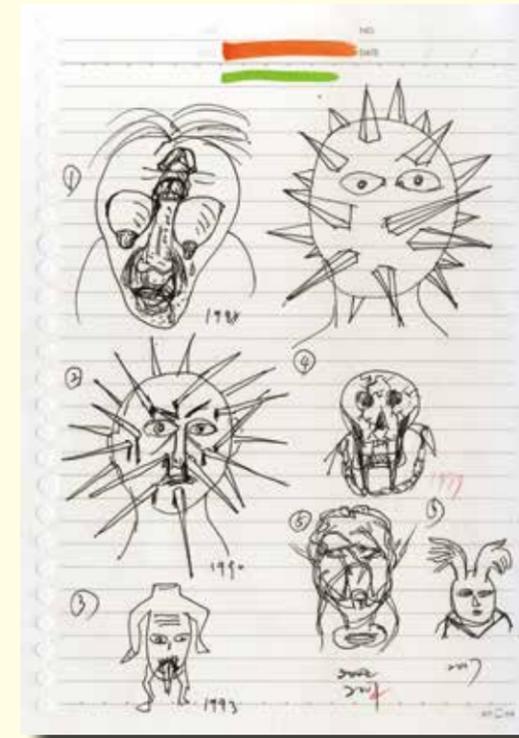
或許由於後現代主義思潮的衝擊，那種將主體視為自在（in itself）與自為（for itself）的哲學觀已屢受挑戰，主體的同—性也遭質疑，甚至被認為是一種虛構。影響所及，立基於個體的內在性與主體意識的自畫像，在當代藝術中已鮮少看到具有突破性的自畫像創作。儘管墨西哥畫家卡蘿（Frida Kahlo）的自畫像一向受到高度重視，但她的表達仍近似於表現主義的美學：透過她的畫作，我們彷彿可以看見其內心的情感，理解其文化認同、政治理念甚或對女性主體的堅持態度；相對地，培根（Francis Bacon）的自畫像就像是無內心世界的軀體，或至多像是德勒茲（Gilles Deleuze）所謂之在感覺的身體。<sup>12</sup> 傳統的主體性概念，或帶有形而上色彩的內在本質論，在培根的畫像裡已不復存在。而侯俊明的自畫像（姑且不論他早期作品中帶有自傳痕跡或明顯自我投射作用的作品，僅以其 2008 年創作的《八仙過海》、《圳鳴四十七自述》和《侯氏八傳》等明言為自畫像的創作而言），則似乎介於兩者之間：一方面其中雖仍有情感表達的因素存在（如《八仙過海》與《侯氏八傳》中的〈六腳侯氏〉，其面頰為刀劍穿刺所顯示之痛楚），但另一方面這種種變相又僅是主體的一面或一段過往，因此吾人亦難以確認出一致且具有內在統一感的主體面貌（故也或可稱為「自傳畫」）。

在侯俊明的自畫像 / 自傳畫作品當中，我們不僅可以看到他生命中各個階段的形象，即主體在時間序列上的不同演變、不同身份或不同角色，甚且亦能體認到在同一時空中主體亦可能有著多面性。在這些作品中，侯俊明確實揭示出主體的演化與內在的多重性，是以過去的我也活在現在的我之中，因而現在的我並不能視為具有一貫統一的本質性存有。就此延伸而言，一件藝術作品亦非自足且封閉自治的同一性主體，而有著過往各階段羽化生成的痕跡在其中，只是我們未必能明白知悉。但假若我們能對照著手稿來看，便能領會其中的演化與變相，甚至更進而認知到藝術品的多面向解讀的可能性。

侯俊明的《八仙過海》、《圳鳴四十七自述》和《侯氏八傳》是在相近的時間所創作的，題旨也很近似，故也可視為相似卻又不同的亞種。《八仙過海》是將 8 種形象畫在一起，《圳鳴四十七自述》則有 6 件，《侯氏八傳》則發展成 8 件一套。三個作品各有特色，但不論何者皆有羽化生成的變相表現，且可說是將侯俊明先前的畫風與生命歷程做出精彩的含括，故可視為階段性之總其成的創作。當然，故事並未到此結束，侯俊明的創作仍在繼續生成中。

<sup>12</sup> 「〔培根〕圖畫中所繪的，是身體——但不是作為物體或客體而再現，而是作為被感受到的身體，正在體驗感覺中的身體。」 Gilles Deleuze, Francis Bacon, Logique de la sensation, Seuil, 2002, p. 27.

# 羽化

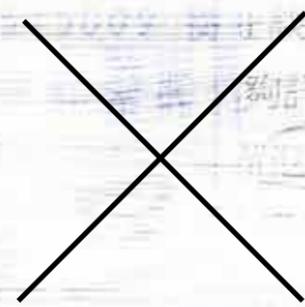


八仙過海 S01-S02

節... 督的話說：...

因為萬有都是靠祂造的，無論是天上的、地上的；能看見的、不能看見的；或是有位的，主治的，執政的，掌權的；一概都是藉著祂造的，又是為祂造的。祂在萬有之先，萬有也靠祂而立。

# 結語



## 從叛逆到分享

你是... 按著祂的計畫和目的造的，包含你的「性」... 而且你是祂創造的最高峰，你是按著祂的形象... 是一個有靈的活人，同時又具有祂的體（請參圖一）... 迦前書五章23節中... 「...又... 身子得蒙保守，在... 基督降臨的... 攝」... 魂... 意志... 圖



要... 我們... 造，我們的生命是全能真神所創造的... 永遠...

底圖節錄自「真要命 / 陰唇吸引力」(侯俊明 繪，2007)

撒旦劫持。



## 結語：從叛逆到分享

在台灣美術界，侯俊明可說是成名相當早的一位藝術家。1995年當他32歲之時，即獲選代表台灣參加威尼斯雙年展。當時他主要的代表作僅有《極樂圖懺》與《搜神記》兩系列版畫，可是當中人們已能看到他跟台灣主流藝術大不相同且令人耳目一新的創作風格。其中一項創新之處，就在於他大膽引入台灣在地的民俗元素，並加入文字圖說的敘事元素，勇敢地跟印象畫風和學院裡強調藝術自律性的現代藝術進行決裂。就此而言，侯俊明自己也像是藝術界的哪吒，「割肉還母，剔骨還父」，以跳脫傳統的侷限。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。<sup>13</sup>

反叛的侯俊明其實有著多重反叛：一是美學上的叛離，二是意識形態上的反撥。《搜神記》〈哪吒〉的手稿中，選用民俗活動中三太子乩童的形象，就是意圖以常民反學院，且以哪吒的神話形象來認可新世代背離父祖價值觀的合理性。如同前述，在侯俊明的手稿中，一開始只見前者，即僅偏重民俗的表現，後來的改變則注入了反叛的訊息。因此，侯俊明的推敲，不是只側重於形式的效果，而更重視意涵的深化。

同在《搜神記》當中的〈刑天〉，其主題以及生成過程也很相近。按中國古代神話傳說，炎帝敗給黃帝而被殺之後，刑天便起而為炎帝復仇，反抗黃帝，因而，「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。」（見《山海經·海外西經》）傳統所見的刑天形象，多為無首、「以乳為目，以臍為口」且手持干戚之造型，但侯俊明卻將他翻轉，繪製成顛倒之姿，受倒懸之苦，不僅被斷首且又被閹割，雙腳被細綁吊掛，僅餘身軀化為一只單眼瞪視，更顯出悲劇性及其仇恨意識，以彰顯刑天的執念和反抗性。這個代表抗爭者的圖騰的變化，正顯示侯俊明的深思熟慮，使之在造型上具有更強的張力與戲劇性，而能呼應創作之時台灣解嚴前

13 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（2008，9），頁53。



搜神記 - 刑天 版畫  
154 x 108 cm 1993

後，反抗運動與社運抗爭迭起的社會氛圍。

若如錢鍾書所推斷的，王安石的「春風又綠江南岸」之「綠」字，其實是在屢試之後對前人唐詩的妥協，侯俊明的屢次推敲則是把叛逆性更加強化且深化，以創作出既風格獨創，又能對社會主流價值觀進行深刻反思的藝術品。儘管近年來侯俊明的創作或許激進之姿態較不外顯，但是他追索對話的精神其實仍未稍減。尤其是《亞洲人的父親》裡的對話性，更可見其豐富的意義。在創作過程中，侯俊明根據受訪者的圖繪加以發展，因而這裡的生成其實也包含有對話的成份，其後侯俊明的手稿推敲，也是一種自我的對話以深化作品的意涵；相對地，對受訪者來說，他們參加此創作計畫，亦不只是跟藝術家對話而已，其實也是跟自己的生命經驗進行對話，從而或能擺脫心結，獲得成長。

在初解嚴的時代氛圍下，侯俊明就像哪吒或刑天一般進行衝撞的擊子，以《搜神記》來批判社會上的僵化保守道德觀，而在《亞洲人的父親》當中，侯俊明則以自覺的平等意識進行創作的對話，在創作時引入他人的意識，將其納入主體的主觀意向性之中，與之對話，甚至將其轉而為己所用。這並非侯俊明不再具有批判性，毋寧說，他已不再覺得自己是受到排擠的庶出之子，以叛逆為藝術的出發點，而是將自己看作是個能照顧人且與人分享的「阿明哥」（這是《侯氏八傳》裡侯俊明自我定位的形象之一），更看重對話的藝術之價值，故創作《亞洲人的父親》與我們分享。他最近創作《身體圖》也是既有對話性又有生命經驗分享的作品。

說到分享，侯俊明願意大方提供手稿展示，也是一種無私的分享。有些藝術家並未特意保留創作時的畫稿，亦有些藝術家因隱私或將創作過程視為不傳之祕，而不願展現其手稿。但很幸運的是，侯俊明不只有保存手稿，而且很慷慨地樂於與人分享，才讓我們有機會可一窺藝術創作的生成進展，推敲其間無窮之深意。以上對侯俊明的作品與手稿的文本生成學的解讀，雖只是拋磚引玉的嘗試，且只集中於圖像的分析，對於文字的部份則未加討論<sup>14</sup>，因此推敲得或許還不夠充分，但仍期望與讀者分享，共探侯俊明的創作之堂奧。

14 關於侯俊明作品中的文字書寫的文本生成學的探討，參見許綺玲，〈初探侯俊明藝術作品中的文本生成歷程〉，《中山人文學報》37期（2014年7月），頁133-160。

## 簡歷 × 侯俊明

侯俊明，1963 年出生於台灣嘉義縣六腳鄉，貫以「六腳侯氏」署名，畢業於國立藝術學院〈現改制為國立台北藝術大學〉美術系第一屆。90 年代以裝置、版畫形式進行創作，大膽挑戰禁忌、富儀式性，作品恆常與當下台灣政治環境和社會現況有密切關聯，曾於 1995 年及 2013 年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、自由書寫和以文字形音義為發想並結合臺灣民俗信仰之漢字創作；並於 2008 年起陸續於橫濱、台北、台中、曼谷及嘉義等地進行《亞洲人的父親》訪談創作計畫，其最新的創作系列 - 《身體圖》創作也依訪談模式進行身體慾望的意象探索。

著有《搜神記》時報出版；《三十六歲求愛遺書》大塊出版；《穀雨·不倫》華藝文化出版；《鏡之戒》心靈工坊出版；《侯俊明的罪與罰》田園城市出版及《跟慾望搏鬥是一種病：侯俊明的塗鴉片》心靈工坊出版。

### 【重要展覽】

- 1990，「侯氏神話」，蘆洲藝院大禮堂，台北，台灣
- 「慾刑」，城市藝廊，香港，英國
- 「釜山國際雙年展」，釜山，韓國
- 1991，「侯府喜事」，台北尊嚴，台北，台灣
- 1993，「搜神記」，雄獅畫廊，台北，台灣 / 新展望畫廊，台中，台灣 / 新生態藝術環境，台南，台灣
- 1995，「第 46 屆威尼斯雙年展」《搜神記》，威尼斯，義大利
- 「侯俊明版畫個展」那由他畫廊，橫濱，日本
- 1996，「貨櫃 96 跨洋藝術節」《SAY YES, MY BOY》，哥本哈根，丹麥
- 1997，「樂園罪人」，伊通公園，台北，台灣
- 1999，「台灣現代美術展」，福岡現代美術館，日本
- 2000，「以腹行走—侯俊明的死亡儀式」，漢雅軒，台北，台灣
- 2001，「阿麗神宮」，臻品藝術中心，台中，台灣
- 2004，「正言世代」《上帝恨你》，康乃爾大學，紐約，美國
- 2006，「枕邊記」，缶子書屋，北京，中國
- 2008，「以神之名」，表畫廊，首爾，韓國
- 2009，「六腳侯氏—衝撞在慾望與禁忌之間的版畫創作 1992-2008」，國立台灣美術館，台中，台灣
- 2009-2014，「亞洲人的父親訪談創作」，橫濱美術館，橫濱，日本 / 國立台灣美術館，橘園非畫廊，台北，台灣 / VER Gallery，曼谷，泰國 / 嘉義縣梅嶺美術館，嘉義，台灣
- 2013，「開心符」，黎畫廊，台北，台灣
- 2013，「符錄蒐」，新思惟人文空間，高雄，台灣
- 2013，「第 55 屆威尼斯雙年展」《圳鳴 47 自述》，威尼斯，義大利
- 2013，「凝視自由」《八仙過海》台灣當代美術館與佛伊弗迪納當代美術館交流展，塞爾維亞
- 2014，「熱望之房 - 性與香港」《香港罪與罰》、《搜神記》、《上帝恨你》、《盧亭 - 2014 復刻版》，香港 Para-site 藝術空間，香港，中國
- 2014，「後波普：東西方的相遇」《異性戀者失樂園》，沙奇畫廊，倫敦，英國
- 2014，「第 10 屆上海雙年展」《亞洲人的父親》，上海，中國



侯俊偉 攝

## 不完全變態：侯俊明的創作與手稿

Hemimetabolism : Hou Chun-ming's Art & His Manuscripts

發行人 | 周景揚

作者 | 侯俊明、盛鎧

主辦單位 | 國立中央大學藝文中心

協辦單位 | 勤嬉創意整合有限公司

主編 | 周芳美

策展人 | 盛鎧

執行編輯 | 陳思伶

展覽執行 | 朱靜怡

美術編輯 | 勤嬉創意整合有限公司 / 陳思伶

出版單位 | 國立中央大學藝文中心

地址 | 320 桃園市中壢區中大路 300 號

電話 | 03-4227151 轉 57195

傳真 | 03-4250701

網址 | <http://www.ncu.edu.tw/~ncu7195>

印刷 | 方泉印刷

出版日期 | 2016 年 3 月

ISBN | 978-986-04-8221-8 (平裝)

版權所有，未經許可不得刊印或轉載。

◆展覽日期：2016 年 3 月 14 日至 2016 年 4 月 2 日

◆展覽地點：國立中央大學藝文中心