

拾「荒」紀—荒誕語境下的藝術表現

Collecting the “Absurdity”- Art Performance in Absurd Context

蘇家芬

Su Chia-Feng

國立臺灣藝術大學書畫在職碩士班三年級

摘要

從古至今，人類的荒謬的戲碼不曾停止，藝術創作者亦以其獨特的審美情感，在不完滿的現實中，撿拾別人視而不見，卻又隨處可見的荒謬現象，經由美感作用而成為創作的靈感；本創作研究主題《拾「荒」紀》，「荒」即「荒誕」是筆者對現實世界的一種審美取向，以「荒誕」為主題，宣誓一種繪畫的人文關懷。

相較於「荒誕」審美學理的探討，本論述著重在「荒誕」的藝術形象表現，並縮小範圍，以西方的存在主義視角解讀荒誕語境。首先探討文學中的荒誕語境，再從繪畫中探究荒誕的意象表現，以及淺析現代繪畫中荒誕表現的類型，最後呈述筆者在研究所期間，以荒誕美學觀創作轉化之實踐水墨作品。

【關鍵字】 語境、異化、荒誕、存在主義

一、前言

我們所處的時代，是一個愈發迷信於所謂高科技人性化產品，以及全球化自由經濟運作機制的世界。對科技產品的依賴日深，我們對實物的接觸與認知，亦退卻到對物（手機）的影像（虛擬）的固著而不自知，於是，數位擬像取代了真實的生活經驗，事物的原初不復存在，我們也落入「異化」¹的窘境中。在這樣一個美好的虛擬世界裡，我們將無法接受那個不美好的現實世界，並發現現實世界裡也沒有我們的立身之處，於是繼續隱身於電子螢幕後窺視，內心空虛、盲從、疏離…。究其根本，實源於變異後的人們，找不到自身存在的價值，於是，追求暴虐、刺激、快感…，都只為了證明自己的存在。

本創作論述主要源於日常生活中，許多似是而非事物的觀察、省思與想像。以手機族為切入點，關注的是在現實中，個人存在的處境，期以學理追索人們在非理性行為後的根本因素，以及藝術創作與人文關懷的議題。從現實中取材，是為了穿透世間的表像，揭露人的異化。80年代的哲學思潮，「存在」成為藝術家關注的議題，並由此產生對於現實的荒誕感受。存在主義²認為，人類生存的社會及人的存在本身都是充滿荒誕的，人只有通過自由選擇才能確立自己的本質。

荒誕現象是當下社會所獨有？還是人類文明發展的規律與代價？其實是筆者個人生活中的印跡，對現實世界的某種審美取向。以「荒誕」為主題，宣誓一種繪畫的人文關懷。荒謬派的先驅文學家卡繆³，曾說：「在荒謬經驗中，痛苦是個體的；一旦產生反抗，痛苦就是集體的，是大家共同承擔的遭遇…，我反抗，故我們存在。」⁴繪畫，是筆者對社會異化的無聲反抗；存在主義認為，人最大的自由就是創作；藝術在顯示自己自由的同時，也揭示了他人的自由，因而是對存在的挽回與對自由的保衛。

¹ 異化(Entfremdung)又譯疏離。指人的本質被某種東西所剝奪，以致產生人性剝離或喪失的現象；馬克斯(Karl Marx)在《經濟學與哲學手稿》一書中首先將之轉化為社會學名詞。認為人類異化現象植根於其所生活的社會結構之中，此種社會結構拒絕了人的基本人性的充分發展。

² 存在主義(Existentialism)一哲學的非理性主義思潮，強調個人、獨立自主的主觀經驗，認為人的存在意義，無法經由理性思考而得到答案。在 20 世紀流傳廣泛。

³ 阿爾貝·卡繆 (Albert Camus, 1913-1960)，法國小說家、哲學家等。「荒誕」(absurd)一詞在現代文學中，最早見於其著作《薛西弗斯的神話》(The Myth of Sisyphus)一書中。

⁴ 卡繆 Albert Camus／著，嚴慧瑩／譯《反抗者》L'Homme Révolté，38 頁。大塊文化出版，2014。

以「荒誕」為課題，題材來自生活所思所見。藉由學理梳理與藝術創作，尋回內在最深層的部分，傳達自身對生活的真實感受，對存在自由之深層渴望，並藉由作品題材積極與社會建立關係，期能真實地反映當下的社會面貌與時代氛圍。每一個時代都有自己的荒誕，藝術家亦在每一個歷史節點裡為我們演繹荒誕。不論是順應時代的忠實紀錄，抑或是揭發真理的嘲諷批判，都是創作者對當下的感悟。礙於篇幅，本論述著重在荒誕的藝術形象表現，並縮小範圍，從荒誕派戲劇文學中探討荒誕的醒悟；繼而介紹相關中日藝術家的繪畫作品、荒誕繪畫表現的類型；最後呈現筆者在研究所期間，以荒誕美學觀點轉化於創作之水墨作品。

二、文學中的荒誕語境探討

荒誕的作為一種審美範疇，是西方哲學所提出的概念；「荒誕」英文 Absurdism 字源是拉丁文 Absurdus，原指音樂上的「不協調」，直至法籍文學家卡繆將「荒誕」一詞引入文學中，討論生命的荒謬性，以致「荒謬」一詞成為存在主義思潮的專屬語。二戰後「荒誕派」⁵戲劇的出現，最終發展成一個廣義的美學範疇。荒誕派的正式登場，較早出現的藝術形式是文學與戲劇，其作家多以荒誕的表現手法（人物、對話、情節的不合邏輯），演繹荒誕的劇碼（非理性的生活面向），以下從存在主義的視角，解讀法國劇作家尤涅斯科⁶的荒誕劇—《犀牛》⁷。

（一）荒謬劇《犀牛》賞析

1. 選擇《犀牛》作品的原因

《犀牛》是尤涅斯科 1959 年的作品。在此論述中選擇《犀牛》的原因有二，其一為主題明確，簡單易懂：其敘事手法相較於一般荒誕劇一反傳統、反理性邏輯的型態，更接近傳統的戲劇結構方式，因此，雖然題材是超現實的，內容是荒

⁵ 1961 年英國戲劇評論家艾思林（Martin Esslin）在《荒誕戲劇》一書中，將類似作品作理論上的概括，並予正式命名與定義。

⁶ 尤金·尤涅斯科（Eugene Ionesco 1909-1994），羅馬尼亞及法國的劇作家，荒誕戲劇代表之一。

⁷ 尤金·尤涅斯科（Eugene Ionesco 1909-1994）／著，阮若缺／譯，《犀牛》（Rhinoceros），書林出版有限公司，2001 年 8 月 10 出版。

誕的，但故事情節完整，主題明確，是明白易懂的奇幻寓言。其二為跨時代、跨地域的議題與影響，說明如下：

《犀牛》問世已逾半世紀，其「在集體求同趨勢中，反思個體獨特性⁸」的命題，迄今依舊影響深遠。再現舞台經典魅力的如法籍導演德馬西-莫塔⁹、法籍華裔導演寧春艷¹⁰，以及今年夏天一群臺灣藝術大學戲劇系學生的演出，皆用現代語彙重新詮釋經典，賦予荒誕劇新的能量。受此劇啟迪影響的尚包括，中國導演孟京輝¹¹迄今已演出上千場的《戀愛中的犀牛》、動畫版《犀牛》的問市等，都在在顯示《犀牛》跨時代的浪潮。法籍導演德馬西-莫塔曾在受訪中表示：

納粹主義已不復存在，但現今人們面臨的卻是前所未見的強大勁敵：單一化、制式化的思維。「雖然沒有人發動攻擊，人們卻趨向同質化，『個體的獨特性』是需要用力捍衛的。」《犀牛》希望能與觀者真實對話，引發對於「個人自由」的檢視，甚至延伸至環境破壞等許多急需被眾人重視的世界議題¹²。

在蒐集本研究文獻時，意外發現，當前香港社會對於存在主義與荒誕劇的熱衷，遠超越筆者的原始認知。許多文化工作者不約而同的選擇以《犀牛》劇凸顯香港之社會處境，如媒體人李怡在〈犀牛化〉一文中寫道：「我幾十年來，時刻警惕自己不要變成犀牛，但仍然曾經在左傾潮流中目盲。…」，身處台灣，類似的外在處境，讀來引人深思。此外，近年在經濟、社會學上有所謂的「灰犀牛效應¹³」，泛指那些既存的，但人們視而不見的高衝擊事件或危機，其理論與《犀牛》劇有許多異曲同工之妙。不同的是，若《犀牛》一劇令人感到徬徨無助，那麼現代版的《灰犀牛》，則讓我們意識到，現實生活中，處處皆可見灰犀牛的蹤影，而我們是有能力發現與應變的。

⁸ 文字節錄自：台中國家歌劇院，《犀牛》一劇文宣，2016 年。

⁹ 伊曼紐·德馬西-莫塔（Emmanuel Demarcy-Mota, 1970-），法籍導演。2016 年 11 月臺中國家歌劇院，重新詮釋荒謬劇代表作《犀牛》。

¹⁰ 寧春艷，法籍華人，現為上海戲劇學院表演系東方學者特聘教授。

¹¹ 孟京輝（1964-）中國話劇導演、電影導演。《戀愛的犀牛》號稱當代戲劇演出場次最多、演出地域最廣、票房長盛不衰的劇壇奇跡。

¹² 同註釋 8。

¹³ 米歇爾渥克（Michele Wucker）提出「灰犀牛」概念，著有《灰犀牛：危機就在眼前，為何我們選擇視而不見？》一書。廖月娟翻譯，天下文化，2017 年 4 月 10 日出版。

2. 《犀牛》故事大綱

《犀牛》描述的是在一個尋常無奇的小鎮裡，人們像得到傳染病一般，一個個變做犀牛，最後，只獨留男主角一人未變身的奇幻故事。為便於解讀劇本，試以條列方式簡述其故事開展進程，與小鎮居民的認知失調的階段：

表 1：《犀牛》故事大綱與心理認知發展對照表

階段	故事發展	心理認知
1	一頭犀牛的突然出現，引起小鎮居民的激烈辯證。	不作為（人群）
2	少數犀牛的出現，引起小鎮居民的惶恐不安。	恐慌（人群）
3	愈來愈多的人變成犀牛，小鎮居民開始習慣犀牛。	漠視（人群）
4	當多數或主要的人都變成犀牛時，「變成犀牛」蔚為一股時尚。	盲從（人群）
5	小鎮居民都變成了犀牛，主角成為僅存的人類，在變身與否間猶疑。最後，做出選擇。	覺醒（主角）

蘇家芬製表

3. 《犀牛》創作背景

作者尤涅斯科出生於羅馬尼亞，1938 年離開故鄉移居法國前，看到許多熟識的朋友，受納粹、法西斯主義吸引，瘋狂沉迷的態度就像是變了個人，或野獸—犀牛，性格坦誠又兇猛¹⁴。他為此單一化、制式化的思維所震驚，曾言：

我對所謂的輿論主流感到震驚，它的迅速發展，它的傳染力就像是一種流行病。人們突然自願陷入一種新宗教、一種新教義，一種狂熱的控制…。在這樣的時刻，我們看見一種名副其實的精神突變。¹⁵

《犀牛》的誕生有其特殊時代背景，故其內容處處暗諷納粹。犀利又寫實的

¹⁴ 尤涅斯科／著《犀牛》，書林出版有限公司出版，2001 年 8 月 10 日。頁 3。

¹⁵ 網路資料，百度百科 baike.baidu.com/view/260216.htm，2016 年 10 月 5 日檢索。

劇情，讓觀者直視內心：你是否有勇氣和別人不同？尤涅斯科的作品裡，總是將深沉的絕望和幽默巧妙地交織在一起，故事荒誕不經，情節支離破碎，筆下人物總處於一種看似非正常的生活邏輯中。人們在觀戲過程中往往嘲笑人物乖張的行為和錯亂的語言，但隨後又陷入一種更為深層的虛無而不能自拔，笑中帶淚中生命也得到了淨化。作者認為：人生是荒誕的，認真嚴肅地對待他則顯得荒誕可笑。

(二) 從存在主義視角解讀《犀牛》的荒誕主題

檢視表 1 中，小鎮居民面對「人變身為犀牛」事件，認知發展的四個階段，可以發現本劇有趣的不是結局，而是人們喪失自我意識「異化」的過程，即小鎮居民歷經犀牛入侵、犀牛變異、犀牛轉化，最終喪失個體存在價值與犀牛同化。與此對立的是，主角因發現荒誕而選擇反抗的歷程，；在最後一幕中，主角駭然發現自己是僅存的人類，絕望、焦慮與孤立感深深吞噬著他，陷入異化與否的思考中：猶豫（是否追隨主流？）、後悔（為什麼我沒有變成犀牛？）最後，勇敢做出「選擇」。以下簡要解讀主角最後的心理歷程：

認知階段 1. 對荒誕境遇的覺醒：

當人對生存狀態的不合理，產生質疑而又無能為力時，荒誕感開始顯現，人由此面對荒誕、進入荒誕，而愈加感受到人與「存在感」的分離。劇中，主角在最後的猶疑、掙扎與自覺，顯示其尚未泯滅的主體意識，論示了人對自由的渴望。

認知階段 2. 對荒誕境遇的反抗：

人有自由選擇的權利，對荒誕的反抗就是肯定人的存在價值。存在主義的基本論題之一「存在先於本質¹⁶」，必須「我」的存在，先於一切，才能發揮「我」的本質。哲學家薩特提倡通過「自由選擇」的行動來賦予人生以意義和確定人的本質，強調個人自由選擇的可能性。如同《犀牛》劇中，主角在最後「選擇」成為人的勇氣。也許，人在選擇前就陷入了荒誕的窘境，選擇是「不自由」的。然而其意義或在於：人生的意義也許不在於選擇的結果，而在於選擇的本身。

¹⁶ 尚-保羅·薩特（Jean-Paul Sartre，1905-1980）的格言。法籍哲學家、文學家，二戰後存在主義思潮的領軍人物，被譽為二十世紀最重要的哲學家之一。代表作之一《存在與虛無》。

《犀牛》一劇，為什麼選擇犀牛來象徵人類的異化？對此尤涅斯科曾表示：

犀牛尖角，意味著具攻擊性；犀牛皮厚，意味著麻木；犀牛笨重，如對事物反應遲鈍；犀牛眼盲，如群眾無獨立思考。犀牛化意味獨立人格喪失、精神墮落帶來社會災難¹⁷。

人變成犀牛，象徵人類喪失個體獨特的存在感，以致遭主流群體淹沒，順應潮流。有人說，荒誕劇是一面鏡子，它映照出的不是社會外在的面貌，而是內在人性的真實面目。荒誕劇從文本內容到劇場形式都呼應主題，以荒誕演繹日常生活中的荒誕，其真實面貌往往令人不忍逼視。也許，在現實的人生中，我們的身邊都是犀牛，更或許，我們的心中早已住著一隻兇猛冷酷的犀牛。

荒誕作為一種審美範疇，是西方哲學所提出的概念，中國哲學體系中雖然沒有系統性地集中討論荒誕的議題與審美表現，但中華文化博大精深，喻諷諭於時事的荒誕情調，早已貫穿在整部中國深厚的文藝史中，成為創作的表現形式。在中國古代哲人中，莊子是借助切身感受和生命體驗，探討人的生理以及心理、想像、思維等精神現象的第一人¹⁸，其寓言數量多、特色鮮明，可作為中國古代荒誕性文學表述的典範。他認為世人「沉濁」，不可「莊語」，只有藉助「謬悠之說，荒唐之言」的「寓言」語言形式，以闡述思想，如〈天下〉篇中所述：

以謬悠之說，荒唐之言，無端崖之辭，時恣縱而不儻，不以觴見之也。以天下為沈濁，不可與莊語，以卮言為曼衍，以重言為真，以寓言為廣。¹⁹

想像與誇張是莊子寓言中一道神奇的風景。寓言故事內容或怪誕、或詼諧，境界或瑰麗、或奇幻難解，與西方荒誕派戲劇所強調的誇張、非理性、反傳統的藝術手段，以及作品主題中所展現的人文關懷、對荒誕的揭示，有異曲同工之妙。

¹⁷ 王偉／著，〈從存在主義視角解讀犀牛荒誕的主題〉，中國，哈爾濱大學外語學刊 167 期。網路文章，2016 年 10 月 5 日檢索。<http://rls.hlju.edu.cn/manage/upload/2013514/2013514154637990.pdf>

¹⁸ 涂光社／文，〈莊子的美學含蘊〉，《諸子學刊第四輯》上海古籍出版社，2010 年 12 月。

¹⁹ 郭慶藩／輯，《莊子集釋》，河洛出版社，1974 年，頁 1098。

三、繪畫中的荒誕意象表現

科技時代，我們早已習於在網路上蒐集創作資料，其中「關鍵字」的搜尋，可以讓創作者在最短的時間內，有效地掌控題材內容、釐清創作理念，避免閉門造車，找出創作的潛在的機會。本研究資料蒐集，包括文字與圖像二部分。文字部分：即以關鍵字「存在主義」、「荒誕」，蒐集近年在台灣碩博士論文網上，創作型論文之電子文件，透過大綱、目次及關鍵詞，分析及歸納其創作研究的關心面向，以釐清「荒誕意象」的創作脈絡。圖像部分：近代在繪畫中關注人的存在議題，表現「荒誕」議題的中日畫家。

(一)、文字部分，相關論文資料的蒐集

1. 以「存在」為表現主題之繪畫型論文

以「存在主義」為關鍵字，檢索 100-106 年度之間，在台灣碩博士論文網中發表之繪畫創作型論文，得 45 筆資料，內容或直接觸及「存在主義」，或間接論及「存在」關鍵字。逐一梳理其論述內容後，初步結論如下：

- (1) 議題的分布，在校系、年代、性別以及媒材上，分布平均。
- (2) 創作者關切的面向大致可分二部分，一是微觀，以繪畫表現個體自我存在的內在凝視，二是宏觀，以繪畫批判社會，展現人道主義的關懷。

2. 以「荒誕」為表現主題之繪畫型論文

以「荒誕」、「荒謬」分別為關鍵字，進行與上述相同條件之檢索，屏除單純討論物象之怪誕造型之論文後，得論文 12 篇。

經統計（見表 2），與關鍵字「存在」相關的 45 篇繪畫型論文中，表現內在凝視與現實關懷的，分別是 30、15 篇；與關鍵字「荒誕」相關的 12 篇繪論文中，表現內在凝視與外在現實關懷的，分別是 3 篇與 9 篇。最後，再將上述論文資料相加，總計 57 篇論文，其中，33 篇屬於內在凝視，24 篇以「荒誕」演繹外在現實關懷的論文，其議題又可細分社會世俗、政治威權、生存環境等。

表 2：以關鍵字「存在」、「荒誕」之相關論文蒐集統計

關鍵字／關心面向	表現內在凝視	關懷外在現實	總計
「存在」相關的	30	15	45
「荒誕」相關的	3	9	12
關心面向／總計	33	24	57

如表所示，關鍵字「存在」與「荒誕」，二者在創作的切入點有極大的差異，前者多內在凝視，後者多社會批判。荒誕派文學與戲劇，實多以存在主義為思想基礎，認為世界是荒誕的，甚至人的存在都是荒誕的。這種存在的焦慮，使創作者不約而同地在作品中表現矛盾、反叛和非理性。論文關鍵字的搜索，旨在檢視「以繪畫表現現代人生存的困境」的議題下，當下（近六年）創作者的研究重點與思維。關注的是藝術者如何以繪畫定位個體，以及與社會發生關係，因此，繪畫的媒材與風格並不在此討論範圍內。

筆者在研究所初期，對於作品的關懷取向與學理基礎，搖擺在「荒誕感」與「存在美學」之間，深深體會到存在的「自由之苦」。劉笑敢曾經在書中，非常貼切的表述此種窘境：「沒有選擇的機會是一種痛苦，對情況的一無所知，對於後果揣測不定的情況下，不得不做出選擇也是一種痛苦²⁰」。此次經由關鍵字的搜尋與表格化的建立，以及未在此論述中展現的相關作品圖錄，皆使筆者的創作思維更加的清晰，並增添更多的可能性。

(二)、圖像部分

以近代在繪畫中關注人的存在議題，表現「荒誕」議題的中日畫家為主。在全球化和無國界化的背景下，日本的現代美術與引領世界潮流的歐美現代美術不同，具有自己獨特的美學；此外，日本與台灣同為海島型的地理位置，其歷史進展、文化演繹，甚至社會發展的歷程，都與我們有許多類同之處，其荒誕意象的表述，自然值得我們借鏡。而我們與對岸的關係，是同文同種又同中有異，經過

²⁰ 劉笑敢／著，《兩種自由的選擇.莊子與沙特》，正中書局出版，1994年7月。頁126。

60 年政治上的堅壁分野，文化各自演繹，藝術表現上似曾相似卻又彼此陌生，改革開放後，許多具有荒誕意象的作品百花齊放，值得關注。以下將分別探究中日畫家作品中的當代性議題、作品內涵，及部分圖錄。為使觀者一目了然，以圖表方式呈現。表格中多未呈現媒材技法，因其不是荒誕意象畫之關注重點。

1. 日籍畫家作品中的荒誕意象

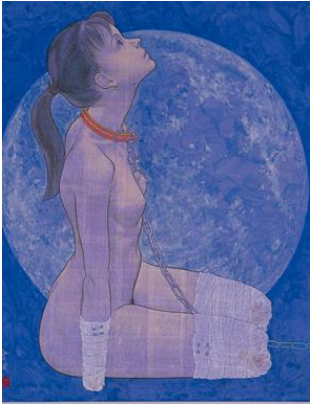
表 3：由日籍畫家的成長背景，探詢其繪畫中之荒誕感來源

創作者	簡介	荒誕感由來與議題
丸木位里 1901-1995 赤松俊子 1912-2000	丸木位里為水墨畫家，赤松俊子則為油彩畫家，二人合繪戰爭圖。	1945 年廣島原子彈爆發，眼見故鄉的土地與人民，在蘑菇雲中化為灰燼，戰爭的恐怖與罪惡，從此成為創作的核心議題。
會田誠 1965 年-	作品繼承日本傳統文化的精緻感與暴力美學，辛辣嘲諷當代日本社會。	1. 認為日本社會中，同時存在著對女體想望的壓抑，與對女性物化議題視而不見的矛盾。透過作品裡大量的女性裸露，反諷消費女性的行為。 2. 父親為大學社會學教授，影響其對社會議題的敏感度，關懷觸角廣。
石田徹也 1973-2005	以成為專業畫家為目標，放棄愛情與正職，自我放逐，將親身體驗的苦澀帶入畫中。受憂鬱症苦，作品黑暗，早逝。	1. 中學時正值泡沫經濟巔峰，並於「就業冰河期」自大學畢業步入社會，所謂「失落的世代」。 2. 幼時曾數度探訪「第五福龍丸」，此漁船 1954 年因美軍氫彈試爆，受核汙染而廢棄。其幼時曾為文慰憐該漁船，後亦表現相關題材。

表 4：日籍畫家作品的創構思維與表現

創作者	關懷議題	題材內容	表現形式	主要作品
丸木位里 丸木俊	戰爭的殘酷，人類的苦難。	恐怖的爭戰下，無辜人民的傷痛	以有限的筆觸與色彩，平實描繪。	原爆圖系列 南京大屠殺圖
會田誠	女性物化、白領階級、戰爭、死亡等。	題材廣泛。多以美少女為主角，角色扮演戰爭、暴力、色情怪誕、反藝術等內容。	1. 超現實、社會寫實。 2. 表現形式多元，或描繪或拼貼等。 3. 逆向操作議題。	紐約空爆圖 食用人造少女 田埂道 灰山
石田徹也	外在體制對渺小個人的制約與壓迫，存在的窘境。	1. 個人順應社會與科技變遷的掙扎。 2. 戰後日本定位與角色的反思。	1. 超現實、灰色幽默。 2. 刻劃細緻，夢境般的情節極具神秘感。	結草蟲的睡眠 無法飛行的人 健康器具 前線

表 5：日籍畫家作品圖錄圖

創作者	作品圖像 1	作品圖像 2	作品圖像 3
丸木位里 丸木俊 共同製作	 (圖 1)〈核爆圖〉 ²¹ 第 11 部 母子，局部 1950，720x180cm	 (圖 2)〈核爆圖〉 第 2 部 火，局部 1950，720x180cm	 (圖 3)〈南京大屠殺〉 局部 1975，800x400cm
會田誠	 (圖 4)〈田埂道〉 ²² 1991，73x52cm	 (圖 5)〈犬.月〉 1996，100x90cm	 (圖 6)〈攪拌機〉 2001，290x210.5cm
石田徹也	 (圖 7)〈大車輪〉 ²³ 1995，103x72.8cm	 (圖 8)〈無題〉 1995，103.0x72.8cm	 (圖 9)〈無題〉 2000，24.8x22.3cm

²¹ 網路資料：原爆圖丸木美術館 <http://www.aya.or.jp/~marukimsn/> 2017 年 5 月 3 日檢索。

²² 會田誠／著，《會田誠：天才でごめんなさい：monument for nothing》，株式會社青幻舎發行，2013 年 1 月，日本京都。頁 58、84、114。

²³ 網路資料：石田徹也官方網 <http://tetsuyaishida.jp/71843/gallery/gallery1/> 2017 年 5 月 3 日檢索。

2. 中國畫家作品中的荒誕意象

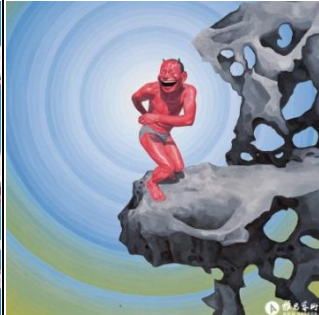
表 6：由中國畫家的成長背景，探詢其繪畫中之荒誕感來源

創作者	荒誕感由來與荒誕議題
李孝萱 (1959-)	少年時親歷吞噬數十萬人的唐山大地震，關注災難中人的處境和創傷，認為：這一切在城市中發生的。創作都市水墨，再現現代都市空間及都市人的諸種生命相。
方力鈞 (1963-)	少年時期的二個影響使其成為「二面派」： 1. 文化大革命，親歷人性之惡，對家族與個人所造成的傷害； 2. 童年時，當國家領導相繼離世，他因「表現出悲痛」，而得到老師表揚。
岳敏君 (1962-)	1. 童年在動盪與憂傷中成長—生活居無定所、文革時期對暴力的些許記憶。 2. 天安門事件影響，「覺得所有東西都是不靠譜的」，一種深沉的迷失與幻滅。

表 7：中國畫家作品的創構思維與表現

創作者	關懷議題	題材內容	表現形式	主要作品
李孝萱 1959-	1. 在高度現代化的社會環境裡，個人的焦慮、壓抑與荒誕的精神實質。 2. 對工業文明的發展，資訊爆炸、城市污染等的困惑。	1. 以現代都市之異化為題材，表現人物的愛恨、善惡等，生存的荒謬感。 2. 諷刺都市的畸形人生，腥羶的女性形象。	1. 自言：中國畫裡的新現實主義。 2. 把表現主義的誇張變形，超現實主義的幻想和傳統的筆墨融合。 3. 寫意、工筆。	追尋系列 園系列 !股票!系列 無系列
方力鈞 1963-	1. 人類的文明、制度等，對個體生命沒有意義；建設和發展反帶來傷害。 2. 人的個別特色消失，代之以集體主義之模組化形象。	1. 重覆出現的光頭人像，為代表性標誌。 2. 呈現其對生命的叩問：生命的誕生，存在方式，衰老，以及輪回等。	1. 玩世現實主義、黑色幽默。 2. 水墨、油畫、版畫、雕塑等。	列 地網系列 像系列 蛋的故事 列
岳敏君 1962-	個人在某種體制下的生存狀態、全球化經濟與政治暴力等。	1. 重複出現的大笑男子，為其符號。 2. 「新偶像」的重複出現在某場合，表現生存狀態。 3. 以滑稽的方式呈現拘禁與受困等議題。	1. 玩世現實主義、黑色幽默。 2. 油畫、水彩、版畫、雕塑等。	改編系列 系列 系列 天堂系列 恐怖分子 迷宮系列

表 8：中國畫家作品圖錄

創作者	作品圖像 1	作品圖像 2	作品圖像 3
李孝萱 1959-	 (圖 10) 〈所謂伊甸園系列 006〉²⁴ 2008 工筆 405x405cm	 (圖 11) 〈股票!股票-1! 003〉局部 1999 水墨 278x125.5cm	 (圖 12) 〈無系列：焦慮與悠然〉 局部 2007 水墨 220x99cm
方力鈞 1963-	 (圖 13) 〈方力鈞作品-50〉²⁵ 2007 油畫 139.5x179.5cm	 (圖 14) 〈2009 水墨 003〉局部 2009 油畫 140x180cm	 (圖 15) 〈自畫像 14〉 2010 油畫 50x60cm
岳敏君 1962-	 (圖 16) 〈自由領導人民〉²⁶ 局部 2001 油畫 250x360cm	 (圖 17) 〈大天鵝〉局部 2003 版畫 280x200cm	 (圖 18) 〈高士圖〉局部 2009 油畫 264x20cm

²⁴ 圖片來源：李孝萱官方網站，<https://lixiaoxuan.artron.net/> 2017 年 5 月 25 日檢索。

²⁵ 圖片來源：方力鈞官方網站，<https://fanglijun.artron.net/> 2016 年 11 月 25 日檢索。

²⁶ 圖片來源：岳敏君官方網站，<https://yueminjun.artron.net/> 2016 年 11 月 25 日檢索。

(三)、小結

上述日籍畫家，幾乎都受二戰影響與日本重建的反思，直入世間相取材。其中，最受矚目的當屬會田誠，作品題材基無設限，內容極盡煽情戲謔，社會批判性格濃烈，曾言：藝術家也是在做記錄時事的工作，只是表達方式和記者不同。會田誠與村上隆²⁷、奈良美智²⁸一起為 90 年代初興起的日式後普普藝術的代表，但後二人皆棄批判路線而走向皆大歡喜的商業化，會田誠忠於作品的創作態度²⁹與其對日本文化之反思，令人尊重。地處台灣，從卡漫與文創產品的能見度中，對當代日籍畫家之作品自不陌生；相較於中國，在此次圖錄匯集中，意外發現一荒誕美學在中國當代繪畫中一枝獨秀，甚至有所謂的「中國荒誕派」。荒誕美學在中國的異軍突起，要追溯到荒誕派的哲學基礎—存在主義。存在主義在西方經歷二十世紀四〇年代的「黃金期」後，六〇年代起似乎消聲匿跡³⁰，直至八〇年代又重新受到矚目。對此，高宣揚在《存在主義》³¹中說道：

有兩件事是值得注意的：第一，在實行開放和改革初期的中國大陸，存在主義像新鮮的玩具為孩子們所喜愛那樣，成為了中國大陸青年的崇奉物；第二，在法國，由於連續發表沙特的一系列遺稿，重新激起理論界對存在主義的研究興起，使存在主義某些未經確定的概念，再次興起了熱烈的討論。

中國實行改革開放的初期，人們剛從某種束縛中解脫出來，對存在主義的追求，如同「新鮮的玩具為孩子們所喜愛那樣，成為新的崇奉物」³²，於是出現了許多具有「荒誕」審美趣味的繪畫，以作品體現存在主義中的人道精神。與日本畫家的荒誕感相比，中國畫家這類的現代意識，普遍帶有現實的或政治的指向，描繪具體的社會、歷史的範疇，一種現存關係的印痕。綜觀上述中日名家作品，可歸納其共通點是：

²⁷ 村上隆（1962-）日本藝術家。超扁平（Superflat）運動創始人。

²⁸ 奈良美智（1959-）以大眼和大頭的兒童形象著稱，斜視的眼神似憤怒又邪惡。

²⁹ 資料來源：自由時報 2015 年 7 月 29 日。會田誠 2012 年東京現代美術館展覽，作品內容疑因批評政府，而引發撤展爭議。作品中之暴力與色情（反向嘲諷），亦常受抨擊為兒童不宜。

³⁰ 高宣揚／著《存在主義》。遠流出版，1999 年。頁 4。

³¹ 高宣揚／著《存在主義》。遠流出版，1999 年。序言。

³² 高宣揚／著《存在主義》。遠流出版，1999 年。頁 6。

1. 作品幾乎都不是令人愉快舒適的視覺體驗：藝術家將真實生活中的悲、醜、荒誕體驗，藉作品凸顯議題，表達人文關懷與自我存在的吶喊。根據真的法則描繪醜的物件，如上述六位名家都有所觸及的戰爭暴力議題。
2. 敘事方式或譬喻象徵，或借古鑑今、以假顯真，以凸顯真實生活中，可驚可愕而不可言者。造型或奇巧誇張，形象或生動潑辣，強化主角的個性特徵。以「俗」顯趣，以幽默的手法增加作品的詼諧與易讀性，如會田誠、李孝萱作品中的腥羶女性形象，以及方力鈞、岳敏君作品中重複出現的搞怪男子。
3. 作品都具有一定的反叛意識：關注情感或冷嘲或熱諷，筆觸或重批或淡描，形式或暗喻或直白。批判的方式又分二：一傷痕，表現悲劇，如丸木夫婦的系列戰爭畫；二玩世，幽默宛如喜劇，如岳敏君〈自由領導人民〉（圖 16）。
4. 時代意義，社會意識作品皆真實反映藝術家對「當下」的凝視：如上述畫家之藝術風貌皆映照出其成長環境，作品真切反映時代的脈動。好的藝術作品不僅反映時代，讓人們了解一個時代的特色，甚至因為作品中所展現的人道精神，影響社會、改變人類之歷史。

荒誕是審美經驗的一種快感，也是創作者靈魂救贖的愉悅，畫家超越了個人命運與成長中的「惡」與「悲」，而賦予作品以形而上的意義。以上論點或有不全，但可肯定的是，對荒誕的徹悟，觸發了創作者對異化的生存感受，迫使其思考個體存在之議題。荒誕感自古有之，因此，不論中西畫派，從古至今都有極豐富的展現。西方現代藝術中，如「表現主義」孟克（Edvard Munch, 1863-1944）對生命苦難的吶喊、「超現實主義」馬格利特（René Magritte, 1898-1967）以寫實描繪荒誕之時空特異情境、達利（Salvador Dali, 1904-1989）夢境的混亂與荒異。

中國傳統水墨中的墨戲意識，如明徐渭的「無相」遊戲，陳洪綬形變的嘲弄，以及清羅聘聳人聽聞的〈鬼趣圖〉等，形式與內容多為文人畫所罕見，堪稱以戲謔水墨嘲諷政治之始。台灣當代美術中具荒誕意識的，如姚瑞中、袁金塔、吳天章、于彭、侯俊民等對社會世俗的嘲諷，倪再沁、陳建興、洪天宇、林純如

等對生存環境的關懷。台灣創作者觸及此議題者不少，但媒材上多偏向西式，水墨畫作為一種媒材或畫種，自不應缺席。存在主義不是過時的思潮，荒誕美學亦不存在地域甚或媒材的問題。存在，是永恆的議題；荒誕，是人類共同的情感。

四、淺析現代繪畫中荒誕表現的類型

(一)、從荒誕派戲劇，探求繪畫表現的可能性

荒誕派戲劇誕生於現代與後現代派之間，作為二戰後西方文學的一個派別，其藝術表現形式，與西方近代藝術史進展密不可分。希藉由對荒誕派戲劇風格演變的回顧，探求在藝術表現形式上不同，但同樣是以表現荒誕意象為主要議題的繪畫表現。即繪畫向文學、戲劇的取經，因此，有必要對其發展脈絡有大致瞭解。以下以表格方式，概略陳述其演進。

表 9：荒誕派文學與戲劇之發展歷程

時間		荒誕派文學與戲劇發展進程
現代派	19 世紀末到 20 世紀 40 年代	- 一般認為，現代派的正式開始是 1857 年，第一部象徵主義文學作品—波德萊爾³³《惡之花》詩歌集問世。 - 荒誕文學的萌芽期：德國籍的卡夫卡³⁴表現主義文學的問世。
	第二次世界大戰 1939-1945 年 30-40 年代，存在主義哲學的興起	
後現代派	20 世紀 30、40 年代	- 題材上，受存在主義影響，認為世界是荒謬的。形式上，繼承現代派的象徵、意識流、夢幻等手法而有新發展。派別繁多如存在主義文學、黑色幽默、魔幻現實主義以及荒誕派戲劇與小說等。 - 荒誕派戲劇與小說的發展期，融會上述思潮與派別，形塑獨特風格。
	50-60 年代初	荒誕派戲劇的鼎盛期。
	轉型期 60 年代中期後	荒誕派戲劇開始衰落。尤涅斯科 ³⁵ 認為：現代派文學應放棄過分晦澀、怪誕、抽象的表現手法，回歸傳統，吸收現實主義單純的表現手法。荒誕派的這種困惑和尋求，正體現了後現代派思潮的趨勢 ³⁶ 。

³³ 夏爾·皮耶·波特萊爾（Charles Pierre Baudelaire，1821-1867），法籍，象徵派詩歌先驅。

³⁴ 法蘭茲·卡夫卡（Franz Kafka，1883-1924），代表作《變形記》、《審判》和《城堡》等。

³⁵ 尤金·尤涅斯科（Eugene Ionesco，1909-1994），羅馬尼亞及法國的劇作家。

³⁶ 網路資訊：word/www.twword.com/wiki/荒誕派戲劇。2016 年 11 月 25 日瀏覽。

通過上文對荒誕派的產生、發展和成熟的概略鋪成，我們可以看到，荒誕派文學與戲劇在 1920-1970 年的發展當中，與大部分的「後現代派」一樣，以存在主義的思潮為土壤，作品形式則揉合西方現代的各種創作方法，如象徵主義、表現主義、超現實主義等的兼收並蓄。主要表現在二方面，一為象徵，象徵乃是整個西方現代主義重要的表現手法之一；二為荒誕，荒誕手法是貫穿西方現代藝術的另一重要表現手法，借用非理性的、誇張的荒誕手法演譯主題。

值得注意的是，在 60 年代中期以後，現代派傾向回歸傳統，汲取現實主義中之單純形式，摒棄現代派運動中表現手法的「晦澀」，以坦率的態度來描繪題材，表現普通人的生活。其後又因為部分藝術家，對現代派的矯枉過正，而淪為為主題論者，失去藝術的獨創與想像力；如何正確掌握藝術表現力與現實主義內涵的論爭，就這樣又一次在藝術史中反覆出現。回顧上述介紹之中日畫家，作品中都向現實取鏡，並雜揉後現代的審美價值與象徵的深沉寓意，因而深具藝術感染力。在此引用網路上，關於存在主義的一段話，作為此段落的結束。

存在主義對於繪畫的理解，是對真而不是對美的把握。與傳統現實主義正好相反，不是從物到作品，而是從作品到物。在作品中事物以其不同於日常生活的實用性的物性而存在，即「存在者的真理本身置入作品」³⁷。

(二)、現代繪畫中荒誕意象的表現類型與特徵

所謂荒誕審美，是指二十世紀西方藝術顯示出一個共同的、重要的審美特徵。所謂荒誕，就是願望與現實的分裂，現象與本質的對立，人與自然的衝突，個體與類別的隔閡，所產生的的一種非理性現實，繪畫中的荒誕性也就是對這種現象及其存在方式的體驗與把握。荒誕作為一種審美型態，通常以強烈的視覺衝擊力，來表現其內在深刻的寓意。荒誕所凝聚的特殊心理感受，在東西方各諸流派上以歷史中，都曾有體現；中國繪畫歷史悠久，題材廣泛、畫派並出，荒誕的審美取向或隱身在文人畫的戲墨中，或被視作偏鋒、歧邪，都成為當代水墨畫荒誕表現的伏筆；如徐渭、陳洪綬、揚州八怪等，皆曾以畫筆諷刺當時的世態人情。

³⁷ 網路訊息：因多篇文章皆引用此段文字，無註明出處，故作者不詳。其文略生硬，當屬翻譯。

古今中外相關畫家研究論述者眾，此處不再詳述。綜合前文，可以總結，荒誕藝術在現代繪畫中的審美特徵有四：

1. 荒誕性：表達虛空無聊，滑稽及殘酷的訊息。

作品的藝術形式具有強烈的視覺衝擊力與深刻的主題寓意，如高宣揚所言：「…只有比生活中的荒謬更荒謬，只有將荒謬推進到極端，才能更深刻地表現人生和世界的荒謬，達到徹底批判荒謬的目的，顯示『荒謬藝術』的藝術生命力與自由本質」³⁸。以下從表現形式與題材內容的三種對應關係，來解讀荒誕性。

(1) 以題材內容表現荒誕性

在作品中呈現荒謬的內容，以人文關懷體現現實主義，將創作者無所逃遁的生存體悟—荒誕，深刻的再現。作品不虛偽、不綴飾，如實再現殘酷的社會現狀與一己悲憤。如日籍畫家丸木位里夫婦，以現實主義的精神描繪戰爭的無情。

(2) 以作品形式表現荒誕性

主題不十分明顯，結構不合邏輯，甚或掙脫傳統審美束縛，以反藝術的方式，描繪一個荒誕不經的世界。如達達主義，通過反美學的方式，表達對資產階級價值觀、戰爭的厭惡；又或追求藝術表現的偶然性，以形式的怪誕奇特凸顯主題。

(3) 作品的題材內容與表現形式的統一

形式即內容，以形式的荒誕「直喻」題材的荒誕。如超現實主義達利 (Salvador Dali 1904-1989) 作品〈內戰的預感〉，以現實事物為基礎，透過不尋常的排列，組合成如夢境般荒誕的奇異景色，藉此譴責戰爭暴行的荒唐。再如政治波普藝術、玩世現實主義等。

2. 非理性：形式上的反傳統、非理性。

荒誕派劇作反傳統，摒棄結構、語言、情節上的邏輯性、連貫性；非理性，透過誇大、違反邏輯、支離破碎的影像來構建荒誕的意象。體現在繪畫中則是：

³⁸ 高宣揚，《後現代論》，台北市：五南出版社，2006 年 12 月初版，頁 489。

(1) 造型的奇異誇張

打破事物原有之常規常態，用誇張、變形等手法，突出現實材料的造型印象，顛覆既有視覺經驗，予人荒誕不經感。如方力鈞的「光頭男」、岳敏君的「笑臉男」，均以奇異誇張的經典形象，形塑其獨特符碼。廣義的造型誇張尚包括「量」的呈現，以重複元素的方式為表現手法。如方力鈞、岳敏君作品中，策略性地重複出現的典型男子形象，模組化的形成，衝擊人們的視覺經驗，深刻表現出文革與集體性社會的烙印。又如會田誠〈灰山〉(圖 19)，遠觀似山水畫，近觀則是堆積如山的電腦、辦公器材與上班族屍體；在寬約七公尺的畫面上，「複數形式」的戲劇感表現，令批判力道更為強大，諷刺資本社會中，個人的存在處境。



(圖 19) 會田誠〈灰山〉2010 右圖為局部放大

又如作品〈美少女榨汁機〉(圖 20)，在果汁機中，擠滿數以千計、洋溢著幸福的微笑的裸體美少女，畫家藉「量」誇張，反諷日本社會消費女性的行為。



(圖 20) 會田誠〈果汁機〉2001 右圖為局部放大³⁹

³⁹ 會田誠／著，青幻舍發行，2013 年 1 月，日本京都。頁 62〈灰山〉，頁 58〈果汁機〉。

(2) 傳統和經典的挪用

藝術家借用傳統或經典的繪畫作品，進行第二次創作，或對經典作品的非理性嘲弄。傳統作品以往崇高、理想化的形態，被混以非理性的放縱之姿，從而產生荒誕感。如岳敏君的〈處決〉(圖 21) 受印象派馬奈⁴⁰〈槍決馬西米連諾皇帝〉(圖 22) 影響、〈馬拉之死〉受新古典主義大師大衛⁴¹同名作品 (圖 24) 啟發，同樣的命案現場，畫裡的人卻蒸發不見了 (圖 23)。此外，會田誠的〈田埂〉(圖 4) 與東山魁夷的〈道〉，〈紐約空爆之圖〉(圖 25) 與加山又造的〈千羽鶴〉(圖 26)，〈大山椒魚〉與歌川國芳的〈半上彈正忠新景山椒魚退治〉，〈灰山〉(圖 19) 與藤田嗣治的《阿圖島玉碎》等，都是對經典的呼應。更甚者，會田誠的挪用不只展現在古典的作品中，如〈瀑布之畫〉中，泳裝女中學生的靈感來自「南阿爾卑斯天然水」礦泉水廣告⁴²。

表 10：當作新作與經典作品的挪用對照

當作新作	古典作品
 (圖 21) 岳敏君〈處決〉1995	 (圖 22) 馬奈〈槍決馬西米連諾皇帝〉局部 1868
 (圖 23) 岳敏君〈馬拉之死〉局部 2002	 (圖 24) 大衛〈馬拉之死〉1973

⁴⁰ 愛德華·馬內 (法文：Édouard Manet, 1832-1883 年)，法國畫家，寫實派與印象派之父。

⁴¹ 賈克-路易·大衛 (Jacques-Louis David, 1748-1825 年)，法國畫家，新古典主義畫派的代表。

⁴² 邱馨慧／文，〈生為天才，我很抱歉！〉《藝術收藏+設計》節錄。原載 2013 年 1 月。



(圖 25) 會田誠〈紐約空爆圖〉1996



(圖 26) 加山又造〈千羽鶴〉
1970 局部

(3) 具象事物的荒誕混合

荒誕派在關注現實的同時，亦從生活體驗中挖掘創作靈感，將互不相干、矛盾的事物予以融合，進行荒誕重構，以突兀的方式強調主題。如表 5 中，會田誠的美少女與狗鍊、果汁機；石田徹也的上班族與機械設備融合。荒誕派在超現實主義中，得到充分的表現。

3. 象徵性：常用象徵、暗喻的方法表達主題。

原因有二：一為營造荒誕不經的藝術效果，摒棄對現實的直接再現，以暗示、隱喻、誇張等的象徵手法啟發聯想，旨在通過多義而強有力的象徵來暗示其內在寓意。二為藝術家雖目有所見、心有所感，意欲抒發內心荒誕之體悟，但恐觸怒世人，故「曲筆」繪製種種世間怪象。

4. 喜劇性：常以喜劇的滑稽形式，表現嚴肅的主題。

喜劇亦莊亦詼諧，「莊」是指主題所體現的深刻社會內容，「諧」則指主題思想所賴以表現的形式是詼諧可笑的。如方力鈞、岳敏君的作品氛圍(見表 8)，隱約透露著一種玩世不恭的潑皮輕挑，在看似胡作非為的場景中，一個個大笑的男子，實為無奈中的調侃，令觀者愈發覺得怪誕不經，而笑中帶淚。荒誕戲謔式地展現人最深處的矛盾衝突，從內容上看，荒誕更接近於悲。

五、荒誕美學觀創作轉化之實踐

(一)、荒誕意象的創作觀

現實生活是藝術家關注的對象，不同的藝術工作者，其創作內容與形式也會隨著不同的社會氛圍而改變。綜觀前文，中日兩地不同的社會發展歷程與迥異的文化底蘊，明顯地影響了主體的表現內容，因而使作品具有一定的概括性與感染力。對比於中日相關藝術家作品的蒐集、理解，心情從同理悲切，到因為時空的距離美，轉而有獵奇的新鮮有趣；當筆者回頭省視這塊生長於斯的土地與人民時，其間的虛偽狡詐與荒誕錯亂，令人不忍卒睹。荒誕意象的關注，最重要的，應是如海德格所言：「恐懼是人最基本的感覺，或擔憂的一種表現」。這裡的「擔憂」，包括擔心、焦慮、渴望以及「關心」⁴³，筆者最多的部分是後者：以存在主義的美學觀點，表現繪畫的社會關懷。這種正面情感，又如卡繆曾經解釋自己的作品：「我首先想要表達的是否定。而且出於三種形式：小說、戲劇、思想。這三種形式可以表達建設性的價值，...我將圍繞在『愛的主題』進行創作。」⁴⁴行筆至此，意圖說明：荒誕意象的審美不等於消極悲觀，而洋溢著人文關懷。

(二)、創作的驅動—從日常生活中拼接荒誕

筆者曾從事廣告設計業，因此，對於媒體廣告有較深的關注與敏感度。2015年（適逢碩士班一年級，尋思繪畫題材時），某手機軟體公司⁴⁵推出系列與「低頭族」相關的電視廣告，荒誕滑稽的劇情，與「共享概念」的新鮮議題，瞬間引起筆者的好奇與探究。「低頭族篇」談現代人沉迷手機，而發生的種種意外事件，如一邊走邊滑手機，而掉入下水道中的女子；又如騎自行車摔倒，不顧安危，一群趴在地上玩自拍的人。廣告以諷刺、誇張的手法，赤裸裸地表現現代人被科技奴役的社會現象，卻因為詼諧有趣的創意，成功地引發觀眾的共鳴⁴⁶，這也間接代表了大家對「低頭族」現象的感同身受。雖然廣告表現的只是現代人部分的真實生活，卻活生生地勾勒出當下環境中人們的價值取向。事實上，廣告創意的發

⁴³ 高宣揚／著《存在主義》遠流出版，1999年3月。頁78。

⁴⁴ 卡繆／著，沈台訓／譯《薛西弗斯的神話：卡繆的荒謬哲學》，商周出版 2015年7月，簡介頁。

⁴⁵ 網路訊息：BAND 為韓國公司。廣告影片瀏覽人次破 60 萬，軟體下載量，台灣為全球第一。

⁴⁶ 邱莉玲／文〈市場最前線—成長率居 BAND 加碼進攻台灣〉工商時報，2015年10月27日。

想，與藝術創作的內容取材異曲同工，即都是取自於創作者當下的社會環境，反映當時人類的生存狀態，是現實生活的風向球。

手機現象代表的，不僅是科技對個人與社會的影響，更是宣告一個新生活型態的誕生，現代人在行動力（時空的壓縮、延伸）、觀看方式（螢幕空間的框架）以及人際互動等的改變。某網路社群公司的廣告標語「無所不聊不無聊」，間接地反映了「低頭族」的某種生存狀態。他們總是兩眼緊盯螢幕，將自信、情感都建立在虛擬的雲端世界裡，忘卻了真實世界裡人的溫度。科技是一把雙面刃，對人類的影響有利有弊，筆者關注的是存乎其中的矛盾與衝突，所產生的創作聯想。而所謂荒誕，正是對事物極度誇張的一種方法，從創作者的主觀感受出發，經由審美作用，改變客觀事物的形態和屬性，直入現象的至深之處，揭示事物的本質。

(三)、創作作品解析

1. 題材內容

尤涅斯科曾寫道：「員警是犀牛，法官是犀牛，你是犀牛群中唯一的人類。犀牛會問：世界怎麼會讓人類來主導？你會自問：世界真的是人類在主導嗎？」數位科技發展短短數年，根本性地翻轉了我們的生活，其衝擊遠超過我們的想像。對科技產品成癮的我們，能重新奪回生活的主導權嗎？創作題材以數位時代人心的異化與自然的疏離為切入點，表現人失去本真的存在狀態與對荒誕之惻悟。

2. 符號元素

- (1) 象徵性：犀牛的出現有多重指涉，旨在通過多義的象徵，增強戲劇氛圍，啟發觀者聯想。數位像素（pixel）的描繪，表現當代性與人被科技制約的異化。
- (2) 重複性：犀牛的意象重複出現在不同畫作中，以積累的視覺力量，閃現某種潛在的意義，提示某種隱喻或象徵的可能性。

3. 形式構圖

非理性—如犀牛出現在日常生活之不合邏輯；具象事物的荒誕混合—以手機與犀牛的異質拼接，凸顯事物內在的幽微；戲劇性—利用明暗、大小、動靜等二元對立的兩端，形塑畫面張力。

作品一〈數位童年〉

創作理念

我們生活的這個城市，放眼所見，隨時隨處都是一群群盯著螢幕的「低頭族」。耳濡目染下，用 3C 餵養長大的孩子們，童年生活也數位化了。3C 產品儼然成小朋友們最夯的遊戲、玩伴，甚至取代父母與老師。他們的童年回憶，是否只剩下螢幕？只有當電子世代的孩童們離開熟悉的、冰冷的 3C 產品時，一個充滿自由想像與冒險趣味的童年才有可能發生！

我們生存的這個時代，物種消失的速度，是地球歷史上平均速度的千百倍。然而，面對環境遽變，多數人視為「世紀末與遙遠的未來」，沉浸在虛擬世界的小小框架裡；孰不知我們每個人當下的每個選擇，影響世界之鉅超乎想像。

犀牛的出現有多重指涉，以多義性的象徵，營造荒誕的藝術效果；以曖昧性的手法，啟發觀者聯想。其一如象徵



(圖 27)

名稱：數位童年

年代：2016

尺寸：180 X 95cm

媒材：水墨、紙本設色

人類的異化（被手機制約）。其二如象徵叢林（現代小朋友，手機以外的地方宛如叢林般陌生）。其三，指涉危機...

作品二〈看不見的危機〉

創作理念

清曹雪芹《紅樓夢》中，描述寶玉夢遊太虛幻境，見一對聯：「假作真時真亦假，無為有處有還無」，大意是：「當我們把假當成真的時候，真實卻像假的一般，而把存在的當成虛無時，真正的存在反而像是虛無一樣」⁴⁷。

類比數百年後，數位時代的人們，遊走在虛擬影像與真實世界之間，最後「假作真時真亦假」，實為貼切。現代人動動手指、滑滑手機，世界彷彿就在手中，不僅真實的實有是透過數位的擬象來認識，更甚者，耽溺在科技所創造出來的虛擬世界裡，若入「異化」的窘境而不自知。

犀牛或指涉既存的衝擊事件。瞧牠正抬起雙腳衝向我們，「低頭族」沉浸在小小框架裡，偶而也該抬頭看看，那些正在發生的事。犀牛或指涉「異化」，瞧牠正在「格式化」中，陷入虛擬數位世界的恐懼，牠奮力逃脫。



(圖 28)

名稱：看不見的危機

年代：2017

尺寸：180 X 95cm

媒材：水墨、紙本設色

⁴⁷ 網路解釋：台灣大紀元 www.epochtimes.com.tw/.../124229.htm, 2018 年 3 月 5 日檢索。

作品三〈數位犀遊記〉

創作理念

關鍵字：瞎子摸象

現代人觀看的方式，實像是透過手機的小小螢幕來認識，閱讀的碎片化、訊息的二手與片面化、個人的偏執與取巧...，結果，手機框框內的有限視野，就如同瞎子摸象般，以偏概全，每個人都只看到真相的一部分。

關鍵字：網路速食文化

科技的快速發展與網際網路的便利性，人們不再冒險、不再探求真相，轉身朝向那美好的網路世界裡，汲取速食的資訊。無視身邊的所在，真實的生活經驗，早已被虛擬的螢幕所取代。那些最真實、最原始的感動，早已遺忘。人，被遺忘的存在。

如前所述，犀牛的指涉多義：「角色的語言可以同時表達出許多種意思，並且這些意思有時自相矛盾，反應出思想與感情之間的碰撞。⁴⁸」



(圖 29)

名稱：數位犀遊記

年代：2017

尺寸：180 X 95cm

媒材：水墨、紙本設色

⁴⁸ 網路解釋：<https://zh.wikipedia.org/zh-tw/哈姆雷特>，2018 年 4 月 9 日檢索。

六、結語

(一)、省思

在學術資料蒐集上，存在主義的書籍論述極多，惜筆者不才，實難以在短時間內消化與抉擇；相反的，關於荒誕議題的書籍極少，有限的期刊資料又多屬荒誕劇的論述，與繪畫相關者尤少，水墨類更甚之。相較下，對岸論述荒誕議題的網路文章頗多，偶遇具引述價值的文章，卻因不重視著作權法，文章經多手轉載引用，以致難追索原作者，甚感遺憾。

(二)、展望

藝術表現涉及形式、內容、媒材，三要素互為影響，比重或因風格不同而有所別。儘管討論與荒誕相關之藝術作品價值時，多聚焦在其題材內容，輕忽形式與媒材，然而，內容終究須藉形式來傳達，如本論述所論及之畫家，無不是以其特有的媒材語言、適切的表現形式，使作品完美呈現。筆者現階段仍習於寫實描繪，具象的建構，再現現實的氛圍。未來意圖將固有形象進行更深層的想像，希冀經由研究所期間創作經驗的累積，與東方虛靜美學的領略，可以更自由的將藝術本質中的符號性、象徵性、比喻性等的情境與詩意，併置水墨作品中，營造出屬於自己的圖像語彙。

參考資料

書籍

- 胡永芬，《生命之渺：方力鈞創作 25 年展》，台北：藝術家出版，2009 年。
- 周林靜、陳麗華合著，《審美與生活》，台北：國立空中大學發行，2011 年。
- 高宣揚，《存在主義》，台北：遠流出版事業股份有限公司，1993 年。
- 路況，《台灣當代美術大系，議題篇：社會·世俗》，藝術家出版，2003 年。
- 邱子容，《台灣當代美術大系，議題篇：環境·生態》，藝術家出版，2003 年。
- 傅佩榮，《荒謬之超越》，台北：黎明文化事業公司，1985。
- 劉孝敢，《兩種自由的選擇·莊子與沙特》，台北：正中書局出版，1994 年。
- 尤金·尤涅斯柯 (Eugène Ionesco)，《犀牛》，台北：書林出版公司，2001。
- 阿爾貝·卡繆 (Albert Camus)，沈台訓譯，《薛西弗斯的神話：卡繆的荒謬哲學》
台北：商周出版，2015。
- 会田誠，《会田誠：天才でごめんなさい：monument for nothing》，日本京都：青
幻舎，2013。
- 許宏泉、陸虹等合著，《畫友周刊—本期人物：李孝萱》，中國北京，2016 年。

期刊、論文

- 栗憲庭，〈當前中國藝術的無聊感：析玩世現實主義潮流〉，1991 年
- 全秋菊，〈莊子與中國荒誕劇〉，2005 年。
- 邵育琦，〈尤涅斯科《犀牛》劇中之現實與荒謬分析〉，2005 年。
- 凌徽濤，〈現實中的荒誕和荒誕中的現實——論荒誕派藝術〉，2009 年。
- 任亞榮，〈淺談荒誕：美學向弱者的敞開〉，2009 年。
- 範玉剛，〈荒誕：醜學的展開與審美價值生成〉，2010 年。
- 王偉，〈從存在主義視角解讀犀牛荒誕的主題〉，《外語學刊》167 期，2012 年。