「資本拜獸教」——論臺灣藝術家賴昱旻作品中所形塑的當代神話

"Worship of Animal Nature in Capitalism"—On the Contemporary Mythology Formed in the Works of Taiwanese Artist Deon Lai

張徐帆 | Xu-Fan Zhang

國立臺南藝術大學藝術創作與理論研究所博士班學生/藝術創作者

Ph.D. Student, Program of Art Creation and Theory, Tainan National University of the Arts / Artist

來稿日期：2022年3月21日

通過日期：2022年9月16日

摘　要

臺灣青年藝術家賴昱旻的創作多通過賤斥驚悚的材質和「資本垃圾」、自然物件等媒材作爲載體，使用軟雕塑的雕塑語言形塑出猶如利維坦般的恐怖巨獸，並藉空間裝置、燈光營造、影音播放等呈現方式，塑造出具宗教氛圍感的暗黑神性空間。此種媒材的使用和空間展現詮釋了藝術家個人的生命經驗及對社會現實中人與人之間物化關係和利己利益的發現。透過自身的能動性與被侷限住的疏離關係，藝術家探究了人性在資本社會的異化下，所展現的原始獸性狀態。此獸性狀態，正被社會主流所膜拜，是爲「資本拜獸」的當代神話景觀。

如羅蘭．巴特所言的神話概念，神話是一種意指方式，它關乎的不是內容，而是一種形式。通過分析神話的過程使人們認識到神話是具有明顯的動機性，與普遍的神話含義有著共同之處——虛假。日常生活中哪怕最微不足道的現象都與資本主義的發展與擴張有著密切的關係，也包括政治的、意識形態的密切關係。

賴昱旻通過藝術創作所形塑的「資本獸神話」與羅蘭．巴特的神話學說都指向了神話製造者的意圖，即將神話社會化、讓人們理所當然地將神話視爲「自然化」的產物。本文透過對賴昱旻雕塑作品中的〈資本獸〉系列作品進行分析，試圖觀看資本社會中的當代神話現象。

關鍵詞：資本異化、軟雕塑、符號學、當代神話

Abstract

The works of young Taiwanese artist Deon Lai mostly use the abject and scary materials,“Capital garbage”and natural objects as carriers in his works, he uses thetechniques of soft sculpture to form a leviathan-like monstrous beast. By means of space devices, lighting constructions, video and background music displaying, showing a sense of religious atmosphere of the dark divine space. The use and spatial representation of this medium and creative interpretation represents the artist's personal life experiences and his discovery of the materialized relationship and self-interest between people in social reality. Through his initiative and confined alienation, the artist explores the primitive animalistic state of human nature under the alienation of the capitalist society. This animalistic state is being worshipped by the mainstream of society. It is a contemporary mythological landscape for“Worship of animal nature in capitalism.”

As the Roland Barthes puts forward the concept of myth, myth conveys connotation. It is about form instead of content. By analyzing myths, people realize that myths have obvious initiative and common meaning of myth-falsehood. Even the most trivial phenomena in daily life are closely related to the development and expansion of capitalism, including political and ideological relations.

Both the“Myth of the capital Beast”created by Deon Lai's artistic creation and Roland Barthes' mythology point to the intention of the creator of the myths, which means to socialize myths and make

people take them for granted as a product of “Naturalization.” This paper aims to observe the contemporary mythological phenomena in the capital society through the analysis of the capital animal series in Lai Yumin’s sculpture works.

Keywords: Capital Dissimilation, Soft Sculpture, Semiotics, Contemporary Mythology

一、前　言

藝術家賴昱旻是臺灣年輕藝術創作者，1984 年的他出生於臺東縣。從小便熱愛畫畫的賴昱旻在高中時期選擇了復興商工美工科，期間進行了紮實的美術訓練，在復興商工畢業之後他便前往紐西蘭懷可立夫藝術與設計學院（Whitecliffe art design & college）就讀插畫設計。因爲懷著對藝術的嚮往和喜愛，大學畢業後他又選擇進入國立高雄師範大學繼續攻讀美術學碩士。

在藝術創作中，賴昱旻常以創作作爲揭露的手段和批判的語言，通過誇張驚悚且具有 B 級（原指低成本製作的商業電影，在此文中指涉低成本藝術創作）感的雕塑造型、賤斥美學（abjection）、過時的符號語言，以及空間氛圍的營造，呈現出具有集體盲從性的神性空間與獵奇驚悚的恐怖氛圍空間感。

其營造的空間氛圍往往呈現出近似於宗教般的跪拜服從和集體性盲從，帶有某種神性。可是當細看時，就會發現在這裡所頂禮膜拜的是毛髮橫生、張牙舞爪的巨獸和充滿暴力艷俗的燈光。（圖 1）

這是因爲賴昱旻在近十多年的工作和生活中深感「在當下的社會形態中人被資本社會所完全宰製，甚至人心甘情願屈服跪拜於此種資本力量。以及上層建築隱性社會的貪腐，產生上下階層資源分配不均與不公義的情況下，刺激著人對一己之利的過度追求，於是人們處在極度激烈的逐利爭搶中，開啓了在現實生活中的惡性競爭。爲了目的而不擇手段，導致人性內在往『惡傾向』走去，在不得已的情況下與無意識中喚起原始基因裡的獸性。」[1]

1　賴昱旻，〈資本後的人性〉（碩士論文，國立高雄師範大學美術研究所，2021 年），頁 42。

賴昱旻認爲人類在資本社會的宰制之下對權力利益的爭搶源自內在自身的集體性基因的集體信仰和膜拜，集體膜拜後在資本的形塑下被現代技術統治成爲理性奴役的信仰者，將一切習以爲常融入日常生活之中，以致社會陷入「蒙昧」的怪圈。這正如神話學中所指向的，神話製造者意圖將神話社會化自然化。因此本文試圖通過科技、宗教、政治、消費中展現的資本主義意識形態被語言記號系統自然化的秘密，將此種符號學與文化和意識形態批判進行結合，這也是本文所提出資本神話的由來。

正如羅蘭．巴特（Roland Barthes, 1915-1980）在《神話學》一書中所闡述的神話，所凸顯的是「現今人們集體將廣義的文化（人造的）視爲自然而然的存在，並傳播爲常識、規範、俗見、人性，並通過各種媒介如新聞、廣告、消費宣傳、影視、娛樂、宗教宣導、文化批評等，由公共管道直入個人私生活領域。」[2]

在賴昱旻邁入社會的十年工作中，他所感知到的長久以來被資本與消費文化所形塑出的人內在與外在的樣態。人在被資本社會創造出的意識形態下過著盲從和束縛的狀態，使人被藐視、單向度思考和價值觀一致性的體制。此生命經驗的感知令他通過賤斥（abject）的資本垃圾媒材以及軟雕塑的創作形式創作出一系列令人恐慌的〈怪獸〉系列，以此折射出他內心中當代社會視野。

因此本文通過使用羅蘭．巴特的《神話學》作爲方法，以符號學和神話學之視角論述臺灣青年藝術家賴昱旻在作品中所形塑出的當代神話景觀。

2 Roland Barthes 著，江灝譯，《神話學》（臺北：麥田出版社 2019 年），頁 6。

二、軟雕塑和大勞作，過時與神聖

軟雕塑（Soft Sculpture），又稱爲「軟材料雕塑」。最早起源於西方的壁掛藝術，加入空間緯度後，題材和表現手法、材料和色彩都與傳統雕塑存在很大的區別。中國藝術家許正龍曾在《雕塑學》一書中這樣定義：「軟雕塑就是將摸起來柔軟的材料經過編制後形成的雕塑作品。」[3] 作爲纖維藝術（Fiber Art）的一個發展階段或者說是一個分支，與純粹的雕塑藝術有所區別，這主要取決於使用的材料上。

與一般意義上的雕塑相比，軟雕塑打破了關於雕塑的傳統觀念：即具有耐用的性能，且材質是由大理石（marble）或青銅（bronze）等「高貴」的材料製成。軟雕塑通常是由橡膠（rubber）、乳膠（latex）或布（cloth）等柔軟材料組成的雕塑，具有「軟」的特質。

也因現代藝術的發展和科技的進步使雕塑這門藝術逐漸降低了以往需要保存和紀錄的功能性，不再一味只追求堅硬和永恆。傳統的雕塑材料逐漸無法滿足藝術家們的創作需求，於是部分藝術家開始打破材料之間的傳統侷限，不斷探索材料的屬性和特點，並強調材料的自身表現力。以杜象（Henri-Robert-Marcel Duchamp, 1887-1968）的〈噴泉〉（Fountain）爲開端，人們對於雕塑的定義不斷延伸，雕塑材料的內涵不斷豐富，影響了 20 世紀中期出現的抽象主義、波普藝術、大地藝術等現代主義流派，也是在這一時期，軟雕塑才被納入並應用到雕塑領域。

根據現有的軟雕塑藝術作品所應用的材料以及一直被廣泛使用的、與軟雕塑領域有關的材料進行分類，大致可分爲纖維材料

3　崔芙婧、顏海強，〈論軟雕塑作品中材料的應用〉，《藝術科技》10 期（2021）。

（fiber material）、紡織品材料（textile material）、皮革材料（leather material）、現成物（ready-made）等。由於材料的審美特性和藝術家的情感體驗存在差異，因此藝術家必須在深入了解使用材料性質的基礎上才能充分表達自己的想法和體驗。

首先纖維和軟雕塑的聯繫十分緊密，被廣泛應用在雕塑中，它的出現爲當代雕塑材料的發展提供了無限的可能性。即使到了中世紀，藝術發展處於倒退時期，人類也十分熱衷於壁掛藝術。而纖維材料又可分爲天然纖維材料和合成纖維材料，在此不做贅述。而紡織品則是纖維經過紡織後形成各種材質的布料。布料作爲早期爲人類遮羞蔽體和保暖的工具，其本身就具有強烈人文色彩。以及皮革材料的使用，它是將動物的皮經過不同程度的物理、化學加工後製成的產物，它的應用歷史十分悠久。遠古時期人類將動物的皮毛作爲禦寒的衣服，「婦人不織，禽獸之皮足衣也」就是這種情況。所以當我們接觸到以皮革製成的藝術品時，會有一種親切感，這是人類發展歷史導致的。而在現成品的應用中，則爲軟雕塑領域開創了全新的創作視角，在一定程度上激發了藝術家創作的靈感。它並不特指某一類物質，而是人類根據自己的生活需求、通過現代的科學技術加工而成的可以直接使用的人工製品，它帶有更多的人文信息和人文精神。在對纖維、皮革、現成物這些材質的使用中，由於它們具有日常感和人所賦予的意義，易與觀者產生共鳴。因此軟雕塑其獨特的形態和纖維「軟」材質的表現語言不僅作爲物質載體承擔了軟雕塑作品的藝術表現形式，還作爲意識載體被賦予了各種人文精神。催增了創作方法的更多可能性。藝術家通過將現實世界的介質藝術化，將現成品轉變爲一種藝術符號。

以德國藝術家約瑟夫．博伊斯（Joseph Beuys, 1921-1986）使用的創作媒材來看，脂肪和毛氈作爲他創作原材料的最初靈感，是來

自他在戰爭中的生命體驗。他繼承發展了十九世紀浪漫主義的自然崇拜，在藝術創作中運用了大量動物符號，如「動物王國」（animal kingdom）作爲他對越來愈複雜、令人難以掌握的科學的一種反動模式。這些材料的運用引起藝術界和社會的巨大爭議，但他並不是爲了「挑釁」觀眾，而是表達「客觀正確的藝術語境」。他認爲當觀眾對使用脂肪作爲藝術品材料不能理解時，就會開始思考並提出疑問。他開始擺脫人們對於藝術作品中關於材料的色彩和形式的問題。

博伊斯希望通過物質材料表達對「共同生命體」和人「孤立無援」處境的關注。物質材料本身對於博伊斯並不重要，重要的是其背後隱藏的「雕塑」概念，以及物質材料作爲語言符號以及語言外延性形成的概念。語言在這裡已經不是原始意義上的語言，而是它的擴展。以「雕塑」作爲擴展和延伸個人意識的過程，並把視野引向社會正義，它已然不再專指造型藝術，而是轉移到整個生活本身，乃至全社會，恢復人失去的本性，平衡理智與感情、思辨與直覺的關係。將人從狹隘僵硬的思想中解放出來。是故可以看出軟雕塑的使用和發展更多指向了材料選擇背後的人文性和社會性。

在 20 世紀藝術家中，還有如梅雷特·奧本海姆（Meret Oppenheim, 1913-1985），嘗試了非傳統材料（在 1936 年創作了一件由毛皮茶杯組成的作品）。但克勞斯·歐登伯格（Claes Oldenburg, 1929-2022）通常被認爲是這種形式的創始人。從 1950 年代後期開始，他就開始嘗試用女性長襪、乳膠、橡膠和粗麻布等材料製作出廁所和超大 BLT 三明治、汽車和甜甜圈等各種東西。[4]

4 “Soft Sculpture,” ARTSY, accessed January 18, 2022, https://www.artsy.net/gene/soft-sculpture.

因此在賴昱旻的創作過程中，可以看到對於媒材的選擇和創作的形式都源自於他的生命經驗和生活體驗，在軟雕塑這個形式的運用上，賴昱旻的創作方式近似於手工勞作（通過紙漿的不斷堆疊塑形，並結合現成物的組合方式），這是源自他長年來教導小朋友的美育技能（近十年的幼兒美術教育經驗）。同時他也受到克勞斯．歐登伯格對於作品呈現的影響，在賴昱旻的作品中，有別於一般手工勞作，他會將其比例尺寸數十倍放大於自己的創作中。此種風格在賴昱旻的作品中尤其明顯，不管是材料的選取亦或是手工的製作，都帶有濃濃的質樸與道具感。所以在他的作品中，通常會看到某種過時的 B 級感。「但『B 級』也可能來自後設，亦即，不論是否預算確實低或技術確實有限，但卻將這種窘迫狀態發揮為一種風格。」[5]

而在談及對手工勞作的認知中，大多被認爲從日本詞彙中衍生而來。在一般網絡表達中，手作也可理解爲個人 DIY（Do It Yourself）。對於這一活動的描述，桑內特（Richard Sennett）在《匠人》中稱之爲「匠藝活動」。他批評了將其等同於木匠活之類的手工勞動的狹窄理解，認爲它應包括更廣泛的手工勞動，它應當滿足人的自我實現和自我發展。[6] 然而在社會發展進程中，由於科技革新和資本觀念的衝擊，大部分傳統手工藝都被以機械化生產和流水化作業爲

5 蔡佩桂，〈過時與 B 的重新發明：惡性荀環在新浜〉，台新藝術提名，ART ALKS，2022.1.17 點閱，https://talks.taishinart.org.tw/juries/tpk。

6 郝大海，陳虹梅，〈手作，時代手藝人的自我表達〉，中國社會科學報第 2294 期，2022.1.18 點閱，http://sociologyol.ruc.edu.cn/shxyj/fzshx/qtfz/%E3%80%8A%E4%B8%AD%E5%9B%BD%E7%A4%BE%E4%BC%9A%E7%A7%91%E5%AD%A6%E6%8A%A5%E3%80%8B2021%E5%B9%B411%E6%9C%8824%E6%97%A5%E6%80%BB%E7%AC%AC2294%E6%9C%9F.html。

特徵的大工業機械化生產方式而淘汰，失去了實用價值而日漸凋敝或消失無蹤。

因此在資本社會下「手作」已然過時成爲低價的生產者。且在發達工業社會的技術經濟機制之下，人喪失了以人作爲主體所必須的批判、否定和超越性等具有積極意義的向度，最終淪爲「單向度的人」，迎來了普遍異化。

因此手作的創作方式無異也是賴昱旻企圖將其與資本主義做連結的方法之一。在媒材的使用上，他以撿拾周遭（校園內和工作室的垃圾回收處、大型垃圾回收站）賤斥（abject）的「資本商品廢棄物」（瓶裝、罐裝飲料、塑膠袋、橡膠類物品）當作基本的填充物來塑形（圖 2）。利用此種以廢棄商品的媒材作爲媒介，塑造出被人頂禮膜拜的具有儀式性和帶有神性的巨型獸像，具有強烈衝突與矛盾。

在賴昱旻創作過程的媒材選擇和呈現形式中，可以看到其蘊含了與異化抗爭的力量。他在作品中〈滑鏈下 30 公分的生存空間〉（圖 3）用撿拾收集的廢棄商品形塑出撐地樣態的「垃圾人」（圖 2）被另一端的生物鐵鍊鎖纏繞脖頸，呈現資本後所產生上下層社會的社會關係，上層布爾喬亞階級所展現的弱肉強食的強權獸性，以及下層社會爲了微薄的利益爭搶的獸性體現。「這是他對於現今商品意識形態下的藝術觀點採取了否定的態度，取而代之的是，自由勞動下的意志轉變爲控訴型的社會性抗議雕塑，它們也意味著否定藝術只受限於上層社會的活動，」通過藝術創作不只讓他感受到自我價值與存在，也作爲現實的揭露，這也是賴昱旻想打破上下層社會的一種方式。[7]

7　賴昱旻，〈資本後的人性〉，頁 25。

三、智獸性和資本拜獸教

（一）歷史與集體智獸性

在達爾文（Charles Robert Darwin, 1809-1882）的進化論（evolution）中，人是從南方古猿慢慢演變而來的物種智人（homo sapiens）。在漫長的演化歲月中，發生了內在基因進化與變異、外在適應環境變化、兩性生育繁衍後代、食物鏈的產生和物種與物種之間的生命鬥爭，種種經歷產生了我們的祖先智人，又經過了認知革命、火的運用和農耕時代，人至今創造了與大自然隔閡的城市文明，並且誕生了現代人類（human）。

然而賴昱旻指出：

> 隱藏在人內在的暴戾基因，不管是猿人時期智人遠征大陸消滅掉巨量的大自然物種，埃及與瑪雅文明興起至衰敗，再到後來中世紀的宗教戰爭殺戮、城邦與城邦之間的侵略領土戰爭、一二次世界大戰的爆發、國家跟國家之間的核威脅等，這都是歷史中人與人之間殘暴廝殺的證據，人的內在隱藏了運用大腦演化下來的智慧，讓物種可以延續至今，但同時殘暴野生的獸性特徵也一直存在體內。這也是人類永遠都無法擺脫的體內智慧又殘暴的智獸性體質，它流淌在人類的血液和 DNA 中，在內在性質產生後，它會慢慢壯大，也會慢慢侵蝕掉自身個體內在的類本質。[8]

8 賴昱旻，〈資本後的人性〉，頁 25。

因此在賴昱旻的創作中，使用了大量的人類頭髮作爲雕塑的主要媒材。他使用大量的頭髮是他在表達人內在不文明的一種詮釋方法。例如他曾經看到過奔跑在深山裡長滿毛髮的野人，像是未開化的古猿人，令人感到恐懼。在文明社會的當代，不修剪的長髮似乎標誌爲野蠻的動物性。同時他受到奧古斯特．羅丹 (Auguste Rodin, 1840-1917) 雕塑作品的影響，當他觀看羅丹的作品時所看到殘缺或是不完整的呈現方式，讓他意識到通過身體的局部表現也可呈現出人的整體意識和內在狀態，甚至更能開啓觀者的想像空間。因此他選擇了頭髮這一個媒材。

頭髮是人身體生長速度最快的組織，在上面可以提取到人體所攜帶的 DNA，這讓他很直接的聯想到一根頭髮即可代表著人最低限的象徵，裡頭有著人個體與群體內在的獨特和相同性的基因特徵，於是他收集了無數人的頭髮拼湊在一起，總和了不同個體、歷史演化下和當今意識形態集體化後的惡性狀態，其實要得到的是頭髮內在集體群眾的基因。[9] 頭髮這個自然媒材成了他在詮釋個體基因趨勢性、集體的創造和歷史脈絡下人內在的獸性特徵。

（二）智獸性源自於基因的操控

英國生物學家理查．道金斯 (Richard Dawkins, 1941-) 在出版的《自私的基因》（The Selfish Gene）這本書提到，基因（gene）和瀰因（meme）的概念，基因的本能是想被大量複製和繁殖的動能，因此基因的存在就是爲了以延續自己作爲目的，從而會讓人不

9 賴昱旻，〈資本後的人性〉，頁 23。

斷產生利己的想法。類似於人類的身體只是一個載體，基因在暗地裡操控我們每一個人的身體，道金斯稱這爲「基因機器」（survival machine of gene）。因此賴昱旻試以兩性關係爲題材，披露人內在的不文明基因是不可能被婚姻所束縛住的背叛因子，正是因爲遠古時代天災人禍導致人的壽命短暫不利族群延續，因此基因所攜帶了尋找更多的人通過不斷繁衍以利族群延續的特性作怪。賴昱旻將這件作品稱爲〈三王文化下的哥吉拉〉（圖 4）；這也反應了人會產生自私自利的行爲也是一種動物性的本能，是基因的求生本能意志奏效。但因爲人跟動物的不同之處在於人已經演化出了智慧和語言的功能，所以人擁有了編故事的能力，以及產生了文化。而文化則會產生抵觸基因的自然驅使力量，道金斯稱這爲瀰因。[10] 以社會學與基因學跨領域的方式可知，瀰因更像是一種部落或零星式的文化意識型態，但基因就是巨大的本能意志力動能，存在著資本主義集體驅使下所產生的意識型態。[11]（圖 5）

（三）資本拜獸教

賴昱旻在自己的創作論述中曾描述：

> 亞當・斯密（Adam Smith, 1723-1790）在《國富論》中提到，人類財富基礎來自於增加個人利潤的自私心理，資本就是認同

10 理查・道金斯著，趙淑妙譯，《自私的基因》（臺北：遠見天下文化出版，2020），頁 318-338。

11 賴昱旻，〈資本後的人性〉，頁 25。

> 利己與貪婪的行為。由此可知資本主義的運作和我們內在的基因有著異曲同工的相似關係。[12]

因此他認爲資本主義就是爲人類量身訂做的型態，它非常適合人體內在自私的基因。賴昱旻也以社會現實爲題材，揭示出資本家爲了降低成本提高利潤的心理，而不擇手段用不要的頭髮自製醬油的原料，這是不道德以及試著剷除底層社會的手段，同時也爲了達到上層的最大化利益而生產出黑心商品。賴昱旻稱此作品爲〈捕獸夾〉（圖6）。而極度的物質化取代了精神面向的追求，於是變成導致馬克思所說的商品和服務反過來宰制人的思想與行文。

因此賴昱旻創作出作品〈虛度的日常煎熬〉（圖 7），他曾在制式的工作經驗裡感受到生命的熱情被慢慢地被消磨殆盡，枯燥乏味的工作讓人無法獲得成就感，能動性有如石頭般的無意義；而他又一次次失業的徬徨與失落，失去薪資猶如失去毒品的吸毒人員的這段經歷，開始讓他思考，在資本異化狀態下，薪資是員工壓迫性勞動下追求的精神毒品，同時也是資本家牽制勞動者的手段，於是賴昱旻將一元硬幣鎔鑄成粉末，裝進針管中，他把此作品稱爲〈就這樣被你征服〉（圖 8）。

賴昱旻是這樣詮釋資本拜獸教：

> 事實上相信資本便是間接的相信了我們對內在基因想得到自私的快感，集體性相信資本主義的意識形態下，便產生極度

12 賴昱旻，〈資本後的人性〉，頁 25。

> 強大的私心狀態，這就產生萬惡的根源來自這社會集體的信念，也產生了極強大的壓迫感，強大的壓迫就是現實感，便是我們這資本全球化下的產物，我們集體信仰和膜拜的根源對象是我們內在自身的集體性基因，集體膜拜化後所形塑出並體現在外在世界的大環境，也就是我們每一個人在社會上所面對無形的現實壓力質量，大家所說的大環境創造的現實感受，它就是資本拜獸教。[13]

賴昱旻受到馬克思的影響，在他的「宗教觀」和「拜物教」的啓迪下，將人受到此種意識型態的盲從和信仰稱之爲「資本拜獸教」。賴昱旻認爲人在本身慾望上做外在文明的進步而忽略了對人內在品德修煉的理性突破，人個體內在不文明與外在進步的科技物質文明互相結合，因此他創作出科技並沒改善人與人之間的疏離關係的〈血人〉（圖 9），對未來科技和資本社會下引發的獸性結合，表達未來人內在心理有如科技獸性的〈核彈人〉（圖 10），這產生內與外在的極大落差對比，讓個體的人變成具有智慧的獸人。

這意識形態所產生的價值觀就如同信仰般強大，於是他創作出人成長過程就是被歷史、教養、媒體和廣告置入性傳教產生資本社會化的〈Oh my God〉（圖 11）。此種在資本社會下所誘發，被眾人膜拜的內在集體性基因是賴昱旻的藝術創作中一貫的主軸和藝術精神的承襲。

13 賴昱旻，〈資本後的人性〉，頁 28。

四、賴昱旻作品中的當代神話景觀

（一）當代神話

「當代神話」理論是指承認神話和神話思維在現代社會生活的客觀存在並對其作出研究的理論。有時也被稱爲「現代神話」（Modern Myth），其基本內涵沒有本質的差異，只是能指不同，其所指具有同一性。爲了敘述和表達的一致性，以免引起闡釋的歧異，這裏統一指稱爲「當代神話」（Contemporary Myth）這一概念。[14]

羅蘭．巴特指出：「神話是一種話語」，但並非任何一種形式的話語，而是「一種溝通的系統，是與其特定歷史階段密切相聯系的特定社會的一種資訊」。[15] 爲了揭示這種特殊的社會資訊，光靠語言的單純形式變化邏輯是不夠的，必須超越語言學的界限而探討符號論。

因此，我們可以聯繫我們當下所處社會的權力關係和利益關係對各種語言符號結構進行解讀，從而揭示出隱藏於自然約定形成的語言符號，所表達的確定自明的意義背後別樣的社會文化意義和意識形態內涵，它們透現出社會權力關係和利益關係對我們的無形支配。

（二）科技神話

科學技術的飛速發展構成了現代社會一個顯著的標誌和歡樂的景象，尤其是實用技術呈幾何級數增長，它給人類生活帶來巨大的「神

14 顏翔林，《當代神話》（北京：中國社會科學出版社，2015），頁 14。

15 連歡歡，〈神話學的解碼，淺析羅蘭．巴特的新神話學理論〉，《劍南文學（經典創苑）》710062，（陝西，2012），頁 275。

話式」的改變。當科技力量滿足了人類部分慾望的同時，也刺激了潛在的更大和更多的慾望。於是在慾望遞增邏輯的支配下，人的慾望對於科技工具無界的享樂追求就構成感性和理性的無限循環。因此必然地催生對科技的崇拜意識，致使科技神話的誕生。置身於後工業社會的歷史文化語境，科技已成爲類似宗教似的「圖騰」。

在賴昱旻的作品中可以看到立體雕塑與科技產物結合的元素。這也是他一直在作品中所提出的，科技發展便利的同時也帶給了人們越來越多的恐懼，科技的發展需要釐清技術與人性的關係，恰如凱文凱莉（Kevin Kelly, 1952-）所說：「科技要生命化」、「科技將具備人性」。[16]

例如賴昱旻作品〈血人〉（圖 9）在視覺上翻玩了阿爾伯特．賈科梅蒂（Alberto Giacometti, 1911-1966）〈行走的人〉（Walking Man）這件作品，就呈現了當代年輕人在現實的社會與體制中，被科技產品所綑綁，綻放出華麗的孤獨生命個體，想要活出有生命力的感受卻無奈的在某一瞬間定格住，在燈紅酒綠的生活和科技的宰制下，得到黑暗中微弱的霓虹確幸光芒。[17]以及作品〈三王文化下的哥吉拉〉（圖 4）在談論科技介入到兩性關係的便捷性和慾望滿足。科技在改變人類物質生活質量的同時，也在改變他們內心深處的情感和信仰。如此一來，現代心靈對於科技的膜拜就順理成章地成爲新的宗教和神話。如戴維．利明（Darid Leeming）和埃德爾．貝爾德（Edwin Belda）所指出：「新出現的神話似乎是在使科學與宗教結合。這種

16 海 dong，〈科技與人性〉，知乎，2022.1.30 點閱，https://zhuanlan.zhihu.com/p/362646009。
17 賴昱旻，〈資本後的人性〉，頁 36。

結合的結果不是只信仰某個宗教或科學的觀點，而是導致新一代神話創造者稱為『意識擴張』的東西。」[18]

而在作品〈核人〉（圖 10）中，賴昱旻將「核科技」與「人體樣態」結合在一起。核技術是當代最主要的尖端科技技術之一；是社會現代化的標誌之一。在眾多的領域中都有其相應的開發和應用，包括小到速食麵中的調料包和壓縮蔬菜都是經過輻射殺菌。以及在醫院所使用的 X 光片、核磁共振，公共場所中的安檢儀器都是對核輻射以及成像技術最直觀的應用。此外利用等離子體的活性粒子可以有效滅傷口、空氣以及器皿表面的頑固病菌，在防疫、抗疫方面有獨特的作用。

再到大型的核能使用，核能是目前能夠大規模穩定供應且幾乎沒有二氧化碳排放的能源形式。我們受到了「核電站完全就是田園般的美好事物，是神話般的可以『無中生有』的能源製造工廠，工作人員穿著白大褂坐在那裡，只要操縱按鈕就行了。」[19] 這正如《神話學》中所指：

> 20 世紀的人們信仰神話的盡頭如同過去人們對宗教的絕對信仰，只不過這些神話不是由那些我們每週聽其佈道一小時的牧師或拉比具體化的，而是由以很冷靜的態度進行工作的醫師、科學家、軍人具體化的。[20]

18 戴維・利明、埃德爾・貝爾德著，李培茱等譯，《神話學》（上海：人民出版社，1990），頁 151-152。

19 王亦楠，〈核安全神話破滅！切勿哀而不鑒〉，搜狐，2022.1.31 點閱，https://www.sohu.com/a/337965008_408441。

20 戴維・利明、埃德爾・貝爾德著，李培茱等譯，《神話學》，頁 151-152。

然而在滿足科技帶給人們的巨大利益和慾望滿足時，科學技術勢必會給人類精神、自然環境帶來負面影響，科技神話的存在隱藏著對人類現實的危險。如同「切爾諾貝尼利的悲鳴」、「日本福島核輻射」等神話般的潘多拉匣子。

「核人」的出現代表了賴昱旻對於未來的不利思考，人與人之間的內鬥競爭造成了對於自然和生態的破壞，人會在科技上的發展滿足自我的需求，但慾望漸大，無止境的延續，自然資源則很有限，有如利用科技改造自我，這種惡如核彈般具有破壞性。

賴昱旻在創作中呈現出資本文化的快速入侵及其所誕生科技神話正作用在普羅大眾的身影之中，而引誘出的愛恨情仇、內在虛榮和嫉妒心理等等「惡」的體現。在現代生活中，每一個人似乎都被一種看似神秘而又極其簡單的無所不在的「信息」異化了，它奴隸了每個存在的個體，儼然成爲了凌駕於精神之上的神靈，引用賴昱旻的說法或可將它尊崇爲「資本獸」。

（三）宗教神話

「宗教學」起源於歐洲，迄今不過一百多年的歷史。「神話」原爲「宗教」的重要內容，乃是宗教現象之一，神話學成爲獨立的學說，也是在十八世紀之後。凡宗教者均離不開神話的內容。因爲宗教語言本就是一種神話。神話被當作一種原始人類的宗教特徵來處理，並探討它的象徵意義。

在歷史上，宗教的重要性就在於讓這些脆弱的架構（社會秩序和階級都只是想像的產物，所以它們也十分脆弱，而且社會規模越大，

反而就越脆弱）有了超人類的合法性。[21] 宗教應當是幫助人在現實環境的限制下對創造力、想像力、人與人間善意的解放，然賴昱旻在作品中，呈現了立足在宗教的表象下，被資本力所驅使的現象。當代人在工業資本所造就的工具理性壓迫下，在勞動異化中喪失的能動性和想像力的類本質。宗教成爲一個由利益牽強創造的幻境，猶如資本下的斂財工具。如同美國宗教「科學教派」的教主 L．羅恩．哈伯德（L. Ron Hubbrard, 1911-1996）所說：「宗教是一種最賺錢的方式，一本萬利」。[22]

在賴昱旻作品中所體現的對虛假意識下宗教神話的批判這源自他對於資本社會、人性的認知經歷。在他的社會經驗中，他遇到刻薄的房東，可他們卻是虔誠的佛教信徒，讓他開始思考爲什麼如此虔誠的教徒在現實社會的處境下變得如此尖酸刻薄與狡猾多詐。

> 我在想他們在現實生活中的狀態是否有佛存在心裡呢？而或許他們心裡有另一個信奉相反不為人知的狀態，而使人無法在現實社會裡體現善呢？宗教是鴉片一樣是麻醉和撫慰人心的作用，它帶來了一時的對社會大眾的救贖。而在現實生活中是否會有一個不完整且醜陋的一面阻擾著人們向善的思維，這眾人的害人之心的獸性私慾形塑了集體性的意識形態，是眾人聚集出來的自私與貪性的獸性力量所產生的萬惡神態。[23]

---

21 哈拉瑞著，林俊宏譯，《人類大歷史：從野獸扮演到上帝》（北京：中信出版社，2017），頁 200。

22 李兵，〈斂財是邪教的一大特徵〉，德州新聞網，2022.2.17 點閱，http://www.dezhoudaily.com/p/1531887.html。

23 賴昱旻，〈資本後的人性〉，頁 41。

以及賴昱旻所認知的現今臺灣的宗教，也只是成爲某些人做完壞事的臨時避難所，宗教集會的場所，或是成爲某些人的搖錢樹。早已失去宗教原有的價值意義與靈光。

在賴昱旻的作品中（圖 1、圖 7、圖 11），他通過使用宗教中跪拜墊的元素和符號來渲染神性空間及集體意識的盲從性。跪拜墊的由來是佛法的傳入，拜墊也成爲佛教中，佛門弟子們用來禮佛、拜懺的一種工具。在佛教的發源地——印度，並不存有用拜墊禮佛的習慣，因此可以說跪拜墊是華人社會中的奇觀。當一進入莊嚴的殿堂內，就會看到擺放在東西兩邊、排著整整齊齊的拜墊。從表面上看去，它是斜坡式的正方體，上邊兩個角較高，下邊兩個角較低，這樣的傾斜坡度有利於禮佛時的方便。它的底部有木制的四腳，用褐色的油漆粉刷過，看上去確實有一種潔淨之感。表面是用深黃色的人造皮革包著，看上去平平、亮亮的；抹上去滑滑的。當人拜在它的上面時，就會聞到一種皮革的香味。

爲了道場的莊嚴、爲了禮佛時的動作整齊；爲了給更多的人提供方便，因此，寺院便有了拜墊。如此平常的一種工具，卻象徵了宗教的威嚴與體貼。在拜墊上不只留下了人們的氣息、手印、甚至還有淚痕。在一間莊嚴森然的佛廟大殿之中，跪拜墊便代表了人類對神明的崇敬與慾望語言符號。

在賴昱旻的作品中，跪拜墊甚至不只是一個代表儀式和宗教的符號，他將其做了改變，外表是舒服柔軟的材質，并輔以亮麗的色澤，中心卻是由石頭組構而成的算盤樣式，複製多個，擺放在獸像的周圍（圖 1）。算盤的意向象徵了人類文明往來的交易，石頭曾是石器時代交易的貨幣，兩者集合的同時像極了把人阻隔起來的柵欄，是一種看似舒服可實際是被奴役的狀態，因爲裡頭實質是沒有人想追求能動

的類本質存在，如同日復一日重複無意義的工作。所以用石頭代表著無意義的象徵，一條條的鐵線也代表著束縛、監禁的意象，每天過著規律又枯燥乏味的生活，卻樂此不彼地跪拜在上面獲取資本宗教的垂憐，膜拜人性中所崇尚的「資本獸」。

而這種大量的跪拜墊呈現的形式是因爲賴昱旻受到重複性作品形式的先驅者安迪．沃荷（Andy Warhol, 1928-1987）的影響，在美國當代工業革命後續消費主義的興起，美國大量的大賣場興起，販賣的都是非常機械又複製性的商品，這讓賴昱旻思考資本後的社會趨向，資本與消費文化深深植入人心，驅使人不管是內在的思想或外在行爲都開始有著集體複製化的狀態。同時賴昱旻受到當代藝術家艾未未（1957-）、徐冰（1955-）的作品〈河蟹〉（River crabs）和〈天書〉（Book From The Sky）的裝置形式啓迪，「此種重複性的形式可以完整地詮釋馬克思所說的人的性質總和，而產生人有樣學樣的複製性行爲。」[24] 於是賴昱旻通過將特製的跪拜墊複製化，產生相同與多數帶出的美感，同時也意指集體意識帶出的集體信仰。

而跪拜墊所環繞跪拜的正是他通過軟雕塑與毛髮所製作的數米高的巨獸。本身是無神論者的賴昱旻並不迷信，但他將生活中所感受到的當代人在資本社會下被塑造的意識形態和信仰扭曲，幻化出他們所信仰的神只是自我內心中的獸性基因總和所造就的「拜獸教」。「這如同尤瓦爾．哈拉瑞（Yuval Noah Harari, 1976-）在《人類大歷史》所提到的，人善於創造或虛構抽象性的故事讓眾人去相信，所以人們就好像一群信徒般跪拜在看似舒適的跪拜墊上。」[25]

24 賴昱旻，〈資本後的人性〉，頁 52。

25 賴昱旻，〈資本後的人性〉，頁 50。

在賴昱旻對現實經驗與自我內在感知產生矛盾衝突時，保羅．高更（Paul Gauguin, 1848-1903）的作品〈我們從哪裡來我們要去何 處 〉（Where Do We Come From? What are We? Where Are We Going?）給了他以啓示，也讓他時常想像人生的意義，人是否應該追尋生命的熱情還是在資本社會的籠罩下人云亦云的活著，這是他切身的生命經驗思考，在他的職場生涯和自由創業時期所感受到無形的社會力量將他下拉，隨波逐流的生活讓他感到枯燥乏味失去能動性。

擁有神的能力，但是不負神的責任，甚至連想要什麼都不知道，可能是作爲智人這個生物存在最危險的事情了吧。正如高毅對於哈拉瑞在《人類大歷史》推薦序中的描述：「所謂的『智人』呢，其實一點也不明智，相反是一個非常糟糕、令人失望的物種。」[26] 賴昱旻也是痛恨此種「人類中心主義」，正是這種罪惡的人類中心主義，把具有神一般的能力、本來應該成爲宇宙間「正能量」的智人，變成了一種不負責任、貪得無厭又極具破壞力的「怪獸」，而此「怪獸」在資本主義的影響下成爲當代主流所膜拜推崇的「神明」，正不斷演繹著社會神話。

（四）政治神話

亞里士多德（Aristotélēs, B.C. 384-322）在《政治學》中說：「和蜜蜂以及所有其他群居動物比較起來，人更是一種政治動物。」（διότι δὲ πολιτικὸν ὁ ἄνθρωπος ζῷον πάσης μελίττης καὶ παντὸς ἀγελαίου ζῴου μᾶλλον, δῆλον.）無論是古典神話還是當代神話都閃動著政治神話的身

26 哈拉瑞著，林俊宏譯，《人類大歷史：從野獸扮演到上帝》，頁IX。

影。政治神話即是政治活動的手段，也是政治活動的目的之一。[27] 許多國家都誕生在神話觀念之中，或者說和神話發生了千絲萬縷的潛在聯繫。

政治神話從來都不是單一性的存在樣式，它伴隨著一系列要素發揮功用，諸如儀式、節日、聖地、建築、口號、演講、國旗等參與了神話的構造和傳播。政治神話常借助宏達莊嚴的儀式得以確立和施展，這是人類藉由想像所構想出來的儀式，也是符號化活動的典型樣式。哈拉瑞在《人類大歷史》中對人類和動物的不同之處就提到是因爲人類與其相比擁有「發達的大腦」，人類大腦的「想像力」讓人掙脫基因的限制，當個體之間分享同樣的想像，人就能發展出政治、宗教、經濟等「虛構」（fiction）。這些虛構是人類從空氣當中創造出來的：自然界中並無神明，人類說要有神明便出現了神明；貨幣本無價值，人類的互信卻讓貝殼成爲交易媒介；大自然沒有告訴我們哪個人是領導者，但是眾人都畏懼、聽從某人，那人就成了至高無上的領導者。[28] 而哈拉瑞用「虛構」而非「建構」（construct），便是因爲他認爲這些由人類大腦所憑空想像的政治體系，猶如海市蜃樓，最終都一碰便碎。

因此政治神話的一個重要的策略是借助於儀式的符號化使自我設定和選擇的意識型態獲得合法性與合理性，而這種儀式通常被賦予宏大的敘事，塗抹上神聖和神秘的色彩。[29] 在賴昱旻的作品中可以看到

27 顏翔林，《當代神話》，頁 112。

28 William Dan，〈《人類大歷史：從野獸到扮演上帝》書評〉，菜市場政治學，2022.2.22 點閱，https://whogovernstw.org/2019/09/05/williamdan1/。

29 顏翔林，《當代神話》，頁 122。

此種符號化的意識行爲。通過作品〈質詢〉（圖 12）扣問政治，作品通過具有政治意向的符號元素，旗幟、質詢台、會議室營造出政治氛圍的空間，再加入自身的行爲表演，藉由 40 分鐘（通常會議時間是 40 分鐘）的無意識行爲破壞會議現場，呈現上層政治者的不作爲。由上權（國家機器）而下的統治社會，尤其是一切人的遊戲規則和價值觀的宰制，都來自於布爾喬亞階層，那人的自私自利和人性的劣根性總和，創造出來的單向度早已植入人心，也讓人失去批判的思考。在這時代，人也漸漸失去能動性的投機生命意識。賴昱旻在作品中所訴求政治是否能讓民眾的生命得到尊重和保障。政客自身的名和利益大過於政治對公眾的善意，在對應到疫情的種種防疫和疫苗議題的關係，或許現今我們人的內在樣態是更具破壞性的病毒根源。

「柏拉圖早在《共和國》（Republc）提出『高貴的謊言』（noble lie）的說法，表明任何政體都必須建立在某種謊言之上，任何政治活動絕對無法與謊言分離。」[30]

姚瑞中[31]也說過，藝術不但要去碰政治，而且要碰得更有趣，打開我們對於政治的想像，因爲藝術的重要性就在於他的解放性。[32]賴昱旻也認爲不公不義和強權是年輕人應當站出來挑戰的事，但可惜臺灣在藍綠惡鬥中和美中的牽制下，什麼也做不了，且僵化了左右思考，只能選邊站，在這樣的情況下年輕人失去了反省和批判的能力，

30 William Dan，〈《人類大歷史：從野獸到扮演上帝》書評〉，菜市場政治學，2022.2.22 點閱，https://whogovernstw.org/2019/09/05/williamdan1/。

31 姚瑞中，1969 年出生於臺灣，是國際知名的當代藝術家。

32 節錄於〈V-Touch 展覽「姚瑞中：犬儒共和國」正式開箱！〉，Youtube，https://www.youtube.com/watch?v=fWAXe0BzKwg。

少了揭示生命活著的違和感和人與人事物之間的異化存在。這是他希望藉由作品所提出來的。

（五）消費神話

當代社會是一個充滿無限慾望的消費社會，而消費社會的邏輯是必然地製造消費神話，那麼和消費神話密切關聯的是財富神話和商品神話，由此派生出財富崇拜和商品崇拜，後者也可以稱之爲商品拜物教。馬克思在《資本論》中闡述了商品拜物教（Commodity Fetishism）的特性：

> 商品形式和它藉以得到表現的勞動產品的價值關係，是同勞動產品的物理性質以及由此產生的物的關係完全無關的。這只是人們自己的一定的社會關係，但它在人們面前採取了物與物的關係的虛幻形式。因此，要找一個比喻，我們就得逃到宗教世界的幻境中去。在那裡，人腦的產物表現為富有生命的、彼此發生關係並同人發生關係的獨立存在的東西。在商品世界裡，人售的產物也是這樣。我把這叫做拜物教。勞動產品一旦作為商品來生產，就帶上拜物教性質，因此拜物教是同商品的生產分不開的。[33]

因此消費社會會產出一個客觀邏輯：消費神話必然催生出商品崇拜，當代社會的這種「商品拜物教」已經呈現愈演愈烈的趨勢。商品

33 Karl Heinrich Marx 著，中共中央馬克思恩格斯列林斯大林著作編譯局譯，《資本論》（上海：人民出版社，2004），頁 89-90。

成爲一種神話式的象徵品，被提升爲一種吸引消費者注意力的神話符號，瀰散出強烈的審美誘惑力。[34]

> 商品及商品化的表現形式由原先的商品的拜物教到現在商品形象的拜物教，既有物的崇拜到物的符號的崇拜。其結果是，物的使用功能的消隱退場之後，代之以物的符號的氾濫登場。[35]

從這一點看，人們既沒有超越對商品的物質性服從，也沒有能力和智慧超越對商品的附加符號的膜拜。商品及其符號成爲一個閃爍靈光的神話圖騰。人類依然是一種卑劣的生物，這也驗證了尼采在《查拉圖斯特拉如是說》（Also sprach Zarathustra）里的斷言：「人類是一條污濁的河流。」

在對消費與商品的詮釋中，賴昱旻作品中〈捕獸夾〉（圖 6）以頭髮作爲主要媒材，用軟雕塑形塑出帶有獸齒的捕獸夾，並且將醬油塗滿捕獸夾，走近可以聞到鹹濕的醬油味。意在控訴商人爲了利益而不惜做出危害消費者身體利益的舉動。對賴昱旻來說，黑心商品就如同資本家對勞動階級者清除的一種間接手段，「上層階級與下級階級產生了極致的違和關係。也正是因爲消費者對物的迷戀，產生三度的剝削，一是由下級的勞動轉換成了商品，商品卻永遠不屬於勞動者所擁有，第二度剝削則來自商品的買賣，勞動者需要購買此商品才能擁有商品，這便代表者商品的勞動價值又再一次回到了

34 顏翔林，《當代神話》，頁 137。

35 高嶺，《商品與拜物》（北京：大學出版社，2010），頁 113。

資方。第三度的剝削則來自於使用黑心商品的勞動者，長期使用在身體出現的隱性傷害。捕獸夾由資本家的獸性產生，它已經成爲準們吃人的殺人商品。」[36]

再如賴昱旻的作品〈滑鏈下 30 公分的生存空間〉（圖 2、圖 3），可以看到一個全身都是由殘餘的「資本垃圾」所形塑的「垃圾人」趴在地上，它所象徵的是典型的被消費主義所束縛的現代人，它以卑賤的姿態趴著，同時勃頸處被纏繞著鐵鏈，鐵鏈從一顆碩大的烏鴉頭尖喙鏈接在一起。烏鴉頭上的毛髮一樣是由人髮製成。這同樣源自於被資本所奴隸下的人性，表達了底層社會的人被消費行爲所產生的多重剝削。

此外，在鐵鏈的下方有個大火柴盒，裏面有數根火柴棒，火柴棒上端的黑色「磷皮」同樣是由人髮製成，暗示了社會人與人相互摩擦以引火。火柴盒上方的標籤上有一處投影，影像的內容爲一群小烏鴉爲了食物互相爭搶的短片，則象徵著勞動階級者在現實社會中爲了微薄的利益所爭搶。賴昱旻同時製作了一張「獸皮」（圖 14），它同樣是由人髮黏製而成，這源自於他在商店所看到的羊毛皮等獸皮紀念商品。在資本主義的生產體系和人的關係中，人藉由自己的勞動力轉換成物，再進入市場變成商品。這種異化關係的存在，是人和生產物之間關係最疏離的環節，如工時過長和機械複製性的反覆動作，這都是身體與心理被剝削的狀態。由人髮製成的「獸皮」象徵著正是人物化成爲商品過程中的嘲諷和比喻。[37]

36 賴昱旻，〈資本後的人性〉，頁 47。

37 賴昱旻，〈資本後的人性〉，頁 17。

同樣的在消費神話中，和商品密切相關的是財富神話，財富神話派生出財富崇拜和貨幣拜物教等現象。在賴昱旻的作品中也可看到他自製了一種「幣種」（圖 13）。正如馬克思在《資本論》所分析的：

> 正如商品的一切質的差別在貨幣上消滅了一樣，貨幣作為激進的平均主義者把一切差別都消滅了。但貨幣本身是商品，是可以成為任何人的私產的外界物。這樣，社會權力就成為私人的私有權力。因此，古代社會咒罵貨幣是自己的經濟秩序和道德秩序的瓦解者。[38]

馬克思對於貨幣深刻的闡釋揭露出有關貨幣神話和貨幣崇拜的有趣現象，這一現象同樣發生在當代社會。在賴昱旻的創作中可以看到他藉由自己的生命經驗所感受到的，在失業時產生的恐懼和焦慮讓他度過了人生中最煎熬的低潮期，整天都是無精打采的狀態，這種狀態讓他感覺如同時吸毒者對毒品依賴上癮的狀態，因爲曾經接受了長期公司餵養的薪水，以至於此時如同戒毒一般，無法適應。儘管在上班期間如同被關在監獄的鳥兒一樣缺少自由，但每每等到拿到公司的薪水後，頓時又打消這個念頭，這種狀態猶如吸毒上癮一般。貨幣就像是毒品般有成癮性般讓人們不得不被資本機器所牽制住。

38 Karl Heinrich Marx 著，中共中央馬克思恩格斯列林斯大林著作編譯局譯，《資本論》，頁 152。

因此賴昱旻在媒材使用上，將一元錢的硬幣現金分別用火熔成液態以及直接打磨成粉狀（圖 8）。如液態的金屬物被冷卻後裝進針筒中，粉狀的金屬物則被裝進由現成的膠囊藥丸矽膠翻模成的膠囊中。這一作品直接且有力地回應了人對於貨幣的依賴和成癮性。

馬克思在《1844 年經濟學哲學手稿》中曾預言隨著私有制最終被人類社會所揚棄，人性異化的現象也必然會被克服。對私有制的積極揚棄，作爲對人的生命的佔有，是對一切異化的揚棄，從而是人從宗教、家庭、國家等等向自己的人的存在即社會的存在的復歸。[39] 在賴昱旻的作品中，可以看到的是宗教神話的異化發生在意識領域、人的內心領域之中，而經濟的異化是現實生活的異化，因此對異化的揚棄包括兩個方面。

和宗教異化與勞動異化的單向度不同，消費神話包含著意識領域和現實生活的雙重異化，它是人沈湎在物戀和財富崇拜中而遺忘自我的存在與意義，迷失在經濟活動和消費活動之中而忽略了生命的尊嚴和良知、審美與詩意的存在。因此，消費神話的存在，在當代只能從側面說明，克服人類的精神異化無異於是一個漫長的路程。

39 Karl Heinrich Marx 著，中共中央馬克思恩格斯列林斯大林著作編譯局譯，《1844 年經濟學哲學手稿》（上海：人民出版社，2000），頁 82。

四、結　論

當代神話彌補了近代以來古典神話缺席後的審美想像力匱乏和表現技藝的下降，在一定程度上復活和擴大了文藝的創造力和表現力，從而爲被現代技術統治和理性奴役的接受者，開啓了一扇認識自我和他者的窗口。沈湎於實用理性和工具理性的大眾，在後現代的歷史背景裡，尤其關注利益的分配和再分配。同時熱衷於權力的支配，圍繞利益和權力的追逐，組成現代人的生命圖景之一。羅蘭．巴特的《神話學》對當時的法國社會起到了針砭時弊的作用。在當下的現實社會中，神話的本質沒有絲毫改變——使人們處於「蒙昧」的狀態，陷入到一個怪圈當中，依然樂此不彼。

我們可以解構神話，卻無法消除神話。在賴昱旻的作品中我們可以看到此種符號學與文化和意識形態批判巧妙地結合起來，從科技、宗教、政治、消費中發現了資本主義意識形態被語言記號系統自然化的秘密。特別是科技的進化，可以說現代科技催生了當代神話。現代科技的進步使人類達到了古典神話所幻想的目標，很大程度上滿足了人類征服自然和攫取財富的慾望，但人類對科技的無限許諾和盲從，科技反而成爲人異己化的壓抑性勢能。同時科技帶給經濟和宗教、政治建立彼此通約的價值觀，如同一場大眾的狂歡，這種公共的集體狂歡無論出於何種政治、經濟、文化的目的，都將神話的主體還原爲一種集體意識。這種集體意識被社會現實所馴化，在資本主義的意識形態下操控，讓人喪失精神上的追去，被植入對中產階級的美好幻想之中。賴昱旻正是通過自身的生命經驗和切身感受，藉由藝術創作作爲揭露的方法，同時也是自己的心靈的釋放和情感的宣洩出口，表達出對社會文化背後的意識形態偏見，對於現實環境壓迫下的抗爭，揭示

了人類的語言符號生產如何同意識形態生產相關聯，從而開闢了意識形態批判的新關注。

附　　錄

賴昱旻研究出來的紙雕塑塑型大致有四種方式。較正統說法爲兒童紙漿紙（paper mache）、紙漿土（paper clay）、白水泥和石膏強化表面法。兒童紙漿紙的塑型是運用加法的堆疊，他通常使用組合垃圾和廢棄物的方式，之後再用透明膠帶捆束著固定住，然後用白膠水沾報紙黏貼在塑好型的型體表面上，大約貼四層，等白膠表層乾了，上一層底色之後即可上彩，最後再上保護漆。

紙漿土塑型方式亦是加法的堆疊，一樣是組合生活垃圾和廢棄物的方式，之後再用透明膠帶捆束著固定住，再來白膠水沾報紙黏貼在塑好型的型體表面上，大約貼三層，等白膠表層乾了，再用自製的紙漿土進行表面泥塑，等表層土乾了後即可上彩，最後上保護漆。最後的方式是白水泥和石膏強化表面法，一切與上述一樣，之後他會把調好的白水泥或石膏塗抹在表面並進行微小變化的表面泥塑，待表層乾後，進行彩繪顏色。

通常使用的紙漿土製作原料（大約的劑量）：水 30%+ 碎掉的廢紙 30%+ 白膠（南寶樹酯）20%+ 滑石粉 10%+ 水性士力康（silicon）10%。[40]

40　賴昱旻，〈資本後的人性〉，頁 39。

圖　版：



圖 1　賴昱旻，〈本獸造光計畫 2〉，複合媒材，依場地而定，2020。



圖 2　賴昱旻，〈滑鏈下 30 公分的生存空間〉，複合媒材，依場地而定，2019。



圖 3　賴昱旻，〈滑鏈下 30 公分的生存空間〉，複合媒材，依場地而定，2019。



圖 4　賴昱旻，〈三王文化下的哥吉拉〉，複合媒材，依場地而定，2019。

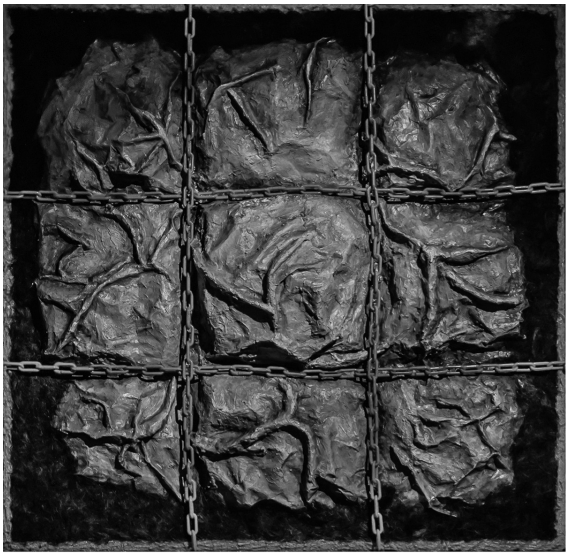


圖 5　賴昱旻，〈瀰的自制力〉，複合媒材，120×130 cm，2020。



圖 6　賴昱旻，〈捕獸夾〉，複合媒材，147×140×46 cm，2020。



圖 7　賴昱旻，〈虛度的日常煎熬〉，複合媒材，依場地而定，2019。

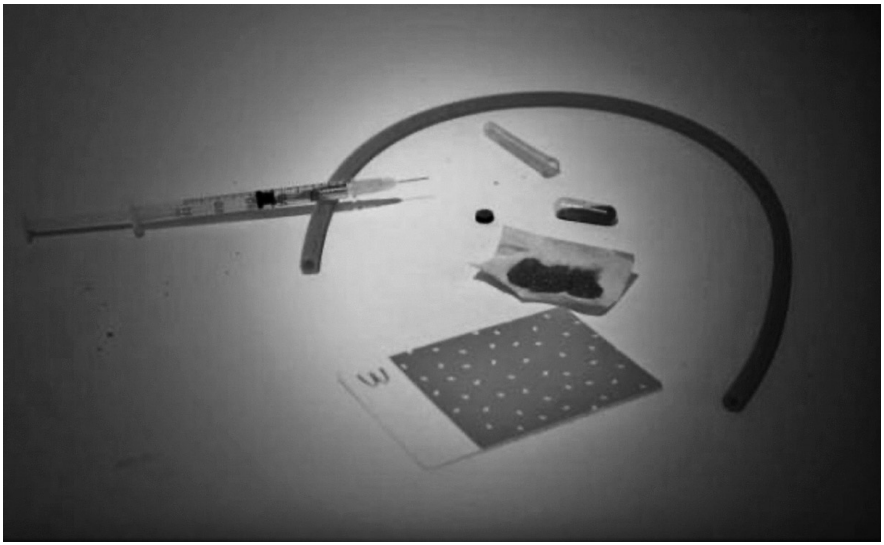


圖 8　賴昱旻，〈就這樣被你征服〉，複合媒材，依場地而定，2019。



圖 9　賴昱旻，〈血人〉，複合媒材，依場地而定，2020。



圖 10　賴昱旻，〈核人〉，複合媒材，150×68×68 cm，2019。



圖 11　賴昱旻，〈Oh My GOD〉，複合媒材，210×140×150 cm，2018。



圖 12　賴昱旻，〈質詢辦疫〉，行爲及裝置，依場地而定，2021。

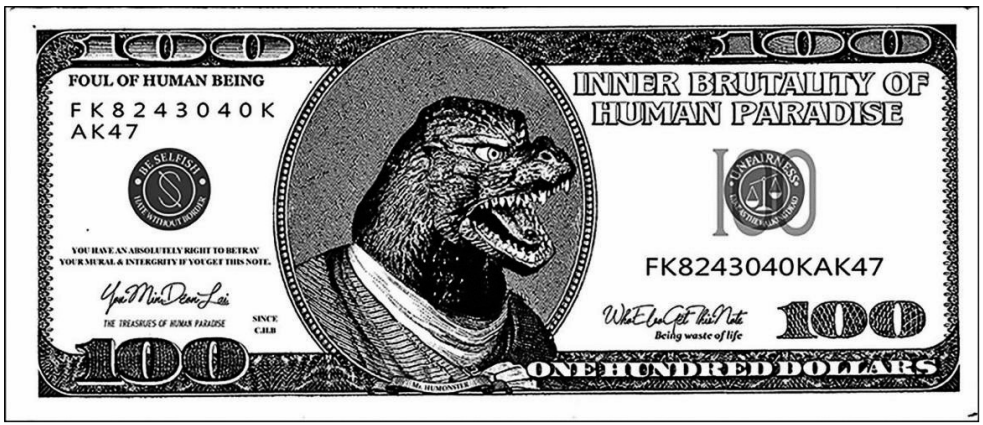


圖 13　賴昱旻，〈獸鈔〉，版畫，A4，2019。

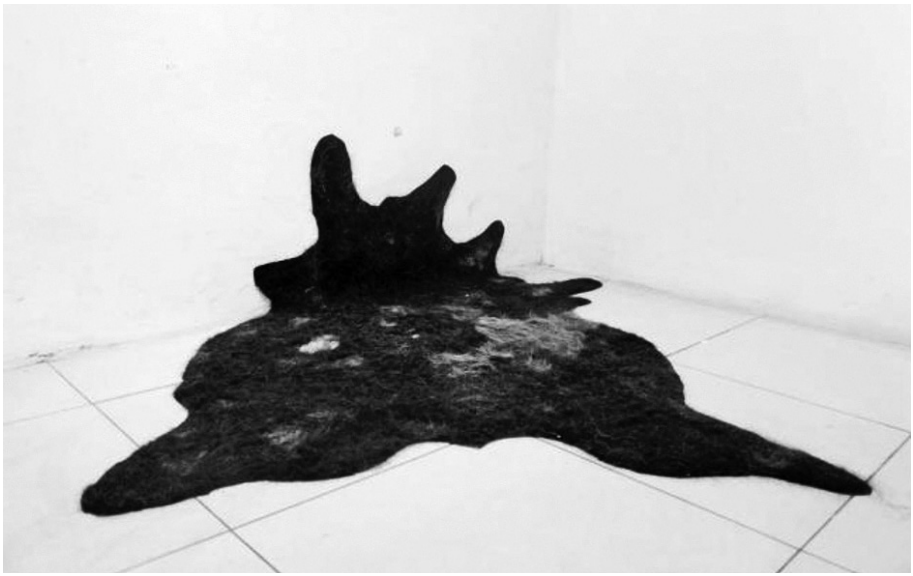


圖 14　賴昱旻，〈群非人〉，複合媒材，130×120 cm，2018。

參考書目

（一）中文論著

Barthes, Roland 著，江灝譯，《神話學》，臺北：麥田出版社，2019。

Dawkins, Richard 著，趙淑妙譯，《自私的基因》，臺北：遠見天下文化出版，2020。

Harari, Yuval Noah 著，林俊宏譯，《人類大歷史：從野獸扮演到上帝》，北京：中信出版社，2017。

Leeming, David、Belda, Edwin 著，李培茱等譯，《神話學》，上海：人民出版社，1990。

Marx, Karl Heinrich 著，中共中央馬克思恩格斯列林斯大林著作編譯局譯，《資本論》，上海：人民出版社，2004。

Marx, Karl Heinrich 著，中共中央馬克思恩格斯列林斯大林著作編譯局譯，《1844年經濟學哲學手稿》，上海：人民出版社，2000。

高嶺，《商品與拜物》，北京：北京大學出版社，2010。

連歡歡，〈神話學的解碼，淺析羅蘭．巴特的新神話學理論〉，《劍南文學（經典劍苑）》710062，（2012）：頁 275。

崔芙婧、顏海強，〈論軟雕塑作品中材料的應用〉，《藝術科技》10 期（2021）。

賴昱旻，〈資本後的人性〉，碩士論文，國立高雄師範大學美術研究所，2021 年。

顏翔林，《當代神話》，北京：中國社會科學出版社，2015。

Dan, William，〈《人類大歷史：從野獸到扮演上帝》書評〉，菜市場政治學，2022.2.22 點閱，https://whogovernstw.org/2019/09/05/williamdan1/。

郝大海，陳虹梅，〈手作，時代手藝人的自我表達〉，中國社會科學報第 2294 期，2022.01.18 點閱，http://sociologyol.ruc.edu.cn/shxyj/fzshx/qtfz/%E3%80%8A%E4%B8%AD%E5%9B%BD%E7%A4%BE%E4%BC%9A%E7%A7%91%E5%AD%A6%E6%8A%A5%E3%80%8B2021%E5%B9%B411%E6%9C%8824%E6%97%A5%E6%80%BB%E7%AC%AC2294%E6%9C%9F.html。

王亦楠，〈核安全神話破滅！切勿哀而不鑒〉，搜狐，2022.1.31 點閱，https://www.sohu.com/a/337965008_408441。

蔡佩桂，〈過時與 B 的重新發明：惡性荀環在新浜〉，ART ALKS：台新藝術提名，2022.1.17 點閱，https://talks.taishinart.org.tw/juries/tpk。

李兵，〈斂財是邪教的一大特徵〉，德州新聞網，2022.2.17 點閱，http://www.dezhoudaily.com/p/1531887.html。

〈V-Touch 展覽丨「姚瑞中：犬儒共和國」正式開箱！〉，Youtube，https://www.youtube.com/watch?v=fWAXe0BzKwg。

（二）西文論著

“Soft Sculpture.” ARTSY. Accessed January 18, 2022. https://www.artsy.net/gene/soft-sculpture.