

翻轉的年代

—— 1945～2000年的台灣平面設計現象

王行恭 David WANG 國立台灣師大美術所兼任副教授

在紛亂不斷的二十世紀裡，台灣的身世，從一個爹不親娘不愛的棄島，由異族教化使役了近半個世紀之後；忽地轉身一變，又成為國際資本主義圍堵共產主義擴散的前哨棋子。這種身分的急速轉換，加上台灣民性的強韌，造就了台灣成為國際上最富生命力的地區。在二十世紀的後半時期裡，雖然社會一樣紛雜崢嶸，海島的性格，一樣封閉自負；但是還是有這麼少數一群設計創作者，為生活糊口也罷，為實踐自身的理念也罷，在艱難困頓的年代裡，在生存與文化的交戰之下，企圖留下些許的痕跡，讓歷史的記錄者，在蛛絲馬跡中追索。他們在工作中屈就現實，在文化的無奈之下，選擇熟悉的題材創作。他們在機會全無的島上，試圖探索代表台灣的符號，並默默的推向國際。他們的動機，和台灣的文化現實無關，和台灣的商業行為無關，這群設計創作者，企圖在特有的文化現象與社會特質中吸取養分；在傳統與現代的思維激盪中探索方向；在對待圖騰與符號的表達上，時時不斷的實驗與辯證，以追求更精確的圖像，淋漓盡致的表達台灣的表情。

在這個是非不分、黑白翻轉的年代裡，台灣對一個設計工作者而言，其生存與創作環境的荒謬與無奈，是無法拿西方國際的標準來評量。在這樣的一個大紛亂的局面中，台灣的设计工作者，一方面要擺脫生存的現實，一方面又企圖掌控創作的境界，因此作品中所呈現的豔俗或冷峻，均非本文所要探索的目標；這篇短文，主要著眼在戰後到二十世紀結束的五十餘年間，發生在台灣島上的平面設計現象。因此，無論美醜，不分左右，文中取樣只圖其方便性，並非是絕對的標準。

台灣的设计現象，受制於島國的高限性與思想活動的桎梏與不安，是無法和西方主流的设计發展潮流接軌的；因此西方设计社群的運動，基本上在台灣的社会並不存在。台灣近代的设计發展演進，是獨立自外於國際社会的標準。這個體認，主導了這篇短文的内容與分期，全文共分六期，簡述這半世紀來的創作背景，它們是：一、紛亂與離散；二、思想的正確性是無限上綱；三、存在與虛無；四、桎梏與鄉土；五、解嚴與釋放；六、「台灣圖騰」時代的百花齊放。並以每十年做為一個時間的分期點，雖然不很精確，但確實可以掌握台灣近代平面设计發展的簡要内容；雖然是筆者個人的側面角度，仍然需要更多訊息的發掘和後續者的加入，讓台灣近代平面设计，由現象的陳述進入歷史的定位。

一、紛亂與離散 (1945-1950)

1945年對於台灣來說，是一個決定未來命運之年，但這決定之主權，並未操之在台灣人自己的手中。在二次大戰末期，美國太平洋海軍總司令尼米茲將所擬訂的作戰計劃中，原本是要以

- 紛亂與離散 (1945-1950)
- 思想的正確性為無限上綱 (1950-1960)
- 存在與虛無 (1960-1970)
- 桎梏與鄉土 (1970-1980)
- 解嚴與釋放 (1980-2000)
- 「後台灣圖騰時代」的百花齊放 (2003-)



The Age of Variation - the Phenomena of Graphic Design in Taiwan, 1945-2000

軍事武力強行攫取這個被命名為「X島嶼」的台灣，如果這個計劃依進度行事，台灣在戰火摧殘之下，必然死傷破壞慘重。這個計劃最後卻因麥克阿瑟將軍執意要返回他被逐出的菲律賓而更改。美軍在取得呂宋和琉璜島之後，迂迴越過台灣而佔領琉球。當時全台共駐守日軍精銳部隊，如久留米師團等的第十方面軍計約十七萬人，這場未發生的決死戰，是保住了台灣日後經濟快速復原的主要因素。

1945年8月，日本在長崎和廣島的原子彈威力之下，宣佈無條件投降，當時的國民政府正積極準備由重慶往更偏遠的桂林撤退；突如其來的終戰，讓在中國內地活動的左右各派台灣人士，爭攘不斷，如張邦傑、李友邦、謝雨光、邱念台等，最後首任的「台灣行政長官」，卻為政學系之一員，曾任福建省主席的陳儀所取得。陳儀與日本的關係曖昧友善，曾於日本治台四十週年時，受邀來台參加「始政四十年博覽會」，這也是蔣氏辯解派遣陳儀接收台灣，是因為陳為國民政府高官中唯一曾踏上台灣土地者。未料這個派系，卻為台灣帶來日後悲慘的命運。

我們不可忘記一件事實，台灣在日治的五十年間，已被改造為中文識字率最高的地區，有各種不同的報章雜誌出版，一般中學程度國民，日台雙語閱讀完全沒有障礙，更何況全台在光復初期即已擁有五十萬台收音機，對外來訊息的掌握與吸收，是優於中國內地任何一首一市的。

在平面设计的印刷表現上，日據末期，雖然由於戰爭海運阻隔不便，但一般彩色石版印刷（玻璃版）與膠版印刷的表現，尚可維持一定的印刷品質。反觀戰勝國民政府接收後，卻又以時光倒流般的低落可笑。

台灣在日治時期的公學校（國小中低年級程度學程），即已在美術課程中安排圖案相關的基礎課程，並訓練學童理解圖案之定義；至於師範體系，圖案的訓練已具備完成海報或書籍封面之繪製能力。這批知識份子日後投入設計相關的行業，如商業攝影、印刷或美術设计之手工分色等，因其訓練來自日語，因此在技術表達上與來自中國大陸者有明顯的差異。





A-1



A-2

- (A-1) 1945年昭和決定接受投降之畫面——白川一郎
- (A-2) 徐瑞 瑞光火柴 1945
- (A-3) 立石鐵臣? 《中國之命運》封面 1945
- (A-4) 金潤作 《ボツタム科長》封面 1948
- (A-5) 陳慧坤、藍隆開 1950年代「運動會」海報教材



A-3



A-4



A-5

「台灣行政長官公署」在接收的體制之下，設有宣傳委員會等單位，掌握文字與美術宣傳之政策與人員訓練。在實際由越南赴台接收的粵系六十二軍，及由福州赴台的閩系第七十軍中，以當時軍隊之編制，均配有政工文宣人員做政令宣導等文宣工作。在光復初期，以1945年11月起至1946年6月止為例，單就行政長官公署考選訓練的各類行政幹部中，宣傳系的政令宣導班即結訓一百五十八名之眾；其間如來自福建的木刻家朱鳴岡，即在省訓團從事宣傳系美術指導員之工作，並任訓練團內部刊物《日月潭》之美術編輯，留下許多光復初期台灣民間市井小民生活剪影之木刻作品，並曾與二二八受難者黃榮燦共同舉辦過木刻版畫聯展及講座。這些曾參加抗日戰爭的美術工作者，如來台擔任《中華日報》美術編輯的徐瑞，任職北師的戴英浪，任職女師及《人民報導》美術編輯的荒煙，任職台中

《和平日報》的陳庭詩，任職《台灣畫報》及《新生報》的麥非及後來曾任職政戰學校美術系主任的陳慶煒等，無論這些人的思想背景或左或右，但全可概略歸納於所謂廣義的政工系統，他們或多或少繼承了三〇年代的左翼文學傳統精神，於作品中表現出戰爭陰影下的意識，並且技法上大量採用源自德國表現主義的木刻風格，這種由魯迅極力推崇的木刻技法，不但透過這些作家的引介而進入台灣，卻又曖昧的由政工系統承接這種傳承。在1950年前的設計作品中，明顯的可分辨出台灣本土的鄉俗趣味與外來政工系統的煙硝氣息。

1949年國民政府在中國大陸的大崩解，離亂奔散的難民潮中，劉獅、梁中銘、王超光、廖木林、席德進等亦夾雜其間渡海來台，這些美術人士也給日後台灣的美術設計埋下了伏筆。

二、思想的正確性為無限上綱（1950-1960）

國民政府在1949年的大潰敗之後，退守在台灣這樣一座孤懸海外易守難攻的不動航艦之上。地理位置的優勢，加上國際上圍堵共產主義擴張的理念，使得台灣成為太平洋防禦鍊上極具關鍵的地位。蔣中正在這段期間，曾以下野的身分在陽明山召開無數次黨內的內部檢討會議。在會議上的總結是：大陸經驗的失敗主因，是在於國民思想的未發動員，思維的不統一、不正確，而造成共產主義的文宣有機可乘；因此加強思想動員、思想改造是現階段最主要的工作。這個思想改造行動的任務，交由國防部政治作戰總部執行，蔣經國正是執行此工作的軸心。在這期間，共軍大舉進攻金門，並登陸古寧頭，後為國軍所擊潰。美國國務院也於1950年2月10日，發表對華聲明，反對台灣實行公投或交付託管。同年3月1日蔣中正以國民黨總裁身分宣佈復行視事，繼續延續行使南京的總統職權。6月1日及16日，數十萬國軍由海南島及舟山群島撤退來台。18日陳儀因投共陰謀叛亂，經軍法審訊終結，執行槍決。7月31日聯軍統帥麥克阿瑟訪台，確定了第七艦隊協防台灣安全，至此動亂不安的台灣，才算是真正有機會休息一下，思考下一步的動靜。

前述的左翼美術工作者，在二二八之前來台活動，曾有機會和在台的日籍美術工作主流如池田敏雄、立石鐵臣等合流；後因二二八之後的清鄉工作，迫使左翼美術工作者返回中國大陸而無疾而終。左翼以木刻表現呈現社會現象的不滿，因而吸引閱讀者對事件的思考，這種無形的張力與潛移默化的影響力，是當時執政黨所畏懼的。這種對木刻的無形恐懼，對國民黨而言是其來有據的。1938年為統一抗日的口徑而國共合作，當時蔣中正主持軍事委員會，在委員會之下設立政治部，由蔣的親信陳誠擔任部長，副部長則由代表中共的周恩來出任，實際執行文宣工作的第三廳，由郭沫若任廳長，傅抱石任秘書，負責藝術宣傳的第六處，由田漢任處長，徐悲鴻任第三科長掌美術宣傳。第三廳所屬的宣傳隊、漫畫隊、劇團、片場等共計四千餘人。當年的時空條件之下，所有的文宣表達均以木刻版印的形式來表達。這也是五〇年代執政者所以對藝文工作者視為



B-1

毒蛇猛獸的主因。更由於這種毒蛇猛獸所散佈的是視覺不易辨識的「思想毒素」。這樣的一種現象，局限了台灣美術設計的表達，更因思想上的桎梏，經濟活動的局限，讓美術設計工作者喪失了發揮的舞台。等而上之的手腕靈活者，藉著各種名義的「文藝運動」，做些適合主政者口味的「戰鬥文藝」作品，聊以糊口。等而下之的，便在茫茫人海中，憑一己之技，畫些火柴盒、香煙盒、郵票或封面、廣告招牌等聊以維生。

這種以思想為主的政治大掃除的中心思想，以反共抗俄為經，軍中戰鬥文藝為緯，所有的官方媒體，均集中在政治宣導性的主題。1952年1月31日，國民黨中央改造委員會通電全省各公私單位，為加深全國人士對反共抗俄之認識，而在各種場合，如：信封紙、公文書、海報印刷出版品，甚至統一發票等均加印「反共戰爭標語」，並附三十二則制式口號，供使用者選用。自始所有的文宣印刷品，均可見到左右或下方有一條護身符式的口號標語。學校機關的圍牆也漆上斗大的反共標語；從此特殊的圖形、符號、色彩成了特定意識形態的代表，也變成視覺表達上的禁忌。



B-2



B-4



B-5



1949年5月20日，陳誠宣佈台灣實施戒嚴以後，這種思想改造、思想偵察所佈下的天羅地網，更讓美術設計者在恐怖無形的心理壓力之下，多不願在這種隨時會因造形、色彩而扣上「思想問題」的環境之下工作，但為糊口，又得提著頭顱無奈的生存下去。

矛盾的是，執政者視木刻表現為左翼意識之代表，是敵對的象徵，卻又暗地鼓勵木刻

的表現形式，為反共意識所服務。這種是非矛盾而主觀辨別的主導，操之在國防部總政治部及其所屬的各層情治單位，甚至連一介紅藍不分的警察和執勤的憲兵，都俱有這種無上權威的解釋權。以今日的時空，我們真是難以想像，那種以思想為無限上綱的歲月裡，那群設計工作者是以怎樣的標準來思考設計表達的形式。

- (B-1) 1950年代《五年游擊》封面
- (B-2) 1950年代「飛虎」藥包
- (B-3) 楊英風 1950年代「豐年社」海報
- (B-4) 梁文錦《土包子下江南》封面 1952
- (B-5) 梁中鏡「萬公書院」明信片 1962

三、存在與虛無（1960-1970）

在1950年代的後半期裡，社會的暗角充滿著價值的矛盾與無奈；國民黨台籍省黨部副主任李友邦將軍，卻因包庇共諜案而判死刑。前台灣省主席吳國楨，因與當局對政治上的作法歧異而赴美，並發表說明：反對當局所主張的「對共產主義作戰，必須採取共產主義的手段」；這則新聞事件，明顯的說明台灣在白色恐怖時期，是生存在披著自由民主的糖衣，而行專治共產般的環境中。以這個側面角度去觀察孫立人案、自由中國案以及日後五月畫會及東方畫會提倡以抽象表達為主的美術團體，會遭遇各種無形打壓和扣帽子的現象，就不足為奇了。

1960年代的序幕，由師大美術系的模特兒林絲緞首次舉行人體畫展而揭開，林絲緞以一介弱女子的身軀，挑戰當局桎梏的威權，引發了各路思想控制者的鞭撻；繼之而來的，警總藉故意識左傾，而查禁所謂靡靡之音，並將妨害善良風化列入查禁的項目之一。並結合軍中，推行所謂的「新文藝運動」，其實施要項除文字上與中共略有區隔外，執行的內容、手段及營造的目標效果，和中共的文化大革命在本質上沒有太大的差異性。

1962年2月的《文星雜誌》刊登一篇李敖先生所撰〈給談中西文化的人看看病〉一文，引發了後來的中西文化論戰。這場論戰，由有形的新舊思維的差異，抽象與寫實的單純表現理念，最後卻以「老年人與棒子」的問題，引發當局的不悅，而以思想審判終場。這個期間，正值電視首度在台開播，文宣媒體的多樣化已然形成。台大教授彭明敏因起草〈人民自救宣言〉而被捕；國際上關注的焦點，均投注在美軍

投入大量的軍力在越南戰場，而未能解決越南問題之上。台灣在此時卻因地利之便，而成為美軍的後勤基地及休戰中心，除帶來大量的經濟利益之外，美國的各種勞軍出版物也透過地下管道流入台灣的市場，成為知識界枯木逢雨的唯一管道。美國嬉皮運動的反戰、反制度的自由思維，也透過此一管道，點滴滲入台灣。

1967年6月，立法院通過軍人得依法轉任文官的比敘條例，在此條例之下，大量政工體系情治人員，以合法手段進入各媒體及文宣領域，引起藝文界極大的反彈。但礙於「戒嚴法」及「動員戡亂時期臨時條款」而多忍氣吞聲。表面上金龍少棒隊的世界冠軍獎杯並未給台灣社會底層帶來變革的希望。設計工作者照樣因意識形態的解讀而遭遇各種無謂的干擾與無奈。

沈鎧曾為一則刊登在報紙副刊的插圖而遭警總的偵詢；一則廣告公司的廣告也因解讀的荒謬而遭到相同的命運；筆者也因一則舊屋傳單廣告中的一個簡體字而遭台中警察局廖姓調查員的關心與偵詢，並做成筆錄。這些發生在設計工作者的創作上的現象，反應出那個時代的特質以及生存在那個時代的創作者的作品反射。嬉皮文化的玩世不恭與存在主義思維的一知半解，是當時文化知識界的寫照。

設計界透過廣告公司的仲介，引進日本色彩學專家大智浩來台巡迴講演，並介紹設計色彩的運用新知。大智浩的一頭紅髮，給當時的設計界帶來莫名的衝擊，大智浩以當時一戶民生社區聯合二村住宅的價格，為味全公司繪製五個圓圈的「五味俱全」商標，也讓在台北的設計工作者更顯得無奈與感到生不逢地。

(C-1) 1950年代「春光園」海報
(C-2) 梁雲波《湖上》封面 1962
(C-3) 葉英蓀「TAIWAN」海報 1962
(C-4) 李再鈺《這一代的旋律》封面 1965



這一代的旋律





(D-1) 黃華成 《劇場》封面 1968
 (D-2) 郭承豐 《設計家》封面兼海報之1/3 1968
 (D-3) 「變形蟲」海報 1976
 (D-4) 高山嵐 《美術設計123》封面 1970
 (D-5) 漢寶德主編 《境與象》封面 1971
 (D-6) 霍榮齡 1970年代《綜合月刊》封面
 (D-7) 吳耀忠 《將軍族》封面 1975



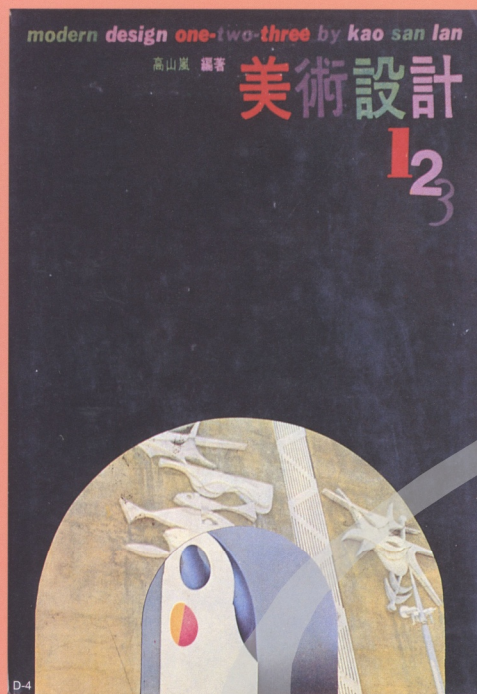
四、桎梏與鄉土 (1970-1980)

如果說「黑白展」是台灣平面設計界的一座里程碑，不可否認的，這群師大美術系科班出身的藝術家們在投入商業美術設計的行列後，設下了一個基本的、體質上改變的標準。在一片不成體系的平面設計界，預理了一個可行的方針，這群包括高山嵐、沈鏡、林一峰、葉英晉、黃華成、簡錫圭及張國雄等，雖然後來均逐漸自設計舞台退下，但「黑白展」絕非黑白展而已。1967年在文星藝廊所舉辦的「設計大展」，更足以代表是一個年代轉捩點的大型設計展；針對所有的設計作品，已排除平面是唯一的表達形式。為數可觀的作品是以概念性的三度空間表達；也就是將平面設計擺脫二度空間的局限性，平面設計自此終於脫離形式上的約制。這期間不能不提及黃華成這個人，黃氏對於美術創作形式上的約制，極其不耐。他參與多樣性的設計工作，除在國華廣告任職設計員外，並參與台視的籌劃，其最大量遺留下的作品，是參加《劇場》雜誌的編輯工作。黃氏將鉛字排版在印刷上所營造的空間變化，已純熟的玩弄在

其創作遊戲中，直到目前無人能超越他的極限。黃華成在意識上企圖打破囚禁的桎梏思維，而將這個理念實踐於《劇場》雜誌的版面之上，這在那個年代是對當局的一種挑戰，是存在主義思維下台灣青年的反射行為的代表。黃華成在赴港轉行進入電影界工作前，與蘇新田、郭承豐合辦的「黃郭蘇展」，更可深入檢視黃氏的創作理念。

與上述同時，台灣另一群更年輕的設計工作者，已悄悄然登上舞台；以藝專1967年畢業班為主的「前衛設計」，因「前衛」兩字而受到某種程度的關注，最後無疾而終的解散。之後的以1969年畢業生為首的「變形蟲設計協會」，雖然在校內已孕育成形，卻是在離校分別進入設計工作崗位後才集結成同仁團體，並定期舉辦設計創作發表性質的展覽；在1970年代中期，變形蟲的成員們無獨有偶的在設計創作中關注近身周遭的題材，將設計主題鎖定在已漸為社會所關心的鄉土題目中。此時《鄉土中國》、《鄉土重建》等經典著作在知識界暗中流傳。影片的製作及廣告的題材也如同文學作品一樣，圍繞在

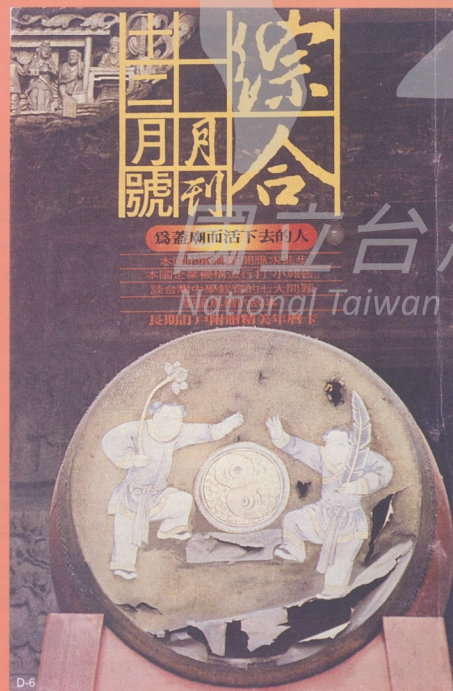
鄉土題材中打轉。此時期的「鄉土」可以說是知識界多重的情感反射，企圖由關心鄉土而將情感跨越出思想桎梏的封鎖，這種反射行為在平面設計界由點而面，終於潰堤，而匯成一股不可阻擋的流行風格。



D-4



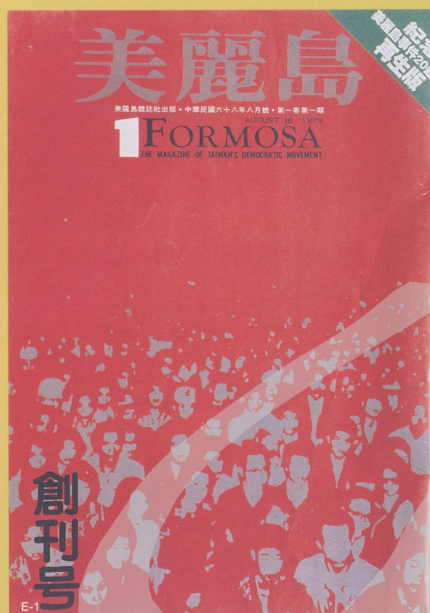
D-5



D-6



D-7



五、解嚴與釋放（1980-2000）

1981年9月1日,「台北設計家聯誼會」在台北市成立,並於年底舉辦聯展,聯誼會的成員除平面設計工作外,多跨足於插畫界是這個團體的特質。這群設計界的中堅份子,對於聯誼會的組成並非以會員間的交流觀摩為主要的目的;在其背後似有一股社會責任在推動會員們,在設計工作範圍內主動參與社會活動,是這個團體在短促的壽命中最為稱道的。其中具體的成果是在1982年接受文化建設委員會的委託,規劃了一冊《文化海報規劃報告書》。這份資料將當時凌亂無章的海報做一系統化的整理,並制訂實施細則,做為日後展演團體及公部門的參考,無形中為台灣海報設計規範了一個執行標準。並於規劃書完成之時,配合舉辦文化海報設計觀摩展。這個展覽的海報風格也成為日後學習模仿的對象,對台灣海報設計造成一定的影響。

1987年7月14日蔣經國宣佈「台灣地區自翌日零時起解除戒嚴體制」;所有戒嚴時期依戒嚴法所制訂的相關法令也同時解除。此一宣示,解除了創作者在意識形態上的顧慮。同年11月2日並開放國人赴大陸探親,此一人道上的突破,也為日後社群衝突埋下了伏筆。自此之後,意識形態的爭論焦點,逐漸由左右之爭轉變為統獨之爭。12月1日政府宣佈報禁解除,台灣社會的意見表達從此走上多元化、個性化的不歸路,真正步上民主、自由的國際社會。

與解嚴幾乎同時,台灣以鄉土關懷為主題的電影在國際上綻露頭角,展現一片新意。小劇場也由實驗性的邊緣身分,演變發展成舞台上的主流。舞蹈音樂等表演藝術在形式上也更多元多樣。做為視覺藝術一環的平面設計,在解嚴之後當然也釋放了龐大的能量,展現出視覺上的無限可行性。設計家們安心自在的創作,各種表達的手段均有其存在的可能性。

設計創作者也將展演的舞台由島內推展到國際。各種形式的創作團體產生,並引進國際視野為主軸的專題設計展。例如:1996年的亞特蘭大奧運海報展、1997年台北國際視覺設計展、1998年第十一屆巴黎國際海報沙龍台灣巡迴展等大型展覽活動。除此之外,並將台灣印象海報推向紐約及巴黎等國際舞台,讓國際人士可以面對面的親近來自台灣的作品。部分學有專精的設計家們並進而參與部分國際設計展的評審工作。這種動能由解嚴開始釋放,待陳俊良榮獲巴黎國際海報沙龍首獎而達到最高潮。

六、「後台灣圖騰時代」的百花齊放（2003-）

在二十世紀的最後十年裡,蔣氏神化幻滅之後,一切由蔣氏所封閉的文化創造活動又恢復原創的生命力。這種圖像的創意表現力建立在旺盛的企圖心及豐富精神層面的動機之下。二十世紀台灣在紛雜爰瘼、混亂不安的氣氛下邁入歷史。意識形態上,無力的孤寂感,或許是某種文化現象絕滅之後無以為繼所造成的空窗與孤寂?台灣企圖脫胎換骨,正急切尋找一個認同的圖騰。

台灣文化根源的豐富多元是不爭的事實,表現於文化創作面向的張力更較其他地區寬廣。民性的強韌富生命力,與生俱來的不順服特質,更是海洋文化的天性秉賦。設計創作者建構台灣美學意識,經由隱喻與轉換的手段,無論艷俗或冷峻,在特有的文化現象與社會特質中吸取養分;在傳統與創新的思維激盪中探索方向;在對待圖騰與符號的表達過程中,時時刻刻不斷的實驗與辯證,以求更精確的圖像,淋漓盡致的表達台灣的表情,必可順利開創台灣文化的無限空間,在二十一世紀新天地,昂首闊步,以台灣之名。

(E-1)《美麗島》封面 1979
(E-2)程湘如「山河頌」海報 1985
(F-1)劉開「焚松」海報 1990
(F-2)陳俊良「久遠了·東風」海報 2002