

轉譯與批判——論當代美術神話題材對政治的批判

Translations and Critiques — The Critiques of Mythical Subjects in Contemporary Art to Politics

龔加恩 Kong, Chia-en

摘要

在 1987 年台灣解嚴之前，就連藝術創作也無法逃離政治檢測的限制。例如 80 年代，就曾發生藝術家作品遭拆毀、改色等事件；於此同時，藝術家開始採用神話題材作為轉譯的手段，用以批判當時的政治與社會環境，形成 80 年代臺灣當代藝術的特殊現象。

本論文欲討論台灣當代藝術表現中，使用神話題材的作品，其背後的議題論述到底為何。台灣當代美術出現較具顯著政治批判取向的神話題材創作，主要集中於 80、90 年代，其中楊茂林與吳天章是較早為人所知，特別是解嚴前即藉由隱喻手法批判執政當權，解嚴後亦立即投入政治題材創作並受矚目的藝術家。因此，本研究將探索觸發這些畫家神話題材美術表現的時代氛圍到底如何形成。將透過對楊茂林與吳天章，這兩位在解嚴前就已將神話題材與政治批判結合的藝術家的訪談及創作自述，探討解嚴前他們所感受到的社會與藝術環境，再由藝評家與學者的論述，配合政治、社會、藝界重大事件的史實對照，建構觸發他們神話形式藝術表現的時代氛圍的概念。

關鍵字：解嚴、政治檢測、神話、政治批判、楊茂林、吳天章

國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts

前言

發生於 70 年代的鄉土文學運動，對台灣的主權與定位提出質疑，而出生於戰後，正就讀大學時的藝術家楊茂林與吳天章，亦感受到學校教育所建構的大中國主義主流文化價值遭到了衝擊。

進入 80 年代以後，台灣社會逐漸產生對民主化的訴求，甚至也引發多起遊行抗爭運動；而這段時間所發生的社會事件，亦令二位藝術家留下了深刻的印象，因而產生政治批判的意識。但解嚴前藝術家們在創作上仍然對政治審查有所顧慮，超前衛藝術觀念的引進，改變二人的創作風格，使他們注意到神話的隱喻特質；在這個時代氛圍下，楊茂林與吳天章便將神話與政治批判進行了結合，以表現其特殊的藝術觀。

一、楊茂林

楊茂林曾經接受鄉土文學與多種西潮的影響，包含文學與藝術流派，但由於文化與環境上的落差，並無法藉以滿足他創作上的需求。83 年，受超前衛藝術影響後，使他逐漸將關注力轉向本土的政治議題。

當我考進文大美術系時就了解：這次是玩真的了，是一個事業的開始。於是我訂下計劃，把以前在彰商學的技法（傾向表現主義，用粗獷的、神經質的筆觸作畫）迅速地砍得乾乾淨淨，從頭來過。大一時受佛洛伊德（Sigmund Freud）的影響，畫面出現超現實意味，這是我探求的開始。

我不喜歡達利，倒是受了馬格利特（René Magritte）一點影響。我創作有被動性，無法因內心世界乍現的靈光或對周遭景緻的感動而作畫，更不可能運用自動性技法。我一定得經過觀察，產生某種感受或想法之後才能作畫。¹

進入文化大學美術系以後，楊茂林開始以經營事業的態度創作，他拋棄在彰商學的技法（傾向表現主義（Expressionism）），並在大一時受到超現實主義（Surrealism）的影響。他 1976 年的作品《無題》（圖 1），畫面形式上確實與超現實主義畫家馬格利特的作品有些相似（圖 2）。楊茂林大一、大二時也受到了鄉土文學運動的影響：

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

¹ 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 36-52。

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？這是我不喜歡的原因。²

大一、大二期間所產生的鄉土文學運動，引起他的關注，並對他造成一定程度的影響。筆者進一步訪談得知，對於在彰化鄉下成長的楊茂林而言，鄉村、田野的景象已經太過熟悉，且美術界的鄉土運動並未表現出他所認為鄉土應有的內涵；反而是城市中的現代建築比較吸引他，也使他選擇了硬邊繪畫（Hard-edge painting）的風格。³

楊茂林就讀大二的時間是 1975 年，該年 8 月《台灣政論》⁴創刊，同年 12 月 27 日遭停刊；十月陳映真⁵出獄，復出文壇，隔年（1976 年）一月，其小說《將軍族》⁶被查禁。1976 年二月，《夏潮》⁷創刊。1977 年 5 月 1 日，葉石濤⁸在《夏潮》發表〈台灣鄉土文學史導論〉⁹。大致而言，鄉土文學運動的確發生在他就讀大一至大二的期間。而從事硬邊繪畫的同時，存在主義的書籍也對他產生了影響：

那時在閱讀存在主義的書籍，對生存的空間產生質疑，但現在想起來，那

² 同上註。

³ 關於此點，楊茂林如此說明：「因為稻田來講說，那我家嘛，多的很，什麼水牛、什麼鷺鷥、什麼破廟，對我來講那都不會令我產生好奇。……道路、電梯、不銹鋼的字幕那才會讓我有感覺，感覺興趣好玩這樣。……那你畫滾梯啦，畫那個電梯的玻璃字幕，你所有的東西都變啦，所以你就會用很多硬邊式的方法，垂直的、平行的方法畫它，……」筆者 2009 年 7 月 17 日訪楊茂林於工作室。

⁴ 1975 年 8 月，《台灣政論》創刊，由黃信介擔任發行人，康寧祥出任社長，張俊宏為總編輯，宣稱要繼承《自由中國》與《大學雜誌》批判當道的傳統，「搭起民間輿論的發言台」。當年年底黃信介和康寧祥參加二屆立委增額補選，《台灣政論》也配合加強火力，在 11 月號推出「選舉特大號」，提醒選民小心國民黨作票。12 月，再刊出陳鼓應〈早日解除戒嚴〉、以及邱垂亮〈兩種心向〉等文章。12 月 27 日，當局以〈兩種心向〉文中宣稱「台灣人民要想當家做主，只有兩條路可走，第一是在台灣本土人民武裝起義推翻國民黨的獨裁政權，第二是台灣人民團結起來奮鬥爭取早日和祖國和平統一」等言論，是「煽動他人觸犯內亂罪，情節嚴重」，勒令《台灣政論》停刊。

⁵ 1968 年，陳映真被台灣當局以「閱讀毛澤東、魯迅的著作」、「為共產主義宣傳」的罪名將他逮捕，並判刑七年。1975 年陳映真因蔣中正去世百日忌特赦而提早三年出獄。1988 年，陳映真發起並組建了「中國統一聯盟」，並擔任主席，為兩岸和平統一奔走吶喊。

⁶ 《將軍族》出版時，立刻被禁。查禁的理由至今仍眾說紛云，有人說是因為裡面描寫向日葵，而這是中共的國花；還有人認為，是因為一篇內容描寫了一位青年為了不讓鴿子停下來，向空中揮舞紅色旗幟。

⁷ 《夏潮》是由當時傾向統一的社會主義團體創辦的雜誌，陳映真亦參與該雜誌的編務。

⁸ 葉石濤出生於 1925 年，歷經日治與戰後二個世代，戰後致力於文學評論，1965 年發表〈台灣的鄉土文學〉於《文星》雜誌。

⁹ 1987 年葉石濤將《台灣文學史綱》完成，成為台灣人所撰寫的第一部台灣文學史。

其實不是我性格中的東西。然而當時無論在思想上或繪畫形式和技巧上，都找不到和我性格契合、可做為參考的對象。心裡很苦悶，這也是畫面充滿了憂鬱味道的原因之一。¹⁰

存在主義（Existentialism）的書，啟發了楊茂林對生存的空間的質疑；由他純粹硬邊風格的作品（圖 3、圖 4），以及結合硬邊與照像寫實的「存在的質疑」系列（圖 5），可看出他對描繪空間的興趣。然而，存在主義與以往的創作技法皆無法滿足他呼應自己生存環境的創作需求；¹¹直到 83 年，超前衛藝術的訊息影響了他：

83 年展出之後，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¹²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。¹³

83 年，報章書刊中超前衛的相關訊息，啟發了正欲尋求新畫風的楊茂林。1983 年，陳傳興於《雄獅美術》上發表〈前衛到超前衛的總結〉一文；楊茂林亦購買相關書籍，並間接受到超前衛理論的源頭米開朗基羅的影響。¹⁴1984 年 6 月 19 日，「一零一現代藝術群新圖式聯展」在台北社教館舉辦，楊茂林展出「誰在虐待動物」系列，即他首次展出的超前衛風格作品。

「誰在虐待動物」系列的作品之一《有人在虐待動物 II》（圖 6），在背景的處理上，楊茂林維持大學時期以線性透視描繪的室內場景與簾幕造形，中景兩相對峙的巨大人物造形，則能透過對角線的構圖安排手法明顯看出受到米開朗基羅作品《創世紀》的影響。由這幅作品可看出，楊茂林以將新元素加進既有創作路

¹⁰ 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 36-52。

¹¹ 關於此點，楊茂林有相關說明：「存在主義的書跟硬邊藝術沒有關係，……那為什麼會看那麼多的，……因為每一個時代有每一個時代的流行嘛。……因為它的倫理價值觀和當時台灣狀況是差很遠的，……你沒有這個問題，你看完就忘了。」筆者 2009 年 7 月 17 日訪楊茂林於工作室。

¹² 李渝出生於 1944 年，畢業於台大外文系後，赴美從事藝術史研究，取得柏克萊加州大學中國藝術史博士。

¹³ 劉佩修，〈鮮艷而帶刺的冠冕——訪楊茂林〉，《雄獅美術》第 253 期，1992.3，頁 36-52。

¹⁴ 關於此點，楊茂林曾提及：「我在東西書局買到的奧力瓦理論的原著，還有沙奇所著的《從前衛到超前衛》四冊一套完整的歐洲新繪畫圖片。……但是影響自己較大的畫家，是直接從超前衛理論的源頭，米開朗基羅〈創世紀〉圖中巨大人像結構的處理方法著手。」參見林裕祥，〈台灣烏托邦圖象的新品牌——訪楊茂林〉，《雄獅美術》第 258 期，1992 年 8 月，頁 60。

線的方式，使繪畫風格有所轉變，正如「存在的質疑」系列結合照像寫實一般。而他是如何將義大利超前衛和德國表現主義的特質，轉化成自身的語言呢？

在社教館展出後，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，例如絲、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。當時畫中的人物以不專指某人，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。¹⁵

大中國主義的認知，促使他向中國神話取材展開創作。1984 年，楊茂林在《藝術家》雜誌 115 期，發表同年 12 月 15 日於台北南畫廊舉辦的「一零一新圖式三人聯展」創作自述，提到將展出的「英雄的禮讚」系列，即是受歐洲新繪畫與超前衛藝術影響並結合中國神話所進行的創作。中國神話系列¹⁶開始之後，楊茂林的作品當中不再以線性描繪室內場景，明顯與「誰在虐待動物」系列不同。85 年楊茂林開始在作品中加入肢體局部放大的矯情主義（Mannerism）風格人物造型；86 年的「圖像英雄」系列，不再以中國神話為英雄命名，專注描繪高漲的意識與受壓迫的人，同年作品《鯨被殺的現場》（圖 7）與《圖像英雄 II》（圖 8）則發展出了國旗結構法。楊茂林對政治議題的興趣，越來越明顯，他亦表示在發展出國旗結構法之前即以太陽圖像暗示對國民黨的批判。¹⁷

到了 87 年，原先的東西我又不想要了。當時人們因政治關係而產生浮動、暴躁的情緒，大大小小的示威、遊行正進行著。我也受了感染，將敘事性完全抽離，用強烈的對比色和迫人的形狀表現普遍亢奮的狀態。¹⁸

1987 年 7 月 14 日正式宣布解嚴令前後，仍發生許多遊行、示威、抗議、流血衝突，楊茂林也於該年 11 月 5 日，展出表現當下人們躁動情緒的「遊戲行為」系列（圖 9）。

¹⁵ 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 36-52。

¹⁶ 指包含「英雄的禮讚」與「圖像英雄」系列以及《鯨被殺的現場》等，結合中國神話元素的創作。

¹⁷ 關於此點，楊茂林如此說明：「因為我是畫叛逆英雄，那時候太陽都是壞的嘛。」筆者 2009 年 7 月 17 日訪楊茂林於工作室。

¹⁸ 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 36-52。

筆者察覺一項疑點：鄉土文學運動雖有統一與獨立的派別，但鄉土文學主張的本土性，在某些層面與大中國主義對立，對於楊茂林曾受鄉土文學運動影響，但心中仍傾向大中國主義的說明較不明確。

由楊茂林的敘述可知，楊茂林認為，當時台灣對外來思潮的引進，具有一定的開放與樂觀態度；然而，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。

蔣勳認為，台灣的學術界，對於國際潮流、資訊，確實存在相當高度的興趣；像楊茂林這樣接收國際思潮的行為，在當時是理所當然的現象。¹⁹此外，蔣勳認為楊茂林作品風格的轉變方向不太合乎邏輯，似乎在創作上的思考偏重知識性的閱讀，是以一種實踐性的態度在進行創作。²⁰然而，楊茂林是否以被動態度在選擇創作風格，他由大中國主義轉向本土性的過程與其創作風格有何關係呢？

我本人畫政治題材是在台灣解嚴之後，……但我不是街頭的運動家，也不是搞政治的人，但是我對政治卻是蠻喜歡與關心的，對不公平卻無法解決的事，卻可以用畫來發洩，所以把政治不平的事用圖畫來發洩。

在解嚴前，我畫些神話題材來影射個人的崇拜，解嚴之後開放很多，我一直認為生活在這一代三十幾歲的年輕人是最幸福的時候，因為台灣這四十年的建設，經濟達到一定的程度，民主化亦一步一步的走，但長遠看來，二十世紀中國人好的時代來臨，因而我認為應該在這個時候留下這方面的紀錄。²¹

楊茂林關心政治議題，且常將繪畫做為政治不平的發洩出口；他創作政治題材是在解嚴之後開始的，解嚴前則是畫神話來影射個人的崇拜，創作取向的轉變

¹⁹ 關於此點，蔣勳如此說：「一般說來，楊茂林繪畫中的思考比較傾向於思考「知識」，讀書、閱讀美術流派、文化資訊都是『知識性』的思考。……但是從台灣世界資訊快速轉換的實際情況來看，加上台灣知識界對『世界資訊』特別的興趣，都可能使我們了解到楊茂林畫風的發展其實也是台灣這一階段，必然的一種現象罷。」參見蔣勳，〈知性閱讀的知性質疑〉，《雄獅美術》第 253 期，1992 年 3 月，頁 21-22。

²⁰ 關於此點，蔣勳如此說：「一直到 1983 年以前，他的大部分作品不但看不到政治性、批判性的特質，相反的，畫家在畫面上更執著於個人世界的思索。……從歐洲存在處境的徬徨冷漠到古代神話寓言的尋找，又轉到中南美洲的社會批判圖像，楊茂林的勤於閱讀，勤於閱讀知識的思考，再創作的短短十年間似乎呈現相當矛盾的畫風。」參見蔣勳，〈知性閱讀的知性質疑〉，《雄獅美術》第 253 期，1992 年 3 月，頁 21-22。

²¹ 林惺嶽，〈新潮·市場·政治〉，《渡越驚濤駭浪的台灣美術》，台北，藝術家，1997 年，頁 144。

與時代氛圍的開放與否有關。²²台灣近四十年來的建設，促進了經濟的成長，民主化也逐步發展，使他更察覺創作反映現實的重要性。

戰後台灣四十多年的建設，是否可能成為促發政治議題創作的的原因或動力呢？陳瑞文認為，工業化與社會結構的轉變，逐漸改變台灣社會的價值觀，是使當代藝術家產生藝術自覺以及社會意識受矚目的原因。²³依此觀點，楊茂林作品中的批判性，可視為時代的產物，其獨特性與開創性亦受到質疑。

楊茂林政治批判的創作，究竟應如何定位呢？林惺嶽認為，近代西方美術逐漸發展成獨立的領域，脫離了附庸於宗教、政治、道德、文學及神話等領域的工具性意義，藉由建立純粹的藝術領域使藝術品的表現力提升。反映現實可以是一種創作方式，但藝術家最重要是為作品賦予形式，形式才是藝術品成功與否的關鍵。²⁴

新歷史主義則認為藝術品與宗教、哲學、法律、科學一樣，僅是特定時空的一個文化產物罷了，並不能脫離經濟、社會、政治的影響。藝術品與當下環境之間的權力衝突，才是賦予藝術品意義的原因。²⁵謝東山認為，楊茂林的「大員地誌」系列有別於日治時期以來美術教育下一味模仿西方的藝術形式，是只有在對特定的歷史認識的視野中和背景下，才具有解釋學的哲學意義；並且以新歷史主義的觀點來看，楊茂林的創作並未缺乏藝術品應有的張力。

²² 關於此點，楊茂林有相關說明：「以前畫神話題材，還蠻好畫的，因為它可以躲躲藏藏的，最近局勢開朗以後，躲躲藏藏沒有意義了……」參見林惺嶽，〈新潮·市場·政治〉，《渡越驚濤駭浪的台灣美術》，台北，藝術家，1997年，頁144。

²³ 關於此點，陳瑞文如此說：「80年代台灣的工業化及社會結構進入加速變化期，尤其70年代資本密集的工業型態逐漸形成傳統價值與現實價值之對立，……隨著資本主義社會裡個體勞動的商品化，擴大到個體精神、性格的商品化；隨著社會依賴市場發展的自我縱容與提倡感官享樂，擴大到個體的理智自覺。……加驟了傳統價值、政治型態、道德習慣、既有秩序的瓦解。」參見陳瑞文，〈藝術表現裡的文化批判——從台灣當代的社會性藝術之現實意識論起〉，《現代美術學報》第二期，1999年6月，頁5-28。

²⁴ 關於此點，林惺嶽如此說：「自從印象主義革命成功以後，西方的美術逐漸走向本位獨立的發展，使繪畫擺脫了宗教、政治、道德、文學及神話的糾纏，……並非有意使藝術與政治、社會隔離，反而使藝術語言因自立的提煉更為靈活銳利。……藝術不是一種遷就時勢效果的記錄，……藝術家對現實題材有感應，他必須為此心中的感應設計一個主觀而具創造性的形式，……「形式的設計」成功與否決定了一件藝術品的地位，也連帶的使現實題材獲得新的肯定。」參見林惺嶽，〈新潮·市場·政治〉，《渡越驚濤駭浪的台灣美術》，台北，藝術家，1997年，頁147-149。

²⁵ 關於此點，謝東山提及：「藝術並非被超越時空的價值標準所支配的，它也不佔有一個獨立於經濟、社會、政治傳統的『超越歷史』的美學領域。相反的，一件藝術品只是在宗教、哲學、法律、科學等眾多隸屬於特定時空情況中的一個文化產物罷了。在這些領域中，藝術品並不佔有獨一無二的地位，也不具有特權。……他們認為很多藝術品呈現出一分歧的、不和諧的聲音，它們不只表達正統的，也表達了創造藝術品表面意義的張力，包括權力、階級，性別和社會群體間未解決的權力衝突，這些張力才是建構藝術品表面意義的真正所在。」參見謝東山，〈從新歷史主義觀點看楊茂林的《大員地誌》〉，《楊茂林》，台北，皇冠，頁10，初版。

楊茂林認為自己的創作並非以政治運動的立場出現，強調其作品的藝術化，並非政治宣傳品；且無前人相關的創作供他參考，亦表達出政治題材的開創性意義。²⁶

筆者認為，楊茂林的藝術創作反映了社會現實而有歷史紀錄的功能，然其作品內容並非單純被動性的歷史書寫，而是具有改寫與表述的功能，且並未忽略畫面張力的表現，因此仍具有藝術創作的意義。雖然楊茂林所接收的超前衛藝術理論源自西方，但他在作品中融入歷史、文化內容與政治議題的創作方式，已有別於當時著重模仿西方藝術流派視覺形式的台灣畫壇。

二、吳天章

除了楊茂林外，在台灣活動的藝術家當中，還有一位在解嚴前的創作中積極觸碰政治議題，那就是吳天章。他也曾受到西潮與鄉土文學的影響，並啟發了他對政治議題的關注。

硬邊我是受學長啟發的，是楊茂林，是他先搞的。存在主義，那時候是一種時髦，學生就人手一本，那個年代，要當知識分子，要讀大學，那時候大學生沒有這麼多，……那時候我本來是畫超級寫實，會畫成硬邊的冷漠、疏離，那時候，在 80 年代發明兩個名詞，那是朗朗上口的，一個就疏離，一個就意識型態。以前字典沒有的。那時候就是存在主義、鄉土文學，還有就是國民黨所謂的禁書，這些影響我們。而且那背景是台灣那時候冷戰，整個國際形勢，美蘇兩個在冷戰的時代啊，還在冷戰的時候。²⁷

吳天章大學時期先是從事照像寫實的畫風，受楊茂林啟發後才開始從事硬邊藝術。當時極度理性的照像寫實與硬邊繪畫在台灣畫壇是顯學，同時也流行其他偏重理性思考的藝術流派。冷戰時期鎖國的封閉苦悶以及大學生身分的知識份子自覺，使吳天章開始關注當時流行的存在主義、鄉土文學與禁書，時下流行用語冷漠與意識型態也是促使他選擇硬邊風格的原因。

鄉土文學對楊茂林解嚴前的創作影響並不顯著，反而是解嚴後他的創作題材越來越強調本土性；鄉土文學對吳天章產生甚麼影響呢？

²⁶ 關於此點，楊茂林曾提到「……我認為有關政治的事情是很難畫的。……它前面沒有先輩留下的東西可參考，完全要自己去揣摩，想是很簡單，但要把它轉變成繪畫的語言，那是比其他題材更難，畫得不好會變作宣傳畫或插畫。……而且強調要藝術化，絕非只是政治而已，因我是個畫家，它要是個藝術品，而不只是個政治宣傳品，所以我認為政治畫真的很難畫。」參見林惺嶽，〈新潮·市場·政治〉，《渡越驚濤駭浪的台灣美術》，台北，藝術家，1997 年，頁 144。

²⁷ 筆者 2009 年 7 月 16 日訪吳天章於工作室。

我開始想到藝術與政治的問題在 70 年代鄉土運動之時，那時許多人開始討論如何把藝術落實在本土的問題。也就從那時開始與政治問題長期的接觸。記得高中時，我爸爸跟我講康寧祥在萬華競選的事，並看到康的《台灣政論》，覺得不大能接受，同時還認為爸爸有問題。不過《台灣政論》中提到〈台灣地位未定論〉，……，使我對既有的想法產生懷疑。到大學時，剛好接觸到《夏潮》與《美麗島》的政論雜誌，同時大陸北京也有許多地下刊物出現，如魏京生的《北京之春》，一時似乎海峽兩岸好像沒有民主的希望。但不久，那邊抓人，這邊也抓人，兩邊的民主思想同時萌芽也同時熄滅。。

美麗島事件發生時，我曾畫這個題材，不過由於那時整個台灣的政治氣候不太對勁，所以沒有繼續深入。²⁸

吳天章開始思索藝術與政治的問題是在 70 年代鄉土運動之時，起初對康寧祥在《台灣政論》中的言論質疑，但大學時接觸了《夏潮》與《美麗島》的政論雜誌以後，開始了美麗島事件題材的創作，不過受限台灣的政治氣候而未繼續深入發展。

吳天章是楊茂林在文化美術系小一屆的學弟，鄉土文學運動發生在他入學前至大一這段時間，他們所感受到的時代氛圍與美術環境相近。吳天章起初對鄉土文學抱持懷疑、難以接受的態度，之後嘗試創作卻因政治氣候而有所限制，可以看出，大中國主義是當時的主流價值，且吳天章亦對政治審查有所顧慮。

我們學校其實是黨校，其實我們教育都是喝國民黨奶水長大，只是好奇，國民黨說甚麼書不能看，就去看；但是這裡有個模糊的空間啊，即便是我們要爭取民主，懷抱者籠統的國家認同，還是不清楚啊，……李敖以前也是民主人士啊，黨外人士一樣的啊，他們是共同要對抗國民黨，但是那裡頭國家認同還是在模糊的，所以後來民進黨正式成立的時候，慢慢的在解嚴以後就很清楚了，另外開出一條路出來，所以一些老前輩理念不合，就紛紛出走。就我們那時候來講的話，這個時期是屬於國家認同比較模糊的。²⁹

吳天章雖然受到了禁書與鄉土文學的影響，產生爭取民主的意念，但當時大

²⁸ 林惺嶽，〈新潮·市場·政治〉，《渡越驚濤駭浪的台灣美術》，台北，藝術家，1997 年，頁 144。

²⁹ 筆者 2009 年 7 月 16 日訪吳天章於工作室。

中國主義仍作為主流價值的原因，除了明哲保身之外，也是因為解嚴前民運人士對台灣獨立的意識尚未明確，僅有對抗國民黨這項共同的目標。因此，在受到超前衛藝術影響後，吳天章起先是以中國為文化母體進行創作；³⁰代表作品是「我進入了冥界」系列（圖 10）。後來發生了使他轉變方向的事件：

解嚴之前，我的創作面臨一次轉變，開始畫暴力的題材，楊茂林講過，喜歡政治的人，性格上都是打抱不平追求正義感的理想主義者，記得最早畫〈傷害世界症候群〉時，是由於看到報紙登出立委蕭瑞徵被一營造商槍殺，原因是該營造商與蕭合夥營造工程而被蕭吃掉了錢無法伸冤，走投無路之下拿把槍在電梯裡把欺侮他的立委殺死。這件事給我一種感覺，如果司法不公正，走白道不能得到公平，那麼受委屈的人就會去尋求黑道。這些感觸，使我畫〈暴力徵候群〉³¹。

我一直覺得國民黨這四十年的教育裡，缺乏灌輸一種正義感的教育。我漸漸感到暴力現象後面，存在著很多社會問題，這些問題又歸咎到戒嚴統治的環境。於是我開始去思考政治問題，那時台灣的情勢發展已有解嚴傾向，所以那時創作轉入了近代史的題材，想從近代史介入，分離出台灣目前的情形。如國共糾合不清的對歷史扭曲。我讀到了方勵之³²的《我在寫歷史》，我看台灣的鄉土文學，也看大陸的傷痕文學。³³

依吳天章所說，看到報紙上立委蕭瑞徵遭槍殺的新聞，觸發了他畫「傷害世界症候群」系列的動機。吳天章認為戰後台灣的教育裡，缺乏對正義感的教育，許多暴力現象的禍源出自於戒嚴統治下的環境，因此他的思考由暴力現象轉向了政治問題；在吳天章察覺政治情勢已有解嚴傾向時，他開始在創作上參考台灣的鄉土文學與大陸的傷痕文學，以重新閱讀歷史的方式詮釋過去遭扭曲的近代史。

其實，吳天章發表「傷害世界症候群」系列（圖 11、圖 12）的時間是 1986 年，蕭瑞徵立委尚未被槍殺，蕭瑞徵立委遭李金原槍殺的正確時間是 1987 年 1

³⁰ 關於此點，吳天章曾提及自己的創作論述：「從『藝術史再閱讀』的示範性陳述，與運用新圖像學來探討中國的『宇宙觀』和『輪迴觀』，是現階段創作的主要方向。……以中國古石刻和橫卷連環畫表現的敘述或雙併結構做對立敘述，……」參見盧怡仲、楊茂林、吳天章，〈本土新藝術的出發〉，《藝術家》115 期，1984 年 12 月，頁 288。

³¹ 筆者求證於吳天章，此處〈暴力徵候群〉所指的即是《傷害世界症候群》。

³² 方勵之在 1980 至 1990 年代曾為中華人民共和國著名的異見人士，是中國當代民主運動領導人之一。1987 年春，在「反對資產階級自由化」運動中，被鄧小平點名開除中共黨籍。

³³ 林惺嶽，〈新潮·市場·政治〉，《渡越驚濤駭浪的台灣美術》，台北，藝術家，1997 年，頁 144-146。

月 21 日。³⁴影響他的應是 1985 年 11 月起陸續刊登的田徑場工程招標糾紛或 1986 年 8 月李金原遭蕭瑞徵告誹謗判刑的新聞。³⁵1986 年，吳天章開始近代史題材，代表的作品是「關於紅色的傷害」系列（圖 13），延續了對超前衛理論的應用。

36

85 年至解嚴前吳天章所感受到的時代氛圍，具有戒嚴環境所連帶影響的社會問題、暴力問題，且亦具有較鄉土運動時期開放的政治情勢，以致他察覺到解嚴的傾向逐漸產生，並展開政治題材的創作。

至於解嚴之後的環境，他如此說：

台灣解嚴後，突然發現台灣滲進了一個新的領域，就是說威權制度解體下，變成了多元化的社會，也普遍出現自由化及國際化的呼聲，使我想將所想的表現出來，從最靠近自己台灣的年代畫出手，慢慢向前推進，因而製作了蔣經國的五個階段，我希望除了繪畫題材的開拓之外，應經由政治題材的表現而呈現出繪畫的創造性，所以我覺的表現政治題材的創作，最後還是要用藝術本位的尺度來檢驗它。³⁷

吳天章認為，解嚴之後威權制度解體，社會轉變的多元化、自由化、國際化，使他有完成自己的創作計劃；他想從最靠近自己的年代開始描繪，便展開了以蔣經國五個階段相貌為題材的創作。對於政治題材創作，他認為應在解嚴的時代意義之外，單純以藝術創作的觀點，即視覺效果、代表性等標準來評價。³⁸1989 年他首次使用元首肖像創作了《蔣經國的五個時期》（圖 14），可見解嚴後對圖像的使用與政治議題的觸碰，較鄉土運動時期激進。

³⁴ 1987 年 1 月 22 日《經濟日報》登出〈立委蕭瑞徵夫婦 遭不明槍擊命危〉，文中提到二人遭槍擊的時間為 1 月 21 日。

³⁵ 1985 年 9 月起有關田徑場施工的消息才開始見報，同年 11 月起陸續刊登金錢糾紛消息，如 1985 年 11 月 27 日《聯合報》(地方版)登出〈議員抨擊縣府未予沒收押標金 指處理方式不當 涉嫌圖利他人〉，同年 12 月 18 日《聯合報》(地方版)登出〈不甘損失工程押標金 選舉戰場討公道 斗南田徑場前包商下挑戰書〉；1986 年 8 月 18 日《中國時報》登出〈誣指立委挾勢壓榨 李金原被判刑八月〉。

³⁶ 關於此點，吳天章曾提到：「……就在 1984 年，一〇一開始凝聚結合『超前衛』這樣的藝術思潮，做為創作實踐上轉變的開始。……1986 年解嚴前，則是歷史的再閱讀，屬於對中國近代史的歷史批判，有『紅色傷害』等系列作品。」林裕祥，〈台灣家族群像的考古沉思——訪吳天章〉，《雄獅美術》第 258 期，1992 年 8 月，頁 63-64。

³⁷ 林惺嶽，〈新潮·市場·政治〉，《渡越驚濤駭浪的台灣美術》，台北，藝術家，1997 年，頁 146。

³⁸ 關於此點，吳天章如此說明：「我並不是一個社會運動者，我關心的是以藝術的本質來表達我對人類生存環境的關懷，……我想當解嚴最後的熱潮消退後，誰還能繼續屹立在藝術的本位上，那才是真正的藝術創作，所以我認為不管是怎樣的創作，最後還是需要以藝術的本位去檢驗。只有通過藝術的考驗才是真正的創作。」參見搖槳，〈在歷史浪潮中翻滾——吳天章史學圖象的四個時代〉，《雄獅美術》第 235 期，1990 年 9 月，頁 161。

綜合以上，筆者認為台灣對於國際學術知識的歡迎是肯定的。吳天章在時代潮流下接受了照像寫實、存在主義、硬邊繪畫與超前衛的影響，而冷戰、鎖國的政治情勢或許刺激了台灣社會對國際交流的嚮往。³⁹且台灣長期經歷殖民統治與政權輪換左右美術風格的選擇，因而不易以固定的方向線性發展，不難想像戰後台灣美術對西潮的依賴，以及台灣美術建立自有風格所遭遇的困境。楊茂林亦表示在台灣學西畫無人能置身西洋美術史之外，且超前衛的創作形式與理論亦影響他對題材的選擇；⁴⁰甚至回歸自身文化取材，也是國際繪畫潮流。⁴¹

然而，超前衛藝術雖引導二位藝術家發展神話題材，但政治隱喻的發展，卻是台灣本土政治環境的影響。解嚴前較為封閉保守的政治氣候，促使有意表現政治批判的藝術家，避免使用過於直接的圖像表達自身看法，以求自保，可以視為藝術家透過神話隱喻政治批判的原因之一。隨著台灣工業建設與經濟的發展，社會結構與價值觀轉變，至 86 年逐漸透露出解嚴傾向，也使二位藝術家逐漸在創作中表露對政治議題的關注。二人作品對現實環境的反映，對於曾經經歷戒嚴統治的台灣而言，除了具有時代意義之外，也豐富了台灣美術在神話題材的表現，補足台灣美術史批判性的議題。

國立台灣美術館

³⁹ 關於此點，吳天章曾提及：「小時候在那個冷戰的時代，台灣是鎖國的，國民黨鎖國的，沒有國際交流但是只有一個活動，國際童子軍營，只有這個在交流，……」筆者 2009 年 7 月 16 日訪吳天章於工作室。

⁴⁰ 關於此點，楊茂林曾提及：「基本上在台灣學西畫，一向是被動的接受歐美藝術風潮的流派，……80 年代奧利瓦的超前衛理論及歐洲新繪畫的復興也是，在台灣只要是從學院接受過訓練的學生，沒有人能置身於西洋美術史之外。」參見林裕祥，〈台灣烏托邦圖象的新品牌——訪楊茂林〉，《雄獅美術》第 258 期，1992 年 8 月，頁 60-62。

⁴¹ 關於此點，吳天章曾提及：「當時我們回歸去找中國文化這部分，那時候其實也是國際上流行嘛，就是新表現、新繪畫，它們就是回到，它們對抗最新的極限藝術 (Minimal Art)，但是回到它們的傳統，擁抱它們的傳統，我們就回到，楊茂林去找什麼《山海經》吧，那時候侯俊明也是啊，那時候是這樣影響，這等於是國際潮流。」筆者 2009 年 7 月 16 日訪吳天章於工作室。

參考書目

1. 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，台北市，頁 36-52。
2. 林裕祥，〈台灣烏托邦圖像的新品牌——訪楊茂林〉，《雄獅美術》第 258 期，1992 年 8 月，台北市，頁 60-62。
3. 林裕祥，〈台灣家族群像的考古沉思——訪吳天章〉，《雄獅美術》第 258 期，1992 年 8 月，台北市，頁 63-64。
4. 搖槳，〈在歷史浪潮中翻滾——吳天章史學圖像的四個時代〉，《雄獅美術》第 235 期，1990 年 9 月，台北市，頁 159-161。
5. 蔣勳，〈知性閱讀的知性質疑〉，《雄獅美術》第 253 期，1992 年 3 月，台北市，頁 21-22。
6. 林惺嶽，〈渡越驚濤駭浪的台灣美術〉，台北，藝術家，1997 年，頁 134-149。
7. 陳瑞文，〈藝術表現裡的文化批判——從台灣當代的社會性藝術之現實意識論起〉，《現代美術學報》第二期，1999 年 6 月，高雄市，頁 5-28。
8. 胡永芬，〈後解嚴與後 89：兩岸當代美術對照〉，台中，國立台灣美術館，2007 年。
9. 謝東山，〈從新歷史主義觀點看楊茂林的《大員地誌》〉，《楊茂林》，台北，皇冠，1997 年，頁 9-17。
10. 盧怡仲、楊茂林、吳天章，〈本土新藝術的出發〉，《藝術家》115 期，1984 年 12 月，台北市，頁 287-88。



國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts