

二、解嚴後臺灣當代藝術中的文字符號與政治嘲諷

黃智陽

華梵大學美術學系／助理教授

摘要

1987年臺灣的解嚴不僅是政治的鬆綁，更逐漸帶動藝術文化的變異，尤其涉及與政治思想有關的主題，更因為解嚴的關係漸漸開放，甚至被當代藝術家挪用為一種批判或嘲諷的形式，不斷增加了當代藝術表現上的多元性，也加強了藝術社會上的深廣度，其中以文字符號的應用來做為政治嘲諷的形式最為鮮明與獨特，一方面考驗文字符號的說明性成為藝術符號的可能；另一方面也檢視民主時代對於政治或政治人物的揶揄嘲諷所帶來的文化影響與容忍程度並蠱測未來臺灣藝術面對政治議題的態度，這都將成為本文關注或梳理的核心所在。

【關鍵詞】：解嚴 文字 解構 政治嘲諷 觀念藝術
消費政治

一、前言：政治上的解嚴，藝術上的解放

1987年7月15日，臺灣終於宣佈解除戒嚴令，結束了38年的以「動員戡亂」為名的精神威嚇。隨著解嚴之後帶動了兩岸的交流，逐漸模糊敵我意識，漸進強調民主化與個人自由的氛圍，政治的禁忌

打開，批判舊體制，衝撞既得利益與政治霸權的運動一波又一波，使原來邊緣的黨外勢力，集結成一股強大力量，順勢挾著民意的波瀾，進軍政治核心。2000年在野的民進黨正式取代了長期執政的國民黨，入主當家，一夕之間取得了前所未有的政治資源。政治上的改革或變遷在這20年間上演了波濤洶湧的震盪變化。邊緣滲透核心，民意壓垮威權，對岸敵人也是朋友，政治像極了舞臺……，這般戲劇化的轉變，無可否認的，使一時無法適應的臺灣形成了對立的政治意識形態，連帶影響了經濟的發展，雖然藝術家的關注經常游離在現實與避世之間，但是政治的氛圍充塞臺灣每個角落，只要生活在被管理的國度裡，選舉、納稅、出國簽證等等，就不可能自外於政治的干預，因此藝術的型態隨著政治解嚴以後起了較大的變化，也是十分切合實際的。最為明顯的就是，在美術表現中從現實社會的反思、鄉土人文的關注到對政客的批判或對政治的嘲諷，展現出解嚴前後的頗大不同。政治為「管理眾人的事」，無意間也間接地管理了眾人的價值觀，藝術作為藝術家表達思想或價值觀的語言符號，當然透過政治的解禁而造成了思想的解放，對於藝術作品的型態上也間接催化了實驗性、批判性的慾望，不斷朝向突破禁忌的多元開展。

解嚴後20年的今天，回顧藝術發展的軌跡與其思潮的變異實在具有十分積極的意義，讓我們更正確地回顧政治影響的濃度，有效抽樣出代表性的作品參照以建立更宏觀的視野來詮釋當代政治與藝術的弔詭關係。我想20年來政治批判與反抗的激情沉澱之後，藝術上反映出的政治嘲諷意圖，將可能更為深刻與更接近藝術的本質。

二、解嚴前的臺灣藝術回顧

1945年臺灣戰後到1987年之間，社會文化和

藝術發展以三大體系為主要脈絡，分別是：一、日治時期的殖民性文化，二、渡海來臺的碩彥群體，三、臺籍美術的在地化運動。

第一類體系是延續日治時期在臺所推動的大和民族文化，主要的影響時間是日治到1945年。殖民文化滲透在政治、經濟、潛移默化成意識形態蔓延到文化和藝術的表現上，以至於在光復初期日式的殖民文化和藝術觀成為臺灣藝術發展的重要憑藉。例如：日治時期石川欽一郎的門徒，如：李石樵、李梅樹、藍蔭鼎等人，延續石川英國風渲染效果的寫實水彩，來描繪多溼炎熱的臺灣鄉村風景，對臺灣的水彩畫有深厚的影響。

石川欽一郎普遍影響了倪蔣懷、陳澄波、廖繼春、李石樵、李梅樹、藍蔭鼎、李澤藩、洪瑞麟、陳德旺、張萬傳等人，成為臺灣西洋畫的主要骨幹，對臺灣往後在水彩、油畫的發展具備了關鍵作用。

戰後的臺灣，藝術家雖然渴望有創新的表現，但受制於當時對臺灣自身文化的陌生以及社會、政治發展存在不安的狀態之下，藝術表現在創作題材、內容和表現方式，延續了日本殖民文化遺留的審美觀和美術風格。

第二類體系，主要是由隨國民政府渡海來臺的中國碩彥，約在1949~1960年間。如：水墨類的溥心畬、黃君璧、張大千三人，書法類的臺靜農、于右任、丁治磐、董作賓等人。

此系統對臺灣美術發展的影響在於，將中國傳統的美學觀念引入並帶來許多重要的文物作品，傳授中原傳統的經典美學理論和技法表現，使之得以延續；同時配合臺灣自身的文化需求，企圖醞釀、形成一種適合臺灣美術評論的審美觀。值得關注的是，這類藝術家皆是自中國大陸渡海來臺，故而在背景上具高度的政治敏感性，加上當時整體社會

環境和國際局勢上仍處動盪、兩岸局勢緊繃的情形下，美國的軍事和政治力量強硬介入使得臺灣的文化層面在不自覺中逐漸接受了美式的價值觀和文化系統。作品創作的形式、技法或是內容上，從一開始趨於保守和傳統的樣貌漸而變為以西方思潮為前瞻的藝術表現方式。

第三類體系，約在1961~1987是以在地的臺籍藝術家和社會運動人士為主，代表人物有：西畫類的陳澄波、李石樵、李梅樹、廖繼春等人，水墨類的則有以表現現代水墨的「五月」、「東方」畫會成員為主。劉國松、郭豫倫、李芳枝、郭東榮以及後續加入的顧福生、陳景容、胡奇中、陳庭詩、黃顯輝等人，形成臺灣的新美術運動。臺籍藝術家多數受日治時期的美術教育訓練在技法表現上初期仍偏屬傳統風格，但是成熟期的作品則明顯受到西方美學思潮影響，題材內容也轉為關注在臺灣鄉土人物、現實生活、社會文化的表現。例如：廖繼春、李梅樹和李石樵早期作品皆較為寫實；李石樵晚年作品多為抽象表現的手法，廖繼春在1962年訪美回國後，畫風明顯地轉而趨向表現主義，喜愛採用鮮豔的色彩和厚重的筆觸；現代水墨的表現更是直接將西方繪畫中的形式和表現手法，如：挪用、解構等直接應用在創作上，藉以彰顯臺灣美術的發展至此已經走向國際新美術的現代主義思潮。

1970年，由於國際局勢轉變，美國與中國關係好轉，促使臺灣的自主性擡頭，在追求自主自立的同時，藝術家開始重新省思昔日對西方思潮一味崇拜信服的態度，檢視過去潛藏在多樣藝術表現下的深層缺憾以及所喪失的自身文化，透過藝術家自省其所依據的文化身份，從而經由創作的題材和內容表現出來。

我們能明顯地看出，儘管「省展」是受到官方的支持，但從入選作品的內容和形式、技巧表現

風格上，年年得獎的作品不外乎是能詳實記錄臺灣人民勤苦耐勞的特性、社會發展的狀況、將臺灣現實生活呈現，用以營造人民和樂、萬事昇平的主觀性。至此，可以說藝術已經成為替政策期望、意識形態服務的宣導工具之一。

解嚴前的臺灣美術發展，深受西方藝術思潮影響，乍看是百花齊放，認真分析後卻明顯感受到，當時的藝術發展是受到深刻的政治制約。藝術家在創作上雖極力表現出自我的觀感、主體的獨特性或是臺灣藝術的特有風貌，但挾制在不自由的言論和意識形態、政治立場中，所謂的自由僅是表面形式的百花齊放。相對的，在積極追求西方表現主義的過程中，作品呈現的現代化只限於形式的革新和技法的挪用，無法深刻理解現代主義思潮，進而在作品中難以表現出自我的主體意識觀點，顯然臺灣的現代主義藝術表現，雖然在努力地迎頭趕上紐約和歐洲的現代主義，但同時也暴露出臺灣速食式的較不成熟的藝術思考。

當時所謂現代化的藝術表現只是將西方當代藝術的形式技巧挪用，難以深刻反映出臺灣社會、文化及整體現象下潛在的問題。至於接續而來並取而代之的鄉土主義者，抱持著一種真實記錄臺灣各階層生活狀況、對自身社會發展具有較深刻的關懷，然而也經常停留在一種懷舊式的樣板上無法轉化。

1983年臺北的市立美術館落成，接著中、南部公立美術館的啓用以及官方文藝季與藝術季依序推出。1982年第一所藝術學院—國立藝術學院的成立，種種美術相關的建設逐步落實，這都明顯地將1980年代對臺灣美術發展的期待與認同，透過實際的支持行動帶來更廣更深層的影響和實踐。

1980年以後，臺灣進入解嚴時期，反對黨的正式成立和政治解嚴，文化思想的開明化、威權體制崩解以及言論與意識形態自由化的環境下，促使

臺灣在文化和藝術層面上，得以快速地銜接上與西方藝術同步的溝通平臺，藝術家開始運用自我解嘲、諷諭時局或是寓言式的創作形式，作為各類藝術的表現手法之一。

開放的態度和自由的思想風氣，促使臺灣美術在1980年之後出現多樣的風貌與多元思潮以及中西的交流衝擊下的藝術辯證；以下引用郭少宗先生在其〈八十年代臺灣美術現象的橫剖與縱切〉一文中，¹對1980年代臺灣美術界的「藝術生態」分類方式做一概述，希望藉此對解嚴前後的臺灣美術生態有更條理清晰的認知基礎。

斷層期（1980～1983）

初期階段最大的衝擊，是過多的藝術思潮和相關訊息大量湧入臺灣，表面上有多樣、多元的藝術型態和理念介入，也迅速地在各項藝術表現的表層上產生如百花齊放的盛況；這種直接將西方藝術思潮和美學論述，不經思索和消化、轉換便直接使用，所導致的結果就是因為對西方思潮的不甚了解和迷惑以及置入臺灣美術界後，造成相當程度的衝突與矛盾。最具代表性的象徵便是「現代水墨」，挪用、轉介了許多西方現代繪畫的技法，標榜所謂在地實驗、創新和前衛性。

催化期（1984～1987年6月）

此階段中先是1983年臺北市立美術館成立，扮演著當時對西方現代藝術關注和提供展場的重要角色；接著，1988年6月在臺中的臺灣省立美術館揭幕開館（現已更名爲國立臺灣美術館），在中部地區扮演著領導現代藝術發展的重要地位。

同時，重要的西方藝術表現透過歸國藝術家引入臺灣，如：新表現主義和觀念藝術、裝置與複

¹ 郭少宗，1991，《當代臺灣繪畫文選1945--1990》，頁303~306。

媒、歐洲地區對色彩、材質、肌理的探討、眼鏡蛇畫派、新野獸主義等等，皆使得臺灣的美術視野大開。

由於國內經濟好轉，國人對文化藝術的關注轉爲濃厚、求學於歐美的藝術家紛紛歸國，帶進大量多元的藝術思潮、各類表現方式和現代藝術的資訊，種種因素促使西方現代藝術型態，在臺灣1984～1987年間普遍被應用而大放異彩。

解構期（1987年7月～1989年12月）

解嚴後對臺灣社會、經濟、和文化、藝術層面帶來更多的變數和新觀念，繼現代主義後的後現代理念植入臺灣環境，對傳統價值觀的認同有更大的衝擊與考驗，繼而在藝術表現上更形多元。

經過1947年228事件對臺灣社會主義和寫實風格的刺激，政治意識的藝術表現在此時顯得與戒嚴時期有很大的相異處。例如：1986年，李銘盛策劃的「非線」表演藝術，因為觸及政治敏感話題在策劃過程中便嘎然而止；李再鈞參加臺北市立美術館開館展的作品「低限的無限」因其紅色被某民眾檢舉爲從某角度視之類似中共紅色五星而遭致改成銀白色，足見解嚴前政治意識形態的干預。而幾年後政治禁忌打開，強權的意識形態遭解構，爭取臺灣民意基礎成爲解嚴後最重要的政治目的，挾著民主解構威權的風潮，藝術環境獲得全然開放性的自由。

以下針對戒嚴與解嚴前後，藝術作品在使用的形式、內容和表現手法上作一簡略的比較。如（表一）

（表一）解嚴前後，藝術作品表現比較表

| | 解嚴前 | 解嚴後 |
|--------------|----------------------------|------------------------|
| 內容 （文字符號） | 缺乏文字，以表現鄉土風情、人物生活的圖像爲主。 | 使用諷刺性的文字符號和文句內容。 |
| 形式 | 以傳統平面繪畫爲主要形式。 | 兼具平面、複媒、裝置、表演藝術的方式。 |
| 表現手法 | 傳統繪畫、雕塑表現爲主。 | 探討材質、肌理和空間。 |
| 創作意識 | 以傳達社會文化生活，營造符合政治意識形態理念的內容。 | 強調藝術家的觀念、張顯主體自覺性和社會諷諭。 |

三、解嚴後的藝術表現型態

(一) 多元表現與政治嘲諷

臺灣解嚴之後的政治狀況有如長期壓抑的情緒迸發開來，言論有了較充分的自由，所有因威權、軍政統馭下的意識型態都可以被質疑被批評，雖然在解嚴前的藝術形態已受西潮影響，但是解嚴之後更形生猛活潑，尤其觸及政治議題的批判或嘲諷，則從隱隱然的狀態，明顯成為前衛藝術家經常操弄的符號或策略，長期懼怕「思想不正確」的陰影退去之後，帶來自我意識高張，大膽的突顯了以藝術表述對政治狀態的不滿，甚或或介入政治媒體論述的可能。

策展人胡永芬整理解嚴後的臺灣美術時有概括的敘述：「後解嚴的臺灣美術，無論是在政治自由或是意識形態的解放、外來資訊的取得、文化思潮的引進、技法媒材的開發……，都直接間接的帶動了當代藝術的表現，諸如政治議題的批判、文化主體性與身分認同議題的思考與雄辯、人與自然環境之關係的省思、消費文化通俗文化的應用、行為觀念的表達等等。」²其中所述及的多元創作型態，一定程度概括了目前藝術環境的普遍樣貌。

解嚴後的另一個明顯的創作議題是如何詮釋臺灣本土意識、加強臺灣的品牌，因此透過挑戰禁忌為出發、揭露政治的黑暗面或社會的無奈與病態作為一種有效突顯創作能量的途徑。倪再沁嘗對多元文化的臺灣美術做出一些精要的陳述：「解嚴後的臺灣美術一反以往的怯弱，大膽的向禁忌挑戰，揭露並呈現病態、悲傷、頹廢的社會陰暗面。這是以往不能碰觸的，一旦開了口也就顯得勇猛無比。美術家衝的好像比文學家還高（不一定深），加上

² 胡永芬，《後解嚴與後現代—兩岸當代美術對照》，P22，藝術家出版社，2007年3月出版。

傳播媒體及消費市場的適時鼓勵，『臺灣美術』不熱也難。」「抗爭、批判、顛覆…這是臺灣美術最熱衷的方向。不論是運用『超前衛』、『新表現』等繪畫方式還是運用『裝置』、『行為』或『表演』，他們往往把焦點放在政、經、社會議題；形式的強烈、粗暴，內容的聳動、放肆，使他們的作品往往成為媒體的最愛。李銘盛、連德誠、吳瑪琍、吳天章、黃進河…均從不同方向撻伐臺灣的威權。臺灣美術也只有解嚴後才能真正挑戰以往所不能觸及的禁忌，新生代藝術家如此飛揚、得意，實為時代轉變所賜。」³雖然倪氏的論述多少有強化情緒感染的企圖，但卻一定程度地彰顯了解嚴前後最大的不同癥結。解嚴前的思想侷限與政治桎梏都因解嚴的契機而鬆綁，一股如脫韁野馬的衝動與熱情絕對是有的，長時間蘊積的能量會在找到出口時爆發最初與最大的能量。

在解嚴後諸多新表現主義的畫家產生了頗多對社會政治批判性的作品，大約從1980年代中後期到1990年代初為止，成為解嚴前後的最鮮明參照。謝東山為臺灣的新表現主義詮釋到：「臺灣的藝術家除了臺灣本土的圖像外，更大量的採用中國傳說的圖像或文學題材來創作。有的藝術家主要針對社會、政治提出批判，有些則直接採用現代的圖像。另外一些藝術家作品則承襲表現主義風格等，來表達對於社會的批判或是個人的情感。」⁴透露出解嚴前後的共通性是為個人情感的強烈傳達或社會文化的批判，而較大的對比則是對政治的諷喻濃度與使用符號的轉變。而使用符號的轉變，至為明顯的則有對政治強人的誇大描寫，政客的變形扭曲、政

³ 倪再沁，《臺灣美術的人文觀察》，P160~161，雄獅圖書出版社，1995年4月出版。

⁴ 謝東山，《臺灣當代藝術》，P95，藝術家出版社，2002年8月出版。

治語言文字的直接引用，來達到嘲諷強人的神化教育，批判政客的選舉變態以及挑釁國族意識、消遣愛國盲目等，其中較為特別的是「文字符號」的應用，更直接突顯了嘲諷政治的目的，並將「文字符號」的藝術屬性赤裸地置入當代藝術討論的命題之中。

（二）文字符號應用的意義

文字符號最容易引起直接閱讀的興趣，而文字背後的語意更直接傳達了創作者的某種意識，因此「文字」與「觀念」成了最直接的詮釋關係。

解嚴前後的藝術思潮受到西方觀念藝術的影響頗為廣泛，作為對傳統制式美術型態的反思基礎，並且強化了個人創作理念的陳述，間接促進了媒材與展示空間的多元嘗試。從杜象到1970年代的美國觀念藝術家也經常使用文字來表現作品的哲學思辯意圖，使看似平常所見的文字符號躍然成為形式的核心，達到「觀念」陳述的目的，創造新的藝術語境。例如，杜象的現成物（Ready-made）

「噴泉」（圖1）一作，甚為著名，唐曉蘭敘述到：「杜象（Marcel Duchamp，1887-1968），他於一九一七年在男性小便器上簽上「笨蛋」（R.Mutt）的名字，並命名為『噴泉』（Fountain）送進藝術展場參展，可說是劃時代的作品（雖然他本人否認自己是達達人）。將其小便器的實用性消除並且將它轉換為藝術的物品；將物件的意義與實體從日常軌道脫離，而放置於藝術的脈絡中。他強調的是我們要改變我們對藝術的認知，並且提出新觀念的詮釋，認為『思想』或『觀念』才是藝術的真諦。因此也有人認為在啟發性的思考方面，杜象可視為當代觀念藝術的先驅。」⁵以上特別令我們感到

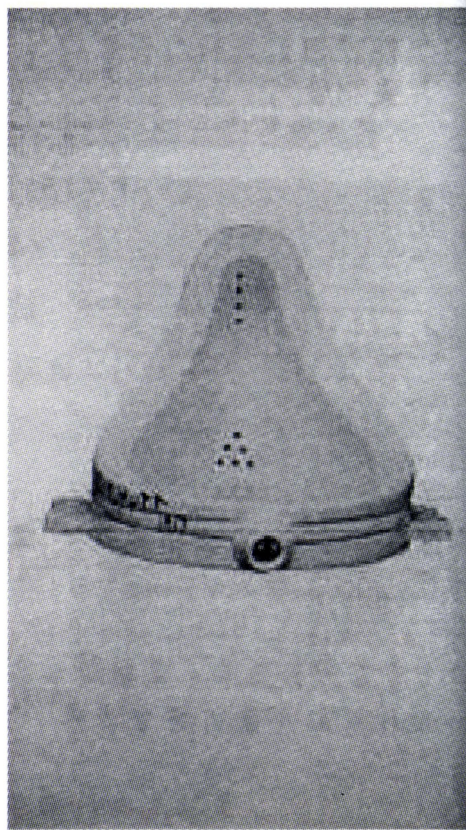


圖1 杜象「噴泉」

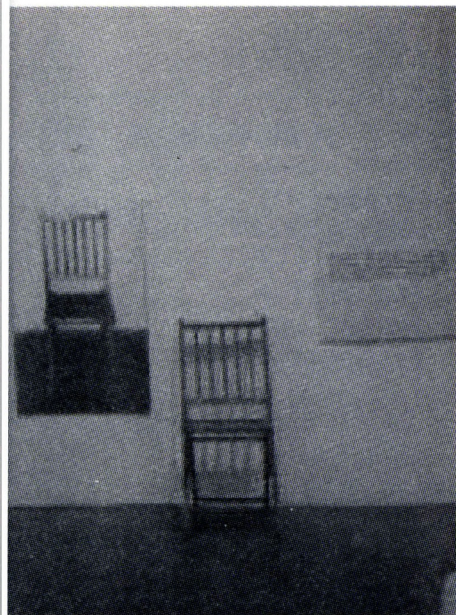


圖2 Joseph Kosuth
「一張和三張椅子」

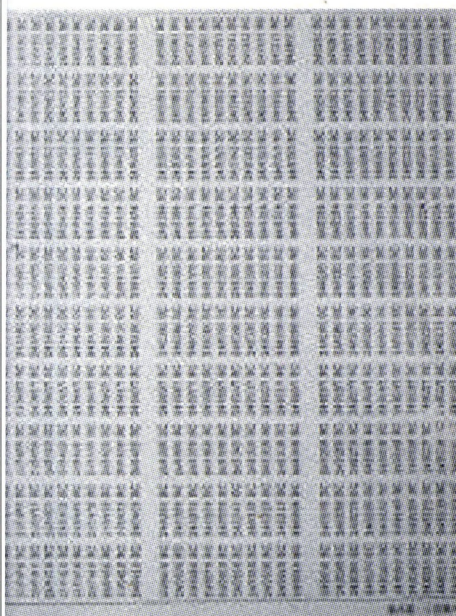


圖3 溫河泉「一百萬年」

興趣的是「笨蛋」（R.Mutt）這個書寫在小便器側邊的文字，批判了觀賞的文化，也諷刺了觀賞者。於是杜象首度聲明：「我將一個尿缸擲到他們面前，他們卻欣賞起它的美，我並未經過任何美感的取捨，這種選擇大抵是基於視覺的冷漠，同時是完全缺乏美感的。」⁶由此可知，杜象讓藝術品原來價值崩解了，畫廊的商業活動無法定義觀念藝術的創作者，藝術的本質的問題成為創作者之間的熱門話題，但是從此也擴大了藝術的解釋範疇，加大了各類創作的可能性，刺激了藝術環境的自覺性。而文字的輔助，成了最有利的觸媒作用。另外Joseph Kosuth的「一張和三張椅子」（圖2），作於1965年，展出一張實體的椅子與椅子等大的照片，另外牆上展示了從字典上印下來的文字敘述的「椅子定義」，從這種特殊的選擇與組合，企圖牽引觀者的疑慮，重新思考「椅子的本質是什麼？」進而思考「藝術的本質是什麼？」椅子的認知因為文字的導引與聯想使其產生意義上的重組，得以從普遍制式僵化的認知模式中跳脫出來，這種「觀念」上的轉化必定造成評賞上的改變，也是觀念藝術家的成就感所在。此中「文字」成了「圖像」的一種，也成為「圖像」的異類，挑起對文字屬性的關心與追問。

另外日本的藝術家溫河泉（ON KAWARA）的一件作品「一百萬年」（圖3）則完全是以數字按年份記錄了一百萬次，在十卷密密麻麻的數字中窺見了數字的荒誕，也同時窺見了時間的吊詭。「一百萬年」的時間雖長，但又似乎必須凝縮到當前，「歷史」的概念透過藝術觀念的追問，又多了一層耐人尋味的遐想。溫河原似乎喜歡用戲謔的方式利用

⁵ 唐曉蘭，《觀念藝術的界定與特徵》，P35，「現代美術學報第二期」，1999年臺北市立美術館出版。

⁶ 唐曉蘭，《觀念藝術的界定與特徵》，P35，「現代美術學報第二期」，1999年臺北市立美術館出版。

雙關語來達到表述藝術觀念的目的。「他表示：『娛樂比創作更為重要。』在此他用的又是一個雙關語，「娛樂」在英文是『RECREATION』，也可以解釋為再創作，而創作則是『CREATION』。」⁷於此我們可以看出觀念藝術家以無處不有的靈感來創作，嘲諷既有的價值，追問新的意義，透過最簡單的文字或數字符號，達到特色鮮明又作法多元開放的優勢。

文字具有約定俗成的語意，相較於圖像經常顯示出較為明確的說明特質，如過當的使用，也可能減損視覺藝術上的想像空間而降低了「難以言喻」的藝術精神性。然而作品若為切合時代感受，企欲作實質批判或強烈諷諭時，「文字符號」卻容易擔綱導引觀者思考的角色，間接觸動觀者因認知到認同的感動。現代藝術漸以「觀念先行」的創作發展以及當代藝術多元紛呈的型態中，「文字符號」也成為相對於「圖像」的平等地位，並且游離在「圖像」與「語意」之間，突顯了不可忽視的價值。

(三) 臺灣當代藝術家作品參照

解嚴以前，偶有將文字意象介入到繪畫創作的實例，但直接以諷諭政治，挑釁政策的卻鮮少，「五月」或「東方」畫會的畫家經常利用書法意象或漢字符號融入畫面中，作為對古文明的再思考或企圖建立新的東方人文意趣，但並不刻意關注文字背後的語義，作為哲學思辯上的媒介，更不以達到社會批判或政治嘲諷，積極地介入爭議話題為目的。解嚴之後，藝術表現上援用文字符號的情況呈現更為多元積極的態勢，如表二。⁸

表二 臺灣美術文字運用現況一覽

| 姓名 | 出生年 | 運用「文字符號」的作品及其年代 | 類別 | 文字符號在作品中的意圖 |
|-----|------|---|---------------------|-------------------|
| 李俊賢 | 1957 | 「高雄印象」(1992)，「橋」(1993)，「四重溪與九重嶺」(1995) | 繪畫 | 做為概念的符號 |
| 吳瑪俐 | 1957 | 「時間空間」(1985、1988)，「弔詭的數字」(1988)，「亞洲」(1989)，「愛到最高點」(1990)，「當舖」、「偽裝」(1995)，「文學的零點」(1996) | 裝置作品 | 做為概念的符號 |
| 侯俊明 | 1963 | 「侯氏神話」系列、「懲刑」系列(1990)，「怨魂」系列(1991)，「極樂圖懺」系列、「戰神」系列、「刑天在變」(1992)，「搜神記」系列(1993)，「地獄圖」系列(1994)，「四季圖」(1995)，「新樂園」(1996)，「樂園、罪人」(1997) | 繪畫(版畫) | 做為概念的符號 |
| 連德誠 | 1953 | 「報紙繪畫—清涼一夏」、「民主!?!」、「最漂亮的雕塑」、「六面旗(幹)」、「我上了報紙頭版」、「臺灣二、三事」(1990)，「這世界上最漂亮的雕塑是：」(1990)，「如果李總統提名我當院長…」(1990)，「新樂園」、「唱國歌」、「利多畫廊(裝置)」(1991)，「我忘了我的傘」、「子曰」、「新聞IV」、「華民國中」、「Pachinko」(1992)，「臺灣研究」(1993)，「魔術畫」(1993)，「非常道」(1995) | 繪畫、拼貼、多媒材創作、雕塑、裝置作品 | 做為概念的符號 |
| 梅丁衍 | 1954 | 「社會主義化/資本主義化」、「忘八德」(1989)，「鏡子中的物體較真實為近」(1990)，「這是臺灣」、「向托斯基致敬」、「杜象痞」、「抹黑事件」、「小瓶(平)待毀」(1991)，「2.2.8/史盲」、「民權主義」、「香港製造」(1992)，「駱駝在馨樂園」、「蝠出龍穴」、「拿破輪」(1995)，「旋藏法」、「哀敦砥牀」(1996)，「戒急用忍」(1998) | | 做為概念的符號 |
| 黃步青 | 1948 | 「人間記憶之一」、「人間記憶之二」、「時序」、「對質」、「原始文明」(1992) | 多媒材創作、裝置作品 | 文字式創作媒材(報紙)本身的一部份 |
| 黃志陽 | 1965 | 「肖孝形」系列、「花非花」系列(1992) | 繪畫 | 作為圖像或質感的追求 |
| 黃進河 | 1956 | 「火」(1991-92)，「前進天堂」(1992)，「珍貴遺產」、「最後的感恩節」、「之外」(1993) | 繪畫 | 成為圖像意義 |

⁷ 張心龍撰，《企圖與科學看齊的「觀念藝術」》，P5，「現代美術」雙月刊，1988年11月，臺北市立美術館出版。

⁸ 本文參考羅淑君在其1998年碩士論文《解嚴後臺灣繪畫作品中的文字運用研究》中，曾對於解嚴後到1997年約

十年間臺灣繪畫中的文字運用情形製成的圖表；將時間延續至2007年，並對有關文字符號應用之作者、作品與文字的角色，另行增修並製成表格。

| | | | | |
|-----|------|---|---------------|---------------------|
| 張正仁 | 1953 | 「紙上都會」系列(1992),「臺北都會色彩學」系列(1993),「街景」、「下班的路程」(1994) | 繪畫、拼貼 | 作為概念的符號 |
| 陳龍斌 | 1964 | 「媒體帝國」系列(1994),「閱讀雕塑」系列(1997) | 多媒材創作、雕塑、裝置作品 | 文字是創作媒材(書、雜誌)本身的一部份 |
| 楊成愿 | 1947 | 「古砲臺測試」(1988),「淡水風物誌」(1989),「億載金城」(1990),「臺灣銀行」、「窗的形式」、「中山堂」、「近代建築」、「臺鐵舊舍」、「花蓮糖廠」、「FORMOSA物語」、「近代建築圖像」(1993) | 繪畫 | 作為概念的符號 |
| 楊茂林 | 1953 | 「Made in Taiwan·標語篇」系列(1990),「鹿的變相」系列、「瞭解胡蘿蔔的N種方法」系列(1991),「熱蘭遮記事」系列(1992),「鹹蛋超人與按摩棒」(1997),「剛蛋的蛋蛋」(2000) | 繪畫、多媒材創作 | 作為概念的符號 |
| 盧明德 | 1950 | 「伊香保」系列(1989),「生態圖鑑」系列(1991),「進化&啓示」系列(1992),「窗」系列(1993),「詩篇(PSALM)系列」(1993),「番飛案屋」系列(1994),「擬像萬物」系列(1995),「落像成俗」系列(1996) | 繪畫、拼貼 | 作為圖像符號 |
| 盧怡仲 | | 「凝神丁、甲、丙」(1999),「血書」 | 繪畫、木刻 | 隱喻歷史的荒誕 |
| 倪再沁 | 1955 | 臺灣雲豹系列(1995),沁報系列(1995),沁來日報(1995),愛々々報(1995) | 平面輸出 | 政治嘲諷與戲謔媒體 |
| 盧明德 | 1950 | 進化&啓示系列之5(1992) | 複媒 | 普普圖像與禮教的荒誕嬉謔 |
| 蕭麗虹 | 1946 | 天賜(1990~1992) | 複媒裝置 | 將報紙文字轉化成藝術思考 |
| 洪根深 | 1946 | 現象之動靜(1997) | 複媒 | 書法文字成為畫面肌理 |
| 李俊賢 | 1957 | 柴山風光(五)(1997) | 複媒 | 文字符號做為社會批判 |
| 陳英偉 | 1960 | 魚有榮焉(1994~1999) | 油畫 | 書法文字涉入後現代詮釋中 |
| 袁金塔 | | 書藝叭叭走系列(2005) | 陶瓷複媒 | 以文字應用挑戰傳統各種禁忌 |

本文試圖就個人所知所見，抽樣提出若干作品，進一步說明「文字符號」與「政治諷喻」的關係：這些作品中顯示出文字符號的輔助，成了嘲諷政治最有力的觸媒作用。

連德誠1990年的作品〈這世界上最漂亮的雕塑是：〉(圖4)幾乎全以文字書寫來表現，那滴流而下如鮮血般的紅色顏料遮蓋了隱然可見的四個字「丟打警察」因此全文讀來是「這世界上最漂亮的雕塑是：鋪路的石塊，那用來丟打警察的臉的厚重的鋪路的石塊。譯自…丟臉！」透過激切又語焉不詳的文字組合，強烈的反諷當時激烈的街頭運動與警民對峙，間接地也反諷了當時的社會或政治上的不滿，只是透過文字的吊詭組合，將經常衝擊耳目的街頭流血導引到矛盾、荒謬、批判、諷刺的複雜思辨中。另外1990年的「如果李總統提名我當院長…」作品中更是完全以文字組合成圖像，且具有明顯之說明性，他將當時李煥的發言：「如果李總統提名我當院長，我不會逃避，也義無反顧。」(圖5)來挑動視覺的感染力，其藉由媒體上經常可見的政治話語轉譯為創作者的藝術話語，而形成直敘又莫名奇妙的語境，間接戲謔媒體生態或政治現實。而滴流下來的墨痕暗示了政治舞臺的不確定與粗率。1991年的「唱國歌」(圖6)作品，將一支立在國民

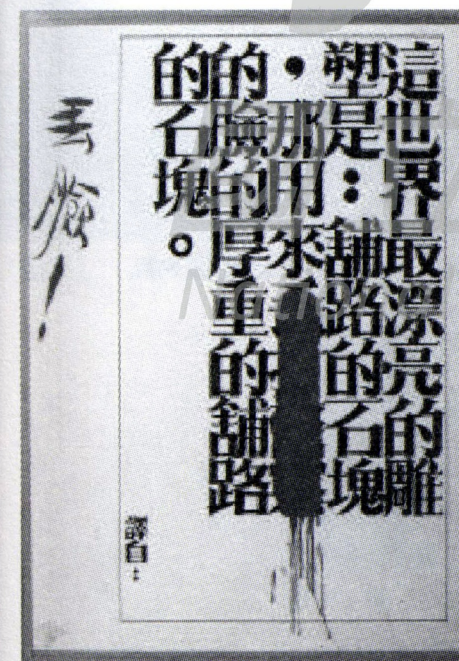


圖4 連德誠 1990年
「這世界上最漂亮的雕塑是：」

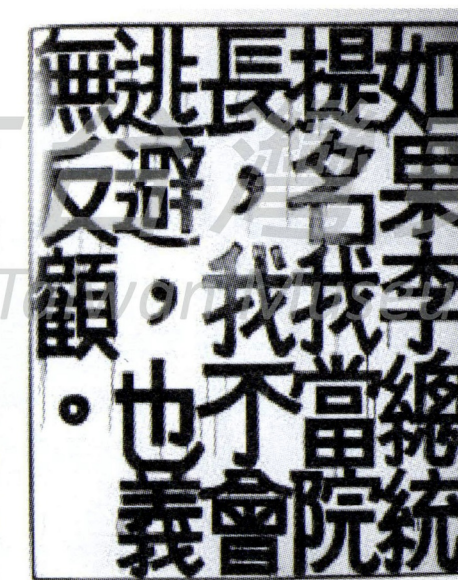


圖5 連德誠 1990年
「如果李總統提名我當院長…」



圖6 連德誠 1991年「唱國歌」

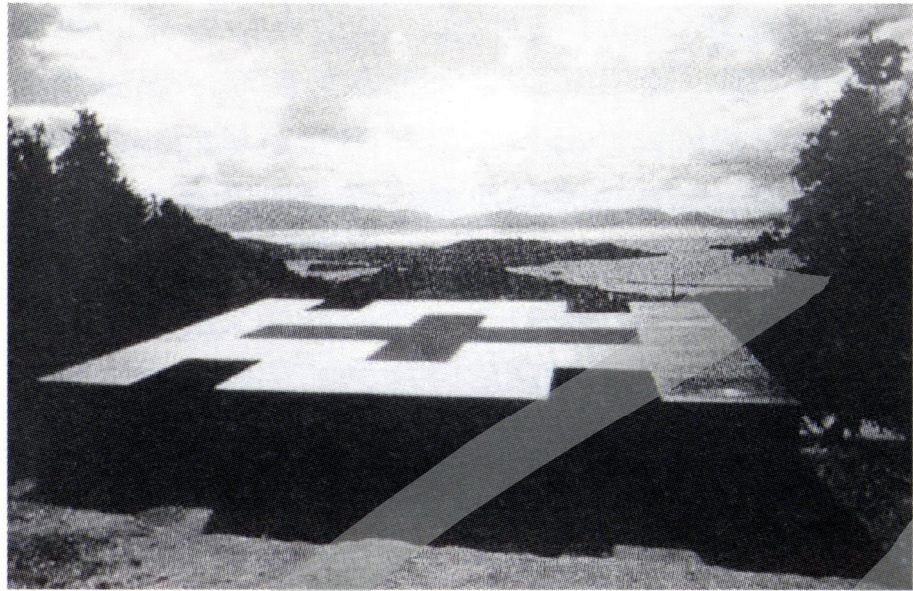


圖7 吳瑪俐 1989年
「黑暗迷宮-亞」

黨黨徽上的電風扇吹向浮貼的國歌歌詞，飄動的國歌歌詞從嚴肅性的立場，轉變成浮動的、輕率的意象，而缺漏的「黨」字與「匪」字也在觀者尋思中加深了敵我雙方的曖昧不明，達到了以文字彰顯政治嘲諷的目的，現實環境解構了政治的神話，愛國意識的價值崩解，黨國文化的末途牽引了對國族認同的再省思。同樣質疑歷史詮釋與國族認同的作品有吳瑪俐1989年在日本展出「黑暗迷宮-亞」(圖7)之裝置作品，以木材組構成「亞」字，規模頗大，引人走入迷宮一般，黑暗的亞字迷宮，暗示了亞洲地區的獨裁政府，人民的自由受到箝制如同在黑暗中求生存一般，具有難以言喻的危機感，這當然也包括了解嚴前黨國不分的白色恐怖暗示，她說：「這個地區的人民大部分生活在獨裁政府的統治下，伺機表達反對的聲音，造成這個地區的不安定。我感覺，亞洲大多數地區似乎仍是一片黑暗，而生活在裡頭的人得努力掙扎，才能走出這片黑暗。」⁹1990年她以保麗龍蛋糕、木箱、紅布以及錄音帶的材料創作了「愛到最高點」(圖8、9)的裝置作

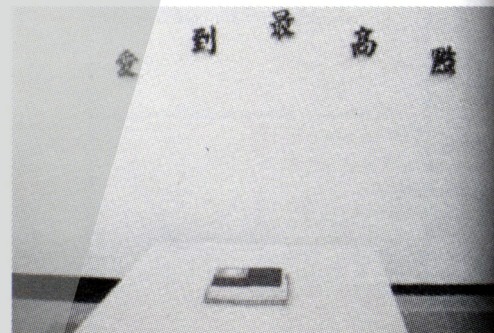


圖8 吳瑪俐 1990年「愛到最高點」
1997年再製

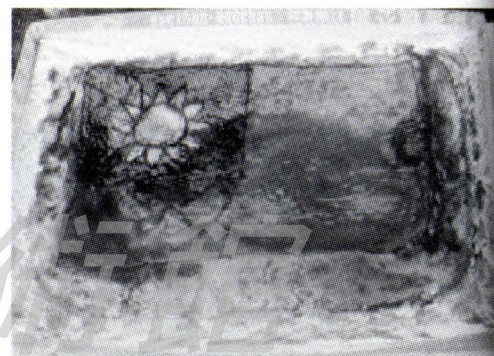


圖9 吳瑪俐「愛到最高點」(局部)

⁹ 羅淑君，《解嚴後臺灣亞洲作品中的文字運用研究》，P59，1998年6月碩士論文所引王福東《看到佛就把佛殺死—吳瑪俐的臺灣情結》一文。

品，她說：「作品構想來自這陣子街頭最流行的標語『愛到最高點，心中有國旗』，它給人唯一的感覺就是濫情和噁心。於是我做了一個國旗蛋糕，並且響應『愛到最高點』，讓它『永垂不朽』，一個月後，這個蛋糕已經發霉、生蛆。」¹⁰其中「愛到最高點」雖然只有五個字，卻象徵了共同的視覺經驗以及制式的政治思考，而與發霉的的國旗符號形成了強烈的對比，一種被時間無情解構的價值，共同形塑了悲愴的情緒，「國家」至高無上的精神象徵在藝術觀念的詮釋下涉入了難分難解的吊詭中。這種拿國旗開玩笑而得到慘不忍睹的實驗結果，顯然只有解嚴後才可能的，因此，挑戰政治符號的禁忌成為解嚴後藝術表現上的鮮明特徵。例如解嚴後228歷史事件的重新討論與定義，已經不再是禁忌的話題，理解白色恐怖的真相成為一種顯學。1992年梅丁衍的作品「2.2.8/史盲」(圖10)就以仿照色盲圖表的方式來暗喻228的迷障，縱然是突破了政治禁忌，228可以重新予以探討或追究，但是暗地裡的政治干預與意識形態作祟仍造成228的真相不易被定義明白，梅丁衍以數字的似有若無，撩撥起觀者對於政治歷史的狐疑。政治經常使用粉飾太平的策略來愚弄百姓，在冠冕堂皇的政策底下，稍微錯估情勢就有可能損及人民的利益、安全甚至生命

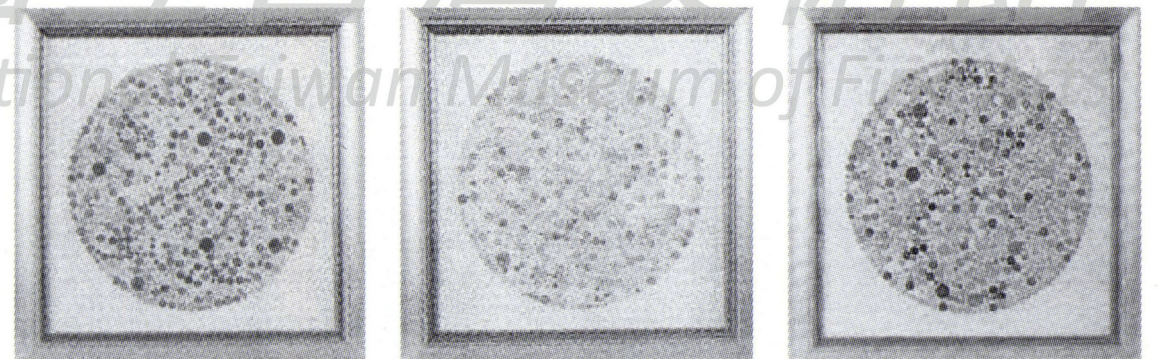


圖10 梅丁衍 1992年「2.2.8/史盲」

¹⁰ 同註11。

。1998年梅丁衍於北美館策劃之「臺北雙年展」中展出〈戒急用忍〉(圖11)裝置作品，將數十萬粒的彩色玻璃球珠，串成一張龐大的新台幣珠簾，懸吊於北美館大廳的天花板上，而作品明顯輝映出「戒急用忍」四個大字，表面上似乎宣揚李登輝的政策理念，推動勸戒赴大陸投資的企業「停、看、聽」以避免中國大陸經濟體的磁吸效應而遂行了其經濟統戰的政治目的。然而仔細觀看之後，「勿偷邦銀行」與「Cash my checks」(與蔣介石的英語發音諧音)都再再呈現出一種對政治或政策的揶揄，以珠光閃閃晃動的視覺形式之下，感受到其引申出來的政策弔詭與不確定，成功將文字符碼轉化成藝術性語言。賴瑛瑛對此作品作如下解讀：「『珠簾』則象徵一個區隔空間的曖昧形式，也影射一種視覺上若隱若現的效果，造成『但聞人聲卻不見人影』的心理狀態，此種比擬投射於當時政經情勢，似有『空穴來風』中飄搖不定的暗諷作用。」¹¹戒嚴時期象徵國家權力中心的人物及形式都是絕對不可戲謔或侵犯的，這些政治禁忌於戒嚴之後反而成爲被嘲諷的對象。1999年盧怡仲的〈凝神丁、甲、丙〉作品(圖12)，牆上懸掛三件隱約可辨識的政治強人意象，分別象徵了孫中山、蔣介石與蔣經國，並且在他們前方繪製了如祖先靈位的木牌符號，似乎暗示了強人時代的消逝，再多麼威權的人都禁不住時代的考驗，終究在政治消長中逐漸褪去光環。而油畫作品前置放了〈搶救記憶〉系列的黑色匾額作品，似乎又共構成一種耐人尋味的場景，精緻的黑色烤漆的匾額，疊放在一起，一方面讓人憶起著象徵榮耀的匾額文化，然而堆疊在地上，又似極了黑色棺木的氛圍，一種肅殺的氣息油然而生，匾額刻



圖11 梅丁衍 1998年「戒急用忍」



圖12 盧怡仲 1999年「凝神丁、甲、丙」

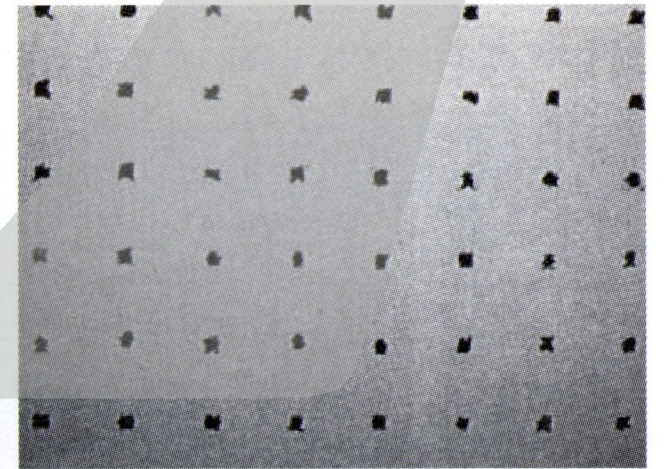


圖13 盧怡仲「血書」

了國歌歌詞似乎也諷諭著國歌身分的變異，從以往聞聽國歌就必須立正站好的愛國情操，到今日國族意識模糊而其帶來的歌詞質疑，盧怡仲似乎想藉著幽玄肅穆的場景來強調這段歷史的記憶，那是一段牽繫過百千萬人的政治信仰的記憶。對於政治環境的丕變所帶來的認同焦慮，盧怡仲更用自己的血書(圖13)寫國歌歌詞，更深刻的利用自身行爲及文字意象來表達個人對政治生態的批判精神。

倪再沁1995年開始爲嘲諷政治或戲謔媒體著手一系列「辦報」的觀念性創作，〈沁報〉(圖14)、與〈愛々又々報〉(圖15)都以報紙的形式表



圖14 倪再沁 1995年「沁」



圖15 倪再沁 1995年「愛々又々報」

¹¹ 賴瑛瑛，〈臺灣現代美術大系—複合媒體藝術〉，P114，藝術家出版社，2004年12月出版。

現，刊頭日期標示、廣告等等無一不是報紙媒體的既有視覺形式，讓觀者進入摸不著頭緒，似真又假的迷障中，而達到了藝術概念確實透過媒體視覺有效嘲弄政治的目的。「文字」為報紙的主要符號，更是一般人認識政策內容必須依恃的載體，「以其人之道還治其人之身」是倪再沁的策略途徑，世俗化的形式與後現代的藝術觀念雜揉，倪再沁乘著疆界模糊的情勢中，悄然擴大文字應用的版圖。胡永芬評述稱：「在〈沁報〉中，這位館長兼社長擁「報」自重，以推銷自我為己任，置國家大事於度外，從版頭頭條、版尾小道到滿版廣告，都逃不出「倪再沁」的形象暴力。從國政、外交到組閣，圖文擬真但內容卻撲朔迷離，讀者在真假實偽莫辨之間，以顛覆了報紙基本的「可信度」，並且達到倪再沁虛構發行報紙實為揭發報紙之虛構的目的。」¹²

徐永進1994年的作品〈臺灣幹文化〉（圖16）以渲染黑墨作底兼用金色字體的書寫，企圖將其對先民不畏困苦、漂泊來臺墾荒的精神與今日凡事以金錢作為衡量標準的價值觀作一對照，特別是狂飆的股市效應使臺灣成為金錢爭奪的戰場，眾人卻沉溺其間視之為必然。因此，徐永進利用不同角度的



圖16 徐永進 1994年
「臺灣幹文化」

¹² 胡永芬，〈後解嚴與後八九—兩岸當代美術對照〉，P70，藝術家出版社2007出版。

書寫、組合和拼貼，乍看金碧輝煌的文字圖像背後，卻實質批判瀰漫的拜金主義所導引出來的不良社會價值觀，也意圖間接對當時政治環境表達不滿的思緒。另一件1998年的作品〈凍臺灣、冰書法〉（圖17），作者則以僵直的書法線條、大小不一卻造型雷同的三角塊面相互組合，以黑悶的墨底突顯出白色的「臺灣」兩字，將其散佈在畫面上；而那具有不穩定感的三角造形以及僵硬筆直的線條和密不透氣般的底色，讓我們在視覺心理上感到不安的窒息感，他希望藉此以暗喻政府粗糙的凍省政策迫使臺灣昔日生機勃勃的景象迅速消退甚至幾近死寂。

鄭惠美1993年的作品〈網綁臺灣四十年〉（圖18），以漢簡字體書寫「反共復國歌」：「打倒



圖17 徐永進 1998年
「凍臺灣、冰書法」

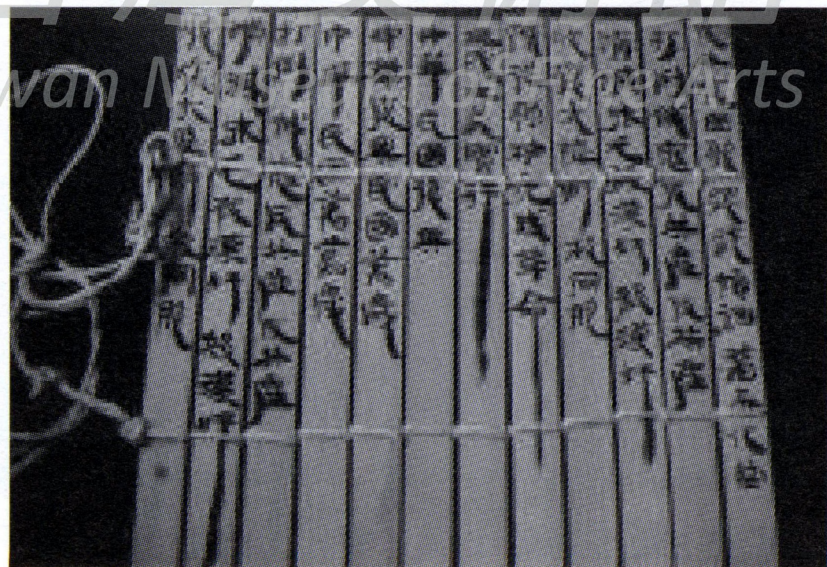


圖18 鄭惠美 1993年
「網綁臺灣四十年」

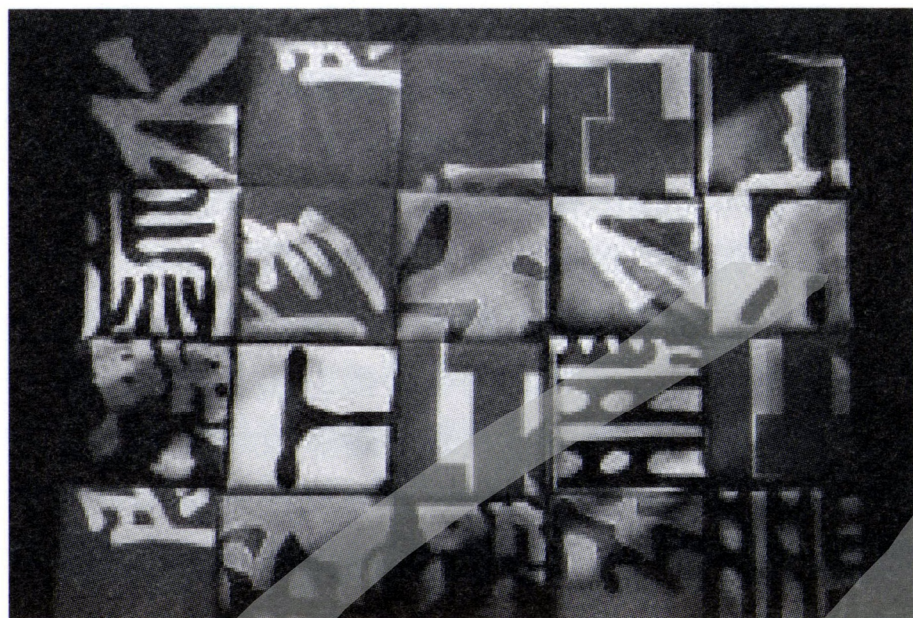


圖19 鄭惠美 1995年
「請君選購名牌立委競選旗」

俄共反共產反共產，…，收復大陸解救同胞，…，三民主義實行，中華民國復興，中華復興民國萬歲，中華民國萬歲，…。」；這種利用歌詞口號進行政治文宣以鞏固國家意識和民族意念的表現方式，在解嚴前相當普遍。作者透過竹簡形式中片片分離卻又被麻繩綁緊的竹片，諷刺戒嚴時期臺灣政府對思想看似開明卻實際箝制的封閉作風。其次，1995年的作品〈請君選購名牌立委競選旗〉（圖19）她則是選擇回收各黨派的競選旗幟作為第二次運用的媒材，呼籲臺灣政治人物和政策不應一味倒向選舉的結果論，也必須重視過程中與生活關係密切的環保議題；而重新詮釋的同時將各黨旗幟的文字結構破壞、解構，擷取局部以重新置放、組合，甚至連文字原本的意義內涵也消失，成為諷刺政治的另類表現。

袁金塔在他2000年人性進化論繪畫作品集中闡述他觀看自身與臺灣「土地、社會、時代」之間的關係。「換人坐系列」（圖20）便是以這種「換人坐坐看，換人坐看看，換看看人坐，換作人看看」的心態觀點出發，藉由畫面中各色的椅子和寫有不同文字內容的椅背，如：椅背上標示出中國國民黨與民主進步黨的字樣，再利用剪貼、拓印等不同



圖20 袁金塔 2000年 「換人坐系列」



圖21 袁金塔 2004年
「官場文化—判生判死」

的技法完成作品，其中隱約透露出些微挑戰昔日一黨獨大威權時期所限制的政黨集會自由，畫面中排在國民黨座椅後方的民主進步黨更以敘事性的方式說明了臺灣目前政黨林立，並且對極有可能產生的政權輪替現象作了進一步的蠱測。

同年展出的作品〈官場文化—判生判死〉（圖21）陶版畫系列，畫家則選擇不同的動物，如：癩蛤蟆、烏龜等，以及在畫面中刻意安排民間俗俚用語的句子作為對聯，與過去講究文人的雅致風格相差頗大，文字意義不僅被用以說明整件作品所暗喻的事件也帶有種草根的趣味性；對聯文字：橫批「人間」、上下聯「有錢判生，沒錢判死」用來諷刺現今政府的運作及應變能力的速度猶如龜速，也清楚說明社會正義不彰、政治權力運作的不公開、不公正等現象，其實都深受政治影響力的滲透而混淆了視聽。

李思賢2007年作品〈我沒空系列〉（圖22），其中一幅作品以秦代小篆為書體，並且在視覺上刻意營造如秦代刻石的斑駁感，內容中以現代的次

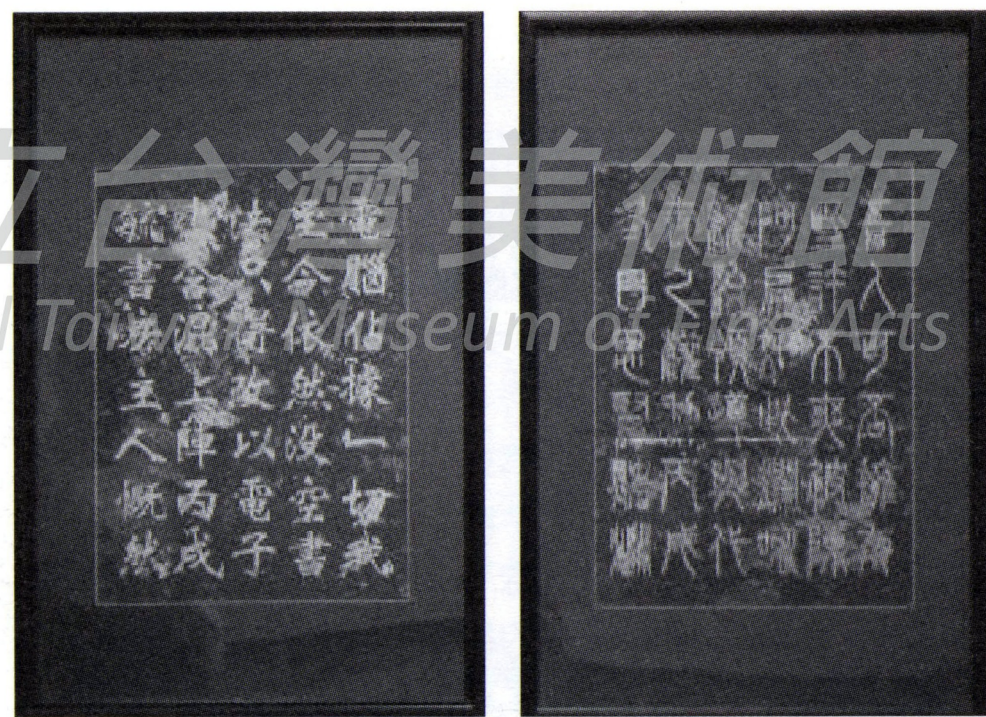


圖22 李思賢 2007年 「我沒空系列」

文化口語，如：「不爽」、「爛喀」等詞彙批判政治領袖的領導風格，針對政治議題或相關意識型態直接且坦率的文字語彙以幾近控訴的方式，表達出作者對今日臺灣政治生態的不滿，除了象徵著今日民主型態下的開放也暗示出今昔之間對文字符號蘊藉意涵的程度差異，以及各時代轉變下文字符號在能指與所指上的不同。

以上所抽樣回顧的九位藝術家及所評介17件作品，蓋皆以應用文字符號來達到政治諷喻的目的，而其特質仍可區隔出二種不同的傾向。一種是透過文字的介入造成視覺審美心態上的變異，目的在作為造型符號的擴張達到藝術觀念的陳述，連德誠、吳瑪悒、梅丁衍、盧怡仲屬於這一類。而另一類則意在進行書寫文化的質疑以達到社會環境的批判，如徐永進、鄭惠美、袁金塔、李思賢等屬於第二類，他們因兼及書法工作者身分，平日擅於使用文字表達作品內涵，反在當代藝術討論中被忽略，其實著眼在解嚴後的多元藝術表現中，文字符號扮演了更重要的觀念暗示角色，而理解這二類特質的表現方足以完整詮釋其發展的概況。

四、結論

透過解嚴後當代藝術中文字應用的解讀，可以得到幾個面向的認知與期待：

(一) 文字之使用，跳脫傳統審美的框限：

傳統藝術作品中不論文字應用於繪畫上或器物上，都以文圖並茂、相合一氣為原則，文字之使用以優美的、熟練的技巧為核心。解嚴後的文字應用型態多樣，多字數、少字數、書寫性、印刷體、完整句、片段句等，其寓意不在字體的優美或句意的完整，反而重視語意的模糊，使觀者產生較大的想像空間，同時也加大了可茲對話的空間，因此當代藝術的文字應用，最重要的是在表達作品中可

言說或難以言談的目的。而時尚或流行的話語被挪用為創作的文字符號，更加擴大了當代藝術的表現範疇。

(二) 政治的解禁促進文字應用的可能性：

解嚴前的藝術環境受西方現代藝術的影響以及現代文學的薰染已朝向觀念開放及形式多元的態勢，唯獨仍處於「白色餘懼」與「紅色危機」之中，例如，1960年歷史博物館的現代藝術籌備中心的成立失敗。¹³1985年李再鈞「低限的無限」在北美館遭改色事件，¹⁴都是因為解嚴前的政治威嚇經常襲染藝術圈，產生創作思維上的限制。解嚴後，文學上、媒體上漸漸湧現反省批判的文字內容，因此藝術表現上挾著形式多元的基礎，更加大膽地表現突破桎梏的觀念。文字直接引涉思考，說明性或暗示性都比圖象更為直接，因此嘲諷政治的文字符號介入畫面中即是思想解放的鮮明標幟。

(三) 回歸文字符號本質，擴大並加深文字應用的素養：

解嚴後的大鳴大放激發某些創作者鬱積多年的憤懣，表現在作品中的圖像或文字，難免帶有較濃的個人情緒，在當時極難突破禁忌的渴望下會偏向直接或粗率的表達，時至今日，威權體制早已瓦解，每個人都可以直接批評國家領導人，過去一黨獨大的政治強人圖象已在年輕人心目中漸漸模糊，社會的流行時尚，日新月異的科技化產品逐漸佔據E世代的生活認知，日前，國民黨已著手進行將「臺灣優先」列入黨綱，來重新鞏固流失嚴重的民意基礎，「國共」握手言和之後，已經沒有「共匪」、「民族救星」一詞，政治愚弄與神話不再適用當下的社會教育，於是藝術上的觀念表達需轉進到更加

¹³ 林惺嶽，《渡過驚滔駭浪的臺灣美術》P24，有詳盡的追蹤研究，藝術家出版社，1997年7月出版。

¹⁴ 同前註。

深刻的人文省察之中。倪再沁曾評論道：「數十年的政治禁忌突然被打破，泛政治化的美術突然湧現，使美術家們對政治的觀察異常敏銳，反映在創作上也非常快速，所以，我們看到太多位解讀時政而做的「省思」。因此，解嚴後的臺灣美術有一切泛政治化的特質，盡是喧囂的表象而少沉斂的品質。」¹⁵此論述懇切直陳了解嚴前後泛政治化現象的貧乏，值得視為一種批判後的期待。

本文雖著重在「文字」於當代藝術中的應用與政治嘲諷的解讀，然而並不意味著忽視「圖像」作為表現批判精神或表達觀念的角色，相反的「圖像」在美術上成為表現的主流形式是無庸置疑的，如今我們可以擱置「文字」、「圖像」對立二分的思維習慣，而同視之為藝術表現的「符號」，當他們之間的獨特性被辨識出來又轉進到共構的認同，「文字」與「圖像」才能真正擴大其混搭互涉與表現的質量。在政治話題仍然經常被當劇情般演出的當代社會中，當我們再度想透過藝術語言來諷喻政治時，同時也須警覺到如何避免依恃淺薄的政治激情，必須避免消費泛政治利益而能加強人文省察的深度，開拓藝術面對政治時更自信的能量。

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

¹⁵ 倪再沁，〈在政治漩渦中的臺灣美術〉收錄在其所著《臺灣美術的人文觀察》P221，雄獅圖書股份有限公司1995年4月出版。