

## 緒論

### 第一節 研究動機與目的

台灣的藝術家梅丁衍曾說過：「台灣整個文化都是政治」，中國的藝術家岳敏君亦言：「對中國人來說，政治是無處不在的」。可見無論在海峽兩岸的哪一端，政治皆對人民生活的各個層面有著重要的影響力；自從小學開始，我對於政治的記憶來自於老師與課本上所說的，中華民國是一個民有、民治、民享，主權在民的民主國家，到了中學時代從課本中所得到的知識是中華民國是一個地大物博、五族共和，並共同堅強抵禦外侮，具有堅忍不拔的人民與信念堅定的政府，而在現實生活中，經由新聞媒體對政府的質疑與對政治黑暗面的報導，在海峽飛彈危機之下完成的第一次總統直選、於大街小巷不停穿梭的選舉宣傳車，成為我成長記憶中不可抹滅的一部分，到了大學時代，歷史的訓練告訴我，所有的歷史都具有不可避免的主觀與偏見，並於此時期政府歷經了第一次政黨輪替，「台灣」這個名詞逐漸受到重視，成為「顯學」，在這十數年間台灣這個叢爾小島與生活於其上的人民，經歷了極大的社會變動，而對於台灣多數人民的「政治狂熱症」，我亦無法置身事外，因之對政治與藝術的關係產生興趣。至於中國由對外封閉、重視思想改造轉向經濟改革、獎勵外商投資，將施政焦點由政治轉向經濟，過去在其他國家需費時數十年的成果與改變，其可濃縮於幾年內完成，社會也有著極劇的變化；在數十年的阻隔之下，兩岸之政治體制與思想觀念皆有著極大的差異，但也於同一個時間點，進入了一個歷史的轉折點，解嚴與經濟開放，使人民的生活與對政治的態度上產生了極大的變化。

同樣產生極大變化的是「批判」此一名詞於台灣的盛行，社會上充斥著顛覆過去慣性思考的言論；在教育上講求批判性思考，追求對事物的真知和瞭解，時時對未知保持質疑的態度，找出自己與別人思考與論證上錯誤並謀求解決之道，以求建構更有說服力的論證以及提昇自己的思考能力；在人文與社會學科上，批判理論的引入，使我們更加了解到認同是一種建構與被建構的過程，以及注意到造成特權與邊緣化過程的機制，並常常思考對抗這些機制的政治行動可能，這樣的態度要求我們重新檢視各領域的權力關係，也形成許多政治批判家之理論依據。

就藝術史家豪澤(Arnold Hauser)所言：「藝術一開始就反映了社會的特性，社會也是一開始就留下了藝術發展的痕跡。」八〇-九〇年代產生了過去數十年間未曾出現的政治批判藝術，並形成一股風氣，由於兩岸政治批判藝術興起的時間十分相近，興起原因也有其類似之處，使我不禁想要持續追索此一問題想要獲得一個較為全面的解答：為何九〇年代政治批判藝術會大量的出現？其

反映的社會特性是什麼？所「批判」的是政治、社會上的哪些問題，與藝術家們如何「批判」？而政治批判藝術於這十多年間如何轉變？等等為本文欲探討的問題點，同時也希望就兩岸所產生之政治批判藝術的相同與相異點，找出其何以相同或何以相異的因素。

## 第二節 研究方法

### 一、研究方法

本文企圖以藝術社會學與圖像學的方法相互應用，藉此探討政治批判藝術興起之外在環境影響因素，與其對於社會現象的反應，並察其所運用圖像之下所蘊含之政治集體意識。

由於人無法自外於社會，藝術也無法與社會脫離，無論是為宗教而藝術、為政治而藝術、為社會而藝術，或是為藝術而藝術，藝術家個人的觀點皆有其當時代社會文化上的影響，每一個觀點的出現背後都蘊含著與其相應的時代精神，而非憑空出現的。從社會史的觀點來看藝術史時，郭繼生將之分為四個不同的角度，說明社會史對於藝術的影響：

1. 社會的階級或群體對藝術風格的產生有促成的力量
2. 藝術作品表現或反映社會現象
3. 社會與藝術之間有平行的發展
4. 藝術贊助對於藝術的影響<sup>1</sup>

本文欲突顯在特定政治語境(解嚴與改革開放)之下，兩岸政治批判藝術風氣的產生，並在受到各個政治事件影響下，藝術作品的反映與表現，與其所代表的同時代人民的深刻感受。如在台灣的部分著重於解嚴以後激烈的社會運動、競選活動與新聞媒體興起等等所帶來的影響；中國的部分則著重於其全國性群眾運動之下，深化的政治集體意識以及對於藝術商業化的衝擊之反映。

由於兩岸的政治批判藝術常使用一些於同一社會環境人民的精神象徵圖騰，作為其批判的手法與方式，故將以圖像學研究之方法尋找出其批判真正之對象與意義。圖像學的研究來自於德裔美國學者潘諾夫斯基(Erwin Panofsky)所認為的，研究藝術作品的意義要經過三個步驟，其將藝術作品呈現的意義分為三類，一開始是在圖像前的描述階段，要以我們實際的經驗來辨認圖像；其次是在圖像分析的階段，所要求的是要熟悉文學作品中特殊的題目或理念；更進一步要探討的是在形象背後的涵義。所謂內在意義，指的

---

<sup>1</sup> 郭繼生：《藝術史與藝術批評》，(台北：書林，1990年出版，1998年8月四刷)，28頁。

是濃縮於藝術品中，一個國家、一個時代、一個階段、一個宗教或哲學信仰的根本態度等的潛在原則。這些原則經由「構成方法」和「圖像意義」兩方面來證實。<sup>2</sup>一件藝術作品的主題，往往涉及歷史的傳統觀念，而不只是直接地模仿自然的形態；以圖像學的方法來處理藝術史，實際上即是研究形象傳達的演變史。

就毛澤東圖像為例，在圖像前的描述階段，必須辨認其為一中國男性；在圖像分析的階段，則須經由學習理解其為中華人民共和國的創始者，而其圖像背後的涵義則有時代的區別，以往被當作為聖像，是崇拜圖騰的一個重要部分，而當此形象於九〇年代出現時，有著與以往截然不同的意義，交雜著懷舊、傷感、批判與崇拜等等複雜的心理現象，僅需將毛澤東圖像放置於不同於政令宣傳的畫面當中，身為一個對中國政治具有稍許敏感度的人即可瞬間體會其不同於過往的意義，由於其圖像意義十分清晰易懂、易於判斷，成為中國政治批判藝術當中經常使用的圖像。

### 第三節 研究內容與範圍

本論文研究的內容與範圍主要在探討兩岸政治批判藝術形成的因素，與其為何形成此種面貌的原因、其對於政治批判的面向等等，並加以比較，由於兩岸的政治批判藝術皆與對過去與現在政治集體記憶有所關聯，故於第一、第二章中展現戰後的中華民國與中華人民共和國之藝術與政治背景，並從中尋求政治批判藝術的成因與批判的對象，至於以藝術所表現的政治批判思想內容主要放於第三章與第四章，將之細分為幾個類型，欲展現其在具有相同政治、社會環境之下藝術家批判內容的內在的相同點，以及兩岸間由於不同的政治制度、背景影響下的相異點，大致分為下表中的幾個部份來討論之

章節	主要內容	台灣	中國
第一章	表現在不同政治情勢之下，人民對於政治、社會的反應，如戒嚴與政治動員的施政態度，領袖的神話創造，與文藝政策的施行，並由各方面的影響形成何種藝術作品類型，與探討其藝術作品類型、社會狀況對於日後政治批判藝術作品之內在延續與改變，並尋求其「批判內容」的立基點	白色恐怖  蔣中正  三民主義文藝政策  解嚴	文化大革命  毛澤東  工農兵文藝政策  改革開放
第二章	討論兩岸在解嚴與改革開放以前，對於藝術的箝制與態度，與政治批判藝術風氣無法形成的因素	展覽與情治單位的審查	社會 組織的監視與考察

<sup>2</sup> Erwin Panofsky 著，李元春譯，《造型藝術的意義》，(台北：遠流，1996年7月出版)，35頁。

第三章 第一節	在解嚴後台灣政治批判藝術中對於過去威權與歷史的評判、政府權威的逐漸降低等等與各種題材、內容的使用所代表之意義探討	國家權威的 降低 過去歷史的 省思	
第三章 第二節	台灣之政治批判藝術較中國而言，較具有即時性的特點，許多皆為對現實政治環境的即刻反映，表達藝術家對於政治的關心與自身的看法，成為關心台灣九〇年代歷史中不可或缺的一個部份	以編年史的方式，討論在台灣九〇年代各個重要政治事件之中，藝術作品中的反應	
第三章 第三節	台灣九〇年代至今「政治熱」現象的重要原因之一，即為新聞媒體的發達。本節欲討論在台灣政治批判藝術中反映此一現象者，與針對媒體亂象加以批評者	從藝術作品 看台灣報紙文 化的轉變 「政治新聞」 對批判藝術的 影響 對新霸權的 批判	
第四章 第一節	集體運動的發達促使人民具有強烈的集體性與集體意識，本節欲探討其集體意識之下，對於中國政治批判藝術的影響		作品對於集 體意識有意識 的使用 集體意識的 單一化 揮之不去的 集體意識
第四章 第二節	反映在反對「帝國主義」與擁抱「資本主義」，以及反對「文化大革命」與「毛澤東情結」之下而呈現多重矛盾面向的中國政治批判藝術		畫面上的矛 盾與藝術家的 矛盾心態 「政治」與「非 政治」間的矛盾
第四章 第三節	將焦點集中於在商業化的傾向之下，中國政治批判藝術所面臨的問題與困境		商業化所帶來 的不斷自我複 製
結論	敘述兩岸政治批判藝術的相同點與相異點，以及政治批判藝術逐漸沒落之因素	政治理想的出現與失落 商業市場與商業化政治媒體環境之下對於政治批判藝術的消蝕 文化工業所產生的單一化現象	

#### 第四節 兩岸政治批判藝術文獻探討

台灣對於政治批判藝術的專著並不多見，多為對個別藝術家的介紹，其中姚瑞中《台灣裝置藝術》(2002)不僅是一本完整介紹台灣裝置藝術的專書，其中第一個章節，即為裝置藝術中內容主要表達對政治的批判之作品，內容豐富涵蓋層面廣，其所徵引許多資料皆由當年藝術家作品內容、展覽論述而來，也由於裝置藝術的保存不易，常隨著展覽結束的那一刻作品「匿跡」而逐漸地的「消聲」；《台灣裝置藝術》一書蒐羅許多現以散佚不全的展覽資訊、內容，加之評論，極具參考價值，但由於專注於「裝置藝術」，不免忽略其他其藝術表現形式中的政治批判作品，而此缺憾則可由尤傳莉所著《臺灣當代美術大系 政治 權力》補足，其書不限類別，著重討論中生代與新生代藝術家在經歷政治史上重大的改革與變化時，作品中所反映的種種掙扎與變化，其以與政治議題相關的藝術家為分類，個別探討藝術家之作品，雖介紹許多九〇年代政治批判藝術之中重要的藝術家與作品，但其中作品間的關連性，與作品下所隱含的集體意識、社會文化情境，並非作者著重討論的焦點，而這個部分正是此篇論文所欲探討的部份。

就中國而言，一般將政治批判藝術分為三個階段，即星星畫會時期、八五美術新潮時期與八九以後，但最為人所知的政治批判藝術作品，則集中於藝評家栗憲庭所界定與命名之「政治波普」藝術，在栗憲庭所認為之政治波普具有消解毛澤東時代「神聖式的政治」的意義，並將後八九年代初期中國藝術家最根本的心態歸結於「無聊感」，並認為這是玩世現實主義藝術家那種玩世不恭與潑皮幽默風格的內在原因。本篇論文則將其兩者結合在一起，因為其皆有對於政治批判的部份，也都具有相同的集體意識與商業化傾向。而本書關於藝術家資料的部份許多皆參見劉淳《中國前衛藝術》，其採取採訪藝術家與著名藝評家對於該藝術家的評論而成，許多藝術家自我論述之認識皆為參考此書而來，但其將各個藝術家之歷程分別敘述，同時著重中國前衛藝術而非政治批判藝術之方向。楊小濱《中國前衛藝術中的紅色記憶幽靈》一文則認為中國當代的前衛藝術的操作模式是對過去的重組，為對過去的塗抹和重寫，認為中國前衛藝術為記憶深層的創傷性幽靈的表達，其集體記憶的觀點雖與本文相同，但其將一切歸之與精神創傷之下的「強制性重複」與本論文所認為之由於長期以來的「樣板」文化所造成之集體潛意識的影響有所不同。

在其中，胡永芬《後解嚴與後八九 兩岸當代美術對照》是第一個將兩岸當代美術中可比性連結起來者，並將兩岸藝術的「政治發言」相互對照，以台灣藝術家吳天章、楊茂林、吳瑪俐與倪再沁對應中國藝術家王子衛、王廣義、徐一輝與余友涵。但由於其為一取樣性的藝術展覽，加之「政治發言」僅為其展覽的一個部份，在其展覽圖錄中的介紹也是以個別作品為主，並認為其為各

自表述的相異焦點，僅以「相近的主觀情感與內在需求」將作品串聯，是將問題較為簡單化了。

回顧目前政治批判藝術的相關文獻，多以各地區、各藝術家作為其劃分與著述之方式，少有將之結合並尋求個藝術家間由於生活於同一環境下，作品中不可避免的相似內涵。因此本論文欲突破此一現象，以「社會環境與其所造成之集體意識對於藝術作品的影響」為標準，試圖梳理兩岸政治批判藝術當中，作品與作者之間的相互連結，以及藝術與政治、歷史、文化環境的連結。

## 第一章 八〇年代前兩岸政治情勢比較

### 第一節 白色恐怖與文化大革命

#### 一、戒嚴令與白色恐怖

1. 除基隆、高雄、馬公三港外，其餘各港一律封鎖，基隆、高雄兩港市，每日上午一時起至五時止為宵禁時間。
2. 嚴禁聚眾集會、罷工、罷課及遊行請願等行動；嚴禁以文字標語或其他方法散佈謠言。
3. 居民無論家居外出，皆須隨身攜帶身分證，以備檢查，否則一律拘捕。
4. 造謠惑眾、聚眾暴動、搶劫財物、罷工罷市、鼓動學潮、破壞交通者處死刑。<sup>3</sup>

此為台灣自 1949 年 5 月 20 日起，所宣布的戒嚴令要點，並陸續訂定《戒嚴期間防止非法集會結社遊行請願罷課罷工罷市罷業等規定實施辦法》、《戒嚴期間新聞雜誌圖書管理辦法》、《懲治叛亂條例》等等法規。在 1987 年 7 月 15 日中華民國總統蔣經國先生宣布解嚴前，根據「戒嚴法」的規定，在遇有戰爭或非常事變時，可在全國或某一地區宣告戒嚴，並把戒嚴地區分為警備地域與接戰地域。一旦宣告戒嚴，在警備地域內，凡與軍事有關係者，該地的行政司法管轄權屬於該地的司令官，其行政官或司法官須受該地司令官的指揮；在接戰地域內的一切行政及司法事務的管轄權全須移屬於該地的司令官，所有的民事或刑事案件也由軍政執法處審判，並不得控訴及上告。

由此可知，在戒嚴法的實施下，等同於隨時備戰狀態，軍權凌駕於行政權之上，國家安全的考量也凌駕於個人自由之上。在戒嚴時期，言論自由受到普遍限制，政府運用相關法令條文對政治上持異議之親共人士或有叛國之實者進行逮捕、軍法審判、關押或處決。根據前立法委員謝聰敏的統計，自 1950 年起迄 1987 年解除戒嚴止，台灣共發生 29,000 餘件政治相關案件，許多人以「通匪」、「藏匿匪諜」、「涉嫌叛亂」、「企圖顛覆政府」等罪名被逮捕、判處重刑或死刑，牽涉人數達 140,000 人，其中約有 3,000 4,000 人遭到處決。<sup>4</sup>但其中因冤案、錯案、假案而犧牲的人亦不算少數。戒嚴時期是影響台灣政治社會發展的重大歷史事件，迄今對台灣的政治與社會仍有著廣泛而深入的影響。

<sup>3</sup> 黃秀政、張勝彥、吳文星：《臺灣史》，(台北：五南，2003 年初版四刷)，頁 260。

<sup>4</sup> <http://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%8F%B0%E7%81%A3%E7%9C%81%E6%88%92%E5%9A%B4%E4%BB%A4>

白色恐怖(Terreur blanche)一詞起源於法國大革命時期，其現代用法起源於俄國共產革命時期的共產黨宣傳。在沙俄時代，白色是皇室的代表顏色，沙皇常被冠以「白色沙皇」之稱；在 1917 年後的俄國內戰中，反共的俄國「白軍」與布爾什維克的「紅軍」相對。布爾什維克為了醜化對手，遂使用「白色恐怖」一詞來形容白軍的「殘暴」。後來，芬蘭、美國等國反對共產黨勢力擴張的行為有一部份被稱為「白色恐怖」。而在台灣，「白色恐怖」一詞大多用來稱呼中華民國政府在 1950 年代對共產黨及臺獨等政治運動之嫌疑者的迫害。

雖然在戒嚴的情況下，台灣文化界依然有改革的聲浪出現，其中戒嚴法最為人反對與抗爭的，主要在反對其對於思想的控制、對言論自由的干預，以及對人民集會自由的剝奪。《自由中國》則是 1950 年代爭取思想自由、言論自由的重要喉舌。但《自由中國》的主要編輯雷震於在 1960 年遭到逮捕，其罪名是「包庇匪諜」，《自由中國》亦遭到停刊的命運。《自由中國》以新聞自由、言論自由的基本人權為基礎，透過政治論述，宣揚民主憲政理念，在國民黨戒嚴體制之中尋求突破牢籠的奮鬥與實踐，也給予後起的台灣黨外民主運動相當的思想啟發，「影響了從 1970 年代開始，逐漸再抬頭的政治運動」。

5

1970 年代後，政府存在內外危機，在外交上 1971 年中華人民共和國取代中華民國，進入聯合國，美國並在 1976 年宣布與中共建交，外交上嚴重受挫；在內政上由於台灣經濟的快速成長，接連帶動了台灣的社會變化，由於工業化發展，鄉村人口往都市集中，加上新興中產階級與專業人士的增加，政府強勢的中央政策與行政效率不彰，逐漸無法滿足民眾的需求，由於內外危機的出現，政府開始釋放些許權力，讓民眾參與決策。1970 年代，透過中央民意代表增補選，新興反對勢力興起，鼓吹言論自由的風潮再現，並更加激烈，例如《台灣政論》《八十年代》《美麗島》等雜誌都是重要的黨外言論機關。<sup>6</sup>1986 年之前的抗議活動主要是針對政治議題，如政治自由化、解嚴，以及國會改革等，著名事件如 1977 年中壠事件<sup>7</sup>、1979 年高雄事件<sup>8</sup>等，並由於國際社會的壓力，美麗島大審以公開的方式進行。繼 1947 年的「二二八」事件之後，「美麗島」是讓最多台灣人民印象最深刻的政治事件，大逮捕時的風聲

<sup>5</sup> 薛化元：《《自由中國》與民主憲政：1950 年代台灣思想史的一個考察》，台北板橋：稻香，1996 年出版，頁 391-392。

<sup>6</sup> 同注 3，頁 263。

<sup>7</sup> 中壠事件，指的是 1977 年台灣的縣市長選舉中，由於桃園縣長選舉投票過程中的做票傳聞，引起中壠市民忿怒，上千名群眾包圍中壠市警察分局，搗毀並放火燒毀警察局的事件。

<sup>8</sup> 1979 年「台灣人權委員會」以 12 月 10 日世界人權日之名申請集會，但未獲批准，黨外人士決定依原定計畫在高雄舉行遊行。12 月 10 日晚上 6 點，遊行隊伍出發，同時當局出動鎮暴部隊，雙方爆發嚴重衝突。事件發生後，軍警情治人員展開全島同步的大逮捕，政府開始陸續追捕黨外人士。1980 年 2 月 20 日，警總軍法處以叛亂罪將黃信介、施明德、張俊宏、姚嘉文、林義雄、陳菊、呂秀蓮、林弘宣等人起訴，其他 30 多人則在一般法庭遭到起訴。

鶴唳，電視上一再播放的施明德懸賞通告，以及在軍事法庭上被告慷慨激昂的發言，藉由媒體的報導，使一般民眾開始了解反對人士的理念與現行政體的問題，逐漸轉變態度，在 1980 年以後的全國性選舉，反對人士都能得到 30 % 的支持率<sup>9</sup>。

就藝術家方面而言，在二二八事件後與緊接而來的白色恐怖時期，繪畫是有禁忌的，即軍事禁地、高山、海邊與政治性的、色情的題材皆不能創作；有畫家在談論到以往的狀況時，曾言：「我們過去有些創作上的禁忌，例如我在當學生時作壁報，把國民黨黨徽畫錯了等等，就很麻煩的。又例如當時學校都有安全人員，安全人員都蠻含蓄的、不著痕跡的，而我們也不會有什麼抗爭行為。我們畫風景，由於戒嚴管制有許多地方是不能畫畫的，有時候我們畫畫會莫名奇妙被抓進警察局，理由是不應該寫生的地方而我們誤闖。不應該寫生的地方如軍事禁地、海邊、高山上的地勢，你如果去這些地方畫畫就會被抓走，所以過去台灣沒有畫海景的畫家，顏水龍先生畫蘭嶼，畫裡面有個紅太陽，他的畫就因此而禁止展出，又如李石樵先生畫三個裸女，某銀行採用此畫作成火柴盒送給客戶，那個銀行因此被處罰，因為裸體畫是屬於色情，是不能畫的。那時候沒有人想要去畫控訴性的題材，而二二八事件大家都絕口不提，為了避免惹麻煩，有的畫家畫風景、靜物、蟲鳥花魚，沒有人想起也沒有人覺得有必要去控訴政府，因為藝術工作是弱勢團體，既沒有組織也沒有背景，稍有不慎就沒人知道你的下落了。」<sup>10</sup>所禁止的圖像包括有軍事考量的山海地形、包含政治聯想的灰、黑、紅色調、共黨聯想的太陽、向日葵、紅色星星等等，更遑論有「倒蔣」、「反蔣」意圖的作品，以及有色情意味的圖像。

由以上的敘述得知，由戒嚴令而來之白色恐怖時期，主要是以「禁止」、「剝奪」人民的部份自由而來，禁止畫山海地形、黑、紅色與太陽等等，換句話說，即表示除了「禁止」以外，皆是可以創作的題材，在各個不同的時代，皆有以「藝術家」與民間「團體」所推動並形成時代風潮的美術運動，在這些美術運動中，可發現政府所扮演的是靜默、不加干涉的角色。

## 二、由超英趕美的大躍進到反修反帝的文化大革命

在中國文化大革命結束以前，政治運動無休無止，如 1950 年的「抗美援朝運動」，其加強了中國反美國帝國主義的民族意識，據資料表明，參加「擁護世界和平，反對美國侵略」簽名的中國人達 2 億 2370 餘萬人，為總人口數

<sup>9</sup> 許懷慧：《台灣民主轉型中的市民社會——以 1987-1994 的台灣社會運動為例》，《台灣史料研究》，2000 年 12 月，頁 60。

<sup>10</sup> 李雅婷：《建構台灣藝術主體性的困境——戰後國民黨的文藝政策》，國立台灣大學政治研究所碩士論文，2003 年 6 月，頁 34-35。

的 47%左右，曾參與「抗美援朝運動」者，更達總人口的 80%以上<sup>11</sup>，此一運動使得中國國民意識的統一、政治團結的基礎以及中共的領導權更為強化。並常以「群眾性」運動形式推動其政策，利用群眾運動的狂熱氣氛，尤其是毛澤東，認為發動大規模的群眾運動，將可加快經濟建設，以此推動了「七年趕上英國、十五年趕上美國」的高指標「大躍進」運動。無論農業、工業、文化教育等方面，皆因為高指標要求，導致浮誇風盛行，有些省僅僅幾個月就宣布基本掃除文盲，到處是詩畫滿牆和人人寫詩創作、人人繪畫唱歌等口號；並在 1958 年推展「大煉鋼」的群眾運動，男女老幼皆加入煉鋼的行列，據估計參加人數最多時約達 9,000 萬人之多，並進行組織軍事化、行動戰鬥化、生活集體化的人民公社，人民的生活、勞動皆統一由人民公社調動；在浮報、濫報的農業與工業生產下，中國經濟開始面臨極度的困難，人民普遍營養不良，在 1958-1963 年間，全國非正常死亡人口估計約 2,158 萬人，大躍進政治運動以失敗收場。

在大躍進失敗以後，毛澤東於共產黨中威信開始降低，劉少奇、鄧小平的聲望因挽救中國經濟而大幅提高，並與毛澤東在多項議題上產生歧見，毛澤東為鞏固威信、鞏固其社會主義路線，在 1966 年從文化開始，「要堅決進行一場文化戰線上的社會主義大革命」，要「徹底批判學術界、教育界、新聞界、文藝界、出版界的資產階級反動思想，奪取在這些文化領域中的領導權。」並擴及到各界「必須同時批判混進黨裡、政府理、軍隊裡和文化領域的各界裡的資產階級代表人物，洗清這些人」<sup>12</sup>其強調毛澤東的個人崇拜，林彪便宣稱「毛主席的話，句句是真理，一句超過我們一萬句」，「誰反對他，全黨共誅之，全國共討之」。但中共並沒有提出區分走資派、革命派；左派與右派的標準，只強調「這場運動只能群眾自己教育自己、自己解放自己；要『敢』字當頭，不要怕出亂子，不能那樣雅致、那樣文質彬彬、那樣溫良恭儉讓」、要「充分運用大字報、大辯論這些形式，進行大鳴大放 揭露一切牛鬼蛇神」由於過於「自由心證」、「自我認定」，為揣摩上意，為毛澤東服務，帶來了一場盲目的、自發的、大規模混淆的群眾運動。在文化大革命期間，人民幾乎皆無法身處於這場政治浪潮之外，每天皆須參加批鬥大會、「毛澤東思想學習班」等政治課程；文化大革命正確參與人數尚不可得知，但據知 1966 年 8 月至 11 月，毛澤東在北京便先後 8 次共接見了 1,100 多萬人次的紅衛兵與學生，在「四人幫」遭受起訴後，所公佈已知姓名的被迫害人數即有七十多萬人，光一省所推算的死亡人數即達七、八十萬人之多，更不用說牽涉於文革之中，無論是批鬥他人者、或是被批鬥者的人數。中共之所以能夠如此時常性的挑起群眾鬥爭、政治運動，正與其對於人民的控制方式有著很大的關係。

<sup>11</sup> 數據參自天兒慧：《中華人民共和國史》，（台北：草根，2001 年 12 月初版），頁 48。

<sup>12</sup> 引自中共《五一六通知》，楊先才：《中華人民共和國》，（台北：五南，2002 年 6 月初版），頁 248。

對於人民人身控制的方面，以人身依附的方式管理，人民無遷徙的自由，城市到城市之間、鄉村到城市之間，都需具有政府的許可證，無法自由選擇，連職業都須依從政府的分配，否則有了「不服從分配」的污點，代表的是將失業一輩子；為了將分配做的「好看」，會先由幾位黨員或「積極份子」，用紅紙貼出大字報表示願意服從分配、到最艱苦的地方的決心書，然後其他人響應，因為不響應會被視為落後份子，可能會被分配到最艱苦地區作為懲罰。到了人人都寫了決心書後，任組織如何分配，誰都沒有話說了。<sup>13</sup>

在對人民思想控制的方面，以一種嚴密的政治組織加以控制，黨和國家控制了任何一個角落，包括居住的「街道」，並以一種相當「科學」的方式了解人民，如要民眾寫一大堆的「表格」與自傳，是為了讓「組織」更了解自己，並寫上自己與親友的「表現」，是進步亦或反動、開明或落後，每到一個新單位，便重新填寫一次；加上每次政治運動後，再加入自己的「思想小結」，還有組織的「鑑定」與「評價」，如果有他人向組織發出檢舉信函，無論問題是否釐清，也一律放在檔案文件裡；每到一個新的單位，檔案也隨之給予領導審閱。中共並使用「坦白從寬、抗拒從嚴、反戈一擊有功」的思想灌輸人民，要求人民以嚴格的批判、坦白的的方式檢視自我與他人，而最好能向組織隨時報備他人之「反動」思想，在不希望組織對於自身忠誠有所懷疑之下，向組織輸誠、展現功績成了人民自我保護的方法，也由此形塑單一、規劃的思想與意識形態。

中共政府所施行的種種措施，使人民無法自外於政治，並無論在職業或生活完全受到黨國統治者的支配，沒有個人選擇的自由，甚至心智也須受到黨國的管理。就藝術家方面而言，許多在以往已卓有聲名的藝術家，尤其是過去崇尚現代畫風的畫家，在批判與檢討的聲浪之下，常處於自責與主動的改造之中。如徐悲鴻在 1950 年寫給弟子的信中說：「中國此時需要能構圖作大畫者，最好選覓題材，試作現實主義，如戰鬥、生產之類當然最好，暇中可多閱讀進步書籍，俾思想上有所準備，否則我們以為很合理的，但不習慣可能感到彘扭。」<sup>14</sup>以實踐現代藝術起家的倪貽德，則檢討自己在舊中國熱中形式主義繪畫的錯誤，認為「決瀾社」是辛苦一場、觀念冷落，幾次下來，便漸漸感到懷疑和苦悶。而新時代作品則是「由於有了真實的感動而激發了高度的政治熱情，因而產生了高度的創作要求。」<sup>15</sup>許多老油畫家晚年的談話錄中，常可見要背叛過去藝術理念、追求新生的、中國的、民族的藝術追求之思想。在此思想模式下，徐悲鴻 1950 年畫了「歡迎解放軍」、毛主席在人民中；倪貽德 和平簽名、修好機車支援前線；吳作人 解放南

<sup>13</sup> 參自林保華：《走進毛澤東時代》，《當代》，2006 年 11 月，頁 50。

<sup>14</sup> 引自劉新：《在集體性藝境中跌落的藝術性格——20 世紀 40 年代以降中國政治環境對油畫創作影響的一個側面》，《藝術家》2005 年 2 月，頁 417。

<sup>15</sup> 同注 14，頁 419-420。

京號外、農民畫家等等作品，但由於與其自身原本的藝術理念相悖，加上對新題材的不熟悉，總顯得拘謹、彳亍，而顯得力不從心，因而為許多迅速崛起的、具備「革命的現實主義和革命的浪漫主義相結合」能力的畫家如董希文、羅工柳、馮法祀、王氏廓、胡一川等人所取代。

## 第二節 集權政治中的蔣中正與毛澤東

無論是中國國民黨政府、亦或是中國共產黨政府，皆具有一種共同的特點，即以主義治國與以黨治國相結合，是具有政教合一性質的政黨。在其尚未得到國家政權之前，其黨員既是主義的信徒，也是革命政治運動的成員，而在得到政權後，其主義也成為政治宗教的國教，其最高領導人(毛澤東、蔣中正)既是政治又是思想的領導人，既是絕對權力的化身又是絕對真理的化身，因而造就了「毛澤東神話」與「蔣中正神話」的建立，而其淵源來自極權政治與威權政治的「強人政治」特點，以及中國傳統君師合一式的政教合一制和歷史機制，但兩者呈現的差距頗大，如在藝術中，毛澤東圖騰的引用，極具吸引力與象徵性，但反觀蔣中正圖像的使用，卻極少出現在台灣的政治批判藝術中，顯示兩地「造神運動」的成效有著截然不同的差異，故此節欲討論蔣中正與毛澤東神話的創造與隕落，藉此初步梳理兩地政治批判藝術中，對於神話的政治人物與處理、表現態度之差異原因。

### 一、極權政治與威權政治

集權主義（authoritarianism），是由 authority（權力）一字而來。簡而言之，是將權力集中於某一群人或政黨，國家一切的決策、政治權力等皆由執政黨「一黨專政」，沒有其他政黨可以分享其權力。集權國家通常以、透過政府控制的大眾媒體進行宣傳、崇尚個人崇拜、並限制人民的言論自由、並透過秘密警察做為對大眾的監控。一般來說，集權主義包括以下四點：

1. 國家永遠第一（但通常只是黨作為凝聚向心力的口號，其實是以「黨的意志」為第一考量）
2. 一黨專政（除了執政黨之外，不允許其他政黨執政，但也有成立傀儡政黨作為合理化自身政權的）
3. 施政方針與經濟方向以黨的意志為優先考量。
4. 安全考量重於自由，於是人民相對於民主國家為不自由。<sup>16</sup>

由此可見，台灣與中國在解嚴與改革開放以前，皆屬於集權政治的狀態。

至於極權主義（Totalitarianism），則由 totality(總計、總和)一字而來。具

<sup>16</sup> <http://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%A5%B5%E6%AC%8A%E4%B8%BB%E7%BE%A9>

有集中權力的意涵。常指某一人以獨裁的方式壟斷政權。一切決策、政治權力、經濟政策皆由獨裁者所掌控，沒有第二人或是政黨可以分享其權力。極權政體的統治基礎，在於其意識型態所倡導的狂熱理念，從而可以蠱惑民心、發動群眾，也因此而導致極權政體可以將政治組織深入社會基層，並狂熱地依其理念，強迫改造社會。極權統治集團的統治基礎，源於民眾對其狂熱理念的認同。因此，它往往煽動民意迫害其理念所不容者與不同意其理念者，藉由狂熱理念的鼓吹，所創造的群眾暴力，不斷集結多數民眾，掀起社會的鬥爭運動。

威權政治則可泛指介於民主政治與極權政治之間的各種政治體制，如君主政治、貴族政治、獨裁政治、政教合一政治等等。其特徵是當政者地位的取得、保持及其權力範圍不受人民所控制，但實際上所掌握的權力非如極權政治對社會生活的全面控制。威權政府所製造的威權暴力，是少數統治集團藉由武力，以壓制多數民眾的反叛，往往著重在殺一儆百，以確保統治權威，而導致社會的恐怖順服。但現實利益考量，其往往可以容忍些許的自由，只要民眾擁有的自由不致影響其統治權威，比極權政治多了一些妥協與轉圜的空間存在。

而威權與極權的統治集團興起過程，亦有差別。威權政體是為了現實利益，先掌握了暴力工具，其次才謀求意識型態的支持；極權集團則是為了狂熱的政治理念，先有了意識型態的共識，其次才鼓動群眾暴力的支持。<sup>17</sup>由此也可以說明台灣與中國在政治上某些基本態度不同之處，而在兩岸藝術家創作的態度上，也可見其端倪。

台灣在解嚴後，已由威權政體轉向了民主政體，政治上的箝制不再，人民亦可暢所欲言，但在中國的改革開放，僅是給予經濟上的自由，其自由是有限度的，其所給予的妥協與轉圜的空間，說明其已從極權政治轉向威權政治，而兩岸的政治批判藝術，亦說明了「極權政治」與「威權政治」下藝術表現的不同，以下便以蔣中正與毛澤東形象在藝術中的重要性作一討論。

## 二、蔣中正與毛澤東神話的創造

國民黨政府轉進台灣後，即實行一種「黨國體系」的一黨專制國家，提倡「一個主義、一個黨、一個領袖」的方式，並由學校教育著手，教科書中充斥著對領袖的崇拜，刻意培養學生對領袖的情感。從六〇年代以來，許多中外政治學者再台灣各級學校從事一連串的研究，其早期研究所獲得的結論是，台灣學生具有強烈的愛國意識，而且這個意識是以整個中國作為其認

---

<sup>17</sup> <http://tw.knowledge.yahoo.com/question/question?qid=1405111309873>

同的中心。<sup>18</sup>顯示學校的政治教育、領袖崇拜教育，對於學生的民族意識以及愛國情操的培養具有其一定的效果。而從早期政治社會的研究而言，可看出一般民眾對於政府的認知，多集中於 國父(孫中山)、總統(蔣氏父子)、國旗以及三民主義等，並持續相當長的一段時間，而對於政府功能、政府角色以及政府制度的運作過程，並不清楚也較不重視。<sup>19</sup>

在台灣，蔣中正被塑造成「自由的燈塔」、「民族的長城」，在每個縣市鄉鎮常出現「中正路」，並有許多 蔣公銅像設置於市中心、學校與政府機關等，據統計，台灣共有 45000 座大小不一的蔣中正銅像，藉此加強宣導意識型態與實踐政治教育；但由於台灣政府當局並不支持人民過度的參與政治，也不准許人民集結與集會遊行等，對於人民對政治的參與採取消極的禁制，而非積極的參與，於是對於領袖的塑造並不成功，在解嚴之初(八〇年代中期後)，即有對於族群與國家認同的研究，其顯示出台灣的族群與國家認同都出現分裂與分歧的事實。<sup>20</sup>這也代表著長期以來對於「族群」以及「國家認同」等等國家建構體系反對的聲浪，在台灣八〇年代以前，僅是消極的靜默而非真正的認同與接納，尤其在對於以往的政治行為與思考模式展開反思與批判的同時，被建構的精神的、國家的最高領袖 蔣中正、國家的代表國旗等民眾對於「國家」的集體記憶，也成為眾矢之的，作為批判檢討的標靶。

就台灣的政治批判藝術而言，一開始也是針對對「國家」的象徵物而來，如最早開始關注政治議題的吳天章，於 1989 年描繪《蔣經國的五個時期》、1990 年以威嚴的領袖坐像描繪了《史學圖像的四個時代》等，在巨大、僵硬的兩岸(蔣中正、蔣經國、毛澤東、鄧小平)領袖圖像中，以象徵傳統帝王圖像的方式，在看似穩固不可侵犯的半身像下，隱含鎮壓人民、效忠領袖的軍隊，被暗殺、槍決的人民等，對於政治迫害的時代做了最直接的嘲諷與控訴。同時在 1990 年，「台灣檔案室」亦發起聯展《慶祝第八任蔣總統就職典禮》以裝置、行動藝術的方式，「慶祝」李登輝被國民大會選為中華民國的第八任總統。其中連德誠《唱國歌》以一字一頁的方式(獨缺「黨」、「匪」二字)，將國歌浮貼於牆上，再使用底部繪有國民黨黨徽的電扇，使「國歌」於風中飄搖，最後遭受一一吹落，任人踐踏。吳瑪？《愛到最高點》則使用當年風行一時的政府流行宣傳語「愛到最高點 心中有國旗」一詞，將愛到最高點一詞，結合上繪國旗的甜美鮮奶油蛋糕，任由其在會場，隨著展期而逐漸腐爛、敗壞。李銘盛《我們的憲法終於可以使用了》則將一套中華民國憲法置於廁所，作為廁紙使用，並將一頁頁的憲法撕下擦拭排泄物，再丟入

<sup>18</sup> Wilson,1970;陳義彥,1979，引自黃景裕：台灣政治轉型過程中政治文化面向之探討，《台灣人文》，2001年，頁358。

<sup>19</sup> 同注18，頁365。

<sup>20</sup> 同注18，頁359。

馬桶內沖走。而在 1992 年張永村以行動藝術，實際參與增額立委競選活動之宣傳單上，則尖銳而傳神的展露與批判台灣「政治」長期以來的矛盾和弊病，可充分表現著當時台灣許多民眾的心聲，其寫道：

課本上說政治是管理眾人之事 ?????????? 其實 政治是開運動會時強迫大家一齊去唱歌的運動場 政治是一個口號，兩個動作三個偽裝四個分贓的場所 政治是一種有兩種標準的法律 政治是愚笨的人欺侮聰明人的唯一機會 政治是最好賺錢的房地產 政治是環保局不敢取締的垃圾場 政治是人心腐敗的暗房 政治是一個字可以殺死許多人的屠宰場 政治是一種紅色，但不能亂用 政治是一種黑色，但用的很多 政治是一種把自己的頭像印在紙上的鈔票 政治是各主要幹道的名稱 政治是讓馬路多幾個坑洞 政治是多數幸福中最大不幸 政治是妓女控訴法官的唯一法庭 政治是千面殺手笑面刀 政治是最高明合法的騙術 政治是各種可能性的恐怖 政治是少數人玩弄多數人的勾當 政治是憲法的地攤 政治是打架最過癮的擂台 政治是警察捉拿知識份子的票據 政治是把「人」字變成「金」字的一種魔術 政治是三原色混合後的濁色 政治是爸爸常上街舉布條，媽媽說好貴的壞習慣 政治是梅花餐上採野花的園地 政治是碰上個問題時，「你等會兒，我先上！」然後一個一個放的屁。<sup>21</sup>

由上可知，台灣的政治批判藝術初現時，是帶有一種對於過往政治狀況、政治意識的顛覆、破壞，並帶有「否定」的意圖，而從其對政治的簡化為「總統圖像」、「國旗」、「國歌」、與以三民主義為綱的「憲法」等等，也可看出在解嚴初期，在對政治由漠然的態度轉向積極的同時，藝術家的意識形態尚無法脫離長期以來政府當局對於民眾的「政府」認知之宣傳與塑造，為一種對國家精神與象徵代表的批判與質疑，這也是威權政體的問題所在，由於其所著重先是現實利益，先掌握了暴力工具，其次才謀求意識型態的支持，所造成的是人民的恐怖順服，於是其對於意識形態的掌握，相對較極權政體的力量微弱，一旦其政體崩解，表面上的服從也隨之解體，社會中隱藏的反對、否定聲浪將立即出現。

而毛澤東做為中國「偉大的導師、偉大的領袖、偉大的統帥、偉大的舵手」其對於中國人民的影響是十分巨大的，其深入生活的各個層面，而不僅僅限於政治方面，更滲透到每個人的精神思想之中，成為一絕對的代表，甚至到今日毛澤東的影響力仍十分巨大，而毛澤東的神話是如何建構的，以下將分為幾點討論之。

就政治上而言，毛澤東為新中國的創建者，其話語具有不可違逆的統攝

---

<sup>21</sup> 引自姚瑞中：《台灣裝置藝術》，(台北：木馬文化，2002年10出版)，頁43-44。

力量，經由其廣大的政治統治與宣傳工具，將其言論、政令與形象深植人民的心中，其對於人民生活的影響，可以一個當過紅衛兵的學生高原，在其回憶錄《生而為紅》中回憶為例，其說道：「革命化的生活，突然壓到了我們的身上，每天早晨一起床，不說『快起床吧！』，而要說『革命到底』，晚上上床睡覺時，你得說『別忘了階級鬥爭』，人們見了面，不噓寒問暖，而是說『為人民服務』，如果你要買什麼，如電影片、鉛筆，或一瓶醬油，你得先引用一句《毛語錄》的話。」<sup>22</sup>可見其深入人民生活中的狀況。

關於毛澤東的評價問題，在文革期間，由於林彪推動對於毛澤東的個人崇拜與神化，當時中共官方稱毛澤東為：四個偉大的「偉大的導師，偉大的領袖，偉大的統帥，偉大的舵手」；「中國人民的大救星」，「人民群眾心中的紅太陽」等一系列極致吹捧能事的稱謂。在 1976 年毛澤東逝世時，中共中央發佈的悼文為：「我黨我軍我國各族人民敬愛的偉大領袖、國際無產階級和被壓迫民族被壓迫人民的偉大導師、中國共產黨中央委員會主席、中國共產黨中央軍事委員會主席、中國人民政治協商會議全國委員會名譽主席毛澤東同志，於一九七六年九月九日零時十分在北京逝世。」後對於文化大革命的評價日漸下降，甚至於連中共中央也認定文革全部皆是錯誤的，而發動文化大革命的毛澤東，聲勢雖有下滑，但依舊被認定是具有重要貢獻的人物。1981 年中共中央通過《關於建國以來黨的若干歷史問題的決議》，總結建國後的歷史，進行全面否定文革，並評價：「毛澤東是偉大的馬克思主義者，是偉大的無產階級革命家、戰略家和理論家，雖然晚年犯了嚴重錯誤（指文革），但是就一生來看『功績是第一位的，錯誤是第二位的』（鄧小平語），為我們黨和中國人民解放軍的創立和發展，為中國各族人民解放事業的勝利，為中華人民共和國的締造和我國社會主義事業的發展，建立了永遠不可磨滅的功勳，為世界被壓迫民族的解放和人類進步事業作出了重大的貢獻。」在改革開放以後，在民間方面對於毛澤東的評價不降反升，曾多次流行毛澤東熱。第一次出現在 80 年代末，「東方紅，太陽升，中國出了個毛澤東」以及沉寂多時的革命歌曲開始在北京街頭響起，家家戶戶不約而同地翻箱倒櫃，把壓在箱底的毛主席像章找出來。到了 90 年代初，毛熱達到了高潮，電影、書籍、形形色色的座談會，全都熱衷此道，成千上萬的中國人擁向毛澤東的故居韶山。《紅太陽》錄音帶在各個大城市裏銷售。當時上海《青年報》的編輯特意找來一群讀者問他們為什麼《紅太陽》那麼熱？大家都說，因為《紅太陽》喚起了大家的懷舊情緒，對於中年人來說，其不僅是懷念毛澤東，更多的是懷念自己的青春歲月。那時人們對毛澤東的懷念，是他們真實的情感。而隨著中國的經濟改革的發展，貪汙腐敗、貧富懸殊和失業下崗等等的社會問題日益嚴重，民間的不滿也越來越多。許多不

---

<sup>22</sup> 引自 Ross Terrill 著，張連康譯，《我們這一代的中國》，（台北：絲路出版社，1994 年 10 月出版），頁 77。

滿社會現狀的人，都以借緬懷毛澤東來暗貶今日的物欲橫流、貪官橫行的狀況<sup>23</sup>，認為毛澤東統治下的中國，雖然經濟情況不佳，但毛澤東廉潔的形象深植人心，其對農民的照顧，如免費醫療等等，為現在政府所不及之處；並認為毛澤東時代所倡導的「大鳴、大放、大字報、大辯論、大串聯」與「下級批判上級 群眾批判權威」等是真正的民主體現，是相對於西方民主的「大民主」。尚一些人認為，那時中國人全民族擁有信仰，充滿鬥志，不像現在這樣迷茫困惑無助<sup>24</sup>，因此對於毛澤東評價甚高。

就中國的政治批判藝術，關於毛澤東圖像的使用，也為其重要的特點。王廣義在 1989 年展覽中的《毛澤東 AC》是第一個在非中共文藝政策下的毛澤東圖像使用，其宣稱此作是為「清理人文熱情」，在毛澤東的標準像上以直線、橫線繪出一個個的方格，似在規範、整理毛澤東圖像中所代表的各種複雜思緒與情緒。余友涵則以毛澤東新聞圖片作畫，在無新聞自由的中國，新聞圖片也隱含宣傳、教化與塑造的層面，其利用這樣的照片作畫，並加之中國傳統花樣散落於畫面之間而不醜化，毛澤東的形象在中國前衛藝術之中，佔有很重要的一個地位，但在台灣的政治批判藝術之中，蔣介石的圖像幾乎是缺席了，這也可以說明為何在中國改革開放、威權政體下的領袖，對於藝術家不再具有吸引力的一個原因。

### 第三節 兩岸文藝政策比較

#### 一、台灣文藝政策的出現與反應

國民政府的文藝政策，基本上是從 1942 年張道藩為了抗衡毛澤東的「延安文藝座談會講話」所提出的「文藝附屬於政治」，以及「文藝為公、農、兵服務」的理念而來，其主張了「三民主義的文藝政策」、「拿文藝作為建國的推動力」等，可視為一九四九年之後台灣文學政策及其變遷的濫觴。張道藩認為文藝是實用的政治工具，所以各種文藝理論流派與西洋文藝發展的內容因為與現實社會脫節皆不足取法，不夠作文藝創作的指導，所以要以三民主義來指導文藝，而三民主義文藝政策的總目標，就是要堅定知識分子思想忠貞、激昂社會士氣民心，以功利實用為推展運動的能源，其主旨皆為環繞現存體制核心理念。而透過三民主義所推演出的「新的文藝政策」訴求大致可分為：「六不」與「五要」。

<sup>23</sup> 對貪腐現實不滿 民間「懷念」毛澤東，《大紀元》，2003 年 9 月 11 日。

<sup>24</sup> 資料參自維基百科 對文革正負兩面評價

<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%96%87%E5%8C%96%E5%A4%A7%E9%9D%A9%E5%91%BD>

其「六不」為一不專寫社會的黑暗、二不挑撥階級的仇恨、三不帶悲觀的色彩、四不表現浪漫的情調、五不寫無意義的作品、六不表現不正確的意識。「五要」是一要創造我們的民族文藝、二要為最苦痛的平民而寫作、三要以民族立場而寫作、四要從理智裏產生作品、五要用現實的形式。<sup>25</sup>

一九四九年國府遷台後，蔣經國擔任了當時的總政治部主任，並於翌年發表〈敬告文藝界人士書〉，號召「文藝到軍中去」，形成了流行於五〇年代的反共文學。另外，在張道藩的策劃下，中國文藝協會與中華文藝獎金委員會亦於本年成立。此兩政策文學的主幹相互呼應，形成軍中文藝和社會文藝雙管齊下。而蔣介石亦於一九五三年發表《民生主義育樂兩篇補述》，作為遷徙台灣的國民黨政權在文化層面的施政綱領。

在民間組織方面，如由國民政府培植成立的台灣文化協進會，於1946年成立的宗旨即表明：「本會以聯合熱心文化教育之同志及團體協助政府宣揚三民主義傳播民主思想改造台灣文化推行國語國文為宗旨。」<sup>26</sup>其協會理事長游彌堅(時任台北市長)宣稱「文協的使命」：「我們的國家是三民主義的國家，今後的世界應該是三民主義的世界，所以我們所需要的新文化，也應該是三民主義的文化。三民主義的文化是什麼？這是新生的台灣，迫切所要的文化，也是新中國的文化。而台灣將要做這新文化的苗圃，我們不要忘記我們負著這光榮的使命，」<sup>27</sup>

但所謂的「三民主義」文化政策範圍太廣，由於沒有積極而具體的施行目標，以至台灣的三民主義文藝政策施行並不徹底與成功，如一位文化研究學者也認為：「過去國民黨在執政期間，因為沒有具體的文化政策，雖然設立了文化建設委員會，卻說不出目標何在。自第一任主委開始，對於文化與文化政策都不瞭解，只是想到哪裡做到哪裡。喜歡做什麼就做什麼。有主委還認為文化不需要政策。黨的領導機構或政治哲學中都缺乏文化的政策性思考。」<sup>28</sup>

由於政府並不積極規範文藝作品的題材與類型，台灣文藝作品除了政治禁忌與道德禁忌以外，各個年代皆有不同的發展，形成自我的風潮，如五、六〇年代的現代風潮、七〇年代的鄉土意識等，作品皆非為響應政府之文藝政策而做，是在「禁制」的範圍以外，為所欲為的文藝形式與作品。

<sup>25</sup> 張道藩：三民主義文藝論，《文藝創作》，1954年2月-4月。

<sup>26</sup> 台灣文化協進會章程 第二條，引自黃英哲：《「去日本化」「再中國化」戰後台灣文化重建1945-1947》(台北，麥田，2007年12月出版，頁120。

<sup>27</sup> 游彌堅：文協的使命，《台灣文化》1卷1期，1946年9月，頁1。

<sup>28</sup> 引自蔡佩如：《中華民國中學歷史教科書的後殖民分析——以台灣論述為核心》，國立台灣大學政治學研究所碩士論文，2003年6月，頁112-113。

## 二、中國文藝政策的出現與反應

中國的文藝政策主要根據 1942 年毛澤東於延安文藝座談會的發言而來，其指出文藝是整個共黨革命機器的一部份，是無產階級機器中的齒輪和螺絲釘，是團結和教育人民，打擊和消滅敵人的有力武器，其不能自由而獨立的運作，需為政治服務、需為工農兵服務。其強調文藝的武力說，將其進一步的政治化與教條化，認為文藝家應解決五個問題：

1. 立場問題 要站在無產階級和人民大眾的立場。對共產黨員而言，也就是要站在黨的立場，黨性和黨政策的立場。
2. 態度問題 對敵人要暴露和打擊，對同盟者既聯合又批評，對自己人則歌頌和讚揚。
3. 工作對象問題 文藝作品的接受者是各種幹部、部隊裡的戰士、工廠的工人、農村的農民。
4. 工作問題 首要了解熟悉工農兵，知識份子出身的文藝工作者，欲使作品受群眾歡迎，就得先改造自己的思想感情。
5. 學習問題 要學習馬列主義和學習社會。<sup>29</sup>

根據毛澤東的文藝方針成立之「魯迅藝術文學院美術系」，為中國共產黨為培養抗戰的藝術工作者幹部學校，擔負革命宣傳鼓動的工作，其課程以政治課的比重大，還有藝術理論、素描、速寫、木刻和漫畫等主要課程。「魯藝」美術家十分注意與群眾生活的聯繫、注意群眾的欣賞習慣，注重正面表現、描寫光明、表彰先進、樹立典範，以「歌頌」為主，反對左翼版畫與漫畫當中具暴露、諷刺與幽默的性格，這種單一化的美術指導理論，在 1949 年以後，依然是全國美術工作的主體架構。

在美術體制與思想上，為實行集權的政治一體化，將美術組織分為三大系統：美術家協會、畫院與研究院、美術專業院校，均受中共中央宣傳部領導，就連社會群眾社團組織——中國美術家協會，其章程總則也明確提出：

中國美術家協會，是以自己的藝術創作積極參加中國人民的革命鬥爭和建設事業的中國藝術家的自願組織。

中國美術家協會擁護中國共產黨的馬克思列寧主義的文學藝術方針，認為美術應當為人民服務，美術家應當積極參加人民的鬥爭，密切聯繫人民群眾，採取社會主義現實主義的創作方法和批評方法，努力發展為人民所需要

---

<sup>29</sup> 毛澤東：在延安文藝座談會上的講話，《毛澤東選集》第三卷，頁 849-880，引自張煥卿、段家鋒、周玉山主編，周玉山：《中共文藝政策的變與不變》，《中國大陸研究》，（台北：三民，1991 年初版），頁 637-638。

的美術工作，用學習和自我批評的方法不斷提高自己的作品之思想水平和藝術水平。<sup>30</sup>

至於在美術專業院校方面，其教學上強調兩點，一是繼承和發展民族藝術傳統；二是學習蘇聯的藝術經驗，在 1957 年以前中國高等美術院校的教學幾乎全盤「蘇化」，無論課程設置或教材，幾乎全套搬用蘇聯美術學院，甚至聘請蘇聯畫家、雕塑家來華任教。在 1960 年後，中蘇關係惡化，開始中國民族美術的傳統，提出「社會主義的民族的正規化」的口號，開始油畫民族化的過程，但就技法上仍不脫蘇聯美術的影響。

而無論是美術家協會、畫院與研究院、美術專業院校，皆有一最高的指導原則，即為「寫實主義」；其勝出於其他美術流派也是有其政治目的的。如郎紹君<sup>31</sup>於《論中國現代美術》中所言：「特別是現代中國所要求於藝術的，不只是娛樂、休息、單純的心理刺激和感官享受，還要求思想的啟迪、意志的培養、情操的陶冶以及戰鬥的號召。在這些方面，寫實主義有著比其他方式更強勁的力量。美術史表明，那些在非常時刻能夠擔負為人民代言、為民請命之重任的，大多是寫實主義美術。」<sup>32</sup>但中國所謂的「寫實主義」，並非描寫社會現實的寫實主義，而是毛澤東所說的「革命的現實主義和革命的浪漫主義相結合」，此為「全體文藝工作者共同奮鬥的方向。」所謂的寫實，是「用寫實手法表現革命歷史題材、共和國領袖、共和國的英雄和共和國的建設者們」與「工農兵、革命鬥爭和工農業的大生產」；所謂的浪漫，是「表現對革命理想的憧憬，應該是積極的、詩意的、美化的。」

由此數十年來，中國一直執行毛澤東的文藝政策，要求文藝家完全的效忠共產黨，凡與毛澤東思想對立的，是資產階級文藝思想、現代修正主義文藝思想和三〇年代文藝的結合。在此「非黑即白」、二元對立的思想之下，胡風<sup>33</sup>曾對此提出批評：「這疆屍統治的文壇，我們咳一聲都有人來錄音檢查的。」胡風也因為其對文藝的自由思想，遭受整肅。

在毛澤東去世、文化大革命結束後，中國為轉移民憤，曾一度允許大陸各地設立民主牆，並鼓勵追述文革罪惡的傷痕文學出現，但仍認為「毛澤東功績第一、錯誤第二」、「我們要繼續堅持毛澤東同志的文藝為最廣大的人民

<sup>30</sup> 引自鄭工：《演進與運動 中國美術的現代化 1875-1976》，（廣西美術出版社，2002 年 5 月一版），頁 243。

<sup>31</sup> 為中國藝術研究院美術研究所近現代美術研究室主任、副研究員。

<sup>32</sup> 郎紹君：《論中國現代美術》，（江蘇美術出版社，1988 年 8 月初版），頁 160。

<sup>33</sup> 胡風為中國文藝理論家，其抵制毛澤東於五〇年代發動的知識份子思想改造，經毛澤東親自撰文稱胡為「胡風反革命集團」，其中劃為骨幹份子的 23 人，到 1958 年給予停職、勞教、下放勞動處理的 62 人，是為「胡風事件」。

群眾，首先是為工農兵服務的方向」<sup>34</sup>(鄧小平語)，中央並下達命令，要文藝家在馬列主義和毛澤東思想指導下，批判「鼓吹錯誤思潮的作品」，同時必須接受共產黨的指導，要「無條件的同中央保持政治上的一致，不允許發表與中央路線、方針、政策相違背的言論。」<sup>35</sup>可見中國在文藝創作的自由上，依然受到很大的箝制，但在八〇年代西潮的再次引進，形成風潮並無可抑制後，中國僵化的、政治至上的文藝政策將開始受到嚴厲的考驗與挑戰。

## 第四節 解嚴與改革開放

### 一、解嚴後的台灣現象

1986 年是台灣政治和社會發展的關鍵時刻，許多示威活動和街頭抗爭自 1986 年 5 月以後不斷出現；包括勞工、學生、環保、婦女與消費者權益等各種團體日益活躍。<sup>36</sup>並於該年 9 月反對黨—民主進步黨成立，政府為了避免政治衝突，並沒有依照戒嚴法加以取締，反而於隔年 1987 年宣布解除戒嚴，開放黨禁、報禁等，與戒嚴有關的法令也陸續廢止及修訂。

在解嚴前後台灣抗爭活動可謂風起雲湧，以 1987 年為例，全島一年之間就發生一千八百三十五件的群眾運動，1987-2004 年光是台北街頭的重要社會運動，就有形形色色的型態，如 1987 年救援雛妓、嚴懲人口販子的「彩虹專案」；牙醫上街頭發聲爭取就業權與保障，以及新約教會教徒車隊，1988 年雲林農權總會發動農民北上請願、爆發流血衝突的「五二〇農民事件」、1989 年無住屋團結組織「無殼蝸牛」露宿忠孝東路抗議房租房價不合理，1990 年野百合三月學運與萬人街頭遊行反對軍人組閣，1993 年要求撤銷核四計畫的「反核大遊行」、原住民高喊「還我土地」運動與多個同志團體連辦數場「促進同性戀人權」公聽會，1994 年新聞界的「為新聞自主而走」、1995 年的「四一〇教改聯盟」全國教師教改遊行以及多個社運團體「黨政軍退出三台」大遊行、1996 年因彭婉如遇害而生的「女權照夜路」大遊行，1997 年因白曉燕命案為抗議治安敗壞的「五一八用腳愛台灣」與為台灣而走「讓青少年站出來」<sup>37</sup> 到 2006 年為反貪腐號稱百萬人集體走上街頭的紅衫軍。走上街頭、爭取權益、抗議不公開始成為台灣的全民運動，形塑全民的抗爭意識。而群眾運動的特質某些特質，如具有一議題性、行動力、抗爭、暴力的傾向，與台灣政治批判藝術的某些特點，有其相合之處。

<sup>34</sup> 鄧小平：在中國文學藝術工作者第四次代表大會上的祝辭，《人民日報》，1979 年 10 月 31 日。

<sup>35</sup> 引自周玉山：《中共文藝政策的變與不變》，《中國大陸研究》，(台北：三民，1991 年初版)，頁 641。

<sup>36</sup> 李筱峰：《台灣民主運動五十年》，1988 年出版，頁 256。

<sup>37</sup> 東年：台北街頭的社會運動和思潮，《歷史月刊》，頁 35-36。

在徐正光、宋文里合編之《台灣新興社會運動》中，將台灣新興社會運動分為「特定社會問題」、「抗議性」、「訴求對象」、「訴求方式」與「大眾傳播」等五項特徵，其說明台灣的社會運動以「抗議」性質為多、「教育」性質為少，而訴求對象以政府單位為主、以民眾為對象者少，訴求方式常是政治化的，並經常依賴大眾傳播媒體的影響力。<sup>38</sup>這個現象在九〇年代，台灣政治批判藝術的特質上，也時有所見；台灣的解嚴與風起雲湧的群眾運動有極大的關係，在群眾運動，尤其是政治性的群眾運動之下，政府的威嚴逐漸喪失，加上「民主」的進程，從「總統蔣公！您是自由的燈塔，您是民主的長城」變成「人民是國家的主人，總統是國家的公僕」，一切堅固的都煙消雲散，如連德誠的作品《唱國歌》，將國歌歌詞(除黨、匪二字外)，浮貼於牆上，任由畫著黨徽的電風扇將一字一句的國歌吹落在地，政治口號也遭同音異字的置換，如陸先銘《踏》中，將「天下為公，世界大同」改為「天下圍攻，誓戒大童」。在舊的價值灰飛煙滅時，新的價值亦尚未建立之際，如同梅丁衍《台日親善/日台親善》中，岩里正男(李登輝日本名)以日文書寫：「我廿二歲之前都是日本人，中國這個名詞對我來說，其實是很混淆的。」



圖一 連德誠《唱國歌》



圖二 陸先銘《踏》



圖三 梅丁衍《台日親善/日台親善》

如同解嚴初期時常出現的街頭運動，在楊茂林早期的作品中，無論是《遊戲行為》系列作品，「鬥爭」圖像也是經常出現的表現方式。或是《Made in Taiwan》的作品之中，皆可看到以簡潔而具力度的線條與塊面，表現互相爭鬥的兩者，其強烈的視覺強度以及鮮麗色彩的使用也反映著解嚴初期激昂的社會氣氛，但在其作品之中，也可以看出其中的差異性與當時台灣社會運動的進程；在 1986 年政局尚未明朗的狀況下，楊茂林在 1986 年所繪之《圖像英雄 I》中所表現的，是佔畫面一半位置的巨人，以一種壓倒性的力量，壓制處於劣勢的對手，其下方的人物幾無招架之力，儘管一再的掙扎，巨人那充滿力量的腳即將再度給予痛擊。到了 1987 年的《遊戲行為 鬥爭篇》中，兩者成為同樣巨大的人物，但看來實力相當的兩人，仍有一方處於劣勢的局面，雖然努力爭鬥卻依然因敵方的強而有力的拳頭，遭受痛苦的打擊。在 1990 年的《Made in Taiwan》則可看出，原先處於劣勢地位的一方，開始捉住了對方

<sup>38</sup> 徐正光、宋文里編：《台灣新興社會運動》。台北：巨流，1989 年 10 月，頁 317-318。

的手腕，使其無法再加以施加暴力，而被捉住手腕者，則顯露出其驚愕、措手不及的一面，在此時期，勢均力敵的兩者，常以漫畫線條結合木刻形式出現在其作品之中，展現了人民力量的上昇，似對抗又似合作，表現出其甚至可與政府統治力相抗衡的一面。



圖四 《圖像英雄 I》1986



圖五 《遊戲行為 鬥爭篇 II》1987



圖六 《遊戲行為 鬥爭篇 I》1987



圖七 《Made in Taiwan 肢體記號 II》1990



圖八 《Made in Taiwan 標語篇 IV》1990

而台灣政治藝術通常也具有批判、具訴求性的特色，以與政治相關的新聞事件，作為其批判對象。如梅丁衍常以「政治標語」作為其發想題材與作品提名，如《境外決戰》，即是以陳水扁總統國防白皮書的內容作為其概念、《給我抱抱 「特殊國與國」論的三種美學插嘴》則是針對中華民國前總統李登輝於 1999 年時，所發表的對於台灣與中國關係的一個詮釋而來。並提出其藝術形式上的「插嘴」，試圖加以傳達其理念。但也由於九〇年代後的台灣政府對於前衛藝術的支持，以及對於藝術內容包含政治批判採取包容與尊重的態度，使前衛藝術與政治批判藝術在台灣得以迅速發展。

## 二、改革開放後的中國現象

1976 年 10 月「四人幫」倒台，「文化大革命」結束。在 1978 年 12 月召開的中共十一屆三中全會中，鄧小平發表了《解放思想、實事求是，團結一致向前看》的談話。其指出，社會主義的根本任務是發展生產力。所以全黨要一心一意地發展現代化建設。實現現代化，關鍵在科學技術的現代化。他並提倡興辦經濟特區，推動中國全面對外開放，強調發展社會主義民主這使得思想界全面開放，造成「文化熱」，許多中國人傷懷自身思想的貧乏，在開放後對於西方社會的進步更感到自我的不足，在當時，「中國與西方、傳統與現代」成為熱烈討論的話題，許多西方思想也傳入中國，如韋伯、沙特、海德格、佛洛伊德、尼采、後現代主義、解構主義、哈伯瑪斯、德里達、傅科

等等，凡是與當時知識界思想傾向相同的，就造成很大的影響，但通常是囫圇吞棗，甚至歪曲其學說，以應自己所需。在美術界中也有此一現象的出現，傷痕美術展現了年輕的生命和真誠的信仰被愚弄的傷痛，'85 美術思潮則為中國美術極度「現代化」的時期，向西方現代主義美術甚至於後現代主義美術的學習與模仿成為其最大的特徵。立體派、表現主義、象徵主義、抽象與裝置藝術、行為藝術、觀念藝術等等，在短短的幾年當中一併出現，而前衛藝術所帶有的破壞與批判性格，也使中國的政治問題受到藝術家的矚目，成為前衛藝術批判的一部份。

但發生於 1989 年的「六四天安門事件」為八〇年代「文化熱」的總結，直到 1992 年春鄧小平的南巡講話，才改變了從 1989 年後「穩定壓倒一切」的精神，其發表「發展才是硬道理」的談話，要求中央停止「姓社姓資」的理論爭執，全力發展「市場經濟」的改革。這次的改革促使中國經濟快速的發展，並毫不掩飾其市場化的真相，隨著財產分配制度的迅速改變和注重實力的社會風氣盛行，整個社會的文化狀況急遽改變。而在「六四天安門事件」中受創最深的知識份子則給予了政府三種態度：其一是失去捨我其誰的入世情懷，回到專業的學術界，陳思和言知識份子：「從廣場退回了崗位」；其二則「下海經商」，普遍的表現了對政治的淡漠；三為感受到流行文化、消費主義的降臨，一方面擁抱「後新時代」的來臨，另一方面感受到商業霸權對文化人和人文世界的壓迫。在經過市場經濟產生人的改造，中國人似乎在一夜之間從傳統的「政治人」變成了「經濟人」，大一統的社會政治結構也隨著「經濟人」的出現而面臨解體，而政治批判藝術也從此轉向一個新的面向，經世濟民的責任感不再，普遍表現了一種投機與嘲諷。

## 第二章 八〇年代前兩岸的政治與藝術關係

### 第一節 台灣政治因素對藝術環境的影響

#### 一、西畫的進入與水墨的沒落

就美術方面而言，日治時期是台灣西畫與膠彩畫的發軔期；在清領時期，台灣並無西方美術的概念。在畫工職業受鄙視情況下，中國水墨山水人物畫發展也極為有限，並帶有一種「質勝於文」的狂肆奔放、鋒芒畢露的「閩習」。在 1895 年台灣邁入日治時期之後，藉由教育體系帶來的美術教育，開始在台灣傳播西洋繪畫、日本畫等技法與寫生的觀念。成為公學校學科的西方美術，不但打下台灣美術欣賞的基礎，也由於某些日籍教師如石川欽一郎、鹽月桃甫、鄉原古統、木下靜涯等人的推動與對學子的教育，加上台灣官辦展覽的出現，產生不少新興而年輕的知名畫家，其無論以油畫或膠彩創作，皆帶有一種台灣「地方色彩」的特色，以追求鄉土特色及唯美主義的自然景象寫生為取材主題，並運用本島自然環境特異的景緻、天候所呈現南國炎方特有的顏色而成。但也由於日本的統治下，台灣美術開始趨向於官方品味，自官展出現後，台灣美術的主流迅速轉為以油畫、水彩以及受西方影響甚鉅的現代日本畫(現稱膠彩畫)為主，台灣水墨的發展則要等到 1945 年以後才重現於歷史舞台，此與政府官方所舉辦之官展有著很大的關聯性。在參展的傳統水墨畫家全數落選後，中國傳統水墨畫家在此時期如不跟隨潮流轉向東洋寫生畫法，唯有淹沒於時代洪流之中。林柏亭在「台灣東洋畫的興起與臺、府展」中即表示：「傳統繪畫固然有守舊、陳腐、不合時代潮流之處，但全部落選，實有政治干預的可能在內，因為入選的部分日人作品，為南畫系風格，與中國傳統的文人畫沒什麼不同。」<sup>39</sup>。

官方的品味，表現在對於官辦展覽的作品選擇之上，在當時一般而言寫生自環境的精密線描、填彩，其觀察正確、描繪細膩、色彩豐富，表現在現實生活中所會見的事物，是台展東洋畫風格；寫實的形加上印象派色彩的外光派，是台展西洋畫的風格。在表達的主題上，無論是東洋畫或西洋畫皆重視地方特色的展現，而這些皆是來自於台展創辦的宗旨與評審的喜好。當官辦沙龍的品味控制在審查委員的手中，參展畫家為了入選或得獎，往往揣摩審查委員的品味，以獲得入選或得獎的機會，創作觀念和表現技巧因而逐漸會與審查委員趨於一致，其所表現的不僅是一種審美價值觀，同時也是一套審美價值判斷標準。<sup>40</sup>這也是在日治時期，政治對於藝術干預的一種表徵。

<sup>39</sup> 林柏亭：「台灣東洋畫的興起與臺、府展」，《藝術學》第三期，台北：藝術家，1989年3月，頁94。

<sup>40</sup> 謝東山：「從異聲雜鳴到獨白論述——學院主義在台灣美術的典律化過程」，《思與言》，頁60。

## 二、水墨重新興起與膠彩的沒落

在 1945 年 8 月 15 日，日本宣佈無條件投降後，根據開羅宣言，台灣歸屬於中華民國，重新回到「中國文化」圈之下。在五、六〇年代就美術上而言，台灣內大致可分為三種發展的方向，一是繼日治時代以來的結合古典寫實與印象的日本外光派，基本上依然活躍於台灣官辦展覽與台陽美術協會當中；二是隨國民政府來台之中國水墨文人畫與「大山大水」式的新傳統國畫，如渡海三家溥心畬、黃君璧、張大千，其為台灣地區傳統國畫的發展奠定了重要深厚的基礎，並成為受政府支持的時代趨勢；三是受西方，尤其是美國抽象觀念，特別是抽象表現主義影響下所產生之「五月、東方畫會」之抽象畫風潮。

在水墨畫方面，在政府遷台之初，即產生了一次「正統國畫之爭」的論戰。於 1946 年第一屆省展便分為國畫、洋畫與雕塑三個部門。但就「國畫部」之評審與作品而言，可發現實為日治時期的「東洋畫部」，在光復後因文化回歸的政治考慮，不得不生硬、勉強的改稱為「國畫」；這一做法，原本是畫家單純片面的想法，有著「尋求文化認同，強迫自我角色轉化」的用意，但是這樣的做法在 1949 年大批大陸畫家遷徙來台後，卻產生許多誤會與爭執，東洋畫自變名目為「國畫」，不但不能贏得大陸來台傳統水墨畫家的認同和友誼，反而成為他們攻擊、撻伐的對象。除此之外，由於省展「國畫」部的評展與入選作品多以膠彩製作的東洋繪畫為主，自認正統的傳統水墨畫家與有心在水墨繪畫上尋求發展的年輕人出頭無望，怨懟之情油然而生<sup>41</sup>，如劉國松於談全省美展 敬致劉真廳長 中即描述了這樣一個現象：「在台灣由政府主辦的美術展覽會，僅全省美展與全省教員美展兩個，而教員美展又只限於教員。但是，就這兩個美展的本質上來講，是沒有絲毫差異的，因為這兩個展覽會的大部評審委員都是出自一個私人畫會 台陽美術協會 的手裡，也可以說是操縱在一兩個人手裡，實際上是三位一體的。所以這三個畫展的「出品」，雖不是出自一個畫家之手，但一年年地接近於一個「模子」，這個「模子」是二三十年前由日本翻過來的。就因為如此，一些不適合這模子的作品就被排斥，於是一些有創意，有理想的新進畫家，紛紛退出。這龐大的全省美術展覽會，無形中竟變成了某些「大畫伯」的私淑弟子的成績展覽，或師生聯合觀摩會，政府提倡藝術的本意，也變成了他們私人畫室的招生廣告與宣傳。」<sup>42</sup>在種種的情況下，進而演變成雙方對立的「正統國畫之爭」。

在首屆省展國畫部評審委員對於「國畫」的趨勢與方向，提出了檢討與期

<sup>41</sup> 蕭瓊瑞：《五月與東方 中國美術現代化運動在戰後台灣之發展(1945-1970)》，(台北：東大，1991 年出版)，頁 136。

<sup>42</sup> 劉國松：《臨摹 寫生 創造》，(台北：文星書店，1966 年出版)，頁 95-96。

望，透露出了幾個基本觀點：

- (1)認為大陸來台畫家所從事的傳統水墨畫，是屬於「舊式國畫」，它的特色是「盲從」和「模仿」，也就是盲從不自然的南畫、模仿不健全的古作，失卻自我珍貴的生命。
- (2)台灣現有的「國畫」，才是真正值得提倡的風格。它是「傳授祖國文化」、「歷經日本新式教育」，而在台灣一地生長成就的一種創新的模式。
- (3)今後創作發展的方向，應該是「不走歧徑、不忘個性、注重創作精神。」

43

可見國畫部評審委員的觀點，主要還是日治時期東洋畫「強調寫生、重視創造」的藝術觀點。這種理念落實為省展實際評審作為時，以「取法古人」風貌的傳統水墨，並遭到悉數否定的命運，引起了研習傳統水墨繪畫的年輕畫家強烈的不滿；同時，因為對學習步驟見解的不同(台籍畫家重視寫生，大陸來台畫家則不排斥臨摹)，引發了日後國畫組評審對評審標準的爭議。

在 1951 年，《新藝術》雜誌舉辦藝術座談會，與會者多為大陸來台人士居多，會中以「中國畫和日本畫的區別問題」為談論焦點，劉獅於會中發言表示「現在還有許多人誤認日本畫為國畫，也有人明明畫的是日本畫，偏偏自稱為中國畫家，實在可憐復可笑」、「第五屆美展(即為省展)時，在中山堂展出者多屬日本畫，但都以國畫姿態展覽，而第一名以國畫得獎者，其實即為日本畫。拿人家的祖宗來供奉，這總是個笑話。」就繪畫本身的問題，他則認為「日本畫是描，國畫才是真正的畫，國畫所具備的氣韻生動，在日本畫裡是看不見的」大體而言，當時和劉獅有著同樣思想的大陸來台人士，事實上不在少數。<sup>44</sup>

在 1959 年時，教育廳便在各方壓力下，將第十五屆省展的「國畫部」分為兩部，第一部採直式捲軸裝裱，多屬傳統水墨畫；第二部為裝框作品，以膠彩畫為主，而兩部一併評審，至 1963 年省展分開評審後，爭議才暫告平息。由於國畫部分為兩部，「正統國畫之爭」制度面的問題算是得到了初步的解決。<sup>45</sup>但由於在教育決策權掌握於遷台的政府之上，各級學校的國畫課僅傳授水墨，加上國民政府不如日本政府對於膠彩的支持與發揚，膠彩畫在台灣日漸式微，甚至在 1974 年的全省美展中，廢除了國畫第二部，規定國畫部參展的作品以直式裝裱條幅為原則，拒收框式與橫式作品，膠彩畫失去了其發聲的地點與權利，直到 1983 年全省美展才設立「膠彩畫」獨立部門。

---

<sup>43</sup> 同注 41，頁 145。

<sup>44</sup> 同注 41，頁 149-150。

<sup>45</sup> 蕭瓊瑞、林伯欣：《台灣美術評論全集 劉國松》，(台北：藝術家，1999 年出版)，頁 30。

### 三、親美的美術潮流

五、六〇年代有一重要文化現象出現，為現代思潮的引進，尤以美國所流行之文化為主，因在此時期美國成為中華民國反共的重要盟友，持續對我國展開經濟援助，除了維持台灣經濟上的安定以外，更提供了各項基礎建設所需之資金的一半左右。<sup>46</sup>在這個時期，美國與台灣各方面的關係日益密切，台灣也受美國影響最深，以留學教育而言，台灣五〇年代的留學生以前往美國者最多，占總留學人口的百分之九十，其次是前往日本，約占百分之五，前往西德、法國、英國與泰國者僅合占百分之五。<sup>47</sup>就文學與藝術上而言，五、六〇年代有「現代派」所主張的拋棄傳統，要全盤西化的「橫的移植」，以及藝術上五月與東方畫會之現代抽象風格的出現，均與受美國的影響脫離不了關係。

### 四、七〇年代的鄉土美術

在 1971 年，聯合國大會通過 2758 決議案，決定中國於聯合國的代表權由中華人民共和國取代中華民國，中華民國並於會中宣布退出聯合國，在退出聯合國後至 1979 年止，並相繼與日本、美國等三十餘國斷交，使中華民國成為國際間的孤兒，但也由此促進民族主義的抬頭，使視野轉向台灣本土現況的觀察與關懷，並由於經濟的轉型，資本主義與工業社會所造成的台灣社會階級、勞資糾紛、環境污染等種種的問題，加之六〇年代以來的受西化影響的文學創作，出現了僵化、虛幻的文學瓶頸，與廣大民眾的實際生活差距極大。<sup>48</sup>這種種現象皆將七〇年代的文化重點導向台灣都市、農村經濟、社會危機、價值觀念等的反映和研究，以描繪台灣真實生活面貌的文字作品為主之鄉土文學。

在鄉土美術方面，有著由傳媒在「反西化」的原則下，所尋找與刻意塑造的素人藝術家的出現，如洪通、吳李玉哥、林淵與朱銘等等，皆為七〇年代家喻戶曉的人物；除此以外，還有受到《雄獅美術》所介紹與推動的鄉土寫實美術；在《雄獅美術》對於美國「懷鄉寫實主義大師」魏斯(Wyeth)的介紹，以及超級寫實主義的引介，加上「雄獅美術新人獎」對於鄉土寫實畫家的肯定與拔擢，使得鄉土寫實美術蔚然成風，一時之間，描繪鄉間景色、田間原野與農舍器具題材的作品大量出現，成為七〇年代台灣美術中最顯著的特點。

---

<sup>46</sup> 數據引自李筱峰：《美援來了》，《台灣史 100 件大事(下)戰後篇》，(台北：玉山社，1999 年 10 月出版)，頁 44。

<sup>47</sup> 數據引自黃秀政、張盛彥、吳文星：《台灣史》，(台北：五南，2002)，頁 300。

<sup>48</sup> 參見李筱峰：《鄉土文學論戰》，《台灣史 100 件大事(下)戰後篇》，(台北：玉山社，1999 年一版)，頁 95。

由此可以看出，雖然台灣的美術在解嚴以前，皆避開以政治議題做為其表現與批判的對象，但實際上，政治與社會情勢依然影響著美術潮流的脈動，所有美術思潮的出現、風格的演變，皆與政治氣氛脫離不了干係，如水墨的沒落與復興、五〇年代，與美國關係良好之際，西方思潮便不斷引進，而在中美斷交之後、在政治經濟情況由農業社會轉向工業社會之際，西方思潮隱沒而鄉土美術蔚然成風，其背後皆是有一定程度的政治背景的。

## 第二節 台灣藝術中的「政治事件」

### 一、光復初期對政治、社會的描繪

台灣在 1945 年第二次世界大戰後，由於日本戰敗，由中華民國接管，在當時台灣多數人皆抱著脫離殖民統治、回歸祖國懷抱的喜悅，如當時的對聯所表示的「喜離苦雨淒風景，快睹青天白日旗」、「天下本是中國土，馬上恢復台灣人」，甚至在國軍抵達台灣時，台灣居民夾道歡呼，高唱著「台灣今日慶昇平，仰見青天白日清，哈哈！到處歡迎，到處歌聲，六百萬民同快樂，壺漿箪食表歡迎！」的「歡迎國軍歌」<sup>49</sup>。

同時，政府提倡以「民主主義」為號召，主張「現在台灣的政治是民主政治，而不是像日據時代那樣的帝國主義政治；一切的經濟設施也是民主的，不是像日本時代不是像日本時代那樣的資本主義詐取；文化也是自主的，不是像日本時代那樣的一切都是為了統治階級，為了統治民族的文化」<sup>50</sup>呼應這樣的時代氛圍，李石樵在 1946 年舉辦的「談台灣文化前途」中，提出了民主主義美術的主張，他說：「只有畫家本人可以瞭解，但他人無法瞭解的美術乃是脫離民眾。這種美術不配稱為民主主義文化。若今後的政治屬於民眾時，美術和文化亦應屬於民眾。所以今後的繪畫取材需循著這個方向來考慮。放棄製作徒然外觀美麗的作品，而創作出有主張與意識型態的作品吧！如此就能開拓出我國美術發展的康莊大道。大概國際上美術的發展方向就是如此吧，以往的作法與世界的潮流是違背的。」<sup>51</sup>此時期李石樵的作品如《市場口》1945、《合唱》1943、《田園樂》1946 等，均為捕捉台灣現狀、描繪現實而努力。



圖九《市場口》



圖十《合唱》



圖十一《田園樂》

<sup>49</sup> 同注 3，頁 244-245。

<sup>50</sup> 引自《新新》第七期卷頭語所記錄當時的宣傳語，1946 年。

<sup>51</sup> 《新新》第七期，1946 年，頁 17。

同時由於國共內戰，以及政府相繼撤退來台，同時有一群跟隨政府來台的新版畫家，他們大都受到三〇年代新興版畫的影響。新興版畫的創作，主要是透過木刻版畫，批判政府的腐敗與社會的不平等，如黃榮燦 1946 年所刻《失業工人待救》、《米又漲價了》等圖。在二二八事件發生時，黃榮燦根據友人的目擊，刻畫了《恐怖的檢查—台灣二二八事件》，朱鳴岡在事件發生後的 1948 年離開台灣，刻了《迫害》以記錄許壽裳被害的真相。荒煙也在二二八事件後，寫下：「看到了激烈的群眾鬥爭，心潮澎湃，不能自己。隨後人民起義被鎮壓下去，接著大逮捕、大屠殺。一片白色恐怖。我蟄居寓所，不太外出，而要用木刻刀參加鬥爭的願望卻異常強烈。直接刻畫「二二八事變」是不可能的，而另一幅表現群眾鬥爭的木刻構思卻在我心中成熟了，那就是《一個人倒下去，千萬人站起來！》」<sup>52</sup>



圖十二 黃榮燦《恐怖的檢查—台灣二二八事件》 圖十三 朱鳴岡《迫害》

圖十四 荒煙《一個人倒下去，千萬人站起來！》

由於二二八事件，使畫家陳澄波在嘉義火車站前被槍殺，使朱鳴岡被憲兵逮捕，不允許其繼續製作版畫，迫其遠走香港，黃榮燦也於 1952 年遭到逮捕，在 11 月以「從事反動宣傳」被判處死刑。雖然無論陳澄波或是黃榮燦皆非因其美術活動與作品而亡，但自此以後，台灣美術根據藝評家謝里法所言，「靜物和風景是二二八陰影籠罩下的產物」，因為二二八事件和後續白色恐怖的影響，畫家敏感的眼睛看出靜物和風景才是肅殺風氣下的安全題材，創作風氣退趨保守。廖德政在 1951 年創作《清秋》(圖十五)一作，直到 1993 年二二八畫展時，才說出《清秋》這幅畫真正的意涵：公雞代表他自己與失去自由的台灣「日日看見廣大清澈的天空，卻只有地上兩腳步的自由，不敢偷跑，只有寄望竹籬拆除，早一日享受真正的陽光」<sup>53</sup>。但就此畫而言，可見其寓意極其隱晦與不易解讀，在解嚴後，以「政治」來解讀畫面，是略嫌過於「泛政治化了」。不過就總體而言，台灣美術在創作方面還是遠比中國自由，例如除了政治題材的缺席以外，現代美術、前衛美術的作品，在五〇到六〇年代以後，仍在台灣的美術圈中發展並茁壯，雖然也曾與政府當局經歷了幾次衝撞與事件，但由於其並無刻意的「政治」對



<sup>52</sup> 荒煙：我的創作道路，《興寧文史》第十四輯。引自橫地剛著，陸平舟譯，《南天之虹：把二二八事件刻在版畫上的人》，(台北：人間，2002 年出版)，頁 210。

<sup>53</sup> 引自徐文琴：從寫實到隱喻抽象—二二八到五〇年代白色恐怖時期台灣油畫初探，《悲情昇華 二二八美展》，(台北：台北美術館，1997 年出版)，頁 37。

立情況，皆得以平息，從種種的情況皆可表明，台灣藝術家在八〇年代以前，對於政治題材是以一種刻意迴避的方式，企圖使藝術與政治的關係減至最低，而創作的自由與政治的壓制情況，依然使台灣在八〇年代以前，產生了數次美術界中「政治干預」的直接事件。

## 二、秦松事件

在 1960 年 3 月 25 日，由五月畫會、東方畫會與現代版畫會等三個現代畫會，發起成立現代藝術中心，並於國立歷史博物館舉辦「現代藝術展覽」，在展覽舉辦前，當時獲得巴西聖保羅國際雙年展榮譽獎的秦松的作品，受到梁中銘、梁又銘、王王獅與劉獅等人指控內藏倒反的「蔣」字，是為倒蔣、污衊國家元首的表示，當時的歷史博物館館長即命人將秦松的作品封存，以待情治單位的調查，此即為「秦松事件」。

在「秦松事件」發生後，「現代藝術展覽」的策劃人劉國松表示之後多日皆惶惶不可終日，整天提心吊膽地等著警備總部上門。結果過沒幾天，楊英風上門表示要辭去現代畫會理事長的工作，並警告劉國松警總隨時要動手了，但再之後，官方並沒有後續動作的出現。<sup>54</sup>

根據當時的傳言，官方未加追查的原因，一般認為是因為秦松的父親早年是治安要員，故能安然度過此一風波；而在 1999 年劉國松則於「救命的恩師——書法大師張隆延」一文中表示，當時擔任國立藝專校長的張隆延，在秦松事件發生的隔天，便前去與蔣經國會面，力保現代畫會這些成員的思想沒有問題，純粹是藝壇內部的意見之爭，有人借題發揮而已。蔣經國隨即下令此事就此打住。<sup>55</sup>而劉國松也在隨後與徐復觀發生了「現代美術論爭」的筆戰。

## 三、現代美術論爭

「現代繪畫論戰」以徐復觀於 1961 年所發表的文章「現代藝術的趨歸」揭開序幕，在半個月後劉國松發表「為什麼將現代藝術劃給敵人？」向徐復觀先生請教，開始了對「現代繪畫」，主要以對「抽象藝術」的基本看法產生的歧異。徐復觀後來又發表了「現代藝術的趨歸——答劉國松先生」、「從藝術的變，看人生的態度」、「現代藝術對自然的叛逆」等文，劉國松也發表了「自然世界的象徵——抽象藝術」、「現代藝術與匪俄的文藝理論」，以及「與徐復觀先生談現在藝術的歸趨」等。

徐復觀於「現代藝術的趨歸」一文中提到，現代藝術家既不承認科學的

<sup>54</sup> 引自郭沛一：「秦松事件的歷史觀察」，《歷史文物》2006 年 1 月，頁 38。此為筆者與劉國松於 2005 年 8 月 22 日的訪談內容。

<sup>55</sup> 劉國松：「救命的恩師——書法大師張隆延」，《自立晚報》1999 年 4 月 3 日。

法則性，也反對人性中的道德理性和人文的生活。雖然他們也向人性的內部發掘，但他們所發掘出來的，都是幽暗、混沌的潛伏意識，並加以直接的表現，拒絕經由人性中的理性來加以修理淘汰。因為他們認為理性是虛偽的，所以他們也反對一切經由理性主義所建立起來的歷史傳統與生活秩序，並要加以破壞、推翻和打倒。基於這個特性，可以說：他們「與共產黨的唯物主義，有其相同之處」，而終將「無路可走，只有為共黨世界開路。」在當時，與共產黨相連結，是相當嚴重的指控，劉國松也隨即為文 為什麼將現代藝術劃給敵人？ 向徐復觀先生請教 將現代藝術與共產黨劃分開來，劉國松於文中表明，「抽象藝術」不但講究一種「抽象秩序」的發現與建立，同時還是一種極端心靈自由的精神文明產物，絕非共產主義社會所可能出現的東西；在共產國家社會中，是找不到一個「抽象畫家」的。<sup>56</sup>

#### 四、李再鈞事件

1983年，李再鈞使用幾何抽象造型與鋼板噴漆，創作了《低限的無限》(圖十六)，並以這件作品參加台北市立美術館的開館展覽，其以三角形塊面組合，李再鈞表示那項作品，是他截取中國人粽子的三角錐型，變形而來的作品。但由於其在1985年被檢舉在某一個角度看來類似星形，加上作品為紅色的噴漆，故被引申為「紅星」之作，因而遭到誤解，當時的北美館館長蘇瑞屏強令將原作的紅色改漆為銀白色，並由於其政治敏感症與恐共情結，與「前衛、裝置、空間展」的某些參展藝術家發生爭執，認為：「美術館不是靈堂，不要政治、宗教、死亡」進而要求藝術家撤展，並粗暴的對待參展作品。此舉引發社會輿論撻伐，展開政治與藝術分界爭端的論戰，當時台北市議員也在議會公開質詢館方，抨擊其作法失當。在1986年美術館方又主動將《低限的無限》漆回紅色，北美館館長也向作品遭損毀的藝術家張建富致歉，事件於此告一段落。



時隔一年，台灣政府解除實施三十八年的戒嚴令，由此以後，台灣藝術再無禁忌。但在解嚴當年，根據藝評家陳傳興的觀察認為：「和政治、社會急遽變動比較起來，1987這一年來的藝術創作脈動所呈現出來的樣貌可說是極端的保守與萎縮。藝術與藝術工作者原本已有的邊緣色彩更形濃厚，種種的政治、社會激盪就像邊城的遠雷，它的閃電和雷聲既吸引他們，也令人驚慄。」<sup>57</sup>直到1989年，對於政治的批判與不滿才全面爆發。

由這些種種的事件，可以看出台灣政府對於藝術實際上的干預極少，不

<sup>56</sup>引自蕭瓊瑞：在傳統與現代之間 為中國美術現代化開路的劉國松，《劉國松研究》。台北：國立歷史博物館，1996年7月，頁73-6。

<sup>57</sup>引自羊文漪：台灣解嚴後當代藝術的眾聲喧嘩，《傾向》，頁176。

知是由於台灣藝術家對於「政治禁忌」的敏感度高於政府，亦或是政府並無統御藝術界的想法，可說，在那樣的時代之下，就文化界而言，美術是相對「自由」與無批判思想的領域。

### 第三節 中國政治因素對藝術環境的影響

#### 一、親蘇的美術潮流

在 1945 年以後到 1957 年間，蘇聯社會寫實主義的模式開始於中國推廣，其推廣是由高等美術院校開始的。在 1957 年以前中國高等美術學校的教學幾乎全盤「蘇化」，無論是課程的設置或教材，幾乎是蘇聯美術學院的搬用，甚至聘請蘇聯畫家、雕塑家來華任教，其以素描作為基礎教學，強調明暗造型法、塊面切分法、空間體積與質感、量感的直觀表達。中央美術學院的「油畫訓練班」於 1957 年舉辦畢業展覽，其可看到蘇聯油畫技巧與社會寫實主義美術創作方法的影響，而這個展覽會所展示的作品，尤其以油畫為主，代表著當時美術的創作方向，也具有一種示範的作用，而這樣的影響也一直持續到 1979 年。<sup>58</sup>

在王受之《俄羅斯寫實主義繪畫》中，其自承蘇聯藝術對其影響：「我們這一代人，基本上都是在俄羅斯蘇聯寫實主義藝術影響下成長起來的，因此都有比較根深蒂固的俄羅斯藝術情結。雖然他們對蘇聯沒有什麼好感，但是俄羅斯蘇聯文化在包括我在內的這些人童年、青年時代的記憶中打上的烙印，是沒有辦法解脫的。」<sup>59</sup>

雖然在 1958 年後由於中蘇的關係開始惡化，中國文化部提出了「社會主義的民族的正規化」的口號，開始注重中國民族美術的傳統、中國畫教學的獨特性與鼓勵探討西畫的民族畫風，但由其宣傳畫與蘇聯宣傳畫相比較，依然可以看出蘇聯的巨大影響，而也由於兩者在文化背景與開放後之處境的相類似，也在藝術作品中以相類的手法作為其創作語言，可見其兩國藝術文化之糾葛。



<sup>58</sup> 同注 30，頁 280。

<sup>59</sup> 王受之：《俄羅斯寫實主義繪畫》，2007 年 11 月 14 日。  
[http://blog.sina.com.cn/s/reader\\_4bdabb4901000bj2.html](http://blog.sina.com.cn/s/reader_4bdabb4901000bj2.html)

蘇聯宣傳畫

中國宣傳畫

蘇聯宣傳畫

中國宣傳畫



圖十七 卡索拉波夫《列寧與可口可樂》1982

圖十八 王廣義《大批判 可口可樂》1990-

## 二、寫實主義與浪漫主義的結合

1958年中蘇關係出現裂痕，同年毛澤東發表其對於詩歌的看法，其認為：「中國詩的出路，第一條是民歌，第二條是古典，在這個基礎上產生出新詩來，形式是民族的，內容應該是現實主義和浪漫主義的對立統一。太現實的就不能寫詩了；革命精神和實際精神的統一，在文學上，就是要革命的浪漫主義和革命的現實主義的統一。」<sup>60</sup>同年周揚(共黨文化宣傳部領導人之一)即將之引為「全體文藝工作者共同奮鬥的方向」。此互相矛盾的兩種主義，因為毛澤東的一席話而必須將之結合，使得許多藝術家感到無所適從，但其仍依照社會寫實主義的觀念去理解與引申，根據上級文件的精神和自己的理解，摸索所謂「兩結合」的創作方法，成為一種藝術典型的創造，企圖以此鍛鍊出精神崇高的社會主義英雄人物形象。

## 三、「樣板」的創造與僵化

在文革美術中，樣板的語言與表現方式，成為其顯著的特徵。在這些作品之中「紅、光、亮」與「三突出」成為其繪畫形式唯一的表現，其主題單一、形象單一、創作手法單一，目的僅在說明與宣揚政治理念，所以淺顯易懂，繪畫的曖昧性被一併剔除，只能成為大眾最易接受與解讀的文化符號。可以看出，在傷痕美術出現以前，「紅、光、亮」與「三突出」的現象充斥於中國藝術作品之中所謂的「紅、光、亮」指的「紅」是描繪領袖、英雄人物和工農兵群眾的形象要強壯健康，紅光滿面；「光」是繪畫技巧要求寫實，逼真，光滑，工整；「亮」是畫面必須明朗，充滿陽光感，乾淨、漂亮、鮮艷，作品的傾向性鮮明，格調高昂，必須突出正面人物和主題的戰鬥性。「三突出」為在所有人物中突出正面人物、在正面人物中突出英雄人物、在英雄人物中突出中心人物。其所塑造的，是一種在浪漫的理想主義思考下，加之藝術的實用主義之下所造成的現象。

<sup>60</sup> 《毛澤東文藝思想研究》。引自鄭工：《演進與運動 中國美術的現代化 1875-1976》，(廣西：廣西美術出版社，2002年5月出版)，頁450。

劉春華《毛主席去安源》一圖，即可為藝術的「樣板」作一例證。在此畫中，一切的圖示皆有其政治意涵，其採用突出中間人物的作法，其衣著飄飄、高大挺立，帶著堅毅不屈的神情，展現其剛強而又文質彬彬的一面。而其畫面中的隱喻對於一位中國人來說，是完全可以解讀的，如鄭工對於此畫作了以下的說明：「畫面中的『烏雲壓頂』表示『惡勢力』、暗示著嚴峻的政治鬥爭形勢；『群峰聳湧』表示蘊藏著覺醒著的工農大眾；而『曙光初抹』表示『馬列主義毛澤東思想』的真理普照；長衫、布鞋、雨傘、崎嶇的山路，都各有寓意。尤其是人物『左手握拳』及寓示著『砸爛舊世界、創造新世界』，」<sup>61</sup>他並認為，一幅完全能被解說而不存在歧異的作品，完全是為政治服務的工具，而其作品也非一般意義上的繪畫概念，而成為「聖像」。這樣「聖像」形式的作品在紅色中國十分普及，而其也常成為政治批判藝術的樣式來源與標靶。



圖十九 劉春華《毛主席去安源》1968 圖二十 劉大?《春》2006 圖二十一 岳敏君《場景系列 毛主席去安源》 圖二十二 尹朝陽《毛主席去安徽》

## 第四節 中國藝術中的政治干預

### 一、題材的限制

在中國，藝術家是不能自外於社會的，其創作與理念皆須與黨的政策一致，如高名潞於《「無名」：一個悲劇前衛的歷史》中所描述的文革前的中國社會狀況，表現出政府對於藝術家的人身限制：

在「文革」前的六〇年代和「文革」之中，「革命」的藝術家既可以在「文革」氛圍籠罩的美術學院和群眾文化館之中進行「創作」，也可以在大街上畫革命畫、做革命人。相反，一個「無名」的青年在鄰里雜居的家中作不革命的畫則是一件非常引人注目和不正常的事情。在當時的政治情勢下，如果一個 20 歲左右的年輕人沒有正常的工作（工廠、機關等），那就會被稱作無業「社勞青」，指不務正業的青年。閑居在家畫畫，特別是畫那些不革命的、非現實主義的「怪畫」，不但會受到街道委員會的經常「關照」和監視，還可能會被戴上資產階級反革命份子的帽子，甚至招致更可怕的結

<sup>61</sup> 同注 30，頁 364。

局。」<sup>62</sup>

而在魯虹的《新的美術創作機構及運作模式》中，則表現出政府對於藝術家在藝術表現、思想內容方面的限制，其提出藝術家創作題材的政治限制，說明中國當時題材的選擇常是由上面指派，各地的創作實踐顯示，其指派的題材一般都緊扣著文化組通知的要求，如偉大領袖在本地的革命實踐、發生在本地的著名革命歷史事件，以及與當時的宣傳口徑、中央政策緊密相關的題材內容，如「認真看書學習」、「知識青年上山下鄉」、「工業學大慶、農業學大寨」等等。而就算是畫家自選題材進行創作時，大多也會自覺地按照「組織者的需要」去構思。誰也不會冒著被批判、被鬥爭或打成反革命的危險去畫組織者所不需要的畫。也由於並非每個創作者都一定能幸運地從生活中發現具有政治內涵的素材，因此借助黨的文件、畫報、新聞圖片與消息報導等來尋找創作靈感的大有人在，也許也因為靈感的來源點太過於一致，當時題材相似的事情可說是屢見不鮮<sup>63</sup>。在此情況之下，每個人所創作出來的，皆為大同小異的作品，而由於「影像」的不斷重複，其時代的集體意識也更加鮮明、刻畫在每個人的心中。

## 二、董希文《開國大典》的遞變

1952年，中國革命博物館委託中央美術學院組織完成一批表現新中國的油畫，其中有巨幅油畫《開國大典》。中央美院把任務交給了董希文，董希文在接到任務之後，根據對開國大典的電影、攝影、圖片資料等的研究，加之自我藝術理念，如認為新中國開國的領導集團與廣場的群眾應在同一個畫面之中，當年5月，毛澤東等黨和國家領導人審查一批美術作品，當他們看到《開國大典》時，都很興奮，毛澤東點頭讚道：「是大國，是中國。我們的畫，拿到國際上去，別人是比不過我們的，因為我們有獨特的民族形式。」此對董希文可說是莫大的獎賞和鼓勵。《開國大典》在社會上產生了強烈的反響，成為了嶄新的新中國代表作，也同時其在中國可謂是家喻戶曉，1954年，該畫作為年畫首次出版發行，銷售量就一舉超過了100萬份，成為許多中國人民國家集體記憶中的一部份。但《開國大典》幾十年來幾經修改，如今已看不到最初的原貌。當時在中央美術學院任教的董希文於1952年創作完此畫後被毛澤東「親切接見」。但在「高饒反黨聯盟」定性後，上級要求董希文修改《開國大典》，抹去高崗。而在文革中，董希文被打成反動學術權威。1969年，他被安排在北京鋼廠勞動，非人的折磨、外加翻鐵砂的勞累，使他的胃潰瘍穿孔，到了1970年董希文被確診為癌症。<sup>64</sup>

<sup>62</sup> 高名潞：《「無名」：依個悲劇前衛的歷史》，（廣西師範大學，2007年1月初版），頁26-29。

<sup>63</sup> 魯虹：《新的美術創作機構及運作模式》。

<http://hk.cl2000.com/?/history/wenge/articles/research/10.shtml>

<sup>64</sup> 「開國大典」被「惡搞」再掀網議熱潮，《大紀元》，2006年8月29日。

<http://news.epochtimes.com/b5/6/8/29/n1437134.htm>

1973年，「四人幫」於美術界的代理人通知董希文將《開國大典》中的劉少奇去掉，繼承父業的兒子董沙貝要求替父親修改。董希文沒有同意，他說這幅畫是他一手畫的，他要負責到底，於是前往中國革命博物館做畫面修改，將劉少奇畫像的位置換上了董必武的全身像。此為《開國大典》的第二次修改。

在「四人幫」垮臺後，劉少奇得以平反昭雪，1979年本著「實事求是」、「還歷史本來面目」的原則，中國革命博物館徵得上級同意，決定將《開國大典》恢復原貌。由於董希文的家屬不同意在原作上作更動。於是中國革命博物館委託著名畫家靳尚誼作修改。但當時靳尚誼正忙於其他事務，便推薦了北京青年畫家閻振鐸、葉武林在《開國大典》的複製品上重新畫上了劉少奇和高崗。此一畫作在幾經遞變後，終於塵埃落定，而其本身也成為那個時代政治對於藝術干預最佳的見證。



圖二十三 董希文《開國大典》1952

### 第三章 台灣政治批判藝術面向

#### 第一節 威權傾倒後的政治批判藝術

##### 一、國家權威的降低

1990年，吳天章《四個時代》作品以四幅巨型畫作，表現著中國與台灣兩代極權與威權的代表人物，似乎為40多年來兩岸的強人時代以圖像的方式，畫下了一個句點。吳天章以一個畫面代表一個時代的方式，展現蔣中正、蔣經國、毛澤東與鄧小平的半身像，在其畫面中，原分屬敵對陣營的雙方以相同的姿態出現，壓制與威嚇人民的巨掌如出一轍，而在「巨人」的身上，皆背負了象徵統治力來源的軍隊、暴力統治的殺戮與鮮血，但四人依舊紋風不動，以剛強的神情回應著觀者的控訴，展示了在「國家(領導人)至上」的觀念之下，政治的殘酷與無情，而中華民國的領導人也在此圖像中，首次的受到質疑與批判。



圖二十四《關於蔣中正的統治》



圖二十五《關於蔣經國的統治》



圖二十六《關於毛澤東的統治》



圖二十七《關於鄧小平的統治》

同年，也是中華民國第八任總統李登輝的就職典禮，臨時組成的藝術組織「台灣檔案室」在5月12日舉行了名為《慶祝第八任蔣總統就職典禮》的聯展。在展覽中，象徵台灣國家精神的國旗被繪製於蛋糕上，在展覽期間任其腐敗(吳瑪?)；並有一間以國旗和國民黨黨旗交錯縫合的簾幕，區隔出牆上滿是文字，但都被紅筆給打上叉叉的牢房，赤裸裸的表現出此「黨國一體」的政府對於文字與思想的箝制(侯俊明)；在展場中，中華民國的憲法終於發揮了他的用處，即在廁所當做廁紙使用?(李銘盛)而原用以表達對國家讚頌的國歌，其歌詞被強風吹散在地(連德誠)，就如同此展覽所展示的一般，國家尊嚴如同薄紙一般飄零、散落而任人踐踏。



《慶祝第八任蔣總統就職典禮》邀請函



圖二十八 吳瑪俐《愛到最高點》



連德誠《唱國歌》

而在 1991 年，萬年國會正式告終之際，梅丁衍《三民主義統一中國》(圖二十九)將孫中山與毛澤東的圖像拼合在同一個畫面之上，然兩者皆殘缺不全，失落的拼圖就有如失落的政治與歷史一般，成為永遠的缺憾；同時，梅丁衍以拼圖的手法，造成視覺上的錯覺，使人無法確知究竟是毛澤東的拼圖即將蓋過孫中山的圖像，亦或是孫中山即將覆於毛澤東之上？作品中政治人物形象的相互拉扯，對應於現實「三民主義」與「共產主義」之間的戰爭，兩種意識型態是否依然將持不下，或是終將有「統一」的一天？



盧天炎《黑詞》、《血書 國歌篇》與《鳳甲血書垣壁》等作品，則更進一步的代表著國家權威的失落。在 1998 年的作品《黑詞》中，其將國歌刻於十二個黑色扁額並將之放至於地上，展現國家精神象徵被遺落於地之荒蕪；1999 年《血書 國歌篇》以類似中國傳統以血書伸冤的方式，用自身的鮮血將國歌歌詞一遍遍的書寫於麻布上，而由於暈染使得字跡模糊難辨，如同國歌的崇敬地位在現今已變的模糊難辨、喪失了其原有的意義。2002 年《鳳甲血書垣壁》中，盧天炎用相同的概念，在黑色的綿布上，密集的印蓋著以鮮血和壓克力為顏料的國家象徵內容之文字戳記<sup>65</sup>，在黑色背景中幾乎模糊無痕的字跡，也象徵著其國家象徵的意義，也已消隱於時代的洪流之中。



圖三十《黑詞》1998



圖三十一《血書 國歌篇》1999

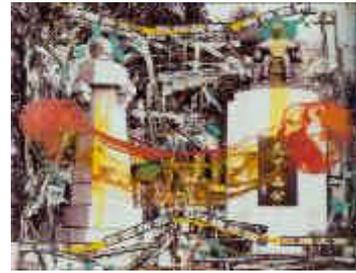


圖三十二《鳳甲血書垣壁》2002

2000 年中華民國經由人民選舉，第一次有政黨輪替的情況出現，但在同年的 5 月 27 日前總統李登輝到桃園參加運動會時，遭 70 歲的退役上校史力行潑灑紅墨水，灑到脖子後面及衣服。史力行被警方逮捕後，強調今天的行動是預先策畫，其還向警方出示預先寫好的「拿出行動、誓討此獍」的聲明文。史力行的聲明中指出，12 年來，李登輝禍國毀黨，弄得海峽兩岸劍拔弩張，六次修憲，搞得中央制度、憲法精神支離破碎，更讓有血性的同胞同志們痛心者。史力行並認為，李登輝深沉陰狠，為了私鬥，竟讓自己菁英高層同志自相殘殺，使政權拱手讓人，卻忝不知恥地高喊：「和平轉移政權」 史力行當時的行為

<sup>65</sup> 尤傳莉：《台灣當代美術大系 政治、權力》，(台北：藝術家，2003 年 12 月出版)，頁 67。

受到各界的譴責，然而他並沒有被判刑而是在不久後過世了。由此事件中可以看出中華民國政府權威之低落程度，對比在戒嚴時期的總統形象，總統遭致公然的侮辱，而此事件卻如此的不了了之，就如同李俊賢《黨國結構》(圖三十三)2000 一般，其於作品中拼貼偉人銅像、紀念碑與國歌歌詞，並於其上覆蓋混雜的筆觸與顏料的滴流，如同濺灑於前總統脖子上的紅墨水般，表現出台灣「黨國一體」政體的終結，以及台灣國家意識的紛亂。



國家權威降低的結果，也使得台灣的政治批判藝術中有一突出的特點，即「政治」與「性」的結合。由於在解嚴初期，台灣所面臨的是一連串的政治亂象，如黑金政治、貪污舞弊、立院打架等等，一連串令人厭惡與不齒的行徑，經由媒體長期的報導，加上言論自由的開放，政治的黑暗面深刻的烙印在人民的心中，而這樣的不滿，在藝術中常以政治與性的結合作為表達的方式，藉交媾表現權力、慾望等等糾結複雜的現象。

藝術家倪再沁於 1993 年創作一系列《倪氏寓言》圖，在粗黑的筆觸中隱約可見在陰暗的樹林中，有著四隻正在集體交合的豬狗，最右方的豬正睜著無辜的大眼，似乎正在震驚著自己所遭受的「侵犯」，而其「一個一個來」正表現著台灣社會既暴力而又強調民主制度、既脫序又講究表現倫理的當代社會奇觀。<sup>66</sup> 1923 年，軍閥曹錕為了當上「大總統」，便以 5000 塊現大洋買一張選票的價格，收買了國會議員 590 人投他選票。曹錕洋洋得意的說：「國會是一個豬窩，議員是一群豬仔，有了武力和大洋錢，不怕買不到豬仔。」賄選醜聞一傳出去，曹錕被世人譏為「賄選總統」，被收買的無恥議員們則被冠以「豬仔議員」的稱號。倪再沁在這裡對於「豬」的圖像使用，令人聯想到台灣頻繁的買票賄選傳聞，並以豬與狗的雜交暗示著他們正在做著連豬、狗也不會做的勾當，當真是「豬狗不如」。1994 年 10 月 10 日的國慶日，裴? 瑜邀請台灣人民，與他一同表達對於國家的「熱愛」，其於聲明上寫道：「10 月 10 日早上 10 點 10 分起，我將邀請臺灣人民，在台灣土地上每個角落，同一時間『坐在青天白日滿地紅旗上』表達『愛』意，來慶祝國慶。這項『集體做愛』行動藝術發表，藉政治與性兩者曖昧關聯性，使整個行動帶點戲謔、諷刺意味。呈現台灣人民身處在政權爭奪、人性扭曲混亂的社會環境中，內心那種無奈、矛盾極不安的悲情人格。」<sup>67</sup>1996 年林國武《九九帝王神功》呈現第一屆民選總統李登輝正在練「帝王術」的塗鴉，輔以晦澀難懂的文字，將台灣最高領導人的圖像結合巨型陽具，政治內容直白而粗暴。台灣政治還有一特殊現象，即立委群毆的現

<sup>66</sup> 胡永芬：《後解嚴與後八九 兩岸當代美術觀照》，(台北：藝術家，2007 年 3 月出版)，頁 66。

<sup>67</sup> 同注 21，頁 25。

象。中華民國立法院發生打架的歷史，可以追溯到 1980 年代。一般以 1988 年 4 月 7 日民主進步黨立委朱高正跳上主席臺毆打立法院長劉闊才為首件議會暴力。而通常參與鬥毆的立委，可以獲得媒體的特別關注進而吸引選票，有「政治作秀」及「早上在立院打架、晚上一起上酒家」之譏。此現象在鄭政煌《立法院》與蘇旺伸《檯面上》中皆成為表達的主題，而同樣的，兩者也皆以「性」的暗示來表現此一現象，在藝術中，以「性」來批判政治，似乎為台灣政治批判藝術中一個重要的獨特表現手法。



圖三十四 倪再沁《倪氏寓言 哪一隻最爽 II》1993



圖三十五 裴? 瑜《坐愛》1994



圖三十六 林國武《九九帝王神功》1996



圖三十七 鄭政煌《立法院》1994



圖三十八 蘇旺伸《檯面上》2000

## 二、歷史的省思

解嚴打破了政治的一言堂，開始出現對過去歷史反思的聲浪，其包括二二八、白色恐怖的平反，以及解除過去受到「大中華文化」壓制下「本土」文化的禁制，而這些風潮也可由九〇年代台灣的政治批判藝術中見其端倪。

在 1996 年至 1999 年陳水扁任台北市長期間，北美館舉辦了三次二二八美展，為官辦美術館舉辦二二八美展之始。在 1997 年所舉辦的「悲情昇華-二二八美展」中，常見的政治批判藝術家參與者有李銘盛、楊茂林、梅丁衍、蘇旺伸、吳天章、李俊賢、吳瑪?、陸先銘、裴啟瑜、羅森豪等人，皆提出其作品對二二八事件作一美術上的整理，其中吳瑪? 以女性的角度思考，要為二二八事件以及白色恐怖中的女性受害者發聲。她認為在男人的歷史中，將以往所認定的暴民平反而成為英雄，但那些曾在暗夜哭泣、失去至親的女性，在父權至

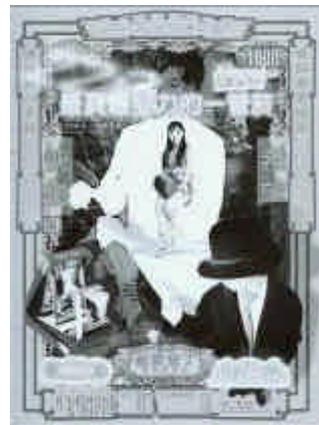
上的政治中卻無人正視，她表示：「在國族衝突下的女性受害者，既不曾出現在正史裡，也不會出現在翻修過的歷史裡，而這就是女性在歷史裡的處境

她們不僅活著時暗啞禁聲，在歷史裡，她們依然沒有角色與位置。因此，男人的歷史可以改寫，女人

的卻沒有/不會改寫。女人從來無法享受歷史(或平反)的榮耀，因為歷史從來就不站在她這邊。」(圖三十九)九〇年代以後，二二八反而成為政治上的顯學與策略上的運用，但藝術家們對於二二八的理解與表現，並不僅止於政府的宣傳與政策，更多為替自我以及弱勢族群的發聲，甚至反向批判政府對於悲劇歷史目的性的炒作。



1999年施工忠昊對「二二八事件」，作了一個別開生面的作品；其在臺北市二二八紀念館前展開《神編號二二八》(圖四十)，其販賣官製長壽煙所偽造的私煙，並在盒上放置一位女子的圖像，用以暗示因販賣私菸被打死的女子，其搖身一變成為促銷香菸的封面女郎，用來諷刺「二二八事件」已經成為一個被操弄的政治口號。其也成為眾多以二二八事件作為創作題材者，首度提出對於在事件平反的背後另一種政治的操作的批判。



除了二二八事件以外，梅丁衍的《邊憲誌》(圖四十一)則是對白色恐怖時期「美麗島事件」的致意。其在創作自述中表示：「由『立憲』到『修憲』之爭，不斷反映著中華民國當前所處之國家認同危機尷尬的現象。故而本人將憲兵立於一鞦韆之上，意喻國家之情境搖擺不定(鞦韆可柔化憲兵之剛冷性格)。憲兵右手持一束玫瑰(美麗島事件大審時，施明德先生曾提出以玫瑰花象徵獨立國家之國花)，以示向美麗島事件之民主精神致意。憲兵左手則持警棍，表示台灣之真正民主獨立路途仍艱鉅。憲兵戴上金色面具，另象徵中華民國之民主運動似有『拜金趨勢』。」<sup>68</sup>其以今昔對照的方式，既表達其對美麗島事件的致意，又以美麗島事件之「理想」諷示今日台灣政局的動盪與拜金。



至於吳瑪？《天空無事有鳥飛過》(圖四十二)與陸先銘《蹣》等，則展現了對於政治口號的反思。在政府強力拆遷老舊眷村、導致一老兵自殺抗議的事件之下，吳瑪？製作了此件作品，她將即將被拆除的眷村鳥瞰圖上，打上以往

<sup>68</sup> 同注 21，頁 25。

這些老兵所深信的「一年準備、兩年反攻、三年掃蕩、五年成功」之反攻大陸標語，此一理想的標語，對照殘舊的眷村；反攻的鬥志，對照垂垂老矣的老者，原是政府反攻大陸生力軍的戰士們，在時間的流轉下，反而成為進步的阻力、成為政府掃蕩的對象？陸先銘的作品則是以同音異字的方式，表現過往的政治口號，在「誓戒大童、天下圍攻」的標語中間，是一位正凝望向似乎為中國式屋宇、塔樓之虛幻建築的白髮老人，其世界就如同被置換的「世界大同」與「天下為公」一般，充滿錯置的荒繆與虛無。



吳瑪? 《天空無事有鳥飛過》1998



陸先銘《躒》1998

台灣政治批判藝術的另一特點是在以往被認為難登大雅之堂的民俗文化元素的使用，如郭振昌由東方傳統圖像中攫取靈感，具強烈動勢的八家將臉譜、木刻般的線條與時裝人物、政治人物結合，流露強烈的警訊與警戒性，鮮明的標誌著台灣社會正處於激烈的再造中。鄭政煌的《十殿閻王》更利用中國傳統的宗教觀念，為惡者將下地獄受苦刑，以素人畫家的筆法將「工程舞弊」、「偷工減料」、「決策草率」者推入地獄以償其惡果。施工忠昊也以台灣「大拜拜」的形式，推出其《台灣福德寺大建醮》。福德正神即一般所俗稱的土地公，是土地的守護者，施工忠昊將 1996 年四組總統候選人供奉於土地公神龕中，供觀者膜拜、擲筊、取簽詩等，並將孫中山、蔣中正兩人化為鎮鬼驅邪的門神，將總統大選的歷程轉化成宗教建醮的過程，四年後亦以同樣的觀念，加之現已取代傳統廟會表演的歌舞團、康樂隊之裝飾電子霓虹燈看板製作《第二代台灣福德寺大建醮》，其更形華麗張揚，如同一場瘋狂的嘉年華會，展現台灣自戒嚴的政治禁忌與冷感轉向了如同宗教癡狂般的政治狂熱症。



圖四十三 鄭政煌《十殿閻王》局部 1997



圖四十四 施工忠昊《台灣福德寺建醮》1996



圖四十五 施工忠昊《第二代台灣福德寺建醮》2000

## 第二節 現實主義下的政治批判藝術

由台灣政治批判藝術出現的年份來看，通常皆可看出其與當年度重要政治議題的關連性，表現了其對現實政治的敏感度與批判性，而藉由表一更可看出台灣的政治批判藝術通常出現於「選舉年」或前後一年，所以本節將舉出與選舉相關聯的政治批判藝術作品，作為「寫實」的政治批判藝術作品之代表。

在 1992 年台灣的國會首度全面改選，高雄串門藝廊和現代畫學會在 1991 年發表《台灣土雞競選專案 - 1991 藝術與政治關係初探》活動，以回應國代選舉並反諷選舉的病態。藝術家張永村更親身投入國代選舉中，並發表其「藝術」政見，相信「用藝術化暴力，世界更有趣」，並於 1992 年的立委增額選舉中，發布其政治理念的宣傳單。1994 年為中華民國首次省長與直轄市市長選舉以及縣市議員的選舉，在台中市議員選舉中，林經寰與候選人李明憲合作《文化戰士》，以候選人穿著機械戰警服裝的人形立牌，放置於台中市文化中心前，並配合行動劇，強調此候選人如「無敵鐵金剛」一般「打擊犯罪、摧毀貪污」，並開著一部「宣傳戰車」沿街造勢，並製作《文化戰士娃娃機》供民眾抓取此「打擊犯罪、摧毀貪污」形象的文化戰士娃娃；只是必須要「付錢」才有抓娃娃的機會，而就算付了錢也要有「操作」的技巧，才有機會獲得此娃娃，藉此暗諷台灣民主政治與民眾的互動過程<sup>69</sup>。



1996 年為中華民國首次總統民選，此成為 1995-1996 年間台灣民眾最關注的政治議題；鄭政煌的《總統直選》即諷刺在台灣，前往總統府的「過程」中，必須經歷的過程，如「金牛」、「黑色暴力」、「媒體壟斷」、「買票」、「抹黑」等等在九〇年代充斥於社會上的各種現象。而倪再沁則於《臺灣雲報(一)》中宣布臺灣雲豹要競選總統，刊登其競選宣言與造勢活動的「新聞」及各界的支持，並藉由「報紙」的形式宣揚藝術家個人對於政治、文化的觀察與思考。在《臺灣雲報(二)》中則有三黨對雲豹展開反擊的新聞，國民黨：雲豹是在野黨幕後支持的產物；民進黨：投雲豹 等於打擊本土派；新黨：雲豹參選目的在打擊新黨，暴露著各黨派的選舉「手段」與台灣黨派間的思考模式，諷刺意味濃厚。張永村則邀集多位藝術家舉辦「後現代烏托邦總統大展」的展覽，以顛覆與搞笑的手法進行政治批判。施工忠吳《台灣福德寺大建醮》將總統大選的政治性議題轉換為信仰的層次，暗諷在現實中，台灣歷史的發展過程就像是宗教建醮的歷程一般，每個來到台灣統治的政權，都會帶來一個新的國家信仰，並為新國家信仰大力建醮。而在四百多年來國家信仰建醮的結果，台灣得到的不是一

<sup>69</sup> 姚瑞中：《台灣裝置藝術》，(台北：木馬文化，2002 年 10 出版)，頁 47。

個實質的國家，而是一個空虛、不被世界所接納的國家幻想<sup>70</sup>，在這次的大選，人民從新任總統身上，能夠獲得的是新的國家希望或僅是心靈的安慰？郭振昌也以其獨特的繪畫語言記錄了台灣在 1995-1996 年間的紀事，在《'95- '96 紀事 擾》中展現了在紛雜擾攘的社會環境下，個人的焦慮與掙扎。

2000 年台灣面臨第二次總統直選，由于國家認同問題的激化社會亂象叢生，藝術家對於政治的批判更不停歇，而也開始少了親身投入政治之中的熱情，由理想的建言轉向嘲弄的戲謔為主。如張永村等人模仿選舉公報的形式，製作了《人類第二屆心靈總統特展非選舉公報》張永村並於《心靈總統宣言》中言：「每一個人都是心靈總統 『心靈總統』不同於『政治總統』，無需選票，沒有鬥爭，不必欺騙別人。」<sup>71</sup>施工忠吳《第二代台灣福德寺大建醮》以霓虹燈管、燈泡、電子計數器等交織成一個五光十色、華麗炫目的神壇，以一種歡樂浮誇的方式展現台灣的選舉文化，並於其宣傳文案上寫道：「是那千足純金的政治宗教光環，讓這聖潔的台灣福德寺建醮，墮落為邪、惡鬥的競技場域，五光十色妖艷閃爍的霓虹光芒，迷亂了心模糊了視線，福德寺瘋了、廟公們瘋了、信眾也瘋了。」<sup>72</sup>在總統大選以後，首度的政黨輪替，倪再沁於《沁報》中虛擬其即將進入新政府團隊，並提出其外交建言，如台灣不需軍隊、廢除兵役，只要納貢與投資美軍與中共解放軍；與在國際上毫無勢力、只要金援的國家斷交，並經由台灣買地、買島的移民建立島國，並於國際上支持台灣，如此不僅可減少外交預算，還可免外交生變之苦等等。大大的挖苦了台灣政府的外交政策，並根據台灣的外交困境，提出一個藝術家天馬行空的解決方案。林國武則於其四處發送的傳單 顛覆的時代 寫道：「古人云：『男道女昌』竟與『男盜女娼』同音義，說明著黑道的前瞻性，與女權昇張的關鍵，在國際間普遍不承認中華民國的現在，台灣這番薯根必須趁早潛入地下，因為黑道是我們茁壯的溫床 從台灣派系角頭(龍)林立，到小國寡民(支持各團體或組織紛紛獨立建國)至人人管理自己(自治)，彷彿每人額上生了第三隻眼，知道真理在哪裡，到時天人合一，人人都是佛神仙，一個統一的中國，自然水到渠成，叫『神聖大中華帝國聯邦』，統治者稱玉皇，國祚初步設定一千年。」其批判了台灣政治與黑道間的掛勾，以及「主權在民、人民自治」理想的幻滅。

由以上的作品可以發現台灣政治批判藝術的一大特點，即對現實政治議題的即時反應與批判，藝術家們利用其藝術作品，表達了其對於政府、政策以及社會環境的不滿，企圖利用藝術作品的力量改造政治、提供建言與端正社會風氣，但由於以藝術作為批判力量的風氣本來就未建立，加上前衛藝術在台灣面臨體制化之際，在無力回天的情況下，政治批判藝術也開始呈現疲軟之勢，許

<sup>70</sup> 《一代福德寺台灣行腳》，公共電視台 紀錄觀點。

<http://www.pts.org.tw/~viewpoint/arch/93.3.4htm.htm>

<sup>71</sup> 同注 21，頁 47。

<sup>72</sup> 同注 21，頁 52。

多藝術家更將其關注焦點轉向他處，如同陸蓉芝在對於台灣藝術環境的觀察中所談到的：「西元 1999 年是台灣藝術史上的一個轉捩點，到了 1999 年，台灣透過解嚴以後的反省跟創造力，已經進入一個新的時代，在這個新的時代，文化的力量變的非常薄弱，因為台灣從公元兩千年開始，進入一個分贓的社會，資源分配變成所有藝術活動最主要的動力，」<sup>73</sup>批判意識已然消解，剩下的僅是深沉的無力感與無所謂的態度，如新生代藝術家陳威豪所言：「我對這個社會有太多的不滿，但我深知我和我的創作無力改變社會，我感到矛盾、荒繆和無力，於是我把自己的境況轉化為畫面中那些感到莫名歡愉的瘦弱人物，他們頭大身小，看起來手無縛雞之力，誇張的五官造型，使得笑容像是硬擠出來般的不自在，怪異而近乎病態的姿勢，做些看來毫無作用的蠢事；好像我明明沒有改變社會的力量，卻仍舊自顧自地提出一些對這個社會完全不痛不癢的批判創作，然後感到沾沾自喜」<sup>74</sup>

(表一：台灣政治事件與政治批判藝術列表)

紀年	重大政治事件	政治批判藝術作品
1986	民主進步黨成立	吳天章《傷害症候群》
1987	解除戒嚴令 開放報禁、黨禁 允許大陸探親	楊茂林《遊戲行為》
1988	蔣經國逝世，李登輝繼任總統  520 事件：4000 餘名農民聚集在立法院前，要求停止美國水果、火雞進口，先後在立法院、城中分局等地，與軍警爆發流血衝突	
1990	野百合學運展開  終止動員戡亂，廢止《動員戡亂時期臨時條款》  李登輝就職中華民國第八	楊茂林《Made in Taiwan 標語篇》  吳天章《四個時代》  台灣檔案室(慶祝第八任蔣總統就職典禮) 吳瑪?《愛到最高點》、連德誠《唱國

<sup>73</sup> 《台灣美術丹露》，(台中：國立台灣美術館，2003 年 12 月 31 日出版)，頁 225-226。

<sup>74</sup> 陳威豪：《莫名其妙 陳威豪創作論述》，東海大學美術研究所碩士論文，2004 年，頁 20-21。

	任總統	歌》、侯俊明《偉人館、刑天》、李銘盛《我們的憲法終於可以使用了》
1991	資深中央民代全部退職，萬年國會告終	黃位政《權力的符號》 張永村國大選舉 台灣土雞競選專案 梅丁衍《三民主義統一中國》
1992	國會全面改選第二屆立委、國大代表選舉於花蓮縣爆發做票事件 辜振甫、汪道涵於新加坡展開辜汪會談 與南韓斷交 與沙烏地阿拉伯斷交	李銘盛《我們的信仰？》 黃位政《政治、性》、《民意暴力》 連德誠《無題》
1993	新黨成立 中國劫機潮，全年共有 10 架中國民航機遭劫持飛往台灣。	吳瑪？《當小發財遇上超級瑪莉》 倪再沁《倪氏寓言：哪一隻最爽 II》
1994	首次省長、直轄市長民選，分別由宋楚瑜、陳水扁、吳敦義當選。	林經寰、李明憲《文化戰士》、《文化戰士娃娃機》 梅丁衍《哀敦砥悌》 裴啟瑜《坐愛》 郭振昌《台灣圖像與影像系列之一》 鄭政煌《立法院》 姚瑞中《本土佔領行動》
1995	二二八紀念碑落成，政府公開道歉	裴啟瑜《中國人幹中國人》 鄭政煌《海峽兩岸》、《選舉》、《總統直選》 倪再沁《臺灣雲豹》 郭振昌《'95-'96 記事：擾》

1996	台灣海峽飛彈危機 首次總統直選，由李登輝、連戰當選。	後現代烏托邦總統大展 施工忠昊《台灣福德寺大建醮》 林國武《九九帝王神功》 郭振昌《'95-'96 記事：總統、副總統》 李俊賢《陳澄波》
1997	縣市長選舉	鄭政煌《十殿閻王》 吳瑪琍《墓誌銘》 姚瑞中《反攻大陸 行動篇》
1998	與南非斷交	梅丁衍《台日親善/日台親善》、《戒急用忍》 陸先銘《蹻》、《含笑》 羅森豪《新歡舊愛》 吳瑪?《天空無事有鳥飛過》 蘇旺伸《競選總部》
1999	李登輝總統指出兩岸是「特殊的國與國關係」(兩國論)。 九二一大地震	梅丁衍《蕩憲誌》 盧天炎《血書—國歌篇》、《黑詞》 施工忠昊《神 編號二二八》 蘇旺伸《堡島》、《每晚八點五分》 陳世強《台灣風雲》 黃位政《凱達格蘭大道》
2000	陳水扁、呂秀蓮當選正副總統，台灣首次政黨輪替 宋楚瑜等人成立親民黨	倪再沁《沁報》 蘇旺伸《檯面上》、《座談政治》 李俊賢《黨國結構》 梅丁衍《決戰境外》、《給我抱抱—「特殊國與國」論的三種美學插嘴》、《向黃榮燦致意》

		施工忠昊《第二代台灣福德寺》 張永村等《人類第一屆、台灣第一次後現代烏托邦總統大展》 姚瑞中《天下為公行動 中國外的中國》
2001	黃主文等人成立台灣團結聯盟 第 5 屆立法委員選舉	李已《抹黑》 何孟娟《白雪公主的生活—參與長官視察》 黃溫庭《藝週刊》 倪再沁《台北怪談》 陳世強《故事是這樣說的》
2002	第 9 屆直轄市長暨市議員選舉 中華民國總統陳水扁公開表示台灣與中國的關係是「一邊一國」。	何孟娟 白雪公主的生活—參加遊行 陳威豪 向濁水溪公社致敬 陳擎耀《岳飛戰張飛 泡泡滿天飛系列》

### 第三節 新聞媒體對政治批判藝術的影響

就現代生活而言，訊息的來源主要依靠媒體，特別是看似與自身息息相關，但常僅由媒體獲得訊息的政治新聞更是如此，沒有人能夠每天前往立法院監看法案的審議與政府於全國各地的施政，所以媒體的報導成為唯一的訊息，由台灣的政治批判藝術中也可發現，其探討的議題常是經由媒體報導的重大事件，而在九〇年代，由於九二年國會全面改選、九四年省市長民選、九六年總統直接民選，政治民主化的推動等等，使政治成為了報紙最熱門的話題，政治批判藝術也於同時期勃發。在台灣的政治批判藝術中，其新聞媒體的影響十分明顯，有模仿報紙言論霸權形式而成為其藝術作品者、有針對媒體報導議題延伸之作品，更有批判媒體藉由其言論權的掌控，進而煽動與加強人民意識形態的作品。藉此探求在媒體時代影響下，藝術家的態度與回應。

#### 一、從藝術作品中看報紙文化的轉變

在 1987 年解嚴，同年解除報禁後，台灣的報社如雨後春筍般的出現，在解嚴以前，以《中國時報》與《聯合報》並稱「兩大報」而自由時報於 1992-1994

年間崛起，漸漸與中時、聯合鼎足而三；另一方面，1989 年開放有線電視設立、1993 年開放新廣播電台設立、1994 年起二十四小時新聞台紛紛成立、九〇年代末期網路興起，報業競爭和跨媒體競爭的加劇，報紙需要以新的面貌吸引電視和網路世代的讀者，在這樣的背景下，較具現代感的白話標題和西式編法躍居主流。標題不再押韻對仗，而是有話直說，同時帶進更多的俚語和俗語，尤其隨著本土意識提高，使用越來越多的台語詞彙，如「凍蒜」、「挺」等（宋梅惠，1992）。在 2001 年《壹周刊》與 2003 年《蘋果日報》的創刊，更帶來台灣報紙報導與版面編排方式等風格之丕變，以激情、辛辣的社會新聞、圖像化的編排手法、全彩的印刷頓時成為主流（陳延昇，2004；陳順孝，2001、2004）。

75

由倪再沁的《台灣雲報》、《沁報》與《沁果日報》等中可以發現其為諧擬 (parody) 台灣主流報紙形式而來。在較早期的《台灣雲報》、《沁報》中可發現其為仿造當時的《中國時報》、《聯合報》版面編排方式，其圖版少、色彩少、字體小以單元式規劃、塊狀組合、視覺震撼中心的版面編法。單元式規劃是指將同一版面內的新聞分成幾個主題，每個主題自成單元；塊狀組合是將每一單元內的所有新聞、照片、圖表合併編成一個矩形塊塊；視覺震撼中心是指在眾多單元中，有一個單元是當天新聞的焦點，會以大照片、大標題、加上美工、襯底或彩色印刷的方式加以凸顯，使讀者看這個版面時，瞬間被這單元所震撼、所吸引。<sup>76</sup>為台灣解嚴初期報紙的編排方法，而《台灣雲報》手工感較強，內有許多版畫、漫畫效果，《沁報》則全仿電腦打字、排版的方式而成擬真程度高，令人望之真偽莫辨。《沁果日報》為仿 2003 年創刊的《蘋果日報》而來，《蘋果日報》以激情的社會新聞、圖像化的編排手法、全彩的印刷，為台灣報業與市場投下震撼彈，其閱報率也迅速提升，而《沁果日報》也以全彩版面、增加似是而非的誹聞、社會新聞等回應此彩色化、圖像化與八卦化的社會現象。



圖四十六《臺灣雲報》1996



圖四十七《沁報》2000



圖四十八《沁果日報》2005

<sup>75</sup> 陳順孝：台灣報紙版面政治學初探 1945-2004 重大事件的新聞建構。

<http://www.ashaw.org/files/history060417.pdf>

<sup>76</sup> 同注 75

而由其報紙的版面與內容，也可看出台灣社會現象的演變，早期報紙由於有三大張版面的限制，為了在狹隘的三大張版面裡擠進越來越多的新聞，只能不斷的縮小字體、照片、留白，犧牲版面美感，由《台灣雲報》中也可發現此一現象，其以政治、文化新聞(其實全為倪氏的政治理念)為多，全版、半版廣告也以自身政治理念的宣揚為主，不涉及商業，而在《沁報》中，倪再沁自身化做廣告要角，展現了自開放報禁、報紙張數由三大張增至十五大張以來，報社對於廣告、商業行銷的重視。在《沁果日報》當中，其仿造當年度的話題而成，在原本只能夠放政治焦點新聞的第一版中更放入其虛擬的桃色新聞，在要聞中放入以諷刺台灣當前報紙越來越喜歡報導一些名人緋聞、以及腥羶色的新聞來刺激廣告或提高收視率的現象，將新聞商業化推到極致的結果，也使得台灣的新聞發展面臨嚴重的扭曲，而民眾由「新聞」所獲得的對政治的認識，也變得偏頗與混亂，倪再沁的《沁果日報》也讓人更分不清真假，畢竟，記者所書寫的原本就是我們所未親身經歷、親眼所見的「世界」，一篇由藝術家所製作煞有其事、圖文並茂的文章，與記者斷章取義、看圖說故事的報導有何不同？

## 二、新聞與報紙對於政治批判藝術的影響力

報紙這個媒材具有極豐富的象徵意義，其內容是政治、社會、文化的縮影，提供龐大的資訊；它在報導新聞的同時也正進入歷史、進入人們的記憶中，成為舊聞，因而它也有時間上「稍縱即逝」的意含；而報紙本身又具有其自身作為「物質」的意義等等，這些都可視為藝術家在以報紙作為藝術媒介時所欲擷取的含義<sup>77</sup>在台灣的政治批判藝術中，常有以報紙做為其媒介的作品出現，其中有將報紙拼貼於畫面之上者、擷取新聞文字、圖片者，或是根據新聞事件製作作品以表達其自身看法者，也有以諧擬的手法假嘲笑、真諷刺政治現況者，如張正仁便常由報紙上取其標題或是分類廣告，以直接剪接報上文字黏貼於作品中之方式，而連德誠也曾使用此種技法。

連德誠早期常運用報紙為媒材，其曾談到：「報紙，或新聞紙，雖說『新』，其實很容易變舊（過期），就報紙本身的材質及內容言，皆如此。報紙一物之介入現代藝術也不是什麼新聞了。」<sup>78</sup>他將相同的理念運用於新聞（四）（1992）作品中，從報紙文章擷取文字，在報紙繪畫裡更是出現大量的報紙塗抹，經過圖像及文字的拼貼、並置和組合，文字在作品中既是標題也是內容的雙重意含。早期以黑體文字書寫方式發表的如果李總統提名我當院長（1989），其純粹以文字佈滿畫面，字句帶有俏皮、幽默和揶揄來對政治進行反諷意味。<sup>79</sup>而蕭麗虹在《烏雲蓋天》中，則是將報紙上所報導的社會事件，轉印於投影片上，再將一片片的投影片貼在玻璃窗上，用以象徵社會的陰暗遮

<sup>77</sup> 羅淑君：臺灣當代藝術(1987-1998)中的文字運用概況，《現代美術》，1999年12月，頁66-72。

<sup>78</sup> 連德誠：應用報紙的方法－談黃步青的一些近作，《雄獅美術》1991年11月，頁202。

<sup>79</sup> 林煜迦：解嚴後台灣當代藝術的政治性符號與意涵演化－以五位藝術家為例，頁5。

蔽了明朗的天空，表達其對於社會狀況的憂慮<sup>80</sup>。

在以新聞議題為其創作來源的作品如吳瑪俐早期的作品《愛到最高點》使用當時的流行語，對於國家、國旗作一反諷，而在後來她將關注焦點轉向為社會上的弱勢團體發聲，如其《寶島賓館》即針對於台北廢除公娼此一議題而成，《天空無事有鳥飛過》則緣於政府欲拆遷老舊眷村，改建公園，皆為針對這些當年熱門的議題所進行的反思與批判。而梅丁衍的作品《戒急用忍》在諷刺 1996 年總統李登輝在全國經營者大會上所提出的對台灣企業界投資中國大陸的主張，並由此引申到對台灣金錢至上、經濟狀況飄搖不定的現象探討。至於其《給我抱抱——「特殊國與國」論的三種美學插嘴》則是針對 1999 年李登輝所提出的，對於台灣與中國關係的一個新的詮釋，在當時也是引起喧然大波、廣泛討論的政治議題「在 1991 年以後就已經是『國家與國家』，或『至少是特殊的國(state)與國(state)的關係』」。梅丁衍則於一空間中，放置許多依各國國旗為圖案的抱枕，並依其國勢決定抱枕之大小，在其空間中大家可以席地而坐、盡情暢談，為藝術家對於國家與國家之間各種紛爭的解決，所提供的另一種「美學」的解決方式。



圖四十九 吳瑪俐《寶島賓館》1998 圖五十 梅丁衍《戒急用忍》1998 圖五十一 梅丁衍《給我抱抱——「特殊國與國」論的三種美學插嘴》2000

在對於報紙文字與圖片的使用方面，黃溫庭《藝週刊》中將風馬牛不相及的文字與圖亂湊在一起，以轉介的方式，將顯然來自素材原有的意義與新的意義同時共存而豐富起來的雙關含意結合，對現成物/事件進行顛覆，企圖呈現台灣現今的現象(或說是亂象、異象)，或表現其在逆境中堅韌、蓬勃的「生命力」<sup>81</sup>。如其將「過去」兩族和平共存的歷史畫面，與「現在」看似和協卻同黨異心、各懷鬼胎的新聞畫面並置；或將馬、扁、蘇高談闊論的畫面與曾自諷為「深宮怨婦」的呂秀蓮並列，產生其對比的趣味與其不言可喻的評斷。在新聞圖片的使用上，何孟娟《白雪公主的生活》中則將自己化身為白雪公主，參與於台灣的社會事件、政治事件中，以其「幸福快樂的生活」對照現實新聞圖片下的抗爭、虛偽與悲傷。李巳的作品《抹黑》則是對應於新聞媒體常出現的「抹黑」事件，其為由政壇人士的指控，再經新聞傳播而來，本為一種語言上的修辭，

<sup>80</sup> 同注 77，頁 66-72。

<sup>81</sup> 引自黃溫庭《藝週刊》創作自述。<http://www.slyart.com.tw/news/news20010811showcase.htm>

指受到無中生有的指責，使其抽象的人格、形象等等受到玷汙；但在李巳的作品中，則真的以沾黑的衛生紙將自己的臉塗黑，表現此一用詞的原始涵義，以真實行動實現政治人物誇張不實、虛情假意的不實言語。



黃溫庭《藝週刊》2001



圖五十二 何孟娟《白雪公主的生活 參與長官視察》2001

圖五十三 何孟娟《白雪公主的生活 參加遊行》2001

圖五十四 李巳《抹黑》2001

### 三、對新聞媒體霸權的批判

在台灣，由於解嚴，辦報不再需要先經批准，報導也不必擔心政治囚殺，記者高舉著「言論自由」與「新聞自由」的旗幟，人民「知的權利」這個概念在八〇年代末期引進解嚴前後的台灣。在傳播學界中，公民的「知的權利」，被視作「新聞自由」理念下的一項基本權利（陳世敏，1992），因此成為當時異議媒體突破政治禁忌的一項新聞學理論基礎。除此之外，包括九〇年代初期反對派政治人物揭發國防弊案，以及消費者保護運動等，都曾經引用「知的權利」，以對抗威權體制的箝制。這項概念，曾經是推動台灣社會從蒙昧到民主的進步概念之一。根據美國「自由之家」（Freedom House）所公布的「2008年世界各國新聞自由度調查報告」。台灣新聞自由度排名高居亞洲各國之首，全球排名也躍居第三十二名，據「自由之家」評估，台灣擁有東亞最自由的媒體環境，<sup>82</sup>對照解嚴前的新聞環境可說是有著長足的進步。台灣政治批判藝術家亦關注於新聞媒體在解嚴初期的批判力量，並以此作為其發言的管道，如倪再沁《台灣雲報》即仿報紙的形式，滿篇皆為藝術家自身對於政治、文化環境的觀察與理念，林國武則是以宣傳單的形式宣揚自身對於政治的看法與評斷，連德誠也運用報紙常使用的黑體文字發表其政治評判等等，可見出其媒體的揭弊力量是藝術家們樂於使用的一個政治批判方式。

但隨著政治反對運動的茁壯與威權體制的逐步鬆動，媒體不再是對抗國家機器的戰場。在政治反對力量退去後的九〇年代中期，台灣的媒體逐漸為商業力量所滲透，而成為赤裸裸的商業利益角逐之地，在遭到商品化之後，「知的

<sup>82</sup> 台灣新聞自由高居亞洲第一 歷年最佳，中廣新聞，2008年4月30日。

權利」從閱聽人手中滑落到商業媒體手上，不再是一項權利、而成了一件得付錢購買的商品。<sup>83</sup>在台灣商業主流媒體一方面擺出高尚「好人」或「社會正義」的姿勢，高舉人民「知的權利」，批評政府在政治中的作為的同時，為了刺激收視(聽)率或買(閱)報率，又拼命創造藍綠矛盾、社會對立、與政治反智等看似「嚴重的社會問題」，壟斷人民「知的內容」。根據 2003 年 12 月《天下》雜誌所作的最新國情調查，台灣人民認為當前最大的危機，首推政黨惡鬥，高達 56.7%；其次是媒體煽動炒作，誇大負面消息，佔了 30.3%。<sup>84</sup>同時為了商業的需求，主流商業媒體近年來，更赤裸地把商品資訊置入一整落或更多的報紙版面、或電視整點新聞報導裡，當做看似客觀的、採訪過的新聞資訊，賣給閱聽大眾，一如他們赤裸地製作藍綠對立。<sup>85</sup>

針對於此現象，在對於媒體霸權的批判上，黃位政可說是很早便關注到此議題的一為藝術家。其在 1992 年的《麥克風傳奇》中，整個畫面僅有一隻緊握著麥克風的手掌，似乎正暗示著，誰握有了麥克風，便握有著言說的權利。而黃海鳴在談到黃位政《凱達格蘭大道》時曾敘述此一狀況 總統府的一端與電視螢幕以及巨大人形看板海報結合在一起，使新的/舊的，真實的/宣傳的不同的形象當面對質，總統府的周圍有隻看門狗正在查看巡邏，而外面有另一隻兇猛的公狗正虎視眈眈的注視著螢幕，並以牠看來不太友善的影子投射在繪有總統府形象的看板上，這些條件大概足以讓人閱讀出其中想傳達的對於選舉前後的生態的一些問題。 防守的、攻擊的兩方，似乎都只是未了一個被媒體所虛擬出來的影像而奮戰。<sup>86</sup>在蘇旺伸的作品中，麥克風與廣播器也是不斷出現的圖像之一，展現其對於言說權背後所代表的權力關係的批判。



圖五十五 黃位政《麥克風傳奇》1992



圖五十六 黃位政《凱達格蘭大道》1999



圖五十七 蘇旺伸《每晚八點五分》1999

<sup>83</sup> 劉昌德：販售「知的權利」：讀者的權利，還是媒體的商品？，2002 年 2 月。

<http://www.benla.mymailer.com.tw/study/study-24.htm>

<sup>84</sup> 此數據引自尤傳莉：《台灣當代美術大系 政治、權力》，(台北：藝術家，2003 年 12 月出版)，頁 113。

<sup>85</sup> 郭力昕：台灣媒體與社會退步，財團法人台灣媒體觀察教育基金會，2008 年 1 月 21 日。

<http://www.mediawatch.org.tw/modules/news/article.php?storyid=899>

<sup>86</sup> 黃海鳴：城市肉體網路 談黃位政作品中的新時空意向，2000 年 4 月 13 日。

<http://www.cycu.edu.tw/~hwang/paint/paint-2/paint-2-5.htm>

倪再沁長期以報紙作為其政治批判的媒材，在《台灣雲報》後的《沁報》中便以「媒體霸權、暴力美學 倪再沁版畫展的意圖」一文說明為何以報紙作為藝術：「以報紙為藝術，倪再沁要凸顯的是媒體的本質。它並不公正，它偏執、有目的、意圖鮮明卻毫不遮掩，而另一個要強調的重點是藝術家的面目，由其在當代，行銷策略以取代了精神內涵，藝術創作越來越像是假借藝術來行使唯我獨尊的藝術造神運動。由此看來，媒體和藝術已經不可避免地陷在殊途而同歸的異化路上。」<sup>87</sup>其將媒體偏執的一面展露無疑，在其《沁報》中，觀者僅能被動的接收所給予的訊息，無論從頭版政治新聞、名人社論、文化筆記以至於商業廣告，皆逃不過「倪再沁」的侵入，可說是「置入性行銷」之極致。

但在長期的政治批判之下，卻得不到具體的成果，藝術家對於社會的介入，似乎一點也影響不了社會的進程，加上台灣前衛藝術的體制化，如路況所認為，九〇年代中期以後台灣美術進入了一個新的階段，是一種「震驚」的消失，由「大驚」到「小怪」的過程<sup>88</sup>，真正的批判力與行動力逐漸消滅；對於新一代而言，政治的批判沒有實質的意義，因為「這個社會並不會因為我而有所改變」，遂逃遁到撲天蓋地的商品資訊裡，用消費來自我治療，尋找鬱悶的出口，甚至救贖之道。年輕人，幾乎全部陷溺在物質消費的生活裡，做為抗拒政治與媒體亂局的逃逸方式<sup>89</sup>。如陳威豪在談論到其作品(圖五十八)時曾言：「自從民進黨在 2000 年的總統大選中勝出之後，台灣的政治環境就有了徹底的轉變；吳天章『蔣經國畫像』(圖 32)那系列現實政治批判作品的震撼效果當然是無法否認的，但是八〇年代吳天章創作那系列作品時，那個還殘留過去威權時代陰影的時空和下的時空截然不同了；我深深覺得在已相當開放自由的此刻再創作直接而強烈的現實社會批判作品，對目前的我來說幾乎已經不具意義了，」<sup>90</sup>黃溫庭也說：「我用現成印刷品作拼貼，圖像、文字並用的手法，在藝術史上是其來有自，名家作品更是屢見不鮮。不過，相對於前輩重口味的表現，這些作品顯得像是『清粥小菜』」<sup>91</sup>，就新一代的藝術家而言，其所背負的歷史包袱不再如過去般的沉重，對其而言，解嚴初期強烈的抗爭意識，以及「以天下為己任」的入世精神已然消逝，在抗拒政治亂象的對「從此以後過著幸福快樂的日子」的渴望<sup>92</sup>或自知無力改變社會、不痛不癢的社會批判創作躍上政治批判藝術的舞台同時，也不斷削弱台灣藝術對於政治的批判力量，舊的時代已然過去，成為了歷史而非生活(生命)的一部分。



<sup>87</sup> 倪再沁：「媒體霸權、暴力美學 倪再沁版畫展的意圖」，《沁報》內容，2000年。

<sup>88</sup> 路況：《台灣當代美術大系 社會 世俗》，(台北：藝術家，2003年12月)，頁96。

<sup>89</sup> 同注85。

<sup>90</sup> 同注74，頁10。

<sup>91</sup> 同注81。

<sup>92</sup> 引自何孟娟：《我是白雪公主-我好快樂！》，國立台北藝術大學美術創作研究所，2004年，大綱。

## 第四章 中國政治批判藝術面向

### 第一節 集體意識下的政治批判藝術

在中國的政治批判藝術上，或可將範圍擴大至前衛藝術，其創作手法絕大多數都是「通過對過去的重組來操作的，換言之，沒有對過去的徹底棄絕，只有對過去的塗抹和重寫」<sup>93</sup>此「過去」尤其指文革時期的經驗，因其為全中國人無可逃避的一場政治運動與集體記憶，在毛澤東時代中，以政治領袖、工農兵、革命群眾與紅衛兵等人物符號，加之陽光、花朵與禾苗等自然符號與紅旗，標準字體就是毛澤東書法與黑體字，標準顏色是紅色，輔助色為綠色等組成了集體意識的主要面貌，由於其圖形與圖形之間的組合搭配上，圖形之間的語義聯繫和使用規範是非常程式化的，造成世界與個人被標準化與模式化。文革美術的視覺文化對當代中國人的視覺心理和趣味的養成也具有深刻的影響：一方面是對意識形態宣傳的反感，但又經常不自覺熱衷於宏偉、事型的視覺語彙；另一方面是群眾性的視覺運動使易於理解的寫實風格得到延續，視覺審美趨於保守，通俗易懂和喜聞樂見成為最受歡迎的風格。<sup>94</sup>而這樣的特點也充斥與中國的政治批判藝術之上。

#### 一、 政治批判藝術中對於「集體意識」的使用

在八〇年代吳山專的《紅色幽默》裝置作品，滿室充斥著文革時用以宣傳與批判的大字報，僅有的三種色彩 紅、黑、白，為文革時期宣傳版畫的基本色彩，也代表著革命派、中間派和反動派等文革集體記憶的要素。在「東方紅」的世界中，紅色是一種意識形態，具有「正面、積極、正確、革命」等意涵在其中，總之，「所有紅字都是些大是大非的字」<sup>95</sup>。而當這些「大是大非」的紅字大字報所展露的盡是充滿「錯別字」、黑體字演變為極為隨意的書寫，創造性的轉換成一種具有個人特色的話語方式，這在中國以往重視「集體」的時代是不可想像的。在此，吳山專解構了文革話語的根本，其「個性化」的大字報、荒誕雜蕪的文字與空間，地上大大的「無說八道」四字讓人聯想「胡說八道」，所隱喻者，不知是充滿錯別字的大字報或是一切的紅色集體記憶。

而在其空間中鋪天蓋地的紅色，則令人聯想 1966 年席卷全中國的「紅海洋」，在當時中國「處處都是革命的標誌和文字，處處是革命的語言和歌聲。

<sup>93</sup> 楊小濱：中國前衛藝術中的紅色記憶幽靈，《中國文哲研究集刊》，2007年9月，頁149。

<sup>94</sup> 張磊：小議文革視覺文化與文革視覺風格設計，設計在線，2006年10月31日。

[http://www.52design.com/html/200610/design2006103191652\\_2.shtml](http://www.52design.com/html/200610/design2006103191652_2.shtml)

<sup>95</sup> 高明士：複數的政治 對吳山專的意識形態解讀，中國美術學院展示文化研究中心網站。

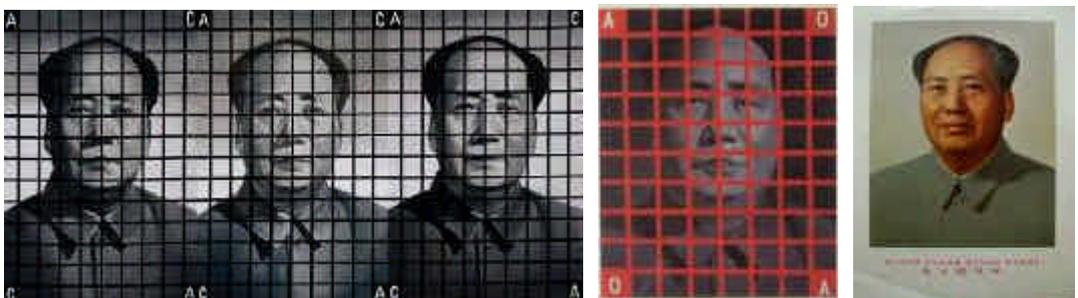
<http://www.art218.com/bbs/redirect.php?tid=48369&goto=lastpost>

每個街道、每個商店、每個行業，都要成為學習毛澤東思想的學校，成為宣傳、執行和捍衛毛澤東思想的陣地。」<sup>96</sup>由於群眾認為紅是「革命」，代表著毛澤東思想的光輝，於是當時的商店、機關、軍營、學校、工礦、醫院、車站、港口等公眾場合的牆面，都被淹沒於紅色油漆中。吳山專模仿這樣狂熱的情感，並更加激烈化，使空間遍佈於鋪天蓋地的紅色當中，無處不在說明其作品與公眾的集體記憶之間的連結，並在期間擔任批判的主持發言人，被批鬥者或入黨宣誓者，藉著激化的空間、荒繆的語境，解構並批判著文革時期統治者與人民的行為、記憶與傷痕。



圖五十九 吳山專《紅色幽默》1986 模擬紅海洋時期場景 文革宣傳畫 滿是文革宣傳畫的房間

在王廣義於 1989 年發表的《毛澤東》系列作品中，將毛澤東的標準像上畫上格子，在當時也引起一陣騷動，因為毛澤東在中國民眾的集體記憶中，佔有極重要的一個地位，居信仰的中心地位；據西方收藏家的統計，含有毛主席肖像的宣傳畫，在文革時期僅官方就印製了大約 22 億幅，平均人手三張。<sup>97</sup>而毛澤東的標準像更是處處可見，經由視覺的刺激傳達至腦部，成為不可違逆的規範、精神象徵達非理性的宗教神祇地位。當以理性的線條繪於其上，並以黑白兩色處理(一種歷史的、過去的象徵)時，王廣義宣稱是為了「清理人文熱情」而做，但其所能延伸的涵義，必然的大過於畫家所想表達與宣稱的，藝術上對於文革美術的運用與重新整理，也由此展開了一個新的局面，其結果造成了王廣義自稱的：「我的本意是想通過《毛澤東》的創作提供出一個清理人文熱情的基本方法，可是當《毛澤東》在中國現代藝術大展中展出後，審視者卻以百倍的人文熱情賦予《毛澤東》更多的人文內涵。」<sup>98</sup>其作品《毛澤東》很快成為政治波普藝術的創始作和代表作。



圖六十 王廣義《毛澤東 AO》 圖六十一 王廣義《毛澤東 AO》 毛澤東標準照

<sup>96</sup> 《人民日報》1966 年 8 月 23 日，社論《好的很！》。

<sup>97</sup> 宣傳畫裡看中國 社會變遷改變人物形象，《國際先驅導報》，2005 年 9 月 12 日。

<sup>98</sup> 孫津：《斷層與綿延 波普藝術》，(吉林：吉林美術出版社，1999 年 5 月出版)，頁 41。

在王廣義 90 年代以後發展的《大批判》系列作品之中，王廣義使用大批判宣傳畫與紅衛兵戰報刊頭等，以工農兵人物形象的標準造型等文革視覺特點，並用油畫的手法模仿絲網印刷的效果，取消筆觸，消除了繪畫性與個別性，使用共產革命象徵的紅色與橙黃色等，將原本應指向的共產主義光明的未來，轉而指向足以代表西方資本主義霸權的「可口可樂」、「香奈兒」、「NIKE」等等，由於其作品圖像所富有的集體意識十分強烈，使一般民眾甚至政府皆一望即知其涵義，固曾遭政府部門的注意與批評，指出「該作品把文革時期『打倒帝修反』的宣傳畫與目前中國市場流行的美國商品的標誌跨時空地組合在一起，意指原來反對的東西現在變成了合理的東西，是對改革開放的影射。」在其作品中，過去所要極力稱頌的偉人與信仰的價值，變成了當初所堅決反對的資本主義社會的產物，而以往所尊從的唯一信仰、價值已然崩潰瓦解。在這一場社會主義與資本主義「你死我活」的大戰中，社會主義是失敗了！其作品強烈的指向性，無論對過去與現在的政治、文化與流行，都做了強而有力的揭示與批判。



王廣義《大批判 可口可樂》



文革宣傳畫



文革宣傳畫

## 二、普普藝術與政治批判藝術的結合

同樣喜歡使用文革圖像為其創作來源的，還有余友涵、劉大鴻、王子衛、李山等人，其與王廣義一同被稱為「政治波普」。波普，在台灣常譯為普普(Pop Art)藝術，萌發於二十世紀 50 年代的英國，在 50 年代中期鼎盛於美國，Pop Art 原指在雜誌上的廣告、電影院門外的好萊塢電影招貼畫及大量的搖滾樂、消費文化宣傳畫等，後來普普藝術家們將現實生活中可看到的海報、標誌、漫畫、照片等作拼貼、分解、片段化、將部分擴大與變色等效果。基本上普普藝術就是把日常生活的現實原貌帶入藝術中，有人認為普普藝術只是粗俗、廉價的模仿，但亦有人認為它是對藝術的反叛，對消費社會、流行文化的一種嘲諷。在中國的九 0 年代初期，西方消費流行文化正大舉入侵，加上社會出現一股「毛熱」，毛澤東的紀念章、毛語錄、毛澤東肖像、文革和毛語錄歌曲，印有毛語錄的汗衫等，在 9 1 年與 9 2 年間流行於大城市的大街小巷、商店和年輕人的服裝上，此兩種原本截然不同的文化同時充斥於中國社會之中，其中的矛盾與關連性也迅速為藝術家們所捕捉運用，其有有自覺與不自覺的，如王廣義宣稱其《大批判》作品的出現，源自「有一天下午，我喝著可口可樂畫那些報頭（「文革」黑板報形式），突然就有了感覺，雖然當時沒有什麼理論依據，但那是一個藝術家的直覺，很有意思。 可口可樂是西方的商標，套進中國的模式很奇

怪，也很有趣，也可以說是非常有意思，於是我就決定這樣做下去。」<sup>99</sup>王子衛則認為「毛澤東關心群眾、聯繫群眾，有些波普化」。而其所繪的《無望》也是直接對於李奇登斯坦（Roy Lichtenstein，1923—1997）於1967年的名作之模仿。



圖六十二 王子衛《無望 I》



圖六十三 王子衛《無望 II》

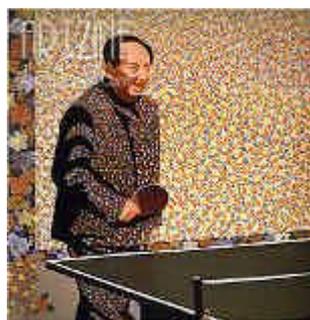


圖六十四 Hopeless 1963, Lichtenstein

余友涵所畫的毛澤東大都來自權威的新聞圖片，其經過精心營造的畫面，色彩輕快、整齊排列的花朵、色點、圖案在背景和人物之間穿行、流動。他的波普毛澤東呈現出簡練樸實、甚至幾分俏皮童稚的趣味，同時也帶有鮮明的民俗氣息。回憶起當時讓他在國際藝術舞臺聲名鵲起的波普繪畫《毛澤東》系列時說：「之所以畫毛澤東 有百分之五十是基於對自己所經歷過的政治生活的紀念。我畫毛，不會去醜化。我借用波普的方式，用中國民間藝術的元素，以一種輕鬆的方式來表現毛澤東，在輕鬆中帶些調侃、帶些批判，也有肯定。在我的畫中，他不再是一個不可侵犯的神，把他的地位稍微放低一點，他也是個人。」<sup>100</sup>在余友涵的《世界是你們的》這幅畫中，他把毛澤東的頭像放置於穿著時尚泳裝的美女圖像拼貼在一起，加之民間工藝的花紋。且這裏的毛澤東帶有詭異的歡愉手勢以及表情，以一種錯置時空的調侃方式描繪毛澤東形象。在其作品中，毛澤東時代的「毛形象」已經開始退化。



圖六十四 余友涵《世界是你們的》1994



圖六十五 余友涵《毛澤東打乒乓》



毛澤東打乒乓球宣傳照片

到了祁志龍的《消費形象 16 號》中，中國的「大家長」毛澤東形象更由

<sup>99</sup> 對話——王廣義 VS 黃燎原，雅昌藝術網，2005年9月21日。

[http://person.artron.net/show\\_news.php?column\\_id=0&newid=15095](http://person.artron.net/show_news.php?column_id=0&newid=15095)

<sup>100</sup> 韋瑩，余友涵：從圓點到偶像 [http://news.artron.net/show\\_news.php?newid=20164](http://news.artron.net/show_news.php?newid=20164)

中心退位，成為搔首弄姿、賣弄姿態之年輕姣好女子的邊飾，其打破過去社會主義所宣稱「女人撐起半邊天」的革命形象，由男女不分皆著中山裝的「精神至上」轉變為展示自我原始優勢的「物質至上」，並將毛澤東與象徵父權、權力，而過去在中國視為禁忌的陽具並列，皆為一種對於「毛形象」與傳統禁制的消解。這也是普普藝術與中國政治波普之間的差異性，「在美國普普藝術的語言特徵是把流行形象強化乃至『神化』，因而顯示了一種嚴肅和正經；而政治波普的創造性恰恰是把神性的形象俗化、流行化，因而顯示了一種玩笑與幽默」(栗憲庭)。



圖六十七 祁志龍《消費形象 16 號》圖六十八 祁志龍《消費形象》系列 文革宣傳畫 紅娘子

文革宣傳畫 紅色娘子軍

### 三、中國政治批判藝術單一化現象

普普藝術家沃霍 ( Andy Warhol, 1930-87 ): 「宣稱自己要成為一部機器，做出來的東西不是繪畫，而是工業製品」於是普普藝術出現許多重複性極高的作品，如沃霍喜歡使用絹印版畫瑪麗蓮夢露與可樂瓶等、李奇登斯坦用典型漫畫做為題材，反覆不停的描繪公式化的人物與情緒。



圖六十九 Green Coca-Cola Bottles, 圖七十 25 Marilyns 1962, By Warhol 圖七十一 Crying Girl 1963, Lichtenstein

圖七十二 Crying Girl 1964, Lichtenstein

這樣的情況與中國的文革美術有著異曲同工之妙，由於文革中圖形元素在政治上經過嚴格選擇，所以呈現高度單一重複的狀況，其一元性的思想以公式化的形式來加以表達，進而形成一種單一化集體意識、單一化的中國人，這種不斷的重複性，也可在許多中國藝術家的作品中看到此一現象，如不斷重複的題材與藝術精神如《大批判》與《大家庭》、《女知? 》與《小紅書》等等。



圖七十三 王廣義《大批判 法拉利》2004 圖七十四 張曉剛《大家庭系列》1994 圖七十五 祁志龍《青春的形象》2004 圖七十六 徐一暉《一堆小書》2002

中國在經過社會主義、文化大革命軍事化的洗禮後，在高度同化的精神之下，使千萬人化為同一、帶著千篇一律的表情、動作與思考模式，在王勁松、岳敏君、方力鈞與曾梵志等人的畫作中，表現的更為極致。在王勁松的作品《在天安門留個影》中，展現了中國普通老百姓的夢想，在以往能夠來到北京並在天安門城樓前，與毛澤東照一同合影，是一種理想、更是一種幸福，所以與天安門一同留影成為成千上萬的人共同無法忘卻的記憶。但在王勁松的構圖中不採取傳統寫實主義的焦點透視，而以中國傳統繪畫的主觀散點透視，隨意安排畫面形象，以模式化的表情、穿著植入畫面之中，如同一個巨大工廠中所生產的同質性產品。而他作品中獨特的空白形象，既有一種展現人的空洞、蒼白的含義，又帶有一種雖然其隱身於畫面中空白，但卻清楚可知其表情、狀態必然與顯現者同一，在一個過度一統化的團體中，每個人皆喪失了自我。王勁松亦表示：「為了使觀眾一目瞭然地接受並樂於體味作品中的潛在因素提供某種線索，我留有一些空白，能使我和觀眾之間形成一種合謀關係。其意義不在畫面本身，而在於我和觀眾存有共同的現實文化背景，以及對這種文化背景所持的共同態度。」<sup>101</sup>其共同的現實文化背景，所指向的也就是毛澤東時代的集體記憶。而這樣的狀態在曾梵志的《面具系列》中，更得到進一步的說明，在曾梵志的作品中，每個人皆帶著一副一模一樣的面具，一張張雷同、毫無表情的臉，圓睜著無珠的「大眼」，木然地凝視著觀眾，擁有著一套套機械式的表情。這樣的「中國人」，除去了革命的激情與希望，剩下來的僅是失去精神支柱、所相信的世界崩解後所遺留的空虛感。在岳敏君與方力鈞的作品中，則是中國藝術家對於「集體」最極致的表達了，在他們的畫面中，千萬人化為同一，在不斷的重複之下，展現與諷刺著許多中國人民無可迴避的集體潛意識。



王勁松《天安門前留個影》1992



曾梵志《面具系列 1996 NO.6》

<sup>101</sup> 王勁松：愉快的把握 關於我的繪畫，呂品田，《新生代藝術 漫遊的存在》，頁 301。



岳敏君《太陽》



方力鈞作品



文革宣傳照

#### 四、無處不在的集體意識

政治的集體記憶在中國而言，是十分巨大而不可忽略的，如岳敏君自言：「我覺得政治在中國人的生活中就像家常便飯一樣，好像是你每天都會遇到的，而且經常能夠感覺到的一種東西。並不是說這個東西是不存在的，或者離你很遠，我覺得是離的太近，時常會感覺到。」<sup>102</sup>中國人的政治集體記憶是屬於一個時代、幾個世代的民眾的，就算是指涉物的抽離與轉換，有著相同記憶的集體，仍可一望即之繪者隱晦於畫面之下的言外之意。岳敏君自 1998 年以來的《場景》系列，便將中國廣為人知的數張文革時期宣傳畫，抽掉畫中的人物徒留場景，在不同的時空背景之下，展露了其在一定集體意識之下的新意義。



董希文《開國大典》1952



陳行寧《漁港新醫》1974



彭彬、靳尚誼《你辦事，我放心》1977



岳敏君《場景 開國大典》1998



《場景 漁港新醫》2006



《場景 你辦事，我放心》

<sup>102</sup> 岳敏君：現實的「哈哈」靜像，《中國報道》，2006年第3期，頁106。

## 第二節 相互矛盾的政治批判藝術

在紅色中國中，所謂的「為人民服務」，此「人民」是有特殊指稱的，其並非指「全國人民」，人民的定義是：「工人階級、農民階級、小資產階級、民族資產階級，以及從反動階級覺悟過來的某些愛國民主份子。」<sup>103</sup>可見其為二元對立思想之體系，並灌輸人民「非此即彼」的觀念，非「共產主義」、「社會主義」愛國份子，即為「反動」資產階級、帝國主義同路人，並經由人民彼此間的相互批判、自我批判，經常性的檢視自我思想與狀態的「純淨」程度，並隨時「積極的提升」，這種思維方式往往會站在一個中心立場，將現實生活中的各種矛盾與複雜的現象簡單化，將事物對立起來，從自己的中心出發擁護一項，並反對、打倒另外一項，將現實中矛盾的互補、互換、多元共存、求同存異等複雜而非敵對關係強扭成對抗的敵我矛盾。<sup>104</sup>如昆德拉曾在訪談中言：「政治並不產生媚俗，但它需要媚俗。任何政治運動都以媚俗、以迷惑他人的願望為基礎。從政治角度來說，世界是白的或黑的。模擬兩可、矛盾和悖論是沒有任何位置的。」<sup>105</sup>如此一來，模擬兩可、矛盾和悖論就成為了打破政治神話的手段之一了，而在中國也成為許多藝術家創作的靈感來源。

### 一、多重矛盾的組合

此「二元對立」觀念的打破，展現在許多政治批判藝術的呈現方式之中，如在王廣義的《大批判》中將積極批判的「人民」、口號標語與「美帝」、資本主義放置於同一畫面之中，此表現形式有其特殊的國家歷史意義。張閔也認為：「成功利用了反諷修辭，實現了對政治烏托邦主義和商品消費主義的雙重諷諭和戲謔化，並在兩者之間建立起一種互相解構的機制。同時他也是對這兩種強力的意識型態之間，隱密的媾和關係的有力揭示。」<sup>106</sup>。展露著一種「昨是今非」之概，但細察其畫作，會發現許多互相矛盾的特點，如其以「熱烈擁護毛主席」報以微笑的形象刻畫「熱烈擁護 HP」的人民，但以「打倒帝修反」堅毅憤怒的形象刻畫「堅決打倒 Audi」的人民，在其《大批判 POP ART》中，人物形象似乎正熱烈歡迎著 POP ART 的到來，但在右下方卻有著帶有禁止與拒絕之意的「NO」，顯露其矛盾的心理，並以此矛盾的心理，消解了中國政治上，並藉由政治帶給生活上、心理上的絕對關係，也反映著於文革中成長一代獨特而複雜的心態。

<sup>103</sup> 人民政協共同綱領，《增訂中共術語彙解》，（中國出版公司，1977年2月增訂三版），頁23。

<sup>104</sup> 鄭敏：關於「如何評價五四白話文運動」商榷之商榷，《文學評論》，1994年第2期。

<sup>105</sup> 同注93，頁167-168。

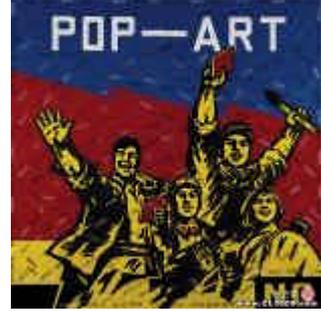
<sup>106</sup> 張閔：《政治波普的沒落》。[http://blog.sina.com.cn/s/reader\\_4c5c13f001000b06.html](http://blog.sina.com.cn/s/reader_4c5c13f001000b06.html)



王廣義《大批判 HP》



王廣義《大批判 Audi》



王廣義《大批判 POP ART》

王子衛則在其畫作中，表現了對於「毛澤東」的矛盾心理，其挪用了李奇登斯坦的名作《Hopeless》，在《Hopeless》中，李奇登斯坦描繪了一位悲傷的女子，在滴下絕望的眼淚的同時，李奇登斯坦告訴觀者其內心的想法：「只剩下這個辦法了 早就應該這麼做！只是這個方法也太絕望了！」更加深了其無奈的心理。王子衛在《無望 I》中對李作品的挪用，只是將對話框內的文字，轉換為在紅光芒中閃耀的毛澤東，讓人不禁想起李奇登斯坦原作中的文字，但又無法確定，王子衛在此畫作中，要表達的，是對於毛澤東的控訴，亦或是對於毛的懷念與追思。在《無望 II》中，王子衛將畫面做晦暗色調的處理，原本應是散發紅色的光芒線變成了黑色，血紅的眼珠下方，還有個舉手投降卻依然被射殺的人型幽靈，不知是對於毛澤東的控訴或是向毛澤東指控「六四天安門事件」中共當局對於人民的暴行，在此，毛澤東的形象是希望亦或是絕望，成為其畫面中令人困惑而饒富興味的「刺點」。



Hopeless 1963, Lichtenstein



王子衛《無望 I》



王子衛《無望 II》



王子衛《無望 II》局部

在徐一暉的作品《讀書小孩》中，將矛盾點指向了正在閱讀以前稱「紅寶書」現許多人稱「小紅書」的《毛澤東語錄》。此書可作為一個時代的縮影。在文化大革命時期，中國人民皆隨身攜帶並時常將書高舉過頭，作為對領袖的景仰，無論節慶、結婚皆以此書做為禮品取代傳統禮金、禮物，具有無可取代的象徵意義。而在徐一暉的塑像中，捧著「紅寶書」的男孩，臉上卻不住滴落淚水，不知是為書中的內容感動、為領袖的崇拜歡喜，或是作為時代的省思、傷懷自我流逝的青春、理想



的失落，亦或是感嘆於過去時光不再，哀慟領袖的崩殞？也可能，每種情緒皆有一點，混雜於心中，無以言狀。

而在反諷手法中，最常見的即是將典型化的毛澤東與西方消費形象放置於同一畫面，中國藝術家似乎對於此一題材十分樂此不疲；王子衛將米老鼠與毛澤東置於同一畫面，兩兩相望，似乎正在進行對話、余友涵將毛與西方兒童並列，並飾以彩帶、煙花、繽紛的色塊，展現歡慶、愉悅的氣氛、祁志龍的《消費形象 NO.36》中毛澤東似乎正在觀看著身著清涼泳裝、身材姣好的西方美女，這樣的題材屢見不鮮，展現了對於相互矛盾的「堅決反對帝國主義、資本主義」與「發展才是硬道理」兩種截然不同思潮之矛盾與掙扎。



王子衛《米老鼠與毛澤東》



余友涵作品



祁志龍《消費形象 NO.36》1995

## 二、政治與非政治間的矛盾

當前中國當代藝術家在國際上受到了肯定，尤其是政治批判類的藝術作品，但在栗憲庭一篇題為「從國家意識形態走出來」的文章中，其說明了中國意識和西方意識間的矛盾與政治和非政治間的矛盾：「從走紅的藝術家以及對他們的宣傳、評論多熱衷於政治因素看，說明了其走紅的原因，即與中國意識形態對立的西方意識形態在起著作用。這種走紅在某種程度上使中國新藝術陷入不同意識形態對立、冷戰和冷戰剛剛結束這個紛雜的國際政治大背景的陷阱中。一方面，使生活在西方的人們容易形成一種思維定式，即把中國的藝術和它的意識形態聯繫起來的。對中國藝術作品中的政治符號如毛、「文革」、軍人等等過於敏感和誇大，甚至把一些非政治的形象政治化。藝術家作為人，他的作品是他對其生存感覺的表達，是對意識形態的超越，他們在作品中所表現出的生存的無聊感、對政治的調侃，以及作品中的幽默、反諷與自我嘲諷，恰恰是對政治的消解態度，是做為生存在政治意識形態之下的一種自我超越和獨特的人文感覺。從這個角度說，他們作品中的政治性恰恰是它的非政治性。」<sup>107</sup>由此也可說明中國政治批判藝術的一個矛盾的面向。

<sup>107</sup> 栗憲庭：「從國家意識形態中走出來」，《重要的不是藝術》，（江蘇：江蘇美術出版社，2000年出版），頁 334-345。

### 三、歷史的政治批判藝術

在中國，政治批判藝術所批判的，是改革開放以前的歷史事實、是中共當局所正式承認「全面錯誤」的文化大革命。其對於政治現實問題少有碰觸，吳亮曾言：「正由於『政治波普』的圖像資源基本來自歷史(文革期間或更早些時候)，它必然不具備圍繞著我們現實的直觀依據。它是資料性的拼湊，而不是現成物品、物象與圖式的運用。無論從哪方面說，『政治波普』都沒有提供當前的政治的圖像與最基本的說明。」<sup>108</sup>而考察中國的政治批判藝術，皆有此一現象，不僅止於政治波普，可以說，真正的政治批判藝術尚未形成，就如同「六四天安門事件」在中國依然是一個禁忌的話題一般，政治批判藝術在中國，尚為禁忌，是不可碰觸的，而歷史的傷痕，就如同此幅岳敏君的畫作一般，毛澤東的畫像雖被真正的陽光照耀而曝光隱蔽了，彷彿不存在一般，但指涉卻依然清晰可見，可見其在中國人民的心中仍是十分巨大的存在，無論是好是壞，是崇拜、調侃或是批判，不知毛澤東在中國人民的心中，是無可替代的形象，亦或是政治批判的避風港？



### 第三節 商業侵蝕下的政治批判藝術

自九〇年代起，在中國由於經濟的快速增長，與西方藝術市場的中國熱相互交織的情況下，中國藝術市場受到相當大的矚目，王廣義、張曉剛、曾梵志、方力鈞與岳敏君等人的作品，在拍賣市場上屢創新高，每張作品都有數百萬人民幣的價值，就連一個尚未畢業的美院學生作品以數十萬的價格被畫商代理，也不稀奇，而「毛澤東」與「文化大革命」等西方收藏家十分感興趣的題目，更與「成功」畫上等號，只要畫作上有毛澤東的頭像、或是任何政治符號、帶著些許的批判意識的，皆是銷售的保證，在此情況之下，原來帶有理想主義色彩的批判意識，變成了商品銷售的手段，作品也成了商品化、工廠生產線式的複製，如張闕於「政治波普的脈絡」一文中所言：「如果說，1980年代中期的政治波普藝術在特定的政治語境下尚且維持著其現實批判的功能的話，那麼，自1990年代中期以來，中國社會現實面目的複雜性與曖昧性，使得許多藝術家顯得無所適從。政治權力的危險性和市場的利益誘惑，使得波普藝術家不得不小心翼翼地平衡藝術與現實之間的力量對比，以尋找一種利益最大化的模

<sup>108</sup> 劉淳：《中國前衛藝術》，頁100-101。

式。一旦撤離藝術行為現場，權力批判藝術便可迅速蛻變為商品交易。」<sup>109</sup>尤其在普普藝術「藝術家為機器」的旗幟之下，不斷的複製自我成為了「藝術的宣言」。

以王廣義為例，王廣義於 1984 年由浙江美院畢業，並於同年成立「北方藝術群體」，這個群體是繼星星畫會後到 '85 美術新潮中少數具前衛色彩的團體。在此時期王廣義發表《我們這個時代需要什麼樣的繪畫》一文，他在文中表示：「在我們這個科學技術飛速發展的時代，使繪畫建立有序結構的最理想方式，就是高揚一種崇高而健康的文化精神。通過繪畫將這種崇高而健康的精神得以呈現的畫家們，將是恢宏的所有者，將伴隨著時代而前進。」<sup>110</sup>可見當時王廣義所追求的為崇高而莊嚴的精神，並在 1985 年左右創作了 20 余幅題為《凝固的北方極地》作品，呈現明顯的靜穆、莊重色彩。1986 王廣義則創作了《後古典系列》，為對名畫《馬拉之死》、《蒙娜麗莎》與林布蘭《浪子回頭》等畫面，以更加理性、冷峻的方式處理，以符合其所宣揚的「崇高」理念，在 1987 年後，王廣義則創作了《紅色理性》與《黑色理性》等系列作品，將以往作品風格作品上，打上了代表理性、規範的格子，到了 1988 年則創造出由《紅色理性》與《黑色理性》思考延續下的《毛澤東》系列，而也從《毛澤東》系列後聲名鶴起，成為藝術市場中的常勝軍。



《凝固的北方極地》1985 《後古典系列 馬拉之死》 《紅色理性 偶像修正》1987 《黑色理性 病理分析》

由 1984 年到 1988 年可看出王廣義對於作品思考一系列的歷程，具有邏輯上的連貫性，並幾乎皆在每一年作品皆有所改變；而在 1990 年後出現的《大批判》作品，則是在一個「偶然」與「直覺」的狀態下出現，也由於在商業上的極大成功，可發現，1990 年出現的《大批判》，在內容與表現手法上，與 2005 年的《大批判》幾乎毫無二致，在一個創作力旺盛，一年內可完成 20 餘幅畫作的藝術家而言，這十多年的創作至少已創作出了上百幅相似的「商品」，以供應藝術拍賣會、畫廊與美術館與個人收藏家源源不絕的需求，而藝術家積極的「創造力」似乎也在重複不斷的複製之下消逸。較王廣義年輕一代的方力鈞，則說出其對於「光頭」語言使用的「策略性」，他認為：「光頭是特別中性的軍人上戰場打戰是光頭，監獄裡的犯人也是光頭。這兩極中有一種極其微妙的東西，就是為什麼將兩個極端的東西用一種形式把它表現出來。另外，我是一個十分年輕的畫家，但我沒有任何名，我要找一個特別的視覺效果，那麼

<sup>109</sup> 同注 106。

<sup>110</sup> 同注 108，頁 45。

我找到了光頭，光頭的視覺效果特別強，我要讓觀眾在展廳中第一眼就看到我的作品，跑到我的作品前去觀看並記住我的名字。」<sup>111</sup>由於方力鈞策略性語言的成功，使其幾乎一戰成名，往後，光頭也就成為其作品的招牌標誌，也成為其不斷製造的繪畫語言。

#### 王廣義作品



1991

1997

1999

2005

2007

#### 方力鈞作品



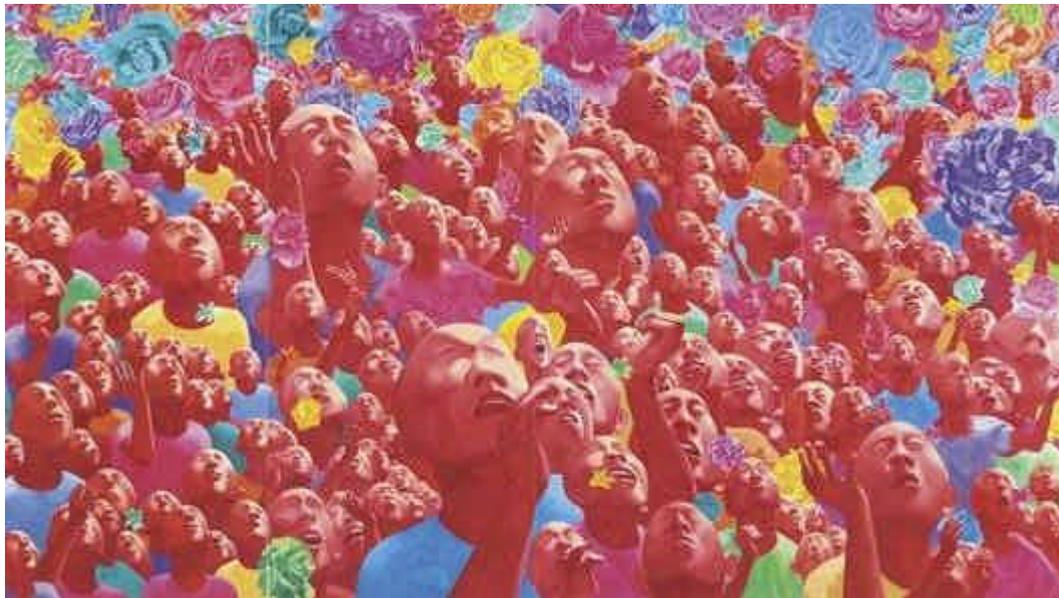
1991-1992

1994-1995

2000

2003

2004



2004

富含時代意義、具中國自我意識，是許多政治批判藝術家之所以成功的因素，但不斷複製的「商品」，不僅僅是王廣義的《大批判》，張曉剛的《大家庭》

<sup>111</sup> 同注 108，頁 74-75。

系列、曾梵志的《面具系列》、岳敏君空洞的笑容與方力鈞的光頭 其不斷的複製與王勁松對於《標準家庭》的複製具有不同的意義；在王勁松的《標準家庭》中，由各個不同的三人家庭照組成其作品，由於不斷的重複形成了其作品的力量，目的在引人深思其作品的意義；但商業化的重複，使作品成為工業製品的一部份，同樣的，作品的力量也將必然的相互消解、減弱作品與人視覺上與心理上的衝擊，成為比「媚俗藝術」更加媚俗的高級藝術品畫，這也是當前這些著名藝術家為人所詬病之處。



王勁松《標準家庭》1996

張曉剛作品



1989

1996

1998

1999

2006

曾梵志作品



1995

1996

2001

2003

2006

## 第五章 批判意識的消逸

### 第一節 政治、社會環境的轉變

無論是台灣亦或中國大陸，此一、二十年在政治、社會環境的改變均十分巨大，而這些改變無疑的也影響了政治批判藝術內部的發展，因為政治批判藝術原就以針貶與反應時政議題而來，如台灣的政治批判藝術，反映了台灣經由數年一次的直接選舉所導致的變動性與不確定性；中國政治批判藝術則反映中國文化與大舉入侵的外國文化間的衝突與矛盾等等，但這些議題的有效性卻非永久的，一但跳脫此一文化、環境與時間便不再適用於現階段的政治、社會批判之中。

#### 1. 中國政治、經濟、社會情況的轉變

以中國的情況而言，在改革開放以前基本上處於對外封閉的狀態，於是在改革開放初期外國文化、訊息大量湧入，人民普遍慨歎外界進步之速與自我國家的不足，有識之士紛紛努力吸收由歐美所傳來之資訊，出現了「文化熱」，並希望能對政府提出建言，政治文化的討論第一次被允許在國家意識形態機構之外進行，日常生活領域第一次進入了話語的半自治狀態<sup>112</sup>。年輕學子更基於理想與對社會的不滿，常以與政府對立的態度進行抗爭，例如民主牆的設立、使用，與社會體制、國家體制相互對抗，甚至舉行遊行；最著名的為 1989 年中國重大政治事件「六四事件」，此事件起於對突然病逝的前中共中央總書記胡耀邦的悼念活動，學生透過悼念表達對社會各種弊端的不滿，隨著民眾對反官僚、反腐敗、自由、民主的呼聲高漲，學潮最終漫延至全國，隨後受到軍事鎮壓才得以平息。六四事件雖然沒有動搖中國共產黨的一黨執政，但對中國內地以至香港的政治、外交產生深遠影響，至今仍是中國內地極為敏感的話題。在六四事件以後，中國施政走向有了極大的改變，對於人民的箝制略為放鬆，以民族主義作為宣洩人民不滿的出口，如美、日等國政府一直聲稱中國鼓吹民間的反美、反日情緒，在六四事件後中國國內所出現的最大規模遊行，分別為美國轟炸中國駐南斯拉夫大使館以及日本修改歷史教科書等國際議題，社會關注的焦點由國內轉向國外。

民族自信心的提升也有賴於經濟的發展，中國經濟自改革開放以來，經濟成長率維持近三十年年平均價值達 9.6% 的持續高速成長，即使亞洲金融危機時也不例外；1978 年，中國 GDP 總量只有 2165 億美元，到 2006 年，已達到 2.63 萬億美元，躍居世界第四，全國財政收入也由 1978 年的 1132 億元，到 2006 年劇增為 3.93 萬億元，國家外匯儲備 12020 億美元，位居世界第一。這樣的經濟增

---

<sup>112</sup> 張旭東：改革時代的中國現代主義 文化熱、先鋒小說和新中國電影，《世紀中國》，2002 年。<http://intermargins.net/intermargins/TCulturalWorkshop/academia/modern%20society/ms11.htm>

長程度，使得投資中國的熱潮始終不減，各大廠商紛紛赴陸投資，據資料顯示至 2006 年全球 500 強企業就有 480 多家在華投資，累計對外投資達到 733 億美元。<sup>113</sup>「中國」在各方面也成為世界的焦點；除此以外，經濟的成長帶動人民生活水準逐年提高，民族的自信心不斷增強，不再如八〇年代所認為的外國優於中國，而認為雙方是站在一個平等的地位的，同時其人民不用再擔心基本的生存問題，對於政府的不滿自然逐漸減小。

中國經濟的快速發展使全球焦點移轉至中國地區，中國當代藝術也開始受到矚目，尤其是具諷刺政府、諷刺中國現象的作品更受到西方人的歡迎，這樣的作品不只滿足其對中國的想像，也為冷戰時期雙方極端對立的思維下了一個看似完美的結局，在藝評家、策展人的推動與國外收藏家的收購之下，中國當代藝術作品價格逐步上揚，同時由於中國經濟的發展也產生許多中國本地的新富豪，其擁有足夠的資金購買高價位的奢侈品，象徵品味的藝術市場也因此十分活絡，並將藝術品作為股票、房產以外的投資標的，既是以投資為主要目標，則須選擇具增值目標的作品，受到藝評家與國外收藏家肯定的中國當代藝術，便使中國藝術成為繼歐美以外最受矚目的市場，當代藝術家的作品在拍賣市場上不僅是年年上漲，更是場場皆創新高，甚至成為經濟投資的新標的、成為經濟領域的熱門話題，而其中許多作品價格屢創新高的藝術家，其作品常與「中國」、「政治」、「反思」、「批判」等等議題相關，並形成一種循環，一開始無心插柳或反映自我內心苦悶、憤慨的作品獲得藝評家、西方收藏家的注意，並開始在經濟上獲得成功，此後為了經濟上的需求，則必須維持自我的風格，成為區分他與我的商標，並由於市場上有著大量的需求，而必須如工廠生產般有效率的、機械化、標準化的生產模式，如此維持市場的供需平衡，而這樣的大量生產使得這些作品的形象經廣泛的流傳成為中國人的代表，原本作品中對於中國導致經濟、民生、社會蕭條的各種弊病之嚴肅議題的探討，在事過境遷之後也成為無傷大雅的玩笑、輕鬆的幽默，當代藝術當中所帶有的反叛性格也逐漸被收服，如不少媒體採訪王廣義時，話題都離不開作品拍賣的價格，「我對這件事比較煩。」王廣義對於此事表示憂喜參半，其最重要的作品全是在八〇年代末期最慘澹的兩、三年間完成，「我現在所做的一切的源頭，都是在我最貧困的時期形成的，我的思想根源就在那兒。當藝術品被拍賣，在錢上產生幻覺的時候，它的危害是：當代藝術所具有的精神上的東西沒有了。」據說，像 798 和草場地幾個北京市藝術區，每個周末至少有 30 個藝術展覽，連同北京市內的其他 20 至 30 個當代藝術展，其實都是由大約 200 個藝術家在少數畫廊的操作下分拆組合，不外就是畫家 A 的作品本周與畫家 B 展出，下星期則被搬到另一區與畫家 C 再展一次<sup>114</sup>。

<sup>113</sup> 統計資料來源

[http://www.123chinanews.com/chinanews/model\\_books\\_temp3.cfm?book\\_no=2695002071417](http://www.123chinanews.com/chinanews/model_books_temp3.cfm?book_no=2695002071417) 統計局局長談 中國經濟發展的現狀、動力和前景（上），2007 年 8 月 10 日。

<sup>114</sup> <http://rumotanart.com/?uid-232-action-viewspace-itemid-2228> 藍寶銘：北京 798 藝術賣場，

如同王廣義所表示的，許多中國現今已然具有很高名望的當代藝術家皆面臨同一個問題，即其作品思想的根源皆停留在其尚未成名、困頓時期而來，當中國正經歷一日數變的極大變化之時，其創作思維依然停留在一、二十年前，那個中國經濟、政治尚未明朗的時代，對於政府與政治的批判，依舊停留在一、二十年前，甚至三、四十年前的「文化大革命」，這與藝術家生長年代、經濟與聲望上的成功不無關係，但以政治批判藝術的成就上而言，已成為明日黃花，對於一個如此貼近時事、貼近社會、人民的藝術潮流，已朝向受到普遍認可的美術館、國際大展與拍賣會，從生活走向歷史的時代見證。

## 2. 台灣政治、經濟、社會情況的轉變

就台灣的情況而言，台灣人民對於政府的不滿並非來自對國民政府治理成果的不滿，而是對於政治領域禁制的抗爭，而在政治解禁之後社會上曾經歷一段激烈抗爭時期，無論各個領域、各個立場皆走上街頭以表達自身的需求，呈現一個紛亂但極有活力的狀態。由於在台灣的人民由於受到三民主義的薰陶，對於初次體驗真正的民有、民治、民享、主權在民的世界，是相當興奮與充滿理想性的，如街頭遊行的盛行、高達七成以上的投票率、人民於坊間對於政治的熱烈討論等等，甚至連藝術家都於自己的作品中發表與宣揚其政治理念與對政府施政的建言，如吳天章在受訪中表示，其原本就關心黨外運動，並為黨外雜誌畫封面，其與楊茂林一直關心著民主運動，期待解嚴的來臨，其二者也成為台灣政治批判藝術發展的先聲，吳瑪俐在 1985 年由德國回台，經歷了解嚴前後的動盪時代，於是開始創作帶有強烈批判性與觀念性的作品。在這個時期，無論在政治、社會與藝術方面，都呈現多元而複雜的發展狀態，但在多年的選舉操作與商業媒體為求銷售量不斷發布與製造聳人聽聞、影響視聽的事件之下，社會價值觀日益混亂、政治傾向藍綠兩派勢力互相傾軋，反而在經濟的表現上不如以往活躍。

台灣經濟的快速成長先於政治解嚴之前，自七〇年代以來台灣工業發展快速，由於經濟發展成功，台灣遂晉身亞洲四小龍行列，亦達到新興工業化國家水準，八〇年代開始轉型為高科技產業，經濟的發展帶動各方面的投資 1986 年以前，台灣的房地產價格還相當穩定，1987 年開始上升，尤其是以 1989 年上升最多，1992 年之後，台灣房地產進入長期的寒冬，這與台灣不動產市場泡沫破裂有著密不可分的關係。台灣的股價指數也從 1987 年六月的 1735.7 點開始上漲，到 1990 年的 2 月衝到台灣股價的歷史最高點 11983.5 點。<sup>115</sup>其後，台灣的股價開始一路下滑至今一直在數千點徘徊，而就國家經濟建設方面，1990 年代初期政府提出國家建設六年計畫以接續蔣經國前總統提出的「十年經濟建設計

---

2008 年 5 月 21 日。

<sup>115</sup> 資料引自 <http://www.npf.org.tw/particle-2525-2.html> 林祖嘉：台灣資產的泡沫經驗會在大陸重現嗎？ 2007 年 6 月 20 日。

劃」，但只維持了近3年之久，也率先開啟了台灣財政赤字的大門，至2000年總統大選後政黨輪替所造成的政經效應導致隔年經濟出現自1947年以來首次的負成長，相較而言中國經濟的快速成長，使台灣許多投資者，包括藝術產業紛紛前往中國尋求新的成功機會，以往日本和美國一直是臺灣前兩大貿易夥伴，但在2005年後退居二三名，而中國大陸成為台灣進出口貿易第一大對象，據統計中國有五萬多台資企業，長期居留於中國的台商與眷屬有百萬人之多。隨著情勢的發展，台灣政府也逐步調整其中國政策，由原本的戒急用忍到2008年的希望全面開放，而這樣的時代脈動也與藝術領域息息相關。

藝術市場對於國家經濟力量的崛起與衰弱更為敏感，在台灣經濟崛起的年代，畫廊數激增、展覽活動也持續活絡，尤其在八九-九二年間藝術市場交易十分活絡，據亞帝畫廊負責人林秀玉表示，當時的收藏趨勢是以量取勝，畫家開個展，通常是二、三名收藏家就買光了，但一九九二下半年市場開始急速直線下滑，畫家與畫廊都難以生存，約一九九六年起畫廊、收藏家等紛紛轉而開拓中國畫家作品，在2000年前後台灣藝術市場更是陷入低潮，國際知名的藝術拍賣公司也紛紛在1999年與2001年撤離台灣、移往香港，在2003年，中國書畫市場整體營業額突然暴漲十倍，各地的私人畫廊、拍賣公司雨後春筍般成立，中國藝術家的作品亦被引介至台灣來，從2004年開始，台灣的畫廊博覽會展覽的許多都是中國畫家的作品，甚至在2007年台灣所舉辦的畫廊博覽會所選出之「年度藝術家」為中國的藝術家，無論在畫廊與拍賣會經常所見的，也都是中國藝術家的作品，而其中也與台灣政府的政策有著很大的關係，八〇年代台北市立美術館、台中省立美術館(今國家美術館)陸續開館，被稱為美術館時代的來臨。美術館的典藏目標以台灣美術史的發展脈絡為主軸，特別是以日治時期台灣美術發展為主，開始進行大規模的收藏與研究，不僅使台灣前輩畫家重新受到重視，也帶動了台灣美術史領域的研究，許多原先不受重視的前輩藝術家在受到推崇與肯定之後，畫價也逐漸飆漲，如在九〇年代初期廖繼春、陳澄波、洪瑞麟等人的作品。另一方面美術館的典藏也對台灣的藝術創作產生很大的影響，美術館成為台灣最大的藝術贊助者，其空間與品味也將改變台灣的藝術形態。就展覽空間所言，美術館的出現使藝術家樂於創作巨幅畫作，拼組出來的大作及裝置作品不能裝飾畫廊及公寓的牆面，所以很難有市場的需求。就美術館對於「現代」的品味，產生的新主流 觀念與裝置，其很難具有市場流動性，美術館似乎變成它們唯一的出路。美術館催生了它，它也以美術館為其特定的場所，使美術館成為最大的贊助人與影響力，同時也使其與藝術市場脫節，但由於其在公立美術館的保護傘之下，許多原本頗具批判意識的作品從一種冒險之「雖千萬人吾往矣」的堅毅、不屈服的信念變成一種人人嚮往的投機事業，因為從九〇年代開始除了個展以外，無論官方或民間企業主辦的裝置藝術，只要參與展出就可獲得一筆可觀的創作費與材料費，藝術家藉由具有財力的贊助者施展其藝術創作的抱負，贊助者則利用其所製作的藝術品獲得其所需要的知

名度與政績<sup>116</sup>。由於政府成為帶前衛性質之批判藝術的最大贊助者，政治批判藝術的批判性也隨之消逸了。

## 第二節 從體制外到體制內

無論就中國與台灣而言，其政治批判藝術一開始皆是站在與政府對立的狀態，從另一種角度提出自身的不滿與看法，無論在台灣或是中國，藝術界都曾有過那麼一段激烈的政治抗爭時期，在台灣如楊茂林、吳天章等不畏強權、頗具抗爭意識的力作，或中國星星畫會違抗法令在中國美術館外的鐵柵欄舉辦美展，王克平於 1980 年的作品《沉默》表達了被四人幫矇住的中國人民的眼睛(王克平語)，在那個年代，街頭遊行、為藝術的自主而戰成為藝術家們共同的語言與目標，如台灣藝術家李銘盛《為藝術哀悼》作品於街頭遊行，甚至穿著一條丁字褲，身上寫著「我是藝術家」，引人側目，或如張永村親身參與民代選舉，企圖以藝術進入政治體制之中；倪再沁的《台灣雲報》中說「雲豹代表的，是我們作夢、追求理想的權力」。中國的藝術家在展覽遭到警察取締後，舉行名為「維護憲法遊行」的運動，以實際行動衝撞政治、藝術的體制，同樣的為了對抗強大的藝術體制，李銘盛於北美館外大便、吳山專於中國美術館內賣蝦。而這樣一個為理想而奮鬥的年代是如何消失的呢？我想與政府與體制的拉攏不無關係。

在 1979 年 9 月 27 日，中國美術館東側的柵欄上掛滿了雕塑和繪畫，是為「星星美展」，就第一章所談到的，在中國無論在職業或生活完全受到黨國統治者的支配，沒有個人選擇的自由，但星星美展是為七〇年代末期出現於北京的民間藝術組織，成員皆為業餘藝術家，作品張狂而不矯飾極富生命力與自我表現力，與中國四十多年來所推動的社會寫實主義截然不同，表達了爭取藝術自由的實際行動，展覽吸引了大批觀眾，也引來民警的取締關切。其中如王克平的《偶像》、《萬萬歲》，毛栗子的《十年動亂》等作品極具政治批判意識，王克平並以《沉默》表達中國人民過去嘴巴被堵、眼睛被矇的憤怒，其展覽次年 2 月則移在中國美術館內展出，參觀者每天達到上萬人，但在此之後畫展沒有再被批准，其中的主要成員皆移居國外，如黃銳前往日本、王克平移居法國、艾未未前往美國等等。隨後的「八五美術新潮」根據《八五新潮展》所介紹的，為從 1985 年開始，數以千計年輕的藝術家在沒有機構、畫廊和市場的支持下，借用西方現代藝術的觀念和形式，在各個城市中發起數百個激進的實驗性藝術展覽和活動，也在理論界引起空前的熱烈討論<sup>117</sup>。其中許多藝術家由於沒有市場與機構的支持，為了組織或參加展覽，他們不惜傾家蕩產、借債、甚至賣血<sup>118</sup>，只為

<sup>116</sup> 謝東山：《裝置藝術與台灣前衛藝術的世俗化》，《藝術觀點》，2001 年 1 月，頁 84。

<sup>117</sup> <http://www.ionly.com.cn/nbo/5/51/200712131/1506541.html> 元霆軒：《星星畫會 PK 八五新潮》，2007 年 12 月 13 日。

<sup>118</sup> <http://www.i-bbs.cn/read.php?tid=53> 費大為：《展覽和展覽策劃》，2002 年 10 月 14 日。

自我藝術理想的追求。在四年後也就是 1989 年在中國美術館《中國現代美術展》的展覽中，從一開展便風波不斷，一直受到政府的關切與審查，並產生許多挑戰政府、體制極限的作品，如蕭魯對作品開槍，聲稱作品由此才算完整；吳山專在中國美術館內賣蝦，宣稱此為其藝術作品；王廣義的毛澤東作品被要求改名，並需寫一個「將毛澤東的偉大性說一下」的聲明附於作品旁。在展覽後，頗富批判意識的吳山專遠走冰島，策展人高名潞被迫停職在家學習馬列主義。九〇年代初期，許多頗富理想的中國藝術家出國尋求其藝術自由，在國內的如王廣義在《大批判》系列作品以前，作品聯一張都賣不出去，家人生活困頓，《大批判》也曾受到政府相關部門的批評；在第一張《血緣》系列的作品之前，張曉剛的作品在大陸被禁、默默無聞，主要買家多來自於海外，在中國策展人的背書與國際藝術大展與獎項的肯定之下，如張曉剛、王廣義、方力鈞、岳敏君等人的作品頻頻出現在各大展覽之中，甚至被引介至國際各大雙年展中，成為中國藝術的代表作品，並一下子獲得極高的聲望，畫價從 2005 年開始急速飆升，原本一張數萬至數十萬人民幣的作品瞬間變成數千萬，許多原本遠走他鄉的前衛藝術家如前所提之黃銳、艾未未與吳山專等也不約而同的於 2005 年回到中國繼續其藝術創作，也可由此看出中國政府與社會環境對於前衛藝術的態度已然改變，其從對體制的挑戰轉而進入藝術體制、市場機制之中，並成為藝術投機者群起效尤的對象，而在這裡所呈現的問題是，這些原以政治批判藝術成名的當代藝術家，其作品反映的是其童年回憶與九〇年代初期現實政治、社會問題的矛盾、衝突，與藝術家內心的苦悶；而在十數年後藝術家因作品而成功，但其所表達的問題已從對環境敏感的及時反應轉而為一時代的印記，而成為一種類似「回顧展」似的展覽而非對政治的尖刻批評。

與中國不同的是，台灣政府對於前衛藝術很快的便採取開放的態度，如五、六〇年代抽象藝術興起背後政府的支持；八〇年代裝置藝術興起以後，美術館大型競賽展與藝評家策劃展，便多以裝置藝術為主，此類的藝術家也多成為北美館各項前衛藝術獎項的得主或是入選，就陸蓉之在《誰的裝置藝術為誰——文之中，歸結裝置藝術之所以盛行的因素，主要是因為創作者認為裝置藝術是激進的前衛藝術表現手法，隨著威權時代的結束，「美術科系學生及年輕一代的藝術家，不再甘受學院美術教育的規範」，因此「選擇從事複合媒材的裝置藝術創作，儼然成為學子向學院傳統告別或反抗體制的表徵。<sup>119</sup>」這樣的風氣之下使許多新生代藝術家投入裝置藝術的製作之中，如政治批判藝術家中，也有許多以裝置類作品表現其思想意念者，如吳瑪俐、連德誠、李銘盛、張永村、梅丁衍、裴啟瑜、姚瑞中、施工忠昊、羅森豪等等，其作品很早便進入了美術館的展示空間，由美術館為其「背書」，並常參與國內外各項大展與威尼斯雙年展、台灣雙年展等等，另外其他的政治批判藝術家也十分樂於新媒材與新表現手法的使用，如行動藝術、拼貼、新表現、新具像等等，同時也都獲得美術體制的

<sup>119</sup> 謝東山，裝置藝術與台灣前衛藝術的世俗化，《藝術觀點》，2001年1月，頁80-82。

青睞，如楊茂林展露頭角的作品《遊戲行為》、《Made in Taiwan》等作品一開始便是在十分支持前衛藝術的台北美術館中進行展覽，並在 1991 年於台灣省立美術館舉行個展；吳天章《傷害症候群》、《四個時代》分別於 1987 年與 1990 年於台北市立美術館展出，其兩者並沒有因其作品遭受到台灣政府任何的審查與打壓，也都因政治批判作品迅速奠定其於台灣藝術界的地位。至於梅丁衍《戒急用忍》原就是掛於美術界有形的最高殿堂 美術館中，倪再沁在創作《沁報》時即身兼省立美術館的館長，這都說明了台灣政府對於政治批判藝術的寬容。

也許也因為這樣的寬容加上時代的演進，使得激烈的抗爭變的似乎毫無必要，許多藝術家也轉移了其關注的議題，如楊茂林自承「以前我的作品想的就是要革命、改革、批判，現在想起這些詞有時覺得噁心。」、「我對顛覆或是批判逐漸不感興趣，我現在喜歡可以任意藉著我的作品，將自己內在那些低級的、嘲弄的笑話或慾望表現出來。<sup>120</sup>」從早期熱烈激昂的表達，到歷史的建構與世俗形象的嘲諷、再到新聖像的建構，對於楊茂林而言政治批判藝術僅成為了其生命的早期歷程，楊茂林說他現在的創作態度，完全是為「個人服務」<sup>121</sup>。八〇年代末期，一系列政治強權肖像，或是威權暴力的迫害主題，奠定了吳天章在畫壇上不可抹滅的地位，但進入九〇年代後，大環境解凍使台灣人爭取出頭天的悲情迅速退色，吳天章對於政治批判的興趣轉而表達對青春的傷逝，開始其一系列的「青春稍縱即逝，我要青春泡在福馬林的感覺，要他在最美好的時候帶著一種蒼白。<sup>122</sup>」的作品表現。吳瑪俐從 1985 年回國經歷解嚴前後時期的社會動盪，於是其開始以批判性和觀念性處理政治社會的議題，而在 1997 年以後其將關注焦點轉向性別為主題的創作，如《墓誌銘》、《新莊女人的故事》等等，倪再沁在 1996 年《臺灣雲報》的頭版是「聯合國秘書長公開譴責台灣總統選舉違反人權」、「藝文界票選新十大國寶出爐各界砲聲隆隆」到 2005 年《沁果日報》頭版「倪再沁、黃海鳴東京街頭架著走」，其再再都反映了台灣政治批判能量的逐漸被轉移與消解了，成為政治批判藝術退潮的因素。

另外，相對於八、九〇年代的政治批判藝術家，目前的新生代藝術家普遍有自身無能為力之慨，如何孟娟將自身退自童話般的世界，尋求「從此過著幸福快樂的日子」；陳威豪在談論到其作品(圖五十八)時曾言：「自從民進黨在 2000 年的總統大選中勝出之後，台灣的政治環境就有了徹底的轉變； 吳天章『蔣經國畫像』(圖 32)那系列現實政治批判作品的震撼效果當然是無法否認的，但是八〇年代吳天章創作那系列作品時，那個還殘留過去威權時代陰影的時空和下的時空截然不同了；我深深覺得在已相當開放自由的此刻再創作直接而強烈的

<sup>120</sup> <http://www.ylib.com/art/artist/200302/artist01-11.html> 李維菁， 楊茂林 階段性的生命態度與創作模式

<sup>121</sup> <http://www.newtaiwan.com.tw/bulletinview.jsp?bulletinid=70523> 陳萬金， 楊茂林顛覆新聖像守護夢幻島台灣，2007 年 6 月 7 日。

<sup>122</sup> <http://www.pts.org.tw/~web02/artname/1-1.htm> 藝術家訪談 吳天章

現實社會批判作品，對目前的我來說幾乎已經不具意義了，」<sup>123</sup>；黃溫庭也說：「我用現成印刷品作拼貼，圖像、文字並用的手法，在藝術史上是其來有自，名家作品更是屢見不鮮。不過，相對於前輩重口味的表現，這些作品顯得像是『清粥小菜』」<sup>124</sup>。在相對的缺乏改變世界的自信、缺乏信仰的年代，或許能為政治批判藝術的消逝作另一種形式的註解。

---

<sup>123</sup> 同注 74，頁 10。

<sup>124</sup> 同注 81。

## 結論 兩岸政治批判藝術綜合比較

在本論文即將接近尾聲之際，我欲將此一論文的觀點與脈絡作一重新的檢討與整理，並尋求一兩岸政治批判藝術的共相與殊相。

就共相而言大致上是以時間點的類似性為主。兩岸在國共戰爭分裂並形成中華民國與中華人民共和國以來，都曾經有一段四十多年相對不自由的年代，其皆控制與約束人民，並倡導政治偶像的崇拜，在此期間可說皆無政治批判藝術的出現，並同時於八〇年代的改革開放與解嚴中爆發大規模的社會能量，因此在政治批判藝術的初期皆有反抗權威、反抗體制的藝術作品呈現，但進入到九〇年代以後所批判的問題並不相同，因為其面對的政治、社會問題並不相同。由於中國在改革開放以前對外較為封閉，人民普遍貧窮，改革開放政府與人民所致力於的問題是全力的發展經濟，在發展經濟的過程中所面臨的問題是過去原本深信的信仰崩潰，使其喜愛表達一種譏俏與懷疑的態度，如方力鈞所說的：「王八蛋才上了一百次當之後還要上當。我們寧願被稱作失落的、無聊的、危機的、潑皮的、迷茫的，卻再也不能是被欺騙的。別再想用老方法教育我們，任何教條都會被打上一萬個問號，然後被否定，被扔到垃圾堆裡去。」<sup>125</sup>中國藝術家們在畫面中表達的是從此以後，藝術為自身表達而不再為政府的政治宣傳工具，他們也有權力發表與政府不同看法的作品。

就殊相而言，以下分為幾點來加以探討：

### 一、禁制 vs. 動員

無論就文藝政策、政治干預藝術等種種方面而言，可以看出過去政府在對於藝術的態度上，台灣政府採取禁制的方式，只要不涉及對政府權威的挑戰、政治性的、色情的題材等，其餘政府皆採取較寬容的態度，由於對於意識型態的控制較不嚴謹，人民對於政府的統制僅是消極的靜默，而非真正的認同與接納，其不利於集體潛意識的塑造，也造成台灣政治批判藝術中多元的、各說各話、人人有話要說的情況，其中較看不到一種國家的集體性。相較之下，由於中國政府過去所採行的方式是積極的動員每一個人民，宣揚其意識形態，並依照其理念的狂熱鼓吹，強迫改變人民的生活方式與思考、行動的方式，也由於深入社會基層的「運動」頻頻發生，對於人民的思考模式、行為模式都有著深遠的影響，如在政治批判藝術當中，常出現以相同的思考模式思考同一主題的藝術作品，如王廣義、王子衛、余友涵、祁志龍等皆將文革時期的圖像與西方消費圖像並置於畫面之中，更甚者其都使用毛澤東的標準像來進行創作；張曉剛、曾梵志、方力鈞與岳敏君，皆表達了中國人在經歷了文化大革命的改造後，所形成的集體單一化現象，這些是由於過去政府施政方式的不同，所造成雙方思考模式上的不同。

---

<sup>125</sup> 劉淳，《中國前衛藝術》，頁 72。

## 二、民主體制 vs. 威權體制

台灣的解嚴是從威權體制進入到民主體制當中，政府放開了對於政治的箝制，於是人民可以暢所欲言也包括隨心所欲的藉由藝術表達其所有看法，其可譏嘲政府統治權威的合理性，如連德誠《唱國歌》中將國歌歌詞吹落於地、李銘盛《我們的憲法終於可以使用了》將憲法拿來作為廁所的廁紙，讓其發揮其應有的「功能」；甚至可以直接挑戰當政者的權威如林國武《九九帝王神功》描繪全身赤裸的當政者正在練帝王術、黃位政《民意暴力》將民意代表直接刻劃為腦滿腸肥、仗勢欺人的模樣；除此以外還可以直接批評時政如梅丁衍以《哀敦砥悌》一作批評台灣政府的外交模式、施工忠吳《台灣福德寺大建醮》與《第二代台灣福德寺》表現台灣選舉中如嘉年華般熱鬧炫目的場景，並以「天意」與「機率」的擲筊方式決定總統人選、吳瑪俐《天空無事有鳥飛過》針對一新聞事件而來，批評因施政的不連貫與錯誤，導致人民痛苦的蠻橫作法。如此種種皆可看出台灣政治批判藝術所呈現的是對於「現實」的評斷，作法是激烈且直接的。反觀對岸的中國，由於其仍處於威權體制之中，威權體制基於現實的考量，往往能夠容許民眾擁有些許的自由，但其前提是人民的自由不至於影響其統治的權威，於是乎中國政治批判藝術家們的作品往往是帶有與借古諷今的影射態度，其作品中看不出對於政治現實的批評，而是利用中國政府所公開承認的「十年浩劫」之文化大革命與晚年犯了錯誤的毛澤東，挑戰中國政府的統治權威，如吳山專《紅色幽默》對於文化大革命批判現場的援用、王廣義《大批判》系列作品中對使用的報刊頭工農兵形象，更不用說其中最具有複雜涵義的毛澤東形象的運用，不知是對阻礙進步的毛澤東的控訴，或是對清廉的毛澤東之追思與懷念？同時中國的藝評家栗憲亭也避免使用政治的角度來評斷帶有政治批判意識的作品，認為「作品中的政治性恰恰是它的非政治性。」<sup>126</sup>對照岳敏君所說的：「對於中國人來說，政治是無所不在的」可看出其不願與政治產生關聯的企圖，也可說明在威權體制之下，政治批判藝術的侷限性與危險性。

## 三、裝置 vs. 繪畫

相對來說台灣的政治批判藝術較多裝置作品中國則以油畫稱雄，其發展與其藝術體制互為表裡。在台灣裝置藝術在八〇年代開始是一個新的媒材，其代表進步與前衛的觀點，成為學子向學院傳統告別或反抗體制的表徵，同樣的美術館規劃者亦有此看法，於是美術館大型競賽展與藝評家策劃展，多以裝置藝術為主，此類的藝術家也多成為北美館各項前衛藝術獎項的得主或是入選，在此情況之下，台灣許多的藝術家紛紛投入裝置藝術的創作之中，使政府與美術館成為台灣藝術的最大保護者與贊助者，如國家文化藝術基金會每年所贊助的美術類金額，就以裝置藝術為多，也由於裝置藝術的特質，其對現成物的使用，使台灣的政治批判藝術具有強烈的現實性，也因其具有時間性，在展覽結束後作品也將會被拆除，只留下文件或錄影帶等資料，使台灣政治批判藝術的評論與引介顯得困

<sup>126</sup> 同註 107。

難重重並有隔靴搔癢之憾。而就中國藝術而言，由於其注重藝術的政治、社會功能，希望的是能夠雅俗共賞的藝術作品，於是能忠實表達事物具體形象的油畫一直以來便十分受到歡迎，藝術學院的學生們的寫實技巧也受到嚴格的訓練，文革以後無論是傷痕美術、八五美術新潮、政治波普至玩世現實主義，都是以油畫作品為主，油畫作品能經歷多次的展示也易於收藏，同時也易於歸納與了解其創作歷程。中國知名藝術家在市場上的獲利使其經濟自主，許多藝術家並不依賴贊助而是自組工作室成為專職的藝術家，並聘僱助手協助其創作，其經濟來源仰賴市場的反應，所以其多少都會受到市場機制的影響，無怪乎許多評論者稱其為「一種謀求市場的投機主義<sup>127</sup>」而藝術家本人與助手間的協調、畫作中兩者所佔的比重，都將影響畫作呈現的品質導致良莠不齊的情況出現，而這些作品將來也同樣都會受到市場與歷史的檢驗。

浪漫的理想主義時代已然結束，在面對社會上種種挫折與攏絡的同時，浪漫的理想主義仍舊是生命的動力？或者已被懷疑的態度所取代？又或者早已被平凡的生活磨損而冷卻？無論如何兩岸的政治批判藝術都告訴了我們曾經那個時代的困頓與美好，現實的爭鬥與妥協，而這些成為藝術史紀錄下的作品，同時也給予了我們一段關於八、九〇年代社會文化情境的見證。

---

<sup>127</sup> 彭彤：《全球化與中國圖像——新時期中國油畫本土化思潮》，(四川：四川美術出版社，2005年9月出版)，頁157。

## 參考書目

### 一、引用專書：

1. 郭繼生：《藝術史與藝術批評》，(台北：書林，1990年出版，1998年8月四刷)。
2. Erwin Panofsky 著，李元春譯，《造型藝術的意義》，(台北：遠流，1996年7月出版)。
3. 黃秀政、張勝彥、吳文星：《臺灣史》，(台北：五南，2003年初版四刷)。
4. 薛化元：《《自由中國》與民主憲政：1950年代台灣思想史的一個考察》，台北板橋：稻香，1996年出版。
5. 天兒慧：《中華人民共和國史》，(台北：草根，2001年12月初版)。
6. 楊先才：《中華人民共和國》，(台北：五南，2002年6月初版)。
7. 姚瑞中：《台灣裝置藝術》，(台北：木馬文化，2002年10月出版)。
8. Ross Terrill 著，張連康譯，《我們這一代的中國》，(台北：絲路出版社，1994年10月出版)。
9. 黃英哲：《「去日本化」，「再中國化」戰後台灣文化重建 1945-1947》(台北，麥田，2007年12月出版)。
10. 鄭工：《演進與運動 中國美術的現代化 1875-1976》，(廣西美術出版社，2002年5月一版)。
11. 郎紹君：《論中國現代美術》，(江蘇美術出版社，1988年8月初版)。
12. 李筱峰：《台灣民主運動五十年》，1988年出版。
13. 徐正光、宋文里編：《台灣新興社會運動》。台北：巨流，1989年10月。
14. 蕭瓊瑞：《五月與東方 中國美術現代化運動在戰後台灣之發展 (1945-1970)》。(台北：東大，1991年出版)。
15. 劉國松：《臨摹 寫生 創造》，(台北：文星書店，1966年出版)。
16. 蕭瓊瑞、林伯欣：《台灣美術評論全集 劉國松》，(台北：藝術家，1999年出版)。
17. 李筱峰：《台灣史 100 件大事(下)戰後篇》，(台北：玉山社，1999年10月出版)。
18. 橫地剛著，陸平舟譯，《南天之虹：把二二八事件刻在版畫上的人》，(台北：人間，2002年出版)。
19. 徐文琴：從寫實到隱喻抽象—二二八到五〇年代白色恐怖時期台灣油畫初探，《悲情昇華 二二八美展》，(台北：台北美術館，1997年出版)。
20. 高名潞：《「無名」：依個悲劇前衛的歷史》，(廣西師範大學，2007年1月初版)。
21. 尤傳莉：《台灣當代美術大系 政治、權力》，(台北：藝術家，2003年12月出版)。
22. 胡永芬：《後解嚴與後八九 兩岸當代美術觀照》，(台北：藝術家，2007年3月出版)。

23. 《台灣美術丹露》，(台中：國立台灣美術館，2003年12月31日出版)。
24. 路況：《台灣當代美術大系 社會 世俗》，(台北：藝術家，2003年12月)。
25. 孫津：《斷層與綿延 波普藝術》，(吉林：吉林美術出版社，1999年5月出版)。
26. 王勁松：愉快的把握 關於我的繪畫，呂品田，《新生代藝術 漫遊的存在》。
27. 人民政協共同綱領，〈增訂中共術語彙解〉，(中國出版公司，1977年2月增訂三版)。
28. 栗憲庭：從國家意識形態中走出來，〈重要的不是藝術〉，(江蘇：江蘇美術出版社，2000年出版)。
29. 何秀煌：知識份子與政治，〈哲學智慧的尋求〉，(台北：東大圖書公司，1981年出版)。
30. 彭彤：《全球化與中國圖像 新時期中國油畫本土化思潮》，(四川：四川美術出版社，2005年9月出版)。

## 二、引用期刊論文：

### (一)引用報紙文章

1. 鄧小平：在中國文學藝術工作者第四次代表大會上的祝辭，〈人民日報〉，1979年10月31日。
2. 劉國松：救命的恩師 書法大師張隆延，〈自立晚報〉1999年4月3日。
3. 台灣新聞自由高居亞洲第一 歷年最佳，中廣新聞，2008年4月30日。
4. 〈人民日報〉1966年8月23日，社論《好的很！》。
5. 宣傳畫裡看中國 社會變遷改變人物形象，〈國際先驅導報〉，2005年9月12日。

### (二)引用期刊論文

1. 許懷慧：台灣民主轉型中的市民社會—以1987-1994的台灣社會運動為例，〈台灣史料研究〉，2000年12月。
2. 林保華：走進毛澤東時代，〈當代〉，2006年11月。
3. 劉新：在集體性藝境中跌落的藝術性格 20世紀40年代以降中國政治環境對油畫創作影響的一個側面，〈藝術家〉2005年2月。
4. 黃景裕：台灣政治轉型過程中政治文化面向之探討，〈台灣人文〉，2001年。
5. 對貪腐現實不滿 民間「懷念」毛澤東，〈大紀元〉，2003年9月11日。
6. 張道藩：三民主義文藝論，〈文藝創作〉，1954年2月-4月。
7. 游彌堅：文協的使命，台灣文化1卷1期，1946年9月。
8. 周玉山：中共文藝政策的變與不變，〈中國大陸研究〉，(台北：三民，1991年初版)。
9. 東年：台北街頭的社會運動和思潮，〈歷史月刊〉。

10. 林柏亭： 台灣東洋畫的興起與臺、府展 ，《藝術學》第三期，台北：藝術家，1989年3月。
11. 謝東山： 從異聲雜鳴到獨白論述 學院主義在台灣美術的典律化過程 《思與言》。
12. 郭沛一： 秦松事件的歷史觀察 ，《歷史文物》2006年1月。
13. 羊文漪： 台灣解嚴後當代藝術的眾聲喧嘩 ，《傾向》。
14. 羅淑君： 臺灣當代藝術(1987-1998)中的文字運用概況 ，《現代美術》，1999年12月。
15. 連德誠： 應用報紙的方法 談黃步青的一些近作 ，雄獅美術 1991年11月。
16. 岳敏君： 現實的「哈哈」靜像 ，《中國報道》，2006年第3期。
17. 鄭敏： 關於「如何評價五四白話文運動」商榷之商榷 ，《文學評論》，1994年第2期。
18. 謝東山： 裝置藝術與台灣前衛藝術的世俗化 ，《藝術觀點》，2001年1月。

### (三)引用論文集論文

1. 張煥卿、段家鋒、周玉山主編，周玉山： 中共文藝政策的變與不變 ，《中國大陸研究》，(台北：三民，1991年初版)。
2. 蕭瓊瑞： 在傳統與現代之間 為中國美術現代化開路的劉國松 ，《劉國松研究》。台北：國立歷史博物館，1996年7月。
3. 楊小濱： 中國前衛藝術中的紅色記憶幽靈 ，《中國文哲研究集刊》，2007年9月。

### (四)引用學位論文

1. 李雅婷：《建構台灣藝術主體性的困境 戰後國民黨的文藝政策》，國立台灣大學政治研究所碩士論文，2003年6月。
2. 蔡佩如：《中華民國中學歷史教科書的後殖民分析 以台灣論述為核心》，國立台灣大學政治學研究所碩士論文，2003年6月。
3. 陳威豪：《莫名其妙 陳威豪創作論述》，東海大學美術研究所碩士論文，2004年。
4. 何孟娟：《我是白雪公主-我好快樂！》，國立台北藝術大學美術創作研究所，2004年。

### 三、引用網址：

1. <http://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%8F%B0%E7%81%A3%E7%9C%81%E6%88%92%E5%9A%B4%E4%BB%A4>
2. <http://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%A5%B5%E6%AC%8A%E4%B8%BB%E7%BE%A9>
3. <http://tw.knowledge.yahoo.com/question/question?qid=1405111309873>
4. <http://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%96%87%E5%8C%96%E5%A4%A7%E9%9D%A9>

E5%91%BD

5. [http://blog.sina.com.cn/s/reader\\_4bdabb4901000bj2.html](http://blog.sina.com.cn/s/reader_4bdabb4901000bj2.html)
6. <http://hk.cl2000.com/?/history/wenge/articles/research/10.shtml>
7. <http://news.epochtimes.com/b5/6/8/29/n1437134.htm>
8. <http://www.pts.org.tw/~viewpoint/arch/93.3.4htm.htm>
9. <http://www.ashaw.org/files/history060417.pdf>
10. [http://sctnet.edu.tw/SCTNET\\_UPLOADFILES/CCaBedgfJJ200612132226171166019977.doc](http://sctnet.edu.tw/SCTNET_UPLOADFILES/CCaBedgfJJ200612132226171166019977.doc)
11. <http://www.slyart.com.tw/news/news20010811showcase.htm>
12. <http://www.benla.mymailer.com.tw/study/study-24.htm>
13. <http://www.mediawatch.org.tw/modules/news/article.php?storyid=899>
14. <http://www.cycu.edu.tw/~hwang/paint/paint-2/paint-2-5.htm>
15. [http://www.52design.com/html/200610/design2006103191652\\_2.shtml](http://www.52design.com/html/200610/design2006103191652_2.shtml)
16. <http://www.art218.com/bbs/redirect.php?tid=48369&goto=lastpost>
17. [http://person.artron.net/show\\_news.php?column\\_id=0&newid=15095](http://person.artron.net/show_news.php?column_id=0&newid=15095)
18. [http://news.artron.net/show\\_news.php?newid=20164](http://news.artron.net/show_news.php?newid=20164)
19. [http://blog.sina.com.cn/s/reader\\_4c5c13f001000b06.html](http://blog.sina.com.cn/s/reader_4c5c13f001000b06.html)
20. <http://intermargins.net/intermargins/TCulturalWorkshop/academia/modern%20society/ms11.htm>
21. [http://www.123chinanews.com/chinanews/model\\_books\\_temp3.cfm?book\\_no=2695002071417](http://www.123chinanews.com/chinanews/model_books_temp3.cfm?book_no=2695002071417)
22. <http://rumotanart.com/?uid-232-action-viewspace-itemid-2228>
23. <http://www.npf.org.tw/particle-2525-2.html>
24. <http://www.ionly.com.cn/nbo/5/51/200712131/1506541.html>
25. <http://www.i-bbs.cn/read.php?tid=53>
26. <http://www.ylib.com/art/artist/200302/artist01-11.html>
27. <http://www.newtaiwan.com.tw/bulletinview.jsp?bulletinid=70523>
28. <http://www.pts.org.tw/~web02/artname/1-1.htm>