

Beyond 書法：帝國邊緣台灣第三空間的差異書寫

Beyond calligraphy at the edge of empires : Creating the third space for
Taiwan's unique culture

鄭芳和

Cheng Fang-Ho

台北市立美術館前學術編審

摘要

本文從後殖民批評家霍米巴巴(Homi K. Bhabha)所提出的殖民雜種文化(Hybridity Culture)、擬仿(Mimicry)及第三空間(The Third Space)等論述，解構殖民／被殖民、西方／東方、強勢／弱勢等二元優劣觀念，探索邊緣書寫的意義。

台灣書法來自「文化中國」的血緣。如果說在中國書法的血統上，歷代書法的系譜是純淨的傳統書法的「純種」，而接受荷蘭殖民、日本殖民與中國內部殖民及歐美文化帝國的新殖民的台灣，其血緣已不再是純淨，而是混種雜交的雜種文化，因而逃離血統純淨的純種的、正統的、典範的書法，所謂的曖昧與駁雜不純的「雜種書法」系譜，顯然已在建構之中。

霍米巴巴認為第三空間的先決條件是文化差異的連結。台灣如何在與中國或其他歐美的新殖民國家中，凸顯台灣的文化差異？台灣的書法家如何在帝國的夾縫中，以雜種書法寫出書法的新品種，在文化轉譯的縫隙中的第三空間誕生創新的書法文化？台灣的書法如何在世界的文化場域中由邊緣翻轉為中心，持續發聲？以巴巴提出 Beyond／超越的觀點，在無單一方位，全方位的書藝探險下，再次定位台灣書法的後殖民書寫。

【關鍵字】 後殖民主義、殖民雜種文化、擬仿、第三空間、雜種書法、beyond

一、前言

在全球藝術的發展網脈中，書法一直是東方非常獨特的藝術，然而在西方歐美的強勢文化中並無書法藝術，使得書法一直位居邊緣。而台灣又身處歐美殖民帝國的邊緣，加上書法又是藝術中的邊緣，雙重的邊緣使書法的地位一直無法與其他藝術並駕齊驅，更無法在國際舞台發揮。

本文試著從「後殖民主義」理論中的少數／他者／邊緣觀點出發，尤其是後殖民批評家霍米巴巴(Homi K. Bhabha)所提出的殖民雜種文化(Hybridity Culture)、擬仿(Mimicry)、及第三空間(The Third Space)等論述，解構殖民／被殖民、西方／東方、強勢／弱勢等二元優劣觀念，探索邊緣書寫的意義。

而台灣書法來自「文化中國」的血緣。如果說在中國書法的血統上，歷代書法的系譜是純淨的傳統書法的「純種」，而接受荷蘭殖民、日本殖民與中國內部殖民及歐美文化帝國的新殖民的台灣，其血緣已不再是純淨，而是與荷蘭、日本、歐美等國混種雜交的雜種文化，因而逃離血統純淨的純種的、正統的、典範的書法，所謂的曖昧與駁雜不純的「雜種書法」系譜，顯然已在建構之中。

如何在純種與雜種的辯證中，思考書法的限制性與創造性？又如何又在又愛又恨的血統情節中違逆傳統，在創造傳統？霍米巴巴認為第三空間的先決條件是文化差異的連結。台灣如何在與中國或其他歐美的新殖民國家中，凸顯台灣的文化差異？台灣的書法家如何在帝國的夾縫中，以雜種書法寫出書法的新品種，在文化轉譯的縫隙中的第三空間誕生創新的書法文化？台灣的書法如何在世界的文化場域中由邊緣翻轉為中心，持續發聲？一連串的提問是本文關注及探索的議題。最後再由巴巴提出的 Beyond／超越觀點，在無單一方位，全方位的書藝探索下，再次定位台灣書法的後殖民書寫。

二、後殖民主義批評略述

(一)、魯西迪的《魔鬼詩篇》

「《魔鬼詩篇》頌揚融合、不純粹、混合和蛻變，從而產生新的、未曾預期

的人類、文化、政治、電影和歌曲，它慶祝種族混雜，而恐懼純粹的絕對主義。什錦、雜燴、一點東方加上一點西方，正是世界如何產生嶄新事物的方式。這正是大規模移民賦予世界最大的機會，也是我所擁抱的機會。《魔鬼詩篇》提倡因融合而改變。它是對我們混雜自我的歌頌。」¹

魯西迪(Salman Rushdie)這位出生印度孟買伊斯蘭家庭的印裔英籍作家，被形容為後殖民小說教父，自稱為文化混血兒，努力倡導以混雜、不純、混合、重組、移動、越界等概念總合的「文化殖民論」。

因小說被伊朗領袖何梅尼宣稱褻瀆回教教義，質疑可蘭經的可信度並醜化先知穆罕默德，而遭其頒佈追殺令，引發流血衝突的「魯西迪事件」(1988-1998)。被穆斯林認為辱教毀經的魯西迪，2006年在一場演講中強調：「我們需要的是超越傳統的作為，說穿了就是將回教的核心概念引進現代的改革運動，一個不只是對抗聖戰意識形態與陳舊、沉悶的傳統派教義的回教宗教改革，打開這個封閉的社群的窗戶，引入激切期待的新鮮空氣。」²

作為一位國際著名的小說創作家，魯西迪對所謂的顛撲不破如聖諭般的教義的質疑與重新詮釋，希望能將「7世紀所制定的律法，最終可以服膺21世紀的需要」，他的寫作長期關注第三世界的民族敘述、離散書寫、身分認同、文化混雜等主題，對帝國中心堅不可摧的傳統進行無止盡的顛覆，一如他所說的《魔鬼詩篇》是慶祝種族的混種而恐懼純粹的絕對主義。隨著全球化的席捲，雜燴一點東方，一點西方，魯西迪的譬喻正在發酵中。

(二)、西方後殖民主義批評的先驅與三大家

二次大戰後，世界上許多殖民地紛紛獨立擺脫帝國主義的直接控制。黑人的

¹ John Tomlinson；鄭榮元，陳慧慈譯：《最新文化全球化(Globalization New View)》(台北，韋伯文化出版，2005年1月)，頁42。

² 黃清龍網站資料，<http://blog.chinatimes.com/nea/archive/2006/10/18/119328.html> 及李佩然〈後殖民地主體意識的泯滅與重現—《魔鬼詩篇》的啟示〉，《後殖民理論與文化認同》(台北，麥田出版，1995年7月)，頁105。

解放運動蓬勃發展，心理分析專家佛朗茲·法農(Frantz Fanon)的《黑皮膚、白面具》(1952)對遭受殖民主義的民族及其文化進行分析，對黑人身體的剖白是「攤倒破敗、零落四散、筋疲力竭，既控訴殖民帝國主義的不公不義，也挑戰西方理性主體的完整無瑕。法農認為身體為殖民文本，膚色銘刻人種位階，基因生理結構正是西方現代文化與殖民霸權共謀所建構。」³

法農指出被殖民的民族首要之務在於去除心靈上的殖民印記而非只是爭取表面的獨立，因而他被視為後殖民主義批評的先驅。

70年代末薩伊德(Edward W. Said)首先在《東方主義》(1978)一書中，尖銳和憤怒地批判西方殖民主義在文化上的表現，對帝國主義、種族主義、殖民地統治進行抨擊，集中分析殖民話語：各種文本形式、西方對非宗主國的一特別是那些受殖民主義控制的一地區和文化所進行的知識編碼和製造。東方主義不是歐洲對東方的空洞幻想，是一種西方統治，重新建構和支配東方的話語。⁴《東方主義》是批判以西方為主體的霸權論述。

薩伊德的《東方主義》對歐洲中心主義建構東方他者的帝國主義心態的批評，開啓了後殖民主義的批評，最著名的是史碧娃克(Gayatri C. Spivak)和霍米巴巴(Homi K. Bhabha)。史碧娃克以「賤民能否發言」的追問探討帝國主義及後殖民時代的知識域暴力下的「再現」及「從屬階級的主體身分」問題。而霍米巴巴則透過凸顯異質文化之間的雜種性來削弱以歐洲為中心的帝國主義話語。⁵

法農以精神分析處理被殖民者喪失主體性的精神焦慮與情感錯亂，在研究方法上提出的新思維，更開啓霍米巴巴從「黑皮膚、白面具」的多元認同心理與偽裝，解析殖民情境的多元交織與雜混。巴巴認為現代化與殖民計畫在「同化」，更正確來說應是「異化」，被殖民他者的同時，透過翻譯而產生無法控制的落差，

³ 黃心雅〈「翻譯」法農：權力、慾望與身體的中介書寫〉；Frantz Fanon；陳瑞樺譯：《黑皮膚，白面具(Peau Noire, Masques Blancs)》(台北，心靈工坊，2005年4月)，頁20-24。

⁴ 張京媛《後殖民主義與文化認同》前言(台北，麥田出版，1995年7月)，頁12-15。

⁵ 曹莉《史碧娃克》(台北，生智文化，1999年2月)，頁131-132。

罅隙與失誤，以致在焦慮與曲解的兩難局面中，發展出分歧與番易的效果。後殖民的前瞻性不再追隨其殖民宗主，而在於生產饒富新意的「差異重覆」。種族中心論在後現代／後殖民情境中益顯捉襟見肘，跨國族差異政治取而代之，文化價值歷經邊界協商，形塑「中介空間」灰色地帶，使跨界主體的建構不斷滋生。⁶霍米巴巴分析法農的文本提出真知灼見，使他的後殖民主義批評在「差異」論述上廣為人知。

《東方主義》儘管影響深遠，仍被視為理論上與政治上有爭議之處，而後殖民研究做為一門學術領域，正是透過對薩伊德的寫作所進行形形色色的駁斥、重構和完全不同的界定。⁷

因而，後殖民研究的主要特徵，在於批判帝國主義及殖民歷史的政經及文化效應，強調現代性傳布過程中，在不同時期、區域、族群、階層與性別的多重脈絡，以及殖民接觸過程中，殖民者與被殖民者在政經與文化層面的複雜關聯及互動。⁸

後殖民學者楊(Robert Young)強調後殖民主義不但繼承了反殖民歷史的文化抗爭，更持續做為學者批判全球政經支配及帝國文化殖民現象的行動哲學。⁹

三、帝國邊緣的台灣與霍米巴巴的後殖民批評

⁶ 黃心雅：〈「翻譯」法農：權力、慾望與身體的中介書寫〉；Frantz Fanon；陳瑞樺譯：《黑皮膚，白面具(Peau Noire, Masques Blancs)》(台北，心靈工坊，2005年4月)，頁21。

⁷ Robert J. C. Young；周素鳳，陳巨擘等譯：《後殖民主義—歷史的引導(Postcolonialism: an historical introduction)》(台北，巨流圖書出版，2006年1月)，頁385。

⁸ Bill Aschcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin eds., *The Post-colonial studies reader* (London: Routledge, 1995), Patrick Williams and Christman eds., *Colonial Discourse and Post-colonial Theory* (New York: Columbia Univ. Press, 1994), 引自張龍志〈後殖民觀點與台灣史研究：關於台灣本土史學的方法論反思〉，見《後殖民的東亞在地化思考：台灣文學場域》(台北，國家台灣文學館籌備處，2006)，頁380。

⁹ Robert J. C. Young, *Postcolonialism: A Very Short Introduction* (Oxford: Oxford Univ. Press, 2003), 頁4-7, 引自張龍志〈後殖民觀點與台灣史研究：關於台灣本土史學的方法論反思〉，見《後殖民的東亞在地化思考：台灣文學場域》(台北，國家台灣文學館籌備處，2006)，頁380。

台灣是多元文化並存的移民社會，一個歷經荷蘭據台 38 年，鄭成功治台 22 年，清朝領台 212 年，日本殖民 50 年，再到國民政府接台迄今，台灣是一個具有多重殖民的歷史事實，也是一個閩南、外省、客家和原住民等多元族群的歷史特質，而在國際上又有著政、經複雜的空間性格。

台灣一直被視為邊陲以邊緣地帶的論述位置，一方面被忽視(明清)、割讓(甲午之役)、轉進佔據(國民政府)或軍事侵略(中華人民共和國)，另一方面則當作列強與中國角力的場所(葡、荷、英、法等)，中日現代化的實驗地，國民黨的「三民主義模範省」及中共的學習(或血洗)及統一目標。這些矛盾而重疊的身分及社會條件促使台灣的「後現代」與「後殖民」情景顯得格外複雜。¹⁰

對於如此複雜又多重的台灣身分，如何在全球化下凸顯在地性與台灣文化差異呢？

台灣曾經是個禁忌的符號，雜糅日本符號、中國符號甚至在新殖民時代以美國政經、文化為主的美國符號，它有可能在後殖民中以主體的身分由邊緣翻轉，包圍中心，在全球文化的場域中擁有發聲的舞台，言說的空間嗎？

也許可以借用巴巴在《文化的方位》書中有關後殖民論述的擬仿／學舌(mimicry)、殖民雜種／雜糅／混雜(colonial hybridity)與第三空間(third space)來看在帝國夾縫中的台灣，在殖民、新殖民、後殖民多元情境中，如何在允許文化差異與雜種性的後殖民空間中，開展差異文化的創造？

(一)、擬仿

巴巴說：「擬仿是建構在曖昧矛盾中才有效，並且必須不斷產生失誤與差異。擬仿使殖民論述的權威受到不確定性的攻擊，顯露出差異的再現，是一種否定的過程。擬仿是雙重的連結符號，一種改造、常規、訓誡的複雜策略，適切挪用而使他者具現其權力。然而，擬仿也是一種不適切的挪用，一種差異或不馴服的表

¹⁰ 廖炳惠〈台灣：後現代或後殖民？〉，見《書寫台灣》(台北，麥田出版，2000年4月)，頁94。

現，他結合殖民統治者的權力、策略，加強監督，對殖民者的正統知識與懲戒力量產生威脅。」¹¹

巴巴指出：「擬仿在它的面具之後所隱藏的不是存在或身分。也不是 Césaire 所描寫的殖民化或物品化，而是在它的後面保有非洲存在的本質。擬仿的威脅正是它的雙重視域，在揭發殖民論述的曖昧不明(ambivalence)，同時也破壞它的威權。」¹²

因而擬仿是指被殖民他者模仿殖民者的語言、文化，並加以挪用，反而對殖民者的正統威權造成不穩定性的衝擊與威脅，打破殖民者與被殖民者之間的對立關係，從而產生曖昧含混的空間，在被殖民他者因奉陽違的模擬中呈現文化的差異，同時也顛覆殖民者的權威。

所以擬仿的核心在於導致殖民論述的不穩定，對殖民者而言，巴巴認為「他所慾求的他者是一個被改造與被認可的他者，作為一個差異的主體，他幾乎一樣卻又不十分相同」¹³就是這個幾乎一樣卻又不十分相同的擬仿者／學舌者的他者；使殖民者的威權滑落，也「對殖民論述產生深刻的干擾」，因而巴巴認為「擬仿是差異與慾望的重覆性失誤，摧毀了殖民者的自戀權威」。¹⁴

(二)殖民雜種

而在後殖民世界裡文化與歷史的雜種／混雜(hybridity)又是什麼？混雜是一種中介，指涉曖昧與擬仿，巴巴說：「殖民雜種不是兩種文化的血統或身分認同

¹¹ Homi K. Bhabha , Of mimicry and man: The ambivalence of colonial discourse,” The Location of Culture” ,(New York : Routledge,1994), p.86.

¹² Homi K. Bhabha , Of mimicry and man: The ambivalence of colonial discourse,” The Location of Culture” ,(New York : Routledge,1994), p.88.

¹³ Homi K. Bhabha , Of mimicry and man: The ambivalence of colonial discourse,” The Location of Culture” ,(New York : Routledge,1994), p.86.

¹⁴ Homi K. Bhabha , Of mimicry and man: The ambivalence of colonial discourse,” The Location of Culture” ,(New York : Routledge,1994), pp.86、90.

的問題，而是解決文化相對論的論爭。」¹⁵巴巴指出文化相對論是試圖完全消除後殖民環境的文化創意及歷史意涵乃至其政治與社會目的。不過他也認為在學術及社會的互動中，社會中的種族、國籍、性別、社群、法律、歧視等問題將會被重新評估。¹⁶

一向關注文化雜種混交的書寫與表現的巴巴，他認為「混雜是歷史性的運動，被當成偽裝的、鬥爭的、敵對的媒介作用，是文化落差(time lag)的符號，是交戰規則的居間(in-between)空間。」¹⁷文化雜種／雜糅是一種偽裝、鬥爭、敵對的媒介或手段如巴巴所說的是在「混雜的各種能動性，是在一種不企求文化霸權或文化支配的辯證中，找到屬於他們得聲音。」¹⁸

巴巴甚至指出「雜種是異端，是褻瀆。」¹⁹然而雜種卻又是「透過否定過程的逆轉，是激烈紛亂的殖民行為形成受制約的殖民論述，使得殖民權威的存在不再立即可見，其特殊認同也不再具有威權性。」²⁰

巴巴的文化雜種偏重文化身分的混雜多元性，而文化混雜的多元性又指涉文化差異的存在。巴巴說明：「遷移經驗的邊緣性是過渡時期的現象，是轉譯的過程。它沒有解決之道，只因兩種條件曖昧含混地交雜在遷移生活的「存活」，…，遷移文化的居間性，少數族裔的位置，戲劇性地表現出文化的不可翻譯性

¹⁵ Homi K. Bhabha, "Signs Taken for Wonders," "The Location of Culture", (New York: Routledge, 1994), p.114.

¹⁶ 廖炳惠〈後殖民與後現代—Homi K. Bhabha 的訪談〉(《當代》71期，1992年3月)，頁24。

¹⁷ Homi K. Bhabha, "Postcolonial and the Postmodern," "The Location of Culture", (New York: Routledge, 1994), p.193.

¹⁸ Virinder S. Kalra, Raminder Kaur, John Hutnyk, "Diaspora and Hybridity", 陳以新譯《離散與混雜》(台北，國立編譯館與韋伯文化出版，2008年1月)，頁182。

¹⁹ Homi K. Bhabha, "Signs Taken for Wonders," "The Location of Culture", (New York: Routledge, 1994), p.226

²⁰ Homi K. Bhabha, "Signs Taken for Wonders," "The Location of Culture", (New York: Routledge, 1994), p.114.

(untranslatability)……而朝向分離的與混雜的曖昧過程的文化相遇，標記出文化差異的身分認同。」²¹

(三)、文化轉譯與文化差異

文化雜種與文化差異互為依存，是邊緣經驗的實存狀態，巴巴認為：「作為文化雜種的發聲是在轉譯和文化差異重新轉換價值的過程中。」²²在這個過程中雜種成為介入殖民者的威權操控，巴巴解釋：「文化差異的產生就像權威的符號，改變了價值與認同規範，雜種介入威權的操控，不僅僅是表示身分認同的不可能，更是再現存在的不可預期性。」²³

因而巴巴指出：「我發展出混雜的概念，來描述在政治對立主義及不平等下的文化權威性結構。混雜化的各種策略顯示出「威權」當中的疏離活動，甚至顯露了文化符號的權威性書寫……混雜策略或混雜論述開啓的談判空間，其中權力是不平等……但權力的構連卻可能是曖昧的，這類談判既不是同化也不是合作。」²⁴

巴巴一直堅持語言的無法對譯，但仍有翻譯的必要。文化差異就是那個無法對譯的空間，文化差異使在轉譯過程中產生裂隙，裂隙是開啓潛在性談判的空間，稱為第三空間(the third space)²⁵。

(四)、第三空間的差異主體

強調「文化本身永遠不是單一，也不是自己與他者的二元對立關係」的巴巴，對第三空間作為一個文化相交的中介場域的曖昧含混有深刻的闡釋：「第三空間

²¹ Homi K. Bhabha, "How Newness Enter the World," *The Location of Culture*, (New York: Routledge, 1994), p.224.

²² Homi K. Bhabha, "Conclusion," *The Location of Culture*, (New York: Routledge, 1994), p.252.

²³ Homi K. Bhabha, "Signs Taken for Wonders," *The Location of Culture*, (New York: Routledge, 1994), p.114.

²⁴ Virinder Kalra, Raminder Kaur, John Hutnyk, "Diaspora and Hybridity" 陳以新譯，《離散與混雜》(台北，國立編譯館與韋伯文化出版，2008年1月)，頁181-182。

²⁵ Virinder Kalra, Raminder Kaur, John Hutnyk, "Diaspora and Hybridity" 陳以新譯，《離散與混雜》(台北，國立編譯館與韋伯文化出版，2008年1月)，頁181-182。

是意義的結構與曖昧含混過程的中介，摧毀再現鏡像中的文化知識體系的慣性，以顯露出一個整合性、開放性、擴展性的符碼，如此的中介十分適切地挑戰我們原先所認知的根源性的文化、歷史…。只有當我們了解所有文化的陳述與制度是建構在矛盾與曖昧含混的宣示空間，我們才了解文化的原初性或純正性的不可行…第三空間雖然無法再現它自己，卻是構成推論的宣示條件，以確保文化的象徵與意義，它是沒有原初的單一性與固定性，甚至相同的符號可以被挪用、翻譯、再歷史化與重新解讀。」²⁶

由此可知，第三空間是批判的空間，是轉譯過程的裂隙空間，是被建構出來的矛盾、混雜的空間，反證文化並無原初的單一性與固定性或純正性。在巴巴的理念中，第三空間深具包容力，是文化差異的連結，是翻譯與協商的居間空間，能避免政治對立，顯露他者，使民族的／反民族的人民歷史被正視。因而對第三空間的認知有助於打開國際觀，它不是立基在異國情調的多元文化主義或文化多樣性，而是文化雜種的連接與銘刻。²⁷

由薩依德的西方凝視東方的異國情調到霍米巴巴以解構主義和精神分析，打破僵化的殖民凝視與文化自戀，提出含混交織的雜種文化，打破殖民與被殖民的二元對立，當被殖民者擬仿殖民者的語言、文化，反而對殖民者的正統權威造成不穩定性的威脅，這個被殖民者改造的「他者」卻成爲一個與殖民者幾乎一樣卻又不十分一樣的差異主體。殖民者與被殖民者兩種文化的雜糅混交，透過文化翻譯誕生具有雜種性格的第三空間，第三空間矛盾、混雜的中介性反而成爲各類文本的書寫與敘述的發生場域，使被殖民者的文化得以存活。

四、台灣의現代性與書法的後殖民書寫

(一)、台灣的四種現代性定義

²⁶ Homi K. Bhabha, "The Commitment to Theory," *The Location of Culture* (New York: Routledge, 1994), p.37.

²⁷ Homi K. Bhabha, "The Commitment to Theory," *The Location of Culture* (New York: Routledge, 1994), pp.38-39.

在後殖民的台灣，台灣的文化得以在第三空間倖存，與台灣的現代性和族群的衝突／融合及文化認同有很大的關係。

廖炳惠從文學創作的角度指出台灣的四種現代性情境，分別為「另類現代性」即作家領受台灣被殖民的經驗，以及嚮往祖國的經驗，搖擺於兩極之間的非中、非日的台灣現代另類經驗。第二種是作家心目中夢想的祖國所重新組構出的「單一現代性」，以試圖回到大傳統中，將現代性定位為附屬於主流或是某一個都會文化傳承下的啓蒙活動。第三種是台灣漂泊在另一個文化的社會中，透過失土或是在異地的經驗，激發出所謂的抗衡傳統，以及多元文化論述下的資源及所謂的「多元現代性」。第四種是國家機器，對於其異議分子所採取的「壓抑性的現代性」，透過官檢以及種種蔑視人權的方式壓抑其國民，以種族隔離或政治迫害，讓其他的族群無法以比較公平的方式發展倖存之道。²⁸

廖炳惠也指出台灣這四種現代性是同時並存，且其背後的政治和文化意涵，關係著台灣的族群和後殖民論述。因而在這四種現代性的文化架構下，以霍米巴巴的後殖民批評論述來看台灣書法的後殖民書寫，也呈現了若干不同的面貌。

(二)、後殖民重置語言、重置文本的書寫策略

台灣的某些書法新貌，正符合薩依德所說的「重新建構」，以消解殖民主義的影響。而在重新建構的過程中或可採用《逆寫帝國：後殖民文學的理論與實踐》書中所提供的「重置語言」(Re-place language)與「重置文本」(Re-placing the text)策略。兩種策略雖是適用於文學創作，然而挪用於書法亦是十分適切。「重置語言」指本土書法家要重新打造一套適合被殖民者的話語，以定義自己的書法文化，即把書法語言解殖民化，使之足以承載及完全表達本土的文化與經驗。「重置文本」指書法創作者須把正統書法所沒有的邊緣性或混交的經驗與主題重新書寫出來，及寫出邊緣的「他者」所經驗的差異文化與內容。²⁹

²⁸ 廖炳惠〈四種現代性的交織〉，見《台灣與世界文學的匯流》(台北，聯合文學，2006年5月)，頁7。

²⁹ Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, 《The Empire Writes Back》，劉自荃譯《逆寫帝國》(台北，駱駝，1998年6月)，頁41，42，86。

(三)、台灣書法的後殖民書寫

因而以《逆寫帝國》的重置語言、重置文本的書寫過程，結合巴巴的後殖文批評，審視台灣的當代書藝創作，在某種程度上可以梳理出一條逆寫帝國的後殖民書寫。以下是以若干書法家及其作品加以分析、討論。

程代勒〈族的新解〉(2009)(圖 1)，將古今中外各家對族、種族、民族的言說分析以不同書體節錄作為背景，烘托「民族國群」大字篆書。安德森(Benedict Anderson)在《想像的共同體：民族主義的起源與散布》中，說明民族國家如何透過種種印刷資本主義、小說記憶、官方語言、人口普查、博物館等象徵資本和國旗國歌國家型的紀念儀式以及音樂和節慶活動，讓所有國土疆界之內的國民，都在閱讀、想像、記憶的同時性與即時性的過程中，設定大家同屬一個社群，透過想像，形構共同的生活和行為規範，以達成鞏固民族國家既有體制的目的。³⁰



圖 1 程代勒〈族的新解〉2009

台灣有著實存的政治體系，在國際上卻往往受到排擠，使人民陷入國家認同的錯亂，且台灣在全球化下，在政治與經濟上又得面臨美國、日本與中國的強大壓力，社會不時充滿焦慮與不安全感，台灣是處於帝國邊緣的「弱勢族裔」。正如巴巴所言，弱勢族裔的差異位置與被遺忘的原初狀態或許可以被翻譯出來，而取得發言的空間。³¹由程代勒的〈族的新解〉的文本敘述，透露台灣人在尋找文化認同，國族打造與己身定位的發言空間。

³⁰ 廖炳惠《關鍵詞 200》(台北，麥田出版，2003 年 9 月)，頁 138。

³¹ Homi K. Bhabha, "Dissemination," "The Location of Culture" (New York: Routledge, 1994), p.162. 此處採劉紀蕙的文字譯文，見〈「現代性」的視覺詮釋〉，《中外文學》(台北，台大外文系，第 30 卷第 8 期第 78 頁，2002 年 1 月)。

另一件程代勒的〈愛台灣〉(2007)(圖 2)，當書法的敘述性增加，楷書成爲最實用的標語字體。中間「愛台灣」三個白色楷體字嵌在綠色的圓形中，配以左右漶滅不清的過時標語「三民主義統一中國」、「反共抗俄」，再輔以「口號」的定義及聖經中「愛」的詮釋。而作品左上方鈐印綠色「愛台灣專用之璽」。



圖 2 程代勒〈愛台灣〉2007

當選舉時「愛台灣」成爲各政黨最愛用的口號，早已取代戒嚴時期的三民主義統一中國、反共抗俄等威權口號，然而這句抽象的口號往往成爲族群對立，撕裂人民情感的始作俑者，究竟該如何「愛」台灣呢？聖經中所說的「愛是恆久忍耐又有恩慈，愛是不嫉妒，不計算心的惡，不喜歡不義，只喜歡真理，凡事包容，凡事相信，凡事盼望，凡事忍耐，愛是永不止息。」唯愛能消融恨，化解一切的惡。

林進忠的〈愛台灣〉(2007)(圖 3)，書寫「愛台員」三字，台員是明末《東番記》以南音稱台灣。愛字線條粗厚勁直如機械，結構平穩、雄偉，如美術字。當愛不再是出自於肺腑的真實感，已是愛得僵化麻木徒留外相形骸。台字如島型，行書字形略作解構，斷裂乃因台灣政治生態南北不同調及不穩定，員字是篆書筆意。由三個雜然不同的字體，雜合爲「愛台員」，作者已在顛覆典範的書法形式，爲了表達內在情感，不得不將書寫的文字變形，三種字體在衝突與張力之間，達到重新銘刻，建構不同的雜種形式。



圖 3 林進忠〈愛台灣〉2007

巴巴認為，「文化翻譯」可以使文化差異以及被現代化建國工程所壓抑而遺忘的文化記憶得以復返。這是個被現代性之內在分裂的原初狀態或是被理性所壓抑的不可名狀而似家非家的詭異狀態的復返。³²林進忠所寫的口號都是我們在經歷國家機器現代化工程所遭遇的歷程，台灣對我們來說，似家又非家，似國又非國，在這曖昧的身份認同中，文化的記憶被召喚，復返，讓我們透過書法文本與歷史對話，更清楚自己的當代處境。

羅青〈台北台北台北台北〉
(2001)(圖 4)以濃墨揉雜淡墨，並排寫出 28 個「台北」，中間空白處填上一首詩，寫出他居住台北都會的深刻感言。詩云：「我在台北倒行逆施，橫衝直撞亂七八遭，一踢糊塗不陰不陽，亦男亦女不上不下，不左不右不正不邪，不好不壞不高不低，不前不後不大不小，不貧不富不黑不白，不老不幼不生不死，不古不今是為台北。」文字由下往上倒行而上。



圖 4 羅青〈台北台北台北台北〉2001

原來台北如此的橫衝直撞，因而羅青的書法筆觸左右開張，肆無忌憚，忽快忽慢，忽細忽粗，忽漲墨忽飛白，隱含著高度的不穩定性與游移性。擅於寫詩又擅水墨畫的羅青，1972 年的第一本詩集《吃西瓜的六種方法》，余光中評為「新現代詩的起點」並指出他的創作是「感性的思索」。³³其實不只是詩，他的現代水墨或現代書法一直都是「感性的思索」。他說：「書法當以具有深厚傳統的新形式，反映時代，探索當代美學」因而這首詩他自述：「不斷用介乎篆隸之間的『台北』，

³² Homi K. Bhabha, "Dissemination," "The Location of Culture" (New York: Routledge, 1994), p.162. 此處採劉紀蕙的文字譯文，見〈「現代性」的視覺詮釋〉，《中外文學》(台北，台大外文系，第 30 卷第 8 期第 48 頁，2002 年 1 月)。

³³ 余光中〈新現代詩的起點〉，《幼獅文藝》232 期，1973 年 4 月。

突出書法中的各種不同「速度」，配以濃、淡、乾、濕、漲等墨色，象徵重疊交叉在台北的三種「古今不同時代」(農業、工業、後工業)中的衝突節奏。³⁴

台北既是陰陽、男女、上下、左右、正邪、好壞、高低、前後、大小、貧富、黑白、老幼、生死、古今都不分的大雜燴，當然十分具備了後現代的性格。台北做為一個國際都會，夏鑄九指出台北試圖爭取由一個第三世界的首要城市逐漸轉化為一個世界城市，世界城市是一個城市成為隨國家的發展政策與跨國公司的脈動而變動的城市。³⁵邁向世界城市的台北，相當程度地具有「雜種」的性格，包括移民、異族通婚、外勞、留學、出國旅遊、跨國文化等等交雜。這也是魯西迪(Salman Rushdie)的跨國雜種論述所說的「城市容許你成為公民，雖然你不是國民。」巴巴以雜種一併消解民族、國家與多元文化主義論述建構。當代的大城市已是一個人種、文化、生活方式不斷摻混的場域。³⁶

而雜種城市同時吸納菁英人士與充滿平民色彩，其子民可以認同本地的身份和本土的文化傳承也同時吸收世界的外來文化，含混交織成混雜的文化。這種特殊的時空所架構出的異質地方擁有如傅科(Michel Foucault)所說的最重要的「想像」。³⁷這也是巴巴認為「交混」／雜交不但可以剷除制式化的想像和疆界，在交混雜糅的曖昧空間，更可以提供各種多元想像與抗拒力道的發聲空間，多元文化的交混雜糅，不但使異文化之間有彼此交織與交錯的可能，在這種跨疆界文化的能量釋放過程中，許多新生的意義也因而得以誕產。³⁸

³⁴ 《傳統與實驗—2001 創時書藝傳統與實驗雙年展》(台北，何創時書法藝術基金會，2001)，頁 78。

³⁵ 夏鑄九〈全球經濟中的台灣城市與社會〉，《流動與根著：台社都市與區域讀本》(台北，台灣社會研究雜誌社，2008 年 11 月)，頁 202。

³⁶ 陳冠中〈雜種城市與世界主義〉，《流動與根著：台社都市與區域讀本》(台北，台灣社會研究雜誌社，2008 年 11 月)，頁 298。

³⁷ 夏鑄九，王志弘編譯《空間的文化形式與社會理論讀本》(台北，明文，1993 年)，頁 399-409。

³⁸ 廖炳惠《關鍵詞 200》(台北，麥田，2003 年)，頁 133-134。

台北正因為文化多元而雜種，時而衝擊正典、正統的體制威權，就像羅青書寫的「台北」字體，或「台北」都會詩，亦莊、亦諧，反映台北的時代美感與速度節奏。

廖燦誠〈龍馬精神的世界〉(1993)(圖5)，盲書法家廖燦誠從台灣出發，以「如龍靈動，似馬奔騰」創作〈龍馬精神的世界〉，他希望現代書藝能如龍馬奔騰全世界，發光發亮。



圖 5 廖燦誠〈龍馬精神的世界〉1993

龍首馬身是雜種動物，龍馬雜合的新品種文字，是廖燦誠在《說象解字》中把文字還原為象形字再互相借形，輔以設計的新文字。以一張世界地圖，讓龍馬雜體書在世界各國走透透，一如他的期許台灣的現代書藝能行遍天下。

廖燦誠認為文化會隨著時代而新陳代謝，新的時代必然有新的文化誕生，即使擁有五千年優良傳統文化，終不免遭外國人嘲笑為文化沙漠，淪為他國文化的殖民地。³⁹他誠盼運用象形六書造字，在資訊發達的地球村必能以現代書藝為台灣創造出文化奇蹟。

1949年國民政府遷台以後的幾十年台灣，可當作一個殖民地，更正確地說是一個移民殖民地模式而不是異族文化入侵的殖民地(the invaded colony)⁴⁰。因而台灣的現代書藝是由台灣出發航向世界，有別於正統中國書法的規範性與正確性，

³⁹ 廖燦誠〈廖燦誠的現代書藝觀及作品〉，《藝術家》(台北，藝術家雜誌社，1994年11月)，頁438。

⁴⁰ 王潤華《越界跨國文學解構》(台北，萬卷樓，2004年2月)，頁182。

是以台灣經驗所嘗試創造出的新書藝品種，既有獨立性又有自己特殊的書法傳承。

即使失明，廖燦誠仍一本龍馬精神以觸覺代替視覺，觸摸紙、觸摸土，全然感受後再心手合一化為創作。他的〈三千年的等待—庚辰千禧龍〉(2000)是將庚辰兩字轉化為象形，化身為龍首、龍身統合圖像與文字的陶藝創作。近年他又越界演出書藝表演，在現代書藝上不斷拓展藝術慧命。縱使已全盲徐永進形容他是墨潮現代書藝的「導航者」。

蕭世瓊〈台灣歌謠摘句〉(2007)(圖 6)，以台灣花布為媒材，書寫「咱若打開心內的門窗」呂泉生作曲王昶雄作詞的台灣歌謠。鮮麗的紅色花布，印染著雙星紅、紫牡丹，在篆書筆劃拉長的誇張下，創造出花布與篆書的奇趣對話。



圖 6 蕭世瓊〈台灣歌謠摘句〉2007

台灣花布有著一種台灣人的在地精神，膩稱「阿嬤的花布」傳承著 50 年代台灣艱困時期廣大庶民生活的身體、生命的生活記憶。「50 年代台灣由國外進口棉布，結合日本的花卉圖樣，在花樣的設計上有華麗的牡丹、氣質的櫻花、龍鳳戲水等等，大塊鮮明的色彩，有著中國、台灣、日本的印記，直到經濟起飛，大量的舶來品來台，花布的流行反而變成俗氣的象徵。」⁴¹台灣花布是台灣農業社會時代，台灣人嫁娶時，新娘的重要嫁妝—花布棉被，大紅鮮豔的牡丹，是富貴吉祥，花開圓滿的恭賀祝福。

⁴¹ 吳慧怡〈台灣花布·記憶〉，見網路資料 <http://blog.roodo.com/greeninhand/archives/15362867.html>

雜糅著台灣庶民文化記憶，原來不登大雅之堂的「台灣花布」90年代卻登上美術館與時尚的殿堂，由藝術家林明弘將台灣花布放大、彩繪，包圍國際各大美術館，締造由私密的生活經驗的公領域空間展示，使台灣花布成為台灣人的懷鄉憶舊的文化記憶符碼，同時在國際上也是充滿熱帶異國情調的時尚品味。

蕭世瓊挪用台、日文化混融的台灣花布為媒材，以中國書法篆書的再誇張，書寫台灣歌謠，作品隱含殖民混雜的文化混交，也是台灣文化差異的特色。意味著混血雜交台灣文化—土俗生命力的展現，一種不斷混融、變異的能量，由於台灣花布以俗艷的色彩與花樣為主，在視覺上極為搶眼，其包覆力的能量極強，容易將以書寫為主體的書法變成客體，運用上不可不慎重。蕭世瓊2009年的〈墨情〉已改以粉紅台灣花布搭配重墨書法，主客分明。此外蕭世瓊的〈無三小路用〉(2007)(圖7)緊密連綿的粗曠大字隸書摻雜行書，諷刺台灣政客空轉台灣。以台灣俗語直陳政客是「無三小路用」之徒，充分表達台灣俗語的語言能力。

連德森〈楓橋夜泊的印象〉(1993)(圖8)，書寫張繼「楓橋夜泊」詩：「月落烏啼霜滿天，江楓漁火對愁眠，姑蘇城外寒山寺，夜半鐘聲到客船。」連德森說：「楓橋這個地點我沒去過，寒山寺的鐘聲我沒聽過。我試著去揣摩張繼在詩中的那種意境，但由於時空不同，我所得到的只是模糊的印象。」⁴²



圖7 蕭世瓊〈無三小路用〉2007

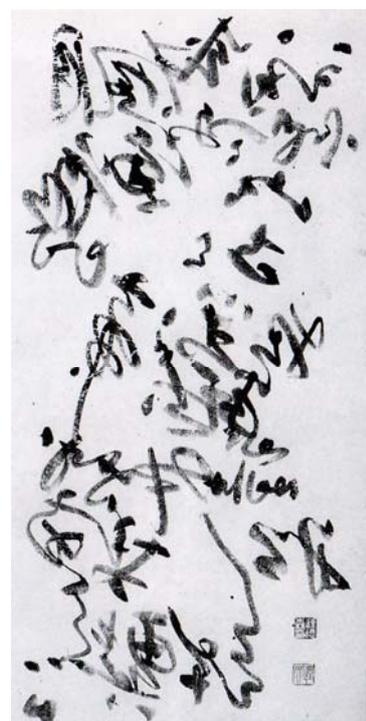


圖8 連德森〈楓橋夜泊的印象〉1993

⁴² 連德森〈現代書藝創作〉，《現代書藝》(台北，墨潮會，1994年6月)，無頁碼。

書寫唐詩，一般書家都寫得很正典，畢竟是中國古典詩詞，然而連德森卻將這首詩抄得錯錯落落，分分合合，甚至寫完詩後再以紙本拓印出筆痕墨跡，呈現反體書法的撲朔迷離。作者挪用中國詩、中國書法，可是卻寫出反體的、錯置的張繼詩。

若說「文化中國」是一條世系的血統，爲了寫出自己的感受，只能不馴服於「文化中國」的中心本質，透過書寫的視覺文化，道出「文化中國」在台灣書家想像上的落差，寫出台灣與中國兩岸之間異質的文化差異，進而逸出「文化中國」的道統權威，這正是巴巴認爲在變動游離的「第三空間」，異質元素所顛覆的正統結構。反體、錯置的書法正承載並表達書家新的文化認同與製造雜化的差異書寫經驗。

張建富〈江南命案壁書〉(1985)(圖 9)以塗鴉的即興書寫，塗寫「順我者生，逆我者亡」紅體字，又有文字獄、暴政、奠豬糞，抗議政治國民黨的豬糟蹋台灣，集體舞弊，孫中山死不瞑目，美麗島將成爲歷史名詞，台灣帝國是世界上的獨裁天堂，國民黨好人已絕」等等大小不一的黑色毛筆文字，以抗議 1984 年 10 月 15 日在美國遭到中華民國情報局雇用陳啓禮等黑道份子刺殺華裔美籍作家劉宜良(筆名江南)的江南命案。

這件觀念藝術是以文字的陳述爲命題，關懷人與社會政治。80 年代是社會劇變的年代。1979 年美麗島事件後大逮捕，1980 年 2 月林義雄家發生滅門血案，1980 年 3 月美麗島事件軍法大審，1984 年 10 月 15 日江南命案發生。



圖 9 張建富〈江南命案壁書〉1985

1985 年 1 月蔣經國總統甫上任半年，下令逮捕情報局局長、副局長及第三處副處長。4 月江南命案，審理終結，陳啓禮、吳敦處無期徒刑，汪希苓局長也被判無期徒刑。1985 年 12 月龍應台《野火集》出版，感性文字中蘊含著最直接的

批判，揭露社會種種病象，引起熱烈討論，野火不斷延燒，人心沸騰。當時民眾想掙脫舊枷鎖，擺脫威權統治，反國家機器體制的強大民間力量蔚起。⁴³張建富這件〈江南命案壁書〉，大膽塗鴉，無忌權威，可看出他的叛逆、反抗性格，是1987年解嚴前兩年的作品，之前他深富批判性的現代書藝已接二連三遭到封殺，如〈928前衛藝術發表會〉(1984)(國立藝術教育館)、〈敬天畏神〉(1985)(「前衛空間藝術展」聯展，台北市立美術館)，作品為蘇館長踢掃。張建富某些敏感度較其他的書藝家強，常常走在時代先端，爲了不馴服於體制，甚至衝撞體制，不免以粗暴的言語或文字或肢體做爲抗爭，以達到訴求。

塗鴉壁畫通常是青少年的次文化，是其不滿情緒的宣洩管道，張建富以這種次文化的弱勢文化，擬仿主流文化、強勢文化，以別於正統書法的優雅代之以粗暴、醜陋、不雅的書寫，表達對台灣政治的強烈批判和反抗。

鄭惠美〈網綁台灣四十年〉(1993)(圖10)以50年代台灣人民耳熟能詳總統頒詞的「反共復國」歌，書寫於木簡，歌詞如下：「打倒俄寇反共產，反共產，消滅朱



圖 10 鄭惠美〈網綁台灣四十年〉1993

毛殺漢奸殺漢奸，收復大陸解救同胞，服從領袖完成革命，三民主義實行，中華民國復興，中華民國萬萬歲……。」以漢簡恣意拉長的隸書筆意，代表庶民書寫的文字力量。

在兩蔣統治時代，台灣子民心中只有「中國」，任務只有一個「反攻大陸」。在1947年228事件之後，台灣開啓國民黨長達四十年以上的內部殖民，尤其五〇

⁴³ 有關80年代種種事件與現象，參閱《狂飆八〇—記錄一個集體發聲的年代》(台北，時報，1999年11月)。

年代的白色恐怖，許多本土精英無辜喪命。當時以北京話為正統國語，閩、客、原住民族群面對強勢文化，一如巴巴所說的不得不殖民學舌／擬仿(mimicry)正統國語，使自己的母語被邊緣化。台灣的閩、客、原住民族群的噤聲失語，正是後殖民批評家史碧娃克所指出的「下層人民(賤民)能否發言？」(1988)，不能代表自己的本土文化發言，喪失了自己的文化的主體性。⁴⁴

鄭惠美在書寫的文字中，尋找歷史的記憶及痕跡，以一首歌來詮釋累積銘刻於個人主體之內被綑綁的創痕，心靈揮之不去的印記，這是摻雜歷史脈絡的個人體驗，也是巴巴所說的「文化差異」，一種在地性的文化差異，一種習慣被我們排除或隱藏的歷史記憶的浮現。差異在文化的深層意義上，強調多元文化中，對不同族群的語言、生活方式和社群組合，其身分、認同及屬性的差異都須予以認可，並尊重「自我」與「他人」間的歧異。⁴⁵

當台灣的文化已是多元族群雜交混種的文化，木簡書法的可以展開與捲收，正象徵創作主體的能動性，如同巴巴所言：「混雜的各種能動性，是在一種不可企求文化霸權或文化支配的辯證中，找到屬於他們的聲音。」當這件作品能在眾聲喧嘩的 90 年代得以被看見，反共復國歌得以被再書寫，足證台灣在解嚴後，各種言論與示威運動正如雨後春筍不斷冒生。史碧娃克所謂的「文本會說話—哲學與藝術的再現」，即是透過創作者的文本，觀者可以從中解讀出作者的想法。⁴⁶

這種「文本會說話」的文化發聲策略，正是凸顯台灣獨特的歷史經驗與文化書寫的方式。不僅透過文化差異可以與中國文化對話，也是創造台灣文化在全球文化場域中的發話契機。更重要的是，呈現在後殖民文化中復甦殖民歷史記憶以抗衡被遺忘的歷史。巴巴說：「現代國家追求『國家性』的意志力，必然包含建立民族歷史的國家機器暴力，以及遺忘民族過去的意志力，這是建立國家統一的

⁴⁴ 曹莉《史碧娃克》(台北，生智文化，1999)，頁 134。

⁴⁵ 廖炳惠《關鍵詞 200》(台北，麥田，2003 年 9 月)，頁 81。

⁴⁶ 王慧玉〈Spivak 再現理論與其對教育的蘊意〉(高師大，教育研究會，2006 年 6 月)，《教育研究》，14 期，頁 58，2006 年 6 月。

『遺忘文法』與『遺忘的義務』。」⁴⁷

徐永進〈渡台悲歌〉(1993)(圖 11)，客家子弟徐永進書寫清代客籍詩人所撰的「渡台悲歌」長詩前幾句：「勸君切莫過台灣，台灣恰似鬼門關，千個人去無人轉，知生知死誰都難。」由中國大陸渡海來台的移民，其命運就如台灣海峽的潮水般變幻莫測，先民在驚滔駭浪中碎屍萬段，葬身海底，真是千個人去，無人轉，生死兩茫茫。爲了凸顯艱辛渡台血淚斑斑的移民渡台史，徐永進以紅布爲底，撕紙成大小不一的紅線，猶如渡海泣血，令人驚悸。



圖 11 徐永進〈渡台悲歌〉1993

客家之所以爲客，是基於特殊的歷史記憶，以及身爲離散社群的深刻體驗，因此從文化與歷史文本中呈現的客家族群性，包含了離散的客家人在長期不平等的族群關係中被壓抑的情感與模糊多重的認同。⁴⁸

客家的主體性，原就具有高度的流動性，客家人東渡來台後，與福佬族群互動、通婚，以及客家人的移民和離散經歷—先人以苦力(移工、外勞)分布在美洲、南洋歷經創傷，客家主體在新家園落地生根，形塑混血經驗。⁴⁹有著客家特色的

⁴⁷ 劉紀蕙〈「現代性」的視覺詮釋〉，《中外文學》(台北，台大外文系，第30卷第8期2002年1月)，頁78。

⁴⁸ 高怡萍《徘徊於聚族與離散之間—粵東客家的族群論述與歷史記憶》博士論文(清華大學，人類學研究所，2004)，見 <http://ir.lib.nthu.edu.tw/handle/987654321/854>。

⁴⁹ 黃文鉅〈書評—客家血淚錦繡圖〉，《中國時報》，2010年8月15日。

流動性與混雜性的客家人，雖然在台灣族群中是第二大族群但卻又隱藏自己的客家身分，形成隱遁無聲的族群，因而客家話在台灣社會的語言中是「隱形語」的弱勢方言。

由於持續的移動，客家人離散不定的邊緣性相對突出。「要掌握粵東客家族群性須從「聚族的」文化理想與「離散的」社會性二者之間所存在的張力來解釋，由於此種張力的持續存在，離散的客家社群所展現的文化特性是雜合豐富且動態多元。」⁵⁰

徐永進也與一般的客家人有著內斂、保守的族群特性及壓抑的情感，解嚴後隨著客家母語運動的熱烈發展，宣示身分、傳承母語、文化及去隱形化，成為客家反覆論述的核心目標。徐永進的客家意識因而逐漸覺醒。

〈唐山過台灣〉(2000)(圖 12)先以唯美抒情的草書書寫宋蘇東坡的〈赤壁賦〉，以流暢的線條為底再以草書大筆揮寫〈渡台悲歌〉中令他感動的詞句如「無人轉」、「目汁出」(淚流出)、「頭斬去」、「火燒死」、「馬牛樣」、「來跪田」等以客家語書寫的漢字。以大草書客家詩〈渡台悲歌〉為主體，〈赤壁賦〉為客體，強烈的對比，凸顯客家文化的主體性及差異的文化特質。客家作為離散的族群一如巴巴所謂的遷移經驗的邊緣性，遷移文化的居間性與混雜的曖昧過程，標記出文化差異的身分認同。徐永進正以書法表現代表客家文化的「差異主體」的身分認同。



圖 12 徐永進〈唐山過台灣〉2000

⁵⁰ 高怡萍《徘徊於聚族與離散之間—粵東客家的族群論述與歷史記憶》博士論文(清華大學，人類學研究所，2004)，見 <http://ir.lib.nthu.edu.tw/handle/987654321/854>。

墨潮會〈我們都是喝傳統書法奶水長大的〉(1993)(圖 13)、〈喝盡了古代書法家的奶水之後呢?〉(1993)、〈掌摑那些不知「創作」而自命為書法家的人〉(1993)這一系列批判喝傳統書法的奶水，穿傳統書法的外衣，寫的也是傳統書法的行為藝術，墨潮會的成員欲藉行為藝術思考中國傳統書法在台灣的意義，進而建構出台灣書法成爲一個主體議題。



圖 13 墨潮會〈我們都是喝傳統書法奶水長大的〉1993

批判中國傳統書法，不在否定它，而是以既有的成就爲基礎站在台灣的史觀及與世界相連的文化脈絡下，積極看待台灣自己的文化定位。當歷史的幽魂如影隨形，書藝創作者透過自己的觀點與行爲，對於不同時空又劇烈變動的社會價值觀或身分認同，提出思考與行動，以逃離歷史命定的宿命。墨潮會成員這種唐吉軻德式的瘋癲行爲，有種自我調侃、又自虐，又摻雜著阿 Q 式的狂喜，透過這種脫序又張狂的演出，才能背離中國傳統書法的程式化與顛覆其威權性。

九〇年代墨潮會不斷以地景藝術、行爲藝術、觀念藝術做各種議題的探索，旨在汲取更多的多頭奶水，只靠中國傳統書法的母體奶水仍嫌不足，必須再尋其他奶水爲養分，以使自身的文化體質更形壯大。若把台灣的書法比喻成一棵紮根本土的樹木，在來自世界各國的多磷酸鹽肥料中生長茁壯，這棵樹只能生長在這片新的土壤上。⁵¹因而以某種棄用或挪用的書寫策略以重構台灣書法的典律有其必要性。

⁵¹ 文化如一棵樹的觀念參考王潤華〈白先勇《台北人》中後殖民文學結構〉(台北，萬卷樓，2004年2月)，頁181。

台灣的移民殖民地經驗在後殖民時代其實充滿了各種新的可能性。以墨潮會 90 年代的經驗來說，或許充滿了許多快速汲取西方文化的混種雜交美學，然而就如巴巴所說的在西方霸權新殖民的影響下，學舌／擬仿西方文化對殖民者所產生的威脅，正是被殖民者的雙重視域。由於雙重視域的殖民擬仿使殖民論述的權威受到不確定性的攻擊，顯露差異的再現，它是一種否定的過程。墨潮會正是須通過這種否定的過程，否定的美學，積極入世的美學實踐，開拓自己的主體書寫文化，也是以邊緣發聲干擾主流、中央、正統的位置，以「本土+前衛」的方式，發展出墨潮書法的獨特性。

鄭善禧〈風刀雨箭雷鳴夜，孤獨檢書危樓中〉(2003)(圖 14)，風如刀，雨如箭，雷電交加的感覺全入畫，尤其中間一條細白色的閃電如被石破天驚，以大篆和行草相互雜揉，寫出作者困在危樓的當下感受。陳宏勉〈暴雨將至〉(2001)(圖 14)，文字與墨在水中相互融滲，線條濕淋而斷裂，墨色的乾濕濃淡造成層次變化，增生空間感。



圖 15 陳宏勉〈暴雨將至〉2001

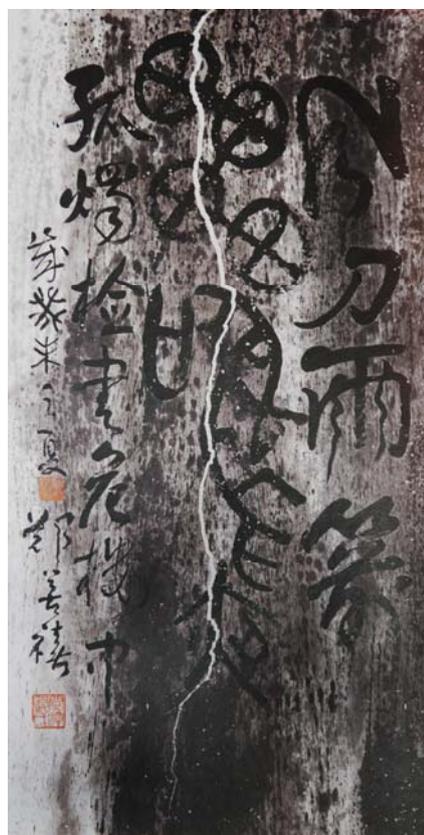


圖 14 鄭善禧〈風刀雨箭雷鳴夜，孤獨檢書危樓中〉2003

董陽孜〈山雨欲來風滿樓〉(2009)(圖 16)數位書法，矗立在大地上的摩天大樓，隨風崩毀裂成碎片，片片飛動，再組成「山雨欲來風滿樓」諸字。結合聲音、光影，電腦科技的數位書法，突破傳統書法的體驗，讓觀眾有身臨其境的感受。這是董陽孜與建築師及策展團隊的共同結晶。

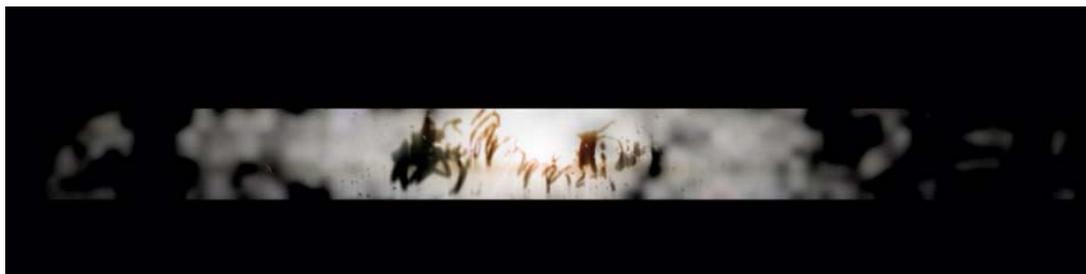


圖 16 董陽孜〈山雨欲來風滿樓〉2009

李穀摩〈賞雨茅屋〉(2003)(圖 17)，茅屋內賞雨，雨滴淅瀝淅瀝交接而下，濃墨淡墨交織的線條別有詩意，久居草屯的李穀摩寫出鄉間雅居的心境。

台灣位於太平洋與歐亞大陸交界處又有北回歸線經過，加上四面環海與高聳的山脈，使台灣的氣候多變化，既有春雨、梅雨、夏季午後的西北雨及颱風雨，造成全島降雨量增加，雨水是台灣主要的水資源，無論是毛毛雨，暴風雨或大雨，住在台灣的每個人都有深刻的感受。



圖 17 李穀摩〈賞雨茅屋〉2003

因而「雨」做為書法創作題材，十分符合台灣雨量豐沛的本土氣候特色與本土經驗。在文化中國的正統書法與本土文化的衝突或差異中建構本土性書法，創造獨特的另一種書法傳統，以凸顯台灣特質的後殖民書寫。

陳世憲〈蓮〉(1999)(圖 18)，久居台南白河的陳世憲與蓮花結緣，白河蓮花節是台灣聞名的蓮花祭。喜愛蓮花的陳世憲，將對自然鳥獸蟲鳴、草木花卉的清晰美感，融入書藝創作。來自大地的芳香，來自對鄉野土地的熱愛陳世憲創作「蓮」系列。



圖 18 陳世憲〈蓮〉1999

地處都會的邊緣，陳世憲不忘以來自家鄉土地的滋潤，作為文化溯源的創作根本。〈蓮〉的意象如花似梗在空間佈局上張力畢現，也充滿冥想性，是對在地台灣的「蓮文化」的差異書寫。

李蕭錕〈什麼都不必說〉(2007) (圖 19)，千筆萬筆統攝在左旋右轉的草書旋律中，在快速揮寫的筆墨中，筆不筆，墨不墨，脫離慣見與習氣，寫出無入而不自得的生命色調。「無言即是禪」，生命的蒙養與具現終歸一句「什麼都不必說」的無罣無礙。台灣當今的現境，猶如火宅總是沸沸騰騰，紛紛擾擾，最好什麼都不必說，讓社會降溫、沉澱、淨化、清涼。

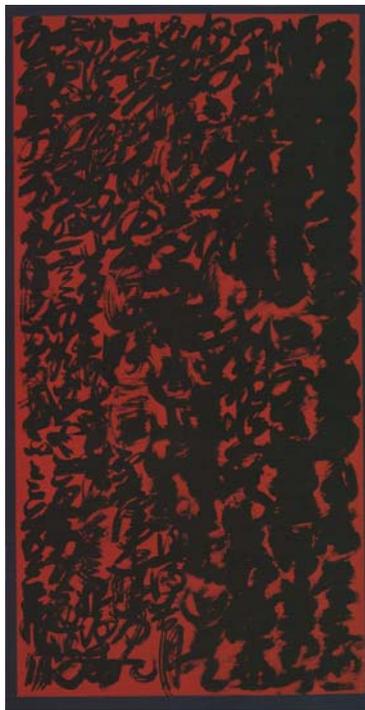


圖 19 李蕭錕 〈什麼都不必說〉2007

五、結語

後殖民批評家霍米巴巴在《文化的方位》書中首先指出：「beyond 既不是新的視域，也不是把既往拋諸在後，而是透過空間與時間交錯的差異與認同，在過去與現在、內在與外在，包容與排斥的種種複雜形態的變遷中，發現了自己。beyond 是存在著方位感的喪失與對方位的不安，是一種探險，是這裡／那裡，此處／他處，前面／後面，無止盡的全方位運動。」⁵²

台灣是一個價值開放的移民社會，有其政治、經濟、地理的特殊位置，雖然身處帝國的邊緣又位居美、日、中三個帝國的夾縫中，然而把巴巴多次提醒我們要選擇邊緣，要敢於居住在一種罅隙性空間，居住於正統的、傳統的文化之外；「處於文化『之外』，就是居住於一種干預的空間。而且邊界越來越定義著核心，

⁵² Homi K. Bhabha, 《The Location of Culture》, (New York : Routledge, 1994), p.1.

邊緣也日益建構著中心。巴巴認為最真實的眼睛也許是屬於移民的雙重視界。⁵³」

台灣的書法雖然來自「文化中國」的純種血緣，然而台灣經歷多重殖民與移民，在日益跨國化、全球化的後現代時代中，血緣早已混血雜交，書法史是雜糅多元文化的雜種書法。台灣的書藝創作者面對文化帝國主義的強勢文化正可以巴巴所說的擬仿，文化翻譯及第三空間的論述，發揮文化雜種多變的異質性。所謂的由邊界定義核心，由邊緣建構中心，就在於在傳統書法的孳乳下，製造雜化的差異，以雜種書法的新品種顛覆正統的純種的、單一的、威權的書法生態。在第三空間的縫隙中以重置語言、重置文本創生具有台灣在地文化的書法新文化與新美學。

以此來看「beyond 書法」正是台灣書藝家鏗而不捨，雜揉混交多元文化，無固定方位，鬆動界域，對雜種書法的無止盡，全方位的探險，呈現台灣書法的本土與全球文化的辯證創意，更是一種屬於後殖民書法的書寫運動。

⁵³ 生安鋒《霍米巴巴》(台北，生智文化，2005年1月)，頁128。

引用書目

- 夏鑄九，王志弘編譯《空間的文化形式與社會理論讀本》(台北，明文，1993年)。
- Homi K. Bhabha, 《The Location of Culture》, (New York: Routledge, 1994)。
- 連德森〈現代書藝創作〉，《現代書藝》(台北，墨潮會，1994年6月)。
- Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin eds., *The Post-colonial studies reader* (London: Routledge, 1995)。
- 李佩然〈後殖民地主體意識的泯滅與重現—《魔鬼詩篇》的啓示〉，《後殖民理論與文化認同》(台北，麥田出版，1995年7月)。
- 張京媛《後殖民主義與文化認同》(台北，麥田出版，1995年7月)。
- Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, 《The Empire Writes Back》, 劉自荃譯《逆寫帝國》(台北，駱駝，1998年6月)。
- 曹莉《史碧娃克》(台北，生智文化，1999年2月)。
- 楊澤《狂飆八0—記錄一個集體發聲的年代》(台北，時報，1999年11月)。
- 廖炳惠〈台灣：後現代或後殖民？〉，《書寫台灣》(台北，麥田出版，2000年4月)。
- 《傳統與實驗—2001 創時書藝傳統與實驗雙年展》(台北，何創時書法藝術基金會，2001)。
- 廖炳惠《關鍵詞 200》(台北，麥田出版，2003年9月)。
- 王潤華《越界跨國文學解構》(台北，萬卷樓，2004年2月)。
- 生安鋒《霍米巴巴》(台北，生智文化，2005年1月)。
- John Tomlinson; 鄭榮元，陳慧慈譯：《最新文化全球化(Globalization New View)》(台北，韋伯文化出版，2005年1月)。
- 黃心雅〈「翻譯」法農：權力、慾望與身體的中介書寫〉; Frantz Fanon, 陳瑞樺譯：《黑皮膚，白面具(Peau Noire, Masques Blancs)》(台北，心靈工坊，2005年4月)。
- Robert J. C. Young; 周素鳳，陳巨擘等譯：《後殖民主義—歷史的引導(Postcolonialism: an historical introduction)》(台北，巨流圖書出版，2006年1月)。
- 廖炳惠〈四種現代性的交織〉，《台灣與世界文學的匯流》(台北，聯合文學，

2006年5月)。

- Patrick Williams and Christman eds., *Colonial Discourse and Post-colonial Theory* (New York : Columbia Univ. Press, 1994), 引自張龍志〈後殖民觀點與台灣史研究：關於台灣本土史學的方法論反思〉, 見《後殖民的東亞在地化思考：台灣文學場域》(台北, 國家台灣文學館籌備處, 2006)。
- Robert J. C. Young, *Postcolonialism : A Very Short Lntroduction* (Oxford : Oxford Univ. Press, 2003), 引自張龍志〈後殖民觀點與台灣史研究：關於台灣本土史學的方法論反思〉, 見《後殖民的東亞在地化思考：台灣文學場域》(台北, 國家台灣文學館籌備處, 2006)。
- Virinder S. Kalra , Raminder Kaur , John Hutnyk , ” Diaspora and Hybridity” , 陳以新譯《離散與混雜》(台北, 國立編譯館與韋伯文化出版, 2008年1月)。
- 夏鑄九〈全球經濟中的台灣城市與社會〉, 《流動與根著：台社都市與區域讀本》(台北, 台灣社會研究雜誌社, 2008年11月)。
- 陳冠中〈雜種城市與世界主義〉, 《流動與根著：台社都市與區域讀本》(台北, 台灣社會研究雜誌社, 2008年11月)。
- 黃文鉅〈書評—客家血淚錦繡圖〉, 《中國時報》, 2010年8月15日。
- 余光中〈新現代詩的起點〉, 《幼獅文藝》232期, 1973年4月。
- 廖炳惠〈後殖民與後現代—Homi K. Bhabha 的訪談〉(《當代》71期, 1992年3月)。
- Homi K. Bhabha , Of mimicry and man: The ambivalence of colonial discourse,” The Location of Culture” ,(New York : Routledge, 1994)。
- Homi K. Bhabha , Signs Taken for Wonders,” The Location of Culture” ,(New York : Routledge, 1994)。
- Homi K. Bhabha , Postcolonial and the Postmodern,” The Location of Culture” ,(New York : Routledge, 1994)。
- Homi K. Bhabha , How Newness Enter the World, “ The Location of Culture” ,(New York : Routledge, 1994)。
- Homi K. Bhabha , Conclusion,” The Location of Culture” ,(New York : Routledge, 1994)。
- Homi K. Bhabha , The Commitment to Theory,” The Location of Culture” ,(New

York : Routledge,1994)。

- 廖燦誠〈廖燦誠的現代書藝觀及作品〉，《藝術家》(台北，藝術家雜誌社，1994年11月)。
- 劉紀蕙〈「現代性」的視覺詮釋〉，《中外文學》(台北，台大外文系，第30卷第8期2002年1月)。
- 高怡萍《徘徊於聚族與離散之間—粵東客家的族群論述與歷史記憶》博士論文(清華大學，人類學研究所，2004)，見 <http://ir.lib.nthu.edu.tw/handle/987654321/854>。
- 王慧玉〈Spivak 再現理論與其對教育的蘊意〉(高師大，教育研究會，2006年6月)，《教育研究》，14期，頁58，2006年6月。

網站資源

- 黃清龍網站資料，<http://blog.chinatimes.com/nea/archive/2006/10/18/119328.html>。
- 吳慧怡〈台灣花布·記憶〉，見網路資料
<http://blog.roodo.com/greeninhand/archives/15362867.html>。

圖片

圖 1	程代勒 族的新解	2009	水墨紙本	138x70cm
圖 2	程代勒 愛台灣	2007	水墨紙本	135x69cm
圖 3	林進忠 愛台灣	2007	水墨紙本	226x52 cm
圖 4	羅青 台北台北台北台北	2001	水墨紙本	137x68cm
圖 5	廖燦誠 龍馬精神的世界	1993	綜合媒材	
圖 6	蕭世瓊 台灣歌謠摘句	2007	水墨花布	116x110cm
圖 7	蕭世瓊 無三小路用	2007	水墨紙本	158x52cm
圖 8	連德森 楓橋夜泊的印象	1993	水墨紙本	34x69cm
圖 9	張建富 江南命案壁畫	1985	壁書	250x600cm
圖 10	鄭惠美 網綁台灣四十年	1993	木簡、水墨	75x85cm
圖 11	徐永進 渡台悲歌	1993	綜合媒材	
圖 12	徐永進 唐山過台灣	2000	水墨紙本	35x400cmx3
圖 13	墨潮會 我們都是喝傳統奶水長大的	1993	行為藝術	
圖 14	鄭善禧 風刀雨箭雷鳴夜，孤獨檢書危樓中	2003	水墨紙本	140x71cm

- | | | |
|------------------|-----------|-----------|
| 圖 15 董陽孜 山雨欲來風滿樓 | 2009 數位藝術 | |
| 圖 16 陳宏勉 暴雨將至 | 2001 水墨紙本 | 140×110cm |
| 圖 17 李穀摩 賞雨茅屋 | 2003 水墨紙本 | 135×70cm |
| 圖 18 陳世憲 蓮 | 1999 水墨紙本 | 112×70cm |
| 圖 19 李蕭錕 什麼都不必說 | 2007 水墨紙本 | 136×69cm |