

台灣社會研究季刊  
第七十期 2008年6月  
Taiwan: A Radical Quarterly in Social Studies  
No. 70, June 2008

## 台灣的街頭塗鴉文化\*

畢恆達\*\* 郭一勤\*\*\* 夏瑞媛\*\*\*\*

Street Graffiti Culture in Taiwan

by

Herng-Dar BIH I-Chin KUO Jui-Yuan HSIA

關鍵字：街頭塗鴉、嘻哈文化、都市空間、抵抗

*Keywords: street graffiti, hip-hop culture, urban space, resistance*

---

收稿日期：2007年8月22日；接受日期：2007年11月14日。

Received: August 22, 2007; in revised form: November 14, 2007.

\* 本研究得到國科會（NSC94-2415-H-002-030）研究計畫補助。感謝受訪的塗鴉者帶領我們進入台灣的街頭塗鴉領域；台灣社會研究季刊二位匿名審查者提供許多寶貴而有用的建議；台大社會系曾熾芬、台大城鄉所夏鑄九、塗鴉者NOE在投稿前給予初稿修改的建議；洪文龍、許雯娟、陳書吟、郭慶瑩、潘宇航等人協助蒐集資料與訪談。

\*\* 服務單位：台灣大學建築與城鄉研究所副教授

通訊地址：106 台北市大安區羅斯福路四段1號 台灣大學建築與城鄉研究所

Email: hdbih@ntu.edu.tw

\*\*\* 服務單位：崑山科技大學空間設計系講師

通訊地址：710 台南縣永康市大灣路949號 崑山科技大學空間設計系

Email: kuo0114@ethome.com.tw

\*\*\*\* 服務單位：台灣大學建築與城鄉研究所博士生

通訊地址：106 台北市大安區羅斯福路四段1號 台灣大學建築與城鄉研究所

Email: d92544005@ntu.edu.tw

## 摘要

從廁所的情色塗鴉、風景區的到此一遊塗鴉、公車上的青少年立可白塗鴉，到變電箱上的簽名塗鴉，無論就出現地點、形式、內容而言，塗鴉都非常多樣，如何有系統地加以分類，以易於掌握與分析，一直是塗鴉研究者面對的難題。

本文首先釐清塗鴉的基本形式，從歷史向度探討塗鴉發展的源流。由於塗鴉種類繁多，發展殊異，本研究只針對其中受到紐約地下鐵塗鴉風潮影響下的全球街頭塗鴉現象中的台灣街頭塗鴉，亦即有特定塗鴉社群、風格、規範，而在公共空間出現的街頭塗鴉進行分析。採用塗鴉者訪談做為主要蒐集資料的方法，輔以文本蒐集與現場觀察，以理解在台灣特殊文化脈絡下，就社會層面而言，街頭塗鴉如何從國外引入；而就塗鴉者個人而言，如何走上塗鴉之路；接著討論台灣街頭塗鴉的主要類型，彼此如何評價；台灣街頭塗鴉的特色，包括是否使用中文、以圖像取代簽名、街頭的意義等；最後總結台灣塗鴉者為何甘冒違法之險，持續走上街頭塗鴉。

## Abstract

Graffiti could be found in different spaces, like toilets, buses, parks, electric boxes, etc. The subjects of graffiti include romantic love, sex, names, politics, and humor. How to categorize graffiti with such complicated characteristics draws a lot of attention of researchers. In this paper, we first try to clarify the basic forms of graffiti and examine the developmental trends of graffiti from historical perspective. Since there are various kinds of graffiti with different developments, this paper only focuses on the street graffiti which belong to a global graffiti phenomenon and are influenced by New York subway graffiti movement. Based on interviews of graffiti writers and observation notes, we try to understand, in the specific Taiwanese culture, how street graffiti was introduced to Taiwan, how graffiti writers develop their career, the major types and characteristics of graffiti in Taiwan, and the meaning of writing on streets.

## 一、前言

大約在千禧年前後，台灣的街頭出現了許多簽名、卡通圖像以及美式的噴漆塗鴉。街頭塗鴉儘管悄悄地在城市中心與外緣蔓延，卻也引來媒體注意；而其所激起的回應，也南轅北轍。於是我們看到民意代表與民眾斥責塗鴉污染公物、破壞景觀；環保局長也親自示範清除塗鴉，並宣示要加強取締、處以重罰。反過來，青少年團體與文化局合作舉辦塗鴉活動，大學校園也有塗鴉大會來改造景觀。2002年台灣出現第一部塗鴉紀錄片《鴉之王道》（林育賢，2002），其塗鴉主角為來自香港的變電箱塗鴉客。近年來逐漸風行的設計雜誌也不定期介紹世界各地的著名街頭塗鴉者以及少數台灣的塗鴉者（如 ANO、REACH 等人）。而台灣第一本街頭塗鴉紀錄書籍《中台灣塗鴉藝術·塗鴉地圖》（黃志聰，2006）在 2006 年出版上市，可惜作者僅出自於對塗鴉的好奇與熱誠，卻缺少塗鴉相關知識背景，以致於出現許多錯誤。不僅書中的塗鴉者面貌模糊，書籍品質也為真實塗鴉者所不滿。街頭塗鴉雖然走進市民的空間經驗中，但是絕大多數市民僅能以好看、醜陋來理解，不知道塗鴉的脈絡與意義。究竟是哪些人在塗鴉？為何而塗？塗鴉的意義何在？值得我們進一步深入地研究。本文捨棄廁所、到此一遊、公車立可白等塗鴉，將焦點限定在台灣的重複出現、有特定風格的「街頭塗鴉」，強調塗鴉出現的場所為街道（street）、開放空間（open space）或大眾運輸工具，凸顯其開放性與公共性，也隱喻其抵抗、邊緣的意涵。就形式與技術的演變歷程而言，則是已處於後塗鴉時代的狀態，以與大眾塗鴉有所區隔。

## 二、街頭塗鴉文獻回顧

街頭塗鴉這個社會、文化現象，相較於公共藝術、街頭犯罪行為、都市運動、廣告等相近的領域，顯然較未受到學術研究重視。若扣除大眾塗鴉（如廁所塗鴉、教室塗鴉、到此一遊塗鴉等），無論期刊論文或學位論文（英文）大概各只有數十篇而已。有趣的是，街頭

塗鴉的意義非常豐富，它並不專屬於某個傳統學科的研究領域，可以從很多不同的學術取向來加以研究，例如語言學（Hunt, 1996）、藝術 / 美學（Stewart, 1989）、心理學（Proctor, 1991）、社會學（Castleman, 1982; Lachmann, 1988）、社會工作（Delgado, 2003）、地理學（Cresswell, 1992; Ley & Cybriwsky, 1974）、教育（Rahn, 2002）、都市空間（Austin, 2001）、性別（Macdonald, 2001）、（清除）技術（Whitford, 1992）、犯罪學（Ferrell, 1995; Phillips, 1999）、法律（Young, 2005）、警政（Bernard, 2007）等。

以下就針對一般社會科學如何研究街頭塗鴉，差不多是以歷史的順序回顧幾個關鍵的學術研究。1974年正值紐約地下鐵塗鴉的高峰期，地理學家Ley與Cybriwsky發表了〈都市塗鴉做為領域標記〉的學術論文。他們有系統地觀察並記錄美國費城的街頭塗鴉，辨識出三種宣示領域的公共塗鴉，包括塗鴉王（graffiti king，也就是一般說的嘻哈塗鴉）、街頭幫派塗鴉、防衛鄰里塗鴉。從種族人口與鄰里界線的對應、人口種族組成的變遷與塗鴉消長的對應，作者指出（可見的）塗鴉是（不可見的）態度與社會過程的指標。塗鴉不只象徵恐懼、威脅與偏見，更是指向未來的行動，是社區控制領域的指標。

Castleman（1982）所撰寫的的 *Getting up: Subway graffiti in New York*，可說是第一本完整記載紐約地下鐵塗鴉者、塗鴉社群、塗鴉文化的書籍。作者藉由訪談紐約塗鴉者、警察、地下鐵局，以及報章雜誌等資料，詳細介紹塗鴉者（背景、年齡、性別、種族、塗鴉生涯歷程、實際的塗鴉行動經驗）以及塗鴉次文化（塗鴉術語、名聲如何獲得、塗鴉團體的形成與成員互動關係、塗鴉的內部規範），並勾勒出一個紐約地下鐵塗鴉以及清除塗鴉的歷史。

Lachmann（1988）同樣企圖理解紐約地下鐵塗鴉發展過程中的組織與意識形態根源。藉由訪談25位塗鴉者，以及其他相關文本與觀察，作者分析塗鴉者的塗鴉生涯，以及塗鴉內容如何因著其與觀眾互動而形成與轉變。他發現有三分之二的紐約塗鴉者僅止於簽名塗鴉。由於缺少除了成為某地下鐵路線之王以外的進一步生涯發展的可能性，再加上充滿競爭壓力，除非轉向噴畫（畫作）或者為幫派團體簽名，否則通常積極塗鴉不超過八個月的時間就放棄塗鴉了。為幫派塗

鴉可以獲得物質的回饋、安全的保障，以及同儕的尊敬，但是重點已經不在於個人塗鴉風格的演進。兩次的紐約塗鴉畫展，只是出自於對「窮人家的小孩也會畫畫」的好奇，畫作的價格不高，也沒有投機的誘因。展出與賣錢是對於塗鴉者的回饋與獎賞，然而並非評價塗鴉的判準。塗鴉的商品化也剝除了生產塗鴉的社會與美學脈絡。而警察對於塗鴉角落（writers' corners，塗鴉者聚集的地鐵站）的騷擾與攻擊，又讓塗鴉者失去了全市型的溝通、交流與評價的機會，而無法整合。

Austin（2001）除了探討紐約地下鐵塗鴉者、塗鴉文化與歷史之外，並從都市問題的角度討論塗鴉意義的建構。他指出二十世紀的都市充滿了各種商業符號，成為各種資本書寫的平台。當塗鴉佈滿紐約地鐵之後，媒體與政府開始將塗鴉建構成為都市失去控制的表徵。政府援引破窗理論（Wilson & Kelling, 1982），認為社會問題的根源在於都市外觀及美學。然而當時紐約市遭遇財政危機、公共服務經費短缺、地鐵誤點頻傳、中輟學生驟增的時候，政府將環境的外貌（appearance）視為這些問題的成因。其說法是，雖然塗鴉是小罪，但是紐約如果連這點小問題都無法解決，這顯然是市府無能的象徵。結果塗鴉成為都市問題的代罪羔羊；都市的政治經濟問題，化約成為都市的美學問題。

Young（2005）做為犯罪學者，則指出媒體經常將塗鴉行為建構成是一種衝動、臨時起意、小孩子也會畫的行為，或者用垃圾、尿、疤這些字眼將塗鴉建構成破壞行為。「塗鴉破壞行為」（graffiti vandalism）作為一個連字，讓我們忘卻塗鴉與打破窗戶之間的差別。但是其實塗鴉留下來的只是訊息，並沒有碎玻璃；它應該與單純的破壞行為分開來處理。許多論述強調塗鴉出自無聊或反叛，這種刻板印象也許更適合用來描寫破壞行為。根據塗鴉者自述，他們對於塗鴉充滿投入與熱情。塗鴉需要事前計畫，塗鴉像是工作上班需要排時程表。偶發、衝動、沒有經過思考的這種論述，很容易將塗鴉建構成不具意義的行為。如果將塗鴉建構成為不安全、失序，則唯一的解決方式就會是隔離與清除。

相對而言，台灣有關街頭塗鴉的學術研究非常有限，若排除關於廁所與書包塗鴉之研究外，觸及街頭塗鴉之論文主要有以下幾篇：邱

啓新（2001）依塗鴉形式進行分類，運用言詞行動相關理論，討論其空間與文化意涵的關係、意義的形成與對話溝通之模式。陳招良（2004）針對特定區域的街頭塗鴉進行形式上的分類，同時將街頭塗鴉生產及消費的過程，連接到台南的都市環境以及市民的生活意識，作為社會意涵的解讀。作者指出塗鴉能夠溶入台南街頭，反映了台南市民理解、包容與好奇的性格，這讓塗鴉與市民生活產生友善的互動及對話。不過，作者顯然誇大了台南塗鴉的特殊性，忽略其研究發現與北高兩地的相似性。黃柏堯（2007）以台北市西門町的街頭塗鴉為例，輔以五位塗鴉者的訪談，討論西門町街頭塗鴉的空間分佈、塗鴉者的行動與意識，以及塗鴉的文本分析。作者特別從抵抗的角度分析，認為街頭塗鴉是一個沒有明確敵人的日常生活實踐。楊珮燁（2007）研究青少年塗鴉的動機、地點、內容與表達方式，尤其著重在其性別差異。只不過研究者係以 MSN 進行訪談，而且僅訪談七位（五男二女）塗鴉者，資料顯得比較單薄，沒能掌握台灣塗鴉文化的特性。而研究者雖然聚焦性別差異，卻沒有討論女性主義以及男性氣概理論，轉而使用心理學的一般緊張理論，將塗鴉對比於犯罪行為，認為塗鴉是對於緊張所採取的情緒反應也值得商榷。

上述台灣的塗鴉本土經驗研究，大多著重在塗鴉外顯的外部現象，例如塗鴉類型分類，對於塗鴉文化的形成與社群內部互動情形則較少著墨。因此，本論文首先探討就社會層面而言街頭塗鴉如何從國外引入，而就塗鴉者個人而言如何走上塗鴉之路；接著討論台灣街頭塗鴉的主要類型，彼此如何評價；台灣街頭塗鴉的特色，包括是否使用中文、以圖像取代簽名、街頭的意義等；最後總結台灣塗鴉者為何甘冒違法之險，持續走上街頭塗鴉。

### 三、研究方法

本研究關注的是台灣街頭塗鴉者的塗鴉生涯歷程、街頭塗鴉的基本類型，以及塗鴉社群內部的規範，因此採用訪談為主要的研究方法。研究進行時間自 2005 年七月起，前後進行約一年多的時間。訪談對象以滾雪球的方式，由受訪者引介其他同好，進行訪談。由於街頭

塗鴉牽涉到違法的問題，有些塗鴉者較有戒心，如果先告知有哪些塗鴉者（尤其是有地位的）已經受訪，他們接受訪談的可能性就較高。此外經由塗鴉網站的聯繫，也找到幾位受訪者。以上方式所找到受訪者的共同點是，多半已經不是生手，某種程度融入塗鴉社群的社交網絡，因此同質性高，觀點與看法可能較為相近。因此，我們也經由台灣少年權益與福利促進聯盟所舉辦的塗鴉訓練工作坊以及塗鴉展覽現場尋訪塗鴉新手。總計訪談了 27 位塗鴉者<sup>1</sup>，其中男性 25 位，女性 2 位；其塗鴉地點涵蓋台北、台中、台南、高雄、屏東與花蓮；年齡集中在 20 歲上下；超過半數仍在就學；塗鴉風格包括簽名、噴畫、模版、貼紙與紙糊，其中以噴畫、簽名與模版人數較多。

訪談重點包括：（1）接觸塗鴉的動機與歷程，包括因為哪些人、哪些事件，與哪些傳播學習媒介。（2）塗鴉技能與知識的成長歷程，包括管道、過程、實踐以及同儕團體的形成。（3）如何形成塗鴉風格，包括形式的選擇、演變、組合以及意義的自我詮釋。（4）進行塗鴉的經驗，與其準備與後續動作，包括如何準備、進行、紀錄、分享及改進。（5）塗鴉作品的自我詮釋，包括如何構圖、如何評斷作品。（6）塗鴉團體間內部與外部的互動，包括如何組織、聯繫、合作等。（7）如何選擇塗鴉地點，包括時間、位置、評估等要項。訪談時，受訪者通常會準備自己的作品集（素描簿或筆記電腦裡的照片檔案）做為輔助，以說明自己的創作歷程與塗鴉過程。

除了訪談之外，研究者同時蒐集受訪者的網站 / 部落格之資料，以理解受訪者如何自我介紹，以及其論述與作品。研究者也在進行訪談這段期間，在台北、台南、高雄等地攝影記錄塗鴉，作為分析塗鴉風格、內容、空間意涵等的重要文本。

---

1 由於台灣政府到美國與加拿大等國宣傳，吸引不少該國的年輕人來台教授英文，工作之餘也就在台灣各地塗鴉。另外也有西方人士在日本等地教英文 / 塗鴉，聽說台灣是塗鴉的天堂（罰則較輕、競爭較不激烈、可塗鴉的空間較多），因此轉來台灣工作。在台灣塗鴉者口中就有一群「加拿大幫」的塗鴉者。不過本研究的主要對象為台灣本土塗鴉者，因而就國外塗鴉者而言，只有訪談一位美國女性塗鴉者（MEOW）、一位中南美洲男性塗鴉者（SPOOZE），另外也與一名美國女性塗鴉者以及一名加拿大男性塗鴉者進行非正式訪談，唯未列入正式受訪名單。

表 1：受訪者列表

| 塗鴉名字 <sup>2</sup> | 所屬團體       | 塗鴉風格   | 主要活動範圍   | 性別 | 現職  | 年齡  | 開始塗鴉時間 | 美術設計相關科系 |
|-------------------|------------|--------|----------|----|-----|-----|--------|----------|
| ANO 阿諾            | 鬼飛踢        | 圖像簽名   | 台北       | 男  | 大學  | 20+ | 2000   | 是        |
| Bbrother          | 上山打游擊      | 模版     | 台北       | 男  | 大學畢 | 20+ | 2004   | 是        |
| BOBO              | 4 CREW     | 噴畫(文字) | 台中<br>台北 | 男  | 服役  | 20  | 2002   | 是        |
| BOUNCE            |            | 圖像簽名   | 台北       | 男  | 大學  | 20+ | 2005   | 是        |
| CHEK              | YIA        | 簽名(文字) | 台北       | 男  | 就業  | 25+ | 1996   | 否        |
| DZUS              | SOUL SKOOL | 文字     | 高雄       | 男  | 就業  | 25+ | 1999   | 是        |
| ENZO PHATE        |            | 圖像簽名   | 台北       | 男  | 高職  | 15+ | 2005   | 是        |
| FISH              | SOUL SKOOL | 噴畫(文字) | 台北       | 男  | 就業  | 25+ | 2000   | 是        |
| HO                | CCR        | 噴畫     | 高雄       | 男  | 服役  | 25+ | 2000   | 是        |
| HOWA              |            | 圖像簽名   | 台北       | 男  | 高職  | 15+ | 2002   | 是        |
| JASON             | ZAP        | 噴畫     | 屏東       | 男  | 大學  | 20+ | 2001   | 是        |
| Mr.T              |            | 模版     | 台北       | 男  | 大學  | 20+ | 2006   | 否        |
| NOE               |            | 簽名(文字) | 台北       | 男  | 就業  | 25  | 2001   | 否        |
| REACH             | SOUL SKOOL | 圖像簽名   | 高雄<br>台北 | 男  | 就業  | 25+ | 1995   | 是        |
| SAME              | 4 CREW     | 噴畫(文字) | 台中<br>台北 | 男  | 大學  | 20  | 2002   | 是        |
| SMITE             | 台客幫        | 噴畫     | 台南       | 男  | 大學  | 20+ | 2002   | 否        |
| ㄅㄛㄇㄟ              | SOUL SKOOL | 噴畫     | 高雄       | 男  | 服役  | 25+ | 1999   | 是        |
| 小葉                | SOUL SKOOL | 噴畫     | 高雄       | 男  | 在學  | 25+ | 1999   | 是        |
| 呂學淵               |            | 噴畫     | 台南       | 男  | 就業  | 35+ | 1991   | 是        |
| 和尚                | 四神湯        | 噴畫     | 台北<br>台南 | 男  | 大學  | 20+ | 1999   | 是        |
| 阿翰                |            | 噴畫     | 高雄       | 男  | 就業  | 30+ | 1999   | 是        |
| 阿龐                | 台客幫        | 噴畫     | 台南       | 男  | 大學  | 20+ | 2005   | 否        |
| 黃大奎               |            | 模版     | 台北       | 男  | 研究所 | 25+ | 2005   | 是        |
| 歐陽                | CCR        | 噴畫     | 台北       | 女  | 大學  | 20+ | 2001   | 是        |
| 鴨                 |            | 噴畫     | 花蓮       | 女  | 大學  | 20  | 2004   | 否        |
| 蟲子                | IMW        | 噴畫     | 台南       | 男  | 大學  | 20+ | 1999   | 是        |
| 罐頭                | ZAP        | 噴畫(文字) | 屏東       | 男  | 大學  | 20+ | 2001   | 是        |



## 四、研究發現與討論

儘管社會科學與文化研究的辭典或百科全書，都對塗鴉進行定義，如粗俗、幽默或哲學的，在公共牆面上的書寫或圖畫（如 Howorth, 1989; Phillips, 1996），然而塗鴉包羅萬象，我們每日可見廁所的情色書寫、課桌椅上的考試小抄、都市街頭的巨幅彩色塗鴉等，如何有系統的掌握各式塗鴉，瞭解其生產歷史脈絡與意義，卻始終找不到令人滿意的解答。本文即根據現有文獻資料，加上塗鴉田野觀察，嘗試對於塗鴉提出較為全面的分類組織架構，並嘗試耙梳重要塗鴉發展流派之歷史脈絡。在這樣的討論之下，比較容易掌握本文所研究之台灣街頭塗鴉的所在位置。

### （一）塗鴉的界定與發展歷史

自有人類就有塗鴉，所以從希臘、羅馬、龐貝城的遺址都可以看到當時居民在公共牆上的書寫（Abel & Buckley, 1977）。現在無論東方或西方、共產或民主、都市或鄉村也都可以看到或銘刻或圖寫的各式塗鴉。塗鴉<sup>3</sup>的英文是 graffiti，意指個人或群體在公共牆面上的書寫，可以是文字也可以是圖畫，通常未經財產擁有者許可。塗鴉一詞意義廣泛，公共汽車上的立可白塗鴉、風景區的到此一遊留言、廁所中的情色書寫、都市變電箱上的簽名等，都可稱為塗鴉。塗鴉無論就出現地點、形式、內容而言，都非常多樣，如何有系統地加以分類，以易於掌握與分析，一直是塗鴉研究者面對的難題。Gadsby（1995）

2 論文中受訪者的名字都直接使用他們在塗鴉時所用的簽名，只有在講到比較敏感或牽涉對其他塗鴉者評斷的時候，才使用代號假名。

3 塗鴉這二個字出自唐朝盧仝《示添丁》詩云：「不知四體正困憊，泥人啼花聲呀呀！忽來案上翻墨汁，塗抹詩書如老鴉。」本謂幼兒在書籍上亂畫，畫出的墨跡如老鴉一般。後來塗鴉一詞，亦用來比喻書法拙劣或幼稚，多用作謙詞。這種意義比較接近英文的 doodle 與 scribble，但是後來也涵蓋 graffiti 之意。藝術家楊熾宏曾經建議使用「壁書」來取代塗鴉；塗鴉的日文則為「落書」。

曾將塗鴉分成廁所 (latrinalia)、公共 (public)、俗民碑銘 (folk epigraphy)、歷史 (historical)、標貼 (tags)、幽默 (humourous) 六類<sup>4</sup>。但是這些分類原則並不一致，例如廁所塗鴉強調的是塗鴉出現的地點、歷史塗鴉是以塗鴉出現的時間來區分、幽默塗鴉關乎塗鴉的內容、碑銘塗鴉著重塗鴉的方法，而標貼塗鴉則是一種特定的塗鴉風潮。況且廁所或公共塗鴉的內容很可能同時是幽默的，歷史塗鴉則可能包括廁所、公共、幽默與碑銘塗鴉。此種分類時而重疊時而疏漏，對塗鴉的掌握助益有限。另一位洛杉磯的塗鴉研究者 Phillips (1999) 則將塗鴉分成大眾塗鴉 (popular graffiti) 與社群塗鴉 (community-based graffiti)，其次再將社群塗鴉分成幫派塗鴉 (gang graffiti)、政治塗鴉 (political graffiti) 與嘻哈塗鴉 (hip-hop graffiti)。這個分類是從塗鴉者的社會位置出發，然後再依塗鴉的意義與功能加以區分。

在 Phillips 的分類基礎上，本文研究者先將塗鴉區分成大眾塗鴉與街頭塗鴉二大類。大眾塗鴉的塗鴉者是常民、大多數匿名（除了到此一遊、愛情塗鴉）、大都以文字或簡單的線條書寫與畫圖、係偶發的行動。依據其塗鴉內容，又可以再區分為（1）到此一遊塗鴉：大都出現在風景區、旅遊地點，其書寫內容包括姓 / 名、日期、國籍或者班級 / 社團等團體名稱。（2）愛情塗鴉：經常出現心形與小雨傘的圖形，再加上二人的名字與日期；二人的到此一遊塗鴉就變成愛情塗鴉。（3）色情 / 性愛塗鴉：有關性的文字與圖形。（4）青少年塗鴉：出現在青少年集中之地，例如校園、圖書館、百貨公司、運動公園等，內容以流行文化、課業 / 升學、自我認同等為主，與愛情塗鴉會有些許重疊。（5）政治 / 社會塗鴉：表達對於社會議題或事件的看法。另一大類為街頭塗鴉，其特質包括塗鴉者為特定人士（如幫派成員、喜愛藝術與嘻哈文化人士等）、有形成團體或次文化、塗鴉為有計畫的重複性行動、通常有特定的美學形式（無論是簽名、模版或手繪噴漆）、大都出現在公共開放空間（如都市街道、公園、河堤、校園）。

4 國內的學位論文（如陳弘儒，1995；邱啟新，2001；黃柏堯，2007）都曾針對此分類提出討論。

回溯街頭塗鴉的發展，紐約地下鐵塗鴉<sup>5</sup>扮演了關鍵性的角色。紐約地下鐵塗鴉興起時，延續了幫派塗鴉的書寫形式與風格（以簽名為主，界定地盤），藉由大眾運輸工具走出鄰里、跨越社區藩籬，書寫的人也從幫派擴及紐約的黑人與拉丁裔的青少年。隨著書寫人數愈來愈多，競爭也日趨激烈。於是，簽名愈來愈大，也愈來愈繁複；隨著工具的改變（從麥克筆到噴漆），顏色從單色變成彩色、字體從 2D 到 3D 到狂草（wild style），也愈來愈向繪畫藝術靠攏。法國的 Blek le Rat 在 1970 年代初期造訪紐約，對地下鐵塗鴉留下深刻印象。返國後，開啓了街頭的模版（stencil）<sup>6</sup>塗鴉的濫觴。他的紙糊（pasting）塗鴉，以及美國利用郵局自黏地址標籤，又開啓了貼紙（sticker）塗鴉的風潮。紐約地下鐵塗鴉與拉丁裔壁畫的傳統結合，造就了 1980 年代開始的街頭紀念壁畫（memorial mural）。而這些百花齊放的塗鴉形式與現象，擴張了塗鴉的定義與可能，隨著網際網絡的傳播，成為全球化現象，有研究者稱之為「後塗鴉」<sup>7</sup>（post graffiti）時代。由於本研究著重在街頭塗鴉，因此緊接著就對於街頭塗鴉這個全球發展歷史脈絡進行較為詳盡的描述與討論。

1960 年代的紐約、費城與洛杉磯等地，幫派塗鴉已經非常盛行，利用塗鴉（內容多為別名、幫派名、地名、街名，加上防衛與攻擊的字眼）來界定幫派團體的地理領域。塗鴉讓沒有合法掌有空間的內城青少年，有機會在一個邊緣的地方宣示主權，進而有能力佔領並控制領域，在同儕間獲取認同與地位。此外在洛杉磯與紐約等城市，種族的分佈與地域緊密結合，當人口的種族組成發生快速變化或種族之間張力擴大時，社區裡的塗鴉對內可以表示支持認同，對外則具有攻擊與警告的意味。此種防禦鄰里的塗鴉不只表徵恐懼、威脅與偏見，更

5 紐約地下鐵塗鴉是一個塗鴉運動風潮的泛稱，其塗鴉並不侷限在地下鐵車廂的內部與外表或者隧道，也包括出現在街道、公路、建築物、貨車等上之塗鴉。本文使用紐約地下鐵塗鴉而非 Philip (1999) 的分類名稱「嘻哈塗鴉」，詳見文後的研究發現與討論。

6 Stencil 在台灣塗鴉界並沒有統一的中文用詞，其他受訪者亦使用板模、孔版、紙模、形版、割版等不同的說法。本文暫時使用模版一詞。

7 從 Urban Art Show 網頁 (<http://streetartshow.wordpress.com/>) 借來的名詞，意指從傳統塗鴉形式出發，結合模版、貼紙等不同形式的新塗鴉運動。

是指向未來的行動，是社區控制領域的指標（Ley & Cybriwsky, 1974）。

1960年代末期黑人與拉丁裔青少年突破傳統塗鴉的鄰里範圍界線，以別名加上街名的書寫方式（如 TAKI 183），在紐約的巴士與地下鐵上塗鴉，引起媒體與整個城市居民關注。隨著媒體報導，鼓舞了更多青少年加入，促成同儕之間的競爭，也構成創新的動力，並形成競爭的名聲經濟學（prestige economy）（Austin, 2001，頁 47）。為了讓自己的名字讓人看見，塗鴉者競相在身體不太可能到達之處塗鴉（如 T 霸、高樓）、日以繼夜塗鴉以在都市空間中讓簽名達到飽和，或者在形式風格上爭勝，發展字母風格學（typographies），而字母風格從 2D、3D 演進為愈來愈繁複的狂草風格。由於地下鐵塗鴉是由幫派與防衛鄰里的簽名塗鴉發展而來，因此是一種字母的藝術（letter art）（圖像只能當背景，不是塗鴉的主角），而簽名塗鴉（tagging）是此種塗鴉的本質（Hill, 2006）。

模版塗鴉的先驅 Blek le Rat，1960 年代在巴黎主修建築，熱衷於巴黎的政治運動，曾為「五月風暴」製作海報。1971 年造訪紐約，對紐約地下鐵塗鴉留下深刻印象。十年後為報導巴黎的青少年游戰場所「探險樂園」，勾起紐約塗鴉的記憶，開啓了模版塗鴉的創作。他與朋友用紙模複製了上千隻老鼠的圖案，在巴黎的街頭與地鐵到處噴畫，成為歐陸模版塗鴉的濫觴，此後模版塗鴉的重要人物 Banksy 也深受其影響。紐約地下鐵塗鴉做為一種邊緣發聲的媒介，啓發了模版塗鴉的開創，衍伸為一種在技術、工具、形式上均不同於地下鐵塗鴉的塗鴉類型。

紀念壁畫是一種紀念追思年輕過世（因戰爭、職災、幫派械鬥、遭警察射殺、校園屠殺、疾病）的社區居民的壁畫。壁畫源自拉丁美洲國家的傳統，它不僅只是一種藝術，在缺少主流社會的關注與資源的社會情境中，它結合藝術與勞動、藝術家與社區，是讓地方社區議題、關切、希望與驕傲得以發聲的管道。1980 年代因毒品交易而暴增的暴力事件，導致紀念壁畫的大量興起（Delgado, 2003）。壁畫與地下鐵塗鴉源自不同的文化土壤，結合工具、風格與藝術特質，而成為街頭塗鴉的一種特殊表現。然就紀念壁畫風格與繪者二層面，則都受

到紐約地下鐵塗鴉很深的影響。

文化惡搞 (culture jamming) 是利用原有媒體溝通的形式來轉化媒體以創造對其自身的批判, 揭露企業形象與廣告所隱藏的真相, 用以對抗無所不在的重商主義 (commercialism) 與企業品牌社會 (Lasn, 2000)。它既非單純的藝術 (為藝術而藝術), 也非單純破壞環境的行為 (為破壞而破壞)。其中廣告看板解放陣線 (Billboard Liberation Front) 就是文化惡搞很重要的一個團體, 1977 年在舊金山成立, 主張我們雖然無法改變廣播節目、電視節目、報章雜誌的訊息, 但是可以改造大型廣告看板。以最少的更動, 使用媒體的字眼, 把它講回去, 讓原有的以及新創造的訊息併陳, 來達到最大的揭露真相的效果 (Billboard Liberation Front and Friends, 1990)。修改看板要盡量專業, 同時容易清除 (並不想要破壞廣告看板), 因此大都不直接使用噴漆, 而使用容易清除的橡膠膠水黏貼紙張。它是暫時性的向企業借空間 (廣告看板) 來向公眾傳達自己的想法。也有不少的模版塗鴉, 以及泡泡計畫 (bubble project)<sup>8</sup>, 使用文化惡搞的概念, 共同形成後塗鴉世界的一部份。

根據 Austin (2001) 的研究, 紐約地下鐵塗鴉早期傳播的管道依賴紐約的塗鴉者到軍中服役或遷移到其他城市時傳授給外地人, 或者外地人到紐約觀光藉機學習, 不過這種親身傳播管道畢竟非常有限。真正讓紐約塗鴉成為全球現象的要依賴書籍 (如 *The Faith of Graffiti*, *Spraycan Art*, *Subway Art* 等)、錄影帶 (如 *Beat Street*, *Style Wars*, *Wild Style* 以及塗鴉者自拍的紀錄片)、雜誌以及 1990 年代晚期發展開來的網際網路。台灣的街頭塗鴉主要在 1990 年代後受到流行文化商品宣傳的嘻哈文化與滑板等極限運動, 以及後來網際網路的普及所影響。不過李靜怡 (2004) 認為台灣做為一個移植外來文化的國家而言, 民眾首重嘻哈文化透過電視影像所展現的強烈視覺風格 (如 MV 與舞蹈),

---

8 泡泡計畫指的是對於都市中無所不在的廣告的反擊。一個像是漫畫裡人物說話的泡泡, 一旦放在廣告上, 就將企業的獨白轉化成公共的對話, 鼓勵任何人在其上填入沒有受到禁制的文字。「愈多的泡泡意涵愈多的自由空間, 愈多的思想的分享, 愈多的對於當前事件的回應, 更重要的是有愈多的想像與樂趣」(Lee, 2006, 扉頁)。

而不是它的歷史，而塗鴉也在此文化中淪為邊緣地帶（頁 91）。這樣反而讓塗鴉有了自己的發展空間，而不至於只是街舞的陪襯。

根據本研究的訪談，台灣本土的塗鴉者（不包括在台灣塗鴉的外國人）有不少係受到滑板文化<sup>9</sup>的影響，包括呂學淵、阿諾、和尚、鴨、JASON、REACH、SAME 都是如此。據呂學淵表示，他從小喜歡畫圖與音樂，平常在課本上就會隨便畫。中學時開始喜歡美式滑板、越野車與極限運動，於是開始研究相關資料，在滑板和越野車雜誌中看到一些以塗鴉作為背景的照片，為其所吸引。高中畢業當兵前的時候，和朋友郭沙在台北工作，假日會去玩滑板，然後在民生東路的廢棄兵工廠的圍牆開始了他的塗鴉生涯（大約在 1989 年左右，這是咸認台灣街頭塗鴉的濫觴<sup>10</sup>）（參考劉晉彰，2007；龔卓軍，1996）。阿諾則是國中時參加國畫比賽意外得名，美術老師稱讚有加，於是捨田徑改學美術。就讀復興商工廣告科時，結識一群玩滑板的朋友，在滑板場地看到塗鴉，開始迷上塗鴉。REACH 中學就讀美術科，因為喜歡滑板，從滑板上面的圖案注意到嘻哈雜誌，再從網路接觸美國塗鴉，然後展開塗鴉歷程。在美國度過青少年的 NOE 也有類似經歷，他小學的時候玩直排輪，腳骨曾經斷過，朋友就建議他棄武（直排輪）從文（塗鴉）。

除了一部份受訪者因為喜歡滑板，為極限運動場地的塗鴉所吸引，進而接觸塗鴉之外，其他的受訪者主要接觸塗鴉的管道有：（1）塗鴉媒體（包括塗鴉網站、書籍、嘻哈 / 設計雜誌）：在這個網路時代，只要鍵入「塗鴉」或者「graffiti」就可以連到許多塗鴉的專業網站。網站資訊就成為塗鴉者學習塗鴉歷史以及技巧的重要資訊來源；同時，也成為塗鴉者互通有無，明裡觀察暗地較勁的社群網絡。《塗

9 滑板大約於 1970 年代在台灣首次出現，李祥瑞（2004）則指出台灣滑板運動歷經兩次比較明顯的高峰期。第一次是 1990 年代初期，美國滑板運動品牌如 Airwalk 以及 DC 進入台灣市場，主要都會區已可看到滑板用品店出現。第二波是 1990 年代末期，台灣青少年大量吸收日本流行資訊，日本街頭風的流行，滑板運動品牌被視為流行商品，使得滑板運動受到青少年注意。滑板的服飾以及滑板上的設計圖案，與塗鴉形式上相近，因而間接引介許多滑板的愛好者進入塗鴉世界。

10 某雜誌以為是外籍勞工所繪。

鴉·城市糖果地圖》(廖方瑜、孟成瀚, 2005) 這本書, 介紹歐洲的著名模版塗鴉者與作品, 並說明模版塗鴉的製作步驟與技巧, 開啓了台灣模版塗鴉的風潮, 特別是影響了 Bbrother 以及其他新進者。(2) 塗鴉者: 例如 BOUNCE 透過網路雜誌等管道認識塗鴉, 但是連噴漆要到哪裡買也不知道。後來認識一位新加坡籍的塗鴉者, 引介他許多塗鴉相關知識。接著他又去看塗鴉表演, 再藉由 email 與資深的塗鴉者聯絡, 一方面加強塗鴉技巧, 同時慢慢融入與其他塗鴉者互動。(3) 塗鴉活動: 如流行服飾廠商舉辦的塗鴉展覽以及台灣少年權益與福利促進聯盟(簡稱台少盟)的塗鴉種籽培訓營。台少盟曾經多次招募 12 至 20 歲喜愛塗鴉或想學塗鴉的青少年, 請來塗鴉達人 ANO 教導塗鴉的技巧與文化, 培養一批新的塗鴉青少年(如 PHATE)。

整體而言, 台灣塗鴉者並非如 Blek le Rat 親身感受到紐約地下鐵塗鴉的浪潮而有感而發, 而是間接的經由嘻哈文化或各種媒體認識塗鴉。因此, 形式與風格容易模仿學習, 卻缺乏意義與內涵的深度體會。初期, 實際塗鴉者的人很少, 塗鴉僅止於個人的興趣, 並未得到社會大眾的肯定, 但因為數量也不多, 所以也不被認為是社會問題; 漸漸的, 隨著媒體的多樣化, 塗鴉伴隨嘻哈文化、流行音樂、極限運動現身, 既相互襯托也彼此拉抬, 有各種塗鴉表演、嘻哈活動的公開展示機會, 媒體關注也趨向多元(也正面也有負面), 塗鴉逐漸成爲一種有願景(成名、賺到錢、得到設計權)也值得投入的創造性活動, 這讓多元化的塗鴉類型與後塗鴉時代的塗鴉文化接軌, 在形式相近的基礎上, 有別於紐約地下鐵塗鴉的論述才漸漸形成。

塗鴉的創作地點在公共空間, 讀者包括塗鴉圈的同好, 也包括社會大眾; 既然不是關起門來的自我娛樂, 就不能貿然地上街頭, 而必須經過一定的學習過程, 從觀察研究到實踐, 從社區巷道再到都心街頭。NOE 在他真正上街頭塗鴉之前, 一方面翻書上網讀歷史, 一方面在街頭觀察到處拍照, 瞭解每個塗鴉者不同的風格, 爲了學習, 也爲了避免畫得跟其他塗鴉者一樣。等到在家練習成熟之後, 才敢逐步漸進去挑戰公共的都市街頭。塗鴉的過程是一個空間「公開化」的過程, 初學者會選擇熟悉環境的周遭(家門口、頂樓、社區牆面)或城市邊緣(河堤、交流道、廢棄建築、陸橋橋墩、停車場、地下道)作

為練習場；隨著名聲擴展與同好的連結，逐步改成以學校、街道、電箱等為對象擴散，這與塗鴉技巧的成熟與社會互動有關，由月黑風高到光天化日，由竊竊私語到大眾之聲，由城市邊緣到城市中心，由遮遮掩掩到公開挑釁。

## （二）台灣街頭塗鴉的主要類型

在這個全球的后塗鴉年代，各種塗鴉風格百家爭鳴，不過若根據塗鴉的工具可以將塗鴉略粗分為噴漆（spraycan）塗鴉與黏貼（adhesive）塗鴉。噴漆塗鴉包括紐約地下鐵塗鴉與模版塗鴉兩大類，而紐約地下鐵塗鴉又包含了簽名（tag）、泡泡字（throw-up）、畫作（piece）<sup>11</sup>等三種形式。簽名塗鴉（圖一）是入門，主要的工具是麥克筆，塗鴉時間的單位是以秒計，空間的單位是以公分計，好處是簡單、迅速、便宜、工具攜帶方便，缺點是受限於筆寬，只能作小型塗鴉，墨水能附著的材質也受限，例如粗糙的牆面就不適合。簽名同樣講求整體的字體變化，箭頭、星星、光環、子彈、王冠、流線作為裝飾，讓簽名整體感覺較為平衡、有變化、有力量。泡泡字（圖二）算是簽名塗鴉的放大版，塗鴉者先用較淡的顏色勾邊，再上色填滿，最後再以深色收邊就算完成。塗鴉時間的單位是以分鐘計，空間的單位是以十公分計算。相較於簽名塗鴉，它可以在很短的時間內佔據較大的空間，同時以色彩與圖形吸引讀者的注意。畫作塗鴉（圖三）同樣以噴漆為主要工具，透過圖像設計與配色，展現創意與功力。其塗鴉時間的單位是以小時計，空間的單位則是以公尺計算。畫作塗鴉色彩豐富、構圖較繁複，在街頭最能吸引眾人的目光，但是耗時、耗材、耗工、危險性高。模版塗鴉則通常先用電腦抓圖、用繪圖軟體處理過後列印，在紙板上依據圖形挖空，塗鴉時再以噴漆填滿空隙即可，大多數為單色表現。好處是可大量複製，但是紙板限制了尺寸，如果過大，攜帶與塗鴉都不方便。

11 這幾種塗鴉形式並沒有通用的中文翻譯。Tag 也翻譯成標貼，throw-up 翻譯成拋擲，piece 翻譯成大作或大幅的塗鴉。Piece 是 masterpiece 的簡稱。





圖一



圖二



圖三

紐約地下鐵塗鴉所使用的工具以噴漆罐為主，Chalfant 與 Prigoff (1987) 的書名就叫做《噴漆藝術》(Spraycan Art)，而噴漆罐也經常出現在畫作塗鴉當中。不過當塗鴉被建構成都市問題後，紐約市政府也積極採取法律行動來禁止塗鴉。1972 年紐約通過反塗鴉法 (anti-graffiti law)，其中有關於噴漆罐的規定，包括必須要持有美術系的學生證件才能購買噴漆罐，而在街上行走若手持已經打開的噴漆罐就屬嚴重違法行爲。此時，貼紙與海報提供了另外一種藝術發抒的管道，可以很快速地廣爲散播，也可以輕易地在都市空間角落上黏貼；而電腦技術又讓它更爲容易，塗鴉者坐在家裡就可以既省錢又快速地製作 (Walde, 2007)。1970 年代中期，塗鴉者想到利用郵局免費的地址貼紙，它非常適合在其上簽名。一旦貼在牆上，就很難撕下。此種媒介開啓了另一種快速簽名 (塗鴉) 的可能性。另外一種塗鴉者所使用的貼紙是由 Stanton Avery 公司所製作的 “Hello, my name is …”，原來是在小組討論或者會議上用來鼓勵認識彼此的胸前姓名貼紙，後來則成爲一種流行的塗鴉貼紙。塗鴉者可以在空白的貼紙上使用奇異筆書寫，也可以自行列印輸出，此時貼紙就更像是塗鴉者的名片。這些不同的塗鴉形式，並非徑渭分明，同一名塗鴉者會同時採用不同的形式，即使同一個塗鴉作品也可能採用複合的形式。

台灣的塗鴉大約在 1990 年出現，而比較形成風潮則大概是 2000 年以後的事情 (從本研究受訪者的塗鴉啓始年代也可以印證)。塗鴉大抵是隨著西方嘻哈、滑板、流行文化 (產品、雜誌、網際網路等) 而傳入台灣，沒有紐約地下鐵塗鴉形成的種族與階級的文化土壤，也沒有隨著工具、競爭而在形式風格上歷經繁複的演進過程。所以台灣在形成本地塗鴉次文化的時候，就已經同時受到歐美、日本等地塗鴉的影響，存在不同的內容、形式與風格。無論簽名、泡泡字、畫作、

模版、貼紙，都隨處可見。不過根據本研究的訪談，大致上可以將台灣的塗鴉者分為手繪噴漆塗鴉、簽名塗鴉、模版塗鴉三種類型。這三種塗鴉者並不能完全清楚進行區隔，但是是以塗鴉者之整體塗鴉風格來歸類。實際上，塗鴉者並非只專注於某一種塗鴉，偶爾作其他類型塗鴉並不會影響其社群之間的評價與認同。手繪噴漆塗鴉者也可能做模版；以模版塗鴉為主要活動的塗鴉者，可能也做簽名塗鴉；而簽名塗鴉者偶而也會從事畫作。

1. **手繪噴漆塗鴉**：這類型的塗鴉者若不是從小喜歡繪畫，就是具有美術相關科系的背景。他們通常是先喜歡繪畫與設計，遇見塗鴉之後，找到街頭塗鴉的樂趣。隨著他們接觸塗鴉的管道不同（網際網路、國內外塗鴉者、滑板場等），有一類是承接美國塗鴉的傳統，認為塗鴉是簽名／字母的藝術，會致力於字母畫作的創作（如 DZUS）；另一類則是比較強調塗鴉的藝術性，其中有的使用某種特定圖像風格來取代簽名（如 ANO），有的則是以公共牆面為畫布從事藝術創作（如 IWM）。但是有的塗鴉者則會同時嘗試不同的塗鴉形式，例如 BOBO 與 SAME 由於親身接觸美國與加拿大的塗鴉者，因此以字母創作為主，從簽名、泡泡字到畫作都有。他們也做貼紙，也創作容易辨識的人臉圖像 LOGO。
2. **簽名塗鴉**：相較於上述以手繪噴漆為主的塗鴉者，是從美術走向塗鴉，第二類的塗鴉者（以 CHEK 和 NOE 為代表）比較是先喜歡街頭塗鴉，然後從其中漸漸發展不同的塗鴉風格，進而走進塗鴉的藝術。他們的塗鴉有頗大的比重為簽名塗鴉（tagging）與泡泡字，同時也輔做貼紙以及以字母為主的畫作。其精神比較銜接美國塗鴉的傳統，富街頭精神，很努力地在街頭塗鴉。簽名塗鴉，不容易受到外界關注，需要以量取勝，卻最接近美國塗鴉原始的精神。
3. **模版塗鴉**：台灣的模版塗鴉者，如黃大奎、Bbrother 等，在進行街頭塗鴉之前都已經在校園裡用各種不同的創作形式來表達其對於教育與社會的批判觀點（例如黃大奎在校園從事行動藝術、在報社寫樂評；而 Bbrother 也與同學參加校園的「噪音青

年」、「上山打游擊」團體從事裝置藝術)。《塗鴉·城市糖果地圖》(廖方瑜、孟成瀚, 2005) 書中介紹歐陸塗鴉(特別是 Blek le Rat 與 Banksy), 讓他們發現了另一種可以在街頭對公眾發聲的管道。他們的目的不在於到處簽名, 也不是喜歡美術畫畫, 而是找到一種在公共空間中發表意見的方法與媒介。黃大奎也表示「型版〔模版〕塗鴉, 剛好適合我這種術科程度比較不好的人, 藉助型版可以彌補我手繪筆拙的方式」。其中 Emblack 為女性塗鴉者, 她的模版塗鴉通常面積不大, 與貼紙同時使用, 主題大都是反全球化、反消費與動物保護。

手繪噴漆塗鴉者與模版塗鴉者的重疊性不高。噴畫塗鴉者偶而也會使用模版(如 ENZO、JASON、呂學淵、和尚、罐頭), 但是模版塗鴉者則不太噴畫(如 Bbrother、Mr.T), 至多以徒手噴漆寫字做為輔助。由於電腦圖像軟體盛行, 使得模版塗鴉的構圖愈來愈簡便, 圖案本身的原創性與技術門檻降低。雖然割紙板也需要技術、時間與經驗, 但一般而言, 其技術難度還是比不上手繪噴漆。因而手繪噴畫塗鴉者強調藝術與創意, 在都市中重複出現, 展現自我, 讓人看了開心, 還可美化城市, 而藝術與創意正是讓塗鴉存活的關鍵。模版塗鴉者則強調其作品內容的言之有物, 與社會對話的意圖。相對的, 他們覺得手繪噴漆塗鴉缺乏社會意識, 只強調美術形式, 卻少了內涵與深度。認為塗鴉既然都已經走向街頭, 就該與所處社會有所關連, 而不是單純表現自我。模版塗鴉者黃大奎就表示:「意見能不能傳達出去才是重點, 而非圖形的漂亮與否…你必須要用人家看得懂的字或者符號, 不然就變得好像紐約同人誌了。」他進一步說明:「我還是很肯定他們的技術, 可是他們已經被技術給綑綁住了。漂亮的東西大家都會作, 可是讓人懂又發人省思的話不是人人會講。」反過來說, 手繪噴漆塗鴉者 BOUNCE 認為模版塗鴉這種風格國外早就玩過了, 他們頂多只是用電腦合成拼拼湊湊, 不像手繪噴漆的塗鴉造型是自己創造出來的, 具有獨創性。他覺得模版塗鴉如果做出一個很普通的作品, 「人家第一眼就不會去欣賞了, 你裡面再丟多少含意都沒用。」反而是一個簡單的圖案, 可以讓路人開心。

模版塗鴉者也反駁說, 模版塗鴉也有大型、精緻、需要非常高度

技巧的。最重要的創意不在於圖繪的技巧，而在於如何想像一個圖形與文字來表達對於某個社會現象的看法。但有趣的是無論是手繪噴漆或模版塗鴉者都對英國的模版塗鴉者 Banksy 一致表示讚賞，認為他有創意，真的長期投入（commitment）。其實，手繪噴畫也不一定只強調藝術形式或自我表達，例如早期的呂學淵的噴畫作品就以生態環保與反戰為主題。和尚早期比較著重在形象複雜的英文字，後來覺得無聊，既然畫在公共的牆上，應該就不只是純粹視覺上的吸引，而要傳遞一點訊息讓它更有價值。因此在他的塗鴉歷程中，其關切已經從圖像的技法轉為想法的表達。目前他的噴畫就想傳達「現代人那種城市的壓迫，還有人際關係的扭曲」。

在美國的塗鴉脈絡底下，簽名塗鴉（tags）雖然是在視覺上最不吸引人（visually unappealing），但是它也是最有趣（fun）、最挑釁的（offensive），因而是街頭塗鴉的本質（essence）（Hill, 2006）。不過台灣街頭塗鴉裡，專門從事簽名塗鴉者並不多，其中的 NOE 與 CHEK 則都有在美國舊金山度過青少年時期的經歷。簽名塗鴉如此受人嫌棄，一般人視之為髒亂之源，許多其他塗鴉者看不起，也不會因此而帶來商業設計的機會，為何還是有人樂此不疲？NOE 表示：「西門町的海報，每經過一次，就簽一次。就像小狗灑尿的意思一樣。我不會感到 guilty 啊，為什麼你有錢就可以廣告洗腦？」對比於 Emblack 或 Granix 這些模版塗鴉者，經常使用文化惡搞的概念，利用模版或貼紙來挪用品牌與商標（如星巴客、麥當勞、耐吉）的訊息，或者傳達不要過度消費、少開車、少看電視等訴求；這些簽名塗鴉者並非對於某個特定品牌或廣告內容進行挑戰，而是對於廣告在都市公共空間中的無所不在本身加以回應。

簽名塗鴉和圖像、畫作塗鴉一樣，都有著獲取名聲的目的。然而以圖像為主的塗鴉，比較強調塗鴉的藝術性，或者藉由圖像的可愛、易親近性，來獲取社會大眾的理解與支持。簽名塗鴉者更強調塗鴉的精神在於簽名，「我不管你喜歡或者討厭，只要你記住我的名字就好了」（NOE）。雖然他們也會不斷演練、修正自己的簽名風格，但是並不想討好大眾，就算有人很討厭他，但是這正也證明那個人已經記住他的名字了。模版塗鴉者當然希望人們看到他們的塗鴉，記住他們的

名字。但是有的模版塗鴉著重的是與社會事件對話，企圖引起話題的討論，像黃大奎的塗鴉作品就都沒有簽名，普通大眾不會知道作者是誰。

此外，簽名塗鴉者認為多數人無法理解簽名塗鴉的藝術價值，其實簽名並非隨便畫的，它也是經過千百次的練習才能如此熟練而有型。一般社會大眾討厭簽名塗鴉，而較能欣賞畫作塗鴉，但不知道有許多簽名與畫作塗鴉其實出自同一位塗鴉者之手。相較於手繪圖形塗鴉較能為大眾所接受，也比較容易找到商業創作的機會，簽名塗鴉處在很邊緣的位置，他們期待是否百年之後大家終於可以欣賞簽名塗鴉之美。

值得一提的是，紐約地下鐵塗鴉者大都是非裔與拉丁裔的社會底層青少年，年齡大都在 11 至 16 歲之間，受到幫派領域塗鴉影響，首先出現的是簽名塗鴉，後來因為競爭激烈與塗鴉工具的演進，慢慢發展出泡泡字以及畫作（又從 2D 到 3D 到狂草）。絕大多數的紐約塗鴉者其實僅止於簽名塗鴉，除了追求數量，寄望成為某地鐵線之王外，看不到其他出路。如果花時間來學手繪噴畫，則在這段期間，他的名字又已經遭人遺忘了（Lachmann, 1988）。部分塗鴉者則從簽名開始，逐步學習，經過泡泡字的過渡，而成為一位具有自己風格的畫作塗鴉者。反觀台灣，由於絕大多數的塗鴉者都具有美術相關的教育背景，加上英文不是從小熟悉的語言文字，所以反而是以圖像入手。多數手繪噴漆塗鴉者專攻圖像，只有少數塗鴉者創作以字母為內容的畫作塗鴉。反而是畫作成熟之後，才學習如何簽名，與紐約塗鴉者的歷程正好相反。PHATE 從台少盟的塗鴉營進入塗鴉界，在 ANO 的帶領下，以圖像的手繪噴漆與模版為主。後來接觸其他塗鴉者才知道街頭塗鴉的一個重要本質是簽名，於是他近來也開始在街頭進行簽名塗鴉。BOUNCE 與 HOWA 也都是先在街頭大量創作圖像式簽名（分別是兔子與臉）後，最近開始練習簽名塗鴉。SAME 則從小有繪畫天分，從滑板接觸塗鴉，開始的時候就以英文字母為主來創作，在街頭寫下 Hip Hop 的字眼，並沒有署名。後來接觸（美式）塗鴉的資訊，才知道簽名的重要性，於是開始以 SAME 之名塗鴉（包括簽名、泡泡字、畫作等）。換句話說，台灣的塗鴉者接受並仿效國外塗鴉的形式與風

格，等到技術成熟了，再回過頭，追求塗鴉本質的意義，與美國的地下鐵塗鴉發展恰是一個相反的進程。

### （三）塗鴉與字母的藝術

塗鴉是寫字還是繪畫？這是台灣噴漆塗鴉者主要爭辯的課題之一。紐約地下鐵塗鴉最嚴格的定義包括，是字母（letter）的藝術（圖像只能是背景）、在非法的地方塗鴉、使用偷來的顏料（不參與資本體制的運作）（Austin, 2001）。但是這些嚴格界定在台灣街頭塗鴉的脈絡都不存在。台灣街頭塗鴉的根源同時來自於紐約地下鐵塗鴉、英法的模版／貼紙塗鴉，以及日本的卡通動畫，加以手繪噴漆塗鴉者幾乎都有美術的訓練底子，所以有的塗鴉者是以繪畫為主要表現形式內容（如歐陽）。此外，塗鴉乃受到外來文化影響，如果要在全球塗鴉下定位、獲取名聲，使用英文似乎是必然之勢。然而，英文並非我們的母語，書寫很難勝過西方塗鴉者，但是中文書法舉世聞名，風格多變，台灣塗鴉者為何不考慮利用中文書法的傳統呢？經訪談塗鴉者之後，發現這顯然是外行人的問法。是現在的青少年已經從小缺乏書法的訓練？還是使用噴漆罐很難寫出書法的字型？當我們詢問台灣塗鴉者為何很少用中文創作的時候，塗鴉者首先指出中文字形種類太少。他們以電腦字形為例，認為中文不出明、楷、黑、圓、仿宋，頂多增加魏碑、少女、綜藝體等，可是英文字形從 Arial 到 Wingdings 就有上百種。其實嚴格來說，電腦字形充其量只能算是美工字，還談不上書法藝術（即使是魏碑、瘦金體也還只是美工字，不算書法）。也許與塗鴉的工具有關，塗鴉者認為如果寫中文字，那會太像 POP（廣告／海報字體），「整個馬上遜掉」（歐陽），這樣就離塗鴉的街頭精神太遠了。

如果塗鴉的根源是寫字，而字具有溝通的意涵，那麼應該是中文還是英文？中英文字在字體組成結構上也有根本的差異。英文字，不管簡單或是艱澀的字，都是由字母所組成，原則一致。可是中文字筆劃差異極大，可以從一劃到三十劃。例如從木、林、森到鬱都是一個字，不像英文只需辨識每個字母，相對而言，中文比較難以辨識。塗

鴉者ㄎㄨㄛ一就認為：「中文太複雜，再複雜下去可能沒有人看得懂。英文就比較簡單，比較好變化。」ANO 也表示：「也有人是簽中文的，不過也是寫到最後不知道在寫些什麼？」可是無論中文或英文，演繹變化到一定程度之後，一般人都難以辨識。這時，「文字」的功能向「圖案」靠攏，需要重複出現，以形成特定的視覺意象。所以，台灣塗鴉者喜歡在塗鴉旁邊再簽個名，反而像是落款。

研究者很好奇，筆畫相對較為簡單的簡體字是否可行？這個可能性馬上遭受訪者否決了，他們非常清楚地表示不希望被誤認為是中國的塗鴉。順著上面的邏輯，「注音符號」的結構倒是接近英文，而且非常台灣本土，有沒有可能成為台灣塗鴉的特色呢？受訪者表示這是一個可能的想法，不過注音符號通常只出現在兒童讀物裡，外國人也無法辨識它與日韓文的差別，因此並沒有塗鴉者真正嘗試。由於塗鴉已經經由網際網路形成全球的現象，網頁與部落格成為塗鴉交流的重要平台，因此與國外人士溝通也是必然之勢。NOE 認為塗鴉是一件國際的事情，為了與國際接軌，所以必需使用英文創作。有趣的是，為了與國際接軌必須使用英文，同理，為了與本土社會民眾溝通，卻同樣要使用英文而非中文。ANO 的解釋如下：中文相對於英文，意義傳達直接而清楚，如果其中有社會批判或政治意涵反而容易面臨遭到清洗的命運。

目前也有極少數的塗鴉者嘗試使用中文來創作塗鴉。例如 SAME 已經受到國內塗鴉者一致的尊敬，也受到國外塗鴉團體（如 The Seven Letter）的賞識。他近來開始練習中文塗鴉，目的是希望能夠創造亞洲的特色。不過他強調仍然要以英文為本，中文只能是附加的能力。使用英文才能與國外塗鴉社群溝通交流，站上國際的舞台，有了位置與名聲之後，才有機會凸顯地方的特色，讓人注目。文字畢竟不像食物或工藝品，它具有辨識的門檻，單憑中文的地方性，難以在全球體系中競爭。

上述文字的問題對於模版塗鴉就比較不是那麼切身，由於模版塗鴉的內容大都利用電腦影像軟體創作、抓圖、編修，塗鴉者不需要手繪塗鴉的底子；模版塗鴉不需要長期暴露街頭，時間與危險的限制較小，字體複雜只是增加室內切割紙板的時間與難度，再加上模版塗鴉

經常有與社會現象對話的意圖，因此模版塗鴉比較容易看到中文與英文併陳的現象。例如在黃大奎與 Bbrother 的模版塗鴉裡可以看見「有錢很屌」、「警察違法」（圖四）、「穀賤傷農」等字樣，這些筆劃繁多的中文字，如果使用噴漆其難度相對很高。相對於某些手繪噴漆塗鴉者爲了讓社會大眾能夠接受，因而避免使用中文的直接社會批判，改採可愛風的圖形來爭取認同，多數模版塗鴉者則採取較爲直接、尖銳的砭針社會的方式。例如黃大奎針對流行歌手周杰倫不用當兵的新聞事件所創作的塗鴉作品（周杰倫身分證件的圖像，上書「好男不當兵」），以及 2007 年夏天諷刺台灣北社的「我愛總統，效忠領袖」的模版塗鴉（圖五）就都曾引起媒體與政治人物的注意與爭議<sup>12</sup>。

12 2007 年夏，國立台北教育大學附近的圍牆以及變電箱上出現幾則塗鴉，包括多處變電箱上「我愛總統、效忠領袖」的字句，並且署名「台灣北社」。圍牆上則另有一個看似樂團的宣傳廣告，上書：「蘇打綠 X 阿霈樂團，我的未來只是夢」；以及「慶祝解嚴二十年 7/15/1987-7/15/2007、紀念戒嚴七週年 5/20/2000-5/20/2007」（圖六）的字句，底下寫著「青年發展部贊助」。受到民眾陳情的壓力，國民黨市議員林奕華認爲這是戒嚴的詞句，要求北社澄清；北社則大聲喊冤，要求林奕華公開道歉，否則保留法律追訴權；而環保局則要發函台灣北社（蘇打綠樂團等）要求說明，如果證實爲北社所爲，會依據《廢棄物清理法》加以罰鍰。多個平面媒體則跟著政治人物到現場拍照，照本宣科。街頭塗鴉當然非常重視簽名，只是關照「我愛總統、效忠領袖」這個模版塗鴉，畫面中的「台灣北社」其實並不是塗鴉作品中作者的簽名，而是塗鴉內容的一部份。「蘇打綠」以及民進黨的「青年發展部」同樣也是塗鴉的內容而不是作者的簽名。難道林奕華、環保局與報社記者真的以爲台灣北社、蘇打綠、青年發展部會相約共同在北教大一起塗鴉嗎？這幾個塗鴉文句，怎麼解讀都不像是深綠團體所爲。「我愛總統、效忠領袖」不更像是針對「台灣北社」近來無條件支持陳水扁這個現象所進行的反諷嗎？「我的未來只是夢」對比於張雨生唱紅的《我的未來不是夢》以及陳水扁競選台北市長的口號「有夢最美，希望相隨」，不也是作者有感於美夢無法實現而對政治人物的口號進行嘲諷嗎？而「慶祝解嚴二十年、紀念戒嚴七週年」，更是塗鴉者對於民進黨執政不如人意的控訴。反諷的是，這些塗鴉明明是對於綠色執政的批評，惹惱卻是藍營的政治人物。而街頭塗鴉的文化意涵與社會大眾的脫節也在此可見一斑。





圖四



圖五



圖六

#### (四) 以圖像取代簽名

相對於歐美的塗鴉，台灣手繪噴漆塗鴉者以圖像來代替簽名的比例較高，例如 ANO 的數位臉（圖七）、BOBO 的戴眼鏡的臉（圖八）、BOUNCE 的機器兔（圖九）。如果放在紐約地下鐵塗鴉的脈絡下，這種圖形既不是泡泡字也不是畫作；比較接近的是 Space3 的太空船或者 Flowerguy 的手繪花。造成這種現象與上述關於文字的討論有關。由於台灣的本土塗鴉者具有美術背景的比例相當高，他們繪畫的能力比寫字來得強，加上英文並非自己熟悉的語言，掌握不易。例如歐陽的手繪噴畫功力在塗鴉界得到一致讚賞，但是她很少嘗試字母畫作（letter art）。她說：

感覺好像寫字寫起來沒有差別，很多字排在一起我可能也分不清楚是誰寫的，大家寫成一堆，除非他很特別，像 DABS [加拿大籍] 只寫他自己名字，我就看得出來是他的，不然我都看不出來是誰是誰寫的，就是沒有識別性……所以畫那個比較不好玩。

JASON 說：

因為我們不是外國人，一般畫的都是英文，覺得英文可以牽來牽去 [interlocking]，很複雜可是能看得懂的人很少，也不會去注意到它代表什麼涵意。

ANO 認為街頭的簽名太多了，圖案的辨識性比較強，所以他漸漸以圖像來取代簽名。他也沒有藉著塗鴉傳達對社會的想法的企圖，所以重要的是風格，讓人一看就知道是他畫的。BOUNCE 也認為台灣的塗鴉者對英文字母的感知程度不夠高，大家 bomb 的字都很像，而他對圖案造型比較有興趣，字練的沒有很熟，因此固定畫機器免讓別人可以認識、記住他：

我簽名的字又不是特別，而且我才剛開始，練簽名也不夠熟練，就會想要怎樣才能讓人家記得我，知道我這個人出來了，所以就開始挑地點把我的兔子放上去，因為造型最容易讓人家記憶住……這隻兔子等於一個 LOGO 吧！

NOE 認為台灣的塗鴉者受到日本卡通的影響，因而喜歡用圖形來簽名。他說：「你不覺得像 ANO 或 HOWA 就跟他們畫的臉長得蠻像的」。ANO 則認為這種「可愛風」的卡通人臉比較可以為社會大眾所接受。於是呢，這些圖像甚至可以取代簽名，為人所識別、記憶。例如 REACH 自創「FU」（圖十），說它有熊的耳朵、兔子的鼻子，眼睛的閃電是要提醒大家眼睛放亮一點，因為暴牙，講話有點漏風，很像 FU 的發音，所以就叫做「FU」。透過其表情變化，反映了都市人的心情。他很少進行簽名塗鴉，可是只要看到「FU」的圖形就多半會知道是他畫的，也等於是簽名。SAME 將 S 簽得像是一張吐舌頭的臉。NOE 的泡泡字則介於簽名（tag）與上述圖像之間。他在 NOE 泡泡字上畫六個點，表示和尚的戒疤，再加上一個伸舌頭的表情，既是字母又是圖像。而這些有著簽名功能的圖像，既能展現塗鴉者的自我認



圖七 ANO



圖八 BOBO



圖九 BOUNCE



圖十 REACH

同，也經常向社會傳達某個特定意涵，像 BOUNCE 的機器兔有著誇張的耳朵，是因為他希望大家可以多聽聽別人的聲音。

於是塗鴉不再只是喃喃自語，塗鴉也是公開的私房話。圖像即簽名，圖像即分身；透過分身，塗鴉者傳遞價值、認同即品牌。如同耐吉公司執行長（Phil Knight）就曾說關鍵是品牌而非產品。當塗鴉的某些價值得以被消費、認同，也意味著塗鴉更有機會結合商業、視覺化嘻哈精神，並蔓延至產品設計。這或許可以解釋，台灣的街頭塗鴉以圖像為主的原因，友善、可愛、頑皮、游擊的態度，讓塗鴉得以更靈活穿梭在都市邊緣與流行中心的雙面性格。

### （五）塗鴉者如何評價塗鴉

塗鴉圈有點像是武俠小說裡面的江湖，自有一套行事準則、評判標準與懲罰機制，一般社會大眾未必知曉。誠如前述，塗鴉者會受到塗鴉圈的尊敬或唾棄，大抵依賴底下幾個標準：

1. 風格（style）：手繪噴漆塗鴉的風格包括技術、創意與獨特性（可辨識性）。使用噴漆罐需要長期的練習才能掌握自如。能否徒手畫直線、畫圓，既要直或圓又不斷線，也不能讓噴漆滴下，確實考驗塗鴉者的功力。構圖是否平衡、配色是否創新、漸層是否有層次、線條是否乾淨順暢，都是評判畫作好壞的標準。噴漆的基本功夫熟練之後，要在狂草、3D 等風格上精益求精，既能發展自己的特色，他人又難以模仿。風格的發展最好循序漸進，CHEK 就表示他不喜歡塗鴉者其實技巧還不到，就貿然在公共空間中畫 3D。技術雖然是基本功，不過有創意或好的想法比技術還重要。能夠讓路人駐足，覺得塗鴉在說話或讓人會心一笑的，就是成功的塗鴉。台灣的 SAME 與加拿大的 DABS 就是許多塗鴉者公認畫的最棒的塗鴉者之一。

在手繪噴漆塗鴉者的眼裡，模版塗鴉的技術門檻相對低很多，但是模版塗鴉成功與否，仍然與技術有關，包括圖形的簡單與複雜、切割紙模的技巧、接圖，以及噴繪的能力（例如套色）。當然更重要的是，其所設計的圖形與文字是否有創意、能夠吸引目光、傳達觀念。台灣的模版塗鴉大約只有三年的歷史，發展不夠成熟，經常受到的批

評是受英國塗鴉者 Banksy 的影響太深，難以脫離他的影子（例如部分 Bbrother 與 Granix 的作品）。

2. 數量 (saturation)：街頭塗鴉會因為自然與人為因素而消失，因此「真的要塗鴉的人，每個禮拜都要出去畫……你要每個點一直畫一直畫，讓人家每天看到」(BOUNCE)。塗鴉的數量反映的是塗鴉者對於塗鴉的「投入」(commitment)，塗鴉不是臨時起意，不是隨便玩玩的。在這樣的思維下，有些手繪噴漆塗鴉者，並不認為創作數量不多的模版塗鴉者可以稱為塗鴉者。簽名塗鴉（包括泡泡字）的基本精神就是要無所不在 (saturation)。但是畫作塗鴉耗時耗材，以風格為主要訴求，數量就不是重點。模版塗鴉則很大一部份內容在於回應社會議題（如 WTO、樂生療養院、周杰倫不當兵），雖然模版很適合大量複製，數量卻通常不多。主要考慮如何能夠與讀者對話，因而要選擇路人能夠解讀塗鴉的地區來創作，像是台大、政大、國北教大等大學或書店附近的區域。

3. 選點 (physical daring)：能夠在身體不太可能到達、意想不到或是很危險的地方塗鴉，既是塗鴉者的自我挑戰，也可以贏得塗鴉圈的讚賞與敬佩。REACH 表示，台灣的塗鴉者走在街上只注意眼睛的高度，可是加拿大幫的很厲害，就是會看到比較高而顯眼的地方。像是 DABS 在西門町某廢棄大樓上的塗鴉（圖十一），會讓一般大眾以為是商場大樓或百貨公司的招牌。相反地，REACH 認為 M 就顧慮太多，許多地方不敢噴，行動力也太弱，不敢跑、跳、爬。CHEK 在台北圓山橋橋墩下的巨幅畫作塗鴉（圖十二）也很為塗鴉圈所樂道。只要搭乘捷運淡水線，經過圓山站的時候，一定不會錯過。河水中的倒影讓塗鴉的面積加倍，更神奇的是 CHEK 的水中倒影仍然是 CHEK。模版塗鴉的選點，受限於技術，比較不強調身體難以企及的空間（如高樓的牆面）。從事模版塗鴉時，必須兩手並用，一手按住



圖十一



圖十二

神奇的是 CHEK 的水中倒影仍然是 CHEK。模版塗鴉的選點，受限於技術，比較不強調身體難以企及的空間（如高樓的牆面）。從事模版塗鴉時，必須兩手並用，一手按住

紙模讓它緊貼牆面，一手噴漆，因此很難挑戰高難度的空間。加以模版塗鴉的尺寸相對較小，塗鴉位置如果過高，距離行人過遠，則難以清楚看到塗鴉的內容。

4. 勇敢 (social daring) vs. 道德：「非法」、「偷襲」、「未經允許」是塗鴉的特質，它產生樂趣與價值。BOUNCE 說：「對合法塗鴉者而言，塗鴉重點是風格的發展。對非法塗鴉者而言，塗鴉應該在街道而不是畫布，應該是神出鬼沒而不是公開活動，否則就失去了它的本意」。以 ANO 為例，他在自己的網頁<sup>13</sup>上自稱：「街頭塗鴉鬥士」。其個人簡介，除了生日、居住地、何時開始塗鴉之外，特別標明「被抓次數：五次」。被抓次數成為塗鴉者一項重要的個人標記，危險好像增加了塗鴉的樂趣。對歷劫歸來的戰士而言，傷疤是英勇事蹟的見證而非判斷錯誤的結果，傷疤代表勇氣，與勳章同等榮耀。以圖像簽名塗鴉為主的 REACH 對於街頭塗鴉有非常生動的描述：

我覺得在街頭塗鴉就是一種遊戲，很像在街頭打游擊戰，裡頭有很多刺激，比方怎麼閃躲警察，怎麼選擇地點，怎麼快速移動等。所以我很喜歡街頭塗鴉，而且是一群人跟著你一起玩，比較有趣。像是 CHEK 就是個很有經驗的人，他在國外的經驗太豐富了，所以他會選擇地點，在閃躲警察時也很厲害，你必須對於附近巷道很熟悉，才能順利的逃走。這種刺激感沒有真正身歷其境，不會瞭解。<sup>14</sup>

所以如果幫一家夜店牆壁創作，那只能叫做彩繪，因為作畫過程過於安逸；如果過於商業化，將精力放在商品的設計上，那也不叫做塗鴉。像歐陽的噴畫技術很受推崇，可是因為比較少上街頭塗鴉，因

---

13 <http://diary.blog.yam.com/onemorebite/article/2023255/>

14 塗鴉者發展出一套街頭智慧 (street smart)，包括要穿便宜的牛仔褲，要耐磨不怕髒；黑色的衣服最好，這樣晚上塗鴉時，警察一來只要馬上臥倒警察就看不到人；也有塗鴉者說一看到警察來，就馬上蹲下手持數位相機假裝在拍照；使用 7-11 的厚塑膠袋裝噴漆罐，這樣逃跑時就不必還要顧慮自己的背包；要注意警察巡邏的頻率，找空檔塗鴉等。

此有些塗鴉者就把她歸類為藝術家。

模版塗鴉製作過程中，大部分的時間是用在電腦軟體處理圖像，以及切割紙模之上，真正上街頭噴漆塗鴉的時間相對較短。不過如果圖像尺寸較大，噴漆費時，仍然要處理類似手繪噴漆塗鴉的風險。不過模版塗鴉的勇敢還表現在是否能夠掌握社會議題，衝撞社會或政治體制。同樣是模版塗鴉者，黃大奎就認為 Bbrother 的作品「蠻文藝青年的，他們是有意見但還是透過學術語言的方式……只是學術圈、文藝圈裡的話題，並沒有辦法讓吃爛蘋果〔蘋果日報〕的人知道」，所以他會使用周杰倫、林志玲等流行文化的圖像來引起路人的高度注意。他強調他「不是工程師，只是一個縱火人、搞破壞，讓人去關心某些議題」，也確實他的模版塗鴉作品經常受到媒體記者的關注。

手繪噴漆塗鴉者一方面強調非法、挑戰與風險，一方面又經常強調塗鴉者要遵守的道德，這也是台灣塗鴉者的特色之一。根據文獻，紐約的塗鴉者只曾經有過內規，就是不可以在紐約地下鐵地圖上塗鴉（Austin, 2001），其他地點幾乎是百無禁忌，無論是百年歷史的布魯克林大橋、美術館、貨車、私人住宅都有塗鴉的足跡。相反地，台灣的塗鴉者很強調道德，認為塗鴉是在美化環境，而不是惡意破壞。正如 REACH 所言，「如果這個環境還可以……已經很漂亮了，我不會下手」。SAME 表示：「我們還是有塗鴉之道的，不會故意去挑戰住宅、正常的環境呀……我們不會刻意要到處亂噴、亂畫作破壞…我們是在做環境美化的工作啦！」黃大奎的原則是不破壞公共建築，所以他主要在變電箱與圍籬這些可以移除、非永久性的地方噴寫。因此除了都市邊緣的河堤公園、高架橋墩之外，塗鴉者大都找尋都市中廢棄的房子、斷牆、電箱、工地圍籬、商店鐵捲門等空間；也就是他們企圖重新界定都市空間的意義，但是並不想直接正面的衝撞與挑釁。以都市變電箱為例，它幾乎是最受台灣塗鴉者喜愛的地點。呂學淵說：

我看到電箱一定要去噴它，就是說，電箱它不能在路的上面，它是埋在地下的，你看看國外陸地上看得到電箱嗎？這就是政府的不對，所以我就會去噴它……以電箱來講我就是不爽……你佔到我們人行走的路。

他的說法與 NOE 很相近，「西門町的海報，每經過一次，就簽一次……我不會感到 guilty 啊，為什麼你有錢就可以廣告洗腦？」有幾位手繪噴漆塗鴉者在訪談時提到，曾經想過挑戰台北捷運，不過並沒有人真的嘗試<sup>15</sup>，一方面由於捷運班次密集、停車場過於遙遠；真正的原因恐怕是知道塗鴉之後捷運公司會強力反擊、媒體會大幅報導（負面報導），事情鬧大了，反而塗鴉環境變得更為嚴苛險峻，斷了大家將來塗鴉的機會。

塗鴉者為何強調非法的特質，卻又沒有真的要對抗法令制度。Lachmann (1988) 提出一個解釋：青少年藉由塗鴉來證明他們的勇敢、蔑視權威，卻不必冒者參與更嚴重犯罪行為的危險；也就是塗鴉提供他們一個相對較為安全的方式來宣稱對於法律的反抗，因此他們反而會特別強調塗鴉的非法性格。這也說明了台灣塗鴉者為何從來不從事「偷噴漆罐」這種犯罪行為。

5. 曝光 (exposure)：名聲是塗鴉者最終的成就，而媒體報導則是快速成名的方法 (Castleman, 1982)。多數的塗鴉者在成功塗鴉之後，通常會拍照存證，甚至將圖像上網，這樣可以突破地理空間與時間的限制，讓更多不同的觀眾有機會看到。有的塗鴉者則除了藉由選點，讓塗鴉作品在都市空間中曝光之外，也會藉由塗鴉內容創造的社會議題，吸引媒體的注意。不過媒體報導也是雙面刃，它同時吸引了更多社會大眾的目光，甚至親身前往觀察，但是同時也可能導致塗鴉更快地遭到清除。

REACH 塗鴉超過十年，曾經在高雄組成 Soul Skool 塗鴉團體，在台灣塗鴉界有一定的地位。他曾接受報紙、雜誌訪問，與十幾家廠商合作設計（公仔、球鞋、汽車彩繪），在上海舉辦過個展，應邀法國 Graffiti Stories 參展，已成為接待來台國外塗鴉者的台灣代表。不過他提及澳洲一名年輕塗鴉者才塗五年就世界知名，仍感嘆台灣塗鴉市場太小，要在國際成名不易。經上網查詢，他架設多個自己的網頁，包

---

15 台北捷運確實曾經出現塗鴉怪客，不過並不是街頭塗鴉者。2006 年警方抓到已經在捷運上塗鴉「客家人」三年的怪客，他供稱只要聽到客家話廣播，就會衝動拿螺絲釘刻「客家人」這三個字發洩，犯案超過 1,400 多次（黃美榕，2006.11.10）。

括相片集、交友網站、部落格，介面有中文也有英文。他也將自己塗鴉過程的短片投寄給 You Tube 網站，已經有二千觀賞人次。他認為自己在國內的曝光度已經很高，所以有時媒體要採訪塗鴉新聞時，他就會刻意介紹年輕的塗鴉者給記者，讓他們有上媒體的機會。

簡言之，手繪噴漆塗鴉比較討喜，容易為人發掘或進入商業體制（如幫酒吧彩繪、製作公仔、彩繪球鞋），簽名塗鴉相對困難得多。儘管簽名塗鴉者更注重在街頭轟炸（bombing）的意義，但是言談之間，對於能夠出名賺錢的塗鴉團體仍流露出羨慕的眼神，並且感嘆社會的審美眼光過於落後，以致於無能欣賞簽名塗鴉的美感與價值。

#### （六）蓋圖：塗鴉的禁忌？

塗鴉本來就不是流傳久遠的藝術品，而是短暫存在的自我表達。塗鴉作品經過時間風霜的刻畫而日漸斑駁褪色，接著為其他塗鴉所取代，這是塗鴉的自然生命循環。但是有意的蓋圖，則是一種挑釁、教訓或爭鬥。只是若都市空間有限，無法等待塗鴉自然隱沒的時候，蓋圖勢不可免，此時塗鴉社群又會發展出怎樣的內部規範呢？

塗鴉社群的潛規則是不能互相蓋圖，除非原有塗鴉因為時間真的要自然消失了。ANO 說：「塗鴉因日久已經斑駁，或者已經遭人破壞，就可以蓋過。在蓋過前，會先知會對方，我要蓋過了」。不過他也提到有老塗鴉者曾經在復興商工的地下道蓋過別人的塗鴉，他說實在因為對方的塗鴉真的太醜了，要教訓對方一下。作者問 ANO 如何論斷別人的塗鴉醜而蓋過，他表示塗鴉社群其實對於塗鴉的品質有某種共識存在。像是 B 說：「人若是剛開始畫，造型啦、技巧啦都不行，你覺得它留在這個環境不好看，你就可以把它蓋掉。」因此，蓋圖的動作與反應關乎彼此在塗鴉圈裡的權力位置，能否蓋圖與此塗鴉者的年資、技術、風格，甚至真實世界裡的拳頭有關。所以，如果塗鴉技術還不成熟，塗鴉數量卻很多而密集，就會遭到塗鴉社群的抵制。像是 2006 年左右在台北西門町與東區突然出現大量，而且面積頗大的用很



簡單線條勾勒的青蛙<sup>16</sup> 模版塗鴉（圖十三）（以及兔子打籃球圖像的貼紙塗鴉（圖十四）），就讓塗鴉圈認為太不上道（即使並沒有蓋過他人的塗鴉），明明還沒有準備好，就過份地佔據了太多的公共空間。於是大家群起加以抵制，在青蛙塗鴉上打叉，或者寫上 TOY<sup>17</sup>，以示警告與懲罰。這樣的蓋圖，一方面對塗鴉社群內部宣示塗鴉的行規，一方面確保塗鴉在社會大眾面前的形象。



圖十三



圖十四

一般說來，儘管「因為塗鴉本身就是一種破壞，所以圖被蓋是必然的」（和尚），蓋別人的塗鴉仍然是禁忌，它是一種挑釁的行為，而且「有在塗鴉的人彼此都認識，是誰蓋了大家都會知道」（ANO）。Granix 在剛出道的時候，不理解塗鴉圈的規矩，也不知道塗鴉圈內塗鴉者的社會階序，貿然蓋過 DABS 的泡泡字塗鴉，結果引來 DABS 的教訓，將 Granix 的塗鴉一一蓋過，除了打叉，還在上面加上 Banksy Toy 的字樣（諷刺他模仿 Banksy 卻又技不如人）（圖十五、圖十六）。不只是幾個月的塗鴉心血付諸流水，此後每塗一個就被蓋過一個，讓他非常沮喪。後來經朋友介紹在 DABS 的畫廊見面，聊天之後，彼此才知道蓋圖的是對方。在 Granix 表達歉意，DABS 也覺得他並不是壞人後，於是握手言和，日後還進一步成為好友（參考黃柏堯，2007）。

16 塗鴉者以青蛙稱之，我卻認為這個圖形更像女性的軀幹，青蛙的雙眼就是女性的胸部。

17 Toy 用來指稱較差的、經驗不足的塗鴉者；亦即找不到自己風格、不太會掌握噴漆、太少出去噴的人；或者是沒有膽量、不夠酷，或是向警察打小報告的人。Toy 也可以指涉任何不重要的事物，例如小的筆稱為 toy markers，旅程很短的地鐵車線稱為 toy trains，警衛就成 toy cops。



圖十五



圖十六

蓋圖基本上主要有兩種：(1) 競爭空間資源：在都市空間有限，而塗鴉者日益增多的情形下，爲了讓自己的塗鴉持續出現在眾人的面前，儘管蓋圖是塗鴉禁忌，比較資深的塗鴉者還是可以以「醜」之名，蓋過其他塗鴉者的作品。(2) 有意的教訓：蓋圖作爲一種教訓（教導）不懂行規的塗鴉者（toys）的方式。例如在塗鴉圈裡，無論塗鴉名字或者風格都不允許抄襲或者魚目混珠。DABS 認爲 DABU 的名字與他的太相近，容易產生混淆，於是要求 DABU 限期改名，DABU 覺得不服氣，就在西門町蓋掉 DABS 的塗鴉（圖十七）。塗鴉者 E 則因爲不爽 S 仗著自己是外國人的優勢一再地欺騙、品行不良，而在 S 的簽名塗鴉上面打叉，再加上自己的簽名。



圖十七

蓋圖的方式則有以塗鴉蓋過塗鴉、打叉、評語；或者讓原有的塗鴉消失，或者將之破壞。其中最令人討厭的是用一個醜醜的簽名蓋過完整度很高的畫作，或者說「最忌諱的不是被蓋，而是被蓋的不完整」（和尚）。以上是塗鴉社群之間的蓋圖方式，至於政府或屋主清除塗鴉的方式則經常是使用綠色或灰色的油漆遮蓋了事，雖然是以美學之名來清除塗鴉，卻往往覆蓋之後比原來的塗鴉更醜，或者原來的塗鴉文字其實仍然清晰可見。結果整潔、美麗變成一個用來宣稱的理由，真正傳達的訊息其實是對於空間使用（所有）權的宣告與競逐。

蓋圖也可能只是出自技術上的不小心。NOE 有一次不小心噴漆滴到 B（某位塗鴉圈內的大哥大）的塗鴉，B 就非常不高興，要 NOE 賠

償他幾枝奇異筆，來換取此過節一筆勾消。蓋圖也牽涉一些細緻的社會互動。NOE 有次構圖沒有設計好，把 DABS 和 CURLY 的塗鴉蓋掉一點點，於是 NOE 就在那裡簽上他們二人的名字，表示禮貌。而 NOE 自己有一個很大的泡泡字，有次 N 這個字母被別人蓋掉了，CHEK 先在街頭看到，就在塗鴉上面幫忙簽上 NOE，後來 NOE 知道，就覺得這種友情很令人感動。

整體而言，簽名塗鴉追求的是數量，通常簽名多到塗鴉者自己都無法記錄回憶，因此對於塗鴉的消失，比較不在意。但是如果遭到其他塗鴉者惡意的蓋圖，仍然會引發彼此的不快或爭端。至於手繪噴漆的塗鴉畫作則由於費時費工，通常經過事前努力的前置作業，以及耗費長時間的繪製，每一幅畫作都有其獨特的生命，儘管已經照相存檔，還是會希望它能夠留存久一點，讓更多人可以看見。如果被另一幅技術風格都很高超的塗鴉畫作蓋過，還可以接受，最不能忍受的是遭一個粗糙的簽名塗鴉蓋過。這一方面傳達了從畫作、泡泡字，到簽名塗鴉的內部階序，一方面也說明了塗鴉完整度的重要。一幅畫作遭簽名蓋過，就失去了其完整性；正如一個塗鴉者如果發現自己畫的不好、失手了，不能半途而廢，無論如何還是要將此作品完成。就像一個歌手，忘詞或走調了，還是要努力將這首歌唱完。這也成為塗鴉者說服警察繼續塗鴉的重要理由。BOBO 說：「畫到一半有警察來，就告訴警察如果只畫到一半的話，那不是更醜。就要警察回去洗個澡，假裝沒來過」。塗鴉者也知道這只適合手繪噴漆塗鴉，至於簽名塗鴉是無法用漂亮、完整性來說服警察的。

## 五、結語

許多研究者將街頭塗鴉視為一種青少年次文化，是一個有自身價值觀點與文化編碼的世界 (McDonald, 1999)。解釋次文化的理論有以下三種取向。1970 年代英國的社會學家 (Hall & Jefferson, 1976) 認為次文化是一種展現世代差異的對於階級問題 (如失業) 的回應，是一種反抗的青少年自主的表現。Hebdige (1988) 則認為次文化並非使用政治行動來挑戰主流社會，而是透過生活風格 (一種創造認同的消費

模式，如髮型、穿著、動作等）象徵地解決他們次等社會階級位置的問題。而美國的社會學家則著重在青少年面臨社會排除與解組時，如何建立地盤、宣示領域，來建構一個具有秩序與認同的世界（參見 McDonald, 1999）。這些理論觀點提供我們重要的洞見來理解台灣的街頭塗鴉。例如塗鴉者如何藉由裝扮、塗鴉術語、社群集結來建構認同。如果塗鴉者出現在塗鴉的照片中，我們最常看到的就是防毒面具、連身工人服、球鞋、手持噴漆罐等此種標準造型，來凸顯其塗鴉風格。不過台灣塗鴉經驗也與上述理論有諸多不同之處。例如台灣的塗鴉者大都來自中產家庭、受過美術訓練、就讀大專，塗鴉是其在課餘投入的活動，並不是藉由塗鴉來解決階級或種族的問題。塗鴉者並沒有將特定鄰里或都市地區劃為自己的地盤，而是對某個特定牆面的作品宣示主權，或者以塗鴉者的技術能力決定塗鴉者可以在具有何種公共性的都市地點塗鴉。塗鴉社群中存在社會階序，但是並不像幫派有正式緊密的組織。台灣的塗鴉社群毋寧是鬆散的、基於友情的互助團體，反而是有了商業企圖後，才會加入正式的組織以利於接案。

根據本研究的塗鴉田野觀察與訪談，我們提出以下幾個台灣塗鴉次文化的特質。

1. 塗鴉基本上是一種簽名的方式，也是獲取名聲與尊敬的途徑。進入塗鴉界，第一件事就是要為自己取一個塗鴉的名字，來建立新的認同；而在塗鴉的生涯歷程中也有可能更換新的名字來傳達新的認同。舉例來說，NOE 本來的名字是 NONE，表示自己是塗鴉界的無名小卒的意思。後來覺得「二個 N 重複好煩」，所以去掉一個 N，變成 NOE，發音是 know，剛好就從「不知道」到「知道」，傳達了自己在塗鴉界地位的改變。HOWA 本來是因為英文課需要，而取名 HOWARD。進入塗鴉界，想要取一個更簡單的稱謂，於是去掉 RD，剩下 HOWA，感覺簡潔有力，中文聽起來像「好啊」，很好記，就這樣沿用下來了。由於塗鴉具有非法的特質，因而在塗鴉社群以及媒體出現的都是塗鴉的名字，而不是本名。模版塗鴉者 Bbrother 原來與同學參與「上山打游擊」的團體，在校園內從事裝置藝術，也進行塗鴉創作，藉此對校園空間與教育體制提出批判。獨自到都市街頭塗鴉後，以 Bbrother 簽名，取小說《1984》中老大哥：Big Brother 之意，

傳達對此種高度監控社會的反諷。他在多數的模版塗鴉作品上簽名，也用此名建立部落格。相對地，另一名模版塗鴉者黃大奎則不會在塗鴉作品上簽名，也沒有架設部落格。他到街頭塗鴉的目的只是要凸顯社會問題，用他自己的話來說是「破壞」。他的塗鴉都是獨自完成，沒有與其他塗鴉者有所往來。

2. 街頭塗鴉不是紀念物（monument），它的壽命長短不一，短則數分鐘、數個小時，長的可能有數年，沒有塗鴉者寄望它能永遠留存。塗鴉固著在牆上，會因為日曬雨淋而日漸斑駁，可能隨著工地圍籬的拆除而消失，可能遭到屋主或政府的清除，可能遭到其他塗鴉者的蓋圖，所以它從來都是生命短暫的（ephemeral）。它不像是美術館裡的藝術作品，可以放在恆溫恆濕的空間中長久留存，可以在不同的美術館中巡迴展覽，或者拍賣。這種短暫性注定了塗鴉者就是要持續地創作。加上塗鴉具有高度競爭性，要稱王，就要不斷努力，因為隨時有人想要取而代之。一旦停止塗鴉，就會遭人遺忘。塗鴉者因而努力塗鴉以與時間對抗。相對而言，模版塗鴉本來是最容易大量複製的塗鴉形式之一，就像 Blek le Rat 就曾在巴黎街頭噴了上千隻老鼠，然而台灣的模版塗鴉者，意在與社會議題對話（無論是有時效性的樂生療養院、WTO 議題，或是較無時效性的保護動物、反連鎖速食店），並沒有大量複製塗鴉，通常只選取有適當對話對象的社區，複製三、五個。藉由塗鴉的無所不在來獲取尊敬與名聲，比較不是他們的關切。

3. 不同於紐約地鐵塗鴉的社會脈絡，台灣的街頭塗鴉者來自一般中產家庭，很多從小美術天分便受肯定（多是美工相關科系），大多順利進入大專就讀。這不是一個反叛的世代，社會或政治的紛爭，一直跟他們保持距離。他們塗鴉的動機並非來自直接對抗或不滿。他們只是為了展現自己的美術天分、讓自己為社會所看見，或者有話要說，將塗鴉當成街頭的麥克風。在訪談中他們不提家庭、不提學校，所以不是因為體驗了家庭中的父權、學校的填鴨與體罰，或者工作的單調與剝削而走上街頭。他們只是別過頭去，只是頑皮的想展現自己，逗大人生氣，不想完全照著成人的標準行事。他們似乎對於中產階級所形塑的整體都市景觀感到不滿（不單純只是美化環境的觀

點)，也是對於整個守規矩、守秩序這種公民角色的不滿，想要跳脫常規，可是又不直接挑釁。他們在公共空間中塗鴉，卻有意避開公共建築、商業建築、歷史古蹟、漂亮的公園，選擇一些非常公共、暫時、邊緣的空間（如變電箱、工地圍籬、商店鐵捲門、河堤）；塗鴉的內容也常避開爭議，轉而發揮可愛風，以為大眾所接受。透過塗鴉，找到團體的認同，在這個圈子裡，有自己的術語、行規、智慧／技巧、評判標準，能夠得到尊敬與名聲甚至往商業體制發展的機會。塗鴉圈自成一個小型的社會，結果城市隨處可見的塗鴉明明就在大家的面前，卻又是一個完全地下（underground）的遊戲。模版塗鴉者比較有意識地對特定社會議題發聲，如流浪教師、反全球化。以 Emblack 為例，她的作品內容以反消費、環境保護等為主。她同時與手繪噴漆以及模版塗鴉者都有往來，不過也有手繪噴漆塗鴉者表示抱怨，和她一起出去塗鴉很麻煩，因為她隨時會提醒大家要愛護小動物，影響塗鴉的興致。

4. 儘管有許多人或政府將塗鴉視為都市之瘤，認為塗鴉破壞都市景觀的乾淨、整潔與美感，不過在多數塗鴉者眼裡，原來的都市景觀才是單調、枯燥而醜陋的。他們覺得街頭林立的變電箱，才是都市之瘤，而塗鴉可以美化市容。LSB 表示：「你不覺得台北市的房子都很醜嗎……我覺得塗鴉可以讓台北更好看」（出自黃柏堯，2007，頁 88）。呂學淵則說：「如果可以讓一面老舊殘破的牆壁，產生新生命，何樂而不為呢？」（吳權哲、宋法逸、蔡僑佟，2007）塗鴉可以「讓一個枯燥的地方開始有一點變化」，讓路過的人不禁讚嘆「好漂亮，這什麼時候畫的？」（BOUNCE）。弔詭的是，當政府或屋主以美學之名清除塗鴉的時候，卻又經常只是使用綠色或灰色的油漆遮蓋了事，一方面覆蓋之後比原來的塗鴉更醜，一方面原來的塗鴉文字其實仍然清晰可見。結果整潔、美麗變成一個用來宣稱的理由，真正傳達的訊息其實是對於空間使用（所有）權的宣告與競逐。

5. 塗鴉者到底能否與商業體制結合，絕大多數的塗鴉者給了一個明確的答覆：「我們也要生活啊」。簽名塗鴉雖然較不容易為商業體系所青睞，不過塗鴉者 H 提到國際知名塗鴉團體轉型從事生產塗鴉周邊商品時，仍然流露出羨慕的語氣。藉由塗鴉獲利，究竟是必要之惡，

讓塗鴉者有本錢可以上街頭塗鴉；還是街頭塗鴉成爲一個讓人看見，可以走入商業體制的跳板？正如切·格瓦拉（Che Guevara）的人像可能已經超越蒙娜麗莎、耶穌基督，出現在海報、帽子、T 恤、馬克杯上，成爲全世界流傳最廣的一個圖像（Charlton，2006，頁 7）。Banksy（2005）疾呼「人們以爲他們穿上了革命的 T 恤，就可以不必從事革命的行動」（頁 41）。確實，有很多穿著 CHE 圖像 T 恤的人不一定說得出他的名字，更遑論知道他的出身背景與革命理念；它跳脫了原來的歷史脈絡，成爲一個模糊的追求自由、反對體制的標記。即使 Banksy 本人，其作品也進入市場，雖然價位極高，仍然供不應求。當街頭塗鴉走向創意市集，成爲公仔的外衣，此時塗鴉本身與塗鴉經常批判的凱蒂貓或星巴克的距離有多遠？遠離了街頭的塗鴉，是否還是塗鴉？又或者這是一個過於苛刻的質問？

塗鴉爲政府部門或某些社會大眾視爲破壞環境，於是經常提出「塗鴉專區」作爲解決塗鴉問題之法。我們曾經詢問塗鴉者的看法，無論手繪噴漆、簽名或模版塗鴉者，皆未強烈反對，認爲有個合法牆面，可以在不受威脅、安靜、長時間的條件下塗鴉，其實也不錯。不過，其前提都是不能因爲有「合法」塗鴉存在，而因此取締都市中其他的「非法」塗鴉。對他們而言，「非法塗鴉」的快感、對體制的挑戰、不受約束的自由，仍然是街頭塗鴉的核心要素。

## 參考書目

- 吳權哲、宋法逸、蔡雋佟（2007）〈塗鴉文化與問題之探討〉。取自 <http://www.shs.edu.tw/works/essay/2007/03/2007033119540603.pdf/>（2007.10.05）。
- 李祥瑞（2004）《不玩板的板弟：滑板文化在台灣》。世新大學傳播研究所碩士論文。
- 李靜怡（2004）《台灣青少年嘻哈文化的認同與實踐》。國立成功大學藝術研究所碩士論文。
- 林育賢（導演）（2002）《鴉之王道》〔紀錄片〕。台北：公共電視。
- 邱啓新（2001）《發現塗鴉：公共塗鴉的空間與文化意涵研究》。國立

- 台灣大學建築與城鄉研究所碩士論文。
- 陳弘儒（1995）《公廁塗鴉的言辭行動分析》。中正大學電訊傳播研究所碩士論文。
- 陳招良（2003）《公共空間的私有地帶：台南市街頭塗鴉研究》。國立彰化師範大學美術學系在職進修專班碩士論文。
- 黃志聰（2006）《中台灣塗鴉藝術·塗鴉地圖》。台中：黃氏文化藝術工作坊。
- 黃柏堯（2007）《街頭塗鴉的日常生活研究：以台北市西門町為例》。國立政治大學新聞研究所碩士論文。
- 黃美榕（2006）〈聽客語廣播就抓狂，講師狂刻「客家人」〉。TVBS 電子新聞。取自 [http://www.tvbs.com.tw/news/news\\_list.asp?no=sharan20061110121956/](http://www.tvbs.com.tw/news/news_list.asp?no=sharan20061110121956/)（2007.10.05）。
- 楊佩輝（2007）〈性別與青少年塗鴉行為之關係〉。《犯罪與行司司法研究》，8，53-90。
- 廖方瑜、孟成瀚（2005）《塗鴉·城市糖果地圖》。台北：田園城市。
- 劉晉彰（2007）《「後現代街頭塗鴉藝術」導入文化創意產業流行消費之研究》。國立台中技術學院商業設計研究所碩士論文。
- 龔卓軍（1996）〈我很酷，所以我塗鴉〉。《張老師月刊》，220，90-97。
- Abel, E. L., & Buckley, B. E. (1977). *The handwriting on the wall: Toward a sociology and psychology of graffiti*. Westport, CT: Greenwood Press.
- Austin, J. (2001). *Taking the train: How graffiti art became an urban crisis in New York City*. New York: Columbia University Press.
- Banksy (2005). *Wall and piece*. London: Century.
- Barnard, L. (2007). *Understanding and investigating graffiti*. Denver, CO: Outskirts Press.
- Billboard Liberation Front and Friends (1990). *The art and science of billboard improvement*. San Francisco: Los Cabrones Press.
- Castleman, C. (1982). *Getting up: Subway graffiti in New York*. Cambridge, MA: The MIT Press.



- Chalfant, H., & Prigoff, J. (1987). *Spraycan art*. New York: Thames and Hudson.
- Charlton, H. (2006). Introduction. In T. Ziff (Ed.), *Che Guevera: Revolutionary and icon* (pp. 7-14). London: Victoria and Albert Museum.
- Cresswell, T. (1992). The crucial "where" of graffiti: A geographical analysis of reactions to graffiti in New York. *Environment and Planning D: Society and Space*, 10, 329-344.
- Delgado, M. (2003). *Death at an early age and the urban Scene: The case for memorial murals and community healing*. New York: Praeger.
- Ferrell, J. (1995). Urban graffiti: Crime, control, and resistance. *Youth and Society*, 27(1), 73-92.
- Gadsby, J. (1995). Looking at the writing on the wall: A critical review and taxonomy of graffiti texts [Electronic Version] . Retrieved from <http://www.graffiti.org/faq/critical.review.html/> (2007.05.26).
- Hall, S. & Jefferson, T. (Eds.). (1976). *Resistance through ritual: Youth subculture in post-war Britain*. London: Hutchinson.
- Hebdige, D. (1988). *Hiding in the light: On images and things*. London: Routledge.
- Hill, N. [Director] (2006). *Piece by piece: The history of San Francisco graffiti*, documented [DVD] . San Francisco: Underdog.
- Howorth, L. (1989). Graffiti. In T. M. Inge (Ed.), *Handbook of American popular culture* (2nd ed., pp. 549-565). New York: Greenwood Press.
- Hunt, M. B. (1996). *Sociolinguistics of tagging and Chicano gang graffiti*. Unpublished doctoral dissertation, University of Southern California.
- Lachmann, R. (1988). Graffiti as career and ideology. *American Journal of Sociology*, 94, 229-250.
- Lasn, K. (2000). *Culture jam: How to reverse America's suicidal consumer binge--and why we must*. New York: HarperCollins.
- Lee, J. (2006). *Talk back: The bubble project*. New York: Mark Batty.

- Ley, D., & Cybriwsky, R. (1974). Urban graffiti as territorial markers. *Annals of the Association of American Geographers*, 64, 491-505.
- Macdonald, N. (2001). *The graffiti subculture: Youth, masculinity and identity in London and New York*. New York: Palgrave.
- McDonald, K. (1999). *Struggles for subjectivity: Identity, action, and youth experience*. New York: Cambridge University Press.
- Phillips, S. A. (1996). Graffiti. In J. Turner (Ed.), *The dictionary of art* (Vol. 13). (pp. 269-271). New York: Grove.
- Phillips, S. A. (1999). *Wallbanging!: Graffiti and gangs in L. A.* Chicago: The University of Chicago Press.
- Proctor, L. (1991). *Graffiti writers: An exploratory personality study*. Unpublished doctoral dissertation, Pace University.
- Rahn, J. (2002). *Painting without permission: Hip-hop graffiti subculture*. Westport, CT: Bergin & Garvey.
- Stewart, J. (1989). *Subway graffiti: An aesthetic study of graffiti on the subway system of New York City, 1970-1978*. Unpublished doctoral dissertation, New York University.
- Walde, C. (2007). *Sticker city: Paper graffiti art*. New York: Thames & Hudson.
- Wilson, J. Q., & Kelling, G. L. (1982). Broken windows. *The Atlantic Monthly*, 211, 29-38.
- Whitford, M. J. (1992). *Getting rid of graffiti*. New York: E & FN Spon.
- Young, A. (2005). *Judging the image: Art, value, law*. New York: Routledge.