

藝術認證 NO. 40

目錄 Contents

編者的話

非常報導

- 新藝術大師—慕夏傳奇與圖像設計 ◎陳懷恩 4
甜蜜新風格：當代義大利設計與生活 ◎簡正怡 10
悠悠天宇曠 切切故鄉情—談陳澄波的人與繪畫歷程 ◎曾媚珍 16
Beyond Painting 解讀楊識宏的創作基因 ◎賴瑛瑛、楊識宏 22
「觀照土地的N種方式」創作自述—兼談山水畫與浪漫主義風景畫之發展精神 ◎管振輝 28
「美好年代」的幸福與侷限—高美館「發現典藏系列：詩與藝的邂逅」之後 ◎李友煌 32
發現典藏系列：詩與藝的邂逅座談會 ◎林佳禾 38
創作論壇：視訊大盜之境外冒險—張騰遠創作展 座談會 ◎盧妙芳 43

議題特賣場—高雄魅力

- 藝術磁場·文創高雄 ◎陳尚盈 50
藝術人才培育與區域特色發展 ◎翁英惠 54
媒體在高雄藝術磁場的作用 ◎李彪 60
輕且重的震撼—高雄節慶的潮流學 ◎陳茹萍 65
城市魅力與年輕藝術家的安居 ◎張金玉 70
高雄演義—文學高雄「看不見的城市」 ◎李友煌 74
高雄電影與城市映像？2005~2010電影再現下的高雄想像 ◎邱國峻 80

南島紀事

- 結盟公開儀式（上） ◎王有邦 86

閱讀藝術方案

- 向陽的烏鴉—有關常民美學與公共教育的方案 ◎高千惠 88

藝術哲學

- 藝術作為社會之實體（中）藝術之定義14：循環定義之解釋與解套 ◎陳宏星 94

譯者絮語：美術館裡聊英文

- 藝術and/or法律 ◎陳美智 98

新詩寫藝

- 唱自己的歌 ◎李進文 100

兒美館專櫃

- 過程，創造的無限可能「探索·紙王國」互動教育展 ◎陳嬋娟 102

人民美學檔案

- 超驚艷！駁二藝術特區〈車站〉立體壁畫 ◎李幸潔 106

高美鳥事

- 讓我們看鷹去 ◎林宏龍 108

超驚艷！ 駁二藝術特區〈車站〉立體壁畫

文、攝影／李幸潔（文字工作者）

鄰近駁二藝術特區掘江街一棟三層樓高的老舊建築最近一改髒灰印象，取而代之的是新穎又現代的彩色立體壁畫，吸引遊客呼朋引伴駐足欣賞，配合畫面元素擺出逗趣POSE、拍照留念的人們，站在尺寸超大的壁畫前像是融入場景當中；這件巨型壁畫無法一眼看透、卻又令人想要深入其中、細細搜尋畫中景物與探索構圖的奧妙。

由高雄市政府文化局邀請創作者蘇家賢（圖龍）約莫花費30天就完成這件構圖精準、材質描繪細膩且富有寓義的3D立體壁畫，筆者記得：「駁二藝術特區旁的臨港線自行車步道在5年前仍是鋪設著鐵軌、沿途設有平交道、火車按時行經的路線，當火車經過駁二藝術特區時，C5倉庫前的柵欄就會放下來，目前仍保留著交通號誌和看守員的休息室呢。」在這幅壁畫中，蘇家賢除了彩繪車站、火車、電氣化高架等硬體之外，更細膩的畫出線條溫柔的樹木、結伴飛翔的鴿子、特別是斜躺在階梯上的慵懶貓咪「吸晴」效果十足。雖然圖畫中沒有人，但是廣場上圍觀的人們卻成為這寂靜壁畫的一部份，瞧！蹲在階梯旁邊摸著貓咪的女孩、試著抓住火車欄杆拍照的人們，大家玩得不亦樂乎。

3D立體繪畫的超現實景象必須選擇適當的角度、使用相機或攝影機將人與畫一同拍攝下來，若站在適當的位置拍照，更能突顯逼真的立體感。這件名為〈車站〉的壁畫寬約27公尺、高12公尺，這個建築立面有8支垂直細長柱子，每層樓各有一排氣窗，牆面凹凸起伏增添彩繪難度。這幅巨型壁畫以1:1比例創作，前景描繪出車站地下道入口與階梯，暗示出空間的隱匿性與各種想像的可能，左右兩側以一點透視圖法拉長空間的深邃感，右邊是流線形、具有速度感的自強號列車；左邊停靠在磚造、富有歷史感的古老月台邊的是莒光號列車；畫面正中央標示出具有在地性與獨特性的「駁二藝術特區」站牌名稱。畫面上方的鐵架標示出火車站設備，抬頭可仰望航行中的飛機，象徵著另一個空間的延伸，也帶領我們離開此地、前往他方的可能。畫面上、下構圖一鬆一緊、加上透視圖法層層推進，連齒輪式大時鐘、古老的黑色擴音器都精密的刻畫出來，令人驚奇於立體圖畫的逼真。

壁畫是富有勞動力的手工業，不像在電腦上剪圖、變形、上色、貼上、組合就可以輸出一幅尺寸任意的幻覺作品；創作者需有深厚的技巧、創造力、體力與耐力，尤其是立體又寫實的壁畫是以手繪與噴畫技巧為主，材質必須以烤漆、壓克力漆等持久性較好的漆料多層次彩繪，特別在凹凸不平的牆面上，有柱子、窗戶、水泥漆的肌理，更增添彩繪的複雜度。在國外常見街頭3D立體畫，在台灣卻是寥寥可數；回想2010年5月高雄有建商邀請美籍3D立體畫家上演萬人排隊欣賞的「3D立體畫創作秀」，那件〈海洋龍宮〉以電腦輸出圖像輔助小部份手繪的作品，不夠真實的創作卻讓大家趨之若鶩，顯示觀眾對立體畫作的好奇與熱忱。如今由台灣的藝術家創作出在地性的壁畫，能在高雄街景中見到如此真實又好看的巨型3D立體壁畫，真是令人大開眼界，內心既充實又感動！

美國費城（Philadelphia）為了改善老舊街區、提升當地人文藝術特色，由當地藝術聯盟發起並選擇數棟大樓進行主題性壁畫創作，不僅激發當地居民的參活力，也帶動費城壁畫觀光路線的附加價值。蘇家賢（圖龍）創作這幅巨型3D立體壁畫前，已經陸續在鳳山高中、高雄捷運站、駁二倉庫的地面上創作出視覺震撼的立體畫作品，他所創造的不僅是視覺上令人驚嘆的效果，更是從平面藝術邁向公共空間，讓民眾樂於參與互動的作品，看到遊客紛紛在3D立體畫上拍照、讚嘆，創作者得到的回饋也更直接、豐富；對駁二藝術特區甚至是高雄市來說，這件3D立體壁畫已成了當地的地標之一，吸引著各地遊客前來朝聖、增添城市知名度與故事性。✎



藝術的定義 14 循環定義之解釋與解套

藝術作為社會之實體 (中)

文／陳宏星（文字工作者）

如果藝術是相對於觀者、在存在上主觀但認知上客觀之社會實體，那麼作為「社會實體」之一的藝術是在什麼條件之下成為社會之實體的呢？社會實體成為世界上存有之現實是怎麼形成的呢？其背後產生的原因又是由什麼基礎所構成的呢？

三、社會事實之生成原因：

John R. Searle認為有三項條件是社會事實之生成原



如果藝術也是由「功能之賦予」、「集體意向性」與「構成規則」所產生的話，那它被賦予的功能是什麼呢？

因：1.「功能之賦予」、2.「集體意向性」、與3.「構成規則」。

1.首先關於「功能之賦予」，我們注意到人類甚至動物都具有賦予物件功能的能力，無論對象是自然界之物還是依特殊需求所製造之物。例如，我們可能賦予河流或樹木實用的功能：「這條河適合用來運送貨物」、或「這棵樹適合用來做傢俱」等等。至於人造物就更不用說了，生活周遭所見之一切人造物之所以存在的理由，都有功能的觀點在裡面：桌子、椅子、電腦、浴缸…等等，都是為了滿足人類某些需求而具有特殊功能之物件。換言之，功能不是內在於現象之物理狀態，而是由觀者或使用從外部強加於上的。

但是近年來在生物哲學的發展用語上，卻干擾了我們認清上述之事實，因為有人把功能視為是內在於自然。對於Searle而言，除了具有意識者之外，所有自然界是無視於功能之存在的。例如，心臟泵送血液是內在於自然之實，它是血液能在體內循環之原因。但是當我們不說「心臟泵送血液」，而說「心臟的功能是泵送血液」時，我們其實是在單純內在之事實之外，又多做了一件事，那就是把它重新定位在一個跟我們有關的價值體系之中（例如心臟泵送血液能維持生命之所需與運作，而生命能持續延續是好事等等）。所以當我們說我們發現心臟的功能是泵送血液時，這個發現其實是發現其運作之過程原因，並賦予它一個目的論。證據就在於，我們會用成功或失敗之用語來對應於它的表現，例如我們會說「這心臟運作得不好」、或「這心臟表現正常」、或「心臟病」等等。但我們卻不會說「這石頭表現正常」，除非我們賦予了它特定的功能，例如把它拿來當紙鎮、或當武器、或「現成物」等等，最後依照它被賦予的功能來評斷其適切性。總而言之，自然界是無視於功能之存在的，所以當人們宣稱發現了自然界裡的什麼功能時，其發現不外乎是理解了事物因果關係之發

生原因，而在外加功能性詞彙於因果詞彙之上的同時，也外加了一連串的價值體系（目的論）。

透過上述所言，Searle想要說明兩個重點：首先，當X的功能是Y時，X與Y同屬於一個體系，而此體系是由某目的、某目標及某價值所定義。這也就是為何有警察的功能、老師的功能，但卻沒有人類的功能，除非我們把人類放入一個更大更廣的體系之中，例如服侍上帝。其次，當X的功能是Y，而X被認為造就了Y或引起Y時，我們不能把功能的標準構成要素簡化為單純的因果性，而把之視為僅是X的結果，因為X有可能具備成就Y的功能，即使有時或多數時候沒有辦法引起Y。例如安全閥的功能是防止爆炸，但它有可能因為製作上的瑕疵，最後卻無法防爆，也就是無法產生功能。

為了讓功能的觀念能更清楚，Searle把它整理再細分為「非介入功能」（nonagentive function）與「介入功能」（agentive function）：所謂「非介入功能」通常出現在理論解釋現象的背景中，也就是說，「非介入功能」的賦予不是為了要使物件具有實用性，而是在自然因果產生的過程上，加入了目的性與價值觀，例如「心臟的功能是泵送血液」，句子中的「功能」兩個字乃是為了解釋生物體之所以能維生的說法。相對於此，當我說「這顆石頭是個紙鎮」、或「此物件是把螺絲起子」、或「這是一張椅子」時，這三個功能概念所顯現的是我們賦予物件的用法，也就是說，這些功能不是我們所發現的存在於自然界的因果關係，而是依據我們自身所需與利益而外加上去的，也被稱之為「介入功能」。「介入功能」所涉及到的並不只有實用上利益，它也有關美感上的、教育上的與其他的目的。我們賦予「介入功能」的物件可以是自然物（例如「這顆石頭是個紙鎮」），也可以是人造物（椅子、螺絲起子、油畫等等）。被製造來實踐某「介入功能」之物件也可以被拿來行使另外的功能，例如「這槌子是我的紙鎮」。

然而，「非介入功能」與「介入功能」之間並沒有一道不可跨越之牆。有時，「介入功能」有可能取代「非介入功能」，例如我們所製造的人工心臟，可取代人類天生的生物心臟。在一般的情況之下，「介入功能」之所以可以發生作用，是需要使用者意向性持續貫注其中；但相對的，「非介入功能」就完全不需要我們

任何的意向性或注意力，它會繼續維持其本來的作業。所以像浴缸、零錢、螺絲起子等需要我們持續貫注意向性，它們才可以持續作為浴缸、零錢與螺絲起子。但像心臟或肝臟就完全不需要我們任何的意向性，它們會持續維持應有的泵送血液或代謝排毒。此外，「介入功能」的使用者不一定是其賦予者，且在某些情況裡，使用者或許根本就無意識於物件之「介入功能」，例如，汽車的駕駛人在開車時應該都不會意識到，傳動軸的功能是傳送變速箱的能量到輪軸之上，但這就是其「介入功能」。

最後，還有一個區分要說明：在「介入功能」之內部，有一組特殊類別跟上述的例子完全不一樣。有時，當我們賦予物件「介入功能」時，其功能乃是替代或再現某某事物。例如當我畫出我家的平面圖，標示出哪裡是客廳、廚房、臥室、書房等等時，我在紙上賦予了這些圖型象徵的功能，這種功能跟作為螺絲起子是不一樣的，因為它取代與再現了另外一個實體，也就是我家。其實，「再現」這個詞可以說是意向性的別名，因為它就是意向性的延伸，也就是我們把意向性注入在沒有內在意向性的物件之中。在這個特殊類別中，最為人所知的當然就是語言。我們把意義貫注在聲音與符號裡，讓它們可以再現與表意。之後我們會看到，語言在許多社會事實的發生與構成中是佔有決定性的角色的。

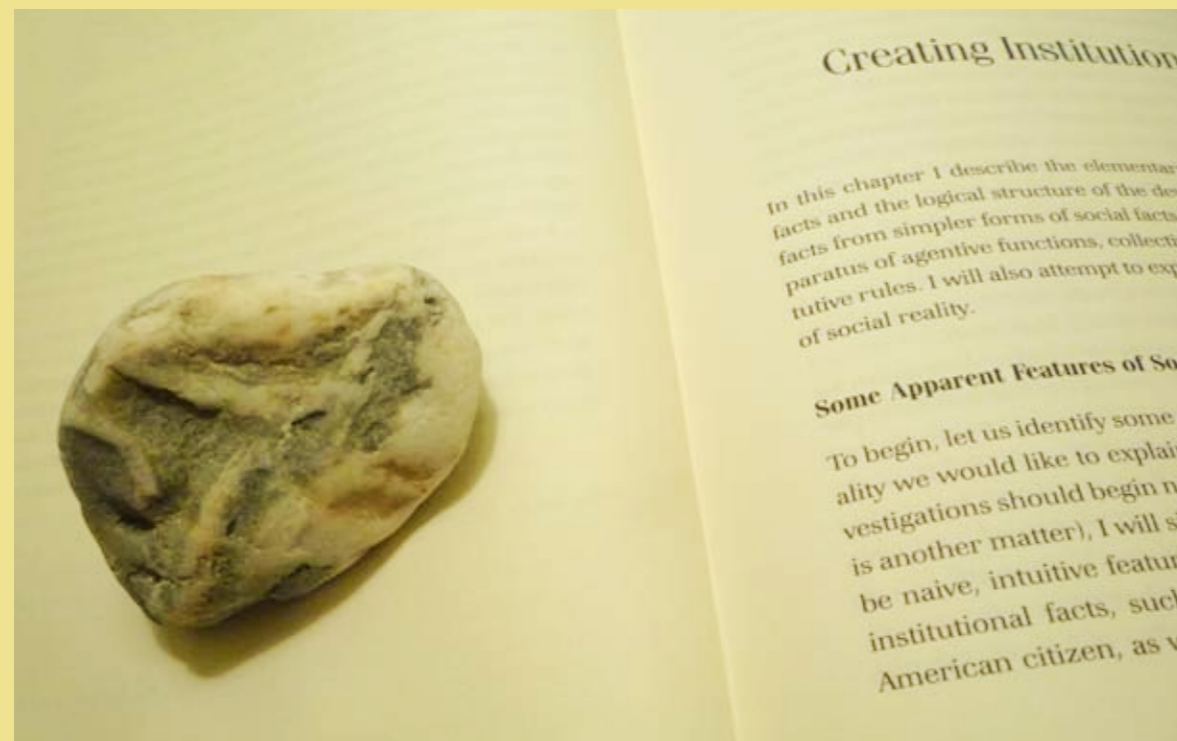
2.作為社會事實生成之第二項必要條件，「集體意向性」不只人類具有，某些動物類別也擁有此能力。Searle透過「集體意向性」想要表達的不只是個體與個體間的合作協調能力，還有更重要的是個體之間所分享的信念、慾念與意圖等等。對Searle而言，在個體意向性之上，存在著集體意向性。足以證明的是在某些情況下，**我**之所以會做某些事，乃是因為**我們**共同在做某些事。以下幾個例子可做說明：假如我在一場橄欖球賽中擔任前鋒，或許此時我正在做防守性的阻擋，但我之所以做這動作乃是因為我們正在執行一次傳球。或我是樂團的小提琴手，我是在我們演奏交響曲的情況中拉我自己的曲子。甚至在拳擊賽中，也是由「集體意向性」來主導，因為需要一群人一起談定比賽的主辦事項，包括日期、場地、售票等等事宜，然後兩位主角知道是在比賽的情況底下對戰，也就是要遵守所有拳擊賽的規定，

而不能像是在街頭打架一樣毫無限制用咬的用腳踢都行。總之，理解「集體意向性」對於瞭解社會之事實是絕對不可或缺的。

但是有一個問題是Searle特別要做說明的，那就是個體意向性跟集體意向性之間的關係到底是什麼樣的關係？例如，「**我有意圖想要...**」跟「**我們有意圖想要...**」之間有什麼樣的關聯呢？Searle說他發現在這問題上，許多人的精力都用來把集體意向性約化為個體意向性，也就是把「我們」約化為「我」。他們的想法如下：假如我們有意圖要一起做某某事的話，那就是表示我有意圖想要做同時相信你也有意圖想要做同一件事，且你有意圖想要做同時相信我也有意圖想要做同一件事，換言之，每人各自相信他人有這些信念，且有這些信念的信念，且有這些信念的信念的信念等等，一直到幾乎無限的信念重疊：「我相信你相信我相信你相信...等等」。依照Searle的看法，他說這種把集體意向性約化為個體意向性的企圖通常都以失敗收場，因為他認為集體意向性是更原初的現象，我們沒有辦法把它約

化為其他現象而不遭遇到致命的反例。

如果集體意向性無法被約化為個體意向性的話，那是因為有一個更深層的理由。上述那些你相信我相信我等等的，或我相信你相信我相信我等等的問題癥結在於，這些都不會有我們所感受到的集體性：「我」個體意識的加總，即使附加了許多的信念，都不會變成「我們」這意識。集體意向性之重點所在，就在於我們感受到我們一起做（相信、想要等等）某件事，而個體意向性乃是衍生於一起分享集體意向性。可是為什麼許多的哲學家都認為應該把集體意向性約化為個體意向性呢？為什麼他們拒絕承認集體意向性是原初基礎的現象呢？就Searle的觀察來看，理由應該是如下：既然任何的意向性都存在於一個個體的腦袋裡，所以意向性的形式也只能依賴於它所存在的腦袋，也就是以個體的形式存在。任何承認集體意向性為心靈原初形式的人，都被迫認同黑格爾式的那種集體精神，或類似的不可能狀態。所以，要不就約化集體意向性至個體意向性，要不就只好相信有那種超級精神是懸浮在個體精神之上。



把石頭當紙鑽乃是「介入功能」的賦予。

Searle對於上述的看法很不贊同，且他認為那只能二選一的解決方案根本就是假的兩難推理。沒錯！我所有的心靈經驗都存在於我的腦袋裡，就像你的心靈經驗都存在於你的腦袋裡，而且所有人的心靈經驗都存在於所有人各自的腦袋裡，但這並不表示我這一輩子只能用第一人稱單數 --- 「我」 --- 來表達我心靈的狀態。我當然可以用「我們」來表達存在於我腦中的集體意向：「我們想要...」、「我們做某某事」、「我們一起去...」和其他一大堆我們可以進行的事。在這些情況下，我的意向也是你的一部份。之後，Searle將以「社會事實」指稱所有蘊涵集體意向性的事實，包括兩個人相約一起去散步的事實比如說。在「社會事實」裡，有一個次類別是「體制事實」，也就是蘊涵了人類的體制，例如我口袋裡的一百元新台幣就是體制事實。之後我們會特別討論分析此議題，因為它跟藝術有絕對的關係。

3. 「構成規則」是構成社會事實的第三項必要條件。在說明「構成規則」之前，有必要先做一次區分釐清的工作：在我們所處的存在環境之中，有一些特質是隸屬於物理跟生物的世界，但有另外一些則是有關文化與社會的特質。因此，我們可以說有一些事實是「天然事實」，例如地球到太陽的距離約1億5千萬公里，而有另外一些事實則是「體制事實」，例如馬英九是中華民國總統。天然事實的存在是獨立於所有人類體制之外，而體制事實則只能存在於人類的體制之中。語言本身就是體制事實。我們可以用語言這體制事實來陳述天然事實，例如「地球到太陽的距離約1億5千萬公里」這事實，除了語言之外還有測量單位（公里）這體制事實在此陳述中，但雖然陳述本身是體制事實，但所陳述的內容卻是天然事實。

此外，在進入「體制」的說明之前，還有另一項區別需要做釐清：「調節規則」與「構成規則」之別。「調節規則」約束並規定某些已存在的活動，例如「靠右駕駛」就約束駕駛人靠右行駛，雖然駕駛活動早就在此規則之前就已存在。但有些規則不僅僅約束規定而已，它還使得某些活動成為可能。例如象棋規則就不是在約束規定一個已存在的活動而已，它還使得象棋這活動得以存在，換言之，它是此活動的「構成規則」。玩



藝術品的存在事實是體制所建構出的事實嗎？

象棋如果不依照其規則的話，例如隨便把將或帥移過楚河漢界的話，那就不是象棋了。「構成規則」的形式如下：

「X被視為Y」或「在C背景中，X被視為Y」

Searle強調，所有的體制事實只存在於「構成規則」的內部體系之中。怎麼樣的情況才算「將軍！」、每棵棋子要怎麼移動才算象棋正確的移動玩法等等，都由體系裡的規則來約束並使它們成為可能。這「構成規則」當然也包括了馬英九在什麼樣的選舉規則裡成為中華民國的總統。最後，Searle還強調一點，那就是他在此討論的是「規則」（rules），而非「協定」（conventions）。象棋的其中一條規則是「將軍！」之後就算贏棋了，象棋的其中一條協定讓將帥比卒兵更為重要。協定蘊涵了某種專斷，但「構成規則」普遍而言並無這類的專斷。

再清楚地認知了社會事實的三個發生因之後，作為社會事實之一的藝術也同樣地由「功能之賦予」、「集體意向性」、與「構成規則」所組成。接下來我們將介紹社會事實所具有的六大特性，在瞭解了這些顯著的特點之後，藝術之所以無法逃脫循環定義之謎就可以被解開了。（待續）■

註釋：

- 1 John R. Searle, The Construction of Social Reality, The Free Press, New York, N.Y., 1995, p.13.
- 2 同上，頁19。
- 3 同上，頁28。



城市魅力與年輕藝術家的安居

文／張金玉（崑山科技大學視覺傳達設計系助理教授）

作為港口都市，高雄像風帆般以著搖曳的姿態，正試著尋找風向，以航向氣象萬千的藝術文化風情中，這是筆者為本文所進行的田野調查後的感想。

這種藝術文化風情與過往這個城市所呈現文化的沉重感，以及過度壓抑下的強烈宣洩式情緒表現，所謂「黑畫」的重工業文化色彩有所不同。「黑畫」代表的是70年代以降的老壯輩藝術家的創作風格，主要藝術家有洪根深、陳水財、蘇信義等；解嚴後的80年代藝術環境人才輩出，早期出國學習藝術歸國藝術人才，也願意留在高雄努力，高雄市現代畫學會成為彙集這些人才的畫會，如李俊賢、蘇志徹、許自貴、倪再沁……等；這群藝術家大部分接受國外現代藝術教育，不僅對藝術創作具有熱誠，同時也重視藝術表現應回應時代與社會，因此屢屢能帶動環境中的藝術辯證話題，藝術與社會批判、藝術與文化批判、藝術與環境批判，在此時期成為重要藝術新思潮的引動者。

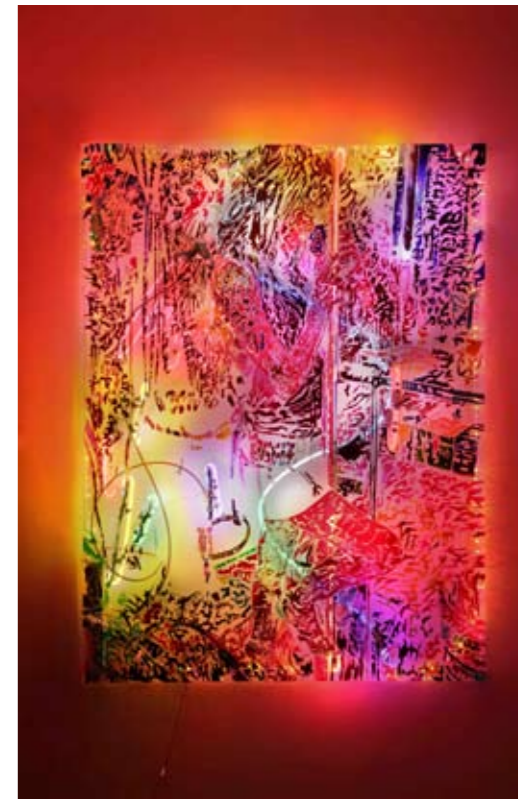
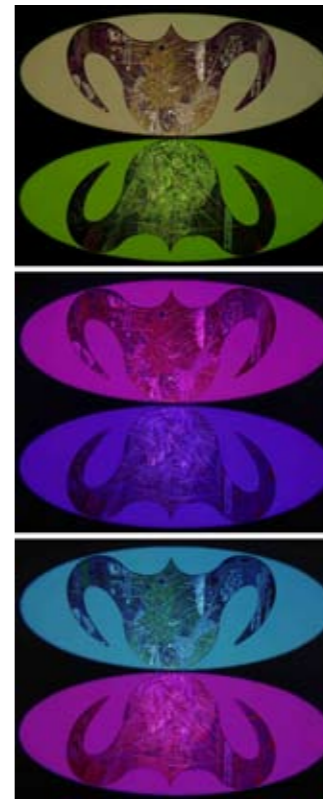
高雄早期的重工業城市文化意象，以及長期南北藝術資源失衡的壓抑之下，80年代著重批判與辯證精神的創作重量，形成了「黑畫」提出的背景。作為一種形

式評論觀點，「黑畫」的提出，除了對應於早期古典派畫家劉啟祥所呈現的類印象派浪漫畫風，主要是針對此一時期藝術家們回映這個城市文化所進行的創作表現，由此看來，城市的面貌與城市生活情境，對於藝術家的創作表現具有直接的影響，自然形成創作魅力。進入90年代，從國內及國外藝術學院畢業出來的年輕藝術家漸多，新生代藝術家的加入也使大高雄地區的藝術風貌展現更為活潑與多元。這些年輕藝術家的創作展現方式不侷限在美術館及畫廊，街頭、社區空間都可以成為秀場，藝術深入民眾生活為過去所難見。這種變化，除了應是當代藝術觀點的演變之外，高雄這座城市的文化生活變遷，亦為重要形成的背景環境。

近二十年來高雄城市的蛻變，顯而易見。最明顯的是國營重工業廠的停止營運與遷廠後，閒置工業廠址的空間規畫，昔日煙霧濛濛的都市景貌，初見藍天；港市合一後的港邊場域的開放與規劃開發，十年後的現在，已成民眾休閒親海的選擇，藍天已現的同時，海的味道也有了近身感；而都市環境與空間的整頓，愛河流域與重要街區營造，加上高雄捷運的啟用，使得這座城市成

1|2|3

- 1 洪琳茹〈我們每個人心中有一個『想要』〉作品局部。（圖片提供：洪琳茹）
- 2 從嗆辣的語言文化中，林慶芳在南台灣常民生活圖像中尋找年輕樣式的表達，菱角與魔王的想像，讓文化有了新的語言。（圖片提供：林慶芳）
- 3 在俗語與庸俗文化的碎形中，有常民文化的生命內裡，那很台，也就是不做作、而且很有生命力！（圖片提供：林慶芳）



為可遊、可觀，可閒步其間的生活城。高雄頓然從勞工階層求生存的城市，變身為市民生活的城市，城市生活樣貌也從粗獷發展到略具優雅。這樣的城市文化變遷，使高雄逐漸卸下過去的沉重與悲情，慢步走出文化與自信。

城市樣貌與生活情境的變遷，對於藝術家的影響，可以作為一項探索城市魅力的觀察。因為藝術家天生敏感的創作氣質，容易感受生活文化與環境變遷中的差異，因此本文在此背景上，以四位甫定居於高雄的年輕藝術家的訪談為基礎，發展所在城市當代藝術文化的觀察。

變遷中，唯一不變的是高雄人的風情

高雄特有的土地與人情，擁有其他地區少見的特質。從地區土地人情來看，有歷史文化發展上的淳樸與真誠農漁文化風情，也有粗獷與率真的工業文化風情，大高雄地區的城鄉風情與文化，形成此地人民樂觀、開朗，奮鬥精神，另一方面也呈現粗獷的批判性與社會性文化特質。而文化藝術的發展，也顯異於其他地區的個

性。這種特殊的文化氣質，逐漸涉入「台風」形成影響，也是台灣在外來文化影響中，一道應證主體的力量。這股力量與當代情境的常民感緊緊扣連在一起，在粗野的常民生活中展現，「粗野」是一種不矯揉造作的真性情，在當代，由於進步文明的洗禮，「粗野」也有了它的正名，過去的「挫、幹、噁」，變成了文雅黑話的「機車」、「俗拉」、「殺小」，但不變的是那從口而出的暢快感，在年輕藝術家林慶芳的藝術創作中，就變成了「最漂亮的真實」。這種「最漂亮的真實」所反映的背後，其實應是社會與生活價值觀的變遷中，那巨大內心衝突的呈現。在快速變動的當代，這種順口風情給了人們一個可以喘息的出口。

工業文化的過渡，成為精神深處的殿堂

工業相對於環境，雖然已逐漸成為沉重的議題，但高雄長期的工業發展，已成這個城市的符碼，從生存到講究三生（生產、生活、生態）的發展觀念，高雄的工業其實已經和市民生活緊扣在一起。在這樣的城市中出生、長大的年輕藝術家，所經歷的高雄，必然不同於曾



1 | 3 | 4
2 | |

- 1 蔡孟闡創作的工廠系列所展現的後工業時代觀點，在崇高神聖的背後，有著深沉的文化反思。（圖片提供：蔡孟闡）
- 2 「長河」，生活成為凝視與觀想的焦點，時間躲藏在光影的背後，反映她的常民性。（圖片提供：蔡孟闡）
- 3 陳奕彰的充氣動物，在空間中遊戲，想躲，卻是招搖。人的慾望是否也是如此，當她hold不住時，會以另種奇怪的形狀出現。（圖片提供：陳奕彰）
- 4 鋼鐵片段的組裝，在堅定、強烈的意志下，鮮豔的滅火器裝置，成為意志的繞指柔。（圖片提供：陳奕彰）

經經歷過早期農業生活的老壯輩，那可能是種過渡，一種文化過渡，老壯輩的精神原鄉是屬於自然鄉野的，年輕輩體會到的卻是生命經驗中極為自然的鄉愁，只是這個鄉愁意象是冒著黑煙，泛著聖光，屬於工業的高雄。年輕藝術家蔡孟闡在他的創作中，以著浪漫主義的視

點，在大片天空的覆蓋之下，冒著煙霧的煙囪頂上，投射他心中的鄉愁。年輕藝術家的鄉愁，其實是藉熟悉的工業場景，順著攀沿往內心那個超越時空的美好世界，他凝視那壯闊的工業場景，而事實上卻是眺望精神深處的感知殿堂。對他而言，工業場景也是過渡，是童年生活的過渡，也是精神原鄉得以浮現的過渡。站在蔡孟闡的作品前，我不得不承認，有那麼點片刻，感受到遙望群峰的壯闊感，霎那間感到偉大，回神瞥見那工業場景，卻又照見存有之虛無，而致了見現象，惶然無所措之感。

鋼鐵城市鋼鐵意志，轉化繞指柔的幽默

高雄拆船業雖然已經式微，鹽埕區著名的五金街也因區域發展規畫，少掉了一大半，但是，高雄所擁有的拆船歷史以及周邊產業，卻始終吸引著以鐵材為創作的藝術家。兩年一度的鋼雕藝術節與貨櫃藝術節交錯成為鋼鐵英雄聚集的試煉場，創作材料的易於取得，以及周邊產業的支持，加上在地創作空間取得的成本相對較低，吸引了年輕空間藝術家願意返鄉發展。甫結束東和鋼鐵駐廠藝術家活動的陳奕彰，在鋼鐵的素材中，開發了系列拼貼鐵材結構的立體雕塑作品。他返鄉創作已經兩年多，也成立公司以空間藝術創業，主要參與全國各地的公共藝術活動，他說從南部發聲，雖然辛苦，但是



南部在創作上所提供的周邊支援，讓他決心安頓下來。他的作品，除了早期以鐵材鑄造創作類古典的靜物作品之外，近期作品則以鐵材焊接的粗獷感，結合高彩度的滅火器曲線瓶，發展出具有幽默感的立體雕塑，將鐵材的厚重感，轉變為輕鬆的意象。另外，充氣式的擬自然物造景，則將如空氣般輕的材質，放大空間量感，呈現另種不可承受之輕的試探。陳奕彰在輕與厚重之間，企圖尋找想像的可能，也提供了在城市生活的新生代藝術家在鐵材創作上的另種觀點。

高雄，有「家」的文化呼喚

海德格說：「安居是想像的居所」。高雄，對很多人來說是「家」，不管是否生長於此，這個城市有種接納的容量，可以讓人產生安居的想望。安居是「心」的所在，也是行動的趨向，年輕藝術家洪琳茹說她為了她的祖母回來高雄。親人的招喚，不是來自話語，而是出自感情。她的創作來自最為近身感的觸覺，從早期的陶土、到近期的紙漿材，創作捏塑過程中，身體經驗的融入，在反覆的捏塑製程中，身心專注而安頓。正如女性藝術家創作特有的能量，在身體、情感、知覺與對話的歷程中，面向創作生命源自的生成，那最為童年的關係，那最為牽掛的連結。她的創作從媒材的原型開始，在原型的關係與對話中，延展文化語意。對她而言，高

雄就和其他任何城市沒有兩樣，但是，因為在這個城市裡有「家」，因此有了近身感的文化，這個文化正在召喚她。

林慶芳、陳奕彰、蔡孟闡、洪琳茹只是這個城市年輕藝術家的縮影，他們在高雄出生與成長，剛自國內藝術大學研究所畢業兩三年，或在學中，已經或準備定居在高雄。高雄對他們而言，是一座擁有自身文化的港口城市，這個文化在侷限的地域情感中，卻又同時具有全球化的開放度，她的魅力不僅在城市發展的歷史中，也在曾經生活過的經驗中。相對於老壯輩藝術家的雄壯豪情，年輕藝術家的創作表現經驗，尚在試探與凝聚，忠於自己，但不扭捏作態。然而，環境決定滋養，資源決定發展，當高雄市藝術展演資源的投入準備，每年只有北都的8.4%時；實質而言，這個城市對於年輕藝術家的魅力，恐怕還是有積極的空間可以創造，這也許就是文首所提，等待陽帆的那一陣風。■

註釋：

- 1 洪佩茹 (2011)，〈想紅的背後：藝術家的生存戰役—專訪林慶芳〉，《星叢對話》，
- 2 <http://artobserverfield.com.tw/> (參閱日期：2011年8月17日)
- 3 2010年台北市藝文展演補助，美術（不含書法）類總計7,635,000元／70件，高雄市視覺藝術（含所有視覺藝術內容）類展演補助總計908,000／37件。

新藝術大師

慕夏傳奇與圖像設計

文／陳懷恩（國立台中教育大學美術學系副教授）

展覽名稱：慕夏大展—新藝術·烏托邦
展覽日期：2011年9月24日～2012年2月5日
展覽地點：高雄市立美術館101～103展覽室

Alphonse Mucha

—Art Nouveau & Utopia

September 24, 2011 to February 5, 2012

新藝術大師

位於布拉格的慕夏博物館，甬道牆面上掛著一面指示牌，上面寫著「Alfons Mucha 1860～1939 Mistrz Art Nouveau」——慕夏，新藝術大師。

這個封號雖然是慕夏之子當年的書名，也是對父親的孺慕之語，今天看來卻一點也不誇張！近代設計史上和美術史相互滲透，最後又相互抗衡的風格運動並不太多，工藝美術運動、新藝術、裝飾藝術（Art Deco）和包豪斯是其中的佼佼者。慕夏則是新藝術運動當中最知名的藝術家，當時的法國文化界甚至直接將新藝術稱為「慕夏風格」（Le Style Mucha），稱其為新藝術大師，確實名符其實。



慕夏是十九世紀與二十世紀初最先將藝術應用於廣告的先行者，也是商業廣告和現代平面設計的先驅。慕夏以的藝術技術和美學思維全面性的顯現在攝影、素描、石版畫、海報、繪畫、珠寶設計、陶藝、雜誌封面、明信片設計、郵戳、標章、餅乾盒……，其作品量數之多，成就之廣，令人艷羨。

這次在台灣展出的「慕夏大展—新藝術烏托邦」，資料與作品相當全面而豐富，很容易讓人聯想到近期内國際間也以「烏托邦」一詞作為慕夏展覽特色的大型展覽，譬如2008年底在巴塞隆納展出的「慕夏：誘惑、現代性與烏托邦」（Alphonse Mucha: 1860～1939 Seduccion, Modernidad, Utopia）。當時的策展者Alex Mitrani用「劇場、唯美、神秘與現代性」四個方面來概括慕夏的風格，並且分別說明他對二十世紀美術史的貢獻：以都會為背景、將攝影作為藝術創作工具和藝術品、創作斯拉夫史詩、慕夏風格的傳播開拓了現代藝術的疆土。這種策展方向頗有為慕夏撰寫藝術史定位的味道。

Alex Mitrani的說明基調不壞，慕夏確實是一位全方位的創作者，他的作品極盡全力美化現實，他在改良技術的同時，又致力於表現浪漫唯美的烏托邦境界。但是我對慕夏的整體風格仍有一些意見，或許可以和他的想法進行對話。我所關心的課題是：為什麼慕夏的作品可以不斷吸引我們的眼光？出現在慕夏石版畫和商業藝術上的慕夏風格是如何形成的？他賴以成名的平面設計風格和他自己的繪畫風格為何又如此不同？我希望從慕夏的故事與傳奇、慕夏的圖像學作法綜合說明慕夏的美學品味與作品的特殊性。

大師慕夏的故事

慕夏一生近乎傳奇，許多故事早已深入人心，然而其中有幾則和他的藝術風格相關的生活經歷值得深

1|2|3

- 1 畫室中的慕夏於莎拉·貝恩哈德海報前，攝於巴黎幽谷街工作室 原始底片翻印 約1901年 24x18cm
- 2 《吉斯蒙妲》海報 1894年 石版彩色印刷 216x74.2cm

談。首先，慕夏申請布拉格美術學院未果後，離鄉到維也納發展，在那裏，他有機會觀摩當時最負盛名的皇家藝術家Hans Makart的畫作。Makart習慣在作品中央安置甜美女性和歷史場景，這種作法對慕夏影響深遠——另一個也深受Makart影響的畫家名叫克林姆（Gustav Klimt）。慕夏和克林姆同時，兩人同樣以細膩的寫實取勝，也都在畫面上使用大量的裝飾圖樣，但是慕夏以結合古典與時尚的唯美情調取勝，克林姆則以充滿情慾與性愛場面的主題震動視聽，這兩位大師作品風格的關係有點像是不會重疊的雙螺旋曲線。

其次是高更，慕夏在1891年結識正在籌錢去大溪地的高更，並且提供畫室讓高更使用。有一回慕夏買了一台風琴，並且拍攝了一張高更不穿下半身衣著彈琴的怪異照片，高更的穿著方式領先女神卡卡的不穿褲風格130年，自不多說。這幀照片顯示出慕夏對攝影的濃厚興趣，慕夏對攝影十分著迷，主要原因在於可以藉由拍照蒐集所需的各種人體姿勢，同時減少模特兒開支，然而這種作法也替後人開拓了一條藝術表現的道路，讓攝影成為圖像表現的手段與方式。

慕夏的新藝術時期開始於1894年，他為自己塑造了一則傳奇：1894年耶誕夜，在設計師、畫家都回家過節的情況下，慕夏臨危受命，替巴黎當紅的歌舞明星莎拉·蓓恩哈特（Sarah Bernhardt, 1844～1923）在新年演出的歌舞劇《吉斯蒙妲》（Gismonda）設計海報，從此展露頭角。這個說法流傳頗久，幾乎出現在所有設計史書籍中。然而以當代美術史研究者提出的證據來看：夏卡爾在1890年就已經製作過以蓓恩哈特劇場造形為主題的石版畫，1894年11月更為法國雜誌設計了《吉斯蒙妲》專號的封面和內頁。1897年法國藝術雜誌專稿將慕夏封為海報大師（Un maitre de l'affiche），文中也指出：蓓恩哈特當年曾經找過好幾個畫家為她設計海報，最終選擇了慕夏的作品。換句話說，慕夏和今天的設計





1|2

- 1 高更在慕夏的工作室裡彈鋼琴，籌劃巴黎第一次個展期間，高更與慕夏兩人共用工作室。攝於大耳頂屋街工作室。
原始底片翻印 24x18cm 約1893~1894年
- 2 〈喬勃牌捲煙紙〉海報 1896年 石版彩色印刷 66.7x46.4cm

師一樣，經過不斷的努力與揣摩後，才獲得一個重要的客戶。

但是，慕夏為什麼要隱藏自己的努力，把一切歸功於機緣巧合？他對個人成功原因的說明，目的在於讓生活經歷傳奇化？或是低調處理自己的急速走紅，以免得罪同儕？無論如何，這個以好運氣來說明自己成功的故事備受歡迎，甚至掩蓋了慕夏設計奮鬥過程的真相。

隨著相繼而來的邀約與歡迎，1897年慕夏在巴黎舉行了兩次展覽，第二次展覽的作品件數竟達448幅，聲譽如日中天。今天看來，他被偶像化的程度和當代的藝壇寵兒或設計明星很像，歐美各地藝術家莫不學習或者直接抄襲他的海報繪畫風格。一時之間，歐洲所有雜誌、書籍封面、插畫、廣告看板中央都站著或倚躺著一名姿態撩人的豐豔女子，背景則枝葉婆娑、好花叢開。然而就在這時，慕夏卻選擇離開巴黎，到美國發展，再回祖國捷克繪製巨作〈斯拉夫史詩〉，成為扛起民族主義大纛的專業畫家。不出幾年，巴黎就徹底遺忘了慕夏。等到新藝術不再流行之時，一家藝廊甚至低價買下一堆慕夏畫在木板上的作品，切下主體部分，留下裝飾邊框，充當他人作品的畫框。

1939年德軍佔領捷克斯洛伐克，慕夏是第一個被蓋

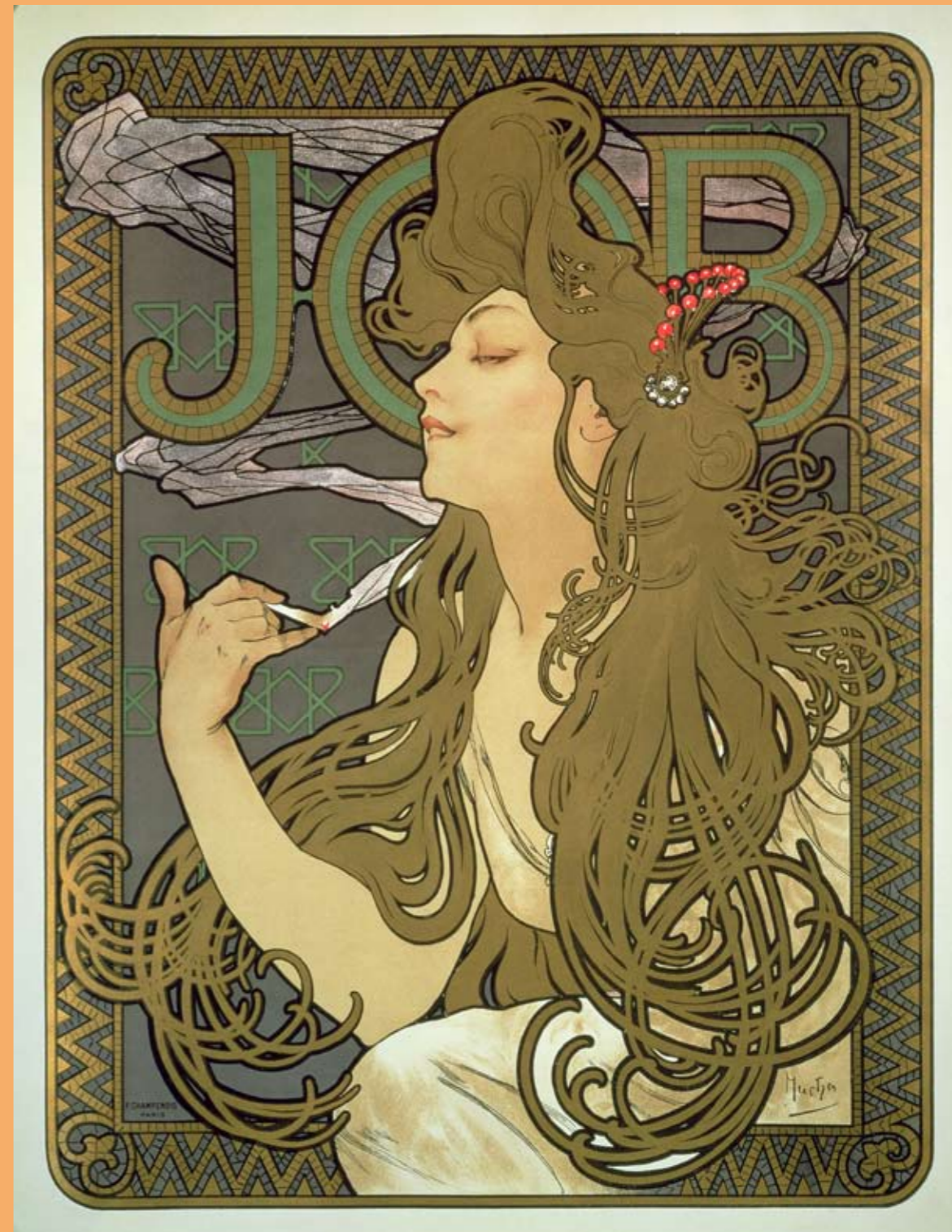
世太保逮捕的藝術家。同年，因肺炎過世。慕夏其人其作就這樣從歷史舞台上隱沒，就算到了二戰之後，歐美藝壇對新藝術再度發生興趣之時，慕夏作品依舊乏人問津，一直到他的小說家兒子Jiří Mucha為其寫下精彩傳記，以捷克文和英文發表，情形才為之改觀。慕夏風格在1960年代又再度流行，時至今日，慕夏幾乎已經站穩了經典藝術家的身分。

慕夏風格的圖像學說明

慕夏最膾炙人口的作品，並不是他念茲在茲的歷史畫作品，他對現代藝術影響最深遠的風格也不是〈斯拉夫史詩〉那種灰濛空曠的構圖與寫實畫風，而是被歸類為新藝術的石版畫和商業設計作品。

從畫面風格來看，慕夏的技法可以上溯到文藝復興，他以文藝復興版畫為藍本，先勾勒出波提且利式的優美線條，再以暈染方式完成封閉區域內的量體，最終用瑰麗潔淨的色彩和樣式化的背景配置調整作品的氛圍。

然而從人物和主題的處理方式來看，慕夏與法國沙龍名家布格羅（William-Adolphe Bouguereau, 1825~1905）具有相近的時代品味與策略。他們同樣將傳統圖





那種單調、直接呼應的擬人圖像，他們將畫面上的人物處理成更當代的形象，在必要的配件之外，更加強了各種情境的描繪，使得畫面充滿抒情意味。若從這個角度來看，慕夏甚至比布格羅更進一步，將擬人圖像變身成代言人，將說明身分象徵的配件更換成公司產品，他筆下的人物更具都會感和時尚意味，安置的情境也更趨裝飾性。我將用幾張慕夏的作品來說明這種特色。

像學中的擬人圖像 (Personification) 表達方法轉換成現代甜美的女體與氣氛描寫。傳統寓意畫要傳達意義時，會將所要傳達或說明的概念以人物加上配件的方式加以處理，譬如「正義」，語言上是陰性名詞，因此必須畫成女性，再讓她閉上眼睛或蒙上眼睛，一手持天平，一手持劍，用來表達法律不會受到表面現象的欺瞞，而會權衡是非，懲戒不法。慕夏用擬人圖像的方式來進行廣告設計，使得他的海報作品和西方繪畫傳統聯繫得相當緊密，也降低了觀眾接受新訊息的抗拒性。但是慕夏和布格羅的作品又不是傳統圖像學

1838年法國工匠 Jean Bardou發明捲菸紙之後，以其姓名縮寫「JB」，中間再加上燧石——西方圖像學與紋章設計中用來表示打火石的傳統標誌「◇」，作為捲菸紙品牌上市。1896年時J◇B菸廠委請慕夏為其設計海報。由於慕夏將品牌名稱「J◇B」中的燧石商標轉化成圖形造型，讓海報主題文字「J◇B」看起來更像「JOB」，今天各種慕夏畫冊圖說也大多將其標示成「JOB」。我將這種情形解讀為設計者造形考量和品牌精神之間的角力，而非慕夏的失誤。原因在於海報背景圖案還看得出他由「J◇B」轉化出的紋樣。不過若從現



1 | 4
2 | 3

- 1 勒費夫爾·尤迪餅乾罐：香草薄餅 有蓋錫罐 約1900年 19.3x18.3x17.5cm
- 2 勒費夫爾·尤迪餅乾罐：堅果糖漿薄餅 有蓋錫罐 1901年 5x17.5x9.5cm
- 3 勒費夫爾·尤迪餅乾罐：麝香葡萄酒口味 有蓋錫罐 1901年 8x20.4x11.7公分
- 4 〈沐斯啤酒〉海報 1897年 石版彩色印刷 154.5x104.5cm

代設計評論的角度來看，慕夏顯然走得太過，畢竟菸標和打火石在這個設計案上的企業精神要求，遠遠超過畫家個人的造形考量，就算他是慕夏！

1913年的慕夏海報似乎想修正這個印象，先將「JOB」中的「O」扁平化，主題人物直接拿著標有「J◇B」商標的產品出現，胸針和背景也都採用原始商標作為圖案紋樣。這兩張海報的對比頗有意思，1896年海報上的模特兒身材豐腴可口，煙視媚行的姿態更令人印象深刻，幾乎像是克林姆作品中的人物。畫面女子髮型在當時的報導中被暱稱為「macaroni」或「vermicelli」——前者是通心粉，後者是細麵，都是義大利麵的名字，也都表露出觀眾在觀看圖像時的欲望感受。1913年的海報中規中矩，人物姿態參考了米開朗基羅西斯丁禮拜堂壁畫中的女先知造型，其圖像意圖之嚴肅一望而知。這種改變一方面顯現出設計者和業者之間的認知改變，一方面也透露出慕夏自己品味的轉移。至於這張海報從產品、飾品、周邊和底圖的整體化處理方式，一方面師承中世紀末的紋章學傳統，又和現代設計的作品若合符節。

再就慕夏所設計的〈LU奶油餅乾〉廣告海報 (1897) 來看，Lefèvre-Utile餅乾廠1846年由Jean-Romain Lefèvre創辦，目前品牌名稱為 LU，隸屬於卡夫食品 (Kraft Foods)，LU與設計大師關係匪淺，1896年延請慕夏繪製海報，現在通用的商標則是1957年由美國設計大師Raymond Loewy所設計。慕夏在處理〈LU奶油餅乾〉海報和〈馬士河啤酒〉 (Bières de la Meuse, 1897) 海報的圖像時使用了非常類似的方式，畫面中央描繪的主題人物，甜美豐滿，女子頭上的裝飾物根本就是製作餅乾和釀造啤酒所需的各種原材料，巧妙的營造出了豐收角 (cornucopia) 的傳統意象。這兩張圖像



所應用的圖像策略一致，表示慕夏風格已經成為慕夏出品的特徵。另一個值得觀察的重點是：〈馬士河啤酒〉的下方工廠圖像以及馬士河的擬人圖像是由其他藝術家所製作，顯示出慕夏已經接受現代設計的規畫與分工概念。

慕夏的美學品味

文前提到，慕夏身兼畫家與設計師的雙重身分，同時更自覺的在創作上分裂成兩種態度。其歷史畫令人尊敬，但真正具有誘惑力的卻是在石版畫與海報設計上所開創出的慕夏風格。美術家和設計師的視覺喜好和創作觀念很難交集，慕夏風格卻是這兩個領域中的青年學子永不嫌棄的成熟型態。原因在於慕夏風格不是全新的藝術創造，而是非古非今的創新，他的圖像設計是結合傳統圖像學與世紀末裝飾性時尚品味的綜合產物，他在各項商品海報上所顯現的精緻甜熟美學品味也與此相關。我也深信，慕夏風格所仰賴和訴求的精緻與唯美品味，將會持續不斷的吸引著新一代青年人的眼光。■



高雄演義—— 文學高雄「看不見的城市」

文、圖／李友煌（文字工作者）

城市，就像夢一樣：一切可以想像的城市，都可以入夢

一、文學演義高雄

如果說，高雄能有什麼不同，那絕非什麼超凡卓越的物質條件造成，因為在資本主義全球化的現代社會裡，不只是台北和高雄，即使是國與國之間，城市風景亦早已大同小異。真正能讓高雄與眾不同，能讓高雄成為高雄的，恐怕只有人文的力量，而文學又是所有人文力量中最擅於編織的。

卡爾維諾《看不見的城市》中，當大蒙古帝國忽必烈大汗覺察到，馬可波羅口中，探險歷程造訪的城市，「彼此之間很類似，似乎從一個城市到另一個城市的移轉，不是旅程，而是元素的變換」，大汗不再聆聽，並打斷馬可波羅的敘述。馬可波羅不得不向大汗解釋，「你感到歡愉，並非由於城市的大七奇觀，或七十個奇觀，而在於它回答了你的問題。」

城市回答了人們的問題，使人們感到歡愉。這也正是這位來自威尼斯青年馬可波羅對大汗所做的事，也是全書主軸。透過敘述，藉由書寫，作家、文學家可以

讓城市開口說話，回答人們的問題，滿足人們的欲望，城市因而活了過來，活在人們的現實與記憶中，即使它沒有一磚一瓦值得炫耀，仍會閃閃發光，洋溢獨特的魅力。

當然，高雄並非沒有一磚一瓦值得炫耀，文人筆下，高雄的一草一木，腳下的一顆石子、一條路，眼前的一座山、一片雲，都充滿情感與記憶。自然景觀或許只花上帝七天中的一天功夫，作家協助開創的人文景觀、文化地理，則是歷代作者持續書寫耕耘這片土地、這處空間，層層積累，又不斷刮除重寫的結果。人文地景就像一張陳年羊皮紙或不朽的複寫紙，城市和作家以生活結合，其成品便是文學。

文學高雄再現的並非肉眼具體可見的城市，而是有如卡爾維諾筆下「看不見的城市」。「看不見的城市」並非城市的倒影，也不是新舊雙子城；「看不見的城市」常常取代真正的城市，使真正的城市成為看不見的城市，虛實游離，這就是文學。



文學與高雄的第一次結合，已不可考，那極有可能是某位西拉雅·馬卡道的獵鹿人奔馳於菅草叢中的嘖嘖或謳歌，然後消散於春日風中。不過，我們仍可透過對地景羊皮紙若干即將湮沒線索的層層追蹤，捕捉神似的原始風采：

我愛汝美貌，不能忘，時時想念。

我今去捕鹿，心中輾轉越不能忘，待捕得鹿，回來便相贈。

這首新港社〈別婦歌〉，簡直可以視為台灣「詩無邪」，台灣版的詩經國風。新港社雖位於台南，但與高屏平原的馬卡道平埔各社具地緣關係，同為西拉雅族。獵鹿人歌謠幸而以文字留存於清朝黃叔瓚《臺海使槎錄》採擷中，而隨著移民墾拓，數百年來滄海桑田，平埔族漢化，梅花鹿絕跡，城市取代荒野，水泥叢林的高雄成為現代人的生存空間，過去的人文與自然景象消逝如煙，只有文字依然堅定，具有起死回生的魔力：

古老照耀於青春的額上，一尾尾
史前魚游進後現代
唱罷幾回，你
斜入非洲科拉琴的草原中啜飲滿天紅日
而西子灣海潮澎湃
沙漠近在窗外。飄忽不定的
Sakoyi 今安在
西拉雅人持矛逐鹿沒入野構林掩映的地鐵口
一頭雄獅囚於柴山水泥房
獅鬃怒蓬
眼神哀傷

在這首詩中，我們可以看到時空場景及人文歷史的錯位疊合，詩提供了線索與情態，供讀者循跡追蹤、想像、開展，城市遂得以擺脫單調枯燥，更具魅力。從荒野到城市，從16世紀西拉雅麻達的思春情歌，到21世紀現代詩人的創作，文學依稀彷彿，卻不絕如縷。

二、地誌書寫的背後

從質樸的民間文學、口傳文學出發，在時間大流下，不僅文學形式持續演變，空間（地貌、場所等）也不斷更易。台灣最早的文學是原住民口傳文學，略去荷西殖民政權，明鄭及清朝時代在台灣誕生大量的宦遊文學，其內容涉及空間再現者頗多，這些文言形式的古典詩文、作家文學，反映了中國文人對蠻荒台灣的想像、喜惡、怖懼與馴服心態。

對台灣空間的書寫，一直要到本地文人出現，才有不同觀照產生，但這也並非一蹴可幾。清乾隆15年（1750年）舉人、鳳山縣詩人卓肇昌〈觀音山〉一詩中說，「雲行老樹青龜過，雪落長溪白鳥歌」，惟觀音山位於今高雄縣近郊，高僅百餘公尺，「雪落」之說，純屬詩人過度想像。而其〈過朝天嶺〉詩曰：

不識朝天路，天門半面遮。
白雲趨馬嶺，僻塢躍魚蝦。
出谷飛煙薄，穿林度日斜。
崖崩迂客路，木落見人家。
野鷺喧秋壑，山橋枕淺沙。
前村烏柏熟，呼酒且須賒。

一幅山村風情畫幽然映現，其中已見人間煙火。清朝鳳山縣範圍包括今之高雄縣市，朝天嶺離舊縣城

三十里，舊城在今之左營，新城在今之鳳山。文人寫景，有所謂八景詩傳統，台灣八景之外，亦有各地八景，鳳山八景即：鳳岫春雨（今鳳山丘陵）、龍巖冽泉（今柴山）、淡溪秋月（今高屏溪）、球嶼曉霞（今小琉球）、岡山樹色（今大崗山）、泮水荷香（今蓮池潭）、翠屏夕照（今觀音山）、丹渡晴帆（今高雄港）。不過，八景詩不論描山摹海大抵複製中國山水畫審美觀，在地情懷稀薄。

一個世紀後，打狗開港設關（1864年），西洋人再度履臨，船堅砲利，態度依然倨傲。1870年間，擔任英國駐台打狗海關官員的必麒麟（W.A.Pickering）有段描述打狗風光的文字，「帝國之眼」凝視下的自然人文景觀，喜惡摻雜：

打狗呈現出普通漢人城市慣有的令人嫌惡的特質。這個城市主要由漁民組成，偶而可遇見外國人半歐式住宅，四處都是竹子和榕樹林，即使在荒蕪的沙地上也不例外。……河邊有一些熱帶植物，如林投樹、棕櫚、含羞草等等，並以各種色彩與姿態呈現。往內陸走，出現一片肥沃的平原，種植著綠色的稻子以及甘蔗，還有一叢叢的翠竹點綴著，偶而遇見一個小村莊，遠處看來，景緻如詩如畫。最遠的邊界是一條低矮的山脈。

1880年代，法國歷史學者英伯哈特（C.Imbault Huart）《台灣島之歷史與地誌》書中也描述到打狗風光：

打狗的風景，曾經遊歷過台灣府的人都頗為欣賞，位置較偏南的打狗更富有熱帶的風格。在海灣的西面邊緣，我們看到一些美麗的灌木叢和芭蕉樹，而另一邊岸上的景色卻更加明顯，令人想起美麗的錫蘭島；那兒有著柔莖的修竹、舒展的棕櫚樹，以及熱帶所特有的含羞草。稍遠處是一片富庶且耕種得很好的平原，點綴著肥美的甘蔗田和風光如畫的小村。

帝國眼皮下的異國風光是美麗的、田園是富庶的，但居住其上的人民則是「令人嫌惡的」，是配不上這片土地的，因此衍生出教化有理、殖民無罪的占有心態及掠奪行為，不難想見。地志不單純是地理的紀錄與描寫，它還再現了書寫者的情感與意識型態。

三、海洋高雄

1895年，中國割讓日本，台灣走入另一個命運階段，面臨猶如法國存在主義哲學家沙特（Jean-Paul Sartre）所言「被拋棄在世上」的處境，無父無母的孤兒的悲情湧生，「存在」第一次成為問題，「自由」成為選擇與責任。但何其不幸，台灣民主國兵敗如山倒，台灣第一次體驗自身存在的時刻，卻也是喪失自由、陷入日本帝國殖民統治的開始。

1916年，日人規畫興建「壽海水浴場」（即今之西子灣海水浴場），一時遊人如織。在這現代化休閒設施的海水浴場，鹽分地帶詩人郭水潭寫下〈海濱情緒〉一詩：

但是 你看
勇敢地向浪濤挑戰
在海中撒網打魚的漁夫們燒紅了的臉
是不可侵犯的健康壯美的榮譽
處於大冒險之前
有如神一般的謹嚴……

在稍微浪靜的淺海處
這裡是患了世紀病的文明弱者
在海濱沙灘轉滾或蹲在水湄
害怕太陽激烈的憤怒
試著逃避到海 貪婪貴族的安逸

詩中以漁夫與戲潮人對比，表現出日治時期台灣知識分子對鄉土與傳統的眷戀，以及對現代化既迎又拒的複雜矛盾心態。

殖民統治下，以剝奪為目標的台灣現代化進程勢不可擋，高雄港快速成長茁壯，三次築港計畫從1908年持續到終戰。1920年，總督府將打狗改名為高雄，寓「高躍雄飛」之意，打狗港同時改名為高雄港。然而，與「陽剛威猛」的官方論述不同，摩登表象下，詩人水陸萍再現的高雄港，水手、妓女與慾望浮沉於時代波濤，官能又頹廢，宛如另一座陰性的高雄城：

森林的巴克斯酒神載著年輕人的靈魂，油布床上奏著港色的輪巴，少女做著朱色的呼吸賣愛。年輕人求著桃紅的彩色於一杯酒裡。

貨船一早就起錨。

胡琴和燭光圍住一個女人閃爍著。
年輕人唱了「我的青春」

旗後的山在黑暗中把女人吸起又吐出而叫著。渡海港的駁船上少女總是以紅色長衫招著海港的春天。水手和色慾……酒色的冒險 以年輕的熱情迎接了青年人的體力。今天青年人也懷著注射器渡過海港了。

貨船和女人使海港像波浪一樣浮動。她的愛就是貨船。她就是貨船的情人。
海港們在夜的風貌中擴展觸手緊擁著時代的波濤。
——在高雄

海洋在高雄地誌書寫中向來占有重要地位，這反映高雄海港城市特殊的空間屬性與位置。港口是經貿、軍事、文化及人口進出、交流、匯聚之地，影響城市性格甚巨。台灣位處東西海洋交通的十字路口，而高雄又是這路口的匝門，高雄的海洋性格自始即存在，並反映在移民文化上，歷代移民在這裡上岸，在羊皮紙上留下足跡，連西拉雅、馬卡道亦為數千年前遠渡重洋而來的南島語族。

戰後，漢民族大遷移再次發生，兩百萬外省籍軍民避共來台，再次從結構上改變台灣人口組成，產生悲劇（如二二八、白色恐怖等），也擴大、豐富了台灣生命共同體。這批新住民散居全台各地，高雄亦為其落腳處，環繞著左營軍港的軍眷區有一群軍職詩人組成創世紀詩社，開展戰後的超現實主義詩風。以洛夫、張默、痲弦為主的創世紀同仁當然不知道日治時期楊熾昌與日人合組「風車」詩社，提倡並實踐超現實的過往；因為扎根不深、居住不久，對高雄的認識與情感不深，軍職詩人並未留下太多在地書寫。一直到學院詩人余光中及海洋詩人汪啟疆出現，這樣的情況才有改變。余、汪二人至今仍居高雄，為港都留下許多膾炙人口的詩作：

讓春天從高雄登陸
讓海峽用每一陣潮水
讓潮水用每一陣浪花
向長長的堤岸呼喊
太陽回來了，從南回歸線
春天回來了，從南中國海
讓春天從高雄登陸
這轟動南部的消息

讓木棉花的火把
用越野賽跑的速度
一路向北方傳達
讓春天從高雄出發

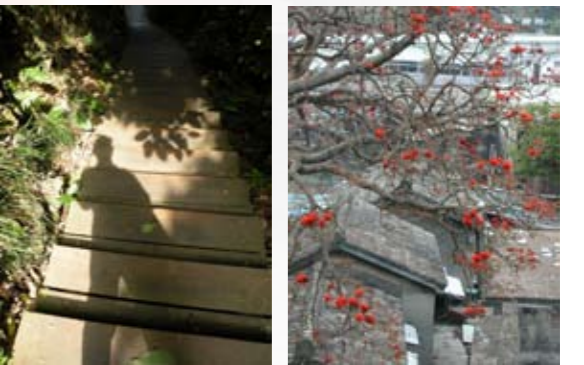
四、為土地發聲的城市書寫

文學不能只是壁上花，文學具有社會實踐能量，可以具體回饋社區，保護或改造地方。1990年代以高雄為中心，「南方綠色革命」興起，成功守護柴山及衛武營、反對美濃水庫興建等，就是文學參與環境生態保護運動的例子，而藉由文學的發聲，不僅呵護了土地，也站穩了台灣的主體性。

從柴山、愛河、衛武營，到美濃、高屏溪，南台灣許多民眾投入這一波地方自然生態環境的搶救志業，其中主導提倡此一綠色運動者，不少人兼具作家身分，如曾貴海、王家祥、吳錦發等；透過文字書寫推廣綠色理念的同時，他們也為高雄「文學地景」開疆闢土。

從土地現下所受的威脅出發，作家以在地情懷回顧這片濱海之地的歷史與人文，除發展出一種人與土地密合的環境倫理，其作品並富含主體意識與本土政治認同。王家祥堪稱此一脈絡的代表性作家，上承70年代鄉土文學餘緒，以自然寫作銜接歷史小說，不斷朝台灣主體性建構的目標前進；而高雄海岸山林——柴山，成為其追索及操演人文歷史的主要地理舞台。

馬卡道族踏血夜奔
一五六三，「中國海盜林道乾，遁入台灣，都督俞大猷追之。……道乾既屋台灣，從是數百人，以兵劫土番，役之若奴。」——連橫·台灣通史
火槍朝打狗山的海岸猛轟，打狗山西拉雅馬卡道平埔族人第一次見到世界上竟有這麼強大的殺人武器。族人忙著搶救傷患，躲入叢林，並用刺竹構築防禦工事。





但是，怎麼抵擋海盜林道乾的火器和邪惡的燒殺之心。

許多男女老幼倒臥在柴山的樹林步道和海岸邊。海盜們強暴婦女，捉拿人當奴工，又將族人的血液混合泥灰，塗滿船身，用以避邪！

打狗山海岸的巨波白濤捶擊著珊瑚礁，四週盡是沼澤、淺湖和紅樹林悲憤的控訴，激起苦難的和聲。（中略）

原本屬馬卡道族的美麗山海被中國海盜的火槍炸成血海，染紅了南台灣最初的血印。往後到來的清兵、閩粵移民、荷蘭人、鄭氏兵馬、日本人和華人，依循著愈走愈寬的血路一步一步的清除沼澤、紅樹林、林投、樟樹、天空和河流。

原住民充滿血淚的衰敗史不正也映照著台灣山林生態的浩劫史嗎？

曾貴海此文從環境解讀殖民歷史，已具有「生態殖

民主義」(ecological colonialism) 的洞見。王家祥由已遭破壞、難以復原的自然環境現場回溯最初曾有的美好時空，以歷史小說「緝拿」殘害原住民及破壞生態環境的元兇。他的〈山與海—打狗社大遷移〉小說，即以歷代史書方志記載海盜林道乾屠殺打狗社原住民的歷史為本寫就，亦即曾貴海這段文字所闡述的。

王家祥把自然觀察的心得與體悟，融入對土地空間的田調史料與歷史想像，時空揉合，發展成既虛又實，視野遼闊，本土關懷極強的「台灣歷史小說」、「台灣奇幻小說」及鬼故事等創作，《山與海》中的〈山與海—打狗社大遷移〉及《金福樓》中的〈柴山99號公車〉更集中書寫高雄柴山一地。

談高雄文學，不能遺忘台灣文學的精神導師葉石濤，移居高雄的葉氏完成劃時代的《台灣文學史綱》，成為高雄文壇中心，以其具體影響力，為城市文學造景造山。其晚年，即使身體再耗弱，身心再疲困，仍不忍文友失望，勉力參與一場場文學活動，從高雄到全台灣，甚至美國日本，席不暇暖。他居住的左營蓮池潭畔有條「高雄文學步道」，葉老心語鐫刻石上，長伴市民遊客。葉老已成港都不朽的文學風景，他人生第一首詩〈每天都是春天〉就獻給高雄：

我在高雄從來不覺得冷
從早晨到晚上
從年頭到年尾高雄都是春天
在這高雄永遠的春天
我非常快樂

五、城市活在人們的欲望與恐懼中

那未下水的學生們急著要救援掉下去的兩名友伴，於是四五人手牽手打算連成人鏈下水去拉上友伴，救生員仍然大喊，要他們全部上岸，但已經來不及了，那岩盤附近的強大漩渦如同會登岸吃人的駭人怪物一般，（事實上確實會登岸啊！在島民的傳說裡，這些漩渦是有意識的，雖然生活在水裡比較愉快，但打算要吃人的時候，即使是風和日麗的日子裡，還是會忽然地湧上來。餓了太久時，甚至會越過海岸觀光公園、馬路，衝進海產大街裡將人捲入海中。）將以為自己仍然好好地踏在岩石上的人們全拉了下去。這就是海與島真正的關係啊，彼此都是怒目相向地對峙著，哪一方一個不小心，把眼睛錯開了，就會被對方給吞滅掉，這就是島與海的生活啊……

盛夏高雄，濱海充滿魅惑，也步步危機。旗津子弟王聰威魔幻寫實手法下，海彷彿擁有殺人意志的怪獸，餓了就要上岸吃人。《複島》〈渡島〉一文，王聰威虛構一座暗存於現實旗津之下的地底島嶼，其時光仍停駐於日治殖民時期，虛實掩映、時光疊合。歷史縱使被裡入地底，也不會消失，甚至有反客為主、假到真時真亦假的可能，就像《看不見的城市》裡的優薩匹亞(Eusapia) 地下城，映現城市居民的欲望與恐懼。

文學的可貴就在於它擁有虛構(fiction) 的特質，但又非全然的虛構，作家遊走翱翔於虛實之間，見人所見亦見人所未見，洞燭世事，豐富讀者的人生。

城市，就像夢一樣：一切可以想像的城市，都可以入夢，但是即使是最預想不到的夢，也是一個隱藏了欲望，或者相反地，隱藏了恐懼的謎。城市像夢一樣，是由欲望與恐懼造成，即使它們的論述線索是祕密的，它們的規則是荒謬的，它們的觀點是欺騙的，而且，每件事物都暗藏了其他東西。

城市孕育文學，文學創造城市，兩者緊密結合，循環滾動，吸納增生。卡爾維諾《看不見的城市》的確給人們許多超越城市固著空間的想像，但我們往往遺漏一個重大訊息，那便是身為故事主述者，馬可波羅「旅人」的位置。是的，旅人，因旅人漂移不定，城市才擁有、才能被開發出多重多樣的可能。因而書寫城市的作家不能失去游移的靈活性，不能被城市網綁。一個被城市網綁的作家，只能依照城市的話語，城市告訴他的故事來書寫，這樣的城市書寫將千篇一律。



城市需要書寫，但不需要溢美。沒百分之百完美的城市，城市的醜惡與陰暗更需要關注。一座城市可以逼近偉大，但不能以偉大自詡，因為偉大絕非物質文明可以單獨成就，而偏偏人類常以自物質文明印証偉大。相對於台北的大量書寫，高雄猶如一塊皺褶尚未盡情開展的處女地，等待有心人鋪陳耕耘，賦予其獨特的城市魅力。■

- 1 伊塔羅·卡爾維諾著，王志弘譯，《看不見的城市》(台北：時報，1993)，頁59。
- 2 有關平埔族歌謠，詳見黃叔瓚〈番俗六考〉所輯「番歌」，《台灣使榷錄》，1957，台灣文獻叢刊4，台北：台灣銀行經濟研究室。
- 3 李友煌，〈我們是不是太年輕〉節錄，《2005高雄世界詩歌節詩選》，高雄市政府文化局，頁172。Sakoyi，薩鼓宜，西拉雅人手鈴。
- 4 西拉雅族未婚年輕男子稱為「麻達」。
- 5 見盧嘉德纂修，《鳳山縣採訪冊》，台灣文獻叢刊73(台灣大通書局，1977)，頁452。
- 6 見《鳳山縣採訪冊》，頁476。
- 7 見王瑛曾纂修，《重修鳳山縣志》，台灣文獻叢刊146(台灣大通書局，1977)。
- 8 吳永華，《台灣植物探險》(台北：晨星出版，1999.6.30)，頁53-54。
- 9 同上註。
- 10 郭水潭，〈海濱情緒〉，《郭水潭集》(台南縣立文化中心，1994)，頁59-60。
- 11 引自教育部「歷史文化學習網」，2011/8/22讀取，http://culture.edu.tw/history/smenu_photomenu.php?smenuid=107
- 12 水陸萍即楊熾昌，〈海港的筆記〉，《水陸萍作品集》(台南市立文化中心，1995)，頁102-103。
- 13 余光中，〈讓春天從高雄出發〉，《夢與地理》(台北：洪範書店，1990)。「南方綠色革命」一詞，參見王家祥，〈南方綠色革命〉，《南台灣綠色革命》(台中：晨星出版，1996)，頁32。
- 14 曾貴海，〈序：潰爛之花〉，《南台灣綠色革命》(台中：晨星出版，1996.11)，頁11-12。
- 15 葉石濤，〈每天都是春天〉，引自高雄市政府文化局—行動文學館「高雄詩春」網頁：<http://sub.khcc.gov.tw/~action/spring/8.htm>
- 16 王聰威，《複島》(台北：聯合文學，2008)，頁207。
- 17 伊塔羅·卡爾維諾著，王志弘譯，《看不見的城市》(台北：時報，1993)，頁60。