

# 藝術認證

## NO. 38

### 目錄 Contents

#### 編者的話

#### 非常報導

為了捨棄而深深眷戀：解析莫迪里亞尼的藝術生命（上） ◎蔡瑞霖 4

為生民立像·為典範存型—蒲添生的人像雕塑 ◎蕭瓊瑞 10

神思所至·心跡自化—談陳偉的藝術創作 ◎陳宏勉 18

玻璃珠戲中揭蔽藝術與生命的存有真理—張玉奇作品觀後的一些思言 ◎鄭明全 24

今年，炒出來的藝術菜餚！觀2011高雄獎 ◎黃志偉 30

市民畫廊：閃燃一發酵的皮層 藝術論壇會 ◎潘大謙 34

2011高雄國際貨櫃藝術節諮詢會議 ◎記錄：謝宛真、陳慧盈、曾芳玲 40

#### 議題特賣場—當代台灣影像藝術專題

攝影研究的擴展 ◎張美陵 48

真實之外：混搭、雜交與挪用的錄像藝術 ◎簡正怡 52

淺談動畫藝術的當代性 ◎杜珮詩 56

台灣寫實攝影的當代意識 ◎陳伯義 60

多元面向的「故事顯影」 ◎陳立民 62

歷史的擬態—台灣當代攝影的另一種觀察 ◎邱國峻 68

#### 邊緣意識

細細腳步的堆砌～不斷重新定義中的邊緣性 ◎李韻儀 74

#### 南島紀事

強韌的勞動力—樂格勒格（Lheg Lheg）清掃落葉 ◎王有邦 80

#### 兒美館專櫃

紙板造屋計畫—關於「紙房子：一個人的小屋」 ◎陳嬋娟 82

#### 文物保存維護

微妙而宏大—關於蕭勤畫作〈和平及冥思〉之黴菌清除修護 ◎林永欽 88

#### 閱讀藝術方案

沒有你，我什麼也不是！有關「觀念」與「互動」的發展方案 ◎高千惠 92

#### 藝術哲學

非西方藝術與藝術之定義「可是他們沒有我們的藝術概念」 ◎陳宏星 98

#### 人民美學檔案

超時空混搭藝術—土耳其安卡拉車站雕塑 ◎李幸潔 104

#### 新詩寫藝

有風微微吹 ◎李進文 106

內惟埤的水牛群 ◎胡長松 107

#### 高美鳥事

犀利鳥妻—育鷓篇 ◎林宏龍 108

為擴大高美館典藏美術品之研究與教育推廣效益，邀請高雄傑出詩人李進文、胡長松先生，以高美館典藏品為素材，分別以國語、閩南語進行新詩創作，期盼在美術與文學的心靈對話下，激盪出多元、跨領域之藝術成果。

## 有風微微吹

詩／李進文（詩人）

有風，有風微微吹，吹時間斜身為笛  
騎上水牛，泥濘濕滑  
我一度左傾以抵抗灼身的太陽  
竹竿斜斜頂住天  
黃昏雕斗笠成金  
牧童閒閒開講，芭蕉如掌  
將我抱起  
放在日據時期

這裡，在南國  
我的童年翻出畫框，框外有扶桑  
田園跌傷，樹烏青，野花紅腫且痛  
美麗微微有風吹，風吹  
我是逃出命運的騎牛牧童  
一路踩蘭草穿行影影綽綽的芭蕉

泥巴捺塑人生，回憶遂浮凸於現實  
有光打醒深與淺  
香燭店，或者雕刻神明及製造金紙的店舖  
都靜坐在艋舺祖師廟後方

我曾於小廟內上課，神也聽得出神  
那時藝術尚飄泊，我好憂愁  
有一天放學途中  
望著佛具店師傅的鑿刀起落  
夕陽為師傅的背影描金  
鑿刀每一刻劃都是深思  
雕出萬華，雕出一片大稻埕

風景中浮現一個山童吹笛，凝視遠方  
笛音傾斜為船帆，有風吹，民風稀微  
吹往古巷弄，轉身又飄浪於淡水  
隱約佛具店暗裡菩薩走出來，背光  
慈悲遠得像煤煙，溫暖卻在心內  
木屑爭扎，在受傷的過程感受自我  
與家國



我翻印水牛的頭腳，以油土寫生  
摹擬額部的卷毛、皮質，緊緊捏握泥巴  
的體溫，體溫自南國散發  
我注視尾巴在水牛行走時搖擺的位置  
彷彿蹣跚的歷史  
我以手托撫牛犢嘴部，沒有比這心境  
更真實，那時童年的天氣  
好得像我的玩伴兄弟

離開南國，又回到南國  
有風，有風微微吹，吹花開、鳥鳴  
法喜輕鬆。我放下歷史悲情  
趨水牛回來，從中山堂的牆  
走下來，泥巴的殘跡像書法寫入內惟埤  
在水塘裡翻個滾，像高雄  
在民主裡打個滾一樣  
就天亮



黃土水〈水牛群像〉玻璃纖維 555×250cm 1930 高雄市立美術館典藏

## 內惟埤的水牛群

詩／胡長松（台語詩人、小說家）

尚骨力的攏佇遮  
閣有尚溫順的  
佇夢欲醒晉前  
聽候日光射入佇早起的霧  
阿霧，這馬貼佇彼个囡仔的  
內惟埤

風來矣，毋過芎蕉葉的搖擺  
只是輕輕仔爾爾……

咱毋通共路邊的草花吵醒  
閣有田墘的露螺  
阿牛啊，乖，請你共跛步放慢

風來矣，風知影  
天未光，阿公阿媽的跛脊  
就隱佇佇飽仁的稻穗中央  
阿稻穗，這馬已經是金色的矣  
你的跛脊就是您的跛脊

我欲給你交換一个祕密  
咱細聲仔講  
阿牛啊，乖，咱鬥陣行來去  
彼片，恬靜的田園  
招你的伴，猶閣有我的伴  
咱欲鬥陣行入  
另外一个夢  
佇遐，你的叫聲永遠袂老

你看，您攏佇遮矣

你講啥？  
會啦，彼頂瓜笠仔，我會拈起來

我小等咧就共伊拈起來  
小等咧，趁人  
猶未醒來晉前

（聆聽此首詩之作者朗誦，請進高美館網站藝術認證專區）

## Deeply Attached to which do Abandon An Analysis of the Artistic Life of Modigliani

1919年在蒙帕納斯的阿瑪迪歐·莫迪里亞尼

# 為了捨棄而深深眷戀： 解析莫迪里亞尼的藝術生命(上)

文／蔡瑞霖（義守大學教授） 圖／莫迪里亞尼法定文獻庫提供

展覽名稱：藝漾眷戀：莫迪里亞尼與他的朋友  
展覽日期：2011年4月10日至2011年7月31日  
展覽地點：高雄市立美術館101~103展覽室

詩就是愛情的骰子：寫詩人豪賭自身，  
僅為了一筆難以償還又不可能贏的押注。  
當然，冰山的冰融化後還是附在冰山上成為冰。

—作者，借舊詩片斷，獻給藝術家莫迪里亞尼

有眷戀，必定有捨棄。不值得眷戀的事情，則根本無所謂捨棄的問題。標題「為了捨棄而深深眷戀」的意思，即為了要完成某些不可能的事情，必須付出自身難以贖回之代價。莫迪里亞尼與他的朋友圈（Modigliani and His Circle），既是與他同時代的朋友，包括藝術家畢卡索、凡·東榮、史汀、基斯林等，也是他自身孤獨的「輪迴」。這些前衛藝術家，共同開展了創造性舞台，用藝術反對傳統、顛覆學院、破壞體制、衝撞邊緣。但是，莫迪

里亞尼的生命卻過於短暫，來不及讓人嘆息，就劃上了休止符。

總是在故事之後，情節才發生。如尼采一樣，耗損自身生命以後，其「命運之愛」才完成自己，才發現生命對自身價值的深深眷戀。若說，莫迪里亞尼有童年憂傷，那他只不過是用自身生命活一遍來證實這件事而已。在還未瞭解這個世界究竟怎麼一回事之際，他已經將自身交付出去，用藝術來承擔一切遭遇。在朝向不可知未來的成長歷程中，他會修改路徑也只是為了那早熟的自我承擔，如海德格所說，「朝向自己未來之親身死亡而活著」。綜觀莫迪里亞尼的生命歷程，從童年憂傷一直到成熟人格，而後早逝，其實缺乏了某種中年滄桑，缺乏某種為他人而存在的意義，他的生命基調毫無保留地全給了早熟的自己，

$\frac{1|2}{3|4}$

- 1 阿瑪迪歐·莫迪里亞尼 〈珍妮·艾布戴尼的肖像〉 1917年  
鉛筆、紙 42.5x26cm
- 2 工作室中的莫迪里亞尼
- 3 珍妮·艾布戴尼 〈莫迪里亞尼的肖像〉 1918 紙上鉛筆 32  
x23 cm 波特蕾·柔丹署名與捐贈
- 4 珍妮·艾布戴尼 (1884~1920)



要徹底完成藝術家對自身之無可就藥的眷戀。如此一來，除了最後的徹底捨棄之外，一切都變得不值得眷戀了。為甚麼？因為，他踏在世紀性的頹廢之中。

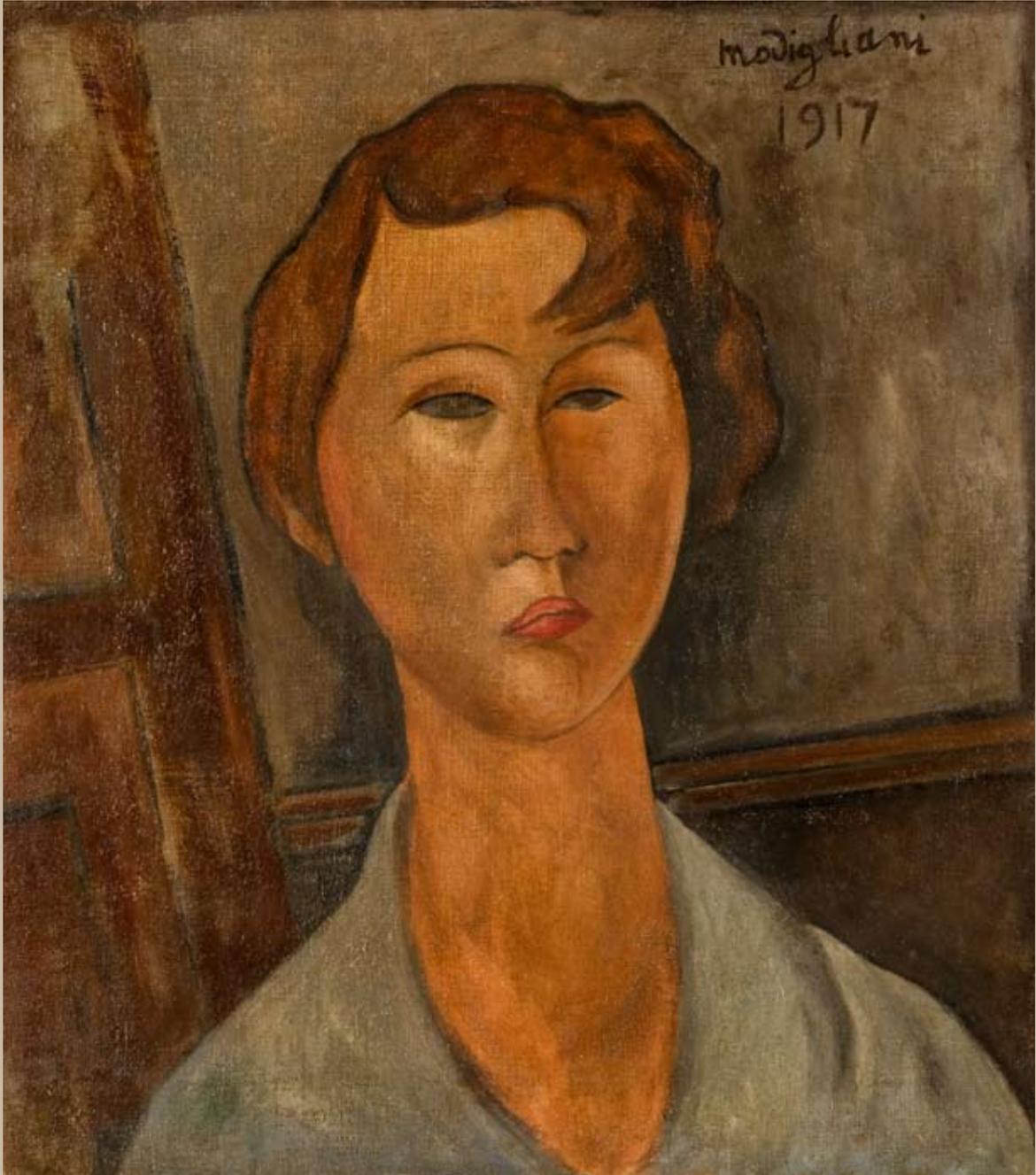
### 一、世紀性頹廢

莫迪里亞尼的傳記裡，可以閱讀到精神耗損和虛擲生命的人生片段。他那獨特的生命特質，是敏感纖細的官能，加上脆弱致病的身體，表現在藝術史的洪流裡，彷彿只能一場空等待。以無所期待的孤獨等待，任其生命頹廢，感染一場世紀性流行的頹廢風。莫迪里亞尼生命史所突顯的，不僅是他的藝術，還攙雜有他情感世界的紛亂。然而，漂浪的態度，以及碎片化的情感，卻是最難以處理的部分，因為觀者始終無法猜測：到底莫迪里亞尼心中所眷戀的藝術或情感為何？誠如齊格蒙·鮑曼（Zygmunt Bauman）所言「液態之愛」（liquid love）是流動的、碎片的，無法被凝結固定的。正因為摻雜了難以固定下來的情感，讓欲望成無聊之消遣，莫迪里亞尼的藝術生涯，遂在這不斷遭遇和逃逸的過程中，變數橫生。當然，我們不應當被藝術家個人的複雜生命史所影響，而忽略了其藝術創作的永恆價值。

相對地，我們也難以客觀地純就作品論作品。要撇

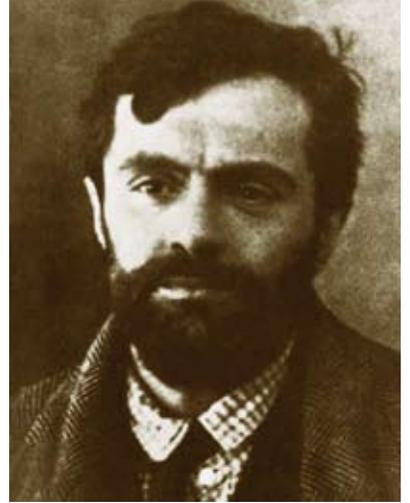
開藝術家個人生命史而對作品的永恆價值加以客觀定位，亦是困難。如此藝評分析，總是顯得單薄、抽象和冰冷，我們希望看到多一些活生生的創作內容，有生命燃燒的作品。套用康德的話來說：一個缺乏藝術涵養而僅有情感耗損的人，是盲目的；而僅有藝術形式卻缺乏情感投入，其藝術又是空洞的。

莫迪里亞尼1919年所畫的自畫像，將自己描繪成空無一物的神情，好似存在於遙遠的另一個空間中。他的愛侶珍妮為他所畫的畫像，卻是人間愁悶男人，盛裝而停歇在生活中無奈的神情。莫迪里亞尼不像梵谷那樣熱烈地描繪自己，讓自畫像直接撐開畫家與世界之間相互解消的張力。梵谷無止盡地用燃燒的色彩和筆觸記錄自己，焦慮激發鬥志，讓憂鬱突進到自身極限，最後以自殺方式為藝術作結局。相對地，莫迪里亞尼很少畫自己，從他很少數的自畫像中，可以感受到他刻意地自我消失，他用半側面角度，從鏡中冷看自己、忘掉自己。這與他對他人肖像繪畫的風格表現有所不同。我們最熟悉他畫中「空洞眼神」的語彙，一種沒有瞳孔（empty pupil）的凝視。這似乎披著一層面具來凝視世界，又似乎視而不見，但我們知道他其實是反轉而內照自己，由世界朝向瞳孔來往內觀看自己。因此，觀者必須要用心靈之眼，或藉由一種視覺靈魂，來



1 | 2 | 3

- 1 阿瑪迪歐·莫迪里亞尼 〈年輕女子〉 1917 油彩、畫布
- 2 阿瑪迪歐·莫迪里亞尼 〈學生〉 1917 油彩、畫布
- 3 阿瑪迪歐·莫迪里亞尼



看待莫迪里亞尼的人像作品，尤其是那些只睜開一眼或完全沒有瞳孔的人物。為何莫迪里亞尼踏入世紀性頹廢？為何他選擇這「凝視的頹廢」，而且也是「頹廢的凝視」來完成藝術的人生呢？也許，莫迪里亞尼要追尋的是靈性觀照，而非僅是形象描繪。為了表現這「眼中之物」的世紀性頹廢，在他尚未有靈感和機會來揭露這靈性觀照之際，在他藝術揮灑之前不得不等待的無聊時刻，那剩餘的幽黯情節無處可用，就暫時癱瘓和頹廢吧！班雅明（Walter Benjamin）指出，傳統藝術表現於精緻的手工描繪，那隔著一段不能再近、卻又散發出遙遠映照之感染力的，就是藝術作品的「靈光」（aura）。不同於現代藝術之進入機械複製的時代，到處是藝術分身、摹本，甚至大量複製到淹沒及取代了本尊、真跡的地步。現代藝術講究多媒材、拼貼、混雜和裝置，如此過度速食、前衛過頭的藝術即失去其自身獨一無二的靈光，也失去了珍藏的審美價值。當時，巴黎的藝術圈裡，只有莫迪里亞尼堅持著義大利傳統的學院派與古典氛圍之時，他是在尋找一個可以重新返回靈光照現的古典原鄉。看來，古典的理念與技巧不會輕易消失，尤其在粹煉那些過於速食的現代藝術之前衛態度上。

不同於其他的藝術家，莫迪里亞尼堅持從義大利的古典氛圍裡，找尋一條重返古典的靈光照現之途徑。初訪瞬息萬變的巴黎，莫迪里亞尼就沉入到波特萊爾（Charles Baudelaire）在《人造天堂》裡說的麻醉世界，身陷其中，無法自拔。我們從莫迪里亞尼的身上，感受到頹廢時代的典型頹廢風格，這是浪蕩詩人波特萊爾所闖出來的都會氣質，對照於鄉間詩人賀德林，實在明顯不同。莫迪里亞尼從波特萊爾的《惡之華》和尼采的文

學中獲益許多，將「衝創力」實現於人間裡。若將莫迪里亞尼界定為波希米亞的、優雅的流浪貴族，又同樣具有底層的「忘家幫」（Vagabond）之調性，遊蕩在這兩者之間者，時而成為失志又喪氣的藝術家，時而成功的夢幻在眼前風光展開。暫時逃避他所熟悉的家園，以居民假扮遊客的身份去創造剩餘情節，這或許能美化為「流浪者」（drifter）放逐到飄浪（diasporas）夢境裡。甚至，流浪或飄浪者不再以原初出發的路徑為方向，轉而以曲折迂迴的方式，繞行出前所未有的逃逸路徑—總是讓人找不到，始終無法探知他的下一步人在哪兒，此即「忘家幫」特徵。這是特殊的生命情調，相較於波希米亞風格來說更為飄浪徹底。當然，這伴隨了頹廢，以及混雜的情感。

死後的莫迪里亞尼和隨後跳樓而亡的珍妮，帶來諸多引人遐想的情節。我們忘了欣賞藝術家最重要的藝術創作，如不然，眾人的焦點也都鎖定在莫迪里亞尼後期作品中，忘了他的整體藝術生命其實是延續的。後期的他酗酒吸毒，讓我們不禁懷疑，他創作中最需要完全清醒的時間有多少？他是否在昏沉中才能夠創作呢？亦或說，其實是「命運之神」或「藝術幽靈」藉由莫迪里亞尼這箇人在進行藝術創作？事實上，他在大部分時間裡都是清醒的，只有當靈性尚未觀照於他，在他沉沒於自身等待的模樣之時，他陷入窮極無聊的世紀性頹廢。藝術家等待下一次的徹底清醒、跳躍和斷裂，將揮灑極致，迅速完成創作。當時的畫商們對於莫迪里亞尼感到頭痛，認為他是一個產量不穩定、無法從商機掌握來規範的畫家，足見其性格之真實。我們從莫迪里亞尼所使用的一方畫板，隱約地洞析出藝術家看待世界的瞳孔，對他而言，不再眷戀的事物就自動剔除，除此以外的事物皆被捨棄。莫迪里亞尼非常喜歡



1|2|3|4

- 1 巴黎，1918年，李奧普·哲伯洛斯基攝於喬瑟夫·巴哈街的公寓中（莫迪里亞尼的經紀人之一）
- 2 女兒珍妮與莫迪里亞尼的雕像作品合影
- 3 非洲原始面具
- 4 阿瑪迪歐·莫迪里亞尼（1884-1920）〈女像柱〉1910 紙、鉛筆 29.1 x 26.4cm

讀尼采（Nietzsche），尤其是《查拉圖斯特如是說》一書。尼采是一個悲劇性人物，在精神崩潰後，他最後的十年生命裡，心智完全失常，無法思維。然而，尼采著作告訴我們，查拉圖斯特如何打著燈籠尋找上帝，在市集，在人群，在荒野；他爬上高山，彷彿在最凜冽的地方才能見到最崇高的精神之自我顯現。然而，卻沒有人知道尼采著作到底影響莫迪里亞尼有多深？也許有某些蛛絲馬跡，可以讓我們瞭解尼采的思想與莫迪里亞尼的創作有可能的關聯性。總之，莫迪里亞尼的世紀性頹廢應許是命運之愛的必經過程。

莫迪里亞尼初到巴黎接觸了前衛藝術家之際，就有他自許的使命，即：義大利古典傳統與法國現代前衛之真實碰撞。在碰撞之餘，瘋狂創作之後，即陷入一種極端無聊的空等待，而後再從頹廢中逃逸，再瘋狂創作。因此，他就真實面臨到波特萊爾與尼采所描述的向下沉淪或向上昂揚的歷程，對世界的全幅觀照。

## 二、陌生人的臉

有時候，我們對於生活中所熟識的人會感到陌生或害怕，或者對於某些完全陌生的人卻覺得似曾相識。這是對人的閱讀。然而，如何透過藝術來閱讀人的臉呢？公眾場合裡常有「冷陌的禮貌」，或說「禮貌性的冷漠」，都會人尤其如此。莫迪里亞尼這位巴黎藝術家如何閱讀他人

的臉呢？我們又怎麼閱讀藝術家所描繪的他人像畫呢？

說出「我永恆的義大利」之獨白話語後，莫迪里亞尼斷氣了，朋友們幫他製作臉孔模子，這是對他希臘風格的俊美臉孔之集體眷戀。或許，這是眷戀者自身的最後捨棄。青年莫迪里亞尼曾深深愛上義大利的古典氛圍，稱威尼斯為「有藍色蛇髮的米杜薩」，處處散佈著藝術的神話，充滿怪異力量，讓莫迪里亞尼迷戀到非逃離不可。我們凝視模子。莫迪里亞尼何時開始，賦予兩眼同時觀照方向相反的兩個世界？一眼向外，另一眼向內？他曾說：「用這一眼看到外面世界，另一眼則向內觀看自己」

（With one eye you are looking at the outside world, while with the other you are looking within yourself）。一方是有形體的外在世界，另一方是無形體的內心世界。這是藝術家給予自己的雙重任務，一種藝術與人生哲學。像一張面具讓觀者「凝視」，可以用不同方式來解讀莫迪里亞尼的藝術語彙：為何他的人像畫裡的雙眼總是空茫茫的？有空靈，也有虛無？所以，我們從他的人生觀來予以解讀。

1901年他在《坐著的男孩》呈現出「斑痕畫派」的技巧，筆觸滄桑，此不同於印象派的「點描法」，帶著生硬的色彩分析及科學計算的技法。莫迪里亞尼所表現的是繼承威尼斯畫派的古典繪畫傳統，畫面呈現以一種色彩擦痕，刷過形體以回歸形體的痕跡。巴黎畫派不過是一個空的詞性，意味著它聚集了許多的藝術家來此，每個人帶著



自身之傳統與古典的氛圍，彼此相互交流，對於「藝術是什麼」之前衛問題給以創新詮釋。莫迪里亞尼的作品無論是人物肖像、雕塑頭像，都以簡潔的線條呈現形貌，多餘的線條形狀，都被逐步捨棄。藝術家為了講究「形」之完美，進行「捨棄」的過程，恰是其藝術的真諦。莫迪里亞尼畢生都在尋找自己想望的完美形式：曲線形體。然而，主題電影似乎只描述他的個人傳奇遭遇，掩蓋住他藝術表現所追尋之永恆形式。後人在意的，也有些只在他的情感世界，讓他的愛情故事僭越了藝術內容，尚未見到有人是因為藝術家畢生追尋著藝術而同情他的情感。

莫迪里亞尼曾經寫過一封簡要的書信給第二任畫商經紀人哲伯，除了提到謝意他寄來的錢之外，又說「我像奴隸般作畫毫不停歇」。他為誰忙碌而成為奴隸？為家庭？為畫商？亦或為了自身所全心投入的藝術創作？此印證藝術家的孤寂心靈。既然，莫迪里亞尼的雙眼要同時能向外看世界、又向內心觀看，似乎，也唯有孤寂的靈魂才能夠同時地望內看外。靈魂往往難以妥協於命運之神，上蒼只借給某些人幾年光陰，短暫而炙熱；卻又眷顧某些人太多，給以無意義的冗長生命。然而，短暫光陰卻能夠激盪出永恆成就，比起那些擁有冗長生命的人來說，是再活幾輩子都無法達成的。那麼莫迪里亞尼的生命短暫，並不令人惋惜。我們訝異的事，時而頹廢的他能夠在瞬間壓縮自己的生命，並且掏空的如此乾淨。

莫迪里亞尼也喜歡閱讀但丁（Dante）的《神曲》，因為對文學的特殊喜好，影響及他的藝術創作。莫迪里亞尼的藝術生活並非為頹廢的情慾所佔據，大多數時間他也分享文學和詩情給所愛的女人。從他一系列臉孔造型的雕塑作品中，可以發現一個共同的特質——「閉合的眼睛」或是「空洞的眼睛」，形成了永恆象徵：等待靈魂之進駐。原始藝術的面具作品常以幾何造型為表現特徵，像拉成狹長的鼻型、方形接縫的小嘴等，不僅為畢卡索所喜愛，也是莫迪里亞尼所著迷，他收藏了一件原始面具與他描繪的設計作品是一致的。這些簡約造型其實是「人像柱」（caryatid）意象的一個頭狀部分。柱狀造型原來是用來撐起屋頂結構的，人像化或女性化使它衍生出「神的使者」或女性精靈之敘事和精神意義，表現在供奉者所嚮往之神聖殿堂的路徑引導上。此象徵性意義包含了崇高的神聖性，一種完美尺度和理想的比例，是所有曲線中最為完美的曲線。可以說，莫迪里亞尼雕刻或描繪的頭像作品體現了柏拉圖式的共相，美的理型。相較於畢卡索作品來看，其實更為吸引人。原因在於繪畫題材就是畫面本身，不再代表外在世界之方式不同，讓兩者有別。畢卡索的藝術是為了要找尋立體感，環繞一個物體的疊影關係，將它視覺化，就產生移動中的環繞視角。然而，莫迪里亞尼要找的一種人類所需求的永恆形式，一種希臘藝術般永恆的寧靜之偉大形象。

待續……



陳偉（陳君岸）於展場親自導覽解說



# 神思所至·心跡自化一

## 談陳偉的藝術創作

文／陳宏勉（藝術史學者）

展覽名稱：市民畫廊：墨餘拾萃—陳君岸個展  
展覽日期：2011年5月5日至2011年6月5日  
展覽地點：高雄市立美術館B01展覽室

台灣的文化一直是非常特殊的文明演化現象。明鄭之前，中原尚未有明顯的移民進入，史料闕如。清領台灣以後，開墾台灣已經是清廷的政策。台灣面對著福建江浙，是中國從晉、宋兩渡南遷以來，文化已到非常精華的地區，北宋的開封，南宋的杭州，都是政治和繪畫的中心，福建與之相鄰，明清也養成許多重要的畫家，有邊文進、吳彬、曾鯨、黃道周、張瑞圖、黃慎、華岳……等，不同的形式和面貌的呈現，臨海地區因政治經濟而致接觸面向的豐富，使文化的層面連帶著產生非常厚實，其面貌也非常的廣泛。

初期台灣以移民墾荒為主，乾嘉至道光年間，移民社會逐漸穩定，來台任官佐幕和被吸引遊台的文人書畫家，與台灣各地鄉紳儒士的熱情互動下，文化活動才逐漸活躍起來，畫家們帶來他們擅長的畫風，從精細的工筆花鳥，到從「浙派」沿伸，結合八大山人、石濤的遺民畫家及「揚州八怪」等所形成的縱逸水墨形態，演變成率性跋扈、霸氣十足的「閩習」風格。這種風格和台灣這個移民遊離社會的性格是息息相關的，也隨著仕紳餘閒的文薈，帶入廟會活動而進入各個階層之中。

日據時期，清代官紳和幕客離開台灣返回中國，台灣官紳在抉擇折騰之後，多順應時勢入籍日本，日本領台初期，來台的日本官紳往往具有漢學素養和書畫能力，所以日本的南畫和台灣「閩習」風格的畫家的互動十分融洽。明治維新以後，油畫和重彩工筆畫元素的膠彩寫生風格的日本畫，取代了寫意形式的「南畫」之後，台灣水性繪畫走入另一個新紀元。

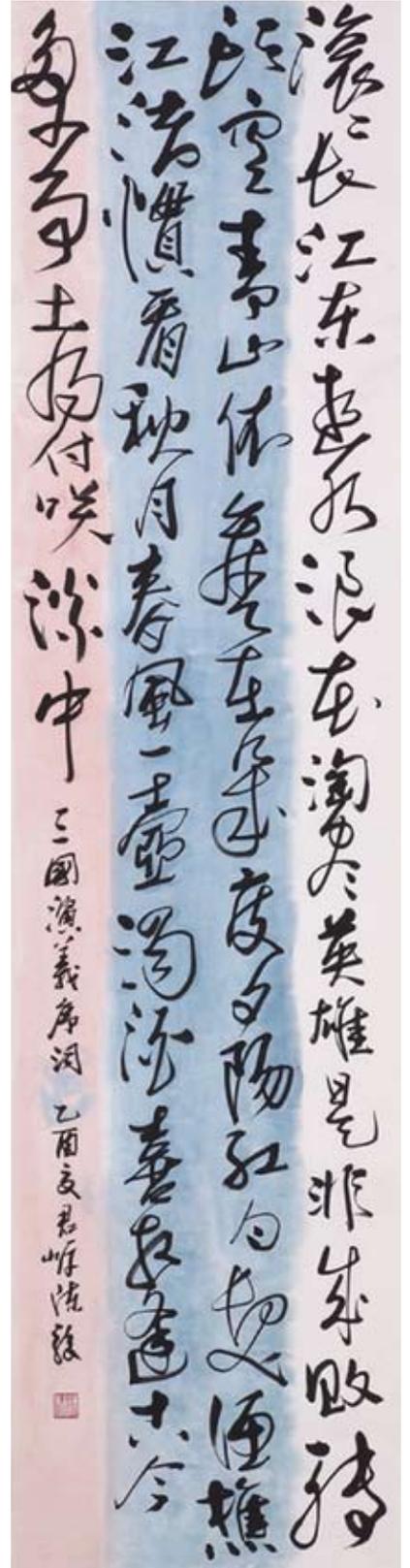
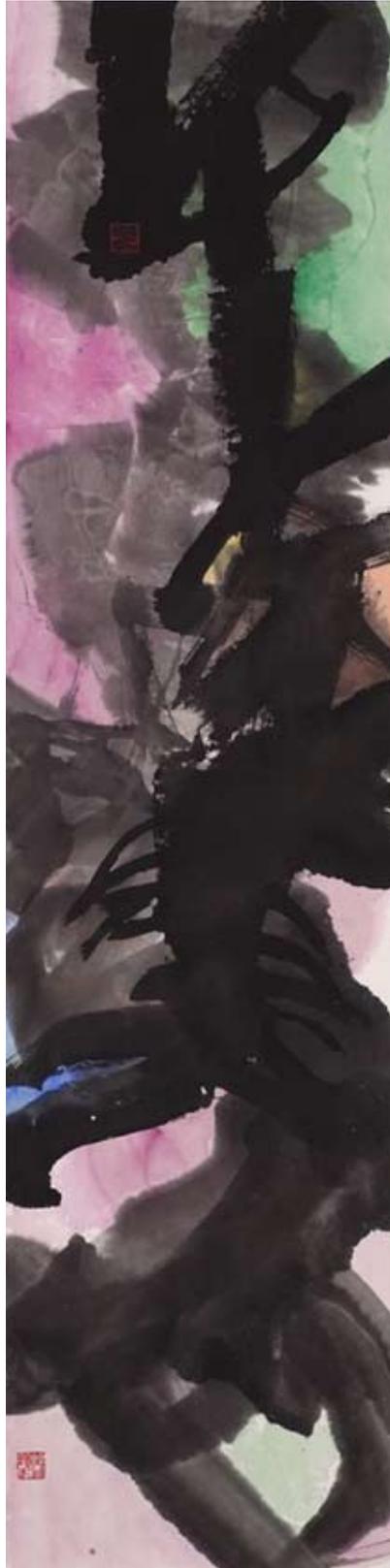
1949年以後，國民政府渡海來臺，這時大戰初歇，台灣藝術的空間又轉換了形式。用二元式的活動形態進行著，一是在大陸時期就曾讀藝術學校和公餘而善書畫的藝術家，搭配若干臺籍的人士，從大專到文薈的空間，有意無意的將整個繪畫形式和思潮，完全的翻轉過來。這其中還包括當年經過五四運動的許多思想極為新潮的人，將台灣的學子推向全

1 | 2

1 〈天行健〉  
2009  
138 x 34 cm  
彩墨、紙本

2 〈三國演義序詞〉  
2005  
140 x 35 cm  
彩墨、紙本

滾滾長江東逝水 浪花淘盡英雄  
是非成敗轉頭空 青山依舊在 幾度夕陽紅  
白髮漁樵江渚上 慣看秋月春風 都付笑談中  
一壺濁酒喜相逢 古今多少事 都付笑談中  
三國演義序詞 乙酉夏君岸陳駿





1 | 2 | 3  
| 4  
| 5

- 1 〈天水舞〉2009 69x69 cm 水墨、紙本
- 2 〈知音(患溪詩)〉2010 69x138 cm 水墨、紙本
- 3 〈墨不礙色(荷)〉2010 69x138 cm 彩墨、紙本
- 4 〈銀裝素裹天子山(冬景)〉2010 69.5x136 cm 彩墨、紙本
- 5 〈櫻花滿枝春色明(吉野櫻)〉2010 69x138 cm 彩墨、紙本

世界取經。再加上國立故宮博物院藏品的來臺，豐厚了臺灣藝術的體質。所以在數十年之間，台灣藝術的風貌產生極為多元的展現，雖然是彈丸之地，但世界各種繪畫形態幾乎無所不包，陳偉恰逢其時，就在這充滿活力和變化的空間成長過來。

陳偉兄，1974、5年在梁乃予先生處，我們一起學習篆刻和書法，在學校不同科系，平常碰不在一起。乃予先生不時的誇讚他，知道他好學不倦，與黃君璧、馬白水、姚夢谷、何肇衢、李奇茂、謝孝德、蘇峰男、賴武雄、杜簷吟、邱景任…諸先生學習山水、水彩、老莊詩詞、人物、花卉、油畫、素描、裱褙、禪學等中西各種不同的媒材創作與觀念的拓展。

民國六、七十年代，學子在面對著當時文化界，一面是對中國文化的尋根，一面又張開雙手接受西方文明的洗禮，必須埋著頭找尋各種源頭做功課。但真正能起而行，又有這個機會的人並不多，陳偉兄在這方面是個幸運的人，也在這時打下深而廣的基礎，這是在同時期的人少

有的。後來我有機會參與高雄市立美術館幾項展覽策展的過程中，深深見識到的。

1984年陳偉以熱情的創作和學習的慾望，希望在中西文明交互的衝擊和薰染之中找尋未知的夢，如願的到當時藝術家的夢鄉—法國巴黎去深造。巴黎八年間，陳偉在法國從進入皇家藝術學院學習，到得到巴黎第九大學東方文哲學院碩士，過程中直入藝術形成的本體中去探索，更用著在台灣已經熟稔的水墨技法，去融合所接觸的各種訊息。

參加各類藝術活動外，將水墨這種中國特有的媒材特質，從發表衍伸到博物館和不同的文化處所示範揮毫，用很自然的方式將水墨的種種傳播出去，這與一般至歐美取經學子不同，通常去國取經，在思想上是沒有自己的本體，一進入了他們的時空時，自己就完全消失不見了。他完全不同，用著水墨在巴黎獲得許多的榮譽和獎項，並取得法國藝術家資格，且為法國藝術家協會會員，在探索的這段過程中，他也參與巴黎的各類藝術活動，從當地畫廊



華枝春夢一覺醒來 所有好友皆已不在 頻率沒調準 愛別離 途中常有小插曲  
求不得 看得滿意 身心調御是否得意 情緒善於主導感觸 愛與情 施與受  
一般天性 無畏承擔一肩扛 穿雲帶雨 別染神 想入非非 寂寥為誰 夜深不眠  
虛空入侵 夢裡親見萬馬奔馳 載那何許人 匆匆來回尋 想是知音 在那心海深處  
何所為 愚溪詩知音 庚寅年白露君岸



的聯展出發到，到1989年巴黎春季社會沙龍展的特殊榮譽「Mention Honorable」獎，1990、1991年社會沙龍展於巴黎大皇宮，也在巴黎里昂信貸銀行空間個展。他曾談到在巴黎認識許多影響他很深的師長和朋友，書法哲學家熊秉明先生讓他在水墨線條和律動上，產生了極大的轉變，在長輩和詩人的朋友們的氛圍之中，讓創作的結體充滿著詩意。在巴黎也接觸許多華人和來自台灣拜訪的師友們，不時的交流中，無形的衍化他的思緒。留學中，思潮上的烙痕，往往深刻的在往後的作品，在其中都可見到蛛絲馬跡的。

1992年陳偉回國後，即與夫人林麗真女士參與高雄市立美術館的籌備工作，將其在巴黎八年所參與和觀察，及所學習和從年青時就累積的知識融合起來，在高雄這個特殊地域性格的地方，深深的思考著。他知道每個地方的文化推動，都必須有當地文化結體的融合，順勢結合整合成為美術館的主體風格和特性。所以美術館就選定雕塑和書法為主題來發展，雕塑因為本身具有三度空間，再結

合環境時空，配合著高雄海洋移民社會強悍無懼的性格，配合著美術館區一望無際的空間，可以充份的展現出力量來。書法是生活中的藝術，影響在地文化最深，參與的人口最多，結合人文生活最密切。就設立一個書法永久陳列室，並籌備往後一系列的「書法之美」，一個帶著自體根性脈絡，讓市民由熟悉的根源中，去進入文化藝術美妙的境地，陳偉是幕後主要的推動者。

陳偉的創作力是很多元的，早年在歷經東西美術各種領域的洗禮，一直到法國到高美館的過程中，逐漸淳化而隨心所欲，可以如無盡空間的揮灑盡性，1998年更請辭高雄美術館職，投入創作空間，在熱情的創作慾望下，走入無限寬廣，又孤寂艱辛的藝術創作的旅途。

水墨是陳偉藝術創作的中軸心，水墨各種形式的巧妙變化，他瞭若指掌。水與墨在各種紙上產生豐富的表情，隨著暈染、枯皴、墨和彩的融溶，隨著行筆遊走的韻律，訴說著每個時間點情感和時空交錯的火花，敘述著陳偉個人敏銳的思惟。他自述中提到：「我在創作之時常常



隨機而起，不太喜歡因什麼議題才去創作，當靈感來時是最佳時機，然而靈感這種東西是很難說的，時有時無。有的時候，因地制宜觸發想，所以個人創作的動機有這麼一點點文人性。」陳偉的文人性是屬於性情，和江兆申談的文人畫是似而不似，江兆申對「士人」境界，也就是文人藝術的追求自許。是從董其昌提出文人畫要有「士」氣來的，董其昌〈容臺集〉錢選論畫：「趙文敏問畫道於錢舜舉（選），何以稱士氣？錢曰：『隸體耳，畫史能辯之，即可無翼而飛，不爾便落邪道，愈工愈遠，然又有開揆，要得無求於世，不以贊毀撓懷。』吾嘗舉示畫家，無不攢眉，謂此難度，所以年年故步。」錢選談士氣，就是非職業畫士氣，似又不似，江兆申對「士人」境界，也就是文人藝術的追求自許。這是從董其昌提出文人畫要有「士」氣，董其昌〈容臺集〉錢選論畫：「趙文敏問畫道於錢舜舉（選），何以稱士氣？錢曰：『隸體耳，畫史能辯之，即可無翼而術家，不是浸淫在純粹技巧中的畫工，而且要無求於世，不在乎褒貶毀譽。」

他們談隸體，隸是指為供給使役的人，也就是畫工，即諷刺沒有文人素養的專業畫家。陳偉的文人性格，似乎較為隨性，更自由，他一路走來，呼吸的都是專業空間的空氣，但創作思潮的養成是自主空間，自然不會拘泥在隸體與非隸體的束縛。這次展覽，定的題目：「墨餘拾萃，浮生寄情。」，就清楚的交待他對生命的態度。

畫展中的繪畫形式極為多元，幾乎涵蓋水墨畫的各種題材，大概可分花卉、翎毛、人物、山水。除了這些在形式上可以直接辨識的具象作品外，還有相當數量完全抽象的作品，或近抽象意涵的具象形式，這些形式隨著他數十年的歲月，不斷在眼前演幻而互相取代著，物象本尊並無變化，創作的形式隨著思緒，產生不同的效果。如同他所言「浮生寄情」一般，生命物象在自然存在中，如不與之感覺牽連，並不會感覺其物象的存在，然而寄之以情之後，即具體存在由淺而深而浸沁其中。

陳偉這些具體的物象都是很平常眼前的景和物，繪製的形式依他自己所言「墨餘拾萃」的方式，隨著靈感的足跡下墨，依著墨彩的變化順勢整理，在各種顯現的機象做思考，找尋而處理出最佳的結果，過程中應該都在感動的情形下完成的。花卉中有濃密紅梅，從濃黑墨幹枝中綻放繁華，濃膩而繽紛的飽滿。到禽鳥孤鳴枝柯的簡潔，聊聊數筆，花禽間的寄意和情趣就展現出來了，其精絕處如齊白石、陳師曾般，或更有其自然的物理性，不是純粹在筆墨的技巧。魚鳥的描寫，還有群聚行止錯落的分佈，或優遊、或相依、或談事或沈思，各有情境，趣味盎然。

陳偉的山水畫，更是千變萬化，從寫生到寫胸中景，每一件作品幾乎用一個獨特的造景佈局，每一個造景



1 | 2  
| 3

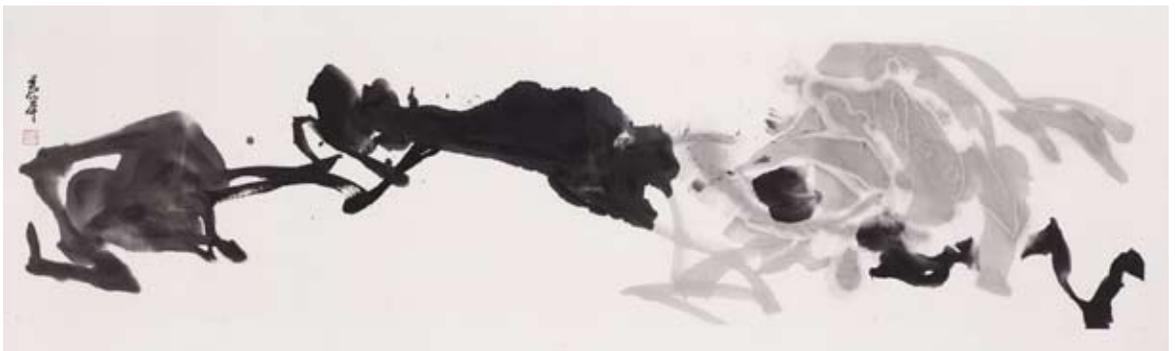
- 1 〈花中君子（白荷）〉 2010 137x34 cm 彩墨、紙本
- 2 〈碧荷生幽泉（荷）〉 2010 96x136 cm 彩墨、紙本
- 3 〈意自如〉 2009 34x138 cm 水墨、紙本

佈局，又用一個獨特的用筆設景的技法去處理，有層層堆疊到密實的墨趣，有乾澀皴刷點集的巖巖，雲層疏落雅致的岩崖，在空氣中充滿水氣層層相間的樹林……都有它獨特的意涵和特性。

半具象到抽象的作品，他從墨、彩、點、線的元素裡，去嬉玩其中演變的無限可能，紙的吸墨性和其乾濕對墨流動的反映，加上書寫般的各種線條在宣紙上，不同情景下的疏密、暈染、乾渴、刷動…，種種自動性技法，結合意象的整理，各自演化出其詮釋的風情。

陳偉書法的深入，除了使他在高美館時規劃盛極一時的書法陳列室外，平時書寫成為日課之一，長久不知覺的書寫，融合了他美學的歸納，他喜愛急駛如劍的快速筆鋒，在瞬息萬變的思緒中，孕育當下的生命律動，瞬間即永恆，這是書法最令人迷戀和感動的地方。

書畫創作是陳偉一生的志業，從有自主的意識以來，也不曾絲毫離開這個結體，和夫人相攜一路走來，經歷過純粹中國系統的美學和哲學的訓練，也浸泡在巴黎很長的時間，去探索夢想中的西方藝術，他以水墨為媒材，敘述著數十年來的所思所求，此次展出帶著深耐咀嚼的生活中隨意來去的情懷，在這無盡的禪境中，思惟的會悟，心跡自化。✎



展覽名稱：市民畫廊：玻璃珠遊戲—張玉奇個展  
展覽日期：2011年6月16日至2011年7月17日  
展覽地點：高雄市立美術館B01展覽室

# 玻璃珠戲中揭蔽藝術與生命的存有真理

## 張玉奇作品觀後的一些思言

文／鄭明全（藝評人）

### 生命境遇與藝術能量

初為人母，張玉奇從懷胎產子的喜悅中，得知在分娩過程因嚴重缺氧的失忽下，上天造化，賜予自己的竟是一名重度多重腦性麻痺的嬰兒。在親友與院方對奄奄一息的羸弱生命均不看好，晴天霹靂，心情自天堂墜落地獄的媽媽，卻仍執意要與虎視眈眈的死神拔河，盡最大的努力搶回自己的心肝寶貝。這是何等憾人的母愛親情！更何況於日後漸次得知孩子不單只是重度腦麻，尚有重度智障、重度弱視、肢體障礙等，集多重障礙於一身，其在照養上所需耗費的精神、體力、時間、金錢恐非一般人身心所能負荷。玉奇卻為孩子生命而始終奮戰不悔，不曾稍有鬆懈，如此深切的溫情毅力令人動容。

在玉奇的研究所指導教授陳水財老師的引薦下，有幸拜訪她的工作室—「信心花園」（也是她與孩子在生活、治療、教學相長中，於日後發展成協助更多的特殊兒童繪畫教育治療實驗場），觀賞到藝術家在經歷這些顛簸日子以來的作品，分享其特殊的「彈珠繪畫」與創作發展歷程，以及和孩子以信的生活成長互動。或溫馨歡愛，或辛勞困頓，或信仰詰難；一家人共同經歷生命熬煉粹勵，其生命內涵與強度令人振奮激賞。

總有一份溫文謙和、敦厚樸素的情懷閃耀於畫作當中：流離交雜的線條與豐沛凝稠的色塊緊密對話，散發着婉約典雅的韻味，彰顯一種普遍的人性光暈。即使在構圖上充斥着扭曲變形、撕裂拉扯、擦磨刻痕等等張舞不安的肌理紋路，卻依然有一股無形沈穩的平和力量統御其中。這是初見其作時，心中所泛起的一份感動。是什麼可能性使乍看兩股矛盾相背力量在衝突中融和統整於斯？這當不會光靠一種玻璃珠戲技法的外在形式就可臻至的。這也正是本文最想扣問探究的！

無庸置疑的，藝術家創造的原爆力，源自於母子深厚相依的特殊情感；以及對多重障礙的兒子未來生命的期盼，所投入無盡無悔的艱辛路程，與長年的現實生活互動中，喜怒哀樂五味雜陳的生命體悟與驅力。然而天下父母心莫不也是如此這般！或曰家有特殊兒童的父母尤是認命如此！然而這裡並不想將焦點侷限於情感層面，更想要探索關切的是：做為一個藝術家，玉奇如何將生命能量轉換成為藝術能量；而這藝術粹勵成果又反向回饋給作者的意義為何？

「藝術家－藝術－藝術品」或「藝術創作－藝術本質－藝術目的」這三位一體互為關聯穿透、互為意義指涉的命題，對正處「進行式」的玉奇，仍在繼續與兒子面對當前不凡的環境挑戰，以及自己未來更進一步的藝術開展，生命與藝術實踐上尤具意義。

針對藝術家玉奇的創作與作品的關心與興趣，試從三條進路來貼近理解上述的提問。

### 信望愛的宗教信仰中得力

從張玉奇為個人生命歷程所出版的書籍、漫畫，自我的創作論述或是教友、牧師的文薦，以及筆者兩次的訪談印象，玉奇若非心靈有著堅定的基督信仰，信實背後有位慈悲天父的憐憫保守，如何能在如此坎困艱辛的歷程中當其哀痛失望氣餒力竭之時，卻仍能在仰望上帝無限的大愛中得安慰，在基督「信望愛」得力過程自挫折創處不斷地重新站起，除了為孩子未來做最完善有利的康復計劃外，也為自己最鍾愛的藝術創做進一步的提升規劃。全能的神也使凡事互相效益，讓愛主的人得最大的益處，更使她從特殊的生活經歷中，錘煉出一條合乎天性本質的藝術創作與獨特的作品風格。

信手拈來一些椎心瀝血之心路歷程的片文隻字…

…曾崩潰哭喊：「為什麼是我？為什麼我的小孩看不見？」「孩子的未來在那裡？」<sup>1</sup>

每一天我仍禱告，求神為以信開路。<sup>2</sup>

其實孩子是最辛苦的，我常笑說，他那麼小就要接受酷刑，把他整得疲累不堪，…所以也必須忍住胸中波濤起伏的情緒，陪著他走這段路。<sup>3</sup>

哦，感謝神！我終於明白了「在指望中要有喜樂，在患難中要忍耐，禱告要恆切。」…這門信心的功課真的是太寶貴了。<sup>4</sup>

一路走來，我一項一項的跟上帝要回來，雖然有挫折，但最後我仍拾起信心，往直走，雖然未來是不可知的，而我的力量是渺小的，但信心是無比大的。<sup>5</sup>

感謝上帝，沒有幫我們開另一扇窗，而是祂並沒有關上這扇門。孩子約三歲時，他的視力產生了變化，透過



1 | 2  
3 | 4

張玉奇與兒子互動的片刻

張玉奇〈孩子與貓〉2010 油彩、畫布 91×116.5cm

張玉奇〈午睡〉2010 油彩、畫布 91×116.5cm

張玉奇〈站起來〉2010 油彩、畫布 91×72.5cm

儀器檢測，大腦透過眼睛已經有光的感應，我們的努力並沒有白費。<sup>6</sup>

「當所有答案都表示腦性麻痺沒有解藥時，我要說『有！』—那是愛加上行動力，因為愛的力量，永遠是奇蹟的啓動開關」。<sup>7</sup>

正是懂得緊緊抓住神，並靠着信心搖動上帝恩典的手，將苦難化為祝福。否則一位整日繁忙於打理布娃娃孩童的媽媽，已是忙碌不堪的日子，玉奇如何可能再次負笈美術研究所，面對多重時空煎熬，重新面對藝術創作進行更深入的探研。讓自己接受更開闊多元的藝術挑戰，一反過往嫻熟的寫實路線，內化生命奮博的體悟，轉化成一件件更具內斂感人的抽象表現作品。

若果理解「信仰」此一進路，對藝術家具有極關鍵性的創作影響，並潛沈默化為作品最穩固的基底，只要回首省視玉奇的大部份畫作，我們幾乎可以輕易地將《聖經》裡的主題或金句，扣應於藝術家的每一件作品上。如：「我的擔子是輕省的」、「有人在為你禱告」、「背起你的十字架跟隨我」、「我的恩典夠你用」、「我是生命、真理、道路」…種種基督信仰的普遍關懷情境，都能適切地轉譯為作品主題與內涵。因之，「信仰—愛—救贖」此一進路實是玉奇藝術創作的母體磐石與最豐沛的原動力，也是令作品畫面似乎在矛盾衝突中，卻仍彰顯那股沈穩平和的無形力量。

### 生命存有美學的整體關照

暫且離開神恩典的信仰之途，回到現實，面對作品自身，並藉由「藝術本源」的扣問，開展第二條進路的探索。

一直以來，我們常將藝術存在的問題，看成是藝術家存在的問題。如此，把藝術存在性之「真理」給預先遮蔽了，也就是遺忘了人存在之外的整體性視野。如此在美的歷史進程中，愈發只能看到藝術家朝向個體的延伸而已，難以看見一種揭示，闡明藝術之所以存在的真確性。而藝術之存在如何與製造家有所區分，它們是一種生命整體與個體的關照，是存有（Sein / Being）與此有（Dasein / be there）的相對預示。且並非是永遠相對隱蔽缺席，而是於深刻沈思中開放的。

〈藝術作品的本源〉（Der Ursprung des Kunstwerkes）是馬丁·海德格（Martin Heidegger, 1889~1976）美學思想的代表作，其探究的核心是「藝術是什麼？」這已不算是個新問題。自古以來它就一直為人們所思考，且早有諸如康德、黑格爾、尼采等哲人對它做出過相當系統的闡釋。然而海德格的超越之處，乃在於他將「老問題」置於新的立場上，採取新的思考，一反既往



傳統的觀點與不同的進路，開啓美學的「新視野」。具體而言，它以現象學的還原方法，圍繞於「存有之真理」對「藝術的本質」問題進行了一番啟迪吾人智慧的追問。

「美」對海德格而言，在〈藝術作品的本源〉那裡是這樣界定：「美乃是作為無蔽的真理的一種現身方式。」這就是說，美與真理是統一的，美就是真，真就是美。當然，美並不是揭示真理的唯一方式，但真作為美而顯現，這是有別於傳統柏拉圖美學，藝術是模仿且被排除在真理之外的觀點。而這也是我們想藉藝術本源這條豐茂的「林中路」走向玉奇作品的企圖，並讓作品自身成為腳前的燈路上的光，引導我們走向藝術與真理的光照。

海德格以「物—器具—藝術品」（Ding-Zeug-Kunstwerk）一組自然與人工之「物」的相關詞，在三者之間的相互辯證探問，開啟了藝術品本質的追索，同時也是藝術真理存有的追問。首先區別藝術品和一般物的不同，得出藝術作品遠不只是物性，它還有某些別的什麼，這「別的什麼」正是使藝術家成為藝術家，使藝術品成其為藝術品的東西。然後繼續從藝術品和器具進一步的比較中，得出藝術品不是物，也不是器具，而是器具中被遮蔽的存有的可靠性（Verlässlichkeit），而在藝術品中被揭示出來。因之，把對存有的揭示稱之為「敞開」（Offene）亦即解蔽（Eetbergen），這既是藝術品的本質特徵。依此，藝術作品的本源也將我們帶向藝術的另一命題：「存有者的真理自行置入作品。」（das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden）並以此揭顯澄明藝術品的藝術性之真理存有意義。而指向了藝術的本質，指向了藝術之為藝術品的本源。



當海德格以梵谷的《農鞋》指出作品使器具的可靠性呈現出來時，實際上也就說明了藝術乃是真理的顯現。作為器具的農鞋是否能成為藝術作品關鍵在於它是否能揭示出「存有」的真理。器具似乎相似於作品，但它本身並不等於藝術作品，只有當器具作為存有者（das Seiende）進入無蔽（Aletheia）狀態中，讓存有者作為存有自身充分顯現出來，它才成其藝術作品。梵谷的農鞋之所以是藝術作品，是因為在那裡發生了什麼…

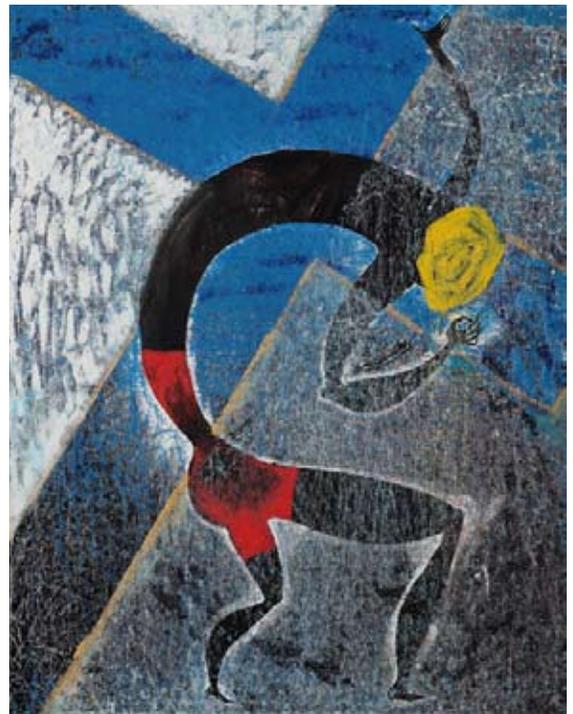
「在這雙農鞋磨損的內部那黑洞洞的敞口中，凝聚著勞動步履的艱辛。這硬梆梆、沉甸甸的破農鞋裡，聚積著那寒風陡峭中邁動在一望無際的永遠單調的田壟上的步履的堅韌和滯緩。鞋皮上黏著濕潤而肥沃的泥土。暮色降臨，這雙鞋底在田野小徑上蹣跚而行。在這鞋具裡，回響著大地無聲的召喚，顯示著大地對成熟的穀物的寧靜的饋贈，表徵著大地在冬閒的荒蕪田野裡朦朧的冬冥。這器具浸透著對麵包的穩靠性的無怨無艾的焦慮，以及那戰勝了貧困的無言的喜悅，隱含著分娩陣痛時哆嗦，死亡逼近時的戰慄。這器具屬於大地，它在農婦的世界裡得到保存。正是由於這種保存的歸屬關係，器具本身才得以出現並自持，保持其原樣」。<sup>8</sup>

傾聽其上如「詩」的迴響，洞見在藝術作品中存有者的真理已被置於其中，因為一個存有者，一雙農鞋，在作品中走進了它存有的光亮裡。存有者之存有進入其中而顯現於恆定中了。

能否像海德格解讀梵谷的農鞋那樣去理解玉奇的作品？我們會在那裡見到真理的發生或存有的無蔽召喚嗎？天數地，我們在玉奇眾多的作品中，巧遇一幅〈兒子的

$$\frac{1}{2} \frac{2}{3}$$

張玉奇〈星期五的夢境〉2010 油彩、畫布 259×194cm  
 張玉奇〈循環系統（局部）〉2010 油彩、畫布 35×27cm×6  
 張玉奇〈莠〉2010 油彩、畫布 91×72.5cm



鞋) (亦名〈站起來〉)，雖然它並不是為了向梵谷致敬而作！這裡是否發生了「世界」(Welt) 與「大地」(Erde) 的爭抗，這雙孩童的骨架矯正鞋裡，果有因本質處於澄明與遮蔽之間的拉扯而呼鳴著真理存有的迴盪…

看似沈穩實是跛腳不一的圓凳上，那雙體虛氣弱的矯正鞋子孤零零杵立其上，凝聚著生命初始以來所有困頓步履的艱辛。那為矯正復健所需規範的冷梆或呵護型式，承載著冬寒春暖輾轉無盡的盼望，日復一日年復一年奔走在期待之途單調的步履堅韌。鞋面上黏著是母親辛勞柔潤的手溫。夜幕偃息，鞋底仍殘留孩子骨骼的哀泣腳趾的傷鳴。在這鞋具裡，迴響著天地無聲的嘆息，召喚著大地親情無私無悔的靜默饋贈。這器具浸透著母子連心的纏綿無怨無艾的焦慮，以及那戰勝目盲困頓的無言喜悅。乍似天地無情大道朦朧無言，隱隱然自分娩以來的陣痛哆嗦，生命跌撞間的戰慄。驀然回首，驚見那傾危的矮凳穩穩靠在一片緘默不語的背影。是父者的肩，抑或是那無跡無蹤的遮蔽存有。

這鞋具是屬於大地，在多障特殊兒童的世界裡得到珍寶的保存。且讓自身得以原樣出現並自持。<sup>9</sup>

所以說美就是存在的自我顯現；真理的自我顯現就是美。一件作品，無論它的形式是美的，還是醜的，無論它是古希臘神廟，還是農婦的破舊鞋子，是出自大師之筆，還是無名小卒之手，只要能揭示出存有的真理，揭示人和大地、大地和世界之間的聯繫和抗爭，揭示出存有者作為存有者的天數，它就是作品。並得以藝術之名堅立於器具之上，存有者之中。如是，那麼玉奇的作品當可如是待之。

### 玻璃珠戲中尋見創作(者)的自性

第二條進路本欲暫離天恩之路回到現實之道，然而在「大地」與「世界」的爭鬥中，又將我們拉回懸浮在精



張玉奇〈抱起來〉2011 油彩、畫布 130×162cm

神性的半空中，再次地藉「物」的沈重性降回作品之地，從玉奇作品的創作形式出發，開展第三條進路。

玉奇原具有極好的寫實歷練與功底，早期也創作如儀於寫實風格上，但外在形式的模仿總覺未能真正搔到生命痛癢處。在研究所時期，有著名師先進們的引領開導與學院環境薰陶下，增廣更多元的藝術創作視野。此後應用玻璃珠的流動性與自動技法的自由性，並緊密地結合過往的生命心得，終能開展出當前極具個人特質的藝術風貌。

形式與材質呈現是藝術語彙最末形成的必然，由內在感動轉化敘述的技巧的媒介，同時也是最離近我們感覺的最初挑動。

「玻璃珠流動」是圓球的本質，它自在於那並不能感動我們什麼。乃是這滾動不羈難以駕御的特性與線條，這若聚若離的碰撞情境，在日久生熟的直覺中，從偶發中乍見似乎存有某種可溝通的可能，在可控與不可控之間嘆息，挑撥了藝術家過往境遇的特殊心弦，而能藉助創作成為溝通的出口，並得以成為感人的對話語境。

「自動性技法」，似乎也離此不遠頗有異曲同工之妙，當舊我的慣性成為束縛，再也無法向前越池一步。

「自動」或「靈動」其實在某種程度而言都是承認自己此刻的無能，此時只能放了自己，保持緘默，朝向內在的潛能探索開發。用心理學的說法即是意識的自我(Ego)向著潛意識中的本我(Self)矛盾拉扯中相互學習，並留連於前意識(Pre-conscious)中遊蕩吟哦。

然而玉奇並未全然的放縱這兩者，更多的時候，她的創作不是「抽象」而是「表現」。似乎有一顆永不向命運低頭的堅持心志。適時地，在一些自然生成的雜多紊亂線條與凝塊中，玉奇直觀的覺見到吻合此在生命所呼應的主題意義，即讓存在主體開始掌控全局，結合不同的表現技法並成就之。這也是文章前頭提到初見作品印象：雖在二股或多股力量的傾軋，最終卻總能統整消弭於無形沈穩平和的力量中。雖然其上的言說觀點只是整體協和印象的因由之一。

當更多的系列朝向嫻熟，導至偶然走向必然。「藝術真理」此時就給予我們一個溫馨的叮嚀：當創作傾向於形式的一切，轉化愉悅的技巧時，就無法區分存有中的敘事與敘述的差異，如此將剝奪了一種根源的激情開發；或對存有者與預先不明確的「存有心靈」的遺忘。

### 將藝術目的與生命實踐融而合一

在第三條進路的末端，忽見旁側分岔一條幽幽小徑閃爍著迷人的微光，誘引我們向它走去。哦！這原是從形式的必然，迴轉回藝術真理，朝向藝術的目的性與生命的實踐道上一路折回。這裡產生了一個命名學上小趣味

的擦撞火花，這不是別的，此星火乃是《玻璃珠遊戲》(Das Glasperlenspiel)<sup>10</sup>，赫曼·赫塞(Hermann Hesse 1877~1962)於1946年榮獲諾貝爾文學獎作品。小說耐人省思，頗為遒勁深刻，富有崇高的人道主義理想，對人生洞察與智慧啟迪良多。在此只取一瓢，做以引回「藝術目的」與「生命實踐」路上的導光。

《玻璃珠遊戲》可視為一個作家或智者的成長故事，從隱遁、逃離到覺醒、回返自我的一個過程。書中以未來二十四世紀為背景，描述一個稱為「卡斯達里」的烏托邦，主人翁克尼克由一位珠戲學生成為珠戲長老，最後背離這個烏托邦的經過。而「珠戲」的奇特處乃是它不只是一項遊戲、一種技藝，它更是各類學問、音樂、藝術、智慧延伸的綜合體，在那兒可以看到宇宙最高的和諧。

摘錄書中一段令人省味的話語：「孩子，真理是有的。但你渴望的那種學說，絕對，完美，只有使人智慧的教條，卻是沒有的。朋友，你也不該渴求一種完美無缺的學說。倒是，你該力求你自己完美才是。神在你自己的心中，而不是在觀念和書本裏面。真理須在生活體驗中求之，不是言說可以傳授的。約瑟·克尼克，準備對付矛盾的衝突吧…」<sup>11</sup>

這是主人翁準備對那如象牙塔般崇高的珠戲長老和學院高位掛冠求去時，所令人思想起學童時期他的珠戲導師給予啟蒙的開導。最後克尼克覺悟到有一個使命等著他，而園丁、教師、寫作才是他的生命真正摯愛，並於鄰近地區實實在在力行當為一位繼往開來的育才家庭教師。

由於長期陪伴孩子的復建與生活互動的體悟，以及用心於醫學書籍上的理解追求，久病成醫，玉奇幾乎已如一位特殊兒童的專業醫輔者。活用自己深愛的藝術創作、美術專業知識，實際力行於以信的復健治療上而有著明顯的進步。如今更把這份難得的心得分享他人，幫助需要的家庭或特殊病友，實是令人敬佩。無論是上蒼巧妙的引領安排，或是玉奇自己的奮鬥不懈，這樣的成就已不是一位單純的專業醫生、復健師、藝術家、病者親人所能單一獨自實現的。難能可貴的，玉奇不只已實際行走在一條結合個人才華、親情與共、環境粹煉、基督徒靈命、生命分享的奇異恩典道上。更是超越了一般藝術家所能實踐的專業局限。

末了，讓玉奇自己在生命歷程中的心聲作為本文的結語，並感念上帝信實的同在扶持，願在未來的日子，以信的健康，玉奇的藝術創作，「信心花園」的愛心傳播與成就，都有神豐盛滿滿的祝福。

一名重度多重障礙腦性麻痺的兒童，我們未曾有放棄過他的念頭，反而讓大家更愛這個孩子。他像天使般的活著，每一天，從養育他的過程，我學習愛、尊重與堅持。



張玉奇〈穿越愛〉2010 油彩、畫布 130×162cm

過了十二年的今天，確信他是上帝送給我們最好的禮物與祝福。也因為孩子，能更認清自己的信仰在生命的重要性，進而幫助相同需要幫助的家庭與孩子。當生命經歷交疊出現，會明白人在最脆弱時的想法與動機，此時此刻伸出援手的幫助，才能到達彼此的內心深處。深深的期待自己的創作能具備「純真」與「生命力」，因為那美好才能打動人心，使人留下深刻的印記。

在此，向一位上帝的子民，與夫婿同甘共苦的愛妻，天使兒童的媽媽，奮鬥不懈的藝術家，關懷特殊兒童美術復健教育的園丁，致上最真誠的敬意與祝福！■

註釋：

- 胡忠銘，2010年·〈信心與盼望〉·《依附vs.信靠》·頁：37·臺灣教會公報社。
- 張玉奇，2007年·《都是心肝寶貝》·頁：37·傳神愛網資訊有限公司出版。
- 同上註·頁：77。
- 同上註·頁：82。
- 同上註·頁：83。
- 張玉奇·〈創作論述〉·未出版。
- 同註1·頁：42。
- Martin Heidegger著·孫周興譯·1997年·〈藝術作品的本源〉·《林中路》·頁：15~16·上海譯文出版社。
- 對藝術是什麼的問題沈思·只有從存在問題出發才可得到完全的和決定的規定。藝術歸屬於大道(Ereignis)·而存在意義唯從大道而來才能得到規定·如〈藝術作品的本源〉的後記所載：關涉到藝術之謎·這謎就是藝術本身·而海德格於此也沒想要解開這個謎之意。筆者對張玉奇作品的描述風格·頗有循前人牙慧之象。正是表明同意其上觀點·除了有向海氏致敬之意·也表達對中譯文采的欣賞·特以仿宋體書寫區分。
- 《玻璃珠遊戲》是赫塞畢生的壓卷精心傑作·這部長篇小說描述主人翁克尼克在藝術的理想國成為最佳珠戲導師的過程·全書通過奏鳴曲式的完整結構·淋漓盡緻地把主人翁的出生、感召、修業的心路歷程表現出來·可以說是赫塞畢生文學的高峰·也是他文學創作的總結·這部小說出版三年後·赫塞榮獲地位崇高的歌德文學·同年又獲得1946年諾貝爾文學獎的桂冠·這部小說是瞭解赫塞思想及文學音韻的鎖鑰。
- Hermann Hesse著·徐進夫譯·1986年·《玻璃珠遊戲》·頁：91·志文出版社。

【影像話魯凱】人瑞樂格勒格 ⑧

# 強韌的勞動力

## 樂格勒格 (Lheg Lheg) 清掃落葉

文、攝影／王有邦（攝影工作者）

1994年3月，新好茶古增秀村長廣播，屏東縣政府官員將到新好茶視察，每戶請派一名到活動中心的司令台旁水泥階集合，進行全村環境大清掃。村長依照各鄰為單位，分配打掃的區域，新好茶老人、婦女、青年依分配，到部落的公共空間打掃，爭取新好茶環境整潔的榮譽。

新好茶賓拉流的水泥屋，因賓拉流到都市上班，106歲人瑞樂格勒格成為家中唯一的主人。樂格勒格聽到村長的廣播後，獨自持著拐杖、打赤腳，到屋簷拿竹籃與竹掃把，再到水泥屋外巷道的排水溝，雙膝跪在熱燙的柏油路上，左手掌壓在柏油路面支撐身體重心，撿拾水溝裡的落葉。其眼神專注、身體靈活，深皺的雙手敏銳快速，撿拾每一片乾枯落葉、雜草、垃圾，將環境整理得很乾淨。熾熱的陽光持續增溫，人瑞原本乾淨的雙手，沾滿泥土與汗塵，右手拿著裝滿落葉與雜草的竹籃，到水泥屋左側的空地，曬乾後準備燒掉。

尤春成長老說：如果家裡周遭環境髒亂，表示家中女性未盡整潔的責任；屋內與庭院整理得很乾淨，表示家中的女性很勤勞，也代表這個家的榮譽。百歲人瑞樂格勒格，便是一直維護著自己家庭與部落的清潔。樂格勒格以生命感情投入部落環境清掃，把屋前的排水溝與柏油路巷道打掃得很乾淨。

為爭取部落的最高榮譽，新好茶全村動員，老人、婦女拿著掃把，到新好茶大門前的柏油路、部落的巷道、外圍的排水溝、各個角落，進行清掃工作。新好茶婦女說：「新好茶是霧台鄉、屏東縣環境整潔比賽第一名，是全省的整潔模範社區」。

孫子卡力馬勞表示，祖母樂格勒格曾說：「趁著現在，生命還存在的時候，就要自己親手去做，我不喜歡麻煩人家、勞累別人。」

百歲人瑞樂格勒格生活簡單、身體與雙手敏銳，喜好勞動，沒有生病，記憶力好，以被人遺忘的魯凱傳統與舊好茶原始生活精神，豐富其百歲生命。她傳承祖先的倫理道德與社會規範，堅持依循大自然的古老生活方式，隱藏舊好茶古老社會原始生活的縮影。



樂格勒格累積魯凱婦女強韌的勞動生命力，見證舊好茶及新好茶的文化與環境變遷，是魯凱傳統文化與歷史的活字典，展現舊好茶祖先生命最原始的生存價值與內在底蘊，及其以生命行動力對子孫、家族、部落的奉獻與愛心。✎



1 | 2

- 1 106歲人瑞樂格勒格，用生命感情投入勞動，參與新好茶環境清掃，原本乾淨的雙手，沾滿泥土與污塵。她拿著裝滿落葉與雜草的竹籃到水泥屋左側空地，準備曬乾後燒掉。（1994年3月攝於新好茶）
- 2 新好茶106歲人瑞樂格勒格打赤腳，雙膝跪在熱燙的巷道柏油路面，眼神專注、雙手敏銳，不停的撿拾排水溝裡的落葉、雜草、垃圾，把自家與部落的環境，整理得很乾淨。（1994年3月攝於新好茶）

