



## 人生長卷·塑偶訴情



國立台灣美術館

National Taiwan Museum of Fine Arts

吳兆賢回憶：「她老人家每日勤勞工作十小時以上的成績，像座繪畫工廠一般，天天不斷生產新產品，使我們家變成了堆積如山的繪畫雕塑的倉庫，床上床下閣樓天花板上，都是她老人家的新舊大作，可以說我們這一家大小是睡在畫裡，連三餐吃飯也是在藏畫的大桌子上吃，嘴裡吃的是菜根，腳底下卻踏在裝滿畫幅的箱上，或是銅豬的背上。這種奇景，我無法想像一般人的感覺。」

國立台灣美術館

National Taiwan Museum of Fine Arts

## 〔人生之花園〕

「我不知道為什麼，她就是想畫，只要有一天不動筆，就好像少了什麼似的不自在。」吳兆賢每每回憶起母親作畫的專注神情與源源不絕的精力，總是感到不可思議。而當年夫妻倆為了不讓忙於工作與照顧家人的生活步調，影響到平日為母親吳李玉哥所作的作畫準備——例如協助備妥顏料、畫筆、鋪好畫紙等等，便想到一個主意。「乾脆買一大筒畫紙好了！媽媽每天就畫一個桌面大小的畫幅，等到隔天顏料乾了、收邊捲起，再拉出另一邊空白的紙面，鋪在桌上。這麼一來，既省事又不會打斷媽媽的作畫。」

打定主意後，吳兆賢果真買來長約一公尺、寬約九十公尺的一大筒畫紙！母親吳李玉哥見狀，也沒特別說什麼。誠如她在一九七三年〈我的自述〉提及，自己作畫已經有不少心得，「什麼畫都可以畫」，特別是歷經了一九六八年〔春遊圖〕、一九七二年〔楓江風光〕的繪製經驗之後。想來一九七四年當吳李玉哥面對眼前這筒長到了天的雪白畫卷，恐怕心底只有燃起更旺盛的挑戰意志，而無絲毫猶豫吧！

吳兆賢買來畫卷的隔天起，吳李玉哥便伏案桌前，開始作畫。相形於之前的〔春遊圖〕，是以故鄉楓亭的過年節慶為題，描繪白天到晚上

祭神隊伍穿梭在街鎮，家家戶戶圍上來看熱鬧的場景；此次的長卷並無特定的畫題，全由吳李玉哥想到什麼便畫什麼，基本上內容與表現形式不脫之前的風格，而場景間的連續性，則由樹木的前後上下穿插，順利帶場過渡。整體而言，這件耗時一年半，畫有「三千四百九十五個小孩、一百五十餘棵樹木」的長卷，是匯集十數年吳李玉哥作畫心得的大作。

就在一九七五年長卷完成前後的某一天，行政院新聞局打來一通電話，表示德國通訊社的社長來台，想拜訪吳李玉哥。一時之間吳家也弄不清楚怎麼會有外國人對母親的畫作有興趣？若論機緣，之前一九六一年吳李玉哥確實曾經參展「自由中國美展」的歐洲巡迴展，不過那也是好久之前的事了；近年除了一九七三年七月曾在台北的「遠東藝廊」，舉辦過吳李玉哥的繪畫、版畫、雕塑展之外，由於一九七四至七五年都專注於長卷的繪製，因此一般公眾也鮮少有機會公開看到吳李玉哥的作品。

儘管有著這樣的疑惑，但是吳家仍備好一些母親的作品，依約靜待外賓的來訪。當天新聞局相關人員帶著德國通訊社社長格勞夫婦來到撫遠街，雖然彼此之間言語不通，但是透過格勞夫婦看到吳李玉哥的作品時，充滿訝異的神情與滿臉的笑容，便可知道千里慕名而來的這兩位外國人士，也是喜愛吳李玉哥的作品的！

當下格勞先生便提出邀展的請求，希望能將吳李玉哥的作品介紹給德國的藝術愛好者。幾

經磋商，後來終於決定由台灣的行政院新聞局出面擔任邀展單位，自一九七六年起安排吳李玉哥的一百件作品，進行為期一年多的德國巡迴展。展示作品中，便包含了吳李玉哥一九七四至七五年的長卷大畫，而借展的德國通訊社相關人員，因著迷於畫作中以明亮色彩繪製的花果樹木、以及孩童嬉戲其間的場景，便幫它取了個象徵無憂天地的畫作名：〔Garten des Lebens〕（人生之花園）。

被選為巡迴展宣傳重點的〔人生之花園〕，首站來到位於日本東京的「德國文化中心」，之後才轉站至德國境內的科隆、漢堡等地。而為了觀〔人生之花園〕的佈展人員，曾由十多個人協同，在戶外空地將畫作攤開、舉起，剎那間一陣風吹來，畫卷呼呼抖動著，這場景看在他們外國人眼裡，活像是一條來自東方的大龍在擺動，大大增加他們對於吳李玉哥作品的興趣。此外，亦有德國的評論者對於吳李玉哥藉由故事性的描繪方式，傳達記憶中美好時光的手法，以及五顏六色的色彩組合運用，表示印象深刻，並認為「Grandma Wu」的畫風充滿西洋人眼中所認為的：「質樸」的中國繪畫。

正當一九七六至七七年吳李玉哥的畫作在德國廣受好評，為台灣藝界打響名號的同時，值得注意的是，一九七六年國內畫壇掀起了「洪通熱」。特別是經由一九七六年三月至六月間於台北、台南、台中各地所舉辦的洪通個展，以及高信疆於《中國時報》「人間副刊」所連續

刊載的洪通、朱銘介紹專文，已陸續造成社會各界對於「素人畫」、「素人畫家」的注意與討論，而一九七七年十一月《雄獅美術》八十一期的【素人繪畫】特輯，更是重要指標之一。

在媳婦林夏彩的同事與友人協助下，將〔人生之花園〕攤開，一展吳李玉哥的創作心血。  
(攝影 | 吳兆賢 | 約1974年)





吳李玉哥 | 人生之花園（局部）| 1974-75 | 紙本·彩墨 | 90×9000公分



吳李玉哥 | 人生之花園（局部）| 1974-75 | 紙本·彩墨 | 90×9000公分



吳李玉哥 | 人生之花園（局部）| 1974-75 | 紙本·彩墨 | 90×9000公分



吳李玉哥 | 人生之花園（局部）| 1974-75 | 紙本・彩墨 | 90×9000公分

## 「素人繪畫」的定位

《雄獅美術》八十一期【素人繪畫】特輯的第一篇文章，是江聲所撰寫的〈純樸與率真——談素人畫的意義〉。文中，他先舉出托爾斯泰於一八九八年所發表的〈藝術論〉，並說明托爾斯泰撰寫〈藝術論〉的用意，是在於批判當時的藝術被少數人所操縱，「那些心廣體胖、自得自滿的藝術家只是徒然空拾了藝術的形式，或者由形式衍生出新的形式來掩飾作品的空無內容。事實上，形式主義所誕生的後代絕不會具有真藝術的血統，因此藝術便落入騙局的輪迴了。」而此現象，江聲認為亦適用於二十世紀以來專業藝術家爭奇鬥勝，競相成名的生態。

「處於當今真、假藝術難以分辨的狀態下」，江聲強調有一令人感到慶幸的事情，「那便是有越來越多的業餘與非學院出身者，投身藝術活動」，打破「藝術是少數人專利」的迷信。「社會上各階層各工作崗位的人們，他們有在生活、工作環境中長久累積下來的人生體驗，都是值得以藝術的形式來抒發、傳達的。」而這群沒有經過正規學院美術教育的畫家，也就是慣稱的「素人畫家」。

「過去在國內『素人畫家』的行列中，我們看到過吳李玉哥、浣清婆婆、洪通、汪靜貞……他們都能自成一格，為美術學院的僵局提出新

的審美可能。」江聲建議觀賞他們的作品時，「先要把既成的、對藝術形式和技巧的概念排除，而能直接欣賞到創作者的生活背景和經驗。」「這些自然流露的作品，即使技巧是如何粗樸不文，也具備了藝術最純潔最原始的定義。」

以上述江聲〈純樸與率真——談素人畫的意義〉作為切入點的【素人繪畫】特輯，隨之安排的是介紹美國與法國的兩篇專文：鄭明進〈美國開拓時代的美術〉、江添福〈樸實聖心的民眾畫家——兼介法國純樸派繪畫〉。

前者鄭明進提出美國開拓時代無名繪師的畫面，顯現爽快、明朗的幽默感，「令人感受到一種對大地的愛、田園的讚美及身邊周圍的人物、動物的情愛」，他們的「人物姿態描畫雖不算優美或高貴，卻給人快活而親切的感受。」

後者江添福則說明法國純樸派畫家沒有受過正統美術教育，在平凡的日常生活中，尋覓情趣，開闢自我境界；他們以日常周圍的自然景物為作畫的題材，以孩童純真的心境為創作準則，無視遠近法以及形狀正確與否，不拘泥於傳統構圖樣式，所有對象、物體都隨自己的心意去誇張、強調、表現；他們孕創出一種共通的民眾性、日常性，以及原始自然氣息，同時也在無意識中反映自己對國家、風土、歷史及民族的感受；純樸派畫家們的思惟方式，並不是從他人或自己所學的知識中獲得，而是從自己無知之中得來，對他們來說，只有無知才是最有效的活動能力。

江添福總歸「純樸畫家」的定義為：一、沒有接受過美術學院教育的洗禮，二、對於任何畫派、主義，並不存有敵視與對抗的態度，三、其繪畫製作活動都在閒餘之暇。

值得注意的是，江添福認為「現代素樸藝術思想所以確立，是由於近代藝術在傳統與教義的浸毒下，瀕臨失去創作活力的危機」，但是若「把『無垢的』、『無知的』、『稚拙的』，以及『業餘的』都歸為純樸的畫家，這種觀念很容易使人對純樸畫家產生誤解」，因為或許他們對歷史及現況毫無所知，「但是他們對於繪畫有他自己『無知』的看法和想法，在這種『無知』的意識下，或多或少總是受到當代歷史思潮或某種環境的影響而形成。」

相對於上述兩篇介紹國外「素人繪畫」發展的專文，針對國內部份，則收錄有介紹李永沱、郭專、謝金壽的三篇文章。其中由蘇振明執筆的〈談老人美育——並看郭專的畫〉，在最末一段「繪畫並非畫家的專利品」，提出兒童、老人與一般庶民百姓都可以享有繪畫彩色世界的樂趣，「老人和兒童繪畫作品的意義築基在『調疏自我心理』的教育性，一切外來功利主義的附庸可以說是多餘的。鼓勵他們自得其樂的繼續作畫，就是一種不傷害的幫助。」

至於【素人繪畫】特輯的最後單元，則是透過翻譯，列舉國外「素人畫家詞典」中的、十九世紀後期至二十世紀初期的十八名「素人畫家」，供作讀者參考。

綜觀一九七七年《雄獅美術》八十一期的【素人繪畫】特輯，可看出編輯用心之處，在於藉由介紹國外「素人繪畫」的發展以及具體列舉國外「素人畫家」的方式，試圖強調「素人繪畫」其來有自，且在國外行之有年，而關於作畫者與畫風也已經有明確的判別準則與定義，更重要的是，「素人繪畫」對於現行的藝術具有重要的回饋作用。

誠如特輯的數篇文章中，提及一九七六、七七年台灣各界對於洪通有讚捧、亦有笑罵的現象，就一九七三年四月發行《雄獅美術》【一位傳奇畫家——洪通特輯】，成為引發「洪通熱」先驅的雄獅出版社而言——特別是面對一九七六年經由洪通個展與報章連日報導所激起的各種紛亂評價——有關探討洪通畫作的藝術真價與否，早已不是非關之事。而一九七七年【素人繪畫】特輯的推出，不乏重申出版社視吳李玉哥、洪通等人的創作有其意義性，同時

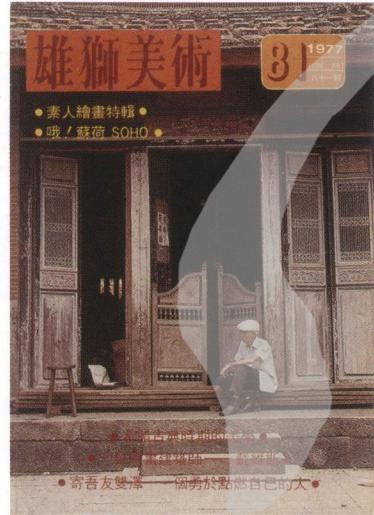


《雄獅美術》1973年4月，二十六期【一位傳奇畫家——洪通】特輯。

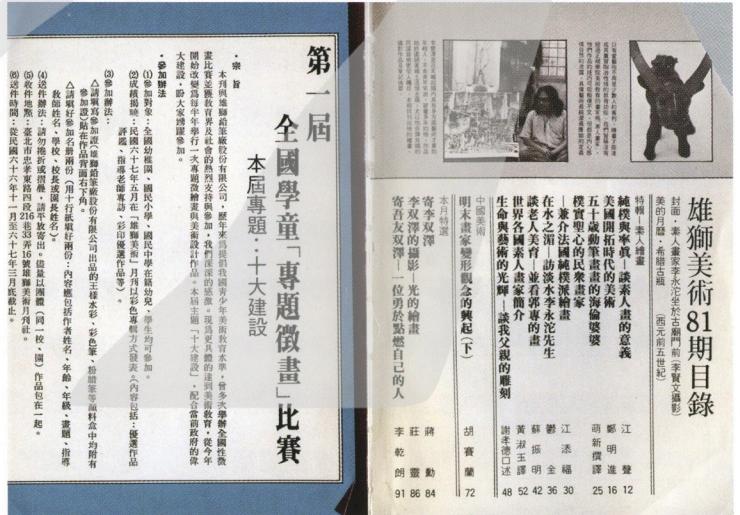
也認同此類創作在美術史上，確實有其適當的定位與作用。

然而相形於一九七六、七七年「純樸派」、「素人畫家」等等相關議題與專有名詞的出現，其實就吳李玉哥個人的作畫狀態而言，外界如何斷定她的作品是否是藝術？她的畫作又算是哪一類畫風？始終不是吳李玉哥她本人的關心重點，亦影響不了她作不作畫。所謂的「純樸

派」、「素人畫」，對她而言充其量只是代表別人如何認知她的畫作的觀點罷了。但是不可否認的是，由於外來的「純樸派」、「素人畫」等觀畫視點的明確設立，不僅提供「如何觀看」吳李玉哥畫作的理想方式，無形當中也為她開闢不少新的舞台，有助於她加入與其他藝術家對談的機會。



《雄獅美術》  
1977年11月，八十一期【素人繪畫】特輯。



《雄獅美術》1977年11月，八十一期【素人繪畫】特輯之目錄頁。

第一屆全國學童「專題徵畫」比賽



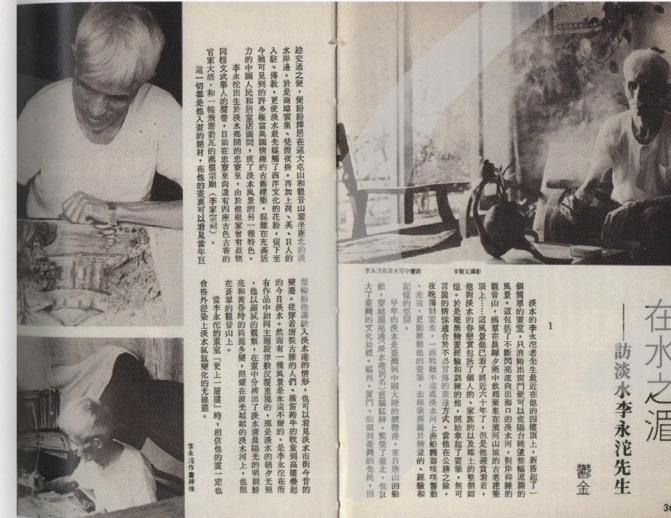
江聲，〈純樸與率直——談素人畫的意義〉，《雄獅美術》1977年11月，八十一期【素人繪畫】特輯）



鄭明進，〈美國開拓時代的美術〉  
（《雄獅美術》1977年11月，八十一期【素人繪畫】特輯）



江添福，〈樸實聖心的民衆畫家——兼介法國純樸派繪畫（《雄獅美術》1977年11月，八十一期【素人繪畫】特輯）



鬱金，〈在水之湄——訪淡水李永沱先生〉  
（《雄獅美術》1977年11月，八十一期【素人繪畫】特輯）



蘇振明，〈談老人美育——並看郭專的畫  
《雄獅美術》1977年11月，八十一期「素人繪畫」特輯



謝孝德口述、林秋蘭整理，〈生命與藝術的光輝——談我父親的雕塑〉  
（《雄獅美術》1977年11月，八十一期【素人繪畫】特輯）



黃淑玉譯自安那·托捷可維斯基《素人畫家詞典》世界各國素人畫家簡介

右頁:法國 / 阿貢博·尚·比哈伯·馬留 (Arcambot, Jean Pierre Albert Marius)

懷鄉·遊藝·吳李玉哥 | 096

## 「現代雕塑」的參與

一九七四至七五年〔人生之花園〕的繪製，確實大大考驗了吳李玉哥的體力。儘管她本人並無大礙，但看在兒子和媳婦的眼中，總不免為母親整日長時間伏案作畫的健康問題感到憂心，特別是經過了一九七八年診治睫毛倒插的手術。

為此，吳兆賢夫婦除了畫紙畫筆之外，也為母親多準備陶土，以便母親作畫作累時，可以更換類型、捏捏陶偶，多用點手、少用點眼。如此的用心，不僅成就前述一九七〇年代後期的〔騎馬〕、〔牛媽媽〕、〔舞獅〕等等石膏翻模雕塑，也促成吳李玉哥加入現代雕塑家的行列。

一九七九年台北「阿波羅畫廊」邀集楊英風、陳庭詩、邱煥堂、李再鈴、劉鍾珣、朱銘、楊元太、郭清治、何恆雄、楊奉琛，以及吳李玉哥、吳兆賢母子，自三月二十一日起於畫廊內，舉辦「現代雕塑家邀請展」。新聞媒體的介紹文中，稱「自然」是構成吳李玉哥藝術世界的要素，她的雕塑品，例如母羊回首慈愛關注小羊的細膩情感表現，反映著「純摯、拙樸、童趣天眞」的生活觀與藝術觀。

「現代雕塑家邀請展」的展出者當中，有數位皆是一九七五年創設「五行雕塑小集」的成員。關於「五行雕塑小集」的成立經緯，可由

該團體於一九七五年三月十一日至二十四日，國立歷史博物館三樓舉辦第一屆聯展的畫冊序文，而有所得知。此篇〈展序〉由李再鈴撰寫，文中他說明「五行雕塑小集」是由幾個雕塑愛好家以無形式、無組織的方式，強調「彼此尊重、互不干預、各表所思、各展所能」，聚集一起的「烏合『小集』」；成員包括有：楊英風、陳庭詩、邱煥堂、李再鈴、朱銘、郭清治、周鍊、馬浩、楊平猷、吳兆賢，他們「有的用泥塑，翻模，有的用土捏，窯燒，有的用木雕，磨光，有的用石刻，琢平，有的用鐵焊，銹蝕，還有的用非傳統的材料和方法」。綜合其運用材料與製作方法，恰可用「五行」——金、木、水、火、土，加以涵蓋，且「五行」象徵著宇宙之始，萬物之源，頗能顯示該團體的廣大志向。

不過還真的像李再鈴在〈展序〉所說的：「我們是以『藝』會友，萍水相逢，今天聚首甚歡，明朝卻不一定各奔東西」，這個強調打破傳統、訴求現代性追求的「五行雕塑小集」，在繼一九七五年的第一屆聯展、一九七九年「現代雕塑家邀請展」之後，團體本身的第二次聯展舉辦，已是相隔數年後的一九八三年了！

一九八三年面對台北各地畫廊林立，各類型的創作媒材頻頻辦展，「五行雕塑小集」受此激勵，乃決定再次相聚。除既有成員楊英風、陳庭詩、邱煥堂、李再鈴、朱銘、吳兆賢之外，另外加入「現代雕塑家邀請展」的同好楊元太、

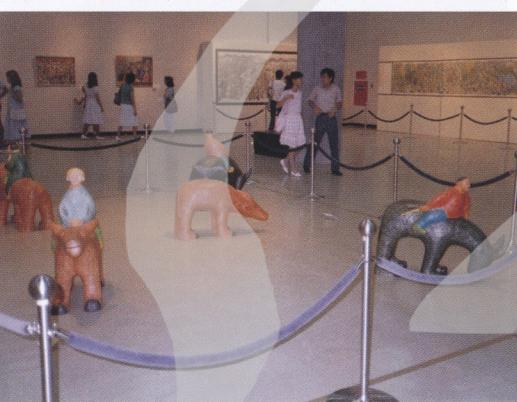
劉鍾珣、楊奉琛、吳李玉哥，以及新血張清臣、蕭長正。「五行雕塑小集」的第二次聯展意義重大，他們不僅於十二月十七日至三十一日於台北「百家畫廊」展出，還同時自十二月二十五日起，以不同的大型作品應邀參加台北市立美術館的開館紀念展。



1983年，吳李玉哥（右一）於台北市百家畫廊所舉辦的「五行雕塑小集」第二次聯展，與林煥章（左一）、陳庭詩（左二）、楊英風（左三）、徐慶鐘（左四）等人合影。



1983年，吳李玉哥以「五行雕塑小集」的一員，應邀參加「台北市立美術館開館紀念展」，與媳婦林夏彩（右）合影。



1983年，「台北市立美術館開館紀念展」之吳李玉哥展區一景。



1983年，「台北市立美術館開館紀念展」，吳李玉哥致詞。



1983年，吳李玉哥與「五行雕塑小集」成員，應邀參加台北市立美術館的開館紀念展。



懷鄉·遊藝·吳李玉哥 098

回顧吳李玉哥自參展一九七九年「現代雕塑家邀請展」、至一九八三年「五行雕塑小集」第二次聯展其間，她的陶偶創作與日俱增。其原因除前述健康層面的考量與兒子媳婦的設想之外，最主要的還是新媒材的導入。昔日吳李玉哥的陶偶翻模，是由吳兆賢負責，但遷居撫遠街後，因吳兆賢的工作日益繁重，往往抽不出時間幫忙。所幸任教國中美術教師的媳婦林夏彩，透過美勞材料行的老闆幫忙，找到數種新型的陶土材料。

其中之一，便是將塑形完畢的陶土，泡入水中，經過一段時間後，再拿起晾乾即可。一九七九年的〔騎牛〕，即是這項新陶土的運用。可惜的是，泡水後的陶土相當沉重，並不適合吳李玉哥一個人操作，再加上裝水的盆子大小深度有限，無形當中也影響了作品的大小規格。



吳李玉哥 | 騎牛 | 1979

之後，媳婦夏彩又找到混合紙漿的新型陶土。製作過程中，吳李玉哥只消把捏好的人偶、動物偶，自然晒乾即可。光憑這一點便利之處，吳李玉哥就可以心無旁騖、一人獨立進行陶塑。不過相對的，這也提升了她的製作速度與生產量，不一會兒屋子裡到處都是她的人偶、動物偶。



1970年代末80年代初，吳李玉哥雕塑時的情景。(攝影 | 吳兆賢)



吳李玉哥 | 母雞 | 1982 | 雕塑 | 高35公分



吳李玉哥 | 鵝媽媽 | 1982 | 雕塑 | 高48公分



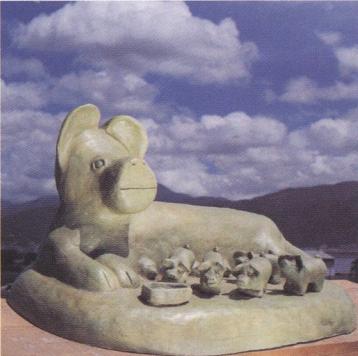
吳李玉哥 | 羊群 | 1982 | 雕塑 | 高30公分

吳兆賢回憶：「她老人家每日勤勞工作十小時以上的成績，像座繪畫工廠一般，天天不斷生產新產品，使我們家變成了堆積如山的繪畫雕塑的倉庫，床上床下閣樓天花板上，都是她老人家的新舊大作，可以說我們這一家大小是睡在畫裡，連三餐吃飯也是在藏畫的大桌子上吃，嘴裡吃的是菜根，腳底下卻踏在裝滿畫幅的箱上，或是銅豬的背上。這種奇景，我無法想像一般人的感覺。」

此時期的代表作，可舉出動物主題：一九八二年〔鵝媽媽〕、〔母雞〕、〔母豬〕、〔羊群〕、一九八四年〔豬媽媽〕；騎獸主題：一九八二年〔騎牛的小孩〕、〔四兄弟〕、一九八三年〔兄弟騎虎樂〕、〔趕牛〕、〔騎牛樂〕；母子主題：一九八二年〔戲兒〕、〔媽媽推兒車〕、〔媽媽餵羊〕、〔寶貝〕、〔愛兒〕、〔媽媽洗好衫〕、〔教子〕、一九八三年的〔母子同心〕等等。



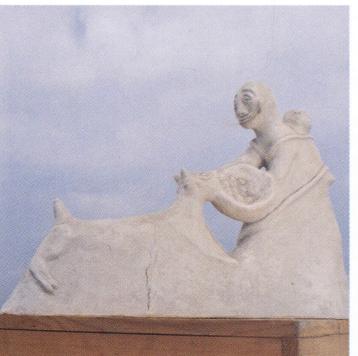
吳李哥 | 母豬 | 1982 | 雕塑 | 高63公分



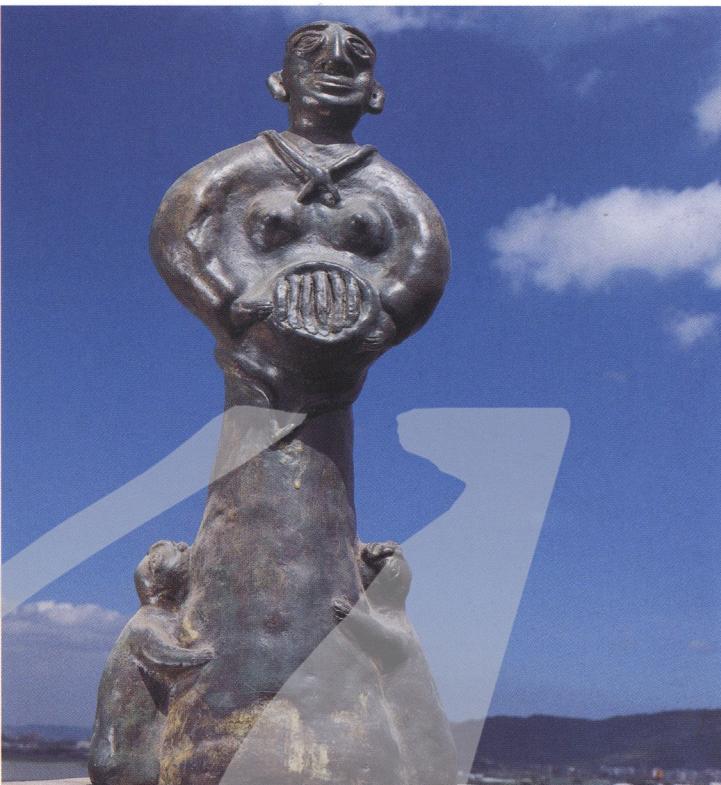
吳李哥 | 豬媽媽 | 1984 | 雕塑 | 高38公分



吳李哥 | 騎牛的小孩 | 1982 | 雕塑 | 高28公分



吳李哥 | 媽媽餵羊 | 1982 | 雕塑 | 高42公分



吳李哥 | 四兄弟 | 1982 | 雕塑 | 高29公分



吳李哥 | 騎牛樂 | 1983 | 雕塑 | 高80公分



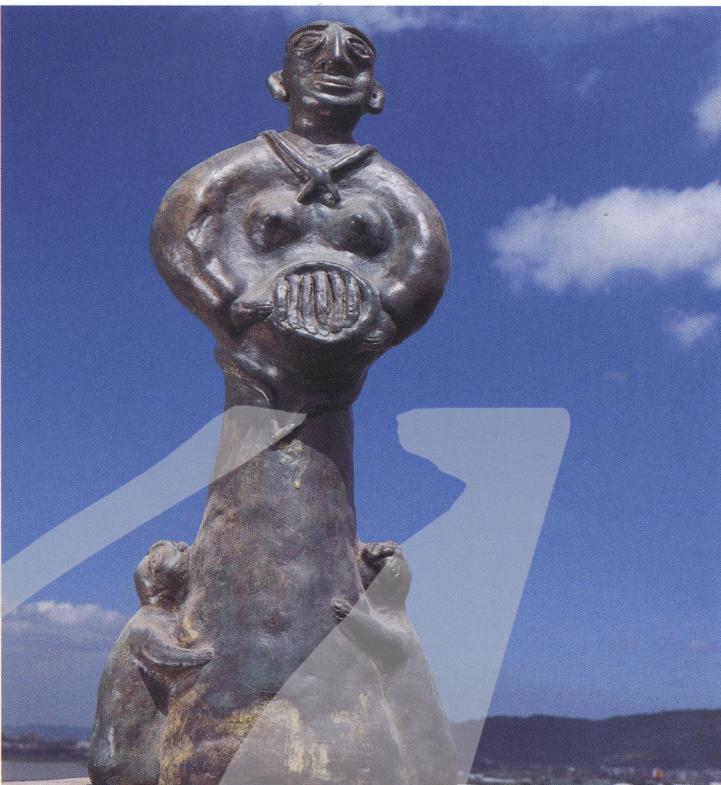
吳李哥 | 媽媽推兒車 | 1982 | 雕塑 | 高50公分



吳李哥 | 戲兒 | 1982 | 雕塑 | 高59公分



吳李哥 | 愛兒 | 1982 | 雕塑 | 高45公分



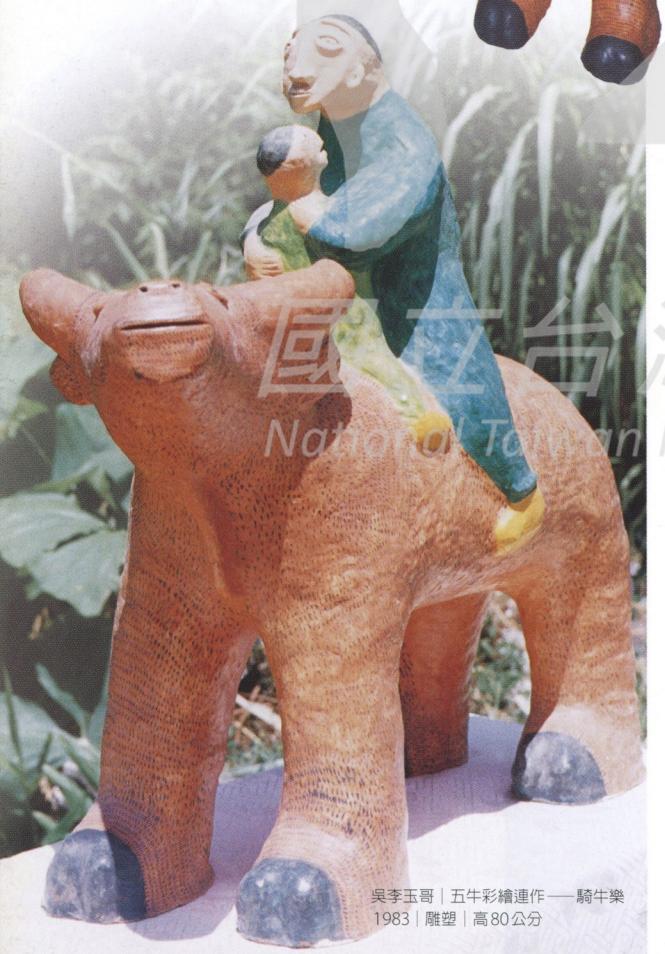
吳李哥 | 媽媽洗好衫 | 1982 | 雕塑 | 高62公分



吳李哥 | 教子  
1982 | 雕塑 | 高56公分



吳李哥 | 母子同心 | 1983 | 雕塑 | 高58公分



吳李玉哥 | 五牛彩繪連作——騎牛樂  
1983 | 雕塑 | 高80公分



吳李玉哥 | 五牛彩繪連作——騎牛 | Go! Oxen | 1983 | 雕塑 | 高80公分



吳李玉哥 | 五牛彩繪連作——牛生氣  
1983 | 雕塑 | 高80公分



左: 吳李玉哥 | 五牛彩繪連作——騎牛回家 | 1983 | 雕塑 | 高80公分  
右: 吳李玉哥 | 五牛彩繪連作——牛背覓食 | 1983 | 雕塑 | 高80公分

除了生產速度與產量的提升之外，混合紙漿的新陶土質地較輕，使得吳李玉哥有機會挑戰大型作品的製作，而且由於表面是紙質，所以晒乾後，還可以在上面畫畫，一九八三年參展台北市立美術館開館紀念展的〔趕牛〕、〔騎牛樂〕等等「五牛」彩繪連作，便是代表。此外，紙漿新陶土的質地較軟，有利於八十多歲高齡的吳李玉哥捏塑，因此在造型表現上，更能符合她所追求的圓潤形態與曲線延展，一九八四年〔網魚的小孩〕、〔餵奶〕，皆可反映出此項特色。



八十多歲高齡的吳李玉哥製陶時的神情



吳李玉哥 | 餵奶 | 1984 | 雕塑 | 高70公分



吳李玉哥 | 網魚的小孩 | 1984 | 雕塑 | 高50公分





吳李哥 | 媽媽餵羊 | 1982 | 雕塑 | 高42公分



吳李哥 | 豬媽媽 | 1984 | 雕塑 | 高38公分



吳玉哥 | 餵奶 | 1984 | 雕塑 | 高70公分



吳玉哥 | 母子同心 | 1983 | 雕塑 | 高58公分