



國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts

S. una

2.

狂飆的歲月

戰後的 1950 年代到 1960 年代，臺灣從苦悶的不安走向找尋自我定位。日本投降後，許多大陸木刻畫家來臺，因為二二八事件又散去。1949 年國府撤退臺灣，帶來一批中原的藝術家，大家一起度過 1950 年代的苦悶，在此同時也是新美術形式、思想摸索與醞釀的時代。年輕畫家們則挑戰傳統，找尋所謂「現代化」語言，奚淞經歷那段所謂激盪的時代。他在叛逆時期進入國立臺灣藝術專科學校，最終在創作與寫作中逐漸獲得生命甦醒，小說哪吒的誕生正是對自己往後生命的預言。



〔本頁圖〕 奚淞就讀國立臺灣藝術專科學校時與母親合影。

〔左頁圖〕 奚淞讀藝專時期的粉彩作品〈虛無者〉。

苦悶年代

戰後臺灣的畫壇，處於時代的大轉折時期。主要是治權主體從二次大戰前的大日本帝國，轉移為國民政府統治，特別是1949年國府撤退臺灣，兩岸軍事對壘嚴重，內外不安，政治理念高度影響文藝走向；其次則是從事藝術創作成員增加了大量來自中國大陸逃避共產統治的藝術家，臺灣這塊島嶼的審美理念與藝術生態產生量與質的改變；最後則是，影響美術發展的外來勢力由殖民政府的日本帝國眼睛，轉而為檢視文藝的政策與支撐國民政府的美國文化的到來。國際勢力的重新分配直接影響了臺灣文化與藝術的發展方向。

的確，臺灣美術發展歷程當中，經歷數次的重大發展進程。日本統治臺灣帶來明治維新歐化的成果，1927年開始舉辦臺灣美術展覽會，開創了臺灣公辦美術展覽會的起點，臺灣美術進入嶄新時代，文藝活動與媒體宣傳構成一種社會價值觀，促使民眾參與美術活動。除此之外，當然是藝術家這種新的社會身分的形成。黃土水在1915年獲得推薦進入東京美術學校，1920年畢業，成為第一位前往日本「內地」留學，學習近代化美術的藝術家。黃土水的成就與作品成為媒體報導的題材，逐漸構成畫家社會地位的價值。此外，任教臺灣總督府國語學校的石川欽一郎教授水彩，培育許多臺籍學生，譬如倪蔣懷熱愛藝術，往後經營礦業有成，資助許多藝術活動，1926年成立第一個臺灣美術團體「七星畫壇」，成員有倪蔣懷、陳澄波、藍蔭鼎、陳植棋、陳英聲、陳承藩、陳銀用等人，每年在臺北的博物館舉行水彩與油畫聯展，1927年更出資贊助臺灣水彩畫會展覽。往後許多臺灣的前輩畫家前往日本東京或京都學習，明治維新歐化的成果透過美術教育，逐漸在臺灣扎根與茁壯起來。

第二次世界大戰雖然中斷了臺灣美術展覽會，但是第1屆臺灣省美術展覽會在1946年重新舉行，只是，這次展覽沒有以前稱為「內地」的日本畫家參與。魯迅在戰前培育許多木刻版畫家，戰後這些版畫家滿懷熱情來到臺灣，他們彷彿發現新的世界，期待與臺灣畫家們攜手推動

臺灣美術的發展。他們先後來到臺灣，有些在學校任教，有些在報章、雜誌社工作，有些則是純粹旅行，這些畫家分別有黃榮燦、陳耀寰、朱鳴岡、陳庭詩、荒烟、黃永玉、麥非、梁白波、戴英浪、王麥桿、汪刃鋒、劉侖，以及陸志庠等人。黃榮燦往後因白色恐怖而被槍決，他曾在《臺灣文化》撰文〈新興木刻藝術在中國〉，內容或許代表了當時來自大陸畫家的心情。他提到：「今後尤其在日統治五十年後的臺灣藝術重建事業下，我們熱望著本省藝術者合作，互相研究這民族藝術發展的必要，我們在此握手，交換經驗，促使臺灣與內地聯接起來，向著新的路程大步直進，這是我木刻界所樂意的事。」這是戰後，國府尚未播遷到臺灣前的左翼木刻版畫家對於參與臺灣美術發展的想法。

其實在國府撤退臺灣初期，1950年代初期曾爆發所謂「正統國畫論爭」，日本時代的「東洋畫」與來自大陸的「國畫」被並列成對比。進一步說兩者在爭取「正統」，而「國畫」的名稱其實早已意味著正統，這樣的爭論不只是審美差異的標榜，同時也是文化認同的課題，從時代發展來看更是一種透過文藝進行某種程度的藝文審查，可以說是一種去除日本藝術的審查行為。這些舉措與隨之展開的戰鬥文藝的政策密切相關。即使如此，在這群來自大陸的流亡學生或者隨著家人流寓而來的畫家身上，他們感受到的五四運動以來的精神，依然是百年的文化魔咒，也就是「中國文化現代化」的課題。

【上圖】
朱鳴岡，〈朱門外〉，1947，
木刻版畫，18.5×16cm。

【下圖】
麥非，〈此蝦非蝦〉，約1950，
水墨、紙，34×34cm。



往後的東方畫會或者五月畫會都是環繞著這兩個課題，一個是「現代化」，一個是「中國文化」的理念。這兩種理念構成1950年代到1960年代，特別是1950年代的主要關鍵詞，對於年輕藝術家而言，這兩個關鍵詞並沒有矛盾，但是對於前輩畫家來說，前者在他們成長的日本時代已經參與也曾經追求過，只是現在統治階層不同而已；再者，「中國文化」對大多數的前輩畫家來說是陌生的，面對文化審查卻更為嚴峻。

1950年代的奚淞是一位個性叛逆與執拗的少年，還長不大到哪吒那樣去大鬧龍宮的年齡。但是，在當時整個臺灣畫壇的年輕畫家已經將他們的眼睛望向歐洲，展望美國。臺灣畫壇因為一批好奇年輕人的加入，多了一份活力的同時，也展開一股美術現代化運動。

「現代化」對年輕畫家而言，不一定與「西化」劃上等號，因為在他們所受的教育及想像中，「現代化」往往意味著當下感受，以及拯救中國文化的必要手段。感受到什麼呢？受到壓抑，面對未來茫然！然而又如何確保他們所說的「中國文化」獲得「現代化」呢？其實，在某種程度，「現代化」往往是與「傳統中國」產生對立關係。因為所謂「中國」在臺灣這塊土地上，存在著某種程度上是既真實卻又懸在空中的想像，臺灣在某些人眼中只是避難的暫居地，跳脫戰亂的跳板，惶惶然的人心籠罩

〔左圖〕
1957年，《自由青年》封面介紹第1屆東方畫展的照片。

〔右圖〕
1963年，五月畫會成員於臺北楊英風畫室創作時留影。





在成年人們心中，至於年輕人或許只有苦悶的不安與對未來的期待吧！

【左圖】
就讀國立臺灣師範大學附屬中學的奚淞與母親合影。

【右圖】
初入國立藝專美術科的奚淞，
與壁畫及維納斯石膏像合影。

挑戰前衛

當奚淞進入國立藝術專科學校（簡稱國立藝專）就讀時的1967年，臺灣美術的發展其實還停留在前衛啟蒙、引進及實驗的階段。當時，臺灣現代美術存在著數條發展路徑，一條是早已開啟，那是延續著日本統治時期以來明治維新的成果，由前輩畫家們積累了豐碩的成果；另一條道路則是從中國大陸進入臺灣的一批畫家，他們將西方美術在大陸的發展成果，以及中原文化傳承帶入臺灣，在臺灣美術展覽會上中斷的水墨畫再次重新受到重視。最後則是美國勢力直接進入臺灣，直接引進美陸思想，外加國際局勢變化，歐洲文化也直接進入臺灣。這三條道路有時交集，有時彼此分離，構成一個分合進擊的局面，有時卻也彼此陷入混聲合唱的狀態。



【左圖】
奚淞藝專時期的水墨作品〈阿羅漢的說法〉。

【右圖】
奚淞藝專時期的水墨作品〈熱便池中浴，涼即岸上歌〉。

【右頁上圖】
1963年，臺南美術研究會成員於第12屆南美展展場入口前合影。

【右頁下圖】
七友畫會全體成員合影。後排左起：高逸鴻、鄭曼青、張穀年、劉延濤；前排左起：陶芸樓、馬壽華、陳方。圖片來源：藝術家出版社提供。



從1950年代開始，來自大陸的年輕畫家長成起來，逐漸形成一股力量，傳統審美價值觀與年輕人之間構成差異。既有官辦美展體制的差異，迫使他們思索美術創作的未來。當時部分畫會是由具有一定社會資望，掌握社會資源的畫家所主導，他們大多已經風格形成，不太在意於形式與理念上的突破。

1952年由郭柏川所發起「臺南美術研究會」，1953年臺灣南部美術展覽會則以郭柏川、劉啟祥、顏水龍、張啟華、許武勇等為主要成員，1953年「自由中國美術作家協進會」成員有馬壽華、郎靜山、宗孝忱、袁樞真、金勤伯等所謂外省籍畫家，此外也有本省籍如藍蔭鼎、林克恭、李石樵、林玉山、李鳴鵬、鄧南光、蒲添生等人。1954年成立的「中部美術會」會員有林之助、楊啟東、陳夏雨、呂

佛庭等人。1954年成立的「紀元畫會」有廖德政、陳德旺、張萬傳、張義雄及金潤作等人，此外也有純粹是水墨畫團體的「七友畫會」。我們綜合這些美術團體的特色，主要還是聚集美術同好得以相互觀摩為主。只是他們大多數風格已定，早有自己理念，畫會的目的還包括當時欠缺展覽場所，透過畫友聚會的傳統雅集的情感交流之外，同時也能將成果展現在眾人面前，只是他們大多對於當時國外流行或者年輕人所關注的世界不太留意。所謂前衛思想或者反傳統的理念與他們無緣。

1956年誕生、由年輕人組成之「東方畫會」強調：我們必須進入到今日的時代環境裡，趕上今日的世界潮流，隨時吸收新的觀念，然後才能創造發展。1957年成立的「五月畫會」成員劉國松在兩年後的第3屆「東方畫展」前夕，在《中央日報》上刊載這麼一段話：「但我們卻是一群藝術的狂熱者，眼見畢業後就開始的藝術生命，不依附在那些老畫伯門下就沒有出路，這種青年人的苦悶，更促成我們組織『五月』的決心。」



臺灣的1950年代是個焦慮的時代，兩岸壁壘分明，政治體制處於一黨專制，社會經濟不穩定，年輕藝術家與老一代藝術家之間，對於藝術觀點有鮮明的認知差異。「五月畫會」的劉國松宣示說明的是一群年輕藝術家的焦慮與不安，而「東方畫會」的夏陽說的是藝術家的時代感，但是兩者的背後都存在著「中國藝術」現代化的課題。

黃冬富編著的《臺灣美術團體發展史料彙編2：戰後初期美術團體1946-1969》中顯示出臺灣在1950年代到1960年代許多美術團體的宗旨、會員及發展歷程。1950年代的繪畫團體中的年輕藝術家進取意識十分明顯，卻常浮現出集體苦悶與焦慮感。這股焦慮感爆發於1950年代中期，消解於1960年代中期以後，一股時代的激流在當時雖沒有成為畫壇主調，卻具有清新的氣息，諭示著臺灣美術在現代化歷程的對應方式。

奚淞進入國立藝術專科學校的1967年已經二十一歲，比平常人思想還要成熟，年輕憂鬱而孤獨，對於往後發展似乎更具一股憧憬。

在大海那端，奚淞他所陌生的巴黎，卻醞釀出一股運動風暴。「五月風暴」（les événements de mai-juin 1968）成為重新定位法國未來的重大運動。法國學生與工人，聯合舉行持續七週的遊行、總

【左圖】

《臺灣美術團體發展史料彙編 2：戰後初期美術團體 1946-1969》書影。

【右圖】

奚淞（右 2）唸國立藝術專科學校時與同學們合影，前排左一為黃光男。



罷工，以及占領運動。戴高樂總統採取強烈鎮壓措施，原本只是爆發於巴黎，卻持續擴大為北方的南特爾大學（Université de Nanterre）學生與教師的抗爭，他們在1968年3月22日占領學校，5月2日成為反越戰的抗議，左派人士、法國共產黨、全國總工會、法國學生全國聯盟、無政府主義者在5月22日集體合流，全法國高達千萬人集會反對戴高樂繼續執政。5月29日達到高潮，法國共產黨與工會結合遊行，戴高樂神祕失蹤，前往德國尋求軍隊支持。30日戴高樂發表談話，解散國會，繼任總理為龐畢度。次年6月舉行大選，左派大敗，戴高樂持續執政，隔年卻因為試圖削弱參議院權力的公民投票失敗而下臺。這場由學生、社會學者所引發的全國抗爭運動雖然最終以失敗告終，卻得到全國關注，改變了法國的社會。世界正在產生激烈的變動。

對於奚淞而言，進入國立臺灣藝術專科學校就讀，是他嶄新時代的開始。經歷高中三年的壓抑，他開始了夢寐以求、可以拿著一支筆與幾疊紙自由過日子的生活。他在這裡認識往後人生當中重要的工作夥伴，健談的黃永松與沉默卻又有耐心的姚孟嘉。在那個年代，即使有學習美術的強烈興趣，還要有家庭的支持，就讀美術系要謀生是相當困難的一件事情。奚淞的父母給他充分的自由，讓他跟著自己的想法去走。

黃永松與姚孟嘉成為奚淞在求學期間的重要同道。他們之後因志同道合而組成「UP畫會」，從事當時被視為前衛的藝術實驗。這個當時的前衛組織，處處以反傳統為志向，已經超前具備了今天所謂裝置藝術的理念。奚淞創作了一件〈誰怕維吉尼亞·吳爾芙〉。他將

UP展成員合照，奚淞為前排右二著格紋上衣者。圖片來源：黃永松攝影提供。





1967年，UP展全體成員的簽名。圖片來源：黃永松提供。



奚淞與藝專畫友組成UP畫會，並在校園角落展出一尊被打破的維納斯石膏像，內裡現出的吶喊女像是當時好萊塢巨星伊莉莎白·泰勒在《靈慾春宵》中的劇照，這是奚淞早期少數的前衛作品。

一件破了一半的維納斯石雕像用鐵絲懸在空中，裡面貼上當時紅透半邊天的美國好萊塢影星伊莉莎白·泰勒（Elizabeth Rosemond Taylor）的照片。雕像懸掛著不斷地轉動，伊莉莎白·泰勒的雙眼會不斷地凝視著觀眾。這件作品類似裝置藝術，又蘊含自動裝置的機能。那麼，維吉尼亞·吳爾芙（Virginia Woolf）又是誰呢？

維吉尼亞·吳爾芙是一名英國作家，為20世紀現代主義與女性主義的先驅。但是奚淞這件作品其實與作家維吉尼亞·吳爾芙並沒有什麼關聯，而是出自於1966年伊莉莎白·泰勒主演的電影《靈慾春宵》（Who's afraid of Virginia Woolf?）電影名稱的翻譯。這部電影直譯為「誰怕維吉尼亞·吳爾芙」，源自於童話《三隻小豬》的重要句子：「誰怕大灰狼？」（Who's afraid of the big, bad wolf?）。英語的wolf發音與Woolf相似，因此原作者愛德華·阿爾比（Edward Albee）就挪用維吉尼亞·吳爾芙的名字，多少有隱喻女性主義的意思。這部片子在當時獲得十三項奧斯卡金像獎提名，伊莉莎白·泰勒獲得最佳女主角。奚淞將當時轟動的電影議題巧妙地運用於自己的作品上，具有諷刺與戲謔的成分，也存在著達達主義思想。

此外，他在油畫作品上也趨向超現實主義與表現主義風格。奚淞回想當時的臺灣藝文活動相當貧乏，臺北是文化的沙漠。就在這個他認為無趣的時代，他一方面運用自己剛接觸到的前衛理念來創作，同時也將雙手伸向劇本創作，他寫作實驗電影《下午的夢》劇本。黃永松當攝影師，姚孟嘉當主角，這群類似嬉皮（hippie）的



《靈慾春宵》電影海報。



奚淞（蹲者）於藝專的學生同樂會中，自編自導一齣存在主義式的荒謬劇。



【左圖】
奚淞（作畫者）高中時，參加同學李賢文創立的「寫生會」美術社。

【右圖】
奚淞（左側戴帽者）與同學黃永松（鐵架上的攝影者）、姚孟嘉（睡地者）等人合作拍攝自己創作的臺灣早期實驗電影《下午的夢》。



年輕人在板橋林家花園的廢墟拍起電影來，並且還參加《劇場》雜誌的實驗電影展。誠如以後他鼓勵年輕人拿起筆來寫作：「你如果要傳達一個東西，就好像舞臺上最好的演員，一方面是感情完全投入，同時又完全自覺，知道別人怎麼看。」

這種跨域經驗對一個從事美術創作的學生而言，是一段相當珍貴的歷程，突破平面創作的理念。臺灣前衛依然混沌不明，或許是受到美國正風行起來的嬉皮文化的虛無主義影響，大家崇尚自由、衣著隨便，甚而近乎邋遢。但是，從外部看近於波希米亞風的奇特感受的同時，其實奚淞心中存在著某種反文化卻又渴望文化的矛盾情緒。他往後並沒有前往美國，而是被梵谷的孤獨感吸引到法國的巴黎。

哪吒誕生

1970年奚淞國立藝專畢業之後，進入部隊服役，他的書寫獲得完整的鍛鍊。一個沒有社會經驗，卻整天幻想著藝術，追求著藝術的青年，因為入伍，不得不與他熱愛的朋友離別。不只離別，經過短期訓練，他被分發到新竹新兵訓練中心，受任命為預備軍官排長。在臺灣的軍隊當中，一連有四排，每排有三班，一班十二人，他成為部隊裡最基層的軍官。奚淞擔任少尉步兵排長，要帶領著來自各地教育程度



奚淞(左3)受預官第18期
陸軍步兵軍訓時留影。

不同，成長背景不一樣的士兵，卻又統一在一個有紀律的組織裡面一起生活。對於一個剛從學校畢業的年輕人來說，的確是一個嚴格的考驗。

新竹風大，夜裡常能聽到颼颼風聲，有一天晚上他因操勞過度而難眠，回想起自己平日與朋友在一起時可以自由喝酒、徹夜長談的情景，不禁神傷起來。倒是平時令人討厭，那一股冰冷又刺骨的風，反而成為奚淞在孤獨世界裡的朋友。他有感而發寫下一首詩，就是寫給孤寂當中的風：

冬日裡穿越重重的山嶺和森林
探望朋友是否更改了模樣
雖說被褥早已緊裹容面
一縷冰涼的思念仍悄然鑽入心房……

服陸軍兵役時的少尉奚淞。

這首詩雖說寫給風，實際上是給自己，寫給思念朋友的自己。風成為他的朋友，風也成為他自己。

在新竹服役的一年期間，奚淞透過觀察人物，特別是這些來自各地不同的新兵的容貌、行動，以及思索瞬間或者笑容的神情，使得他對於人性的觀察逐漸積累起來。他在



《夸父追日》一書的〈拿起你的紙和筆〉中寫到：

那年中秋夜，我幾乎沒闔眼，因為兵士的通鋪（鋪）太擠，而排長室的床果然一寸寸的濕上來。風聲很大，我在燭光下一面寫，一面想著方才蠟燭圓光下映照的士兵臉孔。他們是那樣的不同、也是那樣親切而有著相通之處的，文學如何才能能在描寫千差萬殊的人間相貌中，達到普遍而又單純的涵蓋性呢？

颶風帶雨打濕了床鋪，善於觀察人物的奚淞有了一種神奇的感悟，在現實的差異當中找尋一種普遍且單純的共性，這種追尋正是往後他一生中不斷追求的東西。離情，或許在幼年早已生成，只是他尚未察覺，但是軍隊當中的紀律，以及透過強制的軍紀，使得一個年輕人在短時間內斷然領悟到現實世間的殘酷事實與其背後的未知世界。

奚淞是一位情感纖細，善於體察人心的人。幼時的別離，在白先勇筆下稱其為「創傷」，卻給予奚淞善於觀察人間表象的距離感。對於外部觀察，他總能馬上地與瞬間對內在情感的自覺連結，構成奚淞往後書

寫的路徑。不論是那柳伯伯教給他的神奇毛筆，或者是文字書寫，或者是往後透過木刻、白描觀音像、油彩表現佛陀與那室內的景致，都成為他一生的功課。畢業後，有一回因為母親生病住院，奚淞在照顧母親的病榻旁，開始構思起「哪吒」這個神話人物。

哪吒是神話人物，出現於《封神演義》，卻是目前在臺灣民間奉祀的神祇中最年輕，最具活力的一位。臺灣民間信仰裡面稱其為「中壇元帥」，統領四方鬼神，守護寺廟與地方，加上其造形奇特，手持火尖槍、乾坤圈，身披混天綾，腳踩風火輪。不論是《封神演義》、《西遊記》及《三教源流搜神大全》都是明代以後的小說，其中《三教源流搜神大全》出自成書於元代的《三教搜神大全》，乃是三教合一思

奚淞的著作——《夸父追日》書影。



想流傳後的產物。哪吒最早出現於中國文獻上卻是在禪宗經典裡面，宋代《五燈會元》卷二裡面提到：「哪吒太子，析肉還母，析骨還父。然後現本身，運大神力，為父母說法。」至於密宗經典，譬如唐朝不空和尚翻譯的《北方毗沙門天王隨軍護法儀軌》提到：「爾時哪吒太子，手持戟，以惡眼見四方白佛言。我是北方天王吠室羅摩那羅者第三王子其第二之孫。」還有其他經典則稱哪吒為北方天王之第三子。

在中國神祇族譜當中，哪吒是一個外來神，卻神通廣大，生性頑皮，但是在傳統儒家社會裡面，嚴父慈母乃是傳統價值，一個小孩只能遵循父母命令，不容反抗；只是在哪吒故事裡，卻是天生具有反抗性格。他天生具有無窮力量，突破傳統束縛，在人世間了解他的人不是父母，而是他的師父太乙真人。

奚淞在寫短篇小說《封神榜裡的哪吒》裡面，將他童年的想望與反抗外在束縛的情緒宣洩到小說當中。他創造出一個殘缺不全的「四氓」作為哪吒侍者，其實那是哪吒內心、也是奚淞自身的內心世界的擬人化。最後他說：「從此開始，我再也不偽裝自己來滿足父母了。」母親依然對他慈愛，父親則是威嚴的存在。面對龍王敖光責難哪吒父親李靖放任哪吒殺死其子的場面，奚淞筆下的哪吒回應：「我只有把屬於你們的肉和骨都歸還給你們，來贖我內心的自由」。「自由」

古籍《封神演義》中的插圖。





其實正是奚淞對於生命的追求。蓮花化生在「永生的池邊」。寫作這篇短篇小說時，奚淞才只是二十幾歲的年輕人，他透過哪吒預示著自己的未來，追求一種永恆的自由。

奚淞在國立藝術專科學校美術科學習，以及參與戲劇劇本編寫之後，對於藝術創作有了自己的認識，進入部隊服役期間，他的觀察力、描寫對象能力，以及透析人性的能力獲得整合。這時候對於奚淞來說，「早已被做一個真正藝術家的夢想所取代。」他有自信地認為：「這並不難，素描可以領人進入美術的領域；札記則是文學的基礎。一枝筆，一本空白的本子就成了。」正因為這份自信，他已經比起一般藝術家多一份本事，那就是透過文字去描述視覺所無法表現的影像與理念，掌握自己內在的感動，去滿足自己的好奇心之外，思考自己與自己生活的文化間的關係。



〔左頁圖〕 奚淞藝專時期的水墨作品〈戀人〉。

〔上圖〕 奚淞藝專時期的水墨作品〈鄉愁〉。

〔下圖〕 奚淞藝專時期的油畫作品〈醺〉。