

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

# 3.

## 巴黎的等待

1960年代是奚淞的青年時期。因為才華洋溢，他除了對於美術的熱愛之外，也關心戲劇、文學，不斷吸收當時的現代主義思想，特別是存在主義的思想最能引發他的共鳴。傳統生活的體驗與現代主義的追求，使得他想望一種孤絕的生命境界，投入在對於存在的追求熱忱。1972年，奚淞終於前往存在主義的母國——法國留學，三年之後又再次回到自己魂牽夢縈的家園。



【本頁圖】  
慘綠少年奚淞，攝於臺北植物園。

【左頁圖】  
奚淞留學巴黎時期的人物粉彩畫。

美術館  
Museum of Fine Arts



## 孤絕的存在

在奚淞的人格世界裡面，住著一個傳統、一個當代的兩個靈魂。那種對傳統之理解是出自於生活的深刻，以及古典文學的熱愛；至於當代則是他生活於現實世界得以一逞所能地以孤絕與輕狂之情去體驗。他閱讀《梵谷傳》，渴望如同其足跡那樣前往巴黎去學習，其實，與其說梵谷感動了他，不如說自己人格特質與現實生活上的時代潮流，讓奚淞想要到那存在主義的國度，那裡有沙特（Jean-Paul Sartre），還有卡謬（Albert Camus）。

奚淞是一位多方位的藝術家，耐不住於一種技能，框不住在相同的領域。他從小喜歡看電影，對於演員人物耳熟能詳，他對於影星胡蝶、白光、李香蘭、林黛、李麗華、鍾情、尤敏、葛蘭等人所飾演的劇中人物熟悉異常，此外，他對國際電影潮流也非常關心。譬如，日本著名導演黑澤明《羅生門》劇中那位三船敏郎飾演的盜匪印象深刻。這個盜匪躺在地上，一陣風吹開騎在馬上路過的京町子（劇中女主角）斗笠披紗，「如果不是那陣風」的偶然場景，他依然記憶猶新。誰來滿足奚淞的電影夢呢？

1965年，臺灣一群前衛年輕藝術家創立了《劇場》季刊，介紹法國的現代電影，在出國前，奚淞已然對法國現代電影相當熟悉，在他寫的《姆媽，看這片繁花！》一書中提到：「像《去年在馬倫巴》、《廣島之戀》、羅伯·格利葉、瑪格莉特·杜拉寫的电影腳本等，我都能熟極而流，好像真的都看過了一樣的深深崇拜著。」

《劇場》雜誌的創辦者包括國立藝專校友：莊靈、邱剛健、李至善、崔德林及陳清風等人，往後也加入小說家陳映真、劉大任、王禎和，還有攝影界的張照堂。另一本稍早於1960年代創刊的《現代文學》，則是由國立臺灣大學的學生白先勇所創辦，由此，臺灣文學也從文化沙漠般的狀態一步步往前邁進。



【上圖】1950年，黑澤明執導的電影《羅生門》海報。

【下圖】奚淞的著作——《姆媽，看這片繁花！》一書書影。

奚淞認為那個時代的前衛年輕人顯示出荒謬的戲劇性與孤絕的情境。正如臺灣省立師範大學藝術系（今國立臺灣師範大學美術學系）畢業的黃華成，是一位橫跨繪畫、戲劇、編劇、設計等多種領域的年輕人。他在《等待果陀》（*En attendant Godot*）戲劇當中扮演主角之一的愛斯特拉岡（Estragon）。這部現代戲劇由薩繆爾·貝克特（Samuel Beckett）創作於1952年，隔年在巴黎倫巴底歌劇院首演，出乎意料地獲得成功。劇中藉由愛斯特拉岡與弗拉吉米爾（Vladimir）兩人唐突莫名的對話與行為，進行著毫無意義的漫長等待，等待著到現在連作者貝克特也不給答案的東西。其中有一句臺詞感嘆著生命的短暫：「他們讓新生命誕生在墳墓上，光明只閃現了一剎那，跟著又是黑夜。」感慨生命的有限與存在的漫長。這部戲劇顯然受到存在主義沙特影響。

奚淞對於當年黃華成創立「大臺北畫會」只有黃華成自己一個成員的印象深刻。當時黃華成在畫展會場鋪上拆下的外國畫冊上的名作，讓觀眾踩踏進去，但是到裡面看到的僅只是掛在曬衣竿上的幾件衣褲而已。奚淞讚嘆那是「非常強烈的荒謬英雄姿態」。當時是一個出版品要被審查的時代，外國文學、戲劇從這樣的管道進到臺灣，流入被文化人戲稱為「文化沙漠」的臺北，不只啟迪了一批試圖在沙漠灌溉的一群年輕人，更觸動了一個荒謬卻又孤絕的時代風景。

[本頁二圖]

1965年，黃華成設計的《劇場》雜誌封面。

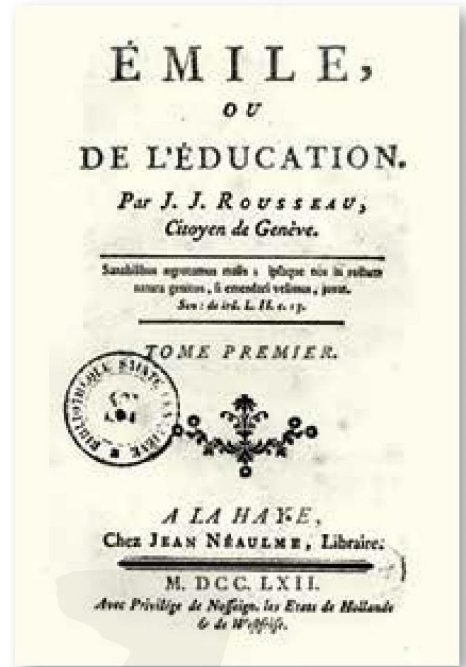


黃華成《劇場》1期設計 | 1965.01



黃華成《劇場》2期設計 | 1965.04





【左上圖】  
右起：奚淞、樊曼儂、白先勇、黃銘昌與王信合影。

【右上圖】  
法國文豪盧梭 1762 年出版的著作《愛彌兒》初版封面。

【下圖】  
奚淞（左）與好友白先勇一起唱白光歌曲的早年合影。

經由《文學季刊》創辦人尉天驄介紹，奚淞認識了白先勇。這場邂逅，使得奚淞創作的第一部短篇小說《封神榜裡的哪吒》刊登於白先勇的《現代文學》，文筆抒情，獲得文壇矚目。這部小說是一篇奚淞的隱喻性的「私小說」，不同的是他不

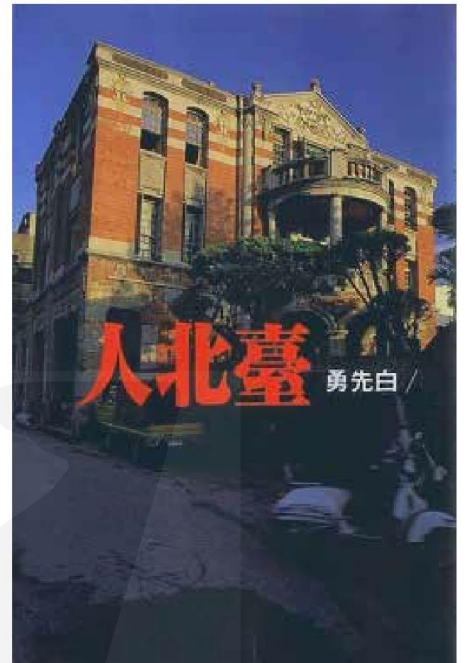
使用「私」（日語的我），而是藉由哪吒的口來說出他的想法。他並沒有類似盧梭《愛彌兒》那樣描繪著自然人的教育歷程，而是透過神話故事，藉由神話人物哪吒表現出他的生命經驗與內在莫名的衝動，文筆細膩地刻劃他自身的心理狀態。因為文學上的結緣，他與尉天驄、白先勇結為終生知己。特別是白先勇閱讀這篇奚淞交給他的文章後認為，經過多年，他回憶說：

哪吒「割肉還母，剔骨還父」的一則寓言故事，是一篇〈天問〉。謫落紅塵的三太子，仰問蒼天，生命的終極意義到底為何？（採自白先勇〈追憶我們的似水年華——在奚淞《封神榜裡的哪吒》重刊之前〉）

屈原被貶謫之後，他對於天地生成、堯舜禹湯的神話進行反覆而冗長的追問，最終憂心起楚國的未來，奚淞也是如此。當時，白先勇寫作了《臺北人》，他將這本小說的內容比喻為《哀江南》。《哀江南》是孔尚任《桃花扇》結尾〈餘韻〉最後一套北曲，由七支曲組成，描寫著教曲師傅蘇昆生在南明覆滅之後，前往金陵，眼見江山改易，亭臺傾毀、秦淮粉黛不復蹤跡，感慨萬千。其中最後一曲，更是悲愴，「殘山夢最真，舊境丟難掉，不信這與圖換稿！謝一套《哀江南》，放悲聲唱到老。」白先勇感傷於大陸江河崩裂，百姓流離，描寫這些流寓到臺灣的外省籍人的心境。奚淞的小說隱隱然以自己身世，感懷生命何許、天道幾何？或許這樣大時代下的人性感傷，使得他們兩人能對酒歡飲，秉燭長夜，恨日何短。他們之間的邂逅多少是個性所使然，同時也出自於同是天涯淪落人的悲愴情感。

我們可以想見奚淞前往法國留學的興奮與激動。特別是那種 1960 年代，沙特、卡繆的存在主義風行於臺灣藝術界的時期，孤獨或者說是奚淞口中的「孤絕」，成為他所崇拜的某種生活態度或者表現形式。這群年輕人透過閱讀及生活上的模仿、揣摩與實踐來領略遙遠西方的哲學。如果說 1960 年代是一個前衛啟蒙的孤獨年代，1970 年代則是回歸現實，重新凝視現實的時代。1971 年，黃永松、姚孟嘉與剛從國外回來的吳美雲一起創辦了《Echo》英文雜誌，退伍後的奚淞成為特約採訪，也因著採訪，他跟著兩萬人步行 340 公里，七天八夜，給了奚淞對於這塊土地與信仰產生強烈震撼。

多年後奚淞自法國回臺，對於該次採訪依然印象深刻，他說：「我也第一次感覺到人原來不是那麼孤絕，也不是那麼虛無，更不是空白，而是充滿了聲光顏



白先勇的著作《臺北人》封面。



1975 年的《ECHO》雜誌內頁。



色。」這樣的震撼感還時常在奚淞夢中出現。1970年9月保釣運動開始，隔年在各地逐漸展開，1971年10月中華民國退出聯合國，保釣運動在華人世界不斷擴散開來，最終成為一種文化運動。

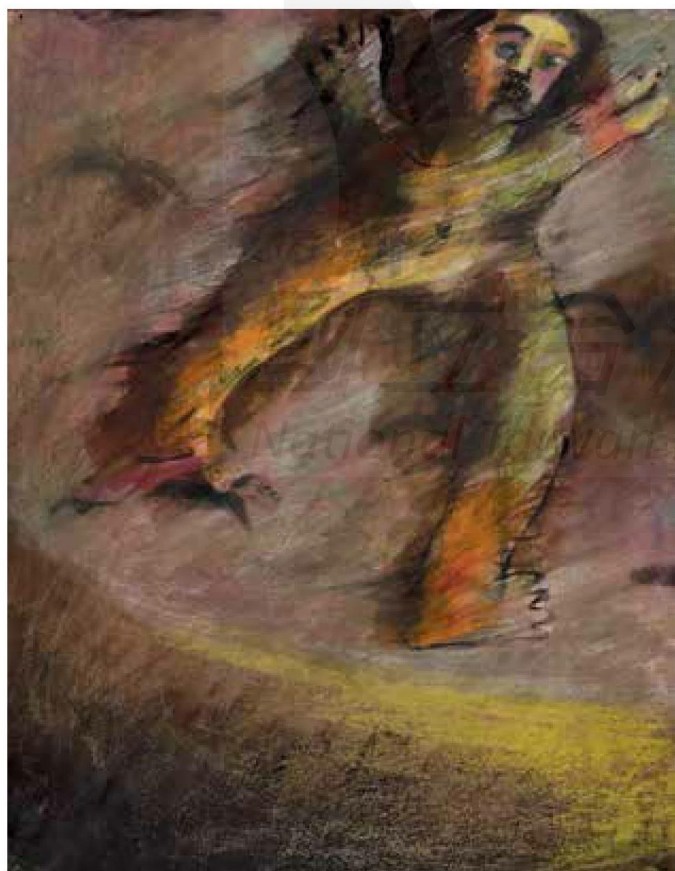
1960年代是年輕人向外征伐的年代，如同希臘悲劇《伊里亞德》當中所描繪的英雄人物，摩拳擦掌、躍躍欲試地跳上船隻航向特洛伊。經過越南奠邊府的戰役、北非阿爾及利亞獨立戰爭，以及五月狂潮，法蘭西從昔日的榮光逐漸甦醒過來。而來自臺灣的這位存在主義的仰慕者奚淞，就在1972年來到了巴黎。

## 看到的巴黎

「我終於來到巴黎，還是說巴黎我來了呢？」奚淞那時候才二十六歲，年齡不大，來到那自己夢想的城市——巴黎。他往後回

【下排二圖】

奚淞留學巴黎時期的粉彩、水彩等綜合媒材作品。左圖畫名〈狂奔〉；右圖畫名〈地下鐵的盲藝人〉。



想，感謝父母對於自己的興趣沒有給予阻撓，不只如此還給予祝福。踏上巴黎，奚淞明白地說是沙特、卡繆促使他到法國留學。

1972年的巴黎，經歷過存在主義大師沙特、西蒙·波娃（Simone Lucie Ernestine Marie Bertrand de Beauvoir）在花神咖啡廳談論文藝哲學所洗禮過的時代，卡繆提出「沒有對生活絕望，就不會愛生活」，「果陀」卻只是出現在一些人的嘴裡的名字，連舞臺都沒有出現過，當然還是留在巴黎人的腦海中。巴黎對於奚淞這位東方人來說，是一個值得好

奚淞留學巴黎時期的綜合媒材作品〈天涯回望〉。







奚淞留學巴黎時期的綜合媒材作品〈鄉愁〉。

【右頁上圖】  
奚淞留學巴黎時期的綜合媒材作品〈窺〉。

【右頁下圖】  
奚淞留學巴黎時期的綜合媒材作品〈花市〉。

好品味與學習的寶庫。

奚淞參觀巴黎雙年展，許多奇怪的藝術作品在那裡擺設，有血淋淋的作品，也有如同肉店裡掛滿了各種器官，還有像是地獄般的世界，許多人在地上爬動，各種藝術行為驚悚極了。奚淞自然納悶，但是，他開始去觀察巴黎，開始去思索巴黎為什麼會出現這些藝術表現。他最終了解到，法國有法國人走過的歷史，有他們的文化歷程，有他們那種透過精緻文化來培育人才的金字塔型結構。他說：「藝術在他們來說，是一種表情，19世紀產業革命以後，西方人以為機器

取代了勞力，大家的生活與未來的社會會很美好，地上的天堂就要建立了。可是第一次、第二次世界大戰，這些機器飛到天空丟炸彈，成了殺人的利器，使得人們突然對自己可以主宰明天的感覺越來越微薄。而未來的世界，在機器與商業的推動下，不知道會走向什麼樣的路？於是他們有了恐懼，以及對文化的種種反省。這種反省，就變成他們個人非常特殊的表現。」這段話頗能生動地表現奚淞對於西方前衛藝術產生原因的理解，是由於各自文化不同。

此外他也從觀察現實生活中，了解到「巴黎是一個非常成熟的人文社會。」巴黎人生活中的各種藝術是我們身處臺灣所無法想像的，做一本精緻的兒童繪本比在臺北開一個展覽還要認真，因此在歐洲出生的人，只要一步步成長，自然能分辨美醜，自然會去思考。這種觀察已經近於一個社會教育學者的體驗，埋下奚淞日後回到臺灣投入出版，以及描繪精緻童書的根本原因。他了解到為什麼俄國大文豪托爾斯泰（Leo



Tolstoy) 能寫出《戰爭與和平》、《安娜卡列尼娜》這樣偉大的長篇小說，最終他認為更好的藝術應該像是「一首簡單的兒歌、一個小小的童話故事。」他謙虛地說，自己不想做什麼偉大事情，只想為臺灣兒童寫一些童話故事與兒童讀物。

奚淞進入巴黎美術學院，同時也進入巴黎17號版畫工作室跟隨海特(S. W. Hayter)學習。在此之前，1965年廖修平也進入相同工作室。巴黎美術學院的課程與臺灣的美術系差不多，學院教育能否教出什麼？使得奚淞決心投入巴黎人的生活，從日常生活、飲食、工作當中去體驗巴黎的真實面貌，用生活去感受藝術的真實內容，因為這些街景、建築物，馬路上的磚塊，在他到巴黎以前已經迷戀到那麼地熟悉，但是當他踏上巴黎時，卻又是彷彿一場夢一般。

他在臺灣《劇場》雜誌閱讀到的《去年在馬倫巴》、《廣島之戀》劇本，在這存在主義的國度，他自然有一股衝動要去朝拜電影的真實內容。這些電影是當時最前衛的現代電影，形式十分新穎，但是從僅只閱讀劇本與看到拍攝完成的電影，似乎完全不同感受。譬如《去年在馬倫巴》由導演亞倫·雷奈(Alain Resnais)所執導，原作出自於亞倫·羅伯-格里耶(Alain Robbe-Grillet)，可以說是當時







【本頁三圖】

奚淞留學巴黎時期綜合媒材的人物作品。上左圖畫名〈候車的下班工人〉；上右圖畫名〈雜技演員〉；下圖畫名〈孤獨者〉。

法國新浪潮電影的代表作之一，劇情透過了一對男女之間的追憶、遺忘、捏造及想像，還有莫名的潛意識之間反覆與倒錯的時間性敘事手法，顛覆了傳統直線性推演與陳述說明的手法。據說在威尼斯進行首映時，前半小時不少人退席，有人低聲竊竊私語、議論紛紛，導演亞倫·雷奈在後臺焦慮不已，一度考慮中止放映；觀眾逐漸沉寂下來，最後一小時在安靜中度過，終場獲得掌聲。這種敘事方式異於傳統電影，前衛固然前衛，正如同奚淞懷著興奮心情去觀賞一樣，得到的卻是異文化隔閡的差異性，甚而覺得異常的枯燥感。

奚淞除了在工作室學習之外，他拿起筆來描繪他所看到巴黎大街小巷的人，如同他童年那樣拿起筆和紙，如同他在新竹服義務





【本頁二圖】  
奚淞留學巴黎時期的素描人物〈跛子與瞎子〉聯作。





[右頁上圖]  
杜米埃，〈三等車廂〉，1864，  
油彩、畫布，65×90cm，  
大都會美術館典藏。

[右頁下圖]  
奚淞留學巴黎時期的綜合媒  
材人物作品〈巴黎車座上的乘  
客〉。

奚淞留學巴黎時期的作品——  
〈巴黎街頭的兩個樂師〉。

役那樣，透過筆來練習自己的觀察、情感、表現，對於細小的動作、微不足道表情，還有穿著與搭配、周遭的環境以及那些人的心理世界，透過文字來描寫。不同的是，在巴黎他改用畫筆來記錄。他的日常自然有學習、打工，也有現實生活的種種片段，當然有他特意在大街小巷的穿梭，在搭乘地鐵時的觀察人群，在街頭看街頭藝人的表演，〈巴黎街頭的兩個樂師〉是他的油畫、版畫作品，具有現代主義的某種人道精神，其中一位雙腿裝上義肢，地上放著兩支拐杖，他低頭吹著笛子。我們聽不見音樂，卻看到人間的慘事。





誠如奚淞所說的那樣，巴黎人之間保持著某種高貴與優雅的距離，這種距離讓他外出時可以用速寫刻劃下對象神情，回到住處後又再次用水彩、粉彩來完成。〈巴黎車座上的乘客〉、〈車上的婦人〉(P52 上圖)彷彿是杜米埃(Honoré Daumier)畫的〈三等車廂〉裡面的人物一般，顯現出如此平凡卻又安詳的神情，樸素且日常的動作，那是我們在日常生活當中時常看到卻容易忽略的神情與舉止。一位老先生兩手握住放在雙腿上，似乎享受著小憩的瞬間；一位婦人則雙手抱住胸部，歪著頭側向窗戶，他們似乎是彼此不相識的兩個路人，在某種機緣下一起搭乘車子，同時坐在一起。很自然地，在他們的潛意識裡面呈現出這樣的不同。奚淞觀察到了，將他們這種很尋常一般人卻又看不到的真實的精神層面描繪出來，相當動人。奚淞應該是站立在座位的一旁，俯視著眼前這樣一幅兩位不相識之人偶然聚在一起的景致。〈車







上的婦人〉則表現出一位頸上戴著項鍊的老婦人，一旁有皮包，從皮包露出一條線，她正安詳地在編織，穿著也講究多了，套肩外套，過膝的裙子，神情寧靜，光影從窗戶洩下來，均勻地落在婦人側面。或許這幅異鄉的作品讓他想起自己的親人吧！奚淞開始湧現一縷縷的鄉愁：

當我在異鄉入睡，夢見的卻是  
臺北小巷中的熱騰騰的陽春麵  
攤，親人、友伴和同胞熟稔的  
面容。我想到：如果說創作源  
自於體驗，有什麼體驗能比得  
上自己生活、成長二十年的故  
鄉呢？



鄉愁開始牽動著奚淞的情緒。  
當他越是了解到生活對於藝術的重要  
時，他越是想起那夢中親人、朋友，  
以及故鄉的點點滴滴。

鄉愁的羈絆、友情的召喚以及  
父親的疾病，將這位遊蕩在巴黎的現  
代主義靈魂召喚回臺灣。三年的巴黎  
生活，讓他思考了現代主義形成的原  
因，孤絕的青年在自己想像的孤絕現  
實城市裡有了真實的生活體驗，一切  
又回到現實，藝術將重新由現實的  
生活體驗出發。

## 夢土的回歸

奚淞回來了。回到他在夢中想念的土地，這裡有父母、朋友，還有他尚未深入探討而想要奉獻的文化。臺灣在1970年代經過釣魚臺事件，以及退出聯合國的激烈衝擊，整個社會開始從前衛思潮轉移到對於這塊土地的關注。在他離開臺灣的1972年，《Echo》英文雜誌發現洪通而加以報導；7月高信疆在《中國時報》人間副刊發表了〈洪通繪畫的通俗演義〉，洪通現象成為臺灣鄉土運動的重要指標；接著，1976年由《藝術家》雜誌主辦洪通在臺北美國新聞處的個展，以及同一年朱銘在國立歷史博物館舉行首次個展，鄉土運動達到高潮，朱銘創作的〈同心協力〉木雕，成為臺灣鄉土運動的國民精神象徵，洪通更成為臺灣文化的傳奇人物。

奚淞不是為了鄉土運動而回到臺灣，而是為了親情羈絆才回到這夢中世界。他遠征巴黎，如果不是親情召喚，他可能還要待得更久一些，即使沒有親情的羈絆，他也可能因為這裡的友情而牽引回來，其實那只是時間早晚而已吧！可是父親的疾病讓他必須提早返回臺灣。

健康的父親，突然生病了。他父親在一個中秋滿月時所吟唱的宋詞，依然縈繞在他腦中：「……黯鄉魂，羈旅思，夜夜除非好夢留人睡，明月樓高休獨倚，酒入愁腸，化作相思淚。」這首詞是范仲淹的〈蘇幕遮：懷舊〉，說的是離愁也是鄉愁。奚淞在1974年12月3日為他父親畫了一幅肖像畫，穿著寬鬆睡袍，右手食指與中指夾著一支香菸，神情愉悅地望著遠方，若有所思卻心滿意足。他在這幅肖像畫下方，寫滿了他父親所寫的自傳，深怕忘記，他一如手藝人的特性，一筆筆仔細寫下他父親自傳裡的童年歲月。這段抄錄最後提到：「回想起來，是我童年最大的快樂，……」奚淞將這段「自傳」抄錄在〈父親的畫像〉下方，似乎他的父親也正在回味著快樂的童年。



1976年，藝術家雜誌社與臺北美國新聞處聯合為素人畫家洪通舉辦的畫展海報。圖片來源：藝術家出版社提供。

【左頁上圖】

奚淞留學巴黎時期綜合媒材的人物作品〈車上的婦人〉。

【左頁下圖】

奚淞留學巴黎時期綜合媒材的人物作品〈佝僂的過街老婦〉。





休閒中的奚淞父親。

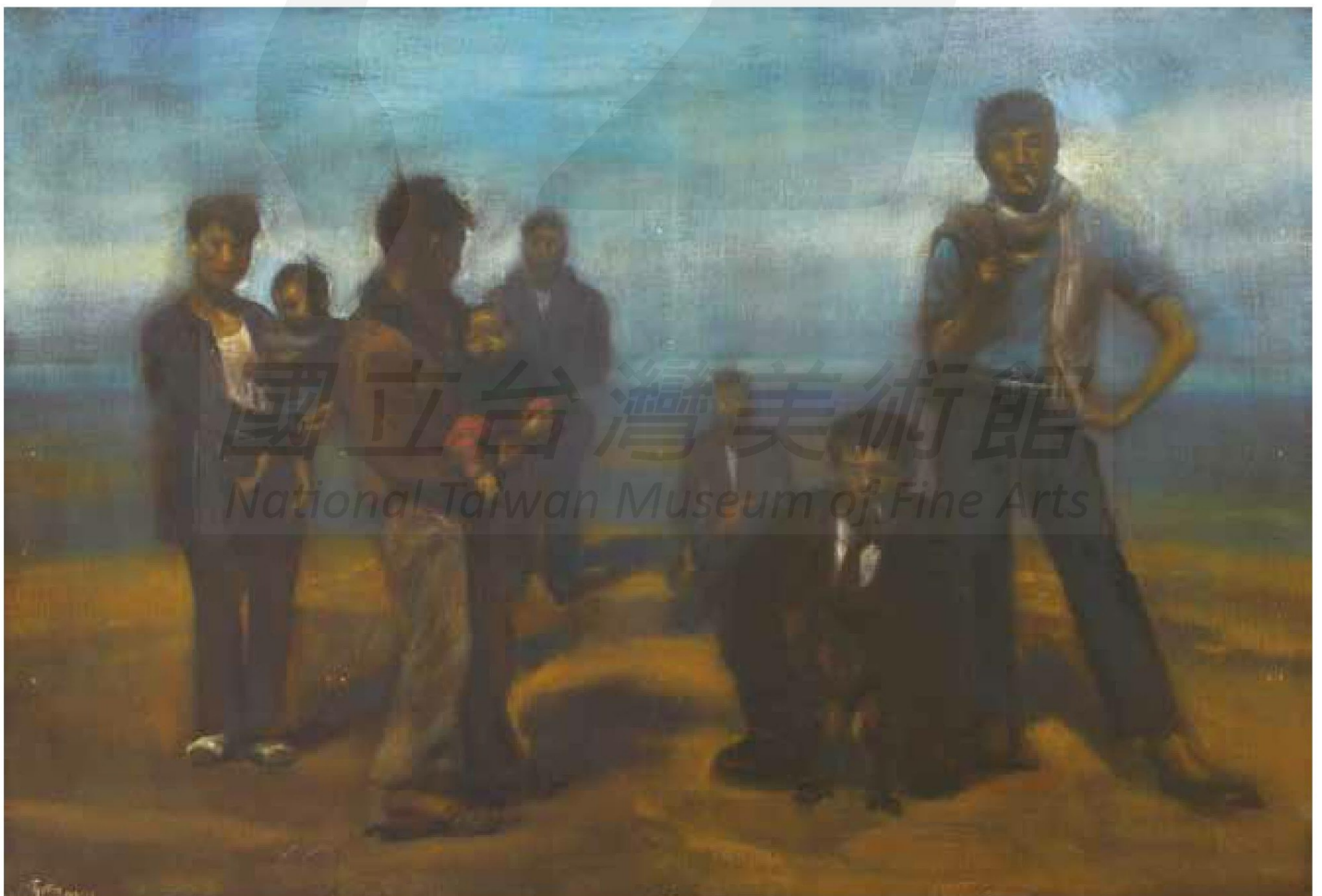
生命苦短，除了童年的美好回憶，奚淞父親成長於激烈動盪的時代，幼年因為庚子拳變而被寄養於江蘇的老家。奚淞父親奚炎早年家道中落，十五歲輟學到錢莊當學徒，三十歲不到已經在金融界擔任高級職務，因為幹練的能力而逐漸在金融界具有一定聲望與地位。他經歷五四運動、革命軍北伐、中原大戰、淞滬戰役、八年抗戰、國共內戰、金融危機、國府敗退，他與家人避居香港，最終在1954年帶全家遷到臺北。奚炎抵臺後參與臺灣金融改革，去世於臺灣經濟逐漸起飛時。他父親經歷了中華民國所有激烈動盪的年代，分裂、統一、抗戰到退居臺灣，奚淞在〈在江蘇的江北〉文中回憶道：「在動盪不寧的近代中國，無恆產的父親肩負十多口家

人，東奔西走，卻不曾有一點埋怨、哀嘆或驚怖。我常想：是怎樣的好山好水，才能養成這種正眼看人間、處劣境亦不否定生命、歡悅高歌的氣度？」年過七十歲的父親突然去世，對於奚淞來說是何等打擊呢？

他初次經歷至親的去世，生命已經成長到足以承受那種親人的別離，他在父親肖像上寫下了一個大時代人物的童年回憶，此外則是那父親親手傳承下來的「老豆腐」手藝，還有就是父親交給他所描繪的一對祖父母肖像，那是他父親尚未外出當學徒前所畫的炭精筆作品，往後轉燒於瓷板上，奚淞感慨地說：「父親交給我的，與其說是藝術，不如說是藉手藝透露出來，中國人深摯的血緣情感吧！」

因為血緣親情，奚淞回到臺灣。他到母校國立藝專教授版畫，同時也到《雄獅美術》擔任編輯，同時也在《中國時報》「手藝人」專欄發表他的系列木刻散文。他到巴黎不只學到藝術，同時也思考藝術的來處，那就是藝術不是因為有美術館，以及既有的藝術品或藝術概念才會茁壯，而是根源於人的生活。奚淞的「手藝人」專欄上的木雕與文章不是記載著華麗的戀愛故事或者悲壯的故事，而是尋常所見的現象，一隻路上的癩皮狗、車上的孕婦、萬華的蛇店、寺廟的問卜、盲人或者賣金紙的侏儒夫婦，或者是朋友贈送的梅花。這些題材出自於大街小巷，充滿著真情與人道主義的精神，被遺忘的角落充滿人間的真情。奚淞的木板雕刻、散文裡的人物，不因容貌、職務而卑微；動物、植物及河川在他筆下都充滿著炙熱的情感與關懷的神情。

奚淞，〈我的鄉愁，我的歌〉，  
1990，油彩、畫布，  
89×130cm。





【 奚淞的靜物油畫 】



奚淞，〈金花〉，1989，油彩、畫布，72×61cm。



奚淞，〈百合〉，1990，油彩、畫布，72×61cm。



奚淞，〈重生〉，1990，油彩、畫布，60.5×50cm。



奚淞，〈靈視〉，1992，油彩、畫布，72×61cm。



奚淞，〈俯瞰〉，1990，油彩、畫布，41×31.5cm。