

花都幻影——張義雄巴黎時期作品中的愛與死

Illusionary Shadows at the City of Light: Love and Death in Chang Yi-Hsiung's Works from the Paris Period / Pai, Shih-Ming

白適銘 Pai, Shih-Ming

摘要

在台灣戰後美術史上，張義雄以其融合野獸派、立體派而產生充滿個人鮮明色彩的畫風，被譽稱為「黑線條畫家」。此種風格的形塑，來自於早期留學日本期間，接受西方現代化美術之洗禮，並延續至移居巴黎之後，受到梵谷、高更、馬諦斯、魯奧、畢卡索及夏卡爾等活躍巴黎畫壇的現代主義名家影響之結果。巴黎，作為二十世紀現代美術之發源地，匯集來自世界各地之藝術家，並形成所謂的「巴黎畫派」。「巴黎畫派」之畫風，一般被認為反映了西方都會「布爾喬亞階級」時代精神及「異鄉人」文化雜揉特質，除了早期的後期印象派畫風外，張義雄一生所貫徹的創作風格「野獸主義」、「分析／綜合立體主義」以及晚年出現的「超現實主義」，即「巴黎畫派」的三種代表性潮流。與其他當時的東亞藝術家一樣，張義雄對巴黎充滿嚮往的原因，莫不與受此「巴黎畫派」的啟蒙有關。

1970 年代，張義雄終於有機會造訪歐洲，並在 1980 年移居巴黎，實現其多年「異鄉夢」的想望，不過卻與「巴黎畫派」風起雲湧的年代睽違了半世紀。這種遲來的巴黎夢，雖造就其自我理想的實現，並為其帶來繪畫事業上的高峰，然而，長久處於孤獨、離散、鄉愁、衰老與情慾缺乏出口等交織的現實，已促使其轉向更為深沉的內心世界探索。探討「愛」與「死亡」，可謂張義雄一生創作思維中最重要的課題，尤其是在移居巴黎之後，這種傾向更化暗為明，年輕時對社會弱勢關懷的主題雖仍持續，然卻從社會寫實的手法逐漸轉趨諷喻、象徵，透過「表現內在心境」的自覺，探討自我的存在價值及生命的根本意義。回顧張義雄充滿困頓、離亂、淚影與真情的百年藝術人生，我們不難發現，正是此種「巴黎畫派」精神最忠實的反映，而其為台灣美術史所灌注的新頁，更是一種在身心磨難與時代課題間不斷交錯、尋找對話可能及自我形塑的「現代主義精神」。

關鍵字：張義雄、巴黎畫派、野獸主義、立體主義、超現實主義、畢卡索、布爾喬亞、異鄉人、黑線條、最後的火車站

一、緒論——異鄉夢、巴黎慾望與流離的現代

巴黎，二十世紀世界藝術之都，匯聚了嚮往自由、追求現代藝術夢想的各國菁英、尋夢者，如夏卡爾、畢卡索、莫迪里亞尼、尤特里羅、基里柯及藤田嗣治等在此切磋較藝，除了撞擊、反映出充滿都會「布爾喬亞階級」（亦稱資產階級，Bourgeoisie）精神、流離的異國色彩、移民性與象徵世界文化熔爐縮影性格的「巴黎畫派」（Ecole de Paris）之外，如印象派、後期印象派、野獸主義、立體主義、達達主義、超現實主義、未來派等，此起彼落的畫派更迭，更形塑出西方美術史上最充滿挑釁及戲劇性的一頁。¹

日本近代美術史家森口多里氏在談及巴黎這個現代藝術搖籃地及其畫壇時代氣氛的問題時，有以下有趣的觀察：

我認為成為巴黎現代繪畫界主要勢力的，是輕鬆的都會布爾喬亞階級表現。不論是在題材上，亦或是在觀照心境上，都顯示出都會布爾喬亞階級的輕鬆有趣、閒適及敏感。……對此等巴黎的都會藝術家來說，生命的虛玄理論、質疑並不存在，此外亦無幻影的夢魘及憧憬的煩惱，他們只是以洗練的都會人感觸，反映出布爾喬亞階級閒散日常生活的感官式愉悅而已。²

森口氏單從「都會布爾喬亞」階級的思考角度，來指稱二十世紀巴黎畫壇「輕鬆」、「閒適」及「感官追求」的社會文化特質，雖有其觀察重點，不過卻失之狹隘，從當時巴黎社會現實的混雜性與多民族性來說，這僅能說是其中的一種面向而已。十九世紀末以來，近代巴黎社會的自由空氣、無國界氣氛與急速的新知交換場域性功能，都可說是提供齊聚其地各國文藝菁英藉以建構自我價值及現代性觀點可能的重要「精神家園」（spiritual home）。³

日治時期著名畫家陳清汾（1912-1987），曾留學日本美術學校、師事「白樺派」、「二科會」創始者之一的有島生馬（1882-1974），經由其師的鼓勵於昭和3年（1928）前往巴黎留學，並曾於1931年7月首次獲選巴黎·杜樂利（Salon des

¹ 有關「巴黎畫派」形成、歷史溯源等相關討論，請參考林聖揚，〈巴黎畫派的由來〉，《中國一周》第297期，1956年，頁16；劉國松，〈巴黎畫派的演變〉，《筆匯月刊》2卷7期，1961年，頁19-22；劉振源，《巴黎派繪畫》，台北市，藝術圖書公司，1997年，頁16-33。根據劉振源的研究，巴黎畫派具有廣義及狹義等二種定義。廣義的是指十九世紀後半葉迄於二十世紀初期，來自世界各地並聚集於此的現代主義畫家，狹義的則指第一次世界大戰至第二次世界大戰期間形成、與上述現代主義無關的異國畫家總稱，二戰以後的畫家則被稱為「巴黎派的第二代」，參見該文頁17-18。

² 森口多里，《近代美術十二講》，東京市，東京堂書店，1924年，頁262-268。

³ 參見J. Thomas Rimer, "Tokyo in Paris/Paris in Tokyo," in Shūji Takashina, J. Thomas Rimer and Gerald D. Bolas eds., *Paris in Japan: the Japanese Encounter with European Painting*. Tokyo and St. Louis, Missouri: the Japan Foundation and Washington University, 1987, p.43.

Tuileries) 沙龍美展而揚名一時。⁴ (圖 1) 約四年 (1928 年初-1931.9.5) 的留學時光，對巴黎產生以下的印象：

我懷著對未知世界的憧憬與不安，以及對將來的希望，……昨晚連同行李平安地抵達巴黎。……從今以後，便捨離所有的愛戀，在此異鄉開始真正一個人孤獨地過日子嗎？……我的心雖然還小，卻好比被放在曠野中的猛虎，要向所有一切鬥爭，要征服一切的樣子，躍躍一試，勇氣十足。……從抵達巴黎到最後離開的四年間，我為了瞭解此奇妙不可思議的都市，雖然說來有些誇張，真是費盡苦心一再研究。……灰色、典雅的建築，只有在巴黎才見得到，在這樣的街上散步時，所有在異鄉應有的寂寥、憂鬱、悲哀，都被沖淡得無影無蹤，充滿了欣慰。對我而言，巴黎實在很美，太過於圓滿了！我徹底地接受洗禮，自認為已成為完全的巴黎人，因而一旦必須和她分手，感到悲哀至極。⁵

從這段即將離開巴黎的臨別感想中，陳清汾一語道出了所有嚮往巴黎的現代畫家心中的共同想法——成為「完全的巴黎人」或「巴黎成為第二故鄉」，而此種想法中的身分認同，正反映了巴黎做為現代世界美術中心的核心文化價值所在。換句話說，巴黎包容「異鄉人」的多元而雜揉的社會統攝性，或者是說，由異鄉人所共同形塑的「巴黎異鄉夢」才是其最為迷人之處，也是在跨越國族、地域、文化、語言及思想歧異界限、之所以能成就其世界核心地位的最根本的原因。此外，有趣的是，一如在「所有在異鄉應有的寂寥、憂鬱、悲哀，都被沖淡得無影無蹤」一語中所見，巴黎迷人而充滿浪漫氣息的美麗市容、街景及充滿歷史感的屋舍建築，作為形塑這些外來者地方認同的一種媒介，轉化其心理情緒，成為超越自身異鄉人社會邊緣地位、處境的力量。⁶

昭和 7 年 (1932) 春，為慶祝父親陳天來先生六十大壽，陳清汾於總督府舊廳舍舉辦歐遊創作個展，展出約 60 件留學巴黎四年間的成果。此時，曾來台擔任第 5 至 7 回 (1931-1933) 台展西洋畫部審查員的小澤秋成 (1886-1954) 特別撰文推介，肯定其留歐返國後舉辦個展具有「首開風氣之先」的社會效應，讚揚說是「台灣美術史上永遠值得紀念的事情」，並特別針對風景畫的部分作了總評

⁴ 陳清汾獲得巴黎沙龍美展、日本二科會畫展相關記載，請參閱顏娟英編著，《台灣近代美術大事年表》，台北市，雄獅圖書公司，1998 年，頁 118-119。

⁵ 陳清汾，〈巴黎管見〉，原載於《台灣日日新報》，1931 年 12 月 24-25 及 27-29 日各 6、10、6 版，收入顏娟英譯著，《風景心境——台灣近代美術文獻導讀》上冊，台北市，雄獅圖書公司，2001 年，頁 146-152。

⁶ 有關日治時期台灣藝術家對巴黎嚮往的討論，請參考顏娟英，〈夢想巴黎〉，收入同氏編著，《風景心境——台灣近代美術文獻導讀》上冊（前引書），頁 114-123。

及個評：

他的風景畫有兩大類別，一者寫實性，一者以詩情為基調的象徵性表現法。我若做選擇，則偏愛後者的幽遠。例如，天空塗上太陽或月亮成為灰色調的風景，而在此畫面激盪的詩情，橫溢四流，傾訴年輕的遊子放浪於異鄉的旅愁，是非常具有煽動性的作品。……例如，曾參加杜樂利（Tuileries）沙龍展覽會，題為「夜的印象」（圖2）這件作品，有如廢墟般巴黎陋街的一角，夜半黑雲掩映月亮，白色牆壁陰影慘照，反映出都會哀愁的象徵。表現手法與題材內容相稱，效果非常戲劇性。⁷

小澤秋成認為陳清汾此時的風景畫已走出純寫實性的描繪方法，逐漸朝向帶有詩意的象徵手法邁進，特別偏愛後者畫風中引人遐想的「幽遠」情趣，並舉《夜之印象》為例來說明。在他的形容之中，該作所描寫的並非亮眼時尚的街景，而是在黑暗中展現灰暗「陰慘」氣氛、有如「廢墟」般恐怖震懾的月下陋街。這件作品完成於陳清汾即將離開巴黎前夕，可以說是他嘗試改變畫風、反映最新研究成果之作。有趣的是，按照小澤氏的看法，此時風景畫畫面上強烈激盪的詩情，即所謂「遊子放浪於異鄉的旅愁」、「都會哀愁的象徵」，從異鄉、哀愁（旅愁）、都會等詞彙的連結關係來說，可以知道，小澤認為此種新轉變的成功之處，在於巴黎異鄉人特有的孤獨、哀悽、阡陌不安與都會邊緣特質等的融入。與此相近地，來台訪問中的陳清汾師有島生馬（圖3）在觀展之後亦撰寫藝評回應，在討論本作時說：「與以上所談作品觀點完全不同的有第五十七號『夜之印象』、第五十八號『植棋的一生』與第二十八號『別離』，其風格完全改變。亦即他放棄寫實主義的立場，全憑想像構圖而畫成。」⁸有島氏的觀點雖不如小澤般細緻深入，不過，仍對此時放棄寫實、走入個人生命經驗探索的實驗表示正面肯定。

在陳清汾的生活記憶中，巴黎所指涉的並不一向如此嚴肅、深沉而冠冕堂皇，更是無所不在的歡樂地、溫柔鄉與情慾場域，無時不刻刺激著這些年輕藝術家的創作心靈，並形塑其真正巴黎人的物質性格：

蒙帕那斯比巴黎市區任何地方都更自由，穿著一件襯衫便可以泡在咖啡廳，和朋友海闊天空任意快談。……自由之街蒙帕那斯，在此萌芽的自然
是自由戀愛。……在大巴黎地區有無數個畫廊，同時間內有無數個展覽會

⁷ 小澤秋成，〈陳清汾君個展〉，原載於《台灣日日新報》，1932年1月13-14日各6版，收入顏娟英譯著，《風景心境——台灣近代美術文獻導讀》上冊（前引書），頁386-387。

⁸ 有島生馬，〈作品的欣賞及批判——談陳清汾的個展〉，原載於《台灣日日新報》，1932年1月16-17日各7版，收入顏娟英譯著，《風景心境——台灣近代美術文獻導讀》上冊（前引書），頁390。

經常陳列各式各樣的作品，因此在巴黎當然可以接觸到許多好畫，所以世界各國很多人都到巴黎來學習。⁹

在言語中，陳清汾體現了巴黎的清新自由空氣，涵蓋著「身體意識」（穿著）、「生活行為」（泡咖啡廳）、「思想束縛」（快談）及「情慾感官」（自由戀愛）等的種種解放可能，巴黎不僅吸納保存著各種古老的歷史、民族文化，更縱情開發著嶄新而前衛的現代知識，不斷引導、啟發新的文化的生成。（圖4）

對這些追求現代藝術新天地、新刺激及新感官經驗的年輕人來說，位於塞納河左岸被稱為「藝術家巢穴」的「蒙帕那斯」（Montparnasse）比巴黎更加巴黎，從原本位處既偏僻、荒涼、貧窮又是墓地所在的拉丁區一角，隨著市區的現代化開拓與區域消費的相對廉價，1910年以後，外國移民大量湧入，過著波西米亞浪遊生活的藝術家、文學家亦不斷麇集，此處遂快速轉變為散布巴黎最新文化思想及自由輿論的「發聲地」、「新中心」，並逐漸取代蒙馬特的地位¹⁰；同時，這個地方安葬著法國近代無數著名的文化知識界菁英，如波特萊爾（Charles Pierre Baudelaire, 1821-1867）、莫泊桑（Henri René Albert Guy de Maupassant, 1850-1893）、涂爾幹（Émile Durkheim, 1858-1917）等，從身體或心靈上來說，此處都儼然一座沒有歷史口白的現代文化「啟蒙聖地」。涵蓋所有古今精緻文明於一身的巴黎，尤其對遠在東方或逐夢而來的東亞人來說，更是完成其現代藝術「異鄉夢」的所在之處，故而，陳清汾才說希望台北未來亦能被建設為「東洋的巴黎」。

1932年7月，同樣懷著忐忑不安的心情來到這個「異地」巴黎留學的楊（佐）三郎（1907-1995，圖5）¹¹，對於「憧憬已久」的巴黎印象及自己「巴黎人意識」的形成過程，有很有趣的描述：

飯後到附近的咖啡館（酒館），大家都聚在一起閒聊許久，談到這附近研究所的事，哪裡有畢卡索的展覽，馬蒂斯的一幅畫最後以幾十萬法郎拍賣掉，……像這樣豐富的話題，開始時（我）只是安靜地聽著，後來就覺得自己在這裡好比廣闊的世界中，任意遨翔似地。……這就是巴黎生活的一面，我覺得自己也很自然地融入這樣的生活中。……兩、三個月以後，我已經非常舒暢地在巴黎街上，安心地散步。……大家做的事，我也試著做看看。這包括自己的創作，到博物館連壁畫也要參觀，並且也旅行、跳舞、看歌劇

⁹ 陳清汾，前引文，頁150-152。

¹⁰ 顏娟英，前引文，頁120。

¹¹ 顏娟英編著，《台灣近代美術大事年表》（前引書），頁125。

表演，過著經驗非常豐富的生活。不久，……完全成為巴黎人的樣子。¹² 楊三郎從羞怯被動到欣喜主動地融入巴黎生活的每一個角落、細節，顯示這種「自我巴黎化」在身體及心理兩面上的轉向，豐富的精神、物質文明環境的涵育，跨越了初到之時的言語隔閡與文化震盪，巴黎帶給他的巴黎人性格，無謂就是來自於「任意遨翔」、「非常舒暢」等言詞中所透露的自由與解放，同時，又是在接觸那取之不竭、用之不盡城市文明資產的過程中不斷被啟發的文化認同。

楊三郎對蒙帕那斯「巴黎畫壇心臟」、「一切的視聽都以此馬首是瞻」的理解，同樣反映陳清汾上述蒙帕那斯在巴黎藝術圈重要地位的說法，然卻更加關注此地文化雜揉中的「離散性」與各地移民社會的「階級性」問題：

在蒙帕那斯聚集的畫家中，外國人最多的是俄國人、波蘭人，還有美國人。……俄國人或波蘭人則因為祖國的政治社會變動，而淪為亡命客，並聚集到巴黎來。其次外國人較多的有瑞士人、義大利人……而且大半是貧窮的畫家。在此地有創下成功的業績者，也有空留遺恨者。……各種各樣的外國畫家朋友們聚集的咖啡館，像 La Rontaine、La Coupole 或 Le Dôme 往往座無虛席。那些畫家如大家熟悉的長髮紛亂，或者梳著長髮，打黑色的蝴蝶結領帶，穿著燈芯絨長褲，在菸草的迷霧朦朧中，……花很少的錢卻很高興地消磨至半夜。……晚飯後或請看一場電影，看一場便宜的戲，又渡過了放縱生活的一天。¹³

在以上被刻意關注的「巴黎邊緣人」社會身分文意中，我們不難發現，聚集此地藝術家經濟條件的弱勢問題被明白指出，混雜著有如小型聯合國般民族文化的差異與不和諧，不過，無望、貧窮或前途未卜的焦慮卻被繽紛奇異的外在所掩飾，透過儼如上層社會或布爾喬亞階級交際圈之模式，充滿煙酒味、情色挑逗與縱情聲光的蒙帕那斯日日所上演的，卻是巴黎紙醉金迷般物化現實的另一個側面。這些表面上打扮入時、風光亮眼的「遊男遊女」，「每天過著安逸的日子，不管明天會怎麼樣也無所謂」，過著放蕩不羈、「窮困卻充滿自尊」的「波西米亞式」生活，顯得特別地突兀與自成一格。

不論是陳清汾或楊三郎，巴黎作為現代藝術發皇聖地的想法早已深植人心，巴黎所代表的意義，體現了第二次世界大戰之前西方現代藝術思潮中追求個性、發掘自我的價值取向，並在現實與理想之間遊走的過程中，不斷創造、深化其現

¹² 楊佐三郎，〈巴黎的印象〉，原載於《台灣教育》，1934年1月號，收入顏娟英譯著，《風景心境——台灣近代美術文獻導讀》（前引書），上冊，頁154-155。

¹³ 同上註，頁155-156。

代文化認同的一種精神支柱。與陳清汾年歲相仿的張義雄（1914-），同樣懷抱著這樣的巴黎異鄉夢，以前往巴黎世界藝術中心深造作為其一生之職志。對他而言，不論是語詞概念的內涵，亦或是實際的空間環境，巴黎不僅是現實磨難的避風港，同時也是無可取代的現代藝術殿堂。不過，他並未能如陳清汾、顏水龍、楊三郎及劉啟祥等日治時期四位無獨僅有的旅法台籍藝術家一樣，在藝術生涯的初始階段，即順利地踏上留學巴黎之路。¹⁴

二、巴黎的詭譎——從「羊頭與死亡事件」到「父親之死」的回憶

張義雄初次造訪巴黎的時間，是二戰結束已久之後的 1970 年代初期，此時已屆耳順之年。從自傳或生平的相關研究、報導都可以知道，在此之前，基於經濟條件的不足，張義雄經常過著極其困頓又充滿波折的窘迫生活。雖然，早在幼年時光即已立志成為畫家並懷抱前往巴黎的夢想，然因父親的早逝及家人的極力反對，這樣的「畫家夢」對他而言，不啻是既奢侈又不切實際的幻想。

事實上，自幼年即展露藝術天分的張義雄立下成為藝術家夢想的起因，據說是來自同鄉前輩畫家陳澄波的鼓勵與影響，其後，在陳澄波每年短暫返台期間中接受指導及自學中，開啟其正式的繪畫歷程。¹⁵（圖 6）一如後述，昭和 10 年（1935）因於嘉義公會堂籌辦三人聯展之故，張義雄返回家鄉並滯留至該年 11 月 5 日，在一封 10 月 24 日自嘉義寄給正客居台北楊（佐）三郎家中的老師陳澄波的信函上（圖 7），除了顯露自己不畏困境、習畫的堅決意志之外，並希望獲得陳澄波更多實質上的指導：

今後我應堅持信心，努力學習，不要在憂愁中度日，並達成自己的目標。……關於台展，企盼有幸直接聆聽老師的指導。¹⁶

¹⁴ 有關張義雄先生的生平、家世背景及學畫經歷的討論，請參考林育淳，〈率性藝途行——張義雄其人其畫〉，收入台北市立美術館展覽組編，《張義雄八十回顧展》，台北市，台北市立美術館，1994 年，頁 10-15；李欽賢，〈畫圖界歷不扁的玫瑰——張義雄〉，收入國立歷史博物館編輯委員會編，《張義雄九十回顧展》，台北市，國立歷史博物館，2004 年，頁 14-19；黃小燕，〈浪人·秋歌·張義雄〉，台北市，雄獅圖書公司，2004 年，頁 9-17。

¹⁵ 張義雄受到陳澄波影響並立下成為藝術家志願的事，可以追溯至 1924 年。根據其口述可知，該年甫進入東京美校就讀的陳澄波暑休返鄉期間，於嘉義市中央噴水寫生，年僅十歲的張義雄正好途經該處，「看他（陳澄波）全神貫注畫畫的神采感到非常敬佩」，其後受到父親支持，開始接受陳澄波指導，從「如果沒有澄波老師的贊同與指導，我可能無法完成我的宿志」一語可知，這段師生緣對張義雄所造成的莫大影響。參見張義雄口述，陳重光執筆，〈陳澄波老師與我〉，《雄獅美術》第 100 期，1979 年，頁 125-126；黃小燕，前引書，頁 16-17。

¹⁶ 張義雄 1935 年 10 月 24 日致陳澄波明信片，原件收藏於嘉義市政府文化局。林育淳女士認為，張義雄早年創作受到陳澄波的影響，主要在於「厚塗油彩的用筆方式」。參見氏著，前引文，頁 11。除此之外，從張義雄目前尚存完成於 1935 年的《靜物》（林育淳，前引文，頁 11，圖 5）看來，刻意強調花瓶、花卉及桌面粗黑輪廓線的畫法，可能與陳澄波 1930 年代趨向以魯奧（Georges Rouault, 1871-1958）為代表的野獸派畫風之影響有關。

此外，書於 1937 年 9 月 3 日一封寄自京都的明信片上（圖 8），他更清楚展現排除萬難以力爭上游的決心：

陳澄波先生，時至今日尚無法向您報告近況細節，感到抱歉。其實，在這一週之中，我打算拋棄所有的回憶離開已經住習慣了的京都。為了將來，我非到東京去不可。在東京的落腳處，就全憑運氣吧！靠在報社打工，我想到本鄉研究所去（學畫），這是我的首要目的。¹⁷

此時，即便完全沒有來自家人的經濟支持，全憑著自力更生之鬥志，張義雄已決心邁向藝術之路。在信文上方，張義雄描繪京都住處房間內的狹窄拮据景象，除了一些簡單不過的家具外之外，成為其生活重心並陪伴他度過此種孤苦無依現狀的，不外乎一把可以帶在身邊、隨時即興演出的吉他，以及貼滿各個牆面的風景、裸體人像、靜物等畫作、速寫。而所謂「為了將來」、「非到東京去不可」的說法，正反映其以考入東京美術學校為目標、日後成為一位與老師陳澄波一樣「偉大」藝術家的輕狂夢想。

他曾回憶說：「我年輕在日本留學時，每天送一千份報紙，有時做臨時工，賺錢買繪畫材料。至今依舊貧苦，不斷工作，是我訓練體力的最好方法。」¹⁸這段極其艱辛的留日習畫期間，張義雄完全不倚賴他人，以半工半讀的方式來供給自己的學習及生活所需。不過，走上藝術不歸之路，除了受到陳澄波的影響啟發之外，父親張鼎驥先生（圖 9）應該說是最重要的人，父親的支持無疑地給予了最大的激勵力量。¹⁹昭和 7 年（1932）初夏，張鼎驥先生匆匆離世，失怙之痛對張義雄帶來的影響不僅是頓失精神及物質上的依靠而已，更是其「一生中的黑暗時代」、「踏上及嚐知人生坎坷」²⁰浮浪生涯旅程的開始。在一篇回憶於八十高齡（1994）的文字中，已去國三十年以上的張義雄才道出對父親既愛又恨的深厚情感：

這世界上，唯一了解、顧念又愛惜我的父親已離我而去，我深深感到一種被欺騙與拋棄的孤獨——為什麼他不愛惜自己？為什麼他可以留下我們自己走掉？……父親的死亡，是我一種無法逃避的不幸，這種不幸又是源自父親放浪生活的後果，竟然，憤怒的情緒在我年少剛烈的心中，遠超過了悲痛。我一直是怨恨父親的，直到年歲日日增加，在困苦與淚影裡，徬

¹⁷ 張義雄 1937 年 9 月 3 日致陳澄波明信片，原件收藏於嘉義市政府文化局。

¹⁸ 李銘盛，〈畫壇長青樹——張義雄〉，《藝術家》20 卷 5 期，1985 年，頁 258。

¹⁹ 黃小燕，前引書，頁 14-15。

²⁰ 張義雄口述，陳重光執筆，前引文，頁 128；張義雄，〈張義雄自傳〉，《台灣文藝》第 116 期，1989 年，頁 9。

佛重新又看見父親愛我的真情。²¹

父親突如其來的噩耗，對未及弱冠的青少年而言，雖可說是有如晴天霹靂般的打擊，然而真正的影響，卻是交織在對父愛的需求與喪失矛盾循環中永遠也無法解脫的苦難。或許這數十年來，父親逝世這件事，已成為家族糾葛最後的壁壘，自此以往，在此種無法逃避的「不幸」中尋找自己浮浪人生的方向，卻可以說是超越此種「悲痛」及尋獲自由的唯一機會。而這篇回憶中「父親之死」所宣告的內藏意義，不僅造成等同於「失去全世界」²²般無可挽回的第一個人生逆境，更夾雜著對初識生命的殘酷現實——「死亡」、「親情」、「一無所有」為何物——的真實表白。而「死亡」與「情愛」，更一直是張義雄生命習題中最無可躲避的兩大課題，此二者乃一體兩面，對他來說，因為瞭解「死亡」的無助與恐懼，所以才深知「情愛」的無價與可貴，反之亦然。作為一位藝術家，透過「死亡」與「情愛」複雜又矛盾的關係探討，更可說是貫串其藝術人生不斷反覆、週始往復的習題。

八十歲這一年，在一次由夏特蕾（Châtelet）返回蒙馬特途中，迎面見到一位愁容滿面的婦女，張義雄突發惻隱之心，隨即掏出二法郎給予援助。旅居巴黎，已然實現了他藝術人生中的最大夢想，而早已平步青雲的繪畫事業曙光，亦為他揮去些許久久不散的貧窮苦難陰影。然而，此次對流浪街頭、形容憔悴婦女的「救援」行動，無異是對自己背負的晦澀人生所做的一種回顧，與對這世界上的所有不幸、創傷所進行的一種「彌補」。這件事，只是此日外出途中不經意發生的一段插曲。當日，張義雄外出的真正目的，其實是到跳蚤市場購買繪畫用的羊頭。然而，為了曬乾羊頭，他索性將其丟置於窗外傾斜的屋頂上，不意在幾天外出寫生期間，自腐爛生蟲羊頭中飄散出來的惡臭，卻引來鄰人誤以為張義雄已老死家中的議論紛紛，並被報警處理。²³

此次的「羊頭與死亡事件」，雖說是一場烏龍，然在此夢想已然實現、繪畫事業蒸蒸日上等功成名就的旅法期間，卻再次挑動父親死亡對他造成的陰影。已年屆八十的他，或許因為心理衝擊過大，因而鎮日不發一語，一直呆坐沉思著有關生死與過往人生的種種：

我還能活多久？我還能畫多少畫？我希望我終有一天，是在畫布前斷氣，

²¹ 張義雄回憶，黃于玲整理，〈張義雄回憶錄（暫名：吹鼓吹）摘錄〉，《台灣畫》第11期，1994年，頁65。

²² 同上註，頁68。

²³ 同註21，頁62-64。有關此事件的完整紀錄，另請參見黃于玲，〈帶血羊頭〉，《真實一生——台灣前輩畫家的故事》，台北市，南畫廊出版，1998年，頁65-70。

或者，上天隨時召喚，我都願意無條件跟隨。我一生要當畫家的夢想，終於在巴黎實現。我這一代的台灣人，在大時代變動下，為堅持理想而努力的過程中，是如何一種人生遭遇？由台灣到日本、到北京、到巴黎——這裡是我流浪最後的火車站。²⁴

此時，張義雄已來到創作事業及藝術造境的最頂峰，然而，一如在巴黎乃其「流浪最後的火車站」一語所述般，客死異鄉的準備早已了然於胸。在一切皆已無憾的自覺中，最後，他以「天上有我的父親、(京都兩洋)中學校長的中根先生，還有我的好友曾國彬先生，我期待與他們相會的日子來到」²⁵這樣的說法，透過能在天國與亡父、第一個貴人與同窗好友重逢等身後事的囑言，結束了這場詭譎連連及虛驚一場的「死亡事件」。

三、「黑線條」與籠中鳥——愛與受困交織的鬱積人生 / 望向巴黎

在留日時期（1929-1944），仍在為經營自己的藝術人生而持續奮鬥的張義雄，即有意識地對參加帝展的事予以排斥，根據他的說法，是來自於對帝展畫作過度甜美與乾淨的厭惡，因為「那給我一種手工藝式的感覺，只有表面的美觀和手的功夫，卻非表現內在的心境。」²⁶基於此種遠離權力機制核心的自我隔絕，與同年代的畫家如前述陳清汾、楊三郎等人相較，可以說是造成其默默無聞、邊緣與晚成之主因。張義雄帝展入選猶如一張白紙的「紀錄」，被認為有遠、近不同的諸種原因，其中，最重要的則在於將目標「放在歐洲而非日本」、「一再往內心探求而不期望立即的回報」等想法所致。²⁷關於前者比較容易理解，然而，「往內心探求」究竟所指何意？為何成為其「形成個人風格的源頭」？

在東京一波三折的報考美校及習畫期間，張義雄不斷磨練自己的畫藝，並在昭和10年（1935）8月15-16日，與同為青辰美術協會成員的同鄉畫友翁崑德、林榮杰三人，於嘉義公會堂舉辦聯展，當時指導老師陳澄波特地前來觀展並給予鼓勵。（圖10、11）其後，陳澄波並撰寫專文，對此次三人展進行成果評論。在有關張義雄的部分，他說：

張義雄自嘉義中學去到東京，並在帝國美術學校就學，因為打算貫徹個人的期望，因此煞費諸多苦心而堅持至今。即便是出生自名望之家，在經濟

²⁴ 同註21，頁64。

²⁵ 同註21，頁64。

²⁶ 轉引自廖雪芳，〈「繪圖的」張義雄〉，《雄獅美術》第99期，1979年，頁123-124。

²⁷ 同上註，頁124。

上卻未能受惠。他抱持著即便是苦學也要貫徹初衷的決心，正是吾人所敬服之處。整體來看，張氏的畫相當有趣，是充滿天真爛漫、單純氣氛的畫。……與大幅作品相較，張氏的小品更為有趣，這些小品具有令人不可忽視的畫品，例如羊呀、三個女人呀，這些都是。……線條的律動、線條的粗細變化，都比較沒有缺點。²⁸

陳澄波的上述內容，應該可以說是張義雄繪畫生涯中的第一篇畫評，對其有極其重要的意義，也是吾人認識其早期創作取向的重要文獻。本文中，陳澄波特別強調其苦學不輟的毅力，並認為此時畫風充滿「天真爛漫」、「單純」的氣氛，顯示其求學時代未受學院制式教學影響，並藉以摸索自我風格的試煉精神。²⁹

根據研究，張義雄真正在台灣畫壇受到眾人矚目的時間，約起於戰後返台之後兩、三年的 1949 年。自第 7 屆台陽美展以《春夜》一作獲得首獎以來，即連續在台陽展、省展、教育部及扶輪社等官民美展中屢創佳績。³⁰儼如一顆乍昇天際的明亮新星，張義雄清新獨特、充滿個性且才華洋溢的畫風，甫在加速起跑的階段即已繳出不凡的成績。對這位美展競賽常勝軍的作品，當時最重要的美術評論家之一的王白淵（1902-1965），曾經給予「其作風有力大方，描寫力甚堅強，甚富量感」³¹這樣的評語（第 7 至 9 屆省展特選）。此外，戰後自大陸來台的畫家李仲生（1912-1984）亦曾對台陽美展進行評介，有關張義雄畫風的討論部分如下：

張義雄的畫，也是比較現代的。《淡水》一幅，色彩感覺和技法運用，令人想到法國的陀朗。這種能夠擺脫自然摹仿的習尚，向純粹繪畫的世界邁進的作風，在我國也是不多見的。³²

文中，李仲生對這位年輕藝術家的表現相當看重，認為《淡水》（圖 12）一作直可與法國野獸派代表畫家之一的陀朗（Andre Derain, 1880-1954）相比擬，顯示此時的張義雄，已走出模仿自然、邁向純粹造形藝術探索的新境界，追隨西方當時最前衛、現代的「野獸主義」、「分析立體主義」等，以形塑具有個性的畫風。

²⁸ 陳澄波，〈三人展短評〉，《諸羅城趾》1 卷 6 期，1936 年，頁 25。

²⁹ 張義雄日本留學時代刻意與帝展或同屬帝展系統的留學處帝國美術學校（今武藏野美術大學）教學疏遠的原因一如前述，同時，基於「素描是繪畫的基礎」之理念，再進入川端畫學校，六年間持續利用晚上時間研習素描，藉以增強自己的不足之處。據言，當時受到主持川端畫學校西洋畫教學的藤島武二莫大的啟發。參考廖雪芳，前引文，頁 124。

³⁰ 參考黃小燕，前引書，頁 52；謝蓉倩，〈作畫一甲子·終圓巴黎夢——張義雄夫婦的藝術生涯〉，《中央月刊》20 卷 4 期，1987 年，頁 96。

³¹ 王白淵，〈台灣美術運動史〉，《台北文物》3 卷 4 期，1955 年，頁 54-55。

³² 李仲生，〈十九屆台陽美展觀感〉，原載於《聯合報》，1948（1949？）年 8 月 19 日，6 版，收入蕭瓊瑞編，《李仲生文集》，台北市，台北市立美術館，1994 年，頁 388。

從李仲生的分析、比擬中，我們可以知道，從東京到戰後初期，張義雄自我形塑的風格，歷經早期傾慕梵谷、高更等後期印象派畫風之外，此間已轉向上述兩種前衛主義。一般而言，此時張義雄所關注的，是「野獸主義」自由奔放的色彩純粹性，以及「立體主義」解構式的造形空間觀念，同時藉由畫面上具有塊面分割功能的濃重黑色線條予以統合。這兩種同時並存的現代主義，對其繪畫創作生涯產生了決定性的影響力，形塑出張義雄 1950、1960 年代最具個人鮮明色彩的風格特徵，尤其是來自如野獸派、表現主義畫家魯奧（Georges Rouault, 1871-1958）般濃重、黝黑輪廓線的表演手法，更因此形塑出所謂的「黑線條時期」或「黑色時期」。³³關於此時的繪畫創作理念，他曾說：

我非天才，只是得長命畫好畫，由台灣、日本到巴黎，自己甘願追求苦楚，為著找一條路可以畫畫。我一直在追求我的創作，唯有表現在畫布上，當我了解領悟「一次元」、「二次元」、「三次元」，直到最近「四次元」，才能領悟。只能會意，我一直希望能達到最高境界，我希望能永遠拿著筆。³⁴

在這段自述中，張義雄表明其追求的藝術形式，經歷了各種不同次元的探索，猶如在混合「野獸主義」平面色塊與「分析立體主義」二次元空間、純粹造形觀念的不斷實驗中，找到自己所謂表達出「往內心探求」、「只能會意」的最高藝術境界。此外又說：

我自認七十歲才會分遠近，繪畫時注重線條表現，一直追求努力本質更好的作品。我欽佩畢卡索大師，繪畫底子好，描寫力很強，但是他敢徹底放棄、破壞，去追求符合自己個性的畫。我很喜歡高更，在巴黎皇宮看他的畫展時，情不自禁的掉下眼淚。我在奧塞美術館，看到莫內的畫，偉大的印象派鼻祖，雖然顏色有點褪了，震撼我的心卻是永遠的。³⁵

由這段回顧自己藝術追求歷程的回憶可見，在西洋近代美術流派中，以印象派、後期印象派及立體主義諸代表性畫家給與他的影響最大，尤其是畢卡索。

戰後，即便是在台灣畫壇上如何地意氣風發，這段期間生活上的貧窮與困頓，卻未一日稍減。為了生計，張義雄卑躬屈膝地徘徊在延平北路、龍山寺、西門町等地街頭替人畫像、開設烏店或經營私人畫塾（「純粹美術班」，圖 13）授徒維生，且一家經常居無定所。³⁶在返台之後迄於六〇年代初期生計最為窘迫之

³³ 朱苾舫，〈悲情激昂的人生繪圖師——從「張義雄八十回顧展」談起〉，《雄獅美術》第 280 期，1994 年，頁 52-53。

³⁴ 轉引自佚名，〈張義雄的創作人生〉，《藝術家》48 卷 4 期，1999 年，頁 504。

³⁵ 同上註，頁 504。

³⁶ 戰後不久的這段期間，已在畫壇嶄露頭角的張義雄仍然過著與逆境相搏的日子，在朋友圈中

時，此種長年貧窮、生活無以為繼的情況，亦如實地被反映在他的創作之中，並藉以自我解嘲。完成於 1962 年的《靜物》（圖 14），即可謂當時貧困生活最真實的寫照。在堪稱「黑線條」代表作之一的本作中，張義雄一如平常地運用他甚為熟悉的靜物寫生題材，運用野獸派大膽的色彩配置、立體派「反透視」般的空間結構，配合刮刀平塗的技法描繪靜置於木桌上的一組瓶花。從色調上來說，全圖充滿橄欖綠、灰褐、土黃、靛青等彩度較低的顏色，整體氣氛沉寂而憂鬱。最有趣的是，桌面上前後並置的一組瓶花，一枯一榮，產生極大的視覺落差。右方深藍色酒罇中所插的植物，有著看似伸手呼喊救命般的乾涸枯枝與凋零朽壞的蕊瓣，象徵著死亡、絕望與頹敗；與此相對，左方則以艷麗鮮明而豐實的白瓷圖案花瓶表示，插於其中的植物更是枝葉繁茂，並盛開著嬌嫩欲滴的火紅花朵，象徵著生命、希望與榮華。根據研究，張義雄採取此種對比、反諷及隱喻象徵的手法，是用來揶揄自己瀕臨絕境的窮困處境。³⁷

貧窮之外，時運不濟亦曾為他招致不少無妄之災。1952 年，自幼即對小動物充滿愛心的張義雄，某日雨中店裡突然跑來一隻小狗，原本出自好意留下走失小狗的他，不意竟被外省蔡姓主人舉告偷竊、強拉至第三分局，而身陷囹圄八個小時。³⁸在囚房中，他眼見另一女囚犯神情淒愴哀淒蹲踞地上，此情此景縈迴心胸、久久揮之不去，遂在出獄後邀請林絲緞女士擔任模特兒改繪成一幅《裸女》。（圖 15）此圖之後參加第 7 屆全省美展，並獲得省主席獎之殊榮，原本發自內心的無私關愛及同情，不意卻引來如此不可思議的結果，可謂因禍得福。³⁹不過，在多年以後，在街頭看到一隻籠中的畫眉鳥（圖 16），突然促使張義雄再次憶及此陳年往事：

以前我曾開過寵物店，……我想這是報應，以前關小動物，現在被人關起來，我領悟到萬物都有自由的權利，不能受拘束。於是當我釋放回家時，差一點就要把豢養的動物都釋放呢！我看到老鼠、蟑螂同處一室，覺得不再害怕，因為都是動物嘛！我還看到隔壁的一個女黃牛，坐姿很特殊，印

是人盡皆知、時有所聞的事。參見賴傳鑑，〈剛直不阿的張義雄〉，《埋在沙漠裡的青春——台灣畫壇交友錄》，台北市，藝術家出版社，2002 年，頁 28-29。

³⁷ 黃小燕，前引書，頁 69。筆者今（2013）年 6 月 8 日前往東京進行訪問時，張義雄先生曾再次提起此種刻意安排之動機。此外，張義雄曾在 1990 年代初期的受訪中提到：「風景太美，我總是被迷惑，失去自我，靜物很能表現我的個性與情感，畫的也多」，顯示靜物畫在其一生創作風格類型中的特殊意義。參見張義雄口述，黃于玲訪問整理，〈對談(1993.12.28)〉，《台灣畫》第 9 期，1994 年，頁 45。

³⁸ 參見公共電視台製作、文建會監製，《臺灣資深藝術家影音紀錄片 張義雄》，台北市，文建會，2011 年。

³⁹ 黃小燕，前引書，頁 52-60、167 年表。

象深刻，出來後畫了一張受困的人像……。⁴⁰

透過這次不幸的事件，張義雄體悟出人與動物同為一體、慈悲關懷與愛等之至高無上價值，人類並無權剝奪「他人」或「任何生物」的生存、活動自由；另一方面，透過此次失去短暫自由的經驗，以女黃牛作為自身在現實環境中遭受身體、心靈等雙重「受困」隱喻，傳達其自由思想與人道主義之精神。此種表現手法，與上述十年後（1962）《靜物》一作中的象徵、譬喻手法如出一轍，反映自 1950、1960 年代以來，他所摸索、開創出來藉以展現心、身交迫下充滿焦慮、不安、與現實搏鬥的困境隱喻圖像，同時，也在此種不斷創作的過程中激勵自我，並得到心靈及身體上的救贖與撫慰。

造成其深陷困境的種種現實，不但沒有使其喪失生存鬥志，反而為張義雄帶來不同的機會與啟示，讓他更能跳脫表面的形式主義、風格流派的模擬而深入生命存在價值、意義探索的底層，「赤裸地」去面對、發掘及表述創作與自己人生的真正關係。女囚犯被刻意剝去的外衣，顯示其「受困現狀」最真實的一面，衣不蔽體地猶如一隻籠中獸，毫無抵抗及改變現狀的能力；同時，也反映出被迫接受此種「赤裸裸」、「無可迴避」以及被一一「檢視每個細節」等無奈的生命課題。此時，「女囚犯」、「籠中鳥」及「自我」被加以等同，並概念化成「現實的屈服」、「身心殘缺」、「亟待救援」及「尋求困境超越」等代名詞，一一地被植入創作之中，作為種種生命課題探索的隱喻，轉化成自早年以來排斥表面美感、技法的平庸，極力「表現內在心境」自覺意識的一種追求。

在此種概念不斷被強化的過程中，基於對「表現內在心境」的自我啟示，「受困系列」之作品因而更化暗為明地被形塑出來，並延續至往後的創作之中。完成於 1970 年代前二次歐遊之後的《愛（籠中鳥）》（1978）⁴¹一作，更可說是延續此種創作思想的集大成之作。（圖 17）在本圖中，張義雄以其最具個人標誌性的「黑線條」作風描繪一隻鳥籠中的斑鳩，狀似平凡無奇。不過，只要稍加仔細留意即可發現，鳥籠上被刻意堆置的沉重磚塊、石頭，並將斑鳩的身體動線及目光，指向畫面左上角窗戶一隅的巧思安排。關於這幅畫，他曾有很詳細的解釋：

把一隻心愛的鳥關在鳥籠裡，怕它飛了，上面壓上一塊大石頭，這叫做愛嗎？這鳥也象徵我的際遇。無論命運如何沉重，我都要奮鬥、努力，展翅

⁴⁰ 轉引自李銘盛，前引文，頁 258。

⁴¹ 有關本作的製作年代，一般根據畫面下方偏左「1978」的朱紅色年款，可以知道製作於該年。不過，在前引朱芷齡文中卻標示為「1962年」，是否誤植、重畫亦或是舊作新款等問題，仍有待日後的釐清。參見氏著，前引文，頁 52-53。

高翔。妳看！窗口有空隙可以飛出去是不是？雖然被關住了，但他還是充滿希望的！⁴²

來自於對自幼即喜歡與動物為伍及豢養動物的經驗、體悟，「私慾」與「愛」僅在一線之隔，籠中鳥猶如鏡射中的自我一般，被沉重的命運所囚禁。

有趣的是，為了加深此第二重「牢籠」的真實感，張義雄特別利用綜合立體派慣用的現成物「拼貼」(Collage)手法，以菱格狀的鐵絲網來代表牢不可催的「鐵窗」。同時，透過鐵網被刻意留下一個缺角，用來象徵籠中斑鳩思欲逃脫以振翅高飛的自由未來。這樣「一點」希望的空間，象徵其企圖擺脫閉塞現實（鳥籠、鐵窗）與生活重擔（磚塊、石頭）的卑微想望，也回應了困頓生活逐漸展露曙光的現狀。一如畫名所示，特別以對「愛」的反思來象徵對籠中鳥／自身處境的關懷與同情，或許正因為有「真愛」，這個世界才存有希望與未來，「真愛」可以包容及覆蓋現實中的一切罪惡、血腥、黑暗、貪婪與墮落，而這幅畫也被認為是用來「隱喻自己與當時台灣人的處境」⁴³。在戰後為期三餘十年白色恐怖橫行的年代，獨裁政府箝制人民思想、言論、行動的自由，加以經濟蕭條、國際關係的自我邊緣化等種種原故，造成極其封閉、專制、講究權勢、種族歧視與階級不平等的社會現狀，已然成為壓抑這塊土地上所有人民的最大「重負」。而此種來自於對社會矛盾充滿焦慮與不安的反應，大概就是造成其亟思逃脫心情的背景原因。

在經濟情況仍舊不甚良好的情況下，張義雄於已屆四十八歲的 1962 年，再次踏上睽違十餘年之久的日本國土。他回憶當時的動機說：

長久以來，第一次再去了日本，感覺那兒的自由空氣，有全家移居於日之欲望。但深知如無經濟支持，這是無法實現的。……到了這個時期，我已深深感覺自己無法生存在一種追逐名利的社會中，所以一直尋找著一種可以給自己安定靜心研究繪畫的一個環境，也沒想到一切就在一個無意中畫商的買賣下，踏上了這個願望的初步。⁴⁴

其後，突如其來的畫作買賣及不曾間斷的展覽邀約，致使經濟條件大為好轉，故而更加深他長年以來尋找一個真正「自由」、得以「安心」創作環境的意念，以遠離既現實又充滿貪慾、鬥爭、不公的台灣社會。這樣的卑微想望，亦在二年後被加以實現。然而，重返日本的表面「榮景」，卻是由「撿拾垃圾」、「當人力車

⁴² 廖雪芳，前引文，頁 126。

⁴³ 黃小燕，前引書，頁 79 圖版解說。

⁴⁴ 張義雄，〈張義雄自傳〉（前引文），頁 10。

伏」這樣的處境所開始的，不過，一如此時「在我自己的心中，已經去到了名聲和地位都可以放棄的路上，我知道自己所想所要的是什麼」⁴⁵，「我並不自卑，心裡反而充滿希望，因為我是站在自由的土地，呼吸自由的空氣」⁴⁶的覺悟中所顯示的，面對眼前的困境他仍處之泰然、無怨無悔，並不改其志地繼續為尋求自己藝術春天的到來而努力。可是，就其繪畫生涯的最終目標來說，一如上述「由台灣到日本、到北京、到巴黎——這裡是我流浪最後的火車站」所見到的，日本只是中繼站而已。故而，從此種觀點言之，《愛（籠中鳥）》中象徵「自己」的斑鳩⁴⁷目光所指之處，亦即，自由未來的終點站，卻是遠在天邊的巴黎。

四、遲來的「巴黎之春」與「巴黎之暮」——愛與死亡的宣言

在因為對台灣社會「現實的不滿」⁴⁸，而移居日本追求藝術自由夢想的十七年（1964-1980）中，由於創作環境及生活的改善，張義雄的畫風亦逐漸出現些微變化。⁴⁹尤其是在 1970 年代三次造訪歐洲、巴黎等地之後，其畫風轉變更為劇烈。（圖 18）這種時空環境的變化，被認為是其擺脫苦悶、憂鬱、封閉與絕望「黑線條時期」、「黑色時期」，迎向開朗、樂觀、明亮與充滿希望「白色時期」的主要契機。⁵⁰生平至交廖德政（1920-，圖 19）透過日本留學期間、戰後返台、再度赴日及最後移居巴黎等不同階段，曾提出以下精闢之分析，說明其風格、主題上的階段轉變：

在日本時，我很少看到他的油畫作品，直到早期省展、台陽展才見到他許多以人物為題，如〈吹鼓吹〉（圖 20）等具有台灣鄉土味的作品。我很喜歡張義雄早期這些表現人性特質的畫作，他是用很暗的黑、藍與強烈的線條來描繪勞動階級的苦悶。由於他生活困苦，個人悲苦的境遇，使他對台灣鄉土人物的生活有深入的理解與熱愛，連帶使這個時期的作品，充滿生動的色彩。由日本去法國之後，我發現張義雄的畫風，明顯得隨生活的不

⁴⁵ 同前註，頁 10。

⁴⁶ 參見黃于玲，〈悲愴的在野巨匠〉，《真實一生——台灣前輩畫家的故事》（前引書），頁 107。

⁴⁷ 同見張義雄好友廖德政先生的解釋，參見廖德政，〈雨傘與斑鳩〉，收入台北市立美術館展覽組編，《張義雄八十回顧展》（前引書），頁 7。

⁴⁸ 張義雄，〈自序〉，收入國立歷史博物館編輯委員會編，《張義雄九十回顧展》（前引書），頁 10。

⁴⁹ 林育淳女士認為張義雄在移居日本之後，逐漸「脫離以往較為沉悶的塊面堆疊，而是以鮮活繽紛的色彩、靈巧迅利的纖細筆觸……黑線條、黑色，似乎已消失。」參見氏著，前引文，頁 14；此外另參考陌塵，〈張義雄畫展觀後〉，《雄獅美術》第 35 期，1974 年，頁 110。

⁵⁰ 從「黑線條時期」、「黑色時期」到「白色時期」的風格轉變，顯示張義雄自「最辛苦」的痛苦深淵抽離而出的戲劇化人生。關於為何產生「白色時期」畫風的理由，除了更靠近自己的終極目標一步之外，根據他自己的說法，是再次前往日本之後，受到林武（1896-1975）及藤田嗣治（1886-1968）影響之結果，也說明「白色時期」是開始於此時的事實。參考張義雄口述，黃于玲訪問整理，〈對談（1993.12.28）〉（前引文），頁 46。

同而改變。例如，色彩明朗化、光亮化，異鄉幽雅的風景與靜物，取代過去困苦小人物的主題。⁵¹

隨著時空環境的移異，四個階段創作呈現明顯差異，尤其是到達法國之後更是如此。廖德政口中的「明朗化」、「光亮化」，即所謂「白色時期」的畫風特徵，換句話說，從原本色調沉悶幽暗的社會寫實人物、「黑線條」隱喻對現實處境不滿的靜物、動物，轉化成更為繽紛明快的自然風光及生活場景，說明了此間對自由的嚮往與「巴黎夢」終於實現的最初喜悅。

張義雄移居巴黎的時間，是在已屆六十七高齡的 1980 年之際，此時，過去糾纏半世紀間的困頓生活及心靈束縛雖已拋諸腦後，然而，此種有如等待漫漫長夜過去、期待黎明終於到來的美好想望，事實上卻為他帶來身心兩方更大的考驗，橫諸他眼前的，卻是「巴黎」、「現代藝術的自我實現」等巨大的課題。七十二歲時，他曾回憶說：

現在能不用為生活憂慮，也不曾富裕過，或更有名氣，直到今天，我的畫還不理想，所以我選擇住在巴黎，讓我直接受到衝擊，才会有進步。⁵²

實現得以長住法國願望之結果，使張義雄有更多機會親炙心目中最為仰慕的西方現代藝術大師名作、走遍花都的每一個街角以及體驗他夢寐以求的「巴黎異鄉夢」，並在此過程中變得「視野更寬廣」、「在繪畫的領域能盡情發揮」，故而用餘生面對這個艱難課題，產生「追求藝術這條路應該是永不停止的」信念。⁵³

在檢視巴黎時期（1980-2003）無以數計的寫生風景、人物、靜物及動物等畫作（圖 21、22）時不難發現，瀟灑著新奇、悠閒、浪漫與平靜等不同氣氛的做法，著實令人耳目一新；同時，這些有如翻閱日記般詳細且大量的作品，似乎正反覆訴說著夢想成真的無限欣喜與急切投入其中的演練渴望。同時，自移居巴黎以來，入選春季、秋季沙龍等捷報接踵而至⁵⁴，顯示此間的豐碩成果及其躍上國際舞台的最高成就。蒙馬特及蒙帕那斯那曾經輝煌一時的藝術身影或許尚存一絲殘影，仍然照耀著這位遲到的逐夢異鄉人，然而，遠離困頓過去、迎向希望未來之後所帶來的嶄新課題，又將如何被實踐？充滿明快調性及繽紛色彩的「白色時期」晚近畫風，是否即如表面所見般地愉悅而平順？身處曾經主宰二十世紀現代藝術脈動之巴黎，即便已與那個風起雲湧的時代擦肩而過，然而，這遲來的「巴

⁵¹ 廖德政，〈雨傘與斑鳩〉（前引文），頁 7。

⁵² 李銘盛，前引文，頁 258。

⁵³ 同註 44，頁 10。

⁵⁴ 參照張義雄年表所記，見張義雄，前引文，頁 13。

黎之春」，能否仍為其開啟通往藝術殿堂最高處之道路？或因此得到啟示？

很顯然地，巴黎二十餘年間的創作生涯，猶如以上「羊頭與死亡事件」所反映的，或許因為年歲增長的原故，此時的張義雄不斷對自己提問的問題，卻與親情、生死及過往人生困頓際遇的種種有關。在上述「我這一代的台灣人，在大時代變動下，為堅持理想而努力的過程中，是如何一種人生遭遇？」的自我檢視中，他所關注的並非金錢及名位，而是不斷地自我回顧與提問，以尋找自己與故鄉台灣的關係以及在大時代變動下自我價值、意義何在的問題。特別值得關注的是，在自台灣、日本到歐洲等不同國度的流離經驗，一方面說是藉以滿足藝術追求的願望，然而，去國多時所帶來的困惑，卻是不斷突襲而來的身分認同。在 1970 年寫給好友廖德政的信函中（圖 23），他透過一首自創的日文詩反覆詢問：

心之歌

佛桑花是陽之花，
寶斗里是闇之花，
嶺上百合是戀之花，
六渡星霜，至今
緊迫心胸的依舊是故鄉。

有朋友

造訪小屋，談話到天明的是甘藷花；

有朋友

擔心遭人尾隨，用以保身的是

不可褻玩之昔（黃？）花。

我反省自己是

大中華民國之民，

或是華僑身份，

權力、金錢與我無干，

不斷被踐踏的夏草，

在東之國生根，

祝您幸福，祝您幸福，我的朋友啊！⁵⁵

這首反映其外遊心境的詩歌書寫於移居日本後的第六年，此時因故鄉友人來訪，

⁵⁵ 明信片刊載於黃小燕，前引書，頁 89。詩文內容之日文翻譯，另參考廖德政，〈有感歲月匆匆之如流水——我所認識的張義雄〉，收入國立歷史博物館編輯委員會編，《張義雄九十回顧展》（前引書），頁 13。

故閒聊至天明。文中述及自己對家鄉魂牽夢縈的懷念、友人遭受白色恐怖跟監之心有所感以及對國族身分歸屬的質疑，其文意隱晦，頗為難懂。然而，我們卻很容易可以知道，張義雄毅然離開自己的故鄉台灣、生根於日本東之國的真正原因，即來自「不斷被踐踏的夏草」這樣的處境。⁵⁶故而，不論是在日本或遠赴歐洲，張義雄透過藝術創作而不斷自我探問的問題，仍環繞在他與台灣社會無法割捨的情感羈絆之上。

旅居巴黎這段期間，在日以繼夜持續外出寫生的演練中，雖說是在異鄉，過往那些主題——如對社會上的弱勢、小人物的關懷，對生命及自我的檢視以及對親情撫慰的需求——卻仍不斷地持續產生。⁵⁷甫到達巴黎不久，在對這個心儀已久的城市不斷探索之際，繁華都會中的邊緣人、孤苦無依者、盲人、吉普賽人、乞丐及討生活的異鄉浪人等等，再次成為他積極觀察、記錄的對象，例如《老人與海》(1980)⁵⁸、《阿拉伯人》(1983)、《(街頭)藝人》(1986)、《機械人》(1992)、《小星星之曲》(1995, 圖 24) 及《吹笛老人》(1996) 等。在這些關懷社會底層弱勢者的圖像中，張義雄延續早年作品《補雨傘》(圖 25, 1950)、《吹鼓吹》(1954, 圖 20)、《丐幫》(水彩速寫, 1954) 等敘事模式——透過近距離的觀照手法，描繪主角職業身份、孱弱身體特徵、單薄老舊衣物等——強調其社會階層屬性，並藉以彰顯窮困處境。⁵⁹一如廖德政所述，出現於戰後初期這種至為黑暗、幾乎不見天日的做法，是用來「描繪勞動階級的苦悶」，並將畫中人物與自己重疊⁶⁰，投射自己生活困頓、內心悲苦的境遇，並象徵國民黨統治初期貧富不均的社會不公與台灣人被其宰割的現實。不過，不同的是，巴黎時期的社會寫實主義風格作品，卻少見如此黝暗、陰沉的色調，較為明亮，顏色變化亦多，顯示此時想法上的改變。

在這些以巴黎街頭小人物為主題所完成的人物作品中，以「小丑」(ピエロ，

⁵⁶ 張義雄曾說：「我是無名的野草，無日頭，無露水，原在是要開花。」可以知道，他用「草」來做為自己的比喻，以象徵強韌的求生意志。轉引自陳玲芳，〈煎熬出白色幸福——八十歲仍畫筆在握的張義雄〉，《拾穗》第 60 期，1994 年，頁 57。

⁵⁷ 有關張義雄巴黎時期作品中偏愛都市邊緣人、小市民生活主題描寫的研究，請參考許綺玲，〈張義雄，一位台灣畫家在巴黎——流浪生涯的最後車站〉，收入國立台灣美術館編，《日常風情——張義雄繪畫藝術學術研討會》，台中市，國立台灣美術館，2013 年，頁 8。

⁵⁸ 該作入選 1980 年法國秋季沙龍，被認為是藉由老人來象徵已逝之青春。參閱朱苾齡，前引文，頁 54。

⁵⁹ 根據公共電視台 2011 年製作紀錄片之訪談，張義雄先生並曾述及：「台灣沒像我這麼辛苦的畫家啦！也曾撿廢紙，日本在辦奧運的時候，我在撿廢紙，用帽子蓋著臉，有台灣學生後來來，問我現在做什麼，我說在撿廢紙，他哭出來。……我說這是暫時的，不是一生都要撿廢紙。乞丐我不會區別，會跟乞丐交(朋友)，真的喔！我在巴黎有很多乞丐朋友呢！」參見公共電視台製作、文建會監製，《臺灣資深藝術家影音紀錄片 張義雄》，台北市，文建會，2011 年。

⁶⁰ 參見廖德政，〈雨傘與斑鳩〉(前引文)，頁 7。

Pierrot) 系列最引人注目。(圖 26) 流竄於街頭，倚賴雜耍、魔術或默劇表演作為賺取微薄收入的「小丑」，成為此間經常出現的理由，根據真義雄自身的陳述，來自於對「藝術家」身分的諧擬，體現了二十世紀初期以來「巴黎畫派」異鄉人、流離與社會邊緣意識的藝術特質。亦即，畫家浪跡天涯尋找明天的處境，正宛如賣藝街頭的小丑一般，為了博君一笑苦了自己，卻娛樂了別人，其他如街頭藝師等群屬亦復如此。⁶¹年輕時為實現學畫理想或討得三餐溫飽而長年街頭賣畫維生的苦難經驗，彷彿一一再現眼前，故而，對同為「異鄉人」的張義雄來說，為了向社會大眾凸顯這種處境，並表示關懷同情之愛，透過「小丑」等賣藝人的形象塑造，就顯得別具意義。同時，即便悲苦、貧窮、無底限的勞動付出以及來自社會不公所造成的失落感，都被一一掩蓋於「符合社會期待」的外表形色之下，不再踞縮於黑暗角落，這種轉變來自於對於現狀、運命的接受，正宛若不斷被人踐踏、卻死去又復生的堅韌「夏草」一般。

在此反映對過往人生的記憶、回顧性的社會寫實系列之外，巴黎時期另一重要主題，猶如上述已經指出般，是有關個人對親（愛）情及生死等問題的探討。因為旅居巴黎的關係，張義雄對崇拜已久的西方近代名家作品，有了更多實際的接觸與理解，巴黎時期之初，隨即在風格上產生了更為多元的變化。此時，他借用「巴黎畫派」中畢卡索及夏卡爾對於愛情及男女關係的討論方式，完成了所謂「男與女」的系列作品。作於 1982 年的《男與女》(圖 27)，開啟了這個系列的序幕。圖面上偌大的男與女，以有如連體嬰般的形式彼此交纏，相互撫慰性器官（乳房及畫面下方未被畫出的男性陰莖）、親嘴以及眼神的相互凝視等親暱的身體語言，展現對男女炙熱情感甚或是「性慾」的探討，可謂其近七十年以來最為大膽的嘗試，有如一帖火紅熱血、激情且無畏流俗眼光的「情愛宣言」。

本圖畫面上兼用綜合立體派「現成物」(Ready-made object)、「拼貼」(Collage) 的手法（女性髮際上的紅色蝴蝶結緞帶），自以上 1978 年的《籠中鳥》一作即已開始，顯示張義雄自七〇年代以後旅行歐洲以來的最新轉變。而此種在視覺上直接而充滿感官刺激、情慾挑逗及情緒表露的展現，很明顯地，來自立體派，尤其是畢卡索「擁抱」、「接吻」人物系列的影響。(圖 28) 根據研究，畢卡索此種象徵「情愛宣言」的男、女人像繪畫在造形上極度變形、扭曲甚至是機械化的製作

⁶¹ 根據筆者今（2013）年 6 月 8 日前往東京拜訪張義雄先生所進行的訪問。另參考，黃小燕，前引書，頁 132。另有關張義雄先生小丑畫的相關研究，請參考盛鑑，〈小丑大器：張義雄小丑畫的現代性〉，收入國立台灣美術館編，《日常風情——張義雄繪畫藝術學術研討會》（前引書），頁 1-12。

傾向，被認為是用來對以古典主義、學院主義為代表的西方傳統進行「破壞」、「革命」的結果，以追求創作上的真正「自由」，因而在主題及形式上都變得更為直接、極端而激烈。⁶²張義雄曾說：

我受法國巴黎派畫家影響較大，我欽佩畢卡索，他的描寫力很強，朋友都比不上，但是他敢徹底放棄、破壞，去追求合自己個性的畫，別人不了解也是持續畫。⁶³

由於受到這樣的啟發，原本即以追求創作環境及藝術思想上的「自由」而離開台灣的張義雄，透過此種「性開放」、「造型革命」等造反有理的前衛觀念，超越過去生命中的種種不快，並獲取開啟更加靠近現代藝術大門的鑰匙。此種以男歡女愛為主題的創作自成系列，另如《男女一體》(圖 29, 1985)、《男與女》(1999)、《恩愛兩萬年》(圖 30, 2000)、《少女》(2001)、《男與女》(2003)等都是，這些作品仍然延續八〇年代如在上引《男與女》一作上看到的，透過感官肉慾嘗試表達對「愛情 / 情慾」的自由開放想法，不過在色調組合及構圖上卻顯得更為單純化。

由 1980 年代初期進入到千禧年的持續轉變，可以《男女一體》及《恩愛兩萬年》為其代表。甚為有趣地，在後者中，張義雄特別以相當聳動激切的口吻「恩愛兩萬年」，來表示他對男女或夫婦間「堅貞不渝」、「歷時不催」、「永結白首」的愛情觀。在此畫中，他更「直白」而「露骨」地繪出男女的外在性徵，不再遮掩保留，理性而平靜地傳達一種超越感官激情、卻仍相當濃郁的私密情慾。在畫面左上方，他更適時地加入夏卡爾作品中常見用來象徵生活記憶、表述愛的信任等概念的動、植物形象(圖 31)，這隻黃色的飛鳥，就有如為其甜蜜愛情生活帶來永恆幸福、千萬祝禱與歷史見證的使者。同時，將製作年代年款「2000」更改為「20000」，作為一種特殊的紀念。

此外，在洋溢對愛情的自由奔放之外，堪稱巴黎時期最為詭異、有關「死亡」主題的作品，成為此間持續探討「生命、生存、生死為何物」等人生觀最重要的註腳。早在 1985 年，張義雄造就透過有如「史詩般」的宏觀結構來探討死亡這件事。在《海底(三組件)》(圖 32)這件作品中，他以極為少見的三連作方式，描述兩年前(1983)韓航客機飛入前蘇聯領空而遭致擊落、乘客全數罹難的悲劇事件，他的某位生前摯友亦在死亡名單之中。⁶⁴他透過沉落、飄散於大海深處身

⁶² 劉振源，《立體派繪畫》，台北市，藝術圖書公司，1996 年，頁 66-85。

⁶³ 參考張義雄口述，黃于玲訪問整理，〈對談(1993.12.28)〉(前引文)，頁 46。

⁶⁴ 參考黃小燕，前引書，頁 136 圖版及說明。

首異位、血肉模糊、流淌著鮮血及不斷沉淪的無名屍體（可能包含友人之屍體在內）、迴遊其間的魚群及不斷竄昇的氣泡，來表現兩年以來「未曾被公布的真象」，並對罹難者表示哀悼、不捨及自己的情傷之意。

為悼念大韓航空空難數百位犧牲者的《海底（三組件）》，雖然具有對生命無常的血腥控訴與憤憤不平，但如果我們說這件作品是在「死亡系列」中最具大愛關懷的一座「紀念碑」，也不為過。不過，來自於一次突然的「輕生」念頭，製作於 2000 年的《零》（圖 33、34），更可謂巴黎時期最令人怵目驚心的一方已然計畫完成的「墓誌銘」。在這件作品中，沿用上述來自立體派的實物拼貼手法，然而最令人感到奇特的是，使用了自己生活中真正穿著過的西裝褲作為道具，這無謂是用來宣示一種包含目擊者（畫室作品中的女性人像）在場以見證死亡過程的「歷史真實性」。刻意掩藏上半身的做法，同時可以被理解為是用來象徵不可見的絕望。失去生存意志的原因為何，至今仍為不解之謎⁶⁵，然而，「死亡系列」中所呈現的嚴肅生命課題，交織著困苦、離散、淚影與真情，卻有如上述回憶父親中所透露的，是藉以對自己充滿荊棘的過往種種的一種憑弔。

五、結語——離散與聚合 / 生命的兩種啟示

如果用「顛沛流離」四個字，來形容其充滿「離散—聚合—離散」、有如浪人永遠無法找到歸宿般運命規律的藝術生涯，應該是相當貼切的。他曾說：「我目前住在巴黎，晚上仍舊常常由夢中驚醒，夢見糟了、糟了，又失業，要吃什麼好呢？」⁶⁶可以想見，旅居巴黎所帶來的只是藝術實踐課題上的終點，然充滿「顛沛流離」、身心苦難糾纏一生的生命習題，卻無法藉此得到解救。雖說是如此，張義雄百年的藝術人生，已然走過烽火燎原及遍地繁花等充滿戲劇性的峰迴路轉，在這樣的浪遊過程中，透過對土地、社會、親情及自我的不斷探尋，最終完成其具有深刻人文省思色彩的藝術風格。他的作品，不僅是自己悲慘運命的一種真實縮影，更顯示二十世紀「巴黎畫派」藝術中那種濃郁的鄉愁，充滿寂寥、憂鬱、哀傷情緒與社會邊緣的時代焦慮；另一方面，浪遊巴黎所擁有的現代經驗即便是接近「歷史主義式」的⁶⁷，然而，與巴黎、「巴黎畫派」既緊密又隔絕的矛

⁶⁵ 筆者今（2013）年 6 月 8 日前往東京拜訪時，曾刻意就此問題進行提問，不過，張義雄先生卻回答說：「已經未記（忘記）了」。此外，在本次國立台灣美術館舉辦「日常風情——張義雄繪畫藝術學術研討會」（2013.11.10）席上，筆者曾自主持評論人許瀟月副教授處得知，根據許教授於張義雄九十回顧展（2004）時之訪問，輕生一事似乎與張義雄夫婦二人為烹煮雞肉菜餚的爭執一事有關，其真正原因為何，仍有待日後考察。

⁶⁶ 黃于玲，〈悲愴的在野巨匠〉（前引文），頁 88。

⁶⁷ 參閱許綺玲，前引文，頁 9。

盾關係，卻為其開展出追索身體自由、意識解放及存在價值的想像與慾望可能，這種複雜又相互交纏的時代特質，更可說是召喚其靈魂以創造出穿越身分、國族、文化邊界等最為主要之動力。雖然，與「巴黎畫派」的活躍年代睽違多時，然而在這種影響下，張義雄仍舊創造出他藝術生涯中最深入人性、最具批判性以及最具有紀念意義的「巴黎時期」各系列作品。

在使用 1976 年東京同和畫廊個展明信片寄給老友廖德政的信函上(圖 35)，他透過一首詩句寫下當時心境：

這個城鎮
在靜寂中可以聽到死亡人們的腳步聲，
無名畫家的匯聚之地，
是我的生活食糧。
山丘下的屋簷底，
於塞納河畔買來的青黃鳥正在啼轉，
玩具貴賓犬 (Toy Poodles) 就在我的身旁。
捨棄所有的旅人，
在此城鎮哭泣，
在此城鎮自慰，
在此城鎮描繪。
青春的日子已然遠逝，
這個城鎮，這個城鎮，
我所放浪、
所探求的終點站。⁶⁸

從文中「山丘下」、「於塞納河畔買來的青黃鳥」、「探求的終點站」等語可知，寫作本詩的場所，正是張義雄位於巴黎蒙馬特區的自宅寓所，而書寫的時間即在寓居巴黎之時。即便有青黃鳥、貴賓犬相伴左右，不過，這首日文詩中仍透露了巴黎浪遊生活中自己的一無所有與揮之不去的寂寥孤獨。蒙馬特市街，一如數十年前一般，仍舊是無名畫家聚集、歡樂、開展藝術人生及尋找未來的重要場所，一如在「無名畫家的匯聚之地是我的生活食糧」一語中所揭露的，張義雄巴黎旅居地的選擇，與陳清汾居住在蒙帕那斯墓地對角的情況完全相同，將自己以「異鄉人」的角色融入巴黎現代藝術發源聖地，在此地盤桓、遨遊、放浪以尋找創作靈

⁶⁸ 本封明信片刊於黃小燕，前引書，頁 88。詩文內容之日文翻譯，參考廖德政，〈雨傘與斑鳩〉（前引文），頁 6。

感，並追求、建立自己的現代身分認同。

雖然如此，年輕以來追逐藝術成就的想法，縱使在旅居巴黎的夢想被完全地實現，然而，此時此刻，在寂靜到「可以聽到死亡人們腳步聲」的蒙馬特城鎮中所感受到的，卻是此種伴隨著生命老朽與不斷浸蝕其思想、靈魂的孤獨感所帶來的懷疑，所產生對死亡到訪的警覺。用來象徵自己透過上吊儀式以結束生命的《零》(2000) 這件作品，其不知所以然的原因，或許就來自於對這種百年孤寂、流離失所的恐懼。

對張義雄一生充滿起伏、波折的浪遊生涯來說，身體與靈魂的安頓一直是其最重要的人生課題。特別是透過對情愛、生死主題的討論，我們可以知道，自巴黎時期以來，逐漸變得清晰、宏亮與直白的生命故事隱喻，或許就是其自稱的「只能會意，我一直希望能達到的最高境界」。在此種「永不停止的」藝術追求道路上，他以淚水、離散、勞動、無私付出般嚴肅而死命的方式，來傳達自己那永遠無法歸鄉「異鄉人」的巨大身心負擔，而此種反映二十世紀東西大環境變遷中，既紛亂又充滿機會、自由卻孤獨、離散亦復聚合的時代課題，或許正是其百年藝術生涯中辛勤建立的個人式里程碑的起因，同時，反映出他那盱衡東西、「我將窮此生創造永恆傳世之作」⁶⁹般波瀾壯闊的歷史視野與豪情壯志。(圖 36)

附記：本文撰寫期間，曾獲得張義雄先生及其長公子張六絃先生之允可，前往東京訪問，獲得諸多寶貴訊息，並釐清研究上之許多問題；另於「日常風情——張義雄繪畫藝術學術研討會」期間，獲得主持評論人許瀨月副教授論文修改建議及資料之補充，以及論文投稿送審時匿名審查教授之寶貴意見，在此一併表達由衷謝忱，此誌。

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

⁶⁹ 參閱張義雄，〈離別前夕對著故鄉人說〉，收入賴萬鎮編，《張義雄、江寶珠伉儷返鄉畫展作品集》，嘉義市，嘉義市文化局，2001年，頁11。