

# 小丑大器：張義雄小丑畫的現代性<sup>1</sup>

盛鑑

Noble Clowns: on Modernity of Chang Yi-Hsiung's Paintings<sup>2</sup> / Sheng, Kai

## 摘要

自從 1980 年移居巴黎後，張義雄畫了許多以小丑為主題的作品。小丑畫本為藝術史上常出現的題材，不論在古典時期，或是在現代繪畫當中皆然。但是張義雄畫作中的小丑，大多並未出現動態的動作，且大都僅獨自一人，可見他的創作意圖並不是要再現馬戲團的熱鬧歡騰氣氛，或小丑表演的動態動作，而是專注於表現小丑的神情與姿態，以及其中所蘊含之象徵寓意。張義雄的小丑畫雖有自況之意，且他也曾將小丑與藝術家等同並論，但其中並非只有悲情或歡樂之單面象徵性。基本上，張義雄的小丑畫作並非要引人同情，而是要藉以遊戲姿態回應外界的小丑，展現生命的豁達與大器。

本文將由圖像學的觀點，比較張義雄的小丑畫與其他藝術家的小丑畫之間的差異，探討張義雄的創意，以及小丑畫與他的別種類型創作的關聯，從而指出張義雄畫藝的現代性。此外，對於張義雄小丑畫的形式特質，本文亦將由當代美學論述關於所謂晚期風格的討論，加以探討。

**關鍵字：**張義雄、小丑、現代性、晚期風格

<sup>1</sup> 本文為國科會補助專題研究計畫「從生命政治與日常生活理論看張義雄畫中的生命情狀 (I)」(計畫編號：NSC102-2410-H-239-006) 之部份研究成果，並感謝研討會評論人蕭瓊瑞教授之指教與意見。

<sup>2</sup> This paper is the partial fulfillment for the research project submitted to National Science Council, entitled "Humanity in Chang Yi-Hsiung's Paintings: from the Perspectives of the Politics of Life and Theories of the Everyday Life" (Project reference no. NSC102-2410-H-239-006). The author expresses gratitude to Professor Hsiao Chong-Ray (蕭瓊瑞), who offered helpful comments and advice on this paper on the conference.

小丑跟畫家一樣，小丑是要讓人家笑，要讓人家歡喜 (huann-hí)，畫家則要畫圖，讓人家歡喜，一樣的啊。

——張義雄<sup>3</sup>

小丑總是訴說著同樣的事情，他們訴說著飢渴：渴求食物，渴求性愛，以及渴求尊嚴，渴求認同，渴求權力。事實上，他們引入了誰在命令和誰在抗議的問題。

——達里歐·佛<sup>4</sup>

### 小丑不醜：張義雄小丑畫概述

如同藝術史上一些大師，如華鐸 (Jean-Antoine Watteau, 1684-1721) 與畢卡索 (Pablo Picasso, 1881-1973)，藝術家張義雄也常以小丑為主題進行創作。但是，在台灣美術史上，卻鮮有其他畫家選擇小丑為題材，更無人像他一樣畫了這麼多小丑畫；而且，張義雄的小丑畫都是在他晚年，即當他 66 歲移居巴黎後所畫，且有相當的數量，總數至少應有 50 件以上。<sup>5</sup> 2010 年台北的一家私人畫廊即舉辦過名為「小丑人生」的張義雄個展。<sup>6</sup> 2013 年「生命的禮拜天：張義雄百歲回顧展」當中亦有「小丑大器」之主題，共展出其小丑畫作 23 件。<sup>7</sup> 可見在張義雄的創作中，小丑畫作不論在數量上與質量上，都有其重要性和特殊之處值得注意。

1914 出生於嘉義市的藝術家張義雄，童年時親見陳澄波作畫，因而萌發欲

<sup>3</sup> 張義雄訪談，見行政院文化建設委員會製作，《台灣資深藝術家影音紀錄片系列：張義雄·夢想旅程》，2011 年。

<sup>4</sup> 轉引自 Kolonel Klepto，Making war with love: The Clandestine Insurgent Rebel Clown Army，<http://www.rebelclown.net/about/writings.html>，瀏覽日期：2013 年 10 月 1 日。達里歐·佛 (Dario Fo) 為義大利劇作家、劇場導演、演員及小丑表演者，1997 年諾貝爾文學獎得主。

<sup>5</sup> 筆者目前所知，現有張義雄畫集所蒐錄的小丑畫作約 20 餘件，而未輯錄之個人收藏的張義雄小丑畫則約有 30 件。

<sup>6</sup> 「小丑人生：張義雄創作個展」，首都藝術中心，台北市，台灣，2010 年 5 月 6 日至 30 日。

<sup>7</sup> 「生命的禮拜天：張義雄百歲回顧展」，國立台灣美術館，台中市，台灣，2013 年 11 月 9 日至 2014 年 2 月 9 日。

為畫家的志願，其後亦曾受陳澄波指導，並赴日接受美術教育。<sup>8</sup> 二戰結束後返台，張義雄雖然生活困苦，在台北擔任街頭畫家並經營副業維生，且屢次搬遷住家，但他仍積極創作，於省展與台陽美展屢次獲獎，逐步奠立名聲，並成立私人教學畫室，教育後進。1964 年移居日本後，張義雄仍不時回國舉行展覽，並成為台灣首位畫廊經紀畫家。1980 年起，張義雄旅居巴黎，直至 2003 年重回日本。期間他亦屢次入選法國春季與秋季沙龍展，獲國際性聲譽。正是在此時，他開始創作許多極富個人特色的小丑畫。<sup>9</sup>

張義雄是位勇於嘗試且求新求變的藝術家，其作品風格並不限於印象派，更吸收野獸派、立體派與表現主義畫風，且不論何種風格，其構圖、造型與色彩的統整性，以及畫面質感肌理的表現，都可看出個人獨具之特質，其小丑畫自不例外。在張義雄一生的創作中，基本上以具象為主，且涉及各種題材類型。張義雄儘管畫過歐、美、日各地的風景，但他仍對台灣本地的風光情有獨鍾，且在靜物畫中，張義雄亦曾以鳳梨與龍眼等台灣特產水果為題材，並運用厚實多彩的油彩肌理加以表現，可見他對故鄉景色與物產的熱愛。在人物畫方面，張義雄常畫本土的市井庶民，而在國外，他也熱衷於呈現人們的日常生活，且富含詩意。然而在他各類型題材的創作中，晚年身居國外所畫的小丑畫究竟具有何種意義？相較張義雄其他作品，小丑畫的特別之處何在，又有何種關聯性或一致性？其中的美學表現與文化意涵，又該如定位？

如前所述，自從 1980 年移居巴黎後，張義雄畫了許多以小丑為主題的作品。但這些畫作中的小丑，大多並未出現動態的動作，且大都僅獨自一人，甚或為半身肖像，可見他的創作意圖並不是要表現馬戲團的熱鬧歡騰氣氛或小丑表演的動作，而是專注於表現小丑的神情與姿態，以及其中所蘊含之象徵寓意，甚至以之自喻，把小丑畫當作是一種自畫像，例如圖 1 題名為《張義雄自畫像》(1981) 的作品，就是小丑面容與裝扮的自畫像。

在一次訪談中，張義雄也曾說：「小丑跟畫家一樣，小丑是要讓人家笑，要

---

<sup>8</sup> 據張義雄的回憶，當時他十歲，即 1924 年之時。見張義雄口述、陳重光執筆，〈陳澄波老師與我〉，《雄獅美術》100 期，1979 年 6 月，頁 125。

<sup>9</sup> 關於張義雄生平之概述，參見盛鎧撰文，《生命的禮拜天：張義雄百歲回顧展》（台中：國立台灣美術館，2013 年）當中之專文：盛鎧，〈生命的禮拜天：張義雄的藝術追求之道〉，頁 6-17，以及該書所附之年表，頁 188-189；或黃小燕，《浪人·秋歌·張義雄》，台北，雄獅圖書，2004 年。

讓人家歡喜 (huann-hí)，畫家則要畫圖，讓人家歡喜，一樣的啊。」<sup>10</sup> 可見他的確因身為藝術家而對小丑有著認同，即期望自身作為藝術家能和小丑一樣，為他人帶來歡喜。可是他所畫的小丑，至少有相當數量，其面容卻有些悲戚，甚至垂掛著淚痕，如《哭泣的小丑》(2010，圖 2)，並未給人直觀上歡喜的感受。是以張義雄所謂的「歡喜」，並非意指其創作是要討人歡心或逗人開心，而是要在更深的藝術層面上予人愉悅的感受，即使題材可能是悲苦的；或者毋寧說，他所意謂的「歡喜」乃是指透過藝術上的詩意表現，將人生之悲提煉轉化，成為一種美，而最終肯認生命之美好與歡喜。就像刻意做出醜態而常遭人嘲笑的小丑，其形象可能是既醜又悲，但在張義雄的畫筆下，卻有著相當的自信與豁達，展現出生命的尊嚴和活力，而具有深刻的歡喜之美。

因此，張義雄的小丑畫絕不只是他的自畫像而已。小丑之悲，並非僅意味著張義雄生活中遭逢過的貧困和悲楚的投射；同樣地，小丑之喜，以及小丑的戲耍所帶給人的歡樂，亦非只代表藝術家畫圖之樂，與觀畫者的視覺享受而已。正因為如此，我們不能只從傳記學式的角度解讀這些小丑畫。雖然張義雄的一生極富傳奇性色彩，出身世家卻又窮困潦倒而浪跡天涯，不願進入畫壇主流體制，而最終又獲各方肯定，他的生平及其藝術創作之間的確有著一定的聯繫，但如果僅著眼於小丑圖像的心理學意義，不只無視其中可能存在的社會與歷史意涵，也將忽略作為藝術品的這些畫作，當中的美學表現與獨創的藝術性。而且，正如目前僅見的針對張義雄小丑畫所做的較深度評論的曾長生一文，其中所提出的問題，即這些作品是否具有薩伊德 (Edward Said, 1935-2003) 所說的晚期風格的特質，亦值得我們進一步探究。<sup>11</sup> 因此，本文將由圖像學的觀點出發，比較張義雄的小丑畫與其他藝術家的小丑畫之間的差異，探討張義雄的創意，以及他的小丑畫及其別種類型創作的關聯，從而指出張義雄畫藝的現代性，並由當代美學理論關於所謂晚期風格的論述，探討張義雄的突破及其畫作中的生命哲思。

National Taiwan Museum of Fine Arts

---

<sup>10</sup> 張義雄訪談，見行政院文化建設委員會製作，《資深藝術家影音紀錄片系列：張義雄·夢想旅程》，2011年。影片中張義雄所說：「小丑是要讓人家笑，要讓人家『歡喜』……」，影片裡的字幕原為「小丑是要讓人家笑，要讓人家『開心』……」，但張義雄是以台語講述，而台語的「歡喜」(huann-hí)除有開心之意，也有由衷的高興或心情愉悅等意思，故此處轉寫成「歡喜」。

<sup>11</sup> 曾長生，〈小丑人生——試解讀張義雄的晚期風格〉，《人間福報》副刊，2010年6月25日，A15版。

## 小丑之悲

在人類文化史上，小丑的形象一向十分複雜。在馬戲團的表演中，小丑經常有著固定的扮相，臉上畫著油彩，身著五顏六色的斑斕衣物，有時衣服裡還填塞著東西，以畸形可笑的體型示人，再加上笨拙的動作，更顯其怪誕滑稽的形象。因此小丑也成了罵人的話，如成語跳樑小丑，形容言行舉止荒誕不經或倡狂搗亂之人。儘管小丑本為帶給人歡樂的人物，但也因其拙愚之外貌與行為而有負面的觀感和聯想，成為被嘲笑的對象。小丑之悲，也由此而生。

在張義雄看來，小丑和藝術家一樣，都是為他人帶來歡樂的人，可是給他人歡樂之人，自身卻不見得歡樂，因為在歡笑與掌聲的背後，可能卻是不為人知的辛酸與苦楚。所以，小丑的哭泣正意味著歡喜的背面，即辛勞的努力與遭人鄙視的痛苦。扮演小丑的人，本身也是人，也是有尊嚴且期待受人尊重之人。就此而言，張義雄不僅一方面投注他自身作為藝術家對小丑的認同，認同帶來歡喜之人的內在情感，並透過其藝術予以表現，另一方面更把其認同擴大，認同所有被社會鄙視之邊緣人，展露其人道關懷。

如我們所知，在張義雄從事藝術創作的一生中，也經歷了許多痛苦和磨難，為了維持生活與自身的獨立性，縱使有機會在學院裡從事教職，他也毅然放棄，寧可在街頭為人畫像，甚至以經營鳥店為副業，但他從未放棄過繪畫創作。而在小丑身上，他正看到了帶給人們歡喜之人背後的辛酸，從而觸動其自身的主觀情感與生命經驗。換言之，張義雄的小丑畫，並非著重於客觀寫實的一種肖像畫，而有著表現主義式的內在探索性質。儘管圖 2《哭泣的小丑》的畫風並不屬於典型的表現主義，但圖 1《張義雄自畫像》的形式就很有表現主義的風格，用色對比強烈，筆觸鮮活且呈顯出油彩的肌理，畫中人臉五官略有扭曲變形，甚至有些模糊，其似笑非笑或苦笑適然的神情，更表現出內在心境之複雜，彷彿既有苦楚但又恬然釋懷。

另一張《自畫像》（1973，圖 3），造型亦不完全寫實，用色與線條同樣有表現主義式的風味，顯見張義雄的用意自不在描繪外在表象，而在於對內在真實的追求，即表現藝術家的自我與個性。畫中藝術家凝重的神情與沈鬱的畫風，或許會讓人聯想起貝克曼（Max Beckmann, 1884-1950）的自畫像，例如其《橄欖色與棕色的自畫像》（1945，圖 4）或《著燕尾服的自畫像》（1927），但很明顯張義雄完全有自己的風格，其筆觸、畫面的肌理質感以及線條之運用，都可看出獨

具之匠心，尤其當中的綠色輪廓線，亦或作為暗部之陰影，更為其獨到的藝術性表現。

事實上，張義雄的表現主義畫風，並非到晚年才出現，他早年的一些作品，如《水門》（年代待考，但應為 1964 年移居日本前所畫，現為國美館藏品）等風景畫，以及早期所謂黑線條時期的靜物畫作，都可看出表現主義的特質。因此，由此即可見，張義雄的創作很早便走出印象派或所謂外光派之影響，而不以描繪光影變化或物像色彩之美而自滿，轉而探索內在之心象，將其畫藝的現代性更往前推進。他的小丑畫的表現主義風格，亦應置於此脈絡觀之。再者，正如前述，張義雄的小丑畫雖有其個人之認同投射，但亦有對社會邊緣人的關懷表現，而非只為己喜、只為己悲。

張義雄定居巴黎期間，亦積極參與法國藝術家沙龍展（春季沙龍展）與秋季沙龍展，而獲國際性聲譽。但此時期他並非只畫巴黎街景或無關世事的靜物畫，而且他的人物題材並非只有小丑，例如《小星星之曲》（1995，圖 5）即以盲眼手風琴樂師為主題，足見他對弱勢者的關懷。並且，張義雄所呈現之盲眼音樂家自食其力的情景，亦如小丑之自娛以娛人，更彰顯這些社會邊緣人的生命尊嚴。換句話說，在張義雄筆下，小丑或一些常遭社會鄙視的零餘者，如街友、殘疾者或街頭賣藝人，亦有其自尊而不容抹煞，甚至他們或許因自身的生命經驗而更懂得珍視且尊重自然萬有的其他生命，正如圖 6《小丑》（2009）裡的小丑面容雖有些憂戚，但他仍懷抱情愛，輕撫手中白鳥。另一件同年畫的《小丑》（2009，圖 7），畫中小丑的手上也停駐一隻綠色鸚鵡，且他亦以臉龐輕觸之，可見人鳥之情深。

其實圖 6 與圖 7 的小丑，都頗為近似皮哀洛（Pierrot），儘管衣著有些許不同，甚至圖 2《哭泣的小丑》的原型也很可能是皮哀洛。皮哀洛本是源自義大利即興喜劇（*commedia dell'arte*）的定型化角色，性格愚駘天真（*naïveté*），常求愛不成而鬱鬱寡歡，其造型多為身著翻領及大鈕釦之白衣，臉塗白亦或畫上淚痕，一如華鐸（Jean-Antoine Watteau, 1684-1721）的《皮哀洛》（Pierrot, c.1718-19，圖 8）。<sup>12</sup> 此外，卡內（Marcel Carné）的經典名片《天堂的小孩》（*Les Enfants du*

---

<sup>12</sup> 歷史上皮哀洛與小丑吉爾（Gilles）的角色本常被混淆，參見 Robert F. Storey, *Pierrot: a Critical History of a Mask*. Princeton: Princeton University Press, 1978, pp.74-81, 故華鐸這幅《皮哀洛》（Pierrot）亦曾以《吉爾》（Gilles）之名為人所知，但此畫作之典藏者法國羅浮宮目前已將之正名為《皮哀洛》，見羅浮宮官網，

Paradis, 1945), 當中的主角在舞台上就是扮演皮哀洛的角色。皮哀洛也常與哈樂昆 (Harlequin) 一同演出 (哈樂昆常著菱形格子狀的衣服)。藝術史上, 除有華鐸著名之作與其他十八、十九世紀畫家的作品, 現代藝術家也對皮哀洛同樣頗有興趣, 如畢卡索 (Pablo Picasso, 1881-1973) 等。現代無調性音樂的經典代表作——荀伯格 (Arnold Schoenberg, 1874-1951) 的《月迷皮哀洛》(Pierrot Lunaire, 1912) 的歌詞詩作也是以他為主題。<sup>13</sup>

由此, 尤值得我們注意的是, 透過皮哀洛此一經典形象, 張義雄的小丑畫作不僅與藝術史或與文化史產生聯繫, 且因而被賦予更深刻且具現代性的意涵。因為一方面小丑皮哀洛不僅情感受挫, 更常遭哈樂昆戲弄, 可說是濃縮著世間所有可憐之人的典型形象, 故張義雄畫中的小丑皮哀洛之悲, 除了表現出他對扮演小丑以帶給人們歡喜之人背後辛酸的同情, 透過皮哀洛此一遭奚落者的形象, 張義雄更表現出對所有弱勢者的認同, 而更有普遍性的意涵; 另一方面亦如同荀伯格的《月迷皮哀洛》的音樂所表現的並非傳統上皮哀洛的天真性格, 而著重於刻畫其憂鬱的主觀迷亂心境 (如其中第 7 首「病月」Der kranke Mond, 歌詞敘說, 在皮哀洛眼中, 月亮就像是躺在天上躺椅上的病重垂死者, 樂音則凝重遲緩, 說唱者亦彷彿帶著病懨懨的語調), 張義雄筆下的小丑們也承載著藝術家主觀之情感投射, 以及對內在性的探索, 而非著眼於外在的寫實描繪, 故具有現代式的表現。因此, 張義雄畫裡的小丑之悲, 不僅融入他個人的生命經驗, 也是他對一種具有悠遠傳統的類型化意象的再創造, 而產生出格外動人的美感。

## 小丑之喜

在當代通俗文化之中, 小丑的形象雖很少如皮哀洛一般以悲傷的形象出現, 但很有趣的是, 歡樂的小丑與可怕的小丑兩種矛盾的形象卻廣為傳播而並存著。透過廣告行銷的宣傳, 跨國連鎖速食企業麥當勞 (McDonald) 的虛構代言人物麥當勞叔叔 (Ronald McDonald) 可謂當今最為人知曉的小丑形象之一。為行銷宣傳之需, 小丑麥當勞叔叔必然被賦予正面且歡樂的形象。而可怕的小丑, 則或

---

<http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/pierrot-formerly-known-gilles>, 查詢日期: 2013 年 10 月 19 日。

<sup>13</sup> 相關研究參見 Martin Green and John Swan, *The Triumph of Pierrot: the Commedia dell'Arte and the Modern Imagination*, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1993。

可舉漫畫和電影《蝙蝠俠》(Batman) 中著名的反派角色小丑 (Joker) 為代表。根據 *Wizard* 雜誌,《蝙蝠俠》裡的小丑甚至被認為是媒體公認的最具代表性和最流行的反派人物,在史上「百名壞蛋」(Top 100 Greatest Villains) 當中,甚且名列第一。<sup>14</sup> 著名攝影家雪曼 (Cindy Sherman, 1954-) 在 2003 至 2004 年間,也曾拍攝過一系列以小丑為主題的作品,其中有些小丑的面容縱使不算邪惡,也至少很詭異,帶著詭譎的笑容。

為了行銷,麥當勞叔叔的小丑形象自然充滿了陽光似的歡樂表象,但為何通俗文化中的小丑會被賦予可怕甚且邪惡的象徵?在現代心理學中,甚至還因而出現「小丑恐懼症」(Coulrophobia) 的術語,以形容懼怕小丑的心理病徵。為何如此?從歷史的角度來看,當代的小丑 (clown),除了承繼義大利即興喜劇當中的一些定型化角色,如皮哀洛與哈樂昆等,也融合了愚人 (fool) 以及宮廷的弄臣 (joker 或 jester) 等形象。所謂愚人者,智力其實並不一定低下,卻往往有著畸形的外貌或瘋狂的舉止,而遭人愚弄,被看成是類人又似怪物的「他者」,就像義大利知名導演費里尼 (Federico Fellini, 1920-1993) 的《愛情神話》(Fellini Satyricon, 1969) 當中的畸形人。這些醜怪的人物,固然可能惹人嫌惡,但畸形或狂放的愚人們會使人感到懼怕,甚至被看成是邪惡之人,遭受社會欲除之而後快的對待,其實是近代才有的觀念。誠如思想家傅科 (Michel Foucault, 1926-1984) 在《瘋癲與文明》裡所指出的,愚人也曾被視為能道出真理的先知,而至中世紀末開始,卻被當作是巨大不安的象徵,「其意義曖昧紛雜:既是威脅又是嘲弄對象,即是塵世無理性的暈狂,又是人們可憐的笑柄」。<sup>15</sup> 不過,即使在文藝復興時期的文學,愚傻癲狂之人有時仍扮演著以嘲諷的方式訴說真理的角色,例如在莎士比亞 (William Shakespeare, 1564-1616) 四大悲劇之一《李爾王》(King Lear, 1606) 裡的弄人 (the Fool; 按,此劇裡「弄人」之中文譯法已廣被接受,故本文襲用之),就是極具代表性的人物。劇中的弄人是李爾王身邊的宮廷弄臣,常說些雙關語或俏皮話自娛娛人,但他也不時會以譏諷的話語點明李爾王的昏聩。

因此,長相醜怪(在衣服裡填塞東西以使身材臃腫,以及在臉上塗油彩,都是讓小丑畸形化和醜陋化的方式)和言行不按牌理出牌的小丑,在文藝復興以降

---

<sup>14</sup> 參見網路「維基百科」英文版 (Wikipedia), Joker (comics) 之詞條的註 94, [http://en.wikipedia.org/wiki/Joker\\_\(comics\)#cite\\_note-ImpactWizard-94](http://en.wikipedia.org/wiki/Joker_(comics)#cite_note-ImpactWizard-94), 查詢日期:2013年10月19日。

<sup>15</sup> 見傅科,《瘋癲與文明》,台北,桂冠,1992年,頁10及以下各頁的討論。



的理性化的文明中，自然日益被邊緣化，成為馬戲團中的搞笑表演者，甚或被資本主義的商業體制所吸納，化身為招攬顧客的品牌形象。但即使如此，作為愚人、弄人、畸形人和癲狂者後裔的小丑，仍有些非理性的血脈傳統未被社會馴化，而帶有某種陰暗甚或對既定社會秩序構成顛覆性的形象，一如《蝙蝠俠》裡的壞蛋小丑。

而且，臉上塗抹油彩的小丑，就像戴上假面，讓人無從捉摸其真正神情。縱使小丑彩妝的唇形看似在笑，但小丑演員是否在笑，甚或小丑本身是不是真的在笑，都讓人無法確定。所以小丑也像是戴上面具，隱藏內在真心想法的神秘客，如同電影《V 怪客》(V for Vendetta, 2006) 裡戴上蓋伊·福克斯 (Guy Fawkes) 面具的 V 怪客。甚且就像當今世界各國的示威遊行裡，常出現戴上 V 怪客面具的抗議者 (如圖 9)，現在國際上也有一群匿名的抗爭者以「密謀起義的小丑反抗軍」(Clandestine Insurgent Rebel Clown Army, 簡稱 CIRCA; 亦有馬戲團 circus 之諧音) 為名，以小丑的裝扮，組織抗爭活動。<sup>16</sup> 如圖 10 與圖 11 的照片，就是他們 2004 年在英國的抗議活動。

張義雄的小丑雖然並無邪氣，與《蝙蝠俠》裡的小丑的邪惡形象全然不相似，但也不像麥當勞叔叔那樣單面化只有天真歡樂的形象。而且張義雄畫中小丑的笑容，也讓人感到其真心，就像圖 12《小丑》(1996) 的小丑即直視觀者咧嘴而笑，毫不靦腆也不做作，更無表演的成分，讓我們覺得其笑意是發自內腑，且亦彷彿表現出對榮辱已感釋懷的自在。但是，張義雄筆下的小丑真的如此與世無爭，只以歡笑度日嗎？其中完全無叛逆者之意象的解讀可能性存在嗎？

如前文所述，張義雄的小丑畫常表現出小丑之悲，而體現出他的人道關懷。但是小丑其實並非一般的社會弱勢者，小丑有著一技之長在身，能以其表演為別人帶來歡喜而得以謀生。因此我們僅能說，人道主義只是這些小丑畫當中的部分意涵，而非全部。張義雄之所以愛畫小丑，就像他所說的，小丑乃是能帶給人歡喜之人，其另一層意涵即意味著小丑有其能動性，不會只自哀自憐，而能創造出歡喜的氛圍。這種能動性與創造力想必也是張義雄所肯定，並期望在其小丑畫中加以表現。

關於張義雄的人道關懷表現，乃至付諸實踐的義舉，有件事經常為人所傳頌。

---

<sup>16</sup> 關於「密謀起義的小丑反抗軍」(Clandestine Insurgent Rebel Clown Army, CIRCA) 的介紹與活動，參見其網站：<http://www.clownarmy.org/index.html>，瀏覽日期：2013 年 10 月 10 日。從網站上的資料來看，他們應該從 2006 年起就開始活動，且遍及歐美各地。

1980 年居住於巴黎後，張義雄屢次入選法國藝術家沙龍展與秋季沙龍展，1988 年更獲法國秋季沙龍接納為正式會員，為台灣畫家中第一人，因而更加鞏固他在台灣畫壇的地位。不過，張義雄並非熱衷追逐個人名利或完全不關注公共議題的藝術家，其身在他鄉仍持續關注著故鄉的發展。當 1988 年台灣發生自戰後以來最大的農民請願行動的 520 事件時，張義雄見到警民衝突當中鎮暴警察毆打遊行群眾的影像，深感不平，因而決定捐出百幅作品，並於隔年在大地畫廊（春之藝廊）舉行「張義雄社會關懷義賣畫展」以示支持。足見張義雄並不是個生活於象牙塔中的畫家，而是具有社會關懷意識的藝術家。但此一義舉，並非單純的慈善活動，正可看出他並非以優越感施捨弱勢族群，而是一方面既同情弱勢者的處境，另一方面更肯定弱勢者的團結與能動性，故聲援他們的抗爭活動。

由此義舉來看，張義雄確實同情被欺壓者，但更認同能努力尋找出路的反抗者。小丑雖不是抗爭式的英雄人物的典型，但在他的小丑畫中，小丑們也不屈不撓地維護生命尊嚴，以笑容與遊戲的姿態展現其自我肯定的風範。就此而言，張義雄的小丑畫或許可視為是他最具社會意識且最能彰顯他的個性的作品。<sup>17</sup>

謝理法認為，就他所認識的張義雄，「七十歲了一點也不像個社會人！」<sup>18</sup> 張義雄當初之所以始終不願意進入社會體制，作個週一至週五每天朝九晚五（說不定還要再加上責任制的額外工作）的社會人，除了所謂浪人式的性格讓他不願受到拘束，專心一意追求藝術應當也是一項重要原因。當街頭畫家雖不能真正隨心所欲的創作，但至少可以累積繪畫經驗，並可保障一家溫飽。因而他寧願當個即使困苦但仍有一定程度的自由的「漫遊者」（*Flâneur*），疏離於社會之外，以進行他的創作。而且，謝理法所謂張義雄「不像個社會人」，其實也意指他的「左派」性格，雖然在謝理法看來，張義雄的左派作風也只是素樸地表現於樂於施捨，同情眼前所見的弱勢者，未必有深刻的社會意識或政治意識。不過，張義雄的左派理念自有其一貫性與深刻的一面。

在張義雄的小丑畫作中，我們不僅可見到他同情扮演小丑者的苦楚，以及對小丑形象（如皮哀洛）本身所凝縮的悲苦形象的表現，亦能看出他對那些被社會價值觀所排斥的弱勢者與異己般的他者的認同。小丑之悲，並非只源於情愛受挫，而更像是達里歐·佛（*Dario Fo*, 1926- ）所形容的一樣，「小丑總是訴說著同樣

<sup>17</sup> 據張義雄學生李金祝女士對筆者所言（2013 年 11 月 9 日談話），張義雄甚至曾經在一件他獲得的獎牌上面畫上小丑圖像，足見他視名利如敝履，甚且以小丑般的遊戲態度回應的人生觀。

<sup>18</sup> 謝理法，《我所看到的上一代》，台北，望春風，1999 年，頁 75。

的事情，他們訴說著飢渴：渴求食物，渴求性愛，以及渴求尊嚴，渴求認同，渴求權力」<sup>19</sup>，亦即他們渴求著滿足基本的生命慾望，因而有著悲傷的外貌。就此而言，小丑或可謂一如思想家阿岡本（Giorgio Agamben, 1942- ）所謂之「神聖的人／受詛咒的人」（Homo Sacer）或「裸命」（bare life），意指在生命政治（biopolitics）的治理體系與權力運作下被系統化排除一切法律權利者。<sup>20</sup> 當然，小丑並非無國籍者或身處集中營的人，在一般社會中並未被剝奪合法權利；而是說，這些做出醜態而遭人嘲笑或被看成是愚人的低下者，自然是邊緣化之人的適宜象徵。但小丑此種身分（嚴格說來，小丑其實不是一種「身分」，但這也正可看出小丑位於社會體系劃分的邊緣性和異質之處，而難以界定），其特殊之處更在於小丑一方面繼承了畸形人（或者用現代口語說，即「怪胎」）或愚人的血緣，成為可能遭斥逐的異人／他者，另一方面小丑也不是如精神疾病患者、殘疾人士、低收入者或乞丐之類可被明確標籤化的受宰制客體。作為假面般的小丑裝扮，就像是在符號鍊上難以錨定的能指，其所指的內裡竟可能是空無。就像是皮哀洛，和其他即興喜劇的定型化角色不同，他並沒有一種職業或社會典型形象，如貪生怕死的軍官（Capitano）、貪財好色的潘大龍（Pantalone）或愛掉書袋卻又才疏學淺的博士（Dottore）等等。皮哀洛就是皮哀洛。

張義雄畫的小丑，很有趣的一點，他很少畫在馬戲團裡或周圍有觀眾而在表演中的小丑。換言之，他不畫以小丑為職業之人，或工作中的小丑；在他畫裡，小丑就是小丑。因此，小丑就是個「非社會人」，而其非社會性正相對地反映出了我們這些社會人只能被動地接受社會所指派給我們的角色。正因為如此，達里歐·佛說：「事實上，小丑們引入了誰在命令和誰在抗議的問題。」<sup>21</sup>

就此而言，小丑或可說是現代社會中明確拒絕社會指派角色的最後遺民，因而可能被塑造成具有反社會人格的犯罪份子的領導人，如「蝙蝠俠」裡的小丑 Joker，或者成為反全球化運動或在地抗爭的行動份子，如「密謀起義的小丑反

*National Taiwan Museum of Fine Arts*

<sup>19</sup> 轉引自 Kolonel Klepto， Making war with love: The Clandestine Insurgent Rebel Clown Army， <http://www.rebelclown.net/about/writings.html>， 瀏覽日期：2013年10月1日。

<sup>20</sup> 相關討論參見阿岡本，《例外狀態》，台北，麥田，2010年，以及 Giorgio Agamben， *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*， Stanford， CA: Stanford University Press， 1998， pp. 71-74， 81-86。

<sup>21</sup> 轉引自 Kolonel Klepto， Making war with love: The Clandestine Insurgent Rebel Clown Army， <http://www.rebelclown.net/about/writings.html>， 瀏覽日期：2013年10月1日。

抗軍」(CIRCA)的抗議活動。而在張義雄的畫作中，小丑則是不為討好他人，自顧自地笑著，或者做出遊戲的姿態（但不是為工作而表演），為自己同時也為我們帶來歡喜。

## 晚期風格的問題暨結語

張義雄移居法國時，已經是六旬有六之年。而他此時致力於畫這些小丑畫，確實有著不太一樣的題材取向與人生體悟。但純粹從繪畫的形式風格來看，他的小丑畫真的能稱得上是一種晚期風格嗎？

基本上，張義雄一生的創作大都以具象為主，小丑畫亦不例外，並未走向抽象繪畫的創作方向。但從另一角度來說，這並不表示他是保守持重的；毋寧說，這更像是班雅明所言，「新技術的出現會將其前的技術推演至極限」<sup>22</sup>，在面對抽象繪畫乃至普普藝術的「新技術」的出現的情形下，張義雄可說是純熟運用印象主義、後印象主義、野獸派與表現主義以來的藝術表現手法，將具象繪畫的各種可能性「推演至極限」，且展現其個人風格。

其實張義雄不僅將具象繪畫的各種可能性「推演至極限」，他甚至偶爾亦跨越極限，嘗試過抽象繪畫，如《無題》(1988)等5件作品(圖13)。這5張抽象畫雖然帶有一點克利(Paul Klee, 1879-1940)的風格，但仍可看出張義雄的個人特色，且具有相當的完成度，不僅僅是試作而已。而且，更深具意義的乃是他的《二二八》(1997)(圖14)、《日出》(1997)與《日落》(1997)這3件作品。1997年是香港回歸中國之時，張義雄於該年創作此系列作品，或許亦有其個人之寓意，即希望台灣人能回顧歷史而保有自身之主體性，不致淪為他國之附庸。即使張義雄具有此深意，他也仍是以藝術的手法回望台灣歷史的三個重要階段，以抽象象徵的方式而非說教式的圖說來打動人心。

被視為極具開創性的當代藝術家培根(Francis Bacon, 1909-1992)曾說：「雖然我用的是所謂的流傳下來的技法，我還是試著用它創造出截然不同的東西來，那是這些技法以前所未曾做過的。」<sup>23</sup> 同樣地，張義雄雖看似謹守具象繪畫的創作，並不跟隨前衛藝術的潮流，亦不積極開發獨門技法，但他仍以求道之心安然

<sup>22</sup> 班雅明，〈攝影小史〉，收入班雅明著，許綺玲譯，《迎向靈光消逝的年代》，台北，台灣攝影工作室，1998年，頁30。

<sup>23</sup> 席爾維斯特(David Sylvester)，《培根訪談錄》，台北，遠流，1995年，頁112。

追求「繪畫性」的表現，使之達到前所未見的效果，並賦予其作品更深刻之意蘊。他的小丑畫大致也是如此。

就此來看，張義雄的小丑畫作和他其他類型的作品亦相去不遠，他並沒有在形式上開創出特殊的技巧，跟他先前的創作亦無鮮明的斷裂，只是在主題上有著不同的選擇。但正如薩伊德於《論晚期風格：反本質的音樂與文學》當中引述阿多諾（T. W. Adorno, 1903-1969）所言：「在藝術史上，晚期作品都是災難性的。」<sup>24</sup> 意指某些藝術家與文學家的晚期創作，往往開創一種新方向，而無法整合進其一生之創作風格或時代規範之系統中，就像貝多芬（Ludwig van Beethoven, 1770-1827）的《莊嚴彌撒》（Missa Solemnis, op. 123, 1824）不僅與其先前作曲風格不相仿，亦和傳統上作為宗教儀式音樂的彌撒樂曲的作曲規範不合。張義雄於其晚年繪製的小丑畫，或許不算是他個人的晚期風格，但或許亦可看做是整體藝術史上的晚期風格，將具象畫風的可能性「推演至極限」，並且展現藝術家的想像力與小丑之悲。而其表現，正如阿多諾所言：

晚期作品的成熟，並不像人們在果實中發現的那種成熟。它們……不是豐滿的，而是起皺的，甚至是被蹂躪過的。它們沒有任何甜味、苦味和刺棘，不讓自身屈從於單純的享樂。<sup>25</sup>

張義雄的小丑畫正可如此觀之。也就是說，這些小丑畫作首先就不是「屈從於單純享樂」的作品，並非討人歡欣的甜美果實，其次當中的小丑亦如張義雄自身一般，乃是「被踐踏的夏草」<sup>26</sup>，即「被蹂躪過」而依然堅韌地存活著。就此而言，小丑之悲正濃縮著張義雄一生的困頓，及其備受磨難的生活。不過，正如前文所說，張義雄早年在台灣的表现主義式畫作就已呈現出此種生命之悲苦，小丑畫只是更為鮮明而已，因此並沒有早期與晚期之斷裂的問題。所不同者僅在於如前文所述，小丑亦有其喜，即追求自由生活之意志和不受拘束的生命活力。

<sup>24</sup> 原出自 T. W. Adorno, *Essays on Music*, Berkley: University of California Press, 2002, p.567, 轉引自薩伊德,《論晚期風格：反本質的音樂與文學》,北京,三聯,2009年,頁10。

<sup>25</sup> T. W. Adorno, *Essays on Music*, p.564,轉引自薩伊德,《論晚期風格：反本質的音樂與文學》,頁11。字體著重標示為引用時所加。

<sup>26</sup> 張義雄致廖德政之明信片(1970)當中之詩句,見黃小燕,《浪人·秋歌·張義雄》,台北,雄獅圖書,2004年,頁89。

因此，張義雄小丑畫的「晚期性」，並不在於他個人生命史的階段性意義，而在於將現代藝術的形式語彙予以融會，從而澆鑄出既有個人性又兼含社會性的小丑圖像，並呈顯出風格表現上的圓融性。但是，這種晚期的圓融性，並不只意謂著藝術家個人技巧的熟練，也非僅止於展現現代藝術之「推演至極限」的可能性，更在於對現代性本身的探索與一種藝術上的回應。晚年的張義雄以其累積一生的成熟畫技之經驗，選擇小丑為創作主題，不只表達他對社會邊緣者與弱勢者的人道關懷，亦藉由被系統化褫奪社會地位的小丑之意象，對現代性思維與生命政治體制下的社會形構加以反思，甚至更以小丑形象所蘊含的歷史與文化意涵，展露其無畏無懼的生命力與遊戲般的歡喜精神，而讓我們得以了解到歡喜，尤其是非嘲笑的笑，所具有的解放的力量。



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