

從張義雄的流浪者之歌談起
——探台灣前輩藝術家的跨文化現代性

曾長生

From Chang Yi-Hsiung's "Song of the Vagrant"

to Investigate the Cross-cultural Modernity of Senior Taiwanese Artists / Pedro Tseng Ph. D.

摘要

近年來，筆者應邀先後參與了多位台灣前輩（九十歲以上）藝術家的論述或研討會活動，一般論者多著眼於台灣觀點的美術史整理，或意識形態的強調。其實，有幾位前輩藝術家的藝術思維與人文精神，遠遠超越了被人強加諸於身上的所謂本土性與意識形態。像張義雄的流浪者之歌、陳澄波的跨文化認同、洪瑞麟的普羅礦工頌、陳慧坤的跨東方色彩等，即顯見他們跨文化現代性的共同特質：跨文化的自發性選擇、普世性的人本主義、獨特的個人風骨。觀他們的獨特風格，既不全然拷貝西方形式，也未被中華傳統文化所限，更遠遠超越了所謂本土意識。

本文試以張義雄的流浪者之歌、陳澄波的跨文化認同悲劇、洪瑞麟的普羅礦工頌、陳慧坤的跨東方色彩為例，就跨文化現代性（Trans-cultural Modernity）的視角，重新檢視台灣前輩藝術家的另類表現。

關鍵字: 跨文化現代性、台灣前輩藝術家、流浪者之歌、跨文化認同、普羅礦工頌、新歷史主義、跨東方主義

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

近年來，筆者應邀先後參與了多位台灣前輩（九十歲以上）藝術家的論述或研討會活動，一般論者多著眼於台灣觀點的美術史整理，或意識形態的強調。其實，有幾位前輩藝術家的藝術思維與人文精神，遠遠超越了被人強加諸於身上的所謂本土性與意識形態。他們的共同特質：跨文化現代性、普世性的人本主義、獨特的個人風骨。

像張義雄的流浪者之歌、陳澄波的跨文化認同、蕭如松的直觀立體派、洪瑞麟的普羅礦工頌、李仲生的抽象超現實、秦凱的老頑童寫實攝影、陳慧坤的跨東方色彩、劉其偉的野性思維等，他們均具前述共同特質。他們的獨特風格，既不全然拷貝西方形式，也未被中華文化傳統所限，更遠遠超越了所謂本土意識。

晚期作品不是遲暮哀感，不是滄桑興嘆。晚期風格，也不是什麼成熟、透徹、圓融之類。晚期風格是，不與時人彈同調。俯仰空闊，莽莽蒼蒼，前不見古人，後不見來者，人如至此，終於抵達了一種深邃的孤獨與自由。

本文即以張義雄的流浪者之歌、陳澄波的跨文化悲劇、洪瑞麟的普羅礦工頌、陳慧坤的跨東方色彩為例，試就跨文化現代性的視角，檢視台灣前輩藝術家的另類表現。

導言

（一）跨文化現代性的本質

1983年傅柯在法蘭西學院的演講「何謂啓蒙」(Qu'est-ce que les lumières)中，他闡釋1784年康德的同名文章(Was ist Aufklärung)，並援引波特萊爾《現代生活的畫家》中名聞遐邇的浪蕩子理論，來定義浪蕩子美學及現代性。傅柯並對照兩種漫遊者，一是身處於時代流變中卻毫不自知，一則在歷史變遷時刻充分自覺地面對自己的任務：

身為現代主義者，不是接受自己在時間流逝中隨波逐流，而是把自己看成是必須苦心經營的對象：這也就是波特萊爾時代所稱的浪蕩子美學。傅柯此處是說，對波特萊爾而言，身為浪蕩子或現代主義者，需要一種「修道性的自我苦心經營」；浪蕩子美學實為現代性的精髓。傅柯透過閱讀康德，發展出這個概念。從康德的文章中，他發現現代性不只是個人與當下的一種關係模式，更是在面對當下時，個人應當與自己建立的一種關係模式。

在傅柯的詮釋中，康德認為現代性與時代無關；現代性不限於某個時代，亦非「某個時代的特徵」，更非「意識到時間的不連續：與傳統斷裂，在時間流逝過程中的一種新奇感及暈眩感（vertigo, 法文為 vertige）」，「暈眩感」一字與班雅明所用的「陶醉感（intoxication）相通，即德文的 Rausch」。相對的，傅柯認為現代性是一種態度（attitude），或是一種風骨（ethos）。現代性是：與當下現實連接的模式，是某些人的自覺性選擇，更是一種思考及感覺的方式，也是一種行事及行為的方式，凸顯了個人的歸屬。現代性本身就是一種任務（une tâche; a task）。

這種風骨即現代主義者自覺性的選擇（un choix volontaire），使他自己與當下現實（actualité）產生連結。諸如「自覺性的選擇」、「自我的苦心經營」（the elaboration of the self）、及「自我技藝」（technologies of the self）等表述方式，是1970、1980年代傅柯的法蘭西學院講座所反覆演繹的概念，也是理解他的權力關係理論的關鍵。

在傅柯心目中，對於康士坦丁，這種現代主義者而言，要與當下現實產生連結時，面臨了三個任務：（1）現代性是當下的諧擬英雄化；（2）現代主義者透過現實與自由實踐之間的艱難遊戲來轉化現實世界（il le transfigure）；（3）現代性迫使藝術家面對自我經營的課題。對傅柯而言，這些任務不可能在社會中或是政治實體中完成。能完成這些任務的唯一領域是藝術：「它們只能產生於一個另類場域中，也就是波特萊爾所謂的藝術」。

根據傅柯的說法，現代主義者波特萊爾不是個單純的漫遊者，他不僅是「捕捉住稍縱即逝、處處驚奇的當下」，也不僅是「滿足於睜眼觀看，儲藏記憶」。反之，現代主義者總是孜孜矻矻尋尋覓覓；比起單純的漫遊者，他有一個更崇高的目的……他尋覓的是一種特質，姑且稱之為「現代性」。他一心一意流行中尋找歷史的詩意。傅柯認為現代主義者的要務是從流行中提煉出詩意，也就是將流行轉化為詩。這便是他所謂的「當下的諧擬英雄化」：當下的創造性轉化。

一個藝術家如何可能同時既尊重又挑戰現實？根據傅柯的說法，透過自由實踐，人可察覺限制所在，並得知可僭越的程度。他用「界限態度」（une attitude limite, or “a limit attitude”）一詞，來進一步闡釋他所謂的「現代性的態度」：這種哲學的風骨，可視為一種界限態度……我們必須超越內／外之分，我們必須時時處於尖端……簡而言之，重點在於將批判理論中必要的限制性，轉化為一種可能進行踰越的批判實踐。

因此對傅柯而言，現代性的態度不是把自我的立場預設在既存秩序之內或之外，而是同時在內又在外：現代主義者總是處身於尖端，不斷測試體制權力的界線，藉此尋找踰越的可能。對他來說，這是一場遊戲，是自由實踐與現實秩序之間的遊戲。在面對體制權力時，唯有透過自由實踐，個人能動性（agency）才有可能發揮。

綜上所述，傅柯心目中的浪蕩子／現代主義者，雖被限制所束縛，但卻迫不及待地追尋自由；他自知身處於尖端，隨時準備踰越界限。傅柯視現代性為一種風骨（ethos），視現代主義者為具有高度自覺的行動家，一心一意從事自我創造，企圖改變現狀。因此在探究現代性態度時，傅柯將之視為一種倫理學及哲學的命題：這是我們對自我的一種本體論批判，透過「歷史實踐測試越界的可能性」，是「身為自由個體的我們，對自我所從事的自發性工作」。再者，這種歷史批判的態度，必須是一種實驗性態度。

簡而言之，對傅柯而言，現代性態度是我們自發性的選擇：是面對時代時，我們的思想、文字、及行動針對體制限制所作的測試；目的是超越其侷限，以尋求創造性轉化。試問：如果在面對權力體制時，毫無個人自由及個人能動性，革命及創造如何可能？而文化翻譯者則發揮個人能動性在跨文化場域中進行干預，以尋求創造性轉化。

（二）藝術家的晚期風格特色

人不免要老、要離世，即使懷抱深刻的偉大藝術家亦不免此一命運。然而，面對此一無法違抗的命運，人生漸次接近終點，藝術家的作品風格將產生什麼樣的轉向？薩依德（Said）在《論晚期風格》中，大致區分藝術家兩種晚期特質。其中之一如下：在一些最後的作品裡，我們遇到固有的年紀與智慧觀念，這些作品反映一種特殊的成熟、一種新的和解與靜穆精神，其表現方式每每使平凡的現實出現某種奇蹟似的變容（transfiguration）。例子包括莎士比亞的《暴風雨》，及希臘悲劇大師索福克里斯的《伊底帕斯在科勒諾斯》，一切獲得和諧與解決，泱泱有容，達觀天人，會通福禍，勘破夷險，縱浪大化，篇終混茫，圓融收場。

薩依德分析第二種晚期風格，「冥頑不化、難解、還有未解決的矛盾」，作品充滿不和諧的、非靜穆的緊張，產生一種刻意不具建設性的、逆行的特質，例如易卜生晚年「憤怒、煩憂」，留下一群更困惑和不安的觀眾。如同易卜生，晚期

的貝多芬「老」無適俗韻，對所用媒介掌握爐火純青，卻「放棄與他所屬的社會秩序溝通，而與那套秩序形成矛盾、疏離的關係」。違時絕俗的結果，他的晚期作品構成一種放逐，即「一種放逐的形式」。

二、張義雄的流浪者之歌

（一）長命的「生之慾」

「生之慾」的主人翁梵谷，他身上的冒險性，是一連串事先無法預估的激烈反應，也可以說是一團在心靈中燃燒的烈火，梵谷有一種原始的生命力，他那特異的性格與獨特的個性，也就是他那熾熱燃燒的創作原動力，這也正是他吸引觀者的地方。許多藝術家都想要登上梵谷船，但是卻很少有人願意去經歷一下梵谷在世時被人忽略的經歷。

大多數的藝術悲劇是被人們所容忍的，此種悲劇情感必然是相當複雜的，它包含了一種能壓倒痛苦的愉快因素，在我們的愉快中間一定有一種顯然的委屈與悲哀，這種令人感到內心恐懼或悲哀的魔力，會賦予這些複雜感受以深度的辛辣味。凡所描述的經驗愈恐怖，那用來轉化它的藝術，也就愈有力量，忍著滿懷的委屈、辛酸、痛苦，仍然肩負著重擔默默往前走，掙扎著繼續前進，不停的往上爬，這是一顆高貴的心靈、高貴的悲哀，它贏得了我們的同情心，可以說是悲劇的主要魅力所在，那也正是梵谷的作品具有致命吸引力的根本原因。

在台灣前輩藝術家中，最富傳奇性又富悲劇性的畫家非張義雄莫屬。他一生浪跡天涯，赴法國前的作品反映著他的生命傳記，像一隻卑微、受創的野獸隱隱發出低聲的怒吼。那個卑微、受創的生命，我們何妨從他的「黑線條時期」作品看起。1914年生於嘉義的張義雄，是第一個在作品裡忠實反映自我的前輩畫家。他的每一幅畫作，不論對象是女人、小丑、流浪漢或景色，都幾乎是他個人的寫照，他透過畫表現一個卑微生命的主題，畫面裡充滿故事性。他以為自己是世界上最不幸的人，每一幅畫都在訴說他的悲慘人生。

（二）一種放逐的形式

張義雄今年百歲高齡，猶浸淫彩繪世界，未曾輟筆。張義雄年輕時期即具有一種狂狷性格，極似梵谷的桀驁不馴；張義雄又有玩世不恭的態度，留學日本的時候，曾與畫家廖德政賃屋同宿舍不同房，廖德政看他搬來的家當並非大量畫材，反而是一大堆鳥籠和寵物。為籌措生活費以及川端的學費，他充當過送報生、送牛奶員，或到壽司店當小弟、當車伕、或在街頭為人畫像。張義雄有如一朵壓不扁的玫瑰，生命力格外強韌，再怎麼樣的困境都打敗不了他，所以儘管這一生流浪多過安定，他照樣我行我素，畫他憧憬的世界。

張義雄小時候因看陳澄波寫生而得到啟發，立志要做畫家。他為了學藝術，14歲就去了日本，二次大戰期間，一度避難到北京，1946年回台灣。1962年他在台灣舉行第一次個展，那時他的一系列粗黑線條勾勒外形的作品，是今天很多人對他最深刻而難忘的印象。1964年，張義雄又赴日本，1981年轉赴巴黎，此後一待20多年，並多次在沙龍畫展展出，在歐洲享有一定的知名度。直到前幾年妻子過世，才再返日本。

1. 台灣最早的街頭畫家

台灣最早的街頭藝人是誰？實際上是不可考！若要考究應該要追溯到早期的走唱賣藝，藉由街頭獻藝吸引民眾圍觀，順便推銷商品或是要賞金做走唱旅費的街頭賣藝人士。或是一人、或是一家族，靠著紮實的歌舞雜技，贏得觀賞民眾的賞金。後來，有一批街頭畫家，學習國外的人像素描方式，在台北新公園、西門町等地，做起街頭畫像的謀生方式，將自己的各種畫作兼著推銷出去。有不少當今國內知名的畫家，就是在那個時期崛起的，例如：張義雄、陳景容、席德進……等人。

張義雄從小不愛讀書，喜歡在荒野上與動物為伍，獨享漂泊的浪漫與苦澀；他疼惜小動物的心情格外溫柔。跟早期許多靠家庭經濟為後盾、得以赴日留學的畫家不同的是，張義雄旅日學畫的歷程相當辛苦，矢志成為畫家，輾轉日本與台灣兩地，在長達二、三十年的時間，張義雄都是靠著在公園為人繪製剪影維生。張義雄為人木訥，但他很會變魔術，過去在巴黎時，曾在街頭賣藝，因此小丑也有點借人喻己的意義。張義雄晚年到巴黎後的畫作，因赴歐後心情較開朗，作品顏色較亮麗，這與之前的畫風不同。由於他曾喜歡扮小丑，街頭表演，有些作品是以小丑為主題。

2. 沒有笑容的小丑

小丑可以稱為一項綜合藝術，涵蓋範圍包括化妝、身體語言、器械、舞台表演、馬戲、趣劇、雜耍、魔術、默劇等等，小丑的種類大致可分為三種：白臉小丑、動作小丑、角色小丑。查利卓別林（Charlie Chaplin）無論在觀眾心中或在小丑這個行業裡，都是「小丑之王」。嚴格來說他是一個 Character，他的角色永遠是在社會裡掙扎求存的小人物，活在流浪、逃亡、打拚、被欺負的日子中，有點呆頭呆腦，有時又很機靈，充滿同情心，天真中帶點自戀，容易陷於意亂情迷卻又膽怯。笑中有淚的小丑之王卓別林最經典的一句話即是：「要記得笑！」

沒有笑容的張義雄畫過多幅的小丑題材，很容易令人想起那就是他自己，似乎有一份逗人的、玩世不恭的、毫不在乎別人的自我陶侃。張義雄的繪畫，受到後期印象派的影響很深，尤其是塞尚，在顏色上，也有馬蒂斯的風格，他還曾稍微嘗試畢卡索的立體派。他用色相當濃重，他晚期的系列小丑作品，構圖簡單，色彩對比強烈，相當搶眼。

張義雄十歲時在嘉義市中央噴水池邊遇見陳澄波寫生，受其啟蒙，立志成為畫家。個性桀驁的張義雄，從小喜歡與毒蛇、蜈蚣、鬥雞等寵物為伍，被美術學校拒於門外的他，帶著吉他、魔術道具與心愛的小動物行走江湖，而為了實現畫家夢，有半世紀都在與貧窮作戰。

3. 摩登時代的摩登原始人

張義雄以自己的筆調，藉由創作表達人生觀，一是樂觀愛物的「摩登原始人」，一是悲愴深刻的藝術行者。張義雄年輕時旅居日本，艱苦的環境中堅持創作，獨特強烈的線性風格，表達出畫家一種與命運搏鬥的生存熱度。他筆下的花景雖非主角，但卻提點出當下時空中，花都巴黎的浪漫風貌。

張義雄的奮鬥精神，自然令人想到卓別林的經典代表作《摩登時代》（Modern Times），該片描述 1929 年後的美國大蕭條的點滴故事。該片上映於 1936 年，卓別林在片中扮演工廠工人，在工業化生產線上不斷被壓榨，最後被送進瘋人院，出院時又遇到失業潮，無端被抓去坐牢，出來時邂逅一孤女，二人在社會上掙扎求存，最後找到一個最適合自己發揮才華的工作舞台，卻因前科被警察追捕而再

陷於逃亡。他們逃到無人的大馬路旁，孤女感到萬念俱灰，而卓別林卻是積極地稱：「挺起來，永不言敗，我們終能渡過的！」

4. 藝術就像流浪者之歌

能震動人心最深的藝術，總讓人隱然窺見一種胸中有誓深如海的悲願與虔敬。大江在《作家自語》裡則說：人到晚年之後，無論悲傷也好，憤怒也好，對於人生及世界的疑惑也好，能夠以猛烈的勢頭調整這一切、面對這一切，並推進自己工作的人，是藝術家。晚期工作不是遲暮哀感，不是滄桑興嘆。晚期風格，也不是什麼成熟、透徹、圓融之類。晚期風格是，不與時人彈同調。

一切深入生命深層而能出入自在者，都秉俱了一雙讓他得以活在世間，卻又不屬於世間的邊緣的眼睛。正是依憑這邊緣的眼睛，讓人得以凌越深植意識的一切習見遮蔽，而直接貼近那莫可名狀之存在所給予之陌生情境。陌生，決定了嶄新的視域。橫亙眼前的，只是一條不見盡頭、也不見指標的道路。俯仰空闊，莽莽蒼蒼，前不見古人，後不見來者，人如至此，終於抵達了一種深邃的孤獨與自由。

張義雄從台灣到日本，六十七歲如願到巴黎，沈鬱的黑色線條化為明朗的白色塊，有個性的靜物、風景、小人物，是張義雄笑淚人生的真情世界裡，真實活過的浪跡。誠如李欽賢所言，張義雄的生涯宛如一隻漂鳥；張義雄的藝術好像流浪者之歌，在生活上他有抗拒命運的性格；藝術創作方面也無師承的碼頭可以靠岸。總之，張義雄的一生如漂鳥，藝術生涯像浪子列車，將近一世紀流轉，越過荊棘、歷盡波折，至今最難能可貴的猶是他仍保有赤子之心。現在，浪子列車終於靠站，他也終於航停過畢生最嚮往的藝術之鄉。

三、陳澄波未完成的跨文化悲劇

陳澄波（1895-1947），臺灣嘉義人，出生即喪母，由祖母扶養長大，父親為前清秀才，以私塾為業，1909年辭世。1913-17年入學臺灣總督府國語學校師範科，1924-29年入學東京美術學校圖畫師範科及西畫研究科。1929-33年擔任上海藝術專科學校西畫科教授兼主任，前三年同時為昌明藝術專科學校西畫科教授兼主任。從臺灣、日本、中國等地的旅居經驗中，陳澄波累積了豐富的藝術創作

經驗，尋求東方精神新體現的藝術探索，在陳澄波的繪畫歷程中，上海時期是其畫風變化的重要轉捩點。1926-34 年間，陳澄波先後入選日本帝展五次之多，既是第一位入選的臺灣畫家，也是臺灣近代美術發展的先驅。

2012 年北美館「行過江南——陳澄波藝術探索歷程」特展，主要展品即陳澄波於上海任教時期的創作，包括人物、裸女、風景、友人所贈墨寶及相關文件資料，其中多件首次公開。此展另輔以陳澄波留學日本及 1930 年代返臺後若干作品，如北美館典藏之《夏日街景》、《蘇州》及《新樓》等也一同展出，期以觀照陳澄波在中國江南地區的藝術活動，並藉此深入探索其創作特色及畫風變化的重要歷程。

（一）文化與地域的跨越性

1. 從兼容中西到反透視的構圖觀

陳澄波在兼容中西上曾表示：

正是此一時期，我因在上海居住期間，獲得研究中國畫的機會。中國畫中有各種好作品，其中我最欣賞的是倪雲林、八大山人的作品。前者運用線描畫面生動；反之，後者則表現塊面的筆觸，技巧偉大。我近年的作品大致受到這兩位的影響。並非有排斥西洋的意思，但東洋人也不必生吞活剝地授受西洋畫風吧！將雷諾瓦線條的動態，梵高的筆觸及筆法運用方式消化之後，以東洋的色彩與東洋的感受來畫出東洋的畫風，豈不是很好嗎？

有論者在評論這階段陳澄波的繪畫時說：意境上追求中國的東方情趣，更有意發展其反透視的構圖觀，然而加上南方熱帶人的開朗明快，而形成其怪異有趣、樸拙獨特的繪畫。

更有論者說：1929 年的《太湖別墅》，1931 年的《五里湖》，大都融入許多國畫的表現法；例如毛筆的揮灑、皴擦或斧劈的筆趣來處理畫中的樹石，或是以中國傳統「之字型」的坡岸交疊，來推移空間的構圖方式，或是乾脆直接將元朝倪雲林的枯樹造型搬到畫面裡；不過這些中西合璧的作品，一眼看起來是重拙而

不輕盈的。此外，這些描寫江南山光水色的作品，畫面上的顏色大部分是以中國傳統設色山水畫所習慣的敷染的褐黃、黃綠等統整的色調為主。

2. 不能生吞活剝地授受西洋畫風

從陳澄波寫於 1935 年的〈製作隨感〉中不難看出，陳澄波對於「生吞活剝地授受西洋畫風」是有異議的，關於這種想法，他在 1934 年的台灣《新民報》上也有相近的闡釋：

我在畫面所要表達的，便是線條的動態，並且以擦筆整個畫面活潑起來，或者是說，言語無法傳達的，某種神秘力滲入畫面吧，這便是我作畫用心處。我們是東洋人，不可以生吞活剝地授受西洋畫風。

陳澄波的這種想法，很可能與他的老師石川欽一郎的影響有關，在上海期間，他曾寫信給石川問及到歐洲留學的可能，石川則勸解他不如利用此期間多研究東方，包括印度及中國的文明與美術。

（二）創作思維的獨特性

1. 台民山野之氣與上海波希米亞風的強烈對比

除此之外，陳澄波也不是一個能在上海這個洋場裡如魚得水的人物，儘管他的父親也是秀才出身，但父親的早逝還是讓陳澄波備嘗人間辛苦，擔柴、拾番薯等大量的田間勞動，使膚色黧黑的他，更有幾分山野之氣；在波希米亞之風盛行的上海藝術界，龐薰琹那樣穿黑絲絨外衣、叼著煙斗的人物，才是風行的藝術家作派；儘管呈現在人們面前的 1930 年前時的陳澄波的照片，也多是西裝革履，但能否適應上海的都會生活、融入都會化的社交中顯然是陳澄波要面臨的問題。在決瀾社諸畫家中，榮登過市民社會流行刊物《良友》畫報、《時代畫報》中的人物不乏其人，然而，在《良友》中找不到有關陳澄波的隻信片語。

而他天真素樸的性格，以楊三郎夫婦的回憶最為經典：「有一次大伙兒到淡水寫生，不知何故，陳澄波在畫布上一再塗抹得不順暢，突然激動地把畫箱摔在地上，捶胸痛哭起來。」

相比於他在台灣本土文化英雄式的角色，上海這個大世界的光怪陸離，確是他未必能尋找到自我實現的江湖，或許因此，回歸鄉土是他最好的選擇。

2. 為藝術而生，為藝術而死

或許也可以說，包括陳澄波在內的所有具有民族意識的藝術運動者，在當時台灣的現實當中，內心的掙扎絲毫不亞於現實的掙扎。

而正是在這種掙扎中，陳澄波在頑強、憨直地實踐著他的抱負：「一個以藝術創作為己任的人，卻不能為藝術而生，為藝術而死，還能夠算是個藝術家嗎？」

「從很小的時候起，就時常抱著要做大事情的願望，只有在那樣的心情下，心裡才有真正的溫暖和滿足，想來我就是靠著這長大的。」這是陳澄波 1921 年寫下的心情記錄。漫長的日常生活都是在執著而沉默的繪畫中度過，或許「為藝術而死」和「做大事情的願望」，是他唯一的精神支撐吧。

（三）邊緣藝術家的悲劇性

1. 最初注明籍貫福建隆溪——已具強烈的融入意識

作為一個在帝展梅開三度的畫家，剛到上海的陳澄波就迅速躋身教育部首屆全國美術展覽會審查委員的行列，而是屆審查委員會的主任正是林風眠。

雖然陳澄波沒有在此後的日子裡全面融入核心的藝術群體當中，但不得不承認的是，陳澄波的上海之路，其初始並不邊緣化。

據載，僅在 1929 年，陳澄波就被國民政府教育部委派為日本美術工藝特別考查委員，同時給福建省美術展覽會做過審查委員；1930 年，他又出任過上海市全國中等學校教員夏季油畫講習會講師及上海市中等學校圖畫科督察。在上海全國訓政紀念綜合展覽會中還被推選為「現代代表油畫十二家」。其作品又被遴選參加芝加哥博覽會中國館的當代美術展覽。

而作為後來決瀾社的參加者，陳澄波也絕非一個可有可無的人物，他可以稱得上是決瀾社裡的前輩和成名畫家。

從陳澄波在上海時期使用的名片來看，他最初具有很強烈的融入意識。他的名片上標明了他的字號慶瀾，並且註明了籍貫福建隆溪。

陳澄波最初的教學路徑，自王濟遠主持的藝苑畫研究所始，之後加入新華藝專和昌明藝專，在新華藝專的職位是西畫科主任，而在昌明藝專的職位是藝教科西畫主任。

2. 被懷疑為日本奸細的尷尬遺民——仍具民族情懷

據《油彩·熱情·陳澄波》中的披露，上海發生一二八事變後，全上海市陷入了緊張戒備的狀態，學校也很難正常上課，陳家費盡辛苦地遷進法租界避難後，沒多久日本大使館卻通知所有在上海的台灣僑民要儘速回台。1932年2月，陳澄波便把家人先行送台灣，自己則在上海繼續觀望。

在全家人遷往租界的過程中，一件小事令陳澄波一家備感尷尬，他們在通過中國檢哨站時，所帶的行李搜出了日本龍銀，因而陳氏一家被懷疑為日本奸細。幸好，他認識的一個士兵為他們一家解了圍。

而陳澄波的兒子陳重光說，他父親一直是個民族情懷很重的人。在孩子命名的時候，他也都蘊藏著民族意識。長子命名重光，是期待台灣能由日人的統治下脫離，重回故國懷抱之意；次子名前民，表示並不屬日本政權統治下，而是前朝之民；三女名為白梅，是和粉紅的櫻花對抗的中國象徵。

3. 動蕩時局中的內心與現實掙扎

不難明白，動盪的時局、台民的身分、家人的牽掛、無盡的鄉愁，以及在上海並沒有找到江湖等諸多因素，很可能都是陳澄波最終於1933年6月選擇離開上海回台定居的原因。

1945年台灣光復後的次年，首屆台灣省美術展覽會，簡稱省展，作為審查員的陳澄波展出了《慶祝日》和《兒童樂園》等充滿歡欣情致的作品，在《慶祝日》的畫幅中，青天白日旗高高飄揚，民眾歡呼雀躍。

陳澄波曾留下了這樣一段手札：「六百萬同胞歡喜之聲，幾如山崩地裂，台灣光復，天地之草木普天同慶，可欣可賀，吾人生於前清，而死於漢室者，實終生之所願也。」

同時也不得不承認的是，由於以日本為中心的美術深造背景，以及對帝展價值的肯認，加上時局的變化與殖民勢力的影響，台陽美術會身上也遺留過聖戰美術的印痕，這是一種非常典型的遺民尷尬，一如當年陳澄波一家在上海時的荒唐遭遇。由此，也就不難明白陳重光對於父親民族意識的強調，儘管他的父親最終死於國人的槍下。

四、洪瑞麟的普羅礦工頌

二戰前在日本美術學校畢業的前輩或同輩中，洪瑞麟可說是唯一長期接觸粗重危險的勞動工作者，不僅如此，他的創作也混雜著汗水與煤屑味，平實地記錄下他的工作夥伴的生活實況，真正做到了藝術與大眾結合的理想。洪瑞麟除了畫礦工之外，也畫過原住民、裸女與風景等題材，同樣展現出他的繪畫特色。退休之後，他的第一個願望便是追求陽光，畫家晚年旅居美國時，完成了一些歌頌陽光的風景畫。不過，礦工畫永遠是台灣前輩畫家洪瑞麟的註冊商標。

洪瑞麟的礦工畫，常以簡練、流暢又粗獷的筆觸來勾畫線條，因而礦坑內獨特的情景、礦工們一張張飽經風霜的臉孔、黝黑緊繃的肌肉，就在畫家的彩筆下鮮活起來。由於他的畫中會自然散發出一股強烈的情感，往往不自覺就打動了每一位觀賞者，洪瑞麟的作品深深充滿了這種悲天憫人的情愫，同時，也傳達出他對勞苦小民及弱勢族群的由衷關懷。

本節試從洪瑞麟所發表的〈追求陽光——我的畫就是礦工日記〉與〈礦工頌〉，解讀其獨樹一幟的普羅藝術內涵。

National Taiwan Museum of Fine Arts

(一) 掙扎生命邊緣的自然黑線

十七歲時，畫的第一幅油畫就是揮汗如雨的農夫，而到退休的最後一幅畫，依然還是滿身泥垢的煤礦工人。這將近一生的堅持，別人的看法，或許會認為是一種狂熱的固執，但對一個畫家，毋寧是一種真誠的奉獻、敬禮。六十歲時，自礦場退休了，退休了的第一個願望，自然是追求陽光。不是

對大半生濕暗生活的棄絕，應說是本能的追求。陽光下的世界，色彩的繁複，確也溫暖了我。然我一生的關懷，一生的傾注，無時無刻不在我心中翻覆，不在筆下重現：千層地下無言的吶喊，何能相忘？

—洪瑞麟，〈追求陽光——我的畫就是礦工日記〉

洪瑞麟的內心提問，令人思及為何苦難主題在二十世紀以後開始尖銳化起來呢？當然部份跟工商業化下的貧富懸殊有關。當年拿破崙以「自由平等博愛」席捲歐洲，掀出浪漫主義的高峰，有誰會料到在一世紀後，被證明只是一場幻夢，社會永遠有階級存在，不平等永遠不可能破除？而工商快速發展的社會，社會福利制度尚未建立，身為工人之貧窮，是比農業社會下的貧窮更是難堪的。

尖銳的苦難提問會產生，還跟二十世紀爆發的世界大戰有關。兩場世界大戰，各自牽連著許多局部戰爭，把多數國家捲入。藝術家不管隸屬何種國籍，都發現戰爭的殘酷，成為自己藝術心靈的最深夢魘。心靈敏銳的藝術家，就在十九世紀末二十世紀初，開始把其藝術的關照焦點，從浪漫唯美走入苦難心靈的描繪。

洪瑞麟的繪畫生涯約略可分為藝術啟蒙期（1924-1930）、留日進修時期（1930-1937）、礦工時期（1938-1972）、晚年陽光時期（1972-1996）四個時期。他受到西方寫實主義的影響頗巨，一是人道主義的精神，二是社會寫實主義風格。

以歐洲普羅文藝的系統來看，描寫低下層工農大眾的作品，一般來說會有幾種不同的走向，一種是杜米埃（H. Dammier）為代表的，比較傾向於對現實的控訴與批判；另一種是柯貝特（G. Coubet）式的，傾向於以自然呈現的方法來記錄客觀現象，不強調主觀；第三種是米勒和魯奧所代表的，即有意將勞動受苦者以宗教情操來昇華處理。洪瑞麟的勞動者基本上接近第三種。

National Taiwan Museum of Fine Arts (三) 融入充滿泥土味的原生濃情

既使留學日本的幾年，最令我感動的，不是那裡的櫻花，不是清淺的溪流，而是天寒下蕭瑟的勞動者。回國後，由於偶然的機會，使我一生最寶貴的歲月，做了最理想的安排——到了瑞芳煤礦，從最基本的工人幹起。若與工人所區別，就是我用一枝筆，將他們的點點滴滴留了下來，我的畫就是

他們的日記。也是我自己的反省。梵谷根深泥土的執著、米勒人物的謙遜悲涼，此時都一一浮現跟前，大師魯奧出自宗教情操的悲憫，他對下層社會眾生痛苦的寫實，不得不使我對我的朋友們做一長期深沈的觀照，使我心儀的魯奧能將痛苦昇華為如此明淨的美感，這更加深了我掌握畫筆時的審慎與虔誠——對我的伙伴。

—洪瑞麟，〈追求陽光——我的畫就是礦工日記〉

洪瑞麟的憐憫心一如梵谷。梵谷所處的時代，正好是以唯美風景、人物著稱的印象派末期。曾經做過牧師的梵谷，對苦難有高度的敏感與同情。當他一開始作畫，就把畫筆指向他曾牧養過的礦坑人物。梵谷自身也很貧窮，甚至沒有足夠的錢買顏料，這就是為什麼，梵谷留下許多素描畫作的原因。在他筆下，窮苦者的生活與其祈禱哀告，是十分讓人動容的。梵谷後來不停進出精神病院，多少也跟他無力負荷這許多小人物的苦難有關。這個如今聲名不墜的藝術大師，當年卻被人嘲弄「畫作內容太醜」，繪畫十年中，所賣出的畫僅只一幅。梵谷用畫呈現苦難提問的同時，他自身也成為與受難者共負一厄的不幸人物。

而盧奧則是透過畫了一系列小丑、侏儒、妓女等貧窮人，以繪畫控訴社會文明帶給某些人永遠的磨難。社會制度永遠存在某種「必要之惡」，讓某些人成為制度下的犧牲者。他的繪畫主題離不開苦難、離不開受苦的人。但是，盧奧卻不是停留在控訴上，他畫了很多宗教畫。盧奧畫的基督是受難者，他的臉容是痛苦的，他上十字架是具體的肉身，而非幻象。盧奧也畫復活後的基督，這基督是給窮苦人盼望與安慰的，這基督以其受苦形象，與受苦的人同在。盧奧還畫人與人之間的彼此相愛，這愛是透過基督的愛不斷被更新的。其宗教畫幾乎可以一言以蔽之：受苦的基督與受苦的人同在，因此我們要悲憫苦難，彼此相愛。

（三）追尋幽暗微光的人本精神

面對他們堅實而疲憊的軀幹，他們毫無掩飾的裸露的骨肉，內心總有莫名的衝動。我幾乎可以摸到，在那滿是塵灰與汗水混合的肌膚下生命的光輝。在他們一鏟一鏟單調的節奏中，不可否認的，他們掘取的不是煤，而是生活的本質，生命莊嚴的躍動。這一切都強迫我必須用最簡潔的筆觸，將他們駝了的背、長久勞動而畸型的關節，整個身體因用勁而誇張的線條，真

實的速寫下來。煤礦工人『不見天日』，在他們不是一個形容詞，而是實際生活的寫照。危險與死亡更在漫漫的工作中偶然襲擊而來。但我知道生者的悲慘：我的，還有他們家屬無言的傷悼。有時我幾乎痛恨我的畫筆不能給他們實質的意義。」

—洪瑞麟，〈追求陽光——我的畫就是礦工日記〉

在形式上，洪瑞麟的礦工畫使人群想到他經常提到的「魯奧」(G. Rouault, 1871-1958)，他對魯奧的接觸似乎自留日期間從繁太郎收藏展看到了魯奧的作品就已經開始，此後一直不能忘情於魯奧，也曾經臨摹過魯奧的畫作。

在歐洲近代美術史上，魯奧通常被放置在野獸派和表現主義的系統來討論。但是，魯奧又絕不是為主義而畫畫的畫家，放在任何一個流派都未必完全恰當。魯奧的作品在形式上有歐洲中世紀教堂彩色玻璃鑲嵌畫的影響。在哥德式的教堂中，這些透光的聖經故事畫，彩色玻璃的部分因為透光而色彩鮮艷奪目，用鉛條嵌出的輪廓線則是暗黑色的。魯奧原本就對基督教虔誠的信仰，時常處理聖經題材，自然深受中世紀宗教藝術的感動，同時把宗教情懷使用在社會卑微受苦者的造形身上，融合成極具悲憫情懷的畫面。從這一點來看，洪瑞麟出發於勞動者的卑微辛勞，而又試圖以宗教情操來昇華勞動的美學觀，的確與魯奧非常接近。

(四) 獨樹一幟的台灣普羅藝術

你們是背十字架的一群：是米開朗基羅壁畫的精華，是傑克梅第雕像的本質。朝著無日無夜的真闇世界，與幽寂的大自然搏鬥。你們滿體的傷痕，正是原始人的紋身，勇敢和榮譽的記號，苦力之極限、昇華為神性。苦鬥使你們的英俊變醜形，粗魯、愚鈍是痛苦的代辦，酒和賭聊為你們冒險的慰藉。崇高的人類拓荒者，我握著禿筆凝視三十多年了，領悟到美與醜原是一樣的哲理。虔誠地繼續探索你們的奧妙，刻畫在紙和板上，永遠地讚頌。

—洪瑞麟，〈礦工頌〉

洪瑞麟的「礦工頌」自然讓人聯想到墨西哥的壁畫運動，而墨西哥壁畫運動所關心的，也正是百姓大眾的根源、種族及其本土性，這的確有助於我們在重新

探討文化歷史時，去檢視各地域人民為捍衛鄉土、正義與認同過程中所包含的真實意義。墨西哥壁畫不僅是一種寫實主義與具象造形運動，還是一種強調表達公眾意識的認同運動。墨西哥的壁畫家們，無論在藝術上或是知識上，均絕不會與墨西哥的社會隔離，在 1910 年到 1917 年歷經民族革命之後，他們在墨西哥的文化與社會生活中，均扮演著重要的角色。他們所作的壁畫作品，主要還是在表達大眾經驗的社區共同意識，而不僅僅是在展現個人的自我。

墨西哥壁畫運動主要成員西吉羅士（David Siqueiros）作品的中心主題，都是有關墨西哥低下階層人民受壓迫的情景，他 1933 年所作的《無產階級受害者》即為此類作品的代表作。他最有名的作品當推 1937 年所作的《吶喊的迴響》，是他參與西班牙內戰的親身體驗心得，與畢卡索同年所作的《格爾尼卡》（Guernica）有異曲同工之妙。西吉羅士在傳達藝術訊息時，一如洪瑞麟的礦工畫，不只藉助有力的意象，也常使用快速感性的線條來表達，他們均喜歡藉由富肌理變化的畫面來表現他們繪畫的特性。不過，西吉羅士作品的大膽作風卻對許多拉丁美洲年輕一代的藝術家影響至深，而洪瑞麟則歷時三十五年，在礦坑內描繪礦工的悲苦歲月，為礦工生涯畫下真實記錄，也為時代留下史詩般的見證。

五、陳慧坤的跨東方主義色彩

（一）大器晚成與遲來的定位

一百年，如果從陳慧坤經歷過的困頓歲月看來，很長；但若從他對藝術無悔的執著和創作慾望看來，其實很短。而在又長且短的百年中，陳慧坤鑽研東洋膠彩、中國水墨、西洋各畫派精神與技巧的熱情，一直到七十歲後自成一格地開展出眾彩交響的獨特畫風。

從早期的台展、府展風格到塞尚的永恆追求，再到變異獨特的自我表現，陳慧坤走的是一條與眾不同的路。如果停留在台展、府展裡任由風格老化，陳慧坤無疑可以搭上日治時代前輩美術家的榮譽列車中，但他捨棄了優雅清麗的膠彩畫風，改畫油畫及水墨，找尋更為本質的塞尚，卻在理解了塞尚式的自然法則之後，彷彿回到童稚般去對景寫生（以膠彩為主），畫出那精謹細密卻又氣韻橫生的獨家風光。前後三段歷程，使陳慧坤和日治以來的老、中、青三代都保持著一段距離，就因為這樣一段距離，使陳慧坤清醒地走向回歸之路。

膠彩、油畫、水墨及詩文、書法，在台灣美術史中，從沒有一位本土畫家如此龐雜地吸收所有移植至島內的風格，也沒有一位留洋畫家如此深刻地學習所有傳承自先民的藝術語彙，陳慧坤是這麼一位在移民與殖民的歷史交錯中艱苦自勵的藝術家，以最苦澀又香甜的奇異風味，含混卻鮮明地表達了台灣美術所獨有的自我面貌。

（二）陳慧坤的藝術思維模式演化

陳慧坤早年赴日留學，兼習東西方繪畫，成為台中地區第一位科班出身的膠彩畫家，1949年國民政府遷台，中原水墨畫取代了膠彩畫，成為正統的國畫，陳慧坤也順勢學習水墨，六〇年代後又嘗試將西方繪畫的觀念與技法融入，八〇年代的膠彩將西洋、中國與日本的特色結合，這正是台灣美術發展的縮影。

1. 陳慧坤最早以油畫作品入選過四屆台展與四次府展，這個時期的作品以美人畫為主，畫風與技法受日本畫家的啟發，也受當時台籍閩秀畫家陳進的影響，個人的創意尚不明顯。戰後他仍然創作人物畫，但取材與背景逐漸融入台灣原住民與中國的文化特色。1949年中原水墨畫家渡台，文人畫家溥心畬也應聘到師大美術系任教國畫課，當時陳慧坤剛好擔任該班的導師，利用此難得的機會，一方面督導學生認真上課，自己也開始學習國畫，觀摩溥氏的構圖、用筆意境。這個時期的作品以花鳥與山水為主，如1950年的工筆花鳥作品《蓬萊春色》上方留白處還有溥心畬的題詩，1953年的水墨作品《玉山第一峰》，似乎融合了溥心畬與黃君璧的山水畫風。

2. 1960年10月2日陳慧坤教授利用休假一年的機會，赴法國進修，參觀美術館，並至西、義、比、荷、德等國旅行寫生。1965年其次女陳郁秀赴法，進入國立巴黎音樂學院就讀之後，陳教授又多次利用暑假，到法國旅行寫生。這個時期又重拾油畫筆，寫生了大量的歐洲風景畫，受塞尚的影響很大，也畫了許多類似印象派、立體派與野獸派、那比派風格的油畫作品，對西洋現代藝術作深入的研究，但未放棄膠彩畫的創作。六〇年代與七〇年代的膠彩畫，與油畫同步，運用上述西洋現代畫派的技法與觀念寫生歐洲與台灣的山山水水，如淡水、觀音山、十分瀑布、合歡山、金山、野柳、碧潭等地的風景，在其畫筆下，表現出亮麗而燦爛的色調。將亞熱帶氣候下的台灣美景表露無遺，有些膠彩畫上的藍天部位還加上題詩，形成獨特而富有台灣風味的膠彩畫。

3. 1981年陳慧坤教授赴日本旅行寫生，膠彩畫風又有明顯的轉變，表現日本古蹟之美的作品，如《日光東照宮》、《客神社拔殿》、《白鷺城》等，它採用了中國院體風格的界畫手法，用細線勾繪建築，樹石的畫法則受溥心畬的影響，設色穠麗。次年陳教授再赴日，花了一年的時間完成《東照宮本殿唐門》，該作品前景的階梯欄杆，採用西畫塊面明暗的技法表現，主題東照宮本殿唐門，則以唐宋界畫的技法，描寫細膩，運用強烈的色彩金、黑、白、青、朱等表現日本建築之美，上半部的樹林，則運用唐朝青綠山水的風格，左上角的題跋，又有文人畫的味道，這幅作品融合了西洋、中國、日本繪畫的優點。

4. 「大器晚成」是陳慧坤教授在1973年創作的膠彩畫《白朗第一峰》與《阿爾卑斯山》兩件作品的題詩上的前四個字，也是他一生創作的寫照。陳慧坤教授早年赴日留學，兼習東西方繪畫，成為中部地區第一位科班出身的膠彩畫家，1949年國民政府遷台，中原水墨畫取代了膠彩畫，成為正統的國畫，陳慧坤教授也順勢學習水墨。但六〇年代他又嘗試融入西方繪畫的觀念與技法，八〇年代他的膠彩畫結合了西洋、中國與日本的特色，可說是台灣美術的另類發展。

在繪畫風格上，陳慧坤所創造的典範誠如論者所謂之眾音交響，也就是他的畫裡有東洋畫的陰柔寂靜；有水墨畫的古典抒情；有西洋畫的嚴謹堅實；還有臺灣風土的舒朗敦厚，站在他的巨作前，那些蒼翠的山巒、清澈的水影、綿密的山林、昂然的古松，無不洋溢著沛然而莫之能禦的生命力。

他處在此多變的時代，一直未放棄膠彩畫的創作，他在師大美術系的教學課程，雖然以素描為主，並未指導學生畫膠彩，然而在創作上，是典型的畫家，學貫中西，其多元性的創作素材與風貌，在台灣第一代畫家當中，是一個楷模，在台灣的美術史上，大器晚成的陳慧坤，終就獲得了其應有的歷史定位。

（三）台灣跨文化藝術的第三條路

畢業於日本東京美術學校，在日據時代入選過台展、府展共八次的陳慧坤，但是，在現有的台灣美術史相關著作中，並沒有相對於一般前輩畫家般崇榮的評價，原因不僅在於他來自台北以外的地區，不是石川欽一郎的弟子，也非台北師範畢業的學生，更由於他長年遠離畫壇主流所致。他多舛的人生際遇，也讓他以孤傲的方式面對自己的藝術。他所選擇的是一條與眾不同的藝術道路。

日據時代陳慧坤入選台展、府展的作品，大多數為人物畫，那是造型典雅、氣氛素靜的膠彩畫，然而，到了國民政府統治以後，他的作品便多為山水風景，偶有人物像也多為寫實的造像，極少再出現早期帶有濃厚夢幻氣息的風貌。反而是將兩種不同的情調融匯在山水風景畫中，時而沉靜時而豪放的情調，藉由膠彩、水墨和油彩的相濟，極調和地呈現出來。表面上或沉靜或豪邁的山水景致，其實背後湧現著某種洗滌過的悲劇性的激流，訴說著人生無限的潛能。膠彩、水墨與油彩的色韻與線條，也道出了台灣美術另一條可以舒暢傳達畫家靈魂歷程的道路。

若將陳慧坤的作品放到台灣的美術史上，以繪畫語言和風格特色的透視鏡觀看，將發現三種不同的眾音交響。一是東洋膠彩的陰柔寂靜，二是台灣風土的明朗敦厚，三是中國水墨的古典灑脫。例如《梅蒂西噴泉》（1975年，紙本膠彩，183x95cm）一作，以狹長的「軸」的方式表現法國的梅蒂西噴泉，雖然使用的媒材是膠彩，繪畫的語言卻包含了「台灣的印象派」（屬於日本折衷過的外光派，色調上更渲染了台灣風景特有的濃綠色調和土黃色調）、中國水墨的語言（「軸」的形式、樹幹的墨線以及書法落款）、日本膠彩的外型（以膠彩賦彩，細膩明繪的噴泉建築）等，它們如交響樂般地融合在一處，形成極為獨特的藝術「混血」品種。

另一件《白朗第一峰之二》（1973年，紙本膠彩，94x186cm）具有同樣的三款眾音交響的特質。山脈的構成語言，包含了中國水墨的皴法與塞尚的色塊筆觸，配上畫面左上方的題詩「大器晚成久研求 / 凌雲幾度赴歐洲 / 天資素蘊搜奇癖 / 心境常於妙趣遊 / 只為愛山來白朗 / 何特揮筆寫青丘 / 振衣待上岡千仞 / 放眼乾坤第一流」，豪放之氣表現得淋漓盡致，將東洋膠彩風景特有的寂寥蕭瑟的韻味一掃而空，連帶以西洋透視法呈現的空間與山勢，也開始走樣變味，所有的繪畫元素都被調成「混音」的音符，奏出情調特殊的旋律，雖然走味變調，卻自有一股台灣混雜文化的另類品味。

非西方視覺文化研究應該要以動態、流動的方式來運用文化，而非以傳統的或純西方的觀點來進行，這種觀念正是古巴批評家歐帝斯（Fernandi Ortiz）所謂的跨文化（transculture）。談到跨文化的本質，它並不是只發生一次的事件或者共同的經驗，而是每一代以自己的方式更新的過程。在後現代的今日，那些以往堅定地自認為居於文化核心的地方，也同樣體驗到文化的轉化過程。跨文化並非持續在現代主義的對立中運作，而是提供方法分析我們居住地充斥的混雜性

(hybrid)、連結性(hyphenated)、統合性(syncretic)的全球性移民離散(diaspora)現象。如果我們質問當前的視覺藝術如何與過往區別，視覺文化可以持續扮演某種角色，能夠重新將文化定義成一種持續變遷、具有可滲透性、前瞻性跨文化經驗之事物，而非可明顯定義為過去的傳承。陳慧坤學貫東西，融合西洋、中國與日本繪畫特色，而創出另類的台灣品味，堪稱台灣前輩藝術家跨文化的代表人物。

六、小結

傅科認為我們不應該忽視時間和空間之中關鍵性的交叉點，在一個文化架構中處理視覺素材，意味著發掘出視覺與時空交會現象的新方法。從今天的觀點來看，菁英文化與人類學資料，似乎都以不同的方向指向現代視覺文化，而視覺文化具有交流性與混雜性的，簡言之，就是跨文化的。

談到跨文化的本質，它並不是只發生一次的事件或者共同的經驗，而是每一代以自己的方式更新的過程。在後現代的今日，那些以往堅定地自認為居於文化核心的地方，也同樣體驗到文化的轉化過程。跨文化並非持續在現代主義的對立中運作，而是提供方法分析我們居住地充斥的混雜性(hybrid)、連結性(hyphenated)、統合性(syncretic)的全球性移民離散(diaspora)現象。

綜觀張義雄的流浪者之歌、陳澄波的跨文化悲劇、洪瑞麟的普羅礦工頌、陳慧坤的跨東方色彩等台灣前輩藝術家的表現，正符合跨文化現代性的本質。

(一) 悲劇的致命吸引力

「生之慾」的主人翁梵谷，他身上的冒險性，是一連串事先無法預估的激烈反應，也可以說是一團在心靈中燃燒的烈火，梵谷有一種原始的生命力，他那特異的性格與獨特的個性，也就是他那熾熱燃燒的創作原動力，這也正是他吸引觀者的地方。許多藝術家都想要登上梵谷船，但是卻很少有人願意去經歷一下梵谷在世時被人忽略的經歷。

大多數的藝術悲劇是被人們所容忍的，此種悲劇情感必然是相當複雜的，它包含了一種能壓倒痛苦的愉快因素，在我們的愉快中間一定有一種顯然的委屈與悲哀，這種令人感到內心恐懼或悲哀的魔力，會賦予這些複雜感受以深度的辛辣

味。凡所描述的經驗愈恐怖，那用來轉化它的藝術，也就愈有力量，忍著滿懷的委屈、辛酸、痛苦，仍然肩負著重擔默默往前走，掙扎著繼續前進，不停的往上爬，這是一顆高貴的心靈、高貴的悲哀，它贏得了我們的同情心，可以說是悲劇的主要魅力所在，那也正是梵谷的作品具有致命吸引力的根本原因。

（二）深邃的孤獨與自由

能震動人心最深的藝術，總讓人隱然窺見一種胸中有誓深如海的悲願與虔敬。大江在《作家自語》裡則說：「人到晚年之後，無論悲傷也好，憤怒也好，對於人生及世界的疑惑也好，能夠以猛烈的勢頭調整這一切、面對這一切，並推進自己工作的人，是藝術家。」晚期工作不是遲暮哀感，不是滄桑興嘆。晚期風格，也不是什麼成熟、透徹、圓融之類。晚期風格是，不與時人彈同調。

一切深入生命深層而能出入自在者，都秉俱了一雙讓他得以活在世間，卻又不屬於世間的邊緣的眼睛。正是依憑這邊緣的眼睛，讓人得以凌越深植意識的一切習見遮蔽，而直接貼近那莫可名狀之存在所給予之陌生情境。陌生，決定了嶄新的視域。橫互眼前的，只是一條不見盡頭、也不見指標的道路。俯仰空闊，莽莽蒼蒼，前不見古人，後不見來者，人如至此，終於抵達了一種深邃的孤獨與自由。

（三）跨文化的自發性選擇

傅柯（Michel Foucault）在談到跨文化現代性時，他認為，現代性的態度不是把自我的立場預設在既存秩序之內或之外，而是同時在內又在外：現代主義者總是處身於尖端，不斷測試體制權力的界線，藉此尋找踰越的可能。對他來說，這是一場遊戲，是自由實踐與現實秩序之間的遊戲。在面對體制權力時，唯有透過自由實踐，個人能動性（agency）才有可能發揮。

簡而言之，對傅柯而言，現代性態度是我們自發性的選擇：是面對時代時，我們的思想、文字、及行動針對體制限制所作的測試；目的是超越其侷限，以尋求創造性轉化。試問：如果在面對權力體制時，毫無個人自由及個人能動性，革命及創造如何可能？而文化翻譯者則發揮個人能動性在跨文化場域中進行干預，以尋求創造性轉化。

(四) 新歷史主義與跨東方主義

今天在西方，一種新類型（自省性和對話性）的史學已經誕生，他們想要創造一種有關人民、生命韻律、工作和死亡的新歷史。大眾文化不只是各種社會利益的反映，那更是一個論述衝突與對應的舞台，透過這些衝突與對應，某些特定的身分認同與主體性得以形成。如今人們不再壁壘分明，有人主張政治主要只是一個受利益考量支配的遊戲，也有人主張政治只是由社會關係所決定的附帶現象。相反地，來自不同傳統的歷史學者現在都極為重視對政治論述與政治文化的研究，如今我們逐漸相信政治領域有相對的自主性。

台灣位處於亞太地區既邊緣又交匯的時空座落點，其原住民加上來自大陸各地區華裔移民的傳承交融，經不同時期外來族群（荷、西、日、美）文化的沖激，其文化藝術演變也自然受到「原始思維」的生命力，以及「跨東方主義」的多元性等機緣因素之影響，而此一既原生又多元的「跨文化」獨特條件，在華裔當代藝術發展史上，理當成為台灣藝術家的基本優勢。

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

主要參考資料

- 彭小妍，《浪蕩子美學與跨文化現代性：一九三〇年代上海、東京及巴黎的浪蕩子、漫遊者與譯者》，台北，聯經，2012年。
- 彭淮棟譯，《論晚期風格：反常合道的音樂與文學》，麥田，2010年。
- 曾長生，《拉丁美洲現代藝術》，藝術家出版社，1997年。
- 臧杰，《民國美術先鋒：決瀾社藝術家群像》，北京，新星出版社，2011年。
- 林育淳，《油彩·熱情·陳澄波》，台北，雄獅美術，2000年1月。
- 謝里法，《學院中的素人畫家陳澄波》，台北，雄獅美術，1979年12月。
- 顏娟英，《勇者的畫像——陳澄波》，台北，藝術家，1992年2月。
- 陳重光，《打破美感的禁忌——懷念父親陳澄波》，藝術家，1992年2月。
- 倪再沁，《悲劇英雄——陳澄波》，《藝術貴族》第48期，1993年12月。
- 台北市立美術館編，《陳澄波百年紀念展》，台北市立美術館，1994年。
- 洪瑞麟，《追求陽光——我的畫就是礦工日記》，中國時報人間副刊，1979年6月25日。
- 蔣勳，《洪瑞麟（台灣美術全集12）》，台北市，藝術家出版社，1993年5月30日。
- 黃光男，《洪瑞麟素描創作之媒材與題材分析》，《台灣畫家評述》，台北市，台北市立美術館，1998年。
- 江衍疇，《礦工·太陽·洪瑞麟》，雄獅圖書股份有限公司，1998年5月。
《生活季痕——洪瑞麟素描集》，國立歷史博物館，民87年。
- 陳慧坤等，《執著與豐收——陳慧坤九十回顧展文集》，藝術家出版社，1995年。
- 席慕蓉，《台灣美術全集——陳慧坤》，藝術家出版社，1995年。
- 倪再沁等，《眾彩交響——陳慧坤藝術研究論文集》，典藏出版社，2005年。
- 李文／陳郁秀，《百歲流金——陳慧坤100年人生行道》，典藏出版社，2006年。
- 林正儀／黃永川，《百慧藏坤——陳慧坤百歲誕辰特展》，國立台灣美術館／史博館，2006年。
- 《張義雄八十回顧展》，台北市立美術館，台北，1994年。
- 《張義雄九十回顧展》，國立歷史博物館，台北，2004年。

黃于玲，《悲愴的在野巨匠：張義雄》，南畫廊，2000年。

黃小燕，《浪人·秋歌·張義雄》，雄獅圖書股份有限公司，2004年。

曾長生，《小丑人生——試解讀張義雄的流浪者之歌》，人間福報，2010年6月25日。

