

張義雄，一位台灣畫家在巴黎
——流浪生涯的最後車站

Chang Yi-Hsiung, A Taiwanese Artist in Paris:
The Last Station of a Wandering Life

許綺玲

國立中央大學法文系教授兼系主任

Hsu, Chi-Lin

Dean and Professor, French Department at National Central University

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

張義雄，一位台灣畫家在巴黎——流浪生涯的最後車站¹

許綺玲

摘要

本論文以張義雄在巴黎時期的創作為主題，試圖以旁觀者的角度來揣摩他在巴黎的畫家生活與創作如何回應了多年來他所曾走過的路，再從世界藝術史的視野，試探他旅居巴黎的「經驗」意涵，最後則針對巴黎街景畫作擇一兩項特色析論，並檢視其作品如何實踐他個人持久的兩項信念：藝術重在描寫力；藝術必需展現畫家的個性。

關鍵字：張義雄、巴黎、蒙馬特、尤特里羅、經驗、重複、藍線條

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

一、前言：「在這個町畫畫」

「東方的野獸派」、「黑線條的畫家」(何耀宗)²、「浪人」(黃小燕)³、「在野巨匠」、「長命的梵谷」(黃于玲)⁴、追求自由的「叛逆者」(蔡玲燕)⁵、「壓不扁的玫瑰」、「天生反骨、異議份子」(李欽賢)⁶，……過去談論台灣前輩畫家張義雄的文章，以這些稱號來界定他的生命精髓，多年來被一再反覆引用，早已形塑了他恆久的個人神話。他的生命故事主要出自他的自述、訪談，和友人的轉述與見證，且隨著歲月增長，不斷為其生命拼圖添加了新的片斷細節；在始終如一的基調之下，彷彿一首被一再傳頌的「秋歌」，雄獅美術「藝術家傳記叢書」的標題便以此訂名。廖仁義在幾年前公視製作的一部紀錄短片「夢想旅程」(2011)中，語重心長地說：「第一眼看他畫的人必然會深受感動」，而這份對其畫作的感動，總不免已投射了對其人的驚歎與佩服，或者說，畫家張義雄生命故事的光環始終映照著他的畫作。如同梵谷、高更、卡拉瓦喬、尤特里羅、陳澄波一般，談起張義雄幾乎不能不細述他傳奇的生命經歷。而對其生命的這份感動，或許又重疊著觀眾對於往昔台灣與世界藝術家傳記的認知與記憶，尤其是十九世紀末、二十世紀初，曾經生活在法國、巴黎、蒙馬特那些舉世聞名而長久以來令許多人深受感動的藝術家。

從許多口述記錄或訪談來看，可以知道張義雄雖不特別能言善道，但他總能以三言兩語，道出重點。更值得一提的是，他對自身的經歷似乎總是有著強烈的自覺意識，也從那些刻骨銘心的事件中提取了自我觀照的意義。這些生命故事，皆能納入同一邏輯之中，使其貫穿一生，所有的苦難、擔擱、延遲和等待，所有的挫折、意外和奇遇，幸與不幸，都足以表明：成為藝術家既是他的抉擇，也是他的宿命，他的一生就是「繪圖的」。在每一次的回顧中，他猶如反復地生活在他的故事中，過去與現在，彷彿總是同時存在，且不斷地讓他重新體會其中的因緣際會。而在這過程當中，巴黎無疑扮演了一個核心的角色。巴黎「這個『町』」既是張義雄流浪的「最後的車站」⁷，也是他的藝術生命的「原鄉」——這些比喻對熟知張義雄的人來講，當然也早已耳熟能詳，缺乏新意了。然而，就筆者所知，有關定居巴黎後的張義雄其人其畫，無論一般畫評或學術性的討論，直到目前為止並不是很多。因此，筆者打算以張義雄在巴黎時期的創作做為這篇論文的主題，試圖以旁觀者的角度，來揣摩他在巴黎的畫家生活與創作如何回應了多年來他所曾走過的路；再從世界藝術史的視野，試探他旅居巴黎的「經驗」意涵；最後，針對巴黎街景畫作擇其一兩項特色加以析論，並檢視其作品如何實踐了他個人持久的兩項信念：一是繪畫重在「描寫力」；二是藝術必需展現畫家的個性。

1. 筆者撰寫本文期間，張義雄的親人、也是我的同事，林德祐老師，曾提供了許多珍貴的訊息，筆者特別在此致上萬分的謝意。

2. 何耀宗，〈「黑線條」畫家——張義雄的繪畫生涯〉，《雄獅美術》第33期，頁26-39。

3. 黃小燕，〈浪人·秋歌·張義雄〉，台北，行政院文建會，雄獅圖書，2004年。

4. 黃于玲撰，〈傳記〉，《台灣畫》雙月刊第9期，「悲愴的在野巨匠張義雄」，1994年，台北，南方畫廊有限公司，頁4-44。

5. 蔡玲燕，〈傳奇的張義雄在蒙馬特〉，《巴黎視野》第20期，台北市，中法文化教育基金會，2012年10月，頁58-59。

6. 李欽賢，〈畫圖界壓不扁的玫瑰〉，《張義雄90回顧展》，台北市，國立歷史博物館，2004年，頁14-19。

7. 張義雄，〈這個「町」〉，廖德政中文口譯，《台灣畫》雙月刊第9期，1994年，台北，頁32。

二、“Vittel à la menthe”：沒有權力，只有無盡的美味

我戀人我妹妹，想想那有多美：

咱們到那邊住在一起！

……

妳看那運河，那些船在沉睡，

它們生性是個漂泊者；

它們來自世界各角落，使妳那點欲望能夠如願以償。

——西沉的太陽，以嫣紫金光，塗染整個城市的街衢、運河和原野；

在一片溫熱的微光裡，世界即將入夢。

那兒，只有美與諧和，以及豪奢靜謐與逸樂。

——波特萊爾，〈邀旅〉，擷自杜國清《惡之華》譯本

比起許多在1980年後旅居法國的台灣人，我對張義雄的接觸非常有限。他本人，我只見過一兩次吧？記憶深刻的場景更只有某個夏日午後的印象，但這已足以構成一個啓示，也或許正因如此，在記憶中留了下來。

1985年8月，我辭掉雄獅美術雜誌社的工作，前往巴黎念書。到了9月初，我仍暫住大學城，每天出外，一邊在巴黎的街頭和美術館四處亂逛，一邊因尚未找到固定的落腳處而憂心。一日下午，與楊姓的長輩友人見面，大約是在盧森堡公園附近，遇到了一位老先生，正獨自悠閒地散步。楊先生介紹說他是張義雄，是位台灣畫家。我記得我聽過這位畫家的名字，但印象不深。我們那時正打算去看一家學生宿舍。兩人陪著我走，依然以悠閒的步伐漫步著。途中，張義雄在路邊咖啡座點了一份飲料，有著非常美的青綠色。他用台語跟我解釋說，他在法國生活多年但不懂法文，唯一會說的，就是Vittel à la menthe，意指薄荷濃縮汁加礦泉水！⁸他說他每回都點這種飲料，除此以外，居住在巴黎，他不必用上什麼法文，也能生活自如。（圖1，《院子》1992）他話中帶著長輩對晚輩關懷的生活經驗傳授，同時我也可以感受到他微微得意且調皮的語氣。我到那時為止，從未看過這種飲料，也不知道如何用法文稱呼。當時年紀輕輕的我，看著那長長玻璃杯裡滿滿的、如深海底般的翡翠青綠，忽然感到很神奇；對張義雄告訴我的，感到新奇，也隱約對這位生活在巴黎、有著台灣典型小老頭模樣的老畫家感到幾分好奇。一時間，我忘了找房子的焦慮。我那時並不知道他會變魔術，但這件事對我而言，卻有著神奇的啓示，魔幻般地閃現著，充滿欣喜與驚訝。能不能也算是一種預感？一種期許？我忽然領悟到，生活在巴黎所能應允的神奇美好，彷彿全都在那薄荷綠水的深海中潛藏著，有待我去發掘、細細品味。無論如何，我從此記住了Vittel à la menthe的名稱。那天傍晚，我也找到了住處，終於在巴黎有了「家」。

8. 點此飲料時，店員會給一玻璃杯，其內裝有約三到四分之一倒好的薄荷濃縮汁，再另外給一小瓶的礦泉水給顧客自己對。礦泉水不拘品牌，但看咖啡店所供應。Vittel是一種法國常見的礦泉水品牌，當時筆者聽張義雄講的，便是這個品牌名。



圖1 張義雄 院子 1992

筆者以一則多年前的往事作為論文的引言，並非沒有意識到自己是冒著為張義雄的神話再度加油添醋的可能。然而，以下論文所要開展的也只可能是採神話式的解讀結果，抽離出來的是一段生命經歷的構成圖像。但同時筆者也會就其神話提出幾點商榷：不為了推翻其地位，而只是檢視其神話論述當中一些長久以來被認定為理所當然的部份，再回歸到時代與社會的脈絡上來重新表述。而之所以從薄荷綠汁的故事切入，不只因那是我個人關於張義雄唯有的一段回憶，同時也因為尋家這件事對異鄉遊子非常重要。張義雄的一生，都在離家、找家、搬家、回家，如浪遊者一般，他甚至要在異鄉找尋回家、安家、成家、成大家的路。黃小燕所撰的張義雄傳，以一個一個他所住過的城市和家作為章節分法，確實妥切。他的生命歷程以及繪畫生涯的分段，與家的遷移有著緊密的關係。而如眾所週知，巴黎是他早年在日本習畫的時期便已深切嚮往的目標。他曾寫道：「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，在大時代的變動下，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。」⁹

可是他早已從事繪畫，為何他說「當畫家的夢想終於在巴黎實現」？事實上，從「繪圖的」到「畫家」，張義雄一直與同時代的美術界體制有著十分矛盾的關係。確切言之，如同十九世紀開創繪畫新世代的法國畫家馬內（Edouard Manet, 1832-1883）一般，張義雄並非一來就有

9. 張義雄，〈帶血羊頭〉，收錄於黃于玲著，《台灣前輩畫家的故事——真實的一生》，台北市，南畫廊，1998年，頁70。

意抗拒學院體制。¹⁰他在青年時代旅日習畫的過程中，一心想要進入最佳聲譽的東京美術學校就讀，而終未能實現；返臺後，他雖短暫進入學校美術系任教，但並不順遂，也得不到應有的平等對待，學歷文憑之欠缺或許是主要原因之一。他原本並不排拒參加省展，而且他對於自己的獲獎經歷始終津津樂道。只是他雖曾得到多次重要的獎項，卻未能隨之獲得該有的美術界身分地位，其中保守的層級輩份倫理形成了難以打破的種種牽制。¹¹幸好這些屬於外部原因的挫折，並未使他失去對自己能力的信心，和以繪畫為志業的堅持。相反的，一再的磨難，反而可視為考驗的歷程，「意志力」或許也源自於對「命運註定」的信念，自古英雄的養成皆有如是的體認吧？！反諷的是，他尚且是以最直接無包裝的方式作為一位「發達資本主義時代的現代畫家」：若不談求學時的打工生涯，除了開過鳥店之外，他真真切切就是依靠他繪畫的能力維生；當他不開設畫班時，他便走入街頭人群中，憑自己的繪畫本事來尋找買主，進行最直接的交易。¹²從另一方面看，這段在台灣與日本漫長的街頭畫家歲月，或許也使他免於涉入美術體制內非屬於畫藝本身、耗時耗神、紛擾無終日的複雜人事，而一旦他在其中感受到「身不由己」，便不求妥協，立即離去。因堅持自由，必得叛逆。總的來講，他在台灣畫界所受到的挫折最多，在日本他曾期望自己的潛力得到學校肯定也一再落空，等到戰後再度移居日本時，可說是回返第二故鄉的異鄉人，但起初生活上他仍如在台灣一般，處於接近社會邊緣人的境地，甚至曾有一度他也去撿垃圾來貼補家用；但是可以想見，在那裡他所珍重的是可以單純作為一名街頭藝人以謀生的自由，比較不會有來自社會、來自於同儕間所在意的「社會形象」的壓力。¹³

不過，他尚未前往法國之前，情勢總算已有改觀：最關鍵的應是從1977年起，他有了來自台灣的太極畫廊支持，成為其經紀的藝術家，這樣的經濟來源促成他前往法國長居的機會。如果說他是「在野」的巨匠，意謂的自不是一來就決定另闢新路，或出世隱退，而是潛伏等待，其目標至終仍可說是勝利返朝。而他是繞道日本、法國後方尋得回返的路徑，且借用法國作家羅蘭巴特（Roland Barthes）的話來說，至終「沒有權力，一點知識，一點智慧，最多的美味」¹⁴。他在旅居法國前後，所獲得的幾項重大的社會肯定，其形式基本上也不出美術界的體制，但與先前環境仍有些不同：此時正是台灣畫廊時代的來臨，他成了台灣第一位畫廊專屬經紀的畫家，他的畫作也在法國傳統悠久的沙龍展屢次獲獎，後來又得到了法國政府給予的畫家年金。如此，他在巴黎以他的畫家「專職身分」獲得了個人應有的尊重，得到實質的精神與物質上的回饋，而從此他

的傳記履歷便常被歸結為一系列舉辦個展的記錄。他想「當畫家的夢想」於是在此社會體制觀點的意義上，一步一步從日本到法國而真正得到實現。十八世紀的法國人認為每個人自有其「天份」（génie），如果能夠真確認識自己的天份而充份予以施展，便是成功的人生。而這有賴於天時地利人和的條件：台灣畫壇生態的轉變、張義雄在日本的持續努力，成就了他的巴黎行。而踏上法國的土地定居後，他的天份更得以淋漓盡致地發揮。

認識張義雄的人都知道他可以在中文，或毋寧是台語，和日語的雙語文化之間非常自如地轉換。然而，他在法國雖不懂法語，卻更為自在生活。如果說，語言代表的是與社會打交道的必要媒介，語言之為社交工具的象徵性，對生活在巴黎的張義雄而言，便是可以被忽略的。生活在巴黎，他終於苦盡甘來，「貧窮應該是很遙遠以前的事了。」¹⁵巴黎對他而言猶如永恆的審美賞析對象：「巴黎很美，尤其是在色彩方面。」¹⁶——我猜想他對薄荷綠汁的喜好，也出自一種視覺審美的愉悅吧？

三、畫了再畫的紅教堂：經驗的錯失、取得與重複

張義雄曾畫了多幅亞貝斯廣場上的蒙馬特聖約翰教堂（l'Eglise St. Jean de Montmartre, Place des Abbesses），一般台灣的畫冊裡都簡單題名為「紅教堂」或巴黎教堂。（圖2，《紅教堂》1991）、（圖3，《巴黎教堂》1990）、（圖4，《巴黎雪景》1993）張義雄以教堂或單一紀念性建築為題材的畫作並不多。他第一次去法國，曾畫過巴黎聖母院的正面，幾乎佔了整個畫面，而後他也畫過威尼斯拜占庭風的聖馬可大教堂正面、聖米榭修院島（Mont Saint Michel），以及其他少數不知名的教堂；他畫的夏特大教堂（Cathédrale Chartres）只是風景中位於遠處、輪廓模糊的塔樓。至於蒙馬特山丘上著名的景點聖心堂（Sacré Coeur），雖經常會出現在街景畫中，但大體而言，往往退居於背景處，甚至頂多露出小小的白色圓頂，僅用以標註蒙馬特區所在。惟獨這棟帶有異國風的紅教堂，他畫了不只一次，且多是以構圖中心主題大方呈現。紅磚造的教堂在巴黎算是罕見，尤其巴黎的建材多以灰色石材為主。若從亞貝斯廣場的地鐵站一上來，看到聖約翰教堂矗立眼前，必然會為之驚豔。張義雄是被那醒目的顏色所吸引？還是那建材令他想起了家鄉昔日常見的紅磚屋舍？

張義雄老來圓夢，但是他不斷強調在很早以前便已聽到了「邀旅」（“Invitation au voyage”）的呼喚，猶似反向的鄉愁，一心旋繫著遠方。廖雪芳曾提到張義雄前往日本後便將最後目標放在歐洲¹⁷，他自己也在後來回顧訪談時一再表明他認為歐洲人更有藝術鑑賞的能力¹⁸，也更能接納來自世界各地的藝術家。張義雄在日本時曾加入日本美術聯盟會成為正式會員（1972年），並在當地的畫廊開過個展，但這些記錄並未使他感受到日本美術圈對他的接

10. 謝里法便認為台展、省展是台灣前輩畫家心目中永恆的神話，因而有時難以跨越出更寬廣的格局。在眾多析論張義雄其人其畫的作者當中，謝里法較能從不同於畫家本人立場的觀點提出問題且委婉批判。請參閱謝里法，〈張義雄一打架就得打到一倒下來為止〉，《我所看到的上一代》，台北，望春風文庫，1999年，頁55-68。

11. 以謝里法的話來講，就是一種充滿派系鬥爭關係的「畫閥」。同上註。

12. 謝里法曾在〈張義雄一打架就得打到一倒下來為止〉文中提到他邀張義雄等幾位台灣畫家參與他的一項「山上一棵樹」的藝術計劃，請每位畫家就此主題畫一幅圖，他再將所有畫整合入他的創作計劃中。而張義雄只簡單畫了三筆就完成了。對此事，謝里法的感想是：「張義雄所畫於平時畫法完全兩樣，這當中就有畫給你的和畫我自己的之間的區別，終其一生依靠畫藝賺生活的他，對筆墨的價值觀畢竟與一般畫家有所不同。」（同上註，頁63）換言之，張義雄必然也十分有意識地區隔個人的創作與街頭賣畫的維生之道，其畫法會因其對象與目的之不同而有差別。

13. 至今一直不曾見文章探討的是張義雄對二二八事件與白色恐怖時代的態度，也沒有人問及他在得知其恩師陳澄波慘死槍下的感想。張義雄曾移民海外，很難說不與對極權政治壓迫情勢的不滿無關？

14. 張義雄在多處曾提及他個人歷久不變的人生座右銘，據他說大約是引自卓別林的話：「人要有健康、時間，一點點的錢」，在「夢想旅程」一片中，他再補充一項：年輕時就要知道自己真正想做的事是什麼。

15. 張義雄，〈帶血羊頭〉，收錄於黃于玲著，《台灣前輩畫家的故事——真實的一生》，台北市，南畫廊，1998年，頁67。

16. 同上註，頁69。

17. 廖雪芳，〈「繪圖的」張義雄〉，《雄獅美術》第99期，1979年5月，頁124。

18. 〈對談〉，《台灣畫》雙月刊第9期，1994年，台北，頁46。



圖2 張義雄 紅教堂 1991



圖3 張義雄 巴黎教堂 1990



圖4 張義雄 巴黎雪景 1993

納，也沒有肯定其文化氛圍對創作的激活作用。在他的自述中，他對巴黎的嚮往與一次小小的「殉難」經驗有關：中學時代，他為了看電影《巴黎屋頂下》(Sous les toits de Paris)¹⁹ (圖5, 《巴黎屋頂下》劇照) 而遭到學校的停學處分²⁰，但卻因此反而「更堅定其有朝一日前往巴黎朝聖的決心」。這部電影可以作為張義雄與巴黎因緣的故事起點，儘管這可能如同沙特 (Jean-Paul Sartre) 所言，人生的故事往往是因後來的事件發展而讓故事反向串接，看似順理成章地找到了一個起點²¹。無論如何，這樣的開始賦予了宿命的神話與浪漫的傳奇性。而即使後來人都已來到了巴黎住下來，張義雄仍一看再看這部影片，原初的感動歷久彌新，永不厭倦²²。《巴黎屋頂下》影片的场景設在巴黎大都會邊緣，仍帶有小鎮風味的街坊，從鐵道旁的一幕來看，影射的應是巴黎的北邊。市井小民的生活切片，苦中作樂，若即若離的男女情愛關係，青年男子之間的默契友誼，充滿著溫馨、浪漫與情義。那夜燈下輕霧迷濛的街頭，籠罩著淡淡的憂鬱，既神祕又日常的氛圍，令人難忘。這樣的情景，兩戰時期在文學、藝術、攝影、電影方面皆相當盛行，而無名的街道、小市民的日常生活一瞥，也是張義雄日後在巴黎時期畫作所偏愛的主題。二次大戰中間時期 (1919-1939)，前十年為戰後復甦期，一般稱作「瘋狂年代」(les années folles)，1929年爆發了世界經濟大恐慌，此後的十年進入「黑暗年代」(les années noires)；但是無論如何，巴黎城市予人的印象始終美好，彷彿處於不安之中仍充滿了機會，當時巴黎更有「異鄉人的巴黎」或「外國人的巴黎」(Paris des étrangers) 之稱，傳達了這座城市的開放與包容性。許多來自外地的藝術家認定巴黎會為他們帶來發展的機會，而當然，巴黎也因各地來的藝術



圖5 《巴黎屋頂下》劇照

19. 《巴黎屋頂下》(Sous les toits de Paris) 是1930年 René Clair 所執導的一部有聲劇情片。本片雖一如當時法國電影界流行的「詩意寫實」(réalisme poétique) 影片一般，是完全在攝影棚裡搭景拍攝，但是對話部份並無傳統話劇式的優美語言，而是採用更為自然的口語。值得一提的是，這位在達達主義時代崛起的前衛導演，在本片中的長拍運鏡、光影設計，以及聽覺/視覺減除其一的敘事聚焦、喜劇默片橋段的借用等方面，皆處理得極有創意，堪稱早期電影經典作。

20. 告發他的竟是他所信任的美術老師；換言之，張義雄的生命故事裡，被美術學界排擠的慘痛經驗，從年少時代就初嘗到苦澀的滋味。

21. 這裡引用的是沙特的小说《嘔吐》(La Nausée, 筆者按：台灣習慣譯為「嘔吐」，但其實原文書名應該意指「噁心」)。書中敘事者探討生命故事的形成，發現理性的思考模式如何讓人習於反向地從一個指定的「結局」往前回溯，再以選定的一系列事件來建構一套足以自圓其說的邏輯性發展，而這樣的敘事建構，事實上有意無意地忽略掉人生無盡繁複的日常瑣事，而只挑選了其中少部份可以相互串接、產生一致性的事件。

22. 張義雄年輕時看的是日語版的《巴黎屋頂下》影片，且會唱日譯版歌詞的主題曲，直到老來曲調依然唱得十分精準。據林德祐說他在巴黎反覆看的則是法語原音的錄影帶。

家，而形成巴黎畫派以及各種前衛運動百花齊放的盛況。

不過，首先啓發張義雄的夢想源頭是來自現代化的日本。日本的「法國風」從明治革新後就逐漸開始了，到了二十世紀初大正年間更爲發揚光大。就美術方面而言，無論外光派（黑田清輝、岡田三郎助、藤島武二）或其對立的古典學院派（淺井忠）皆崇尚法國藝壇，以之爲師²³。而同時代，還有作家永井荷風的異鄉文學《法蘭西物語》（1908-1909）等，越發擦亮了巴黎的光環。張義雄必然知悉日本畫家赴法取經、長期歸化（藤田嗣治）、甚至客死他鄉（佐柏祐三）的故事，也知道台灣畫家陳清汾、劉啓祥、楊三郎、顏水龍等，在二戰前曾到法國一遊。張義雄作爲輩份稍晚的「同時代人」，日後不禁要感歎顏水龍雖來到了法國，卻未曾如藤田嗣治一般，與當時各地來的歐洲畫家能有更進一步的交流。

張義雄前往法國的心願不因年紀增長而稍減，耐人尋味的正是他生命歷程中的時間性，因延遲、重複、交錯而呈顯爲不同於尋常的節奏性。而當他終於在1970、80年代來到法國時，時空錯隔，過去他所耳熟能詳的一切早已不在。面臨的是已近尾聲的「光榮三十年」（Les Trente Glorieuses, 1945-1975），社會經濟已漸蕭條，然而他似乎不曾提到有任何的幻滅感；反倒強調的是似曾相識的熟悉感動。不同於那些年代一般留法的台灣年輕學子，張義雄不是只有單純懷著「嚮往」的心而來。過去的一切已走進了歷史，但作爲「歷史」又是此在的，彷彿過去與現在的距離正是因經由體認其已成爲「歷史」而繼續存在於當下，作用於此時此刻。對張義雄而言，或許因此，那未曾經歷的過去歷史因而更精煉了一種絕對的價值，既近且遠，每每在他參觀往昔藝術家的回顧大展時，再度感受其「確曾存在」（既真實又曾經）的「靈光」。他從過去多年的所學，從得知他人的經驗，豐富了自身的經驗。他來到了巴黎，他自身體驗了他所在的巴黎生活時空，同時又疊合著他從他人經驗習來的，已知、已見、已活過的經驗。

詩人波特萊爾（Charles Baudelaire, 1821-1867）在十九世紀中葉，巴黎正在轉型爲大都會的時代，就在街道上深刻地感受到「現代性」（la modernité）所帶來的「震驚」（choc），也領悟到其時代已斷絕了時間逐代累積而傳遞經驗的持續性可能。可是縱然如此，他卻能以前所未有的先見之明，直接以此「震驚」作爲其入詩的基底；相對的，當張義雄來到1980年代的巴黎時，他所感受的，早已不再是昔日所謂的現代性的衝擊，而是現代性所開創的、但已然完成其恆久結構型態的巴黎城市文化。吊詭的是，前人感受到的「震驚」經驗在此層層疊疊留了下來，化作許多可茲傳達的論述，也就是許多的文本（廣義言之），成爲後人可以親近緬懷的歷史。張義雄爲此一而再地感動，同時，他才剛要開始他在法國的親身體驗。他不似波特萊爾筆下那位精神抖擻、時時刻刻緊張地追逐著瞬間、短暫之美的現代畫家，而是退而以漫遊者之姿，走經恆久的街道、河岸、公園綠蔭。以如此，既是直接又是間接的方式，他的個人體驗融入了普遍的經驗之中，亦即以幾分接近歷史主義式的經驗，就某種意義而言，不也實現了兩洋中學的中根校長在1936年對他的深厚期許：「要做世界的張義雄」？何況，若說他來到法國之前已先體會了世紀初蒙馬特畫

23 請參閱李欽賢，〈異鄉人畫巴黎：塞納河畔的日本藝術浪子〉，《台灣畫》雙月刊第9期，台北，南方畫廊有限公司，1994年，頁49-56。

家的歷程，那是因他自己已經在其他地方經歷過同樣艱苦的生活，同樣的窮困與同樣的堅持。我們雖不確知張義雄是否意識到這一切，是否因這近似的經驗，格外能與巴黎二十世紀初的畫家認同，但我們可以從旁觀者的角度領會那時空經驗之交錯重疊，而這一切，是何等的神奇！是否也是在此情境之下，他將自己的體驗與同理心以新時代社會的觀點來理解，而這就是爲什麼在社會黨的密特朗總統時代，他來到了法國，然後宣稱自己是「左派」²⁴？

張義雄會選擇在巴黎北邊的蒙馬特附近落腳，也就不令人意外了。他幾次搬家，有兩回買下了自己的房子，從香坡奈街（rue Championnet）到克麗雍谷街（rue de Clignancourt），不出以蒙馬特爲中心的巴黎第十八區。令人尤感好奇的是，就藝術的範疇來講，張義雄大抵也走動在屬於過去的世界。與繪畫有關的活動，除了蒙馬特之外，他還常去的大概是巴黎左岸、離蒙帕納斯（Montparnasse）區不遠的一家私立美術學校「大茅屋」（Grande Chaumière）²⁵，這間畫室早在二十世紀初成立後已聞名遐邇，許多著名的畫家都曾慕名到此習畫。那裏經常有裸體模特兒供人繪畫，可見於張義雄的素描本。另一方面，他入選的春季沙龍與秋季沙龍都有上百年的歷史。在一篇楊樹煌所作的訪談中，提到假使他能有機會參加FIAC國際當代畫廊博覽會的話，應當更能掌握時代先機，與國際藝壇有所交流，得到的肯定也會更重大，而非只限於觀念較保守的沙龍展。²⁶然而，這段話雖是以第一人稱單數「我」的觀點整理出來的，但筆者不免懷疑這是在訪談當下由訪問者發問時誘導引出的講法，並非藝術家本人自發的言論？

如此看來，張義雄在巴黎又有點接近他所喜愛的畫家尤特里羅（Maurice Utrillo, 1883-1955）的處境，可說是處在一個「小世界的畫家」（“painter of the *petite patrie*”）²⁷。就尤特里羅而言，一方面這是因他一生大半時光執著於描繪他生活週遭的蒙馬特區風景，另一方面又是因他的世界孤立於同時代歐洲的各種前衛藝術運動之外，自成一格，獨立發展。

就張義雄而言，他所偏好的幾樣畫題，如街道、靜物、人像（包括小丑系列）、風景、風俗畫，皆屬傳統範疇。至於其畫風，大抵是接近後印象派到世紀初巴黎畫派的風格傾向，前衛作風偶也爲之。依照不只一位著眼於現代繪畫媒材表現之藝評者長年來的觀察，可將其畫風轉變期之共識分法簡要整理如下：一、二次戰後，早期他在紀元畫會時代的作品頗爲接近野獸主義畫風，再結合盧奧式的粗黑輪廓，形成所謂的色調沉重的「黑線時期」（見何耀宗文）；二、移民日本後，則逐漸轉向偏重色塊面的肌理表現；陌塵在《雄獅美術》期刊上就此期間，以張義雄首次赴歐旅行，返台後於省博館所舉辦的個展作品爲依據，彙整出「立體平面的意味」²⁸的新傾向，以標示其新開展的畫風；三、一般畫評頗有共識地強調他繽紛明亮的色彩轉變，是在1980年定居巴黎後，並普遍認爲這樣的轉變對應心情上的開朗。但實際上其改變應該早在日本已形成，其間短

24. 「他說自己是左派的」這一講法出自謝里法的文章：〈伊不離的色故事〉，《我所看到的上一代》，台北，望春風文庫，1999年，頁76-77。

25. 二十世紀初創立於巴黎的私立美術學校（地址：14, rue de la Grande Chaumière），來自世界各國的藝術家，如米羅、傑科梅第、莫迪里亞尼、巴爾丟斯、科爾達等人都曾到此學藝。

26. 請參閱楊樹煌訪問、張義雄口述、黎友友記錄，〈香樹大道上的藝術情思——張義雄談藝錄〉，《雄獅美術》第215期，頁143。

27. 請參閱《「藝術大師世紀畫廊」85：巴黎之子尤特里羅》，台北市，閣林國際圖書，2002年，頁8。另外，值得提出來作比較的還有求學經歷的挫敗：「1909年，尤特里羅在秋季沙龍展展出兩幅作品，首度嘗到成功的滋味。可是名望崇高的美術學校卻拒絕接受他的入學。」同前註，頁5。

28. 陌塵，〈張義雄畫展觀後〉，《雄獅美術》第35期，1974年1月，頁110。

暫赴歐旅遊的影響有待評估；也有認為他這時期白色用得更多，並以「白色時期」來概括當時的畫風。尚待考證的是這個詞是他本人或是其他人所率先使用，亦不知「白色時期」是否有意無意借用了尤特里羅畫風分期常用的評析用語？四、年過八十的張義雄創作能量依然豐沛，晚期風格多元而富變化，更前所未有地開拓了新主題，嘗試了簡化的立體風和純粹的抽象畫。總的來講，張義雄一直謹守著二十世紀初現代畫派所強調的媒材物質性力道、描寫力，以及穩實的構圖。戰後旅日時期（1960-70年代）他並不曾如當時許多的前衛藝術家捨棄了畫布，而轉向生活的、概念的、事件表演的藝術；1980年後，他的畫作雖也偶有簡筆戲謔的擬立體風，可是與當時重新返回畫室、重拾畫筆油彩的超前衛（Trans-avantgarde）、新意象（New figurative）、或壞畫（Bad painting）等各種名義的新潮流也並無關聯。這時的張義雄反而更像永遠樂在繪畫中的老年畢加索，其晚期風格背離了當代，在自我重複之中更恣意地揮灑自如，將自己的技藝推向更臻純熟的境地，但又始終不脫離本身的一致性。

如同尤特里羅一度曾有的作法²⁹，張義雄習於參考自行拍攝的景物照片來作畫，但不是像尤特里羅專門是為了透視法和構圖的精確性而利用攝影明信片來割割比例放大對照，也不是為了追求寫實逼真細節之再現，而毋寧只當作是可以從心所欲不逾矩的參考基礎。他不是進行客觀實景的記錄，也不是捕捉光影瞬息萬變的印象。他在畫幅上簽寫年代，不為了對象的時間性，而是指涉自己作畫的年代，有時甚至同一畫作會因修改而重標年份，但看他對畫作之不同關照時機。可是他對於地點的標記卻是相當寬鬆隨意的，所以紅教堂只叫作紅教堂，許多的巴黎街道只是街道，沒有路名。去過巴黎的人往往一看就知道他畫的是巴黎，因為巴黎特有的氛圍似乎已被提煉出來。但他並未在對應地點的具體客觀性上求真，也沒有嚴格的瞬間時地真實性；他的作品毋寧只是畫彩本身託於景之表現：簡言之，他忠於二十世紀初現代畫派對個性表現的重視。

如此，再回頭看那一幅一幅不同的紅教堂，觀者或許會有一番新的認識和理解了。同時也應當在此一提的是，他也有將同一幅畫另外重畫一幅大同小異者的習慣。可是這並不能以怠惰或自我抄襲看待之，更不是因靈感枯竭的原故。從一般世俗角度來看，他這樣做似乎不顧及市場機制，破壞了獨一作品足以形塑的崇拜價值、靈光，也可能影響賣價？可是他所遵循的毋寧是情感的價值，也就是有時他希望在他送出喜愛的畫之後，仍可同時再有一幅留在自己身邊。事實上，喜愛音樂的張義雄，重畫同一主題正猶如演奏家對同一曲目的重新詮釋，每一次都是達成一次新的展演成果，可能的話也完成一次新的分享，然而技、藝、心，都在於他自身充分掌握。而不同於演奏家的是，他不只是詮釋者，同時更是原創者。每一次的重畫也都是一次重新實踐，在重複演練之中便不斷地翻新體驗，不斷地豐富其經驗。張義雄練習素描的時間確實比別人要來得久。

29. 也是從1909年起，「尤特里羅捨棄了戶外寫生，開始使用明信片來繪製圖畫，他放大明信片的尺寸，再改變構圖描繪到畫布上。」有時他所參考的明信片竟是早於當時已有五十年的前世紀老照片。同上註，頁5。

四、蒙馬特的漫遊者

這個「町」

很靜，可聽亡者的腳步聲

無名畫家的聚場

是我生活的糧食

山丘下的閣樓裡

塞納河邊買的

青黃鳥在哭啼

TOIPUDOLU在身旁

一切可拋的旅人

在這個町哭泣

在這個町手淫

在這個町畫畫

青春日已遠走

這個町、這個町

是我流浪 最後的車站³⁰

——張義雄1976（廖德政口譯中文）《台灣畫》

為何蒙馬特是張義雄選擇落腳的地方？他如何表現蒙馬特？張義雄筆下的蒙馬特和巴黎，又透露了他什麼樣的眼界與世界觀？又如何說他在畫中表現了畫家的個性？以下，筆者嘗試提出一些粗淺的看法，期待在研究方向上拋磚引玉。

蒙馬特兩個世紀以來曾是藝術人文薈萃之地，自是令人嚮往的原因，而如前所述，其名聲透過日本藝文界，很早就為台灣人所知。不過，對於蒙馬特的地區發展史，一般人或觀光客多半不太了解。溯其名稱起源，蒙馬特意指殉教徒的山丘，與西元三世紀時聖德尼（Saint Denis）在此地的殉教傳奇有關。這兒的石灰土山丘附近，原本散落著小樹林、濕地沼澤，房舍、牧草坡、菜園，以及巴黎地區少有的葡萄園；磨坊、舞廳和小酒館亦錯落其間。從十八世紀末到十九世紀初，便有許多藝術家選擇到此居住，或因處境拮据，或因此地代表的是波西米亞的自由精神，相對於巴黎都會中心拘謹保守的布爾喬亞社會。十九世紀上半起，許多知名的畫家（如德拉克洛瓦 Delacroix、傑力柯 Géricault）、音樂家（如白遼士 Berlioz、蕭邦 Chopin）、文學家（如涅瓦爾 Gérard de Nerval、尤金蘇 Eugène Sue）等等，都在此留下了足跡。到了十九世紀下半，印象派（如雷諾瓦 Renoir、竇加 Degas）與其後的後印象派畫家（羅特列克 Toulouse-Lautrec、梵谷 Van

30. 按《浪人·秋歌·張義雄》（頁88）的另一中譯版為：「這個町 寧靜中聽見腳步聲 無名畫家的聚會所 我生活的食糧 山丘下屋頂閣樓 塞納河叫賣的黃鳥在啼 トイプードル在旁 捨棄一切的旅人 在這個町哭泣 在這個町手淫 在這個町繪圖 青春的日子遠去 這個町 這個町 我放浪、探求的終點站」。トイプードル是日文的toy poodle（廖德政的譯版乃依日文發音寫成了TOIPUDOLU），即迷你獅子狗，《浪人·秋歌·張義雄》頁86所附照片上頭有一隻或許是已作成標本、而隨時伴在張義雄身旁的小愛犬。

Gogh), 還有二十世紀初來自東歐、南歐的藝術家(莫迪里亞尼 Modigliani、畢卡索Picasso)等等, 只提一些最有名的藝術家為代表, 也到此覓地居住、工作、閒遊³¹。不過, 蒙馬特並非只是以藝術家聚居的地區聞名, 歷史上, 這裡也是政治、思想、品德、生活上處於邊緣線的人, 甚至法外者, 非法移民出沒的地帶。特別值得一提的一項歷史事件是, 1871年, 路易拿破崙的第二帝國在普法戰爭失敗後解體, 接著興起的短命巴黎公社(Commune de Paris), 其眾多支持者最後也在這裡的山丘上遭到血腥的鎮壓。此後, 進入第三共和時期, 天主教為了鞏固勢力(尤其與保皇派的聖心崇拜有關), 選擇在這個可以居高遠眺全巴黎的蒙馬特區來建造一座大型的禮拜堂, 作為宗教向心的地標。聖心堂雖然直到1914年才真正完工, 但在此之前教會已不斷發動各地信徒到此朝聖、奉獻(為興建教堂而募款)。由於聖心堂興起背後的這段政教史事及其明顯的象徵性意義, 至今仍有人到蒙馬特觀光, 卻不願進入聖心堂, 視其為反人民、擁威權的反動精神代表。十九世紀末興起的朝聖活動雖從一開頭就很熱門, 但參加者的動機並非全然為了宗教信仰的目的。很快地, 這些頻繁的朝聖活動已帶有世俗觀光的目的。而事實上, 與此同時, 在聖心堂週邊、山腳下也順勢發展出十分興盛的娛樂生活圈。約自1880年代起, 印象派畫家樂於徘徊此地, 在畫中刻劃了此地日夜喧囂的小酒館、舞廳, 以及妓院之風月場所。³²

綜言之, 蒙馬特在其歷史中匯流了多面向的發展與傳統, 使其在地民間文化格外豐富多元, 狂浪精彩而迷人。即使二十世紀下半方才來到此地的張義雄, 仍可以在蒙馬特附近的街頭, 恍若遇見了電影《巴黎屋頂下》的街頭歌手、盲人樂師、小混混、流浪漢、扒手、勞工、咖啡店裡的戀人、好朋友, 以及老老少少的小市民? 可以想見, 非科班出身、來自異鄉、叛逆的、反威權的、熱愛自由的張義雄, 作為蒙馬特的漫遊者, 必然在此特別感到如魚得水。³³

總是憐惜小動物、與巴黎的乞丐作朋友、挺身捐畫義賣以支助台灣農民運動, 始終站在弱勢者一邊的張義雄, 似乎也以他心中的一把尺, 在畫框世界裡佈局出他自己的高下價值體系。張義雄自言:「我在七十歲才會分遠近。」³⁴ 就圖像之三度空間感幻覺而言, 他早年確實傾向於表現現代畫風普遍之平面化, 可是到了晚年卻在描繪巴黎生活化的街道場景中復原了「遠近」法, 明白具現於他所描繪的街景空間裡, 且掌握得很好。然而, 或許也可以把這句話的「遠近」視為一種象徵比喻性的說法, 暗示他透過繪畫所轉譯的世界, 從中已分割出不同的價值。就以他筆下的法國來看, 有趣的是, 代表王室權貴的宮廷城堡, 鮮少成為他筆下的畫作主題, 因而也就不難理解為何聖心堂也常被推得遠遠的, 甚至小小的, 似乎就是為了輕化其重要性與強勢地位。

31. 在蒙馬特地區活躍的藝術家簡史, 可參閱Jean-Pierre Jornod. "Montmartre: Esprit et f te et de cr ation, Montmartre commune de l'amour libre". Musée de Payerne. Maurice Utrillo et les peintres de Montmartre. Payerne: Musée de Payerne, 2000, pp. 33-41.

32. 聖心堂的興建及其週邊歷史參考整理自Jonas, Raymond A. "Sacred Tourism and Secular Pilgrimage: Montmartre and the Basilica of Sacré-Coeur", *Montmartre and the Making of Mass Culture*. (Ed. By Gabriel P. Weisberg). New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press, 2001, pp. 94-119.

33. 有許多的見證和小故事, 不免讓筆者從電影聯想到張義雄的人與畫: 比如他如劇中男主角一樣, 喜歡戴法式貝雷帽(beret), 也曾是街頭藝人; 類似電影的情節, 張義雄自言為街頭漂亮的女孩畫像而拒絕收錢; 劇中的兩位男性親密友人, 特別表現在一起吸煙的動作上(巴黎的開放風氣是否曾讓張義雄在某次返台時, 首度提及他少年時代的同志情愛舊事?); 男主角在路見不平、感到冤屈、或者被女主角激勵時, 會挺身而出與人打架(請參照謝里法等人之文章裡所提到的、多起張義雄很想找人打架的軼事)。街頭藝人是張義雄喜歡的畫題之一, 尤其是樂師, 而1982年獲選春季沙龍的《小星星之歌》與另一幅類似的單人肖像均描繪彈奏手風琴的盲人樂師, 讓人想起電影裡頭也有一位! 據說張義雄有時也會故意把包包打開引誘扒手過來, 想給他來點驚訝... 這也令人想起電影中的扒手。最後, 這部影片雖然沒有呈現巴黎著名的景點, 但開頭及結尾長拍鏡頭下的民宅屋頂與街坊, 也是近代藝術史上常見入畫(picturesque)的巴黎著名景致, 也不只一次出現在張義雄的畫筆下(請見本論文內文詳述)。

34. <對談>, 《台灣畫》雙月刊第9期, 1994年, 台北, 頁46。

(圖6, 《蒙馬特》1985) 反之, 如上所述, 他喜歡描繪的是巴黎的街道, 無名的、典型的、普通市民生活的街道。如果比照尤特里羅或其他經常描繪蒙馬特的畫家作品, 可以發現張義雄的視角總是站在地面上平視, 等同於行路人的眼光一瞥。過去, 許多畫家(如尤特里羅或如西班牙畫家Santiago Rusinol)的畫作往往擅於表現高低起伏的蒙馬特山丘, 有時從山丘頂的高處下望, 或者從階梯底處向上仰望, 然而這類的角度卻很少出現在張義雄的取景構圖中, 或至多是趨向平面化的抽 油彩表現, 空間感猶可商榷。他往往沿著街道, 或者兩旁建築中間開出一條道路, 向消失點遠去。街道仍以硬體建築之面塊線交錯的組織和色彩表現為重點, 但不刻意刪除路上的交通標誌(圖7, 《巴黎街景》1980)、招牌、沿路停靠的整排汽車、名為莫里斯(Colonne Morris)的典型廣告圓柱等(圖8, 《冬》1988), 對這些現代城市日常所見之物, 既不掩飾亦不誇大。有時, 他也聚焦在路上來往的人, 特別是在晚近生產較多的零號小畫裡, 他捕捉了不少街道上、咖啡座(圖9, 《咖啡店》1992)、地鐵車廂內(圖10, 《在車內》1992), 路邊小雜貨店或月台上無名的行人、巴黎常見的街頭樂手、公園裡休閒的人(圖11, 《兄弟》1990)、流浪漢(圖12, 《阿拉伯人》1983)等。他善於把握巴黎人日常生活的身姿——而事實上, 往往就是這些在巴黎街上平常人的舉止身姿, 讓我們覺得巴黎有說不出的「浪漫」。——而他的觀察選材方式又有點近似二次戰後人道攝影所熱衷的漫遊者短暫相會一瞥, 有的帶有一點戲劇化細節的張力, 但更常見的是呈現一般情境的氛圍, 或者也可說他掌握的是情境的日常性與無名性, 類似有些歐洲北方文藝復興時期的風俗畫表現。這些街道的繪畫毋寧是忘我的, 或者其暗中訴說、反向指涉的就是觀看者本身的悠遊自在。相對的, 室內靜物的空間往往是畫家的自我觀照, 反思其繪畫, 因而不拘時空, 乃繪畫者的主體性介入表現。³⁵



圖6 張義雄 蒙馬特 1985

35. 這點亦可對比他在巴黎經常畫的靜物花卉與室內一隅: 面對那可以靜觀沉思、完全由他來作場面調度的舞台, 他會大膽利用各種傢具和擺設物, 嘗試各種不同的畫風與色彩的配置, 頗有高更(Paul Gauguin)、阿凡橋派(Pont Avon)鮮豔恣意, 或者波納爾(Pierre Bonnard)及那比派(Les Nabis)的多層次如壁氈一般的濃厚色感與抽象傾向。此外, 他也曾試驗較單薄的平塗畫法, 簡化事物的形貌, 去除透視空間幻象, 以突顯線性與繪畫性, 令人想起馬蒂斯(Henri Matisse)的室內畫。



圖7 張義雄 巴黎街景 1980



圖8 張義雄 冬 1988



圖9 張義雄 咖啡店 1992

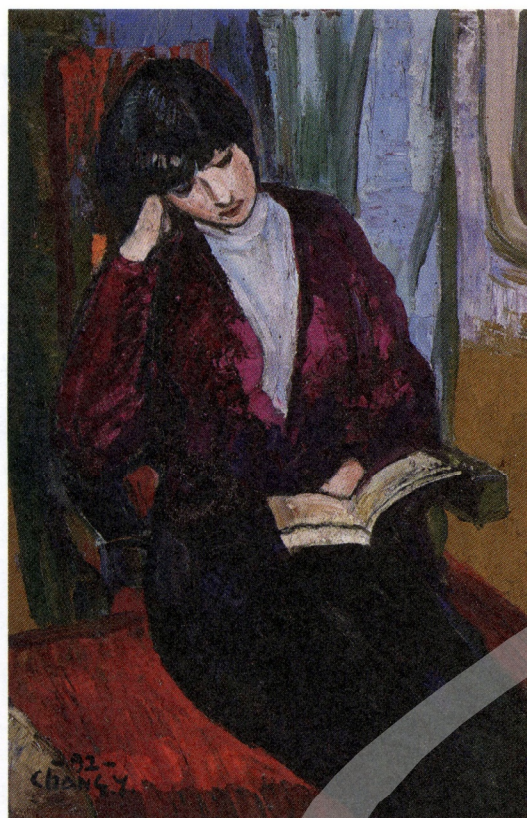


圖10 張義雄 在車內 1992

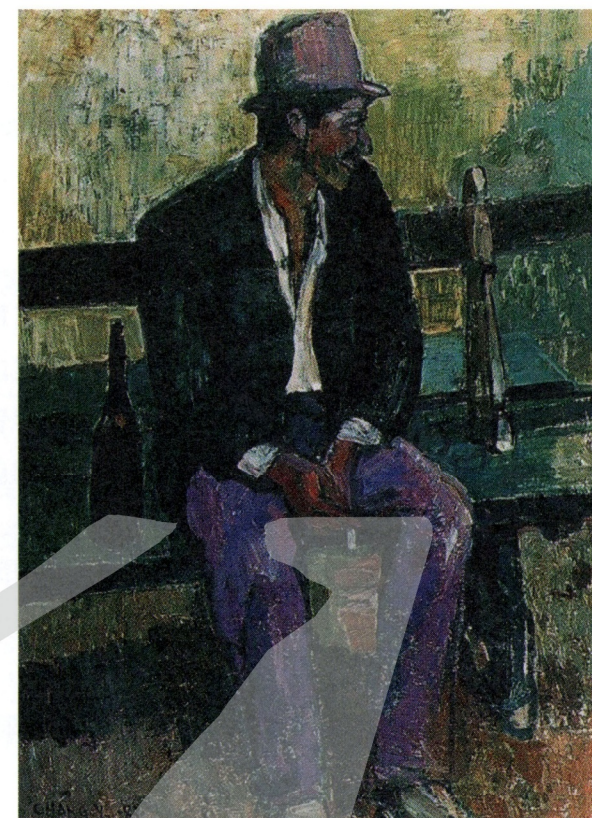


圖12 張義雄 阿拉伯人 1983



圖11 張義雄 兄弟 1990

巴黎可說是近代藝術史上「城市風景畫類」當中最受青睞的一座城市，特別是在十九世紀中葉到二十世紀上半，留下了數不清的巴黎街景圖像³⁶，其中包括了許多在巴黎的外國藝術家所留下來的畫作。而張義雄的巴黎街頭畫作也為這座城市的圖像記憶再添了一筆。

五、窗框外：巴黎

最後，筆者打算藉著兩幅窗景的賞析來為這篇文章收尾，並就其中筆者所觀察到的一項風格特點作初探性的闡釋。在無我的街道與有我的室內靜物之間，分隔裡外的，就是窗戶。巴黎的窗總能框出一幅如畫般的景致。張義雄有兩幅畫作皆呈現窗外望出去的景觀：巴黎天空下，櫛比鱗次的屋簷，遠遠可望見蒙馬特的地標，聖心堂的白瓦圓頂，包圍在色彩層次細膩的屋頂之間，含蓄而不顯著。

畫中利用窗框，呈雙重框架，明顯於畫內空間指出一個觀看者的所在位置，而在那窗景看出去的巴黎牆面與屋頂，近大遠小，暗示往遠處深進。其中一幅標註為1979年的作品，描繪得較細緻分明，整體顯得工整，可說是寫實性相對較高，引喚著指涉對象，以之為意向所指的意圖較明顯（圖13，《窗外》1979）：這會是他日本帶著無限期待的心情畫的窗景？另一幅時代稍晚（圖14，



圖13 張義雄 窗外 1979

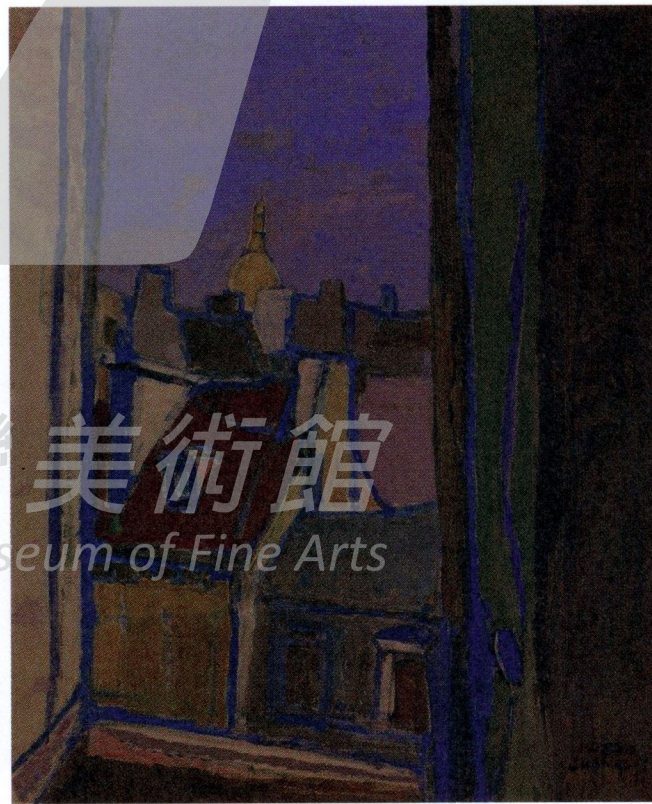


圖14 張義雄 窗 1982

36. 隨著繪畫風格的變化，早期的巴黎城市風景畫屬於寫實主義畫作（如Jean Béraud, 1849-1935），具有很強的紀錄檔案價值；印象派的莫內與畢沙羅在紀錄性之外，大大增添了氣候與時間性氛圍；後印象派的個人性筆觸更強、更分明（如Lucien Neufelmen, 1909-1988），而二十世紀以後的前衛畫派（如Henri Matisse, Louis Valtat, Constantin Kousnedtloff, Jean Dubuffet等等），時間地點的寫實幻覺非其訴求，城市主題已成為畫法的實驗場域，有時更接近表現主義的畫風。

《窗》1982），以最前方房屋的牆面位置和用色來看，很像是出自同一個窗外看出去的景觀，但窗戶框取的方式略有不同，減除了欄杆，而窗外景致所配置的色彩和鋪陳的方式較為粗獷；嚴格來講，其用色似乎無意加強遠近感，因而使得深度與多層面幾分曖昧，彷彿游移於三度空間幻覺與二度平面之實。其中相當特別的是，張義雄用了藍色油彩描畫了一些粗細不等的輪廓線。描線的做法自然令人想起他早年在台灣常用的黑線，但在此所繪的藍線相對顯得含蓄而低調，並不硬生生去分隔、甚至包圍顏色區塊，且幾乎可能視而不見，被忽略掉。因此，藍線的功能似乎是作為兜合整體感的元素，但不自我強調其表現力。³⁷（圖15，《歐維的風景》1992）（圖16，《郊外的房子》1981）他晚期的顏色確實大膽而推陳出新，調色板上的色彩更加豔麗豐富。而他不時會用的這種藍色輪廓線很耐人尋味，有時水藍、有時寶藍，也有時偏孔雀綠。弔詭的是這些藍線以不表現的方式有助於整體的表現效果。假使要比照黑線時期的稱呼，也設定一個所謂的「藍線時期」作為風格特色之分段，可能意義不大，因為藍線的使用並不具有穩固的系統性。而且藍線輪廓並不是在巴黎才發明的，事實上，張義雄在旅居日本期間就曾在一些畫作中勾勒藍線輪廓。除了風景，有時靜物和人像畫也會運用藍線來勾描。比如一幅獨為畫作中心主題的椅子（圖17，《白椅子》1980），或者另一幅有名的粉紅花裝小丑肖像，其藍色輪廓皆纖細均勻且完整不斷（圖18，《紅衣小丑》1996局部）。但也有時則像是在描摹物之陰影（圖19，《靜物》1990），但又非嚴格以寫實為依，又如藏於台中國美館的這張粉紅桌子與其上的靜物（圖20，《靜物》1989）。相對



圖15 張義雄 歐維的風景 1992

37. 晚年的張義雄提到巴黎的高更作品回顧展曾帶給他極大的感動，也說他自己非常注重線條的表現。〈對談〉，《台灣畫》雙月刊第9期，1994年，台北，頁46。



圖16 張義雄 郊外的房子 1981



圖17 張義雄 白椅子 1980



圖18 張義雄 紅衣小丑(局部) 1996

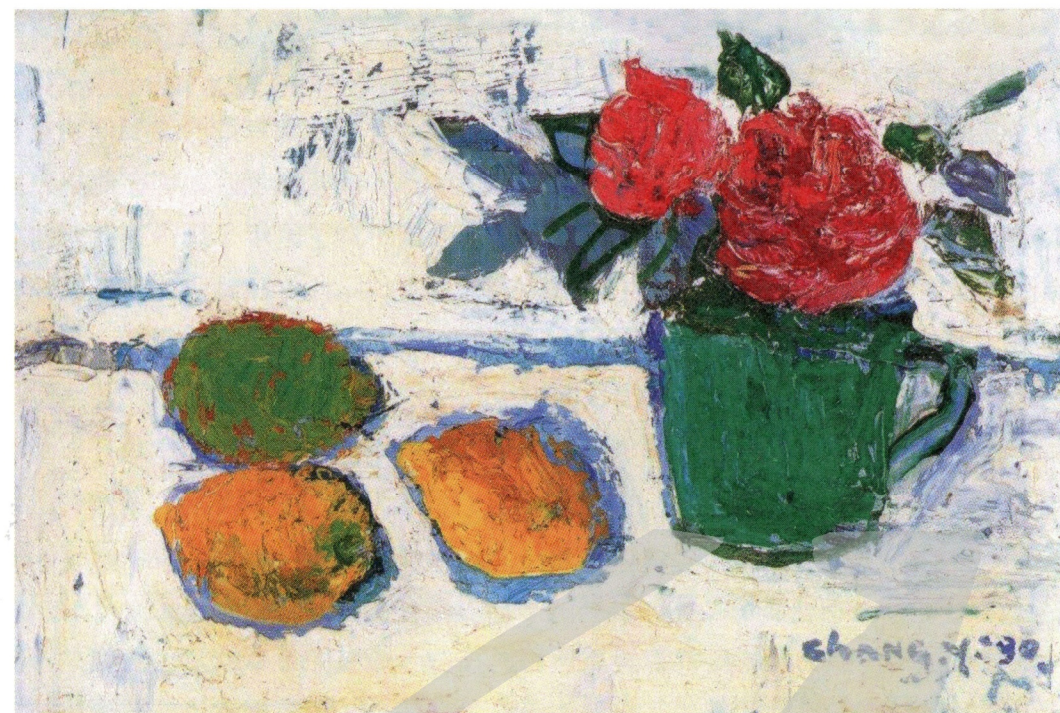


圖19 張義雄 靜物 1990



圖20 張義雄 靜物 1989

的，張義雄在風景或街景中使用藍線的方式多半更為自由不拘、粗細多變化，有如在趨近抽象的色塊之間加以最後收斂，使之具象，指明圖畫就是圖畫。

綜言之，這是烘托而不帶表現語意的彩色線條，謙遜而實在，卻有助於達到他所重視的描寫力。或許這可視為張義雄晚期風格的特色之一吧？或者，——倘若讀者容我們在此提出另一個稍為大膽的論點，——歷經二十世紀現代藝術養成期的張義雄，到了晚年，是否在有意無意之間，藉由這藍線條竟悄悄地推進到他個人畫藝生涯中的某種後現代階段？試論之：如果說他在戰後的第一段作品個人風格形成期所擅用的粗黑線條，如同謝里法在此次配合回顧展的演講中所提及的³⁸，是一種確立和突顯構圖的手法，那麼晚期出現的藍綠線條則往往已減弱，甚至脫除了確立或強化全面構圖的功能性，而只是作為修邊的輪廓線或假陰影，因此，也等於是打破了現代主義所強調的結構之穩健擔保，而成為一種「可有可無」（在此必然不具負面意涵）浮飾的色描框線，若隱若現，如前所述。這是筆者在此想指出其畫作何以趨近後現代解構性之其一論法。但除了這點之外，也是就後現代精神的意義而言，還有另一點觀察或疑問，多少與此相干，故何妨試著一併舉出來：張義雄晚期作品的藍線是他對黑線使用的延續、變異呢？抑或可否看成是一種刻意的自我模仿，一種偏離原調的自我緬懷？此一看法或許言之過及，因其顯然遠非照舊重來，且既不帶有反諷意味，也並無任何懷舊自戀的暗示，更少了過去黑線條對畫面整體的統御性與壓迫感。這些有粗有細、有淺有深的藍線條，在其淡然的低調中，反而有著脫除筋骨牢籠之沉重感，只留下了輕盈之一抹。故無論該說這藍線條是多餘的或殘餘的，它或許見證的是，活得比別人更老的張義雄其畫作亦潛藏著愈發執著於生命的力量，彷彿在其中微微地注入了回春的活力。而行文至此，不覺令人又想起那神妙而迷人的青綠薄荷汁。

幾年前，張義雄在巴黎的房子賣掉之後，他的巴黎生涯可說是已告一段落³⁹。若是問：張義雄當年前往巴黎，說是到了終點站，即「最後的火車站」，那麼出了車站，他的目標又往哪裡去？是為「生活在他方」？還是為「登入藝術殿堂」？與其非要在二者之間擇一下定論，不如說他是經由生活在他方而遊歷了藝術的殿堂。或甚至可以說，生活在他方本身對他而言，就是最美好的經驗與最豐碩的回饋了。Dieu Merci……，張義雄至終也學會了「謝天謝地」的法文⁴⁰。

帶著多年的經驗再度回到東京，張義雄的畫家之路不知能再繼續走多遠……。此時，巴黎已不在如畫的窗框外。但是，在那如窗的畫框裡，巴黎始終既近且遠！

38. 此指謝里法於2013年11月16日在國美館所進行的演講（「嘉義英雄——台灣羅特列克」）。

39. 據林德祐所言，精確的年代是在2008年。但在那之前一年，張義雄已被家人帶回日本居住。

40. 張義雄標註於1992年重畫的120F作品《合歡花》右下角簽名處上方，寫著法文Dieu Merci /Epoque Clignancourt。可參閱《浪人·秋歌·張義雄》頁49圖片。