

在文化造型中與江山共老—— 奚淞訪談

Growing Old with Our Cultural Imagery: An Interview with Shi Song

受訪 |

奚淞

Shi Song

手藝人、藝術家、作家

採訪、編輯 |

雷逸婷

Yi-ting Lei

台北市立美術館助理研究員

林怡秀

Yi-Hsiu Lin

藝術文字工作者

地點 | 時間：微笑堂 | 2022.04.08

1946 年出生於上海的奚淞，1970 年於國立臺灣藝術專科學校畢業後赴法留學三年，1975 年返台後擔任《雄獅美術》執行編輯，任教於藝專美術科教授版畫，亦在《中國時報》「手藝人」專欄發表系列木刻及散文。1977 年開始在《漢聲雜誌》負責長期的編務，也投入《漢聲》的民俗鄉野調查、兒童叢書策劃等工作，至 2001 年退休，此後專職藝術創作至今。奚淞集油畫 / 水墨書法 / 版畫創作、小說寫作、藝術評論、報紙專欄、雜誌 / 百科 / 童書主編、繪本創作於一身，也參與劇場編劇及改寫劇本，是畫家也是作家，更樂以「手藝人」自居，在藝術及文學創作上有著多元化的表現，也因此本館於 2011 年為奚淞舉辦個展《心與手三部曲——奚淞畫展》，是他創作 30 年作品回顧。由於他在 1971 年起即擔任《ECHO》採編，亦曾於 1976 年為《雄獅美術》改版並規劃「文化與環境造型」專題，長期投入的《漢聲》更為當時藝文類出版、專題規劃、裝幀設計的代表性雜誌。援此，本期專訪期待透過奚淞於 1970-1990 年代的各類藝文工作參與，引導讀者窺見台灣美術造型背後的文化思維與圖像意涵。

在「無何有之鄉」裡探望

雷逸婷（以下簡稱雷）：

2010 年我因承辦奚淞老師的畫展，與您一起工作了一段時間，當時的策劃內容著重於藝術創作本身，此次的研究則想要探尋展覽中沒有呈現的另一個面向。本刊從 2020 年 6 月起以「啟蒙·八〇」專題啟動台灣 1980 年代有關不同領域，例如「思潮與出版」及「衝突與妥協」等訪談與記錄，今年接續發展以文化造型、美術設計等台灣視覺圖像文化為題，希望文藝思想界的引領方向者例如奚淞老師，藉由溯往經驗，回望文學思潮、電

前頁圖——

木刻·奚淞，〈撈油的漁民——記布拉哥號油輪漏油污染北海事件〉局部，《雄獅美術》76 期，1977.06，頁 33；奚淞提供

影、戲劇、舞蹈、造型設計、雜誌刊物等介入藝術的 1960 年代以降，到 1970 年代末的覺醒與反思、以「文化」為名推動各種對話，以至於 1980 年代各類型創作的連結，到 1990 年代後全球化與消費文化至今造成人類社會的影響；也兼談當時藝文同儕之間不同領域的合作關係。

奚淞（以下簡稱奚）：

很高興這次在電話裡接受你們邀請談文化造型與美術設計的題目；然而，到了晚上我突然地就睡不著覺了，愣著想：「哇，1980 年代我到底幹了些什麼？」這也牽連到我們一夥老友當初開始去推展《漢聲》的時候，為什麼會弄出這麼多題目來的問題。

圖片授權未涵蓋網站

奚淞，〈江山共老——試談文化與生命思維〉（上），《中國時報》人間版，1987.10.31

想起我當時曾在《中國時報》人間版寫了〈江山共老——試談文化與生命思維〉連載三天，從一只老鸛上的文字「江·山·共·老」談到究竟什麼是文化，以及美感與造型源頭的問題。¹

文化脫離不了時代環境和個人遭遇。出於戰爭和流離，作為戰後嬰兒潮一代的我，從小是被別人領養的，常常有一種很嚴重的、存在的懷疑感；大概三、四歲時，我表姐背著我在仁愛路的巷子裡走，走著、走著，突然發現有一個小孩蹲在電線桿下面、水溝邊哭，結果我就掙扎落地，跑到他前面一起哭。這是我一個很鮮明的、早期的生命印象，這個印象成為潘潘先生在《家庭美術館 / 美術家傳記叢書》中記寫我的開端。確實是這個問題：「人為什麼而

活？」當然，幼小的我當時也沒有這種思考，只是覺得我還能夠感覺到那種嘶聲裂肺地哭，莫名的不安全感。進了小學以後，吃完便當的午睡時間，我很希望醒過來會變成別人——這是對自我存在的懷疑，這也要直到晚年才明白這其實是佛法的核心問題，可是在當時就是一種心裡盤桓不去，罔罔然的不安。



四歲時的奚淞（左）被寄養於
表姐王碧君（中）家中，約
1950；奚淞提供

回看兩次世界大戰後人類的思潮，也就如此走進「上帝已死、生命荒謬」的存在主義氛圍中了。在愛好文學的慘綠少年時代，我被 1960 年代《劇場》雜誌主辦的《等待果陀》發表會（1965 年 9 月）震撼，我進入存在主義的閱讀跟思考當中，把它當作是可以解答我人生困惑的方案……當然，這是不會有結果的。

林怡秀（以下簡稱林）：

在被戲稱作「文化沙漠」1970 年代的台北，居然出現了介紹歐美最前衛電影和戲劇的《劇場》雜誌，甚至在耕莘文教院由一群年輕人實驗演出貝克特荒謬劇《等待果陀》，它對您日後的文化造型工作有任何影響嗎？

奚：說到「文化造型」可真是個大題目。它牽連到的應該是傳統華夏文明如何在近代西歐文明衝激下解體，乃至於轉型、更新的歷程罷，而我們正是處於劇烈變化中的一代。

從清末到民初，知識界就已風起雲湧，從「中學為體、西學為用」快速走向「全盤西化」的論點。到了今天，看看我們自己，從頭到腳一身裝束用具，又有哪些是傳統中式的呢？心理思維方式也是如此。

民國初年，學者嚴復（辜嚴倬雲的祖父）翻譯了兩本西潮經典巨著：一本是亞當·史密斯的經濟學《原富》，一本是談生物學「物競天擇」理論的《天



左圖——
《劇場》雜誌 7/8 期（合刊號），
1966.12；北美館提供

右圖——
《等待果陀》劇照，《劇場》雜誌
第 4 期，1965.12；北美館提供



右上・導演與演員《莊嚴攝》
右中A・韓淑玲、莊嚴《莊嚴攝》
右中B・演出第二幕《傳神父攝》
右中C・韓淑玲、莊嚴《莊嚴攝》
右下・演出攝像《傳神父攝》
左中下・演出歌德、殷振、梁立、殷佐、趙華
• 右天也《謝幕攝》

演論》。《原富》經濟學在西方產業革命後，充滿對物質界生產和消費的樂觀主義，理論奠基於物理學上的能量不減定律，認為地球上的資源物質你怎麼樣用，它都還在；卻不料還有一個第二定律是後來越來越清楚的，就是當你解散了這些東西的次序，使它變成生產品的时候，其實你就破壞了原有相對穩定的物質結構跟存在狀態。這個被解散的狀態叫做「entropy」（熵）。你生產、解散，這離散的状态，在今天這叫做「污染」。可是當時的人不管這事，也不知道，人類各遂其欲，不斷加強生產和消費。我們不知不覺墮入一個強大的文化污染裡，「熵」不只是外在污染，也是心靈的污染。各遂其欲，從這個地方就產生了產業革命以及隨之而來的各種主義的革命。

當尼采宣告「上帝已死」，而兩次世界大戰中，物質創造和生產居然演變成飛機大砲轟炸城市死傷無數之後，人造地上天國的烏托邦夢想破滅了。此後歐洲凝結出文化的「天問」，便是存在主義思潮。而存在主義究竟最後會導引人類到什麼地方去呢？

《等待果陀》就講得很清楚，一切歸於虛無，日常每天這麼重複，重複到最後人們說：「那個果陀（神的隱喻）到底要來、還是不要來？」我們難道只是為虛無而活嗎？我們的願景在哪裡呢？我們能夠達成的是什麼呢？不知道，那就明天再來，所以明天又開始等。當時存在主義所導致的這整個系統、我們接受的文藝，它能夠告訴我為什麼而活嗎？我不知道，但它好像變成另一個困惑，存在主義本身變得非常鮮亮，變成藝術前衛的極致，可是生命問題沒有被解決。

林：當時您 1967 年進入國立臺灣藝術專科學校（今國立臺灣藝術大學）美術科就讀後，結識黃永松、姚孟嘉等人，而後共同組織 UP 畫會，希望打破當時學院體制內的規範。當時 UP 畫會的創作方向與討論是什麼？

奚：大學時的我做為一個存在主義式的、文藝慘綠少年，跟黃永松、姚孟嘉、王淳義等人舉辦 UP 畫展。所謂的存在主義，就是荒漠裡的一種虛無的姿態，也算是當時一種國際性的風度罷。我們在台北還被稱作「文化沙漠」的時期四處探望，看到《劇場》雜誌、看到《等待果陀》……當時我的學長黃永松就說我們來加入當時世界前衛的普普藝術、創一個台灣前所未有的畫會（也有點像《等待果陀》的虛無姿態），畫會名叫 UP。

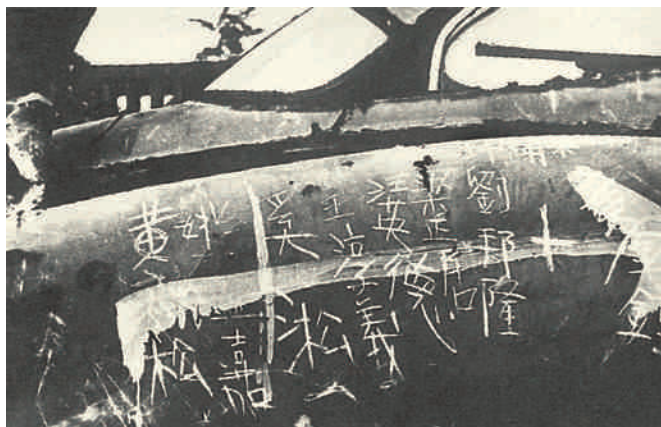
當年藝專跟現在的情況不一樣，老師們不太講理論，主要就是教你畫。那時政治管束、藝術表現荒謬到什麼地步？在畢業展的時候校方居然會告訴美術學生說：「你們畫畫不要用太多紅色，最好以藍綠色做主調。」

當時藝專置身田野，旁邊就是一個荒廢眷村，黃永松他們在那邊租了便宜屋子，在裡面搞他的現代藝術。用什麼材料呢？因為沒有什麼錢，就是廢物



上圖——

左圖為「UP 展」全體成員合照，下排左起：梁正居、奚淞、黃金鐘，中排左起：姚孟嘉、汪英德、陳驢，上排左起：黃永松、劉邦隆、王淳義，右圖為成員簽名，1967；黃永松提供



下左圖——

奚淞與藝專畫友組成「UP」畫會，並在校園角落展出一尊被打破的維納斯石膏像，內裡現出的吶喊女像是當時好萊塢巨星伊莉莎白·泰勒在《靈慾春宵》中的劇照，1967；奚淞提供

下右圖——

奚淞（蹲者）於藝專的學生同樂會中，自編自導一齣存在主義式的荒謬劇，1967；奚淞提供

利用。譬如說歷代美術科，特別是雕塑組，畢業的時候都要做等身大以上的大雕塑作為畢業展。做完以後，很多農村來的藝專同學都不敢搬回去，因為是光屁股的男人、女人，而且都做得有點怪怪的，不怎麼好看。那些畢業的人東西就棄置在各個角落，學校裡堆不下的時候就丟到外面的浮洲里那條小河灘上，有的時候河邊就會這邊伸出一隻手來、這邊伸出一隻腳。

第一次的 UP 展由黃永松帶領我們。黃永松說：「我們來 UP 起來！我們來開個展覽。」我用破碎的維納斯頭像內部貼電影畫報，做成石膏像裡的《靈慾春宵》（Who's Afraid of Virginia Woolf？）。

在校園角落有一台可能是過去校長的報廢車，那裡變成我們第一次的會場，我們把那些河裡拖起來的石膏像上色、拼湊、重新組裝成超現實風格的裝置藝術展。其實一整天都沒有什麼觀眾，只有到學校來玩的那些野小孩跟我們合照，一起在那邊遊戲，就是「無何有之鄉」的那種遊戲。當年的藝專就有點無何有之鄉，可是我們就是如此興致勃勃地彼此撞擊，期待火花。



林：您曾提過 1960 年代在國外實驗性的新潮電影還尚未能在台灣上演的時代，《劇場》雜誌帶給您許多對西方前衛映像的莫名嚮往，而陳耀圻回國、1967 年在耕莘放映的《劉必稼》改變您的觀影方向。請談談在此階段，《劉必稼》所帶來的視角是否也延續到您日後對文化的觀察或對文化造型的想像？

圖片授權未涵蓋網站

奚：陳耀圻《劉必稼》紀錄片的出現，是對當時文藝圈的一個震撼，那時我們在迷存在主義，如卡繆的《異鄉人》，沙特的《嘔吐》，或者是貝克特的《等待果陀》等。除了《劇場》雜誌以外，還有當時傳遞歐洲一些新訊息的《歐洲》雜誌。就在我們迷戀《等待果陀》的時候，出現了從加州大學回來的陳耀圻，在沙漠當中又添了一個新的人物，他突然帶給我們一個視野。後來我們認識陳耀圻以後，他說：「你們學美術，我原來也是學美術的，學美術的就應該搞電影，因為電影實在是太強、太重要了。」這也是黃永松為什麼會跟我們拍實驗電影《下午的夢》（1967），² 他帶給黃永松某些電影初期的概念，那個時候年輕人沒有能力玩電影的，拿到一個 8 釐米的攝影機，簡直是跟寶貝一樣。因為黃永松他們曾經受邀，參與陳耀圻拍攝記錄學生生活的《上山》（1966），常有機會聽陳耀圻講電影的事，這些跟後來的編書、出版、所有的文化造型創作都有關，我相信陳耀圻是黃永松在映像設計上重要的老師之一。

〈陳耀圻拍實驗影片，劉必稼獲一致佳評〉，《聯合報》，1967.10.24



奚淞（左側戴帽者）與同學黃永松（鐵架上的攝影者）、姚孟嘉（睡地者）等人合作拍攝自己創作的台灣早期實驗電影《下午的夢》（1967）；奚淞提供

那時候的文藝慘綠少年，在文化沙漠想即刻攫取西方最前衛的東西來表現自己，卻看不到生活中最眼前的事物。陳耀圻帶著黃永松、牟敦沛等人拍攝紀錄片《上山》，等於是用我們應該看到的眼光來看到了自己，「我是這樣的人、我們學生就是這樣」。

更重要的是《劉必稼》的紀錄片發表，主角——一位退伍老兵用這麼沉緩的旁白說：「我是劉必稼……」，他開始讓你好像進到一個人生命的筆記裡面去，你真的尾隨這個人，跟他的心聲，經過這麼簡單的一個工作天，他不過是為築水壩到河床裡去搬石頭。對我們來講，在當時現代文藝青年、沙漠裡的青年當中，「直觀生活現實」是一個突破性的觀點。

陳耀圻後來 1997 年到 2000 年也跟《漢聲》合作影視輯，追本溯源的話，他等於也是《漢聲》早期的導師之一，他回來、以《劉必稼》帶給我們鄉土的氣息，影響黃永松運用電影感去處理各種現代造型的 form，而且是從英文《ECHO》就開始影響了，黃永松設計中的分鏡感絕對是屬於電影味道的，像是《ECHO》封面上的影格造型，或是美國《時代》(TIME)雜誌很多人物的特寫，這就是黃永松的風格。從吳美雲到陳耀圻，帶給了《漢聲》表現上的大氣，雖然它是平面出版，可是它也是電影，帶領出版界步入一個新的時代，也使雜誌報導文學與報導攝影得到大幅度的提升。

等到《漢聲》成熟到一定的程度，《小百科》跟《中國童話》都成立，開始幼兒教育的另外一個工作團隊，這個時候本來希望能夠把《中國童話》再用動畫的方式來表現，就邀請了陳耀圻過來，同時我們也在商談一些除了《中國童話》以外也可以拍一些動畫。都已經籌劃到一定的程度，甚至我當時也做一些卡通劇本計畫，但是後來這件事情畢竟牽連太多條件沒有成功，是很可惜的事。

做連接斷裂的頭（傳統）和腳（現代）
文化的肚腹，

雷：有關您文學界師長俞大綱先生（1908-1977）的引領與影響，例如您參與了 1970 年代被譽為「文藝青年導師」的俞大綱教授講課，請談談當時的中國戲曲專家俞先生要您們做「肚腹」之事。

奚：1975 年我從法國滿懷憧憬回到台灣，覺得似乎很多事情該做。當時大陸十年文革剛過，台灣白色恐怖尚在餘風中，各種文化表現都還在草創期。雖然捲起袖子，我卻還不知道自己該怎麼做、做些什麼？這時候幸運的我成為俞大綱先生「小私塾」中弟子的一員。俞大綱笑說：「別擔心兩岸局勢，大陸文革過後，中國自己鐵幕深鎖，內鬥不休，正是我們可以好好做文化建設的時機。」他常常跟我們講：「傾聽祖先的腳步聲，看古人是怎麼走的。」

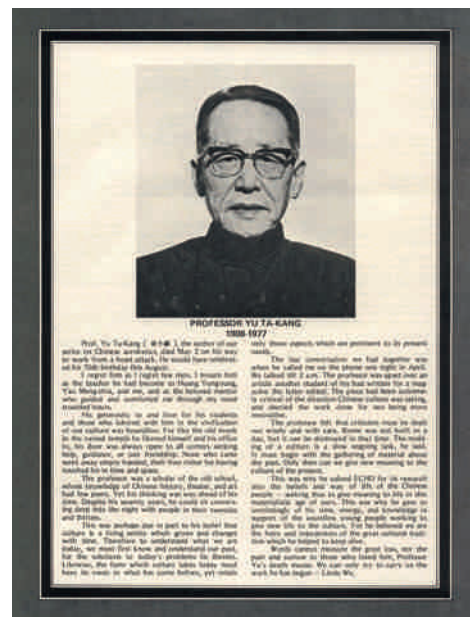
我曾經詢問俞老師，我說：「面對新舊大轉型的時代，你看是革命能夠成功，還是點點滴滴的文化建設有幫助？」俞大綱講：「我實在告訴你，只有點點滴滴建設才算文化，此外的都是假的。」後來一個參加革命的香港朋友跟我說：革命跟虛無只是一步之遠。文革十年結束以後，我看到一個短文，巴金說：「文革開始的時候我以為它是對的，我以為跟著群眾走，以為群眾的力量蘊藏著真理，十年災難過後，我才發現知識份子獨立思考有多麼可貴。」

沈從文在整個文革當中完全都不寫作，連他自己的小孩都不知道他的父親是個大作家。他只做中國古代服裝研究，整個文革他就躲在那邊做學術，做一個被允許的、沒有政治色彩的東西。這也就像是俞老師講的點點滴滴建設了。

當 1966 年大陸如火如荼文化革命爆發之時，台灣的反應是什麼？那一刻，震撼了當時如國學大師錢穆、王雲五、孔子後代孔德成等國之大老們，多方聯名號召台灣應該立刻成為復興中華文化的基地，這才有 1967 年創辦的「中華文化總會」，一直延續到今天。

在海峽兩岸的對峙下，固然政府把「中華文化統一中國」當作反共口號，但在 1970 年代的台灣知識界和教育界確實興起對傳統華夏文明學習的莫大熱忱。就如同當時學校大禮堂在講台兩側鐫刻的聯句：「為天地立心，為生民立命；為往聖繼絕學，為萬世開太平。」而當時的莘莘學子，也常以參與學古文、彈古琴、吟詩詞等社團為高人一等，這就與今日風氣大不相同了。至於當時海、陸、空三軍都設校培育傳統劇場，如海光、陸光、大鵬等劇團，都常在國軍文藝活動中心演出，等於民間戲曲的小傳統全在這裡。

《漢聲》雜誌成立了。我們為出版方向請教俞大綱先生。他的教誨語重深長，成為日後《漢聲》一切出版的旨歸。俞老師說：「傳統好比一個人的頭，現代好比人的一雙腳……」他笑道：「現代人啊，失了魂，兩隻腳不辨方



俞大綱先生於 1977 年 5 月 2 日逝世，漢聲英文版特別著文紀念，《ECHO》Vol. 6, No. 6, 1977.06，頁 46；漢聲雜誌提供

向的亂走。」總而言之，俞老師給予從事文化工作的我們的忠告是：「我們現在能做、也必須做的，就是做『肚腹（身體）』，這才能把『頭（傳統）』和『腳（現代）』連結起來，走出光明前景。」

林：您提到「文化的 DNA」，可否再舉例說明。

奚：確實。除了生物演化的 DNA 之外，人類在地球上為生存而做的一切努力，其經驗居然能凝結成超越生物本能之上的教化方式，可以傳承而不衰，歷劫而更新，這就是我所謂的「文化 DNA」。傳統文化成為人類置入自然中的大生命體，讓我們來看看它能不能像神話中的火鳥般，一次次由火焰中死而復生罷。這也就是我在 1980 年代寫作〈江山共老〉的用心了。

這回關於「文化造型」話題，令我想起一位活躍於維護古蹟理想的建築師友人陳勤忠。大約五年前，台灣大學預計拆除校區日式宿舍當中的俞大維故居，想重新規劃那塊地。當時陳勤忠來跟我們談，希望進行文化性上的呼籲、保留這棟房子，黃銘昌於是熱心地協助聯絡打電話給白先勇、尉天驄、黃春明、張大春、林懷民等人，把這些大老們都請出來聯名呼籲，因為這棟房子的確是應該被保護；它就像紫藤廬一樣，是台北的歷史痕跡。這件事最後因為大家的鼓吹，後來竟也保存成功。

後來，有一回聚會中與陳勤忠閒聊。陳勤忠聊起自己是屏東萬巒的客家人，但他反而對自己老家的古厝沒有太大興趣，那只不過是一棟半新半舊、普普通通的三合院。他說：「你知道的，我們客家人傳統規矩多，我也常回老家。大概是太熟悉了，反而有些東西視而不見。前陣子，我又回祖厝，站立三合院，在掛著『穎川堂』匾額正廳大門前，兩旁隨眼一望。啊，奇怪呀，幾十年了，我怎麼都沒注意到：兩旁窗戶上方都鐫刻著清清楚楚的四個大字呢？」

我好奇追問：「什麼字？」



客家「穎川堂」正廳大門前的匾額「天經地義」；陳勤忠攝影，奚淞提供

陳勤忠認真地回答：「右邊是『天經』，左邊是『地義』，合起來唸就是『天經地義』。」真的，實在就是太明顯的真理了，反而令人目盲，即使如成語般由嘴中滑過，也無所用心。再想想，關於「天」的奧秘，古聖賢曾以經典傳達，我們多少接觸過這些經典嗎？有「天經」的敬仰和傳習，才能在大地上建立井然有序的人倫道德，這是「地義」之所倚。「天經地義」中包涵的「天、地、人」三才，正是華夏民族文化立足的根本所在。「你家祖屋可真是有文化。」我聽陳勤忠說客家老宅風貌，也驚訝地笑起來。再想想，在《漢聲》進行的許多民俗田野調查中，也都呈現這份「天、地、人／天經地義」的文化內涵。

雷：1975 年您回國後受李賢文先生邀請在《雄獅美術》擔任編輯，同時以筆名如春生、江聲、鬱金發表〈唱自己的歌〉、〈重尋我們的寫實精神〉等文章及策劃「文化與環境造型」專題，抒發己念與心聲以及關心台灣藝術生態環境，請談談當時對於雜誌改版的想法？另外，1974 年布拉哥郵輪污染事件時，當時您與師大美術系學生到北海岸進行採訪記錄，在雜誌 76 期製作「來探望我們的討海兄弟」，屬於 1970 年代當時藝壇為數不多對社會事件的積極反應。請談談您們如何經由雜誌、編輯，進行積極議題的報導與討論？

奚：我返台後在 1976 年 1 月起擔任《雄獅美術》59 期執編，改了開本，封面也採綜合性方式，將《雄獅》的美術作為主標，其後列出電影、音樂、設



上圖——
奚淞擔任《雄獅美術》59 期雜誌執行編輯，封面改版成 25 開以及〈革新號獻辭〉，《雄獅美術》59 期，1976.01，封面、頁 4-5；雄獅美術提供

下左圖——
春生，〈美與環境〉，《雄獅美術》66 期，「文化與環境造型」專題，1976.08，頁 120；雄獅美術提供

下右圖——
江聲，〈重尋我們的寫實精神〉，《雄獅美術》67 期，1976.09，頁 47；雄獅美術提供



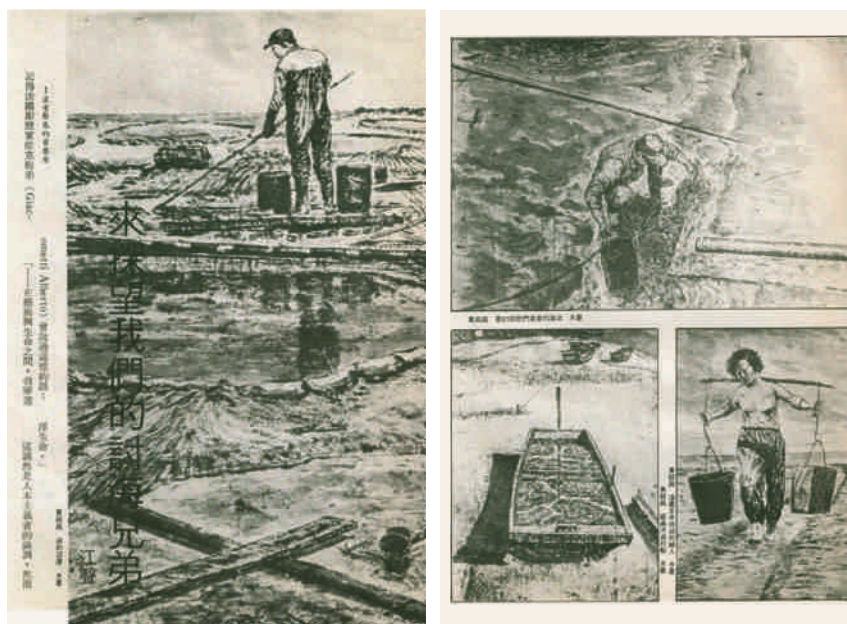


上左圖——
《雄獅美術》66期封面，「文化與環境造型」
專題，1976.08；雄獅美術提供



上右圖——
詩·蔣勳·木刻·奚淞，〈撈油的漁民——
記布拉哥號油輪漏油污染北海事件〉，《雄獅
美術》76期，1977.06，頁32-33；雄獅美
術提供

下圖——
文·江聲，水墨·黃銘昌，〈來探望我們的
討海兄弟〉，《雄獅美術》76期，1977.06，
頁34、38；雄獅美術提供



計、攝影、戲劇，也在8月企劃「文化與環境造型」專題，邀請王淳義寫文章〈談文化造型工作〉。1978年3月起由蔣勳主編，他因對建築有興趣，副標也加列舞蹈、音樂、文學等。1977年6月《雄獅美術》「來探望我們的討海兄弟」專題是我做執編的時候，在此之前我先找王淳義做了一個「文化造型」這個題目。在這些狀況下，我發現中國的民間文化跟尖端文化其實有一個很重要的對流關係，這些東西都是應該超越於暫時變動的政治、經濟活動，而要做一個更長遠的天、地、人的全盤思考，在這個思考底下，才会有《雄獅美術》的改版。李賢文贊同改革，這是他的寬大，跟他對美術情有獨鍾的結果。

賈克梅第（Giacometti）曾說：「在藝術跟生命當中，我選擇生命。」其實藝術有它的意義，它是人類的表情。當時在製作「來探望我們的討海兄弟」專題時，會同師大美術系學生採訪這個當時的重大社會污染事件，剛好切中了我的想法。整個包括攝影、繪畫、版畫、詩、散文和報導文學的專題的製作，其實是藉著污染事件，說明了我們是為完整的生活跟文化在從事藝術工作。

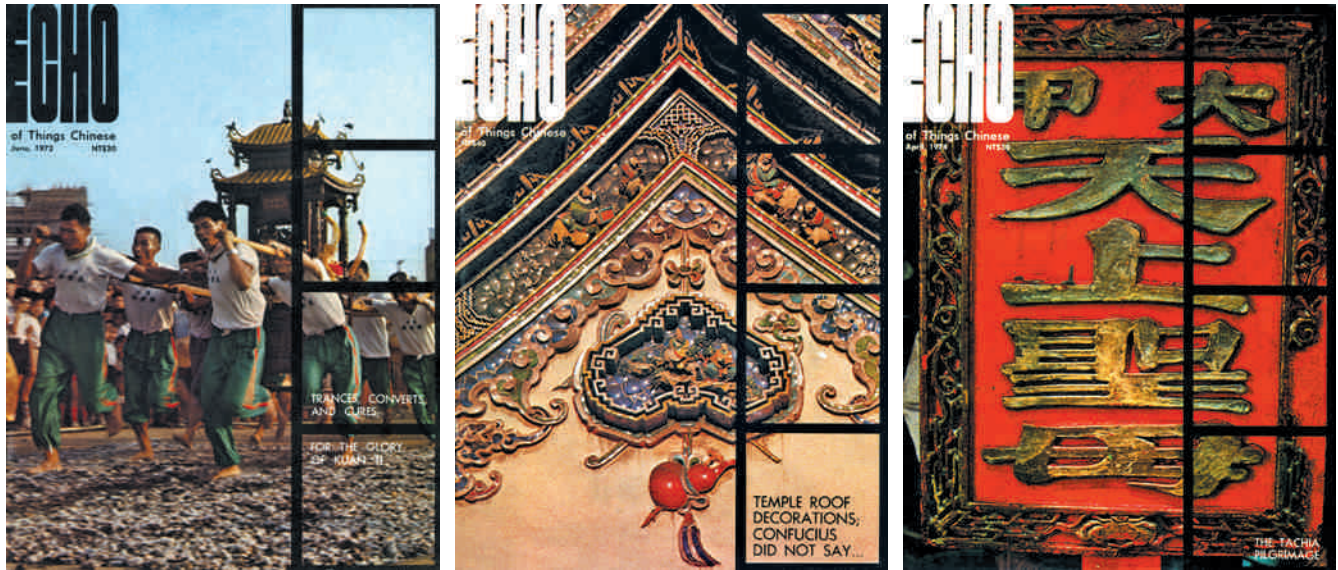
在社會裡，一般受藝術教育的人才很多。當中真正能成為大畫家的沒有幾個，但其他人可以做很多的事情，從社會、食、衣、住、行、育樂各種文化的層面去完成美好的造型。且不論俞大綱所講現代人頭跟腳分家的問題，但經由我們的啟蒙 1980 年代，不論是做志工也好、做好漢、幕後英雄也好，頭和腳似乎也連起來了，問題在於我們有沒有這個天、地、人完整的概念？

「來探望我們的討海兄弟」這些學生，他們能夠開始為環境、為生命來服務，這是源自一個完整的生命的感覺，而不只是為名利而自我行銷、像商業廣告那樣的東西。所以，這個專題多少在傳達「文化造型」應有的內涵。

雷：1971 年吳美雲邀黃永松共同創辦《ECHO》（漢聲英文版），以鄉土文化和民藝風俗為紀實報導主題，向國外介紹了許多中國傳統的、現代的、民俗的、文化的題材，您曾提及您在第一次採訪中體會「不能用概念與觀念生活，必須實際體驗生活」，請談談這對您本身的關注方向有怎樣的轉變？

奚：在藝專時期，黃永松高我兩屆，他先畢業後就碰到吳美雲。受美式教育長大、從國外留學歸來的吳美雲說要讓外國人知道台灣 Taiwan 不是泰國 Thailand，她的眼光是世界性的，她做過《讀者文摘》的編輯，所以對編輯文字的處理的邏輯、編書的邏輯非常精到，同時也很清楚什麼是世界上一流的出版物的面貌。

黃永松是客家人，對於中國傳統的東西非常熟悉，我出國前，黃永松安排我參加早期《ECHO》的文編（1971），因為那個時候我已經寫出短篇小說〈封神榜裡的哪吒〉登在《現代文學》（44 期）裡，算是受到了肯定，所以他們要我去做特約編輯、採訪記者，當時我就去做大甲媽祖進香。那時《漢聲》工作小組，有如陸軍部隊裡的尖兵團一起發動去參加遶境，幾百里路的長途旅行，後來完成 1974 年 4 月號大甲媽祖遶境的雜誌專題。³從小在都市巷落裡成長的文藝青年，從未見識過如此渾厚、壯大的鄉土民俗活動，這下子，可開足眼界了。參加過這樣的慶典後，誰會說台灣是文化沙漠？完整的天、地、人的大戲就在鄉野演出。



由左至右：《ECHO》Vol. 2, No. 6, 1972.06，Vol. 5, No. 9, 1975.10，
《ECHO》Vol. 4, No. 4, 1974.04；
漢聲雜誌提供

誰說台灣缺少美術館、博物館？到處民間的廟宇，你看看那些人是怎麼活在那些雕樑畫棟與小傳統民間文化的匯集中？儀式一直進行到北港，我記得最後一天上午是進香重要儀式，媽祖神轎要進去了，我們必須要早一點去占位子，而且我們預約某些屋頂可以上去從上面往下拍。我們趕到那個屋頂，北港前面那條大街滿滿的全是拿著香的人，一條長街站到底，印象最深的是時間到了，廟門打開，廟祝說：「現在可以拜了。」事實上只有前面一排的人聽到，所以前面的人開始拜下去，後面的人看到前面的人在拜就跟著拜，所以你可以看到浪潮一直捲過去……不能只用概念學習，唯有從親身體驗的田野調查中，才能感受這份天人合一的奧妙。

我以前在慘綠少年時代學到的只是存在主義的孤絕，很多人批評說那個沒有結果，只是空虛而已，可是這時候我看到人們並不空虛，果陀在哪裡？果陀就在台灣民俗調查工作裡。這裡面有 400 年累積下來的禮失而求諸野的東西，從大戲、從各種歲時節令，整個歲時節令、生命禮俗、食衣住行，其實默默圍繞著天、地、人這個文化的小傳統本質，而這整個多元化、多媒體的東西輻輳在寺廟的表現上。這種文化的小傳統在台灣鄉野其實沉積得很豐富，所以禮失而求諸野。特別因為是移民的關係，海上女神中國被台灣的重視，就從大陸上直接轉接到這邊來，變成一個很龐大、偉大的系統，乃至於連結千萬農民，形成集體的活動，所以我深深感覺生活跟藝術應該是要連在一起的。

雷：後來在《漢聲》中文版中，也進行了有關原住民、鄒族的達邦豐年祭田野調查。這是不是也包含了您剛才談到的「天、地、人」完整的生命思考和文化造型呢？請談談那次的經驗。

奚：我之所以不能夠從造型的角度去直接談民俗活動，因為直接談「造型」好像是隔靴搔癢。近年我讀到達賴喇嘛說他只關心人類的教育問題，因為教育現在逐漸普世化地只注重現世利益的教育，利益所及也就是指現象的教育，也就是你講的那個造型的「表象」，那個叫做「appearance」的東西，無論是指你的心情也好、你的衣飾也好、你的食衣住行也好，全部都是 appearance，如果以利益來看 appearance 的話，這就是一切、就是我們生命的全體。達賴喇嘛說古來人類一直有一項教育，特別是印度文化在教的「reality / 真相」——現象包含底下的真相。如果你不懂從真相來看、不瞭解真相的話，這將是人類文明的大災難。

一切現象底下，涵藏著不可思議的大自然真相，這「reality / 真相」其實也就是孔子說「祭神如神在」的那個天道。祭天是孔夫子最重視的事情，雖然說「子不語怪力亂神」，但人們必須懂得敬天，才達成重重提升的倫常道德，即是所謂的「天倫」。

今天人們常談創造價值，這當然是要有，可是其中有沒有包含天、地、人的完整的考慮？所謂「reality / 真相」，其實就是文化本體的精華，是穿越了歷史時空的。

那一年（1979）赴達邦進行豐年祭田野調查，確實是另一次天、地、人的完整體驗。記得當時我們趕赴八月中旬的鄒族豐年祭，交通車上看到有位大眼睛的漂亮姑娘，穿著很摩登，談起話來，原來她是都市中工作的鄒族人趕著要回鄉。抵達山窩裡，達邦村舉辦豐年祭的廣場，他們特別介紹他們的神聖祭台——男子聚會所，在「神樹」的位置有一座高架台，在那裡男孩子可以向年長的獵人學習，神樹前廣場就是舉行豐年祭的地方。

左圖為《漢聲》雜誌中文版第6期，「國民旅遊專集」封面，右圖為專文：文·奚淞，圖·黃永松、姚孟嘉，〈達邦的豐年祭——古老的祭壇升起了輕煙〉，頁58-59，1979.10；漢聲雜誌提供



我也爬上男子聚會所去看看上面的狀態，這時我才眺望到那個漂亮姑娘已經脫下她的華服和高跟鞋、穿上鄒族的衣服，她打著赤腳，已經加入圍繞在篝火旁，成圓圈狀跳三拍子舞步的鄉民。到了那天快要黃昏的時候，正式的豐年舞的祭祀開始。大家穿著部族的盛裝，也把我推進去跳舞。山谷裡，他們聲音的共鳴特別美，長老在開始唱他們的歷史，代表女性的盛裝婦人拿著灶火去點燃篝火，長老們走在前面，年輕的在後，從你的背後拉住後一位人，好像絞麻繩一樣的互相拉手跳舞。天色慢慢開始暗了，人越來越多，一層又一層繞成很多螺旋圈——做一個報導文學編輯，你一定要親自入場跳舞去體驗才能寫——這些手一抓，你就立刻感覺到你不是在抓兩個人，那是集體的能量。我在這絞繩般的拉力中體會到，整個大山裡面有他們的歷史跟他們的生命，而篝火好像宇宙的心臟一樣，燃燒、跳躍，「天、地、人」就在這裡。

雷：1978 年創立《漢聲》雜誌中文版，編輯群的美術修養，展開種種圖像的表現領域，除了攝影，更在文學性插圖和科學性剖析圖、步驟圖解上，為當時的出版界，拓寬了視覺表現領域。請問您們當時思考雜誌的呈現方式？

奚：《漢聲》是集體作業。我們的分工非常有趣，我們都是美術系的，我甚至是從法國巴黎美院留學回來的，可是真正美編由黃永松主掌，黃永松跟姚孟嘉是屬於美編的，包括攝影，他們兩個都是大攝影家，都是搶鏡頭的神槍手。我也是拜〈封神榜裡的哪吒〉之賜，他們信任我在文字方面的能力，成為文字編輯。我們有很好的團隊精神，比如說我們出去採訪，姚孟嘉最擅長資料，他常識最豐富；黃永松是主導性，有點像個導演，他可以



左圖——

奚淞在《漢聲》雜誌辦公室中，友人托寫書法「但將世事花花看，莫把心田草草耕」；林保寶攝影，奚淞提供

右圖——

「漢聲四君子」合影，左起姚孟嘉、奚淞、黃永松和吳美雲；黃永松攝影，漢聲雜誌提供



奚淞採訪《漢聲》中文版雜誌第3期「中國童玩專集」時和小朋友玩成一片，1978；黃永松攝影，漢聲雜誌提供

計劃我們大家什麼時候出發、什麼時候出動、什麼時候做；在採訪現場由我負責做筆記、做紀錄。每隔一個間歇，我們都要互相彙集彼此之間遭遇的狀況，美術部會提供給文字部，我也會想到要他們補拍的畫面，中間會不斷地連結。

這種的團隊合作非常厲害，從一開始姚孟嘉的資料都蒐集好了，大家去讀、得到最初的概念，知道他們所有儀式的細節，到現場有各種情況發生，我們隨時保持一種交會跟連結。並不會計較我只是管照片、你只是管文字，你去蒐集你的、我去蒐集我的，他在管照片的時候，同時告訴你他的內容是什麼，我再看，我同時也告訴他圖像是什麼。最後連結起來的時候，幾乎每一次的採訪都能夠達成一個完整的生命經驗。

每回採訪結束，我都會想：幸虧我一路都很認真、幸虧我放大我的感官去設身處境，它的完整性在最後才會自動凝結、完成。所以，這種感受變成我對生命的信仰，就是我會覺得無論任何事，只要你認真地從頭仔細做到尾，你就會得到你所要的真相，這便是生命的報償。

林：《漢聲》每期都有一組非常明確的專題設定，尤其中文版更從裝幀設計、插畫、攝影、美術造型上都有針對專題的整體規劃，使雜誌除了每期主題鮮明，同時也讓《漢聲》的個性與風格高度凸顯。這樣的製作方式除了需要結合編輯人力，印刷成本也大幅提高，在當時雜誌中極為少見，而這種具前瞻性的設計想像，也對新一代設計、出版人帶來影響。請談談當時編輯群如何想像《漢聲》的每期規劃？在裝幀設計上如何與設計者、印刷廠之間進行密切的合作與開創？

奚：就像前面提到的，當時吳美雲、黃永松在籌備《ECHO》創刊號時，分析了美國一些著名雜誌，像是《生活雜誌》(Life)、《展望雜誌》(The Outlook)、《花花公子》(Playboy)的設計風格，也去參與廟會活動，思考

怎麼把這些在地的色彩形象放入雜誌編排裡。在《ECHO》的創刊號封面，黃永松利用影格的方式分割畫面，讓雜誌封面有種電影感，但畫面的內容是人民在廟裡持香祭拜，搭配那一期採訪大鵬劇校的照片。⁴ 中文版《漢聲》創刊設計一開始也是跟著英文版的影格造型，到了第七期「中國人造型專集」（1980年1月號）開始改變封面和內頁的設計方向，每期的風格都會搭配專題內容去做調性的統一。因為雜誌裡的攝影、插畫、文字都是我們自己團隊討論、生產，所以在編排上可以有非常流暢的搭配。



英文版漢聲創刊號《ECHO》Vol. 1, No. 1, 1971.01；漢聲雜誌提供

《ECHO》在當時是少數使用四色印刷的雜誌，姚孟嘉念藝專時就一邊在兄長經營的印刷廠幫忙，畢業後也曾做過中華彩色印刷廠美工，1971年受黃永松邀請進入《漢聲》，那時最早的辦公室是在吳美雲位在八德路、鐵道旁的公寓裡，因為沒有暗房就晚上洗照片，姚孟嘉每項主題會出三、四種手繪版面草稿，在還沒有電腦排版的時代，《漢聲》用電腦打字、一條條手工細貼稿件後進場印刷。雜誌印刷時編輯們就在印刷廠裡熬夜看印，跟師傅們一起找效果最好的紙張。雜誌在設計上也有許多嘗試，像是28期《老北京的四合院》的「民間文化剪黏」系列用活頁裝訂的方式，並使用再生紙印刷，其他還有像是《民間美術》專書則是直接勞作課的用色紙印刷。81-83期《失傳系列——黃土高原母親的藝術》全集的裝幀，用不同章節的背景色讓書口呈現不同色彩，當時黃永松為了傳達溫潤的手感，師傅建議改用出版業沒有在用、便宜但有質感的一種工業用紙，成為《漢聲》的特

左圖——
《漢聲》雜誌；北美館圖書室藏書

右圖——
《漢聲》雜誌第28期，「老北京的四合院」專集，漢聲出版社，1991.04；漢聲雜誌提供



色。在求好心切之下，《漢聲》把每次的雜誌都視為一件作品，幾次較為特別的專題或出版品，印刷成本都是是很驚人的。記得改版成《民間文化剪貼》後，成本提高很多。

群學者的漢聲

雷：1979年，您創作三本學齡前圖畫書，將中國的「桃花源」、「愚公移山」、「三個壞東西」民間故事，用對兒童說故事的方式加以改寫，並畫插圖。1981年最具體的便是懷著「讓漢聲中國童話成為十億中國人的故事」的理想，帶領漢聲重新整理浩漫蕪雜的中國民間與歷史故事，編寫繪圖出版 12 大冊的《中國童話》（1981），以及後續的《漢聲小百科》（1984）、《漢聲小小百科》（1986）。請談談當時為何會參與這些文化基礎工作？

奚：這個起點其實是早年赴法留學所生的文化反省，那時我處在一個矛盾的心情底下，因為一邊是西方存在主義所造成的文藝尖端，另外一邊是出國前採訪到民俗活動的震撼教育，令我揮之不去。

我在法國的時候開始去看雙年展、看最尖端的藝術有沒有比我們當年在校園裡弄得更新的把戲。我曾經在〈江山共老〉裡提到，我印象最深的，是我在展覽中看到一個人肉攤子，地上有很多人在爬。當時我就想我要不要把類似像這樣的東西搬回台灣？當然會很聳動，可是這是我學的東西嗎？這些難道是我要搬回去的東西嗎？

我開始發現文化不是能夠這樣搬的，文化應該是一步一步走來的，就是日後俞大綱先生所說：「傾聽祖先的腳步聲」。所以前衛藝術你要看它荒謬是很荒謬，可是你如果看它全體、近代文化乃至於西歐整個文明的結構的話，它每一步都是連接上的。什麼運動推展了什麼運動，世界大戰發展出什麼樣的心態，這個心態怎麼樣走到什麼絕境，這個絕境以後又有什麼樣新的表現，都是可以講出他們的時空背景的特殊理由，一步一腳印，由遠古連結到今天。

左圖——

奚淞，《神醫華佗》童書繪本，台灣省政府教育廳出版，1976；奚淞提供

右圖——

奚淞文／圖，《桃花源》、《愚公移山》童書繪本，信誼基金出版社，1979.04；奚淞提供



如果說到日常，生活裡的美學造型，處處都有看頭。比如說巴黎一般小市民大概沒有幾件衣服，也沒有很多錢，可是都像模像樣的。又比如說有一天我在書店打開一本歐洲人做的中國童話，講蛇郎君，是歐洲人想像中的中國，可是真是做得好，那個印刷之漂亮，我一翻開就想說：「天啊！我們在台灣讀的好像馬糞紙印出來的一樣……」我在法國總共待了不到三年，後來因為父親去世不得不回來，我在歐洲學習到的是文化的自我反省。

我一方面是奔喪的心情，另外一方面我就覺得回去以後什麼事情都可以做。那個時候我就開始有一個概念，文化原來是一個金字塔，是一個巨人的肩膀，底下有很深厚奠基的東西，一層一層往上墊，才有那個尖端。那個尖端很好、很重要，是真正的表情、時代的表情，整個集體的表情到了這個尖端，可是如果你這個底下都沒有，你猛然搬一個尖端出來沒有意義。這其實是一個文化交流的縮影，今天可以看到我們開始做一些新的事情，常常會用一些鄉野跟過去的材料使得這些東西有一種風範，有一點自己歷史文化的味道，當你知道這個天、地、人的全體的時候，可能你的整個世界又不同，這個腹肚能夠連結上祖先的頭和當下我們的腳步。

當我任職《漢聲》之際，信誼基金會還有教育廳找我畫一些兒童插畫，那時候我正在研究中國神話，因為我覺得如果天、地、人是一個完整的系統的話，這個天的部分是很大的一個藝術層面，在過去要不就是跟神話有關，要不就是跟宗教有關，然後這些東西變成人類的共同體的尖端，所以那個時候我就做中國神話研究和寫作。

有一天我們《漢聲》在外面小攤子吃晚餐的時候，大家都累得要死，還是要聊《漢聲》未來該做些什麼。我們談到普遍欠缺的是好的兒童讀物，這個做兒童書的念頭可以說是由我經手做圖畫書和神話研究所點的火種。《漢聲》做兒童讀物的這個歷程真的是紮紮實實，一件事情的規劃到由我們四個人的偏長來主宰，我們也招了很多的年輕人來工作，比如說《漢聲中國童話》計畫很長，不是立刻就能夠開動的，前面必須弄一群有志的、有能力的年輕人進來，進來以後，要給他們兒童圖畫書教育的準備工作，當然後來《漢聲小百科》的時候，還有很多科學性的知識的工作，前面一、二年的時間都在做這件事情，都沒有生產。《小百科》就是在《中國童話》之後的，後來《小小百科》跟其他的版權是又後來的事情，中間是有很長的一段時間的間隔。比如出《中國童話》之前，可能就有二年的時間是籌備，包括在《漢聲》那個古公寓走廊裡面，我們就在那排排坐上課，各方面的專家、學者、當年的兒童教育家或者是圖書作家都來上課。我們這一代變成在培育文編、美編、圖畫跟文化的畫者，他們可以拿著這些圖式跟基礎出去，甚至自己組織繪本。

《漢聲》為兒童讀物出版奮鬥了多年之後，我們才往世界進軍，參加義大利的波隆納書展、德國法蘭克福書展，開始去研究買兒童圖畫書的版權、少

年讀物的版權、成人讀物的版權。另外一方面是科普的，就是希望在理性跟感性上並肩，讓整個普遍的通俗教育走向中國童話的兒童小百科，這是理性跟感性的並重，再加上少年文學讀物等等這樣一路下來。我記得日本女畫家林明子跟我講：「你們好幸福，你們是在無中生有的時代，所以無論你們做了什麼，人家都看得很清楚。我們早些時候也是做什麼都可以，現在不行了，現在規定你畫什麼，變成專業，而且分工分得很細。」

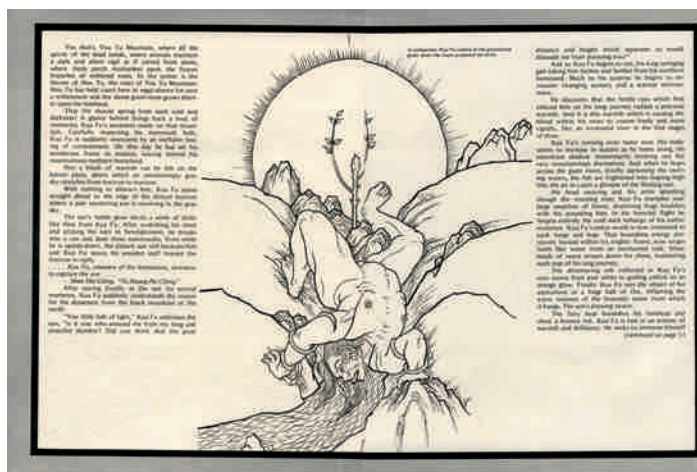
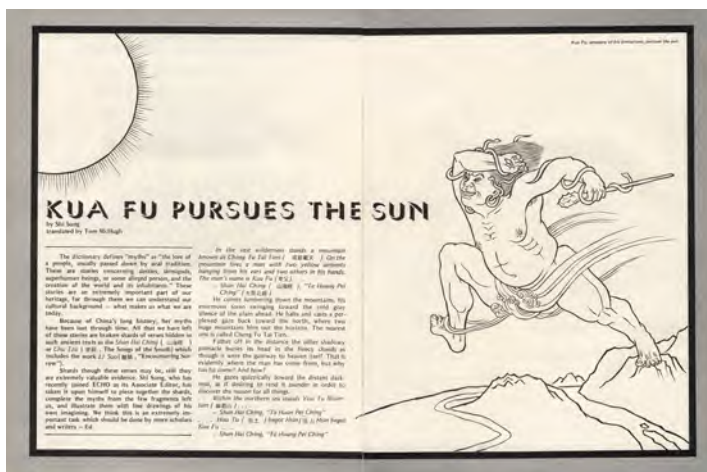
文化是一首傳唱的歌

雷：1981 年您出版的《夸父追日》一書涵括了圖說神話、木刻散文和短篇小說等內容，您重新詮釋人們熟知的中國遠古神話，以豐富的想像力和生動的描繪賦予現代意義，以及捕捉生活中細微的觀察。您曾回憶「那真是台灣的黃金時代，身邊同齡朋友都在忙著把沙漠變成綠洲：新象、雲門、《雄獅》、《漢聲》、《藝術家》……每做成一個，大家都鼓掌。」許多作品後來也與雲門等其他創作團體有非常密切的合作，請談談當時的狀況。

奚：我 1975 年回國後不久馬上就認識俞大綱先生，俞老師有一個特色，好像伯樂能夠視千里馬，可以看得出各年輕人的天性，比如說看出林懷民是怎麼樣的人，怎麼樣去引動他認識傳統民間戲曲這寶庫；看出郭小莊做為演員的天賦和特質，慢慢帶動她走向成熟；看到我比較孤僻內向，別人去跟俞大綱告狀說奚淞喝得爛醉，俞大綱就笑：「沒關係的，他有他自己的世界。」俞老師在館前路的辦公室，也就是他為年輕一代上課的小私塾，是當時文化造型發作的地點，以至於你可以看到早期的林懷民受到平劇影響的肢體動作跟舞臺設計，在《白蛇傳》集大成。

奚淞，〈Kua Fu Pursues the Sun〉
（夸父追日），《ECHO》Vol. 6,
No. 6, 1977.06，頁 14-17, 51；
漢聲雜誌提供

我成為雲門藝術顧問其實是從我的小說〈封神榜裡的哪吒〉（1971）引起的，林懷民說他將來很想編這個舞，乃至於我回國了以後，開始為了中國文化的某些源頭問題致力於神話研究。寫《夸父追日》那個時候，當我一發表，



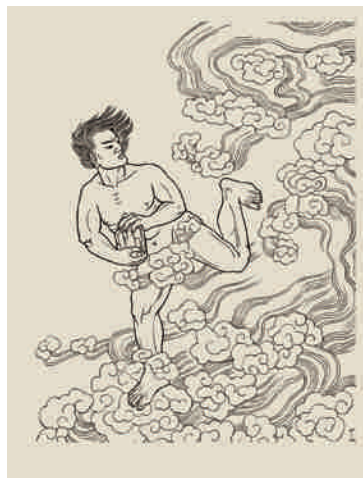
左圖——

奚淞，《夸父追日——圖說神話·木刻散文·小說》，台北：遠流出版，1981；奚淞提供



右圖——

奚淞的中國神話故事白描系列——〈鯀治水，偷息壤〉；奚淞提供



他也立刻就講到想編《夸父追日》。那時我在《ECHO》漢聲英文版也發表《夸父追日》，接下來就是我在報紙「手藝人專欄」發表木刻散文《我的鄉愁，我的歌》，我在報上一發表的時候，他也是說想用這個題目和圖像。⁵

1978年他編《薪傳》——這是早在中美斷交之前就已經醞釀的。當時我已經做義工式的掏心掏肺為雲門做軍師。我認為他們所說的「篳路藍縷，以啟山林」必須要讓舞者真的接近崎嶇、難行、荒野的土地，所以我說他們有沒有辦法在那個地方表現出人類身處在天地之間，跟大地、土石和湍急的河流接觸，才能夠表現出唐山人過台灣，那份艱苦卓越的奮鬥精神。

那時我家住新店溪畔、小碧潭那邊是水稻田，稻田土堤後面就是原始的河川地，還有原住民臨時搭的違章建築住在那裡。當時那是一片長滿芒草花、野薑花，台灣典型的鵝卵石灘，因為我常常在河灘地上石頭那邊走來走去，打著赤腳，所以我很熟，我說：「你可不可以把你們的舞者帶到這邊來？把開闊的河灘當作工作室，來試驗一個人走在大大小小鵝卵石灘地上、赤腳踏在水裡什麼感覺，要搬沉重石頭的時候，人跟人怎麼傳遞。」

舞者從中得到在舞蹈教室光滑地板上完全不同的體驗和領悟，用純新的肢體語言，以表達先民四百年前到台灣「篳路藍縷，以啟山林」的開拓精神。因為你們的提問，我才忽然聯想到之前《劉必稼》帶給我的影響，跟後來我建議雲門去河邊搬石頭其實是同一件事，這中間是連結的。這就是當時文化造型工作互相影響的一例。

《薪傳》後來演出，哪裡曉得在嘉義首演完的那天晚上（1978年12月16日）新聞報導美國和中華民國斷交的消息，全國轟動，大家很激動，因為那時候兩岸對峙、還是有大的危機感。1971年中華民國已經從聯合國一員變成國之非國，隨後又有這個中美斷交的消息，我們可真的是要「篳路藍縷，

以啟山林」，從災難裡站起來。所以，我還記得那個時候第二天在台北演，《薪傳》舞劇最後一場是「豐年祭」，用台灣民俗的「風調雨順，國泰民安」扯出一張大的聯子。最後林懷民走出來，用他一貫的風格說：「我們大家手拉著手一起站起來，為中華民國的前途祝福。」我媽媽從來不進劇場，從來沒有看過這些現代的表演，但是大家起立，我媽媽也跟著起立，全場就這樣手拉手站起來，《薪傳》在當時所帶給人的感動非常大，可說是一次震撼教育。

後來雲門走向國際，開始有種種國際文化的表現，把中國文化的本質跟西方的文化做一種交融式的、拼疊式的表達，就比如說像《水月》，用巴哈的音樂、用太極拳，可是早年的《薪傳》卻是純粹屬於台灣的感動，所以「雲門」在台灣的立足真的是沒有話講。

另外是 1984 年我去美國那一次，因為我正在忙《漢聲》編務，可是我母親重病，我心情非常不好，當時有傅爾布萊特獎金資助，朋友們鼓勵我赴紐約視察當代藝術活動，也好散散心。當時和一些劇場朋友非常開心的在紐約見面，也談起一些文化的抱負，特別是跟劉靜敏（劉若瑀）。我說中國如果追尋華夏文明源頭，劇場表演的原始模式應該是《九歌》。以我的瞭解，《九歌》本身是一個原始的跟宗教有關的祭祀活動，包括當時諸神的信仰，以及人對生命存在的天問。我跟她談從《離騷》到《九歌》，所以我去跟她談的時候，她非常喜歡。所以我就把《九歌》這件事情跟劉靜敏、陳偉誠



左圖——
1979 年，奚淞在南京東路排練場指導雲門舞者作中國結。舞者（左起）為王知容、杜碧桃、吳素君、羅曼菲、葉台竹、王連枝、奚淞、王雲幼、何惠楨、楊宛蓉、初德麗、鄭淑姬；謝嘯良攝影，奚淞提供



右圖——
編舞家林懷民創作《薪傳》（1978）期間，帶雲門舞者到新店溪做野外訓練；霍榮齡攝影，雲門基金會提供

雲門舞集，《薪傳》的節慶，奚淞為該劇創作顧問與道具設計（節慶的獅頭），1978；李銘訓攝影，雲門基金會提供



達成了默契，就是我們回台灣後，如果有戲劇的活動希望推出現代版的《九歌》（1985）舞劇，由她跟陳偉誠來主導，因為他們學的也正是那種神秘劇的表演，非常合適。我也在醞釀我的劇本、腳本等等。回來了以後，我還特別帶他們去看達邦豐年祭現場，因為早先已經跟《漢聲》進行「古老的祭壇，升起輕煙」去達邦村做過田野調查和報導。

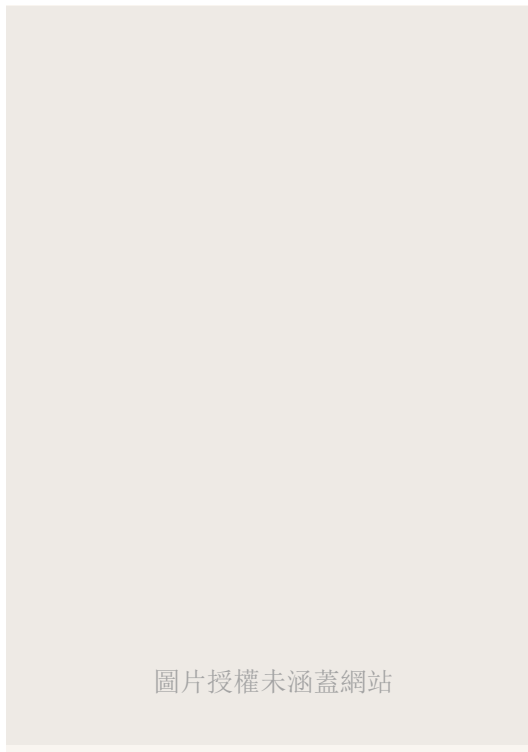
為了《九歌》的事情帶劉靜敏去參訪達邦村、鄒族的神聖祭台，劉靜敏非常感動，雖然後來我們《九歌》的劇場表演進行不如我們最初理想。劉靜敏日後成立她的「優劇場」，同時在文山區的老泉山山上搭建起他們木結構劇壇，應該是受到鄒族神壇影響的。之後雲門的《九歌》（1993）則是再納入峇里島的原始儀式，很多東西是來自於峇里島的感覺。後來俞大綱去世了以後，我常常去峇里島看舞蹈，常常懷念俞大綱老師。可惜他沒有看到，它裡面好多東西是整個亞洲的、印度的，從印度到中國、到亞洲各地的那種表演方式，比如說跑圓場、手和肢體的動作等等。

我曾寫文章說「神話是一首傳唱的歌」，其實，文化也是一樣。民俗小傳統教育中，會有一些文化的模式，是在默默用口耳相傳、潛移默化的方式，不斷傳承和擴張，而不是我們現在藝術家要高聲吶喊，讓大家來看展覽之類的。那種口耳相傳的東西跟潛移默化的東西，就像民俗藝術過去有一個譬喻是像深海裡的珍珠，從偶爾嵌入貝肉的一粒細砂，經年累月的涵養，增潤而成為光澤美麗的寶珠。又比如說民間手藝人有一個俗語叫做「七分主人，三分匠」，個人才藝上的努力不過是做那個小部分而已，我相信比三分還小。像雲門《九歌》擷取了很多原始的東西、來自於各個部族，特別是峇里島的，呈現出很豐富的面貌。

雷：您曾提及《漢聲》作為能蔭庇世代子孫的文化大樹，記錄台灣地方歷史、自然生態、原住民、民俗生活、歲時節慶、以及為呼籲好戶古蹟、自然環境。1988 年提出的「傳統民間文化基因庫」，請談談當時意圖想要建立台灣視覺文化風格的經歷與成效，也兼談《漢聲》雜誌如何創造銜接傳統與現代的民藝美學。

奚：《漢聲》由黃永松提出來的「傳統民間文化基因庫」這個概念，還有民間文化這個部分，其核心也無非是天、地、人而已，其中「人」的部分橫攤開來不外於食、衣、住、行、育、樂等項目內容，所謂的造型工作的範圍。這些範圍不只於我們現在做些什麼事，還有我們可以從傳統汲取些什麼。我要談文化包容的造型工作，而不是從造型工作來看看文化有什麼用，這等於是我們《漢聲》工作同仁慢慢凝結出來的共識，簡單地說，我們作為一個現代人，有沒有我們自己的表情跟風度？也因此我們做了「中國人造形」專集。⁶

海峽兩岸開放以來，《漢聲》不僅是經常赴大陸進行傳統民間文化及民俗藝術的田野調查，而「中國傳統民間文化基因庫」這概念，對經歷過十年文革浩劫的大陸，也等於是提供了民間文化重建復興的最佳藍圖。而後，黃永松也曾多次赴大陸指導當地的傳統民俗建設工作，這可真的是了不起的



圖片授權未涵蓋網站



左圖——
奚淞，〈重尋我們民族的容顏——寫在漢聲雜誌「中國人造型專集」之前〉，《聯合報》第八版，1980.02.04

右圖——
《漢聲》雜誌第 7 期，「中國人造型」專集，漢聲出版社，1980.01；漢聲雜誌提供



左圖——
漢聲雜誌第 38 期，「曹雪芹
風箏譜」專集，漢聲出版社，
1992.02；漢聲雜誌提供



右圖——
漢聲雜誌第 50 期，「燈取罐、
喜雞、荷包」專集，漢聲出版
社，1993.02；漢聲雜誌提供

「文化造型」工作了。回想當年在藝專時，帶領我們一夥同學成立最前衛「UP 畫會」，表達出存在主義式最虛無姿態的黃永松，居然一轉身成為傳統民俗文化的提倡者，幾十年下來，也不改其志。我見他便笑稱「鄉土文化的保護神」，也真是一代奇人了。

雷：記得我們代表本刊「文化造型」專題，在電話裡邀請您接受採訪時，您笑說「不懂前衛，能說的都是老人言」又提及日本導演黑澤明晚年在 1990 年拍攝的《夢》，叫我們最好看一看他的「老人言」。後來，您又曾說您只是 1980 年代文化界裡的「義工」，能不能就此說明一下您的心情？

奚：真的，回顧半世紀以來，台灣由「文化沙漠」發展到今天的繁榮、多元化的「文化造型」，我真的覺得自己老了。當初從巴黎美術學院歸來，出於一份對「文化金字塔結構」的反省，我沒想過要把自己做成一個前衛藝術家，反倒想：既然是沙漠，能種什麼就是什麼，做什麼都好。



左圖——
奚淞（作畫者）高中時，參加同學李賢文創立的「寫生會」美術社，1960 年代；奚淞提供

右圖——
李行執導電影《玉觀音》（1969）拍片現場合影，前排左起：林美音、施叔青、陳耀圻、姚一葦、黃春明；後排左起：尉天驄、奚淞、陳映真、李行、李至善，約 1967-1969

也因為從慘綠少年起，就有緣結識一些有才華、有能力的朋友，譬如說中學時代的姚孟嘉、李賢文、周瑜……藝專時代的黃永松，以及他引出的陳耀圻、吳美雲乃至於《劇場》雜誌的友人；而後又因寫作《封神榜裏的哪吒》，結識尉天驄、白先勇等一代文壇拓荒者……而後就是由俞大綱老師啟蒙而培育出的「雲門舞集」、「雅音小集」、「漢聲」，而後又有「新象」、「蘭陵」、「優劇場」等的茁現……。

這段把沙漠化為綠洲的期間，我真是興致勃勃，有機會人家叫我做什麼，只要我會做的事，無論是撰文、做美術設計、畫插圖，⁷ 甚至參與編劇、改寫電影劇本、⁸ 做舞台佈置或道具設計、⁹ 翻譯¹⁰……，想想我可真做了



上左圖——

雲門舞集，《我的鄉愁，我的歌》，雲門冬季公演傳單。主視覺是《生活筆記》中的一張照片，以及奚淞根據此照所創作出的版畫《冬日海濱》，由霍榮齡設計傳單，1986年；雲門基金會提供

上右圖——

奚淞於1980年代製作木刻版畫，該木刻作品與散文收錄於奚淞，〈記憶中的麵攤小工〉，《媽媽，看這片繁花！》，台北：爾雅，1987，頁86-90；奚淞提供

下圖——

右起：奚淞與音樂家樊曼儂、作家白先勇、畫家黃銘昌、報導攝影家王信合影，1990年代；奚淞提供



不少事。現在回顧起來，大多都不是我自己主導的創作……。這才明白了，原來我做的只是義工。若要我談「文化造型」種種，也就只是一位文化義工的所見、所聞而已。

再談到黑澤明的「老人言」，黑澤明有 40 年以上的電影經驗，他前面經歷那麼多文化轉型、社會變革，經歷世界大戰、看到一切問題。但是 1990 年黑澤明的《夢》出來的時候，很多喜歡電影的人覺得黑澤明老了，認為黑澤明只是在說老人言而已。可是哪裡知道相隔 20 年，福島核電廠核能外洩消息傳來的時候，我正在友人家聚會，我提起《夢》也有這樣的片段，等於是老早就對核能使用提出了警告，也是災難的預言。當時有人立刻上網搜尋，電腦畫面就出現那一段影片，一位沒看過《夢》的友人，走過來說：「哇，這麼快！福島的事已經拍成紀錄片了？」哄笑之餘，大夥慨嘆原來「老人言」不可不知，因為「不聽老人言，吃虧在眼前。」

回頭看黑澤明《夢》的寓言，因為他歷經過在人世的努力、痛苦、失望，無論是電影業的黑暗或整個世界現實的狀態，黑澤明幾度自殺未遂，包括陳耀圻在內都跟我說：「好難受，為什麼這麼一個人道主義的電影大導演會去自殺？這不是折斷了我們的希望嗎？」他從《羅生門》開始，一直到後面《生之慾》、到《紅鬃子》，裡面好多的人道主義宣言，但畢竟最後他還是活了下來，《夢》就變成他的老人言。你可以在這部電影裡的八個片段看到核災、人性的劇變、傳統藝術跟傳統神話的問題，從最前面「桃園」看到環境的破壞、人類砍伐桃花林；在「太陽雨」狐狸娶親的故事看到人對神話的干犯；然後在「隧道」看見一個軍官帶著軍隊赴戰場，這些戰死的軍人們還是想回家，一群鬼從隧道裡走出來，鬼指著遠方的燈說：「我的家就在那裡，我好懷念我媽媽做的食物！」戰爭即便結束了，但這些鬼魂至今還跟在活著的人身旁；「鬼泣」裡核爆以後人性的改變……。

左圖——
黑澤明執導的電影《羅生門》海報，
1950

右圖——
黑澤明執導的電影《夢》海報，1990



《夢》最後的片段是「水車村」，這段故事中人們回歸到東方老莊哲學般無為而治、與大自然和諧共處、順天知命的桃花源境界。它令我想起俞大綱老師笑著對我說：「中國人真幸福，進可以做儒家、退可以做道家。」今天我們談現代人的「文化造型」，還能延續這份屬於天、地、人的進退自在嗎？從黑澤明的《夢》到俞老師的「傾聽古人的腳步聲」，也就是今年 75 歲、我的老人言了。

奚淞近年於自宅轉印雕刻好的木版畫；奚淞提供



- 1 奚淞，〈江山共老——試談文化與生命思維〉（上中下），《中國時報》人間版，1987.10.31, 11.01, 11.02。
- 2 1967年由奚淞編劇、黃永松攝影、姚孟嘉當男主角，作品亦參加1967年《劇場》雜誌第二次電影發表會）的關係，因為他在此前已經認識陳耀圻，陳耀圻在拍畢業論文的時候回台，找藝專時期的黃永松拍《上山》（1966年陳耀圻導演，主角為當時就讀藝專的黃永松、牟敦甫、黃貴蓉）。
- 3 奚淞的「採訪大甲媽祖進香團的震撼」故事，參閱奚淞，〈我的生活與藝術〉，《媽媽，看這片繁花！》，台北：爾雅，1987，頁255-260。
- 4 利用暗房效果讓照片色調分離成高反差的鮮豔色塊。
- 5 雲門舞集於1974年以奚淞小說《封神榜裏的哪吒》為意象編作《哪吒》舞臺劇，1974年以奚淞神話研究畫作《夸父追日》為意象編作同名舞作；雲門舞集1986年新作《我的鄉愁，我的歌》請奚淞以版畫《冬日的海濱》為意象設計巨型布景。
- 6 奚淞，〈重尋我們民族的容顏——寫在漢聲雜誌「中國人造型專集」之前〉，《聯合報》第八版，1980.02.04。
- 7 1976年，為台灣省政府教育廳出版的兒童讀物《神醫華陀》繪製插圖，該書曾獲台灣省政府教育廳第3期「金書獎」最佳插圖獎。
- 8 1988年，改編劇本《晚春情事》，後由陳耀圻執導之同名電影獲亞太影展最佳影片獎。
- 9 1974年，雲門舞集以其小說《封神榜裏的哪吒》為意象，編作《哪吒》舞臺劇。1977年，雲門舞集以其神話研究《夸父追日》為意象，編作同名舞作。1988年，為舞臺劇《九歌》發想，由「蘭陵劇坊」在文藝季演出。1986年，新象文教基金會演出1985年編劇的舞臺劇《蝴蝶夢》；為雲門舞集新作《我的鄉愁，我的歌》設計版畫風格之巨型布景。
- 10 1992年，為《漢聲》出版社重新翻譯英國作家路易斯·卡洛爾（Lewis Carroll）之名著《愛麗絲漫遊奇境》。