

異議憤籽：1970年代臺灣電影中藝術家
形象的塑造與意義

*Yi Yi Fen Zi: Portraying Artists in
Taiwanese Films in the 1970s*

黃猷欽 | Yu Chin Huang

國立臺南藝術大學藝術史學系助理教授
Assistant Professor, Department of Art History
Tainan National University of the Arts

摘 要

藝術家向來被視為天賦異秉的創造者，與其相關的傳奇與神話，造成人們對藝術家及其作品近似宗教的崇拜。藝術家的角色也出現在臺灣當代電影之中，藉由大眾傳播媒介的影響力，重複並加深了觀眾對藝術家刻板形象的認知。1970 年代的臺灣政治、社會與文化皆起了重大變化，並影響了電影中藝術家形象的塑造。本文認為 1970 年代李行與白景瑞等人的視覺藝術家主題電影，反映出台灣當代視覺藝術潮流的改變，藉由描繪藝術家面臨資本主義意識型態主宰所帶來的焦慮、癡狂、反抗、自我否定與自我調適，這些電影將臺灣藝術發展的幾個重大議題一一呈現，包含了 1960 年代以來的中國現代繪畫運動、對抽象畫的討論、1976 年的鄉土運動以及藝術商業機制、藝評角色和傳播媒體的影響力等。

關鍵字：視覺藝術家、形象塑造、癡狂、李行、白景瑞

Abstract

Artists have long been seen as divine creators. The legends and myths associated with them lead to people's quasi-religious worship of artists and their works. Being a form of mass media, films in Taiwan repeatedly reinforce the stereotypical images of artists and inevitably influence people's understanding of art. In the 1970s, Taiwan cinema's representation of artists had made certain adjustments to reflect a series of drastic political, social and cultural changes at that time. This article argues that the visual artist-films of Li Xing and Bai Jing-rui of the 1970s reflect the transformation of contemporary art trends in Taiwan. By portraying the artists' agony, madness, rebellion, nihilism and self-adjustment that is caused due the dominant ideology under capitalism, these films represent several important debates in the development of art in Taiwan, including the Chinese Modern Painting Movement since the 1960s, the pros and cons of abstract paintings, Native Movement of Fine Arts, as well as art business, the role of art critics and the influence of mass media.

Keywords: visual artist, image-making, madness, Li Xing, Bai Jing-rui

一、藝術家在臺灣當代電影中所扮演的角色

電影是一門綜合藝術，它結合了文學、戲劇、音樂、美術和攝影等眾多各別的藝術，帶給觀眾視覺與聽覺的感官享受。其中在視覺方面，電影美術設計是為滿足電影的戲劇需求而打造的空間，誠如導演王童所述，這個空間講求的是合理實用，必須符合攝影鏡頭的需要。¹也因此，儘管象徵臺灣電影最高榮譽的金馬獎長期設有電影美術設計此一獎項²，觀眾還是容易將焦點關注在導演和男女主角之上，往往忽略了美術設計這個必要的電影組成元素。

事實上，觀眾在欣賞一部電影時，眼之所及幾乎都是電影美術設計的成果。電影美術指導所負責的工作，正是「設計全片的內景並負責搭建……決定全片的色彩格調，並佈置、陳設內外景的道具與裝飾品」³。也正因為電影對道具陳設的需要，特別像是室內所懸掛擺放的繪畫與雕塑作品，使得台灣當代藝術家和電影發生了關聯。例如李行在 1976 年的《浪花》中，就使用了龍思良（油畫、水彩、素描）、何明績（雕塑）、李再鈺（雕塑）、吳昊（版畫）、李錫奇（版畫）、楊興生（油畫）與張杰（水彩）等人的作品，並將這些當代藝術家的名字安插在片頭字幕之中（圖 1、圖 2）。同樣的例子亦可見於白景瑞在 1977 年《人在天涯》的片頭字幕中，感謝朱銘所提供的雕塑作品。⁴

1 藍祖蔚，《王童七日談－導演與影評人的對談日記》（臺北市：典藏藝術家庭，2010），頁 95。

2 金馬獎自 1965 年的第三屆起頒發電影美術設計獎項，正式的獎項名稱在早期略有不同，唯自 1981 年後皆以「最佳美術設計」名之。黃仁、王唯編，《台灣電影百年史話（下）》（臺北市：中華影評人協會，2004），頁 397-456。

3 劉藝，《電影工作臨場錄》（臺北市：中國電影文學出版社，1968），頁 134。

4 除此之外，李行的《養鴨人家》（1964）在片頭亦使用藍蔭鼎以鴨為主題的水彩畫作，說明其為該片拍攝的靈感來源。

或許因為這兩部電影中的主角設定，都和藝術家這種身分有關，畢竟大部分的臺灣電影，是不會說明這些作為佈景道具功能的藝術作品之出處，更遑論在片頭或片尾向藝術家們致謝了。



圖 1 李行，《浪花》，1976



圖 2 李行，《浪花》，1976

臺灣電影與當代視覺藝術家的交會，並非僅限於對後者作品的陳設運用，倘若仔細查察，將發現兩者之間有著更實質緊密的關聯。首先是導演本身就是藝術家或具有相當程度的藝術背景，像是白景瑞畢業於省立師範學院藝術系，且曾赴羅馬皇家藝術學院學習繪畫⁵，而王童則是國立藝術專科學校美術科的第一屆畢業生⁶。其次是藝術家以電影美術設計者、指導或顧問的身分介入⁷，例如廖未林、席德進、龍思良、高山嵐、羅慧明、李小鏡等人⁸，其中席德進曾在白景瑞的情商之下，擔任電影《第六個夢》（1968）的美術顧問，而他幫劇中兩位女

5 黃仁編，《電影阿郎！：白景瑞》（臺北市：亞太圖書，2001），頁 7-9。

6 藍祖蔚，《王童七日談—導演與影評人的對談日記》，頁 13。

7 根據筆者對中央電影公司著名美術設計師李富雄先生的訪談（得獎作品有《無言的山丘》、《飲食男女》、《紅柿子》、《沙河悲歌》等），除非這些藝術家實際參與美術設計，否則真正的工作還是落在電影公司內部的美術組，以中影來說像是鄒志良、羅慧明和王童等工作人員。而李富雄本身從事繪畫創作的現象，也說明了藝術家與電影美術設計師專業之間的模糊界線。關於李富雄作品與自述，可見李富雄，《築情畫境—陽光·空氣·土地香》（臺北市：李富雄，2010）。

8 有關廖未林、龍思良與高山嵐，可見李志銘，《裝幀時代：台灣絕版書衣風景》（臺北市：行人，2010）。關於羅慧明，見羅慧明，《圖學》（臺北市：藝術圖書，2001），頁 241。李小鏡從事電影美術指導工作的經歷，見李小鏡／Daniel Lee 個人官網：<http://www.daniellee.com/Article4.htm>，2013.8.8 點閱。

明星作畫的照片還二度上報⁹。顯然席德進以他知名藝術家的身分，也成了電影宣傳的一種助力。最後是電影產業的推廣宣傳方面，藝術家也親力做出貢獻，像是金馬獎的銅質獎座（1963）就是由楊英風所設計製作¹⁰，而張大千為李行電影《浪花》（1976）及《原鄉人》（1980）的電影名稱題字，迄今仍可在影音出版品上分別見到「大千居士題」與「蜀郡張大千爰」的藝術家簽名。¹¹

在臺灣藝術家實際參與電影產業的現象之外，自 1960 年代起的臺灣電影，亦可屢見劇中出現「藝術家」此種身分的角色設定。廣義來說，電影中的藝術家形象包含了文學家、音樂家、（視覺）藝術家或建築師等身分類別，然本文所關注的面向主要為從事視覺創作的藝術家，原因如前述：既然有如此多的藝術家投入，那麼劇中藝術家的形象塑造，是否受到這些參與者自身形象的影響？又，台灣當代藝術作品是否進入到鏡頭之中，而達到服務戲劇的要求？而台灣美術界在當時所出現的思想變革與爭論，如中國美術現代化運動與鄉土文學美術運動，是否也反映在電影之中？當中藝術家的形象塑造是否有所區隔？當然，或許最應該提問的是，為什麼一部電影裡要有藝術家這樣的角色？

關於電影中所出現之藝術家形象的研究，沃克（John A. Walker）於 1993 年出版之《銀幕裡的藝術與藝術家》（*Art and Artists on Screen*）極具參考價值。該書分別以真實存在的藝術家傳記電影、虛構的藝術家與建築師電影、電影中的藝術作品、藝術商人與藝評，以

9 王萬五，〈畫家席德進，十二日替中影女星唐寶雲畫像〉，《聯合報》，第 6 版，1967.6.13。〈畫家席德進替「春盡翠湖寒」的另一女主角張琦玉畫像〉，《聯合報》，第 6 版，1967.7.23。

10 蕭瓊瑞，〈觀景·自在·楊英風〉（臺北市：雄獅，2004），頁 86-87。

11 儘管較為少見，但畫家張杰的確曾在胡金銓電影《天下第一》（1983）中，客串演出「天下第一畫家」的關鍵角色。

及藝術家自製電影和藝術相關之紀錄片等四個面向，探討此一議題。沃克首先指出，有人認為電影中出現藝術家形象的這種做法，基本上源自藝術史學家瓦薩里（Giorgio Vasari）對文藝復興藝術家所作之列傳。¹² 文藝復興時期的人文主義精神，將藝術家視為具有「設計構思」（disegno）能力的創造者。¹³ 然而這種圍繞在藝術家身上的傳奇與神話，以及那對藝術家近似宗教崇敬的現象，在沃克所列舉的數本學術專著中，皆受到了更嚴格的審視。¹⁴

有別於針對真實存在的藝術家的文字書寫或電影再現，本文所探討的 1970 年代臺灣電影中的視覺藝術家形象，主要是虛構的角色，並指向一種普遍的、概念化的藝術家類型。沃克認為這類型的電影存在著一種矛盾現象，因為儘管藝術家和藝術作品在劇中都是虛構的，藝術作品本身卻可能是由真實存在且專業的藝術家所完成之「真實的」（authentic）作品，但也正如沃克所指出的，電影中的藝術作品本來就是「再現的再現」（representations of representations）。¹⁵ 換言之，考察的重點不在於探究電影中這些藝術作品的審美價值，而是它們如何被電影使用；同樣的，本文欲究的是電影作為大眾傳播極具影響力的媒介，其所建構藝術家形象的意義，而非真實生活中的藝術家形象究竟為何。

12 John A. Walker, *Art and Artist on Screen* (Manchester and New York: Manchester University Press, 1993), 2.

13 Vernon Hyde Minor, *Art History's History* (New Jersey: Prentice Hall, 1994), 69-77. Giulio Carlo Argan, Maurizio Fagiolo 著，曾堉、葉劉天增譯，《藝術史學的基礎》（臺北市：東大，1992），頁 75、頁 120。迄今介紹西方藝術史學史的書籍，咸視文藝復興時期撰寫「藝術家的歷史」的方式，為該領域研究方法之肇始。例如 Udo Kultermann, *The History of Art History* (New York: Abaris, 1993), 11-13. 或 Eric Fernie (ed.), *Art History and Its Methods: A Critical Anthology* (London: Phaidon, 1995), 22-28.

14 John A. Walker, *Art and Artist on Screen*, 3.

15 John A. Walker, *Art and Artist on Screen*, 5-6.

此外，對在商言商的影片製作人與投資者來說，這種類型的電影在市場上的獲利率並不高，為什麼還是存在著藝術家題材的電影？依照沃克的分析，主要原因有（1）可以透過與藝術這種普遍被認為是「較高文化的形式」的連結，來獲得聲望；（2）比起只顧賺錢的資本主義邏輯，藝術題材代表著一種審美和性靈價值的純淨領域；（3）藝術家被誤解或悲劇性格的天才浪漫形象有其吸引力；（4）不少演員和導演認為自己就是電影領域中的藝術家，因此極度認同電影裡藝術家掙扎奮鬥的形象；（5）導演自己本身就是藝術家出身的。¹⁶

為回答前述種種提問，筆者因而將考察的電影對象放在 1970 年代，尤其是李行和白景瑞的電影作品，原因主要有列三點。第一是李行為 1960 與 1970 年代兩波瓊瑤電影熱潮的重要推手¹⁷，而瓊瑤小說文本則頻繁地出現對（廣義的）藝術家形象的描繪，其中最直接觸及到視覺藝術創作主題的兩部電影，分別是李行的《浪花》（1976）和白景瑞的《人在天涯》（1977）。而從小說改編成為電影，對於藝術家的形象塑造與電影中所需具體展示的作品，就涉及到第二個原因，也就是李行與白景瑞的師範學歷背景，特別是白景瑞過往兼具藝文記者與藝術家的身分¹⁸，讓電影中出現眾多當代藝術家的作品，而這是其他導演所不曾做到的。第三點是 1970 年代中後期臺灣鄉土運動在藝術面向的升高¹⁹，與李行在 1970 年代末的鄉土題材電影相呼應²⁰，其中

16 John A. Walker, *Art and Artist on Screen*, 10-11. 沃克在此舉的兩個例子是 Derek Jarman 和 Peter Greenaway，兩人在執導筒前皆於倫敦的藝術學校中學習繪畫。

17 張靚蓓，〈面對當代導演李行〉，收錄於黃仁編，〈行者影跡：李行·電影·五十年〉（臺北市：時報文化，1999），頁 54-75。

18 黃仁編，〈電影阿郎！：白景瑞〉，頁 250-254。

19 林惺嶽，〈臺灣美術風雲四十年〉（臺北市：自立晚報，1987），頁 209。

20 梁良，〈見證台灣電影崛起和沒落的關鍵人物—李行〉，收錄於焦雄屏、區桂芝主編，〈李行——甲子的輝煌〉（臺北市：躍升文化，2008），頁 29-34。

《小城故事》（1979）觸碰到民間雕刻藝術的創作景況與價值思維，與前期的藝術家形象形成極大的對比，而這也和臺灣當代藝術潮流中的幾項重要議題平行發展。

二、藝術家是神經病？

在進入分析 1970 年代電影中的藝術家形象議題之前，有必要先了解瓊瑤小說在 1960 年代對電影產業所展現的極大影響力。根據黃仁與王唯對臺灣文學改編電影的一項統計²¹，並以李行所帶動的兩次瓊瑤熱潮作為分隔，可以發現 1965-1972 年間，瓊瑤電影在該類型的占有率接近五成（20：41），而 1973-1981 年間則超過四成（26：63）。儘管瓊瑤電影在 1960 與 1970 年代受到群眾支持與票房肯定，但負面評語如公式化或逃避主義，卻是最常出現在電影史學者或電影評論面對瓊瑤電影時的觀點，而近年來則有重新探索瓊瑤電影研究價值的學術轉向。²²

瓊瑤小說中從來不乏廣義的藝術家（文學、音樂和美術等）角色的設定，至於從事視覺創作的藝術家類型，早在 1964 年的《六個夢》

21 黃仁、王唯編，《台灣電影百年史話（下）》，頁 521-532。該書認為所謂「瓊瑤電影時代」始自 1965 年，告終於 1983 年。蔡國榮視 1976 年瓊瑤自組公司後為第三波熱潮，與筆者在此畫分方式有所不同，參見蔡國榮，《近代中國文藝電影研究》（臺北市：中華民國電影圖書館出版部，1985），頁 190-194。

22 像是林文淇的〈《彩雲飛》、《秋歌》與《心有千千結》中的勞動女性與瓊瑤 1970 年代電影的「健康寫實」精神〉以及黃猷欽的〈鉛華盡洗：1980 年前後台灣文藝電影美術設計的轉變〉，皆收錄於《電影欣賞學刊》，8：1（2011）。對瓊瑤小說文本有著極為精闢的研究論文，參見林芳玫，《解讀瓊瑤愛情王國》（臺北市：臺灣商務，2006）。

裡就已出現。²³ 該書由六個短篇小說組成，其中可見〈啞妻〉裡柳家二代兩位女兒成了開畫展的畫家，〈三朵花〉裡章老太太以畫畫自娛，〈生命的鞭〉裡的男主角孟瑋是畫家。而李行和白景瑞則分別依據《六個夢》中的〈追尋〉、〈啞妻〉和〈生命的鞭〉，拍攝了《婉君表妹》（李，1965）、《啞女情深》（李，1965）和《第六個夢》（白，1968）²⁴。進入 1970 年代，講述視覺藝術家故事的瓊瑤電影則有李行的《浪花》（1974）、白景瑞的《人在天涯》（1976）和劉立立的《彩霞滿天》（1979）。

《浪花》與《人在天涯》中對藝術家形象的處理用力最深，且與之前的形象塑造有著極大的差異。早期像是畫家孟瑋的藝術家形象，在他與富家出身的妻子胡茵茵之間的互動對話中，展現出他極端個人主義與批判資本主義社會的態度，用沃克的話來說，是藝術家那「與社會脫節的局外人」（alienated outsider）的形象。²⁵ 孟瑋在戀愛之前過的是窮困但自由獨立的生活，他不接受胡茵茵的金錢資助，而胡茵茵也因為與富爸爸脫離親子關係，才得以與藝術家廝守，只是孟瑋婚後不得不接受那份令他不齒的廣告公司工作，庸俗窩囊的「畫匠」職業與不被藝專教授認可的個人創作，終將兩人推向悲劇結局，妻子死了，藝術家瘋了。

白景瑞在 1970 年代初期拍攝了兩部與藝術家有關的電影，分別是《家在台北》（1970）三篇故事裡的中段以及《兩個醜陋的男人》（1973），儘管兩部電影都與瓊瑤小說無涉²⁶，但後者中的藝術家角

23 見瓊瑤，《六個夢》（臺北市：皇冠，1989）。此外還有編在《幸運草》一書中的〈陌生人〉，主角若青考上了師大藝術系。

24 此外李行還根據姚一葦舞台劇《碾玉觀音》，拍攝了講述一位玉雕刻師故事的古裝電影《玉觀音》（1968）。

25 John A. Walker, *Art and Artist on Screen*, 94.

26 《家在台北》原著為孟瑤《飛燕來去》，由張永祥編劇；《兩個醜陋的男人》的原著則是高陽。

色設定，基本上還是一種「與社會脫節的局外人」形象，但卻又極為特殊地超越了這種框架，成了「否定藝術」的藝術家。由於是三段故事中的一篇，以及該段故事中的主角事實上是返鄉的冷露（李湘飾），白景瑞對《家在台北》中藝術家（馮海飾）的形象勾勒並不深入，觀眾僅知道馮海是一位教員（而學校場景是白景瑞電影中慣用的景美女中），他替去了美國嫁給有錢人的前女友李湘，裝潢打理她在臺灣的房子，李湘歸國後仍希望得到馮海的愛情，並允諾給予全部的經濟支助，但後者以自尊自立為由，嚴拒女主角的情意並搬離了這個家。

雖然該片中的藝術家並非與社會完全脫節，美術教師的工作也讓他不至於對資本主義社會做出如何嚴厲的批判，但相較於李湘所代表的西方（在本片中是美國的）物質享樂主義形象，藝術家堅持的仍是最基本的生活條件及對藝術創作的熱忱。當李湘與友人在專屬的麻將房中打牌時，吵鬧的對話讓在隔壁房間專心創作的馮海氣惱不耐（圖3），並決定外出寫生。在兩人最後一次的爭執場景中，馮海對著李湘大聲咆哮「我是人，我有人格」後隨即離開，只見藝術家左手扛著簡單收拾的行李，右手拿著自己的繪畫作品（圖4），似乎表示對藝術家來說，只要能活著創作就足夠了。



圖3 白景瑞，《家在台北》，1970



圖4 白景瑞，《家在台北》，1970

在電影中，導演對於室內或室外空間場景的安排，於藝術家形象的塑造也存在著一定的關聯。這兩種空間場域安排的隱喻是，走向戶外或回到自然意味著遠離社會建制的掌控，藝術家及其作品所富含的自由與純粹性質，才能得到釋放。當馮海出外寫生時，事實上他是為友人之女慧敏作肖像畫，在這裡兩人有說有笑，與他在李湘家中的憤抑情緒形成對比。也正是在這個戶外場景²⁷，導演安排了藝術家談論和藝術創作的相關話題。當慧敏看到她的肖像畫時，她表示看起來很像自己，但藝術家表示畫得像的畫，並不一定是一幅好畫，因為它太像彩色照片了。面對慧敏的回答，「那麼，越是畫的不像，就越好了？這樣的話，我也可以做畫家了，因為我畫的小貓，就有點像小狗。」藝術家只是笑著說她調皮。這段對話應是反映了當時臺灣對於抽象畫的普遍態度，「像／不像」、「好／不好」與「懂／不懂」之間存在著模糊曖昧的辯證關係，而「我也可以做畫家」的想法，也意味著藝術家之所以「是」藝術家，必須要在作品之外，找到一種表明身分的方式，至少我們將看到，在電影裡還是有方法存在的。

1973 年的《兩個醜陋的男人》講述三個人的故事：一生追尋畫家夢想的苗秀雲（藍毓莉飾）周旋在富商丈夫林進財（岳陽飾）與留法藝術家于克堯（劉家昌飾）之間情愛糾葛的悲劇。劇中所謂的醜陋，一指她的丈夫有錢但沒文化的醜陋，二指她的情夫懂藝術但只有空談理想的醜陋。電影一開始即由女畫家的獨白，點明了藝術理想與生活現實截然對立的劇情結構，她說：

27 這個場景選在臺北市陽明山中山樓拍攝。白景瑞對於建築師修澤蘭的作品（景美女中及中山樓）情有獨鍾，而這場景最後還以「大道之行」牌樓下方的楊英風作品—結合青銅器紋飾的現代浮雕—作為結束。

爸爸在世的時候反對我學畫，他說畫什麼畫，畫不好，就變成提著油桶滿街畫招牌的人。我不服氣，我對畫有著熱誠，況且自己又不笨，加上努力，沒有理由做不到一個有影響力的畫家。事隔五年了，我不但沒有做到，相反的，我在做我不喜歡的事，作人家的太太，為了爸爸的債，我不得不嫁給一個有錢有地位，既溫柔又體貼，而不是我喜歡的人。從他那兒，我得到一切物質上的享受，而我真正需要的，他沒有。以前整天的畫是為了理想，現在整天的畫是為了逃避，逃避那個俗氣而沒有靈性的丈夫林進財。

白景瑞在這部電影中塑造了兩個藝術家形象，其中劇情是女性藝術家以第一人稱的角度來鋪陳，但真正具有創意的是他對男性藝術家的角色設定。在片中，儘管婚後丈夫仍給了女性藝術家創作的空間，面對只知追求財富與物質享受的岳陽，藍毓莉根本一刻也無法待在畫室中練習素描及創作，白景瑞刻意安排岳陽不識相地在石膏像前啃咬蘋果的舉動，呈現出一種對「高級藝術」褻瀆的醜陋畫面（圖 5）。相反的，甫從法國留學歸國的劉家昌，他所展現是一位帶有「奇怪看法」、對創作堅持誠實態度、反上流社會的青年藝術家形象，從劉家昌居室牆上張貼的超大個人照片還能夠看出（圖 6），他有著極度自我中心的



圖 5 白景瑞，《兩個醜陋的男人》，1973



圖 6 白景瑞，《兩個醜陋的男人》，1973

人格特質，而這正是他（留洋的男性藝術家）吸引她（失敗的女性藝術家）的原因。

乍看之下，白景瑞塑造女性藝術家形象的做法，似乎頗具挑戰性，然而他只是將原本掙扎於藝術理想與物質現實的男性藝術家形象，換置成了女性。而真正令人失望的是，對男性藝術家的形象塑造，都是將藝術理想作為他自身內在的本質，因而能與金權社會作永久的抗鬥，但本片的女藝術家卻必須透過另一位男性藝術家的「啓蒙」，才得以展開創作並從中獲得快樂。顯然，在性別與（創作或知識）權力關係的處理上，該片尚未跨出傳統的窠臼。

至於片中對男性藝術家的形象塑造，則可見白景瑞對藝術思考的真正創意，因為這個角色是一位「反藝術」的藝術家。當藍毓莉問劉家昌誰才是世界第一流的畫家時，他的回答是：上帝—因為只有祂才能創造出亞當和夏娃這樣美且具有靈性的東西出來。這段帶有柏拉圖對藝術模仿理式（idea）的對話，無疑也是這位藝術家宣告藝術創作終結的宣言。筆者無意在此討論哲學與藝術之關聯，回到電影中藝術家形象的塑造，不禁令人懷疑這個宣言是否只是片中藝術家對自己無力創作的遁詞？在戲中，劉家昌說自己在國外根本沒學到畫，只是學到對藝術的「真正看法」，而他現在不願再創作的根本原因是，他相信所有成功的藝術家都是靠外界的資助，因此儘管他可以靠叔叔成功地開畫展、賣畫作，但他沒有辦法欺騙自己。有別於追求藝術理想卻失敗的藝術家形象，本片中的藝術家顯然有著成功的機會，然而他放棄創作的這種想法，除了自身「否定任何形式的藝術創作」的虛無（nihilistic）態度外，是否還有其他的原因？

筆者認為片中藝術家放棄創作現象的背後，其實暗示著藝術家對藝術作品不被了解的悲觀態度，以及對資本主義社會中藝術市場運作邏輯的不確定感。白景瑞在劇中安排了兩次于克堯畫展的場景，第一次是劉家昌應叔父之請所舉辦的歸國畫展，然而所有的作品事實上都是他在出國前所繪製的，富商岳陽僅以價格高低之別，特意挑選了一幅最貴的畫以博取其叔父之歡心，帶回家後，他喃喃自語說，「隨便勾兩筆就是二萬五千塊。」這句話惱怒了妻子藍毓莉，後者不耐地向他解釋那是「抽象畫」，而畫家也是按部就班練出來的，「再說人家畫畫並不一定是爲了賺錢，他標價高是表示他的身價。」一個不了解或不喜歡一件藝術作品的人，可以花大錢買下這件藝術品；一個懂得喜愛一件藝術品的人，卻深信這件藝術作品的創造者是沒有物質慾望的。我們再一次地看到電影中的藝術家，是如何極力地想擺脫他／她與金錢商業之間的關係。

儘管戲裡劉家昌決意放棄創作，他依然「策畫」了第二次個展。當他的叔父和所有受邀人士入場時，竟發現所有的畫都掛上了黑布，接著藝術家將展廳大門鎖上，把所有與會者鎖在裡面。這場惡作劇就是他「反藝術」的藝術展（從這個角度看來，他也許並未真正放棄創作）。這時，劉家昌在門外對著場內的叔父和觀眾大喊：

你們要看是嗎？我讓你們看個清楚！你們自己互相看看，你們那張虛偽的臉！我沒有瘋，瘋的是你！你想出鋒頭是嗎？我讓你出個夠！他們是為了看我畫而來的嗎？他們是為拍你馬屁而來的！我再也不要做你的傀儡了！我看清楚了，你們上流社會的真面目！我再也不要做你的炫耀工具！

根據沃克對西方電影中藝術商人 (art dealers) 角色的分析，他發現這個族群普遍地被憎厭與懷疑，原因是他們投資在藝術家身上，導致他們對藝術的真實看法與對藝術的使命感，著實令人懷疑²⁸。然而這種對藝術交易市場的懷疑、焦慮和敵意，並非僅是單方面的，藝術家自身也存在著彼此矛盾的慾望，套用沃克在《藝術與名人》 (*Art and Celebrity*) 一書中所說的：一方面想合群從眾，一方面又想與眾不同²⁹。在處理藝術與商業之間的複雜關係時，《兩個醜陋的男人》依舊採取抗拒金錢誘惑的立場，但卻也不認同戲中男性藝術家放棄創作的極端想法（這一點可以從片名中得知），而藝術創作仍有其美好的一面，正如片中藍毓莉專心愉快地在戶外繪畫的場景（圖 7、圖 8），再一次暗示著藝術家只有遠離複雜的金權人際網絡，單純自然的創作環境永遠是藝術最好的滋養。



圖 7 白景瑞，《兩個醜陋的男人》，1973



圖 8 白景瑞，《兩個醜陋的男人》，1973

無視於白景瑞在《兩個醜陋的男人》中所提出的女性藝術家和拒絕創作的藝術家兩類形象，劉家昌在 1975 年的《小女兒的心願》中，

28 John A. Walker, *Art and Artist on Screen*, 147-148.

29 John A. Walker 著，劉泗翰譯，《藝術與名人》（臺北市：書林，2005），頁 12。

專注強化了藝術家追求純粹非利的創作堅持與孤高乖僻的刻板形象。劇中的雕刻家王詩衍（魏蘇飾）有豐富的創作經驗，但因館藏委員對其個性有所批評，認為他「做人驕傲自大、批評別人、得罪人」，而拒絕收藏他的作品。對此藝術家以為「今天這種極端的工業社會，已經逐漸使藝術變了質，更接近商品，要迎合大眾的趣味，最讓人受不了的是，為了藝術價值被認定，作者還要大做公共關係。」顯然導演在此還是採取藝術與商業對立的觀點。

至於藝術家性格方面的描繪，該片則搬出了「神經病」理論來說明藝術家的形象。當魏蘇的兒子被女友問到將來想不想當藝術家，他兒子表示自己沒有神經病是不能當的，他說藝術家「他們每個人的神經方法不同，有的做清高狀，有的故作驕傲狀，有的人留長髮，有的人留鬍子，有的人獨來獨往，成天罵人，總之沒有藝術家，神經病院早就關門了。」藝術家當然並非全是生理上瘋狂與精神失常的人，然而這種將藝術家視為神經病的刻板印象並非新鮮事，按滕守堯的看法是西方在浪漫主義之後才明顯出現，而這種「瘋」帶有反抗社會的意義，是「自然情感受到社會性壓力或兩者相互作用的結果」。³⁰

1970年代中期之前，電影中的藝術家確實是以抗拒社會的姿態現身，反對為金錢、權力與聲望的藝術創作，嚮往著保持純真自然的心靈狀態。弔詭的是，這種特異或憤怒的個性與姿態，透過劇中藝術家的兒子口中說出，則似乎是可以「故作」出來的，從這個角度看來，電影裡的藝術家何嘗不正是一種刻意的形象製作？在《小女兒的心願》裡有一幕是，當魏蘇要籌措治療小女兒眼疾的費用時，他與兒子在街頭賤賣自己的木雕作品，兒子在牆上放了塊板子，寫著「本世紀最偉

30 滕守堯，《藝術社會學描述》（臺北市：生智，1997），頁96-99。

大的藝術家」（圖 9），而不是「最偉大的神經病」（儘管在戲裡他始終這麼認為）。畢竟消費者在購買藝術作品時，是不會附帶地收到一張藝術家的精神診斷證明書的。而無論藝術家是「真」或「假」的瘋癲，都無關於我們「如何理解」一件藝術作品，但卻與我們「為何」必須凝視藝術作品有關。筆者將在結論的部分回來討論這個議題。



圖 9 劉家昌，《小女兒的心願》，1975

三、從面對現實到回歸鄉土的藝術家形象

極有別先前將藝術家塑造成與資本主義社會對抗的悲劇英雄形象，在李行的《浪花》（1976）中³¹，我們看到的是一位有自信、有想法、有能力的女畫家秦雨秋（李湘飾）。她說自己太沉迷於夢想、自由與畫畫，勇敢地對畫廊老闆賀俊之（柯俊雄飾）說出自己對藝術創作的熱愛，也不諱言自己不是個好太太，自嘲只好走向離婚一途。在家人

31 瓊瑤原著完成於 1974 年。必須要注意的是，書中並沒有提到任何具名的臺灣當代藝術家或是對作品名稱及風格的描述，因此電影中所呈現的藝術現象，仍須歸屬於導演的創作結果。瓊瑤，《浪花》（臺北市：皇冠，1990），頁 302。

眼中，她是個不遵守傳統禮教的叛徒；年輕人則認為她有熱情、有思想且了解他們，是一位隨時隨地都願意付出關懷的人。當李湘思索著與柯俊雄的婚外情問題時，她嚴肅地思考個人情慾與家庭倫理之間的關係，正如她在劇中作自畫像時的場景，李湘對著鏡子反覆凝視自己，試圖將最真實的自我呈現在畫作當中（圖 10），並在最後選擇離開柯俊雄時，將這幅畫留給了他。以對女性藝術家形象刻劃的多元性及層次感來說，李行的《浪花》比白景瑞的《兩個醜陋的男人》要成功許多。



圖 10 李行，《浪花》，1976

面對現實，不閃躲生活中所出現的各種挑戰，是《浪花》對藝術家形象塑造的一次躍進。藝術家沒有採取藝術與商業二元對立的立場，相反的，她積極地正面表述個人的看法，在面對藝術評論的指責時，她說：

有一篇美術雜誌登了一篇批評我的文章，標題是：秦雨秋也算個畫家嗎？他說我的畫不是藝術，是商品。藝術跟商品的區別在哪裡？畢卡索的畫是藝術，也是最貴的商品，張大千的藝術也同樣是商品，我在賣畫，我的畫當然是商品。我只希望我的畫能更值錢一點，那樣我才驕傲。至於能不能夠經得起時間的考驗，現在還言之過早，他不必為我先下結論。

片中的藝術家沒有受到資本主義社會壓迫的焦慮，也不存在著對藝術市場交易的不確定感，更看不到憤世嫉俗的神經體質。藝術家面對現實的積極態度，表現在片中她／他們對藝術市場運作機制的了解並設法介入，在《浪花》接近尾聲時，一位年輕畫家來到畫廊向柯俊雄毛遂自薦，他表示後者能夠捧紅李湘，應該也能欣賞他這位天才畫家，拒絕了他，就等於拒絕了年輕的畢卡索。臨走前青年藝術家還交待價錢標的越高，越有人識貨。畫廊老闆柯俊雄說了一句「藝術家都自命不凡」後，還是收下了。對此，一個值得思索的問題是：電影中藝術家形象的轉變，為何在 1976 年的《浪花》中出現？

中華民國在 1970 年代面臨國際政局驟變的極大挑戰，外交挫敗促使政府採取變通的總體外交與實質外交策略³²，內政方面則進用台灣本土人才，並透過中央民代增補選，擴大人民的政治參與³³。蕭阿勤認為正是在這樣的背景下，1970 年代出現了「回歸現實世代」，相對於 1960 年代被視為苦悶消極、自私沉默的世代，他們是自覺地批判、揚棄流亡漂泊心態的廣泛年輕人。³⁴ 在文學方面，葉石濤認為 1960 年代台灣現代文學的特點是「無根與放逐」、過分的西化和游離現實。³⁵ 彭瑞金也認為 1960 年代受到存在主義等西方文哲理論的影響，台灣的現代主義文學強調把人的生活重心放在自己身上，向西方文學「橫的移植」的結果盡是「荒謬、苦悶、迷失、頹廢、死亡」等主題，而

32 戴寶村，《臺灣政治史》（臺北市：五南，2006），頁 366-375。

33 張玉法，《中國現代史略》（臺北市：臺灣東華，2001），頁 358-360。

34 蕭阿勤，《回歸現實：台灣 1970 年代的戰後世代與文化政治變遷》（臺北市：中研院社研所，2008），頁 3 與頁 85。

35 葉石濤，《台灣文學史綱》（高雄市：文學界雜誌社，1987），頁 111-126。

扎根現實、反映台灣民眾生活的鄉土文學，則在 1970 年代中期，即已席捲台灣文壇，而 1976 年起便展開所謂的「鄉土文學論戰」。³⁶ 至於在視覺藝術方面，蕭瓊瑞指出「五月」與「東方」畫會在 1960-1972 年所引領之「現代繪畫」運動熱潮，係基於「東方的」或「中國的」藝術理念，屬於「中國美術現代化運動」的一個階段。³⁷

由上看來，學界對臺灣 1960 年代與 1970 年代以不同面向觀察所得之分野，在電影中似乎也存在著平行發展的現象，但反應不像政治或文學領域來得直接迅速。如果說面對現實的態度是 1970 年代知識分子的特質，那麼電影中藝術家拒絕現實的形象一直到 1976 年的《浪花》才獲得解構，而對「五月」和「東方」畫會藝術理念的揚棄，也可見李行在本片中的巧妙安排。當柯俊雄為李湘在畫廊舉辦個展時，一位觀眾（或許是藝評？）抓著柯俊雄暢談他的藝術觀點，他說「我認為現代畫不但要抓住瞬息萬變的容貌，同時還要表現出我們中國傳統的精神，比方說，我現在穿的是西式夾克，可是剖開我的肚子所看到的，是中國的，是東方的，是唐，是宋。」這時只見柯俊雄漫不經心、敷衍地對這人說你講得對，然後隨即轉身離去，彷彿對於這個 1960 年代以來所發展的重大藝術觀念，不再有任何興趣，而面對現實的藝術市場，已然成為他所關注的焦點。³⁸

36 彭瑞金，《台灣新文學運動 40 年》（高雄市：春暉，1997），頁 116-120 與頁 159-167。

37 蕭瓊瑞，《五月與東方：中國美術現代化運動在戰後臺灣之發展（1945-1970）》（臺北市：東大，1991），頁 413-415。

38 沃克認為與藝術主題相關的電影中，評論家和藝術商人多以負面角色出現，因為兩者皆不直接從事藝術生產，卻掌握了藝術家職涯的生殺大權。但他也指出，真正掌控權力的主要還是商人而非評論人。John A. Walker, *Art and Artist on Screen*, 148.

根據林惺嶽的看法，1970 年代藝術運動的核心已由畫會團體移到了傳播媒體，開啓所謂媒體英雄時代的來臨，其中所舉之例證即為平面媒體在 1976 年所引發之洪通與朱銘的展覽熱潮，背景則是鄉土運動的時代氛圍。³⁹ 那麼，當時的電影是否也反映出鄉土運動的影響？白景瑞在 1970 年代所拍攝的第三部藝術家相關電影是 1977 年的《人在天涯》，該片由瓊瑤 1976 年的同名小說改編，講述兩兄弟在羅馬學習藝術失敗與成功的故事，失敗的聲樂家哥哥（秦祥林飾）處處為學藝術的弟弟（馬永霖飾）著想，由繪畫轉雕塑創作的馬永霖先是在秋季沙龍落選，但他們認知到與世界藝術家競爭，原本就需要更多的努力，最後他終於得到春季沙龍的大獎。片末，兩兄弟在會場有這樣一段對話：

兄：藝術評論家說，你的作品充滿了生命和力的表現，最重要的還是有了自己的風格。

弟：哥，那本來是我作品裡面缺少的。我找尋了很久，卻在家鄉的泥土裡找到了。

兄：現在可以得到一個結論，我們到國外來，是學習藝術的技巧，藝術的內涵是離不開民族的情感，我們繞了一個圈子找到了自己。

這段對話聽起來的確近似鄉土運動時期的話語，但也未嘗不像是「中體西用」的概念。但當觀眾看到馬永霖在電影中創作木雕時的形

39 林惺嶽，《臺灣美術風雲四十年》，頁 216-218。朱銘也幽默地自謙是藝文界的朋友幫忙吹牛吹出來的，也間接證實了當時媒體的力量。楊孟瑜，《刻畫人間：藝術大師朱銘傳》（臺北市：天下文化，1997），頁 113。

象，以及尤其是那木雕作品的風格時（圖 11），必然會令人直接聯想到朱銘。事實上，白景瑞在朱銘於歷史博物館的展覽結束後，邀請他前往義大利旅行，並為演員馬永霖指導雕刻技術。⁴⁰但必須注意的是，這段對話在瓊瑤原著中並未出現，而原著中所描述的藝術作品是「手」的造型，更沒有提到鄉土文學運動下的美術風潮抑或是朱銘，因此我們必須將該片採用當時甫崛起的朱銘作品，作為電影對臺灣美術即時反應的敏銳觀察力，歸功於本身也是藝術家的導演白景瑞。當然，盧非易所說的，電影總是最後才感受到鄉土文學論戰的影響，⁴¹也並非沒有道理，畢竟《人在天涯》對雕刻家的鄉土情懷缺乏實質的劇情鋪陳，藝術家的生活與思想只有到最後一刻，才迸發出對家鄉泥土的想像，反倒顯得有些牽強。



圖 11 白景瑞，《人在天涯》，1977

本文對電影中藝術家形象的分析，將以李行的《小城故事》（1979）作為考察的終點。李行以《汪洋中的一條船》（1978）及本

40 潘禧，《太極·渾厚·朱銘》（臺中市：國立臺灣美術館，2012），頁 55-59。潘禧對於《人在天涯》的劇情理解有部分錯誤，例如藝術家並非流浪街頭，而是有兄弟照顧，以及白景瑞曾留學義大利學習繪畫與舞臺設計，並非如作者所述他可能不了解該國以石雕創作聞名於世。

41 盧非易，《台灣電影：政治、經濟、美學（1949-1994）》（臺北市：遠流，2006），頁 227。

片開啓了本土反思與鄉土意識的類型電影⁴²，但嚴格來說，該片中的木雕學徒（鍾鎮濤飾）並不像之前所提及具有藝術理想的「純」藝術家，他從事的木雕工作是為了寺廟裝飾以及觀光外銷的工藝品，也因此並沒有前述那些藝術家對藝術市場的焦慮感或對資本主義的敵視態度，他正是被孟瑋和苗秀雲所瞧不起的「藝匠」。他當然不會是學院派的藝術家，特別的是，他對木雕的「藝術啓蒙」是在監獄裡由一位雕刻老師傅（葛香亭飾）所造就的，當然也就無所謂「中體西用」或是「傳統／現代」等議題困擾著他。鍾鎮濤在出獄之後，來到小鎮（該片分別在苗栗三義和彰化鹿港取景）向葛香亭繼續學藝，冀能習得一技之長以謀生。劇中這位「藝術家」的形象敦厚樸實，留著平頭、穿著短袖汗衫，沒有什麼對藝術創作的議論可發，只是不斷的奮力學習（圖11）。誠然這樣的人物設定，也容易讓我們聯想到成為國際藝術大師之前的朱銘，出生於苗栗通霄的他，幼年曾拜李金川為師，學習傳統宗教雕刻技藝，也曾將自己所雕製之立體作品如水牛，送往三義販售。⁴³



圖 12 李行，《小城故事》，1979

或許《小城故事》講的本來就不是一兩個人的故事，而是一群、某種階級的群體故事。如果說《浪花》裡藝術家所面對的現實，是個人理想與職涯對金權網絡的正面思考，那麼《小城故事》中的回歸鄉

42 盧非易，《台灣電影：政治、經濟、美學（1949-1994）》，頁 266-267。

43 楊孟瑜，《刻畫人間：藝術大師朱銘傳》，頁 24-29。

土，則是屬於重新審視弱勢族群的一種關懷，而 1970 年代鄉土文學運動所刻畫的對象，正是「在經濟繁榮的表象下，農村的經濟危機以及勞動工人淒慘不幸的生活現實」⁴⁴。本片中所出現資本家剝削弱勢階級的現象，是由鎮上藝品店老闆和葛香亭之間的對話來呈現，商人說「我現在做的生意啊，一方面是靠國外的訂單，一方面是靠觀光客，我兒子很有一套，跟旅行社合作，給他們點回扣，把觀光客都帶來。」他還嫌葛香亭雕刻的速度太慢，他表示「我們做生意的就是要賺錢，你刻快一點，我也多賣點，國外的訂單要是耽誤了時間，就拿不到錢了。」由此看來，資本家將雕刻師視為以效能作為評估標準的生產工具，而後者所受到的勞動剝削，不僅來自於國內的商人，同時也包含跨國資本的企業。面對藝品店老闆的說詞，葛香亭在此還是多少顯現了「藝術家」的性格，他說：

我這個人做東西，做一件是一件，絕不能馬馬虎虎騙人家，人家買了回去放在客廳裡，要放多少年哪！賺錢算什麼？你的錢花光了，可是東西還在啊！你做的是生意，我做的是手藝啊！

但這仍與 1970 年代前期，電影中所塑造的藝術家形象有所區隔，這種差異的現象，在於之前的藝術家以自我為中心，他們並沒有真正生活在人群之中，相反的，《小城故事》裡雕刻藝術家們的創作，不管是寺廟雕刻或是觀光木雕，都緊緊繫著一般人民的日常生活。在他們的創作與生活之間，沒有產生激烈的對抗與鴻溝，也許正如片尾所播放的那首主題曲，歌詞中點出「小城故事多／充滿喜和樂」與「人生

44 彭瑞金，《台灣新文學運動 40 年》，頁 159-163。

境界真善美／這裡已包括」的意境，這是一個藝術與現實和平共處的烏托邦，一切祥和寧靜，藝術家不再癡狂。

四、傅柯「癡狂與文明」概念的啓示

且讓我們先回到本文初始的幾個提問。1970 年代電影中的藝術家形象，的確受到了臺灣當代視覺藝術潮流的影響，藉由藝術家面臨社會與文化所帶來的焦慮、衝突、反抗、逃避與自我調整，這些電影將臺灣藝術發展的幾個重大議題一一呈現，包含了 1960 年代以來的中國現代繪畫運動、對抽象畫的討論、1976 年鄉土運動在美術領域的開展以及藝術商業機制、藝評角色和傳播媒體的影響力等，至於當代藝術作品在這些電影中所扮演的功能與意義，限於篇幅，恐須另以專文處理。此刻且我們回到最基本的兩個問題：電影裡為什麼要有藝術家的角色？而他／她們又為什麼總是呈現出異於常人的癡狂性格？

傅柯 (Michel Foucault) 在 1961 年的《癡狂與文明：理性時代的精神病史》 (*Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*) 一書中，透過對西方古典時期癡狂史的描述，揭示人類透過理性所發展出來的秩序觀念，是如何將原本屬於人類自身體驗一部分的非理性 (unreason) 逐步驅趕出去，而此正是導致體驗分裂的原因。⁴⁵ 我們或許可以試著想像一種生活在全然以理性制約下的狀態，個人的自由意志必須受制於理性知識的監控與宰制，事實上也就根本

⁴⁵ Michel Foucault 著，孫淑強、金筑雲譯，《癡狂與文明：理性時代的精神病史》（臺北市：淑馨，1994），頁 1。

不存在著所謂的人性，而那將會是一場災難。⁴⁶ 那麼，面對理性無限擴張的結果，傅柯是否有效地提出解決方案？楊大春認為傅柯在該書中呈現的一個重要主題是：讓瘋子自己說話，而傅柯他發現癲狂在藝術作品中尤其具有發言權。⁴⁷

從《癲狂與文明》一書的結論看來，傅柯的確肯定「藝術」在現代世界中所扮演的角色。他表示非理性在夜晚一直在窺探，並通過藝術作品，找到了超越理性力量的可能；但他也同時釐清，唯有透過將時間中斷的癲狂（筆者認為這是指創作者或欣賞者參與藝術對象的一種積極態度），藝術作品才能打開沒有理性在其中作用的一種真空狀態、一個靜默的時刻、一個沒有答案的問題，讓這世界被迫質問它自己的過錯。⁴⁸ 如此說來，我們若想重新重返非理性與理性分裂之前的體驗，藝術家的癲狂或是藝術作品對我們有什麼幫助？

筆者認為，藝術家癲狂的現象是我們之所以必須要接觸藝術的動機，而藝術作品則必須由每一個個體主動積極地參與癲狂才具有意義。傅柯表示，藝術家的瘋狂意味著我們有機會看到在令人氣餒的重複與病態的情況下，藝術品的真實性不斷周而復始的誕生，然而癲狂何時進入藝術家是無關緊要的，因為要將非理性從理性宰制中呈示出來，這項工作本身就是一條永無止境的路。⁴⁹ 有關藝術家癲狂形象的文字再現（傳記、小說、學術文本等）或影音再現（肖像畫、照片、電影、

46 劉千美，《差異與實踐：當代藝術哲學研究》（臺北縣新店市：立緒文化，2001），頁 145-146。

47 楊大春，《傅柯》（臺北市：生智，1995），頁 89。

48 Michel Foucault 著，孫淑強、金筑雲譯，《癲狂與文明：理性時代的精神病史》，頁 229-231。

49 Michel Foucault 著，孫淑強、金筑雲譯，《癲狂與文明：理性時代的精神病史》，頁 229、頁 231。

電視、錄音等），對於我們體驗其藝術作品來說是沒有意義的，我們不當依賴藝術家的癡狂形象甚至是癡狂程度來感知或評價其作品，我們必須給與自己機會，讓藝術作品直接向我們說話。

至於藝術作品本身是不是癡狂的？劉千美以傅柯「知識－權力」的理論，適切地分析了傅柯並未明示的美學思想，並認為「這些呈現出非理性之瘋癲的作品之所以被稱為是藝術，不在於其瘋癲，而在於其揭露真相，擺脫宰制的藝術特質」，而「傅柯要說的是，瘋癲的不是藝術本身，而是已被『知識－權力』宰制而遭致扭曲的人性」。⁵⁰換言之，我們不當錯認癡狂是藝術作品的本質，從而將藝術作品視為具有獨立自存的價值的物件，事實上，如果沒有我們每一個個體以理性之外的態度來對待它們，藝術作品根本毫無意義；延伸來說，也許更重要的是，我們可以在現實生活當中創造或體驗任何能夠「揭露真相、擺脫宰制」的事物，而它們就是藝術。

所以，千萬別再說「我不懂藝術」這一類的話了，懂不懂與知不知道都屬於理性作用的範疇，理性對藝術所建構出來的知識文本，於我們每一個個體的藝術體驗無涉；我們也無須神化任何藝術家或藝術作品，因為惟有透過我們個體嘗試體驗非理性的實踐，藝術就會存在。

附註：本文為國科會專題研究獎助（NSC99-2410-H-369-003-MY2）

之部分研究成果，作者特別感謝李富雄先生接受訪談並提供寶貴意見。

50 劉千美，《差異與實踐：當代藝術哲學研究》，頁 146-147。

參考書目

（一）報紙

王萬五，〈畫家席德進替「春盡翠湖寒」的另一女主角張琦玉畫像〉，《聯合報》，1967.7.23。

-----，〈畫家席德進，十二日替中影女星唐寶雲畫像〉，《聯合報》，1967.6.13。

（二）中文專書

李志銘，《裝幀時代：台灣絕版書衣風景》，臺北市：行人，2010。

李富雄，《築情畫境－陽光・空氣・土地香》，臺北市：李富雄，2010。

林芳玫，《解讀瓊瑤愛情王國》，臺北市：臺灣商務，2006。

林惺嶽，《臺灣美術風雲四十年》，臺北市：自立晚報，1987。

張玉法，《中國現代史略》，臺北市：臺灣東華，2001。

張靚蓓，〈面對當代導演李行〉，收錄於黃仁編，《行者影跡：李行・電影・五十年》，臺北市：時報文化，1999。

梁良，〈見證台灣電影崛起和沒落的關鍵人物－李行〉，收錄於焦雄屏、區桂芝主編，《李行——甲子的輝煌》，臺北市：躍升文化，2008。

彭瑞金，《台灣新文學運動 40 年》，高雄市：春暉，1997。

黃仁編，《電影阿郎！：白景瑞》，臺北市：亞太圖書，2001。

黃仁、王唯編，《台灣電影百年史話（下）》，臺北市：中華影評人協會，2004。

楊大春，《傅柯》，臺北市：生智，1995。

楊孟瑜，《刻畫人間：藝術大師朱銘傳》，臺北市：天下文化，1997。

葉石濤，《台灣文學史綱》，高雄市：文學界雜誌社，1987。

劉千美，《差異與實踐：當代藝術哲學研究》，臺北縣新店市：立緒文化，2001。

劉藝，《電影工作臨場錄》，臺北市：中國電影文學出版社，1968。

滕守堯，《藝術社會學描述》，臺北市：生智，1997。

潘燾，《太極·渾厚·朱銘》，臺中市：國立臺灣美術館，2012。

蔡國榮，《近代中國文藝電影研究》，臺北市：中華民國電影圖書館出版部，1985。

盧非易，《台灣電影：政治、經濟、美學（1949-1994）》，臺北市：遠流，2006。

蕭阿勤，《回歸現實：台灣 1970 年代的戰後世代與文化政治變遷》，臺北市：中研院社研所，2008。

蕭瓊瑞，《五月與東方：中國美術現代化運動在戰後臺灣之發展（1945-1970）》，臺北市：東大，1991。

-----，《觀景·自在·楊英風》，臺北市：雄獅，2004。

戴寶村，《臺灣政治史》，臺北市：五南，2006。

藍祖蔚，《王童七日談－導演與影評人的對談日記》，臺北市：典藏藝術家庭，2010。

瓊瑤，《六個夢》，臺北市：皇冠，1989。

-----，《浪花》，臺北市：皇冠，1990。

羅慧明，《圖學》，臺北市：藝術圖書，2001。

Giulio Carlo Argan, Maurizio Fagiolo 著，曾培、葉劉天增譯，《藝術史學的基礎》，臺北市：東大，1992。

Michel Foucault 著，孫淑強、金筑雲譯，《癲狂與文明：理性時代的精神病史》，臺北市：淑馨，1994。

John A. Walker 著，劉泗翰譯，《藝術與名人》，臺北市：書林，2005。

Fernie, Eric(ed.). *Art History and Its Methods: A Critical Anthology*. London: Phaidon, 1995.

Kultermann, Udo. *The History of Art History*. New York: Abaris, 1993.

Minor, Vernon Hyde. *Art History's History*. New Jersey: Prentice Hall, 1994.

Walker, John A. *Art and Artist on Screen*. Manchester and New York: ManchesterUniversity Press, 1993.

（三）網站資料

李小鏡／Daniel Lee 個人官網：<http://www.daniellee.com/Article4.htm>

（四）影音資料

白景瑞作品

《家在台北》。導演：白景瑞。演出：李湘、馮海。豪客，1970。

《兩個醜陋的男人》。導演：白景瑞。演出：藍毓莉、劉家昌。豪客，1973。

《人在天涯》。導演：白景瑞。演出：秦祥林、馬永霖。豪客，1977。

李行作品

《浪花》。導演：李行。演出：李湘、柯俊雄。豪客，1976。

《小城故事》。導演：李行。演出：鍾鎮濤、葛香亭。豪客，1979。

劉家昌作品

《小女兒的心願》。導演：劉家昌。演出：魏蘇、徐康泰。豪客，1975。