

## 第二章 奚淞生平經歷及文藝創作

奚淞認為生命就像一本大書，「一切過去的，都不曾真正消失，點滴都被記錄進生命的大書裡。」（《媽媽看這片繁花》，頁 12）當我們在閱讀作家的作品、探索作家的生平時，便可循著這生命之書的印記，進入作家的心靈，找到那引發創作的根苗。因此在進入奚淞的文學世界之前，我們將先探討奚淞在其「生命」的大書中一路行來的足跡，並以此作為深入其作品的基礎。

在文藝創作上奚淞有著多元化的表現，他創作小說、散文，並且將文學作品配合畫作一同呈現，或是木刻版畫、或是毛筆畫、油畫等等，另外他還畫佛畫、以毛筆抄經，並且提倡抄經的藝術，其將文學和藝術多元融合的表現，讓我們在閱讀他的作品時，像是進入一座繁花盛開的園林一般，有著多彩多姿的視覺享受，並進而得到心靈的感動。追溯奚淞的生平經歷，會發現今日的奚淞在文藝創作上的種種成果，其根苗在幼年時期即已萌生。而隨著歲月的迢遞，奚淞由藝專時期對文藝的多方探索，到留學巴黎時確立自己的文藝觀，回國後在編輯的崗位上從事文藝的深耕，乃至學佛之後文藝風貌有了轉變與開拓，這一切都在光陰的流轉中悄悄地被刻畫在生命的大書裡。

這一章所要探究的是生活中真實的奚淞與其文藝創作之間的關係，雖然敘事學中有所謂「隱含作者」的說法，認為讀者從作品中建構出來的作者形象並非真實的作者，而是作者在具體文本中表現出來的「第二自我」<sup>1</sup>。然而奚淞的作品以感性散文為主，在作品中呈現出真實的性情與自我。鄭明嫻認為：「感性散文的本質是表現不偽不飾的

---

<sup>1</sup> 申丹：《敘述學與小說文體學研究》（北京：北京大學，1998年），頁 229

書寫者『自己』」<sup>2</sup>，「感性散文最大的特色其實就是作者性情的光彩，勇於多方面表現自己的作家，讀者幾乎可以看見作者的全人格。」<sup>3</sup>而「閱讀感性散文作家的作品，實際上更像是在閱讀作者的深層人格。」<sup>4</sup>

因此這一章的論述將以奚淞談論自己生活與創作的散文為主，並參酌他人訪問奚淞的文章，從奚淞視生命為大書的觀點切入，依照時間順序，以奚淞的生平經歷為經，以其文藝創作為緯來交叉探討，將重點放在生命的每一個時期當中重要的經歷對其文藝創作的影響，並剖析其文藝理念，及其文藝創作在各個時期的不同表現，以此來觀察在生命這本大書中，「光陰」<sup>5</sup>如何形塑出今日的奚淞，並探究文藝創作的種子又是如何從萌生到成長，並且蔚為其繁花盛開的文學世界。

## 第一節 文藝種子的萌生期

首先從生命最初始的經歷來考察奚淞從事文藝創作的根苗，我們發現奚淞心中文藝種子的萌生，和其幼年時期的經歷有關。幼年時的經歷，塑造了他苦悶憂鬱的生命原型，並且形成了一顆蓄積著文藝能量的種子；同時童年時期的成長環境，則如同一片沃土，使他心中的文藝種子得到孕育而破土萌芽，以下即從這兩方面來觀察。

---

<sup>2</sup> 鄭明嫻：《現代散文》（台北：三民，2003年），頁12

<sup>3</sup> 同註2，鄭明嫻：《現代散文》，頁23

<sup>4</sup> 同註2，鄭明嫻：《現代散文》，頁20

<sup>5</sup> 奚淞在其近作《光陰十帖》與《大樹之歌》中，特別強調「光陰」的意象，尤其《光陰十帖》更藉著描繪悄然移轉的光陰，自述其從年少以來的創作歷程。

## 一、善感憂鬱的生命原型

奚淞在作品中提及自己的個性時，總說自己是一個心神「容易陷入散漫和憂鬱」的<sup>6</sup>、「天性憂鬱」的人<sup>7</sup>。然而這樣的憂鬱從何而來？我們可以從其幼年時期的經歷來觀察，可以發現大環境的動盪、出入於寄養家庭和原生家庭之間，是造就奚淞對存在不確定的生命原型並且形成其憂鬱性格的主要因素。

對於存在的不確定，似乎從奚淞初生時便隱伏其中。奚淞在 1947 年出生於上海，本名「奚齊」，因為家中小孩太多，父親希望「到此為止」，便將他取名為「齊」。奚淞出生時，抗戰尚未結束，在戰亂中家人分批來台灣，帶他來的親人在報戶口時，只依稀記得他的小名叫「小淞」，因此就報了「奚淞」這個名字而一直沿用至今。出生於戰亂時期，大環境動盪不安，個人的生命亦難以獲得安穩，「命名」這件人生初始的大事，便在離散中有了不同的結果。

生命中的不確定從命名的差錯開始，接著奚淞幼年時期的經歷，更是一連串的矛盾與分裂。出生以後，因為戰亂的關係，家人離散，奚淞被表姊帶到台灣並且寄養在表姊家裡，直到奚淞五歲時才回到自己的原生家庭。在這個寄養家庭中表姊和表姊夫柳伯伯分別以不同的方式來愛奚淞，表姊寵愛著他，甚至比對親生女兒還要好，而柳伯伯則以愛深責切的態度教導他，認為「勤有功嬉無益」，而嚴格地將許多

---

<sup>6</sup> 奚淞在作品中提到自己的書桌玻璃下壓著自己手抄的《心經》經文，他說：「一年大颱風淹水，造成它破碎和支離，如今卻鎮壓了我的書桌，以及我容易陷入散漫和憂鬱的心魂。」見《給川川的札記·觀自在》，頁 222

<sup>7</sup> 奚淞提到自己為何學佛時，他說：「出於幾乎是天性的憂鬱症，難以適應宛如脫韁野馬般奔競、危機重重的現代文明，我試從東方傳統追根溯源，尋求古人賴以安身立命的思維。」見《三十三堂札記·平衡》，頁 50

規範加在他身上。表姊和柳伯伯的感情不好，時常爭吵，對於教育奚淞的歧見只是他們爭吵的原因之一，在嚴厲與寵愛兩極拉扯之下，奚淞敏銳易感的幼小心靈顯然無所適從，對於這一段年幼時期在寄養家庭中的記憶，奚淞說：「直到今天，我仍然感受到那份震動和分裂。」（《媽媽看這片繁花》，頁 76）

在寄養家庭中所感受到的矛盾，在奚淞回到原生家庭之後並未消除，反而奚淞要面對的是生命根源更深的矛盾。奚淞的父親有兩房妻子和十二個孩子，奚淞的媽媽是第二房妻子，而奚淞是十二個孩子中最年幼的一個，奚淞母親的身份在法律上無法獲得承認，因此身份證上奚淞的母親登記的是他的大媽，而奚淞的母親和奚淞父親的關係則登記為父女，在這個家庭中，奚淞和母親同樣有著身份認同上的疑惑，因此奚淞說從幼時起他的心頭總是揮不去一份「對生命、對自己身份的不確定感。」<sup>8</sup>

回到原生家庭，父親對這個幼子其實相當寬容，但是對自己身份的不確定感使得奚淞焦慮不安，不斷地從大人的反應中探尋自己存在的位置，並且敏感地試探著大人對他的關愛。例如有客人來訪時，父親會得意地稱讚這個幼子的繪畫天分，並且讓奚淞將畫拿出來給大家看，這對奚淞來說是被重視與被愛的表現，但是將自己暴露在眾人面前等待評價，卻又讓他覺得羞赧，這些經歷，使奚淞形成敏感矛盾的個性，奚淞說：「後來想想，自己大半生一直處於這兩種矛盾的心態，想要介入群眾，又想退出去群眾；不知道自己投入世界，還是躲藏起來；不知道自己重要還是無聊。」<sup>9</sup>

我們觀察奚淞童年從寄養家庭到原生家庭的經歷，可以看出在這一段人格的形成期，面對自身生命中許多矛盾與不確定，奚淞亟欲探

---

<sup>8</sup> 見李維菁：〈奚淞——蓮上復生的哪吒〉，《藝術家》346期，（2004.03），頁 280-285

<sup>9</sup> 同前註

尋自我存在的位置，他敏銳地探觸外界的生存環境與人我對應的關係。在這樣的生命型態中，他不禁對自我的存在充滿疑惑、對人我關係感到焦慮，因此形成其矛盾憂鬱的人格特質。對於生命初期的這段經歷，奚淞認為上天分派給他的生命原型，正是一個對「存在不確定」的生命狀態<sup>10</sup>。

然而這樣善感憂鬱的人格特質，正形成一顆飽含文藝能量的種子。在回顧自己從事文藝創作的根源時，奚淞認為自己善感的個性正是從事文藝創作最原始的因素，奚淞從童年在寄養家庭時的一段回憶以及自己的個性談起：

表姊牽著四歲的我，走過仁愛路的日式住宅巷落。我看見一個孤單的小孩蹲在電線桿下哭，便掙脫了表姊的手，也蹲在小孩前面，大哭起來，不肯再走。這竟成了我對童年生活最早的一則記憶。

我後來想：這大概是我喜歡繪畫和寫作的最原始動機了。我渴望瞭解別人的喜怒哀樂，期望溝通並分擔人們的感情。繪畫和寫作，便是我往這方面努力過程中的產品。（《夸父追日》附錄，頁 235）

除了善感的個性之外，對存在意義的疑惑使奚淞渴望尋找生命的解答，而一頭鑽進了文藝的世界，他說：「我以為世上最高貴的莫過於文學、藝術、哲學，覺得這些東西背後必然有更神聖的存在，他們可以幫助我觸及更高的東西。」<sup>11</sup>因此文學與藝術是奚淞宣洩自身焦慮與探索生命意義的一個窗口，甚至後來接觸佛教，也是為其生命的焦慮

---

<sup>10</sup> 同註 8，李維菁：〈奚淞——蓮上復生的哪吒〉

<sup>11</sup> 同註 8，李維菁：〈奚淞——蓮上復生的哪吒〉

尋求安頓，他說後來他才懂得自己被分到的這個生命原型，正是上天讓他接觸佛法的因緣<sup>12</sup>。

綜觀奚淞幼年時期的經歷和其文藝創作的關係，可從《姆媽看這片繁花》書末的〈玉蘭三篇〉一文看出更為清楚的脈絡，文中奚淞提到一則關於玉蘭花的傳說：聽說如果玉蘭只長葉不開花，那麼只要在樹幹上釘上大鐵釘，它就會開花了。<sup>13</sup>奚淞以這則玉蘭花的傳說做譬喻，來探討生命經歷和創作的關係，他說：

**廚川白村說：「文藝是苦悶的象徵」，如果把人的創作比做花，則枝葉間紛紛不自禁的綻吐，可緣起其鏗入年輪深處的一根釘？而追索每一朵花的來處，必得循汁液流動的黝黯管道，尋找那最初的傷楚了。（《姆媽看這片繁花》，頁 232）**

我們觀察奚淞幼年時期的經歷，發現使奚淞對文藝產生興趣、開始創作，以及在中年之後接觸佛法，而將佛法融入創作之中，這一切都可溯源於奚淞最原始的、對於存在感到焦慮與不確定的生命型態，這些生命中的焦慮苦悶，或許便是那引發創作的、玉蘭花樹上的一根釘了。

---

<sup>12</sup> 同註 8，李維菁：〈奚淞——蓮上復生的哪吒〉

<sup>13</sup> 蕭蕭在其〈嚇樹開花〉一文中，亦曾提及類似的傳說，他提到李滄曾告訴他：「宜蘭地區，當蓮霧樹不開花時，有的人會環著樹幹圍砌土堤兩尺高，中間灌上水，水漫著樹根樹幹，蓮霧就會開花，準備結果了。」因為「水漫樹幹，蓮霧樹會以為自己的生命快要結束了，為了傳宗接代，她會盡一切生命力，讓自己開花，延續蓮霧的後嗣。」蕭蕭：《心中升起一輪明月》（台北：九歌，1996年），頁 14

## 二、培育文藝種子的沃土

幼年時期的經歷，造成奚淞善感憂鬱的性格，這樣的生命型態如同一顆種子，蘊含了文藝創作的能量。同時奚淞幼年時期的成長環境中的幾個重要他人，對於奚淞文藝創作的發展亦有著重要的影響：寄養家庭中的柳伯伯，是引領奚淞接觸書法並且進入美術堂奧的關鍵人物<sup>14</sup>；而奚淞的父親，對於奚淞的文藝傾向始終抱持著寬容的態度，任憑他自由發展；奚淞的母親更是在背後一路支持奚淞的穩定力量。這樣的成長環境形成了一片沃土，在這片沃土的培育之下，奚淞心中的文藝種子得以萌芽成長，於是奚淞開始接觸文藝，並且得以充分地發展他對文藝的愛好。

雖然奚淞在寄養家庭的時間並不長，但是表姊夫柳伯伯對他卻有著深遠的影響。奚淞回憶自己與毛筆結緣的經過，他說：「我會成長為一個愛畫畫，並且對毛筆懷有特殊情感的少年，不能不溯源於柳伯伯的毛筆魔術。」（《光陰十帖》，頁 19）幼年時期觀看柳伯伯以毛筆作畫，隨意鋪染便成一幅山水、幾行草書，覺得非常神奇，這樣的經驗一直烙印在奚淞心裡，因此中學時奚淞央求柳伯伯教他寫書法，從此書法成為奚淞的「第十一根手指」（《光陰十帖》，頁 18），即使至巴黎留學，奚淞仍然隨身帶著幾枝毛筆，乃至後來提倡毛筆抄經的藝術，對於毛筆的這一份特殊情感，奚淞認為實在是柳伯伯對他的影響。後來雖然奚淞回到自己的原生家庭，但是和柳伯伯仍時有聯絡，柳伯伯在關於繪畫和書法上融合了生命智慧的話語，對奚淞的人生亦有著提攜的作用，因此對於這個影響自己一生的關鍵人物，奚淞充滿了感激，奚淞說：「他是我生命裡的啟蒙師。」（《光陰十帖》，頁 18）

---

<sup>14</sup> 奚淞說：「自我有記憶起，柳伯伯便教我認字，乃至於日後引我學習書法並進入美術堂奧。」《光陰十帖》，頁 71

柳伯伯對奚淞有著啓蒙性的影響，而父母親的寬容與支持更是奚淞心中的文藝種子得以萌芽成長的重要因素。奚淞的父母親並沒有一般人對於孩子學藝術沒「錢」途的擔憂<sup>15</sup>，反而對於他從小所展現的文藝愛好相當寬容，因此奚淞得以盡情地發展他的興趣與才華，奚淞說：「對於我的文藝傾向，父母親自始便不曾給予任何干阻，回想起來，他們甚至教給了我最重要的一課。」（《姆媽看這片繁花》，序文）父母親的支持使其得以悠遊於文藝天地，而雙親的手藝更讓奚淞體會到生命和藝術之間的關聯性，奚淞從父親手繪的炭精肖像畫和母親親手縫製的唐衫，領略到這生命中「最重要的一課」，他說：

**仰頭看父親遺留的肖像畫，低頭摩挲母親手縫的唐衫，我漸漸明白了其中深意——無論如何，要盡情盡性的活著，熱愛生命，並追尋生命所可能有的最高完成。世間一切藝術或手藝若顯出它的重要性，不過出之於此罷了！**

**這是父親與母親教給我的藝術。**

**這也是人人擁有的藝術！（《姆媽看這片繁花》，序文）**

在這些影響奚淞的關鍵人物中，我們還需特別注意母親對他的影響。奚淞五歲時回到自己的原生家庭，初加入這個大家庭中，帶著對自己身份存在的疑問，奚淞內心充滿了焦慮與不安，這時母親以無盡的關愛，伸出溫暖的雙手，安撫了奚淞的焦慮。在〈姆媽看這片繁花〉一文中，對於母親的支持與關愛，奚淞有著動人的描寫：

---

<sup>15</sup> 奚淞說：「記得我爸爸曾笑我：『老么是個「無貝之才」』，隔了這麼多年，回首當時，社會的功利色彩不濃厚，學藝術的前途茫茫，倒也可以如此坦然面對。」〈何妨特立獨行〉，《皇冠》雜誌 65 卷 3 期（1986.05），頁 211-213



幼年時，因為戰亂，我一度遠離雙親，寄養別家，直到五歲才重回父母身邊。

回家後的我，忽然從乖順中爆發了躁惡的脾氣，經常與哥哥們纏鬥不休，時時啼泣撒賴。出於一種難以表達的心靈匱乏和飢渴，我做一切行為，無非想博取父母的關注，特別是母親更多的優寵。

記得是一個冬夜，我終於有機會傍著母親睡了。我蜷縮、隔著幽深如洞穴的厚棉被，依稀感覺到母親均勻的呼吸。我悄悄伸出手，像伸向無窮遙遠的世界，朝母親的方向。

姆媽！我摸到了，你的手！

母親並沒有睡著，在黑暗裡，她也輕輕回握了我的。

我的心狂喜、跳躍。一切過早的憂傷和不安，都在母親溫暖的一握中平撫。（《姆媽看這片繁花》，頁3）

奚淞說這段往事是他「童年最深的記憶」（《姆媽看這片繁花》，頁3），此後母親的手、母親的關愛，便成為支持奚淞一生中勇往前行的穩定力量。從負笈異鄉到回國後積極追求自己的文藝理想，母親都默默地支持著他<sup>16</sup>，甚至母親的病苦與過世更為奚淞的人生開了另一扇窗，奚淞因此開始接觸佛法，將文藝創作與佛法結合，並且在佛法中找到生命的解答。而對母親的孺慕與懷念，亦成為奚淞作品中重要的感情基調。因此在童年時期幾個重要他人之中，母親可以說是影響著奚淞一生的最重要的人物。

透過以上對於奚淞幼年時期成長環境的分析，可以看出柳伯伯的啟蒙、父親的寬容與母親的關愛，造就了一片適合文藝種子萌芽的沃

---

<sup>16</sup> 在《夸父追日》一文的自序中，奚淞表達了對母親的感謝，他說：「她始終以無言的憂心，放任我去做我愛做的一切」。《夸父追日》，頁2

土溫床，而柳伯伯的智慧、父母親的手藝，更讓奚淞體會到「生命中的藝術」——藝術唯有和生命連結才有價值與意義，這樣的理念亦成爲奚淞日後文藝創作的基礎。奚淞的童年時期就在這樣的環境之下悠遊從容地開始發展他的文藝傾向，於是文藝種子破土萌芽，並開始伸出探索的觸角，在文藝領域中進行多方的探索與嘗試。

## 第二節 文藝領域的探索期

幼年時期的經歷，使奚淞心中蘊藏了一顆文藝的種子，但是五〇年代的台灣，文藝資訊和活動都相當缺乏，因此儘管奚淞已萌生愛好文藝的根苗，但是卻得不到太多養分的澆灌，直到六〇年代，奚淞進入藝專之後，才展開了他文藝生活的第一步。進入藝專到其出國留學之前的這段期間，是奚淞伸出探索的觸角，悠遊於文藝領域的時期，這個時期奚淞在藝術上和文學上分別進行多方的探索。在藝術方面，奚淞和朋友們一同嘗試許多前衛的創作；在文學上，一方面是擔任《ECHO》雜誌（即《漢聲》雜誌的前身）的特約採訪，另一方面便是發表了其生平的第一篇文學作品——短篇小說〈封神榜裡的哪吒〉。

首先就當時的文藝環境來觀察，六〇年代的台灣，甫從戰亂流離中安定下來，對未來充滿了求新求變的渴望，其時西方的現代主義<sup>17</sup>、存在主義被引介到台灣來，在當時形成一股風潮，戰後台灣的社會背景，正好形成現代主義發酵的溫床，白先勇對於現代主義在六〇年代的台灣造成流行曾有如下的說明，他說：

事實上，廿世紀中國人所經歷的戰爭及革命的破壞，比起西方人有過之而無不及，我們的傳統社會及傳統價值更遭到了空前的毀滅。在這個意義上，我們的文化危機跟西方人的可謂旗鼓相當，西方現代主義中叛逆的聲音、哀傷的調子，是十分能夠打動我們那一群成長於戰後，而正在求新望變、徬徨摸索的青

---

<sup>17</sup> 「所謂現代主義，就是繼承象徵主義之後而起的達達主義、立體主義、本來主義、超現實主義、存在主義等之總稱。」參見劉再福編著：《存在主義哲學與文學》（台中：普天，1967年），頁47

### 年學生的。<sup>18</sup>

奚淞正是在這樣背景之下於戰後成長的一代，在這樣的文化氛圍之中，存在主義被引介到台灣來，在這個時期，奚淞便在存在主義的大環境，以及志同道合的伙伴所形成的小環境中，伸出探索的觸角，在藝術與文學兩方面開始進行多方的嘗試。奚淞從存在主義中得到許多養分，讀了許多存在主義的書，並且深受存在主義的荒謬虛無、叛逆孤絕風氣的影響。除了存在主義的薰陶之外，這個時期奚淞結識了幾個志同道合的朋友，對其文藝生涯也具有關鍵性的啓發，奚淞曾說：「直到我進了藝專，生活有了相當大的轉換，也可說是在那裡開始了我藝術生活的第一步。其中真正啓發我的是今天在《漢聲》雜誌工作的兩個重要伙伴，一個是創刊人黃永松、一個是發行人姚孟嘉。」（《姆媽看這片繁花》附錄，頁 249）黃永松與姚孟嘉是奚淞前期的學長，他們和奚淞志同道合，帶給奚淞許多啓發，回憶起這段在藝專求學的時光，奚淞認為自己「從朋友那裡得來的啓發遠遠超過學校教育」<sup>19</sup>。

在這樣的背景之下，奚淞便如同一顆正在成長茁壯的種子，一方面汲取養分，一方面伸出探索的觸角，向未知的領域不斷延伸。在藝術方面，奚淞和朋友們一起從事了許多實驗性的創作，例如他們組織了一個「up 畫會」，舉辦前衛的超現實的畫展。另外他們還合拍實驗電影，由奚淞創作劇本、黃永松攝影、姚孟嘉擔任男主角，這部作品後來參加了《劇場雜誌》主辦的「實驗電影展」。奚淞悠遊在這些遊戲式的、實驗性質的藝術創作當中，這些嘗試使奚淞的文藝生命得到許多養分，回憶起這段少年時光，他說：「現在回顧起來，覺得很好玩，

---

<sup>18</sup> 白先勇：〈戰後成長的一代——憶崎嶇的文學之路〉，《聯合報》，1988.09.05，第 21 版

<sup>19</sup> 同註 14，奚淞：〈何妨特立獨行〉

可是當時是自認爲很進入情況地，把西方文藝上某些很前衛的東西當作自己的前衛，而且很認真去做。」(《姆媽看這片繁花》附錄，頁 252) 這些雖然都是藝術上前衛的創作，但是這些嘗試使奚淞開拓了視野與胸襟，對奚淞的文學生命以及日後從事的文字工作亦有深刻的影響，奚淞便曾說：「我今天靠文字『吃飯』，能夠把心胸開闊，伸出觸角接受各種刺激，跟當時的際遇很有關係。」<sup>20</sup>

奚淞和朋友們在藝術上的嘗試精神後來延伸到文學上，奚淞和黃永松、姚孟嘉等人在經歷過許多藝術上前衛的創作之後，在瀟灑崇洋氣氛的文藝界中回過頭來重新省思中國文化的可貴，因此產生了《ECHO》雜誌。奚淞在赴巴黎留學之前，便加入《ECHO》雜誌擔任特約採訪，這個工作使奚淞開拓了眼界，並在文藝觀念上得到許多啓發，例如奚淞回顧讓他印象最深刻的一次採訪——全程觀察記錄大甲媽祖進香團的實況，在這個盛大而井然有序的過程中，奚淞體會到「不能用一些概念與觀念去生活，必須實際地去體會生活。」(《姆媽看這片繁花》附錄，頁 255) 他說：「我也第一次感覺到人原來不是那麼孤絕、也不是那麼虛無、更不是空白，而是充滿了聲光顏色。」(《姆媽看這片繁花》附錄，頁 259) 這些採訪的經驗使奚淞實際參與人群、體會生活，因此奚淞漸漸走出存在主義虛無孤絕的象牙塔，而擁抱更爲真實的人生，並且這樣的震撼讓奚淞在留學回國後繼續加入《漢聲》雜誌的編輯群，而從此一頭鑽進採訪鄉土民俗藝術的工作當中。

在文學的探索方面，除了加入漢聲雜誌的編輯之外，這時奚淞創作了他生平第一篇短篇小說——〈封神榜裡的哪吒〉，這篇作品於 1971 年刊登在《現代文學》四十四期，後來被收入鄭明娉主編的《六十年短篇小說選》(大江出版社)當中，此文一出，便引起文壇的矚目，便

---

<sup>20</sup> 同註 14，奚淞：〈何妨特立獨行〉

有論者曾說：「這是一篇奇妙有味、涵蓋繁複、主題深刻的傑作」<sup>21</sup>這篇初試啼聲的作品引起文壇的重視，同時奚淞也從創作過程中建立起書寫的信心，他說：

**我也記得獨自伏案，邊因哪吒魂魄的哀告而垂淚，邊因平生首度自覺掌握到創作形式和內容的均衡而狂喜不禁。〈《封神榜裡的哪吒》自序〉**

就奚淞的生平及創作歷程來觀察，這篇一鳴驚人的作品正標誌著奚淞躋身文壇的開始。

綜合以上的分析，可以看出少年時期的奚淞在文藝領域中積極地充實自己，並且進行多方的探索與嘗試，回顧這一段艱辛創作、勇於探索的歲月，奚淞曾用「一粒種子落地的情境」作了貼切的譬喻：

**全然無法估量日後如何成形成蔭，一粒種子落地，若是不死……若是死……他必得在地底的黑暗與虛無中，以自身的爆發與死亡為獻祭，尋找到掙扎向光明的新生契機。而也因為自己只是一粒微渺的種子，必須以直覺和感性向人生懸疑做極度的探測。〈《封神榜裡的哪吒》自序〉**

綜觀這個時期在文藝中探索的奚淞，正如一顆爆發了能量的種子，不斷地向人生未知的領域探索著自我的極限，就在這樣的過程當中，這顆文藝根苗即將逐漸成長茁壯、蔚為大樹。

---

<sup>21</sup> 李喬：〈細品封神榜裡的哪吒〉，《台灣文學造型》（高雄：派色文化，1998年），頁107

### 第三節 文藝觀的建立期

在前一個時期的種種嘗試中，奚淞探索著藝術、探索著自我，1972年奚淞更延伸其探索的觸角前往巴黎留學，懷抱著成爲一個藝術家的夢想進入巴黎美術學院和巴黎十七版畫工作室學習，直到1975年父親過世才回台灣。繼1971年發表〈封神榜裡的哪吒〉之後，這三年留學的時間當中，奚淞沒有發表任何文學作品，但是異國文化帶給他的衝擊與思索，使奚淞建立起自己的文藝觀，並且對於藝術與人生更加有自信，而這時所確立的文藝理念，長遠地影響著奚淞回國後的工作與文藝創作。因此留學巴黎的時期對奚淞文藝生涯來說是一個很重要的關鍵，對於這段負笈異鄉的日子，奚淞說：「巴黎這三年帶給我最重要的啓發其實是在思考上頭，而非在藝術上我學了什麼新的形式。」<sup>22</sup>在這個時期中奚淞所建立的文藝理念有兩點，首先奚淞思索藝術與人生的關連，認爲藝術應來自於生活，和生活、生命相聯繫的才是真正的藝術；進一步奚淞思索文藝和社會的關係，他認爲一個成熟的社會必須建立起屬於自己文化的文藝金字塔，有紮實的基礎才會有尖端的表現。這一節即從這兩方面來探討奚淞這個時期所建立的文藝理念。

#### 一、藝術來自生活

前一個時期，奚淞在文藝領域中多方探索，心中的文藝種子逐漸成長茁壯，接著奚淞面臨著生命中的另一層蛻變。文學與藝術是奚淞爲生命的苦悶所尋找的一個出路，然而悠遊在文藝領域中，奚淞開始有所質疑，到底藝術的價值何在？藝術對於人生到底有何意義？來到

---

<sup>22</sup> 同註8，李維菁：〈奚淞——蓮上復生的哪吒〉

巴黎，奚淞滿懷熱情的希望這個藝術之都能使他成爲一個藝術家，並且能解除他在探索藝術的過程中所產生的疑惑，但是種種法國前衛現代藝術又總讓他迷惑，他認爲藝術若只存在於美術館中，和人生又有何關連？藝術若只是尖端前衛少數人才能懂的表現，對於生活又有何助益？因此奚淞不斷思索著藝術的根源與價值：

**正如同世上無數藝術工作者一樣，費去多少時光、熱情和精力，匯成這些輕飄的長短寬窄的著色與不著色的畫幅，它們究竟是一種無謂的浪費呢？抑或是有價值的努力？（《夸父追日》附錄，頁 236）**

這樣的疑惑，奚淞在巴黎的留學生活中得到解答。在巴黎三年的時間，他帶著紙和筆在街頭捕捉著市井小民生活中瞬息即逝的表情，以畫筆和文字記錄自己的所見所感，這時出現在他筆下的是殘疾的街頭藝人、車上專心織著毛衣的婦人，和露出倦容的乘客等等，在這樣的過程中，創作和生活有了連結，奚淞以畫筆碰觸著這些創作對象的喜怒哀樂，至此他才感覺自己真正在作畫。因此這段經歷使奚淞領悟到「創作源於體驗」而「藝術來自於生活」，他說：

**巴黎不只教給了我藝術，也使我開始思考到藝術的來處：藝術並非茁生於美術館及既有的藝術品和藝術概念中，它更深的根源應在於人的生活。（《夸父追日》自序）**

奚淞認爲藝術應來自於生活，而不是和生活脫節的高調，奚淞在出國前，隨著《ECHO》雜誌下鄉採訪時，就曾思索過這個問題，經歷過大甲媽祖盛大的進香過程之後，奚淞認爲人不能只靠觀念生活，必須



實際去體會生活，而留學巴黎的文化衝擊與生活體驗，更讓他繼續思索這個問題而得到確切的解答，進一步建立起「藝術來自於生活」的文藝理念，這時奚淞對於文藝創作有了更深的體會，他認為這些生活中的觀察體驗和創作的關係，實際上是互相影響、相輔相成的，他說：

**無論是怎樣的新生活，我都盡量設法去觀察、體驗。同時我的創作會幫助我對生活體會得更深刻，因而又滋生喜悅，讓我樂意去從事更多的創作。（《姆媽看這片繁花》附錄，頁 269）**

藝術應和生活有所連結，從生活中誕生的藝術更有其價值，對此，奚淞說托爾斯泰亦給他很大的啟發，他說：

**在文學上，托爾斯泰是世界頂尖人物，是個巨人。可是他到了晚年，突然認為他早年所寫的大作品都不值一文，他否定他過去的藝術成就，他說：「藝術家應該瞭解，更好的藝術應該是一首簡單的兒歌、一個小小的童話故事。如果從生活裡誕生一首好的兒歌、一個好的童話，那對人類的貢獻已超過了《戰爭與和平》、《安娜卡列尼娜》」……他這種精神對我是一項重要的啟示。（《姆媽看這片繁花》附錄，頁 264）**

這個時期的奚淞，思索著藝術與人生的課題，並且從巴黎的生活中以及托爾斯泰的文學觀中獲得啟發，進而建立起「藝術來自生活」的文藝觀，接著他觀察義大利導演費里尼的電影作品中，總潛藏著義大利的靈魂；法國人也能從它們的生活中，產生屬於它們自己的現代藝術，於是奚淞對於藝術的來源有了更深的理解。所謂的「藝術來自於生活」，來自於什麼樣的生活？誰的生活？他認為：

如果說創作源自於體驗，有什麼體驗比得上自己生活、成長了二十年的故鄉呢？（《夸父追日》附錄，頁 237）

我同時想到：法國人既然能從他們的生活裡產生他們的藝術，中國人也該在不同的文化背景和社會環境下，產生屬於自己的藝術，而不必一味追隨、模仿了。（《夸父追日》附錄，頁 240）

於是對於藝術與人生的關連有了一番通透的思索之後，奚淞接著更進一步思索著如何在自己的土地上建立起屬於自己社會文化的文學與藝術。

## 二、建立文藝的金字塔

除了思索藝術與人生的關連而建立起「藝術來自於生活」的文藝觀之外，奚淞更進一步思索藝術和社會之間的關係。觀察著法國的前衛藝術表現與其社會文化的關連，奚淞認為：

西洋的前衛藝術是基於過去長久的傳統，一步一步走來的，是經過時代演進，是連續性的追求，是漸進的美感演化的過程。因而在西洋從事前衛藝術的這一小撮菁英份子，其實根植於整個社會累積細密嚴謹的文化層次上，背後有整個西方堆得厚厚滿滿的厚度。前衛藝術、油畫、手工藝、設計……乃至於生活中小小的美感，從傳統到前衛，各在當地的生活有著細密的分工且彼此尊重，同時展現重要性。<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> 同註 8，李維菁：〈奚淞——蓮上復生的哪吒〉

奚淞認為法國所謂的「前衛」，實際上有其厚實的文化傳統作為背景，整個社會有著穩固的文藝基礎，因此能夠產生出大文學家、藝術家，甚至尖端前衛的藝術。而我們不曾參與西方社會從傳統到現代漸進的過程，卻想要生硬地移植他們的前衛藝術，那絕對是行不通的。顯然奚淞對於當時國人普遍崇洋的風氣有所批判，既然藝術植根於文化傳統，那麼要如何走出屬於我們自己的文藝發展之路呢？奚淞因此提出了「建立文藝金字塔」的主張：

一個成熟的文化，它應該像金字塔一般，有堅固的結構，除了那站在塔頂發光發亮的畢卡索之外，還要有許多人投入各個層面去，去做比較基層通俗的工作……讓藝術進入一般人的生活領域，和食衣住行緊密地結合在一起，這樣我們的小孩才能從小就在一個美的氣氛下長大，台灣才能有所謂比較成熟的文化金字塔出現。<sup>24</sup>

如果我們這麼多愛好藝術的百姓或學生，能夠同時把社會文化看成一座金字塔，而不要每個人都只往尖端看，可能每個人都可以找到最適合自己的位置，去做很多很多事。如此在不知不覺中，也許我們能建立一個成熟完整、屬於我們自己的文化出來。（《姆媽看這片繁花》附錄，頁 265）

在這番理念中，我們可以看出奚淞從一個存在主義的文藝青年蛻變而為對社會文藝發展具有深切使命感的文藝工作者，在巴黎的土地上，感染著巴黎的文藝氣氛，奚淞思索的卻是台灣文藝發展的問題，這個

---

<sup>24</sup> 見馮景青：〈當代文學作家的藝術趣味——奚淞〉，《文訊月刊》28期，（1987.2），頁 73-75

曾經前衛叛逆的文藝青年，經過一番衝擊與省思，建立起務實的文藝理念，他認為台灣所需要的不只是外國的尖端藝術，當務之急在於以自己的文化背景為基礎，建立起穩固的文藝金字塔，從基層到尖端，從傳統到現代，一步一步有階梯可循，如此在自己的文化土壤上深耕，才可能建立起屬於我們自己的成熟的藝術。

總結來看，這個時期的奚淞正如蔣勳所說：

**奚淞在虛無、叛逆、沮喪、頹廢、荒謬的青少年時代過了以後，反倒似乎具備了免疫的力量，能夠在到達歐洲之後，重新思考起藝術中人的主題，一眼看穿商業結構中藝術的虛偽性，而嚴肅檢視起自己做為藝術工作者的角色與責任。<sup>25</sup>**

留學巴黎對奚淞來說，看似奔赴另一個文化，但是經過一番衝擊與省思之後，反而讓奚淞回歸鄉土。這個時期，對於藝術與人生、藝術與社會的種種疑惑，都在異鄉生活的觀察與思索中得到解答，於是奚淞建立起屬於自己的文藝觀，並且蛻變而為一個成熟而自信的文藝工作者。

---

<sup>25</sup> 蔣勳：〈悲愁又美麗——奚淞和他的版畫〉，《聯合報》，1984.12.25，第8版

#### 第四節 文藝理念的深耕期

經過異鄉文化的衝擊與洗禮，奚淞建立起自己的文藝觀，1975年回到台灣，奚淞不再是當年懷著「做一個真正藝術家的夢想」的文藝少年，而成爲一個想以藝術帶動整個社會的文化工作者<sup>26</sup>。七〇年代的台灣在文化活動方面蓬勃發展，戰後成長的一代這時已成爲社會的中堅，一群年輕的文藝工作者開始有所覺醒，紛紛從各方面爲社會的文化藝術而努力，例如「雲門舞集」的創立、《漢聲雜誌》、《雄獅美術》的創刊、「新象藝術公司」的成立……奚淞回到台灣之後，正好投入這波時代的潮流，開始他積極參與社會的各項工作。

這時他以「手藝人」的身份自居<sup>27</sup>，從各方面實踐他的文藝理念。因爲深信藝術來自生活，藝術必須和人生產生連結，所以奚淞積極地參與民俗田野調查，製作民俗文化專輯，親自體驗生活、探訪生活中的藝術；另外有感於社會必須建立起穩固的文藝金字塔，因此奚淞致力於兒童美育以及大眾文藝的建立，在金字塔的底部深耕，希望能培厚國民美育的土壤。

這個時期，奚淞的生活忙碌而多元，這些不同的體驗同時也帶動他的創作，於是繼1971年發表〈封神榜的哪吒〉之後，奚淞的文藝創作開始有了豐富的展現。深入民俗文化、發掘生活中的藝術，這時奚淞開始創作散文來記錄他在工作以及生活中的感動；另外，在建立健全的大眾文藝的理念之下，奚淞將中國傳統民間故事和神話傳說加以改寫，以生動的文字配合他繪製的插圖，寫作了一系列的圖說神話以

---

<sup>26</sup> 張丙坤：〈從生活中來到生活中去——奚淞和他的創作〉，《雄獅美術》171期，（1985.5），頁105-111

<sup>27</sup> 奚淞在《光陰十帖》序文中說：「1975年，我自法國留學習美術歸來後，邊工作、邊以『手藝人』爲專欄名，在報紙副刊發表系列木刻散文。」

及兒童故事書，並且將木刻配合散文共同呈現，使木刻藝術與大眾更為接近，而形成其特殊風格的散文；同時奚淞也繼續著短篇小說的創作。因此我們可以說這個時期是奚淞致力於實踐其文藝理念以及在文藝園地中深耕的時期，以下即分別來探討奚淞這個時期所從事的努力以及創作的成果。

## 一、探訪民俗文化，發掘生活中的藝術

奚淞在巴黎領悟到「藝術來自生活」、「生活是一切藝術之母」，他認為藝術應該和實際生活結合、和人生結合，不該只是象牙塔中的藝術。回國後，奚淞一再強調這一理念，在《夸父追日》一書的附錄中，談到藝術和理想人生的銜接時，他說：

如果說：藝術是人生的一面明鏡，洞照了人們的生活和情感。那麼對人生幸福的追尋，該是比藝術更重要的前提了。假使人生充滿失望，沒有理想，這照鏡子的遊戲還有什麼好玩？（《夸父追日》附錄，頁 241）

在《姆媽看這片繁花》一書中，他亦提及這一觀念：

藝術？為了藝術？為什麼不是為了遠離心靈飢餓和匱乏，而勇敢尋求並吃下解惑之藥？用強壯胳膊去全力擁抱人生的愛情和幸福的願望？

存在主義大師傑可·梅替說：「如果裝滿藝術品的博物館失火，我寧可只救博物館中的一隻貓……」（《姆媽看這片繁花》，頁 225）

在這樣的理念之下，奚淞有其使命感，他不斷思索的便是「作為一個藝術工作者，也是人類社會的一份子，應該如何也使自己的工作與社會銜接起來呢？」（《夸父追日》附錄，頁 241）因此這個時期，奚淞便致力於將藝術和生活結合、發掘生活中的藝術。

為實踐這個理念，重回《漢聲雜誌》對他有著深刻的影響和幫助，《漢聲雜誌》的前身便是由奚淞的學長黃永松、姚孟嘉創辦的《ECHO》雜誌，奚淞在出國前曾擔任這份雜誌的特約採訪，回國後，奚淞在 1977 年重新加入老朋友的工作行列，而《ECHO》雜誌在經過七年的努力之後，終於在 1978 年出版中文版，即是《漢聲雜誌》。

《漢聲雜誌》製作了一系列的民俗文化專輯，在鄉土文學爭論未休的七〇年代，奚淞和《漢聲雜誌》的伙伴們勤勤懇懇地在一次次田野調查中深入鄉土，探訪民俗，他們所關切的鄉土民俗，並不受到狹隘地域觀念的侷限，他們所挖掘的正是中國人「生活中的藝術」，奚淞說：

**我們相信：傳統民俗中蘊藏世代先祖生活的智慧，是民族文化中最基層的本源文化。關注民俗也即是關切自己民族體質，有助於我們在朝向現代化中適當調整步伐，並建立有中國人氣質的新文化。<sup>28</sup>**

每一次的民俗田野調查對奚淞來說都是新奇而且大開眼界的經驗，奚淞熱情而認真地擁抱鄉土、參與社會，致力於發掘中國人生活中的藝術，同時在這些廣泛的生活體驗中，奚淞更攝取了創作的養分，使其文藝創作有著多元的面貌和豐富的展現。這時他在《中國時報》發表了一系列的木刻散文，記錄的便是這些工作與生活中的感動，例

---

<sup>28</sup> 奚淞：〈民俗田野工作二十年〉，《中國時報》，1991.06.21，第 27 版

如被選入國中國文教材的〈美濃的農夫琴師〉一文，奚淞以一幅渾厚樸實的木刻版畫，配合散文，描述了在民俗採訪時，從聆聽客家農夫的歌謠中，得到「更質樸而直接，來自生活深層的感動。」（《光陰十帖》，頁26）他說：

我靜靜坐在角落，一邊欣賞一邊羨慕著，這才是最自然不過的藝術表現啊，我想著。在現代工業社會，人成為工作機器中的一枚小小齒輪，連藝術也分化為極少數人的專業。其餘愛好藝術的人，只能衣冠楚楚的走進畫廊，要是一動也不敢動的坐在音樂廳裡，聆聽大音樂家在演奏台上表演不凡的技藝。在傳情達意的人類基本需要上來說，現代人真是無能至極了。像這些美濃鄉民自拉自唱、自由自在的享受技藝的愉快，在曲調和內容上，更與客家人民的生活、工作和情感息息相關。對比起來，這地方廟宇中的民謠聚會，實在比都市大劇場中的音樂表演，更令我覺得親切、動人多了。（《姆媽看這片繁花》，頁83）



這段話正可以看出奚淞的理念，他認為從生活中發生的藝術更能令人感動、更具有溝通人類情感的作用。從這一段話當中也可看出在奚淞從事文藝創作的過程中，「生活體驗」這部分所佔據的關鍵位置。這些多元的體驗，可說是其創作的泉源動力，正如他所說的：

我覺得生活才是一切藝術及一切活動的母親……真正的藝術家一定要從生活中出來，而且掌握著他自己的生命及生活中剛好碰觸最著力的那一點。（《姆媽看這片繁花》附錄，頁273）

如此發掘生活中的藝術，以生活體驗帶動創作，在創作中深刻地體驗



生活，奚淞的作品將自我的生命和他人的生命、周遭萬物、大我的一切連結在一起，充滿了對社會以及身邊人事物的關心。刻畫生活的面貌、記錄生活中的感動，這個時期奚淞對自己的定位，不是畫家、不是作家，而是「手藝人」。他說朋友曾疑惑地問：「你是要做畫家的，怎倒變成『手藝人』了呢？」對此，奚淞說「其實與其名為畫家，我到寧可被稱做手藝人。」他從「藝」這個字的古字來探討，他說：

「藝」古寫為「」，像是一人執工具，植小樹入土的造形。就本質來看藝術的發生，正如同植樹苗入土，脫離不了基本的常民生活。至於對做木刻的我來說，古「」字，更像是手執雕刀，一刀刀把生活經驗雕鏤在木版上。」（《光陰十帖》，頁25）

「藝術的發生正如同植樹苗入土」，奚淞此時所從事的工作正是在文藝園地中植樹深耕，將藝術和生活連結起來，以編輯工作和文藝創作踏實地實踐自己的文藝理念：在探訪民俗的工作中發掘生活中的藝術，並以文藝創作記錄生活中的感動。至此奚淞心中的文藝根苗已然成長茁壯、蔚為大樹，並且逐漸開出燦爛的花朵。

## 二、為兒童美育及大眾文藝而努力

在巴黎，奚淞觀察法國現代藝術發展和整體社會文化的關係，從而產生了建立文藝金字塔的理念。回到台灣之後，審視台灣的文藝表現，奚淞最擔心的便是這座文藝金字塔的結構不夠穩固，尚未建立起普及的大眾文藝，對於這樣的狀況，奚淞表達了他的憂心，他說：

我們常可以看見一部國語電影可以化千百萬元去拍攝，拍的卻是連基本故事也說不通的腳本。我們的國民每日坐在電視連續劇前，而情節卻永遠那樣不死不活，公式化地發展著。我們或許已經有了少數世界一流的純文學作家，而我們的孩子卻很少有機會讀到優美而易讀的本國讀物，以至於作文表達能力日形低落。這樣發展下的藝術狀況，怎不叫人憂心呢？（《夸父追日》附錄，頁 233）

因此奚淞回國之後最想做的便是希望自己能為大眾文藝的建立盡一份心力，為建立文藝金字塔而努力。而進入《漢聲》雜誌工作，對於奚淞這方面理念的實踐亦有著很大的幫助。黃永松等人當初創辦英文版《ECHO》雜誌的目的是希望讓外國人瞭解中國文化，而出版中文版的目的則希望讓中國人重新認識自己的文化。他們對自己的期許是希望《漢聲》雜誌能成為銜接傳統文化和現代社會的一個環節，讓現代人能從富麗的傳統文化中汲取養分，作為社會進步的動力。這正和奚淞在巴黎所思考的「建立文藝金字塔」的觀念若合符節，社會的文藝發展正必須以厚實的文化傳統為背景，才可能有健全的發展。因此奚淞在《漢聲》雜誌的工作，正可以幫助他將自己的理念付諸實行。

在巴黎，奚淞觀察到法國社會具有完整的文藝金字塔結構，即使是一本兒童書也製作精美用心，因此小孩子從小就逐漸培養起審美的觀念，社會的美也就穩固地建立起來。對照台灣的文化發展，這個部分卻相當缺乏，有感於此，奚淞說「我並不想做什麼偉大的作家或畫家，只想替兒童好好的做點東西。」（《姆媽看這片繁花》附錄，頁 264）因此在《漢聲》雜誌，奚淞便和一群志同道合的伙伴們共同為兒童的美術教育紮根，為兒童說故事、畫插畫、編寫出版了一系列的兒童美育叢書——《中國童話》、《兒童小百科》、《世界兒童故事精選》等等，

奚淞認為：

中國傳統故事及民間美術都是很豐富的，只是缺少人好好把他整理成兒童故事及插圖罷了。

在這個新舊交替的時代，我們只要稍一放鬆雙手，許多優美的民間故事和傳統習俗便會隨塵而逝，因此我們才義不容辭地挑起這項艱鉅繁重的工作。<sup>29</sup>

在金字塔的底層默默努力，以深入淺出的方式，在孩子們的心靈播種，讓他們認識豐富的中國傳統文化和民間故事，並配合精美的插圖，這項工作雖然辛苦，但是奚淞甘之如飴，他說：

《漢聲》雜誌的主旨在於中國傳統文化與現代生活的銜接，經常需要把許多枯澀深奧的學術轉化成能引起一般讀者興趣而易於吸收的文字，這是相當繁瑣而煞費苦心的……然而當我發現《漢聲》讀者的反應來自社會每一階層和角落，我覺得所有為轉化文字所費的苦心都不是白費的。（《夸父追日》附錄，頁232）

顯然在《漢聲》所從事的編輯工作，讓奚淞得以實踐他建立穩固的文藝金字塔的理念。但是除了在編輯崗位上致力於兒童美育之外，在創作上，奚淞更從三方面將自己的理念和文藝創作具體地結合起來，為建立起健全的大眾文藝而努力。結合了他在文字和美術上的專長，奚淞在工作之餘為兒童畫插圖寫故事、整理編繪一些中國的古典神話，

---

<sup>29</sup> 見聯合月刊編輯部：〈中國人沒有童話嗎——訪問郭立誠、黃永松、姚孟嘉、吳美雲、奚淞〉，《聯合月刊》第5期（1981.12），頁36-43

並且做一些「與大眾文藝園地更接近的散文與木刻」。(《夸父追日》附錄，頁 233) 為兒童畫插圖寫故事，奚淞在 1979、1980 年出版了三本兒童文學的圖畫書，分別是《桃花源》、《三個壞東西》和《愚公移山》這三本書，是奚淞將「桃花源」、「周處除三害」和「愚公移山」這三則民間故事加以改寫，配合自己畫的插圖，成為精緻的、適合親子共讀的童書。整理中國神話的部分，便是後來 1981 年出版的《夸父追日》一書中「圖說神話」系列作品，這一系列的創作是奚淞將中國神話的斷簡殘編加以拼綴和聯想，並配合毛筆勾勒的插圖，而重新改寫成具有完整情節、豐富想像和人文關懷的神話故事，希望藉此讓大眾對中國古典神話有新的認識。而「與大眾文藝園地更接近的散文與木刻」便是指奚淞在《中國時報》以「手藝人」為名的木刻散文專欄，這一系列的木刻散文是奚淞將日常生活所感，同時以木刻和散文來表達，讓讀者同時從文字和圖象中得到閱讀的感動。對於奚淞所作的努力，蔣勳曾有如下的評述：

他的參與《漢聲》雜誌的工作，執行了《漢聲》中國童話全部插畫工作的完成，他的木刻版畫，逐漸結合了極優美的散文，在報紙的副刊上陸續出現……這些，恐怕都是他在目前繪畫的商業系統之外另外開闢的一種途徑，使藝術能突破壟斷的方式，更廣泛普遍地成為國民大眾的財富的具體實踐罷。<sup>30</sup>

不論是在編輯工作上製作兒童美育專輯，或是在文藝創作上為兒童說故事、整理改寫中國神話或是創作木刻散文等，這幾方面的努力都在其文藝理念的指引之下，奚淞期盼的正是讓藝術成為「國民大眾的財富」，使社會建立起健全的文藝金字塔。

---

<sup>30</sup> 同註 24，蔣勳：〈悲愁又美麗——奚淞和他的版畫〉

總結來說，這個時期的奚淞以「手藝人」自居，為實踐其文藝理念而分別從兩方面進行努力：為了將藝術與生活結合，他探訪民俗、發掘中國人生活中的藝術；另外，為了建立起社會健全堅實的文藝金字塔，他致力於兒童美育以及大眾文藝的創作。對於這個時期的奚淞，高天生曾有一段非常適切的形容：

我們從奚淞身上，看見文藝界又有了嶄新的覺醒和發展。他是一個年輕而虔誠的藝術工作者，懂得體驗生活與接受前人的教訓，從而建立起健康壯實的藝術觀。他更只問耕耘，不問收穫，像盤古一樣，忍受長期的孤寂，不氣餒喪志，默默致力於改革大眾生活的品質，以及提升全體國民的知識程度。他和他的同志這種腳踏實地的作法，一方面開拓了藝術表現無限寬廣的領域，一方面也開闢出建造藝術萬丈高樓穩固、健全的平地基礎。<sup>31</sup>

這個時期奚淞出版了《夸父追日》、《姆媽看這片繁花》、《給川川的札記》和《封神榜裡的哪吒》這幾本書，這些作品便是他在理念的指引之下，在文藝園地深耕的成果。他努力將藝術與生活結合、將傳統與現代結合，並且以木刻散文以及札記的形式，記錄他在生活與工作上的種種感動。除此之外，他持續創作短篇小說，來表達對社會的關懷。從奚淞這個時期的工作及文藝創作的表現來看，奚淞已從存在主義前衛疏離的文藝青年，蛻變成爲對於推動社會文藝發展具有使命感的藝術工作者，以其自身的工作、生活與文藝創作來實踐其理念，如此在文藝園地中深耕，爲「藝術」開闢了新途徑，也使自己的創作

---

<sup>31</sup> 高天生：〈萬丈高樓平地起——評介奚淞《夸父追日》〉，《中國論壇》12卷11期，頁42-45

有了新的展現。

## 第五節 文藝風格的開拓期

從巴黎回到台灣，奚淞致力於實踐他的文藝理念，將自己擅長的手藝與文藝結合，以「手藝人」自居，成為關懷社會、貼近生活的文藝工作者。然而我們觀察奚淞的文藝創作，發現在他回國十年之後，風格漸漸有所開拓，也就是在文藝與手藝之中，加入他對於佛法的體會。在 1987 年出版的《姆媽看這片繁花》以及 1988 年出版的《給川川的札記》二書當中，已有部分篇幅展現這樣的風格，然而從 1991 年出版的《三十三堂札記》之後，奚淞的創作風格便完全轉變，以佛法的寧靜觀照為作品的重心。2004 年出版的《光陰十帖》和《大樹之歌》，更是將文藝、手藝與佛法密切結合的作品，因此可以說，奚淞在回國十年之後，又經歷了一次深層的蛻變，這時的奚淞，從積極參與社會的文藝工作者，蛻變而為一個「素樸而豐厚的城市隱者」<sup>32</sup>，這時他以「學佛的手藝人」<sup>33</sup>自居，顯現他在不變的「手藝人」的天性中，以佛法為生命注入一股源頭活水，也使創作呈現出新的風貌。以下即從兩方面來分析，首先觀察佛法對其心境的影響，其次觀察學佛後心境上的轉變，對其文藝創作的影響。

### 一、探索佛法，為生命解惑

深入佛法是奚淞文風轉變的關鍵，促成奚淞開始接觸佛法的原

---

<sup>32</sup> 李賢文說：「奚淞的素樸生活卻能發出豐厚的內在精神，這豈不就是相反相成的道理，『蟬噪林逾靜，鳥鳴山更幽』正是一位城市隱者的寫照啊！」見《大樹之歌》、《光陰十帖》二書的出版序

<sup>33</sup> 同註 8，李維菁：〈奚淞——蓮上復生的哪吒〉

因，則可歸納出兩個因素，近因是 1986 年奚淞的母親過世。奚淞的父親過世時，他人在巴黎，未曾親自面對親人病重死亡的過程，而直接接受親人已不在的事實，因此傷痛很快就過去了，但是母親過世，讓他親自面對至親的人由病苦走向死亡的整個過程。和老病死直接照面卻無可奈何的痛苦，讓奚淞開始深刻地思索生命本質的問題，他說：「母親的病和死亡，帶給我很大的心理衝擊，母親的病在我心理產生的遺憾感，這些使我想要探索生命。我一直有想要探討原始佛法的衝動，就像鮭魚要溯源去找自己的源頭一樣。」<sup>34</sup>至於遠因，則可追溯到那「玉蘭花上的一根釘」——生命原始的焦慮與憂鬱，從少年時期開始，善感憂鬱的生命原型，使奚淞對生命充滿困惑，不斷在找尋觀看自己和觀看世界的角度，年輕時深入文學和藝術，便是希望為生命尋找解答，但是奚淞說：「後來我才知道，以為藝術可以為生命解惑的這個想法，是個美麗的誤會。」<sup>35</sup>他說：

以前我很愛文學，以為文學是最重要的，後來發現文學本身有點像照鏡子，只要如實反應，就是一種藝術品。

好的藝術是一面好的鏡子，看到它的同時也看到了生命的限制、生命的無明，以及生命的痛苦。這些問題，哲學家、心理學家都會設法去解決，但我發現，佛教——這個偉大的東方心理學派，甚深、甚高明，它不只是思辨，更是種體驗，所以我覺得它是我生命中最核心的部分，超過了藝術。欠缺了對生命困境探討並設法解決的藝術，往往變得毫無意義。<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> 莊素玉採訪，梁郁雯整理：〈奚淞——微笑傳承，人生無憾〉，《天下雜誌》292 期，(2004.02)，頁 134-138

<sup>35</sup> 同註 8，李維菁：〈奚淞——蓮上復生的哪吒〉

<sup>36</sup> 奚淞口述，翁瑜敏整理：〈暗室燈明——奚淞學佛路〉，《慈濟月刊》378 期



奚淞認為文學和藝術只是反映出人生的處境，卻無法為生命的問題提供解答，直到他因母親過世而開始接觸佛法之後，他才恍然領悟，母親過世引起的是他心理深層的問題，即是長久以來對生命的疑惑與質問。這些困惑，奚淞在佛法中尋到了解答，他認為佛教是一門古老而深邃的心理學派，比起文學和藝術，佛教對於生命的困境更能提供解決與寬慰，他說：

出於幾乎是天性的憂鬱症，難以適應宛如脫韁野馬奔競、危機重重的現代文明，我試從東方傳統追根溯源，尋求古人賴以安身立命的思維。其間佛智由重重譬喻中脫穎而出，成為洞燭我心深處的一盞明燈。（《三十三堂札記》，頁 50）

對我而言，佛陀就是一個大醫王。我知道我與所有人一樣，承擔了貪嗔癡的無明，雖然它很頑強，但因為對佛教的一種體驗，我不會有那樣的無力感，所謂「千年暗室，一燈能明」，於我，佛陀就是點亮燈火的人。<sup>37</sup>

中年學佛，點亮自己的心燈之後，奚淞找到了重新觀看自己和觀看世界的角度。向內觀照自己的心，奚淞學會寬容自己、解開內心的纏縛，讓自己得自在，對於長久以來造成自己焦慮困惑的生命原型，奚淞有著釋然的想法，他認為這是上天所發給他的一副牌，而此生的工作便是好好地打這副牌，奚淞說：「接觸佛法後，年輕時候的焦慮消失，覺

---

（1998.05），頁 38-45

<sup>37</sup> 同前註

得快樂，雖然自己的原型仍在。」<sup>38</sup>因為自己內心得到寬容自在，因此向外觀看世界，不再像年輕時和世界過不去，而是對世界上的一切因緣充滿了包容與感謝之心，奚淞以佛法來觀照世間萬物互相依存的关系，他說：

依佛家譬喻，這個世界好像串連無窮的珍珠網，其中，每一顆珍珠放光，又都吸納了所有珍珠的光。就個別珍珠來講，你可以說它只是珠網微不足道的局部，但這一局部卻又分明包容了全體。在此，缺憾得以還諸天地，不復成為缺憾。

我想：如果世界上的人了悟這點，知道他隨時隨地不可避免的是殘缺與局部；但同時，他其實也不可避免的擁有了全體。正如前人所說的「一朵花一天堂」、「芥子可以藏天下」，那他當能感謝生命、感謝世界，也感謝自己每一刻存在的狀態了。（《三十三堂札記》附錄，頁 197）

佛法的世界觀，使奚淞認清在流變的時空中，其實一切生命的本質相同，因此看待他人、看待世界的角度也就寬綽而包容，甚至對天地萬物都懷有一份感謝的心，正如他自製的聯語「感半瓢飲源自弱水三千，謝一鉢花擷出春光無垠」（《三十三堂札記》，頁 106），以感恩的心來觀照一切。生命中的焦灼疑慮釋去之後，代替的是寬容自在的微笑，正如奚淞老友《雄獅美術》創辦人李賢文所說，奚淞此時的作品比從前多了一份微笑。（《光陰十帖》，頁 70）

以佛法撥開生命中的雲翳，奚淞找到了觀看自己和世界的平衡角度，同時經過佛法的沈澱與歲月的歷練，回顧自己的一生，對於生命中曾有的許多困惑也因此有了豁然開朗的領悟，例如引領奚淞進入藝

---

<sup>38</sup> 同註 8，李維菁：〈奚淞——蓮上復生的哪吒〉

術殿堂的柳伯伯，在書法及繪畫觀念上幾句提攜的話，曾經讓奚淞大惑不解，但是當奚淞用佛法、用光陰去細細參究，在自己也到了柳伯伯當年的年紀時，終於領悟到長輩話中的深意：不論繪畫或是書法，都必須以寧靜的心來觀照，「駕馭筆頭，得以掌握書法美學的創造力；能省察並主宰一己的心靈移動，便是真正的修行人了。」（《光陰十帖》，頁 21）

深入佛法，不只平撫了奚淞喪母的慌亂，也讓奚淞從矛盾憂鬱的泥淖中解脫而出，而少年時期即不斷思索的自我存在及人我相處的問題，也在學佛之後得到解答，使奚淞在心境上有了轉變，這時奚淞觀照自己、觀看世界都多了一份寬容自在，並且回顧自己一路走來的行跡，從佛法的寧靜觀照中領會出生命世代相承的奧秘，因此奚淞說「我深深覺得：在人生旅途上，以佛陀為師，真是一件很幸運、也獲益良多的事。」（《三十三堂札記》，頁 193）

## 二、創作與修行結合

學佛之後，造成奚淞心境上的轉變，這樣的轉變對於奚淞的文藝創作更具有重要的影響，其創作風格因此產生變化。奚淞從開始涉獵佛法，部分作品便呈現出他透過佛法對人生的觀照思維，隨著他對佛法的深入探索，心境上更加開闊自在，這樣的表現便更趨明顯，《三十三堂札記》、《心與手——寫心經畫觀音》、《大樹之歌》、《光陰十帖》便是學佛之後完全以佛法的寧靜觀照為主要的作品。

《三十三堂札記》以一幅散文、一幅白描觀音像的方式呈現，母親病重之時，奚淞就開始畫觀音像，母親去世之後，為了抒發對母親的懷念和平撫內心的憂傷，奚淞持續著畫觀音的工作。後來在 1991 年，將三十三個月之內所畫的三十三幅觀音像和三十三篇札記一同出

版，白描觀音像配合著以佛法觀照人生的散文，這本書正是奚淞創作上風格完全轉變的開始。


《三十三堂札記》之後，隔了十年之久，奚淞才出版了這個時期的第二本書——《心與手——寫心經畫觀音》，這本書是奚淞以其抄經、畫觀音的心得作為示範，教人如何抄經，畫觀音，其中的〈自敘篇〉則是他回顧自己學佛歷程的優美散文。中間這十年，奚淞沈潛於油畫創作中，直到 2004 年，奚淞才將多年繪畫創作的成果集結出版，便是《大樹之歌》、《光陰十帖》這兩本圖文配合的書。《大樹之歌——畫說佛傳》是奚淞根據他到尼泊爾、印度旅遊的印象，畫出他心目中的佛陀形象，以無憂、菩提、沙羅這三種樹為象徵，畫出佛陀從出生、成道到入滅的過程，奚淞以油畫與散文重新詮釋佛陀的一生，在奚淞筆下，佛陀落實為一個「以赤足走過人間的修行者」（《心與手》，頁 83），並且宛如一個「可親可敬的老師」<sup>39</sup>。而《光陰十帖——畫說光陰》是奚淞對其創作經歷的整理與回顧，記錄了在光陰的流轉中、在學佛的沈潛之後，重新觀照自己一生從事手藝的心路歷程。在散文當中配合了他的木刻、白描觀音、毛筆抄經，以及靜物油畫、佛傳油畫等作品，至此可以看出奚淞在手藝與文藝的創作上都趨於成熟而深刻，其多元化的文藝表現，更建構出如繁花盛開般的文學世界，呈現其獨特的藝術風格。

觀察奚淞學佛之後的作品，可以發現奚淞延續了他一貫的手藝與文藝結合的特色，並且更進一步將創作與修行結合，奚淞將他在佛法中的體會表現在作品中，同時寧靜沈潛的繪畫過程對奚淞來說更是一種修行的方式。奚淞說：「我的根性是『手藝人』，總要動手，心才跟隨。」（《心與手》，頁 84），透過他對「藝」字的解釋，更可看出他將

---

<sup>39</sup> 奚淞說：「懷著莫名嚮往，我追溯原始佛蹟……自此佛陀在我心中，、有了可親可敬、做為老師的體溫。」《光陰十帖》，頁 39

手藝活動視為一種心地上的修行，他說：

我也曾用小刀和檀香木，刻成一枚「手藝人」閒章。章上採取古藝字，作具象形意味的「」。在我看，是一個人用雙手執工具，蹲跪在大地上，種植一棵樹苗的模樣。

人手操簡單工具、虔心凝神工作，便是一種美；更何況，能在心地上植一株樹苗，並在光陰雨露中照拂它成長，這豈不說明了「藝」之為美嗎？（《光陰十帖》，頁 6）

因此從事手藝繪畫的過程對奚淞來說，都是以手引心、讓心思趨於專注穩定的修行。例如對於白描觀音的過程，奚淞說：「由於運筆描繪均勻的白描線條，必須手穩、氣定神閒，不然一失手，便全畫俱毀，我畫觀音的狀態近似於調息打坐。」「本性傾向孤獨，畫觀音的心手運作，更帶予我所喜好的沈靜感受。承接繪畫餘緒，我在日常生活、工作中，也常常能懷藏一份沈靜之感了。」（《心與手》，頁 81）描繪靜物畫的過程也近似修行，日日晨起描繪靜物，奚淞的心情更趨沈靜，從中他體會出佛說的「看，只是看」的道理，放下情緒上主觀的好惡取捨，他說：「如此作畫，宛如禪修，每日就簡單的靜物觀察學習，常感受到一份寂靜的喜悅。」（《光陰十帖》自序，頁 7）接著以這樣寧靜穩定的心情，進入油畫佛傳的工作，奚淞對佛法、對人生的體會都更加深刻了。他說：

我領會到：靜物畫主題雖小，佛傳畫展開的場景雖大，其實都落在同一光陰映照的理則下。我愛這份自然光照，至於佛陀所揭示的生命原理，不正也來自對大自然深刻的瞭解，並如日光一般洞燭幽微嗎？藉著描繪大自然中的朝暉夕陰，我對佛法也

更放心了。(《光陰十帖》自序，頁 7)

從上述奚淞自述其繪畫的過程可以得知，學佛之後奚淞在手藝繪畫中修行的心路歷程，繪畫是以寧靜的觀照觀察光線和物象的存在，而修行是以同樣的寧靜觀照來觀察自心，此時他以「學佛的手藝人」自居，正足以說明手藝創作和學佛二者對其生命的重要性。他說：「我覺得自己一生最大的幸運，一在於從事繪畫手藝、一在於得以學習佛法，兩者都助我安度心靈風雨。」(《大樹之歌》自序，頁 9) 這二者，同時和奚淞的散文創作相結合，而呈現出其散文書寫的獨特風格。奚淞在佛法和手藝創作中安頓身心，得到心靈的寧靜專注和穩定，以這樣的心情觀照生活與工作而有種種深刻的體會，這時期的散文創作便是這些體會的書寫。例如在畫觀音期間的體會便集結成《三十三堂札記》一書，至於《光陰十帖》和《大樹之歌》的散文創作部分，便是在畫油畫靜物和油畫佛傳過程當中的體會，奚淞說：「我於是在油畫中揣摩一份來自大自然中的光照，而自然光照的透徹之處，也正是佛法對有情世界解析的透徹之處罷。」(《大樹之歌》自序，頁 9) 奚淞在繪畫中觀察自然光影投射在物體上的表現，同時以佛法中的智慧來觀照生活中的一切，將這些體會以散文呈現，便集結成這兩本書。因此觀察奚淞這個時期文藝創作的過程，我們可以發現，在繪畫中修行、以散文書寫修行的體會，如此將創作與修行結合，創作出圖文並茂的作品便是奚淞的特色。

綜觀奚淞這個時期的創作表現，可以發現其創作理念仍然在於關懷生命、貼近生活，只是關注的焦點從外在的社會文藝活動，回歸到內心世界的層面；從面對生死無常，進而觀照自己面對生命的態度；以佛法照亮自己的生命，同時在作品中傳達這份光照。這時的奚淞，已不是對存在充滿疑惑的少年哪吒，也不是積極入世、走在社會尖端、

致力於大眾美育的文藝工作者，而是在學佛與手藝中悠遊沈潛的城市隱者。奚淞說：「寫哪吒的我，是青少年的我從出自生命底層，用花腔女高音奮力地喊出美與痛楚。那是我的原型，但是我已經不能走回當時的我了。」<sup>40</sup>現在的奚淞，在繪畫中修行、在修行中創作，以多樣化的文藝表現來傳達其對生命的反省與觀照，因為心境更加寬容自在，作品也顯得豐富而深刻，其心田上的文藝種子，在光陰雨露的滋潤以及佛法的光照之下，終於開敷出飽滿成熟的花果。

## 結語

本章透過對奚淞生平經歷與文藝創作的交叉探究，剖析在生命的每個階段當中，重要的經歷對於其文藝創作的影響，藉以觀察在生命這本大書中，「光陰」如何形塑出今日的奚淞，使其心中的文藝種子，由萌芽茁壯而至開花結果。

首先，就奚淞的童年時期來看，善感憂鬱的生命原型，使奚淞心中蘊藏了一顆飽含文藝能量的種子。善感的個性，使他想要分擔他人的喜怒哀樂，成長後便以畫筆和文字做為和他人溝通情感的工具；而因為幼年經歷所造成的矛盾憂鬱的個性，使他對於自己的存在充滿焦慮和疑惑，因此成長後鑽進文學與藝術的世界，企圖為自己的生命尋找解答。另外，童年時期的成長背景一方面形成其善感憂鬱的個性，然而另一方面卻正是適合文藝種子萌芽成長的環境，柳伯伯的啟蒙以及父親對其文藝傾向的寬容、母親對其無條件的支持，這三者共同形成了使奚淞內在的文藝種子得以發芽成長的一片沃土溫床，奚淞便在

---

<sup>40</sup> 同註 8，李維菁：〈奚淞——蓮上復生的哪吒〉

這樣的環境當中盡情地發展他的文藝愛好。

進入藝專之後，是奚淞展開其文藝生活的第一步。大環境中，現代主義、存在主義的風潮影響所及，大量閱讀這類的作品使奚淞得到許多文藝的養分；而在藝專所結交的幾個志同道合的朋友，更成為奚淞後來工作上、生活上的好伙伴。這個時期，奚淞和朋友共同從事了許多前衛的文藝實驗，尤其後來擔任《ECHO》雜誌的特約採訪，更使奚淞擴大了眼界與胸襟，而漸漸走出存在主義虛無荒謬的象牙塔。透過這些在文藝領域中廣泛的探索與嘗試，使奚淞心中文藝的根苗得以漸漸成長茁壯。1971年奚淞發表了他的第一部作品——短篇小說〈封神榜裡的哪吒〉，這部作品代表了奚淞已能掌握創作的技巧，同時也是他進入文壇的先聲。

藝專畢業之後，奚淞遠赴巴黎留學，這段留學生涯帶給他最大的收穫，不是在藝術形式技巧方面，而在於文藝觀念上的啟發。處於存在主義的發源地，面對許多前衛藝術的衝擊，在深刻的思索之下，奚淞建立起自己的文藝觀：其一，對於藝術的來源，他認為藝術應和實際的人生產生關連，深入人的生活、溝通人的情感，而不是存在於只有少數人能欣賞的藝術殿堂之中。其二，他認為前衛藝術的產生，必須建立在以傳統文化為基礎的文藝金字塔之上，有整個社會厚實的審美基礎為背景，才可能漸進地發生。在花都巴黎，奚淞的眼界更加擴大，但是在確立起自己的文藝理念之後，他卻想回到自己的鄉土，為社會貢獻心力。

確立了文藝觀、懷抱著使命感，回國之後，奚淞在編輯的崗位上開始實踐他的文藝理念，奚淞從兩方面分別來實踐他的理念：他認為藝術的根源在於人的生活，因此他深入地探訪民俗、體驗生活，製作許多民俗文化專輯，發掘中國人生活中的藝術。另外，有感於社會必須建立起完整成熟的文藝金字塔，他致力於大眾美育的奠基工作，編



繪兒童美育叢書、改寫民間故事與神話、創作木刻散文等，都是爲了使大眾更接近文藝所作的努力。這時他以手藝人自居，並且積極參與各種文藝活動，成爲一個期望以藝術帶動社會的文藝工作者。這些多元的工作以及生活體驗，同時引發了奚淞的文藝創作，使其繼〈封神榜裡的哪吒〉之後，開始有豐富的作品出現。

回國十年之後，奚淞因爲開始學佛而使其心境與創作風格有所轉變，從積極關切社會到沈潛觀照內心，接觸佛法使奚淞平撫了喪母的慌亂與傷痛，也解除了他長久以來對生命的疑惑與焦慮。以佛法的寧靜觀照來看自己、看世界，使奚淞在心境上與作品上都多了一份寬容與自在，奚淞延續他一貫的將手藝與文藝結合的特色，更注入佛法的觀照，在寧靜沈潛的繪畫過程中修行，而以散文書寫修行的體會，這時奚淞已從一個積極參與社會的文藝工作者，蛻變爲在學佛與手藝中悠遊自在的城市隱者了。

生命中的種種經歷，帶給奚淞的是不同層面的成長，經歷過六〇年代青春時期的狂飆與荒謬、七〇、八〇年代對台灣文藝發展的多元參與，九〇年代奚淞沈潛在佛法與油畫創作，而在世紀末的浮動喧囂中，找到心中一片寧靜的天地，在佛法中，他找到觀看生命的角度，從中得到身心的安頓與自在，而專注於繪畫抄經等手藝，以手引心，又宛如修行般從中得到平寧與安樂。

回顧自己一路行來的足跡，奚淞知道各個時期皆有其獨特的因緣，每個時期的成長都有其價值與意義，也正是一路點點滴滴的累積，才造就了現在的自己。對於生命中各個時期的因緣，奚淞是喜悅而感激的。正如《光陰十帖》書末，奚淞舉了《中阿含·晝度樹經》中，佛陀所說的美麗譬喻：在三十三天，生長了一種名叫晝度的大樹，當晝度樹樹葉萎黃時，天人悅樂歡喜，因爲他們知道樹葉不久即將落下；當晝度樹葉落盡時，天人也悅樂歡喜，因爲他們知道不久即將復生新

葉；如是，當晝度樹生嫩葉、長花苞時，天人都悅樂歡喜，因為他們知道晝度樹不久之後即將長成週延數百公里的大樹，讓所有天人聚會於樹下，享受花季的歡樂。佛陀以此為喻，對眾比丘說：「試想你們進入修行，從厭離世間苦患、斷髮出家、謹慎持戒、逐漸離欲、內修禪定、有覺有觀、定生喜樂，直至漏盡……這次第升起的修行狀態，也正如三十三天晝度樹由葉萎黃到花開如鉢、一一現起的過程，無論經歷哪一階段，都令人悅樂歡喜。」（《光陰十帖》，頁 82）

生命中的各個階段也是如此，每個階段都有其意義，從憂鬱矛盾的文藝少年，成長為積極投入社會的文藝工作者，繼而轉變為沈潛學佛的手藝人，回首生命中的每個成長階段，奚淞也是悅樂歡喜的。面對新的世紀，對於世界、對於自己，奚淞皆報以寬容自在的微笑。現在的奚淞，以佛法觀照人生、在繪畫中修行、在修行中寫作，寧靜而自在。在《光陰十帖》一書的後記中，奚淞表達了他的這番心情：

**這些年來，我心裡越發增強的感覺，是一份對無常生命因緣的感謝。還活著，還能畫畫、還學佛，真是好。畫畫使我習於散漫的心能凝聚；學佛使我不再製造心靈纏縛、自覺生死無憾。除了感謝，還有什麼話好說呢？（《光陰十帖》，頁 86）**

正如奚淞所說，一切都不曾消失、都記錄在生命的大書中，在這一章中我們從這本大書的點點滴滴，回溯觀察奚淞從事文藝創作的歷程。經過幾個階段的分析，可以看到在光陰的流轉中，奚淞細心照拂心中的文藝種子，使其在眾多因緣的成就之下，逐漸從萌芽茁壯到開花結果；同時我們也看到奚淞的文藝觀逐步成形與實踐的過程，以及其各時期的文藝表現；更重要的是我們觀察到一個不斷自省與成長的文藝生命。透過生平經歷與文藝創作的交互探討，更讓我們觀察到心境的

轉變對文藝作品的影響，唯有以生命真誠地投入生活、投入創作，才能使心境與作品同時成長而趨於成熟深刻，如此才能呈現出生命之書的價值與意義。

