

詩媽？¹藝姐？李德和！

潛心文化髮。七曜案圖形。容貌憑增美。頭顱應顯明。

鳥巢風擊滅。龍髻態重生。所望輕資費。國家自向榮。

—《琳琅山閣吟草卷三》，〈電髮感賦〉，1953年。

「今仔日我欲來去セツト(siat5 tooh3)一下」這是嫵執輩的人，要去理髮時會使用的關鍵詞語，新式理髮隨日本人引進台灣開始於日治時期發展至戰後，其中台語的電頭髻(tiān-thâu-tsang)其實就是熱燙技術下的燙頭髮，「理容理髮」已從個人衛生，變成一種社會化的慣習，「摩登」作為一種生活態度由此而生。

「摩登」與「毛斷」分別是華語和台語之於Modern的音譯，相較於發音正確，Modern的重點是「跟不跟得上」，外來語正因為如此在實踐中被在地化，而1920年代至1930年代的台灣，看似「有的無的」卻「前所未有」的新事物也紛至沓來，並成為新的凝視對象，不用務農也能獲得溫飽的職業選項更趨多元，農業社會邁向工商業社會之際，各種新興職業也逐漸成為日常。其中有一種職業未滿，但興趣先決的角色，在日治時期的台灣社會，既被賦予教育的功能，也被當成一種陶冶性情的休閒，那就是現代美術意義下的「畫家」一角；文人墨客與現代畫家的消長，讓詩書畫三絕、忠孝節義、梅蘭竹菊等「精神」開始面臨「寫生」與「地方色彩」的轉譯與挑戰，此當時，古稱諸羅的嘉義有一才女，究竟何德何能，有辦法經歷時代的淘洗，乃至戰後集十趣於一身，去電一個頭髮也能感懷成詩？

武人？文人？父愛！

一函三寶器，貴哉祖之遺。欽賜勳功品，家藏謹護持。

—《琳琅山閣吟草卷三》，〈珍重〉，1953年

靈氣鍾天地，虬形紫色兼。漫誇荊玉貴，入握遜莊嚴。

—《琳琅山閣唱和集》，〈木如意〉

¹臺灣省文獻委員會採集組主編：《嘉義市鄉土史料》，南投：省文獻會，1997，頁221。

所謂的貴族，需要收藏者(擁有者)、物件與圖像之間的交互作用，才有辦法超越有限的生命，在世代之間，累積不同的資本類型，一本家譜、一支銀湯匙、一枚銀幣等物證，足以讓人以沒落的貴族後裔自居，這是黛斯姑娘的悲劇起點，李德和卻不然？木象、木如意、木杯由曾祖父李朝安傳承給父親李昭元，再由李昭元傳承給李德和；²三寶器進入社會脈絡，象徵著李朝安這位平賊有功的男性，既是成功的台灣水師協副將，也是光宗耀祖的武官，直至三代，與藝術相遇，平賊有功的「證物」轉為好文吟咏，供女性書齋的「清翫」。一個物，被咏成詩，成為文學作品，並且帶有一些記錄的功能，或許，父愛也兼容其中，姑且不論這份愛是期許？支持？還是限制？無論是文武難兩全還是性別的框架，得先是可見的「詩—作品」，才有機會被詮釋與轉譯。

有閒階級的私人收藏，是博物館的前身，而文人墨客的交流，是前現代第一次的藝術座談；藝術如果是「物」，將以藝術品的方式存在，如果是行為或事件，將以個人的或集體的文藝活動樣態存在，為此，被指稱為藝術的Something，往往兼具「物性」的時間與「事件性」的時間，既是記錄與見證自身，也成為被記錄與被見證的例外存在。「作為生活的一部分的藝術」、「尚未被現代性的『藝術』確認的『藝術』」、「被現代性視為藝術的藝術」，各自扮演了什麼角色？而「把藝術當成興趣的藝術」之於「以藝術家為業的藝術」在詩媽與陳澄波共享的時代裡，各自又呈現了怎樣的互動關係？

「サムシニグ」or「有的無的(ū--ê-bô--ê)」

1933年的《台灣新民報》上，刊登著陳澄波接受訪談時的陳述「我所不斷嘗試的以及極力想表現的是一自然和物體形象的存在，這是第一點，將投射於腦裡的影像，反覆推敲與重新精煉後，捕捉值得描寫的瞬間，這是第二點，第三點就是作品必須具有サムシニグ(Something)。」上述近乎今日所認知的「創作自述」，在

²《琳琅山閣藝苑》於註腳上補述「此乃先祖，李朝安公，既霧峰林統帥之後，平賊有功，榮膺欽賜十二品之一，由北平攜歸者，先父昭元先生，喜余能吟咏，特惠予，以供書齋清玩云。」三寶器分別是，木象、木如意、木杯。

該時空背景下，繪畫行為無庸置疑的等於藝術行為，「寫生方法」等於藝術方法，繪畫的再現問題與美學辯證焉然而生，更甚者，「サアムシニグ」成為一種「明確的模糊」，彷彿是將至的、未知的，但同時又可以被感知與被辨識的，甚至可以被當成「判斷標準」般的……今日，再回看畫伯的自述，「仍在不斷嘗試的狀態」反而是現在的我們唯一可以確認的「サアムシニグ」；順此推論，在「サアムシニグ」之前，什麼東西被認為「已經完成」且「不具有サアムシニグ」？是傳統嗎？如果這就是所謂的傳統，與陳澄波在同一時空的「傳統藝術」，難道就不具有「サアムシニグ」了嗎？

相較於「サアムシニグ」，台語「有的無的」(ū--ê-bô--ê)更具親切感，且該語境難以被華語完整的譯出，什麼時候，需要用「有的無的」指稱一些物件、一些個人行為或事件？那些泛指無法被歸類的「有的無的」與畫伯所陳述的「サアムシニグ」是有可能相通的嗎？抑或毫無干係？

「有的無的」之所以無法被歸類，甚至是無法被命名與被分類，並非真的「無名」，而是被排除在「有名」之外，又或者，即使有了名，也需要服膺「可以使之有名」的內在邏輯，究竟是什麼內在邏輯使之成為收藏？究竟是什麼內在邏輯使之成為典藏？究竟是什麼內在邏輯使之成為藝術品？究竟是什麼內在邏輯使之成為藝術史？一個物從收藏、典藏、藝術品邁向藝術史，在排除與保留之間，觀者永遠只能看到選擇的結果，「選擇的邏輯」(潛規則、社會框架、時代氛圍)被隱藏了。矛盾的是，當這一系列的結果有機會被展示時，「選擇的邏輯」有機會「欲蓋彌彰」地成為被發現與被詮釋的對象，藉由本文，重探「張李德和」在她所處的時代要如何成為「李德和」？而陳澄波的「サアムシニグ」要如何與「有的無的」對話並存？

十趣的關隘？

琴、棋、書、畫合稱為「四藝」，詩、書、畫合稱「三絕」，在貌似武俠絕招名稱的背後，實則是儒家文化圈傳統知識分子展現學養的形式，而該文化圈(文化場)無論是藉由仕紳、知識份子、士大夫、詩人、作家、畫家、美術家等角色勾勒出的，上述這些角色的共同點，就是「他們」的性別往往被預設為「男性」，又或者在第一時間，很難聯想到女性，想要在這樣的文化場裡被看見，乃至於可以發聲，除了三絕與四藝，還需要哪些「絕招」？

「閨中十趣」收錄在李德和編著，於1951年初版的《羅山題襟集》裡，分別是吟咏、練字、作畫、刺繡、裁縫、彈箏、讀書、作翰、教子與圍碁，身為一名女性，似乎得先擅長刺繡、裁縫與教子，她的三絕四藝才有機會被品評，而同樣的十趣，在記者靜溪在〈欣聞女詩人張李德和黨內提名〉一報導篇幅中，成了「俾供女同胞們修身習藝的參考」的項目，吹捧中樹立典範不忘勸戒規訓；閨中十趣的關隘，如果不是「十趣」，而是「閨中」呢？縱使刺繡與裁縫作為不同的項目，亦象徵著李德和作為一名受新式教育的女性，如何在日治時期的台灣學習現代化的家庭設備，我們仍然可以追問「十趣」作為事件，需要在何處才能徹底的完成與實踐？

二樓？寫生？無鑑查！

坐領清風吹綉袂，臥吟詩句寄行雲。樓頭當面新高嶽，玉雪分明映曉暉。

—《琳瑯山閣吟草》，〈琳琅閣聘懷〉，1953年

泓水潔生幽趣，四面石奇縱飽觀。饒有紅香吹綉戶，移他秀色上毫端。

—《琳瑯山閣吟草》，〈澹亭寫生〉，1953年

畫壇逐步喜完成。無鑑查連推荐登。雙鬢欲華心未老。埋頭藝術過餘生。

—《琳瑯山閣吟草》，〈臺灣美術展受賞〉，1953年

張錦燦於總督府立醫學校畢業，1921年於嘉義市現國華街95號址開設諸峯醫院，同時亦設置了琳瑯山閣，1929年，改建為洋樓，一樓的醫院作為工作養家的空間，位在二樓的琳瑯山閣，可以發揮更完整的文藝功能與，並發生更多創作事件，台灣文藝史上第一個「自己的房間」儼然形成；從二樓向外看，庭園、涼亭、水池、奇石與花木被一一指認命名，喚名為逸園、澹亭、沁池與題襟亭，³當空間成為地點，在往後的歲月裡，被師媽一一入詩，而雅石奇石則在獅展雄威、王母蟠桃、雲海奇文、觸口生珠、平沙落雁等名堂裡由物變景，或許諸峯醫院以外的空間和地點，都可視為琳瑯山閣的一部分，縱使起居室的功能不可避免，縱使這是一個交錯室內與戶外的場域，但書齋、畫室、靜室與沙龍等功能，在當時仍然難得可貴，其中，二層高的洋樓，在當時實屬氣派，因此「坐領清風吹綉袂」、「樓頭

³ 琳瑯山閣1945年受盟機轟炸，而題襟亭於1947年重建琳瑯山閣時所增建。

當面新高嶽」等舒展胸懷，迎風遠眺新高山的登高經驗，被詩媽紀錄成詩。

寫生是台灣日本時代重要的藝術方法與養成，然而，不同於陳澄波、林玉山的街景與山景，自家庭園即是李德和的寫生之處，自己栽種的花草樹木，皆是寫生的對象。1923年31歲四個孩子的詩媽，已有目前記年最早的水墨畫，描繪的即是澹亭柳樹，1929年琳瑯山閣空間完備，1930年38歲，七個孩子的詩媽開始斜槓，向林玉山習西洋畫，並加入春萌畫會，39歲生次子藩雄，41歲生老么七女婉英，人生的階段性任務，彷彿在九個子女一一出世後告一段落，在老么誕生的同一年，詩媽參加了新竹書畫益精會主辦的全台書畫展覽會，《庭前所見》一作即入選了第七回「台展」東洋畫部，這亦是詩媽第一件得獎作品，而畫面中間的褐釉色龍紋蓮花缸，是清晚期中國華南地區所生產的器型，是文人附庸風雅的好古之物，與一旁的孔雀鴿都是臺灣大戶人家的象徵，點景的麻雀，為庭園增添了些許戶外「寫生」的感覺，逸園主人雖然無法為了寫生時常外出，但一方庭園讓「野生的麻雀」進出停留，也算方便跟上「寫生熱潮」；詩媽1933年初試啼聲後，便開始斜槓，畫業屢獲佳績，1938年《閒庭》第一回府展入選、1939年《蝴蝶蘭》第二回府展入選、1940年《扶桑花》第三回府展特選及總督賞，1941年《南國蘭譜》第四回府展特選、1942年《鳳凰木》第五回府展推薦畫家，同年榮獲「推薦畫家」與「無鑑查畫家」的榮譽……縱使1938年時還「耽心藝術聊消遣」，⁴但1942年在〈臺灣美術展受賞〉一詩中，仍可見到「畫壇完成」、「心未老」和「埋頭藝術過餘生」的喜悅和自我期許。1943年《迎風飛舞》第六回府展無鑑查是畫壇最後留下的手筆……「藝姐」的頭銜出現在1936年《木瓜》入選第十回台展後，這是自己在庭園種的木瓜為寫生對象的作品，此後白頭翁、斑鳩、蝴蝶、蜻蜓、蜜蜂、非洲大蝸牛等「有的沒的」，在往後藝姐的生涯中，寄情咏物、祝壽、開業誌慶，甚至是兒孫畢業等情境下，不可或缺的描摹對象。《鷗社藝苑》一共編有四集，在1954年出版第三集裡可以看見藝姊在序文結尾留下「李德和」的本名，1948年《春萌畫院同仁新春開會試筆》書法作品中，亦可以看見藝姊以「李德和」落款；或許，在詩、書、畫的藝術世界裡，張李德和才有機會成為詩媽、藝姐與李德和。

後記

⁴ 1936年以《木瓜》入選第十回「台展」，自賦〈台展入選感作〉：「偶爾揮毫繪粉蓮，班門弄斧媿前賢。耽心藝術聊消遣，敢慕高風逐後先。昔年庭訓勵頻頻，女子須精一藝真。詩畫琴棋資養性，蹉跎莫負好韶春。」

某日特別炎熱的下午，為了消暑，正要走去打貓冰果室，竟被路旁似廟非廟的建築吸引，不知受何牽引，也不知何故，竟大膽的探入高牆，徑自地由大門走進，一個人造的水池園林就在眼前，難道這就是琳琅山閣嗎？刻有「演武廳故址」字樣的石柱，支持了我的想法，1921年張錦燦為建諸峯醫院，購置的正是「演武廳故址」，曾在文獻上讀到，張李德和1962年因協助週轉，被迫出售故居，而自己收藏的奇石寄付在嘉義紅卍字會，此時的我，才突然意識到，這似廟非廟的建築正是嘉義紅卍字會。在百年後的今日與琳琅山閣相遇，與李德和的花園相遇，哪怕凋零與荒廢，都保留了僅有的歲月靜好。在盆景、奇石、造景等僅存的物件裡，最讓我感到悸動的莫過於與陳澄波畫作《琳琅山閣》中形狀相當的碾布石，以及《庭前所見》畫作中，器型樣式相仿的龍紋蓮花缸，這是閱讀李德和與「真跡」會晤後「有的無的」小默契與小狂喜。