

〈文學與藝術：鈞特·葛拉斯創作特展〉之展呈紀實

Literature and Art : Gunter Grass Special Exhibition :

A Curatorial Documentation

許佩純

Hsu Pei-Chun

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系造形藝術碩士班研究生

摘要

在台灣，當代藝術策展發跡於 90 年代中後期，這個行業是平行移植於西方，並空降台灣的藝術系統中，策展本身是一個機制，而策展人扮演的是一個組織者的角色，連結不同的單位，在這樣一個關係裡，其角色不僅是展覽單位、藝術創作者、觀眾之間的中介，更是資源整合的鏈結。本文以 105 年 10 月 28 日—106 年 3 月 31 日，筆者應邀於衛理女中策劃〈文學與藝術：鈞特·葛拉斯創作特展〉為例，從個人策展經驗出發，透過策展人在展覽過程中所扮演的角色與位置，由提案、研究、策劃、佈展的過程加以紀實展呈。全文分為前言、藝術家生平、展呈說明、結論等四章進行呈現。

【關鍵詞】 策展、文學與藝術、鈞特·葛拉斯

一、前言

藝評家波里斯·葛羅伊斯(Boris Groys)在〈論策展〉一文中提到：「每個展覽都在說一個故事，引導觀者以一個特定的順序來通過展覽；展覽的空間一直是個敘事性的空間¹」，在資訊、資本全球化浪潮的推波助瀾，以及後殖民情境的世界多元文化主義興起，使得藝術的展示也成為一個搭建全球對話平台的方式，展覽於是越來越成為一種特殊且具有文化溝通任務的公共形式，全球與地方交遇時所面臨的身分、政治的解構、建構、想像和創造比起過去更為複雜。也因此，策展人的工作更多是為藝術作品在文化的語境之中「尋找位置、提供背景、鋪設敘事。」²

本文〈文學與藝術—鈞特·葛拉斯創作特展〉策展紀實，計劃起於衛理女中一批校友收藏德國諾貝爾文學得主鈞特·葛拉斯(Gunter Grass)雕塑品，在張浣芸校長的邀集下，於「紀彝展覽廳」展出，並邀請輔仁大學專研葛拉斯的劉惠安教授提供個人所收藏葛拉斯文學創作手稿，並擔任展覽研究顧問，由筆者為這批國際規格的藝術品獨立負責策展。在定位展覽方向及主題時，即著手整理並研究這批雕塑品的相關文獻資料，在與劉惠安教授的訪談協助下，閱讀葛拉斯的文學文本資料，發現其藝術創作與文學創作的深厚淵源，因此將展覽主題訂名為「文學與藝術」。

¹波里斯·葛羅伊斯(Boris Groys)著，郭昭蘭、劉文坤譯，《藝術力》，(台北：藝術家)，2015年，頁68。

²參閱 Boris Groys, On the Curatorship, ART POWER, The MIT Press, p. 45。中文譯文可參閱網站◎ www.mayongfeng.com/blog/read.php?283，杜可柯譯。該文收錄於 ART POWER 書中，文中探討了當代策展人的工作性質演變、特質與美術館現代機制發展之間的辯證關係。

在展覽規劃上主要包含二個範疇—文學與藝術，展品包含：青銅雕塑十一件、《盒式相機》版畫十件、文學創作手稿六個系列：書籍封面設計、小說手稿、寫作規劃表、詩集、繪畫、詞彙收集，葛拉斯收藏的蟾蜍標本、出版品畫冊。展期 105 年 10 月 28 日—106 年 3 月 31 日，展覽地點於衛理女中新成立的「紀彝展覽廳」，展覽期間配合學校的美育推廣，除了藝術導覽，同時開辦多項與展覽相關的活動：劉惠安教授演講「1999 年諾貝爾文學獎得主鈞特·葛拉斯文學與藝術創作的迴響」、藝術講座「非讀者，打開藝術的想像力—策展人談葛拉斯」、藝術體驗課程「帶著 ipad 進入葛拉斯的雕塑世界」、「從手作雕塑體驗葛拉斯的藝術世界」等。筆者在展覽的「整體概念的呈現」上，著重去梳理文學與藝術彼此間的脈絡文本關係，因此將展覽主題定調在「文學」與「藝術」這二個範疇。展品的彙整上，除了主要的雕塑作品外，並就藝術家其文學性的創作特質，在展呈規劃特別就文學與藝術於創作上的關係做連結，強化文學創作手稿的版圖，展場的陳列與視覺設計導覽則著重於藝術家日常創作身影的呈現，現場並透過紀錄片「麻煩人物」及葛拉斯親贈劉惠安教授的蟾蜍標本，體現其平易近人暨生活化的一面。策展任務除撰寫策展論述，並就展品的資料進行彙整及描述說明，在展示規劃設計中，也針對「佈展」工作實務去建置策展工作計畫內容，從實務走向理論，從經驗中建構自己的知識體系，以作為後續規劃展覽之參考指標。

(一) 文學與藝術

文學是以語言或文字作為媒材，去反映客觀現實的內心情感，或再現社會生活，也表達作者的思維與情意，滿足人類的精神需求，而藝術則是將自然界與人生的種種，在經過情感的轉化後取得意象作為表現，它使創作者的想像得以滿足，也使得許多人透過共同的經驗來產生共鳴。「意象」也在文學中扮演重要的角色，文學中的意象包含了：生理、心理、社會、文化和美感、內心情意，都有相互的作用；而藝術中的構圖、線條、色彩、節奏、形式也營造了創作者所欲表達的意境，可以讓欣賞者有所領悟。文學與藝術二者雖然表達形式不同，但在取「象」和轉「象」為「意」都有相同處，因此，文學從屬於藝術，也推進了藝術。文學的起源沒有一個明確的定論，人們對文學起源的種種說法如：巫術說、遊戲說、心靈表現說、模仿說都未能對文字起源做出真正科學的解釋，雖然一切的文學定義各有缺憾，但歸納歷來對文學所下的定義，仍可概分為廣義與狹義。廣義的文學，是指一切書寫的東西，如英國文學批評家亞諾爾特（Mathew Arnold）所言：「凡用文字書寫或印成書本的一切著述的總稱，如歐幾里德的幾何原本，或牛頓的物理原理，都是文學³」而英國文學家紐曼（John Henry Newman）也說：「文學為思想的表現⁴」而在人類還沒有發明文字以前，用嘴巴表達思想者，亦可謂之文學，一個完整的文學定義須能涵蓋文學的所有屬性，並劃清非文學的界限，故文學定義要能夠兼顧文學的形式、內容、目的，在形式方面，文學是形象性的表達，所謂形象，是比較具體的感動與抽象的相對，在內容方面，文學則提供感性的認識，讓讀者有感性的享受，並提供一個想像的世界，與現實世界相對。所謂想像則是從現實材料中，加以選擇、提煉、改造、組合、創造出一種美的藝術，因此，我們說文學是具體生動的語言所建構的想像世界，目的在提供感性的認識。

在藝術起源的研究方面，有從生理、心理學的角度提出藝術起源於遊戲，或

³ 涂公遂著，《文學概論》，五洲出版社，2008年，頁28。

⁴ 同註3。

用人類學方法從原始民族的文化習俗去尋求，以及從原始人的勞動中探求藝術的起源。藝術作為一種特殊的精神活動，它的根源與本質也從生產活動這一人類基本實踐中探求，從人類學、考古學所提供的大量有關原始藝術的材料證明，人類最初的審美意識和藝術活動是直接生產勞動基礎上所產生，並為生產實踐所決定和制約的，如德國學者格羅塞（Ernest Grosse）認為裝飾是人類基本的慾望也是原始的本能，藝術起源於裝飾的動機並非單純的從審美的觀念出發，而是與實用目的伴隨發展。所以原始裝飾都有實際的意義與符號象徵，並與圖騰、神話、宗教、巫術等觀念或活動混雜在一起，並在其影響下產生出來，隨着生產力的發展，並在社會分工、特別是體力勞動和腦力勞動的分工基礎上，藝術作為一種相對獨立的精神生產活動開始從物質生產中被分化出來，成了專門滿足人們審美精神需要的活動和對象。現代學者對於藝術的起源學說大致區分為二大類，一類是以「心理學」為根據，從人類精神的衝動上來解釋藝術的起源，可分為：遊戲衝動、模仿衝動、自我表現衝動。另一類則是以「社會學」為根據，從人類真實的生活內容上來解釋藝術的起源，有：宗教說、勞動說、裝飾說，概述如下：

1. 遊戲衝動說

從「心理學」上來說藝術的起源，主要是從人類的精神衝動上來解釋藝術；芬蘭學者赫恩便主張藝術是起源於「藝術的衝動」。而「衝動」一詞，最主要是指人類精神無意識或半意識之下的活動；也就是說，「衝動」是人類心靈本能的反應。

2. 模仿衝動說

自古以來，許多哲學家 and 藝術家都認為藝術的表現，就是忠實地描摹自然。古希臘的哲學家柏拉圖和亞里斯多德，都主張藝術起源於人類的模仿動動。

3.自我表現衝動說

將自己感情表現出來是本能和亦是衝動，人類自始便有一種要將自己的感情表現出來的本能和衝動；在赫恩（Yrjo Hirn）的《藝術的起源》中，就強調出這種人類表現自我情感的本能。那麼，藝術既然是美的情感的具體呈現，若說藝術起源於「自我表現衝動」的觀點，自然是合理的解釋。

4.宗教說

將願望表現出來，舉行祭典、祈禱、保佑等行為，亦是逐步形成「藝術」的原因。關於藝術的起源，在為人生而藝術的目的上，最廣泛的便是「宗教說」。英國學者赫伯特·里德表示：「我們緬懷過去，就會發現藝術與宗教攜手從史前幽暗深處走了出來。」當我們審視原始社會的生命經驗中，我們可以發現有許多社會性的活動以及崇拜儀式，它們都同時是宗教的也是藝術的。

5.勞動說

勞動是一切可能的開始，沒有了勞動，一切人造的事物都無發生的可能，人類為求生活就必須有勞動行為，而勞動過程中的紀錄、練習、安慰等等行為，就逐步形成了美術、舞蹈、音樂等藝術。在赫恩的《藝術的起源》中，也提出了：「最原始的舞蹈，並不是單純的藝術行為，以北美印第安人的舞蹈為例，便是為了狩獵而練習的動作」；這無非是「藝術起源勞動」的最佳說明。

6.裝飾說

裝飾是基本慾望，也是原始本能，當我們發現幼兒開始用彩筆在自己身上留下痕跡，享受著那種觸覺及視覺的喜悅時；在原始社會中，我們亦發現人們早已喜歡以各種顏色材料或飾品裝飾自己的身體。更有些人以像針般的利器刺在自己的身上作裝飾；也就是「刺青」或「紋身」的行為，如泰雅族的「紋面」就是這樣的代表，而且更象徵著某一種身分或角色。

(二) 文學與藝術的關係

從藝術起源的角度看，遠古時代，音樂、舞蹈、詩歌等藝術形式常常是緊密結合的膠著狀態，如原始部落的音樂與舞蹈是渾然一體的，非洲有一種稱為「布須曼⁵」的原始部落會踏著旁觀者的節拍和歌聲起舞，而無論是在不同時代與地域，原始舞大都與此相類，無論男女老少身上有各種各樣的紋身和裝飾，臉上和肢體上塗著白和黑的顏色，當跳到高潮時，他們往往在熱烈瘋狂的律動中做出各種快速的動作，在原始的舞蹈中，不僅是詩、樂、舞三者的綜合，也包含了繪畫、雕刻等造型藝術的元素在裡面，那急速跳動的舞者猶如一尊尊活動者的雕塑和繪畫。中國古代的《呂氏春秋·仲夏記·古樂篇》中有一段文字也生動地記載了中國上古時代初民歌舞的情形：「昔葛天氏之樂，三人操牛尾，投足以歌八闕。」這正是藝術中詩、樂、舞三者緊密結合的另一證明。而在其他的藝術形式，如電影、歌劇、中國的詞曲、題詩畫、連環圖和京劇等，在題材上的相互借鑒來理解文學與藝術彼此間的相互關係，如：歌劇和電影中有許多作品也是從文學改編的，文學與藝術的關係從某種意義上講，文學就是語言文化的藝術，扮演著藝術生活的主角，而藝術的產生往往就需要堅實的文學做基礎。

藝術的表現形式不僅僅包括文字和語言，它還包括各種可以表達個性的形式，而自 1960 年代起，一些詩人和小說家開始以各種方式將藝術納入文學之中，文學中的藝術不再只是插圖性的，到 21 世紀藝術與文學的親密關係更可以由創作人的跨界身份來證明。而本文展覽作者葛拉斯既是詩人也是藝術家，其手繪的水彩詩畫，靈感皆來自他的生活閱歷，其中水彩詩是在 1996 年春天，他與三個女兒前往義大利度假途中，突發靈感以水彩畫筆在水彩畫上隨興的提詩，並將作

⁵ 布須曼人 (Bushmen) 又稱桑人、薩恩人 (San) 或巴薩爾瓦人 (Basarwa)，是生活於南非、波札那、納米比亞與安哥拉的一個以狩獵採集為生原住民族。資料來源：維基百科

品命名為「水彩詩 (Aquadichte)⁶」。葛拉斯表示，繪畫和文學是其創作的主要成分，如果有時間也創作雕塑。藝術和文學在創作中有互動的關係，繪畫是在一張紙上創造某些事物，有具體、感官的成分；而寫作卻是一個吃力和抽象的過程，當感到辭窮、找不到文字來表達時，繪畫卻能幫助他找回文字。透過描繪生活中他所嗜好之物，如：瓜果、蔬菜、魚、香菸、蘑菇、鰻魚等，除了單純描寫對象物之外，也藉由象徵物具體表達他內心聯想，抒發他對生活、對文藝創作、對過往的追憶、對社會責任及環保的反思，呈現出豐富的意象與多層次的現實。他認為現實的真象其實是紛繁複雜的，有相互排斥的現實，也有被一種現實掩蓋著的另一種現實。為了表現現實的複雜性，他有時會將一些不相關的物件呈現在同一畫面中，如：鳥與蒼蠅、香菇與鐵釘，以一種滑稽、誇張、荒誕甚至歪曲等寫作手法，來擴充描寫對象物的內涵。

⁶ 1996年春葛拉斯陪三個女兒去義大利的翁布里亞(Umbria)度假，幾人途中的對話讓他突發靈感地想在水彩畫中題詞，在畫中隨性地寫詩，起初的詩只有四、五、七行，用水彩筆寫上，葛拉斯為這樣的創作形式取名「水彩詩」。摘引自《給不讀詩的人：我的非小說，詩與畫》，頁9。

二、藝術家生平

葛拉斯曾說「寫作與繪畫都從同一個墨水瓶中流出⁷」，都是母親賜給他與生俱來的天賦，無法割捨放棄。輔大德文系劉惠安教授表示：「葛拉斯認為，藝術和文學之間是有互動關係的。繪畫是在一張紙上創造某些事物，但寫作是抽象的過程，遇到文字無法表達的時候，就可以透過繪畫的幫助，找回文字。」作品中常會去碰觸德國社會的現況與一般人所認同的傳統禁忌，是與其獨特的個人經歷有關。他的故鄉—但澤(Danzig)因特殊的歷史背景(原屬波蘭)，在 1939 年為德國納粹占領，至 1949 年才歸還給波蘭。葛拉斯的父親是曾加入納粹的德國人，母親是波蘭人，加上自己 17 歲時加入了希特勒武裝禁衛隊，因此其心中有身為既是受迫害的波蘭人也是加害波蘭人的罪惡矛盾，這樣的成長歷程使得他後來不斷地透過創作、評論時政以喚起德國人面對歷史的社會良知。他曾說：「作家介入的不僅是知識的、內在的世界，也介入日常生活的程序。對我來說，寫作、繪畫和政治活動是三種分開的要求，每一種都自有它的規律。我恰巧對自己生活的社會特別投入和敏感⁸」。本段擬藉由與劉教授訪談及其所發表的〈由但澤出發的世紀鼓聲：葛拉斯對德國社會文化的論述與影響〉文章，透過但澤的地理環境和歷史發展、葛拉斯個人在但澤的成長以及葛拉斯作品的場景定位，來說明葛拉斯作品中以但澤的城市文化為敘事起始點，並簡介葛拉斯對德國、以至於整個歐洲社會在文化建構發展的影響。

⁷ 鈞特·葛拉斯，〈給台灣觀眾的話〉，《鼓動的世紀：諾貝爾文學獎得主/鈞特·葛拉斯特展圖錄》，台南，國立台灣文學館，2012 年，頁 10。

⁸ 參見 2007 年 11 月台北市立美術館展覽《一位文學家眼中的世界：鈞特·葛拉斯的詩與畫》的展覽摺頁簡介導文〈一個文學家眼中的世界：鈞特·葛拉斯的詩與畫〉。

(一) 鈞特·葛拉斯

1999年諾貝爾文學獎得主鈞特·葛拉斯(Günter Grass)，1927年10月16日生於但澤(Danzig)，幼年成長時期即經歷波蘭與德國互爭主權的戰爭。當時但澤居民雖多為東普魯士人，卻在二次世界大戰後，經戰勝國的協調劃歸至波蘭版圖中，葛拉斯因戰時先後參與希特勒的部隊而成為美國占領區的戰俘，戰後因無法重返但澤，最後只能與父母在萊茵河畔的杜塞爾多夫相逢重聚。之後並接受美術教育，從事文學與藝術創作。1959年葛拉斯出版第一部長篇小說《錫鼓》(Die Blechtrommel)，由於細緻生動的描寫小人物生活，並嘲諷批判德國戰前、戰時與戰後的社會文化發展，曾引發衛道人士的不滿與攻擊，而故事背景又因設定在葛拉斯的出生地但澤，故事中第一人稱主角的成長歷程和生活環境也與葛拉斯個人十分相近，引起各界不斷的討論，分析主角人物的生活是否即葛拉斯本人的經歷。葛拉斯在其後的作品，如1960年間由《錫鼓》、《貓與鼠》(Katz und Maus)和《狗年月》(Hundejahre)所組成的《但澤三部曲》(Danziger Trilogie)⁹以及2002年初出版的《蟹行》(Im Krebsgang)¹⁰，均以但澤所發生的歷史事件為背景，鉅細靡遺地呈現德國社會文化發展與時代精神的面貌。

⁹《但澤三部曲》已有數個中文版譯本，由貓頭鷹出版社於2000/2001出版的較為完整：《錫鼓》中文譯本由胡其鼎、《狗年月》由刁成俊、《貓與鼠》由蔡鴻君、石沿之完成，均由鄭芳雄導讀。

¹⁰《蟹行》中文譯本由蔡鴻君完成，2003年時報文化出版：書評參見中國時報民國92年12月7日開卷版B2劉惠安：永不停止的良心反省。

(二) 葛拉斯與但澤

葛拉斯筆下的但澤，今名格但斯克，位於波蘭北部，面朝但澤灣，是波羅的海南方古老的海港城市，早在西元 997 年已有文獻記載此地名。由於地處海洋經商樞紐，過去近千年來為德意志、波蘭民族以及其他民族必爭之地。十九世紀初 (1807 年)，由法國、薩克森與波蘭軍隊共同佔領並簽署了提希特合約，將但澤訂為隸屬於薩克森、普魯士與法國管轄的「自由城市¹¹」，但澤自此開始除了經濟、亦有文化與工業方面的充分建設。1815 年維也納會議將但澤再次劃歸為普魯士軍一行政區，1871 至 1920 年但澤在德意志帝國統一時期成為德國領土，1920 年第一次世界大戰結束後，凡爾賽合約又將但澤自由城市劃為波蘭特別區，讓波蘭擁有通往波羅的海的通行權，之後成為德國人、波蘭人、「卡舒貝人¹²」以及其他國家移民共居，擁有各個民族多元的文化風貌。1939 年 9 月 1 日德國納粹軍隊入侵波蘭，首攻但澤，但澤成為德國占領區，戰後但澤被劃入波蘭境內，造成大部分德裔居民遷徙避居至現今的德國境內。¹³

直到 1944 年加入納粹裝甲部隊以前，葛拉斯從未離開過但澤。接受劉惠安訪問時，他談到但澤與自己文學創作發展的關係：「但澤畢竟是我文學之來源、埋藏與掩沒之地，因我日後即試圖描繪出我自 1927 年出生起的小市民生活環境與人際關係……我父母有個小店舖，此外，我家庭亦和其他家庭一樣由不同的背

¹¹自由城市(Freistadt)擁有行政自主權。但澤在 1920 年至 1946 年間被規劃為 Freystaat(意為：共和國)，受國際聯盟直接管轄，但納粹德國 1939 年 9 月 1 日攻占。參見：Brockhaus. Die Enzyklopadie. Leipzig;Mannheim 1997，第五冊，頁 103 以及第七冊頁 658。

¹²卡舒貝人(Kaschuben)的名稱是波蘭語對此一民族服裝的稱呼 aszuba，意為「皮衣」，卡舒貝人寄居於波蘭西北部，屬於古斯拉夫海邊民族中的西斯拉夫系的一支，至今仍有三十萬人，主要散居於東波西米亞區與西普魯土地區，介於維斯瓦河與史托頗河(此兩條河均位於今日蘭西北部)。參見 Mayer-Ischwandy 2002，p.17。

¹³劉惠安著，〈由但澤出發的世紀鼓聲：葛拉斯對德國社會文化的論述與影響〉，《當代》，第 208 期/復刊第九十期 (2004 年 12 月)，頁 4-21。參見 <http://www.danzig-online.de/geschichte.html>

景色彩所組成，我父親是德意志後裔，我母親出自波蘭卡舒貝家庭……¹⁴」，也正因在這樣雙重家庭背景下成長，葛拉斯自小到大，一直到成年都經常體會到那種公開的矛盾，生活在那塊既不屬於波蘭共和國，也不屬於德意志帝國，而是各方爭奪禍根的疆土，在那雙重緊張的氛圍下長大。卡舒貝與德裔混合的家庭又住在德、波、卡舒貝民眾混合的但澤市內，構成葛拉斯寫作與藝術創作的基礎與動機。他自幼即熱愛閱讀，起先從父親的書架上找到各類書籍，甚至有當時的禁書，如《西方無新事》(Im Westen nichts Neuse，即《西線無戰事》)，後來就從學校鄰近的市立圖書館借來各種藝術作品集與藝術專題論著，加上母親熱愛音樂，常一起聆聽廣播歌劇、歌舞劇或去戲院看戲，讓葛拉斯自十二歲起就立定要以藝術為業的志願¹⁵。而父母親家族不同的宗教信仰，父親出自路德新教，母親則信奉天主教，葛拉斯自幼即在家中來往的親戚中經歷不同信仰所造成的摩擦與融合。由於深受母親影響，自小接受天主教教育，他在宗教認同上跟隨母親，但秉性開放隨意而不受教義的束縛，但母親家族向來受到德裔民眾的蔑視，而波蘭中央政府也視卡舒貝人為少數民族而輕視，自小就深覺是在生存邊緣掙扎。到第三帝國納粹時期，此一少數民族更不為納粹政權所認可，將之排除於「德意志民族」之外，也沒劃歸為波蘭人，遂而淪為受到排擠或迫害的邊緣族群。正是這樣的地理、人文環境，將葛拉斯塑為可跨越邊界的人，也埋下日後為少數族群代言的種子¹⁶。

1933年葛拉斯進入小學，和當時同年齡的其他幼童一樣，接受納粹紀律教育，十歲已是「少年民族」(Jungvolk)的一員，十四歲起加入希特勒少年團(Hitlerjugend)，也和其他人一樣宣示效忠納粹主義。自此日常生活中都是與此相關的儀式和活動，他的父親也因不想失去經營小舖顧客的上門機會，1936年更加入國家社會工人黨(納粹政黨)，母親亦是納粹婦女會一員，而葛拉斯的家庭也參

¹⁴劉惠安著，〈由但澤出發的世紀鼓聲：葛拉斯對德國社會文化的論述與影響〉，《當代》，第208期/復刊第九十期(2004年12月)，頁4-21。參見E. Rudolph 1971，p.60。

¹⁵同上，頁4-21。參見Mayer-Iswandy 2002，p.p.19-21。

¹⁶同上，頁4-21。參見Mayer-Iswandy 2002，p.p.12-3；Swiatlowski 1985，p.14。

與了民族提昇的行列。葛拉斯唸書期間，被校方認為行為不檢，有三次換校就讀紀錄，也因此讓他有機會遊遍但澤，以各種方式認識市內的大街小巷，造就他日後能夠將但澤市各角落細緻描寫在《但澤三部曲》¹⁷內。但澤對葛拉斯來說幾乎是完整的世界，小市民家庭的生活中融合了德國與波蘭，面對海洋的但澤就像面對開放的世界，領土管轄權的變換為但澤留下了變化多端的歷史¹⁸。葛拉斯日後論及其作品之所以一再以但澤市內的小市民生活為敘事背景，理由就是，在但澤所發生的故事其實就是在德國各地發生的事件，祇是時間可能不盡相同。¹⁹

更換學校並未影響他的納粹崇拜，1939年納粹德軍攻進波蘭，9月1日佔領但澤遭到波蘭民眾的反抗，葛拉斯的舅舅因保衛但澤郵局而死，家族中從此不提這親戚。他仍和其他德裔民眾一樣，從未深思並質疑當時納粹宣傳部長戈培爾(Joseph Goebbels)所提出的問題「你們要全面的戰爭嗎？」就作出準備犧牲的肯定和敬意。當時各樣的捷報、特報、英勇戰果天天傳來，使得年輕人崇拜納粹到無以復加²⁰。1943年至1945年間，葛拉斯被先派遣至軍營內充當空軍助手，接受輕機槍武器及裝甲步兵訓練，然後徵招至東邊前線，路上遭遇俄軍手榴彈隊攻擊，同隊許多和他一樣的年輕人都陣亡，而他僅受傷被送進軍醫院，之後由美軍俘虜。對當時十七歲的他來而言，戰爭就此結束，但卻仍相信德軍擁有可以即將派上用場的神奇武器以及可能要和美國人共同對付俄軍、打贏戰爭的傳說，而當他看到屠殺猶太人的集中營相片更是無法置信，認為「這種事是德國人絕不會幹的」²¹。後來戰爭真的結束了，那一刻葛拉斯才開始清醒過來。

¹⁷劉惠安著，〈由但澤出發的世紀鼓聲：葛拉斯對德國社會文化的論述與影響〉，《當代》，第208期/復刊第九十期(2004年12月)，頁4-21。參見 Mayer-Iswandy 2002, p.23; Jürgs 2002, p.32。

¹⁸同上，參見 Neuhaus 1992, p.20; Brode 1977, p.25。

¹⁹同上，參見 Neuhaus 1992, p.20。

²⁰同上，參見 Mayer-Iswandy 2002, p.p.22-25。

²¹同上，參見 Mayer-Iswandy 2002, p.28; Moser 2000, p.13。

被俘虜釋放出來的葛拉斯，同時也從納粹思維下獲得解放，在納粹政權下長年擔任希特勒少年團領導得席拉赫(Baldur von Schirach 1907-1974)²²，1946年於紐倫堡大審中供認，參與納粹統治集團有計劃的謀殺猶太民族與運送猶太民眾至集中營，被判刑二十年，因「自己人」承認德國人所犯的罪行，這才使葛拉斯開始認知到那無法想像的納粹惡行是真的，原來所相信的世界徹底地瓦解²³。曾經他和其他人一樣深信納粹領導所灌輸的話語與思想，把納粹領袖的可信度看得比自己眼見得還重要，葛拉斯自此領悟到「這些可怕的罪刑是以自己這代的未來之名而作出來的」²⁴。

(三) 但澤與葛拉斯作品

葛拉斯在成長過程中，在經歷德國社會二次大戰時的擁戴納粹，和戰後認知德國人所犯的錯誤與反納粹思維的轉變中，面對德國民眾汲汲經營戰後重建工作，在在使他提醒自己，必須藉由個人的文學與藝術創作，去實踐公民與寫作者的職責。當他開始書寫，就以自己熟悉的但澤為背景，但澤市內小市民的生活就成為作品中的鮮活人物。代表作《錫鼓》將個人的人生見聞帶入主角的自述經歷，描寫二次世界大戰時期的納粹行徑與思想，並闡述出戰後德國人意識的矛盾處，對於了解二次大戰後德國社會文化發展是非常重要的作品。在回顧自己的寫作歷程時，葛拉斯曾表示：「我自己成長在小市民的環境中，以文學方式來敘述自己所知、所看到的，而那些事情就展現出來了。²⁵」這個小市民階級就是支持國家社會主義納粹政權的階層，葛拉斯在《但澤三部曲》描述了第一次世界大戰至第二次世界大戰之間的納粹興起與掌權，以及此政權在小市民階層中的細節發展，

²²劉惠安著，〈由但澤出發的世紀鼓聲：葛拉斯對德國社會文化的論述與影響〉，《當代》，第208期/復刊第九十期（2004年12月），頁4-21。

參見 <http://www.dhm.de/lemo/html/biografien/SchirachBaldur>。

²³同上，參見 Moser 2000，p.13；Mayer-Iswandy 2002，p.29。

²⁴同上，參見 Mayer-Iswandy 2002，p.30。

²⁵同上，見 Arnold und Görtz 1971，p.47；Neuhaus 1992，p.21。

正如考夫曼(Cepl Kaufmann)²⁶所說：「主角因面臨經濟危機與社會解體而產生攻擊態度，主因並非工業化和現代化過程，也部是由於戰敗的負面認同而來，而是經濟生活陷入困境，以及為逃避自由而陷入非理性行為」²⁷。考夫曼認為，葛拉斯並不是訴說大家都孰知的法西斯政權如何接納與運作，主要是去呈現真實現象形式多於因果的解釋。²⁸

葛拉斯外祖父死於第一次世界大戰，小時候常聽母親家族論及外祖父，總是提到那個大戰²⁹，又親身經歷納粹軍隊進軍但澤，並參與第二次世界大戰，因此文學題材多以戰爭的發展過程為背景，以但澤市內與郊外朗富爾區為故事發生的地點。作品中鮮活躍然的小人物也是他個人經歷的投影，葛拉斯的父親威爾瀚(Wilhelm)善於烹飪、玩施卡特牌，在但澤小雜貨舖裡專負責進貨和補貨，他有一雙藍眼睛，和葛拉斯的關係一直到葛拉斯六〇年代成名後才獲得改善³⁰。這些特徵除了那一雙藍眼睛是和《錫鼓》中奧斯卡的假想父親揚一樣，其他的都在《錫鼓》奧斯卡的生身父親馬策拉特身上再現出來。而母親海倫(Helene)是葛拉斯一生中最重要的人，可惜一九五四年即過世，葛拉斯小時候在學校遭老師指責太調皮或懶惰時，她總會為他極力辯護，這些也和《錫鼓》中母親對奧斯卡無時不寵愛有加，不論去哪，甚至連和別的男人幽會偷情都帶著奧斯卡，也從未忘記他需要新的錫鼓，而且同樣都不幸早逝，使得奧斯卡不禁時常追憶母親。葛拉斯母親的三個兄弟都早逝，他們分別擅長繪畫、烹調和寫作，而他顯然承襲舅舅們的天賦於一身，母親的表哥、葛拉斯的表舅在德軍進攻時，為保衛但澤郵局而死，是《錫鼓》奧斯卡假想父親揚的最後結局，父親的兄弟自 1937 年起為當地電影院

²⁶劉惠安著，〈由但澤出發的世紀鼓聲：葛拉斯對德國社會文化的論述與影響〉，《當代》，第 208 期/復刊第九十期（2004 年 12 月），頁 4-21。考夫曼(Gertrude Cepl-Kaufmann)係德國杜塞爾多夫大學教授，為萊茵區現代研究所主任。

²⁷同上，參見 Neuhaus 1992，p.21。

²⁸同上，參見 Neuhaus 1992，p.22。

²⁹同上，參見 Jürigs 2002，p.32，p.34。

³⁰同上，參見 Jürigs 2002，p.p.34-35。

負責放映電影，使得葛拉斯可由放映室的方形小洞免費窺看電影，電影中成人世界的男歡女愛更加開拓他的視野，激發了他的想像力³¹。就葛拉斯而言，每個人都在關係結構網中，因此刻意要在作品中解構以呈現「真實面」去分解集體罪行，毫不客氣將主角人物所分攤的部分具體描述出來³²，如在《錫鼓》中的馬策拉特因吞食由奧斯卡無意中傳到手掌上的納粹黨徽而遭俄軍槍斃（中文版下冊頁464），《狗年月》中木匠利貝瑙因所飼狼犬的幼子獲選呈獻給納粹領袖，而和鄰居與友人都入黨：（中文版上冊頁190），在《貓與鼠》中無法尋回因輝煌戰果而獲頒鐵十字勳章的海軍上尉，到勳章商店補回他的失物（中文版頁126），《蟹行》中為納粹的德國1936年出版論戰檄文的迪威爾格，戰後為自由民主黨經營一家洗錢機構。（中文版頁15），這些相當具體事件出現在最普通的階層，葛拉斯由政治觀點來看這些自認為最無政治意識、生活在狹隘的環境、堅守著倫理道德，但實則陷在納粹思想的深淵，孕育出最可怕的惡行，而葛拉斯自己也曾經是那些格遵天主教教義而從未批評過納粹政權的一分子，他顯然認知到自己亦無法從過去的錯誤中脫身，因而稱「自己一直喜歡嗅到那股自己也在其中的霉臭味³³」。

葛拉斯曾說：「文學的機會就在於能由細節去鋪陳整個大環境的相關性，細節在此即是(但澤)這個省城和其鄰近地區，讓我驚訝的是《錫鼓》不僅在德國、也在國外獲得重視與讀者，我從未想過竟會有人在美國中部或法國南部或瑞典想要了解威瑪共和國到國家社會主義興起這段過渡時期和之後的德國小市民迂腐生活，對我來說這是無以言喻的肯定。這種小市民和投機者的卑躬屈膝態度——我現在稱之為「小市民」，也就是由按那個意識型態定義所說的「無產階級」和按照其他方向，按照各大學的普世的理解：這種態度方式絕對是特別奇特的。³⁴」在他活潑多變的詞彙、細密緊湊動感的敘事方式，毫不隱瞞地將德意志集體歷史

³¹同註26，見Stolz 1994，p.253。

³²同上，參見Jürgs 2002，p.23，p.26。

³³同上，參見Jürgs 2002，p.31。

³⁴同上，頁4-21。

責任透過這種普世可見到的小市民態度與生活細節，在作品中一再呈現，讓德國人必須不斷地面對過去而謹慎將來，使世人理解與警惕。

(四) 創作歷程

葛拉斯自幼喜愛閱讀、繪畫與捏陶，按他的說法是受到母親的影響，母親是葛拉斯一生中最重要的人，可惜 1954 年即過世，而母親的三個兄弟都早逝，他們分別擅長繪畫、烹調和寫作，而他顯然承襲舅舅們的天賦於一身。二戰德國戰敗後，當時葛拉斯只有 19 歲，卻已立志成為雕塑家，想進入杜塞爾多夫藝術學院學習雕塑，戰後因物資缺乏，學校也因缺乏練習素描的碳筆而關閉，因而去當墓石工學徒，以廢棄的沙岩、大理石等作為素材，練習雕刻技術。以下將從文學創作的興起、藝術創作、創作的日常習慣，以及具代表的文學作品，從而一窺其創作歷程。

1. 文學創作的興起

在葛拉斯的創作中，其代表作《錫鼓》將個人的人生見聞帶入主角的自述經歷，描寫二次世界大戰時期的納粹行徑與思想，並闡述出戰後德國人意識的矛盾處，對於了解二次大戰後德國社會文化發展是非常重要的作品，並對德國及整個歐洲的文壇影響至深。二戰後由於納粹戰敗，背負著沉重的歷史負債，最先是德語作家重新走向 1930 年代，緊接著又逃避到其他國家的文學中，如向美國的海明威、法國的卡繆與沙特等人。在這種逃避的趨勢下，由作家瑞希特 (Hans Werner Richter) 以及安德希 (Alfred Andersch) 於 1947 年創設「四七文學社」(Gruppe 47)，「四七社」是指 1946 年到 1967 年這二十年之間的文學組織，創社之初，有著左翼、反威權、反政府和反政治的特色，認同前衛的文學理念。沒有固定的會員及組織形式，當次參加的成員完全依照瑞希特的邀請名單，在聚會上與會者評論被

朗讀出的作品，藉此推廣年輕但尚未成名的作家。參加者通過民主的票選給予作品「四七社獎」的肯定，所以被年輕的德語作家看成是文學生涯的起點。1955年葛拉斯的一首短詩獲得南德電台詩作競賽的第三名，開始受邀至柏林的四七社朗讀作品，1958年「四七社」成員在阿爾蓋恩的大霍爾茨勞伊特聚會，葛拉斯從巴黎到此地，來時囊中羞澀，他朗讀了尚未完成的長篇小說《錫鼓》的第一章〈肥大的裙子〉，受到了與會者的一致讚揚，認為這部作品生動、感人、清新。葛拉斯為此也獲得了該年度的「四七社」文學獎（三千馬克），評論界對它倍加讚賞，稱之為聯邦德國50年代小說藝術的一個高峰，自此開啟了葛拉斯的文學創作之路。而「四七社」後來成為德國頗具影響力的文學組織，它吸引了當代重要的作家與文學批評家參加，1967年最後一次會議之後，許多過往的與會者仍然保有對德語文學發展指標性的意義。葛拉斯在當代世界文學中佔有一定地位，曾多次獲獎，幾次被提名為諾貝爾文學獎的候選人，受其影響的年輕作家如《撒旦詩篇》的小說作者薩爾曼·魯西迪（Sir Salman Rushdie）他曾因責罵伊斯蘭教的不公平，而遭伊朗政府追殺。而後面較年輕一輩，則有曾被拍成電影的《丈量世界》作者丹尼爾·凱曼（Daniel Kehlmann）。

2. 藝術創作

1948年進入杜塞爾多夫藝術學院，專研雕塑與繪畫，至1952年完成許多雕塑、素描、銅版與水彩作品，主題大半為雞或飛禽類。1951至1952年間身無分文以沿路搭便車與打工的方式遊遍法國和義大利。1953年至1956年間就讀柏林造形藝術學院，師承雕塑家哈爾桐(Karl Hartung)，繼續學習雕塑。葛拉斯的藝術才華早於1950年完成雕塑作品「女孩」展現出來，簡單的線條與比例、優雅自然的立於一方。1955年在司圖加特開了生平第一次雕塑及繪畫的作品展，1956年出版第一本詩畫集「風信雞的長處」(Die Vorzüge der Windhühner)，裡頭有相當多的版畫作品，詩集封面亦是葛拉斯繪製而成，結合了繪畫與詩文，開啟了葛拉

斯的藝術文學創作之路。葛拉斯曾自述其創作：

是相當仰賴直觀，由細看觀察而來，常以素描作為輔助的工具，在完成文學作品時，有時是先勾勒出某些事物，書寫與素描的相互關係密切。尤其詩文更是如此，因此我所有的詩集都有繪畫作品，譬如詩集《給不讀詩的人》就是藉水彩與詩文完成而創造出「水彩詩」，我在水彩未乾前，就寫入最初版本的詩文。但在每幅水彩詩的另一邊則是稍作修改的最後版本，因此文本與繪畫常相互對應，在書寫散文過程中，也會同時進行素描，有時也會脫離文本，但繪畫確是我寫作時的輔助工具。³⁵

在繪畫及文本創作之餘，葛拉斯從未忘記他最初的雕塑志業，1980年代起陸續完成了各類的青銅與陶土作品，如「親吻」(Der Kuß)集為銅浮雕，而2000年間完成「一對舞者」的系列，則為與實體相似的銅雕作品，和詩集「最後的舞步」，如本次展覽作品「藍調」、「背靠背」。

3.創作的日常習慣

葛拉斯的住家周邊環境環繞在一座森林之中，無盡的田野和綿延的蘆葦矮櫟，櫟間可見小河，夏秋之際，河面不時穿梭著滿載如小山高的穀物運送小舟，葛拉斯住家則隱身在高大樹櫟的林野裡，除庭院中小石鋪拓出前院寬敞的停車區外，屋外周遭盡是蔓生的花草樹木，其間散立大小雕塑作品。庭院的綠意撒落於室內的窗台，迎面而來是與屋門對立高腳桌上的綠色奧利維帝打字機，這是他在水彩詩集《給不讀詩的人》中所提到的他如何由一套說辭換成另一套說辭的見證物，打字機上的字鍵紛紛透露出自己經力工作的滄桑。室內窗的左邊是緊貼空白

³⁵劉惠安著，〈繽紛多元的藝術創作〉，《鼓動的世紀：諾貝爾文學獎得主/鈞特·葛拉斯特展圖錄》，台南，國立台灣文學館，2012年，頁46。

牆面的站立寫字檯，葛拉斯創作時就直接面對牆壁，讓灑落室內的陽光散落在身旁³⁶，寫字檯則滿是文字的厚重手稿夾，透露初他依舊進行創作，旁邊的書桌上散立各式煙斗、羽毛鋼筆的幾個小架與蜂蜜蠟燭，這就是他面壁專心書寫作品的寫字室。在此葛拉斯或用打字機、或以手稿方式完成各個文學作品的初稿，或許因為長期從事雕塑工作，讓他也和歌德一樣養成站立寫作的習慣。葛拉斯敘述自己在閱讀寫作之餘，會以雕塑做為休閒活動，而雕塑之餘，也會拾筆寫作來放鬆自己，他每天會在早餐後，先閱讀一段時間，旋即開始工作，中間除了喝點水短暫休息外，持續進行寫作、繪畫或雕塑工作，每天平均 8 或 9 個小時，作息周而復始皆如此，因沒有電話、傳真或電子郵件的干擾，讓他能集中心神專注於創作中。



(圖一)葛拉斯住家庭院
(摘自《鼓動的世紀特展圖錄》)



(圖二)在貝倫朵夫工作坊雕塑成對的舞者
(摘自《鼓動的世紀特展圖錄》)

4.文學作品

(1) 錫鼓 (鐵皮鼓)

故事以 20 世紀第二次世界大戰為背景。全書共三篇 46 章。敘述一個男孩奧

³⁶劉惠安著，〈繽紛多元的藝術創作〉，《鼓動的世紀：諾貝爾文學獎得主/鈞特·葛拉斯特展圖錄》，台南，國立台灣文學館，2012 年，頁 46。

斯卡目睹長輩之間人性的醜陋，在三歲生日時，從樓梯跌入地下式，以致發育不全，此後，他以侏儒的模樣，環視周遭，成為「返回臍帶」，不願加入成人世界拒絕長大的孩子。故事穿插著社會時局的動態，如 1930 年代德國納粹的竄起、教會的認同、人心的接納。鐵皮鼓是主要象徵，奧斯卡在療養與護理院（精神病院、瘋人院的假託之名）藉敲擊鐵皮鼓回憶往事，敘述自己的經歷；納粹集會時，奧斯卡在講演台下敲鐵皮鼓，既擾亂會場，也鼓譟狂熱的情緒；戰爭結束前後，意外的因素，奧斯卡開始長高，技藝方面，成為鐵皮鼓獨奏藝術大師，且接掌表演公司；接著，遭誣告殺人，逃亡後被捕，奧斯卡只好找理由轉送入療養與護理院，暫時與世格隔絕，藉擊鼓回憶一生，最後謀殺案真相大白。

(2) 貓與鼠

小說背景在二次大戰中期，約 1941 年，書中主角馬爾克的故事，經由他的同學畢廉滋轉述，涉及戰時實況的描述。荒謬怪誕的是馬爾克的行徑，他沉默寡言，身體上的特徵式喉結(即書名上的「老鼠」)，在脖子上老是掛著奇奇怪怪的裝飾：用鞋帶繫結的螺絲起子、聖母瑪利亞的牌子和鍊條、開罐器、綵球、蝴蝶結、閃亮徽章和鈕扣，而他的野心是要獲得一枚鐵十字勳章，終於如願得償。故事在許多不同的情節裡穿插，馬爾克沉迷在進出戰後廢棄的破船。視為他獨有的密窖，最為特殊。

(3) 狗年月

故事起源比前二者更早，追溯到 1917 年，其中涉及結束第一次世界大戰的凡爾賽條約、通貨膨脹、納粹崛起和滅亡、集中營裡的生活、共產黨的宣傳技術、甚至施陶芬貝格之企圖謀殺希特勒，情節曲折繁複。

(4) 蝸牛日記

這是葛拉斯的自傳小說，就他為社會民主黨布蘭(Willie Brandt)競選的實際經驗編成小說，將但澤受迫害的猶太人苦悶歷史與政治選戰實錄加以比附。「蝸牛」象徵和嘲諷社會進步的遲緩，並隱喻政治重建的神秘。葛拉斯對社會實際的觀察，以想像虛構事件，加以融合、編造成匪夷所思的故事，如真似幻，在作者的技巧下，小說已經擺脫傳統的小說概念和典型，也不是書名上的日記體材，似乎成了跨文學的新形式。

(5) 比目魚

此書擺脫二次世界大戰的題材，書中描寫一尾口吐人言的比目魚，和漁夫的故事。追溯到新石器時代，內容探討對婦女解放的看法，穿插詩、童話、神話、民間傳說，歷史與現實交相比附，已構成葛拉斯文學的特質，比目魚明顯隱喻著偏見。評論者認為葛拉斯創造一個角色，兼具有智慧、敗德、自嘲、好奇等性格，故事進行中，處處顯示幽默與怪誕的敘述。有些情節似從格林童話衍生。

(6) 母鼠

書中敘述者想要一隻母鼠，果然接到一件聖誕禮物，包裝在籠裡的母鼠就放在聖誕樹下，從此這隻母鼠進入他的生活。在這部科幻小說裡，故事內有故事，而故事內的故事內又有故事，夢幻與現實層層相因，互相糾結。故事描寫一群開放的女性在波羅的海研究船上，抱怨織針太吵，《錫鼓》書中主角奧斯卡再度出現，如今已然六十，禿頭、有攝護腺病，是一家影視大公司老闆，他的格言：「我們正在創造未來！」而德國童話作者格林兄弟當上西德政府環保部長。母鼠一再介入敘述者夢幻與現實中，進行辯駁、干擾和威脅。書中插入許多詩篇，這是葛拉斯嘗試跨類寫作的表現。

(7) 鈴蟾的叫聲

德國退休教授回到但澤故鄉，結識波蘭女藝術家，結婚後，為使許多流落國外的鄉親可落葉歸根，經營公墓，附設有養老院、豪華別墅、高爾夫球場，隨之業務興隆，引起波蘭政客不滿，宣傳國人回來佔領土地。這對夫婦頓感金錢引來麻煩，交出經營權，免除壓力，駕車前往拿不勒斯旅行，途中聽到不詳的鈴蟾叫聲，果然發生車禍，雙雙埋藏異國，未能長眠在自己規劃的公墓裡。

三、展呈說明

「文學與藝術—鈞特·葛拉斯創作特展」展品主要為文學創作手稿與青銅雕塑品，另有記錄片的播放及出版品展示。在空間的設計規劃上，手稿作品以文件式的方式展示，雕塑作品則以木箱展櫃上加壓克力或玻璃封罩以保護作品。因展覽空間位於地下一樓，加上展期有三個月，考量紙本手稿容易受潮的問題，為保護手稿原作，嚴謹採用高階掃描的翻印副本裝裱展示，以下將從提案、研究、策劃、佈展的過程，並說明如何從文學與藝術的脈絡上去詮釋作品的風格與展現這個展覽的特質，特別是在策展思維上，如何去強化藝術作品與文學關係的深厚主體，展呈說明的部分，將針對三個部分進行：1. 策展概念、2. 展示規劃設計、3. 展品清單與內容描述(作品描述)。首先策展概念將說明此次策展的任務及目的地，而在展示規劃設計、展品清單與內容描述部分，說明展覽的規劃及執行重點，設計重點在引導參觀者去做文學與藝術的連結，使其閱讀展覽時，能夠感受展示所具有的故事性的延展，將展品從「物」的角色延伸，創造與觀者互動的關係，豐富參觀者的視覺感受。透過本文的研究整理，除能精準去詮釋作品的風格與展覽的特質，並在經驗中建構自我的能動性。

(一) 策展概念

身為展覽的中介角色，所擔負是將藝術機構、藝術家、觀眾互相去串連，並有意識地調度和統整展覽可見和不可見的元素、脈絡、關係。而作品的詮釋和觀看角度，能否有積極的對話關係，在這裡面能否掌握文論與藝術創作、作品與作品、以及與整體展覽空間的良性互動，並深入去探討藝術對公共領域的價值和影響力，都是策展人對策展工作所該去掌握的重點。透過策展理念的傳達，讓觀念與實踐能互相契合並落實，是掌控展覽的方向與內容最重要的設定主軸。

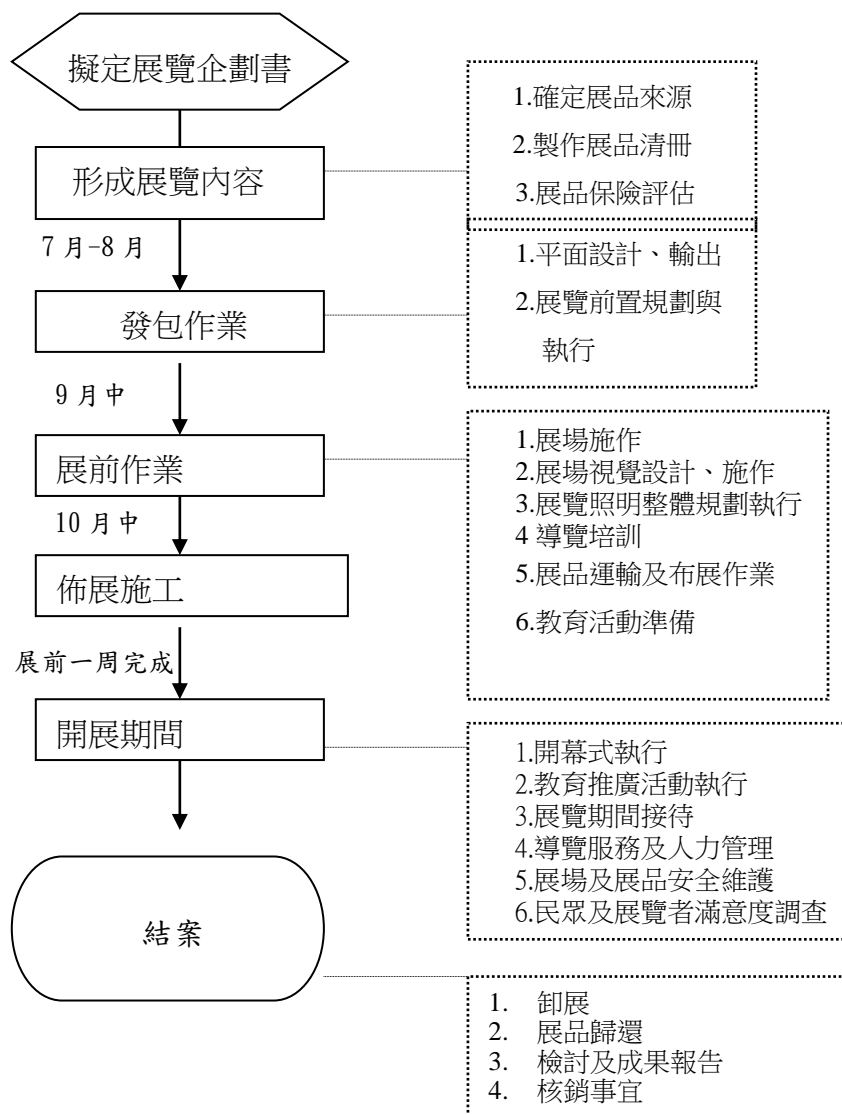
「文學與藝術—鈞特·葛拉斯創作特展」，在設定展覽方向及主題時，即著手整理並研究這批雕塑品的相關文獻資料，並在劉惠安教授的訪談協助下，開始閱讀葛拉斯的文學作品，發現其藝術創作與文學創作彼此間的緊密關聯，因此在設定展覽主題的方向時，便拉出「文學」與「藝術」二個展覽主軸，並且讓二者產生對話，葛拉斯許多藝術作品都與其文學有深厚連結，而在這批展示的雕塑作品中，有多件皆出自小說或詩的文本，因此要了解他的藝術創作就必需同時去認識他的文學作品。葛拉斯的文學作品主題常碰觸德國社會的現況與一般人所認同的傳統禁忌，代表作《錫鼓》將個人的人生見聞帶入主角的自述經歷，描寫二次世界大戰時期的納粹行徑與思想，並闡述出戰後德國人意識的矛盾處，對於了解二次大戰後德國社會文化發展是非常重要的作品，其文學對德國及整個歐洲的文壇影響至深。而他所擅長隱喻或轉喻的書寫技巧，作品常鉅細靡遺地呈現德國社會文化發展與時代精神的樣貌，引起德國與國際媒體文壇的關注，藝術創作則經常會透過他生活中所嗜好之物，比如：蔬果、鮮魚、蘑菇、香菸等，除了單純描寫對象物之外，也藉由象徵物具體表達他內心的聯想、抒發他對生活、創作、過往的記憶、社會責任的反思，並將詩句融進圖像，讓詩文成為繪畫的一部分，創作出「水彩詩」的作品。葛拉斯敘述自己在閱讀及寫作之餘，會以雕塑做為休閒

活動，風格則趨向寫實，線條簡約俐落，人物體感圓潤豐厚，題材也經常環繞在男人與女人身上，這也與其小說的創作有非常大的關連，葛拉斯的小說裡面有許多來自神話或是民間傳說的隱喻，而他也將小說中出現的元素轉換為藝術創作，如寬達二米的雕塑〈大地之母〉是一個有三個乳房的女體，即源自小說《比目魚》，講的是在遠古的母系氏族統治下，據傳說女人曾有三個乳房，男人是和孩子一起哺乳的。

在策展的概念上，如何讓觀者進入展場便能夠輕易進入與作品的對話裡，同時又必須發揮展覽空間所扮演的美育的功能，為策展人在規劃概念上的首要任務，因展覽空間位於普通高中校內，主要觀眾為國、高中生，而學校成立專業的藝術展覽廳，最主要的訴求仍是希望此空間能夠扮演校內美育推廣的場域，因此，展覽的規劃上除了需考量觀者對藝術作品的理解度外，最重要的仍是在美育推廣的功能上，因此，在策展的規劃中，則特別去強化藝術作品與文學關係的脈絡連結，從文學與藝術的角度去詮釋作品的風格與展現這個展覽的特質，並同時規劃講座及工作坊活動讓學生共同參與，藉此提升學生的美育養成。

(二) 展示規劃設計

1. 展覽作業流程



2.展場規劃配置設計



(圖三)3D 俯視圖(筆者規劃繪製)



(圖四)3D 模擬圖(筆者規劃繪製)



(圖五)實際空間展示 (筆者拍攝)



(圖六)實際空間展示 (筆者拍攝)

設計構想說明：

- A. 展場規劃配置構想圖，依單元主題分區以雕塑展櫃區及牆面文件手稿區展示，並配置圖文說明的視覺海報設計連結文學手稿與藝術創作的連結。
- B. 考量參觀動線順暢及安全性，展場立體展櫃的配置相互錯置，保留空間入口外側的寬敞走道，並配置記錄片影像撥放，以活潑展演空間意象。
- C. 為考量展品開箱點驗、佈卸展工作、包裝箱及佈展工具用品儲存之需求，於展場空間內規劃儲藏室。

3. 展場規劃設計需求

- A. 展出單位(衛理女中)提供：展場平面圖、空間高度、出入口尺寸、影音設備、機電設備的位置、燈具設施、儲藏空間及展品搬運動線、展場溫溼度環境狀況等，以俾整體考量展場空間及設備現況。
- B. 展品出借單位(收藏家)提供詳細的展品資料予借展單位(衛理女中)，包括展品資訊(材質細部、尺寸、狀況、固定方式需求說明)及展示架構，以俾進行展場及圖文版面設計工作時，能掌控空間意象及展示手法之參考依據。

- C.展場空間現況勘查及需求定位展場內規劃，設一儲藏區作為展品(含包裝箱)暫存、展品開裝箱及點驗包裝工作、置放佈展材料及工具等使用。儲藏空間與展場鄰近，可便於開、裝箱點驗及佈、卸展工作之進行，並確保展品安全。
- D.大形展櫃及展版配置需考量展場出入動線，展品展示配置則需避開空調、電氣維修孔的位置，以避免若有空調漏水之突發狀況而損傷展品。
- E.玻璃展櫃須考量玻璃安裝、拆卸方式之安全性，以避免損傷展品。
- F.先評估確認展品狀況、屬性與保護方法，以作為展櫃及展示設計之依據。由於展櫃是保護展品重要的防線之一，因此確認展品的數量、體積尺寸、材質特性及細部構造是非常重要的工作。
- G.展覽照明：演色性和色溫是光源的兩個重要顏色指標。演色性佳，照明效果的真實性決定於光源的演色性高低，演色性愈高，照明物體愈清楚，色澤愈真實，所以為真實呈現展覽作品，均一致採用演色性 ≥ 90 的特製照明設備。

(三) 展品清單與內容描述(作品描述)

1. 紀錄片

這部紀錄片「麻煩人物」為八十歲生日賀禮，是在 2005-2006 年一個德國攝影團隊拍攝，原影片總長度為 87 分鐘，分成好幾部份，最後由德國第二電視台 ZDF 剪成 60 分鐘配上音樂及旁白剪成 60 分鐘的記錄片，中文字幕是先請德國人寫出，再由劉惠安教授協助逐字翻譯編打上去。



(圖七) 紀錄片「麻煩人物」網路 YouTube 影像擷取

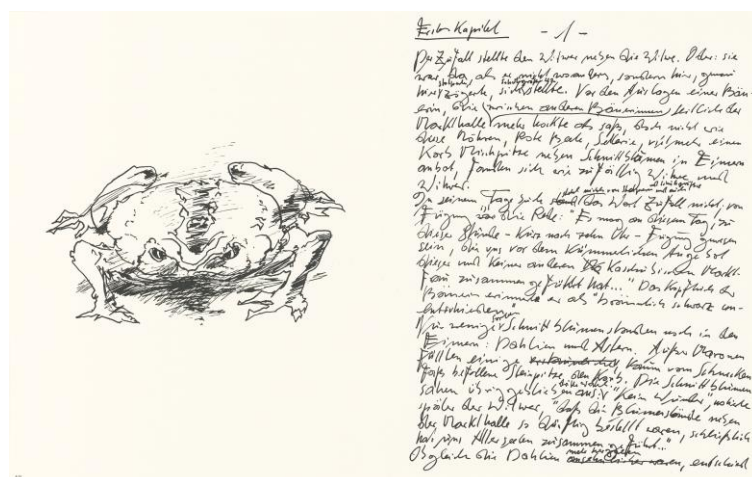
2. 蟾蜍標本插畫及文學手稿



(圖八) 裝蟾蜍菸絲盒(筆者拍攝)



(圖九) 蟾蜍標本(筆者拍攝)



(圖十) 《鈴蟾的叫聲》小說手稿(來源：原稿掃描)

(1) 標本說明

菸絲鐵盒上的德文(Rauchen kann todlichsein)標語「抽煙會致死」。這個菸盒蟾蜍標本是劉惠安教授至德國拜訪葛拉斯時，葛拉斯親自交由助理轉贈給劉教授。蟾蜍在葛拉斯的文學作品中經常出現，葛拉斯居住在德國呂貝克以南約 30 公里處的郊區貝倫多夫。這是一片環繞著茂密的森林、無盡的田野和綿延的蘆葦叢的地區，其間有小河靜靜流過。住所更是隱身在高大樹叢後，幾乎是 19 世紀歌德在威瑪大公國的花園住宅再現。踏入庭院，除了小石鋪出前院寬闊的停車區外，儘是蔓生的花草樹木，散立大小雕塑作品，樹下偶立有庭園桌椅，庭院的綠意由屋內各個窗臺上的綠色盆栽延伸至日光明亮的室內，在這樣的環境中，葛拉斯專注於自己的思考和創作。他沒有電話、傳真或電子郵件的干擾，每天吃過早點後，會閱讀一段時間旋即開始工作，中間除了喝點水短暫休息外，持續進行寫作、繪畫或雕塑工作，每天平均八到九小時，到傍晚七點左右。只有到葡萄牙度假時，偶爾會遊個泳以外，每天的日子都是如此，他的家因處於大自然森林中，前不著村後不著地，蟾蜍則是原野中常見，葛拉斯喜愛在院子撿東西來寫詩，如羽毛、核桃也常入詩，而德國人喜愛在週末時騎腳踏車到森林撿菇帶回家煮，他也喜歡吃魚，魚骨頭、魚圓扁，都可寫成詩。

(2) 與蟾蜍標本相關連的文學作品：

A. 鈴蟾的叫聲(1992年，小說)

故事敘述一德國退休教授回到但澤故鄉，結識波蘭女藝術家，結婚後，為使許多流落國外的鄉親可落葉歸根，經營公墓，附設有養老院、豪華別墅、高爾夫球場，隨之業務興隆，引起波蘭政客不滿，宣傳國人回來佔領土地。這對夫婦頓感金錢引來麻煩，交出經營權，免除壓力，駕車前往拿不勒斯旅行，途中聽到不詳的鈴蟾叫聲，果然發生車禍，雙雙埋藏異國，未能長眠在自己規劃的公墓裡。

B. 給不讀詩的人(1997年詩畫集)

a. 回聲(P.46)

只因為我不無消遣地
寫了些關於蟾蜍什麼的
就有人給我送來繁忙交通下
被壓扁了的癩蛤蟆

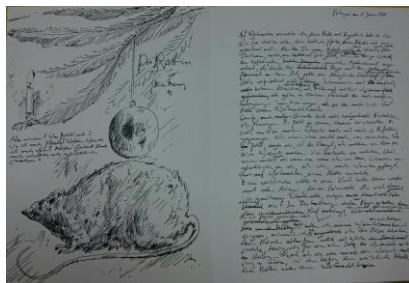
b. 日記摘句(P.151)

太過乾旱的夏日
在通往也已經枯涸了的
小水塘的路上
蟾蜍們通通投降了。
風驅趕著空蕩蕩的雲向前行

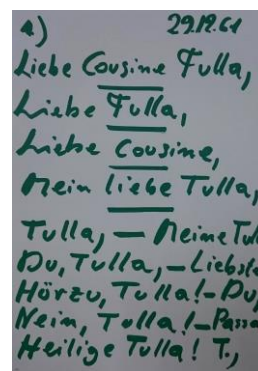
3.創作手稿文件(含：書籍封面設計、小說手稿、寫作規劃表、詩集、繪畫、詞彙收集，共六十件)



(圖十一) 詩集
(來源：原稿拍攝)



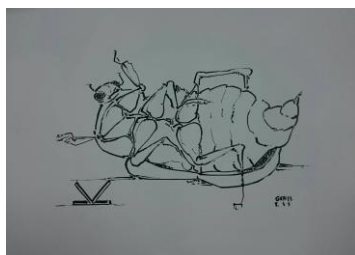
(圖十二) 長篇小說
(來源：原稿拍攝)



(圖十三) 詞彙收集
(來源：原稿拍攝)



(圖十四) 書籍封面
(來源：原稿拍攝)



(圖十五) 插畫
(來源：原稿拍攝)



(圖十六) 寫作規劃表
(來源：原稿拍攝)

(1) 創作手稿解說

創造手稿共有六個系列：I 書籍封面、II 長篇小說、III 詩集、IV 詞彙收集、V 寫作規劃表、VI 插畫。這套手稿出版主要是給喜歡格拉斯的讀者收藏，其出版解說手冊上的原文 Fundsachen Für 中文譯為「給不讀詩的人」。意思是說即使不閱讀也能透過其原稿的重現讓讀者了解創作面貌，葛拉斯在貝倫多夫住家庭院中的工作室裏寫出了許多讓人深刻啟迪的文字，製作出了大量令人浮想聯翩的藝術作品，他一般是先以手稿寫作，然後由秘書打成電腦文字文件，令人驚嘆的是，

葛拉斯的手稿通常寫在一本 A4 大小、厚約兩釐米的硬殼夾白紙上，白紙兩面沒有任何線條，手稿筆跡工整，沒有修改塗抹的痕跡，可見其流暢的書寫功力，因長期從事雕塑工作，他也和歌德一樣，養成了站立寫作的習慣。

A. 書籍封面

葛拉斯的每一部小說的書籍封面及插圖都是自己所繪製，對葛拉斯來說，畫畫或雕塑是一種調劑，不但可以排解心理壓力也可幫助思緒的整理。

B. 長篇小說

包含有《錫鼓》手寫版及打字版手稿、《狗年月》手寫稿、《蝸牛日記》手寫稿、《古斯塔夫·古斯塔夫》手寫稿、《比目魚》手寫稿、《第三個胸部(大地之母)》(出自小說比目魚)打字稿、《鈴蟾的叫聲》手寫稿、《母鼠》手寫稿、《遼闊的田野》手寫稿。

C. 詩集

包含〈詩人〉手寫稿、〈海上(事)戰爭〉手寫稿、〈諾曼地登陸〉手寫稿、〈劇場〉手寫稿、〈對話〉手寫稿、〈小心〉手寫稿。詩集中的插畫跟水彩詩的畫則有所不同，詩集主要是詩，畫是在旁邊，而水彩詩則先畫畫，畫到一半再寫詩。水彩詩畫(1997 年出版)的創作來自 1995 年長篇小說《遼闊的田野》，那部小說最主要是批判東西德的統一，葛拉斯因著眼於兩德急速統一所帶來的缺憾，因此在書中把兩德統一描繪為西德「順手牽羊帶走的廉價戰利品」，表達自己期盼德國憲法必須重新修訂的主張。小說寫完引起全德國人的憤怒，葛拉斯因而受到打擊，心想不再寫小說了，於是就開始畫畫，水彩詩是葛拉斯為轉化苦悶階段的心境而作的創作，藉由水彩詩畫，將德國鄉間各種自然景緻、動植物，甚至是人工物，一一描繪下來，並以詩篇敘述它／牠們，讓文字成為繪畫的內涵，彼此言說、

對話，傳達豐富的想像色彩，同時流露幽暗深邃的寓意。當中有葛拉斯的自述心境、雜詠，也暗藏深刻的政治暗喻與他對社會議題的影射。

D.詞彙收集

呈現他在構思小說人物性格時的深思熟慮，透過不同詞彙的收集，表現出人物在作品的氣質與特色。比如在小說中的「要如何稱呼他」，如：圖拉，親愛的圖拉、親愛的堂妹圖拉、我親愛的圖拉、圖拉，我親愛的、妳聽到我叫妳圖拉…等，而圖拉是在 60 年代的小說《貓與鼠》中出現的角色，到了 2002 年的《蟹行》圖拉又變成阿嬤的角色，人物在他不同的故事中也做連結。

E.寫作規劃表

舞台劇〈失敗的戰役〉的規畫表中呈現是第一幕、第二幕、第三幕、小說《錫鼓》寫作規畫表、《狗年月》寫作規畫表、《蝸牛日記》寫作規畫表、《女廚師》寫作規畫表、《比目魚》寫作規畫表。

F. 插畫

主要為小說中的插畫，多數以人物為主。

4. 雕塑

(1) 大地之母(W：200CM)

寬達二米的雕塑〈大地之母〉是一個有三個乳房的女體，出自小說《比目魚》，講的是在遠古的母系氏族統治下，據傳說女人曾有三個乳房，男人是和孩子一起哺乳的。



(圖十七) 大地之母(衛理女中提供)

(2) 七隻鳥 (H：68-80cm，W:11cm)

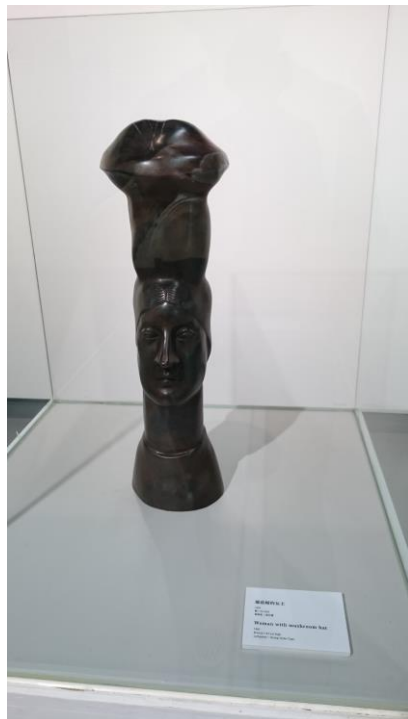
總共有七隻造型各異的鳥，此作品出自 1956 年第一本詩集「風信雞的長處」。



(圖十八) 七隻鳥(筆者拍攝)

(3) 戴菇帽的女士 H：52cm，W:15cm)

作品為一女士戴陽具帽子的頭像，意指男性在女性之上，為女性地位不平，出自小說《比目魚》。



(圖十九) 戴菇帽的女士(筆者拍攝)

(4) 四個女孩(H：34-40cm，W:7-15cm)

獨立的雕塑作品，未與其他文學作品有關。



(圖二十) 戴菇帽的女士(筆者拍攝)

(5) 藍調(H：30cm、W:19cm)、背靠背(H：30cm，W:22cm)

出自畫冊《最後的舞步》。



(圖二十一) 藍調(筆者拍攝)



(圖二十二) 背靠背(筆者拍攝)

(6) 月亮上的男人(H：25，W：36cm)

葛拉斯自己的臉部雕塑。



(圖二十三) 月亮上的男人(筆者翻拍)

(7) 浮雕(四件)：搭配相關的詩或文學說明

A.親吻(H：76，W：52CM)



(圖二十四) 月亮上的男人(筆者拍攝)

a.作品說明

這件浮雕與小說《比目魚》故事有關，1977年出版的《比目魚》，此書擺脫二次世界大戰的題材，書中描寫一尾口吐人言的比目魚，和漁夫的故事。故事可追溯到新石器時代，內容也探討對婦女解放的看法，穿插詩、童話、神話、民間傳說，歷史與現實交相比附，構成葛拉斯文學的特質。評論者認為葛拉斯創造一個角色，兼具有智慧、敗德、自嘲、好奇等性格的角色，故事進行中，處處顯示幽默與怪誕的敘述，部分情節從格林童話衍生。

b. 相關的詩

游過莫恩³⁷的比目魚³⁸ (P.89) (節錄自《給不讀詩的人—我的非小說：詩與畫》)

他什麼都仍看在眼底

但卻不再跟我提任何事了。

關於伊色比兒，人們只知道

她和她的漁夫老公分居了

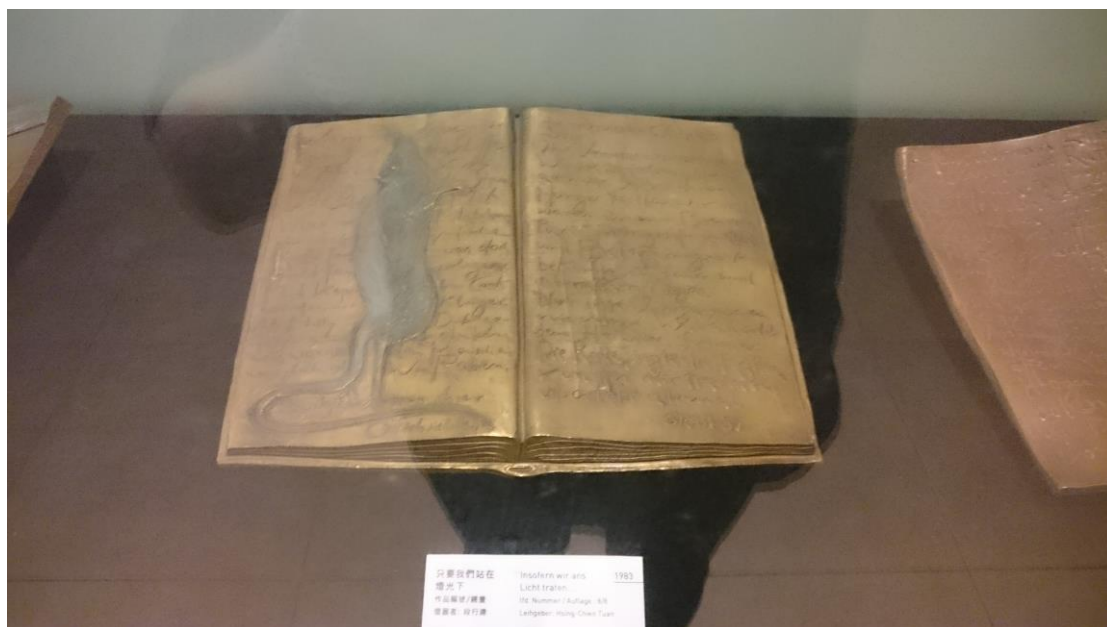
獨自一個人生活

而且從此別無所求

³⁷ 莫恩(Mon)是波羅的海中丹麥所屬的一個小島。葛拉斯經常在莫恩島 Ulvshale(烏爾莎)的一個地處偏僻的房子裡度假，不受打擾。

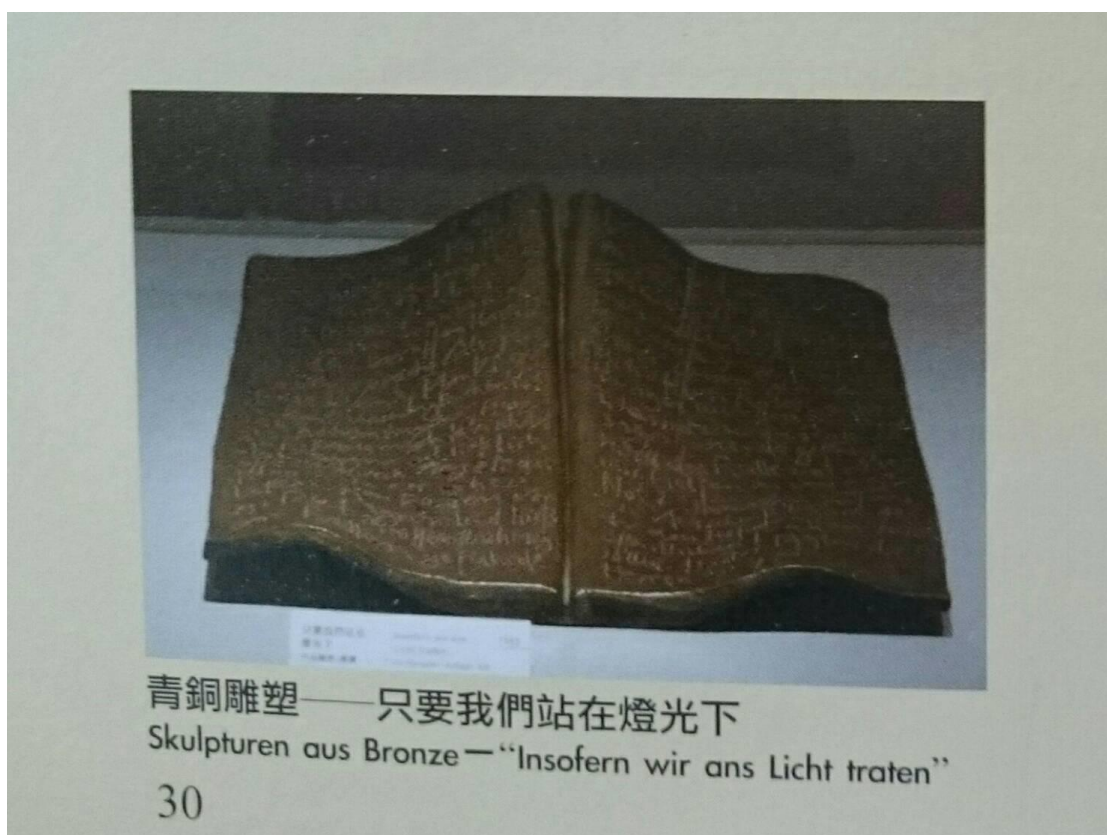
³⁸ Der Butt(比目魚)不僅是格林童話中〈漁夫和他的妻子〉能實現漁夫貪婪妻子伊色比兒(Ilsebill)各種願望的比目魚(其實是中了魔法的王子)，也是葛拉斯 1977 年出版的一本小說的書名。在小說中，葛拉斯把童話故事作了一個大翻轉，比目魚現在反過來為男性漁夫服務，他慫恿了漁夫使他日益好高騖遠，並因此寫下了三千年的血腥歷史。〈漁夫和他的妻子〉故事的結尾是，伊色比兒又住回到他們那破舊的小屋子，而且不能另有所求；對照本詩中葛拉斯用的字眼 wunschlos(滿足地別無所求)。

B.我們曾參與 (H：84， W：59.4CM)



(圖二十五) 我們曾參與(筆者拍攝)

C.只要我們站在燈光下 (H：84(H)， W：59.4CM)



(圖二十六) 只要我們站在燈光下(筆者拍攝)

a. 作品說明

〈我們曾參與〉與〈只要我們站在燈光下〉這二件作品都與小說《母鼠》故事有關，母鼠小說的第一批手稿是寫在陶土上，把陶土燒成白色，陶土片捲起來，而字是用其他顏色的陶土泥用毛筆寫上去的。葛拉斯的出版商阿爾滕海因來拜訪，他對這些晾在支架上的陶土片十分感興趣，葛拉斯對著他說：「這是我的新小說《母鼠》，這兒有二十五頁，還將有五百頁，您現在就考慮考慮，怎麼樣能把它從陶土上複製下來。」出版商因葛拉斯這麼一說急出汗來，後來葛拉斯告訴了阿爾滕海因說不久以後會用傳統的方式把這些東西寫到紙上，這才讓他鬆了一口氣。1986年出版的長篇小說《母鼠》，小說以「我」想要一隻老鼠做聖誕禮物並如願以償做為故事開場。而這老鼠能說善道，不斷與「我」唇槍舌戰，使「我」先是在家裡，後孤懸太空，與地球斷絕聯繫，卻在夢境中目睹了世界發生的悲劇，體驗了人類自我毀滅的過程。情節之二的主角是奧斯卡，這個《鐵皮鼓》裡出現的主人公在《母鼠》裡搖身一變成了傳媒大亨，踏上歸途，回到闊別多年的但澤，他對媒體的潛能極感興趣，懂得如何用圖像展現未來，以或實或幻、真偽難辨的畫面來控制公眾。另故事的兩條情節是以兩部影片的形式展開的，其中《格林兄弟的森林》反映童話人物在瀕臨死亡的背景下的逃亡和反抗。另一部《造假的50年代》敘述的是以修復藝術品為業的馬爾斯卡特的故事，影射當年兩個德國的領導人阿登納、烏布利50年代造假史。第五條情節則敘述五個女人登上考察船出海考察水母密度研究生態失衡、環境污染問題，歷經艱險，但最後也未能逃脫滅頂之災。小說保有作家慣以動物隱喻人類的特點，故事構思奇詭怪誕，以第一人稱敘述者與一隻母老鼠在夢中的對話，展現了從上帝創造世界直到世界末日的人類歷史，反映了作家對於處在核時代人類社會的思考與憂慮。

b. 相關的詩

燧石(節錄自《給不讀詩的人—我的非小說：詩與畫》(P.91))

想想波羅的海

怎樣用它的大嘴撲通一聲

將它們吞了下去

呷了一口

又吐了出來

寬廣的浪舌席卷整個海岸

燧石穩穩地揣在手上：每擲必中

香餌(節錄自《給不讀詩的人—我的非小說：詩與畫》(P.154))

每次都奏效

十三號星期五

捕鼠器啪地一聲扣上了。

這該是達文西的發明

—他的一項副屬產品³⁹

³⁹ 達文西(Leonardo da Vinci)發明過一種錐形跳動舌門，是一種彈簧裝置。

JD.十一月十一日(H：84，W：59.4CM)



(圖二十七) 十一月十一日(筆者拍攝)

a.作品說明

十一月十一日這件作品與《比目魚》有關，《比目魚》是一本表現人類需求作用及利益的書，書中敘述的是日常生活的故事。在西方十一月已非常接近感恩節及聖誕節，尤其在二次世界大戰那個年代，當時的人們生活因戰爭摧殘物資非常匱乏，比目魚則象徵著是豐盛的食物，若能在這個時節吃到魚對當時的人們是一頓豐厚的恩典。葛拉斯曾在《啟蒙的冒險》書中提到關於《比目魚》相關意涵：「吃在食物缺乏的時代是為了填飽肚子的基本需求。而缺乏與富足的變化交替以及源於富足的吃膩，在我的小說中起著一定的作用。」《比目魚》講述的是表現人類需求作用、日常生活的故事。

b.相關的詩

工作之後 (節錄自《給不讀詩的人—我的非小說：詩與畫》(P.76))

一隻死去的鳥兒

十一隻死蒼蠅

一句意義太沉重的句子

擱淺在歧途中

然而，或許也是我自己

對所有這些感到厭倦了

(8) 盒式相機版畫：配合文字介紹說明



(圖二十八) 《盒式相機》版畫(筆者拍攝)

A.作品說明

回憶錄《盒式相機 — 暗房故事》是葛拉斯回憶錄三部曲之二，書中展示了從上世紀 60 年代寫到 90 年代初期，葛拉斯的很多私密角落，尤其是他與 8 個子女的關係。葛拉斯借助局外人的視角，將相機作為回憶輔助手段，記敘了一位年過八旬的老父親在意識到自己的年邁後，召喚出自不同婚姻、在世界各個角落生活的八位子女，在自己缺席的情況下，讓他們各自講述對童年和成長的記憶，描

述他們眼中的父親，回顧在這個「拼湊起來的家庭裏」的生活經歷，展現了葛拉斯從六十年代初一直到九十年代末的寫作軌跡、個人情感與家庭生活。留住人生瞬間影像的愛克發老相機，就像童話裏的「魔盒」，閃現在各個場景，呈現葛拉斯不同階段的歷史圖片。“瑪麗，咔嚓一下”，《盒式相機》中的父親總是這樣說，對準柏林戰後被炸飛一半的房子，對準家庭聚會啃光的骨頭，對準橡皮擦過的碎屑……，這是可以看做一本用文字組成的葛拉斯的「家庭相冊」，一部向歲月與親人致敬之作。此系列版畫為葛拉斯在書中以版畫插圖呈現陪伴他家庭數十年的女攝影師瑪麗亞·柔瑪(Maria Rama)的工作剪影，女攝影師以相片記錄葛拉斯家庭的生活點滴，而葛拉斯則以版畫勾勒出她在進行拍攝工作時而或躺、或站、或仰、或跳躍、或彎身的各種身影，生動有趣地將攝影師的專注力呈現出來。書中共收錄了葛拉斯親筆繪畫四十六幅，此次展出為其中十幅的親簽版畫。

四、結論

此展於 2016 年 10 月 28 日開展以來，透過一系列的宣傳推廣活動，舉辦策展講座、學校老師開設手做雕塑體驗、教學生用 iPad 拍照臨摹等課程，讓學生能近距離去接觸，感受藝術之美，也創造出不同的藝術體驗，更經媒體採訪報導，獲得極大的迴響。展覽是一個團隊的成果，在這次的策展經歷中，更加體悟到策展人的中介作用其實不只向外影響，同時也向內觸動，每個環節的溝通都極為重要，過程中，也發現並不一定是策展人擁有最大主動性，以及擁有掌握一切權力運作的契機，往往也必需多方考量實際面向，根據自我的特質和合作單位的期待，在眾多面向中機動性轉換所扮演的角色，或許是觀念傳播者，藝術作品詮釋者，也可能是教育或搭橋樑提供服務的人。而策展人所肩負的目標和責任，是使展覽可以有機會在一種特定的方向和屬性下運作，有效發揮作品的個別力量和加總能量，因此策展人的經驗和火候往往是使展覽整體達到最佳表現的關鍵。優質的策展人不只是要有藝術的知識、選件的好眼力、文字撰述傳播和口語溝通的能力、展覽呈現和處理物件的技術、創意和解決問題的能力、更要具有團隊合作的精神、組織領導的魅力、和一個職業該有的倫理和道德觀，還需要有一個愈挫愈勇的意志力。由於這是一種從經驗資歷追求卓越的工作，實作機會尤顯重要，透過觀察和分析展覽案例學習都是過程中重要的養分，從個人策展經驗出發，在策展過程中，了解與團隊的學習溝通、斡旋、和妥協的技術，以及相互尊重的態度，都是策展工作中所需去掌握學習的，此為最大的收穫。



(圖二十九) 策展人導覽(衛理女中提供)



(圖三十) 學生觀展(衛理女中提供)



(圖三十一) 劉惠安教授導覽(衛理女中提供)



(圖三十二) 策展人講座(衛理女中提供)



(圖三十三) 拿 iPad 看展工作坊
(衛理女中提供)



(圖三十四) 手作工作坊 (衛理女中提供)

附錄資料：生平與創作年表

1927	10月16日生於但澤的朗復爾區，即今日波蘭北部的海港格但斯克(Gdańsk)，父為德意志後裔，母為波蘭卡舒貝族，家中經營雜貨小舖。
1933-1944	受天主教中、小學教育，中學期間為少年團與希特勒青少年團成員。
1944-1945	入伍空軍部隊助手。期間受編為納粹黨衛軍成員，在科特布斯負傷，成為美國的戰俘。
1946	戰後獲釋，在希得爾斯翰附近從事農地及鐵工廠工人。
1947-1948	在杜塞爾道夫當墓石工學徒與石雕學徒。至1952年於杜塞爾多夫藝術學院在雕塑家馬格斯和版畫家龐科克門下，學習雕塑與版畫。首次完成雕塑、繪圖、素描和水彩作品。
1951-1952	以搭便車方式遊歷義大利、法國。結識瑞士芭蕾舞者安娜·史懷茲。
1953	移居柏林。至1956年就讀於柏林藝術大學，受教於雕塑家哈爾桐門下。
1954	與安娜·史懷茲結婚。母親過世。
1955	獲南德電台詩選競賽第三名。第一次至四七會社朗讀作品。在司圖加特第一次展出雕塑與繪畫作品。
1956	第一本詩集「風信雞的長處」出版。移居至巴黎。
1957	在柏林展出雕塑與繪畫作品，同時並開始文學創作，戲劇「洪水」首演。雙胞胎兒子法藍茨和勞爾出生。
1958	戰後第一次回到波蘭。戲劇「叔叔、叔叔」首演。因「錫鼓」手稿獲四七社獎學金。獲德國聯邦工業協會文化部獎助金。
1959	長篇小說「錫鼓」出版，於1979年拍攝成電影。芭蕾舞劇「鵝與五個廚師」在法國與德國首演。獨幕劇「再十分鐘到水牛城」與「騎馬來回」首演。
1960	詩畫集「三角軌道」出版，於1979年拍攝成電影。獲柏林文評者獎。由巴黎移居至柏林。

1961	短篇小說「貓與鼠」出版。戲劇「惡廚師」首演。首遇布蘭德，開始參與社會活動，並為社民黨選舉站台。發表公開信給東德筆會主席安娜·塞格荷斯請其參與反對柏林圍牆的興建抗議。女兒勞拉出生。
1962	因「錫鼓」獲法國的最佳外語書籍文學獎。
1963	長篇小說「狗年月」出版，與「錫鼓」和「貓與鼠」合稱為「但澤三部曲」。1963年入選為柏林藝術學院成員。
1965	參與社會民主黨競選活動。獲畢希納獎(德國與德語文壇的最高榮譽)。獲美國凱尼恩學院榮譽博士學位。兒子布魯諾出生。
1966	戲劇「平民嘗試起義」首演，饒富其政治理念。「貓與鼠」拍攝成電影。
1967	詩文集「審問」出版，饒富其政治理念。獲卡爾·封·歐西契克獎章(國際人權協會頒發)。
1968	演講與論文集「論理所當然之事」出版。獲馮塔納獎(柏林藝術文學獎)。在社會民主黨大會發表演講。與捷克作家 Pavel Kohout (1928-)就布拉格春天進行對話。
1969	小說「局部麻醉」出版。戲劇「在此之前」首演。參與創立社民黨選民協會。
1970	陪同德國總理布蘭德訪波蘭首都華沙。
1972-1973	「蝸牛日記」出版。為社民黨選舉巡迴站台。密集完成版畫作品。陪同德國總理布蘭德訪以色列。和妻子安娜分居。
1974	退出天主教教會(因刑法 218 條墮胎條款)。女兒海倫娜出生。
1975	第一次印度之旅。
1976	與波爾(1972 年諾貝爾文學獎得主)等人創立發行情學雜誌 L' 76，後改名為 L' 80。與藍茨共同參與社民黨全國競選活動。獲美國哈佛大學榮譽博士學位。
1977	長篇小說「比目魚」出版。獲義大利巴勒莫國際文學大獎。
1978	政治評論集「警告牌」出版。創立紀念「德布林 Alfred Döblin 獎基金會」。獲義大利 PremioViareggio 國際文學大獎。至 1979 年訪問埃及、中國、日本、印度、

	印尼、新加坡、泰國、肯亞。
1979	小說「特爾格的會面」出版。「錫鼓」拍成電影，獲坎城影展最佳外語獎。與鄔特·辜訥特結婚。女兒 Nele 出生。
1980	小說「消逝的德國人」出版。電影「錫鼓」獲得美國影藝學院的奧斯卡金像獎最佳外語片獎。再度進行雕塑創作。
1982-1983	加入社會民主黨。因小說創作獲義大利 Antonio-Feltrinelli 獎。「與畫」作品第一集出版。詩與版畫作品「喔比目魚，你的童話結局悲慘」出版。參與連署文藝界與學術界發起的「海布隆宣言」，反對美國在德國部署潘興二號飛彈。當選柏林藝術學院主席。
1984	「詩與畫」作品第二集出版。政治抗議演講集「學習反抗」出版。由柏林維爾韋許移居至漢堡。
1985	捐贈維爾韋許住家給柏林政府，德布林之家(Alfred-Döblin-Haus)自此成為各地作家的招待處。
1986	「母鼠」出版（1997 年拍成電影）。「銅板畫與石版畫」——蝕刻與版畫集出版。由漢堡移居至呂北克市郊的貝倫朵夫。卸職柏林藝術學院主席。1986 年 8 月至 1987 年 1 月進行印度（加爾各答）之旅。
1987	作品全集共十冊（附導讀）作為六十歲獻禮（鹿荷特翰出版社）。與均特»寶貝«宋莫共同發表詩鼓作品「從前有個國家」。
1988	印度旅遊圖文日誌「伸出舌頭」出版。詩文集「與蘇菲採菇去」出版。
1989	因不滿藝術學院以安全理由拒絕參與聲援魯西迪的活動，憤而退出藝術學院。
1990	「枯木」詩畫集（論森林滅絕）、版畫集「在我們腦中的砍伐」出版。擔任法蘭克福大學詩學講座「在奧許維次（集中營）後的寫作」。論文言論集「分負重擔」、「名為東德的廉價品——喪鐘響前的最後言論」、與魯道夫·奧格斯坦（明鏡週刊創辦人）論爭集「德國，統一的國家？」出版。獲波蘭波茲南大學榮譽博士學位。在哥廷根德意志劇院錄音朗讀「錫鼓」。

1991	「四十年工坊報告」、論文集「來自阿爾特德苯的書簡」、言論對談集「與消逝的時光對抗」出版。
1992	「鈴蟾的叫聲」、「論損失」出版。獲義大利格林尚內卡渥文學獎。獲漢堡市自由藝術學院獎章。獲波蘭「旦尼爾基金會」獎。退出社民黨（抗議該黨與基民黨合作修改難民法）。
1993	十三首十四行詩集「十一月國土」出版。獲西班牙少數民族獎。受提名為格但斯克榮譽市民。獲格但斯克大學榮譽博士學位。史戴德出版社取得葛拉斯作品的所有版權。
1994	「銅板畫與石版畫」— 繪畫集修訂本出版。獲巴發利亞藝術學院最高文學獎。獲西班牙康布騰守大學獎章。獲布拉格卡瑞爾哈佩刻文學獎。
1995	長篇小說「遼闊的原野」出版。與大江健三郎共同發表德日書簡。獲德國筆會頒發的科斯騰獎章。獲諾伊敏斯特的漢斯·法拉達獎。秘書處由柏林移至呂北克。
1996-1997	獲哥本哈根大學松寧獎。獲呂北克托馬斯·曼獎。水彩詩集「給不讀詩的人」出版。作品全集共十六冊作為七十歲獻禮（史戴得出版社）。為吉普賽人設置基金會。參與發起布蘭德會社。為土耳其作家獲德國書商和平獎致頌詞。
1998	再度獲選為柏林藝術學院院士。獲人權聯盟頒發的菲次鮑爾獎。為社民黨全國大選站台。
1999	「我的世紀」、畫集「在另張紙上」、與齊默爾曼對談錄「啟蒙的冒險」出版。獲西班牙雅斯圖林王子獎。獲諾貝爾文學獎殊榮。
2000	葛拉斯影音資料庫在布來梅成立。與彼得儒科福共同設置紀念沃爾夫剛科彭基金會。
2001	水彩畫集「以水著色」出版。
2002	短篇小說「蟹行」、雕塑作品集「燒出的陶土」出版。與旦妮爾菴當恩和約翰諾

	史特塞共同出版「在富裕的國度 — 我們社會平日困苦の明證」。葛拉斯文物館設立於呂北克。第一次訪問葉門。
2003-2004	「最後の舞步」詩畫集出版。與女兒海倫娜和友人斯提反邁爾共同演出文學音樂劇「少年的神奇號角或另一個真理」。在柏林劇場朗讀「叛亂公審」。「五十年工場報告」、「詩之掠 — 五十年の詩與畫」、「影子」 — 葛拉斯讀安徒生童話出版。第二次訪問葉門。
2005	再訪印度。獲丹麥歐尚瑟の安徒生獎。「我們住在蛋裏」 — 五十年故事集，由斯多士編輯出版。再度為社民黨全國大選站台。
2006	第一本回憶錄「剝洋蔥」出版（自述由 1939 至 1959 年の生涯歷程以及曾在 17 歲入伍後，曾入納粹黨衛軍，引起全國嘩然，爭議其為德國良心代表的角色）。
2007	詩畫與版畫集「愚呆の奧古斯特」（又名：「愚呆の八月」）出版。紀錄片「麻煩人物」為八十歲生日賀禮。因其為文學與政治間的社會活動而獲恩斯特·透勒獎。出訪紐約。
2008	第二本回憶錄「盒式相機 — 暗房故事」出版。與德俄新生代作家在聖彼得堡會面。
2009	出版「從德國到德國の旅途中 — 1990 年日誌」，記錄一九九〇年葛拉斯在德國統一的第一年在兩德境內所進行的訪談行程和心路歷程。
2010	出版「格林的話語 — 愛的告白」，表達對德語的熱愛告白，葛拉斯收集史料，以字母排列順序來描述己身體會格林兄弟一生對德語的熱愛、編纂「格林大辭典」、「格林童話」、「德意志神話」等作品的歷程。
2011	在呂北克設立鈞特與烏特葛拉斯基金會
2012	於 4 月 4 日發表詩作「什麼是得說出的」，要求以色列與伊朗均需接受核武監督，引起歐洲各國、美國與媒體的熱烈爭論和以色列政府的強烈抨擊，但亦獲得讚揚（參見：4 月 16、17 日中時人間副刊）。水彩與水墨詩文集「曇花一現」出版。

2013	布蘭德與葛拉斯「信件集」出版。(Martin Kölber 主編)。長篇小說「狗年月」50年紀念版特集(內附多幅版畫新作)
2014	5月8日接受德國時代週報訪談,全文以主題《我是個易於相處的人》於5月15日刊出。
2015	4月13日,因感染逝世於呂貝克,享年87歲。

資料來源：劉惠安教授提供

參考文獻

1. 波里斯·葛羅伊斯(Boris Groys)著,郭昭蘭、劉文坤譯,《藝術力》,(台北:藝術家),2015年。
2. 鈞特·葛拉斯、哈羅·齊默爾曼(Gunter Grass、Harro Zimmermann)著,周惠譯,《啟蒙的冒險:與諾貝爾文學獎得主葛拉斯對談》,(台北:先覺出版社),2004年。
3. 鈞特·葛拉斯(Gunter Grass)著,魏育青、王濱濱、吳裕康譯,《剝洋蔥:鈞特·葛拉斯回憶錄》,(台北:時報),2009年。
4. 鈞特·葛拉斯(Gunter Grass)著,蔡鴻君譯,《蟹行》,(台北:時報),2003年。
5. 鈞特·葛拉斯(Gunter Grass)著,胡其鼎譯,《鐵皮鼓》,(台北:桂冠),1994年。
6. 鈞特·葛拉斯(Gunter Grass)著,李魁賢譯,《貓與老鼠》,(台北:桂冠),1994年。
7. 鈞特·葛拉斯(Gunter Grass)著,刁承俊譯,《狗年月》,(上海:譯文出版社),2005年。

8. 鈞特·葛拉斯(Gunter Grass)著，蔡鴻君譯，《我的世紀（圖文典藏版）》，(台北：時報)，2012年。
9. 鈞特·葛拉斯(Gunter Grass)繪著，張善穎譯，《給不讀詩的人—我的非小說：甲、詩與畫》，(台北：原點)，2007年。
10. 劉惠安著，〈由但澤出發的世紀鼓聲：葛拉斯對德國社會文化的論述與影響〉，《當代》，第208期/復刊第九十期（2004年12月），頁4-21。
11. 劉惠安著，〈繽紛多元的藝術創作〉，《鼓動的世紀：諾貝爾文學獎得主/鈞特·葛拉斯特展圖錄》，台南，國立台灣文學館，2012年，頁46。
12. 鈞特·葛拉斯(Gunter Grass)，〈給台灣觀眾的話〉，《鼓動的世紀：諾貝爾文學獎得主/鈞特·葛拉斯特展圖錄》，台南，國立台灣文學館，2012年，頁10。
13. 展覽摺頁，〈一個文學家眼中的世界：鈞特·葛拉斯的詩與畫〉，《一位文學家眼中的世界：鈞特·葛拉斯的詩與畫》，台北市立美術館，2007年11月。