

本文章已註冊DOI數位物件識別碼

▶ 台灣戰後現實主義文化運動的流變：以吳耀忠為線索的考察

Transformations of the Realist Cultural Movement in Taiwan after the Second World War: Researches Inspired by Wu Yao-Zhong's Life and Paintings

doi:10.6752/JCS.201209_(15).0014

文化研究, (15), 2012

Router: A Journal of Cultural Studies, (15), 2012

作者/Author：陳瑞樺(Jui-Hua Chen)

頁數/Page：272-289

出版日期/Publication Date：2012/09

引用本篇文獻時，請提供DOI資訊，並透過DOI永久網址取得最正確的書目資訊。

To cite this Article, please include the DOI name in your reference data.

請使用本篇文獻DOI永久網址進行連結:

To link to this Article:

[http://dx.doi.org/10.6752/JCS.201209_\(15\).0014](http://dx.doi.org/10.6752/JCS.201209_(15).0014)



DOI Enhanced

DOI是數位物件識別碼（Digital Object Identifier, DOI）的簡稱，是這篇文章在網路上的唯一識別碼，用於永久連結及引用該篇文章。

若想得知更多DOI使用資訊，

請參考 <http://doi.airiti.com>

For more information,

Please see: <http://doi.airiti.com>

請往下捲動至下一頁，開始閱讀本篇文獻

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE



台灣戰後現實主義文化運動的流變： 以吳耀忠為線索的考察

Transformations of the Realist Cultural Movement in Taiwan after the Second World War: Researches Inspired by Wu Yao-Zhong's Life and Paintings

陳瑞樺

Jui-Hua Chen

文學與美術是台灣1970年代現實主義文化運動的主要場域，但自1980年代開始，文學和美術的創作形式及內容都經歷了許多轉變；另一方面，1980年代紀實攝影的興盛到1990年代以降紀錄片運動的蓬勃發展，都與現實主義文藝的精神緊密相關。這場會議將從文學、美術、紀錄片與紀實攝影、社會文化等面向來探討現實主義文藝在台灣的流變，理解戰後文化發展與現實主義的關係，進而思考「現實主義」的指涉在當代是否仍有意義？意味著什麼？

1970年代的台灣，是現實主義文藝興盛的時代。一種時代思潮必然有其來由，有其去向。來由，是指歷史經驗及社會條件如何帶動了現實主義文藝的信仰與實踐；去向，是指現實主義文藝的信仰與實踐如何隨著社會條件的改變而轉化。就其來由而言，現實主義一方面對照於此前的現代主義文藝潮流，另一方面對照於它所援引參照的既有現實主義文藝典範；關於其去向，一方面是指對於社會現實的說明轉而用什麼樣的媒介來表達，一方面是指對於社會現實的批判轉而用什麼樣的形式來表現。

2012年5月7日，「台灣戰後現實主義文化運動的流變」座談會在清華大學人文社會學院舉行，本文開篇的引言，正是印在海報上的說明文字。這場座談會邀請了蔣伯欣、陳建忠、郭力昕、蕭阿勤等四位對「文藝與社會」兩者關係有深入研究的學者擔任與談人，分別從美術、文學、影像（紀錄片與紀實攝影）、敘事等面向來探討戰後台灣

Searching for Wu Yaozhong's Paintings: Stories of a Realist Artist

現實主義畫家

尋畫

吳耀忠

【座談】 臺灣戰後 現實主義 文化運動 的流變

05.07 (一) 14:00-17:00

清華大學人文社會學院C310會議室
新竹市光復路二段101號

與談人：

郭力昕 (國立台灣師範大學教授)

陳建忠 (清華大學台灣文學研究所教授)

蔣伯欣 (台灣師範大學國語系教授兼國語學系所所長)

蕭阿勤 (中央研究院社會學研究所研究員)

主持人：

陳瑞輝 (清華大學社會學研究所教授)

文學與美術是台灣1970年代現實主義文化運動的主要場域，但自1980年代開始，文學與美術的創作形式及內容都經歷了許多轉變；另一方面，1980年代民間團體的興盛到1990年代以降民間團體的運動發展，都與現實主義藝術的精神緊密相關。這場會議將從文學、美術、紀錄片與紀實攝影、社會文化等面向探討現實主義文藝在台灣的流變，理解戰後文化發展與現實主義的關係，並思考「現實主義」的指標在當代是否仍有意義？意味著什麼？



980
清華大學人文社會學院、清華大學圖書館、清華大學藝術中心、台灣聯合大學系統文化政策研究中心
清華大學歷史/文化研究所、清華大學歷史/文化研究所

圖1：「臺灣戰後現實主義文化運動的流變」座談會海報

的文藝實踐與現實主義的關係。本專題所呈現的，正是四位與談人以事先準備的發言稿或綱要為基礎，並參酌當日的報告及討論內容所寫成的文章。¹

舉辦這場座談會的同時，清華大學藝術中心及圖書館人文社會學院分館正分別舉辦「尋畫——現實主義畫家吳耀忠」紀念畫展及文獻展。這場座談會連同展覽一併舉行，是「尋畫」這項文藝實作研究計畫的一環。

「尋畫」是通過尋找畫家吳耀忠(1938-1987)散藏各處的畫作而展開的一項文藝實作研究計畫。²吳耀忠，既是計畫的主題，也是探討相關課題的線索；尋畫，則是讓這些線索得以呈現的方法及過程。「追溯台灣戰後現實主義文藝的流變」，是這項計畫的目的之一。³

吳耀忠和台灣戰後的現實主義文化運動有何關連？吳耀忠的畫作及生命如何能夠幫助我們理解台灣戰後現實主義文化運動的流變？我們的構想是邀請對台灣戰後現實主義文藝表現有相當研究的學者來閱讀吳耀忠，從現實主義文藝的視角來推進對於吳耀忠的理解，也讓吳耀忠的傳記及作品推進對於現實主義文藝的探討。

本文的目的在呈現吳耀忠與台灣戰後現實主義文化運動的關連，並說明「尋畫」這項計畫的構想及過程，以協助讀者掌握各篇文章的背景脈絡，同時為這項實作研究所要探索的課題以及進行探索的路徑留下一些心得紀錄，既和吳耀忠所處的世代對話，也為來者提供思考問題及反省實踐的素材。

一、吳耀忠的畫藝系譜及藝術觀

- 1 筆者在此誠摯地向四位與談人致謝。
- 2 這項計畫的初步成果，參見林麗雲、蘇淑芬、陳瑞樺編(2012)；林麗雲(2012)。本文關於吳耀忠畫作及生平的說明，是以這些成果為基礎所做的整理及分析。
- 3 另外兩項是「替畫家寫下生命故事」，以及「理解台灣左翼精神的發展」。參見陳瑞樺(2012a: 10)。

吳耀忠於1937年生於台北三峽一個牙醫家庭，1957年拜入李梅樹(1902-1983)門下習畫。李梅樹是日本殖民時期台灣新美術運動的代表人物之一，他於1928年赴日本留學，進入東京美術學校，師從岡田三郎助(1869-1939)。爲了瞭解岡田氏外光派畫風的內蘊，李梅樹在留學期間花費許多時間去探索安格爾(Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1780-1867)、德拉克洛瓦(Eugène Delacroix, 1798-1863)、庫爾貝(Gustave Courbet, 1819-1877)、米勒(Jean François Millet, 1814-1875)等從古典主義、浪漫主義、寫實主義而導致印象派繪畫誕生的思想線索。(謝里法 2007〔1978〕：133)正是在李梅樹的教導下，吳耀忠習得了紮實的寫實畫藝，並屢屢在官方的省美展及民間的台陽美展這兩項台灣當時最重要的美術沙龍中獲獎，讓他成爲同世代寫實派青年畫家中頗受看好的一位。

吳耀忠的畫藝深得李梅樹的欣賞，並因此於1964年被延攬擔任國立藝專美術科助教。李梅樹的哲嗣曾經表示，吳耀忠是唯一承襲李梅樹衣鉢的得意門生；國立台灣藝術大學名譽教授賴武雄則表示：「吳耀忠老師係李梅樹教授唯一最得意的高足」。⁴從系譜關係來看，吳耀忠承繼了日本殖民時期台灣新美術運動的成果，由此上溯了日本外光派，以及歐洲從古典主義、浪漫主義、寫實主義、印象主義一路以來的發展，以此作爲自己畫藝的基礎。

在李梅樹之外，另一位直接對吳耀忠藝術創作產生巨大影響的人是陳映真(1937-)。吳耀忠就讀初中時便與陳映真相識，進而成爲莫逆之交。兩人自大學階段開始共同研讀社會主義著作，對於左翼思想的探討，以及對人生、社會及世界的理解，逐漸轉變了彼此的內在世界。吳耀忠的繪畫主題漸漸從女性的恬靜美好（例如《黃衣》〔1960〕和《芳苑》〔1960〕）與家鄉景物的祥和寧靜（例如《三峽春曉》〔1959〕），轉變爲暗夜中籠罩的苦悶（《長夜》

4 參見「台藝大·跨世紀薪傳——教授創作展」網站「教師年表」網頁中介紹「吳耀忠」的專頁。引自：<http://140.131.21.196/art55/teacher.asp?PNO=P024>。

〔1962〕）、知識分子的憂思（《寫摯友永善》〔1962〕），以及擊打在礁石上衝濺開來的浪花（《浪濤》〔1968〕）。（陳瑞樺 2012a：4）1968年，吳耀忠因「民主台灣聯盟」案被判刑十年，至1975年獲減刑出獄。在囚禁期間，吳耀忠重新思考了個人與民族、國家和世界的關係。（許南村 1978）出獄之後，庶民的勞動及生活成爲吳耀忠的創作母題。

如果說李梅樹引領了吳耀忠進入寫實主義的美術殿堂，讓他「親身體驗了寫實技巧的真正深度和重量」；(ibid.)那麼陳映真則影響了吳耀忠的社會意識，讓吳耀忠的創作主題從自身的生活世界轉向了民衆的生活世界。

1978年8月，《雄獅美術》第90期以吳耀忠爲封面人物，刊載了陳映真對吳耀忠的採訪，文章以筆名許南村發表，其中吳耀忠如此說明他的藝術觀：

寫實主義不應該只研究形體、光線和色彩，還應該有內容的問題。〔……〕徒然有形式意義上的藝術性，而缺乏認識上的內容，或者徒然有認識上的好內容，卻缺少描寫和表現上的高度藝術性，都不能成爲好的藝術作品。……

……把握高度的藝術表現技巧，如果不用來描寫現實的生活，而淪於爲技巧而技巧，便和一切形式主義的藝術一樣虛無和冷血。因爲一切偉大藝術的表現對象總是具體的、活鮮的現實，是同時具備了普遍性和特殊性的現實。(ibid.)

寫實主義的技巧與內容，整合成爲吳耀忠的創作底蘊。正因爲對於現實生活的關注，使得吳耀忠在老師李梅樹所探索的繪畫系譜中，特別推崇米勒、庫爾貝、杜米埃(Honoré Daumier, 1808-1879)，並且更引俄國的列賓(Ilya Repin, 1844-1930)及德國的柯洛維茲(Käthe Kollwitz, 1867-1945)作爲自己創作上的精神導師。(ibid.)

秉持這樣的藝術觀，吳耀忠想要表現的是什麼樣的人？具有什麼樣的社會屬性呢？在1979年7月號《雄獅美術》第101期「百位美術家談印象最深刻的作品」專題中，吳耀忠選擇了米勒《扶著鋤頭的男子》這幅畫，寫下了自己的「人觀」。這種人觀既反映了畫家的藝術觀，也反映了畫家對現實生活的理解。吳耀忠首先區分了四種在繪畫

中所呈現的農夫形象：

田尼爾的農夫，只是穿上農民衣服的都市人。他們只是都市人腦袋裡塑造出來的農夫，在現實的世界上並不存在。布魯瓦的農夫，是經過歪扭、小丑化了的農夫，是都市人對於農夫屈辱性的描繪，供人訕笑、蔑視。

還有一些畫家，慣於把農村和農夫極端地理想化，把農夫描寫成幸福快樂的天堂子民。這樣的農村和這樣的農民，是一個不識人間苦難的畫家空想之中所創造出來的烏托邦罷了。

然而，米勒畫中的農夫，卻是現實生活中活生生的、辛勤勞動著的農夫。（吳耀忠 1979）

這裡的關鍵是現實生活與辛勤勞動的連結。那麼對吳耀忠而言，在現實生活中辛勤勞動的人，他處於什麼樣的生活境況，又具有什麼樣的形象呢？

米勒的農民是慘苦的、沉默的。像世界一切的農民一樣，他們日以繼夜地從事激烈而艱辛的勞動，卻難得一飽。他們以雙手向大地討糧食，卻只能分得極為微薄的報酬。由於長年的勞動，米勒的農民都有一副剛強的體魄，在貧困的生活、破敗的衣服中，發出懾人的、野性的威力。米勒描寫了農民悲慘的生活，也描寫了農民深不可測的沉默；描寫了農民那種自然的、威嚇性的強健，從而描寫了作為整體的農民所蘊藏的無比的力量。（ibid.）

在慘苦、貧困、艱辛中，保持深靜的沉默，從而在高度的反差中，體現出一種令人震懾的、無聲的力量。米勒《扶著鋤頭的男子》這幅畫，「畫出了千古農民的沉默所發出來的高亢的抗議！」。從評論畫作進而反身自照，吳耀忠在文末寫著：

我們在米勒所描寫的慘淡的農村、精疲力竭的農民所看到的，正是米勒那滿含著熱淚、滿懷著悲憤的熾熱的愛心。這「扶著鋤頭的男子」便是這樣地成為我的鞭策、我的鼓勵、我的啓示。（ibid.）

以米勒做為典範，吳耀忠所要呈現的不是革命者的行動及激昂的呼喊，而是勞動者的勞動及深靜的沉默。在這樣的藝術觀及人觀下，庶民的勞動與生活成為吳耀忠在1975年出獄後重要的創作母題。在他畫筆下所呈現的勞動者，不論是專心於工作、或是疲憊地休息，不論精神狀態是強健或愁苦，幾乎總是一貫地沉默。我們可以說，為沉默無聲的勞

動者造像，正是吳耀忠在這個時期為自己的藝術創作所界定的使命。

二、以吳耀忠為線索的考察

就文藝而言，「文化運動」這個詞彙指涉了兩種不同的社會行動「理念型」：第一種是以文藝（文學、美術、音樂、舞蹈、戲劇、影像等等）為對象及場域的創作實踐，其目的在超越既有的範型，開展出新的藝文形式及內容；第二種則是以文藝為方法及路徑的社會實踐，其目的在透過文藝來對社會生活提出說明、批判，進而促成社會生活的轉變。兩者都試圖重新界定文藝實踐所要追求的方向及目標。

探討台灣戰後現實主義文化運動的流變，必然會涉及到以下的來由和去向：其一，戰後初期現實主義文藝的蓬勃發展與1950年代前期白色恐怖的鎮壓；其二，1950到1960年代現代主義文藝的擅場；其三，1970年代現實主義文藝的興盛；其四，1980年代本土意識的發展、消費社會的形成、後現代藝術的興起與現實主義文藝理念的轉化。在這些歷史經驗中，吳耀忠的生命如何與其產生聯繫，以至於我們可以將吳耀忠做為線索，透過追尋吳耀忠的畫作來考察台灣戰後現實主義文化運動的流變？

吳耀忠在現代主義文藝盛行的1950年代後期到1960年代前期，經由私淑及學院的學習，從學於李梅樹、廖繼春、陳慧坤等日本殖民時期台灣新美術運動的前輩畫家們；他參與了1966-1968年間《文季》的編務，由此體現了台灣戰後文藝思潮的現實主義轉向；1968年他和陳映真等人因「民主台灣聯盟」案入獄，萌芽發展的左翼文藝實踐為之中挫。

出獄後，吳耀忠以畫作參與了1970年代鄉土文學論戰前後的文學出版，重新接續現實主義文藝的創作理想。他的畫作被採用做為多位重要作家的著作封面，「開啓了一則由社會底層勞動人民形象詮釋本土文學意涵的時代傳奇」。（李志銘 2011：287）在1980年代初期，隨著台灣言論空間逐漸打開，吳耀忠為許多政治評論著作及黨外雜誌繪製封面畫作。從1975到1984十年之間，吳耀忠的畫作透過書刊封

面，傳播到一整個世代的文藝青年乃至關心政治的普羅百姓手中，也讓吳耀忠成為台灣美術史上作品流通最廣的幾位畫家之一。

在個人創作之外，吳耀忠自1978年擔任「春之藝廊」經理，一方面將藝廊轉換成「以文藝介入社會」的實踐平台，另一方面也身處在畫廊進一步朝向市場化發展的潮流衝擊中，從而在1981年隨畫廊改組而辭職。也正是在從「春之藝廊」辭職後這個階段，吳耀忠退居第二線，以畫作提供青年朋友們當作雜誌封面，慢慢淡出社會舞台。

值得一提的是，在1980年黨外運動風起雲湧的階段，吳耀忠有許多畫作用在以政治批判為主題的出版品封面。然而除了少數例外，吳耀忠畫的仍然是庶民的勞動與生活。舉例而言，黃年《台灣政治發燒》的封面是建築工人，南方朔《憤怒之愛：60年代美國學生運動》的封面是清晨的市場；南方朔《帝國主義與台灣獨立運動》的封面是果販，鄭牧心編《政治笑話集》封面是燙竹婦，林聖芬《多數人的政治》封面是漁船上彎腰勞動的漁民，曾祥鐸《解凍的時刻》封面是港邊賣魚的男子，李筱峰《恐龍的傳人》封面是魚市場的拍賣；而王曉波《台灣的前途——從民主到統一》，封面是打鐵工。（林麗雲、蘇淑芬、陳瑞樺編 2012：136-141）在這些畫面中，勞動者幾乎總是沉默的；即便畫的是市場，氣氛也是寧靜、而非喧囂。書封畫面中的堅韌沉默與平淡寧靜，與標題文字所透顯出的激昂批判及熱切呼喊，兩者形成了強烈的對比。

1984年，吳耀忠重振心力，完成《上工》、《山路》等風格迥異於以往的油畫。特別是《山路》，畫著一位在山路上邁步行走的無頭男子，他的手上提著用布包裹著的頭顱。這張畫原本是為陳映真的短篇小說集《山路》所畫的書封，但卻未被陳採用。但從吳耀忠的畫作來看，這張畫無疑標示了一次重大的轉變。⁵如果此前的畫作要呈現的是民衆的生活世界，那麼這張圖要表現的則是對革命者生命狀態的

5 一方面因為吳耀忠從來未曾畫過這樣的題材，另一方面這張畫又有著如此的緣由及際遇，使得這張畫在畫冊出版及畫展展出之後，成為最受討論及爭議的一張畫。

理解和詮釋。

在1984年之後，吳耀忠幾乎退出了社會活動，將心力放在教導兩位學生上。在尋畫小組的尋訪過程中，也未曾發現吳耀忠在1984年後的作品。〈上工〉、〈山路〉遂成爲目前所知吳耀忠最後的作品。

以下將吳耀忠的創作轉變軌跡，我們將不同時期所對應的年代、主要發表場域及代表作品整理如下表。

表1：吳耀忠創作分期、場域及代表作品⁶

時間	分期	場域	代表作品
1957-1958	技藝養成期	畫室、三峽	洞天(1958)
1959-1961	古典寫實期	省美展、台陽美展	三峽春曉(1959) 黃衣(1960) 芳苑(1960)
1962-1968	思想轉型期	省美展、 台陽美展文學季刊	寫至友永善(1962) 長夜(1962) 屋簷下(1967) 浪濤(1968)
1968-1975	囚禁期	景美看守所外役區	肖像畫、蛋殼畫
1975-1982	社會寫實期	書刊封面	少年鞋匠(1975) 《第一件差事》書封(1975) 屋簷下(1976) 建築連作(1978,1980) 紙器工人作業(1982) 童玩(1982)
1984	風格轉變期	書刊封面	上工(1984) 山路(1984)

在吳耀忠完成最後代表作品的年代，台灣社會發生了哪些事？經歷了什麼樣的變化？

1984年2月，台灣第一家麥當勞在台北市開幕，成爲台灣大眾消費社會形成的表徵；6月土城海山煤礦災變、7月瑞芳煤山煤礦災變、

6 這張表的目的是提供理解及討論的基礎，其中所做的分期，不論是時間或名稱，都只是筆者根據目前有限理解所做的說明。更適切的分期方式，以及更爲重要的，這些分期所相應的內涵，都有待後續研究者提出。

airiti



圖2：「尋畫」活動海報

12月三峽海山一坑煤礦災變，數以百計的生命消逝，接連的礦災中挖掘出來的，是經濟發展表象中底層民衆的苦境。

1985年，陳映真創辦《人間》，〈創刊的話〉如此寫著：

「人間」是一種什麼樣的雜誌呢？

如果用一句話來說明，「人間」是以圖片和文字從事報告、發現、記錄、見證和評論的雜誌。透過我們的報告、發現、記錄、見證和評論，

讓我們的關心甦醒；讓我們的希望重新帶領我們的腳步；

讓愛再度豐潤我們的生活。

《人間》創刊號中刊登了李文吉、關曉榮、蔡明德、阮義忠、陳品君等人的報導及攝影，並且刊載了一篇特約評論〈告訴你真相又發人深省的照片：淺談報導攝影〉。口述的作者王信如此說明報導攝影的性質：「報導攝影應不僅僅是某種新聞照片，而是一組具有作者鮮明意圖、立場、觀點的照片，具體地呈現出事實的全貌，點出問題的核心，進而促成社會的改革。」（王信口述、李明整理 1985：48-53）

在吳耀忠幽閉居所外的世界，社會運動勃興、金錢遊戲盛行、後現代主義漸漸成爲流行思潮。1984年8月，春之藝廊展出《異度空間》實驗展，隔年5月再推出《超度空間》，被當時媒體稱之爲「空間革命」、「空間核爆」。（王品驊 2012）新的前衛藝術風潮開始在島嶼漫流，進而轉化成爲一種對現有體制的反叛。在文藝的世界中，現實主義不再成爲衆人取法的範型，面對荒謬的政治體制與社會狀態，必須以解構和反叛的文藝實踐來回應。

另一方面，在1970年代鄉土文學論戰前後，由文學與繪畫所承載的現實主義文藝理念，到了1980年代中期，轉而由報導文學和紀實攝影來接續。《人間》的報導文學及紀實攝影經驗，進一步在1988年催生出「全景映象工作室」。《人間》於1989年停刊，但雜誌上以報導底層民衆生活的專欄「人間燈火」，繼續轉化成全景映像工作室同名的系列紀錄片陸續發表，以紀錄片做爲反映現實生活的載體的時代已然來到。

綜言之，1970年代的現實主義文藝風潮，到了1980年代經歷了多

重的轉化：

其一、由文藝場域內足的創新要求，懷抱社會實踐旨趣的實進行反映、說者法滿於只從寫實主義的傳統對社會內容的本身，已經因為消社會發而變成了一種超現實的驅動力。其對於這種現實生活無法局限在寫實的風格當中。其做的文藝表現，本身因為新技術在媒介出現也有的不同。其三、文藝表現紀錄片：它結合了影像、聲音、文字，相對於此前的文學跟藝術，它提供了一種更具整合性的藝文表現方式。其四、在新的時代條件下，文藝從過往做為社會實踐的少數可能路徑之一，轉變為開啓新的可能性的社會實踐路徑，用來開展透過其他實踐方式所不易觸及的層面。（陳瑞祥 2012b：202）

吳耀忠的繪畫及生命歷程，與現實主義文藝在各個時期的變化，以各種不同的方式交織與映照。追尋吳耀忠的畫作，描繪吳耀忠的生命圖像，也就在尋找能夠追溯台灣戰後現實主義文化運動流變的線索。

三、以書刊封面為場域開展出美術的新生命

要如何界定一位畫家在美術史上的地位？從這位畫家在重要展覽中的獲獎紀錄？還是他所組織的畫會及所開創的畫風？或是畫作在民衆之中所銘刻的印象及產生的迴響？畫家在美術史上的地位所反映的，並不只是作品本身優秀與否，同時也反映了在不同時代條件下，對於不同美術場域所給予的不同關注。

謝里法1991年底在《日據時代台灣美術運動史》改版序言中，對自己在1976年到1977年間書寫這部美術史當時所採用的史觀，提出了如下的反省：

這部美術史過分重視官辦沙龍的功能和成就，對「台展」、「府展」畫家的比賽成績著墨太多，似有不當之處。然而這時代的畫家也確實把全副精力放在官展上，他們可以說是陪伴著「沙龍」長大的一代，會有這種看法也無可厚非，只是相隔一段時間以後，對自己這個「沙龍」之外沒有畫家的主觀判斷又再度懷疑，因這只代表了創作成果和競爭的現象，整本書寫的盡是「沙龍」內的「故事」

airiti
，把畫室內的「故事」、畫家如何在畫室裡工作的一面遺落了，結果畫家的創作理念和藝術素養反而很少記述下來。……

因為這樣的結果，很容易過分肯定「台展」、「府展」對台灣美術的正面意義，而且刻意標榜獲賞者的成就之後，我的藝術觀便等同於「沙龍」藝術觀，失去了作者本身特定時代的判斷準則。（謝里法 2007 [1978]：2-3）

經過反思之後，作者在「沙龍」之外，強調了「畫室」的重要。「沙龍」是畫作得以呈現在世人眼前的場域，「畫室」（以及畫家進行寫生的自然）則是畫家從事創作的場所。「沙龍」體現的是聲名的角逐，「畫室」所強調的則是畫家的創作理念。

在日本殖民時代新美術運動展開的1920-1930年代，吳耀忠的老師李梅樹及其他美術界前輩們，以沙龍為實踐場域，透過參與殖民母國的帝展及殖民地的台展，為自己的藝術實踐立下豐碑。戰後1950後期-1960年代中期，為了挑戰掌握重要展覽評選權力的前輩畫家，新一代的美術青年揚起現代主義的旗幟，相繼組織了五月畫會、東方畫會，並透過進軍國際來建立自己的權威。然而不論是日本殖民時代的外光派寫實畫家，或是戰後現代主義的抽象畫家，都是以「沙龍」及「畫會」做為主要的美術實踐場域。獲得殖民母國或國際權威獎項的酬賞，是證立自己畫作價值的重要來源。

吳耀忠在1967年以前，同樣是以參加沙龍獲獎來證明自己的畫藝，並建立自己作為一位畫家的認同。但自1967年起，吳耀忠開始透過刊物插畫，試圖打開新的美術實踐場域。1975年出獄之後，吳耀忠接續先前的努力，以社會寫實為風格，以勞動及庶民生活為題材，建立了以書刊封面為場域、面向社會大眾、描繪社會生活的藝術實踐，也為台灣戰後美術發展留下別具意義的作品。

一般畫家通常不願意被定位成畫書刊封面的畫家，因為那意味著自己的作品缺乏獨立存在的價值，只能作為書刊封面或插圖。然而由於吳耀忠抱持著社會主義的藝術觀，他將繪製書封視為讓藝術作品得以普及到一般民衆的途徑。在接受摯友陳映真的訪問中，吳耀忠提出了如下的看法：

畫在一切藝術中，怕是最具有私有財產的性質。用框子一框，掛在堂皇的客廳中，成為財產，且有投機性的市場。繪畫的民眾化首先必須打破它在需求上的稀少性；版畫、蝕刻、平版印刷提供了繪畫作品之大量生產的可能性。因此，在充分把握印刷美學的基礎上，繪畫作品的大量印製，是一條有意義的道路。我的畫並不怎樣，但從來沒有以只讓少數人收藏為高的想法。封面設計使我實現了一部分願望。（許南村 1978）

封面不只是吳耀忠文藝實踐的場域，也成為他在構思美術表現時所考慮的因素。正因為理解到自己的畫作將成為書刊封面，吳耀忠在經營畫面時有了不同的設想。一般而言，西畫在創作時，總是將畫紙或畫布當成一方完整的世界來經營，繪畫完成，也就意味著畫面再也無所添加，甚至無法添加。但吳耀忠在畫這批作品時，心裡便已經知道，這些畫作在他手中完成之後，將會與文學、報導及評論文字相結合，進而開展出新的生命。

《台灣美術風雲四十年》是第一本以台灣戰後美術發展為主題的專著，作者林惺嶽在其中寫下：「到了70年代鄉土運動勃興時，在美術方面並無適當人選可資與文學家並駕齊驅的開拓新局。」（林惺嶽 1987：222-223）吳耀忠正是一位在美術領域可以和鄉土文學論戰時期現實主義作家輝映媲美的畫家。要如何界定一位畫家在美術史上的地位？從這位畫家在重要展覽中的獲獎紀錄？還是他所組織的畫會及所開創的畫風？或是畫作在民眾之中所銘刻的印象及產生的迴響？當我們跳脫以沙龍、畫會做為美術實踐場域的思考框架，當我們不再以舉辦展覽做為評斷畫家的首要依據，轉而以畫家與社會的關係做為考察原則時，我們將發現，吳耀忠所留下的遺產是如此寶貴而豐美。

四、「尋畫」：一項文藝實作研究

「尋畫」是一項文藝實作研究計畫，其意義在於，這不只是一項以文藝為對象的研究，並且是一項通過文藝實作來進行的研究。然而「文藝實作研究」此一定位並非最初的設定，而是逐步發展而成的結果。

「尋畫」原本是一項駐校作家的報導文學寫作計畫，但從一開始，這項計畫就由三人組成團隊的方式展開。從2009年暑假開始，尋畫小組逐步開始訪查散藏各處的吳耀忠畫作，並針對和吳耀忠在不同階段交會的人事進行訪談。經過兩年多的探訪，尋畫小組找到一百三十餘張畫作。這些畫作連同收藏者對吳耀忠的追憶文字編成了書畫冊《尋畫——現實主義畫家吳耀忠》，吳耀忠的生命經歷則由林麗雲寫成報導文學《尋畫——吳耀忠的畫作、朋友與左翼精神》。然而要讓吳耀忠的畫作跨越創作時代轉生出新的意義，讓文藝和民衆產生聯繫，需要的不只是靜態的研究出版。

吳耀忠生前並未辦過個展，找到的這批畫作大多未曾公開展出，而只出現在書刊封面上。基於種種原因，我們知道這是為吳耀忠辦畫展的關鍵時間，錯過這個歷史時機，往後要再將這些畫作集合起來將更為困難。經由吳耀忠學生吳佳謀的協助，我們挑選了八十幾張畫作，在紫藤廬、宜蘭文化局、清華大學藝術中心、高雄橋頭白屋等不同性質的空間舉辦了四場畫展及一場文獻展，並邀請吳佳謀及吳耀忠的侄兒吳冠德等兩位畫家為觀眾導覽。在不同世代朋友們的成全與協助下，這批畫作得以和不同地區、不同屬性的民衆產生聯繫。

為了讓「尋畫」計畫的結果不只是再現過去，並且能夠延展向未來，尋畫小組在「以文藝進行社會實踐」這個總主題之下，舉辦了一系列共五場座談（參見表2），邀請不同世代的文藝工作者及學術工作者，分別從個人的生命經歷與學術考察來探討文藝與社會實踐的關係。我們的目標是留下當代文化／學術工作者如何思索此一問題的記錄，既和吳耀忠所處的世代對話，也為來者提供探討問題及反省實踐經驗的素材。

表2：「尋畫」系列座談會7

場次	地點	時間	主題	與談人	主持人
一	紫藤廬	2012/02/04 (六) 15:00- 18:00	從1970年代走來——文藝 做為一種社會實踐的軌跡	楊 渡 徐 璐 鍾 喬 陳素香	陳瑞樺

二	宜蘭 文學館	2012/03/31 (六) 14:00- 17:00	現實主義畫家吳耀忠與文 學的對話	黃春明 羊子喬 王浩威	陳瑞樺
三	清華大學 藝術中心	2012/04/23 (一) 18:30- 21:30	傾聽1980年代的風雷—— 在文藝與政治之間的社會 實踐道路	鍾 喬 王智章 黃崇憲	陳瑞樺
四	清學大學 人文社 會學院	2012/05/07 (一) 14:00- 17:30	台灣戰後現實主義文化運 動的流變	蔣伯欣 陳建忠 郭力昕 蕭阿勤	陳瑞樺
五	白屋(高 雄橋頭)	2012/06/02 (六) 15:00- 18:00	以文藝進行社會實踐：路 徑、作用與限制	蔣耀賢 鍾永豐 賴淑雅 陳光興	龔卓軍

就架構而言，「尋畫」包含了出版、展覽、座談這三個部分。從過程來看，「尋畫」是以報導文學的出版為核心，隨著研究過程的開展逐漸確立出版畫冊及舉辦畫展，並結合系列座談會及演講所構成的文藝實作研究。

「尋畫」的過程像在一方靛黑的歷史空間中尋找隱藏其中的畫作，每找到一張畫作，就如同在畫作所散佈的歷史展場中打亮一盞聚光燈，照亮了這張畫，也照亮了畫作背後交織的一段歷史脈絡及人事因緣。「尋畫」的過程又像在拼組一張人物畫像拼圖，每找到一位受訪者，就如同找到拼圖中的一塊片段，讓吳耀忠的整體生命輪廓得以更加清楚地呈現。有時一位藏畫者就有好幾張、甚至一整批畫，就像是發現了歷史的礦脈，又像是大塊尚未被拆開四散的拼圖。在這過程中，書刊封面上的畫作是我們的線索，一本本的書封共同構成了一張藏寶圖。然而即便是書封，也如同拼圖一般，必須一本本地找出、一張張地接合起來，才能夠呈現出吳耀忠畫作的整體圖像。隨著畫作一張張地出現，吳耀忠創作及生命的整體面貌也逐漸清晰了起來。終於，找到的畫作超過了一百張，這時我們知道，已經可以為吳耀忠編輯畫冊和舉辦畫展了。

做為畫展，「尋畫」特殊之處在於這些作品都是三十到五十年前的舊作，但絕大多數都是首次展覽；雖然是首次展覽，然而許多作品

都已經透過書刊封面爲人所熟悉。如果說「尋畫」是一場新的展覽，那麼它的新，不在於創作時間的新近，也不是作品風格的創新，甚至並非因爲它是這批作品首次展覽，最重要的意義在於「尋畫」帶來了社會性的再生。「尋畫」的時空定位，讓這批作品的歷史意義轉生出現在進行式的實作意涵。透過計畫實作，重新激發一整批人的熱情，連結了不同世代的文藝工作者，讓這場展覽不只再現了畫家及它的時代，並且在「以文藝進行社會實踐」這條軸線上連結了不同世代，激盪出新的理想與熱情。

即便吳耀忠在創作時就己知道，自己的畫作在畫好交給書刊編輯後，就要與時代的訊息相結合，開展出新的生命；但吳耀忠應該沒有想過，在自己去世二十餘年後，會有人尋訪他散藏各處的畫作，讓它們與當代的敘事行動相結合，轉生出新的文藝實踐意義來。

2012年6月24日，「尋畫——現實主義畫家吳耀忠」自2月開始的巡迴展覽在高雄橋頭白屋落幕。25日下午尋畫小組去橋頭白屋撤展，隔日隨著運畫車一路北返，將畫作一一送還給它們的收藏者，經歷了這批畫作集合起來展覽所形成的公共性從聚合到漸次回散的最後一個階段。難以預言此後這一張張畫作又將經歷什麼樣的際遇或滄桑，但仍要默默祝願，並期待另外一種公共性透過論壇形成與再生。

「尋畫」是一場連結歷史與當代的文藝實踐。爲了替畫家寫下生命故事，爲了追溯台灣戰後現實主義文藝的流變，爲了理解台灣左翼精神的發展，由此在2009-2012年間展開的追尋。希望經由此一過程，現實主義文藝及左翼精神在戰後台灣的發展歷史，也隨著一盞盞的燈陸續被打亮而逐漸變得清晰。

引用書目

- 王信口述 / 李明整理。1985。〈告訴你真相又發人深省的照片：淺談報導攝影〉，《人間》創刊號（1985年11月），頁48-53。
- 王品驊。2012。〈當空間成爲事件：台灣1980年代現代性部署〉，《藝術家》（2012年12月號），頁176-183。

- airiti
- 吳耀忠。1979。〈百位美術家談印象最深刻的作品（下）〉吳耀忠的部分，《雄獅美術》一〇一期（1979年7月號），頁104-105。
- 李志銘。2011。《裝幀台灣：台灣現代書籍設計的誕生》。台北：聯經。
- 林愷嶽。1987。《台灣美術風雲40年》。台北：自立晚報。
- 林麗雲、蘇淑芬、陳瑞樺編。2012。《尋畫——現實主義畫家吳耀忠》。新北市：遠景出版社。
- 林麗雲。2012。《尋畫——吳耀忠的畫作、朋友與左翼精神》。新北市：印刻文學。
- 許南村。1978。〈人與歷史——畫家吳耀忠訪問記〉，《雄獅美術》九〇期，頁27-40。
- 陳瑞樺。2012a。〈尋畫——追尋吳耀忠的畫作、朋友與左翼精神〉，收錄於《尋畫——現實主義畫家吳耀忠》，林麗雲、蘇淑芬、陳瑞樺編，頁4-10。新北市：遠景出版社。
- 。2012b。〈以文藝進行社會實踐〉，《思想》第二十二期，頁199-203。
- 謝里法。2007(1978)。《日據時代台灣美術運動史》，改版六版。台北：藝術家出版社。