

本文章已註冊DOI數位物件識別碼

▶ 何謂「現實」？：試論吳耀忠與台灣繪畫的左翼伏流

What does "the Real" Mean? A Brief Discussion of Left-Wing Movement and Wu Yao-Zhong's Paintings

doi:10.6752/JCS.201209_(15).0015

文化研究, (15), 2012

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

作者/Author： 蔣伯欣(Po-Shin Chiang)

頁數/Page： 290-303

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_\(15\).0015](http://dx.doi.org/10.6752/JCS.201209_(15).0015)



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



何謂「現實」？： 試論吳耀忠與台灣繪畫的左翼伏流¹

What does “the Real” Mean? A Brief Discussion of Left- Wing Movement and Wu Yao-Zhong’s Paintings

蔣伯欣

Po-Shin Chiang

繪畫原是最具有群眾性的藝術。隨時隨地，只要有畫的地方，只要有人在畫畫的地方，終是立刻能聚集許多群眾，熱心、讚嘆、喜悅地圍觀。但三十年來，台灣的畫壇中心從來沒有過這些民眾，卻一直引頸西望。

——許南村(1977: 16-17)

官展的典型風格，有如不可抗拒的無形鐵牢，令人永遠無法脫身。在這階段裡的畫家，能掌握到的最接近現實的一面，恐怕就是台灣的鄉土特色。

——謝里法(1979: 20)

「尋畫」是一個值得令人深思的田野踏查計畫，尋訪一位在台灣美術史上具有特殊意義、卻長期不受重視的畫家吳耀忠。畢業於師大藝術系藝術專修科、受李梅樹指導的吳耀忠，早期畫作多發表於1960年代初期的台灣省美術展覽會（簡稱「省展」）、台陽美術展覽

1 感謝清華大學社會學研究所陳瑞樺教授的邀請參與座談。這篇文章，記錄的是作者在清華大學「台灣現實主義文化運動的流變」座談會上的發言內容，由於藝術史課題涉及對藝術作品的視覺分析，使我們不太可能在發言時間極有限的座談會上，將複雜的藝術史課題談清楚，所以當時講述的重點，從文字轉為圖像，從視覺圖像逐步熟悉論題的藝術史背景，同時帶出座談論題的脈絡與分析層次。

會（簡稱「台陽展」），這些展覽，多被視為日殖時期台、府展等學院沙龍體系下的官展遺緒，因之吳的早期畫風也被視為帶有學院派傾向。1968年，吳耀忠參與陳映真等人的左翼讀書會而被捲入「民主台灣聯盟」案入獄，1975年出獄後，畫作題材由早期的人物、風景，轉為更具社會現實關懷的傾向。從藝術史的角度來說，即便是我們在座談的此時，在尚未得見原作全貌的情況下，也難以給予準確的評價。但「尋畫」卻開啓了一個極富價值的問題起點：何謂台灣畫壇所認知的「現實」？我們或許可以透過此一契機，將1970年代台灣美術界的「現實回歸」重新問題化，並考掘此一問題在台灣的系譜。²

一、群眾

吳耀忠代表性的畫風奠定於1970年代後期，正值鄉土運動下日本殖民時期史料開始在戰後重新出土的年代，此時，如《夏潮》等帶有現實關懷的文藝刊物，也刊載了早期台灣左翼運動人士的部分史料，而美術界則有推介現代藝術的《雄獅美術》、《藝術家》提出反思，帶動了一波重新探究、評價李梅樹與同輩畫家作品的熱潮。其中，影響最大的著作，便是謝里法自1976年起連載於《藝術家》、後集結成冊出版的《日據時代台灣美術運動史》(1979)。

《日據時代台灣美術運動史》承襲了左翼文化人王白淵〈台灣美術運動史〉以台人競逐官展獎項之歷程為架構，並引用右翼民族運動者楊肇嘉「台灣人在文化藝術競賽的獲獎更勝於街頭演講」的觀點，形成一部以抗日民族主義為基調的美術史論。但是，謝里法也同時對台灣畫家在官展下的藝術成就提出批判：由於藝術家要爭取沙龍的這些榮譽，所以官方展覽的風格或審查標準，形成了一種「無形的牢籠」，使藝術家在展覽牢籠中能掌握到的「現實」，就只有官展評審所要求的「台灣的鄉土特色」。

2 對於這個問題的初步思索，可參見我在此座談會後發表的另一篇文章：蔣伯欣(2012)。

就官展藝術評論所塑造的意識型態而言，如此的「現實」，便是官展評審大力提倡的「地方色彩」論述，官展的西洋畫部分，風格上則大抵以印象派以降的油畫，特別是從日本學習歐洲所得的後印象派、野獸派畫風為主。因此，與謝里法約同一時期，許南村（陳映真）也同時對「三十年來的繪畫」一直「引頸西望」、畫壇中心「沒有群眾」提出了批判。

基本上，雖然吳耀忠的早期畫風，也承襲了上述近代台灣油畫的傳統，但是，隨著我們對於美術史研究的日漸深化，也應該意識到吳耀忠所師承的畫風，並不能只被以上兩個在1970年代所設定的框架所簡單涵蓋，反而應該進一步推進謝里法、陳映真兩位先行論者的美術史觀，以及該史觀所呈顯的種種課題：為何台灣畫家在追求現代美術的過程中，會被看作只是不斷「引頸西望」或臣服於官展品味？何以台灣畫壇中心會被認為「沒有群眾」？「三十年」的推算依據，在時間座標上又有何美術史意涵？這段期間的台灣畫家都確實沒有群眾意識嗎？

二、左翼的伏流

謝里法在1991年《日據時代台灣美術運動史》再版時，於序文中修訂了前述將楊肇嘉「民族運動史觀」用於美術運動的詮釋，但書中內容並未隨著史觀的修訂而調整，且此一史觀反而隨著再版時經歷1990年代初期台灣美術的市場榮景而深植人心。在反殖民運動的光譜中，楊肇嘉是代表地主階級的右翼民族運動者，同時，謝里法也參照了戰後第一篇「台灣美術運動史」作者、也是左翼知識人王白淵在1950年代所立下的撰史架構，王白淵在白色恐怖時期多次入獄，能公開訴諸文字的左翼觀點幾已消磨殆盡，可以說在上述兩個參照架構的限制下，謝里法該書已難以呈顯美術運動的左翼部分。另一方面，在陳映真訪吳耀忠的對談中，吳耀忠也表示，成長於日治時期並不是沒有如王白淵此等優秀的老一輩評論家，但他也感慨王白淵的沉默、老輩畫家僅專注於技法研究，忽略創作意識。（許南村 1978：31）那麼我們可以追問，為何評論家保持沉默？何以畫家局限於技法？吳耀

忠認為，李梅樹在戰後初期的早期作品較好，卻與當時畫壇對李梅樹的評價大相逕庭，這又是什麼原因？

在這個意義上，我認為「尋畫」小組為我們開拓了重新理解上述課題的條件，也是重探台灣戰後左翼史的一個可能脈絡之一，甚至重



圖1：吳耀忠，《拾穗》，油彩木板，38 x 46cm，年代不詳

新涵構了前述自1970年代以來的問題意識，也讓我們反思、釐清自身的研究方法：我們的研究焦點，是吳耀忠的畫家傳記史？吳耀忠的藝術作品？還是透過吳耀忠研究同時期的文藝社群？這三個對象，看起來並不衝突，雖然也可以同時並行處理，但在藝術史研究的操作上，卻分屬不同的層次，各有不同的方法論差異。程序上，田野調查構成的資料基礎是極重要的第一步，特別是原作的蒐集，但接下來的分析，卻不能只將作品視為畫家生命的鏡面，來直接推論出畫面所「反映」的社會現實，論證過程中，仍有藝術作品的形式課題有待更細緻地處理。早期的藝術研究方法中，探討藝術與社會的關係時，主要是以作品題材是否反映了意識型態為主軸，論者也從畫面上辨識出各種

不同人物、風景等，訴說著畫家可能想傳達的故事與感受。但如此的觀看方式，能否讓我們準確評價畫家的定位與貢獻？如果作品不只是承載題材或意識型態的媒介，我們又要如何從作品的其他部分，也就是藝術創作的視覺構成，來探討藝術與社會之間的關連？



圖2：吳耀忠，《山谷》，1962（圖片提供：施善繼）

對於這個問題，我想先從吳耀忠出獄後，在1970年代末、春之藝廊策劃的兩個個展說起。首先我要談的是陳澄波(1895-1947)。陳澄波並未積極加入政治組織，多是在創作上實踐其理念。他也是台灣畫家中，以油畫入選日本帝國美術展覽會(1926)的第一人。由於他在1930年代初赴上海教書的經歷，使他在二二八事件時，被嘉義地方人士推舉與國民政府軍隊交涉而犧牲，前述陳映真在1977年提及台灣畫壇「引頸西望」、「沒有群眾」的「三十年」，往前推算即二二八事件發生的1947年。

陳澄波的受難，對1947年後台灣畫壇造成了決定性的影響。畫家受難以迄1970年代以前，基本上無人問問陳澄波的作品，直到《雄獅美術》創辦人李賢文的探訪家屬、謝里法的撰文連載，以及雜誌「美術家專輯」的製作，才又讓其作品在三十年後再度受到關注。有意思的是，

陳澄波畫作出土時，謝里法提出他「學院中的素人畫家」的評語，同輩畫家林玉山更直指其「不曾畫過人體」，使陳澄波長期以來被認定為一位優秀的風景畫家，他所繪製的淡水、嘉義等地風景，似乎也符合一般所認知的「台灣鄉土特色」，即謝里法所稱官展塑造的「現實」。

陳澄波留下的大量作品在多年塵封之後，近年已陸續修復完成。從中我們發現，其實他在留學東京美術學校時期即有人體油畫《戴面具的裸女》，在上海時，亦曾畫過大量的人體習作，此時受中國寫意畫風的影響，除了在油畫構圖上加入中國山水畫的空間表現，也運用淡彩，創作實驗筆法的淡彩系列。³而這些作品，又與人體作為美術學院訓練核心的概念有關，從而顛覆了謝里法在1970年代的反學院主義、素人藝術風潮下對陳澄波的評語：「學院中的素人畫家」，甚且，我們還可以進一步追問：官展常勝軍的陳澄波，與學院、在野畫壇的關係究竟為何？

讓我們再回到陳澄波最具自傳性質的代表作、也是春之藝廊遺作展時最受矚目的作品——《我的家庭》來看。此作除了視覺空間表現值得再深究之外，畫中各項物品（如家書、調色盤、筆墨硯台、畫作、畫冊）都有其特殊意涵，其中，書籍更是畫作表現的重心：《普羅繪畫論》一書正標示了畫家正關注日本大正時期、昭和初期新興藝術風潮下的普羅藝術，據稱這也是在1979年展覽發表宣傳時，不得不塗銷的部分。

三、寫實與現實

近年來，我所參與的一項團隊研究計畫，即18卷《陳澄波全集》的編撰，研究內容包括歷來未曾公開過的陳澄波作品，及其本人蒐藏的文獻檔案如藏書、筆記、手稿，有助於我們重新釐清畫家創作的全貌。特別是其中約兩千餘張的畫作繪葉書（明信片），使我們得以

3 最新研究，可參見蕭瓊瑞總主編，陳水財編，《陳澄波全集第三卷：淡彩速寫》。

窺見藝術家在個人風格形成之際可能的參照來源。譬如：吉原義彥1929年的《回家吧》、橋本八百二1929年入選第10回帝展的《礦夫作業》、堀田清治1933年獲得第14回帝展特選的《炭坑夫》、堀田清治1931年入選第12回帝展的《基礎工事》、橋本八百二1932年入選第13回帝展的《發放兌換券》、金子吉彌1930年出品第11回帝展的《失業者》等，從中，美術史學者得以初步推論陳澄波在1931年前後可能受



圖3：橋本八百二，《礦夫作業》，第十屆帝展，1929

到的左翼影響，然其實際涉入的程度與範圍，仍有待進一步申論。⁴

從陳澄波晚年所繪製的作品《木材場》來看，工廠一類的題材，實則盛行於當時的在野畫會展覽中，部分作品可見於帝展、台展，均為日本人畫家所製作，且數量不多。若直接以題材論，當時台灣藝術家並無立場強烈的相關題材作品於官展展出，然而，如果以此推論台灣藝術家並無抵抗之意，可能也低估了視覺作品所能承載的意涵。

另一個在1970年代被歌頌為「礦工畫家」的作者洪瑞麟(1912-

4 筆者曾就陳澄波《我的家庭》一作當中的《普羅繪畫論》一書，邀請學者李淑珠研究撰文，發表於政大日文系主辦的「文本·影像·慾望：跨國大眾文化表象國際學術研討會」，2010年11月27日。李淑珠藉由把梳陳澄波圖片蒐藏中的左翼圖像，解釋了何以畫家在返台之後受訪表示「東方藝術的中心在莫斯科」。論文的正式出版，參見李淑珠(2012: 54-59)。

1996)，則是另一種抵抗的可能典型。洪瑞麟1920年就學於日本無政府主義者稻垣藤兵衛於大稻埕創辦的稻江義塾，1929年入台灣繪畫研究所，受教於陳植棋、石川欽一郎等，1931年入日本帝國美術學校，深受在野畫會的前衛畫風影響，主要呈顯於一系列1930年代以台北後火車站、日本貧民窟為題的風景畫，日殖後期，他推動成立行動美術協會(Mouve)，戰後並改組為紀元美術協會。他從1940年代起，便長時間工作於礦坑，留下大量對於礦工的速寫，因此在吳耀忠規劃的系列展覽中，礦工畫家、人道主義畫家的名聲，受到輿論界的廣泛肯定。

相較於陳澄波遺作展左翼意識的隱晦，洪瑞麟個展在1970年代則被冠以「礦工造形」之名。與此同時，《雄獅美術》蔣勳等人所發起「文化造形運動」，他呼籲文化界放棄學院以視覺訓練為中心的人體造型，並以吳耀忠的小說封面人物造型、朱銘「一部分傾向寫實主義的雕刻」為例，追求一個理想「廣義的寫實主義」，也就是「寫實技法再擴大」，「容納進現實題材」。在此一界定下，洪瑞麟的作品，似乎也能放進這廣義的寫實主義，或者今日吾人所稱、以題材為主的



圖4：洪瑞麟，《坑外群像》，油畫，53x45.5cm，1959

「現實主義」。甚至，也回應了陳映真所批判的「三十年來台灣畫壇中心沒有群眾」，洪瑞麟大量的礦工速寫、礦場油畫，正彌補了此一「沒有群眾」的空缺。

然而，細究洪瑞麟對礦工形體的描繪，可知其畫風並非寫實主義，與洪瑞麟同時期日本在野畫壇相關的各種前衛畫風，迄今台灣學界還沒有很細膩的整理與區辨，甚至忽略了野獸派畫風在1910年代後期作為挑戰學院外光派的地位。洪瑞麟在日本殖民後期，與畫友成立的行動美術協會，畫家們已開始實驗更多野獸派以後的風格，行動美術協會後改名為「造形美術協會」，應不只是皇民化下不得使用外語為名的壓力使然，也需考慮畫家對畫藝研究的追求，即創作風格本身具有的前衛性，是內在於當時在野畫家的共同信念。

從陳澄波、洪瑞麟的例子，可以清楚察覺作品在美術史研究的核心位置，畫家生平與社會網絡雖然有助於理解作品，但終究不能取代作品。而在早期畫作中探求左翼的可能，首先則必須先理解「寫實」在人物畫的學院脈絡。

四、敘事性的懸置

回到近代藝術史的發展來看，「寫實」在日本最初美術學院的引進，可以1893年自法返日、1896年起主持東京美術學校西畫科主任的黑田清輝為代表。他的畫風結合了寫實性技法，與企圖掌握光源、水氣的印象派畫風，此即外光派的主要內涵。在美術學院中，人體畫又是最主要的訓練核心，藉由對人體的素描練習、訓練對光影明暗、形態線條的觀察力、掌握骨骼與肌肉的解剖學，作為東京美術學校西洋畫訓練的寫實基礎。而在黑田清輝的《朝妝》（1914，已燒失）引進日本時，首先在明治美術會展出，當此作再次展示於京都內國勸業博覽會時，便引發爭議，就是著名的「裸體畫事件」。裸體的首次出現，不僅意味著對不同文化對於情色觀點的差別，也涉及了視覺啟蒙的課題。

在黑田引進西洋畫所繪製的代表作《智·感·情》（1897）中，畫

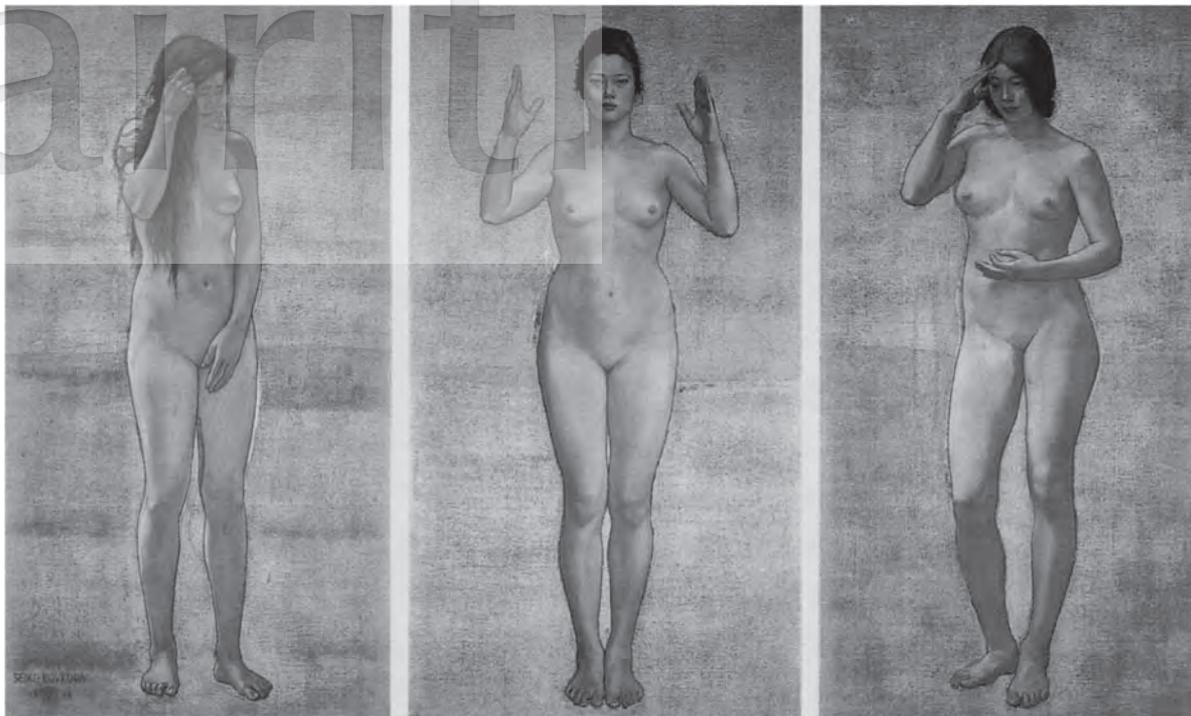


圖5：黑田清輝，《智·感·情》，1897

中的女性裸體，則呈現出一西洋式的理想化人體比例。從東京文化財研究所對此作展開的紅外線掃描來看，可以清晰地看出畫家在底稿上的素描，經歷多次將東方女性的面容修正，力圖融入西方女性身材比例的過程，雖然描繪技法是寫實的，但形體的表現，卻帶有理想性的成分。黑田曾在《時事新報》下了註解：「智」意味著Ideal、「感」意味著Impression、「情」意味著Real，換言之，三者融合成黑田帶回日本的繪畫理想，而日本美術史學者高階秀爾則是在1967年給了一個名詞：「構想畫」，即具有寓意、敘事意味的寫實作品。在《智·感·情》之後，黑田又繼而創作了《昔日舊話》（昔がたり，1898），從單一人體的描繪，展開多種局部的試作，再藉由構圖手法統合出具有敘事性的群像。構想畫的作法，於是成為黑田清輝，乃至於他的學生岡田三郎助（即李梅樹在東美的老師）所承襲的觀念。

有趣的是，日本殖民時期台、府展作品中，相較於大量的風景畫，歷史畫類作品數量偏低，大尺幅的群像人物畫亦相當罕見，雖然



圖6：黑田清輝，《昔語り下絵：舞妓》，油彩，96.4x46.8cm，1896

台灣留學東京美術學校者眾，卻少有畫家繼承這個傳統。比較特殊的案例如李梅樹，他在府展時期的幾幅作品，延伸到戰後初期幾幅著名的群像畫，都可以說是此類構想畫的傳承。⁵同時期的其他畫家，例如李石樵，則更激進地實踐他心目中的「新民主主義」或「新現實主義」，繪製了《建設》、《市場口》等多幅大尺幅群像油畫。然而，1947年之後，此類帶有敘事性意味的畫種不復存在，一度在戰後由大陸來台的木刻版畫，也被清理殆盡。此種「敘事性的懸置」，可說是二二八事件、白色恐怖之後的畫壇現實。

最後，我們可以吳耀忠與陳映真對談時對「寫實主義」的界定來看，在1970年代後期，畫家如何回應上述已懸置敘事性的現實。他提出了由「形體」出發，連結人與歷史，更重要的是民衆連帶世界的理想：

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。寫實主義的重要條件是人和歷史的密切連帶感。在寫實主義中，人和社會、民族，甚至整個世界，都有了

5 對此階段畫作的分析，歷來論者頗多，參見廖瑾瑗(2005: 123-186)的整理與討論。

鮮明而積極的關連。因此，他不從不可理解的個人內在的葛藤去看世界，而從民眾共同的要求和願望去認識世界。
(許南村 1978：32-33)。⁶

我認為，從本文概略提及的美術史脈絡來看吳耀忠的「寫實主義」，才能展開以下幾個問題的辯證思考，而吳耀忠作品的探討，又與吳耀忠的生命史、或者以吳耀忠為中心的左翼交往圈考察分屬不同的層次，這些提問，是在詮釋吳耀忠畫作時的必要思想前提，也暫時作為這段討論的代結語。

一、以日本東京美術學校的「寫實」傳統，與油畫發源地的歐洲，在不同時期所發展出的繪畫風格（如浪漫主義、自然主義、象徵主義）之關連為何？如此提問，絕對無意以西方作為標準來評價日本、台灣，而是因為歷來論者所稱李梅樹的「古典主義」，或吳耀忠習得其師「古典寫實」基礎的論據，並非完全來自寫實主義，而是與吳耀忠的作品相同，皆明顯混雜了前述各種不同流派的風格來源，處在不斷變動的過程中。對於這些不同理念的流派，吳耀忠究竟是純粹地襲仿其樣式，或者在特定流派涉獵了相當程度的思想，還需要進一步釐清，方能準確地評述畫家的創作定位。

二、如果說李梅樹及其同輩畫家，是以形式的演進，回溯式地演習西方繪畫風格的發展進路，那麼，吳耀忠在畢業之後的創作發展，則不能以此單一的學習進路來解釋。例如，吳耀忠的早年作品《拾穗》，雖然題材、構圖接近於米勒(Jean-François Millet, 1814-1875)，但風格筆觸明顯與米勒不同。而吳耀忠1960年代初期、多幅以故鄉溪流為題的作品，如《谷關》(1960)、《山谷》(1962)等畫作的風格，明顯與寫實主義重要奠基者庫爾貝(Gustave Courbet, 1819-1877)晚年作品的母題相同。庫爾貝在生命晚年回到家鄉奧南並留連於山谷之間，留下了多幅以故鄉附近的盧河湧泉出口處為題的畫作，神祕的岩洞入口對畫家而言，彷彿埋葬著生死奧祕的墓穴，技法具有如《奧

6 個人以過去的研究經驗來看，吳耀忠的想法應是透過陳映真的大幅潤飾、增修而成，不過既然是兩人共同署名發表，吳耀忠在內文的發言自然有其參考價值。

南的葬禮》(1849)一般寫實，卻又超越風景畫的寫生意涵。吳耀忠並不以庫爾貝的代表作品為師，而以晚年此一系列較不著名的作品為學習對象，其選擇也值得探究。

三、作為一個可能由其畫作來探討台灣左翼的畫家，吳耀忠畫作幾乎沒有出現抗爭性的事件，也沒有諷刺性的批判，而是以關懷底層、歌頌勞動的主題開展其作品。即便是論者們（包括吳耀忠自己）經常提及、並經常引用的西方寫實主義傳統，我們也可以發現包括德國的門澤爾(Adolph Menzel, 1815-1905)、俄國的列賓(Илья Ефимович Репин, 1844—1930)、法國的庫爾貝，甚至柯勒惠茲(Käthe Kollwitz, 1867-1945)，其畫作題材的大宗之一：死亡，幾乎不曾見於吳耀忠的作品。寫實主義中，死亡題材意味著世俗性的事件亦可入畫，即最具社會現實感，與反英雄化、反神聖化的代表，同時也意味著描繪「此時此刻的日常性」，以及圍觀群眾的社群性與連帶感。就此而言，吳耀忠長期浸潤於上述寫實主義畫家的創作氛圍，卻選擇避開極為重要的死亡題材，其後期的畫作多以勞動者的工作片刻為題，呈現出超越性、理想化的現實，值得我們再深思畫家的創作理想。

四、從「敘事性懸置」的角度來看，吳耀忠與其師輩李梅樹的不同之處並非僅在於題材，而是更根本的創作意識的改變。李梅樹仍試圖以構想畫推演上溯、補足台灣在現代藝術，甚至西方藝術傳統的不足（特別是歷史畫），因此其早期作品的時間性，仍需透過域外的母題來操演其理念，晚期則回到肉眼可見的本地「現實」。而吳耀忠則是在入獄前後，皆置身於以「抽象表現主義」與「照相寫實主義」為主的西潮，其頓挫是雙重的：此前參與省展、台陽展時的獲獎，即被視為現代主義之外的保守派，而當畫壇轉而一面崇尚寫實技法時，吳耀忠又發覺藝術生產過程在1970年代的置換，已不再是先前他所棲身的單純學院沙龍體系了。雙重頓挫使他註定無法成為挑戰傳統的急先鋒，其畫作中的民眾是被理想化的現實，而不是作為前衛的挑釁對象。或許，《山路》（提頭顱的革命者）是唯一可能同時具有翻轉寫實、融入現實的形體，其間敘事性的懸置，使吳耀忠的繪畫隱喻地帶出對左翼理想的期待，以及對於理想隕落的喟嘆。



圖7：吳耀忠，《山路》，油畫，46x38cm，1984（圖片提供：楊渡）

引用書目

- 李淑珠。2012。《表現出時代的Something：陳澄波繪畫考》。台北：典藏藝術家庭。
- 許南村（陳映真）。1977。〈台灣畫界三十年來的初春：序謝里法〉，《跟阿笠談美術》，頁16-17。台北：雄獅美術。
- 。1978。〈人與歷史——畫家吳耀忠訪問記〉，《雄獅美術》九〇期，頁27-40。
- 廖瑾瑗。2005。《背離的視線：台灣美術史的展望》。台北：雄獅美術。
- 蔣伯欣。2012。〈身體、物體與形體：現代藝術在七〇年代台灣的視覺轉形〉，《藝術觀點ACT》第五十一期（2012年7月），頁6-14。
- 蕭瓊瑞總主編，陳水財編。2012。《陳澄波全集第三卷：淡彩速寫》。台北：藝術家。
- 謝里法。1979。《日據時代台灣美術運動史》。台北：藝術家。