

# 本文章已註冊DOI數位物件識別碼

- ▶ 台灣現實主義文藝思潮的過去、現在、未來：由吳耀忠的寫實美學出發的對話

The Past, Present and Future for Realism in Taiwan: A Dialogue with Wu Yao-Zhong's Realist Aesthetics

doi:10.6752/JCS.201209\_(15).0016

文化研究, (15), 2012

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

作者/Author：陳建忠(Chien-Chung Chen)

頁數/Page：304-315

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\\_\(15\).0016](http://dx.doi.org/10.6752/JCS.201209_(15).0016)



*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



## 台灣現實主義文藝思潮的過去、現在、未來： 由吳耀忠的寫實美學出發的對話

The Past, Present and Future for Realism in Taiwan:  
A Dialogue with Wu Yao-Zhong's Realist Aesthetics

陳建忠

Chien-Chung Chen

### 一、從畫作看到「現實」裡的人

翻出在1990年代初在大學時期看過的一本小說，賈西亞·馬奎斯(Gabriel García Márquez)的《一百年的孤寂》(1982, 遠景)，筆者買的已是第20版，封面的繪圖者正是吳耀忠(1937-1987)。當然，懵懂如我，昔時尚未有任何能力對吳耀忠，以及他背後所關涉的現實主義思潮有些許理解。

不過，20多年過去，個人對台灣歷史的認識才逐漸有一點皮毛的認識。今天，雖然看到更多的吳耀忠畫作，也對與他相關的現實主義思潮有較多的理解；但，該如何來理解吳耀忠之於台灣戰後現實主義文藝思潮發展的意義呢？台灣的現實主義思潮又會有如何的發展歷史脈絡與特殊性質？時至今日，台灣知識界又該如何來繼承或接受這個思想線頭紛雜的文藝傳統？

筆者只能先說說自己對吳耀忠畫作的觀畫心得。

出於一個文藝的愛好者，筆者對吳耀忠的各種油畫、素描與不同媒材的畫作，第一個感知到的是他優異的寫實功力。我們知道，出身三峽的吳耀忠曾師事李梅樹；他自己也說，另一位日治以來的畫家李石樵，亦為他所敬佩的對象。吳耀忠的寫實美學，通過師承，想必和

這個日治時期的美術傳統，甚至是文化、文學傳統有深刻意義上的連結吧！這是在觀畫時，由畫風上很容易聯想到的粗淺看法。

觀察吳耀忠畫作的第二個體會，是佩服他所具備真正的在地左派觀點。他的美學思想不是理論派的，更不是以意識型態立場出發的左派。或許，吳耀忠也是嚮往祖國的一員，但這並無矛盾處，他比許多台灣左派更捉住了台灣這塊母土的神髓，可以更直接的敲擊觀者的靈魂，特別是一個台灣人的靈魂。這讓我想起了，戰後初期現實主義思潮裡，諸多來自中國的木刻家，他們所帶來的新現實主義美學，以及當時針對文藝發展所引發的一些討論。中國左派的木刻藝術家在新民主主義論下的木刻畫，更具有批判性與戰鬥性，也以中國左派的立場表達了對台灣戰後社會的關切。只不過，不同歷史文化脈絡下的美術傳統，對於同一個「台灣現實」的再現，也會因此而有所差異吧！

因此，本文想回溯台灣戰後的現實主義文藝傳統，主要分為兩個部分，其一是戰後初期(1945-1949)，稍稍討論戰後第一波現實主義文藝思潮裡，對南來的中國左翼傳統與台灣日治文藝傳統之間的遭遇與差異。其二，則是如何評估1970年代鄉土文學運動，以及鄉土派與本土派的差異。至於吳耀忠，便以他的繪畫和台灣文藝史的連結關係，進而與這些歷史上的文藝問題有所對話，筆者同時也將藉此對話表達一些本人關於台灣現實主義文藝在未來的一些期許。

## 二、黃榮燦木刻，李石樵繪畫，與戰後初期的現實主義文藝思潮

稍微知曉日本殖民時期作家楊逵小說的讀者，都會記起他有一篇〈頑童伐鬼記〉(1936)，正是普羅文藝思想的發露，呈現了楊逵對「大眾化美術」的期許。不過，很顯然地，普羅美術在日治時代並未有

---

1 本節相關看法與文字，皆增補、改寫自筆者專書，特此說明。並請參考陳建忠(2007)。

大發展，這當然與台灣美術家的殖民地處境有關。但，若不僅由普羅文藝標準來看待台灣美術，台灣的畫家其實並未失卻他們的現實感；只不過，需要更為細膩的觀察才能夠解讀那種殖民地下的曖昧美學。

筆者以為謝里法的論點較為持平，可以做為筆者立論的佐證。他認為30年代的台灣美術家或右翼民族運動美術贊助者（如楊肇嘉），「他們所持的是一個新知識分子的眼光，走的是個人突出的才能求發揮的路線，以個人英雄式的爭奪來表現民族智能。另一方面卻忽略了大多數社會群眾的力量，結果放棄了全體知識水準的普遍提高」（謝里法 1992：153）。延續謝里法的說法，台灣美術家想透過傑出的美術作品進軍帝展、文展、台展，與日本人爭得平起平坐的機會，以示台灣人的能力並不遜人，這種思考雖有太過於菁英與馴服於體制的缺點，但他們不想永遠被視為劣等民族的想法卻不應被忽略。換言之，我們固然可以站在左翼或群眾的立場批判他們過於個人英雄主義和對於現代化背後的殖民企圖缺乏反思能力；但，對於他們置身在殖民地地下力求掙脫被歧視地位的掙扎，以及台灣人用盡方法也逃不過殖民化網羅的困獸命運，卻不能不有出於對被殖民者的「同情的理解」。

這些日治時期的台灣畫家，隨著時代變遷進入了戰後。但眾所皆知，「去日本化」、「再中國化」成為這一時期文化思潮的重心所在，因此戰後初期(1945-1949)，中國左派便在台灣移植理念，開啓了一波新的現實主義文藝運動。

關於文藝大眾化與新現實主義美學部分，左翼文藝創作者來台所引進的30年代左翼傳統，無疑是戰後初期相當重要而尚未被充分討論的文藝思潮。當時有不少創作者如朱鳴岡、麥非、荒煙、吳步乃、李樺等人都曾來台或發表作品，足見木刻活動在戰後初期自有其活躍一面。最知名的，可能是1952年因「吳乃光判亂案」之故被槍斃，仆倒於馬場町的刑場的黃榮燦(1918-1952)，他較為人所知的應該是版畫〈恐怖的檢查：台灣二二八事件〉(1947)。從魯迅在30年代積極倡議發展木刻版畫，並發揮文藝的社會改造功能以來，木刻版畫就在中國

現代美術史上具有頗為重要的地位<sup>2</sup>，黃榮燦在台灣極力介紹的德國木刻版畫家凱綏·珂勒惠支(Kathe Kollwitz, 1867-1945)，就是當年魯迅極為推崇的女藝術家，黃榮燦等於是把魯迅精神與木刻版畫的運動延伸到台灣來。

同一時間，帝展畫家李石樵也開始加強他反映時代的主題。李石樵在戰後初期有諸如〈市場口〉、〈建設〉、〈河邊洗衣〉、〈田家樂〉、〈老農婦〉等畫作，這些都一定程度顯示他取材於現實群眾生活的傾向。他的繪畫立場未必是左派的，但受到當時現實主義風氣與友朋（如王白淵、蘇新）的某些影響，以寫實的技法記錄當時民生實態，或者是具有理想寫實主義色彩的建設藍圖，都表示畫家積極投入時代改造行列的企圖。同樣的情形，也出現在李梅樹以鄉村撿拾蕃薯的〈黃昏〉(1948)這件作品裡，論者以為李梅樹模擬了法國19世紀畫家布列東(André Breton)的〈拾穗人歸來〉(1859)，畫面都具有濃厚的人道主義情感與鄉愁意味。

這樣因應殖民地現實所發展出來的現實主義文學思潮，所具有的反殖民性格當然是無庸置疑，然而，也正因為「寫實」本身必然還觸及到「觀點」的問題。想當年，對於台灣作家的現實主義作品，日方加以嚴厲的批判與防堵，戰爭時期的40年代，台灣文學史上著名的「冀現實主義論爭」<sup>3</sup>，便是殖民主義文學與現實主義文學的一次交鋒，現實主義思潮的重要性於此可見一斑。

至於中國左翼文人所強調的現實主義美學，以及民主主義，都是抗戰期間毛澤東提出的「新民主主義革命」這一概念的再傳播。毛澤東在1940年1月〈新民主主義論〉當中便說：「中國文化應該有自己的形式，這就是民族形式。民族的形式，新民主主義的內容——這就是我們今天的新文化」（毛澤東 1996：667）。一方面，在國民黨陳

---

2 可參考阮榮春、胡光華(1997: 152-154, 214-223)。

3 垂水千惠曾指出，「冀現實主義論爭」其實也有日本文學史的脈絡可尋，在1930年代間，有所謂《日本浪漫派》批判《人民文庫》為「冀現實主義」的論爭，可說，此詞始見於此，並且具有與法西斯主義頓抗之意義。見垂水千惠(2002)。

儀統治下，左翼文人以民主主義來批判其獨裁封建性格；另一方面，也是藉此介入台灣文學場域的再構築之過程，期待以此左翼美學與思想來帶領戰後初期台灣文學的發展方向。可以說，由中國來台的作家與文化人引進了一種「新興的文藝美學」，思想上頗受「民主主義」指導，這種注重走入人民、為人民寫作的文學觀，其實也就是中國抗戰以來左翼思想的化身；而表現上左翼文學所強調「新現實主義」文學，即所謂「社會主義現實主義」文學，也被程度不一的談論著。

文學與藝術上的新現實主義論，終於引發了一場論爭，但這主要是中國左派之間的台灣文學重建論爭，台灣作家則只是被動的回應。《台灣新生報》「橋」副刊論爭的焦點，是台灣文學的成就問題與台灣文學的特殊性與一般性的問題，另外台灣文學的語言問題（方言／國語）、性質問題（反封建反帝、是否為狹隘的鄉土文學）與文學路線（新現實主義）等問題也是當時討論的課題。這個論爭中重要的面向，可視為黃榮燦等引進魯迅左翼現實主義精神的再發展，如同是中國作家將左翼現實主義思潮「轉移陣地」到台灣來。針對來自所謂「進步陣營」的質疑、指導，楊逵對無法生根於台灣現實的寫作者，再一次提出呼籲，他針對當時文壇狀況所開的「藥方」，是如〈現實教我們需要一次嚷〉（1948/06/27）當中所說：

內地來的文藝工作者這一方面，大部分都深居書房裏搾搾腦汁，發表出來的文章其數雖然不能算少，但因為與台灣的社會，台灣的民眾，甚至台灣的文藝工作者很欠缺接觸，所寫出來的都離開台灣的現實要求，離開台灣民眾的心情太遠，當然還有語言上未得十分流暢，使台灣的讀者很難得親近，愛讀。為使他們的生活在台灣社會生根，與台灣民眾多一點瞭解，與台灣的文藝工作者多一點合作，我們是不是需要一次嚷？需要一套的鑼鼓呢？（楊逵 1948：252）

據筆者觀察，除了主張要重建文壇與走出書房外，楊逵確實沒有與中國左翼文論的作家發生過有真正有交集的論爭，換言之，這是中國大陸來台作家關切的文藝論爭，而遠非台灣作家主動引發話題。也就是說，中國作家當然有左翼色彩或關心台灣文學，但卻有「理論先行」或「實踐優先」的差異。由台灣本土作家方面來看，現實主義思潮事實上是延續日治傳統成為台灣作家服膺的美學原則。擁有回歸



祖國、重建台灣熱情的台灣作家，現實主義思潮仍是他們的主要美學根據，但台灣現實主義傳統則處於以「中國化」為中心的新文學場域中較邊緣的地位。何謂好的現實的再現方式，顯然存在著以新現實主義，或以台灣本土左翼的方式來再現的差異。

筆者要強調的是，這些戰後初期所出現的現實主義思潮底下的產物，有一種現實主義是從中國在戰後初期，從延安往南一直傳到台灣來的現實主義的傳統。那另外一個其實是從殖民地的限制裡面長出來的，他是從在日治時代的官展、帝展、台陽展那樣的傳統裡面發展出來，關於台灣對於現實敘述方式的一種繪畫，這當然不是普羅美術那樣的作品，但應當也是自己的傳統。不過，戰後初期的新現實主義是理論上的現實，與台灣作家日治以來的抵殖民現實主義傳統，並非都能有同樣的發言權來反映現實。如同吳耀忠對左翼的理解不是理論圖解，而是由生活中提煉，因此這並不是理論下的現實，而是生活中的現實。回顧戰後初期的文藝思潮，思及吳耀忠的在地左翼精神，將讓人對戰後初期台灣歷史上的現實主義思潮發展，其折射出來的正反意義，有更深刻的體悟。

### 三、本土之前的鄉土，鄉土之後的本土，以及現實主義文藝的未來：

戰後初期短暫的現實主義思潮倏起倏落，很快就進入白色恐怖的思想禁錮時期，一直等到70年代才有開啓封印的契機。影響所及，就是今日大家所熟知的70年代鄉土文學思潮，以及80年代後本土論思潮的接連湧現。本節主要便想以林載爵先生的一篇〈本土之前的鄉土：談一種思想的可能性的中挫〉(1998)一文為起點，將時光再拉至另一波現實主義思潮湧現的70年代，作為說明與對話的起點。林文主要有以下的觀點：

(一) 肯定本土之前的鄉土，指的應是陳映真、尉天驄、王拓、唐文標、黃春明、王禎和等鄉土論作者，林文對台灣鄉土文學的詮釋

觀點，認為：文藝上的左翼鄉土派誠然是70年代最勇於批判親美反共文藝的現實主義流派，對台灣建立抵禦文化帝國主義的思想基礎，主要在被殖民歷史的省視、第三世界觀點的提出、社會階級的分析、大眾文化的反省等，時至今日，這幾點仍是可以取用的思想資源。吳耀忠在許南村（陳映真）的詮釋下，應當也被編入了這樣的反美與反共的現實主義運動裡<sup>4</sup>。但吳耀忠最重要的特點，就是他承接了日治時代的寫實傳統，也由生活中去尋找認同的對象，而不只是圖解理論，或是創造出一些烏托邦式、空想式的革命藝術<sup>5</sup>。

不過，鄉土之後的鄉土呢？因為80年代後，陳映真與葉石濤的思想分裂，鄉土派就此成為左翼民族主義者的專屬名詞，而台灣意識的民族主義者卻彷彿就只能是個本土派，是不具有左翼理想的「現實」主義者。左翼中國民族主義者在80年代《人間》雜誌的表現是很動人的，但90年代以後，階級解放的理想，除了在台灣社會是被遺落之外：是否，台灣的左翼民族主義者對中國階級不平等的現況的批判，基本上也是極其有限的呢？關於中國的政經文化問題，台灣的左翼中國民族主義者可能提供什麼批判資源？這挑戰不是與中國學者唱和（如趙遐秋、曾慶瑞等），專於批判台灣的本土派（台獨派）可以成事，而應以新的現實主義文藝喚醒台灣的讀者，如何面對中國與兩岸的現實處境。問題是，誰敢於、且能夠在當今的中國大陸社會放言批判現實？且一批判，可能又直接被歸因於西方勢力的慫恿？這就說明

---

4 許南村訪談吳耀忠的訪談稿，著實充滿太多陳氏語言，有如另一個雙胞胎的陳映真在發言。在這篇文字稿中，吳耀忠當然很像是鄉土派的一員。但，由畫作中看到的，卻遠比文字裡呈現出來的吳耀忠，要更充滿溫情與克制的情感，遠非革命者與批判者的激情。見《雄獅美術》上的〈人與歷史：畫家吳耀忠訪問記〉（1978）。

5 很有意思的是，當吳耀忠在繪畫生涯的最後階段，為陳映真的小說「書封」畫出題為〈山路〉（或名〈提著頭顱的革命者〉，1983）的畫作時，陳映真竟沒有接受該作，因而使他備受挫折。吳耀忠似乎少有這種革命美術，但當他這樣想像地畫出來後，陳映真卻認為並未符合內容與思想的完整性，也就是形式大於思想之意吧！有趣之處正在於，這是吳耀忠少見的強烈表達其思想之作，卻又不被最親近的左翼友人所接納。由此或可說明，吳耀忠長期都是一個寫生活之實的素樸的左派畫家，而不是一個依靠理論來想像畫面的藝術家。



了鄉土之後的鄉土，往往只能是對台灣內部的批判，而無法遂行對於中國現實的批判。

（二）否定鄉土之後的本土，林載爵認為：「鄉土派」所期期以為不可的懷舊或鄉愁，非歷史的消費成為風潮，而「在本土論的影響下，對日本殖民統治的評斷卻一轉而集中在其功過上，即所謂以科學的態度看待日本政府對台灣的貢獻」（87）。同時，如果參酌曾健民的新作，則本土主義（台灣意識）便成為：「相對於在政治上一定程度的變革性，它在文化上卻表現了相當的保守性。它一方面繼承了蔣國府的『反共親美日』的意識型態，另外又建構了『省籍矛盾』（一種族群矛盾）和『去中國化』（主要在台灣史論上）的新文化政治論述」（曾健民 2012：7）。

然則，台灣的本土派（如果暫以葉石濤、鍾肇政、李喬、彭瑞金、宋澤萊、林雙不、李敏勇等為代表，但顯然這也只能代表部分人的觀點），果然是個不反美而反中的現實主義者？那些台灣意識的締造者，是否只看到殖民時代的自我，而不曾逼視過自己身處的美日新殖民的現實？本土派的「現實」，雖然被林載爵認為是沒有理想，只有政治，但，那可能也非真正的事實。筆者由文學中所看到的，和由生活中體驗得到的理解，在追求國家正常化與思想自由化的過程裡，原住民、女性、同志、母語運動等人權文學的發展，以及生態文學的發展，在在說明，那未必都是生發自70年代的左翼理想而已，也該有本土派理想的實踐參與其中。當然，筆者亦察覺並反省到，過晚認識到一直潛伏的鄉土之前的本土左派的影響<sup>6</sup>，賴和與楊遠那種在地左派的精神，其實與吳耀忠所承繼的在地化、生活化的現實主義精神毫無二致。台灣本土派理當有更多現實主義作者，因為在面對各種帝國主義與極權統治的政治、文化問題前，不只是反中帝，也該看到美帝的毒牛（肉）陣正在蓄勢待發。

---

6 鄉土之前的本土，指涉日治時期及以降的台灣現實主義傳統，自戰前到戰後70年代為止，如賴和、楊遠、王白淵、李石樵等等，文藝上的現實主義傳統一直把台灣與階級問題並重，這也就是鄉土之前的本土，但是一直因白色恐怖與中國中心論等因素而潛伏不被重視。

戰後初期我們看到的，那種通過左派對現實的方式，以及殖民地發展起來的、從戰前發展起來的面對現實的方式，其實是有些不一樣。同樣地，我們看到林載爵這篇文章所談，就是陳映真先生他們所代表的這種左翼現實性的提法，這與朱鳴岡他們從一個比較左翼的角度去談台灣的階級或社會的問題，我想這個都有同質性，就是比較強調社會主義的現實性這種觀點。不過，如果從台灣的殖民地條件裡面所發展出來的，台灣自己面對現實的這種方式來看的話，我們可以看到本土派會被認為是思想中輟的，沒有理想性的，甚至只是在美化殖民或懷舊過去，這種描述將兩者對立起來，就是好像只有鄉土派有理想，但是本土派面對現實的方式是沒有理想的。

不過，話說回來，真有所謂鄉土派與本土派的分別嗎？鄉土派的左翼理想（一種解放思想），與本土派的獨立理想（泛指各種思維的自由獨立），難道不可能合而為一種台灣文藝的理想？合而為一種台灣文藝的特殊價值，從而可以作為一種全球文學中的台灣品牌(M.I.T)？

21世紀，無論是否還有鄉土派與本土派，其實我們都願意他們是在台灣的現實主義者。有的人關心未來，有的人關心過去，台灣的「現實」也存在這種情況裡。同時，當下時空裡的「現實」，更有不少人在關切：我們會看到農民詩人吳晟與生態文學研究者吳明益帶頭阻擋國光石化案成功(2011)，但現在依然在為中科搶水事件與國家機器奮鬥。也會看到台北市文林苑事件(2012)裡那麼多文藝人士為了反都更條例所做的努力。我們一直看到現實主義精神依然活躍的事實，像吳耀忠那樣，像賴和與楊逵那樣，那種在地左派文藝精神，其實是有希望被繼續延續下去的。從台灣的現實出發去做跨國串連，去關心中國的現實，國際的現實，這樣才有批判的現實基點與重心。

所以筆者要講的是，從台灣戰後現實主義的發展裡面，我們大概可以看到，如果只從單方面去談社會主義的進步性的那種現實反映方式，那我們就會看到在戰後初期存在的其實是一種並非平等交流的方式，擁有比較多發言權、或比較強勢的社會主義文藝思潮帶有強烈的主導性。這個解釋方式在林載爵教授的理解裡依然存在，他把這種帶

有社會主義的現實主義的詮釋，當作是詮釋台灣現實主義思潮的一種主流，只有這樣的現實主義的因應方式才是進步的。如果不是如此，就是對殖民地的反省不夠，就是還在懷念殖民地，或對殖民地的反省不夠徹底。可是筆者想回到我們對台灣歷史或台灣文學的理解，如同前述李石樵等美術家的美學，都是從作為殖民體制下的文藝工作者面對台灣現實的一種「現實主義」的展現，起碼是面對現實的一種美學態度。即使是曖昧的、幽微的，但還是用它自己的方式在回應現實。這樣子的美學傳統或文藝傳統，可不可能成為我們認識台灣現實主義思潮的另外一種可能？

#### 四、結語：通過吳耀忠畫作再看一次我們生活中的「現實」

最後，筆者想再次回到吳耀忠的畫作所傳達給我的感覺，回應上述的戰前、戰後現實主義傳統，總結全文。

筆者覺得在吳耀忠的畫裡面，他有非常堅實的寫實功力，這個功力除了他的才情使然，很大一部分，這是與李梅樹、李石樵等有日治時代帝展、殖民時代繪畫傳統影響之下的一個結果，也就是說這些吳耀忠無形的、有意無意的接觸到的日治時代寫實主義傳統。這個傳統在很多左翼的、普羅的藝術家眼中當然就是帝展的，或偏向於為資產階級服務的藝術型態。但是在吳耀忠很多的回憶與敘述裡面，他對這樣的寫實傳統是有某種敬意的，也就是說透過這些寫實他才能抵達一些他想表達的對現實的態度。

吳耀忠用非常渾厚的寫實功力，去再現在地生活，在他的畫作裡表現出非常生活化、在地性的一些生活場景。這些其實都不是非常左派式充滿激情或革命性的，至少不是朱鳴岡或是黃榮燦那種帶有戲劇性、激情的、強調革命意識的普羅美術。

當然，吳耀忠有〈提著頭顱的革命者〉這樣一幅畫，不過如果我們把吳耀忠的畫完整看一遍，那麼提著頭前進這樣的題材是很少的，

而且是出現在晚年。所以整個來說，他還是一個相當樸素的、而且相當內斂自持的左翼美術家。從這個角度看，我們先前所提兩種面對現實主義的文藝思潮，透過吳耀忠的表現方式，可以發現吳耀忠其實並不是完全從理論、從社會主義出發作畫的普羅、寫實主義畫家，而是以一種非常真誠的方式去面對他的生活的一個帶有社會主義信念的畫家。他給人的感受，其實跟我們在看那些殖民地所成長出來的那種文藝思潮，其實是蠻接近的，也就是說他不是用那種左翼理論先行的方式去再現現實。

至少我們看到的是，陳映真與吳耀忠那場訪談裡所呈現出來的，似乎是比較激情的、熱情的、革命的那種美學觀念。不過，我覺得吳耀忠自己從他的生活裡面、從他的美學訓練裡面呈現出來的——就像前文所說，他承繼的是日治時代的那樣一個寫實傳統，因此，雖然他後來思想上有更大變化，可是他對於如何用寫實的方式去呈現他的現實，他的思路與熟讀社會主義理論，然後用理論去架構故事的那種藝術家絕對是有所不同的。筆者只是在這點上想要區別，他們之間是不是有可能有一些差異性？絕非否定他擁有左翼現實主義思考的特質。

於是乎，回顧吳耀忠，重新考察台灣現實主義思潮的發展，也許我們就可以得到不要完全把各種現實主義立場的文藝思潮對立起來的思考方式。我們可以擁有至少兩個面對現實再現的方式，這就是筆者從吳耀忠的畫看到的台灣文藝思潮的兩個不同的特色，而且覺得也許我們可以從不同角度去接受他對我們的啓示。說不定，這對我們來講，將可以幫我們思考如何面對更當代、更現實的問題。

## 引用書目

毛澤東。1996。〈新民主主義論〉，《毛澤東選集》（第二卷）。北京：人民出版社。

林載爵。1998。〈本土之前的鄉土：談一種思想的可能性的中控〉，《清理與批判》（人間思想與創作叢刊）。台北：人間出版社。

airiti  
阮榮春、胡光華。1997。《中國近代美術史（1911-1949）》。台北：台灣商務印書館。

許南村（陳映真）。1978。〈人與歷史——畫家吳耀忠訪問記〉，《雄獅美術》九〇期，頁27-40。

陳建忠。2007。《被詛咒的文學：戰後初期（1945-1949）台灣文學論集》。台北：五南圖書出版公司。

曾健民。2012。《台灣意識型態：批判》。台北：海峽學術出版社。

楊遠。1948/06/27。〈現實教我們需要一次嚷〉，《中華日報》「海風」314號。引文見《楊遠全集》（第十卷：詩文卷〔下〕）。

謝里法。1992(1979)。《日據時代台灣美術運動史》，第三版。台北：藝術家。