

# 本文章已註冊DOI數位物件識別碼

- ▶ 宣稱見證二二八事件的木刻版畫：黃榮燦〈恐怖的檢  
查〉暨其木刻創作

The claim for the witness of 2-28 incident: the Horror Examination, and  
other artworks of Huang Rong-Can

doi:10.6752/JCS.201512\_(21).0003

文化研究, (21), 2015

Router: A Journal of Cultural Studies, (21), 2015

作者/Author：關秀惠(Hsiu-Hui Kuan)

頁數/Page：37-94

出版日期/Publication Date：2015/12

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.201512\\_\(21\).0003](http://dx.doi.org/10.6752/JCS.201512_(21).0003)



*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



The claim for the witness of 2-28 incident:  
*the Horror Examination*, and other artworks of Huang  
Rong-Can

Kuan Hsiu Hui

宣稱見證二二八事件的木刻版畫：  
黃榮燦〈恐怖的檢查〉暨其木刻創作

關秀惠

感謝各位匿名審委的意見，他們的意見幫助我必須釐清黃榮燦思想與當時代的關係，特別是必須注意到黃榮燦在中國時期所經歷的新現實主義美術、大眾藝術背景，但本文就現有的文獻蒐集上只能先以黃榮燦來台後的文章進行閱讀。待日後行有餘力當再繼續這思想的火花。

關秀惠，陽明大學視覺文化研究所專案助理教授

電子信箱：guan39@gmail.com

## 摘要

本文由宣稱為見證二二八事件發生時的第一手美術作品——黃榮燦〈恐怖的檢查〉開始，由此展開討論黃榮燦所繼承的中國左翼木刻運動與來臺後所創作的木刻版畫。本文問題焦點在於〈恐怖的檢查〉何以成為見證二二八事件發生的第一件作品，並藉此提問黃榮燦的作品受到所處時代的文化氛圍、報紙媒介影響之餘，其創作歷程與作品內涵是否也可能展現了藝術在見證事件/時代發生時，另一種特殊的美學形式。本文在重新尋找有關黃榮燦的史料與文獻基礎上，就他來臺後身兼報刊編輯，關心臺灣美術發展並與當時的臺灣文化人士多有交流所發表的文章與作品中，探討他的藝術理念，並例舉其他重要的版畫作品進行視覺分析，以理解他所謂的批判社會現實的新現實美術。本文最後提出，他的版畫創作與中國左翼木刻版畫運動有所差別在於：黃榮燦涉身參與大眾生活的藝術實踐與他所創作的木刻版畫畫面上傳達的情感表現力，反而與中國左翼木刻畫家純粹地為革命而用的藝術工具不同。

關鍵詞：二二八、中國左翼木刻運動、木刻版畫、藝術政治

### Abstract

This paper aims to discuss why the Huang Rong-Can's woodcut, *the Horror Examination*, could be claimed as a witness of 2-28 incident. When the Chinese Left-wing Woodcut artists has been transferred from China to Taiwan, they created some critic artworks by revealing the situation of the society. Due to the woodcut specificity, the immediacy for print and the expression for the social reality, the woodcut became an artwork which is usually used on the purpose for the people. However, what cannot be neglected is the artistic potential of the woodcut. Therefore, by re-finding the firsthand articles, life resources, and the woodcuts of Huang Rong-Can, this paper attempts to point out the politics of Huang Rong-Can's woodcut that is resided in his unique aesthetics expression. His artworks show the way in which the artistic practice combined within the social life and was indeed different from the appliance of revolution art, which is often advocated by the artists of the Chinese Left-wing Woodcut Movement.

Keywords: 2-28 incident, Chinese Left-wing Woodcut Movement, Wood-cut, the Politics of art

## 一、前言

在臺灣歷屆的二二八美展中，黃榮燦的〈恐怖的檢查〉經常被詮釋、宣稱為見證二二八事件發生的版畫作品。<sup>1</sup>1996年臺北市立美術館舉辦的第一屆二二八美展「回顧與省思——二二八紀念美展」，展出的受二二八影響的藝術家中，除了陳澄波的作品，另外有名的就是黃榮燦的〈恐怖的檢查〉。此屆展覽希望藉由展出二二八發生前後的文化活動與史料，揭露當時的文化衝突與矛盾。然而，在二二八事件後幾年因白色恐怖被捕消失的黃榮燦，卻因這件作品無形地被認為是連帶受二二八事件影響的政治受難者。第二屆二二八美展「悲情昇華——二二八美展」，藝術家梅丁衍更在尋找黃榮燦史料的基礎上，創作了〈向黃榮燦致敬〉(1997)裝置藝術作品。〈恐怖的檢查〉成為二二八美展重要展出作品的原因，一則由於黃榮燦的作品刊載時間為事件發生之隔年，另一則因其受白色恐怖牽連而殞命的藝術家身分，於是經常成為二二八美展的展覽重點與藝術家致敬的對象。因此〈恐怖的檢查〉的特殊在於，它成為第一件描述二二八發生的作品，且因黃榮燦在二二八事件後幾年罹難的史實，也更賦予黃榮燦與其作品濃厚的見證色彩。然而，黃榮燦的木刻版畫呼應著當時代的文化氣氛，他的作品必須藉由考察當時的文化運動與美學表現才能理解，如果僅從二二八美展的角度將〈恐怖的檢查〉視為見證二二八的作品，無繼續對作品進行深入剖析，則不免陷入展覽的詮釋機制。實際上，〈恐怖的檢查〉並非黃榮燦親眼所見，而是他訪問目擊者與旁人後的刻劃。<sup>2</sup>〈恐怖的檢查〉(14x18.3cm；圖1-2)木刻作品首先出現在1947年4月28日上海《文匯報》，作品署名力軍。在1984年的《夏潮》雜誌裡曾作為陳鼓應〈臺灣第一個政治暗殺事件——許壽棠血案〉的插圖出現，之後陸續成為當時黨外雜誌中的插圖以及1991年二二八追思

---

1 本文使用宣稱見證二二八事件的藝術之語，來自二二八美展、相關木刻展覽與既有文獻經常地以此稱呼黃榮燦的〈恐怖的檢查〉一作。

2 包括曾是《人民導報》工作時期的同事吳克泰、周青等人的轉述，見橫地剛《南天之虹》(2002)，頁203。

紀念會的附圖。<sup>3</sup>觀看〈恐怖的檢查〉，畫面正中央是一位身穿制服的政府官員舉槍射殺一位高舉投降狀的民衆，他的身旁是一位提著槍桿的軍人對著賣煙的婦女與求饒的小孩，背景中捲起塵土飛揚的軍警車隱喻事件後鎮暴的警隊，畫面呈現了事件正發生與事件後軍隊鎮壓的兩個時間點。這件畫作與黃榮燦其他作品不同且十分特殊的是，在重現事件發生經過的畫面中所呈現的流動線條彷彿傳達了創作者的憤慨與情感。

現有的文獻中稱此版畫為當時唯一見證二二八事件發生的畫作。吳步乃說：「這幅木刻，也可能是最早、最快的關於二二八歷史悲劇的形象紀錄了，也可能是當時唯一的美術作品，無疑它是彌足珍貴的歷史文獻」（吳步乃 1990：70）。陳樹升提到：「此作忠實地反映這場歷史悲劇」（陳樹升 1999c：11），橫地剛稱此作品表現了「超越現實的現實」，在2月27日傍晚數十分鐘內發生的事濃縮在一幅畫裡所表現的是：

時間從畫的右端到左端沿著一條弧線發展。在畫的後部表現的是，在光復後的一年裡，統治者壓制、盤剝和凌辱。……前半部分描繪了民眾的憤怒與反抗。警官威嚇的眼光，讓我們看到了畫的外面的眾多群眾。高高舉起的幾只手暗示著即將崛起的反擊。（橫地剛 2002：205）

橫地剛接著將其類比於〈格爾尼卡〉（Guernica），論述黃榮燦受畢卡索（Pablo Picasso）影響，他的評論充滿個人對黃榮燦的敬佩，不免有觀畫者的情感主導對畫作意義詮釋。<sup>4</sup>

1999年臺中國美館展覽的「時代的他者——二二八時代的美術見證」，黃榮燦的〈恐怖的檢查〉與其他當時來臺的中國木刻版畫家一

---

3 見橫地剛《南天之虹》，頁396。另梅丁衍也曾自述，第一次看到〈恐怖的檢查〉也是在80年代初紐約的黨外雜誌（梅丁衍 1996a：42-43；2002a：73）。

4 將〈恐怖的檢查〉與〈格爾尼卡〉相互類比的還有梅丁衍，他提到〈恐怖的檢查〉構圖與喻意受到〈格爾尼卡〉啟發，只是黃榮燦因為堅信美術大眾化，〈格爾尼卡〉的形式主義被轉以新現實主義的客觀呈現（梅丁衍 2002a：72-73）。陳樹升亦認為黃榮燦的靈感來自畢卡索作品，並對照兩幅作品內容中的小孩與婦女形象十分相似（陳樹升 2005：69）。

同展出，展覽專題提及二二八事件發生，當台籍油畫家優雅的筆調束手無策時，只有這批左翼木刻畫家批判現實的創作才能替當時人民的苦難提出控訴（倪再沁 1999：1）。此番介紹多是述及當時中國左翼木刻版畫家繼承的魯迅革命精神，戰後來臺在報社工作或在學校擔任教職，在報刊雜誌留下許多見證當時民生生活與風土景物的作品。

既有文獻裡對於黃榮燦作品的討論分為兩類，一是由中國左翼木刻版畫運動的討論而延伸到黃榮燦其人其行，例如謝里法以光復之後的中國版畫家1945-1949年間來臺為例，逐一介紹黃榮燦、朱鳴岡、荒烟、麥非等等，並將這批中國版畫家評為當時代的見證人（謝里法 1986：134）。陳樹升則提到黃榮燦在抗日期間是新興版畫運動者，也是最早來臺的左翼木刻運動畫家，來臺後積極辦理木刻講座與木刻展覽，為當時文化界留下木刻種子（陳樹升 1999c：13-14；2005：71-72）。二是另外考察黃榮燦的生平與作品，例如吳埏（吳步乃）在《雄獅美術》陸續發表關於黃榮燦的介紹、梅丁衍蒐集黃榮燦個人資料並考察與訪談他如何被捕與槍殺的經歷，以及橫地剛直接蒐羅中國、臺灣兩地黃榮燦本人撰寫的文章、創作歷程以及他所出版的報刊書籍等。<sup>5</sup>從這些文獻裡，至少又可歸納出它們將黃榮燦的木刻創作分為幾類特徵：展現中國木刻版畫下的左翼美學、1946年臺灣光復後，提倡進步文化的思潮與報刊的木刻畫家、二二八事件的美術界真正批判者等等。這些評語帶來不可缺少的對黃榮燦的關注，然而，也可能是黃榮燦曾被隱蔽處死的身分使得美術人士的首要工作傾向於結合黃榮燦的生平與作品記錄，進行夾敘夾議式的歷史性文獻考察，因而較缺乏對黃榮燦版畫創作進行較具脈絡化的藝術作品分析，或者有的僅僅討論其作品在左翼運動裡的美學屬性與其在臺後的改變。

---

5 吳埏在90年代的《雄獅美術》陸續發表了四篇文章，論及關於黃榮燦個人來臺生涯與從事文化工作如何與當時日人與臺人交流的始末。吳埏的文章包括〈思想起——黃榮燦一位被歷史遺忘的木刻版畫家〉、〈思想起——黃榮燦（續篇）〉、〈思想起黃榮燦（續三）〉與〈黃榮燦的木刻〉等。梅丁衍隨後發表〈黃榮燦疑雲——臺灣美術運動的禁區〉一文也得力於吳埏提供的史料，他並且繼續針對黃榮燦的作品進行蒐集與考察（梅丁衍 1999：375-376）。

吳宇棠的博士論文曾立一篇章討論黃榮燦作品所表現的新現實主義美術，並討論他與臺灣光復初期鼓吹寫實主義的大眾文藝之間的關係。他提到，黃榮燦的新現實主義美術意識下的左翼寫實風格，其實是一種「現實元素混搭的綜合呈現，它針對『鼓舞現實』或『指導現實』的情緒效果，可能遠比對於描繪客觀真實要重視得多」（吳宇棠 2009：255）。<sup>6</sup>此評論暗示了黃榮燦作品所屬左翼美學下的現實具有激發、鼓舞觀看者的效果，此外，接著認為黃榮燦在1950年代後引介西方現代美術運動，逐漸接受了現代藝術色彩與重視筆觸表現，已非橫地剛一味認定的左翼新現實主義才是黃榮燦作品本色（吳宇棠 2009：366）。此一評論開始提到黃榮燦作品已非單純是左翼新現實主義，而具有個人的特色。

吳宇棠對於黃榮燦作品的批評不無道理，然而他專注於黃榮燦文章與報刊史料的觀點，卻無法令人理解黃榮燦的創作如何與所繼承的左翼美學／思想連結，或是他來臺後至被捕期間創作理念與作品的變化。以大量的文字與史料為主，容易讓人忽略對黃榮燦藝術作品本身的探討，若〈恐怖的檢查〉成為在隔年《文匯報》上的第一手反映二二八發生的圖像，是因為左翼美術的現實批判精神，那麼，黃榮燦的作品如何將此精神化為創作內容？黃榮燦於戰後來臺具有藝術家、文化交流者、文藝報刊工作者等特殊身分，他當時的言論與在報章雜誌刊登的版畫內容，是否也可讓人當作參考、理解〈恐怖的檢查〉創作背後隱含的對當時臺灣社會與文化的批判？而不是將〈恐怖的檢查〉一作單一簡化為既有評述所認為的：見證了二二八中官兵壓迫平民而起的事件。承以上問題，本文先從爬梳黃榮燦早期如何繼承中國木刻運動創作開始，以此展開討論他如何將木刻版畫的宣傳與革命運動特性轉變為1940年代中提倡臺灣文化進步思想的媒材。此外，本

---

6 參考吳宇棠提到，又或他的同一木刻會隨著刊載的報紙與版面需要而有不同的標題：「多種現實的『組合』，可資以填充不同需要的所指；或是某種現實圖像的『象徵』」（symbol），這一象徵重疊了豐富的『意義域』，足刊以不同『命名』為題解，進行可能的詮釋」（吳宇棠 2009：256）。

文卻進一步討論左翼木刻運動對於現實感的要求與希望引起的大眾一觀看一解放，此直線式的目的論要求，如何在黃榮燦的作品中形成轉變。特別是，黃榮燦刊載在報刊的版畫一方面形成與人民相關的大眾文藝，另一方面，這些作品在激起觀看者進行改革之時，卻也表現了非僅是將藝術當作工具性使用，而更承載了黃榮燦如何實際涉身於當時台灣社會與文化的豐富內涵。

## 二、寫實與見證的革命美學：中國左翼運動下的木刻版畫

抗日戰爭時期的中國木刻運動與魯迅大眾文藝思想裡，經常提到木刻運動是爲了揭露人民生活與社會不公的左翼運動，它是以大眾爲主的社會見證作品。黃榮燦早期曾參與木刻運動，來臺之後如何延續此運動的精神，他來臺後的創作是否有所轉化的疑問？筆者認爲可先參照此時期木刻運動的創作精神與作品特性，以便於理解他在臺之後創作的轉變。

### （一）左翼革命運動的社會見證：寫實主義的宣傳與大眾化的民族復興

中國近代木刻版畫運動興起於1928年魯迅組織「朝花社」，並於隔年在《藝苑朝華》等刊物中陸續出版關於木刻版畫與國外版畫家作品。<sup>7</sup>1931年爲了增進木刻青年畫家的技法，日本版畫家內山嘉吉在上海開辦「木刻講習班」，推廣屬於中國的現代版畫藝術。魯迅推展木刻版畫是與其五四新文化運動後的社會左翼運動思想相契合，他認爲木刻能反映現實、揭露社會民生實情，鼓舞人心，且製作簡單，能在社會大眾間傳播。在他所編輯的〈新俄畫選〉裡即提到：「當革命時，版畫之用最廣，雖極匆忙，傾刻能辦。」（魯迅 2006c：194）所以他連續在《藝苑朝華》四輯裡出版介紹木刻的刊物。<sup>8</sup>木刻自身的

---

7 此木刻版畫運動也就是魯迅提倡的與傳統木刻不同的創作木刻，他曾言，新的木刻是受了歐洲木刻影響，始於朝花社的介紹（魯迅 2006i：31）。

8 在既有文獻經常例舉的是1931年成立的《一八藝社》版畫社，其曾受左翼

簡單與快速流布，是助長當時木刻版畫團體與展覽興起的主要原因；此外，魯迅的出版或引介外國版畫來激勵年輕的中國木刻家也功不可沒，例如《近代木刻選集》(1929)、《新俄畫選》(1930)、《引玉集》(1934)、《木刻紀程》(1934)、《蘇聯版畫集》(1936)等等。

《近代木刻選集》小引一文裡，可以看到他是如何介紹木刻，他將木刻分為復刻版畫與創作木刻，前者意在逼真精細，有一張圖畫作為底子，以刀擬筆而非獨創，精巧雕琢者例如書籍上的插圖，或者如擬水彩畫、蝕刻銅板畫即屬此類，另還有將照相移在木面上再加以鏤雕的複製木刻；後者則迥異前者的表現方式，「不模仿，不復刻，作者捏刀向木，直刻下去。」（魯迅 2006a：178；2006b：186）魯迅推崇創作木刻，他進而提到創作木刻首要：「這放刀直幹，便是創作底版畫首先所必須，和繪畫的不同，就在以刀帶筆，以木帶紙或布。」（魯迅 2006a：178）<sup>9</sup>不用模本而直接在木板上作畫，魯迅因而稱為「有力之美」，這種「放筆直幹」的圖畫非生存於頹唐、小巧的社會，它們是「有精力彌滿的作家和觀者，才會生出『力』的藝術來。」（魯迅 2006b：187）

魯迅宣傳木刻版畫運動，一方面是因傳統文藝只符合菁英的需要而忽略大眾文藝的重要性，他曾提到連環圖畫的用圖解說功能，能作為啓蒙大眾思想的利器，但其啓蒙的關鍵在於能懂，懂得標準「應該著眼於一般大眾」（魯迅 2006h：17）。為了讓大眾易懂，是藝術家需努力的方向，舊形式的採用必有刪除與增益，才能產生新形式的

---

運動影響主張：「藝術從『沙龍』走向十字街頭，從祀奉達官貴人的幫閑藝術家手裡奪下這武器來替大眾服務。」接著魯迅在1931年8月17日上海成立木刻講習班，並請日本版畫家內山嘉吉對《一八藝社》及其他人講解木刻技法，日後造成各地紛紛成立木刻社團（陳樹升 1999a：34）。魯迅肯定《一八藝社》在舊社會裡展出新的、年輕的、前進的作品，甚至暗示他們所做作品才是「為人類的藝術」（魯迅 2006d：80）。

- 9 「放刀直幹」為魯迅引用杜甫《系書偃為雙松圖》：「我有一匹好東絹……重之不減錦 段，已令拂拭光凌亂，請君放筆為直幹」（魯迅 2006b：187）。直接在底布上作畫，不打稿，因此被魯迅引為創作木刻的直接表現的力道。

變革（魯迅 2006g：16）。在他提倡大眾能懂的文藝言論之下，內容反映大眾現實生活，發展讓大眾易懂的文藝創作成為魯迅對藝術的主要論點，這也是魯迅何以認為版畫緣起「本來就是大眾的，也就是俗的」，現在的木刻運動更是創作者與社會大眾內心一致的要求。（魯迅 2006j：82）

1936年2月上海的《蘇聯版畫展覽會》，魯迅更提到：「這展覽會給了中國不少的益處；我以為因此由幻想而入於腳踏實地的寫實主義的大約會有許多人」（陳烟橋 1946b：80）。因此他積極舉辦木刻展覽，一方面刺激木刻畫家的學習之心，另一方面也希望破除之前的不知社會現實的文藝活動，他認為文藝並非只有少數的優秀者才能鑑賞，現在的要務是要多作或一程度的大眾化文藝（魯迅 2006f：195）。魯迅寫給木刻之友陳烟橋的信上曾說道，木刻的手法和構圖不必一定要西洋風或中國風，只要看觀者能否看懂，而採用其合宜者（魯迅 2005a：54）。又或如他提到木刻運動的觀看者有許多層，必須先決定觀看的對象是哪一種人後來動手，這才有效，這與一幅或多幅無關（魯迅 2005d：482）。爰此，魯迅支持木刻運動與引介各種木刻展覽時，往往強調大眾能懂得的藝術形式，而此言論隨後也成為木刻運動中追求召喚大眾，引導民眾崛起與建立反抗現實壓迫的藝術目標。

由於強調觀看者能懂，魯迅對木刻版畫的見解除了易懂的形式，對於木刻創作內容的題材也表達了應真實傳達大眾的生活狀況，與他們的生活經驗接合一起：

現在有許多人，以為應該表現國民的艱苦，國民的戰鬥，這自然並不錯的，但如自己並不在這樣的漩渦中，實在無法表現，假使以意為之，那就絕不能真切、深刻，也就不成為藝術。所以我的意見，以為一個藝術家，只要表現他所經驗的就好了，當然，書齋外面是應該走出去，倘不在什麼漩渦中，那麼，只表現些所見平常的社會狀態也好（魯迅 2005c：372）。

木刻的內容如果不與刻畫技巧並進，也會陷入玩弄形式的深坑，魯迅對於木刻技巧與藝術需反映真實的要求是同時並重：

……刻木刻最要緊的是素描基礎打得好，作者必要天天到

外面或室內練習速寫才有進步。到外面去速寫，是最有益的，不拘什麼題材，碰見就寫，寫到對方一變動了原來的姿態時就停筆。……又若作者的社會閱歷不深，觀察不真夠，那也是無法創造出偉大的藝術品來的。又藝術應該真實，作者故意把對象歪曲，是不應該的。故對於任何物體必要觀察準確、透澈才好下筆；農民是最純厚的，假若偏要把他們塗上滿面血汗，那是矯揉造作與事實不符（陳烟橋 1946c：12）。<sup>10</sup>

從以上所述，「素描基礎打得好」、「碰見就寫」、「藝術應該真實」等等，顯現了魯迅倡導之中國木刻版畫的發展，是在木刻家要求自己技巧的精進之下，緊密聯繫在關懷與寫實大眾生活之上，但他認為只要多觀察社會，多練習素描的理念也影響了日後木刻運動發展時，宣揚碰見即畫的立即性宣傳作用。魯迅的言論成了木刻版畫的藝術青年效法的原則，並且成爲抗日戰爭中，宣傳抗日與強調軍民團結，以筆代槍的木刻版畫使命。在此抗戰時期的使命感催使下，木刻版畫運動炙烈進行，期間陸續成立二十多個版畫團體與舉辦各項展覽，版畫內容除了軍旅抗戰的題材，也涵蓋人民在戰爭下的困苦生活與戰地後方的各種民俗活動，黃榮燦在抗戰時期，曾創作西南文化的版畫即屬此類。

黃榮燦在抗戰時期曾加入重慶的木刻團體，他在〈新現實的美術在中國〉一文裡，可以看出他的木刻創作理念是將寫實的描繪承載著民族意識的新現實美術運動：

這課題是歷史給予我們的，歷史要我們完成它，而同時，我們也要完成這新現實主義美術歷史。在這滿目創傷的中國，歷史不允許藝術黑暗時代的野獸派，立體派，未來派在中國存在。歷史卻要新的現實主義的美術在中國茂盛，因爲我們應該服務現實的理想，去改造現實生活的一切，提高到一個健壯的全體不可（黃榮燦 1947b：15）。

這樣的理念，多少受到當時歐美藝術的刺激，以及當時中國並無具備與其同樣的資源，去追求相同的技巧與表現方法的因素使然。因

---

10 陳烟橋自述此紀錄是他在1936年10月8日《第二回全國木刻聯合流動展覽會》聆聽魯迅演講的筆記（陳烟橋 1946b：82）。

此，黃榮燦著重發展自身的民族藝術與注重國內的現實生活：

新美術工作者，在苦奮中描寫了現實，在現實中追求了新路向——我們應該設法提取別人的優質，重新推準自己民族特性的現實美術，所以我在不足與失調中，刺激了它造成迅速發展一種新現實的美術意識——從現實中創造的即是解決存在的創作發展（黃榮燦 1947b：15）。

從魯迅的木刻左翼運動寫實性要求，到當時外在歐美文化刺激而亟欲發展自身民族藝術影響，黃榮燦新現實語彙的轉變與西方所說的形似逼真的寫實主義不同之處在於，他積極強調藝術的新現實反映大眾的生活，讓人民易懂而非單純地要求符合事物的外形。<sup>11</sup>由此可發現，從魯迅而起的左翼木刻版畫是在一種外在環境歷史與戰爭動盪、資源缺乏的情況下，轉向社會現實生活題材，重視人民生活處境的刻畫。此波木刻作品既蘊含國外現代前衛意識反應下的民族復興，又承載左翼運動思想的新現實主義，因而所展現的新現實美學特徵是：社會現實題材與明快鮮明的形式。此兩種特徵如配合報章雜誌的報導產生的是更鮮明的圖像，或甚至可增加內容的豐富性形成自成一格的故事圖畫。此波木刻版畫運動可小可大且具漫畫形式的風格，形成戰時文藝運動的最佳利器。然而，當抗日運動結束、光復勝利後，戰時木刻版畫運動的文藝風格隨著木刻版畫家的來臺移轉到臺灣時，強調社會現實的刻畫卻因時地的差異，在內容題材有了新的轉變。在光復初期的內、臺交流時期，木刻運動與大陸左翼文藝思想雖然刺激臺灣本地畫家重新審視美術與社會的關係，但兩者之間對於美術與大眾關係的刻畫上，卻產生了顯著的差異。

## （二）臺灣新文化運動：中國木刻家與李石樵、鄭世璠等人的寫實差別

光復後的臺灣終於可發展以臺灣為主體的藝術活動，同時，受其回歸中國的影響，中國文化知識的傳播使得此時的臺灣文化逐漸開始提倡民主與大眾的文化。當時左翼木刻畫家相繼抵台，與臺灣本地文

---

11 亦可參見魯迅討論連環圖畫的大眾流行性，說道：「觀者懂得了內容之後，他就會自己刪去幫助理解的記號。這也不謂之失真，因為觀者既然會得了內容，便是有了藝術上的真」（魯迅2006h：18）。

化相互交流，關懷社會現實的美術理念激勵臺灣畫家開始將畫筆轉向臺灣底層的群眾。在當時臺灣文化協進會的王白淵與蘇新兩人的言論中，經常述及文化的民主化與大眾化的重要。李石樵亦在光復初期也受此一波民主化影響，在1946年9月12日《新新》雜誌舉辦的「談臺灣文化的前途」座談會上，他提到：

作家能夠理解而別人理解不了的美術是脫離民眾的美術，這種美術不能說是民主主義文化。如果今後的政治是民眾政治的話，美術也好，文化也好，就不能不成為民眾的東西。因此繪畫的取材就必須沿著這一線索考慮(1946: 6)。<sup>12</sup>

除了強調民眾的美術，他此時期創作的〈市場口〉（圖3）、〈田家樂〉（圖4）、〈建設〉（圖5）等作品表現的大眾生活主題，也如李石樵後來所言的：「繪畫常是社會的反映，須與大眾結合。但這不是意味著畫家媚世的心情，而是畫家從良心深處自然流露的表現，今後我國美術該有的方向，乃是需具有明確的主題」（王俊明1946：21）。<sup>13</sup>李石樵的〈合唱〉（1943；圖6）與〈市場口〉曾參展過1946年10月的「第一屆臺灣省美術展」，當時筆名甦牲的蘇新<sup>14</sup>評論展出的〈市場口〉此畫中心的身穿綢緞旗袍的上海小姐，手攜小皮包與眼帶黑色眼鏡傲然闊步的模樣對比前面穿無袖破衣的小米商、身旁憂愁的本地婦女與身後垂頭喪氣的失業青年，甚至腳邊還有一隻惡犬，「宛然把臺灣現況縮寫在一幅圖」（甦牲1947：16）。而他提到〈合唱〉中描寫臺灣光復初期小孩在美空軍轟炸後的廢墟街頭，歡天喜地的合唱慶祝臺灣的光復，是臺灣歷史上值得記錄的場景。此段描述，明顯誤植了〈合唱〉的創作時間。〈合唱〉原曾在日治時代的「第十屆臺陽展」（1944）以名為〈歌唱的孩子〉展出，當時被稱之為日治時期大東亞聖戰畫作品之一，且被描述為中央一位戴著軍帽的孩子與拿著歌譜的孩子，一起唱著當時日本的愛國歌曲（王德育1993：

12 摘自王德育的譯文（王德育1993：25）。

13 摘自王德育的譯文（王德育1993：26）。

14 蘇新曾是《談臺灣文化的前途》座談會的主席，也曾編輯過《政經報》、《人民導報》、《臺灣文化》等刊物，黃榮燦曾在參與《人民導報》、《臺灣文化》主編過副刊與發表文章。

24)。  
〈合唱〉在戰前與戰後出現相反的評論，可能是當時爲了強調發展大眾文藝而造成的誤識，而李石樵的發言是否也是受到此影響需另外深入研究，不過從李石樵當時幾幅以社會題材爲主的作品之中，可以發現他的關注社會現實與中國木刻版畫家確實有顯著的異同。

李石樵戰後初期作品的大眾主題明確，然而，有的研究者提到李石樵〈市場口〉僅呈現貧富不均的現象，社會批判的意識則有待商榷，如他說「今日的美術必須要有主題意識。確立自己的目標，從現實中探索美的題材與富有美感價值的藝術」（王俊明 1946：21）。<sup>15</sup>意即李石樵所關注的社會現實是尋找富有美感的題材甚過於社會批評的課題（王德育 1993：26）。就李石樵的作品來看，〈田家樂〉與〈建設〉中的人物表情黯淡、姿態僵硬，特別是〈建設〉中對角線構圖與遠近空間的搭配所透露的古典形式繪畫技巧，應該是反映臺灣社會從廢墟當中重新啓動的建設，但背景卻看不出任何指涉臺灣地區的场景，倒像是希臘羅馬宮殿的背景。畫家描繪大眾生活一景卻更注重於美感價值，甚至有些想像與虛構的场景，此虛構與想像的描繪，引人猜測是否是受到其他畫家影響，例如〈建設〉一作與黃榮燦的〈修鐵路〉（圖7）、〈鐵道建設〉（圖8）以及王麥桿〈臺北貯煤場〉（圖9）反映著相似的主題，遠景中勞動的人們十分相似於黃榮燦〈重建家園〉（圖10）的版畫。或許我們可以說〈建設〉是李石樵對二二八事件前臺灣當時一切富有希望與新世界的一種懷想，但從作品來看，李石樵的注重大眾與社會現實題材的畫作，的確與木刻畫家們的批判精神不同。

李石樵與木刻畫家同樣倡導大眾文藝卻畫風不同，是否也反映在他對木刻版畫的評論上？橫地剛曾提到李石樵貶低木刻版畫，認爲木刻版畫是由於戰爭的影響，在那個苦難深重的黑暗年代裡、就像是從最低層爬起來的「臭氣燻天的灰暗作品」，橫地剛的想法來自認爲李石樵繼承日治時期的文化傳統，繪畫已達到世界級水平，但他卻無反省自身與前殖民者日本之間的僕從關係，因而無法欣賞大陸畫家們

---

15 摘自王德育的譯文（王德育 1993：26）。

在革命運動中所表現的美術作品（橫地剛 2002：108）。然而，也有的評論指出，橫地剛嚴重誤解李石樵訪問中的語意，此乃橫地剛爲了成就黃榮燦的左派進步性，而忽略當時臺灣人對於回歸祖國時，針對當時「民主主義」與「現實主義」之政治與美學潮流的呼應（陳建忠 2007：224-225）。其他評論則談到，李石樵指的是在戰爭影響下，爲政治服務的作品顯得情緒相對陰沈鬱結，畫作缺乏畫家人品反映與其人生意義探究，而美感價值彷彿被壓抑在黑暗的深淵中（吳宇棠 2009：268）。筆者重新考察李石樵當時的言論：

從現代中國繪畫的發展途徑來看，因受到戰火的影響，以致好像從黑暗時代的深淵爬出來一樣，伸展滿臭氣似的幽暗作品佔了大部分。與此相反，徒尚綺麗畫面，完全逃避現實的浮淺作品亦相當多。我們不能從這些作品中窺探出富有入生意義的作品。這是缺乏道德意識所致。這一種道德意識絕不是指那些深奧艱澀的大道理，而是指畫家的人格與製作良心。……今日的美術必須要有主題意識。確立自己的目標，從現實中探索美的題材與富有美感價值的藝術（王俊明 1946：21）。<sup>16</sup>

從李石樵發言的脈絡來看，他所稱的灰暗作品指的是墨守成規、舊傳統的中國畫，而且此番言論正巧呼應他先前在「談臺灣文化的前途」座談會裡提到中國畫發展的停滯。他曾批評中國畫在古代雖極優異，但長久來很少有改進，毫無進步的痕跡：「中國的繪畫向來就是一種高度的藝術，可是經過漫長的時間仍然看不到它改變的跡象。這就像我們平時泡茶一樣，……一沖再沖之後，茶的味道自然變淡，而致全然無味。」（1946：7）所以李石樵主張中國繪畫必得重新換新一壺茶葉，爲中國創出新文化。

李石樵所言反映了臺灣油畫家在油畫的學院訓練與美感價值偏重下的情感與技巧的迂迴，產生了與中國木刻畫家直接表達所見所感的方式不同。他們關注的社會底層現實與木刻畫家的新現實主義美術所討論的現實，往往因創作方式以及對關懷現實焦點的不同而有了差異，顯現的是中國抗戰活動引導下的大眾文藝思想並非直接地爲臺灣

---

16 摘自王德育的譯文（王德育 1993：25-26）。

畫家所吸收，而也因此造成為何當時中國左翼木刻畫家較能直接看到當時臺灣社會現實，提筆就畫，留下許多關於當時描述二二八事件發生前後的圖像。

1945年底中國版畫家隨當時國民政府的號召，陸續來臺協助文化重建的工作，因他們大部分都曾在抗日時期中擔任過文宣隊的版畫家，來臺後有的任職報社、雜誌社，也曾辦過展覽（謝里法 1986：131、134）。這群版畫家即是用此看到就畫、以畫表現所見的創作，成為報刊上的報導一部分，作品包括了劉崙、王麥桿、朱鳴岡、戴鐵郎、荒烟等人所創作的臺灣風景與臺灣生活的版畫。這些中國木刻版畫家的作品中所顯現的臺灣社會，與當時李石樵、鄭世璠等人描繪的臺灣社會面貌不同，有的評論認為他們把藝術拿來當作批判現實的工具，而臺灣畫家則把現實的題材當作藝術表現的媒介（陳樹升 1999b：89）。李石樵的〈市場口〉或鄭世璠所描述的1945年臺灣光復之後的火車內場景〈三等車內〉（圖11），都可看到人物適當地配置在構圖妥當準確的畫面上，但是民衆表情的木然與動作的稍嫌僵硬，讓人無法猜測其動作的內容，與木刻版畫相比，的確要旨不在描繪人物的活動，而僅捕捉當時形形色色的社會大眾面貌。

朱鳴岡的《臺灣生活組畫》版畫系列可以清楚地看到民間家庭中，母親揹著小孩、父親在身旁砍柴從事勞動活動，或者民衆在路邊磨 準備過年的場景。《臺灣生活組畫》中的小吃攤前景的食客在攤前大快朵頤，對比背景中卻另有一位揹著小孩的女孩羨慕地看著這些食客們，畫面突顯的隱微張力暗示了當時的貧富不均。抗戰勝利後來臺的中國版畫家，大部分仍延續抗戰期間用木刻宣傳意念的風格，他們的線條粗獷有力、對比強烈，題材現實，創作上仍然堅守著木刻運動時的描述、宣傳與批判路線。<sup>17</sup>也許由於這股意念在二二八事件發生後，中國版畫家才能陸續創作各種描述當時事件發生後的社會現

---

17 吳埜曾提到當時來臺的中國左翼木刻畫家計有：戴英浪、汪刃鋒、章西厓、王麥桿、劉崙、陸志庠、荒烟、麥非等人（吳埜 1989：60-76）。陳其茂也曾彙編過當時木刻版畫的發展，他整理先後來臺的木刻版畫另外還有黃榮燦、朱鳴岡、黃永玉、陳庭詩、方向等人（陳其茂 1994：24）。

實，例如荒烟的〈一個人倒下，千萬人站起來〉、朱鳴岡的〈迫害〉（圖12）、王麥桿的〈放回來的爸爸〉、汪刃鋒的〈爲了米〉（圖13）等作品。

中國木刻版畫家來臺之前，當時在臺的日人西川滿、立石鐵臣等人已經成立「創作版畫會」，其中立石鐵臣在1941年出版的《民俗臺灣》封面及內文插圖皆爲其作品。立石鐵臣曾和黃榮燦相互交流過，當時他看到黃榮燦版畫時，肯定他版畫中描述的社會現實：

黃先生的木刻版畫表現專一，可以說是寫實性。絕不是那種對中國爲數眾多的民俗版畫有了玩味之後創作出來的東西。……黃先生等一群人的木刻畫的使命跟舊文人趣味沒有聯繫，是號召民眾的，是爲了教育民眾而產生的。它也不是掛在宅地的牆上供人觀賞愉悅的，它以通過民眾的眼睛傳播爲使命。……其寫實性具有提高民眾純潔性的形式（立石鐵臣 1946）。<sup>18</sup>

立石鐵臣的評論指出了黃榮燦所繼承左翼木刻運動與大眾之間緊密的聯繫，不僅是號召與教育大眾，最重要是「透過民眾的眼睛傳播爲使命」，這種透過民眾觀看畫面激起大眾感情的傳播特性，點明了木刻圖像與觀者之間授受的美學關係。此關係的目的如黃榮燦所言之，新現實主義的文藝要從號召、教育民眾到促成社會的進步。然而，新現實藝術的表現如何能引導觀看的民眾形成美學效力，在中國的左翼文化知識移轉到臺灣時，不僅是中國左翼木刻與臺灣美術有創作上的差異，在認識定義上也產生了矛盾與衝突。

與黃榮燦交情匪淺的雷石渝，曾在歌雷所主編的《臺灣新生報》〈橋〉副刊撰文〈臺灣新文學創作方法問題〉，提出發展新現實主義的必要性，他的爲文一方面是延續先前對於臺灣新文學與中國文學之間論爭的議題，另外也爲了答辯其他人士對於新現實主義的誤解，他認爲左翼的新寫實主義不能忽略浪漫主義的感情解放問題，因爲新寫

---

18 引用自橫地剛〈南天之虹〉，陸平舟譯文（橫地剛 2002：50-51）。立石鐵臣與黃榮燦的交流來自當時西川滿偶而將黃榮燦贈送的作品拿給立石鐵臣欣賞，西川滿說到，當時立石鐵臣對於這些作品深表讚揚與欽佩（西川滿 1992：132）。

實主義是自然主義的客觀認識和浪漫主義的個性、感情的綜合與辯證的提高，也就是他要超克自然主義的科學認識與浪漫主義的架空誇張，經過超克的辯證綜合了掌握現實本質的現實主義和能為人帶來啓發與精神的浪漫主義（陳映真、曾建民編 1999b：16-17）。在之後的〈再論新寫實主義〉一文他更積極提出新寫實主義就是寫實主義與積極的、革命的浪漫主義的矛盾統一（陳映真、曾建民編 1999b：18）。

雷石渝的論點與黃榮燦的新現實美術，不約而同地同樣是在人民大眾與社會現實的關懷上提出現今文藝創作應該有的認知，他們的論點隱含戰前中國如何引進蘇俄革命思想，並將之與中國實際狀況結合後的改變，然而對於缺乏此思想背景的臺灣作家而言，何謂浪漫的感情與現實生活的綜合的理解卻可能與之產生歧異。歧異的產生是臺灣作家經歷日本統治與中國經歷左翼文化，各自經歷思維不同之處。1948年的7月30日以駱駝英為名的〈論「臺灣文學」諸論爭〉，文章乃延續先前臺灣新文學建設議題中臺灣與中國文學人士的爭論而發，特別是臺灣本地文藝人士的批評中國作家試圖用新現實主義為其提出建設的道路，但卻忽略臺灣自身的文學發展。<sup>19</sup>本名羅鐵鷹的駱駝英文章中，也特別綜合解釋此論爭背後隱含對於臺灣歷史與社會就中國而言具有特殊性的不了解，但瞭解臺灣的特殊性之餘也不能忽略與中國的關係（陳映真、曾建民編 1999a：52-54）。

雷石渝與駱駝英等人皆是在戰後來臺的左翼文化家，他們的新現實主義宣揚，對於如何進到群眾生活與提高對人民精神的啓發所進行的文藝創作方法，往往因中國與臺灣文藝創作者各在其所屬的現實生活體悟與經歷的不同，形成知識上的論辯與語言上的爭執與辯論，惟不可否認的，黃榮燦的作品是與他的思想言論緊密聯繫，他在光復初期曾擔任報刊雜誌編輯的職位、參與各項文化工作所發表的主張，交

---

19 在1947年11月7日的〈橋〉副刊刊登歐陽明〈臺灣新文學建設〉之後，引起當時中國與臺灣文藝人士為此辯論何謂臺灣新文學以及臺灣新文學與中國文學的關係（陳映真、曾建民編 1999b：9-15）。駱駝英（羅鐵鷹）的〈論「臺灣文學」諸論爭〉刊載於《臺灣新生報》〈橋〉第146-149期（1948年7月30日至8月6日），可謂此論辯的綜合論述。

織著他如何進行木刻版畫的軌跡。他來臺後的創作若仍是秉持新現實主義美術的創造，那麼在光復後臺灣的文化建設，引人詢問的是，他的木刻版畫如何成爲此文化建設工程的一分子？特別是二二八之後，當中國左翼文化人士逐漸被高壓檢視之時，黃榮燦又如何持續透過木刻創作版畫進行他所謂的新現實美術的關懷？

### 三、以大衆爲主的刊物與版畫：黃榮燦來臺後的交流與創造

上述臺灣光復後的文化建設背景，和中國木刻運動與臺灣美術創作的差異，可以作爲黃榮燦來臺後的創作背景。此背景的輪廓有助於我們理解木刻版畫〈恐怖的檢查〉何以普遍地被評述爲見證二二八的作品，它的美術表現又反映著當時何種社會文化與美學上的認知。

黃榮燦來臺之初，累積著先前木刻運動的訓練，他面對新地方的新期待來自於是否能夠用木運的改造精神促進臺灣的新文化的發展：「我們熱望與本省藝術者合作，互相研究這民族藝術發展的必要，我們在此握手，交換經驗，促使臺灣與內地聯接起來，向著新的路程大步直進，這是我木刻界所樂意的事」（黃榮燦 1946f）。他希望透過木刻版畫與臺灣文化交流，並參與各項建設的宣傳，1945年底來臺，即積極舉辦木刻展覽與木刻講座（與朱鳴岡合作）。他先後擔任過各報章雜誌的編輯，因與當時臺灣文化人士的交流、相熟，許多文章與版畫也相繼出現在所擔任過的編輯報刊裡，重要的計有：《人民導報》〈南虹〉與「新創造出版社」編輯的經歷，以及在《臺灣文化》、《新新雜誌》、《和平日報》以及二二八事件後的《新生報》〈橋〉、《公論報》、《日月譚》〈每週畫報〉等發表作品與評論。（圖14-16）

在《人民導報》時期，黃榮燦就顯現對戰後重建一個時代的理想與期許，他文章中的「今後的世紀要由我們來創造」、「我們應該創造我們願望的生活」（黃榮燦 1946a），還有作品《迎新年舞》中熱鬧開新的景象，可以感覺他所展望的新世界的時代裡，個人與民族的

發展要敢於向新的世界學習，而不是回頭望著自己的堯舜禹湯（黃榮燦 1946b）。他並且在隔年提出，美術教育能在社會生活中重建一個感情與科學混和的社會基礎，美術教育擴大社會精神與科學同等重要（黃榮燦 1947c）。在這個文化人士相繼期許的新時代中，筆者歸納了黃榮燦的作品與言論具有兩項特點，一是向「大眾」、「人民」靠攏的創作，二是建設民主的文化與素養，此兩項主張解釋了為何他會認為以形式為美、或先前殖民時代的美術活動是舊世界的陋習，而藝術創作必須將藝術回歸到以人民為主。

### （一）以人民為主的文藝觀與臺灣光復後的民主建設

黃榮燦主編的〈南虹〉副刊於1946年1月26日曾刊登了郭沫若的〈向人民大眾學習〉：

自己就是民眾的一個人，不是民眾以外或以上的任何東西……民眾是主人，自己也就是主人，自己倒應該努力、不要玷辱了主人的身分、不要玷辱了民眾的名位。……須得趕快回到民眾中去。深入農村深入工場地帶、努力接近人民大眾，瞭解他們的生活、希望、言語、習慣、一切喜怒哀樂的內心和外形、用以改造自己的生活、使自己回復到人民的主位。文藝是生活的反映和批判，並不需要我們有什麼絕妙玄絕的理論。……你要寫農場生活、農人就是專家，你要寫工場生活、工人就是專家（郭沫若 1946）。

郭沫若文章中的「須得趕快回到民眾中去」、「努力接近人民大眾」的中國左翼思想，與黃榮燦創作中「為服務人民」的想法接近，他在隔幾天後的報紙裡刊登的〈怎樣利用假期〉一文也提到類似的想法：「放棄小市民個人主義的觀念，走進廣大人民當中，去為人民服務，建立自己生活的基礎，改進一切落後的統治觀念，去把『民主』實現的責任擔負起來……」（黃榮燦 1946b）為了服務人民且肩負建設的責任，黃榮燦是將藝術為此目的而作，他稍後也提到：「作為新興的藝術工作者！時代給予我們的課題，該是怎樣加強這民主武器的力量，在爭取民主潮流中，發揮它更高度的能力——怎樣把藝術由剝削者手中還給人民」（黃榮燦 1946j）。

也許作為國民政府徵聘來臺的文化教員，黃榮燦一開始在報刊上宣揚的民主理念中的「民主」，亦提及孫中山民主主義的說法，例如

他的〈從學習說起〉一文贊許孫中山推翻軍閥革命，是勇於向先進民主國家學習而得到進步的精神（黃榮燦 1946b）。之後他在下一個月的〈怎樣利用假期〉中則宣導鼓勵年輕人要進入到各地農村，去徹底實現民主的方向（黃榮燦 1946d）。進入農村或人民生活，就像是戰前中國興起的左翼階級革命思想，強調走入人民，推翻統治階級的壓迫，讓人民作主的社會解放精神。他的言論已具有戰前左翼運動解放人民的色彩，如他持續說道：「先決的問題不改革，由少數統治者操縱一切，則一切的民權無從建立，社會的解放等於畫餅。」、「努力爭取民主政治，有真正的民主政治，婦女才能得到自由與解放，否則永遠沒有平等發展的機會。」（黃榮燦 1946c）

從他當時來臺後的文章，考察他所稱的以人民為主中的「人民」意涵，卻僅能看出是泛稱式的大眾概念。他並未再仔細說明人民或大眾中各個群體中的差別，以及以人為主的言論如何落實到政治體制，暫且無法輕易地判斷他與毛澤東新民主主義之間的關聯性。因為人民中的工人、農人或是其他階級之間的關係，和民主如何成為政治體制的指導原則，曾是戰前中國左翼運動或中國共產黨毛澤東所提倡的：在新民主主義中的人民政治是以無產階級為主，聯合農民、知識分子和其他小資產階級，建立反帝反封建的人們聯合專政的新民主主義共和國（毛澤東 1953a：629）。<sup>20</sup>

黃榮燦來臺後的言論未曾進一步述及以人民為主的政治思想體系的詳細內容，可能顯示戰後國民政府接收臺灣欲以民主政體施行建設時，民主的概念暫時被概稱在廣大的人民群眾之下。這些報刊在宣揚民主的文化建設的浪潮中，並未明朗展露國共之間的對峙情勢，以及他們彼此在承繼孫中山三民主義路線漸趨殊途而悖的差異。黃榮燦

---

20 毛澤東1940年提出的新民主主義中，曾說到民主主義的文化是大眾的，因而即是民主的（毛澤東1953a：696）。此人民與大眾的概念如何指導文藝的創作，1942年5月在延安文藝座談會上他有更進一步的說明「文藝是為千千萬萬勞動人民服務」：「……文藝不是為上述種種人，而是為人民的。……那末，什麼是人民大眾呢？最廣大的人民，佔全人口百分之九十以上的人民。是工人、農民、兵士和城市小資產階級。」（毛澤東1953b：130-132）

在擔任編輯時，其刊載的民主之說是在自由與平等概念結合之下所形成，廣大定義下的以人民為主的民主理念，而不是可從建立民主政治體系與制度層面上去理解。由此，不免引人揣度何以中國左翼木刻運動中，以人民作主的藝術創作基調與效用可立即地被移轉到臺灣供傳播與文化建設之用。但此舉卻招致木刻版畫往往成為政策宣導的附庸，最明顯的即是版畫與報刊的刊載與應用，木刻創作原來的主旨與所指涉內容被輕易地更改。

光復初期的報刊中，黃榮燦的木刻作品便經常地變更題名，而轉以新的文章與標題重新刊登，諸如〈重建家園〉（圖17）成為《臺灣新生報》元旦特刊中臺北市長黃朝琴〈新臺灣心理建設〉文章的配圖，以及《日月譚》〈每週畫報〉的插圖名稱〈修築〉（圖18）等，或者是原出現在《抗戰八年木刻選集》的〈修鐵路〉一作，最早應是1942年黃榮燦慰問湘桂鐵路工時畫，後來被沿用為《臺灣評論》第一卷第四期封面（圖19），先前的〈收穫〉也成為《臺灣評論》第一卷第三期封面（圖20）。在以大眾為主的版畫之名下，黃榮燦的版畫被輪流置換在不同的文章，顯現了在宣傳的訴求下，報刊中的木刻版畫不講究畫面與文字內容需要一致的真實性，任意地改變作品原初的意旨。

## （二）新現實美術的批判

木刻版畫的容易被挪用為宣傳之用的特點，在號召與宣傳之時，便極易傾向於產生集體參與及反抗的宣傳口號，而朝向一個集體參與、集體生活化創造的總體藝術，忽略個人獨特的藝術性創造，身為木刻運動導師的魯迅也曾批評木刻運動中有時也會出現參差不齊的作品。中國木刻運動下的宣傳與建設之用，往往使木刻版畫的藝術創造力被忽視，黃榮燦雖曾是木刻運動一員，他卻思索著木刻自身的創作力表現。當光復初期他極力宣導以人民為主的新現實美術之時，也欲探究木刻版畫在社會政治現實環境中，是否能有鼓動人心的藝術力量。除了在參與編輯的報刊上倡導以人民為主的文藝，他陸續撰文批評美術界還繼續沙龍時代的創作與殖民時期的純美術技巧追求。在〈關於造形藝術〉一文裡，他即說到那些古傳統作風、跳不出模仿的小圈子、脫離群眾的歐畫作品，諸如描繪樹林山影或果食品的藝術

作品是即將毀滅的小圈子，能夠由現實中產生改造現實生活的精神活力，攝取配合現實生活的自然美才是創造的力量（黃榮燦 1946c）。

二二八事件後的第三屆省美展，他仍堅持他的文藝理念，批評美展的作品全是審查委員的，且畫風墨守學院風格，顯現了主持省美展的工作者在正統派的外衣下徬徨著新的煩惱，喪失確定的目的，繪畫著重選取顏色美觀悅目的作品，而誤認顏色為繪畫的生命，畫家、鑑賞家的走向將影響觀畫者的心態：「今日所謂畫面的鑑賞，似乎離不開顏色，著重顏色，非但一般鑑賞者如此，即連畫家亦復如此，他們把創作因素的各方面轉移背向的發展；這樣創作的『美展』又不復影響愛好者錯誤的心理！」（黃榮燦 1948b）黃榮燦認為這些展出作品受了日式與西方繪畫形式主義影響，只能死守在西方形式的窮途裡，而無法走出自己正統派的道路。因此他提到：「必須把民族的形式與內容在理論和創作技巧上打成一片。」（黃榮燦 1948b）1949年舉辦的「十二屆臺陽美展」，黃榮燦更無懼於國軍氣氛的改變，仍繼續批評美展的大部分畫作無視於當前殘酷的現實，遺棄自己所處的世亂年荒的現象，所畫者皆現代的「時髦貨」，主要會員在製作迎合觀眾的作品，沒有生活的意識，只有表面的彩色和無主題事物的製作，卻缺乏美術家應有的對現實積極的作用，他憤而說道：「美術家應該是人類精神生活的導師，所以美術家不能自我淘汰於脫離時代的意義，美術創作的發展是不能逃避現實的阿！」（黃榮燦 1949b）二二八事件後黃榮燦仍然堅持他的大眾文藝觀，認為美術是有條件地在中外繪畫的精華基石上延伸，必須從現實中得到的情緒與配合民族性的發揮，才能脫出自高自大的圈子。

黃榮燦批評臺陽美展沒有發現創造的基石，只以自命為「畫家」為殊榮，臺灣新進的美術家必須加以警惕，且認為新中國美術的新方向，絕不是此類少數幾人的抄襲模仿所能完成。面對二二八之後美術界的保守與箝制，他仍不遺餘力地堅持大眾文藝與創作新現實的美術。或因沒有臺灣美術家自身的學院訓練包袱，且由於他自身對於美術改革與藝術創造的追求，使得他能繼續在局勢日趨混亂的現實中更直接且立即從所見的狀況中進行創作。因此本文下半部分希望直接就

黃榮燦作品，分析他的作品是否可讓我們更能理解他所說的新現實美術，最重要的是，新現實美術批判力量如何展現在他的創作之中。

#### 四、黃榮燦版畫的見證內涵：召喚情感、涉身實踐與解放觀者

##### （一）召喚情感的觀看

早期木刻運動「第一屆雙十全國木刻展覽會」裡，徐悲鴻曾批評黃榮燦的作品：「作風沈練」、「有奇思妙想，再用功素描當更得佳作」、「構圖皆具才思，而造形欠精，普通之病也。」而認為黃榮燦「雄心勃勃，才過於學」（吳埏 1995：87）。在黃榮燦木運時代的創作裡，可發現其描繪見聞，類似風景寫生的木刻，不過，受魯迅引進俄國與德國畫刊的影響，他素描的能力除了端靠自身的持續練習之外，對於木運中所著重的改造現實的左翼美學也多少受這些外國畫家影響。黃榮燦來臺之後，介紹過魯迅曾提及的蘇聯木刻家克拉甫兼珂（Aleksi Ilyich Kravchenko）。1930年魯迅編印的《新俄畫選》曾選入了他的木刻〈列寧的遺骸〉和〈列寧的葬〉兩幅，後來在《引玉集》中介紹他的〈列寧圖書館〉，在《蘇聯版畫集》收錄作品〈尼泊爾建造〉（Dneprostroy）。<sup>21</sup>（圖21）他稱讚克拉甫兼珂作品對於場景細緻的表現可以刺激中國畫家長久以來只知寫意，畫鳥不知是鷹或燕的弊病，而且顯現的浪漫色彩，可以鼓勵中國青年的熱情（魯迅 2006l：11）。魯迅稱之為「浪漫」的色彩指的應該是克拉甫兼珂畫作所顯現的技巧熟練的裝飾性線條，讓木刻顯現了色彩與空間，彷彿具有魔力。<sup>22</sup>

---

21 後也譯作〈第聶伯水電站〉、〈第聶伯水閘〉。黃榮燦的文章中譯作〈尼泊爾水閘之建築〉（黃榮燦 1946g）。

22 這是魯迅在上海舉辦的「蘇聯版畫展」（1936）對展出〈第聶泊水電站工程〉和〈巴庫油田風景〉的評論，另他也曾提到：「克拉甫兼珂有強烈的畫家性格，他從繪畫裡給木刻帶來了顏色和空間的感覺。對著他最美的畫頁「幻想」的故事，我們驚嘆那位出色的裝飾家，古典的畫家，浪漫的插畫

蘇聯版畫家所表現木刻技巧的細膩與詩歌的抒情渲染力，有助於表現重大建設或事件發生的震撼力。依據徐悲鴻的評論，黃榮燦當時的木刻技巧尚無法與此作所表現描繪精細的寫實相比，但他後來繼承了浪漫主義的表現手法，著重情感的表現大於描繪刻物的逼真性。或許受魯迅影響，黃榮燦也曾稱克拉甫兼珂為革命浪漫主義的木刻版畫家（黃榮燦 1946g）。他曾經分析克拉甫兼珂的畫作，提出素描與情感表現力的兩項特點，因而體悟：「木板上每一下刻劃都認為是決定的，最嚴的紀律遵守落在木刻家的身上」（黃榮燦 1946i）。他已覺察到沒有繪畫的素描基礎將會暴露其短，在介紹克拉甫兼珂的〈焚面紗〉時提到：「……你會體會到那些在日常時、圍著教堂門前的熱火在哀悼、火從地下混和黑煙直衝上天，空氣在火烟和日光的反照中的暗影空氣下，哀悼的情景，他清楚地刻劃出來了」（黃榮燦 1946i）。他描述此富於表現力、極精細巧妙的手法帶著裝飾意味的形式出現，克拉甫兼珂革命底浪漫主義的出現，是在當時新經濟政策期中純粹的浪漫主義者。

黃榮燦稱許克拉甫兼珂運用裝飾性與表現力的手法來加強客觀現實的運用，同樣地，魯迅推崇的德國女版畫家珂勒惠支(Kaethe Kollwitz)也曾被黃榮燦為文介紹三次。<sup>23</sup>從他描述珂勒惠支版畫，可以理解他所認為珂勒惠支的版畫充滿不可思議的力量如何迫近心底，讓他感覺到對貧苦強烈的同情，例如他對珂勒惠支作品〈在醫生那裡〉（圖22）的描述：

一位穿矮經子的舊衣婦人站在醫師的門前，用了那隻手——從小就從事過激烈勞動的使手指的關節粗大——靜靜地敲那門。這位婦人雖然貧苦，但還是整齊地梳好又捲好起來的頭髮。她的面部表情是經過許久的思議，才決心來站在這個醫生的門前，她敲了一下，兩下，心裡滿著決心，期

---

家……特別的而且使人覺得異樣的是非屬於革命的題材和那象徵的浪漫的表現方式相配合著。……他是新浪漫主義的作家」（陳烟橋 1946a：47）。

23 這些文章包括：〈凱綏·珂勒惠支〉《和平日報》十二期，1946/11/24；與《和平日報》十三期，1946/12/01；〈版畫家：凱綏·珂勒惠支〉《臺灣文化》第二卷第一期，1947/01/01；〈凱綏·珂勒惠支〉《新生報》1948/09/06。

airiti  
宣稱見證二二八事件的木刻版畫：黃榮燦〈恐怖的檢查〉暨其木刻創作

待不安，小心的注意著應有的反應。因為她是貧弱的產婦，右手或握著裙子，緊緊地放在肚子上。這是苦悶真實性的表露，有著無限的同感，有著特有的歷史性，說明了絕不感傷的反抗（黃榮燦 1947a：12）。

貧婦異常粗大的手指，表現了她農事繁忙的辛苦。珂勒惠支回到故鄉時曾說：「在港口勞動的那些婦女都給我看過她們的手、腳、頭髮，這些以從衣裳上可以看見肉體。」（黃榮燦 1948a）她曾與農婦實際相處，理解她們的生活處境後才畫出她們的形象。黃榮燦之後介紹珂勒惠支作品時，說到珂勒惠支從這個時候起產生了內容中帶有寓意的表現，意味她作品中一種新的力量發展，此新力量的發展來自珂勒惠支實際住在平民區，接觸過這些平民，為了傳達對畫筆下人物的關懷與靠近，因此她作品中會特地放大人民的形象特徵，就像珂勒惠支其他作品中孩童們睜大的雙眼。黃榮燦形容這睜大的雙眼，一個大眼睛的孩子可以明確看出他眼底希望的期盼，這是日常生活體驗的素材，非空想的製作（黃榮燦 1947a：13）。

透過魯迅引進的克拉甫兼珂與珂勒惠支的版畫，黃榮燦繼之撰文介紹的肯定，黃榮燦的木刻版畫不無受他們影響，他的作品與珂勒惠支所強調情感的表現力與敘述的手法有其相似之處，例如人物與兩個世界的對比的應用，即如魯迅曾經評論珂勒惠支〈婦人為死亡所捕獲〉婦人背後被死亡纏住的陰影與前方孩童試圖叫回自己慈愛的母親，一轉眼間畫面呈現的兩個世界構成死亡與現實社會的悲劇（魯迅 2006k：8）。<sup>24</sup>同樣的，〈恐怖的檢查〉中我們也可看到，前景模擬的二二八事件發生的一刻，對比背景中卡車所運送的武裝軍人面容的冷漠，暗示了一個恐怖事件的發生與其結果。

## （二）涉身性的藝術實踐

藝術家梅丁衍曾提及黃榮燦木刻的素描屬於表現主義獨有的素描原理，而他作品中「感情的解放」才是美感的核心。（梅丁衍

---

24 黃榮燦〈版畫家：凱綏·珂勒惠支〉一文也是直接引用魯迅這段評論，可見黃榮燦視魯迅為木刻精神的導師（黃榮燦 1947a：13）。

1996c : 68) 梅丁衍的說法雖可能是個人的判斷，但我們也可猜測這是否也反映了黃榮燦與一般戰鬥木刻家不同之處？黃榮燦早期繼承左翼木刻運動，來臺後經歷當時二二八事件與政治局勢的驟變，他的版畫是否繼續表現他所秉持的以人民為主與揭露社會現實的理念，尤其碰上歷史事件驟然發生時，他的木刻版畫如何在政治的壓迫下持續發展它作為見證社會底層人民生活的藝術內涵？

中國左翼木刻運動興起時期，黃榮燦的作品與當時木刻創作的風格與題材相似，隨著抗戰軍旅生活輾轉從廣州遷移到廣西柳州及退守重慶，他創作了與各種見聞相關的木刻版畫（圖23-27）。<sup>25</sup>此時期的作品如果與當時其他木刻運動畫者比較，題材相近，差異較明顯的是黃榮燦的筆觸較之一般輪廓厚重的戰鬥木刻版畫家顯得輕盈，以「九人木刻聯展」當中的王琦、李樺等人作品為例（圖28-29），厚實剛健的線條經常是抗戰木刻中出現的形式。<sup>26</sup>黃榮燦在抗戰時期後方的作品偏向風景寫生中的全景式構圖與加之對事物細節的描繪，表現了人民生活面貌與其中特異的景色。他此一時期的作品呼應魯迅提倡木刻創作時期所強調的先以描繪大眾熟悉的景物為主，因此他的作品多見風土民情、抗戰後方軍事重建等等描繪人民勞動的形象。<sup>27</sup>但之後

---

25 黃榮燦1942年參加慰問湘桂職工活動後，也創作《修鐵路》表達對勞動人民的關心。除了創作之外，他也陸續舉辦展覽與擔任刊物編輯，例如至湘北前線寫生，舉辦「前線寫生」畫展，之後擔任《柳州日報》副刊〈草原〉木藝版主編，發表木刻版畫。1945年退守重慶時與友人舉辦「九人木刻聯展」，之後又與陳烟橋、汪刃鋒等人在上海籌辦「抗戰八年木刻展」。

26 「九人木刻聯展」的作品後來曾經被1945年《月刊》第一卷二期撰文介紹，當時黃榮燦發表〈抗戰中的木刻運動〉說到當時木刻運動的表現已有可看齊的水平，他分別介紹當時許多木刻畫家，他稱李樺的作品「在明朗的畫面上，充分地描寫一種對士兵與農民的親切而溫暖的表現，強烈的行為在他氣勢之雄渾下更加有力」、王琦作品「結實而生動有力，表現了嘉陵江岸的勞工的緊張氣氛……」（黃榮燦 1945g : 61）當時的木刻作品是與木刻家的所見所聞密切聯繫，並非是單純個人抒情之作，藉由他的介紹也讓人理解到，當時木刻畫家的發展已漸漸各自產生風格上的差異。

27 魯迅曾提到：「木刻還未大發展，所以我的意見，現在首先是在引起一般讀書界的注意，看重，於是得到賞鑑，採用，就是將那條路開拓起來……我的主張雜入靜物，風景，各地方的風俗，街頭風景，就是為此。」（魯迅 2005b : 81）

來臺的多幅作品之中，畫面中人物形象被刻意地放大，頗似珂勒惠支著重的情感的表現力。先前描繪風光景色的敘述性作品已漸漸轉向與人民大眾情感相連的作品。他的作品〈不能忽視的現象〉（圖30）、〈失業工人待救〉（圖31）、〈造紙廠之洗料工人〉（圖32）<sup>28</sup>與〈拾煤炭渣的孩子〉（圖33）等，將這些社會底層的人物形象置於畫面中心或充滿畫面，強調其鮮明的勞動形象，甚至爲了反映他們在社會現實中的狀況，更放大他們無力的身軀。〈失業工人待救〉與〈米又漲價了〉（圖34）兩件作品，明顯地描繪了二二八事件前失業與糧食不足的問題，畫面中的工人與翹首引盼米價是否又上漲了的民衆，向上祈求與雙手捧著報紙或雙手無力垂下的姿勢呈現了一股無奈的氣氛，令人聯想到珂勒惠支畫筆下爲生活所苦的農夫。〈拾煤炭渣的孩子〉作品主題是描述當時因爲生活艱苦的孩童，在火車站檢拾裝煤炭的火車卸貨時掉落的煤渣，幼小的孩童不時遭受卸貨工人的驅趕與喝斥小心地撿拾炭渣，雖然無法辨識孩童的神情，但從其低頭鬆垮的側影佔滿一半畫面，的確可以感受到一位幼小孩童其沉重的生活壓力。

觀察同時來臺的左翼木刻畫家作品，除了前述中的荒烟、朱鳴岡或汪刃峰等人的作品畫出了當時平民生活與被壓迫者的心情，其他具有中國抗戰時期木刻版畫經歷的版畫家也刻畫了臺灣社會底層人民生活的艱辛，例如方向的〈按摩女〉（圖35）。他與黃榮燦的〈造紙廠之洗料工人〉或〈拾炭渣的孩子〉一樣將底層人物的形象放大爲畫面中心，前方拖著傘的小女孩是後方盲女吹笛少女的導引者，背後的高樓大廈與疾駛而過的汽車象徵都市的繁華與冷漠，這幅作品表達了對底層人民生活的同情，然而在方向1992年的五十年回顧展畫冊裡，這一幅作品卻是唯一一幅描繪臺灣底層人民生活的作品。方向在1949年後來臺，雖然是戰前的戰鬥文藝版畫家，1950年代後反成爲爲國軍效力提倡戰鬥文藝的藝術工作者。

對比於其他僅短暫記錄二二八前後人民處境的中國木刻版畫家，

---

28 此作刊登於黃榮燦〈木刻家A·克拉甫琴珂（下）〉一文同一版面，筆者認爲應爲黃榮燦作品，因其筆名曾有黃原、原仲等等。

黃榮燦在二二八事件後仍繼續選擇描繪社會現實的題材。也許因為社會狀況與政治因素介入的原因，使得他轉向從藝術創造中搜尋新的表現方式，作品的內容與主題漸漸脫離一般中國木刻畫家慣有的簡單圖象與符號應用，而開始將人物特色與藝術性的手法表現結合。從他數次坐車南下至琉球嶼（小琉球）與紅頭嶼（蘭嶼）等地進行寫生旅行留下的作品，可看出他作品的轉變。他在〈琉球嶼寫畫記〉（1949）

（圖36）一開頭自述：

在琉球嶼寫畫，我一個人去也不覺得孤寂與難過。每一次似乎都是緊張而急忙地寫畫，好像命運的決定；無論遇著什麼樣的情景、或是荒島與險嶼，我能愉快地寫畫它，我寫畫它生長的一切，全都有我所愛著的，尤其我怎能忘卻寫畫都會有過流汗的故事（黃榮燦 1949c）。

他從早寫畫到晚，沒有休息也不覺疲勞，盡量去寫畫記載當地漁夫需要健壯與具有忍受體格的生活形態。他直闖、遊歷當地，無畏危險地到達人煙罕至與需要多次轉車交通不便的南方島嶼，當他在紅頭嶼觀察當地人民的生活型態，也同樣拍攝與寫生了當地許多的自然與人文風景，這些作品可謂徹底地與他的左翼理念結合。1949年2月《臺旅月刊》便曾連續三期刊登了黃榮燦前一年前往紅頭嶼的文章〈紅頭嶼去來〉與寫生作品（圖37），當時編輯在刊文裡介紹作者，描述此文是作者藝術高度表現之一，是他冒險以生命換來，脫離恙蟲病死亡的侵襲，臥病40天出院之後給編輯整理出來的第一篇稿（黃榮燦 1949a）。

〈紅頭嶼去來〉的寫生作品描繪了當地人民生活勞動的人物形象，但畫風偏向古代壁畫式描述的畫法，不重視身體結構比例而重視人物的行為與肢體動作，臉部統一化的表情與特徵，頗似高更受非洲土著藝術影響所畫的大溪地作品。〈耶眉族人在海邊〉近景中兩旁的熱帶雨林樹像簾幕般展開，前景是耶眉族人在海邊撿拾、勞動的畫面，又海邊的景色延伸到遠景中高聳的礁石，整幅作品顯現雖是描寫耶眉族人的形象，但又有過於渲染熱帶風光的裝飾意味。

黃榮燦一方面試圖真實記錄原住民的生活，但另一方面又追求表現原住民旺盛的生命力，他從克拉甫兼珂與珂勒惠支體察到的裝飾性

與表現力手法，讓他的社會現實版畫逐漸脫離單純寫實性的描繪，而更傾向人物與環境特色的表現。以〈臺灣耶美族豐收舞〉（約1950；圖38）為例，在這幅作品中，畫面右側跳舞婦女的身軀大過於其後的男武士，她扭動身軀與高舉雙手舞動的模樣似乎告訴觀者，原住民母系社會中婦女龐大的生命力，相形之下婦女身後男武士矮小的身軀與雙腳向前張開的姿勢，使得這幅作品既強調跳舞婦女的強大生命力，另又藉由男舞者的形象襯托婦女的舞姿。整幅作品中人物形象的特色與藝術創作上的構圖平衡所呈現的主題與內容，跳脫一般寫實性的描繪，而更參雜藝術手法與個人情感的注入。曾有評論者提到此作品迥異過去的技法，誇大與挪用原住民印象的象徵性手法，是黃榮燦在二二八事件後，逃避政治現實壓迫之餘，所構築的烏托邦世界（張毓婷 2008：116）。就當時的社會政治現實來看，描繪原住民的生活或許是黃榮燦可暫時逃離政治壓迫的出口，然而，他的原住民版畫裝飾性與象徵性物件的渲染、非寫實式描繪的藝術性創造，卻是他的作品與當時版畫家最大不同之處。

如果與其他來臺的中國版畫家戴鐵郎、王麥稈、陸志庠與方向等人簡單描繪的臺灣原住民畫像相較，黃榮燦這幅作品的生動性，的確表現了在現實關懷與個人藝術觀點的理念追求。以他另一幅作品〈耶眉族的黑髮舞〉（1949；圖39）與陳其茂的〈阿眉族舞蹈〉（1949；圖40）相比較，更可對比出黃榮燦與其他木刻畫家的不同。同樣是1949年的作品，〈阿眉族舞蹈〉中原住民舞蹈中的人物身形僵硬，缺乏描繪舞蹈動作的流暢線條，遠方的高山與一旁的熱帶椰子樹是對熱帶風光的想像性點綴，畫面中央的阿眉族舞蹈被刻意地凝止在此刻意營造的熱帶氣息中。反觀黃榮燦〈耶眉族的黑髮舞〉中原住民舞蹈中具有特色的頭髮舞，人物揮灑的動作與群聚而舞的畫面卻讓人感到無比鮮明生動。

曾是黃榮燦學生的秦松曾提到黃榮燦對他說過，他看到紅頭嶼土人捕魚捉鳥，在怒海驚濤中搏鬥，覺得他們是世上最美也是最苦的，因此產生了對藝術與人生的新思考，用火般炙熱的色彩，畫一大堆火把。（梅丁衍 1996b：44）此種刻意地「用火般炙熱的色彩，畫一大

堆火把」，讓人更可以想見黃榮燦的創作木刻版畫，意圖在視覺上展現生動的表現力，爲了脫離木刻運動對社會狀況的純粹寫實式描繪，而加入了個人涉身於社會、結合表現情感肌理手法的藝術性創造。這種由親見、走動以至生活其中的藝術創作，構成了他版畫何以能稱爲見證一地一物、乃至一個歷史事件的發生。他後期轉向描繪原住民風景人物的作品，在當時社會政治現實的壓迫下，將關注大眾人民的目光轉而面對其他更偏遠地區的人民生活。他的版畫作爲風俗環境的見證，反而是融合了記錄刻劃與藝術創新想像的藝術性見證。從他來台創作木刻版畫的過程中，始終隱含了他如何進入大眾社會、走訪體驗偏遠地區生活，並融合他的藝術理念所轉化爲一種極富涉身性的創作意涵。

### （三）「解放」的藝術政治性

本文前述中曾提到，臺灣光復初期的文化界受到中國左翼文學與文化知識的傳入影響，就連李石樵在新時代的來臨中亦具備了爲大眾藝術努力的新思想，但從其作品來看仍偏向個人關懷的「富有美感價值的藝術」。黃榮燦繼承左翼木刻版畫的現實，雖然強調進入社會直接描繪大眾的形象，但是在要求大眾易懂與喚起觀看者感情的因素下，黃榮燦的版畫雖然無表現古典主義之美，但確有受現代藝術與浪漫主義、裝飾畫風的影響，已非純粹的寫實主義，而是偏向於帶有情感意味的新現實美術。此觀點筆者認爲十分重要，因這是黃榮燦藝術創作與部分中國革命運動木刻畫家筆下力道遒勁的風格不同所在，也是他何以能刻劃出〈恐怖的檢查〉的因素，即便他並非親歷過當時的緝菸現場。他的作品如果說是「見證」社會事件的發生，其內涵更在於他將創作與人生經歷結合，透過畫面的情感表現力，進一步促使觀看者理解被隱蔽的真實，進而產生政治性批判的解放效果。

左翼革命運動的解放美學主張裡，經常指出藝術須喚起觀眾起來改革，提倡現實主義的藝術與大眾易懂的藝術，去除異化、去除資本主義的統治與回歸到人類自由發展的狀態，始終是批判的命題。以新馬克斯主義中，提倡解放美學最有力的馬庫色(Herbert Marcuse)爲例，他提出人是感性的存在物，擁有各種情慾、需求與憂傷，人的情

感，特別是愛欲，在一個異化的世界裡可以帶來破壞的解放力量，而藝術即可激起此種感性的解放（馬庫色 1988：170），馬庫色的說法不無受到康德(Immanuel Kant)認為人具有審美判斷的先驗論影響，而認為在審美判斷裡，感性可以衝破理性的限制：「審美方面的基本經驗是感性的、而不是概念的；審美知覺本質上是直覺，而不是觀念」（馬庫色 1988：165）。然而馬庫色的解放美學一如既往地是為了解決政治問題，帶來改造社會與消除異化的政治的革命，他與席勒一樣，要把人從非人的狀態解放出來（馬庫色 1988：172）。

當代美學政治理論家洪席耶(Jacques Rancière)則提到觀眾在觀看過程中的積極主動性介入，而能脫離政治美學化的可感性分配。他認為「觀眾」被指責的理由在於，一是觀看是認知的反面，觀看表象時經常忽略其表象的生產以及隱藏的現實，二是觀看是行動的反面，觀眾是被動地坐在位置上，與認知力和行動力脫離(Rancière 2009: 2)。觀看習性中的確有其惰性的一面，這也是為何西方傳統古典藝術何以利用透視法主導觀者觀看的視線。此種將觀看與認知、觀看與行動對立起來的預設，也就是政治對於個體的感性分配。然而，洪席耶也認為觀眾有其行動力，他的行動力在於主動性的介入與思考，所以解放的發生在於觀眾開始挑戰既有觀看與行動之間的對立，從支配可說、可看與可做的關係結構開始解放，觀眾在觀看的同時也是行動，觀眾如同學生或科學家，他們可以主動地觀察、選擇、比較與詮釋(Rancière 2009: 13)。洪席耶的說法提出了觀看的積極作為，當觀看帶來了可感分配的對立邏輯瓦解，解放就由此發生，但洪席耶也提到，觀看產生的抹消對立並非一個可感形式轉向另一個可感形式，重要的在於永遠質疑，否則僅是一種「藝術是一種生活形式」的總體藝術。

當代理論家提出了在審美狀態中人作為觀看者可能產生的積極作用，這也讓我們反思當中國左翼木刻運動初始為了革命之用，創作者往往是為了頃刻能辦的目的性中而創作木刻，但從黃榮燦來臺後的版畫作品中，我們卻可看到木刻藝術帶來政治性解放效果的可能性。他作品之中所描繪的人物形象，線條漸趨流動與開始具有複雜多樣的裝飾性；雖是木刻，但在線條的刻劃上卻有繪畫上明暗的效果，非以中國左

翼木刻運動中一些刀筆猷勁的簡單或符號化內容行之。他的作品例如前述的〈失業工人待救〉、〈造紙廠之洗料工人〉與〈拾煤炭渣的孩子〉，將受生活所苦的人物置放在中心召喚觀者，激起觀者對畫面中人物處境的感同身受，這種具有喚起民衆改革現實、造成解放的情感性描繪，或許可引導我們思考木刻版畫一方面可能成爲宣傳的工具，另一方面也可能透過表現社會事件的發生，產生藝術政治性的可能。

## 五、版畫的工具性與作爲見證的政治性可能

木刻是一種作某用的工具，是不錯的，但萬不要忘記它是藝術。他之所以是工具，就因爲它是藝術的緣故。斧是木匠的工具，但也要它鋒利，如果不鋒利，則斧形雖存，即非工具，但有人仍稱之爲斧，看作工具，那是因爲他自己並非木匠，不知做工之故（魯迅 2005c：481）。

魯迅的木刻是藝術工具之說，表明了他意圖將藝術當作推倒舊世界，發展以民衆爲主的新世界的工具，然而藝術當作革命的工具也要鋒利，所以他也強調藝術技巧與木刻翻印的品質，還有就是大衆易懂與符合現實生活的內容等。仔細玩味魯迅的說法不無替木刻運動留下政治性批判的可能性，避免讓木刻運動成爲一集體心態的附屬品，或許從他如何評論俄國革命的藝術運動，可以更深入瞭解他所認爲木刻藝術與社會政治的關係。

魯迅宣導將木刻視爲革命器具之用，可能受到俄國繪畫革命的啓發，他說：「我想，倘沒有十月革命，這些作品是不但不能和我們見面的，而且也未必會得出現的」（魯迅 2006l：12）。當他在替《新俄畫選》作序時，提到當1917年十月革命時，立體派與未來派等左派藝術導致的破壞之後的建設裡，需要有勞動大衆平民易解的美術之時，這兩派因而被排斥了，而革命前的寫實右派反而興起（魯迅 2006c：192）。歷經立體派與未來派的對建設運動的無解之後，魯迅因而認爲左翼中以泰忒林(Vladimir Tatlin)與羅直兼珂(Alexander Rodschenko)爲中心的構成派，提出美術家的任務不在描寫而在組織，不在創造而在建設，這也是構成派會依著當時的環境而將各個新

課題，重新加以解決，「於是構成派畫家遂往往不描物形，但作幾何學底圖案，比立體派更進一層了」（魯迅 2006c：193）。因此在此革命的時代裡，因為革命的需要，有宣傳、教化、裝飾和普及的各類（木刻、石版、插畫、裝畫、蝕銅版）版畫，就非常發達了（魯迅 2006c：193）。

魯迅介紹俄國木刻版畫的引言裡，介紹了近代木刻興起的歷史背景因素，從立體派到未來主義，最後又回歸到寫實主義，順勢帶到木刻的寫實創作剛好是當時中國革命所需要的藝術，意即魯迅所說的當革命時，版畫「頃刻能辦」，此外，他也理解到蘇聯革命運動過程中，藝術被當作破壞舊習，下一波又被當作建設其中的目的性轉變，藝術的前衛改革反而是為了服膺社會政治的需求，這可能使他再次強調當時的青年藝術家不用學習歐洲新畫派中的怪奇表現，不要以怪炫人、注意基本技術之餘，另外要擴大眼界和思想：「藝術家應注意社會現狀，用畫筆告訴群眾所見不到的或不注意的社會事件。總而言之，現代畫家應畫古人所不畫的題材」（魯迅 1982：203）。<sup>29</sup>他之後也曾批評月份牌中女性形象是為病態的女性，不是社會的病態與畫家的病態，而是畫家的技巧不純熟所使然。

藝術為了革命如果徹底成為工具之用，可能將某一藝術對立於另一藝術，建立另一劃分對立面的美學體制。洪席耶在論述美學體制的轉換時，也曾提到前衛藝術的革命所帶來的美學體制的轉變，是造成另一感知經驗的再次重組，他認為二十世紀馬列維奇(Kasimir Malevitch)提出的「新的生活形式」的革命訴求，其實表現了社會革命的需要已經凌駕於藝術對現實世界單純的模擬，行動與語言優於圖像的組織與結構，因此當馬列維奇的絕對抽象主義進入民衆生活時，

---

29 魯迅對於藝術的想法之中，的確是反對達達派與未來派的怪奇，而強調藝術一定要符合社會大眾易懂的需要，可再參見他1934年4月9日致魏孟克書信：「『達達派』是裝鬼臉，未來派也只是想以『奇』驚人，雖然新，但我們只要看Mayakovsky的失敗（他也畫過許多畫），便是前車之鑑。既是採用，當然要有條件，例如為流行計，特別取了低級趣味之點，那不消說是不對的，這就是採取了壞處。必須令人能懂，而又有益，也還是藝術，才對」（魯迅 1982：288）。

顯現了人們的感知經驗被置換(Rancière 2006: 16)。藝術淪為革命的工具，與藝術真正引起的政治性作為不同，當代討論藝術與政治關係時，更提到政治藝術與藝術政治性的差別。

藝術史家佛斯特(Hal Foster)曾在〈當代藝術中的政治概念〉(“For a Concept of the Political in Contemporary Art”)一文提及，現代社會的文化機構，例如學校或媒體產生的文化再現符碼，往往將主體納入社會結構或生產主義中，甚至藝術家變成是生產者，所以他用馬克斯主義的角度，討論如何捕捉此政治藝術在社會集體化中的位置，但他稍後也發現，從階級的關係中討論那些再現影像，卻僅能找到特定社會之下某個類型，歷史的質料不是在哪兒攤開讓人瞧見，就算關注了生產機制的因素，也可發現影像是在多重運作的政治力與文化改變下出現(Foster 1999: 143)。佛斯特雖是針對當代藝術的再現體制進行批判，卻可引發我們思考，如何看待政治藝術與藝術如何突破此再現體制中的可能性，意即何謂藝術政治性的發生。佛斯特稍後也提到，為了避免與政治藝術(the political art)相關的創作淪於象徵性的固著符號，<sup>30</sup>他提出了「在政治中的藝術」(art with a politic)，它是關切在社會集體(social totality)中思想與促成行為的有效性物質如何居處的問題，尋找與我們現在相關的創新的政治概念(Foster 1999: 143)。「與現在相關的政治」，我們可以理解到，不管是政治將藝術視為手段工具或藝術成為政治的附庸，藝術在此政治現實中的角色與能否產生對創作主體所處「位置」的思考，在在地形成了藝術能否產生政治性作用的可能性，佛斯特「在政治中的藝術」批判藝術創作的政治性發生，都牽動著是否能檢視其藝術自身的位置。

回到木刻版畫創作的討論，木運初期的確為了立即革命之用，形成許多木刻團體與展覽會，造就左翼木刻運動一片興盛的景象，然而宣傳、教化的目的性勝過對藝術創新的思考時，便出現參差不齊的

---

30 此類政治藝術指的是一般政治藝術（例如政治性的宣傳藝術）：「一般的政治藝術的影像通常缺乏真實與積極性，它是短時間形成的一種模式，命名與判斷都被同合成一個集體。這種政治淪於偶像與圖像主義的倫理結構，藝術變成簡單的意識型態，缺乏批判性。」(Foster 1999: 155)

作品。魯迅便曾批評當時木刻運動有一共同毛病是，因為要開會、出書，所以大家趕緊來刻木刻，草率、幼稚的作品難免都拿來充數（魯迅 2005b：80）。左翼木刻運動初期作品優劣參差不齊的現象，顯現了抗戰時期的木刻運動可能在革命之名／用之下的感性劃分，爲了號召與宣傳的目的使藝術淪爲工具性的利用，當然不容否認地，在木刻運動的發展中也有少數因地、人與文化的不同而產生創新的作品。在臺灣光復初期，當此木運版畫家因爲被認爲對於戰後剛離開殖民統治的臺灣有建設之用時，藝術在作爲建設之用的感性邏輯中，我們或許可提問，揭露社會現實的左翼版畫如何超克建設之用的邏輯，產生真正藝術政治性作品？

黃榮燦與其同時代來臺的木刻版畫家，在臺生活的開始就已著手觀察當時臺灣人民的生活，陳庭詩描繪的臺灣椰子、朱鳴岡的《臺灣生活版畫》系列版畫，這些木刻版畫與當時代臺灣風景寫生畫家不同的是，創作者沒有受到過去學院體制的局限，而是熱切與靠近地想瞭解臺灣的風土景色、大眾人民的生活。然而，〈恐怖的檢查〉若總結爲是中國左翼木刻運動使然，卻可能忽略了對黃榮燦創作歷程與作品意涵的分析。在二二八美展的展覽機制裡，充斥亟欲將藝術簡化爲歷史作見證的訴求，與其認爲〈恐怖的檢查〉見證二二八事件的發生，毋寧認爲這是黃榮燦具有強烈情感表現力的藝術作品。黃榮燦來臺後的創作，對比於建設、宣傳的目的性，他作品的藝術政治性便在於脫離此目的性的宣傳手法，而真實地涉身進入社會現實，並且意識到藝術創作與大眾之間的關係。魯迅的木運主張始終影響了黃榮燦創作版畫時的基調，身爲一個木刻創作者，黃榮燦木刻的「獨特性」在於，他個人以「涉身」性的藝術創作才能帶來情感的傳遞作用，此創作已非魯迅所言藝術家技巧上高超所致，表現的是他作品呈現了不流於立即暴力反抗的堅硬性描繪。黃榮燦的作品雖然繼承魯迅宣導的木運精神，但漸漸脫離抗戰時期左翼木刻運動中以筆代刀的宣傳與教化功能。他1945年底來臺，經歷光復初期文化建設的新氣象，也經歷二二八事件後的政治壓迫，其木刻藝術的「見證」內涵已非單純的刻畫社會面貌，而能與一地方社會與環境相結合，實際地涉身參與社會大

眾的生活，因而將木刻版畫脫離了僅是工具目的性下的符號性作用。

## 引用書目

### 一、中文書目

- 王俊明。1946。〈西洋畫壇的權威——訪李石樵畫伯〉（日文）《新新》第七期，頁21。
- 王德育。1993。〈高彩度的追逐者——李石樵〉，《臺灣美術全集8 李石樵》。王德育主編，頁17-43。臺北：藝術家。
- 毛澤東。1953a。〈新民主主義〉，收錄於《毛澤東選集》第2卷，毛澤東主編，頁603-700。北京：人民出版社。
- 。1953b。〈在延安文藝座談會上的講話〉，收錄於《毛澤東選集》第3卷，毛澤東主編，頁115-177。北京：人民出版社。
- 西川滿。1992。〈日據時期臺灣創作版畫的始末〉，《雄獅美術》第二百五十八期，頁130-133。
- 立石鐵臣。1946/03/17。〈黃榮燦先生的木刻藝術〉（日文），《人民導報》。
- 李石樵。1946。〈談臺灣文化的前途〉（日文），《新新》第七期，頁4-8。
- 李錫奇。1991。〈中國現代版畫藝術的發展〉，收錄於《當代臺灣繪畫文選1945-1990》，郭繼生編，頁180-185。臺北：雄獅。
- 吳宇棠。2009。《臺灣美術中的「寫實」（1910-1954）：語境形成與歷史》，輔仁大學比較文學研究所博士論文，未出版。
- 吳埜（吳步乃）。1988。〈難忘四十年前舊遊地——木刻家朱鳴岡憶臺灣之行〉，《雄獅美術》第二百一十期，頁150-154。
- 。1989。〈夢魂所繫的大地——訪光復初曾到臺灣的幾位大陸畫家〉，《雄獅美術》第二百二十一期，頁60-76。
- 。1990。〈思想起——黃榮燦一位被歷史遺忘的木刻版畫家〉，《雄獅美術》第二百三十三期，頁70-72。

- 。1991。〈思想起——黃榮燦（續篇）〉，《雄獅美術》第二百四十二期，頁87-89。
- 。1993。〈思想起黃榮燦（續三）〉，《雄獅美術》第273期，頁87-92。
- 。1995。〈黃榮燦的木刻〉《雄獅美術》第二百九十期，頁86-88。
- 倪再沁。1999。〈時代的他者——二二八年代的美術見證〉，收錄於《時代的他者——二二八年代的美術見證》，臺灣國立美術館編輯委員會編，頁1-2。臺中：國立美術館。
- 梅丁衍。1996a。〈黃榮燦疑雲——臺灣美術運動的禁區（上）〉，《現代美術》第六十七期，頁40-63。
- 。1996b。〈黃榮燦疑雲——臺灣美術運動的禁區（中）〉，《現代美術》第六十八期，頁38-53。
- 。1996c。〈黃榮燦疑雲——臺灣美術運動的禁區（下）〉，《現代美術》第六十九期，頁64-76。
- 。1999。〈黃榮燦身世之謎·餘波蕩漾〉，《藝術家》第二百八十六期，頁372-376。
- 。2000。〈戰後初期臺灣「新現實主義美術」之孕育及流產——以李石樵畫風為例〉，《現代美術》第八十八期，頁42-56。
- 。2002a。〈美術家的正義之聲——「恐怖的檢查」〉，《典藏今藝術》第一百一十四期，頁70-73。
- 。2002b。〈黃榮燦為誰犧牲？〉，《典藏今藝術》第一百一十四期，頁74-75。
- 郭沫若。1946/01/26。〈向人民大眾學習〉，《人民導報》，南虹，第二十四期。
- 陳其茂。1994。《版畫研究——研究報告展覽專輯彙編》。臺中：國立臺灣美術館。
- 陳映真、曾建民編。1999a。《噤啞的論爭》。臺北：人間。
- 陳映真、曾建民編。1999b。《1947-1949臺灣文學問題論議集》。臺北：人間。
- 陳建忠。2007。《被詛咒的文學：戰後初期（1945-1949）臺灣文學論

集》。臺北：五南。

陳烟橋。1946a。〈魯迅論木刻版畫〉，《月刊》第一卷第五期，頁41-47。

——。1946b。〈魯迅怎樣指導青年木刻家〉，《文藝春秋》第二卷第四期，頁77-83。

——。1946c。〈魯迅先生與中國新興木刻藝術〉，《臺灣文化》第一卷第二期，頁10-12。

陳樹升。1999a。〈魯迅·中國新興版畫·臺灣四零年代左翼版畫（上）〉，《臺灣美術》第四十四期，頁30-54。

——。1999b。〈魯迅·中國新興版畫·臺灣四零年代左翼版畫（下）〉，《臺灣美術》第四十六期，頁85-96

——。1999c。〈從寫實到隱喻——二二八年代臺灣版畫初探〉，收錄於《時代的他者——二二八年代的美術見證》，國立臺灣美術館編輯委員會編，頁11-23。臺中：國立臺灣美術館。

——。2005。〈黃榮燦與光復初期的臺灣美術——從《恐怖的檢查——臺灣二二八事件》談起〉，《臺灣美術》第五十九期，頁64-85。

張毓婷。2008。〈戰鬥精神之外——論黃榮燦的《臺灣阿美族豐收舞》〉，《臺灣美術》第七十二期，頁100-120。

甦姓。1947。〈也漫談臺灣藝文壇〉，《臺灣文化》第二卷第一期，頁14-17。

黃榮燦。1945。〈抗戰中的木刻運動〉，《月刊》第一卷第二期，頁61-62。

——。1946a/01/4。〈迎一九四六—願望直前〉，《人民導報》，〈南虹〉第二期。

——。1946b/01/28。〈從學習說起〉，《人民導報》，南虹，第二十六期。

——。1946c/01/30。〈關於造形藝術〉，《人民導報》，南虹，第二十八期。

——。1946d/02/08。〈怎樣利用假期〉，《人民導報》，南虹，第三十四期。

- 。1946e/02/11。〈婦女要求民主〉，《人民導報》，南虹，第三十五期。
- 。1946f。〈新興木刻藝術在中國〉，《臺灣文化》，第一卷第二期，頁14-16。
- 。1946g/10/06。〈木刻家A.克拉甫琴珂（上）〉，《新生報》，星期畫刊。
- 。1946h。〈悼魯迅先生——他是中國的第一位新思想家〉，《臺灣文化》，第一卷第二期，頁13。
- 。1946i/11/03。〈木刻家A.克拉甫琴珂（下）〉，《新生報》，星期畫刊。
- 。1946j/12/01。〈創作木刻論〉，《和平日報》，每週畫刊，第十一期。
- 。1947a。〈版畫家：凱綏·科勒惠支〉，《臺灣文化》，第二卷第一期，頁10-13。
- 。1947b。〈新現實的美術在中國〉，《臺灣文化》，第二卷第三期，頁15。
- 。1947c。〈美術教育與社會生活〉，《臺灣文化》，第二卷第五期，頁10-11。
- 。1948a/09/06。〈凱綏·科勒惠支〉，《新生報》，橋副刊。
- 。1948b/11/29。〈正統美展的厄運——並評三屆《省美展》出品〉，《新生報》，橋副刊，第一百八十九期。
- 。1949a。〈紅頭嶼去來〉，《臺旅月刊》。臺北：臺灣旅行社。
- 。1949b/0605。〈濕裝現實的美術——評《臺陽美術展》〉，《公論報》，藝術副刊。
- 。1947c/09/07。〈琉球嶼寫畫記〉，《新生報》，藝術生活。
- 臺灣文化協進會。1946。〈美術座談會〉，《臺灣文化》第一卷第三期，頁20-24。
- 魯迅。1982。《魯迅論美術》，張望編。上海：人民美術出版社。
- 。2005a。〈340328 致陳烟橋〉，收錄於《魯迅全集·書信》十三卷，郭娟編，頁53-54。北京：人民文學。

- 。2005b。〈340419 致陳烟橋〉，收錄於《魯迅全集·書信》十三卷，郭娟編，頁80-81。北京：人民文學。
- 。2005c。〈350204 致李樺〉，收錄於《魯迅全集·書信》十三卷，郭娟編，北京：人民文學，頁371-373。
- 。2005d。〈350616 致李樺〉，《魯迅全集·書信》十三卷，郭娟編，北京：人民文學，頁481-483。
- 。2006a。〈〈近代木刻選集〉（1）小引〉（1929），收錄於《魯迅文集——集外集拾遺》，頁177-178。北京：吉林文史出版社。
- 。2006b。〈〈近代木刻選集〉（2）小引〉（1929），收錄於《魯迅文集——集外集拾遺》，頁186-187。北京：吉林文史出版社。
- 。2006c。〈《新俄畫選》小引〉（1930），收錄於《魯迅文集——集外集 集外集拾遺》，頁192-194。北京：吉林文史出版社。
- 。2006d。〈一八藝社習作展覽會小引〉（1931），收錄於《魯迅文集——二心集》，頁80。北京：吉林文史出版社。
- 。2006e。〈《引玉集》後記〉（1934），收錄於《魯迅文集——集外集 集外集拾遺》，頁246-251。北京：吉林文史出版社。
- 。2006f。〈文藝的大眾化〉（1934），收錄於《魯迅文集——集外集 集外集拾遺》，頁195-196。北京：吉林文史出版社。
- 。2006g。〈論「舊形式的採用」〉（1934），收錄於《魯迅文集——且介亭雜文》，頁14-16。北京：吉林文史出版社。
- 。2006h。〈連環圖畫瑣談〉（1934），收錄於《魯迅文集——且介亭雜文》，頁17-18。北京：吉林文史出版社。
- 。2006i。〈木刻紀程小引〉（1934），收錄於《魯迅文集——且介亭雜文》，頁31-32。北京：吉林文史出版社。
- 。2006j。〈全國木刻聯合展覽會專輯——序〉（1935），收錄於《魯迅文集——且介亭雜文二集》，頁82-83。北京：吉林文史出版社。
- 。2006k。〈凱綏·珂勒惠支版畫選集—序目〉（1936），收錄於《魯迅文集——且介亭雜文末編》，頁2-9。北京：吉林文史出版社。
- 。2006l。〈記蘇聯版畫展覽會〉（1936），收錄於《魯迅文集——且

宣稱見證二二八事件的木刻版畫：黃榮燦〈恐怖的檢查〉暨其木刻創作

介亭雜文末編》，頁10-12。北京：吉林文史出版社。

橫地剛著，陸平舟譯。2002。《南天之虹：把二二八事件刻在版畫上的人》。臺北：人間。

謝里法。1986。〈中國左翼美術在臺灣〉，《臺灣文藝》第一百零一期，頁129-156。

Herbert Marcuse (馬庫色) 著，羅麗英譯。1988。《愛欲與文明》 (*Eros And Civilization*)。臺北：南方。

## 二、外文書目

Foster, Hal. 1999, "For a Concept of the Political in Contemporary Art," in *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, New York: the New Press, pp.139-156.

Rancière, Jacques. 2009, *The Emancipated Spectator*, London: Verso.

——. 2006, *The Politics of Aesthetics*, London: Continuum.

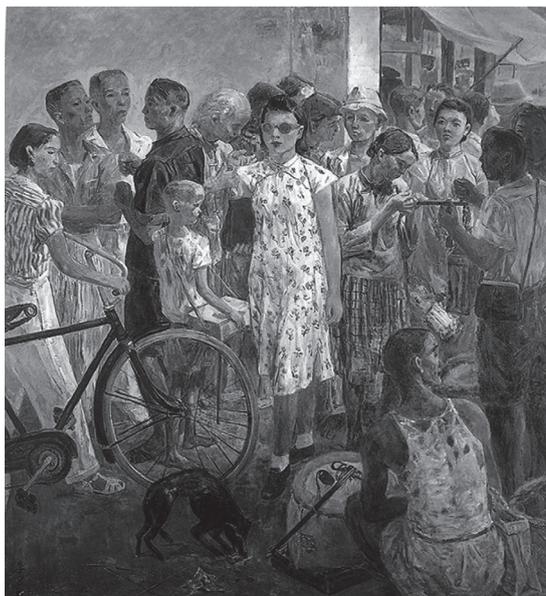
## 圖檔



【圖1】黃榮燦，〈恐怖的檢查〉1947（圖片來源：吳埜，〈思想起黃榮燦（續三）〉，《雄獅美術》第二百七十三期，1993，頁89）



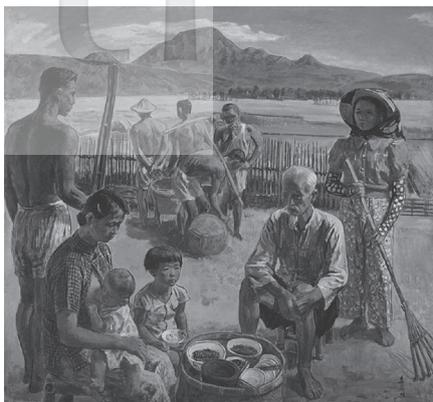
【圖2】《文匯報》1948年4月28日（圖片來源：吳埏，〈思想起黃榮燦（續三）〉，《雄獅美術》第二百七十三期，1993，頁88）



【圖3】李石樵，〈市場口〉1945（圖片來源：王德育，《臺灣美術家全集8 李石樵》，臺北：藝術家，1993，頁62）

airiti

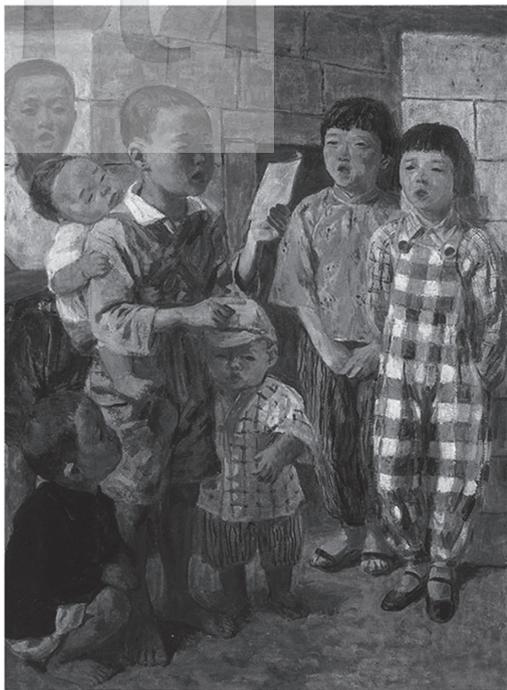
宣稱見證二二八事件的木刻版畫：黃榮燦〈恐怖的檢查〉暨其木刻創作



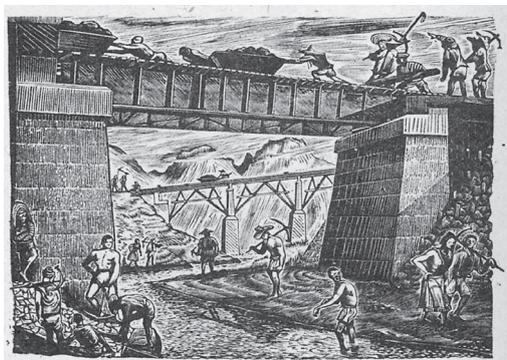
【圖4】李石樵，〈田家樂〉1946（圖片來源：《李石樵百歲紀念展》，臺北：市立美術館，2007，頁43）



【圖5】李石樵，〈建設〉1947（圖片來源：王德育，《臺灣美術家全集8李石樵》，臺北：藝術家，1993，頁67）



【圖6】李石樵，〈合唱〉1943（圖片來源：王德育，〈臺灣美術家全集8李石樵〉，臺北：藝術家，1993，頁61）



【圖7】黃榮燦，〈修鐵路〉，《抗戰八年木刻選集》1946/09（最早應是1942年慰問湘桂鐵路工時畫）（圖片來源：吳埜，〈黃榮燦的木刻〉，《雄獅美術》第二百九十期，1995，頁87）

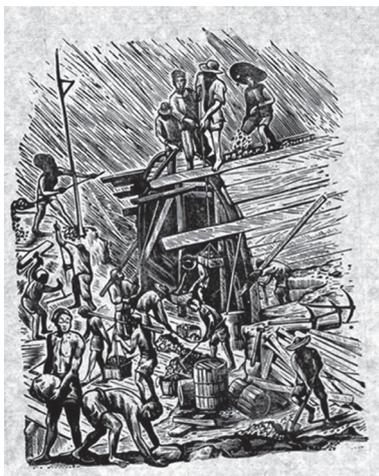
airprint  
宣稱見證二二八事件的木刻版畫：黃榮燦〈恐怖的檢查〉暨其木刻創作



【圖8】黃榮燦，〈鐵道建設〉1945（圖片來源：梅丁衍，〈黃榮燦疑雲——臺灣美術運動的禁區（中）〉，《現代美術》第六十八期，1996，頁45）



【圖9】王麥桴，〈臺北貯煤場〉約1947-1948（圖片來源：橫地剛，《南天之虹》，2002，頁227）



【圖10】黃榮燦，〈重建家園〉，《臺灣新生報》元旦特刊 1946/011/01（最早創作1945/10/10「九人木刻聯展」，曾又名〈建設〉，《月刊》第一卷第二期、〈修築〉，《日月潭週報》第十二期、〈築隧道〉，《和平日報》、〈趕築防空壕〉，〈隧道〉，《木刻選集》）（圖片來源：吳埜，〈黃榮燦的木刻〉，《雄獅美術》第二百九十期，1995，頁88）



【圖11】鄭世璠，〈三等車內〉1949（圖片來源：《鄭世璠油畫回顧展》，臺中：國立臺灣美術館，1995，頁17）



【圖12】朱鳴岡，〈迫害〉1948（圖片來源：陳樹升，〈魯迅·中國新興版畫·臺灣四零年代左翼版畫（下）〉，《臺灣美術》第四十六期，1999，頁92）

宣稱見證二二八事件的木刻版畫：黃榮燦〈恐怖的檢查〉暨其木刻創作



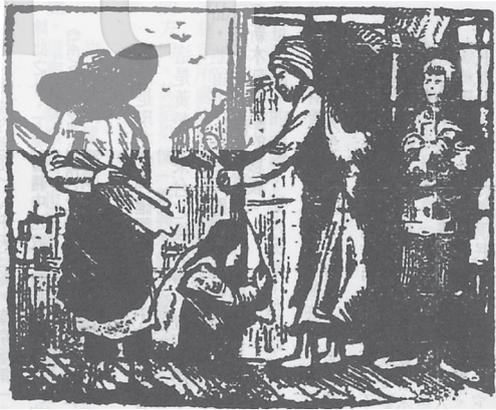
【圖13】汪刃鋒，〈為了米〉1948（圖片來源：世紀風華臺灣美術網站）



【圖14】黃榮燦，〈迎新年舞〉1946（圖片來源：《人民導報》，〈南虹〉，第一期1946）



【圖15】圖片來源：黃榮燦，〈目的與手段〉文章與插圖，1946年1月27日

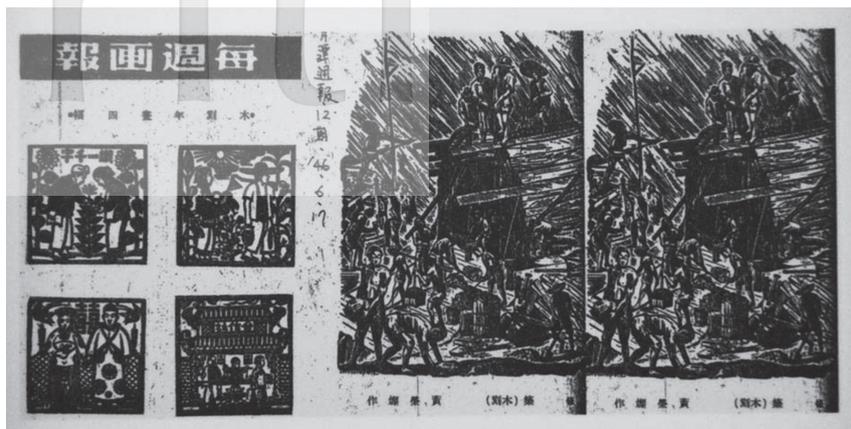


【圖16】黃榮燦，〈建設家園〉約1946（圖片來源：橫地剛，《南天之虹》，2002，頁49）



【圖17】圖片來源：《臺灣新生報》1946/01/01（原黃榮燦，〈重建家園〉）

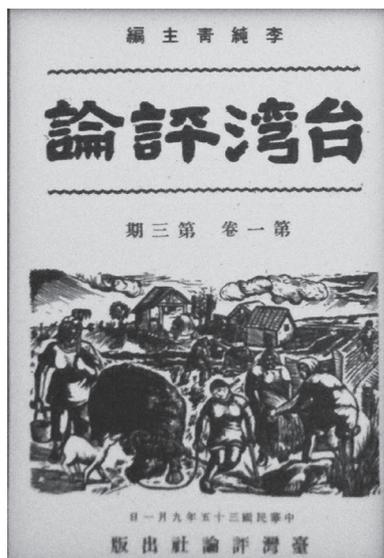
宣稱見證二二八事件的木刻版畫：黃榮燦〈恐怖的檢查〉暨其木刻創作



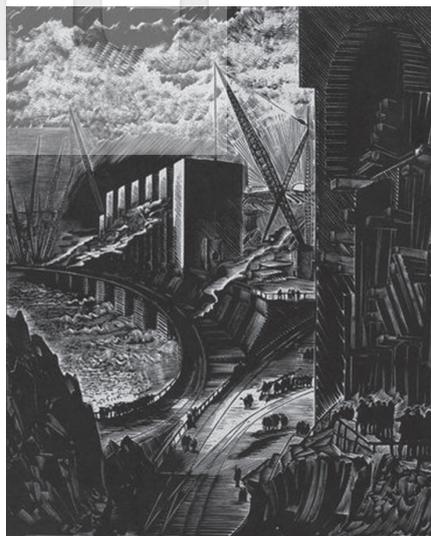
【圖18】黃榮燦，〈修築〉（圖片來源：《日月譚》，〈每週畫報〉第十二期，1946/06/17，原黃榮燦，〈重建家園〉）



【圖19】（左）圖片來源：《臺灣評論》，第一卷第四期封面，1946/10/01（原黃榮燦，〈修鐵路〉）



【圖20】（右）圖片來源：《臺灣評論》，第一卷第三期，1946/09/01（原黃榮燦，〈收穫〉）



【圖21】克拉甫兼柯(A.I. Kravchenko)，〈第聶伯水閘〉(Dneprostroy) (《蘇聯版畫集》) (圖片來源：張望編，《魯迅論美術》，上海：人民美術出版社，1982)



【圖22】柯勒惠支，《貧困的圖像》Ⅲ：〈在醫生那裡〉(Beim Arzt)，1908-1909 (圖片來源：《新生報》1948/09/06)

airiti  
宣稱見證二二八事件的木刻版畫：黃榮燦〈恐怖的檢查〉暨其木刻創作



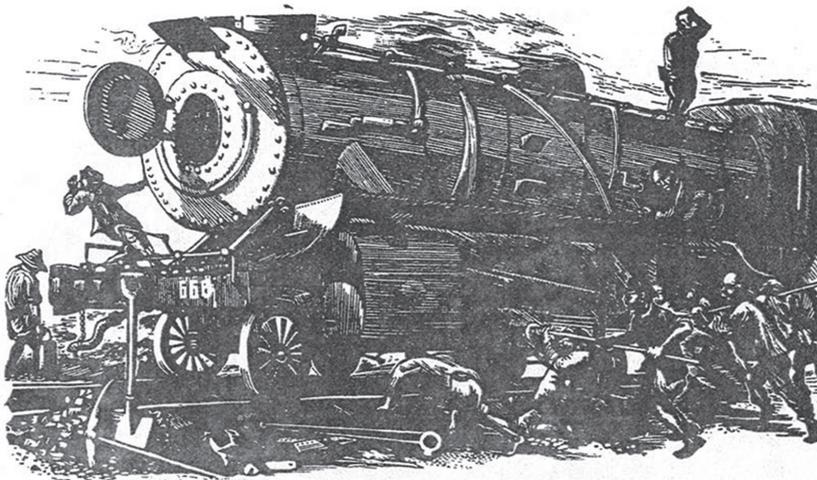
【圖23】黃榮燦，〈勝利的黎明〉，刊於《良友》第一百七十一期，1941  
（圖片來源：梅丁衍，〈黃榮燦疑雲——臺灣美術運動的禁區（下）〉，  
《現代美術》第六十九期，1996，頁67）



【圖24】黃榮燦，〈戰鬥勝利〉，《柳州日報》〈草原〉第四期，  
1942/12/13（圖片來源：《黃榮燦紀念特展特刊》，臺北：市立文化局，  
2012，頁53）



【圖25】黃榮燦，〈秋收〉（圖片來源：《月刊》第一卷第二期，1945/12）



【圖26】黃榮燦，〈上焊〉（又名〈搶修火車頭〉），曾刊於《生活》（Life）1945/04/09（圖片來源：吳埜〈黃榮燦的木刻〉，《雄獅美術》第二百九十期，1995，頁87）

airiti

宣稱見證二二八事件的木刻版畫：黃榮燦〈恐怖的檢查〉暨其木刻創作



【圖27】黃榮燦，〈桂林街頭〉，曾刊於《文藝春秋》第二卷第五期，1946/05/15，最早名為〈送別〉1945/12（圖片來源：梅丁衍，〈黃榮燦疑雲——臺灣美術運動的禁區（下）〉，《現代美術》第69期，1996，頁66）



【圖28】李樺，〈重逢〉（圖片來源：《月刊》第一卷第二期，1945/12）



【圖29】王琦，〈聽眾〉（圖片來源：《月刊》第一卷第二期，1945/12）



【圖30】黃榮燦，〈不能忽視的現象〉1946（圖片來源：橫地剛，《南天之虹》，2002，頁97）

宣稱見證二二八事件的木刻版畫：黃榮燦〈恐怖的檢查〉暨其木刻創作



【圖31】（左）黃榮燦，〈失業工人待救〉，《和平日報》，〈每週畫刊〉，1946/10/20（圖片來源：橫地剛，《南天之虹》，2002，頁92）

【圖32】（右）黃榮燦，〈造紙廠之洗料工人〉（圖片來源：（《新生報》〈星期畫刊〉，1946/11/03）



【圖33】黃榮燦，〈拾破渣的孩子〉，（《新生報》〈藝術生活〉，1950/01/15（圖片來源：橫地剛，《南天之虹》，2002，頁349）

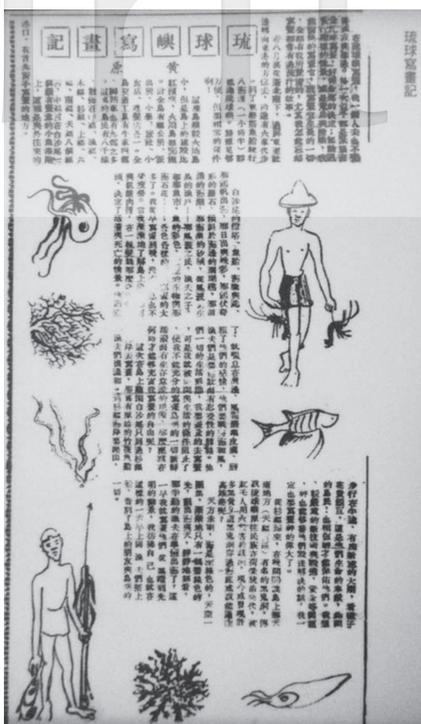


【圖34】黃榮燦，〈米又漲價〉（圖片來源：（《臺灣新生報》，〈星期畫刊〉第三十四期，1947/01/19）



【圖35】方向，〈按摩女〉1953（圖片來源：《方向教授創作五十年回顧展》，臺中：國立臺灣美術館，1992，頁35）

宣稱見證二二八事件的木刻版畫：黃榮燦〈恐怖的檢查〉暨其木刻創作



【圖36】黃榮燦，〈琉球嶼寫畫記〉  
（圖片來源：《新生報》，〈藝術生活〉，1949/09/17）



【圖37】黃榮燦〈紅頭嶼去來〉一文之  
寫生作品（圖片來源：《臺旅月刊》，  
1949/02）



【圖38】黃榮燦，〈臺灣耶美族豐收舞〉1950（圖片來源：梅丁衍，〈黃榮燦身世之謎·餘波蕩漾〉，《藝術家》，臺北：藝術家，頁373）



【圖39】黃榮燦，〈耶眉族的頭髮舞〉（圖片來源：《臺旅月刊》，1949/02）



【圖40】陳其茂，〈阿眉族舞蹈〉（圖片來源：《新生報》，1948/11/29）