

尋畫

追尋吳耀忠的畫作、朋友與左翼精神

陳瑞樺——文

一九三七昭和年間，海山郡三峽中街上的聚雲齒科醫院吳玉雲醫師喜獲麟兒，取名為吳耀忠。小男孩懂事後，他喜歡蹲在騎樓下，以父親的石膏齒模為畫筆，以老街騎樓的地板為畫布，就這樣一筆一筆地畫出了自己的生命故事，同時也畫出了台灣戰後現實主義文化運動中，一道時斷時續卻深刻鮮明的軌跡。

從寫實主義到現實主義

吳耀忠寫實技藝的養成受惠於他的老師李梅樹，年輕畫家追隨老師的作畫風格，畫著自己的家鄉及親友。在李梅樹的特許下，吳耀忠得以站在老師身後觀察他的作畫步驟，深入掌握老師的繪畫技藝。^[1]經由李梅樹的嚴格教導及自身的勤勉練習，吳耀忠畫布上的油彩愈來愈薄，層次卻愈來愈厚，成為傳承李梅樹寫實畫藝的不二弟子。特別是吳耀忠在一九六〇年前後所畫的人像，更被認為充分體現了李梅樹的繪畫技藝和精神。最常成為吳耀忠模特兒的，是他的大妹吳明珠，由此畫就的《芳苑》、《黃衣》等作品，讓少女在時光中凝結成永恆形象。

然而在另一方面，與初中開始訂交的摯友陳永善（映真）之間對於人生、社會及世界的探討，逐漸轉變了吳耀忠的內在世界，畫家的繪畫主題漸

漸從家鄉景物及女性的恬靜美好，轉變為擊打在礁石上衝濺開來的浪花，以及暗夜中籠罩的苦悶。一九六二年獲得省展優選的畫作《長夜》，畫了青年畫家自身單手抱頭坐在散落地板的畫紙之間；同年另一幅畫作《寫摯友永善》畫的則是低頭沈思的知識分子。這兩幅畫所營造的氛圍已非恬靜平寧，而是對於生命的苦悶感受與對社會的思索。

一九六七年標示了吳耀忠繪畫主題的重大轉變，當年一月出版的《文學季刊》第二期在目錄之後刊登了吳耀忠的畫作《屋簷下》，畫面中一位戴帽男子雙手交握、面容憂愁地坐著，在他右腿側靠著工具的木柄，那是一位勞動者。在已知的吳耀忠畫作中，這是最早表現出社會寫實風格的作品。我們可以設想，畫家的繪畫主題開始要從自身的生活世界轉向勞動者及庶民生活，畫風將要從寫實主義轉向現實主義。^[2]

然而這個轉向才剛啟動，就因為一九六八年的「民主台灣聯盟」案而中斷。吳耀忠在景美看守所中度過了七年的牢獄歲月，同時間陳映真則在綠島親身接觸了許許多多在白色恐怖中被逮捕的左翼運動老紅帽們。一九七五年，吳耀忠和陳映真「遠行」歸來，同年吳耀忠為陳映真的兩本著作《將軍族》和《第一件差事》繪製書封畫作《少年鞋匠》及《兒童》^[3]，這兩幅畫標示了吳耀忠現實主義轉向的

重新出發。一九七六年，遠景出版社出版《鍾理和全集》，由吳耀忠繪製的書封畫面中，坐著兩位面帶愁容的工人，其中右邊那位雙手交握，正是十年前《屋簷下》畫作中那位勞動者的形象。二〇一〇年二月，尋畫小組在遠景出版社看到了這幅畫，赫然發現原來書封所用的畫面並非畫作的全部，畫面上一橫一直畫了兩條線，標出了書封要用的範圍。在線外還畫了第三個人，他兩肘撐在膝上，臉朝下埋在交疊的雙掌之後，勞動者的整體輪廓已經出現，但細部尚未完成。如果吳耀忠一九六七年的現實主義轉向才剛開始便已中斷，那麼一九七六年的《屋簷下》則象徵地呈現了此一轉向的接續發展。

吳耀忠現實主義的繪畫轉向隨著鄉土文學論戰進一步展開。大體而言，他為王拓、曾心儀、吳濁流、鍾理和等人在遠景出版社出版作品所繪製的書封集中在一九七六年到七八年；^[4]為《仙人掌》繪製系列人物肖像以及為《台灣文藝》畫「建築連作」也在一九七七年到七八年間。接著吳耀忠於一九八〇年到八一年間為四季出版社畫了一系列以庶民生活及勞動為主題的作品。

從文學性公共領域到社會性公共領域

一九七七年到八〇年是吳耀忠出獄後生命狀態最好的時光，這段期間他除了書封作品之外，並受

陳逢椿的邀請參與春之藝廊的籌畫及擔任經理。在此期間，吳耀忠與《雄獅美術》雜誌發行人李賢文合作，策畫了洪瑞麟、陳澄波、陳夏雨等一系列展覽以及辦理新人獎選拔，並在藝廊負責人陳逢椿的支持下舉辦藝文講座，帶動了當時台灣的藝術討論風潮，讓春之藝廊與《雄獅美術》共同構成鄉土文學論戰所帶動的現實主義文藝路線在美術場域的重要據點。然而弔詭地是，春之藝廊的崛起一方面呼應了鄉土文學論戰的時代氛圍，但在另一方面也鑲嵌在台灣隨著經濟發展而逐漸蓬勃的藝術市場中，從而春之藝廊的成功，也讓出資者之間在經營路線的主張上出現分歧。一九八一年，春之藝廊改組，陳逢椿交出春之藝廊的經營權，吳耀忠隨之辭職。在此之後，吳耀忠以文化藝術進行社會實踐的希望再次受挫，意氣逐漸消沉。

在離開春之藝廊之後，吳耀忠與一群年輕朋友的相遇，讓他的生命獲得某種間接的熱能，由此重新激起畫家部分的創作動力。透過詩人施善繼的介紹，吳耀忠認識了楊渡，又因楊渡的引介，認識了徐璐、鍾喬，因此義務為他們所辦的刊物畫封面，從而在一九八二年四到七月間出版的《關懷》及《大地生活》上，留下《童玩》、《修道班作業》、《紙器工人作業》等等作品。和這些青年朋友們接觸，讓吳耀忠重新感受到理想主義的熱情，但在精

神狀態上，他已然讓自己退居到第二線。在刊物出版後，吳耀忠將這些畫作送給了刊物發行人徐璐、編輯楊渡和鍾喬，以及文章作者陳素香等人。從義務作畫到慷慨贈畫，體現其中的不只是一種社會主義的藝術理念，同時也是一種不同世代理想主義者之間相重相惜的美好情誼。

就其社會意義來看，吳耀忠的美術創作歷程，正呈現了台灣寫實主義繪畫向現實主義發展，以及美術與文學性公共領域結合，進而開展為社會性及政治性公共領域的發展軌跡。

不朽冠冕與晶瑩寶石：作家肖像

離開春之藝廊後，吳耀忠的生計來源主要是靠為出版社畫書封來維持，特別是為遠景出版社的「諾貝爾文學獎全集」畫作家肖像，由此留下了許多精彩的人像作品。

早在一九六七年十一月《文學季刊》第五期及一九六八年二月改版為大開本的《文學季刊》第六期，吳耀忠便已搭配〈芥川龍之介作品選譯〉及〈卡繆短篇小說選〉畫下這兩位作家的肖像。

一九七八年遠景出版社開始出版「世界文學全集」，邀請吳耀忠繪製其中部分書封，因此吳耀忠又重新開始畫作家肖像。一九八〇年，遠景出版社發行人沈登恩決定編印中文版的「諾貝爾文學獎全

集」，邀請陳映真出任主編。全集於一九八二年推出，封面的作家肖像由吳耀忠、梁正居、邱美月所繪，其中以吳耀忠的作品最多。由此因緣，吳耀忠留下了約七十幅的肖像畫作。這批作品不論是神韻或層次，都展現出他深厚的寫實技藝。

陳映真在〈不朽的冠冕：「諾貝爾文學獎全集」出版緣起〉中寫下：

在人類漫長的歷史中，人類似乎祇有一小部份的人，為了描畫並且實踐一些美善之夢，為了仰望並追逐高懸天邊的熠熠星光，聲嘶力竭，赴湯蹈火。但同時，一次又一次集體的愚昧、貪婪和暴力，不斷地摧毀著那美善之夢，使熠熠的明星晦暗失色。但是，當歷史的巨流滾滾而來，又洶湧而去，那些專制的君王、好戰的將軍，都隨歷史的浪捲流失無蹤，而人類企求普世的和平、正義和愛的理想，卻像晶瑩的寶石，永遠留在歷史的海灘上，閃耀著動人心魄的光芒。

今日我們重新審視這批畫作，一幅幅畫面中凝結的精神氣韻，就如同歷史海灘上一顆顆晶瑩的寶石。觸動我們心弦的，不僅是寫下這些文學經典的作者，同時也是畫下這些精彩肖像的吳耀忠。

未完成的轉折

一九八四年，吳耀忠畫了生命後期最重要的作品：《上工》^[5]和《山路》，這也是他畫風的最後一次轉折。

《上工》是吳耀忠受鍾肇政所託為《台灣文藝》合訂本繪製的書衣，畫的是鷹架上的建築工。這幅畫的尺寸為107×204公分，是目前所知吳耀忠畫作中號數最大的作品。在此之前，吳耀忠在一九七八年和八〇年兩度以建築工為主題進行「建築連作」的創作，但這些作品都是寬度40公分左右的小幅油彩及水彩作品。朋友們勸吳耀忠進一步將這些作品發展成油畫，這件事卻遲遲沒有進行。在此意義上，一九八四年的《上工》可視為「建築連作」系列的完成。

如果畫作是畫家內心世界的反映，那麼從「建築連作」到《上工》的內容及風格轉變，也就可以看成是畫家心境轉變的表徵。一九七八年的「建築連作」共有五幅，依序為：團結、邁步、照應、關懷、奮進，其中《邁步》、《關懷》、《奮進》等三幅，畫家將自己的視角放在工人之間，《團結》及《照應》雖然是從旁觀看工人的勞動，但距離並不遙遠，工人的勞動實踐發生在畫家眼前。一九八〇年的「建築連作」，畫家拉開了距離，在較遠處看著工人的作業，工人的面目並不清楚，但身體仍然

有著清楚的輪廓。到了一九八四年的《上工》，畫面呈現出一種朦朧的動態，像是隔著工地煙塵看鷹架上的建築工，畫面中工人的表情乃至輪廓都已看不清楚，較遠處的工人甚至就要隱沒在煙塵中，卻能感受到他們的動作正在進行。這可能是吳耀忠畫作中最以寫意方式來表現社會寫實的作品了，它在畫技上表現了動態，卻放開了具象的形體寫實。^[6]從一九七八年在畫面中凝結工人動作中的永恆瞬間，繼而一九八〇年以遠觀的視角來描繪工人，最後在一九八四年不再把握永恆的瞬間，而試圖呈現出勞動過程中的動態感。我們可以說，這三種類型分別是從內部介入式地表現同志情誼、從外部觀察式地呈現工人勞動，最後在塵世中抽離地表現人間。

同年另一幅畫作《山路》更加激烈地挑戰了畫家自己秉承的寫實主義傳統。這幅畫原本是為了陳映真的小說集《山路》的書封而作，畫面中的男子身穿沾著血汗的白衫，右手提著布包大步前行，他的項上無頭，脖頸處飛散出一片血霧，布包裡裹著的顯然是他自己的頭顱。吳耀忠在這幅畫中以魔幻的筆法來描繪他心中勇毅的革命者，這在他之前的畫作中從未有過，然而這張作品後來並未被採納。後來《山路》的封面仍然是由吳耀忠所繪，只是主題換成了遠觀的山景：前方是墨綠轉黑的山腰、遠

處是由青綠轉藍的山峰，從山峰後如穹廬延伸而來的是映著霞光的天空。山腰墨黑處，間雜著幾抹殷紅；激昂的直面介入，又再轉為淡然遠觀。如果這幅畫是吳耀忠從社會寫實向魔幻寫實的轉折，那麼它既是一次激進的開始，同時也是另一次未完成。

值得一提的是，一九八四同年，吳耀忠還畫了另一幅《建築工》，這幅畫和《上工》有著相同的構圖素材，但尺幅較小（60×50公分），畫法也較接近先前的作品。後來，這幅畫的原收藏者打算出售，由吳耀忠弟媳林素瓊買回，並在二〇〇六年與家人保存的其他畫作一併捐贈給國美館，這也是國美館收藏的吳耀忠畫作中唯一能夠體現其現實主義精神的作品。

以封面設計實現繪畫的民眾化

以入獄及出獄為分隔點，吳耀忠畫作可分為寫實主義時期及現實主義時期，前期是他師從李梅樹學習到師大美術系就讀這段期間的畫作，主要表現為功底紮實的人物及風景畫；後期則經常以勞動及庶民生活為題材，表現出濃厚的社會主義思想。吳耀忠留傳於世的大型油畫多為前期所作，後期的大型畫作則只有《建築工》、《上工》、《山路》等三幅，其餘都是小號的作品。然而吳耀忠後期的畫作卻有一個極大的特色，那就是他繪製了數量相當多

的精彩書封。畫家之所以畫這些作品固然有經濟的因素，但這些勞動同時也是吳耀忠對於藝術所抱持觀點的實踐。他在一九七八年接受好友陳映真（許南村）專訪時表示：

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。^[7]

由於抱持社會主義的藝文觀，一方面吳耀忠對自己的作品變成書封這件事賦予了正面積極的意義，認為通過書封印刷可以讓藝術作品為更多的民眾所共享；同時在另一方面，他並不將畫作視為商品，因此在吳耀忠生前，其作品並未出現在藝術市場。他的前期畫作除了致贈好友，以及由母校台灣師範大學收藏，其餘均存放家中。

吳耀忠去世後，一批畫作因失竊而流入藝術

市場，其中部分被畫家李健儀發現後通知吳耀忠親友出資購回；另一批畫作則由大妹吳明珠及妹婿林克斌保存照顧，之後再由弟媳林素瓊委託李健儀修復。二〇〇三年一月六日，李健儀將畫作送還，接著在好友蔣勳、陳映真等人的奔走下，展開了將吳耀忠畫作捐贈給公立美術館收藏的接洽過程。幾經周折，吳耀忠家屬決定將吳所遺留的八十餘幅油畫及油彩，連同其他素描、水彩、蛋殼畫等作品一併捐贈給國立台灣美術館。這批作品除《建築工》以及因生計受託繪製的肖像畫，絕大部分是吳耀忠的早期創作。二〇〇九年七月至九月，國美館策劃舉辦了兩檔「人與歷史的關懷——吳耀忠作品捐贈展」，算是為吳耀忠前期許多畫作找到了歸宿。但在另一方面，吳耀忠出獄後所畫的許多文學出版品及黨外雜誌的書封畫作，或由出版社、刊物發行人及主編等收藏，或是在刊物出版後贈送朋友，因此散存各處。

逆溯時光的追尋

二〇〇九年五月，林麗雲受聘於交通大學亞太／文化研究室擔任駐校作家一年，以「尋畫——由畫家吳耀忠出發的左翼拼圖」為主題，與交通大學亞太／文化研究室蘇淑芬及清華大學社會學研究所陳瑞樺組成研究團隊，進行報導文學的調查寫作。

在訪問過程中，陸續找到吳耀忠畫作一百三十餘幅。研究小組決定徵詢收藏吳耀忠畫作的親友們同意，將散落各處的作品集合起來舉辦展覽，並邀請持畫者寫下自己收存吳耀忠畫作的故事，將文章連同畫作一起編印為書畫冊，以便為吳耀忠與台灣美術及台灣社會的關係留下一份紀錄。這本書畫冊，便是「尋畫」計畫的成果。

以下的內容分為三輯：輯一「藏畫·故事」是親友收藏的畫作，其中包含贈送給友人及後來親友由市場中買回的早期畫作，以及後期為各種刊物繪製封面之後贈送給朋友的作品。除此之外，我們還收錄了吳耀忠晚年所收的兩位學生之一吳佳謀於一九八六年速寫病榻上的吳耀忠，以及吳耀忠的侄兒吳冠德以當年大伯於家中拍攝照片為藍本的畫作，畫面中兩位小女孩正是吳冠德的兩位姊姊。吳佳謀和吳冠德延續的，是吳耀忠以繪畫作為志業的精神。不同世代的朋友們，分別在不同的時間、以不同的方式與吳耀忠的生命交會。通過他們的文章描述，我們得以更理解吳耀忠以及他的生命軌跡。輯二「書封·原畫」是吳耀忠為《台灣文藝》、《仙人掌》、《大地生活》等雜誌以及遠景、遠行、四季等出版社所畫的封面作品。輯三「作家·群像」則是遠景出版社「諾貝爾文學獎全集」和「世界文學全集」兩個書系由吳耀忠所畫的作家肖像畫。

對於這本畫冊應該取什麼名字，尋畫小組和交大亞太／文化研究室主持人陳光興共同討論許久，一度將標題訂為「希望·幻滅·堅持——現實主義畫家吳耀忠」。「希望·幻滅·堅持」這六個字要訴說的既是吳耀忠的生命及信仰，也是台灣左翼運動的發展歷程。存在於這六個字之外的是「理想」，對理想的希望，對希望的幻滅，對理想的堅持。之

後歷經多次討論及意見徵詢，決定採用原本的計畫名稱「尋畫」做為書畫冊、報導文學、畫展的共同主標題。「尋畫」這個標題所呈現的首先是一段當代的文化實踐過程：為了替畫家寫下生命故事，為了追溯台灣戰後現實主義文藝的流變，為了理解台灣左翼精神的發展，由此發生在二〇〇九～二〇一一年間的追尋。

【註釋】

1. 感謝吳佳謀轉述吳耀忠的陳述。
2. 「寫實主義」與「現實主義」在英文中的對應詞均為realism，在中文世界中，兩個詞彙經常互通使用。本文將「寫實主義」與「現實主義」視為具有共通形式要素但表現出不同精神內涵的兩種藝文理念，「寫實主義」主張描繪真實存在的對象，「現實主義」則進一步強調在寫實的形式之外，必須關注繪畫的內容與社會的關聯性。就此意義而言，「現實主義」也就是「社會寫實主義」。
3. 本文作者為便於指稱所暫定的畫名。
4. 但吳耀忠幫遠景出版社畫書封一直持續到一九八四年。
5. 《上工》是鍾肇政先生為畫作取的名字。
6. 這種筆法同時也反映了吳耀忠對寫實畫技的體悟。根據吳耀忠的學生吳佳謀的說明，吳耀忠認為，就人的視覺作用而言，目光注視的焦點是清楚的，但其他周遭的事物的輪廓卻是模糊的。換言之，視覺焦點之外的模糊動態輪廓更貼近人的視覺經驗。根據上述說明，我們可以了解，在《上工》所呈現的心境距離之外，吳耀忠在畫技上所試圖表現的正是人的視覺經驗，而這種視覺經驗並不會呈現為各處同等清楚的畫面。由此來看，我們便可理解為何《上工》畫面中心的兩名建築工的形體線條較清楚，其餘工人卻呈現出一種具有動態的模糊感。
7. 許南村，1978，〈人與歷史——畫家吳耀忠訪問記〉，《雄獅美術》90期，頁27-40。