

論壇

《文化研究》第十五期（2012年秋季）：326-334

人與歷史，敘事與現實主義繪畫

Man and History: On Narrative and Realist Painting

蕭阿勤

A-Chin Hsiau

一、人，歷史，渴望

1975年，38歲的吳耀忠度過了「民主台灣聯盟」案帶來的七年政治牢獄生涯，重獲自由。1978年，他接受同案入獄的摯友陳映真的專訪，訪問稿刊登於《雄獅美術》，成為他「生前唯一一篇完整敘述其生平及其繪畫理念的重要文章」（林麗雲、蘇淑芬、陳瑞樺 2012：15）。在訪談中，對於1950年代後半葉以來「五月畫會」引領的現代抽象繪畫風潮，吳耀忠如此批評：

自從「五月」風一刮，從無數年輕一代畫家的眼中、腦中、畫布上刮走了生活、生活中的人，以及生活中一切具象的東西；它也刮走了歷史，刮走了台灣，刮走了中國。對於台灣的抽象派，生活只成了一塊塊自欺欺人的色調和線條。個人熔化成爲不可辨識的、盲目的意識，從他的社會、民族和世界剝離了。人徹底地失去了他的歷史背景。從來沒有一種藝術像它那樣失去具體的內容。內容的貧窮相對地膨脹了形式。色塊和線條的遊戲和詐欺——這就是「抽象」……。（許南村 1978：32）

相對於當時已經風行台灣二十幾年的抽象畫趨勢，吳耀忠對於自己宗奉的寫實畫風，堅定不移。他如此闡述自己的理念：

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）

不管是對抽象繪畫風潮的批判，或是對寫實主義繪畫的堅持，

吳耀忠的理念核心都是人與歷史的關係，尤其是人與他人、社會、民族、世界的歷史關連。不管是他的繪畫理念，或是他的寫實畫作本身，以及他出獄時躬逢的70年代回歸現實的政治改革呼聲、回歸鄉土的文化潮流，都反映了一種強烈的渴望，渴望能夠彰顯、回復人類存在的本體狀態，亦即與歷史無法割離的人的樣貌。

二、世代，敘事，70年代

戰後台灣重大的政治、文化變遷，始於1970年代。這些變化既深且廣，對當時到現在的台灣社會，都影響深遠。60年代末、70年代初，台灣經濟起飛帶來的農村凋蔽、勞資糾紛、貧富不均等問題，日漸嚴重。70年代初重大的外交挫敗，更強烈打擊國民黨政府。這些變化迫使國民黨採取「革新保台」政策，而這時也正是由蔣中正到蔣經國的權力交替階段。在文化上，回歸鄉土的理念與實踐則逐漸發展。

70年代國民黨政府的政治革新，是爲了回應挑戰而有限度的被動調整。相對地，激發政治或文化明顯變革的積極因素，在於一股新而廣泛的社會力量的形成，而這股力量主要來自當時大約20到40幾歲之間的「戰後世代」。他們不管是本省或外省籍，即使不在台灣出生，也幾乎都在戰後的台灣成長，並接受國民黨體制下教育。與第二次世界大戰後世界許多國家類似，台灣在戰後初期出生的人口大增，高等教育也快速發展。60年代後半期台灣的知識階層，已經出現了大量的年輕成員。在70年代挑戰既有政治體制與文化傳統的社會主力，正來自這些戰後世代的知識分子。這股挑戰既有體制的力量，興起於「保衛釣魚台」（保釣）運動、中華民國喪失在聯合國代表中國的席位期間，亦即興起於1971、1972年的這段時期。

70年代初期開始，戰後世代在台灣政治、文化變遷上的角色愈來愈重要。保釣運動之後，衆多大學生與年輕知識分子所倡導的回歸現實或回歸鄉土的理念及改革主張，與戰後國民黨統治針鋒相對，最足以顯示他們對日後政治與文化的影響。他們的這些理念與主張，與他們的世代認同、國族認同密切相關，也鑲嵌於特定的歷史敘事中。釣

魚台主權爭議、喪失聯合國席位等重大政治事件，是促成這個「回歸現實世代」出現的關鍵因素。

在60年代台灣，關心政治社會問題、卻未能自由充分地參與政治社會事務的年輕知識分子，一般而言，經常感到孤懸於歷史之外，而與國族的命運有所隔閡，對國族缺乏真切感受，對時局發展又無能為力。在迷茫抑鬱中，他們經常展現孤絕自負的姿態。70年代初，台灣的年輕一代知識分子深受重大外交挫敗的刺激，廣泛經歷「覺醒」的過程。他們不分省籍背景，往往憑藉一個特定的歷史敘事，亦即一個關於中國在19世紀中期後，近百年來抵抗外國強權、追求獨立、民主、自由發展的國族故事，來理解台灣的處境，並且定位自己這一代在其中的責任與使命。他們反省批判上一代與自身以往的「流亡」心態，體悟到深入認識台灣社會、將自我與更廣大的外界現實聯繫起來的重要性，積極要求社會政治改革與文化創新。因此我以「回歸現實世代」來綜括指稱那些自覺地批判、揚棄流亡漂泊心態的廣泛的年輕人，尤其是其中積極挑戰政治體制、重構文化趨向的活躍分子。

70年代社會政治改革與回歸鄉土文化潮流的提倡，涉及上述「回歸現實」世代的形成。他們屬於年輕的戰後世代，從其中逐漸浮現，而組成分子相當廣泛，同時包括本、外省籍。相對於為數眾多的整個戰後世代，他們是其中占少數的知識階層成員而已。但是他們普遍反省批判戰後二十幾年國民黨統治所形塑的流亡心態，以及相關的文化建構與政治體制。他們挑戰既有體制，倡議改革創新的政治與文化理念，是扮演重要角色的歷史行動者，形塑了歷史變遷的性質與方向。

許多關於世代的研究告訴我們，類似台灣70年代初外交挫敗之類的重大「創傷事件」，是激發年輕世代產生強烈世代意識的主要因素。這類事件嚴重衝擊社會，使他們開始從更大的權力脈絡與社會結構來理解政治、文化現狀，以及所屬世代的歷史位置，進而萌生批判意識與行動。在當代社會，這種具有形塑重要歷史行動者、引發社會變遷的世代意識，又往往鑲嵌於國族歷史敘事。透過國族的歷史視野，積極參與、推動政治與文化變遷的年輕知識階層在時間洪流中自我定位，尋找意義。也因為如此，他們經常成為國族意識的核心承載者（蕭阿勤 2010：1-4）。

三、歷史，敘事，認同

回歸現實世代與國族歷史敘事的關係，既充分顯示敘事——或者說「故事」——與認同的難分難解，也展現人與歷史的密切牽連。人類是說故事的動物，敘事在人類生活的本體占有重要地位。扼要來說，故事或敘事，用開頭、中間、結尾的序列安排來陳述經驗、行動、或事件發展，成爲一種具有「情節」的論述形式。「情節化」將經驗、行動、或事件變成連續故事中的一幕又一幕，使獨立的個案具有意義，將敘事的各部分聯繫起來，成爲一個具有內在意義的整體。敘事在社會生活中的普遍重要性，主要由於人類存在所無法逃脫的「時間性」，或者說人類經驗的必然的「歷史性」。人們活在時間的歷程中，隨時隨地都關連到時間，從時間的角度來感受經驗、行動、或事件，詮釋生命的處境與意義。人們體驗時間的一般方式，通常不是在感受秒、分、小時、日、月、年等一連串的精確計量單位，而是以一種處身於現在、並且覺察過去與未來之方式在經歷時間的變化。人們所經歷的現在，隨時褪爲過去，未來也即刻成爲當下的現在，繼而化成過去。過去一直遠離我們，現在繼續地消逝，而未來則迎面而至。在這種生命存在及生活經驗必然的時間情境中，人們對於不斷進行的過去、現在與未來，隨時在進行「敘事的理解」，亦即將過去與現在的經驗或事件，以及對於未來的期望與假設，納入一個具有情節性質的關係整體中去求得相對的定位與意義。將生命存在與生活經驗進行情節化的敘事建構，使人們在時間的流變中可以掌握所知所聞、所思所行的意義，也維持對自我理解的統整一貫，確立認同（蕭阿勤 2010：261-262、406-408）。

從上述「敘事認同」的角度來看，人們無法逃脫時間，因而無法割離歷史。人們創造歷史，又受歷史影響與限制，沈浸於歷史而無法脫逃。敘事展現的，是上述人類對時間的特殊經驗方式與結果，是人類對歷史處境體驗的基本性質。正如哲學家里克爾(Paul Ricœur)所說的，敘事性與時間性或歷史性，兩者密不可分，相互依屬：人類經驗的時間性或歷史性，一旦要用語言表達，只有藉著說故事，亦即呈現爲敘事性的方式，才能充分展現。在這種經驗中，主、客關係的對

立是模糊消融的。這是爲什麼在許多語言中，「歷史」一詞所指曖昧，兼具兩種意義，亦即指被重述的事件過程本身，以及我們所建構的那個敘事(Ricoeur1981: 274, 294; 1984[1983]: 52)。里克爾強調，當故事形成，它所蘊涵的某種主體也同時浮現。人們訴說故事或陳述歷史，故事或歷史也回應了人們，亦即自我理解是敘事活動的重要面向。人們在敘事活動中理解個人生命的性質與意義，建立自我認同。(Ricoeur1991: 27-28, 30-32)

四、繪畫，敘事性，寫實主義

台灣70年代的許多年輕知識分子，在連續外交挫敗所刺激的覺醒中，突破以往對中國與台灣歷史現實的陌生隔閡感。親身經歷重大創傷事件的衝擊，使他們源自國族敘事的歷史認知與認同，變得無比真切（蕭阿勤 2010：113-118）。然而對吳耀忠而言，這種體悟，卻是在政治黑牢中苦苦苦行的結果。陳映真訪談吳耀忠時，曾經詢問他如何看待自己那一段入獄的時光。吳耀忠答道：

我並不在意這七年把繪畫中斷了。這對於把畫畫當作他一生事業的人，當然是一種損失和浪費。但是，這卻斷不是毫無益處的、不幸的經驗。如果我能順利地重拾畫筆，那麼這些體驗只有更加豐富作品的內容。在那幾年裡，我勞動過，我想過，想過我的個人，我的民族、國家和世界。過去從沒有一個時刻像那一段時期那麼貼近自己的歷史、自己的民族和國家……。（許南村1978：37-38）

因緣巧妙，有著如此領會的吳耀忠，在1975年出獄，與蓬勃興盛的回歸現實、回歸鄉土的文化潮流正相契合。他在此後幾年的畫作，尤其是大量爲鄉土文學書籍、關懷社會現實的刊物、黨外雜誌、以及其它出版品所繪的書封，以及1978年初擔任「春之藝廊」經理而與《雄獅美術》合作舉辦朱銘、陳澄波、洪瑞麟、陳夏雨等作品展覽，都反映他「以文化藝術進行社會實踐的希望」（陳瑞樺 2012a：5）。就他本人的作品來說，《雄獅美術》創辦人李賢文指出，吳耀忠出獄後的畫作，更強烈地表現他的理想，承襲自李梅樹的畫風更上層樓，「使他的古典寫實畫風逐步走向理想主義的社會寫實」（李賢文 2012：

66)。陳瑞樺則形容吳耀忠在這個時期「將自己在繪畫上的寫實功力與社會主義的藝術觀結合起來」，呈現了「美術與文學性公共領域結合，進而開展為政治公共領域的發展軌跡」（陳瑞樺 2012b：13,14）。

哲學家諾維茲(David Novitz)曾經說，我們的個人認同與藝術作品之間，亦即我們如何建立、培養、合法化自己的認同以及我們如何創作、批評、確保人們接受藝術作品兩者之間，非常類似。他認為，就像敘事認同一樣，藝術作品不是被發現的，而是被發明的；它們是藝術家在特定社會脈絡中創造性的努力的產物。諾維茲進一步強調，不管是個人認同或藝術作品，兩者通常都具有一種運用想像力所創造的敘事核心；我們在建構兩者時，心中也都會想到可能的聽眾或觀眾，希望有更多的人接受、重視、甚至視之為典範。諾維茲提醒我們，類似藝術創作的那種特殊過程，對我們的生活至關重要；它是我們用來理解自己與世界的一種原始的過程，是我們的存在的根本核心。(Novitz 1989: 71-73)

1967年左右，也就是吳耀忠入獄前一年多，他的繪畫主題已經有所變化，開始從自身的生活世界轉向庶民生活與勞動者（陳瑞樺 2012a：4-5）。尤其是他出獄後的作品中，專心修補鞋底的少年鞋匠、屋簷下疲憊的工人、推著獨輪車或賣力移動石塊的建築工、船上彎腰抬起漁獲的討海人、在爐火前揮錘的打鐵工、低頭縫衣的工廠女工、在紙堆中埋頭作業的紙廠工人、淡水老街或石碇鄉間的路人與舊屋、清晨市場的地攤、擁擠的魚市拍賣、掃墓的客家人、路旁圍聚玩耍的兒童等等，宛如一幅幅70年代後半葉到80年代前半葉台灣社會現實與庶民生活的風情畫。這些畫作中鮮明的人、事、物，脈絡清楚，彷彿訴說著主題中的個人故事，也訴說著那個時代的台灣故事。就呈現社會生活的歷史性來說，吳耀忠的這些畫作無疑具有強烈的敘事性。

這些畫作的主題與表現，寄寓著畫家的理念，亦即追求「……在內容上、認識上，即繪畫和歷史的密著，使畫中的人和風土賦有生動、激盪的歷史、社會和民族的脈動」，以呈現「畫家對於變動的世界以及其中的人們的看法」，甚至「振起顛仆者、安慰受難者、鼓舞戰鬥者，從而建立一個自由、公平的世界」（許南村 1978：35）。

吳耀忠重獲自由後的寫實理念與繪畫實踐更進一步，與他入獄的苦難經歷有關。那些多半描繪社會邊緣與底層的繪畫，既在於訴說畫中的故事、臺灣的故事，無疑也在於訴說他自己的故事，同時也就在於闡述他自己的認同。如果像諾維茲所說的，藝術像認同一樣具有敘事性，那麼關注、彰顯作品內容的歷史性的寫實主義繪畫，更是如此。吳耀忠的繪畫，讓我們充分理解諾維茲的洞見，亦即藝術創作猶如個人的敘事認同的建構，反映的是我們理解自己與世界的原初方式，以及人生與藝術的根本關連及相互對照。就像本文在開頭所說的，不管是吳耀忠的繪畫理念，或是他的寫實畫作本身，以及他出獄後參與其中的70年代回歸現實、回歸鄉土籲求，都反映了一種強烈的渴望，渴望能夠彰顯、回復人類存在的本體狀態，亦即與歷史無法割離的人的樣貌。我們可以模仿里克爾討論敘事性與時間性或歷史性的關係時的說法，指出寫實主義藝術與我們的存在本體狀態的關係：人類經驗的時間性或歷史性，一旦要用藝術作品表達，那麼只有藉著說故事，亦即呈現為寫實主義的方式，才能充分展現。

五、記憶，故事，社群

然而寫實主義藝術的故事性、敘事性，並不是自明俱在，人們不一定能心領神會而欣賞支持。諾維茲說得很清楚，就像我們自己的認同一樣，藝術作品在它們所誕生的社會中，未必都會被支持與接受 (Novitz 1989: 71)。李賢文如此描述：

當吳耀忠看到藝術作品高掛畫廊，變成交易行為中的籌碼，他作品筆下的可憐百姓，遂不由自主地面目模糊，彷彿與真實人生隔了一層濃密的霧；藝術與人生有隔，信仰與價值有隔，理想與現實有隔。（李賢文 2012：66）

這毋寧是吳耀忠及其繪畫的真實處境。不只是寫實主義繪畫的故事性、敘事性不是自明俱在，寫實主義畫家本身的故事，也可能面目模糊，被埋沒遺忘。不管是畫家或畫作，其意義都有待詮釋訴說。

林麗雲、蘇淑芬、陳瑞樺組成的團隊，在2009-2011年間尋覓吳耀忠的畫作、訪談他的親友。如同陳瑞樺所說的，「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」（陳瑞樺 2012a：9）。如果我們不存在，當然不會有記憶；如果我們遺忘過去而沒有記憶，當然不會有故事。但是很多時候，我們卻是因為沒有故事，才沒有記憶，而使得過去不存在。對於過去，散落在許許多多不同的個人心中的記憶，如果無法匯聚成條理一貫的故事，那麼這些記憶的段落將難以憑藉一己的力量而流傳廣布。繽紛四散的珠子，唯有靠匠心獨運的串連，才能成就光彩奪人的項鍊，被人們所珍視。個人記憶必須藉著「公共化」，凝聚轉化為集體經驗的敘事模式，才能化為寶貴的集體記憶，那些過去才會與眾人產生有情有感的關連（蕭阿勤 2010：50-61）。林麗雲等人的調查研究結果所結集而成的《尋畫——現實主義畫家吳耀忠》一書，不知有意無意，取的英文書名恰是 *Searching for Wu Yaozhong's Paintings: Stories of a Realist Artist*。

然而即使是關於他人的故事，通常也不僅僅是關於他人的。訴說他人的故事，我們也經常在訴說自己，透露我們的焦慮與渴望、哀傷或歡愉。同樣地，回顧過去，也不僅僅在記錄過去，而是揭露現在的處境與未來的期盼。林麗雲自問：「究竟是尋畫讓我們重新看到吳耀忠呢？還是尋找吳耀忠讓我們重新看到自己呢？」但她同時也自答：「尋找吳耀忠或許就是為了尋找那失去已久的動力吧！」（林麗雲 2012：31、235）對陳瑞樺而言，「尋畫」則是「一段當代的文化實踐過程」，亦即「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」（陳瑞樺 2012a：10）。誠如上述里克爾所說，當故事形成，它所蘊涵的某種主體也同時浮現。我們訴說故事或陳述歷史，故事或歷史也回應了我們，自我理解永遠是敘事活動引人入勝之處。

沒有故事，即無記憶。沒有記憶，即無連帶；沒有連帶，即無認同的社群，個人生命也將缺乏能量，而「過去」甚至不存在。過去與現在之間的聯繫，乃至於與未來，這些的意義，都有賴故事，有賴不斷述說。

引用書目

一、中文書目

- 李賢文。2012。〈在塵埃中嚮往純潔——戰後臺灣美術社會寫實第一人：吳耀忠〉，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64-66。新北市：遠景。
- 林麗雲。2012。《尋畫：追尋吳耀忠的畫作、朋友與左翼精神》。新北市：INK印刻文學生活雜誌。
- 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。
- 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。
- 。2012b。〈關於「尋畫」〉，收錄於《尋畫：追尋吳耀忠的畫作、朋友與左翼精神》，林麗雲著，頁13-16。新北市：INK印刻文學生活雜誌。
- 蕭阿勤。2010。《回歸現實：臺灣一九七〇年代的戰後世代與文化政治變遷》（第二版）。台北：中央研究院社會學研究所。

二、英文書目

- Novitz, David. 1989. "Art, Narrative, and Human Nature," *Philosophy and Literature* 13(1): 57-74.
- Ricœur, Paul. 1981. "The Narrative Function," in *Hermeneutics and the Human Sciences: Essays on Language, Action and Interpretation*, edited and translated by John B. Thompson, pp. 274-296. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- . 1984(1983). *Time and Narrative*, vol. 1, translated by Kathleen McLaughlin and David Pellauer. Chicago: The University of Chicago Press.
- . 1991. "Life in Quest of Narrative," in *On Paul Ricœur: Narrative and Interpretation*, edited by David Wood, pp. 20-33. London: Routledge.