

異鄉故鄉：論戰後台灣畫家的歷史記憶與土地經驗

Strange Land or Homeland: The History Memory and Land Experience of Taiwanese Painters after the 2nd World War

賴明珠 Lai, Ming-chu

摘要

本文宗旨在探討出生於二次大戰前（1920s-1930s）的四位台灣畫家，他們分別為身經流離、漂泊及語言、文化斷裂不同經驗的群體。透過四位典範性畫家：吳學讓、席德進與賴傳鑑、侯錦郎，探索他們如何將個別的歷史記憶與土地經驗，轉化為視覺的圖像符號；同時檢視他們在尋求自我定位，反思個體與群體關係過程中，如何透過視覺符號標誌不同的集體記憶、慾望和意識形態，將是本文的論述重點。四位畫家的共通性是，都在戰火中成長和受教育，但吳學讓、席德進是在中國完成現代美術學院教育之後，因政治動盪而遷徙他鄉——台灣；賴傳鑑是在被殖民的情境下以藝術完成追求個我的夢想；侯錦郎則在戰後完成學院教育，並長期在異鄉——巴黎活動。四位畫家在藝術創作的表現上，自然地展露出不同的文化取向與土地認同。吳學讓、席德進因流離、漂泊的異鄉人情愫，其創作本源往往指向記憶深淵的文化中國；而賴傳鑑、侯錦郎則比較傾向實感經驗的本土台灣。因主體認同的差距有別，故四位畫家在視覺觀念與表現意象上，乃展現出對家鄉、異鄉、家族、國族不同的慾望與想像，從而架構出戰後半世紀以來台灣豐富異彩、多元駁雜的多重集體記憶。

關鍵詞：漂泊流離、文化斷裂、集體記憶、國族想像

國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts

一、前言

法國社會學家和哲學家塗爾幹（Emile Durkheim, 1858-1917）認為，「藝術」或「圖騰形象」是一種「物質性的支柱」，它能夠「在集體生活的活躍階段和消沈階段之間確保延續性」。而其學說的後繼者哈布瓦赫（Maurice Halbwachs, 1877-1945）則謂，存在於「歡騰時期（effervescence）和日常生活時期之間明顯空白是集體記憶（collective memory）」，它轉化為各種「典禮性、儀式性的英雄壯舉形式出現，並且在詩人和史詩性的詩歌中得到紀念」。¹ 塗爾幹學派對「集體記憶」的詮釋，原本用於解讀原始社會的圖騰藝術及儀式祭典，但亦延展為剖析個人、家庭或整體社會的記憶、意識及思想的活動。

台灣現代繪畫中，出生於 1920 至 1930 年代，在戰爭中成長的畫家，大體上可分為兩個群體，他們的成長土地經驗與歷史文化記憶展現相當不一樣的軌跡紋路。第一個群體，其成員大都是 1945 至 1949 年自中國逃離而流寓台灣者，他們的童年生活與母體文化肇始於渡台前的原鄉故土。另一個群體的組成份子則是土生土長的台灣人，他們幼年時期的記憶與經驗，大體匯聚了來自本土台灣、戰前日本、戰後中國所型塑、建構的雜交（hybrid）概念。依哈布瓦赫的解釋，「人們可以同時是許多不同群體的成員之一群，對同一事實的記憶也可以被置於多個框架之中，而這些框架是不同的集體記憶的產物。」² 因而只有當我們「把記憶定位在相應的群體思想中時，我們才能理解發生在個體思想中的每一段記憶。」³ 戰後台灣畫壇這兩個群體中的許多個體，都嘗試將自身個別的記憶經驗與心靈概念，彙整為「集體記憶」，並納入「記憶的社會框架」中。為了摒除那存在於兩個集體間無法逾越的障礙與疏離，惟有分析、解讀他們以視覺符號所生產、建構的集體表徵理念，我們方能設身於他們的位置，並對這些象徵概念進行客觀的理解與反思。

本文的重點集中在探討台灣現代繪畫中，出生於二次大戰前，身經戰火、流離、漂泊及語言、文化橫遭斷裂的兩個集體的畫家們。回顧他們如何將個體或群體的記憶轉化為視覺圖像符號，「架構起數目龐大，彼此交錯、重疊的集體記憶之社會框架」。⁴ 依據哈布瓦赫的分析，「不同時期框架的變遷」，會使記憶產生「遺忘」或「變形」。「依靠環境和時點，社會以不同的方式再現它的過去：移風

¹ Maurice Halbwachs（莫里斯·哈布瓦赫），畢然、郭金華譯，《論集體記憶》，上海，上海人民出版社，2002年，頁44。

² 同上註，頁93。

³ 同註1，頁69。

⁴ 同註1，頁289。

易俗，……使回憶發生屈折變化」。⁵ 因而在歷經遷徙流浪、歲月沖刷、滄海桑田等大環境時空因素的異動，兩個集體畫家們所表現蘊含著表徵性的視覺觀念（idea）與意象（image），也會隨著「框架的變遷」，顯然呈現出對家鄉、土地、母體文化的記憶之淡忘、變形、斷裂或重組的「曲折變化」。

無論是對 1949 年前後被迫離開中國大陸者；或者是 1945 年從日本統治下逆轉為流亡政府統轄的台灣人而言，1930-40 年代在戰亂與砲火中遍嘗流離、漂泊、孤獨的滋味，促使兩個群體對國家、土地、歷史與文化的記憶，因社會框架的變遷、位移而產生莫大的衝擊與異變。對前一個群體而言，他們在「環境和時點」的變局下，淪為離鄉背井的異鄉人（the stranger）。記憶與想像中的家園與故國，多年來遊子一直都保持著不被污染、理想美好的形象。然而記憶終究是會淡忘、變形，無法完整如初。家園、故土就如桃花源，是無法回去，是永遠到不了的夢土。因而他們或者持續「魂遷夢繫」於故國原鄉，或者無奈地選擇「他鄉作此鄉」。

對後一個群體而言，雖然沒有遭遇被迫離鄉的苦難，然而切身的土地情感與複雜的文化認同，卻迫使他們一再面臨身分的質疑與否定。心靈的漂泊與浮游不安，則是被殖民台灣人永難洗刷的烙印，同時也激發他們對自我國族的焦慮與期望。王德威在〈後遺民寫作〉一文中說：

台灣在歷史的轉折點上，同時接納了移民與遺民。……回歸與不歸之間，一向存有微妙的緊張性。……前朝或故國都只能是一代人的紀念。因為多少年後，遺民與移民的後裔勢將成為同一地方的土著。然而有關移民與遺民的記憶、欲望、甚至意識形態，卻未必因此銷聲匿跡。它可以成為國族想像——以及政治鬥爭——的資本；當然，它也可以成為文學創作的淵源。⁶

戰後異鄉群及土著群兩個集體畫家創作的淵源，標誌（mark）出各自不同的記憶、慾望及意識形態。本文嘗試以吳學讓、席德進、賴傳鑑及侯錦郎四人為代表，分析他們在透過文化記憶和土地經驗所做的自我定位，並從他們的創作中探索，透過視覺觀念與意象藝術家如何展現對家鄉、異鄉、家族、國族的慾望與想像。

二、吳學讓——魂牽夢繫故國遊

吳學讓 1924 年出生於中國四川省岳池縣，1943 年考入重慶沙坪壩磐溪國立

⁵ 同註 1，頁 289。

⁶ 引自網路資料：王德威，〈後遺民寫作〉，www.fgu.edu.tw/~wclrc/drafts/America/wang-de-wei/wang-de-wei_03.htm。

藝專，1948年畢業自杭州國立藝專國畫科。⁷ 畢業後不久，吳氏透過杭州藝專校長汪日章推薦，渡海來台任教於台灣省立嘉義中學。之後，他輾轉於省立花蓮師範學校、花蓮女子中學、宜蘭頭城中學、桃園中學、台北女子師範等學校任教，1979年方自台北市立女子師範專科學校退休。1988年再度應台中東海大學美術系之聘，自美國洛杉磯返台任教，直至1993年屆齡退休。⁸

在重慶及杭州國立藝專就讀期間，吳學讓師承陳之佛、潘天壽、吳茀之、鄭昶、傅抱石、李可染、林風眠、黃賓虹等中國近代名家。因而無論山水、花鳥、草蟲、或鱗蚶等題材皆無所不精，對傳統工筆技法著力尤深。⁹（圖1）1950、60年代當現代抽象狂潮席捲台灣時，原本沉浸於傳統繪畫的吳學讓，也開始嘗試以方形、長方形、圓形或不定形的符號，描繪雞、鵝、鳥家族群聚的生活意象。¹⁰（圖2）這種模擬、借用兒童畫手法，以追求一種反璞歸真的拙趣，¹¹ 凸顯出步入中年後，吳氏思索著引藉當代視覺語彙，覓求突破傳統困局的新徑。然而隨著1970年代初期抽象水墨的退潮，「類符號」的現代主義在大環境中難以為繼，樂天知命的吳學讓，在順應潮流下再度退回傳統的金石書畫領域的堡壘中。¹²

直到1980年代晚期吳學讓返台任教後，以往象徵符號的探索與長年來對家鄉、傳統文化的記憶連結，個別的生命經驗遂轉化成具有集體表徵意涵的視覺意象。1992年吳氏因與東海大學師生到南京舉行聯展，趁機與闊別45年的兄弟相會。歸來之後一系列「故國神遊」作品的完成，恰如將蘊藏胸臆多年的懷鄉之情與故國幽思，藉由丹青筆墨源源宣洩。這種將記憶、情感與文化母國千年鎔鑄的殷商陶盆魚紋、商周銅器饕餮紋（圖3）、太極及唐詩宋詞意境（圖4）等視覺圖騰意象結合、轉化的過程，正如哈布瓦赫所分析，是透過一種個體內在精神「典禮」與「儀式」的淨化過程，形構出那一輩渡台遊子流離異鄉、遙望故國的群體記憶。

⁷ 因戰火的蔓燒，北平藝專與杭州藝專兩校於1938年2月合併為國立藝專，1942年隨國民政府遷徙至重慶沙坪壩磐溪後更名為重慶國立藝專。1945年抗戰勝利後，學校再度遷回杭州，並復名為杭州國立藝專。（林芳瑩，〈藝術家席德進之研究〉，台中市，東海大學歷史學系碩士班碩士論文，2003年，頁26-27。）因而當時吳學讓、席德進都是先進入重慶國立藝專就讀，卻從杭州藝專畢業。

⁸ 戈思明主編，〈故國神遊——吳學讓八十回顧展〉，台北市，國立歷史博物館，2004年，頁226-229。

⁹ 黃國漢，〈序〉，《吳學讓彩墨畫展：從傳統到現在》，台中市，臺灣省立美術館，1996年，頁3。

¹⁰ 席德進，〈席德進心目中的吳學讓——從傳統跨進現代〉，《吳學讓彩墨畫展：從傳統到現在》，台中市，臺灣省立美術館，1996年，頁4。

¹¹ 李思賢，〈故國神遊——俯瞰吳學讓的當代水墨美學創見〉，《故國神遊——吳學讓八十回顧展》，台北市，國立歷史博物館，2004年，頁26-27。

¹² 倪再沁，〈猶疑與挑戰——論吳學讓的藝術歷程〉，《故國神遊——吳學讓八十回顧展》，台北市，國立歷史博物館，2004年，頁13-14。

三、席德進——擬化他鄉為故鄉

年齡比吳學讓大一歲的席德進(1923-1981)，出生於中國四川省南部縣，1941年考入成都省立技藝專科學校，1942年轉入重慶國立藝專，1948年畢業於杭州國立藝專西畫科。¹³ 畢業後席氏隨軍隊來台，最早居住在高雄岡山、台南一帶；同年9月因學弟吳學讓的介紹也進入嘉義中學任教。在嘉義教書期間，透過戶外寫生及觀察自然，席氏對南台灣的氣候、自然景觀、村莊、人物所帶給他的感動，有著極為深刻的體驗。然而平板無奇的鄉村生活，現代藝術資訊的匱乏，令正值年輕氣盛的席德進產生窒息的沈悶感。1952年席氏辭去教職北上，與杭州藝專同學廖未林、學長何明績等人在臨沂街租屋共居，展開職業畫家的生涯。

1962年他與廖繼春同時獲得美國國務院遴選為赴美考察的台灣藝術家，就此展開四年(1962/8-1966/6)異國漂泊的生活，因而凝聚出對第二故鄉——台灣，風土民情的無限眷戀。自歐美返台後，席氏有感於「台灣的民間藝術豐富無比」，並保存著中國閩粵原鄉「千年來一脈相承的傳統風格」，¹⁴ 遂竭力投入台灣古建築、傳統民間工藝的研究與推廣。1960年代開始，他除了將台灣所見具有傳統民俗文化精髓的元素，融入創作當中，同時於也戮力於文字的書寫，呼籲政府、民間對文化資產的重視與保存。

席德進早年在成都、重慶、杭州就讀時期，主要追隨龐薰琹及林風眠兩位畫家，¹⁵ 並尊奉林氏「概括自然景象」的準則，「憑記憶和技術經驗去作畫」。¹⁶ 來台初期，居住在南台灣時，他被「火紅似的鳳凰花木」，燃燒起「對色彩的覺醒」，筆下常出現強烈大紅大綠原色，想要「表現臺灣亞熱帶的陽光和景物」。¹⁷ 1958年至1962年赴歐美之前，他開始畫「比較遠離地方情調」的抽象畫，但色彩仍帶有「地方色調的暗示」。¹⁸ 遊歷歐美現代主義藝術原鄉期間，深受孤獨的啃噬與思鄉之苦，席氏反而體會到失根無土的痛苦。從他1963年5月15日寫給密友莊佳村的書信：「我愛上了臺灣，想念臺灣，有時勝過想家，……我說不定明年就回臺灣了！想到自己的國土，我的血液就會沸騰，想到我所愛的朋友，我的心

¹³ 陳秀珠，〈席德進(1923-1981)人物畫研究〉，中壢市，國立中央大學藝術學研究所碩士論文，2001年，附錄一「席德進生平年表」頁附-1。

¹⁴ 席德進，《台灣民間藝術》，台北市，雄獅圖書，1982年，頁16、190，第五版。

¹⁵ 劉文三，〈將生命還給繪畫·畫作交給歷史——席德進的水彩藝術〉，臺灣省立美術館編輯委員會編，《席德進水彩畫紀念展》，臺中市，臺灣省立美術館，1993年，頁5-6。

¹⁶ 邵大箴，〈他走在時代的前面——略談林風眠的藝術思想〉，《林風眠研究文集》II，台北市，閣林圖書，2000年，頁30。

¹⁷ 席德進，〈我的藝術與台灣〉，《雄獅美術》第2期，1971年4月，頁16-17。

¹⁸ 同上註，頁17。

跳動得不得安寧」。¹⁹ 由於第一故鄉四川，因政治分隔已經無法回去，又糾葛著傷痛、矛盾的記憶，²⁰ 因而二度淪為異鄉客的席德進，無形中把第二故鄉台灣轉化成望鄉的實體（object）。返台前後，他以普普、歐普現代藝術形式，創作一系列「歌頌中國人」、「古屋」、「民間藝術」等作品，企圖將「臺灣廟宇、人物」和「古老中國數千年文化遺留的種子相連」。²¹（圖 5）而歸不去的四川故鄉、孕育他「藝術酵酶」的鄉土台灣、及召喚想像的文化中國，三者合而為一後則幻化成他往後創作組構的記憶元素。

1963 年流浪巴黎成為異鄉遊子時，席氏曾批判客居異域的趙無極與朱德群，認為他們的抽象畫作未攫取生活，「全浸在自己的幻想裏或中國人的意境裏，這點泉源是會枯乾的。一個藝術家仍須與現實世界接觸」。²² 不過到了 1971 年，眼看台灣迅速在變化，古老美好的廟宇被拆除重建，雕工精良的神像被毀棄，世界性新文化如排山倒海般襲捲而來，他對中國傳統優美文化及文人畫的意趣，顯然有改觀的評價。²³（圖 6）從 1970 年代至臨終前，他回頭從傳統中反省，「尊重筆墨的優越性」，²⁴ 並培育「整個心靈轉化成中國的，改造自己能真正用中國的眼、心、思想去看自然」。²⁵ 然而他的現代化文人畫山水，與吳學讓等人從傳統中國圖騰中尋求文化想像的視覺意象途徑不同。他依然緊扣著可親身觀照的自然，也就是腳踏的土地——台灣。他和其他客寓台灣的水墨畫家比較不一樣的地方，是對生活的土地同時具有強烈的認同感，他說：

我在島上四處探尋與苦索的代價，是我終於完成了迥異於其他畫家的，觀照臺灣的視點，我掌握了這塊土壤的真實，它不是來自理論，不是來自宣傳，而是來自我忠實的生活，來自我無遠弗屆的足跡，來自我關懷的視野：我畫出這塊土地和民族的遺緒，在我看著它、聞著它、踩著它的同時。²⁶

¹⁹ 席德進，《席德進書簡——致莊佳村》，台北市，聯合月刊社，1982 年，頁 15。

²⁰ 莊佳村為《席德進書簡——致莊佳村》一書寫〈代序〉時曾說，席德進父母原本最疼愛他，但因為發覺他愛戀自己的哥哥，因而開始責打他。（莊佳村，〈席德進和我——代序〉，席德進，《席德進書簡——致莊佳村》，頁 9-10。）由於同性戀的原罪，因而他早年遠離家鄉至重慶讀書，或後來隨軍隊到台灣工作，彷彿成為他逃避痛苦深淵的唯一出口。在後來的回憶中他分析，「逃離家庭不願意回去可能跟常常挨打有關係」，（席德進，〈最早的我〉，收於臺灣省立美術館編輯委員會編，《席德進紀念全集 V 席氏收藏珍品》，臺中市，臺灣省立美術館，1997 年，頁 49）間接證明同性戀的傾向是他逃避家庭的原因。

²¹ 同註 17，頁 17。

²² 同註 19，頁 37。

²³ 同註 17，頁 17-18。

²⁴ 席德進，〈近百年來的國畫改革者〉，《藝術家》第 66 期，1980 年 11 月，頁 56。

²⁵ 鄭冰，〈探索中國文化的根——席德進談他的山水〉，《雄獅美術》第 113 期，1980 年，頁 116。

²⁶ 席德進，〈回音與盟誓〉，收於臺灣省立美術館編輯委員會編，《席德進紀念全集 V 席氏收藏珍品》，頁 70。

然而在他生命的最後兩年，尤其在對抗胰臟癌摧殘的臥榻期間，他對外婆、父母、兄弟姊妹及其他親屬，對童年故居大瓦房、水田、竹林、寺廟、風景，甚至老家屋後山上的公共墳場的片段回憶，則不斷地再現在他腦海與睡夢中。²⁷ 誠如陳雲均所說：

席德進心目中的家是四川的老家，他熱愛台灣，將台灣當作第二個故鄉，但還是無法取代他所生長的家鄉……他所描繪的都是台灣的景物，但是畫中還是透露出濃濃的鄉愁與漂泊流離之感。²⁸

席德進晚期描繪台灣景物與東北部、西部海濱山海景色的作品中，喜愛以斗大、雄強的行書落款「蜀人」、「四川人客居台北半生矣」、「四川南部縣人」、或「客居蓬萊島」等題字。從中透露出，病榻中的席德進，潛意識已將故鄉、台灣、中國三個記憶對象，以並陳、重疊及再組構的手法，融合轉換成蘊含個人獨特想像的意象。(圖 7)

席氏一生創作忠實於生活、堅持自我的觀照視點，促使他來台後的創作，都從「現實世界接觸」中獲取靈感，他筆下的人物、風景、建築、民俗器物、大樹、牛隻、雁鴨或花卉等，都是取材自現實生活中可知可感的人事物。而第二故鄉台灣正是提供他藝術養分的實質土地。然而多年寄寓異鄉、孤獨漂泊的心境，仍然時常在午夜夢迴時分，魂魄遊蕩在故鄉四川及文化母國的召喚與記憶中。由於多重記憶的糾葛與疊合，他筆下實感的台灣景物遂與記憶中的原鄉文化連結為一。換言之，他的作品從台灣土地經驗中，提煉出樸拙、獨特的農村人物、古屋、小廟及海山意象，但託寓的卻是深層記憶中故鄉四川及文化故國的集體表徵。

我們或許可以說，席氏所架構的記憶框架是比吳學讓來得曲折而繁複。吳氏記憶的社會框架，跳過大半生寄寓的土地經驗，只單純地從個體及群體的歷史記憶中，萃取表徵故鄉、家園及文化故國的連結符號。然而席氏的記憶框架，則從鮮活生猛的異鄉生活裡，淬煉看得到、聞得著、踩得到的現實土地經驗；再與記憶中召喚來的故鄉、文化母國的象徵意符結合。因而他的視覺意象往往在現實社會與文化想像兩個框架的交叉中，呈顯出既矛盾又融合的雙重集體記憶特質。

四、賴傳鑑——尋求心靈烏托邦

²⁷ 席德進，〈最早的我〉及〈病後雜記〉，收於臺灣省立美術館編輯委員會編，《席德進紀念全集 V 席氏收藏珍品》，頁 47-64，71-72。

²⁸ 陳雲均，〈漂泊的現代性：從政治、審美與鄉愁經驗看席德進的繪畫〉，台北市，台北市立師範學院視覺藝術研究所碩士論文，2004 年，頁 80。

賴傳鑑 1926 年出生於台灣桃園縣中壢市，他在唸中壢第一公學校時，即由草留紀久及傅煥生兩位老師引領，開始接觸日本文學及西洋繪畫。²⁹ 1939 年進入公學校高等科時，賴氏則受教於推崇法國象徵詩派的洪山春樹。洪山的詩作充滿浪漫、象徵主義的色彩，被當時在台日籍文學家西川滿譽為「特異詩人」。³⁰ 此外，從小學五、六年級開始，一直到台北開南商業學校就讀期間（1938-1943），賴傳鑑因個人興趣，乃向日本郵購函授學校所出版的「講義錄」，廣泛研習詩、劇本、書法、水彩、油畫、插圖、印刷等藝文常識與美術技法。³¹ 由此可見，賴氏早年是在良師的啟發引導及個人性向偏好、毅力下，逐步紮穩日後文學與美術兼擅的根基。

商校畢業後，賴傳鑑在父母的支持下，依照原先的計畫赴日研習。可惜當時東京的美術學校、美術館幾乎都因戰亂而陷入癱瘓。不久他被徵召進入東京近郊高座郡海軍工廠勞務係工作。³² 1945 年日本投降的前一個月，故鄉傳來父親病逝的噩耗，身為長子的賴傳鑑毫不猶豫地返台處理喪事，並一肩扛起往後全家的生計重擔。³³

受戰火波及而失去進美術學校習畫機會的賴傳鑑，返台後曾於 1952 年至 1961 年期間在李石樵畫室問學。³⁴ 日後他在繪畫創作上的成就，主要是透過不斷地自我摸索與潛修，並從參與公立展覽會逐步琢磨出個人的藝術風貌。³⁵ 謝里法在賴傳鑑八十回顧展時曾為文指出，賴傳鑑和金潤作、張炳南、林顯模、許武勇等崛起於二次大戰後的畫家，是台灣近代美術史中的「一代半」畫家。他們與第一代之間「腳步太近」，因而「身形」往往「被前輩的光環所遮蓋」。³⁶ 謝氏並提出「折衷主義」一詞，用以形容賴傳鑑等「一代半」畫家的集體特色。據他的分析，戰後台灣西洋畫壇在廖繼春、李石樵兩位「研究」型第一代藝術家的「領航」下，徘徊於立體、野獸、超現實、抽象的探索領域，展現一種「溫和」、「中庸」、「踏實研究」的群體風貌。³⁷ 而劉坤富對賴傳鑑這種依循歷史「脈絡」

²⁹ 賴明珠，〈渡越荒漠—戰後台灣西畫家賴傳鑑〉（專業藝文美術類調查研究補助），台北市，台北市文化局，2006 年，頁 138-139、141-142。

³⁰ 同上註，頁 132-133、138-139。

³¹ 同註 29，頁 132-133。

³² 同註 29，頁 141-142。

³³ 同註 29，頁 128-130。

³⁴ 賴傳鑑，〈埋在沙漠裡的青春——台灣畫壇交友錄〉，台北市，藝術家，2002 年，頁 50。

³⁵ 有關賴傳鑑早期參展入選、得獎的紀錄，請參看賴傳鑑、賴月容編，《創作八十回顧展——賴傳鑑畫集》，桃園市，桃園縣政府文化局，2005 年，頁 209-212。

³⁶ 謝里法，〈賴傳鑑的時代與台灣美術的折衷主義〉，賴傳鑑、賴月容編，《創作八十回顧展——賴傳鑑畫集》，頁 9。

³⁷ 同上註，頁 10-12。

行進的創作模式，則解讀為「折衝在各種風格之間」，「隨心所欲」，「交互出現」，「綜合穿透」，而體現出「有機的綜合性」風格。³⁸ 這種折衷、綜合的現代主義風格，其實早從 20 世紀初期開始，即是多數東方藝術家在「現代化」過程中無以逃避的歷程。例如前述以文化中國為追憶主體的吳學讓與席德進，也是在「引西潤中」的時代潮流中匍匐前進。在此我們想問的是，除了色彩、空間、造形等現代繪畫表現形式的再現與組構之外，因殖民而接受日式洋化教育的賴傳鑑，在戰後台灣多元文化認同的群體中，他的主體性與精神究竟依歸何處？他與因戰亂、國統斷裂而流寓台灣的吳學讓、席德進等遊子畫家，對家鄉的記憶與國族的想像，透過視覺意象是否也展現出不同的脈絡與紋理？

賴傳鑑從 1950 年代開始的作品，整體給人色調亮麗甜美的印象。創作的題材與內容，例如：早期魚、金魚缸、吉他、水果、貓、鴿子、鹿等，予人安謐、閒適且祥和的感覺；而晚期白馬、蝴蝶、裸女、天使等系列，則讓人產生神秘、浪漫蒂克的遐想。這些群團連結的視覺意象，恰好與他在文字敘述中所描述的生活記憶與過往經驗間，存在著巨大的落差。對於這種引人入幻象，脫離現實的表達方式，他曾自我解嘲為一種「心理的補償作用」。例如他自我剖析 1962 年立體派時期的畫作《山居》（圖 8），表達的是：

連住的房子都沒有的時候，想別墅是件很可笑的奢侈的夢想。但畫家的想像力，可以讓我的小女在山的別墅遊（悠）閒地抱貓過避暑的生活，也是生活在窮苦中的自我安慰，蒼白的浪漫蒂克。³⁹

而在詮釋抽象時期作品《春遊》時，他再次告白說：

夢求自己的生活中所缺乏的，事出於浪漫的感傷吧。我喜愛馬，而夢想騎馬到野外，悠閒地走在森林中的小徑。這是想溶入自然的孤獨的心靈。⁴⁰ 除了生活窮困、病痛折磨、家庭重擔之外，時代沈悶壓抑的氛圍，亦是迫使他不得不採取迂迴、象徵手法，砌築可以舒緩個人情感的心象王國之緣由。賴傳鑑回顧自己從 1946 年初返台到 1950 年之間，原本是以文字書寫為創作的核心。但從 1951 年開始，他轉而積極參與「台陽美展」及「省展」的繪畫競賽活動，並將創作重心移向視覺藝術領域。對這期間曲折的心路歷程，透過歷史記憶的再現，他帶領我們穿越充滿磨難幽微的時光隧道。他說：

³⁸ 劉坤富，〈賴傳鑑的染坊結構——繪畫語彙〉，《賴傳鑑回顧展 1948-1998》，臺中市，臺灣省立美術館，1999 年，頁 7-8。

³⁹ 賴傳鑑，《賴傳鑑畫集》，中壢市，畫家自印，1983 年，頁 32。

⁴⁰ 同上註，頁 50。

我只是依經濟因素、安全因素作適宜的選擇。……因為（我）發覺寫一篇文章，外省人兩個小時可以完成，台灣人則需要六個小時才能寫完，無論速度或產量都比不過大陸來的文學家，因而慢慢轉向以繪畫創作為主。另外就時代背景來說，對歷經二二八事件及白色恐怖的我來說，選擇繪畫的理由，無非是比較安全的。當時風聲鶴唳，無論你是寫或畫勞動者的生活，因政治解釋不同，很可能隨時都會遭殃。在那樣的時代環境下，人是很無奈的。例如，桃園編劇家簡國賢（1913-1953）發表了獨幕劇〈壁〉（1946年6月），描寫貧富不均的社會現狀，最後竟然被警特所追殺。簡國賢我是認識的，因常坐火車到台北，在火車上碰面都會談論文藝。他罹難的訊息，對我而言是極大的衝擊。在白色恐怖的時代，這一類荒謬、暴力的事件層出不窮，台灣知識份子動則得咎，而這也是我在五〇年代白色恐怖時期之後停止文筆的主因。⁴¹

走過幽暗記憶與經驗的廊道，我們彷彿重回腥風血雨的歷史現場，並恍然頓悟畫家亮麗甜美、閒適安謐及浪漫蒂克的視覺符號，竟是他對抗現實匱乏與精神煎熬的出口。他筆下寧靜、恬適、唯美的烏托邦圖像，其實隱藏的是對時代不安及對生命感到消沈鬱悶的反喻。（圖9）

賴傳鑑童年時期使用的母語是客語，進入公學校後則開始運用日文創作俳句、短詩及評論。戰後國民政府流亡台灣後，他再度被迫改用中文創作。在文化霸權的體制下，母語二度淪為方言，家鄉則翻轉成為異鄉。面臨語言、文化一再斷裂的歷史，身為戰後崛起一輩的台灣知識份子，日文反而成為賴氏1980年代撰寫回憶錄，追溯過往記憶與經驗，最自然、最直接的論述文字。歷經二二八、戒嚴、白色恐怖的他，沈痛地說：

我們所受的教育文化全無與中國文化美術接觸的機會，透過日本而認識西方的美術及思想，因而對中國傳統文化缺乏直接的感受。⁴²

因而當流離、客寓台灣的異鄉人畫家吳學讓、席德進，嘗試透過家鄉、故國圖騰符號，傷悼懷鄉、失落、黍離之悲，架構其集體記憶框架時；遭逢文化、語言、社會斷裂傷痛的本土畫家賴傳鑑，則藉由記憶片段與想像，嘗試將童年的生活與夢想，結合挪取自西方美術的典範符號，打造他個人心靈寄託的烏托邦，以忘卻現實紛擾與壓抑的痛苦。（圖10）

⁴¹ 同註29，頁140。

⁴² 同註29，頁143-144。

五、侯錦郎——尋覓家族與國族

政治學家泰蒙（Jacob L. Talmon）說：「烏托邦是一種對於秩序、安靜與平和的夢想。人之所以有這種夢想，是因為歷史的事實過於動盪，可以說烏托邦的夢想是以歷史的夢魘為其背景」。⁴³ 面對動盪紛擾的台灣歷史，賴傳鑑處世的態度是隱遁到一個非現實、夢幻的理想世界。而另一位戰後崛起的藝術家侯錦郎，顯然在面對社會文化斫斷傷口時，走的是歷史反思及主體探索的積極路徑。

侯錦郎 1937 年出生於台灣嘉義縣六腳鄉下雙溪村，嘉義東石中學初中一年級時（1951），跟從吳添敏（梅嶺）學習「臺灣人式加日本人式」的水彩畫風。⁴⁴ 1953 年考入台南師範學校藝術科時，則受郭柏川、沈哲哉印象派、野獸派畫風的影響。1960 年在國立師範大學美術系就讀的第二年，侯氏已體悟出，局限於學院的形式與技巧，他將「成為一面鏡子，只能反映出物體的形像」，只能「像相機一般攝取了大自然的外表，而無法表達大自然內部的真精神與自己內心從自然所得來的感情和思想」。⁴⁵ 師大就學期間，他師從台灣第一代綜合派西畫家李石樵、廖繼春、陳慧坤等人，⁴⁶ 因而和賴傳鑑一樣，都對西方繪畫理論投注相當多鑽研的心血。1967 年侯氏受法國著名道家研究權威康德謨（Max Kaltermark）的鼓勵，進入法國高等實踐研究院就讀，並於 1973 年獲得博士學位。1984 年侯氏因罹患腦瘤住院開刀，二度手術後，性命雖保住，但記憶力卻喪失大半，右手亦無法自由動彈。⁴⁷ 旅居法國 18 年辛苦建立並獲得高度肯定的學術研究生命，因而宣告終止。⁴⁸ 戰勝死神後，透過復健，他積極地訓練無法對焦的雙眼及唯一能動的左手。經過一番摸索，侯錦郎再度重拾畫筆及學習捏陶上釉，藉著創作逐漸拼綴、接續過往的記憶並重獲生之喜悅。

從侯錦郎的生命歷程來看，早年在故鄉台灣時，他敏銳的觀察與早熟的理解力，使他在度過無憂無慮、童年的田園生活之後，就己能從務農父母「緊促（蹙）

⁴³ George Kateb（科隆）編，孟祥森譯，《現代人論烏托邦》，台北市，聯經，1986 年，頁 14，第三版。

⁴⁴ 鄭麗君，〈形體與精神的試探——侯錦郎的創作歷程〉，《重構失憶家園——侯錦郎個展》，台北市，台北市立美術館，1998 年，頁 33。

⁴⁵ 侯錦郎 1960 年「手稿」，引自上註，頁 33。

⁴⁶ 鄭麗君，〈形體與精神的試探——侯錦郎的創作歷程〉，頁 34；張金星，〈緣〉，蔡明偉策劃，《1992 侯錦郎油畫集》，台北市，阿波羅畫廊，1992 年，未編頁碼。

⁴⁷ 宋龍飛，〈從陶藝找回健康的侯錦郎〉，東之畫廊編，《侯錦郎陶塑繪畫展》，台北市，東之畫廊，1997 年，頁 1。

⁴⁸ 旅法期間，侯錦郎曾於 1971 年受聘為巴黎奇美亞洲藝術博物館研究人員，從事中國繪畫的考證，並參與法國圖書館伯希和敦煌抄本研究。1976 年受聘為法國科學院研究員從事漢學的研究，並代表法國赴日本、蘇聯、英國、中國作學術性交流。（〈藝術家年表〉，《重構失憶家園——侯錦郎個展》，台北市，台北市立美術館，1998 年，頁 147。）

的雙眉和充滿皺紋的臉上」，領略到家庭與時代的悲哀。⁴⁹ 進入師大後，他曾寫了一首詩〈夜讀古台灣地圖〉，悼念台灣被殖民的歷史。⁵⁰ 1959年至1960年，他有感而發地構思《心在凍原的人》之草圖與畫作，反映出他勇於凝視、反思台灣人所歷經的歷史夢魘。1998年在接受鄭麗君訪問時，侯錦郎敘述自身對二二八的親身體驗說：

二二八事件發生時，我才十歲。有天在外面趕羊，看到五大卡車載滿持手槍或步槍的「台灣兵」，村子裡的大人們嚇的躲進甘蔗園，我卻不怕死的跑過去看。我在一旁看他們挖陣地，看得出這些兵是臨時武裝起來的，有些還是平民裝束，……我另外還聽說有一支由高中生及年輕人組成的「台灣軍隊」去攻打嘉義機場和蘭潭，但並沒有成功。⁵¹

1960年他在台灣主體認同跨進一步的過程中，乃將所見所聞轉化成《心在凍原的人》（圖11）一作，以追悼在二二八事件、白色恐怖中因親人死亡、失蹤而失去依怙，掉入痛苦深淵台灣人的集體記憶。近景畏縮在陰暗屋角下的少女，低垂的頭部，絕望孤寂的身影，僅有蜷曲旁側的貓兒是她唯一的伴侶。中景街道上隱約出現一個荷槍者的影子，及一位騎著腳踏車匆忙逃逸的人。遠處矗立的黝黑小廟和悠悠遠山，則見證著人世間種種不幸的發生。史實的傷痛雖然被撰史者抹殺，被時間淡忘，但卻是受創者心中永遠冰凍、封存的哀慟。而這一股與台灣家園、土地、人民緊繫的情感，使他在負笈巴黎淪為異鄉人時，更清晰地認知到母土台灣與中國是兩個互不隸屬的主體。因而寓居法蘭西的第二年（1969），他加入「台獨聯盟」及台灣同鄉會，並曾擔任聯盟歐洲分部的主席。⁵²

旅法期間，侯氏因求學與工作的關係，相對地在繪畫創作上投入的時間與精力有限。若非因腦瘤手術迫使他停止正值顛峰的學術研究，他大概也不會這麼快地回歸到藝術創作的崗位。腦部神經受損意味著，他精密嚴謹知識體系網絡的崩解。然而因禍得福，他的創作本能卻在努力不懈的復原過程中得以回復，並以家園、家族、國族的主題作持續性的探討，將個人的生活記憶、生命經驗與族群集體的意識，微妙的交織在一起。例如1989年《媽祖婆的傳說》（圖12）是他病後以立體派局部畫面分割的手法，描繪開台祖從唐山渡海移墾台灣的集體歷史記憶。三、四百年前，閩、粵漢人冒險從原鄉搭船橫渡黑水溝，為的是在台灣尋找

⁴⁹ 侯錦郎1958年「手稿」，引自鄭麗君，〈形體與精神的試探—侯錦郎的創作歷程〉，頁32。

⁵⁰ 同上註。

⁵¹ 同上註，頁31。

⁵² 《重構失憶家園—侯錦郎個展》，台北市，台北市立美術館，1998年，頁47、147。

肥沃、甜美的土地。吞噬無數前驅者生命的海峽，乃是所有離鄉打拼者的夢魘。因而庇佑他們安全渡海的媽祖婆，遂成為世代台灣人膜拜感恩的海上神祇。侯氏透過一個家族，圍繞著圓桌上的一艘帆船模具凝思、遙祭的儀式，喚醒自己與觀者對台灣昔日與現今的回想。

1993年《三代供養花公花婆》(圖13)一作，多重組合人體結構的形式，除了延續立體色面分析的概念，同時也源自視覺神經受損的經驗啟發。而題材內容則擷取自他腦部未受損之前，對故鄉台灣民間信仰探索知識體系的一部份。透過引入民間求男祈女膜拜花公花婆的神祇信仰，畫家嘗試形塑、彰顯對家族傳承、凝聚、依賴、扶持的固有信念。畫面左邊扶撐著拐杖的男性，是家族年邁的第一代。中間男子是第二代男主人，手中捧著家族世代供奉的花公花婆畫像，象徵家族虔誠默求育兒神祇庇護兒孫健康平安。右邊女性是第二代女主人，也就是手中抱著第三代男童之母。畫家運用兩重及三重人體變形組構的形式，將家族成員不同時間扮演的角色，及各種慾望、憂傷和喜悅的心境，營造出交融對話，蒼萃合一的多重意象。

除了凝視、觀照「小我」家庭、家族之外，侯氏對「大我」家鄉、國族的焦慮與想望，亦持續在近期的畫作中累蓄醞釀。1992年的《阿里山悲歌》(圖14)，以對家鄉嘉義名嶽阿里山為對話、抒發的主體，慨嘆阿里山百萬年的原始檜木林慘遭濫砍亂伐的生態厄運。畫面中二度返鄉的畫家家族成員，回首被烏雲籠罩的故鄉聖山，從他們憤慨、悲傷、無奈的表情與錯綜複雜的心境，映射出流落異國心繫家園的不捨悲情。

1994年《反核四的抗爭》(圖15)，則仍延續開展個人對家園、國族無盡凝視關懷的心靈對話。1960-70年代在全球性能源危機風暴中，政府在以核電彌補水電的思維下，積極發展核能政策。1970年11月石門鄉核一廠的動土興工，象徵台灣進入核能發電的新紀元。然而1979年英國三哩島事故，1986年前蘇聯烏克蘭車諾堡核爆事故，⁵³不禁令人反思，前衛科技能源究竟帶給人類舒適美好的生活，抑或不斷的惡夢與災難？畫家從愛鄉愛土單純觀點出發，透過視覺意象強烈地表述非核家園的意念。群情憤怒的反核人士，面部混雜著焦慮、恐懼與憂心，為了捍衛家園、保護鄉土，他們協力制止右側一位立於據高點，背對著畫面的擁核份子。左上方遠處的核能電廠飄散出陣陣濃霧，而抗衡的兩造人馬同時都陷入核煙瀰漫的污染環境中。畫家將自我對家園遭受污染破壞的憂慮，及對未來

⁵³ 林碧堯，〈菩薩難過核火關——文殊、普賢相繼落難〉，<http://taup.yam.org.tw/comm/comm9711/15-7.html>。

美好家國的想望，透過視覺意象，召喚觀者回溯人類歷經的慘痛記憶及對生存土地的維護意識。

侯錦郎在早期《心在凍原的人》一作中，即將個人童年的生活經驗與台灣人集體的歷史記憶交融為一，思索台灣的主體性。原鄉所歷經的二二八慘劇，猶如型塑台灣主體圖騰過程中必經的血腥儀典，透過對此「集體記憶」的剖析及詮釋，他顯然找到了個人創作的根源與起點。中期滯居他鄉，他對被「異化」(alienation)的故鄉，雖然暫停用視覺符號來抒發情感，但藉由海外社會運動，他改以另一種形式來表達個人對故鄉、國族綿綿不盡的凝望與顧念。晚期他克服腦神經、視覺、及右手功能受損的障礙，重新找回潛藏的創作本能。他以達觀的心態，善用病變所帶來的特殊視覺經驗，嘗試將個人的生命記憶與生活經驗，納入以台灣為主體的「記憶框架」中，透過視覺符號詮釋他對家鄉的思念與對國族形塑的表徵意念。

六、結語

上述四位在二次大戰烽火中度过青少年或童年歲月的兩組畫家，前一組的吳學讓與席德進，於 1948 年因國共戰爭的波及而離開故鄉，流寓台灣，成為無法回家的異鄉人。他們對故鄉的回憶，並未隨著時間而消逝，反而幻化為強烈的故國憂思，形成集體性的文化母國情結。後一組的賴傳鑑和侯錦郎，在戰後初期政治版圖的位移歷程中，雖然身在家鄉故園，然而二二八事件、白色恐怖的血腥經歷，讓他們產生故鄉遭異化的切膚之痛，進而思索、耙梳複雜的文化認同，並想像、構建自我國族的主體。

吳學讓在晚期以「故國神遊」系列，寄託他對異化 / 赤化母國的懷思與想像，在透過回憶重組的獨特視覺符號中，他以象徵文化母國千年悠久歷史圖騰意符，遙寄遊子思鄉的哀曲。透過視覺化望鄉的儀式，長年漂泊異鄉的孤寂因而獲得療傷與昇華。

相對於吳學讓對寄寓土地的疏離，同樣淪為台灣流浪客的席德進，則顯然對孕育他「藝術酵酶」的鄉土台灣用情深刻，並將第二故鄉轉化為他望鄉的實體。然而他的創作最終亦歸結為，從異鄉生活中淬煉出現實的土地經驗，並將它與記憶中召喚的原鄉、文化母國連結為一。換言之，擺盪在異鄉與故鄉兩端的席德進，幻構的是似真似夢、現實與想像共存的雙重集體記憶。

而與吳、席屬於不同集體的賴傳鑑，因遭逢文化、語言、社會斷裂的傷痛，面對異化的故鄉，他循著藝術母國溯源的途徑，尋求療傷止痛的良方。以西方視

覺符號構築象徵「秩序、安靜與平和」的烏托邦，既是他逃離現實社會動盪的避難所，也是他以童年記憶與夢想構築的心靈故鄉。這種曲折迂迴的視覺表現，合理地詮釋其作品引人進入清新、脫俗、浪漫的虛境，是為了減輕或忘卻現世的挫折與悲痛。

幼年時期與賴傳鑑同樣歷經動盪與夢魘的侯錦郎，則是在反思與探索的冰原上踽踽獨行。他勇於挖掘、連綴個人的記憶與生活經驗，並運用獨特的視覺語彙及參與社會運動，衝撞現實政治、社會的禁忌。他企圖將自我與台灣人的記憶及經驗縮結為一，以形構家族、國族共生共存的集體表徵意念，強烈地表達出追求台灣主體性的焦慮與想像。

這兩組 1920-30 年代出生的台灣畫家，各自運用視覺符號串連、重組他們的文化歷史記憶與土地生活經驗，表述他們對心靈中故鄉、國族的想像與慾望。他們運用視覺象徵符號所建構的集體記憶，分別折射出不同群體屬性、不同個別記憶與經驗者，在歷經「框架的變遷」時，所觀照到家鄉、土地、母體文化產生的種種變形、斷裂或重組的「曲折變化」。



國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts