

白色恐怖年代裡的堅定左派畫家——
試析吳耀忠的生平、思想與藝術作品

A Determined Leftist Artist in the White Terror Era

—An Analysis of Wu Yiao-chung's Lifetime, Thoughts, and Artistic Works

林振莖 Lin, Chen-ching

摘要

對吳耀忠生平較完整的描述與作品介紹的文章不多，學術性的研究更是闕如。然而，面對如此一位值得被重視的戰後寫實畫家，台灣美術史確實曾經一度由於白色恐怖而遺忘了他。若不是吳耀忠如此堅信左派思想，若不是因此付出慘痛的牢獄之災，那麼，依他寫實技巧如此精湛的功力，又有「李梅樹大弟子」的稱譽，再加上六〇年代「省展」、「台陽展」的輝煌戰績，與同時代同輩畫家相比較，當時的成就表現，一點都不遜色，如能「安份守己」，今日必已成為人人口中稱呼的「藝術大師」。然而，直到 2009 年 7 月，由國立台灣美術館舉辦「人與歷史的關懷——吳耀忠作品捐贈展」之後，吳耀忠才可以說是真正受到肯定。本文旨在試析吳耀忠的生平、思想與藝術作品，希望在前輩學者研究的基礎上，能有新的資料發現，並提出與以往不同的理解與看法，期能對吳耀忠的研究有所貢獻。

關鍵字：左派、吳耀忠、白色恐怖、寫實主義

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

一、前言

研究吳耀忠的學術性文章並不多，最重要的是 1978 年 8 月許南村在《雄獅雜誌》刊登的〈人與歷史——畫家吳耀忠訪問記〉，此文透過問答的方式，娓娓道來吳耀忠生平經歷與藝術思想，是目前研究者最重要的參考資料。此外，較重要的還有蔣勳〈哭耀忠〉、陳映真〈鳶山——哭至友吳耀忠〉、鄭惠美〈懷抱革命熱情、為人生而藝術〉以及曹永萍〈吳耀忠這個人〉等等文章，然而上述撰文，多偏向記敘性的介紹文章，關於吳耀忠的生平資料也僅是片斷的陳述，部分和事實無法吻合。在個人藝術風格的描述及藝術作品分析部份，則付之闕如。

直到 2009 年 7 月，官方國立台灣美術館舉辦「人與歷史的關懷——吳耀忠作品捐贈展」¹，這之後吳耀忠才可以說重新的被挖掘出來。這次的展覽，館方不但出版畫家的專輯，策展人邱明嬌也為畫家撰文〈人與歷史的關懷——吳耀忠的繪畫藝術〉，在此雖然全面性的介紹畫家的生平與藝術作品發展，不過仍有一些缺漏。例如，部份生平年代仍有疑義、師大藝術學系就學狀況、藝專任教情形以及左派讀書會的論述等皆有所不足。因此筆者興起撰寫本文的動機，在仔細的研究後，基於前輩學者的研究，有新的發現；除此之外，對於畫家的理解，有和以往學者不同的看法，期望能對吳耀忠的研究有所貢獻。

二、吳耀忠的生平

吳耀忠，1937 年 8 月 17 日出生於台北縣三峽鎮。父親吳玉雲是聚雲齒科醫院院長，母親吳招治，為人和藹可親，曾當選模範母親。家中兄弟姐妹十人，吳耀忠排行第五，由於是長男，所以父母親對其疼愛有加，卻不因此使他養成驕縱之氣，反而於優渥的環境中培養出吳耀忠與生俱有的優雅氣質，與高尚的審美品味。

吳耀忠美術的啟蒙，最早來自於隔壁周家棺材店糊「靈厝」的傳統民間技藝，與街道景色所受到的啟發。²七歲時進入離民權老街不遠的「三峽國民學校」，級任老師曾在校園為他舉辦第一次繪畫個展，不僅轟動學校，也驚動了純樸的小

¹ 1987 年 1 月 6 日，吳耀忠因肝病逝世於台北和平醫院，好友陳映真與其弟弟吳耀進等人為達成吳耀忠生前遺願，遂匯集眾人力量於 1987 年成立「吳耀忠先生繪畫作品管理委員會」以妥善管理其作品。直至 2005 年在蔣勳與陳映真的大力奔走下，最後取得家屬們的同意將吳耀忠遺留下的油畫、素描、水彩等 84 件作品，捐贈給國立台灣美術館。因而於 2006 年獲提名獲選第八屆文馨獎銅牌獎，國美館為感念此位英年早逝藝術家，於 98 年 7 月 4 日至 8 月 9 日及 8 月 11 日至 9 月 13 日分兩梯次展覽，共展出其 44 件作品，以茲紀念。參考國美館展覽新聞稿。

² 參考許南村，〈人與歷史——畫家吳耀忠訪問記〉，《雄獅雜誌》90 期，1978 年 8 月，台北市，頁 28，

鎮，使他在校園裡成為一位「小名人」，受到鼓舞的吳耀忠，從此對繪畫深感興趣。

十四歲小學畢業後，進入台北成功中學初中部就讀。台北市區離三峽路途遙遠，吳耀忠早上便需從家門口坐台車到鶯歌火車站，再坐火車北上，鶯歌火車站成為北上莘莘學子的聚集場所，上下學時間總是人潮洶湧，也在此時期認識了就讀同校隔壁班的同學陳永善（映真），兩人不僅經常結伴上學，也成為終生的莫逆之交。

然而，吳耀忠對於繪畫的熱忱並沒有因為升上中學而持續，他曾自述：「…初中臨畢業前有一度把青少年的熱情投到中國哲學上，生硬地耽讀過先秦諸子，暫時擱下了對繪畫的熱情。」³而繪畫熱情的再度燃起，則是幾年之後就讀大同高中時期。高三那年，他因面臨大學聯考的沉重壓力，精神狀態欠佳，一度被送進台大精神病院⁴。住院期間，受到護士林姊姊的鼓勵而重拾繪畫興趣，決心報考師大藝術系。此時，他想起了自小學就佩服的故鄉名畫家李梅樹，於是鼓起了勇氣，登門拜訪請求指點，也得到了同意，開始接受正規的美術指導。

1958年吳耀忠順利考入「省立師範大學文學院藝術學系藝術專修科」⁵，這個時期，吳耀忠日以繼夜的拼命畫畫，希望成為一位專業畫家。在訪談中，他曾回憶道：

考上師大，我便全心全意地視自己為青年畫家，整個心思意念都放在勤勉鍛鍊自己成為一個好畫家這件事上。我畫素描、畫油畫，參加臺陽展、省展…幾至於廢寢忘食。想起來，那時也真用功。別的同學在交女朋友，談戀愛，我卻滿腦子都是畫…。⁶

1960年藝術系專修科畢業之後，吳耀忠曾短暫回三峽國中任教，次年即插班考入四年制藝術系就讀。⁷1964年7月李梅樹接下國立藝專美術科（現今台灣藝術大學）教授兼主任的職務，即於8月延攬前此一年甫自師大畢業的吳耀忠進

National Taiwan Museum of Fine Arts

³ 許南村，〈人與歷史——畫家吳耀忠訪問記〉，《雄獅雜誌》90期，1978年8月，台北市，頁28。

⁴ 參考台北縣三峽國民小學創校一百週年校慶委員會，《薪傳三峽——百週年校慶紀念專輯》，2000年，頁23。

⁵ 依據《國立台灣師範大學慶祝三十週年校慶美術學系專輯》之〈美術學系簡史〉上記載：「四十五年為配合美術教育師資之需要，乃增設三年制專修科一班，以解決師資不足之困難，該科共辦理三期，至五十年，旋即奉命停辦。」以此推算，吳耀忠乃專修科最後一期，即1958年入學。

⁶ 許南村，〈人與歷史——畫家吳耀忠訪問記〉，《雄獅雜誌》90期，1978年8月，台北市，頁30。

⁷ 1960年吳耀忠在三年制專修科（49級）畢業後，在1961年又以轉學生的身分插班考入四年制藝術系繼續就讀，之後於1963年（52級）畢業，取得文學士文憑。

入藝專擔任「助理」⁸工作。

1968 至 1975 年，吳耀忠因案入獄，出獄後，正好趕上台灣戰後第二波出版潮，即在遠流出版社老闆等友人支持下，接下許多書籍封面繪圖的工作；另一方面，也曾短暫在一所小學，及經畫家顏水龍介紹在實踐家專任教過，不過都因有特勤人員的監視，任職不到一年就離職了。

他出獄後任職最長的工作是 1978 年得到「春之藝廊」創辦人陳逢椿的賞識，擔任畫廊經理。畫廊事務交由他全權處理⁹。他一上任，即展現強烈的企圖心，首先於 1979 年委託李賢文策劃陳澄波首次遺作展、陳夏雨第一次雕塑個展，以及洪瑞麟首次公開的礦工畫展——「35 年礦工造形回顧展」等。其中尤以洪瑞麟的展覽，特別轟動，各大報紙爭相報導，還引起當時的總統蔣經國的注意而前往觀賞。使洪瑞麟一舉成名。又於 1978 年推出朱銘木刻「牛」展，也創下了作品全部銷售一空的盛況。此外，他也在開幕二個月後，開風氣之先，推出一系列免費藝文講座，包括：邀請姚夢谷講「敦煌藝術」、李亦園講「台灣民間的宗教信仰」、許常惠講「民族音樂」、姚一葦講「戲劇與人生」、漢寶德講「台灣的建築問題」…等，希望透過藝文講座的洗禮，讓民眾獲得心靈的富足。

1979 年，春之藝廊與雄獅美術合作擴大舉辦「雄獅新人獎」，每年徵選新人獎至少兩名，分別設立「雄獅獎」及「春藝獎」，由《雄獅美術月刊》發行人李賢文與吳耀忠，邀請畫界具影響力的公正人士擔任評審委員。此舉首創國內長期培養畫家辦法，新人獎得主，除一萬元獎金外，還可獲得春之藝廊為期一年的合約，由畫廊收藏其畫，而畫家每個月可獲得參仟至伍仟元的生活補助費。¹⁰

同年 8 月起，畫廊又闢專用展覽室為「新人畫廊」，規劃長期展售藝壇新人的作品，以「培養青年藝術人才」為宗旨，藉以激勵年輕畫家專心創作。「新人畫廊」展出的對象除了「新人獎」優選以上的作品之外，舉凡台陽展、全國美展、省展前三名，或學校美術科系畢業前二名者，年齡在二十至三十五歲之間，都可以優先申請展出。這在當時是一項創舉，顯然有意在大型團體展（台展、省展、全國美展…）之外，增加新秀曝光的機會。¹¹

⁸ 經筆者查詢該校人事室資料後發現，吳耀忠是 1964 年 8 月進入該校，但職務是「助理」，而不是「助教」。且查了該校教務處 51 學年到 57 學年美術科日間部一到三年級的課表中，裡頭只有李梅樹所開的課程，並沒有看見吳耀忠的授課表。

⁹ 參考邱明嬌，〈人與歷史的關懷——吳耀忠的繪畫藝術〉，《人與歷史的關懷——吳耀忠作品捐贈展》，台中市，國立臺灣美術館，2009 年，頁 12。

¹⁰ 參考 1978 年 9 月《雄獅雜誌》91 期廣告頁。

¹¹ 參考 1979 年 9 月《雄獅雜誌》103 期廣告頁。及余世玉，〈新人畫廊——要充當青年美術工作者的搖籃〉，《雄獅雜誌》104 期，1979 年 10 月，台北市，頁 116-117。

這些活動的舉行，正足以反映出吳耀忠的思想，以營造「喜好文化美術的中產階級或學生敢大方走進去而不覺臉紅、自卑的畫廊」¹²為宗旨，與他反資本主義，提倡藝術普遍化的社會主義思想頗為契合。從藝術家到畫廊的經理人，這種角色轉變，應會產生一些心理衝突，吳耀忠曾在接受訪談中表示：

數月前我來到「春之藝廊」工作，換取生活費用，求個安定，然後希望很快就開始畫畫。¹³

當時吳耀忠才出獄不久，工作並不穩定，為求生活的安定，不得不接下此工作，企求以畫廊經理的工作來支持自己的繪畫創作。除此之外，他對於畫廊工作的認知，在營利之外，多了一份社會責任與自我的期許，這也是他接下此份工作的原因之一，吳耀忠認為：

…「藝廊」的營作是藝術文化的一環。藝廊不可免的需要注意生意、業務，一切都應該按照經營的法則去做。必須先有這個認識，才能在業務開展中連帶地做些有益於繪畫向上的事。¹⁴

從這段話可以知道，吳耀忠很清楚畫廊經理與藝術家隨性、浪漫的性格並不同，他必須收斂藝術家過於理想化的特質。同時他是將這份工作視為藝術文化的一環，所有舉辦的活動，都期望能對台灣繪畫的發展有積極的貢獻，關於這點，他確實也做到了。

不過，吳耀忠原來想兼顧畫廊經理人、藝術家的想法，畢竟還是過於理想化。現實層面會發生許多矛盾與衝突，畫廊經理人是要賣畫的，必須在商言商，是屬於資本主義下的商業活動；偏偏另一個身分的藝術家吳耀忠，卻是一個不折不扣的無產階級者，反對藝術品的私有財產化。他認為：「把藝術品推給社會上一部分優裕階級，這和我的本性，我的認識很不相符。」¹⁵因此，雖然吳耀忠希望能藉由擔任畫廊經理的穩定生活來支持他的創作生命，實際上卻是「事與願違」，這從陳老闆催促他替自己舉辦一個個展時，他的回答卻是：「畫不出來」¹⁶便可以窺出端倪，是畫廊的事務繁忙使他無法專心創作？還是酒精早已麻醉他繪畫敏感的神經？已經不得而知。不管如何，最終吳耀忠以要回三峽畫畫為理由，辭去了工作。此後，他索性也不畫書籍封面繪圖，與社會徹底絕裂，離群索居，過著

¹² 黃于玲，〈春之與他的畫家們專輯〉，《台灣畫雜誌》20期，1996年1月，台北市，頁9

¹³ 許南村，〈人與歷史——畫家吳耀忠訪問記〉，《雄獅雜誌》90期，1978年8月，台北市，頁38。

¹⁴ 同上註。

¹⁵ 參考邱明嬌，〈人與歷史的關懷——吳耀忠的繪畫藝術〉，《人與歷史的關懷——吳耀忠作品捐贈展》，台中市，國立臺灣美術館，2009年，頁16。

¹⁶ 黃于玲，〈春之與他的畫家們專輯〉，《台灣畫雜誌》20期，1996年1月，台北市，頁26。

不與人往來的生活。從報紙的報導得知：吳耀忠因酗酒，無法工作，曾申請甲級貧民生活補助¹⁷，最後於 1987 年元月 6 日，病逝於台北市和平醫院。

三、堅定的左派思想者

吳耀忠所處的年代，是一個苦悶的時代。不過，在這苦悶的情況底下，還是有一些從中國大陸帶出來的訊息，如當時的舊書店可以發現很多三〇年代的文學創作，包括台灣印製的魯迅《阿 Q 正傳》，是日文與中文對照的版本。由於這些左翼思想的資訊存在，當時的知識青年若對時代有所不滿，極容易因接觸了這些左翼文藝而成為一個社會主義者或者有左派思想的人。作家陳映真便曾這樣說過：

其實我的文學上受的影響，最大的還是魯迅。我接觸了，我從舊書攤裏面接觸了左翼文學以後，我的世界觀整個改變，人生觀也改變了。因為首先這件事情，就是一個很大的禁忌，所以我好像在無意中，闖進一個禁忌的世界，所以第一次的經驗是非常孤獨。……終於，有思想總是要表現出來的，每個人都有每個人認為最可以信賴的最好的朋友，於是我就偷偷的告訴我一個好朋友，叫做吳耀忠，然後一傳，就慢慢形成一個，一個所謂的讀書的團體。¹⁸

吳耀忠所參與的讀書會，其實並沒有濃厚的政治傾向，裏頭的成員，吳耀忠學美術，陳映真搞文學，丘延亮做音樂……，所以大部分是以文藝形式進行思想的啟蒙與交流。當時這些被壓抑的知識青年，有機會聚在一起，成立一個讀書會，承續三〇年代的左翼文藝傳統。因而他們當時「生吞活剝」的讀魯迅、巴金的書，以及三〇年代翻譯的一批舊俄文學，如屠格涅夫、托爾斯泰、杜斯妥也夫斯基等；也受到魯迅的影響，涉獵了許多文藝評論，如：甫列漢諾夫、盧那卡爾夫斯基……等；而在美學方面，研讀過朱潛（朱光潛）的《文藝心理學》，以及中國大陸蔡儀的美術理論。總的來說，就是三〇年代整個關懷人民的一批文藝作品。

然而這樣的團體組織，並不見容於當時的戒嚴時代，後來被警總布建的記者與日本領事出賣¹⁹，成員於 1968 年紛紛被補，作家陳映真，曾以許南村筆名在

¹⁷ 參考林祝菁，〈圖像傳奇李梅樹政治改變他們人生吳耀忠藝術彩繪師徒情誼〉，《中國時報》，1997 年 4 月 7 日。

¹⁸ 〈五十年代臺灣白色恐怖紀事〉，鳳凰網專稿，2009 年。
http://blog.sina.com.cn/s/blog_489e745e0100f22o.html。(2009.8.23 瀏覽)

¹⁹ 筆者於 2009 年 8 月 14 日訪談丘延亮。及參考季季，《行走的樹》，台北縣，印刻出版社，2006 年，頁 86。

〈後街——陳映真的創作歷程〉一文中自我剖析自己的創作經歷，並對於當時的狀況有過如下的描述：

…命運是這樣的不可思議，竟然在那偵探遍地的荒蕪的年代，讓幾個帶著小資產階級的各樣軟弱和缺點的小青年，不約而同地、因著不同的歷程而憧憬著同一個夢想，走到了一起。…一九六五年，他（筆者按：指陳映真）翻譯「共產黨宣言」和大正末年一個著名的日本社會主義者寫的入門書《現代社會之不安》，為他的讀書小圈增添讀物。…在六六年底到六七年初，他和親密的朋友們，受到思想渴求實踐的壓力，幼稚地走上了幼稚形式的組織的道路。…一九六八年五月，他和他的朋友們讓一個被布建為文教記者的偵探所出賣，陸續被補。²⁰

他們被警總羅織的罪名逮捕，硬創造出一個名字，以「台灣民主聯盟」²¹稱呼這個「非法組織」，丘延亮認為：

「台灣民主聯盟」被製造出來的吧，我們沒有組織的名字，我們就是一堆人做這樣的事，有些想法，判決書又是台獨，又是統派，判決書都是亂寫，因為當時是三合一，台獨、左派、匪諜三個是一個東西。因為，它總是要羅織你…²²

在這個案件中，核心人物有五個人，分別是：陳永善（即陳映真）、李作成、吳耀忠、邱延亮和陳述孔。陳映真是在5月底，邱延亮是在6月6日最後一個被抓，其餘成員則陸續被補…。核心人物五個人一個起訴書，另外都是零零碎碎，總共加起來有三十六人。他們被控的罪名是「組織聚讀馬列共黨主義、魯迅等左翼書冊及為共產黨宣傳」。軍法處判處陳映真、李作成、吳耀忠、陳述孔各十年；陳映和八年；邱延亮、林華洲各六年。1975年7月陳映真、李作成、吳耀忠獲減刑三分之一，與陳映和同時出獄。

在這不是很嚴謹的組織中，吳耀忠一向不大說話，但說起話來，都充滿了批判性。他和陳映真往來相當密切，個性上也彼此互補，陳映真是很會說話的人，吳耀忠則是木訥不講話，互相搭配。吳耀忠一向是冷靜地在旁觀察，並和陳映真私下討論。因此，一般外界的印象，總以為陳映真對他的影響較大，但事實上，

²⁰ 季季，《行走的樹》，台北縣，印刻出版社，2006年，頁84-85。

²¹ 丘延亮說：「民主台灣聯盟」就是被警總講出來，它這個人家已經有了，就給我這個名字，我就把它寫下來，對我們來講，意思沒有差很多，但是我總覺得這不是我們的…中國大陸有個民盟組織，民盟算是一個外圍組織，然後又跟中共黨沒有關係，大概是這個理由，所以警總加給我們。」

²² 筆者於2009年8月14日訪談丘延亮。

應是彼此互相影響。從他們的審判起訴書上，把吳耀忠當做是首謀，判得最重，而不是判決年齡最大的李作成來看，就可推知吳耀忠顯然帶有更濃厚的左翼思想，並且不肯妥協。²³他的好友施善繼曾寫到：

三十二歲的前幾年（筆者按：指吳耀忠），正參與一個烏托邦的建造。發餉日，手提薪水袋，不假思索匆匆便往牯嶺街衝，《新民主主義論》，《在延安文藝座談會上的講話》，統統用薪水去換取，那絕對是他一生中最最激動淬礪的歲月。²⁴

由此看來，當時的吳耀忠，對於左翼的思潮，的確有股狂熱，況且七年的牢獄之災，也沒有打垮他對此信念的堅定。他曾針對這段往事如此回憶說：

我並不在意這七年把繪畫中斷了。這對於把畫畫當做他一生事業的人，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。在那幾年裏，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……

²⁵

對照於他的好友陳映真的看法：

對自己走過道路進行了認真的反省，對社會現實有了更深刻的認識，開始由一個市鎮小知識分子走向一個憂國憂民的、愛國的知識分子。²⁶

他們兩人的看法不約而同，牢獄生活正好是一種磨練的機會，考驗信念的純度，唯有經過勞苦的淬煉，才得以提升精神的高度，使他們從過去一個比較抽象層次的左派思想者，走向實踐的「革命家」；因為他們始終相信：「我們不是改變這個社會的一部份，就是社會沉淪的一部份。」²⁷吳耀忠不僅是一個天真的反叛者，也是一位思想左傾的藝術家。

過去，在談到吳耀忠出獄後的酗酒和自我放逐時，大多認為是受到政治牢獄之災所致。然而筆者從訪談丘延亮的口中得知，就他所知，吳耀忠在景美獄中的生活情況其實還「正常」，且他們這夥人在獄中都活得很上進，活得很健康，並

²³ 筆者於 2009 年 8 月 14 日訪談丘延亮。

²⁴ 施善繼，〈畫家之死——給吳耀忠牽亡〉。http://www.xiachao.org.tw/?act=page&repro=1035。
(2009.8.27 瀏覽)

²⁵ 許南村，〈人與歷史——畫家吳耀忠訪問記〉，《雄獅雜誌》90 期，1978 年 8 月，台北市，頁 37-38。

²⁶ 維基百科，〈陳映真〉。http://zh.wikipedia.org/wiki/%E9%99%B3%E6%98%A0%E7%9C%9F。
(2009.8.23 瀏覽)

²⁷ 筆者於 2009 年 8 月 14 日訪談丘延亮。

不如外界所想像的悲慘。在丘延亮的認知裡，獄中的生活應不至於會造成吳耀忠後來於精神上的重大打擊²⁸，這新資料的挖掘提供了筆者另一方向思考的依據，提醒了筆者重新思索，是否我們都太將注意力專注在牢獄之災所帶來的創傷難癒，因而忽略了其他更重要的原因呢？

陳映真曾如是說：

…「現實主義」的「干涉生活」的文學藝術思想，在一個大眾消費文化形成的社會中，就會失去它的影響力。大眾消費社會，是一個瘋狂追求消費商品的社會。官能的快樂、休閒、享樂主義、庸俗，以商品——暫時或永久消費財物——的獲得與積存為生活計劃的中心……成為大眾消費文化下人們最關係的問題。嚴肅的文學、藝術、學問、政治，只在一小撮知識分子中受到關切，從而失去對社會的影響。²⁹

由於吳耀忠有濃厚的左派思想，所以當他出獄之後，面對當時台灣經濟快速的發展，從農業走向現代工業，社會逐漸走向高度資本化的時代。他所看到的是：大批鄉村人口湧進新興城市，造成各種社會問題；貧富懸殊日益嚴重，資本家壟斷工業生產及財富，剝削工人應得的報酬。這樣的社會環境，與他理想中憑藉著馬克思主義所建立的烏托邦理想背道而馳，何況他也無法以一人之力來改變眼前的局勢。面對種種社會現象，他倍感孤獨與幻滅、失意與挫折，最後只能藉由酒精的燃燒，與自我放逐得到解脫，應是可以理解的。陳映真在〈鳶山——哭至友吳耀忠〉一文就這樣寫到：

約八〇年以後，我和愛他的朋友們逐漸發現到他心中那至深不可自拔的頹廢。表面上他日日醉酒，任性而又極度的虛無，但實際上他在對自己的許諾和失望、哀怨和忿怒的循環中不住地掙扎，終至不知從什麼時候起，完全放棄了自己，任自己在那深不可知的憂傷、絕望和頹廢的惡流中，逐滅而去。革命者和頹廢者，天神和魔障，聖徒與敗德者，原是這麼相互酷似的孿生兒阿。³⁰

當吳耀忠無法改變這個社會（革命者），那麼他只能選擇沉淪（頹廢者）。他的好友楊渡在為他所作的詩中，曾以略帶責難的口吻寫道：「但你為什麼非成為革命家不可？難道你不可以只是畫家，像許多人喝著醇酒，周旋在交際場合」³¹，如

²⁸ 筆者於 2009 年 8 月 14 日訪談丘延亮。

²⁹ 陳映真，《山路》，台北市，遠景出版社，1984 年，頁 327。

³⁰ 陳映真，〈鳶山——哭至友吳耀忠〉，《雄獅雜誌》192 期，1987 年 2 月，台北市，頁 17。

³¹ 楊渡，〈向日葵——懷吳耀忠〉。<http://mass-age.com/wpmu/blog/2008/06/16/3474/>。（2009.8.23 瀏覽）

果吳耀忠願意，或許日子就不至於如此潦倒，然而他偏偏又不肯如此，面對人生未來的虛無與理想的幻滅，最後終於走上了不可自拔的頹廢絕路。

四、藝術風格演變及分期

（一）早期學院時期的作品

吳耀忠學院時期的作品，始於五〇年代晚期，早期作品深受李梅樹的影響。他於高三時跟隨李氏學畫，強記他每一支畫筆與用法，然後回家作筆記，因此，他的作品深得李梅樹作品的精髓，如《三峽》、《紅巾少女》、《黛綠年華》（圖 1）、《持扇少婦》（圖 2）、《自畫像》等等作品，其中《三峽》（圖 3）之作與李梅樹於 1959 年所作之《三峽南橋》（圖 4）素描作品相較，構圖極為相近，可能為作者與李梅樹共遊寫生之作。

吳耀忠在 1960 年所創作的《黛綠年華》，以自己的妹妹為模特兒，其風格和李梅樹 1952 年創作之《初夏》（圖 5）相近。此作獲得第 10 屆師生美展「第二名」，同時也是第 15 屆省展（1960）優選作品，當時名為《節時開花》，畫中題有「一九六〇、十一。耀忠」款式。因為此作是先參加了第 10 屆師生美展（1960 年 1 月 30 日），之後才又出品省展，所以畫中創作年代的款式應該是後來加上。

此外，創作年代不明的《裸女》（圖 6）之作，依風格看來，應為吳耀忠師大學生時期的習作，其風格也與李梅樹於 1932 年在東京美術學校課堂上的習作《裸女》（圖 7）之作非常相似。

然而，於六〇年代之後，吳耀忠的作品開始有了風格上的轉變，過去寫實嚴謹的畫風，逐漸出現狂放的筆觸與大膽的色調。有此轉變，應是受到他尊敬的師大的老師廖繼春的影響，如《日暮》（圖 8）作品，就與廖氏於 1961 年所創作的《淡江風景》（圖 9）之作品有近似之處，而其餘的作品如《餘暉》、《夕陽》、《椰子樹影》、《山》等等作品，其畫風接近野獸派的風格。

另外，與此同時，吳耀忠也嘗試另一畫路的繪畫風格探索，由於受到米勒（Millet, 1814-1875）、庫爾貝（Courbet, 1819-1877）、列賓（Repin, 1844-1930）、杜米埃（Daumier, 1808-1879）等人畫風及內容的啟發，也開始創作近似的繪畫作品，如《山谷》（圖 10）、《浪花》（圖 11）、《外國風景 1》、《外國風景 2》等之作品就有庫爾貝的繪畫作品影響；而其於 1961 年所繪的《自畫像》（圖 12），除了有李梅樹作品的影響外，與列賓於 1878 年所繪的《自畫像》（圖 13）相較，筆觸雖然較為率性，但在人像的姿態、裝扮與畫面氣氛處理上，頗有近似的地方。

在此值得一提的是，1958年至1967年之間，可說是吳耀忠油畫作品創作量最豐盛的年代，他積極參與各類競賽，並屢獲獎項，如《溪流》之作獲第22屆台陽美展（1959）入選作品、《三峽》之作（又名《三峽春曉》）獲第14屆省展（1959）入選作品、《黃衣》之作獲第23屆台陽展（1960）「市長獎」、《黛綠年華》作品（又名《節時開花》）獲第15屆省展（1960）優選作品、《春疏一襲灰衣》之作品獲第24屆台陽展（1961）「臺陽鑛業獎」、《長夜》之作品獲第16屆省展（1962）「優選」作品、《樹下》之作品獲第25屆台陽展（1962）「佳作獎」、《雪岩》之作獲第30屆台陽展（1967）「教育會獎」，以及《合歡殘雪》之作獲得入選。

六〇年代中期，吳耀忠因為左派文藝理論的影響，開始拋棄過去學院傳統的唯美品味價值，也對於過去一向尊敬的李梅樹的寫實主義風格有所反思與批判。他認為：

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。這只要想起歷史上的寫實主義畫家如米勒、杜米埃、高爾培、柯洛維茲、伊利亞·列賓就很明白了。寫實主義的重要條件是人和歷史的密切聯帶感。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聯。³²

他開始注意到，繪畫並不能僅是技巧的探究，要擴展作品深度，還應該注意到內容的問題。同時也意識到自己以往的不足之處，所以他說：

我應該感謝李梅樹先生，是他執著寫實畫風，是他深刻而認真的研究寫實技巧，使我親身體驗了寫實技巧的真正深度和重量。……從這一方面來看，臺灣的老畫家、老教授便有所不夠。以李梅樹先生說，他的世界充滿了某一個層群的滿足感和幸福感。這樣的世界似乎就顯得靜止不動了，…

³³

從這段話可以知道，他認為年輕一代的畫家應該比「老」一派畫家多介入社會與生活，以高度寫實主義手法，去描寫、去表現畫家對於變動的世界以及其中的人們的看法。³⁴顯然的，此時他已經無法滿足於過去。基於此理念，他於六〇年代中期之後，於《文學季刊》中出現描繪底層勞動人民（《文學季刊》第2期，1967年1月10日出版）（圖14），與芥川龍之介文章中的插圖作品（《文學季刊》第5

³² 許南村，〈人與歷史——畫家吳耀忠訪問記〉，《雄獅雜誌》90期，1978年8月，台北市，頁32-33。

³³ 同上註。

³⁴ 參考註32，頁34。

期，1967年11月10日出版)(圖15)，並創作出像《殘雪》(圖16)、《峽谷》(圖17)、《少女》等這些帶有濃厚社會主義色彩的作品。但就油畫作品風格看來，似乎僅只於技巧的學習階段，而真正涉及到內容的改變，則是出獄之後的事了。

(二) 出獄之後著重於人文社會寫實的作品

吳耀忠的創作風格有了明顯的改變，拋棄過去學院高貴優雅的品味，取而代之的是關懷勞動階級的寫實繪畫。會有如此大的風格轉變，與他的左派思想與人生經歷有關。

他出獄後的工作，就是書籍封面上的繪圖，這份工作除了生計之外，這種繪畫形式與他之前所接受的左派思想相契合。三〇年代的左派文學，將繪畫作品視為思想宣傳的工具。在過去，三〇年代的左翼文學小說幾乎會有插圖，簡單的構圖中有具體的內容和指涉，不是畫一個漂亮的形象而已，是帶有宣傳及思想意識的圖案。所以這種美術形式，也正好符合他的想法，繪畫並不僅只存在少數資產階級的手中，而是生活在世界上的每個人都能夠享有的。他認為：

…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，繪畫作品的大量印刷，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部份願望。³⁵

其出獄後的創作作品，大致可分為幾種表現內容：

1. 關懷群眾、反映社會現實

吳耀忠曾說：「懷抱人群，關懷社會，就是我的藝術觀。」³⁶在他畫中的勞動階級，是現實生活中活生生的、辛勤勞動著的人民，當時正是台灣資本主義開始蓬勃成長的時代，隨著現代工業的發展，新興都市、加工出口區的設立，大批鄉村民眾紛紛流往都市，尋找工作機會，資本主義的貧富不均也造成許多社會問題。因此，他揭露台灣日趨走向現代化的繁華時代裡的另一面，把貧困的、悲慘的、辛勞的

³⁵ 許南村，〈人與歷史——畫家吳耀忠訪問記〉，《雄獅雜誌》90期，1978年8月，台北市，頁38。

³⁶ 邱明嬌，〈人與歷史的關懷——吳耀忠的繪畫藝術〉，《人與歷史的關懷——吳耀忠作品捐贈展》，台中市，國立臺灣美術館，2009年，頁15。

和面露疲憊的勞動人民鮮活地描繪了下來。

他畫中人物顯現的如同真實世界的勞動者，僅能憑藉勞力，辛勤的工作，以致於他們經常衣服襤褸、面目黧黑、雙手粗獷，在貧苦的生活中，散發出懾人強韌的生命力量。他以精準的線條描繪人體，卻將人物臉孔模糊化，透露出底層人民任勞任怨卻默默無名的社會情景，也在線條裡歌頌他們堅韌的生命力；他畫裡的勞動人民，並不是以大喇喇的標語來控訴社會階層的剝削，而是藉由勞動者最原始的軀體線條，以最低微沈默的肢體語言發出高亢懾人的力量。這類作品，其實在吳耀忠未入獄前便出現，他在 1967 年 1 月 10 日出刊的《文學季刊》³⁷第 2 期中，有一張《屋簷下》（圖 14）的素描，畫中那位面容模糊，但顯露出憂鬱、憔悴的男子，頭戴圓形帽，身上的穿著打扮顯示出男子身分的低微，他坐於長形木板上，雙手十指交叉合十置於雙腿上，狀似禱告，又像是若有所思狀，這幅畫是吳耀忠描繪底層勞動人民早期的作品之一，已顯示出關懷底層勞動人民的創作表現。

1975 年出版的《將軍族》書籍封面《少年鞋匠》（圖 18），以其弟耀進做為模特兒，描繪生活貧苦的少年補鞋者。與此作相似的另一張素描作品（圖 19），畫面題字有：「至友永善小說集『將軍族』封面初稿」「一九八〇年秋」。此素描可能為書籍封面的草圖，或是《將軍族》出版後補繪的作品。兩者相較，仍略有不同之處，草圖增加了背景的空間處理，多了牆面及地平線，增強了空間處理的強度。

吳耀忠曾說：

在米勒描寫農村和農民的許多傑作當中，我尤愛「扶著鋤頭的男子」。……

我們在米勒所描寫的慘淡的農村、精疲力竭的農民所看到的，正是米勒那滿含著熱淚、滿懷著悲憤的熾熱的愛心。這「扶著鋤頭的男子」便這樣地成為我的鞭策、我的鼓勵、我的啟示。³⁸

而在他的作品裡確實也看到這份對勞動人民相同的關愛之情。

其他作品還有《建設連作之一——團結》（圖 20）（約 1978 年，曾刊於王拓

³⁷ 《文學季刊》是由一群文學熱愛者所創辦，首刊於 1966 年 10 月 10 日出刊，主編為尉天驄，社址就設於文星咖啡店三樓。今日許多文學家都曾在此刊物上發表過作品，如七等生〈放生鼠〉和〈精神病患〉、王禎和的〈嫁粧一牛車〉、陳映真〈第一件差事〉、黃春明〈看海的日子〉等著名文學作品，而當時盛行的現代詩也以此為發表的園地，如余光中〈敲打樂〉和〈雙人床〉、辛鬱的〈同溫層〉等等。吳耀忠經常進出文星咖啡店三樓《文學季刊》場所，並參與插圖、設計的工作。

³⁸ 雄獅美術雜誌於 100 與 101 期推出「百位美術家談『印象最深刻的作品』」專輯，吳耀忠便是其中一位藝術家。參考 1979 年 10 月《雄獅雜誌》101 期，頁 104-105。

著《街巷鼓聲》書籍封面，遠行出版)、《建設連作之二——邁步》(約 1978 年，曾刊於鍾肇政、葉石濤主編《一桿秤仔》書籍封面，遠行出版)、《建設連作之三——照應》、《建設連作之四——關懷》(約 1978 年，曾刊於尉天驄主編《鄉土文學討論集》書籍封面)、《建設連作之五——奮進》、《打鐵工》、《屋簷下》(曾刊於張良澤編《笠山農場》書籍封面，遠行出版)、《工廠女工》、《建築工》(圖 21) 等等作品。而書籍封面作品則有《快活林》(張系國著，遠行出版)、《孤兒的歷史、歷史的孤兒》(陳映真著，遠景出版)、《禁》(石為鑑編，四季出版)、《恐龍的傳人》(李筱峰著，四季出版)、《大人物的畫像》(孟絕子著，四季出版) 等等。

2. 回歸鄉土

吳耀忠出獄後正逢文學界興起「鄉土文學論戰」，他與文學界的關係密切，自然受到這波風潮的影響，畫了許多鄉土風景寫生的作品。他曾說過：

…最近我看見鄉土文學打了一場並不喧騰卻很紮實的勝仗；直到最近，「現代詩」在你看著看著的時間中，逐漸地死去。你知道「現代詩」過去了，再也不能回復往時的「繁華」。更重要的是，新的詩歌——好懂、有生活內容的詩——正在毫不躊躇地生長。你會認為這一切不會影響青年畫家嗎？³⁹

而他不僅因此於擔任畫廊經理人期間，與雄獅合辦的「新人獎」中推動美術界的鄉土運動，如當時新人獎得主張振宇、陳嘉仁、林鉅等人的作品；並且自己也多以素描、淡彩的形式畫了一些此類風格的作品。如刊登於 1981 年，由遠景出版的陳映真《第一件差事》(圖 22) 的書籍封面，描繪一群小朋友等待出遊的畫面，由兩位身材較高的男子領頭在街角佇足，小孩子們彼此交談，或圍觀分享彼此新奇的寶物，形構成一幅熱鬧非凡的畫面。相對於小孩子的歡樂氣氛，前排身材高大的男子情緒就顯得不同，眼神向右顧盼，似乎在張望、期待遊覽車的到來，與後排另一高大男子融入於小孩子的圍觀事物中形成強烈的對比。這幅畫用筆精準熟練，帶有水墨畫的韻味，作者特意將人群分成兩群，各以兩位身材高大者為中心，但又不失整體的一致性，構圖緊湊又富變化。

其他如 1979 年創作的《無題》、1979-1984 年創作的《石碇》、1980 年的《石碇》(圖 23)，以及《春暖》等作品，都是鄉土寫生之作。其中《春暖》之作是此時期難得出現的油畫作品，描繪鄉里間常見的土角厝一景。樸實寫實的畫面，

³⁹許南村，〈人與歷史——畫家吳耀忠訪問記〉，《雄獅雜誌》90 期，1978 年 8 月，台北市，頁 37。

是當時成為追求鄉土美術畫家經常表現的題材，常勾起都市人對鄉土流逝的懷舊之情。另外，刊登於 1984 年，由遠景出版的陳映真《山路》（圖 24）書籍封面，也是油畫作品，可以對照另一件年代不詳的《群山》（圖 25）之作，就創作形式與內容看來，創作年代應頗為相近，也是描繪台灣山川風景為表現的畫作。

如同托爾斯泰所言：「一切藝術莫不根植於本土，與自己的同胞共哀榮。」吳耀忠認為寫實主義的重要條件是人與歷史的密切關係，而這裡所指的歷史，除了意指對社會的關懷外，還應包括人與土地的關係，就繪畫內容而言，鄉土題材一直是他自始自終熱衷表現的題材，而在創作形式上，此時期則多以速寫淡彩的形式表現。

3. 平易近人的肖像畫

由於他出獄後，因緣接下了出版社委託的書籍封面繪圖素描，如遠景出版社出版的「諾貝爾文學獎全集」、「世界文學獎全集」系列封面、仙人掌雜誌社出版的《仙人掌雜誌》（圖 26）、大地生活雜誌社出版的《大地生活》等等；也替文學界朋友，如陳映真、鍾肇政、尉天驄、王拓、王曉波等人書籍畫封面繪圖，因此，累積了許多人物的肖像作品。此時期的人物作品風格，與早期學院古典唯美的作品相較，雖然論氣勢、論畫面經營不若前者大，但卻較為接近現實的人間；且過去人像畫作多以家人朋友為主要描寫對象，而出獄之後的作品，則廣及中外文豪及社會底層人物肖像，如《知識人的偏執》（圖 27）、《金水孀》（圖 28）、《張愛玲卷》、《京華煙雲》等書籍封面作品。除此之外，他也由於生計關係，畫了一些比較抒情偏向插圖的繪畫作品，如《由莎士比亞談到碧姬·芭杜》（圖 29）、《唯情論者的獨語》等作品。另外，他遺留了一批以油畫為主，但完整性不高的肖像作品，如《男士》、《長袍老先生》、《李登輝》、《戴眼鏡老先生》、《母子圖》等等作品，雖然大多僅是打上初稿，畫上底色的作品，但仍能從作品中看出其精準的線條寫實功力。其中兩件年代不詳的作品《男士》（圖 30）與《小女孩》（圖 31）之作，是難得完整性較高的作品，畫中人物寫實逼真，與早期人像作品中令人傾慕的高尚格調明顯不同。

在吳耀忠的這些人像畫中，「像」只是基本的要求，而他畫中對人物神情、個性精準的掌握，才是精髓之所在。因其藝術價值性高，讓外界不會單單以肖像畫、書籍插圖視之，而是將其視為藝術家的藝術創作作品。

（三）小結

總結吳耀忠一生畫風的演變，早期作品，潛藏於他心靈深處的典範，除了他的老師李梅樹之外，還有他尊稱為師祖的庫爾貝，以及稱之為師父的列賓。這三個人的繪畫風格與創作內容，融鑄於早期吳耀忠的作品之中。五〇年代末至六〇年代初期的作品，以李梅樹的影響最大，之後則開始受到學校老師廖繼春、庫爾貝與列賓的影響。

出獄之後，則趨向魯迅所介紹的東歐的畫家珂勒惠支的作品影響，繪畫成為他傳播思想的工具，此時期他心中的典範，已轉化為台灣底層的勞苦人民。這時期的繪圖素描作品，多與文學界的關係密切，他的目的，無非是想藉由繪畫與文學的結合，來重新帶動起一個寫實的、關懷的畫風；就如同五〇年代末東方、五月所興起的抽象狂潮，當時的抽象風也是以此方式而席捲藝壇。

今日評價吳耀忠的作品，多將焦點擺在早期油畫作品，認為其藝術成就還是在這些油畫創作上。筆者反而認為出獄後大量創作的繪圖素描，是讓他得以擺脫「李梅樹翻版」的稱呼，建立自己藝術語彙的重要成就。此類作品充滿對底層人民的人文關懷，也是吳耀忠藉以表達自己信念的工具，這種風格的作品在戰後台灣美術發展中難得見到，也是在李梅樹的作品中看不到的。因此，其藝術成就勝於早期的油畫。雖然我們讚嘆他早期的油畫作品寫實功力精準且藝術價值高，如《持花少女》、《持扇婦人像》、《黃衣》等代表作。不過，這些作品仍擺脫不去李梅樹極深的影響，所以作品完整度高，我們也只會認為他僅是承自老師繪畫風格的藝術家。然而，他後期的作品雖然常是小品之作或未完成的草稿，但在內容與風格上都是李梅樹作品所沒有的，而這些作品正是成就吳耀忠成為自己、成為一位令人可敬的藝術家的基石。這些作品不僅延續了台灣因白色恐怖而中斷的中國大陸三〇年代社會寫實的繪畫發展，也不同于戰後主流發展的泛印象派及抽象狂潮，成為少數幾位能於戒嚴時期敢於表現此類題材的本省籍藝術家，較之李石樵的《市場口》與洪瑞麟的礦工系列作品，除了同樣深具人文主義關懷之外，還增加了左派思想的色彩。

五、結論

畫家洪瑞麟認為：

儘管在畫風與寫實的造詣上，吳耀忠與李梅樹可說是一脈相承，…可是就題材的選擇…，他們卻是迥異其趣的，李梅樹的畫作忠實映照了光復前、

後台灣鄉土的風情、新舊遞嬗的變貌，優雅、恬靜生活的動態。吳耀忠的畫筆則顯然對下階層的勞動者、建築工人、拾破爛者、菜市販賣者…比較關心…多少可以看出他從事藝術創作的走向，這是他們師生最大的不同點。⁴⁰

其實，作品題材的不同，背後所反映的已是美學價值觀的不同。他不只是要作一位寫實畫家而已，而是要對社會或現實事物能夠忠實反映的畫家，且他知道大多數畫家們的作品都跟一般民眾沒有關係。因為畫是要賣錢的，能買得起畫的是大資本家、富商、畫廊、…；而吳耀忠一生未辦過一次「正式」的個展，也未賣出一張畫，他的畫是屬於大眾的。

然而，若不是吳耀忠如此堅信左派思想，若不是因此付出慘痛的牢獄之災，那麼，依他寫實技巧如此精湛的功力，又有「李梅樹大弟子」的稱譽，再加上六〇年代「省展」、「台陽展」的輝煌戰績，與同時代同輩畫家相比較而言，當時的成就表現，一點都不遜色，如能「安份守己」，今日必將已成為人人口中稱呼的「藝術大師」。不過，或許就如同他的好友丘延亮所說的：「我想，耀忠一點都不會羨慕他們吧！」今日，吳耀忠值得受肯定的原因，正是因為他走了一條跟別人不同的道路。

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

⁴⁰ 邱明嬌，〈人與歷史的關懷——吳耀忠的繪畫藝術〉，《人與歷史的關懷——吳耀忠作品捐贈展》，台中市，國立臺灣美術館，2009年，頁17。