



# 議題特賣場 Features

## 人間探溫： 寫實藝術VS.超現實藝術

「寫實主義」與「超現實主義」這兩類截然不同的藝術，均具備了「觸動人性底蘊」的特質。「寫實（現實主義）」作品傳達的創作意念，直接地挑動人性的最底層感受，表述人們在「社會現實」中受到的境遇；超現實主義創作者大多避開社會議題與現實題材的直接書寫，時而運用寫實技法，玩起大量隱喻的心理遊戲，邀觀者進入夢幻造境中。無論超現實主義者或寫實主義者，都曾試圖透過創作，在人間進行一些「探溫」的嘗試，而這也是我們所關心的……。

連建興 桃莉想吃草 油彩、畫布 97×162cm 2001 高雄市立美術館典藏

# 反與變的精神

## 寫實主義與超現實主義的發展與特性

口述、校閱／倪再沁（東海大學美術系教授） 文字整理／陳苑禎

把寫實主義（Realism）與超現實主義（Surrealism）擺放在一起，乍看之下似乎有些突兀，前者關注現實，後者超越現實探求潛隱在意識底層那個難以「理解」的世界，兩個派別看似一組對立的參照，主張的是對立的概念，走著不同的理路。如果我們將目光投向此二者，爬而梳之，這兩個理念萌芽於特定地域，由小群體開啟嘗試，而後拓延出一定程度跨國性發展的藝術派別，最大的共同之處在於皆開啟了主題內容和造型語言的重要轉向。寫實主義描繪貧下工農凡俗的真實樣貌，超現實主義則摒棄外在現實及有意識的作為而走向不可名狀的荒謬樣貌，一個是漸變一個是遽變，卻在變化之中，引導出現代藝術的關鍵性與轉折發展，如果人們將兩者的關注面向視為藝術之中理所當然，正是因為寫實主義與超現實主義的前導，已形構出今日藝術表現的主要脈絡。

### 寫實作為藝術長久的追求

寫實、現實與真實之間，具有剪不斷理還亂的複雜關係，很難清晰定義，寫實主義亦如此，超現實主義就比較明確。沿著兩個主義逐漸開拓出的當代藝術已呈百花齊放之姿，在回顧寫實主義與超現實主義藝術之前，立身21世紀的現今，時空的代換已形成一定的審視距離，或許不免難解於當年對所謂「寫實」的執論和追求，藝術應該寫實（其實翻譯成現實會更妥切）還是應該超越擺脫現實？越探究寫「實」越會發覺其難以定義，蓋因「寫實」是藝術創作恆久的主題內容及技法，「寫實」的意涵

幾經流轉，早已累積了許多與時遞變的詞義。

事實上，重審美術史，「寫實」是每一個時代精神體現的演變過程，有著一脈相承的擺盪，從希臘一路走來都脫離不了「寫實」傳統，甚至史前洞窟壁畫也是捕捉當時的真實。希臘藝術在寫實中追求和諧、均衡與凝結，奠定在藝術中體現永恆的傳統；希臘化時代的作品納入較多感受性的能量，如：《勞孔》中的戲劇性刻畫；到了以人為本的文藝復興，從透視法的建立，發現逼真描寫外在世界的技術性作法，經營空間、氛圍與光影來再現真實；巴洛克的再現之中加入宏偉的戲劇性張力，浪漫主義的寫實專注在激情與色彩對比，新古典主義著重歷史意義與神聖性，而本文所論及十九世紀中葉的寫實主義，其最主要是關懷對象的轉向與美化技法的丟除，從而畫下「主觀」寫實藝術的句點。

自此，藝術寫實轉往客觀寫實，路越走越開闊，客觀寫實不強調美化，接續寫實主義的印象主義，在科學知識輔助下找到的「真實」是超越視覺經驗，經由三稜鏡折射出的真實，所以他們追尋動態的光影，瞬間即永恆，表現即臨的「感受」，瞬刻的光消失後要等下次光影大致相同時再來畫或在畫室將經驗完成。而後印象派塞尚的客觀「真實」是衝破「視覺」騙局，反對透視法，超越人的侷限，展現概念上全觀的「真實」；開創立體主義的畢加索依然是追求「寫實」，為了擺脫透視法及視覺的侷限，於是將物象的整體切面以概念性的認知建構在同一平面。從前述幾個流派中慢慢形成抽象藝術的實踐，描繪心象而非表象，探求的是內在真

陳景容  
夜的沉思  
油彩、畫布  
194×130cm  
1982  
高雄市立美術館典藏



實，這是觀念上的擴展，即便是抽象仍然是關乎內在的「真實」，連抽象可以說是「寫實」的，所以這個名詞常令人混淆，最好清楚定義後再使用。

即使從1960年代的普普一路至今，寫實的幽靈仍附生藝術之中，普普藝術那些表面亮麗的消費性產品與圖像或用現成物拼貼作品，是以不帶感情的冰冷態度來擁抱外在現實，而後的極限藝術，冷調的宣示著「少即是多」，史帖拉（Frank Stella，1936-）說：「你所看到的，就是你所看到的」，絕無感情，只專注於藝術物質性的「真實」空間，因此畫布上的形狀及其油彩塗抹的過程，痕跡、厚度是唯一可感知到的真實，同時期的超級寫實繪畫以如同照相機拍出的照片般的真實作為對物質當道世界的回應，此乃臣服於物質世界的機械式描繪，完全放棄內在心靈的訴求，比極限更極限，絕無感情。綜觀而論，「寫實精神」一直存藏在藝術之中，游移的兩端，一端是理性、客觀、物質，一端為感性、主觀、精神，時常也兼而有之，看誰占的比例多，難有絕對的指向與定義。

瞭解了「寫實」概念的遞變以後，再從主題內容的差異中來辨別寫實主義及超現實主義，其特點與貢獻也就益發清晰。成教化助人倫一直是藝術的功能之一，藉此區分出藝術服務的對象，希臘時代是為眾神，中世紀為基督教，文藝復興、巴洛克以降是為教會、國家，乃至為貴族服務，寫實主義之後才面對現實社會的種種樣態，印象派是為中產階級，到了普普則為俗世大眾，藝術服務對象的轉變實為歷史代換之必然，是合乎歷史脈絡的正常路徑。1920年代誕生的超現實主義是過程中偏離此軌道的突變，其晦澀難明是因為它揚棄現實，厭惡外在世界，以至於從意識世界出走，轉向了潛意識世界，他們對世間的一切文明都不屑一顧，是菁英式的憤世忌俗，試圖走出常軌。可以說，寫實主義及超現實主義的發展是美術史中主題內容趨下與趨內的不同發展過程。

黃銘昌 春曉-水稻田系列  
油彩、麻布 130×194cm  
2000 高雄市立美術館典藏

### 趨下的寫實主義

「寫實主義」一詞早在十九世紀初的哲學領域即已出現，到了1840至50年代成為主張明確的藝術「主義」。時代性是寫實主義重要的精神內涵，主張唯當代者方可入畫，在藝術上指對自然或當代生活做準確、詳盡和不加修飾的描述，主張細密觀察

事物的外表，摒棄理想化的想像，做為一種歷史時間的紀錄而非形而上表現，不追求神聖或永恆。寫實主義發端在法國，重要的時間點在1848年二月革命之時，這場平民與封建貴族間的抗爭實際上同時其在歐洲不同地點爆發，主要是歐洲平民與自由主義者對抗君權獨裁的武裝革命，引動民主政治與社

會主義的萌芽興起，工人階級和中產階級原先站在同一陣線，而後者取君權而代之。

在舊封建意識與新興自由民主的對抗下，浪漫主義在中產階級（Bourgeois）躍上歷史舞台後成為文藝的主流，當浪漫主義迷戀於心靈情感的追尋時，二次工業革命也正加速進行。不久，人們無可



避免地發覺到：工業社會的客觀現實與浪漫主義的主觀印象並不相合。浪漫的想像不能掩蓋冷酷的工廠與污染的城市，於是寫實主義興起，由浪漫的熱情中冷靜下來，比十八世紀的理性主義更具科學觀察的精神。另一個推手是產生於1830至40年代的實證主義（Positivism），主張事實必須透過主體的觀察或感覺經驗，以把握客觀環境和外的事物，排斥先驗或形而上學的思辨。從實證主義的精神來檢驗藝術，則自然或對象本身絕非如柏拉圖所言，只是「理念」的化身，其本身就是確實的實體存在。

對於事物「實在」的追求成為寫實主義藝術真正的課題，本著科學與哲學啟示的「鐵一般的事實」來描繪人生。風潮由作家開始，杜朗提（Louis Edmond Duranty, 1833-1880）認為「寫實主義就是要正確的、完全的、誠實地把社會環境與當時世界複製出來」。當人們注視柯洛（Camille Corot, 1796-1875）的《佩戴珍珠的女子》（1869），所見的就是一個鄰

家少婦，不同於蒙娜麗莎，她沒有被美化，也沒有刻意鋪陳的神聖莊嚴，而是寧靜平凡。

畫家不再孤立於幻想的閣樓中，在吸取科學和社會主義新知，企圖以更平實而客觀的態度，根據科學所發現之有關自然與人類的現實，來從事文藝創作，注意社會與心理問題，關心占社會大多數的經濟貧困、社會地位低下的勞動階級，尤其是城市裡的貧民和鄉下的農民，描繪其平凡生活中的苦難辛勞與寧靜片刻。這個頌揚人民英雄的藝術，在科學的客觀與實證的推展之下，技法追隨主題，以不美化無裝飾棄華麗的方式進行眼中所見社會景象的如實描繪。

寫實主義的描繪大概有兩種不同的方向，一是對工業社會許多悲慘情景做直接而且深入的描寫，這使得寫實主義者常常成為社會現象的批評者，如杜米埃（Honoré Daumier, 1808-1879）、庫爾貝（Gustave Courbet, 1819-1877）……等；另一個方向，則是從

正面來記錄「布爾喬亞」愉悅、閒散的生活，成為現世生活的讚美者，後者慢慢發展成印象主義，但狹義的寫實主義指的是前者，其在法國全盛的發展也因印象主義的興起而在1880年代告結。

而形式技法依上述也可簡單分成兩派，其一是寫實主義之父庫爾貝的畫法，延繼古典的繪畫技巧，但除去主題美化以及畫中人事物永恆性的塑造，如庫爾貝繪於1868年的《泉》，一反傳統正面、側面的身體描繪，從背面捕捉女體，呈現出現實「醜」，女子過肥的腰股腿自然展露著堆擠的脂肪，對比於安格爾同名的《泉》（1856）所展現的理想美，卻是貼近真實的視覺經驗。另一個代表是馬奈（Edouard Manet, 1832-1883），馬奈的革新是將光影效果、色調氛圍去除，相較之下，庫爾貝的《畫室》（1855）裡還有柔光，《奧南的葬禮》（1849）中尚存光影。

當時，馬奈的畫引起極大的爭議，1863年的《草地上的午餐》，除了主題大膽，畫中女子缺乏陰影與量感的平塗，沒有如柔光鏡修飾後的唯美效果，坦白的軀體令彼時的藝術界不忍卒睹，故大受撻伐。兩年後《奧林匹亞》又是進一步的挑戰，美麗的女體用對比強烈的淡色調處理得平平板板，沒有陰影及明暗對照，曖昧模糊的背景對觀眾而言，距離是一樣的，沒有近大遠小，是沒有消逝點的封閉室內，如此缺乏美化的表現法顯然不合時宜。然而，僅以簡要色彩就可以淋漓盡致地把對象的變化微妙表現出來，足證馬奈細膩的色感不必藉傳統手法就能真切地反映「事實」。馬奈反抗繪畫傳統，引發新運動的開端，成為印象主義之父。

庫爾貝1861年發表的公開信常用來代表寫實主義的美學思考：「繪畫在本質上乃是一種具體的藝術，並且又包括對於真實及現實事物的複現」，身為無產階級代言人的他，目光一直沒有偏離平民百姓，他也曾說：「我不畫天使，因為我沒見過」，所以他畫的是《採石工人》（1849）。此外，寫實主義的重要人物尚有米勒（Jean Francois Millet, 1814 -1875）和杜米埃，米勒大半生皆在巴比松森林渡過，鍾愛田園風景題材，關懷的目光常在農民

生活之中，留下《播種者》（1850）、《拾穗》（1857）等勞動景象。杜米埃則透過繪畫對現實社會作冷峻的觀察，如《三等車廂》（1856）探察發展城市中日益顯著的階級差距，另外也記錄了巴黎城市新舊交替的眾多社會生活見證。

寫實主義的後續發展便依前述庫爾貝與馬奈的差異而分道揚鑣，強調主題著重社會性的一支，在歐洲有擴散性的發展，自中歐、北歐、東歐直至北亞的俄羅斯，集大成於俄羅斯的社會寫實主義，列賓（Ilya Repin, 1844-1930）的《伏爾加河上的繙夫》（1873）描繪勞動人物的艱難與無望，是刻畫至深的經典作品，中國大陸亦承接此一路線，而在20世紀時這股寫實更曾為集權政體、共產政體所運用。而開創技法變革的一派，則由西歐承接，延展出現代主義藝術的一路發展，包含下面即將提到的超現實主義。

對西洋美術多為被動學習的台灣，其實是跟著日本、美國的腳步，嚴格而論，僅在1945至1949年曾有一短暫接近社會寫實主義的階段，包含左翼木刻版畫的創作者荒煙、黃榮燦等人，以及李石樵、李梅樹及鄭世播等短暫的嘗試，著名的作品有《市場口》（1946）、《田園樂》（1946）、《建設》（1948）、《黃昏》（1948）、《三等車內》（1949）……等等，國府來台，1950年美援台灣第七艦隊協防，對抗共產黨的左翼木刻版畫家都銷聲匿跡，或逃或亡，而臺灣前輩畫家鮮少能表現對於社會大眾的同情感傷，其習自日式現代美術的風格，所畫多為裸女、靜物、風景，沒有勞動人民，要與人民站在一起需要時間培養，只有短暫的四年相遇，題材雖可學習，但技法與內在感情無法一時改變，不論是《建設》或《黃昏》所畫人物幾乎沒有困苦沒有辛勞，強調的還是人體肌肉表現與色彩光影之美，氛圍完全不同。

1950年代後台灣直接學習抽象表現主義、超現實主義、普普藝術等，而1970年代受超級寫實繪畫影響而盛行的鄉土寫實繪畫，細探之其實也和真實的台灣相去甚遠，它是一種混生的結果，採用超級寫實的技法，行懷舊之風，關注物件而非人民，到



卓有瑞 農莊系列之四 壓克力、麻布 86.8×127cm 1989 高雄市立美術館典藏

1990年代才出現較為台灣本土的風格，如畫稻田的黃銘昌，但他畫裡陳述的是鄉愁，所以寫實主義對台灣的影響與發展著實甚少。

### 趨內的超現實主義

超現實主義和寫實主義一樣，先起於文學運動，而後擴大為全面性的藝術運動。「超現實主義」一字乃是由詩人兼藝評家阿波里內爾（Guillaume Apollinaire, 1880-1918）於1917年創造的字詞，關注現實世界之外的另一個世界。至於藝術上的超現實主義則是布魯東（Andre Breton, 1896-1966）1924年在巴黎發起的一個運動。

推進超現實主義形成的時代氛圍是第一次世界大戰，這一場突然降臨在多數歐洲人身上的大災難，讓歐洲人真正領略到世界戰爭的恐怖，造成人心與文明的崩壞，動搖歐洲人生活與思想的基礎，粉碎人類對自身價值及理性結構的信仰。而知識分子在戰爭中目睹人間悲劇，開始對導致戰爭的一切制度感到憎恨，如「政府」、「階級」、「帝國主義」以及傳統一切體系和價值，產生對外物質世界的質疑與厭惡。

文藝復興以來所信賴的理性主義、完美主義到十九世紀末開始受到懷疑，先是有柏格森（Henri-Louis Bergson, 1859-1941）的直觀哲學，推崇本能感覺經驗，拒絕邏輯分析，而後世紀初佛洛伊德（Sigmund Freud, 1856-1939）的潛意識理論，則為摧毀外在世界做了堅實的準備，在大戰證實理性文明與客觀物質世界的罪惡之後，企圖發掘一個安全可靠、真實不虛偽的內在世界來取而代之。不論是尼采或佛洛伊德都先後發現，一個完全獨立的心靈只是虛構，每個人都受一種內在強大的力量驅策。而佛洛伊德在1900年出版的《夢的解析》，述諸本能、衝動、曖昧和神秘性，宣告對理性主義的反動，認為意識以外的潛意識隱藏著人類行為的本能與動機，協調一致的現象後面隱藏著衝突與矛盾。

但超現實主義不是一種逃避，因為依照其思考理念，對於於外在世界的不可靠與罪惡，在繪畫裡建構的又都是物質世界的再現，多是被建構的榮

耀，或具有各種目的性，因此棄絕外在真實的虛假，轉身積極探尋捕捉潛意識的各種真實面貌，信任內在真實，拒絕刻意的思考。因此其繪畫之所以遠離寫實主義，並非因為否定寫實的樣式，而是因為已經不相信被寫實表現的現實。

潛意識之表達雖然由超現實主義具體提出，但第一次世界大戰期間創立在蘇黎士的達達主義早就懷疑任何客觀的、外在的、形式化的事物能表達人類的思想，達達不僅懷疑藝術的價值，也懷疑整個個人的處境。當時普遍的心態認為，現實世界的一切都是無意義的，走向超現實已經是不可避免的潮流。而1920年代的超現實主義有著對達達主義「建立不合理的世界」的延續性，事實上，對現實世界的厭惡在西方已淵遠流長，從19世紀末的頹廢主義以降，發諸於文字或行動，前者如史賓格勒（Oswald Spengler, 1880-936）撰述《西方的沒落》（1918），預言文明最後將是造成廢墟。後者則以實際的行動遠離西方世界尋找心中的樂園、淨土，像是高更（Paul Gauguin, 1848-1903）到大溪地，塞尚（Paul Cezanne, 1839-1906）隱遁在鄉下作畫，都是對文明的離棄。

雖然如此但理想國的崩解要等到達達運動，在思想上，達達以不合理、荒謬的藝術來反戰、反理性、反文明，甚至反藝術。達達雖「反」但找不出可以有波瀾壯闊發展的藝術形式。也因此，布魯東要使超現實主義成為一個更肯定、更積極，也更凝聚的藝術運動，這個理想後來在自動性技法的開拓中達到目的地。基本上，這個路線是憤世忌俗、充滿質疑的人所建構，起先尚能以可辨圖像為本，後棄本就朝抽象畫的方向走去，甚至到了二次戰後的抽象表現主義，用無意識作畫，因此比潛意識更深邃，如波洛克（Jackson Pollock, 1887-1986）大醉後才創作，醒來後對過程全無印象，對比於寫實主義對傳統藝術主體內容的小對抗，超現實主義掀起的是總體性藝術內涵的大對抗，所以20世紀的主要潮流才會變成抽象繪畫。

超現實主義的根基在於相信夢境的無所不能和心靈的自由抒發。布魯東在〈超現實主義宣言〉



► 連建興 桃莉想吃草 油彩、畫布 97×162cm 2001 高雄市立美術館典藏

（1924）中對超現實主義的定義：「超現實主義乃運用口述、筆記及其他一切手段，來表現思考真正動態心靈的純粹自動現象，此乃毫無理性的任何抑制，同時遠離美學上乃至邏輯上甚至道德上任何先入觀念的思考之筆錄。」據此，藝術家的工作就要透過作品來呈現潛意識世界，用奇異的幻象來取代現實，用如夢般的非邏輯程序來調劑現實，創造一個超越的現實。為達到上述目的，超現實主義採用許多能產生特殊圖像的技法，諸如：排除合理性的有意安排，完全由「任意」與「偶然」來達成記述的自動性記述法（Automatism）；沿用杜象所帶起的「物體藝術」觀念的現成物（Object）與集合法（Collage）；追求意外的趣味及意象的騰印法（decalmamaia）以及能產生暗示性意象及肌理趣味的摩擦法（frottage）等。

擅長使用摩擦法與騰印法的藝術家是恩斯特（Max Ernst, 1891-1976），他可以說是超現實主義代表性的創作者，創作上不預設不建構，等非人為主控的圖案出現後再組織成作品，透過變形來喚起不可名狀的幻覺，崇尚「意象的變形」是超現實主

義三種主要形式之一。第二種類型是「幻想的記號世界」，代表人物是米羅，米羅筆下的線條和圖形雖看似怪異，但卻又不脫真實的形體，1926年創作的《吠月之犬》奠定其詩即是畫，畫即是詩的圖畫意象。最後，超現實主義最為人熟知的類型，就是達利與馬格利特式的「具象的荒謬」，寫實或具象地的描繪對象，但所畫面組成的世界卻是非現實的景象。馬格利特的寫實描繪精確不矯揉造作，並且能在比例上成就令人吃驚的矛盾畫面，凸顯其特有的沉靜風格。而達利用意識來建構潛意識可能的樣態，所畫的物體可視為濃烈欲望所變形的物體。

達利作品的特色是不合理和荒謬，這是對夢境的特色，這就被視為超現實，但真正的超現實除了荒謬與不合理外，還有一個重要的特點是「不可名狀」。無怪乎佛洛伊德過世前，達利曾到病床前探望，佛洛伊德跟他說：「我對你用意識世界所建構的超現實，一點興趣都沒有！」否定了他的超現實，這真是對超現實主義的一大諷刺，也揭露出超現實主義的危機。超現實主義運動發展得相當快速，不久即成為一門正統的藝術，卻因理念分裂與

派別分立而逐漸混亂，到了1940年代後，雖不再是一個有力量、有組織的運動，但其影響力卻已延伸而四處開展。

超現實主義在1950至60年代隨著美國資訊進入臺灣，被視為一種前衛的創作形式，在文學、劇場、繪畫、攝影等方面有零星的嘗試，較著名的是李仲生、林惺嶽與陳景容。嚴格說來，李仲生在教學與創作方法上使用的方式，便是自動性技法，要求創作應在傾刻之間畫出，不多想不構思，畫了什麼就是什麼。另一方面，林惺嶽和陳景容的超現實繪畫偏向用意識拼造幻境，屬於達利式的超現實。事實上，泛亞洲地區接受的超現實主義多是達利式的，所以達利知名度高且廣受喜愛，以臺灣為例究其原因，是因為我們沒有達達或超現實主義形成的社會狀況，在仰望美元追求經濟發展的年代，只有對物質的依賴而無厭惡，覺得外在世界安全，也認同清晰可見的形象，缺乏對物質世界、具體世界反叛的傳統，故無法產生承繼恩斯特那一類型的創作。

### 經過裁切的美術史

臺灣的藝術跟隨美國的發展受其影響，基本上走的是趨內的路子，自寫實主義之後一路承繼印象派及其後一脈。世界上另有主張寫實主義應與社會同立的其他道路，這個趨下的專利權後來被共產陣營所選用，這樣的歷史發展便讓相鄰的台灣與中國大陸各自的藝術史呈現斷裂缺漏，各有所重，各有所陌生，如台灣的美術導師是石川欽一郎，中國大陸的是俄羅斯人馬克西莫夫（K.M. Maximov，1913-1993）。

改革開放前中國大陸的美術史沒有馬諦斯（Henri Matisse，1869-1954）和杜象（Marcel Duchamp，1887-1968）等大師，尊崇的是徐悲鴻的老師達仰（Dagnan-Bouveret，1852-1929）與高爾蒙（Cormon，1845-1924），再來是蘇里科夫（V.I. Surikov，1848-1916）、列賓等俄羅斯社會寫實主義的大師，而這些卻不見於美國—台灣的美術史冊，也就是說美術史隨著冷戰的對立分成兩塊，凡是冷

戰時代長大的小孩，念的美術史因此都只有一半，是一套受裁切的美術史。但改革開放後，中國大陸接軌資本主義體系，對於現代主義以至抽象藝術等畫風，火速的吸收並納入學院教學系統，開始有了較為全面的發展。

相反的，俄羅斯一脈的社會寫實主義是臺灣認識世界藝術的大缺口，政治解嚴後，臺灣才慢慢從雜誌書籍引進中補充認識，開始接觸著名的人物和畫作，但沒有構成強而有力的藝術風潮，有的只是個人式零星的「超現實」風格，如卓有瑞文學氣息濃厚的傷逝《農莊系列之四》（1989）、連建興荒寒靜默的奇幻《桃莉想吃草》（2001）、郭維國蒼老自憐的魅惑《菩提樹下》（2000）……。顯然中國大陸的藝術風格中不會有劉國松、李錫奇及莊喆超乎現實的抽象構成，但台灣也誕生不出陳丹青與何多苓的傷痕、劉小東的鄉愁、方力鈞的茫然、岳敏鈞的苦笑或是劉煒的揶揄……那般貼近現實處境的寫實風格。

### 為何沒有好的228紀念碑？

對照兩岸自對立年代而來的美術史的遮蔽，便能理解藝術要能與人民站在一起需要時間的培育，何以當年僅是年輕大學生的高小華能在甫改革開放之時，便能畫出描述文革主題的傑出作品《為什麼》（1978），傷感的呈現了發生在現實生命中痛苦的紀實，啟傷痕美術的開端。台灣的藝術家卻沒能刻畫對於社會大眾的同情感傷。臺灣依從現代主義的這一分支，比較脫離人民，善於畫意識世界與美好世界而非現實世界，所以至今無法出現感人的228紀念碑，如臺北的228紀念碑都是幾何象徵，符號解讀彷彿成了臺灣人的強項，全臺灣十多座228紀念碑全部合起來都比不上黃榮燦的《恐怖檢查—台灣二二八》（1947），也沒能達到1965年四川美術學校師生塑造的《收租院》兩件作品所展現的敘述張力，所以今日全臺灣從北到南很難找到令人感動的228紀念碑，因為我們的藝術是往內的不是往下的，鮮少與人民站在一起，故此非不為也實不能也。■

►郭維國 菩提樹下 油彩、畫布 194×130cm 2000 高雄市立美術館典藏

