

台湾现代美术中的 历史创伤记忆与悲情美学

——以“二二八美展”(1996、1997)为个案

李行远

专门为纪念“二二八事件”而举办的美术展览,是上世纪90年代以后台湾美术界具有特殊意味的重要艺术事件,是关于台湾现代历史的政治记忆及其审美表述最受关注的视觉创作。最早纪念这一事件的专门画展是1993年开始由民间的南画廊和诚品画廊先后举办的,台北市立美术馆于1996年开始连续举办多届“二二八纪念美展”。本文以1996年、1997年连续两届的“二二八纪念美展”为中心,探讨台湾现代美术中的历史创伤记忆与悲情美学问题。

一、“二二八事件”与历史创伤及记忆禁忌

自1987年台湾“解严”后,有关“二二八事件”的历史记忆和创伤抚慰从长达三十多年的严酷的记忆禁忌中喷涌而出,成为台湾现实政治和精神交锋的重要聚焦议题。

“二二八事件”的直接肇因是一场查缉私烟的纠纷,却引起全台湾政治的激烈对抗,暴行肆虐,人民流血。其深层的原因自然极为复杂,糅杂了太多的历史与现实积怨,如台湾光复后由殖民统治转向主权回归过程中产生的认同意识与台湾人自觉意识的冲突、国民党政权在接收过程中的贪腐与傲慢等等,甚至还包括陈诚政府试图安抚台湾人而有限度地开始实行的选举和议会民主以及新闻出版的相对自由^①。

根据历史学家的研究和事件亲历者的回忆,“二二八事件”的基本面貌早已呈现出来。由于“二二八纪念美展”中许多作品包含有对事件的描述、记忆和表现,因此有必要简单叙述事件的过程^②。1947年2月27日傍晚,几名负责取缔走私香烟的台北查缉官和警官乘卡车来到南京西路,通常的说法是,当时一位名叫林江迈的卖烟妇人的香烟和钱被没收,还被查缉官用枪托打得头破血流,她身旁的女儿哭喊不止。但是也有亲历者提供了不同的说法。不管事端的最初起因如何,当时激怒的人群围住打算溜走的警官,一查缉员为求脱身而开枪示警,不幸误中

正在自家楼上看热闹的市民陈文溪(次日身亡)。查缉员辗转躲至警察总局,激愤的民众捣毁卡车,追赶到警察总局和宪兵本部要求交出凶手并立即枪毙,却没有得到回应。第二天台北民众举行了游行示威,冲击派出所和专卖局,打死打伤职员,并围殴外省人。当游行队伍来到行政长官公署请愿的时候,被军警开枪镇压,当场死伤数人。至此,“二二八事件”全面爆发。数日内,台湾各地均出现了台籍日本退伍兵和民众的暴动,攻打军、政机构。许多外省籍公教人员被无辜围殴,死伤数百人。在经过几天的“自治”谈判后,国民党政府从大陆调来的军队于3月8日到达台湾,实行大规模的恐怖杀戮。关于死伤的人数有多种说法,其中较可信的一种统计说,三月份的军队武力镇压加上随后延至50年代初的白色恐怖,共有四五千死于国民党台湾当局的镇压。

“二二八事件”是台湾光复后最为惨烈的政治流血事件,但是直至80年代初,该事件在台湾一直被禁止谈论,几乎连一切有关记忆都要被消磨殆尽,更遑论进行历史研究了。当历史的创伤被强力积压进记忆禁忌的禁锢褶皱之中,历史创伤的性质也发生了新的延展:不被承认的记忆使创伤不断地发酵为通向“转型正义”(transitional justice)的思想潜流,在台湾自80年代晚期开始的历史转型中不断引发出转型正义的议题。

1987年台湾当局宣布“解严”,关于“二二八事件”的记忆禁忌被迅速打破,相关家属的回忆、平反诉求和各种研究文章形成了全社会对历史创伤的承认和抚慰氛围。1990年当局成立“研究二二八事件小组”,负责搜集岛内外有关档案及相关资料,1992年事件“研究报告”公诸于世。特别值得强调的是,在这股追思和纪念的浪潮中,造型艺术所起到的精神冲击力和象征意义是无与伦比的。1989年嘉义市最先建立了全台第一座“二二八纪念碑”,各地方很快跟进,至今全台湾绝大部分县市都有类似的纪念碑,1995年在台北“二二八和平公园”落成的纪念碑是其中的代表作。台北和少数县市还建有专门的纪念馆,承载着继续收集历史资料和以图文、实物展示事件的功能。

正是从上述角度和意义层面上,我们才能真正理解“二二八纪念美展”的性质和意义。

二、“二二八美展”中历史创伤的记忆及其展现

1996年2月4日至3月24日,台北当局主办的“回顾与省思——二二八纪念美展”在台北市美术馆举办,此为台湾第一次由当局公开举办的纪念该事件的美术展览,具有特别重要的意义。而且据说现在的台北市美术馆对面就是当年镇压事件的刑场,很多人就在这里被枪决。历史创伤的记忆与艺术展现的现场竟然具有这种特殊的“重返现场”的意义,不能不说是历史与现实对人们心灵的双重撞击。

馆方负责人对该展览的概述较为全面:

本次展览以呈现及探讨历史为宗旨,邀请“二二八事件”的直接受害者、受难者家属及其好友,包括陈澄波、蒲添生、廖德政、欧阳文、许武勇、陈夏雨、张义雄、郑世璠,八位台湾资深前辈艺术家参加。展出作品以与1947年年代相近者为主,其次是他们近年来在纪念“二二八事件”的展览会中发表的作品。“二二八”及其后的白色恐怖时期对个别艺术家的影响,以及他们如何在创作中反映时代,可以由这次参展的作品窥见其貌。

除了美术作品之外,展览室还陈列了当时的剪报、漫画、版画,以及近年来……调查发表的报告及专书。画家郭东荣目击陈澄波被枪毙,他的两幅近作重现当年目睹的恐怖

场面。郑自财的作品则表达了受难者家属追求社会公义与祥和的奋斗与心声。他们的作品使得展览资料更为完整。……^③

以“呈现及探讨历史为宗旨”,使该展览具有特别明显的揭示历史创伤的意味。所选择的参展画家均与事件有直接而密切的关系,是这种历史性质最鲜明的体现。陈澄波是事件的直接受难者,蒲添生与廖德政是直接受难者的家属,欧阳文、张义雄、许武勇、郑世璠和陈夏雨则是直接或间接受到事件的影响,这种身份特征使关于历史创伤的记忆具有特别凝重的分量。而在专门的展览室陈列的当年的报刊剪报、摄影、书籍、漫画、版画等实物和作品,以及调查报告及专书,都重构出实录性的历史现场氛围。受难者与见证者、实物与作品,使这一创伤的记忆展现具有不可置疑的历史文献性质。

在展览中,郭东荣的两幅油画作品《二二八的悲哀》(1994)和《陈澄波的最后》(1994),是几乎所有以事件为题材的艺术创作中最具有直面历史创伤性质的作品。画家当年在嘉义亲眼目睹事件的爆发,也亲眼看到了陈澄波等十余人为了救嘉义市民而与军方谈判,竟被绑押游街示众,至火车站前枪毙。这两幅作品都是在事隔四十七年后,凭着记忆而创作的。其意义首先在于它是对政治禁忌所造成的记忆空缺的努力填补,是以亲历现场的见证人的身份提供的迟来的历史见证。

在正式参展的画家中,欧阳文是另一位对历史现场的记录抱有自觉意识的艺术家。他早年在日本接受教育,1943年回台后在嘉义任教。事件发生时参加教员组织,维持治安,后逃亡。1950年6月以“参加叛乱组织”被判十二年徒刑,送往火烧岛服刑至1962年才被释放。他在服刑期间冒险拍摄的“火烧岛写真”系列照片是珍贵的具有人类学意义的历史照片。他在创作这批纪念画作时,对历史创伤的政治性反思十分强烈和自觉,他指出:

当时“二二八事件”发生时,有骨气、重义气的热血青年眼见腐败的政府官僚、暴虐横行的军队,起来保卫乡土、维持治安。

后来独裁专制政治权力当局的清乡,并延伸到一九五〇年代为奠定国民党统治体制的白色恐怖时期,四十多年来的政治禁忌扭曲历史事实,而使“二二八”的真相埋在黝暗里渡过……

“二二八事件”在台湾是一件非常惨烈的历史事件,四十多年来统治政权不曾真正写过台湾人民的历史,故意忽视、抹煞、丑化历史,更是被扭曲被诬蔑的历史,作为台湾人不能不感到愤怒和痛苦的悲哀。^④

这种对历史创伤与记忆的表述充满了对专制政治与记忆禁忌关系的揭露。他的参展作品《台湾人的悲哀》(1994)以静物画的形式描绘一支驳壳枪对着两个骷髅头,是对历史创伤表述中的暴力问题的形象说明。这种十分质朴、古典的艺术手法甚至带有类似儿童画常见的那种符号化的戏谑感,使对复杂、多样的历史创伤的揭示被浓缩为暴力肆虐的实物符号,具有强烈的视觉冲击力。

廖德政的作品则呈现出另外一种对于历史创伤记忆的私人维度,是一种沉郁于内心而无法排解的个人记忆,这是集体性的历史创伤记忆中的个人化。廖德政的父亲廖进平致力于台湾社会的改革,在事件中成为“二二八事件处理委员会”委员,最后失踪、被捕、遭杀害。廖德政本人逃过浩劫,转换工作单位。研究者指出,“‘二二八事件’的恐惧以及对失踪父亲的思念影

响他的一生以及日后的创作”^⑤。最明显的例子是,他在1970年以后的创作主题逐渐集中于观音山的风景系列,而那里正是他父亲被捕失踪的地点。他于1994年创作的《拨云见日》是一种对历史真相逐步显露的表述。据研究者介绍,“近年来各界对‘二二八事件’展开调查,真相逐渐明朗。失踪父亲的下落也查出来了,画家以比较乐观的心情作画。在画的中央可以看到一个隐约出现的人影,手上拿着白花,据说是画家的父亲”^⑥。如果说欧阳文的作品对历史创伤记忆的揭露是狂风暴雨式的,廖德政的表述方式则是“随风潜入夜”式的,对历史创伤的记忆是在个人内心的最深处慢慢地蒸腾。他的这种私人记忆常常与集体性记忆融合为一体,但是表述的方式会更隐秘、更不露痕迹。他的《望海》(1992)表面看就是一幅普通的海滨风景画,只有了解当时普遍流传的关于事件中许多被枪毙的人都被抛进大海的说法,才能理解画家面对大海所产生的控诉和对失踪父亲的思念之情。

在参展画家的“二二八感言”中,许武勇所写的《族群间思考之相违引起的二二八悲剧》试图以个人经验为基础,从族群之间的认识误区、文化教育程度的差异等角度揭示历史创伤,是打破记忆禁忌之后的理性反思。他的结论是,台湾人与外省人长期之隔离所形成的教育之差异、思考之差异终而使悲剧发生。应该说,思想文化的差异远不足以解释事件发生的深刻原因,但提醒人们关注思想认识和文化教育的差异性所造成的隔阂乃至仇恨,却是很有意义的。尤其是在对政治暴行的历史创伤记忆中,思想文化的因素往往易被遮蔽,族群文化差异往往被族群政治压迫所掩盖。

现在我们再来看看紧接着在1997年也是由台北当局主办、在台北市美术馆举办的“悲情升华——二二八美展”,展览在历史创伤记忆这个主题上产生了一些重要的变化:

此次“二二八美展”的意义定位为:1. 展出内容具有历史意象及文化发现;2. 期许洗涤历史的苦痛,将悲情升华;3. 以艺术为主体,达到更高层次的转化、艺术化;4. 是深具教育意义的创造性活动。展览的子题有二,一为悲情升华,二为“二二八事件”中被遗忘的女性……

应邀参展艺术家共四十三位,涵盖不同世代及族群,期以更宏观的角度来探讨历史与文化的发展。无论是资深年长的前辈艺术家,或是活跃的当代青年创作者,“二二八”是其共同的历史背景,参与展出更是其关怀台湾的具体行动的表现。台北市立美术馆支持艺术家最具个人特色的不同表现,所有艺术家,也无不希望就艺术本质出发,正视“二二八”议题转化、升华为艺术作品。^⑦

与第一届很明显的主题差异,是从历史创伤的记忆转向对历史悲情的升华,以对历史创伤的艺术性转化为主,取代以对历史伤痕的暴露和揭示为主。但是,如果我们再深入探讨的话,可以发现“从历史记忆走向艺术转化”的表述背后,更关键的是从政治走向艺术,这就更值得关注了。例如,继续参加这次展览的画家廖德政认为:

如果画作的内容比较偏向事件表象的呈现,当然那是一个必然的阶段性的任务;而当历史已有深刻的文字记录及图片保存时,画家是否该承担更大的任务,在新世纪即将来临之际,思考“台湾新美术”的大方向,让“二二八纪念美展”走出阴霾,展开新风貌?

……我希望创作者都能扬弃属于政治恩怨的悲情,提供大众最纯粹的美感经验,以净化心灵、丰富生命,让艺术与斯土民自然融合为一。那么,“台湾新美术”将不再是一个

口号,而“二二八纪念美展”也不再是政治的象征而已。^⑧

的确,“悲情升华”这个主题与“回顾与省思”确实揭示出“二二八纪念美展”的不同走向。但是,认为关于事件的回顾和反思已经“雨过天晴”恐怕是过于理想化了。直到今天,事件与台湾政治的纠结仍在,而且作为历史记忆在转型正义中如何避免被捆绑、被利用,如何发挥应有的作用,仍然是十分复杂的现实难题^⑨。至于使美展“不再是政治的象征而已”这样的想法看似合理,但问题在于,能否不再是“政治的象征”往往不是艺术所能决定的。

在本展览专辑中谢里法的文章则从台湾美术能否在官方意志的干预(包括允许)以外独立地表达提出了自己的看法,显然是对台湾政治语境下的政治与艺术关系的更深层次的思考。他对于“二二八美展”提出问题的角度主要有三个^⑩:

一是民间性与官方性。他认为,无论如何“二二八美术”不是台湾的新美术,而是一种用来反对旧官方的新官方美术。且不管旧官方还是新官方,到头来都不是民间的。这正好说明了在关于历史创伤的记忆禁忌被打破以后,记忆政治的迅速形成必然包含有权力意志的新的主宰因素,必须清醒地认识民间的记忆政治与官方的记忆政治的差异性。

二是台湾美术中的抗议性问题。他说,研究文学的学者总是把抗议性列为台湾文学的特质之一,然而这种特质却不存在于同时代的台湾美术。他由此而追问:在台湾美术史上是否因此就能出现与“二二八文学”相对应的“二二八美术”?在这种美术中能有多少台湾美术传统所没有的“叛逆性和反抗意识”?

三是艺术不受政治干预的自主性问题。他认为,认真检讨起来,“二二八”对台湾的美术界而言,今天应拿出来省思的已不再是一般所谓人性的悲情,反而是艺术本身内在发展过程中备受政治干扰下失去自主性和尊严的悲情。这个问题是对上述两个问题的进一步反思,不受政治干预并不是说反对艺术与政治发生关系,而是反对不能自主地、独立地发生关系;他提出的这种艺术本身因备受干预而产生的悲情固然与记忆政治的悲情不可混为一谈,但是从艺术与政治关系的角度来看确实不难理解。

第二届“二二八纪念美展”的关于历史创伤记忆的“悲情升华”转向宗旨,在艺术家的作品面貌中是否也得到了全面的印证呢?很显然,由于参展画家人数众多,以及媒材与风格的多元性,无疑难以简单地回答这个问题。但是,直面历史事件现场、延续暴力政治创伤记忆的作品仍然在所多有,例如许武勇的油画《死不瞑目》(1996)、苏新田的综合媒材《重塑现场》(1997)、施并锡的油画《大世纪纪事·悲情城市》(1994)等等,都是重回历史现场的沉重足音。

特别有意思的是,梅丁衍创作的复合媒材现场装置《向黄荣灿致意》(1996)在记忆政治和艺术记忆的双重维度上引领观众重回历史现场。这件作品由一张供奉着黄荣灿遗像的白色祭台和一大面墙壁上张贴着的黄荣灿的版画作品图像、报刊文字以及铁丝网等组成,极其突出地把黄荣灿作为“现场创伤记忆”的形象凸显了出来,也把艺术创作应该如何进入“二二八事件”的问题与历史记忆联系起来。作者在自述中说:

就“二二八”事件的美展意义而言,缺少了黄荣灿的这件作品就完全没有意义。因为这个美展必须呈现历史的客观铁证,透过整理黄荣灿,本人才能深入了解台湾历史,因为研究黄荣灿才更具体地认识“二二八事件”,因为研究黄荣灿才知道台湾美术界出了什么毛病……这些因“二二八”而受难的人或家属,其实他们并不是被政治所埋葬,他们并不在意美术界的声援,他们真正担忧的是如何去治愈这一岛上罹患严重历史冷感症候群的

台湾虐民。^⑪

以重新回到黄荣灿而提出了“历史冷感症候群”的问题,这说明“悲情升华”仍然离不开历史与现实的大地。梅丁衍这部作品以灵堂的陈设方式,纪念黄荣灿之于台湾美术与“二二八”的意义,以哀悼的方式呈现对记忆的思考,同时也引发出对记忆政治与左翼思潮之关系的思考。因此应该对黄荣灿及其代表作《恐怖的检查——台湾“二二八事件”》略作论述^⑫。

黄荣灿于上世纪30年代在重庆西南美专毕业,抗战期间积极投身于新兴木刻艺术的创作,受鲁迅的影响极深,在以重庆、桂林为中心的文化斗争活动中坚持着左翼的立场。1945年12月他到达台湾从事传播新兴木刻艺术和左翼文化的工作,参与编辑《人民导报》的文艺专栏“南虹”,积极介绍大陆的左翼思潮和民主文化。在1949年开始的白色恐怖时期中,黄荣灿的创作和文化活动受到很大限制,于1951年12月1日被当局以进行“反动宣传”的“共匪”罪逮捕。他大约是在1952年11月被处决,年仅三十六岁。

木刻版画《恐怖的检查——台湾“二二八事件”》(1947)所描绘的是1947年事件肇起的情景。在事件发生之后的四月初,画家就创作了这幅版画,至今仍被认为是现代美术史上最早的直接描绘和抗议“二二八事件”的美术作品。作为事件的亲历者,他在秘密的状态下完成的这幅作品以纪实与表现相结合的风格表达了对事件的揭露和愤怒的心情。作品第一次公开发表是在当年4月28日上海的《文汇报》,署名“力军”,同年11月3日在上海举办的“第二届全国木刻展”中首次公开展出,后来被辗转收藏在日本神奈川县立近代美术馆。1984年7月,台湾《夏潮论坛》以其为插图,但没有作者署名。它的更有意义的“回归”则是1991年2月28日,被印在了于台北青年公园举行的“‘二二八事件’和白色恐怖牺牲者追思纪念会”目录上,直到1996年2月28日的“回顾与省思——二二八纪念美展”上才以照片的形式展出,第一次署名为黄荣灿。

这幅作品之所以在台湾左翼美术史上具有特别的意义,首先因为它几乎是在历史的现场所作的实录与控诉,因而尤其珍贵。而且,在自20世纪80年代后期以来有关“二二八事件”的禁忌在台湾解冻的历史进程中,它成为了惟一具有重大象征意义的美术作品而受到人们的关注。因此,梅丁衍的《向黄荣灿致敬》在这一届“二二八美展”上所具有的意义值得重视。

此外,第二届展览的主题中提出了女性视角,并且把“二二八事件中被遗忘的女性”作为与“悲情升华”并立的展览子题,确实是极有深意。在人类的战争苦难和独裁统治的历史背后,女性所承受的痛苦、所揭示出的对人性的伤害,极为容易被以男性为中心的政治文化所遮蔽。收入展览专辑的张炎宪的《二二八女性家属的心灵历史》一文,表述了对女性所受伤害的深切了解和同情,指出这是“事件最令人伤痛之处,也是悲情之所在”^⑬。

回顾和对比1996年和1997年这两届“二二八纪念美展”在历史创伤记忆问题上的表述和作品面貌,可以发现记忆政治是无法回避的核心问题;“悲情升华”无法离开不断的“回顾与省思”。从某种意义上说,只有直面历史创伤,才能真正弥合伤痛,面向未来。

三、从历史创伤记忆的夹缝中生长的悲情美学之花

谈到台湾文艺中的悲情美学,可能会首先想到侯孝贤的电影《悲情城市》(1989)。与本文论题直接相关的两个问题是:第一,该电影直接取材于“二二八事件”,虽然其真正的内涵远远超越了事件本身,它真正关注的问题是台湾身份的自我认同以及历史的见证主体等核心观念,但是由于其时为“二二八”平反的运动尚处于政治争议阶段,它对记忆政治的直接挑战使

它成为开启台湾文艺中的历史创伤记忆洪流的重要作品,第二,它的“悲情美学”风格具有典型的台湾本土性色彩——糅合着特定时代背景中的思念祖国的悲情、反抗血腥强权的悲情、争取自我认同的悲情以及左翼理想主义召唤下的牺牲悲情。所有这些,在“二二八纪念美展”中我们也不难寻觅得到。

在“二二八纪念美展”中,悲情的产生总与关于暴力创伤的记忆有着或显或隐的联系。前面提到的郭东荣的《陈澄波的最后》、欧阳文的《台湾人的悲哀》、许武勇的《死不瞑目》、苏新田的《重塑现场》等,都与暴力创伤的记忆直接相连,充满了对血腥残暴的揭露,而其在审美上的风格则是粗砺而凝重的。但是,即便在血腥的暴力之上,艺术家对悲情的抒发还是不忘在灵魂上得到升华。许武勇自述其《死不瞑目》说:“民国三十六年三月十三日从台南到阿里山上班之路途中,在嘉义车站前看到人类在之最丑恶但最崇高的场面。在‘二二八事件’牺牲者的尸体上,看到了黑红色血上多只苍蝇蛆集吸血之情景,印象特别深刻。仙女在天空将牺牲者之冤魂从黑暗之地界引导至光明的西方极乐净土之平和世界。”^④在这幅作品上,死不瞑目的陈澄波胸前满是血污,周围是垂首掩面而泣的人民,但在他上方的天空中,两位飞翔的仙女俯视人间,发散着霞光。这种悲情之升华与血污的相接,更显示其无比的悲怆之情和崇高牺牲的真实体验。

刘耿一的油画《哭泣的黎明》(1996),描绘了受难者家属抱着尸首、直面亲人死亡的形象;施并锡的《大世纪纪事·悲情城市》,以狂乱而粗重的笔触厚厚实实地描绘着在城市街景中聚集的防暴(施暴)特警、血迹斑驳的路面,在这些之上的是尖刺锐利的铁丝网盘绕飞舞,使悲情的尖锐痛感刺穿人的心灵。

在“二二八纪念美展”的作品中,由暴力创伤而引发的悲情美学还时常伴随着一种特有的戏谑风格。例如郭东荣的《陈澄波的最后》,一车的即将被枪毙的示众犯人的背后都插着高大的白色木板,上面写着人名、打着红色的“×”,而在其周围的天空上是呈放射状的飞飘的色块,车后的地面上是尸首成堆和血流成溪。整幅画面除了具有一种令人怵目惊心的大屠杀氛围以外,还飞腾着一种梦魇般的具有舞台效果的戏谑感,仿佛是面对死亡的时候不忘来点自我解嘲。在这里,悲情的升华采取的是带有戏剧化的审美路径,是对人类难以承受的生命悲剧的无奈化解。

但是,悲情美学在“二二八纪念美展”中最典型的呈现恐怕还是存在于与“花”的母题有所联系的作品中。许武勇的油画《石楠花》(1949)、《莲池(2)》(1949)可能是“二二八事件”发生后最早的具有悲情审美倾向的艺术创作,这两幅作品中的花朵与少女具有强烈的隐喻性,既是悼念,也是祝福——在血色暴力创伤之上的献花少女至今仍是悲情美学最典型的形象之一。许武勇的部分作品具有浪漫的凄迷美感,而且或多或少地折射着从日本殖民地艺术中熏染出来的半摩登、半古朴的忧悒耽美的风格。他的另一幅作品《离别》(1951)则潜藏着更为伤感的叙事性,作者自述道:“画中少女,挥摇着白绢向远去的小船道别,夕阳余晖照着片海波,心爱的人们,越走越远了。少女代表留在台湾的我们,因为‘二二八’及白色恐怖的教训,而守着沉默。白绢是诚心的祝福,小船满载‘二二八’受难者之灵魂,缓缓向西方极乐世界前去。”^⑤白绢与鲜花其实是相同的象征物,少女代表着“我们”,我们只能“守着沉默”,目送着远去的亲人之灵魂——这幅画面真令我想起那首当时流行于台湾的日本名歌《幌马车之歌》,那种看着朋友乘着幌马车,在石板路上渐渐远去,一别成为永恒的情景。

当然,与许武勇在40年代末、50年代初所创作的“花”的悲情美学隐喻完全不同,郑自财创作于1993年的油画《花与盾——突破二二八禁忌》是直接地把鲜花穿插在人民与镇压者斗争的最前线,在这里,充溢的是鲜花所象征的争取自由的无畏精神,在这里,悲情美学与斗争美

学在两者力量的对峙中找到了契合点。

欧阳文创作的油画《重生》(1996)更为鲜明地突出了花(一朵百合花)的象征性意义。作者的自述也充满了感情:“火烧岛的鳃鳃沟底海边这个碉堡曾关了许多被认为不听话的政治犯,在这里拷打之后送回台北枪决,白色恐怖年代的手铐掉在碉堡边生锈,而火烧岛野生的百合花在极恶劣的环境下勇敢地开出高雅的花朵……百合花代表台湾人在恶劣的环境下永远不屈服来纪念‘二二八’五十周年。”^⑩这朵开放在生锈的手铐旁边的百合花,是真正开放到今天的、从历史创伤记忆的夹缝中生长起来的悲情美学之花。悲情不仅是哀伤之情,同时也是激发斗争的信念之情,从这个意义上看,台湾“二二八纪念美展”的确具有从悲情中升华的美学意义。

作为一名女性研究者,我很关注“二二八纪念美展”中的女性题材和形象。在第二届展览的“二二八事件中被遗忘的女性”专题中,简扶育的装置《女史之史在史外》(1983—1996),以报刊杂志的女性题材文章和图片提出了女性历史的书写问题。许自贵的《母亲》(1986)表现了怀孕的母亲和腹里的胎儿,作者认为,在“二二八事件”中失去子女的母亲,“她们忍受的苦痛是常人无法理解的”,因而他要以怀孕的母亲表达这种最深刻的悲情。

最后应该指出的是,在本文中所涉及的悲情美学与对台湾政治中的悲情问题研究很不相同,尽管两者之间有着种种联系。在台湾政治研究的复杂语境中,悲情的制造与利用有着极度敏感的性质,但是艺术创作中的悲情美学因素基本上还是可以立足于审美研究的范畴之中,就如我们今天欣赏和解读侯孝贤创作于1989年的、描绘20世纪40年代末的“悲情城市”的影片一样。

以“二二八美术”为代表的悲情美学已经成为自20世纪90年代以来的台湾美术研究中的重要课题,我相信海峡两岸的学者从各自不同的学术路径出发,其研究成果可以相互启发和借鉴。

① 后一因素参见丹尼·罗伊《台湾政治史》,何振盛、杜嘉芬译,台湾商务印书馆2004年版,第89—90页。

② 以下关于事件的论述是根据多种著述的说法综合整理而成,不另注。

③ 台北市立美术馆研究小组编《“回顾与省思——二二八纪念美展”专辑·馆长序》,1996年版。

④ 《“回顾与省思——二二八纪念美展”专辑》,第123页。

⑤⑥ 徐文琴:《“二二八事件”与台湾美术》,见《“回顾与省思——二二八纪念美展”专辑》,第67页。

⑦ 台北市立美术馆研究小组编《悲情升华——二二八美展·馆长序》,1997年版。

⑧ 廖德政:《二二八纪念美展感言》,见《悲情升华——二二八美展》,第16—17页。

⑨ 关于“二二八事件”与“转型正义”的关联,参见江宜桦《台湾的转型正义与省思》和陈芳明《转型正义与台湾历史》,载《思想》第5辑《转型正义与记忆政治》,联经出版2007年版。

⑩ 下引文均出自谢里法《纪念“二二八”,谈美术如何走出台湾政治的阴影》,见《悲情升华——二二八美展》,第21—23页。

⑪⑬⑭⑮⑯ 《悲情升华——二二八美展》,第108页,第30页,第62页,第150页,第64页。

⑫ 此处关于黄荣灿的论述,参见日本学者横地刚的《南天之虹——把“二二八事件”刻在版画上的人》(台北人间出版社2002年版)、台湾艺术家梅丁衍的《黄荣灿疑云——台湾美术运动的禁区》(载《现代美术》67、68、69期,1996年),以及李公明《历史记忆与良知召唤下的艺术》(载《南方都市报》2008年7月26日)。

(作者单位 广州美术学院美术史系)

责任编辑 金宁