

初探二十世紀臺灣肖像畫與權力意識形態演變的關係

**An introduction to the relationship between Taiwanese
portrait and the ideological evolution of power in the
twentieth century**

黃朝政

Huang Chao-Cheng

西班牙國立瓦倫西亞理工大學(UPV)藝術學博士

摘要

如今，獨特個體之“臉孔”的這個圖像元素，早已無所不在地佔據了大眾生活當中的各個角落，讓人陷入了一種迷戀、依賴、崇拜的執著，甚至是認同它向感官視覺所展示出來的各種訊息，它成為了個體的一種“權力”的演繹。本文以二十世紀臺灣肖像畫為討論的主軸，並區分四個不同的方向：1. 日治皇民化的肖像畫；2. 蔣介石的偉人肖像；3. 戒嚴時期的非官方肖像畫；4. 解嚴後的臺灣肖像畫。試圖探討臺灣社會其觀看個體影像權力在不同時期的意識形態，以及其圖像製作呈現的思維轉變，並期望藉由這樣的探討介紹，能更清楚地說明臺灣社會在對於個人“身分認同”問題上的複雜情感與背景。

【關鍵詞】 肖像畫、個體影像、政治意識形態、宣傳藝術、鄉土運動

一、前言

二十世紀的臺灣社會分別地歷經了幾個不同政治意識形態的統治：從清代馬關條約割讓給日本的帝國主義殖民、蔣介石政府來臺的極權高壓統治、戒嚴時蔣經國政策的保守封閉…等。而這些不同時期的威權政治運作系統，都企圖強制對臺灣社會大眾在影像閱讀的認知上，植入對某種政治意識形態統治的順從與使命，而其影像運用的權力也完全是受到政府機關的監督與管控，甚至是禁止封鎖。

在所有的影像藝術中，肖像畫作為一種對客觀現實世界當中之單一、獨特的“個體”形象，進行描摹傳寫的繪畫種類，其圖像的製作目的，不只是對於“真實”的複製、紀錄和存檔，而是同樣也能夠把人物主體：畫家或模特兒，或是同時包含兩者之內在心理狀態與精神思維轉化、置入和展現於圖像之中，以達成一種再現(representation)，而這也勢必成為了個體表達自我“身分認同”的一種行為與過程。而在威權統治的時代裡，肖像畫也是“政治宣傳藝術”最為重要普及的傳播媒體工具之一。歷史學者彼得·柏克(Peter Burke, 1937~)認為：

把抽象轉化成具體的一種更通常的手段是展示體現某種思想或價值觀的個人圖像。在西方的傳統中，把統治者表現為英雄甚至超人，從古代以來就已經確立了各種套式。¹

我們觀察到二十世紀臺灣的藝術發展，其絕大部分對於個體形象的製作技術與觀察方式上，幾乎都是直接或間接地學習、模仿和引用自歐美西方視覺藝術的理論概念。那麼當時臺灣社會對於肖像畫的觀看行為與圖像解讀中，是否如同西方藝術也受到了自身威權政治因素影響的意識形態侵入？亦或者仍然持有東方文化傳統(祭祀、敬祖)對於個體影像的視覺認知？這裡我們將站在觀看個體影像的角度，來探討臺灣人民對於“身分認同”的複雜文化情感與背景。

本文以臺灣肖像畫的主體圖像語言和當時社會脈動的關係作為討論對象，除了觀看一些重要臺灣藝術家與其肖像畫作品外，還包括了許多其他不同範圍的個

¹ 彼得·柏克，《圖像証史》，（北京：北京大學出版社，楊豫譯，2008），頁 85。

體影像作品，像是領袖肖像、政治宣傳繪畫、紀念雕像、錢幣、商品、雜誌…等。試圖藉由這許多不同種類的個體圖像閱讀，來更加突顯文本想表達對於身分認同議題的關切。

二、日治皇民化的肖像畫



圖 1 〈楊士芳進士像〉，佚名繪，紙本設色，1890，69 x 58 cm。

臺灣自 1683 年起被清朝統治，因此早期臺灣社會的肖像畫表現內容，主要也是沿襲著中國文化的傳統繪畫美學思考、結構模式以及風俗習性。(圖 1) 在 1895 年的中日甲午戰爭，清朝戰敗並將臺灣割讓給日本，當時拒絕“殖民文化”統治的許多臺灣知識份子選擇奔走中國，而 1895~1924 年之間的臺灣美術發展則被形容為“一片空白”。²但佔據臺灣的日本政府，除了實施嚴格的行為管束與文化壓制，也逐漸開展了懷柔文化政策，推動地方建設改革，創立學校普及日本教育，企圖藉同化運動將臺灣人民思想加以“皇民化”，並相當重視其圖畫教育，³先後派遣了多位日本畫家來臺灣教畫，也開辦正式官方的展覽，同時選派許多臺灣年輕學子去

日本攻讀西洋油畫、東洋膠彩畫跟西洋雕塑。臺灣社會原本具有的傳統中國肖像畫藝術概念與風格，也因為日本殖民文化入侵的影響，開始出現了一些新的視覺結構與思考。

日本膠彩畫受到古代中國繪畫非常大的影響，所以其主要的一些創作技法，如：線描、賦彩、平光…等，都明顯地帶有著中國視覺藝術的美感觀念。但儘管如此，那些傳統中國水墨畫的題材內容與表現形式：山水、花鳥、人物…等，在日治時代並不太受到殖民政府與日本藝術家的認同與青睞，並且被官方展覽排斥

² 《臺灣省通志》：「光緒二十一年本省陷日，自是年起自民國十三年之間，本省美術界可謂一片空白。蓋因淪陷之前，尚有一般士子，浸淫制藝，而及於書畫；然自淪陷以後，不願向異族低首者，紛紛西渡而去；而因家累羈留故里者，則因緬懷祖國，沉淪詩酒，相繼凋殘。」取自林吉峰(編)，《桃城風雅—林玉山的繪畫藝術》(臺北：臺北市立美術館，1991)，頁 52-53。

³ 楊孟哲，《日治時代臺灣美術教育》(臺北：前衛出版社，1999)，頁 93。

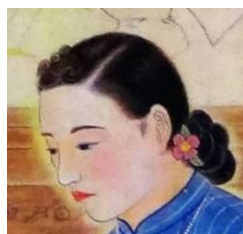
拒絕在外，⁴ 而這樣的美術發展傾向應該是與實施“去中國化”的政策有關。臺灣膠彩畫一直比較受到推崇與重視的是寫生的創作模式，並以現實生活為主要描繪題材，在大部分人物畫的作品中，幾乎都是描寫當時臺灣中產階級家庭的日常活動，(圖 2、3) 畫面經常使用乾淨飽滿的色彩來製作明亮的視覺氛圍，呈現出一種理想安逸的生活狀態。另外，儘管膠彩畫強調從事於現實自然場景的寫生創作，不過，對於獨特個體長相的描繪，多半保留在外形輪廓的細微差異，嚴格來說，這些人物的長相結構似乎依循著標準化的塑造原理，並沒有明顯呈現出辨識獨特“個體”的容貌特徵，在人物的表情描繪上，並沒有直接地傳達出心理情緒的狀態，而是從局部特徵的細微變化，展示著比較深層內斂的性格。



圖 2 〈男孩節〉，蔡雲巖(1908~1977)，膠彩，1938，207 x 175 cm. 國立臺灣美術館



圖 3 〈好日〉，林之助(1917~2008)，膠彩，1943，135 x 165 cm.



我們可以看到臺灣女性膠彩畫家陳進(1907~1998)的作品：〈伉儷〉，(圖 4)以線條勾描了那對老夫婦臉上的皺紋結構，但是那個不描繪光影變化和物體質感，

⁴ 李進發，《日據時代臺灣東洋畫發展之研究》(臺北市：臺北市立美術館，1993)，頁 106。

並傾向平面性的用色技法，表明了模擬真實自然的再現手法，並不完全是膠彩畫的表現重點，而是企圖塑造客體在視覺觀看中的完美理想造型，並結合入繪畫品味的線性以及恆久鮮明的色彩。在陳進為父親陳雲如(1875~1963)所製作的膠彩肖像畫裡，(圖 5、6) 一身士紳裝扮的西方正式禮服，是臺灣日治時代的官員形像，而正面視人的構圖說明了傳統中國肖像畫結構觀念的影響，並表達了主角莊重嚴謹的器度與個性，參酌畫家個人賦予完美理想化描繪的面部臉孔，清楚地突顯出我們所形容膠彩畫的繪畫特色：重視人物精神內涵與本質的視覺呈現，而不是逼真寫實的模擬。所以很明顯地可以看到，在日治時代的臺灣膠彩畫家的肖像畫，同時摻雜交合著中國與日本繪畫的美感元素：一個是根生的習俗文化；另外是外來文化的教育養成。



圖 4 〈伉儷〉，陳進，1936，膠彩畫，57 x 88 cm. 陳泮瀛藏



圖 5 〈父親-陳雲如〉，陳進，1945，膠彩畫，110 x 50 cm.

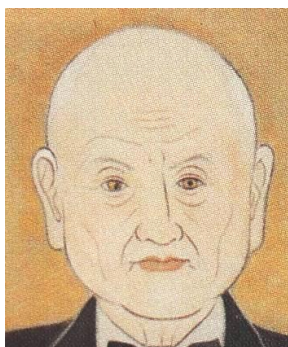


圖 6 〈陳雲如〉，日治時代，照片

油畫是日治時代臺灣肖像畫藝術相當重要的表現形式，而所有臺灣畫家的西方油畫審美理念與技術訓練，幾乎大部分是吸收獲取自日本所擁有的西方藝術資訊以及創作潮流，而當時日本社會最為流行的油畫藝術則是西方的“印象派”(外光派)繪畫，也因此在這裡產生了很重要的影響關鍵，也就是說，早期臺灣的西方油畫發展是從日本而來，而日本則是學習自西方國家，在整個過程之中，臺灣藝術家所獲取的藝術觀念與知識都勢必參酌了少許日本圖像文化思考的影響，還有每個日本藝術家們對於西方油畫的不同個人領悟與理解，不過，自然“寫生”的具像繪畫呈現，則是大部分臺灣藝術家最為普遍使用的製作手法與創作原則，而他們的繪畫風格，則主要游離在介於西方學院自然寫實跟印象派之間的結合，甚至發展出類似於後印象派、野獸派、表現派等其他著重在藝術家主觀表現的創作元素。

陳植棋(1906~1931)是二十世紀早期第一代到日本學習西方繪畫的臺灣藝術家，他肖像畫創作則具備明確個人主觀性格的轉化呈現，如：〈自畫像〉(圖 7) 畫布基底採用是傳統學院繪畫的咖啡色，不過，陳植棋並沒有採用寫實描繪技法製作客觀體積與色彩的自然呈現，而是以豪邁粗曠的筆觸、塊面，架構了掌握五官特徵的焦慮形象，忽略客觀生理結構細節以及具有強烈反差對比的整體呈現，似乎有著傳達個人情感的隱喻暗示。⁵ 在為懷孕妻子所製作的肖像畫中，(圖 8) 陳植棋利用了

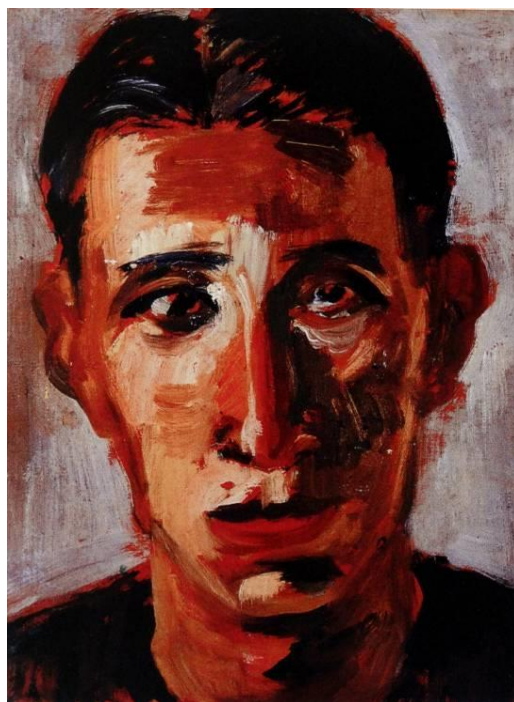


圖 7 〈自畫像〉，陳植棋，1925~1930，木板油畫，21 x 27 cm. 私人收藏

簡化明確的造型結構，展現出個體容貌的幾個重要特徵，描繪模特兒的筆觸顯得生動細碎，而色彩層次也比較豐富，沒有刻意強調陰影的明暗表現，營造了畫面整體明亮的視覺氛圍，背景沉穩大紅色傳統中國服飾，以及中心左右對稱的構圖

⁵ 顏娟英，〈自畫像、家族像與文化認同問題-試析日治時期三位畫家〉，《近代肖像意義的論辯》(臺北市：遠流，劉瑞琪主編，2012)，頁 92-93。

形式，塑造了類似於傳統中國官方肖像畫的表現特色，帶著女性端莊尊貴的美感內涵。



圖 9 〈自畫像〉，陳澄波，1930，布面油畫，
41 x 30 cm. 私人收藏



圖 8 〈夫人像〉，陳植棋，1927，畫布油畫，
90 x 65 cm. 私人收藏

9) 在畫面中，畫家自身客觀的外在形象被轉化成簡潔俐落的造型，但並未完全失去個人獨特的長相特徵，色彩偏向深沉暗鬱，厚重顏料的筆觸交錯堆疊，表現了個性化的繪畫風格，也擴展了對於畫家內在個性的深度解讀。完成於 1931 年的〈我的家庭〉，(圖 10)是陳澄波具原創性的肖像畫代表作，很明顯地，畫家以個人感官性為主的簡樸風格與表現手法，描繪了家庭成員們的結構形象，而畫面



圖 10 〈我的家庭〉，陳澄波，畫布油畫，1931，91 x 116.5 cm. 私人收藏

中每個人所搭配的物件符號，則說明著各自的身分以及興趣愛好，而這件作品具

有一個非常重要的藝術特色，在於畫面組織架構從不同角度觀看的視覺空間，特別是畫面物體的陰影和翻倒站立的圓桌，跳脫了“透視理論原則”的影像呈現，不過，這應該不是為了突破傳統西方繪畫美學所引發的創作動機，而更像是來自於陳澄波內在情感轉化的直覺性繪畫語言。

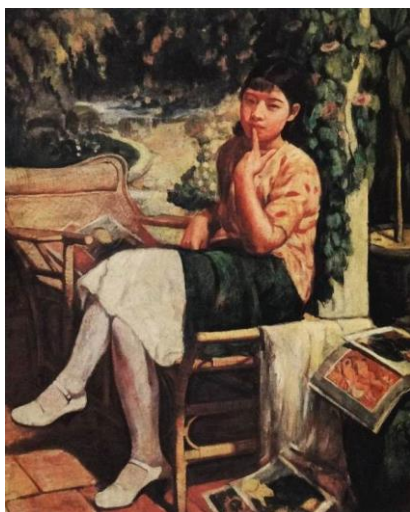


圖 11 〈小憩之女〉，李梅樹，布面油畫，1935，
162 x 130 cm. 李梅樹紀念館。

畫家李梅樹(1902~1983)的〈小憩之女〉，(圖 11)則是早期臺灣寫實肖像油畫的代表作之一，注重自然寫實的繪畫技法來塑造整張畫面的結構氛圍，除了忠實地重現了現實場景的光影、空間與物體，還同時展現了生動的繪畫性筆觸與色彩層次，其整體結構風格主要介於自然寫實與印象派兩種繪畫觀念之間。在少女的四周散落著許多的藝術畫冊與圖片，其中最明顯的是畫面下方梵

谷〈嘉舍醫生〉(*El doctor Paul Gachet*)，而右邊的裸體繪畫，則像是雷諾瓦作於 1918 年的〈浴女圖〉(*Los bañistas*)。李梅樹的〈小憩之女〉在 1935 年的臺灣官展獲一等獎，這說明了日治時期臺灣油畫藝術所接觸與崇尚的西方文藝思潮，同時也顯示了當時受到台灣社會普遍認可的繪畫風格模式。

基本上，在日治時代的臺灣藝術，學院式自然寫實風格是較具有普遍影響性的表現手法，一方面是因為當時臺灣人所學習的美術教育模式，主要以循規蹈矩的學院繪畫為基礎的技術訓練，而這也成為了他們開啟個人藝術創作的最初入門形式；另一方面，則是由於受到殖民文化統治嚴格約束行為的臺灣藝術家，就地取材的自然寫實風格繪畫，是容易被日本官方與美術展覽所接受的題材內容，也因此影響了藝術家的審美標準取向。除了繪畫之外，更明顯地受到政治影響的則是肖像雕塑。早期臺灣社會的雕像以宗教神佛人物為主，並沒有個體肖像特徵呈現的塑像，1900 年以後，日本殖民政府開始聘請日本或外國藝術家為臺灣製作具有公共紀念性質的人物塑像，並以曾經來臺統治也已經身故的日本高級官員為

主要呈現對象，⁶ (圖 12) 當時的塑像文化由歐美傳至日本再傳到臺灣，目的在於表彰日本官員對地方建設的付出功勞，並含有宣傳政治意識形態的意味，不過，當時臺灣人多半都以“萬家奉作生佛”⁷的宗教敬仰與教化德性觀點，來看待這些個體紀念的人像。後來許多曾在日本學習西方雕塑的臺灣藝術家：黃土水(1895-1930)、蒲添生(1912~1996)、陳夏雨(1917~2000)…等，由於受到臺灣中產階級(包括臺、日人)的贊助與支持，開始製作一些私人性質的塑像，並形成了一股潮流。⁸ 而這些私人訂製的塑像都是以自然寫實風格製作，以紀念與追思的社會實用價值為主要目的，(圖 13、14) 而這則是中國傳統民間肖像畫的視覺觀念以及技術材質轉換的新延伸發展。大體來說，雖然日治時期的出現了许多強調發展本土意識、批評日本殖民文化的臺灣知識份子，以公開演說的非武裝方式，發表改革臺灣的建言，但臺灣的視覺藝術似乎比較少見基於此因素而發展出激烈批判政治或是悲傷人道關懷形式的影像語言，而是保持在紀錄樸實鄉土的自然寫生模式，整個臺灣社會民風仍舊受制於嚴謹保守的氛圍。

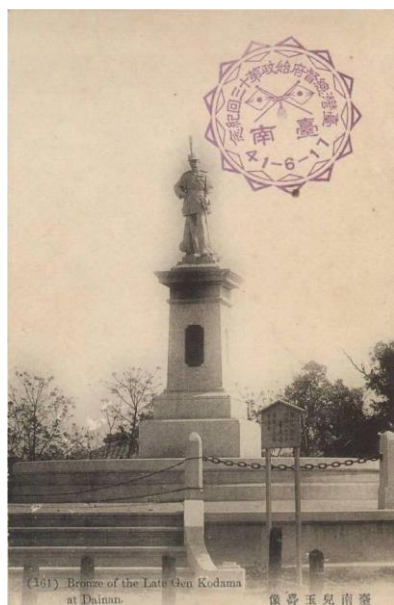


圖 12 〈臺南兒玉源太郎像〉，圖片取自：何培齊編，《日治時期的臺南》(臺北：國家圖書館，2007)，頁 235。



圖 13 〈顏國年雕像〉，黃土水，1928-1929，木雕，高 86 cm，臺北市立美術館

⁶ 李品寬，《日治時代臺灣近代紀念雕塑人像》(臺北：臺灣師範大學臺灣史研究所碩士論文，2009)，頁 24。

⁷ 〈獻頌立像〉，《臺灣日日新報》，1903 年 3 月 15 日，第 5 版。

⁸ 李品寬，《日治時代臺灣近代紀念雕塑人像》，頁 63。



圖 14〈蘇有讓先生〉，蒲添生，材質尺寸不詳，1939，相片存檔。



圖 15 〈合唱〉，李石樵，油畫，1943，116.5 x 91 cm. 國立臺灣美術館

1937 年中日戰爭爆發，後來日本的戰區擴及到與美國對立的太平洋戰爭，而緊張的戰爭氛圍，刺激日本藝術界發展為了鼓舞振奮人心士氣的“聖戰美術”風格。多次肖像畫作品入選日本官展的畫家李石樵(1908~1995)在 1943 年所製作的〈合唱〉，(圖 15)則是臺灣藝術受戰爭時期日本美術風潮影響的重要代表作，李石樵以自然寫實的繪畫風格，描寫一群在防空洞前唱歌的孩童，畫面似乎傳達著一種童年純真的氣氛，但事實正好相反，當時經常受到空襲的臺灣，防空洞正是每個人的避難場所，孩童們齊聲合唱高歌，就像是想要掩蓋掉外面戰火的爆裂聲，有著等待戰火平息、希望和平到來的暗喻，而這樣的歷史背景也造成畫面呈現出一種充滿無奈哀愁的憐惜與感傷。

〈獻馬圖〉(圖 16)是膠彩畫家林玉山(1907~2004)對戰爭時期臺灣社會的寫生重現，內容描寫一名臺灣人的軍伕牽著兩隻馬匹準備加入日本軍隊的景象，而這是由於受殖民“皇民化”影響下，造成臺灣人在民族意識上所出現的混淆認同。畫面人物與馬匹的造型、色彩與質感，都可以看出東洋膠彩畫那種乾淨、純粹、明亮的技法特色，以及比較偏向表達形上精神的視覺結構與繪畫造型。這件作品

最重要的意義，在於它的圖像符號見證了二十世紀中期臺灣在政治、文化、藝術的轉變過程。〈獻馬圖〉完成於 1943 年，當時畫面中的旗幟都是日本國旗，1945 年日本投降，臺灣也被中華民國政府接管。但在 1947 年 2 月 28 日，本土的臺灣人與來自中國的政府官員產生衝突，並演變成全臺灣地區大規模的暴力流血事件，後來政府軍隊實施鎮壓屠殺，許多涉及批評政府的政治、文化、藝術知識份子都被逮補，甚至被執行槍決，受到此社會事件(統稱 228 事件)的影響，當時畫家林玉山因害怕受到政治牽連，並將〈獻馬圖〉的國旗改成中華民國國旗，然後藏匿在家中，直到 1999 年才公開展示此作品，但由於畫作右半部損毀嚴重，林玉山重新修復原圖的模樣，所以白馬背上為日本國旗，而男子身後的中華民國國旗，仍隱隱約約地保有最初描繪日本國旗的痕跡。日治時代的“殖民”政治影響了臺灣藝術的發展路線，而在 1945 年日本離開後，臺灣社會則又被另一股政治意識形態所約束牽制，並也出現了歌頌政治領袖的宣傳性肖像藝術。



圖 16 〈獻馬圖〉，林玉山，膠彩、水墨，1943，131.7 x 200.2 cm. 高雄市立美術館

三、蔣介石的偉人肖像

脫離了日本殖民統治的臺灣人，其實對於回歸到祖國的政權產生了美好的期待與希望，但中國人與臺灣人在分隔五十年的政權統治下，已經在許多生活習性與思考邏輯上產生了差異性。我們可以看到畫家李石樵參加 1946 年中華民國政府在臺灣第一屆官方省展的〈市場口〉，(圖 17)則忠實地反映了當時的臺灣社會景況，畫面中間穿著中國上海服飾，並帶著墨鏡的女子，她一身帶有貴氣高雅的亮麗裝扮，則對比出周圍一般臺灣群眾衣著破爛、寒酸的景象，這是由於當時來

臺的中國人普遍具有比較優渥的生活物質，而臺灣大部分的人民則因戰爭波及與物資通膨的影響，所以生活較為窮困，並已經開始產生了不平等階級待遇的心聲。而李石樵具有嘲諷評論現實社會意味的構圖安排，應該是與受到左翼文化思考影響有關，⁹當時他曾說：

只有畫家本人可以了解，但他人無法了解的美術，乃是脫離民眾。這種美術不配稱民主主義文化。若今後的政治屬於民眾時，美術和文化亦應屬於民眾。所以，此後的繪畫取材須循著這個方向來考慮。放棄製作徒然外觀美麗的作品，而創作出有主張與意識形態的作品吧。¹⁰



圖 17 〈市場口〉，李石樵，1945，畫布油畫，157 x 146 cm. 李石樵美術館

但這樣的藝術理想，很快地隨著 1947 年的“228 事件”的衝擊，而完全變了質，臺灣社會瀰漫一片擔憂受政治威權迫害的恐懼中，並在 1949 年蔣介石政府

⁹ 夏亞拿，〈戰後初期 1945-1949-李石樵的寫實群像畫與臺灣社會〉，《議藝份子》，第 10 期(臺灣：中央大學藝術學研究所，2008)，頁 63。

¹⁰ 李石樵參與 1946 年舉辦的〈談臺灣文化前途〉座談會講話部分內容，《新新》，第七期，1946 年 10 月，復刻本(臺北：傳文文化，1995)，頁 4-9。轉引自同上註，夏亞拿，〈戰後初期 1945-1949-李石樵的寫實群像畫與臺灣社會〉，頁 62。

來臺以及戒嚴令的頒布以後，臺灣的藝術發展也進入了白色恐怖時期。蔣介石(1887~1975)在 1928 年就任中華民國國民政府主席，也是抗日戰爭期間的中國最高領導人，(圖 18) 在 1945 年抗戰勝利後，蔣介石成為了中國的重要精神象徵，(圖 19) 不過，他後來企圖持續地一人獨攬全中國的政治權力，則引起中國共產黨的對立與反彈，(圖 20) 並爆發了第二次國共內戰，節節敗退的蔣介石部隊，在 1949 年失守大陸，並帶領了八十萬人的軍民遷移到臺灣，並於 1950 年在臺



圖 18《時代》雜誌封面，1945 年 9 月 3 號

灣的上任中華民國政府的總統，中國與臺灣正式分離為兩個不同的政權統治。在《中國油畫百年史》一書中提到，在 1949 年之前，蔣介石曾非常欣賞希特勒採取法西斯主義的獨裁專制手腕來統一一個國家，並向德國學習關於軍事知識以及管束約制文化思想的制度，但隨著希特勒的潰敗與內戰的挫敗，蔣介石始終沒有機會在中國實施法西斯思想的文藝政策。¹¹ 不過很明顯地，他卻把它發揮到了 1949 年之後的臺灣社會裡。



圖 19〈天安門前的蔣介石肖像〉，1945 年 12 月 3 日，取自林惺嶽：《中國百年油畫史》

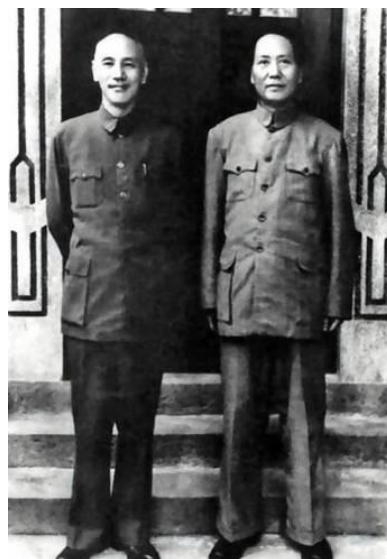


圖 20 〈蔣介石與毛澤東合照〉，攝於約 1945 年

¹¹ 林惺嶽，《中國油畫百年史》(臺北市：藝術家出版，2000)，頁 520。

從 1949 年 5 月 20 日到 1987 年 7 月 15 日，臺灣社會實行了長達 38 年的戒嚴管制，在這段期間裡，以蔣介石為首的政府機關，限制了人民的言論、出版、演講、集會…等權力，並設有特務情治單位，以秘密監聽、監看、囚禁、處決的手段來管控約束著人民的自由，“臺灣”兩個字被限制使用，所有機構都冠上“中華民國”或“中國”的字眼。¹² 學校禁止臺灣本土的福佬話、客家話、原民語，全面統一使用漢語(北京官話)，所有關於社會主義的左派思想一律掃除禁止，完全教授以傳統中國文化、歷史、地理、文學的相關人文知識，並同時灌輸國家政治意識形態的思想與立場，大力宣揚“反共復國”的愛國歌曲、口號、標語。在戒嚴期間，臺灣原本自身發展存在的文化主體性，完全被自許為正統繼承中國傳統文化脈動的中華民國政府刻意忽略、隱瞞、掩蓋，而蔣介石的個人肖像則成為臺灣社會一個無所不在的“威權”象徵符號，而他肖像的表現形式，也顯示了法西斯宣傳藝術的影響。

首先，當 1945 年日本殖民統治離開臺灣以後，在日治時代所塑造的具有公共紀念性價值的日本官員塑像，幾乎完全被拆除銷毀，並更改以符合蔣介石政治意識形態的精神領袖塑像，一個則是蔣介石他本人；(圖 21) 另一個則是蔣介石視為其精神導師，推翻帝制並創立國民黨、中華民國的孫中山(1866~1925)。(圖 22) 孫中山被推舉為中國國父、黨國之父的崇高地位，是在他死後才逐漸產生的現象，不過並沒有對當時受日本殖民統治臺灣造成太大的影響。自從蔣介石政府 1949 年來臺灣之後，孫中山的肖像首先成為了重要的國家偉人象徵，被大量地運用在紙鈔、郵票，是各種節慶、集會場所、官方機構必備的符號，(圖 23、24) 制訂紀念孫中山的國定假日，並建造公共大型的國父紀念館，做為舉辦國家人民重要追思悼念的集會場所。一系列的政治宣傳手法，除了用來表明蔣介石政府的政治立場，並凝聚臺灣人民唯一中心的國家意識形態外，同時更企圖誇張、渲染蔣介石具備了延續孫中山理念，以及繼承傳統中國文化命脈的正統地位。我們知道敬仰追思先人前輩的禮儀，正是中國文化地域(包括臺灣)最古老的民風習俗之一，而蔣介石的這些宣傳行為，則連帶地將自己也推向了偉大領袖的位置。

¹² 施並錫，〈早期臺灣美術中的反抗與妥協〉，《探源與形塑-臺灣美術與文化運動研習營》，2008 年 8 月 15-18 日。取自 http://www.twcenter.org.tw/g03/g03_11_03_01.pdf.



圖 21 〈蔣介石戎裝像土模與雕塑家蒲添生在工作室合影〉，攝於約 1946 年



圖 22 〈孫中山像〉，蒲添生，銅像，1949，高 300 cm. 臺北市中山堂



圖 23 〈孫中山像的新臺幣伍圓〉，1949 年



圖 24 〈孫中山像〉

蔣介石政府不斷在臺灣強調宣揚復興中國傳統文化的動機，完全有對立於中

國毛澤東發起文化大革命的意味，並努力地塑造蔣介石民族救星、世界偉人的形象，當時臺灣社會公共傳播性質的報章雜誌和影像媒體，經常出現為蔣介石祝壽的報導，(圖 25、26) 還有許多吹捧奉承他所具備高尚品德與完美人格的文章，而蔣介石的個人形象也不斷地被制作成許多公共空間的銅像，(圖 27) 用以表達人民對他偉大領袖地位的崇拜。當 1975 年蔣介石過世時，長時間所凝聚的國家精神領袖信仰的崩落，造成了整個臺灣社會的恐慌與哀慟，而當時中華民國政府也很快地制定了一系列紀念追思偉人的政策，例如：專門紀念蔣介石的國定假日、籌備建造公共大型的中正紀念堂、製作歌頌蔣介石功績的紀念歌、將他個人生平歷史編納入學校教科書籍、全臺灣省各地安置蔣介石紀念銅像、所有的學校與公共集會場所都必須懸掛肖像照片…等。¹³ 並公佈了塑像製作樣式的規定法則，¹⁴ 頓時製作蔣介石塑像成為一股熱潮，彷彿擁有其塑像就能夠獲得愛國精神理念的認同，或說是種庇護的神力，甚至是出現了企業行號在報紙刊登廣告，從事製作、複製與銷售偉人塑像的訂單。¹⁵(圖 28) 1978 年蔣介石的兒子：蔣經國(1910~1988) 上任為中華民國總統，早先對蔣介石個人崇拜的動作，也因兩蔣的父子關係而持續地發展，幾乎是完全推向了神格化的展演形式。也就是說，傳統中國文化追思祖先並隱含表述倫理思維的習俗，在蔣經國執政時代，也從原本應該屬於家族儀式的私人領域，而演變延伸成為了公共大眾紀念偉人的場域活動。



圖 25 〈恭祝蔣總統七秩晉六華誕〉



圖 26 〈臺北市街頭向蔣中正總統祝壽的綵樓〉

¹³ 周俊宇，《塑造黨國之民-中華民國國定假日的考察》，頁 479。

¹⁴ 〈有關單位恭謹設計蔣公立體像/提供各界做為標準〉，《中央日報》1975 年 5 月 4 日，版 3。

¹⁵ 黃猷欽，〈臺灣偉人塑像的興與衰〉，《近代肖像意義的論辯》(臺北市：遠流，劉瑞琪主編，2012)，頁 230-235。



圖 27 〈蒲添生與蔣公騎馬銅像〉，
1971，高雄，71 x 57 x 32 cm.



圖 28 〈紀念總統 蔣公逝世三週年〉

1980 年，中正紀念堂完工，猶如一座帝王般的神殿廟宇，將蔣介石的大型銅像則置放於正廳中心，(圖 29、30)並在每逢關於蔣介石的各種特殊紀念日，便有大量政府官員前來對銅像朝拜、獻花、追思，這些行為過程似乎像是可以為他們批上了某種標示著符合人性倫理道德的外衣，但事實上卻更像是場大型的政治宣傳展演。而在中正紀念堂內，除了蔣介石身前的座車、手稿書信、衣服…等許多生前的遺物，並掛置了許多以蔣介石為主角的大型寫實畫像，這些作品的內容結構，主要都是參照蔣介石生前的歷史檔案照片所製作完成，畫面中的蔣介石經常都是以軍裝的儀態出現，(圖 31) 並且重視在呈現出其軍人嚴肅威武的風範架式。許多畫像的題材是以重現蔣介石跟孫中山兩人一起處理國家大事的場景，(圖 32) 隱喻地標明他繼承銜接的正當地位。當然也不乏以騎馬姿態出現的畫像，(圖 33) 呈現著蔣介石所具備統御國家的才能。這些描述著蔣介石偉大領袖身分的歷史場景，其實也都隱喻地說明著他心中根本法西斯主義的威權獨裁信念。¹⁶

¹⁶ 彼得·柏克，《圖像証史》，頁 95。



圖 29 〈中正紀念堂〉，臺北市，照片 Ma Jien-Kuo



圖 30 〈蔣介石銅像〉，陳一帆(1926~)，銅像，1980，高 630 cm. 中正紀念堂正廳。



圖 31 〈蔣公戎裝畫像〉，張季玉，油畫，1981，168 x 93 cm. 中正紀念堂



圖 32 〈蔣公隨侍國父之影〉，吳二曲等人，油畫，1980，169 x 130 cm. 中正紀念堂



圖 33 〈黃埔建軍〉，梁君午，油畫，約 1980，尺寸不詳，中正紀念堂，照片：劉蔚藍



圖 34〈巡視前線〉，梁君午，油畫，約 1980，尺寸不詳，中正紀念堂，照片：劉蔚藍

這些完成於蔣經國時代的領袖崇拜畫像，其中也出現了描繪蔣經國的個人影像，如：〈巡視前線〉(圖 34) 重現他與父親蔣介石一同出入視察戰場最前線的場景，畫面當中他們站在海闊天空的自然場域，兩人也沒有穿著任何軍裝配備，並因此降低了肅穆嚴謹的氣氛，父子兩人的微笑，一個像是在說明對兒子對繼承國家大業與開發建設感到滿意，另一個則表明著因父親的肯定，所帶來的喜悅。在〈梅臺思親〉中，(圖 35)畫面表述



著蔣經國去到父親生前喜愛的場所，而圖 35〈梅臺思親〉，吳二曲，1980，布面油畫，169 x 130 cm. 中正紀念堂引發懷念父親的孝行，蔣經國身上的中國長袍，暗示著他對傳統文化精神的認同與尊敬，而涼亭上的匾額“思親亭”與作品主題互相呼應，這些都像在宣揚著他所具備正統文化價值的品格。但其實這些畫面也都另有所指的影射蔣經國成為國家統治者身分的正當性。

不過，令人值得注意的是蔣經國雖延續了蔣介石時代的政治宣傳手法，不過，他並不推崇對他個人影像產生崇拜的宣傳模式，而是明確指出國家的偉人只有孫中山與蔣介石兩人，並且在 1985 年正式宣布蔣家人不再擔任國家元首職位。學者黃猷欽認為，這個宣示不但是預示著臺灣強權獨裁政體的削弱，並對 1949 年

以來臺灣的政治宣傳肖像藝術發展作出了指標性的意義。¹⁷ 因為隨著蔣經國在 1987 年宣佈“解嚴”，並且在 1988 年過世之後，臺灣社會曾經代表理想精神與至高威權的“神話”偉人肖像也進入了一個新階段的解讀與發展。

四、戒嚴時期的非官方肖像畫

在戒嚴時期(1949~1987)，以蔣介石為中心的政治意識形態，除了發展出官方“教化”目的的偉人肖像畫形式，也同時影響了整體臺灣美術教育的發展與內容，像是日治時代傳入的東洋膠彩畫種類，完全被美術院校教育、官方展覽機構排擠在外，轉而以傳統文人水墨山水、花鳥、仕女人物創作來取代，並作為繪畫教育的重要主流之一，但並不包含傳統中國肖像畫的種類；在美術院校的西畫教育，仍舊延續著傳統學院自然寫生風格為主，不過，當時的許多西畫家皆轉向風景、靜物、室內活動的自然寫生描繪，主要原因應該是為了避免到任何有關影射批評社會現實的題材，同時也避免容易引起敏感政治性議題的形式與符號，像是革命、星星、紅旗、毛澤東…等，都是圖像呈現的重大禁忌，因此戒嚴時期的臺灣繪畫藝術，特別是個體影像的形式語言與風格表現則被壓抑其改變突破的可能性。另外，也因韓戰(1950~1953)爆發，美軍部隊進駐臺灣，並間接地引進了當時美國盛行的抽象表現主義，因此半具象與抽象形式的繪畫探索，成為了臺灣許多藝術家的創作方向，這一方面，在於當時資訊封閉、物質落後的臺灣社會，美國一直扮演了“先進國家”的象徵，自然成為臺灣人理想崇尚的學習對象；另一方面，則應該是與抽象繪畫的符號與形式語言，比較不容易觸碰到政治敏感話題有關。

50、60 年代的臺灣藝術，最為盛行是中國傳統水墨繪畫與美國抽象主義的風格，而肖像畫的表現形式，基本上則依附在傳統學院自然寫生繪畫訓練之下，並沒有獨立成為繪畫美學教育探討的單一種類；另外，加上在受到諸多嚴厲文藝政策的限制約束，也造成具象符號的繪畫呈現壟罩在一股保守封閉的氛圍之下。李梅樹的學院繪畫風格是 1949 年後臺灣肖像畫的最初典型，而他肖像創作題材內容，大多都是以他個人的家庭成員以及日常生活活動為主，(圖 36) 整體的視覺重心與影像結構，更多部份是集中在記錄臺灣本土社會純樸的人文氣息與民

¹⁷ 黃猷欽，〈臺灣偉人塑像的興與衰〉，頁 236。

俗風情，(圖 37) 並沒有太強烈地突顯畫家個人與被描繪人物內在主觀性情的筆觸與色彩，或是引發其他形上思維或是政治意識形態的暗示隱喻，也因此在他不同年代的作品裡，最容易感受到的是臺灣人民在物資與生活型態的進步與改變。另外，李梅樹由於家境優渥，很早就已經接觸了照相術，並經常利用來輔助繪畫



圖 36 〈露臺〉，李梅樹，布面油畫，1950，162 x 130 cm. 李梅樹紀念館



圖 37 〈掃墓〉，李梅樹，布面油畫，1964，100 x 72 cm. 李梅樹紀念館



圖 38 〈冰果室〉，李梅樹，布面油畫，1974，89.4 x 130.3 cm.

創作，所以他早期的繪畫多傾向學院式風格所製造的溫暖銘黃的光線氛圍，60年代以後的作品則很明顯地參照了相片的色彩與明暗變化，(圖 38) 這也是對後來臺灣繪畫造成重大影響的表現形式，而李梅樹對 1949 年後的臺灣繪畫發展上扮演了先驅的角色。

當時還有許多生長在臺灣的藝術家們，都默默地投入研究臺灣鄉土文化的工

作，譬如同樣是接受日本美術教育的臺灣畫家顏水龍(1903~1997)，他藝術創作主要集中在觀察跟描寫臺灣地區的原始文化，臺灣有許多不同種族的原住民部落，他們是最早在這塊土地生長的人，並都具有較為深邃的五官特徵，顏水龍研究文化的同時並製作了許多原住民的畫像，(圖 39) 他經常使用強烈鮮豔的原色，來表達原始文化的熱情氣息，並記錄他們衣飾與配件中那些帶有原始宗教神秘色彩的圖騰，而這些肖像畫除了傳達臺灣本土另一個不同於中國漢族社會的根生文化，也表現了遠離現代都市文明的另一片臺灣土地。畫家洪瑞麟(1912~1996)，自日本學習美術繪畫歸國後，1938 年便去到礦坑場工作達三十五年之久，他跟著礦工同伴們一起出工、飲食和居住，並每天以素描速寫的方式，(圖 40)忠實地紀錄礦坑工人們在地底下的工作與生活狀況，洪瑞麟的表現形式雖然簡樸單純，但卻是融入他個人親身經歷體驗的真實感受。



圖 39〈拔灣小孩〉，顏水龍，布面油畫，
1968，32.2 x 24 cm. 私人收藏。



圖 40〈阿坤仔伯〉，洪瑞麟，簽字筆，1955，26.5 X 19 cm.

席德進(1923~1981)是臺灣保守年代的肖像畫家，其創作的重要特徵，在於他明顯地在畫面中融入了個人內在的主觀情感。他早年原就讀於中國的杭州藝專(中國美術學院前身)，在 1948 年畢業後來到臺灣躲避戰禍，但後來卻由於兩岸政治分裂的因素，便再也沒回到中國的家鄉，是典型“外省籍”的臺灣中國藝術家，而他的身分認同則隱含著時代悲劇性的元素。〈紅衣少年〉(圖 41)是席德進重要的肖像畫代表作，主角是他的密友莊佳村(1942~)，從畫面中其實很明顯地可以感受出席德進優秀的基礎繪畫描寫能力，不過，他並不追求模擬現實的重現，他曾說：

畫畫不是描寫對象，是描寫對象刺激我的一種幻象。¹⁸

所以畫面中格外突顯的臉孔特徵、黝黑膚色、瘦硬形體、亮眼紅衫，都像是在表現了畫家心中的潛在慾望，莊佳村也說：

畫中的人似乎並不是我，而是畫家自己的化身。¹⁹

另外，由於席德進是名同性戀者，但在那保守的年代，他的情感是深受壓抑的，而〈紅衣少年〉則似乎可以感受到他把情愛轉化抒發在繪畫創作之中的那份慾望。關於席德進的內在感情表達，可以看到他作於 1963 年的〈自畫像〉，(圖 42) 以普普風格的表現手法描繪著鏡子中反射的自我形象，消瘦的黃色軀體中，並沒有五官的面孔，有著一種對性別與軀體的恐懼，而背景中語意曖昧不明的“NO”，則像是在描述他對內在真實的自我感到矛盾和疑惑的隱喻呈現。

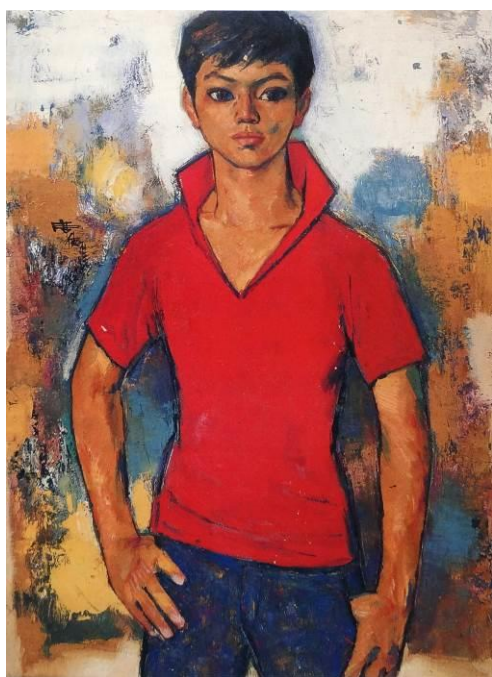


圖 41〈紅衣少年〉，席德進，畫布油畫，1962，
64.5 x 90 cm. 國立臺灣美術館

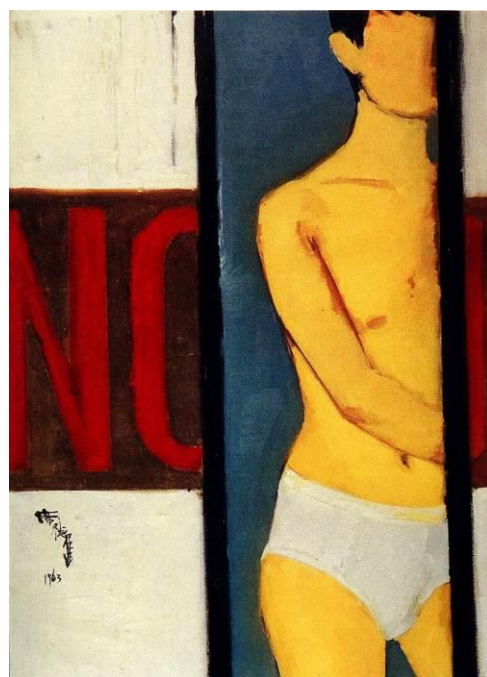


圖 42〈自畫像〉，席德進，畫布油畫，1963，
64 x 90 cm. 國立臺灣美術館

席德進的肖像畫具有強烈個人特色，但在當時並未受到臺灣藝術界的欣賞與認同，反而是受到批評譴責，其原因在於他出國考察西方藝術的期間(1962~1966)，

¹⁸ 鄭惠美，〈四〇-五〇年代席德進的散文選〉，《藝術家》(臺北)，1997，11月號，頁309。

¹⁹ 席德進，《席德進書簡-致莊佳村》(臺北市：聯經，1982)，頁3。

曾在巴黎蒙馬特街頭為人畫像賺錢，這被當時臺灣傳統保守的藝術家們認為他的行為有失藝術家格調與國家形象。²⁰ 而這樣的觀念與現象，則與執政者刻意強調“復興中國傳統文化”有必然的關係，因為具有商業訴求的畫像製作，在古代中國一直被認為是種低損人格品味的行為。不過，席德進依然持續著肖像畫創作，一方面深入研究中國傳統民俗文化的符號系統；另一方面，他也嘗試著把西方二十世紀繪畫的一些創作形式元素運用到肖像畫面中，像是〈紅衣少年〉一作的背景，則有著抽象表現主義的影響、在〈蹲在長凳上的老人〉的背景裡，(圖 43) 則是中國傳統民俗建築物的幾何圖騰造型，這些都為畫面中的人物個體增添另一種視覺思維的情境。席德進描繪詩人周夢蝶(1921~)養禪打坐的形象，(圖 44) 而背景裡並沒有其他任何的色彩與符號，擬造出一種空無的視覺境界，以此結構來描述在喧嘩城市街頭賣詩集的周夢蝶，其不受塵俗影響的超然氣質與涵養，這作品雖然是以西方油畫製成，但也似乎展現了如同傳統中國文人肖像畫中，那種描述高尚品德人物的視覺意境。

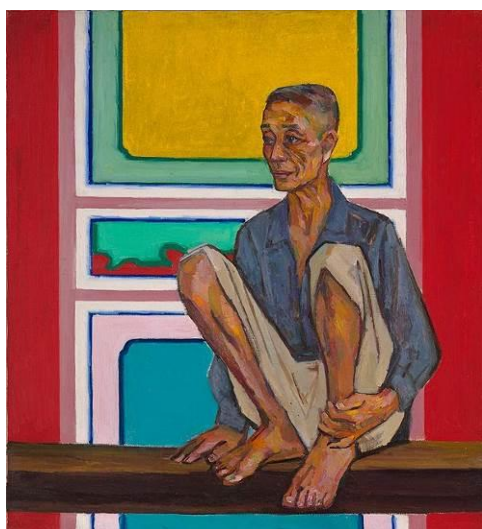


圖 43 〈蹲在長凳上的老人〉，席德進，1969，油畫，101 x 91 cm. 國立臺灣美術館

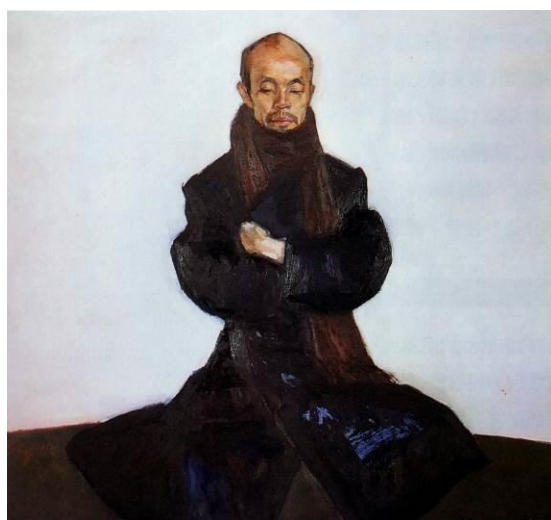


圖 44 〈周夢蝶〉，席德進，1972，畫布油畫，111 x 123.2 cm. 臺北市立美術館

戒嚴時期的臺灣社會雖然整體民風保守封閉，但是人民的國家中心意識也較為強烈，隨著 1971 年中華民國退出聯合國，1978 年中美斷交的外交事件，由於失去了國際政治舞臺與外援，使臺灣人民感到國家被孤立邊緣化的憤慨，而這也

²⁰ 莊佳村：「藝術界甚至有人曾為了他在蒙馬特替人畫像而有所譴責，說他丟臉丟到國外去當街頭畫像者……這件事確在他返國後深深地影響了一陣子，使他不能在任何學校授課，錯失幾個獎金，就連他返國前向教育部申請的回國補助金也遭婉拒」。席德進，《席德進書簡-致莊佳村》，頁 5。

激勵藝術家們把創作重心集中在強調展示民族的文化特性，以及對自身土地的人文關懷。具象寫實繪畫風格也因 70 年代的鄉土運動重新成為盛行的表現手法。許多以本土文化為繪畫創作主題的藝術家：李梅樹、顏水龍、洪瑞麟與席德進…等則成為當時臺灣藝術的重要典範，而整個臺灣繪畫發展也幾乎都轉向集中在對本土社會生活事物與景象的自然重現。另外非常重要的一點，雖然 70 年代的臺灣寫實繪畫延續了自然寫實主義的繪畫理念，但其實有更大量的成分，參照、學習了美國照相寫實主義的製作方式，以及安德魯·魏斯(Andrew Newell Wyeth, 1917~2009)懷鄉寫實主義繪畫的詩意構圖，其中又以魏斯的形式語言影響最為明顯。²¹ (圖 45)



圖 45〈克麗絲緹娜的世界〉，安德魯·魏斯，1948，坦培拉繪畫，81.9 x 121.3 cm. 紐約現代藝術美術館(Museum of Modern Art, New York City)

在許多描寫臺灣本土與生活景象的寫實繪畫作品中，個體影像通常都是畫面當中的配角點綴元素，而繪畫主體的呈現與結構，基本上還是以表達臺灣文化的社會氛圍為主軸，畫面雖然具備了個體的現實造型特性，但卻不是完全來自畫家或模特兒的個人心理情緒的語彙，而是強調因整體社會環境改變的影響，所造成的人民“群體性”的情緒與行為，也就是說，繪畫呈現的物體符號重視能讓大眾視覺與心靈品味產生共鳴、迴響的餘音。如：王文平(1960~)的〈這一天〉，(圖 46)是典型描寫臺灣鄉土生活景象的寫實繪畫，而他的色彩運用與構圖形式，則很明顯地受到魏斯的影響，有著一種暮日落寞的人文關懷；張振宇(1957~)的〈年輕的

²¹ 倪再沁，《藝術家-臺灣美術-細說從頭二十年》(臺北：藝術家出版社，1995)，頁 14。

藝術家與作品》，(圖 47) 畫面許多隱喻象徵的符號，如：乾枯的樹林、崩裂分離的岩石土地，以及畫家手中調色盤猶如中華民國國旗的意象，像是在意味著臺灣與中國兩岸分離的政治歷史；楊茂林(1953~)的〈存在的質疑之四〉，(圖 48) 重新組織架構了現實的客觀影像，錯置倒立的小男孩與其倒影，以及整體灰沉單調的色彩，呈現了當時臺灣新興都市文明造成人對生命存在感到憂鬱與孤寂的心理。連建興(1962~)的〈歷程〉，(圖 49) 以照相寫實的手法描寫都市工業文明的冷漠場景，畫面中的兩個在電梯一上一下的兩個自我影像，似乎在表達著茫然不知何去何從的青年心聲。



圖 46 〈這一天〉，王文平，1979，水彩，79 x 54 cm.

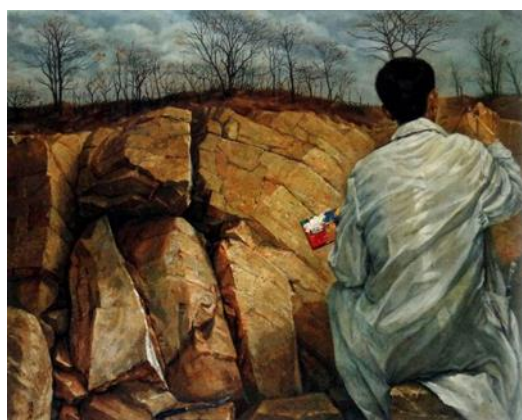


圖 47 〈年輕的藝術家與作品〉，張振宇，1980，布面油畫，162 x 130 cm.



圖 48 〈存在的質疑之四〉，楊茂林，1978，油畫，130 x 162 cm.



圖 49 〈歷程〉，連建興，1982，油畫，162 x 112 cm.

藝評家高千惠(l???)認為本土運動時期(約 70 年代到 80 初期)的臺灣寫實繪畫

雖然普遍呈現出區域性的繪畫符號…但畫家自身的區域性的精神並不強烈，自覺性也不明確…整體的發展依賴在外來美術的形式與形象上…呈現了一

種浮泛與迷惘的精神認知。²²

他甚至更直接地點出：

80 年代之前，國人對於藝術的社會功能仍然停留在教化上。²³

事實上，這種藝術“教化”的發展現象，正是由於嚴厲的政治氛圍，將人民思維約束侷限在執政者所謂的“正統文化框架”下的結果，這也是傳統中國視覺藝術美學在看待個體影像時，所訴求的去展現受自啟發於自然的倫理、道德思維觀念在二十世紀的後續影響。直到進入 80 年代後，臺灣社會的經濟起飛，所謂“臺灣製造”的經濟奇蹟讓臺灣與世界有更多的接觸與交流，畫廊市場開始有規模的成長，藝術資訊也快速翻新，並接軌吸收西方新興的藝術創作媒體：裝置、觀念、攝影、錄像…等，1987 年蔣經國宣佈“解嚴”，標示了臺灣文化藝術正式進入了多元化時代的開端，而宣稱繼承傳統中國文化美學思想的臺灣，也開展了在藝術創作中對個體意識與身分認同的新探索之路。

五、解嚴後的臺灣肖像畫

臺灣社會在 1895~1945 年之間受日本殖民政治的統治，而在 1949~1987 年“戒嚴”的白色恐怖時期，又受制於的政治意識形態約束，所以在 1987 年宣佈“解嚴”之後，政治也開始逐漸地走向民主開放的制度，甚至成為臺灣民眾熱烈探討的重要話題。那些曾經屬於至高權位的政治人物個體影像則被臺灣藝術家們重新加以解構呈現，並試圖探討其歷史的真相，甚至是批判性地探討其背後的意義。其實早在 1964 年的“戒嚴”時期，李石樵就在〈大將軍〉一畫中，(圖 50) 以撕牙裂口的人物造型以及陰暗冷酷的色彩，來暗喻、諷刺總統蔣介石軍閥身分的專制獨裁，不過，在當時威權嚴厲的統治壓迫，這根本是危及性命的圖像禁忌，所以李石樵並未對外展示這件作品，只能啞口噤聲地擺放在自家畫室之中。

²² 高千惠，《當代文化藝術滙相》(臺北市：藝術家出版社，1996)，頁 40。

²³ 高千惠，《當代文化藝術滙相》，頁 172。

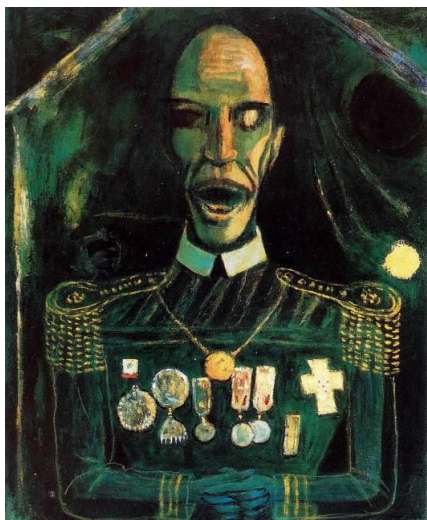


圖 50 〈大將軍〉，李石樵，1964，油彩木板，
65 x 53 cm. 李石樵美術館

藝術家吳天章(1956~)則是“解嚴”之後，第一個公開打破政治圖像禁忌的臺灣藝術家，²⁴ 作於 1989 年的〈蔣經國的五個時期〉(圖 51) 描述剛過世不久的蔣經國，其整個政治生涯的五個不同階段，畫面中蔣經國呈現出年輕留俄時期擔憂中國政治局勢的蹙眉思慮、中年擔任情報局長殘酷迫害自由的猙獰面孔和晚年逐步對人民百姓開放解禁的和顏慈目…等，在這些表情臉孔中，吳天章融入個人主觀性的塑造描寫，並直

白地呈現政治人物在不同心境思考所反映在面容上的表徵，具有歷史寫實的批判與反思元素。吳天章另外也分別製作了蔣介石、毛澤東、鄧小平等二十世紀具有獨裁威權地位的中國政治人物肖像，(圖 52、53) 以正視畫面的嚴肅形象，形容他們如同古代天子皇帝般的權勢地位，身上的那些人物肢體符號則是在批判性地表達他們根本專制心理的領導政策，對社會平民所造成的傷害與恐懼。



圖 51 〈蔣經國的五個時期〉，吳天章，1989，油彩、合成皮革，239 x 246 cm. (x 5) 臺北市立美術館

²⁴ 羊文漪，〈臺灣解嚴後當代藝術的眾生喧嘩〉，第 12 期《傾向-文學人文雜誌》(臺北，傾向雜誌社，1999 年 11 月 12 日)，頁 176。



圖 52 〈關於蔣介石的統治〉，吳天章，1990，
畫布油彩，310 x 340 cm.

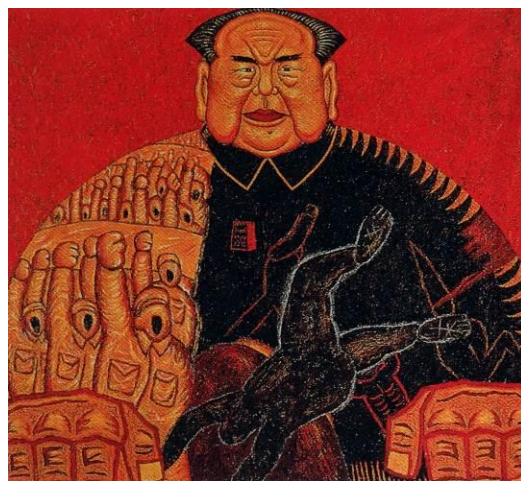


圖 53 〈關於毛澤東的統治〉，吳天章，1991，
畫布油彩，310 x 340 cm.

臺灣的政治人物肖像慢慢地成為視覺藝術的一種象徵符碼，隱含著表述某種文化意義與歷史價值的複雜寓意，並且被運用在各式各樣不同的藝術表現媒體之中。如藝術家梅丁衍(1954~)的〈三民主義統一中國〉，(圖 54)在孫中山拼圖裡面出現了毛澤東肖像，試圖表明兩人觀念的脈絡延續，而標題的內容，除了是戒嚴時期臺灣社會耳熟能詳的政治宣傳口號，也充分地反諷、嘲弄臺灣早先統治者宣稱繼承孫中山思想，並標榜自身為正統中國文化的偏執思想；藝術家施工忠吳(1960~)的〈一代福德寺〉，(圖 55) 擺設了臺灣民間傳統廟宇的神壇，然後把左右旁邊的護法神將改成新臺幣上的孫中山與蔣介石肖像，詮釋了盲目追求金錢主義與混淆國家文化信仰的臺灣社會現象。在 1987 年後的臺灣藝術發展裡，政治肖像圖騰經常被運用在創作的



圖 54 〈三民主義統一中國〉，梅丁衍，1990，
攝影輸出，86 x 102 cm. 國立臺灣美術館

原因，在於這些政治人物的形象、歷史與思維都曾經強迫性地參與了臺灣人民的成長過程，並留下了深刻的刻板形象與價值定位，解嚴後，臺灣社會對歷史政治人物的“信仰”開始出現尊重、恐懼、厭惡、怒罵、疑惑…等各種不同的解構觀念認知，而這些政治領袖肖像也成為臺灣藝術在尋找屬於自我國家文化身份認同的過程中，首批無法“缺席”或是



圖 55 〈一代福德寺〉，施工忠昊，1996，綜合媒材，250 x 80 x 180 cm.

被遺忘的元素。

藝評家高千惠說：

為藝術而藝術，抑或是為社會而藝術，為個人而藝術，抑或是為群體而藝術？

這種爭執只有在強權的國度與迷惘的社會才會產生質疑。

並針對解嚴前的臺灣藝術發展說道：

臺灣長期以來美術服務的對象很少針對中下階層群眾，藝術是一種階級的象徵。²⁵

所以，在解嚴之後的一個最明顯的藝術發展現象，就是臺灣藝術家們開始紛紛地試圖打破那個含有“階級”意識的圖像法則，所以除了充滿諷刺政治意味的肖像創作，他們也不在受制於國家執政者所宣揚的正統中國文化的主體意識，而是更加深入到臺灣本土文化與現實生活的脈動中，去探索、挖掘自我身分認同的元素，而個體影像的繪畫創作也不再只是依循著“標準”描寫外在面貌的表現形式，而是不斷地在吸收、兼融各種多元的創作風格面貌，一方面試圖尋找建立屬於臺灣人的“主體”文化精神；另一方面也發展了屬於藝術家自身主體的藝術風格與特

²⁵ 高千惠，《當代文化藝術澀相》，頁 43。

徵。

像是黃進河(1956~)挪用傳統臺灣民俗信仰的圖像結構和造型觀念，並結合當下臺灣社會的流行文化符號與題材內容，以通俗豔麗色彩打造了突出強烈的視覺風格，具有嘲諷批判的內涵；(圖 56) 郭振昌(1949~)直接將現實影像與臺灣民俗宗教的臉譜圖騰做拼接重組，利用宗教圖騰內涵的寓意性，來反映闡述臺灣現實社會百態的時代特徵；(圖 57) 陸先銘(1959~)主要觀察現代都市邊緣地帶的景象，並描寫在臺灣基層社會被疏離、忽視的小人物族群，以冷漠灰調的色彩，做忠實的紀錄描寫，具有一種批判與反思社會制度的意味；(圖 58) 彭賢祥(1968~)深入到個人自身的客家文化背景，重新組構家族歷代祖先肖像畫，背景中的符號結構，則是在說明著客家文化在臺灣生根發芽，並



圖 56 〈接引到西方〉，黃進河，1991，畫布油畫，165 x 210 cm. 國立臺灣美術館



圖 57 〈八家將〉，郭振昌，1993，壓克力，72.5 x 60.5 cm. 鳳甲美術館

受到族群排擠而移居遷徙的歷史發展過程；(圖 59) 鄭在東(1953~)將自身遠離社會生活與藝術潮流之外，完全以個人生活的記憶作為創作動機，製作自畫像與家族成員的肖像，一系列的作品呈現出自傳性的影像描述，也記錄著個體生命的基礎本質原點；(圖 60) 郭維國(1960~)以寫實的自我影像作為畫面的中心主體，然後置入在歷史、童話、神話、小說…等不同的場景，超現實的結構空間與象徵符號，表述他個人對於臺灣現實社會生活中，許多種種荒誕詭異現象的譏諷與嘲弄。(圖 61)

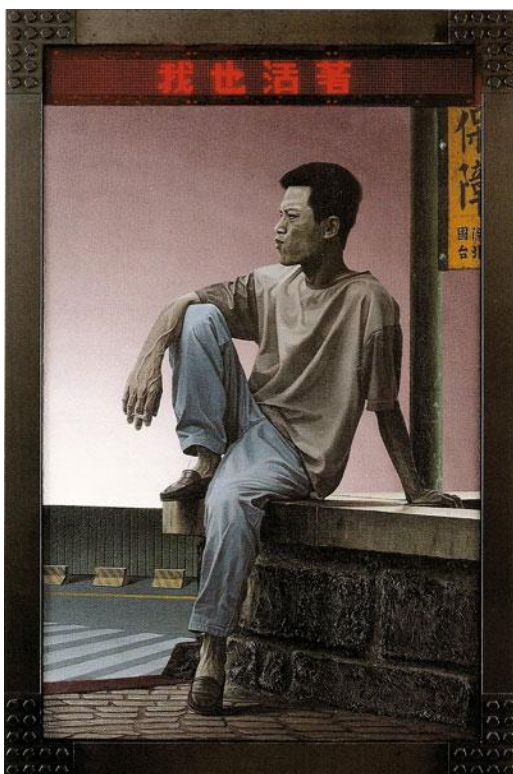


圖 58 〈我也活著之二〉，陸先銘，1998，綜合媒材，112 x 145.5 cm.

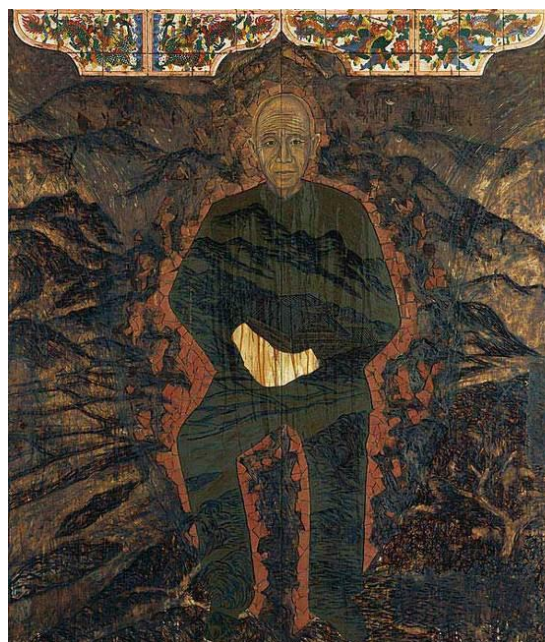


圖 59 〈華成公〉，彭賢祥，1996，綜合媒材(油彩、柏油、補土、壓克力、瓷磚、紅瓦)，213.5 x 183 cm. 臺北市立美術館



圖 60 〈家族肖像〉，鄭在東，1996，油畫，76.5 x 52.5 cm. (五聯作) 國立臺灣美術館



圖 61 〈我的心毛毛的〉，郭維國，1997-1998，布面油畫，97 x 291 cm.

可以清楚地感覺到，政治解嚴確實是 80、90 年代臺灣個體影像藝術創作轉變邁向多元觀念階段的一個重要關鍵象徵，不過，另一個值得思索的現象就是政

治人物的肖像雖然已逐漸失去其威權象徵，卻並未因此而被取消抵制，如 1981 年發行印有蔣介石肖像的千元新臺幣持續通行使用到 2002 年，(圖 62) 而十元硬幣則到 2010 年。(圖 63) 國父紀念館、中正紀念堂這些建立於戒嚴時期，並具有



圖 62 〈新臺幣一千元〉，發行於 1981~2002。



圖 63 〈新臺幣十元〉

強烈政治宣傳意味的公共場域並未做出任何的拆除或更動，巨型的國家偉人雕像依然矗立，而頌揚領袖功績偉業的影像作品也都依然懸掛公開展示，並經常舉辦大型的娛樂活動、演唱會與藝術展覽吸引人潮，成為國外遊客與臺灣民眾的日常休閒景點。戒嚴時期所散佈在臺灣各地的超過上萬尊的蔣介石塑像，²⁶ 要一直到 2007 年才被完全地拆除，這些曾經象徵著威權神話的塑像，一部份被銷毀或放置在倉庫；一部份則被集中收藏，並於 2000 年改建立為“蔣中正雕像紀念公園”，(圖 64) 同樣成為遊客假日的觀光景點，上百多尊蔣介石面孔的塑像，已經沒有嚴厲威嚇的氣勢，而更像是娛樂消費的互動符碼。我們看到中國個體影像的視覺文化在二十世紀末的臺灣獲得了自由開放的場域，甚至連對立的政治人物肖像都參與了商品行銷目的的解構重組。(圖 65) 多元的視覺圖像文化似乎在臺灣這裡獲得了平等共存的權力，但卻也反映了臺灣社會一直爭論不休的關於“身分認同”的問題。



圖 64 〈蔣介石雕像公園〉。

²⁶ 畢恆達，《空間就是權力》(臺北：心靈工坊，2001)，頁 61。



圖 65〈鹿港窯 Q 版公仔-蔣經國、蔣介石、孫中山、毛澤東、鄧小平〉，臺灣手工藝品中心，2012，4.7 x 4.5 x 8 cm.

六、小結

臺灣肖像畫最初主要是承襲了傳統中國繪畫的視覺美感思考，在進入日治時代後，便由於外來殖民文化的進入，開始改由以西方與日本繪畫觀點為主流，臺灣社會對於肖像畫的觀看方式，也因此開始加入了不同文化特質的視覺藝術概念，並且也從長久以來以社會實用為主的功能中，開展了新的思考路線。在當時的許多肖像畫創作中，像是陳植棋、陳澄波、李梅樹、李石樵…等人的作品，開始讓人觀看到逐漸展露頭角的“獨特個體”元素。所謂人的個體能在繪畫之中被看見，其實是意味著臺灣視覺藝術發展一個新的里程意義，不過要注意的是它其中有很大構成因素，是來自於日本美術教育與殖民文化政策所賦予的審視標準。

1949 年到 1987 年的兩蔣戒嚴時代，演繹著獨特個體的藝術製作，一方面被國家領導者利用為向大眾教化理想崇高人物之典範，以及說明國家唯一中心意志的政治宣傳工具；另一方面，則像是無所不在的監視管控，箝制著對臺灣人民關於個人自主權力的思考，也因為如此，當時許多藝術家們的肖像畫創作，像是李梅樹、席德進、顏水龍、洪瑞麟…等人，雖然不失個人風格的繪畫製作構成，但內容多走向紀錄描寫鄉土、人文、自然的保守主題，這種情形則完全是受制於當時臺灣社會的政治氛圍與國家意識形態的影響。

與美斷交的國際政治外交事件，造成臺灣社會人民對於國際身分與國家地位的恐慌，而促成了藝術鄉土運動發展的熱潮，並與宣揚復興中華文化的政治理念

同聲呼應，針對個體影像的圖像作品與藝術家，其主要理想的創作共識，是能夠宣揚具備國家文化特色與民族歷史背景的藝術呈現。

直到 1987 年宣布解嚴和開放言論自由之後，我們看到了許多臺灣的肖像畫創作，開始反省、檢討著許多關於自我“身分認同”的定義，一系列對於政治議題的批判、質疑、抗拒、諷刺、嘲弄…等，其實是說明了尋找臺灣自身“主體性”文化成為了新一波本土運動之目標，我們可以看到各種不同強調單一獨特的“個體”元素也不斷地從四面八方崛起，大家開始積極地尋找和解讀著國家、文化、種族以及“我”的定位，臺灣社會進入了一個多元化思想組構的時代，而關於個體“身分認同”的議論紛爭也未曾停止過。

因此，關於二十世紀的臺灣肖像畫，我們不單只是去觀看到個體影像與造型-程的轉換，事實上，其中還包含了相當大的成分是受到了當時政治權力的介入，而並非只有來自於藝術家個人對自身藝術創作風格的追求與突破。

本文簡要地論述了臺灣肖像畫與政治權力演變的關係，在於強調獨特“個體”的追求，已經是當今社會大眾關切的重要議題。而在臺灣，個體與藝術、與政治、與社會意識形態的關係，事實上更是彼此之間相互影響、環環相扣。當然造成此現象產生的原因，其實還必須觀看到相當悠久的歷史背景與文化思維，因此筆者認為藝術與政治的關係，仍具有相當多值得更深入研究探討的題材。

圖片出處

圖 1，林宜靜，《臺灣人物畫》(宜蘭市：林宜靜，2006)，頁 12。

圖 2，同上出處，頁，28。

圖 3，同上出處，頁，29。

圖 4，田麗卿，《閨香·時代·陳進》(臺北市：雄獅圖書，1993)，頁 49

圖 5，林宜靜，《臺灣人物畫》，頁 78。

圖 6，田麗卿，《閨香·時代·陳進》，頁 25。

圖 7，李欽賢，《俠氣·叛逆·陳植棋》(臺北市：雄獅圖書，2009)，頁 134。

圖 8，同上出處，頁 102。

圖 9，臺北市立美術館，《陳澄波藝術探險歷程》(臺北市：臺北市立美術館，2012)，頁 206。

圖 10，林育淳，《熱情·油彩·陳澄波》(臺北市：雄獅圖書，1998)，頁 81。

圖 11，湯皇珍，《三峽·寫實·李梅樹》(臺北市：雄獅圖書，1993)，頁 57。

圖 12，何培齊編，《日治時期的臺南》(臺北：國家圖書館，2007)，頁 235。

圖 13，2012 年 10 月，取自臺灣多樣性知識網：

<http://knowledge.teldap.tw/knowledge/embed/Viewer-embed.html?entryId=8803>

圖 14，蕭瓊瑞，《神韻·自信·蒲天生》(臺北市：文建會，2009)，頁 27。

圖 15，李欽賢，《高彩·智性·李石樵》(臺北市：雄獅圖書，1998)，頁 75。

圖 16，正因文化編輯部，《繪畫自然林玉山》(臺北市：正因文化，2003)，頁 19。

圖 17，李欽賢，《高彩·智性·李石樵》，頁 81。

圖 18，2012 年 5 月，取自 TIME Magazine Cover：

<http://content.time.com/time/covers/0,16641,19450903,00.html>

圖 19，林惺嶽，《中國油畫百年史》(臺北市，藝術家出版，2000)，頁 195。

圖 20，2012 年 9 月，取自

<http://news.anhuinews.com/system/2006/09/09/001556622.shtml>

圖 21，蕭瓊瑞，《神韻·自信·蒲天生》，頁 47。

圖 22，2012 年 10 月，取自臺北市政府文化局網站：

<https://www.culture.gov.tw/frontsite/cms/newsAction.do?method=viewContentDetail&iscancel=true&contentId=MzY1Mg==&subMenuId=603>

圖 23，2012 年 10 月，取自大紀元新聞網：

<http://www.epochtimes.com/b5/6/11/8/n1513945.htm>。

圖 24，黃朝政，2011 年 9 月。

圖 25，《幼獅》第 16 卷第 5 期，民國 51 年 10 月 31 日，頁 3。

圖 26，王介生(攝影)，《中央日報》民國 58 年 10 月 30 日，3 版。

圖 27，蕭瓊瑞，《神韻·自信·蒲天生》，頁 50。

圖 28，美思企業社(廣告)，《中央日報》(1978.2.22，版 1)

圖 29，2012 年 10 月，取自：

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/21/CKS_Memorial_Hall_Taipei.jpg

圖 30，黃朝政拍攝於 2011 年 9 月。

圖 31，林宜靜，《臺灣人物畫》，頁 173。

圖 32，同上出處，頁 175。

圖 33，劉蔚藍小姐提供，2012 年 8 月。

圖 34，同上出處。

圖 35，林宜靜，《臺灣人物畫》，頁 176。

圖 36，湯皇珍，《三峽·寫實·李梅樹》，頁 87。

圖 37，林宜靜，《臺灣人物畫》，頁 134。

圖 38，同上出處。

圖 39，雷逸婷編輯，《走進公眾，美化臺灣·顏水龍》(臺北市：北市美術館，2012)，頁 50。

圖 40，國立歷史博物館，《生活記痕-洪瑞麟素描集》(臺北市：國立歷史博物館，1998)，頁 125。

圖 41，鄭惠美，《山水·獨行·席德進》(臺北市：雄獅圖書，2005)，頁 61。

圖 42，林宜靜，《臺灣人物畫》，頁 144。

圖 43，鄭惠美，《山水·獨行·席德進》，頁 89。

圖 44，同上出處，頁 85。

圖 45，2012 年 10 月，取自 MOMA The Collection：

http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=78455

圖 46，王文平，《王文平，1978-1983》(出版者不詳，1983)，頁 33。

圖 47，林宜靜，《臺灣人物畫》，頁 224。

圖 48，同上出處，頁 217。

圖 49，畫家連進興先生提供，2011 年 8 月。

圖 50，李欽賢，《高彩·智性·李石樵》，頁 105。

圖 51，2012 年 9 月，取自臺北市立美術館典藏網：

<http://www.tfam.museum/Collection/CollectionDetail.aspx?ddlLang=zh-tw&CID=3884>

圖 52，高千惠，《藝種不原始》(臺北市：藝術家，2003)，頁 56。

圖 53，同上出處。

圖 54，陳寬育，《論梅丁衍作品中的政治圖像運作》(國立成功大學藝術研究所碩士論文，2008 年 6 月)，頁 94。

圖 55，2012 年 10 月，取自公共電視-紀錄觀點：

http://activity.pts.org.tw/Public/Show/point_files/story/8e634652-bbd8-47e9-a55d-865bedd7b19c.jpg

圖 56，臺北市立美術館，《臺灣美術新風貌》(臺北市：臺北市立美術館，1993) 頁 249。

圖 57，2012 年 11 月，取自：

http://superspace.moc.gov.tw/hall/collections_goods.aspx?oid=50fd2f4e-f1d7-43ad-a920-fe013f002a8e

圖 58，2012 年 11 月，取自臺灣當代藝術私人典藏展：

http://acc.nctu.edu.tw/gallery/1012_collection/works.html

圖 59，2012 年 11 月，取自學學臺灣文化色彩：

<http://www.xuexuecolors.com/collection.php?opt=1&paint=4771>

圖 60，2012 年 11 月，取自國立臺灣美術館-打開臺灣美術畫匣子：

<http://www1.ntmofa.gov.tw/opentaiwanart/c/c-4b11-2.htm>

圖 61，吳家琦，《郭維國〈暴喜圖〉系列之研究》(國立成功大學藝術研界所

碩士論文，2007 年 1 月)，頁 105。

圖 62，2012 年 11 月，取自：

http://josephmur.exblog.jp/iv/detail/index.asp?s=835027&i=200506/05/36/d0065236_12562751.jpg

圖 63，黃朝政拍攝於 2012 年 11 月。

圖 64，2008 年 9 月 9 日，中評社記者劉曉丹攝，取自：

http://www.chinareviewnews.com/doc/1007/4/2/4/100742436_6.html?coluid=7&kindid=0&docid=100742436&mdate=0910071032

圖片 65，2012 年 11 月，鹿港窯-臺灣手工藝品中心官方網站，取自：

http://www.mygifts.com.tw/mygifts/item.asp?item_id=522332

參考書目

- WALKER, John Albert,《藝術與名人》(臺北市：書林，劉泗翰譯，2005)。
- 托比·克拉克，《藝術與宣傳》(臺北市：遠流文化，吳霈恩譯，2003)。
- 羊文漪，〈臺灣解嚴後當代藝術的眾生喧嘩〉，第 12 期《傾向-文學人文雜誌》(臺北，傾向雜誌社，1999 年 11 月 12 日)。
- 李品寬，《日治時代臺灣近代紀念雕塑人像》(臺北：臺灣師範大學臺灣史研究所碩士論文，2009)。
- 李欽賢，《高彩·智性·李石樵》(臺北市：雄獅圖書，1998)。
- 李進發，《日據時代臺灣東洋畫發展之研究》(臺北市：臺北市立美術館，1993)。
- 周俊宇，《塑造黨國之民-中華民國國定假日的考察》(臺北：國立政治大學文學院臺灣史研究所碩士論文，2008 年 7 月)。
- 居依·德波，《景觀社會》(南京：南京大學出版社，王昭風譯，2006)。
- 彼得·柏克，《圖像証史》，(北京：北京大學出版社，楊豫譯，2008)。
- 林吉峰(編)，《桃城風雅—林玉山的繪畫藝術》(臺北：臺北市立美術館，1991)。
- 林宜靜，《臺灣人物畫》(宜蘭市：林宜靜，2006)。

- 林惺嶽，《中國油畫百年史》(臺北市：藝術家出版，2000)。
- 施並錫，〈早期臺灣美術中的反抗與妥協〉，《探源與形塑-臺灣美術與文化運動研習營》，2008年8月15-18日。取自
http://www.twcenter.org.tw/g03/g03_11_03_01.pdf。
- 約翰·伯格，《影像的閱讀》(臺北市：遠流，劉惠媛譯，2002)。
- 倪再沁，《藝術家-臺灣美術-細說從頭二十年》(臺北：藝術家出版社，1995)。
- 夏亞拿，〈戰後初期 1945-1949-李石樵的寫實群像畫與臺灣社會〉，《議藝份子》，第10期(臺灣：中央大學藝術學研究所，2008)。
- 席德進，《席德進書簡-致莊佳村》(臺北市：聯經，1982)。
- 高千惠，《當代文化藝術澀相》(臺北市：藝術家出版社，1996)。
- 國立歷史博物館，《生活記痕-洪瑞麟素描集》(臺北市：國立歷史博物館，1998)。
- 畢恆達，《空間就是權力》(臺北：心靈工坊，2001)。
- 黃猷欽，〈臺灣偉人塑像的興與衰〉，《近代肖像意義的論辯》(臺北市：遠流，劉瑞琪主編，2012)。
- 楊孟哲，《日治時代臺灣美術教育》(臺北：前衛出版社，1999)。
- 鄭惠美，〈四〇-五〇年代席德進的散文選〉，《藝術家》(臺北)，1997，11月號。
- 蕭瓊瑞，《神韻·自信·蒲天生》(臺北市：文建會，2009)。
- 顏娟英，〈自畫像、家族像與文化認同問題-試析日治時期三位畫家〉，《近代肖像意義的論辯》(臺北市：遠流，劉瑞琪主編，2012)。