

從圖像學看李奇茂〈四海歸心〉中蔣介石形象的形塑

An iconography study of Interpreting Chiang's image shaping Through Li QiMao's “Si Hai Qui Xin”

林育正

Lin Yu Cheng

臺灣藝術大學書畫藝術學系造形藝術碩士班四年級

摘要

水墨巨擘—李奇茂，善於使用快速奔放的筆觸來表現市井小民的生活風俗，並藉由寫實的手法呈現人物的形貌。當藝術圈及藝術學研究正如火如荼的透過訪談或是回憶其生平事蹟之際，環視國內以圖像學探討其畫作者幾乎付之闕如，此外，對於台灣藝術發展中之曾經的偉人圖像—蔣介石進行研究者更是缺乏，因此選取李奇茂之〈四海歸心〉進行研究。本次研究嘗試透過梳理現存的蔣介石形象，回溯〈四海歸心〉的藝術創作背景時空與脈絡，並藉由基督教圖像的暗示指出，〈四海歸心〉絕對不可視為單純的政治宣傳畫作。

【關鍵字】 李奇茂、偉人肖像、圖像學、宣傳畫

一、前言

二十世紀中葉，海峽兩岸進入了政治上的較量期，在藝術上也不惶多讓，此時的台灣與中國無論是在國際的政治舞台上，或是人民的教育統治面向中都不斷地進行角力。1949年國民政府遷台後，有別於新中國與傳統文化的切割，台灣積極地擺脫過去的殖民色彩，成為自由中國的代表，國民黨總裁蔣介石推動黨內改造，統合黨內派系，實現了以黨領政以及以黨領軍的作法，國民黨政權也由此朝向的強人政治的歷史發展。¹

台灣政府當局為了成為中國文化的「正統」的腳色，進一步使得在台灣所舉的「國展」也開始負擔著形塑「文化中國」的巨大任務。² 國民政府來台之後，「七友畫會」³隨即於台北組成，在作品的題材上或是筆墨的運用上刻意的強調了復興中國文人筆墨傳統的使命感，不僅僅是要跟日本殖民時代所遺留下的殖民水墨作切割，更是要在文人的筆墨中彰顯出國民政府在文化上的「正統」地位。

除了文化界人士主動的擔負了美術的「正統」任務之外，擔任政治宣傳任務的「政工幹校」於1951年在蔣經國的領導下正式招生，由成立之初就有藝術科美術組，由劉獅擔任首任主任，之後則由戰史畫家梁鼎銘接任，初期教師皆為一時之選。⁴但當今藝術史學界對於該藝術教育團體背後的研究尚稱缺乏，甚

¹ 薛化元，《戰後台灣歷史閱覽》，（台北：五南，2010年）頁10-18。

² 邱琳婷，〈「七友畫會」與台灣畫壇（1950s-1970s）〉，臺灣大學藝術史研究所博士論文，2011年，頁151。

³ 七友畫會於1955年由馬壽華、陳方、鄭曼青、陶芸樓、張穀年、劉延濤、高逸鴻等七人組成，張穀年與高逸鴻之後與程芥子等書畫家伉儷組成「六儷畫會」。1960年傅狷夫、林玉山、陳丹誠等8人亦組「八朋畫會」。高逸鴻在1963年又與黃君璧等人組成了「壬寅畫會」，但由於「七友畫會」成員與當時執政當局的密切關係，故在當時的畫壇有重要的影響地位。參見：邱琳婷，《台灣美術史》，（台北：五南，2015年9月）頁369-371。

⁴ 該時期任職於政工幹校之教師有：劉獅、梁鼎銘、梁中銘、梁又銘、李仲生、虞君質質、張穀年、胡克敏、王王孫、趙春翔、傅狷夫、劉其偉、馬白水等人。參見：潘禧，《采風·神韻·李奇茂》（台中：台灣美術館，2014年12月）頁31。

至可以說受到了冷落，僅存者多以解嚴之後之發展為主，對於政治宣傳畫作則稍有著墨。⁵是故令筆者興起了一探究竟的研究興趣。

因為對於政治宣傳畫作資料的缺乏，本文主要回顧之先行研究主要有二：其一為關於李奇茂研究者，其二為關於偉人形象的建立與傳承，尤其是以孫文與蔣介石的形象為主要探討對象⁶：

目前關於李奇茂的紀錄或是偉人形象之研究，國內已有許多論文圍繞著創作本身進行探討，以收錄於台灣期刊檢索系統之文章為例：自1986年起就有學術期刊開始針對李奇茂的藝術形式進行探討，內容多透過訪談、回憶或是身邊側記等方式，去定位李奇茂的藝術價，內容幾乎可以視為李奇茂在60歲之後對於藝術的第一手資料，是十分珍貴材料。林可凡在其碩士論文《李奇茂繪畫藝術之研究》中透過歷史研究法、田野訪談以及風格研究等方式，建立了李奇茂藝術之全貌縮影。⁷ 其評述李奇茂的作品是保有傳統筆墨並兼顧西洋藝術形式，同時能夠反映台灣生活時空背景的創作，這樣的創作具有強烈的地方性、民族性、及時代風格，並完成了風格發展的時期確立與傳承關係，在回顧相關李奇茂的研究中有著不可忽視的重要性。⁸

然而較為可惜的是，李奇茂分別在1971、1974、1979、1981年於歷史博物館展出國父畫傳，就中央日報記載尺寸更分有六尺全開及四尺全開兩種。⁹

⁵ 相較於國內的冷落，關於中國的宣傳畫研究則有三篇碩士論文。

⁶ 黃猷欽，《製作孫逸仙、蔣介石—台北市立各級公立學校內偉人塑像設置之研究》（國立中央大學藝術學研究所碩士論文，1999年6月）。

⁷ 關於李奇茂的碩士論文共有三篇，分別是：林可凡，《李奇茂繪畫藝術之研究》（國立屏東教育大學視覺藝術研究所碩士論文，2009年7月）；王真珠，《李奇茂水墨藝術與文化交流之研究》（國立台東大學教育學系碩士論文，2009年7月）以及林禮華，《李奇茂教授繪畫創作之研究與個人關聯—以人物為例》（中國文化大學美術學系碩士論文，2009年）。

⁸ 學術性的期刊總共有10篇進行相關討論議題的討論，一般性的期刊專文則有21筆之多

⁹ 目前筆者無法確定究竟是同一批畫作多次展出還是多批畫作，但是至少確定有兩批國父畫傳。

1975年蔣介石過世，國立歷史博物館更是力推李奇茂主導相關的策畫工作，但就相關的資料的研究而言卻僅有國父紀念館典藏〈國父行跡圖〉有被提其，且少見其他該時期的創作探討。¹⁰

其二：透過藝術的形式研究偉人形象的國內研究以黃猷欽 1999 年的碩士論文《製作孫逸仙、蔣介石－台北市立各級公立學校內偉人塑像設置之研究》為發軔，特別關注於於偉人塑像在國家概念的形塑上扮演的腳色，同時透過實地考察與大量文本的分析說明偉人塑像傳播下的政治、紀念、教育功能。2010 年盧韻如在其碩士論文《從「偉人」肖像的解構論時代精神的轉移—以蔣介石肖像為例》則是將蔣介石的形象透過「戒嚴時期」、「解嚴時期」至於「今日社會」等三個時期下，蔣介石肖像在創作內容與創作形式上的轉變，同時探討在不同時空環境的人文背景下，偉人肖像所呈現的時代精神。然而兩篇文章的目的雖然看似不同，事實上則聚焦於偉人形象於社會建構與解構的意義，這提供了筆者一個進一步闡述的空間。

二、理論基礎

沃夫林（Heinrich Wölfflin，1864-1945）在《藝術史的原則》一書中以五種對照的風格分析藝術演變的歷程，並提出藝術品反映出時代、社會等現象。之後渥伯格

（Aby Warburg，1866--1929）提出藝術史作為文化史的一部分，要瞭解藝術作品就必須在作品更深層的含意及內容上有所探求，包含該件作品所處的歷史背景的時空環境下所賦予的價值或是信仰。而這樣宏觀的創見也深刻的開展了藝術史的的研究範疇的可能性。

¹⁰ 有提到《國父行跡圖》的文章，目前僅見潘潘，《采風·神韻·李奇茂》（台中：台灣美術館，2014年12月）頁52-57。

潘諾夫斯基延續渥伯格的理念，並加以修正，建立起圖像學的三層理論，成為二十世紀後半葉的藝術史研究者所使用的主流方法之一，從宏觀的社會面向中探詢圖像建立的深層意涵，是此理論受到重視的最大原因。

潘諾夫斯基將藝術作品的主題分為三個層次：

第一層是最基本的主題，將作品進行客觀描述及表現性的描述，藉由經驗法則及同感共鳴加以描述；第二層是傳統的主題，必須從文學及回歸歷史脈絡中探討作品所意涵的表達性，是必須有明確的知識基礎作為背景。；第三層為內在的意義，潘諾夫斯基認為對於一件藝術品之內在意涵的瞭解，需「透過弄清楚透露一個國家、一個時代、一個階段、一門宗教或哲學信仰其根本態度的潛在原則」，因此藉由對於當時社會發展進行探究，以尋求畫作中無法言說的意涵。¹¹



圖一、李奇茂，〈四海歸心〉，1970年代

這個方法也是在在目前相關的文字資料多圍繞著創作者與書寫者本身的經驗，甚至可以說是迴避了政治宣傳畫的情況下，更適合直接針對畫家之作品〈四海歸心〉（圖一）進行研究，並輔以圖像學的方法針對畫面形式及社會現象加以探討，讓本文呈現統整式的多元風貌，希冀能夠提供政治宣傳畫更多的研究面向。

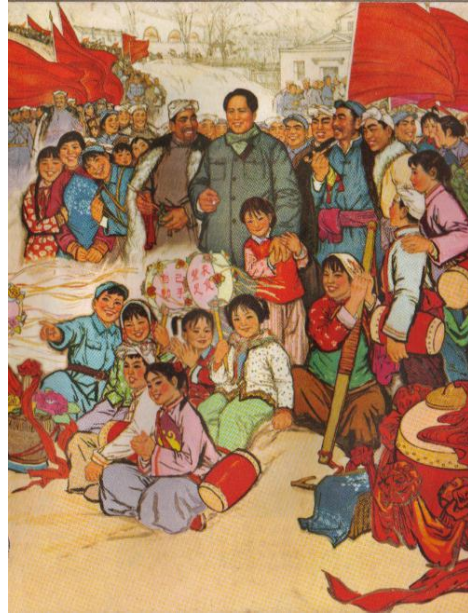
¹¹ 李元春譯，Erwin Panofsky 著，《造型藝術的意義》（台北：遠流出版社，1996年），頁35。

(一)台灣政治宣傳畫的形成

政治宣傳畫的影響力在近代的歷史上有著不容小覷的影響力，中國最早的宣傳畫大約出現在 1930 年代的上海，魯迅以木刻版畫傳達其對社會的省思，在 1940 年代在〈延安文藝座談會上的講話〉中毛澤東強調了文化上的解放需要透過藝術戰線來解放中國重要性。¹²

中共藝文政策是直接的透過指導干預了藝術創作，也使政治宣傳畫的發整更加蓬勃。1953 年蔣介石透過了

《民生主義育樂兩篇補述》中，暗示了藝術為政治宣傳的重要。¹³ 於是乎，二十世紀中葉，海峽兩岸除了政治上軍事上的戰爭之外，亦在文化與藝術的陣線上互別苗頭。政工幹校的第二任主任梁鼎銘在其中則扮演了重要的地位。



圖二、劉文西，〈延安的新春〉，1972 年。

當中共當局透過劉文西在〈延安的新春〉（圖二）中，強力的凸顯了毛澤東的親民形象，作為畫面主角的毛澤東同樣是至於畫面的中心，也是略帶側身的站姿，穿著稍微泛黃的藏青色大衣，左手則是搭在一個小女孩的肩上，傳遞出了毛澤東以及勞動人民（工、農、兵）不可分割的親密關係。在台灣的政戰

¹² 毛澤東提到：我們要戰勝敵人，首先要依靠手裡拿槍的軍隊。但是僅僅有這種軍隊是不夠的，我們還要有文化的軍隊，這是團結自己、戰勝敵人必不可少的一支軍隊。充分的傳達了藝術作為政治工具的立場，詳見：毛澤東，〈在延安文藝座談會上的講話〉，《毛澤東論文藝》（北京：人民文學出版社，1966 年），頁 2。

¹³ 蔣介石提到：匪共乘了這一空隙，對文藝運動下了很大的工夫，把階級的鬥爭的思想和感情，藉文學戲劇，灌輸到國民的心裏。於是國民不是受黃色的害，便是中赤色的毒。我們國民革命為建國而奮鬥已六十年，竟聽任這兩種毒素來踐害我國民的心理健康，實在感覺到萬分的慚愧。詳見：蔣介石，〈民生主義育樂兩篇補述〉，《三民主義》（收錄於國父全集）（台北：國父紀念館，1989 年），頁 181。

體系畫家似乎也必須畫出些成果與之抗衡。

其實蔣介石的形象深入台灣民間，早在1945年國民政府從日本手中接收台灣之後，透過官方發行的紙幣與郵票就深深的將領袖的偉人形象深植於人民心中。甚至在兒童的抽象思考能力尚未發展健全之時，就已經透過實際的人事物，透過教科書來形塑孫文與蔣介石的偉人形象。而這些也都是黨國教育的一環¹⁴。



圖三、張季玉，〈蔣公戎裝畫像〉，1981年。



圖四、蔣介石標準戎裝照，攝於1944年。

除了這些常民文化中的藝術形式，國民政府更需要純藝術來彰顯領導人的偉大形象。這些精美的領袖肖像也會透過學校與商會，進入每一個國民的心中。

然而對於蔣介石的畫作，為了精準的達到政治宣傳的功能，都是依據照片的形象繪製而成，以目前蒐集到的資料來看，幾乎沒有直接對蔣介石近身觀察而畫的紀錄。¹⁵收藏在中正紀念堂的大型油畫作品更多數是帶有一種神格化性

¹⁴ 在小學高年級的課本中就可以見到蔣介石孝親的的圖像，參見國立編譯館編，《高級小學國語課本》(台北：臺灣省教育廳中小學教科用書供應委員會，1949年1月1日)。

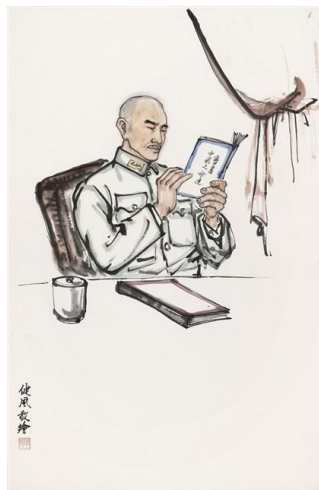
¹⁵ 林宜靜，《臺灣人物畫》(宜蘭：林宜靜，2006年4月)，頁176-178。

質的寫實作品。蔣介石的形象必須清晰與明朗。以張季玉所捐贈的〈蔣公戎裝畫像〉（圖三）為例，此圖以噴槍技法繪製，取材自民國三十二年，蔣介石當選國民政府主席的黑白照片（圖四），畫面中的蔣介石，皮膚光滑，雙眼炯炯有神，深藍色戎裝襯托出閃耀的勳章，包括手腕的精緻刺繡或是肩飾的垂穗都表現得細膩而逼真。尤其是左手持的軍刀，象徵著過去的輝煌戰功，也突出的強調了蔣介石的軍人身分。畫家筆下的人物形象端正，色彩豐美，但是卻僅僅能夠說是一張滿足委託者要求的政治宣傳畫，傳達的往往不是畫中人物的個性與思想，而是滿足了閱聽大眾對於透過藝術形塑偉人甚至是聖人的需求。

但是一般描繪蔣介石形象的水墨藝術家都怎麼創作呢？如前所述，水墨藝術更高的一部分代表了國民政府的「正統」地位，所以在描繪蔣介石的形象上大抵上可分為「軍功」、「領袖」、「偉人」等三個主要的類型。



圖五、梁丹丰
〈建立黃埔軍校〉，1978年。



圖六、唐健風
〈描繪建國的藍圖〉，1978年。



圖七、鄭正慶
〈北上督師〉，1978年。

(二)軍勳顯赫

在蔣介石過世之後的中正紀念堂為宣揚蔣公思想德業，成立「永懷領袖文

物宣揚小組」，由秦孝儀審定，梁秀中協助，敦聘當代名家十一人共同執筆，完成兼具歷史與藝術意義的「蔣公畫紀」。主要呈現的就是蔣介石的「軍功」這個方面的題材，此時的蔣介石在圖像描繪上多著重於軍人陽剛威猛的形象，如梁丹丰的〈建立黃埔軍校〉（圖五）唐健風〈描繪建國的藍圖〉（圖六）或是鄭正慶〈北上督師〉（圖七）等，戎裝在圖像上其實包裹了更深層的意涵，除了表明其為三軍統帥的「軍權」之外，更是在偏安台灣之下，對於過往的「功勳」的彰顯，不僅僅是作為宣傳，而是透過藝術的手法激勵觀者產生認同。¹⁶



圖八、劉延濤，
〈廬山高〉，1975年。



圖九、沈周，
〈廬山高〉，1467年。



圖十、林玉山，
〈玉山日出〉，1975年。

(三)領袖高度

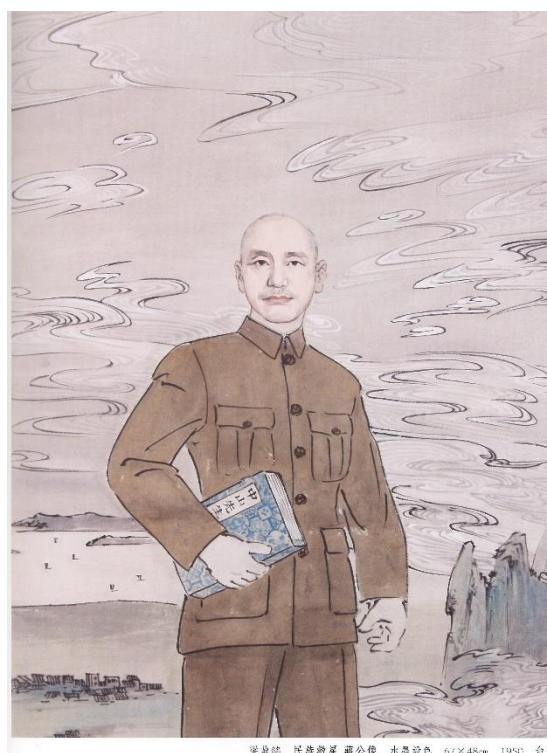
劉延濤在1975年代繪製了〈廬山高〉（圖八）：江西廬山，抗戰前蔣介石在此辦軍官訓練團，廬山前有襟江帶湖的特殊自然地貌，雄峻奇特的奇峰謝秀嶺，瞬息萬變的煙嵐與雲海、奔泉飛瀑，在畫中表現無遺。看似壯闊的歷史風土回憶，實則取法沈周的〈廬山高〉（圖九）的背後寓意，傳達其對於剛過世的

¹⁶ 參見：黃猷欽，《製作孫逸仙、蔣介石—台北市立各級公立學校內偉人塑像設置之研究》（國立中央大學藝術學研究所碩士論文，1999年6月）頁44。

蔣介石的孺慕之情。這是屬於文人山水的那種暗喻，林玉山也是用同樣的方式表達，〈玉山日出〉（圖十），將屬於台灣地理特色風貌的玉山做為畫作的主體，後方升起的耀日象徵蔣介石的福澤如日月光華，如山川常青。這是非常文人的暗喻，在詩經中有賦比興三種不同手法，許多藝術家為表達自己對領袖的思念，在公開場合就會使用此類見物起興的創作類型，一方面可以說是表達自己對領袖的一片赤誠，另一方面則是迴避了直接以領袖形象作創作的尷尬。

梁氏的〈民族救星蔣公像〉

（圖十一）基本上可以視為台灣政治宣傳畫上，對於領袖進行「神格化」構成的開創者，畫面中央的蔣介石身著灰色中山裝，右手半曲拿著一本書本，書背上寫有「中山先生」四字，左手則是半握拳的自然放於大腿外側，雙眼凝神直視前方，毛髮略顯斑白，面容卻顯得相當年輕，四周伴隨著大量的祥雲，山岳僅作為陪襯的角色存在於右下角，特殊



圖十一、梁鼎銘，〈民族的救星 蔣公像〉，1950年。

的是左下的房舍後方描繪了帶有建設的此方以及大水後的彼方，似乎暗示著反攻故土的遠大目標，手上未清楚寫明內容的書籍，卻也明確的指陳了蔣介石作為孫文的繼承者他是如何的孜孜不倦，更是強化了蔣介石與孫文之間的不可分割性。

如果我們說中山裝是所有服飾中最具有「秩序感」及「整潔」等特質的話，無疑的由蔣介石穿著的中山裝代表了一個社會秩序的存在，這樣的秩序是

相較於海峽對岸的新中國不斷的「推翻」與「打倒」舊秩序，在台灣的國民政府則是文明與安定的代名詞，中山裝作為一種「制服」的形式，儼然成為了台灣的艺术表現形式的主流。¹⁷

(四)偉人形象

馮少強的〈永懷領袖〉(圖十二)與張善靜的〈仁者無敵四海歸心--蔣公畫像〉(圖十三)則是緬懷蔣介石圖像中的「神話」類型，這類題材的圖像溯源雖然務必回到梁鼎銘身上，但是此類將蔣介石神格化的創作基本上在蔣介石逝世之前並未大量產出，而是在過世之後開始大量增加。作品中的蔣公都穿著長袍馬褂被描繪於畫面中上方，〈永懷領袖〉中馮少強透過雙手張開敞開胸懷的姿態，令人聯想到在巴西的〈里約熱內盧基督像〉似乎透過形象的類比，除了提示了蔣介石虔誠的基督教信仰之外，更是一個清楚的表述：蔣介石如同耶穌基督一般是為了拯救世人而降生的偉大形象。



圖十二、馮少強的
〈永懷領袖〉1985年。



圖十三、張善靜，
〈仁者無敵四海歸心--蔣公畫像〉
1976年。



圖十四、約翰辛格，
〈基督升天〉，1775年。

¹⁷ 中山裝相較於長袍馬褂是比較新式的服裝，在蔣介石身上比較常見中山裝，孫文的形象則多為西裝或是長袍馬褂的形式。

這樣的表現方式也絕非馮少強一人獨創，在他之前，張善靜也挪用了基督教的圖像傳統來形塑蔣介石的偉大形象，〈仁者無敵四海歸心--蔣公畫像〉中可以看到，在一片萬民歡騰的場景中，畫面上方的蔣介石身著白袍，立於空中，下面的群眾中赫然可見其繼承者—蔣經國在列，民眾高舉「光復大陸國土」、「實踐三民主義」等標語，在底下的蔣經國的形象是如此的清晰，就像是西方藝術史在贊助者或是佛教藝術的供養人圖像一般，蔣經國在此亦是代表了其身為蔣介石繼承者的堅固地位。而這樣的圖像傳統則是清楚的來自基督教藝術中的「基督升天」題材（圖十四），哀弔基督離世的人民，卻也同樣的讚嘆基督復活的神蹟。

(五)四海歸心的圖像意義

照潘諾夫斯基的圖像學理論，第一層意義必須針對作品的外在形式加以描繪並且進行感官的分析：〈四海歸心〉這幅作品的人物尺寸與真實人物相當，顯得十分的逼真，李奇茂將畫作的主角置於畫面中上方，讓畫面中的其他配角圍繞著主角安排，作為主角的蔣介石，身著白色長袍，手持書卷挺立，畫面右方有身著佛教袈裟的比丘與基督教修女服飾的兩人，其他擁簇於後的人物並未有太多具有明確指示性的視覺符號，左方有一女子穿著民族服飾，雙手置於胸前，雙眼崇拜的看向主角。畫作下方則有身著紅衣之女孩以及戴著草帽手持釣竿的青年形象，向主角歡欣的揮舞雙手。畫面人物多用略為寫意的墨筆勾勒之後上施以淡彩，只有蔣介石的面部有精細的描繪。

〈四海歸心〉顯然不是前述三個類型的作品，他並非強調蔣介石的過往著功勳之作，亦非將其神格化的作品，更不是將其單純的作為領袖行是為了建立秩序形象的樣板之作。那究竟該如何定位李奇茂的〈四海歸心〉呢？如前所述，劉延濤與林玉山用山川壯闊來比擬領袖的高遠德行，由此可知要歌頌領導

者的形象如果太過直接則顯得相當的俗氣。而〈四海歸心〉則恰當的在兩者之間取得了一個巧妙的平衡。

北宋郭熙在他的《林泉高致集》中提到：

大山堂堂為眾山之主，所以分佈以次岡阜林壑為遠近大小之宗主也。其象若大君赫然當陽而百辟奔走朝會，無偃蹇背卻之勢也。長松亭亭為眾木之表，所以分佈以次藤蘿草木為振契依附之師帥也，其勢若君子軒然得時，而眾小人為之役使。無憑陵愁挫之態也。

郭熙關於山水畫的論述乍看之下與人物畫的創作並無任何關聯，但是在〈四海歸心〉上我們則是在其中看到了關於山水的形象如何轉化變成人物畫的可能性。

大山堂堂為眾山之主，〈四海歸心〉中的大山顯然是深著白袍的蔣公，分佈以次岡阜林壑，則是邊擁簇的民眾，這些民眾服著各異，象徵各行各業與不同民族，甚至可見不同宗教的代表形象出現於此，透過周圍陪襯的人物，形成了仰之彌高的「高遠」氣勢，如同台北故宮博物館范寬巨作〈谿山行旅圖〉（圖十五）一般，蔣介石的形象如巍峨的山嶺，穩重巨大卻同時使人心生嚮往。



圖十五、范寬，〈谿山行旅圖〉，北宋。

在表現蔣介石的服裝上，從筆者蒐集的資料中顯示，雖然長袍馬褂、戎裝、西裝、中山裝等都有所見，但是長袍馬褂是由清末以降，由政府官員的服

飾轉變成為常民服飾的傳統服飾，可以視為一種「常禮服」是非常平易近人，卻又不失正式的服裝。¹⁸這樣使用常民服飾表現統治者的手法還令人想起了傳為閻立本的〈步輦圖〉（圖十六），步輦圖中的太宗著素白寬袖常服坐於塌上，對比使節祿東贊的窄袖胡服，顯示出太宗的莊重，卻又不過分威嚴。〈四海歸心〉就是在這樣的巧妙安排之下傳遞了作為領袖的崇高性、以及作為人民父母的親近性，身著白色長袍立於畫面中央的圖像則是帶有些神格化的暗示。



圖十六、閻立本，〈步輦圖〉，宋摹本。

三、小結

隨著1987年蔣經國宣佈「解嚴」，以及1988年蔣經國過世之後，台灣文化藝術正式進入了多元化時代的開端，過去宣稱繼承傳統中國文化「正統」的台灣藝文界，也展開了在殖民與再殖民之間，在故土與家園之間透過藝術創作中對個體意識與身分認同的探索之路。

然而好的藝術作品並不會隨著時代的推移而有所轉變，一件上乘的藝術作品，如同藝術史學家雅岡（Giulio Carlo Argan，1909--1992）所說「藝術品是否具有價值，完全視藝術家是否能夠充分表達其思想，同時還必須看他是否足以把自己的思想觀念傳達給觀眾」，且「藝術品不僅表現時代，同時也是一項歷

¹⁸ 常禮服的沿革參見：周錫保，《中國古代服飾史》（台北：丹青出版社，1986年），頁560。

史的見證」¹⁹正好能夠說明〈四海歸心〉的作者李奇茂在創作上的多層次巧思與安排。

在當今台灣關於偉人形象的論述隨著多元文化的興起，原本已然不太有的地位顯得更岌岌可危，這些精彩的畫作，如何展現其時代精神，以及其藝術表現的特質，在多元文化研究的浪潮之下，研究者更應該仔細的檢視這些過往的榮光，那不是權威的遺毒，而是在戒嚴統治之下，藝術家如何在藝術創作與政治考量之間權衡，其實相當值得藝術史研究人員透過更為宏觀與客觀的角度加以檢視與研究。

參考資料：

毛澤東，〈在延安文藝座談會上的講話〉，《毛澤東論文藝》（北京：人民文學出版社，1966年），頁2。

王真珠，《李奇茂水墨藝術與文化交流之研究》（國立台東大學教育學系碩士論文，2009年7月）

李元春譯，Erwin Panofsky 著，《造型藝術的意義》（台北：遠流出版社，1996年），頁35。

周錫保，《中國古代服飾史》（台北：丹青出版社，1986年），頁560。

林可凡，《李奇茂繪畫藝術之研究》（國立屏東教育大學視覺藝術研究所碩士論文，2009年7月）

林禮華，《李奇茂教授繪畫創作之研究與個人關聯—以人物為例》（中國文化大學美術學系碩士論文，2009年）。

邱琳婷，〈「七友畫會」與台灣畫壇（1950s-1970S）〉，臺灣大學藝術史研究所

¹⁹ 引自曾琦、葉劉天增譯，渥夫林（Heinrich Wölfflin）著，《藝術史學的基礎》，（台北：東大出版社，1992年），頁9。

博士論文，2011 年，頁 151。

國立編譯館編，《高級小學國語課本》（台北：臺灣省教育廳中小學教科用書供應委員會，1949 年 1 月 1 日。

曾培、葉劉天增譯，渥夫林（Heinrich Wölfflin）著，《藝術史學的基礎》，（台北：東大出版社，1992 年）。

黃猷欽，《製作孫逸仙、蔣介石—台北市立各級公立學校內偉人塑像設置之研究》（國立中央 大學藝術學研究所碩士論文，1999 年 6 月）頁 44。

黃猷欽，〈台灣偉人塑性的興與衰—以 1949-1985 年的《中央日報》為例〉，收錄

於劉瑞祺編《近代肖像意義的論辯》（台北：遠流出版社，2012 年 4 月）202-243。

潘禧，《采風·神韻·李奇茂》（台中：台灣美術館，2014 年 12 月）頁 52-57。

蔣介石，〈民生主義育樂兩篇補述〉，《三民主義》（收錄於國父全集）（台北：國父紀念館，1989 年），頁 181。

盧韻如，《從「偉人」肖像的解構論時代精神的轉移—以蔣介石肖像為例》，（國立成功大學藝術研究所碩士論文，2010 年 6 月）。

薛化元，《戰後台灣歷史閱覽》，（台北：五南，2010 年）頁 10-18。