

臺灣美術

你所不知道的臺灣美術史

——臺灣社會的藝術與色情論爭史及其評析（1930-1990）

廖新田

What You Do not Know about the Taiwanese Art History—Debates & Discourses on the "Art or Porno" Issue in Taiwan's Society / Liao, Hsin-tien

摘要

近日報載，一模特兒在臺中市立文化中心裸體展演，引起藝術與色情爭議。前，台北縣立文化中心春畫展亦引發一連串議論。臺灣色情行業氾濫已眾所周知，社會各階層對藝術品味與審美價值判斷之培養闕如，加以媒體無知，專業素養不夠，以娛樂新聞方式報導，誤導視聽人甚鉅。殊不知臺灣自日據時期就有真正的藝術與色情爭議，而非一般「掛羊頭賣狗肉式」的口水之戰，連非真正的藝術活動遭到取締都樂得以「藝術遭壓迫」為名，藉助藝術的能量大加宣傳。

在臺灣首位遭到體制干預的藝術家是日人鹽月桃甫，作品是「夏」，發生於1927年的官方沙龍展——第一屆台灣美術展覽（簡稱台展，1927-1936，共十屆），第一位有此遭遇的臺灣藝術家（外省籍，後回大陸）是任瑞堯（真漢），作品為1930年在台展發表的「水邊」，當時臺灣日文報紙《臺灣日日新報》刊登專刊報導此事。第一位臺灣本土藝術家捲入此風波的是赫赫有名的李石樵，分別在1936和1978年引發兩次事件爭議。日本、臺灣警察也捲入這場爭戰中。臺灣第一位令人敬佩的女性裸體模特兒林絲緞所引起的爭議，甚至被抬到議會殿堂——臺灣省議會討論（1961，1965）。臺灣公家展覽機構中對裸體畫排斥最深的是國父紀念館；國立歷史博物館也有一次的記錄，也就是「禮品」事件。這些事件引發許多筆戰、辯論，現在的法界、政界、藝術界名人都曾出現在這一段歷史的舞台上。

當然，這些歷史的場景距離我們還很近，還不能讓我們透視到其中所帶給臺灣美術史真正的意義，但需要將這些片段予以記錄。當今臺灣美術史的關懷大多集中在藝術正統的研究上，較少人注意這種插曲。然而，真正的社會與藝術的互動內涵是從這種美學觀點的差異性開始的。本文將從更廣泛的社會文化角度剖論權力與藝術的角力戰，並從中透析文化的意義。

壹、前言

就文化的角度看，藝術是一種社會現象是無庸置疑的。更進一步的說，當藝術的整個行為過程牽動了某個社會環節時，這行為過程所激起的一連串漣漪絕對是社會現象，而不僅僅是藝術現象。在互動的情境中和被突顯出來的問題與爭議中，藝術由社會分別擺開它們的「姿態」，予以相互對應，而對此姿勢表態的考察、評析、解碼，正可以將藝術的本質與社會運作的內涵分別地與合攏地得至進一步澄明的成果。透過這樣的研究，我們將會發現，原本所謂神聖不可侵犯的藝術，所謂浪漫不羈的藝術仍處處被限制著。藝術的「能耐」到底多大，在社會的運作中，我們似乎隱約見出它的輪廓來。相對的，作為涂爾幹（Durkheim）眼中具有神聖性的社會（Durkheim, 1965），在一次又一次的挑戰中突顯了它的「不適應」症。誠然，此種不適終將因時間、文化等因素之調節而歸於短暫的平衡，我們所關心的是：社會如何被挑戰，如何不適，又如何平衡。筆者相信，當社會與藝術「相安無事地」分別運作著的時候，我們視其為理所當然地存在著，它們的身影似乎可以掌握，實則模糊飄忽；當兩者有所衝突的時候，它們的地位似乎被質疑著，實則清楚地開展其姿態以宣示其正常性。前面所說「分別地與合攏地對藝術本質與社會運作內涵得到澄明的成果」正是就這層意義來說的。

身體，作為人之能動的主體，其在性方面的展延，包含了多方面諸如生物的、社會的、心理的等錯綜複雜的因素。原本單純傳衍後代的性活動，在人的社會裡一方面被界定在婚姻、家庭、人口等的範圍內有限度的運作著，一方面又在允許運作的框框外予以道德、宗教、風俗、政治上的約束。「禁地」往往又是某種宰制關係下最引人注目的「勝地」。色情問題，就在這兩地之間成為人們社會生活中擺脫不了的夢魘。若就自古迄今的藝術活動看，西方美術的源頭—希臘羅馬的藝術（如雕像之製作等等），均大量地以人體作為創作之媒材，裸體藝術甚且成為西方藝術主要流派在創作中離不開的主題。上至古典主義、中基督教藝術、文藝復興、浪漫主義，到現代藝術之發端：印象主義，達達主義，以至於前衛藝術及不斷風起雲湧、百花齊放的各種藝術運動，也都因著探討人體的主題而開創出不同風格的藝術世界。藝術與人的身體自古至今便結下不解之緣，不僅僅是人與藝術的因果性關係（人以人自身的身體來創造藝術品），而是人（體）乃藝術創作的主题。人創作藝術，人以藝術創作來創造人眼中多變的自己。

然而，值得吾人更進一步深思的是，在人以自身為主題從事創作活動時，其

呈現出來的形式如裸露方式、裸露部位、裸露姿勢這三個備受爭議的範疇所引起無法遏止的性的聯想、遐思，即使藝術家、美術史家、藝評家一再提出有力的、理論性的辯駁，仍然遭遇至很大的阻滯與打擊。性，在社會被不斷建構下有特定的時空限制，換言之，它的「整體性」被割裂開來，色情則是其碎片之一；相對的，在相信藝術是美感創造的王國「迷思」(myth)之中，社會建制下生活的人們便在這場拉鋸戰中不知所從。

中國雖無裸體藝術，卻有裸體問題，因為以儒家為主導的文化，在其薰染下對於藝術此一人文活動給予了高度的「載道」重任。臺灣，因著歷史的戲劇性變衍而有著中西文化急劇交替的情況，因此，此種性、色情、藝術等領域交織不明的情狀可說更為劇烈，加深了藝術與色情此一議題的迷惘。表面上看來，臺灣逐漸進步的社會擺開了極寬鬆的架構容納看似自由的藝術創作，而細索之，就迭有發生的衝突事件看，社會的架構真的寬鬆了嗎？藝術創作空間真的自由了嗎？在雙方爭執不休的熱烈場面中，是否其間隱含著另一股「第三勢力」的作梗或介入？這些疑點的提出，足以說明答案是未定的。探討這些疑點，正可澄清臺灣社會的某些「觀點」(政治觀、權力觀、身體觀、道德觀、價值觀、文化觀等)。

貳、從「藝術叛徒」劉海粟與「青樓畫魂」潘玉良談起

在大陸，所謂藝術與色情的爭論，當是從民國初年，也就是西風東漸的時候開始。藝術教育系統引進了西方的學習模式，也就是人體模特兒的寫生課程被安排進來時，它的高度異質性被傳統的文化思維體系排斥得相當厲害，形成一股反西方「劣質」文化、發揮「優質」傳統文化的風潮。正統的中國繪畫裡，人物雖然是正式的被分科，但是，它仍然在「成教化，助人倫」的大目標之下運載著「薰陶」的使命。一旦稍有逾越，則被視為不肖之作。宋郭若虛「論婦人形相」而言：

「歷觀古名士畫金童玉女及神仙星官中有婦人形相者，貌雖端嚴，神必清古，自有威重儼然之色，使人見則肅恭有歸仰心。今之畫者，但貴其姱麗之容，是取悅於目，不達畫之理趣也。」(俞崑編，1977：451)

在中國繪畫理論中，山水與人物均是在表達一種抽象的氣質，故「人物必分貴賤氣貌」(同上：494)，為的是求人物的「氣王而神完」(同上：471)及其「性情」(同上：475)，以避「脂粉氣」(同上：492)。是故，一套「制式」的人物制

作方法在此要求下有其「標準作業程序」。元王繹〈寫像祕訣〉：

「凡寫像須通曉相法，蓋人之面貌部位，與夫五岳四瀆，各各不侔，自有相對處，而四時氣色亦異。……點識於心，閉目如在目前，放筆如在筆底，然後以淡墨霸定，逐旋積起，……」（同上：485）

上述的目的，不外乎合符謝赫六法之最高準則——「氣韻生動」（同上：355）。因此，神重於一切，臉部的表情傳達是最主要的，至於身體，則是其次。清蔣驥〈傳神要訣〉中詳述各種關於面部的技法如：點睛取神法、眼珠上下分寸、笑容部位不同、取笑法、神情、閃光、氣色等（同上：499-502），均在在說明了中國人物畫的傳統規範。

在中國畫裡，看不到身體，只有衣褶。對衣褶的研究，也就是用以包裹身體的細膩技法，成為取代身體動態的媒介。衣紋研究，又納入中國書畫的「筆法」系統之中，匯成大流（同上：570-571）。至於「裸體」二字，在中國繪畫理論中，可謂少之又少。如果有，也是被衣服掩飾著的，不會是最終的呈現。清沈宗騫文中出現了少見的「裸體」二字，但隨即用以衣紋敘述予以掩飾：

「……周身骨骼，要從衣外看出，……衣有寬緊長短之別，勢有文武動靜之異，而骨骼部位，總無二致。……凡此皆骨骼之隱於衣中，而於作衣紋時隨筆寫出者。又一說凡初學者先將裸體骨骼約定，後施衣服，亦是起手一法，但幾處最要勾勒之筆，仍不外上所言耳。」（同上：529-530）

在這股強大的文化傳承下，若要將裸體當作最後畫面，則不論其視覺是否如此的「大逆倫常」，就中國的筆法系統而言，也是未被納入與「結構化」的。違背倫常、乖離筆法，當然可以想見將受到多大的阻礙。

真正發生問題而引起社會非議者，乃是裸體寫生課程的倡導者劉海粟。或者，更確切地說，裸體寫生課程是在啟用「女性」裸體模特兒才開始的。在劉海粟之前，弘一大師李叔同曾在執教的浙江兩級師範學院以男裸體模特兒作為寫生對象。根據柯文輝〈藝術大師劉海粟傳〉（柯文輝，1988）中的詳述，1915年3月上海美專（1921年始立案，之前為「上海圖畫美術學校」）開始畫人體模特兒，中國美術史上第一個裸體模特兒為十五歲的男孩，小名和尚。後來陸續邀請勞工車夫

等加入。為了簡潔陳述此段歷史，將以表 1（見頁 38-40）呈現，並將集中在藝術與色情的爭論焦點上。（邵大箴，1989；柯文輝，1988；呂理尚，1981）

表 1

事件	色情主張	藝術主張
1917 年美專舉辦成績展	城東女校校長楊白民先生閤家前來參觀，見公共場所有人體習作，視為大逆不道，怒斥「劉海粟是藝術叛徒，教育界蠹賊！公然展出裸體畫，有傷風化，非嚴懲他不可。」在《時報》發表〈喪心病狂崇拜生殖之展覽會〉，並訪江蘇省教育會請上書省教育廳封閉展覽。	
1918 年 8 月劉海粟、王濟遠、江小鶯、丁慕琴在靜安寺路寰球學生會辦展覽，其中包含幾張人體習作。	觀眾來信痛斥，報紙發表文章指責為狂妄。一位海關監督請工部局查禁，部派包探二人要求撤去人體素描，巧遇閉幕，不了了之。	
1920 年 7 月劉海粟友人協助雇用女模特兒。	模特兒家屬斥為供人畫春片而作罷。	
1922 年		北洋軍閥政府教育部頒佈：「藝術專門列生人模型，為西洋畫實習之必需。」
1924 年 7 月 23 日		北平藝專青年劉開渠寫信給孫伏園談裸體畫展覽問題，呼籲文藝人士要

		將人體美介紹給無知的大眾。
1924 年 12 月		上海美專教師發表〈論裸體藝術〉一文，認為「為模特兒者以肉體之美顯示於人，當得上是一種無上的光榮。」
1924 年美專畢業生饒桂在南昌舉辦畫展，作品中有人體畫。（後此展覽因海粟大師的救援得以繼續）	江西警察廳發表禁令：「裸體畫係學校誘雇窮漢苦婦，勒逼赤身露體供男女學生寫真者。在學校方面，則忍心害理，有乖人道；在模特兒方面，則含苦忍羞，實逼處此；在社會方面，則有傷風化，較淫戲淫書為尤甚。……」	饒桂向劉海粟求救，劉乃撰信呈教育部長黃孚、江西省長蔡成勛，並公開信之內容：「竊謂人體美，為美中之至美，乃歐西歷代學者所公認。在稍稍研究哲學美學之人，即認識此言之價值。……泊乎義大利文藝復興期，繪畫特別發達，皆遠蹤希臘雕刻形式，故名作皆裸體畫。其時大雕塑家米蓋蘭基羅所作名畫曰：最後之審判一圖，繪五百餘裸身赤足之人物，……繪上帝審判人類之善惡，而人類此時皆赤裸裸陳於上帝之前，無所蔽其惡也。……海粟創立美術學校於上海，當時深知在此錯認衣冠禽獸為道德家之社會，要雇用活人模特兒為學生研究，必

		多誤解，必遭眾罵，然以學術上之真理，未暇顧慮也。」
1925 年 8 月 24 日劉海粟因省教育會禁一般海淫裸畫而致關心之信。引來上海市議員的抗議。	上海市議員姜懷素在《申報》及《新聞報》上言：「審以美術範圍至廣，何必專重乎裸體畫，更何必以妙年之少女為模特兒。美專非醫專，人體構造與生動歷程，與『美術』二字有何切要關係。……今為正本清源之計，欲維滬埠風化，必先禁止裸體淫畫，欲禁淫畫，必先查禁堂皇於眾之上海美專學校模特兒一科，欲查禁模特兒，則尤須嚴懲作俑禍首之上海美專學校校長劉海粟。」	海粟拍案為文：「畫者生機，寓神於似，不察人體構造，惡言似？不明生動歷程，惡言神？裸體、天真也，精神體相，猶言天真爛漫。取賞裸體者，不背學理，合乎天則。學術公器，研究人體；豈但許醫專而不許美專哉？」
上海總商會會長兼正俗社董事長，以買辦、紳士、巨商、慈善家聞名的朱葆三接棒撻伐。	「先生為美專校長，美術之範圍至廣，山水花鳥，仕女風景，均可引起美術之興會，何必定以模特兒曲線美名詞導人於邪。先生縱有柳下惠之操守，不為身色所動，彼青年子女，能有此操守乎？」如謂歐西風俗不以裸體為恥，我中國乃禮教之邦，先生亦中國人士中之佼佼者，必欲以夷狄之惡習	「居今日而尊中國為禮教之邦，坐井自豪，雖三尺童子亦恥之。……稍審歷史遞變，稍察世界大勢者，靡不知歐美學藝，精粹之處，無論中土。……若夫中國禮教，鄙人亦嘗鑽研，其精神決不在浮文虛儀，衣冠揖讓之末。」

	俗，壞我中國男女之大防，是誠何心哉！」	
1926年5月15日報載「上海縣長危道豐嚴禁美專裸體畫」	「本知事自到任以來，即聞上海美術專門學校有人體標本之事，……種種穢惡情形，不堪寓目，已據情咨請法租界及會審公廨從嚴查禁，如再違抗，即以發封。」	「按敝校西洋畫科高年級人體實習，……其目的在明察人體構造，生動歷程，精神體相，表現人類之偉大生命力，事極凡常。」
同月，孫傳芳來信，勸劉海粟退讓。劉因不從，遂下通緝令。	「生人模型，東西洋固有此式，唯中國則素重禮教，四千年前，軒轅垂衣裳而治，即以裸裎袒蕩為鄙野。道家天地為廬，尚見笑於儒者，禮教賴此僅存，正不得議前賢為拘泥。凡事當以適國情為本，不必循人捨己，依樣葫蘆。」	「自置人體模特兒以來，亦既多年，鬢宇森嚴，學風肅穆，與衣冠禮教，從無牴觸之處，此讀鈞座與方外論佛法之書，救世情深，欲遲彌切。」
1926年7月下旬，危道豐控劉毀謗個人名譽，要求賠償損失。後以罰洋五十元了事。		

以上劉海粟事件中，有以下幾點值得提出來：

一、裸體畫之所以成為色情有害風化乃是在於公開性與私密性的選擇。將「藝術叛徒」封號送給劉海粟的楊白民曾是弘一的弟子，也知道弘一曾開辦過類似的課程。儘管如此，楊白民仍不能接受在展覽地點任人品評論足的方式。對他而言，作品本身的藝術不藝術或色情不色情並不重要，決定性的關鍵在於成為公眾的話題，人體是屬於私密範疇的，在他看來這一點牢不可破，因此才有如此激烈之反應。

二、人體的展示，在中國的社會裡是跟「家風」有關，絕不是個人的事件。因此，即使「很明事理」的女模特兒願意，其背後的親族系統是不容許的。在家族看來，一個人的赤身裸體就是整個家族的赤身裸體。

三、當警察廳以秩序維護者的身分提出學校、模特兒與社會三方面的理由時，他們看待「人體寫生」此舉與妨害善良風化的其他行為是一致的。這種取締模式在臺灣以至於世界各地仍然被沿用著。

四、劉海粟在反駁信中提及西斯汀教堂中的「最後審判」云云，殊不知該作也是在強大的宗教壓力下被蓋了數百年的身體，方得重見天日。傳統結構化的力量在已建制的社會中是觸及各角落的。宗教，作為淨化、聖潔的角色，身體的裸露也有一定的解釋性（結構化）之後方得放行。

五、裸體藝術的色情化關鍵點仍在女性裸體，上海議員姜懷素之論調正反應了此點。女性裸體處在藝術之邊緣與核心界域（Nead,1992：25）。

六、傳統的民情風俗主導了藝術色情化的看法。在論爭中，主流的思潮往往成為正義的一方，為的是維護正統。中國社會以儒家傳承的理念，在孫大帥的信中「道家以天地為廬，尚見笑於儒者」說明非主流看法不見容於主流社會中的情況。

七、藝術與色情的爭議不光是作品本身，而是從創作環境、藝術教育開始便有爭議。特別是藝術教育的「教化性」，帶有強烈的人文傳承、文藝薪傳的傳統使命，因此，其每一動作均因影響深遠而引人關注。

八、當楊白民唾稱劉海粟為「藝術叛徒」，劉亦以「藝術叛徒」自豪，甚至題款於作品之中。此舉與印象派、野獸派名稱由來雷同，表明藝術的性格，劉海粟〈藝術的革命觀〉（劉海粟，1981）一文中有言：「我們研究藝術的人要明瞭：我們應具有革命思想，要追求一條新路來，…」藝術之所以為藝術，就是它的創造性、批判性。事實上，藝術希望他者掛上否定的標籤以顯示其反叛性，藝術期待一個又一個的叛徒、印象、野獸以至於色情的字眼來肯定它自身！特別是具有強烈創造意味的藝術。

上述七項觀點模式是中國社會藝術與色情爭議的開端，但是爾後的各個事件中，其觀點模式均脫離不了此事件模式的轉化。

潘玉良（1899-1970），為早期留法的女畫家，她一生坎坷的歷程在《畫魂》（石楠，1993）一書中有詳細載明。她的出身，更為原本就戲劇化的藝術家生活增添一份戲劇性。本文所關注的，仍然在藝術與色情的面向上。在劉海粟與潘玉

良之間，存在著不同的對待方式。「劉海粟為藝術大業奮鬥，潘玉良為自己的身世奮鬥」。她出身青樓，原來就具高度爭議性的裸體畫在她這樣的人手中畫出引來極大的非議。在傳記中，我們注意到幾點：

一、藝術家畫裸體畫，可以有四對組合：男畫男、男畫女，女畫女，女畫男。劉海粟事件屬於一、二類，在爭論之中，劉海粟以男藝術家身分並未引起人身之攻擊，有的是他所致力的事業。潘玉良由於是女畫家，色情問題不僅在繪畫問題上，而且會從自身出發（姑不論其青樓身分）。女人，在傳統的社會裡被視為從屬的符碼，不具主動性，因此她「自身」的定位實則比創作行為更為突顯。當潘玉良入美專後，第一次的裸體素描課，老師給她的評語是：「不過，也不要緊，女孩子嘛！能畫好風景就很不錯了。人體課也可以不上。」（同上：93）當她偷偷畫浴室裡洗澡的女人被逮著時，罵聲是：「怪不得人家講這個學堂的學生專畫女人光屁股，真不要臉，女人也進這個學校，肯定不是個好東西，不是瘋子就是婊子。」（同上：95）再則，潘玉良的「裸女」自畫像被其夫贊化知道時，贊化的臉「就像晴空突然飄來片雨雲，剛才還陽光普照，忽而變得陰沈下來」（同上：98）以下出自潘玉良先生（象徵著擁有潘玉良及改變其命運者）的一段話代表了筆者開頭所說的女藝術家自身實際更決定了色情與否的看法：「玉良呀玉良！把你從那種地方拉出來是為了什麼呢？難道連這點都不懂？不是有意給我難堪嗎？為了要你，我已忍受了世俗人們的議論和挖苦，你就應該自愛，不再往自己臉上塗髒！傳揚出去叫我怎麼在官場上混？真想得出，這樣子的畫還拿到學校去展覽，不怕人家指脊梁，真是改不了的……」（同上：99）

二、潘玉良的青樓身分，帶給她極大的阻礙，不論在進入繪畫領域之前或學成歸國之後，此時無關乎藝術成就，無關乎一幅幅的作品自身。直截了當的說，凡是冠上「潘玉良」這三個字的作品，作品本身的質量即小於作者背後的標籤意涵。在入學考試時，她的素描獲得極大的讚賞，但公佈錄取名單時沒有上榜，經查證，原來上海美專教務處以：「我們的模特兒糾紛還未平息，再取了這種出身的學生，不正好給衛道人士們找口實麼！」（同上：84）同是受迫害者，但是美專在劉海粟的帶領下對外抗爭的是藝術真理的勝利，是創作自主性的獲取，所以是「暫時性的」受迫害。受迫害者反過來壓迫另一受迫害者，顯見個人身分的烙印清除之不易。在她學成回母校貢獻所學時，為了響應支援抗日的社會運動，1936 年舉辦第五次個人展，一幅巨型油畫「人力壯士」描繪一裸體力士，雙手扳掉一塊壓著小花小草的巨石，其象徵意義極為明顯。開幕當天，教育部長王雪

艇以一千大洋買下那幅畫，隔天，此畫被破壞，旁邊貼了張字條：「妓女對嫖客的頌歌」（同上：167）。在所謂愛國這樣的概念裡，畫家的身分決定了有無「資格」來參與，「畫家對民族的頌歌」變成「妓女對嫖客的頌歌」，其轉換機制：畫家→妓女，民族→嫖客，頌歌→淫曲，不是畫中所表達的內容，而是身分，一個在社會中處於不利地位的女人加上過去的青樓身分。

潘玉良事件提供了藝術與色情爭議極重要的「實驗」：我們一直以為藝術與色情只是在觀念上因定義不同而看法有所分歧，但是，「性別」與「身分」這兩項變因的投入，使得其間的因果關係產生極大的變化，在中西藝術史上，這是極為特殊、罕見而具有價值意義的例子。

以上為藝術與色情在中國之開端。而在臺灣，爭戰則從任瑞堯的「水邊」（「放尿圖」）開始。

參、任瑞堯台展「放尿圖」事件（1930 年）

在臺灣，藝術與色情的爭議開始於西洋繪畫的引入，其歷史背景有必要在此交代。

根據王秀雄一篇極具爭議性的論文〈台灣第一代西畫家的保守與威權主義暨其對戰後台灣西畫的影響〉中指出，臺灣第一代西畫家在留學日本後回台，創作上「仍是以留日時的藝術觀與創作態度為主」（王秀雄，1991）。由於日本所傳介過來的法國創作思潮已經經過轉化而對台灣的影響較小而間接。大體上來說，早期畫家是以日本風格的印象派畫風為學習對象。以李石樵為例，他的風格主要在「探討印象派、後印象派、立體主義、抽象繪畫後，創作出客觀寫實與內在感情表現相均衡，且造型性甚高的後印象派藝術」（同上：144）。在藝術活動方面，早期畫家均大多參與了由日本官方舉辦的「台灣美術展覽」（簡稱「台展」，1927-1936 年共十屆），而民間自行舉辦的美術團體展覽最有名的當推「台陽美術展覽」（簡稱「台陽展」，1935-1944 年共十屆，後中斷，自光復第三年 1948 年始有第十一屆之展覽）。發生問題的是在第一屆、第四屆「台展」（1927，1930）與第二屆的「台陽展」（1936）。本節主要討論第一屆台展審查委員鹽月桃甫的作品「夏」與第四屆參展任瑞堯的「水邊」（戲貓圖）。

根據《日據時代臺灣美術運動史》作者謝里法描述，第一屆「台展」二位審查委員之一（另一位為水彩畫家石川欽一郎）鹽月桃甫（1886-1954）作品「夏」（圖 1）為一橫臥裸女，在下腹部蓋上一條毛巾以示遮羞，「這樣就不傷風化了」

(謝里法, 1992: 86)。觀察該作技法與裸女姿勢, 筆者疑為後來添加之物。首先, 我們來探討當時展覽法規。在「台灣美術展覽會規程」中第七條有列禁止提供作品為:

- 一、模倣他人之作品。
- 二、他人已參展過之作品。
- 三、製作後超過一年以上的作品。
- 四、被認為有損風教的作品。

以這條規程來限制作品有否損傷風教, 看似清楚, 實則相當模糊, 因其有自由心證的空間。「夏」之裸女身上的毛巾, 為原本創作時不列入考慮之物, 因著「外力」介入而有所更動, 若此推測為真的話, 則值得探討。也許鹽月為審查委員之一, 權責頗大, 應受較多的禮遇與重視, 相對的, 也許是為了帶起示範作用, 鹽月因此修飾了作品。審視此作, 畫面每一部分均經再三仔細處理, 筆觸明顯而厚實。背景如床褥紋路、牆壁紋飾與窗簾, 均以細膩手法描寫出來, 而覆蓋於小腹上的毛巾則略顯粗糙簡單。特別是其厚度不符合衣物與身體的自然關係, 頗為突兀, 大腿與毛巾的曲線幾近一致而生硬地配合著, 與其他布飾的精緻處理大相逕庭, 依手法判斷, 有添加之可能性。其次, 就此推論決策過程而言, 鹽月的決定是否在迫於情勢的狀況下(不論是立即而直接的或間接的)而添上毛巾還是出於上述因著評審身分「身先士卒」, 我們已無從查考, 但是, 這裡反映出更重要的問題是一個畫面的完整性, 也就是說作品形式的完整是決定在畫家手上, 還是基於該畫作到了它「該完成的地步」畫家便停止添筆, 或者可有可無, 當外力介入時畫作隨時開放等待改變? 作品中所謂「增一筆則太肥, 減一筆則太瘦」是否為神話? 一般說來, 創作過程中作品是否完成決定在其形式是否達到「該有的」最大的「效果」上, 這是無庸置疑的, 即如中國畫中的留白效果或羅丹雕刻裡的「未完成」效果, 都是為了達到最大的效果而決定的技法、方法。夫若鹽月因有傷風教之原因而添筆, 顯示該作品的所謂「最大效果」在未加上那條毛巾之前尚未達到最大張力, 因此鹽月自身的添筆(非他人代筆)雖然在風格與技法上能協調一致, 卻出現了創作上(或者說是創作的真誠度)的漏洞。鹽月的這幅作品若作了修改卻不是因為在效果的考量之下, 而是因外在因素的介入而動作, 在創作上來說是有弱點的。根據記載鹽月在當時是一位極具個性與魅力的美術教師, 創作風格也如個性一般近於野獸派(同上註)。而當時對他作品之藝術批評, 「夏」是一主觀表現的方法(昭和二年十月二十六日臺灣日日新報); 他的作品由於

不講究現實美感，不能符合現代大多數人之訴求，因此必須藉觀者之主觀幻想來彌補畫面較為狂狷不羈所引起的錯亂感。照理說，他的作品所追求的美的標準是與一般世俗的美的看法有所不同，因此，不須過於在意所謂社會的通俗看法。這樣的有個性的藝術家，這樣的不同於「常美」的「異美」的作品在「有傷風教」四字壓力下屈服，頗為惋惜。在臺灣，鹽月是第一件藝術作品有著色情疑議的例子。以他日本人的身分，應該知道 1893 與 1895 年黑田清輝的事，「朝妝」(圖 2)也曾引起軒然大波。他於 1896 年開始以畫模特兒來訓練學生素描能力，如我國的劉海粟一樣，為一創舉(顏娟英，1989)。因著裸體素描風氣逐漸為社會所接受，到了 1920 年，日本社會已能接受置身於抒情式或學院式的背景中的裸體。「橫臥」裸女在日本已屢見不鮮，在臺灣的日本當局顯然較為保守(王德育，1993：22)。在臺灣，日本的統治政策是滲透到每一角落的，即使是美術活動，也是環繞著以教育島民為宗旨而出發。在台展開幕式中，後藤長官致詞為：

「要之美術為人文之精華，依其消長，可測文化之深淺，國運之隆替。」
上山總督祝詞如下：

「夫美術為文明之精華，其榮瘁足徵國運隆替。……由來美術目的，在於開拓崇高之心境，俾人心不至枯淡無味，因而養就活潑氣象。若夫專偏於物質，置美術廢外者，譬如終日驅馬而不秣，百里馳車而不膏。」(昭和二年漢文臺灣日日新報)

事實上，關鍵著「夏」的色情疑慮不在於裸不裸的問題，而在於姿態一橫臥與部位一性器官的暴露。人的身體的「符碼化」在美術領域內亦發揮淋漓效果。蓋女性裸的狀態與躺著露出性器官的姿勢已被直接連結到性愛的推論。它是「私房事」，不能公然在大眾面前展現，這是不符合上山總督之「崇高心境」理念的。第一屆台展中另外三件入選作品中廖繼春的「裸女」、顏水龍的「裸女」皆為坐姿，且手部亦被畫家安排置於私處用以遮掩，而日人谷喜一之「浴後納涼」裸女則是坐姿並背對觀眾。但是到了第三屆台展日人古川義光的「裸婦」則是仰躺，雙腿微翹並遮住私處，算是稍有突破。第四屆陳慧坤的裸女坐姿則不再以手遮住私處。同屆作品日人山田新吉的仰躺裸婦、第六屆日人竹中正義的躺著的裸婦均是雙腿微翹。第七屆張昆麟的紅衣女為躺姿，雙腿微張，露一乳半，姿態撩人，情慾波動算是頗為大膽，但衣服仍遮著私處。第八屆廖繼春躺著閱讀的女人露雙乳，但著裙。第九屆得朝日賞的陳德旺的「裸女仰臥」也是彎曲雙腿。第十屆梅原龍三郎的「裸婦圖」為側躺姿勢，與鹽月的「夏」頗為相似，兩人身分又都是

審查委員，但無衣物障身，在台展來說，最後一屆乃真正鬆動此一禁忌，台展有傷風教規條也算終於稍有鬆綁之跡象。但是 1936 年第十屆台展，李石樵的橫臥裸女風波在這一年發生，又引發另一問題：官辦與民間的橫臥裸女的標準為何不一？這是關於體制內外的控制權力管轄的問題，容後述。

昭和二年十月二十七日，也就是開幕式當天《臺灣日日新報》刊登日本帝國美術展覽作品「裸體」（作者為田邊至）（圖 3），斜靠著床頭，私處並無遮掩。可以解釋的是，此女並非真正躺著，算是閒坐，因此無關風化；另則該作品為帝展作品，與台展不同；最後，日本風氣較諸臺灣島民開化許多，可以容許作為示範。同年十月三十日《臺灣日日新報》「台日漫畫」中國島水馬以諷刺詼諧的手法為顏水龍的「裸女」加以詮釋。在藝術評論方面，《臺灣日日新報》在開幕第二天，一記者觀察到裸女畫作的公開展示對當時生活世界頗有影響，對社會所謂制約的道德風俗力量造成衝擊，乃撰寫一文〈不可避免的裸體畫問題〉（副標題為「讓民眾習慣以提高觀賞力」）說明藝術、裸體與色情的關係與界分。（圖 4）這是臺灣首篇關於此一議題論述的開端。全文大要如下（昭和二年十月二十八日臺灣日日新報）：

「裸體作品在法國美展中出品最多，而日本帝展裡裸體作品也漸增多，尤其是今年雕刻，不像昔日有穿著的雕像較多，而觀眾也漸漸習慣欣賞裸體雕刻，不會感到羞恥感與視之為醜陋的形態。在台灣，今年的台展算是第一屆。今後裸體畫問題每年均會產生，警察方面會與藝術家的意見產生衝突，希望此事不要每年重覆。本年參展作品之中，本來要陳列的岡田三郎助的『裸婦』（圖 5），警察認為有問題，希望他不要展出來，因為這是第一屆美展，展出好像是不對（妥）的。但從今以後，一般人民美術鑑賞能力漸漸豐富起來，警察也不必擔心此事了。在巴黎的街頭上，室內幾乎有很多地方有裸體像。由於從孩提時代便開始接觸，他們對裸體的欣賞眼光因此提高了，不會感到羞恥與醜態。藝術性的裸體畫和裸體雕刻不要以變態的心理來看待它，自己保持清淨，沒有羞恥的人去觀賞，才是重要的。」

文中，作者強調裸體作品能經常展示於民眾，使民眾見之習以為常，社會風氣自然不受影響，並且，因為如此，使得民眾的審美觀因而開拓，在觀念上也較為開放。這些見解雖尚粗糙並未深入結構的問題探討，但頗具建設性，往後的臺灣文藝活動都難跨「裸不裸」這一關。

任瑞堯為外省籍畫家，在臺近二十年，亦曾一度赴日學習美術。他的作品「水

邊」(圖 6) 參加第四屆台展，因畫中描寫幼童撒尿狀而被認為有傷風化。事件始末刊載於當時的《臺灣日日新報》。昭和五年十月二十一日公佈第四屆台展入選作品，其中「洋畫無鑑查品有訾議」：

「西洋畫無鑑查出品中，陳植棋、服部正夫、楊佐三郎、任瑞堯諸氏皆稱力作。無鑑查出品者某氏作品(指任瑞堯的「水邊」)，大缺真摯，且其出品不穩當，譬議百出。故無鑑查出品點數，尚未發表。」

報導中指出任氏作品出現爭議主要有兩點：缺真摯與不穩當，至於何人作品、作品名稱等詳情於隔日刊出，報導標題為「引起爭論的免審查作品『水邊』(按：林玉山於任瑞堯紀念展序中言及該書名為「戲貓圖」，應指同一畫作。)，由於作者撤回解決了問題，該作純為青年畫家作品，考慮到台展的立場」：

「第三屆台展西洋畫『露台』獲特選之任瑞堯在第四屆台展出品三件作品中有『朝』、『水邊』、『有香蕉的風景』，在三件之中，八十號傑作『水邊』引起審查委員間之爭論。任瑞堯二十一日與石川欽一郎會面，他自己把作品撤回，問題因而解決。『水邊』描繪在荷花開放時池邊裸體兒童於遊戲中小便的天真內容。小孩姿態，若就藝術的觀點看，沒有不好之處，但官辦台展展出來是否恰當，在審查委員中引起很大爭論。最後審查委員懇求任將作品撤回，問題就會解決。審查委員認為任尚年輕，才二十出頭，前年在關西美術學校就讀極為認真，將來性很大。引起問題的主要在小便的動作。古代米勒、林布蘭均畫過，不過是在個展時展出，台展為官辦美展，在教育上、風俗上看，好像不大適合現代的社會，因此希望其撤回。任站在『水邊』前流淚，最後很乾脆的帶回作品。」審查委員石川表示：

「我也了解畫家的性情，也很同情他的遭遇，不過在台展的立場，這是一個不得已的作法。」

謝里法著作中，也記錄了任氏回憶當時事件始末：

「見了審查委員，他問我：『畫中小孩放尿，太猥褻了，不能展出，你(說)怎麼辦？』我說：『這樣的畫並不是從我們才開始有，我見過米勒一幅油畫，一個農婦照顧一個小孩在農舍前放尿，那才是道地的放尿圖，我這幅是我戲貓圖罷了。』審查委員說：『在維也納還有小孩放尿的噴水池銅像。在歐洲這種事很平常，在台灣不同，有傷風化。』我也不想和他爭論下去了，毅然把畫撤回。報紙在次日刊出說什麼作者含淚接受撤回的處分云云，那『含淚』卻是沒有的，不知記者從何找出這詞藻來。」(謝里法，1992：116)

此事件經過，提供了幾點重要文化意義的觀察：

一、作品所繪的內容與被禁展的原因是吊詭的一天真幼童頑皮動作在畫面下呈現被視為「缺真摯」，而為了獎勵與尊敬上屆獲獎的畫家所特別提供的「免審查」此一禮遇，意味著其作品的「穩當性」與「不可猜疑性」卻被評為「不穩當」。

二、官方立場所延伸的意涵結構在事件中扮演了極為重要的決定性假設，其假設，就如傅柯（Foucault）關於性與權力的論點：作為統治者，必須展現高人一等的智慧，而這智慧的體現之一，在於對關於性的控制能力：即控制能力越高，統治權力的正當性愈大。因此，作為審查委員的石川的審查權力與作為透過審查委員展現的官方權力凌駕於任氏的免審查權利——此權利來自前者的賦予。因此，當權「利」與權「力」衝突時，前者便須犧牲。

三、流不流淚雖然有報導與事實上的差距，對任氏個人來說，報導上的流淚表示他犯錯或受辱的事實，不但在形式上退讓，也在實質上退讓。任氏自己堅持流淚一說為子虛烏有，乃在表明除了「男兒有淚不輕彈」的社會價值觀之外，更是寓示了他的出品行為的正當性，雖然在形式上退讓，但在實質上並沒有退縮，換言之，他堅持他的創作「良心」，忠於創作「自由」，至於外力使得此良心與自由遭到扭曲的事實，實際上是無能為力的。

四、作為站在審查委員的角色上，石川一方面表示了解畫家性情，因為自己也是創作者，一方面卻表示愛莫能助，此一現象說明石川的要求撤回作品之舉動，非出於本人，而是那個權力結構。任何人進入結構之中執行結構的命令時，是結構透過人去做結構所要求的目的，而非人的意志。權力結構的展現在此完全暴露出來。

五、既然外國有裸體兒童便溺之雕塑，而幼童又非關乎性行為的天真遊戲行為，問題可能出在他將排泄物描寫出來。蓋此一簡單的邏輯是「穢物」是不潔的，而難登藝術「大雅」之堂，不潔自是不能與高雅的概念並存。藝術的形式自存受到挑戰。事件發生前的兩個禮拜，同樣的報紙刊出了一段新聞與一篇藝術論文，也可以說明在藝術與色情的論爭中，一個是以「生活世界」的姿態來評斷，一個是以「理論世界」來支持出品的合法性。十月三號《臺灣日日新報》報導，由於當時婦女的打扮、舉止愈來愈入時，因此有人憂慮所謂「現代婦人的娼婦化」，而在風俗上有頹廢之跡象。另一篇守田有秋所作之藝術評論〈性慾藝術—膽汁甘汁〉（昭和五年十月五日臺灣日日新報），乃臺灣第一篇關於情色藝術（erotic art，當時以「性慾美術」名之）的詳介（圖7）。文中說明在資本主義經濟組織之下，

藝術亦受到牽制，因此，恢復人原本目的的文學藝術幾乎已不存在，而對性慾美術的研究將可從資本家的意識中脫離出來，回復到性慾美術奔放的表現。

1932 年，日本第十三屆帝國美術展覽，任再以「泉」以無鑑查（即免審查）身分送展，內容也是關於撒尿的描寫。這一次，畫中的主角為成年裸男，並且正面低頭作掏生殖器狀，畫面中生殖器與排泄物均沒有清楚的畫出來，算是逃過一劫。照理說，成年男子正面裸露與便溺自是不能與天真裸童在遊戲中撒尿相比，而兩作均以免審查身分出品，作者又是同一人。可以推測的是，一為地點的不同：一在日本，一在臺灣；二為排泄物的有無關鍵著作品雅不雅與否。任瑞堯算是出了一口氣，「泉」的展出不知是否為他對兩年前台展受挫的抗議，但從展出時間上的巧合看，任瑞堯有著「日本本地能，而以帝展為藍本的台展為何不能」的無言抗議的意味。

任瑞堯事件，在《台灣省通志稿》卷六上記載著：

「任瑞堯的作品『放尿圖』成為風化問題，被迫撤回。」（王白淵，1958：28）

此為臺灣藝術與色情問題最早有評議的記錄，作者在政治意識下記錄下短短的數語（王秀雄，1991b），而妨礙風化的主角是「天真無邪」的幼童，更確切的說是幼童的排泄物，排泄物/性器官/性被連結成符碼，用作藝術的媒材。

任瑞堯於中日湘滬戰爭遷居香港後回廣州定居，改名「真漢」，1991 年 3 月病逝。根據 1992 年 11 月省立美術館（編按：即今之國立台灣美術館）為其舉辦之紀念展畫冊中廣州美術學院院長郭紹綱之序言裡，憶及任先生對《日據時代臺灣美術運動史》一書中關於他的部分有些誤會，是否指此一撤畫事件，尚須查證。

肆、李石樵台陽美展裸婦風波（1936 年）

李石樵，在臺灣藝術與色情的論爭史上，無疑是最熱門的人物。他上榜兩次（另一次在 1950 年），且均造成相當大的轟動。

日據時代，除了官辦的台展之外，體制外最大的民間美術團體為「台陽美術協會」，成立在 1934 年第八屆台展後的 11 月，李石樵為創始會員之一。根據當時《臺灣日日新報》報導〈台陽展的「橫臥裸婦」因有礙風紀被命令撤回〉（昭和十一年四月二十六日）：

「台陽美術協會第二屆展覽會 26 日至 5 月 3 日在台北市龍口町教育會館。

25 日掛出作品中，二件裸婦，被有關機關命令將它撤回，因此引起很大的轟動。出品 220 件中，李石樵 12 號『橫臥裸婦』，8 號的『在屏風前的裸婦』二件，引起北市南區警察局的注意，藝術家們與警局高等科員協議的結果沒有達成。總督府事務官根井以妨礙風化之理由命令其撤回。問題畫是在一張很長的椅子上一面向觀眾的橫躺裸婦，以右手為枕，左手放在肚子與腿之間。另一件以屏風為背景，臉朝觀眾，用右腳掩蓋私處的女人。從繪畫表現上說，這是一件很不錯的油畫，但由於引起風化爭論，因此被要求撤回。」《臺灣日日新報》於同版面刊出一畫家之批評，支持作品的展出（〈藝術之冒瀆乎？〉）：

「警方應明確指出那一處不好，或那一個地方妨礙風俗。這些純粹是藝術作品不能展出，實在過於武斷。若將它視為藝術品，問題即獲解決。藝術鑑賞就是要使人有美妙的聯想，若將此二件作品聯想到色情，聯想的人品味則不高。若認為此作品有礙風化，則畫報上的裸體畫存在則會引起更大的問題。如此會對藝術家有很大的冒失，對台灣美術發展有很大的阻礙，留下很大的禍根。」

而「施禁」的根井事務官對撤回的理由緘口不語。

此事件的發生，其主要原因與其說是日人的政治迫害，不如說是統治機構權力伸展形式的另一次實際行動。《台灣省通志稿》中王白淵認為「以台陽美術協會為中心的藝術運動，亦就是台灣民族主義運動在藝術上之表現」（王白淵，1958：34），因此，李石樵裸女畫風波是政治意識型態上的對壘：

「第二屆展覽會中，發生一件藝術上之爭執，因會員李石樵出品之『橫臥裸婦』及『屏風與裸婦』被日人之治安當局判定有傷風化之嫌，命令其撤回，引起輿論界與治安當局之爭論，殖民地的官僚們，在理論上不能抗辯，只有藉其權力之行使，遂迫使此兩件名畫不能和觀眾見面，但因此更引起一般人士的同情與擁護。」（同上：36）

但是，後來研究指出，台陽展不過是「為了裝飾島上的春天」而從事的活動（謝里法，1992：149-150），而其他在展覽中得獎與評審等均顯示日人並無歧視之意（王秀雄，1991b）。我們從另一角度解讀此事件背後所顯示的意義：

一、藝術與色情的論爭，雙方的立足基礎，一個是理論世界，一個是生活世界。理論是理性化的結果，有其因果脈絡可循，生活世界是一綜合性的實踐，其雜多的淵源往往無理可循，所以才會有「殖民地的官僚們，在理論上不能抗辯，只有藉其權力之行使」云云。

二、台展於 1936 年 4 月 26 日展出，在此之前的官辦台展於 1935 年 10 月

下旬開始。半年之前的這一次第九屆台展就展出了臺人陳德旺的「裸女仰臥」（獲朝日賞），其姿態暴露的程度不下於李石樵的裸女，而且是仰躺，不是李氏裸女的閒坐。在風格上，陳氏作品中的裸女近於木雕或石膏像的處理，情慾波動較少，有克拉克（Kenneth Clark）的維納斯一型（天界的維納斯）的意味，於觀者的距離遠（Clark,1956），而李石樵的裸女則是完全的描寫官能之美，且貼近觀者，使人能感受到由肉體散發出來的世俗之慾望。王德育對此作中「肉體溫暖的感覺」特別加以詳述（王德育，1993：22）。也許就天界與俗界的維納斯來區別，李石樵的完全肉慾的表現使得觀賞者（包括檢查制度執行者警察）感受到那股「只可遠觀，不可褻玩」的道德力量，因而被取締。諷刺的是，臺灣美術史中，西洋繪畫的裸體創作均是以「表達俗界的維納斯，即女人特有的嫵媚與官能美等內涵的表現」之維納斯二型為主（王秀雄，1991：173），這創作上的主流也導致檢查制度的介入不斷。

三、《臺灣日日新報》當日報導，執行警察並無聲明特別的理由。謝氏著作中則說明取締主因在於姿勢：立姿則可，橫臥不行（謝里法，1992：116）。若就這點取締標準的前後一貫性論，是有矛盾的。蓋十屆的台展之中，裸體（全裸）畫計 21 幅，其中站姿有 2，坐姿有 10，趴姿有 3，躺姿也有 6，為裸體畫參展的第二位，反而站姿（被允許的姿勢）最少。若單就躺姿的 6 張裸畫論，茲將十屆台展參展作品列表如下：

表 2

第一屆 (1927)	作者：鹽月桃甫 畫題：「夏」
第三屆 (1929)	作者：古川義光 畫題：「裸婦」
第四屆 (1930)	作者：山田新吉 畫題：「裸女」
第六屆 (1932)	作者：竹中正義 畫題：「裸婦」
第九屆 (1935)	作者：陳德旺 專題：「裸女仰臥」 (朝日賞)
第十屆	作者：梅原龍三郎

(1936)	專題：「裸婦圖」
--------	----------

由表 2 中可知，躺姿的裸畫日人作品佔 5 件，而陳德旺為唯一臺人，且得獎，又距李石樵之台陽展最近（甫半年）。臺人得獎是為年度大事，加上第一屆鹽月的「夏」有覆蓋毛巾的前例，因此評審在風教的標準上有見鬆動之跡，換言之，由於「習慣」（如昭和二年關於裸體畫的藝評一文）使然，社會漸能接受藝術創作上的裸體表現。陳德旺的裸女不但不必遮身，且獲得殊榮，評審的「權力」已賦予陳氏作品一紙通行證。反觀民間的台陽美展，事先未有審查制度，加以李氏在當時已為名家，展出不受干擾，因此權力無由從審查員的運作介入，因此，警察的直接干預雖然是形式不同，但介入的實質是一致的。

總之，李石樵裸女二作之所以受到干擾的主因，筆者的判斷是因為其官能美的近視距的表現使得世俗的肉慾氣氛昇高，加上權力無法在民間美展中透過審查制度運作，乃發生警察取締事件，至於是否為政治上的直接角力，恐怕其可能性微乎其微。

李石樵的裸女畫風波平息後至日本自臺灣撤退，藝術與色情的爭議沈寂一段時間。而臺灣畫壇則在第一代畫家的帶領下發展起來。在美術風氣逐漸推動下，關於裸體藝術創作的相關活動屢次引發色情之質疑。1956 年，中日文經協會和中國文藝協會主辦「日本現代畫家水彩畫作品展覽會」在高雄展出時，其中兩件作品遭警察以猥褻名義取締。1958 年 3 月雕塑家王水河應市政府之邀於臺中公園門口製作抽象造型，據描述此作品為兩纏之白色樹枝，遠看像擁抱之男女一歡喜佛，省政府主席周至柔於 30 日參觀時「一再表示這兩對玩意兒有點莫名其妙」，後臺中市政府予以敲毀，引起社會嘩然。此事件是反對的模糊陣營中唯一確定的反對者，而周主席的此番表態也再次凸顯了權位在藝術與色情爭議中佔有極大的裁判定奪的角色。此期間，雕塑家楊英風為日月潭教師會館製作的浮雕「日月神」，原為裸體之男女，民眾認為以此來表現男女教師甚為不妥，要求改以著衣形式出現，楊英風基於「這是他表現自己能力和天才的好機會」而忍痛修改。約民國五十年，教育部文化界要員見雷諾爾裸體畫而搖頭嘆息。南部一位頗負盛名之雕塑家因創作時模特兒身體映在窗簾上而遭到警局關心，模特兒原本已訂婚後被退，乃與雕塑家結緣。而某校以有人來參觀為由要求將校內石膏像如維納斯、阿波羅收起來，以免影響觀瞻，也在民國四十幾年發生。

伍、以職業人體模特兒林絲緞為對象的作品展遭取締事件（1961，1965）

在裸體藝術創作過程中，一般的焦點集中在作品與畫家身上，而被描繪對象模特兒往往是隱姓埋名的，作品之中所呈現的是模特兒身體的「一部分」，而且在如許的過程之中此「部分」已為畫家與欣賞者所有，不再屬於模特兒本人。畫室中的模特兒大都是「為藝術而犧牲」，她（他）們不像服裝模特兒在有聲名之時可以自主地成為眾人焦點；換言之，就主宰（權力）的觀點而言，可說少之又少。當藝術與色情爭議一起，往往是作品與作家或者藝術的意涵成為討論的焦點。林絲緞以模特兒的身分為繪畫界、攝影界服務九年（圖 8），並且在九年之間主動地組織畫室，開辦展覽，聯繫畫家等。她不僅為藝術「犧牲」，更是為藝術而「張羅者」，這是絕無僅有的。她的出現，使藝術與色情的論爭戰，從劉海粟的美術教育制度、潘玉良的出身決定論轉移到模特兒的主動與被動性的場域上。

林絲緞於民國四十五年九月成為畫家張義雄的人體模特兒開始至民國五十四年以她為對象的人體攝影後告別藝術界轉向舞蹈界發展為止，在這一段投身藝術活動之中，引來不少外力的干預。藝術界的支持有之，輿論的撻伐有之，而政治力的介入亦有之。這些歷史，均載入她告別藝術界時所出版的《我的模特兒生涯》一書之中（林絲緞，1965）。在此書中，林絲緞收藏不少當時的報導、藝術批評，是屬於傾向藝術的論述角度的部分；至於反面的看法，亦即傾向於視之為色情的部分較缺乏，在筆者稍作補足之後，以簡表呈現如表 3。

表 3

年 代	事 件 內 容	資 料 來 源
1956.9 (16 歲)	到張義雄畫室，地點為第九水門的一間倉棧。以她為對象的第一張「裸婦」獲第三屆全省美展第一名。	《我的模特兒生涯》
1956.11	畫室遷至濟南路錢先生倉庫。	同上
1957.5.26	以裸體方式充任模特兒。	同上
1958	賀夢華畫室。冬，雕塑家楊英風處，工作約一年。 經由楊之介紹成為郎靜山之攝影模特兒。	同上
1959	春，離開楊英風處。每星期至萬華高職新契畫團。 冬，至游祥池畫室。	同上
1960	春，洪玉純畫室，至秋始離去。十月八日，首創「獨立畫室」於南京東路。在師大服務期間曾因鄰居檢	同上

	舉而有治安單位前來調查，台灣攝影協會會員拍攝時亦曾發生治安人員調查有無妨害風化之情事。	
1961.5.10	因南京東路畫室經營不佳，乃移至和平東路，易名「絲緞畫室」。長風畫會鄭世鈺建議舉辦一次以人物為素材的展覽會，以收門票的方式維持開支上的平衡。於記者招待會中發表書面聲明。第一，報告籌備「第一屆人物美展」的意義。第二，預備利用本畫室闢為畫廊作經常性的展出。作品有雕塑 14 件，繪畫 98 件。	同上
1961.5.24	《中央日報》：「絲緞畫室美展，五十餘位藝術家參加，二十六日起展覽三天。」 《中華日報》：「犧牲色相獻身藝術，畫室模特兒的故事。」（文中敘述林氏進畫室與觀念上掙扎之始末，頗為詳盡） 《民族晚報》：「獻身藝術的女人，記臺灣唯一的繪畫模特兒。」（極為詳實地介紹林氏本人與充任模特兒的經驗）	同上
1961.5.26	《聯合報》報導：「裸體生靈感，妙華入畫圖，絲緞人體畫展，今展出三天。」 《聯合報》專欄，記者姚鳳磐：〈模特兒的話〉，文中特別說明第一次以全裸方式當模特兒的詳情。 《商工日報》：「第一個模特兒——林絲緞，兼介別開生面的人體美展。」	同上
1961.5.30	《徵信新聞》「今日春秋」欄：「林絲緞旋風」。文中強調此次畫展不應人畫對照，人畫並展。	同上
1961.5.31	《聯合報》謝愛之：「談模特兒」，文中批評部分作品不夠成熟，人物不美，所以誹聲、怨聲多於讚賞。澄清林非為中國美術史上第一位模特兒，而是早已有之。對林之勇氣與貌美予以肯定。	同上
1961.5.31	《聯合報》翁凌桐（亦為參展作者之一）：〈人物畫展的誤解〉，《我》書刊出原文，文中特別說明觀眾	同上

	的反應，聲明此次為「畫」展而非「人展」名稱為「首屆人物美展」而非「裸體畫展」或「人體畫展」。對三十一日謝愛之的關於作品不美的批評予以駁斥。	
1961.6.10	《聯合報》劉元萬〈裸體美的爭論和欣賞〉，剖析反對與欣賞裸體的理由，並提出欣賞裸體美的積極建議。	同上
1961.6.16	《聯合報》謝愛之〈提倡裸體素描〉，提出提倡裸體素描的 7 點理由：1.欲維持傳統國畫中美人圖的榮慕 2.淨化社會 3.海島地區繪畫當以裸女為主題 4.素描課程之需要 5.順應人暴露的本性 6.裸女為造物者的傑作 7.畫家創作需要。	《聯合報》第七版
1961 年末	因畫室收入不敷支出，再度搬回南京東路。後再搬至永和。攝影家僱用。	《我的模特兒生涯》
1962.5	閻姍藝苑於招生廣告中以「提高審美修養，增進唯美認識，人體寫生」為標題招收初、中、高級班學生。林因協助其成立而被該畫室以其「人物美展」的知名度打廣告，後因公開以人體寫生為名引起輿論批評。	《聯合報》五十二年五月十一、十五、十七日廣告欄。 《我的模特兒生涯》
1963.5.12	《聯合報》：「模特兒攝影引起了議論，警方研究傷風化否，美術班認純係藝術。」報導中描述主持人吳仲淵說明其內容為「人體寫生及人體攝影」自當包括裸體課程。	《聯合報》第三版
1963.5.14	「黑白集」〈畫室風波〉說明人體攝影與裸體畫的藝術性的差別：「一般的情況下，攝影所追求的『真』，恒是客觀的『真實』；美術所追求的『真』，恒是主觀的『真誠』，攝影恒以機器為主，可以是無人格性的；美術則以人為主，必須是有人格性的。如果一所設有模特兒的畫室，凡人臨時繳費，便能自由進入，客串『攝影家』，攝取裸體照，無論在風化上或	同上

	在藝術上，都不無可議之處。」後該藝苑以「創辦動機曖昧」為由被勒令停業。	
1963.8	日本十大攝影家三木淳於日本發表〈台灣的業餘攝影〉一文，文中曾提及首次拍攝裸體作品及以林為模特兒。並且所拍之作品曾在日本發表。	《我的模特兒生涯》
1964.12.5	退出模特兒職業轉入舞蹈界後，因其過去的經歷，表演時被迫以假名演出，創辦舞蹈教室時亦因出身受挫（成立「東方藝術舞蹈研究社」），教舞時亦受家長歧視。1964年12月5日率學生公演。各類報導除舞蹈部分外，均極詳盡地刊載其過去九年模特兒的生涯中所承受的社會壓力等等。《現代文學》22期七等生以她為題材發表一篇名為〈綢綠絲巾〉文章。	同上
1965.1.18	告別模特兒生涯，舉辦以林絲緞為題材的人體攝影展。預計臺北展出七天，高雄展出五天，臺南展出三天，臺中展出三天。配合展出的同時，文星書店並出版《林絲緞影集》與《我的模特兒生涯》二書。據林自述：「藉這次的展出，取得社會上普遍地對我個人的了解，使我以後舞蹈的演出能夠順利些。」 《中央日報》刊登〈林絲緞的夢〉、〈模特兒林絲緞〉、〈以林絲緞為題材的人體攝影展覽今起舉行7天〉	《我的模特兒生涯》 《中央日報》第八版
1965.1.20	《聯合報》報導：「模特兒與脫衣舞，省議會裡談藝術。一樣裸露，兩樣看待。警務處長，虛心求解。」省議員葉炳煌向周中峰處長提出「對模特兒畫展應否視為藝術，而對脫衣舞即應視為有傷風化」。	《聯合報》第三版
1965.1.23	《聯合報》：「林絲緞裸影展，內政部得勸導，嗣勿再展出。」內政部主秘江岳奮表示政府的態度「待這次展覽期滿後，將勸導她不必再行展出。內政部曾邀請有關單位會商，但因藝術觀點見仁見智，未能獲得結論，不過國家尚在戰時狀態，為顧及社會風氣及一般青年人欣賞藝術的能力，並避免產生不	同上

	良的影響，站在政府的立場，故應勸導她於期滿後不必再行展出。」	
1965.1	《文星雜誌》配合展覽與書刊之出版，特別闢一「畫家與模特兒」專輯，圖文並茂。文方面有劉國松〈畫家與模特兒〉、孔嘉〈美的創作〉、林惺嶽〈從裸體的素描說起〉、陳慧坤〈漫談「模特兒」〉。	《文星雜誌》87期
1965.2	文星雜誌刊出人體藝術創作專輯	《文星雜誌》88期
1991.2	臺北漢雅軒畫廊將歷史重演，籌劃以林絲緞為中心的展覽。	《民生報》八十年二月五日 第八版。

由上面林絲緞九年的模特兒生涯中之二大展覽所串連起來的文化意義如下：

一、從創作活動過程中看，畫家與模特兒的關係大致上是主動與被動的關係：模特兒的一舉一動都經過畫家的認可，而入畫的部分也再一次經過畫家之篩選。作為模特兒，在整個態勢看來，她的被動早已被視為理所當然，並且這種「傳統」早行之如儀。畫家是「籌劃著」，模特兒是「被籌劃著」。如果將畫與被畫的活動視為一種儀式的話，則儀式的被保證順利進行理當包括模特兒的全然被動角色——她的被動，使得另一較大範圍的儀式——社會「容忍」這種讓畫家仔細端詳身體每一吋肌膚的行為，並且「安心」下來。至少，作為可能引起色情起源的那個裸露的模特兒，她（他）的被動使得尖銳化的態勢得以緩和下來。社會中的大眾早已習慣如此這般的進行著：「只要模特兒安安靜靜的，就沒事。」林絲緞的經歷之所以引發當時社會關注，並且在兩次展覽中引起議論主要在於她的主動出擊。1961年的畫展為「林絲緞畫室主辦首屆人物美展」、1965年的攝影展也是「以林絲緞為題材」展出，林絲緞突破了「沒有姓名」的裸體模特兒，從「被籌劃著」的局面轉變為「籌劃『被籌劃著』」，換言之，她將原本以畫家為主、作品為主的一般畫展形式改變成以圍繞模特兒本身為主的主客易位。這種結果，才引發在第一次油畫展中，參展者之一的翁凌桐的抗辯，「心中非常悲憤」，因為「當時人潮湧向畫展的辦公室」，因為一般人誤會了此次畫展舉行的初衷。總之，「她所舉行的畫展只是『畫展』而非『人』展。」（林絲緞，1965：82-83）《徵信新聞》「今

日春秋」欄明白的指出此次畫展引發爭議之所在，文中認為以畫展論，有其教育意義上的正當性，但「就人論人，林絲緞的拋頭露面，橫眉冷對俗人，未嘗不是『要得』。但是，大家是看畫而來，還是看裸體畫而來；大家是為畫展而來，還是為人展而來，這中間的分別卻是很有趣的。……年青的畫家們也許不應該人與畫並展的。如果為藝術，就不應玩人畫對照的噱頭……」（同上註：79）。作品的欣賞，就在於它自身的完整性，自給自足的運作而不需再假藉外力，這是審美現象，但從社會角度看，這也是「審美常規」。林絲緞雖無意人畫並展，她的「忠於藝術」在記者招待會中已說得很清楚，但是，審美的活動，特別是觀賞裸體畫作在社會的容許範圍內純粹只有作品，沒有模特兒——我們藉著她們的身體抽離出線條、形狀並且就組合欣賞。一旦 112 件裸體作品都「被告知」是林絲緞，作品的純粹性、欣賞活動的純粹性就被打破，我們的欣賞活動將被干擾而引發不安。在欣賞之中，觀賞者的「對照活動」因著林絲緞於當場的出現而不自覺的被強化。這是無關於「淫者見淫」的，而是關係著欣賞活動的被干擾。西洋裸體作品中，有姓名的模特兒如維納斯也常成為焦點，而維納斯已是一個「類型」的美的化身，是人類的神話結構之一，她是非個人化的「類」人，相較於以林絲緞為模特兒的畫展，人們無法「赤裸裸」地承受這種個體化的赤裸。赤裸，在藝術作品中必須以一種抽離、異化的方式方得以符碼化，透過這層轉化，社會才得以「消受」。林氏的主動性，使得一切此一藝術活動「生態」為之破壞，因而引發不安的反應。人畫並置，在後來的《丁雄泉作品集》中又重演。

二、交易在藝術與色情的區辨中有著重要的運作地位。根本上，藝術是非交易性的，它的「價格」固然為社會所接受，但它的「價值」更為社會中的人們所重視。藝術的欣賞，從這一角度上更是「非交易性」的，裸體藝術作品的欣賞，被嚴格地界定為非交易「性」的。林絲緞畫室主辦的展覽，因著收門票而引發的爭議，不在於區區的數十元門票，也不是如徵信新聞所說「為門票收入而搞花樣」便是「不忠於藝術」（同上註：79），重點在於：交易的活動。色情，雖被強烈地界定在引發感官上的刺激，而其基本的假設是「交易」。當情慾活動被作為交易的場所時，它被規範在社會的某一框格內用法律加以區隔著。如果，門票收費買賣的對象是畫展，或欣賞裸體作品，價格很容易較換成價值而無危險。危險的是此項交易模特兒個人的介入很深，交易的轉換（轉換成價值）落在「林絲緞」上頭，因此是不成功的，所以被指為有色情的疑義。量的多數呈現在色情的界定裡隱藏在交易之中，而藝術重視價值是「質」的呈現，兩者有截然的區分。簡單的

說，人們可以在色情場所中同樂而不能在藝術欣賞活動裡共享。欣賞是極為個人的事，即使是物理現象地同處在某一時空之中。此項畫展參觀人數異於往常，大量觀眾買票進場，使得「歡樂同享」的態勢呼之欲出，其所引發的不安、疑慮，就這類來說是可以理解的。

三、林表示：「當時有一篇小小的評論，把我這次的『人物展』說成『人體展』，最後扯成『裸體展』，真是有意思。我想動筆寫這篇文章的人，應當前來參觀過會場，如果他曾經看到過展出的實況還居然發出這種荒謬的論調，即使當面如何向他解釋『人物畫』的真義，他回去依然還是會去編造他那套扭曲事實的怪論的。對這類特殊的頑固份子，我除表示遺憾，還能再說些甚麼呢？」（同上註：88）名義上的爭論透露出語言文字上的使用在這次畫展裡關鍵著色不色情，藝不藝術的區別。對林絲緞、翁凌桐而言，「人物展」的小心使用顯示出其背後的顧忌：顧忌著「裸體」二字的出現所帶來的誤解與困擾。有趣的是，觀賞者都依順著由人物→裸體而將焦點漸漸集中在最後，這與畫展中企圖扭轉由裸體→人體→人物的觀念之努力是完全相反的。事實上是，裸體畫就是裸體畫，觀眾要來看的是裸體畫而不是人物畫，更不是靜物畫或風景畫。由此，另一問題由之引出：觀眾「專程」來看（欣賞）裸體畫的刻意行為在社會的尺度裡容不容許呢？這使得畫展的爭議再一次升高：觀眾買票（交易行為）進場參觀（刻意舉動）林絲緞之「人」「物」展（人—林氏，物—裸體作品的並置展）。其中包含了太多社會尺度所不確定是否容許的因子。

四、民國六十二年五月閩姍藝苑以人體寫生公開招生，凸顯了質與量在藝術、色情中扮演了重要的區界角色。該畫室廣告中有「收費低廉，隨時報名，立可上課」的用語，均是在量的方面的描述，即使小標題為「提高審美修養，增進唯美認識」，該廣告的大標題「人體寫生」仍然附著在量的方面。交易、人體、刻意舉動（隨時報名，立可上課）在此一插曲裡被凸顯出來。該畫室負責人所聲稱的「在藝術界，裸體寫生和攝影，早已不足為奇。奇在我國至今風氣未開，大家喜歡往歪處想。」（五十二年五月十二日聯合報第三版）事實上與被取締無關，而是量上面出了問題。此外，五月十四日「黑白集」中將該畫苑的「裸體畫」與「人體攝影」分別以真誠/真實，無人格性/有人格性區分，並且，後者由於先天上創作的方式使然，「如果一所設有模特兒的畫室，凡人臨時繳費，便能自由進入，客串『攝影家』，攝取裸體照，無論在風化上或藝術上，都不無可議之處。」（五十二年五月十四日聯合報）繪畫與攝影在創作技巧上截然不同，作品的呈現方式

也差異極大，前者需賴畫筆顏色予以構成，因為創作者個人的風格不同而對裸體對象有不同的呈現，從幾可亂真到完全變形均有可能。攝影創作，基本上是人手一機使可將裸體對象完全一模一樣納入，姑不論其藝術意涵為何，在表面上首先要解決的是「符碼化」的問題，換言之，美術家的裸體作品的呈現已經經過畫家手筆的符碼化經營從而以形以色構織畫面，這也是藝術家本人與藝術批評者所津津樂道的一「看我作品中的線條美，色彩美，不要在意畫中的裸體人物是誰」。對欣賞者來說，形式化後的裸體猶如經過處理的食物容易吸收消化，而攝影作品的百分之百寫真形象完全對慣以符號化吸收方式的觀賞者來說是一大挑戰。它預兆了兩年後林絲緞攝影展將會受阻的命運。閻姍畫室事件雖與林絲緞無直接關係，卻有藝術與色情觀念上的強烈意義聯結。

五、林絲緞告別藝壇所開辦的攝影展覽比她早先的畫展所受到的阻力更為檯面化——檢查機構與統治機構的介入。傅柯在《性史》中說明，統治權力建立在有智慧地控制原始慾望之上，節制能力愈大，擁有的權力也就越多。以林絲緞為題材的人體攝影展不但不能像先前的畫展一般使不得露臉的模特兒成為主體，且巡迴全省四處公開性的展出，並同時出版影集販賣，這些尚未「符碼化」的「難以消化」的作品等等，均犯了社會所能接納的種種禁忌以及所能容納的尺度。議員的質詢關心，並將模特兒與脫衣舞問題並置；內政部站在政府的立場表明國家戰時狀態及社會風氣之考慮，而青年人欣賞藝術的能力不足所導致的不良影響云云，說明藝術活動即使被粗淺地及深刻地視為人類思想上最後一塊自由的土地，那是由於針對未觸及邊緣性問題所發之議論，它的限制在：當國家負有使命時，藝術活動不容兒女私情；當教育制度的施行以使社會化的進行更為順利時，藝術活動必須掛上「限制級」的標籤（限制級在 1991 年連德誠作品「不容易聽見的聲音」與 1993 年徐耀東畫展時重演）。當然，一旦藝術活動被界定為有紛擾社會安定之虞，它必須被「勸導」停止其放肆行為。特別是為了防杜任何缺口，寧可玉石俱焚。藝術活動，不要以為它是極自由的活動，事實上它不能脫離社會的其他活動所受的限制。藝術活動如果是自由的話，它的自由在於它將反抗阻礙的外力視為活動的一部分加以展出。

六、「為藝術犧牲」一語幾乎是裸女模特兒的形容詞。這句話說明了某種利益的獲得與某種權益或本質的失去，似乎意味著：人體是藝術的美好祭獻，藝術固然高尚，但人褪去衣衫根本上就是一種「犧牲」。

林絲緞事件之後，民國六十年八月中國人體畫會展覽，一家電視公司因顧及

「藝術作品與黃色圖片的爭議再度惹來是非」，於是婉拒報導。《畢業生》電影因內容涉及性而禁演，即使是原著被視為傑出的文字創作與影片獲得多項金像獎提名。畫家張木養於民國六十年十二月二十五日展出裸婦墨畫，也被詢及是否擔心遭到「不被諒解」。接下來，便是轟動一時的「禮品事件」。

陸、謝孝德「禮品」事件與餘波（1975 年 12 月）

由國立歷史博物館與中華民國油畫學會合辦的第一屆全國油畫展於民國六十四年十一月八日揭幕，畫家謝孝德以審查委員的身分送展「禮品」。在佈置時，「禮品」被取了下來，決策過程如下：

「『禮品』佈置當天，正好是歷史博物館館長何浩天應邀訪問韓國登機日。臨走前，何館長作最後決定『不展』。事後，他發表談話說：『禮品』這張畫，畫得很好；但是，怕引起不良影響，只好割愛。」（羽棠，1976：17）至於反對該畫展覽的意見出自何人或壓力來自何方，不得而知。據報載，「有許多畫家曾對這張『問題畫』表示意見。老一派的，看後搖頭」。謝孝德遭受這種待遇，為了表示抗議，乃拒絕領回，直到展覽結束。後移至春秋畫廊展出。

首先報導這件作品被冷藏消息的是《聯合報》記者陳長華，時間為民國六十四年十二月二十日。後續引發了各方一連串意見表達，《女性雜誌》於十二月二十七日下午 3 點舉辦一場「藝術與色情」座談會，六十五年一月七日則在淡江文理學院有另一場「純正藝術和低級趣味」座談。前者為臺灣藝術與色情爭議以來的第一場座談會，爾後的數次事件均有此安排。

贊成的一方意見彙集如下：藝評家顧獻樑認為史博館過於保守，色不色情在於欣賞者的態度是否淫穢而不是作品，並建議藝術界能成立類似「電檢」機構。雕塑家楊英風認為禁展一事顯示出我們社會的保守，人體如同花卉、山水，宜以美的意念欣賞。由於出發點不同，藝術家的作品絕不可能成為色情。油畫家楊興生表示，「禮品」禁展對我國西洋新藝術的接受構成阻礙。「藝術與色情」座談會中清一色為藝術護航抗辯。政戰學校美術系主任陳慶煥表示：人體是赤裸的，但透過藝術家的筆表現出來則不同，因此藝術與色情不能混為一談。師大教授陳慧坤表示，藝術品如果暴露性行為才是色情，若以技巧表現人體之美則不是。師大教授王秀雄認為人體畫有其官能性，但人體畫其實已加上畫家的主觀造型、形態修整。藝術被認定是色情和社會保守觀念有關係，隨著時代改變此種混沌現象會改善。當時政大法律系黃越欽教授提出「色情未必裸體，裸體未必色情」的看法，

認為「禮品」作者並沒有對觀眾做性挑逗，此外，畫家的創作不必對觀眾欣賞後果負責。「禮品」尚未得到社會公平待遇。在界定「禮品」是否為色情之前宜先澄清二點：社會到底有無將色情當禮品及國家藝廊展覽裸畫妥不妥。師大教育系歐陽教表示，色情也有其道德意義，謝孝德把作品標為「禮品」的道德勇氣值得欽讚。榮總內科主任醫師廖運範表示此事非藝術問題，而是社會問題與文藝警察的問題，需要整個社會來解決。水彩畫家張杰表示：「藝術是性的昇華，沒有性就沒有藝術。」筆名杰之於《台灣時報》發表〈新寫實何辜？—從一件新寫實人體作品不獲展出說起〉（六十四年十二月二十一日），文中表示新寫實主義由於創作技巧上求逼真效果引來不少非藝術的批評，事實上不論何種創作，重要的是藝術家的意念。若能充分發揮，不必要隨觀賞者之喜好起舞。至於「禮品」一作，藝術家便是以新寫實之細膩手法「將一裸體女身下半部側面描述出來，兩條大腿懸在畫面，表現的不外是腿的動作及體態，如說色情也許是描寫得過於細緻像真的一般，形態和肌色都栩栩如生容易使人想入非非吧，但卻扯不上半點影射或有猥褻的意味。」一巴黎讀者投書表示此畫意味深長，有功而無罪，是最為上乘的諷刺畫作（六十五年一月五日聯合報第九版）。

反對方面的意見如下：首先是主事者何浩天館長的拒展陳詞。另一位資深藝壇人士視「禮品」為無聊之作，認為藝術作品貴在內涵，「禮品」缺乏內涵，不值得一看。國畫家黃君璧也認為基於慎重考量出發點很好。搶先報導此事件的《聯合報》「黑白集」卻二度持反對看法。認為具藝術修養者尚少，歷史博物館的作法是對的。論藝術作品方向，認為人體美是整體而不是局部，「禮品」以描寫局部隱私為主題之焦點集中方式有待商榷。孫旗在〈從美學觀點看藝術與色情〉一文也同史博館與黃君璧、黑白集的看法。認為「禮品」描寫的女體過於真實，這種「紅白晶瑩的色彩，就容易刺激思念的情感」，而畫中臀部的線條乃是問題的關鍵（六十四年十二月三十日台灣新生報）。女作家丹扉在「輾渣集」〈裸女藝術〉文中表示畫中有「不可理喻」的感覺，特別是作品名稱「似乎是把女人肢解了當作一種商品」令女人洩氣。她結論道：「其實世間有關人性的題材和畫面多的是，如果咱們的社會確實還沒普遍地修煉達某種程度的道行，又何必定要斤斤地在女人身上尋求發揮呢？不畫，沒有損失；畫了，惹煩惱，何必？」（六十五年一月五日中國時報第九版）。劉文潭〈「禮品」春秋〉一文中表示反對謝氏以當事者的身分一再地參加座談會，因「一幅畫究竟有沒有價值，所靠的是觀眾內心的體會，不是畫家嘴上的宣傳！」座談會未必能解決問題。其次，依據西方裸體藝術發展，

其表現莫不「借它來表現一種普遍而又永值的價值。」而座談中關於這種更為深刻化的評論付之闕如，也是不認同座談之因。他結論道：「其實，『是藝術還是色情？』只有扣在產生問題的現實問題的現實上纔可能有意義，否則，非藝術的未必即是色情；非色情的，也未必即是藝術。事實上，『禮品』也很可能是兩者皆不是！」（劉文潭，1982：80-88）

「禮品」事件週年後，謝氏於《中國時報》「人間副刊」發表感言（副刊刊頭即是「禮品」一作），文中表明了他當時創作的動機與創作上的理念（圖9）：

「當我構想表現這幅諷刺人類以科技、道德等多種可能，來加速毀滅人類的『諷刺畫』時，其動機出自內心裡燃燒的一種藝術表現慾望，借此提高世人的覺醒，以盡藝術工作者的一點小小責任。『禮品』是以熟悉的簡明『符號』（形體）表現一張明朗的畫面；不但無意挑逗觀眾的『性興奮』；而且與『色情』——『直接訴諸性器官的異常興奮』——之定義相距 N 百萬里，……其結果顯示一個意義——『禮品』禁展只是對我國社會進步的事實，缺乏認識與肯定的少數幾個人之偏見。」

「筆者認為自從『人性』揭發後，粉碎了很多性的禁忌及性的不合理，朝向合理美滿的人性追求，這是人類生活的重要部份。畫家將性的問題透過敏銳的感覺，以高超的技巧及理念提升後表達在作品之上，就是藝術。……色情事件終究是色情，只是經過藝術家另一種特殊手法的提升和安排，使之成為藝術品而已。」

（六十六年一月十五日第十二版）

無獨有偶，與同一年前正反意見相當情況一樣的，一篇名為〈也談禮品——兼論藝術家的社會責任〉則持反對立場，認為藝術家應有社會責任積極地維護公序良俗、提振民性人心；而且，諷刺的素材很多，不一定非得裸女的豐臀美腿不可：「一個有嚴正高尚主題的作品，在公諸於眾時，不能收到作品預期的正確效果，收到的卻是不良的其他反效果，則說明作者表達的技巧是失敗的。」（吳滄海，1977）

以上的論戰，重點在於「禮品」一作禁展後所引發的重大議題：藝術與色情如何分野。是藝術，作品得以展出；是色情，則無異於春宮畫片，當然不得入展覽之門。「禮品」被禁展的事實說明該作「在某種角度」上是色情的；而在春秋藝廊的復展又說明在某個角度上是藝術的。然而，如果將論爭集中在各說各話的本位主義式的情況，則是無濟於事，無法跳脫出來。筆者將從不同的角度剖析此一事件發展內容。

首先，就作品本身而言，「禮品」一作被認為是新寫實作品。所謂新寫實主義（New Realism）起源於 1960 年末，由法國一群藝術家與藝評家所倡導，他們強調藝術必須回歸到世界的實在（Reality），表現我們生活中的行為與週遭的環境。他們強調：新寫實主義是不用任何的爭論，忠實地記錄社會學的現實，不用表現主義或社會寫實主義似的腔調敘述，而是毫無個性的把主題呈現出來。由此可知，新寫實主義是藝術界中的社會學觀察者，他們發現社會現象，讓現象呈現自身，其中，含帶出藝術家冷眼看世界的強烈批判意味，他們與超寫實不同，雖兩者在描寫能力上注重高度的寫實能力，但後者又稱照相寫實，在表現今日現代生活環境的種種，用一種極細膩客觀的描寫方式呈現。新寫實的精神與謝孝德敘述其創作「禮品」的動機是符合的。在當時，臺灣正流行這股風格，由於描寫真實而冷漠，見不出藝術家個人「詩意」的構思在其中而得來不少批評的話語，認為他們只注重技巧而不重修養，這是極大的誤解。「禮品」，誠如作者所說，是對當時社會將女人（特別是以下半身所喻示的「性」交易）物化現象的批判，在筆者看來，作品之中帶有強烈的禁慾主義色彩。畫中理論意味過重，因此傳達出來的說教意涵極為直接，它不是謝氏作品中最好的，但是就表達來說，是頗有時代意義的。按理說，這麼一件禁慾主義式的、說教式的諷刺作品，應該得到保守社會的歡迎接納才是，為何保守勢力反過頭來不能接受畫中所宣揚他們所大力維護的教條呢？問題出在作品的表達手法。「禮品」是將女體局部、近視點地「放大」來看，欣賞者「被迫」細視畫面中一吋吋被細緻描繪出來的肌膚，這種關係極度緊張而帶有強迫性。觀者無所遁逃於近距離的畫面，似乎，我們所呼吸的氣息還可以讓雙腿上的毛孔感受得到，而腿踝上著的紅布是我們唯一可以喘息之處，但是，它是如此靠近臀部線條以至於觀者驚魂未定又被推迫到肌膚上。「禮品」不若李石樵的「橫臥裸女」，不若任瑞堯的「水邊」，後二者循著西方裸體藝術傳統，意在找尋克拉克所說的維納斯一、二型等，他們在創造形式美的典型，而「禮品」在創造意識型態上的批判典型，兩者目的不同。因此，根據反對此作的陳述中看來，從克拉克的角度看此作，是會格格不入。在臺灣過去的裸體藝術創作傳統裡，雖然是描繪裸體，卻是以形、色、線條等質素構織畫面，是純粹學院派的符號組合。欣賞者與創作者站在同一線上，藝術家所「丟出來」的球路我們很容易接納。「禮品」將女體的部分當全體，將純色彩線條的欣賞擺一邊，這種詭異的「球路」令大部分的觀賞者無法捉摸：而有「他（它）到底要我如何解讀？」的茫然。傳統的裸體畫是著衣的——如克拉克所言為「the Nude」，而謝孝德的裸體因為逼

視、部分當全體、細膩寫實等因素組成，將優美的線條、柔和的色彩轉化，是全然的赤裸光身——「the Naked」，對觀賞者來說是「美學體驗慣性」的一大挑戰。換言之，社會接納教條、禁忌，卻無法接受謝氏表達方式，因此才會發生如丹扉所說的「天下何處無芳草，何必單戀一枝花」的批評。從創作者的立場來看，「最大效果的傳達」是創作過程中的最高指導原則，畫家有權如此表達。相對的，對欣賞者來說，根據上面的分析，他們的不能接受也是情有可原。「禮品」是臺灣藝術與色情論爭史中最直接與作品有關聯的內在對抗，而不像其他事件屬於外圍性因素的干擾，而非關作品自身。

其次，場所在這次事件中起著一定的作用。場所，不但指涉硬體的展覽場所，也指著這個活動與場所背後的意義。歷史博物館，在一般的觀念裡，是保藏人類文明精華的所在，能留存、展示在歷史博物館裡的，是文化結晶而絕不是渣滓。基於這樣的使命感，對館方、對大眾均視此目標為觀賞活動的妥適理由。以館長為代表的歷史博物館，其執館理念當可為此一使命感作一註解：「國立歷史博物館夙以復興中華優美文化為職志」（何浩天，1985：12）。既是復興優美的中華文化，對於背離此一目標或縱使與此一目標同向但難於解讀者當然無法立刻被接納。而解決的模式是「任瑞堯式」的一藝術家撤回其表現，或「林絲緞式」的一玉石俱焚（模式是「畫得很好，不過……」與「鹽月式」的一即使是有審查員資格也不能脫離規範。場所，一個在脈絡意義下能顯現其存在，也才能為社會所接受的文化意涵，是過濾的機器，其中，也過濾掉展示的自由（非創作自由，謝氏有權創作「禮品」，但無權決定在任何時、地將其理念鋪陳開來）。

謝孝德個人對此事件所受到的震撼不下於接受大眾。這除了顯現在當時主動積極地主持、參加座談會用以傳達他的不滿與鬱卒之外，「新禮品」（1980年）的誕生也是有此意思。不論「禮品」如何地轉型變化，「禮品」已成了藝術與社會互動的符號，它寓示男女在社會中的互動，作品自身也與社會有強烈的互動。誠如劉文潭所說：

「時至今日，雖高潮已過，但是，『禮品』所帶來的問題，不但未獲解決，『問題』反倒似乎已經成為它實際的內涵；而它也似乎已經變成了『問題』的化身。……姑無論『禮品』本身應得的評價如何，單是它帶來的這些問題，國內的藝術界便當以禮品視之了。」（劉文潭，1982：81）

「禮品」如作品中指述的禮品，有某些犧牲，卻也帶有某些意義，不僅是藝術的意義，更是藝術與社會關係的意義。「禮品」事件之後，接著上演的是李石

樵「二度梅」——「三美圖」事件，事前，畫家曾擔心其展覽（六十五年五月）的人體油畫再度出問題。果不出其然，事件發生了，只不過不在展覽場上，而在被翻印的火柴盒上。民國六十五-六十六年之際，《中國時報》以一個月的時間連載《查泰萊夫人》及其他關係藝術與色情的文章（十二月十九日至一月六日），其中也包括謝氏「禮品」被拒展週年紀念專文。這是臺灣有史以來規模最大的藝術與色情議題的刊載，似乎有意為臺灣社會打一劑思想文化上的免疫針，然而，從結果看來，效果是不好的。

柒、臺北華銀印製李石樵「三美圖」火柴盒事件（1978）

一般論李石樵「三美圖」（圖 10）事件，均以慣常的藝術本位切入來討論事件發生的始末，事實上當時的社會「生活世界」有著前導的遠因作用。在民國六十六年十二月，臺灣社會正瀰漫一股日本人來臺作色情觀光的恥辱與憤慨感，報紙大幅刊出此一詳情，政府也加強此一不肖風氣之取締。這股潮流使得社會活動「人人自危」，一有風吹草動便深怕沾惹上色情之嫌引來大批撻伐。李石樵「三美圖」便是在此社會背景下被牽連出來。

根據報導，事件起因於民國六十六年年末華南銀行總務處主任王紹慶以廖繼春的「風景」、楊三郎的「思慕」及李石樵的「三美圖」作為該年度火柴盒與月曆畫面，一方面當然是對臺灣三位元老級畫家的尊崇，一方面也是該行以往以故宮古畫、西洋名畫為印製傳統的一個改變。後有人檢舉指出將三個裸體女郎印在火柴盒上作為贈品，有妨害風化之嫌，遂由高市警局行政科會同刑警隊處理，臺灣省政府與高雄市警局函寄華銀要求解釋作品出自何人、火柴盒上面的「繪畫絕不允許捉摸不到的作品存在，畫維納斯就必須能抱住她！」為何人所為，火柴盒由何人設計，承印廠為何，王紹慶遂覆函說明，並附上去年李石樵個展邀請函與出自該句話的全部原文，火柴盒遂由三式改為二式贈送。而畫家李石樵本人亦被邀回國說明其創作動機非為色情云云（六十六年十二月三十一日聯合報第三版）。據一位當時高級警官表示，以作品曾在官方機構展出（省立博物館），而作者身分又為大學美術科系教授而言應無色情之虞。問題出在「如印在火柴盒上贈送客戶，則因受贈者的觀點不盡相同，乃有『藝術或色情』之爭」（六十七年一月三日聯合報第三版）。藝術界紛紛在受訪中提出辯駁，油畫家呂基正認為人體素描與人體畫都是美術的表現範圍，視之為色情者乃少見多怪。另一油畫家何肇衢也表示主要問題出在畫下面的文字被斷章取義，非畫作本身。一月二十五日畫家從

美國回來後便寫信向市警局說明「三美圖」為他的作品，但他表示：

「我認為『三美圖』不會給人帶來邪念，藝術和色情的區別，只在寥寥數筆之間比方畫中女人的唇上有口紅，唇邊帶著曖昧的微笑，或者故意誇大她身體的局部。真正的裸體畫是把色情剔除乾淨。」（六十七年一月二十六日聯合報第三版）

出問題的那句話乃藝術家雜誌社依其口述筆錄，意思是強調作畫的態度要認真。該文刊於 1975 年《藝術家》雜誌第 7 期「金玉集」內，全文如下（〈畫個可以擁抱的維納斯〉）：

「教了這十幾年的學生，我發現現在的年輕人普遍有一種錯誤的眼光：以平面來看世界。這和老祖父的那一代，以為地是一望無際的平面，翻過來，人就倒了一樣。結果，由於這種觀念的錯誤，便把所看到的世界，畫成複眼相機照出來的相片一般，平板而不可捉摸。（第二段）殊不知，任何看得見的形象，都是一種宇宙，自己有其存在的時間和空間，它應該是立體的，可以掌握的。（第三段）假如我們畫一個圓，你說它是月亮，我也可以說它是蘋果。但是月亮究竟不是蘋果，也就因為這一個太過於簡陋的圓叩造成」許多混淆。（第四段）由於觀念的錯誤，眼光的錯誤，看到的世界也就跟著不對。既然是以平面來看世界，則必不能深刻去觀察。除了眼前所見的這一層面，便不知有諸多變化的其他面了。看到的形象既是這樣平板膚淺，又怎麼可能有好的作品呢？（第五段）像和尚唸經一樣，大和尚是打心底一句一句虔誠的唸來，小和尚則亦步亦趨，但唸來已不如乃師；而傳到小小和尚的時候則只剩下含糊其詞的嚶噀聲。這一來，神就算再靈，也不可能來了！（末段）有心畫畫，就一定要『是什麼就畫什麼』，絕不允許捉摸不到的作品存在。當你畫維納斯的素描時，總要畫到像能夠從畫裡抱住她才行啊！」（李石樵，1975：4）

二月十八日下午出版與研究雜誌社舉辦「裸體藝術問題」座談，邀集各方人士專家出席針對謝孝德「禮品」與李石樵「三美圖」所引發的藝術色情不明的疑問發表看法，希望藉助於座談討論，「使社會大眾對藝術有正確的認識，分辨藝術與假藝術的分野，提升藝術創作與欣賞水準，直接間接負起文化建設的使命」。詩人羅門表示，裸體藝術之真義，在引發美的心感活動，排拒色情，這透過人的靈視而非獸目可加以判別出來。藝術家之裸體畫創作在態度上是嚴肅的，但是，其一，必須切實認明藝術家自身存在的意義與價值在於開發人類的繁富美好與優越的視覺生活。裸畫只是這種開發之中的可能性中的一種，不必刻意去強調與宣

揚。其二，在創作過程中，必須對美的工作帶有一宗教的神聖情懷。一個真正有抱負的藝術家，絕不僅去創造快感性的美感，更應去創造思考性的美感。「禮品」創作者謝孝德提出個人看法，認為開放是唯一教育良方，而經過藝術家處理的任何題材都是藝術而非色情。劉其偉分析 **Eroticism**（情色主義）原為精神上的愛，後來才以肉慾解釋，在藝術上則包納社會的意義。用藝術把遮瞞的帷幕拉開，就是 **Eroticism** 的真義。美學家劉文潭表示，藝術與色情的分野在於藝術是藝術家們把他對人生世界的評價具體地表現在作品之中，而色情就是不適當的時間、地點所發生的性挑逗問題。「三美圖」、「禮品」引發爭議，在於大眾傳播之推波助瀾。畫家畫裸體畫，但在其心中須有道德的立場，含有提升人類的意旨。謝金男曾參加《女性雜誌》所主辦的「禮品」座談，他表示這是代際之間溝通的問題，藝術創作的抗力是來自保守的一代。水彩畫家張杰建議，一是加強警察人員的藝術教育，二是成立模特兒介紹所。抽象畫家陳正雄指出，一幅裸畫是藝術或色情，關鍵在欣賞態度與觀念。畫家楚戈認為裸體藝術的探討實則是對性與文化的探討。性是一種生命的內在激發動力，因此不可或缺。新聞局出版處專員范佐雙表示從法令觀點談現行的檢查制度。兒童美術家吳榮隆認為藝術與色情的認定受文化、社會、宗教與風俗的影響極大，東、西方文化觀念上的差異應會漸漸融合。何政廣說明裸體藝術創作是兩性創作的領域。人體的部分放大描寫已成為一種象徵性意義，一種幻想而非色情。

以下是論者針對「三美圖」事件所做的觀察。

一、「三美圖」事件透露出「傳播」在此議題中成為檢查制度所關心的焦點。高市警局與省政府去函要求解釋與報導中那位高級警官的言論說明當裸體藝術作品被轉成複印本而能大量、便宜且容易在人手之間傳送時，此件藝術品縱然情慾的挑惹極低，仍然步入危機之境。就不斷發生的事件看來，英國審判《查泰萊》事實上是審判企鵝圖書公司的平價印書行為，林絲緞畫室的展覽會之所以惹起注目在於據聞參觀人潮從衡陽路一直繞到重慶南路。換言之，當作品的稀有性、接觸的不便性、情境的特殊性被相當的控制時，春畫也可以上美術館。火柴盒，一個日常生活的消費品，是極容易取得的。這些情境對「三美圖」來說是不利的。這種「美術館可以，大量傳播則不行」的模式將在後來的李小鏡攝影作品刊於雜誌被禁事件中重演。

二、作為一金融機構，是人類經濟行為的縮影，人們在那裡進出利益，一切講求的是效益。銀行，象徵著人類社會財富的有效處理。作為銀行饋贈品的火柴

盒，上頭印有華銀標章，代表對經濟機構的形象與投資大眾，不容有任何虧損。對於有形、無形的虧損，就效率性來說都是有傷害的。這種意識投射在「三美圖」上，一個尚存在爭議的議題，勝負尚難預料，投資盈虧未卜，因此不確定性較諸風景人物來得高。就經濟行為看，「三美圖」的問題是與銀行行為模式絕緣的。當然，從這點去分析尚屬薄弱，因為金融機構的投資是有幾分冒險與彈性的。然而，若將機構的特性延伸至如史博館的「復興中華優美文化」，1983 年國父紀念館中山畫廊的「偉人館性格」時，此種看法將大大的增強。

三、語言在此事件中扮演了關鍵性角色。「畫維納斯就必須能抱住她！」在原文中除了李氏所言在於鼓勵後進努力之外，旨於討論立體與平面的對立。在李石樵看來，立體的物體感受是深刻的，平面的感受是膚淺的。進一層來看，立體的物體方能抱住，平面空間的表現是不能捉摸的。身體，特別是維納斯所代表的美麗身體，相反的，不能抱，只能以平面（形、色、線）的對待，一抱就出問題。因為社會所建構的符號中沒有能被「合法性」抱住的維納斯，維納斯石膏像在美術教室中「是被平面化的」——她，這位美及愛的化身、性的女神必須轉化為美術質素方能為我們所吸收。「畫維納斯就必須能抱住她！」其實是抱住「它」，也就是抱住她能容許被我們抱的。李石樵的維納斯是穿衣的（the nude），不是光身的（thenaked），而傳播開來的解讀剛好相反。根據分析，李石樵此時屬「回歸寫實的晚期風格」裸女的描寫不是依觀察模特兒之作，卻是「概念性」的表達，是「經過抽象藝術洗禮後的新藝術觀」（王德育，1993：38-39），因此，可以肯定官能美的描寫已褪去，代之以相當純粹的質素構織畫面，他是藉作品中人物的「屍」來還其概念性的「魂」。與其說畫面會撩起性的興奮還不如說是對「抱」所起的誤解。民國六十九年一月十七日，「三美圖」與「禮品」連同 20 多幅人體畫在臺北阿波羅畫廊展出，它幾已成為臺灣藝術與色情論爭下的英雄，象徵藝術不死與藝術勝利。但是，從更多的事件看來，權力之手正大肆張網準備展開另一次的「大掃除」行動。民國六十九年夏天，臺南市長蘇南成在市立體育公園自由車場內立著十餘座由國立藝專畢業生贈送的裸體運動雕像（圖 11）遭非議，有人建議為裸像穿上褲子，更有議員批評運動員光身子、光屁股不雅。無獨有偶，七十一年十二月七日《聯合報》報導七十年桃園區運，由於羽球比賽在大溪，鎮公所乃斥資 240 萬委請謝孝德（「禮品」作者）塑 24 座雕像立在大溪主要街頭，後地方人士認為有違善良風俗，乃拆除 7 座分贈仁和、新峰國小及阿姆坪樂園，而其餘 17 座仍佇立大溪街頭。鎮民代表會上為此事而有熱烈討論，認為宜為裸

像加添衣裳。

捌、臺南金藝廊裸女畫聯展被檢舉案（1982 月 3 日）

民國七十一年三月十三日，臺南金藝廊為慶祝美術節舉辦「美術節裸女聯展」，參展者是來自不同階層的 18 位創作者，以五個多月的時間，以模特兒張小姐為對象創作出 40 多件裸體畫，聯合在金藝廊展出。展出的第三天，有人向地檢處首席檢察官翟宗泉檢舉，認為其中有 3 幅作品下體過於暴露，有傷風敗俗之嫌，警局奉命轉達勸告取下此 3 件作品，並更名為油畫展，畫廊以徵求畫者本人同意，且到底是那 3 張作品有色情之嫌亦未確定為由拒絕。二十日，金藝廊張貼公告聲明：

「法律專家並不一定就是藝術家，難期對藝術有客觀之認定標準，本展覽純係屬藝術非色情，歡迎法界人士隨同藝術家來參觀鑑定。如有色情成分，願將作品收藏。」

由於風雨不斷，地方報《台南一週》乃於三月二十一日舉辦「藝術、色情的分野」座談會，討論綱要如下：

- 一、藝術在文化上的貢獻。
- 二、裸體畫家的觀念與欣賞者的態度。
- 三、藝境的分野？
- 四、裸畫與實體的區分？
- 五、裸體畫在台南展出造成震撼的原因？
- 六、藝術生活品質提昇的教育責任。

模特兒張小姐更致函該報社，表明其心聲與立場（圖 12）

「色情是肉慾的追求，藝術是精神的昇華。……裸體畫與色情圖片的分野，在於好畫能提昇情感，陶冶性靈，而色情圖片必使人情感乾枯，腦筋遲鈍，情緒暴躁而不自覺。……我可以很肯定的說這份工作是神聖的，不容瀆職的，……」（七十一年三月二十七日台南一週 64 期）

數位畫家與人士提出個人意見。有人表示，宜將此風波視為一項考驗並靜待司法給予公道。亦有人認為，從法的觀點上看，世界各國對觸犯猥褻有不同見解。如德國法學專家希伯爾認為藝術並不適用於法學心法，但德國猥褻出版法上規定，藝術有時也具有猥褻性，但只要限制欣賞者範圍則不構成犯罪。一位參加者表示，人體模特兒在畫家心中是純潔如「女神」，在檢舉者心中卻成「神女」。一位從事

人體畫創作多年的國中教師認為人體畫有動感之美，可感受生命的存在。以人體畫著稱的畫家陳輝東表示，裸畫祇是藝術家袒裸相對的表現畫而已，觀賞者應對展出作品之畫技予以批評，而不該再對其穿衣與否加以討論，因為那是無意義的。另一位台南畫家董日福強調，第一，畫家有創作上合法的權利，第二是建議多辦展覽多開藝術講座，並期望「每一位檢察官的官邸裡也掛有裸女畫而不認為色情」。

在此事件中，值得注意的有二。首先，阻止畫展的決策過程極為簡單：有人檢舉，權力機制便有反應。意味著：即使是大多數人不同意，藝術行為還是因此被懷疑。在過去的事件裡，「決策」很輕鬆的出招，藝術擁護者卻很辛苦的、費力的接招。其次，在歷次的事件檢討中，不少人認為事件的發生有助於澄清教育社會錯誤的觀念，但是，事實也說明，問題不在裸體；從某個角度說，在於權力運作的機制必然導致如此。廿五日為該展覽的最後一天，當時臺南市長蘇南成在美術節大會後至金藝廊慰問受到委屈的參展畫者，認為「以有色的眼光來看藝術是不對的」。一茶藝館以 127,500 元買下 18 幅裸女畫義賣，所得並捐給市政府作為文化基金。這批畫再運往高雄展覽，幸未再引起風波。七十一年十一月，中山學術文化基金會為紀念國父誕辰舉辦中山文藝創作得獎作展，西畫類得獎畫家陳輝東與吳炫三被告知不得以裸體作品展出，諷刺的是陳氏當初便是以裸畫得獎。吳炫三最初送展的一幅以美國少女為模特兒的作品「室內」被退回，而「東非少女」與「男性人體」則得以展出。在此，揭開了「國父紀念館何以經常與藝術犯沖」的序幕。

玖、國父紀念館中山畫廊拒展裸畫（1982-83）

國父紀念館於民國六十一年五月二十七日建成，為臺灣早期少數較理想的表演與展覽場所之一。所謂理想，除了其地點設施外，它是展演的「殿堂」，具有象徵意義。在精神上，國父紀念館代表了無上的榮譽，只要能在國父紀念館演出一場，層次立即提升，價值立即被肯定，可謂此生已無憾事。因著此館之建立乃以紀念國父為名，在開館的風格上，無形之中賦予自身相關於國父正氣凜然的偉人性格，「偉人館」的展演活動，設限了「凡與偉人相牴觸的種種不得進入」的框架。「不可裸體展演」是規定之一。在此規定之下，不少展演被迫改弦更張。而每一次的改弦更張，輿論的反應除了對關於該館的特殊限制多所指責之外，更進一步會將此規定提升至另一個議題：為何不能裸體？裸體不雅？因此，藝術與

色情的問題再度成為熱門話題。對展演的作品來說，這是一種「受迫性的認定」——凡是進入國父紀念館的裸體作品都是不妥的，都可能是色情的，即使沒有一絲絲情慾成份。在臺灣藝術與色情的論爭史上，事件的發生都集中在特定的區域中：或教育課程、或模特兒、或少數作品、或某種姿勢、或傳播方式，唯獨國父紀念館的措施是將所有裸體創作視為「色情嫌疑犯」，這是極為特殊的現象。這種「裸體泛色情」觀點為社會與文藝界帶來一次又一次的刺激——刺激著臺灣社會思索著極為困擾的「藝術乎？色情乎？」。根據筆者蒐集的資料，因裸體而被拒展演的事件如下：

一、七十一年十一月中山文化學術基金會舉辦近四年中山文藝創作得獎作品展，西畫部得獎畫家除陳輝東與吳炫三被告知「裸體止步」。

二、七十一年十二月文建會主辦年代美展，內容包括油畫、水彩、版畫和雕塑，由六十歲以上資深畫家提出 3 件代表三個不同時期的代表作參展，其中六位畫家的 8 件作品因裸體而不符中山畫廊展出規定：林克恭的「冥想」(1977)、楊啟東的「坐裸婦」(1966)、吳承硯的「人體」(1946)、郭柏川的「裸體」(1946)、陳夏雨雕塑作品「裸女」(1944)、「臥婦」(1964)、「坐婦」(1979)，蒲添生雕塑作品「陽光」(1981)。後及經文建會交涉未果，乃將這些作品移展至鄰近的春之藝廊展出。立法院教育委員會質詢當時文建會主委陳奇祿，要求提出解釋。立委黃強贊成拒展裸體的舉動，而黃天福委員則希望文建會與有關單位協調，祛除保守落伍的狹隘觀念，真正了解藝術的含義。

三、七十一年十二月九日紐約「丹尼斯·韋恩巴雷舞團」演出「謀殺」舞碼時，館方以一幅裸男布景會「對觀眾造成不良影響」為由要求取下，改以空白布幕代之。「謀殺」舞碼也被謀殺。(圖 13)

四、七十一年十二月十八日北市第十一屆美展於中山畫廊展出，其中有兩幅畫有部分裸露鏡頭（朱正明「思」，水彩；許銘雄「奇蹟的誕生」，油畫。）(圖 14、圖 15)，據報導「由於這兩幅畫短時間出現國父紀念館畫廊，並引起圍觀，一般以為館方已放寬了尺度，但國父紀念館職員後來發覺，這兩幅裸畫終難登大雅之堂。主辦單位只好將兩幅畫安置於光復國小。」

五、西班牙克拉卡劇團於七十二年三月三日在國父紀念館演出，其中單人劇「古巴女郎」在結束時突然露出臀部，由於事前未經告知館方，乃「偷渡」成功，事後國父紀念館通知主辦的新象公司不可再裸臀。

上述五項事件的發生，都集中在「裸體」與「偉人館」二觀念的衝突上，因

而在對它們的批評時也都是從這衝突點上出發。高大鵬〈裸的莊嚴〉中抨擊以「壯嚴神聖」拒裸於展演之外是與國父首創三民主義之精神自由平等背道而馳的。人體傑作不在於肉身之描摹，而在於對一個完整而真實的「人的概念」的表現，它不但不是猥褻，更是莊嚴神聖。以莊嚴神聖為旨的裸體藝術卻被以壯嚴神聖為由被拒，頗有反諷意味。總之，高文建議，「對於人生之實相，規避之、禁止之卻是無益的，只有面對之、淨畫之、提升之才是上策。」（七十一年十二月五日中國時報第八版）筆名也行於七日發表〈黃色的眼鏡〉，文中說由於傳統文化使然，裸體必然淫蕩的觀念在中國社會中仍揮之不去。中山畫廊原作為相關國父史料與革命先烈事蹟之用，「紀念館原不必展覽內容紛雜的藝術品，以免對國父不敬。如今該館開放了畫廊，多少有點擔負國家畫廊任務的意味，就發生這種衝突了。」總之，作者認為創造高貴偉大的藝術就是對國父的敬意。同日，黃凡〈國父紀念館不是神廟〉直指偉人館性格特性影響了展覽規則的訂定，因為將國父視為「神」才有此拒裸體於度外的舉措。他說：

「就心理學的觀點，把自己父親當神處理的兒女，其行為一定會發生偏差。職是之故，國父不是神，國父紀念館當然也不是神廟。老百姓不必像進入神廟那樣三步一跪、九步一拜，連打個噴嚏都會覺得心虛。我們有理由這樣想，如若國父仍然在世，一定不願意見到管理員以神的僕人自居和在他的紀念館裡發生這種無聊的爭執。」

徐曉在〈穿衣與不穿衣的問題〉中認為，藝術品裡的符號因著個人獨特的解釋而看出、聽出獨特的意味來，衣服是其次。但是，「國父紀念館的人士卻很迷信衣服，認為衣服在任何情況下都可確保莊重。」我們要指出，國父紀念館的拒展裸畫，其實是鹽月、任瑞堯、謝孝德與李石樵事件的「偉人館」的典型化。蓋偉人館的時空意義在於它已區隔出某一範疇承載了其特定的意義，任何異質的因素進入，在原先早已設計好的情況下，其所採取的方式不是容納，而是排斥。當然，如果意義能「佔領」外來的異質要素，則異質此時已變成它的一部分而不再是異質。偉人館，一個力圖「熟悉化」概念的時空，相對於有著以「陌生化」為本質的藝術創作是不相容的。因著偉人館特性，欣賞者在館內所呼吸的空氣已經過濾（此種過濾不是留下好的，去除污穢的，而是留下同質的，去除異質的）。當館方認定其紀念館的「偉人館」意義時，它已將自己、觀者、作品作特定的區隔，並賦予價值判斷了。如馬庫色（Marcuse）以阿波羅（Apollo）代表一種社會建制的理念，是偉人的典型，而奧芬斯（Orphens）與納西瑟斯（Narcissus）則

相對於阿波羅概念，兩者是不相容的。(Marcuse, 1988)

我們相信，以國父紀念館接受眾多展演的事實言，他們是尊重藝術，肯定藝術的。拒絕展演裸體，不一定就是反對藝術。如前所言，一般吾人錯誤的推斷是：在拒裸的前提之下，其參考架構是反對藝術，不重視藝術，進一步的，對藝術認知不夠，認識不清。真正的問題是，邏輯上，國父紀念館也是尊重藝術，但其邏輯是：接受靜物、風景畫，拒絕裸體畫的作為，還是尊重、了解藝術的。在此，我們得出一個差別：對物類的喜好可以無限制的區分而無損於整體，但藝術作為一個整體的「類」概念卻不容分割等級，取捨部分。對藝術的思考方式是：靜物畫是藝術，風景畫是藝術，裸體畫也是藝術，若將靜物畫、風景畫視為藝術，而說裸體畫不在藝術之內則會破壞思考邏輯的圓滿與前後一貫。藝術是一個範疇模糊的類概念，而對天生具有區隔性格的偉人館來說是個挑戰：它怎麼處理，對自己、對他者都是傷害。結連到「受迫性的認定」概念上，外在於國父紀念館的裸畫都有被拒絕的可能性存在，因此，一般的推斷便移轉至裸畫的「色情嫌疑犯」思考模式上。事實上，歸根究底來說，國父紀念館事件主要是思考範疇模式結合偉人館性格所產生的。然而，在輿論的傳播下，卻演變成藝術與色情的問題爭執，固然及於問題的某一層面，但實則未及於核心。最後，國父紀念館在「凡是裸體，一概一視同仁地拒絕」的原則下，各種藝術展演無一倖免，而不是一一檢視其個別性、差異性。

此外，當時的社會外在環境事實上對國父紀念館也造成了影響。七十一年二月爆發封面女郎事件，原本一個單純的演藝商業行為，在觸犯風紀法規時也可依法查處。但是，媒體報導過程中將「藝術」一詞帶入其中，使得藝術的概念在此傳導下與封面女郎的種種連結在一起，因而，根本不是藝術行為的封面女郎事件在輿論下卻被歸類成藝術與色情的爭議，即：「再度搬上抬面」，當事人也相當「模糊」的了解基於藝術觀念的大傘可以保護社會所不能容納的行為，將它推給藝術是最聰明的辦法。於是，報導中所見盡是藝術、藝術、藝術，色情、色情、色情同時被交叉使用：

「看『藝術作品』，事先防備？談『色情觀點』、各有所在？為藝術作批判，有賴司法公評公斷，維護善良風氣，仍待藝術自清自律。」（七十二年二月十二日中國時報）

「『青春』看得見？『藝術』有花樣？裸女表演供人拍照，警騎掩至一網打盡。」（七十二年二月二十四日中國時報）

「色情藝術，一念之間，法律認定，不容模稜，淫靡之風不可長，檢方主動大出擊，客觀上引起色慾，即構成猥褻之罪。」（七十二年二月二十七日中國時報）

「『封面女郎』算什麼，『愛的藝術』更精彩，立委採購樣本盼能遏止，新聞局表示決嚴加取締。」（七十二年三月十二日中國時報）

在輿論的壓力下，《透視》雜誌被查禁（七十二年四月十二日中國時報），但是一方面也意味著，社會建構下的人們如同亞當、夏娃一般，一旦透視（互見對方的裸露），羞恥立生，必須予以規範。針對封面女郎事件，也有座談會的舉行，加強了非藝術行為的藝術色情議題的正當化。畫家兼藝評家何懷碩發表〈尋找一條分明的界線〉（七十二年三月七日中國時報）說：並非因表露色情所以照片不是藝術，而是因為表露自然之美，故不屬藝術範疇。就人體的自然之美的表露而言，很容易導向自然本能的衝動，而遠離精神性。封面女郎事件，因著文字的混用雜使，因著座談會、文章的發表，在主要的意義之外，卻不期然帶來附加的、更加使人誤以為兩者有其領域上的相關的誤解，這是努力撇清兩者不同的藝術家、藝評者所始料未及的。在此，作為一個具有強烈文化性格意義的偉人館，如同其他事件中的作法：玉石俱焚，以免招來禍端與無謂的困擾，這是可以想見的。

拾、小結

以下，本文以摘要表格（表 4）做為結語。1990 年以後之論爭事件將另期發表。

表 4

任瑞堯台展放尿圖事件 （1930）	1.作品內容與被禁展的原因有弔詭現象。 2.官方立場所延伸的意涵結構（展現統治者的智慧）在事件中扮演了極重要的決定性地位。 3.當藝術作品有色情疑義時，作品的退讓足形式的，實質上並非如此。 4.進入權力結構的人們，即便是藝術工作者，也反過來與事件對立。 5.「排泄物」的負載意涵與傳統藝術負載意涵相對立，因此有藝術與色情之疑慮。
----------------------	--

李石樵台陽美展裸婦風波（1936）	1.藝術與色情之爭，事實上它的意義是:理論世界與生活世界之爭。 2.官能美所引起的情慾波動與否也影響著作品是否被決定為色情的因素之一。 3.「姿勢」是日據時代被視為決定作品是否為色情的標準，但此標準不是如此被嚴格執行，時有鬆動。
林絲緞事件(1961-1965)	1.模特兒角色固有的被動性與主動性關係被破壞時，會引起色情爭論。如人、畫並展，以特定（有冠上姓名）模特兒的作品展出等。 2 交易在藝術與色情的區辨裡有重要的運作地位。 3 語言與文字的運用與色情程度有關。 4 作品的寫實程度也與色情程度有關。 5 權力機構處理事件的方式往往是「玉石俱焚」「我承認你的創作是藝術的，但為了避免引起不必要的誤解，只好禁止。」 6「為藝術犧牲」表露出裸露自身有其價值預設，即便藝術是崇高的。
謝孝德「禮品」事件（1975）	1.局部近距的表現手法影響著色情的認定。 2.場所起著一定的作用——「偉人館」性格使場所被固定下來，容不下異質的概念。
李石樵「三美圖」事件（1978）	1.傳播量之多寡影響色情的界定。 2.偉人館性格所延伸之處也具有排斥力量。 3.此事件與其說畫面是否會撩起性興奮，不如說是「抱」什麼引起誤解——語言的作用。
臺南裸女聯展風波（1982）	決定是否色情的決策過程極為粗簡有人檢舉，藝術行為便被懷疑。
國父紀念館拒展演裸畫（1982-1983）	1.「偉人館」性格的典型化，其內在運作機制足「熟悉／陌生」的對壘。 2.藝術的整體性本質使得懷疑（拒絕）部分就等於拒絕全體。 3.「社會生活」在事件發生之前的種種潮流也影響事

	件的走向，而不是事件自身或作品的質量。
「限制級」藝術展 (1991-)	1.藝術與色情爭議的發生往往是從「以少拼多」開始。 2.處理模式由「是 / 否」轉變到雙方均勉強接受的「空間區隔」。 3.被區隔了的空間對藝術是正面或負面影響，有兩極看法與另類意涵展現。
貢巴斯與羅德列克展 (1991)	臺灣前衛「性」創作的傳統，臺灣藝術與色情問題已從「裸不裸」擴展到另一個有各種可能性的空間。
時報週刊事件 (1992)	1.人畫並置與寫真程序決定了是否為色情，1961 年林絲緞事件曾發生。 2.「偉人館」性格已見鬆動，但接納作品展出並不代表作品就不會被指為色情，這種非一貫性的邏輯思考反映出取締行為的前後矛盾。 3.「身分」仍然決定了是否為色情的因素之一，此「身分」不僅在人身上有作用，也及於傳播品上。 4.量取代質是檢查制度面對難解的問題的轉變。
骨迷宮事件 (1994)	1.藝術與色情論述型態的轉變：過去的本位主義式的說法開始認清到事件運作的整體架構核心在於權力的運作。 2.對統治機構來說，區隔是對付前衛搞怪性格的良方與手法。 3.「牛肉場文化」觀念的引進——看待藝術與色情的新角度。 4.身體觀的探討。 5.靜態與動態的展演不同，意味著檢察制度期望藝術行為在形而上是靜態的，可以被「定位停格」的，以便於權力的介入。

(本文感謝王秀雄教授翻譯日文，臺南社教館、《時報週刊》、麻豆國小校長吳景裕先生協助提供資料、高宣揚教授對全文的指導及臺灣美術季刊在文字上的修訂。)

參考資料

- 1.王白淵等（1958）《台灣省通志稿》卷六《學藝志藝術篇》，臺灣省文獻委員會
- 2.任瑞堯（1992）《任瑞堯（真漢）紀念展》，臺中：臺灣省立美術館
- 3.林絲緞（1965）《我的模特兒生涯》，臺北：文星書局
- 4.李石樵（1975）〈畫個可以擁抱的維納斯〉，刊於《藝術家》7期，頁4
- 5.羽裳（1976）〈是藝術還是色情，一幅畫掀起風波——「老謝」佳作，畫裡有畫，「禮品」評理，學者雲集〉，刊於《女性雜誌》112期
- 6.吳滄桑（1977）〈也談禮品——兼論藝術家的社會責任〉，刊於《大學雜誌》105期，頁62-63
- 7.俞崑編（1977）《中國畫論類編》，臺北：華正書局
- 8.何懷碩（1981）〈西洋裸體藝術之謎〉，刊於《中國時報》，4月12日第8版
- 9.劉海粟（1981）〈藝術的革命觀——給青年畫家〉，轉載於《藝術家》71期
- 10.呂理尚（1981）〈叛徒的批判——評海粟大師的「藝」與「術」〉，刊於《雄獅美術》118期，頁54-71
- 11.劉文潭（1982）〈「禮品」春秋〉，收錄於《藝術品味》，臺北：商務印書館
- 12.何浩天（1985）《吳昌碩畫集序》，臺北：國立歷史博物館
- 13.柯文輝（1988）《劉海粟傳》，刊於《藝術家》155-158期
- 14.邵大箴（1989）〈裸體藝術引起的風波與思考〉，刊於《藝術家》165期，頁108-139
- 15.顏娟英（1989）〈台灣早期西洋美術的發展〉，刊於《藝術家》28卷6期
- 16.王秀雄（1991a）〈台灣第一代西畫家的保守與威權主義暨其對戰後台灣西畫的影響〉，刊於《國際學術研討會論文集》，台北市立美術館，頁135-174
（1991b）〈日據時代台灣官展的發展與風格探釋——兼論其背後的大眾傳播與藝術批評〉，刊於《藝術家》33卷6期，頁218-244
- 17.謝里法（1992）《日據時代臺灣美術運動史》，臺北：藝術家出版社
- 18.石楠（1993）《畫魂》，臺北：海風出版社
- 19.王德育（1993）〈高彩度的追逐者——李石樵〉，刊於《臺灣美術全集8》，臺北：藝術家出版社
- 20.Clark, Kenneth (1956) The Nude, New York: Doubleday & Company, Inc.,
- 21.Durkheim (1965) The Elementary Forms of the Religious Life, N.Y.: The Free

Press

22.Foucault, Micheal (1986) The Care of Self (The History of Sexuality), New York: Vintage Books

23.Marcuse, Herbert (1988) 《愛慾與文明》，南方出版社

24.Nead, Lynda (1992) The Female Nude, New York: Routledge

