

隱諱的批判：從「手完成的話——時局下的李石樵人物畫」特展論李石樵寫實群像研究的現況

Covert Critiques: A Discussion of the Scholarship on Lee Shih-Chiao's Realist Group Portraits in Response to the Exhibition "The Unfinished Words" at the National 228 Memorial Museum

魏竹君 / 國立臺北藝術大學美術系兼任助理教授

Wei, Chu-Chiun / Adjunct Assistant Professor, The Department of Fine Arts, The Taipei National University of the Arts

摘要

本文藉由於 2022 年 10 月 15 日至 2023 年 2 月 19 日於二二八國家紀念館展出的「手完成的話——時局下的李石樵人物畫」特展中之子題「社會寫實群像的話中畫」，聚焦於爬梳與討論 1980 年代末以來，李石樵研究中討論〈市場口〉（1946）、〈建設〉（1947）與〈田家樂〉（1949）等群像畫作之文獻，試圖連結展覽與藝術史研究，釐清並深化此展討論的脈絡，以及分析此展在李石樵戰後寫實人物群像的詮釋爭議上的位置，以說明展覽的形式如何轉譯過往的美術史研究成果，藉由畫作、檔案文獻與史料的展示，將藝術家與畫作置於社會歷史脈絡中，鋪陳一個合理的敘事。以闡釋藝術史與展覽兩種不同的形式，產生對話的可能性。探究李石樵之群像畫作如何反映時局，從一二八事件造成藝文界的噤聲後，轉向隱諱式批判的創作方式。理解在動盪的時局下，李石樵如何發展、延續、變化其具社會關懷與批判意識的人物畫創作理念，做為藝術反映與介入社會當代啓示。

關鍵詞：李石樵、寫實人物群像、二二八事件

收稿日期：112年5月2日；通過日期：112年6月16日。

一、美術史主題式策展的趨勢

自 2020 年北師美術館「不朽的青春」掀起臺灣美術史展覽的熱潮後，又相繼有許多大規模的臺灣美術史群展，以及深入個別藝術家作品的回顧展與主題展。¹ 在一檔接著一檔的展覽中，逐漸培養出一般大眾對於臺灣美術史的興趣與觀展習慣，也因此展覽的策劃如何能提供觀者理解作品的角度就顯得十分重要，尤其在「不朽的青春」與「光——臺灣文化的啓蒙與自覺」等大型展覽，從作品數量與廣度的優勢上確立了臺灣觀眾對於臺灣美術史比較普遍性的關注後，我們亟需策展問題意識清晰的主題性展覽來引發觀者深入探究的興趣。因此，在二二八國家紀念館的「手完成的話——時局下的李石樵人物畫」特展，即強調呈現李石樵從 1930 年代至 1960 年代，臺灣經歷不同的政治體制的轉換的過程中，藝術創作如何反映時代脈動的軌跡，定焦在李石樵人物畫中所呈現的社會意涵這個主題上，雖然展品的展呈的順序仍然大致按照年份，但它採取的並非典型的回顧展的形式，因此展出的作品不在多和廣，而是在於選件上能否呈現出策展主題概念為考量。再者，也因為這個展覽的主辦場館並不是美術館，而是致力於與二二八事件有關的歷史文化教育推廣，因此展覽不僅止於畫作的形式分析，或是畫家本身的自傳與編年，而採取史料、歷史照片與畫作並陳，著重於形塑畫家創作的歷史氛圍，來引導觀者閱讀作品中圖像的社會意涵與風格的轉變。

此展經由「人像中的親人、友人與故人」、「社會寫實的畫中話」以及「寫實畫中的時代寓意」三個主題的鋪陳，試圖從臺灣日治時期到二戰結束國民政府來臺後，時局變動的脈絡中來理解李石樵群像作品的發展與轉折，探究自 1930 年代開始李石樵在日治時期接受委託所繪之藝文贊助者與朋友之肖像，與他在 1940 年代發展出具有社會主義關懷的大幅群像的關聯性，以及其創作群像的抱負為何

¹ 北師美術館「不朽的青春」展期自 2020 年 10 月 17 日至 2021 年 1 月 17 日。近兩年來的群展包括國立臺灣美術館的「經典再現—臺府展現存作品特展」（展期自 2020 年 11 月 28 日至 2021 年 4 月 11 日）、「海外存珍—順天美術館藏品歸鄉展」（展期自 2021 年 3 月 20 日至 2021 年 6 月 27 日）、「進步時代—臺中文協百年的美術力」（展期自 2021 年 3 月 20 日至 2021 年 6 月 20 日）；臺北市立美術館的「走向世界：臺灣新文化運動中的美術翻轉力」（展期自 2021 年 10 月 2 日至 2021 年 11 月 28 日）；北師美術館的「光—臺灣文化的啓蒙與自覺」（展期自 2021 年 12 月 18 日至 2022 年 4 月 24 日）。個展包括臺北市立美術館的「掘光而行：洪瑞麟」（展期自 2022 年 3 月 19 日至 2021 年 8 月 14 日）；嘉義美術館的「人·間-陳澄波與畫都」（展期自 2022 年 3 月 19 日至 2021 年 6 月 26 日）、「定神—蒲添生臺灣頭人巨軀」（展期自 2023 年 2 月 23 日至 2023 年 5 月 28 日）；國立臺灣美術館的「畫筆下的真實—李梅樹 120 歲藝術紀念展」（展期自 2022 年 12 月 17 日至 2023 年 3 月 12 日）、「臺灣土·自由水：黃土水藝術生命的復活」（展期自 2023 年 3 月 25 日至 2023 年 7 月 9 日）；李梅樹紀念館的「臺雅貴公子-李梅樹 120 歲紀念展」（展期自 2022 年 12 月 18 日至 2023 年 4 月 9 日）。

在 1950 年代之後停止沒有繼續發展的可能原因，此展嘗試將李石樵作品的詮釋落實在臺灣歷史脈絡中，去發展出一個寫實繪畫創作風格在地化的解讀，總體而言是一個聚焦而精緻的展覽。²

二、李石樵研究中寫實群像的詮釋爭議

在過往李石樵研究中兩個最主要的爭議為：李石樵寫實風格的源流和批判意識，和二二八事件對其創作的影響。白雪蘭在其 1989 年出版的《李石樵繪畫研究》中，論及〈市場口〉時即指出李石樵對畫作中對社會景象敏銳的觀察力：「……連最前方的瘦如骨柴的狗，也是那個時代物資缺乏的象徵，然而海派的女子，依舊衣著光鮮，打扮摩登，形成社會的對比，這就是藝術家對社會的批判。」³。然而，此書尚未將二二八事件對於李石樵群像創作的影響納入考量，單純地將〈建設〉解讀為畫家「假想中央政府來臺努力建設的情況」⁴和「反映當時人民企盼中央政府重建臺灣的心理」⁵，而〈田家樂〉為農家充滿天倫之樂的畫面，表現出同心和樂並充滿希望的氛圍。

1993 年由藝術家出版的《臺灣美術全集第 8 卷——李石樵》，專論〈高彩度的追逐者——李石樵〉由王德育所撰。令人玩味的是，雖然王德育提及了二二八事件的影響，但卻主張李石樵的繪畫不具社會批判意涵，他認為〈市場口〉「反映現實社會並從之『探索美感價值』的成分多，社會批判的成分少」⁶。

梅丁衍在〈戰後初期臺灣「新現實主義」美術之孕育及流產——以李石樵的

畫風為例〉一文中則是將李石樵的寫實風格的形成放在日治時期以來的左翼思想發展，以及戰後初期受到推動左翼文藝運動的王白淵之引領的脈絡下來理解，並認為〈建設〉與〈田家樂〉兩件作品是參照了戰後從大陸來臺的木刻版畫家黃榮燦所提出的「新寫實主義」概念。他認為李石樵的〈建設〉在人物的姿態上，受到了黃榮燦〈重建家園〉的啓發，表達的是建設新臺灣的企盼，他認為這件畫作傳達的是李石樵歷經文藝戰友在二二八事件紛紛遇難後，逃避現實引退農林的心境，因而「象徵著新臺灣文化藍圖的褪色」。⁷

在其 2003 年題為〈寫實的形塑與割裂——論李石樵戰後作品之風格與意涵（1945-1949）〉之碩士論文中，鄭宜欣反駁梅丁衍的論點，認為李石樵的社會寫實風格主要源自其戰前在日本所受之繪畫訓練，而非戰後左翼文藝陣營之啓發。針對〈建設〉鄭宜欣提出較具說服力的詮釋，指出這幅作品內容看似晦澀難明，但其創作時間跨越二二八事件，可能反映「臺灣社會中從二二八事件之前對於重建殘破家園的嚮往，到二二八之後的失望沈重之轉折心情」⁸。值得肯定的是，鄭宜欣提出了李石樵「隱諱式的創作觀」的概念，指出戰後的寫實群像是李石樵對社會環境的感受與思考，是藉由寫實的圖像表達藝術家的社會思想，而非個人的想像或單純的寫生。⁹

在 2004 年發表的文章〈建設巴別塔——試論李石樵的《建設》及其人物群像畫〉一文中，盛鎧認為〈市場口〉中的外省女子與周圍的人的隔閡，呈現的是戰後初期臺灣社會的群族隔閡與經濟結構上的矛盾，而〈建設〉則是企圖化解〈市

2 「手完成的話——時局下的李石樵人物畫」展期為 2022 年 10 月 15 日至 2023 年 2 月 19 日。

3 白雪蘭，《李石樵繪畫研究》（臺北市：臺北市立美術館，1989），頁 86。白雪蘭將李石樵的寫實風格歸究於其就讀東京美術學校時，黑田清輝所大力推動的外光派寫實主義，也因此獨鍾描繪生活周遭的題材。

4 白雪蘭，《李石樵繪畫研究》，頁 39。

5 白雪蘭，《李石樵繪畫研究》，頁 93。

6 王德育，〈高彩度的追逐者——李石樵〉，收於《臺灣美術全集第八卷——李石樵》（臺北市：藝術家，1993），頁 26。而〈河邊洗衣〉（1946）中，女性是畫家呈現色彩的道具，因此對他而言此作最成功之處在於李石樵運用色感來提高光感，是形式上的考量，而非描繪對象所承載社會意義。同樣地，他以李石樵在〈田家樂〉中以親人擔任模特兒為由，認為「純藝術的考量便較濃重」（頁 27），抑或是反映畫家在歷經二二八事件後，嚮往農家桃花源生活之避世態度。而最令王德育費解的是〈建設〉，確實，他道出了我們面對這幅創作時間跨越二二八事件的巨作時的困惑：「在一九四七年的動盪環境下，臺籍菁英不少有喪身或身陷囹圄之厄，李石樵何來如此積極的樂觀？」，但其最後的解釋是基於將 1949 年創作的〈田家樂〉錯誤的訂在 1947 年，即與〈建設〉同一年，並且認為畫家最後是選擇棄後者，以前者參加是年的省展，王德育認為這是李石樵拒絕以〈建設〉博取當局歡心的無聲抗議。從後來的研究與史料我們得知，〈建設〉創作於 1947 年參加當年第二屆省展，而〈田家樂〉創作於 1949 年於第四屆省展展出，王德育的論點因此與史實不符。

7 梅丁衍，〈戰後初期臺灣「新現實主義」美術之孕育及流產——以李石樵的畫風為例〉，《現代美術》88 期（2000.2），頁 51。

8 鄭宜欣，〈寫實的形塑與割裂——論李石樵戰後作品之風格與意涵（1945-1949）〉（國立臺灣師範大學美術研究所西洋美術史組碩士論文，2003），頁 67。然而令人困惑的是，鄭宜欣雖然提到〈建設〉中人物之間呈現漠然的氛圍，似乎傳達的是在日本／臺灣／中國三者間，臺灣人民在認同上歧異與紛亂的心理處境，但他卻認為〈田家樂〉與聖戰美術中的「銃後」繪畫構圖相似，反映的是「畫家對於日治時代的情感與懷念」，以及「對於臺灣政經情勢的憂心，以及對於安穩生活的平靜期望」（頁 75），卻沒有解釋在〈建設〉中顯現的認同矛盾，為何在〈田家樂〉中消失了，而變成對日本殖民體制的緬懷。在日文中「銃後」指的是戰爭中「戰場後方」的一般民衆，與指涉「戰場後方」的「戰時」一詞做出區分。見文貞姬，〈戰爭表象，銃後（後方）之女〉，《藝術觀點 ACT》87 期（2020.10），網址：<<http://act.tnnua.edu.tw/?p=8735>>（2023.6.6 瀏覽）。

9 鄭宜欣引用李石樵的解釋其創作與社會的關聯性的話：「……不是畫社會現象，是心理上受社會的影響。」指出〈建設〉仍隱藏著畫家的批判意識。鄭宜欣，〈寫實的形塑與割裂——論李石樵戰後作品之風格與意涵（1945-1949）〉，頁 68。

場口〉中的衝突，畫面中心的工程師即是表達建立一個「國家共同體」的嚮往。¹⁰然而，當我們回歸到畫作本身，〈建設〉中間的男工程師，不僅與〈市場口〉中的外省女子一樣戴著墨鏡，他與其對面的另一名男工程師，衣著潔淨、上了油的髮型益顯摩登，更重要的是，他們漠然的神情與姿態也如〈市場口〉中的外省女子一般，與畫作周遭的其他人物格格不入，使得畫面呈現著同樣的張力。因此，盛鑑的推論似乎不如其所言之理所當然。¹¹

夏亞拿在 2008 年的〈戰後初期（1945-1949）——李石樵的寫實群像與臺灣社會〉一文中，將〈建設〉與〈田家樂〉放入戰後臺灣社會政治背景中，他明確的指出二二八事件對於李石樵是沈重的打擊。針對〈建設〉一作，他認為「畫中如幻影般的白色建築，表達了對『建設』的質疑；身處困頓的人們中，卻轉頭不願面對的建設領導者，顯示當局者拒絕正視臺灣人民困境的狀況；努力扛著重石往前，卻無力可走的工人，也成了畫家自身的反照。」¹²夏亞拿將創作於 1949 年的〈田家樂〉放在國民政府遷臺實施戒嚴和新的農業政策之脈絡中，認為李石樵的畫作反映了臺灣農業體系所遭受得困境，以〈田家樂〉質疑農民之樂。

在 2014 年出版的《殖民與再殖民的認同困境：李石樵〈唱歌的小孩〉與〈市場口〉研究》中，潘桂芳也認為〈建設〉是延續了〈市場口〉的創作理念，「對國府在殖民統治之無言的控訴」。¹³在此書的附錄二收錄了 2008 年師大美術系教授施並錫接受潘桂芳的訪問，談及李石樵曾向他提及〈建設〉是更改過的標題，

10 與多數白雪蘭研究之後的學者有著相同的共識，盛鑑點出〈市場口〉一作畫面的張力，來自於中間的外省女子與周圍的人的隔閡，但他從此文欲建立的命題——「共同體」的觀點，提出一個新的見解：「在李石樵筆下，這名女子既身在市場中，卻又像是在原有的共同體之外，其實也反映了李石樵在這幅作品中所無法調和或解決的意識形態上的矛盾」基於此推論，他進一步提出李石樵在〈建設〉中所企盼的「自然就是這個『共同體』——即『國家』」，並推測「〈建設〉中位於畫面中心的那個來自祖國的工程師，或許正是這種『國家共同體』想望的寄託」。盛鑑，〈建設巴別塔——試論李石樵的《建設》及其人物群像畫〉，《現代美術學報》7 期（2004.5），頁 89。

11 此外，在經歷二二八事件如此激烈的族群衝突後，多位與李石樵親近的臺籍藝文好友都蒙難或遭判刑，「手完成的話——時局下的李石樵人物畫」展覽撰述中，也提到李石樵之子李延年回憶二二八事件後，李石樵曾被檢調單位徹夜約談，懼怕受牽連的程度使得他趕緊銷毀資料文件，在此展中展出的〈避難〉（1964）也呈現畫家追憶二二八事件發生時，妻子帶著稚子返家時，原本的道路禁行，必須翻山越嶺，如同逃難般的心境與歷程，當我們將這些脈絡納入考量時，盛鑑認為李石樵抱持著烏托邦式的寄望——企盼建立一個「擺脫族群對立與社會的矛盾」、家國一體的政治共同體——之立論似乎需要更多的史料才能支撐。黃琪惠、陳文恬，《手完成的話——時局下的李石樵人物畫》（臺北市：財團法人二二八事件紀念基金會，2022），頁 22。

12 夏亞拿，〈戰後初期（1945-1949）——李石樵的寫實群像與臺灣社會〉，《議藝份子》10 期（2008.3），頁 68。

13 潘桂芳，《殖民與再殖民的認同困境：李石樵〈唱歌的小孩〉與〈市場口〉研究》（新北市：稻香，2014），頁 294。

「較早就是要畫奴役」¹⁴，雖然我們不知道題名更改的決定是否與二二八事件後噤聲效應有直接的關聯，若此軼事屬實，可以推測李石樵對於這幅畫作原初的設定，是對於當時臺灣社會在經濟、政治與族群等面向不公等所做出的犀利批判，而非對建設新臺灣寄予希望與企盼。

三、展覽與美術史研究的對話：李石樵「隱諱的批判」之當代啓示

從上述之文獻回顧分析，可以看出「手完成的話——時局下的李石樵人物畫」的策展人黃琪惠掌握了李石樵寫實群像詮釋裡最大的爭議：究竟李石樵的寫實群像畫作如何回應二二八事件？展覽的動線從入口處左邊的牆面與展區開始，藉由藝術家戰前與戰後其他畫作的鋪陳，輔以檔案文件、照片與文字說明，帶領觀眾從戰前到戰後初期，二二八事件發生後時局的驟變，到達長型展場相對於入口的另一端，映入眼簾的是展覽中最重要的兩件作品：〈市場口〉與〈建設〉，它們是展覽敘事鋪陳的聚焦點，對比出李石樵群像創作在二二八事件前與後的轉變，即由呈現社會中族群與階級差異轉向隱諱的批判。展覽將其並列展示，讓觀者能從兩者構圖與人物描寫中相互對應出相似處，藉以說明李石樵寫實群像的批判寓意，在二二八事件之後仍延續但轉而隱諱，引領出展覽提出的「畫中話」概念。展覽動線經過這兩件作品後，當觀眾右轉後，在入口處右邊的牆面展示二二八事件後進入戒嚴時期，李石樵不再創作寫實批判群像，而轉向立體主義等實驗性畫作。此展為李石樵因應時局的變化在畫作中所呈現出的不同轉折，梳理出一個能夠讓一般大眾更深切理解李石樵如何對應所處時代之變遷的展覽敘事脈絡。唯較為遺憾的是，臺北市立美術館若能出借典藏之〈田家樂〉原畫，此展覽中「隱諱」概念更能得到有力的支撐，增加觀者理解的深度與趣味，然此展以數位複製互動畫作的方式取代原畫，亦增添了觀展經驗的互動性，拉近當代觀眾與畫作的距離。

展覽敘事從李石樵如何於 1930 年代開始以親人和友人委託的私人肖像畫，建立起自己捕捉人物的專業、累積創作的經費、社交資源與名聲，從他積極參與日治時期的文藝活動與團體，例如「臺陽美術協會」、「臺灣文藝聯盟」等，脈絡化他逐漸發展出具社會性的人物畫創作理念的線索。從展出的史料與畫作中可以看出李石樵與臺中仕紳楊肇嘉、中央書局營業部主任、經理張星建，以及藝評家吳天賞等文化運動推動者的深厚情誼，以及當時文藝贊助與文化活動的熱絡、充

14 潘桂芳，《殖民與再殖民的認同困境：李石樵〈唱歌的小孩〉與〈市場口〉研究》，頁 317。

滿社會理想的氛圍。此外，展覽中亦可見由李石樵擔任封面設計的《臺灣文藝》、《臺灣藝術》與《臺灣文學》等刊物，以及與李石樵相關的美術展覽會與文化活動的歷史照片，都讓觀者充分理解到李石樵相較於其他藝術家更能意識到對藝術創作的社會關懷與責任，進而於 1940 年代的發展出以寫實風格的人物群像，藉以揭露社會現象與問題。

在二二八事件的呈現上，展覽以張星建列名主謀之二二八事件的重要人犯名冊、臺變奸黨暴徒罰行調查表等檔案，對照 1945 年事件前的「歡迎國民政府籌備會」文件，觀眾可以發現吳天賞、李石樵與其他臺灣文藝聯盟臺中成員均參與其中，張星建還擔任籌備會常任委員，足見戰後時局從充滿希望到恐怖迫害變化之快，著實讓人不寒而慄。摯友的蒙難，以及緊接著的戒嚴與白色恐怖，迫使李石樵將寫實風格的批判隱藏在「政治正確」的畫作主題中，因而如夏亞拿的詮釋，以〈建設〉批判建設，以〈田家樂〉諷刺農家的困境，也解釋了這兩幅作品之所以造成解讀上的困惑與誤讀，不禁令人佩服藝術家的膽識與機智。然而，李石樵也逐漸意識到在戒嚴體制下創作路線改變的必要，於 1950 年代之後放棄了描繪社會批判的寫實人物畫。然而畫家被體制逼迫的「言不由衷」，再次在並列展示兩幅作品所形成的鮮明對比獲得應證：1960 年代的〈蔣中正先生〉（1960）和〈大將軍〉（1964），前者是應新光產物保險老闆吳火獅委託所繪製之中規中矩，但有點乏善可陳的領袖肖像，而後者中獨裁者猙獰扭曲的形象，畫於木板上，因此並非計畫公開展示之作，而是畫家關起門來，表達對於同一肖像畫對象——蔣中正——強烈批判的真心話。這兩幅作品並置不僅是展覽中成功的展示亮點，更畫龍點睛的呼應了〈市場口〉與〈建設〉裏「隱諱的批判」。

總結本文對於李石樵群像研究的討論與「手完成的話——時局下的李石樵人物畫」的分析，我認為策展人轉譯美術史學者研究的成果，將李石樵創作中重要的議題以展覽的形式呈現給學術圈以外更廣大的社會大眾，這樣的展覽策略似乎也適切的呼應了李石樵在《新新月刊社》於 1946 年所舉辦的「談臺灣文化前途」做談話中所主張的「民主主義文化」，他認為美術不能脫離民眾，不能只有畫家本人理解：「若今後的政治屬於民眾時，美術和文化亦屬於民眾。」¹⁵ 在「手完成的話——時局下的李石樵人物畫」一展提出闡釋隱喻在畫作中的社會批判之「畫

15 李石樵，〈談臺灣的文化前途〉，《新新》第 7 期（1946.10），覆刻版（臺北：傳文，1995），頁 4-9。

中話」概念之際，我希冀藉由重新審視曾經被認為晦澀或甚至失敗的作品，並透過文獻的討論與畫作的解析，使得畫作的閱讀在歷史脈絡中立體化，並呈現面對時局變遷李石樵創作理念的延續與完整性，提供一個渠道重新審視威權和殖民體制下臺灣美術的社會性與藝術家所展現的創作主體性，來理解李石樵的創作中帶給我們關於藝術與言論自由之可貴的當代啓示。

參考書目

- 文貞姬，〈戰爭表象，銃後（後方）之女〉，《藝術觀點 ACT》87 期（2020.10），網址：<http://act.tnnua.edu.tw/?p=8735>（2023.6.6 瀏覽）。
- 王德育，〈高彩度的追逐者——李石樵〉，收於《臺灣美術全集第八卷——李石樵》，臺北市：藝術家，1993，頁 17-43。
- 白雪蘭，〈李石樵繪畫研究〉，臺北市：臺北市立美術館，1989。
- 李石樵，〈談臺灣的文化前途〉，《新新》第 7 期（1946.10），覆刻版（臺北：傳文，1995），頁 4-9。
- 夏亞拿，〈戰後初期（1945-1949）——李石樵的寫實群像與臺灣社會〉，《議藝份子》10 期（2008.3），頁 57-71。
- 梅丁衍，〈戰後初期臺灣「新現實主義」美術之孕育及流產——以李石樵的畫風為例〉，《現代美術》88 期（2000.2），頁 42-56。
- 盛鎧，〈建設巴別塔——試論李石樵的《建設》及其人物群像畫〉，《現代美術學報》7 期（2004.5），頁 79-94。
- 黃琪惠、陳文恬，《手完成的話——時局下的李石樵人物畫》（臺北市：財團法人二二八事件紀念基金會，2022）。
- 潘桂芳，〈殖民與再殖民的認同困境：李石樵〈唱歌的小孩〉與〈市場口〉研究〉，新北市：稻香，2014。
- 鄭宜欣，〈寫實的形塑與割裂——論李石樵戰後作品之風格與意涵（1945-1949）〉，國立臺灣師範大學美術研究所西洋美術史組碩士論文，2003。