

席德進的人體畫研究

陳秀珠

一、前言

席德進是台灣戰後的風雲人物，其在一九五二年前往台北發展後致力於現代藝術的創作與介紹，並在一九六二年走訪美國、歐洲，一九六六年回國後提倡鄉土藝術、民間藝術的創作與保存，並赴台灣各地寫生，以其水彩畫出中國水墨的意境，以表現台灣濕濡的山水風景為名。

在人物畫上的表現則是席德進的另一項成就，其在一九五二年到台北後即以為人製作肖像畫為生，並有為人畫頭像留念的習慣，觀察其人物畫作依主題約可分成肖像畫、風土人物畫、人體畫三類，而本文所要討論的是人體畫，並且焦點放在素描作品中的裸男系列。這系列的作品創作時間多集中在一九七〇年代，在其畫作中主要呈現兩方面的特色，首先他展現了對人體精確的掌握能力與豐富的人體言語的表現，另外則呈現了複雜的情感內涵——主要即為同性戀性欲望的顯現與壓抑，對這兩方面本文都將進一步分析與討論。並將其表現放在歷史的脈絡中來觀察，探討其在人體言語、畫中人物與觀者的互動與美學上的突破之處。最後，再予其表現在個人創作與台灣人體畫整體發展上的一個定位。

二、席德進人體畫作分析

席德進人體畫中對人體姿態、動作的捕捉很多樣。姿態從正面、側面；直立、靠物斜立；站著、坐著；面對觀者、背對觀者……等。動作也是，手直立、撐在物上、托腮、放在腰間，頭面對觀者、側向、背對觀者……等。

其中線條的表現也具有多重的特色，從純線性的表現，到以線條表現形體，再到實體量感的捕捉都有。席德進早年就很注重線條的表現，以簡鍊而有力的線條捕捉人物的形象與氣質，畢費(Bernard Buffet, 1928~)剛直尖刻的黑線條與其個人長年書法（尤其是碑帖）的練習，都對其作品中線條的表現有一定的影響，尤其在力道方面。不過席德進與畢費的線條不同之處在於，席德進的線條不是純形式的表現，而多企求準確的描繪人物的形體，因而沒有那麼剛直，而顯得較為圓曲而有彈性；另外，其書法在繪畫上的運用也突破了制式的筆法，而有很強的表現性。

對人體畫的表現形式與觀看方式，主要可分為裸體與袒露二種。裸體與袒露觀念的區別，主要來自於Kenneth Clark的分法¹，他認為裸體是身體的重新賦形(re-formed)，而袒露是身體的解形(de-formed)；裸體是平衡的、充滿信心的、理想的，袒露則是從理想到現實的改變；裸體是以藝術披蓋的身體，而袒露則是在美感轉變之前的身體。因此，裸體是理想化的形象，而袒露則是被剝奪了衣物的身體。本文基本上採用其區別方式，然並不同意其價值判斷——袒露是屬於次等的類別，而「裸體是將物質變成形式最完整的例子」²，而以爲二者只是不同的呈現或觀看角度，並沒有優劣等級的區分。況且，Berger在《藝術觀看之道》中以爲：裸體是屬於圖畫的系統，至於袒露就是當自己、沒有偽裝³；而Linda Nead在《女性裸體》也極力批判Kenneth Clark對袒露的身體呈現方式的貶抑，以及將裸體詮釋成優美的形式，並以審美的觀看美化了男性觀看女性裸體的動機。因此，袒露雖然不符合傳統的審美標準，卻是去除了偽裝的身體，呈現畫家對畫中人物及其身體的真實感受。

席德進在五〇、六〇年代就有創作人體畫，且在學院式練習的女性裸體之外，也描繪了許多上裸的男孩，呈現了他對男性身體的興趣，而在七〇年代則有突破性的表現。

席德進畫中的青少男有特定而鮮明的形象，如：一九六二年的《紅衣少年》(圖一)，青春少年、身材瘦削、眼睛大而有神、姿勢很酷、神情在質樸與羞澀中稍帶野性；在一九六一年《正坐少年》一畫中，則呈現熱帶陽光下棕色皮膚的少年，健康而帶點野性。而參照《外國青年畫像對照圖》(圖二)，可見畫中的人物與照片對照之下所凸顯出的理想化的痕跡。

在六〇年代的人體畫中，這些理想化的元素仍然存在，如《人體》(圖三)一畫中，呈現平衡的、充滿信心的、理想的身體形象，不過臀部以及生殖器還是經過了強調，因此畫中人雖然穿著內褲，但畫家以線條勾勒與陰影的處理，強調生殖器部位鼓起的感覺。

可以說在這裡畫家對人體的表現已在裸體與袒露之間有一些猶疑，而在七〇年代的畫中則進一步去除了美感的覆蓋，展現身體的現實面，如《人體裸男》(圖四)中，臀部誇張性的翹，與壯闊的胸部、瘦削的腰形成一種優美的曲線。雖然仍然保留著美化的因素，然而身體的誘惑力取代形式因素成爲畫家描繪的重點。

正如Berger所說，袒露不是要塑造理想形象，而是要面對自己，沒有偽裝的呈現身體，直接強調欲望與視覺的再現。

¹ 見Kenneth Clark, *The Nude*第一章；以及Linda Nead著，侯宜人譯之《女性裸體》第一篇第二章。

² 見《女性裸體》，第一篇第二章。

³ 同上。

在這樣的作品中，畫中人物呈現他的身體，且預設了畫外一雙觀看的眼，似乎畫中人是爲了那人在騷首弄姿，而畫中人物的肢體語言很豐富，且呈現了強烈的性誘惑力，這可從人物眼神、性器官的突出與外張的雙腿得知。

這類的作品又可依畫中人的態度分爲：靦腆的、大方的與陷於情慾狀態者三種。這三種也不是截然劃分的，有時同存一畫中。靦腆的態度者，如：人物低頭，轉頭，面部表情，以及眼神呈現不安；大方的態度者，有一種是雖然眼神不安，但下半身張開，姿態是大方的，也有一種在表情與姿態上都是大方的，如《人體裸男之二》(圖五)，畫中人手臂張開，眼神望向觀者，帶著饑渴與邀請的表情，在畫家恣意的筆觸下所呈現的一頭亂髮與陰毛，表現出狂野的力量。陷於情慾狀態者，則畫中俐落而有速度感的線條呈現了動作感，且畫中人的手腳突破了畫框的界線，以不完整的形呈現，表現突破界線與秩序的失序狀態；另一幅(圖六)則人物趴在床上，畫家從臀部後方觀看，雖然身體正面在下，然性器與雙腳及床鋪之間摩擦的律動感，仍可從雙腳與上半身蜷縮形成的弧形中感受到。在這樣的作品中，人物閉著眼、抿著嘴，似乎不清醒，而陷入迷狂的狀態。

三、訴說內涵

席德進的人體畫作訴說什麼內涵？從其對男性形象的關注與畫中性器的凸顯，蕭瓊瑞以爲「在保守的社會道德壓力下，畫家似乎是在這些裸男的描繪中，滿足或紓解他那同性戀傾向的抑鬱與苦悶」⁴。席德進的同性戀傾向與他的創作有多緊密的關係？這向來是其人體畫作最具爭議之處。筆者則嘗試將其訴說內涵從更廣的角度來看，包括了畫家個人形象，與同性戀的問題，並參考其他畫作與其個人信簡文字（主要是寫給莊家村的信）⁵，及其他學者的討論，以深入藝術家內心的世界，並釐清許多問題。

1. 畫家個人形象

席德進在一九六三年的《雙重自畫像》(圖七)中，在姿態、表情、身材上都呈現了與《紅衣少年》類似的形像，可見這樣理想的形像也是畫家對自身形象的形塑，從其許多生活照中也發現畫家總刻意擺出很大方、很灑脫的姿態，帶著一貫固定的微笑與堅毅的氣質，很強調個人形象。這是席德進對外的一面——自信且勇於挑戰。

在一九六三的另一幅《自畫像》(圖八)中，畫家在普普的背景中安置著自己的身體，形象一如其其他的裸體畫作，然身軀半掩藏著，一張空白而沒有五官的臉，在信簡中還問：「你知道我在追求什麼？」⁶。筆者以爲在這裡，畫家撕下了其自信的面具，想爲心愛的人顯現真實的自己，且希望對方瞭解，然而卻又不是很有信心。

⁴ 見《席德進紀念全集二油畫》。

⁵ 見《席德進書簡——致莊家村》。

⁶ 同上，二十三頁。

另外，在其一九七一年另一幅《自畫像》(圖九)中，則呈現著疲憊的神情、狐疑的眼神，頭微微的向下，不太敢面對，這樣的眼神與袒露畫中不安的態度者似，然又少了自信，加上整幅畫灰藍的色調，顯得很陰鬱。畫家在害怕什麼？在信簡中，他說過：

「我常常覺得『偉大』的另一個意義就是悲慘與孤獨，沒有一個偉大的人他們的命運不是悲慘與孤獨的……，作一個藝術家，似乎就該永遠承受孤獨無助……，其實我大部份時候是快樂的，只是一個學藝術的人比一個平常的人渴求更多，尤其是愛，因為要求多，所獲得的少，就成了失望而不滿足。……」⁷

可見席德進在『偉大』的形像外的另一面是悲慘而孤獨的心，而這與其渴求的愛之失望與不滿足有關。

莊家村在書簡的序言中說：「席德進一直是個個人主義色彩很濃的人，他專橫、獨斷，有一套不太近情理的人生哲學；怕人家誤會他，又希望被瞭解、被圍繞，常將自己塑造成英雄人物般的推展出來；有著現代、前衛的言行和想法，卻也念舊、懷古和懦弱，內心充滿矛盾而不平衡。」⁸，這位知心朋友直接而懇切的評論，或許能讓我們更清楚席德進性格的兩面性與矛盾之處。

2. 同性戀

其同性戀傾向與其藝術創作之間是不是有必然關係？黃榮村在〈席德進致莊家村書簡之心理分析〉⁹一文中，以為性的渴慕會提供創作的原動力這一點是可能的，然而心理分析雖可提供我們在欣賞作品時，與作者本身有關的趣事，但其並無法解決作品本身的問題，若強以作品的根源（即作者）來評估作品，會犯所謂的「根源性謬誤」，而力主「讓上帝的歸上帝，凱撒的歸凱撒」，並抱持一種「同情的瞭解」，而不要強加分析。可以說黃榮村對於席德進的同性戀傾向與其作品的關係是抱著保留的態度的。

以同性戀研究作品的目的是要看同性戀的藝術家如何在作品中表現「性」，這其中的問題點是：1) 如何界定同性戀？2) 藝術家為同性戀這一點如何影響其作品，且影響到何程度？3) 藝術家在文化模式與社會的態度下如何呈現或質疑其自我與性？¹⁰

在早期對同性戀的研究中，研究者試圖透過觀察與歸納來清楚的界定同性戀者，如Stevenson歸納出同性戀男性特有的身體特徵，如寬大的臀部，肢體圓而柔軟，優雅而不

⁷ 同上，一〇五頁。

⁸ 同上，代序十二頁。

⁹ 同上，一六三到一七四頁。

¹⁰ 參見 Emmanuel Cooper, *The Sexual Perspective*, 前言。

強壯……等¹¹，然而這樣的看法，已在現在被學者推翻。依Jonathan Weiberg的研究，同性戀是一種性衝動，而不是一種身體的形式，所以，並沒有什麼特定的舉止、體型，而與異性戀者一樣，端視個人特定的身體、心理狀態而有不同的表現與偏好。¹²

也就是客觀的來說，對同性戀的界定，主要是指某人對同性有情感上與性上的渴慕。而同性戀傾向的顯現也就不只是一種特別的性行為表現，而主要是呈現一種存在的狀態。

而正如Michail Alexander 所說：「沒有什麼比性對作品的影響更直接，它實際的影響了作品的每個方向。」¹³，另一位同性戀的藝術史家Emmanuel Cooper在《性透視》一書中也說：「當藝術家是同性戀者，而其表達性慾的手段被拒絕時，它們的藝術本身就可能變成了其表達的手段。」¹⁴。也就是在精神分析的研究中，創作心理與藝術家內在的張力很有關係，內在的張力主要是因為性衝動受到壓抑，所以以藝術作為手段，以得到內心的紓解。而同性戀的性壓抑又是其中很重要的因素。

筆者採取Alexander與 Cooper的觀點，以為在同性戀傾向顯現的作品中，藝術家可能作為觀看者，刻畫同性戀性行為，或同性戀者的存在狀態；或者畫就是藝術家慾望的呈現，在畫中藝術家不只作為觀看者，也不只是記錄一種想像，而是直接畫出其對同性的渴望，而最直接的方式是刻畫其與模特兒之間的同性戀性關係。而席德進的同性戀傾向影響了他的作品，可以從人體畫所呈現的個人情感與性慾的表達中看出，而這又與其追求社會肯定，以及對真實自我的反省之間呈現一種張力，因而席德進人體畫作為個人性慾滿足的一個手段是可以理解的。

然而另一方面，袒露的畫作與自畫像中所呈現的不安，可以解釋為害怕顯露的一種壓制與罪惡感。正如 Emmanuel Cooper談到法律限制、社會禁忌與宗教教條都會使同性戀者害怕被發現，而想要隱藏其形象(veiling the image)¹⁵；在黃榮村的文章中也提到，本地對同性戀者構成一股無形的壓力，主要是社會道德與私德的問題¹⁶；而這股壓力也可從席德進的信簡中得知，如「我若不控制我自己，我會瘋狂，或像梵谷一樣的結局……」¹⁷。如此，或許我們也較能理解其所呈現形象的自信與不安的兩面性，以及其情感的複雜度與矛盾性。

¹¹ Edward Stevenson, *The Intersexes : A History of Similisexuality as a problem in Social Life*, 1908。

¹² 參見Jonathan Weinberg, *Speaking for Vice*, pp.15-18。

¹³ 參見Homosexuality and the Arts, 引述於*The Sexual Perspective : Homosexuality and Art in the last 100 Years in the West*, 導言中。

¹⁴ Emmanuel Cooper, *The Sexual Perspective*, 導言。

¹⁵ 同上。

¹⁶ 見《席德進書簡——致莊家村》，一六三到一七四頁。

¹⁷ 同上，一七〇頁。

同性戀藝術作品因為反映社會壓力下藝術家的壓抑，因而在描繪同性之愛的同時，常鏡射(mirror)出作者深層自我的渴望與恐懼，或表達在這樣的情境下，帶著一層面具(mask)，掩藏在真實之下的惶恐。因此，普遍說來同性戀作品中都帶有深刻的心理描繪的性質。

性在傳統社會中，是最私密的話題，同性戀藝術卻是要揭露這層面與人的存在的重要性。因而現代同性戀藝術家創作最重要的目的就是：打破私密與公開的界線，突破禁忌，真實的呈現自我。在後現代文化中，人與世界的兩面性關係——私密與公開——之間的界限成為廣被探討且最具革命性的議題之一。同性戀藝術則為此議題的實踐，藉此，希望能解除各層面的偽裝，「使靈魂與肉體同一(The soul identified with the flesh)」¹⁸。而同性戀性行為與同性戀眼中的情慾對象也就成為同性戀畫作中重要的圖像，性器官也成為畫重要的主題，一幅幅都訴說著同志「現身」的渴望。

當然同性戀在社會上遭受的壓抑與社會中正常、不正常的界限有關。然是否異性戀與同性戀作為一組對立的概念，且異性戀為多數與正常的一方，而同性戀則為少數與不正常的一方呢？在佛洛伊德的《性學三論》中，早已提出了人類的雙性傾向，也就是同性戀與異性戀不是相對的兩種人，而是每個人潛意識中的兩股勢力，只是在社會建構的過程中，同性戀的傾向被壓抑，以維護社會秩序，也因潛意識中對邪惡欲望的否定與壓抑，才会有神經病的出現；所以同性戀瀰漫在社會上不是以明顯的形式，而是表現出潛意識中無法控制的欲望。而這樣的表現透過精神分析的研究，促使藝術形式與內容上與現代人的深層自我更接近。

四、其畫作之突破處

表現同性戀情感的藝術作品除了作品內容與藝術家的關係外，是否有作品形式、美學上的特殊性呢？筆者以為同性戀的議題使作品中情慾、身體、心理表現的問題受到注意，而呈現在席德進的人體畫中，可概述為下述三項：

1. 人體言語的表現性

正如Jonathan Weiberg所說，呈現性關係與行為是同性戀的直接表現，而呈現一種模糊、曖昧的關係，多是在文化、社會影響下的掩藏的表現。而在現代社會中，同志運動漸漸解放了掩藏在暗處的同性戀關係，同性戀的藝術表現也有重大的突破，大膽的呈現同性性行為，顛覆異性戀關係下的性別凝視，表現同性戀關係下的情慾世界，或者揭示同性戀者對世界的害怕與掩藏，而身體的形象也就刻畫了更豐富而多樣的人體言語(body language)。

¹⁸ 參見 *The Sexual Perspective*, p.87。

而席德進人體畫的人體表現在台灣美術史上看來也饒富意義。因為人體畫是來自西方的傳統，在西方藝術發展的過程中，在不同的歷史時空位置上，人體也自然的成為表達文化架構中藝術體系的語言，且在十九世紀後更成為藝術家呈現喜、怒、哀、樂等情感的重要形式。然而在台灣，「西方」幾乎就等於現代化，且又背負著傳統禮教的自我矛盾與衝突，因而對人體畫的題材傾向於形式化的吸收，而缺少對文化內涵與人文等較本質性的思考。在態度上，更在學院教學系統與省展的系統下，想當然爾的抱持著「裸體本身就是藝術」這樣予以合理化的理由，而放棄去思考與溝通，麻痺的承襲西方與前人的形式。¹⁹

在日據時期，人體畫多呈現印象派、野獸派等形式化的探求，如陳德旺、郭柏川；在李石樵的人體畫中，則很多都直接運用西方古典的人物形象與氣氛，如《三美圖》，而其《橫臥裸婦》一畫是較為突出者，刻畫出肉慾橫陳的感受與女子在漠然下帶點畏卻的態度，然而姿態仍是西方的，如馬內的《奧林匹亞》中的姿勢。

戰後，有更多西方的藝術形式與思潮影響台灣，而西方繪畫形式的挪用更明顯而多樣，如李仲生的《裸女》明顯呈現馬諦斯的影子，劉國松早期的作品《舞》則揉合了夏卡爾的形象與超現實的誇張性。

也有許多畫家嘗試將人體作新的表現，然在定向表達個人風格的創作時，多將畫從人體此焦點轉移，任由個人自由的編織夢想，如張淑美的《夏情》、《秋意》，將女體賦予季節性的詩意，並作形式上色彩氣氛的營造；陳景容的《月下裸女》則用超現實的意境，呈現一種不真實、憂鬱的景象，而裸女只是用來詮釋這樣的氣氛。還有的作品以美麗的神話編織如夢似幻的感覺，如張健生的《釋》，許武勇的《公主》。另外，還有一些運用群像在情感上的聯繫，賦與人體倫理上的意義，如賴傳鍵的《母與子》，沈哲哉的《二人》。這樣直接運用西方語法或以一層外衣包裝的人體藝術，在真實的文化本質與畫家情感的表達上是較欠缺的。相對的，席德進如此說來無疑是「最像畫家的畫家」²⁰，其人體畫對人體言語的多面性的探索與情感的深度，無疑是劃時代的。

2. 畫中人物與觀者的關係

關注力(attention)是藝術史學者Riegl在〈荷蘭群像畫〉研究中所用到的一個概念，意即畫中人物的眼神與手勢所呈現出來的畫中人物之間及其與觀者的關係。筆者將之用來研究席德進的裸體畫，且主要探討畫中人物的眼神的類別與意涵，及其與觀者的關係。

¹⁹見王慶台〈由省展獲獎作品看人體語法在雕刻上的運用〉，刊於《台灣美術》二七期，1995.1，pp.32-36。

²⁰何懷碩語，見何撰〈現代中國水彩畫家：席德進〉，收入何著《藝術、文學、人生》，頁111-120，大地出版社，1979.5 初版，台北。

以這樣的觀點來看席德進的人體畫中人物的眼神，可大致分為凝視(gaze)、注視(stare at)與瞥見(glance)三種。凝視指的是一種審美的、靜觀的、有神的、自足的觀看，正如服裝模特兒在伸展台上的眼神，不指向特定的觀者，多見於裸體的理想形象中；注視則是與觀者互動的、能動的，在袒露的畫作中大方的態度者可見之；瞥見的眼神則是知道自己被觀看，所呈現出來的靦腆的態度，在袒露的畫作中不安的態度者可見之。注視與瞥見都呈現自我意識清楚的一種互動關係。

而觀者在面對裸體的理想形象與袒露的畫作時，觀看的態度也因此不同。前者是將之當作圖畫的審美凝視，後者則是觀看『身體』這樣的注視²¹。在審美凝視中，畫作作為美的沈思對象存在，而在觀看注視中，畫中人物則作為鮮活而互動的對象而存在。

在日據時期與同時期其他人的畫作中，人體畫多作為審美凝視的對象，而少與觀者互動，眼神多看別處或曖昧不明。因此席德進在這方面的表現是突出的。

整體說來，席德進的人體畫中要呈現的已不再是靜止的對象本身，而是一個事件，也就是整個創作行為本身。而畫家與模特兒的關係，也不只是一個單方面的建構，而是一種互動關係。因而模特兒的自我意識有時也很清楚的顯現在畫面上，如《人物(103-88)》中，畫中人物明顯的是對畫家的非善意的凝視；而畫家本身的存在也就透過模特兒的態度被觀者讀出來。因此在這些畫作中，畫家的主體性不只透過創造性行為本身顯現，也透過與畫中人的互動而顯現。

3. 藝術與淫穢間的問題

席德進的人體畫，很明顯的呈現了藝術與淫穢間的問題。在Kenneth Clark的觀點中，「藝術存在於沈思的範圍內並且被某種想像的變化所束縛。當藝術變成行動的誘因，它就失去了原有的性格……這也是我對於淫穢作品的看法……並且雖然我們因為畫中的淫蕩而欣賞畫作，我們仍處於沈思的範圍」²²，也就是說，當一個形象變成「行動的誘因」時，它便離開了藝術的範圍，而屬於較劣等的、淫穢的領域。筆者則以為一個形象呈現為沈思的對象，或成為「行動的誘因」，是不同的藝術形式與不同的觀看方式所造成的，而不能以某種價值觀點作絕對的判斷。在台灣與席德進同時期的人體畫作中，大部份都呈現優美的、修飾過的形象，以滿足其「藝術性」，而席德進袒露的畫作則直接質疑了藝術與淫穢間的界線。

另外，如畫中對畫框界線的突破，是表現形式上的一項突破。畫面不再框設著圖畫本身的完足性，人物本身突破了抑制，突出其表現性；而人物的形體也不再是被塑形的靜止的身體，而是動態與躍動的身體。

²¹ 見琳達·尼德(Linda Nead)著，侯宜人譯《女性裸體》。

²² 同上。

如此，席德進的人體畫作不再單方面強調精神性與審美的愉悅，而真實且赤裸裸的呈現人的身體、情感，突破了精神與身體及藝術與淫穢的二元對立性。也不再如台灣日據時期及同時期的畫作以「裸體本身就是藝術」的合理化理由而存在，而在形式與內涵上兼有畫家個人深刻的語言存在。

這樣在傳統上認為具有頹廢、邪惡等負面價值的內容呈現，在藝術表現上卻可說是突破性的，打破了優雅與猥褻、精神性與物質性的界限。在西方現代的同性戀畫作中這樣的內容與表現形成了另類，又具顛覆性的力量，而同性戀藝術這樣的發展則與後現代社會中，藝術不再「為藝術而藝術」，而為了彰顯特定的社會價值，與揭露某種真實，質疑了傳統觀念中的分界的藝術呈現理念相合。而在台灣當時對性觀念保守的社會中，席德進的人體畫又無疑是個劃時代的表現。

五、總結

綜上所述，席德進的裸體畫在其個人創作與台灣人體畫發展史上都佔有獨特的地位。在其個人創作上，人體畫與他的水彩風景畫相對，呈現了截然不同的風格，一邊是淡遠而寧靜的山水，一邊則是感官悸動的身體形象。而這也正像其性格的兩面性，一邊是自信而堅毅的意志，另一邊則是內心火熱的慾望的燃燒與折騰。正如蔣勳所說：「席德進彷彿是一個浪子，又彷彿是聖徒；彷彿是被欲望附身的惡靈，又彷彿是伸向那無盡的蒼穹的最清靜的祈禱者的手臂。」²³ 這兩面都是席德進。一般人多頌讚其淡遠的山水，對其人體畫作的內涵則較為隱諱，這主要是社會風氣所使然。本文詳細分析其畫中的人體形式與訴說內涵，希望能透過正面與直接的角度去探討這類的作品，以藉此更清楚其在畫家創作生命中的意義，與其藝術的突破處。

從台灣人體畫的發展史上看來，席德進有多方面的突破，主要包括了人體言語、畫中人物與觀者的關係、藝術與淫猥間的問題等方面；另外，其作品在同性戀與男性裸體藝術史上也無疑具有特出的表現。而他的表現，即使到了今天，仍算是前衛而特出的。

這樣突出的表現，在更重視藝術創作自由的今天，無疑是奠定起繼往開來的歷史地位。

當然以精神分析的方法研究看來，藝術作品成為同性戀慾望壓抑下的表現手段與慾望的出口，而不可避免的必須從藝術家傳記、日記中去探究，以了解藝術家與其作品的關係；而現代的藝術創作中個人性的表達是很重要的一環，性傾向則是人的本我很重要的一部份，自然以作品了解人的同性戀性傾向是可能的探究方法。然而這樣的研究方法最被質疑的一點也就是忽略了作品形式上的審美特質，而單方面強調畫作內容；且畫作內容與藝術家內在欲望之間的關連，特別強調性慾這一點，有人以為誇大了其影響性。然

²³見蔣勳〈生命的苦汁——為祝福席德進早日康復而作〉，《雄獅美術》，民70。

而這只是一個觀點，一種看待作品的方式而已，並不影響其他的研究方向的開展。

而就同性戀這一研究主題來說，其確實在後現代的文化風潮中、當代藝術現象與藝術詮釋中，具有重要的意義與地位；而且其揭發人性真實的革命性力量，與藝術家表現情感與真實自我的渴望相合，並帶動社會整體結構上的重新反省。相信同性戀藝術或更廣泛的以性別為創作與研究主題的發展，是未來的趨勢，希望筆者有機會能再深入探討之。

參考資料

一、一般理論

Kathleen Adler and Marcia Pointon ed., *The body imaged--The Human Form and Visual Culture Since the Renaissance*, Cambridge University Press, 1993

Edward Lucie-Smith, *Sexuality in Western Art*, Thames and Hudson Ltd, London, 1993

Egon Schiele and his Contemporaries, from the Leopold Collection, Vienna

E. Emmanuel Cooper, *The Sexual Perspective--Homosexuality and Art in the last 100 Years in the West*, Routledge & Kegan Paul Inc. USA, 1986

Jonathan Weinberg, *Speaking for Vice--Homosexuality in the Art of Charles Demuth, Marsden Hartley, and the First American Avant-Garde*

Kenneth Clark, *The Nude: a study in ideal form*

琳達·尼德(Lynda Nead), 《女性裸體》 侯宜人譯, 臺北: 遠流出版, 民84

約翰·伯杰(John Berger), 《藝術觀賞之道》 戴行鉞譯, 臺北: 臺灣商務, 民82

二、臺灣畫冊資料

《美的奧秘與模特兒》 蓋博若等著

《日據時代臺灣美術運動史》 謝理法著, 藝術家出版社, 1992

《席德進紀念全集(二)油畫、(四)素描》 臺灣省立美術館, 1995/12/31

《陳景容畫輯》 台北市立美術館

《席德進書簡——致莊家村》 席德進撰, 聯經, 民71

《張淑美油畫專輯——花香舞影》 楊啓宣執行編輯, 中市文化, 民84

《當代藝術家訪問錄(一)》 席德進等著, 雄獅圖書公司出版, 民69

《當代藝術家訪問錄(二)》 廖雪芳編著, 雄獅圖書公司出版, 民69

《國內藝術家聯展專輯》 台北市立美術館, 民73

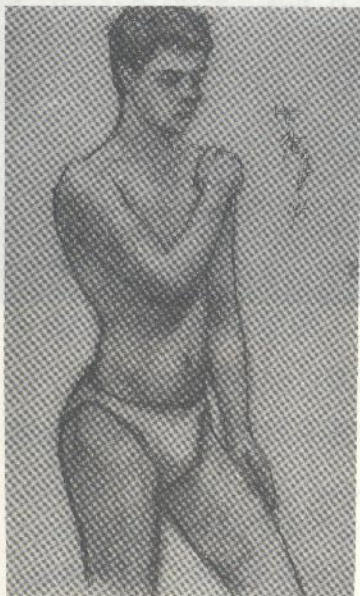


圖一



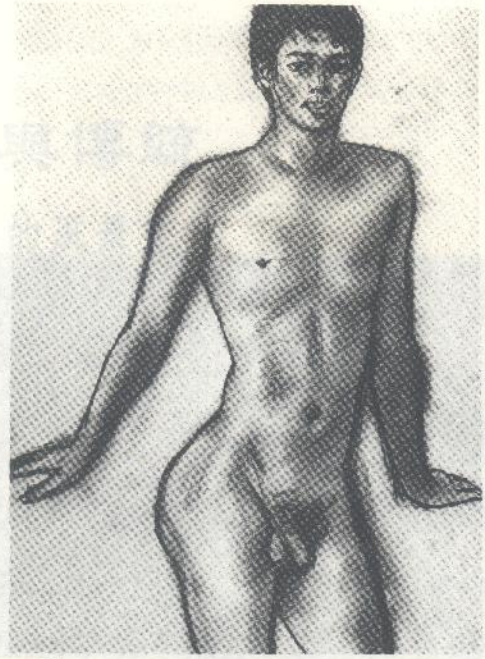
外國畫家訓練對象
"Portrait of a Western youth" Mistal and Picasso

圖二



圖三

新畫派與傳統
以形態主導

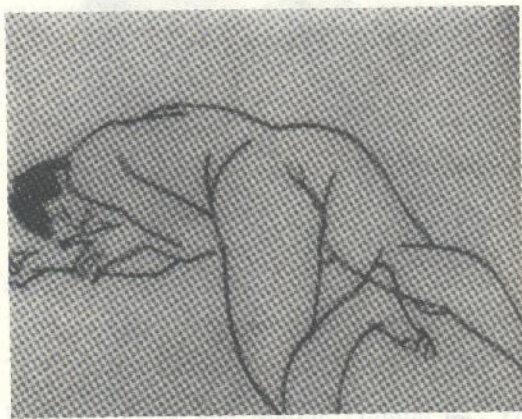


圖四

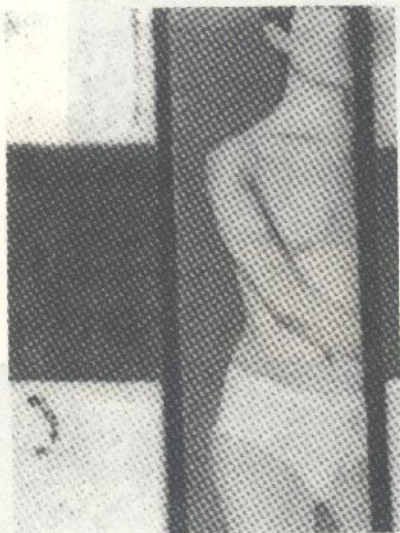


圖五

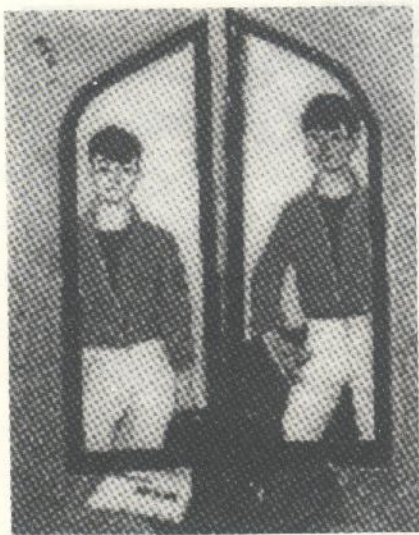
是在 1949 年之後的北京畫展中出現的，見閔天戈：《革命畫家高劍父——紀念及年譜》，台北，《傳記文學》二十一卷第六期，1972，p.25。
此處的「中國」非泛指，而是專指中華人民共和國（People's Republic of China）。



圖六 *Culture Since the Renaissance*, Gilbert



圖八



圖七



圖九