

美術刊物中的人權體現——以《雄獅美術》為例

國立成功大學歷史學系研究所 劉虹韡

摘要

「人權」與「藝術」的結合在二十一世紀成為常態，回顧現有的人權藝術時間軸，解嚴經常作為一個時代的分水嶺，然而是否「人權」與「藝術」的結合早已經以多樣形色默默地發展了？藝術史的參與者不僅是畫家與畫作，「場域」如是，若是以「場域」作為切入點，是否能找出隱晦的人權藝術歷史節點？本文自美術刊物切入，並以跨越解嚴，發刊二十六個年頭的《雄獅美術》為研究對象，試圖尋找《雄獅美術》此一刊物場域中的人權體現。研究發現《雄獅美術》的編輯意識確實如既往的藝術史論述般緊扣鄉土美術與本土人文關懷，然而人權精神已在其中浮現。人權精神在《雄獅美術》此一場域中跨越了解嚴，在對審查機制的反動中，在收錄的文章中，在雄獅美術新人獎中，亦在雄獅代理畫家劉耿一（1938-）的案例中。

關鍵字

人權、人權藝術、《雄獅美術》、鄉土美術、劉耿一

一、前言

「人權」與「藝術」的結合在 21 世紀成為常態，人權畫家、綠島人權藝術季、臺灣國際人權影展、臺灣人權美術系列講座等等，持續以新話語詮釋人權與藝術。然而是否這樣的人權藝術僅在現代出現？是否人權藝術早已經以多樣形色默默地發展了？

曾任臺北市立大學視覺藝術系所教授的蘇振明，在〈「二二八紀念美展」問思錄——臺灣「社會圖像」的再生與期許〉、〈藝術與人權的互動發展——以陳武鎮人權繪畫創作為例〉，以及《人權與藝術鬥士——歐陽文生命故事》中，皆明確使用「人權藝術」一詞，並賦予人權藝術幾項定義。¹ 他的定義如下：

人權藝術家有兩類，一為透過創作見證與控訴人權迫害的政治受難藝術工作者；另一類是將藝術創作視為伸張人權與正義的人道藝術家。「人道關懷」與「社會批判」是人權藝術家基本的中心思想。

當我們審視世界人權美術史的經典作品，我們將會發現「寫實性」與「象徵性」是人權藝術創作的兩道平行策略。「寫實性」的人權作品，具有揭露惡行控訴不義的見證效果；「象徵性」的人權藝術作品，創作的策略在於巧妙的應用創作元素與符碼，藉以達到暗諷與批判的美學張力。

人權藝術是現代國家的「社會圖像」，此類作品通常會出現大量的社會集體意識的符號；其符號內涵必須具有族群性、歷史性、生活性的公共認知特質。²

關於人權藝術的階段，蘇振明將黃榮燦（1920-1952）於 1947 年的作品《恐怖的檢查》定位為「第一幅介入社會事件的人權藝術」，後於戒嚴時人權藝術即進入寒冬期，第二階段人權藝術直至 1987 年的解嚴，以及 1992 年〈刑法 100 條〉修正後才重启。至於範疇，雖蘇振明關注於白色恐怖相關藝術創作，但也可自文內知曉其將反核、原住民、兩性、農民與勞工等議題皆納入人權藝術的範疇。³

¹ 蘇振明，〈「二二八紀念美展」問思錄——臺灣「社會圖像」的再生與期許〉，《歷史現場與圖像——見證、反思、再生》（臺北：臺北市立美術館，1999），頁 26-31。蘇振明，〈藝術與人權的互動發展——以陳武鎮人權繪畫創作為例〉，《臺東大學人文學報》4 卷 1 期（2014.6），頁 63-84。蘇振明、蔣榮春、林昌華，《人權與藝術鬥士——歐陽文生命故事》（臺北：國家人權博物館籌備處，2015）。

² 蘇振明，〈藝術與人權的互動發展——以陳武鎮人權繪畫創作為例〉，頁 65-66。

³ 蘇振明，〈藝術與人權的互動發展——以陳武鎮人權繪畫創作為例〉，頁 71-74。

蘇振明以畫作與畫家作為主要研究對象，將人權藝術家、人權畫作，與人權藝術時間軸標記而出，並闡述其對於人權藝術的定義。然而展覽會、團體、刊物等等，這些同樣是藝術史的共構者，若是以「場域」作為切入點，是否能尋得新的人權藝術歷史節點？以蘇振明的理論為發想並與之對話，當新的人權藝術歷史節點受挖掘而出，蘇振明筆下的人權藝術時間軸是否就有重構的可能？在諸多場域中，刊物作為一媒體機制，展現的除了有編輯群自身的編輯意識，亦可自中觀察美術乃至大環境的時代脈絡。在擴展研究標的之目的下，本文將聚焦於美術刊物，並以跨越解嚴時間點，發刊二十六個年頭的《雄獅美術》作為研究對象。

《雄獅美術》月刊始於 1971 年，終於 1996 年，由當年仍是大學生的李賢文（1947-）創立了這份發刊長達二十六年的美術刊物，他以「取之社會，用之社會」這句話打動父親——雄獅文具創辦人李阿目（1918-1980），獲得其支持，協助創辦了《雄獅美術》月刊。⁴《雄獅美術》第一期創刊辭，即明確道出《雄獅美術》兩大編輯方向：關切美術教育，以及為美術與社會大眾建立聯繫。⁵

回顧《雄獅美術》的歷史定位，可見其與鄉土的相連。藝術史家蕭瓊瑞於通論性著作《臺灣美術史綱》的〈外交困境中的鄉土寫實風潮〉一章中，指出席德進（1923-1981）1971 年於《雄獅美術》上發表的〈我的藝術與臺灣〉，是臺灣鄉土運動的第一響。⁶那麼可否以《雄獅美術》作為鄉土美術後續發展的見證者？當鄉土美術運動風潮退去之時，《雄獅美術》是否堅持其初衷，持續為美術與社會大眾建立聯繫？又人權之於鄉土，是否有相交的可能性？為了回答這些問題，下文將以三進程敘寫：首先回顧前人研究中《雄獅美術》的歷史定位，再觀看《雄獅美術》中的人權案例，最後則是以簽約畫家作為雄獅意念的展現。

二、《雄獅美術》之於鄉土美術的論述

在尋找《雄獅美術》內的人權精神以前，對於其歷史定位的瞭解為首要步驟。蕭瓊瑞在《臺灣美術史綱》中，已指出刊載於《雄獅美術》之席德進〈我的藝術與臺灣〉作為鄉土運動第一聲的代表性，而《雄獅美術》與鄉土美術間的脈絡細節，亦可見於前人研究中。筆者於以下篇幅，將以兩篇前人研究的交叉比對，作為《雄獅美術》與鄉土美術關聯的回顧，並從中尋找《雄獅美術》的編輯意識。

楊繡綾在碩士論文〈從《雄獅美術》看七零年代鄉土美術發展之形構與限制〉中，以「文學雜誌學」作為主要研究方法，剖析 1971 年至 1980 年間《雄獅美術》的編輯策略以及實際論述，觀看《雄獅美術》的時代意義。楊繡綾指出《雄獅美

⁴ 李賢文，《美的軌跡：那些人·那些事·那些夢：雄獅美術四十二年記》（臺北：雄獅圖書股份有限公司，2013），頁 34-35。

⁵ 李阿目，〈發刊詞〉，《雄獅美術》1 期（1971.3），頁 1。

⁶ 蕭瓊瑞，《臺灣美術史綱》（臺北：藝術家，2007），頁 430。

術》高舉鄉土美術的旗幟，有意識地推出臺灣民藝研究、文化造型運動、前輩畫家專輯等企劃，於其中傳遞關懷土地與現實環境的意念。而這樣的意識傳遞在《雄獅美術》1976年開始舉辦的青年繪畫比賽⁷有了更深刻的展現。然而楊繡綾亦質疑，當論述甚至是比賽機制成為刻意操作的對象，鄉土美術與人文的實際連結程度即值得深究。⁸

楊繡綾關注1971年至1980年，十年間《雄獅美術》與鄉土美術的關聯，倪再沁則是於〈重讀雄獅美術二十年——臺灣美術發展概要〉細數1971年至1991年《雄獅美術》的發展重點與歷史意義，並標舉出《雄獅美術》的時代意義：

我的「臺灣美術史」只能編到七零年代的鄉土寫實主義，因為當代的美術史還沒有學者作較有系統的整理，這不能說不是個缺憾，於是，我決定自己整理出從鄉土寫實主義到九零年的臺灣美術，而《雄獅美術》雜誌就是這二十年來最好的史料，因為它是和當代美術一起成長的。⁹

兩位研究者以《雄獅美術》作為主要研究對象與材料，然而為何在倪再沁筆下，《雄獅美術》可作為當代臺灣美術史二十年來「最好的史料」呢？楊繡綾的文章或許可代為回答1971年至1980年十年間的部分。在研究時間的界定上，楊繡綾移植鄉土文學論者之言述，將時間定於七零年代鄉土運動之時，但又於論文結語指出「《雄獅美術》雜誌在七零年代所企圖帶動的回歸鄉土意識，對於往後幾年美術的發展而言，其所產生的發酵作用和連帶關係，恐怕是必須加以深思和探討的問題。」¹⁰延續楊繡綾的期許，《雄獅美術》對於鄉土的熱情與影響力，在1980年後如何存在，又該如何討論呢？交叉復返至倪再沁一文，倪再沁直指1981年「鄉土寫實美術逐漸退潮，不再獨領風騷」，自此《雄獅美術》走向多元，並非完全聚焦於臺灣範圍的本土，中國書畫同樣是《雄獅美術》聚焦所在。¹¹然而《雄獅美術》欲實踐「取之社會，用之社會」的理念並未完全停止，1986年第188期，《雄獅美術》宣告揭開關心公眾藝術問題的序幕，¹²1990年，不管是對於臺灣畫家的介紹抑或是臺灣美術的論述，皆再度大量出現在《雄獅美術》，倪再沁稱之為「臺灣美術光復」。¹³

⁷ 青年繪畫比賽始於1976年，1978年起更名為雄獅美術新人獎，直至1990停辦，共舉辦了15屆。

⁸ 楊繡綾，〈從《雄獅美術》看七零年代鄉土美術發展之形構與限制〉（碩士論文，國立臺灣師範大學美術研究所，2000），頁9、80-82、102-103。

⁹ 倪再沁，〈重讀雄獅美術二十年——臺灣美術發展概要〉，《雄獅美術》241期（1991.3），頁114。

¹⁰ 楊繡綾，〈從《雄獅美術》看七零年代鄉土美術發展之形構與限制〉，頁108。

¹¹ 倪再沁，〈重讀雄獅美術二十年——臺灣美術發展概要〉，頁121-130。

¹² 雄獅美術編輯部，〈編者的話〉，《雄獅美術》188期（1986.10），頁1。

¹³ 倪再沁，〈重讀雄獅美術二十年——臺灣美術發展概要〉，頁131-132。

自兩位對於《雄獅美術》的論述研究，可知本土關懷意識始終存在於《雄獅美術》，那麼人權，是否也以多樣形式在這樣的意識中隱晦現身？

三、《雄獅美術》中的人權體現

實際觀看發刊二十六年的《雄獅美術》，可見「人權」的蹤影。在書寫方式上，大多是展覽資訊、作品介紹、藝術家自述的創作理念等等，它也涉及了諸多主題，例如女性、政治、少數民族、勞苦大眾，這些皆是人權連結的對象。就時間段來看，《雄獅美術》中以臺灣為背景的人權相關議題，集中出現在 1990 年代，且以社論文章、藝術家與作品介紹為主要形式，而以人權為名的展覽資訊，更是僅有 1995 年於臺北市立美術館開展的人權海報大展。

然而，若以境外案例來看，它們的輸入時間是早於本土案例的，並且介紹性文章為其主要形式，包含展覽介紹、藝術家與作品介紹等等。以展覽為例，1980 年代《雄獅美術》中即有多個境外展覽的訊息，例如德國文件展中出現以情治單位、核子戰爭，種族隔離政策等等為畫題之作；¹⁴「溫哥華支援民主運動聯合會」與「加拿大中國學生學者聯合會」聯合於加拿大展出「風暴·迴響」天安門紀念藝術展；¹⁵又或是於香港藝術中心開展的「法國大革命二百週年紀念海報展」在《香港藝訊》一文中明述「法國大革命海報展以人權為主題」。¹⁶

另外，在《雄獅美術》所收錄的人權與藝術相關案例中，境外案例的藝術類型相較於臺灣案例更顯多元化，臺灣多聚焦於「畫作」，而境外如攝影、雕塑、電影等，則可見於《雄獅美術》。

搜羅《雄獅美術》文章內標記而出的人權藝術歷史節點，筆者尋獲了幾項較具備系統性的案例：墨西哥藝術、天安門民主女神塑像、雄獅美術新人獎，以及雄獅的代理畫家劉耿一。墨西哥藝術的介紹在 1970 年代到 1990 年代間反覆出現；天安門民主女神塑像則是作為一種社會運動與歷史見證，出現在封面、編者的話，甚至是《雄獅美術》發行人李賢文所撰之文章；雄獅美術新人獎作為雄獅所推行的比賽，亦可在新人獎得主的言述中尋得人權蹤跡；最後，雄獅的代理畫家劉耿一與人權相關的文章，更是大量現身於《雄獅美術》。由此節，筆者將先爬梳墨西哥藝術、天安門民主女神塑像、雄獅美術新人獎三案例的相關文獻，究明書寫脈絡，並觀看其中人權的意念如何展現。

¹⁴ 蕭索，〈現代藝術饗宴——第八屆德國文件大展記況〉，《雄獅美術》199 期（1987.9），頁 45。

¹⁵ 陳萬雄，〈「風暴·迴響」天安門紀念藝術展〉，《雄獅美術》242 期（1991.4），頁 78-79。

¹⁶ 雄獅美術編輯部，〈香港藝訊〉，《雄獅美術》222 期（1989.8），頁 38。

（一）作為審查機制的反動

前輩畫家顏水龍（1903-1997）於1965年，為其經營太陽牌餅店的世交，創作一幅向日葵壁畫，不料卻因「向日葵」在1970年受到調查局訪問，問其有無毛澤東思想，然而顏水龍以向日葵為主題的本因僅是因店名為「太陽」之故。在與老闆討論後，只好以三夾板封住此畫避免紛爭，直到1989年，三夾板才拆除。¹⁷ 創作因政治解讀而受限的事，李再鈐（1928-）亦有相關經歷。1983年，李再鈐以雕塑品《低限的無限》參加臺北市立美術館開幕展「國內藝術家聯展」，而在開展後與官方洽談作品收購之時，發生了改色事件：1985年，民眾投書作品「好像一顆紅色星星」，於是臺北市立美術館將《低限的無限》，由紅色轉漆為銀白色。¹⁸

白色恐怖之於藝術界的影響不只於畫家與畫作，刊物亦是。在《雄獅美術》創辦人李賢文的記憶中，1975年至1979年時白色恐怖所造成的心理壓力甚至千百倍於出版刊物的財政壓力，彼時，李賢文曾數度受到警備總部等單位調查圖片與文章來源。¹⁹ 然而在白色恐怖的壓力之下，李賢文仍有感於臺灣前輩美術家們因為二二八事件與白色恐怖而失去的舞台與聲音，而決定為其出版系列專輯。1979年時，恰逢春之藝廊的經理吳耀忠邀請李賢文為春之藝廊策展，於是出版物與展覽交相合作，「洪瑞麟——三十五週年礦工造型展」描繪世人看不見的地底礦工身影；「陳澄波遺作展」展出陳澄波在二二八事件不幸罹難後所埋沒之作；「陳夏雨雕塑展」中的人物雕像展現臺灣人樸實形體下飽含的生命力。展覽與專輯對臺灣前輩美術家的推動，再加之《中國時報》人間副刊與《聯合報》副刊的大幅報導，李賢文稱其為「七零年代末，文化界反思本土文化思潮中的重大表徵」。²⁰ 白色恐怖之時的審查並未因此打倒李賢文，反倒是堅定他填補歷史空白的決心。

（二）境外案例的譯介

雄獅關注本土的方式，並不僅限於本土議題的發掘。1977年9月，《雄獅美術》以墨西哥畫家席蓋洛斯（David Alfaro Siqueiros, 1896-1974）之作《我們現代的影像》【圖1】為當期封面，同時刊載〈墨西哥的美術〉與〈看席蓋洛斯畫展並介紹墨西哥——現代畫壇的三巨匠〉二文，前文屬概略介紹墨西哥美術通史之

¹⁷ 沈征郎，〈向日葵廿年後見太陽〉，《聯合報》，1989年8月19日，第3版。施並錫，〈臺灣美術百年〉，《畫布之外》（臺北：前衛出版社，2003），頁332。

¹⁸ 李再鈐，《低限·無限·李再鈐》（臺中：國立台灣美術館，2018），頁86-87。

¹⁹ 李賢文，〈從創刊到停刊——我的心路歷程〉，《雄獅美術》307期（1996.9），頁12。

²⁰ 李賢文，《美的軌跡：那些人·那些事·那些夢：雄獅美術四十二年記》，頁62-64。

文章，²¹ 後者聚焦於墨西哥三位倡導壁畫運動的現代畫家。作者鄭明進為三巨匠下了「熱愛民族國家的席蓋洛斯」、「遠離歐洲回歸鄉土的黎維拉」、「富於阿茲提克精神的奧羅斯珂」的小標，文內介紹三位畫家的生平以及繪畫主題，辛勤的勞動者身影、具戰爭意象的轟炸與軍事武器、展現人性關懷的人物畫，共同常見於三位畫家的作品中。²²

而三位畫家所參與的壁畫運動，亦在《雄獅美術》中多次現身。壁畫運動始於 1922 年，時任公共教育部長的瓦斯康塞洛斯（José Vasconcelos, 1882-1959）邀請畫家共同參與壁畫活動，在公共建設上繪製壁畫。學校、醫院、車站等地的牆，皆成為畫家的畫布，畫家以群眾為對象，於此繪上墨西哥歷史。²³

在高舉本土的七零年代，《雄獅美術》是否試圖以墨西哥案例投射臺灣的意念耐人尋味，但肯定的是墨西哥議題並未終於七零年代。1991 年，作家李渝在〈從墨西哥到臺灣——文化入侵弱勢風格的壓制和復興〉一文中指出墨西哥藝術家在 17 世紀基督教文化導入後，開始尋找本土風格，然而相較於墨西哥藝術家具備的反抗精神，著眼同樣有被殖民經驗的臺灣，文藝的抗爭運動似乎風行於文學界，臺灣畫家順從於體制而缺少反思能力。墨西哥的本土風格是源於外力介入之下的反思，或許臺灣的本土風格亦可在多元文化發展之時尋得歸屬，文句中顯現作者以墨西哥案例投射對臺灣本土文化發展的期許。²⁴ 至 1996 年，《雄獅美術》第 304 期為拉丁美洲當代藝術專輯，封面介紹即直述《雄獅美術》引介拉丁美洲藝術的目的，於此《雄獅美術》長年關注墨西哥案例之因有了解答：

二十世紀的拉美藝術結合西方的藝術文化及自身「身份認同」的創作意識，其走出耀眼的步伐是世紀末中一顆耀眼的明星。他們的藝術歷程與經驗，對於臺灣藝壇討論國際與本土主義之分，當能提供讓我們思考的線索。²⁵

《雄獅美術》對拉丁美洲藝術，尤其是墨西哥藝術的譯介，是意圖以境外案例使讀者思考臺灣本土概念的行動。那麼對於中國八九民運相關藝術行動的系列介紹，即是《雄獅美術》立場的直接表態，同時也是藝術聲援民主運動能夠跨越國界的實際案例。

²¹ 林崇漢撰譯，〈墨西哥的美術〉，《雄獅美術》79 期（1977.9），頁 101-113。

²² 鄭明進，〈看席蓋洛斯畫展並介紹墨西哥——現代畫壇的三巨匠〉，《雄獅美術》79 期（1977.9），頁 90-100。

²³ 林崇漢撰譯，〈墨西哥的美術〉，頁 112。高千惠，〈形式與意義——蘇俄前衛藝術的淨化 V.S. 墨西哥壁畫運動的俗化〉，《雄獅美術》286 期（1994.12），頁 81-83。

²⁴ 李渝，〈從墨西哥到臺灣——文化入侵弱勢風格的壓制和復興〉，《雄獅美術》244 期（1991.6），頁 118-122。

²⁵ 雄獅美術編輯部，〈封面說明〉，《雄獅美術》304 期（1996.6），頁 5。

1989年，中國中央美術學院師生在天安門廣場豎立民主女神塑像，與高懸於天安門上的毛澤東像相對望。²⁶ 雖在六四天安門事件當天，民主女神塑像倒落，但各地陸續豎起民主女神塑像，傳承自由精神：6月7日起，臺灣的淡江大學、國立藝專、東海大學、海青工商師生陸續建造民主女神塑像，其中由國立藝專師生所建之塑像，於6月10日立於臺北中正紀念堂。²⁷ 6月18日，香港維多利亞公園豎起民主女神塑像，塑像面向北方，象徵哀悼北方的民主烈士。²⁸ 不只是亞洲，在歐美各地如美國、英國、法國，皆有民眾發起民主女神塑像響應行動。²⁹ 而這個各地響應的行動，在《雄獅美術》亦有其身影。

1989年6月第220期《雄獅美術》中，收錄中央美術學院邵大箴教授的文章〈向新的山崩地塌般的大波沖去——從中央美院師生參加北京學運談起〉，文內是教授對參與學運之學生的憂心，和對藝術在革命後能夠展現新面貌的期許。³⁰ 同期《雄獅美術》創辦人李賢文發表〈中央美院·救人海報〉一文，展現對中央美術學院師生參與學運的欽佩，同時亦刊出多張中央美術學院學生為支援學運而製作的版畫海報。³¹

下期月刊，《雄獅美術》直接以中央戲劇學院學生繪製的「救人」海報，作為月刊封面【圖2】，同時《雄獅美術》編輯部更以作者身份，撰寫〈從北京學運併裂的藝術火花〉一文，介紹從北京而起，傳遞到臺灣、香港、美國，與義大利的藝術聲援行動。在這些行動中，民主女神塑像不僅是藝術工作者們聲援北京學運的作品，更是民眾向心力凝聚之處，它富含的是希望與哀悼。³² 便如同當期〈編者的話〉所敘：

當那座由北京藝術院校通力合作的「民主女神」像在天安門廣場矗起的情景透過螢光幕廣為世人所睹，剎時它即成為此運動的具體象徵。自六四事件以悲劇收場後，世界各地人士反應激烈，民主女神的複形在各地重新被立起，藝術工作者也紛以此事件為題材，傳遞

²⁶ 〈民主女神塑像聳立天安門 象徵自由精神在大陸生根〉，《中國時報》，1989年5月31日，第7版。

²⁷ 劉曉寧、王建屏，〈打壞一個 再塑兩個 民主女神像 在臺北重生〉，《聯合報》，1989年6月8日，第6版。陳于媯、秦鴻志，〈「民主守夜」護女神 臺中東海大學、高雄海青工商繼淡大藝專之後〉，《聯合報》，1989年6月10日，第6版。

²⁸ 〈民主女神像烈士碑擺設維園痛悼英魂〉，《華僑日報》，1989年6月19日，頁5。

²⁹ 〈民主女神重轟 民運火種長存〉，《中國時報》，1989年7月6日，第9版。〈吾爾開希 李祿在巴黎公開露面 由法國文化部長陪同〉，《聯合報》，1989年7月13日，第1版。〈中共駐英大使館對面 堂堂豎起民主女神像〉，《聯合報》，1989年8月6日，第9版。

³⁰ 邵大箴，〈向新的山崩地塌般的大波沖去——從中央美院師生參加北京學運談起〉，《雄獅美術》220期（1989.6），頁50-52。

³¹ 李賢文，〈中央美院·救人海報〉，《雄獅美術》220期（1989.6），頁53-55。

³² 雄獅美術編輯部，〈從北京學運併裂的藝術火花〉，《雄獅美術》221期（1989.7），頁32-37。

他們的憤慨之情，本刊特選輯此次事件中所見的部分繪畫、雕塑、宣傳、漫畫、圖像，以作為一個時代的見證。³³

在這個跨國境的藝術行動中，《雄獅美術》是傳遞資訊的媒體，同時也是時代的見證者。

（三）雄獅美術新人獎的鄉土關懷

「取之社會，用之社會」的理念，從創刊至停刊，始終停留在《雄獅美術》創辦人李賢文的心中。以如此理念出發的《雄獅美術》，顯示何種程度的人權精神？前人研究已顯示《雄獅美術》的鄉土之魂，而楊繡綾更指出《雄獅美術》基於對本土之執著，關注社會陰暗角落的鄉土寫實之作屢屢獲得「雄獅美術新人獎」，展現媒體機制對於特定風格的操作。但如此的操作手法易使畫家迷失於形式中，事實上卻是缺乏真實的人文關懷，同時限縮了「雄獅美術新人獎」的發展空間。³⁴

即使楊繡綾提出他的質疑，但《雄獅美術》確實帶動了鄉土寫實題材的發展，並且畫家對於人文的關懷亦非完全與此媒體機制連動：1979年第四屆新人獎得主陳嘉仁（1952-），獲獎作品為描繪拾荒老人的《無題》，對他而言「踏上成長旅途的小孩、戲臺前的鄉下人、為了生活而競爭的都市人、日暮垂矣的老人」，才是赤裸裸的現實，打破西畫與中國畫的技法隔閡，畫下這些常民樣貌，是他心之所向。³⁵ 即使是在楊繡綾研究範圍外的時代，如1983年第八屆得獎者郭育誠（1963-），以現代物質如噴槍、鋁板、鋁框等為創作媒介，完成作品《白色太多了》，其中白色代表的是人類追逐物質和科技所造成環境與心靈的污染，而這樣的生態問題與視野局限終將反噬人類。³⁶ 若是以畫家後續動向來看，1977年第二屆新人獎的得主梅丁衍（1954-），在九零年代回顧鄉土寫實，提出鄉土寫實僅具鄉土虛名，不寫實也不本土的主張，臺灣鄉土文學已醞釀為社會運動，鄉土美術卻因刻意與政治劃下界線而缺少社會辯證。³⁷ 梅丁衍提出他對鄉土寫實的質疑，卻也是他個人對於鄉土美術的個人意志展現。

³³ 雄獅美術編輯部，〈編者的話〉，《雄獅美術》221期（1989.7），頁5。

³⁴ 楊繡綾，〈從《雄獅美術》看七零年代鄉土美術發展之形構與限制〉，頁78-82。

³⁵ 陳嘉仁，〈民族的形象·現實的生活〉，《雄獅美術》103期（1979.9），頁104-105。陳欣，〈陳嘉仁「吾民連作展」〉，《雄獅美術》103期（1979.9），頁106-109。

³⁶ 雄獅美術編輯部，〈得獎者簡介〉，《雄獅美術》147期（1983.5），頁86。

³⁷ 梅丁衍，〈談臺灣美術鄉土寫實中現代意識之盲點〉246期（1991.8），頁88-89。

自雄獅美術新人獎得主的自述中，可見他們創作意念，甚至是對鄉土美術的看法。在面對媒體機制以競賽有意識地推動鄉土寫實之時，參賽者並非是完全迎合形式，而是於作品與言論中展現其個人意志。

四、自由與尊嚴的歌頌者——劉耿一

人權意識在《雄獅美術》所倡導的鄉土美術中隱約可見。那麼在此場域中活動的畫家，展現如何的樣貌？1984年12月，《雄獅美術》的發行人李賢文創辦了雄獅畫廊，³⁸並在1986年至1995年間，與劉耿一（1938-）訂定經紀合約，劉耿一成為雄獅的代理畫家。除了每個月提供經紀金，雄獅畫廊亦替劉耿一舉辦多次個展，同時負責其畫作的銷售，³⁹而《雄獅美術》上，更見多篇劉耿一的相關文章，包含社論、遊記、訪談錄等等，例如1988年起，劉耿一與妻子曾雅雲（1948-）在《雄獅美術》便一同連載〈一位畫家的歐遊札記〉，並持續刊載了17篇，可見劉耿一在《雄獅美術》的活躍。由此，作為雄獅所支持的代理畫家，劉耿一的言述與創作中的意識型態值得深究。

在這社會上相繼湧現的凜然義行，就成了我謳歌創作的靈感泉源，
原以此獻給熱愛臺灣、維護自由與人權的人們。

上段引文為劉耿一1991年所著〈自由與尊嚴的謳歌〉一文的結語，這篇文章不僅刊載於《雄獅美術》，⁴⁰同時也是《社會·風景：劉耿一油性粉彩畫集》的序言。⁴¹1990年至1991年，畫家劉耿一以時下幾件重大社會運動事件為發想，創作了「社會風景」系列，包含《莊嚴的死》【圖3】、《絕食者》【圖4】、《100病房》【圖5】、《野百合的黃昏》【圖6】、《最後的留影》【圖7】等作。劉耿一的畫作具備明顯的社會意識，觀者如藝評的回應，多緊扣「歷史見證」、「本土經驗」、「人道關懷」。關心文化與生活的學者簡炯仁，稱劉耿一「緊扣著臺灣本土社會與時代的脈動，所以他的畫作正為這個不尋常的臺灣社會，留下重要的歷史見證」；⁴²策展人、藝評家陸蓉之，稱劉耿一「將種族、社會、宗教、

³⁸ 〈雄獅畫廊成立〉，《臺灣畫廊產業史料庫》，網址：<http://taga-artchive.org/gallery/detail/20363> >（2023年3月25日檢索）

³⁹ 張閔俞，〈追尋時代激盪中的自我：戰後畫家劉耿一與臺灣意識的興起〉（碩士論文，國立臺灣大學藝術史研究所，2017），頁22。陳曼華編著，《獅吼——《雄獅美術》發展史口述訪談》（臺北：國史館，2011），頁104-105。

⁴⁰ 劉耿一，〈自由與尊嚴的謳歌〉，《雄獅美術》250期（1991.12），頁202。

⁴¹ 劉耿一，〈自由與尊嚴的謳歌〉，《社會·風景：劉耿一油性粉彩畫集》（臺北，雄獅圖書股份有限公司，1991），頁5。

⁴² 簡炯仁，〈緊扣臺灣社會脈動的畫家——劉耿一〉，《雄獅美術》298期（1995.12），頁23。

風俗……等課題，以超越時空的人道關懷，來慰藉彼此心靈的失落與創傷。」⁴³ 以下將爬梳劉耿一這位雄獅代理畫家的論述，藉此理解他的創作意識，並進一步觀察他在《雄獅美術》這個場域發展的時代意義。

（一）關心社會之始

劉耿一，1938年生於日本東京，父親為畫家劉啟祥（1910-1998）。1946年，8歲的劉耿一隨著家人自日本返臺，住在臺南柳營祖父家，這段時光是他的第一個臺灣記憶。兩年後，再度舉家遷往高雄三民區。劉耿一的童年，隨著遷移，很大部份時間在適應著語言、文化，和省籍間的差異。⁴⁴ 1969年，31歲的劉耿一至屏東的恆春國中擔任教職，在此地居住了十年，直到與曾雅雲結婚，才再度回到高雄居住，並專心於創作。1980年代的高雄與劉耿一幼時的記憶已大不相同，對他而言，高雄是個生活資源豐沛，卻充滿陰暗沈悶調性的都市，然而這樣的都市特性以及臺灣社會現況，誘發了劉耿一社會意識的發展，進而創作出多件富含人道關懷意識的作品。⁴⁵

1990年至1991年，劉耿一以時下幾件重大社會運動事件為發想創作「社會風景」系列，藝術史家顏娟英稱其畫題關注「社會政治病態」，⁴⁶ 對於關注的起因有無更具體的證言呢？張閔俞於他的碩士論文〈追尋時代激盪中的自我：戰後畫家劉耿一與臺灣意識的興起〉，引用了1989年時，劉耿一刊載在《民眾日報》之文章〈鄉土的魂魄〉，並尋得了一項回答：

最近，林義雄先生回國的消息，成為各報廣泛報導的對象。突然之間，一股感激與親近融匯起來的情緒，由心底浮升上來。

此次，林義雄先生的來歸，獲得熱烈的迴響，相信許多有理想的人會在絕望中重燃希望。事實上，也叫我從厭惡政治的行為，變成不得不關心政治。⁴⁷

⁴³ 陸蓉之，〈迷霧裡的劉耿一傳奇〉，《中國時報》，1993年12月15日，第33版。

⁴⁴ 劉耿一，〈童年〉、〈童年再見〉，《由夢幻到真實》（臺北：雄獅圖書股份有限公司，1993），頁200-216。

⁴⁵ 劉耿一，〈城市的孤寂〉，《由夢幻到真實》（臺北：雄獅圖書股份有限公司，1993），頁46-48。
劉耿一，〈劉耿一年表〉，《由夢幻到真實》（臺北：雄獅圖書股份有限公司，1993），232-235。
張閔俞，〈追尋時代激盪中的自我：戰後畫家劉耿一與臺灣意識的興起〉，頁136。

⁴⁶ 顏娟英，〈藝術創作的尊嚴——我看劉耿一的近作〉，《雄獅美術》250期（1991.12），頁206。

⁴⁷ 張閔俞，〈追尋時代激盪中的自我：戰後畫家劉耿一與臺灣意識的興起〉，頁56。劉耿一，〈鄉土的魂魄〉，《民眾日報》，1989年11月15日，第21版。

除了張閔俞引用的〈鄉土的魂魄〉一文，1991年，劉耿一於《雄獅美術》刊載的〈自由與尊嚴的謳歌〉，對於他開始關心政治之因有了更為直接的闡述：

陳文成事件造成的衝擊，啟迪我了創作上的社會意識，我感念他為理想殉難，而完成一系列以耶穌被釘十字架為圖式的作品。而真心將社會性題材納入畫中，是從詹益樺自焚而亡開始，《莊嚴的死》一作即敘寫個人對這闕悲劇的深沉哀思。……我的泰半近作，也許散發著濃厚的政治意味，這是因為我強烈地意識到，現階段此地政治發展的瓶頸未能突破，乃是所有社會問題衍生的根源……在這社會上相繼湧現的凜然義行，就成了我謳歌創作的靈感泉源，原以此獻給熱愛臺灣、維護自由與人權的人們。⁴⁸

自以上二引文，可知三事件成為劉耿一開始關心政治議題的啟迪：1981年陳文成（1950-1981）在被警備總部約談的隔天，陳屍於臺灣大學研究生圖書館旁；⁴⁹ 1989年，經歷了美麗島事件與林宅血案的林義雄（1941-），在完成哈佛大學、劍橋大學，與筑波大學的學業後歸國，並發表《臺灣共和國基本法草案》和《心的錘煉：淺談非武力抗爭》兩著作；⁵⁰ 同年，詹益樺（1957-1989）參加鄭南榕（1947-1989）的告別遊行，在行經總統府時自焚。⁵¹ 此三事件促使劉耿一創作具社會性題材之作，以歌頌「熱愛臺灣、維護自由與人權的人們」。

值得注意的是，陳文成事件發生於1981年，劉耿一於此時期受事件啟迪之創作，或許可以成為人權藝術新的歷史節點。在蘇振明老師筆下，1987年解嚴後才有第二階段的人權藝術開展，或許劉耿一的作品便可重構此人權藝術時間軸。

（二）跨越解嚴的人權藝術

1981年，劉耿一開始創作耶穌被釘於十字架的系列畫作，在同時期未刊登的文章〈城市的孤寂〉與〈殉難圖畫記〉中，劉耿一敘寫以十字架為題的畫作其實無關宗教，乃是在隱喻現實中不幸的社會事件。⁵² 在畫作意涵的隱藏之下，

⁴⁸ 劉耿一，〈自由與尊嚴的謳歌〉，頁202。

⁴⁹ 〈陳文成博士殉難事件大事記【1981-2008】〉，《財團法人陳文成博士紀念基金會》，網址：〈http://www.cwcmf.org.tw/joomla/index.php?option=com_content&task=category§ionid=17&id=26&Itemid=85〉（2023年3月10日檢索）

⁵⁰ 〈林義雄先生年表〉，《慈林教育基金會》，網址：〈<http://chilin.url.tw/?q=node/41>〉（2023年3月10日檢索）

⁵¹ 〈五一九遊行 驚傳兩件意外 詹益樺自焚死亡 陳婉真臺北露面〉，《聯合報》，1989年5月20日，第1版。

⁵² 劉耿一，〈城市的孤寂〉，頁46-48。劉耿一，〈殉難圖畫記〉，《由夢幻到真實》（臺北：雄獅圖書股份有限公司，1993），58-59。

1982 年的第 36 屆省展中，劉耿一以油畫部評審委員身份，展出繪有十字架的《哀歌》作為評審委員參展畫作。⁵³ 而至 1985 年，劉耿一在面對《雄獅美術》編輯部提問：「如何把長久接觸陽光、風沙、海浪的喜悅轉移為宗教情操的？」他仍給予了隱晦的回覆：

移居高雄之初，暫寓市區公寓，環境陰暗狹窄，只能看到灰濛的天空，飽受廢氣和噪音的侵擾，生活的空間尖銳的像一根刺，偏又不容易逃避。加上處於這種情況，對人文的思考趨於敏銳；發生在社會上的種種創痛事件，徒增無奈與磨難。於是想到以十字架為主題，表達對生活虔敬者的頌歌，以及人類所背負的苦難，藉十字架那鮮明強烈的造形引人共鳴與聯想。我對這些原來具有批判意識的內容，不作赤裸而激情的表現，而是經由內斂的秩序和規律。抑鬱表達出能為觀者品味出宗教情操的「哀歌」連作。⁵⁴

直至 1991 年，劉耿一才在〈自由與尊嚴的謳歌〉一文中，明確道出耶穌被釘於十字架的系列畫作，為起源於陳文成事件。

自畫作的發展與劉耿一的應對，可知十字架系列畫作在解嚴前即出現，其中《哀歌》更是曾展於省展，然而此系列最直接的創作動機——陳文成事件，卻至解嚴後才直接闡明。《哀歌》即是人權畫作在解嚴前即隱晦出現的例證。

不只是十字架系列畫作，「唐吉訶德」【圖 8】亦是跨越解嚴時間點的案例。1981 年，劉耿一創作一系列以「唐吉訶德」為題材的畫作，並指出作畫動機乃是對於社會「異常現象」的情感表達，而會以唐吉訶德作為人物形象，則是因唐吉訶德的角色特性：

是理想中西方騎士精神的化身，代表時下臺灣所欠缺的獨立特行，勇敢冒險、抗暴鋤強等習性，以及自由、博愛、仁慈、法治、人權等的衍生意義。⁵⁵

於此，劉耿一明確表示以唐吉訶德為題之因，唐吉訶德代表的不只是西方騎士精神，亦是劉耿一將自身對臺灣的期許投注於畫中人物的展現。

⁵³ 〈劉耿一哀歌〉，《臺灣美術知識庫》，網址：〈<https://twfineartsarchive.ntmofa.gov.tw/TW/Search/srcGetData.aspx?aosn=5R5U56KA5R&xd=0EMWM60WM2&xdexd=04M2&xcaid=M10WMD>〉（2022 年 10 月 31 日檢索）

⁵⁴ 雄獅美術編輯部，〈繪出生命的顏色 劉耿一紙上訪談錄〉，《雄獅美術》175 期（1985.9），頁 60。

⁵⁵ 雄獅美術編輯部，〈繪出生命的顏色 劉耿一紙上訪談錄〉，頁 58-59。

(三) 不只是畫作

劉耿一對於社會的關懷，不只顯現於畫作。簽約期間，劉耿一以「鄰園隨筆」為名，在《雄獅美術》上的「焦點藝評」專欄上，發表多篇文章，包含了自身創作理念的抒發，與他對高雄藝文發展的關注。

對於劉耿一而言，環境與畫家是雙向來往的。在上文引用的〈繪出生命的顏色 劉耿一紙上訪談錄〉段落中，已知 1981 年劉耿一移居高雄後，高雄陰鬱的都市環境，和狹小的生活空間，對他而言「像一根刺，偏又不容易逃避」，⁵⁶ 在這樣的生活環境下，劉耿一的畫作色調陰鬱且飽含孤寂。然而也是因面對由鄉村到都市環境轉變的衝擊，使劉耿一的思緒逐漸敏銳，在無奈且憂鬱的情緒之下，對社會事件有了哀悼之情。⁵⁷ 另一面，環境對於劉耿一來說不僅是影響者，畫家同樣也反向影響著環境。當面對社會的陰暗時，畫家不應視之為醜陋的根源，應付諸他的社會關懷於畫作中，並以畫作來引導、喚醒觀者了解人文的真實面。⁵⁸

作為實踐，劉耿一確實創作了多系列付諸社會關懷的畫作，然而不僅於此，他同樣以寫作，來展現畫家對於環境的反饋，特別是他所居住的高雄。例如對於高雄市美展，劉耿一給予了評審與邀展制度上的建議；⁵⁹ 對於流淌在城市裡的愛河，劉耿一指出相較於在愛河舉行熱鬧卻短暫的藝文活動，藝術家更需要的是如英國泰晤士河，或是日本鴨川那般，能夠給予藝術家創作靈感的靜謐河流環境；⁶⁰ 在高雄市推出的「大港都組曲」詩、書、畫系列活動中，教育局曾邀請劉耿一以位於高雄的鋼鐵企業——中國鋼鐵公司為題進行創作，然而劉耿一關心的是官方舉辦盛大活動背後的城市陰暗面，同時此活動的策畫也如同「藝術窄化」，因此選擇婉拒邀展。⁶¹

⁵⁶ 雄獅美術編輯部，〈繪出生命的顏色 劉耿一紙上訪談錄〉，頁 61。

⁵⁷ 劉耿一，〈城市的孤寂〉，頁 46-48。

⁵⁸ 鄰園隨筆，〈陽光照徹下的真實〉，《雄獅美術》192 期（1987.2），頁 18。

⁵⁹ 鄰園隨筆，〈第四屆高雄市美展的迴思〉，《雄獅美術》190 期（1986.12），頁 16-17。

⁶⁰ 鄰園隨筆，〈我們尋求一條靜謐的河流〉，《雄獅美術》194 期（1987.4），頁 25-26。

⁶¹ 劉耿一，〈藝術是一種質疑：我看「大港都組曲」有感〉，《雄獅美術》208 期（1988.6），頁 28-29。

結語

《雄獅美術》與鄉土的連結經由前人的研究已清晰可見，而人權即在《雄獅美術》推動鄉土之時破繭而出。在《雄獅美術》中，人權以一個最具「社會運動」特性的角色出現，在對審查的反動中，在引介墨西哥與中國案例中，也在雄獅美術新人獎中。

人權在推動鄉土美術的《雄獅美術》中尋得，那麼雄獅旗下的代理畫家，是否也抱持著人權意念？雄獅畫廊 1986 年至 1995 年間所代理的畫家——劉耿一，他同樣地活躍於《雄獅美術》，研究其畫作與文章後，可以清楚知道劉耿一認為社會問題乃肇因於臺灣的政治發展，並且本來的絕望與厭惡之情，因發生林義雄歸國、陳文成事件、詹益樺自焚等事件，而成為劉耿一突破心牆的推動力。劉耿一以社會事件作為創作靈感，從開始關心政治，到以唐吉訶德投射他對於紳士精神的嚮往，又到以耶穌與十字架作為對「生活虔敬者」的歌頌與哀悼，最後則是「社會風景」系列中個人理念的抒發。不只是畫作，在《雄獅美術》發表的多篇評論，亦是劉耿一「從創作的畫布延伸到人間」⁶²的展現，他以寫作抒發對於自身的期許、臺灣畫家的期許，甚至是環境的期許。

剖析《雄獅美術》的編輯意識，並以雄獅的代理畫家劉耿一案例為切入點，可見《雄獅美術》為美術與社會大眾建立聯繫的初衷，不只展現於七零年代推動鄉土美術發展之時，在八零與九零年代，《雄獅美術》依舊以媒體與畫家支持者的身份，實踐本土關懷。同時人權在此場域中隱密地生長，在《雄獅美術》月刊中，也在代理畫家劉耿一的畫作與論述中，它跨越了 1987 年的解嚴，也跨越了 1992 年〈刑法 100 條〉對言論自由的箝制。人權與藝術的關聯持續存在，僅是伴隨著情境而有不同程度的表露，《雄獅美術》此一刊物場域便是實質體現。

⁶² 鄰園隨筆，〈從創作的畫布上延伸到人間〉，《雄獅美術》196 期（1987.6），頁 18-19。本文主旨為劉耿一抒發畫家應將對個人創作的追求，擴大為社會環境的美化，關注的焦點從畫布延伸到人間。

引用書目

文獻史料

1. 沈征郎，〈向日葵廿年後見太陽〉，《聯合報》，1989年8月19日，第3版。
2. 陸蓉之，〈迷霧裡的劉耿一傳奇〉，《中國時報》，1993年12月15日，第33版。
3. 陳于媯、秦鴻志，〈「民主守夜」護女神 臺中東海大學、高雄海青工商繼淡大藝專之後〉，《聯合報》，1989年6月10日，第6版。
4. 劉耿一，〈鄉土的魂魄〉，《民眾日報》，1989年11月15日，第21版。
5. 劉曉寧、王建屏，〈打壞一個 再塑兩個 民主女神像 在臺北重生〉，《聯合報》，1989年6月8日，第6版。
6. 〈五一九遊行 驚傳兩件意外 詹益樺自焚死亡 陳婉真臺北露面〉，《聯合報》，1989年5月20日，第1版。
7. 〈中共駐英大使館對面 堂堂豎起民主女神像〉，《聯合報》，1989年8月6日，第9版。
8. 〈民主女神塑像聳立天安門 象徵自由精神在大陸生根〉，《中國時報》，1989年5月31日，第7版。
9. 〈民主女神像烈士碑擺設維園痛悼英魂〉，《華僑日報》，1989年6月19日，頁5。
10. 〈民主女神重轟 民運火種長存〉，《中國時報》，1989年7月6日，第9版。
11. 〈吾爾開希 李祿 在巴黎公開露面 由法國文化部長陪同〉，《聯合報》，1989年7月13日，第1版。

中文專書

1. 李賢文，《美的軌跡：那些人·那些事·那些夢：雄獅美術四十二年記》，臺北：雄獅圖書股份有限公司，2013。
2. 李再鈐，《低限·無限·李再鈐》，臺中：國立台灣美術館，2018。
3. 施並錫，〈臺灣美術百年〉，《畫布之外》，臺北：前衛出版社，2003。
4. 陳曼華編著，《獅吼——《雄獅美術》發展史口述訪談》，臺北：國史館，2011。

5. 劉耿一，〈自由與尊嚴的謳歌〉，《社會·風景：劉耿一油性粉彩畫集》，臺北，雄獅圖書股份有限公司，1991，頁5。
6. 劉耿一，《由夢幻到真實》，臺北：雄獅圖書股份有限公司，1993。
7. 蕭瓊瑞，《臺灣美術史綱》，臺北：藝術家，2007。
8. 蘇振明，〈「二二八紀念美展」問思錄——臺灣「社會圖像」的再生與期許〉，《歷史現場與圖像——見證、反思、再生》，臺北：臺北市立美術館，1999，頁26-31。
9. 蘇振明、蔣榮春、林昌華，《人權與藝術鬥士——歐陽文生命故事》，臺北：國家人權博物館籌備處，2015。

期刊論文

1. 李阿目，〈發刊詞〉，《雄獅美術》1期（1971.3），頁1。
2. 李渝，〈從墨西哥到臺灣——文化入侵弱勢風格的壓制和復興〉，《雄獅美術》244期（1991.6），頁118-122。
3. 李賢文，〈中央美院·救人海報〉，《雄獅美術》220期（1989.6），頁53-55。
4. 李賢文，〈從創刊到停刊——我的心路歷程〉，《雄獅美術》307期（1996.9），頁12。
5. 林崇漢撰譯，〈墨西哥的美術〉，《雄獅美術》79期（1977.9），頁101-113。
6. 邵大箴，〈向新的山崩地塌般的大波沖去——從中央美院師生參加北京學運談起〉，《雄獅美術》220期（1989.6），頁50-52。
7. 倪再沁，〈重讀雄獅美術二十年——臺灣美術發展概要〉，《雄獅美術》241期（1991.3），頁114。
8. 高千惠，〈形式與意義——蘇俄前衛藝術的淨化 V.S.墨西哥壁畫運動的俗化〉，《雄獅美術》286期（1994.12），頁81-83。
9. 陳欣，〈陳嘉仁「吾民連作展」〉，《雄獅美術》103期（1979.9），頁106-109。
10. 陳萬雄，〈「風暴·迴響」天安門紀念藝術展〉，《雄獅美術》242期（1991.4），頁78-79。
11. 陳嘉仁，〈民族的形象·現實的生活〉，《雄獅美術》103期（1979.9），頁104-105。
12. 梅丁衍，〈談臺灣美術鄉土寫實中現代意識之盲點〉246期（1991.8），頁88-89。
13. 雄獅美術編輯部，〈得獎者簡介〉，《雄獅美術》147期（1983.5），頁86。

14. 雄獅美術編輯部，〈繪出生命的顏色 劉耿一紙上訪談錄〉，《雄獅美術》175 期（1985.9），頁 58-61。
15. 雄獅美術編輯部，〈編者的話〉，《雄獅美術》188 期（1986.10），頁 1。
16. 雄獅美術編輯部，〈編者的話〉，《雄獅美術》221 期（1989.7），頁 5。
17. 雄獅美術編輯部，〈從北京學運併裂的藝術火花〉，《雄獅美術》221 期（1989.7），頁 32-37。
18. 雄獅美術編輯部，〈香港藝訊〉，《雄獅美術》222 期（1989.8），頁 38。
19. 雄獅美術編輯部，〈封面說明〉，《雄獅美術》304 期（1996.6），頁 5。
20. 楊繡綾，〈從《雄獅美術》看七零年代鄉土美術發展之形構與限制〉，碩士論文，國立臺灣師範大學美術研究所，2000。
21. 鄭明進，〈看席蓋洛斯畫展並介紹墨西哥——現代畫壇的三巨匠〉，《雄獅美術》79 期（1977.9），頁 90-100。
22. 張閔俞，〈追尋時代激盪中的自我：戰後畫家劉耿一與臺灣意識的興起〉，碩士論文，國立臺灣大學藝術史研究所，2017。
23. 劉耿一，〈藝術是一種質疑：我看「大港都組曲」有感〉，《雄獅美術》208 期（1988.6），頁 28-29。
24. 劉耿一，〈自由與尊嚴的謳歌〉，《雄獅美術》250 期（1991.12），頁 202。
25. 鄰園隨筆，〈陽光照徹下的真實〉，《雄獅美術》192 期（1987.2），頁 18。
26. 鄰園隨筆，〈第四屆高雄市美展的迴思〉，《雄獅美術》190 期（1986.12），頁 16-17。
27. 鄰園隨筆，〈我們尋求一條靜謐的河流〉，《雄獅美術》194 期（1987.4），頁 25-26。
28. 鄰園隨筆，〈從創作的畫布上延伸到人間〉，《雄獅美術》196 期（1987.6），頁 18-19。
29. 蕭索，〈現代藝術饗宴——第八屆德國文件大展記況〉，《雄獅美術》199 期（1987.9），頁 45。
30. 顏娟英，〈藝術創作的尊嚴——我看劉耿一的近作〉，《雄獅美術》250 期（1991.12），頁 206。
31. 簡炯仁，〈緊扣臺灣社會脈動的畫家——劉耿一〉，《雄獅美術》298 期（1995.12），頁 23。
32. 蘇振明，〈藝術與人權的互動發展——以陳武鎮人權繪畫創作為例〉，《臺東大學人文學報》4 卷 1 期（2014.6），頁 63-84。

網頁資料

1. 〈林義雄先生年表〉，《慈林教育基金會》，網址：〈<http://chilin.url.tw/?q=node/41>〉，（2023年3月10日檢索）
2. 〈陳文成博士殉難事件大事記【1981-2008】〉，《財團法人陳文成博士紀念基金會》，網址：〈http://www.cwcmf.org.tw/joomla/index.php?option=com_content&task=category§ionid=17&id=26&Itemid=85〉，（2023年3月10日檢索）
3. 〈雄獅畫廊成立〉，《臺灣畫廊產業史料庫》，網址：〈<http://taga-artchive.org/gallery/detail/20363>〉，（2023年3月25日檢索）
4. 〈劉耿一哀歌〉，《臺灣美術知識庫》，網址：〈<https://twfineartsarchive.ntmofa.gov.tw/TW/Search/srcGetData.aspx?aosn=5R5U56KA5R&xd=0EMWM60WM2&xdexd=04M2&xeaid=M10WMD>〉，（2022年10月31日檢索）

圖版目錄

【圖 1】席蓋洛斯，《我們現代的影像》，1947，油畫，223×175cm。圖版來源：《雄獅美術》79 期（1977 年 9 月），封面。

【圖 2】中央戲劇學院學生，《救人》，1989，海報。圖版來源：《雄獅美術》221 期（1989 年 7 月），封面。

【圖 3】劉耿一，《莊嚴的死》，1990，油性粉彩，76.4×101.4cm。圖版來源：劉耿一，《社會·風景：劉耿一油性粉彩畫集》（臺北：雄獅畫廊，1991），頁 17。

【圖 4】劉耿一，《絕食者》，1991，油性粉彩，76.3×102.4cm。圖版來源：劉耿一，《社會·風景：劉耿一油性粉彩畫集》（臺北：雄獅畫廊，1991），頁 21。

【圖 5】劉耿一，《100 病房》，1991，油性粉彩，101.1×77.3cm。圖版來源：劉耿一，《社會·風景：劉耿一油性粉彩畫集》（臺北：雄獅畫廊，1991），頁 27。

【圖 6】劉耿一，《野百合的黃昏》，1991，油性粉彩，77×101.4cm。圖版來源：劉耿一，《社會·風景：劉耿一油性粉彩畫集》（臺北：雄獅畫廊，1991），頁 30-31。

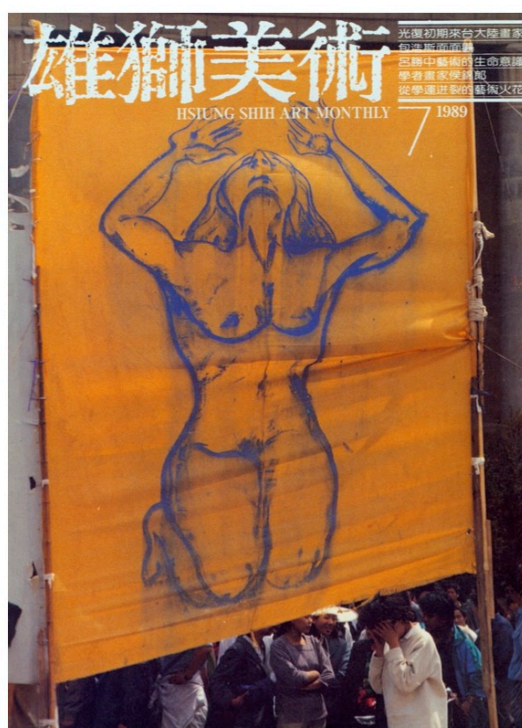
【圖 7】劉耿一，《最後的留影》，1991，油性粉彩，101.7×101.7cm。圖版來源：劉耿一，《社會·風景：劉耿一油性粉彩畫集》（臺北：雄獅畫廊，1991），頁 11。

【圖 8】劉耿一，《唐吉訶德與桑喬潘薩》，1986，油畫，130×97cm。圖版來源：劉耿一，《劉耿一的藝術之路》（高雄：高雄縣立文化中心，1995），頁 24。

圖版



【圖 1】《雄獅美術》79 期（1977 年 9 月）封面，圖為席蓋洛斯作品，《我們現代的影像》，1947。



【圖 2】《雄獅美術》221 期（1989 年 7 月）封面，圖為中央戲劇學院學生作品，《救人》，1989。



【圖 3】劉耿一，《莊嚴的死》，1990。



【圖 4】劉耿一，《絕食者》，1991。



【圖 5】劉耿一，〈100 病房〉，1991。



【圖 6】劉耿一，〈野百合的黃昏〉，1991。



【圖 7】劉耿一，〈最後的留影〉，1991。



【圖 8】劉耿一，〈唐吉訶德與桑喬潘薩〉，1986。