

The Visualization of the Ideology of the Nazi Racial Hygiene — The Portrait of the Commoners

Kuo, Hsiu-ling*

Abstract

In terms of documenting “reality”, portrait paintings are much easier to be manipulated than portrait photography. Despite of the attempt of “authentically” recording the appearance and characteristics of the sitter, portrait paintings do not neutrally reflect the reality. They carry unconsciously the codes that formulate the aesthetic ideal of the community. When this media is employed to portray the commoners, the content and purposes of the artworks were different from the conventional portrait painting. In western art history, we could find that head portraits were often executed without background depictions and were presented in an exactly identical way as the studies of physiognomy. Physiognomy in the 18th century was largely recognized as a branch of scientific knowledge. The system of knowledge was used by Nazi portrait painters to combine “scientific” knowledge with “objective” observations, to formulate a new ideal of aesthetic, and to provide strong visual materials for Nazi racial theory. By examining the relationship among the aesthetics (Romantic Realism), scientific knowledge (physiognomy), and ideology (racial theory), this article attempts to tease out how the concept of an ideal human race in the Nazi racial theory was legitimized and accepted through the visual media of portraiture.

Keywords: Nazism, Portraiture, Physiognomy, Racial Hygiene

* Associate Professor, Department of History, National Chung Cheng University

納粹種族衛生概念的視覺化 ——常民肖像為例*

郭秀鈴**

摘要

同樣是寫實紀實，肖像繪畫比起肖像攝影具備更多人為操作空間。在「真實」記載被描繪者的外觀與性格特質的同時，肖像繪畫也是承載與形塑社群共通理想美學標準的符碼。納粹時期的常民肖像繪畫，常以去除富含背景資訊的周邊物件與景致的方式呈現，且採取如識別證大頭照般的形式構圖，以彰顯五官特質。這使得當時被認為是科學性研究的面相學（physiognomy）研究，巧妙地成為客觀寫實描繪的認知基底，也成為納粹人種理論的重要視覺宣傳媒材。此篇論文試圖以德國第三帝國時期書報雜誌刊物上的常民肖像畫為文本，剖析納粹主義中的理想人種概念，如何在其美學（浪漫寫實主義）、科學知識（面相學）、與意識型態（人種理論）的交互運作下被合理化。

關鍵詞：納粹黨、肖像畫、面相學、種族衛生

* 本文為行政院國家科學委員會專題研究計畫「德國國家社會黨現代化都市計畫與衛生政策」(NSC 98-2410-H-194-108-MY3)之部分成果。本文初稿曾於「視覺文化研究國際研討會」宣讀(臺北：國立陽明大學人文社會學院視覺文化組，2011年12月4日)；完稿曾受中央研究院人文社會中心「衛生與東亞社會研究計畫」之邀，進行學術演講(臺北，2014年5月26日)。感謝兩場論文報告中多位與會先進之悉心指教，本篇文章之寫成，由此受惠良多。

** 國立中正大學歷史學系副教授

一、前言

在今日這個攝影、錄像（電影、電視、錄像藝術）與電腦複合媒材高度發達的時代，很難想像肖像繪畫曾經對觀者具備高度寫實的可信性與可能性。但若我們回溯中、西方藝術史（尤其是西洋藝術史），不難理解在不同時代脈絡下，肖像作品富藏的寫實、紀實意義。概約說來，肖像畫的主要功能在於「記憶」，確保被描繪者（the sitter）的特定特質不被後人遺忘。作為視覺藝術的一個重要別類（genre），歷史肖像畫被用來表揚功績，以歷史見證的形式紀錄特定事件象徵人物的樣貌，藉由被描繪者的豐功偉業，召喚觀者自身人格中可能蘊藏的崇高精神，進而達成風行草偃的崇拜或仿效效應。¹構築在肖像畫這個面向的功能上，肖像者的身分認同，如財富、權力、地位等，也透過配飾、服飾、建築空間場景、自然地貌背景、手勢（站姿）等各種視覺象徵再現。²

美國視覺研究者珍·伯佳蒂（Jean M. Borgatti, 1945-）認為文化特質、藝術執行方式，與作品功能，對肖像作品的生成影響極大，她在這個基礎上將肖像歸納為「一般屬性的（generic）」、「象徵的（emblematic）」、「再現的（representational）」三類。³其中，

¹ 此處對肖像之定義，係根據 Guilhem Scherf 的“*L'histoire incarnée*”一文對於歷史肖像之定義，此文收錄於法國巴黎大皇宮國家畫廊展覽畫冊 *Portraits publics, Portraits privés, 1770-1830*, Allard, Sébastien (ed.), *Galeries Nationales Du Grand Palais, Royal Academy of Arts, and Solomon R. Guggenheim Museum* (Paris: Réunion Des Musées Nationaux, 2006), pp. 236-238. 進一步討論，請見到俊蘭，〈時代容顏：貝何納賀·洪西亞克（Bernard Rancillac）1996-1980 年間的肖像畫〉，《現代美術學報》，18（臺北，2009.10），頁 25。

² 在此必須說明的是，肖像繪畫中的一個重要次別類——「自畫像（self-portraiture）」，是個作品與內涵皆相當豐富的別類，除了繪畫本身的各種意涵，它更牽涉到畫家本身的主體性、自我認知、自我再現，與象徵等許多面向的討論，是肖像別類裡一個內涵豐富的區塊。一個相當值得參考的研究範例，是藝術史學大師 T. J. Clark 談法國畫家大衛的自畫像：T. J. Clark, “Gross David with the Swoln Cheek: An Essay on Self-Portraiture,” in Roth, Michael S., *Rediscovering History: Culture, Politics, and the Psyche* (Stanford, Calif.: Stanford UP, 1994), pp. 243-307. 礙於篇幅，以及此別類與本文主題不直接相關，故本文不針對此主題進行說明或探討。

³ Jean M. Borgatti, “Constructed Identities: Portraiture in World Art,” in *World Art Studies*, edited by Kitty Zijlmans and Wilfried van Damme (Amsterdam: Valiz, 2008), p. 304.

「象徵」類別在肖像研究裡受到特別多的討論，如中世紀肖像裡的耶穌基督、聖人、宗教贊助者等，在宗教作品裡所代表的象徵意義。或者，十八世紀中期以後流行的君王與英雄肖像，此類作品多半採大於真人比例、掩飾缺陷、美化、英雄化被描繪者的方式呈現，並以各種象徵元素展現畫中人物的身分特質，⁴如穿戴皇袍、手握權杖的君王、書寫中的思想家、穿戴華麗珠寶的仕女等。⁵此類肖像不一定強調外表神似，藝術家往往理想化、完美化被描繪者的外觀和形象等各項細節，配以炯炯有神的目光與神情，目的在於表現被描繪者的威望、權勢與財富等，凌駕於常人之上的特質。

除了主題內容與被描繪者的外觀，肖像畫畫面本身的構圖與用色亦頗值得玩味，因為肖像畫作本身的構圖形式與色彩調性可賦予作品不同的意涵。在構圖形式上，其種類包含頭像、半身或全身肖像、側寫、四分之三正面像、全正面像，以及具備或不具背景圖像等類型。頭部肖像最早約莫出現在古羅馬時期的錢幣上，此類肖像被用來宣告且紀念統治者的威權，錢幣上的頭像多半為二分之一側面肖像，呈現當權者之面相輪廓（physiognomic profile）。半身肖像則盛行於十五世紀前葉文藝復興時期的義大利半島與尼德蘭低地，此型態肖像製作者以古羅馬時期藝術為師法對象，二分之一側寫或四分之三正面肖像兩者皆相當普遍，其主要功能不在精準地記錄個人面相與性格，而在模仿古典藝術原則所強調的完美和諧比例，彰顯被描繪者之高貴身分與崇高道德。⁶不過，文藝復興時期的女性肖像畫則多半採用二分之一側寫方式，避免營造出被描繪的女性與觀者目光直接接觸的意象，目的在呈顯其「端莊貞節」的形象。⁷而全身肖像則在中世紀開始，便

⁴ 見賴瑞登，〈「華麗巴洛克」展的哈布斯堡家族肖像畫〉，《故宮文物月刊》，298（臺北，2008.1），頁 6。

⁵ Claude Phillips, “Notes on Two Portraits,” *Burlington Magazine for Connoisseurs*, 26: 142 (1915), pp. 157-159.

⁶ 見花亦芬，〈跨越文藝復興女性畫像的格局——「蒙娜麗莎」的圖像源流與創新〉，《臺大文史哲學報》，55（臺北，2001.11），頁 77-130。

⁷ 見花亦芬，〈跨越文藝復興女性畫像的格局——「蒙娜麗莎」的圖像源流與創

常被用於描繪各個時期宗教政治領袖和權貴人士，如神聖羅馬帝國皇帝、羅馬教廷主教、英國的亨利八世（Henry VIII, 1491-1547）、法國的拿破崙（Napoléon Bonaparte, 1769-1821）、以及德國納粹政權的希特勒（Adolf Hitler, 1889-1945）等，此類肖像有著清晰的權力宣示效果。通常被描繪者壯碩且富壓迫感的全身影像，佔據畫布七成以上的版面，其世俗權力的張顯不僅在於人物的神情與姿勢，更在於其在整個畫面所佔有幅度上充分表述。

在肖像繪畫的色調選用上，則有著灰暗色調或明亮色彩等顯著差異，灰暗色調可表現被描繪者莊嚴肅穆的性格特質，而明亮豐富的色彩則常被用來彰顯畫中主角的身分、財富與權位。不同的主題色階除了被用於營造特定氛圍以外，也受其他背景元素（如地理因素、物質基礎等）影響。例如：文藝復興時期義大利半島北部的肖像繪畫家偏好使用灰暗色彩，理由是此時期可取得的繪畫顏料，往往是不易取得的珍貴礦石或植物原料，鮮明的色彩尤其稀有珍貴。此外，畫家偏好使用深色畫布，為的是可減少背景色料使用的需要，這使得藝術家在描繪莊嚴肅穆或者陰暗的室內場景，甚或呈現冬季缺乏陽光的北方天候景緻時，省時省事許多。⁸在北方文藝復興的代表——尼德蘭低地，許多藝術家在繪畫（尤其是製作肖像）時，也特別偏好使用灰暗色調⁹，尤其是在宗教革命以後，為與紙醉金迷與奢華的羅馬教廷做區別，此類色調被用來呈顯被描繪者對於基督宗教信仰中簡樸、莊嚴虔誠的信念。當然，灰暗色調也被用來表達被描繪者忠貞、不妥協的性格或者其哀悼中的狀態。¹⁰而明亮飽和的色調，除了顏料本身的昂貴

新），頁89。

⁸ 見Paul Hills, *Venetian Colour: Marble, Mosaic, Painting and Glass, 1250-1550* (New Haven: Yale University Press, 1999), pp. 220-221.

⁹ 見Ronni Baer, *Class Distinctions: Dutch Painting in the Age of Rembrandt and Vermeer* (Boston/ New York: Museum of Fine Arts, 2015), pp. 98-99.

¹⁰ 此類肖像的被描繪者，往往是中、老年權貴家族的女性。在一個科技與醫療不發達的時代，幼兒的死亡率相當高，而當時尼德蘭低地從事陸路或海陸旅行經商的男性，因旅途、感染傳染病或戰爭喪生的機率也極高，因此當時的女性大半生在守喪或守寡狀態者極為普遍。

稀有，只有權貴之家所贊助的畫作有機會使用，因此明色系顏料成了描繪權貴者個人風采，及其奢華的物質生活的最佳媒材。¹¹

肖像視覺影像所觸及的文化意義極廣，而其象徵意義的生成過程所能展現的不同社會特質，更是可以豐富歷史探究、進一步理解歷史演變的重要媒材。本文在歷史時程的縱軸上涵蓋的，是法國大革命風潮在歐陸蔓延開後至二十世紀前葉（第二次世界大戰爆發以前）的德語世界；橫向切面上，則以納粹德國官方宣傳機制大幅刊載的平面肖像視覺作品——常民肖像畫為聚焦文本，橫向開展並檢視此一時期的關鍵文化意識形態，透過此類範例理解德國國家社會黨（*Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei*）如何透過特定視覺文類，讓奠基於特定科學概念的種族文化意識型態，成為常民必須接受的「普世價值」。在核心議題上，本文以德國「面相學」（*physiognomy*）相關論述在肖像視覺媒材的運用為主軸，探討種族、性別、社會階級與專業分工等文化特質，如何在此藝術文類中被建構與強化，並剖析納粹意識型態所宣導的理想人種概念，如何在其美學（浪漫寫實主義）、科學知識（面相學）與意識型態（人種理論）的交互運作下被合理化。在理想、現實與美感三者之間，肖像作品企圖結合表面上的神似與內涵深度，以及精神上的內在層面。肖像畫在某個層次上藉由繪畫與公開展示的表現方式，將被描繪者透過平面視覺媒材暴露於觀者的凝視、觀察，甚或審視與批判，但是肖像繪畫更常被操作為服膺各種政治目的的宣傳品。

在此，值得先略釐清的是，眾所周知地，二十世紀前葉，攝影媒材在西方已然是政治人種誌紀實的，最常用也最佳的宣傳工具，但在當時的德國，以繪畫方式完成的肖像作品仍然保有一席之地，尤其是在官方資助的相關出版中。主要的原因是，攝影技

¹¹ John Cage, *Colour and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction* (London: Thames and Hudson, 1995), pp. 84, 147. 色彩與色調所富含的各項意義在西洋繪畫史中扮演著重要的角色，在象徵性、紀念性、階級位階、神聖與世俗、美學、技法與技術、區域性、畫家的個人風格等各方面，皆承載著豐富的歷史意涵。因非本文之主題關切，故在此不將此議題開展論述。

術不如繪畫媒材來得容易操作，儘管當時黑白攝影作品的後製技術已相當純熟，但是繪畫作品中的色彩、構圖、質感、細節刻劃等特質，完全取決於畫家的人為操作。此外，繪畫作為藝術與傳統，尤其是肖像繪畫，所承載與象徵的文化涵養、階級地位，以及所營造出的既定文化特殊氛圍，並非攝影這個當時仍新穎的藝術文類所能完全取代的。繪畫藝術中強調浪漫、歷史文化價值，成為德國懷舊浪漫主義思維的重要底蘊，在十九世紀末，因應工業化與都會化發展，而成為德國浪漫保守派文化支持者所熱衷的基底論述，並在威瑪政府後期，迅速且激烈地競逐社會主流發言權。此派論述者在國族主義思潮的操作下，以「捍衛家園」(Heimatschutz)為旗幟，提倡積極復興與形塑德國文化認同。而高尚藝術(high art)，尤其是傳統繪畫，秉持其學院地位，以及其慣有的受到王權加持的優勢，更成為形塑高尚國族文化與愛國思潮的最佳代言人。¹²在大量地印刷複製，以及以圖說方式編列入教科書的過程裡，傳統繪畫作品超越了其表面的裝飾性功能，延伸為德國這個新興國家串連歷史事實、神話、政治價值的重要媒介。¹³二十世紀初期攝影肖像廣泛受到矚目，這對於肖像繪畫在「真實、神話與政治宣傳」上的操作運用，有著互為印證的輔助功效。以特定目的為創作基礎的肖像繪畫，搭配可被一定程度主觀操作的肖像攝影作品，共同為作品所呈顯的真實性背書。在此同時，高尚文化與「美(Schönheit)」在社會、文化與藝術層面上的意涵，到了第三帝國(The Third Reich)時期的德國，則更遭到了前所未有的政治挪用。一方面，「美」的概念被刻意地置入大眾的每日生活層面，藉以拉攏執政黨與工人族群間的關係，由此應運而生的「工作之美推廣辦公室(Amt für Schönheit der Arbeit)」，是1934年至1945年間納粹黨德意志勞工陣線(Deutsche

¹² Robin Lenman, J. Osborne and E. Sagarra. "Imperial Germany: Towards the Commercialization of Culture," in *German Cultural Studies: an introduction*, R. Burns ed., (New York: Oxford University Press, 1995), p. 32.

¹³ Robin Lenman, J. Osborne and E. Sagarra. "Imperial Germany: Towards the Commercialization of Culture," p. 32.

Arbeitsfront)的子機構。此機構致力於以政治宣傳架構支持納粹政權與意識型態的社群意識，其宣傳文案裡強調勞力工作價值的提高，¹⁴以及以現代化科技物質成果改善工作環境、美化工作空間。另一方面，在傳統藝術發展的媒介上，納粹政府也強勢介入並監控「美」的概念與作品的創造。無論是繪畫、建築、雕塑、攝影或電影等藝術媒材，都必須在復興國族文化的旗幟下，為塑造可彰顯德國文化一致性的官方美學論述提出貢獻。¹⁵美國納粹社會史學家傑佛瑞·赫夫(Jeffrey Herf, 1947-)稱納粹政府這種召喚神祕傳統，與最先進科技、科學研究結合的美學論述為「反動現代主義(reactionary modernism)」，這種反動雖可用「保守」和「反對」來理解，但更重要也不容小覷的是，其主題思維中所不斷呈顯的真實而強烈的現代性與現代主義本質。¹⁵當納粹論述成功地說服大眾，且成為可動員群眾的強勢社會文化的一部分時，若以簡單的「左派或右派」、「進步或保守」等意識型態大旗化約此時期歷史現象，此類詮釋顯然容易落入片面且極端不足的危險。為了避免上述困境，本文試圖以平面肖像繪畫作品，一個一直以來被視為服膺權貴階級的藝術類別，為主要討論媒材，探討肖像繪畫何以在現代社會發展過程中，成為可被用來描繪常民樣貌的媒材？而奠基於實證與數據研究的面相學科學知識，是否又無法自持地為政治意識型態與現代大眾文化教育的結合推廣，提供了知識論述上的利基？

¹⁴ 繪畫方面，例如賽普·希爾茲(Sepp Hiltz, 1906-1967)與李察·克萊(Richard Klein, 1890-1967)、建築部分，最著名的有保羅·路德維希·特魯斯特(Paul Ludwig Troost, 1878-1934)與亞伯·史匹爾(Albert Speer, 1905-1981)，著名的納粹雕塑家為約瑟夫·托拉克(Josef Thorak, 1889-1952)與阿諾·布列克(Arno Breker, 1900-1991)，而攝影師艾列希·黑茲拉夫(Erich Retzlaff, 1899-1993)的人像攝影作品與電影導演萊妮·里芬施坦(Leni Riefenstahl, 1902-2003)等的藝術創作，更是成果斐然。詳見 Peter Adam, *Art of the Third Reich* (New York, NY: Harry Abrams, 1995)。

¹⁵ Jeffrey Herf, *Reactionary Modernism: technology, culture, and politics in Weimar and the Third Reich* (Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1984), pp. 11-12.

二、肖像與德語系面相學

面相學在德語知識體系研究中，有著自成一系的傳統，其主要概念所關注的，是人類五官樣貌所代表的個體內在性格與情緒特質；最著名也最廣為流傳的，為十八世紀瑞士德語區神學家約翰·卡斯巴·拉瓦特（Johann Caspar Lavater, 1741-1801）的面相學研究。拉瓦特在其一系列相關著作中，透過對古希臘、羅馬雕塑、中世紀壁畫，以及當代常民個體的觀察與記錄，系統性歸納整理人類面相資料，並對其所蒐集的資料進行分析、詮釋與闡述。

在《增進對人類理解與博愛之面相學元素（*Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*）》（1775-1778）一書中，拉瓦特大規模整理歸納，並討論人類相貌的種類與相對應的精神特質。拉瓦特的一系列著作在出版的當下，便立即被翻譯成許多歐洲語言，其受重視程度可見一斑。在《面相學元素》一書中，拉瓦特以簡單素描圖像作為輔助說明，將每個個體研究範例的五官，如前額、眼睛、顴骨、鼻子、嘴型與嘴唇等，一一觀察分析，並詳細闡述各項面相特質所代表的性情、精神狀態，以及內在涵養。他在書末雜記裡，一段討論法國啟蒙學者伏爾泰（Voltaire, 1694-1778）面容的紀錄裡提到，五官特質與個體性情間，有著一定程度的對應關係：

其眼睛的外緣輪廓缺乏精確性，眉毛顯露權力，前額展現痛苦、折磨與譏諷性。相反地，其臉部側面輪廓下方部分，則述說著機智的、性急的、精力旺盛的、高貴的與從不詞窮的特質。……眼睛和嘴唇謹慎、小心和聰敏。前額承載著相當多的科學（研究態度）與記憶，精於開發甚過於生產。這張嘴必定說得很傑出、很具深度。¹⁶

拉瓦特認為，由人的眼睛、眉毛、前額等的外觀樣式，可判讀個

¹⁶ Johann Casper Lavater, *Essays on Physiognomy; For the Promotion of the Knowledge and the Love of Mankind*. T. Holcroft trans. (London: G. G. J and J. Robinson, Paternoster-Row, 1789), pp. 231-232.

體性格中的情緒和人格特質。有趣的是，拉瓦特並不認為肖像繪畫作品製作過程中，畫家的人為介入有影響科學客觀事證的可能，他甚至認為透過繪畫，個體性格中稍縱即逝的動態性格特質，或者較為深層不易洞察的特性，可以被記錄和呈現。因此，一件肖像繪畫的是否精良，在於其所能呈顯出的人類內在心智特質，如理解力、傾向、情感、熱情等，無論這些特質的優劣。他表示：

每一個完美的肖像都是重要的繪畫作品，因為它展示人類心靈的特殊個人性情。在此我們嘗試理解，以各自特殊的方式混合在一起的個人傾向、感性、熱情、善與惡等頭腦與心靈特質。透過繪畫，我們可以將這些特性比其在原始自然的狀態中看得更清楚，因為自然的狀態下所有的東西都不是固定的，一切是快速的、瞬間的。同時在自然的狀態下，我們鮮少能透過有能力的畫家所適切詮釋的方式，去注視這些特徵。¹⁷

關於透過藝術家處理而認識個體特質部分，拉瓦特的觀點，在某種程度上是自相矛盾的。他一方面認為透過藝術家的專才描繪出來的作品，可讓人們看到在自然狀態下無法觀察到的個人人格特質；另一方面，他也明白在這些為服膺特殊目的而被人為修飾處理過的圖像和雕塑上，他無法觀察到歷史人物，如古希臘哲人蘇格拉底（Socrates, 469BC-399BC）的真實性格特質。拉瓦特在談奠基於靜態圖像研究的面相學對理解人類性格特質的侷限時，以蘇格拉底為例，他表示：

最令人厭惡的邪惡，往往隱藏在最美的面容下。某些枝末節的特徵，是雕塑家無法用雕刻刀表達出來的，（這些特質）只能偶爾被看出來，尤其是五官在動態情境下，才能顯露出最龐大的邪惡氛圍。（相反地）類似的錯覺也可在被

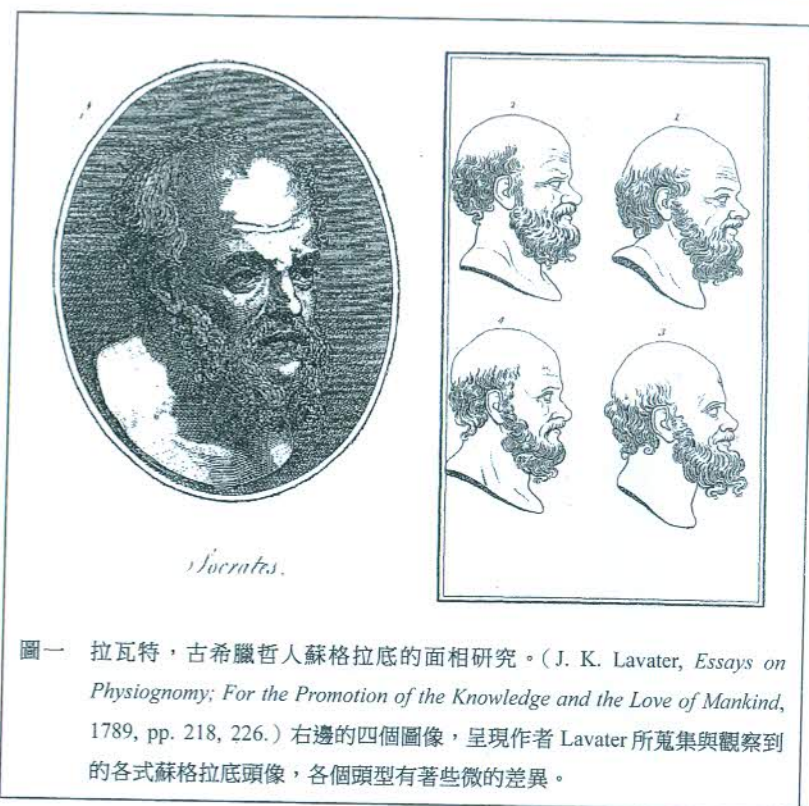
¹⁷ Richard Brilliant, *Portraiture* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991), p. 78.

扭曲的，或者強而有力、富創造力的面容上看到，例如蘇格拉底（的肖像）。最美、高貴、活躍的智慧和美德特點，只能經由某些難以言傳的特質被發掘，只有在五官的動態狀態下，才能被旁觀者察見。¹⁸

在此，拉瓦特的論述想表達的是，特定的面容特徵或許標示了個體的性格特質，但外觀的美醜並不與個體性格的善惡直接對應。一張整體外觀姣好的面容，也可以是醜陋、險惡心智的偽飾，因為美與善並不總是同時並存。此外，某些特定人格特質是無法從靜態圖像裡觀察到的，畢竟靜態的平面繪畫或立體雕像記錄，勢必是經過藝術家人為處理後的「二手資料」，所能傳達資訊的真確性有限，而拉瓦特是否認為這「真確性」取決於繪畫者與肖像雕塑者的個人功力，且決定了肖像作品的成功？就不得而知了。拉瓦特以古希臘哲人蘇格拉底的肖像為例，用了一個完整的章節來探討這位影響深遠的哲人其肖像所展現的哲人特質。他認為，歷史文獻資料裡（無論是肖像畫或雕塑）所呈現的蘇格拉底肖像，其面容與表情皆無法用慈眉善目來形容，看上去是既扭曲且醜陋的，無法彰顯其高貴、偉大、崇高的性格特質。因此他在此案例研究裡，特別提到了某些人格特質只可能在動態的臉部表情裡感受到。此點或許是拉瓦特對於實證觀察與量化研究中無法歸類的獨立個案，所給予的補充說明，也就是另闢一個類別以補不足。他顯然認為，為了讓後人從肖像中感知偉人的精神特質，適度地部分修正是可被允許的。這樣的觀點和論述方式，很顯然不符合科學精神，這也是部分史學家稱拉瓦特為「偽科學」研究者的原因。¹⁹

¹⁸ Johann Casper Lavater, *Essays on Physiognomy; For the Promotion of the Knowledge and the Love of Mankind*, p. 220.

¹⁹ Richard Brilliant, *Portraiture*, p. 78.



圖一 拉瓦特，古希臘哲人蘇格拉底的面相研究。（J. K. Lavater, *Essays on Physiognomy; For the Promotion of the Knowledge and the Love of Mankind*, 1789, pp. 218, 226.）右邊的四個圖像，呈現作者 Lavater 所蒐集與觀察到的各式蘇格拉底頭像，各個頭型有著些微的差異。

面相學在十八世紀德國，作為與視覺表現形式相關的研究，引發廣泛的討論。此領域論述在後續的眾多爭議中，不僅未遭淘汰，反而成為十九、二十世紀犯罪人類學與種族論述廣泛應用的理論。²⁰其部分理由在於，面相學論述以及相關論作，一定程度

²⁰ Andreas Käuser, "Physiognomik-Transformationen eines Diskurses über das Gesicht," in *Gesichtsdetektionen in den Medien des zwanzigsten Jahrhunderts*, W. Beilenhoff et al. eds. (Siegen, Germany: University Verlag Siegen, 2006), pp. 54-56. 十八世紀後半葉，歐洲犯罪人類學論述與社會的衰敗失序發展間的關係，在法語與義大利語世界有著相當豐富且熱烈的出版與討論。一方面，自達爾文的《物種起源說》（1859）問世以後，一連串人類或者人類社會是否持續「進化」、「進步」的概念成為議題；另一方面，普法戰爭前後法國文學界與醫學界，代表性人物如 Émile Zola 和 Gustave Le Bon，不約而同地熱切探討社會的「衰退（*dégénérescence*）」現象。約莫同一時

上，反映了此時期的一種特有現象，也就是一個群體面相逐漸形成，並進一步統合地反映個體特殊經驗的時代。²¹這種個體性逐漸消失／隱身於群體中的現象，是在二十世紀初期德國文化觀察家如班雅明（Walter Benjamin, 1892-1940）、克拉考爾（Siegfried Kracauer, 1889-1966）、齊美爾（Georg Simmel, 1858-1918）等的作品中，經常出現且被註記的現代性（modernity）特質與趨勢。另一個讓面相學在世紀之交（*fin de siècle*）再度受矚目的原因，是在十九世紀、二十世紀初期，此區域以德語系基督新教精神為基礎，集結了多方新教知識菁英論述，例如：歌德（Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832）反牛頓（Sir Isaac Newton, 1643-1727）自然科學學說的自然哲學（*Naturphilosophie*），在浪漫主義哲學家謝林（Friedrich von Schelling, 1775-1854）的闡述下發揚光大；另外，經尼采（Friedrich Schopenhauer, Nietzsche, 1788-1900）大力提倡而影響一整個世代的德國菁英的生命哲學（*Lebensphilosophie*），以及叔本華（Arthur Isaac Newton, 1680-1788）具體言說的文化悲觀主義，也透過史賓勒（Oswald Spengler, 1880-1936）的著作《西方的沒落（*Der Untergang des Abendlandes*, 1918）》廣為流傳。²²

自 1918 年至 1930 年代，面相學理論進一步被大量挖掘與發展，以致在納粹執政時期，此傳統被進一步操作且轉化為以生物人類學為本的種族淨化論述。此外，此時期現代性特質的表述大量倚重視覺媒材，在講求速度、效率、直覺、與表象的現代社會

期，義大利人類學家 Cesare Lombroso 建立起了把犯罪與人種差異串接在一起的人類學研究。這些是十九世紀後半葉，歐洲種族論述蓬勃發展的重要背景與脈絡。關於這方面發展的總體樣貌，見 Daniel Pick, *Faces of Degeneration: A European Disorder, c. 1848-1918* (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1989).

²¹ Matthias Uecker, "The Face of the Weimar Republic: Photography, Physiognomy, and Propaganda in Weimar Germany," *Monatshefte*, 99: 4 (Winter, 2007), p. 474.

²² Richard T. Gray, *About Face: German Physiognomic Thought from Lavater to Auschwitz* (Detroit, MI: Wayne State University, 2004), p. XX. 相關德國哲學思想發展，可在此著作中進一步窺見。Gray 在 *About Face* 一書中，以德語系面相學論述為研究對象，就哲學、社會與歷史面向，探討自 Johann Caspar Lavater 到 Hans F K Günther 的德語系面相學大師的論述背景與脈絡，並推導出科學客觀性不足的面相學，如何在環繞著德國論述的西方世界觀裡被接受、且成為主流。

裡，面容（face）是眾多視覺意象中極具代表的一環。赫爾穆特·普萊斯納（Helmut Plessner, 1892-1985）在其人類學哲學研究裡，談到了現代性特質的發展過程中，人造技術的介入的無法避免，它使得社會關係朝向一種非個人（*unpersönlich*）的形式發展，導致社會中普遍地產生「距離感取代親密感，拘謹侷限取代坦白直率，普世性的抽象原則取代了個別的具體性」的現象。²³著重於表象的面相學，建構了以面容識別個人性格特質的概念與習慣，而個體特質中無法言喻的性格成分，則在此簡化與表面化的過程中快速地消失。面相科學研究在十九世紀末，逐漸與數據研究方法結合，並受到更廣泛的矚目，這與當代關於直接且快速判讀人性與決定人際關係的社會互動方式，互為表裡關係，很難說何者為先。以面容、外表特質為觀察對象的面相學，很容易導致人與人、人與社會的關係被化約成表象（個體面容）的效果。關於這個表象化的理解人性的論述，普萊斯納在 1920 年代時即指出，這是一種「面具化」的社會關係。²⁴現代社會中這種普遍以面具為再現與認同符碼的形式，這種遮掩不僅有礙溝通，也對社會與政治總體發展有著高度的危險，因為它不僅塑造且強化了各種刻板印象，更加深了人與人之間的藩籬。這對於工業化、都會化後，人與人關係已疏離的現代社會關係，是雪上加霜。面相學將靜止的面容特徵意象與各種身分認同賦予連結，在認識論上是個頑強、盤固的理論原則，儘管後世動態視覺媒材的出現，也未能立即撼動其立論根本。

就實務應用與操作的層次而言，以面相學為主要論述觀點的視覺出版著作，在 1910 年代中期以後的德國尤其繁多。第一次世界大戰期間，擔任德國戰俘營軍官的奧圖·史帝爾（Otto Stiehl, 1860-1940），在 1916 年出版了《我們的敵人：九十六幅德國戰俘頭像（*Unsere Feinde: 96 Charakterköpfe aus deutschen Kriegsgefangenenlagern*）》。

²³ Günter Dux, O. Marquard, and E. Ströker (eds.), *Macht und Menschliche Natur* (Frankfurt, Germany: Suhrkamp, 1981), p. 40.

²⁴ Andreas Käuser, "Physiognomik-Transformationen eines Diskurses über das Gesicht," pp. 74-77.

此書記載蒐羅了 96 幅戰俘的頭部攝影肖像，在這些五官輪廓清晰呈顯的黑白面相照片旁，作者詳細地註記了每個被拍攝者的個人出生地資料，以及根據他們在戰俘營中的行為表現，所觀察到的五官面相、人格、生活習性等特質，作為研究族裔特徵的註記。作為戰俘營的高階軍官，史帝爾可近距離、不限時間、不限地點地觀察這些戰俘。被觀察的戰俘們主要來自當時與德國對峙作戰的協約國盟軍國家，如英國、法國、加拿大、比利時與俄羅斯等國，以及這些國家的殖民地傭兵，如來自北非區域的阿拉伯人、西非非裔黑人，以及印度、中東、韓國傭兵等。史帝爾的這本人種誌著作，以強烈的愛國心與國族主義意識為基調，此著重點可由他針對對德發動攻勢的主要國家（英國與法國），所提出的嚴厲批評中清楚地感受到。史帝爾表示，由英、法「主導發動」的對德戰爭既是野蠻的，也是反啟蒙、不公不義的：

如果我們不能成功地抵抗這群複雜野蠻的族類，我們復興繁榮的家園將完全被摧毀。……我們不得不將教養良好，在藝術、科學與文學等各方面受過良好啟蒙教育的兒子們送上戰場與這些野蠻族類對峙，這是件令人痛心的事。儘管如此，讓人更印象深刻的，是（這些兒子們）他們成功地捍衛了國土的榮耀。²⁵

種族傳續、捍衛現代文明與保家衛國的使命，是史帝爾論述的核心關切，他雖宣稱此書為「客觀中立」的人種誌研究，但毫無疑問地，此書作為官方政治宣傳與軍事敵我意識的工具的色彩極度鮮明。而他記錄這些戰俘性格特質的文字敘述，儘管多半為負面字眼，卻堪稱觀察入微。正是這鉅細靡遺的資料蒐集與分析論述方式，使得這部著作成功地運用攝影肖像在視覺上強化種族差異，以面相作為便利識別差異的媒介，快速也立即地加強了德國第一次世界大戰期間，在國內與佔領區域間的種族敵我意識。

²⁵ Otto Stiehl, *Unsere Feinde: 96 Charakterköpfe aus deutschen Kriegsgefangenenlagern* (Stuttgart, Germany: Julius Hoffmann, 1916), p. 31.

約莫同一時期，猶太復國主義作家阿諾·茲懷格 (Arnold Zweig, 1887-1968) 與畫家黑爾曼·史特拉克 (Hermann Struck, 1876-1944) 合作出版的《東歐猶太人面容 (Das Ostjüdische Antlitz)》(1920)，則以一系列的碳筆素描肖像呈現東歐區域猶太族裔常民樣貌，如長著大鬍子的猶太老者、衣衫襤褸的猶太工人，以及青年男性、女性、兒童的二分之一或四分之三側寫。以大篇幅的文字論述，闡明東普魯士以及波蘭區域猶太人的傳統風土民情與種族性格特質。茲懷格與史特拉克企圖藉由對東歐猶太人性格特質的討論與標示，召喚德國境內猶太人對此區域貧窮、弱勢同胞的認同與支持。儘管書中的素描肖像繪畫清晰地呈顯了東歐猶太人的五官面容，但文字部分關於面相五官的論述卻著墨不多，著重於對其生活方式（種族、語言、風俗、文化等）與性格中樸實、真誠特質的描述。著作標題中的「面容」一詞，在此書中被用以表達波蘭境內受迫害與屠殺的猶太人的真實生存境地。在視覺媒材與文字作品同等受矚目的年代，此書實質上所造成的效果，是使得原本已在德國大都會社群裡被排斥的猶太人，以及具備相似面容特徵的其他族裔個體，其面容與族裔特質更容易被識別、被放大檢視與被標籤化。²⁶

與一般所知概念相違背地，反猶論述並非納粹時期的特有發展，在納粹奪權之前的威瑪時期，此類強調面容的人種誌、民族誌相關著作出版量已相當豐沛，只不過此一時期的相關視覺出版，以攝影媒材居多。例如，路德·斐迪南·克勞斯 (Ludwig Ferdinand Clauss, 1892-1974) 的《種族與人民的靈魂與面容 (Von Seele und Antlitz der Rassen und Völker)》(1929)，同樣地依循拉瓦特於十八世紀提出的類科學面相研究，大量羅列各類族裔攝影肖像，

²⁶ 關於猶太人與猶太人體態、面容特徵的描述，在許多當代歐洲面相學、人種誌研究裡，得到了相當廣泛的討論，這些論述不僅醜化和汙名化 (stigmatise) 猶太人意象與族裔特質，更加深了十九、二十世紀之交已然深植於西方社會的反閩族、反猶思維。後世探討此一現象的研究出版繁多，在此不深入開展。關於此方面論述的總體性論述整理，見 Sander L. Gilman, *The Jew's Body* (New York: Routledge, 1991), pp. 10-37.

以區別當代德裔亞利安人的五官特質。而恩斯特·云格 (Ernst Jünger, 1895-1995) 的《世界大戰的面容：德國士兵的前線經驗 (Das Antlitz des Weltkrieges: Fronterlebnisse deutscher Soldaten)》(1930)，則以戰地記者實錄的方式側寫德國戰地實況。兩百張攝影照片中，除了拍攝德國軍人的戰地操作實況，也大篇幅地刊載被俘虜敵軍的頭像照片。

納粹第三帝國的作品，則是攝影與繪畫肖像兩者並用、相輔相成的狀態。布魯諾·舒爾茲 (Bruno Schultz, 1901-1997) 的《德國種族頭像 (Deutsche Rassenköpfe)》(1935) 是一部種族圖鑑作品，收錄了其四十三幅參賽得獎之黑白人像攝影作品，每張攝影頭像作品皆標示著被攝影者父母的族裔，或者其出生地。此部著作依面相特徵，將德國境內主要族裔分為五大類，分別是北方種族 (Nordische Rasse)、地中海種族 (Mittelländische Rasse)、地中海第拿里人種 (Mittelländisch-dinarischer)、混合第拿里種 (Mischtypus Dinarische Rasse)，與東方種 (Ostische Rasse)。舒爾茲觀察並記載這些人物的五官、臉型、髮質等特質，以一種有如動物學物種研究的文字闡述上述人種的性格特質，強調「人民與種族 (Volk und Rasse)」意義，並標榜純正德國血統的特殊性。²⁷卡爾·甘查 (Karl Richard Ganzer, 1909-1943) 的《德國領導人物面容：兩千年來德國奮鬥者與開拓者的兩百張肖像 (Das deutsche Führergesicht: 200 Bildnisse deutscher Kämpfer und Wegsucher aus zwei Jahrtausenden)》(1935) 則收錄了兩百張德國領導人的肖像，包括繪畫、雕塑與攝影類作品，號稱這個圖集呈現了德國歷史中領導階級菁英堅毅、刻苦、睿智等各項特質。這些出版品皆刻意地操作肖像的真實性與科學研究方法，推論證明生物性五官面容 (面相) 對人種性格特質所具備的決定性意義，將族裔與血脈間的緊密關係透過量化而合理化。

²⁷ Bruno Schultz, *Deutsche Rassenköpfe: 43 preisgekrönte Bilder der fünf in Deutschland vertretenen Hauptrassen* (Munich, Germany: Lehmann, 1935), p. 8.

三、肖像與紀實

除了在時代與媒材性質的差異，在實質內涵上，肖像所能反映與刻劃的真實 (紀實) 性可議處甚多，在視覺藝術的進程發展上屢遭挑戰。1860 年代法國的時事寫實諷刺漫畫家洪諾黑·多米爾 (Honoré Daumier, 1808-1879)，便曾以詼諧的方式提出質疑。在他的一張名為「展覽會場群眾 (Le Public à l'Exposition)」(1864) 的漫畫作品中，描繪當時在巴黎備受矚目的藝術沙龍展覽中，一位中上階級的肖像雕塑贊助者站在他的肖像雕塑前，驚訝地發現為他完成這座胸像雕塑的雕塑家，或許因為美學傳統的考量，未在他的雕像上加上他從不離身、帶著學究味的眼鏡，以及象徵著他身分地位的西裝衣領。這發現，使得這座胸像肖像的本尊感到渾身不自在，在這座代表自己的肖像前大表不以為然。在漫畫下方，多米爾下了註腳——肖像贊助者說：「不可否認的，這的確是我，的確是我，也的確是我的輪廓，不過我一直覺得相當遺憾的是，藝術家竟固執到不願意加上我的眼鏡和領子！」²⁸肖像的寫實度該記錄被肖像者到何程度才是真正紀實？多米爾的這件漫畫作品以詼諧的方式，充分展現了肖像、藝術、紀實間的弔詭關係。²⁹

除了傳統的雕塑與繪畫等藝術文類，另一項與肖像的紀實、寫實高度相關的視覺媒材是攝影。十九世紀初期法國化學家路易·達蓋爾 (Louis Daguerre, 1787-1851) 的發明，開啟了人們高度熱衷於看似不需人為工藝性手法介入的機械式影像生產年代，使得攝影媒材在二十世紀初的歐洲備受矚目。一般大眾對於攝影的真實表現度有著前所未有的信賴，在大眾媒體如報紙、廣告、藝術，乃至政治宣傳品，皆充斥著以此媒材做表述的例證。當時的大眾對於批判性文化菁英們提出的所謂「新視角 (Neues Sehen)」，這個在美學上質疑與批判攝影效果的觀點，並不感興趣，儘管當時攝

²⁸ 圖說見 Cornell University Library, The Herbert F. Johnson Museum Collection. (<http://library24.library.cornell.edu:8280/luna/servlet/detail/CORNELL~1~1~26281~930005:L-e-Public--A-L-Exposition-----II-n#>) 查詢日期：2014.2.19。

²⁹ Richard Brilliant, *Portraiture*, pp. 60-61.

影影像的後製修片技術 (retouch) 的使用已相當普遍。³⁰德國都會文化菁英如布列希特 (Bertolt Brecht, 1898-1956)、克拉考爾、班雅明等, 相繼提出對攝影影像真實性的質疑。布列希特指出, 在毫無生命的靜止影像被呈顯的過程中, 在影像與社會間原本存在著的看不見的有機網絡, 這個連結網絡被截斷了; 產生的結果是, 影像主體的背景脈絡被消除或者變得不明, 以至於其所能提供的訊息變得相當有限, 而其可信度也因此而大幅降低。³¹克拉考爾則認為, 只有抽象而分析性的思維方可穿透事物的表象, 同時, 必須經由理解事物 (影像) 的功能脈絡, 才能覺知影像的真實意涵。³²班雅明則更進一步針對將肖像圖像與面相學串連的論述提出批評, 他指出, 面相學 (尤其當被描述者為匿名時) 的「表面價值」, 事實上是時代特色、階級特徵與人格特質等, 被一般化與普遍化處理的最佳體現。面相的功能於班雅明, 與探討個體內在深度無關, 而是粗暴地忽略了個體特質。³³班雅明在〈波特萊爾筆下第二帝國的巴黎 (Das Paris des Second Empire bei Baudelaire)〉一文中指出:

的確, (面相學) 最明顯的目的是為了在人與人之間, 為彼此提供一個友善的圖像。然而, 生理學以其特殊的方式協助塑造了巴黎人的生活萬花筒, 但此類研究方法無法無限制地運用。人們以借貸人與債權人、銷售員與消費者、雇主與受僱者, 以及更重要的, 競爭者的角色認識彼此。長遠來說, 他們似乎不可能被說服去相信他們的合夥人是例外的無傷族類, 因此, 此類書寫很快地發展出另一個具支撐力的觀點。他們回溯到十八世紀的面相學者, 儘管這些

³⁰ Matthias Uecker, "The Face of the Weimar Republic: Photography, Physiognomy, and Propaganda in Weimar Germany," p. 470.

³¹ Matthias Uecker, "The Face of the Weimar Republic: Photography, Physiognomy, and Propaganda in Weimar Germany," p. 471.

³² Matthias Uecker, "The Face of the Weimar Republic: Photography, Physiognomy, and Propaganda in Weimar Germany," p. 471.

³³ 張小虹, 〈電影的臉〉, 《中外文學》, 34: 1 (臺北, 2005.6), 頁153-154。

論述書寫者與早期的面相學研究者較紮實的研究並無太大關係。在拉瓦特與高爾 (Gall) 的研究裡, 除了純理論與視覺的推動力之外, 還有真實的經驗主義。生理學在沒有加入任何自己的創見下, 侵蝕了這種經驗主義的名聲。他們向人們擔保每個人都可以在沒有任何事證知識下, 辨認路人的職業、性格、背景和生活方式。生理學家將這種能力, 包裝成一個善良的精靈放置於大城市居民搖籃的禮物。³⁴

由這段文字裡我們可以看到, 班雅明儘管高度批判當代過度重視面相、容顏觀察的生理學發展, 但他相當程度地依然相信拉瓦特和高爾等的十八世紀面相學研究, 是有實證、經驗主義基礎、可信賴的科學研究。班雅明對大都會發展的分析, 不僅觀察一個個漫遊於大街上的路人, 也透過可穿透的玻璃廊道觀察都會內在與外在的對應現象。³⁵他認為在某些層次上, 面相學的確可展露人們彼此間樣貌的差異, 同時也協助形塑且展現了當代巴黎都會複雜而豐富的生活樣貌, 但當代衍伸、挪用面相學的研究者, 他們所使用的視覺方法過於簡略, 也因此他們的論述所能呈顯的內涵相當有限。班雅明也指出, 在1840年代的法國面相學家雖然以十八世紀的面相學家著作為參考範典, 但法國面相學者並未深入理解前一代研究者的科學研究精神與內涵, 取而代之的是偏頗的臆測與過度的狂熱。十九世紀後半葉的面相學研究者普遍主張, 透過研「讀」面部五官的細節可理解個體的真性情。³⁶班雅明認為這些研究者所從事的是業餘的研究, 而且在自己都已缺乏長期投注與專業研究訓練的狀況下, 竟試圖對廣大群眾宣導人人都可根據路

³⁴ Walter Benjamin, *Selected Writings, Vol. 4: 1938-1940*, Michael W. Jennings, Howard Eiland, and Gary Smith (eds.), Edmund Jephcott et al. translated (Cambridge, MA: Belknap, 2003), p. 20.

³⁵ Andreas Käuser, "Physiognomik-Transformationen eines Diskurses über das Gesicht," p. 57.

³⁶ Matthias Uecker, "The Face of the Weimar Republic: Photography, Physiognomy, and Propaganda in Weimar Germany," p. 472.

人的面相判讀其職業、性格、人種源頭與生活型態等細節的概念，他對此舉之荒誕頗不以為然。

關於現代都會文化現象有著大量著作的班雅明，對當時蓬勃發展的攝影技術以及此類創作有著高度的興趣，他多次為文專論攝影的文化意義與歷史發展。他在書寫於 1931 年的《攝影簡史 (Kleine Geschichte der Photographie)》中大為讚揚著名攝影家奧古斯都·桑德 (August Sander, 1876-1964) 的面相攝影作品，認為其一系列作品的重要性，在於協助人們根據外表辨別周遭敵友來自何處，尤其是在當時已蠢蠢欲動、隨時可能發生的革命或內戰的氛圍下，「人們將必須習慣於靠著外表來判視他人來自何處。同時，人們也因此必須凝視 (或審視) 他人」。³⁷班雅明敏銳地觀察到，一種新的視覺意象 (習慣) 與新的人際關係，儘管充滿邏輯思考上的衝突，卻正在被建構中。儘管桑德的作品在當代攝影美學上、族裔多樣性上、社會階級現狀上，以及文化特殊性的呈現上等多方面，皆為極具代表性之佳作，普遍地受到開明左派菁英的高度推崇，且在 1936 年後也被納粹政府以未建立「正確」而具代表性的種族面相學為由列為禁書，但是其作品所碰觸到的科學與真實意涵間、個體獨特性與普世化通則間的界線問題，仍然讓桑德的作品，在開明與保守兩陣營內部都頗受爭議。

桑德在 1929 年出版的《時代的面容 (Antlitz der Zeit: Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts)》作品集是其重要代表作，此系列作品的藝術價值，不僅在於視覺主題上開展的革命性創新關注 (如常民生活樣貌、專業性、文化背景脈絡等)，更在於其作品內涵上所觸及的爭議性。阿爾弗雷德·德布林 (Alfred Döblin, 1878-1957) 在為此書做序的時候談到了紀實性的問題，德布林寫道：

我不認為照相機的鏡頭看到的與人類肉眼看到的有何不同。照相機鏡頭可能看得比較不精確，因為它不能移動，

³⁷ Walter Benjamin, *Angelus Novus* (Frankfurt am Main, Germany: Suhrkamp, 1988), p. 242.

但是鏡頭所提供給我們的與我們自己看到的一樣。和人類肉眼視網膜不一樣的是，鏡頭後面的底片可以記錄影像，而攝影家以各種不同的方式使用這些影像，讓它們為不同目的服務，那只純粹是攝影師的問題。而攝影師就像畫家一樣，可帶領我們看到特定的事物，或以特定方法觀看特定事物。³⁸

這樣的說法，在某些程度上呼應了拉瓦特在談論透過視覺肖像作品研究面相學時的優勢，同時也加強了攝影被視為展露真實/真相的重要媒介的角色。德布林讚譽桑德的作品是一種文化史和社會學研究，透過其攝影作品，人們可以觀察到在現代社會的新世代中已然形成的新社會階級與新典型 (Typ)。³⁹當典型一旦被建構出來後，桑德作品對於豐富多元的藝術與社會價值的關切，不可避免地會被其所建立出來的社會階級典型所遮蔽，進而使得個體獨特性在其作品集所建立的群體面容典型中消失。事實上，桑德自身對於影像 (指攝影) 所製造的真實感，及其所具備的危險性亦有相當程度的覺知，他在一篇於 1931 年發表的文章裡表示：「它除了具備能夠展現真實的重大意義，攝影也使得極度危險的假象成為可能。」⁴⁰當然，桑德的作品並不完全只專注於面容，在他的作品裡可看到各行各業當代德國人的生活紀實。他並公開地批評當時主流人種誌面相學研究，指出面相的價值不在生物性的種族基因與遺傳，而在其社會面向的影響，因為人類與其他動物不同，具備了強烈的社會性：「與動物不同的是，人類居住於一個不斷改變中的社會。因此人類比起其他生物更會根據周遭狀態的改變，去發展與調整自己。」⁴¹如同達爾文 (Charles Robert Darwin, 1809-1882)

³⁸ August Sander, *Antlitz der Zeit: Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts* (Munich, Germany: Wolff, 1929), p. 12.

³⁹ August Sander, *Antlitz der Zeit: Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts*, p. 14.

⁴⁰ August Sander, "Photography as a Universal Language," *Massachusetts Review*, 19: 4 (1978), p. 677.

⁴¹ August Sander, "Photography as a Universal Language," p. 677.

的演化論與社會達爾文主義者間的龐大差異，前者著重於探討自然界生物演化的「物競天擇」，而後者則將此理論中「演化」的概念轉而運用於詮釋人類社會中，人與人間為生存和勝出，不計代價、不顧道德的激烈競爭。桑德的看法與達爾文澄清其理論時提出的說法相仿，他們皆認為人類具備社會性特質，此特質讓人類和其他物種無法被等同看待。

除了藉由視覺圖像傳達豐富訊息，肖像繪畫的命名 (naming)，亦即肖像作品的標題 (title)，在肖像意義的產出上亦扮演著重要角色。⁴²命名牽涉到的文字應用，不僅定義、指定、構築了繪畫作品的意涵，也為肖像繪畫提供了一個潛在的、既廣且深的面向。在二十世紀中期以前，藝術作品以「無名 (Untitled)」為題的作風尚未出現以前，圖像作品的命名，即以文字介入的必要性極為關鍵。探究其原因，一方面，圖像並非不證自明的，畫家常善用作品名稱以彰顯其作品意義與價值，作品的標題可以是一種保護機制，例如文藝復興大師提香 (Titian, 1488-1576) 的《烏必諾維納斯 (1538)》，若不以神話女神「維納斯」命名，畫中裸女的真實身分便足以令提香毀譽。⁴³當時願意袒胸露背地擔任藝術家模特兒的女性，若非妓女便是情婦，兩者皆在社會位階與道德標準上無法登大雅之堂，這兩種身分的女性在文藝復興時期雖然不少見，但並非當時主流社會願意公然接受或認可的。⁴⁴就肖像繪畫而言，作品命名給予被肖像者確切 (或者刻意不確切) 的身分，也決定了作品本身意義。作品名稱告知觀者該如何觀看與閱讀作品、控制視覺影像的意涵，而觀者的詮釋權當然也相對地受到限制。在此值得附帶一提的是，文藝復興時期的肖像繪畫作品，多半對於女性

⁴² Jean M. Borgatti, "Constructed Identities: Portraiture in World Art," p. 307.

⁴³ 文字與圖像間豐富且複雜的關係在瑞士結構主義語言學大師斐迪南·索緒爾 (Ferdinand de Saussure)、俄羅斯語言學家羅曼·雅各布森 (Roman Jakobson)、法國文學批評家羅蘭·巴特等符號學大師的理論演繹中已精闡闡述，並非本文之主要論證觀點，故在此不多加討論。

⁴⁴ 文藝復興時期繪畫風格是希特勒與納粹政府極為推崇的古典藝術傳統，其對納粹主流繪畫風格有著極大的影響，故納粹繪畫中時常展現出對文藝復興繪畫風格與畫作命名手法的模仿，故在此特別以之為例類比討論。

被描繪者不具名記載，此與當時社會女性身分相對低落，其姓名通常不存在於公開記錄中相關。

相似的命名 (或不命名) 原則，被運用於後世其他時期的西方肖像作品，對被描繪者身分不具名的肖像，常可被運用於建立或呈現特定時代身分認同上的普世價值，而適當地標示被描繪者的姓名與身分背景，則可操作特定身分認同議題。無論是前者或後者，納粹時期的視覺作品裡，尤其是肖像繪畫，有許多充分操作運用這個特質的實例。納粹文化宣傳部畫家沃爾夫剛·維爾利希 (Wolfgang Willrich, 1897-1948)，在 1930 年代陸續出版了一系列以常民為主題的肖像繪畫文獻與畫冊。維爾利希是納粹時期德國社黨政治宣傳部門裡重要且相對多產的藝術家，不僅繪畫作品豐富，也出版了頗多視覺藝術相關的著作，在納粹種族意識視覺宣傳媒材上，堪稱相當具代表性。維爾利希自 1934 年起為德國第三帝國農業部部長華特·達黑 (Walther Darré, 1895-1953) 工作，為帝國農業部出版了一系列與種族論述相關的圖冊，並為「帝國國家健康處」與「大眾健康局」撰寫關於藝術與大眾健康的出版物。其於 1937 年 1 月出版的著作：《肅清德國藝術殿堂：以北歐藝術精神為發展前提復興德國藝術政策指導手冊 (Säuberung des Kunsttempels: eine Kunstpolitische Kampfschrift zur Gesundung deutscher Kunst im Geiste nordischer Art)》，為 1937 年 7 月 19 日在德國南部的文化大城慕尼黑舉辦的《墮落藝術 (Entartete Kunst)》展覽，提供重要的論述架構。⁴⁵維爾利希在此著作中對當代前衛藝術大肆撻伐，為他贏得納粹黨高層的讚賞。此書嚴詞譴責當時德國的開明左派、社會主義者與布爾什維克黨的藝術作品型態，包括當時著名的前衛藝術家喬治·格羅茲 (George Grosz, 1893-1959)、奧圖·迪克斯 (Otto Dix, 1891-1969) 與「十一月社群」藝術家 (Novembergruppe) 等的各形式媒材作品，稱其作品為無政府主義者的墮落藝術。維爾利希呼籲德國大眾必須清楚地辨認這些污染心靈的作品，盡早排除他們的影

⁴⁵ Wolfgang Willrich, *Säuberung des Kunsttempels: eine Kunstpolitische Kampfschrift zur Gesundung deutscher Kunst im Geiste nordischer Art* (Berlin: Lehmanns, 1937), p. 5.

響，並重新建立健康而高貴的真正「屬於德國人的藝術」。維爾利希著作中的肖像畫作品，除非被描繪者為中、上層階級人士，否則多半未記載被描繪者姓名，僅簡單標示其所從事的工作（如農夫或漁民），以及他所生長的區域。他以類科學資訊方式呈現的臉部肖像，巧妙精緻地透過刻意的繪畫雕琢技巧，將當時普遍被認為是科學性研究的面相學知識與客觀寫實描繪結合，並有意識地進行新美學標準的形塑工作，為納粹種族論述提供了強而有力的視覺宣傳媒材。維爾利希所製作的肖像多半透過繪畫媒介，呈現健康、明亮、樸素而美麗的德國族裔，如農村女性、⁴⁶英挺的年輕農家子弟，和英姿風發、意氣凜然的軍官。在他的畫面裡沒有病、弱、貧窮的德國人民，儘管當時多數德國非上層階級大眾普遍處於挨餓、貧病交纏的生活境況。而他為數甚多的一系列作品，其所描述主題的真實性、可信度與明確性，也因數量（同一主題重複出現）的呈現方式，與當代的面相學類科學研究，一併被自然順暢地透過政治宣傳強化了。

四、納粹種族論述與肖像

納粹主義所謂的「北方種族」，意指自古希臘時期一脈傳承到歐洲北方的民族。納粹黨意識型態與種族論述的重要寫手，亞佛列德·羅森寶（Alfred Rosenberg, 1892-1946），來自一個北歐波羅的海區域的家族，受過良好的高等學院教育。他以德國菁英份子的優越位置，為納粹黨提出許多族裔、藝術、文化相關論述。羅森寶主張所謂的亞利安人（the Aryan）、東波羅的海人（the East Boltic），是在北方進化的特殊而優越種族（Über-race）。德國這個「偉大種族」的血脈奠基於與土地最親近的農民，因為農民與土地的連結最緊密，不會經由遊牧、遷徙、跨區域旅行（商人）而使其國

⁴⁶ 維爾利希出版的肖像圖冊裡有許多範例，見本文附圖圖例。納粹政府將女性擁有強健的肢體視為極重要的健康概念，透過媒體普遍宣達這個觀念。在1930年代的法蘭克福郵報上有一篇評論提到，對女性而言，「彈跳板與運動場比起口紅要來得重要多了」，因為運動可以讓女性身體強健，讓她們臉上、唇上自然洋溢著暎紅粉嫩色澤，而非透過口紅營造。

族精神與血統受到「污染」。在這個論述脈絡下，農民，這個在種族上與文化上最不受其他區域族裔影響、最與外界隔絕的社會族群，他們所置身的生活環境，德國鄉間田野的景緻、健康開朗的意象、閃爍陽光下的金髮碧眼面容、肌肉節理明晰的壯碩身材等，皆被用以作為納粹種族論述宣傳的核心典範。相對於工業化、都會化發展後人口聚集的大城市，那充滿失業、髒污、貧窮、疾病等無數難以解決的當代問題，德國幅員廣闊務農的鄉間村鎮，它們的純樸、封閉、資訊流通不易，成為政治宣傳操作的最佳材料。透過系統性的操作與宣傳推廣，這些相當程度虛構出來的「懷舊」意象，很快地滲透入德國民眾心理，進入大眾生活，不分城鄉，成為每個德國常民的必備知識，此即為藝術視覺媒材與納粹政治意識型態交織的重要節點。希特勒在1935年9月11日紐倫堡納粹黨黨員大會演說中指出：

我們應當發掘並鼓勵能將日耳曼種族與德國人民文化，這些永恆不變的特質，適切表達出來的藝術家。……這就是最後將帶領整個社會走向秩序的媒介，在這個社會裡，一個民族的偉大價值將清楚地（透過藝術）被看見，並同時兼顧社群生活與尊重個人生活。……所有人類偉大的文明創作都來自於社群的共通意識，因此他們的源頭與圖像是社群精神與理想的最佳表現。⁴⁷

反應社群生活的真實面相，原本即為藝術的核心價值之一，但此類將藝術運用於表現「社群」共通理想的政治宣傳，除了過於表面化以外，也特別強調大眾／社群的共通價值、強調群體性的重要。在希特勒的此段演說中，所謂兼顧社群並「尊重個人生活」的說法，其文中提及的「個人」層面，只是被以如同語助詞形式挪用，並且模糊帶過，並不具備實質意涵。在納粹嚴密有系統的文字與視覺作品裡，一再重複地出現與表述的，實是個人不斷地被所謂的「社群共通意識」挾持的狀態，在高度強調群體價

⁴⁷ *Völkischer Beobachter*, 11th November 1935.

值的意識型態重點裡，個人特質被置於不顧，而且是需要為群體犧牲的。⁴⁸當經由政治操作所凝聚的社群意識與共通理想意識型態的大旗被祭出時，個人生命存在樣貌的差異性成為必須被規範與修正的異數。在各種官方視覺出版品中反覆出現的特定面容特質，被以優良族類論述、競賽獎項標示與表揚，達成了系統化統合、形塑與宣導大眾輿論中的審美觀與價值觀的效果。

對納粹德國種族論述的科學理論基礎，貢獻最顯著者，應屬漢斯·根特爾（Hans F. K. Günther, 1891-1968）。根特爾在大學時期主修動物學與地理，其妻為挪威人，根特爾在1920年代初期便已在以慕尼黑為所在地的醫學書籍出版商雷曼（Julius Friedrich Lehmann, 1864-1935）的支持下，出版了一系列與國族主義、種族生物學相關的著作，在當代德國有「種族根特爾（*Rassen-Günther*）」之名。其面相學研究在納粹黨奪權後受到政府的重視，且在1935年由耶拿大學被轉聘至柏林大學擔任要職。在根特爾的種族研究裡，完美的臉部輪廓被視為極度重要。在其被納粹黨員視為種族理論「聖經」的著作《德國民族的種族科學（*Rassenkunde des deutschen Volkes*）》（1938）中，根特爾羅列了一系列以種族科學為題的攝影肖像，包括一般歐洲種族頭像、女性頭像表列，記錄其成長、老化、生病、血液族群、精神狀態等（分為來自北歐、東北歐、西北歐、西南歐、亞爾區等種族），並討論混血者對環境與遺傳所造成的負面影響。他以古歐洲人族類為北方種族的代表，進一步分析後世德語區種族的生活樣貌，以及種族與語言間的關係。除了對當代人種的實際觀察紀錄，根特爾也大量地以人類學方式測量考古出土的頭骨與遺骸，以數量與數據統計呈現歐洲人的種族特質與根源。根特爾與前文所提的拉瓦特的面相學最大差異在於，拉瓦特的研究以彰顯基督宗教的神聖性與反應神學上人的概念為目的，發掘個人外表面相與其內在性格間相對應之處；而根特爾則以遺傳科學與種族概念為依歸，將普世共通的視覺原

⁴⁸ 此演說與隨後於同月16日頒佈執行的紐倫堡法（*Nürnberger Gesetze*）有著密切且完全一致的種族意識型態，在種族衛生意識型態、美學、與群體性之間，串連著的是納粹的種族隔離政策與目標。

則運用在種族議題上。⁴⁹

根特爾在1930年代，為納粹政府製作了一系列以一般大眾為宣導對象的視覺教育文宣，宣導德國優良種族血脈與其他族裔間差異性。⁵⁰其中，一份被廣泛地運用為大眾教育教材的大型海報，將各族裔圖像攝影並置，比較面相上與性格上的特質。（見圖二、圖三）在此海報上，古希臘雕像、德國近代語言學家與教育家威廉·洪寶（Wilhelm von Humboldt, 1767-1835）與工業發明家與鉅子奧古斯特·波席希（August Borsig, 1804-1854）、當代德語區族裔、亞洲人種（蒙古人）等的頭像一一並列，清楚地呈現族裔面相特質。圖像下方的文字說明，將德國境內的歐洲族裔分成六個種類，分別為：北方族類、西方族類、東方（亞爾）族類、第拿里族類（*Dinarische Rasse*）、東波羅底族類、伐利族類（*Fälische Rasse*）。外表特徵部分，以十三個觀察重點分類表述，包括：身形、腿長、顱型、臉型、前額、鼻型、唇型、下巴、腹部、膚色、髮色、眼睛、整體動作。關於這些肢體特質的描述，用的是如色澤、肥胖或纖瘦、高矮、長短等看似客觀的表象觀察記錄，實際上則是相當片面、籠統且概約的資料表列。在根特爾的系列出版著作裡，並未看到其他納粹人類學家常用的人體測量學（*anthropometry*），以及較為精確的尺規度量紀錄研究的使用。

根特爾的科學種族論述，表面上號稱以科學實證、理性為出發，避免列入他個人認為是人為的、非客觀的社會與文化推論論述記錄，但在碰到無法解決的關鍵質疑時，他僅以「無法得到足夠案例」，草草作結。例如：針對面相與精神特質間的連結被質疑的部分，根特爾表示，儘管當時的生物面相學研究無法對此提出有效證據，但可經由基本常識的推論得到答案。例如：儘管生物面相學理論無法用實證方式，證實北方精神特質會否出現在東方人身體上，甚或精神特質可否獨立於其他外在因子（如教育、環

⁴⁹ 在以「誤用與誤解——對北方族裔概念的控訴」為標題的第二章為例，根特爾廣泛地以族裔承傳、遺傳理論詮釋種族概念。見Hans F. K. Günther, *Der Nordische Gedanke unter den Deutschen* (Munich: J. F. Lehmann, 1939), pp. 30-33.

⁵⁰ Hans F. K. Günther, *Deutsche Rassenbilder* (Munich, Germany: Lehmanns, 1933).

境、文化等)純粹地出現於東方人身上,根特爾認為北方精神特質出現於東方人身上的可能性極低,不足以探討。⁵¹

與根特爾所出版的系列著作相輔相成的,是前文已提及的維爾利希為第三帝國農業部繪製的一系列肖像繪畫。自1935年至1943年期間,維爾利希出版了一系列以德國人種為題的肖像繪畫圖冊。這些圖冊的出版,以圖像印刷為主要內容,文字敘述篇幅相對較少且簡略,顯而易見的是,它們講求的是視覺上的訊息傳達,避免將不識字的人口排除在國家政治意識型態的宣導範圍之外。這些圖冊內的短篇文字,其功能不僅在於用最簡短的篇幅介紹這些作品,更重要的是定義和框限所載圖像可能具備的意涵。在《農民作為德國血脈的守護者(Bauerntum Als Heger Deutschen Blutes)》(1935)中,維爾利希寫了一段三頁長的文字簡介,說明這本書中八十四幅黑白印刷出版的農民肖像素描畫作的作品緣起。他表示,為了能真實刻畫德國農民的容顏,他走訪了德國南北許多偏遠鄉村,以炭筆速寫的方式、嚴謹地製作了這一系列農民相貌觀察實錄,他個人完全可以為這些肖像素描和被描繪者外貌間的精準相似性與性格特質的表述背書。⁵²維爾利希也表示,這些作品的製作目的,絕不在表現農民的美,因為若要刻意表現農民的美,他可以有更多其他的方式製作這些圖像,重點在於「真實」刻劃。他和這些農民預先約定好時間,要他們穿著節慶時節的傳統服飾,搭配農民傳統音樂跳傳統農村舞蹈,讓他可以在他們最自在熟悉的情境下,刻畫出農民真實生活的背景氛圍。⁵³

圖二,漢斯·根特爾,德國人種示意圖,以一張大海報裡三十二張頭像攝影(來自六個不同區域人種的五官)表列各民族人種特質,並在海報下方附上文字簡略描述人格特質的表格(Hans F. K. Günther, *Deutsche Rassenbilder* [Munich: Lehmanns, 1933])。這些頭像下方分別標示著相片中肖像人物所屬區域、族裔,而文

⁵¹ Hans F. K. Günther, *Der Nordische Gedanke unter den Deutschen*, p. 75-76.

⁵² Wolfgang Wollrich, *Bauerntum Als Heger Deutschen Blutes* (Goslar: Blut Und Boden Verlag, G.m.b.H., 1935), p. 6.

⁵³ Wolfgang Wollrich, *Bauerntum Als Heger Deutschen Blutes*, p. 8.

字部分則重點說明各族裔五官特質。



圖二 漢斯·根特爾,德國人種示意圖海報中的部分圖像,與其他肖像圖示並置一起,以一張全開海報的方式呈現。(印刷,1933)此處所示的頭像,包括古希臘雕像、德國近代語言學家與教育家威廉·洪寶與工業發明家與鉅子奧古斯特·波席希、當代德語區族裔、與亞洲人種(蒙古人)等,用以呈現不同種族族裔面相特質。

	Nordliche Rasse	Westliche Rasse	Ostische (Alpine) Rasse	Dinarische Rasse	Ostbaltische Rasse	Fälische Rasse
Gestalt	Hochgewachsen, schlank	Kleingewachsen, schlank	Kurzgewachs., untersetzt, breit	Hochgewachsen, schlank	Kurz, kräftig	Hochgewachsen, breit
Beine	lang	lang	Kurz	Lang	kurz	lang
Schädel	Lang, schmal, hinterhaupt nach hinten ausladend	Lang, schmal, hinterhaupt ausladend	Kurz, rund hinterkopf wenig hinausgewölbt	Kurz, schmal, hinterhaupt steil. Wie abgehackt	kurz	Lang bis mittel, hinterhaupt aushebend
Gesicht	Lang, schmal, backenknochen, nicht sichtbar	Lang, schmal, Fochbeine nicht sichtbar	Breit, rund, beträchtlich Fochbeinbreite	Lang, schmal, Fochbeine nicht auffallend	breit	Breit, niedrig
Stirn	Flächig zurückgeneigt, schmal	Steiler, mehr gewölbt	Steil, gewölbt, rund, breit	Weniger zurückgeneigt	zurückgeneigt	Keilförm., minderhoch, steiler
Nase	lang, schmal, aus hoh. Wurzel vorspringend, gerade od. nach außen gebogen	Schmal mit hoher Nasenwurzel	Kurz, stumpf, aus niedriger Wurzel wenig vorspringend, nach innen gebogen	Groß, kräftig, aushoh. Wurzel kräftigvorspringend, imknorpelteil n. Unten gebogen, gegen unten fleischig	Flache Wurzel, aufgestülpt	Kürzer, breiter
Lippen	Schmal	Etwas gesüßtes		Dicker		dünn
Kinn	Schmal, eckig, scharf abgesetzt	Schmal	Stumpf, abgerundet	Breit, rund, hoch	Rund, zurückliegend	Massig, ausgesprochen
Weichteile	mager	Mager	Voll. Fettreich	Steischig, derb	straff	derb
Haut	Rosig, hell, durchscheinend	Bräunlich	Wenig. Hell, gelblich-bräunl. Anscheinend dicker	Bräunlich derb	hell	Rosig, hell, derb
Haare	Reichlich, weich, hell, glatt o. Wellig, Bartwuchs stark	Weich, schwarz oder braun, lockig	Stark, hart u. Stoff, dunkel hartwuchs gering, starke körperbehaarung	Sehr dicht, schwarz oder schwarzbraun, lockig	Hart, weißblond bis aschblond	Dicht, oft wollig, blond
Augen	Länglich eingebettet, hell, (blau, grau), zurückliegend	Braun	Braun (wirken klein), nach vorn liegend	Braun, nach hinten eingebettet	Grau oder hellblau	Hell, mehr grau als blau
Gesamtbild Bewegung Gang	Groß, schlank, kräftig, hell, ruhig, ausschreitend, straff, beherrscht	Klein, schlank, zierlich, dunkel bewegungsfreudig, erregbar, lebhaft	Klein, breit u. Rund, dunkel, schwerfällig, beharrlich, gemächlich	Groß, schlank, derb, dunkel ruhig, schwerfällig	Untersetzt, grob, hell, ruhig	Groß, schwer, hell ruhig, wuchtig

圖三之一 德國境內六個現存歐洲族裔的身體特徵 (原文)

圖三之一，此部分文字說明刊載於原面相海報之下方。將德國境內的歐洲族裔分成六個種類。外表特徵部分，以十三個觀察重點分類表述。其中文譯文，見圖三之二。(此表格中許多描述性語的形容詞不容易完整達意，筆者僅能盡可能貼近原意譯註)

	北方族裔	西方族裔	東方 (亞裔) 族裔	第拿里族裔	東波羅底海族裔	伐利族裔
外型	高大、瘦	嬌小、瘦	短小、粗曠、壯碩	高大、瘦	矮小而有力	高大、壯碩
體	長	長	短	長	短	長
頭顱	長而窄、後腦杓向後突出	長而窄、後腦杓突出	短、圓、後腦杓突出弧度較小	短、窄、後腦杓平直有如刀切過一樣	短	長至中等、後腦杓內凹
臉型	長而窄、看不到顴骨	長而窄、看不到顴骨	寬而飽滿、顴骨寬	長而窄、顴骨不明顯	寬	寬而平庸
前額	平整地向後傾斜、窄	垂直削平、有些弧度	直平、有弧度、圓而寬	略為向後傾斜	向後傾斜	V型、中高、削平
鼻	長而窄、高鼻根前凸、直或者向外彎曲	窄而較高的鼻根	短而鈍、鼻根矮、不太凸出、向內彎曲	大而健壯、鼻根高而有力地向前凸出、軟骨向下彎、很有肉、向下垂	鼻根平、鼻子外翻	較短、較寬
嘴唇	小	甜美的		厚		薄
下巴	窄、有菱角、尖銳、線條俐落	窄	鈍、圓	寬、圓、高	圓、向後縮	大而外顯的
腹部	瘦	瘦	肥厚	有肉的、粗野	緊實	粗壯
皮膚	粉紅色、亮白、通透	泛咖啡色	較不亮白、黃咖啡色、明顯地較厚	泛咖啡色、粗野	亮白	粉紅色、亮白、粗曠
頭髮	量多、軟、輕、柔順平滑或大波浪捲曲、鬚鬚強韌	軟、黑或咖啡色、捲曲	強韌、堅硬、暗色、生長緩慢、體毛較厚實	相當濃密、黑或者黑咖啡色、捲曲	堅硬、金白色到銀灰色	厚、往往毛茸茸的、金色
眼睛	基底長、明亮、(藍、灰)、深邃凹陷	咖啡色	咖啡色 (顯得小)、較為凸出	咖啡色、凹陷	灰或淡藍色	明亮、灰色多於藍色
總體行為模式	高大、瘦、有力、輕巧、安靜、外顯、昂首闊步、自制	嬌小、纖瘦、細緻、晦暗的、行動輕巧、易興奮的、有活力	嬌小、寬廣且圓融、晦暗的、懶散的、固執、閑散的	高大、纖瘦、晦暗的、靜默、粗野、懶散的	矮胖的、粗魯、明亮的、安靜	高大、厚重、明亮、靜默、有能量的

圖三之二 德國境內六個現存歐洲族裔的身體特徵

在《德國面容 (Das Deutsche Antlitz)》(1938) 中，維爾利希的十二幅肖像繪畫描繪純種北方血統的日耳曼人。在此部著作開頭僅一頁篇幅的文字介紹裡，作者說明了此部繪本的出版目的，在於增進一般常民對正統血脈德國人面容的辨識能力。此書中作品描繪的對象是一般常民，包括工人、年輕農夫子弟、農家女孩、軍人、衝鋒隊隊員等（見圖四、圖五）。這些肖像無論是水彩畫或者碳筆素描，皆以黑白印刷方式呈現，畫面中年輕、健康的面容、以明暗漸層 (chiaroscuro) 對比畫法呈現出效果白裡透紅的肌膚，在純樸而無綴飾的裝扮下，顯得特別自然而純粹。維爾利希在此圖冊的引言裡表示，這些肖像畫不僅可以被放在工廠、學校或者一般辦公室裡，作為簡單的牆面裝飾 (Wandschmuck)，且極具教育功能。⁵⁴維爾利希強調自然、純粹的種族的重要性，並且用此概念來談社會文明的發展。奠基於納粹黨所詮釋的德國浪漫主義傳統，他表示人為創造的環境無法促成良善社會的生成，只有以自然為根基，毫無人為干預的狀態下發展出來的，才會是健康且具高價值的社會。維爾利希在其書寫與繪畫作品裡，試圖以北方人種為典範，提倡一種以種族意識為前提的美感標準：「真正的美是身體與靈魂的神聖和諧」，而歐洲的未來「就寄託在這些北方人種了！」⁵⁵維爾利希並表示，人們儘管有情緒上的快樂與悲傷等缺陷，但其內在的「羅盤」總會根據神的旨意展現尊嚴與偉大，自然地嚮往「良善」、「完美」的北方形式 (nordic type)。同樣的道理也可以運用在美的表現上，他寫道：「單就此項良善特質而言，它也適用於『美』，亦即認真嚴肅地看待『美』一詞，它代表了身體與靈魂的高貴和諧。」當人們深層理解「美」這個字的意涵時，就會明瞭它其實是人類身體與靈魂層次的最高表現。關於此書的出版目的，維爾利希寫道：

我出版這本書的原因是，希望藉由它來帶領我們的民族趕上眼前急駛而過的時代列車，以喚起「種族覺醒 (rassische

⁵⁴ Wolfgang Willrich, *Das Deutsche Antlitz*, (Erfurt: Verlag Sigrune, 1938), p. 1.

⁵⁵ Wolfgang Willrich, *Das Deutsche Antlitz*, p. 1.

Erwachen)」。金髮、碧眼等這些北方血脈的共通美好特質相當重要，這些例子看起來是如此地令人嚮往，而這絕不是個別的案例特質。從史拉維希到波登湖、從西發利亞到東普魯士與奧地利、甚至到帝國的邊境，都可以發現德國民族高貴北方血統的足跡，這個民族血統的純正重新決定了歐洲的未來。我們應該無私地重新賦予它優先的權力、義務、與威望，這些是大自然與生俱來的高貴與美的標準。⁵⁶

在此，純粹的血脈被浪漫主義式地賦予高尚價值，並將其等同於天賦自然的一部分，用以區別工業化快速發展、人造的時代現代社會，以及與其應運而生的現實窘境與當代問題。



圖四 《迪特瑪爾申縣（今北德國什勒斯維希-霍爾斯坦州境內）農家子弟》，炭筆素描，原作尺寸不明。（Wolfgang Willrich, *Das Deutsche Antlitz*, 1938, p. 3.）金髮、鼻形英挺、淺色眼睛、眼窩略為凹陷等特質，是納粹種族論述裡的典型北方族裔面容。

⁵⁶ Wolfgang Willrich, *Das Deutsche Antlitz*, p. 1.

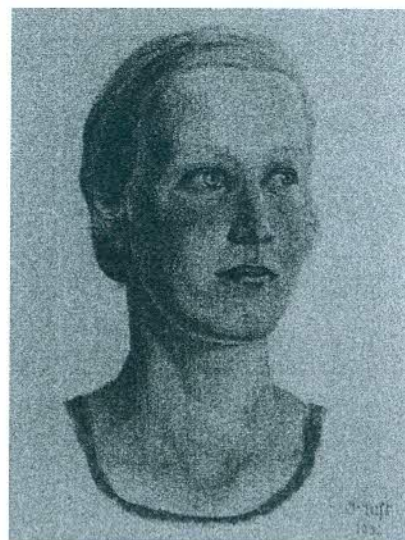


圖五 《西發利亞農家女孩》，水彩，黑白印刷出版，原作尺寸不明。(Wolfgang Willrich, *Das Deutsche Antlitz*, 1938, p. 5) 淺髮色、鼻樑線條直挺的年輕女孩，是納粹種族肖像喜歡選擇描繪的對象。此畫中女孩還帶著簡單純樸的裝束，更能彰顯納粹政府強調的樸實德國農民傳統。

在《南德農夫的北方血統 (*Nordisches Blutserbe im Süddeutschen Bauerntum*)》(1939) 中，同樣由達黑寫序文，內容收則錄了維爾希利和其他未特別載明肖像畫家的肖像畫作。達黑在書中指出，「所有在移民的災難時期永無止盡往返的日耳曼人，至今已清楚地確立是當時為尋求農業移民的德裔種族，他們逐漸進入和平安定的狀態。德意志帝國概念終於在德國偉大領袖的帶領之下自當代的黑暗中浮現，使得在中歐區域的德意志族裔概念得以確立。」⁵⁷ 達黑的論述，將普魯士時期向東拓殖且定居於中歐區域的移民，其國族身分確切地定義出來。他視人口移動、族裔離散為「災難」，因為這意味著人種的混雜，國族意識的模糊與曖昧不清，這樣的發展對於德意志帝國的族裔概念與國家忠誠度都是不利的。此外，他也指出，往中東歐區域移民墾殖的德國族裔，已以平和的方式定居在當地，此點合法化納粹第三帝國統御中東歐區域的正統性。達黑在書中的論述，以西元 800 年的神聖羅馬帝國查理曼大

⁵⁷ Walther Darré, *Nordisches Blutserbe im Süddeutschen Bauerntum* (Munich, Germany: Verlag Bruckmann, 1939), p. 5.

帝時期為族裔歷史源頭，印證德國人在政治與種族上一貫的一統性。接著便將時間點直接拉到近現代，他指出今日德國農夫的社會地位低落，其原因為十九世紀猶太人的荒謬商業行為，導致德國大眾的判斷力蒙受遮蔽，為了導正這個謬誤，「在今日的德國領袖希特勒的帶領下，德國人將重新建立對農夫友善的態度」。⁵⁸ 達黑進一步闡述此書的主要論點，「值得慶幸的是，此類純粹德國的優良條頓血統（也就是北方種族）仍可在今日德國人的土地上找到，在德國土地的任何一個角落的所有德國人身上都流著此種血液」。⁵⁹ 書中羅列了許多經過刻意雕琢的肖像繪畫，像是來自當時的德語區域阿爾卑斯山區上多瑙河 (*Oberdonau*) 村落的少女、奧地利維拉赫鎮 (*Villach*) 的女性等 (見圖六、圖七) 四分之三或二分之一面的側寫肖像中，特意挑選也美化後的人物，有著金髮、碧眼與清晰立體的五官細節，堅毅、篤定的表情，這些特質的呈顯，目的都在彰顯納粹政府所提倡的「正常」與健康的德國人意象。



圖六 Oskar Just, 《Pauline Kletzmair, 欣特施托德爾鎮, 上多瑙河區域 (位今奧地利境內)》, 水彩, 原作尺寸不明, 1938。(Walther Darré, *Nordisches Blutserbe im Süddeutschen Bauerntum*, 1939, p. 15) 金髮、碧眼、白裡透紅的雙頰，這些作品上可以看到的些微差異，是畫作標題上被描繪者所屬的地域和村落名稱。這些名稱通常很明顯地是偏遠鄉區、不見經傳的小鎮，用來強調被描繪者，與世隔絕、血脈不受污染生長背景，與大都環環境形成強烈對比。

⁵⁸ Walther Darré, *Nordisches Blutserbe im Süddeutschen Bauerntum*, pp. 14-15.

⁵⁹ Walther Darré, *Nordisches Blutserbe im Süddeutschen Bauerntum*, p. 15.



圖七 Wolfgang Willrich, *Jlse Esterl*, Villach in Kärnten 鎮 (位今奧地利境內南方), 炭筆素描, 原作尺寸不明。(Walther Darré, *Nordisches Blutserbe im Süddeutschen Bauerntum*, 1939, p. 42) 這幅如同古希臘、羅馬胸像雕塑的肖像構圖, 刻意透過面相肖像畫, 清楚地指涉德國農民屬於亞利安人種脈絡。

維爾希利在《高貴永久的帝國 (*Des Edlen Ewiges Reich*)》(1938) 裡, 亦透過肖像繪畫闡述並定義德國人的北方血統。其內容分為三章, 分別以「高貴血統的連結 (*Das Band des Edlen Blutes*)」、「世紀之交的末代日耳曼人 (*Die letzten Germanen in der Zeitenwende*)」、⁶⁰「反思中的德國—帝國 (*Deutsche Selbstbesinnung-Das Reich*)」命名。維爾利希在此書中指出, 語言和種族是連結德國領土區域上人民的重要因子, 此種說法在德意志第三帝國領土快速擴張, 企圖建立一個以德語為凝聚力的「大日耳曼帝國」之際,⁶¹旨在合法化帝國政府激烈的武力擴張行為。維爾利希書中的健康、亞利安農村男性與女性, 包括因戰爭受俘虜或蒙難的德國人民肖像, 以加強種族敵我意識。書中的男性肖像表情嚴肅冷峻, 象徵著每個德國男性皆該具備的上前線保家衛國的愛國情

⁶⁰ 此章之下另有兩個副標題:「支持或反對血統貴族!」(*Für oder wider den Blutsadel!*)與「被抑制的貴族」(*Erstickender Adel*)。

⁶¹ 試圖完成德語區各邦政治菁英於 1848 年期望寄託於普魯士菲德列威廉四世, 卻遭其所拒而無法達成的大日耳曼帝國聯盟夢想。

操; 而女性的肖像則表情平和而甜美, 展現陰柔樸實的母性特質。(見圖八、圖九) 在維爾希利的論述裡, 標記了北自北海, 南至黑海、東至阿爾卑斯山的區域範圍, 只要此族裔的語言帶有德語系關連, 即被列入德國人種, 也屬德國人。「我們的圖像所呈現的是明顯的德國人, 也就是純正血統的德國人, 無論在血緣或語言上」。⁶²他強調「是否為德國人」與「是否說德文」, 在第三帝國是兩個相互等同的問題, 這當然也和當代關於德國族裔定義問題的論述方向是一致的, 語言被許多日耳曼國族主義者定義為統合德國族裔最的關鍵特質。因此, 德國人血脈與國族的統一是勢在必行的, 這不只是個關於研究與認識的議題, 而是個攸關種族存亡的議題。這對於第三帝國的政治領土擴張提供了實質的論述基礎, 於此, 在強調國族主義並定義德意志民族與文化的當下, 種族、語言、與文化被以較寬廣的定義囊括在一起, 並賦予它一個統合一致的旗幟。在此可見, 德國國家意識與國家主義思維在統一國家成立後的六十多年後, 在一九三〇年代的德國仍然是一個需要被加強與定義的概念。官方論述中的這些陽光、正面的人種特質符碼, 也同時成為人民行為舉止的規範, 任何不符合此類表述的言行舉止, 例如病弱、悲觀、懦弱退縮的性格等樣貌, 皆為「反德國」的。⁶³

⁶² Wolfgang Willrich, *Des Edlen Ewiges Reich* (Berlin: Grenze und Ausland, 1939), p. 3.

⁶³ 維爾利希這一系列作品最後的一部是《帝國士兵 (*Des Reiches Soldaten*)》(1943), 裡面刊載的是他在 1939 年後、二次世界大戰期間, 自願到前線戰地進行實錄繪畫記錄的作品。由於戰事激烈吃緊, 製作這些軍人肖像畫的過程往往一再受到戰事攪擾而中斷, 被描繪者通常也處在精神緊張或疲憊的狀態, 這一點維爾利希並沒有刻意排除或修飾。從這本書的近二十頁的寫作緣起內容中可看出, 這是部處處彰顯戰爭意義與愛國意識, 為德國人鼓舞士氣的戰爭宣傳作品。見 Wolfgang Willrich, *Des Reiches Soldaten* (Berlin: Verlag Grenze und Ausland, 1943), pp. 7-24. 這些肖像包括陸、海、空等各軍種與軍階軍官, 甚至也詳實記錄被描繪者的官階與姓氏, 部分理由是為幫這些帶有「最高貴族裔血脈的戰爭英雄」留下註記, 以及保存身影。除了軍人英勇的精神, 裡面未有關於面容特徵的特別描述, 故不列入本篇正文討論。



圖八 《紐曼醫生 Dr Neumann, 梅梅爾區德國先烈》，炭筆素描，原作尺寸不明。(Wolfgang Willrich, *Des Edlen Ewiges Reich*, 1939, p. 39) 此作品與此系列的最後一本出版品：《帝國軍人》(1943) 為維爾利希同一時期的作品，目的在表彰軍人功績、為德國戰事做戰爭宣傳，作品通常神情肅穆。



圖九 《東普魯士年輕農家女孩》，彩色印刷出版，原作尺寸不明。(Wolfgang Willrich, *Des Edlen Ewiges Reich*, 1939, p. 40) 穿著傳統農村服飾、金髮碧眼的年輕農家女孩。

附帶值得一提的是，相較於威瑪時期在德國都會區域已較獲解放的「新女性」風潮，⁶⁴納粹黨高度強調女性的傳統角色。維爾

⁶⁴ 1920年代末期在德國出現的「新女性(The New Woman)」多半來自工人階級，新女性不僅在工作參與度上高，在日常生活的穿著打扮上，也朝向較為中性或輕便的形式，短髮(Bubikopf)、短裙(及膝)蔚為風尚。在1929年一份針對當時流行的新女性造型進行採樣問卷的調查裡，一名受訪的男性表示，短裙符合實用原則(praktisch)，因為短裙可以避免沾染塵土較衛生。另外，女性穿短裙時裸露的小腿，也可以幫助人們識別她是否有健康適合孕育子女的骨盆。而另一名男性則表示無法接受短髮造型，因為它破壞了大自然給予女性的簡單美麗的天生模樣。見 Anthony McElligott, *The German Urban Experience 1900-1945, Modernity and Crisis*

利希選擇收錄於其著作的女性肖像，被描繪者清一色的是來自農村的女性，她們常是穿著南德區域傳統服飾的農村少女或農婦。這些圖像作品，若是沒有描繪農村身分的衣帽配飾的頭像，他也會在底下的文字敘述裡標示其來自農村的身分。由此可見，納粹種族論述對於農村、以及農村婦女在種族純淨工作上，所承擔的特殊任務。雖然維爾利希也強調第三帝國重視兩性平等地位，「兩性完全受同等尊重與享有同等權力——一個體的遺世獨立性毫無損傷——『帝國』社群以完全信任與完全共享的態度對待之」。⁶⁵但是在其族裔意識型態的實質運作下，女性除了體現其政治意識型態所強調的「美」的樣貌，更重要的是女性作為孕育健康的亞利安新世代的任務。受到希特勒高度信任的宣傳部長戈培爾(Paul Joseph Goebbels, 1897-1945)，在他於1929年出版的半自傳式小說《米歇爾(Michael)》中已展現了納粹黨偏頗的女性社會價值，他寫道：「女人的任務是讓自己美麗，以及為這個世界生產下一代，……母鳥為了牠的伴侶而美化自己，且為牠孵化幼雛。牠的伴侶以覓食、守衛與抵禦敵人作為交換」。⁶⁶戈培爾的這段文字簡單扼要地總結納粹主義對於女性角色的看法：一個能孕育純粹亞利安人血統的健康身體，是女性最重要也是最終的價值，完美而優良的德國女性必須退居於家庭中孕育後代。當然，要女性退出就業市場、回歸家庭的輿論在第一次世界大戰結束以後，便普遍地在西歐社會蔓延，曾經在大戰期間進入就業市場工作、支持前線男性戰爭的女性工作者，在戰後男性官兵返回後，被鼓勵重回家庭以讓出就業機會。這股在社會中根深蒂固的保守傳統舊勢力，隨時等待著一個可大肆崛起的時機，這是希特勒、納粹黨菁英以及散布於當時歐洲各國的法西斯主義信眾，所清楚理解的。

除了專注於德意志族裔論述的書籍，納粹政府也持續性地在

(London: Routledge, 2001), pp. 204-205. 這兩位受訪男性的發言顯示，儘管1920年代女性已受到初步的解放，但社會裡的保守觀感依然存在，這些人成為納粹黨後續可以吸引和召喚的支持者。

⁶⁵ Wolfgang Willrich, *Des Edlen Ewiges Reich*, p. 38.

⁶⁶ Peter Adam, *Art of the Third Reich*, pp. 140-149.

官方美學刊物裡，選入各種被視為具有藝術價值的肖像作品。例如：自1937年夏季以後即由希特勒，以及亞伯特·史匹爾（Albert Speer, 1905-1981）、弗里茲·托特（Fritz Todt, 1891-1942）等納粹菁英主導審查出版內容的《第三帝國藝術（*Die Kunst im Dritten Reich*）》藝術雜誌，是推廣納粹藝術最高指導原則的藝術平台，每月出刊，其內容展示建築、設計、繪畫、雕塑、攝影等官方推崇的藝術作品。在1938年五月以後出版的雜誌中，出現許多繪畫與雕塑肖像作品，雕塑作品部分，以仿古希臘石雕形式為主流；而繪畫肖像部分，則常規性地收入帝國藝術大賞獲獎作品，包括素描以及以古典藝術學院手法完成的油畫作品。肖像描繪的對象來自各個社會層級，包括雙手厚重粗糙的年邁木作工人、詳實刻劃歲月軌跡的老農婦面容、穿著華麗宴會服的貴婦、以「母與子」命名的農村婦女環抱嬰兒，以及端莊嫺淑穿白洋裝的少女等，它們共有的一個重要特性，是強調五官立體輪廓特質。當背景襯以古典浪漫主義風景的上層階級仕女的二分之一側寫像（圖十），展現了納粹德國藝術的古典藝術學院素養時，漁村年輕女孩（圖十一）與戴著紅色項鍊的農村少女（圖十二）的油畫肖像作品，讓德國常民成了可進入納粹藝術殿堂的議題與主體，因為這符合了政府的種族意識宣言，即承載著純正德國血統的面容即為美的最高展現。



圖十 Karl Storch, 《年輕仕女 Johanna Roth 肖像》，油畫，彩色印刷出版，原作尺寸不明。（*Die Kunst im Dritten Reich*, 2: 5 [May, 1938], p. 153.）此畫作刊登於《第三帝國藝術》期刊，除了是時間、油料、技術等成本高出許多的媒材，畫面的構圖與內容也有著西方傳統肖像繪畫的豐富元素，如古典多瑞克石柱、遠處風景、高貴色彩服飾、首飾、花朵等，呈顯的是具中產階級以上背景的肖像主人。



圖十一 Sepp Hiltz (1906-1967)，《漁家女孩 *Fischermaedchen*》，油畫，黑白印刷出版，原作尺寸不明。(*Die Kunst im Deutschen Reich*, 6: 11 [November, 1938], p. 268) 肖像主人倨傲不屈的目光，加上所下的標題，正凸顯傳統農漁人的堅毅性格。



圖十二 Sepp Hiltz，《紅色項鍊 *Die Rote Halskette*》，油畫，彩色印刷出版，原作尺寸不明。(*Die Kunst im Deutschen Reich*, 6: 11 [November, 1938], p. 269.) 畫中的紅色項鍊雖是農村傳統裝束的一部分，但在畫家精湛的構圖和神情處理之下，純樸的金髮碧眼農村女孩，多了一份尊貴雍容。

五、結論

本文以德國 1910 年代至納粹時期出版品中的常民肖像畫為文本，剖析納粹主義的理想人種概念在其美學（浪漫寫實主義）、科學知識（面相學）與意識型態（人種理論）間的交互運作下，經由肖像畫這個視覺藝術文類合理化，及其歷史脈絡。肖像的真實性，在面相學與攝影意象的交互作用下，透過第三帝國的政治宣傳肖像繪畫，以類似攝影構圖與類科學研究的型態，得到了看似完美的表象偽裝。但是納粹政權下的「科學」，並非奠基於科學實證精神的這個事實，也在這種過度誇張的操作下而更形明確。如同馬克思（Karl Marx, 1818-1883）在其著作《共產宣言》中第一章便言簡意賅地寫道：「一切堅固的煙消雲散了（All that is solid melts into air）」。⁶⁷西方在啟蒙、法國大革命、工業革命之後的十九、二十世紀，不僅經歷了時代巨變，使得一切舊有的制度、價值觀、生命觀、宇宙觀被完全地轉變與顛覆，在極致強調科技現代性的納粹極權意識型態，透過強勢將藝術作品運用於政治宣傳的操作下，真實與假象、自然與偽造的界線被刻意地模糊與混淆。

法國當代藝術批評理論家傑克·洪希亞（Jacques Rancière, 1940-）在其著作《被解放的觀眾（*The Emancipated Spectators*）》裡指出，十九世紀末（*fin-de-siècle*）、二十世紀初期，現代性理論的理想性在各種藝術與文化流派運動（movements）失敗後，已驟然消逝。做為觀者的群眾是時代的受害者，一群由於自己的無知和無法抗拒而信仰了那一大套偉大高遠夢想的論述（無論是標榜自由民主的現代主義或者極權獨裁的納粹主義與共產主義），進而在失敗中付出慘痛代價。但是今日仍然相信「真實、苦難、戰爭的真實性（the reality of reality, misery, and wars）」者，則是荒誕而可笑的。⁶⁷後現代時期的馬克斯世代經由與可口可樂世代（the

⁶⁷ 洪希亞進一步闡述其對後現代批評傳統的批判，「他們（後現代主義者）保持忠於不可避免的歷史階段原則，以及其必要的效果：將真實改造成想像或將想像改造成真實，貧窮改造成富有、富有改造成貧窮的反轉機制。他們持續揚棄對於知的無能和漠視的慾望。而他們仍直指在那否定核心的罪則。這種對於批評傳統的批

children of Coca-Cola) 合作而轉移戰地，今日的左派改革份子也在其諷刺與憂鬱的批判位置上被吸納入既定有限的全球市場——也就是在全球化氛圍所提供的自由度下、在無疆界的地平面上嘗試以個體自身經驗作為實驗。⁶⁸視覺媒材的宣傳功效，無論多高明或天衣無縫，仍然仰賴群眾的信任與支持。因此，單方面地批判、怪罪特定具備權力機構的強勢操作，在某種程度上是為毫無批判地接受此宣傳資訊的群眾卸責推托。

近期的一個著名實例是 2011 年 10 月世界媒體的頭條新聞：國際媒體大亨魯伯·梅鐸（Rupert Murdoch, 1931-）因為旗下《世界新聞報（*News of the World*）》記者的竊聽風暴而多次被英國法院傳訊。此一事件隨即讓有百年歷史的《世界新聞報》宣布結束營業，並重創梅鐸旗下的龐大的新聞事業，可見英國公眾對於個人隱私的重視程度。但此事件至今仍被多方討論，尚未定案，不僅法官在判決上因無前例可循而游移不定，連廣大的讀者大眾亦無法判讀《世界新聞報》記者的行為是否如此無法被原諒。關於此事件的後續討論，英國記者大衛·班克（David Bank, 1948-）在接受英國 BBC Radio 4 廣播節目專訪時指出：「報紙的閱眾是潛在地最偽善的一群人，……讀者是偽君子，而他們永遠也不會為自己的選擇以及過度的好奇心負責。」⁶⁹由於讀者大眾的需求與熱烈支持（透過購買報紙），使得記者必須拼了性命、冒著犯法的風險拍攝名人生活照，並透過電話竊聽盜錄名人隱私。在二十世紀初期已然高度發展的種族論述，以及為納粹政權意識型態背書的藝術作品，與德國（歐洲？）總體民眾間，有著與此相似的關係，曖昧

判因此仍然運用其概念與程序。但有些東西的確已經改變了。昨日，這些程序仍然企圖創造覺知形式與導向解放過程的能量。現在，他們要不是完全與解放的視野失去連結，就是清楚地與其夢想背道而馳。」Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator* (London: Verso, 2009), pp. 31-32.

⁶⁸ Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*, pp. 32-33.

⁶⁹ David Bank replied to the interviewer Ritula Shah that "Potentially the greatest hypocrites in all this are the newspaper readers. Readers are hypocrites and they will never take responsibility for their own choices, their own prurient curiosities." (2011, November 28). BBC Radio 4, *The World Tonight*.

地互為因果。在兩次世界大戰期間，德國民眾在一片低瀾、窮困、挫敗的沮喪中，渴望幽暗隧道終點燃起火光，在許多層面上看來，健康、充滿活力德裔青年男女肖像，為德國大眾帶來光明的未來。當群眾毫無批判性地接受根特爾的面相照片集與威爾希利的肖像繪畫集時，他們輾轉地成了納粹意識型態的支持者。與多數史學家的批判有大幅度差異的是，納粹主義的支持者並非僅來自中產階級，在實際執行層面上，納粹的風起雲湧，實是個全民運動（*Volksbewegung*）。⁷⁰在這個歷史時代脈絡與社會互動網絡的邏輯下，第二次世界大戰後德國人民以及後世大眾，將大戰期間的所有罪行羅織於對希特勒與納粹黨的批判與譴責，是否也顯得份外可議？如果我們不徹底地反思此一論點，未來勢必無法完全杜絕此段歷史模式在世界的不同區域，以相似（或者不同）的方式，重複上演的悲劇。

（責任編輯：王信杰 校對：陳品伶、吳彥儒）

⁷⁰ Roger Griffin, "Nazi Art: Romantic Twilight or (Post) modernist Dawn?" *Oxford Art Journal*, 18: 2 (1995), pp. 104-105.

引用書目

一、外文史料文獻

（一）官方刊物

- Die Kunst im Dritten Reich*. Zentralverlag der NSDAP, Munich, 1: 1, January 1937.
- Die Kunst im Dritten Reich*, Zentralverlag der NSDAP, Munich, 2: 5, May 1938.
- Die Kunst im Dritten Reich*, Zentralverlag der NSDAP, Munich, 11: 11, November 1938.
- Völkischer Beobachter*, 1935.

（二）時人論著

- Benjamin, Walter. *Angelus Novus*. Frankfurt am Main, Germany: Suhrkamp, 1988.
- . *Selected Writings*, Vol. 2: 1927-1934. Michael W. Jennings, Howard Eiland, and Gary Smith (eds.), Rodney Livingstone et al (trans.). Cambridge, MA: Belknap, 1999.
- . *Selected Writings*, Vol. 4: 1938-1940. Michael W. Jennings, Howard Eiland, and Gary Smith (eds.), Edmund Jephcott et al. (trans.). Cambridge, MA: Belknap, 2003.
- Clauß, Ludwig Ferdinand. *Von Seele und Antlitz der Rassen und Völker*. Munich, Germany: Lehmann, 1929.
- . *Die Nordische Seele: Eine Einführung in die Rassenseelenkunde*. Munich, Germany: Lehmann, 1932.
- . *Rasse und Charakter*. Frankfurt am Main, Germany: Diesterweg, 1936.
- Darré, Walther. *Nordisches Blutserbe im Süddeutschen Bauerntum*. Munich, Germany: Verlag Bruckmann, 1939.
- Eberlein, Kurt Karl. *Was ist deutsch in der deutschen Kunst*. Leipzig, Germany: Seemann, 1933.
- Ganzer, Karl Richard. *Das deutsche Führergesicht: 200 Bildnisse deutscher Kämpfer und Wegsucher aus zwei Jahrtausenden*. Munich, Germany: Lehmann, 1935.
- Günther, Hans F. K. *Deutsche Rassenbilder*. Munich, Germany: Lehmanns,

1933.

- . *Rassenkunde des deutschen Volkes*. Berlin: Lehmanns, 1938.
- . *Der Nordische Gedanke unter den Deutschen*. Munich: J. F. Lehmann, 1939; original publication, 1927.
- Jaspers, Karl. *Die Geistige Situation der Zeit*. Berlin: de Gruyter, 1931.
- Jünger, Ernst. *Das Antlitz des Weltkrieges: Fronterlebnisse deutscher Soldaten*. 2 vols. Berlin: Neufeld und Hensius, 1930.
- Lavater, Johann Casper. *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*. Leipzig, Germany: Leipzig University, 1968.
- . *Essays on Physiognomy; For the Promotion of the Knowledge and the Love of Mankind*. T. Holcroft (trans.). London: G. G. J and J. Robinson, Paternoster-Row, 1789.
- Just, Oskar. (ed.) *Nordisches Blutserbe im süddeutschen Bauerntum*. Munich, Germany: Bruckmann, 1939.
- Lendvai-Dircksen, Erna. *Unsere deutschen Kinder*. Berlin: Schönfeld, 1932.
- Sander, August. *Antlitz der Zeit: Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts*. Munich, Germany: Wolff, 1929.
- Schultz, Bruno. *Deutsche Rassenköpfe: 43 preisgekrönte Bilder der fünf in Deutschland vertretenen Hauptrassen*. Munich, Germany: Lehmann, 1935.
- Stiehl, Otto. *Unsere Feinde: 96 Charakterköpfe aus deutschen Kriegsgefangenenlagern*. Stuttgart, Germany: Julius Hoffmann, 1916.
- Willrich, Wolfgang. *Kunst und Volksgesundheit*. Berlin: Reichsdruckerei, 1934.
- . *Bauerntum Als Heger Deutschen Blutes*. Goslar: Blut Und Boden Verlag, G.m.b.H., 1935.
- . *Säuberung des Kunsttempels: eine Kunstpolitische Kampfschrift zur Gesundung deutscher Kunst im Geiste nordischer Art*. Berlin: Lehmanns, 1937.
- . *Des Edlen Ewiges Reich*. Berlin: Grenze und Ausland, 1939.
- . *Des Reiches Soldaten*. Berlin: Verlag Grenze und Ausland, 1943.
- Zweig, Arnold. *Das Ostjüdische Antlitz*. Berlin: Welt-Verlag, 1920.
- (三) 期刊
- Sander, August. "Photography as a Universal Language", *Massachusetts Review*, 19: 4, 1978, pp. 677-678.
- Phillips, Claude. "Notes on Two Portraits", *Burlington Magazine for Connoisseurs*,

26: 142, 1915, pp. 157-159, 162-163.

二、近人論著

(一) 外文專書

- Adam, Peter. *Art of the Third Reich*. New York, NY: Harry Abrams, 1995.
- Ades, Dawn, et al. *Art and Power, Europe under the dictators 1930-45*. London: Thames and Hudson, 1996.
- Arendt, Hannah. *The Origins of Totalitarianism*. New York: Harvest, 1968.
- Badea-Paun, Gabriel. *The Society Portrait: Painting, Prestige and the Pursuit of Elegance*. London: Thames & Hudson, 2007.
- Baer, Ronni. *Class Distinctions: Dutch Painting in the Age of Rembrandt and Vermeer*. Boston/New York: Museum of Fine Arts, 2015.
- Borgatti, Jean M. *Constructed Identities: Portraiture in World Art*. In K. Zijlmans and W. van Damme (eds.) *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*. Amsterdam: Valiz, 2008, pp. 303-324.
- Brilliant, Richard. *Portraiture*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991.
- Cage, John. *Colour and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*. London: Thames and Hudson, 1995.
- Clark, T. J. "Gross David with the Swoln Cheek: An Essay on Self-Portraiture," in Roth, Michael S., *Rediscovering History: Culture, Politics, and the Psyche*. Stanford, Calif.: Stanford UP, 1994, pp. 243-307.
- Damus, Martin. *Sozialistischer Realismus und Kunst im Nationalsozialismus*. Frankfurt am Main, Germany: Fischer Taschenbuch, 1981.
- Dux, G., O. Marquard, and E. Ströker. (eds.) *Macht und Menschliche Natur*. Frankfurt, Germany: Suhrkamp, 1981.
- Gilman, Sander L. *The Jew's Body*. New York: Routledge, 1991.
- Goodrick-Clarke, Nicholas. *The Occult Roots of Nazism: Secret Aryan cults and their influence on Nazi ideology*. New York: New York University Press, 1993.
- Gray, Richard. T. *About Face: German Physiognomic Thought from Lavater to Auschwitz*. Detroit, MI: Wayne State University, 2004.
- Paul Hills, *Venetian Colour: Marble, Mosaic, Painting and Glass, 1250-1550*, (New Haven: Yale University Press, 1999), pp. 220-221.

Herf, Jeffrey. *Reactionary Modernism: Technology, Culture, and Politics in Weimar and the Third Reich*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1984.

Koepnick, Lutz. "Framing Sight: Modernism and Nazi Visual Culture", in P. McBride et al. (eds.), *Legacies of Modernism: Art and Politics in Northern Europe, 1890-1950*. New York: Palgrave, 2007: pp. 177-187.

Käuser, Andreas. "Physiognomik-Transformationen eines Diskurses über das Gesicht," in W. Beilenhoff et al. (eds.), *Gesichtsdetektionen in den Medien des zwanzigsten Jahrhunderts*. Siegen, Germany: University Verlag Siegen, 2006, pp. 53-80.

Lenman, R., J. Osborne and E. Sagarra. "Imperial Germany: Towards the Commercialization of Culture", in R. Burns (ed.), *German Cultural Studies: an introduction*. New York: Oxford University Press, 1995, pp. 9-49.

McElligott, Anthony. *The German Urban Experience 1900-1945, Modernity and Crisis*. London: Routledge, 2001.

Meyer, F. T. "Gesichter, Hände, Blicke. Zur Performanz des Arbeiters im Kulturfilm des Nationalsozialismus," in W. Beilenhoff et al. (eds.) *Gesichtsdetektionen in den Medien des Zwanzigsten Jahrhunderts*. Siegen, Germany: University Verlag Siegen, 2006, pp. 173-183.

Mosse, George. *Nazi Culture: Intellectual, cultural, and Social Life*. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 2003.

Petsch, Joachim. *Kunst im Dritten Reich*. Cologne: Vista Point, 1983.

Pick, Daniel. *Faces of Degeneration: A European Disorder, C.1848-c.1918*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

Ranciére, Jacques. *The Emancipated Spectator*. London: Verso, 2009.

Scherf, Guilhem. "L'histoire incarnée," in Allard, Sébastien., *Galleries Nationales Du Grand Palais, Royal Academy of Arts, and Solomon R. Guggenheim Museum. Portraits Publics, Portraits Privés, 1770-1830*. Paris: Réunion Des Musées Nationaux, 2006, pp. 236-255.

(二) 外文期刊論文

Cassinelli, C. W. "Totalitarianism, Ideology, and Propaganda", *The Journal of Politics*, 22: 1, February, 1960, pp. 68-95.

Griffin, Roger. "Nazi Art: Romantic Twilight or (Post) modernist Dawn?",

Oxford Art Journal, 18: 2, 1995, pp.103-107.

Rabinbach, Anson. G. "The Aesthetics of Production in the Third Reich", *Journal of Contemporary History*, 11: 4, October, 1976, Special Issue: Theories of Fascism, 1976, pp. 43-74.

Uecker, Matthias. "The Face of the Weimar Republic: Photography, Physiognomy, and Propaganda in Weimar Germany", *Monatshefte*, 99: 4, Winter, 2007, pp. 469-484.

(三) 中文期刊論文

花亦芬,〈跨越文藝復興女性畫像的格局——「蒙娜麗莎」的圖像源流與創新〉,《臺大文史哲學報》, 55, 臺北, 2001.11, 頁 77-130。

張小虹,〈電影的臉〉,《中外文學》, 34: 1, 臺北, 2005.6, 頁 139-175。

劉俊蘭,〈時代容顏：貝何納賀·洪西亞克 (Bernard Rancillac) 1996-1980 年間的肖像畫〉,《現代美術學報》, 18, 臺北, 2009.10, 頁 11-50。

賴瑞瑩,〈「華麗巴洛克」展的哈布斯堡家族肖像畫〉,《故宮文物月刊》, 298, 臺北, 2008.1, 頁 4-15。

(四) 網頁資料：

Cornell University Library, The Herbert F. Johnson Museum Collection. (<http://library24.library.cornell.edu:8280/luna/servlet/detail/CORNELL~1~1~26281~930005:Le-Public--A-L-Exposition-----II-n#>) 下載時間：2014.2.19。

(五) 廣播專訪

BBC Radio 4, *The World Tonight*, 2011, November 28.