

李仲生的最後活動與思想（上）

兼論其隱居生活的意義

蕭瓊瑞

李仲生年譜 / 蕭瓊瑞整理

- 1912 11月11日生於廣東韶關忠信路十三號自宅（本籍廣東仁化）。父汝梅先（字友仁）為法律學者，擅長書法、雅愛藝術，書法習王羲之，山水宗米芾，母黎氏（名錦文）亦能文善詩。兄妹共四人，李仲生排行老三，長兄忝生為前母所生，早逝，二兄韶生與仲生為繼母所生，妹己英為庶母所生。由於耳濡目染，自小喜愛塗鴉。
- 1924 小學畢業，進天主教勵群中學讀書，課餘隨父習國畫。
- 1930 進入廣州美專，校長司徒槐，傳授寫實素描。
- 1931 受堂兄贊卿鼓勵，赴上海，入上海美專附設繪畫研究所，接觸日文版現代藝術畫冊。至杭州西湖寫生，結識前來旅行寫生的日本油畫家太田貢、田阪乾二，受其鼓勵決心赴日留學。
- 1932 與常玉、關良、王濟遠、倪貽德、張弦、周平、龐薰琴、段平右、梁錫鴻等人成立「決瀾社」，並舉行聯展，畫風介於野獸派和新古典主義之間。同年稍後，偕廣東同學梁錫鴻，由上海匯山碼頭，乘日本郵船「諏訪丸」東渡日本；即入日本東亞高等預備學校日文專修科，研習日文（至1933年3月）。
- 1933 3月入東京日本大學藝術系西洋畫科，頗受油畫教授中村研一之啟發。同年稍後，入「東京前衛美術研究所」夜間部研習，指導老師有藤田嗣治、阿部金剛、東鄉青兒、峰岸義一，同學有齋藤義重、山本敬輔、金煥基（韓籍）。
- 1934 參加日本二科會第九室展出至1938年，作品為免審查。該室出品畫家有：吉原治良、齋藤義重、岡田謙三、小野里行信、金煥基……等人，屬前衛藝術專室。同年獲日本外務省贈與「選拔公費獎學金」三年。
- 1935 加入前衛美術團體—東京「黑色洋畫會」，該畫會曾被日本藝評家福澤一郎在其著《前衛繪畫》一書中，評為：與「新造型畫展」同為日本前衛運動史上，極為重要的兩翼。成員有山本敬輔、齋藤義重、小野里行信、山本直武、高橋迪章等，其作品揉合抽象與佛洛伊德思想。

- 編寫《廿世紀繪畫總論》等著作數十種。
- 1937 3月自日本大學畢業，因中日戰爭返回廣州，擔任仁化縣立中學教職。
- 1938 因戰爭需要入伍任少校秘書。
- 1939 參加中央訓練團留日學生訓練班（班主任陳誠）。
- 1942 任政治部上校主任。
- 1943 3月4日任國立杭州藝專講師（校長陳之佛、李驥），至1946年7月1日止，與李可染、關良同事。
- 1945 參加重慶「現代繪畫聯展」，參展者：趙無極、關良、丁衍庸、林風眠、龐薰琴、郁風等人，多為杭州藝專教授。
- 1946 獲聘任國防部新聞局教育專員。
參加重慶「獨立美展」，除原「現代繪畫聯展」成員外，另加入朱德群、李可染、翁元春、胡善題、許太谷（曾任南京美專校長）、汪日章（曾任杭州藝專校長）等人。
同年8月1日任國立（重慶）藝專教授（校長潘天壽），至1947年7月31日止，後因病離職。
- 1948 任國防部政工局專員。
同年8月1日任廣州市立藝專教授（校長高劍父）至1949年5月8日止。
- 1949 來臺，任臺北第二女子中學美術教員，至1951年。
- 1951 春，與朱德群、劉獅、趙春翔、林聖揚等，奉行「現代繪畫聯展」於臺北中山堂。
夏，任政治幹部學校教授（校長胡偉克、王永樹），至1955年。
同年起在臺北安東街開設前衛藝術研究室，並發表多篇藝術評介文章。
- 1955 南下任員林家職教員，至1957年。
同年任教育部美育委員會委員。
- 1957 任彰化女中教員。
同年年底其學生組成「東方畫會」；並舉行首次聯展。
繼續教授前衛藝術。
- 1965 參展義大利辦「中國現代畫展」。應邀擔任第五屆全國美展西畫部評審。
- 1971 「東方畫會」第十五屆展後宣佈解散。
- 1977 其後期學生組成「自由畫會」。

- 1979 自彰化女中退休。李仲生應聘任 34 屆全省美展油畫部評審委員。
11 月，於臺北版畫家畫廊與龍門畫廊舉行生平唯一一次個展。
- 1980 參展國軍文藝中心「當代畫家聯展」。
- 1981 其學生組成「饕餮畫會」。
- 1982 獲全國畫學會「繪畫教育類」金爵獎。
參展文建會籌辦之「年代美展」。
其學生組成「現代眼畫會」。
- 1983 擔任臺北市立美術館「中國現代繪畫新展望展」首席評審，並撰專集序文。
- 1984 7 月 21 日下午 2 時 40 分，因肝硬化及大腸癌，病逝於臺中榮民醫院。
享年七十三歲。

自一九五五年夏，
李仲生由臺北南下，移居彰化，
至一九八四年夏，
因病逝世於臺中榮民總醫院止，
前後約計廿九年的時間。
此廿九年時間，
若以一九七九年年底的個展為分界，
此前的廿四年，正是一般人所謂：
李仲生「隱居」鄉間，
遠離臺北畫壇的一段漫長時光；
而之後的五年，
舉行畫展，引起討論，
並發表一系列文章陳述自我創作理念的最後時期。
本文即以李氏生前的最後這一段時期為主要探討範圍
希望透過對他最後數年的活動
及發表的各類文字之整理分析，
以瞭解這位中國現代繪畫運動先行者
及終生的倡導者最後的藝術思想，
及長久的堅持所在。

而對其廿四年的「隱居」生活之意義，
首先在文前一併探討。
至於作為一個創作者，最主要的「作品」研究，
則待來日，以專文進行，本文暫不論及。

一、

有關一九五五年李氏南下的原因，包括李氏本人在內，有許多不同的說法，筆者在〈來臺初期的李仲生〉一文中¹，已有相當篇幅的討論。或姑且不論其南下的確切原因為何，總之，在一九五五年李氏決定南下之際，實已選擇了他本人此後的生活方式。這種生活方式，若不被一九七〇年代後期的某些偶然的外來因緣所改變，勢必將延續至他生命的最後終結。

對於李氏選擇的生活方式，一般論者喜以「隱居」一詞形容之。一九七九年的個展，李氏更是被媒體包裝成「隱居卅年，終於掀開作品之謎」的傳奇性人物²，即使他早期的學生，「東方畫會」創始會員之一的蕭勤，也以「一個隱居的藝術工作者」為文章標題，來介紹他的老師³。

這種報導方式的是否合乎實情，固是我們所樂於知曉的；但如非實情，那麼這種「隱居」印象的如何形成？為何形成？以及李氏本人有無隱居之心？如何看待這種說法？這種說法一旦被當成事實，論者如何給予評價？……等等問題，更是引發我們進一步探討的興趣。

關於李氏南下以後前廿四年的生活方式，李氏本人在回到臺北開完畫展後，有一篇自述性的文章，說得極為平實，他說：

有些報導我自從一九五〇年代出品過臺北中山堂的現代繪畫聯展後，便一直不曾參加過任何畫展了。說我從未開過個展是對的，至於說我從來未參加過任何畫展，就未必盡然了。比如年前臺中市中外畫廊舉行當代畫家聯展，我便提供了兩幅作品參展。今春勝利之光畫刊，在臺北國軍文藝中心舉辦的「當代畫家聯展」，我也曾提供以「瑞」為題的作品一幅，並荷製成三色版刊登在勝利之光畫刊上。本年十月承教育廳長施金池先生聘為第卅四屆全省美展油畫部的評審委員。我於接到聘書後，立即按照聘約中，

¹ 見臺北市立美術館館刊《現代美術》22、24、26期，1989.1-9。

² 最典型的報導，可參見《民族晚報》1979.11.14之報導。

³ 蕭勤〈一個隱居的藝術工作者〉，臺北《藝術家》41期，頁116-117，1987.10；收入李仲生紀念文集《現代繪畫先驅李仲生》，以下簡稱《紀念集》，頁88-89，臺北時報出版公司。1984.9。

評審委員必須提出示範作品一幅的規定，提出題為「色彩的交響」的油畫一幅參展。最近臺北前鋒畫廊主人顧重光先生，邀我出品參加他舉辦的兩極畫展，我也如命照辦了。此外二十多年來，先後由我國在歐洲舉辦過的「中國現代繪畫展覽會」，我都把作品從彰化郵局，用航空郵包寄遞，寄往歐洲參展，而且還得到了令人滿意的佳評。

至於說我蟄居中部後，二十多年來，從未參加此間藝術活動之說，則更和事實不符了。記得我是民國四十四年夏遷居彰化的員林鎮的。就在我遷居彰化員林的第一年，便應教育部張部長之聘為教育部美育委員。當時教部美育委員會的負責人是虞君質先生。閻振興先生任教育部長，也曾聘我為全國美展油畫部的評審委員。此外，歷屆聖保羅國際雙年展，和歷屆巴黎國際雙年展，我都是中華民國出品的評審委員。去年夏天我應邀出席了在行政院會議室舉行，由國建會文化小組召開的座談會。今年臺北舉行的全國青年畫展，我也應邀參加了評審工作。至歷年來中部的臺中市和彰化市藝術育樂活動，我都參加。可以說，只要接到邀請函，不論是臺北方面，還是臺中、彰化的活動，我都一定參加。也就因為自從遷居中部後，仍然不斷參加臺北和臺中附近的藝術活動，認識了不少原來不曾相識的藝術界人士，尤其是臺北藝術界人士，包括上一代和這一代，幾乎百分之九十五都認識。所以說，我自蟄居中部，從未參加藝術活動之說，則更和事實不符了。⁴

李氏在此極力糾正「隱居」的說法，是極可注意的一件事情。「隱居」一詞，在媒體報導上，對一位「傳奇性人物」的塑造，或許確具強力的宣傳效果，但李氏本人卻顯然無意去迎合這樣的說法。

李氏之所以如此，理由無它，只是因為這樣的說法，「和事實不符」。甚至對於他在彰化居住的時間，他也以同樣的態度加以澄清；他說：不是卅年，不是廿六年，也不是廿年，而是「廿三年」⁵。這種「求實」的態度，使他對「隱居」之說，提出了更直截而明白的更正，他說：

有些報導我離開臺北，遷居中部是為了隱居。其實彰化離臺中很近，每星期我總有一兩次往臺中逛街，泡咖啡座，在餐廳裡聽電子琴和歌手唱歌，還喜歡逛百貨公司看熱鬧。彰化雖不如臺北、臺中繁華，但像有歌唱、有

⁴ 李仲生〈我在臺北舉行畫展的經過〉，《民生報》1980.1.2 七版；收入《紀念集》。見頁193。

⁵ 同上註，頁193。

樂隊的餐廳，或小型歌廳、電影院、摔角電視等，一應俱全，完全是都會的味兒。我住在這兒，談不上是什麼隱居生活，只是略為安靜一點罷了。我這篇稿子還是在彰化的華屋餐廳起稿，在臺中自由路一家頗具規模的叫「夜總會」的餐廳裡，一邊聽著歌手彈電子琴一邊草草完成的哩。所以我不認為我住在彰化是隱居。其實真正的隱居生活，我還是過不慣的哩。⁶

在同樣的一篇文章中，李氏又舉了多位西洋知名畫家的例子，來證明畫家對居住地點的選擇，完全是基於自我的需要。最後他說：

看來似乎我是在為自己蟄居中部而辯護，也許有人認為我畫的也不是以自然為題材的畫，住在那裡還不是一樣。其實我就是認為只要是在畫畫，住在那裡都是一樣的。我住在這裡只要是在畫畫，只要健康好，便不認為住在這裡是在隱居。所以此後我為了健康還會在這裡一直住下去，當然也會一直創作下去的。

除了李氏本人的說法，我們尚可自目前可見的文獻資料，更深一層的去瞭解李氏這廿餘年的實際生活。

一九五五年南下，李氏顯然並無「就此遠離塵世，不問畫壇事」的想法，透過文章的發表，是李氏表達其關懷的最直接方式：首先是維持了一個為《聯合報》副刊撰寫的藝術專欄，而且所寫的專欄內容，是以往較少採取的對國內畫壇人物的介紹，此一專欄一直持續到一九五七年年中，才逐漸由他在歐洲的弟子蕭勤所替代⁷；其次，在一九五六年十二月，「東方」諸子籌組畫會，初遇挫折時，李氏也以「舊稿新刊」的方式，將其〈美術團體與美術運動〉一文，重新發表，作為聲援，凡此均在〈來臺初期的李仲生〉中，有所申論。

李氏的喜愛寫作，一方面固因寫作是倡導藝術理念，影響藝術青年，最直接、有效的手段，另一方面，寫作也是李氏個人整理自我思想，最好的方法；因此，即使到一九五七年年中，李仲生中止了藝術專欄的工作，但這也不意味著李氏此後寫作生活的空白。

事實上，當李氏過世後，學生們整理其遺物，發現大量文字殘稿，保守估計，約有三、四十萬言，可肯定者：十之八九，均是南下後的產物。這些遺稿，日前存放「財團法人李仲生現代繪畫文教基金會」，正陸續整理，將來計劃中的《李

⁶ 同上註，頁 194。

⁷ 蕭勤 1956 年夏赴西班牙留學，同年 12 月 1 日寄回第一篇報導——〈馬德里美術界概況〉連載六天，此後以《聯合報》特約記者身份，撰寫〈歐洲通訊〉專欄，專門介紹歐洲現代藝術之發展實況，逐漸取代乃師對西方現代藝術介紹之工作。

仲生文集》一旦出版，這些文字，將可提供李仲生研究，更直接的史料參考。

至於在創作方面，誠如前引李氏本人所言：除了國內舉辦的某些團體性展出外，二十多年來，先後由我國在歐洲舉辦過的「中國現代繪畫展覽會」，他都把作品從彰化郵局，用航空郵包寄遞，寄往歐洲參展。

原來，歷屆「東方畫會」的國內展覽，李氏雖然既不為文鼓吹，亦不親臨會場，更不提供作品參展；但由「東方」主將蕭勤在歐洲，尤其義大利、西班牙等地，所籌劃推動以「東方」成員為主的歷次「中國現代繪畫畫展」，李氏均多次應邀出品；蕭勤等人，更是在這些畫展中，尊奉李氏為導師，給予至高的尊崇⁸。這一事實，亦導致西班牙藝評家錫爾洛（J. E. Ciplot），在一九五九年前後所完成的巨著《近代美術史（1863-1958）》一書中，推崇李仲生是「中國第一個前衛畫家」，亦是「中國前衛繪畫研究集團『東方畫展』的指導者」⁹。凡此均可證見李氏生活的積極面，事實上並無「隱居」的心意。

在不斷的寫作與創作之外，更值得一提的，仍是李氏南下後的教學生活。

一九五八年四月七日，是李氏停止為《聯合報》寫稿的整整一年之後，該報「藝文天地」版，刊登了一則〈李仲生在彰化教畫〉的簡訊，報導中說：

曾栽培很多青年畫家的李仲生，最近又在彰化恢復教畫。並於課餘潛心作畫，早晚作風景，睡前作靜物及素描。

關於李氏南下後的教學生活，其員林時期的鄰居兼好友——吳文蔚，在一篇介紹李氏的文章——〈普羅派畫家李仲生〉中，亦有所提及。吳氏寫道：

李氏去春養疴員林，與余僅一板之隔……。

去歲暑假後，李氏在復國學社中教授西洋畫，每月往來員林臺中，不以為苦。一時聞名來學者，座無虛席。學者多為中小學教師，及一般愛好繪畫之公務員。李氏授課為時僅數月，惟學者一經其指點，均能獨作，且風格韻調，皆沛變，人皆謂李氏確有神奇之教授法。¹⁰

吳的這篇文章發表於《聯合報》簡訊刊登後的一個月，亦即一九五八年五月七日。

文中所謂「去歲暑假後，李氏在復國學社教授西洋畫，每日往來員林臺中，不以為苦。」等語。此「去歲」，按文章發表的時間看，應指「一九五七年」；但

⁸如 1965.6.5 《聯合週刊》記者劉梅緣於義大利梅西娜寄回一篇特稿，報導我國畫家在當地舉辦之畫展，就指出，此次畫展，李仲生的參展，是以特別名譽發出邀請的。

⁹ 見《自由人》1959.6.30。

¹⁰ 吳文蔚〈普羅派畫家李仲生〉，《自由人》1958.5.7。

實際上，在一九五七年暑假，李氏已離開員林家職，轉赴彰化女中任教，並住進女中宿舍，不可能再「每日往來員林臺中」，因此吳文可能寫於一九五七年，或更前。若再徵諸吳文開頭有謂「李氏去春養疴員林」等語，雖李氏南下並非春天，但李氏南下的時間是一九五五年，因此，吳文所記若無錯誤，則可反推該文實應寫於一九五六年間。只是不知什麼原因，延遲至一九五八年始行發表在一份較不知名的《自由人》報章上。如果這個推論無誤，那麼易言之，李氏極有可能在南下的第一年，即已在臺中「復國學社」教畫。至於「聯合報」之短訊，則係指李氏轉赴彰化女中後，自行設立畫室（按：即在其女中宿舍）那件事。

李氏在臺中教畫的「復國學社」，應係一私人補習班，教授各種才藝。在李氏遺留的剪報中，發見一張未註日期出處的招生小廣告，內容除「國立藝專教授李仲生教西洋畫、素描人像、靜物、水彩、油畫，男女兒童兼收，逢二、四、六，8至9時上課。」外，亦另有「良師授洋裁、縫紉、編織、刺繡、傳記、珠算、打字……」等語。地址是：臺中市練武路一三〇號，或即「復國學社」。

這「復國學社」應是李氏南下後，最早教畫的地方。照吳文蔚的介紹，在「復國學社」教畫的李仲生，仍採取與眾不同的教學法，因此「學者一經其指點，均能獨作，且風格韻調，皆沛變，……」

一九五七年，李氏轉赴彰化女中任教，並利用宿舍旁的空房間，教授繪畫。後來在一九六三、六四年，分別加入「東方畫展」的黃潤色與鐘俊雄，就是這個時期的學生。

李氏的教學活動，幾乎持續到他一九八四年入院的前一刻。

此期間，先後慕名前往求教的學生，幾乎佔據了李氏學校課餘的所有時間。當然這當中，不乏志趣不合，而主動離去者，但一些能夠持續學習，或接受啟導而正式走上以「現代繪畫」研究為終生職志的學生，後來在一九七一年，「東方畫會」正式宣告解散後，先後成立了「自由畫會」（1977年）、「饕餮畫會」（1981年），與「現代眼畫會」（1982年），成為一九八〇年代臺灣畫壇推動現代繪畫，重要的一股力量。

李氏南下後的學生，與早期臺北安東街畫室的學生比較，有一最大的不同點，即：後期學生中，包含了相當多北部美術學院的在校生或畢業生。顯現這些後期學生，乃在一種相當自覺的情形下，因不滿足於學院教學，而投入李門問道。根據初步統計，這些出身美術學院，而問道於李氏，日後積極從事現代藝術之創作者，依學校分，至少有如下數人：

(一) 出身師大者：

有一九六四年進入李門的詹學富，係 56 級校友¹¹，現代眼畫會會員，現為「財團法人李仲生現代繪畫文教基金會」總幹事，在李氏去世後，為整理李氏遺物。不遺餘力。

有一九六九年入門的張敏嫻、謝東山、李秦元，均為 58 級校友，謝為自由畫會會員。另：黃步青為 65 級校友，自由畫會及現代眼畫會會員。

有一九七四年入門的李錦繡，亦 65 級校友，自由畫會及現代眼畫會會員。

有一九七五年入門的曲德義，一九七六年入門的陳聖頌，及一九七九年入門的鄭瓊銘，三人均為 65 級校友，自由畫會會員。

(二) 出身文化者：

有一九六八年入門的郭振昌，62 級校友。

(三) 出身藝專者：

有一九七〇年入門的程延平，61 級校友，現代眼畫會會員。

有一九七三年入門的郭少宗，64 級校友，饕餮畫會會員。吳梅嵩，65 級校友，饕餮畫會、自由畫會會員。

有一九七五年入門的謝志商，66 級校友，饕餮畫會、自由畫會會員。

有一九八一年入門的陳幸婉，61 級校友，現代眼畫會會員。

從這份初步的資料顯示：這些出身學院的藝術青年，有尚未進入學院之前，便投身李門求道者，如：黃步青、郭振昌等是；但更多的是在進入學院，甚至由學院畢業後，對於所學不能獲得滿足，乃再投門問道的，如：詹學富、張敏嫻、謝東山、李錦繡、曲德義、陳聖頌、鄭瓊銘、程延平、郭少宗、吳梅嵩、謝志商、陳幸婉均是。

從實際的生活內容看，南下後的李仲生非但沒有「隱居」的心意或事實，更且有其愈發積極的一面。

曾經在臺中師專就讀時期，投入李門學習，後來留學法國的黃位政，就曾詢

¹¹ 臺灣各級學校喜以畢業當年的民國年數，稱呼校友，「65 級」校友，即指稱民國 65 年畢業之校友。

問李氏：為何不（指來臺初期）那樣，提倡現代藝術？

李仲生在信中，明確地回答說：

您大約未曾深入觀察我國畫壇的實際情形，也未仔細想到我的提倡方法。我就是感到在不易接收外來事物的我國藝壇的現實情形之下，徒然開開會、辦辦雜誌、寫些文章，是無效的。唯一的辦法，就是「教」。培養下一代能實際作前衛繪畫的力量。目前還有一點力量，還不是教出來的麼？

12

基於以上事實，我們或可更進一步瞭解李氏本人何以不願迎合所謂「隱居」的說法。與其一味的塑造「隱居」的傳奇色彩，不如深切的去體會李氏對現代藝術長久堅持與倡導的苦心和實際作為。

至於「隱居」既非事實，何以會形成「隱居」的印象與說法，顯然又是一項值得深思的文化現象。

此現象的形成，表面上固是報導者在遣詞用字上的嚴謹與否所造成，實質上仍有其特殊的文化背景因素。

臺灣文化體系中，「以媒體為中心」的特殊型態，顯然對文化成長本身，造成利弊互見的影響。由於缺乏專業客觀的藝術評論與多元的資訊管道，少數壟斷性大型媒體對藝術工作者報導的頻率與幅度，往往相當程度的左右了社會大眾，甚至文化中人，對當事人活動內容與藝術成就的瞭解與評價。

姓名的見報率，無形中便成為藝術工作者積極、活躍，或消極、避世的指標，甚至更進一步，成為了重要與不重要的標準。

從媒體的報導上看，自一九五五年李氏南下後，最初兩年的專欄寫作，仍保持著人們對「李仲生」三個字的不致陌生，但此後長達廿餘年的時間中，除前提吳文蔚之文與《聯合報》的簡訊外，一九六一年七月，霍學剛在《文星》雜誌，發表〈中國前衛繪畫的先驅——李仲生〉一文，和歷屆「東方畫展」的評介文章，已逐漸造成李氏「神龍見首不見尾」的神秘印象。至一九六五年六月廿五日，《聯合報》記者楊蔚的〈一個大異端的姿勢——李仲生〉發表，更加強了人們對李氏的好奇與猜測。一九六七年九月，黃朝湖再發表〈中國前衛繪畫的播種者——李仲生〉¹³，已是李氏南下後的第十二個年頭。此後，媒體上再看不到有關李氏的報導，整整九年之久。

¹² 1975年8月23日，李氏寫給黃位政信。

¹³ 黃氏以筆名「藍美湖」發表該文於《臺灣日報》「藝叢版」，1967.6.2及6.9。

尤其在一九七一年「東方」第十五屆展出後，畫會宣告解散，李氏之名自此未再出現報端。

直到一九七六年五月，霍（學）剛發表〈回顧東方畫會〉一文於《雄獅美術》六十三期，第一次較有系統的追憶了當年安東街畫室，東方諸子追隨李氏學習的種種史實；同年十月，吳昊以隨感方式寫成〈風格的誕生〉一文，發表於《藝術家》雜誌第十七期，文中再次提及李氏重視個人原創性的特殊教學，李仲生之名於是重新在雜誌上反覆出現，引起注意。

隔年（一九七七年）九月，「自由畫會」成立，並舉行首展於臺北市復興南路二段新開設的「元九畫廊」。陌塵在一篇以〈自由畫會與李仲生〉為題的報導中，介紹了這個年輕的現代繪畫團體。這是李氏南下後所教導出來的學生，第一次繼「東方」之後，組成畫會，展出面貌迥異的創作風格，展出者包括黃步青、李錦繡、程武昌，曲德義等四人。李仲生獨特的教學方式，又成為陌塵這篇文章中主要探討的對象¹⁴。

但對李仲生重新成為媒體注目焦點一事，最具影響者，仍屬再次年（一九七八年），蕭勤的回國。這位去國廿餘年的李氏早期學生，此次應邀回國參加國建會，專程南下，拜訪昔日的啟蒙恩師，並發表〈李仲生——一個隱居的藝術工作者〉一文於十月號《藝術家》雜誌¹⁵，同時刊出的，還有李無心的一篇採訪報導——〈抽象的獨裁者——和李仲生相見〉¹⁶。

《藝術家》雜誌的此次報導，促成了隔年（一九七九年）四月，「民生報」以第七版全版的篇幅，來刊登由陳小凌策劃執筆的一篇李仲生專訪與座談。

這篇標題為「安於簞食瓢飲，獨居並不寂寞，八卦山下訪李仲生，抽象世界獨裁者，藝術價值縱橫談」的專題報導，為避免外界的誤解，特地加了一段編者按語，謹慎地說明了這種全版報導的處理方式，並非有意製造「洪通風暴」，而是「只想藉著這篇訪問報導，忠實地傳達這位關切中國繪畫，卻幾乎被人遺忘的畫家對繪畫藝術的一些見解。至於其立論觀點之有無瑕疵，尚有待畫界人士訴諸各自的價值判斷。」¹⁷

陳小凌的下筆相當客觀、慎重，但媒體報導仍有其無法輕忽的力量。「民生報」的報導刊出之後，李仲生南下後所維持的生活型態，也就被迫改變了。大批

¹⁴ 陌塵〈自由畫會與李仲生〉《雄獅美術》79期，頁138-141，1977.9。

¹⁵ 同註3。

¹⁶ 同註3，頁118-120；收入紀念集，頁73-75，按：李無心即作家心岱。

¹⁷ 見《民生報》1979.4.17七版。

的評審邀請、報章邀稿、畫廊演講、甚至獎章榮譽，相擁而來，而李氏始終抱持一貫的態度，凡事既不汲汲營求，亦不刻意迴避，其生平唯一的一次個展，也就在這樣一種情形下舉行。

李氏的南下既未有「出世」之心，也就沒有「隱居」之實。其關懷現代藝術的用心，基本上始終是「入世」而「熱切」的。

如果遠離臺北就是隱居，今日隱居的畫家將不知凡幾，如果一位藝術工作者，只能藉著在媒體上不斷自我曝光，才能獲取認同，產生影響，毋寧是現階段臺灣畫壇的一種悲哀。

由於長時間不在媒體上出現，所造成的「隱居」之說，一旦被毫無疑慮的接受，亦將形成某些偏頗的論斷。

李氏過世後的諸多評論中，便有論者明白的提出：

一個歷盡滄桑的畫壇前輩，執意素居山下，不問畫壇是非，是應該得到尊重的。但是不問是非不求聞達的人，實在承受不起堂皇的封號與頭銜。

從李仲生畫室之成立到東方畫會之解散，李仲生一直不願也不敢在新舊繪畫觀衝突的驚濤駭浪中，獻身投入豎立起他的主張與信念，怎能扮當「領航的燈塔」呢？在聚訟紛紜阻力重重的困境中，沒能當仁不讓的率先披荊斬棘，怎能成為「推動現代畫的巨手」呢？¹⁸

本文前述史實，或許正可對如上質疑，提供部份參考。李氏或確缺乏叱吒風雲的戰將行動，但作為一位思想清晰、意念堅定的思想導師，在臺灣現代美術發展史上，仍有其無可取代的地位與實質的影響。

一九七〇年代下半以後的一連串外來機緣，使李仲生重新成為媒體報導與社會矚目的焦點。此一事實，一方面既可視為社會對這位終生耕耘的藝術工作者，在其臨終前的一份肯定；另一方面，難道不是一位忠實的藝術工作者，在臺灣這樣言種環境中，終究未能完全擺脫媒體左右的深沈無奈？

二、

一九七九年四月「民生報」陳小凌的專訪中，李仲生在回答為何不舉行個展的問題時，曾經表示：在鄉下懶得動了，也疏於走動。

但臺北藝文界的觸角，毋寧是敏感的。「民生報」的專訪刊登之後，迅即引

¹⁸ 見林惺嶽〈臺灣美術運動史④〉。《雄獅美術》169期，頁41，1985.3。

發多家畫廊積極與這位他們眼中長年「隱居」的先輩畫家連絡，爭取展出機會。

經過大約半年的協調籌劃，李仲生畫展終於在同年（一九七九年）年底¹⁹，假臺北龍門與版畫家兩畫廊同時展出。展出期間，除主要報紙的藝文版，有大篇幅及多次的報導外²⁰，國內兩家最主要的美術刊物——《雄獅美術》與《藝術家》亦分別出刊特輯²¹。

在配合著此次個展，各方面所發表的大量文字中，仍以李氏本人一篇題名為〈論現代繪畫〉發表在《雄獅美術》月刊上的文章，最引起重視。

儘管自一九七〇年代後半，李氏在各次受訪與座談的時機裡，已不止一次的，應要求發表自己對現代藝術的看法，但這是第一次以文章的形式，完整的陳述自我對現代繪畫的整體意見，亦即其一向在創作上堅持、在教學上倡導的藝術理念。

這種自我剖白式的文字宣示，對李氏這樣一位本來就具有相當爭議性的人物而言，更勢必要接受來自各方面尖銳的批判與評論了。而李仲生顯然並非完全不知此項作法所可能引發的後果；因為事實上，早在一九六五年年底，李仲生即曾

¹⁹ 李氏個展時間：1979.11.20-12.2。

²⁰ 李氏個展期間，重要媒體報導如下：

11月8日，陳小凌〈中國前衛繪畫的先驅——李仲生〉《民生報》

11月15日，陳怡真〈臺灣現代繪畫先驅李仲生首次個展——心象〉《時報週刊》

11月16日，陳長華〈李仲生把幻想表現在畫上〉《聯合報》11月16日，胡再華〈永遠「前衛」的奇人——李仲生〉《中國時報》

11月20日，李仲生個展記者會〈為創作觀念堅持三十年，畫家李仲生藝術縱橫談〉《民生報》

11月25日，鄭木金〈李仲生的心象世界〉《青年戰士報》

11月25日，宋晶宜〈現代繪畫活歷史，破舊紙上嘔心血〉《民生報》

11月26日，辛鬱〈不求聞達的藝術家——記李仲生先生〉《民族晚報》

11月26日，梁奕焚〈李仲生的藝術成就〉《民生報》

11月26-27日，張芬馥〈李仲生是「畫癡」〉《民族晚報》

11月28-29日，于還素〈李仲生論〉《民生報》

11月30日，孫旗〈中國現代藝術前驅者李仲生的抽象的超現實主義繪畫〉《民生報》

12月1日，羅門〈內在視覺世界的探索——看李仲生教授畫展有感〉《民族晚報》

12月11-12日，劉文潭〈與李仲生先生談前衛藝術〉《民生報》

²¹ 《雄獅美術》105期，「李仲生特輯」，主要文章有：

江春浩〈不嫌孤寂不嫌寒——李仲生採訪記實〉

李仲生〈論現代繪畫〉

江春浩〈簞食瓢飲卅年——李仲生在保守的藝術殿堂裡打開了一扇窗了〉

吳昊、吳梅嵩、江漢東〈桃李春風三十年

《藝術家》54期，主編何政廣撰〈中國前衛繪畫的先驅——李仲生〉

經為一份頗具理想的刊物《這一代》撰成一稿，文章題名為《我反傳統，我反拉丁》，原預定刊登在該雜誌的第二期；文章送出後，亦經排版妥當，即將上機付印，李氏卻臨時要求抽回。蓋在這篇文章中，李氏對自我的藝術思想本質，做了一番極坦率的陳述，對傳統繪畫中所強調的「典雅的、現實的、合理的，和節度的」拉丁精神，毫不保留的予以揚棄。甚至在文章末尾，李氏更以宣告的語氣寫道：「我平時教畫也是以反傳統繪畫及反拉丁精神為宗旨。」²²

這種尖銳的宣告，李氏深知難免引發爭端、責難，在一再考慮後，終於要求刊物編輯及時抽回。

因此，到了〈論現代繪畫〉一文，在立論上已顯著趨向溫和，下筆亦極謹慎。但爭端仍勢所難免，這些爭論中，最具代表性者，首推劉文潭〈與李仲生先生談前衛藝術〉一文²³。欲瞭解劉氏質疑重點所在，首先仍須對李仲生所標舉的繪畫思想作一瞭解。

在李仲生遺稿尚未全面整理出來以前，李氏最後幾年所發表各式談話，尤其是〈論現代繪畫〉一文，正可做為我們瞭解李氏晚年思想的重要依據。

初步整理李氏思想，我們可以提出「精神空間」一詞，來做為討論的核心。易言之，對於「精神空間」的強調，是李氏創作、教學的中心思想。對於「精神空間」的意義，及如何形成、如何發展之解釋，則構成李氏獨特的藝術史觀，與思想體系。

下文即以李氏思想為經，論者對其思想的評註為緯，進行討論；之後，再將論者的質疑，予以提出。

（一）「精神空間」的意義

李仲生認為「『精神空間』之有無和充實與否，原為衡量現代繪畫之是否具有藝術上的『真實性』的重要標準之一。」²⁴

但什麼是「精神空間」呢？李氏認為它是二十世紀現代繪畫的一項重要成就，是與西方傳統藝術的「視覺空間」相對而言²⁵。如果以戲劇來做比喻，西方傳統的繪畫，就像西洋的話劇，二十世紀的現代繪畫，則似中國的國劇。

在〈論現代繪畫〉一文中，李仲生假設了一幕話劇的劇情：有一位村婦正挑

²² 李仲生〈我反傳統，我反拉丁〉，現存「財團法人李仲生現代繪畫文教基金會」。

²³ 《民生報》1979.12.11-12 七版。

²⁴ 原見《雄獅美術》105 期，李文頁 92，收入《紀念集》，見頁 169。

²⁵ 《紀念集》，李文頁 167。

著一擔青菜沿街叫賣，一位主婦聞聲下來，要買青菜。舞台上，主婦的住宅必然要設計成一個面對觀眾的橫斷面——用木材做成一個真的閣樓，再接上一把有欄杆的真實扶梯。幕啟時，村婦在屋外叫賣青菜，主婦應聲從樓上扶著扶手，一級一級走下來，然後打開一扇真的門，讓村婦挑著青菜跨過門檻，把青菜停在屋子內；接著，主婦蹲下來挑揀青菜、討價、還價。所有實情都鉅細靡遺的演了出來。

李仲生說：

這裡很少創意、完全模擬真人真事的話劇，就像西洋十九世紀以前的繪畫，是一種用說明性的技巧來描寫看得見的空間的所謂『視覺空間』的寫實的『模仿自然』的藝術。當然是可問，也容易解答的現實藝術。²⁶

至於中國的國劇是如何表現的呢？李仲生舉了「宋江殺妻」的劇情做例子：整個舞台上，只有一張桌子、一把椅子；卻表現出宋江在老遠的異鄉，如何聽到妻子不守婦道，如何氣極敗壞的趕路、回家、敲門、進門、上樓……等等一連串複雜的動作、情感與空間關係。

李仲生說：

在毫無實景實物的舞台上一絲不苟表演出來，幾乎像抽象畫一樣地抽象化了。它使用的是高度單純化、暗示性和象徵性的技巧。我們欣賞國劇，有時也會渾然忘我地為它那幾乎接近抽象藝術美的創作所著迷，而忘記了宋江的動作原來是象徵趕路、敲門和上樓哩！然而它表現出來的空間幾乎和現代繪畫所表現的『精神空間』相同。²⁷

這種「精神空間」，既存在於中國的國劇、金石、書畫等傳統藝術裡頭，但也可以在一些舞蹈藝術中得見。

他說：

舞蹈藝術創作出來的動作所表現出來的節奏、律動……等等的美，也是在通過二度空間的平面，創造出『精神空間』，也是毋須有條理地去敘述一件事，純然是一種創造性的、抽象的、表現宇宙律動的無形象的藝術美。

²⁸

李氏所謂的「精神空間」，對中國人而言，顯然不是陌生的。

(二)「精神空間」的建立

²⁶ 同上註，李文頁 168。

²⁷ 同上註，李文頁 168-169。

²⁸ 同上註，李文頁 169。

作為二十世紀現代藝術重要內涵的「精神空間」之建立，李仲生認為十九世紀的「後期印象派」是一個重要的關鍵時期，因此視它為西方美術發展的一個分水嶺。

事實上，以「後期印象派」作為「現代繪畫」的起點，是許多西方美術史家共同的想法。但李仲生對這種看法，有進一步的主張，他認為：「後期印象派」以前的西方繪畫，係以模仿自然為目標，講究寫實，是屬於說明性的繪畫，不重視個性的表現，著重「視覺空間」的描寫；而「後期印象派」興起以後，畫家開始放棄說明性的技巧，改以表現個性的暗示性的技巧；直到達達派和超現實派出現以後，前衛藝術興起，更進一步建立了「精神空間」的藝術思想與領域。因此李仲生肯定的指出：

二十世紀的新藝術思潮淵源於十九世紀末的後期印象派三大家——塞尚、高更和梵谷。可以說，沒有後期印象派三大家，就沒有二十世紀的現代藝術。……²⁹

對於李仲生的這種說法，于還素在〈李仲生論〉一文中，首先加以肯定，于氏說：

他這種分別，以十九世紀末葉為分水嶺的辦法，原則上，是把西方繪畫到現代繪畫時代是革命性說對了。這是他能把握住現代藝術思想的一個基本關鍵，是他在教學方面能收到很好的效果的理由，更是他以這種分水嶺式的革命性的理由，影響到當代畫壇一些思想的基本原因。³⁰

（三）「精神空間」的表現

「精神空間」的表現既不同於傳統的「視覺空間」，它便必須自備一套表現的語言，李仲生稱這種語言為一種「心理的語言」和「精神的語言」³¹；現代繪畫亦即藉著這些具有濃厚象徵性、暗示性的繪畫語言，去表達另一個與「現實世界」不同的「心象世界」。

「精神空間」的表現問題，幾乎就是李氏繪畫思想的核心關鍵。雖然，他在〈論現代繪畫〉一文中，並沒有詳細的說明，但在前提未發表的〈我反傳統，我反拉丁〉一文中，則有較具體的陳述。

李氏認為西方傳統繪畫有一套既定的法則，這套法則，經他詳細的加以歸

²⁹ 同上註，李文頁 169。

³⁰ 于還素〈李仲生論〉，《民生報》1979.11.28 七版。

³¹ 《紀念集》，前揭李仲生〈論現代繪畫〉文，頁 167。

納，羅列出十一項點³²；就形式要素言，則包括：筆跡、線、表面、容量、色彩、構圖等。但李仲生認為：這套法則或形式，實際上都是西方自然科學的技術與寫實思想下的產物，既完全抹煞「繪畫的二次元性」和「造形要素的表現性」，亦無法表現人類內面的真實性。

因此，現代藝術基本上正是反對這個傳統的。在現代藝術的工作者的眼中，並無「自然對象」(Nature-Object)的存在，只有「畫面對象」(Tableau-Object)的考慮。

李仲生說：

在畫面上怎樣對『自然物』作『美的否定』(Aesthetic-Negation)，經過『美的還元』(Aesthetic-Reduction)，從自然的秩序，換置於畫面的藝術的秩序，集中於繪畫的效果，從而表現人類內面的真實性，才是現代藝術家的使命。³³

在此前提下，「畫面」(Tableau)所考量的是「造型要素」的「藝術形」，與畫家內在的「感受性」，而不再是「自然對象」的「自然形」，同時所有傳統繪畫中所建立的法則，亦無一不可打破的。

這套思想，早在一九五一年，李仲生一篇題名為〈「畫因」淺論〉的文章中，即已提出³⁴，這是臺灣探討「純粹繪畫」相當早期，而且深入的一篇文章，它的主要觀點，是否李氏摘譯自國外(或是日本、或是法國，因李氏熟諳這兩國語文)藝術書籍，目前仍難考知，但李氏對這些思想的信服與堅持，却是可以肯定的，多少年來，它亦成為李氏個人創作、與透過教學影響年輕人的最主要的思想內涵。

這種強調「精神空間」的現代繪畫，李仲生認為其對美術史的最大貢獻，即在擴展了繪畫的領域，他說：

³² 前揭李氏〈我反傳統，我反拉丁〉：

1. 古典的空間性——求心遠近法的統一的空間。
2. 明暗法——藉光與影以產生身體映像。
3. 身體性——藉線遠近法的縮視來畫出身體映像。
4. 材質性的映像——認材質映像，才是最重要的。
5. 人體解剖學。
6. 自然比例。
7. 空氣遠近法。
8. 色彩遠近法。
9. 對象色。
10. 三次元性。
11. 描形。

³³ 同上註。

³⁴ 李仲生〈「畫因」淺論〉，臺北《技與藝》1卷2期，1952.8；後收入香港中華文化促進中心出版「李仲生遺作紀念展」專集。

……現代藝術家，尤其在藝術思想上，等於是從傳統繪畫思想的框框衝出來，海闊天空，自由發展。他們想以前沒有想過的，想以前很難想出來的，畫以前沒有畫過的，畫以前很難畫的，畫以前畫不出來的，其目的無非要創造出與眾不同，前所未有的嶄新的藝術。³⁵

有關李氏對於「精神空間」表現的問題，仍值得注意的一點是：此一以「畫面對象」為考量的表現方式，是否必然是抽象的形式呢？一九五二年，〈「畫因」淺談〉一文中，李仲生明白表示：「蓋『畫面對象』這句話，並不包含任何抽象的意義，只意味著一切從藝術家的秩序、繪畫的立場及所謂畫面為根據出發。」而在〈我反傳統、我反拉丁〉一文中，雖未明白表示，但在論及對傳統繪畫法則的揚棄時，他舉畢複（按：即畢費 Buffet, 1928-）為例說：「其實即使像畢複所作的新具像畫，也幾乎是和解剖學無關。所以現代藝術家大可以完全不學解剖學。」等語，可見類似畢費之有形象的新具象畫，仍是在李氏所認同的現代繪畫或精神空間的範圍之內。

國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts

³⁵ 《紀念集》，李仲生〈論現代繪畫〉，頁 167。