李仲生的最後活動與思想（下）——兼論其「隱居」生活的意義

蕭瓊瑞

（四）「精神空間」的瞭解與欣賞

由於強調「精神空間」的現代繪畫，使用所謂「心理的語言」和「精神的語言」，因此，一如中國的國劇、書法或金石等藝術，都是屬於一種只能「有限度地說明」的藝術，不易「言傳」，而講求「意會」。但也因為有這些只能「意會」的部份之存在，現代藝術才有其不可取代的價值。

李仲生認為：

> 藝術如果不具備『可以意會』部份，剩下的只是可以言傳的部份，那只是一種技術的存在，而無藝術思想的表現，根本就無藝術可言了。[1]

不易言傳，並非完全不可言傳，但即使能夠有限度的說明，由於使用的語言文字本身，亦常常帶有濃厚的暗示性和象徵性，因此，觀眾仍應具備相當的欣賞能力。李仲生說：「這欣賞能力是建築在他對各該藝術（按：指現代藝術或國劇、書法、金石等）的基本常識，它和欣賞的經驗是一樣的。」[2]

缺乏基本知識與欣賞經驗，便無法加以瞭解與欣賞，這個道理是非常明顯的，不獨現代繪畫如此。李仲生舉他一位杭州藝專的同事鄧白為例：鄧是工筆花鳥畫家，國學程度亦高，却無法欣賞關良的水墨畫，也無法欣賞中國的國劇，認為「國劇唱起來煞似貓兒叫春」[3]。可見瞭解與欣賞是應有一定條件的。

上述四點，已涵蓋李仲生現代繪畫思想最基礎的幾個層面，在此基礎上，李氏尚提出現代繪畫的兩項特質，值得重視。

這兩項特質，即：「世界性」與「東方化」。這兩項看似矛盾的特質，其實是一體相通的。按李氏的說法：

> 二十世紀繪畫思想已不是傳統法蘭西的拉丁民族思想，自後期印象派以後，繪畫已經成為世界性的，它可包容每一民族的藝術精神。
>
> 今天我們常談到的西洋畫，通常指的是法蘭西時期的拉丁精神。文藝復興以後，繪畫思潮是趨向於達文西的自然科學派，却不知現代藝術的思潮，已將自然科學的牛角尖突破，變成反自然科學、反透視、反解剖及反自然比例，推翻三度空間，而代之以二度空間。

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

---

[1] 《紀念集》，李仲生〈論現代繪畫〉，頁 167。
[2] 同上註，頁 168。
[3] 同上註。

二十世紀的現代藝術，在本質上已經揚棄了西方繪畫的傳統，而與我們東方的傳統藝術思想有了銜接。今天有許多人提倡現代中國畫，殊不知所謂東方和西方的藝術思想，早已在相互激盪交融之下，形成一種兼容並蓄的藝術思想。這是美術發展的趨勢，並不是我個人的看法。[4]

在〈論現代繪畫〉一文的最後一句話，李仲生總結的說：

由於後期印象派三大家的偉大啟示，使西洋繪畫逐漸擺脫十九世紀以前那種模倣自然、毫無創意、只可言傳、毋須意會的西洋傳統繪畫，從而邁向一個『反西洋傳統』，却接近『中國傳統』的富有高度想像力和創造力，只可意會而不可言傳的『現代繪畫』的新境界。

透過以上分析，我們已可大致掌握李仲生主要的藝術思想，甚至我們亦可肯定：這些思想，正是李氏長期以來教學的一些主要內容。

李氏的作品真貌，也許在他過世之後，我們仍可有機會透過各式的「遺作展」，得以窺見；但李氏對自我藝術思想的如此剖析，或許沒有 1979 年的此次個展，便不可能有這樣明晰的機會。

1979 年個展的另一意義，便是各界所提出的詢問、質疑與評論，使「現代繪畫」在臺灣有了一次較平和的討論與省思的機會，此次的討論自與 1960 年代初期的「現代畫論戰」，有所不同[5]，「政治」的意識型態問題，顯然不曾在此次的討論中出現；儘管有質疑的意見，却能站在美術史發展的基礎上討論。

李仲生〈論現代繪畫〉一文，隨《雄獅美術》的發行，在十一月初面世，當月底，便有于還素〈李仲生論〉一文，對李氏若干主張提出斟酌。但較強烈而直截的質疑，則是在十二月中旬，由前提劉文潭〈與李仲生先生談前衛藝術〉一文提出。

劉文潭是臺灣從事藝術理論譯介十分資深而用心的學者，在閱讀李文之後，對李氏說法直率的提出數點質疑：

1. 二十世紀的新藝術思潮是淵源於十九世紀末的所謂的「後期印象派三大家」（事實上，這個名稱不盡合適，著名的藝術史家多不採用）——塞尚、高更和梵谷，那麼這三大家之所以成其為「大家」，難道說是前無古人？

2. 三大家的「偉大的啟示」（按：李氏用語）究竟是什麼？

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

[4] 李氏個展記者會答問，見《民生報》1979.11.20 七版，收入《紀念集》，頁 197。

[5] 1960 年代發生於臺灣畫壇的「現代畫論戰」。係以徐復觀〈現代藝術的歸趨〉一文，指責現代繪畫係為共產黨開路，掀起戰端，持續至 1972 年年中，參與論戰的主要人物，除徐氏外，有劉國松、虞君質、居浩然、虹西方等人。

3. 十九世紀以前的西洋傳統繪畫，難道真正是「模仿自然，毫無創意，只可言傳毋需意會？」

4. 二十世紀的西洋繪畫，果真是邁向一個「反西洋傳統」却接近「中國傳統」的新境界？[6]

對於這些問題，劉氏認為：除第二個問題有待詳說之外，其餘的三個問題，「相信凡是熟悉藝術史的人士，都可立刻予以否認。」

劉文列舉實例說：十九世紀以前的繪畫，如達文奇的「蒙娜麗莎」、林布蘭的「基督復活」，事實上均非「模仿自然，毫無創意，只可言傳毋需意會。」他雖然也不能否認「三大家」中的高更，的確有許多思想，正和李仲生的思想相通，「堪為李氏取法的典範」，但他也指出：「三大家」中的其他二人，塞尚主知而梵谷主情，「前者上承以理知清明著稱的安格爾，後者上承熱情奔放見稱的德拉庫瓦。」均與繪畫傳統無法截然劃分。

至於中國繪畫始終沒有步入類似西方純抽象的領域，因此李氏所謂「二十世紀西洋繪畫接近中國傳統」的說法，「……充其量只是說到了一點外表，並沒有什麼大不了的實質意義。」

因此，劉文認為：「在藝術史上，空前絕後，後來居上的情形其實是不存在的。」當然後期印象派的「三大家」，也就絕非「前無古人」了。

我們檢視李氏〈論現代繪畫〉一文，或歷次受訪談話，並未提出所謂「前無古人」的說詞，在〈論現代繪畫〉一文的末段開頭，也只是總結的說：

> 廿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。[7]

但當我們翻檢李氏遺稿時，發現李仲生在劉文的剪報上，註滿了相關的辯論文字，其中在劉氏質詢「……那麼這三大家之所以成其為『大家』，難道說是前無古人？」句下，李仲生竟以原子筆直截的回答道：「是前無古人」。

因此，我們可以說：李、劉的爭論實是導因於對西方美術發展觀點的差異。劉文的觀點姑不論提出「塞尚上承安格爾、梵谷上承德拉庫瓦」之說法，是否正確，其著眼在於強調文化的延續性，認為任何一種思想，均不可能無中生有，前無古人；類似的看法，在于還素的文章中，也指出：李仲生似乎否定了新的繪畫

[6] 見劉文潭〈與李仲生先生談前衛藝術〉，1979.12.11《民生報》七版。
[7] 前揭李仲生〈論現代繪畫〉，《紀念集》，頁 169。

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

語言的歷史性與原始性[8]。但對李氏而言，其毋寧是就歷史發展的差異性及原創性，提出肯定，換言之，三大家若無「前無古人」的獨創性，亦就不成其為「三大家」了。

如果不認同「三大家」的獨創性，那麼就如劉文的質疑：對「三大家」此一名稱的是否「合適」，甚至是否成立，均將抱持懷疑的態度了。因此，純就李、劉雙方在文字上所顯露出來的訊息論，劉文的質疑，與其說是對李氏所提出的，不如說是對整個西方美術現代繪畫發展的意義所提出的。

劉氏的此一理念，在其文章一開頭，便明白批露。他引英國藝術史家貢布里奇（E.H. Gombrich）名著《藝術的故事》（The Story of Art）書中的論點，批判某些前衛藝術家「尚新」而非「創新」，並指出「……等我們才一恢復正常的思考，我們立即就覺察到上述盛況（按指 1913 年紐約首屆『紋章展』（The Armony Show），亦稱『軍械庫展』的情形），早已化作了歷史的陳跡，前衛藝術至今非但不能激起當年社會大眾的那等好奇與狂熱，而且已經成為藝術史家嚴加評判的對象。」在此，極為明顯的，劉氏對李仲生的批判，實質上，正是對整個西方前衛藝術價值的懷疑。李仲生顯然很能瞭解此一爭論的關鍵所在，因此在四個月之後的隔年（1980 年）四月中旬，李仲生發表了〈答劉文潭教授「與李仲生談前衛藝術」〉的回應文章[9]，全文約近兩萬六千餘言中，幾乎未作任何自辯的努力，却花費相當的心力，去搜羅了西方重要的美術雜誌、辭典，對 The Armony Show 的歷史評價，以及前衛藝術目前在西方社會發展的實況，包括重要的展覽、畫廊等等活動。顯見：李氏是企圖以事實代替雄辯，以普遍的評價，代替一二所謂「西方權威美術史家」的論斷。這篇文字在《民生報》藝術版連載了四天，充份顯示李氏在掌握西方現代藝術資訊上，所下的功夫。

能就李氏思想本身加以客觀檢視、深入分析者，應屬于還素〈李仲生論〉一文[10]

于文避開一般資料傳抄的生平介紹方式，是一篇較具研究性質的文章。全文六千餘字，前半段論述李氏之繪畫思想，後半論及作品；但不論談思想，或論作品，均以李仲生本人之說法為基礎，加以歸納、比對、分析。換言之，于文採取的方式，既避免主觀臆斷，亦免於陷入爭論，其價值在客觀整理李氏思想，再予以系統化，必要時從旁註解，但仍不忘加上一句：「這是按照李仲生的思想方式

[8] 前揭于還素文，1979.11.28《民生報》七版。
[9] 李仲生〈答劉文潭教授「與李仲生談前衛藝術」〉，1980.4.10-13《民生報》七版。
[10] 于文連載於 1979.11.28-29《民生報》七版。

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

解釋的」這種幾乎類似「以經解經。」的方式，其重點在釐清，而非批判。對瞭解李氏繪畫思想，頗具參考價值。

于文發表於劉文之前的十一月底。同樣是對李氏以十九世紀末葉做為西方美術發展分水嶺的說法，有所保留，但于文仍能指出此一說法對李氏思想之建立以及在其教學上所產生的正面意義，認為「這是他能掌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。」此在文前論及李氏『精神空間』的建立一節中，即已提及。

儘管于氏也承認李仲生的這種說法「不免武斷，也太籠統」，但他相信「這只是李仲生式在說法上的一種方便」。因為，他認為不管是傳統繪畫，不管是現代繪畫，「對於空間的本質，仍然是一樣的。」

他說：

> 十九世紀的西方繪畫固然極盡描寫自然形相外表之能事，受制於觀察自然的透視方法的支配，但是，現代繪畫的不從事形相的描寫而欣賞者還是要在一幅作品中，找尋可觀的形式，何況，筆觸本身，也是立體的，色彩的遠近也是一個空間的形式，我們對自然世界的天空的觀察，天還是穹窿形的、半圓形的，現代繪畫以色彩為形相，無論如何也避免不了觀賞者對於空間形相的要求與幻覺，這也就是李仲生所舉的例子，『心理的空間』的事實上的存在，不是無的存在，也更不是言外的存在。[11]

所以他說：

> 基於此，如果把現代藝術思想完全和前此的一切拉開，應該只能算是一種說法上的方便。[12]

此外，對現代繪畫是「反科學」的說法，于文也從另一個角度提出解釋，說：

> 模仿自然，也各自有不同的方法，人是脫離不了和自然的關係的，我們只可以說後期印象派三大家—以李仲生的例子，來說塞尚、高更和梵谷，他們解釋自然，是用了更合乎當時科學的方法，改變了『人的』觀察『自然』現象的角度，或者層次，應用到繪畫上的，這也是一種人文主義，使得繪畫更能和人接近，他們是襲取東方人的，採用東方人的，可是東方的感示，並不就等於東方的……[13]

[11] 前揭于文，1979.11.28《民生報》七版。
[12] 同上註。
[13] 同上註。

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

從這樣的一個角度，于還素因此認為：李仲生的繪畫思想，基本上仍是有別於西方現代主義，而是屬於「東方的」。

在李氏個展期間，發表專文，討論李氏思想或作品者，尚有：羅門〈內在視覺世界的探索——看李仲生教授畫展有感〉[14]、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〉[15]等文，均可參考。

綜合眾人對李氏思想的瞭解與闡釋，以及本文以上之分析，我們可以肯定：李仲生做為一個現代繪畫的終生倡導者，與創作堅持者，的確建立了自我明確、堅定的藝術史觀。這套史觀的建立，與其說是一種「學理」，不如說是一種「信仰」。他在十九世紀末葉的西方美術發展的過程中，掌握到了「後期印象派三大家」所揭發的「偉大啟示」——一種超脫視覺世界、深入內心探索的藝術領域與繪畫語言，終生堅持。

這些思想是否淵源於「三大家」，或者有其更早或較遲的源頭，均是屬於美術史研究的另一個問題，但結論如何終將不致影響李氏信仰的成立。

西方現代繪畫思想，是一個持續拓展的廣大領域，並非一個封閉性的僵化條文，李仲生在這種思想的啟導下，亦或發展出屬於自我的某種「東方特質」，誠如于還素所曾經加以指出的。

本文僅在透過一些可以掌握的文獻，整理出李氏晚年思想的一個大要。至於這些思想將在未來的歷史長河中，產生多大的影響，那就不是論者可以一語斷定的。但重要的是：它曾如此這般的存在過，我們或有責任，讓它也是如此這般的保留下來。

三、

1979 年的個展，原訂十一月廿九日結束，後因觀眾踴躍，延至十二月二日。此時李仲生已自彰化女中退休，顯然有較多的時間，參與北部的各項藝文活動。

除了稍早，他應聘為 34 屆的省展評審委員[16]；隔年（1980 年）元月，亦參加了由國軍文藝中心舉辦的「當代畫家聯展」，當期（301 期）的《勝利之光》，更以五大頁的彩色篇幅來介紹李氏，並有大漠執筆的〈中國前衛繪畫的先驅——李仲生〉一文。

文前編者的按語指出：

[14] 羅文原載 1979.12.1《民族晚報》，後收入《紀念集》，頁 58-61。
[15] 孫文原載 1979.11.30《民生報》，後收入《紀念集》，頁 76-77。
[16] 見前揭李仲生〈我在臺北舉行畫展的經過〉，《紀念集》，頁 193。

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

「本刊之所以用大篇幅介紹這位現代畫家，主要是對這位致力於前衛繪畫的耕耘者表示敬意。同時也藉此揭穿共黨在去年（按：一九七九年）十二月廿六日於北平所扮演的『民主櫥窗』式的現代藝術展，前術藝術的生根成長絕不是一天之內就可以開花的，自由世界的有識之士，不可能受到他的迷惑。」[17]

相對於 1950 年代，「東方畫會」初倡籌組畫會時，李氏對某些政治忌諱的恐懼[18]；以及 1960 年代「現代畫論戰」中，抽象畫被當成是「為共產黨開路」的論調，李氏此時被奉為「自由世界」發展「現代繪畫」的表徵，實頗具嘲諷之趣。

同月二日，李仲生發表〈我在臺北舉行畫展的經過〉一文[19]，詳述其個展緣由，及此前

廿餘年的生活態度。廿三日，孫旗發表〈與李仲生談中國現代畫〉[20]於一向立場較趨保守的官方報紙——《中央日報》。

隔月下旬（2 月 23 日），李仲生在臺北明生藝術中心，講「畢卡索的繪畫思想」[21]。

再隔月（3 月 23 日）李仲生參加由《民生報》舉辦的「美術節座談會」，對藝術的東西、新舊之分、藝術評論制度的建立、西畫與國畫分不分組的問題，均提出看法，言談中，對民初以來「國畫改革」，過度吸收西方傳統繪畫中講求「透視學」、「明暗法」、「解剖學」等客觀寫實技巧，而喪失國畫「非寫實性」與「主觀思想表現」等優點之傾向，頗感惋惜[22]。

四月中旬，再發表〈答劉文潭教授「與李仲生談前衛藝術」〉文，洋洋灑灑，二萬六千餘言。

此後，連續為謝東山、楊慧龍、趙春翔、江漢東等人之個展撰寫評論[23]。隔年（1981 年）元月，為《民生報》撰寫〈版畫家的故事〉，連載五天，介紹了米羅（Miro Joan, 1893-1984）、尤托里羅（Maurice Utrillo, 1883-1955）、藤田嗣治

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

[17] 臺北《勝利之光》301 期，頁 48, 1980.1。
[18] 見前揭筆者〈來臺初期的李仲生——第一單元教學生活〉，臺北《現代美術》22 期，頁 50，1989.1。
[19] 李文發表於 1980.1.2《民生報》七版。
[20] 見《中央日報》十版。
[21] 見 1980.2.23-24《民生報》七版報導。
[22] 見 1980.3.24《民生報》七版，座談記錄〈畫家空前集會、激盪藝術思想〉，李氏發言部份。後收入《紀念集》，頁 170-172。
[23] 1980.7.30 李仲生〈評介謝東山的繪畫藝術〉《民生報》
1980.11.5 李仲生〈簡介楊慧龍的藝術〉《民生報》
1980.12.17 李仲生〈美的還元與重疊—趙春翔教授畫展評介《聯合報》
1980.12.23 李仲生〈江漢東的藝術〉《民生報》

（1886-?）、管井汲、梵童根（Kees van Dongenn, 1877-?）、達比埃（Antonlo Taples, 1923-）、蕭勤（1923-）等現代版畫家[24]。

六月，「東方」與「五月」畫會舉辦 25 週年聯展，《藝術家》雜誌特舉辦座談會「談臺灣現代繪畫的啟蒙與發展」[25]，李仲生以貴賓身份參加。會中李氏明白表示：期望「五月」「東方」能恢復展覽，繼續為現代藝術努力。

當年十一月，由李氏後期學生組成的「饕餮畫會」成立，李氏親自為他們寫序[26]。

1982 年，「現代眼畫會」成立，仍由李氏學生為主要成員[27]。同年四月，李仲生獲頒七十年度全國畫學會「繪畫教育金爵獎」[28]；並參展由行政院文化建設委員會籌辦的「年代美展」。

隔年四月，臺北市立美術館主辦「中國現代繪畫新展望展」，李氏獲聘任首席評審委員，並為畫展專集撰寫序文〈中國現代繪畫運動的回顧與展望〉[29]。

1984 年五月間，李仲生開始感覺身體不適，試服中藥無效[30]，六月十六日，住進彰化基督教醫院[31]，七月六日轉入臺中榮民總醫院，證明係大腸癌，同月廿一日下午安然病逝，享年七十三歲。

李氏在臺無一親人，住院期間，由其學生輪流侍候，極盡弟子之孝[32]；文建會主委陳奇祿、臺北市立美術館代館長蘇瑞屏，亦先後前往探視[33]。

彌留前，李仲生留下兩個心願：一、在美術館辦一個展，二、成立「中國現代繪畫基金會」，協助富創造性、前衛性、實驗性的年輕藝術家[34]。

八月廿五日，李氏遺體入葬彰化李仔山山頭[35]，一柱高於人身的石碑，刻著：「中國現代繪畫先驅李仲生先生」等字樣，碑後平舖著的巨大光面黑色大理石上，以嵌金的楷書，陳述其簡單生平，另有數行大字，寫著：

國立台灣美術館
National Museum of Fine Arts

---

[24] 見 1981.1.17-21《民生報》。
[25] 見臺北《藝術家》73 期，頁 96-107，1981.6。
[26] 李仲生〈饕餮現代畫會聯展序〉，《藝術家》70 期，1981.11；畫會成員：郭少宗、吳梅嵩、姚克洪、許雨仁、謝志商。
[27] 「現代眼」成員：詹學富、黃步青、李錦繡、程延平等人。
[28] 參見 1982.4.16《中央日報》林淑蘭〈奉獻美術教育四十年，李仲生獲獎實至名歸〉，同日《青年戰士報》鄭木金〈遲到的春天，李仲生現代畫獲肯定〉等文。
[29] 本文後收入《紀念集》，頁 178-180。
[30] 程武昌〈師生看病記〉，《紀念集》，頁 123。
[31] 許輝煌〈李老師病中側記〉，《紀念集》，頁 124。
[32] 參見《紀念集》李氏學生所撰諸文。
[33] 參見 1984.7.16《民生報》七版報導，及蘇瑞屏〈敬悼李仲生先生〉，《紀念集》，頁 49-50。
[34] 前揭蘇瑞屏文。
[35] 李氏原意歸葬八卦山，後因八卦山土質鬆散，不宜墓葬，乃由其學生另覓李仔山安葬。

這裡安息的是　藝術家中的藝術家　教師中的教師　李仲生先生

九月九日，追思會在臺北市立美術館舉行，遺作展同時揭幕，作品並由美術館收藏。當天具名在治喪委員會中的學生，計六十九人[36]。

配合追思會之舉行，由時報文化出版公司印行的紀念集—《現代繪畫先驅——李仲生》，同時出版，包括年譜、作品、筆跡、相片和李氏生前、逝後的各式訪談介紹、紀念文字，以及李氏個人論文數篇，成為研究李仲生最基礎的資料文集[37]。

李氏過世後，媒體大幅報導[38]，《雄獅美術》與《藝術家》亦出刊紀念特集[39]，林惺嶽〈咖啡館裡的繪畫運動家—從李仲生之死回溯繪畫現代化運動〉一文在《雄獅美術》163 期起，開始連載，成為研究李仲生對臺灣現代繪畫運動影響的第一篇研究專文[40]。

九月廿九日「李仲生特展」在臺北「春之藝廊」揭幕，開幕當天，七十四幅

---

[36] 見治喪委員會印發追思會手冊。

[37] 本書收入時報書系 540 號。

[38] 李氏過世時的重要媒體報導，包括：

7.22〈推動現代畫的巨手靜止了，李仲生昨日溘然病逝臺中〉《中國時報》

7.22〈北市美術館辦李仲生紀念展〉《聯合報》

7.22〈國內前衛藝術導師，李仲生昨癌症病逝〉《聯合報》

7.22 管執中〈一顆現代藝術孤星的殞落—悼臺灣現代繪畫的先驅李仲生先生〉《民生報》（九）

7.22 林淑蘭〈李仲生走了．留下悵然，終生灌溉畫壇．已見萌芽〉《中央日報》

7.22 曾清嫣〈一生孤露．李仲生走了，永不寂寞，開風氣之先〉《臺灣新生報》

7.22 徐開塵〈我國抽象畫先驅李仲生昨病逝，他跨進了永遠的抽象世界〉《民生報》（九）

7.22〈李仲生昨病逝，百幅遺作捐給國家〉《中央日報》

7.23〈李仲生死後備極哀榮，將依生前意願葬於八卦山，弟子已著手整理遺作文物〉《中國時報》

7.23〈李仲生遺作將捐給國家〉《中華日報》

7.24 蔣勳〈活在青年口中心中—悼李仲生〉《中國時報》（九）

7.27〈一生清苦，涓滴不漏，留愛人間，李仲生遺下百餘萬獎掖後進基金〉《中國時報》

7.27〈現代繪畫先驅李仲生，造就學子遺愛藝術界—畢生積蓄百萬元捐作獎學金〉《中央日報》

7.27〈為現代藝術，李仲生遺款設基金〉《民生報》

7.29〈李仲生遺志成立基金會〉《中華日報》

7.30 黃恩齡〈藝術家李仲生淡泊名利，生活簡樸過著顏回般刻苦生活，遺留百餘萬元將捐作藝術基金〉《中國時報》

[39] 《雄獅美術》162 期，及《藝術家》111 期。

[40] 林惺嶽該文後來擴大為「戰後臺灣美術運動史」，持續至 1985.10。

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

李氏作品，由一位不願透露姓名的人士全數收購[41]。

十月，臺北市立美術館刊第四期出版，呂晴夫發表〈今之古人李仲生〉一文，文末語重心長的指出：「……與其多在文字上頻送花圈，不如趕緊集中全力，把李氏的作品、思想、教學方法作一系統的整理，……但願『李仲生研究』早早問世，……」[42]。

隔年（1985 年）一月，王秀雄應臺北市立美術館邀請，發表「李仲生的藝術評論」專題演講[43]，肯定李氏的成就，說：

> 在一個相當保守、頑固、而且門閥林立的國度裡，再加上老一輩畫家的嚴格控制畫壇的臺灣來說，能突破這一種積習，把外國的一個抽象現代藝術的思想播種到臺灣來，這個功勞是不可否認的，在備受眾人責罵中，終於建立個人的風格，使得中國繪畫邁向現代藝術的方向，李仲生的功勞可以說是很大，有其重要的地位。另一方面，就美術教育史來說，他是中國現代美術的播種者、拓荒者，亦有他相當的建樹。[44]

然而王秀雄也指出：

> 就美術家和美術教育家的雙重地位來比較時，筆者認為其美術教有的成就，大於其美術的成就。因為抽象表現主義不是他創立的，他只不過是首先在國內創作，而播種這一種觀念與思想而已。[45]

同時，對畫壇給予李仲生以「中國現代繪畫先驅」的封號，王秀雄亦持保留的態度，他認為：「前衛藝術經過抽象表現主義之後，還有普普藝術、歐普藝術、超寫實主義、新達達或新表現主義等，起伏更替甚快。但是李仲生却始終堅持在抽象表現主義的陣營裡，……」[46]所以他說：「由此看來，前半生他是中國現代美術的先驅，後半生來說他就不是了，……」[47]

類似的問題，江春浩在 1979 年十一月的〈簞食飄飲卅年，李仲生在保守的藝術殿堂裡打開了一扇窗子〉[48]一文中，亦曾提出，江文說：

> 即將進入八十年代的今天，我們已可清楚地看出，西方的繪畫仍會有許多不同的流派出現，藝術思想與表現手段的實驗也將不斷推陳出新。我們肯

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

---

[41] 見 1984.9.28《民生報》及 1984.9.29《中國時報》報導。
[42] 呂晴夫〈今之古人李仲生〉《臺北市立美術館刊》4 期，頁 19，1984.10。
[43] 演講紀錄：見《臺北市立美術館刊》5 期，頁 40-44，1985.1。
[44] 前揭王文，頁 44。
[45] 同上註。
[46] 同上註。
[47] 同上註。
[48] 江文原載《雄獅美術》105 期，頁 95-106，後收入《紀念集》，見頁 67-72。

定這些實驗可能繼續擴大繪畫表現的領域，或甚至有某些我們目前無法預測的成就；但是我們不得不認清一個事實：西方最新最前衛的藝術並非是最進步的，變化的過程也不必然是進步的過程，相信以西方藝術潮流為標準的樓梯式的藝術史觀，是不是會迫使我們永遠跟在別人的屁股後頭，而追得滿頭大汗呢？李仲生於將近半個世紀前留學日本，趕上了日本前衛藝術運動，因而接受了抽象及超現實繪畫。時至今日，我們發現，他還是固守著當初所接受的繪畫思想與形式，而在這裡面做畢生的探索。可是，這期間西方藝壇却已湧起了幾波浪潮啊！普普、歐普、新寫實、超寫實、地景藝術、概念藝術……，數也數不清。如果我們非要相信樓梯式的藝術史觀，那將何以看待李仲生的藝術呢？由李仲生對西洋文藝復興到印象派之間的繪畫所表露的看法來看，做為一個臺灣現代繪畫的先驅，他的藝術史觀是夠明白的了。[49]

可惜在此，江春浩對李氏史觀的說明或評價，並未表達的非常清楚；倒是李氏本人對這些不斷出現的畫派，有他自己面對的態度，他說：

通常一個畫派沒有超過六年。普普藝術於 1959 年在英國誕生，1960 年在美國盛行，但 1966 年即過去了。可是藝術思想却永遠存在，今天我們不應抓住一個畫派研究，而應該抓住藝術思想。

二十世紀畫家沒有一個創造藝術思想，連畢卡索都沒有。今天的藝術思想還是源於後期印象派三大家——梵谷、高更和塞尚。

有人說我提倡現代藝術，事實上我只是固執自己喜歡的藝術，認為是對的，就堅持自己的創作觀念，若因客觀環境的改變而改變，那即是投機，藝術創作不應投人所好，藝術家應該有藝術家的情操。[50]

王秀雄的質疑，應無要求或鼓勵藝術家投機、追求新潮的意思。我們或可指出：存在於李、王差異背後的，仍是一個「史觀」的問題。

如果視「現代繪畫」為一種足以與「傳統繪畫」相對稱的開創性思想，那麼按李氏的說法，後期印象派以後的任何型式的前衛藝術，均是這種思想持續發展下的產物；在此認同下，所謂「三大家」、或「現代繪畫之父—塞尚」的名稱，也才有其一定的意義；反之，現代繪畫如若缺乏一貫的思想特色，廿世紀的前衛繪畫，只不過是一些永遠變幻不定、令人窮追不捨的新奇思潮，「現代繪畫之父」

[49] 同上註，《紀念集》，頁 71-72。
[50] 見前揭 1979.11.20《民生報》李仲生畫展記者會紀錄，後收入《紀念集》，頁 196。

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

自成無稽之談，而認為「中國現代繪畫先驅」不應只是堅持某一畫派的說法，也就不難理解了。

事實上，李仲生個人採取何種形式的表現手段是一回事，「現代繪畫」思想在某些藝術工作者心中，自有其一定的共同堅持，這些堅持，就李氏及其門生而言，或正是對所謂「精神空間」的長久追求。

1985 年十一月十六日至十二月六日，「李仲生遺作紀念展」由香港中華文化促進中心主辦在香港舉行，並出版專集。

1986 午九月十二日，是李氏過世的將近兩年之後，其遺願中的「現代繪畫基金會」，以「財團法人李仲生現代繪畫文教基金會」的名稱，在教育部正式立案通過[51]，基金的來源，正是李氏常年「簞食飄飲」所儲存下來的教學收入，以及身後的各界捐贈；基金會的首任董事長，由其早年學生吳昊擔任[52]。基金會的成立，象徵李氏終生倡導「現代繪畫」的努力，在其過世後，藉著另外一種方式加以延續。（全文完）

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

[51] 立案字號為「教育部 74 年 10 月 29 日臺社字 47851 號」，登記證書至隔年九月始送達申請人手中。基金會設立目的：以李仲生生前之意願為基礎，提倡及推展現代繪畫，培植現代繪畫新秀。

[52] 董事會另推詹學富為總幹事，實際負責各項事務之處理及作品保存。