

# 「戰後」如何前衛？——李仲生的現代繪畫策略與戰後台灣美術方法論

白適銘

Postwar Avant-garde? Li Chung-sheng's Modern Painting Strategy and the Methodology of Postwar Taiwanese Art / Pai, Shih-ming

## 摘要

戰後台灣，長久處於世界邊緣，復因戒嚴、政治思想箝制所造成的封閉社會狀態，導致藝術的發展遲滯不前，藝術家面臨「全球化」與「中國化」二元矛盾的選擇，將如何突破重圍，開創出先進、前衛並與世界同步之現代藝術？同時，在 1950 年代初期，因為歷史矛盾、中國文化中心主義偏見所造成的正統國畫論爭，消耗了戰後台灣藝術界的能量至鉅，相互排斥、對立、攻訐的情況屢見不鮮。在諸種有關台灣 / 中國戰後美術「決定論」的爭議中，間接導出取法西方前衛藝術以建立現代中國畫新貌之話題。自此以往，「前衛對傳統」、「西方對東方」等新舊文化之爭之論說，因風起雲湧地充斥於當時的美術社會，這些爭論，均不同程度地牽涉到戰後另一波美術「現代化」可能出路之問題。其中，特別值得關注的是，參與論爭者為追本溯源，開始對包含歐、美、日等「世界美術」之歷史、現狀進行探索，企圖尋找融合「世界性」與「民族性」的策略與可能方法，在創作實踐及思維論辯上，均呈現逐漸朝向美術史溯源的特殊「美術史化現象」。以上諸問題，與被稱為台灣 / 中國「現代繪畫先驅」的李仲生具有密切關連，探討其一生對現代繪畫、前衛藝術或抽象藝術發展之理論思辨、史觀及實踐過程，實有助於理解戰後台灣美術史建構之困境以及「現代繪畫運動」之發展歷程。

**關鍵字：**李仲生、王白淵、新藝術、現代繪畫運動、正統國畫論爭、前衛藝術、戰後台灣美術史

National Taiwan Museum of Fine Arts

## 一、前言：戰後初期「最初」的台灣美術史書寫及其問題

台灣美術史作為一種學科研究領域，隨著台灣社會趨向民主化、台灣意識益形高漲的過程中，特別是在解嚴之後，逐漸受到學術界及一般社會大眾之重視，其研究成果亦在不斷的累積之中。同時，台灣美術史作為台灣學術研究之一環，自日治時期迄於戰後至今，與台灣自身在政治、社會、文化等各方面不斷探尋「身分認同」(Identity)的歷史過程相類，從曖昧不明的過去(日本、中國)到追求主體性(台灣)的現在，呈現了劇烈的變化。台灣百年美術所深陷的困境，亦可說是一種長期處於表達自我身分時「充滿曲折」與「無所適從」之狀態。<sup>1</sup>

然而，台灣美術應如何走出過去的歷史困境，迎向更具主體認同、身分價值的未來姑且不論，研究台灣美術之學術方法——台灣美術史，作為一種超脫國族主義、政治意識形態箝制之「現代化」學科，應如何被書寫？其方法學應如何被建構？學科建置應如何開展？這些問題，牽涉層面頗為廣泛，對該學科之長期獨立發展問題事關重大，然而，即便時至今日，在學術界似尚未被普遍檢討。

首先，有關台灣美術史如何被書寫的問題，眾所周知，可謂「台灣美術史研究先驅」的王白淵先生，在發表於戰後初期的一篇文章中(圖 1)，曾清楚揭櫫以下概念：

台灣在日人統治五十一年之間，其前半期並無任何美術可見，雖有少數文人墨客，例如洪以南、李逸樵等畫家之存在，但其作品內容陳舊，缺乏近代感覺和新的創造。直至受過日本教育之青年，逐漸到日本和法國去留學以後，才有新的美術創造。……光復後首屆全省美術展，卻是我們藝術家的一滴甘露……但是統觀出品畫中，我們感到大有傾向國畫的趨勢，盲從而不自然的南畫，或是摹仿不健全的古作，忘卻自己珍貴的生命，這一點，我們頗感歎惜！我們深切知道，台灣現有的國畫什麼？雖然遠隔我國文化五十年，但是所感受到的美術教育，在我們正確的評論上，乃是傳授祖國美術文化而加以革新的日本美術教育，再在台灣爐冶中，數十年來經過熱血作家同志，不屈不撓的熱心鍛鍊而成就的一種，所謂刷新的新作風吧！希望我們的同志，不要走歧徑，不要忘卻個性，著重創造的精神，團結起來，協助我國文化的建設。<sup>2</sup>

<sup>1</sup> 有關百年來台灣美術自我身分探索變遷的討論，請參考陳英德，〈台灣美術百年：尋求自我身分所面對的困境〉，收入蔡昭儀編，《台灣美術百年回顧學術研討會論文集》，台中市，國立台灣美術館，2001年，頁159。

<sup>2</sup> 王白淵，〈台灣美術運動史〉，《台北文物》3卷4期，1955年3月，頁17-43。

這篇文章清楚界定以下幾個方面的問題，可以說是以現代學術視野及方法、「最初」確定台灣美術史書寫走向之範本，包含：(一) 時代分期、(二) 研究材料及內容，以及(三) 書寫方法與研究架構等三個層次，彼此緊密相關。

特別如第一個層次有關時代分期之問題，王白淵指出進入日治時期之後半期（雖無詳確的時間規範），始有所謂的「美術」(Fine Art)，亦即「現代美術」之萌生。傳統美術雖仍然存在，卻已遭新的時代潮流所淘汰，故而從時代分期的角度來說，日治時期之後半期顯然為完全不同之時期，筆者假借其「新的美術創造」之說法，姑稱為「新美術時期」。<sup>3</sup>即便是到了戰後，在因省展評審及入選問題導致畫壇「正統國畫論爭」煙硝四起之時，王白淵一方面藉由本文呼籲本省、外省畫家團結，理性共治，以充分創造「民族性」為目標藉此協力「我國文化建設」之同時，仍不忘其經歷日本現代美術教育啟蒙的身分，強調藝術家應著重表現自身的「個性」、「創造精神」，並營造出「新作風」，反對「不自然的南畫」或「摹仿不健全的古作」。

換句話說，對王白淵整理台灣近代美術史的角度來說，由日本殖民政府轉變為國民黨統治的戰後初期台灣，美術發展所應經歷的變革，並非在於對政權更迭的迎合，而是在於美術自身是否「現代化」、如何創造「現代精神」的問題。亦即，現代美術應揚棄舊有束縛，追求「新的創造」並成為「新的美術創造」，以表現「現代性」為其首要目的，不論是從日本或中國的角度來說都是一樣（前者為南畫、後者為文人畫），都是一場「現代對傳統」、「文明對守舊」的抗爭史或革命運動史，其間並無統治者為誰的差別。

從上述王白淵的研究角度、學術方法來看，其對台灣美術史的歸納，並非著眼於統治實體之更迭，換句話說，並非以傳統中國政治史研究中的「朝代史」、「斷代史」等觀念作為分期標準<sup>4</sup>，而是以所謂「美術運動」所產生的時代效應進行歷史分期的。在這一部最早的台灣近代美術史書寫實物中，以藝術家的個人創作、展覽機制以及畫會活動等為主體的「美術運動史」，巨細靡遺地鋪陳從戰前到戰後等不同歷史時空中，台灣近代美術發展之階段歷程，清楚勾勒出「以新代

---

<sup>3</sup> 蕭瓊瑞教授在晚近回顧台灣美術史學史的研究中，曾提及王白淵這篇文章說：「基本上還是以日治以來的新美術運動為起點」，認為該文及其論述是「起步階段的一個美麗句點」，也同樣提出以新美術運動作為此新時代起點之看法。參閱氏著，〈起步/奠基/發展——台灣美術研究的回顧與現況〉，《臺灣美術（季刊）》第85期，2011年7月，頁70-71。

<sup>4</sup> 此處中國政治史研究上所謂「朝代史」、「斷代史」等分期概念，簡單來說，亦即以政治統治實體之更迭所產生的朝代更迭為依歸的分期方法，將台灣美術史進行「明清統治時期」、「日治時期」或「戰後國府統治時期」等時代區隔。

舊」一革命、運動式的歷史觀及史學意識。因此，與其說此種分期法是一種歷史歸納之結果，更應該說是超越政治史以政權為中心的思考模式、藉以強調歷史觀念的書寫方法。

即便王白淵早在半世紀以前，已然建構台灣近代美術史最初的書寫模式與歷史觀，然而，今日吾人應該繼續探索的問題是，一部台灣美術史為何非是「美術運動史」不可？「美術運動史」的觀念，雖然可以凸顯參與者在現代美術革新概念上的選擇性與實驗性、展覽機制或畫會組織揭櫫藝術理想的宣示性與自主性，並提供台灣現代美術不斷演進時代特質之歷史認識，然而，過度被強調、合理化的歷史「能動性」(Agency)、能動反應，缺乏對客觀時代環境脈絡之梳理或與非革新陣營間對應關係的探討。也就是說，歷史的演進的核心在於革新，革新運動因成為歷史演進重要力量的說法或許並無大錯，然這恐非歷史的全部。

故而，一部非僅以「美術運動」為軸心所完成的歷史，將呈現何種面貌？如何更為週全、反映更多的歷史事實？無疑地，這些問題，即成為今日吾人重新檢討或重構戰後台灣美術史最迫切而必要的工作。不過，問題是，對戰後台灣相對複雜且充滿「二極並行的矛盾性格」—非單一激進改革—的現代藝術發展的回顧，應如何審視其歷史演化、變遷之軌跡？甚或進行更符合歷史現狀的可能歷史分期？其分期標準又應如何確立？在這些問題上，尤其是戰後台灣美術的歷史分期問題，過去學者意見不一<sup>5</sup>，然蕭瓊瑞教授數年前曾提出以下的看法：

一種可能的歷史研究方法，是以當地文化的發展軸線，重新鋪排這些理念在本地發展、爭辯、調整、統合，再發展、再爭辯、再調整、再統合的複雜過程，進行可能的歷史重建，再從當中，窺見出這些思維與作為的意義，並給一個評斷與地位。<sup>6</sup>

文中雖未對先前學者之分期方法、結果進行回顧及評論，不過，單從分期名稱上來看，較接近黃朝湖先生的說法。<sup>7</sup>姑且不論如何，他在該文中強調歷史研究本

<sup>5</sup> 關於戰後台灣美術史分期之問題，過去學者已有討論，基本上以「三期」之分法較為常見，不過其彼此之分期名稱，亦因關注點之差異而各不相同，難以達成共識。有關此部分的整理分析，請參閱林明賢，〈戰後台灣現代美術的風貌（1945-1987）〉，收入林明賢編，《撞擊與生發——戰後台灣現代藝術的發展（1945-1987）》，台中市，國立台灣美術館，2004年，頁9及頁11表1之比較。

<sup>6</sup> 參閱蕭瓊瑞，〈在激進與保守之間——戰後台灣現代藝術發展的重新檢視（1945-1983）〉，收入朱紀蓉等編，《正言世代：台灣當代視覺文化》，台北市，台北市立美術館，2004年，頁42-44。

<sup>7</sup> 黃朝湖先生將台灣戰後美術發展，區分為：(一)學院沙龍時代、(二)畫會時期、(三)鄉土運動的回歸時期、(四)畫廊時期以及(五)美術館時期等五期。參閱林明賢，前引文，頁11表1。黃朝湖先生此五等分期，基本上沿用了謝里法先生對1930年代至1980年代台灣美術的四期分期方法。參閱謝里法，〈從沙龍、畫會、畫廊、美術館試評五十年來台灣西洋繪畫發展

身就是一種不斷超越誤解、建立全新認知的「重構」過程，而最終目的也在於重新對其進行「評斷」，並賦予新的歷史「地位」。透過此種理念，蕭教授將 1945 年迄於 1983 年之間的台灣現代藝術史，更加細分為：(一)「社會寫實主義時期 (1945-1950)」、(二)「新藝術運動時期 (1950-1957)」、(三)「現代繪畫運動時期 (1957-1966)」、(四)「初期複合藝術時期 (1966-1970)」、(五)「現代藝術生活化時期 (1970-1983)」等五個時期。<sup>8</sup>從其分期結果言之，逐漸脫離僅以畫展、畫會訴求革新運動為軸心之思考模式，將觀點擴及於藝術作風形塑、時代現象、媒材技法變遷等面向，並融入不同時期藝術之理念主張、實踐作為及其對社會、政治批判之背景、結果分析，更為廣泛地觸及歷史形成過程中可能牽動或造成影響的諸種因素，頗值得參考。

本文之目的，並不在於對台灣近代美術史研究進行史學史式的回顧及評析，然而，在距離第一部具有現代學術視野、研究方法的台灣美術史撰述問世以來之五十餘年後，時至今日，對於部分問題仍有重新檢討、再次深入及不斷擴充的必要。誠如蕭教授最新研究 (2011) 所言，台灣美術史的近期研究，不論是在通史建構、專題探討亦或是史料彙整等各方面，都共同歷經了「起步」、「奠基」及「發展」等不同階段，已累積相當的學術成果，然而：

未來如何在學科領域的建立上，能擁有更鮮明的面貌及更科學化的方法，且在研究成果的再研究，包括書評、研究回顧、文獻統整、類別分類等工作上，進行更多的努力，都是可再特別加強之課題。<sup>9</sup>

透過對王白淵歷史書寫的參照，我們應反思如何架構出更為完整、更接近歷史真實、更符合現代學術規範之台灣近現代美術史、甚或是戰後美術史，顯然是學界目前最重要的工作。

---

的四個過程》，《雄獅美術》第 140 期，1982 年 10 月，頁 37-49。此外，對於台灣戰後美術分期方法演變之系統性歸納，另請參考蕭瓊瑞，〈重探戰後台灣美術的分期〉，收入國立台灣美術館編，《世代·分期·個人風格——戰後台灣美術發展學術研討會》，台中市，國立台灣美術館，2013 年，頁 1-29。

<sup>8</sup> 關於此五階段之分期，蕭瓊瑞教授同時運用在同年出版的〈撞擊與生發——戰後台灣現代藝術的發展 (1945-1987)〉一文之中，並加入至解嚴為止的第六期「多元開放表現時期」(1983-1987)。該文收入林明賢編，《撞擊與生發——戰後台灣現代藝術的發展 (1945-1987)》(前引書)，頁 20-44。另外，在討論台灣百年美術發展的文章中，更細分為：(一)日治前期/傳統書畫、工藝的延續、(二)日治後期新美術運動的興起、(三)戰後初期社會寫實主義的乍現、(四)戒嚴初期反共抗俄下的政戰美術、(五)現代前期現代繪畫運動的興起、(六)現代中期鄉土運動下的現代藝術生活化、(七)解嚴前後/多元紛呈的美術館時代、(八)當代國際視野下的當代前衛等八個時期。特別是在戰後迄於 1980 年代為止期間的分期觀念，與黃朝湖先生的分期法有更多的對應。參閱蕭瓊瑞，〈台灣美術·百年風華〉，《臺灣美術 (季刊)》第 83 期，2011 年 1 月，頁 5。

<sup>9</sup> 參閱蕭瓊瑞，〈起步/奠基/發展——台灣美術研究的回顧與現況〉(前引文)，頁 81。

不過，值得我們深思的是，單獨自台灣近代美術史撰述立場的角度言之，王白淵近於通史式的歷史撰述中所隱含的分期概念或標準，即便有重新檢視之必要，然更重要的是，在戰後政治社會動盪不安的時空環境中，以身兼藝術家、藝評家、藝術史家之綜合現代身分，樹立起一種超越政治體制意識形態、避免狹隘文化國族主義侷限、以發揚「現代藝術」之理想為出發點的觀看、書寫歷史的模式，這或許可以說是在今日重構台灣美術史方法論之際，其留給吾人最寶貴的精神文化遺產。

## 二、民族或藝術？——戰後初期美術的糾葛與李仲生之登場

論及台灣戰後之美術史研究，特別是在解嚴之前的時空之中，較常為美術史學者所關注的問題，以「新藝術運動」、「現代繪畫運動」、「正統國畫論爭」、「台灣鄉土寫實運動」等為代表。<sup>10</sup>而本論文的主題——李仲生，都與上述這些歷史事件或問題有著不同程度之關連，相關問題容後再論。在討論李仲生在台灣戰後美術史上的位置、現代繪畫理念、對上述問題之回應，甚或是美術史觀形塑等問題之前，本文有必要對 1950 年代初期之台灣畫壇現狀進行背景式的說明。首先，必須討論上述王白淵有關台灣美術運動史的撰述成因。

事實上，就當今的美術史角度來看，一如上述，該文可以逕稱為台灣近代美術史歷史建構之嚆矢，不過，若回復至撰文時間所在的 1950 年代，其情況恐非如此簡單。換句話說，具有在東京美校接受現代美術史訓練背景的王白淵，的確是以美術史的方式、思維進行撰述，然其主要目的並非在於建構一部與「日本」或「中國」相對的「台灣」美術史實體。王白淵所藉以建構的台灣美術史，是一種結果，而非原因。也就是說，該文是對 1950 年代起在戰後台灣畫壇中引發新舊之爭諸問題的一種學術回應，其中，也包含了對台灣美術未來發展憂慮的個人建言。

在文中，除了透過歷史回顧說明台灣美術變遷之「客觀」事實外，他強調本省、外省藝術家間的意見之爭來自於不同美術教育背景所產生，不過，一如上述對南畫及文人畫仿古之作的排斥所見，他建議戰後台灣美術之未來，應朝向延續戰前「新美術」之發展途徑。因此特別說：

本屆展覽會（第四屆，1949.11.19-27）中，巧遇北方畫壇宗匠溥心畬氏日

---

<sup>10</sup> 本文以上對戰後台灣迄於 1980 年代為止之各重要美術事件、運動之稱呼，除遵循學界一般認知外，主要參考自蕭瓊瑞教授的歸納。參閱氏著，〈撞擊與生發——戰後台灣現代藝術的發展（1945-1987）〉（前引文），頁 20-43。

前來台，溥氏對本省國畫極其稱讚，謂：「本省國畫大部作品，都已融匯西畫筆法，此雖似脫逸正宗，但多會意新穎，別成格調，對古典的國畫，或能添注生機，別闢蹊徑。」氏的見解與我們相同，本省畫家國畫，……但由寫生即象形而出發，而達到氣韻生動者，為中國古典美術的最高秘訣，是故強辯以本省國畫為日本畫、不是國畫者，係對藝術一知半解者之言，不必置論。<sup>11</sup>

透過這段文字，我們可以清楚見到王白淵對「正統國畫論爭」之正式回應，他更激烈地批評那些守舊、不知現代藝術為何物者的不是，對他們不知以西方寫生觀念為基礎發展而來的台灣國畫（具日本風或鄉土色之作品），已然達到中國美術批評中的最高境界——氣韻生動——的粗糙看法，表示不予置評。同時，他並將前來觀展的溥心畬的意見作為輔證，說明歷經日治時期所形塑的台灣美術的「現代價值」，強調其補充正深陷危機中的中國美術之重要作用。

這篇文章發表於 1955 年 3 月的《台北文物》，距離引爆「正統國畫論爭」之 1951 年 1 月下旬、由二十世紀社舉辦之「一九五〇年台灣藝壇的回顧與展望」座談會（圖 2），已有四年之隔，事實上正處於此一論爭的燎原烽火之中。該座談會主要以「新藝術運動」的推動者、《新藝術》雜誌的創辦者何鐵華為首腦，聚集當時所謂「自由中國著名的藝術家」十餘人，在「無預定座談會題目」的情況下，引發「正統國畫論爭」的導火線。這個座談會的召開，原本是藉由尋求合作方式以消弭本省、外省籍藝術家間之歧異而起，其真正的火種，卻因劉獅提起「中國畫與日本畫的區別」，逕以「現在還有許多人以日本畫誤認為國畫，也有人自己明明所畫的都日本畫，偏偏自稱為中國畫家，實在可憐復可笑」的輕蔑語氣嘲弄本省藝術家，以及對省展獲選者竟為假冒「國畫」之名的「日本畫」表示不平的譏諷而被燃起。<sup>12</sup>討論過程中，部分人士認為台灣藝術文化隔閡之現況，與彼此在語言、生活及文化歷史等方面的障礙有關，不需苛責，為消弭此隔閡，甚至有人理性建議必須先理解日本畫的優點開始。<sup>13</sup>1950 年代初期當時，與何鐵

<sup>11</sup> 王白淵，前引文，頁 46。溥心畬氏之觀展感言，隨即被刊登於當日之《新生報》，1949 年 11 月 19 日。

<sup>12</sup> 參閱本刊特約作家，〈一九五〇年台灣藝壇的回顧與展望〉，《新藝術》1 卷 3 期，1951 年，頁 54-55。

<sup>13</sup> 例如張我軍說：「台胞因為對中國歷史不清楚，而且又是日本式的生活，自然不易有國畫產生。」雷亨利說：「我以為台胞從來學日本畫，也未必完全可以厚非。因為一個民族的藝術文化，必有其特點，與其專指責台胞學日本畫之不當，不如先研究一番所謂日本畫者，究有什麼優點呢？」參閱前註。

華共同推動「新藝術運動」的李仲生亦列席其中，<sup>14</sup>他並未針對當時台灣藝術應如何「去日本化」的話題進行評論，卻一轉語鋒，對如何建立正確客觀的藝術批評發表了以下的意見：

我認為批評者，應站在學術本位上，態度嚴肅，避免感情用事。……如果有這樣正確的批評在督促、宣揚，即可引導作家和大眾走上一條純學術的繪畫研究與欣賞之路，……所以正確的批評，也是一個最好的大眾教育。

15

李仲生並未正面、直接回應「國畫」與「日本畫」之差異問題，迴避了情緒性的文化國族主義論爭，而將話題導向如何建立正確藝術批評方向的舉動，一方面或許顯示其不與人爭之消極個性，另一方面，卻具有積極的時代意義。換句話說，李仲生採取了側面的回應方式，認為「國畫」與「日本畫」孰是孰非之問題，並非在一個散漫、了無主題與隨個人意志發揮的座談會中可以討論，其主要原因，在於當時台灣普遍缺乏一套嚴謹、放諸世界皆準的學術標準以及得以正確批評、督促、宣揚的歷史批評體制，在結果上，故而對論事者提出不應「感情用事」的呼籲。

該年4月，二十世紀社延續先前未完之話題，確立「中國畫與日本畫」之主題再次舉辦座談會。(圖3)此次座談會中，另外邀請幾位不同的本省及外省籍藝術家參與，張有為重申《新藝術》雜誌作為融合本省及外省籍藝術家交流園地、意見平台之作用及責任；此外，參與者對日本畫的現代價值亦有更集中的討論(蒲添生、孫多慈)，對當時不論是「國畫」或「日本畫」同時都缺乏「時代性」的問題提出了批評，並強調配合時代新思潮進行改革的必要性(黃鷗波)。<sup>16</sup>同列其中的李仲生，此次針對西方現代美術的變遷進行極其簡要的論說，並串聯了東西方藝術的相通之處。他最後總結說：

故日本畫的描寫細緻，和國畫的寫意，並不能作為評定其藝術性高下的標準，更不能作為新舊之分的標準。寫實的工筆畫，不一定不能表現現代精神，寫意的不一定就是現代畫。<sup>17</sup>

這段簡短的言論中，李仲生不改其就事論事之個人本色，強調「國畫」與「日本

<sup>14</sup> 有關何鐵華及李仲生等人推動「新藝術運動」的背景、經過，請參閱蕭瓊瑞，《戰後台灣美術史》，台北市，藝術家出版社，2013年，頁55-57；陳樹升，〈現代性的開展(1945-1969)——戰後至70年代以前台灣現代藝術的發展〉，《臺灣美術(季刊)》第69期，2007年7月，頁48-50。

<sup>15</sup> 同上註，頁55。

<sup>16</sup> 不著作者，〈中國畫與日本畫〉，《新藝術》1卷4期，1951年，頁76-77。

<sup>17</sup> 同上註，頁77。



畫」之間存在文化差異之事實，其優劣高下、新舊與否不得一言以蔽之；同時，不論是「國畫」或「日本畫」，是否為「現代畫」，端視其「現代精神」之有無，而與技法或風格（寫實或寫意）無關。

在何鐵華的繼續追問下，李仲生認為傳統「國畫」為何不能打開新局面的原因，在於「遠離自然」與「只知抄襲擬古」；相對地，他認為吸收西洋畫優點的「日本畫」與「國畫」的情況正好相反，其問題在於「過分以實際的自然為依據」，並說：

其抄襲的不是遠離自然的畫譜，而為實際的「自然對象」(Nature-object)，故所表現的不過是自然美而已。自然美和藝術美究竟不同，故如何把「自然美」還原于「藝術美」，無寧是繪畫的重要問題。就是把「自然對象」，經過自己的藝術心的創造以改為「畫面對象」(Tableau-object)，並要把這「畫面對象」處理得好。由此可知國畫的缺點，似乎在過分遠離現實自然，因之失卻時代性……。總之，在現階段說，國畫和日本畫在對自然的觀察的態度，都各有其優點和缺點，應有改良的必要。……國畫應該寫生，日本畫應該多創造。<sup>18</sup>

由以上兩段座談會的談論，我們不難知道，李仲生似乎企圖將原本第一次環繞在即將擦槍走火的「國畫」、「日本畫」民族優劣論觀點的論爭，有效地導回學術本位及學理分析的層面上，延續他在前一次座談會中以「學術本位」為依歸的想法，而整個座談會最後的結論，也回歸到如何創造具有中國藝術精神之全新藝術的問題之上。

自王白淵的回應言論來看，不論是融合本省及外省的文化差異、亦或是跨越日本與中國民族紛爭等戰後的時代糾葛，我們可以知道，李仲生等人當時提出的解決方案，似乎並未發揮立即的止血效用，反而因為其後更多人的參與論戰，而導致「正統國畫論爭」一發不可收拾的局面，以及持續二十年以上光陰的畫壇震盪，在其後所謂文化國族主義橫行、獨裁威權統治的年代，被迫脫離了純學理的探討，並破壞了原本可能融合、超越的契機。

### 三、「戰後」的前衛——李仲生現代繪畫言說之形塑

上述第二段有關「國畫」、「日本畫」爭論下所引帶出來的討論，可以視為李仲生於戰後最早階段提出對「何謂現代藝術」之看法，呈現日後現代繪畫理論學

---

<sup>18</sup> 同註 16，頁 77。

理建構之基礎雛形。<sup>19</sup>在此之前的幾篇主要文章，基本上以討論西洋畫之技法為主，其內容平實得有如教學講義，並無有關現代藝術之個人主張。<sup>20</sup>該文中，成為其日後理論形塑核心最重要的，包含兩個部分：(一) 遠離自然摹仿、(二) 追求「藝術美」，亦即強調藝術家個人「藝術心的創造」。這些旗幟鮮明的個人主張，是否來自戰前的延續姑且不論，然書寫於 1950 年代前後，亦即來台初期之文章中，有關西方現代藝術的討論，則以對第 19 屆台陽美展的評介為最早 (1948.8.19)。

在該文中，李仲生透過觀展心得，一一對李石樵、張義雄、蕭如松、蔡蔭棠、林顯模、席德進等人的作品進行評論。他對一般入選者模擬西洋畫家畫風的做法並不感興趣，僅以「顯得十分平常」一語帶過，不過，卻透過李石樵及張義雄的作品，刻意地彰顯其中的現代繪畫觀念及價值。談論李石樵時說：

又在他若干畫幅中，復可看到運用「多元視點」的跡象。如〈靜物〉桌子的透視更是前後倒置的，這是受塞尚與黑人雕刻影響而後誕生的立體主義和野獸主義繪畫中所常見的現象。這裡面含有「反自然科學」、「反印象派」、「反學院派」的近代西洋美術思潮第三個時期的藝術思想。……〈門口〉一幅……，揚棄印象主義的「空氣遠近法」，不注重「自然空間」，而是追求「造形」空間的新概念的。……比卡索的〈青色時代〉的青色，顯出西班牙人一面快樂、另一面復憂鬱的民族性，李氏的畫卻有東方人的寧靜之感。<sup>21</sup>

在討論張義雄作品時，亦說：

<sup>19</sup> 有關李仲生何時開始進行西方現代繪畫之歷史研究及學理論述，因史料收集不易（尤其是戰前部分），截至目前為止尚無法提出明確的結論。根據蕭瓊瑞教授的資料匯整研究，可以知道李仲生自 1935 年（留學日本時期）起，即編有《二十世紀繪畫總論》等文字數十種，其後因中日戰爭、國民黨撤退台灣、輾轉來台（1949）之後，始於 1950 年 4 月才開始繼續其撰寫工作。參閱氏著，〈李仲生 生平及寫作年表〉，《李仲生文集》，台北市，台北市立美術館，1994 年，頁 426。

<sup>20</sup> 發表於 1950 年的幾篇文章，諸如〈初期洋畫的技法〉（1950 年 4 月 16 日）、〈速寫第一日〉（1950 年 5 月 21 日）、〈漫談素描〉（1950 年 6 月 11 日）、〈怎樣研究西畫技法〉（1950 年 12 月），散見於當時如《新生報》、《新藝術》等報章雜誌。文章內容收入蕭瓊瑞編，《李仲生文集》（前引書），頁 79-81、105-112。

<sup>21</sup> 李仲生，〈十九屆台陽美展觀感〉，原載於《聯合報》，1948 年 8 月 19 日，六版。收入蕭瓊瑞編，《李仲生文集》（前引書），頁 387-388。不過，令人懷疑的是，一般認為李仲生來台的時間是在 1949 年（8 月前），為何已於前年之 1948 年 8 月即撰寫台陽美展之畫評，此問題仍有待日後之進一步釐清。有關李仲生來台時間的討論，請參考蕭瓊瑞，〈李仲生的最後活動與思想（上）——兼論其「隱居」生活的意義〉，《臺灣美術（季刊）》3 卷 3 期（第 11 期），1991 年 1 月，頁 5「李仲生年譜」1949 年條；國立台灣美術館編，《李仲生與台灣現代繪畫之發展》，台中市，國立台灣美術館，2006 年，頁 112「李仲生年表」1949 年條；陶文岳，《抽象·前衛·李仲生》，台北市，行政院文化建設委員會，2009 年，頁 161「李仲生生平年表」1949 年條。

張義雄的畫，也是比較現代的。〈淡水〉一幅，色彩感覺和技法運用，令人想到法國的陀朗。這種能夠擺脫自然摹仿的習尚，向純粹繪畫的世界邁進的作風，在我國也是不多見的。<sup>22</sup>

由以上二段對李、張二人作品的正面評論所見，李仲生屬意或推崇的所謂「現代」繪畫，基本上屬於當時西方畫壇最前衛的「野獸主義」和「立體主義」。例如，討論張義雄作品（圖 4）時所提及的陀朗，即法國野獸派重要指導成員 Andre Derain(1880-1954)，擅長風景、人物、靜物，並兼具新印象派席涅克(Paul Signac, 1863-1935)點描技法及立體主義之風格。

此時，李仲生所刻意標舉的「現代繪畫」特質，在於「反自然科學」、「反印象派」、「反學院派」等前衛思潮或現代精神之上，強調擺脫自然摹仿、追求「造形」性空間與朝向純粹繪畫世界的重要性，與上述 1951 年 4 月座談會中的言論，不論是在（一）遠離自然摹仿或（二）追求「藝術美」等觀點上，都具有直接的因果關係。換句話說，李仲生心目中以野獸主義和立體主義為標竿的「現代前衛繪畫」，必須揚棄對「自然對象」(Nature-object)的依賴，亦即對以模仿自然為出發點的古典藝術、印象派進行批判，走入純粹藝術形式（「造形」）創造的領域，藝術作品必須是藝術家「個人的」、「內在心靈的」呈現。

此外，在完成於來台後較早的另一篇〈藝術與時代〉(1950.7.23)文中，李仲生另外特別針對上述畫評中未加涉及的「時代性」問題，進行補充說明。由 1951 年 4 月座談會的意見可知，李仲生認為當今中國畫最致命的問題在於「失卻時代性」，亦即嚴重地與現實、生活脫節。在該文中，他對何謂「時代性」有很詳細的定義：

盡人皆知，無論任何一件藝術品，都不能缺少了「時代性」。一個時代的藝術，有一個時代的特性。……蓋每個時代人們的思想、生活迥不相同，其表現於藝術上的內容和形式，自然就各異其趣了！時代性是什麼？在繪畫上說，就是指在題材和技法上所表現的時代精神而言。以題材說，十九世紀以前的繪畫，風景不過作為人物的背景，靜物也僅作為人物畫裡面的一種點綴品而已；在技法上說，從前的技法，不過作為一種說明模特兒的手段……可見繪畫已隨著時代而進步，並且跟著人類生活思想及其對藝術愛好的不同而改變其題材了。<sup>23</sup>

<sup>22</sup> 同上註，頁 388。

<sup>23</sup> 李仲生，〈藝術與時代〉，原載於《新生報》，1950 年 7 月 23 日。收入蕭瓊瑞編，《李仲生文集》（前引書），頁 71-73。

綜言之，不論是在題材或技法上，現代藝術都必須表現清晰的「時代性」，亦即「時代精神」，遠離對描寫對象（風景、人物或靜物）之直接依賴，超越僅止於對其依樣畫葫蘆的狀態。同時，追求「時代性」、「時代精神」的表出，是使現代藝術得以不斷前進、發展的主要動力，古代藝術有如「死寂的廢墟」，現代人不應以抄襲或典述前人之思想、生活形式為滿足，對藝術的理解與愛好亦應與時俱進。

在本文中，李仲生並未刻意切斷現代藝術與古典藝術的臍帶，同時強調以巴黎為中心的西洋近代藝術影響本身的重要性。最後他以「我們現在需要什麼繪畫呢？」這樣的提問，來總結此間他對何謂「現代繪畫」的看法，並成為日後在創作、教學及論述上最為核心之思想原則與行動策略方針：

我以為我們目前所需要的繪畫，應得包括了下列幾個條件：一、要有時代性。所謂時代性，一方面以歐洲繪畫技法為我們研究的基礎；一方面不能忽略了中國民族的特性及土地色彩。二、要對古藝作深刻的研究，從古代藝術的寶藏中，發掘珍貴的材料，以創造新的藝術。但不能為古藝術所束縛。<sup>24</sup>

有趣的是，李仲生所列舉現代藝術翹楚中的西方及日本近代畫家，都與西方藝術史上不同流派的諸名家具有血脈連屬之關係，認為藝術上並無新舊、東西孰優孰劣的區別，透過這種經由美術史正確觀念的釐清與提案，提供當時正處於民族矛盾、自我疏離及不知何去何從的台灣戰後初期現代畫壇困境一帖針砭良方。

事實上，李仲生此種對現代藝術發展上探索出口的建言，與台灣戰後當時文化運動中討論台灣文化之前途，亦即進行「文化重構」的時代趨勢、時代需求，具有很密切的關連。而所謂的「文化重構」，指的是如何將（一）過去台灣文化受日本化的影響，以及（二）尚未被加以中國化的情況，也就是「世界化」與「中國化」相互平衡、並行起來加以推進的問題。對當時的台灣文化界人士或知識份子而言，透過日本殖民的五十年間已然建立起具有「世界」水準之進步文明成果，面對充滿貪污、腐化及掠奪的中國文化，隨即產生極大的嫌惡感及認同失落。<sup>25</sup>

<sup>24</sup> 同上註，頁 73。

<sup>25</sup> 參考黃英哲，〈戰後初期台灣における文化再構築（一九四五～四七）—戦前の教育は台湾人を「奴隷化」したか？—〉，收入追手門学院大学東洋文化学会編，《阿頼耶順宏・伊原澤周周先生退休記念論集—アジアの歴史と文化—》，東京都，汲古書院，1997年，頁 185-190；同氏，〈第六章 文化再構築に対する台湾知識人の反応〉，《台湾文化再構築 1945-1949 の光と影—魯迅思想受容の行方—》，埼玉県，創土社，1999年，頁 183-190。另外有關 1950 至 1960 年代盛行的文化國族主義與現代藝術間複雜的糾葛關係，另請參考謝東山，《台灣美術批評史》，台北市，洪葉文化事業有限公司，2005年，頁 161-182。

例如，王白淵即曾敏感地在國民黨政府甫來台之際，感到兩種社會之間的巨大差異：

臺省現在的情形，有許多地方，真是令人寒心。例如教育之退步，治安之不周，工業之停頓，商業之不振，交通之亂脈，行政之不能徹底，均萬人所共認。而米荒日趨嚴重，若不設法挽救，有不可收拾之慨，而亦有由社會問題，進入政治問題發生之可能。臺省之接收，只四個多月餘，當然不能施行什麼理想政治，但是亦不必弄到這樣的地步。但是其根本原因可歸於從前的中國和臺灣的社會範疇之不同。……中國的馬々虎々主義，在臺灣是不能通行的。<sup>26</sup>

他認為台灣已在日本殖民政府施行的高度工業資本主義下發展半個世紀，不論是在意識形態、社會組織或政治理念上，都已進入工業社會的範疇；然而，剛結束八年抗戰不久的中國，尚未脫去半殖民地的性格，仍殘存諸多農業社會的缺點，因此「接收臺灣，就是接收日本，從低級的社會組織，來接收高度的社會組織」，勢必產生諸多矛盾亂象，而「臺省現在所表現的種々政治姿態，無不出於這個根本的相剋。」基於此種社會文明化程度巨大且根本性的差異，對甫落敗逃亡而來的國民黨政權而言，很諷刺地，最重要的並非填補此種不同社會形態的「相剋」鴻溝，如何使台灣人民成為中華民國人民，強行塑造其中國人文化認同，才是戰後「文化重構」中最為首要的任務。然而，在中國人與台灣人之間，面對所謂「日本化」問題這件事卻有著極其不同的認知。換句話說，對中國人而言，「日本化」等同於「奴隸化」，而對台灣人而言，卻是「世界化」或「現代化」之結果。<sup>27</sup>環繞在戰後「正統國畫論爭」中的根本問題，正可說是此種糾纏於台、日、中三地間複雜難解三角習題之產物。

尋找「世界化」與「中國化」並行推進關係之可能性，若為戰後台灣「文化重構」行動中的首要任務的話，暫先不論其中的意識形態之爭或融合中西文化想像之虛構性<sup>28</sup>的話，那麼，接下來，就必須檢視作為當時關心文化發展走向的李仲生如何演繹其理論，始能理解其與戰後當時時代環境的真正關係。有關李仲生來台後所撰寫、發表於各報章雜誌的論述文章，根據高玉華女士之整理統計，總

<sup>26</sup> 王白淵，〈在台灣歷史之相剋〉，《政經報》2卷3期，1946年2月10日，頁7。

<sup>27</sup> 黃英哲，〈戰後初期台灣における文化再構築（一九四五～四七）—戦前の教育は台湾人を「奴隸化」したか？—〉（前引文），頁191-192。

<sup>28</sup> 有關戰後台灣「中國文化認同」意識形態式地被製造、表述及建構的過程，請參閱林伯欣（蔣伯欣），〈何謂「東方」？——戰後台灣美術批評意識的一個初步考察（1950-1960年代）〉，《現代美術學報》第4期，2001年，頁105-124。

計 110 篇，數量甚為龐大。<sup>29</sup>其中，又以 1950 至 1956 年等七年中之數量最豐<sup>30</sup>，計 88 篇，佔總數之 80%。高女士並將其稱為「在台創作第一期—理論形成期」。一般認為，戰後李仲生為何能單獨被譽稱為「現代繪畫先驅」<sup>31</sup>、對新一代藝術家造成如此大的影響與啟蒙作用，主要與其求新變革的創作思維，以及大量在報章雜誌上撰文鼓吹現代繪畫思想的作為，具有因果關係。<sup>32</sup>李仲生這種身兼藝術家、藝評家、藝術史家以及藝術教育家等多重身分的現象，雖是一種異數<sup>33</sup>，但作為其結果，在對台灣戰後畫壇確定現代藝術發展之走向上，卻具有難以比擬的影響力。

李仲生對於現代藝術的著筆論述，根據研究，約始於留日時期（1933-1937）之 1935 年，然因年代久遠，當時之相關著作資料早已付之闕如，其詳確內容難以知悉。1949 年來台後仍撰述不斷，正式發表之文章逾百篇，且根據蕭瓊瑞教授的初步整理所知，包含大量的手稿、筆記等在內（圖 5），其著作文字數量實高達三、四十萬言之多。<sup>34</sup>這百餘篇已對外刊行之文章，包含對西、日、中、台等各地近現代藝術發展、美術團體、美術教育現狀的論述、評介，其中又以對歐美、日本等二地的討論最多。值得注意的是，尤其在用力最深的歐美藝術方面，李仲生曾刻意強調「超現實主義繪畫」之重要性，並涉及後期印象派以後之重要西方現代、前衛藝術思潮及流派。

李仲生關於現代藝術的討論，前後延續長達三十年以上，這些為數眾多的文章，事實上有其自身不同階段的發展軌跡。除了上述座談會的發言及台陽美展畫評之外，〈藝術與時代〉（1950.7.23）一文可謂其中觀念統整性較強的一篇著作。一如前述，該文強調現代藝術表現「時代性」及研究古代藝術的重要性，謝東山教授認為此種戰後初期之說法，仍來自於民國初年五四運動時期「中西融合論」之延續。<sup>35</sup>此後，李仲生的言論理路越發明確、尖銳，越加趨向宣言性表述之方

<sup>29</sup> 高玉華，〈李仲生在台創作之探討——由在台文稿及作品探討其繪畫觀念〉，台北市，國立藝術學院美術史研究所碩士論文，2001 年，頁 38。

<sup>30</sup> 另參閱蕭瓊瑞，〈來台初期的李仲生——第二單元 寫作生活（1949-1956）〉，《現代美術》第 24 期，1989 年 5 月，頁 62。

<sup>31</sup> 李仲生被台灣藝術界譽稱為「現代繪畫先驅」的說法，應早在 1960、1970 年代已廣為流行。參見佚名，〈記者會記實——藝術縱橫談〉，《民生報》，1979 年 11 月 20 日。收入蕭瓊瑞編，〈李仲生文集〉（前引書），頁 207。

<sup>32</sup> 蕭瓊瑞，〈李仲生畫室與東方畫會之成立〉，《五月與東方——中國美術現代化運動在戰後台灣之發展（1945-1970）》，台北市，東大圖書公司，1991 年，頁 97-105。

<sup>33</sup> 蕭瓊瑞，〈來台初期的李仲生——第二單元 寫作生活（1949-1956）〉（前引文），頁 62。

<sup>34</sup> 根據李仲生年譜等資料，得知其於 1935 年已曾編著《二十世紀繪畫總論》等數十種著作；來台後之撰述文字數量，則根據「李仲生現代繪畫文教基金會」所存遺稿初估而得。同上註。

<sup>35</sup> 謝東山，〈台灣美術中的李仲生主義〉，收入國立台灣美術館編，〈現代與後現代之間——李仲

向，並更能彰顯其自身的現代繪畫認同意識。例如，〈我反傳統，我反拉丁〉一文，即是在進入 1960 年代之後，再次統整先前零散論點並導正方向後所開展出來的成果。在文章起首處，他開宗明義地說：

我是研究現代藝術 (L'art Moderne) 的，而現代藝術是反傳統的，所以我反對「傳統繪畫」(La Peinture Traditionnelle)。油畫史上所稱的傳統繪畫，大概是指自文藝復興，以迄十九世紀中葉的寫實主義這個階段的繪畫。但比較新一點的觀念，連印象主義也包括在傳統繪畫之內。<sup>36</sup>

立場鮮明地宣示自己為「現代藝術家」，並明白反對自文藝復興以來迄於印象派為止的「傳統繪畫」。接著，他並認為傳統繪畫即便有解剖學、空氣遠近法等諸多基本法則，然而終究無法真正地表現自然外在世界，只不過是視覺現象之幻覺而已。「傳統繪畫」之法則來自於自然科學，「完全抹煞『繪畫的二次元性』和『造型要素的表現性』。更不能表現人類內面的真實性。」<sup>37</sup>此說法，在先前有關台陽美展的畫評中言及擺脫模仿自然對象、追求「造形」性空間與朝向純粹繪畫世界，亦即追求「藝術美」的說法，如出一轍。同時，他繼續深入分析：

因為現代繪畫的「畫因」(Motif)，和所謂「自然對象」根本不同，他是由畫家的「感受性」(Sensibilité) 和畫家的創造力所把握的東西。這不是來自自然外界的刺激，而是發自畫家的內心，即發自人性的深處的。<sup>38</sup>

在本段中，李仲生更為細緻且系統性地剖析「傳統繪畫」與「現代繪畫」二者間的內部差異，認為後者最重要的時代表徵在於藝術家自身的「感受性」及來自人性內在的創造力。換句話說，「現代繪畫」是一種全然與自然脫離、回歸畫家內在創作意志，以及追求造形上獨立思考可能性之藝術類型。最後，他並將前文中自稱「現代藝術家」的說法改稱為「前衛藝術家」，藉以凸顯自身更為激進的現代身分認同。

以上這種反傳統、追求前衛精神的想法，在隔年的〈戰後繪畫的新趨向——反傳統的現實回歸〉一文中再次被反映出來，透過西歐最新藝術思潮之介紹，呈現其與時俱進的歷史觀。<sup>39</sup>文中，他認為第一次世界大戰戰後歐洲畫壇開始流行

---

生與台灣現代藝術》，台中市，國立台灣美術館，2005 年，頁 41。

<sup>36</sup> 李仲生，〈我反傳統，我反拉丁〉，原來預計刊載於《這一代》第 2 期，1965 年 12 月，後因故未予刊行。收入蕭瓊瑞編，《李仲生文集》(前引書)，頁 197-199。

<sup>37</sup> 同上註，頁 197-198。

<sup>38</sup> 同上註，頁 198。另外，李仲生有關「畫因」(Motif) 與「自然對象」差異的討論，請參考李仲生，〈「畫因」淺說〉，原載於《技與藝》1 卷 2 期，1952 年 8 月 1 日。收入蕭瓊瑞編，《李仲生文集》(前引書)，頁 19-22。

<sup>39</sup> 李仲生，〈戰後繪畫的新趨向——反傳統的現實回歸〉，原載於《前衛雜誌》第 1 期，1966 年

的「分析的立體主義」，利用「現成物」(Ready-made object) 替代傳統顏料，以及在畫布上運用拼貼 (Collage) 的做法，擴大了繪畫的領域，打破材料的慣有限制，並滲透入達達主義及超現實主義畫派之中，甚或影響到二戰以後的世界美術。故而，此種回歸「現實 / 現成物」的嶄新藝術思潮，自然也是反傳統的。

進入到七〇年代，李仲生仍不斷重複宣揚西歐現代美術持續演進中的革新思想，在〈論現代繪畫〉一文中，演繹了先前「發自畫家內心」、「發自人性深處」的論點，認為「現代繪畫語言」與其是用來敘述「現象世界」，毋寧更該說是以暗示、象徵的方法來展現藝術家的「心象世界」。<sup>40</sup>同一年年底 (1979.11)，李仲生來台後第一次個展，分別於龍門畫廊及版畫家畫廊舉行 (按製作年代區別場地，圖 6)，在當時記者會的報導中，其留日期間接觸日本前衛藝術核心的身分，特別被標誌出來。訪問稿中，李仲生再次強調其現代藝術家之身分，透過記者對現代藝術與前衛藝術區別之提問 (圖 7)，他解釋說：所謂現代藝術，並不是專指抽象繪畫而言，他應該是泛指後期印象派以後，包括抽象繪畫的藝術。前衛藝術是種藝術思想，並不屬那種畫派，我所提倡的前衛藝術與現代藝術並不相同，我個人是以「佛洛伊德藝術思想」揉合二十世紀前衛繪畫的主流思想之一的「抽象藝術思想」。更明白的說，我的繪畫應該說是抽象的超現實主義。<sup>41</sup>

這段文字，可謂其數十年來創作思想中最具代表性的一篇「自述」，李仲生以幾近自傳告白的方式，述說自己所倡導、所選擇、所固持的現代藝術方向，並宣示其藝術如何地「前衛」。其中，包含了抽象繪畫、前衛藝術、超現實主義等關鍵詞，顯示其一生追求現代藝術所選擇的幾種面向，並清楚梳理意義指涉上的差異。最重要的是，不論是被稱為是抽象繪畫、前衛藝術或超現實主義，終其一生所追求的藝術形式，乃是以「佛洛伊德藝術思想」結合二十世紀西方主要前衛繪畫，所形成的「抽象的超現實主義」。(圖 8、9) 接著，在面對當時畫壇廣泛引起討論的兼容東、西的問題時，他則回應說：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，繪畫已成為世界性的，它可包容每一民族的藝術精神。……現代藝術的精神，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。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

---

3月1日。收入蕭瓊瑞編，《李仲生文集》(前引書)，頁113-119。

<sup>40</sup> 李仲生，〈論現代繪畫〉，原載於《雄獅美術》第105期，1979年11月。收入蕭瓊瑞編，《李仲生文集》(前引書)，頁31-34。

<sup>41</sup> 佚名，〈記者會記實——藝術縱橫談〉，參見註31。



術思想有了銜接。<sup>42</sup>

認為以塞尚、高更、梵谷為代表的後期印象派以後的現代藝術，在反西方傳統的情況下本身已兼具世界性和民族性，超越地域主義，再次重申了近三十年前在〈藝術與時代〉一文中的想法。

在進入生命最終階段的 1980 年代，李仲生仍撰述不輟，其長年研究、演繹、論說及堅持之現代藝術理念，可以說變得更加圓熟、豐富且更具學理性。1979 年 12 月，劉文潭教授在閱讀李仲生前引〈論現代繪畫〉(1979.11)一文後，透過西方藝術史脈絡嚴密的舉證分析，於報紙上為文對李氏見解提出四個方面的質疑，並針對西方現代繪畫、前衛藝術的諸種問題與李氏商榷。<sup>43</sup> (圖 10) 對於此事，李仲生隨即於隔年 4 月慎重其事地連續四天(1980.4.10-13)撰文回應說：「惟前衛藝術對現代藝術影響深遠，值得吾人研究之處仍多，因而搜盡枯腸，回溯以往之研究經驗，效胡適的『小心求證』，遍閱(查)歐、日各國典籍後，根據讀書心得，草成此文。」<sup>44</sup> (圖 11) 這篇文章分甲、乙、丙、丁、戊五部分<sup>45</sup>分別對應劉文之不同提問，其內容牽涉廣泛，包含西歐前衛藝術的發展現狀、紋章展(The Armory Show) 相關考證及各國評論始末、抽象繪畫運動、現代藝術誕生背景經緯、反學院沙龍史、戰後歐日台各國前衛藝術之藝術團體、國際雙年展、推動前衛藝術之歐美日國際畫廊、博覽會、世界現代美術思潮等，可以說是有史以來字數最多、體制最為繁複的一篇。

有趣的是，李仲生如此「搜盡枯腸」般大費周章地查閱歐、美、日各國研究、出版資料，幾乎以地毯搜羅的方式，將當時世界上有關前衛藝術的重要事件、發展動向、經歷背景、涉及人物及理論思想等一一加以網羅，不僅用心至深，以當時仍蟄居彰化「鄉間」的情況來說，其豐碩成果得來不易，現在看來，稱之為一部「二十世紀前衛藝術發展簡史」也不為過。這篇文章的撰述，即便說是回應劉文而起，但卻直接反映出其透過不斷的學理知識累積、長久建立的「現代/前衛藝術史觀」內涵。根據他自謙的說法：

<sup>42</sup> 同上註，頁 208-209。

<sup>43</sup> 劉文潭，〈與李仲生先生談前衛藝術(上)、(下)〉，《民生報》，1979 年 12 月 11-12 日，各第 7 版。

<sup>44</sup> 李仲生，〈答劉文潭教授「與李仲生談前衛藝術」〉，原載於《民生報》，1980 年 4 月 10-13 日，各第 7 版。收入蕭瓊瑞編，《李仲生文集》(前引書)，頁 35-63。根據蕭瓊瑞教授所記，當時這篇回應文的字數高達「二萬六千餘言」。參考氏著，〈李仲生的最後活動與思想(下)——兼論其「隱居」生活的意義〉，《臺灣美術(季刊)》3 卷 4 期(第 12 期)，1991 年 4 月，頁 13。

<sup>45</sup> 根據李仲生自己在文章中的說法，文章五個部分的討論內容分別如下：(甲)記錄劉文潭對紋章展的介紹及對前衛藝術之批評；(乙)、(丙)、(丁)、(戊)等四個部分，則是相對於上述劉氏提問中的兩個面向所進行的考證及心得。同上註，頁 62。

恕筆者並非世界名美術史家，亦非世界藝術評論家，只是此間一個微不足道的藝術工作者而已，自覺人微言輕，故對於上述各世界名美術史家批評現代藝術之是非曲直，不敢妄作論斷。……且鄉居日久，即使只是考據，亦嫌資料缺乏，而孤陋寡聞，疏漏之處必多，冀以後能效法傅斯年先生之上窮碧落下黃泉的找資料的態度，多做點考證的工作。<sup>46</sup>

雖然，此文原初僅針對劉文中提出有關「紋章展」及「世界前衛藝術發展的實況」等兩個問題回應而起，然其真正目的，卻在於透過「近代世界藝術史」發展脈絡自身的梳理，找到客觀的史實根據（即其所謂的「考據」），以達到嚴謹的現代史學認知中所追求的史實真理而已。換句話說，也就是藉以彰顯他引用、服膺自梁啟超以來近代史學家批判傳統史學方法、積極提倡的西方「新史學」（New History）—現代史學—中更重視事實、現實證據推論的科學理性精神。

#### 四、李仲生現代繪畫論述之方法策略與「美術史化現象」

透過以上對李仲生來台後迄於晚年間幾篇有關現代藝術、前衛藝術極具代表性論述之分析，我們大約可以知道，戰後初期的文章多具有明顯的問題針對性，較為片段，如西方現代藝術特質、時代性、東西藝術的互通、反學院主義及自然主義之主張等等，然而，大約至 1960 年代中期起<sup>47</sup>，他便開始透過更為繁複、系統性的藝術史考證、論述過程，剖析現代藝術、前衛藝術在歐美或日本等地之發展現狀，並建立正確的史觀。這種極其濃厚美術史思想色彩的撰寫傾向一直維持至去世前夕，並有朝向更加清晰、強烈及有如「信仰般」的傾向，筆者暫將此過程及傾向稱為「美術史化現象」。

一如上述，李仲生現代繪畫創作之思想、言說，雖可說是來自於留學日本時期之啟蒙，其撰述活動之初始目的，亦被推測與中國現代藝術發展遲緩的原因有關<sup>48</sup>，同時，在戰後台灣封閉的社會中，李仲生一方面秉持其職志持續不斷地進行現代藝術、前衛藝術之創作試煉，另一方面，持續來自戰前的認知、信念，並憑藉長年收集的資料、累積之歷史知識，不斷深入現代世界美術史之領域核心，

<sup>46</sup> 同上註，頁 63。

<sup>47</sup> 根據筆者管見，李仲生在剖析現代藝術、前衛藝術的文章中，更趨近於詳細考證歷史背景、事件脈絡、思想觀念及涉及人物等細項的傾向，約始於〈戰後繪畫的新趨向——反傳統的現實回歸〉一文，1966 年 3 月 1 日，參見註 39。

<sup>48</sup> 李仲生留日期間對現代繪畫的學習及受日本現代畫壇藝術思潮啟蒙之問題，請參考吳孟晉，《日本現代主義思潮在戰後台灣美術——關於李仲生的超現實主義繪畫及現代繪畫思想》，台中市，國美館補助論文，2011 年，頁 8-22。另有關於其撰述目的之討論，請參考蕭瓊瑞，〈來台初期的李仲生——第二單元 寫作生活（1949-1956）〉（前引文），頁 62。

以逐漸形成個人旗幟鮮明的藝術史觀。然而，其情況何以演化至此？

事實上，在 1979 年 11 月 20 日的記者會訪問稿中，李仲生雖是藉此機會重申其對二十世紀現代藝術與傳統思想間的差異、具有世界性性格的認知，並連繫與東方傳統藝術思想的關係，為當時人提供解惑之方。然應特別注意的是，他更認為當時充斥於美術界有關現代藝術上東西方孰主孰從、孰輕孰重、孰是孰非之爭論，應提倡「中國現代畫」或「現代中國畫」，以及思想、價值觀上的混亂等問題，都必須重回學術討論，也就是回歸歷史原點的探索，始能正本清源，並建立一定的規制與標準。他強調說：

今天並不是辯說那一學派優劣，重要的是藝術思想脈絡的銜接、融合，接錯了就背道而馳。……今天要談論藝術思潮，似乎應從美術史來追本溯源。……就像有人要求中國現代畫，要具有中國民族性，卻不知現代藝術思想的本身，同時具有民族性和世界性。<sup>49</sup>

由此可知，對他所從事的現代藝術創作或此時已然發展成熟的思想史識而言，並無所謂的東、西之分，其根據，主要來自對現代藝術史發展脈絡、思想理論的整體掌握。延伸來說，在李仲生現代繪畫論述上所見到的，正可說是一種具現代學術視野、藉以供作解決在東西夾縫中遊走於文化國族主義偏見、缺乏現代主體價值認知現象的可行方案，並透過此種探索過程而被呈現的。

1984 年 4 月，亦即其謝世的前三個月，李仲生發表生平最後一篇重要的論文〈中國現代繪畫運動的回顧與展望〉<sup>50</sup>。乍看之下，這篇短文的撰寫目的似乎在於回顧二十世紀以來中國現代繪畫的發展始末，儼如一篇「中國現代繪畫運動簡史」，然仔細閱讀卻可發現，文中處處出現其身處其中的軌跡以及對過往歷史的回憶、評述，故而更應該說是對其一生追求現代藝術、前衛藝術歷程、探索並建立現代美術史觀的一種總結寫照。

在這篇文章中，李仲生一方面以客觀史實傳述之方法，說明自己參加上海決瀾社展、留學東京接受歐日前衛藝術之啟蒙，以及歷經抗戰、輾轉來台等不同期間的各種經歷。特別是，他更企圖串連自 1920 年代的現代繪畫團體、1930 年代的決瀾社展與一九三〇會、1940 年代重慶時期「現代繪畫聯展」、「中華獨立美展」以迄於輾轉來台後 1950 至 1970 年代間的「台灣現代繪畫運動」等不同階段

<sup>49</sup> 佚名，〈記者會記實——藝術縱橫談〉，參見註 31。

<sup>50</sup> 這篇文章，主要因應 1984 年 5 月由台北市立美術館所舉辦的「中國現代繪畫新展望雙年展」的撰寫邀約而起。李仲生，〈中國現代繪畫運動的回顧與展望〉，原載於台北市立美術館，《中國現代繪畫新展望》，1984 年 4 月。收入蕭瓊瑞編，《李仲生文集》（前引書），頁 15-18。

(不論其分合聚散狀況如何), 建構出輪廓清晰的「二十世紀中國現代繪畫運動」歷史脈絡。不過, 值得注意的是, 另一方面, 他卻對以上各個不同時期的歷史隨即加入自己的評論。例如, 評論決瀾社展時說:「姑且無論它對於當時保守的中國美術界, 並無多大的影響, 但總算透過畫展, 讓年輕人能夠欣賞到現代世界美術思潮的部分趨向」; 評論「現代繪畫聯展」、「中華獨立美展」時說:「可惜這些戰前分散在全國各地的現代畫家, 好不容易在重慶相聚, 終因戰爭結束而分道揚鑣……以致大陸上的現代繪畫運動, 因會員的分散, 一時復歸于沉寂」; 評論戰後台灣的情況時說:「當時的台灣畫壇, 完全是留日學院派的天下, 連現代繪畫的影子也看不到……一直到一九六〇年初期的台灣現代繪畫運動, 可說是達到了最高潮, 並使學院派繪畫受到極大的衝擊。……(一九七〇年代) 台灣的現代繪畫, 仍在停滯不前的狀態中」<sup>51</sup>, 呈現出清楚的個人史觀。

透過以上對「中國/台灣現代繪畫運動」始末之梳理, 李仲生除了辨明其歷史由緒、評價歷史人物之功過、探討其未能順利發展成功之原因等之外, 最後, 並語重心長地提出建議, 認為應改善整體美術環境, 建立更為多元的推展機制以進行總結說:

回顧過去, 現代繪畫運動, 同樣都是沒有能夠培養新生一代的沙龍或是美術館和畫廊的倡導, 更得不到政府機構的積極支持, 最後難免陷入孤軍奮鬥、自生自滅的困境。<sup>52</sup>

他對由中國到台灣、發展長達半世紀以上的「現代繪畫運動」最後的評論, 可以說是相當悲觀而無助的。然而, 在進入 1980 年代所謂的「美術館時代」之後, 台灣整體的美術環境有較大的改善及進步, 李仲生雖然對此種狀況表示欣慰, 然最後仍針對台灣社會(官方、民間兩方)如何發展現代繪畫提出五點建議, 而這些建議, 更可謂在其一生追求現代藝術過程中不斷累積、形塑而成之信念、史觀的一種時代縮影。

李仲生於 1984 年 7 月 21 日去世後不久, 其門生及藝術界人士隨即積極籌辦會議、撰寫專文, 回顧並較為系統地總結其一生對戰後台灣現代藝術發展的貢獻。<sup>53</sup>例如, 李氏學生、同屬八大響馬之一的蕭勤(圖 12) 即曾撰成專文, 一方

<sup>51</sup> 以上相關評論文字, 皆請參閱上註。

<sup>52</sup> 同上註。

<sup>53</sup> 不過, 有關李仲生與現代繪畫運動關係的討論, 早已出現在 1960 年代初期。當時, 台灣畫壇中的新舊之爭正處於白熱化的狀態, 如「五月」、「東方」等年輕成員開始攻訐省展壟斷之批判聲浪不斷之際, 李氏學生、八大響馬之一的霍學剛, 即曾為文加入聲討之戰局。霍學剛指出, 李仲生 1932 年赴日本留學期間, 直接參與了昭和時期新文藝風潮中「現代主義繪畫運動」思

面對其進行歷史評價，一方面則藉以緬懷先師：

來台後，李先生在台北市安東街私人畫室中，用個別啟發教授法以現代藝術觀念教學，可說才是真正有系統地開了中國現代藝術教育的先河。……（李先生）為中國目前及將來的現代藝術發展，奠下了決定性的基礎。……同時，他也在觀念上給我們灌輸許多當時外面學不到的有關現代藝術流派之理念及技巧的知識，更強調要用現代藝術的觀念，去選擇融合中國藝術傳統中的許多精華，創造出新的中國藝術道路來。他還要我們特別注重藝術的精神性和內涵性。<sup>54</sup>

這段話，簡潔扼要地歸納了李氏一生從事現代繪畫在理念論述、創作實踐及教育推廣等方面成就之要旨，而蕭勤口中「為中國現代藝術發展奠下決定性基礎」、「真正有系統開拓中國現代藝術教育先河」等的描述，正反映李仲生對戰後台灣畫壇所作貢獻的一般認識。也可以說，對李仲生一生畫業最早的歷史評價。

此外，在 1984 年 8 月下旬所舉辦的一場有關「異度空間展」的座談會（圖 13）中，重新梳理了李仲生與中國現代繪畫開拓歷程之關係，其中，參與會議的藝術家蘇新田先生曾提出兩點意見供作討論，其中第一點「關於李仲生先生對現代繪畫運動的影響的評價問題」，特別值得注意。他說：

我常常覺得我們檢考現代藝術史，總是缺少一種客觀、公正的史學方法。譬如說，李仲生今天等於是蓋棺論定了，可是廖繼春又如何？李梅樹又如何？台灣的前衛藝術運動整個又如何呢？翻開日據時代的台灣美術運動史，我們可以看到早期的畫家就一直在倡導，要從後期印象派通過野獸派達到現代繪畫，可是成果如何呢？原因何在呢？……談到李仲生的影響，我覺得他最大的貢獻，是在五〇年代引入了抽象繪畫，尤其是把佛洛伊德的學說融入抽象畫中；……可是到了六〇年代，現代繪畫產生了新的取向。……我們完全與抽象畫唱反調，而提倡普普藝術和新達達主義。當時直接影響我們的老師，反而是廖繼春和李石樵等人。……所以，我們在評

---

想之洗禮，接受過當時最為前衛之藝術——包含超現實畫派、抽象畫派、新表現派等之影響。其目的，是藉日本帝展在二戰前已為在野新興畫會運動「擊潰」之事實，影射全省美展及學院主義的腐敗、違反世界美術思潮以及應被取代之問題。相關背景、經過，請參閱林惺嶽，〈咖啡館裡的繪畫運動家〉，《雄獅美術》第 164 期，1984 年 10 月，頁 165-182。此外，有關李仲生去世之後，始陸續出現對其生平、藝術成就、歷史貢獻等的探討回顧，請參閱陳淑芬及顏孟潔二位女士的整理。陳淑芬，《台灣現代繪畫先驅——李仲生藝術教育思想之研究》，台北市，國立台北教育大學美術與造形設計學系碩士論文，2008 年，頁 35-39；顏孟潔，《李仲生藝術研究》，高雄市，國立高雄師範大學美術學系碩士論文，2011 年，頁 6-11。

<sup>54</sup> 蕭勤，〈給青年藝術工作者的信（十七）：中國現代藝術導師〉，《藝術家》19 卷 4 期，1984 年 9 月，頁 58-59。

論某位畫家的歷史地位時，除了應兼顧他的創作、理論著述以及對學生的影響之外，更不可忽視其他同輩畫家的表現，以及時代背景和當時的藝術思潮。<sup>55</sup>

此場座談會，可以說是李仲生謝世以來第一場公開討論其歷史地位、藝術成就的意見交流會談，回顧及懷念其一生的意思甚為明顯，但卻意外地將討論主題延伸至戰後台灣美術發展史的「史觀建構問題」<sup>56</sup>之上。

雖然，蘇新田先生對所謂已「蓋棺論定」的李氏歷史地位，並沒有特別想要翻案的意思，但上述這段話語中所呈現的，亦即提倡「客觀、公正的史學方法」以「檢考現代藝術史」的說法，或者更該說是一種策略摸索，恰恰反映了面對戰後以來台灣藝壇上紛擾已久的藝術論爭，所採取的一種築基於正確史學基礎、歷史觀所形成的解決方案，與李仲生晚年所運用、推崇的「新史學」觀念、精神前後呼應。尤其，在評價藝術家歷史地位的問題上，藝術史研究為何變得如此重要、為何如此必要的真正原因，也就是在於對創作成就的分析之外，尚必須透過「理論著述」、「影響層面」、「時代背景」及「藝術思潮」等多方面進行全面性的歷史考證、比較分析，始能獲致「客觀、公正」的歷史結果。此外，林惺嶽教授亦曾透過李氏自身所建構的「中國／台灣現代繪畫運動」史觀結構之方式，鋪陳其藝術人生，並為其進行歷史定位、評價。他總結說：

五十年代是中國繪畫史上的一個關鍵性的年代，在這個年代中，傳統威權與新銳西潮，不期而然的對壘於一個空前狹小而擁擠的文化環境中，使那些原已在民初大陸醞釀的新舊繪畫銜接問題，呈現了尖銳化的爭執。……在此激動的年代中，唯一能開啟下一代叛逆眼光的上一代人物，就是後來被稱之為「中國前衛繪畫先驅」的李仲生。<sup>57</sup>

林文中對李氏在這種充滿矛盾對立時代中，以在野的力量、博學深思以及勇於向傳統威權挑戰的實際行動，開啟戰後台灣美術新頁，表示極其正面之贊同。

然而，即便如蘇新田先生認為美術史的研究如此重要，以上李氏去世該年所撰成之文章，基本上皆以回顧李氏生平、探討其前衛藝術特色、現代繪畫運動之參與、影響以及懷念其在戰後美術教育啟蒙上的經過、貢獻等為主，對其在現代繪畫的理論探討或藝術史、藝術批評上的著力，並藉以提出戰後美術的「美術史

<sup>55</sup> 張建隆整理，〈從李仲生到異度空間展——談中國現代繪畫的拓展〉，《雄獅美術》第 164 期，1984 年 10 月，頁 66-67。

<sup>56</sup> 當時該文對這個部分的討論，即清楚地以「台灣美術發展的史觀問題」之標題標示出來。當然，此種特殊的下標題方法，主要是因為蘇新田先生的第一個提問而起。同上註，頁 66。

<sup>57</sup> 林惺嶽，〈咖啡館裡的繪畫運動家①〉，《雄獅美術》第 163 期，1984 年 9 月，頁 108。

式」發展策略，並無任何著墨。其中，呂清夫教授雖曾有所涉獵，不過卻僅對其反自然科學、追求美學的論說做了簡單的歸納而已。<sup>58</sup>換句話說，李仲生一生花費數十年時光撰成有關現代繪畫的諸多論著，或有基於創作上建立正確現代繪畫系譜觀念之需要、自身拓寬歷史眼界以及教育下一代<sup>59</sup>等多元目的，然自其辭世以來，此種體制龐博、皓首窮經及超乎常人、常規般探索撰述的真正目的，在當時，卻沒有受到應有的關注。

到了晚年，李仲生的撰述評論發表工作一再遲緩下來<sup>60</sup>，當時，留法中的學生黃位政先生，曾問及為何已不如來台初期那樣積極地撰文提倡現代藝術，他回應說：

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？

61

同一件事，在黃位政先生後來的回憶文章中曾再次被提及：

有次我曾無知的抱怨老師為什麼消極的避開台北，而隱居彰化，為何不多寫些文章或演講，來鼓吹現代繪畫，就像五十年代那樣。可是他卻笑笑說，那些都沒有用，只是製造新聞，過段時間很快就煙消雲散。只有像他這樣默默教導我們，才是鼓吹和延續中國現代繪畫最有效、最積極的做法。<sup>62</sup>

可以知道，在來台後到去世為止的數十年間，在 1955 年匆匆南下遷居彰化員林後不久（1957 年以後），即不再大量進行闡述、評論及發表，其原因，表面上看似來自於「無法發揮實際效用」的理由所致，然根據研究，卻與戒嚴期間對言論

<sup>58</sup> 呂清夫，〈古風的前衛——寫在李仲生紀念展之前〉，《聯合月刊》第 38 期，1984 年 9 月，頁 95-96。

<sup>59</sup> 有關這個問題，蕭瓊瑞教授在前引論文中，認為李仲生對其學生或年輕一代藝術家的吸引或影響，也與其大量發表藝術評介的舉動有關。參考氏著，〈李仲生畫室與東方畫會之成立〉（前引文），頁 97。此外，吳孟晉先生則提出報紙投稿與補貼生活花費的原因有關。參考氏著吳孟晉，前引書，頁 37。

<sup>60</sup> 根據高玉華女士的統計，來台後發表的 110 篇文章中，以 1956 年之 22 篇居冠，其次為 1954 年之 20 篇，再者為 1953 年之 15 篇，可以知道基本上是集中在 1950 年代前期，也就是來台之初這段期間，並於 1957 年之後開始銳減。到了去世前之幾年間，一直持續數量下滑的情況，如 1981 年 1 篇、1984 年 3 篇等。參閱氏著，前引書，頁 38。

<sup>61</sup> 根據李氏 1975 年 8 月 23 日回覆當時旅法中的學生黃位政先生的信函。本段信函問答之內容，轉引自蕭瓊瑞，〈李仲生的最後活動與思想（上）——兼論其「隱居」生活的意義〉（前引文），頁 9、頁 13 之註 12。

<sup>62</sup> 黃位政，〈我的老師——李仲生〉，收入吳昊等編，《現代繪畫先驅 李仲生》，台北市，時報文化出版事業公司，1984 年 9 月，頁 144。

自由的彈壓，以及摯友黃榮燦、何鐵華平白遭難、受誣牽連的政治下場最為有關。<sup>63</sup> 不管如何，李仲生早年的歷史評述工作，展現其現代繪畫史自我啟蒙的一面，而隨著戰後政局的詭譎變化，他原本尖銳、激進且帶有先知色彩的時代呼籲也因此逐漸沉寂下來，並轉而集中到「培養下一代」創作前衛藝術的實際行動之上。

而筆者所謂的「美術史化現象」，亦即李仲生現代繪畫論述中有關涉及美術史學術視野、知識內容及史觀建構等探討成果，根據筆者管見，約可歸納成以下幾個重要部分：（一）歷史源流與變遷、（二）時代區分及其觀念、（三）史實考證、（四）歷史評論、（五）藝術流派分析、（六）藝術家評介、（七）歐日藝術機制（包含藝術教育）發展之介紹、（八）歷史名詞釋義等。

其中，以（一）西方藝術源流、變遷的相關討論最多，他說：「從文藝復興到印象派這個階段的繪畫，大概是只求形似，不重個性表現，使用的技巧是『說明性的』。……從十九世紀末，後期印象派興起以後，畫家開始放棄說明性的寫實技巧，改用藉以表現個性的『暗示性技巧』。於是掀起二十世紀新的藝術思潮，漸漸把世界美術帶到只可意會、不可言傳的地步」<sup>64</sup>、「自塞尚發現繪畫的新法則以後，西洋繪畫起了極大的變化，其間流派繁多，畫風嶄新，史家稱之為現代繪畫」<sup>65</sup>（圖 14）、「要談二十世紀的新興藝術，必須跟蹤追思它的源流，茲就其啟蒙時期講起以至於現代之成果于后（後略）」<sup>66</sup>或「近代西洋繪畫的最大特徵，為表現上的『單純化』（Simplify）。……本來在馬奈（Edouard Manet）的畫中就已經發現這種革新的效果了，繼之而起者為摩奈（Claude Monet）等的印象派繪畫。印象主義藉『筆觸的分割』，完全推翻了古典繪畫的 Modeling」<sup>67</sup>，關於這種廓分西洋藝術史「傳統」及「現代」差異的說法，謝東山教授將其稱為「二元分法的史觀」<sup>68</sup>；（二）時代區分及其分期觀念方面，他說：「如果十九世紀的繪

<sup>63</sup> 吳孟晉先生認為李仲生反對學生組織畫會、關閉畫室並突然南下的原因，主要跟當時國民政府對結社、言論自由進行箝制的白色恐怖統治有關，其遭受政治壓迫的情況，甚至持續至 1980 年代初期。參考氏著，前引書，頁 38 及頁 44 之註 23。另外，有關這段長達二十三年之久的南下「隱居」原因的推測，參見蕭瓊瑞，〈李仲生的最後活動與思想（上）——兼論其「隱居」生活的意義〉（前引文），頁 6-7；陶文岳，前引書，2009 年，頁 46-48。

<sup>64</sup> 同註 40，頁 31。

<sup>65</sup> 李仲生，〈西洋繪畫的新時代〉，原載於《聯合報》，1954 年 3 月 18 日，6 版。收入蕭瓊瑞編，《李仲生文集》（前引書），頁 89。

<sup>66</sup> 李仲生，〈西洋繪畫近代後期的開端〉，原載於《新藝術》2 卷 5、6 期合刊，1954 年 1 月。收入蕭瓊瑞編，《李仲生文集》（前引書），頁 91。

<sup>67</sup> 李仲生，〈趨向單純表現的近代西洋畫〉，原載於《中國一周》第 325 期，1956 年 7 月 16 日。收入蕭瓊瑞編，《李仲生文集》（前引書），頁 97。

<sup>68</sup> 參閱謝東山，前引書，頁 216-217。



畫屬於自然主義的話，則二十世紀的繪畫應該就是寫實主義的了」<sup>69</sup>、「以產生的時代說，古典派為十八世紀末產生於法國的畫派，寫實派卻是指十九世紀後半期由戈爾培倡導的一種畫風而言……西洋美術史以『古代』、『中世』、『近代』，來作為西洋美術歷史發展的時代區分，而『古典派』乃『近代』的產物，其非因產生於古代而得名」<sup>70</sup>，或「安皮兒式（之建築及工藝）以拿破崙帝政時代為中心，大體從1800年頃至路易十八世時代（1815-1824）及歌爾十世時代（1824-1830）流行著」<sup>71</sup>，從西洋美術史「古代」（Ancient）、「中世」（Medieval）、「近代」（Modern）宏觀歷史分期的角度，來釐清各種風格、流派流行的時間（時代）差異；在（三）史實考證析辯問題上，提及：「近來常聽到有些美術青年對寫實派的畫，隨便稱之為古典派，或看到一些古典派的畫時，復寵統地稱之為寫實派。其實『古典派』（Classicism）和『寫實派』（Realism）兩派繪畫，不但產生的時代相異，在藝術思潮及其基本理論上亦各不相干，迥然不同……要之……古典派和寫實派沒有一點關係，完全為兩回事。可以說『寫實』就不『古典』，『古典』便不『寫實』了」<sup>72</sup>，認為上述這些似是而非的誤解，來自於對時代、藝術思潮及理論間的差異的無知而起，或者，如討論法國近代近二百年美術展覽之成立經過，追溯自國立沙龍（Artist France）組織、印象派畫展、國民美術沙龍（Société Nationale des Beaux-Arts）、秋季沙龍（Salon d'Automne）、獨立展覽會、反印象派展覽會及拉比（Nabis）展覽會等美術團體，分析其間歷史消長之實況，目的也在於建立一套信而有徵的史學脈絡認知。<sup>73</sup>

此外，在（四）歷史評論部分，例如他曾說：「埃及風的思芬克斯（Sphinx），雖因拿破崙的遠征，而與其他的文樣，同時被用之於意匠裡面，然喜愛有乳房的胸像，這一點則未曾更改，蓋由此令人感到有一種人間美」或「（安皮兒式藝術）其特徵在較之智尼克陀兒式的古代偏好更進一步，幾乎完全喪失了國民的特質，盲目地模擬希臘、羅馬藝術而失去了國民的獨創性」<sup>74</sup>，反映其並非一味信奉書本知識，以及貫通歷史因果的態度；關於（五）西方藝術流派之問題，更以一篇篇專文撰述之方式，分析了包含歐美日等國古典派、寫實派、印象派、後期印象

<sup>69</sup> 同註 67，頁 89。

<sup>70</sup> 李仲生，〈法國的古典派和寫實派繪畫〉，原載於《聯合報》，1955年10月6日，6版。收入蕭瓊瑞編，《李仲生文集》（前引書），頁 153。

<sup>71</sup> 同註 68，頁 92。

<sup>72</sup> 同註 72，頁 153-154。

<sup>73</sup> 李仲生，〈法國的美術展覽會〉，原載於《聯合報》，1956年10月18日-11月1日，6版。收入蕭瓊瑞編，《李仲生文集》（前引書），頁 145-151。

<sup>74</sup> 同見註 68，頁 92-93。

派、野獸派、超現實主義、抽象主義、立體派等近代重要畫派在內之人物、事件、活動及發展脈絡之內容；(六) 藝術家專文評介方面，則包含左拉、馬內、梵高、修拉、洛特列克、塞尚、米羅、畢卡索、愛倫斯特等西方現代知名畫家；(七) 藝術機制方面，則探討了歐日畫廊、展覽、出版及藝術教育等之發展現狀。<sup>75</sup>最後，在(八) 歷史名詞釋義論證方面，例如，討論「畫因」(Motif) 時說到：「心理學者常對我們感覺上的某種特定客體採用『刺激』這句話……藝術對於這『刺激』，一般地叫『畫因』Motif，但藝術上所謂的『畫因』，就與心理學者的所謂刺激完全不同。(後略)」<sup>76</sup>，討論「作風」(Metamorphose) 亦說：「通常認為所謂『作風』，便是模仿某畫派的某一個名家的作風」<sup>77</sup>，顯示其實事求是的撰述作風及鞭辟入裏的學術精神。

綜觀其逾三十年以上之撰述，李仲生自身建構的現代繪畫史學體系所涵蓋的範圍，可謂相當廣泛，並藉此形塑其具有美術史視野、知識的現代繪畫觀。換句話說，美術史知識體系之建立，可以說是李仲生理論著述過程中相當重要的一種學術成果，也與其嘗試解決戰後台灣畫壇亂象、問題爭論的關心有著密切的關連。在最能代表他一生思想精髓的〈論現代繪畫〉一文中，他更明言指出：

(達達派以後的前衛) 藝術如果不具備「可以意會」的部分，剩下的只是可以言傳的部分，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！……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仿自然、毫無創意、只可言傳、毋須會意的西洋傳統繪畫，從而邁向一個「反西洋傳統」，卻接近「中國傳統」的富有高度想像力和創造力，只可意會不可言傳的「現代繪畫」的新境界。<sup>78</sup>

此種來自宏觀西洋藝術史視野所獲得的藝術思想，可以說是其一生致力於史學思辨的總合結果，除了再次宣揚現代繪畫「意會重於言傳」、「思想重於技術」、「表現重於模仿」、「藝術重於技術」的「現代性」認知外，更重新為「何謂藝術」做出定義，藉以釐清現代繪畫的本質問題；同時，透過這種思辨過程及行動策略，為戰後台灣美術開拓、鋪陳出一條不同的途徑，提出一種企圖超越自戰前以來膠著難解的東西、新舊文化爭論的策略方案。

<sup>75</sup> 以上請參閱蕭瓊瑞編，《李仲生文集》(前引書)之各相關篇章。

<sup>76</sup> 李仲生，〈「畫因」淺說〉，參見註 38，頁 23。

<sup>77</sup> 李仲生，〈「作風」(Metamorphose)〉，本文為未刊稿，後經蕭瓊瑞教授整理並刊載於《炎黃藝術》第 37 期，1992 年 9 月。收入蕭瓊瑞編，《李仲生文集》(前引書)，頁 75。

<sup>78</sup> 同註 40，頁 34。

## 五、結論——李仲生與戰後台灣美術史之重構

李仲生經營數十年的現代繪畫史思辨、考據、評述等研究活動，可以說是持續到他離開人世的最後一刻，無時稍歇。到了晚年，在生平第一次、也是唯一一次的個展（1979）回覆記者的提問時，他再次強調研究美術史的重要，並說：

我每天都看報章雜誌，旅居美國的夏陽也常寄現代藝術思潮資料給我。我從一九三〇年即研究現代繪畫，翻譯的藝術書籍一本本的看。每個畫派都有淵源，瞭解了美術史，自然能從中抓住現代藝術的思潮。……前衛藝術是現代繪畫史承認的，具有現代藝術價值，在美術史上有它的肯定地位。我並非是「自說自話」。<sup>79</sup>

在這段談話中，李仲生簡要地回顧了自己近五十年間有關現代藝術的學思歷程，一如在「瞭解了美術史，自然能從中抓住現代藝術的思潮」一語中所揭示地，他極度肯定美術史對啟發現代藝術家認知現代藝術思潮的必要性，以及美術史研究自身的學術客觀性，並藉由此因果關係，重申前衛藝術、現代繪畫無庸置疑的時代價值與歷史地位，而這也是他累積一生心血所形塑的信念。長期對美術史、現代藝術思潮的理解研究所累積的信念，最後更以「箴言」般的方式而被總結，如在〈我的繪畫思想〉手稿中所呈現的：

二、注意現代世界美術思潮的發展和變遷。因此，不論歐洲的、美國的、日本的藝壇動態，都很注意。不論對任何新誕生的作風，都詳細研究，但絕不作形式上之模倣。<sup>80</sup>（圖 15）

附帶一提的是，此時美術史觀念已根深蒂固的李仲生，在回應他人詢問報導中所謂南下「隱居」（圖 16）的理由時，更說道：

美術史上，著名的野獸派大師之一的 Raoul Dufy 裘菲也是因為患了嚴重的風濕病，而遷離世界藝術之都、花花世界的巴黎的。……其他西洋美術史上，為了創作，為了找出自己的藝術面貌，毅然離開繁華的大都市的也不少。據美術史記載，當自然主義大師米勒 Miller（1814-75）……決心離開巴黎，遷往老遠的巴比松風景區去靜下來，創作自己與眾不同的、獨特

<sup>79</sup> 佚名，〈記者會記實——藝術縱橫談〉，同註 31，頁 208。類似的話，同見於給學生蕭勤的信（1978 年 9 月 17 日），如：「昨寄上資料一部分，今又補寄我在重慶時期參加藝運的一些資料。……總之，我寄給您這些資料，希您加入介紹文中，目的在要證明我對前衛藝術的研究是有淵源的，不是半路出家的。」見〈致蕭勤函（二）〉，收入蕭瓊瑞編，《李仲生文集》（前引書），頁 419。

<sup>80</sup> 引自蕭瓊瑞，〈來台初期的李仲生——第一單元 教學生活（1949-1956）〉，《現代美術》第 22 期，1988 年 12 月，頁 49 圖 4。

的藝術面貌……而米勒也在樸素寧靜的自然環境裡，終於創造出以詩人的眼光，描寫巴比松風光，富有田園詩趣的歷史上著名的自然主義繪畫，留下了〈拾穗〉和〈晚禱〉等不朽的油畫傑作。<sup>81</sup>

其「隱居」的真正理由，根據學生的證言（或回憶）雖然呈現兩極化的現象，然應兼有（一）「風濕症」療養、（二）「避開白色恐怖」等內外二種可能。<sup>82</sup>雖然他自己不願直接承認移居中南部即代表「隱居」，不過，透過這段文字，我們可以知道，他已將外人所謂的「隱居」的舉動、意義回歸到歷史層面來加以看待，或許藉由所謂與裘菲相同的養病理由，一方面消極地對自己遠離權力核心、離群索居的行徑進行自我解嘲；另一方面，卻創造出「尚友古人」的積極意義、傳達其現代藝術家的精神風骨與身分認同也說不定。

或許我們更應該說，現代繪畫史的研究與論述，對李仲生個人而言，在公的方面，一如上述，是其建構戰後台灣美術發展走向的一種方法、策略；而在私的方面，不論是否與政治壓迫有關，卻可說是其安身立命、追求自我價值認同的一種憑託。而被李仲生自己賦予了「美術史意義」附加價值的「隱居」這件事，很明顯地，只不過是藉由尋找身心避風港以持續自己創作信念的過程中，所做的一種選擇與決定而已。

透過以上討論，我們可以知道，戰後台灣畫壇再次經歷「現代化」的部分梗概，尤其是自 1950 年代以來，藝術家因思考戰後中國 / 台灣美術發展所引發的諸多問題，如「新藝術運動」、「現代繪畫運動」、「正統國畫論爭」等，反映了當時充滿矛盾、緊繃的政治社會狀態下，尋找現代可能的複雜過程。從王白淵因回應「正統國畫論爭」而撰述的「最初」台灣美術史而言，台灣美術歷史自身的學理建構，已回歸至是否「現代化」、如何創造「現代精神」的理性層面，超越了文化國族主義與政治意識形態箝制的實際侷限。此種以建構所謂「歷史理性」的現代學術精神，作為一種面對、回應及解決時代矛盾的策略與方法，凸顯了當時文化知識人對抗封閉現實、一種自成體系的思辨結果，而這種現象，並可在李仲生一生的論述過程中被發現。

如果按照王白淵的分期概念、方法來說，自戰前至戰後，在現代美術追求「新的美術創造」前提下，或許並無區隔所謂「戰前」及「戰後」時間觀念之必要，將其統稱為「新美術時期」，即應符合日治後半期迄於至少到 1950、1960 年代為

<sup>81</sup> 李仲生，〈我在台北舉行畫展的經過〉，原載於《民生報》，1980 年 1 月 2 日。收入蕭瓊瑞編，《李仲生文集》（前引書），頁 205-206。

<sup>82</sup> 參考陶文岳前引書之整理，註 63，頁 45-48。

止的美術發展實況；不過，即便其目的都在於追求美術的「現代性」、「現代精神」或摸索東西文化衝突調和之可能，然與王白淵溫合的調和主義不同，李仲生的情況則非完全如此，毋寧該說是更為激進、反叛與固執。李仲生認為台灣戰前至戰後美術主流、現狀過於保守、過於受學院派的控制，不用說，與其早自 1930 年代以來即積極推崇的「現代主義繪畫」<sup>83</sup>前衛概念、理想背道而馳，更可說是後來「反自然科學」、「反印象派」、「反學院派」、「反傳統」等美術史理論批判之結果。

其次，李仲生的言論、著作中，較王白淵更不具備「主動」、「自發」性為台灣戰後美術進行分期企圖的原因，可能與他自知「非世界名美術史家，亦非世界藝術評論家」、只不過是一個「微不足道的藝術工作者而已」的謙卑想法有關。不過，一如前文所述，在他窮畢生之力埋首歐、美、日等世界藝術史的研究、論述過程中，已然建構起包括西方美術時代區隔概念在內的現代繪畫、前衛美術史觀。而作為其結果，此種史觀之建構，一方面可以說是與他為戰後台灣美術另一波現代化所預做的準備、所擘劃的方針、藍圖有關；另一方面，亦間接導出其與後期印象派以前所有「傳統繪畫」分道揚鑣、唯獨朝向前衛藝術單方發展的「分期」企圖，並為「戰前」及「戰後」之歷史劃出一條涇渭分明的時間鴻溝。

然而，一部台灣近代美術史，究竟應像是王白淵所採取的「美術運動史」模式，亦或是近似於李仲生所推崇、實踐的「美術史式的歷史」，時至今日，或許尚無法論定孰是孰非，但其二人所做出的努力，卻可說是戰後美術追求學術理性以超越時代困境之作為與表現的寶貴成果。不管如何，我們應該說，這些過程同時如實反映出在「戰後」這樣特殊的歷史時空環境中，藝術家如何擴充原有身分，參與藝術史、藝術批評等現代知識之形塑，並透過其學理思辨之過程，企圖建構一部符合時代改革需求、化解時代矛盾以及具有「現代性」及「現代精神」的戰後台灣美術史實體。

*National Taiwan Museum of Fine Arts*

附記：本文原發表於 2013 年 8 月 24 日由國立台灣美術館舉辦之「世代·分期·個人風格——戰後台灣美術發展學術研討會」席上，感謝主持評論人謝東山教授及匿名審查委員之評論意見，在此一併致謝。

---

<sup>83</sup> 根據謝東山教授的研究可以知道，李仲生思想、言論中經常出現的「現代繪畫」，並不包括現代時期的所有繪畫形式，而與美國藝評家葛林伯格（Clement Greenberg）所謂的「現代主義繪畫」（Modernist Painting）相近。參閱氏著，前引書，頁 216。