

非常叛逆——李仲生的現代主義

謝東山

摘要

台灣美術接受前衛思想始於1930年代中期，最早的前衛藝術團體為1938年成立的行動美術協會，而真正獲得注意則在光復後。李仲生於1949年來台後，開始傳播他的西方現代主義繪畫觀，並成為日後國內最極端的前衛藝術思想傳播者。

對他而言，現代藝術起源於學院之外，以一種「叛逆」的姿態出現於19世紀中葉巴黎波希米亞社會，其「叛逆」理由是學院藝術無法反映「人類內面的真實性」。現代藝術的發展與「叛逆」精神緊密結合在一起，而為了避免落入「新學院」的命運，現代藝術不但必須反叛傳統，還要時時刻刻顛覆自己。現代藝術史可說是一部「西方藝術不斷革命史」。

然而，現代藝術在反自然主義運動，歷經一個世紀的冒險旅程之後，似乎也產生了自身創作的原理與「章法」。在李仲生的觀念裡，十分弔詭地，現代主義藝術也存在著一種亞歷山大主義，那就是，風格流派雖快速變遷，但它們總是圍繞著某種靜止不動的大原則——前衛藝術邏輯，運作著。

本文試著從李仲生的著作中，描繪出他所認知的現代藝術與前衛理論之間的關係，並比對葛林柏格(Clement Greenberg)與布爾格(Peter Bürger)所揭示的前衛藝術觀念，以期從中分析他所認知的現代主義與西方主流思想間的差異，並找出產生此差異的社會、文化、歷史之可能因素。

National Taiwan Museum of Fine Arts

1971年，台灣「前輩畫家」陳慧坤教授回顧他的第二次遊歐(1970年)所見時，寫下如下的一段話：

「十年前我頭一次到巴黎，看到很多名畫，如一八六〇年興起的印象派，一九〇六的立體派，一九二〇年的超現實派，以至第二次戰後的抽象派。其中有些竟是我未出生前的作品，當時我想我的畫落伍差不多有一百年，應如何縮短這段距離，趕上現代潮流，真是一件難題。十年來，我一直努力的趕上一九六〇年代的潮流¹。」

然而，這一次擺在他眼前的則是更教人困惑的事實：

「這次重遊巴黎，我所看到的新作品，又有很大的不同，我快要回國的一星期前的十月八號，前往參觀現代美術館中的巴黎青年國際展，尤其使我吃了一驚，百分之九十的作品，以實物實體為題材²。」

這次陳慧坤看到的新藝術是：「舉一來說：如放了兩大塊冰柱的雕刻，未燒透的木頭為作品；以檸檬排成拉丁字母，放槍讓觀眾向櫥窗陳列的模特兒打。有的貼了一張白紙讓觀眾簽名。被打洞的模特兒，簽過名的紙就是他們的作品³。」這樣的藝術，對陳慧坤來說，它們理應是「落後的東南亞地區國家」需要迎頭趕上，加以學習的對象。

然而就在這一年，除了訝異於新藝術的前進速度，陳慧坤也開始質疑西方現代藝術是否忘掉了自身的「前進法則」。在他的認知裡，新藝術總是建立在舊藝術的基礎上；譬如說，畢卡索從塞尚的形式基礎上，創造立體主義藝術；野獸派從高更學得色彩與空間的概念，這是現代藝術的「前進法則」。再看看出現在他眼前的這些前衛藝術，陳慧坤開始懷疑它們「只是眩目的穿上了那些新形式，使藝術之外觀上裝飾了一層新技巧而已⁴」。它們的傳統基礎在哪裡？顯然這些藝術已不按現代藝術的「前進法則」行事。無疑地，對陳慧坤而言，20世紀下半葉的新藝術已失去了自身的發展邏輯，他們不可能持久。

在學習西方現代藝術上，陳慧坤的嚴謹態度正是台灣學院藝術家，包括陳慧坤的同儕的典型態度。對於現代美術，台灣藝術家的認知與回應態度相當分歧：有按部就班學習者，如廖繼春、陳慧坤、李石樵等「前輩畫家」；有執著於造型問題，孜孜不息，耗費數十年功夫，探討同一問題者，如陳德旺、廖德政、李德；有寄望從現代藝術尋找可以融入中國藝術養料者，如早期五月與東方畫會成員。

然而，在面對西方現代美術的瞬息萬變現象，也有以不變應萬變的人。他們的對應態度分成兩種，一種是不加理睬，我行我素，現代主義之於他，只是流行口味，缺少嚴肅的學習價值。另一種則是時時注意最新的發展趨勢，掌握其思想內涵，但堅持自己的創作路線，不跟隨流行。前者可以李梅樹、楊三郎、呂基正等人為代表，後者多為戰後學院出身的藝術家。但稱得上最典型的代表者，可能只有李仲生一人(圖1)。而且就事實而言，李仲生可說是光復後到1980年代，推動台灣現代美術最執著的人物之一。

誠然，李仲生的藝術思想不能代表台灣前衛藝術的全部，但他的審美價值觀、審

美理想、美術史觀，甚至他對學院藝術的敵視態度，確實影響了台灣新美術，尤其是前衛藝術這一路線的發展。國內前衛藝術發展上，目前較具影響力者部份來自李仲生的學生，年齡層上以中青代者最多，約佔其學生人數一半以上。他們有的側身藝術教育界，有的為專業藝術家，對國內前衛藝術發展有相當的前導作用。透過其學生，甚至學生的學生，李仲生的現代主義觀念，事實上在他死後正在擴散中。前衛藝術在國內已逐漸學院化，它的學院化是不是好現象，在此我們不做價值判斷，但它無可否認的是台灣美術發展史的一部份。因此，詳細檢驗李仲生的思想，對理解當前國內前衛藝術過去與未來的發展，實有其迫切性。

在處身於今日德國美學家布爾格(Peter Bürger, 圖2)所謂的「後前衛藝術」(post-avant-garde art)時代，要了解李仲生觀念中的前衛藝術，我們必須重新整理出他所理解的前衛藝術內涵，並為他所了解的現代繪畫特質，描繪出一個清晰的地誌圖。此舉不僅有助於理解戰後台灣前衛藝術的思維方式，更希望從這樣的思想剖析中，找出戰後台灣現代美術思潮中，極左派的批評意識基礎。(有關各種台灣現代美術的批評意識形態，其分類法建議將在本文後段敘述。)

本文試著從李仲生的著作中，描繪出他所認知的現代藝術與前衛理論的關係，並在描繪過程中，比對葛林柏格(圖3)與布爾格所揭示的現代主義觀念，以期從中分析其間的差異，進而提供學界日後研究現代藝術理論在台發展之參考。李仲生前雖未有系統地闡述他的現代藝術理念，但他勤於閱讀與寫作的成果，仍然可讓後人整理出他對現代主義的認識。他的觀點代表著國內長期以來體制外的立場，並且在他死後，透過他的學生，逐漸成為學院藝術的共識。

台灣美術接受前衛思想開始於1930年代初期，最初是由日籍藝術團體引進台灣。台灣藝術家在這個時期有少數畫家，如張萬傳、洪瑞麟、呂基正、陳春德、陳德旺及雕刻家黃清呈等人，於1938年成立類似西方前衛藝術團體的行動美術協會(Mouvement Artists' Society)(圖4)。這個組織成員的創作理念接近日本當時的「二科會」。

行動美術協會在1941年展出後，太平洋戰爭爆發，此後即停止對外展出活動，直到1954年才再度以紀元美術會恢復活動。因此，光復初期到1950年代初，現代主義繪畫幾乎在台停擺。1951年，曾經在二科會獲得免審查資格的李仲生，與朱德群、劉獅、趙春翔、林聖揚等人，於台北市中山堂舉行現代繪畫聯展，是為光復後第一波現代主義繪畫運動的開端。

李仲生於1949年來台，從1950年代初就開始傳播他對西方現代主義繪畫的觀念。在鼓吹吸取西方現代主義經驗時，他不斷為文發表他對西方半世紀以來現代主義的理解。例如，他認為現代繪畫是注重「形式」的繪畫，它所描繪的對象不再是「自然對象」，而是「畫面對象」；現代繪畫不攝取「自然」的美，而注重「畫」面的美。最後，他堅信傳統寫實繪畫已走入歷史。

一、李仲生生平簡介

李仲生(1912-1984)16歲從家鄉廣東仁化進入上海美專，後又轉入上海美專研究所，早期的油畫帶有新立體主義及濃厚抽象的意味，但真正走向前衛繪畫是在留學日

註1 陳慧坤，〈巴黎重遊感想〉，雄獅美術，6期，1971.8，頁2。

註2 同前註。

註3 同前註，頁3。

註4 同前註。

本期間，在那裡他親身參與了日本文藝運動史上的現代主義運動。1930年，他曾在東京駿河台前衛繪畫研究所，跟從巴黎派名畫家藤田嗣治研究⁵，後經推薦加入日本二科會活動。留日期間，影響李仲生最深的，是1933年在東京都美術館舉行的「巴黎——東京前衛繪畫原作展覽會」。展出者，包括達達派、抽象派、超現實畫派、形而上主義、立體派、機械派……等20世紀最重要的前衛藝術大師約20餘人。

李仲生的現代主義思想從如下幾個管道影響到台灣畫壇：私人教學、撰寫理論與畫評、參與各項美展審查、推薦現代畫家作品參與國際美展等。這其中，私人教學的影響力最為直接，也最為持久⁶。評論方面，從1949年至1984年，以及李仲生過世後學生為他整理未發表的評論，至少有380,000字⁷。不論創作、教學、或評論，貫穿李仲生一生思想的主軸是前衛藝術(avant-garde art)精神。

在李仲生的論述或言談中，「現代主義」(Modernism)一詞並不常見，但他把「現代繪畫」與「學院繪畫」看成是兩種互相對立的東西，而非同質性的藝術這個事實，我們就不難發現，在他的觀念中，「現代繪畫」一詞並非指所有現代時期的繪畫，而是類似美國藝評家葛林伯格(Clement Greenberg)所說的「現代主義繪畫」(Modernist painting)。因此，在討論李仲生的「現代繪畫」觀念時，我們不妨以更狹義的「現代主義繪畫」來取代，並以「現代主義藝術」置換他在論述中所用的「現代藝術」一詞。

二、美術史觀

藝評家因為有了不同的美術史觀，所以才對相同的藝術品或活動做出不同的評價結果，這種現象中外皆然。正如批評意識在本質上屬於主觀的知識，美術史觀也不是客觀上完全可以驗證的東西；它們可以說服人們相信某種信念，但基本上，不論批評意識或美術史觀，在知識的屬性上都屬於意識形態。

意識形態(ideology)一詞，根據韋氏(Webster)詞典的定義是，「一種關於現象，特別是那些社會生活的觀念系統；某個階級或個人的思考方式的特徵。」⁸這個定義包含兩個部分，第一部分是一種現象，特別是社會現象的理論，第二部分不是理論，

註5 駿河台研究所，簡稱S.P.A.，後改名為前衛美術研究所，是一個美術教育團體。最初有四、五十人，後來僅剩下十多人。這十多人，都是一些出身日本貴族名門的子弟，後來該所便不再向外招生，由各人每月平均攤派的費用來維持。學生們不但一起作畫，且一起生活。當時該所的指導人名單上，列有：東鄉青兒、藤田嗣治、野間仁根、有島生馬四位。但經常到所實際指導的，僅東鄉和藤田兩人。見李仲生，〈桂雪子與東京駿河台洋畫研究所〉，1993，收錄於《李仲生文集》，蕭瓊瑞編，台北：台北市立美術館，1994，頁307。

註6 李仲生，《李仲生文集》，頁215-6。教學上，李仲生除曾經短期在北二女中、政工幹校（現已改名為政治作戰學校）、員林家職等學校任職外，在他退休以前都任教於彰化女中。但是他在教學上，主要的成就來自於校園外對前衛藝術的指導。這種教學與一般學院美術教育的差別是，簡言之，只教思想，不教法。『他一心要把許多習畫的青年朋友帶到前衛的方向，然而他並非為了要自立門戶；相反的，他根本反對因襲。學生在他那兒學到的，不是繪畫的技巧，而是去學習怎樣培養自己，如何思想，再如何把思想表現在畫面上來。』

註7 這僅是就目前已收集到的資料而言。這個統計數字尚不包含已發表，但未收錄在1994年，台北市立美術館編輯成的《李仲生文集》內的文字。

註8 Henry D. Aiken ed. *The Age of Ideology: The 19th Century Philosophers*. New York: The New American Library, 1956, p. 14

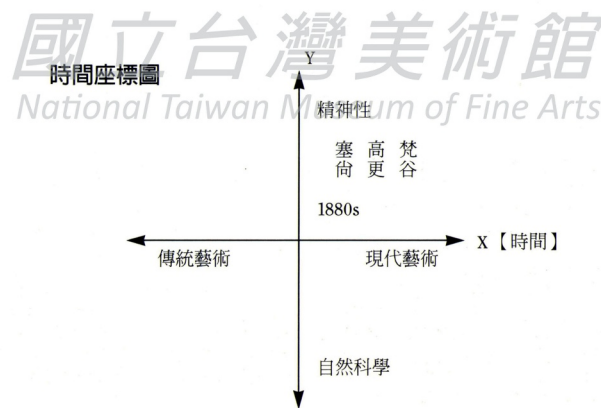
而是一種思考方式或一種態度的系統。第一種要求客觀的方法描述存在於世界的東西，第二種則是主觀的表現個人或群體觀看現實世界的方法。換句話說，意識形態意指人們對現象做客觀地描述，然後以主觀的方式表達其個人對此現象的詮釋。因為詮釋本質上的主觀性，這樣產生的知識永遠無法證明其對錯（至少在邏輯上不可能做到），只能從倫理學的觀點判斷它對人們的生活的有用性。

李仲生一生在創作、教學、評論工作上，自然也有其個人獨特的美術史觀。分析其著作，讀者不難發現他的美術史觀，尤其是他對西方藝術史的理解是一種二分法的史觀。他對現代藝術的看法與葛林伯格的，可說是同中有異，相同的是，兩人都認為前衛精神是支持現代藝術發展與存在價值的動力。不同的是，葛林伯格認為現代藝術是古代藝術的延續⁹，李仲生則堅信現代藝術的產生建立在與傳統的決裂上。美術史觀作為批評的基礎，無疑地，屬於意識形態的一種，不具有客觀知識的性質，但它對一個社會、一個時代的藝術發展卻常是影響深遠，不容忽視。

(一)時間座標

李仲生的現代美術史觀建立在笛卡爾式的座標系統(Cartesian coordinate system)上。它是一個時間座標，在x軸與y軸的交會處，存在著歷史的轉捩點0。在李仲生的西方美術史觀裡，0代表著1880年代。以此為交會點，西方傳統藝術存在於0的左邊，越往左邊，負數越大，代表越古代的藝術，越落後。現代藝術則在0的右邊，越往右邊，正數越大，代表現代藝術隨著時代在進步中。

在這個時間座標上，0不但代表傳統藝術的最後成就，也象徵著自然科學在藝術上的登峰造極。0的右邊代表全新時代的開始，塞尚、高更、梵谷等人是最早出現在0的右邊的三個劃時代人物，他們是開啓現代主義大門的人。但是李仲生同時也認為，從他們之後，西方藝術完全與傳統藝術無關。



註9 Clement Greenberg, "Modernist Painting," (1960), from *The Collected Essays and Criticism*, Vol.4, John O'Brian ed., University of Chicago Press, 1986, p. 92.

(二)西方傳統繪畫

在李仲生的理解裡，現代藝術與西方傳統繪畫，尤其是文藝復興以後到後期印象派之前，完全背道而馳。後者是自然科學精神的產物，前者是反自然科學的。他認為文藝復興以後：「整個繪畫思潮是趨向於達文西的自然科學派，把自然科學精神引進到繪畫的技巧上」（圖5）。畫人像時，畫家考慮的重點是數學、比例、透視學、解剖學等知識，如何應用到繪畫上¹⁰。

西方傳統繪畫的自然科學精神到了寫實主義已達到顛峰狀態，而印象派只是比寫實主義更加注重科學精神而已。李仲生指出，文藝復興以後的繪畫雖在表現方式上力求忠實再現自然原貌，但仍然保有藝術家個人的想像，然而19世紀中葉的庫爾培(Courbet)的寫實主義之後，想像力或主觀的情感，被排出於藝術之外。寫實主義畫家作畫時，在觀念上人與「自然物」不分，只有物的存在，完全沒有自己的存在，是唯物寫實的極致表現¹¹。寫實主義之後，印象派「雖然在繪畫技法上，實行了把明快的原色，原原本本地用粗大的筆觸，在畫布上並列著『筆觸分割』的革新技法¹²，」但在創作精神上，「它仍然是承繼了戈爾培的寫實精神，只是僅作『色』與『光』的寫實罷了¹³。」

因此，直到印象派為止，西方藝術仍然是傳統，仍然必須歸類在時間座標上的負數象限裡。李仲生對傳統藝術的評價是負面的，以繪畫為例，他認為傳統藝術只能製造幻覺¹⁴。而傳統藝術的科學精神正是侷限藝術發展的主要動力，它雖撿拾了透視學、解剖學、光學、自然的比例、空氣遠近法等來自「自然科學」的技術，但也因此失去了精神性的創造能力¹⁵。

(三)現代繪畫的起源

對李仲生而言，現代藝術起源於學院之外，以一種「反抗」的姿態出現於巴黎波希米亞社會¹⁶。他說過：「現代藝術思想，淵源於十九世紀末，即所謂世紀末的後期印象派。」至於出現的原因是因為社會變遷後，中產階級不能容忍這些畫家，因此迫使他们採取反抗社會甚至歐洲文明的態度。「原來產業革命以後法國的社會，正是一個由中產階級領導的社會。中產階級所尊重的，當然是比較保守的，及有生產能力的人，最瞧不起的，就是那些只會畫畫，不事生產，整天泡酒吧、妓院、出入紅磨坊、病院、閒蕩巴黎街頭，浪跡江湖的人了。他們簡直視這些過著波希米亞式生活的人為眼中釘，生活於不值一顧的下流社會，而世紀末的巴黎，有部分印象派和後期印象派的青年畫家，正好就是屬於巴黎美術界第三代的波希米亞式人物。」

這些被中產社會遺棄的藝術家與中產階級社會決裂後，就開始「過著世紀末的浪

註10 李仲生，〈李仲生訪談錄——抽象世界的獨裁者〉，1979，《李仲生文集》，頁219。

註11 李仲生，〈我反傳統，我反拉丁〉，1992，《李仲生文集》，頁197。

註12 同前註。

註13 同前註。

註14 同前註。

註15 李仲生，〈形象永遠存在！抽象不會消逝〉，1992，《李仲生文集》，頁125。

註16 李仲生，〈答劉文輝教授〈與李仲生談前衛藝術〉〉，1980年，收錄於《李仲生文集》，蕭瓊瑞編，台北：台北市立美術館，1994，頁48。除非特別注明，以下引文皆出自此處。

漫頹廢的生活。」並從此，「不但脫離了中產階級社會，也脫離了整個歐洲文明。」在世紀末的巴黎社會裡，不被中產階級社會接受的畫家，根據李仲生的理解都是當時反抗學院思想的人，包括塞尚、梵谷、高更、羅托列克、印象派畫家等人。

後期印象派畫家藉著創造有異於傳統學院風格的繪畫，以挑戰保守的中產階級品味。塞尚(Paul Cézanne)的方法是放棄學院「重現」自然的傳統，改以「塑造」自然為目標，以挑戰中產階級的審美習慣¹⁷(圖6)。塞尚的重要性，李仲生認為他是開啓西洋美術新時代的關鍵人物¹⁸。因為他的藝術，西方藝術才終於走上一條「正確的」道路上去。李仲生指出：「立體派的畫家常說：『自然存在，但畫布亦同時存在』。這顯然是受了塞尚繪畫精神的影響。」正是由於這種新主張的出現，那「幾乎走上狹路而一直就把重點放在自然外貌的忠實描寫上」的歐洲繪畫藝術¹⁹，才終於被挽回到繪畫原本該走的道路上來²⁰。

梵谷(Vincent Van Gogh 1853-1890)與高更(Paul Gauguin 1848-1903)也各以不同的方法，挑戰保守的中產階級品味、學院藝術與沙龍藝術。梵谷的方法是強調線條(圖7)，高更的策略則是強調造型與色彩的單純化(圖8)，他們共同的貢獻在於，促使巴黎畫壇對單純化表現的研究，尤其在野獸派繪畫上，表現著最佳的成果²¹。

塞尚、梵谷、高更等三人，對現代藝術造成不同的影響。李仲生認為高更為野獸主義的催生者。野獸派的思想淵源於高更的大溪地土著藝術，它徹底改變西方繪畫的自然科學態度，因為「它沒有解剖，不運用自然科學，沒有說明性的表現，本身就是暗示性的量感，是一種表現精神空間的藝術²²。」梵谷的影響，「在法國為野獸派，而在西歐的德國則為表現主義²³。」塞尚則是與「新印象派」共同對立體派產生影響²⁴。

總結後期印象派畫家所建立起來的技法、形式、觀念，李仲生認為他們的藝術改變了藝術史的進行方向。後期印象派畫家在形式上的發現，開啓了現代繪畫的大門，20世紀各種流派在他們建立起來的基礎上，展開各種造型語言的實驗²⁵。

(四)現代藝術與叛逆思想

然而，對李仲生而言，後期印象派畫家當初標新立異的動機並非為了開創現代藝術，而是因為不容於中產階級社會，為了發揮他們「個人的叛逆思想」，他們才選擇了自己的命運²⁶。這些具有強烈的叛逆性格的後期印象派繪畫，「後來又幫助野獸派

註17 「塞尚繪畫技法上的特色，為把畫面全體（不論平面或體積）部分解成種種的面，然後使這等面的聚合，產生一種富有韻律的運動，而色彩的變化，則和面的運動彼此呼應著。色的類同則依據面的運動在畫面上形成一種調子的抑揚。」李仲生，〈塞尚繪畫的特色〉，1956，《李仲生文集》，頁249-50。

註18 同前註，頁249。

註19 李仲生，〈論抽象派繪畫〉，1954，《李仲生文集》，頁27。

註20 同前註。

註21 李仲生，〈趨向單純表現的近代西洋畫〉，1956，《李仲生文集》，頁97。

註22 李仲生，〈李仲生訪談錄——抽象世界的獨裁者〉，1979，《李仲生文集》，頁223。

註23 同前註。

註24 李仲生，〈看「世界名畫」談印象派〉，1954，《李仲生文集》，頁374。

註25 李仲生，〈記者會記實——藝術縱橫談〉1979，《李仲生文集》，頁207-8。

註26 李仲生，《李仲生文集》，頁49。

和立體派從事『集體性叛逆』的新藝術運動，終於順利地讓中產階級社會接受了²⁷。」

在李仲生的觀念中，19世紀末以來，新藝術運動都是出於某種叛逆主流思想而產生的。而且不論是「個人的叛逆」或「集體性叛逆」，其目標都是要反對傳統，反對傳統的拉丁精神²⁸。拉丁精神指的是文藝復興以迄印象派的傳統造型藝術精神。反對拉丁精神的理由是，傳統藝術無法反映「人類內面的真實性」，而反映「人類內面的真實性」這種工作，李仲生認為，「才是現代藝術家的使命」²⁹。

基於這樣的認知，李仲生看待19世紀末的前衛藝術，就自然而然產生一種把所有新藝術看成是對傳統或任何已成為傳統形式或觀念的「叛逆」³⁰。「叛逆」一詞，帶有對體制或成規挑戰的意涵。

「叛逆」的對象包括「傳統」、「學院繪畫」、「巴黎學院派」、「自然科學」、「透視」、「解剖」、「自然比例」、「合理性」、「典雅的」「合理性、典雅的、現實的拉丁精神」、「抄襲自然」、「重複古人」、「重複自己」等。

「叛逆」的回饋是「打破藝術的類型」之限制、「導入新技術」、「使現代藝術邁進一個新里程」、「展開一個革新的時代」、「創造出「前所未有的嶄新的藝術」、「打開了新底可能性的世界」、「有高度創造性的現代繪畫」、「擴大了雕刻的範圍」或「擴大了空間造形的繪畫和雕刻的表現力」等等³¹。對李仲生而言，「叛逆」不但保證新藝術的合法性，而且似乎也暗含其藝術價值的保證。因為叛逆，所以必然是新的，而「新」就是價值的保證。

現代藝術自後期印象派以後，無不循著「叛逆」法則在運作著。這種觀點一直到1980年代都仍然存在於李仲生的評論裡。如果說，李仲生把現代主義藝術史，看成是一部「西方藝術不斷革命史」，這種說法並不誇張。從他遺留下來的著作裡，我們仍可從他對野獸派、立體主義、達達主義、超現實主義、新達達主義、普普藝術、新寫實主義（新實物主義）等藝術的詮釋，我們仍可從中了解他對現代主義藝術的認知方式、他的現代美術史觀。

1. 野獸派與立體主義

在描述野獸派和立體派繪畫的出現時機時，李仲生看到的是一幅波希米亞社會精英「叛逆」資產階級統治的「場面」。1902年，「秋季沙龍」的創立是為了對抗資產階級控制的「國家沙龍」，後者在「二十世紀初的巴黎藝術界，雖然仍為『國家沙龍』領導的學院主義繪畫所把持，發揮著迴光返照的餘威，但究竟社會風氣已漸開放，求變求新的呼聲高漲³²。」於是，「真正和學院主義的『國家沙龍』正面對抗，高舉反學院主義火炬的『秋季沙龍』創立了。」「秋季沙龍」這個「叛逆」組織鼓舞了「年

註27 同前註。「高更遠走大溪地，梵谷遷居阿魯魯，塞尚則回到自己的故鄉，去默默地接受命運——即藝術家應該是窮的，所謂藝術家宿命論的安排，而在畫布上發揮他們『個人的叛逆思想』了。」

註28 李仲生，〈我反傳統，我反拉丁〉，1992，《李仲生文集》，頁199。

註29 同前註，頁198。

註30 「叛逆」的觀念在李仲生的論述裡，常以「冒險」、「推翻」、「打破」、「破壞」、「打開」、「否定」等字眼出現。

註31 李仲生，〈戰後繪畫的新趨向——反傳統的現實回歸〉，1966，《李仲生文集》，頁118。

註32 李仲生，〈答劉文潭教授〈與李仲生談前衛藝術〉〉，1980，《李仲生文集》，頁50。

輕氣盛，充滿叛逆性格的馬蒂斯，畢卡索…等人」。他們「在看到高更，梵谷和塞尚等人在『秋季沙龍』舉行遺作展而受到感動，」又受到黑人彫刻的影響，所以就「試圖大膽地創造他們『反拉丁傳統文化精神』，『非地中海美術』，『破壞希臘以來西洋傳統美術的造形秩序』的野獸派和立體派繪畫。」

對李仲生而言，較諸後期印象派，野獸派和立體派繪畫是「更富有叛逆性格，更具有強烈的觀念性及強烈個性」，也因為它們的叛逆性格，野獸派和立體派繪畫，「立即就被反學院主義的『秋季沙龍』接受了³³。」野獸派和立體派繪畫的起源動機，在李仲生的觀念裡被視為年輕藝術家對傳統藝術的「叛逆」成果。

2. 達達主義與新達達主義

在李仲生看來，達達是對「既成美學底繪畫美學的反叛」（圖9），亦即，對傳統繪畫美學的「叛逆」。關於達達主義的使用實物（objects），李仲生的解釋是，因為達達主義者認為，「繪畫既然喪失了它正確地紀錄和再現現實世界的機能，那麼，二次元的映像也就再沒有存在的理由³⁴。」立體主義者使用實物或裱貼（collage）是為了「追求繪畫的造形意義」，達達派採用實物，「卻是表示對繪畫的不信任和否定」。對繪畫的不信任和否定，加上「和對於代表既成美學底繪畫美學的反叛精神」是達達主義以實物出現的歷史條件，因而這種達達的實物，「當然是反叛的、諷刺的和戰鬥性的了」³⁵。

而繼承達達派的「反叛精神」者，有法國的米契爾、達皮埃的「另藝術」美學、馬杜（Mathieu）等人所代表的無形象繪畫（Informel）。另一方面，繼承特達達派的「現實回歸」的是「新達達」運動，主要代表人物為依弗·庫萊茵（Yves Klein）、鍾新（Jasper Johns）、羅湘柏（Robert Rauschenberg）等畫家³⁶。「新達達」既是達達派的精神繼承者，所以必然也具有前衛藝術需要的「反叛精神」³⁷。

3. 超現實主義

超現實主義也是「叛逆的」藝術。李仲生曾說：「超現實主義（Surrealisme）是什麼？簡言之，就是藝術上的一種反逆精神。」超現實主義的目的是：「放棄了陳腐底寫實作風，而以新穎的〔思〕想，來和真實肉搏³⁸。」對李仲生而言，作為一種革命的藝術，超現實主義的主張自然是相當叛逆的，它完全否定理性思維模式在藝術創作上的必要性。

註33 同前註。

註34 李仲生，〈戰後繪畫的新趨向——反傳統的現實回歸〉，1966，《李仲生文集》頁116。

註35 同前註。

註36 同前註。

註37 此處值得一提的是，根據當代德國前衛藝術理論家布爾格（Peter Bürger）的說法，達達主義並不在批評在它之前的任何流派藝術，而是批評藝術體制（art as an institution）本身。因此，達達主義既不是「對繪畫的不信任和否定」，也不是「對於代表既成美學底繪畫美學的反叛精神」，一如李仲生所理解的。見Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*. Trans. Michael Shaw, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, p. 22.

註38 李仲生，〈超現實主義繪畫〉，1953，《李仲生文集》，蕭瓊瑞編，台北：台北市立美術館，1994，頁23。

4. 普普藝術與新寫實主義

對李仲生而言，流行於1960年代的普普藝術與新寫實主義，它們的前衛性格與戰前一樣，仍然是對傳統藝術的挑戰，只是現在的挑戰的不僅是學院品味，它們還包括整個藝術體制。「藝術體制」在此意指(1)藝術生產與散佈的組織或機制；(2)流行於特定時代關於藝術的概念；(3)此藝術概念所決定的對藝術的接受態度。

綜合李仲生對戰後尤其是普普藝術興起以後的各種藝術之理解，可以歸納出一個基本原則：現代藝術不管如何變，永遠不會走回頭路，其思想則仍然是前衛的。這個見解建立在下列數種觀察基礎上：

第一，戰後藝術領域越發擴大，媒材混用情況更趨普遍。不論普普藝術或新寫實主義藝術，都產生了一些繪畫與彫刻難以分別的作品³⁹。

第二，繪畫與彫刻媒材界限的解放，目的是為了展開藝術自身的革命，從而創造出另一個新時代視覺的可能性⁴⁰。

第三，戰後藝術的大量使用實物入畫，並非在追求反美學的意義，而是為了滿足表現上的需要⁴¹。

戰後前衛藝術對傳統藝術的挑戰，因而就在創作思想上導致了下列幾點結論：(一)傳統美學的寫實意義不復存在⁴²；(二)以實物再現或重組現實世界的嘗試，將成為20世紀藝術的一種普遍藝術表現手法。戰後美術為打破向來確立著的繪畫與彫刻之間的區別，「追求屬於兩者的任何一方，同時也不是任何一方的新表現⁴³」，在某種意義下，這是20世紀後半期繪畫的一種變數。(三)戰後探求新素材的結果是藝術家，「是藉新材料工具，把繪畫帶到一個不是繪畫的境界去⁴⁴。」(四)如此一來，前衛藝術不僅否定傳統美學的價值觀，也同時「叛逆」了學院藝術長期所建立起來的藝術體制，包括藝術的生產方式、藝術的定義、藝術的價值判斷標準等。

(五) 藝術風格的流行週期

對於前衛藝術的演化過程，李仲生的看法是：風格、流派是一回事，藝術思想又是另一回事；前者可以千變萬化，後者變化有限。他曾指出：「世界畫壇上，就沒有

註39 根據李仲生的觀察：「事實上從羅湘柏(Rauschenberg)或鍾斯(Johns)算起，以至阿丁柏(Claes Oldenburg)或羅辛庫斯(Rosenquist)等所謂普普藝術家們的作品，或者又在亞魯孟、華爾、安斯、洛特拉等歐洲的「新寫實主義」藝術家們的作品之中，也能看到一些是雕刻呢還是繪畫都很難分別的作品來。」見李仲生，〈戰後繪畫的新趨向——反傳統的現實回歸〉，1966，《李仲生文集》，頁117。

註40 「由於十九世紀以前的繪畫彫刻，過於重視傳統的所謂古典材料，尤其墨守著各自的類型，致使繪畫彫刻容易墮入一種定了形的古老的類型中，無法容納更廣泛的、更新的藝術思想，當然也就難以更進一步開拓藝術的新機運⁴⁰。」有鑒于此，戰後藝術家「乃起來推翻了傳統美術材料上的、和類型上的限制，毅然採用各種各樣向來為油畫彫刻上所不用的材料工具」，如此一來，藝術的類型被打破了，新的技術被納入藝術製作，「從而使現代藝術邁進一個新里程，展開一個革新的時代。」同前註，頁119。

註41 同前註，頁117。

註42 「近年世界繪畫有由抽象回復到現實的傾向，但這裡的所謂「現實」，決不是十九世紀美學上所指的現實，當然也就不是把「自然形象」當作客體描寫下來的現實。」同前註，頁113。

註43 同前註，頁118。

註44 同前註，頁116-7。

一畫派能夠永遠存在的，各派都是互相消長⁴⁵。」至於它們的週期是：「通常一個畫派沒有超過六年。普普藝術於一九五九年在英國誕生，一九六〇年在美國盛行，但一九六六年即過去了⁴⁶。」

然而儘管風格流派更迭頻繁，李仲生認為它們之間的思想血緣關係總有脈絡可循；換句話說，各流派在互相消長之間，「藝術思想卻永遠存在」。因此他才認為：「今天我們不應該抓住一個畫派研究，而應該抓住藝術思想⁴⁷。」在李仲生的觀念裡，十分弔詭地，現代主義藝術也存在著某種亞歷山大主義(Alexandrianism)；那就是，風格流派雖快速變遷，但它們總是圍繞著某種靜止不動的大原則——前衛藝術邏輯。這個大原則具有雙層功能：一方面，它是現代主義藝術的最高運作法則，另一方面，它確保了現代主義藝術的價值。

總結地說，李仲生的美術史觀獨特之處，在於他將西方美術史一分為二，其劃分點是1880年的後期印象派。在此劃分點之前的藝術是傳統的，之後的則是現代的；傳統的屬於學院的，是錯誤的、無價值的，現代的屬於反學院的，是正確的、有效的。這種劃分法「承諾」了現代藝術與傳統藝術的斷裂，亦即，現代與傳統是截然不同的領域：是現代的就不會同時又是傳統的、學院的，反之亦然⁴⁸。

三、前衛藝術

在李仲生的觀念裡，前衛精神、前衛藝術、現代主義藝術存在著三位一體的關係。現代藝術的驅動力與判斷標準既是前衛精神，理解李仲生觀念中的前衛精神，將有助於我們了解他如何界定現代主義藝術。

(一) 共通性

首先，對李仲生而言，現代藝術與叛逆是緊密結合在一起的，叛逆使現代主義成為可能。叛逆是前衛藝術的創作前提：它是某種藝術思想，而不是那種畫派⁴⁹。

叛逆的表現以兩種符號顯示它的存在。第一，不再墨守傳統成規。第二，不再遵守傳統媒材與藝術類型(genres)之間的嚴格規範。

關於第一點，他曾明白指出：「前衛繪畫的貢獻，在於它擴大了繪畫的領域⁵⁰。」繪畫的領域擴大包含有形的與無形的。「有形的」如畫作的號數及畫框的尺寸，這是「自然科學」底藝術思想的產物，也是一種創作上的侷限。「無形的」是指現代藝術在思想上突破傳統繪畫思想的框框，不再侷限於傳統的有形規範。這種叛逆的思考方式使現代藝術得以發展出前所未有的藝術表現領域，讓現代藝術家「想以前

註45 李仲生，〈全國美展的西畫作品〉，1965，《李仲生文集》，頁389-90。

註46 李仲生，《李仲生文集》，頁207。

註47 同前註。

註48 這種劃分法與代表西方觀點的葛林伯格看法剛好相反。後者認為現代藝術是傳統的延續，而傳統是現代藝術價值的前提，傳統「保證」了現代藝術的價值。

註49 李仲生，〈記者會記實——藝術縱橫談〉，1979，《李仲生文集》，蕭瓊瑞編，台北：台北市立美術館，1994，頁208。

註50 李仲生，〈論現代繪畫〉，1979，收錄於《李仲生文集》，頁31。

沒有想過的，想以前很難想出來的，畫以前沒畫過的，畫以前很難畫的，畫以前畫不出來的⁵¹。」

第二，使用材料範圍的突破，包括媒材的混用與新材料的引進，其結果不但使傳統媒材與藝術類型的緊密關係自此消失，也擴大了藝術的表現方式，「打開了新底可能性的世界⁵²。」李仲生認為現代藝術的一大特色是「境界領域」的擴大，亦即，藝術表現力的突破。開創新的「境界領域」的主要武器是在導入新的材料工具、新的技術。新材料的使用是指「利用業已存在於日常生活中，卻又被認為與繪畫、雕刻無緣的素材⁵³。」

(二)革命精神

然而，光是打破傳統成規、傳統媒材與藝術類型(genres)之間的嚴格規範，並不能保證現代藝術生命的延續。現代藝術的生命必須靠不斷地超越自我來完成；現代藝術一旦重複自身的演練，其結局必然會自成體系，落入某種新學院的命運。李仲生深切了解這種可能性，例如他曾說：「反學院主義的繪畫，一旦自成體系之後，其自身會不會變成學院主義呢？……我的答案是肯定的，美術史家把他們稱之為新學院主義⁵⁴。」正是在這樣的認知下，李仲生才有如下的覺醒：「數十年我一直站在反學院主義的藝術立場。因此，我隨時提防自己不要落入新學院主義的窠臼⁵⁵。」

為了避免落入新學院的命運，現代藝術不但必須反叛傳統，還要時時刻刻顛覆自己：「現代藝術最重要的一點是不能模仿自然，也不能模仿老師，這跟學院主義完全不一樣。」學院主義是「重複前人已經畫過的，重複古人、重複自己，一再的重複⁵⁶。」

四、現代主義藝術

要從李仲生片段的論述中，描繪出一幅精確的現代主義藝術圖像並不是一件容易的事情，這是由於他本人生前並未對此主題做過系統的敘述，即連葛林伯格式的〈現代主義繪畫〉這樣的論文，我們也無法在李仲生的論述中找到。但從他在不同的論述主題下，似乎仍可歸納出幾點粗略的原則。以下我們將試著從時間、空間、本質等方向，描繪出李仲生所理解的現代藝術特徵。

(一)時間

首先是時間界線，亦即現代藝術史的起迄年代。對李仲生而言，在藝術思想上，現代藝術的誕生是後期印象派：「現代藝術的思潮，應溯源於後期印象派，高更在大

溪地土著文化中找尋繪畫素材，將自然科學的牛角尖突破，繪畫從此有了自己的靈性及創造性⁵⁷。」後期印象派成為現代藝術的起源，是因為它是「反學院藝術」⁵⁸。至於現代藝術是否已經結束？李仲生的回答是否定的。

(二)空間

現代藝術是全球性、不分地域文化的藝術。在論及現代藝術的世界性時，李仲生指出：「二十世紀繪畫思想已不是傳統法蘭西時期的拉丁民族思想，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⁵⁹。」西方藝術自塞尚、高更、梵谷之後，它所佔有的空間已不再侷限於西方；現代藝術已進入國際社會可以感知的日常生活領域，西方藝術也從此擴展成國際的共同語言。

因此，即使是一個東方人，不論它的創作媒材為何，只要他的創作符合了現代藝術的精神與邏輯(而非只是技法)，其作品就屬於現代藝術。例如李石樵雖不是西方藝術家，他的繪畫所以能夠稱為現代藝術，乃是因為在創作上，李石樵遵循現代藝術的某些共同法則，而非僅僅由於它使用的媒材剛好是油彩。如果說李石樵戰後的繪畫風格(如立體派、抽象藝術)稱得上是現代繪畫，而非學院藝術，依照李仲生的現代主義邏輯，這是因為李石樵的繪畫符合了現代藝術思想中「反自然科學」、「反印象派」、「反學院派」的要件⁶⁰。

李石樵用的雖是西方媒材，但其應用觀念是現代的，所以在空間上，他的作品自然不是地方性藝術(如台灣藝術)，而是「國際化」的藝術。同理，當趙春翔使用中國毛筆、中國紙及中國墨作畫，而且「對於西洋傳統繪畫所堅持的『三次元空間』的『空間觀念』，更棄之如敝屣⁶¹。」但即使如此，對李仲生而言，趙春翔的畫並非中國畫，而是現代畫。理由是，趙春翔畫的鳥、竹、樹、花等等自然形象，並不在追求形似：「這些自然界的樹和竹，只是誘發他創作動機的原素罷了⁶²。」趙春翔的技法，在觀念上是屬於現代美學上所說的「美的還原」。所謂「美的還原」是指藝術家把「自然形象」還原於「畫面形象」(又稱藝術形象)，這樣產生的是「藝術美」。雖然使用的是中國傳統媒材，趙春翔「卻不是在畫傳統的中國畫⁶³」，因為趙春翔的畫符合了現代主義的美學要件——「藝術美」，所以他的畫是現代繪畫。這樣的作品在空間分類上，也是「國際化的」藝術。

在國際化過程中，現代藝術從一開始就有融合東方文化的趨勢。就李仲生的觀察，現代藝術「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』，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

註51 同前註。

註52 同前註，頁118。

註53 李仲生，〈戰後繪畫的新趨向——反傳統的現實回歸〉，1966，《李仲生文集》，頁114。

註54 李仲生，〈記者會記實——藝術縱橫談〉，1979，《李仲生文集》，頁209。

註55 同前註。

註56 李仲生，《李仲生文集》，1994，頁222。

註57 李仲生，〈李仲生訪談錄——抽象世界的獨裁者〉，1979，《李仲生文集》，頁219。

註58 「後期印象派的主幹並不是巴黎學院教出來的，是畫家自己闖出來的天下，這是被歷史承認的事實。今天現代繪畫有另一代名詞——『反學院繪畫』，也就是反巴黎學院派。」同前註，頁223。

註59 李仲生，《李仲生文集》，1994，頁208。

註60 同前註，頁387-388。

註61 同前註，頁364。

註62 同前註，頁365。

註63 同前註。

傳『現代繪畫』的新境界⁶⁴。」他更察覺到現代藝術不但是「反西洋傳統」，而且已經融入東方思想（圖10；11），原因是，「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⁶⁵。」

以抽象畫的創作思想為例，李仲生認為其部分思想就是來自東方繪畫的色彩與線條。他曾指出這個「歷史淵源」：「抽象派的繪畫受著其他兩種繪畫的影響。第一種，為梵谷與高更等所誘導出來的野獸派底繪畫上為表現而裝飾著畫面的『面』與那些流動的『線』的價值；其次，為東方繪畫的色彩與線條⁶⁶。」歐洲部分現代藝術家便是根據兩種繪畫的線，「對繪畫的『造型性』與繪畫的『繪畫性』，做了無限追求的結果，便產生了這世紀以來非常特異的抽象派繪畫了⁶⁷。」西方的裝飾畫面與流動的線條，加上東方的色彩與線條，這是李仲生對構成現代抽象表現主義繪畫的解讀方法。東西融合是產生現代抽象繪畫的原動力，其證據是美國抽象表現主義畫家之馬克·杜比（Mark Tobey）（圖12）「在中國習中國書法」。

在空間分類問題上，李仲生視現代藝術已不分種族、國界、媒材、技法。因為現代藝術是在前衛藝術前導下所產生的藝術，任何人只要遵循前衛藝術的原則，他的藝術就是現代主義藝術。

（三）本質

藝術現象總是由無數的、不同性質的成分所組成，而且就事實而言，它總呈現出不一致的癥候，每一種癥候又存在可變性。例如一個藝術家可以在某個特定時段裡，變換著個人的風格與想法。然而這些複雜的現象，經過藝術評者的概化（generalization）作用後，複雜的現象變成簡單、可用語言描述的單一客體。李仲生的現代藝術觀點、他所看到的現代藝術本質，在通過概化便變得全然可見。在接下去的段落裡，我們將會看到，李仲生如何以語言把現代藝術的本質視覺化。

對李仲生而言，正如前面已提及的，現代藝術本質上是反自然主義、反學院的藝術。然而，在歷經一個世紀的冒險旅程，現代藝術似乎也產生了自身的創作規範與「章法」。

第一，現代藝術必然是二次元且無幻象的。現代繪畫「不但可以取消『空間底線遠近法（透視學）的統一』，也可以取消『形體底遠近法的統一』。也就是說，現代新的繪畫可以否定傳統繪畫的求心遠近法底統一的消滅點的⁶⁸。」例如立體主義所使用的拼貼（collage），「始終都是為了保持一種平面造型的繪畫而存在⁶⁹」。拼貼的圖片內容雖是寫實的，但在立體主義畫中卻是為了強調它的平面性，使畫面「容易進入一個二次元的世界中⁷⁰。」同樣的，達達主義和超現實主義所用的拼貼或現成物（ready-made），其功能也在使藝術表現去除幻象⁷¹。戰後的新寫實主義

註64 同前註，頁34。

註65 同前註，頁208。

註66 同前註，頁27。

註67 同前註。

註68 李仲生，〈我反傳統，我反拉丁〉，1992，《李仲生文集》，頁198。

註69 李仲生，〈戰後繪畫的新趨向——反傳統的現實回歸〉，1966，《李仲生文集》，頁115。

註70 同前註。

（Nouveau Réalisme）或「新達達派」（Neo-Dadaism）也是「意圖回到現實為出發點，可是事實上卻指向完全相反的方向⁷²。」換言之，現代藝術即使以實物為素材，目的仍在棄除幻象性質。

第二，現代藝術是反自然主義、反敘事性的。從後期印象派興起以後，現代藝術不再忠實描繪外在世界。因為現代藝術放棄再現外在世界的企圖，如此一來，現代藝術必然會遠離敘事性的功能，「即使一定要說明一個肉眼所見的現象世界時，也不一定有條理地去敘述一件事；而毋寧更需要暗示或者象徵一個肉眼所看到的心象世界了⁷³。」

第三，現代藝術是重精神、輕物質的藝術。現代藝術是為了改革學院藝術而產生，而後者本質上是缺少精神性的。學院主義因為使用「自然科學」的技術性⁷⁴，所以才「失去了精神性的創造能力⁷⁵」，改革之道，便是要放棄「自然科學」的技術性因素。最早這麼做的人為後期印象派畫家。例如高更的大溪地土著藝術便是「沒有解剖，不運用自然科學，沒有說明性的表現，本身就是暗示性的量感，」因而是一種表現「精神空間」的藝術⁷⁶。後期印象派之後，現代藝術重精神、輕物質的本質仍然沒有改變。

第四，為了表現這樣的「精神空間」，現代藝術發展出一套不同於自然主義的觀念，一種稱之為「實感」的觀念；它不再攝取「自然」的美，而只專注於「畫」面的美⁷⁷。「十九世紀的繪畫重現『自然還似』，或者是『如眼所看到的自然一般』，但現代的繪畫卻主張『遠隔自然』，而以『繪畫的真實性』，即所謂『實感』為重心⁷⁸。」十九世紀的繪畫重視「自然描寫」，現代繪畫則以「變形」或「形式構成」⁷⁹，達到「實感」的效果。「變形」以自然為描繪對象，但仍保留自然形象；「形式構成」則以「畫面對象」為對象，它的內容主要為線條與色彩所構成的「抽象」的表現⁸⁰。

不論使用「變形」或「形式構成」，其目的都不在忠實再現「自然對象」（nature-object）⁸¹。現代繪畫把「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⁸²。」經過這種心理轉換，其所得的結果是畫家的「感受性」和創造力所把握的東西，不是來自自然外界的刺激，而是發自畫家的內心⁸³。

第五，然而，這並非意味著現代藝術就不是寫實的。情形剛好相反，就某種意義而言，現代主義卻比十九世紀寫實主義更加寫實。李仲生曾說過：「如果十九世紀的繪

註71 同前註。

註72 李仲生，〈戰後繪畫的新趨向——反傳統的現實回歸〉，1966，《李仲生文集》，頁115。

註73 同前註，頁31。

註74 李仲生，〈形象永遠存在！抽象不會消逝〉，1992，《李仲生文集》，頁125。

註75 同前註。

註76 李仲生，〈李仲生訪談錄——抽象世界的獨裁者〉，1979，《李仲生文集》，頁223。

註77 李仲生，〈西洋繪畫的新時代〉，1954，《李仲生文集》，頁90。

註78 李仲生，〈李仲生文集〉，頁89。

註79 同前註。

註80 同前註。

註81 李仲生，〈我反傳統，我反拉丁〉，1992，《李仲生文集》，頁198。

註82 同前註。

註83 同前註。

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⁸⁴。」此處所指的寫實主義並非是某種藝術風格，而是其精神上的「真實性」。現代繪畫屬於畫家以其發自內心的「感受性」和創造力所捕捉到的意象製作藝術。因為是發自人性深處的，所以比純粹自然對象的描繪，更加接近「精神的真實性」。

因為「真實性」必然來自於創作者的真實感覺，因此最真實的感覺來源莫過於人的潛意識。超現實主義藝術因而不但是寫實的，而且是最接近人類內在心靈的寫照⁸⁵。如果說，寫實主義是「肯定地從事物的外在、正面取材的話」，超現實主義則是「否定地向內在的裡面發展」。然而，「在追究寫實這一點上」，李仲生認為這兩者「都是相同的⁸⁶」。

第六，無疑地，現代藝術必定是一種個性化的藝術。現代藝術一開始就是為了叛逆學院藝術，後者乃是一種「照著規矩去畫方畫圓⁸⁷」，不容許有個性表現的藝術。因此，對李仲生來說，「現代藝術由高更三大家開始容納了個性」，這個事實就如中國畫家八大、石濤、齊白石在自己的作品裡表現了自己的個性一樣，也是「現代藝術已趨於東方精神」的明證之一⁸⁸。

五、現代主義思想在台灣

在面對現代化議題的回應上，1980年代之前的台灣美術界可概分為三大類型。為了方便敘述起見，我們姑且以左派、自由派、右派稱之。三派的主張都在某種程度上與文化改革的意識形態，亦即全盤西化、中西融合、固守傳統等平行。在文化改革議題上，這三派思想自1920年代以迄今日，一直存在於海峽兩岸地區。

首先，「左派」的現代主義者徹底否定傳統的價值，包括中國的與西方的傳統，認為藝術創作必須發自藝術家內心，從無生有；因襲或模仿都被看成進步的障礙。在藝術上，這一派主張者可以李仲生(圖13)及其學生(圖14)為代表。其中又以李仲生個人堅持最徹底地與傳統決裂，所以可以稱為極左派的代表。在80年代之前，左派處於藝術社會的邊緣，存在於學院藝術體制之外。

其次，「自由派」的現代主義者又可稱為傳統藝術改良派，認為各種傳統已有的藝術，都須順應時代，加入現代元素，以使傳統延續不墜。在台灣現代藝術中，尤其是國畫改良者都持這種思想，如黃君璧(圖15; 16)、郭柏川、馬白水等人即屬此派，此外，嶺南派成員、多數五月畫會早期成員(圖17)、70年代崛起的台灣新水墨團體等等亦屬之。這一派雖無一致的目標，但其共同看法乃是建立在這樣的假設前提上：中西融合必能為中國文化注入新血，使傳統藝術現代化。

最後，「右派」的現代主義者主張又可細分為中國與西方兩派。前者主張中國繪畫必須完全保存下來。藝術家可以在技法細節上有所創新，但基本典範，如水墨、筆

法、意境以及成套的文人畫批評標準等，必須遵守。這一派是葛林伯格所說的亞歷山大主義的守護者，其代表者，早期有溥心畬(圖18)，後期有部分台灣師大美術系所培養出來的第一代水墨畫家。

所謂亞歷山大主義(Alexandrianism)最初是指一種流行於希臘作者間，文學與科學的研究精神，時間在西元前325年之後的三個世紀，地點在亞歷山大城⁸⁹。亞歷山大主義是一種學院精神，「它將真正重要的議題擱置，因為它們涉及爭論，而將創作活動縮減至形式細節等個別技術的探討。所有更大的問題則已被先前的大師們所決定⁹⁰。」換句話說，亞歷山大主義就是一種傳統主義：在固定不能更動的創作原則下，只容許技術層面等細節的探討。因此，「同樣的主題可以機械式地變成一百件不同的作品，但沒有任何新的被生產出來⁹¹」。這類的藝術品，根據葛林伯格的觀察包括中國詩詞、古羅馬雕塑、美術學院繪畫(Beaux-Art painting)、新共和建築(neo-republican architecture)等⁹²。

西方美術方面，右派的現代主義者認為西方藝術有其源頭，學習西方藝術就必須對此源頭有所了解。最佳的學習方法則是循序漸進，深入了解西洋各種藝術流派的創作思想與技法(圖19)，按其美術史發生時間的先後，並加以實際演練，以做為個人創作風格的基礎(圖20; 21; 22)。右派的思想前提是：「所謂新的形式應是以舊的為基礎發展而來⁹³。」偉大的藝術總是建立在傳統的基礎上，藝術家必須要對前人的藝術有所研究，才能成就自己的面貌。這是一種類似葛林伯格的美術史觀。

根據這種思考邏輯，就會有如下的批評意識出現：抽象派的大師，如康丁斯基、蒙德里安、羅特那，他們的風格「實是受了野獸派，表現派不少的影響，有其傳統而來的基礎」。反觀那些「沒經過野獸派，立體派之洗禮的抽象畫家，」他們的作品就「顯得黯淡無色⁹⁴」。在此，學習的進程成為一種「時間性」的階梯，連結前後的不是程度上的難易，而是它們之間的因果關係。學習重點因此不只是各家風格流派的技法，還包括其創作意識的演變過程。

主張這一派的藝術家雖不是亞歷山大主義的擁護者，但在研究態度上則因為傾向於把前衛藝術「馴化」為唯美主義藝術，故在實踐上仍有亞歷山大主義的情結存在。代表人物多數來自學院，而且以台籍藝術家佔多數：光復前有劉啓祥，戰後較有代表性者為陳慧坤、孫多慈、李石樵、陳德旺、廖德政等人。這一派思想在80年代中期以前，一直是國內美術科系的主流教育意識。因為主張循序漸進學習西方現代流派，因此又被稱為「樓梯式」的現代主義⁹⁵。

註89 在此處，文學被區分成原形(originality)、新型(novelty)、學識(learning)，專事於古代模式研究。學院研究被區分為藏書研究、細節研究、經典建立與收集，專注於徹底的修訂與註釋。與亞歷山大主義有關的重要人物有Callimachus、Pileas、Theocritus、Lycophron等人。

註90 Clement Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch," (1939), from *The Collected Essays and Criticism*. vol. 1, John O'Brian ed., University of Chicago Press, 1986, p. 6.

註91 Ibid.

註92 Ibid.

註93 陳慧坤，〈巴黎重遊感想〉，《雄獅美術》，6期，1971.8，頁4。

註94 同前註。

註95 陳小凌，《抽象世界的獨裁者》，台北：皇冠出版社，1980，頁234。

註84 同前註。

註85 同前註，頁23。

註86 同前註。

註87 同前註，頁219。

註88 同前註。註84 李仲生，《李仲生文集》，頁89。

六、評論

在李仲生的現代主義知覺完形中有三議題值得探討。這些議題包括現代藝術的本質、傳統與現代的關係、前衛運動的歷史目標等，它們對國內前衛藝術的發展具有某種程度的影響力。

(一) 現代主義藝術的本質

李仲生認為在空間上現代藝術是全球性、不分地域文化的藝術，這個觀點顯然是站在前衛運動而言的，而且基本上是指它的流行情形，但它並非各地區藝術發展的「全貌」，尤其是第三世界。前衛藝術屬於國際流行藝術，對第三世界或甚至西方世界而言，前衛藝術不但沒有種族、國界的界線，在媒材與技法上也沒有嚴格成規必須遵守，因為現代藝術是在前衛主義前導下所產生的藝術，任何人只要遵循前衛主義的創作原則，他的藝術就是現代主義藝術。就這一點而言，李仲生的見解是正確的。

其次，李仲生認為現代藝術從一開始就它在本質上已揚棄西方繪畫傳統，而銜接上東方傳統藝術思想。現代藝術有融合東方文化的趨勢，這個說法並非只是李仲生個人的觀察結果：在1960年代的台灣美術界，這種說法相當流行。對部分自由派者而言，甚至有人指出中國的抽象繪畫思想與書法抽象的意境，幫助了西洋藝術家們，「將繪畫由說明的地位提高到『純粹繪畫』的境界。中國的精神卻在西方繪畫史上開了花⁹⁶。」換言之，現代藝術已有融合東方文化的趨勢，而且在實質上，東方文化優於西方，後者的成就建立在前者基礎上。

然而，這種說法事實證明只是誤解。在東西風格互借問題上，抽象表現主義繪畫或所謂的「純粹繪畫」，其傳統基本上是西方的。葛林伯格早在1955年其〈美國式繪畫〉一文裡即指出，一般人以為抽象表現主義畫家都對東方藝術感興趣，也在他們的繪畫中刻意表現這種興趣。他指出，克萊因(Kline)繪畫的中國與日本書法的暗示，引起了美國抽象表現主義者受了東方影響的說法。但事實是：「除了克萊因之外，在抽象表現主要藝術家家中，沒有一個人對東方藝術理解多過一種好奇的興趣⁹⁷。」反之，這些藝術家的根基幾乎全在西方傳統之內。「遠東書法是條紋與抽象（因為它牽涉到書寫）這個事實，並不足以使它的類似性與抽象表現主義多過是一種趨同現象(convergence)⁹⁸。」換句話說，造成這種類似性是出於外人的想像，而非畫家本人有心如此做。葛林伯格在文中並指出1950年代當時美國大眾對抽象主義的某種誤解：大家以為美國因為擁有太平洋海岸區，而這些地區提供現成的東方觀念給藝術家，所以才產生這種有原創性的抽象表現主義藝術⁹⁹。

葛林伯格進一步指出：「在任何情況下，抽象表現主義的強調黑與白(black and

white)，其與西方圖像藝術的關係要大於東方的。……明暗對比(value contrast)，暗與亮的對立和抑揚一直是西方圖像藝術的基礎，它在製造深度與量感的幻覺上，比透視更重要；而明暗對比也一直是圖像藝術的結構與整體的主要媒介¹⁰⁰。」這可以從古代大師為何幾乎總是在作畫之前，先從明處與暗處著手，然後再處理中間色調的理由所在。人的眼睛在看畫時習於從明暗對比中辨認畫中主題：缺少這種對比，人們就不容易找出可辨別的影像。

葛林伯格認為抽象表現主義畫家反覆使用黑白對比效果，應看成是試圖以西方繪畫傳統技法建構形式和統一性的努力¹⁰¹。根據葛林伯格的理，黑白對比效果的應用不止出現在相當多抽象表現主義作品中，它也出現在其他風格的繪畫。畢竟它是西方繪畫傳統的技法之一：黑白對比雖給人在某種程度上東方書法的聯想，但對抽象表現主義者，尤其是克萊因或馬克·托比而言，純屬巧合。

50與60年代，台灣美術界對西方使用黑白對比或書法式的線條，誤以為西方已開始學習融匯東方藝術技法甚至精神於抽象繪畫，可以看成是形式上的聯想所致，而從葛林伯格的辯解動作來看，這種誤解似乎也發生在美國藝評界。

至於以平坦無幻象為現代主義繪畫一大本質，李仲生似乎僅僅是從風格形式看待現代藝術的起源。李仲生認為現代藝術一開始是為了反對傳統藝術的科學精神，因為它無法表現出人的精神世界。為了彌補這種缺失現代藝術發展出一種稱之為「實感」的觀念，它不再攝取「自然」的美，而只專注於「畫」面的美。這種重「畫」面效果、輕自然再現功能的藝術，最早出現於印象或後期印象派畫中。

但是如果上述定義成立的話，李仲生所界定的現代藝術是以後期印象主義為前衛運動的起點。然而就前衛運動史實而言，前衛主義的崛起可遠溯至19世紀繪畫的寫實主義與文學的自然主義。它產生於藝術家對資產階級品味的反抗。根據葛林伯格的說法，19世紀中葉，庫爾培的寫實主義一反浪漫主義信條——藝術品是藝術家人格的寫照；相反地，他主張繪畫應是一面現實世界未加扭曲的鏡子，而藝術家的人格不在鏡子裡面。他把藝術帶到一個不加修飾的真實生活場景中，他的繪畫在當時被視為是在挑戰學院藝術品味，葛林伯格因而認為第一個前衛藝術家是庫爾培，理由並非庫爾培是第一在技法反傳統的人，而是因為他第一個挑戰資產階級官方藝術品味的人¹⁰²。

葛林伯格接著指出，印象主義更進一步發展出反資產階級品味的藝術，它不再力圖隱藏繪畫的媒材，相反的，它試圖盡其所能揭露媒材存在的事實，以挑起資產階級品味擁護者的反感。在1860年代以後，對於傳統藝術支持者而言，新繪畫是不可忍受的粗糙與庸俗；筆觸既不加修飾，題材也如庫爾培的，缺少想像空間。然而，這種革命舉動雖然不能獲得市場的青睞，也不被社會精英認同，但是對印象派畫家而言，是挑戰資產階級品味的一場聖戰，是前衛藝術的大勝利。

相反地，李仲生把庫爾培視為傳統科學理性精神發揮到極致的代表人物，而印象派雖然在繪畫技法上有所革新，在創作精神上仍然是承繼了戈爾培的寫實精神。前衛

註96 劉國松，〈過去、現代、傳統〉，《文星雜誌》，10卷5期，1962，9。收錄於劉國松，《中國現代畫的路》，台北：頁21。

註97 Clement Greenberg, "American-Type Painting," (1955), from *The Collected Essays and Criticism*. vol. 3, p. 227.

註98 Ibid.

註99 Ibid.

註100 Ibid.

註101 Ibid.

註102 Clement Greenberg, "Toward a Newer Laocoon," (1940), from *The Collected Essays and Criticism*. vol. 1, p. 29.

運動對李仲生而言並非始於審美品味的反傳統，而是技法上的反傳統的。然而，就審美社會學的觀點而言，我們可以說葛林柏格的觀察比較正確。

但是如果僅僅以技法為前衛與否的判準來看待李仲生的認知，就可能過分簡化了李仲生心目中的現代主義概念。對李仲生而言，誠然，前衛主義支撐著現代主義藝術的發展，但現代主義的目標卻不是祇為了創造不同於傳統的形式或技法而已；現代主義更重要的「任務」乃在於創造某種富含「精神空間」的藝術。這種藝術是重精神、輕物質的，又因為它不受限於自然科學，可充分表現作者的個性，因此李仲生才認為就精神的真實性而言，現代藝術比19世紀寫實主義更加寫實。

(二)傳統與現代的關係

在傳統與現代的關係問題上，李仲生是站在「叛逆」這個大前提上思考，因此現代藝術必然與傳統藝術無關。不同於與葛林柏格或國內右派現代主義者的看法，認為現代藝術雖在風格上與傳統藝術大異其趣，現代應該是對傳統的補充、修正，甚至是完成，相反地，李仲生認為「新」的價值雖建立在傳統的相對意義上，但傳統不是創新的基礎。

但是創「新」不僅僅是形式問題而已。李仲生傾向於把前衛藝術視為對學院唯美主義藝術的反抗。根據布爾格的觀察，在前衛主義者眼中，資產階級藝術的最大特徵是其功能、生產、接受都與生活實踐脫離關係。這種分離導因於唯美主義已使藝術成為一種社會體制 (institution of art)，藝術再也與日常生活無關。前衛運動的歷史目標則試圖消除資本主義社會中已建構出來的藝術體制，使藝術再度與日常生活實踐結合。李仲生所謂的學院主義藝術指的實際上就是這種唯美主義，而他的創新意謂著創造某種「前所未有」的藝術。就這一點而言，他的觀點比較類似布爾格的前衛理論，雖然在他的論述裡並未明確指出。

布爾格認為，為了消滅資產階級社會所建立起來的「藝術體制」，前衛主義者主張要以新的藝術品取代唯美主義的藝術。為此藝術家就必須不斷創造出某種與既存的藝術「完全不同」的新東西（例如達達詩或超現實主義散文），這種新藝術才有可能成為組織新的生活實踐之出發點。在此，「新」(the new)不是指藝術技巧或風格的新，而是作品所表現出的，是對截至目前為止的一切之絕裂；「新」是對整個藝術傳統而言的。李仲生認為現代藝術必須打破傳統成規或突破傳統媒材與藝術類型之間的嚴格規範，意味著現代藝術不斷革命，不斷創新正是與傳統，包括「前一刻」的前衛藝術之決裂。他所說的不斷革命指的是這種創「新」。「新」的意涵不必然只是形式或風格的，那就是，傳統的風格與形式依然可用，只要它是作為「既成美學底繪畫美學的反叛」，而不是作為唯美主義藝術的構成元素的話。

(三)前衛主義的歷史目標

就前衛主義的歷史目標而言，「前衛」意味著不斷革命，不斷創新，但問題是為何需要這樣做？

對李仲生而言，前衛主義的歷史目標似乎是雙重的：（一）導正文藝復興以來

「錯誤」的發展方向；（二）創造反資產階級品味的藝術，並讓社會大眾接受。兩種目標都涉及革命，前者是技法問題，後者是審美價值觀問題。關於第一個目標，在敘述塞尚的重要性時，李仲生曾指出塞尚是開啓西洋美術新時代的關鍵人物¹⁰³，因為他的新藝術之出現，西方藝術那「幾乎走上狹路而一直就把重點放在自然外貌的忠實描寫上」的歐洲繪畫藝術¹⁰⁴，才終於被挽回到繪畫「原本」該走的道路上來，歐洲繪畫藝術才「逐漸改變了僅以描寫自然外貌為繪畫藝術的最高目標」的「錯誤」觀念¹⁰⁵。

至於第二個目標，正如前已提及，李仲生的觀念傾向於把歐洲前衛藝術運動，視為對學院唯美主義藝術的反抗。但反抗之後，李仲生認為學院藝術或資產階級社會終究會接受此新藝術。按照李仲生的觀察，這種願望確實不斷發生：後期印象派畫家當初標新立異是因為不容於資產階級社會，它們那些具有強烈的叛逆性格的後期印象派繪畫，後來卻推動了野獸派和立體派從事的新藝術運動，並「終於順利地讓中產階級社會接受了¹⁰⁶。」接受它們的「社會」，在此指的是官方主持的「法蘭西美術家協會沙龍」¹⁰⁷ (Le Salon Societe des Artistes Francais)。另外，在1980年，為辯駁劉文潭指控前衛藝術早已化作歷史陳跡時，李仲生為文指出：「法國政府不但不反對現代繪畫，還以巴黎是現代藝術的發祥地，還以擁有輝煌的現代藝術，和擁有這批波希米亞人的現代藝術家為榮。」而且「直到八十年代的今日，法國政府（其實世界各國政府包括我政府）每次選送「國際雙年展」的，幾乎全都是前衛繪畫¹⁰⁸。」在前衛藝術的起源國家法國，前衛藝術至今仍然被接受並以擁有它為榮，李仲生認為前衛運動並未「早已化作歷史陳跡」，相反地，前衛藝術尚蓬勃發展，而且更重要的是它已受到官方肯定。

誠然，如果按照李仲生的見解，前衛藝術的興起只是為了導正傳統藝術的錯誤發展路線，走出自然科學精神的牢籠，前衛藝術確實已在20世紀完成它的歷史任務。但是這種觀點恐怕與史實不盡相符。前衛藝術確實已被西方多數文化所接受，但前衛主義運動的原始目標——消滅資產階級所建構出來的藝術體制，讓藝術與日常生活實踐再度結合——正如布爾格所觀察到的，註定要失敗。他認為這種意圖使「藝術」消失的努力在資產階級藝術「尚未發生」，而且「大概也不可發生¹⁰⁹」。

根據布爾格的說法，18世紀資產階級社會形成，在掌握經濟實力和資產階級在取得政治權力之後，有系統的美學研究才出現並成為一個知識領域，藝術被視為的自主的社會實踐範疇（如宗教、政治、法律、商業）之一。資本主義社會中，追求利益的極大化為社會活動的最高目標。藝術的無功利性、無目的性，自然地從資本主義社會的限制中解放出來，成為與日常生活分離的活動；藝術成為個人的「剩餘需求的滿足」

註103 李仲生，〈塞尚繪畫的特色〉，1956，收錄於《李仲生文集》，蕭瓊瑞編，台北：台北市立美術館，1994，頁249。

註104 李仲生，〈論抽象派繪畫〉，1954，《李仲生文集》，頁27。

註105 同前註。

註106 李仲生，《李仲生文集》，頁49。

註107 李仲生，〈答劉文潭教授〈與李仲生談前衛藝術〉〉，1980，《李仲生文集》，頁50。

註108 同前註，頁53。

註109 Peter Bürger，《前衛藝術理論》，蔡佩君、徐明松譯，台北：時報文化，1998，頁65。

，亦即藝術是日常生活之外的可有可無的需求。就社會功能而言，這樣的藝術可稱為「唯美主義」(Aestheticism)藝術。

布爾格在其《前衛藝術理論》中指出，19世紀歐洲前衛運動的攻擊對象為資產階級藝術的「社會地位」。前衛主義者要求藝術再度成為實用的，並非意指藝術內容要有社會意義，而是藝術應該具有社會作用，讓藝術回到日常生活中不可分割的整體中。

然而前衛藝術雖意圖把藝術重新整合入生活實踐中，使藝術體制消失，但因為其表現的方式仍是藝術的，其結果是前衛藝術家並未能使「藝術品」這個概念在接受者認知中消失。相反的，觀眾在不斷地接受前衛藝術所帶來的震驚經驗累積下，認識到前衛藝術的某些特質。因此，即使前衛作品刻意否定藝術元素的相關性，對接受者而言，仍可以把它當做一個整體加以詮釋與理解。前衛藝術雖旨在挑戰社會體制的藝術或自主的藝術，「不過前衛運動並未停止藝術品的創作，而藝術這個社會體制地證實能抵抗前衛者的攻擊¹¹⁰」。換句話說，前衛主義運動證明本身並無法消滅「藝術」。

布爾格以通俗小說(pulp fiction)和商品美學(commodity aesthetics)說明自主性藝術(autonomous art)在資本主義無法廢除的事實。首先，通俗小說(自主性藝術之一)的首要目的在於加強給讀者某種特定的消費行為，該小說事實上便是實用的。這樣的小說不但不能成為解放藝術的工具，反而成為征服的工具。同樣地，商品的形式或外觀只是促使消費者購買他們不需要的東西之誘餌，在此，藝術成為實用的、一種用來迷惑消費者的藝術¹¹¹。

不但如此，前衛主義運動已帶來未曾料到的某些後果。布爾格指出：「前衛歷史運動無法摧毀藝術體制；卻打破了任何學派自稱具普遍有效性的可能。今天『寫實』和『前衛』能夠共立並存，是個著毋庸議的事實。前衛運動所引發的藝術史的斷裂，不在於破壞藝術體制，而在於摧毀任何美學規範自稱有效的可能性¹¹²。」今天，資產階級藝術並未被前衛藝術取代而消失，後者也缺少聲稱自我存在的有效性。

李仲生認為「前衛」藝術已獲得社會認同，而「寫實」的學院藝術(資產階級藝術)則不會再回頭，這個願望恐怕會落空。只要資產階級社會持續存在，前衛藝術取代學院藝術的願望，實現的可能性幾乎不存在。

七、結論

李仲生的現代主義思想存在著下述的知覺完形：

在時間上，現代藝術是一系列遵循著某種法則而運作的活動，這個看不到但人人遵守的運作法則稱為「前衛主義」。前衛主義的規格起源於1880年代，由一群被後人

稱為後期印象派畫家所草擬，隨後經立體派、野獸派、表現派、達達派、超現實主義者等藝術家所修正或擴大大解釋。最初訂立這些運作法則的藝術家，因為不滿當時的學院藝術活動規範與價值標準，因此另立門戶，自訂規範，而且也同時離開了有400多年歷史，稱為「傳統」，但已證實走錯方向的學院，自行尋找志同道合的藝術家，成立一個稱為「前衛」的學院。

這所新學院坐落在與舊學院的不同空間裡。它的原始目標是要消滅舊學院。其運作法則、預定功能、價值判斷標準都與奉行「自然科學精神」的舊學院反其道而行。經過了大約20年的經營，「前衛」學院開始獲得大眾的認同，逐漸取代「傳統」學院的地位；後者自此一蹶不振。「前衛」學院為了維繫其自身的發展，必須保持不斷創新、不斷革命。創新或革命不是指藝術技巧或風格的新，而是成果所表現出的，對截至目前為止的一切之超越。

從李仲生的現代主義知覺完形裡，我們可以理解到，為何李仲生要譴責學院主義藝術，理由是它已「誤入歧途」。國內的學院美術教育原理抄襲自西方，因此也犯了同樣的錯誤。另一方面，以一個前衛藝術的倡導者而言，他不認同國內自由派的主張是可以理解的。對他而言，現代藝術是一種國際語言，而所有以現代藝術形式或風格包裝的區域藝術，如「中國現代畫」這種藝術，都難逃地方主義(regionalism)藝術的命運。

然而，截至1980年代以前，國內要推動現代藝術仍然缺少必要的社會基礎——成熟的資產階級社會。西方現代藝術始於19世紀中期，它的原始驅動力是舊社會精英對新興資產階級品味庸俗化的抗拒。此時期巴黎已成為歐洲最繁榮的文化首都，中產階級的購買力正主導著藝術市場。然而這些社會新貴並非真正藝術鑑賞的行家，而多是附庸風雅的新興富人，他們的品味停留在對過去宮廷藝術的鄉愁式的眷戀，然而又沒有時間與耐性去理解這些藝術的奧秘。這些消費型的藝術愛好者，不像過去文士(men of letter)對藝術文學有足夠的教養，他們頂多只是不求甚解的半調子專家(dilettante)。為了維護舊社會嚴肅藝術的水準，前衛藝術家力拒媚俗從眾。就在這樣的集體意識形態引導下，才產生了前衛主義思想和現代藝術。

相較於現代主義藝術出現的19世紀中葉西歐工業革命後的社會，台灣的中產階級(middle-classes)一直要到1980年代初，才逐漸成為社會中的優勢階級，成為藝術市場的消費主流和藝術品味的支配者。在此之前，台灣社會實際上缺少現代主義藝術發展的社會原動力。1980年代以來，資產階級社會在國內形成，加上前衛主義思想與現代主義藝術開始受到官方的鼓勵，90年代以來更成為台灣的學院教育主流。這些社會條件促成前衛藝術在台灣的生根與發展。

處於國際資訊流通快速的今日，國內美術已發展到「後前衛」藝術階段，對於李仲生現代藝術內涵的認識，其正面意義乃在於了解台灣美術過去的發展，而非對未來的預測。1980年代以前，現代主義論述之所以能持續成為某種藝術「言說」(discourses)主題，就像法國精神分析學家拉岡(Jacques Lacan)所說的，詮釋是一種

註110 同前註，頁72。

註111 Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*. Trans. Michael Shaw, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, p. 54.

註112 Peter Bürger, 《前衛藝術理論》，頁108。

無止境尋覓意義的過程，這種詮釋「慾望」之存在，證明了現代主義藝術在1980年代之前的台灣，仍然處於「匱乏」的階段。另一方面，正如馬克思社會理論所提示的，是社會現實創造了個人的意識，而非個人意識創造了社會現實，李仲生的現代主義藝術論述，無疑地見證了整個台灣美術史中，一段當時屬於學院外，現為主流的意識形態史。

(編按：本文為研討會後經作者修正之定稿)

參考書目

- 李仲生，《李仲生文集》，蕭瓊瑞編，台北：台北市立美術館，1994。
- 陳小凌，《抽象世界的獨裁者》，台北：皇冠出版社，1980。
- 陳慧坤，〈巴黎重遊感想〉，《雄獅美術》，6期，1971，8月，頁24。
- 廖炳惠主編，《回顧現代文化想像》，台北：時報文化，1995。
- 劉國松，〈過去、現代、傳統〉，《文星雜誌》，10卷5期，1962，9，頁16-20。
- Aiken, Henry D. ed. *The Age of Ideology: The 19th Century Philosophers*. New York: The New American Library, 1956.
- Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Trans. Michael Shaw, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Gerth, Hans & C. Wright Mills. *Character and Social Structure*, New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1953.
- Greenberg, Clement. 《藝術與文化》，張心龍譯，台北：遠流出版，1993。
- Greenberg, Clement. *The Collected Essays and Criticism*. vol.1-4, John O'Brian ed., University of Chicago Press, 1986.
- Poggioli, Renato. 《前衛藝術的理論》，張心龍譯，台北：遠流出版公司，1992。
- Rosenberg, Harold. 《「新」的傳統》(The Tradition of the New)，陳香君譯。台北：遠流出版公司，1997。

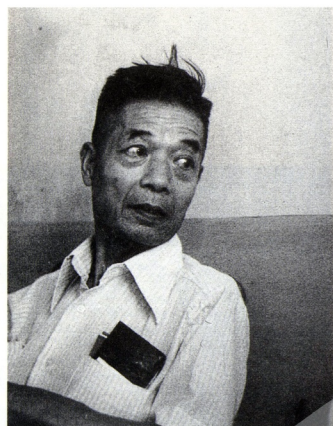


圖1. 李仲生 心岱提供

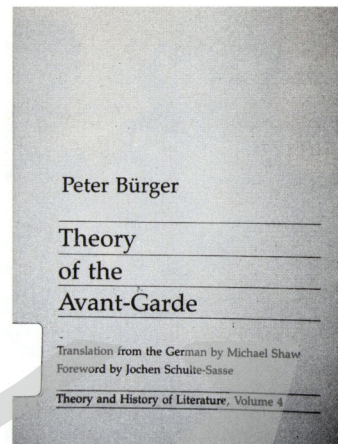


圖2. 布爾格 (Peter Bürger), *Theory of the Avant-Garde* 書影

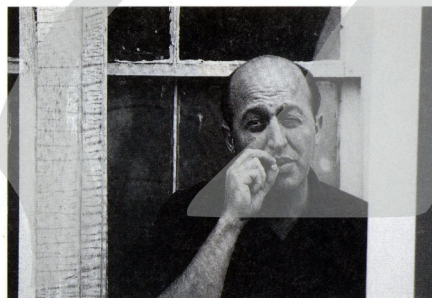


圖3. 葛林伯格 (Clement Greenberg), 1953年攝，
Hans Namuth 提供



圖4. 1937年9月1日行動洋畫集團合影 (前排左起：陳德旺、呂基正、張萬傳，後排左起：洪瑞麟、陳春德)



圖5. 達文西, Modonna and St. Anne, c.1508-13, 油彩·畫板



圖6. 塞尚, Mont. Saint-Victoire, 1885-87, 油彩·畫布



圖7. 梵谷, The Starry Night 1889, 油彩·畫布

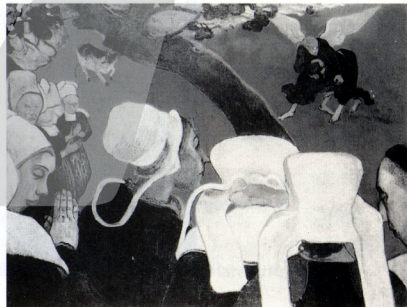


圖8. 高更, Vision after the Sermon, 1888, 油彩·畫布



圖9. 達達藝術家艾倫斯特·曼·雷伊等人合影



圖10. 馬克·杜比(Mark Tobey), Composition No.1, 1957



圖11. 馬克·杜比(Mark Tobey), Above the Earth VI, 1956



圖13. 李仲生作品, 1978, 油彩·畫布, 90×60cm, 台北市立美術館藏



圖12. 馬克·杜比(Mark Tobey), University of Washington Libraries 提供

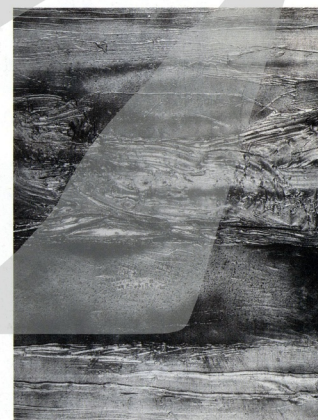


圖14. 鍾俊雄, 85-T, 1985, 混合材料, 115×90cm



圖15. 黃君璧, 1954年攝



圖16. 黃君璧, 策杖尋幽, 1954, 水墨設色



圖18. 薄心書，山水，水墨，紙，
27.8×65.8cm



圖20. 李石樵，合唱，1943，油彩，畫布



圖17. 莊詒，舊夢，1962，油彩，畫布，60×84cm



圖19. 鄭善禧，美三水墨素描課，69×44cm

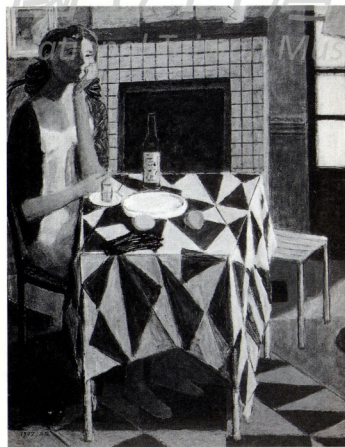


圖21. 李石樵，室內，1957，油彩，畫布，
100×80cm

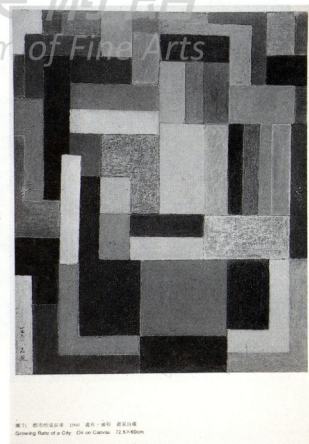


圖22. 李石樵，都市的成長率，1968，
油彩，畫布，72.5×60cm