

# 激越的靈魂——李仲生

## The Passionate Soul - Chun-shan LI

吳嘉陵 Chia-ling WU  
華梵大學兼任講師



李仲生

原來所謂現代繪畫，乃正是由作家的「詩樣精神」所表現出來的藝術之花，因而，在其中含有因作家的感動，而制作出來的詩般的境界，其中彷彿聽到洋溢著作家的情感之歌。<sup>1</sup>

李仲生 1953.10

### 一、前言

現代藝術家李仲生生長在現代化的中國。彼時的中國歷經了二次世界大戰及內亂的紛爭，西方的文明與進步，帶給中國各方面相當大的衝擊與覺醒。因應這股現代化的變革，李仲生感受到時代的變動，認為藝術必須成為建構時代與文化的積極力量，進而將這股現代精神帶進台灣，成為台灣藝術的前衛力量。他以批判的角度，反省中國文化與西方文化之間的矛盾性，強調唯有認清理想與現實的差異，經由掌握、實踐之後，才能傳達出屬於自己的真正藝術。台灣的學者大都著重撰述李仲生來台後的藝術教育成就，少有人追溯至他在中國早期的學習過程。這方面的史料收集不易，筆者仍嘗試撰述。此篇論述是以藝術社會學（Art Sociology）的角度，藉由中國現代化的歷程來探索李仲生藝術觀的形成，分析李仲生藝術思想的特色。

關鍵字 藝術社會學（Art Sociology）、決瀾社（Juelan, The Storm Art Society）、李仲生（Li Chun Shan）

### 二、現代化歷程中的李仲生

李仲生成長於現代化的中國，當時的列強以經濟、條款、戰爭等方式侵略中國，面對西方強權文化的滲透與殖入，多數的中國學者關注於中西文化的衝擊、融合，以及種種本位主義衍生意識型態的問題。李仲生的藝術前期與動盪不安的中國情勢相互重疊，因此了解李仲生所處的時代，來解讀他的現代藝術思想，是非常重要的。那麼，現代化的中國之於李仲生產生了甚麼樣的意義？社會學家布拉克（C. F. Black）寫道現代化是指「科學革命以來，人類智慧不斷增進，傳統社會制度逐漸演化，以適應現代功能，並加強對環境控制的一種變遷過程」<sup>2</sup>。西方藝術史的觀點認為，所謂現代的藝術是不限於呈現的形式，它必須是反應時代的，必須超越已然逝去的舊傳統，並從中產生新生的文化力。李仲生所提倡的現代藝術，正是在當代社會的發展裡，自傳統蛻變出來的多元化藝術。李仲生強調藝術與時代、環境甚至是民族的緊密性。

李仲生的創作歷程，約略可以他的環境變遷來括分四個時期，出生、廣州、上海求學、赴日時期、返回中國、撤退來台等階段，來了解他的風格與傳承。

### (一)藝術的萌芽(1912-1932)

李仲生的出生地是廣東縣韶關縣，早在清朝末期廣州、上海便是開放通商的租界地，比起內地更先接觸到西洋新知及列強的殖民心態，廣東縣有著相當都市化的市容以及多元且開放的文化。由此來看，李仲生觀念上的開放與現代，是相當自然的。

民國初期，五四運動的興起，它代表著知識份子期望透過思想觀念的革新，促成新民族主義的興起<sup>3</sup>，這時，新藝術觀點的紛陳，形成一股藝術團體及展覽會的風潮，如「天馬會」(上海)、「赤社」(廣州)等。當時的新文化運動，在重估舊傳統及提倡新思潮的態度上，不可言喻地，影響到李仲生在面臨新舊東西文化衝擊時，體認到文化隨時代發展的新生力。在此體認上，李仲生認為國畫過分遠離大自然，經不起時代潮流是會失去光彩。這觀點和俄國藝術思想家康丁斯基所見略同，康丁斯基寫道：「沒有向未來發展能力的藝術，只是時代的一個孩子而不能變為未來的母親，它是貧瘠的藝術。」<sup>4</sup>

李仲生就讀廣州勵群中學時，國家內憂外患不斷，廣州發生暴動，以及「沙基慘案」、「五三慘案」的發生。一九二九年時李仲生進入廣州美專，不久便轉進位於舊法租界的上海美專繪畫研究所研習藝術，此時期的上海，大學數全國之冠，國外學生尤多，上海美專此時提出建校的目的為「造就美教人材」，呼應民初時教育總長蔡元培發表〈以美育代宗教說〉、〈文化運動不要忘了美育〉等文意旨，認為「文化進步的國民，既然實施科學教育，尤要普及美術教育。」<sup>5</sup>一九二九年及一九三六年國民政府舉行二次全國美展，引起徐悲鴻與徐志摩就西方現代繪畫議題展開爭論，他們均認為傳統的中國畫須要有新的精神。提倡寫實技法的徐悲鴻以〈惑〉一文，來反對變型，認為塞尚、馬蒂斯作品不比「來路貨之嗎啡、海洛茵」好

。徐志摩以〈我也惑〉(1929)反駁徐悲鴻的看法，認為他有如老八股鄙薄白話文一樣<sup>6</sup>，徐志摩所持的觀點代表著新畫派的看法，也代表著影響李仲生的決瀾社(Juelan, The Storm Art Society)前衛精神。

一九二九年許多留歐、日的藝術家在上海組成「決瀾社」，成員有龐薰琴、關良、常玉等<sup>7</sup>，成員倪貽德撰寫的宣言(Proclamation of the Juelan)中說明：

「我們承認繪畫決不是自然的模仿，也不是死板的形骸的反覆，我們要用至生命來赤裸裸地表現我們潑刺的精神。

我們以為繪畫決不是宗教的奴隸，也不是文學的說明，我們要自由地、綜合地構成純造型的世界。……我們要用新的技法來表現新時代的精神。」<sup>8</sup>

這畫會是中國繪畫史上最早提倡現代藝術的團體，它將中國的繪畫由寫實技法觀點中解放，強調了藝術與哲學、心理學甚至是科學的親密性。九一八事變後，李仲生參加了「決瀾社」第一次的聯展。注齡不長的決瀾社，影響了李仲生等藝術家出洋留學的想法，以及留日的台籍畫家前往大陸內地，來共同開創現代美術運動。李仲生決定留學的關鍵在於，李仲生接觸到了日文版現代藝術畫冊，機緣結識來中國寫生的日本畫家太田貢等人，促成留學日本的決心。當時中央制訂留學生須知曉的三大目標，一是創造三民主義的新文化；二是培植各種專門人才適應中國學術上的需求；三是培養國家重建人才<sup>9</sup>。留學來報效國家，這是對日漸眾多留外學生，含有相當高度的道德期許。這點可以解釋，李仲生在盧溝橋事變發生後，回國從軍及從事教職的國家責任感。如他曾表示過的真正的藝術家多半是特立獨行，只求個人的成就，但是提升一個國家的藝術文化水準來看，則必須借助美術運動及團體的力量，才能達成。這是走過大時代的藝術家才有的民族胸懷。

### (二)東瀛的視野(1932-1937)

一九二二年李仲生赴日本大學學習藝術，中國正和列國進行不平等條約的廢除，爭取關稅自主權、租界地的收回，除了爭取國家自主權，另一方面加速國家現代化建設。然而，中日外交一直處於緊張「穩的關係，日本發動「一二八淞滬戰役」的隔年，李仲生進入「東京前衛美術研究所」研習現代藝術。一九三四年李仲生「甲板」作品展出於日本前衛展覽室「二科會」第五室，發展出類立體派的現代風格，彼時國內欲借道德重整的主旨，喚起民族自信、推行「新生活運動」，要義中提到為發展和各國平等之地位，則必須提高國民的知識、道德，除發展教育別無他法，這是戰爭時期美術教育不會間斷的重要因素，此刻，決瀾社成員梁錫鴻在東京成立「中華獨立美術協會」，李仲生等留學生紛紛加入，隔年李仲生也加入前衛畫會「東京黑色洋畫會」，此時王新命等國內學者發表「中國本位的文化建設宣言」，認為現今的國民須要有這樣的體認：

「中國是中國，… 有它自己的特殊性。同時，… 自有其一定的時代性。所以我們特別注意於此時此地的需要。此時此地的需要，就是中國本位的基礎。」，「… 中國是既要有自我的認識，也要有世界的眼光，既要有不閉關自守的度量，也要有不盲目模仿的決心，這認識纔算得深切的認識。」。



静物 油畫 1945 (李仲生現代繪畫字畫基金會提供)

李仲生在〈藝術與時代〉(1950)一文中相當認同此看法，提及「硬要阻止時代進步的狂瀾，退回到死寂的底古代的廢墟去，不但是不可能也是毫無意義的<sup>14</sup>。」進而說明「我們需要的繪畫是要有時代性以及對古代藝術的深刻研究等條件<sup>15</sup>。」

李仲生一再注意中國文化本位重新建設的問題，用加入畫會及展覽的方式來呼應國內的文化建設

隨後日本在華北地區進行「自治運動」，並且促清朝遺帝溥儀組「偽滿州國」，終於在一九三七年爆發了廣溝橋事變，中國全面對日抗戰開始，於是，李仲生結束日本求學生涯，返回中國為國家盡一份心力。

### (三)時空的際遇(1937-1949)

李仲生返回中國後，任教於廣州仁化縣市立中學，旋即發生戰事入伍軍隊，國民政府撤遷到重慶後，發生日本偷襲珍珠港事件，中國與英國、美國並肩對日本、德國、義大利等國宣戰。抗戰期間，頒布了「抗戰建國綱領」，確立了抗戰和建國並重的政策<sup>16</sup>，在後方戰時美術教育持續進行，李仲生先任職於國立杭州藝專講師，參與了在重慶舉辦的「第一屆現代繪畫聯展」與「獨立美展」，後又轉任於重慶藝專及廣州藝專。

一九四五年抗戰勝利後，台灣等地歸還中國，內憂仍未獲得解決，蘇俄與中共友好，加上八年對日抗戰的消耗，美援的中斷，導致惡性通貨膨脹、金融崩潰，中共全面叛亂的同時，國民政府頒布了動員戡亂實施條款。自台灣光復後到一九四八年大陸淪陷這段時期，大陸與台灣的文化交流頻繁，以訪問、考察展覽名義來台藝術家相當多，如豐子愷、劉海粟等，李仲生則遲至一九四九年隨國民政府一起撤遷來台。

### (四)激越的靈魂(1949-1984)

一九四九年國共內戰，國民政府由南京撤遷台灣，台灣戒嚴勘亂時期，美國基於民主國家道義立場，一九五一年派美軍援華顧問團來台協助經濟建設，並且在一九五四年簽訂「中美共同防禦條約」，自此美援台灣經濟到一九六五年為止，這時美國儼然成為台灣文化撞擊的對象。一九七一年台灣的國際情勢不利，我國退出聯合國，一九七二年美國與中

共在「上海公報」發表承認台灣是中國一部份<sup>19</sup>。一九七九年美國決定承認「中華人民共和國」，同時宣佈終止與中華民國的外交關係。七〇年代無疑地是台灣外交的黑暗期，在全民「莊敬自強、處變不驚」的共識下，轉而認同台灣本土地位與意義。

藝術，的確是時代的產物，也是反映隨政權轉移的現象，這說明了一九四九年政府遷台以後，中國與台灣從此走著不同的藝術方向，大陸以古典寫實主義的徐悲鴻、聶文樑等為主流，台灣則以大陸來台畫家的中國畫家和日治以來印象派畫家為主，現代藝術則非顯學，中國畫家代表有溥心畬、黃君璧、沈耀初等人，印象派畫家有楊三郎、李梅樹等台籍畫家，現代畫家則以陳庭詩、李仲生等，其中李仲生為推動台灣現代藝術最力，以文筆及畫筆做先鋒。

九五〇年台籍畫家和外省畫家超越畫風及語言上的隔閡，共同推動「新藝術」運動，任何鐵華主編出版《新藝術》刊物中，李仲生針砭時下大陸國畫（仿古）及台灣國畫（仿日）等意識型態引起正統國畫的爭論。此外李仲生在政治作戰學校及中山女中授課之餘，開班教授與學院教育迥異的「前衛技法」，呼應一九一一年時康丁斯基（Wassily Kandinsky）所組「青騎士」團體共同理念，從客觀物質世界出發，去探索藝術家內在需要的新主題，個人風格自現<sup>20</sup>。一九五一年與來台畫家趙無極、劉獅、朱德群等舉行「現代繪畫聯展」（台北），一九五五年李仲生因故轉往彰化繼續開班授課，一九六八年的「全國書畫展」，李仲生指導的學生夏陽、李元佳、陳道明等人的現代藝術作品正式展出於國內展場，並且蕭明賢榮獲第四屆巴西聖保羅國際雙年美展榮譽獎，接著劉國松等人參加日本「亞洲青年畫展」、第二屆「中國現代美展」接著開幕，師大畢業的藝術家們受其影響組成「五月畫會」，巴黎國際青年藝展劉國松、楊英風等人參展，一九五七年第第四屆的「全國美展」囊括了國內現代藝術的畫家作品，李仲生的弟子組成「東方畫會」先後出國留學，並引進「西班牙現代畫家作品展」介紹大眾國外的藝術作品。台灣五〇至七〇年代蓬勃的現代藝術運動帶動七〇年代台灣的留學潮，「東方



藝術家李仲生位於彰化女中宿舍內 1979（李仲生現代繪畫文教基金會提供）



李仲生  
1978

作品 油畫 1978 90×60cm (李仲生現代繪畫文教基金會提供)



## (一) 戰爭帶來的現代思潮

一九四九年國民政府來台，大陸來台畫家擁懷大陸的寫鄉情懷躍然紙上，對台籍畫家複雜的迎拒心態，形成論戰。另一方面二次大戰之後，紐約取代巴黎成為新興的藝術之都，美國挾著軍經援助台灣之姿，無形中主導了台灣文化。

然現代藝術的興起，是世界大戰後的文化現象之一，因戰爭的因素，人口遷移、政治版圖易位，而產生水土不服現象，改變舊有社會結構者不其其例，不約而同將文化追求外現的觀點，反本諸內省的態度，文學、繪畫、音樂是敏感的反射區。諸如佛洛伊德的精神分析學說、存在主義的興起、超現實主義的出現、李仲生的「心眼」論，以及戰國時期的道家精神和偏安時期的理學理論。在這精神領域裡，佛洛伊德認為藝術家從不滿的現實裡退縮下來，鑽入自己的想像世界中，並且再度把握著現實來創作。他的創作，即是藝術作品，和夢一樣是下意識裡的願望，獲得一種假想的滿足，也和現實妥協。俄國藝術思想先驅康丁斯基曾用三角形運動來形容精神生活，說明每一層都有藝術家，凡能把視野越過自己那一層界限者就是先知。然他應幫助藝術整體的進步。這時藝術才會發展出自我的面貌，這便是李仲生所強調的現代藝術的前衛精神。

戰爭對藝術形式產生了重大的改變，它解構了藝術史上平面、立體作品的分類法，建構了「次元空間」的理論。分解了藝術「縱目馳情」的唯美浪漫，還原一個前所未有的「抽象空間」，這些覺醒隨著一些戰後流亡的藝術家帶到美國、西班牙、墨西哥等各國，蔚成國際性的現代藝術推動力量。如一九一三年紐約庫械大展(The Armory Show)、一九四六年在巴黎展出抽象作品為主的「新實在沙龍」(Salon des Realites Nouvelles)、一九四八年成立的威尼斯國際雙年展(Biennale Internationale)及其他雙年展等。

戰爭，雖然破壞了政治、經濟原有的發展，宗教、科學、道德待重整之際，人類才重新覺醒並建構起李仲生所謂的「心靈交流的語言」和「精神領域的世界」。

## (二) 西方提供迥異的視野

李仲生赴日留學時期，李仲生接觸到協調技術與科學主義的藝術教育，認為現代藝術發軔以來，受到描寫造型技術的支配，受到作品材料的好壞觀點限制，因而產生質疑，也出現了沒被採用的技術形式，如媒材自律性的表現。在「東京前衛美術研究所」求學時期接觸到的自動性技法理論，便是這觀點出來，運用心理學上的精神分析法，來找尋藝術家個人生活的意象和相遇的經驗，從而導出創作時所有的思維和動機，即找出他和全人類共有的一部份<sup>66</sup>。這是中西方合一的美學意識，說明現代繪畫是以精神的真實性先於技術、風格、筆墨的。「不能先立定主意為『畫派』而習畫」，應該「避免一些技術性的形式，拿著畫筆不存任何目的，放鬆去畫，自然會建立自己的內在世界，也將現代藝術的精神世界和人類深處作真實的接觸。」<sup>67</sup>無論是抽象或具象的畫風，皆為天性使然，無所謂優、劣之分。

十九世紀時唯心論者黑格爾便體認到「……思想自由以及批評，……經掌握控制了所有藝術家，使得藝術家無論是在其作品的內容或形式上，都變成了白紙一張(tabula rasa)。……對當今藝術家來說，特殊主題內容的限制，以及規定某某內容題材宜於人畫的模式，統統不存在了。從此藝術變成藝術家可以任意驅遣的工具，他可以衡量一下自己主觀的技術，後現代解構的藝術生態，然後去表達任何內容。」<sup>68</sup>二十世紀之際存在主義揭示了現代藝術的相同歸趨，是對工業化社會衝擊著舊價值，帶來時代的危機感，為人類不安與焦慮的情緒找到一種「終極原則」。

李仲生這些力動的、抽象的、前衛的藝術思想，將哲學、文學、心理學、藝術等人類共同關懷的點凝結一起，打破了學術上的分際，藝術家的意志不再孤立，建立起表象以外，意識世界溝通的管道，形成二十世紀台灣的現代美學。這美學的文化活動彼此活躍著，相互融合又相互解構，形成緊密結構的藝術體。

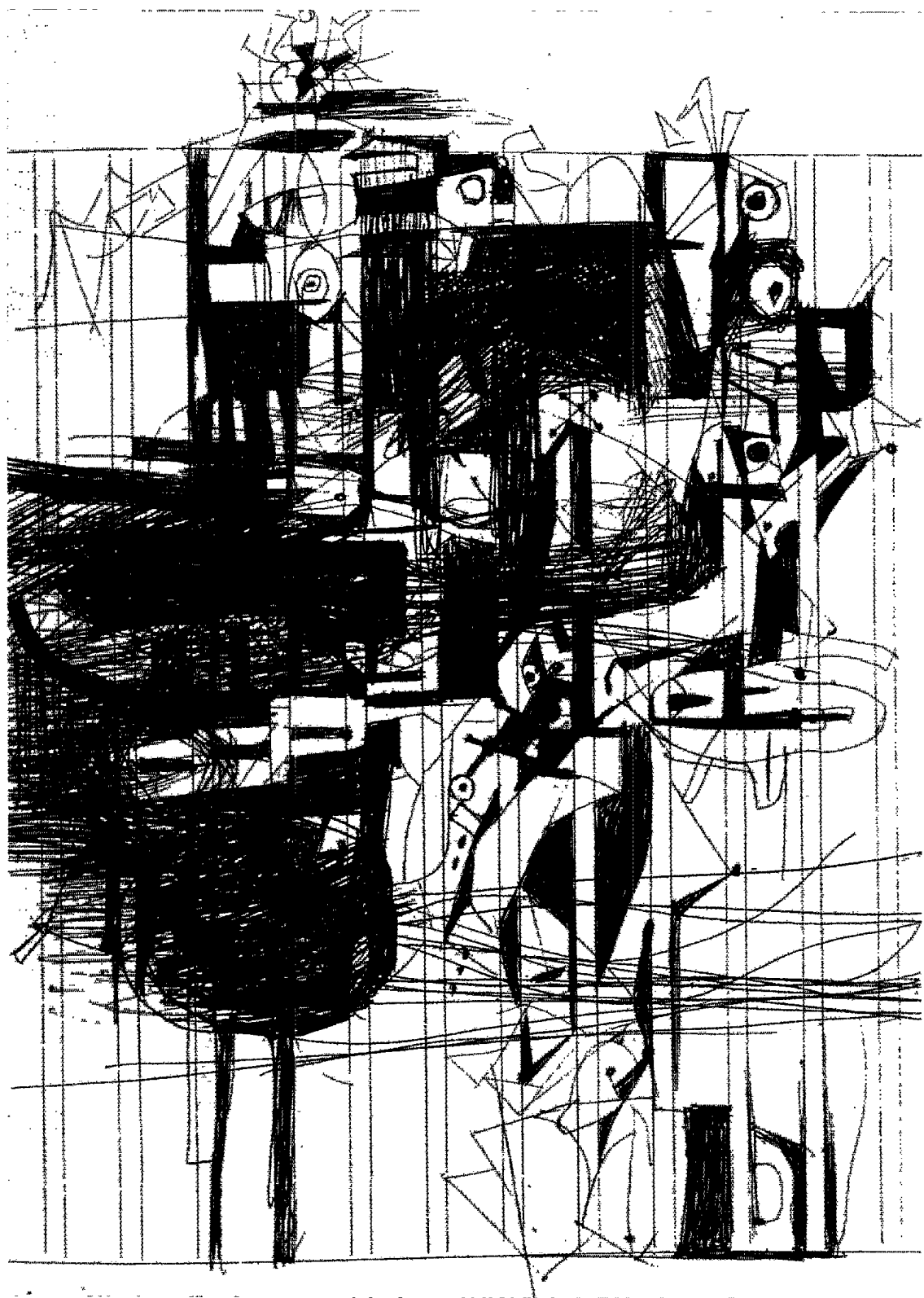
## 四、結論

八〇年代以後，西方取經回國的藝術家逐年增多，主導了台灣藝術多元發展的面貌，也產生了許多病象，有「道聽途說」地建構殖民式的藝術概念，向流行的前衛靠攏。的確，

CHUNSHAN  
1963



作品505 油畫、畫布、壓克力 1963 57×27cm (李仲生現代繪畫文教基金會提供)



作品 紅藍原子鐘 · 紙 21 × 15cm (李仲生現代繪畫文教基金會提供)

流行是時代的寵兒，在剝去這層華麗的外衣後，它剩下的「真理」才是值得考驗的。而這，便是李仲生所強調的藝術純粹性：它標示著藝術家無論處於何種境地，必須保有不斷吸收新知及思考的科學精神，此精神是可以突破地域的限制、殖民文化的陷阱、譯文解讀的錯誤，來修正自己觀測(sighting)到的藝術信仰，當信仰激發為向上的動力時，這社會、這時代才會是屬於藝術家的。■

### 註釋

- 1 蕭瓊瑞編，李仲生文集(台北：北美館印行，民83年)，頁96。
- 2 有關C E Black觀點轉引自王綱領主編，中國現代史(台北：中國文化大學印行，民77年)，頁268。
- 3 同註2，頁92。
- 4 參見李仲生文〈國畫的前途〉(1950)、〈中國畫與日本畫的問題〉(一九五一)、〈從世界藝術潮流看中國藝術創作的方向〉(1980)。
- 5 Wassily Kandinsky著，呂澎譯，論藝術裡的精神(台北：丹青圖書公司出版，1977年)，頁39。
- 6 王伯敏編，中國美術通史，第7卷(山東：山東教育出版社出版，1996年)，頁12。
- 7 同註7，頁13。
- 8 同註7，頁43。
- 9 同註7，頁43。
- 10 轉引台灣美術館編輯委員會編輯，上海決瀾社紀念版—決瀾社與30年代的上海(台中：國立台灣美術館出版)，頁23。決瀾社宣言全文。
- 11 汪一駒著，中國知識份子與西方(新竹：楓城出版社，民67年)，頁153。
- 12 逢甲大學歷史教研會編輯，中國現代史史料選集(台中：大學圖書供應社印行，民77年)，頁244-245。
- 13 同註12，頁254。
- 14 同註12，頁255。
- 15 同註1，頁72。
- 16 同註1，頁73。
- 17 同註2，頁169-172。
- 18 台灣省政府新聞處編，台灣經濟發展的經驗與模式(台中：台灣省政府新聞處編，民74年)，頁233。
- 19 同註2，頁222。
- 20 同註5，頁8-9。
- 21 根據謝東山，〈飛越學院的天空〉一文中，提及八大畫馬成員有：李元佳、吳昊、豐騰、陳道明、歐陽文苑、龔剛、韓勤、蔣明賢等人。
- 22 同註5，頁143。
- 23 李仲生解釋即達達主義及超現實主義所建立的「心理的語言」和「精神的語言」領域。
- 24 佛洛伊德著，游刃於醫學之外，佛洛伊德自傳，(台北：新潮文庫，民64年)，頁73-74。
- 25 山本正男著，美術教育學之道，(日本：玉川大學出版)，頁192。
- 26 同註24，頁74。
- 27 同註15，頁127。
- 28 羅青著，甚麼是後現代主義(台北：五四書局印行，民78年)，頁103。

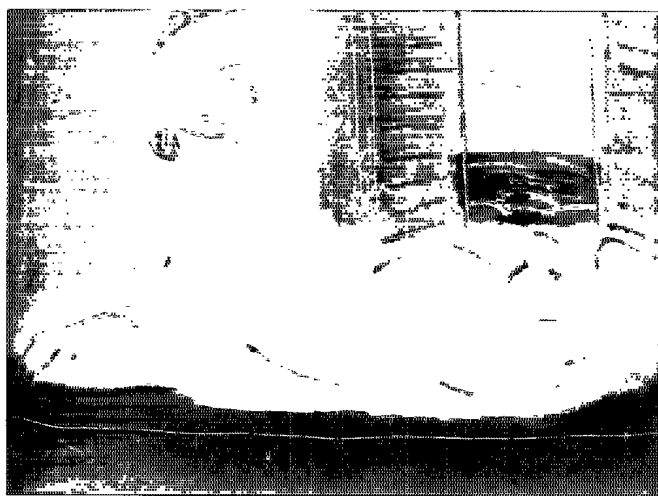
### 期刊

謝東山(1993)。飛越學院的天空—李仲生的前衛藝術教學

法：藝術家雜誌，230。  
謝佩雲(1998)。徵立於代代交替的分水嶺—看李仲生在中國現代藝術史上如何承先啓後。典藏藝術。

### 參考文獻

- 王綱領(1988)。中國現代史。台北：文化大學。
- 金耀基(1970)。中國現代化的歷程。台北：時報文化出版公司。
- 康丁斯基，呂澎譯(1977)。論藝術裡的精神。台北：丹青圖書公司。
- 王伯敏(1966)。中國美術通史。山東：山東教育出版社。
- 汪一駒(1978)。中國知識份子與西方。新竹：楓城出版社。
- 逢甲大學歷史教研會(1988)。中國現代史史料選集。台中：大學圖書供應社。
- 蕭瓊瑞(1994)。李仲生文集(初版)。台北：台北市立美術館。
- 台灣省政府新聞處(1985)。台灣經濟發展的經驗與模式。台中：台灣省政府新聞處。
- 台灣省政府新聞處(1985)。教育文化的發展與展望。台中：台灣省政府新聞處。
- 台灣省立美術館編委會(1999)。向李仲生致敬(一)系譜(初版)。台中：台灣省立美術館。
- 台灣省立美術館編委會(1999)。決瀾社與三〇年代的上海(初版)。台中：台灣省立美術館。
- 羅青(1989)。甚麼是後現代主義。台北：五四書局。
- 佛洛伊德(1975)。佛洛伊德自傳。台北：新潮文庫。
- 管養生(1999)。台灣美術評論全集—李仲生。台中：藝術家出版社。
- 劉國松(1965)。中國現代畫的路。台北：文星書局。
- 郭繼牛(1991)。當代台灣繪畫文選1945-1990。台北：雄獅圖書公司。
- 蔭守彝(1999)。藝術社會學描述(初版)。台北：生智文化事業有限公司。
- 山本正男(1983)。美術教育學之道。日本：玉川大學。
- Peter Selz(1981)。Art in our Times-A Pictorial History 1890-1980。New York: Harry N Abrams, Incorporated。
- Thames & Hudson(1974)。Concept of Modern Art。London: Thames and Hudson Ltd。



作品050 油畫、畫布 52.2×72.6cm (李仲生現代繪畫文教基金會提供)