

臺灣現代繪畫的巨擘：梁奕焚鄉土情懷的感性與浪漫

Giant of Taiwanese Modern Painting: The Sensibility and Romance of Yi-Fen Liang's Native Sentiments

李國壽*

Kuo-Shou Lee

(收件日期 113 年 1 月 8 日；接受日期 113 年 1 月 24 日)

摘要

臺灣歷經日本殖民統治、戒嚴及解嚴後的歷史變遷，塑造了臺灣藝術不同的面貌，也深受國際舞臺與政治氛圍的交互影響。梁奕焚，1937 年出生於彰化縣芬園鄉，幼年時期，見證了臺灣脫離日本殖民，進入戒嚴時期的陰霾；於就讀臺北師範學校藝術師範科時，奠定了紮實的傳統繪畫基礎；畢業後，在李仲生的教導下，積極吸收國際現代藝術思想；50 歲之際，跨足美國紐約，融入現代藝術殿堂。梁奕焚身經臺灣轉型的社會文化價值轉變，其追求藝術崎嶇之路，亦緊緊結合臺灣現代藝術的誕生。本研究透過文獻分析及深度訪談，揭示梁奕焚之現代繪畫集結抽象與具象、主觀感性與客觀理性的美學意義，且在風格上呈現出西方現代與東方傳統的融合，具有以下特色：一、不受拘束的創作形式：以簡潔的現代素描為基礎，反對傳統的圖像描繪，著重發掘個人特色與精神性的繪畫風格。二、線條簡約及色彩豐富：極端單純的線條，歸於原始與純樸；「非自然」用色方法，降低對自然色彩的敘述性。三、民俗印記與思鄉情懷：東方的「思鄉情懷」成為西方人的「異鄉情懷」。綜觀梁奕焚強烈的創作力量與永不悔的藝術人生，猶如一場浪漫的樂章、一段美麗的邂逅，彰顯著臺灣現代藝術在世界舞臺上的卓越存在。

關鍵字：一條線素描、李仲生、東方馬諦斯、現代藝術

* 國立臺中教育大學美術學系碩士在職專班生

Abstract

The changes over the course of Japanese colonial period, martial law and the lifting of the control have transformed the way of arts, as well as being deeply influenced by the international stage and political atmosphere at the time.

Born in 1937 in Fenyuan Township of Changhua County, Yi-Fen Liang witnessed the transition of Taiwan from Japanese colonization to a period of martial law during his childhood. His studies at the College of Arts of National Taiwan Normal University have helped him build a solid foundation in traditional painting, which upon his graduation, he was able to accept more international modern views of arts under the tutelage of Zhong-Sheng Li. By age 50, he went to New York and naturally merged in that trend of modern art. He has personally experienced the transformation of social and cultural values in Taiwan, pursued after a painstaking path of art and yet was able to finally integrate in witness with the birth of modern art in the country.

This study aimed to reveal the aesthetic significance of his modern paintings, which conveys both abstractness and concreteness, all with subjective sensitivity and objective rationality, through literature review and in-depth interview. The art style is a fusion of Western modernity and Eastern tradition, as an attempt to illustrate: 1. Unconstrained form of creativity based on simple modern sketches to oppose the traditional art depiction to emphasize on exploring individual characteristics and spirit; 2. Lines of rich colors as a way to return to primitive simplicity with the use of “unnatural” coloring to reduce excessive narratives through natural colors; and 3. Imprint of folk customs for the sense of “homesickness”, where the yearning of “East” emerges from that feeling of “alienation” in the foreign land. Liang’s strong creative power, coupled with his never-regretting artistic life, is like a romantic music piece or a beautiful encounter, showcasing the magnificence of Taiwanese modern art on the world stage.

Keywords: One-line sketch, Zhong-Sheng Li, Oriental Matisse, Modern art

壹、緒論

1895年臺灣受日本殖民後，在日本殖民政策的牽制及壓力下，畫家只能投靠日本官辦之「帝國美術展覽會」(1919-1935)、「臺灣美術展覽會」(1927-1936)及「臺灣總督府美術展覽會」(1938-1943)，才能獲取一線生機；臺灣的新美術運動僅是吸取日本仿效歐美的第二手經驗，名義上雖有西洋的野獸派及立體派引入，卻也被日本官方過濾消失，且受限於美術學院及官辦展覽制約，作品大多以臺灣風景、靜物或人物的寫實寫生為主，較無個人風格發揮空間。¹1945年日本戰敗，國民政府接收臺灣，導致1949年在臺灣全境實施戒嚴，期間政治思想箝制，造成社會封閉，藝術發展受限。1957年創立的「五月畫會」與「東方畫會」，掀起了1960年代臺灣全面性的現代繪畫運動熱潮，²及至1987年解嚴後，社會民風漸開，前衛藝術思潮應運而生。

梁奕焚，1937年出生於彰化縣芬園鄉，幼年時期，見證了臺灣脫離日本殖民，進入戒嚴時期的陰霾。1954年進入臺北師範學校藝術師範科（以下簡稱：北師藝師科）就讀，奠定了紮實的傳統繪畫基礎。1958年，梁奕焚追隨李仲生學畫，被授予現代藝術思想，以反傳統風格體會現代藝術，不斷地努力創作；1987年，梁奕焚以50歲年齡前往美國紐約12年，追逐藝術家的大夢。梁奕焚的作品，蘊含著臺灣早期社會傳統生活的質樸，其色彩強烈、造型簡約，以平面手法呈現簡約又原始的美感。

本研究透過文獻分析及深度訪談，從國際現代美術發展架構，對應臺灣現代繪畫發展，結合梁奕焚內在性格與外在環境，並瞭解其現代繪畫受李仲生繪畫思潮與教學方式之影響，其繪畫創作兼具抽象與具象、主觀感性與客觀理性之美學意涵，而其繪畫風格則兼容西方的現代與東方的傳統。梁奕焚累積60年創作經驗，建構了個人創作的作品形式，為世界所認可與肯定。

一、西方現代藝術潮流

西方繪畫自1870年以法國印象派的起源為中心，採用科學方法分析色彩的外光畫法，形成主流。現代藝術思想推翻了傳統的寫實主義、浪漫主義與裝飾性的繪畫，畫家開始放棄敘事性的寫實技巧，改用藉以表現個性的「暗示性技巧」，掀起20世紀新的藝術思潮。³20世紀初期，現代藝術的「前衛藝術」(Avant-garde Art)範圍，包含表現主義(Expressionism)、立體主義(Cubism)、未來主義(Futurism)、達達主義(Dada)、抽象主義(Abstractism)、抽象表現主義(Abstract Expressionism)、超現實主義(Surrealism)等，各種藝術運動蓬勃發展。⁴在《前衛藝術的轉型》(*The Transformation of the Avant-Garde*)中，

1 謝里法：《日據時代臺灣美術運動史》（臺北：藝術家出版社，1978年），頁74-75。

2 陳樹升：〈現代性的開展(1945～1969)——戰後至70年代以前臺灣現代藝術的發展〉，《臺灣美術》第69期（2007年），頁44-59。

3 曾長生：《臺灣美術評論全集：李仲生卷》（臺北：藝術家出版社，1999年），頁33。

4 Giulio Carlo Argau、Maurizio Fagiolo：《藝術史學的基礎》，曾培、葉劉天增譯（臺北：東大出版社，1992年），頁91-93。

Diana Crane 描述第一次世界大戰 (1914-1918) 結束後，藝術家常以激烈、大膽與實驗性的表現手法來批判舊傳統、舊思維，反映對現實社會不滿的創作型態，持續至二次世界大戰 (1941-1944) 時，前衛藝術因戰爭而中斷。⁵ 二戰後，藝術家在歷經一場戰爭破壞的殘酷與恐懼氛圍中，產生自我意識的延續與治療，開始尋求新的表現方式，以超現實主義作為前衛藝術的開端，例如反自然科學、反透視、反解剖及反自然比例等變革，本質上已經揚棄了西方的傳統繪畫，藝術重心遂由法國巴黎移轉至美國紐約。⁶ 1960 年代，前衛藝術家們重新思考藝術材料和形式，拒絕學術和形式上的藝術品質，以各種的感官知覺跨越媒介、藝術類型，甚至跨越國界的方式進行創作。⁷

現代藝術就本質而言，對傳統理性透視、光線形成的體積明暗與自然色彩的「自然摹仿」，已經被「現代繪畫」強調主觀個性、精神或心靈的自我表現，運用色彩效果、裝飾圖紋、工具及材料的多方面特性，以非合理性、戲劇性、神祕想像、潛意識心理學的超現實表現，反求自我感情與思想的「內在精神」的真實性所取代。⁸

《藝術的故事》(*The Story of Art*) 以現代流派先驅畢卡索 (Pablo Ruiz Picasso) 為「蒲風自然史」繪製的插畫，說明藝術家「看到他所畫」與「畫他所看到」的差異。⁹ 以寫實方式描繪一隻母雞與一群小雞，是「畫他所看到」的表現 (如圖 1)；而另一幅小公雞，以漫畫趣味表現的神態，雖非「形似」，但其「神似」更具有說服力。「看到他所畫」，實則為一種透過主觀情感所表達的真實性，而非對自然描繪的一種視覺的張力 (如圖 2)。



圖 1. 畢卡索，1941-42 年，母雞與小雞，36 × 28cm，蝕刻版畫。E. H. Gombrich：《藝術的故事》，雨云譯（臺北：聯經出版公司，2000 年），頁 26。



圖 2. 畢卡索，1938 年，小公雞，76 × 55cm，炭筆畫紙。E. H. Gombrich：《藝術的故事》，雨云譯（臺北：聯經出版公司，2000 年），頁 27。

5 Diana Crane：《前衛藝術的轉型》，張心龍譯（臺北：遠流出版事業股份有限公司，1996 年），頁 4。

6 同註 3。

7 陳懷恩，〈戰後前衛崛起前傳：前衛兩百年間的美麗宣言與故事〉，<https://artouch.com/art-views/content-62591.html>，2024 年 1 月 9 日下載。

8 劉其偉：《現代繪畫基本理論》（二版）（臺北：雄獅圖書股份有限公司，2003 年），頁 63-66。

9 E. H. Gombrich：《藝術的故事》，雨云譯（臺北：聯經出版公司，2000 年），頁 26-27。

二、臺灣現代繪畫發展

1895 年後，臺灣受日本殖民統治期間，臺灣藝術發展犖犖大者約可謂於 1924 年由日籍水彩畫家石川欽一郎的推動的「七星畫壇」、就讀日本東京美術學校的陳澄波、陳植棋與陳承藩成立的「赤島社」，以及 1934 年，由廖繼春、顏水龍等人成立的「臺陽美術協會」，但最終均因日本發動戰爭而停止。這些熱愛西洋美術的新美術運動團體，多止於西方印象派的外光畫法，以傳統石膏素描及水彩與油畫寫生作品為主，¹⁰ 與當時西方前衛藝術差距甚遠。

日本戰敗後，1947 年由上海來臺的何鐵華籌組「自由中國美術家協會」，發行《新藝術》雜誌，指導現代藝術鑑賞；1950 年配合軍中政工系統，開設「美術研究班」，藉以推動文藝戰鬥氣息；1951 年舉辦臺灣第一個以現代畫為主的「現代畫聯展」，作品以後期印象派風格展現；1952 年創辦「新藝術研究所」，推動西方立體派、野獸派的藝術思想。新藝術運動的發展，於 1951 年任「美術研究班」教務主任黃榮燦，因匪諜案被捕後隔年遭槍決，政治緊張，成員紛紛出國或離開，戰後臺灣新藝術運動終止運作。¹¹ 對「臺灣美術主體性」，倪再沁認為，臺灣百年來具有特殊的歷史、政治背景，臺灣美術在「殖民」、「現代」、「後現代」、「後殖民」、「全球化」的歷史脈絡中發展，臺灣美術發展的震盪也造成臺灣美術豐富、多元、精彩的特色。¹²

1957 年李仲生在臺北「安東畫室」設私人畫室，培養出來的學生成立「東方畫會」，以不具形象的抽象作品舉辦現代繪畫展覽，成為臺灣正式走入「現代繪畫運動」開端。

三、李仲生繪畫思想

李仲生個人創作及所教導之門生作品，沒有抄襲臨摹，沒有相同技巧，係各自創作出個人不同的風格與形式，由此可清晰看出李仲生的前衛藝術教學，一如其繪畫思想宣言，概以：「堅持在繪畫上做現代表現、注意現代世界美術思潮的發展和變遷、要有獨創性、要有現代繪畫的素描基礎」。¹³ 李仲生之作品揉合了佛洛伊德 (Sigmund Freud) 思想與抽象思想，富於精神語言及心理語言的現代前衛作風，其「反傳統」思想與「以精神傳精神」及「尊重個性」教學，對臺灣六〇年代的抽象表現主義風潮具有很大的催生作用。¹⁴ 李仲生融合國際現代藝術思想及超現實表現方式，發展個人獨特風格，孕育出無數年輕學子，被視為「臺灣現代藝術先驅」。

10 同註 1。

11 蕭瓊瑞：《戰後臺灣美術史》（二版）（臺北：藝術家出版社，2013 年）。

12 謝慧青：〈當代藝術中的臺灣意識：從文化全球化與在地觀點看臺灣近二十年的美術發展〉，《美育雙月刊》第 175 期（2010 年），頁 62-72。

13 梁奕森（執行編輯）：《李仲生與臺灣現代繪畫之發展》（臺中：國立臺灣美術館，2006 年），頁 16。

14 同註 3。

貳、梁奕焚之成長與藝術探索

針對梁奕焚的成長背景與學習藝術的歷程，對繪畫的期待與憧憬，接觸現代藝術並探索自我；50歲時，抱持追逐藝術夢想，前往美國紐約創作，並增廣國際現代藝術視野，將個人藝術創作推至更高遠之境界，做一論述。

一、成長背景

梁奕焚出生於1937年，地處彰化縣芬園鄉，位於八卦山脈上的中崙村，是非常偏僻的小地方。1944年，梁奕焚七歲，他和四歲的弟弟同時生病，母親帶著兄弟倆就醫，回程遇上美軍飛機空襲，三人幸運躲過一劫。1945年，二戰結束，國民政府接收臺灣，梁奕焚搬遷至臺中就讀國小，每天放學後，光著腳丫到附近水井挑水，生活雖然艱辛，但成績也是名列前茅。梁奕焚以優異成績考取省立彰化工業職業學校初級部，每天搭車往返臺中及彰化，但因家境太差，梁奕焚只得利用假日及寒暑假撿拾資源回收，賣力打拼生活，貼補家用，以致每學期成績都在留級邊緣，靠著補考過關。1953年，初工畢業，跟著母親到臺北，因身材瘦小，很難找到工作，流浪了一年。隔年，考上北師藝師科，懵懵懂懂地走上藝術這條路。

二、考上北師藝師科

1954年，梁奕焚以公費生考進北師藝師科，班導師周瑛是出了名的嚴格老師，曾有學生第一堂課就被當場撕掉作業，責備說：「我要你恨我三年，然後感謝我一輩子」！¹⁵像是部隊士官長訓練新兵一般的嚴格。對於沒畫過素描的梁奕焚來說，壓力極大。只能每天利用同學們午休的時間，對著石膏模型畫起素描。升上二年級後，梁奕焚的炭筆畫已練就又快又準，周瑛老師看到後，對梁奕焚的素描作品極度肯定。周瑛被同學公認是認真而嚴格的好老師，尤其對自己班上學生要求特別嚴格，其班上同學往往人才輩出。¹⁶

三年級學長蕭明賢，是學校老師眼中不受教的天才學生，在傳統教育體制下是離經叛道的學生。蕭明賢畢業前夕，給了梁奕焚建議：「到臺中去找李仲生老師，想走藝術這條路，只有李老師可以指導你」。¹⁷

三、與李仲生相遇

1957年，梁奕焚北師藝師科畢業後，對於探索藝術始終沒有放棄。隔年，終於如願

15 廖新田：《痕紋·印紀·周瑛》（臺中：國立臺灣美術館，2018年），頁80。

16 黃冬富：〈戰後初期的台北師範藝師科（1947-1963年）〉，《美育雙月刊》第168期（2009年），頁75-89。

17 林明德（編）：《臺灣畫家梁奕焚》（臺中：晨星出版社，2014年），頁50。

以償，在彰化火車站旁一家旅社的咖啡館見到李仲生。¹⁸ 梁奕焚把準備好的素描作品拿給李仲生看，這幾張素描作品是幾位老師認為水準之上的藝術創作，但李仲生只看一眼，當下就否定了這些作品。梁奕焚內心受到相當大的衝擊，卻也符合他潛藏已久對藝術創作的憂慮，收起畫，他堅持要跟李仲生學畫。李仲生搖了搖頭，認為當小學老師太窮了，材料不便宜、時間花得長，會不會成功也不一定，不需要在這裡浪費生命。¹⁹ 梁奕焚下定決心要跟李仲生學畫，就此踏上了學習現代繪畫之路。

雖說是一對一地習畫，但李仲生從不教導學生，也不指導學生如何畫畫，更不干涉學生，這與李仲生在日本留學的老師藤田嗣治有關。藤田嗣治在法國巴黎期間，是巴黎畫派代表人物之一，藤田的藝術觀點和教學，反對傳統學院式沒有創意只會模仿的教育方式，喜歡用反向性的教學方式，而這種反學院式的教法，對李仲生日後影響深遠。²⁰

梁奕焚回憶起和李仲生學畫的過程，用語很簡單：「就這樣畫」、「認真畫」，聽久了，總覺得空洞又不實際。李仲生這一段時間也沒有教什麼，他只是要求你如何把自己表達出來，既抽象也很難理解。

直至最後的學習階段，李仲生告訴梁奕焚說：「你是畫大畫的，你的畫造型優美，有優良的法蘭西傳統，到巴黎都會轟動的」。李仲生希望梁奕焚將來有寫到習畫的這一段，一定要寫「從李仲生教授，研究現代藝術」，並且很自信地說，「如果把跟李仲生習畫的這一段歲月拿掉，就絕對不會是梁奕焚了」。²¹ 1963年，梁奕焚27歲時結束了與李仲生六年的繪畫學習，在梁奕焚藝術的創作生涯路上，體會傳統與現代合一，超越時空又能把握當下的創造造型美學，李仲生是真正改變梁奕焚一生最重要的貴人。

梁奕焚整理了李仲生的思想，對李仲生的知遇之恩，銘感於心，寫到：

很感謝李老師，讓我在五十歲那年，去到紐約 SOHO，看到五花八門的當代藝術，心理非常篤定不慌亂，不追隨流行，而能堅守過去李老師指導下獲得自己的形式和經驗，讓我能夠在短短的四年內，就在 SOHO 找到立足點，也獲得了畫廊的肯定，和收藏家的支持，懷念的李老師，謝謝李老師。²²

臺灣在變動的 20 世紀中葉，突破傳統保守的的社會文化，帶動現代繪畫的興起，實源於自大陸來臺留學日本的李仲生。²³ 李仲生以私塾方式開班授課，有系統地將西方現代

18 同註 13。

19 張燕琪（策展）：《看與不看，想與非想》（臺東：臺東縣政府，2013年），頁 25。

20 陶文岳：〈凝視空間記憶——從李仲生影響下的臺灣現代藝術現象談起〉，載於蔡昭儀：《藝時代崛起——李仲生與臺灣現代藝術發展》（臺中：藝術家出版社，2019年），頁 10。

21 同註 17，頁 56。

22 梁奕焚：《梁奕焚：三十年創作回顧 (1991-2021)》（臺東：臺東縣藝術人文三創協會，2021年），頁 6。

23 蕭勤：〈給青年藝術工作者的信 (13) — 中國藝術今後發展之可能性〉，《藝術家雜誌》，第 106 期

藝術思想融入東方傳統藝術精華，加上臺灣在地文化及重視每位學生的個別發展，其所教導的學生，依自我個性，創作出不同的現代藝術表現形式，而非承襲傳統的臨摹表現。雖有李仲生對西方現代藝術的熱情，但在當時臺灣社會仍屬於守舊派勢力下，現代藝術卻也發展困難。

四、美國紐約圓夢

1987年，梁奕焚以50歲年齡前往美國紐約，追逐藝術家的大夢。在SOHO的嚴酷環境下，梁奕焚以無比勇氣接受嚴酷的考驗，不斷地吸收他人長處，同時也檢驗自己，如此才能作為一個真正的藝術家。這需要極大的決心和信念，也充分展現出他對藝術的熱情和對藝術生涯的堅定承諾，印證了梁奕焚所說：

藝術家如果不來SOHO，就像穆斯林不去麥加、西藏人不去拉薩、天主教徒不去梵諦岡一樣，他們的信仰和熱情就會出現問題。²⁴

參、梁奕焚之藝術創作思想與內涵

梁奕焚之藝術創作思想與內涵，主要可從李仲生現代藝術思維及影響、紐約現代藝術的激盪、東方與西方的藝術融合、傳統與現代的文化交錯等方面來加以解析：

一、李仲生之現代藝術思維及影響

李仲生認為，後期印象派興起後，畫家開始放棄對自然界事物的說明性、敘事性的寫實，改以可表現自我個性的暗示性技巧，尤其達達派和超現實派出現後，更創造出「心理的語言」和「精神的語言」等反傳統的繪畫語言，不是用「肉眼」可以看到，只能用「心眼」來領悟欣賞繪畫語言。²⁵李仲生於〈梁奕焚的藝術〉指出，梁奕焚的創作擷取了中國傳統繪畫或民間藝術，而以純粹東方哲學思想作畫。²⁶所以從現代世界美術思潮的角度來看，應屬於廣義的現代繪畫。梁奕焚所新創的，只用黑、白、灰等無色的女人裸體畫，不寫實與極度單純化，仍然保留著原始與古拙的東方哲學性。梁奕焚之現代藝術創作，熟悉國際藝術的趨勢，融入對鄉土的記憶，運用簡單線條與豐富色彩，以及多元又多樣的媒材與技巧，與李仲生所謂的現代繪畫思想的四大要素，緊密結合。

李仲生作品《No.50》與梁奕焚1989年作品《貓臥婦》，兩者簡潔線條與平面色彩運

(1984年)，頁43。

²⁴ 同註17，頁195。

²⁵ 同註3。

²⁶ 李仲生：〈梁奕焚的藝術〉，《民生報》第7版（1979年10月29日）。

用方式，有著傳承之感（如圖3、圖4）。



圖 3. 李仲生，No.50，52.2×72.6cm，油彩、畫布（年份不詳）。曾長生：《臺灣美術評論全集李仲生卷》（臺北市：藝術家出版社，1999年），頁 43。



圖 4. 梁奕焚，1989，貓臥婦，油彩、畫布（尺寸不詳）。梁奕焚：《梁奕焚》（畫冊）（臺中：金石藝廊，1992年），頁 31。

二、紐約現代藝術的激盪

二戰後的 1950 年代，全世界畫家追隨美國紐約的抽象表現主義；但當 1960 年代普普藝術興起，其他如歐普藝術 (Optical Art)、極限藝術 (Minimal Art)、觀念藝術 (Conceptual Art)、超寫實主義 (Hyperrealism) 等，也跟隨新藝術潮流而來。²⁷ 梁奕焚剛到紐約的前一、兩年，每天看畫展、逛畫廊、跑博物館，感受到所有新式的畫風，把自己融入在整個現代藝術的環境之中，放眼所及，呈現在眼前的新表現、新意象、塗鴉、醜藝術，對梁奕焚來說，並不陌生，且認為都是已過時的產物。

梁奕焚在紐約見證成功的兩位塗鴉藝術家，一位就是哈林 (Keith Haring)，另一位就是巴斯奇亞 (Jean-Michel Basquiat)。²⁸ 從這兩位藝術家的作品中，看到的是反傳統、反邏輯、反色彩、反敘事性的一種純粹藝術的表現。例如，哈林將人物以「擬物化」的卡通簡筆形式表現關懷社會議題（如同性戀、反核武、反南非種族隔離）與諷刺社會弊病等，深具圖騰式特質（如圖 5、圖 6）。²⁹

²⁷ 梁奕焚：〈畫家的另一枝筆——英雄造時勢〉，《新象藝訊週刊》第 88 期（1981 年 11 月 1-11 日），頁 20。

²⁸ 筆者採訪，2020 年 2 月 20 日。

²⁹ 周鴻祥：〈塗鴉藝術創作觀念之探討〉，《藝術學報》第 78 期（2006 年 4 月），頁 57-78。



圖 5. 凱斯·哈林，1986，〈安迪老鼠〉(Andy Mouse)，96.5x96.5cm，絹印。國立歷史博物館：〈普普·塗鴉凱斯哈林特展網頁文宣〉(2016)。https://event.culture.tw/mocweb/reg/-NMH/ExhibitionDetail.init.ctr?actId=00799，2023年9月1日下載。



圖 6. 凱斯·哈林，1990，〈閃耀嬰兒〉(Radiant Baby)，53.5x63.5cm，絹印。國立歷史博物館：〈普普·塗鴉凱斯哈林特展網頁文宣〉(2016)。https://event.culture.tw/mocweb/re-g/NMH/ExhibitionDetail.init.ctr?actId=00799，2023年9月1日下載。

而巴斯奇亞的作品則以密碼式符號及幽默字句，用非洲鮮明圖像來表現，涵蓋生活素材、人文關懷，反映有色人種平等及理想的追求，常以「SAMO」簽名代表其分身（如圖 7、圖 8）。³⁰



圖 7. 巴斯奇亞，塗鴉作品 1。黃其安：〈拍賣聚光燈：尚·米榭·巴斯奇亞〉，《藝術收藏 + 設計》第 117 期（2017 年 6 月）。https://www.artist-magazine.com/edcontent_d.php?lang=tw&tb=13&id=816，2023 年 9 月 1 日下載。



圖 8. 巴斯奇亞，塗鴉作品 2。黃其安：〈拍賣聚光燈：尚·米榭·巴斯奇亞〉，《藝術收藏 + 設計》第 117 期（2017 年 6 月）。https://www.artist-magazine.com/edcontent_d.php?lang=tw&tb=13&id=816，2023 年 9 月 1 日下載。

30 同註 31。

梁奕焚表示，在紐約 SOHO 期間，被藝術界接受，受到媒體的關愛，就是與李仲生學習六年的時間打下來的基礎。作為一個畫家，需不斷地努力創作，才會使自己的內涵、作品、思考各方面都更有長進。所以對於藝術創作，畫得多、畫得久了，畫面自然就輕鬆了，因為不需要因人設定，不需要討好某些人，所以只要一畫畫，一開始就可以源源不絕。梁奕焚認為，靈感是千錘百煉的結果；有瓶頸是因為你沒有走通。³¹ 如同馬諦斯 (Henri Matisse)、畢卡索、波洛克 (Jackson Pollock)、勞森伯格 (Robert Rauschenberg)、瓊斯 (Jasper Johns)、哈林、巴斯奇亞等人，他們藝術創作的成功，絕大部分都是對藝術理念的堅持和千錘百煉的結果。對於藝術創作，梁奕焚用引用畢卡索的一句話來解釋：「當我要畫畫的時候，我不知道我要畫什麼，當我畫到一半的時候，我不知道結果，當我畫完了畫以後，它還是隨著看的人，他的心情在改變」。³² 舉凡歷史上有名的藝術家，絕對沒有依賴靈感來創作，更沒有因運氣而僥倖成功的。梁奕焚回顧在紐約的創作過程說道：

紐約 SOHO 之對於藝術家，有開闊視野，給你比較和學習的機會，人一旦跳脫了狹隘和固定的思考模式之後，自然會像靈蛇脫了皮一樣，長大很多，境界也會超越很多。³³

三、東方與西方的藝術融合

邁入 21 世紀的地球村，地域和距離早就把藝術傳統及思想屏障打破，並率先在他們的創作上融匯了西方和東方、文明和原始，並完美地呈現了他們各自的藝術風格形式。梁奕焚早期從事版畫及水墨畫，後來從事油畫及多媒材創作，雖然材料不同，但能將中西材料和藝術觀念揉合在一起，兩者兼備，更能融合二者的風格，發揚東西繪畫的優點。

如同梁奕焚在創作現代水墨畫中，運用水墨畫傳統的古老技巧，重視畫面空間的安排，在西畫中也是最新的觀念；而其油畫亦創新風格，從粉筆、蠟筆、油漆、拼貼、多媒材中去尋找新的繪畫語言。

儘管用中國的工具材料，西方人畫不出東方氣息，相對地，東方人也畫不出西方的味道。可是，現代藝術是融合的，近代畫家林風眠、趙無極、張大千、齊白石都有著東方的底蘊、西方的技巧與媒材，所創作出來均是具有東西融合國際觀的作品。³⁴

日本畫家藤田嗣治算是把東西文化融合在一起的畫家，他用西方的形式畫日本畫，藤田嗣治用日本浮世繪的面相筆展出時，畢卡索去看了好幾回，問藤田嗣治這個線條怎麼畫的。西方繪畫從達文西 (Leonardo Da Vinci) 以來，所有的女人膚色都是肉色，

31 筆者採訪，2017 年 12 月 3 日。

32 筆者採訪，2017 年 4 月 1 日。

33 梁奕焚：〈後現代的浪漫與古典——SOHO 十年有感〉，《藝術家雜誌》第 277 期（1998 年 6 月），頁 531。

34 筆者採訪，2018 年 4 月 24 日。

藤田嗣治是潔白的，他的畫布塗上珍珠粉、雲母粉、蛤礪粉，所以很白，然後用面相筆細細的一條線把輪廓勾出來，所以藤田嗣治成名是以白美人成名的，迷倒了所有歐洲人。³⁵

四、傳統與現代的文化交錯

藝術是人類精神面的不斷創造及發現，其本質也是持續不斷地在進行著，藝術創造是永無止境的，猶如一株跨越時空的樹，每一片新生的葉芽、每一個花蕾或果實，都與枝幹一樣，互有關聯性。每個當代藝術的發生，都是依循著它前面的形式傳統而發展出來，不論是直接的承襲或間接的引發，傳統與現代都無法分離。³⁶

20世紀的文學家勞倫斯 (David Herbert Lawrence) 曾說：「每個大陸都有其自己的偉大精神，每個民族也有其地方的特性，那就是家，就是故鄉」。³⁷ 每位藝術家成長過程的鄉土民情滋養，透過藝術的表現，將傳統民俗藝術、地方的特性、民族的精神及性格，更加地深化。

梁奕焚認為自己多年來的繪畫作品能夠成功的兩個原因，第一個是「個性」，第二個是「地方性、民族性」。他認為鄉土藝術，舉凡文人畫藝術、民間彩繪、民俗藝術、民間工藝及宗教藝術等，都代表著本土藝術的根源，而且本土藝術和世界主流藝術是並行並存的，也彼此互有影響。³⁸ 今日的現代，就是明日的傳統。真正的藝術表現及創造，一方面承接過去的藝術傳統，另一方面則創造未來的新藝術傳統。瞭解現代藝術與藝術歷史的淵源，有助於創作的導向，避免盲目的學習及產生歷史錯亂感。³⁹

肆、梁奕焚之創作作品分析

梁奕焚現代藝術的創作，並非從學院出發，而是具有現代的形式及觀念，有紮實的現代藝術素描基礎，保有個人風格及主見的現代藝術。其創作思想是從西方的現代藝術的立體、野獸、表現、機械、達達、抽象及超現實主義之後，回歸東方傳統藝術的研究，並從原始藝術及民間藝術吸取靈感，表現現代精神及作品的原始活力。⁴⁰ 梁奕焚每個階段的作品，均是自然衍化而來，絕不是憑空想像或刻意設計出來的，透過作品的型態，提出反傳統的審美觀念，提示了藝術與現實的不同意義。

藝術生涯 60 多年，梁奕焚強調現代繪畫的重要基因，是原始性；創作絕不是模仿抄

35 筆者採訪，2020年2月20日。

36 〈今日的現代就是明日的傳統，藝術創作負有繼往開來的責任，梁奕焚指出了解藝術歷史有助於掌握創作方向〉，《民生報》第7版（1983年3月21日）。

37 郭繼生：《藝術史與藝術批評》（臺北：書林出版有限公司，1990年），頁320。

38 梁奕焚：〈藝術風格和根源〉，《新象藝訊週刊》第71期（1981年9月6-12日），頁15。

39 同註38。

40 陳小凌：〈不斷向藝術挑戰的梁奕焚〉，《民生報》第7版（1980年3月27日）。

襲，而是主張讓潛意識來引導創作，梁奕焚對於繪畫的創作思維是：

每當面對畫布，提起筆，人就像純真的孩子，無心的走入未來的、不曾到過的花園或荒野一樣，接受不是預設的，未曾想過卻又意外的世界，信手摘取採集，只有欣喜，沒有猶豫。這種心象或意象，就這般的源源不絕，呈現在每一幅畫上。⁴¹

現代藝術形式無法依循前人的步伐，唯有不斷的自我剖析及與勇於嘗試，才能夠開發自我創作風格，其困難度是很高的，也因為這樣的困難，經過不斷的突破及超越，藝術家才會被譽為天才。如同梁奕焚在其藝術宣言中所言：「我要世人從我的作品表現獲取未曾有過的藝術經驗，並在藝術經驗裡得到了全新的東西，為這個世界留下很不一樣的藝術作品」。⁴² 以下對梁奕焚的作品進行探究與分析，並與馬諦斯作品做一比較。

一、梁奕焚作品分析

梁奕焚的藝術創作，可以是心性、靈性或是精神性的靈感來源，也無法用單一的風格或媒材來定義，創作上更結合生活週邊可取得之各項材料，或混合或拼貼。例如，水墨畫是梁奕焚常常做素描練習的，而這些水墨畫作品又經常是他做版畫和蠟染的藍本。水墨、版畫和蠟染三種創作媒材雖有不同，但在技法上，卻互為運用。⁴³ 以下就梁奕焚作品，包含素描、版畫、水墨、蠟染、油畫及混合媒材及立體雕塑等，進行分析。

（一）素描創作

李仲生要求梁奕焚用一條線來描繪東西，一條線如果不夠的話，才用第二條線，如果用第二條線可以描繪，用第三條線就是太多，第二條線才能描好的，只用一條線就太少。從此，梁奕焚習慣了這一條線，它可以是柔美的、流動的，或者是誇張的、迅速的，或者是剛硬的、直線的、構成的，從這一條線慢慢畫出你的個性。所以如果把一條線的素描畫通了，就會觸類旁通，你能夠表達你自己（如圖 9、圖 10）。

41 同註 17，頁 12-13。

42 同註 26，頁 13。

43 陳怡真：〈吳昊、梁奕焚傾向民間藝術〉，《中國時報》第 6 版（1973 年 12 月 8 日）。https://foodculture-nlpi-edu-tw-8080.ers.nlpi.edu.tw/newscgi/ttsnews?@1:410109304:62:::/disk3/ctnewspaper/image/ct1973/12/08/00006.tif:1_753683@@1649760492，2023 年 7 月 15 日下載。



圖 9. 梁奕焚，1992-素描 -1 (尺寸不詳)。梁奕焚：《華人馬諦斯：梁奕焚作品精選》(臺中：洛德藝術畫廊，2018 年)，頁 179。



圖 10. 梁奕焚，1992-素描 -2 (尺寸不詳)。梁奕焚：《華人馬諦斯：梁奕焚作品精選》(臺中：洛德藝術畫廊，2018 年)，頁 180。

(二) 版畫創作

版畫藝術，在中國唐宋年間，因印刷佛像而流傳，但千百年來，卻不見有所進展；但在國外，卻因空前的發展及多種技巧嘗試，表現獨特的美的樣式，成功地發揮在藝術創作上。⁴⁴ 梁奕焚的版畫作品，曾入選巴西聖保羅國際雙年美展、中日美術交換展、第二屆漢城國際版畫雙年展、第四屆英國國際版畫雙年展、第二屆挪威國際版畫雙年展、義大利亞洲藝術家展、第五屆國際迷你圖形版畫競賽等國際級殊榮，其對版畫的喜愛，及其不受國內傳統版畫之束縛，屢屢獲得國際版畫認可及國家級藝術機構收藏。

例如，1983 年《圍兜的女人》凸版版畫作品，以流暢簡約的線條勾勒，在鮮黃色肚兜與背景的襯托下，展現女性飽滿的體態，畫面流露熱情恬靜的感受（如圖 11）。

1984 年《裸女》版畫作品，畫面中人體姿態形成簡單幾何圖形，並以簡潔線條勾勒出優美造型，其大膽純淨的用色，表現出人體的趣味性（如圖 12）。

44 梁奕焚：〈今日美國版畫簡介〉，《臺灣民聲日報》第 7 版（1965 年 4 月 24 日）。[https://das-nlpi.edu-tw.ers.nlpi.edu.tw/handle/6qmfmm](https://das-nlpi.edu.tw.ers.nlpi.edu.tw/handle/6qmfmm)，2023 年 7 月 15 日下載。



圖 11. 梁奕焚，1983 年，圍兜的女人，49.5×47.0cm，版畫。國立臺灣美術館國美典藏資料庫 (2020)。https://ntmofa-collections.ntmofa.gov.tw/GalData.aspx?RNO=MLMAM SMLMAM6MHMY&FROM=5A5O5D5X515Y，2023 年 11 月 15 日下載。



圖 12. 梁奕焚，1984 年，裸女，89.0×119.0cm，版畫。國立臺灣美術館國美典藏資料庫 (1990)。https://ntmofa-collections.ntmofa.gov.tw/GalData.aspx?RNO=MKMSMRML MAM6MHMY&FROM=5A5O5D5X515Y，2023 年 11 月 15 日下載。

(三) 水墨創作

梁奕焚在〈確立當代中國繪畫地位〉中表示，傳統水墨畫家，不能一味地臨摹古人的繪畫形式，也不能只追隨西方人的繪畫形式，片面拿來當作新繪畫的形式。⁴⁵ 現代人失掉了現代精神，只是空架子的藝術表現，失去了自我意識立場，也只能是變成了西方藝術的附庸。

梁奕焚不斷地尋求能更淋漓表達畫意的工具，表達並拓展現代水墨繪畫的領域。梁奕焚的作品，一如其人的率性、灑脫，不重形似，喜用大筆潑墨，讓墨跡淋漓盡致的舒展，形外重新感受另一種意趣（如圖 13、圖 14）。

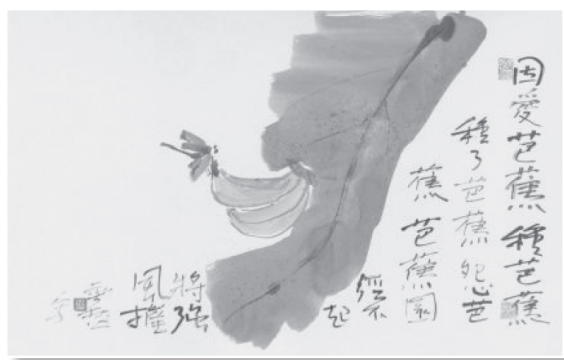


圖 13. 梁奕焚，芭蕉，水墨，25×28cm（年份不詳）。梁奕焚：《華人馬諦斯：梁奕焚作品精選》（臺中：洛德藝術畫廊，2018 年），頁 164。



圖 14. 梁奕焚，魚，水墨，25×28cm（年份不詳）。梁奕焚：《華人馬諦斯：梁奕焚作品精選》（臺中：洛德藝術畫廊，2018 年），頁 167。

45 梁奕焚：〈確立當代中國繪畫地位〉，《臺灣民聲日報》第 7 版（1965 年 2 月 27 日）。https://das-nlpi-edu-tw.ers.nlpi.edu.tw/handle/rrb7j，2023 年 7 月 15 日下載。

(四) 蠟染創作

梁奕焚在北師藝師科求學階段，便已師承周瑛習得蠟染、版畫的基礎操作。⁴⁶ 梁奕焚指出，選擇蠟染為材料，是因為蠟染有水彩的透明、油畫的層次和版畫的趣味，一般的顏料沒有蠟染的亮麗色彩。梁奕焚研究蠟染 20 年，分析出 10 餘種的技巧，形成自然的裂痕，創造出特有的趣味，不僅顯現亮麗顏色，也能留住布的質感（如圖 15、圖 16）。⁴⁷



圖 15. 梁奕焚，1985 年，盛裝，59×63cm，蠟染。張燕琪提供。



圖 16. 梁奕焚，1985 年，少女紫花，62×86cm，蠟染。張燕琪提供。

(五) 油畫及混合媒材創作

梁奕焚認為，「所有材料的限制和陳規，都是用來限制沒有思想和能力的人」。⁴⁸ 所以，梁奕焚畫畫沒有固定一定要使用油畫或壓克力，通常是各種媒材混合著一起創作，這也是梁奕焚創作數量驚人的方式。梁奕焚在藝術的意象表現上，很沉迷於古人《山海經》裡面的奇形怪狀、怪物的描述。延伸出一系列以多媒材方式創作非具象的作品，涵蓋有關自然、動物、宗教、神話、傳統、人物形態等主題（如圖 17）。

2010 年作品《虎姑婆》，畫面中以一隻雙腳站立的老虎身形，戴著頭巾，身披花布，有著童趣可愛的造型。梁奕焚回憶從小怕長大，常常聽到媽媽講虎姑婆、蛇郎君的床邊故事，半夜做惡夢被妖怪追殺而驚醒。佛洛伊德認為，夢是通往潛意識的捷徑，一個人的潛性夢境 (latent content) 會經由轉化過程，在顯性夢境 (manifest content) 中出現，並以各種象徵符號來表現潛在意念。⁴⁹ 梁奕焚的《虎姑婆》作品，意味著從小做夢被嚇大的潛意識表現（如圖 18）。

46 同註 15。

47 〈蠟染畫展技法多鄭善禧彩磁展情趣十足〉，《民生報》第 9 版（1986 年 3 月 17 日）。

48 同註 19，頁 32。

49 林伯賢：〈藝術欣賞的理論基礎（六）：佛洛伊德之精神分析學〉，《藝術欣賞》第 2 卷第 7 期（2006 年 7 月），頁 33-41。



圖 17. 梁奕焚，1988 年，太陽，(尺寸不詳)，畫布，複合媒材。林明德 (編)：《臺灣畫家梁奕焚》(臺中：晨星出版社，2014 年)，頁 204。



圖 18. 梁奕焚，2010 年，虎姑婆，(尺寸不詳)，畫布，油彩。林明德 (編)：《臺灣畫家梁奕焚》(臺中：晨星出版社，2014 年)，頁 263。

梁奕焚於 1988 年的作品《靈異界》，將符號使用在宗教藝術上，對宗教的虔誠和信仰融入藝術，採紅、黑、青、白、黃等五行色彩表現出不同的藝術風格，以探索心靈深層的一種詮釋。這些創作的方式是以廢棄的材料，加上符號的概念所組合而成，需要有具備繪畫及木匠的技術（如圖 19）。

《復刻維納斯》是梁奕焚 2020 年的作品，運用當代的材料和想法，以拼貼方式，將人體的正面與背面，同時呈現在同一個畫面上，具超現實主義的錯位手法與立體派的多視角方式，再畫上顏色和服飾，表現當代流行的風格（如圖 20）。

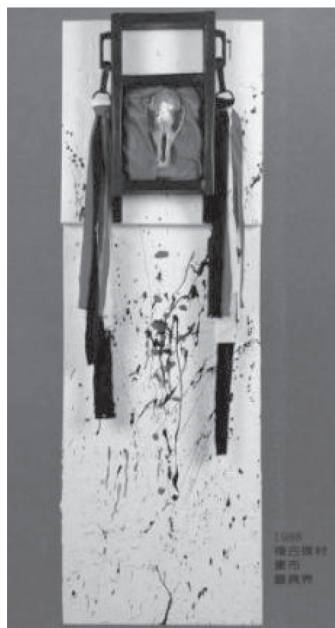


圖 19. 梁奕焚，1988 年，靈異界 (尺寸不詳)，畫布，複合材料。梁奕焚：《畫家思想起》(臺北：毛毛蟲基金會，2000 年)，頁 66。



圖 20. 梁奕焚，2020 年，復刻維納斯，150×150cm，畫布，綜合媒材。梁奕焚：《梁奕焚：三十年創作回顧(1991-2021)》(臺東：臺東縣藝術人文三創協會，2021 年)，頁 72。

1980 年的作品《紅頭巾》，梁奕焚以人物為主體，使用鐵鏟加石膏潑灑打底，畫面顯現出斑駁的效果，再以黑色及黃色等不一的油畫顏料鋪成，作品表現出原始、古樸的歲月痕跡。李仲生認為這種潑灑的自然方式，已經是美國風格（如圖 21、圖 22）。



圖 21. 梁奕焚，1980 年，紅頭巾，51.5 × 44cm。畫布，油彩，石膏。梁奕焚：《梁奕焚》（畫冊）（臺中：金石藝廊，1992 年），頁 11。



圖 22. 梁奕焚，1980 年，作態，63 × 51.5cm。畫布，油彩，石膏。梁奕焚：《梁奕焚》（畫冊）（臺中：金石藝廊，1992 年），頁 13。

1990 年的作品《女體》，梁奕焚以普普藝術的風格，將日常生活與印刷製造的物品與畫家創作理念結合。梁奕焚將剪下衣服布料的裙子、或是明星照片、食品包裝紙袋等生活中材料，裱貼於畫面，再以線條及色彩塊面勾勒，就是當代藝術創作的表現方式（如圖 23、圖 24）。



圖 23. 梁奕焚，1990 年，女體，73 × 53cm，畫布，裱貼，壓克力。梁奕焚：《梁奕焚》（畫冊）（臺中：金石藝廊，1992 年），頁 63。



圖 24. 梁奕焚，1990 年，花衣，80 × 60cm，畫布，壓克力。梁奕焚：《梁奕焚》（畫冊）（臺中：金石藝廊，1992 年），頁 59。

1991 年的作品《裸婦》，梁奕焚將傳統剪紙藝術與木刻版畫二者合一，以黑白反差結合黑底白線條的勾畫，運用在油畫表現，展現東方特色及個人的獨有風格，並略施以顏色及裝飾性花紋而成。梁奕焚表示，黑美人的形成，是因為看到以一條線完成的幾何圖形構成的鐵製窗花，覺得可以和黑白版畫，畫成油畫或壓克力，第一張黑美人就是這樣開始的，後來覺得可以給它穿個紅色、給它穿個綠色，黑美人的創作就不斷產生（如圖 25、圖 26）。



圖 25. 梁奕焚，1991 年，裸婦，121×90cm，畫布，壓克力，油彩。

梁奕焚：《梁奕焚》（畫冊）（臺中：金石藝廊，1992 年），頁 75。



圖 26. 梁奕焚，1991 年，窗前假寐，（尺寸不詳），畫布，油彩。

梁奕焚：《梁奕焚》（畫冊）（臺中：金石藝廊，1992 年），頁 82。

1992 年的作品《富貴女》，梁奕焚這一系列的作品，很多都是因為人在異鄉，懷念過去的生活情境，表達傳統的刺繡。畫面中的人體塗上黑色，然後再加上一些顏色，如同在舊照片加顏色，其實舊照片也是畫出來的；畫面中以短筆觸製造出局部的紋路肌理，如同刺繡的效果（如圖 27、圖 28）。



圖 27. 梁奕焚，1992 年，富貴女，（尺寸不詳），畫布，壓克力，油彩。

梁奕焚：《畫家思想起》（臺北：毛毛蟲基金會，2000 年），頁 116。



圖 28. 梁奕焚，1992 年，繡花布簾，（尺寸不詳），畫布，油彩。

林明德（編）：《臺灣畫家梁奕焚》（臺中：晨星出版社，2014 年），頁 235。

1992 年的作品《下午茶》，是梁奕焚於美國紐約期間，當時遠離家鄉心境繪製的作品。畫面中描寫的是姑姨姐妹淘喝下午茶的場景，其中的家具布局及背景裝飾圖案，有南唐顧閔中所畫的「韓熙載夜宴圖」——描寫文人士大夫階層的真實形象，描繪夜宴賓客的熱鬧場面，並呈現當時生活家具器物。⁵⁰ 呈現出東方形式美，整個畫面的鋪成與顏色的搭配，在美學原理上，以規律和統一方式的創作手法，藉由四位女性不同姿態構成，將東方的民族性題材作為不同的一種詮釋（如圖 29）。

原住民藝術是現代藝術的元素，具最偉大貢獻的畢卡索，因為原住民藝術的影響，創造了立體派《亞維農少女》的經典大作，從此揭開了現代藝術的序幕。梁奕焚 1995 年作品《快樂的獵人》，畫面中以簡潔線條與強而有力的色彩，表現三位原住民獵人，身著傳統服飾，或立或坐，以及生活使用的器物（如圖 30）。



圖 29. 梁奕焚，1992 年，下午茶，291×218cm，畫布，綜合媒材。梁奕焚：《梁奕焚：三十年創作回顧(1991-2021)》（臺東：臺東縣藝術人文三創協會，2021 年），頁 16-17。



圖 30. 梁奕焚，1995 年，快樂的獵人，（尺寸不詳），畫布，壓克力，油彩。梁奕焚：《畫家思想起》（臺北：毛毛蟲基金會，2000 年），頁 132。

1995 年的作品《青春舞曲》，是一幅寬度超過七公尺的巨幅作品，作品以八位女性或坐或立，不同的姿態表現出青春洋溢的形體，呈現內心世界的感動。整張作品以紅色為底，搭配不規則肌理線條，頗有以筆代刀刻畫的漢磚及敦煌壁畫的質感，將古老東方的生活涵養連結到現代的藝術美學表現。作品中的元素，除了人體、樹、鳥，還有花瓶，在比例上大或小，將美感的比例原則，在現代藝術上以不同於傳統透視寫實的重建，以感性的方式來呈現藝術的真實與自然的真實的不同之處（如圖 31）。

50 張美玲：〈悠遊畫境——重彩人物繪畫創作研究〉，《造形藝術學刊》（2016 年 12 月），頁 1-20。
<https://www.airitilibrary.com/Article/Detail?DocID=a0000242-201612-201704060019-201704060019-1-20>，2023 年 11 月 15 日下載。



圖 31. 梁奕焚，1995 年，青春舞曲，213×703cm，畫布，綜合媒材。梁奕焚：《梁奕焚：三十年創作回顧 (1991-2021)》(臺東：臺東縣藝術人文三創協會，2021 年)，頁 18-19。

1996 年的作品《母與子》，這一系列是梁奕焚在美國紐約期間，對家鄉思念的一種鄉愁表現。畫面中出現母親背著小孩，臺灣早期婦女穿著的花布衣，頭上繫著「額帶」，裝飾著刺繡或珠玉。對梁奕焚來說，這是一種懷鄉，歸不得的古早的記憶。西方人看不到，也畫不出來的「異鄉情懷」，所以他們會驚艷並接受（如圖 32、圖 33）。



圖 32. 梁奕焚，1996 年，母與子，(尺寸不詳)，畫布，壓克力，油彩。梁奕焚：《梁奕焚》(畫冊)(臺中：金石藝廊，1992 年)，頁 6。



圖 33. 梁奕焚，1996 年，整容，(尺寸不詳)，畫布，壓克力，油彩。梁奕焚：《畫家思想起》(臺北：毛毛蟲基金會，2000 年)，頁 144。

1996 年的作品《職人的一天》，梁奕焚將兒時的記憶和長輩講故事連結，畫出了這一幅描寫臺灣早年百工的生活。其中有補皮鞋的、修理雨傘的、賣雜貨的，還有沿街叫賣的小販，將過去先民生活超越時空的藝術表達出來。梁奕焚認為，回憶是一件甜美的記憶，而回憶所表達的畫面，卻是一種鄉愁，也是梁奕焚找到發揮舞台的里程碑（如圖 34）。



圖 34. 梁奕焚，1996 年，職人的一天，214×545cm，畫布，綜合媒材。梁奕焚：《梁奕焚：三十年創作回顧 (1991-2021)》(臺東：臺東縣藝術人文三創協會，2021 年)，頁 76-77。

1997 年的作品《悅》，梁奕焚在美國紐約和猶太人老闆說要畫胖女人，老闆嚇一大跳，因為美國人最怕胖，認為低層社會的人才會吃得胖胖的。然中國唐代人物畫家周昉名作「簪花仕女圖」，仕女面貌為「圓臉、蛾眉、長項、削肩，五官用淡墨線勾勒，神情婉約柔美，人物形象顯得豐腴而華貴」；⁵¹ 或是印象派雷諾瓦 (Pierre-Auguste Renoir) 畫中成熟優雅、豐滿氣息的仕女，將人物表現出豐潤而飽滿的形象。梁奕焚將人物以圓潤造型表現，意指東方「圓滿」的思維，在畫展時受到大眾歡迎 (如圖 35、圖 36)。



圖 35. 梁奕焚，1997 年，悅，(尺寸不詳)，畫布，壓克力，油彩。林明德 (編)：《臺灣畫家梁奕焚》(臺中：晨星出版社，2014 年)，頁 253。



圖 36. 梁奕焚，1997 年，紅頭繩，(尺寸不詳)，畫布，壓克力，油彩。梁奕焚：《畫家思想起》(臺北：毛毛蟲基金會，2000 年)，頁 152。

51 謝宜君：〈傳唐畫「簪花仕女圖」衣著、配飾年代考〉，《議藝份子》第 29 期 (2017 年)，頁 1-15。
<https://www.airitilibrary.com/Article/Detail?DocID=15623475-201709-201710120021-201710120021-1-15>，2023 年 11 月 15 日下載。

2000 年的作品《花肚兜》，是梁奕焚用自己的觀點，將黑人雕刻的作品結合臺灣民間的肚兜，表現出一種趣味性；如同克利 (Paul Klee)、馬諦斯、畢卡索等人，從非洲黑人雕刻得到啟發，賦予藝術全新的生命力和形式。2001 年的作品《乩童》，畫面中的乩童是臺灣廟宇常見的民間信仰，如同靈媒將神力附身到人身上，頭帶上寫著「五府千歲」，身上肚兜「代天府」字樣，一手拿著法器，一手以金屬針貫穿臉頰，以展現神威（如圖 37、圖 38）。



圖 37. 梁奕焚，2000 年，花肚兜，（尺寸不詳），畫布，油彩。林明德（編）：《臺灣畫家梁奕焚》（臺中：晨星出版社，2014 年），頁 281。



圖 38. 梁奕焚，2001 年，乩童，（尺寸不詳），畫布，油彩。林明德（編）：《臺灣畫家梁奕焚》（臺中：晨星出版社，2014 年），頁 260。

2012 年的作品《武士》，穿著原住民傳統服飾的獵人和勇士，手持長矛及盾牌，表達原住民的質樸、忠厚、原始、勇敢的性格。繪畫技巧運用超現實的現代表現技巧，在原住民服飾、造型及質感上表現了立體造型，看起來又像是一個紙片人，從視覺上得到不一樣的感受（如圖 39、圖 40）。



圖 39. 梁奕焚，2012 年，武士，91×72.5cm，畫布，綜合媒材。梁奕焚：《梁奕焚：三十年創作回顧 (1991-2021)》（臺東：臺東縣藝術人文三創協會，2021 年），頁 85。

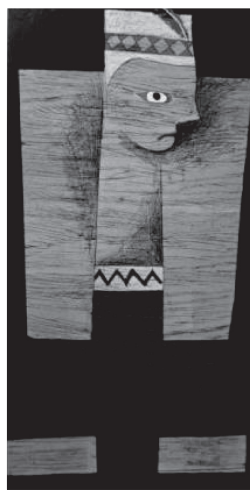


圖 40. 梁奕焚，2020 年，勇士，90×180cm，畫布，綜合媒材。梁奕焚：《梁奕焚：三十年創作回顧 (1991-2021)》（臺東：臺東縣藝術人文三創協會，2021 年），頁 102。

2013 年的作品《青春》，這一系列作品使用具有光澤的壓克力珍珠顏料，運用流行新穎潮流的概念，更具當代的風格。創作前，如美國抽象表現主義波洛克之表現方式，先將顏料無意識地潑點，再遠觀思考，陷入夢幻狀態，腦海隨機出現創作的畫面；或轉動畫布方向，再陷入沉思；有時候不經意甩出的線條，產生愉悅的美感，就隨畫面感覺創作。所以其創作的風格，是隨著思緒及材料不斷創新求變（如圖 41、圖 42）。



圖 41. (左) 梁奕焚，2013 年，青春，(尺寸不詳)，畫布，壓克力，油彩。林明德 (編)：《臺灣畫家梁奕焚》(臺中：晨星出版社，2014 年)，頁 277。



圖 42. (右) 梁奕焚，2013 年，名利双收，300×160cm，畫布，綜合媒材。梁奕焚：《華人馬諦斯：梁奕焚作品精選》(臺中：洛德藝術畫廊，2018 年)，頁 107。

2017 年的作品《花旋音律》，是繼黑美人之後，梁奕焚以金色美人所創作之系列。畫面中，女子頭鑲著花朵的寬邊帽子，一手捧著鮮花，一手拿小提琴，用簡單的線條及純粹的色彩表現出一種悠揚旋律，燦爛花朵，譜出醉人樂章的浪漫情懷。梁奕焚表示，使用金色、銀色的顏料做畫，會讓人沉醉在絢麗色彩結構之中，並把這一份喜悅的感覺分享大眾（如圖 43）。自 15 世紀文藝復興到當今的現代藝術，數理的黃金比例，以及形的反覆、色彩的反覆、造型的反覆，使藝術創造源源不絕。2019 年的作品《聖潔》，畫面中形成的幾何分割，窗子、人體、沙發，以及室內平面的三度空間感覺，即帶來一種優美的、愉悅的畫面構成（如圖 44）。



圖 43. 梁奕焚，2017 年，花旋音律，100×80cm，畫布，壓克力，油彩。梁奕焚：《華人馬諦斯：梁奕焚作品精選》（臺中：洛德藝術畫廊，2018 年），頁 46。



圖 44. 梁奕焚，2019 年，聖潔，150×150cm，畫布，綜合媒材。梁奕焚：《梁奕焚：三十年創作回顧（1991-2021）》（臺東：臺東縣藝術人文三創協會，2021 年），頁 65。

（六）立體雕塑

1994 年的作品《人面怪獸》，為陶加彩的立體作品。陶加彩源自於唐代俑類中的各式加彩俑，這些彩繪陶俑大多以紅陶或灰陶土為胎，經過塑形修飾，入窯燒造，再加飾各色顏料彩繪。梁奕焚以似人非人、似獸非獸，形塑出二者合一的超現實表現手法（如圖 45、圖 46）。



圖 45. 梁奕焚，1994 年，人面怪獸，陶加彩。梁奕焚：《畫家思想起》（臺北：毛毛蟲基金會，2000 年），頁 52。



圖 46. 梁奕焚，1994 年，女頭像，陶加彩。梁奕焚：《畫家思想起》（臺北：毛毛蟲基金會，2000 年），頁 28。

2018 年的作品《正容》，為梁奕焚結合畫作創作新的銅雕製作，以立體作品呈現畫作另一風貌。梁奕焚的銅雕作品，保留原畫作品中所蘊含的情感，將女性的各種風情、姿態、情境，轉化為立體雕塑呈現，與觀賞者產生內心的情感交流，散發靜謐療癒的氛圍（如圖 47）。



（銅雕作品）



（原畫作品）

圖 47. 梁奕焚，2018 年，正容，銅雕，29×25×38cm。梁奕焚：《華人馬諦斯：梁奕焚作品精選》（臺中：洛德藝術畫廊，2018 年），頁 171。

二、梁奕焚與馬諦斯繪畫作品比較

梁奕焚自述：「世人都會因為看到我的作品，而想到馬諦斯，因為我們兩人的用色，超出一般畫家的習慣和想像」。⁵² 另林欽賢在《華人馬諦斯：梁奕焚作品精選》序言寫到：「梁老師無疑是色彩隱喻大師，甚至可以說是智慧的色彩符號製造者」。⁵³ 以下就梁奕焚與馬諦斯繪畫風格做一比較。

（一）線條表現

馬諦斯長期的素描創作，不論鉛筆、鋼筆、炭筆，均表現出線條輕快圓潤，不做明暗的體積，給人簡潔的流動感，偏向客觀理性的描繪。梁奕焚的素描作品，沒有固定的材料，或鉛筆、或鋼筆、或毛筆、或墨水，以簡潔有力及流暢的線條，非寫實的描繪，以自我主觀感性而創作（如圖 48、圖 10）。

⁵² 同註 17，頁 141。

⁵³ 林欽賢：〈序〉，載於梁奕焚：《華人馬諦斯：梁奕焚作品精選》（臺中：洛德藝術畫廊，2018 年），頁 26。



圖 48. 馬諦斯，1935 年，工作室裡的裸體，45 × 61cm，鋼筆。John M. Jacobus, Henri Matisse (New York: Harry N. Abrams, 1983), p. 31。

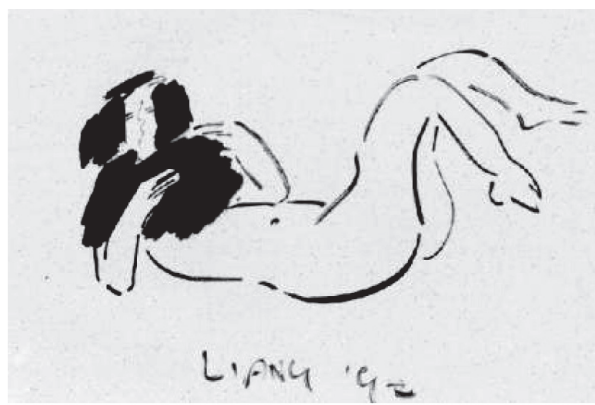


圖 10. 梁奕焚，1997- 素描 -2 (尺寸不詳)。

(二) 色彩運用

馬諦斯於 1908 年創作之《紅色的和諧》，畫面拋棄了傳統學院的透視，簡化細節的平面性，藉由色彩和線條的運用，以大面積的鮮明色彩與簡潔有力輪廓，帶有拙樸的裝飾性意味。梁奕焚在 1991 年的作品《窗前假寐》，充滿東方特色、個人的獨有風格，且佈滿裝飾性花紋。兩者作品皆以簡化的平面，呈現帶有窗戶的空間構圖，其鮮明色彩與簡潔線條，富有裝飾性意味（如圖 49、圖 26）。



圖 49. 馬諦斯，1908 年，紅色的和諧，180 × 220cm，畫布，油彩。Jean-Luc Chalumeau：《當代西方藝術史批評》陳英德、張彌彌譯（臺北：藝術家，2002 年），頁 23。

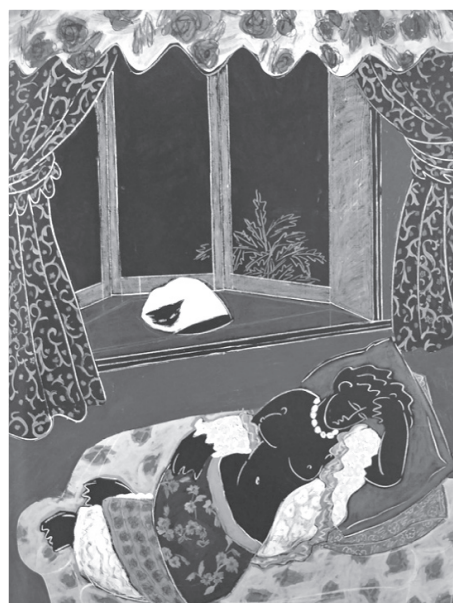


圖 26. 梁奕焚，1991 年，窗前假寐，(尺寸不詳)，畫布，油彩。

(三) 主題表現

馬諦斯於 1910 年的作品《舞蹈》，畫面中五位舞者手拉著手圍成一個圓圈，以簡單構圖、強烈色彩對比與流動感，達到色彩與音樂之間的關聯性。梁奕焚在 1995 年的作品《青春舞曲》，作品以八位女性或坐或立，不同的姿態表現出青春洋溢的形體，呈現內心世界的感動。兩者在人物形體比例上或大或小，姿態各異，不同於傳統透視寫實的重建，均以感性的方式來呈現藝術與自然的真實一面（如圖 50、圖 31）。

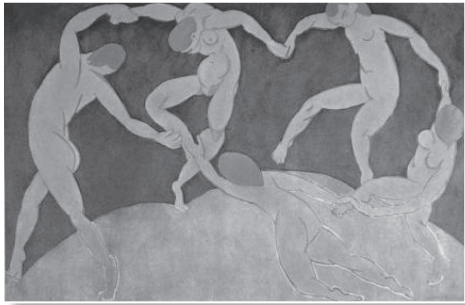


圖 50. 馬諦斯，1910 年，舞蹈，260×391cm，畫布，油彩。John M. Jacbus, Henri Matisse (New York: Harry N. Abrams, 1983), p. 72。



圖 31. 梁奕焚，1995 年，青春舞曲，213x703cm，畫布，綜合媒材。

馬諦斯於 1925-26 年的作品《背景裝飾》，描繪了女性斜倚在有著蔓藤花紋的背景，身旁鑲有裝飾圖案的鏡子、落地的花盆與波斯地毯，畫面主題簡單，增添了更多花紋裝飾性的圖案。梁奕焚以黑美人為主體，表現母與子間的親情，亦有色彩豐富的大量裝飾性花紋（如圖 51、圖 52）。



圖 51. 馬諦斯，1925-26 年，背景裝飾，130×98cm，畫布，油彩。John M. Jacbus, Henri Matisse (New York: Harry N. Abrams, 1983), p. 111。



圖 52. 梁奕焚，2009 年，母與子，（尺寸不詳），畫布，油彩。林明德（編）：《臺灣畫家梁奕焚》（臺中：晨星出版社，2014 年），頁 227。

(四) 畫面構成

馬諦斯於 1907-08 年的作品《濱海嬉遊》與梁奕焚在 1995 年的作品《快樂的獵人》，均表達人物的景象，人物的動態線條表現簡潔而有力量，色彩以單純及平塗的色塊，沒有明暗的體積與透視，均形成視覺上強烈的對比（如圖 53、圖 30）。



圖 53. 馬諦斯，1908 年，有烏龜的沐浴者，179×220cm，畫布，油彩。何恭上：《近代西洋繪畫》（臺北：藝術圖書，1994 年），頁 73。



圖 30. 梁奕焚，1995 年，快樂的獵人，（尺寸不詳），畫布，壓克力，油彩。

馬諦斯於 1952 年的作品《藍色裸者》，其靈感來自收藏的非洲雕刻，創作出原創性剪紙，構成藍色裸體圖案：人物的外形，側身蹲坐，雙腿交錯，利用剪裁形成粗獷又原始的線條，形成既不是繪畫也不是雕塑的新藝術形式。梁奕焚在 1984 年的版畫作品《裸女》，畫面中人體姿態形成簡單幾何圖形，並以簡潔線條勾勒出優美造型，採大膽純淨的用色，表現出人體的趣味性。兩者使用媒材雖不同，但互有異曲同工之妙（如圖 54、圖 12）。



圖 54. 馬諦斯，1952 年，藍色裸者，106.3×78cm，剪紙。TRiCERA ART：〈亨利·馬諦斯：被稱為色彩魔術師的畫家徹底解說〉（2023 年 5 月 19 日），<https://www.tricera.net/zh-CHT/artclip/blog912>，2023 年 11 月 15 日下載。



圖 12. 梁奕焚，1984 年，裸女，89×119cm，版畫。

(五) 立體表現

馬諦斯於 1929 年的雕塑作品《斜倚裸體 3》，粗獷線條與塊面表現，不刻意表現寫實的細膩度，反而帶給人流暢的律動感。梁奕焚在 2018 年的作品《正容》，為梁奕焚以立體作品呈現原畫作品另一風貌的銅雕作品，其保留原畫中所蘊含的情感，轉化為立體雕塑呈現。兩者雕塑作品的形體雖不同，卻有著相同的韻味（如圖 55、圖 47）。



圖 55. 馬諦斯，1929 年，斜倚裸體 3，高 20cm，青銅。
John M. Jacobus, Henri Matisse (New York: Harry N. Abrams, 1983), p. 19。



圖 47. 梁奕焚，2018 年，正容，29×25×38cm，銅雕。

對於梁奕焚與馬諦斯的作品，以現代藝術觀點，馬諦斯反對學院式的教條、印象主義、對自然的複製，強調發揮自我創造活力，其受黑人雕刻原始藝術與東方文化藝術影響，而刻畫出簡單純樸的色調，活潑有力的線條及明亮的色彩，一種對生命律動的內在精神的表現；而梁奕焚的創作思想也是反對學院式教條、自然模仿，其具有前衛的風格、傳統的造型、純粹的線條與豐富的色彩，同時探索不同的創作媒材，從西方的現代藝術思想出發，回歸東方古老藝術傳統的研究，並從原始藝術及民間藝術吸取靈感，表現現代精神及原始活力。兩者皆各自創造出自己獨特的風格。

伍、結論

梁奕焚累積 60 多年的創作經驗，其作品形式以二度空間及東西融合風格的創作思想、內涵，具有前衛的風格、傳統的造型、純粹的線條與豐富的色彩；在不同的年代，探索不同的創作媒材與題材，梁奕焚自詡「創作的靈感，源源不絕」。

一、不受拘束的創作形式

梁奕焚受李仲生現代繪畫思潮之影響，反對傳統的圖像描繪，著重發掘個人特色與精神性的繪畫風格。梁奕焚赴美國紐約期間，躋身國際現代藝術潮流，並反思臺灣不同文化背景，其繪畫風格體現西方現代與東方傳統的創新繪畫理念。梁奕焚認為，創造才是藝術家的本質，不論版畫、水墨、蠟染、油畫、雕塑、多媒材的創作形式，創作力旺盛，作品數量驚人，其部分作品亦為國家藝術機構典藏，以及藝術市場拍賣會所青睞。

二、線條簡約及色彩豐富

李仲生要求梁奕焚透過一條線的素描訓練，去發現自身的個性，極端單純的意思並不是少，而是要恰到好處。這個恰到好處，意涵著凡德羅 (Ludwig Mies van der Rohe) 建築師提出的「Less is More」，就是「少即是多」概念，後來被運用在極簡主義的風格，例如：日本的「斷捨離」，斷絕、捨去、脫離的簡單生活方式；戰國時代「登徒子好色賦」中，對面貌姣好女子形容「增之一分則太長，減之一分則太短，著粉則太白，施朱則太赤」；梁實秋欣賞鳥的「減一分則太瘦、增一分則太肥，那樣地穠纖合度」；以及藤田嗣治用面相筆把白美人用一條線勾勒輪廓，迷倒了歐洲人。梁奕焚將版畫純粹性的線條運用於黑美人作品上，在紐約造成轟動。另梁奕焚「非自然」用色方法降低對自然色彩的敘述性，以二度平面平塗色彩，結合裝飾性圖案。綜觀梁奕焚之作品中的線條靈活，運用在色彩與色彩之間的虛實關係，蘊含豐富而有一致調性的和諧，兼具主觀感性與客觀理性之思維。

三、民俗印記與思鄉情懷

梁奕焚強調，其持續創作的根源是「個性」及「生長的地方性、民族性」。在自己的鄉土民俗、宗教信仰的沃土裡成長茁壯，都是長年在國外對故土「思鄉情懷」的東方味道，而這些造型與色彩形塑出個人特殊繪畫風格的藝術表現，成為西方人的「異鄉情懷」，被全世界所認識和肯定，這是有心嚮往成為國際風格或國際級大師並經的路途。

20世紀的畢卡索不斷地推動著藝術革命，馬諦斯擺脫傳統形式而表現對色彩的熱情。凝視梁奕焚的每一幅創作的作品，如同魔術般的色彩，不斷地激盪出強烈的創作力量，與永不悔的藝術人生，猶如一場浪漫的樂章、一段美麗的邂逅。臺灣以現代繪畫創作為本質的畫家，梁奕焚的成就在國際現代藝術舞台上是值得肯定的。

參考文獻

- Diana Crane：《前衛藝術的轉型》，張心龍譯（臺北：遠流出版事業股份有限公司，1996年）。
- E. H. Gombrich：《藝術的故事》，雨云譯（臺北：聯經出版公司，2000年）。
- Giulio Carlo Argau、Maurizio Fagiolo：《藝術史學的基礎》，曾培、葉劉天增譯（臺北：東大出版社，1992年）。
- John M. Jacobus, Henri Matisse (New York: Harry N. Abrams, 1983).
- Jean-Luc Chalumeau：《當代西方藝術史批評》，陳英德、張彌彌譯（臺北：藝術家，2002年）。
- TRiCERA ART。〈亨利·馬蒂斯：被稱為色彩魔術師的畫家徹底解說〉（2023年5月19日）。<https://www.tricera.net/zh-CHT/artclip/blog912>，2023年11月15日下載。
- 〈今日的現代就是明日的傳統，藝術創作負有繼往開來的責任，梁奕焚指出了解藝術歷史有助於掌握創作方向〉，《民生報》第7版（1983年3月21日）。
- 李仲生：〈梁奕焚的藝術〉，《民生報》第7版（1979年10月29日）。
- 何恭上：《近代西洋繪畫》（臺北：藝術圖書，1994年）。
- 周鴻祥：〈塗鴉藝術創作觀念之探討〉，《藝術學報》第78期（2006年4月），頁57-78。
- 林伯賢：〈藝術欣賞的理論基礎（六）：佛洛伊德之精神分析學〉，《藝術欣賞》第2卷第7期（2006年7月），頁33-41。
- 林明德（編）：《臺灣畫家梁奕焚》（臺中：晨星出版社，2014年）。
- 林欽賢：〈序〉，載於梁奕焚：《華人馬諦斯：梁奕焚作品精選》（臺中：洛德藝術畫廊，2018年）。
- 張美玲：〈悠遊畫境—重彩人物繪畫創作研究〉，《造形藝術學刊》（2016年12月），頁1-20。<https://www.airitilibrary.com/Article/Detail?DocID=a0000242-201612-201704060019-201704060019-1-20>，2023年11月15日下載。
- 張燕琪（策展）：《看與不看，想與非想》（臺東：臺東縣政府，2013年）。
- 梁奕森（執行編輯）：《李仲生與臺灣現代繪畫之發展》（臺中：國立臺灣美術館，2006年）。
- 梁奕焚：〈今日美國版畫簡介〉，《臺灣民聲日報》第7版（1965年4月24日）。<https://das-nlpi-edu-tw.ers.nlpi.edu.tw/handle/6qmf>，2023年7月15日下載。
- 梁奕焚：〈後現代的浪漫與古典典古 SOHO 十年有感〉，《藝術家雜誌》第277期（1998年6月）。
- 梁奕焚：〈畫家的另一枝筆筆枝筆古 SOHO 十年有感〉，《藝術家雜誌》第88期（1981年11月1-11日）。

- 梁奕焚：〈確立當代中國繪畫地位〉，《臺灣民聲日報》第7版（1965年2月27日）。
<https://das-nlpi-edu-tw.ers.nlpi.edu.tw/handle/rrb7j>，2023年7月15日下載。
- 梁奕焚：〈藝術風格和根源〉，《新象藝訊週刊》第71期（1981年9月6-12日）。
- 梁奕焚：《梁奕焚：三十年創作回顧(1991-2021)》（臺東：臺東縣藝術人文三創協會，2021年）。
- 梁奕焚：《梁奕焚》（畫冊）（臺中：金石藝廊，1992年）。
- 梁奕焚：《梁奕焚》（畫冊）（臺中：金石藝廊，1997年）。
- 梁奕焚：《畫家思想起》（臺北：毛毛蟲基金會，2000年）。
- 梁奕焚：《華人馬諦斯：梁奕焚作品精選》（臺中：洛德藝術畫廊，2018年）。
- 郭繼生：《藝術史與藝術批評》（臺北：書林出版有限公司，1990年）。
- 陳小凌：〈不斷向藝術挑戰的梁奕焚〉，《民生報》第7版（1980年3月27日）。
- 陳怡真：〈吳昊、梁奕焚傾向民間藝術〉，《中國時報》第6版（1973年12月8日）。
https://foodculture-nlpi-edu-tw-8080.ers.nlpi.edu.tw/newscgi/ttsnews?@1:410109304:62:::/disk3/ctnewspaper/image/ct1973/12/08/00006.tif:1_753683@@1649760492，2023年7月15日下載。
- 陳樹升：〈現代性的開展(1945～1969)——戰後至70年代以前臺灣現代藝術的發展〉，《臺灣美術》第69期（2007年），頁44-59。
- 陳懷恩：〈戰後前衛崛起前傳：前衛兩百年間的美麗宣言與故事〉，<https://artouch.com/art-views/content-62591.html>，2024年1月9日下載。
- 陶文岳：〈凝視空間記憶——從李仲生影響下的臺灣現代藝術現象談起〉，載於蔡昭儀：《藝時代崛起——李仲生與臺灣現代藝術發展》（臺中：藝術家出版社，2019年），頁10。
- 曾長生：《臺灣美術評論全集：李仲生卷》（臺北：藝術家出版社，1999年）。
- 黃冬富：〈戰後初期的台北師範藝師科（1947-1963年）〉，《美育雙月刊》第168期（2009年），頁75-89。
- 黃其安：〈拍賣聚光燈：尙·米榭·巴斯奇亞〉。《藝術收藏+設計》第117期（2017年6月）。
https://www.artist-magazine.com/edcontent_d.php?lang=tw&tb=13&id=816，2023年9月1日下載。
- 廖新田：《痕紋·印紀·周瑛》（臺中：國立臺灣美術館，2018年）。
- 劉其偉：《現代繪畫基本理論》（二版）（臺北：雄獅圖書股份有限公司，2003年）。
- 蕭勤：〈給青年藝術工作者的信(13)——中國藝術今後發展之可能性〉，《藝術家雜誌》第106期（1984年），頁43。
- 蕭瓊瑞：《戰後臺灣美術史》（二版）（臺北：藝術家出版社，2013年）。
- 謝里法：《日據時代臺灣美術運動史》（臺北：藝術家出版社，1978年）。

謝宜君：〈傳唐畫「簪花仕女圖」衣著、配飾年代考〉，《議藝份子》第 29 期（2017 年），頁 1-15。https://www.airitilibrary.com/Article/Detail?DocID=15623475-201709-201710120021-201710120021-1-15，2023 年 11 月 15 日下載。

謝慧青：〈當代藝術中的臺灣意識：從文化全球化與在地觀點看臺灣近二十年的美術發展〉，《美育雙月刊》第 175 期（2010 年），頁 62-72。

〈蠟染畫展技法多鄭善禧彩磁展情趣十足〉，《民生報》第 9 版（1986 年 3 月 17 日）。

國立故宮博物院典藏資料檢索系統：〈灰陶加彩仕女俑〉。https://digitalarchive.npm.gov.tw/Antique/Content?uid=2628&Dept=U，2023 年 11 月 15 日下載

國立歷史博物館：〈普普·塗鴉凱斯哈林特展網頁文宣〉(2016)。https://event.culture.tw/mocweb/reg/NMH/ExhibitionDetail.init.ctr?actId=00799，2023 年 9 月 1 日下載。

國立臺灣美術館國美典藏資料庫(2020)〈梁奕焚，1983 年，圍兜的女人，版畫〉。https://ntmofa-collections.ntmofa.gov.tw/GalData.aspx?RNO=MLMAMSMLMAM6MHMY&FROM=5A5O5D5X515Y，2023 年 11 月 15 日下載。

國立臺灣美術館國美典藏資料庫(1990)。〈梁奕焚，1984 年，裸女，版畫〉。https://ntmofa-collections.ntmofa.gov.tw/GalData.aspx?RNO=MKMSMRMLMAM6MHMY&FROM=5A5O5D5X515Y，2023 年 11 月 15 日下載。