



2.

以抽象表現譜寫現代前衛

日治而至戰後初期，臺灣藝術主流從「新美術」轉向「新藝術」，原強調寫生素描的自然寫實主義再融入印象主義風格，轉向媒材實驗或東西方觀念形式融合的現代畫。南臺灣的現代畫卻不遵循此路線，「南臺灣現代畫」強調以臺南為核心的臺灣主體性，貼近日常，取材自生活所見所感的事物情調，再轉化成藝術創作。此階段的曾培堯是從日常生活、自我反思的心靈精神出發，1955年至1961年轉以抽象表現的方式譜寫屬於他的、也是屬於南臺灣的現代前衛。



【本頁圖】

曾培堯與作品〈天人合一〉合影。

【左頁圖】

曾培堯，〈渴仰〉（局部），1960，
油彩、油蠟筆、紙板，120×90cm。

美術館
Museum of Fine Arts

南臺灣的現代畫風潮

藉由「臺展」、「府展」等官方展覽的舉辦，臺灣美術在日治時期，隨著日本內地對「摩登」(modern)的追崇，而進入到「現代化」的第一階段，在臺灣美術史上稱「新美術時期」。二次大戰日本戰敗，

何鐵華的水墨作品〈春景〉。



其政權離開臺灣，國民政府之臺灣行政長官公署（後改組為「臺灣省政府」）乃仿照日本時期之官辦展覽模式，於1946年舉辦第1屆「省展」，每年舉辦一次，成為戰後初期臺灣美術最具主流權威的展覽。審查委員之組成以在日治時期原已在臺灣藝壇占有一席之地之臺陽美協會員為主，入選展覽之作品延續日治時期「臺展」、「府展」之藝術形態，強調寫生素描之自然寫實主義(Natural Realism)，再融入西方印象主義(Impressionism)前後風格所形成的「外光主義」(Pleinairism)。

與此同時，戰後初期的臺灣藝壇，另有一股「新藝術」運動崛起。原為上海《美術雜誌》主編的何鐵華，曾在香港創設「廿世紀社」。戰後隨國民政府來臺，於1950年恢復廿世紀社於臺北，亦將《美術雜誌》改名《新藝術》雜誌復刊，籌組「自由中國美術作家協進會」，1952年更進一步創設「新藝術研究所」(1952-1959)。藉由一連串組織的建立、雜誌的發行、展覽的舉辦、課程的教授，大力鼓吹新的、前衛的新藝術運動。與何鐵華並肩共同積極推動新藝術運動者，



【左圖】
《新藝術》第一卷第2期之封面。何鐵華、李仲生等人都在該雜誌執筆發表文章。

【右圖】
設在臺北市建國南路的「新藝術研究所」。

尚有李仲生。李仲生早在1950年與黃榮燦、劉獅、朱德群、林聖揚等人合組「美術研究班」，教授「美術概論」，傳播西方藝術理論思想；後於1952年成立之新藝術研究所則是以函授教畫的方式，負責傳授現代藝術理論課程，前後學員遍布全臺達千人以上。同時也執筆《新藝術》雜誌，1950至1955年之近六年期間，更以「美術總論」、「歐美藝壇介紹」、「日本藝壇介紹」、「國內展覽」及「畫家評介」等不同主題發表大量文字於報章雜誌。不僅於此，李仲生於1951年在臺北市安東街成立了私人畫室，臺灣美術現代畫運動主力之一的「東方畫會」成員，即大多出於安東街畫室，可謂李仲生乃為臺灣美術之進入第二階段「現代化」，逐步醞釀未來迸發的基礎。

然而，作為南臺灣藝術領航者角色的南美會，在會長郭柏川的帶領下並沒有亦步亦趨地跟隨新藝術所催生的「現代畫」發展。郭柏川留日時期，以粗獷、強而有力而厚實的筆觸為特色，東京美術學校畢業後，1933年至「二科會」創始會員梅原龍三郎處習畫，二科會成員反對當時

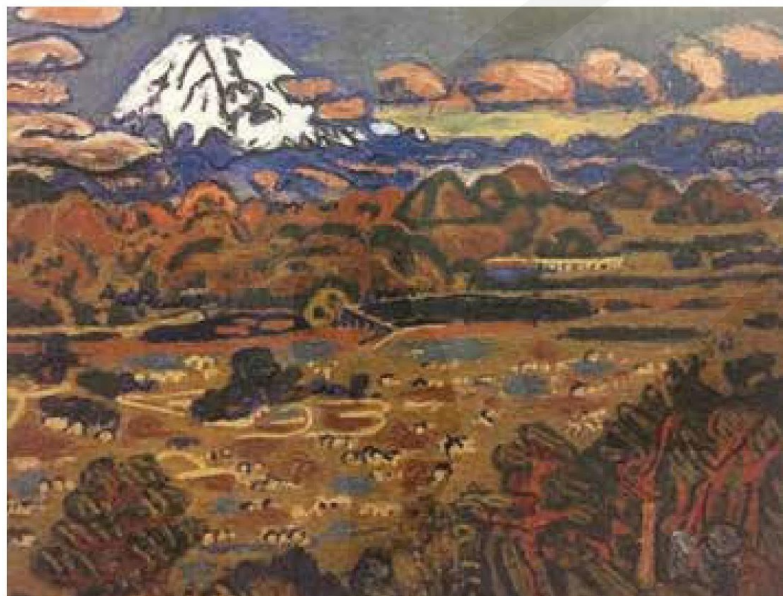
日本官方學派的權威作風，而以「不論任何流派，尊重新的價值，捍衛創作者的創作自由」為宗旨，郭柏川在此受到強調藝術新價值及創作自由的啟發；1937年郭柏川伴隨梅原前往滿州國寫生，受其在「和紙」上創作油畫的影響，後於北平時期加入中國元素的材料，使用毛筆以油彩在「宣紙」上作畫，展現色澤清新明亮的效果，而金石蓋印式的簽名，則傳達出中國藝術的意象。經過多次伴隨梅原出遊寫生（1939至1943年，共六次），耳濡目染之餘也受其潛移默化，源於20世紀初法國「野獸派」（法語：Les Fauves）的馬諦斯（Henri Matisse）、盧奧（Georges Rouault），其純色平塗，以及帶有圖案裝飾意味的原始主義，經由梅原

【上圖】

梅原龍三郎，〈富士山圖〉，
1956，油彩、畫布，
尺寸未詳。

【下圖】

馬諦斯，〈西班牙式的靜物〉，
1910-1911，油彩、畫布，
89×116cm，
聖彼得堡艾米塔吉博物館典藏。



龍三郎現身說法式的創作而充分展現。

1948年返回臺南養病而開啟臺南時期的郭柏川，1952年創建臺南美術研究會並擔任會長，以其會長的影響力，承自梅原不依附主流而具獨創前衛的精神，再擴大影響南美會的眾多成員，使當時「南臺灣現代畫」有別於北臺灣主流而自成體系，造成藝術表現上明顯的南北差異。南臺灣現代畫強調以臺南為核心的臺灣主體性，貼近日常，取材自生活所見所感的事物情調，再轉化成藝術創作。仍然強調素描基礎，郭柏川曾說明：「也許有人以為抽象畫家不需要素描的基礎，那是錯覺的。不管具象、抽象繪畫，畫面的結構、調子的變化、色彩的用法、線條的動態及空間的處理無一不和素描有關係。至於如何使畫面安定、穩量、均衡，而有深度，這更是和素描分不開了。」

曾培堯1953年起至郭柏川畫室學習，隔年即加入南美會，因其財務會計專業，遂成為協助郭柏川推動會務的總幹事，兩人之交誼極為密切，曾培堯的繪畫風格雖不直接受到郭柏川影響，其藝術理念卻是深受啟發，在確立自我主體性的基礎上而能以更寬廣的視野進行創作，做相異媒材交錯使用的多種嘗試，除了在實際環境中對景寫生之外，日常靜物也是大量取材的對象。臺灣民間的器物、刺繡、廟宇，成了色彩學配色最佳的學習對象。後再從客觀呈現逐步轉向主觀表現，而成為南臺灣現代畫代表藝術家之一。



畫業進入新一階段的曾培堯，工作穩定之餘，也立業而後成家。1954年，曾培堯二十八歲，與小四歲的蘇淑澐小姐結婚。蘇小姐出身臺南府城大家，臺灣省立臺南女子中學畢業，婉約賢淑，從曾培堯留下的個人文件中，可看到當時以日文用詞溫雅寫給妻子的情書，足見其熱情浪漫的一面。兩人婚後生活幸福美滿，育有四女：鈺雯、鈺慧、鈺蒨、鈺涓，分別繼承父親財務會計或藝術創作的專長，後來鈺慧成為畫家，接管「曾培堯畫室」；鈺涓留美回國後，成為科技藝術家任教於世新大學。曾培堯小妹曾麗香回憶大哥大嫂：「大哥在父母的眼中是十足的孝子，溫柔嫻靜的大嫂子是傳統美德賢媳，他們早年有意立足於大都會——臺北，就因大哥自認身為長子應



【上圖】
1976年，曾培堯於高雄三鳳宮寫生時留影。

【下圖】
曾培堯，〈碧雲寺〉，
1976，水彩、水墨、紙，
35×54cm。





【左圖】
曾培堯與妻子蘇淑濃的結婚照。

【右圖】
曾培堯與妻子蘇淑濃合影。

該隨側在父母的左右，而未敢北上，因此常常在臺北——臺南兩地奔走於故呂炳川教授開創的才能教育中心，負責其美術教育。」話語中所提及的呂炳川（1929-1986）為民族音樂學家，出生於澎湖。1962年負笈日本修習民族音樂學，師承日本音樂學者岸邊成雄，成為臺灣第一位民族音樂學博士，他曾多次深入臺灣山區蒐集及調查原住民音樂，對臺灣的民歌採集與田野調查工作貢獻良多。

妻子的賢淑溫柔成為曾培堯最堅強的後盾，得以上自父母、下至子女、工作、畫業、生活，多方兼顧之餘還能充實自己，甚至培養興趣——攝影。曾培堯常常利用週末假日帶著全家出遊，妻子女兒成了最佳的模特兒，為當時的生活留下最好的見證，小女兒鈺涓說到：「一般人總以為爸爸只專精於繪畫，殊不知爸爸的照相技術也是一流的，小時候我們都是爸爸的模特兒，出去郊遊時我們姊妹爭著擺姿勢，晚上回家更相爭著要和爸爸躲進暗房，看著爸爸如變魔術般地，把我們一個個地顯現在紙上。」這是屬於曾培堯家獨有的甜蜜。

【左與左上圖】
曾培堯，〈人物素描〉，
1961，炭精筆、紙，
27×19cm。

【左與右上圖】
曾培堯，〈人物素描〉，
1961，炭精筆、紙，
27×19cm。

【左與下圖】
曾培堯，〈赤崁樓（二）〉，
1956，水彩、紙，
28×39.2cm。



1953年至1954年間，曾培堯最初接觸郭柏川及加入南美會，是藝術創作的轉向時期。他繼續苦練素描，仍然維持具象卻逐漸轉向，曾培堯稱之為「主觀表現具象時期」，他曾表示：「由於離開平靜悠閑的鄉村，回到臺南市過著繁忙的緊張生活，在這時期所作的作品，大半是由客觀的素描逐漸轉換為應用變形，誇張等的形式。並改用較粗的筆觸和深沉的色澤來表達內心深處的主觀形象和探求物體的實質。這時期所作的小巷街尾，古老房舍和小市民生活的水彩、油畫等都力求畫面的堅牢構成並應用多元的觀點來變形」，「作品裡所反映的已不再僅是外在形象，而是對物象本質的思維和異常興奮與深刻的感覺所達成的一種具現。我企求物象的存在感並追求藝術內面性的熾烈感情。」藝術內在性的熾熱情感，使得畫面物象誇張變形、色彩強烈、線條粗獷，因為真相不再存於外在形象，如何透過藝術直指內心，才能直探內在的真相，致使南臺灣的現代畫有別於北部主流而獨具特色。



[左頁上圖]

1956年，曾培堯夫婦的大女兒曾鈺雯出生。

[左頁下圖]

1967年，曾培堯的女兒們出遊時留影。

曾培堯，〈洋房〉
(又名〈府城〉)，
1957，油蠟筆、紙，
25×30.4cm。



曾培堯，〈旗山〉，
1959，油彩、畫布，
41×53cm。



曾培堯，
〈府城一角，後壁〉，
1957，油彩、紙，
39.6×54.4cm。

抽象表現風格的轉向

曾培堯於1955年後，創作風格從具象轉向抽象，精心構成的畫面中，有更廣更深的豐富意涵，所關懷的面向，由外而內、由形象而心象，他自述道：「1955年是我風格變換最大的一年，因十年來對於形象真實的探索和物象內部真理的追求，我領悟到造形的真義，那是心眼所視的內面世界。」他稱1955年至1961年的創作生涯，是為轉入「抽象表現時期」，他表示在這段期間：

開始是依主觀所視的形象作各種變形變色的嘗試，並逐漸擺脫物象的摹擬，注重物體所含的內在精神表現，使自然的可視姿態主體化。接著就試以點、色、面、線條的律動性，在畫面上做出交響樂般的表

現。我以不調和音律的構造，力求傳遞非言語所能說明的，自我的，主觀的，幻夢的境界，並以強烈對比的色彩，來試圖表達一種悲壯、憤怒、溫情及低沉等精神狀態。借（按：藉）這些表現我想闡明宇宙和人生對我的某種啟示。



作品先進行區域性的分割（作品〈古都一角〉）；逐漸省略細節僅粗略存留大面積的塊面，每一個大塊面作同一色調保留筆觸的塗布，筆觸的保留使相同色調之中仍有肌理的變化（作品〈胡同臺南〉、〈古巷臺南〉、〈府城一角，後壁〉、〈紅樓〉）；每一塊面之相同色調，不是單色單層薄弱的平塗，而是多色多層厚重的堆疊（作品〈古屋〉（P.50上圖）、〈教堂〉（P.50下圖））；粗黑的輪廓線條，從原本的依附形體逐漸獨立而脫離形體（作品〈鵝鸞鼻燈塔〉（P.51）、〈鹿港〉、〈旗山〉（P.47下圖）、〈恆春〉（P.52上圖））；就如同蒙德里安（Piet Mondrian）簡化樹木結構而達至完全的抽象構成，當輪廓線條完全脫離形體而獨立，線條變成藝術表現的主要來源，畫面也進入完全抽

曾培堯，〈胡同臺南〉，
1956，油彩、畫布，
45.5×33.4cm。

[右頁圖]

曾培堯，〈鵝鑾鼻燈塔〉，
1959，油彩、畫布，
45.5×37.9cm。



曾培堯，〈古屋〉，
1958，油彩、木板，
24.5×33cm。



曾培堯，〈教堂〉，
1958，油彩、木板，
45.5×53cm。





曾培堯，〈恆春〉，
1959，油彩、畫布，
尺寸未詳。



曾培堯，〈車城山景〉，
1959，油彩、畫布，
尺寸未詳。





曾培堯，〈生命之初〉
（二連作），1963，
油彩、畫布，130×194cm。

1960年代襲捲全臺的現代藝術風潮（即指臺灣現代畫運動，p.56關鍵詞），其中類似曾培堯藝術創作之形式，乃將創新的表現反應在藝術觀的思想超越，有人將曾培堯的作品歸類為引自精神分析學之「超現實主義」（Surrealism）或來自美國的「抽象表現主義」（Abstract Expressionism）。

然而作為「東方畫會」成員之一的蕭勤曾說明：「『龐圖』藝術運動強調『觀念的純粹性』及創作的理由，在於了解在『無限』中之『有限』的條件，其思想的現實性及對生命真諦之頓悟。」顯示現代藝術之現代性在此出現一大轉折，蕭勤的藝術創作態度已經從較早跟隨李仲生的直覺式自然流瀉，轉而向精神性哲學意涵的觀念探討。蕭勤從之前符號形式層面的運用，轉而蛻變為「非定形藝術」（Art Informal），進入到佛學、禪宗、密宗、印度曼陀羅乃至宇宙能量的心靈世界。

【左頁上圖】
曾培堯，〈生成〉，1960，
油蠟筆、紙，37.8×52.6cm。

【左頁下圖】
曾培堯，〈生命初成〉，
1960，油彩、油蠟筆、紙板，
53×70cm。

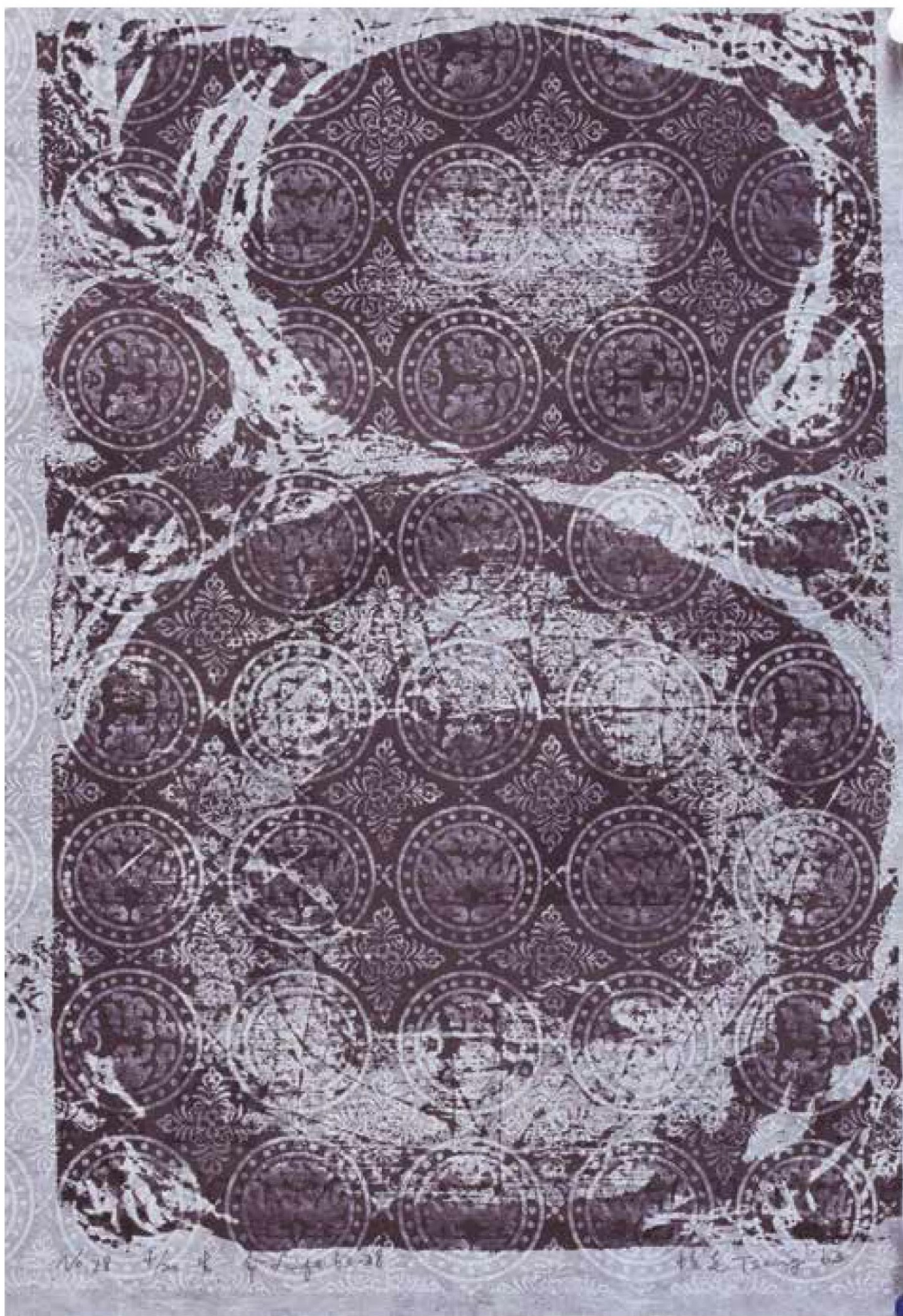


郭柏川寫於1962年7月而收錄在《曾培堯畫集1945-1989》，提出對曾培堯畫作的看法：「在今日氾濫著類似抽象作品之時，他的作品有特殊獨到的風格，並且提出了一個問題，那就是如何在作品裡表現出傳統民族特性，而不受傳統的束縛，不抄襲傳統形式的外表，求傳統藝術所包含的意境……。」曾培堯藝術創作歷程，最終以佛學哲思討論「生命」問題為核心，佛學哲思於是成了郭柏川眼中的傳統民族特性，此佛學哲思表面上和蕭勤似是

【關鍵詞】臺灣現代畫運動

臺灣現代畫運動主流以抽象為畫面型態，主力之一的「東方畫會」旗下成員焦士太，在〈中國前衛繪畫的先驅——李仲生〉一文中曾分析現代藝術導師李仲生的作品，指出其得力於佛洛伊德（Sigmund Freud）潛意識學說之藝術思想，再注入老莊形上哲學，於超現實主義的支撐下，以直覺性的行動繪畫（Action Painting）使所繪抽象畫具有「非文學性、非敘事性、非主題性」的特質。

而同為李仲生之學生、自第1屆「東方畫展」起連續十五年將所屬成員作品引介至歐洲展出的蕭勤，於1961年8月21日與友人義大利籍畫家安東尼歐·卡爾代拉拉（Antonio Calderara）、日籍雕刻家吾妻兼治郎共同成立「龐圖」（Punto）組織，實踐為「龐圖」藝術運動。繼「龐圖」藝術運動之後，蕭勤再於1977年發起「太陽」（Surya）藝術運動、1989年發起「炁」（Shakti）藝術運動。「龐圖」乃義大利文「點」的音譯，「點」是一切初始的開端，亦是一切歸向之終結。



【左頁上圖】

1976年，蕭勤於米蘭畫室作畫時留影。圖片來源：藝術家出版社提供。

【左頁下圖】

曾培堯，〈生命633無象〉，1963，油彩、畫布，162×130cm。

曾培堯，
〈生命—6328〉，1963，
木刻版畫，39×27cm。

殊途同歸，然細究兩者實則存在根本上的差異。蕭勤乃立身於外對心靈世界進行對象性的理解，而曾培堯則進入到自我生命的內在，進行體驗性的切身之悟。兩者一外一內、一客觀一主觀、一對象性一體驗性，不僅在藝術創作形式乃至藝術觀念思維，都存在著極大差異。