



國立台灣美術館
National Taiwan University of Fine Arts

Tsong 1902

5.

前進國際世界拓展藝術視野

1970年代「鄉土主義」風潮下興起的素人畫家洪通，正是曾培堯畫室裡的學生，曾培堯見其與生俱來的創造力，不受制約束縛的可貴，自己也將浸淫於臺南府城的民俗廟宇及佛學信仰，化作藝術創作的思想，以自我為主體，繪出土生土長的畫。回歸到「人」的具體存在，曾培堯自1969年起，始創造出「帶有人類意象和神祕的生命原形記號」，並於1969年至1972年「高唱生命謳歌時期」。1972年應美國國務院邀請訪問美國，並遊歷歐洲各國長達六個月，前進國際，拓展藝術視野，進而發展出1973年至1978年「自然、神性、人性和生命的虛實關係時期」。



【本頁圖】1976年，曾培堯（右）與洪通合影於洪通家門口。

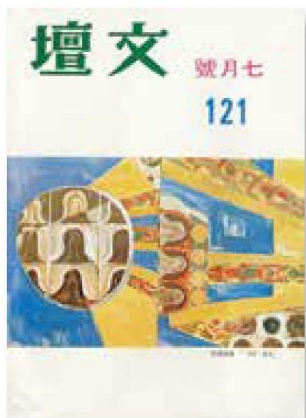
【左頁圖】曾培堯，〈五蘊——想蘊〉（局部），1982，水墨、鉛筆、壓克力、金箔、紙，69×45cm。

繪出土生土長的畫

時序從1960年代進入到1970年代，臺灣處處受到危機，政府當局主張「漢賊不兩立」的立場，致使中華人民共和國逐步取代中華民國在國際上的地位，1971年退出聯合國之後，外交節節挫敗，一再被孤立，先是1972年與日本斷交，再是1978年與美國斷交。臺灣自1963年起興起的產業，已逐漸由工業取代農業，為解決農工失衡的問題，1972年9月政府頒布「加速農村建設九大措施」，卻仍然難以阻擋農村的逐步瓦解。國內外政治社會的激烈變化，激起有識之士的危機意識，走出知識形而上的象牙塔，凝聚而成民族主義，開始關懷現實。

以民族主義為依歸的現實關懷，影響臺灣文藝也出現脈絡上的轉折。臺灣藝術由現代主義轉向鄉土主義，是一個參雜多方因素所造成的進程，先有「鄉土文學」興起，林懷民「雲門舞集」成立，表現在常民生活的則有由「校園歌曲」轉型的「民歌運動」。知識分子們，如黃春明、陳映真、尉天驄、唐文標、何政廣、高信疆、蔣勳、奚淞等，陸續在《大學雜誌》、《文季》、《雄獅美術》、《藝術家》、《英文漢聲雜誌》、《中國時報》專欄等媒體為鄉土主義發聲，也直接或間接地促使鄉土主義在臺灣美術的生成。

曾培堯也意識到這股文藝鄉土風潮並表現在創作之中，創造出



《文壇》雜誌（1970年7月號）以曾培堯的作品為封面。

1970年，曾培堯於臺北美國新聞處林肯中心舉辦個展時的文宣。



屬於曾培堯藝術語彙的「鄉土美術」，例如：作品〈身密〉(P.125)、〈聲聞乘〉(P.126)、〈天賜平安福〉、〈有德能司火〉、〈無私可達天〉、〈種子生現行〉、〈天人行〉等，都出現民間信仰的廟宇形象、壁畫彩繪的配色以及祭祀用品、符號用詞的挪用。

「鄉土」是與實際生活息息相關，貼近土地，具體有感的現實表述，現代抽象概念的玄虛、媒材形式的實驗被鄉土意識的藝術觀所取代。然而，「鄉土美術」從來都不是單義的，它在字面意義上指涉本鄉本土，在歷史意義上持反現代主義標準，在政治立場上以民族主義為意識，在藝術行動上則回歸生活現實，由此而延伸出取材自民俗或寫生農村的的作品型態，進而落實「素人藝術家」的誕生，並以此呼應了歐美「懷鄉寫實」、「原生藝術」、「素樸主義」之藝術思潮。

然而，「鄉土主義」的發展並非平靜無波的坦途。1977年，在政治社會仍處戒嚴、仍舊風聲鶴唳的年代，揭開了「鄉土文學論戰」(P.112關鍵詞)的序幕，影響「鄉土美術」跟著式微。隨著1983年臺北市立美術館開館、1988年臺灣省立美術館（今國立臺灣美術館）開館，引入空間裝置、觀念行為等新型態藝術展覽，使原本暫時潛伏的現代藝術以新的面貌復活現身。



【上圖】
1976年，曾培堯（右）與何政廣合影於洪通畫展。

【下圖】
1976年洪通（左2）首次畫展於臺北美國新聞處舉行，曾培堯（左4）於開幕首日陪在洪通身旁參觀。圖片來源：藝術家出版社提供。

版畫創作過程的勞動性特徵，也成為曾培堯用來表現鄉土的藝術手法，一生共計有版畫作品六十六幅。木刻版畫曾在戰後初期的臺灣美術喧騰一時，受到政治形勢的波及，很快地退潮。然而版畫的勞動力特性，則受到1970年代鄉土美術的重視，再經當時已享譽國際的旅美版畫家廖修平積極推動，繼戰後初期木刻版畫在臺灣藝術曇花一現而沉寂多時之後，再度攀到高峰，除促成1974年「十青版畫會」的誕生，也有1975年「中華民國現代版畫展」出國預展。再者，美國懷鄉寫實畫家魏斯（Andrew Nowell Wyeth）的「魏斯複製品展」於1976年在臺舉行，共展出十二件，期間並舉辦專題演講、座談會，逐步將臺灣美術對鄉土的關懷推向高峰，尤其表現在農村風土民情的描繪。鄉土關懷推到極致的結果，是「素人藝術家」的出現與受到尊崇。同年3月，洪通和朱銘被視為素人藝術家相繼出線，洪通作品於12日在臺北美國新聞處首次個展展出、朱銘作品則於14日在臺北歷史博物館展出。而被洪

【關鍵詞】鄉土文學論戰

「鄉土主義」的發展並非平靜無波的坦途，1977年，王拓（1944-2016）在4月份《仙人掌》雜誌中針對「鄉土文學」發表〈是「現實主義」文學，不是「鄉土文學」〉，認為鄉土文學不侷限於農村，也應擴及都市生活描寫，建議以「現實主義文學」之稱取代「鄉土文學」；銀正雄（1952-）的〈墳地那裡來的鐘聲〉則針對王拓的鄉土小說《墳地鐘聲》進行批判，指稱鄉土文學已經轉變為「具有仇恨、憤怒的皺紋」、「表達仇恨與憎惡等意識」；朱西甯（1927-1998）於文章〈回歸何處？如何回歸？〉提出若文學強調鄉土將流於地方主義，質疑臺灣文化之「氣度不夠恢弘活潑」，「在這片曾被日本占據經營了半個世紀的鄉土，其對民族文化的忠誠度和精純度如何？」；同年8月《中央日報》總主筆彭歌在《聯合報》發表〈不談人性，何有文學？〉指責鄉土文學作家王拓、尉天驄、陳映真「不辨善惡，只講階級」；同月《聯合報》余光中發表〈狼來了〉指控臺灣鄉土文學和中國工農兵文學「竟似有暗合之處」，自此揭開「鄉土文學論戰」的序幕，「鄉土文學」受到全面攻擊，當時《中國時報》和《聯合報》兩大報，從1977年7月15日到11月24日為止，就有五十八篇文章攻擊鄉土文學。



《仙人掌雜誌》創刊號。

通唯一視為「老師」的即是曾培堯。

洪通是臺南縣北門鄉（今臺南市北門區）南鯤鯓蚵寮人，曾做過漁夫、傳統雕刻師傅的助手，沒有受過學院的美術訓練，卻在七年間完成了四百多幅畫作。1976年3月12日由臺北美國新聞處和《藝術家》雜誌社合辦的「洪通畫展」，引來大批人潮，按當時《聯合報》的報導，展期兩週的參觀人數累積高達十萬。洪通中期畫作以紅紙為底的神像畫以及特殊的嵌珠畫為主。嵌珠畫是使用各色塑膠珠子，配色鑲嵌成一幅畫，洪通的配色有其獨特之處，有一種鮮豔紛鬧中的平衡和諧，相當討喜。就連法國原生藝術的藝術家杜布菲（Jean Dubuffet）都曾表達對洪通畫作的欣賞，甚至有意收藏他的作品。

曾培堯不因洪通非學院出身就輕視他，洪通的畫作充滿童稚的玄思夢想，有稀奇古怪、令人不解的符號，將人體、野獸、動物予以任意變形，有時會間雜民間戲劇的情節橋段。他理解的世界：「人的頭是重要的目標；而世界上的任何事情都是人創造的。」故而在許多畫作都畫了很多人的臉、人的頭。洪通的簽名筆劃歪歪斜斜的，有時會在簽名旁畫上一個小圖。沒有受過知識的訓練，不表示沒有藝術的觀感，洪通曾經對來訪的記者這麼說：「再講到我的畫，有人講我亂畫，也有人講我畫得不像；我認為畫得太像就不像畫了。」遙相呼應了北宋文人蘇軾評畫之



【上圖】
1964年，曾培堯（前排左2）
與友人合影於版畫展。

【下圖】
曾培堯（右1）與學生洪通合
影於洪通畫展。

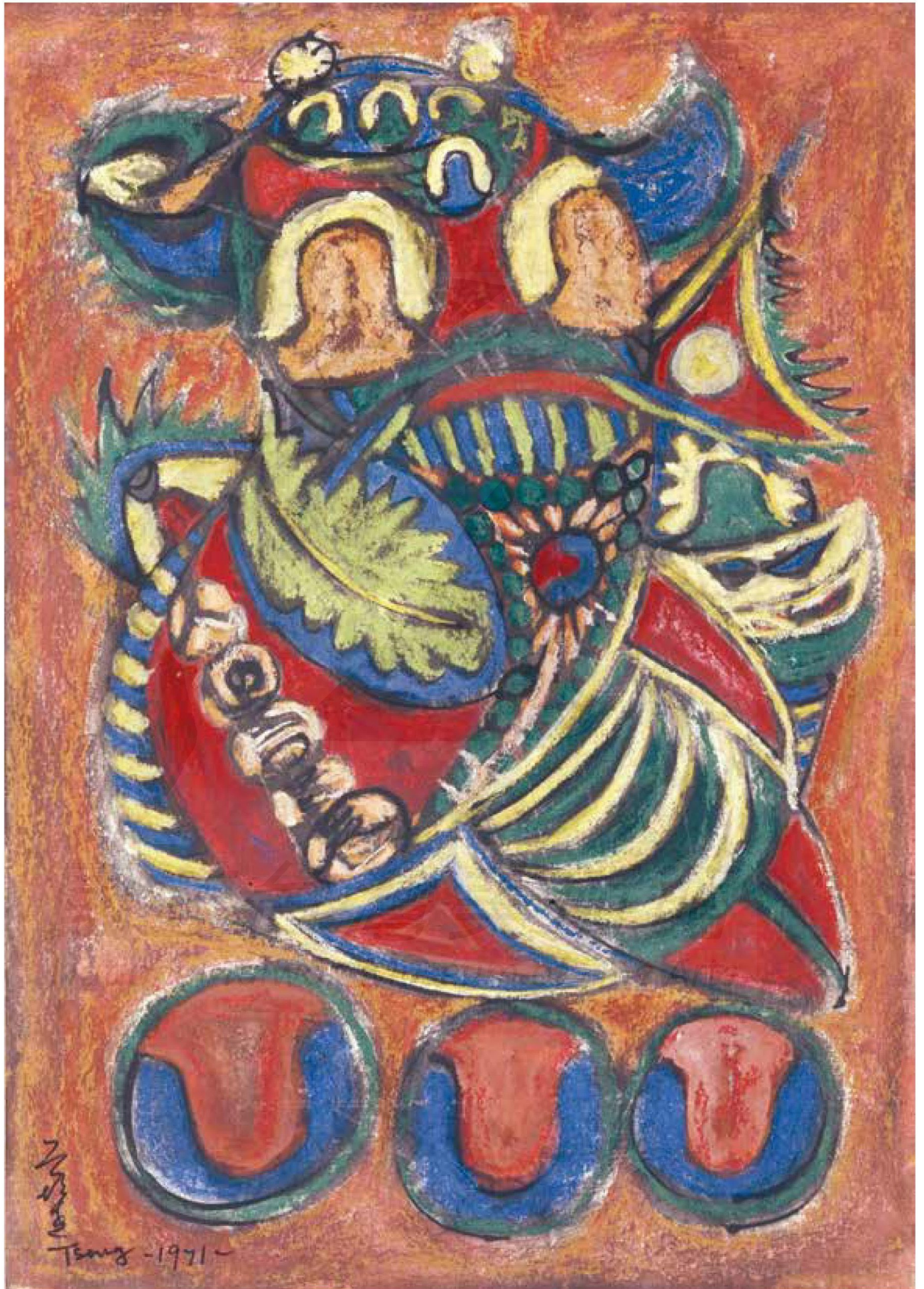


洪通，〈節日〉，1974，
廣告顏料、水墨、紙，
37×52cm，
臺北市立美術館典藏。

所言「論畫以形似，見與兒童鄰。」有人視洪通為精神狀況有問題，有人批評他的畫作雖充滿童趣，但缺乏深度，曾培堯則讚嘆畫作中色彩的運用與畫面的構圖，是天馬行空不受拘束的自由、是與生俱來的天才之作。

曾培堯吃驚於洪通畫作中天生自然、純粹自由的創造力，他斬釘截鐵地說：「洪通沒有神經病。」曾培堯在1976年3月11日《聯合報》透露，洪通自1970年7月開始到畫室習畫。那天，洪通帶著他自己的畫找上曾培堯：「曾老師，我跟你學畫，我要填報名表，繳學費。」此後的每個星期天，五十七歲的洪通，便自北門搭客運到臺南市區向曾培堯學畫。雖然曾培堯曾經告訴洪通一些繪畫材料的特性和使用的技巧，卻從來不曾影響他的繪畫內容題材或構圖配色等形式。曾培堯不以既定的美

〔右頁圖〕
曾培堯，〈門神〉，1971，
水彩、油蠟筆、紙，
54×38cm。





〔左上圖〕1976年，曾培堯帶學生到高雄月世界寫生。

〔右上圖〕洪通與他的作品合影於曾培堯畫室。

〔下圖〕曾培堯，〈月世界〉，1955，油蠟筆、紙，27×39cm。

〔右頁上圖〕1976年，曾培堯身影。

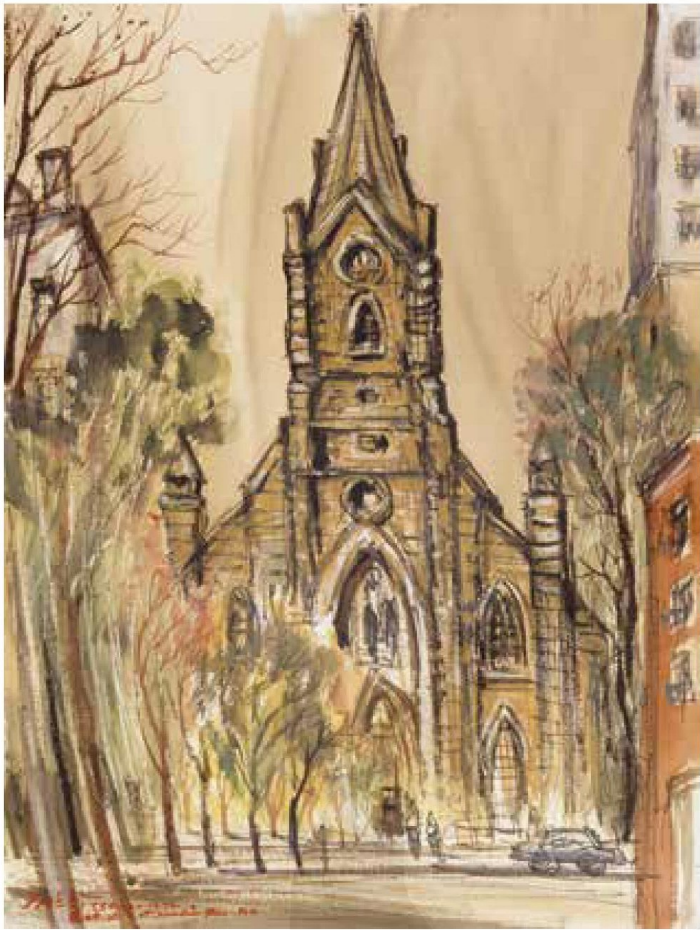
〔右頁下圖〕1977年，左起：羅清雲、曾培堯、羅青雲夫人、吳炫三夫人、吳炫三、朱沈冬、黃光男合影於高雄大統百貨的羅清雲個展。

學觀對洪通作品進行偏見式的批判，說明他深諳藝術之無法以制定規則去檢驗、審查的道理，因此能見到洪通土生土長的畫乃根源於土生土長的滋養，其真正珍貴之處，就在於與生俱來的創造力不受制約，而發揮藝術的無上自由。而土生土長也滋養著曾培堯，浸淫於臺南府城民俗廟宇及佛學信仰，化作藝術創作的思想，以自我為主體，繪出土生土長的畫。

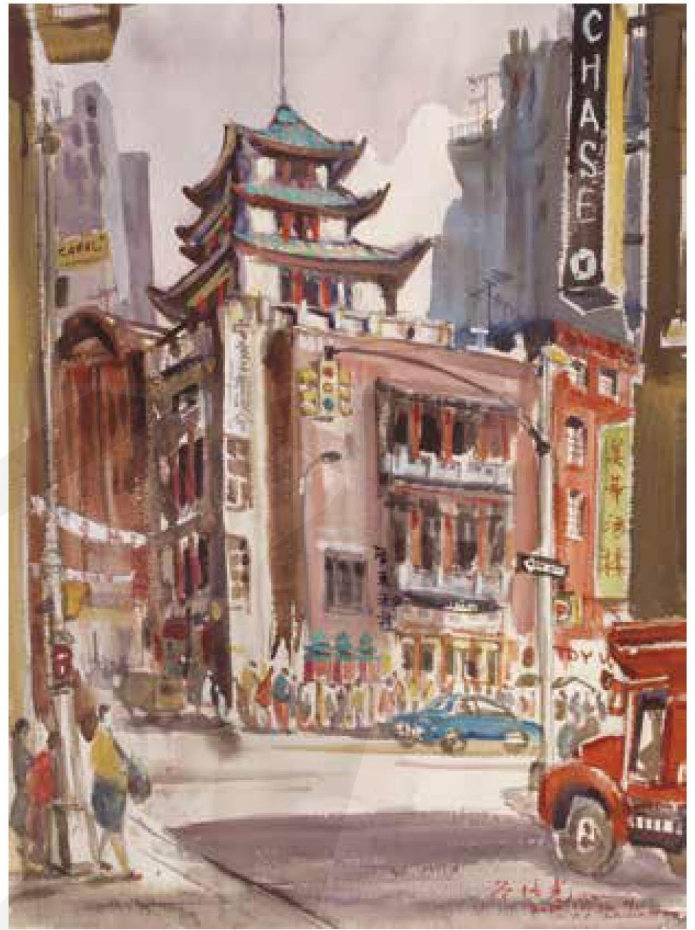
謳歌生命的藝術創作

以藝術創作進行「生命」主題的探索，經過前期的三個階段後，曾培堯回歸到「人」的具體存在，1969年起，他創造出「帶有人類意象和神祕的生命原形記號」。這個記號是省略了五官細節，沒有面目，





【左圖】
曾培堯，〈華府古教堂〉，
1979，水彩、紙，
61×46cm。



【右圖】
曾培堯，〈紐約中國城〉，
1979，水彩、紙，
59.8×44cm。

被簡化到僅存外形輪廓的人頭圖案。「人」的具體存在被精純凝鍊為圖案化的人頭形象，圖案化的人頭形象也像門鎖的孔洞，通過孔洞可窺視另一個未知的世界，如果能拿到正確鑰匙，就能開啟這個門鎖，探得生命的奧秘。曾培堯對自己所發明創造的這個生命原形記號極為滿意，並昇華靜態的表象為動態「敬」、「愛」、「光明」的生命謳歌。他如此形容：「從煙雲縹緲虛靈如夢的世界和生物形態所昇華的凸形記號表象，是對生命的『敬』、『愛』和『光明』的謳歌。它強烈地表達人性赤裸的主觀，並除去時代和地域的限制，而溝通人與人之間，民族與民族之間的思想。」唯有褪去文明強加的外衣之後，赤裸的人性方能顯露；而唯有回到人性的純粹，時間或空間的限制、個體間或群體間的藩籬，方能跨越。

1969年至1972年是曾培堯「高唱生命謳歌時期」，這段時間所繪的



[左圖]
曾培堯，〈維也納初雪〉，
1979，水彩、紙，
36.3×27.1cm。

[右圖]
曾培堯，〈北京古街〉，
1979，水彩、紙，
30×22.6cm。

畫作以生命原形謳歌生命，其畫面是能動而愉悅的。他說：「畫面上我採取美妙的藍，美妙的黃，美妙的紅，美妙的綠及美妙的黑等，激動人類基本感官的色彩，導向另一種寧靜、平衡、純潔、明朗的世界。」紅、黃、藍，指的是色料三原色的洋紅（Magenta）、黃（Yellow）、青（Cyan），是不能透過其他顏色混合調配得出的顏色，具有最高的明度和最飽和的彩度，鮮麗明亮。不同的顏色有其不同的力道，顏色和顏色並置，於是產生交互作用力，或是相互激勵增強、或是相互抵消減弱，這是繪畫的色彩動力學。多個方向與多種力道的同時共存，反而達至動態的力學平衡，進而能夠「導向另一種寧靜、平衡、純潔、明朗的世界」。

1972年，曾培堯應美國國務院邀請訪問美國，遊歷歐洲各國長達六個月，並於紐約聖若望大學畫廊（St. John's University Gallery）、夏威

夷檀香山文化中心畫廊（Honolulu Cultural Gallery）、巴黎尚·卡米昂畫廊（Galerie Jean Camion）、蘇黎世弗舒畫廊（Galerie Forchou）舉行個展，基於對中國繪畫史的深刻研究，也應邀於紐約聖若望大學、瑞士蘇黎世大學（University of Zurich）東方研究所演講「中國繪畫——古代到現代的演變」。對此曾培堯有文描述這段旅程：

1972年我有了一個很好的機會，出國看一看西方文化及藝術，那是美國國務院邀請我赴美國訪問，公事參觀因有國務院事前周詳的安排和專人陪同，在緊湊的日程中得和一些藝術學院院長、教授、美術館館長、博物館企畫負責人、圖書館館長、畫廊主人和畫家們就有關藝術方面的問題交換意見。正式訪問後，我就在紐約滯留下來多看紐約的現代美術動態，然後轉赴葡萄牙、西班牙、法國、英國、荷蘭、西德、瑞士、義大利、希臘、土耳其、泰國、香港及日本各國繼續參觀。

曾培堯，
〈阿爾卑斯山初雪〉，
1980，水彩、紙，
30.5×45.5cm。



歐美藝術的貼近接觸，以及和各方面藝術專業人士的交流，當然受到不小的刺激，然而，「生命」仍是曾培堯百思不解之謎，不論身在何處，不論正面對何事何物，「生命」之謎總在他的腦海盤旋。人的生命存有，不是單一個體以肉體如物一般地占據某個空間而已，而當單一個人聚集成為群體（民族），不同的群體（民族）就將會有相異性質（民族性）的顯現，造成文化上的差異。曾培堯歐美遊歷的期間都在深思「生命」存有所延伸的問題：「在歐美參觀並接觸到西方文明時，我一直思考著東西方文化的差異，民族性和世界性以及宗教信仰與人性……諸多問題。而且最使我感興奮的事，是我內心中

企求重新認識並探索中華民族及中國藝術的慾望。」個人的生命擴大變成群體的生命，個人的生命所表現出來的是「人性」，群體生命的表現則是「民族性」；而個人乃至群體其實都寄身於自然，個人或群體對自然將產生有形物理的認識或無形觀念的感知，並將其透過人造物而呈現，「看到西方古建築物，西方現代藝術作品時，在我腦海盤旋的竟是中國人對大自然、對神性和對人性的觀念。」

歐美遊歷回國後，曾培堯辭去了所有的工作及畫會的事務，深居臺南府城的畫室，閉門專心作畫，偶爾接待國內外來訪的藝術友人，相互觀摩切磋畫藝，也討論藝術理論思想，與陳輝東、林智信、劉文三、王再添、陳泰元等五人，俱是臺南藝術執牛耳的畫家，1973年共創「六合畫會」。曾培堯的創作在1973年進入到「自然、神性、人性和生命的虛



〔上圖〕
1983年，六合畫會年展展場入口一景。

〔下圖〕
1983年，六合畫會年展展場一景。

【右頁上圖】

1978年，李石樵（左2）前來國立歷史博物館參觀曾培堯個展。

【右頁中圖】

1978年，曾培堯（右）與畫家梁丹丰合影於國立歷史博物館曾培堯個展現場。

【右頁下圖】

1978年，左起：曾培堯、陳奇祿、于還素、徐術修合影於國立歷史博物館曾培堯個展。

實關係時期」，是「生命」主題的第五階段，這個時期大致延續有五年之久，直至1978年方才告一段落。

藝術是俗聖虛實相生的生命體悟

曾培堯是深具自我反省能力的藝術家，他對自我提出疑問：究竟中國人對大自然、對神性、對人性的觀念如何表現？他找到中國民間的信仰、中國人的思想，以及與自然交涉的生活樣貌：「我想在作品中表現出更多的中國民間信仰、現代中國人生活思想和大自然廣闊的空間。」然而，藝術不該是原封不動地轉述描繪，「我將具象形貌昇華為生命原初的符號，企圖將中國人敬厚的性情，以濃烈的鄉土性色彩感情表達出來。它不僅應具備著熾烈的民族性亦應有時代感。借（按：藉）著象徵性的符號、中國民間強烈色澤、中國固有對稱嚴密的構造。」具體形象經過藝術的昇華成為抽象的生命原初符號，以民間用色的強烈有力，配置使用在畫面嚴密對稱的結構中，衝破既有規律的制約，人的生命之寄身大自然，本就是一場俗聖虛實相伴相生，而無時不發生衝突的矛盾過程，而人就是在一連串生命歷程的矛盾衝突中踽踽前行，這是曾培堯在作品中所欲追尋的「自然性與神性的衝擊、神性和人性的矛盾及人性和生命的虛實關係」，即1973至1978年發展而出的「自然、神性、人性和生命的虛實關係時期」。

1974年，曾培堯於臺北國立歷史博物館國家畫廊舉辦個展，然而，個展對他而言從來不是結束，而是另一個階段性的開始。他經由反省而發現「應由狹義的區域性，民族性界限超越，去尋求一個直發內心，自然流露的民族性及時

1978年，左起：曾培堯、顧獻樑、羅門、郭軻合影於國立歷史博物館的曾培堯個展。

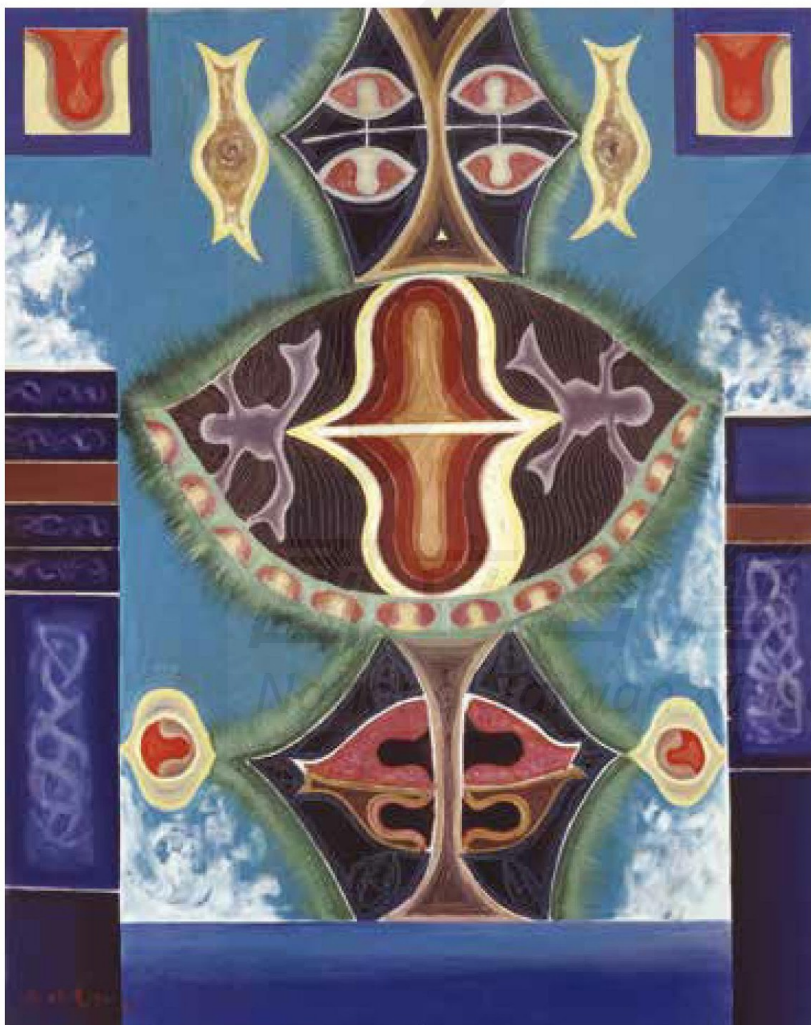


代感並可和全世界人類取得共鳴的大統文化。」這是更高的視野、更大的企求，曾培堯的藝術創作不再停駐於個殊性的滿足，他要超越狹隘的各種名狀的限制，尋求一種更為基本的、更為普遍的普世價值。反復思索，這種能夠跨越界線而獲得全體人類的共鳴，其實不假外求而存乎一心，按曾培堯的說法就是「直發內心」，藝術創作於是逐漸通往唯心主義的生命體悟。深層的體悟來自佛學的引導，作品畫面出現以往所未出現的神佛形象，神佛不在外而在內心，所以人人可以立地成佛，只要他已然悟道，曾培堯以此惕勵自己。

1979年及1982年兩度由行政院新聞局安排赴歐洲及美國各地巡迴個展，再度近距離接觸西方現代藝術之後，曾培堯開始以統合的角度看待生命，思考藝術，「生命」系列自此進入了「宇宙、神靈、愛慾和生命統合時期」。曾培堯自述這段時期的創作：

大自然宇宙的現象歸為靈性，神性與人性歸為愛慾，靈、愛、慾構築了崇高理想的生命；生命獲得了永恆。我融合





〔上圖〕曾培堯，〈四曼〉，1973，油彩、畫布，72.8×91cm。

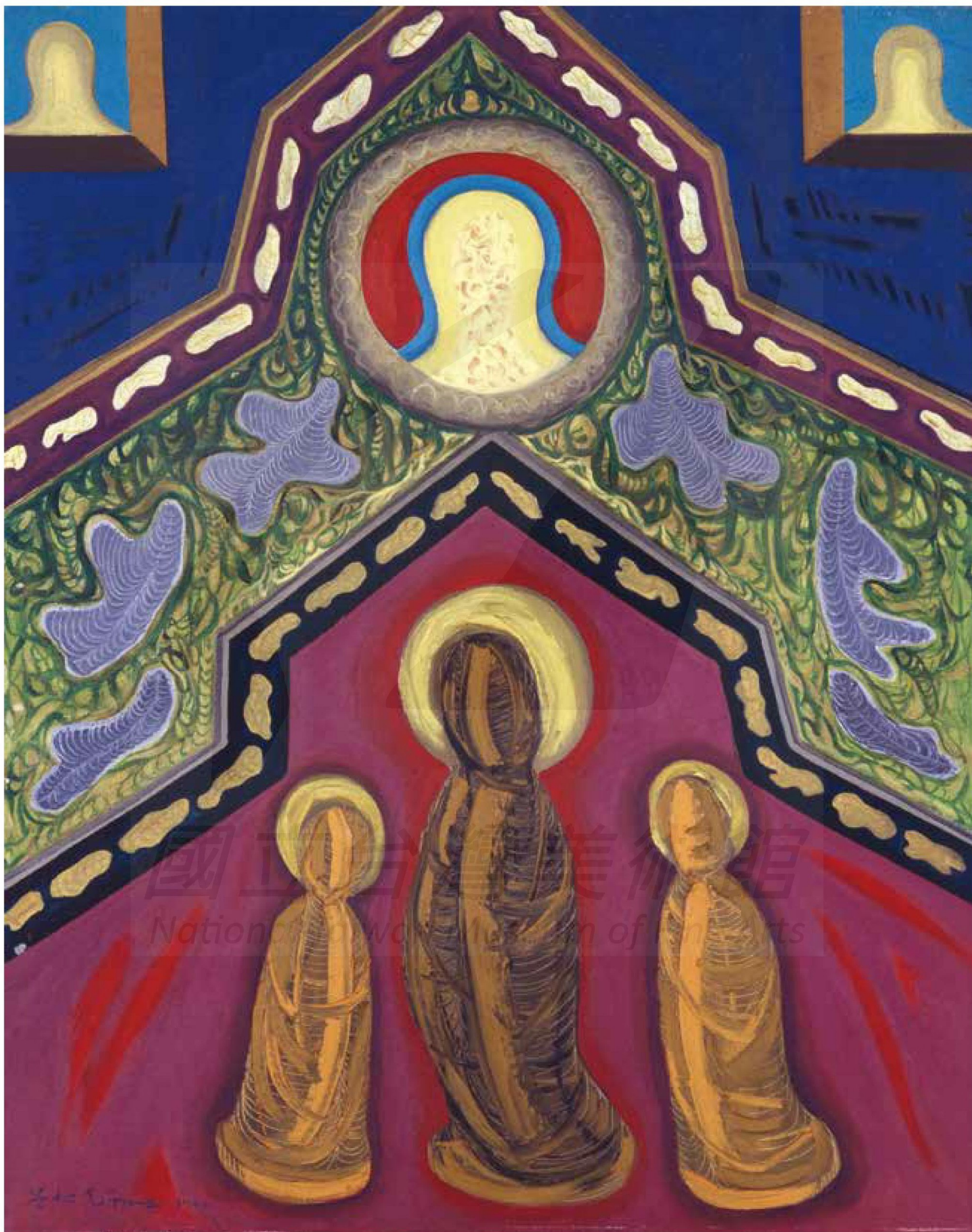
〔下圖〕曾培堯，〈悟道〉，1973，油彩、畫布，91×73cm。

〔右頁圖〕曾培堯，〈身密〉，1974，油彩、畫布，91×72.8cm。

了東西方人類對宇宙靈性的崇拜，宇宙的流轉、神托假象、無限空間、愛慾、臺灣民間信仰、宗教教義、人間百態及動植物等以心象、具象、實體物象及符號等，並將水墨特色融會西方繪畫素材中，自使獨自一格的「水墨油畫」來，織成一個錯綜複雜而能直入心坎的畫面，想藉此獨有的世界，達成尋求生命真理的目標。

前一期之「自然、神性、人性和生命的虛實關係時期」已表現出對修道成佛的孺慕之情，作品名稱〈悟道〉、〈四曼〉、〈身密〉、〈聲聞乘〉(P.126)、〈人乘〉、〈菩薩乘〉(P.127左下圖)、〈佛道無上，誓願成〉(P.127上圖)說明其藝術創作與思想，已受到佛學信仰的影響。高置所欲追求的目標圖像，而萬眾為之趨之若鶩(作品〈聲聞乘〉)或引頸期盼(作品〈獨覺乘〉(P.127右下圖))的構圖方式，更清楚表明走在悟道之路的自我期許。

這一「宇宙、神靈、愛慾和生命統合時期」，曾培堯對於佛學修為則有更深一層的體悟，將之表現在繪畫中，神靈以神佛菩薩的具體





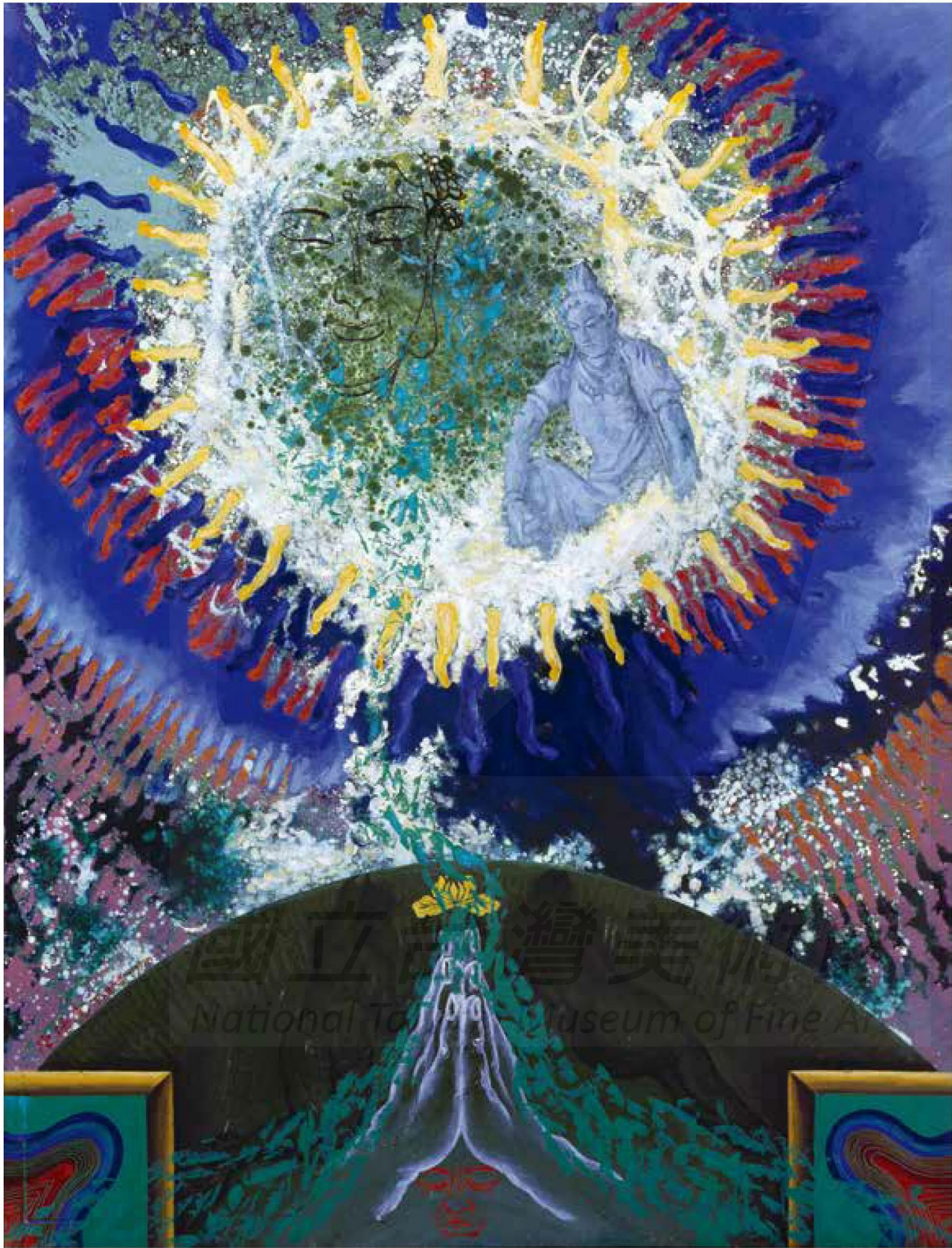
曾培堯，〈聲聞乘〉，1974，油彩、畫布，91×72.8cm。

〔右頁上圖〕曾培堯，〈佛道無上，誓願成〉，1977，油彩、畫布，45.5×53cm。

〔右頁左下圖〕曾培堯，〈菩薩乘〉，1974，油彩、畫布，91×72.8cm。

〔右頁右下圖〕曾培堯，〈獨覺乘〉，1974，油彩、畫布，91×72.8cm。





曾培堯，〈慈悲為懷——觀世音菩薩〉，1979，油彩、畫布，116.7×91cm。

〔右頁上圖〕曾培堯，〈不覺〉，1985，油彩、壓克力、水墨、畫布，65.1×53cm。

〔右頁下圖〕曾培堯，〈俱生我執〉，1983，水墨、鉛筆、水彩、紙，45.5×37.9cm。

造像，時而顯現，時而隱沒地穿梭出現在畫面，作為諦觀人間的凝視（作品〈慈悲為懷——觀世音菩薩〉、〈不二法門〉（P.94 右上圖）、〈不覺〉）；愛慾則以沒有頭部面容、僅留身軀，以高聳乳房突顯性徵，精細素描、具體描繪的女體為代表，有時正面，有時側面，或坐或躺，不帶煽情的姿勢依然撩人（作品〈不行而行〉、〈俱生我執〉、〈娑婆訶〉（P.130））；油彩或墨汁或壓克力顏料的恣意橫流，在狂亂中迸發交融，表現宇宙間神靈、愛慾與生命交相滲入的混沌狀態（作品〈修觀〉、〈真空不空〉、〈二無常〉（P.131上圖）、〈三聚〉、〈入觀〉（P.132））；不斷重複的短筆觸排列，是有情世界中世世輪迴的芸芸眾生，必須通透了悟生命之道，才能從萬世輪迴的深淵超脫（作品〈華藏淨土——重重無盡世界〉（P.133上圖）、〈清淨〉（P.131下圖）、〈始覺〉（P.133下圖））；悟道的生命，在混沌中清明澄澈猶如金箔般閃亮，褪下肉體的束縛，化作一縷輕煙，在宇宙、神靈、愛慾與生命的統合中，優游自在地向上攀升（作品〈兜率淨土〉（P.94 左下圖）、〈琉璃淨土〉（P.94 右下圖）、〈人我一視〉（P.98））。

在西方藝術史脈絡下，曾培堯的藝術創作自內在心靈出發，頗有精神分析內涵，間或運用了拓印、黏貼、自動性技法，傾向於超現實主義，而即興的大筆





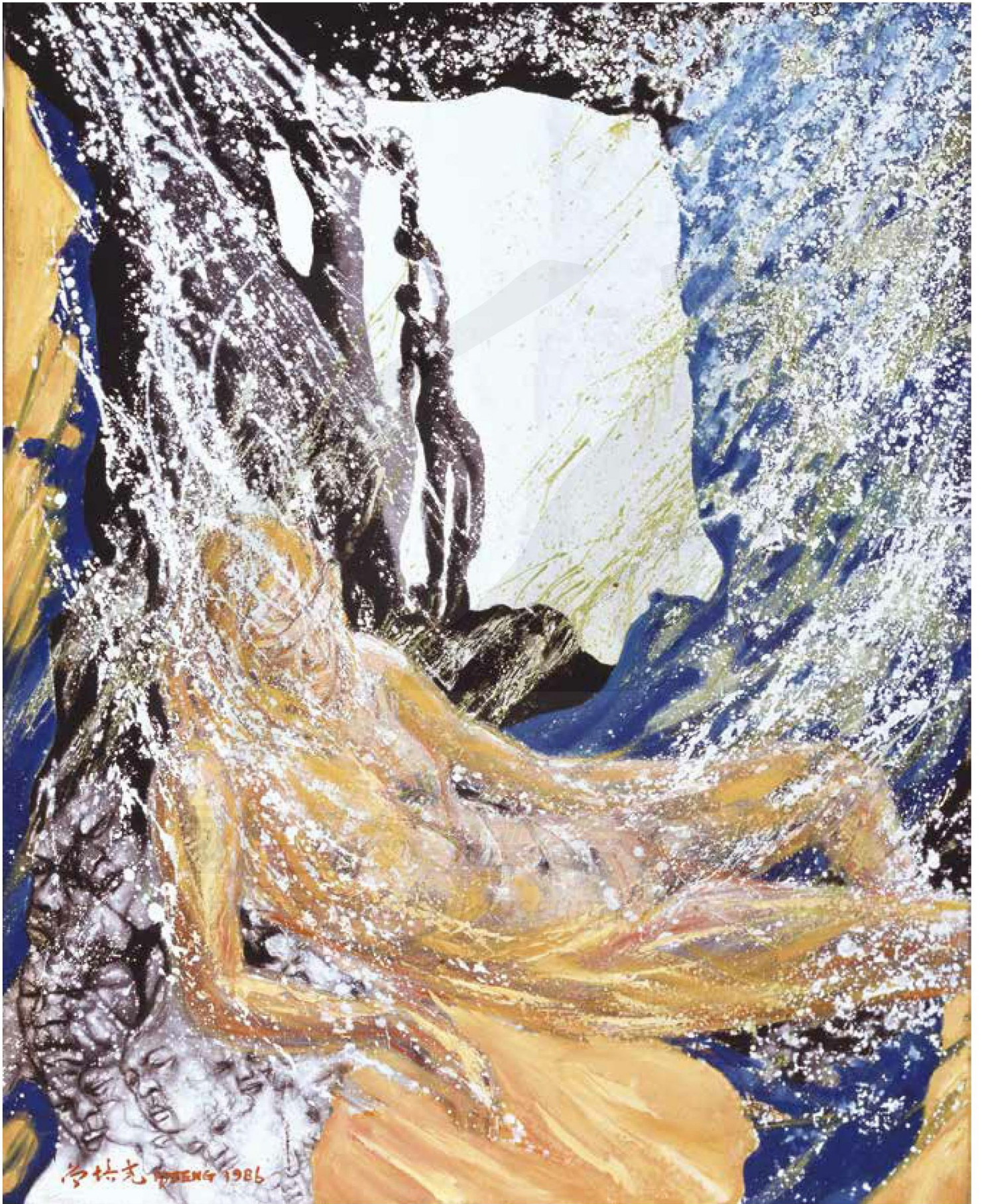
曾培堯，〈婆娑詞〉，1984，油彩、壓克力、水墨、畫布，116.7×91cm。



曾培堯，〈二無常〉，1986，
油彩、壓克力、水墨、畫布，
91.5×91.5cm。



曾培堯，〈清淨〉，1984，
油彩、壓克力、水墨、畫布，
37.9×45.5cm。



觸揮灑，任其顏料色域相互滲透滴流，則有抽象表現主義特色，然而，不能單純以西方藝術史脈絡為座標檢視曾培堯，曾培堯之藝術創作以其思想發展為主體，有其不能化約的獨特性，尤其對佛學鑽研之所得，使得他的作品猶如一冊冊圖像化的佛學典籍，透過藝術形式的傳達，所成就的卻僅非己悟，亦能悟人。由於對生命之俗聖虛實相伴生的了悟，他甚至為現代詩人葉維廉收錄於《眾樹歌唱》的詩譯作〈死亡的賦格〉創作油畫配圖，圖文交相唱和出生命起始的美麗旋律。



[上圖]
曾培堯，〈華藏淨土——重重無盡世界〉，
1983，壓克力、水墨、鉛筆、金色顏料、畫布，
116.7×91cm。

[下圖]
曾培堯，〈始覺〉，1985，油彩、壓克力、
水墨、畫布，53×65.1cm。

[左頁圖]
曾培堯，〈入觀〉，1986，油彩、壓克力、
水墨、畫布，90.9×72.7cm。