

風格遞嬗中的主體性——在具象與抽象中抉擇的賴傳鑑

The Subjectivity within Changing Styles – Lai Chuan-jian’s Struggle between Figurative and Abstract

賴明珠 Lai, Ming-chu

摘要

賴傳鑑是台灣戰後「省展」、「台陽展」崛起的實力派油畫家。而最難得的是，處在戰後政治、教育、文化、語言斷層的變局下，在風雨飄搖的動盪時代中，他是唯一能以穩健的畫刀及文筆獨撐一面的本土藝術家。由於戰前賴傳鑑以「講義錄」學習日本學院風繪畫，戰後初期又跟隨本土第一代畫家習畫，因而承繼了台灣繪畫「現代化」第一波的系脈，故被美術史家稱為本土第三代西畫家。五〇年代因立體派理念的導入，他追隨恩師李石樵的步伐，亦投入抽象語法的試煉，六〇年代則轉而探求單色調抽象化的表現形式。早於七〇年代台灣本土意識覺醒與文化主體認同增強的風潮之前，賴傳鑑已從外在形式技法的追逐，轉向題材與思想內容深化的層次。透過對賴氏作品與文字雙重的探討與解析，有助於理解戰爭中成長的本土第三代畫家，從戰後四〇年代到解嚴前，在面臨第二波藝術現代化的課題時，他們是如何挪用、擇取西方現代主義的形式語彙。同時他們見證，如何透過視覺藝術與社會、時代對話，及如何覺悟到處在現代化的迷思中，維護文化主體乃是自我藝術永續存在的必要條件。

關鍵詞：現代化、現代主義、文化主體、本土型、異鄉型、鄉土色彩、具象藝術、抽象藝術、烏托邦

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

一、台灣美術現代化過程中「戰中派」所扮演的歷史角色

戰前時期現代化的美術教育首次由日本殖民統治者引入台灣，因而在回顧台灣第一波美術現代化歷史時，「殖民」、「西化」、「地方色彩」等諸多外在因素，乃不能不列入思考的脈絡。戰後在政權的移轉當中，國民政府實施「去殖民化」、「中國化」的教育文化政策，及依賴「美援」的經濟政策，導致戰後台灣第二波美術現代化運動，轉而以傳統的中國藝術及歐美現代繪畫，作為學習做法的文化霸權核心。直至 1970 年代之後，隨著「鄉土文學」運動號角的吹響，以及 1980 年代解嚴前後「本土意識」、「台灣主體」論述的逐漸強化，所謂「美術現代化」的議題，才由外來「他者」的詮釋角度翻轉為在地「我」的主體觀點。

出生於 1926 年的油畫家賴傳鑑，公學校、公學校高等科及商業學校等日式教育，都是在日本統治時期完成。美術方面則郵購日本函授學校出版的「講義錄」，採在家自修的型態摸索學習。雖然他曾赴日兩年多（1943-1946），但恰逢大戰，因而無緣進入官方學院或私人美術補習班研習。戰後返台，他透過向第一代油畫家李石樵、廖繼春等人問學請益的方式，完成初期「印象寫實」技法風格的臨摹與演練。之後隨著年齡、人生的歷練與藝術視野的拓展，他的繪畫語彙採「漸進」鑽研的方式，從「立體」、「抽象」到「綜合」風格，一步一步向前邁進，終而融貫鑄造出具時代、社會特質的自我風貌。

賴傳鑑曾引用外國藝評文字，將台灣藝術家分為「戰前派」、「戰中派」及「戰後派」三類型。「戰中派」乃指在「物質缺乏」、「盟軍轟炸」的廢墟中成長的一代。¹他們沒有「戰前派」輝煌的畫展動績與畫會活躍的紀錄，也沒有「戰後派」在安穩中接受完整教育的幸福。他與林顯模（1922-）、張炳南（1924-）、何肇衢（1931-）、吳隆榮（1935-）等從「省展」、「台陽美展」中奮鬥崛起的本土畫家，則是台灣「戰中派」的代表畫家群。

依成長的年代來說，賴傳鑑屬於「戰中派」世代，依繪畫風格形式的傳承來說，他則屬於戰前第一、第二代的後繼者，因而被稱為「本土第三代」。而戰後「本土第三代」的藝術家，因與日治時期第一、第二代之間維繫著密切的傳承命脈，因而他們在風格形式的抉擇與轉變間，表現出與同時代來自中土的「異鄉型」（strange land）畫家截然不同的演變型態。²

¹ 雷田（賴傳鑑），〈林顯模的美女〉（藝壇交友錄之五），《藝術家》第 5 期，1975.10，頁 58。

² 有關戰後台灣「故鄉型」與「異鄉型」畫家，在作品中所表現集體的記憶、慾望和意識形態之差別，請參看拙文〈異鄉／故鄉：論戰後台灣畫家的歷史記憶與土地經驗〉（發表於 2006 年 5 月 27-28 日國立台中教育大學主辦的「『視覺、記憶、收藏』學術研討會」大會論文集，頁 251-268。）

屬於「戰中派」的賴傳鑑，其藝術風格的遞嬗與轉變，從承繼第一、第二代的印象寫實、立體派的主觀具象風格，推進到六〇年代抽象形式的前衛探索，至七〇年代初期又從抽象逆轉回抽象具象並兼綜合的風格。在西潮一波一波襲來的過程中，賴傳鑑對外在形式語彙的挪用與抉擇，潛藏著個人內在的需求與探索。同時透過文字的書寫與論述，他也賦予視覺作品更深層的文化與主體認同的意涵。本文即希望透過探討這一位台灣「戰中派」實力畫家的作品與文字，追溯五〇年代至七〇年代台灣美術第二波「現代化」歷程中，本土藝術家如何翻轉外來移植的美學形式，成為具有台灣主體訴求的實質內涵。

二、賴傳鑑繪畫風格的遞嬗與主體性的追求

由於身兼美術史家與藝評家，賴傳鑑堪稱是「戰中派」中史觀意識最強的畫家。他對自己長年來創作的衍化與變遷，也擁有高度自覺的歷史分期觀。早在 1983 年自編的畫集中，賴傳鑑就以編年史的手法，將自己從 1948 年至 1983 年的作品，依年代順序及風格演變分為：早期的「印象寫實風」，遷居竹北後的「立體派」，及六〇年代初期轉向「半抽象」的探索。³十六年後（1999）在「創作 50 年歷程」的專輯中，賴傳鑑發表〈沒有終站的旅程／回顧展感言〉一文，仍延續之前的分期法，明確地自剖 50 年來所歷經的三階段式變遷。他說：

從 40 年代的 realistic 的作風到 50 年代導入 cubism 的理念，我的繪畫表現形式的變遷，一直沒有離開色彩空間的造形及色彩機能與感情的探究與嘗試。至於反映 60 年代潮流的，探求抽象化的表現形式作品，又仍由這種造形的思考推進使然，並非一味追隨模仿流行的形式。……我的作品的表現形式，始終是具象或半抽象，可以說是屬於新具象繪畫的範疇。⁴

賴傳鑑不諱言自己在造形語彙的探究摸索過程中，承續的是西方現代主義的系脈源流。同時他也一再強調，自己「並非一味追隨模仿流行的形式」，而是思考「色彩空間的造形及色彩機能與感情」。例如中晚期他在作品中表現獨特的色彩美感，以低彩度粉黃、粉紅、粉藍、粉紫的色調，凸顯淡雅、和諧、浪漫的繽紛色感，展露他別樹一格的東方色彩觀，而「以色彩寫詩」正是他一生創作表現的主軸。⁵

³ 賴傳鑑，《賴傳鑑畫集》，中壢市，畫家自印，1983，頁 14、38。

⁴ 賴傳鑑，〈沒有終站的旅程／回顧展感言〉，臺灣省立美術館編輯委員會編，《賴傳鑑回顧展——創作 50 年的歷程 1948-1998》，台中市，臺灣省立美術館，1999，頁 12。

⁵ 賴傳鑑曾說：「繪畫乃是以色彩寫出來的詩」，色彩本身就足以「表現物與物的空間關係」，以及「時間性」與「象徵性」的感情。（同註 3，頁 62。）

到了 2004 年 9 月八十歲回顧展時，他親自參與畫冊的編纂，進一步將一生的繪畫作更完整的分期：一、「印象寫實——摸索的時期」（1948-1957）；二、「立體派的影響——竹北時期」（1957-1962）；三、「半抽象時期——美術與文學的際會」（1962-1972）；四、「新題材的嘗試——綜合時期 I」（1973-1990）；五、「綜合時期 II」（1991-2004）等五個演變期。⁶顯示步入晚年時，他思考創作分期時，不單只是考量視覺形式的衍變，同時也觀照到社會時代的遞變與個人生命的歷鍊，故在分期上做了更細膩、貼切的斷剖。

以下筆者將參考賴傳鑑的自我分期，回顧他一生各個轉變階段如何挪用西方現代化的形式語法，進而形塑出個人時代性的造形語彙。而下一節則將透過他的文字論述，探究他如何透過自我抉擇、鍛造出獨特的形式與內容，表達主體自覺逐漸昇高的心理需求。在五〇至七〇年代具象寫實與抽象表現風格交互衝突激盪的現代化過程中，代表「本土型」（nativist）的他，又是如何與「異鄉型」的「五月」、「東方」畫會諸子，在心態上與視覺表現形式上呈顯出歧異性（diversity）。這種風格歧異性的形成，背後所蘊含的歷史意涵為何？

依據賴傳鑑的自我闡析，從 1948 年至 1957 年他的繪畫乃歸屬於「印象寫實」風，也就是一般討論日本或台灣近代美術史所指稱的「外光派」。藝評家兼美術史家王秀雄曾對「外光派」的特色與其在日本的發展過程，作過肯綮中的論述。他說：

黑田清輝留學巴黎十年，他所師事的……柯蘭教授。……雖然是屬於學院派，然而也採納了印象派的色彩。畫面上雖沒有印象派的強烈筆觸和色彩分割、點描等，可是陰影處再也不是傳統學院派的褐色，而是充滿了青與紫等。具有傳統學院派的結實素描與清晰輪廓，又具有印象派似的亮麗色彩，這是一種折衷的印象派。……黑田清輝所帶回來的是這種「外光派」的西畫。……於是「外光派」的西畫就成為東京美術學校西畫科的主要風格，同時接納黑田清輝的建議而舉辦的「文展」，其審查委員也都是「外光派」的教授，所以外光派無形中也成為「文展」的主流，而終於形成了日本的學院主義。⁷

二次大戰烽火中赴日的賴傳鑑，雖錯失進入日本美術學校的良機，無法如第

⁶ 賴傳鑑、賴月容總編，《創作八十年回顧展——賴傳鑑畫集》，桃園市，桃園縣政府文化局，2005，目錄頁及頁 16。

⁷ 王秀雄，〈台灣第一代西畫家的保守與權威主義〉，《中國·現代·美術——兼論日韓現代美術國際學術研討會論文集》，台北市，台北市立美術館，1991，頁 139。

一、二代台灣畫家般接受學院的訓練。然而少年時期他利用日本學院風格濃郁的「講義錄」自學，返台後又拜第一代畫家李石樵為師，促使他早期摸索階段的畫風，融貫了日本學院寫實與印象派的折衷形式，也就是美術史學界所稱的「外光派」。早期的作品如《老門依然》(1948)(圖1)、《初夏》(1952)(圖2)、1)《裸女》(1956)、《秋裝》(1957)等，多著重於形體的構成與輪廓的描繪，探索光線、色彩、空間等造形本質的元素。顯現他對「外光派」追求的趣味一脈相連，也接續了戰前第一、二代西畫家挪借自日本的「學院主義」。因而他的藝術發展脈絡，從一開始就和台灣本土的文化環境，也就是第一波現代化美術運動的系脈緊密締結。

1953年遷居竹北後，賴傳鑑說他開始「有意識的嘗試改變表現形式」。⁸例如1955年的《肖像》(圖3)，是以妻子李燕珠為描述的對象。然而在形式風格的表現上，已脫離客觀的傳譯，並且進入主觀色彩、造形及空間的構成。十九世紀的「寫實主義」藉由揚棄傳統(traditional)、幻想(fictional)的主題，轉而擁抱現實感官世界存在的、具象的事物，宣告它與過去切割，並邁向現代的(modern)、科學的(scientific)視覺革命之新領域。⁹而賴傳鑑在摸索客觀寫實一個段落之後，因受到二十世紀初葉塞尚(1839-1906)、莫迪里亞尼(1884-1920)、布拉克(1882-1963)等現代主義的影響，因而對「轉譯」(translate)、「可視」(visible)、「可觸」(tangible)之物的「外象」(appearances)之客觀寫實理念，¹⁰逐漸產生鬆動的現象。在1983年的創作自述中，他曾提到《肖像》一作受到「莫迪里亞尼的影響」。¹¹畫中他刻意將妻子的脖子表現地直挺而修長，背景採四分之三的構圖分割，並在牆面部份使用「新印象主義」的點描技法，這些造形手法乃是延襲自「巴黎畫派」的莫迪里亞尼。而模特兒頭頂枝葉的描繪手法，則似乎是源自莫迪里亞尼所欽佩的塞尚。模特兒衣服上以短筆觸表現的概念式紋樣，及坐椅鮮豔橘紅色的對比效果與空間形式，則又受到印象派之後的革新藝術意念之啟發。顯示1950年代中期開始，他漸漸脫離模倣客觀自然的印象寫實，轉而追求純粹畫面構成的主觀意象。但明顯追求立體派風格表現的年代，則是集中在1957年至1962年之間。¹²

⁸ 同註2，頁14。

⁹ Horst de la Croix and Richard G. Tansey, *Art Through the Ages II*, San Diego & New York, Harcourt Brace Jovanovich (HBJ) Inc., 1986, p. 836。

¹⁰ 同上註，頁839。

¹¹ 同註2，頁14。

¹² 同上註，頁22。

由於李石樵的影響及對布拉克的傾心，五〇年代中晚期開始，他潛心於色面分割、亮麗色彩等形式語彙的鑽研，同時在素材內容上大量採用室內靜物的題材。1957年《魚的靜物》（圖4），應當是他進入立體派時期最早的一件作品。他曾為這件作品寫了一首短詩，娓娓述說當時生活的困境與繪畫表現形式的轉向。詩曰：

買了二條魚 放在窗邊餐桌上
窗外 天氣爽朗
藍天上的浮雲 像布拉克的雲——妳說
我說 像魚！
讓我多了幾條魚！¹³

日記般的記事體，道盡貧賤夫妻生活的辛酸與心靈的怡然自得。在畫家的造形遊戲中，桌面寫實的魚恰好與天空幻想的魚呈虛擬的對話形式。透過視覺意符與語言書寫兩相對照，畫家曖昧、隱喻的心象，靈活地託寓出五〇年代台灣社會經濟拮据的實況。從畫面的形式組成來看，桌面上具象的魚與陶瓶，窗外樹叢的表現手法，仍延續前階段印象寫實的風格。但桌面、牆面幾何的分割形式，以及幾何化的白雲圖形，則標示出畫家在造形表現上加入了立體派的變因。

1961年參加第十五屆「省展」的作品《五月》（1960）（圖5），透過主題性的素材，探討色面、肌理、層次、空間等純粹藝術的構成關係。貓頭鷹及乾枯的向日葵，延續著寫實的手法，但前景的桌面、水果盤、煙斗及背景的牆壁，則以色面分割的語彙表現，零散的信件也以立體派實物裱貼的技法強化效果。貓頭鷹和向日葵都是學生送的，兩者皆為竹北教書時生活點滴的紀念物，以之入畫用以象徵生命中單純而美好的記憶。以寫實的視覺符號記錄生活點滴，暗喻對過往緬懷的心情記述，凸顯他篤信的「我畫故我在」美學哲思。¹⁴而其他的靜物素材，則運用立體解析的形式，標幟此時期他對布拉克室內靜物主題的高度興趣。

寫實主義（realism）之父庫爾貝（Gustave Courbet, 1819-1877）曾說：

我堅信繪畫基本上是一種具象藝術（concrete art），因而只能由描述真實（real）、存在（existing）的事物所組成。……不可見、不存在的抽象之物（abstract object），並不屬於繪畫的領域（domain of painting）。¹⁵

在十九世紀中晚期「寫實主義」盛行時，庫爾貝將傳統繪畫中「不可見、不

¹³ 同註4，頁26。

¹⁴ 同註3，頁12。

¹⁵ 同註9，頁839。

存在」的事物稱為「抽象」，並宣告它「不屬於繪畫的領域」。然而在二十世紀初期藝術形式革新之後，所謂「抽象藝術」已是前衛藝術的代名詞，它泛指新發展出來的「立體主義」、「未來主義」、「極限主義」及「構成主義」等革命性的所有藝術派別。它們所共同建立的複雜關連之新美學體系，捨棄自然寫實的形式，並致力於從文藝復興以降傳統視覺藝術框架中掙脫，以達到表現人類與個人創作的極致。

賴傳鑑五〇年代中晚期投入立體派的思索與研究，實即進入「抽象藝術」的探險行列。沉潛於立體派形式語彙的探索後，「畫室」系列一直是他極為喜愛的主題。從 1957 年《畫室 I》(10F)、1962 年《畫室 II》(50P)，到 1962 年《畫室(布拉克頌)》的系列連作，可以觀察到他漸緩、不燥進的變革步伐，而《畫室(布拉克頌)》則堪稱是他立體風格的顛峰之作。

1957 年《畫室 I》(圖 6)中，畫家嘗試使用明亮、溫暖的幾何分割色面，但仍保留界定物象的線條，以連結遠近透視的空間關係。1962 年《畫室 II》(圖 7)則刻意模糊物象與物象的分界，物與物重疊、穿透的表現，破除了文藝復興以來三度空間的視覺觀。此時他刻意地壓抑畫面的彩度與亮度，使之趨向中間近似色調 (related colors) 的表現手法，並採納特定的創作素材，顯示他向早期分析立體派 (analytic Cubism) 汲取養分的轉折歷程。

同年《畫室(布拉克頌)》(圖 8)一作中，色彩則驟然一亮。強烈的紅色與對比的藍色所構築的畫面，讓人尋覓到他由早期「分析」轉向晚期「綜合」立體 (synthetic Cubism) 的蹤跡。後期綜合立體主義在形式風格上，傾向追求裝飾性 (decorative) 而非絕對視覺性的意義 (exclusively spatial significance)，混合的形 (mingling of form) 變得更自然天成 (more spontaneous)，顏色更強烈，肌理更多樣。¹⁶創作者因而能表現出更自由、更多元化的樣式，個人化的視覺意象特徵因此得以彰顯表現。

《畫室(布拉克頌)》從一般習慣的平視視角，翻轉為俯瞰的視角，畫家帶領觀者從上鳥瞰畫室中的圓桌、水果盤、向日葵、瓶花，及左側的畫架、調色盤、及印刷品等物件。在空間的構成上，透過距高俯視不同時性的多視點，呈現與傳統單一視點不同的移動視角。前景一似鳥之飛行物，運用弧形線條表現出從右前方向左後方旋轉的律動感。觀者的目光無形中隨之移向畫面左上角印有英文「BRAQUE」字樣的印刷物，點出此畫的副標題「布拉克頌」，傳達畫家對立體

¹⁶ 同上註，頁 902-903。

派開山祖師崇高的敬意。

在技法上，賴傳鑑以強烈、熾熱的紅色、橙黃色為主調，陪襯以暗沉、穩定的藍色、紫色為底。以長方形、圓形、三角形為構成元素，架構出平行、重疊、交錯的色面，再以畫、刮、留白的微妙線條統整整體的畫面結構。豐富的色感、明暗的變化、空間的層次，經過一步一步的解放、脫離，最後重新組構成個人化的「圖面真實」(pictorial reality)。¹⁷在自覺的意識下，他從「分析」過渡到「綜合」立體派的理論實踐，藉著自主性的挪用或轉借，匯萃為表達個人的意念、思想和情感，形成一種獨特的視覺性詩律。

1962 年正式邁入抽象階段之前，賴傳鑑一度擺盪於抽象立體與具象寫實之間約一年多。此時他戮力於綜合語法的練習與運用，嘗試將庭院視為另一探究的主題，以譜成遣懷抒情的詩韻小品。例如 1962 年的《山居》(圖 9)，玻璃窗外的圓球狀樹叢，以及由上垂下的金黃、翠綠色樹葉，畫家運用局部立體派的造形語言，進行如藝術史家埃蒂娜·貝爾納 (Edina Bernard) 所分析：「形狀的解構，使之成為許多系列多面體、複雜的不對稱體以及平面的結合，直角線和對角線主導整個畫面，……透過動態與多視點共存的原則，使這些結構具有生機」。¹⁸但是描繪室內抱貓女孩時，他又退回單視點的寫實手法，以鋪展浪漫抒情的山居日記體式。現實世界中的女兒是畫中主角，抱著代表「家」之意象「貓」，居住在庭院寬敞，窗明几淨，內有圓桌、金魚缸、水果盤、馬克杯擺設的室內，象徵在山中別墅悠閒渡日的無憂歲月。畫家卻自嘲畫中表現的是「可笑」、「奢侈」的「夢想」，「是生活在窮苦中的自我安慰，蒼白的浪漫蒂克」。¹⁹易言之，在探索新藝術語言的當下，雖然他明白「模擬」自然已被革命性的立體主義者所否定，²⁰但為了保有「我在」的主體性，他仍選擇採用具象與抽象共存的形式，以便盡情地表達「我思」的存在價值。

1962 年的〈庭園〉(圖 10)一作，賴氏嘗試運用交叉橫斷的塊面，解構視覺性的三度空間。再透過線條的補強及近似顏色的微妙變化，捕捉畫面層次、色感豐富的韻律。半抽象半具象的構成，讓觀者依稀可辨識出由桌子、金魚缸、白鴿、

¹⁷ 同上註，頁 901。

¹⁸ 埃蒂娜·貝爾納 (Edina Bernard) 著，黃正平譯，《西洋視覺藝術史——現代藝術》，台北市，閣林國際，2003，頁 39。

¹⁹ 同註 2，頁 32。

²⁰ 布拉克曾說：「繪畫的目的……不是在重建掌故事實 (reconstruct an anecdotic fact)，而是組構一個繪畫的事實 (construct a pictorial fact)。……我們不須模倣 (imitate) 我們要創造的。」(同註 9，頁 904。)

綠茵及樹木等元素所組構的畫面。根據畫家所述，桌上的印刷物原本是採用實物裱貼法，後來因「貼紙油垢斑斑」，撕去後才改用油彩重畫。²¹此作充分運用立體派解構視覺性空間的概念及實物裱貼的技法，在題材的選用上則受馬蒂斯、布拉克等人的影響。但畫面中獨特的色彩表現，象徵和平的白鴿及「TAIWAN」英文字樣的加入，則是他個人主觀經驗與對變動中社會時代的感情表徵。換言之，在融匯西方現代主義繪畫風格的過程中，賴傳鑑仍一定程度保有自我的意識空間，並不時透過視覺符碼傳遞個人與社會對話的內在思惟。

1962 年至 1972 年是賴傳鑑進入所謂「半抽象時期」的創作階段。德國哲學家及藝術史家沃林格 (Wilhelm Worringer, 1885-1965) 曾在 1908 年的著作《抽象與移情》中說：

原初的直覺傾向於純粹抽象，因為那是在混亂而黑暗的形象世界中，唯一寧靜的港灣。它從自身出發，出於一種本能的需求，創造了幾何的抽象。

22

這種強調直覺、本能，排拒客觀、現實的新美學觀，無可避免地必將前衛藝術導向更抽象、更純粹的形式主義 (formalism)。誠如立體派新秀璜·葛利斯 (Juan Gris, 1887-1927) 所說：

塞尚把瓶子轉化為圓柱體，我則從圓柱體出發並創造出個別的特殊類型。我從圓柱體創造出一個瓶子——一個獨特的瓶子。塞尚走向建築，我則遠離它。這就是為何我使用抽象 (顏色) 構成來調整我的作品，而這些顏色即佔據了物體的形。²³

與畢加索同樣來自西班牙的葛利斯，似乎預告了立體派的技巧，終將演化為絕對的抽象 (an absolute degree of abstraction)。²⁴

1962 年離開竹北返回故鄉中壢任教後，在生活環境的再度變遷下，賴傳鑑開始對原本沉潛的立體派形式技法再度作了適度地調整。而自由、無拘的抽象表達理念，似乎更符合他轉型期的環境與心理需求。因而從 1962 年起，他的繪畫逐漸轉向單色調抽象形式的摸索探求。

藝術史家柯洛依斯 (Horst de la Croix) 及唐瑟 (Richard G. Tansey) 曾對分析立體派畫家色彩日趨單色調，發表他們的看法：

²¹ 同註 2，頁 34。

²² 同註 18，頁 70。

²³ 同註 9，頁 905-906。

²⁴ 同上註，頁 906。

理性的分析立體主義藝術家，遵循「智性的」、「邏輯的」理論從事繪畫創作，此派不同畫家的風格卻變成幾乎無法分辨（indistinguishable）。……尤其是過度關切純粹形（pure form）的分析立體派畫家，他們開始忽略顏色（neglect color），因而他們的繪畫幾乎變成單色調（monochrome）。當藝術家體認到這個缺點時，……使用更強烈顏色，允許更自由表現的「綜合立體主義」遂應運而生。²⁵

而賴傳鑑從 1962 年「紅色調」時期的「漁」、「牧」、「鹿苑」等系列作品，到 1967 年以後「白色調」時期的「馬」、「蝴蝶」、「湖」等系列作品，證明了他在「半抽象時期」，也朝向上述「智性」、「邏輯」的單色調發展。他嘗試運用統整的單一色調、線條等純粹的抽象元素，追求純粹真實（pure reality）的圖面構成。而這同時也埋下他下一階段邁向「綜合表現」的轉機。

1962 年的《漁（I）》（圖 11）是他「紅色調」半抽象時期的第一幅作品。隔年，他又以黃褐色調接續創作了《漁（II）》，勇奪第二十六屆「台陽展」第二名。這兩件趨於近似色彩單色調的構成，畫家盡全力於處理色感、層次、肌理等形式的微妙變化，再以簡單線條勾劃出人物、漁穫、漁船或海邊的隱約意象。由於畫面意象純由色彩、線條作直覺、本能的組構，曖昧、半隱半現的符號，反而留給觀者更多想像的空間。

1963 年茶褐色調的《鹿苑》（圖 12）一作，在光影明滅中，透過線條與顏色的奧妙烘托，身上帶斑點的梅花鹿依稀可辨。1964 年《月》、1965 年《鹿苑（2）》等，在半抽象的形式構成中，隱藏於點線面之間的意象，比一眼看透的形象，蘊藏著更多無窮盡的探索樂趣與神秘幽玄的美感經驗。

同屬於「紅色調」半抽象時期的《黃昏（牛）》連作，則是對已逝少年無憂歲月的追憶。1965 年的《黃昏（牛）》（圖 13），描繪的是畫家年少時期，與同伴沐浴在溫煦的夕暉下，奔跑嬉戲於遼闊草原，目睹牧童趕牛回家的情景。²⁶那一幕是他腦海中永恆的意象，也象徵童稚純真，無憂無慮，充滿幻想的美好時光的逸失。這種以過去經驗、記憶、可感知的自然景物，作為純由「形」與「色」所構成的抽象形式，乃是賴傳鑑「單色調」抽象時期慣用的表現手法。他簡縮化約自然的外貌，抽離出凝鍊的意象，表達記憶重組後化為永恆、普遍的自然人文組曲。他運用形與色的語彙，譜寫出凝聚了象徵台灣主體精神價值的視覺史詩。

²⁵ 同註 9，頁 902-903。

²⁶ 同註 4，頁 54。

賴傳鑑對屬於原色系（the primaries）的紅、黃色調試驗了二、三年之後，緊接著探索中間色系的白、灰色調，以延展他對抽象色彩更深入的研究向度。他在創作分期自述時，將 1960 年代後半期至 1970 年代前期所出現朦朧白色調的作品，包括追憶組象及風景寫生都歸屬為「白色調半抽象」。²⁷1966 年的《春遊》正是白色調時期「馬」系列的早期代表作。在《春遊》（圖 14）的創作自述中，他說：

夢求自己的生活中所缺乏的，是出於浪漫的感傷吧。我喜愛馬，而夢想騎馬到野外，悠閒地走在森林中的小徑。這是想溶入自然的孤獨的心靈。²⁸

這種追尋「浪漫的感傷」，與企求從大自然中獲得「孤獨心靈」慰藉的心理歷程，正是藝術家透過動物擬化的替代作用，完成自身精神之旅的儀式祭典。白色、純潔、形象模糊的馬，與赤裸、簡約的男體互伴共遊於曠野。人與馬合而為一，人幻化為森林中的精靈神獸，悠遊在烏托邦的極樂世界。藝術家運用抽象化的形與色，構築自己的「圖面真實」，用詩情化、永恆的視覺意境，實現童年以來寤寐以求的理想幻境。

「蝴蝶」系列也是他在白色調時期重要的探索題材，其中以《少女、貓與蝴蝶》（1967）（圖 15）堪稱為代表之作。賴傳鑑解析此作的技巧，「近於單色調的，類似色的色層造成朦朧之美」；題材內容則「把幾種素材併湊在一起構成，可以說是把記憶或回憶的景色、事物抽樣的組織，而表現一種意念或散文式的主題的作品」。²⁹白色、灰色、米黃、鵝黃、橘色等「單色」、「類似色」群聚構築的圖面，微妙色層，細膩肌理與隱約線條，探究的是如何維繫抽象語法及意念間的有機連結。畫面右側的少女與貓，是他從早期就反覆練習的素材，用以象徵和樂、凝聚的「家」之意象。而左下側，具有羽化、穿梭凡塵仙境效能的蝴蝶，一如馬的題材，也是畫家擬人化的象徵符碼。以蝴蝶暗喻畫家幻化成仙，穿越時空，並將已逝歲月中最綺麗、永恆的記憶片段，串連成永存的封印。模糊、朦朧的單色調、近似色調的抽象表現手法，正好吻合此種緬懷、回溯光陰的浪漫抒情體格。

1971 年的《湖畔》（圖 16），構圖上分成上湖光山景，下湖畔裸女兩個部份。在層層白色、粉黃、灰藍、灰紫色調塊面的垂直堆疊組構中，運用暖寒色調的變化與線條輪廓的強化，曲膝、曲手橫躺的裸女，湖面上飛翔的雙鴿，及遠處的湖邊岩石都彷彿可見。晨曦柔和的光線，清澈而透明的空氣，寂靜飛過湖面的鳥禽，

²⁷ 同上註，頁 37。

²⁸ 同註 2，頁 50。

²⁹ 同上註，頁 56。

共同協奏出「箱根望葦湖的記憶」交響曲，一種「浪漫蒂克的幻想」。³⁰在自述中，畫家追憶著昭和 19 年（1944）搭登山電車，再轉乘遊覽船遊葦湖的情景。³¹畫家企圖召喚青年時代的深層記憶，同時也以此暗喻他亟亟尋覓棲息身心的烏托邦。

二十世紀歐美的抽象主義藝術，凡是著重於情感表現的，一般泛稱之為「抒情的抽象」或是「熱抽象」；至於著重於表現理念的，則稱之為「理性的抽象」或是「冷抽象」。賴傳鑑單色調時期的抽象作品，因仍喜愛以線條、色調勾勒描繪出隱約物像，並透過詩文的書寫，傳送濃濃的敘事或抒情意念。因而與第一、二代台灣本土畫家廖繼春、李石樵、李澤藩、鄭世璠等人的抽象畫，基本上都屬於「熱抽象」的系脈。他們大都肯定繪畫具有承載哲思、情感及記憶等功能，對徹底捨棄自然物象的「冷抽象」並不輕易嘗試，或者淺嚐即止。由於本身對自然人文界的鍾情，他們的創作，在晚期往往逐漸調整回具象寫實的領域，並與七〇年代興起的新寫實、鄉土寫實相結合。而這種轉向具象的形式探索，賴傳鑑在紅色、白色單色調半抽象時期事實上也露出徵兆。

例如 1965 年的《九份之屋》（圖 17），是畫家先在現場寫生，回到畫室之後再以主觀的形色構成圖面。³²濃烈暗沉的顏色與平面化的造形，表現出從自然抽離後的主觀寫實風格。另一幅同一天寫生的《九份春霖》（圖 18），則是午後陣雨放晴後，在山城即席捕捉的景象。白、灰的色調，傳達的是水霧茫茫的濕氣感，而粉藍、橙黃的色調，表達的則是雨過天青、陽光穿透的清新感。由於層疊的色面間，運用大量線條界定物象，因而抽象色調的手法，轉而趨向主觀的寫景。可見依據寫生完成的戶外風景畫，雖然在顏色造形的構成上表達主觀的意念，但因對自然有極高的依附性，因而呈抽象與具象混合的折衷表現形式。而這正是他跨入下一個風格階段的先聲之作。

1967 年的《市場》、《養鳥的少女》，及 1969 年的《市場》，乃是賴傳鑑紅色時期「市場」主題的系列連作。在 1969 年《市場》（圖 19）一作的自述中，他對「市場」主題的源起與暗喻作用，作了相當完整的剖析。他說：

把自己生產的拿來展示，默默等客人光顧。人家不曾想到他們付一番心血，只挑選他們展示的商品，討價還價。

小時候有空常向市場跑，因為那裡有賣糖、賣冰、扭麵粉的人，還偶爾會

³⁰ 同上註，頁 66。

³¹ 同上註，頁 78。

³² 同上註，頁 46。

有賣鳥、賣花的人，還有打拳頭賣膏藥，唱山歌的人……。這些排地攤的，點綴了南國的情調。

……等顧客的一種無可奈何的表情，與在亞熱帶的陽光下，近於中午的，安閑，沉悶的，南方市場的空氣或氣氛。……那是從小刻印在我腦海裏的印象。³³

從文字的詮釋，畫家很清礎地表白「市場」的主題，乃源自兒時逛傳統市集記憶的總合。熾熱黃、橘、褐近似色調的運用，強化了他對故鄉「亞熱帶」、「南國」地域特色的描繪。百般無奈地枯等客人光顧，以及商品任人挑剔削價的小販心酸，何嘗不也是畫家本身的心情寫照。籠中嚮往自由飛翔的鳥兒，側頭背對畫面無奈的裸男，正面向前撫髮弄姿的裸女，還有滿地任人挑揀殺價的蔬果，具體而微地映照出藝術家深沉無奈的心情。從抽象回復到具象，拋開前衛的魔咒，畫家似乎更能落實地運用主觀的寫實語彙，紀錄個人的記憶、情感，並探索歸根鄉土色彩的意念表達。

1973 年以後賴傳鑑的作品，進入所謂的「綜合時期 I」（1973-1990）及「綜合時期 II」（1991-2004）的階段。「魚」、「湖」、「馬」、「牛」、「裸女」、「鹿」、「鴿子」、「蝴蝶」等素材，是賴傳鑑從印象寫實、立體到抽象時期，就甚喜反覆試驗、探索的創作元素。這些系列群聚性的題材，隨著時空的衍化，甚至慢慢轉變成他筆下具有社會文化象徵意涵的符號。例如，同樣畫魚，主觀寫實的鱈魚是現實中餐盤內的食物，是生活困頓的符徵；水缸中簡約、抽象化的金魚，則是追求浪漫悠閒生活的暗喻符碼。然而到了晚期，池塘中半具象的游鯉，則變成「湖」、「池」、「魚」等素材群聚的集團構成。畫家借拼湊不同時空的多重意象，將潛藏於過去、現實及幻想中的影像、意念，重新組合成內在、永恆的「真實圖面」。

1977 年《游鯉》（50 F）（圖 20）一作仍見單色調、簡約形象、幾何色塊重疊分割的抽象手法，池中則出現半具象的鯉魚。形式上的表現，是介乎抽象與具象的匯合。暗沉穩定的深藍及草綠色調，表現出樹蔭下幽深池塘的陰涼感覺與靜謐氣氛。恰好和游鯉鮮亮的橘橙色，形成明暗、動靜的對比。之後的《游鯉》（1980，20 F）、《春至水暖魚先知》（1980）、《游鯉》（1989，25 F）、《游鯉（夏）》（1998，30 F）、《水暖鯉騷》（2000，15 F）、《春光鯉影》（2002，40 F）、《涼意（晚夏午后）》（2002，20F）、《春池游鯉》（2003，年 12 F）等作品，都是以半具象、半抽象的綜合形式，將游鯉與池塘的素材作渾然天成的連結。

³³ 同上註，頁 60。

據賴傳鑑所述，因為成長於有「陂塘」、「水池」之鄉的桃園台地，自幼他對水塘、水中倒影即具有一種根深蒂固的鄉愁情懷。晚年時期他常將鯉魚與湖、池聚合成描繪的主題。³⁴而「湖」、「池」在潛意識裡，則象徵已逝的美好歲月。之後他在創作中就非常喜歡把童年嬉戲的陂塘，延伸衍化成和馬、樹叢、裸女、鴿子、蝴蝶或水禽結合的群聚型題材，以傳達他個人對過往記憶、夢想的追溯與緬懷。

1977年參加第八屆「全國美展」的《湖畔》(圖21)，頭戴遮陽帽的裸女與白馬共同倘佯憩息於靜謐祥和的森林湖畔。代表春天氣息的裸女與浪漫的白馬，以具象的手法表現造形與光影的變化。草原、森林、湖泊則以比較主觀的暗調色彩與幾何色面組構。現實與夢境交疊穿插，片段記憶與理想幻象跨越時空匯聚於同一畫面。畫家透過主觀重組的視覺符碼，構築心中浪漫永恆的烏托邦。藉著繪畫，他遠離了塵囂與濁世，重返純潔無瑕的心靈故鄉。

1983年100號的巨作《三人行》(圖22)，則是賴氏晚期風格的典範之作。淺色調粉紅、粉紫、粉藍色系及白色所營造出來輕盈、浪漫蒂克的雰圍，幾乎已成為他晚期畫作的風格特質。三個赤裸的男童伴隨著優雅的白馬出現在近景的淺溪中，遠處廣闊的原野與樹叢，引領觀者隨著畫家踏入他所建構遺忘時間與塵世的烏托邦幻境。賴傳鑑組合了純潔白馬、天真男童或青春裸女的群聚意象，並賦予它們承載想像的符徵功能，牽引人們騰昇進入聖潔、無垢的心靈殿堂。他透過聚合式的符碼群，傳達令人忘卻人世間的傷痕與苦悶，並獲得重返精神原初絢爛、完美的夢幻意境。

賴傳鑑曾經評介布拉克晚期系列連作：「畫室」、「腳踏車」、「驟雨」、「鳥」等作品，帶有「田園的詩趣」，傾向於表現「東方哲學精神」中的「恬淡、沈靜、寡默的意境」，是一種精神內斂的藝術。³⁵因而他極為推崇布拉克的繪畫，並且經常以靜物、畫室、腳踏車、鳥等題材入畫。而其他題材，如「馬」受到高更影響，「馬戲團」有畢卡索的影子，「池塘」則讓人聯想到莫內。雖然這些題材的探索，後來都變成他獨特群聚意象的組構元素，但不可諱言地，這些元素仍為挪借自西方現代藝術的母題。七〇年代當他強烈意識到，模仿「現代主義」樣式，將失去「土壤」以及「自己的個性」，並如「無根」的「浮萍」，流離失土、空虛漂泊。³⁶在這種尋根、溯源的主體認同下，他積極在宗教信仰、鄉土環境及東方文

³⁴ 2006.3.24 筆者訪問賴傳鑑稿。

³⁵ 賴傳鑑，《巨匠之足跡》，頁179-180、183。

³⁶ 雷田(賴傳鑑)，〈從「台陽」的歷程談時代樣式——寫於四〇屆台陽展前夕——〉，《雄獅美術》

化中尋找恰當的題材。晚期賴氏遂以「佛陀傳」、「農村」、「鴛鴦」最具代表性的系列連作，創造出兼具有「地方色彩」、「鄉土色彩」及「民族色彩」的獨特視覺語彙，進行紮根的主體文化改革創作。

「佛陀傳」系列，乃取材自釋迦摩尼佛一生故事的題材。賴傳鑑說他父母篤信佛教，幼年時期常帶他出入中壢元化院禮佛、拜佛。³⁷1960年代晚期，他定期收看NHK製作的佛教紀錄片。1970年代兩度重遊日本，對京都、奈良名寺古剎及各地美術館的佛教藝術文化財也都詳加觀賞研究。1979年撰寫的《佛像藝術》付梓，則是他探究東方主體的宗教藝術、哲理的論述成果。而在視覺語彙的表現上，早在抽象時期的1966年之《鹿野苑》，及1967年的《初轉法輪》兩作中，³⁸他就已嘗試將現代主義的形式與東方宗教的素材融匯為一，尋求時代性、世界性與地域性共存的可能性。之後1972年《出城》，1973年《菩提樹下》(50F)、《逾城出家》(40F)，1977年《逾城出家》(40F)，《夢象投胎》(30F)，及1995年《佛提迦雅幻想》(40F)等作，都是屬於晚期綜合風格的「佛陀傳」連作。

獲得第二十六屆「省展」優選的《出城》(1972, 50F)(圖23)，描述的是尚未成聖時的釋尊悉達多王子。為了尋找超脫生老病死的佛道，王子放棄了驕縱逸樂的優渥生活，騎著心愛的白馬奔離皇城。畫中悉達多穿著白衫，左手持白蓮，右手舉起作揮別之狀。右側跪地的侍從乃為馬夫「車匿」，泣諫太子返宮，勿獨往山林與可怕的荊棘蟲獸為伍。然而悉達多出城修道的心意堅定，周圍的白鴿暗示祥和平安得道聖境終將到來。遠處隔著溪流的宮城，則是太子堅決遺棄的浮華俗世的象徵。具象主題與抽象背景的綜合形式，是畫家踏入綜合期的典型表現法。以白色為主的色彩表現，顯示此作是他從白色調抽象形式轉入綜合風格之際的創作。此作表現他歷經遊走於西方具象與抽象語彙之後，轉而強調東方宗教精神實質內涵的主體訴求。

早在七〇年代「鄉土文學」風起雲湧之前的六〇年代中期，賴傳鑑即曾以九份、北埔等具有地方特質的小鎮，作為入畫的題材。六〇年代中晚期因屢屢參與日本的國際性大展，賴氏更有意地以飽含濃郁「南國」、「亞熱帶」情調的「市場」

第79期，1977.9，頁34-36。

³⁷ 2006.3.24 筆者訪問賴傳鑑稿。

³⁸ 依據佛教藝術網的資訊，鹿野苑(Sarnath)乃為地名，距離印度教聖城瓦拉那西(Varanasi)約10公里左右，是佛徒心中綻放「法之光明」的聖地。據傳佛陀世尊第一次就是在鹿野苑清晰地闡釋覺悟到的真理，而初次聽聞這至善之法的人，則是自世尊出家以來就陪伴著他的五位伙伴。這佛、法、僧初次齊聚的事件，佛教歷史稱之為「初轉法輪」(Dharmachakra Pravartana)。這五位伙也成為佛陀的第一批比丘弟子，他們成為法的初始火炬，不久之後即將佛法傳播到整個恆河平原。(佛教藝術網網址：www.lyu.org.tw/India/India_05.htm)

連作，來強化畫作中台灣的地域色彩。七〇年代中晚期的「農村」系列作品，題材包括有：牛、火雞、廟宇、後巷等，就素材內容而言與當時鄉土寫實畫家大同小異。但賴氏卻運用異於一般懷舊的「照相寫實」手法，標示出個人獨特、主觀的形式風格，表達他對鄉土、本土的深沈感情。

1976年《廟之一角》(圖 24)，乃是他參加 1977 年東京「亞細亞美展」的油畫。繪畫的主題為他非常熟悉的北埔大廟與後巷，以粉黃色為基調，用塊面構成手法，描繪出廟宇、廟牆、天空及路面。其他的房舍、路樹則以粉綠、粉紅、粉紫色彩作塊面的表現。最後再以墨綠、靛藍、黑色，採塊面或線條的形式，強化物象和光影的效果。中間色調、低彩度的色彩表現乃畫家晚期獨特、主觀的表現語彙，迥異於緬懷、戀舊、客觀的「鄉土寫實」風，傳達出一種「淡雅」、「東方審美觀」的綜合語法結構，形塑出賴氏獨門的鄉土特色。右下角簽名款的下方，則寫上「Formosa」的字樣，既便於認證自己來自台灣的身分，同時也是畫家對鄉土認同的一種表白方式。之後《後巷》(1990)、《後巷(北埔)》(1990)、《台中霧峰故居》(1992)、《淡水後巷》(1998)、《鄉道斜陽》(1998)、《秀巒幽徑》(2002)等作品，也都以揉合具象與抽象的形式手法，表達他對土地、故鄉、歷史聚落的濃情與關懷。

1980 年代賴傳鑑開始發展出鴛鴦、荷花、蓮花等相關的系列連作，此乃之前「湖」、「池」系列的延伸，因而形成團聚群的題材。他在 2005 年的創作自述中曾提到：

游鯉系列之前，我喜歡畫水池。因此游鯉系列也可以說池畔題材的延長，因此，由畫池景發展到，凡是與池有關的蓮花、池中鴛鴦……等都可稱為池塘系列。

錦鯉、荷花、蓮花、鴛鴦都是國畫常見的傳統題材。西畫卻很少人畫，除了莫內畫水蓮外，難得一見有人畫這種題材。³⁹

他在更早的 1983 年就曾自剖，在油畫中嘗試鴛鴦等國畫題材，「除了拓展題材的意義」，也企圖「以國畫的陳腐題材，表現新的構成與現代感」。⁴⁰因而八〇年代之後發展出來的鴛鴦、荷池、蓮池等系列，實為他以傳統礦物、水墨藝術為實踐主體的參考，謀求表現與西方人不同的現代東方美學觀。例如 1980 年《鴛鴦》、1984 年《秋塘雙鴛》(圖 25)、1993 年《荷塘雙鴛》、1993 年《水蓮》等作

³⁹ 同註 4，頁 104。

⁴⁰ 同註 2，頁 118。

品中，在形式語彙的表現上，他仍維持晚期具象抽象融合的一貫手法。素材的運用則將水池與鴛鴦、蓮花、或荷花作有機的組構，以營造出蘊含東方特質的現代繪畫作品。低彩度的中性色調，分割不規則幾何的圖面構成，主題物的主觀寫實，優雅浪漫的東方情調，幾乎已成為他綜合期作品的共通特色。

跨進生命壯年、老年交界的賴傳鑑，作品隨著內在需求與外在社會文化環境因素的變遷，逐漸地走向具象與抽象融洽結合的表現形式。他的創作也從昔日追逐「現代化」形式的探索，轉而走向內在個人生命、自然宇宙真實心象的堂奧。這期間他一方面持續早期、中期的主題，作有機群聚題材的深度探究；一方面則在強調東方主體美學觀的意念下，另闢蹊徑，作革新現代東方油畫的廣度嘗試。同時又對開發東方色彩感情的象徵意涵，投入更多的研究心血，使得晚期在色彩的表現上漸有突破性的成就。檢驗他的文字論述與晚期作品的實踐，可以清晰地看出，他透過「鄉土色彩」、「地域文化」的認知與體現，確立了自我「獨特而清新」的時代性藝術風貌，並展現他對台灣本土社會文化的認同與肯定。

三、賴傳鑑對「現代化」所提出的批判性主體觀點

台灣美術史研究者謝里法於《日據時代臺灣美術運動史》一書中，將崛起於台展」（1927-1936）的台灣前輩藝術家，包括東洋畫家林玉山、郭雪湖、陳進、呂鐵州、陳敬輝五人，及西洋畫家李石樵、陳澄波、楊三郎、陳清汾、李梅樹、廖繼春六人，尊崇為「臺灣新美術的先驅者」，並將他/她們定位為「第一代」畫家。而「遲至『府展』期間才出人頭地」，同時在「藝術上意見」與「第一代」有差距者，如張萬傳、洪瑞麟、陳德旺、廖德政等人，則被歸類為「第二代」。⁴¹另一研究者王家誠，在論述台灣省立美術館（今國立台灣美術館）所典藏前輩藝術家油畫作品風格時，則承繼謝里法的斷代標準，並將出生於1920年代的畫家，包括本土成長的鄭世璠、賴傳鑑，以及戰後自中土流徙來台的席德進、郭軫、李德等人，歸類為「第三代」前輩藝術家。⁴²王家誠並對「第三代」前輩藝術家共同具有的特點，歸納為以下幾項：一、生長於中日戰爭和第二次世界大戰陰影下，備嘗艱辛；二、由於名畫畫冊和藝術資訊的發達，這些後起之秀的藝術家視野逐漸放開；三、他們在各種現代流派之間學習探索比前輩方便，因此畫風變化的幅

⁴¹ 謝里法，《日據時代臺灣美術運動史》，台北市，藝術家，1978，頁219-222。

⁴² 王家誠，〈臺灣地區前輩藝術家油畫作品風格的演變〉，林明賢編，《臺灣地區前輩藝術家作品特展（三）——油畫專輯》，台中市，臺灣省立美術館，1995，頁7、18-19。

度較大。⁴³

在台灣美術現代化的演變過程中，戰前第一代與第二代之間，存在的是藝術意見與權威抗衡的理念爭執。然而戰後「本土型」與「異鄉型」第三代與戰前世代間的差異性，則因師承背景、創作觀念與文化認同的落差，產生多元化的分歧性。本土背景的台灣第三代藝術家們，及戰後隨國民政府撤台的中土年輕藝術家們，他們對所謂「傳統」的評價，及對所謂「現代主義」(modernism) 的追求，存在著極為不一樣的觀點。而賴傳鑑從 1960 年代開始所書寫的評介文章，則代表著戰後台灣本土第三代，在西方「現代主義」衝擊下的集體回應與對主體籲求的理念。

畫家兼藝評家林惺嶽在回溯 1950 至 1970 年代台灣藝壇活動時，說：「抽象主義的狂潮，並沒有動搖西方從文藝復興到二十世紀之間，漸漸累積起來的堅實繪畫傳統」。⁴⁴然而「五十年代生長於台灣的新生代改革者，對三十年代左右的大陸美術改革運動，既不嚮往也不尊重，甚至斷然的予以全盤否決，認為那一代人的努力是交了白卷」！⁴⁵此處他所指的「新生代改革者」，指的乃是五〇、六〇年代抽象狂潮襲捲台灣時竄紅的「五月畫會」領導者劉國松。他認為以劉國松為代表的「新生代改革者」，是以「風行國際的抽象主義為全新的出發點，來擷取舊傳統合乎抽象主義的成份」，並以之重塑「現代中國畫」。然而「他們矢志建立的『新傳統』」，不過是另一個「現代的權威主義」。他們並非立基於上一代的成就，而是挾「西化史觀」的浪潮，淹沒了「大陸及台灣在過去半個世紀的美術運動的成就」！⁴⁶而劉國松所抨擊的保守威權主義者，矛頭主要指向的是「省展」、「教員美展」評審委員，及「台陽美術協會」「三位一體」的台籍第一代前輩畫家。⁴⁷

劉國松等「異鄉型」年輕藝術家對「傳統」的解讀有兩種：一種是他們所排斥、抗拒的「省展」、「教員美展」、「台陽展」評審團所建立的威權傳統。一種則是他們極力想發揚，並視之為現代化根柢的優良傳統——水墨繪畫。而他們對「現代」的定義，是指「大量地吸收東方文化與哲學思想，以至變了其實證的傳統精神與極度寫實的繪畫作風。……即在使繪畫擺脫一切外來的束縛而獨立。換言

⁴³ 同上註，頁 17-18。

⁴⁴ 林惺嶽，《台灣美術風雲四十年》，台北市，自立晚報，1987，頁 162。

⁴⁵ 同上註，頁 166。

⁴⁶ 同上註，頁 166-167。

⁴⁷ 劉國松，〈不可魚目混珠——書『台陽美展』後〉，《筆匯》第一卷第二期，1959/6。引自林惺嶽，《台灣美術風雲四十年》，頁 90。

之，即在求『純粹繪畫』——抽象繪畫的建立」。⁴⁸而這也是為何林惺嶽要批判劉國松將「現代主義」窄化為「水墨」的「抽象畫」，並在「美術革新運動還未拓出康莊大道之前」，即已墜入「新教條主義的狹谷」。⁴⁹

而代表戰後台灣本土第三代藝術家的賴傳鑑，他對「傳統」與「現代」的看法，顯然與劉國松所代表的「異鄉型」藝術家觀點不同。例如對象徵權威的「傳統」與進步的「現代」，賴傳鑑的看法是「現代美術最顯著的特徵為權威的沒落」⁵⁰，並認為「(戰後本土)中堅一輩對權威的反抗與不滿之意識」，某種程度上是承繼戰前「第二代」的「反威權」風範。⁵¹不過這種與傳統威權抗衡的作為，仍是基於藝術理念的不同而引發，而非全盤否定第一代美術運動者的成就。在《埋在沙漠裡的青春》一書中，賴氏對權威的傳統，尤其是透過團體展所運作的獨占霸權頗有訾議。但在評介第一、二代藝術家時，則強調縱軸傳承的歷史意義，並肯定先行開拓者為台灣畫壇付出的貢獻和努力。

至於對「現代」的觀點與運用「現代主義」，他也提出代表戰後本土第三代藝術家的集體意念。例如他在評介何肇衢的文章中說：

在新形式層出不窮的現代，……所謂現代感、現代繪畫，並不是摩登主義，也不是盲目的模仿西方的新潮流、膚淺的形式。……在廣闊的現代繪畫領域中，要開拓充滿生命感的意境。⁵²

賴氏認為「新」並不代表「現代」，一味模仿西方「新穎」的形式，而缺乏自己的「生命意境」，依然不能稱之為具有「現代感」、「現代意識」的創作。所以他說：

求新並不是很重要的事，尤其趕流行，只模仿新流行的形式更不能說就是新時代的作品。畫家切身意識到需要探求表現現代意識才是重要的事。……新要含有時代意識外，創作上要有造形理論與理念的根據，新才不會任意妄為，成為欺人的行為。……今日台灣的現代繪畫脆弱而不紮根的原因，不外乎是由於理念未確立，不探求造形本質，而一味追求新穎的形式。

⁵³

⁴⁸ 劉國松，《中國現代畫的路》，台北市，文星，1964，頁21。引自李鑄晉，〈中西藝術的匯流——記劉國松繪畫的發展〉，《劉國松畫集》，台北市，台北市立美術館，1992，頁17。

⁴⁹ 同註44，頁172-173。

⁵⁰ 賴傳鑑，《埋在沙漠裡的青春》，台北市，藝術家，2002，頁143。

⁵¹ 同上註，頁144。

⁵² 同上註，頁163。

⁵³ 同上註，頁45。

可見他對「西化史觀」下的「現代」意念，是採取接納但不全盤接收的態度。「畫家切身意識」、「造形理論與理念的根據」、「探求造形本質」等準則，才是他面對一波一波襲捲而來的西方藝術新浪潮時，得以屹立不搖、堅定向前的力量。

對於追逐西潮的所謂「新派」，他也提出批判性的建言，他說：

在台灣的所謂「新派」，往往仍是步人後塵，模仿外國新流行的作風而已。……所以抽象流行時，他們則模仿趙無極、許內德、哈同……。普普、歐普流行時，他們馬上學其形式，之後在美國流行新寫實，又有人學新寫實。……學人家的形式，跟人家後面跑的，永遠是落在人家後頭的。……只取其現代的外殼，模仿其形式，那只是「死靈魂」即像《死靈魂》的主人翁買「死靈魂」充闊一樣。⁵⁴

對賴傳鑑來說，現代「新派」囊括了：抽象、普普、歐普、新寫實等西方藝術的新潮，並非局限於抽象表現一派。而他對抽象藝術的看法，則是採取學術探究的態度，並非如「五月」、「東方」畫會諸子般「一面倒」的觀點。對此他曾自我剖析說，本土派藝術家對抽象「現代主義」漸進面對的準則，事實上是有歷史傳承的因緣。他說：

一般而言，本省的畫家探索現代繪畫的步調都採取按部就班地由具象漸進的方法，並不盲目地一面倒向抽象。這也許是本省畫家在性格上較保守，而尊重學術性探究使然。所謂學術性是指就近代美術演變的軌跡，探求現代繪畫而言。而現代風格的訴求，即從 1950 年代後半起，以在「省展」等中堅畫家的創作上，明確地呈現出來。

這種現代化的探求，經野獸派而立體派至半抽象的樣式為主軸發展的作品，在 1960 年代的省展等主要展覽獲大獎，顯示這種探求受到肯定，而廖繼春在 1960 年代的半抽象作風以及李石樵由立體派至抽象的歷程，也無形中鼓舞了中堅輩畫家增加探索的信心。⁵⁵

由此顯見，本土三代的前輩畫家們一脈相連，都以「漸進」、「學術」探索的方式，汲取野獸、立體以迄抽象等現代藝術形式。賴傳鑑身為本土第三代的藝術家，根基於主體文化傳承的使命感，促使他從未否定第一、第二代師長輩藝術家的成就。由於認同於廖繼春、李石樵的「現代化」歷程，並推崇他們為台灣主體文化命脈的傳統典範，因而他對高舉「現代主義」令旗、屢向本土踏實畫家挑釁

⁵⁴ 同上註，頁 20。

⁵⁵ 賴傳鑑，〈光復初期的臺灣美術——兼介本館典藏的油畫〉，《臺灣美術》第 28 期，1995.4，頁 16。

的抽象表現藝術家，表達了不以為然的論點。他說：

五〇年代已預告時代的變遷，……國際的新思潮抽象主義開始沖擊臺灣畫壇，影響所及，具象繪畫面臨時代的考驗，使有識之士努力突破既成的形式，以現代意識創新作風。不過，屬於臺陽展或省展的中堅畫家，並不盲目地一面倒向抽象。他們所採取的立場乃由具象漸進的方法，如當時法國 Salonde Mai 的新具象繪畫，或半抽象的繪畫。⁵⁶

賴傳鑑以代表本土第三代的「臺陽展或省展的中堅畫家」的立場，坦承表白，他們在面臨國際新思潮「抽象主義」時，採取的是「由具象漸進」到「半抽象」，再到「抽象」的現代化途徑。在析論四〇屆台陽展的專文中，他說：

抽象的樣式成為二十世紀戰後的「時代樣式」，也是「流行樣式」。但具象與抽象仍是美術表現的二十大形式，如一定要說抽象繪畫優於具象繪畫，是謬論。流行樣式與流派的樣式的意義不同。有人認為臺灣的新藝術有如浮萍，既無根，又無其土壤。勿庸置疑地，在臺灣一切美術的新思潮未能生根的最大原因是因「流行樣式」多是由一群年青人受新潮流的刺激，只盲目追求模仿表面上的新樣式使然。……他們沒有注意「土壤」以及自己的個性問題，始於模仿，終於模仿而已。所謂樣式乃作家的藝術人格、生活感情投影在作品上的表現形式，因此應該也是作家的「個人樣式」。盲目追求模仿毫無意義，突破創新也非輕易可及。⁵⁷

文中他強調，「具象」與「抽象」都是流派的樣式，也都是藝術「表現的形式」，兩者並無孰優孰劣的差別。因而他對追求「流行樣式」的年青人，獨尊抽象的「現代主義」，但卻排拒其他具象的表現手法並不表認同。同時他對只知「模仿樣式」，而忘卻「土壤」與「自己的個性」的年輕抽象藝術家，則譏為如「無根」的「浮萍」。在此他雖未指名，卻也點出當時以劉國松為首的「五月」、「東方」畫會年輕畫家，全盤否決本土第一、二代藝術家具象的「傳統」，獨尊抽象的「流行樣式」，是臺灣追求現代化「新藝術」流離失土、無根漂泊的病灶所在。

而在稍早的評論文章中他就提到：

歐美名家的作品有他們產生的時代背景與環境因素，要把他們的理念移植到台灣就得考慮台灣的土壤。儘管五〇年代的世界畫壇向抽象一邊倒，如

⁵⁶ 賴傳鑑，〈四十年滄桑話「臺陽」——寫於臺陽四十屆美展前夕〉，《藝術家》第 28 期，1977.9，頁 132。

⁵⁷ 同註 34，頁 34-36。

果不認識我們自己的環境，時代的土壤，種子仍不能生長。考慮了土壤則能知道把這種子如何培養、改良，使之茁壯。⁵⁸

在賴傳鑑的藝術觀念中，藝術雖然是「無國境的」，但東西方藝術仍有「地域性差異」。⁵⁹他觀察到 1966 年前後，年青一輩的廖修平抽象化的鄉土題材作品，蘊含「濃郁的鄉土色彩，無論色彩、造形和構圖都極富於中國的傳統美」，強烈表現出東方人的「哲學觀」與「審美觀」。⁶⁰而這種「濃郁的鄉土色彩」所凸顯的「地域性差異」，他認為正是廖氏現代版畫洋溢著獨特魅力的主因。他對同輩畫家，如許深州以「風俗題材」入畫，表現「濃厚地方色彩」；⁶¹張炳堂的廟宇繪畫，飽含著「思古之幽情」及「東方的思想」，⁶²也都給予極度地推崇和讚揚。

在戰後「現代主義」的運動風潮中，賴傳鑑算是極早就認清「現代化」、「西化」的陷阱與危機之藝術工作者。因而在評論本土藝術家現代化的過程中，仍獨排眾議地強調，應建立以「地域色彩」、「鄉土色彩」及「東方思想」為訴求的主體。如今看來，他的論點與實際的創作實踐，確實具有眾人皆醉、濁世清音的普世價值。而他的立論點又與以中國文化為核心的異鄉型藝術家，在追求現代化過程強調的主體根源不同。五、六〇年代，以「五月」、「東方」為代表的異鄉型畫家，提倡以西方抽象表現形式為用，並以傳統中國水墨精髓為體，以表達他們漂泊流離、故國遺民的情懷。而本土型第三代畫家如賴傳鑑，亦視西方移植來的表現形式為現代化的手段及工具，以呈現「作家的藝術人格」及「生活感情」。但他的創作美學思維，最終則落實到生活的土壤與本土人文環境中。在藝術的實踐上，他則兼採具象與抽象兼融並置的手法，以表達他與現實世界既衝突又和諧的微妙關係。

四、結語

戰前因殖民體制的架構，台灣第一、二代藝術家在現代化的進程中，因殖民文化統治因素被迫往前走，對所謂主體需求的理念較為淡薄。第一、二代畫家在「台展」、「府展」中的「地方色彩」表現，政策導向的成分居多，主體文化自覺的意識相對薄弱。戰後第二波的現代化歷程中，異鄉型中土畫家在五〇年代晚期即倡言「引西潤中」的文化論述。而面臨邊緣化命運的本土第三代藝術家，多數

⁵⁸ 同註 50，頁 47。

⁵⁹ 同上註，頁 64。

⁶⁰ 同上註，頁 174。

⁶¹ 同上註，頁 67。

⁶² 同上註，頁 185。

是遲至七〇年代「鄉土文學」、「本土意識」漸強的時風下，方才聚焦凸顯象徵台灣文化認同主體的視覺符碼。然而賴傳鑑早於六〇年代現代化的路程中，即已透過文字論述及創作實踐，表達他對台灣主體價值的重視，因而賴氏堪稱是捍衛本土文化藝術的先知。

賴傳鑑基本上是一位重視文化、歷史、時代、風土因素，人文取向的藝術家。他一再透過文字書寫論說，對「西化史觀」下的「現代」意念，採取吸納但不全盤接收的態度。他強調現代畫家應該涵養的是，「切身意識」，「造形理論與理念的根據」及「探求造形本質」，才能鞏固核心的傳統價值及主體性，表現出「土壤」、「環境」、「時代」及「個性」等特質。至於具象或抽象只是現代美術的表現形式，兩者並無優劣高下。回顧他的創作，從五〇年代中期開始，他漸漸脫離模倣客觀自然的印象寫實，轉而追求純粹構成的立體形式。六〇年代初期，因外在環境的變遷與內在心理的需求，他的繪畫轉向單色調的抽象形式。七〇年代初期，因體悟到內在主體內涵與東方文化思想的表達，遠勝於外在形式的變革，畫風再由「抽象」轉向「綜合」的形式語彙。在不受「流行樣式」拘限的領域，追求表現「我在」的「個人樣式」。由於他在探索現代化的過程中，作品除了講究視覺審美經驗的傳達，同時也逐漸加重與社會時代的互動和對談。因而他的創作不但存在著形式風格遞嬗的課題，同時也蘊藏著個性、時代、社會、文化等內外因素的激盪與折衝。從賴氏的作品與文字書寫中，我們清晰地體認到，代表「戰中派」、「本土第三代畫家」的他，在繪畫形式語彙現代化的轉換抉擇過程中，他無時無刻無不保持清醒的自我及維護主體文化的意識。因而無論在形式風格的創新及題材內容的現代化上，他都能保持「我畫故我在」的主體視角。由於他的堅持與毅力，戰後台灣第二波美術現代化歷程中，發自於土地的深沉吶喊，幸而未在「現代主義」喧騰的時空下噤聲。

參考書目

1. 王秀雄，〈台灣第一代西畫家的保守與權威主義〉，《中國·現代·美術——兼論日韓現代美術國際學術研討會論文集》，台北市，台北市立美術館，1991，頁 137-174。
2. 李鑄晉，〈中西藝術的匯流——記劉國松繪畫的發展〉，《劉國松畫集》，台北市，台北市立美術館，1992，頁 12-24。
3. 林明賢編，《臺灣地區前輩美術家作品特展（三）——油畫專輯》，台中市，台灣省立美術館，1995。
4. 林惺嶽，《台灣美術風雲四十年》，台北市，自立晚報，1987。
5. 埃蒂娜·貝爾納（Edina Bernard）著，黃正平譯，《西洋視覺藝術史——現代藝術》，台北市，閣林國際，2003。

6. 雷田（賴傳鑑），〈林顯模的美女〉（藝壇交友錄之五），《藝術家》第 5 期，1975.10，頁 58-61。
7. 頁 58-61。
8. 雷田（賴傳鑑），〈從「台陽」的歷程談時代樣式——寫於四〇屆台陽展前夕——〉，《雄獅美術》第 79 期，1977.9，頁 28-39。
9. 賴傳鑑，〈四十年滄桑話「臺陽」——寫於臺陽四十屆美展前夕〉，《藝術家》第 28 期，1977.9，頁 126-137。
10. 臺灣省立美術館編輯委員會編，《賴傳鑑回顧展——創作 50 年的歷程 1948-1998》，台中市，臺灣省立美術館，1999。
11. 賴明珠，〈異鄉 / 故鄉：論戰後台灣畫家的歷史記憶與土地經驗〉，發表於 2006 年 5 月 27-28 日國立台中教育大學主辦的「『視覺、記憶、收藏』學術研討會」大會論文集（未正式出版），頁 251-268。
12. 賴傳鑑，《賴傳鑑畫集》，中壢市，畫家自印，1983。
13. 賴傳鑑，〈光復初期的臺灣美術——兼介本館典藏的油畫〉，《臺灣美術》第 28 期，1995.4，頁 8-20。
14. 賴傳鑑，《埋在沙漠裡的青春》，台北市，藝術家，2002。
15. 賴傳鑑、賴月容總編，《創作八十年回顧展——賴傳鑑畫集》，桃園市，桃園縣政府文化局，2005。
16. 謝里法，《日據時代臺灣美術運動史》，台北市，藝術家，1978。
17. Horst de la Croix and Richard G. Tansey, 1986, *Art Through the Ages II*, San Diego & New York, Harcourt Brace Jovanovich (HBJ) Inc..
18. 佛教藝術網網址：www.lyu.org.tw/India/India_05.htm

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