

東方氣質・獨造・郭柏川 (1901-1974)

撰文/廖武藏



郭柏川，1901年7月21日生於台灣台南打棕街(今海安路一帶)，字少松。逝於1974年1月23日，享年七十四歲。是台南少數的前輩畫家。令人意外地，以台南這樣的文化古城為基地的前輩藝術家實際上並不多。祖先世代以製棕索為業。父親在其出生兩個月後辭世，由母親獨立撫養長大，自幼失怙，故而養成堅忍獨立的性格。1910年入台南第二公學校(今立人小學)，畢業後考進台北國語學校師範部。搭火車長途跋涉，負笈台北深造這段旅程中，成了郭柏川放浪生涯的初體驗。1921

年自台灣總督府台北師範學校師範部本科畢業後，任教於台南第二公學校。1926年辭教職，放棄祖父遺命的婚約，赴日遊學，打算攻讀法律，鑑於法律在當時台灣的政治環境難以施展抱負，乃改習繪畫，寄情於藝術。先進入私人畫室研習繪畫，曾以《蕭王廟遠眺》1927、《關帝廟前橫街》、《杭州風景》入選第一、三、四屆台展。

1928年以美術方面專才考上日本東京美術學校西洋畫科。受教於岡田三郎助。心儀校外名師梅原龍三郎，1933年，據同校比他一屆的另一位前輩畫家李梅樹表示，郭柏川是以優異成績第五名畢業。爾後以半工半讀情形下於梅原龍三郎處習畫，在終止婚姻關係後，又重回東京旅居。前後滯留日本超過十年。梅原龍三郎的在野性格，叛逆作風與獨創氣質，在在符合了郭柏川的個性與觀點，他日後的畫風，個性強烈，筆觸豪邁，企圖走出學院寫實的牢籠，奔向清麗鮮明的色彩，反映出是深受梅原龍三郎的影響。

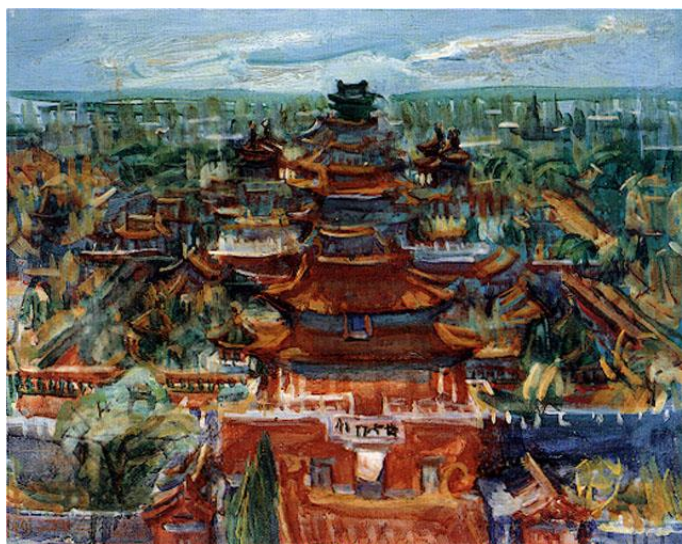
【東京時期】，從藝術發展上看，1926年開始到東京美術學校畢業，是郭柏川藝術發展的基礎階段，他接受外光派的養成訓練，作品重視形體與形象，在技法與觀念上，明顯帶有外光派的邏輯基礎。1933年至1937年離日前往中國大陸之前，是他勤練素描、構圖能力與實驗色彩等階段，此時雖然認識梅原龍三郎並受奔放筆觸及大膽色調的畫風影響但他個人風格尚未清楚出現。

1937年，郭柏川的命運，緊緊跟隨著逆流中的賭注，心中燃起赴大陸開創新局的希望，離日直接赴大陸前往東北旅行寫生。由於長期居住人文薈萃的北平12年之久、故都風物的薰陶與地大物博的皇城紅綠相間的氣宇建築、青花古瓷特有的內蘊色澤與透明質感，甚至水墨宣紙的暈染效果，都激發他豐富的創作靈感，並對傳統內涵作一番省思，這也是他繪畫生涯中重要的轉捩點。

1938年任國立北平師範大學和國立北平藝專以及1942年京華藝術學校教職期

間，每年舉辦個展，因而結識黃虹賓、齊白石等名畫家。黃虹賓也經常邀請郭柏川欣賞其珍藏的國畫，給予他有關中國古典繪畫視覺圖像上豐富的參考資料，讓他深入探討中國繪畫暈染效果和線條之美，奠定日後以表達東方精神內涵為發展方向，並開創以宣紙作油畫的契機。1939 年，梅原龍三郎首度訪北京，此後 1940—1943 年間六度造訪，郭柏川皆與其相偕出遊寫生。1940 年，郭柏川與相差 13 歲，跟他習畫的學生朱婉華結婚。有「台灣的蕭邦」、「亞洲最有才華作曲家」之譽的音樂家江文也，當時也在北平特別為他們譜了一首結婚進行曲。1943 年，梅原也試探以和紙或宣紙畫油彩，讓水墨渲染與油彩暈開得有異曲同工之妙。郭柏川徹底運用此一手法，終於得到視覺上輕快寫意、盈轉自如的感受，色彩也轉向明快，創出他藝術獨創之局，在宣紙上運用油彩表現出東方氣質，成為他終生奮鬥的目標，也成就他個人獨步藝壇的繪畫語言。

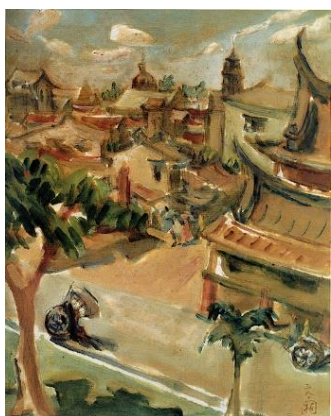
【北京時期】是郭柏川藝術發展的成熟階段，畫家本身的審美特質被強烈激發，尤其 1945 年後在油料混和上的成功掌握，使他的摸索得到了關鍵性的突破，個人的風格及樣式也開始步入基本的定型化。在北京時期的用色中已經出現了青與紅，紅與綠，藍與黃等補色對，以及冷暖相間的搭配，反映出他所處城市地景中的色彩元素。如右，圖一《故宮》1939，但從未使用過黑色與金色等中性色。



台灣的美術風氣在 20 年代美術留學生熱烈參與下，蓬勃發展起來，在日本學成後的台灣畫家直接回台灣發展美術運動，也有因謀職而登上中國大陸的例子，最早有劉錦堂「投奔祖國」，任教北京、杭州的藝專西畫系，之後郭柏川到北京，陳澄波赴上海等人。當時中國西畫運動尚未及台灣澈底，在中國他們概屬於優秀師資，最有可能播下油畫的種子。雖然，後來陳澄波與郭柏川都又回到台灣為故鄉的美術運動投注心力，但郭柏川的名氣和供獻都是在戰後 1948 年因病回台療病後，一直定居於台南，在台南成大建築系教美術長達二十年、創「台南美術研究會」、致力於推展南部美術教育以開拓南台灣美術沙漠的漫長歲月中建立起來的。更曾為籌建台南美術館而奔波，甚至因此積勞成疾而於 1974 年 1 月 23 日病逝。

【台南時期】，郭柏川承接獨造的新技法與繪畫觀念持續創作，1950 年代起

風格正式進入定型期，色調不斷推移，用色上呈現著過渡時期，一些作品中已經出現了高彩度、低飽和度色調嘗試的現象，造型卻呈現一致，主題未出現改變，以人體與肖像、靜物、風景為主。1950 年代末期的作品則可視為其創作的高峰期，並已建立出自己的體系，採補色對，大量使用白色、粉紅、粉黃。晚年從 1960 年代後大量使用純色，用色強調在視覺上的直接性與強烈性，特別是粉紅色地面的強烈呈現。粉紅、粉藍、粉綠、艷紅色等陸續成形佔領了觀賞者的視覺，也佔領了畫面中的大部分範圍。特別是紅色系的使用，顯示畫家在謀求精純的繪畫的精神性與視覺性語言。總體來說，1960 年代的用色，特別是在靜物畫中，所使用的色彩，尖銳中帶著強烈的聲音。但在造型的變形程度上卻稍顯安靜。



雖然在日治時期的台灣美術運動，郭柏川的著力甚少。但他在早期台灣藝術開始蓬勃發展的脈絡上，仍佔有重要的位置。他的一生交錯於台南、東京、東北、北平、台北的空間與社會文化及生活之中，都與他的創作息息相關—特別是台南。台南街景如左，圖二。他自台灣民間傳統刺繡、器物與廟宇紅牆中，尋求與之相融的风格色彩，擷取圓融成熟的東方精神風格融入

自身的作品中。古都的赤崁樓如右，圖三、廟宇、公園、漁港、運河，台南的鮮紅陽光與鄉土，賦予郭柏川創造新的生命風貌，紅色系色彩的使用，透過畫家眼睛及西方美術訓練的技法，讓台南的空間與視覺被郭柏川的繪畫語言以鮮活的色彩及充沛的生命力躍然於畫紙上。



郭柏川終生致力於結合西方油畫與東方的藝術表現，他強調，繪畫必須具備三種特性：時代性、民族性、自我性。他極為重視素描，終生未放棄呈現視覺上基本造型的素描觀念，這也影響到他的作品中物體大都帶有明晰的具象性。其畫風偏重畫面氣勢之經營，不追求細節描寫，特點是單純但深入、著重構圖且色彩渾厚、飽和、斑斕，嚴謹且筆觸精準。充分把握書法用筆之奧妙，其繪畫線條處理隱含中國書法的意境。主張以強烈主觀，追求物象內在的精神。是一位追求繪畫本質的藝術家。作品解說：

圖一《故宮》1939 年 畫布 • 油彩 53.5x65 公分

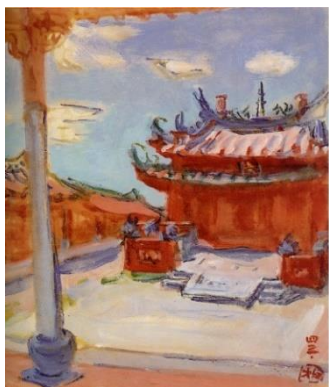
俯瞰故宮，京畿景觀美如織，畫家用所喜愛的寒暖色交替運用，在此盡情發揮。因油彩薄塗，接近不透明水彩的效果。又因日正當中，光線由上而下，使建築物本身形成逆光的形影。北平故宮是郭柏川最喜歡的題材。

圖二《台南街景》1949年 宣紙・油彩 42x33.5公分

俯瞰建築物群的題材一直是郭柏川喜愛的取景，借助於俯視的角度拓展了廣大的視野。建築物的屋頂樣式，正是當時的華洋交織的街廓景觀，變化頗為豐富，以中間色調敷底的宅邸間，郭柏川以背光樹叢和強烈色彩且具光影變化的傳統建築構成區隔，顯現出疏密的對比，造成畫面的開闊及遠近的空間感意象，豔陽下，路旁小憩的人力車勾勒出偷閒的午後時刻。

圖三《赤崁樓》1952年 宣紙・油彩 32.5x40公分

在水泥洋灰整造的崁台上，架構傳統建築含意的文昌閣及海神廟。崁台上一棵頂著陽光的南部亞熱帶象徵的椰子樹，堅實的建築物在強烈的明暗對比下氣勢更為雄偉。天空部分單純地使用比紅磚瓦還要暗許多的中明度高彩度的青色，屋頂上的綠琉璃細節增添畫面的豐富內容。洋灰地的明確簡潔，凸顯台南艷陽高照下眩目得耀眼鮮活。



圖四《大成殿》1954年 宣紙・油彩 38x33公分

大成殿是此作的重心。郭柏川畫出大成殿的全部，經過再三漬染的大成殿顯得十分渾厚。在此基礎上，郭柏川在底色上所勾勒的殿脊、燕尾、規帶、樑頭、餘物等益增中國宮殿建築的輝煌特色，而朱紅重彩使畫面更為生色醒目。台階築成的平台上，大紅迴欄與重簷下省略細節表現的紅色，推衍出水平的層次感，也加重了大成殿的氣派和分量。



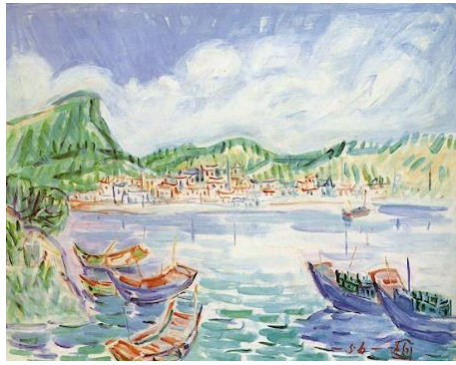
圖五《三目螃蟹與魚》1959年 宣紙・油彩 40x44.5公分

以大陶碗盛器為主，向右兩個斜角延續的排列，形成很獨特的構圖。碗中兩隻螃蟹的配置強調碗的深度，與外頭螃蟹形成有變化韻致的組合。最外緣的大目鰱魚，以堆擠連綴方式，逐次展開微妙變化的距離感，重彩勾寫，產生份量的平衡。



圖六《粉紅玫瑰》1958年 宣紙・油彩 43x39.5公分

霽青花器上滿插粉紅玫瑰，受到濃重飽和的群青色彩的影響，粉紅玫瑰泛著青意而帶紫紅色味。紅色原本的活動性次第減抑，在寒暖相互深化影響之下，產生穠翠幽蒨的美感，周遭的背景依著花株形勢走筆，使居中瓶花更形豐富，霽青瓶器上白色滲青的裸像，也隱約中流露著清靈的釉光。



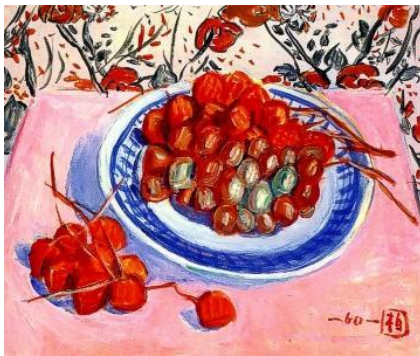
圖七《野柳漁港》1967年 45x45 公分

一筆一筆寫下的漁船，在開闊的港灣中隨著波浪的起伏，恍似微微顫動。圖畫下緣的落筆，藍綠交織寬厚飽滿的筆觸，狀寫波光盪漾。俯看小船，藉著用筆的筆勢轉折所編成，以不同的指向浮在晃動的水面上。逐次推遠的水面迴映青空，筆勢愈形隱約。岸邊村落純任自然，高低相間起伏有致。遠山更為輕快，天上的積雲沿山稜線冉冉上揚；青空的筆意且向畫心收斂集中，形成不同的抑揚頓挫。此作中鮮少反覆的重塗，一片清朗。

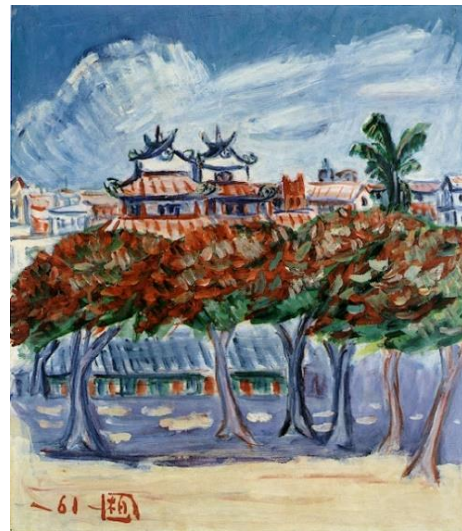


圖八《倚坐裸婦》1969年 宣紙・油彩 36x28.5 公分

在此作中，擱在軟榻上的左手是單一視點、視角的透視寫生，胳臂及手肘顯得是出力之所在，身體的受力情況由腰部、腹部、臂部及兩手的弧度明顯讓人感到身體倚靠軟榻的形勢，而且十分自然。



圖九《荔枝與葡萄》1971



圖十《鳳凰城》(台南一景) 1972



圖十一《夫人像》1963



圖十二《台南孔廟禮門》1955