

色彩 • 造形 • 廖繼春 (1902-1976)

撰文/廖武藏



台灣日治時期的前輩畫家中，廖繼春可說是得天獨厚、極富眾望和親和力的一位，在美術思潮不斷的更迭中，他都深受各方擁戴而屹立不搖。他不但是台灣美術運動的先驅，也是台灣西洋美術的拓荒者。

1902年1月4日出生於台中豐原(古名葫蘆墩)圳寮附近農家，自幼家境清苦但卻聰明好學，自幼父母雙亡，由兄長扶養長大。1918年考入台北國語學校(後來的台北師範學校。同年考上的還有李梅樹)，在校園及台北新公園，廖繼春可以見到許多從日本回來的學長揮灑專業的油畫顏料在寫生，因而開始往美術的領域發展，便託人自東京訂購油畫入門講義及一套油畫材料、用具，開始了油畫自習的課程。這與當時經石川先生指導的學生，皆由水彩入門，然後再進入油畫創作的學畫路徑有所不同。1922年自台北師範學校畢業後，任教於豐原公學校，同年與出身於豐原的鄉紳家庭的女兒林瓊仙訂婚，並在林氏的鼓勵及資助下前往東京繼續深造。行前先到台北入田村畫室練習素描。1924年3月下旬與陳澄波同船抵東京，並同時考入東京美術學校圖畫師範科。進入東美校後，廖繼春才得以與林氏成婚，才真正跨入色彩豐富的藝術世界。

在東京留學期間，一般台籍學生大都半工半讀，如當時的留日學生顏水龍、陳澄波等前輩畫家的生活均相當困苦。唯獨廖繼春因妻子任教於幼稚園而不必要為錢煩惱，使他較能專心於繪畫。此時期廖繼春受到嚴謹的學院訓練及日本外光派的影響，同時也薰染了日本大正末期自由浪漫的精神，並從指導教授田邊至那裏學到了寫實典雅的風格。另外，廖繼春對較年長的同班同學陳澄波誠摯熱情的個性及稚拙的作品一向讚譽不已。這深刻的印痕，亦成為廖繼春追求藝術的鼓舞力量以及實現純真理想的典範。雖然東美的學院教育，使廖繼春練就細膩嚴謹的寫實技法，而陳澄波的狂、熱，卻觸動了廖繼春敏銳易感的神經及抒情性向，但天生具有折衷調和本能的他，遊走於古典與浪漫之間，而能將相異矛盾的元素整合為自在肯定且悠遊自如的個人風貌。

1927年，廖繼春自東美校畢業，返台任職於台南私立長老教會所屬中學及女校，教授圖畫課。是年10月以《靜物》獲第一屆台展西洋畫部的特選，這是台展所設置的最高榮譽。這意義非凡的勝利促使他信心十足地往帝展進軍，歷經一年的苦心經營，1928年終於以《有香蕉樹的院子》榮獲第九屆帝展入選，這是繼陳澄波於1926年的作品《嘉義街外》之後，獲此榮耀的第二位入選的台灣畫家，(同時入選的還有第三位前輩畫家陳植棋的《台灣風景》)。

1928 年的《有香蕉樹的院子》見右圖，採用嚴謹的學院風格創作，傳統的三角構圖，但以螺旋的方式逐漸收斂於遠方，不僅顯示紮實與敏感的寫生技巧，也充分反應台灣南部自然和人文的氣息。在艷陽高照、樹影交錯，香蕉樹益發翠綠，正與熾烈的陽光形成對比，而蔭影籠罩的紅色系列近景亦與遠處向陽白牆對照出空間的深度。也利用光與影的微妙變化，讓色彩得以繁複多變地隱身於嚴謹的物象中。鄉婦作息在陽光直射、折射、反射的光影變化中，更襯托出南台灣夏天的氤氳。



接連在台展及帝展爭光，使廖繼春一躍而為台灣西洋畫運動的中間人物。1932 年榮任第六屆台展西畫部的審查委員，這是台籍畫家(另一位是東洋畫的陳進)首次擔任如此崇高地位的職務。1934 年，他與李石樵、顏水龍、楊三郎組成「台陽美協」。二次戰後，1947 年，他執教於台灣師大藝術系(今之美術系)，也仍然擔任各種美術競賽的審查委員。在師大美術系任教時，和年輕而優秀的學子們在一起，使廖繼春的創作更具活力與生氣。除了師大，陸續成立的藝專及文化學院美術系均聘請他前往兼課，親切和善從不批評、不妄語的廖繼春是最受學生愛戴的老師。

基於創作上出眾的表現及在台灣畫壇的代表性地位，廖繼春於 1962 年 6 月 27 日，應美國國務院的邀請赴美參觀訪問。並轉赴歐洲參觀。透過此次國際性的視野觀察，使廖繼春的眼界大開，調整了他的繪畫觀，更使他行將步向高峰的創作生命力，能及時反應博覽歐美藝術的啟發與衝擊，受法國後印象主義、野獸主義、抽象繪畫影響及美國抽象表現主義衝擊，風格改變，愈趨自主、畫風愈趨成熟。1970 年，廖繼春獲頒中山文藝創作獎。1973 年，廖繼春自師大美術系退休，1976 年 2 月 13 日，因肺癌去世。

藝術風格的形成往往是主客觀因素充份配合所致。雖外在的環境影響大同小異，但個人內在性格的差別卻在往後的發展中塑造出大異其趣的獨特風格。因此廖繼春的繪畫之所以能獨樹一幟，自有其與眾不同的因素，其藝術創作的根源如下：

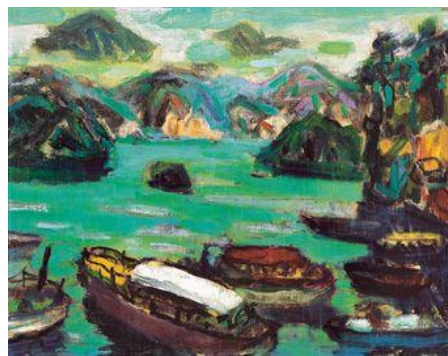
學院美術的洗禮:廖繼春在東美校留學期間所受的學院教育是以法國十九世紀後的外光派為主。打下紮實的素描基礎，除了能充分掌握物象的實體外，對於畫面的結構、空間的表現，筆觸、色彩之處理等均能面面俱到。1926 年的《自畫像》如右圖，是東美校畢業的作品，以粗獷的筆觸，強烈的明暗變化及率性的色調，已傾向後期印象派的畫風及亦多少受野獸派的影



響。此畫也預示他的另一個方向。

梅原龍三郎的啟迪:廖繼春並未曾受教於被稱為日本野獸主義大師的梅原龍三郎，但自 1933 年起幾度來台旅遊，擔任評審，都由廖繼春招待到台南寫生，跟隨梅原作畫的經驗對廖繼春來說異常珍貴的。梅原曾留法習藝多年，對法國野獸派的熱烈狂放頗有所感，誇張的原色及線條、平面化的空間、裝飾性的構成....等特色經梅原吸收消化後變成和暢、穩斂、溫馴的畫風，看他作畫時，從大膽落筆到小心收拾，初看時畫面東一塊西一塊似無進展，但到最後關頭才以畫龍點睛式的關鍵用筆使畫面整個「活」起來，這讓廖繼春會有一種恍然大悟的喜悅。梅原龍三郎的創作方式，其實就是野獸派的造型法，利用塊狀色彩切分出畫面空間，畫家眼中所見的光線、色面，詮釋成個人獨有的造型，最後再以線條勾勒、聚攏已堆砌好的空間，於是才有一揮即成的錯覺。廖繼春突然領會了藝術創作的奧秘，這種近乎茅塞頓開的體驗深深打動了他的心坎，並影響他日後的創作態度，無疑地，梅原對他的精神啟迪是絕對深遠的。

抽象繪畫的衝擊:戰後的五十年代初，對於「現代」的認同有別於日治時期的泛印象主義，這給予新生代莫大的鼓勵，尤其美國勢力介入台灣之後，抽象表現主義當然也以絕對優勢直撲台灣，也成為戰後台灣現代美術運動的唯一選擇。而早在接受梅原薰陶後，廖繼春就以「變形與誇張」來充實繪畫的內容，這與抽象繪畫超越客觀對象回歸主觀心靈的創造觀在本質上是相近的。廖繼春此時畫出幾種不同風格的作品，1957 年的《厝門前》如右圖，色彩溫潤優雅，藉簡約的形象表出，白色桌子與濃綠的背景成強烈對比，中間的土黃色地面拉出空間感 1957 年的《日月潭》如右圖，逸筆草草，形象則粗略概括，具象景色的表現已非畫家所要表達的重心，色彩與結構的相輔相成才是藝術的主軸。1960 年代後期廖繼春又回歸半具象、半抽象的風格，抒情抽象主義探討形式的韻律，野獸派用色追求純粹與對比，1962 年的《河邊暮色》如左圖，則隨興塗抹，形色渾然一體。而廖繼春則在一步步的實驗中，開拓出個人獨特的粉紅色與藍紫對比色，一直到 1976 年臨終前的東港系列畫作都大量使用這套「粉-紫-藍」的色調，如廖繼春的最後絕筆遺作 1976 的《東港晨色》見圖六，畫裡的東港漁村洋溢溫暖的粉紅色調，這是廖繼春心中的台灣漁村濃厚的風土人情。晚年廖繼春以半抽象半具象作品再創個人繪畫高峰，主題多表現台灣的



鄉土特色，但其對形、色、線的獨特表現仍來自同一基礎。

誠摯深沉的信仰:廖繼春是虔誠的基督徒，一向木訥寡言的他，給人的印象是過份謙恭退讓，但只有在協助教會的佈道和救濟工作時才顯得積極活耀，而向來大而化之的他，看書記事馬馬虎虎，只有在研讀聖經時才會重點加眉批。基督精神使廖繼春慈悲寬容而不爭辯、不矯飾，故能對個性強悍的妻子的奚落不以為意，對世俗的紛擾更無所覺，似乎生活中的一切都是恬淡幸福的。他的喜悅來自於讚美，生活中不管遇到任何災難或苦澀，他的畫仍然天真浪漫、安寧和諧。廖繼春的化苦為樂，正是宗教精神最深沉的體現，使他能隨心所欲，信手拈來盡是返璞歸真之美。

純真善良的本性:廖繼春的溫順與其妻林瓊仙的倔強恰成強烈對比，一個是強悍的嚴母，一個是純真善良的赤子。林瓊仙會以自己的主觀意識來干預他的創作，但廖繼春絕少與之爭辯，總是以沉默或微笑回報之，不著痕跡地化解掉兩人之間的衝突。其實廖繼春並非個性軟弱之人，雖在畫壇上力爭上游，總是由於過於溫和善良，不願與人對立，遂以退讓遷就、隨遇而安，一切順其「自然」的方式，使自己處於順天安命的「無為」的情境中。這是凡事不刻意、不強求亦不追究，因此，廖繼春作畫喜歡憑直覺去畫，而不在意現實世界的情況如何，不去深究美學、不鑽研分析也不苦心經營，與李石樵的冷峻，李梅樹的精算，張義雄的激烈……皆大不相同。他經常「遺世獨立」，不在意忘東掉西，無時無地不樂，也童心未泯，只要拿起畫筆作畫，廖繼春就從俗世脫逃，而自閉在他純真善良、美好快樂的理想國中，畫出讓人喜悅的作品。

廖繼春是台灣前輩畫家中，極富眾望與親和力的一位。他在繪畫方面的成就輝煌，擅長掌控鮮明強烈的色彩、濃重的彩度及明快的節奏並且使它們能夠調和相諧，畫作明朗有深度，歡愉中見抒情，是他作品的特色也是他的繪畫中最頂尖的成就，並被喻為「色彩的魔術師」。有關於廖繼春的藝術創作的風格，依他的同窗好友李梅樹的看法可分為三個關鍵時段：

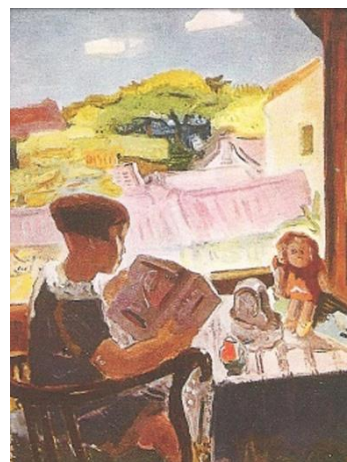
戰前的南國風景:廖繼春在東美校接受嚴格的以外光派為骨幹的寫實風格，打下紮實穩健的基礎。從當時的作品，筆觸靈活及色彩的跳躍已可看出他對繪畫性特質的強調，其畫風由印象派到後期印象派，漸次走向野獸主義畫風。自《有香蕉樹的院子》獲入選第九屆日本帝展後，廖繼春頻頻以具有本土特色的風光為題材，以光影躍動為焦點，表現出色彩變化微妙的南國景緻。如 1931 年的《有椰子樹的風景》見左圖，屬於後期印象派與野獸派轉捩點。此外，



廖繼春也有許多以室內人物搭配室外景觀的作品如 1934 年的《兩個小孩》見右圖



及 1938 年的《窗邊少女》見右圖。此時期諸多作品均為現實景物與主觀造形的辯證，視野漸遼闊，空間愈靈活，筆觸也愈鮮活色彩愈濃郁，顯然梅原龍三郎的影響已漸在他的畫中透出，而溫潤秀雅的詩意也逐漸沁入了台灣風土。



戰後的造形世界:1950 年代，廖繼春的繪畫呈現前所未有的面貌。1958 年的《北投風景》如圖一，筆簡意賅，蒼潤老練，頗有文人畫的意境，而 1959 年的《台南孔廟》如圖二，色彩濃厚強勁，樸拙率真，顯然是梅原風格的本土化試作。這也成為他日後勇於解放造型與色彩的作畫精神，而於 1950 年代傾向野獸主義表現的風格。此時，廖繼春也從抽象派汲取養分，在抽象表現主義之影響下，以自由自在的作畫行為與抽象色彩，終於走向另一條更為開闊的路。

歐美歸來後的世外桃源:1962 年是廖繼春轉變風格，突破自我的最重要關鍵時期。當時他正受抽象繪畫的影響，赴歐美考察之後，他肯定了繪畫最重要的問題不在於抽象或具象，而是內容與表現，畫面的形式僅是畫家精神傳遞的媒介罷了。因此他更自由地解放了造形與色彩。一般公認廖繼春受抽象繪畫影響以後的

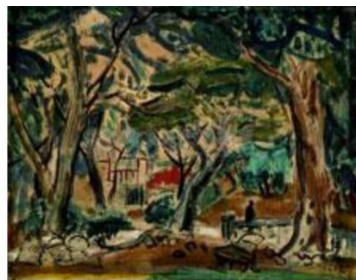


風格，是他繪畫表現的最佳時期。歷經三十餘年，1960 年代的作品才出現大量粉紅色，顯示出他內蘊的浪漫情懷終於自在流露。1962 年的《威尼斯》如左圖，海天無垠已化作浪漫粉紅綴飾藍雲，與近景繫繩桿和船隻交錯擺動，倒影搖曳，色彩交互輝映，筆觸多彩豐富；遠景以色塊點綴教堂的受光面，小船在教堂週遭擺盪，呼應出畫面前後空間。廖繼春詮釋威尼斯並非著墨於外形追求或印象派拿手的微妙水光變化，而是透過色彩、筆觸、線條、虛實交錯之相互律動來重造心中對威尼斯的浪漫懷想，這也成為往後廖繼春風景畫的創作情懷。1964 年的《港》如圖三，1965 年的《西班牙古城》如右圖，以簡單的素描草稿為底，然後輕抹薄塗一層中間或淡色調，然後塗上白、綠、黃、藍、紅等強烈色塊，表現出色彩之跳躍與流動感，再以硬筆勾出重點式的輪廓，這一類作品由於具有水墨暈染的效果，而線條流暢、氣韻生動，加上留白所造成的空靈感，頗受好評。

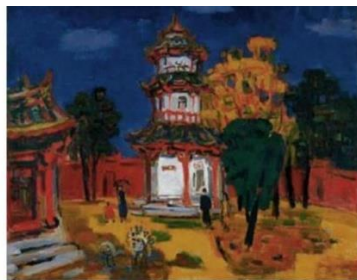


1970 年之後，廖繼春沒有更新的展現，梅原式的畫法再度出現，如 1975 年的《龜山島》圖四、《新公園》圖五，幾乎用不同的手法處理，雖然風格不一，但色彩之美與畫境之高卻是一致。而且愈是到了晚期，他的作品愈是如同彩虹般的絢麗，帶給人一種自在及溫馨的感受，這乃是廖繼春的赤子之心，以及宗教信仰上的虔誠奉獻所致。

廖繼春的藝術特質，是寓抽象與具象，藏理性於感性，寄靈巧於笨拙，示冷凝於熱情.....這樣複雜的向度融於一畫，這應是他個人性格上的內斂光華。敏感的藝術天賦，更迭的美術思潮，以及各種機緣因素造就了廖繼春。但最主要的仍是由於他的純真而質樸的心靈，以及對於真善美的執著與努力，因而創造出如此高貴又平易的藝術，已是台灣美術史上最優美的一頁詩篇。



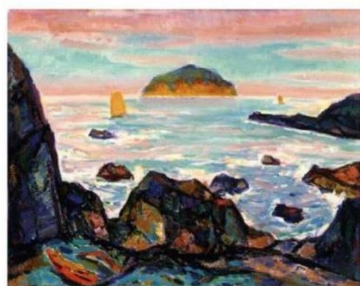
圖一 1958 北投風景



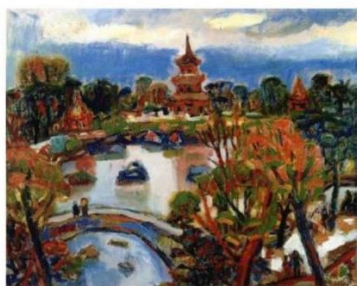
圖二 1959 台南孔廟



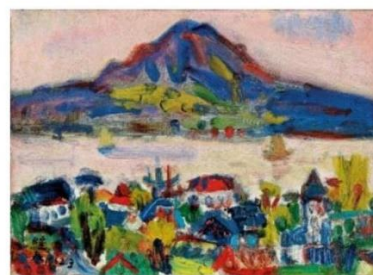
圖三 1964 港



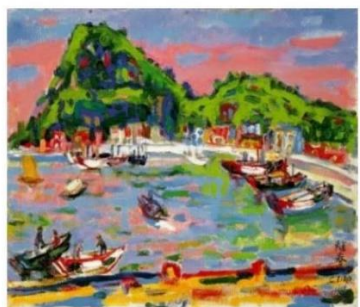
圖四 1975 龜山島



圖五 1975 新公園



1962 淡水江山風景



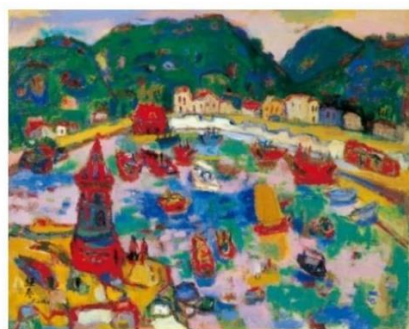
1974 野柳風光



1967 威尼斯



1965 靜物



1974 運河



圖六
1976 東港晨色 (圖片：台北市立美術館)