

## 三峽藝術的靈魂・李梅樹 (1902-1983)

撰文/廖武藏



對三峽具有濃厚情感的李梅樹(1902—1983)先生，是台灣美術史上相當重要的前輩畫家。他畢生歲月完全奉獻在故鄉的藝術創作與民間的公共事務上。因為他的藝術創作，三峽、清水祖師廟、李梅樹在人們心目中已然成為一個等號。

1902 年出生於三峽民生街一個大戶人家，是經營糧行致富的商人李金印的次子，其上有一個比他大十七歲，從母姓的兄長劉清港，他是當地少見的西醫醫生，開設「保和醫院」，另有姊妹各一人。因受到藝術氣氛濃厚的家庭環境的薰陶影響，自幼對美術、音樂有非常的興趣。年少時適逢鎮上重修祖師廟，他被修廟畫師熟練的技巧所吸引，對廟裡的雕刻與彩繪很有興趣，加上喜歡閱讀三國誌、水滸傳等通俗小說，並能用毛筆鉤畫出精緻的工筆人物，因而嚮往成為一位畫家。而在就讀三角湧公學校五年級時，李梅樹接受日本老師遠山岩的指導，學習鉛筆和水彩畫，開始接觸西洋繪畫。1915 年公學校畢業後，升學就讀台灣公學校實業科農業課程，1918 年考取台灣總督府國語學校師範部(1920 年改為台灣總督府台北師範學校)開始向日本郵購有關美術之「講義錄」自修研習，並以油畫練習創作。1919 年領導發起舉辦全校學生美展，而 1920 年黃土水以《蕃童吹笛》入選日本「帝展」，成為第一位入選帝展的台灣美術家之事，令當時包括李梅樹在內對藝術有興趣的青年起了相當大的影響。這也更加激起李梅樹立志將來赴日本學習美術的心願。

但李梅樹的父親並不贊成他遠赴日本留學的計劃，他也只好遵照父親意向，於 1922 年師範學校畢業後與林粒女士結婚，任教於瑞芳公學校及三峽、鶯歌等地，雖然他父親欲藉此打消李梅樹赴東瀛之意，但他對藝術的喜好及到日本留學的意願並未削減。1923 年參加日本老師石川欽一郎所組的「暑期美術講習會」，了解造型藝術的某些原則，如構圖、比例、均衡以及更為具體的繪畫技法，在水彩技法表現與鄉土熱愛方面皆受其鼓勵。並結識了倪蔣懷、陳植棋、李石樵、陳澄波、李澤藩、葉火城等有志於美術的同伴。1927 年以《靜物》如右圖，入





選第一屆台展，其對形體的把握十分正確，不論是構圖、色調等等，都顯示了李梅樹早熟的藝術天分。1928年，以《三峽後街》如左圖，入選第二屆台展。家人終於確信他的才賦與志向，及長兄劉清港更是力排眾議並願資助學費而達成赴日深造的心願。

1928年11月27日與陳澄波一同搭船赴日，於12月1日深夜抵日，開始他完成心願的歷程，李梅樹於川瑞畫學校、新宿同舟舍及本鄉繪畫研究所三處習畫，主要以石膏素描為主。相當辛苦但也十分認真。於1929年28歲時如願考取東京美術學校西畫科，油畫受業於岡田三郎助(1869-1939)及師事長原孝太郎(1864-1930)、小林萬吾(1870-1947)及藤島武二(1867-1943)等日本畫壇大師，奠定了其後寫實穩健的繪畫風格。後來在陳植棋的介紹下，李梅樹又在校外進入吉村芳松門下及1930年加入由留日同學會所組成的「赤島社」。同年的5月，支持着他的兄長突然去世，為此李梅樹遂趕回台灣奔喪，家中重責頓時落在他的肩上，不得已休學了一學期。因家中遭此重大打擊，他母親及親人紛紛勸他放棄再赴日學畫，接受優渥公職。但終因理想的驅策，使他在家務料理妥當之後說服家人，毅然於1931年再束裝赴日繼續完成學業。1930年12月台灣雕刻家黃土水去世，李梅樹亦前去參與其火化儀式。



1933年的《自畫像》如左圖，獲第七屆台展特選獎，藝術家的自畫像往往會有某種對自己的主觀描寫，此畫表現了扎實的寫實功夫及光影處理的技巧，畫中李梅樹一臉堅毅剛強的表情，似乎流露出一份藝術家的自我期許和展望未來的信心。1934年的《切蕃薯之女》如右下圖，雖是西洋的外光畫派筆觸，卻因為描寫的是台灣婦女低頭切蕃薯謀生而洋溢著濃濃的臺灣味，感覺一種親切又動人的憂鬱。

1934年李梅樹完成了他在東美的學業，回台後除了從事繪畫工作，並與陳澄波、廖繼春、楊三郎、顏水龍、李石樵、陳清汾及在台日本畫家立石鐵臣等七人創立「臺陽美術協會」。其主旨為「拓荒播種，使新進的畫家能有自由發表作品的機會，藉以琢磨畫技，弘揚民族文化精神」。1938年當選三峽街的協議員。

1939年的《溫室》如左下圖，是第二屆府展中獲得特選的作品，此畫的色彩比較內斂，呈現文人的涵養，色彩對比柔和。二次大戰後，1945年時的李梅樹成為三峽街的代理街長，期間他組織了治安維持會，設置公安隊來維持治安。該年年底卸任後又被民





眾推認為三峽鎮代主席，1947年又被推舉為三峽祖師廟的重建主持人，開始參與設計和重建具有兩百多年歷史的該廟，此特殊的任務，對他而言是一艱鉅的挑戰，舉凡這座廟的設計、考證到監工、用料都親自規劃，耗盡心思、不計個人的奉獻。但因為在繪畫上要求完美寫實的李梅樹，也以創作藝術品的心情來經營廟宇的重建工作，故就一發不可收拾投入了 36 年的時間直到 1983 年去世為止。這期間，他不但帶着學生實習製作，還率領誦經團巡迴全省募款，甚至尋訪各地大廟宇名師工匠蒐羅修廟計劃，不但講求真材實料，而且處處要求精雕細琢的藝術風格。「以

石為底，以木為頂」，是祖師廟的修正原則，堅持以傳統古法進行重建。而在他的號召下，許多工藝和繪畫大師如黃龜理、李松林、林玉山、陳進、郭雪湖、陳慧坤……等人，都在此留下作品。李梅樹對美的堅持及藝術創作精神，融合東西文化又兼具傳統的藝術，在這裡發揮得淋漓盡致，而祖師廟也從此躍昇為廟宇中的「藝術殿堂」。1950年台灣實施地方自治，李梅樹當選台北第一屆縣議員，完成《露台》圖二之代表作，並又連任兩屆縣議員。此後才從政治界淡出。

淡出政治界後，於 1962 年應聘任為中國文化大學美術系研究所教授，1964 年應聘任為國立藝術專科學校(簡稱國立藝專，現今台灣藝術大學)教授兼科主任。1967 年創辦國立藝專雕塑科，並兼科主任。1969 年，首創台灣國內美術科系巡迴全台畢業展。1973 年自國立藝專退休。1975 年應聘任為國立台灣師範大學美術系教授。1974 年與畫友共同創立中華民國油畫協會並擔任常務理事。應聘任第七屆全國美展審查委員及省展評議委員。同時也繼續處理畫會事務。1978 年，李梅樹因過度勞累而在家人勸說下前往日本日光地區休養，在那裏畫下許多以楓林為主題的畫作。但 1983 年 2 月 6 日，李梅樹因慢性阻塞性肺炎而在台大醫院逝世，安葬於三峽。

李梅樹的一生，融合了多樣的人格特質：一絲不苟的藝術家、多才多藝的生活實踐者、嚴格拘謹的家長、無視金錢的瀟灑文人、三峽地方長老、以及對三峽祖師廟有強烈使命感的獨行者。終其一生，李梅樹身兼藝術家、教育家、政治家與廟宇建築家於一身，可以說是一位精力旺盛、急公好義的社會改革者及美術教育工作與美運動的推動者。

在李梅樹的繪畫生涯中，雖然抽出時間從事政治、經濟的工作，但他終生堅持及執著於自己的目標及夢想，不論外界的反應或批評如何，也許是個性使然，他始終畫着屬於自己的寫實畫風。在台灣繪畫史的研究中，李梅樹的畫風細膩，

其作品風格的轉變雖大致上可分為早、中、晚三個階段，但他對藝術創作的努力及真情則始終如一。早期(1924—1948)是指李梅樹在日治時期的創作，被稱為【外光派時期】(日本將印象派翻譯成外光派)。中期為二次戰後 1948 年至 1977 年生病住院前的創作，被稱為【台灣本土時期】，晚期即為 1977 年大病初癒，到過世前的創作，稱為【回歸自然時期】。

【外光派時期】：李梅樹在東京美術學校期間，正是印象派在日本大行其道的時候，而東美校風屬於較為保守的外光寫實、折衷印象，更因李梅樹的本性使然，他始終無法深入當時日本新生代畫家不時鼓吹的野獸派新藝術思潮，野獸派的狂放畢竟還是與李梅樹的血液不合，而其他的立體派、未來派及超現實主義等新潮藝術當然無法獲得他的共鳴。而且他的指導老師岡田三郎助以典雅、細膩的外光寫實著稱，是帝展及東美的最主要風格。印象主義與寫實主義都是以客觀的態度為出發點，寫實主義重視社會人文的客觀，而印象主義則以色彩理論客觀分析光線在物體上的變化及光與色的互為關係。兩種主義皆受到照相術的啟發及影響。此時作品以雜揉印象派色彩的外光寫實的風格，描繪台灣的風土民情。從日本返國後到太平洋戰爭爆發(1941 年)，是李梅樹最為光輝、最受矚目的時期。1934 年的《切蕃薯之女》，1935 年的《編物》、《小憩之女》、1939 年的《紅衣》、1940 年的《花與女》等，不論構圖、光線、筆觸色彩及人物的姿態，都是從西方大師的作品中借來的，畫裡人物的東方面孔其實是置身於西方情境中。可以說這些



畫作以典雅、親切的方式結合了西洋美術與台灣本土題材得到很好的協調。《小憩之女》如左圖，獲第九屆台展特選第一席，受頒臺灣總督獎，畫中少女，以婉約的姿態，悠然坐在午後的陽光下的庭園一角，手指輕點朱唇，若有所思。人物和衣著，甚至於空間的佈置，即可知道七十年前，富裕人家的生活品味。1939 年的《紅衣》如右圖，曾入選日本第三屆「文展」(前身是帝展)，是李梅樹早期重要的代表作之一，及 1940 年的《花與女》如圖一，曾入選第四屆「日本文展」及奉祝展(日本開國二千六百年展)



的作品，畫中短髮的賣花女，準備回家休息，正在整理最後一束花的她，一臉疲憊的樣子。畫家以東京作為畫的背景，用非常強烈的明暗與色調的對比，營造出背光與空間的效果。1948 年的著名代表作《黃昏》如右下圖，是畫者在黃昏時請自己的家人把地上的收成的甘藷帶回家。藉此描繪太陽西下，田家婦女整裝結束一日辛勞的情景。李梅樹藉著西洋名畫的語法表現台

灣本土的鄉愁，以及農家婦女勤勞的樸實的性格，其構圖緊湊嚴謹，人物造型穩重，氣氛沉靜，帶著濃濃鄉愁，被認為是台灣美術史上難得的史詩型畫作。



**【台灣本土時期】**李梅樹開始投入地方事務，尤其擔負起祖師廟重建工作大任之後，專心作畫的時間減少，但對台灣民間藝術有了更進一步的深切了解，從而對環境週遭的一切，產生了微妙的感情，以及為村民們純樸善良、勤儉刻苦、樂知天命等的天性所感動，畫風因此有了很大的改變。不再從西洋畫中找靈感，不再師法西方畫作，開始回到真實的視覺經驗，回到那充滿深情的台灣本土的描繪。同時畫作也從人物群像轉變成傳記式的肖像畫。這時期的代表作有《露台》、《春風》等。1950年的《露台》如圖二，與李梅樹以往的作品大不相同，是他從西洋美術邁向本土化的關鍵作品。此作中兩位主題人物其實模特兒是同一人，李梅樹在創作此畫前曾經先畫了坐姿與立姿兩張油畫稿，再融合創造成此幅畫，場景配置及人物動態、衣飾等均呈現畫家的巧思及一貫的寫實風格，相當傳神。衣著一籃一紅，用色採寒、暖色對比，而姿勢一坐一站，也具有對比效果，中景茂密的樹木則有銜接近景和遠景的功能。此作流露出一股濃郁的「鄉村抒情」之美。1953年的《春風》如圖三，畫中人物笑容可掬，自信中帶著靦腆的露齒而笑，身著紅色洋裝喜氣洋洋，使得畫如其名，如春風般溫暖，李梅樹以筆觸勾勒，留住姣好容貌的年少風韻，也表現了台灣人民生活的幸福知足。從李梅樹這時期的創作中，我們看到的也是中產階級愉悅而悠閒的生活。李梅樹鍾情於女性影像的描繪，除了因女性在長時間作畫中較有耐性，另一方面也是因為女性常具備有曲線美、膚質美、服裝美及髮式美等優點。此外，李梅樹對畫中人物的服裝也極為講究。

**【回歸自然時期】**或許因大病初癒，對人生有所領悟，及其後在日本休養期間，李梅樹隨心所欲地描寫大自然的豐富變化，一種怡然自得的體悟洋溢在他的作品中。此時期的作品與他大半生的藝術風格大異其趣。不再刻意經營構圖與主題，常以自然風景入畫，強調光與彩的調和。以三峽的景致為不斷地描繪的對象，表現對於家園風光的永久眷念和思慕。1977年的《三峽春曉》如圖四，此畫作以三峽地標—三峽橋為題材，描繪清晨的陽光在雲霧間透出一抹鵝黃色及溪畔堤邊迎著朝陽的洗衣婦身影，畫面安詳而寧靜，譜成如詩如畫的樂章。雖然人物畫是李梅樹最擅長的題材，但晚年時期的創作重點已不在人物，而是在光影的捕捉。以大自然的風景描寫為常見的主題，強調人與大自然在光與色的交融下所產生的感動。1979年的《戲水》如圖五，畫中的人物(他的三媳婦)已不再是畫面唯

一的焦點，而是在光線穿梭下，人物、流水和石頭所造成的大自然綺麗變化美感，李梅樹在石頭與流水的處理技巧上掌握得非常完美，質感真切自然，光影在此展現了律動。而少婦的一雙明眸及笑意盎然的臉龐，也深深吸引着觀賞者。1981年的《清溪浣衣》如圖六，表現重點在光線上，畫面上群聚的人群和自然景觀融合在一起。李梅樹對水面光影的處理，顯然有另外一種體會。此畫中表現水面下的潛流，溪流的方向及水面的深淺都歷歷可見，自然生動。左上角陰影處光線變化的處理亦十分豐富。使景深及空間感的效果變得非常明確。

李梅樹在六十年的繪畫生涯中，不論是早期的學院派畫風或是到晚期描繪台灣本土的風景人物的精細畫風，都是非常堅持地執守着寫實的畫風。尤其愈到晚期，處事很嚴格的李梅樹，卻用永恆而艷麗明亮的色彩，畫出對親人的永遠關愛，但始終堅持走寫實路線，寫實到可以做為當時「人、事、物」的考據之用。李梅樹用他的一生執守著三峽，而留下他揮灑出來的那些具有獨特韻味的藝術。



圖一 1940 花與女



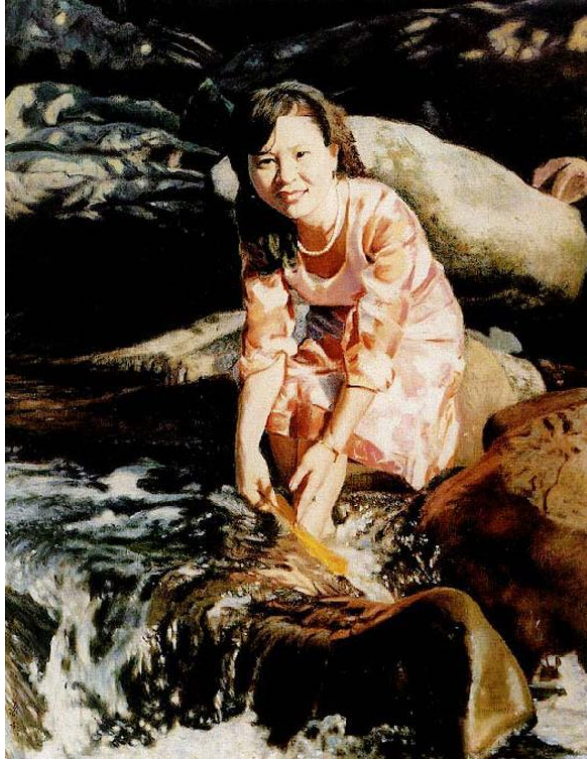
圖三 1953 春風



圖四 1977 三峽春曉



圖二 1950 露台



圖五 1979 戲水



圖六 1981 清溪浣衣