

## 高彩 • 知性 • 李石樵 (1908-1995)

撰文/ 廖武藏



李石樵先生(1908-1995)是台灣早期美術運動的重要推動藝術家之一，曾經比喻，「畫壇是一場一萬公尺長跑」。他從年輕「跑」到年老，以誠摯嚴謹的創作態度及富於思考、哲學批判的個性，以高超的繪畫技巧建立其獨特的繪畫風格。

位於大漢溪、淡水河交匯處的新莊，是台北盆地開發的濫觴，從新莊上坡往林口台地的入口是泰山，原名山腳，李石樵即誕生於此，父親經營米行生意，家境小康。他就讀於山腳公學校即今天的泰山國小。

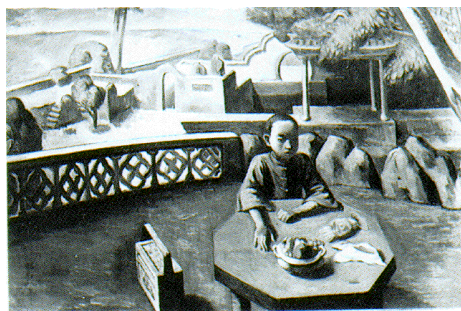
1923 年考入台北師範學校，升上二年級時，巧逢熱心美術教育的石川欽一郎先生第二次任教於該校，使台北師範學校成了藝術搖籃，受教於石川老師，接觸學校正式的美術課程，這對李石樵在繪畫興趣上的啟迪非常深遠。在石川老師的教學環境下，從教室美術課，戶外寫生活動，加上他喜歡老師、學長組成的假日寫生會，及展覽會的觀摩裡，逐漸打開了彩筆美感的眼睛，展望繪畫的遠景，編織了李石樵成為畫家之夢。

1927 年，第一回台展開幕前，李石樵相中經常路過，完成於 1925 年的台北橋，作為水彩取景的對象，而以《台北橋》右圖之作入選台展，大大激勵了他以畫家為志業的決心。1928 年畢業後，在老師鼓勵及學長開導下，寧可賠償師範生公費，也不願服教師役，於 1929 年 1 月，李石樵單獨赴日準備投考東京美術學校。在學長兼好友陳澄波、陳植棋的照顧下，進入為考生設置的繪畫研究所，與李梅樹同宿舍，接受三個月的訓練以後，參加



了競爭激烈的考試，結果名落孫山。第二年再接再厲仍然失敗。兩度失敗的打擊，使他痛定思痛全力投入素描訓練，分別在「川端畫學校」、「本鄉洋畫研究所」及位於新宿的「同舟社」等三個繪畫研究所專研素描訓練。終於在 1931 年，第三度應考時，考上了夢寐以求的東京美術學校西洋畫科。而考前與考後所經歷的素描訓練，深深影響了他往後創作風格的發展。

李石樵對自己的要求十分嚴格，而且學畫勤奮，直到遇上摯友陳植棋 1931 年突然去世，及因在台家族遭逢熱腸病病魔的侵襲，胞兄、弟、兄嫂、姪兒相續病故，父親與妻子正陷於病危，這使他經歷許多家庭方面與經濟上的巨大壓力，才逼得他不得不暫時輟學返台料理家變。但終能排除萬難，不顧父親反對與斷絕經濟支援的情況下，仍重又踏上繪畫學業之路途。但也迫使他立下了經濟自立的打算。他設法在展覽的競賽中，為自己作品爭取榮譽，已打出一條靠畫來謀生的路途。1933 年，李石樵 25 歲，即利用升上三年級的暑假專程回台，以林本源花園為題材，埋首作畫，花了兩個月的心血，完成了一幅一百二十號(130x194cm)的大油畫，帶回東京參加帝展的角逐，結果以畫作《林本源庭園》如右圖，光榮入選第十四回帝展而獲得肯定。加上林家以高價收藏畫作，才暫時解決了經濟的困境。而以他當時的年齡、身份與環境而言，實在是一件光宗耀祖的大事。



帝展入選，使一個力爭上游的台灣青年畫家，一登龍門身價百倍。李石樵不但因而成了名，而且在著名士紳楊肇嘉的引薦下，得以為許多地主富豪作肖像畫，賺得的錢足以解決一年的生活費及所有的學雜費。在此一安定的基礎上，他除了

努力作畫，繼續參與日本與台灣的展覽外，還於 1934 年 11 月與其他台灣畫家，如廖繼春、陳澄波、李梅樹、顏水龍、楊三郎、陳清汾及在台日本畫家立石鐵臣等人聯合組織「台陽美術協會」，致力於在野的組織推廣美術，而成為日治時代台灣美術運動的領導人物之一。

1935 年，從東京美術學校畢業後，仍然繼續留在東京創作，直到 1941 年，共累積 7 次入選日本「帝展」與「文展」成績，並獲得免審查的展出資格，從此確認了專業畫家生涯。

「向來不畫空洞的東西及無法掌握的東西。藝術若是離開了生活情感，畫家的作品就無法讓人感動」，「從現實中探索美的題材與富有美感價值的藝術」。這樣的繪畫理念，是李石樵著墨的要點。他對時局更迭的敏感度也是上一代畫家中少有的。因此戰後初期，他極力提倡以畫面反映現實生活，1945 年的畫作《市場口》如左圖，



正是代表作。場景大，人物多，正是戰後台灣人還在為生活勞碌奔波之際，光線亦刻意投射在畫中央著旗袍的女士上，背景人物多而不亂，基本上成一字排開，人物姿態的表現大體自然。著旗袍和女孩推腳踏車均為當時的新現象。

1946 年的《田家樂》如右圖，也是描繪四〇年代農村中一家人的生活寫照，描寫農忙收割時小憩之景，後面的壯丁們還正忙著曬穀工作，背景為李石樵故鄉所見的觀音山。



1949 年以後，美國挾著西方先進文化對台灣藝壇產生直接衝擊，新潮的繪畫顯示了對四平八

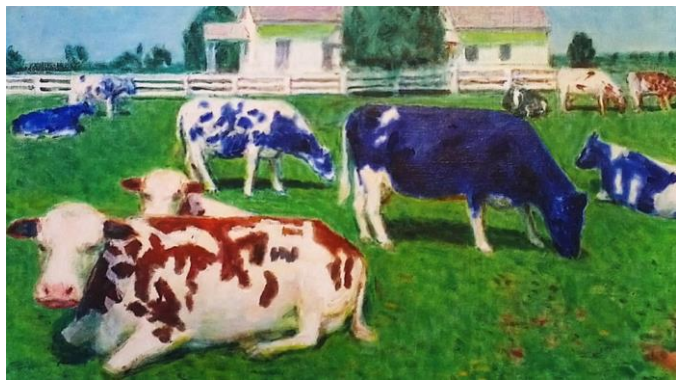
穩的寫實基調的反動。新繪畫所要抬舉的表現質素已不再是從客觀體材的忠實刻畫中展現出來，而是更傾向於更自主性的發揮。各種新興的畫派從不同的角度表現出對傳統美學的侵犯與超越。面臨新的美術思潮，李石樵抱定投入的原則是，忠實自己的理解與探索的取向，他的創新與嘗試堅持在自己能理解的領域。依此原則，他的感性與構思，務必經由有理可循的思路發揮，以資從舊的根底上建立新的風格。他不理會令他感到難以捉摸的抒情抽象表現，而專心從立體主義入手研究物體的分割與重組的道理與奧妙，來啟發自己對畫面造型的化解與構思的能力。另外從野獸主義與超現實主義等的繪畫，探求色彩的視覺效果。透過他的理性分析研究分析方法，雖然緩慢，但步步踏實。漸漸的，色彩的對比更鮮濃，造形的變化也更豐富，終於活潑而不失穩健、奔放而不失法度的李石樵式新畫風被建立起來。

從 1957 年的畫作《室內》如右圖，可看出吸收立體主義後的蛻變跡象。左邊人物明顯是兩面視點的組合，桌子與地面的走向是反透視的安排，不過整體畫面的結構尚未形成平面化裝飾性的傾向，仍然表現出作者一貫的立體空間的堅實性。



戰後，李石樵開放在台北的新生南路的個人畫室，除了自己日夜作畫外，也吸收了許多有志投考美術系，甚或科班畢業的青年共同研習。訓練的重點從素描開始，強調嚴謹的學院技巧。1963 年，李石樵為了養育七個子女，不得已接受師大美術系的教職。1974 年，從師大退休，應聘在文化大學及國立藝專擔任兼任教授。數十年間教育不少第二、第三代台灣優秀藝術家，春風化雨、作育英才，對台灣藝術教育的推廣、深耕有很大的貢獻。直到 1982 年，完全卸任教職後，才決定赴美與子女同住。隨後，恬靜、舒坦的環境，使得他的畫風回到生活性題材與寫實風格。他以低明度、高彩度的色彩運用，形塑出透明感，甚

至可見畫布紋理，但筆觸卻有著多層次的深度，呈現精緻的輕快美感。晚年得攝影工具的輔助，得以擴充其題材。除了人物與花卉因場景不同以外，基本上可稱皆根基於其平素之基礎而略加以擴充或變化。如下圖之畫作《牧場》為李石樵晚年於 1986 年在美國時之作品，同樣嚴謹的寫實風格，顏色卻比以前更加輕快大膽，青綠草皮上藍色的牛有著幾分超現實意味，整體畫面的氣氛是寧靜平和，牛隻悠然自得，在牧場上徜徉，因相機鏡頭所致，構圖上之透視感十分強烈。



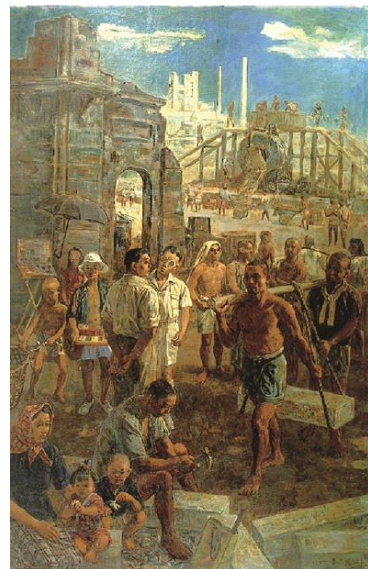
李石樵以一個純粹畫家的身分，孜孜不倦地歷經六十餘年的創作生涯，雖然跑得越遠，也越孤獨，但他依然故我，抱定堅持不移的信念及執着，其忠於藝術的精神是感人的，也因為他在畫壇上的領導地位而被稱為「藝壇尊師」。享年八十八歲的他，因腦血栓症，在病榻上昏睡兩個多月之後於 1995 年 7 月 7 日下午一時在美國逝世。

基本上，李石樵的繪畫風格可以歸納成三大階段三大類型：

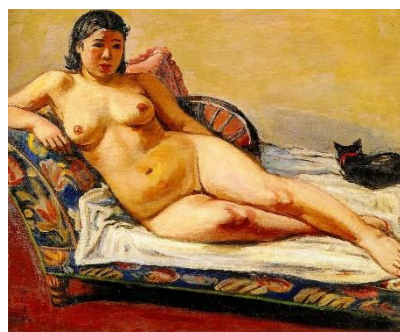
**第一階段(1927~1950 早期)**。是從李石樵在受了石川欽一郎的啟蒙教導，後至東京美術學校深造，到 1950 年左右的具象寫實風格。在東美學校所受以外光派的寫實主義為主的嚴格訓練下，奠定了他在描寫力、畫面經營的完整性、穩重的筆觸、色彩的調和與空間層次關係的表現上的深厚基礎。此時期的作品大部分是台灣本土的人物和風景，作品風格是筆法渾厚，構圖穩定簡潔，人物的描寫栩栩如生，色彩多屬於穩重的中間色彩。由於受時代背景影響，其題材以多能表現民族意識，尤其是以台籍人物肖像及反映當時台灣社會獨特的生活題材。除了《台北橋》、《田家樂》、《市

場口》，又如《建設》

右圖，是 1946 年的畫作，採適於表現動感的對角線構圖，由左上角斜線至畫面中央，又往左斜折至遠方，產生深遠空間，為李石樵作品中所罕見。光線採類似舞台的光線效果，聚射於畫面中穿白衣的工程師身上，然背景明亮的光線減弱了舞台效果，白衣與白雲呼應，



畫中工人的骨骼肌肉表現極佳。此題材反映戰後台灣社會整頓家園的堅決信心的景象。但 1936 年

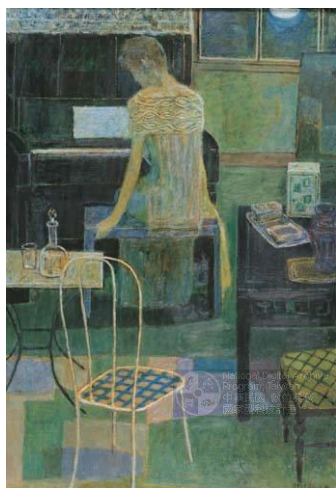


的《橫躺裸女》如左圖，厚實的體積感則似乎有採用畢卡索「古典時期」壯碩的風格來表現。

**第二階段(1950 後期~1970 早期)**。此時期為長達二十年的探索西方繪畫奧秘的多元風格。李石樵的創作邁向新里程的蛻變是始於 1950 年代，這也是一個非常重要的關鍵期。由於李石樵的理性與知性的創作態度，他捨棄了寫實風格，從立體主義入手，將對象還原於幾個基本形態分析，然後再重組。而現代主義又是個知性、邏輯機能的主義，是不可能純然以感性之眼去詮釋。因此在他的畫中已融入許多結構式的元素。諸如直線、圓形、矩形等。他也進行兩個研究步驟，其一是「空間造型」。他接受立體主義的啟示，改採多角度的視覺同時出現的手法，以使同一畫面能展出一個主題物在三度空間的多面印象。另外，畫面空間距離的表現，則嘗試以反透視的構想、使畫面



景象反過來以近窄遠寬的變化，往前展開來，以試圖開闢新的空間秩序。如 1957 年的《室內》及 1958 年的作品《畫室》上圖。其二是「色彩的機能」。李石樵早期繪畫的色彩，注重含蓄與調和，以塑造主題的真實感。突破之道在於色彩強度的解放。他認為色彩一旦漸次減輕塑造主題的任務，則其機能更能擴大。顏色之間可以表現特殊的明度、彩度、遠近、冷暖、硬軟、強弱、厚重、輕透、凝聚、輕鬆、沉鬱、愉悅……等等，這些機能可以使色彩在畫面上自己說出話來。更重要的是，不同色彩組合的交互關係，色彩彼此之間可以引起交互共鳴，也能造成周遭顏色的窒息。一塊顏色的「美」不是單獨能成立，而是與其他相關顏色的適當配置產生共鳴出來的。為了擴展色感的幅度，加強色質的精鍊，李石樵的配色技巧從調色板演進到畫布上，先在畫布上塗一層顏色，待乾後再加另一層顏色，以透現出非常微妙的色質。進入六〇年代，李石樵將客觀主題分解到更徹底的程度。建築物風景被分割與重組成積木似的組織，然後更進一步的化解成幾何抽象的地步。如 1966 年的《溫泉鄉》圖一。造形與色彩更為純粹化，而他的畫面也積極加入生活的情感。如 1972 年的《夏海》圖二。在六〇年代初期，也同時間歇性的進行一序列以「月」為主題的畫作，這是進入一個陰柔的世界，色彩在月夜下呈現的是另一個系統的色譜，李石樵發揮了低沉中間色在變化中調和的能耐，造成了月色通透的意境，不必看到月亮亦能感受月光陰柔的穿透到整個畫面的空間。如右圖，1963 年的畫作《月夜曲》。



具有中國式花瓶的靜物畫，如 1987 年的《玫瑰花》圖三，光燦亮麗的筆調，色彩豐富飽和，構圖繁而不亂。及 1985 年的《玫瑰花園》圖四，光耀恬靜。李石樵終生喜愛描繪裸女、百合、和玫瑰，如 1981 年的《湖邊出浴》圖五，一群裸女神情舒暢，坐臥在明媚的山水風光中，在描繪渾圓肉體、人體比例上，都有圓熟的手法。但 1975 年的《三美圖》如圖六，此畫曾被選印於華南銀行的火柴盒上作為宣傳，因被檢舉妨害風化，還一度引起「藝術與色情」的熱烈爭論。晚年的靜物有些則改以輕鬆的用筆，色彩則不再力求高彩度的表現，而呈細膩的變化，較富感性，尤為力作。如 1990 年的《百合花》圖七，此畫背景色彩以中間調為主，變化多端。

李石樵的繪畫從本土出發，以出眾的專業化自信，直探西方藝術的堂奧，熔舊鑄新，將過去的基礎與成就，轉化為推陳出新的活源，最後回歸自然，創作歷程雖是坎坷繁雜、脈絡卻是清晰穩健，他腳踏實地將個人的藝術生命從傳統延伸到現代。李石樵確實可以稱得上是在台灣美術史上一位能眼觀四方，找回自我的藝術大師。

圖一  
1966 溫泉鄉



圖二  
1972 夏海

**第三階段(1970 以後)**。這個時期包括具有着塞尚圓柱體概念和矯飾主義意味的《三美圖》系列和《群像》系列厚實體積感的作品，以及在美國和台灣所看到的回歸自然、追求平靜與悠閒的生活情趣的畫面。此時也可看出，納比派(Nabis)代表畫家，色彩大師波納爾(Bonnard)的筆法，一直成為李石樵最喜歡使用的表達方式，出現於許多





圖三 1987 玫瑰花



圖四 1985 玫瑰花園



圖五 1981 湖邊出浴



圖六 1975 三美圖



圖七 1990 百合花