

# VI

## 色彩繽紛的 晚年風景



1965—1983



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

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

值得注意的是隨著李梅樹出外旅行的腳跡  
風景畫作愈來愈多，進而更有燦然的楓葉林加入……

輪車在暗夜深巷踩得辛苦；而  
第一台電視機要在窄窄的門廳  
裡擠出個「萬人空巷」了。國民政府遷移  
來台經過十餘年，政治、經濟上都互有變  
革起伏。尤其一面湧入大陸固有的文化  
體系，一面西洋美術不用經過日本而直  
接沖擊進來。先前像李梅樹這些前衛風  
潮的帶動者到了民國四〇年代以後反被  
批評為「保守派」了。就像台陽美術協會  
的倡立原是為樹立評審制和獎勵人  
才，彼時給予正當日據時期的台灣青年  
多一份參與展覽的機會，此時反成為新  
生藝術家攻擊的對象。「抽象畫」跑進來；  
也就是主張不再描繪具體可見的物象  
(如人、如花、如物體等)而專用點、線、  
面、色抒發個人情感和哲學觀的一派作  
風。它舉著沒有形象的大旗居然和保守  
派唇槍舌戰起來。

●六十幾歲的李梅樹被三個學校請去教

畫，一面也繼續畫會的事務。在學生們的  
眼中他是一個頂嚴肅的老師。而在兒子  
口中——「那比嚴師還嚴厲，」已經也有  
了孫子的長子李景暘說道：「我父親生前  
不賣畫，只有為學生破過例。那是為學生  
畢業巡迴展能成行而賣掉三張畫。」平常  
大約也只有得意門生或熟朋友來訪  
時，李梅樹才會在老伴的催促之下把畫  
作排排開，跟著老伴、學生們一幅一幅的  
瀏覽。他沈醉在自己耕耘後的收穫裡，對  
老伴一句一句已經不知說過幾回、那種  
充滿信服又帶著支持意味的探問，充耳  
不聞。

李梅樹  
為學生示範  
繪畫技巧



李梅樹夫婦

●每天，他會走過大榕樹，走過嬉戲的小孩群，走入廟裡。看看交代給藝專學生的功課有沒有勤於用功。它們一則是在前殿內壁上的銅浮雕，一則是中殿左右各擺置的八尊銅像。浮雕說著蘇武牧羊、田單復國、臥薪嚐膽的忠勇節義；銅像則努力「塑像」取材自封神榜的「風」、「調」、「雨」、「順」四大金剛，以及祖師爺張、黃、蘇、李四大部將。之後他步往廟後側旁的工作房，去和師徒三代都在此工作白頭頭的「伙伴們」聊聊，互相交換說一說「這一代再建，手藝就要失傳了」的嘆喟。最後又再去繞繞，用眼撫摸每一根有洋式捲葉形花樣的柱頭，每一處以「線腳」接合得天衣無縫的石板牆，每一個日夜晨昏的投入。

●數不清五彩耀眼的屋頂剪黏，令人昏眩的廟頂藻井，屋簷間斗桶接成的網目、看架，屋簷下壽樑、插角、吊筒，還有石

柱、石珠、花窗、石壁；一樑、一柱、一木、一石、一筆、一刀都細細訴說著民族的造形、線條、故事、薪傳和創作。以及一顆以一生來從事一件事，哪怕是一小塊木雕也要把它做到至善至美的巨匠之心，那些熱愛土地與技藝，深深動人的人。

●在一去一來的刀筆摩挲間，老師父和李梅樹堅持漠視著科技正假藉效率之名吞噬掉屬於人類心智與雙手的聯繫。師父們的感傷是時不我與的。對李梅樹來說，卻也深深明白自我的價值。廟宇逐漸繁複而人身體上的老是愈來愈接近了。



祖師廟的八尊  
銅雕神像  
左為四大金剛  
右為祖師爺部將



上圖：  
屋頂華美的裝飾  
下圖：李梅樹  
與三峽祖師廟  
1979年

1976

▶ 廖繼春去世。

▶ 次年華南銀行將李石樵人體畫「三美圖」印在火柴盒上，受到省府及高市警局的干涉，引發藝術與色情的爭議。

● 如果把一九六四年(民國53年)到李梅樹去世的一九八三年(民國72年),也就是從他六十三歲到八十二歲的近二十年間歸納為「晚期」、「晚年」的段落,其實就作品來看「老」字是不合適的。因為在這個時期李梅樹的畫作可以說豐富多姿,精力過人。題材上,除了繼續單個人像畫,如「梳粧」、「屋頂花園」、「假日閒情」、「溫暖」、「戲水」、「涉水」等之外,群像則直接由日常生活當中截取片段來重現,如「窗邊斜陽」、「冰果店」、「晚餐後」、「春光」等,以及五幅以河上浣衣為題的群像描寫。值得注意的是隨著李梅樹出外旅行的腳蹤,風景畫作愈來愈多。既而更有燦然的楓葉林加入,而且風景畫甚至多過了人物畫的數量,其中色彩明豔,宛若「春回大地」。

● 從李梅樹七十四、五歲前後畫出的「晚餐後」、「春光」來看,群像作品經歷過單



李梅樹  
作畫神情  
1979年



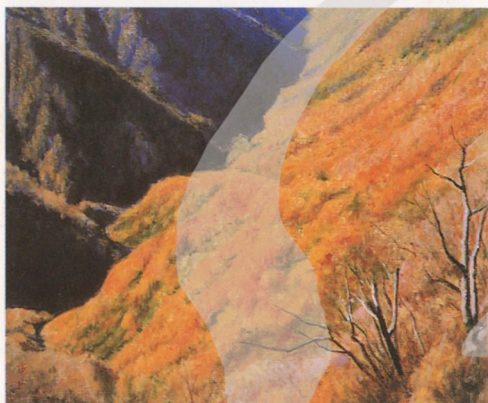
個女子人像時期,構成上改變許多。李梅樹放棄了「如戲舞台」式的刻意安排而採取彷彿相機在瞬間剎那攫住物象;不經意又帶點即興就「暫停」的畫面,好像快照一樣。類似照片在強光下的明暗反差現象,以及跳動的光點,也大刺刺的闖入,干擾物體固有的顏色。這種對光線的強調與色點處理的手法,接近於印象主義的作風,雖然程度上要輕微許多。

● 一面單個人像也隨同由燈影室內一再躍進日光交錯的大自然。人與大自然在光的作用下逐步喪失他們「應有」的區別和距離感。到了李梅樹八十一歲畫出「涉水」時,色彩和光線已經成為他筆下真正的「主角」了。

▶ 台北市立美術館開幕。

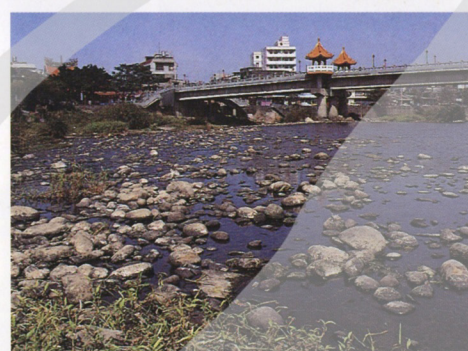
▶ 張大千去世。

▶ 李梅樹去世。



上圖：奧只見湖 1980  
中圖：錦色風光 1981  
下圖：秋色·1981

● 風景畫中顯示對青紫用色與強烈日光的偏好比較人物畫作更形明朗。尤其色彩上還更進一步。一九七八年，因為過度勞累。經家人勸說往日本日光地區休養。那裡殷紅的秋林顏色代替了「鄉愁」成爲「新寵」。黃、紅密織的楓林和青紫天色山脈，促使李梅樹跳出更濃豔更明亮的色澤，甚至拿色彩的飽和度來主導物象的前進或後退感。原本用來暗示深度的輪廓線和透視法則著實拱手讓「賢」，如此一掃而空早年用色的習慣。李梅樹說：「假我以時日必能在台灣美術中創下一個明確的局面。」一九八三年因祖師廟前興建陸橋設計上的偏差，造成景觀的破壞，李梅樹阻止無效憤怒而生病。行過秋日之林，李梅樹病逝於台大醫院，留下這句嘆息和施工未竟的祖師廟。享年八十二歲。



- 1 設計不良的長福橋阻擋了祖師廟前的視野
- 2 新橋長福橋
- 3 燦爛的楓林是李梅樹晚年相當喜愛的題材



(李清志攝)

- 1 梳粧 / 1971
- 2 屋頂花園 / 1975
- 3 假日閒情 / 1975
- 4 戲水 / 1979
- 5 涉水 / 1982
- 6 窗邊斜陽 / 1973
- 7 冰果店 / 1974
- 8 晚餐後 / 1975
- 9 春光 / 1976
- 10 清溪浣衣 / 1981
- 11 墾丁初春 / 1978
- 12 奧只見湖 / 1980
- 13 錦色風光 / 1981
- 14 秋色 / 1981
- 15 秋到樹梢 / 1981



1



2



3



4



5



6



7



8



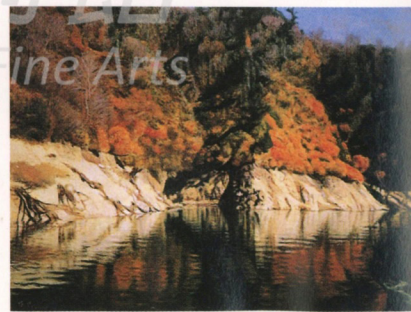
9



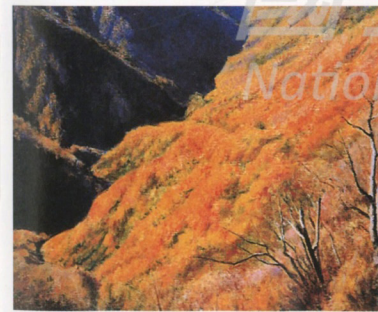
10



11



12



13



14



15

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

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



1

走過單一的「單個女子人像期」，李梅樹也宣告步入彷彿「三分天下」的熱鬧晚年階段了。也就是從他六十三歲到八十二歲（1964——1983）

的近二十年間。這個時期的畫作可以形容為豐富多姿。題材上除了繼續單個人像畫以外，群像也不少，更有愈來愈多的風景畫出現。

不論人物或風景到了1975年以後便顯示李梅樹對用色與對光線的逐漸倚重。構成上也改變了。

例如七十五歲完成的「春光」；畫中大家像是瞪著鏡頭般笑著，觀眾也恍然暫時扮演了攝影師在鏡頭前按下快門，如同李梅樹一般「拍」出這幀「照片」，記錄著出遊途中的一剎那，強烈日光藉由白色塗料逕自把人物衣著原來的顏色抹去，留下唯一的「亮」。

這種對光線的強調，大約類同於印象主義最初在照相術中看見的反差現象吧。



2



3

- 1 春光  
1976·油畫  
145.5×97公分
- 2 窗邊斜陽  
1973·油  
116.5×91公分
- 3 愛孫  
1965·油畫  
145.5×112公分  
李梅樹長子  
李景陽先生的小孩  
百峯、百蕙、百真。

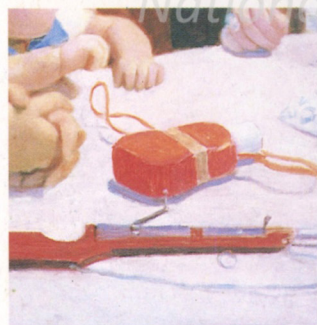


「晚餐後」這幅畫用色極美，頗有「印象風」。

畫中顏色和光線好像天女散花一般的散落在各處的小擺置、人臉、花衣上面，已經和八個人物上身形成了同等的份量甚至更加吸引人。



譬如白桌上那碗黃色如愛玉冰的吃食和它青紫的投影；正中女子幾近粉紅色的臉龐；橙紅盤、玩具槍、水壺和窗戶暗格都跳出來與人物一爭長短。



晚餐後  
1975·油畫  
162×112公分





左圖：戲水  
1979·油畫  
116.5×91公分  
右圖：涉水  
1982·油畫  
100×72公分



到了八十一歲，  
李梅樹以三兒媳為模特兒  
畫出「戲水」和「涉水」，  
更是一片日光交錯。  
「戲水」中我們尚能分辨人物的連身裙  
大約是粉紅、略微透明的顏色；  
人物以其逼真的笑容，  
強烈的明暗反差  
加上地點的選擇，  
使我們猜測畫家必須在作畫時  
輔佐以照片的記錄吧。  
「涉水」一作  
仍然同樣的人站立水涯，

連身衣裙卻已然無法辨明  
其原有的顏色是什麼。  
它消失在  
躍動的亮筆觸、光的斑點和投影裡，  
而喪失了布的材質。  
人與大自然也在光的作用下  
失去了他們的區別和遠近距離。  
橙紅與褐的色點  
在樹叢中和綠映水間忽隱忽現，  
而樹叢與綠水的綠  
也在衣裙和頭髮上回應。  
可以說色彩和光  
成了真正被描繪的「主題」。

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

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



李梅樹前往日本休養後加入的楓樹林描寫在用色上更形大膽。「雨後秋色」、「日光初秋」皆採大遠眺，近景呈現紅黃密織的楓林，中遠處有青紫山脈和天色，間雜常綠喬林。著重色與色彼此豐富的穿插滲入。「錦色風光」更使用斜角對峙，藍與橙的補色並置，高度發揮「相得益彰」的色彩媚力。與「錦色風光」同年完成的另兩幅風景畫「秋到樹梢」和「秋色」，可以算是李梅樹「最後的風景」。它們取景的角度恰恰與大遠眺相反，不再著重前後眺望，而是近距離片斷裁截，好像畫家置身在風景當中，仰頭望見被枝椏與樹葉分割的世界。我們看不見一棵從頭到腳的樹，而這些片斷的枝椏與樹葉也可以不知道從鄰近的哪裡穿插而入。細看白色的顏料部份：它在這些濃豔的葉、參差的枝中間並非消極「扮演」著「背景」，反而主動干擾破壞，使「距離感」產生混亂，因為有時候它甚至跑到紅葉前面來了。此時色料本身的濃豔飽和程度與明亮飽和程度，便成為主導物像前進或後退的「主人」，而不再使用暗示深度的輪廓線和透視法則了。

秋到樹梢  
1981·油畫  
72.5×72.5公分





1

- 1 雨後秋色  
1978·油畫  
72.5×60.5公分
- 2 奧只見湖  
1980·油畫  
97×130公分
- 3 秋色  
1981·油畫  
72.5×60.5公分
- 4 錦色風光  
1981·油畫  
72.5×60.5公分



2



3



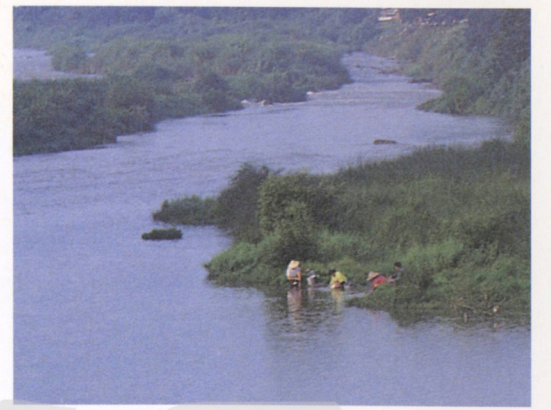
4



清溪浣衣局局部

以三峽鄉土為對象的風光，尤其彷彿「開道」的河谷出口或橋樑天色、後街浣衣等景象都經常出現在李梅樹的風景畫裡，但是在用色上從不若這晚期段落般明豔。1970年左右李梅樹對早起的河邊清晨斷續畫了幾幅作品，分別編名為「晨曦」、「曙光」、「河邊清晨」、「河岸清晨」；聽說他起得很早喜歡到河邊走走。沒有醒來的河水，靜靜靠在河岸漂洗的村婦，略呈斜角或環狀的河岸線

給予水流以蜿蜒浮動的感覺。右上的水道，左下的河岸，人便緊緊偎在這條「脈動線」上呈現動人的天地人關係。如果以完成於1981年的「清溪浣衣」來與前述同樣主題的四幅畫作比照，也可以察覺李梅樹在1975年以後對用色與光線的「變革」。其中，不只陰影下的白衣用青紫色來處理；其餘青紫色系的份量也大為增多，對應明亮的黃。日光閃動分明，在洗衣人群裡，全幅筆色躍動交響。同為浣衣卻一再顯示光在大自然中的挑逗。



3



1



2

- 1 河岸清晨  
1972·油畫  
60.5×50公分
- 2 清溪浣衣  
1981·油畫  
116.5×80公分
- 3 河岸的洗衣景觀  
原本以為  
逐漸污濁的溪流  
不會再有洗衣的景觀，  
沒想到宿雨過後，  
在三峽拂曉的岸邊，  
却驚遇李梅樹畫中的  
浣衣人(左下角)  
1993年8月攝



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

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