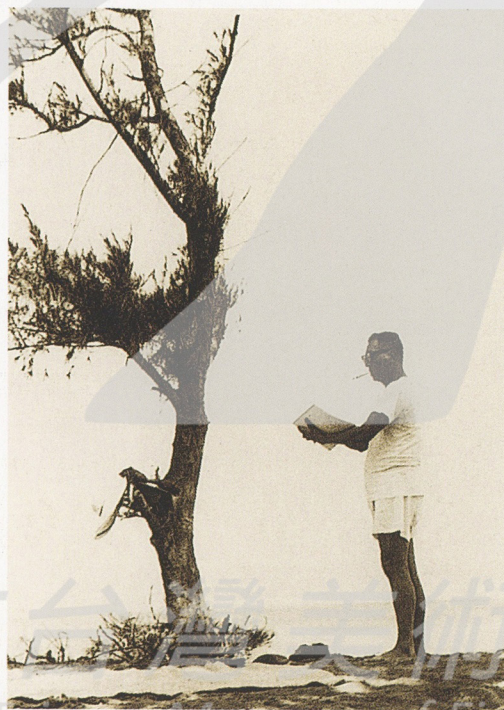


VI



「洗」出一番新境界

原本是爲了愛惜紙張，卻意外發現，
「洗」過後的畫紙再重新畫時，色調往往更加沈穩豐富。

在南寮海邊寫生的李澤藩

到新竹師範學校教書以後，李澤藩的作品已明顯傾向不透明水彩畫法。從最初跟石川欽一郎學習的透明水彩畫法過度到半透明、不透明水彩畫法，李澤藩說：「其實，最初是爲了遷就紙張。」

● 光復初期，日本、英國製的水彩紙嚴重缺貨，而台灣製的紙質則太過粗糙。幸好李澤藩從一位急欲返日的文具商那裡買到一百多張的EATOWAY牌色紙。這種紙張厚度大、彈性小。加上少許白色，色調則會變得更加優雅、好看。爲了遷就它的特性，他才慢慢試用不透明畫法。

● 此外，不透明水彩畫法還有幾項特點，也是讓李澤藩較爲偏愛的原因，例如：透明水彩畫無法修改，畫壞了，一張紙就報銷了；不透明水彩畫則可以修改，不僅能夠節省紙張，又能滿足精益求精的研究心態。透明水彩畫在色彩上較輕淡，而李

澤藩則喜歡顏色表現較爲鮮麗濃重的不透明水彩畫。他個人當時認爲，淡彩容易褪色，而濃彩雖受強光照射或溼度影響，也不易減褪。

● 至於李澤藩最爲人所稱道的「洗」的技法，也在這段期間發展得日益純熟。李澤藩回憶說：「老實說，我當初是因為捨不得那些水彩紙。捨不得把畫壞的畫就那麼丟掉了，才試著用水來洗洗看。想不到效果還不錯，就這樣畫下來了。」

玫瑰花 1955·水彩 劉敏敏藏

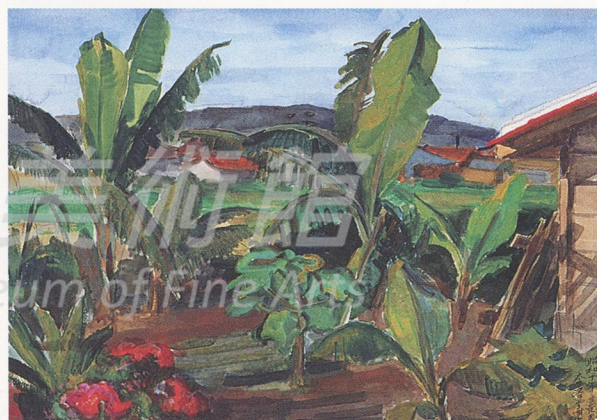


●通常，他的作畫過程是，先用漿糊粘住紙的四邊，貼在畫板上，將紙裱好，第二天乾後才畫。畫時，須先噴水以保持畫面適當的濕度。然後整張用排筆或刷筆沾顏料刷洗一遍，再用排筆或柔質布料沾水，洗去原有的顏料。如此，紙張的伸縮平均，而且也留下一部分作為底色之用。在洗刷過程中，紙上如果起了毛，則以布或海綿擦拭。畫紙的品質不能太差，才能耐得起洗、擦。

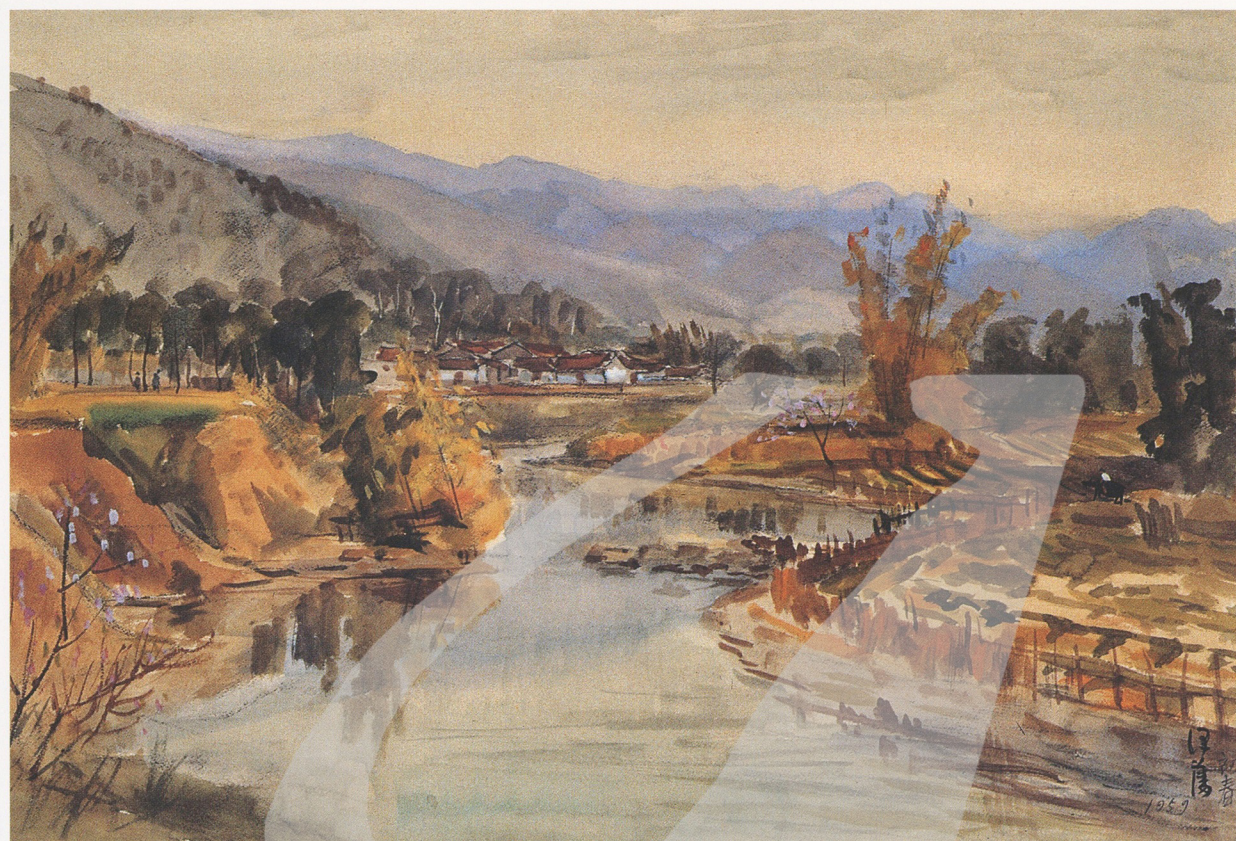
●「洗」的技法，在李澤藩的風景畫裡，往往更能發揮得淋漓盡致。像「青草湖暮色」、「櫻花村」、「山麓霧深」等，在雲天水面的部分，特別可以看出顏色的微妙變化，含蓄而有韻致。

●風景畫相較於前期的另一個特點是，視點向後延伸，視野更加擴大。三〇年代的作品，例如「城隍廟前庭」、「芭蕉園」、「潛園後樓」等，畫中的近景、中景幾乎佔

據了大部分的畫面，使畫面很難遠透。而這一時期的風景畫裡，則可以發現，在精準的透視技巧下，遠景在畫面上的比例增多了，視線也延長了，整體的畫面空間於是變得更加深遠。如「青草湖暮色」以靈隱寺和近旁的靈寶塔為中景，再擴展到近景、遠景的湖面、雲天。加上精妙的洗刷技法，營運出暮色四合、曠渺悠遠的畫面。



1



2



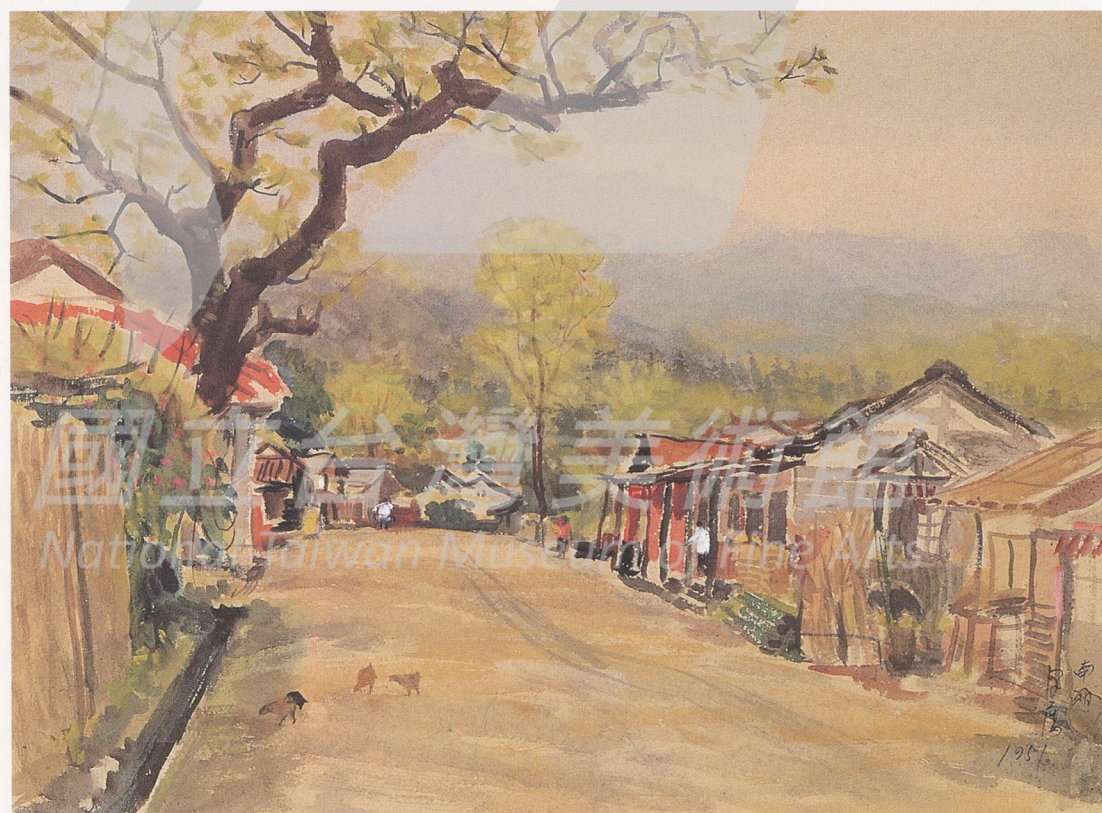
3

從「芭蕉園」、「農家」、「初春」這三幅作品中，可以看出李澤藩在風景畫的構圖上，依年代前後而產生的改變。三〇年代的作品，畫中的近、中景幾乎佔據了大部份的畫面，而由五〇年代末的風景畫中，在精準的透視下，遠景增多，畫面更顯深遠。在用筆上，早期作品用較粗的筆觸努力描繪光影，剛硬有力有樸拙的趣味，至五〇年代則開始用較細的筆觸，細節增多，畫面變得柔和富水氣，顯現台灣山水的豐潤之美。

- 1 芭蕉園 1935·水彩
- 2 初春 1959·水彩
- 3 農家 1951·水彩



1



2



3

- 1 月夜 水彩 45.7×37.8公分
 2 南湖 1915·水彩
 3 城隍廟 1959·水彩 57×73公分
 台灣省立美術館藏



原本是為了愛惜紙張，
把畫壞的部份
「洗」後再重新再畫，
沒想到卻意外發現，
「洗」過後的畫紙
再重新畫時，
色調往往更加沈穩豐富，
且無形中增加了作品的厚重
與深度，例如此幅作品
原本是1950年的舊作，
當時李澤藩認為是件失敗作品，
後來經過洗刷再畫，
恰得黃昏氣氛，
他自己很是喜愛。

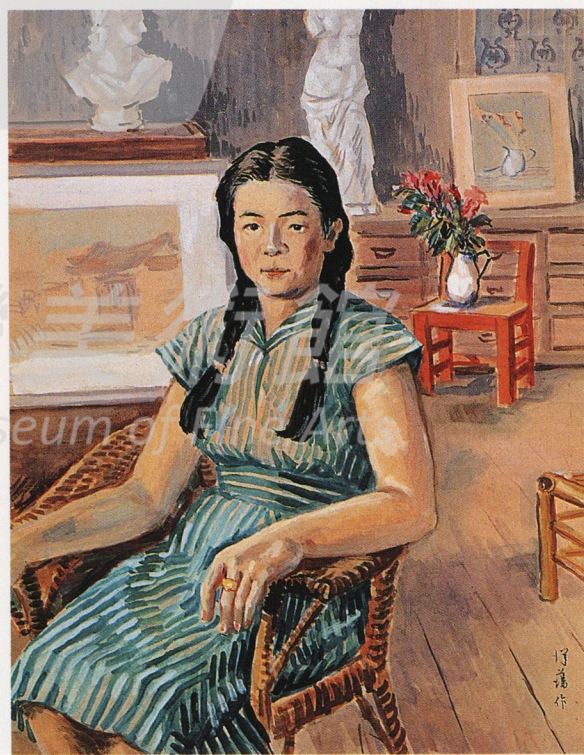
- 1 青草湖暮色
1971·水彩
103×80公分
台北市立美術館藏
- 2 山麓霧深
1955·水彩
73×54公分
洗的技法同時運用在
霧的飄動與山色營造上。
使得畫面氣韻生動。



●人物畫方面，這段期間也表現得十分出色。例如，請竹師同事的女兒擔任模特兒，而以美術教室為背景的兩張人物畫「李小姐」和「孫小姐」，就各有特色。以一九五〇年的「李小姐」為例，襯托主體人物的景物不少，像一束瓶花、兩座石膏像、兩幅畫，還有矮櫥、椅子等。可是整體的佈局卻安排得繁而不亂，均衡恰當。人物的黑色髮辮和藍色線條的洋裝，更突顯出人物的立體感。此外，以人物的頭部為頂點，左邊沿著手臂和籐椅的扶手向下直到人物的膝蓋；右邊則順著肩膀、手臂往下到手的部位，再接續上地板的線條，直到右下角，恰好形成一個等腰三角形。在構圖上，正發揮了穩定畫面的力量。

●另一幅「陶窰女工」也完成於一九五二年。畫中女工手中拿的花瓶和左手邊桌上的兩個陶器，據李夫人說，都是當年李

澤藩為竹師學生美術課的靜物寫生而親手設計的成品。人物後方的背景，陽光燦然，明快生動，和近景人物——臨時客串模特兒，表情有幾分拘謹腼腆的女工；一前一後，一輕一重，一動一靜，顯出豐富的對比。同年的另一幅作品「陶寮」，描寫的就是女工工作的陶寮外觀，具有濃厚的鄉土記實風味。

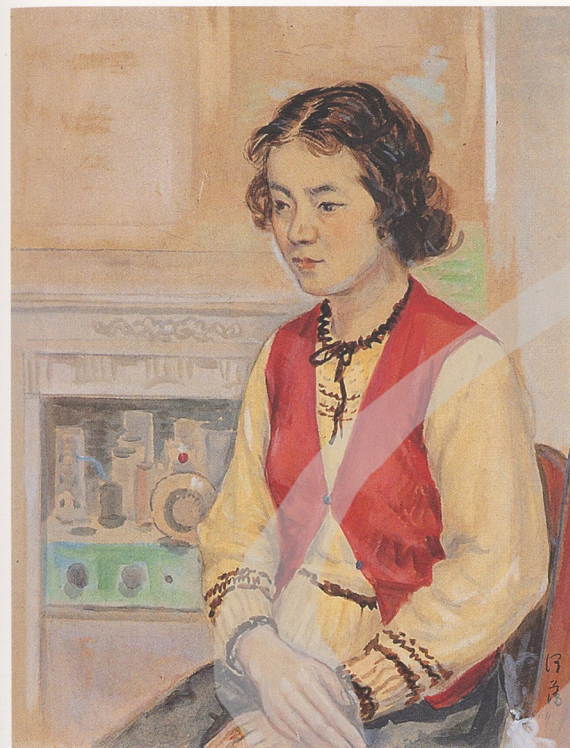


李小姐 1950·水彩 58×76公分





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



2



3

1 小憩 1956·水彩 55×74公分
主角貌似李澤藩幼子遠鵬，
他自在地坐於藤椅上，豐潤的雙頰，
流露尚不知人間疾苦的清新。

2 黃衣少女 1957·水彩
此圖主角為一位畢業了的學生

3 陶窑女工 1952·水彩 56×74公分
此幅以逆光取景，
主角在陰影中仍保有鮮明沈穩的色彩，
人物的表情與手持陶瓶，
皆充分表達她與環境的關係。
年輕時的李澤藩常在苗栗公館
一帶的陶瓷廠走動，
偶爾也會自己設計瓶罐加以燒製。

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

1

●同時期的「煙斗」、「狩獵」、「馬武督山胞」，則是走訪苗栗山區，以泰雅族原住民為對象的人物畫。原住民純樸、率真的個性，和傳統服飾簡潔俐落的線條與鮮艷活潑的色彩，都是吸引李澤藩動筆的因素。

●據李澤藩的姪子李遠輝記述，當時還是中學生的他，放學後，最喜歡往叔叔（李澤藩）家跑。紅瓦平房裡，有好茶、有日文版莎士比亞全集，還有世界名畫。

「他下班回來，經常把門前的亭仔腳和馬路用水澆灑一番。傍晚就拿一把扇子坐在亭仔腳的大竹椅上慢慢欣賞來往新竹戲院的影迷。漂亮時髦的淑女，他會用藝術家特有的眼光多看幾眼。」

●或許，在許多「漂亮時髦的淑女」中，李澤藩也曾發現不少合適的模特兒。可惜，當時的社會風氣比現在保守很多，要找人物畫的模特兒實在不太容易。後來幾年，雖然也畫過幾幅，如以老五遠鵬，小

女兒季眉為模特兒的「小憩」、「小妹」；以及後來的「紡紗」、「紅艷」等。不過，再往後，人物畫已經不多見了。

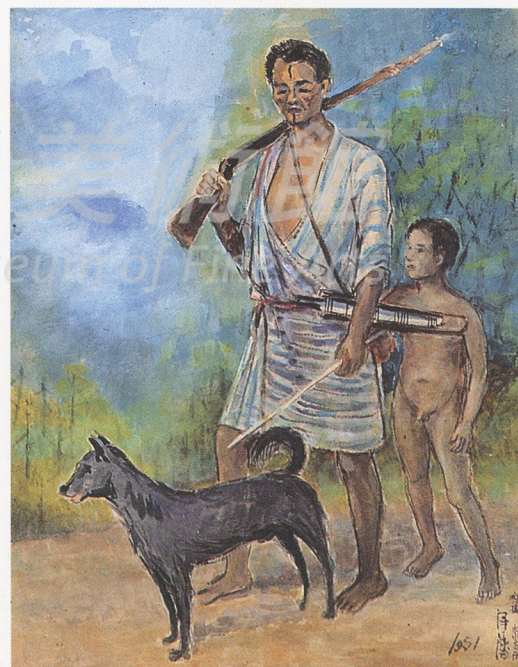
●相較之下，靜物畫的「模特兒」好找多了。家中的院子，有李澤藩細心培育的蘭花和曇花。另外，友人也常帶來自己栽種的新鮮玫瑰或百合花。所以不方便外出寫生時，各種花卉的靜物畫，便成為李澤藩研究各種畫法時最方便的素材。例如「壺邊洋蘭」，構圖自然寫實，又生氣盎

然。畫中，李澤藩用了相當多的白色顏料，以調出更富明度變化的色彩；並運用層層堆疊的技法，造成一種近似油畫的厚實質感。

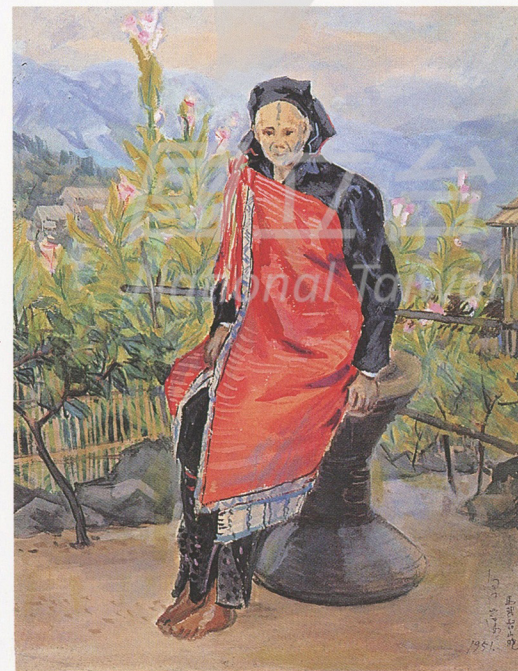
●而五〇年代後期的多幅瓶花作品，如一九五七年的「玫瑰花」及隔年的「室內玫瑰」，以古色古香的黑色太師椅（當年李太太的嫁粧）為背景或搭配景物，使色層豐富，美麗的玫瑰花，更增添了典雅的丰采。



1



2



3

自從李澤藩45歲第一次到苗栗大湖寫生，他便愛上那裏。有一次，他和學生到了大湖還不夠，特地走訪位於大湖東北的泰安山地部落。「煙斗」便是這次走訪的成果。畫中的泰雅族婦女，對於當模特兒起先還很靦腆，後來被畫家的親和力感染，便很快地自在起來。

- 1 煙斗
1951·水彩
58×77公分
- 2 狩獵
1951·水彩
58×75.5公分
- 3 馬武督山胞
1951·水彩
71×54公分



- 1 紡紗
1961・水彩
55×76公分
- 2 台中稍來社
織衣中的泰雅族婦女
- 3 紅豔
1964・水彩
55×76公分
泰雅族位於埔里、花蓮以北的地區，
在台灣原住民中人數僅次於阿美族。
從李澤藩的畫作中，
我們可以看到擅長織繡的泰雅族
美麗的傳統服飾，
以及紋面、刺青等習俗。
在「馬武督山胞」中，
還可以看到那莊重的老者
身披泰雅族特有的，
如袈裟般的披布圍呢！





他「像是和花結上一輩子的緣」，筆下心上，無處不飄著清雅與芬芳。源自他和植物的貼心，無論是紅豔欲滴的玫瑰，情意悠遠的蘭，高貴潔淨的百合，輕如羽翼的曇花，都在他不同的技法上得到獨特的個性。他擅長捕捉植物與環境的關係，尤其是花葉迎光時，那種豐盈自足，顧盼生姿的豐采。

- 1 壺邊洋蘭 1955·水彩
- 2 室內玫瑰 1958·水彩 75×56公分
台北市立美術館藏
- 3 玫瑰花 1957·水彩 39.5×54.3公分
- 4 玫瑰花 1968·水彩 40×56公分

李澤藩筆下的玫瑰總是雍容華貴，光彩奪目。此幅玫瑰彷彿欲躍出紙面，炫耀她無以倫比的光華。也許是玫瑰花在那種飽合的色澤與綢緞般的質地吸引著李澤藩，在他的畫室中，常擺著一、兩瓶玫瑰花。



李澤藩幾種重要的表現方法：



早期習作



1938
潛園後樓



1952
清秋



1952
山間淨池

重疊：

在李澤藩的畫作中，「洗」與「重疊」常常形影不離，無論在人物、圖幀、建築、風景中都經常出現。它的優點在於有條不紊、粗細兼備的筆觸，非常適合做空間處理與質感塑造，而當水分、用色控制良好時，更能產生音樂般的節奏感，具備理性與感性的雙重特質。思慮周密的李澤藩，運用此法是箇中高手，一再地水洗堆疊，常使畫面兼具水的靈活與色的沈穩。

巨視：

早在李澤藩畫家鄉風景，如大湖、口琴橋時，便擅長處理遠眺下的構圖，在此類作品中，他將寫實與想像融合，並不完全將所見畫下，而是將龐雜者去除，再加上深刻體會後的感受，營造出天地鍾秀之靈氣。晚年的國外旅行，平野遼闊的風景加強了他的視覺經驗，往後以古蹟為重心的鳥瞰式大畫，透過歲月在心中的沈澱，畫面氣勢磅礴且動人，是李澤藩代表之作。



1971
山間寶塔



1971
青草湖暮色



1955
山麓霧深



1951
南湖

洗：

這是他最為人稱道的技法，「洗」字顧名思義，就是「把多餘的部份用水去掉」，經過多次的擦拭之後，畫面呈現統一的色調，再在朦朧且層次豐富的底色之上，施以層層疊疊的水彩。李澤藩運用反覆的刷洗，不但使畫面上每個對象得以藉由底色而加強彼此關聯，連一般最難克服的天空、大片山水等，也服貼地浸入景色中，而呈現大自然神秘的光暈。

使用黑色：

無論是早期用來加強建築物與植物的輪廓，或是如水墨畫般大片渲染以及皴擦，甚至在後期一連串的國外寫生，以及大幅古老建築的細部勾勒，從水彩筆到簽字筆，黑色一直擔任李澤藩畫中重要的角色。在他的畫面中，它同時具有強調構圖、穩定畫面的功能，在時間不多的快速寫生中，它更是捕捉神韻的好幫手。



1974
舊金山



1975
紐約晚霞



1982
新豐



1986
孔子廟



1975
巴爾鐵摩市景



1973
雲深處



1973
洛山磯小鎮



1939
舊庭園