

五・人生朝露，藝術千秋

除了繪畫創作以外，持續不斷的獎勵和豐富的鑑賞機會，才能讓美展這條道路無限地往前發展進步。特別是鑑賞經驗，能使我們敏銳地、快速地對於作品達到理解、體會、吸收的境地。人生中若能擁有這種活潑飛躍的進步，其喜悅自是不待言語。——楊啓東



1988年8月，楊啓東攝於臺中市林森路73號舊宅前。

【右頁圖】

楊啓東 裸婦 1969 水彩
55.5×40cm



弱冠即由臺北師範學校畢業，返回故里，執起教鞭的楊啓東，終身以未能留日為憾，雖然抱負不得伸展，但他的壯志仍在他的詩、他的畫中展露無遺。由於家境不允許他赴日學畫，他比一般畫家更用心學習，他堅決不服輸的個性總是促使他拼命看書或拼勁畫畫。楊啓東一生拼搏，活到老、學到老、畫到老，早年甚至藝評寫得淋漓盡致，每每提出洞見，言之有物。

楊啓東一生創作無數，舉凡水彩、油彩、水墨、書法、雕塑皆善，歷經七十餘年的創作生涯，有如一座高山，他胸懷壯志，在攀登的過程中總是全力以赴，不論現實的成敗勝負如何，他不畏艱難，挑戰高峰。安德烈・別雷（Andrei Bely）〈未來的藝術〉裡說：「我們仍可攀登的唯

楊啓東 午后 1963
水彩 38.5×51cm



楊啓東 臺中公園初秋
1963 水彩 38×53cm

一一座山就是我們自己，山頂上有個『自我』在那邊等待。」因而楊啓東一生的創作歷程或可依「自我」的不斷轉化，分為三個階段：一為形塑自我，二為展現自我，三為鬆脫自我。

形塑自我，理性刻畫（1920-1940年代）

這個階段楊啓東創作以「明確」與「真實」為主，追求「視覺慣性」，強調光線、透視、色彩、形體等視覺語言的淬鍊，對於現實的景物對象做客觀的描繪、理性的刻畫，忠於自然寫生，屬於將自然作絕佳的轉譯，尤其是參加臺展、府展入選作品，是楊啓東學習石川欽一郎之後默默地走在自我不斷探索、琢磨的繪畫途徑。相對於石川欽一郎那種靈動、飄逸的透明水彩，取而代之的是一種不透明水彩用筆，樸實、厚重，用色明麗，作畫題材除了臺中、豐原附近的鄉土田園風光，也出現

[右頁左上圖]

康斯塔伯
運乾草的馬車（局部） 1821
油彩、畫布 130.5×185.5cm
倫敦國立美術館藏

[右頁右上圖]

楊啓東 貯材池風景 1930
水彩 第4回臺展入選

[右頁中圖]

楊啓東 黃昏的貯材池
1938 第1回府展入選

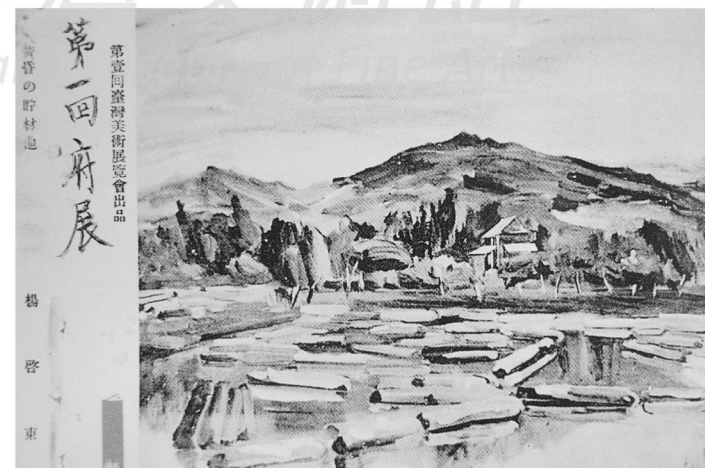
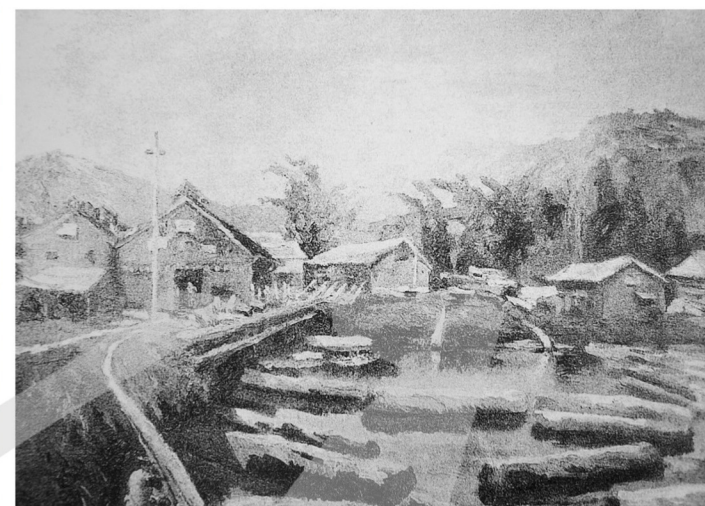
[右頁右下圖]

第一回府展作品〈黃昏的貯材池〉被刊於明信片上

楊啓東 庭院綠蔭
1964 水彩 56×66cm



具有人文關懷的廟宇、菜園、街道或豐原特殊的木材產業的儲木池。例如〈貯材池風景〉（臺展第四回）、〈黃昏的貯材池〉（府展第一回）兩幅描寫豐原的儲木池風景，構圖大同小異，儲木池是早期豐原的鄉土特色，日治時期日本政府砍伐八仙山一帶的檜木，成立八仙山林區管理處，後面則有巨大容量的儲木池，砍伐的木材存放於池中成為鄉土特殊景緻，楊啓東這兩幅畫見證著昔日豐原木材產業的風光。第二幅的構圖與立意比第一幅更豐饒，黃昏之際，浮在水面上聚聚散散的木材映現著遠山倒景，黃昏的氛圍使畫面蒙上淡淡的詩意。



〈萊園風光〉(P.104) 對喜愛寫生作畫的楊啓東來說，不是描繪建於清代臺中霧峰林家宅園閩式官宅的宮保第宅邸建築或林家的園林，而是取材不起眼的簡陋屋舍入畫，畫面呈現楊啓東縝密觀察之後的細膩筆觸，尤其是上坡石板路兩旁細密的樹木，而屋牆的斑駁老舊也描寫得逼真寫實，似在追求英國畫家康斯塔伯（John Constable）的鄉村風景畫中那種細緻入微的趣味。1935年的〈春光熙熙〉(P.106)，林間道路兩旁的樹木則以粗獷的筆觸描繪，和煦的陽光灑落樹梢及枝幹，形



菜園是楊啓東喜歡畫的風景之一

楊啓東 菜園風光 1992 油彩 65×50cm

[左頁圖]

楊啓東 菜園風光 年代未詳 水彩 54×38.5cm



楊啓東 春光熙熙 1935
水彩 56.5×73cm

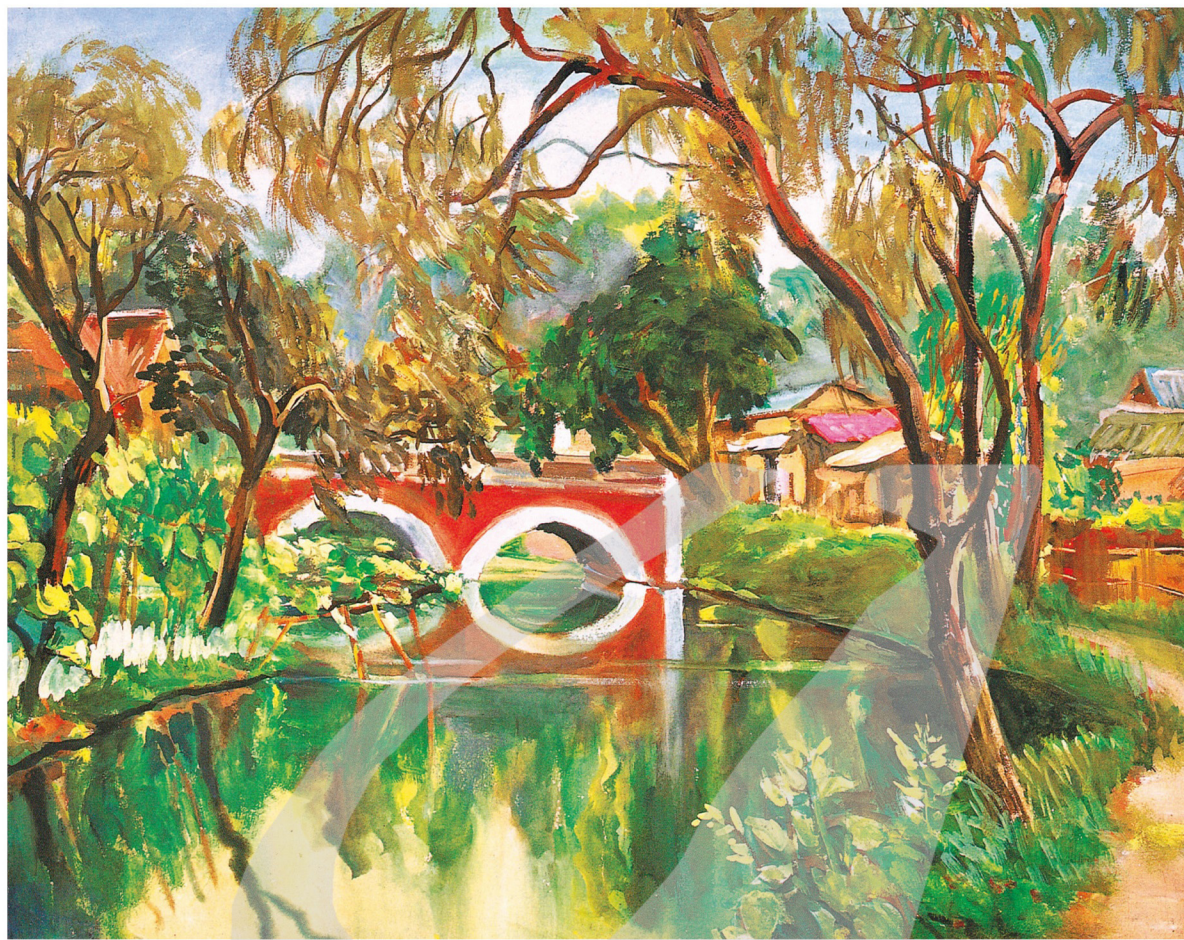


〔右頁上圖〕
楊啓東 林間之秋（公園）
1937 水彩 58.2×75.3cm
臺北市立美術館典藏

〔右頁下圖〕
楊啓東 有祠的早晨 1941
水彩 對開

成搖曳的倒影，色彩鮮亮明朗，似在追索莫內（Claude Monet）的光線、色彩與明亮度。〈林間之秋〉樹木粗細相間，疏密掩映，光影在林木中穿梭閃動，林中小路起伏不一，空間布局前疏後密，整體畫面散發著南國林蔭濃密沁涼的秋思。〈有祠的早晨〉與府展第三回入選的〈風景〉（P43），似是同一幅，只是在點景人物上略有所改。一彎圳河在廟前蜿蜒而過，初陽的晨曦映照得樹梢、地面、水面閃閃發亮，現實空間的遠近透視十分明晰。如〈圳寮橋〉（P108）近景的高聳樹木與虛幻的水中倒影，烘托出中景圳寮橋主景，四周的房舍與遠方的山巒，鋪陳出空間的遠近變化及色彩的綠色調氛圍。





楊啓東 圳寮橋 1945
水彩 38×73cm

〈豐原橫街仔〉描繪豐原市境內最早的市街，日治時期分布於媽祖廟慈濟宮附近一帶的頂街、下街、橫街等構成的葫蘆街，即目前的中正路。中間電線杆將畫面一分為二，左高右低的屋舍，上暗下明的光線對比，景物與人物的安排平實地呈現畫家眼睛所見的寫生經驗，楊啓東認為畫面要感人，構圖必須苦心經營。他說：「一張圖的誕生，有時要像嬰兒一樣，先懷胎十月。嚴重的時候日夜思想著，像戀愛中的人在想愛人一樣。」這張畫，楊啓東選景的角度是電線杆前後三角鼎立，電線間四面開張；而街角略向左轉，而非平鋪直敘，構圖上不單調而有變化，加上光影的虛實變化，氛圍的營造十分用心。此外〈街頭夜色〉(P.56) (臺展第十回) 同是三支電線杆林立，街頭店面建築用筆快速，筆觸粗獷奔放，逸出平日理性刻畫如〈街頭風景〉(P.42) (府展第二回) 的自然寫實。〈廟內〉(P.41) (臺展第八回) 的空間布局是由廟內第二進龍柱與燈



楊啓東 豐原橫街仔
約1945 水彩
57.6×72.6cm
臺北市立美術館典藏

籠往回看第一進廟宇入口，圍出中庭香客行走的空間，透視層層由裡而外穿透而出，構圖靈活。又〈有榕樹的風景〉(P.40) (臺展第六回) 與〈秋近〉(P.41) (臺展第九回) 兩張作畫的景點一致，都是以俯看的角度由上方穿透樹木眺望下方街景，楊啓東現階段在構圖布局上別具巧思，而且他喜歡寫生的景點會一再重複，只是作畫的季節與時間不一樣。

■ 展現自我，融情於景 (1950-1970年代)

臺灣光復後脫離日本人的統治，心態上由禁錮到解放，楊啓東也由國小教員轉為臺中商職美術老師，作畫心態是感性與理性兼具。但在精神上由於光復後臺灣成立「省展」，楊啓東雖然曾是臺展、府展的常勝



〔左圖〕
楊啓東 豎髮的男人（自畫像）
1950 油畫 30.4×25.4cm
國立臺灣大學圖書館保管



〔右圖〕
楊啓東 牛車 1965 水彩
54×38cm

軍，但卻不是評審，而參展幾次又只有入選，他內心積澱了不平之氣，除了為文批評省展之外，也不免內隱於畫面。他唯有更精進不懈，方能消解被忽視的心結。他積極往國際發展，在50、60年代獲得日展、法國沙龍展肯定，精神為之一振，加上1965年自臺中商職退休後，專心埋首創作，並旅遊海外寫生參觀美術館，拓展眼界，涵養胸懷，在創作表現上感性已逐漸駕馭理性。70年代與中部畫家創辦東南美術會或春秋美術會或中部水彩畫協會，成為積極推廣中部美術教育的資深耕耘者。

〈豎髮的男人〉這幅約四十五歲的自畫像，兩眼炯炯有神，有力的嘴唇與眉毛，頭髮濃密而直豎，線條分明的肖像，令人望之儼然，流露畫家自信、剛毅、堅決的個性。粗獷豪放的筆觸與色彩的濃重，在在顯示理性與感性的交併輝映。1950年的〈池畔秋色〉，楊啓東承襲石川欽一郎寫生派繪畫的精神底蘊，將自己觀察自然的印象與感受消化後表現

〔右頁上圖〕
楊啓東 池畔秋色 約1950
水彩 尺寸未詳

〔右頁下圖〕
楊啓東 巷 1964 水彩
37×55cm





楊啓東 溪邊浣衣 1963
水彩 25.5×36.5cm

出來，中景明亮的建築與樹木，在前景大片池塘倒影像是秋詩篇篇的襯托下已是情景交融，加上如戲劇般的藍天彩雲，楊啓東把內在的情真意切融入景物之中，產生一種詩意的美感。〈幽〉風景的描繪已不再追求早年臺、府展時期的細密刻繪的客觀寫實，反而是一種心境的抒發，竹林高低起伏，跌宕有致，筆端洋溢情感，而倒影水景的朦朧更增添神秘性，畫面的虛實感和諧，寫意抒情的確傳達出幽靜、優美的動人氛圍。

〈南瑤宮〉作畫的視角由寺廟內的龍柱往中庭望去，敞開的大門迎來幾位善男信女，空間的透視由中庭而門外，富麗的廟宇在理性的架構下安穩靜立，然而近在眼前的雙龍柱的造形已非細密刻畫，是豪放伸展自如的粗獷筆觸；他已把肉眼所見與心中的意會揮灑而出。〈溪邊浣衣〉，四位婦人洗衣又話桑麻，神情各異，趣味十足，遠景的樹影倒映水中，清澈的溪流頓時色彩繽紛，黃、綠色彩交織融合的和諧色調，更顯清新空氣的流盪，畫家以輕鬆的筆觸瀟灑地鋪陳出一幅鄉間溫馨的浣衣情境，充滿詩情畫意的美感。當畫家內在心境轉換，同時外在的筆法

〔左頁上圖〕

楊啓東 幽 水彩 1951
40×55cm

〔左頁下圖〕

楊啓東 南瑤宮 約1960
水彩 全開 日本美展入選



楊啓東 竹紅水流有秋聲
1964 水彩 對開

也隨之轉換，流露畫家悠閒、感性的情懷。

〈竹紅水流有秋聲〉描繪秋高氣爽的季节，三三兩兩的婦人在林木簇擁的溪邊浣衣、流水潺潺、竹木搖曳在秋風中。常見的鄉土景緻，在畫家細膩的布局中，景深推遠，紅、黃、綠色彩交疊出一片人間祥和，靈活的竹木線條與大筆的水景渲染，流露畫家對自然與鄉土的深情。

60年代楊啓東的水彩風格，似有意嘗試隱沒線條而以渲染法塗染畫面，如〈橋頭風景〉犀利線條的刻畫不見，不再特別強調明暗的對比，有著水墨畫逸筆草草的刷染意趣。

然而〈浣衣人家〉又不全是渲染，是勾勒與渲染的兩者相容，浣衣的主題是楊啓東的興趣所在，洗衣雖是婦人家日常幹活的辛苦事，但在

畫家的筆下，竹林人家的浣衣，成為天然景緻的一部分，畫家的照見是他內在心緒的湧現，隨手勾勒出一幅清淨無礙的人間美景。

1966-1967年，楊啓東的水彩著力在渲染，如〈秋意〉混去輪廓線的清晰，而以渲染的塊面層層鋪陳屋舍建築，左前景一棵樹的樹葉幾乎掉光，幾近赤裸的枝幹，象徵濃情秋思。〈臺中糖廠晨景〉左後方糖廠煙囪漫吐長煙，與右前方的電線杆及樹木前後輝映，與中景橫跨的平交道形成水平、垂直的平衡。也許這是楊啓東1965年臺中商職退休後，心情放鬆、內在真性情的流露。〈落暮〉幾盞路燈如聚光燈網住熙來攘往的人群，夜幕的薄紗讓理性的描繪不再清晰如實。

1967年兩幅柳川畫作，白天所畫的〈柳川〉建築歷歷清晰在目，河水映藍天，夜晚的〈柳川夜曲〉(P.116)但見星光、月光倒映河面，橋與屋舍隱沒夜中，一片神秘的夜



〔右頁上圖〕

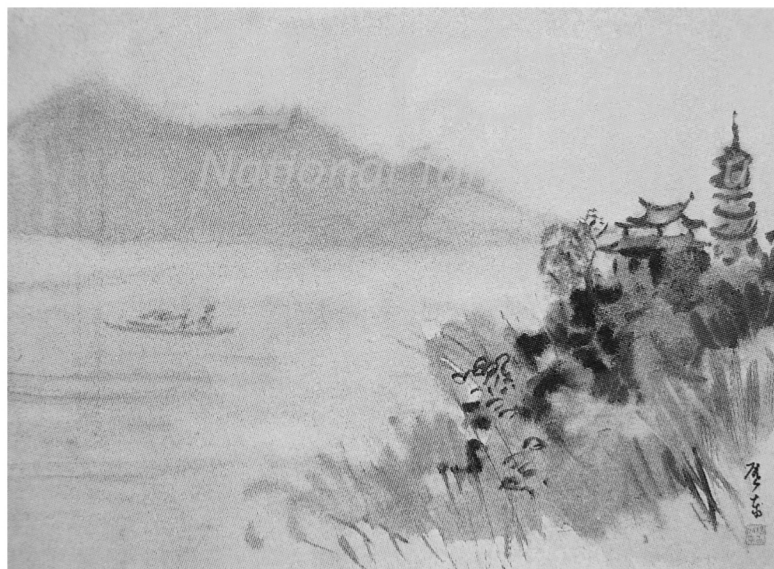
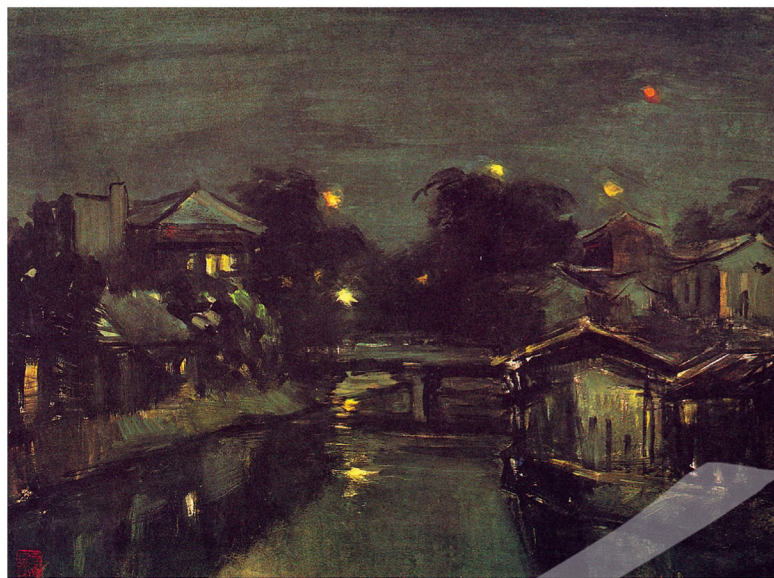
楊啓東 秋意 1966 水彩
39×54cm

〔右頁中圖〕

楊啓東 臺中糖廠晨景
1966 水彩 37×53cm

〔右頁下圖〕

楊啓東 柳川 1967 水彩
39×54cm



景在星空中譜出靜謐的夜之曲。〈早晨的溪邊〉(P.45)，輕盈的筆觸，濃淡的渲染，彷彿一曲抒情的樂章，把大地水氣氤氳的氣氛完全表現出來。〈臺中火車站前〉、〈街景〉，一片淋漓的渲染，線條只是最後的畫龍點睛。〈街景〉大片的天空，一片薄塗渲染，藍紫之間的粉紅色調，透顯出畫家自在浪漫的心性。所有的景物不再是逼肖的寫實刻畫，像是披上了一層輕紗，朦朧美也是心境的放下，不再緊緊抓住不放的一種象徵，也許是楊啓東退休後的心情寫照，另一幅〈街景〉，60年代老式新式建築並肩，甚至頂樓加蓋，高低不同的天際線在畫家筆下，化為有條不紊的色塊組合，前景寬廣的地面與天空的淡染輕抹，緩和中景密集屋舍的侷促感。

奇妙的是1967年楊啓東嘗試畫了一批山水水墨畫，如〈郊外月〉、〈寒寺朱宇望滄舟〉、〈林中小橋〉、〈月伴江舟〉、〈漁釣〉、〈江天暮



楊啓東 郊外月 1967
水墨 四開

雪〉等等，表現出水墨畫逸筆草草與渲染墨色及留白的意境。甚至還畫了〈墨蝦〉與〈梅〉，水彩與水墨筆法的互相融合，因而造就了楊啓東1966、1967年階段性的渲染時期，也可見畫家在心境上較以往鬆軟，因而塗染水墨，表現筆情墨趣，也是一種心情的調適，一種低吟淺唱的清淡之美，一種素樸心性的情感寄託。

不可思議的是60年代當時國內「五月畫會」、「東方畫會」狂飆現代主義抽象繪畫，與省展保守的官展制度相抗衡。一向不受省展重視的楊啓東也畫起抽象繪畫。就像廖繼春在50年代末、60年代也畫抽象畫如〈樹蔭〉(P.119)、〈魚池〉或〈鄉村〉；李石樵也在60年代終止他的寫實主義，畫出〈城市〉、〈王〉(P.119)等抽象畫；就是李澤藩一向忠於自然，以具象的客觀寫實為主，也不免汲取現代繪畫的古光片羽，畫

[左頁上圖]

楊啓東 柳川夜曲 1967
水彩 39.4×54.8cm
臺北市立美術館典藏

[左頁中圖]

楊啓東 街景 1967
水彩 37×53cm

[左頁下圖]

楊啓東 寒寺朱宇望滄舟
1967 水墨 26.5×38cm



楊啓東與他畫的抽象繪畫作品。

的東西，而是一種把不可視的東西表現成可視的狀態。」又說：「依據大自然所顯現的自然原形來作畫，這個出發點是錯誤的。」楊啓東強調克利主張：「藝術工作的捷徑是為創造作用而努力。」文末楊啓東歸納這位近代美術史最傑出的巨匠克利的藝術特點，其中一點為：「克利雖出身於學院派，他卻能脫離傳統的藩籬，終於到達了反自然寫實的彼岸」。

此時在戰前日治時期享有盛名同時也在臺陽展、省展中擔任審查委員的西畫家，正一一受到60年代年輕新銳畫家的無情批判，他們被認定是保守、不知進取的一代，而楊啓東一向不在主流的中央畫壇，因而在波及之外。同時他順著因緣與時俱進大加引介克利的藝術思想與創作理論予國人，並畫抽象畫，無形中似乎在為那群扛著前衛大旗的新銳畫家敲邊鼓。

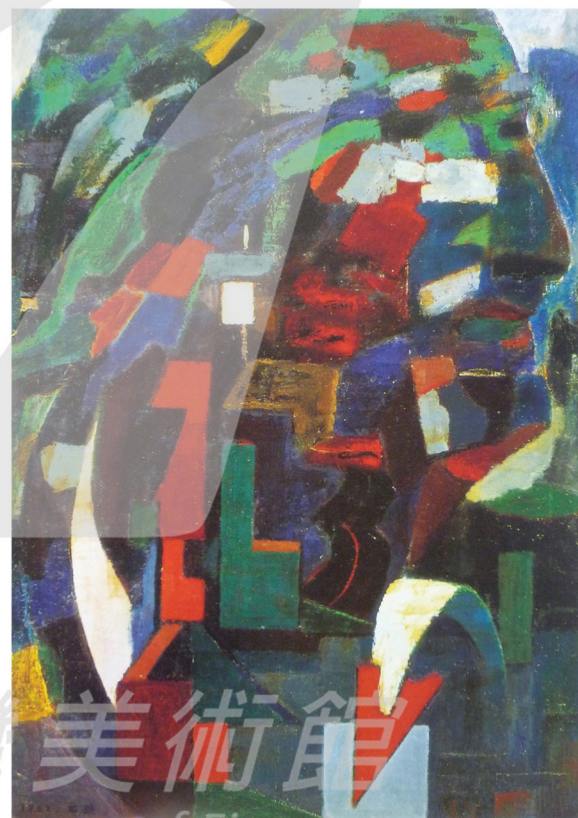
因為楊啓東早在1955年12月6日就在報紙發表〈第十一屆省展觀展〉為文抨擊評審。首先楊啓東分析本省畫壇遲遲不進（步）的原因有五點：（1）作家缺乏研究精神。（2）批評的貧乏，致使畫壇陷入冬眠狀態，並使畫家喪失創作意識。（3）能左右省展的審查員的作畫態度，沒有充分發揮。（4）省展營運機器自光復以後沒有什麼改進，譬如審

了〈虎姑婆〉等抽象畫。

這批崛起於戰前臺、府展的同代西畫家，在時代的風潮中莫不玩玩抽象畫以示不為時代所淘汰。而楊啓東在1964年還特別發表了一篇〈保羅·克禮（利）生平與藝術〉，長篇大論介紹表現主義抽象派的創造者克禮（即克利，Paul Klee），他引用克利的話：「藝術不在於提示可視

查員的聘請沒有一定的標準，鑑察、審查制度沒有一定的規則。（5）畫壇怪現象，以政治的手腕與外交的技術提高自己的地位或作品的價值。之後楊啓東把評審委員的作品一一品評，先是國畫，他評郭雪湖：「〈水鄉夕照〉對遠近距離似乎欠乏輕重之表現，其餘兩張對建築的描寫似乎有很多苦心，不過筆者希望他再來一次表現，如往昔的充滿熱情的大作。」評陳敬輝：「〈習作〉描線雖然堅實，但卻欠潤澤的氛圍氣。」評林玉山：「帶有停滯的氣味，畫材、色致等都有庸俗的印象。」對林之助十分讚賞，希望本省作家向他看齊。評陳進：「作畫態度雖有蛻變，不過對這三張的作品看來還沒達到新境地的樣子。」評陳慧坤：「在兩張作品裡，似乎要做日本的新傾向日本畫的樣子，但從結果看，尚有相當距離。」對黃君璧的評語：「深得所謂方法之真諦，在國畫部門中可謂獨一無二。」

對西畫部門，評藍蔭鼎：「他的畫法仍脫不了石川的筆法。……千篇一律的描寫法，沒有浸入對象的特性和開拓新畫的意識，因此缺少藝術的奧妙之趣。」而對顏水龍他說：「他似乎已失當年的氣魄與熱情，看他的作品好像很倦怠的樣子。大概對畫材的生命把握不足，所以沒有生氣逼人。」對於廖繼春他挺讚賞，但對李石樵他先褒他是本省畫壇的老明星，在人物畫方面無人出其右，之後，他說：「他的作風除了人物之外，似乎稍有枯燥之感。尚缺乏潤澤的情緒的表現。」他評楊三郎：「最近並無任何進展，〈風暴〉、〈人物〉都是舊調重彈，似乎沒有熱情的低調作品，切祈勿再挫折更應努力打開凝滯狀態。」評李

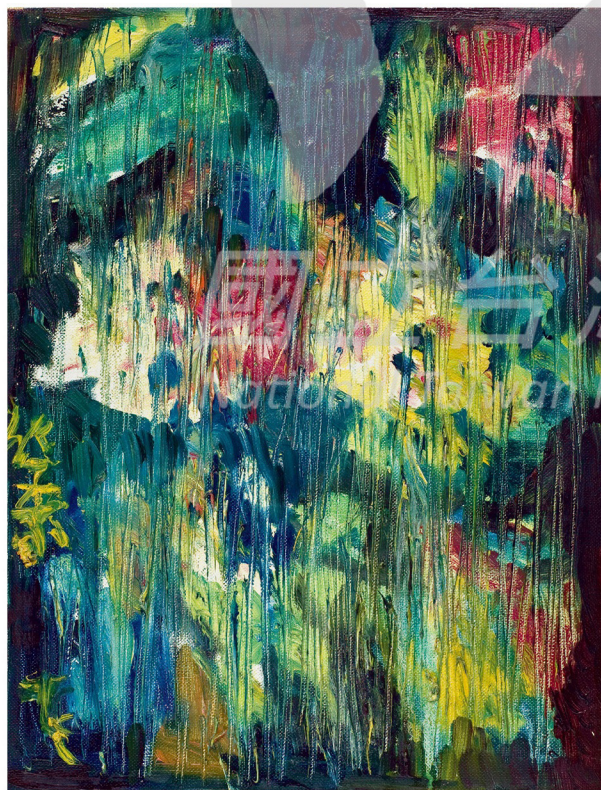


[上圖]

廖繼春 樹蔭 1957
油彩・畫布 60×72cm

[下圖]

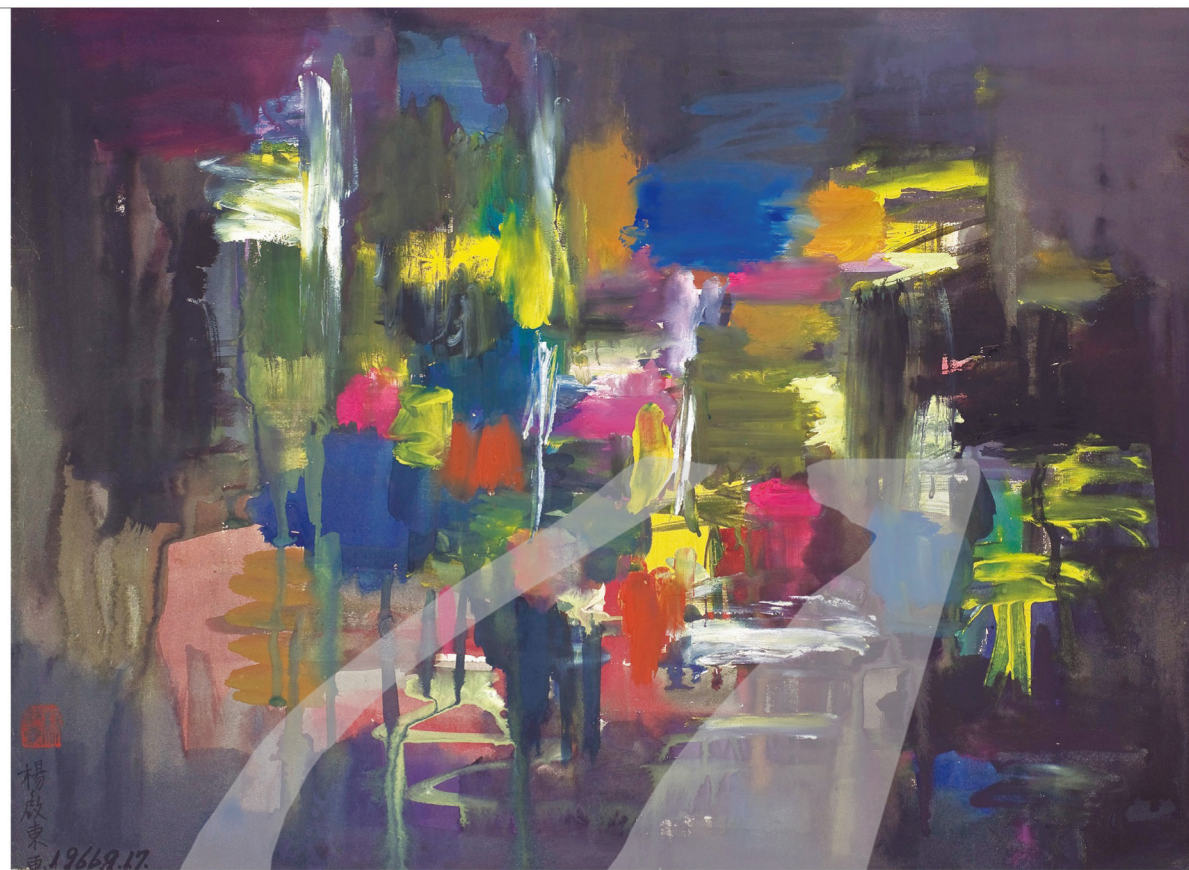
李石樵 王 1962
油彩・畫布 91×72.5cm



梅樹：「屬於印象派的忠實描法，雖鮮明甜美，但並無新穎氣味，然其表現富有抒情氣氛，可以看出他如何愛好自然，不過仍冀望他再現出氣魄橫溢的筆致出來。」評劉啓祥：「常用黃、綠二色表現柔軟優雅的色調及特異的姿態，只嫌這兩張還是舊態依然，沒有什麼新銳的吸引力。」評郭柏川：「兩張的作品均於宣紙上用紅綠表現的，日畫家梅原亦有這樣的嘗試，希（望）郭氏將來完成其獨特的藝術境地。」

如此率直對事不對人的批評見地，彷彿他是評審委員中的評審委員，當然使他不容於畫壇。幸好，楊啓東也有自知之明，距離主流遠一些，才能痛快淋漓地抒發內心的肺腑之言。所以當這群不懼權勢，毫無社會閱歷的「五月」、「東方」畫會成員痛擊省展時，不知當時50年代寫這篇文章的楊啓東是否料到這一天的來臨。不過楊啓東確實有高瞻遠矚的眼光，早就指出省展制度的弊端所在，因而他一生最佩服的藝術家是陳夏雨，這位生於1917年的陳夏雨，生於臺中縣，二十二歲就入選日本官展新文展，之後又連續三次入選，取得免審查的資格，他曾去拜訪陳夏雨，認為他才是真正藝術家的典範，敢於捨棄評審委員的頭銜，僅埋首於自己的雕塑。

在60年代楊啓東進行了一系列的抽象



楊啓東 霓虹燈 1966 水彩
37×52.5cm

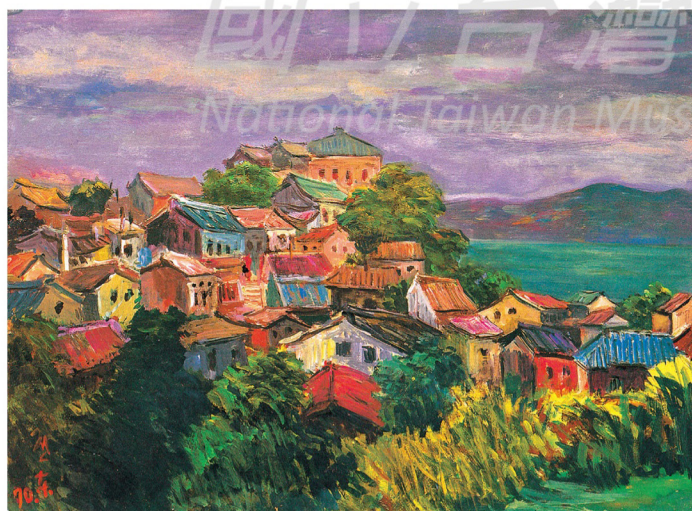
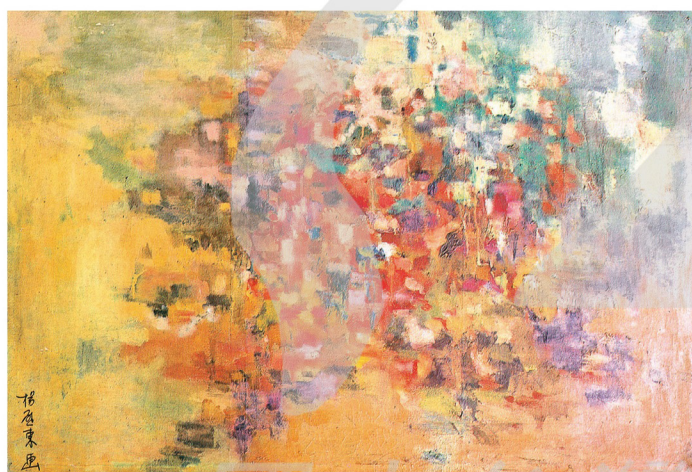
畫探究，一直持續到80年代，〈霓虹燈〉已不是再現自然的外相，而是畫霓虹燈閃爍的繽紛意象，正如克利所主張的「高尚而有機的構造，都是只要我們稍微動用一些構成力量，就可以很容易地從自然中找出，並能加以調和、照應的東西。」再如〈雨夜花〉以色彩的明度、彩度的交織流動，訴說「雨夜花」這首歌的意象與音樂律動。就像克利認為「由內部抒發出來的世界現實，比現實的寫實更具有生命的真實性」。而抽象藝術的先驅康丁斯基（Wassily Kandinsky）宣稱：「抽象繪畫就是用色彩、形象和線條三元素所構成的音樂。」20世紀的抽象藝術分為抒情抽象與幾何抽象，楊啓東所走的抽象畫屬於抒情抽象，是感性的、直覺的、表現的，是用純粹的形、色、點、線、面組構而成，傳達畫家內在情感，例如〈惱〉（P.122）像是自動性技法即興性的創作，非理性所能駕御的點、線、面組合，有如剪不斷理還亂的情感糾結。所以抽象畫家完全不同於寫實畫家描繪肉眼所見的「現實世界」。寫實與抽象這兩種不同的繪畫世界，楊啓東都包容，在抽象畫中創作了許多畫作，

〔左頁上圖〕

楊啓東 化石考古學者群
約1977 油畫 100×80cm

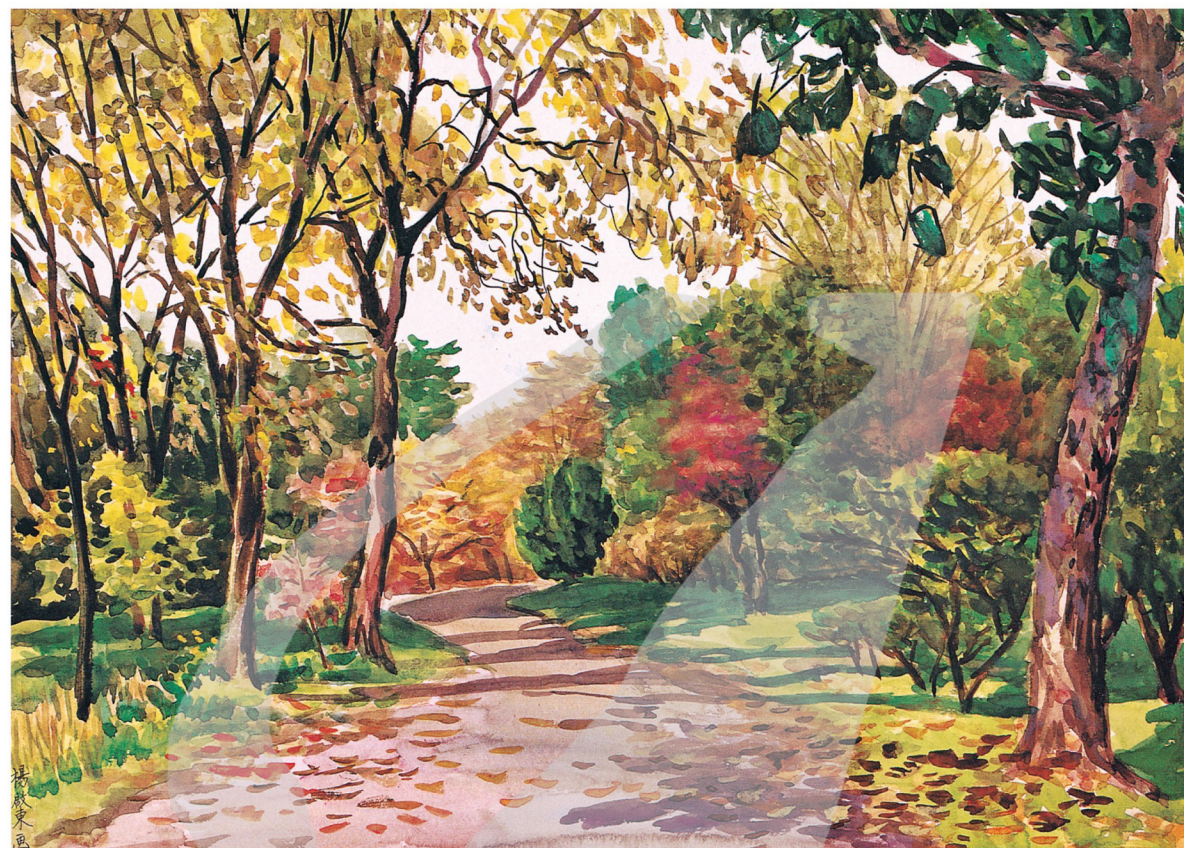
〔左頁下圖〕

楊啓東 雨夜花 1990 油畫
35×27cm



如〈藍的印象〉、〈晚秋白鷺〉、〈紅黃藍組曲〉、〈竹的變奏〉、〈線的構成〉、〈鄉村組曲〉、〈鄉愁〉、〈田園曲〉、〈影〉、〈奔〉、〈池〉、〈春媚〉、〈繽紛〉、〈曠〉等等，創作長達二十年，流露長期致力於寫實繪畫的楊啓東不滿足於僅描寫眼睛所看，對於表現內在情感如詩的音樂般的抽象繪畫，亦十分契合他的內在需要，這股內在的情感，將在下個階段不可抑止地流淌而出。

楊啓東六十四歲與六十八歲兩度出國旅遊寫生，回國後，他感覺世界級的畫作都是油畫，即使是畫水彩也畫成更不透明的油畫感，如〈九份風景〉，展現如油畫濃塗厚抹的肌理，色彩的奔放自如一如野獸派，心境似乎豁然開朗〈春熙熙〉(P.106) 狂野的筆觸使樹木有如旋轉飛舞，形體的稍作變形與誇張。打破畫家以前的視覺理性，好像他的藝術冒出了新芽，解放了自我，雖然或有少許的不諧調，亂筆紛披中仍見秩序。這幅作品如果與前一年所畫的〈幽徑〉比較，感覺似是不同人所畫，〈幽徑〉無論空間透視的安排或造形，既寫實又唯美，在寫實的大格局中達致穩定、



楊啓東 幽徑 1969 水彩
37×53cm

統一、和諧的美感，顯示嚴謹的造形功底；而〈春熙熙〉是畫家欲突破理性的框架，以感性表達創作的新可能性，也隱藏未來楊啓東開展新繪畫階段的實驗因子。

這幅〈華燈初上〉(P.124)描寫交叉路上，車輛如水，在理性的空間架構與感性的色彩塗布上，楊啓東把夜的神祕性與透光性的氛圍捕捉得十分入味。楊啓東別開生面選擇夜景入畫，正是希望透過醉人的夜色泯滅張揚的理智，讓感性甦醒，讓兩者調和相宜。〈香港夜色〉(P.125) 這幅畫幾乎是一首交響詩，迷離的夜色沉浸在繽紛亮閃的夜光中，展現既寧靜又熱情的風華。這是有點寫實又不寫實，有些抽象又不抽象，寫實與抽象相交相融，在楊啓東的夜景、水景中如詩又如畫。70年代鄉土寫實主義盛行，許多畫家深入窮鄉僻壤畫破草蓆、破廟，愈殘破愈突顯泥

〔左頁上圖〕

楊啓東 惱 1963 油畫
尺寸未詳

〔左頁中圖〕

楊啓東 鄉愁 年代未詳
油畫 89.5×130cm

〔左頁下圖〕

楊啓東 九份風景 1970
水彩 79×109cm



楊啓東 華燈初上 1971
油畫 80.5×116.5cm
臺北市立美術館典藏

土的芬芳。在日治時期就十分鍾情於廟宇的楊啓東又拾起昔日情懷，畫出〈廟前斜陽〉溫馨、濃厚的鄉土人情味。只是這張畫加入了描繪的輪廓線，是個特例，似乎受到一些時潮的影響，地面斑駁的光影別有趣味。

這個階段楊啓東更費心經營的其實是人物畫，這位精益求精的悍將，希望自己是畫壇的全才，不只在風景畫上，也要在人物畫上有所表現，他對自己深深地期許，展現在畫面上就是他努力不懈，高規格要求自己的「百美圖」系列。早在1928年就畫過人物畫〈回憶〉(P.15)，這幅他二十三歲時的作品，臺北師範才畢業三年，可見他自修苦學的功力。在褐色調中人物若有所思的神情捕捉，十分用心，雖然衣服的皺褶太繁複。直到50年代因任教於臺中商職，以學生為對象，人物畫的分量逐漸加重。1951的〈少女坐像〉(P.69)或1950年的〈盛夏〉(P.129)雖以人物為主

體，但人物四周的景物鉅細靡遺的描繪，陰影也用心刻畫，可見他雄厚的寫實功底，融入物畫、靜物畫或風景畫於一爐的努力過程。

60年代之後逐漸把人物比重加大，如〈凝〉(P.127)，人物安坐於室外，周圍景緻只是隱約可見。〈黃衣〉(P.127)、〈想〉(P.127)、〈小憩〉(P.127)、〈紅衣〉、〈浪漫庭上〉(P.128)、〈暫休〉或〈悠閒〉都可以看出楊啓東在人物畫上所下的深厚功夫。畫中人物的姿態，臉部朝向何方，表情如何，雙手雙腳的擺放，甚至於鞋子、腳趾、頭髮，楊啓東都刻畫入微，而人物所坐的椅子或座椅下的地毯，旁邊的盆花、桌子、靜物、窗簾或窗外風景都在他精心的構思中，每張人物畫都是他布局的結晶。不過，彩筆之下，濃淡疏密之間的張力，似乎仍有再精進的餘地。

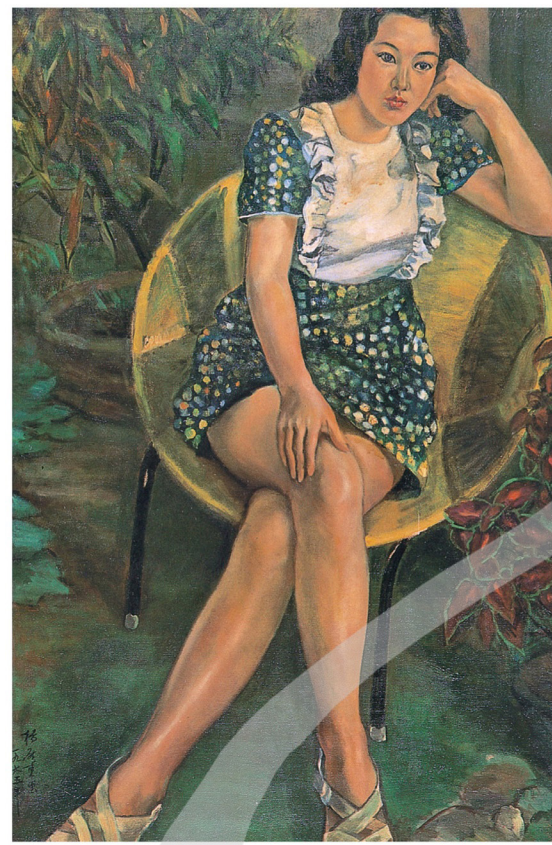
這個階段適逢楊啓東臺中商職退休(1965)，六十歲的他矢志成為一位專業畫家，又幾度歐美寫生行旅，生命的閱歷與體驗在在 different 於以往，在畫作的經營上感性、開放，不再如上一期的偏向理性的精準、清晰、明確的寫實主義繪畫。60年代之後楊啓東水彩畫的曼妙渲染或嘗試水墨畫或



〔右頁上圖〕
楊啓東 香港夜色 1973
油畫 80×116.5cm
〔右頁中圖〕
楊啓東 廟宇廟後 1962
水彩 59×76cm
〔右頁下圖〕
楊啓東 廟前斜陽 1977
水彩 22×44cm
臺中市文化局典藏



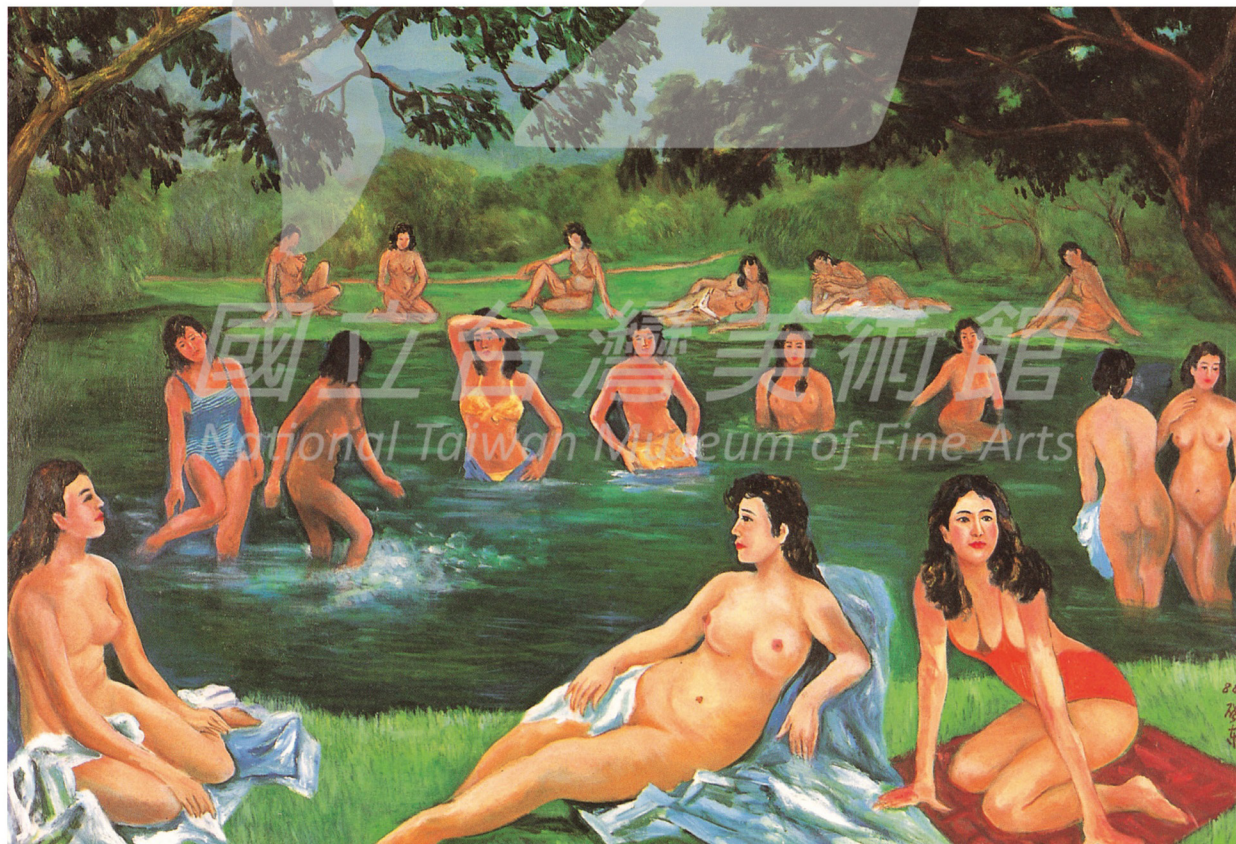
楊啓東 樹影賦 年代未詳 油畫 80×116.5cm



楊啓東 凝 1975 油畫 尺寸未詳



楊啓東 黃衣 1965 水彩 109×79cm



楊啓東 群裸試作 1988 油畫 130×194cm



楊啓東 小憩 1974 油畫 116.8×80.5cm
臺北市立美術館典藏



楊啓東 想 1976 油畫 116.5×80.2cm 臺北市立美術館典藏



楊啓東 浪漫庭上（紅葉旁）
1975 油畫 90.8×117cm
國立臺灣美術館典藏

抽象畫的多元探索或之後「百美圖」的經營擘畫，在心境上都較上期開放，且這一期他獲得入選沙龍展的諸多榮耀，更能綻放自我，也為下一期的畫風醞釀出豐富的浪漫情思。

國立臺灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts

■ 鬆脫自我，心物相融（1980-1990年代）

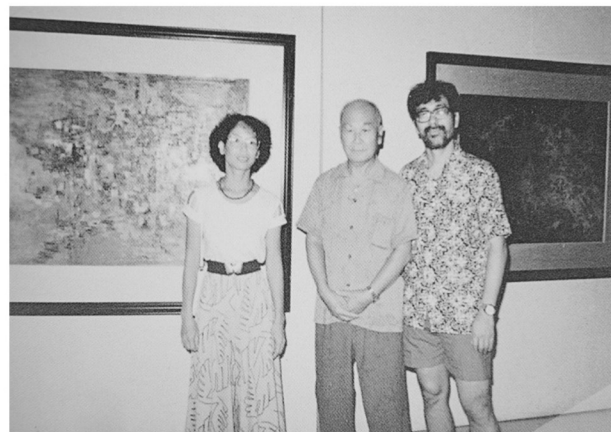
進入80、90年代是楊啓東晚年的豐收期，頻頻受邀在各大美術館、博物館或文化中心舉行回顧展，例如1984年於臺北市立美術館、臺中市立文化中心，1987年於歷史博物館、1989年於臺中縣立文化中心、臺灣省立美術館、1997年於臺中縣立文化中心等。

〔右頁圖〕

楊啓東 盛夏 1980
油彩、畫布 117×80.8cm
國立臺灣美術館典藏
第35屆全省美展展出



國立臺灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts



〔左圖〕
楊啓東與二子楊維哲、二媳王昭美攝於國立歷史博物館個展會場。



〔右圖〕
楊啓東與家人及學生攝於臺中縣立文化中心舉行的「楊啓東回顧展」展覽會場。

晚年八、九十歲的楊啓東並沒有視茫茫髮蒼蒼，身體仍十分硬朗，甚至八十餘歲仍首次旅遊大陸。而暮年的他最鍾情的卻是暮色或晨曦，是他多年來一直喜愛挖掘的主題。他的〈柳川早晨〉與〈柳川晨曦〉從暗夜中緩緩甦醒的柳川，映著晨光，漸漸變藍，天光、水影是虛，櫛比



1989年2月，臺中縣立文化中心舉行「藝術薪火相傳——第1屆臺中縣美術家接力展」時的合影。



楊啓東 蘇州風光 約1992 油畫 110×162cm



楊啓東 柳川晨曦 1983 油畫 111.8×162cm 臺北市立美術館典藏

[右頁上圖]

楊啓東 柳川夜景 1982

水彩 尺寸未詳

[右頁下圖]

楊啓東 柳川之夜 1985

水彩 79×109cm

鱗次的緊密屋舍是實，畫面的張力收放如呼吸，微妙的光影變化，冷冽的藍映著粉紅，由逆光到漸亮，晚年油畫的布局更為凝練。

白晝清清楚楚的景色或人物，總讓楊啓東清晰地細膩描繪，一如他壯志勃勃開展的百美圖或百景圖，然而一入傍晚，整個大地脫離太陽的管區，進入月亮的轄區，彷彿由阿波羅太陽神的世界進入戴奧尼斯酒神的世界，畫家的浪漫情懷也如幽靈浮現，把白天的美麗與不堪都隱沒在沁涼的夜幕中。楊啓東對柳川百看不倦，百畫不膩。〈柳川夜景〉、〈柳川之夜〉兩幅畫作在暗藍的色調中，柳川幽幽地流淌，兩旁的矮房寂寂不動，一片黝暗昏黑中，閃耀出幾許光芒，屋與屋之間的邊界模糊混沌，當空間推遠，盡頭之處是高樓大廈的燈火通明，化為柳川的倒影。楊啓東創造出一種二度空間下忽隱忽現的寫實，透過他的眼

楊啓東 柳川夜景 1983

水彩 尺寸未詳





楊啓東 淡江煙火天際流
1986 油畫 91×116.5cm

睛，他的畫，夜的奧秘才得以被窺見。

晚期的夜景筆觸線條樸拙而率性，自成天趣，如〈淡江煙火天際流〉夜空中剎那煙火的熠熠生輝，混融淡水河岸邊的燈火，如詩如幻，既真又幻的光影，傳唱夜的神祕香頌，一片恢弘的渾沌，是這張作品所創發的新意象，氛圍的營造動人。〈關渡夜色〉以塗鴉般的筆觸為夜注入無限的幽思，清楚的與不清楚的都交織成一片模糊，夜空中似有看不清，見不著的神靈，人生至此似已無所爭了。

喜歡畫夜景的楊啓東難得這張〈月出金門灣〉(P137)以紅色為主調，當晚霞的餘暉尚未全然褪去，月兒已高空懸掛，橋上光影交織斑駁的紅，十分搶眼。同時夜間熱鬧的小吃店，如〈夜市街景(富貴巷)〉(P137)或五光十色的霓虹燈街景如〈林森夜色〉(P136)，雖是夜幕籠罩，都會的



楊啓東 關渡夜色 水彩
1979 79×109cm

夜卻更活躍，尚未息鼓。夜，讓人精神放鬆，不再如白天的快節奏，喜歡畫夜景的楊啓東洋溢著豐沛的情思，一如他喜歡寫詩一般。迷濛的夜，萬物閃閃爍爍，相隨心生，境隨心轉，楊啓東筆下的夜景充滿了另一番韻致，筆端的線條變得渾樸，色彩交融，似乎以前所執著的現在也可以不執著，以前的諸般違逆，現在也可以如夜一般包容一切。夜似乎鬆綁了他，柔軟了他的自我，在他晝夜的當下，他的自我轉化了，他的畫也轉變了。

老來坐看歲月的燦爛與滄桑，步調放慢，八十五歲之後的楊啓東與妻子住在臺北楊維哲數學教授的臺大宿舍中，他一星期仍可在二媳婦及妻子的陪伴下，出遊三次在風景勝地寫生，畫出〈內雙溪〉(P139)群山翠綠的幽境，或〈醉月湖〉(P139) (1997) 綠波不興的明靜或〈有紅竹的



楊啓東 林森夜色 1990
油畫 80×116.5cm

青年公園》畫出枝葉如華蓋茂密的林木，此外〈故宮〉、〈臺大圖書館鐘樓〉、〈兩人在拱橋上的雙溪公園〉、〈醉月湖沒有烏龜亭〉、〈有烏龜亭的醉月湖〉、〈孔廟〉、〈從湧泉寺下望〉等，都是九十餘歲的楊啓東晚歲寶刀未老放慢腳步的慢活紀錄，也是他漫漫九十八年，一生的風景結晶，渾然一片的真意沉澱在生命的底層，虛實交錯縱身在大化中，物我的界線逐漸泯除，從自我中鬆綁。

早年的楊啓東亟需建立個人鮮明的風格，不斷形塑自我，在臺展、府展的競技舞臺上努力精進；中年的他盡其在我地展現風華，在國際舞臺綻放自我；晚年的他在夜景中轉化自我，鬆脫自我，信手揮灑，放手天成。人生的三部曲，唯有行到晚境，頭腦不再靈活如從前，楊啓東才創造出內在的「寧靜」，一如那幅〈醉月湖〉(P.139)般無波的平靜，他的內心不再起波瀾，畫畫不為博得名次，獲取聲名或與人較勁，自我鬆脫，臣服自己。楊啓東晚年的畫，訴說著生命最大的恩寵，活在每個當下，一個免於被頭腦禁錮的心是跳脫理性框架，放下我執的鬆軟之心。

〔右頁上圖〕

楊啓東 月出金門灣 1983
油畫 91×116.5cm

〔右頁下圖〕

楊啓東 夜市街景（富貴巷）
1985 油畫
80.7×116.6cm
國立臺灣美術館典藏

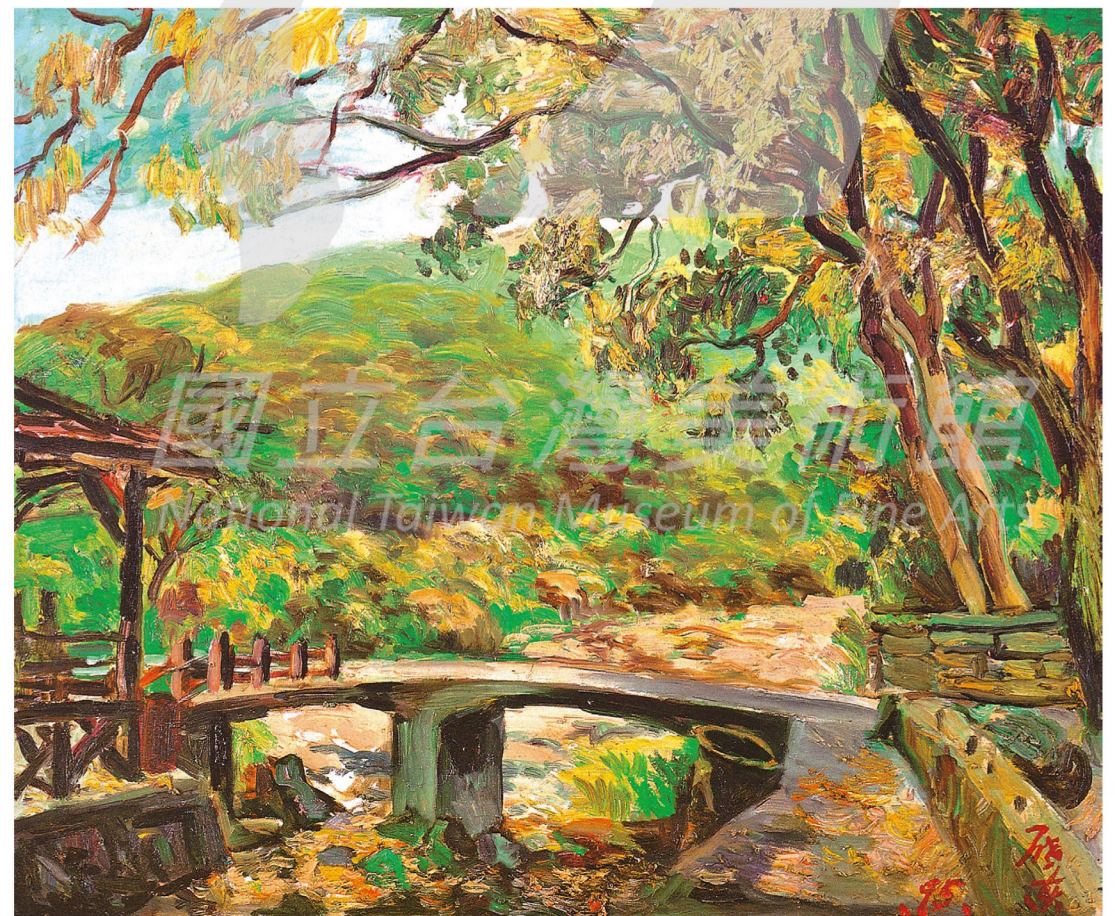




(上、下二圖) 楊啓東晚年常在妻子及二媳婦陪伴下四處寫生。



楊啓東
醉月湖
(臺大校園一景)
醉月湖
1997
油畫
91×116.5cm



楊啓東
內雙溪
1995
油畫
65×80cm