

# 戀戀風情——

## 李澤藩的心象風景

藝術家如此有力量地彰顯一個時代的潛在意義，是因為藝術的本質就是：藝術家與他的世界之間那種有力的及生動的遭遇。  
——羅洛·梅



圖一 阿里山 1969 水彩 80×103cm 李氏家族收藏

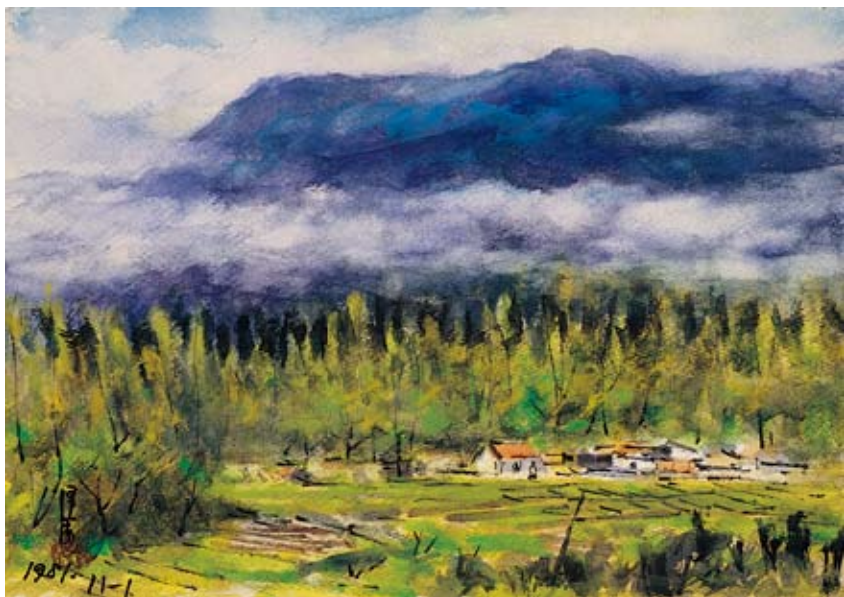


圖二 砂丘陽光 1938 水彩 55×73cm 李氏家族收藏

李澤藩（一九〇七—一九八九）的一生跨越日本殖民政府時代與國民政府時代，面對兩個不同政權統治所形成不同的文化、生活環境，和源源不斷的西潮衝擊等時代變化，他積極迎向時代的挑戰，努力創作，並以台灣風土人文為師，開拓了屬於他個人獨樹一幟的藝術風格：他畫的山量感十足、極具堅實感，如：〈阿里山〉（一九六九）（圖一）；他畫的天空有雲深不知處的禪境，如：〈潛園〉（一九八五）；他畫的光能測出溫度和時辰，如：〈砂丘陽光〉（一九三八）（圖二）；他畫的台灣風景能讓人感受台

黃桂蘭

灣特有地理氣候環境所呈現的藝術美感，如：〈盛夏之野（東勢郊外）〉（一九八一）（圖三）；他畫的人物表達了普羅大眾的樸實、勤奮、和生命韌度，如：〈土窯工人〉



圖三 盛夏之野（東勢郊外） 1981 水彩 28×39cm 私人收藏

（一九五二）（圖四）等。他曾受邀對一群新竹師專畢業學生演講，提及：  
我們對美術當欣賞，多看有名的畫家的作品及畫展；多聽人家的理論、認識自然的風景，也就是增加智識，豐富自己。而後常找機會畫作，勇敢創作及參加展覽，互相琢磨的機會多，就可以磨鍊自己



圖四 土窯工人 1952 水彩 74×56cm 李氏家族收藏

的技術上升。要以自己的力量發揮自己的本能，不依靠學習別人的方法，誤認時代的潮流而滿足。藝術的真髓是以自己的靈感來發揮自己固有、特殊的表現為要。  
李氏重視投身自然和認真生活的藝術態度，使他的風景畫充滿了屬於台灣土地特有的風情和屬於他個人獨特的藝



圖五 鹿港橫町 1930 水彩 33×24cm 李氏家族收藏

一番回顧與論述。

## 一九二〇——一九四五年 日本殖民政府時期

——發揮台灣地方色彩的美術

術表現風格，還散發畫家所處時代的人文精神。今年適逢李澤藩百歲之年，國立故宮博物院與李澤藩紀念藝術教育基金會合作，於故宮展出〈風城風采——李澤藩百歲紀念畫展〉，藉以懷念台灣前輩畫家李澤藩，他一生奉獻藝術創作，為台灣藝壇留下豐富的畫作。本文謹就李氏風景畫創作歷程作

日本殖民時代（一八九五——一九四五），日本政府對殖民地台灣採取文化的強制移植，尤其是教育體制，禁說漢語，推行日本語等，美術教育

亦是其中的一環，因此，一九一六年日本內地開始盛行由山本鼎提倡的自由畫教育也影響台灣藝術教育。一九二一年，台灣新聞社慶祝創刊二十週年，於台北、台中、高雄、台南、嘉義、新竹、基隆等地舉辦公學校及原住民兒童自由畫教育展覽會，使台灣圖畫教育進入寫生畫的時代；一九二〇年代中期，日本殖民政府於台灣興起大眾登山熱潮，並和《台灣日日新》報社共同主辦「台灣新八景票選活動」，促使一般民眾積極正視台灣的實際風景；一九二七年官展設立，特別設有台展獎、總督獎頒給地方色彩濃厚的作品，這些都使得台灣新美術的發展以「地方色彩」美術為主流。在這樣的時代氛圍裡，李氏繪下了〈鹿港橫町〉（一九三〇）（圖五）、〈芭蕉園〉（一九三三）、〈馬武督連山〉（一九三九）（圖六）等呼應「地方色彩」美術的作品。昭和六年（一九三一）他也為《台灣日日新報》畫一系列「新竹名

勝」插繪，介紹爽吟閣、迎曦門、城隍廟、古奇峰以及萬山公園等，當時新竹城內外的新、舊勝景。這類帶有歷史、人文意義的公眾性風景題材一直延續至戰後，成為李氏繪畫

最核心的主題。  
李氏早期的作品除了表現台灣「地方色彩」的題材外，還以畫筆傳達他對台灣這一片土地與人民的關懷，例如：一九三五年新竹、苗栗、

台中等地先後發生大地震，他畫了一系列的「震後」速寫，如：〈地震過後（二）〉（一九三五）等；他也將普羅大眾的工作樣貌入畫，如：〈陋屋樂業〉（一九四一）



圖六 馬武督連山 1939 水彩 57×69cm 李氏家族收藏



圖七 陋屋樂業 1941 水彩 57×70cm 李氏家族收藏



圖八 風景 1962 水彩 54×75cm 李澤藩美術館收藏

(圖七)紀錄一九四〇年代新竹地區居民從事藤製手工業的情形，並傳達台灣普羅階級樂天知命、勤奮工作的生活圖像。

以上所提作品有一共同的特色：在構圖上著重前景的描

繪，藉以加強前後物象清晰的對比，增加畫面空間的深度，有別於日籍畫家石川欽一郎注重中景描繪的方式，李氏曾說：我的老師石川欽一郎先生的畫以中景、遠景為主，我的畫則更加注意近景的處理。李氏注重前景的描繪，營造出一種「接近感」(proximity)，使觀者與前景的圖像建立一種虛構性的關係，而能自然地面對畫中的情景產生共鳴的情愫或與之對話，是其藝術表現的重要特色。

## 一九四六—一九六〇年代國民政府治理時期

### 現代藝術的衝擊與抽象風格的開展

一九四五年十月二十五日台灣光復，戰事卻未結束，當時中國內戰正打得轟轟烈烈，許多台灣壯丁被徵調，投入內戰；一九四七年二月爆發了二二八事件，許多台籍菁英被殺或消失；一九四九—五〇年大陸人士的大逃亡，湧入台灣的軍民約百萬人之多，造成

極大的社會壓力；一九五—六六年美援注入，美國文化自然地影響台灣藝術文化，一九五〇年代中期在台灣興起的現代繪畫運動，即是受到美國抽象表現主義的影響，這些事件在在影響台灣藝術潮流的發展。一九四九年台灣進入戒嚴時期和一連串特定的文化政策，(註二)使藝術家創作的自由度受到限制，有些藝術家便轉身投入美國現代藝術的潮流。劉紀蕙說：

五十年代是個噤聲沈默時代的開始，所有對於內戰與政治迫害的負面經驗全都被抹煞。五十年代中期奮力冒出的現代主義，便是針對文化塗抹以及歷史刪削而發展的另一種表達策略。(註三)

一九五六年「東方畫會」成立，一九五七年「五月畫會」接連成立，帶動台灣抽象繪畫的潮流。後者以前輩畫家廖繼春為導師，會員主要是師大的學生或畢業學生，當時李氏在師大教授水彩課，與廖繼

春互動良好。<sup>〔註三〕</sup> 廖繼春表現民族與鄉土特色的野獸主義傾向，以及自由解放造型與色彩在畫面形成色彩交響曲般的和諧與灑脫，成功地表達內心境界的抒情風格，必然深切地感



圖九 梧棲舊家 年代不詳 水彩 55×75cm 李澤藩美術館收藏

動了李氏。版畫家廖修平說：是廖繼春鼓勵了五月畫會，而不是五月畫會帶動廖繼春。<sup>〔註四〕</sup> 研究者推論：長李氏五歲的廖繼春必定曾經在此時鼓勵李氏朝現代藝術的方向發展。李氏於一九五〇—一九六七年畫了一批抽象風格畫，如：〈風景〉（一九六二）（圖八）、〈古枝〉（一九六三）、〈梧棲舊家〉（年代不詳）（圖九）等運用色面構成簡化的造形，和利用點、線、面量感、方向律動的差異性，以及色彩、調性豐富的層次性，經營造形簡約、色彩活潑的李氏現代藝術風格。

李氏抽象風格作品在他生前大部分都未曾發表，或許由於他主張：繪畫的韻律與生活相關，所以要有真實的生活和思想才是根本之道。一九六〇年代台灣的工商業正在起步，資本主義仍未盛行，台灣的生活文化仍偏向農業社會，抽象繪畫表現的手法過於主觀化、個人化，無形中拉大與觀眾的距離，生活在當下的李氏

對於抽象繪畫的藝術表現會覺得它不夠真實、不夠實在，他將這批抽象風格作品視為是技藝的琢磨、是對於現代風格的嘗試、是繪畫的研究品，並不屬於他個人風格的展現。直到李氏過世後，他的子女整理其遺作時才發現，並於一九九九年二月六日至八月二十九日在李澤藩美術館展出「李澤藩抽象風格展」。從該次展出的作品〈城隍廟前〉（光復當初）（一九六一）（圖十）、〈火焰〉（年代不詳）（圖十一）、〈壺中魚影〉（水中魚）（一九六五）等，可以看出李氏的抽象畫表現形式涵蓋了半具象、抽象—理性的冷抽象與抒情的熱抽象、書寫的表現、記號表現和材質感表現等方式。由此可見，他對抽象繪畫的探索極為熱切與用心。

另外，廖繼春表現粉紅色抒情野獸主義的畫風也激發李氏對於色彩情感的運用，一九六〇、七〇年代李氏的風景畫〈火焰山〉（大安溪畔所見）（一九六五）、



圖十 城隍廟前（光復當初） 1961 水彩 58×78cm 李澤藩美術館收藏



圖十一 火焰 年代不詳 水彩 李澤藩美術館收藏

〈客雅溪畔〉（一九七二）（圖十二）、〈五指山〉（一九七六）（圖十三）等造形雖然具象，色彩卻是澈底地解放了，一種奔放、明亮的色彩踊舞在畫中，恣意揮灑，成

就李氏特有的心象風景，順便一提，明亮的黃色在此扮演統合色彩的主調，樸質的黑色筆線穩住了畫面結構，是李氏此類畫風常用的表現手法。藝評家倪再沁認為：一九六〇年

代，是李氏畫風越來越富「表現力」的時代，筆觸明朗、色彩濃重、不拘小節、在寫實中帶有些「野獸」傾向，在具象中亦有些「造形」的追求，這是李氏水彩畫最「現代」的時段。（註五）

## 一九七〇—一九八〇年代

### 台灣本土意識覺醒時期

#### — 中西藝術合璧的追求與建立個性化風格

由於一九七〇年代兩岸關係的微妙發展、國際形勢的調整、台灣的強大經濟力量與解嚴等事態，<sup>〔註六〕</sup>導引台灣文化界掀起了鄉土文學論戰，影響美術界開始正視本土生活，以繪畫反映社會現實，<sup>〔註七〕</sup>此時的李氏繼續以激發他創作靈感的台灣風土人文為題材，運用寫實的手法表現他生活周遭的風景和傳達他生命中的感動，如：〈獅頭山〉（一九七二）（圖十四）、〈斷崖〉（一九七三）（圖十五）等。

一九七〇—八〇年代台灣藝術界以及整體文化都在探

討回歸本土的問題，加上延續一九六〇年代大陸來台美術家帶給台灣水彩畫壇一股追求「中國風」的創作潮流，使得台灣藝術家們在追求西方藝術潮流與尋找中西藝術合璧可能

的同時，紛紛加入本土的元素。席德進在〈水彩畫〉一文中，說：  
假如我們不是那麼狹義地去解釋水彩畫，我們何嘗不可以說中國宋代的潑墨

畫法不也是水彩嗎？所不同的，是中國畫以墨為主，以墨當色罷了。（墨分五色），所以我們畫起水彩來就比西洋人方便，首先我們用毛筆沒有困難，用線條方面，書法大大地幫助了我們，因此水彩畫在我國極為普遍，為一般從事繪畫的人所喜愛。：水彩畫中有許多表現方法我們很可以向國畫學習。（註八）

早在一九六〇年代李氏就運用水墨元素創作抽象畫，〈虎姑婆〉（一九六二）、〈古枝〉（一九六二）（圖十六）、〈火焰〉（一九六五）（同圖十一）等畫中黑色筆線充滿中國書法線條的美感，展現了東方藝術的情趣。一九七〇年水彩作品〈珊瑚湖〉（圖十七）以國畫畫幅的形式來創作，並以國畫的皴法來表現山的肌理，結合了中西技法與形式表現。一九七三年李氏畫遊美國，受到外國友人的激勵，促



圖十二 客雅溪畔 1972 水彩 55×78cm 李氏家族收藏

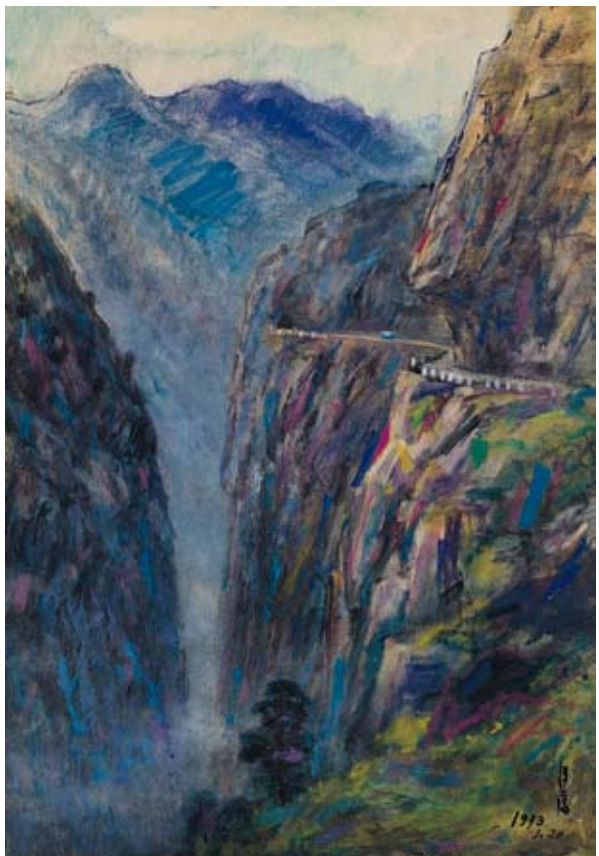


圖十三 五指山 1976 水彩 54×78cm 李澤藩美術館收藏



圖十四 獅頭山 1972 水彩 52.5×77cm 李氏家族收藏

使他創作一系列融入水墨元素的作品，〈尼加拉秋色〉（一九七三）（圖十八）、〈湧雲〉（一九七四）〈桃花鄉〉（一九七三）（圖十九）等，李氏的水墨筆法完全由他自己的心發出，不臨摹古人，唯師法自然，善用毛筆特性與墨色濃淡，來表現其身歷其境所見的風景。他的友人黃祖蔭說：李澤藩一九七〇年以後即已形成獨特的風格。筆觸跳躍



圖十五 斷崖 1973 水彩 78×55cm 李氏家族收藏

而恣肆，色彩華麗而厚重，遠處杳杳的景物妙如鋼琴上的觸音，韻味無窮。近景左右角邊呼應得是那樣的自然遷想。其中〈雲深處〉描繪橫貫公路那幅（圖二十），有如崔顥〈黃鶴樓賦詩〉，連詩仙李白都斂手讚美：「眼前有景道不得，崔顥題詩在上頭。」這不是我故意誇張，當代不少法眼，可以理評。：他旅美期間的畫作，居然又是另一種風格，以

〈高樓〉那幅為例，無論取景筆觸，介乎立體主義與古典主義之間，可為中國水彩畫別開生面，寫當代畫史的人應注意及此。

值得一提，李氏的擦洗技法



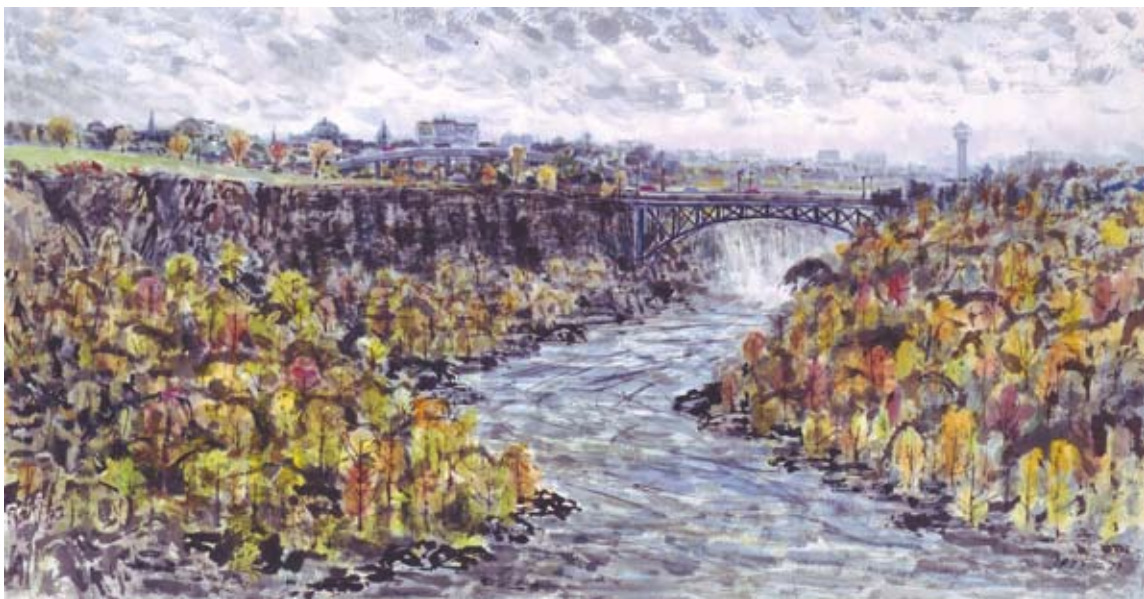
圖十六 古枝 1962 水彩 56×76cm 李澤藩美術館收藏

法從一九五〇年代漸次發展，此時期已成為他藝術表現的特色之一，作品〈山間寶塔（青草湖）〉（一九七二）（圖二一）整張畫大部分以擦洗技法表現，譬如：天空雲朵層次的變化，和左右兩方土堆因不同光影相互映照形成的塊面律動，以及青草湖黃昏時節水光粼粼的風貌與湖水因吸收一整日陽光而蘊含的溫熱，都是加入擦洗法的運用，生動地表現出來的。同一年的〈淡江風景〉（一九七二）（圖二二）同樣是加入擦洗技法來表現山湖之景，因為時空相異，兩張畫顯出的山石形貌、溫度、氣氛也截然不同，李氏的擦洗技法在此顯出「任意揮灑」的境界。

一九七六年李氏因為籌辦新竹社教館「服務教育界五十週年紀念畫展」與受邀於國立歷史博物館舉行個人展覽，勞累過度，罹患腦血栓。他沒有被病痛打敗，反而以堅強的意志克服了病痛，二年後，重新提筆創作，創作了〈口琴橋〉



圖十七 珊瑚湖 1970 182公分，高73公分 水彩 李澤藩美術館收藏



圖十八 尼加拉秋色 1973 彩墨 70×131cm 李澤藩美術館收藏

（一九七八）（圖二三）、  
 〈玫瑰〉（一九八二）、〈西  
 門教堂附近〉（一九八二）  
 （圖二四）和〈杉林溪〉  
 （一九八六）等，此時的作品  
 脫去了華麗彩衫，顯出更為樸  
 質、深邃的美。但是一般人對  
 於他晚年風格作品認識不多，  
 他的大兒子李遠川（美國約翰  
 霍浦金斯大學生物系教授，  
 曾獲得美國 Claude S. Hudson  
 獎）對於他的父親晚年作品的

觀感表達了大部分人的想法，  
 他說：一九七六年以後，他  
 （李澤藩）就深受血栓與糖尿  
 病之苦，以致於連像我這樣的  
 外行人，都可以感覺到他的畫  
 風變得馴服而有些灰暗。大多  
 數的人總是喜歡鮮麗、活潑的  
 作品，對於李澤藩晚年風格作  
 品（一九七六一一九八九）比  
 較難進入欣賞。  
 李澤藩腦血栓病癒後，  
 於〈畫家自述〉中，說：我的



圖十九 桃花鄉 1973 彩墨 110×71cm 李澤藩美術館收藏



圖二十 雲深處 (橫貫公路) 1974 彩墨 80×103cm 李氏家族收藏



圖二一 山間寶塔 (青草湖) 1972 水彩 55×78cm 李氏家族收藏

同學很多早已退出教育界及美術界，我還離開不了我的美術興趣，美術就是我的生命，我的身體健康後，現在也放不了我熱愛的畫筆，我還繼續為興趣活下去。心理分析學家羅洛·梅認為：能有多少自由，端看我們能夠面對命運到什麼

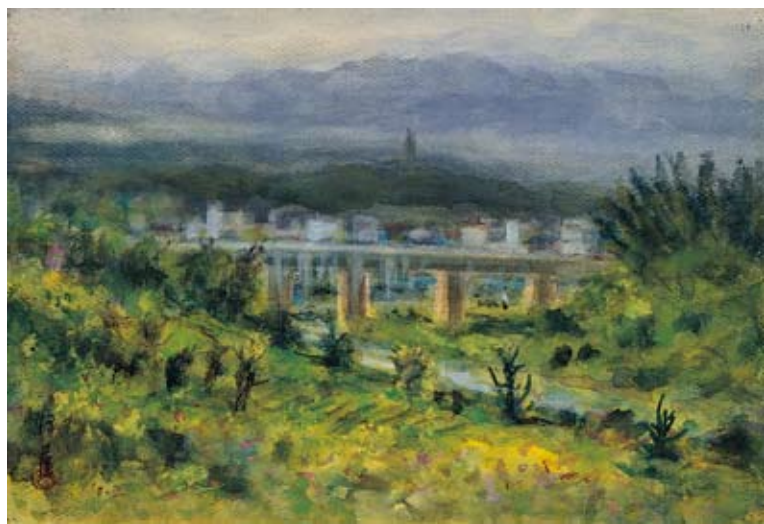
程度，以及能與它建立什麼樣的關係。又認為：絕望也很可能帶來最深沉的洞見、最有價值的改變。現任李澤藩美術館館長李季眉（李氏的小女兒）對於李氏病癒後創作心境的轉變，曾說：

我的父親在生病以前，不

知道自己生命的極限。他一直很健康，身體長得高又壯，加上他喜歡把自己的頭髮染得黑黑的，看起來很年輕的樣子。別人常稱讚他年輕，他就洋洋得意的以為自己很年輕。等到一九七六年中風以後，他才體悟到自己的年紀已經很大了。我覺得他生病以後最大的轉變，就是他下定決心不再染髮，他認為染髮是一種欺騙自己的行為，他開始認老，明白了自己的極限。病癒後，我的父親沒有消極的念頭，他非常有毅力的努力做復建，常常每天一大早就起來練習步行，他希望自己能恢復變成原來的樣子。當他可以再提起筆作畫以後，他開始與時間賽跑，以「虎死也要留皮」的使命感來創作。雖然他的體力已衰，加上眼力也日益退化，但是他以非常堅強的毅力與決心創作了〈潛園〉、〈社教



圖二二 淡江風景 1972 水彩 72×182cm 李氏家族收藏



圖二三 口琴橋 1978 水彩 30.5×45cm 私人收藏

館懷古》和《西門教堂附近》等巨幅作品。

一九七六年以後，李氏的繪畫方式不再按照既有技法的原則，而是按照心靈活動的真實過程去創作，在創作過程中生產美和它的新原則，所以一切以表現什麼以及如何表現

而定。他的技法不再是從書本上或從別人的畫上學來的，而是從他自己的心靈深處，從他生命本體的現實存在中奔騰出來的。儘管有些筆觸變得較為瑣碎，使得有些作品的線條表現有些雜亂，或是色彩不似一九七六年以前那樣多采多姿，這些都無損於其晚年風格作品《盛夏之野》（東勢郊外）（一九八一）（同圖三）、《西門教堂附近》（一九八二）（同圖二四）、《社教館懷古》（一九八二）（圖二一五）、《潛園》（一九八五）（圖二六）等，表現出成熟的藝術性和深厚的人文意境。從這些作品可以發現：李氏晚年風格作品造形的表現大多放棄以清晰的外輪廓線對物象作現實的描繪，轉而重視繪畫性風格的藝術表現；物象的顏色大多選用物體的「原色」，如：綠色的樹、藍色的山、紅色的屋舍等，似乎是想傳達場景的真實性，並以擦洗技法構成豐富的色調變化，增加物象的渾厚感；畫面



圖二四 西門教堂附近 1982 水彩 49×108cm 私人收藏



圖二五 社教館懷古 1982 水彩 49×108cm 私人收藏

的整體架構走向「均質化」(homogeneity)的藝術特質，如：〈潛園〉(一九八五)(同圖二六)畫中，那一樹梅花枝幹的蒼勁不亞於主體建築物的堅實；那一池荷花淡雅之境不亞於遠景藍色山脈之深邃，這種均質化的藝術表現比那些靠重點集中以描述生命的方法，更能傳達整體氣氛之特性和存在的意味。另外，一九八〇年代李氏的擦洗技法已不再是錯誤筆調修正的技法運用，而是為了呈現大自然中永恆性與變動性同時存在的美學意念，而展演成個性化的藝術表現手法，彰顯出所謂「峰巒渾厚、草木華滋」的境界。

李氏晚年風格作品除了延續以往的繪畫特色：細心經營色調的細膩變化和物象量感的堅實表現以外，更重視物象內在精神生命的顯現為要，實踐了他自己在《美育要論》一書中所提出的關於寫生的要求：

寫生方法的出發點就是描寫照我們所觀察同樣的樣子，但是物象所有的活潑



圖二六 潛園 1985 水彩 90×110cm 李氏家族收藏



圖二七 孔子廟 1986 水彩 49×108cm 李氏家族收藏

美麗的力量，用我們眼可  
看的現象，究竟有生命保  
藏在物象裡的寫生，應有  
看破內面的生命力才好，  
所以寫生不要只用肉眼處

理物象，還要用頭腦心魂  
的作用，先看、想，——構  
成——回顧的道程。  
值得注意，〈社教館懷  
古〉、〈潛園〉等作品創作

的時代背景：一九八〇年代  
初行政院公佈實施「文化資產  
保存法」，使民藝、古蹟的保  
存有了合法的地位；一九八一  
年文建會成立並主辦全國文藝  
季。當時的文建會主委陳奇祿  
主張：希望「傳統文化根植在  
生活中，並能在現有基礎上  
創新」。在這樣的時代文化  
氛圍下，八〇年代李氏描繪  
了一系列以古建築物為題材  
的作品，如：〈西門教堂附  
近〉（一九八二）、〈潛園〉  
（一九八五）、〈孔子廟〉  
（圖二七）等，展現出台灣本  
土小說般雋永樸實的情懷，若  
非有相當獨特的才能和非常勤  
苦的功夫是無法有此成就的。

羅洛·梅說：

人類在他們的世界中製造  
形式時，不只是思考，  
並且也感受及意願。又  
說：真正的畫家所做的，  
是彰顯他們與世界的關係  
之中，那種潛在心理上及  
精神上的處境；因此在偉  
大的畫家的作品中，會反  
映出歷史上畫家的那個時

## 注釋：

- 1949年5月20日台灣開始進入戒嚴時期，加上當時國共對峙的緊張情勢，國民政府特別重視文藝作為精神作戰武器的政治功能；1953年蔣介石發表〈民生主義育樂兩篇補述〉，對於台灣的文化發展有詳確的指示和規畫；1955年又提出「戰鬥文藝」的口號，使得這段時期的藝文活動瀰漫著一種泛政治化的氣息。參見蘇昭英編輯，《文化生活圈之調查研究—「縣市文化藝術發展計畫」規畫研究報告》，文化環境工作室。
- 劉紀蕙，《孤兒·女神·負面書寫～文化符號的徵狀式閱讀》，台北縣新店市：立緒文化，民89，頁20。
- 李氏的妻子蔡配與廖繼春的太太林瓊仙同是彰化高等女子中學的畢業生，兩家互動關係良好，李氏偶與廖繼春一同賞畫、論畫。李季眉，〈訪談有關李澤藩與廖繼春往來的事例〉，2007.10.7。
- 參見王素峰，〈台灣藝術大師廖繼春的光輝—後人的追思與評價〉，《認識廖繼春系列之一廖繼春逝世二十週年紀念展》，台北市：市立美術館，1996.4，p19。
- 參見倪再沁，《藝術家台灣美術：細說從頭二十年》，台北市：藝術家，1995.5，p155。
- 1970年代台灣的外交局勢極為動盪不安，1970年11月發生「釣魚台事件」、1971年退出聯合國、1972年尼克森訪問中國與日斷交、1978年美國承認中共等等國際情勢的逆轉，使台灣國際地位日形孤立。但是，台灣經濟與社會的發展在此時期逐漸由一個以農業為基底的社會過渡到以工商業為主的社會，1960-70年，台灣人口增加1.7倍；國民總生產毛額增到12倍；1980年代經濟的起飛，國民平均所得也大幅提高，使台灣名列「亞洲四小龍」之一。
- 此時期的鄉土美術，不同於日本殖民時期的「地方色彩」的美術。林愷嶽認為70年代的鄉土寫生主要不是去服膺鄉土的自然，而是發掘鄉土世界中，可資現代化發揮的人文價值。參見林愷嶽，〈從「二二」年啟蒙到「八二」年挑戰—試探台灣水彩畫的過去、現在、未來〉，《雄獅美術月刊》，民71.6，第136期，頁67。
- 席德進，《水彩畫》，盧精華等編，《席德進紀念全集—水彩畫》，台中市：席德進基金會，民82.6.30，頁29-31。

## 參考文獻：

- 王慶生，《繪畫：東西方文化的衝撞》，台北市：淑馨出版社，民81。
- 李季眉編，《李澤藩——一位偉大的父親，藝術家、教育家》，新竹市：李遠昌印，民79。
- 李澤藩，《美育要論》，油印本，新竹市：李澤藩美術館，1949，未出版。
- 李筱峰，《台灣史100件大事》，台北市：玉山社，1999。
- 國立歷史博物館編輯委員會編，《藝鄉情真—李澤藩逝世十週年畫集》，台北市：史博館，民88。
- 黃桂蘭，《李澤藩藝術作品形式之研究》，新竹市：李澤藩基金會，2003。
- 楊孟哲，《日治時代台灣美術教育》，台北市：前衛，1999。
- 蔡長盛，〈李澤藩的抽象風格作品〉，《藝術家》，第287期，台北市：藝術家，民88.4，頁148-151。
- 魯道夫·安海姆，李長俊譯，《藝術與視覺心理學》，台北市：雄獅，1985。
- 羅洛·梅，傅佩榮譯，《創造的勇氣》，台北縣新店市：立緒文化，2001。
- 羅洛·梅，龔卓軍、石世明譯，《自由與命運》，台北縣新店市：立緒文化，2001。

期，人類在情感上及精神上的處境。

李氏的一生跨越日本殖民政府與國民政府時代，面對兩個不同政權的統治所形成不同的文化社會、生活環境，和源源不斷的思潮衝擊等時代變遷，他鍾情於藝術創作，用盡心思地描繪他所見到的景觀，

他的風景畫形式表現，真實的呈現他生活的遭遇，和他與其所處時代藝術潮流思辨的歷程，他積極的回應時代的呼聲，也「以自己的靈感來發揮自己固有、特殊的表現為要」，畫出他個人特有的藝術風格。李氏描繪台灣的風景作品散發了萬物呼嚕生長的活力

與樸實堅毅的人文情懷，誠摯地傳遞他對台灣土地的情感。

欣賞李氏的風景畫，很容易進入他對於大自然的擁抱情懷和對於家鄉的深切厚愛，不禁令人讚嘆：他已經完成了其藝術生命的使命，和使觀者真實地遇見大地之美。