

動墨橫縱·蘊積融續

一 探索李奇茂教授水墨藝術的當代視覺文化

Exploring the Relationship between Ink Painting and Visual Culture
with Reference to the Contemporary Art of Professor Lee, Chi-Mao

何堯智

Ho Yao-Chih

玄奘大學視覺傳達設計學系 助理教授

摘要

綜觀當代東方中國水墨畫創作現狀，自二十世紀八〇年初起，先後劃分呈現新傳統、新古典、新水墨三個形態，同時期西方美國、義大利、德國等地皆以具象繪畫風格的「新表現主義」而盛行；不過，來自藝術史、電影、電視娛樂及日常生活中科技網路媒介的視覺全球化現象，正浮現著另一種新興學術研究潮流－視覺文化（Visual Culture），最大的原因在於當代人文學、社會科學、科技研究等，愈來愈重視與視覺或圖像相關的各種主題並進行研究。因此，這股潮流亦被稱為「視覺轉向」。

東方中國水墨畫的獨特領域與強大生命力，在於歷史上各個朝代優秀畫家不斷調整探索自己的繪畫語言，以融合反映當時民族精神風貌的作品。李奇茂教授的水墨藝術體現了「微觀·宏想」的視覺文化意識與時代新美學價值，不論是橫掃千軍、層疊墨趣的巨幅大帳；或是墨線勾勒、象外情境的斗方小品，皆能賦予玄墨、微妙的感動。因此本文試就「動墨橫縱」、「蘊積融續」及「視覺文化」三個面向切入，探索李奇茂教授的水墨藝術的東方思維。

【關鍵詞】 動墨橫縱、蘊積融續、視覺文化

前言

李奇茂教授專研東方中國水墨，已逾一甲子歲月，其氣格高邁正和大師作畫時大破大立的創造〈墨潑四海，筆掃天地〉一樣（如圖-1），兼具極度感性的生命情調與極度理性的宇宙意識。他的筆觸墨灑氣韻是東方的形質表現，畫境意象心靈卻是時代視覺文化的烙印。二〇〇九年淡水古蹟博物館小白宮的「李奇茂藝游淡水六十年」繪畫裝置作品展中，閱讀到李教授將水墨繪畫轉向觀念藝術裝置，將生活形態記憶引入藝術，將藝術情感創新引入生活。從文化和歷史的變遷軌跡中觀察，在深刻體驗中找尋靈感，進而突破當代水墨的限制。誠如李教授認為：「藝術源自生活，生命本質的事才是真正觸動人心的，唯有把文化放進畫中裡，心印感動才會出來」。爾後，二〇一一年受邀台北赤粒藝術



圖-1

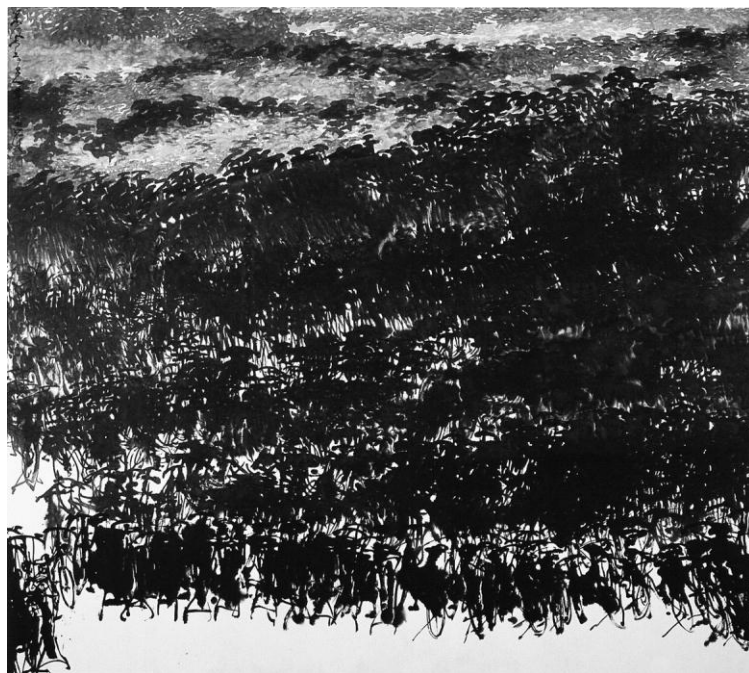
李奇茂 〈墨潑四海，筆掃天地〉，
136x35x2 cm

中心「有形無型·自然意象-李奇茂、李安榮」展演，猶如策展引言所述「藝術家情感與思想的結晶，反映出對生活的感受與經驗，除了覺知對環境及遊蹤的有形視界，也觀照其所見、所思及心中體悟的無型世界」¹。再次觀看到李教授作品在審美逸趣和形式上，更加提昇視覺文化的深度探求；雖數十寒暑奔波兩岸與世界各地展覽、講學、受勛、訪問及創作，眼界為西方新潮的思維，但題材的豐富多元與意境的高闊廣博，彷彿如詩境李白的灑落飄逸、杜子美的雄奇沈鬱及松尾芭蕉的清幽通玄，使觀者想像駐立在更大的空間馳騁。

¹ 李奇茂、李安榮 著：《有形無型、自然意象》，頁 1，2011 年 11 月，赤粒藝術經濟策展有限公司出版。

一、動墨橫縱

東方中國水墨繪畫相傳始於唐朝，成於五代，興盛於宋元，明清文人畫及近代以來續為發展，其行筆用墨濡染厚薄的獨立特性，不僅是一種展現繪畫語言的方式，而同時又是一種強化民族精神的載體。誠如唐·孫過庭（648~709）於《書譜》寫道：「窮變態於毫端，合情調於紙上」。窮變態，極盡字體線形筆態力度變化於筆端；合情調，敏銳融合記錄畫者情感意緒於紙上。因此，「筆墨」一直被視為中國繪畫的核心，墨象氣韻傳達著畫家的文化素養，筆簡清逸體現著豐富的內蘊變化，活墨有光寄寓著濃厚的抒情浪漫。



自唐朝王維（701~761）的《山水訣》，開篇即說：「夫畫道之中，水墨最為尚」²。當

圖-2 李奇茂〈百萬鐵騎〉，173 x 216 cm。

我們面對李奇茂教授的水墨藝術時，總會被作品具有的玄墨、微妙所吸引，「以寫為法」呈現的〈百萬鐵騎〉（如圖-2），書中有畫、畫中有書，引領閱讀者「書畫同道」筆墨自有性情之說，亦見其近代黃賓虹（1865~1955）所謂的「五筆七墨」³意趣變化。五筆，指用筆平、留、圓、重、變；七墨，指濃墨法、淡墨法、破墨法、潑墨法、漬墨法、焦墨法、宿墨法。每一輛自行車都是書法化線條的體現，上方遠淡處如薄霧依微，層層深厚有條不紊，前景用極濃墨運以渴筆，視若枯燥而意極華滋，乾處在隱顯不常之奇，濕處有濃翠欲滴之潤。南齊謝赫（479~502）《古畫品錄·序》，六法之首曰：「氣韻生動」，

² 鄧喬彬 著：《中國繪畫思想史》，頁 336，2002 年 11 月，貴州人民出版社。

³ 葉子 著：《山高水長—黃賓虹山水畫藝術論》，頁 23，2005 年 12 月，上海人民美術出版社。

然而「氣韻」乃是魏晉時代品人物「風氣韻度」的略稱，畫中百萬鐵騎的律動和氣魄，如同人們獨抒性靈與內在精神向外展露所充滿的世界。

元·湯垕《畫鑒》中寫道：「觀畫之法，先觀氣韻，次觀筆意骨法，位置傳染，然後形似」。又附加以表述「先觀天真，後觀筆意，相對忘筆墨之迹，方為得趣」⁴，依其反映了「元人無筆不繁，筆少而意豐」的審美形式，重筆墨意趣與抒情內美的表現；因而黃賓虹稱之為「先觀天真 後觀筆意 相對忘筆墨之迹 方為得趣」。



圖-3 李奇茂〈五代同堂〉，70 x 70 cm。

中國文人畫家以「書」的「移志於線」充分表達「寫」的藝術，誠如勇於創新，敢於突破的李教授作品〈五代同堂〉（如圖-3），看似「以書入畫」隨意的筆觸確有深刻的韻味，筆下黑白意象寓意著不同年代時間出產的自行車，源自於生活記憶中的影像切片，彷彿與當代空間跨越遇合，不僅開創水墨新概念，虛實相間的變化即可表現清空，亦可看到更遠的未來。

古有「筆為墨帥，墨為筆充。」東方中國水墨畫的美學中「虛實相生」，即是引發筆墨的「從無到有」與「從有到無」；因此，作品中呈現藉以表現：有與無、濃與淡、緊與鬆、密與疏、實與虛等皆相互依存而生，空白無畫處仍深邃妙境、計白為墨。然而，李教授的水墨新概念藝術造境，亦轉向為自然主義所說的人性、精神、道境、情感及潛意識。猶如清·盛大士（1771~1836）

⁴ 岑久發 著：《書畫篆刻實用字典》，頁 345，1988 年 10 月，上海書畫出版社。

《溪山臥遊錄》云：「畫有三到：理也，氣也，趣也」⁵。其理到，即合乎情理；氣到，即具有生氣；趣到，即富有意趣。三者融合建構相互連綿的動墨橫縱。

二、蘊積融續

明·文徵明（1470~1559）

云：「人品不高，用墨無法」。即所謂筆墨雖出於手，實根於心相契。水墨畫的筆墨造型是以筆墨語言來形塑物象，它表達了畫家造型能力的養成和形象追求所呈現的筆墨精神。清·石濤（1642~1707）

《畫語錄·一畫章》以「一畫」體現天人合一的思想，以《變化章》中「借筆墨以寫天下萬物而陶永乎我也」，闡明天地萬物與我相融、大自然的生命與我合一、且以筆墨為「我」心及其人生進行修養。⁶並於《尊受章》再次強調：

「夫一畫含萬物於中，畫受墨、墨受筆、筆受腕、腕受心」。畫是受之於墨，墨是受之於筆，筆是受之於腕，腕是受之於心，心使腕，腕運筆，筆用墨，墨成畫，五者層層相受，使之繩繩相繼、代代相傳，宛如天地自然生成。⁷筆者以「蘊、積、融、續」的審美觀點，淺釋其李教授代表作品的樣式特質。



圖-4 李奇茂〈行變則變〉，121 x 91 cm，2011

⁵ 同上註，頁 354。

⁶ 姜一涵 著：《搜盡奇峰打草稿—石濤畫語錄新解》，頁 32，2007 年 9 月，蕙風堂出版社。

⁷ 俞見華 註釋：《石濤話語錄》，頁 39，2007 年 8 月，江蘇美術出版。

蘊— 德國美學家黑格爾（Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770~1831）認為：「真正的美是藝術美，在藝術美中所謂的『理念的感性顯現』，就是指作品『意蘊』的顯現。一切造型色彩、線條、音調的運用，都是為了顯示出一種內在精神，也就是『意蘊』」⁸。讀作品〈行變則變〉（2011）（圖-4），彷彿回到東郭子問莊子曰：「所謂道，惡乎在？」莊子曰：「無所不在」；然而，莊子「天地有大美而不言」的審美極境，在李教授「簡貴為尚」的行筆墨韻中，更增顯了「恬淡淵默、妙契自然」的畫意禪趣。

觀其大石磅礴郁積，無筆墨痕濡染，簡淡洗盡塵滓，宇宙便是吾心；妙在平淡出奇，蘊含藏情豐富，一筆畫毛蟲主體精神，亦如李白「清水出芙蓉，天然去雕飾」的純美質樸。寓意著劉勰（460~532）在《文心雕龍·麗辭篇》曰：「造化賦形，支體必雙，神理為用，是不孤立，夫心生文辭，運裁百慮，高下相須，自然成對」⁹。天地萬物賦予形體之造化，事事成雙，物物成對，自然妙合；是李教授對生氣勃勃的宇宙大化生命的體認，也是他熱情豁達心境的真實寫照，更是達到「清、沈、潤、和、活」用筆具體的審美要求。

積— 中國書法是典型「線」性視覺語言組合的藝術，執筆書寫始於童年時代至成長後全部生活經驗的累積，其形態、墨韻、濃淡、乾濕、老嫩表現可顯示生命的意識與韻律，抒發胸臆積存的情緒體驗與知覺記憶。誠如苦瓜和尚《畫語錄·筆墨章》道：「墨非蒙養不靈，筆非生活不神」。石濤「蒙養」一詞，出於《周易》，即畫家運墨須憑藉著積累釀養許久的經驗、學識和體悟，方能內化於筆端氣韻空靈，然行筆須蘊蓄著生活閱歷的修煉、淬礪和精絕，方能顯揚於人格胸次精神。藉以「養」為目地、「蒙」為方法，揮逸筆之才氣，觀戲墨之靈氣，妙絕當代。

閱讀李教授的畫作，常給人一種神奇莫測、氣象萬千的感受。如作品〈金玉滿堂〉（2011）（圖-5），初探渾墨虛實黝黑，意到筆隨取象不惑，拖鞋、

⁸ 楊辛、甘霖著：《美學原理》，頁 19，1991 年 5 月，曉園出版社。

⁹ 劉勰 著 周振甫 註：《文心雕龍註釋》，頁 661，1984 年 5 月，里仁書局出版社。

長靴縱橫散亂，久視頓覺訝然妙悟；戲劇性的筆墨旋律與微光隱洩，是畫家感性力求表達水墨潤澤的唯美情懷體現，五代同堂情境妙趣意味無窮，平淡中隱現一股生命延續的喜悅。因此，畫家只有不斷地於內在精神中修煉、積累、探索、提升品評鑑賞能力及創新生命美學價值。



融— 一九一七年法國達達

圖-5 李奇茂〈金玉滿堂〉，70 x 70 cm，2011

藝術家馬賽爾·杜象（Marcel Duchamp, 1887~1968）在現成物（Ready-mades）的小便斗上簽署擬人名「R.Mutt 1917」後，並命名為「泉（Fountain）」的作品。杜象強調藝術家的思想比運作的媒材更為重要。二十世紀六〇年中期在美國紐約現代美術館舉辦策劃以「訊息（Information）」為主題，成為「觀念藝術」（Conceptual Art）最早興起的展演。觀念藝術以思想意念為主導形式，不同於一般傳統繪畫或雕塑，而藝術家喜好將文字、符號、攝影、影像、地圖、表演等運用媒材進行創作表現行為。並賦予記錄作品創作過程與傳播互動形式的重視度，應該高於已經完成的作品成果，形成二十世紀劃時代藝術的一大潮流。¹⁰

東方中國水墨的作品展演如何跨界進入「裝置藝術」（Installation）空間，一直為兩岸華人新媒體創作的顯學。尤其將藝術作品歸屬於特定場域（Site Specific）的作品化性質，視為反映當代思潮或視覺文化研究的新領域。如作品〈書中自有黃金屋〉（2009）（圖-6），為一件極雅緻的木質古式油燈架工藝品。李教授以筆墨線勾直接繪製「母教子學」圖像於燈座側面，此繪畫表現語言不僅喚起了教授兒時讀書、作畫或遊戲於燈架旁和母親相依偎的記憶畫面，

¹⁰ 暮澤剛已 著 蔡青雯 譯：《當代藝術關鍵詞 100》，頁 207，2011 年 10 月，麥田出版。

其「傳神寫照」更詮釋了托爾思泰：「藝術是傳達感情的工具」。然而，藝術創作原就是藉藝術形象來表達自己的情感，李教授思念慈母筆繪身影，物我融為一體，物中有我，我中有物，借彼物理，抒我情理；將東方中國水墨藝術的優雅含蓄，推展跨越具有豐富性、可能性及當代性的「新水墨」。

續—李教授終身奉獻美育薪傳的神聖任務，以及積極熱忱推動臺灣水墨畫於國際文化交流貢獻，實足以做為後輩晚生們值得學習的風範。尤其教授常鼓勵學生以寫生造境取代陳腐題材來振興當代東方水墨藝術的新視野，並引以《宣和畫譜·卷十一》宋·范寬：「前人之法未嘗不近諸物，吾與其師于仁者，未若師諸物也。吾與其師于物者，未若師諸心」¹¹。分享古代前人的畫法，未嘗不是就近對景實物來進行寫生，若以學別人的畫為目標，不如直接以寫生創作，但寫生創作方式首為重要的還得以自己的心為師。



圖-6 李奇茂〈書中自有黃金屋〉，
15 x 9 x 27 cm，2009

近代中國畫家程十髮(1921~2007) 先生曾讚譽：「李奇茂教授作品，能反映現實又能反映歷史，表現法極為豐富，上下古今人物山川花卉走獸，都極精卓，這與各種修養和藝術功力有關，即使是表達今日的生活，今日的社會，李教授的筆下都能精湛地完成」¹²。如作品〈北淡線捷運〉（2009）（圖-7），這是教授對日常生活所表現景物本質精神的認識與感悟，通過精煉的筆墨駕驅，神融

¹¹ 俞見華 註釋：《宣和畫譜·卷十一》，頁 247，2007 年 6 月，江蘇美術出版。

¹² 李奇茂 著：《李奇茂展 — 臺灣采風·序》，頁 10，1992 年 6 月，釉裡紅古美術出版社。

筆暢營造出午後捷運車廂內的恬然怡悅，而胸有成竹涉筆成趣線勾乾擦的人群，意外獲得精妙效果的一種閒逸愉快的氛圍；彷彿乘坐著浸淫於水墨藝術的傳承追憶和創新探索的精神，駛向那超越時代的未來。



圖-7 李奇茂〈北淡線捷運〉，173 x 216 cm

三、視覺文化

英國維多利亞時代的人類學家愛德華·泰勒爵士（Sir Edward Burnett Tylor, 1832-1917）於《原始文化》（Primitive Culture, 1871）中賦予了「文化」架構的詮釋：「從最廣泛的民族學意義來說，文化或文明乃是最複雜的整體概念，涵蓋了身為社會成員的個人所能夠獲得的知識、信念、藝術、道德、法律、習俗，以及其他所有能力和習慣」。¹³從此人們對人類學的範圍認知，不僅包含了視覺藝術和技藝，還有擴大了整個文化領域所涵蓋的人類活動。爾後，近代荷蘭人類學家喬納斯·費邊（Johannes Fabian, 1937~）延伸提出了「視覺主義」

¹³ Nicholas Mirzoeff 著，陳芸芸 譯：《視覺文化導論》，頁 29，2004 年 1 月，韋伯文化出版社。

(Visualism) 的定義：「將一種文化或社會予以視覺化的能力」。換言之，社會因時代而發生變遷，時代變遷卻源於文化嬗變；李奇茂教授自一九七〇年歐遊返國後，特別強調中國畫必具中國情，若欲將當代東方中國水墨畫造就成蔚為壯觀的文化景觀，唯有主張「繪畫的民族性」、「人文的時代性」及「視覺的獨創性」三者內在深層的相互關連、相互影響及相互促進。



圖-8 李奇茂〈舊時豆花販〉，70 x 137 cm

李教授透過「臺灣采風」系列的水墨藝術，傳達自己對這塊長居數十年土地的熱愛，藉由將各種社會現象與人生百態賦予（connote）意義而轉向建構隱喻（metaphor）的目的－文化思想脈絡中跨界時代語境與研究的整合，猶如呈現我們所處臺灣歷史現狀最明瞭的文獻。代表性的作品如〈西螺橋下洗衣人〉（1992）、〈農村日暮〉（1992）、〈豐收〉（1992）、〈歸〉（1992）、〈春耕〉（1992）、〈鹿港小調〉（1992）、〈媽祖出巡〉（1992）、〈福德神庇佑〉（1992）、〈燒王船·乞福〉（1992）、〈佛祖誕辰〉（1992）、〈養豬人〉（1992）（圖-8）、〈嬉童與牛〉（1992）、〈野臺專訪〉（1992）、〈艋舺之夜〉（1992）、〈台北舊圓環〉（1985）、〈夜市〉（1980）、〈舊時豆花販〉（2004）（圖-9）等。

在視覺充斥、媒體主導世界的影像時代，美國評論家蘇珊·桑塔格（Susan Sontag, 1933-2004）於其著作《論攝影》（On Photography, 1977）中對攝影影像觀點提出：「照片是一種空間的細薄切片，就像它是一種時間細薄切片一樣」¹²。



圖-9 李奇茂《養豬人》，20 x 100 cm

李教授喜歡從日常生活細節微觀中去找尋創作的靈感，瞬間動態記錄對於臺灣鄉土文化之完整風貌，傾力執著以「寫實特性」的筆墨來觀察，體現莊子好美樂道，道之所在，即美之所在！上列作品多為橫式條幅，其構圖講究，隨意而有序，畫家敷染色彩優雅而簡約，不僅墨分五色為作品增添了新的活力，給予觀者追求視覺上的愉悅更有耳目一新之感；而丈餘大畫極具強大的擴張性，提供人們一種流動視覺的延伸感。水墨藝術雖不同於影像照片呈現簡潔的時間切片，但是作為一個當代藝術家在創造美學與社會功能價值同時，應著重於他成功的傳達了多少跨領域的觀念、情感及模式，讓人沈思支撐跨文化的視覺經驗進入視覺文化的領域。

結語

美國符號論美學家蘇珊·郎格 (Susanne K. Langer, 1895~1985) 曾在 1953 年出版《情感與形式》(Feeling and Form)一書中指出：「藝術，是人類情感符號形式的創造 (Art is the creation of forms symbolic of human feeling)。 」因而藝術創作者將個人的心靈思維與情感凝聚進行遇合的釋放，實現藝術創造獨特的意蘊。

隨著時間的推移，李教授的筆墨藝術創新精神，以個人情感符號形式把中國水墨和書法傳統元素帶入當代藝術，建構東方當代水墨藝術與視覺文化的嶄

¹⁴ Susan Sontag 著，黃翰荻 譯：《論攝影》，頁 21，1997 年 10 月，唐山出版社。

新風格。猶記得李教授曾說：「超現實主義繪畫大師米羅(Joan Miro, 1893~1983) 的作品充滿了詩意和童趣，他的符號不斷地給我們提供了千變萬化，無窮無盡的大自然宇宙的想像空間」。筆者認為李奇茂教授的貢獻和風格影響同米羅一樣，與其說在作畫創作，不如說在撒種，因為藝術可能會被逝沒，一幅畫也可能會被毀棄，可是，撒下的種子卻會生長出意想不到的未來。

參考書目

1. Nicholas Mirzoeff 著，陳芸芸 譯：《視覺文化導論》，2004 年 1 月，韋伯文化出版社。
2. Susan Sontag 著，黃翰荻 譯：《論攝影》，1997 年 10 月，唐山出版社。
3. 李奇茂、李安榮 著：《有形無型、自然意象》，2011 年 11 月，赤粒藝術經濟策展有限公司出版。
4. 李奇茂 著：《李奇茂展 — 臺灣采風·序》，1992 年 6 月，釉裡紅古美術出版社。
5. 岑久發 著：《書畫篆刻實用字典》，1988 年 10 月，上海書畫出版社。
6. 俞見華 註釋：《宣和畫譜·卷十一》，2007 年 6 月，江蘇美術出版。
7. 俞見華 註釋：《石濤話語錄》，2007 年 8 月，江蘇美術出版。
8. 陳若慧 著：《水墨畫巨擘－李奇茂教授》，2012 年 10 月，五南圖書出版。
9. 梁晉誌 著：《李奇茂藝遊淡水六十年》，2009 年 11 月，臺北縣淡水古蹟博物館。
10. 姜一涵 著：《搜盡奇峰打草稿－石濤畫語錄新解》，2007 年 9 月，蕙風堂出版社。
11. 楊辛、甘霖 著：《美學原理》，1991 年 5 月，曉園出版社。
12. 劉勰 著 周振甫 註：《文心雕龍註釋》，1984 年 5 月，里仁書局出版社。
13. 葉子 著：《山高水長－黃賓虹山水畫藝術論》，2005 年 12 月，上海人民美術出版社。
14. 暮澤剛巳 著 蔡青雯 譯：《當代藝術關鍵詞 100》，2011 年 10 月，麥田出版。

