

墨海奇航—李奇茂教授水墨藝術的美學性格析探

The Unique Aesthetic Characteristic of Lee Chi Mao' s

: Ink Painting

黃才松

Huang Tsai-Sung

專業水墨創作者

摘要

李奇茂教授生長在一個動盪不安的時代，年少因戰亂輾轉到一個陌生的台灣，然後紮根於台灣，如藝術的種子隨著風向飄落異地，成長茁壯。台灣給他的養分，也使他的藝術創作影響近代台灣藝壇及中國大陸，甚至海外的華人世界。他對中華文化的傳承及貢獻，尤其在水墨藝術上，窮其畢生的耕耘，在步入耄耋之年，仍不輟於自我超越與變革，今古畫人實屬少見。本文之論述主要以其藝術創作性格做分析，至於李教授對藝術教育傳承、推展兩岸及國際藝術文化交流…等事蹟，則不在本文中提述。

【關鍵字】 李奇茂·水墨、采風、氣流、實虛

一、成長與演化

(一)、來台前的青少年時期

李奇茂教授（以下簡稱李氏），1925年生，原名李雲台，出生於安徽渦陽一個專門圈養馬匹的大牧場裡，祖父李延選為牧場主人，又是馴馬高手，李氏備受寵愛隨伴身旁，並出入於嘉峪關外無際的大漠荒蕪的戈壁灘，此處觸目所及，迷濛沙塵盡是黃土飛颺，隱約關城忽隱忽沒。李氏回憶說：「我的幼年大多跟隨祖父在馬、羊群等動物嬉戲度過，因此對他們有著深厚的感情和了解。」因祖父爽朗豪放，不拘小節，樂於助人的個性，李氏在其創作中以馬、羊、鷹、駱駝…等題材所表現的北方漢子的豪氣之性格與畫風有關。

從其所述，父親是小學校長，承襲著傳統士大夫的觀念期望他努力讀書，將來光耀門第，故從小強迫練習書法，從孫過庭、王羲之、柳公權、顏真卿等名家字帖遍臨無數次，此或許為以後作畫的資糧。然因父親對他喜歡畫畫深怕走向繪畫之路，不足以將來謀生而感到憂憤，加以反對責打。所幸唯獨母親支持，李氏

說：「我母親是個童養媳，不識字，他老人家怎麼有這麼強的前瞻性？怎麼知道我有畫畫的天資？沒有母親的支持，我成不了今天。」故他每到各地舉辦個展，幾乎都有展出「慈母手中線」的作品，似有很深的「戀母情節」（圖一）。也因此得以拜陸化石先生為師，陸師所學專長除國畫、書法外，篆刻、水彩、



（圖一）母親 5x5 尺 1975 年

油畫、版畫及傳統寺廟神像雕塑的涉獵，對他影響頗多。而陸師指定他臨摹芥子園畫譜，希望他從傳統基礎出發，為探索藝術之路逐步紮根。

(二)、無常生命的體悟

1941 年李氏 16 歲與朋友旅遊上海、南京，適八年對日抗戰軍隊需要兵力，便強抓老百姓當國民兵，在家鄉的父親請朋友轉告他留在上海勿回，從此南逃過著飢寒交迫的日子，後來為了生存加入了當時青年從軍的行列，所幸他在軍中擔任文書，始能日與筆墨為伍。1949 年李氏隨蔣緯國的軍隊登上船艦，目標是一個茫然不知的地方—台灣。而船上也載滿逃難的百姓，他臉上掛著恐懼，生與死，似乎是隨著浪捲一進一退間拉距著。林可凡女史對李氏的訪談中有此一段的記述：

船隻在海上漂流三個禮拜後，在基隆靠岸，船夫隨意放置一片木板在船緣和岸邊，讓乘客自行上岸，但隨著潮水的起伏，木板不斷漂移，導致上岸過程險象環生。走在李氏前的是一位背上背嬰兒，手中還牽小孩約二十出頭的太太，就在跨上木板準備登岸時，突然一個大浪打來，李氏目睹小孩隨著木板翻覆滅頂¹……。

1958 年八二三砲戰爆發，他被分發到金門製作宣傳品及文書工作，林可凡女史在訪談李氏中提及：

李氏回憶深刻的三件事：某次他帶完稿的成品欲回台印刷，因第一艘船擠滿了傷兵，因他不適滿船的消毒水味道，改搭別艘，沒想到在航程中，其他船隻都遭中共砲彈擊中，死傷慘重，唯有他搭的這艘平安抵台。第二件事打靶練習要走到靶前看自己的成績，因李氏身材較高，所以站著看靶，其他五個同袍蹲下身去看，沒想到因天氣炎熱，機槍竟走火自動射擊，五個蹲著的同袍全部當場死亡，唯獨他毫髮無傷地愣在原地，驚魂未定的看著橫躺在腳邊

¹林可凡碩士論文《李奇茂繪畫藝術研究》·2009 年 7 月出版·頁 32

的五具屍體。最後一次是四位同袍圍坐著玩牌，李氏在他們身旁專心畫畫，直到他畫完都沒發現周遭嘈雜的聲音都沒了，等他回頭一望，才發現他們不知何時已被空投的糧食壓死。²

面對生命無常，親睹戰爭血淚交織的一幕幕，李氏化悲痛為力量，他所表現的「戰畫」，除具有政治功能性的寫實風格，作品中還隱藏著自己的我，這是一個藝術工作者不可或缺的靈魂。他應用學校所學的「鐵線描」，描寫戰火中衝鋒陷陣、血肉橫飛的場景，此非情境的觀想與素描的紮實功夫是不能克服的。他的「砲戰寫生」也流露著人心椎骨之痛，亦包容了時代悲歌下的愛恨交織。也因為時空如此，逢遇如此，對後來李氏藝術生命醞釀的厚度，有直接性的關係。

（三）、正式接受正規美術教育

1956年，李氏考入復興崗政工幹學校美術組第五期，正式接受正規的美術教育。因他好學勤奮，待他如子的梁鼎銘、中銘、又銘昆仲，見他是塊璞玉，將來必能在藝壇上發光發熱，於中西方藝術觀念與表現技法上則傾囊相授，李氏白天依老師要求畫人及動物速寫，晚上則臨摹老師的畫，更自我要求加畫兩百張以上的道林紙，同學取他一個「畫痴」雅號。

而梁氏昆仲的生活態度、藝術的執著及人格的形成深深影響李氏：「在學校的這段期間，不僅虛心向梁鼎銘老師學習人物、鞍馬，向梁中銘老師學習動態素描、英氏水彩，還偷學那些老師沒有教的，汲取老師畫中精神、靈魂及內涵，除此之外，努力向古人學習，閱讀黃慎、石濤、齊白石、吳昌碩等畫冊，從他們思想中吸取養分」³

² 林可凡碩士論文·2009年7月出版·頁37

³ 林可凡碩士論文《李奇茂繪畫藝術研究》·2009年7月出版·頁35

又從李氏在〈國魂〉中提到梁又銘的繪畫：

又銘先生用中國的水墨速寫現代人物形態及景物，在「抗戰速寫」裡，可以清晰的研讀認識和領悟了中國的水墨韻味，發生在現代人物上產生了〔氣韻生動〕的美感。非古人的摹寫之作，一張作品的完成，必須具備西方素描的功力，中國水墨的趣味和中國紙上產生作用；並由體驗生活去找取題材寫生，在揉合中國筆墨上的濃淡、乾、濕、黑、白，簡練組成有生命的作品，「抗戰速寫」水墨畫，對社會、藝術都有了獨特創見。⁴

有良師及自我苦練，李氏沿襲師承的筆墨要求，對十二生肖也下過相當深的功夫，他從寫生中，觀察各種動物的生理特徵及個性、結構及動態，平均每半年至一年勤練一種生肖，直到能用簡單筆墨寫其形神為止。李氏在政戰美術系的學習階段應該說是藝術創作的醞釀期，而此期對「引西潤中」的「水墨寫生」、到「動態素描」或說「動態水墨」的觸及，筆墨已經有相當紮實的功力。（圖二）



（圖二）梁鼎銘 神駿脫鞍鞭 108x65CM 1937-1945

⁴ 李奇茂(1978)·《梁又銘其人其畫》·〈國魂〉。329期7月號·頁52

(四)、動態素描

李氏的動態素描從復興崗政工幹校美術系打下深厚的基礎後，1972 年於德國柏林中央美術陳列館舉行中國水墨畫個展之餘，遍遊法國、義大利、西班牙等國；歐遊其間並在各大學短期授課，他將沿途所見透過東方水墨素材以參合西方透明水彩特性的「引西潤中」觀念，因而改變他的表現技法與創作理念。1974 年由國立歷史博物館出版《李奇茂歐遊畫集》中，參閱作品中如：「西班牙所見」、「羅馬古城」（圖三）、「西班牙牧羊人」（圖四）、「泰國寫生」（圖五）、「夜之香江」（圖六）、「馬德里太陽門」（圖七）、「泰國牛車」（圖八）、「西班牙舞人」（圖九）…等系列作品，他從寫生異國情調的題材，試探東方「水」與「墨」、「色」交融可能性；墨彩與彩墨之間的紙上會合，似乎渾然一體，也能感受到「動」的氣韻與「生」的活動，隱然於「動態素描」（圖十）的想法導入他的寫生中，這應是他以後創作一系列采風作品，跡行路線之雛形。而在歐遊之行，他能親身感受「動態速寫及素描」對水墨創作的重要，這在當時台灣的水墨教學環境是無法達成的，其原因有三：一者師承因素囿於傳統太深，二者無能力「引西潤中」，三者固執成見排斥；李氏的振臂高呼，對冷靜的台灣藝壇如激起蕩漾漣漪。而有一群長一輩影響國內藝壇之渡海畫老們，視「藝術為政治服務」的戰畫，非正統之精神，而把政戰體系邊緣化了，李氏亦在涵蓋之內。因李氏尚年輕，在講究輩分的藝壇，只能用努力與時間來實踐自己的遠見。



(圖三) 羅馬古城



(圖四) 西班牙牧羊人



(圖五) 泰國寫生



(圖六) 夜之香江



(圖七) 馬德里太陽門



(圖八) 泰國牛車



(圖九) 西班牙舞人



(圖十) 動態素描

藝評家鄭重在序文中對他的評論：

他的筆給我們畫了些什麼呢?是寫馬群、羊群、牛群。是熱鬧的夜市，是吹打彈唱的人，是古代隱士、詩人、是流水、是鐘聲，我們看到的的確是這些，這只能說是繪畫的題材…而這些背景隱藏著什麼?他在畫時間、他在畫速度、他在畫聲音、他在畫節奏。他的畫沒有一分是靜止的，都是運動的，都是瞬間的。⁵

又說：

李奇茂的「牧馬圖」(圖十一)把我帶入我所嚮往的世界……像一章交響樂，使觀賞者不但用眼睛在看，而且用耳朵在聽，一顆心也隨著畫的節奏在跳動，瞬間藝術是通過動態表現出來的。⁶



(圖十一) 牧馬圖

事實上「動態素描」的經驗若把一把寶劍之利，持劍者要能達到「庖丁解牛」之「技進乎道」的境界，須用慧眼洞悉對象，李氏對描寫對象觀察入微，能掌握對象的生理結構與神韻特徵，剎那間，心神凝聚於筆墨間，有一揮而就的本事。日本藝評家植村鷹千代在〔看李奇茂的繪畫—東西畫創造性的統一〕序文，所言：

⁵ 《李奇茂六十畫集》·〈壯哉——李奇茂〉鄭重序文·台灣省立美術館·1992年·頁12

⁶ 《李奇茂六十畫集》·〈壯哉——李奇茂〉鄭重序文·台灣省立美術館·1992年·頁8

……他的描寫力不僅紮實，而且在筆勢、形體和構圖之上，剛勁的畫風更能凸顯其特色；此一特色與日本早期畫家北齋的畫風非常相似，另外，其主題傾向動態生物的取材與精細的描繪，明顯地呈現此一特色，在畫面上與歐洲的竇加、羅德列克等人有異曲同工之處。⁷又中國大陸學者韓斌生對李氏的評語：

李奇茂的國畫沒有一幅是靜止的，而是運動的、瞬間的。他在畫節奏、畫速度、畫聲音……在動靜虛實間，打通內外的空間感，以有限尺幅去展現視野的無限寬闊，以增益其氣勢磅礴。⁸

李氏對「寫生」的觀察與實踐，不只對應於物理、物態、物情的描寫，還須掌握對象的「活」、「生」、「動」的空間與時間刻度。在他畫面簇擁的人群或嘶叫吶喊的動物群中，他的佈陳場景就如前述，有如一曲塵世的交響樂章外又是一幕幕人間眾生圖像的劇場。黃光男博士也提到：

看他的人物畫力動、感動、意動上，看他用枯濕交替的筆法，致使質清量和，畫面的閃爍是心靈光源的體現，而寄墨於人生的經驗，致畫面呈現生動活潑聚合，也是他在畫面經營的特點與成就。⁹

動態素描之於水墨畫表現上，除須有中西方繪畫的特質的認知與容量外，在承載著中華文化的東方元素時，還須有當下的生活感度與熱度，方能在筆、墨、紙、水間，相互滲透暈染與潑灑，在詮釋的機鋒下亦潛藏自然天成的道性。

⁷ 〈李奇茂教授畫集序文〉·國父紀念館·2002年·頁16

⁸ 韓斌生(2002)·〈根自海派，藝融中西－試讀李奇茂教授國畫藝術的美學品格〉

⁹ 《李奇茂美術館館藏作品選集》(2012年10月)人情·人性·人格-李奇茂人物畫序文

二、筆墨性格與空間思維

(一)、以刀入書畫

李氏謂：「以刀入畫是『以剛克柔』、以書入刀是『以柔克剛』」，從李氏作品「我畫長城」（圖十二）、「壯」（圖十三）、「閒聊」（圖十四）、「賢仕雅集」（圖十五）、「黑珍珠」（圖十六）、「都蘭山之神」（圖十七）、「我家後院」（圖十八）、「滴水穿石」（圖十九），其線性軌跡的筆趣之糾纏結體，如鏟如鑿，含有濃濃刀味與



(圖十二) 我畫長城



(圖十三) 壯



(圖十四) 閒聊



(圖十六) 黑珍珠



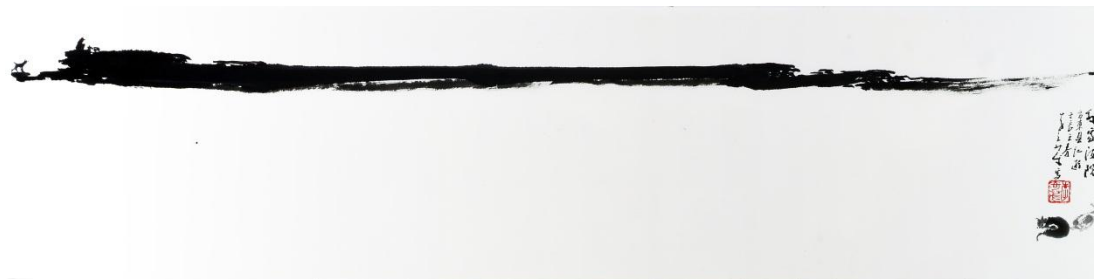
(圖十五) 賢仕雅集



(圖十九) 滴水穿石



(圖十七) 都蘭山之神

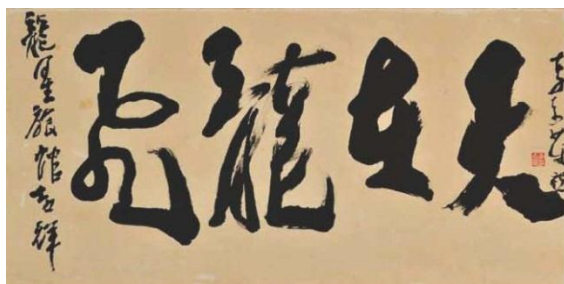


(圖十八) 我家後院

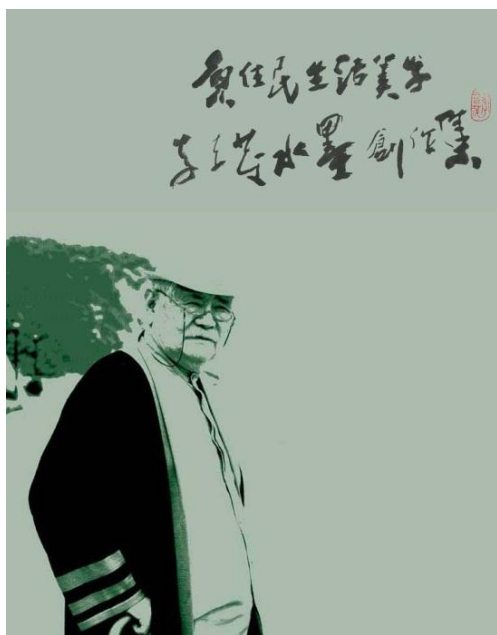
斧痕畫意，都在簡拙的趣味中。這類〔以刀入畫〕之行筆，都以側鋒，筆勢頓挫依勢惹惹取之，皆見於畫面留白較大意象簡約之構體。李氏以刀入畫的構想，則取於印的邊款，其書法筆觸以方筆，亦有錐形刀痕，字的結構起筆之「側」、「策」之法，由左至右奇斜，收尾時字腳為求動態之美，往往不按字形之平正，其「掠」、「趯」、「磔」處，常有變革之長短、粗細的筆勢。如書法作品：「力爭上游」（圖二十）、「飛龍在天」（圖二十一）、「原住民生活美學－李奇茂水墨創作集」（圖二十二）、對聯「筆掃天地、墨潑四海」（圖二十三）等，李氏書藝融入刀趣，頗見古意。



(圖二十) 力爭上游



(圖二十一) 飛龍在天



(圖二十二)

原住民生活美學—李奇茂水墨創作集



(圖二十三) 筆掃天地、墨潑四海

沈以正教授所言：

李教授筆中往往頓挫自如，如蟲蝕木，如錐畫沙，如懸針游絲，在靈動恢忽中，將書法的意趣發揮到淋漓盡致。¹⁰

另一，李氏水墨表現上的特徵是「推墨」，「推墨」（圖二十四）一般都在宣紙上有濃淡的筆觸，筆筆堆成，起筆之前對「對象」生理結構的意象之掌握，李氏以筆代刀，順其肌理動線走向，行筆亦疾亦徐，氣結相續，頓成「墨團」一堆，又稱「墨象」，近觀筆觸相疊墨痕斑斑，此與北宋郭熙在他的《林泉高致集》云：「淡墨重疊旋旋取之，謂之幹淡」，其法是否相似尚須求證，而他畫中每每引藉此墨團之發想畫出人物與動物，這在一般人而言，往往忽略去解讀為何如此？然由一堆墨團形成「意象」，何只詮釋素描質量感度抑或肌理厚度之體態而已，又何只是「書」「畫」「篆」交合運用？這是他的美學意識。事實上，書法和篆刻（單刀）難在一次性，也因此才能顯出它的難度；而畫的過程須要一加一的「加法」，又以書篆為元素去「乘除」，結構上有相當的複雜與不定性的變化。



（圖二十四）推墨

¹⁰ 《李奇茂教授畫集》•〈鑑古開今-論李奇茂教授繪畫創作〉序文。（2012年）國父紀念館頁7

(二)、置陳布勢

六法中的「經營位置」，(晉)顧愷之謂「置陳布勢」。立意为象的過程，先「布勢」而後「置陳」，古人皆循此理序進行；李氏作畫風格雖然如此，但並非不變。他於畫紙中的任何一個地方「置陳」後，依其形勢延續擴散，在構圖法則中，他沒有古人「三遠法」的定式，心中也無近景、中景、遠景傳統佈局的窠臼。動物人物畫固然不設限於山水畫的傳統模式，因其表現對象的「動」與「靜」涉及筆墨詮釋的性質，因而在構圖法度上顯得開闊舒暢。李氏謂：「我的構圖法則只有中西畫面，沒有東方畫面」，從他各階段的采風作品中，偶出現從前沒有的構圖畫面，此意謂著他對傳統，「經營位置」的重新解構，他思路精微。置陳布勢多端多變，有其獨特見地：

(三)、以氣流構圖

中國繪畫，不論人物、山水、花鳥等等，均特別注重於表現對象的精神氣韻。故中國繪畫在畫面的構圖安排上、行象動態上、線條的組織運用上、用墨用色的配置變化上等方面，均極注意氣的承接連貫。勢的動向轉折，氣要盛、勢要旺，力求在畫面上造成蓬勃靈動的生機和節奏韻味，以達到中國繪畫特有的生動性。¹¹

潘天壽追求「動」的精神氣勢，在李氏作品中尤為顯著。潘氏主張「靜中有動，動而益靜」的想法，筆者認為較偏重於表現花鳥畫觀點；潘氏又以「氣勢」來詮釋筆墨形質，李氏表現結構則與潘氏不同，筆者認為李氏以「氣流」來構圖。氣流與氣勢，兩者不能單用視覺去解讀，在於沒有固定的形態，也沒有界線的分際，但從感受度上，氣勢延伸之氣流走向，勢必也是潘式所謂「動」的「精神氣

¹¹ 《潘天壽談藝錄》·潘天壽著·丹青圖書有限公司·1987年1月·頁76

勢」的一種說法，其實「氣流」與「氣勢」之於畫面顯象，前者偏於「流」與「動」，後者注重於「勢」與「氣」。

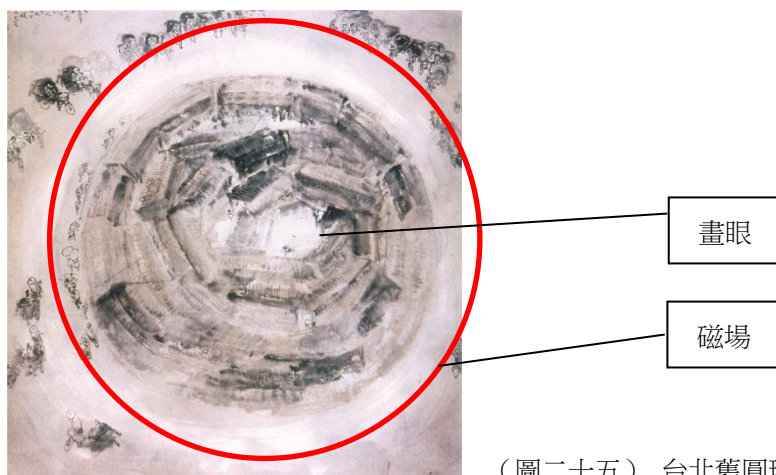
從「張載集」一書，目錄中有（關於張載的思想和著作）有這麼一段引言：

……第一，世界的一切，從空虛無物的太虛到有形有狀的萬物，都是一氣的變化，都統一於氣。第二，氣之中涵有運動變化的本性，而氣之所以運動變化，就是由於氣本身包含著對立的兩方面，這兩方面相互作用是一切運動變化的源泉。¹²

宋理學大師張載肯定「太虛即氣」，太虛是無形無象的氣，他謂：「運於無形之謂道，形而下者不足以言之」，又謂：「氣化流行」為道，亦作為李氏以「氣流構圖」之靠引。

在李氏作品的構思上，於氣流的形態中，可以找出數條動勢線，動勢線中有主有賓，畫面似音律的強弱，若斷若續的伸展或貫穿，在相互交會的兩條或數條的動勢線，在畫上形成的「畫眼」，或於未相交，但卻是在相互牽引感應的留白處，此處為視覺畫面感度極強的「磁場」（此為堪輿學的用語），也是引導視線的注目手法。在李氏以氣流的構圖中，以作品「台北舊圓環」（1985 • 6X6 尺）（圖二十五）來說明：此幅以漩渦式的「氣流」作漸層，從高空俯視由外向內，於畫的中間形成一個聚焦的大圓，大圓內的小留白，如颱風眼的「畫眼」；而大圓外側，以舊時三輪車環繞形成的外環地帶向大圓緊依流轉，其間隙之白亦隨之氣轉，此處為「磁場」所在，「磁場」與「畫眼」在畫面亦有相應相互之效用。除此之外戲裡戲外（圖二十六）（1993 • 34X137CM）、「夜市」（1980 • 3X30 尺）（圖二十七）、「海島羊群」（1990 • 4X24 尺）（圖二十八）……等，亦有可觀。

¹² 《張載集》宋·張載撰·漢京文化事業有限公司印行·1983年9月·頁2



(圖二十五) 台北舊圓環



(圖二十六) 戲裡戲外



(圖二十七) 夜市



(圖二十八) 海島羊群

(四)、畫外求畫 象外求象

為了強調畫面的無窮延伸，李氏對空間詮釋與筆墨表現性格，有自我的情性與巧思的要求，他計算紙外空間之大，來衡量畫幅格式（如斗方、橫幅、長條）之佈局方式，其妙用「四邊四角」，並以「張力」呼應畫內畫外的空間意圖，對「畫內求意，畫外有畫」的構思，有其獨到之處。潘天壽先生認為：

……然尤須注意於畫面之「四邊四角」，使與畫外之畫材相關聯，氣勢相承接自能得氣趣於畫外。¹³

潘氏對中國水墨畫的旨趣，有所謂「神龍見首不見尾」的說法，主張畫內「有藏有露」的玄妙，在於「實虛」的轉化，道法的體現。李氏相應於潘氏的心法，卻能對描寫對象心神，從寫意、造意、象意到畫面佈勢的全面整合，以邊角的「靠」用，表意於「畫內無多畫外多」的企圖，足見機樞。茲略記一二有關於他的談藝內容：他曾謂筆者：「我看畫是看畫外的牆壁，不是看畫面的多少」、又某次與他閒聊，筆者問他：「為何作品不裝框？」他回答：「我不知道要裝什麼框，裝了框會框住畫面」。二件事串連，李氏對作畫後的餘事，乃至生活上的行、住、坐、臥的思維空間，無非是「藝術即生活」的體現，視野與格局的廣大空間，不侷限於咫尺畫素，畫意的延伸，透過了視覺作用所隱含的心靈空間。「佔邊佔角」多見於南宋畫家的「殘山剩水」的抒懷餘韻，亦有其時代與傳統的意涵情結。李氏構圖視「佔角」為「氣流」流向而定樁，「佔邊」為氣流之疏通而位移，在其作品畫面中，萬馬從畫中奔騰而過、喧囂的人羣從另端走來，「動」的畫面如錄影，「四邊四角」成了錄取動視的鏡頭，咫尺畫幅紀錄著剎那的意象與永恆。（圖二十九）（圖三十）

動視畫面導引圖



（圖二十九）越馬中原



（圖三十）沙國行 1985年 3 X16尺

¹³ 2012.10 於孔學會訪談李奇茂教授紀錄

(五)、大黑大白、實中取虛

黑與白，在李氏的作品中，是畫道的統攝。易曰「立天之道曰陰陽」「黑白」即陰陽，謂之道。李氏以為中國文化就是黑白，畫面的多與少，有與無，虛與實就是畫道，他對民族性的東方思維極其濃烈，在訪談中提到：

中國文化就是黑白，黑白離不開生活，譬如現在世界各地教堂結婚、告別式都離不開黑白，我也經常穿著黑色上衣、白色褲子、民間常說的「白紙黑字」……。¹⁴

1975 年左右，我在舊金山講演中有一美國人問我：「你認為中國水墨畫表現最難的是什麼？」，我回答：「是我眼前手上的這一張白紙」，那人驚嘆地把帽子往上一扔，他可能猜我會用東方技術的層面來回答。¹⁵

以「黑白」、「實虛」所呈現的李氏畫面，筆墨蘊藏灼然靈機。他說〔韻律從黑白來，韻律由虛實、黑白看多少〕，對「黑白」探微與博觀，體現在創作中〔「以形畫形」、「以心畫形」、「以心畫意」、「以心畫心」〕在應目會心的次第心法。

而從他作品的荷之「春」（圖三十一）「夏」（圖三十二）「秋」（圖三十三）「冬」（圖三十四），畫面強調的「全白全黑」、「大黑大白」、「以白當黑」、「實中取虛」、「墨裡透光」之水墨意趣，旨在宣示他對水墨畫表現的意識形態，已超越了東西方美學的思維的框架，而它是東方的。如圖示：

¹⁴ 2012.10 於孔學會訪談李奇茂教授紀錄

¹⁵ 2012.10 於孔學會訪談李奇茂教授紀錄



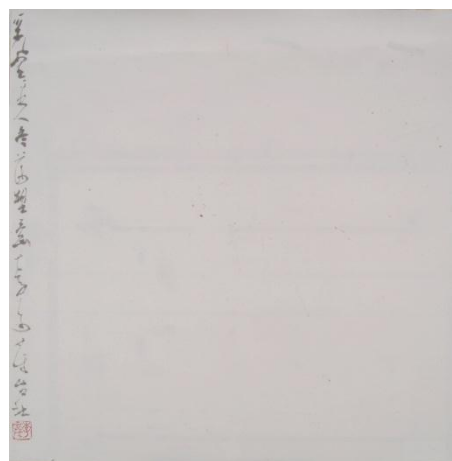
旋旋幹淡 (灰灰) 實中取虛
(圖三十一) 春



濃黑幹水 (全黑) 以黑當白
(圖三十二) 夏

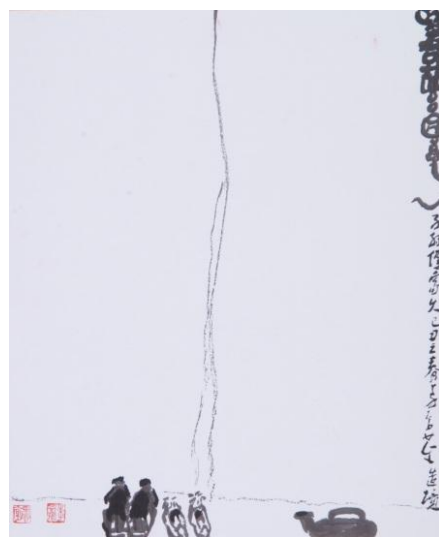


乾筆裂白 (大白) 以白當黑
(圖三十三) 秋



空虛無住 (全白) 以白當黑
(圖三十四) 冬

2010 年台北縣文化局幫他籌劃以「林家花園」為題的「林家花園人文精神符號」系列作品中，如「子孫傳家久」（圖三十五）、「日落而息」（圖三十六）二者有異曲同工之妙，作品之妙，妙於靜與動之間的有無，景與境的相互轉化，有抽象氛圍的人物扮演；前者構圖大量佈白，後者全紙除



(圖三十五) 子孫傳家久

兩扇閉門的空隙透光外，其餘全黑；「日出而作」（圖三十七）與「日落而息」，以門開門閉的開合來暗喻人在「時間刻度」所呈現的行為狀態，此時無聲已勝有聲。以上三件作品的佈局畫面，暗喻性強，「空與滿」與「留白住黑」的筆墨純度，亮而簡、簡而明；亮則光顯、簡則單一，明則聚焦。（圖三十八）（圖三十九）



全黑（以黑當白）
（圖三十六）日落而息



半黑半白（計白守黑）
（圖三十七）日出而作



大白（簡筆破白）
（圖三十八）月下半月橋



全黑（實中取虛）
（圖三十九）吱吱喳喳的世界

筆者為其序文中提到：

「留白」的簡約與「實中取虛」是李教授經營位置的形質特色，水與墨會相互感染承受的質感純度之墨彩品味，李教授有相當的堅持，對彩墨畫面的必要性，反而是一種不然，也是不必然，不然是知覺，不必然是感覺。¹⁶

¹⁶ 《林家花園人文精神符號—李奇茂畫集》。〈觀大有象大千—記李奇茂林園水墨意象〉。黃才松序文。台北縣政府文化局。(2010.10)。頁 10

黃賓虹先生以多種墨法的積墨層次厚度，顯出山頭的氣韻，若以局部放大(圖四十)，似一抽象的墨團，墨團內隱現大小不定的白點空隙，若以西方印象派觀點來看，所謂的「墨裡透光」、與中國水墨畫的「實中取虛」，實際上，都以「黑白」來應用。李可染的「逆光山水」(圖四十一)把黑白的內涵推向「引西潤中」的寫景中，不同是李氏表現的黑白看成東方畫道的純度性，「白」認為不是「光與景」，而是「虛與境」，前者是生理的，後者是心理的。(圖四十二)



墨裡透光
(圖四十) 黃賓虹作品
(局部放大)



逆光山水
(圖四十一) 李可染作品
(局部放大)



實中取虛
(圖四十二) 李奇茂作品
(局部放大)

三、立於大破，成大於易

(一)、由漸而頓

由「動」而「靜」的畫面，擅長人物、動物，以「動態素描」表現水墨的李氏，畫風之遞變因性靈「蒙養」自然形成，如近期的〔林家花園人文精神符號〕系列，此系列作品就如前述以暗示隱喻，參合東方建築「借景」的觀念，取意於林園一磚一瓦，畫面絲毫沒有出現他擅長的人物、動物，這種「藏」露的跡象，是否是生理現象或是他的藝術創造力的再昇華？雖至耄耋，仍珍惜藝術生命的一貫性，就易經乾卦象謂〔天行健君子以自強不息〕，從他各種時期的作品轉變，可以讀出他的心中對「我執」的不滿，我執是一般畫家的堅持，但過分依賴，便

成了一種「習性」，把「習性」當「風格」的畫家，藝術生命最後歸於「止」與「息」；因此李氏的「破」與「立」視為一種交替的創作過程，破立之間存在他的生命哲學——易，如繁辭上傳所謂〔生生謂易，夫易廣矣大矣〕，他大破大立，立為延續，破為生機，「易」亦謂「變」，從「漸」而「頓」來，亦與宇宙進行中，人的生理與心理為自然的內化與秩序，同時與天地日月運轉演化所依循。李氏風格的變化現象，從張璪的「外師造化」與姚最的「心師造化」主張中，一個是「外而內」，一個是「內而外」，其實漸、頓之間是互為因果的。故完僧呂佛庭先生認為：禪本來無「漸悟」、「頓悟」之分，如瓜熟蒂落，「蒂落」看似頓悟，但瓜熟的過程豈非「漸進」？

李氏創作風格自我超越之性格與新陳代謝，若細胞不斷分裂與再生，茲簡述個時期風采系列之軌跡，可以得知一二，在記述之前，所以提到的是他較早期於政戰美術系前後為政治服務的系列之作如：國民生活須知（圖四十三）、金門寫生（圖四十四）、建國大業史畫...，筆者謂此時期為「醞釀期」或「練功期」。



（圖四十三）國民生活須知



（圖四十四）金門寫生

(二)、采風探微

早期行旅印記

1. 歐遊寫生系列－（約 1973 年）

沿途寫生西班牙、義大利、德國、曼谷、新加坡、香港等，以水墨或墨水筆、鉛筆紀錄人文與自然景觀。此時感受「動態素描」之於繪畫的重要。（圖四十五）（圖四十六）



（圖四十五）馬德里晨車



（圖四十六）羅馬廢墟

2. 大地兒女系列－（約 1985 年）

以人物與動物如馬、羊、牛、老鷹，互相依存的畫面，表現大格局的大漢風情。其構圖大聚大散，大開大合之境，有雄偉氣勢與張力。如套馬圖（圖四十七）、放馬圖（圖四十八）、牛群（圖四十九）百代封猴圖（圖五十）....。



（圖四十七）套馬圖



（圖四十八）放馬圖局部



(圖四十九) 牛群



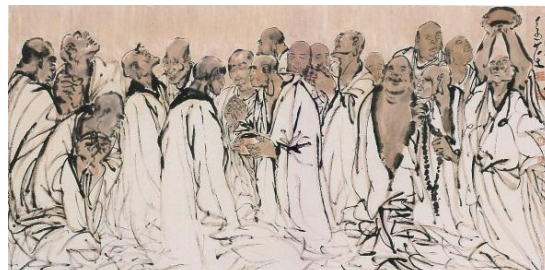
(圖五十) 百代封猴圖

3. 古典人物寫意— (約 1980 年至現代)

從八仙、鍾馗、竹林七賢、李白、懷素....等古代人物中，來重新解構並詮釋人物造型的新思維。(圖五十一)(圖五十二)(圖五十三)



(圖五十一) 醉福神



(圖五十二) 羅漢像



(圖五十三) 八仙圖

4.懷古風情－（約 1978 年至 2005）

表現慈母、回外婆家、戲牛、玩彈珠....等題材。

有「戀母情結」與童年所見的追憶，筆墨寫意得見真情。（圖五十四）（圖五十五）（圖五十六）



（圖五十四）慈母手中線



（圖五十五）播種



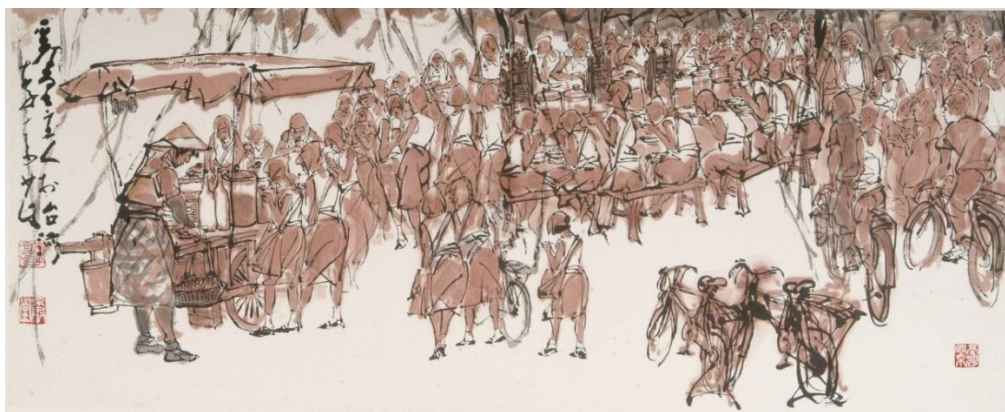
（圖五十六）嬉童與牛

中期采風印記

1.台灣鄉土采風系列－（約 1984 前後至 1996 年）

描寫廟會文化、市井小吃或早期農村人文與自然生態景觀，深入探討台灣風土人情，表現匯聚之人物動態栩栩如生，畫面結構朝向大實大虛、佔邊佔角、實中取虛的布局。此系列的作品為李氏慧思俱敏，體力正旺時期，且能表現台灣鄉土的溫度和人文氣息。作品「媽祖出巡」為台灣郵政總局出版郵票。

（圖五十七）（圖五十八）



(圖五十七) 夜市



(圖五十八) 夜市

2. 異國風情— (約 1981 前後至 2010 年)

對中東羊群、沙國旅行、京都所見、韓國之旅、美國印象...記寫，亦有驚目之作。如「黑珍珠」、「沙國胭脂」、「沙國行舵」、「大峽谷」、「京都之春」、「韓國僧舞」...。此系列橫跨各年代，畫面因題材不同，頗見新意。(圖五十九)

(圖六十) (圖六十一)



(圖五十九) 中東羊群



(圖六十) 沙國胭脂



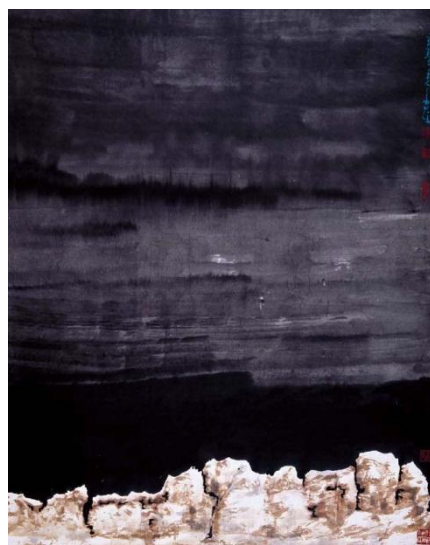
(圖六十一) 馬來仕女

3.大陸采風－（約 1989 年~2010 年）

散見作品如交河、我畫長城、沙塵天地等，因海峽兩岸文化交流頻繁，李氏每年數次進出大陸各地，此時期作品尤顯稀少。(圖六十二)(圖六十三)



(圖六十二) 沙暴



(圖六十三) 日落皎河

晚期意象印記

1.藝遊淡水六十年－2009 年

以「淡水」為主題，以先民日常用之器物與平面繪畫結合的裝置藝術，來拚

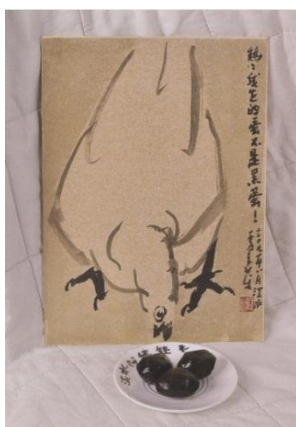
奏昔日淡水意象，李氏創作面向潛越中西思維。(圖六十四)(圖六十五)(圖六十六)(圖六十七)



(圖六十四) 走六十年淡水



(圖六十五) 淡水魚丸



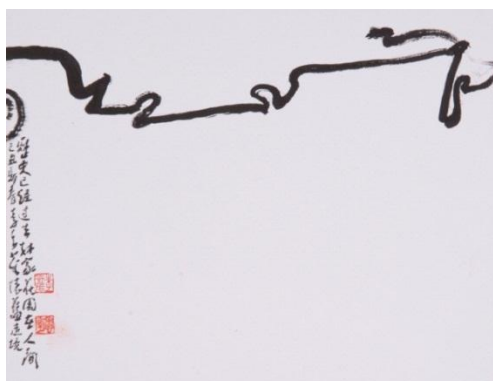
(圖六十六) 我的蛋怎麼是黑的



(圖六十七) 淡水菓香四海

2. 林家花園的精神符號－2009 年

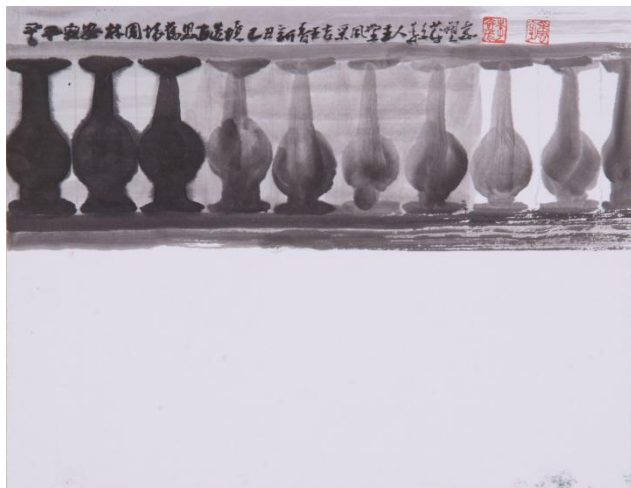
取意於東方吉祥圖案的雕窗、瓦牆、壁飾、花臺、鳥籠...及林園觸目可及的景物，以書法的簡筆與寫墨，暗喻的畫面，從黑白意念延伸的抽象水墨。(圖六十八)(圖六十九)(圖七十)(圖七十一)



(圖六十八)



(圖六十九)



(圖七十)



(圖七十一)

3.有形無形・自然意象－2011年

抽象與意象的水墨趣味，在似與不似之間，形與型的物象構體意涵，傳達他對台灣心象之美。(圖七十二)(圖七十三)



(圖七十二) 黑天鵝



(圖七十三) 形同種不同

4.台東原住民生活美學－2012年

就地取材的木、石，形意於筆墨，探微台東原鄉風情，筆墨簡潔，立意脫俗。(圖七十四)(圖七十五)(圖七十六)



(圖七十四) 我在南島頭 我在南島尾



(圖七十五) 山河戀

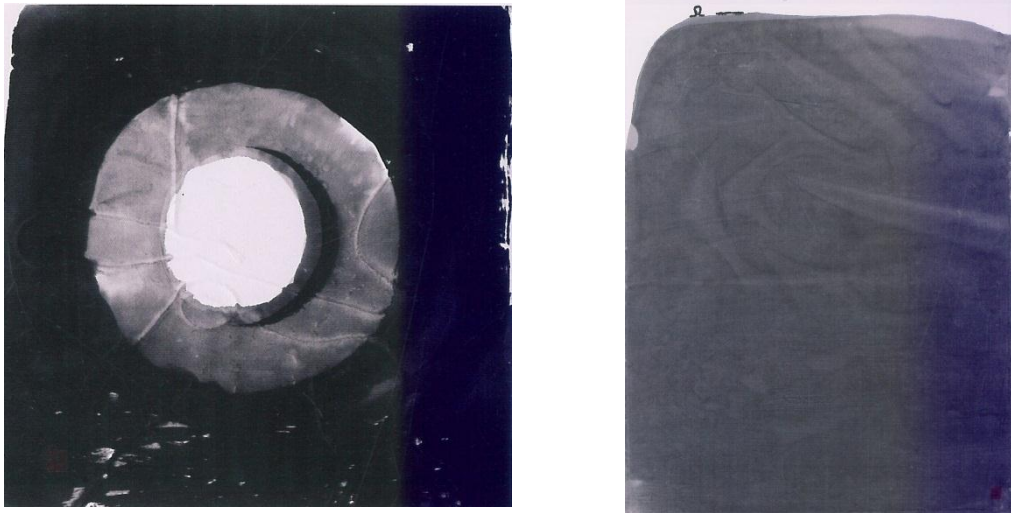


(圖七十六) 釋迦之春

(三)、奇人奇畫

從以上的各時期的采風，筆者探討李氏在畫面表現之奇處並勾劃出他的「亮點」或有偏執及未盡然之處：

純一墨氣溫潤和睦，水墨交合於滲透間，渾然一體，似與不似，象與非象，筆下隨想起念而不住，墨色揮寫間不參雜思，也無須藻飾，任何形式的賦彩，反是畫面的干擾。李教授對畫面「白」的純度要求，同樣等於「黑」，也貫穿了陰陽兩極的黑白組構空間意識；而灰色（所謂淡墨）夾於其中度化，潛行密用，相生相應，自然脫白露淨，氣韻妙生。如作品：徑（2011）、日月潭之夜（2011）、紅林飛雪（2011）、形變則變（2011）....等。（圖七十七）（圖七十八）



(圖七十七) 形變則變



(圖七十八) 日月潭之月

奇一畫之茂，源自奇哉？若如其名！畫之奇，非一般畫人之俗眼可及，亦非怪誕邪執之見，須有靈慧根器及曠達放逸之奇氣與卓見。尤其繪事一途，若以服務眾人之眼，則墮入庸俗，他經營畫面之奇之妙，發想於常人之未料，出常人之未思，常見生活平凡題材，筆下之奇，經他點化彈撥，妙意橫生。如作品：斑馬線上（1988）、從人群事件視線移到斑馬線的動物交配，他不以事小而不為的調皮性格，是「奇目」（圖七十九）；行變則變（2011）、我畫長城（1997）、子孫傳家久（2009）、日落而息（2009）、門裡門外（2011）....是「奇想」（圖八十）；窗外行舟（2011）、石鄉魚塢（2011）、不同族群（2011）....是為「奇象」（圖八十

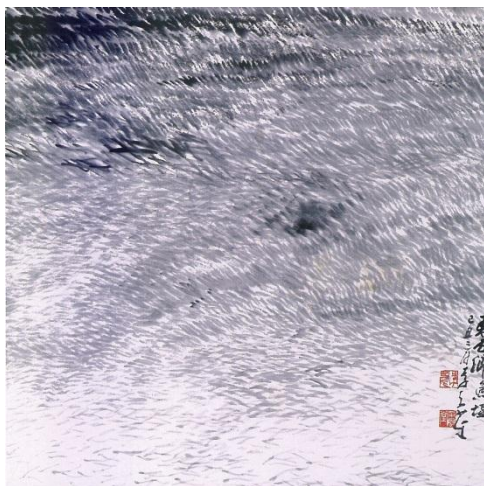
一)；東石魚塢 (2011)、月滿西樓 (2011)、羊群 (1980)、放眼天下 (1980) ... 是為「奇觀」(圖八十二)；鑼鼓喧天繞戲樓 (2011)、猶在耳聞 (2009)、吱喳的世界 (2009) ... 是為「奇音」(圖八十三)；沙國胭脂 (2000)、我畢業了 (2011)、壯 (2009) ... 是為「奇意」(圖八十四)；天地人 (2011)、望海的人 (2011) ... 是為「奇法」(圖八十五)；地瓜販 (1984)、茶敘 (1985)、夜市 (1995) ... 是為「奇味」(圖八十六)。



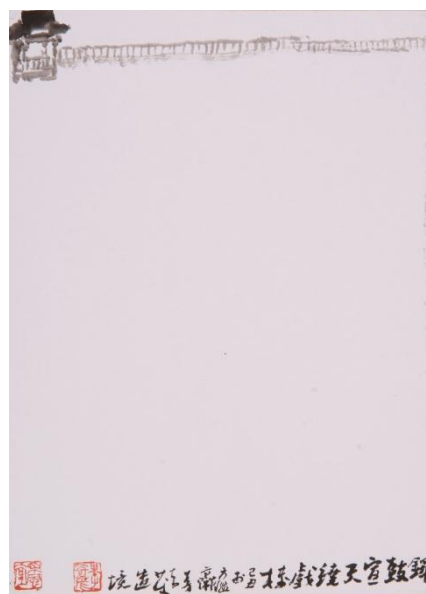
(圖七十九) 斑馬線(奇目)



(圖八十) 門裡門外(奇想)



(圖八十一) 石鄉魚塢(奇象)



(圖八十三) 鑼鼓喧天繞戲樓(奇音)



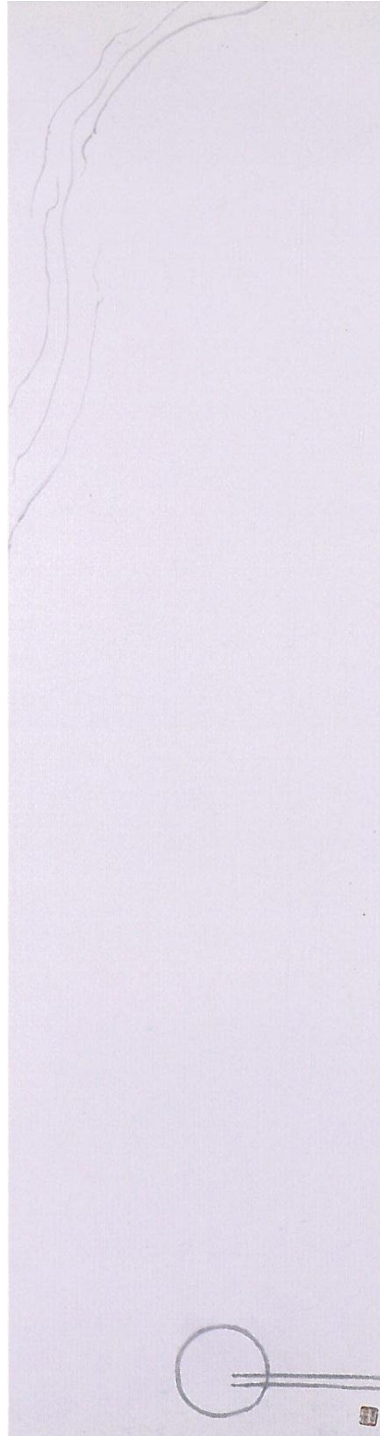
(圖八十二) 越馬中原(奇觀)



(圖八十四) 我畢業了(奇意)



(圖八十六) 地瓜販(奇味)



(圖八十五) 望海的人(奇法)

簡—北京中央美院教授邵大箴在李氏畫集之序文〔立足於傳統的創新〕提到：

簡練是奇茂先生繪畫的一大特色，繁與簡是繪畫表現方法的兩個範疇，要做到繁的茂密與簡的精練，都並非易事。奇茂先生作畫能繁能簡，但簡練是他的追求，他在簡中求意味的深，求內涵的繁，求開闊深邃的境界。¹⁷

李氏能活脫筆墨羈絆於坐忘，他處理畫面，善用「大黑大白」，從其筆意墨象，映現「繁與簡」的佈局，他早期之作品「躍馬中原」、「放眼天下」等大幅巨作，同時把對象「概念式的寫意」也抽象化了，於「大簡極繁，大繁極簡」間，化解對立，似乎又回歸初始本元。亦即石濤所謂「法於何立，立於一畫」，故“一”則是簡的極致，也由李教授藝術境界的體現，演示了萬法歸一，眾妙無門的禪意道境。從其作品：冬荷（1997）、我畫長城（1999）、黑珍珠（2006）、滴水穿石（2006）、春牛（2009）...等，可以細品他對關照塵世萬種風情的精微玄樞，都從其生活行旅觸景之思維匯整而來。（圖八十七）（圖八十八）



（圖八十七）黑珍珠



（圖八十八）春牛

¹⁷ 《我愛台北縣李奇茂水墨畫集》2009年5月、頁5

大—上述所提「大簡極繁，大繁極簡」兩者相互替用，最後成全畫面的「大」。李氏整理大畫面，以人物、牛、馬、羊、猴、雞等題材，視為構成畫的要「件」，比如機械須要起馬的零件組裝，繁多的「物件」整合於畫面成大小不同且不規則的矩形、長方形、三角形、圓形，或長短不同的直線、曲線、斜線（或說動勢線），歸於畫面「點、線、面」的造型法則。這種李氏貫用的取勢的構圖，筆者稱「整形計劃」，整其「繁」、就其「簡」，因「簡」而「大」。李氏於簡筆之畫面，也因未雕鑿刻劃，有「大樸」之趣味，因「簡、樸、大」使之空靈奇逸，因之畫外有畫，意外有象。李氏表現「大」的格局，在各時期創作中亦經常出現「大」的畫幅，益使氣勢大而磅礴，此與年少成長的環境與自我「蒙養」有關。（圖八十九）

（圖九十）



（圖八十九）接殺



（圖九十）白山黑水

四、結語

李氏所處的年代是一個動盪不安的時局，從年少遭逢七七抗日戰爭，過著顛沛流離生活後，報效軍旅隨軍來台考入政戰美術系，正式接受正規美術教育，方能師承於梁鼎銘，梁中銘，又銘昆仲的教誨。而自我對藝術生命追求實踐，皆能落實各時期畫風的改變，從早期的歐遊寫生、大漢風光、吾土吾民，到台灣本土的廟會文化，鏡頭轉移到台灣市場的各式小吃文化，晚期從寫意的筆墨情韻，化繁為簡的抽象性東西方美學哲學的意涵，如「林家花園的精神符號」、「有形無型、自然意象」等系列，又參合他的「裝置藝術」理念如：「藝海淡水六十年」、「台

東原住民生活美學」系列，從形質到性靈的藝術創作內涵與滔滔不絕的表現能量，屆耄耋之年，仍靈樞泉湧，其創作慧思的現代性則取自於他對生活關照的當下。而大破大立經常超越自己的特質，可謂藝壇稀有。他曾於 2006 年出版〈有愛最美—李奇茂、池田大作展〉自序文中有云：

我（李奇茂）華髮雖老，意志永少年，以舊執著於自己的筆墨和思考，作不停的爭辯挑戰，直到藝術創作於最高境界的真、善及美，尤其是朝向追求更多的異境突破。¹⁸

當國民政府遷台之後，領導台灣水墨畫壇以一群渡海畫老們心中視「藝術為政治用途」的戰畫，為非純粹藝術的正統而將之邊緣化之際，以「傳統山水」表現「還我山河」為主軸，反成了引導趨勢，傳統過分依賴，從古人及師承私授的早期台灣藝壇的保守畫風，當大家一窩蜂畫山水花鳥之際，畫人物、動物的畫家反而是「稀有性」。自歐洲回國的李氏以「動態素描」的創作觀念，時在冷靜的台灣藝海，激起蕩漾的漣漪。被他影響最深的是國立台灣藝術大學書畫學系（時是國立台灣藝專美術科國畫組），歷年各屆名重當今藝壇橫跨老、中、青輩可謂濟濟多士，桃李成蹊。本文著重在他的藝術表現特質及風格上作探討，也未對藝術創作的民族性、時代性、獨創性作論述，茲贅述以下畫家對他的評語，程十髮先生曾在一九九一年於李氏序文：

記得數年前在香港中文大學藝術系訪問時曾與金耀基院長談起中國畫的創新必須有三個條件，第一是民族性，第二是時代性，第三是獨創性…。中國畫離開了民族性，必然也離開了生活，離開了時代，就看不到國畫的創新，沒有自己獨特的創造，就沒有強烈的個性，一直到今天我才找到這個例子，

¹⁸ 台灣創價學會（2006）、《有愛最美——李奇茂、池田大作展》、台北市，台灣創價學會·頁9

那就是李奇茂教授的作品，就是完全符合我需要闡述的內容。¹⁹

楚戈先生以「現代中國人物畫的新方向」為題為李氏畫展作序：

由於李奇茂是多方面的能手，他不僅精於水墨人物、山水畜獸也很擅長。他畫山水畜獸也介入了時代性，對建立民國時代「現代中國畫」的風格，有建設性的貢獻。²⁰

黃光男先生以「人情、人性與人格」談李氏人物畫之序文：

作為一個人物畫家，最重要的難處是如何超越時空的現實感，如何在長遠經營的畫境中得到一份永恆性…，看李奇茂先生的人物畫，有股親切而祥和的熱力，指引觀賞者循跡而尋，可發覺一份心靈的契機，正熊熊的發出美的火光，共鳴的情境也是他提煉了複雜後的單純，是時代的代言者，此畫必有永恆性的價值。²¹

正如筆者於 2011 年李氏以「有形無形·自然意象」與其女公子安榮女史聯展的序文中提到：

藝術列車奔馳於時光隧道，歷代諸家，若從”點將錄”錄裡看到了自己在藝術史的位置，當他們還在時，是否預測自己將能超越時空？而藝術生命的延續，也在不斷變異中獲得新生；若過份強調現有，不捨包袱，把自己囿於執著，那將是藝術長河中飄下的一片落葉！²²

¹⁹ 《李奇茂教授畫集》序文·國父紀念館出版·2002年12月·頁4

²⁰ 《李奇茂水墨畫展》序文·台北市立美術館·1995年·頁4

²¹ 《李奇茂水墨畫展》序文·台北市立美術館·1995年·頁3

²² 《有形無形，自然意象》序文·赤粒藝術·2011年11月·頁13

本文之探討從筆者創作數十年來，對李氏創作風格之特性有相應之處頗多，故少用引經據典，多以近人與他有關藝文人士之序文作旁引，亦有以「開腸剖肚」方式作論述，難免有偏執及疏忽之處。