

人情、人性與人格—李奇茂的人物畫！

黃光男

Huang Kuang-nan

行政院 政務委員

中國的人物畫發展，雖不能證明人物畫是較早出現的，卻是較早成為獨立的畫科，並且有輝煌的成就，不論是“曹衣出水”或“吳帶當風”，都說明畫家們在人物畫的表現有多元性的呈現，其形武或以白描、或以重彩，在蘭葉描、鐵線描等等技巧的應用，可說是極為高妙的應用、有出神入化的應用，而展現的內容，不論是歷史故事或是人間現實，都言之有物，思之在前，顧愷之的女箴圖、洛神賦卷，固然是人物畫的神品，閻立本的職貢圖，也說明歷史的魂魄，其時空的凝集性，至今仍感人至深。因此說明中國人物畫是中國人早期的生活紀實，與禮教工作的實質，是極為貼切的事跡。然而由於社會意識的改變，人們思想隨生活美學的遷移，中國畫從人物畫而山水畫、花鳥畫而近代水墨畫，似乎有不可同日而語之勢一向是人類生活反映的人物畫，慢慢在 20 世紀之前漸稀，甚至有日漸式微的現象。當然人物畫並不好表現，它需要有高度的技巧，與豐富的人生體驗才能建功。事實上以人物畫為禮教、警世的表現，往往是“以古諷今”或“取一知十”，甚至“暗喻理想”，是為廣闊的藝術天地。

當然這些道理很容易被理解的，只是國內的美術教育往往在現實的衝擊下，似乎沒有注意到人物畫的創作世界，始終在自發自成之下才形成風氣，卻也使人有些惆悵，好在江山代有人才出，當人物畫家在歷史時空努力時，能名成功就者，

雖也不乏其人，然近代在台灣光復後的水墨名家—李奇茂先生，是很具有代表性的一位。他在自由的時空中無所滯礙的旅遊創作，足跡遍及世界各地，並在嚴格的自我要求下，從早年的人物迅速開始，到近日一畫難求的豐富表現，並且在傳授經驗的教學生涯中，注入水墨人物畫表現的養分，是居功至偉的。

李奇茂的人物畫，雖然從傳統出發，把中國人物畫表現的特徵，如技法中結構的應用、線條與色彩的著力，主體呈現的方式，都能掌握其書法的精髓，然而他卻能在時代性的表現上，把人物畫現實化了。換句話說，不論他以古人為題材，或以今人為像的畫作，注入的畫意，是人類生活的紀實，也是可能接受的經驗，並且創作的歷程，也極為穩定，把他對藝術美的主張很真實地層現出來。他畫人物畫的特色，不止是人物表情有人性的描述，亦應用中國畫中的“聚合散離”的佈局法，有虛實相應的反襯，亦有視覺焦點的省思，屬於精緻而成長的畫境，在他的筆下呈現一份濃鬱的真情，使畫面充滿結構性與畫意的張力。

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恒性，不論是歷史畫或是寫實畫，若是畫距太遠則失之模糊，若求之太近，亦使觀賞者不明，如此說來，恰如其份是極為重要的。李奇茂在檢視時空的精神層面時，從久久合掌些傳統形質出發，重現屬於創作者應有的實在。他不放棄生活現實的實在，並且有系統作了一次更為完善的整理，當然包括他內在世界的廣大因素，重組他多元性的交集，把畫作的對象拉回藝術性的原位，歸屬於社會現象的表達，於是環境文化成為他關注的焦點，生活的真美，從他筆下展現，屬於民間滋養、渾然一體的鄉情，在記憶中復蘇，或許這是藝術成長的元素，也是藝術工作者的睿智。當他開心在一連串的寫實時，與西方新寫實主義意念極為一致，乍隱乍現中，連續地把中國文化的真切，在台灣鄉土性格中呈現，是節慶的喜慶，也是農閒的悠游，生息希望記畫在栩栩如生的畫面

上。關於這一點，李奇茂是有獨到的功力與才智的，他運用中國傳統筆墨作為傳情的工具，把虛空的引力，放置在實體的寫生上，又把豐沛的想象寄存擁擠的人情上。因此，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，共鳴的情境是他提煉了複雜後的單純，是時空的代言者，此畫必有永恒性的價值。

從藝術品創作的觀點，它必來自生活中社會發展的結果。李奇茂從學習畫作開始，他經歷了一場時代的轉變期，也是人類史上少有的變動，它有藝術工作外的任務，也有在任務後的清明。若要說他的人物畫，可以古籍中的“氣”’

“韻”’ “簡”’ “直”來欣賞’氣者行的力道，養天地正氣、或浩然之氣，指引志氣之運行;韻則初生之情，不是陳物之堆積，有份元始的興奮;簡者儉也，昔畫如金，即筆簡形具，形具神至;直則指陳本心，雖不一定如佛禪的直指心性，卻是面對社會現象的觀察。諸如以上描寫他的畫作，不若再看看他在人物畫力動、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，使畫面呈現生動活潑的聚合，也是他在畫面經營的特點與成就。

當然藝術品的創作，來自作者不斷的實驗與修習的結果，不論是否來自現實人生的靈感，或來自文學哲思的寄寓，畫家在時空反省，是促成意境厚實的原動力，看李奇茂人物新作，有感於此項藝術所應予提倡與發揚，端此志意。

李奇茂大師頌文

張瑞濱

Zhang Rui-bin

國立國父紀念館館長

中華文化源遠流長無論是展現於動態的舞蹈、音樂以及靜態的文、理、哲學，最能恆久呈現並與歷史文物作立即見證和功效的算得上是集、書、畫於一體的中国書畫文化了。它不但延續於華夏民族上古文明不斷的開發和演進，更寫畫栩活了歷代來祖先們生存的型態和生活的足跡，換言之，彩墨在繪畫型式的走筆揮灑之下，更能讓整個中華文化益顯得深厚和多彩多姿。

自古中國繪畫即本著「助人倫、宣教化」以助立國，因此之故，無論藝術家如何去新穎它的開創性，去突破陳規之本能但必須是依循其民族文化的基因而融以自創的思維，走向在豐富內涵之餘使書畫當中的形、神和法更能張顯作者的獨創精神，進而能與大眾引起共鳴，以致與物、物之間產生濃郁的筆墨之情。只有在藝術’生活和畫家合鳴於一體的環境下創作，其作品才能振憾人的心靈，才能為人類的精神文明留下不朽的時代產物。

本館基於配合國家教育政策，於主張國人終身學習理念中推廣文化藝術教育能遍及生活之中，特邀請當今台灣藝壇巨擘導師李奇茂教授於本館再度展出「吾土吾民」一台灣情系列，希望能藉由李大師開闊的心胸、豪邁的筆墨，傳遞繪畫的創新理念去完成地球村境內真、善、美理想的追求和達成。

李大師係早期由自安徽來台的第二代擅長水墨人物畫的畫家，八歲曾啟蒙受教於家鄉名全能書畫家陸化石先生，並習得四君子以及寫生和大自然的技法，來台後旋又受教名揚海外的戰畫室主人物畫泰斗梁鼎銘教授長隨左右，並承襲了梁師的創作理念、繪畫思想和創新的開啟，導致他執著于繪畫的創新之道必需「求新」、「求變」，於是他擷取前朝書畫先輩白石老人，言簡意深的「萬物過眼皆為我有」的精進之道，專精於一「多畫」廣為敘畫身邊可見之物，「多遊」接納千山萬水大自然的變化，「多聞問」儘可能的採集不同畫派和不同民族的采風，俾便累積自己使胸中有物，除此而外他更「用心」和「用情」以圓融四海的心意去體會人間「真」、「善」、「美」的創作和吸收，而使畫者和物、物之間的「心語」靈通互動，在他畫中不難能讓人感受到澎湃的豪情和細緻的蜜意，總讓人們能直接暢遊他動感如活的畫境之中產生共鳴並渲瀉出純真的本性至情。

五十餘年以來，他畫活了他第二個故鄉台灣的一草一木、一人一物，在他的筆墨彩繪之中早已深深的刻印了他的赤誠和熱愛，李大師仍一再表示，他願把自己的夕陽餘暉能再閃照出一些致力傳承的使命和回饋國家的大愛，願續創新作與大家共享文化藝術之美直至永恆，在此謹致上無限的祝福，願他丹青不老，景願成真。

歌頌民族魂的畫家—李奇茂

黃永川

Huang Yong-chuan

國立歷史博物館副館長

自從西洋繪畫觀念傳進東土，改良國畫成為民國以來有心者關心的主題：而討論的中心大多集中在表現題材上一國畫究竟應該畫些什麼？也就是描繪的對象內容應該是什麼？其次才談得上如何表現的技巧與手法等問題。當然，表現的方向、內涵一經確立，采用的技法也往往可以迎刃而解，得到繪畫革新的具體效果。

題材的取舍本不是個問題，只要令人感動的材料無不入畫。從美學上說，令人感動的美術品必須建立在“真”的層面上，“真”的基礎乃是作者對作品的虔誠。畫家之於繪畫固在表現其人生觀、宇宙觀、知識觀，乃至在哲學上、美學上的體驗等等，而其共同的特質不論抽象或具象首要意義則是在反應現實人生，描寫宇宙真實的生命，稚其如此，方不致陷於做作的深淵，徒作無病的呻吟。遺憾的是明清以還，國畫因“流派化”的關係，題材方面早已淪入僵化的“公式”，缺乏有生氣的新樣武，因此遭人詬病，成了不是問題的問題。

純真繪畫題材的源泉之探索，無疑的，才是開創國畫新機的康莊大道。在文明昌盛，審美觀日益改變的今天，純真題材的源頭放眼看去，流域廣布，百川奔騰，因采尋的角度不同，尋源者各有所得。其中研究那真摯的，有“人類學之根”

的民俗民情是從人類學的角度去體察的，已被認為是最接近純真之美的核心之一環。當代水彩畫家藍蔭鼎、水墨畫家李奇茂是其中讓人刮目相看的二個代表人物。

據我所知，李奇茂曾一度抱著如殉道者的精神處心積慮在尋找中華民族最純真善良、最樂觀進取的一面，力求將它凝成一顆剔透的明珠以呈現在世人面前。在這方面李奇茂似乎有深刻的體會，他與藍蔭鼎所體察所發現的那份恬靜的‘知足的不堪相同，但卻是一物兩面。

李奇茂有一手深厚的素描底子，除水墨外，兼擅版畫與雕塑，為了描寫樸實的民情風物，他揉合西洋透視原理，採取極具絕對性而快捷的水墨筆觸作為表現手法，泛寫台灣鄉村所見的牛群或嬉戲的牧童等等，間也涉及童年所見的冰天跑馬或荒漢行獵之類的現實景物，取材很廣。雖同是現代實物卻甚少取自都市生活與機械文明，主要原因大概是都市的吵雜造作與缺乏大自然天趣的緣故。面臨樸實的景物，他可以落筆迅捷地縱情揮灑，粗獷厚實中有靈秀輕逸之氣。尤其構成章法上採取類似攝影術中逼促的大鏡頭手法，誇張前景，急迫的遠化遠景，刻意地將景物的空間意義於以誇張，很快地讓視線消失在深邃的虛白之中，以強化無限的第三度元。這種安排在國畫中頗為少見；縱有，他在處理的工夫上也是棋高一著的。

古人說：“畫鬼容易畫人難”，說明常見的現實界比幻想界難工，而民俗畫描寫人們不自覺但最熟悉也最親切的一個層面尤為不易；他不只需要有深厚的寫實能力，更需深入民間生活的核心，神會生活的種種。尤其可貴的是民俗畫不是“寫實”而在於“傳神”，惟其能傳神才能描繪那支撐著純樸生活景象內在精神狀態的那塊璞玉，達到表達其神游造化的理想境界。

在中國傳統寫意繪畫中，向以靜態寫意為主，早前如梁楷，晚後如八大、白石等皆屬之。至於動態寫意則極為少見。李奇茂的畫件是在表現動的美感，或婀娜多姿，或脫韁奔馳，奕奕乎躍然紙上。景物在他的畫面上沒有靜止的時候，縱使描寫休憩的景物，也同時暗示他過去與將來的動態的可能性，我認為這才是李奇茂在題材選擇之外，國畫創新上的一大成就。

欲確切把握物態與生態並不十分困難，但相進一步捉摸生態的意圖並表現出來就不太容易了。這須有靈活筆致的修養。中國毛筆是技巧型的表現工具，能粗能細，能線能面，能方能圓，能圈能點，一支在手變化無窮，在一個有駕御自如能耐的畫家手上，更能表現得左右逢源淋漓盡致李奇茂已得到個中三味了，然而，古人說：“用筆易，用墨難，用水更難”。墨與水的膠和成為墨彩，其妙用與色彩相若。古人說：“墨分六彩，黑、白、濃、淡、乾、濕”。筆者研究中國墨彩學有年，感覺所謂黑白可以意會是色彩學上的色相，濃淡就是彩度，干濕相當於明度，其應用已極複雜廣泛之能事，而濃、淡、黑、焦、乾、濕、老、嫩、潑、破、積、手的“十二墨”更可以說是色彩學中所絕無，正可用來印證中華文化中內斂民族性的“雄渾”而不愿“雄偉”，寧是：“韻秀”而不愿“優美”的一面。李奇茂在墨彩上的體驗很深，且能自如的運用，令人感佩。如“牧牛”一作在濕墨的牛背上？？擦，刷出有泥巴味的牛背，令人叫絕。筆者由心的感覺到中國墨彩學龐雜的理論已漸漸地在李奇茂的畫中具體證實出來。

無疑的，李奇茂在這方面的心得與成就是可能的，而最可貴的卻是這些保存千百年的妙筆墨趣正被賦以新時代的意義，恰如其分地勾出了揮之不去的民族魂，為新時代美術風格加註鮮明的一腳。

闖出自己的路和風格

黃胄

Huang Zhou

北京中國畫院 教授

我和奇茂在 8 年前認識。同住在香港一家酒店。我們的相貌相似，當時在場的朋友都說我們像兄弟。我是兄，他是弟。我見到他感到像自己照鏡子。8 年來，兩岸交流多了，見面談心的機會也多了。看到奇茂不少畫冊，可惜原作看的不多。我很喜歡他的畫，佩服他的才華和魄力。

作品充滿生機，洋溢著濃郁的生活氣息。勇於創新，具有傳統筆墨的表現力。闖出自己的路、自己的風格。有些狂妄之徒，聲言不要傳統，不要祖先。說中國畫已經已經窮途末路。這只能表現他自己的無知和愚蠢。這種人只能是不肖子孫。李奇茂的畫給了有力的證明。證明傳統筆墨的表現力波瀾壯闊和強大的生命力。我們認為一個中國人，首先有責任認真和刻苦研究，認識祖先所留下的深厚的寶貴遺產。我們應該引以為榮，先輩為子孫創造的光輝燦爛的文化，是我們的驕傲。當然我們的先輩也從不排斥外來的世界上一切優秀文化，吸收借鑒，豐富壯大自己。為時代。為中華文化工作出更大的貢獻。我願與奇茂共勉之。

李奇茂的作品具民族性、時代性與獨創性

程十髮

Cheng Shi-fa

上海畫院院長

記得數年前在香港中文大學藝術系訪問時，與金耀基院長談起中國繪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。當時得到金院長的首肯，我在大禮堂與同學們見面時我就講這三個性。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，但沒有自己獨特的創造，就沒有強烈的個性。當時我這樣講了，但來不及找一個完善的典型和例子，一直到了今天我才找到這個例子，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。

中國畫的民族性，除了表現其民族的生活和民族的歷史的演變，還具有民族性的表現技法，它的表現力充分表現在他的技法上，首先是筆墨。筆墨非但蘊藏著作者民族性格’技巧和修養，它是一以貫之，精氣神三者的蘊藏和千變萬化由此產生。讀李教授的作品，覺得他的筆墨極為精卓，筆飛墨舞，以行草書的筆法表達了熱熾的生活之神。第二點時代性，古人作品是古人表達古代生活，當然現代人一樣可以表達歷史，而是站在現代人的立場上反映歷史。李教授的作品反映生活的面很廣，往往有的畫家善於反映歷史’而不善於反映現實生活，而李教授的作品，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，在李教授的筆下都精湛地完成。

關於第三個獨創性，李教授的作品中處處表達自己的風格和面目，他以筆墨和生活渾然一體，看似隨心所欲，意到筆隨，這種獨特的風格和獨特的修養以及獨特地觀察生活的方法有關係。李教授有他獨特主見的修養，有獨特之見的生活更有獨到主見的技法，所以他的作品有獨創性，生活難他不倒，反而成功地創造了生活。

很長時間以來，有一種誤會，一提起董其昌就是復古的代表，這是一種對古人片面的誤解，他在他的題跋中也提到三個方面，他說第一等畫家是以天地為師，第二等畫家是以造化為師，第三等畫家向古人為師。足見自古有卓見畫家的修養，歷史與生活重於古人的面目，但我又下了個注介，即使是學習古人，也必須以獨創性的方法去對待傳統，這在李教授的作品有之。我尚未與李教授謀一面，但我從見畫如見其人來說，他是一位性格開朗的畫家

現在時代不同了，不斷出現新的條件，使海峽兩岸的同行們可以直接交流，直接探討國畫藝術，我們歡迎李奇茂教授到大陸來展出作品。可以相互探討，相互學習，給予兩岸的文化事業有所推動和幫助。這個畫展是極有歷史意義的，我敬祝畫展一定非常成功和取得極大的影響。

中國畫大師李奇茂

鐘正山

Zhong Zheng-Shan

雲南財經大學國學研究所所長

李奇茂先生是當代畫壇中深受大家尊敬的大師，不論是他的藝業和人格都足為藝壇的典範。

1974 年，我應臺灣教育部文化局之邀請訪問台北。當時臺灣美術界之領頭人物都有機緣相識，但給我印象最深刻的是臺灣國立藝專的美術主任李奇茂教授。他身材魁偉、個性豪爽，言行舉止有大將風範，我們一見如故。此後，我們雖各處一方，但是友誼不曾間斷。1981 年，我應聘到臺灣中國文化大學執教，更有機會相聚論道，建立起深厚感情，情如弟兄。

今天，奇茂兄已是享譽國際的藝術大師。回看他一生，勤於創作，孜孜不倦培育人才，提携後進。他的學生成才者不計其數，是當代一位集治學、創作、教學於一生的藝術工作者。他的作品筆墨淋漓、磅礴大氣，足跡遍踏世界各地，胸懷萬裡，豪氣壯志，盡在筆鋒。奇茂兄從藝 60 餘年，其作品已在東歐、西歐、美加、澳紐、日韓、中東、南非及東南亞等地舉行逾百次以上的展覽，對中國畫的宣揚和傳播作出巨大貢獻環顧當代的畫家，實在無人能出其右。

2007 年接受馬來西亞第一屆國際藝術博覽會之邀請，作大會專場展出，並於會場當眾揮毫。83 歲高齡的奇茂兄，竟能不出半小時，一氣呵成完成一幅 12 英尺 x6 英尺的巨作。在場的國內外畫家藏家無不嘆為觀止。這次又應馬來西亞第二屆國際藝術博覽會及馬來西亞創價學會之邀，前來吉隆坡舉行個人精作展，這是我們藝壇的一大盛事。奇茂兄與我相知近半個世紀，我對他的欽敬，罄竹難書，謹志一二以為序。

水墨畫大師—李奇茂的自然意象

林進忠

Lin Chin-Chung

國立臺灣藝術大學 美術學院 院長

中國的繪畫與書法作品，對創作活動的過程本身及其孕育情思的生活境遇亦頗多感應，在追求自我存在價值的精神指標下，豐富了書畫創作的思想內涵。而在文人儒士的參與影響下，中國書畫創作的美學理念也無形中融合中國文化哲思的人文思想精髓，在詩書畫三位一體合一表現中，顯現貫穿儒、道、理、禪的精神素質，表現出卓然圓滿的書畫創作思想內涵，形成具有東方文化特質的中國繪畫美學思想體系。

李奇茂大師曾一再指稱，情思發自人心，各人寫心得境而成的構成，實質存在的價值終究是樹立在人心有別、各述其境；情思理念則是精神內涵，筆墨皴法古今技巧表現形式有別，而寫心寄情的繪畫內涵精神傳承亦得通貫於一。在天人合一、物我同體的繪畫思想內涵中，自我存在的意識是情思理念的本體泉源。在李奇茂大師的繪畫創作而言，『我』與描寫的『物』是融合為一的，創作是借景敘志言情，其筆下所繪的是『我』的『境』，而不再單純的是『物』的『景』。畫景，是外在形式；寫境，則是心中內涵。

古人以得造化性情為要，韻致丰采得自熟察諦視。李大師著力寫生創作多年，以萬物為師，以生機為運，所謂與造化同根、陰陽同候，境界已熟，心手已應，方始縱橫中度，左右逢源，便能寫貌物情，擲發人思。李大師認為繪畫首重情境蘊生，廣博見聞與寫生觀察是其要件，看得熟自然傳神，於造化真景中取會才能脫下俗套。繪畫之意境是創作理念情性交融構成的理想，並藉由心手連結的筆墨形質所具體呈現的結果。

妙諦微言寄情思，『遷想妙得』是東晉顧愷之的精妙見解，是從理性認識回歸感性認知的藝術創作構思。凝想形物的『遷想』情境，便是所謂感情移入的美學思想。妙得，實是作者心靈深處的創獲。李奇茂大師所追尚的是東方藝術精髓水墨繪畫的至高境界，是心無所師的用志不分、物我皆忘之境，即『隨心所欲』，因心有主宰、胸儲造化，能不受世俗束縛，打破清規戒律，只是任心游藝寄情思，如禪論妙諦微言，自然意象實為心中自我，而我之外亦無景物形象也。

李大師的作品是藝術生活的寫照，包含物象與心象所盤錯的創作領界，『自然意象』是其情感與思想所凝聚的結晶，反映著生活的點點滴滴，包含生活環境及遊蹤所見的物象世界，也包含所知、所聞及其心中體悟思維的心象世界。明沈襄《小霞梅譜》云：『古人寄情物外，意在筆先，興致飛躍，得心應手。』，心，是思想、意念、感情，應會生活中景像形物的所見所思，靈心自悟，熟能生巧，情生意發的表現審美的共鳴。李大師將自然景物通過思維、理念、情感作藝術表達，應之于目，會之于心，靈心自悟巧妙動人，故能引生共鳴，與觀賞者心目應會。物象與心象世界的事物交錯盤雜地映現，由其創作理念與繪畫表現技能統領情境構成表現。

中國繪畫創作傳統立基於「以形寫神」、「形具而神生」，李大師在以造化為師、自我心運之際，寫境則以情為勝，猶如明·徐渭〈漱老謔墨〉所云：「不求形似求生韻，根撥皆吾五指栽。」其於象外所得者，則是自我塑造的「象外之象」，筆情墨韻是其精神所託。另之，造境則以境為勝，妙在意造。李奇茂大師所作因心造境，以手運心；寫貌物情，攄發人思。正是所謂詩是無形畫，畫是有形詩。

唐司空圖《二十四詩品·雄渾》云：「超乎象外，得其環中。」象外，事物外表跡象之外；環中，喻其內涵精義，即其中內蘊的情境。猶如「踏花歸去馬蹄香」，領得「香」字才是得其環中情境。獨具慧眼別出感悟所得的「象外情境」，是中國傳統美學與藝術學的一個重要範疇。南朝宋·宗炳《畫山水序》云：「旨微于言象之外者，可心取于書策之內。」李大師積其數十年寢饋水墨繪畫之領會，象外情境的思想意旨，是來自於讀書學問，亦即創作者情思質氣的表徵。

「意境」是中國繪畫藝術構成的核心要素，繪畫創作的過程中，造化與心我交融合一，物、景、情、境是互資相生的。所謂「畫以意為主，意至而氣韻出焉。」立意，是創作理念的衍生，而情境之妙與筆墨之能則是構成氣韻的一體雙柱。故清·方薰《山靜居畫論》云「意造境生，不容不巧為屈折，氣關體局，須當出於自然。故筆到而墨不必膠，意在而法不必勝。」李大師作畫即是以意為運，手隨心至，筆墨形質於熟用巧能之中自然揮運，氣貫而韻出。清·惲壽平《甌香館集》所述「意貴乎遠，不靜不遠也。境貴乎深，不曲不深也。」引發共鳴感人的創作構思，以靜遠之意、曲深之境為貴，而其情性引生應目會心之感悟，皆出於其胸臆之識見學養。

李奇茂大師所表現的亦即所謂「因心造境，以手運心」，依其作畫情思所追的意境理想，以其活用自如的筆墨形質之能巧充分表達。北宋郭若虛《圖畫見聞

志·卷一·論用筆得失》云：『氣韻本乎游心，神彩生于用筆。』情意引發用筆，而筆墨生發神彩，因應情思之境而生畫境。李大師認為，筆墨形質是畫面構成的要素，而情境表現的總體成效才是首要的核心；惟對創作者而言，筆墨功夫牽引著作品情境表現的走向與成果。

藝術創作的內涵包括表現的理念情思與技能，即所謂作品中的「性情」與「形質」。古人論書畫藝術常言『神彩為上，形質次之』，作品中的神彩，是情思理念的具體展現，是藝道情性的自然流露；而作品中的形質是藉以表現的技能筆墨，故又云書畫藝術『妙在性情，能在形質』。李大師素來主張藝術創作貴在寫其胸臆、任情恣性，以展現自我風貌為理想，是作品得以感人的神妙之處；而筆墨技法的形質之能，是因應其情思所趨而生，也是藉以完成藝術理想所依恃的手段與過程。繪畫作品要得能、妙兼具，便得要心眼通暢、而手出精熟，心手合一，意、筆同發。

藝術源自生活，不斷創新是藝術發展的規律，而隨著時代的發展是藝術創新的規律。藝術創新是創時代之新，主要源自新生活中所見、所知、所思的全部古今情事知能，是真實感受的反應表現。『自然意象』是李大師藝術情境的昇華，水墨繪畫具有引發高遠馳想、悠然遐思的認識效用，千秋遐想筆墨情，作品中透現的筆墨情思、含情寓意，是作者無形的面相與永存的精氣，亦可千秋傳情，雖千里相隔、古今異時亦可如見知友。



(右圖)
李奇茂 〈天地人〉
2011 水墨
紙本 135.5 X 70 cm

(左圖)
李奇茂 〈形同種不同〉
2011 水墨 紙本
135.5 X 70 cm

(下圖)
李奇茂 〈武大郎爐灶〉
2011 水墨 紙本
67 X 69 cm



繁茂出於奇

張譯丹

Zhang Yi-Dan

中國國家畫院一級美術師

葉健

Ye Jian

清華大學美術學院副教授

與李公奇茂先生相識，也在於兩次臺灣之行。識先生，當屬就讀中國藝術研究院博士之後，遂熟知先生；加之先生與中國藝術研究院的多位老師過從甚深，我們得以頻繁接觸並倍受提攜，真乃緣分也。有幸得遇先生，也是人生一件快意的幸事。

先生如今年屆九旬，鶴髮童顏、精神矍鑠，情趣昂揚，不拘一格。經年致力於水墨畫的延展，精研傳統，推陳出新，鼓吹文脈，注重跨越，“把畫作的對象拉回藝術性的原位，歸屬於社會現象的表達，於是環境文化成為他關注的焦點，生活的真美，從他筆下展現。”他像一部書，需要我們研讀、揣摩；他是藝術大家，山水、景物、人物、花鳥、飛禽走獸，涉獵廣泛。當代中國的著名水墨畫家中，最注重動感與動態表現的，莫過於先生。動態的筆法，動感的墨暈，簡潔的表現，趣味無窮，意境悠遠。這其中，“水過無痕”——繪畫整體性的呈現，乃其獨創之所在。

首先，先生重傳承，不僅在筆墨，更在人格，崇尚“一片冰心在玉壺”。由之而進，先生作品深刻、取實，注重“師造化”，體現物件的豐富性，注入了很多主觀的東西，如物性、情調、意境，都是這樣。常言道：寫古易，寫今難。先生作品恰于古意中見今聞，筆墨洗練，自如灑脫。不是滑稽的造型，而是用筆墨的韻味，用墨暈凸顯趣味。先生筆墨有愛有情，其墨韻“有中有無，無中有有”，朦朧中有實景，很難用語言表達，需要用感性地體味，用含蓄的觸覺去碰觸。他的墨是一種朦朧的美，一種立體、深邃的感性抒發，不是直接切入的，也不是平面的，厚度與速度兼而有之。單純的墨色，體現出蘊涵豐富的墨暈質地，明確的意念。先生的畫，疏遠概念性，充溢視覺感，既重視物件，也重視表現手段。畫中物與物之間是整體的物性共鳴，不是單獨的、孤立的個體表達。佈局上，重人與人之間情感與愛的共鳴；圖式上，以新的形態、秩序，塑造出個性與特色，拒絕概念化。為藝術，他主張“物物而不為物所物”，不在乎形、體的外在把握。在他看來，物還是物，但並不是一定要還原表像的物；當物性出來時，感情已經完全流露出來，借此去強調發展筆墨的幹濕濃淡、寬窄強弱等種種變化，追求每塊墨色之間的生動關係，體現墨色自身的質地與空間。這既是他的意象觀，也是他對意象關係的微妙闡發。

其次，先生主張墨色的和諧統一。所謂“和諧統一”，是其墨色使用的辯證思維。既要統一性，也要豐富性。沒有豐富性，和諧便無從談起。從某種程度上說，單色是最容易產生單一的感覺。但先生僅憑墨色的塊狀凝重質地，憑藉其對墨色自身的質地和明度的理解，運用產生空間與色彩的調和度，就能體現出極度的豐富感，達到“和諧統一”的要求。依靠對墨色的敏感和研究的深度，先生畫面中每一塊墨暈的處理都令人歎為觀止。他追求每一塊墨色的屬性，追求每一塊墨色的質地，追求墨色的厚度、飽滿感、透明度，以及每一塊墨色之間的相互關係，這樣形成的墨色，組合在一起所呈現的質地是不言而喻的。因此，先生雖畫

雖都以墨色入畫，卻不是概念的、賦形的、表像的東西，，他充分利用每塊墨色質地的差異，使墨色在對比當中形成了一種空間。雖然只是一塊墨色，但它給人的感覺是飄動、立體、有空間的，這種飄動感來自先生對墨質地的深入研究，它獨特的質地，體現的是異常的豐富性，這是用墨的高峰。

再次，傳統和現代之間的巨大斷層是現代水墨必須面對的問題，很多時候，因為現代水墨缺乏西方繪畫史的那種自然過渡，語言方面也缺乏積累的，加之探索時間比較短，因而單薄的形式無法表現與現實相關的主題和觀念。於是，一批畫家痛快地拋棄傳統語言，但又無法找到貼切的“新語言”，因而 1980 年以來的水墨現代化變得一片茫然，恰此時，先生的意義出現了，貢獻也就隨之體現了。

在中國畫由“境”至“景”的轉換趨勢下，當代水墨能否在現實場景化的觀察視角下呈現中國傳統的空間意識？或者說，在這種轉換中，宏觀的審美感知與微觀的審美欣賞如何建立合理的嫁接結構？由“境”到“景”的形態轉移是由虛到實的真實性描繪的轉換，它固然使得形體、空間描繪能力得到了很大提高，表達真實性的可能性大大提升，但是，一些靈動、神韻的東西，卻直接從明暗塊面造型的間隙中悄然流逝。傳統的審美趣味、抒情化的中國畫意境往往是與筆墨的方式連接在一起的，這些不應該丟棄，而是應該使其能夠和現有的狀態進行銜接。

事實上，傳統是流變的，傳統造型手段的獨特運用與傳統精神的恰當聯繫是必然的，而這種關係也是流變中鞏固和完善的。由此而言，“境”作為宏觀性的審美感受與關注微觀性的“景”的轉換也是隨時代的發展而變化的。時代精神變化了，技法與觀念的變異也在所難免。

在東西方文化頻繁交流的現代文化條件下，當代人的精神方式在改變，精神主流在改變，以前的“天人合一”的境界已不可一概而論地涵蓋當代人的心態，一昧的因襲古人，是虛假的傳統，無法傳達作者真實的理念與感情，會使創作的本質和內驅力消失殆盡。先生借鑒古人“象由心生，應物寄情”的方式與手段，通過現實場景的觀察，借鑒、運用嚴謹、精確、秩序和理性的西方造型體系，刻畫微觀的、現實的場景，恰當地融入中國繪畫傳統圖式、意境以及筆墨的情調，探索自由的、表現的、實驗的圖像方式，傳達當代的東方精神，做時代的見證。

此外，先生對水墨畫本體中主客體的把握亦很精到，既有控制，又有感應。在美學觀念引導下，他提純物象，揮灑自我，將傳統與西方的藝術選擇性地融會貫通。既包括水墨自身的材質美感，同時依據自身修養和感悟，運用創造性思維把具有美感的因素結合，選擇合理的語言形式，既“神”且“妙”，彰顯出“芙蓉出水”般“氣韻生動”的意象空間，表達現實的精神狀態。

隨著東方與西方的文化藝術經驗的交流，隨著本土文化和傳統圖式的自覺與不自覺的變異，當代水墨的表現語言進入了“多元選擇”的時代。先生潛心研究當代水墨的表現語言，推陳出新，使當代水墨畫技法有了長足的發展，許多被傳統忽略技法毫無禁忌的被自如運用了，水破墨、墨破水，破墨法、潑墨法、沒骨法、乾皴法、漲墨法、色點滴彩等技法的交叉使用，用筆、用墨、用水與速度的完美結合，帶來了許多縱橫交錯、意想不到的效果。與程式化語言相比，它們生動而自然，無跡可尋，增添了更多的“偶然性”與不可控性，增加了隨機性發揮的成分，填補了許多傳統的技法無法達到的質感與氣氛表現，為拓展水墨語言的表現力和表現手段，豐富當代水墨的筆法形式和表現領域，翻開了嶄新的一頁。

感悟李奇茂先生，催生許多心得，其繪畫藝術與精神氣質給予我們的衝動與導引，將伴隨我們走出更遠的路。

立足於傳統的創新一李奇茂的中國畫

邵大箴

Shao Da-Zhen

北京中央美術學院教授

李奇茂教授是當代頗負盛名的中國畫畫家，他長期在臺灣藝術院校中執教並進行創作。他有深厚的文化修養、豐富的生活閱歷和長期的藝術實踐經驗。他的水墨畫扎根於民族傳統，呼吸著時代的氣息，表達對土地、對大眾、對現實生活熾熱的感情，有現代形式美感。他之所以鍾情水墨畫創作，是因為他認為水墨畫是最通人性、最富有人情味的藝術。它既包含古典、精致的高雅美，又能夠為廣大觀眾所欣賞，是雅俗共賞的藝術。奇茂先生深知，傳統水墨畫傳達的人文精神對現代社會的文化建設有不可估量的價值和意義，但水墨的傳承和發揚光大因受到傳統文化的普遍失落和人們追求時尚的心理而遇到相當大的阻力。他獻身於水墨藝術不僅是為人娛己娛人，而且還出於一種社會責任感。他認為，文化藝術界的有識人士必須有堅韌不拔的精神，大力宣傳和闡示傳統中國水墨畫的意義和價值，這門藝術才能富有生氣地代代相傳下去。為此，他認真研究傳統，在文化精神和筆墨技巧上虛心向前輩大師學習，但他又不墨守成規。他在傳承中求突破、求創新。他長期從事書法創作，堅持以書法入畫的傳統；他同時也重視對西畫造型觀念和方法的研究，並善於適當吸收其技巧用於中國畫的創造。他很注重對現實社會生活和大自然的觀察，重視寫生。他的水墨畫創作有兼收並蓄、中西合璧的特點。但是，他始終堅守傳統中國畫的精神與格調：自然、和諧、天趣及雅致。

奇茂先生為人熱情豪爽、通達、正直，其畫如其人。他筆下的線柔道勁有力、剛柔相濟和富有激情，墨色濃淡層次豐富，色彩與墨融為一體。畫中人物、動物和山水的造型生動有趣。更使人佩服的是，他很講究畫畫的整體效果，他的繪畫創作在深思熟慮和即興發揮相交替的程序中完成。也就是說，他憑自己的生活積累和創作經驗胸有成竹地作畫，但在過程中，他又會根據畫面出現的偶然蹟象，引勢利導，隨意改變原來的构思，以取得更完滿的效果。所以，他的畫有不同於別人的即興性和生動性，有鮮明的個性面貌。

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，但簡練是他的藝術追求，他在簡中求意味的深，求內涵的繁，求開闊深邃的境界。寥寥數筆，畫出了形神兼備的人物形象：幾個墨的塊面構成了鮮活的動物和植物形態…。要做到這一點，必須要靠對生活的十分熟悉，靠長期的藝術磨練，更要靠全面的修養。

奇茂先生還是一位有卓越貢獻的資深藝術教育家，當代臺灣中國畫界的許多棟樑人才，都是他的高足。他和他的眾多弟子們，在弘揚中華傳統文化和藝術方面，做了許多有益的工作。他還努力推進臺灣畫界與大陸的交流。

奇茂先生堅信，有充足人文精神的中國畫，必將在世界藝壇上占有自己的位置，必定會受到各國人民的欣賞，並為世界藝壇未來的發展做出積極的貢獻。

鑒古開今一論李奇茂教授繪畫創作

沈以正

Shen Ying-Zheng

國立臺灣師範大學美術系研究所教授

李奇茂博士不但在臺灣畫壇普遍受到尊重，且蜚聲國際，更是文化傳播發場的播種者，領導了無數次重大的藝文活動，則被國內各文化階層。積極將中華文化推廣至海外，所以無論他多年來在學校教育中培植了無數英才也好，中年孜孜奔波于海外各重要城市辦理文化交流，這種以文化志向為傳播的心胸，卻是無人可企及，也是至今所以為海內外廣受尊重，對其成就肯定的原因。

號采風堂主的李奇茂是安徽渦陽人，幼年受陸化石先生之啟迪，雖因時局的變動而顛沛流離，不但未放下畫筆，執著地隨時掌握時機，不斷實踐。終於考入復興崗美術系，親炙鼎銘先生的教授，而鼎銘先生對這位學生以畏友的眼光看待，直認他悉得自己的神髓。一位傑出的藝術家的成長，師承只是引導，所以自學有成後即以不斷觀察，研究和實踐，使觀念技法日臻成熟。由於他個人傑出的成就，使得重要大學聘他任教，並擔任系主任，同時也奠定了他畫壇的地位。當然，成功的男人背後一定有一位有力的支柱，她的夫人張光正女士，筆名洛華笙，不僅是繪畫的伙伴，多年來浸淫於理論的探討，在相助相成的鞭策下，對奇茂教授的創作，由技術的精練到精神意念的變化突破，都能隨時予以肯定與認同，隨時相伴，李教授在畫藝上日臻顛峰，夫人確是功不可沒。

李教授的創作題材，主要為兩大部分，人物和走獸翎毛，而人物畫則為其創作的重心。

如果追溯原來論其繪畫發展的歷程，鼎銘先生的人物鞍馬，無疑是他根源的主流。但他雖有師承，決不受師承的束縛。現時代的繪畫，受到西方文明的衝激，引起了 50 年代前後臺灣地區水墨畫的改革。“改革”是繪畫“新生”之途。繪畫除了傳承文化的特性外，地域性代表了成長的環境，時代性代表了世界的思潮，這是傑出的藝術家成長發展中無可迴避的重大原則。奇茂先生的人物，無法排除傳承題材中若干如李白醉酒、鍾馗、八仙等民間俗知的內容。在他的生活中，屬於教學的，諸如“模特兒”課室現象等水墨素描。當然他最具成就的，即為 1992 年新光三越百貨出版的臺灣采風—李奇茂展專輯中展出的民間生活的“眾生相”。用他如櫟之筆，寫出臺灣地區平民生活的面面觀，市村市墟的趕集和飲食、市場與廟會將對鄉土的眷念及熱愛，借筆端直述了出來。他的走獸題材也頗廣，當然畫得最多的是馬，其次牛羊和豬，翎毛中以鷹和雞為多。

體悟李教授的作品，應從兩方面體會。傳統人物繪畫主要的技法在線條，線是“骨”，傳統是“肉”。古代人物畫有所謂“衣紋十八描”

李教授有古人的用筆精神，卻不囿於古。揚州八怪的黃慎，以草書筆法入畫，李教授由中體悟了“簡”“捷”“拙”三大要訣。有取繁瑣，得其精要謂之簡。筆之運行如兔起鵲落謂之“捷”。李教授深得運筆之奧祕，石濤畫語錄謂：

“筆之運墨以神”。“山川萬物存靈於人，固操此蒙養生活之權”。有形有勢，有拱有立，有蹲有跳，有潛伏、有沖霄、有崩劣，有磅礴，有嵯峨，有崢嶸有奇峭、有險峻，一一畫其靈而足其神。前面這段文字雖看來深奧，其訣要無非在下筆時的輕重急徐，偏上曲直。首先言“蒙養”字，如果沒有深厚的素描基礎，則

不掌握造型的線，精確地將外物描繪出來。古人精細地由起稿始，漸此呈現物象。而李教授卻繼筆橫掃，頃刻間抓住了物象的核心，遺其糟粕，取其精粹，這便是簡與捷的精到所在。由於取捷，往往失之狂放。批評福建畫家學黃慎者謂之閩習。閩習之缺失便失之於放，不知收斂，一如明代吳派批評習吳偉的浙派謂“劍飛墨舞”所以飛舞的動姿，更要以古拙取之。李教授筆中往往頓挫自如，如蟲蝕木，如錐畫沙，如懸針遊絲，在靈動恢忽中將書法的意趣發揮的淋漓盡致。

線條是中國繪畫的精神，而墨趣則為繪畫的靈魂。線條源自書法，由傳統的精粹中取得。而墨的運用，則與時代精神相結合。

中國水墨畫的革新約自 30 年代便開始覺醒，初期自石濤，八大的水墨互破原理推演，講究筆，墨兼重。當西方繪畫抽象念思朝日為世人所重。潑墨潑彩的光影技法的交替運用賦予中國畫新的生命。尤其構圖上由傳統中反省，使空間的處理成為構圖的重要部分，使傳統能與時代接軌。李教授確實由色墨互破中領悟了其中變化的奧妙。適切地把握了水破墨，墨破水，色墨交融的訣要。石濤以墨歸諸“蒙養”（意指對物象的感悟）文徵明也言“人品不高，用墨無法”來歸結用墨的困難，沒有不斷由寫生中實驗，掌握物象的精神，使光影，空間處理技法臻於上乘者，不可能於瞬間之間，掌握了筆墨運行的要義。當然，傑出大家的成就絕非三言兩語可以概括，經驗的累積是在不斷實踐中孕育而成，墨水分五彩的黑、干、濕、濃、淡，又能兼得其潑墨、積墨、焦墨、破墨、飛墨諸種技法交相運用。非此不能臻於妙理。我們細細由李教授畫中讀出，觀其大膽落墨，以黑計白的處理法則，實已掌握了時代觀念與表達技法。遂可體悟他運墨用筆確已達到了神化而玄妙的境界。

石濤言“古”以即“化”。前面申論人物繪畫不能刻意省略傳統中取擷的題材。但一味泥古不化，只受傳統的拘束，便是見識不廣。生活在時代中，在此一

地域中成長，熱愛此塊土地，既是民族性，也包含了地域特性。如何從眾多題材中職捨，也結合了個人獨到的美學經驗與思想。李教授的“臺灣采風”前面已經提及，平民生活的點點滴滴，不僅說出他對民間生活的領悟，而由不斷觀察中真切去驗證。後人稱道清末的任伯年由茶館品茶之余觀賞生活中的情景，破除了古人貴族社會的束縛，獨創新貌。李教授更能將林林總總的風土人情，反映了臺灣民間的辛勤奮，都市生活的繁忙，閒暇生活中的悠游，使作品與觀賞結為一體。對他個人來說，這系列的作品固然是他作品的突破，也代表了一生努力的精華，足以流傳後世，也是他揚名國際最佳的例證。

多年的努力，教授舉辦的個展和參與的聯展及出版的畫集，數量之多，罄竹難書。尤其日韓兩國不僅贈與博士，更與為“大畫伯”卻是他對畫意的尊重與肯定。他在簡歷中尚有參加大專教授美國巡回展，由藝術教育館主辦，作品分贈美國四處重要的學術機構。這項經歷未能列入，也應在此順筆附入，他在文化交流中所作的貢獻，舉一例證。他除了對“孔學會”的貢獻外，還成立了李奇茂基金會來推廣社會教育。他豐富的收藏，尤其對陶藝方面的藏品，由長公子李安康先生研究而經營了私人的美術館，次公子李安泰先生與女公子李安榮女士則負責他個人作品展出策劃。夫人張光正女士則以美術館中撰述成為他事業與精神的支柱。藝術生命，即使普及為延譽的渡海三家“張大千、黃君璧、溥心畬”，雖也有後人傳揚其作品，卻談不上文化發揚與廣植經營理念的更高理想。李奇茂教授不但以他的天賦與努力，開創了近代水墨人物的新紀元，在美術發展史中，奠定了他翹楚的地位。文化貴在傳承，承先啟後，他更能以家族的力量，結合他豐沛的人脈，如他為淡江文錙藝術中心所策劃經營的大學美術館等事業，在世界各地及大陸地區不斷地層出，都說明他不只是局限於個人的創作，更能放眼世界，樹起了文化教育的大纛，使藝術結晶，為全民所共享。敬悉李教授有意願籌劃臺灣畫院，

網羅國內知名藝術家參與，為國內積極培育人才。將個人成就，歸功於社會，回饋社會，這種遠見，實為藝術創作者開啟了新紀元，誠心恭祝其成功並拭目以待。

勁勢飛騰・妙造自然 ---李奇茂大師作品展

劉阿榮

Liu A-Rong

是元智大學文學院院長

歷代藝術大師各有風格，能在藝壇出類拔萃者，必有其人格特質與創新精神，馳名海峽兩岸的水墨畫大師李奇茂教授，即具有特殊的風格與精神。今春三月，本校藝術中心及圖書館美學之道，很榮幸能邀請李奇茂大師來校舉辦個展，不僅為 21 週年校慶憑添光彩，也是元智近年來推展藝術活動的一個高峰，因為李大師的藝術造詣具有「勁勢飛騰、妙造自然」的特色。

我個人並非藝術工作者，卻是藝術愛好者，在特殊機緣下，得以攀識李大師，在國內外會議及展覽活動中，追隨其後。且李教授不僅是藝術界前輩，也是學術團體的領導者，他曾任中國孔學會會長，現任中華倫理教育學會理事長（本人則忝列副理事長之一）。爰就所知，略述李大師藝術風格及其精神特質，以誌本次展覽，並申祝賀之義：

首先，李奇茂教授畫藝超群，實緣於認真勤學、不斷創新的精神。大師基本功深厚精湛，觀察體會更具慧眼，他創作的大漠系列，駱駝與飛鷹，展現渾雄堅毅的民族精神；鄉村小調系列，質樸飄灑，詮釋市井小民的生活逸趣；80 餘高齡還創作「板橋林家花園」系列，古厝煙嵐、日氣薄射、光景穿漏、天際留白、表裡皆通、妙造自然。他能深受兩岸藝術家肯定，更在全球華人藝術圈中享有盛

名，絕非浪得。因為他的每件創作，都顯現熱情奔放、自我超越、不斷精進的認真態度，其創作之生命力，多少年來依舊如此旺盛。

其次，李大師也是國民外交上的藝術推手：眾所周知，「藝術無價」而且「藝術無國界」，各個國家或地區的藝術愛好者，往往以能珍藏李大師藝術作品為樂，因此常有我國之大使、代表在國外工作時，須以中國繪畫進行國民外交之餽贈，李大師會毫不吝惜地捐出畫作，多次成功的完成藝術報國之美事。當他在國外展覽時，常有慕名而來的政要、收藏家前來收藏李大師畫作，李大師會適時捐出高額の售畫所得，成立藝術基金，嘉惠當地愛好藝術的貧寒學子，例如：韓國檀國大學設立的「李奇茂畫伯獎學金」即為一例；而美國舊金山市自 1987 年起，每年 11 月 29 日訂為「李奇茂日」，是為華人獲此榮譽之第一人。觀其藝術生涯，確實做出不少外交貢獻令人感佩。

最後，在繪畫傳承與人才提攜方面，更見大師風範與襟懷。李大師對學生後輩的提攜與栽培，除了繪畫理念的指引和開導外，學生艱困時的生活協助與照顧，也是令人感念的，他造就出不少當代著名畫家，在各個藝術崗位上頭角崢嶸（本校藝創系沈禎博士、翁銘邦博士皆為其門下）。李大師這種發自內心的關懷與照顧，實非一般獨善其身的藝術工作者所能比擬。

個人以殊勝因緣，為李大師作品展略陳管見，預祝其展出成功，也祝福本校藝術氛圍更臻勝境。

奇風飄墨，畫境天成——李奇茂畫伯水墨畫印象

劉聲雨

Liu Sheng-Yu

大陸深圳大學美術學院教授

87 翁李奇茂畫伯被他的學生稱為“轉世神聖，凡間畫仙”，所謂“筆含哲理、墨藏天機、神其抽象、形意寫真、萬和天成”，可謂確評。

今觀台中市文化局出品之《李奇茂教授畫集》是大師年近古稀之作。本冊畫集，集先生書法、繪畫作品數十幀，以人物畫為主，其間抽象表現卓爾不群，白描寫實滿紙生活氣息，抽象表現者如《慈愛》、《閒聊》、《懷素寫書》、《驅煞勇士》、《沙國胭脂》、《黑珍珠》，白描寫實者如《臺灣生活速寫》、《手工水餃》、《燒餅油條》、《午後小吃》、《夜戲》、《大拍賣場》、《套馬》等。可以看出李先生的抽象表現人物畫與他的寫實白描人物畫折合中西，在深度體驗中國水墨畫精神的前提之下，大膽運用西畫的構圖、造型、光影、潑彩等表現手法，將中國人物畫的寫意境界，推到了一個可觀的高度。遠觀凌空蹈虛，奇風飄墨，近察則形神兼到，具有極強的生活氣息，同時又在極其熱鬧當下的生活場域之內蓬勃著人類的生命的熱情。

古語：畫如其人。奇茂大師生於皖北渦陽縣，渦陽地處皖北豫皖交界處，此

地多出聖哲奇士，老莊、三曹、陳勝吳廣等古代聖賢豪傑皆生於此地。此地地域文化的流風餘韻養育了皖北一方人文氣脈，天寬地大，浩茫無際，奇茂先生的書法作品“墨潑四海，筆掃天地”，結體奇絕，渴墨橫飛，以整體格局、縱橫氣概取勝。其書風大致畢現其人格魅力以及書風、畫風背後的文化鄉情。

本冊畫集裡面的《春荷》、《夏荷》、《秋荷》、《冬荷》突破傳統國畫的尺幅規矩，正方形的畫面以淡藍、深青、水白和乳白四色敷底，以兩點皴、荷葉皴、螺旋皴點綴畫面。《冬荷》一圖畫面除了左側的題款之外空無一物，這四幅荷花圖合在一起表達出一個銳意創新的國畫家在博觀約取之余以現代風和現代理念所達成的創意成就。看起來，《春荷》、《夏荷》二圖很像西方現代主義畫家如波洛克的點滴彩畫法，但實際上“中學為體，西學為用”，其畫面的材質元素、符號表徵和哲學理念是地地道道的東方氣派。這種畫法頗為適合西方人現代審美取向，但實際上它又遙遙地回應著中國古代崇尚意境，崇尚筆情墨趣和留空布白的畫學哲理，可以說它們既是最現代的、最概念的同時又是最中國的、最鄉土的。

真正的畫者從不屑於蹈襲前人，也不屑於重複自我。李奇茂先生的創意書法《我畫》頗具書道的意趣，書道講究書者獨與天地精神相往還的獨創性和唯一性。石濤論畫“法自我立，一以貫之”與書道精神相為發明，奇茂大師《我畫》這幅書作書、畫合一，充分表達了一個參悟畫理、妙悟天元，敢於大破大立的一個天才畫家的襟懷抱負。

奇茂先生的每一幅畫作都具有獨創性和唯一性，獨創性表現在作品的畫面上融合著個性特質和地域文化特色的風格特徵——用以觀玄的老莊文化氣息和大

開大合的個人情感氣質；其唯一性表現在其作品“語不驚人死不休”的創造性努力。奇茂先生書法“鑒古吸今”四字值得玩味，常言“鑒古融今”，畫家在傳承傳統的同時應融合當下的審美情趣。奇茂先生在繼承傳統的同時，理解傳統的同時，卻要直面當下，以當今世界洲際風雲、異域文化生態入畫，如作品《沙國胭脂》，重點描寫伊斯蘭世界女性的生活實景。畫家以淡紅點染伊斯蘭女性的面頰，雙目如窗，表現了畫家與伊斯蘭世界以及伊斯蘭女性靈魂相互對視、相互吸納的緊張關係。整個畫面以巨大的墨塊遮蓋住眾女軀體，表達了畫家對於伊斯蘭文化的近距離的觀照，畫面令人窒息，中間的布白隱隱約約，近看群女秀頰猶如中國少女，遠看群女的臉部和雙目猶如伊斯蘭世界向我們開啟了一扇扇窗戶，這是畫人直面異質文化並從中國傳統意境裡面所生髮出來的對於異質文化的一種徑直的觀審感受。因為畫家不回避現實，勇於接納現實，也就是“吸納當下”，然後再將經過中國文化意境過濾的心相一氣塗寫出來。這大概就是所謂“鑒古吸今”的特殊表達方式。因為所寫畫面的現場感和畫家表現方式的特異性而使這幅作品取得了唯一性。即使是表現非洲群女題材的《黑珍珠》，也可以看出作者對於生活現場的強烈的感受性，畫家以沒骨墨塊隨意暈染，非洲群女形象躍然紙上，看起來不費工夫，實則畫家在作品中所傾注的深度構思和創新努力，都達到了令人驚歎的程度。

通觀畫冊，我們可以發現奇茂先生在書法、繪畫——人物、花鳥、速寫、潑墨、潑彩、構圖、寫意變形，觀念創新，題材獵奇，書畫融通等各個方面都進行了大膽的探索。先生足跡遍及七洲四洋，對西畫、東洋畫、韓國水墨畫、日本書道、佛教藝術、嶺南畫風以及國際上流行的超現實主義畫風了然於胸。因此，有機會有條件博觀約取，為我所用，我們看到先生對中國邊疆西域風情、大漠駝鈴、

草原生活至為神往，以晚年純熟墨法與堅實的線條表現能力所繪製的《駝行吟》、《沙國行》、《套馬》圖，可謂“似與不似，不即不離”，若非神遊其境，具備超強的速寫能力和中國書畫功底則無法傳達如此生動的邊疆風情。

中國畫要繼續往前走，不可推倒傳統，這已成定論。中國畫要繼續往前走，必須放眼世界，改革創新，這也已經是不爭的定論。二十世紀中國畫壇諸大師，包括臺灣的張大千，無不是在汲古從新的理念之下大膽創新，以致碩果累累。今觀李奇茂畫伯，天才不群，積學深厚，在臺灣這個八面來風的文化場域之中鑒古吸今、敢於創新、善於創新、巧于創新，這種不甘人後要為中華美術在國際畫壇爭得一席之地的自覺和自信以及其成功的創作實踐都令人肅然起敬。

縱觀李奇茂先生的數十幅繪畫作品，我們還可以看到一個很特殊的方面，即在其所有的表現中華文化內涵的畫面裡面，他特意要向世人特別是西方人表現出中華民族雄強、陽剛的一面，特別是《接殺》這一幅水墨畫，可以做多層解釋，畫家以五色燦然的色塊描寫二人絕命搏殺的場景，氣勢撼人。因為水墨是中國畫的本體性符號，這兩個“接殺”在一起的墨塊當然可以看成是今天的兩個中國人誓死必爭的生活場面，它有效地向西方人傳達了中國人的另外一種陽剛之美——西方人常常引以為自傲的抗議精神。當然這個畫面也可以理解成中西文化的碰撞，生死俄頃，主動接納西方文化的中國文化主體必須擺出搏殺的姿態，因此，畫面所傳達出來的精神理念也可以說是絕無僅有的。《米芾拜石圖》同樣傳達著現代中國人躍躍欲試、有所作為的精神狀態，我們以前所看到的《米芾拜石圖》，畫中的米芾都是面目祥和、謙卑，仰面或正面拜服在嶙峋怪石之下，李奇茂大師的這幅拜石圖，米芾面目剛強、英武，他沒有跪拜在巨石之下，只是彎腰示意，文

人米芾那振作欲起的身姿表明畫中的人物略為禮拜之後，起身欲超越此石、跨越此石的行動意志——藝術不是永遠拜服在傳統的腳下，藝術是以藝術家的行動與傳統對話，站起身來尋找更加廣闊的路徑。

大師玩藝－奇茂大師作《淡水舊事新紀》

顧重光

Kuang Chorng-Guang

淡江大學通識中心副教授、文錙藝術中心駐校藝術家

「大師玩藝」是這一次李奇茂大師今年所作的繪畫裝置作品集合展，譽滿中外馳名國際的李奇茂大師運用他的巧思靈動得出這些裝置作品，其中融會了他居住了五十年的淡水地區中一些記憶，揉合了古代漢民族開發北臺灣，經過日據時代國民政府遷臺，以迄現代的今天，通過歷史的軌跡找尋淡水地區的人文遺址社會發展古老習俗，由淡水對岸的十三行博物館的地下層有打鐵的遺址先民活動的紀錄。從淡水老街開始話百年滄桑，一個素面陶甕上面畫了庶民生活普通百姓的飲酒文化，四周圍著貓狗企圖在人們手上得到食餘的殘羹，早年的老街清晨或深夜都會聽到木屐的聲音，安靜的街面上踢托的木屐腳步已成古老的回憶，李大師畫了一張老阿嬤坐在長板模上穿這雙木屐走過了數十年，以前的木屐是不分左右腳的。方形扁壺茶葉陶罐上表現了老街情趣更顯示了閩南文化中重要的一環茶文化，飲茶文化在臺灣由「飲茶」提升到「品茶」，「呷茶」成為朋友之間互相來往以此為媒介的文化傳統，老人茶的茶具更是講究精緻風雅。

民間習俗中的題材更是李大師創作的好題目，取名百年淡水婚禮的紅色提梁盒子表達了下聘的禮物盒是小朋友玩具轉換而得，古代奉茶新嫁娘使用的木盤加上一對新人的小玩偶，灑上花生瓜子紅豆成為象徵「子孫滿堂」的裝置藝術，用在紅磚上畫出養鴨人家想到淡水由出海口一路經關渡到台北以前的河岸邊到處

都是養鴨人家所謂靠山吃山靠水吃水，又畫在小木橈上的漁夫生活拉網的漁民在河海中討生活，淡水的舢舨漁船都在板橈上呈現出來。

又用古器今用以弧形瓦片三片相連秩序相接，象徵天、地、人，三才相會，瓦片是傳統建築蓋屋三的重要材料，尤其是閩南建築用這種物品，今天已是不易看到，以前塑膠製品未發明的時候洗筷用的木盒可以作許多功能來使用，結實的木質使用多年仍可見紋路，李大師想到多年前淡水地方的水果攤販用來裝水果洗水果，所以畫了許多當地的水果在木盆上。淡水名產鐵蛋帶來大師的想像，他畫了一張母雞下蛋的圖像，在前方的小盤中有一顆小小的鐵蛋母雞下的是白蛋出現的卻是鐵蛋，這就是李大師詼諧的地方。又用小竹籃子裝了吻仔魚以表示漁夫生活，錢形的地磚將數十年前的人行道上的形體再現今日，以竹木瓦片製作書箱，藉塑膠瓶子製作成的裝置釣魚場域，以及竹蒸籠內以紙片畫的包子，這些作品都是李奇茂大師巧手製作的置及繪畫作品也是對自己的挑戰。眾所周知的水墨畫大師也製作了裝置作品展，不僅是自我的一大步也是給從事藝術的工作者的提示，永不故步自封總是向著創作的方向奮進。

影響李奇茂教授繪畫的因素及其對社會的貢獻

陳若慧

ChenRuo-hui

國立師範大學美術研究所副教授

一、引言

在一次李奇茂教授的畫展中，深深被他作品氣勢的雄渾宏大，水墨運用之靈活所震撼，崇拜之餘，除了做他的學生之外，更想去了解這一冥想世界的統帥，如何將思維在宣紙上締造他的水墨王國，於是興起對這位台灣畫壇人物畫的一代巨匠李奇茂教授繪畫做研究的動機。

李教授的創作題材廣闊，舉凡人物、畜獸、山水、花鳥、建築皆是，而以人物創作為主軸，他師承於梁鼎銘人物鞍馬，又受學院與現代美學思潮影響，從扎實的基本功出發，走遍台灣的每一個角落，寫透台灣的鄉土人情，也飛向世界各地寫生、展覽、講學，甚至作親善大使為國民外交而努力，可說是一位立基台灣，放眼世界的畫家，其作品之所以感人，因為是對生活的體會及對社會的關懷，他內心充滿熱情，全流露在馬的奔馳，鹿的飛躍，牛群的奔騰，大漠飛鷹以及沙漠行旅之間。他把人間至愛寫在母親的織布機與阿嬤的臉上，那些彌猴、雞群的顧盼生情正是擬人的寫照。如果沒有這份真情與摯愛，縱使技巧再好，也寫不出感人肺腑的作品。惲壽平於南田畫論云：「筆墨本無情，不可使運筆者無情，作畫在攝情，不可使鑒畫者不生情。」¹ 誠然，要感動別人，得先感動自己，古今皆然。又俗話云：「相由心生」、「物出主人形」、亦在此得到應證，反過來也可以由

¹ 《南田論畫》作者惲壽平 《歷代畫論名著彙編》p.330 世界書局印行 1942年9月

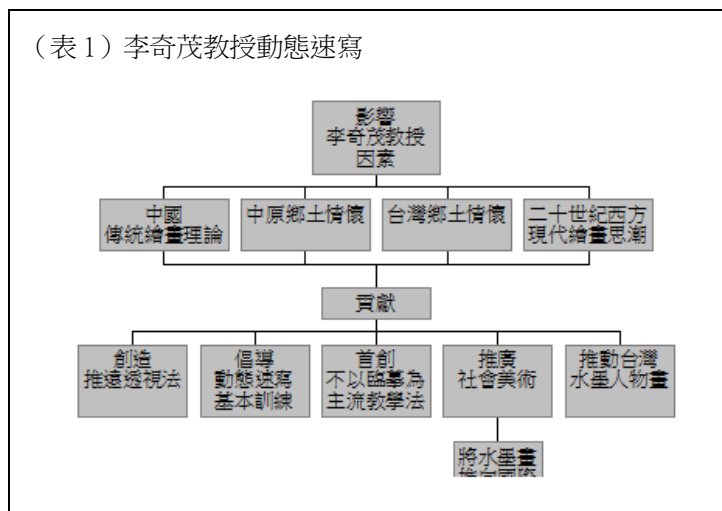
其作品的大氣凜然，看到他開闊的胸襟與遠大的志向。

這份研究中包括關於他的生平事蹟、藝術歷程、繪畫風格分析以及藝術界各家對他的評論。根據實際訪談和數本《李奇茂教授畫集》為主軸，所引用範例大都在這幾本畫冊裡，依傳統國畫六法的理論基礎，作實務性分析。實務研究自有相當限制，因為雖然李教授著作等身，然多未能收進，因時間久遠，有些早已絕版，不易尋找，另外就是作品都很大件，除難擷取外，也因多為拉頁，無法平整，所以範例畫面時有折文，有因色調較淡，收錄不夠清晰，不宜引為範例，不無遺憾。期盼此一研究，對創作有所助益，也希望用淺易文字寫出報告，忠實報導所見所思，只有敬藹之心未敢妄加評論，給予同好，分享或切磋都是在繪畫與人生學習過程中一件美好之事。

二、承先啟後的偉大宗師

李奇茂教授出身學院，精研中西美術史，探取古今中外畫家精髓，上溯漢磚人物、顧愷之、吳道子、李公麟，近取任伯年、吳昌碩、齊白石，一脈相承於中國傳統繪畫思維與美學，師承梁鼎銘人物鞍馬，融入西方美學與技法，推陳出新從人生百態中發展創作。除創作之外亦從事美術教育，倡導動態速寫為國內人物畫之基本訓練課程，首創人物畫不以臨摹為主流教學法，對於台灣美術教育的影響至為深遠，貢獻卓著，為國家培育美術人才，長達五十餘年未曾間斷。榮退之後擔任淡江大學文淵藝術中心主任，並兼任台灣藝術大學美術研究所教授，曾任教於文化大學、台灣國立藝術專科學校（國立台灣藝術大學前身）、並於母校復興崗大學及台灣藝術大學，擔任美術系主任，韓國檀國大學終身榮譽教授，澳大利亞科廷大學博士班指導教授，美國聖荷西大學客座教授，南京大學客座教授。桃李天下不說，由他所啟發的學生已為當今知名畫家者亦眾，因此成為承先啟後台灣畫壇人物畫一代宗師，可說是實至名歸。

(表 1) 李奇茂教授動態速寫



(圖 1) 李奇茂教授速寫



三、藝術歷程

(一) 繪畫啟蒙

1925 年李奇茂教授出生於安徽省渦陽縣李張莊，那是一個貧瘠的鄉村，父親雖是讀書人，還得務農維生。母親杜氏，深具傳統中國婦女美德，勤於耕織，上待翁姑，下育兒女，無怨無悔，每當他憶及兒時，母親扶機勤織，手裂奔血，倍感痛澈心肺，遂有〈母親〉²之作。

故居常年飽受黃河災害，民生疾苦，或許因為生於憂患家庭，李奇茂教授的童年，分外乖巧懂事，深得父親寵愛，尊其自幼喜愛繪畫的志向，延請陸化石為師，以傳統書畫入門接受啟迪，為日後打下了良好根基。

1. 學院浸潤

在其青少年成長過程，正逢整個中國戰火連連，風起雲湧，政局變動之際，飽經顛沛流離，未曾擱置畫筆，猶能執著於隨時掌握機會，不斷實踐，紀錄生活百象。

² 李奇茂教授畫集 p.159

1949 年渡海來台，考入復興崗美術系，1952 年追隨梁鼎銘昆仲，得其真傳神髓，並深受學院美學思潮之浸潤洗禮，在不斷觀察、研究與實踐中，成績斐然，於 1956 年畢業，兩年後舉行個人「金門寫生展」。

2. 美育薪傳

1959 年任教於母校美術系，開啟他終身奉獻美育薪傳的神聖任務，1967 年以〈吾土吾民〉榮獲第二屆中山文藝獎，之後又獲頒數不盡的各種榮譽獎項，（於附錄列之）。

由於成就非凡，各大專院校紛相爭聘（已於前述），不但是國內畫壇大老，亦享譽兩岸與國際，今猶退而不休，兼任研究所教授於台灣藝術大學，並擔任淡江大學文錙藝術中心主任，積極參與有關為美術開拓未來的各項活動，其大忠大愛精神，奠定了成為台灣現代水墨人物畫巨匠之地位。

同為浸潤學院美術的夫人張光正女士，筆名洛華生，作家也是藝評工作者，不但是家庭重心，更是激勵、鞭策李奇茂教授更上層樓的無形推手。育有二子一女，伉儷情深，相知相扶，共同為推動台灣現代中國水墨畫與美術教育之革新而努力。首創不以臨摹畫稿為主流之國畫教學法，重視模仿自然主義寫實之探求與創作之啟發，尊重學生思維自由發揮。

據聞李教授有意籌辦台灣畫院，網羅國內知名畫家參予，為國內積極培育人才，更是深具遠見，眾所矚目，此一宏願，若能實現，誠然文化之盛事，台灣美育薪傳之新紀元。

3. 享譽國際

自從1964年應國立歷史博物館之邀請，參加中國近代繪畫赴美巡迴展之後，開啟了他邁向世界遊藝人生的第一步，不僅國內專題邀請展不斷，而逐漸聲名大噪；同時亦開始享譽國際，尤以國立歷史博物館特約舉辦個人「國父畫傳」美展，震撼畫壇。展現李奇茂教授人物畫的高超造詣，台灣郵政局更於1992年9月21日，印行李氏畫作「媽祖出巡」鄉土郵票。足見二十八年後，畫中人物神韻的掌握更見得之於象外的形上意境，線條律動與水墨韻味更具練達且獨具風格。

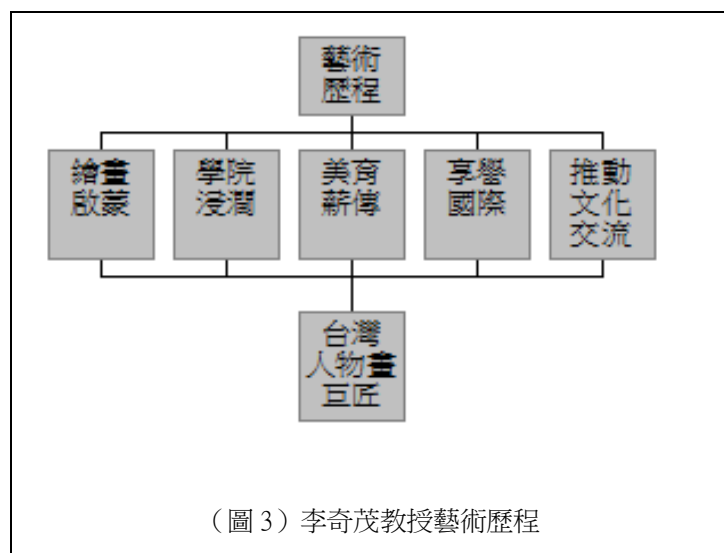
1978年韓國檀國大學授與榮譽「文學博士學位」。1980年澳洲布里斯國家公園植「李奇茂樹」，以表揚和紀念李奇茂的卓著貢獻。1987年美國舊金山市，特別頒定11月29日為「李奇茂日」，中國人在美國得到如此殊榮，誠非偶然，也是台灣之光。次年義大利與新加坡國家電視相繼來台專訪，也是一項殊榮。1972年以來，李奇茂應邀前往世界各地訪問，畫展，講學，至今不輟，所到之國有西班牙、德國、義大利、澳大利、英、法、美、加、哥斯大黎加、貝里斯、南非共和國、澳洲、中東的沙烏地阿拉伯、巴林、土耳其、約旦、依朗、埃及、希臘、俄羅斯、比利時、日本、韓國、越南、泰國、馬來西亞、新加坡等國以及中國內地各大城市，幾乎遍及地球的每一個角落，其足跡所走過的旅程，所受到的禮遇，以及所引發「明星」級的炫風，相信是古今中外，有史以來，鮮有可以望其項背者。

四、推動文化交流

在享譽國內外的同時，無論李奇茂教授個展，或由他率團訪問、策展、講學，除了宣揚中國文化，也推動與各國的交流。譬如1984年在日本橫濱會晤了日本巨擘畫家加山又造，次年於比利時會晤國際超現實主義派大師Pajl Delraux 保羅德里沃先生。1989年美國夏威夷公共電視台MR.Uolly Richards 製作人拍攝「李奇

茂個人美術授課專輯」。1991 年出席義大利威尼斯舉行的世界藝術高峰首次聯誼會議等重要活動。

自從擔任中國孔學會理事長後，無疑加重了李教授伉儷的使命感，2001 年在美國舊金山首次舉辦「孔子書畫展」，該展覽由其得意門生人物畫家沈禎所繪《論語》中孔子嘉言八十八則，另請名書法家張炳煌與阮常耀以書法藝術呈現孔子嘉言，詩堂形式裝表，印行專輯以中、英、日、法、西、俄六國語言，由中國孔學會與國父紀念館聯合出版，並作經常性巡迴展出，目的在於希望將孔子精神再次喚醒世人，提昇已經沉淪的社會道德，匡正社會風氣。2002 年策展「宋美玲百零五歲生日」台灣百位女作家畫展，呈現出台灣女性主義溫柔敦厚的正面思潮。 每年率團出國訪問，策辦義展，為海外僑校募款，資助台商子弟之教育經費，期能得到更多補助，而提昇教育品質。種種活動，再再顯示他要把自己的夕陽餘暉，映照出傳承的使命與回饋國家的大愛。



(圖 4) 李奇茂教授藝術歷程

五、李奇茂繪畫藝術研究

風格特色在於大氣凜然之渾圓筆墨寫盡大漠飛鷹，塞外獸群，台灣風情，人間至愛與人生百態。

（一）骨法用筆

無論東西方繪畫，線條都是畫家表達思想的語言之一，尤其中國繪畫屬線形藝術，更是非常重視線條的運用與發展，在中國如果要以線條描繪形狀，不只是輪廓線的意義，還有一層書法的含義，五代時期，正是西元六世紀上半期的時候，南齊謝赫六法中提到骨法用筆，講究線條在筆下所呈現的各種形式。因為中國人所用工具是毛筆，如何駕馭手中毛筆，寫出優美線條以及線與線之間的結構，又是一門專精的學問，所以《畫學心法問答》說：「用筆者，使筆也，古所謂使筆者，不為筆使，即為善用筆者。」³，只有善於用筆的人才能掌控線條的粗獷、細膩、流暢和斷續等等多種形式，而中國人物畫自古也有十八線描法⁴ 流傳，但是對於現代人物畫而言，並不一定合用，因為布料與古代已大不相同，衣服形式不一樣，人物動作也有所改變，更可能隨著畫家的表現形式而大異其趣。從創作的角度而言，李奇茂教授決定要將線條重新賦予生命，因此不拘泥於古法，他用筆特點在於快捷而簡練，躍動而活潑，時而中鋒、側鋒，時而逆鋒，有時又急轉直下，筆在其手掌間為其所用，有如魔術一般。

從創作過程中所使用的線條形式，大致可以分出幾個轉化階段：

1. 工整期

其在 1967 年所繪〈吾土吾民〉及 1971 以前的特色是中國傳統人物畫的線條，比較工整。例如當年在國立歷史博物館展出的《國父行誼圖像》⁵ 因為基於對國父的一份尊敬，用筆嚴謹而工整，復見師承痕跡，然而在一百多幅圖像裡，無論是主體人



（圖 5）

《國父行誼圖像》

³ 《畫學心法問答》 清 布顏圖撰 《中國畫論類編上卷》 p.200 華正書局

⁴ 《珊瑚網論畫》 明 汪珂玉撰 《中國畫論類編上卷》 p.142

⁵ 《國父行誼圖像》 國父紀念館出版 2001

物或是配景中花卉、畜獸、建築的線條，已能窺探推陳出新的蛛絲馬跡。

2.曲線期

1980 年以後作品，線條大部分是以中鋒運筆，表現出比較活潑、圓潤、遒勁又具有韻律感的曲線，例如〈媽祖出巡〉⁶、〈套馬圖〉等等。

4.直線期

1984 年所作〈日本女〉、1993 年作〈黃山〉、1998 年作〈賢士雅集〉及 2000 年作〈沙漠胭脂〉的線條是臥筆中鋒，看似簡捷卻蘊含具有濃、淡、乾、濕、虛、實、粗、細、疏、密各種變化，表現剛勁的個性化直線。

5.雙色線條

無論曲線期或直線期，繪畫中有時人物的白描衣褶，會再輔以淡墨或淺赭色線條，形成活潑的摺痕陰影，顯現人物的質量感。例如〈新篁品茗〉⁷、〈八仙上壽〉、〈壺中天地〉、〈賢仕雅集〉。



(圖 5) 〈黃山〉1993



(圖 5) 〈日本女〉1984

⁶ 《李奇茂教授畫集》〈媽祖出巡〉p.120 〈套馬圖〉p.131 〈日本女〉p.147 〈黃山〉p.128 〈賢士雅集〉p.137 〈沙漠胭脂〉p.67

⁷ 《李奇茂大師畫集》〈新篁品茗〉〈壺中天地〉〈八仙上壽〉



(圖 5)〈賢士雅集〉2000 雙色線條

6. 脹墨線條

寫行書時，書家常以脹墨方式增加書寫的趣味，李奇茂教授在他的繪畫裡也經常使用「脹墨」來破除線條的規律性。因此他的繪畫具有書法性。他認為線條的應用必須隨意而轉折，在線與線之間的結構上，或奔放或凝聚，也隨需要轉換。總之，他用筆方式是綜合、靈活而機動的，不受傳統限制，完全達到「似法無法」而「無法有法」的最高境界。



(圖 6)〈媽祖出巡〉



(圖 7)〈三代同堂〉脹墨線條

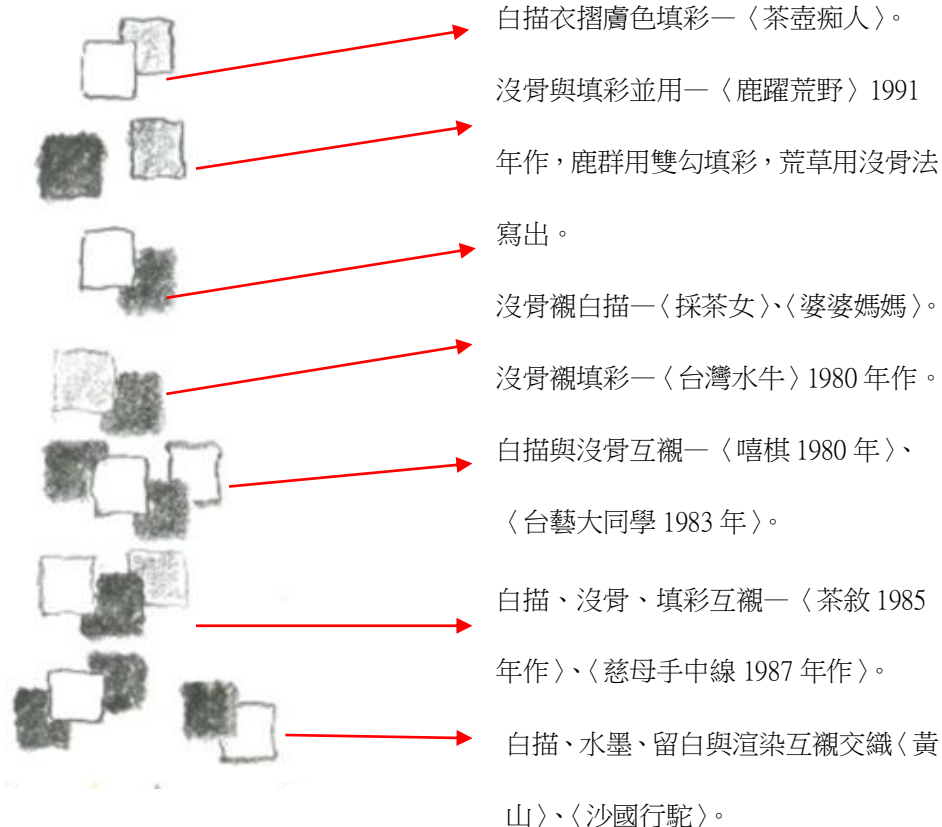
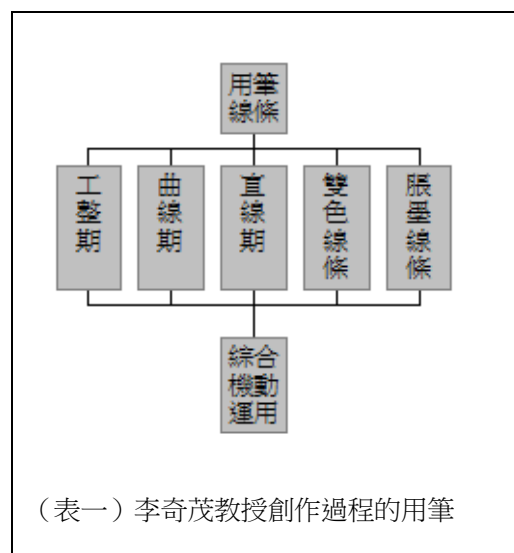
活絡的線條，誇張的動作，重點著色，舞台效果構成了李奇茂教授人物畫的張力

（二）墨法

《畫學心法問答》：「筆墨相為表裡，筆有氣骨，墨亦有氣骨，墨之氣骨由筆而出。」⁸由是可見，墨法離不開筆法，更與水份的運用息息相關，由於三者相輔相成的運作，造就了中國畫風獨特的墨色與墨彩，也就是眾所皆知的墨分五色與六彩。

作品中處處所見皆靈活運用著中國傳統的

寫意水墨法，包括濃墨、淡墨、破墨、積墨、焦墨、潑墨、飛墨等各種墨法。水勢滂沱，淋漓盡致。但在傳統基本墨法中，他融入了西畫技法，而有獨特的拓展性運用，將襯托法運用得至為透徹：



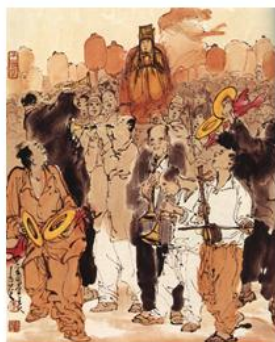
⁸ 見《中國畫論類編 上》p.199 俞崑編著 華正書局



(圖 8) 白描、水墨、留白、渲染



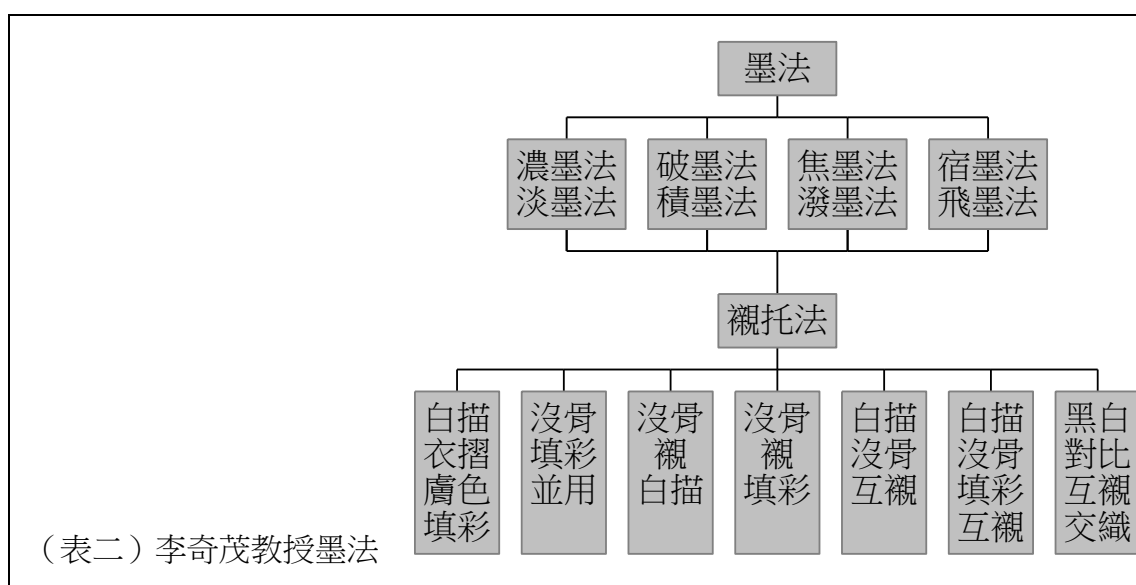
(圖 9) 沒骨與白描互襯



(圖 10) 白描、填彩、沒骨互襯



(圖 11) 填彩、沒骨互襯



（三）用色

清朝一位堪與賽尚相比較的畫家王原祁⁹，在其所著《雨窗漫筆》提到：「設色即用筆用墨意，所以補筆墨之不足，顯筆墨之妙處」¹⁰，遠在唐朝，人物畫在吳道子首創淺降著色法之後，影響至今，而王維《山水訣》：「夫畫道之中，水墨最為上。」¹¹的觀念，導向國畫千餘年來，一向視「設色」為輔助、彰顯墨氣之用。畫家普遍有「色不礙墨，墨不礙色，色中有墨，墨中有色」的概念，也成就了水墨畫的特色。

李奇茂教授在用色方面，固守此一傳統水墨畫特色，作品多以水墨為主，設色為輔，或濃重或淺降或素雅而絕少鮮麗，著重墨韻活絡與趣味。但是基於「繪畫並非自然再現」這一理念，並不堅持忠於自然色彩，而更重視畫面中和諧、對比、平衡和變化的經營。

色墨交融—擅用重墨與淺降對比及水分淋漓的關係，交融成張力十足的作品。如1983年〈藝大寫生群〉¹²、〈趕集〉、〈夜市〉

重點著色—為凸顯主題而強調重點，僅就主題部分著色例如〈廟口 1985〉描繪廟宇所見之膜拜者百態，人物衣服白描，僅在面部、手持香燭、框籃、還有就是廟宇的紅柱，這些地方敷以淡赭，雖然是淡色也都有深淺之分、全圖氣氛素雅、恬靜，充分寫出信仰者單純的意念就是禱告。〈賣檳榔〉重點在主題檳榔的部分敷色、〈茶壺痴人 p.101〉僅就壺的部分著色，人物膚色都是極淡的赭色，如下圖〈燒肉粽〉。

⁹ 《中國美術史稿》p.129 李霖燦著 雄獅圖書股份有限公司 1987年12月

¹⁰ 見《中國畫論類編 上》p.171 俞崑編著 華正書局 1984年10月出版

¹¹ 《歷代論畫名著彙編》p.30 沈子丞編 世界書局印行 1942年9月初版

¹² 《李奇茂教授畫集》〈藝大寫生群〉p.142 〈趕集〉p.124 〈廟口〉p.122. 〈茶壺痴人〉p.101
《李奇茂》〈賣檳榔〉p.30



〈燒肉粽〉

聚光效果—以深墨刷染成聚光的舞台效果。例如〈夜市〉，推想是受到西方浪漫主義的影響。強調對比作品常以強烈對比形式表現，運用水墨與留白或水墨與白描方式，以增強效果。創造出古所沒有的黑白對比風格。



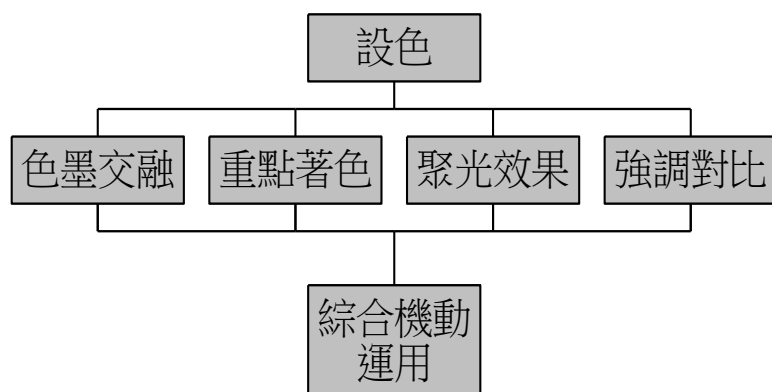
上圖為黑、紅、白之對比

〈夜市〉以深墨刷染出的聚光效



上圖為黑白對比風格

(表三) 李奇茂教授在用色方面的思維



(四) 造形

清王原祁《雨窗漫筆》：「作畫以理氣趣兼到為重，非是三者不入精妙神逸之品，故必平中求奇……必於行間墨裡，能人之所不能，不能人之所能。」¹³ 自古到今，何人不思變，然變者須有膽識，而李奇茂教授膽識過人，能人之所不能，也不能人之所能，故能在人物造形上有過人的表現。無論是人物或畜獸均有獨特的造形，而這些造形是來自於平日的觀察、體會與提煉，為畫中主角塑造個性的意象，這些造形之所以獨特有以下幾個要件：

速寫訓練—在初習階段，每日速寫不下百餘張，然屬傳統靜態形式，1970 年歐遊回國，尤其重視動態速寫，並且注入造形設計中。所使用的線條是靈活、肯定、圓潤的中鋒筆墨線條，而非西方的速寫線條。



變化多端—由於對人生百態的體察入微，故在人物、畜獸的動態上能充分的掌握，疏密的安排都用心佈局，所以群象的處理就有許多變化，因而產生張力。例如〈大地之頌〉¹⁴ 〈夜市〉。

¹³ 《中國畫論類編》p.172 俞崑編著 華正書局 1984 年 10 月出版

¹⁴ 《李奇茂教授畫集》〈大地之頌〉p.44 〈夜市〉p.75 〈套馬圖〉p.131 〈五猴圖〉p.150 〈阿嬤歲月〉p.52 〈父子雞〉p.153 〈三羊開泰〉p.147



誇張動作—為了增加趣味性與效果，對於選取的角度與動作特徵，做了大膽的誇大性表現手法，就是把對象的數量、性質、情狀、關係放大，大到極度，甚至過度的地步，往往可以增加生動鮮明，意顯情足，特別強烈的效果 例如〈套馬圖〉中奔騰的馬群，〈五猴圖〉彌猴的搔癢動作等等。



特殊角度—為主角選取特別的姿勢與視覺角度。例如〈阿嬤歲月〉中阿嬤的特殊姿勢與角度，〈鍾馗醉酒〉以幾乎正面仰視，鍾馗仰首舉甕的視覺角度，彰顯畫中主人翁的醉態，〈封侯圖〉攀垂於野藤的兩隻彌猴，一正一側，正面那隻以俯瞰仰首的角度表現出彌猴攀爬的俏。這些都在為意象的內蘊、趣味與張力加分。

顧盼生情—與誇張的動作至為密切，因為動作誇張，強調了表情，便顯出情感交

融。例如〈父子雞〉中雞的誇張動作，〈三羊開泰〉羊擬人的誇張動作，這些都助長了情感交融的表現張力。



重點簡化筆意，點出神韻，使畫面有畫龍點睛之效果。

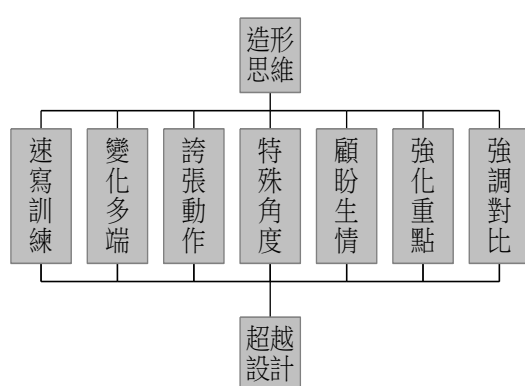
強調對比—以明顯差異、矛盾、對立在統一的整體中形成相輔相成的呼應關係，以凸顯主題或特徵，加強效果和藝術張力。〈回外婆家〉這幅畫的表現手法是藉由強調對比，加強感染力。

1. 人思念家鄉的熱情與大地的冰雪荒寒成對比。
2. 強而有力，推車的丈夫與坐在車上抱嬰兒的柔弱嬌妻成對比。
3. 粗獷的形式與柔情的內蘊成對比。
4. 近景人物大與遠景村落小成對比，以表現空間感。

畫中氣韻，給人感受是體貼的丈夫帶著妻小，不遠千里，不畏辛勞的去探望孩子的外婆，走在冰天雪地裡，男主角推車的姿勢表情看來非常的吃力，連拉車的牲口也很吃力的拉著車，遠處的村落已經出現在眼前，即使是那麼遙遠，總算希望在即。整幅畫雖然是冰天雪地，卻予人無限溫馨與感動。表現著粗獷的平民，也有柔情萬縷的內心世界。



超越設計一即「似不經意之經意」，也就是說雖然經過一番設計、經營、佈局，可是感覺很自然，絕不是那種「為賦新詞強作愁」，為創作而創作。



李奇茂在造形的設計上考慮的因素

（五）構圖

李奇茂繪畫以密集的群像為其繪畫創作的主軸，其構圖是一種山水畫與人物畫結合、山水畫與畜獸畫結合的形式，而以人物、畜獸為主，山水為輔，所以作品大多是巨幅製作，且以橫幅居多，場面浩大、視野遼闊，氣勢雄渾。這對於無論人物、畜獸、山水畫家而言都是極為困難的挑戰。從主題的選擇，時空背景的描寫，主角、配角的屬性，個性的刻劃，安排在畫面位置的主從關係，情境的營造，在在需要周密的規劃設計，有如小說創作一般，更像電影蒙太奇中的大卡斯製作。

在規劃這些場景時，所考慮的要點如下：

強調主體—在構圖上，重視「賓」與「主」所佔的比例份量，畫面中分出很多層次，以 1980 年作〈市集〉¹⁵ 為例：



最清楚—最前排人物勾勒得最清晰，分得出男女老幼、表情和動作，並用深墨強調主體；或人物或桌椅或單車隨需要作主體強化。

次清楚—以散點透視法排出第二層人物，動作變化比較少。

不清楚—人物的用筆，更加減化並以淡墨點染。

模糊的—後面的人群則只見人頭或帽子，五官用筆則點到為止。

虛實相生—清笪重光在所著《畫荃》云：「人但知有畫處是畫，不知無畫處皆畫，畫之空處，全局所關，即虛實相生法。人多不著眼空處，通幅皆靈故妙境也」¹⁶。李奇茂教授極為擅長此法，其作品中，有的構圖極為空靈，有的則又極為滿實，也有在一幅畫中見虛實，均見虛實有度，甚至有些作品對虛實作更誇張的強烈對比性的表現。例如〈夜市〉¹⁷ 在畫面中以勾勒寫實的單車和騎單車的人物來間接提示虛處的人物，表現夜市的盛況。

¹⁵ 《李奇茂教授畫集》〈市集〉p.177

¹⁶ 《歷代論畫名著彙編》p.310 沈子丞編 世界書局印行 1984 年 5 月再版

¹⁷ 《李奇茂教授畫集》〈夜市〉p.95
《李奇茂》〈春耕〉p.24



清惲壽平對於構圖上的虛實也有以下的看法：「古人用筆極塞實處，愈見虛靈，今人佈置一角，已見繁縟。虛處實則通體接靈。愈多而愈不厭玩，此可見昔人慘澹經營之妙」¹⁸ 於是可見，古今畫家都有相同的體驗。

繁簡表現—李奇茂教授作品中有繁複的構圖，也有極簡的畫面。市集系列一定是繁複的表現，彷彿交響樂，在表現地方色彩上，有時會用極簡的佈局。他的極簡佈局，堪稱一絕。例如〈春耕〉他在畫面左邊全圖三分之一的位置，用雙鉤填墨的手法 c.採取垂直與水平複合式構圖，安置兩個踩水車的女性農人，她們並肩靠在水車的扶手上，輪子並未畫出來，僅以農女踩踏動作，帶引讀者的想像。 b.畫面右下方是很小的農夫在耕田，那是中景，全圖大量的留白， a.以天空中極小的飛鳥群，貫穿左右兩邊的景象，勾織出春天的氣氛，運用大小的對比關係加強推出空間的效果。人物服裝往往是地方色彩的指標，從農女的服裝顯示，這是描寫台灣的農村景象，犁田暗示著春耕。參看下圖〈春耕〉



此圖還有兩各特點：

¹⁸ 《南田論畫》惲壽平撰 p.332 《歷代論畫名著彙編》沈子丞編 世界書局印行 1942 年 9 月

1. 左方人物與天空飛鳥採用高遠透視法，與深遠透視法，犁牛則用平視法。
2. 近處人物與中景犁牛在同一地平線上，推遠視覺。

空間運用—李奇茂教授擅用空間感的營造，總是透過各種造型物之間的關係，大小，遠近，明暗，畫面影調的層次變化，在二度空間中創造出三度空間的效果。

構圖從傳統中跳脫出來，有一種擬古猶新的感覺，他所使用的透視法，除了中國傳統的散點、平遠、高遠、深遠透視法以外，他還創造了「推遠透視法」，

從其作品可以歸納出以下幾種獨特構圖形式：

垂直式構圖

這是最常見也是最傳統的人物畫構圖，早在漢朝的畫像磚上就有這樣的構圖，是將直立人物一字長蛇陣¹⁹排開，並列於同一地平線上，李奇茂大部分的群像作品，是將主題做這種形式的安排，景深很淺，可是因為排列上的參差、重疊、疏密，就形成了有空間感與組織力的畫面，如同一個舞台。



¹⁹ 《中國美術史稿》p.17 李霖燦著 雄獅圖書股份有限公司 1987年初版
《李奇茂教授畫集》〈台藝大同學〉p.51 〈媽祖出巡鄉土郵票〉p.50 〈全家福雞〉p.53
《李奇茂大師畫集》〈多嘴〉

例如〈台藝大同學〉、〈媽祖出巡鄉土郵票〉、〈全家福雞〉、〈八仙上壽圖〉、〈多嘴〉等等都是這類型的構圖。如下圖〈十八羅漢〉為典型的垂直式構圖。



即使是在同一地平也能將視覺推向很遠的天空，例如〈放鷹圖〉運用仰視透視法，以右上角模糊的飛鷹顯示遠景，將視覺推遠。



- a. 此橫線為「破」垂直線作用，並將視線由 a 帶向 b
- b. 顯示遠景
- c. 安置小狗在右下角具有平衡作用

推遠透視法

從李奇茂教授作品中發現，其所創「推遠透視法」有幾個特點：

1. 畫因佈置在同一地平線上。
2. 利用大小的對比、主從的清晰與模糊，推遠空間
3. 隨機輔以平遠、高遠、深遠、仰視、平視等透視法或視角度拉出空間。
4. 利用截取式畫面，暗示視野無限擴張。

水平式構圖

水平式配置能予人寬廣寧靜的感覺。李奇茂教授多在繪畫奔騰中的獸群時採用這種構圖。將畫因排列成兩排，三排甚至多排，以大小，清晰度的關係分出近景、中景和遠景，畫面延伸至畫外，「推遠法」拓展了「平遠法」的視野，史更加寬廣遼闊，例如〈海島牛群〉²⁰，牛群分三排佈置，以大小關係展開視覺上的空間感，使人對現實空間感受到大草原的心理經驗達到了契合，於是作品獲得了空間的感受，那就是遼闊。



另以畫面近景留白，主體放在中景，遠景模糊的方式，將視覺推向無限的遠方，創造了推遠法，使在有限的畫面推向無限的空間，如〈牧馬圖 p.167〉。

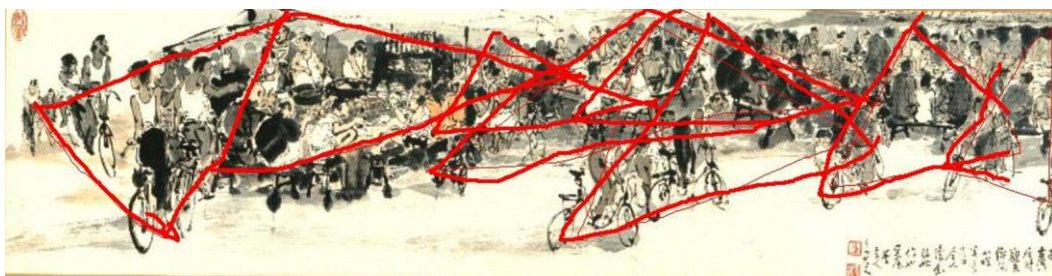


〈牧馬圖〉

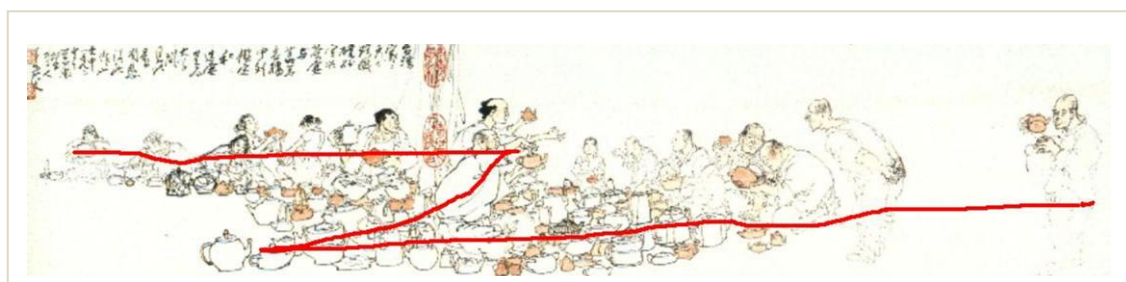
三角形構圖

畫因的排列組合以大小不同的三角形，疏密有緻的錯落，讓他們重疊互相依存。

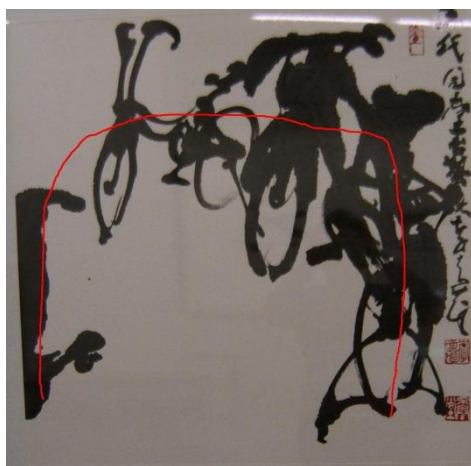
²⁰ 〈海島牛群〉〈放鷹圖〉〈p.164〉〈歸〉



Z 字形構圖



冂字型構圖一畫因排列有如冂形。



〈群英會〉

C 字形構圖一畫因排列有如 C 形。



〈廟口〉

波形構圖—畫因的排列起伏有如波浪。例如〈早餐〉〈沙國行 p.65〉、



〈廟口〉

鳥瞰視點構圖—以從高空俯視地面的景物作為視覺角度的構圖例如〈京都之春〉

對角線構圖—以對角線或傾向於對角線的位置佈局。如〈李張莊〉：

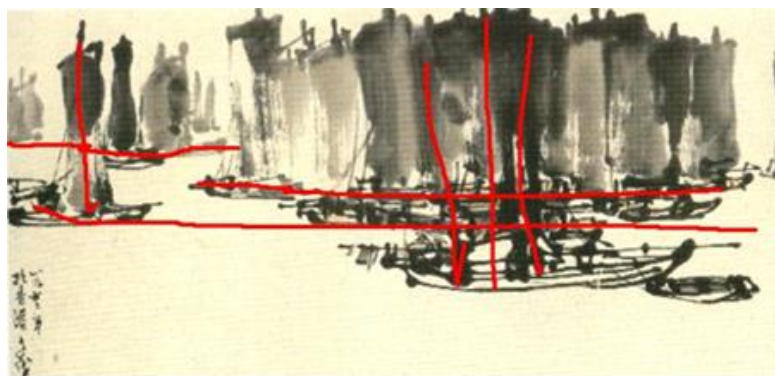


〈李張莊〉

複合式構圖

彩用兩種或兩種以上相互配合的結構，李奇茂教授認為繪畫並非採取哪一種固定的模式，而是隨需要轉換。因此是一種靈活機動性的運用方式。如〈香江帆影〉²¹即為垂直式與水平式組合之構圖

²¹ 《李奇茂六十畫展集》〈香江帆影〉 p.47
《李奇茂教授畫集》〈沙國胭脂〉 p.67 〈紅高粱〉 p.107 〈夜市〉 p.71



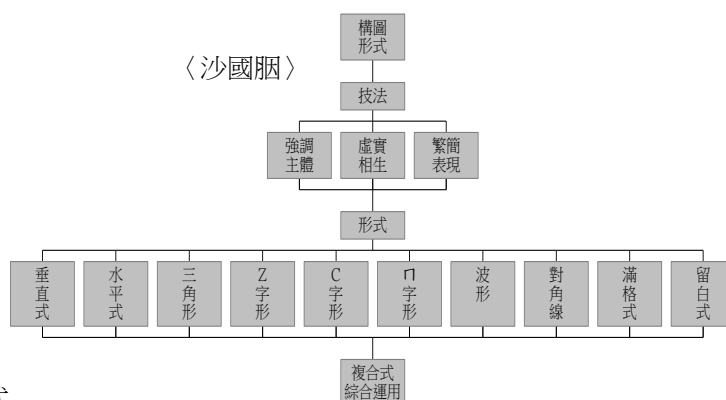
〈香江帆影〉

留白式構圖

以大量或完全留白作為畫面，這是一種非常大膽的構圖，容易引人詬病，可是李奇茂教授就有一張名為〈冬荷〉的作品，全然的留白，只在作品右邊，以一曲香式的題款，說明荷塘到了冬天的景象，已經沒有荷花了。

滿格式構圖

全圖布滿，完全以水墨的濃、淡、深、淺、乾、濕趣味，尋求滿中見空，空中見滿的格局。例如〈沙國胭脂〉、〈紅高粱〉、〈夜市〉。



李奇茂教授繪畫的構圖形式



上圖即為大量使用留白的構圖，是李其茂教授常用的一種構圖形式。

四、繪畫內蘊

反映時代精神

1949 年李奇茂教授隻身渡海來台，正是國民政府遷台之際，適逢戰後不久，當時社會民風純樸，經濟艱難，全民皆在貧困中，艱苦奮鬥，能學畫者幾希，李奇茂考入政治作戰學校（今復興崗大學前身），接受學院美術教育。1949 年以前，他所過的生活是貧苦的童年和顛沛流離的青少年。來台至今已五十餘年，在他一生的歲月中，擁有兩種情懷，一是他苦難的原鄉情懷，一是他的第二故鄉，台灣鄉土情懷。因此他的作品多是表現對這兩塊土地的情感，例如〈母親〉、〈李張莊〉、〈回外婆家〉、〈牧馬圖〉、〈放應圖〉、〈套馬圖〉是他對原鄉的思念，童年的回憶。而絕大多數作品，都是描寫台灣這塊他長年居住地的風土人情，最有力的證明就是 1966 年以〈吾土吾民〉感動了評審，榮獲第二屆中山藝術文化創作美術獎，那是當年許多畫家夢寐以求的獎項，自是他用功用心的成果。之後又創作了「采風系列」一連串表現他那個時代的生活面面觀。

保育觀念表現

西方世界正提倡保護野生動物，培育瀕臨絕種野生動物，也正是中國傳統自然主義天人合一的觀念，和近代所謂人與自然是生命共同體的觀念不謀而合。李

奇茂教授除了人物畫，涉獵其他繪畫的題材也非常廣闊，從《國父行誼圖像》上百幅作品中，可以看到他扎實的傳統白描基本功夫，也可以證明他什麼都能畫，而他的翎毛、畜獸畫也是另一項成就。在小品中對動物作誇張及趣味性的細膩描寫，充份展現他平時對動物的愛護與觀察，如果沒有愛，沒有感動，便無法畫出生動的作品，沒有敏銳的觀察也無法掌握趣味的表現。例如〈養鴨人家〉²²〈養鳥人家〉，在大幅巨作中的牛群、馬群、鹿群，所展現的是牠們在大草原的自由奔放與作者對生靈尊重的思維。

人本精神彰顯

孔子說：「智者樂水，仁者樂山，智者動，仁者靜，智者樂，仁者壽。」這番言論影響中國人以山水比德的觀念，後來在朝代更替，政爭頻繁的環境中，賢士多隱，皆以天人合一的態度尋找大自然的慰藉，使遊賞山水成為風尚。「天人合一」在楚漢時期為巫官主義，原是人與神通的觀想，在山水比德觀念的影響下演變成人與大自然的觀照，移情於大自然，是後來山水畫受到重視的一個原因，不過山水畫是以大自然為主體，人物在其中只是一個非常渺小的點景，這是自然主義。可是李奇茂教授將山水畫與人物畫結合，山水畫與動物結合，不但符合傳統「天人合一」觀念，更延伸為人本主義的「天人合一」。因為李其茂教授的思維在於彰顯人的重要性，生靈的重要性，所以他的作品出現大量的人群，獸群，他們在廟前、市場、街上或山坡上，大草原上。

中國傳統「天人合一」的思想演變：巫官主義——自然主義——人本主義。

文人寫實主義

²² 《李奇茂六十畫展集》〈養鴨人家〉p.32
《李奇茂》〈養鳥人家〉p.47

李奇茂教授以溫柔敦厚的態度，隱惡揚善、是一種具有文人風骨的社會寫實主義，是在為社會善良面做歷史的見證。他繼承齊白石的平民式文人畫，發揚為具有文人畫風格的社會寫實主義，他繪畫中常見的內容包括歷史人物、偉人、節義俠士、詩人墨客、中原鄉野、地方人物、溪牛牧童，而以台灣鄉土民情，最為膾炙人口，描繪市井小民的生活；夜市、攤販、市場、廟會、進香團膜拜等等，最擅長群像處理，是其繪畫一絕。現以〈養鳥人家〉為例分析其經營畫作思維的幾個要點如下：



1. **複雜中作簡化**—將主題單一化，以集中讀者思緒。內容描述愛鳥這一主題，畫面就只有人和鳥，鳥籠只是簡單的配景。
2. **簡化中有深意**—在單一主題中作深刻、細膩的描述。在愛鳥的群像中，畫面右邊有一個主角，在和他飼養的小鳥嬉戲，他的表情很得意，因為鳥兒很聽話，即使放出鳥籠也不會飛，讓他玩弄於臂膀之間，甚至召來了野生的鳥兒，有的鳥現實的在地上把握吃的機會。這個主角可能是賣鳥的商人，因為他身邊擺了好多籠子。
3. **動作表情各異**—畫面中除了戲鳥人，還有一群人，他們可能都是溜鳥的人，因為有很多掛著的鳥籠，這些人群都在注視著戲鳥人，有的很悠閒的抽著菸，有的表情像是很有興趣，有的很好奇等等。在這一個主題上創造出多種造形、表情與動作，變化無窮；人物造形有胖、瘦、高、矮之分，有年齡，性格，髮型，服飾的區別，坐姿也各有不同，連鳥籠也都有許多造型，人物的表情

受到戲鳥人的動作所牽動，各有所思，足堪令人玩味。

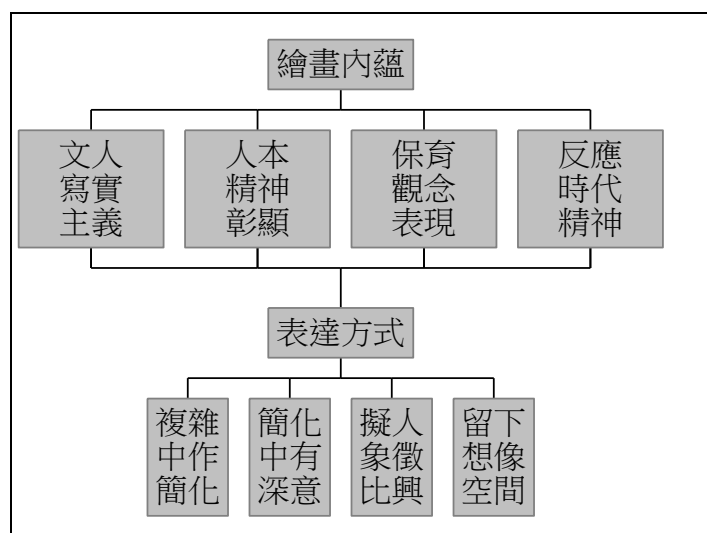
4. **具有象徵意義**—企圖藉點、線、面這些繪畫語言表達所蘊含的深意。有時將動物擬人化，有時托物喻情，所有的繪畫語言在告訴讀者畫家細膩的思維，情感的訴說。經過暗示、象徵、比興告訴讀者。

5. **留下想像空間**—以含蓄、欲言又止的表現手法，在似與不似之間留給讀者去想像。象徵著什麼？是社會的安和樂利，人民生活無憂無慮？還是告訴讀者，老人的寂寞？留下了想像的空間。

從李奇茂教授的諸多群像作品中，不難發現都是以這樣的理念，輔以氣氛的經營，交織出生動活潑，趣味盎然的畫面，在這個形式的後面蘊含著一種精神、情感和韻味，是反映台灣人群善良、和諧、勤奮的一面，社會繁榮、快樂民生，萬頭鑽動的意象，那是中國社會裡的民族精神，是台灣民間的現實生活，現代背景的縮影。例如〈夜市〉系列，表現了中國人愛吃的習性，勤奮的市井小民在忙祿了一天之後，歇腳在夜市，對於吃的滿足。

還有那些拉胡琴、打鼓、吹號的悠閒情趣，虔誠膜拜者各有內心的祈禱，香噴噴的烤番薯，賣的人高興，買的人歡喜，這些點滴在心頭，就在身邊，令人感覺熟悉與親切，能夠引起共鳴是因為貼近生活。

看到這些作品，也同時看到了屬於他那個時代的人，他所關懷的社會，他所思念的往日情環。從那些幽默與趣味中，仍然可以看到作為藝術家所信守的一份嚴肅。



6.有機整合

六法首重氣韻，對於謝賀六法學者有多種解讀，至今爭議頻仍，有兩派解讀：一是引起動機的氣韻，一為終極目標的氣韻，無論如何，李奇茂教授在他所有創作的每一個環節，都在追求「氣韻生動」這個動機與目標，從他的作品中所看到不同於傳統的新秩序，就是對生活的認識，民族精神的標記，人民階層的反映等等，採用對具有氣韻題材的選取，組織的能力，所體現的藝術特色與新風格，表現了他個人的特點和作品的深度與廣度，這一點正符合美學上風格美的本質；就是對社會生活、客觀事物作了真實的反映。

當透過藝術形象與手段傳達了他內在思想，與社會思想趨向一致，引發讀者共鳴的時候，膾炙人口的作品於焉誕生，正是有機的整合了形式與內容。例如〈養鳥人家〉²³ 描寫愛鳥這個社會階層的情境，表達出人與人的情感，和人與鳥的情感。

²³ 《李奇茂》〈養鳥人家〉p.47 〈雞市場〉p.48

又如〈雞市場〉簡直寫活了市場那份人聲鼎沸和旺盛的生機，畫面中還有一個斤斤計較的買家，緊緊夾著他的皮包，認真的看著量秤，深怕商人給不足兩。是具有幽默感和深度的刻畫。



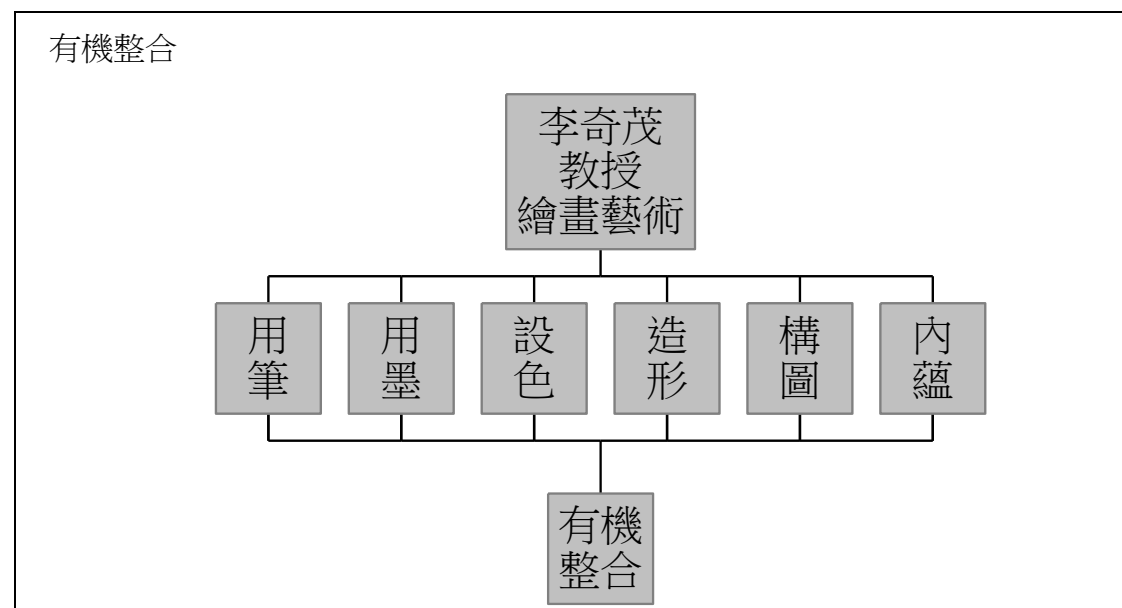
〈雞市場〉

〈雞市場〉

李奇茂教授反對公式化，主張綜合一切法度靈活運用，作隨機、有機的轉換與變通。

書法與題款

初習書法自顏、柳入門，後引進篆刻邊款的形式入體而自成一格，依然如其繪畫，氣勢雄渾，灑脫自然，乍看起來好似酣醉癡跛，其實都在提按點撇之間求取平衡。他的書法結構參入繪畫的觀念，具有強烈的畫味。因為運筆之間全是濃、淡、乾、濕、枯、潤、虛、實、挪讓、留白等繪畫概念。



書法



雙猴圖

比較以上兩作品，可知李奇茂教授「書即是畫，畫亦是書」的風格特色。

題款的位置時有特別的看法，常會在特別的角落題款。也是隨需要作機動性的轉換。

風格特色

綜觀研究，發現李奇茂教授繪畫在傳統的基礎上，融合西方美學與技法之後，使成創作元素，發展出獨特的藝術風格，就常態性的作品而言其特點有：

1. 巨幅群像製作，大氣凜然，氣勢雄渾。
2. 水墨淋漓，氣韻滂渤。
3. 書即是畫，畫亦是書。
4. 構圖將人物，畜獸、飛禽與山水畫結合，創造了新形式。
5. 創造「推遠透視法」，使作品得以視野遼闊。
6. 使用大量留白。
7. 對比性強烈。
8. 創造舞台式效果，聚光效果。
9. 反映時代背景、現實生活與民族精神。
10. 具有平民式文人畫色彩。
11. 具有文人社會寫實主義色彩。
12. 發展以人為本位，尊重生靈的「天人合一」觀念。



五、結論

中國繪畫雖是感性藝術，自成體系，亦有其本土之理論基礎。中國畫論始於東晉人物畫家顧愷之，對於畫評畫法畫論，均有極精當之見解²⁴ 可供後人參考，五代南齊謝赫，撰《古畫品錄》開評畫之端²⁵，原屬人物畫論，經後世拓展為一般性畫論。成為千年來畫家奉為主臬之審美價值所在，至今猶是。便從這個基礎價值觀做研究。

在李奇茂教授作品中發現，其人物畫在傳統的基礎上開創了自己的獨特新風格。看到他粗獷豪邁的揮灑，也看到他穩健細膩的抒情。同時再度發現，自從山水畫成為中國繪畫的主流之後，人物畫逐漸轉弱，是因為學習者總在臨摹古人或名家作品上走不出來。西方繪畫重視科學的優點，是在人物畫的發展上有長久與多元的研究發展，特別在他們的動態素描訓練是國內所缺乏的。李奇茂教授洞悉了這一點，補上了中國繪畫此一缺口。在他第一次歐遊回國，便倡導國內美術教育動態速寫的基本訓練，而且不以臨摹方式教學。這是他在台灣美術教育上具有重大影響的貢獻。

李奇茂教授終生奉獻美術教育之餘，猶能身體勵行，實踐崇高理想，引進西方美學與繪畫技法成為自己在創作中的元素，將現代人文精神作為繪畫蘊含，以高超的筆墨技法，描繪出對台灣民間生活林林總總的激情觀注。也因著他的理念、睿智、修養、體驗等等，匯聚到大腦，再反射到眼睛，形成了一種獨特的眼光，促使他能在浩瀚的中國傳統文化資源中，汲取精髓，表現手法能機動的隨著時空運轉與變革，也一再嘗試各種可能，甚至還有一些觀念繪畫，他不斷在引領風騷，他的創作不僅是個人苦心經營的成就，也啟發著後生晚輩對於水墨畫該走

²⁴ 《中國繪畫史 上》p.38 余劍華著 台灣商務印書館

²⁵ 同上 p.56

的方向。能夠成為人物畫巨匠，畫壇大老，正是他大氣凜然風格的寫照，因為他有世界性廣闊的人脈，大忠的堅持，大愛的精神，經營領導的理念，提攜後進的仁慈，還有過人的體力。相對於那些知識很廣，可是缺乏己見，技術純熟，卻沒有激情，作品很多，但毫無特色，相較於那些只會恃才孤傲，膨脹自肥的凡夫俗子，他就像一個巨人，一個成長在台灣這塊土地上的巨人。



參考書目：

- 沈子丞編《歷代畫論名著彙編》，（世界書局印行 1942 年 9 月）。
- 俞坤編著《中國畫論類編 上卷》，（華正書局 1984 年 10 月）。
- 俞劍華著《中國繪畫史 上》，（台灣商務印書館）。
- 李霖燦著《中國美術史稿》，（雄獅圖書股份有限公司 1987 年）。
- 李奇茂著《國父行誼圖像》，（國父紀念館印行 2001 年）。
- 《李奇茂教授畫集》，（國父紀念館印行 2002 年 12 月）。
- 《李奇茂六十畫展集》，（台灣省立美術館 1992 年 1 月）。
- 《李奇茂大師畫集》，（國父紀念館印行 1995 年 1 月）。
- 《李奇茂畫集》，（新光三越文化館印行 1992 年 6 月 11 日）。

看李奇茂的繪畫……東西繪畫創造性的統一

植村應千代

Uemura Ying-Chiyo-Da

日本藝術評論家

本人開始對國立藝專美術科教授，李奇茂先生的作品感興趣及表尊敬之意，是因其優越的素描能力，且描繪的題材廣泛，內容概括風景、人物、動物、花鳥等。目前，擅於風景或花鳥畫的優秀畫家不一而足，李奇茂的作品，不但主題非常廣泛，而且對各主題皆能以巧妙、練達的素描力來奠定自我風格。這種畫家實屬難得，真可說是才華洋溢啊！

本人自二三年前起就經常造訪台北會晤李氏，於是我們私交漸篤。然而直到1977年11月，李氏在東京銀座的中央美術館(Central Museum)舉行個展，本人才有機會親睹其作品，這是一次能呈現李氏實力與才華的展覽。此次東京個展的作品，是將其10月份在台北國立歷史博物館國家畫廊里展出並博得好評的作品介紹給日本。展出作品中“牧鷹圖”特別博得贊譽，本人也認為“牧鷹圖”，表現力強且具個人風格。

除了上述畫作主題的內容取材廣泛之外，其中又以人物、馬、水牛、鳥等為主題的作品更能表現出其強烈的個人特色。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。

“牧鷹圖”的強勁風格，在水墨畫風的“春雨牧牛圖”里也能找得到。在西班牙法蘭達斯式(Flamenco)的素描作品里也經常呈現這種強勁粗獷的特質，然而在西歐題材的作品上，卻刻意以東方的線條勾勒出鮮明的輪廓。同時，他這種融合東西技法自成風格的表現，均直率的呈現在他的畫作上。所以，更進一步來說，這點是最引人入勝的地方了。

這乃是目前東方繪畫的一個趨勢，對本人而言，我深感興趣，而且畫家及其畫風也令人讚賞。

現在中國人物畫的新方向

楚戈

Chu Ko

藝術評論家

中國水墨畫的革新，在臺灣已經有 20 多年的歷史了。

中國水墨畫的革新運動從 20 年代就已開始，初期的革新派大將是徐悲鴻，嶺南派三傑中的高劍父、高奇峰、陳樹人及學西洋畫又專畫山水的李可染等，都是一些有作為的一個中國畫家企圖把時代氣息帶進傳統國畫中。

中國繪圖在過去發展緩慢，是和社會生活發展的緩慢相一致的，新時代的來臨，便一定會產生新的需要，作為調劑社會精神生活的美術之需要轉變，在客觀上是有其必然性的。目前，我們的社會結構是處在一個新和舊的轉型期中。美術家自覺性的求變，可以促進社會向著理想的境地邁進，換句話說美術家的轉變，可以把社會的審美促進成文化的伸延，如果一味的復古也可形成文化的淪亡。假若一個社會，在生活上和審美上充滿殖民主義的色彩，其未來便可能成為殖民文化的一部分，中國在過去之所以能融合許多異族，便是由於這些異族在生活和審美上受到中華形式的洗禮之關係。目前審美和生活上的洋化實在是中國民族千百萬年以來最嚴重也是最大的一次危機。

如果畫中國畫的畫家，作品依然表現清朝以前那種生活形態所需要的那一種繪畫，沒有能力為時代提供新的需要，那和現代生活相關的外來的美術自然會填補這一空隙。

在臺灣 10 年以前的現代美術，差不多全是西洋美術性的“應聲蟲”，之後水墨畫派的出現，其中全以由山水為主，莊詒、劉國松都可說代表了抽象式山水畫的新形武。

也有一種半抽象式的山水畫，張大千是這一派的大師。然而，張大千喜歡在這裡潑墨山水中畫上末人的房屋和拖手杖的古裝人物，就是畫瑞士的風景也不例外，這是他對傳統的過分依戀，作為在傳統的基礎上拓展了一新境界的張大千，我們可視為中國畫中的新古典主義者，潑墨潑彩是他的大成就，傳統的點景是一種古典的情懷。然而這種在山水畫“古人”形成風氣也不過是元代才開始的，在宋朝及其以前，除非是題材的需要全是畫當代人物，唐以前的人物畫，如漢代的畫像石，就是畫歷史故事，也是以當時的衣冠作標準的，這才使我們能非常清楚的辨別每一時代的風格。

沒有能力畫現代中國人的面目，是國畫家最致命的缺點，它暴露了這一種美術形武“不太合時”的本質，不得不使人懷疑“國畫”的文化價值屬於過去而不是現在。國畫山水這一問題，我不想在這一篇短文中多加討論，但我要從李奇茂的作品談談國畫人物畫的問題。人物畫自戰國秦漢至唐代以來，一直是中國美術的主流，透過人物畫的形武，中國人把歷史和文化知識推廣到鄉村大眾中去，美術家是文化普及化的功臣。中國末以前每一代，都留下了豐富的反映各時代生活

形態的作品，這些是我們認識我們自己的過去的主要憑藉。但民國以來，大部分畫家只知道照已有的畫來畫，不知道照自然的東西來畫，故民國時代反映生活的畫只有漫畫，正宗的國畫反映現代生活是少之又少。

人物畫以歷史故事作題材是一回事，有沒有能力畫當代的生活形態又是另一回事，若是只能畫沒有時代感的古裝人物，而不能畫現代人物，這又怎能稱之為人物畫家呢？這自然只是一種工藝品了，畫中國古裝人物唯有以現代中國人的體質相貌為基礎。才是有血有肉的人物畫，要使沒落的中國人物畫復興，這是唯一的途徑。

李奇茂的水墨人物畫，就是扎根在這種寫寫性的基礎中的，他對素描、速寫都有深厚的訓練，有這種訓練是一回事，要看能不能用毛筆、水墨表達出來，二者必須都有獨立創作的的能力才有融合在一起的可能，比方說畫傳統國畫山水的人，不能畫眼睛所看到的風景，便表示此人沒有獨立創作的的能力，像一個人自小就坐在車子裡被人推著走，到了壯年他可能還是不會走路一樣。光有西畫寫實基礎而沒有中國畫(指有能力擺脫工藝武的模仿)的基礎，仍然不能對中國人物畫之復興提供任何助益。

李奇茂近 40 年來，苦練人物畫，早期雖免不了漫畫和素描的形式，但近年來在技巧純熟以後，已能把握古拙的特質，像此次在台北市立美術館展出的“鐘馗”、“十八羅漢”，雖然畫的是古裝人物，卻頗有真實感覺。由於是以水墨為主，寫實中自然具有濃厚的寫意技法。此外像“放眼天下”這幅作品，描寫一位騎馬的獵人正在放鷹，坡下一條獵狗正專注的望著主人，畫面的構圖，獵人高舉的鷹構圖上是向上突破，使畫面充滿了雄渾氣勢。他的作品最大的特色’是使觀眾覺得熟悉和親切，他畫的不是和大家無關的東西。

由於李奇茂是多方面能手，他不僅精於水墨人物、山水畜禽也很擅長，他畫山水畜禽也同時介入了時代性，對建立民國時代“現代中國畫”的風格，建設性的貢獻。從寫實入手，吸引現代畫的技法與構圖，是建立中國新水墨畫的基礎，我們盼望李奇茂的作品是一個開端，不管通過寫實是否是唯一的一條路，但現代中國畫必須具有時代性是天經地義的事，李奇茂確實作到了這一點。

畫無定法、從心所欲

詹天性

Zhan Tim-Xing

中央日報社董事長

觀賞李奇茂大師的畫作，如果要我說出感受。我會說：「嘆為觀止」！

至譽無譽、至樂無樂

莊子曾云：「至譽無譽、至樂無樂」。這句話用在觀賞李大師畫作的心境至為貼切，因為真正最上乘的畫作，用語言、文字的讚嘆美譽都是多餘的；真正喜樂的境界應是超越形體的感覺，而屬於一種「心領神會」。然而，芸芸凡夫，若不以語言、文字加以描敘，又不足以廣為週知、薪火相傳。故特於感動之餘，道出心底的話，仍不足預對描述大師畫作精髓十之一、二。

我認為李大師是當代「國寶級」畫家。

大學傳文中說：「楚書曰：楚國無以為寶，惟善以為寶」也就是說：「至善是寶」。而大師之所以稱為「國寶級」畫家，因為他的畫作已臻「止於至善」。

這種境界，我們可以用四個字來解說：

◎大…作品的偉大，足以傳之不朽。

道德經云：「故道大、天大、地大、人亦大」，人何以稱其大，蓋人為「天地間之最貴者也」。道，是無所不在，人能依自然之道而行，方能稱其大。而觀乎

李大師之畫作，已完全融合了自然之道，令人體悟「天地與我並生、萬物與我為一」故稱為大。

◎…中華文化的精髓，就是一個「中」字。

堯、舜、禹…至孔子一脈相傳的心法，就是「允執厥中」，這就是中華道統。中者，中道也，中字最難拿捏，搶宋朝程頤曾言：「中字最難識，須是默識心通」觀乎大師的畫作，其時空、對比、佈局、圓融之掌握、拿捏已至恰到好處的妙境，這就是畫境的中道。

◎至…至者，誠之極也；而真者，誠之至也。至誠者，真誠也。

中庸言：「至誠無息」，誠乃一切修持行事的原動力。至誠，才能超凡人聖；同樣地，惟有至誠，才能在藝術領域中有絕妙創作。

李大師向來「誠於內、形於外」，故無入而不自得，而能「致廣大而盡精微，極高明而道中庸」。大師的作品，充分表現「至誠無息」，故能盡人之性、盡物之性，進而參天地之化育。

◎正…清朝石濤云：「夫畫者，從於心者也」，心正則畫正。

人心正，方可契合天地之心。故易經復卦云：「復見天地之心」其重點在於人心要以誠正反觀自照，方能與天地之心契合。孔子曾云：「詩三百，一言以蔽之，曰：『思無邪』」，思無邪者，指詩經在抒情、宜志、敘事時心是誠正無邪故能同聲相應，同氣相求。李大師之畫作，正心誠意，故能時而氣勢磅礴，時而浩然正氣，時而秉春秋之筆，以畫作撥亂反正，表現藝術之正道精神，故能感人心而帶給社會祥和之氣。

生生不息的創作力

其次，我要特別強調的，李大師是當前中華文化在台灣傳承的主流，多年來大師身兼中國孔學會理事長，致力傳承儒家文化。觀之今日，儒家文化為世界潮流所重視，得以歷久彌新，而中華子民在臺灣反而漠視之，實為可惜。當前社會不安人心向下沉淪，乃由於固有文化式微，社會上爭權奪利者眾。遵守倫理道德者少，道消魔長，令人嘆息。幸有大師中流砥柱，闡揚孔學精神，護持中華文化一脈生機。

中華文化，極盡包容，時至今日，儒、釋、道已融為一體。故大師畫作中，時見道家之自然無為，瀟灑脫俗；時見佛家之清淨無礙，自由自在；時見儒家之仁人愛物，天地合德。

易經云：「天地之大德曰生」、「生生之謂易」。生，是易經陰陽文化相當重要的特質，而陰陽文化卻是今日世界公認重要文化的主流之一。觀乎大師之作品，常是展現無窮的生命力。這種生生不息的創作力，就是陰陽文化的重要精神。

台灣心、台灣情

李大師夫婦定居台灣已超越半個世紀，長於斯，老於斯，而下一代更氏在台灣深耕茁壯，臺灣的一草一木，一山一水，都是大師的生活寫照。

大師熱愛臺灣、熱愛人民、熱愛生活，他的畫作展現的就是台灣心，台灣情。

臺灣的山水，就在他的畫作中！

臺灣人的生活方式，就在他的畫作中！

臺灣的社會民情，歷史傳承，就在他的畫作中！

他對臺灣有無窮的愛，每當臺灣碰到天災地變的大災難，他就挺身而出，帶

領同行畫家，以展覽作品義賣化成關懷的救濟行動。

宋朝張載所言：「民吾同胞，物吾與也」正是大師的心境寫照，大師的「臺灣心、臺灣情」在其作品中更是發揮得淋漓盡致。

畫無定法、從心所欲

當然，成功的男人背後必有一位默默犧牲奉獻的賢內助。李大師夫人張老師光正，數十年來與大師在作畫之旅程中「如切如磋，如琢如磨」，尤以對大師生活起居照顧得無微不至，讓大師無後顧之憂而能專心作畫，方有今日偉大成就。

大師重視教學傳承，有教無類，提携後進，不遺餘力。長者風範，人所共欽。大師更重視國畫的推廣，舉凡海內外，海峽對岸，大師所散播的國畫種子，正在成長、茁壯以致開花結果。

昔孔子自言：「七十而從心所欲」乃至年長時一切言行均能安行而自在無為也；清初畫家石濤曾云畫道之極乃在「畫無定法」、「無法之法，乃無至法」。事實上，觀乎李大師畫道已至「了法」境界，融會圓通而實無一法可得，亦即「畫無定法，從心所欲」之無上境界了。

大師在藝道國畫領域，可謂「動為藝林所遵道，行為藝林所效法，言為藝林所循則」。但願我們一起愛惜國畫之藝術文化，也讓我們一起珍惜我們當代的國寶。

無法之法－李奇茂

陶文岳

Tao Wen-yue

藝評家

自古中外亦然，藝術家的創作分成許多種類型，最常見到的藝術家努力鑽研出個人風格成名後，卻長久維持著既定模式而不變，或許最後僅能看到熟練而慣性的技法表現而已。如果對追求創作的深度來論，這究竟是算進步還是退步？當然也有藝術家挑戰自我，作品不斷的推陳出新，試圖超越自我設限，這種藝術家追求歷史與時代定位，李奇茂老師無疑就屬於後者，而且是全能型的藝術家，他創作的水墨題材與技法之廣泛，在中國與臺灣水墨藝壇中還無人能出其右。

創作不自我設限

「在眾多媒材中，水墨創作對我而言只是材料，它是一個傳達媒介的工具。要知道水墨創作的境界是無限寬廣的，創作首重於自我表現，不能一成不變的墨守成規，對於題材的選擇，更不可被傳統的思想套牢，應隨時隨地擺脫慣性的思考模式，掌握與調整創作方向，特別不能自我局限，像對於老師的風格，也要有自我反省與反叛的個性，從小我就懂得自己表達意見，將眼光與心胸放寬放遠，對於族群文化與歷史環境的探討關懷，更要注重時代精神！」—— 李奇茂

這個「時代精神」點出了李奇茂老師創作的根本法則，也是他一貫追求創作的堅持與目標。他選擇「人物」與「動物」這兩種困難度相當高的題材來創作，舉凡民俗迎神廟會人物，或動物像馬、牛、豬、猴、家禽，甚至於裸女速寫...等，皆是他取法的對象。從生活中細心觀察與寫生雙向並進，不僅迅捷地掌握神情與動態表現，也是他不斷嘗試線條與造形能力的挑戰，才能在創作表現上心領神會。像《西班牙姑娘》(1972, 38 x 58 cm)，流暢的造形與線條表現都是令人驚艷之作。他認為「題材可以重複沒關係，但要懂得改變，因為好的藝術作品是不能重複。」讓我們深刻感受其求新求變的創作精神與企圖心。

氣韻生動與磅礴表現

中國歷朝畫馬名家不少，像唐朝韓幹《牧馬圖》中的馬，雄壯威武早已是經典名作。北宋李公麟善用白描技法，行雲流水的運筆，讓馬充滿了雄健昂揚的神氣。元代趙孟頫注重馬的細微姿態輪廓，而清代義大利人郎世寧則以寫實入手，他畫的馬立體感強。此外民國時期的知名畫家徐悲鴻注重馬的筋骨結構表現等。這些名家畫馬各擅勝場，李奇茂老師畫馬和他們比較起來，也稱一絕。他喜歡描繪奔馬的雄壯情境，像早年的《牧馬圖》(1982, 68 x 582 cm)，採長卷形式，放逸的捕捉奔馳意境，讓代表速度節奏線條推演交替，綿綿不絕自然的滲入濃淡墨裡，「動中帶靜，卻又從靜中衍生出動能」的筆法。從畫面中奔騰向前的馬群，可以體會感受到奔踏時撼動大地的沛然力量，充滿恢宏壯闊的視覺場景。倘若不是他胸有成竹運籌帷幄的駕馭，如何能夠將此凝重、雄渾樸厚的筆墨趣味盡展揮灑於畫紙上.....。

信手拈來的創意思維

許多畫家喜歡創作大畫展現磅礴氣勢，李奇茂老師自也不例外，他的重墨對比留白效果強烈，往往凝聚了視覺焦點。但是他創作的小品畫也別具風格特色，

充滿許多空間變化的睿智巧思。就像 2009 年元月他受邀於台北縣（今新北市）著名的板橋林家花園展出數十件小畫，有些作品大膽的刻意留白，《月下半月橋》（2009, 33 x 24cm）只有簡約淡墨勾勒線條。《林家花園在人間》（2009, 33 x 24cm）接近狂草的重墨書寫表現。而有些作品滿布濃墨，《日落而息》（2009, 33 x 24cm）墨與墨堆疊產生透明層次的趣味。這些戲墨創作往往成於意想不到之處，境隨心轉充滿了人文思維與氣韻生動的變化創意。

如果有人認為李奇茂老師的專長在水墨領域，那就錯了！一位充滿熱情創意的藝術家怎肯甘願屈服於傳統題材與技法限制，同樣是 2009 年的另一個個展——「李奇茂藝遊淡水六十年」，他展現了另類的創作驚奇！許多創作元素就地取材，源自於懷舊的歷史物件：竹簍、磚塊、木凳、木製洗臉盆、木屐…等，這些日常生活中隨手可取的平凡物品，結合水墨與書法創作，例如《搶購一空-小籠》（25 x 25 x 12 cm）、《書中自有黃金屋》（15 x 9 x 27 cm）、《養鴨人家》（13 x 25 x 8 cm）、《走六十年淡水》（30 x 36 x 50 cm）等，在藝術家的靈感創意下，蛻去原本實用性功能，轉化成具備觀念、立體雕塑或裝置的藝術品。

精神與創意空間的玩味互動

李奇茂老師最佩服民國時期的大畫家齊白石，他覺得「齊白石『萬物過眼皆為我有』的創作觀念是近五百年來真正的藝術家。齊白石的水墨創作，三兩筆間即迅速掌握水墨變化的精髓與趣味，即使到現在來看齊白石的水墨創作，仍然兼具時代感而不落俗套，若稱齊白石為『時尚人』也不為過！」

事實上，對於水墨創作而言，我們都知道「簡潔」並不代表「簡單」，那裡面存有畫家對自信與技巧的熟稔認知與洗練灑脫。往往輕描淡寫創作，必須具備

胸中逸氣，然後馭於物，才能淋漓盡致一氣呵成。如果說生命本身沒有回歸自然樸素，擁有灑脫與淵博人生觀，如何能夠保持輕鬆態度，讓精神本質延伸融入創作。

東方水墨畫家一向將含蓄內斂融於繪畫的空間層面，將這個精神特質看的比什麼都來的重要。設想人與自然相依存，將內心世界的浩瀚感與外在世界融合，強調天人合一的境界，那麼在平和的空間意識中便凝聚了迴盪共鳴的音樂性。因為水墨畫空間留白在意境上並不屬於真空狀態，相反的它代表天地間靈氣的互動往來，顯現生命流轉的初始，蘊蓄混沌的能量之泉。清初畫家笪重光：「虛實相生，無畫處皆成妙境。」畫家創作除了注重筆墨的法度運用，還有畫面空間留白布局，藏拙著神秘妙境變化，就是這個道理。

李奇茂老師認為「過去的文人畫家強調書畫合一，讓書法線條出現在畫中，例如中國文人畫的代表蘇東坡，以文人玩弄繪畫加上詩詞表現，這種繪畫表現形式屬於古代的畫法。他則強調水墨創作的動感與速度，結合狂草書寫的行動表現與境界，進行中的水墨創作，是一種精神與空間心境交替轉換的新嘗試。」

每一次展覽會上，都有記者會主動問他哪一張作品覺得最滿意，他總是回答「明天的創作會更好！」這是李奇茂老師對自我嚴格要求，也時時警惕自己創作上不要停滯懈怠，因為隨時保持旺盛的創作青春活力，才能不斷地深入畫裡精進探討，也是他不斷進步的重要原因。

顛覆傳統自我革新

中國水墨畫裡「計白當黑」的原則，在李奇茂老師的繪畫創作，我們看到了「虛實」相映調和對比的多重手法，同時那也是內與外的辯證。例如白山黑水的創作，經由他「反向思考」運用，僅有水單獨表現黝黯黑色，其它景物皆放任留白，充滿隱喻深邃超遠的禪思清音。另外畫夏天的荷花，雖然全然以墨荷來呈現，因為印象中滿池展妍的「荷花」早已印證在他內心深處擁抱清香絢爛。這種情境符合老莊哲學強調的「白者為黑，黑者為白」的道理和在禪學裡說的「萬象由心而生」，但若用視覺細心的體會與觀察，仍可以看到其間濃淡疏密細微奧妙的墨韻變化。另外表現冬天的荷花，他則大膽全部留白，只有畫面蓋上了印章，兩顆一半外露，其它埋入「雪裡」，充滿了恬靜清和的詩意想像空間，他認為這些創作在水墨技法與觀念上也是一種革新。

李奇茂老師關心時勢與時代潮流的變化，這是前衛、敏銳的藝術家必備的心境與態度。過去他始終想將中國萬里長城宏大的規模表現出來，但苦思了二三十年，覺得未能創作的盡善盡美。後來看到電視報導美國太空人阿姆斯壯從月球上看地球的長城景象，突然之間令他豁然開朗，創作靈感也孕育而生，以中國書法線條創作，在五分鐘內就迅速的將長城精神表現出來，這也是他觀念上的重大突破。

創作的深度是中外藝術家必然遭遇與挑戰的課題，隨著時代潮流所築起的高牆障礙，常令許多缺乏冒險精神的藝術家氣餒，但我覺得李奇茂老師並不受深度與題材的限制，他喜歡打破慣性創作與思考，特別是對新穎題材的好奇、嘗試與創造力，總是游刃有餘的從靈感、內涵、造形、色彩、技巧、創意...中找出新的解決方法。就像以水墨畫來表現捷運車廂內的景致，《北淡捷運》(2009, 30 x 52 cm)就是一例，他使用不同的透視法，畫面中上下凝重的墨色變化，強調車廂裡擁擠的人群，獨留中間空白成為視覺宣洩的出口。又如《我畢業了》(2011, 70 x 69 cm)，

將學士帽也變成創作元素，這恐怕是水墨界的創舉，一大群拋向天空的學士帽形成特殊的視覺符號，而留白的曲折空間，既東方亦西方。他認為「創作不要有西畫國畫之分，要懂得傳統創新的意境與意義，但重要的是要保留住中國的精神。」

除了學校教學，李奇茂老師在外也收了許多學生，而他們普遍都是畫西畫的。他特別針對這些學生強調創作上思想與意境的重要性：

「藝術創作脫離不開生活，就像魚離不開水的重要性，牠從裡面得到養分。創作與個人的修養有關，關係到創作的深度與意境的深遠。還有藝術創作與成長的背景有關，要隨時保持敏銳與創作的心境，每位藝術家都有內省的世外桃源，應植基於歷史脈絡，藉由藝術創作來表達文化與歷史的內涵，並針對當前創作發展，勇於突破現狀。」

後記

2012 年 12 月 13 日～2013 年 1 月 06 日，李奇茂老師應邀於國父紀念館「中山畫廊」舉辦盛大的回顧展。這位橫跨藝術與教育，作育英才無數、熱情浪漫且重情重義的藝壇前輩大師，藝術界公認稱頌的「三軍統帥」(包含國畫、西畫、雕塑等領域) 與尊敬的「老大」；雖然年齡已近九十，但在創作心態上始終保持著二十幾歲的心境與自信。我想這種對於自我心境的超越，就如西方心理學大師榮格所說的，「來自於本我的超越，它不僅超越心靈領域，更重要的是它界定了心靈領域。」藝術創作的真諦就在於此。

反映時代的藝術家---李奇茂之成就與影響

林可凡

Lin Ke-fan

李奇茂教授，1925 年出生於安徽渦陽。自幼受陸化石老師啟蒙，奠下藝術基礎，16 歲時逢八年抗戰，流亡上海、南京。在蘇州加入青年軍，從軍報國並隨軍來臺，1956 年進入政工幹部學校美術組（政治作戰學校藝術系、國防大學政戰學院應用藝術學系前身）就讀，為愛國畫家梁鼎銘教授之得意門生。畢業後即從事藝術創作和藝術教育，多年來對臺灣產生了深厚的感情，對於臺灣本土的風物景致更是用心體會，以自己熟悉的題材，表達自己最深刻的感動。有描繪臺灣本土特有的文化特色：夜市的人生百態、廟會市集的熱鬧景象；亦有紀錄生活周遭的祖孫溫馨親情等。這些繪畫主題，在在都脫離不了人的範圍，頗能突破千百年來傳統人物畫「避俗求雅」的古妝線描人物之侷限，將傳統的中原水墨在地化，創作出許多具有時代性的作品，讓人感受到與臺灣這塊土地的親切感。在當今數位媒體、行動藝術盛行的時代裡，水墨固然是個傳統的媒材，但在他的筆下融入了民族性以及時代性，畫中的人物就如同生活在你我身旁一樣，令人覺得親切，拉近了繪畫與觀者的距離。數十年來他掌握了時代之脈動，營造出鮮明之個人畫風，以及卓越精湛的畫藝，迭獲各種榮譽獎項。筆者將其在臺灣水墨人物畫的影響及地位分析歸納如下列四點：「當代水墨畫觀念的啟發」、「繪畫觀念的傳遞」、「發揚中華傳統文化」及「致力國際藝術交流」。

一、當代水墨畫觀念啟發

大陸遷臺時，來臺水墨畫家多為山水畫家，如黃君璧、溥心畬、張大千…等，較少人物畫家。李氏來臺後不僅將中原傳統的技法帶到臺灣，更融合西洋藝術的觀念，反映

臺灣當下生活的時空，創作出具有地方性、民族性和時代風格的作品。他的人物畫不是刻畫個人的相貌，而是經過觀察寫生，掌握動態，表現普遍的人性；山水畫不是自然的描繪，而是藉古開今，融合中西，應用大氣磅礴的結構，表現藝術家的哲思；他的花鳥畫不是畫標本或動物圖鑑，而是凝神觀照後，心神領會，用肯定快速的筆墨表現動態「活的造形」。李氏的創作和人的氣質是有著非常密切的關係，個人的生命不斷的與自然、社會、時代對話，創作出具有獨創風格的作品。在藝術教育上提倡寫生現代人物，取材生活化，表現本土特色、民族風格等觀念；在政工幹校當主任時，引進了人體模特兒現場素描、速寫，對於學生在創作學習上有相當大的啟發作用，也提升水墨人物畫在臺灣美術史的地位。

李氏覺得繪畫除了自娛外，還要有導正社會風氣的功能，水墨畫傳統的文人精神，仍必須保留。畫面中除了加入西方元素，我們中國的「本」也不能忘，他提到：國畫需從傳統出發，能兼具傳統之特徵與精髓；然又貴能走出傳統，不拘泥於傳統，且富時代之特性。現代的水墨畫，許多人為了求新求變，注重技法，卻少了蘊藏的內涵，這是現代畫家必須要加強的地方。

二、繪畫觀念的傳遞

李氏在水墨畫主題具全面性與多元化，融會貫通所擁有的繪畫元素，思想上與當代東西方藝術思維同步，不被循臨摹古畫的傳統舊氣畫地自限，個人繪畫風格強烈。更重要的是，李氏將此觀念以極高的熱誠不藏私的將此觀念傳承給下一代，因材施教。1959年起李氏任教於母校，開始了他數十年教學相長的繪畫藝術教育生涯，後任教於政治作戰學校、國立藝術學校（國立臺灣藝術大學前身）、中國文化學院（中國文化大學前身）等學校外，也在家裡畫室授課，更常到臺灣各縣市、大學演講，寫生示範教學。

在《中國歷代畫論采英》裡所提到：作者運用主觀情思，按照創作主題，根據反映在頭腦裡的現實生活，塑造藝術形象，醞釀結構、細節，設計表現手法等等的重要活動。只有通過充分的構思活動，才能進入能動的表達，最後製作出符合或比較符合作者理想的文藝作品。李氏的理念也是如此。他喜歡學生「創新」，避免沿襲他的畫風，強調加入時代性與自己的情感。他認為藝術表現不是為了名利，因此學藝術必要的涵養是很重要的，注重學生開闊的氣度，學術研究的態度，以及對藝術熱度的養成。除了李氏正式指導的學生外，李氏不吝與其他畫家交流，還有很多他的學生又成了老師去教學生，再延續下去他獨特「活的繪畫」，十個學生有十種風格，使得畫壇上更加豐富多姿。他認為繪畫唯有不斷的充實自己，才能使自己的作品富有新意；與學生互相交流，更是一種良性的文化傳承，教學相長。這些影響使得李氏在畫壇上有了「開創」和「延續」的雙重影響力。

三、發揚中華傳統文化

李氏從小就被灌輸傳統的中國文化思想，深受孔子儒家傳統精神的影響，並謹記在心，富有傳承的使命感，因此將之發揚光大並回饋社會。李氏認為：我比較喜歡追求人間健康的一面，為的是藝術，不僅是供欣賞，還有「成教化、助人倫」的作用，身為畫家，也還是需要負起文化的承先啟後、繼往開來的重任，如此對歷史才有所交代。基於此，我的畫，執著現代化，以今人今事為重心，也就是以傳統的精華去融合現時代可茲再傳下去的東西。我的理由是，藝術品誠然是一個時代的產物及見證，可堪輕重，而更應慎重其事的，尤其是在我們這一代。所以從事文藝工作者均需除了使自己的作品絕對的超過藝術水準而外，便是應想著，如何才能成教化，如何才能助人倫了。

李氏幾十年來不求回報，不斷從事藝術教育和社會公益，於1998年7月擔任中國孔學會會長，致力推動儒學的現代化與國際化。不僅出版《孔子書畫》一書，更進一步在加州、洛杉磯、舊金山等地爭取「孔氏書畫展」展出，造成當地轟動，媒體評論甚高，

引起外國對我國文化的重視。由此可知李氏不僅對於整個畫壇、水墨人物畫，甚至是整個社會都有很大的影響。李氏並經常率團出國訪問、策辦義展、為海外僑校募款、設立獎學金、資助臺商子弟教育經費等等，期能讓教育更加普及，進而提升教育品質。

四、致力國際藝術交流

李氏為大陸遷臺的畫家，對於大陸兩岸畫家都較為熟悉，因此致力協調兩岸辦理交流畫展。2000 年於臺灣辦理「兩岸中國書畫聯合巡迴大展」，再於北京中國美術館、天津、珠海展出，盛況空前。接著他於2003年推動「中華兩岸近代名家書畫大展」，邀請知名先進與當代名家展出。亦多次辦理「海峽兩岸書畫藝術展」，與大陸福州、常州、杭州、南京地交流，交換彼此文化經驗，對於雙方藝術發展影響深遠。

李氏造詣精湛，公正無私，為各界所器重，歷任國家文藝基金會評審委員、中山文藝獎評審委員、全國美展、全省美展評審委員、新文藝金像獎評審委員、教育部文化建設美術委員、教育部古物鑑定委員等職。多次代表台灣以藝術交流名義出訪世界各國，在每個國家皆獲得好評，夏威夷關島及美國舊金山當地政府設立「李奇茂日」，於韓國榮獲擔任韓國檀國大學終身榮譽教授，授予「文學博士學位」，並設立「李奇茂畫伯獎學金」。在臺灣則是獲頒國軍新文藝運動委員「歐遊榮歸」等許多獎項。李氏除了將中國傳統國畫傳播出去之外，也吸取各地文化、特殊風情，使自己的畫有更多的變化，添入異國風味。可知他生命的存在和影響力不只影響臺灣美術的發展，更拓展到兩岸、亞洲以及歐美各國，提升水墨畫在國際的地位，功不可沒。

李氏在臺灣從事水墨畫創作和教學迄今五十餘年，仍然創作不輟，並且把繪畫當作一生的志業，對臺灣水墨畫不但開風氣之先，而且創立「李家之風」，成就斐然。李氏由「以形畫形」、「以心畫形」、「以心畫意」，發展到「以心畫心」，將傳統繪畫筆精墨妙的特色賦予時代新的意義。尤其在人物畫創作學習的帶動，以及創作觀念有非常

大的啟發。從狹隘的本土寫實描述，走出具有國際語言的繪畫風格，能掌握時代脈絡和機會，參與政府支持的藝文活動，對臺灣水墨畫的發展是有不可抹煞的功勞和影響。藝術創作離不開自然、歷史和人三者，李氏的成就來自於能將三者巧妙的結合，不但本身的水墨畫創作風格特殊，又有民族性、時代性和社會性，李氏用畫筆畫出許多代表臺灣的藝術創作，為臺灣歷史留下重要的紀錄，並造就許多年輕一代的藝術學子，在臺灣的社會中彰顯出個人的生命價值，為臺灣美術史留下重要的一頁。

編後記

書畫藝術在全球的藝術形式中，是相對於西洋繪畫的強勢，唯一可以相互逕庭的文化特色。也是泛東亞最多創作者使用的藝術媒材，同時也是漢字文化圈最能代表悠久歷史傳承的共通視覺語言。這代表之義意，既是書畫藝術將成為最受世人矚目的現代表現形式，其重要性自然勿庸置疑。近年來，亞洲的藝術市場相對其它地區，其成長與蓬勃，足以讓西方注意到中國經濟體的掘起，也延伸對兩岸書畫藝術家在傳承藝術的表現以及現代創作者當代形式之表現的關注。過去或許常以為書畫是文人雅士的玩意；或是收藏家、史學者之間高門檻的話題，與生活或實用二者，難以加上等號。然而，在經濟潮流的演變下，過去注重勞力密集的亞洲經濟市場在文創的觀念帶動下、精緻、典雅、風尚等具「文化意涵」的視覺圖騰如過江之鯽般地大量湧現。在時尚設計師的創意商品之中，書畫如今已不是博物館中的古玩字畫，而是可以融入時尚之中的文化類型。

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系，立足在臺灣，歷經五十幾年的沿革至現在為全國唯一，每年培養的畢業生最多，學制最完整，是具活力的藝術系科。他不僅是為數眾多現職書畫藝術家的母校，也是兩岸書畫交流的橋樑，長期扮演傳遞與引進的角色，為推動書畫傳續強而有力的推手。而這個推手，相繼任教的藝術教育家，更是不可被忽視，其中鄭月波、傅狷夫、胡克敏、高一峯、陳丹誠、李奇茂、蘇峰男、羅振賢、蔡友等教授們接續的努力，才是本系進步的動力。站在教授的立場，我們敬愛我們的師長，更以學術的眼光，來彰顯他們在這塊園地耕耘的成就。其中本校前主任，也是終身榮譽教授，李奇茂教授對兩岸藝術交流與個人藝術成就最為全校校有師生們引以為傲。

李奇茂教授其大多數的教學生涯，投身在本校受藝，無論人物、走獸、寫物、寫景；細入毫微，粗出外放能輸能畫，謂之為全能之藝術家不為過。其最為人津津樂道的繪畫題材，如走獸中的「雄鷹」、「群猴」、「乳羊」、「牧牛」、「奔馬」、「流浪狗」等無不脫與俊逸。而人物題材，不論是古典名仕，如「八仙」、「鍾馗」等。當代常民議題，如「夜市」、「慶典」、「族群」、「億舊」、「時尚」皆出入氣韻之外，玩行於方寸之間。每次有新作發表，都讓熱愛藝術的群眾視覺為之一亮。當多數藝術家認為教授可能又要發表水墨作品時，他卻以淡水為主題以現代複合媒材之新思維，跨越書畫的形制，讓人難以預期，其「善變」的創意。

有鑑於李教授對臺灣藝術風格發展之影響，對藝術教育之貢獻，對兩岸文化交流的推動，以及在本校歷史的定位。本系有幸能達成推動學術界對其風格發展進行學術研討，並集結發表論文公開發行，以嘉惠熱中學術發展的大眾，為提供對李教授的相關成就更進一步的了解，以及未來進行基礎研究探索的目的。本論文輯刊在與會論文之後，特別收錄李奇茂教授過去出版之畫冊，相關學者、藝評家、藝術家等之序文。為使本論文集更臻完美，我系同仁用心搜羅，其中有臺灣學者，教授如黃光男、黃永川、沈以正、顧重光等，大陸畫家如黃胄、程十髮、紹大箴等，日本藝評如植村鷹千代等；相信此用心能為書畫藝術教育的研究與創作風氣起發酵作用，擴大此活動的效能。

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系主任

林錦鴻



謹誌

「李奇茂教授藝術風格發展」學術研討會論文集

發行人：謝顯丞

出版機關：國立臺灣藝術大學 【臺北市】民 101 360 面；21×30 公分

地址：22058 臺北縣板橋市大觀路一段 59 號

網址：<http://www.ntua.edu.tw>

電話：(02) 2272-2181 ext 2051、2052、2058、2059

印刷：保德利印刷設計工作室

出版日期：中華民國 101 年 12 月

工本費：新臺幣 500 元整

ISBN：978-986-03-5032-6

「李奇茂教授藝術風格發展」學術研討會論文集

主辦單位：國立臺灣藝術大學

合辦單位：國立國父紀念館、中華畫院、赤粒藝術中心

承辦單位：國立台灣藝術大學美術學院書畫藝術學系

發行：國立臺灣藝術大學

發行人：謝顯丞

策劃：林進忠、林錦濤

主編：陳炳宏

執行編輯：陳重亨、郭哲吟

封面設計：王耀德

校址：22058 臺北縣板橋市大觀路一段 59 號

電話：(02) 2272-2181 ext 2051、2052、2058、2059

傳真：(02) 8969-7521

網址：<http://www.ntua.edu.tw>

印刷：保德利印刷設計工作室

出版日期：中華民國 101 年 12 月

工本費：新臺幣 500 元整

ISBN：978-986-03-5032-6