

視覺·人文的極致統合—李奇茂水墨人物

創作語境探析

The Ultimate Integration of Vision and Humanity Images Analysis of the Creative Context of Li Chi-mao's Ink Figure Painting

陳炳宏

Cheng Ping-Hung

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系教授

摘要

「視覺文化」和「語境」的關係是近年在許多創作策展與藝術論述中常被運用的關鍵詞，「語境」這原本為「社會學」及「語言學」所用的專有名詞，在當前藝術創作者廣泛圖象連結與運用後，在創作風格形塑上確實也產生有別於過去繪畫中常引用的「意境」美感體認，相較過去較具詩意的意境氛圍，當代創作常流露出「文化氛圍」、「情緒語言」、「時空認知」……等擴增意涵同樣值得玩味。

國際知名藝術家李奇茂教授其藝術創作不僅蘊含中華文化的廣博，融合書畫藝術為一體，其水墨人物畫更為人津津樂道，不僅呈現獨有簡筆速寫的創作美學亦深具本土人文體認，在繪畫取材與畫面構成所組構的藝術觀念，反映其透過藝術哲思與巧思來演譯對世間事物的看法，而形成獨樹一幟的人物畫當代語彙。此研究主要透過李教授歷年的人物畫創作，探尋其繪畫中「視覺表現特徵」與「當代人文意象」，藉此理解隱藏在其人物畫作中的「語境」表現與藝術成就。

【關鍵詞】李奇茂、水墨人物畫、視覺藝術、當代、語境

一、前言

水墨人物畫在中國繪畫的發展，長期受到「教化」功能的影響以及「形神論」的美學品評要求下，主導其整體發展面貌與風格美感探求。無論從線質表現的審美標準或肖像畫神韻的體現，人物畫中的對象物，也就是以「人」為主的取材思維，始終無法跳脫「人像」造形的描寫與刻畫，而難以前進到另一層次的藝術創造思維，如：「視覺」認知或「人文關懷」之類的創作邏輯思考。也就是說，除了人物造形表現的層次以及處理人物精神掌握的技巧外，「哲學」上的感悟、「視覺」感知的體現、社會「人文」的深化等，可能是水墨人物畫能否跳脫以肖像畫為主體或以故事的傳達、教化的意圖之「功能性」範疇，而進入到以藝術精神探求的另一大創作空間的可能性。而就前述論點，李奇茂教授¹（因學術慣例本文不再使用敬語或稱位）在其一生的藝術實踐與成就已證實這樣的藝術高度。

李奇茂「人物畫」不僅體現傳統中國繪畫筆墨深邃美感，在人物造型品味與美的層次認知，對應明代變形主義浮誇的造形語彙下的美學體認，也頗有另一番差異化的追求。而在其作品發表每一階段的創作演化中，透過精湛的筆墨情性與自我任性而為的藝術家主觀性格，其自典籍人物畫、歷史人物畫、人物肖像畫到臺灣人物采風，跳脫中國人物畫長期以來的「肖像」形神掌握的束縛另闢蹊徑，運用水墨人物畫介入視覺與心象意念表現性範疇，以及透過不斷創新與超越自我的意圖在圖象思維整合上形成獨特創意風格。

李奇茂不僅是國際知名的水墨畫家，更是具全面性，跨越傳統→現代→後現代與當代水墨創作思維的引領者。其不僅在傳統筆墨底蘊中體現中華文化的深邃與廣博，更致力儒家文化與美學表現的融合，在時代推演的歷程中，洞澈藝術的脈動，用藝術揭示「本土化」、「在地化」的常民表徵；更跨越形式化的自我界限，以哲學性的視距、文化符碼的表徵一次次的挑戰自我，再創自我，形塑其多面向「藝術先行者」的形象，是眾多藝術創作者們所效法的對象。

¹ 李奇茂 (1925-2019)，出生於安徽省渦陽縣（今利辛縣李家莊），國立臺灣藝術大學榮譽教授，為國際知名書畫藝術家，人物、花鳥、走獸兼擅，特別是以臺灣生活采風之水墨人物最具代表性。

2012 年筆者曾在國立臺灣藝術大學所舉辦的「李奇茂教授藝術風格發展學術研討會」，發表〈李奇茂「常民美學」繪畫之影響—省展後期水墨人物畫發展探析〉，希望藉由社會觀察與量化研究的方法，從省展 40-60 歷屆參展的數據，判讀水墨人物創作的發展現象，並透過形式風格探討與群體創作風向梳理李氏的水墨人物創作及其教育策略，在當時臺灣官辦美展世代中所發生的影響力。在研究的過程中深覺李奇茂藝術成就之廣博，探討面向之豐富，不是單純能以個人之力或單純研討會論文之規模，以管窺天就可以輕易探究其一生的藝術成就與貢獻。所幸，整場研討會每一位與會專家，透過不同的角度切入，廣泛收羅，約略可帶領與讀者步入李氏藝術之瀚海。

本研究主旨在接續筆者先前之研究，針對李奇茂繪畫藝術中，最為人津津樂道的水墨人物畫的藝術特徵與創作語彙進行探析，試圖理解其面對時代、社會變遷下自我在創作立場上如何兼顧藝術的原創性與終極的人文關懷，進而體現畫作的風格「表徵」及創作「語符」。企圖在現今藝術環境充斥精緻唯美、商品化，以及透過「當代」一辭為包裝的創作現象進行反思，藉以釐清藝術美感之層次與妙境。

二、社會人文的終極關懷

「人物畫」與山水、花鳥、走獸類型繪畫最大的差異，在於人物畫探討的是人與人、人與社會之間的問題；而山水、花鳥畫則是「人與自然」的關係。前述人物畫需走入人群，懷抱社會；另一個則是走出社會遁入造化之間。綜觀中國文化發展，過去文人雖常有遁世或寄情山水，或有藉山水託志，以造化臥遊的自然主義傾向，這往往肇始於仕途不遂或遭君王冷落後的一種情性轉移。古代文化自來就有救世情操，雖終日浸淫書案中，但儒家思想中的「修身、齊家、治國、平天下」始終是歷代文人胸中的大志，而「人物畫」卻也是藝術家們勸世諍言內隱的表現。

綜觀歷代人物畫，無論東晉顧愷之（約 348 年—405 年）〈女史箴圖〉、五代南唐顧闳中〈韓熙載夜宴圖〉、南宋李嵩（約 1190 年—1230 年）〈骷髏幻戲圖〉、晚明陳洪綬（1598 年—1652 年）〈陶淵明畫卷〉、蔣兆和（1904 年—1986 年）〈流

民圖〉……等，皆是創作者們對世態的澄視，亦是對世人的警語，更是歷史的見證，從社會學的角度則是藝術家對社會的終極關懷。學者史作檉認為：「真正的宗教就是生命的宗教；真正的藝術就是生命的藝術。」²並舉尼采所言：「唯藝術為人類之救贖」認為藝術的終極關懷就是「生命」，也就是藝術是屬於「人」的藝術，就是以人的「生命」去體現自然。

李奇茂歷年所創作的「人物畫」作品，無論是傳統典籍人物表現，具教化功能的「國父畫傳」(1971)，或是世界遊歷所見異國人文以及臺灣社會寫照……等，在其豐厚的人生閱歷與參透的藝術縱深中，無數的作品除了展現其過人的藝術表現力外，更蘊含無盡對社會人文的關注與同理心。那些平凡的食、衣、住、行、宗教、育樂……等畫面傳遞，對比其同時期的抽象表現類型的「現代水墨」，雖然較為入世，但其中的「人」味與感同身受的彼此效應，除了藝術性外更加深了單純的感染力。

(一) 庶民意象的藝術轉化

藝術家在創作上不僅處理自身與外界事物間的關係，真正的終極關懷則擴大至他人甚至是全人類之生命議題的探討，用一顆共感的心所體現人與社會依存下的各種狀態。

對於一個藝術家而言，所有這些具有某程度外在性之事物，都談不上就是藝術家所特具之屬「人」之真實，因為藝術家所要的「真實」，是自「人」之內在「根源」上而生長出來的事物。有時它確實是非常主觀的，但當我們清楚地看到了，所有的人都被淹沒在那些高低不同程度之外在性之事物中時，我們就會知道藝術家終其一生所求，屬「人」真實之難能與可貴了。³

從「人」的主觀與藝術家的自我思維來探討創作思想的來源，社會底層的生活未必是藝術家自身的生活或嚮往的生活，然而就生命的體現與關懷生命的角度

² 史作檉：《史作檉講藝：藝術的終極關懷》(台北市，典藏藝術家庭股份有限公司，2014年9月)，頁6。

³ 史作檉：《史作檉講藝：藝術的終極關懷》，頁133。

上，藝術創作描述社會庶民文化自古以來其來有自，若就生命關注的角度來探究李奇茂的人物畫作品，便能感受到其對於在地文化的熱度與投入，就如同觀看十九世紀末，荷蘭後期印象派畫家梵谷（Vincent Willem van Gogh，1853 年—1890 年）的作品〈吃馬鈴薯的人〉（The Potato Eaters，1885 年），或是法國著名畫家奧諾雷·杜米埃（Honore Daumier，1808 年—1879 年）〈三等車廂〉（Third Party Permissions，1863-65 年）之作品，同樣深具人性的刻畫與社會感染力。

李奇茂擅長運用大量的人物群像聚集，在畫面中形塑社會底層某種機械化生活制約的共性。運用單一化的線性或墨色，突顯其對美感純粹表現的體認。此種獨特的手法可從〈舊時豆花販〉（圖 1）、〈蚵仔麵線〉（圖 2）窺探一二。其在前述二件作品中將「人物」從古典人物畫所崇尚的「以形寫神」神韻捕捉，提昇到視覺表現觀念的傳達，將人物概念化形成集體聚、散、羅、列的物件，所呈現的不管是運用線條勾繪，或用墨塊堆疊，形成的視覺感受都受其主觀表現所渲染。



(圖 1)李奇茂〈舊時豆花販⁴〉70x137cm 2005
水墨設色紙本



(圖 2)李奇茂〈蚵仔麵線⁵〉195x217cm 水
墨紙本

對應社會變遷與生活方式的改變，李奇茂的作品亦能從平凡無奇的取材中傳遞出時空變化的錯置感，〈圓環〉（圖 3）、〈流動咖啡店〉（圖 4）畫面呈現不同時代的記憶，也見證都會文明的興衰起落。臺北圓環是許多老台北人的記憶，早年曾經繁華一時，是後火車站與城中區美食集散地，然而在過去幾任台北市長整治後未見繁榮反而從歷史的軌跡中隱沒，〈圓環〉一作中描繪是過去美食與遊客交織

⁴圖版來源：李奇茂：《李奇茂教授繪畫的世界》（台北市，國立中正紀念堂管理處，2005 年 10 月），頁 29。

⁵圖版來源：李奇茂：《李奇茂教授繪畫的世界》，頁 50。

聚集送往迎來的畫面。

李氏在方圓安排間配置流動的人群與人力車，在高角度的取景下，讓視覺順時鐘游移，產生時代流逝的時空氛圍與看盡繁華的消逝與落寞感；另外相對前述〈圓環〉李氏在時代的觀察中將時下新興的〈流動咖啡店〉不單只是記錄，而是透過另一種台灣特有的「機車文化」意有所指的暗喻出時下速食文化的「小確幸」，畫面別具氛圍。水平構圖中安排白衣人群聚集而食，墨色與灰色調配置在並排而停機車群，將台灣特有的機車文化表現的淋漓盡致。此二件作品對應出社會脈動下的潮流變化，反應出藝術家獨特的洞察力，能將生活中不起眼的「日常」，轉化為不平凡藝術品味。



(圖 3)李奇茂〈圓環⁶〉150x150cm 1995 水墨設色紙本



(圖 4)李奇茂〈流動咖啡店⁷〉70x137cm 水墨設色紙本

⁶圖版出處:林可凡:《李奇茂會化藝術之研究》(臺東市,臺東生活美學館,2011年12月),頁48。

⁷圖版來源:曾坤地,《李奇茂教授繪畫的世界》,頁22。

(二) 宗教民生的文化符碼

宗教活動是臺灣最具代表性的文化象徵之一，不少在地藝術家都有藉由不同的媒材表現記錄各地宗教活動，此種文化式的表現有別於宗教藝術，旨在傳達教義或神格化宗教神祇。李奇茂在臺灣宗教文化取材甚多，涉入的表現形式多元足以成為臺灣民俗風尚之大觀。

從廟前〈婆婆媽媽〉(圖 5)的庶民意象，廟庭中焚香膜拜的人們〈香火〉(圖 6)，到節慶中為神明祝賀的野台戲〈夜戲〉(圖 7)，或媽祖出巡的隊伍……等。皆是歡樂平和的社會場景，人物在其信手拈來的輕快筆調下更顯得明朗正向。



(圖 5)李奇茂〈婆婆媽媽⁸〉68x132cm 1989 水墨設色紙本



(圖 6)李奇茂〈香火⁹〉(局部)35x137cm 1992 水墨設色紙本



(圖 7)李奇茂〈夜戲¹⁰〉70x130cm 1990 水墨設色紙本

1992 年〈媽祖出巡〉(圖 8)與 1990 年〈大地之頌〉(圖 9)二件作品，應該是八、九十年代李氏鄉土寫實極具代表性歡樂慶典式的構圖表現，畫面皆是以橫式場景表現，畫面所安排的人物各自以不同角色恰如其分處在各角落。此一時期人

⁸ 圖版來源:李奇茂:《李奇茂教授繪畫的世界》(台北市,國立中正紀念堂管理處,2005 年 10 月),頁 45。

⁹ 圖版來源:李奇茂:《李奇茂教授繪畫的世界》,頁 55。

¹⁰圖版來源:李奇茂:《鄉野·豪情 李奇茂水墨展》(台北市,中國文化總會,2014 年 6 月),頁 55。

物設色豐富具場景設定，皆是在大集團人物外突顯主次的主題人物，賦予戲劇性的造型或動態，形成視覺焦點，此一特色亦形成李氏人物畫獨特的文化符碼，將本土意象表現的藝術層次，從鄉土推向國際性的藝術高度。



(圖 8)李奇茂〈媽祖出巡¹¹〉60x120cm 1992



(圖 9)李奇茂〈大地之頌¹²〉132x264cm 1990

(三) 跨國界的藝術視角

一個藝術家的世界觀是影響創作視角的廣度。今日雖然世界交通發達，網路無遠弗界，仍有許多藝術家創作只會內求，從自我個體作心情的抒發或喃喃自語式的將生活片段組構，強調當代的混搭或多義性觀念。雖然，筆者也認同藝術的多元性與包容性，但藝術的高度應建構在內心的廣度，而非僅止於技巧性的效果或特殊技法的展現。對此，李奇茂的世界觀則展現在繪畫的內容性與跨族群的美感體認。1964年起李奇茂便廣受世界各地邀請講學與展出，其以藝術外交的角度將我國的藝術文化與世界各國交流，同時亦將異國的人文景致融入其創作思維之中。許多異國人文風尚在其「人物」畫作中，另有一番情思。〈黑珍珠〉(圖 10)〈沙國胭脂〉(圖 11)〈馬來仕女〉(圖 12)〈櫻花胭脂〉……等，皆是以各民族女性做為描寫對象，由於各國的民俗風情不同，服飾穿搭、容貌特徵、美感認知各有差異，李奇茂跳脫傳統人物畫線條描法表現與容貌精神的描寫，其在意的是文化特徵的展現，是女性在文化時空下的樣貌，而非時下顏質描繪或工筆唯美寫實的物質品味，筆者回憶李奇茂曾告誡學生，把「名模」穿上民族服飾呈現的只有表象，人物畫應呈現的是「人」的本質，此為李氏人物畫獨到的美感參悟。

¹¹李奇茂：〈媽祖出巡〉鄉土郵票，台灣郵政 1992 年郵票發行。

¹²圖版出處：林可凡：《李奇茂會化藝術之研究》，頁 2。



(圖 10)李奇茂〈黑珍珠¹³〉45x70cm 2006 水墨紙本



(圖 11)李奇茂〈沙國胭脂¹⁴〉
118x118cm 1986 水墨紙本



(圖 12)李奇茂〈馬來仕女¹⁵〉123x247cm 水墨紙本

三、玩形與視覺感官交互作用

(一) 玩形於法度之外

中國人物畫自古在「形神」的表現上，即已建立一套完整的審美觀念。顧愷之云：「四體妍蚩，本無關於妙處，傳神寫照，正在阿堵中。」對於「以形寫神」、「傳神寫照」的藝術主張，影響中國繪畫數千年的法度。其中主張畫人物首要是精神，而不在形似，要能掌握對象的內在本質進而表現神態情思，這種以神氣為上，形質次之的品評標準，常讓今日對中國繪畫認識淺薄的人，誤以為中國畫家的寫實能力不足或素描觀念較西方落後。事實上，是中國人對於「形質」表現的認知，已跨越物質表象的層面，而追求在精神體悟上探求。

¹³ 圖版出處：潘禧：《風采·神韻·李奇茂》（臺中市：國立台灣美術館，2014年12月），頁107。

¹⁴ 圖版來源：李奇茂：《李奇茂教授繪畫的世界》，頁94。

¹⁵ 圖版來源：李奇茂：《李奇茂水墨天地》（馬來西亞，李奇茂書畫館出版，2010年），頁11。

西方對於物理環境與心理關係，演譯出一套「格式塔心理學」(Gestalt psychology)，或譯為「完形心理學」，是十九世紀末到二十世紀初西方現代心理學的主要學派之一，也是當代美學重要的觀點，其中「完形」所指的「形狀」(shape)與「形式」(form)，是構成平面繪畫藝術表徵造形與風格的主要認知。特別是完形法則(Gestalt Law)下的視覺規律：「圖與地法則」、「閉合法則」、「連續法則」、「對稱法則」……等，則是可以在點、線、面與空間在視覺上所產生的心理感受進行科學的理解。

當代許多藝術表現對於物象的理解，可能已跨越物理客觀表現，進而對心理層次的反應，或觀念邏輯的辯證進行回饋，而非記錄式的描寫。今日西方學理就藝術的詮釋，對於描寫對象物的認知已非過去一些只注重在寫實表現的繪畫風尚，而是回歸到創作的觀念或企圖，也就是意念的表達重於形式上的形態的掌握，這亦是李奇茂時常在課堂間給學生的觀念。

李奇茂在教學中常引用「藝術概論」中何謂藝術？何謂技術？引導學生創作思考：

藝術是什麼？藝術是情感的產物；但藝術創作是什麼？是感情加上生活體驗。技術是什麼？技術是教條主義，技術如共產主義、馬列主義說一是一、說二是二，這是技術。如同這桌子怎麼做，二尺便是二尺，多一公分都不行，這就是技術。¹⁶

其對於藝術創作中情感認知與技術層次亦有另一番見解：

藝術創作是要有情感的，藝術能包括技術，而技術則不能包括藝術。藝術的條件除了感情的發現外，另外就是不可「仿造」、「重複」，這重複的概念，除了現行的版畫藝術外，其他都不應重複。不然就成了技術。¹⁷

¹⁶李奇茂教授訪談紀錄，日期：2017年3月15日，地點：淡水李教授寓，陳炳宏紀錄。

¹⁷李奇茂教授訪談紀錄，日期：2017年3月15日，地點：淡水李教授寓，陳炳宏紀錄。

事實上就筆者觀察，李氏不僅在教學上指導學生「學術」，他認為：他只是「精神領導、志向領導、理念引導」，引導學生在創作上最終是找到「自我」。他常說「畫畫時我沒想到齊白石（1864 年—1957 年），也沒想到黃君璧（1898 年—1991 年），我只有想到是我在畫，不是他在畫，我畫什麼、創造什麼是我的事。¹⁸」此一創作認知與自信可在其書法作品(圖 13)與書畫閒章〈我畫〉(圖 14)可窺探一二。

李奇茂認為藝術是「自我」實踐的認知過程，形式的表現越是「任性」越能展現自我。因此，觀看其人物畫作的演化，往往不是形質的描寫，亦非抽象的表現，而是「完形」在意念之間，存形在「似」與「不似」的意圖之上。而這造化的認知與美感的層次，全揭槩在其對藝術的理解與造形能力的掌握。



(圖 13) 李奇茂書法作品〈我畫¹⁹〉116x58cm 2005 水墨紙本



(圖 14) 李奇茂用印〈我畫²⁰〉閒章二方

就李奇茂多變的人物畫造形語彙，筆者透過製表的方式加以羅列，並試著進行解讀，理解其深遠的造形美學表現(如表一):

¹⁸同(註 17)。

¹⁹圖版來源:李奇茂:《李奇茂教授繪畫的世界》，頁 99。

²⁰筆者影像處理，李奇茂用印〈我畫〉閒章二方局部放大。

(表一)、李奇茂水墨人物造形特徵示意表

項次	類型	說明	代表畫作
1	描寫式筆墨表現	此類作品在李奇茂較早的人像繪畫作品曾出現，對時代人物面像造形有做明暗細節的概略式表現，但因其筆墨特色，亦有水墨蘊致的淋漓表現。	 (圖 15) 李奇茂〈狗販²¹〉 30x68cm 水墨設色紙本
2	速寫式簡筆表現	此類作品彰顯其人物造形掌握訓練的功底，亦為其漫畫描繪當代生活特徵的取材與美感的憑藉，無論是大漠風光或是夜市小吃，都能在此類筆趣下展現無遺。	 (圖 16)李奇茂〈臺北早點²²〉55x55cm 水墨設色紙本
3	典籍人物意趣表現	典籍人物為其古典造形與人物變形美學的主要奠基，透過造形表現的能力與獨特的筆墨特色，李奇茂的古典人物呈現雄強、雅逸、渾厚、枯澀的多變特徵，結合文人畫民俗趣味與西洋造形美感為一體的個人特色。	 (圖 17) 李奇茂〈十八羅漢²³〉122x245cm 1990 水墨設色紙本

²¹圖版來源:曾坤地,《李奇茂教授繪畫的世界》,頁 56。

²²圖版來源:曾坤地,《李奇茂教授繪畫的世界》,頁 41。

²³圖版出處:潘禧,《風采•神韻•李奇茂》,頁 127。

4	群像 造形 差異 化表 現	在其大畫面的群像人物中，一部份作品有各別角色設定與說明性較重的安排，此類畫作中，每一人物性格明顯，無論性格表情、設色都會突顯在作品中位置佈陳的思考與深思熟慮的判斷。	 (圖 18) 李奇茂〈臺灣市場²⁴〉局部 35x137cm 水墨設色紙本
5	群像 造形 概念 化表 現	有別於上列「差異化」的個別造形運用，此類作品則呈現整個視覺化或觀念陳述的考量，而將個別角色「群化」，不突顯個別差異，但亦會在構圖安排上，酌用強弱變化之設定。	 (圖 19) 李奇茂〈蚵仔麵線²⁵〉195x217cm 水墨設色紙本
6	群像 造形 虛化 表現	此為李奇茂獨特且自信的創作手法，彰顯其在造形虛實間悠游自如的態度，與筆墨表現的高度美感體認，一反描寫的人物思維，藉由淡墨蘊致或簡化筆意傳達具象的人物特色。	 (圖 20) 李奇茂〈舊時豆花販²⁶〉 70x137cm 2005 水墨設色紙本

²⁴圖版來源:李奇茂,《李奇茂教授繪畫的世界》,頁 54。

²⁵圖版來源:李奇茂,《李奇茂教授繪畫的世界》,頁 50。

²⁶圖版來源:李奇茂,《李奇茂教授繪畫的世界》,頁 29。

7	似與不似的半抽象表現	相對於大場景的群像描寫，李奇茂的大寫意半抽象的人物創作，呈現觀念的啟示與其對藝術性自我堅持的獨特造形特徵，兼具書寫筆意與破墨表現完形在「似與不似」的禪境與意象理解層次美學之中。	 (圖 21) 李奇茂〈盜墨²⁷〉70x70 水墨設色紙本
---	------------	--	---

製表人:陳炳宏

前述(表一)所示七類造形特徵表現，在李奇茂多變的創作思維上僅能概括式的描述其共通的造形語彙，另外若將觀看取樣擴大到其整體各類取材上，自然不僅止於此七項特徵。

(二) 視覺形式的意象操作

在此一研究，筆者特地將視覺形式從李奇茂的風格表現中提出來論述，主要是在觀看其人物畫作之中，不難發現形成李氏人物創作美學上，其獨特畫面空間佈陳與虛實安排是構築其獨步當代水墨畫壇的形式語言。國立臺灣藝術大學前校長黃光男在《李奇茂教授繪畫的世界》序言〈人情、人性與人格—李奇茂的人物畫〉中提到：

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」的布局法，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郁的真情，使畫面充滿結構性與畫意的張力。²⁸

²⁷圖版來源: 李奇茂,《李奇茂教授繪畫的世界》,頁 85。

²⁸黃光男,〈人情、人性與人格—李奇茂的人物畫〉,《李奇茂教授繪畫的世界》,(臺北市,國立中正紀念堂管理處,2005,10),頁 5。

另外在畫家黃才松分析李奇茂畫面空間特徵時，用「畫外求畫、象外求象」加以形容：

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，「畫內求意，畫外有畫」的構思，有其獨到之處。²⁹

前述二位學者所提到的「聚合離散」或「四邊四角」等觀念相應的畫面意圖，在李奇茂畫面中的物理空間以及所呈現的心理空間，實際上在觀者的視覺感官上，已形成強烈的「意象」反射，此一特有「以虛取實」、「計白當黑」的形質特色，即是其在「經營位置」形式感的呈現。

從視覺構成元素點、線、面，來閱讀李奇茂畫作，便可發現在其畫作的視覺表現中蘊藏個人化的操作策略。〈蚵仔麵線〉(圖 22)便是單純使用線的描繪來呈現人物群像的畫面特徵，其中最具特色的不是人物描寫的生動與否，亦非畫面的取材如何，而是經過「群化法則」化繁為簡的形式表現所形成的「形式感」。其中「人物」的「群聚」與空間的「留白」，在視覺的「意象」上產生觀念上暗示與啟發，更是絕佳的安排。另外在〈午后小吃〉(圖 23)一作同樣將人群以單純的線勾勒，但在黑、灰、白三色的共同效應下，畫面的結構性產生明顯的「形式」化，而「留白」的空間則產生強烈的暗示性，此種類似圖與地的關係，在其另一件作品〈北淡捷運〉(圖 24)則運用相反的原理，其中所產生的視覺效應更是巧妙不同。

除了前述當代生活取材有此類視覺特徵，在傳統題材中亦常有不同的視覺呈現。如〈牧童〉(圖 25)畫面中牧童以線條簡約勾勒，而牛群則運用重墨的團塊表現，形成色塊的「離散聚合」，黑白之間的賓主關係巧妙游移。

²⁹ 黃才松：〈觀大有·象三千—記李奇茂教授林園水墨意象〉《林家花園人文精神符號—李奇茂畫集》(臺北縣，臺北縣文化局，2010，11)，頁 10。

事實上在其整體的繪畫作品中，此類的視覺表現不計其數，其中多具哲學意涵與精神意象表現，如〈五代同堂〉(圖 26)僅以數條墨線，結合不同時期的腳踏車之「符號」，便將世代傳承的意涵表現在潛移默化之間。此種以「無人之境」傳達「人間」情感，實為高度思想性的藝術表現。



(圖 22) 李奇茂〈蚵仔麵線³⁰〉
195x217cm 水墨設色紙本



(圖 23) 李奇茂〈午后小吃³¹〉
70x137cm 水墨設色紙本



(圖 24) 李奇茂〈北淡捷運 Taipei MRT³²〉136x450cm 2012 水墨設色紙本

³⁰圖版來源:李奇茂:《李奇茂教授繪畫的世界》,頁 50。

³¹圖版來源:李奇茂:《李奇茂教授繪畫的世界》,頁 21。

³²圖版來源:李奇茂:《鄉野•豪情 李奇茂水墨展》,頁 56、57。



(圖 25) 李奇茂〈牧童³³〉215x95cm 水墨設色紙本



(圖 26) 李奇茂〈五代同堂³⁴〉70x70
水墨紙本

(三) 中、長卷式的時代寫照

「恢弘」可謂是李奇茂大場景人物畫給人的一種印象，若將「徐蔣系統」³⁵的人物畫視為近代中國歷史社會苦難表徵，而李氏的人物畫長卷，便是二十世紀中以後臺灣社會平淡知足的寫照。徐悲鴻（1895—1953 年）與蔣兆和（1904-1986 年）二位可謂是近代新中國水墨人物畫中以「群像」繪畫創造大時代歷史恢弘表現的代表，不論是徐悲鴻的〈愚公移山〉（約 1940 年）、〈九方皋〉（約 1931 年），還是蔣兆和〈流民圖〉（1943 年）等，畫作中主要是藉由人物造形的捕捉以及畫面空間與視覺位移，透過人物排列形成視覺的時間位移，以苦澀的悲劇場景對大時代社會事件，進行無言的控訴與批判。而在台灣與前述近代二位水墨人物畫大家相比較，李奇茂的中長卷式群像畫雖亦具備歷史畫的時代意義外，在創作手法與視點的安排，虛實的佈陳以及人物造形的美學，則與前述「徐、蔣」二人之創作

³³ 圖版來源：李奇茂：《李奇茂教授繪畫的世界》，頁 72。

³⁴ 圖版來源：李奇茂：《李奇茂教授繪畫的世界》，頁 84。

³⁵ 「徐蔣系統」：中國人物畫在二十世紀初至中葉進入「現實主義」寫實水墨人物表現的轉變，其中引領的藝術家為徐悲鴻、蔣兆和二位結合西方素描與精微寫實描繪與中國文化素養對水墨人物畫進行改革，隨後影響中國學院美術頗巨。

大異其趣。而最大的取材差異就在於臺灣在地的人文風尚。

所謂「中、長卷式」並非以長度來定義，歷史大英博物館藏《女史箴圖》現存(唐臨本)為縱 25 厘米，橫 348 厘米；而《韓熙載夜宴圖》則縱 28.7 厘米橫 335.5 厘米，由於皆是橫幅細長的規模，在繪畫的手法上與視覺邏輯的應用上則與一般上下視點有所差異，此亦是中西繪畫在視點與畫面時空上很大的不同。前述「徐、蔣」二人的長卷繪畫，在人物描繪與造形的表現上，主要是由寫實的基礎出發，筆墨的表現主要是建構在光影與質感的描繪上，透過人物肢體語言與戲劇性的動態表現，呈現人物力與美的表現，並藉由人物五官的表情引導觀者融入畫面的情緒感染力。

在這類群像表現形式語言上，李奇茂則與徐、蔣的手法有所不同。首先，李氏強調畫面的佈陳，用「勢」來帶動視覺觀看的次序，形成以整體感考量的視覺表現。其次，再以「組合」的方式來強化人物的群體性，而不以單一個體造形上的戲劇性特徵。其三，以「動」能形成氣勢，因此畫面中的人物多半具「行進」中的動作，人物都來自過去記憶中的印象，而非取象於靜止中的模特兒。對於李氏畫中的「動」能，楚戈（1931—2011 年）評述為：「李奇茂的國畫沒有一幅是靜止的，而是運動的，瞬間的……。」³⁶1985 年〈沙國行〉(圖 27)記錄了李氏在中東所見的景致，畫面中阿拉伯人騎駱駝，由又向左奔馳，其運用聚散與群組的起伏錯落，製造了遠近的空間感與視覺引導的方向性，在主體的集團中運用色、墨在駱駝的描繪上，產生音樂性律動的安排，人物以白描的線條處理，呈現群化的視覺感，使得觀者的視線不會停留在單一人物造形的吸引上，是其中、長卷畫面特有的處理方式。



(圖 27) 李奇茂〈萬蹄飛黃沙〉89x957.5cm 1988 年 圖版來源: 潘禧,《風采·神韻·李奇茂》,頁 122、123。

³⁶ 楚戈:〈現代中國人物畫的新方向〉,《李奇茂六十畫展集》(臺中市,臺灣省立美術館,1992),頁 11。

四、時代對應與創作語境

藝術家在社會上往往扮演洞察先機，引領風潮先知者的角色，除了以敏銳的感官體認外，多愁善感與豐富情操亦是藝術創作不可多得的必要素材。過去中國繪畫強調意境的表現，不只歷代山水畫如此，「人物畫」不僅在人物精神上要追求神韻的表現，意境的高遠亦是不可或缺的重要課題。然而「人物」畫進入現代社會，其面臨人類社會快速變遷與西洋藝術感官攝取的影響，實質大大改變人物畫「境」的體現，另外抗日戰爭與國共內戰前後，政治宣傳畫所引領的風潮亦大大削弱人物畫意境呈現與藝術性。然而，經過二十世紀六、七十年臺灣文學鄉土思潮的作用，八十年代後期政治解嚴的影響，以及後現代創作思維的激盪，一路摸索下來，臺灣當前的人物畫不僅可廣納「心理學」、「社會學」、「哲學」甚至「文學」修辭表現，結合文化特徵與時空氛圍，在當代多元且紛亂的藝術特徵中，形成能即時反應時代現象與在地人文價值的創作「語境」特質。此種狀態亦是反應後現代創作風潮下臺灣水墨創作風尚演化的現象之一。

「在視覺藝術領域裡，創作者真正主動而自覺的以文化認同的角度，對政治、社會進行反思的檢驗與考掘，則是在威權意志對文化掌握鬆動的 1980 年代。」³⁷ 李奇茂的人物畫不僅在七、八十年代以「鄉土寫實」風格展現在地文化的豐富性，也將臺灣社會底層「常民文化」與藝術性進行聯結，這與八、九十年代以後社會追求「國際化」與「全球化」熱潮中，少數能體現臺灣主體性的藝術特質，與一些藉由西洋形式作為變革基礎的創作者形成強烈差異化。

1970 年代「鄉土運動」以來本土認同強化後自我的發展。在逐步確立本土經驗之可貴，文化社會也開始以本土經驗作為重新建構主體意識和精神心靈的途徑之後，藝術家的探索，除了從自己隨著解嚴文化成長以來臺灣經驗加以更新拼組，詮釋臺灣經驗中的各種文化記憶與當代社會的時代現象，也成為藝術家投射自我與身份認同的創作對象。³⁸

³⁷ 蔡昭儀：《巨視·微觀·多重鏡反—解嚴後臺灣當代藝術的思辨與實踐》，（臺中市，國立台灣美術館，2006 年 12 月 30 日），頁 31。

³⁸ 蔡昭儀：《巨視·微觀·多重鏡反—解嚴後臺灣當代藝術的思辨與實踐》（臺中市，國立台灣美術館，2006 年 12 月 30 日），頁 31。

然而，取材雖關注本土情懷，但思想觀念卻始終引領風潮，在李奇茂的繪畫中時代現象是適時的反應，如將「淡水捷運」(圖 28)車廂人潮與交通繁忙的「斑馬線」(圖 29)以藝術性極高的手法將此都會生活小景入畫，正是反射大台北生活圈的現象，也引領水墨取材的風尚。



(圖 28)李奇茂〈北淡捷運³⁹〉172x216cm 2005
水墨紙本



(圖 29)李奇茂〈斑馬線⁴⁰〉116x116cm 1997
水墨紙本

李奇茂對創作追求越到晚期越是精湛，2009 年連續舉辦「林家畫園精神符號水墨畫展」、「我愛新北市李奇茂水墨畫展」、「李奇茂藝游淡水六十年展」等作品發表，讓人驚嘆其無窮的創作活力與藝術哲思高之度，2009 年這三場性質各異的展覽不僅有高度哲學精神表現的「林園意象」，另有充滿符號特徵與以篆入畫的視覺表現，更統合現成物與複合媒材的多元藝術表現。

針對李教授晚年的作品特徵，學者林章湖在其著作中評述：

李奇茂雖然年歲已高，近期「顛覆傳統，自我革新」的方式，筆墨語言不斷追求突破，形式上更趨純粹—最新作品〈春蠶到死絲方盡〉：把曲線裱貼在宣紙下，形成微凸抽象的線條，取代一般「筆法」作風。他創作心態上仍保持年輕人的心境與時俱進，自稱年齡並非限制，而是當代藝術創作理想的自

³⁹李奇茂：《我愛台北縣李奇茂水墨畫集》(臺北縣，臺北縣政府文化局，2009 年 5 月)，頁 56。

⁴⁰李奇茂：《我愛台北縣李奇茂水墨畫集》，頁 50。

我超越……。⁴¹

就林章湖所述李奇茂創作活力建構在其不斷「自我革新」與時俱進，即使在年近九十歲高齡時期，仍不斷自我求變，〈春蠶到死絲方盡〉(圖 30)在李奇茂晚年創作中，證實其跨越藝術的形式藩籬，創作觀念越趨簡約極致，形式語言越是發人深省。作品〈橋二街〉(圖 31)在畫中李教授留下一個足跡與一支毛筆，若有所思的畫面趣味不再用具象的人物形態來描寫心中的人文景象，卻有其人生閱歷。另外，同年發表的〈戲未上演〉(圖 32)畫幅不大，畫中以枯筆行墨約略描繪錯落長板凳，這是一直以來李氏作畫的禪味表現。是戲已散場，還是戲未開鑼；也許，在現代社會中戲正上演，一樣也是門可羅雀。前後二件作品各自表現「有我之境」與「無人之境」逸趣深遠，「人物」在畫作中的角色不再是經由描繪而體現，則是讓觀者與畫作相互作用，各自產生延伸，畫味更加幽遠。



(圖 30)
李奇茂〈春蠶到死絲方盡
⁴²〉161x30cm 2011 複合
媒材



(圖 31)李奇茂〈橋二街⁴³〉35x35.5cm 水墨紙本

⁴¹ 林章湖著：《後現代與台灣當代水墨》(新北市，花木蘭出版社，2016年3月)，頁49-50。

⁴² 圖版出處：李奇茂：《話左畫右李奇茂書畫創作集》(新北市，河中文文化實業有限公司，2013年10月)，頁107。

⁴³ 圖版出處：李奇茂：《話左畫右李奇茂書畫創作集》，頁27。



(圖 32) 李奇茂〈戲未上演〉
⁴⁴35x35.5cm 2013 水墨紙本

五、結語

縱觀臺灣近代藝術史的發展，其多元除了外來文化的作用外，源自中原文化的不斷累加影響更是深遠。隨國民政府來臺的藝術家與教育家們，在臺灣書畫教育的影響力當然是無庸置疑，其中渡海藝術家如張大千、溥心畬、黃君璧在傳統中國畫的成就自然不在話下，傅狷夫則是在傳統的基礎上深化了土地與創作者聯結的關係，同時在臺灣水墨教育傳承上獲得另一極高的成就。雖然每一位來自大陸的藝術創作者或多或少對於臺灣這一塊土地的人文、地貌、風土、民情，都有一些寫生采風或憶寫描繪，甚至以「寶島」為名合作巨幅長卷，但將臺灣的常民文化與庶民精神甚至是較為人所鄙夷的社會底層勞動者之生活，作為個人的藝術特徵、語彙與關注的議題，並形塑出跨越國際視界與世代差異的理解者，則舉目望去只有李奇茂一人。

前述論文中，筆者以「視覺」與「人文」的角度作為觀察李奇茂創作特徵的切入點，主要是因為歷年學術界對其藝術成就的學術論文與專書，已完整將他的生平、藝術表現與教育成就等，皆已巨細靡遺的進行過大規模探析。因此，筆者若僅在構圖方法或筆墨形質之類的技巧性創作層次再行探究，無疑又是片面的，且難以勾勒李氏多元的創作觀與豐富多變的思考層次，故嘗試用藝術評論的視角來操作，便妄自揣測李奇茂藝術視覺語彙背後的創作語境，雖難以論斷創作者在

⁴⁴圖版出處：李奇茂：《話左畫右李奇茂書畫創作集》，頁 83。

作品背後真實的意圖與想法，但若站在藝術品創作完成後，便是作品與觀賞者之間的關係時，則觀賞者所產生的情感認知與社會整體的情感認知，亦是研究者所需思考的真實。就此角度，筆者認為李奇茂在其一些充滿視覺性張力與主觀到化繁為簡，呈現極致簡約的人物畫作中，必當充斥著其掌握人性思考與高超的藝術理念的展現，呈現給世人的不僅是過人的洞澈力，另外不媚於市場需求或藝術裝飾功能的表現，任性為藝術而藝術，因此能形塑最具在地人文景觀的「李奇茂式」水墨人物創作語境。

參考書目

- 史作檉:《史作檉講藝:藝術的終極關懷》,台北市,典長藝術家庭股份有限公司,2014年9月。
- 林可凡:《李奇茂會化藝術之研究》,臺東市:臺東生活美學館,2011年12月。
- 李奇茂:《鄉野•豪情 李奇茂水墨展》,台北市:中國文化總會,2014年6月。
- 潘 璠:《風采•神韻•李奇茂》,臺中市:國立台灣美術館,2014年12月。
- 李奇茂:《李奇茂水墨天地》,馬來西亞,李奇茂書畫館出版,2010年。
- 李奇茂:《李奇茂教授繪畫的世界》,臺北市,國立中正紀念堂管理處,2005年,10月。
- 李奇茂:《林家花園人文精神符號—李奇茂畫集》,臺北縣,臺北縣文化局,2010,11。
- 李奇茂:《李奇茂六十畫展集》,臺中市,臺灣省立美術館,1992年。
- 蔡昭儀:《巨視·微觀·多重鏡反—解嚴後臺灣當代藝術的思辨與實踐》,臺中市,國立台灣美術館,2006年12月30日。
- 李奇茂:《我愛台北縣李奇茂水墨畫集》,臺北縣,臺北縣政府文化局,2009年5月。
- 林章湖:《後現代與台灣當代水墨》,新北市,花木蘭出版社,2016年3月。
- 李奇茂:《話左畫右李奇茂書畫創作集》,新北市,河中文化實業有限公司,2013年10月。