

書寫以幻化意象—李奇茂的書法形質探討

The Transformation of imagery: A study of Li Chi-Mao's Calligraphy Works

蔡介騰

Tsai, Chieh-Teng

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系專任教授

摘要

李奇茂教授(1925-2019)是當代台灣國內重要的水墨畫家，擅長人物繪畫，創作題材豐富，取之於生活環境的事物，以其巧妙的手筆化作精彩的作品，其筆墨技法與創作觀念將書法與繪畫融會貫通。本文為探討其之書法相關表現，書法作品相較於繪畫創作較少，但是其書法作品有著獨特風貌，從小臨寫書法，樹立了很好的基礎，並且筆墨技巧與繪畫相融合，書法性的書寫技巧，線條質感的表現豐富，由書法的線條運用在繪畫的書寫，同樣的也是將「線」的變化經驗行之於文字的書寫，探討書寫線條的養成，以及對線條書寫的靈活應用，為其書畫表現重要的一環。

書畫作品都有形式的特點，就是著重在動勢的展現，繪畫往往掌握物體動態的瞬間，對於人物、馬、猴子...等描寫的氣韻入微，使得畫面有著生動的姿態，同時在構圖上也強調佈局的律動感。這種對於動與勢的表現特色，在書法中也同樣呈現，從調解字形結構氣勢，強化線條的扭動變形等，以及關注整體的行氣動態韻律。

並且有以書法的線條作為繪畫的意象展現，讓書法的文字同時具有繪畫的元素呈現，使書法與繪畫有更多的融合，巧妙的佈局安排成為書畫藝術的現代風貌。將書法的形質當中轉化與運用在書畫藝術的表現，對於聚與散、虛與實等書法技

巧的演化，不僅在書法作品中呈現，也在繪畫幅面佈局構圖上應用，以及結合題款的表達，讓畫面空間幻化意象的呈現。

【關鍵詞】 李奇茂、書法、書畫、意象

一、緒論

李奇茂教授(1925-2019)的繪畫是當代水墨繪畫領域的重要代表，任教國立臺灣藝術大學(前身國立藝專)數十年，對於當今臺灣水墨人物繪畫有極大的影響力，還有他與時俱進的藝術創作觀念，融貫中西藝術思想，也時時刻刻影響後學的藝術家，他的創作總是從生活當中不斷地湧現出來，善於觀察時、物，匯集成他筆下的創作題材，如他所常講的一句話「萬物過眼皆為我有」。他經常將眼睛所見的景物與人物，或者是故事，描繪成意趣橫生的繪畫作品。而且他的作品也不斷的在挑戰自己，從早年的寫生細膩的人物畫，以紀念性的題材創作，漸漸後來又開展出台灣鄉土景物的描寫，還有遊歷各國文化的寫生創作，到晚年仍不斷的追求創作，以生命的體悟將畫面的表現越來越精簡的呈現，如同禪意的妙境一般，不斷的融入新的想法，從他生命當中的體悟以形成的創作來源。不斷的將他所知所感的創作思維與年輕學子分享，仙逝前仍然孜孜不倦的在台灣藝術大學授課，其精神典範令所有藝術學子敬重。

李教授的創作主要以繪畫為主，書法作品並不多，多數為對聯，或是字數較少的條幅、斗方等，更有許多是為他人展覽題字的作品，但除了書法作品以外，在繪畫當中的題款也可見到他的書藝表現，李教授雖然不以書法作為擅長的表現，從書法的作品中可以觀察李教授對於線質的涵養，李教授專擅於人物畫，以線條為主要表現，對於線條的勾勒描繪有數十年的功力，從其書法當中可見線條的頓挫表達與繪畫的線條氣韻一致。觀察李教授繪畫創作習慣以簡潔俐落的線條勾勒，並且精準的使用墨色寫意的表達，因此繪畫上所表現的是一種書法性的書寫模式，強調書寫性的技巧表達，因此觀賞繪畫也像書法的書寫型態。書寫性的線條呈現其著重的書畫技巧，因此以書法的作品探討李教授書畫藝術的特色，以書寫線條質感傳達意象情境。

二、線質的涵養

(一)書法的線性

從李教授的書法作品可以看出其對於傳統書法的涵養，雖然李教授並不以書法為主要創作，但是由題款文字，或其繪畫中可以看到書法線條的能力，他以往在教學中也經常提到書法的重要性，書法的線條有著豐富的質感，在頓挫用筆間有豐富的韻律變化，也有著筆墨揮灑的逸趣。而且在他的繪畫中應用豐富的線條，在人物畫五官輪廓以及衣帶折紋等，無不以「線」的勾勒來詮釋，在線條當中應用的墨色讓線條產生多層次的墨韻變化。早年臨帖建立書法的根基，父親是小學校長，督促其勤勉向學，因此從小臨寫王羲之、顏真卿、柳公權、孫過庭等重要書帖，尤其在行草書部分特別的著力，所以用筆上強調頓挫的變化，因此頓點產生大的墨塊，然後又有轉折拖拉的用筆，牽引出筆意的動勢。從其書跡很難對應專受某家古人影響，無刻意的專習某家，是融會各家之長，而開創自己的風格。

若要就其風格形式，則是比較屬於抒情放逸的書寫表現，比較接近徐渭等晚明書法的風格，浪漫式的線質，用筆習慣自由舒展，比較不受到傳統筆法的拘束，所以在表現上十分的活潑，另外也從繪畫當中對筆墨應用的影響，能夠活化筆法，使中鋒、側鋒並用，也把水墨畫法的皴、擦、點、染，墨色的濃、淡、乾、濕、焦等，自然的融入到書寫用筆，因此筆法自然更為活潑，形式上也不拘泥於某一家，已經蛻化成自己的面貌。其中 2005 年作品〈長江·黃鶴〉對聯(圖 1)，起筆落墨形成一個大墨點，濃墨大筆揮灑，不刻意刮去多餘的墨，任其筆自然的運行，也不排斥乾筆的拖拉摩擦，濃墨暈漲的厚實與枯墨所現的蒼茫同時並存，充分將墨與筆的合作，展現線條美感，各顯其芳華。然後字形體態扭動，強調結體的變化，少有端正靜止的型態，刻意的展現字形動態感，以及行氣的韻律性，尤其是下聯「黃鶴古今舞」，行氣成曲線的擺動，最後「舞」字乾枯的筆觸繚繞轉動，線條就像舞蹈般的舞動。



圖 1 李奇茂〈長江·黃鶴〉對聯，2005



圖 2 李奇茂〈五代同堂〉70x70cm

〈五代同堂〉(圖 2)所畫的並不是家族的群像，而是五輛不同時期的腳踏車所組成的，藉由腳踏車來比喻時代的變遷，文化的發展下彼此相聯的屬性。這幅作品的描繪主要以線條來表達，線條來自於書法的經驗，不假思索的落筆，濃淡乾濕隨意自然的變化，漲墨化為大片的墨團，行筆流暢如同書法的書寫，如草書一樣的綿延纏繞，線條流暢且有速度感，用乾濕不同的層次來營造空間的變化。雖是畫但是從線的表達則與書法卻沒有太大的差距，筆法結構同出一轍，可見李教授對於書畫兩者的融會有著充分的實踐。

另外一件具有書寫線條表現的人物作品〈佛即心〉(圖 3)，達摩禪師到中土傳法，使禪宗在中土開花結果，禪宗的精神主張內心的體悟證明，以「不立文字，教外別傳」¹為宗旨，因此在創作上著重人物的心靈狀態表達。主角達摩禪師在臉部細微的勾勒，衣服折紋的描繪簡約而清淡，所運用的是書法的線條，有著中鋒、側鋒等不同的運筆角度，並且點與線並用，其中提按頓挫的方式與狂草相似，有著瀟灑率意的氣韻，這樣的繪畫線條表現，若沒有書法為基礎的能力是無法達到，所以說是繪畫的描繪，更可以說是線條的書寫。

¹ 參見宋·普濟撰，《五燈會元》卷一〈七佛·釋迦牟尼佛〉，台北，新文豐出版社，1989年10月一版，4-5頁。



圖 3 李奇茂〈佛即心〉

(二)繪畫的線

線條的呈現因人而異，也因為其學習養成的不同而產生不同的慣性，在李教授學習養成的過程，從小寫書法的經驗，爾後進入美術學院教育，學習到素描的立體感、空間感等，還有速寫的線條訓練等，以及傳統水墨描繪的線條，對於線條有了更豐富的體驗。從他對於人物描繪的線條當中，可以看到他將傳統十八描的線條與西方素描的經驗相融合，成了他特有的水墨速寫線條，在他的繪畫線條當中簡潔俐落的將形象描繪掌握，纖細的線條有傳統衣紋線描的方法，而其結構的方法是素描的型態，水墨速寫往往傳達意象的美，寫意的表達，如 1995 年〈夜戲〉(圖 4)文場的樂手人物用水墨速寫方式，簡單的線條勾勒出形體，線描是西方素描的方式，優越的素描能力，從人物速寫(圖 5)可以窺探究竟，所以線條精準來自於多年的寫生經驗，並且將書法與西方素描經驗融洽呈現，用細線勾勒物象但仍不忘書法線性的韻律。另一件 2004 年〈王羲之愛鵝〉(圖 6)則更有著書法筆墨的線條，線條方式是傳統白描，但衣帶的線條卻是相當活潑，不拘於成法，像似寫草書般的揮舞，或是因描寫主角書聖的情意影響，而揮灑起飄逸的行筆。白描的鵝，線條卻不似傳統的精細勾描，而是西方速寫的線條，線條的起止雖率意，卻是緊湊把握住身軀的變化，由鵝頸到腹部，線條由細到粗的律動，藉以表現出形體的結構。線的分佈不僅以外形，也同時以素描塊面的概念表現，從局部

圖(圖 7)可以看到這特點，用線條簡約的鈎勒，或像用刀劈切鵝的形體一般，以及素描的意識，以塊面詮釋體態變化。

用繪畫性鈎描的線條，還有以西方素描的觀念，用簡約的線條筆觸來掌握物象的形體，把握住對象物的動態結構，如〈奮馬〉(圖 8)當中馬身體的線條，用西方素描觀念簡約的幾條線來表達，言簡意賅傳達馬奔跑的動態，著重在整體馬群奔馳的動勢上，整體畫面以牧馬人為中心形成構圖環繞，主要筆到而意到的傳達，不是傳統的白描，而造成這動感元素無非就是線條的張力，描繪重點在奔跑的姿態，不是細緻的描繪骨骼跟肌肉，以強烈律動的線組合出舞動的氣勢。由此也可以觀察出李教授以線質對於物象動態的表現，用筆運轉的靈活，於書法上也是如此，講究結構的動態，因此字形的結體多呈現明顯扭動的變化。1972 年遊西班牙馬德里所畫〈西班牙舞人〉(圖 9)，描寫裙擺舞動的姿態，不似傳統的線條柔美，以舞樂快速的節奏，掌握出舞蹈的動感，速寫的線條又融合水墨的特性，有深淺色調的墨韻變化，傳達裙擺舞動中的層次變化，同時線條也具有著書法的韌性與力道。



圖 4 李奇茂〈夜戲〉1995



圖 5 李奇茂.人物速寫



圖 6 李奇茂〈王羲之愛鵝〉70X70cm.2004



圖 7 李奇茂〈王羲之愛鵝〉局部



圖 8 李奇茂〈奮馬〉70x90cm



圖 9 李奇茂〈西班牙舞人〉1972

三、動與勢的書寫意象

觀李教授的畫作經常可以感受到強烈的動態感，從線條靈活的運轉與曲折，乃至於整體構圖的強烈動勢，成了他展現畫面結構的特色，尤其是畫草原上牧馬的場景，恍惚如萬馬奔騰的壯闊，馬及牧人全被畫家捕捉在動態的瞬間，因此畫面總是帶著活潑動感。就如黃永川說：「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，也同時暗示它過去與將來的動態的可能性。」² 這是對於李教授作品的共同經驗，尤其李教授在動態素描的豐富經驗，對於掌握物體動態非常的精準，因此在畫幅的構圖傳達一種活潑的動態。同樣的在線條的律動也是配合協調，施展線質的力量，所以線條也有著如舞蹈般跳躍律動。於畫是如此，在書法上的表現也是同樣帶著動勢的傳達，雖然書法的表現與畫不同，但是有共同的元素—「線條」，線條在畫是展現物象的形體，在書法上則表現字形的體態，李教授對於動態表達的經驗，也運用在書體的組織。

(一) 字之律動跳躍

李教授的書體並不全然是由古人字跡集字而來，運用自己風格的部份較多，並且以自己的想法進行佈局安排，關鍵是非常注重字形的律動，由於繪畫常見律動的轉變。因此從繪畫的經驗，因而在書法當中非常關注動態的變化，其中如書法〈筆掃天地〉斗方(圖 10)其中「筆」字草書在豎劃以轉折約 90 度，其

² 收錄於，李奇茂著《李奇茂教授畫集》，台北，國立國父紀念館出版，2002 年 12 月。

餘幾個字同樣強調動態，但彼此之間也有著抑讓動勢，這樣結字的律動經驗在書法典範少有，若以古代草書字形變化較大，如懷素、王鐸的字跡(圖 11.12)，也少有轉折如此之大的字形，如此得動勢是與繪畫相似，該是從繪畫的經驗轉移，像似擬化人體的姿態而來。探討這其中原因更可以證明，書與畫藝術融會實踐在李教授的創作中充分地被運用，由繪畫性飛動用筆的經驗，進而應用在書法字形的結構動勢上，而這動勢的靈活應用在另外一個經驗則是「動態素描」，在瞬間掌握物象形體的動態感，應用到對於字形的動態解析，然後進行書寫的安排，將繪畫性的經驗與書寫相契合展現。



圖 10 李奇茂〈筆掃天地〉

圖 11 明 王鐸〈自作詩十首〉
局部圖 12 唐 懷素〈自敘帖〉局
部

同樣的〈讀古·結天〉對聯(圖 13)當中的每個字幾乎都有著動態變化，沒有一個字是靜止的。扭動的字形貫串成行氣律動，從字形的動識分析，更可以看到變化的軌跡，如動態分析(圖 14)，擅於運用字形的結構，並且在筆法加強「頓點」的力道，往往形成粗墨大點的狀態，他曾自述書寫特色，在筆法上參酌了篆刻邊款，單刀邊款用刀尖頓壓，成三角點的刀痕，因此在點的筆劃強調現象，從吳昌碩〈鬻缶〉(圖 15)、齊白石〈六十白石印富翁〉(圖 16)的篆刻邊款，可以看到頓點的強調，李教授汲取這個特點，運用側鋒筆法形成大筆頓點，以三角塊狀墨點痕跡，以刀入書，參酌著刻痕而用於寫。如同以刀筆入書，像「今」字(圖 17)由左上轉折到右下，單字的變化最大。由這字形結體來對照他的繪畫作品〈接殺〉(圖 18)相當接近，捕手翻轉身體接球，比較誇張的動式擺動，接近 90 度垂直的倒 L 型，原本重心的不平穩，運用上下的銜接而得到穩定，呈現出曲線性的擺動。另外〈墨〉(圖 19)長條直幅，將「墨」字的上半部與下半部左右挪移，將筆

劃結構端正的文字變成扭曲的樣態，為了使整個畫面的結構更有變化與動感，擅於調理字形變化，而轉折的動態強烈，由左上往下接著挪移到右下，大約 90 度的轉折角度，可以理解李教授以繪畫的動勢作為字形變形方式，忽略傳統字形的限制。



圖 13 李奇茂
〈讀古·結天〉



圖 14 動勢分析圖



圖 15 吳昌碩
〈聾缶〉(款)



圖 16 齊白石
〈六十白石印富翁〉(款)



圖 17 「今」字



圖 18 李奇茂〈接殺〉70x90cm



圖 19 李奇茂〈墨〉

2009 年〈筆掃·墨潑〉(圖 20)，左右兩屏行氣安排曲折的動勢頗大，可以看到每個字的律動都非常的大，「墨」字用倚斜轉折的方式，字形的體態慣以右上左下的傾斜，「筆、地、墨、潑」等字，慣用側鋒的筆法，頓筆側壓出大墨點，在「筆、墨」兩字起筆都重墨，接著提筆轉折，像邊款以刀鋒側壓的線質，因而粗細變化明顯，提按之間隨著行筆而擺盪著，進而再形成行氣的韻律。康有為在《廣藝舟雙楫》曾雲：「書若人然，須備筋骨血肉，血濃骨老，筋藏肉瑩，加之

姿態奇逸，可謂美矣。」³由此看到李教授在書法當中展現出骨肉豐厚的字形體態，這與他氣度恢宏有關，有容乃大因而自然在行筆之間流露出這股氣質。同時也著重行間的動勢。對於直式條幅的書寫，在直線上做動態律動，如〈天地無私〉(圖 21)，S 型的曲折律動更為明顯，因此也發現他的書法的表現不純粹只是書法，而是以繪畫的構圖經驗展現，像他的畫一樣充分的掌握動態的瞬間，將字形結構化為人的身體姿態來進行描繪，因此字形似乎有著人物肢體的動態，巧妙地將繪畫的經驗融會到書法裡，所以其書法可以說是其繪畫的延伸，以另一種純粹化的線條來做呈現。



圖 20 李奇茂〈筆掃·墨潑〉 2009



圖 21 李奇茂〈天地無私〉

(二) 書寫之氣韻態勢

李教授雖然不以書法為主要創作，但是其書法已形成了自己的風格特色，不僅注重結體的變化，更以動態體勢的呈現。其特徵在精神氣韻充足，有跌宕轉折之態，有氣力萬鈞之勢。如作品 2007 年〈佛即心〉(圖 22)偌大的「佛」字堂堂聳立，由上而下佔據整個畫面，予人震懾的氣勢，「即」字則是用淡墨書寫，隱身在佛字的後面，「心」字則是在畫面的下方，三個字形成了遠近的空間變化，如畫面的布局，他經常創作這個主題，像是畫達摩像然後大字的題款，是對於禪學的體悟而發，禪學首重於心的體悟感受，此件作品「佛」在上「心」

³ 參見《歷代書法論文選》，上海，上海書畫出版社，1996 年 10 月一版，835 頁。

在下，凡人求道者莫不對於佛的仰望，然而依禪宗的詮釋，佛不在祭壇，而是在自己的心。往昔淨因繼成禪師：「殊不知吾祖師門下，以心傳心，以法印法，不立文字，見性成佛。有千聖不傳底向上一路在。」⁴所以李教授的畫面安排讓佛與心相連通，似乎也是在傳達這樣的訊息，禪學修養是在於能夠明心見性的理解，體悟而能達到佛的境界。

同樣在展現氣韻的作品如〈游於藝〉(圖 23)，有別於傳統書法由右而左，此件作品由左到右，到了「藝」字的寫法由於筆劃繁多因此延續而下，變成倒著 L 型的佈局結構，有別一般於第一個字沾著重墨書寫，第一個「游」字卻是以枯墨，直到了「藝」字再重新沾重墨書寫，似乎是為了強調「藝」字，為本身藝術家情感的闡述，最後在「藝」的左方落款，以縱線的力量來取得整個畫面的平衡。對畫面不僅是行氣間距，更是整體空間的佈局，宋曹《書法約言·論行書》：「凡作書要佈置，要神采。佈置本乎運心，神采生於運筆，真書固爾，行體亦然。」⁵ 佈局安排傳達其運心書寫，增進其體態的變化，而自然能夠展現神采。2006 年〈我畫〉(圖 24)也是以誇張結構的形式，由左上到右下的斜角分佈安排，「我畫」是說明的動作，而沒有標指出主題的方向，運用「畫」字的筆劃較多，將整個字形拉長，而「畫」是畫家的全部，個人的思想情感全部投注其間，藉由筆墨來傳達，這伸展動態所要表達的是畫家對於藝術生命的主張。

書法的氣韻表現與個人的性情有很大的關係，李教授童年隨著祖父到山西販馬，因此體驗到塞北風光，看到在遼闊草原奔跑的馬群，然後又經歷時代的戰火來到台灣，特殊的生命經驗養就了寬闊氣度，他的筆墨揮灑豪邁萬千，從作品〈酒渴思吞海詩狂欲上天〉(圖 25)，取自李白的對句，當時沉香亭賞花宴，李白回答唐玄宗的話⁶，字形豪邁揮灑，草書奔放運行不拘於形式，沒有預留幅面天地，不受畫面的限制，似乎也傳達李白當時醉酒的樣態，緊密的形式結構，在擁擠條幅裡挪讓字形，尤其是「海」字枯墨乾擦，而是以一個狂醉樣態抒發當下的情感，得其神采韻味。如張懷瓘《文字論》云：「深識書者，惟觀神采，不見字形，若

⁴ 參見宋·普濟撰，《五燈會元》卷十二，台北，新文豐出版社，1989 年 10 月一版，291 頁。

⁵ 《歷代書法論文選》，上海，上海書畫出版社，1996 年 10 月一版，570 頁。

⁶ 參見清代褚人獲《隋唐演義》第八十二回。

精意玄鑒，則物無遺照，何有不通。」⁷在文字書寫中傳達出精神氣息，所以能以神采氣勢顯現，由文字而到神采，此作品所傳達的是一種氣息。

另一件特別的作品，是 1988 年〈僧舞〉(圖 26)，這是韓國高麗時代，出家人所表演的舞蹈，舞蹈當中具有宗教儀式與教化功能等，李教授昔日曾觀賞舞作表演，有感於舞蹈的美感，因此以單一個「舞」字做為傳達，草書線條用筆墨揮灑，在運筆提按頓挫間，以期表達舞蹈的情境，在落款云：「余數十年常遊韓多次，觀賞高麗僧舞印象甚深，舞姿之美如欣賞中國書法剛柔相濟，線的東方藝術。」李教授在線條的轉動中以表達舞動的想法，時而快，時而慢的肢體動作，並且李教授在畫面的左上方用細筆的線條勾勒僧舞的姿態，著重在長袖揮舞，伴隨著幽寂的樂聲，給人空與靜的冥想。



圖 22 李奇茂〈佛即心〉2007



圖 23 李奇茂〈游於藝〉



圖 24 李奇茂〈我畫〉2006

⁷ 參見王伯敏主編，《書學集成·漢-宋》，河北美術出版社，2002年6月，198頁。



圖 25 李奇茂〈酒渴思吞海詩狂欲上天〉



圖 26 李奇茂〈僧舞〉
(韓國)1988

四、書與畫的意趣融合

(一) 筆墨書寫以造境

李教授的繪畫創作不囿於傳統的束縛，勇於創變，即使到了晚年仍不斷有新的創作表現，而其畫面的形式則越趨於簡潔，有時寥寥幾個物件，言簡意賅的傳達一個想法，傳達一項情境。2011年〈門裡門外〉(圖 27)倒反的草書「門」字，門是一個空間與另一個空間的分界，一般都會有既定的思考，這倒反的字，看起來像是從這邊望向另一邊。而究竟哪一邊才是正面呢？外面還是裡面呢？是一個概念性的創作，對於空間的探討，書法原本的二度空間，頓時之間因為倒反著展示，給人有期望穿越門下去觀看，有了穿透性的想像。僅是用淡墨書寫的一個字，卻也帶給人深刻的迴響，已然不只是書法的思維，而是繪畫的表現，以書寫方式表達造境。

而 2001 年〈我畫長城〉(圖 28)這是明確的繪畫表現，以書寫的線條描繪長城，不以寫實場景，而以意象的方式描繪從遠處鳥瞰長城的景象，描繪長城曲折蜿蜒的造形，布局盤踞在畫面的上方，其他的山景和樹木捨棄掉，因此乍看之下像似一件書法作品，但是又串聯不到相似的文字形狀，需要發揮想像力，所以也使這個造形更引人注目。分析這件作品表現是運用書法的概念，「線」的符號語言，而以書寫的形式表現長城的意象。而李教授晚年的畫作偏好簡單的構圖，畫

面僅一兩樣物體，有著言簡意賅的思維，由於他非常讚賞齊白石(1864-1957)畫作，因此作品也趨向於簡潔，但寓意深遠，看似簡單的物像卻是蘊含著豐富的想法在其中，反應著生活意趣，令人會心一笑。李教授曾有一件小品作品，畫面中只有一個小的黑色長方形的墨塊，所有人都不知道是表達什麼，他自己說明這是每當他出現的時候，總是看到許多人拿著手機對他拍照，小小的長方形就是由他的角度所看到手機的樣子。就像齊白石的畫作 1937 年〈放牛圖〉(圖 29)，畫面中看到凳子上的牛繩，牛卻不見了，原來牛被解開繩子放掉了，跑到水裡戲水了，畫面只剩牛繩留在桃花樹下，其餘的交給大家去想像，也因為畫有了想像的空間，畫意更濃了。這也是他特別讚賞齊白石的原因，簡單的景物去寄寓深遠的意思，也像「禪畫」的型態，不僅是看景寫景，而是在景物當中寄寓思想觀念。

簡潔逸筆的形式，在 2009 年一系列林家花園為題材的作品，顯現出這樣的特徵〈竹報平安〉(圖 30)描寫庭院中的一堵圍牆，由上往下俯瞰的視角，簡單幾筆的圖繪，勾勒出頂部的脊線，乍看像書法，中鋒的線表達牆的厚度，在牆上竹節花窗造形，取意「竹報平安」吉祥語。而〈歷史已經過去〉(圖 31)，同樣也是描繪一堵牆，但是又更簡潔，畫面中出現一條扭轉曲動的線，潔淨的白紙上面沒有做任何的渲染，更像是書法的線條表達，然而也暗示著空間，傳達著虛境，因而產生境象的想像，潔白的紙張是牆面和天空，隨著欣賞者想像附加。清代戴熙在〈習苦齋題畫〉：「筆墨在境象之外，氣韻又在筆墨之外，然則境象筆墨之外，當別有畫在。」⁸在寥寥的幾筆下，意造一情境，超越了筆墨的之象，以實映虛，這應該是出於一種懷舊感物的心情，就如同落款所寫的「歷史已經過去，林家花園在人間。」昔日風華的過往已經隨著歷史而消逝，然而庭院、景物依然矗立在人間，給人穿越時空去感懷。

將書與畫作完美的結合，因此也看到既像書法也似繪畫的作品，如 2012 年〈龍瑞呈祥〉(圖 32)，看來像是一條龍形的畫作，但是卻沒有寫實的描寫，可以說是書法，但若就書法而言卻沒有「龍」的字形，因為其簡潔性以及書寫性，可想見李教授要我們從形象去瞭解，而不是文字本身。這就像日本上田桑鳩〈愛〉

⁸ 戴熙〈習苦齋題畫〉，參見俞劍華編，《中國畫論類編》，台北，華正書局，1984 年，995 頁。

(圖 33)1951 年的作品，標題為「愛」，然而看到卻是三個大小不一的口形，像是一個「品」字，李教授傳達的也不是從字面去理解，而是從造形去認識。因此不是用文字的形象表達，而是將書法的線條，以書寫技巧傳達，厚實的線質在轉折當中暗示出空間前後的層次，飄遊於穹蒼之間，尾巴飄逸飛揚。這一條線當中蘊含豐富地形質，簡潔一筆而就的書寫，完成的不僅是文字的想法，而是「意境」的思考表達。然而這一個書寫純化的線條，正如李澤厚所言：「漢字形體獲得了獨立於符號意義（字義）的發展徑途。以後，它更以其淨化了的線條美—比彩陶紋飾的抽象幾何紋還要更為自由和更為多樣的線的曲直運動和空間構造，表現出和表達出種種形體姿態、情感意興和氣勢力量。」⁹因而看似簡單的線條，其中卻是充滿了李教授想要傳達的意趣，這是累積數十年書寫的經驗，提按轉折間在這一劃富足了變化，如同石濤的：「夫一畫含萬物於中。畫受墨，墨受筆，筆受腕，腕受心。如天之造生，地之造成，此其所以受也。」¹⁰這就如石濤「一畫論」所言一畫由心出，蘊含的天地萬物之情，以此來作為比喻這龍形的畫，筆法簡單一線曲折之形，從其形的觀察，進而感受質的存在，而欣賞者的心也需要體察萬物的情感才可以感受。



圖 27 李奇茂〈門裡門外〉69x70cm.2011



圖 28 李奇茂〈我畫長城〉70x90cm.2001

⁹ 李澤厚，《美的歷程》，台北，三民書局，1996年，9月初版，45頁。

¹⁰ 參見王伯敏主編，《畫學集成·明-清》，河北美術出版社，2002年6月，300頁。



圖 29 齊白石〈放牛圖〉
1937(摘自網頁
<https://kknews.cc/culture/6p6a5km.html>.2020)

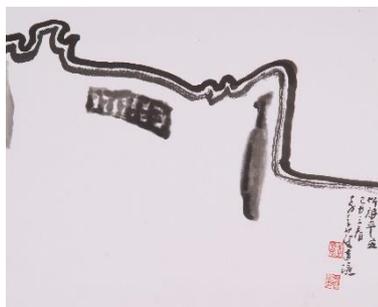


圖 30 李奇茂〈竹報平安〉
33x24cm.2009

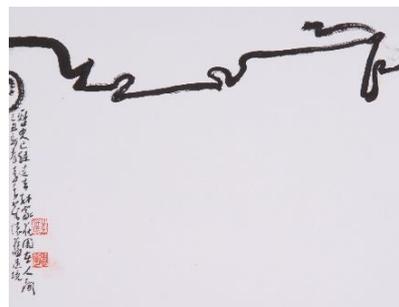


圖 31 李奇茂〈歷史已經過去〉
33x24cm.2009



圖 32 李奇茂〈龍瑞呈祥〉2012

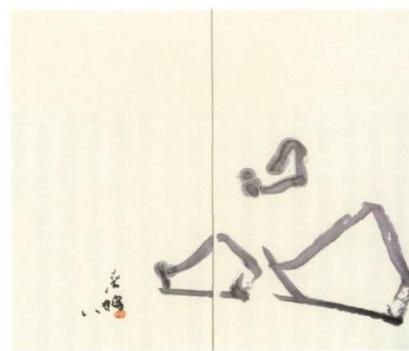


圖 33 上田桑鳩〈愛〉1951.

(二)書與畫的空間融洽

書畫表現除了在筆和墨的融合上，對於視覺藝術造形的表現，還有空間的布局。李教授擅長於經營畫面的巧妙變化，對於虛、實的運用，一般著重於實景的展現，表達寫景作為，李教授卻特別對於虛境部分有獨到見解，尤其是簡單幾筆傳達出寓意性作品，畫面當中的空白，也容納更多繪畫的可能性。就以傳統水墨畫畫面留有許多空白，有時是天空或是水，不落言筌的表達，也延伸了意境的表達。就如蘇軾〈送參寥詩〉說：「欲令詩語妙，無厭空且靜。靜故了群動，空故

納萬境。」¹¹繪畫的表現也如同詩，傳達意境帶給人想像的境地，空境之處賦予更多的情境，如林家花園系列作品，用極度簡化的造形，去蕪存菁的精煉方式。除了畫的造形還有題款，更是書畫融合的特色，題款的文字更是延續畫意未到之處，落款文字傳達想法以外，落款字形的大小、位置與造形也關乎到整體畫面，也融入西畫的構圖，不同於以往文人畫固定的形式。李教授的落款位置經營使得題款和畫面相得益彰，1991年〈母親〉(圖 34)落款的文字記述對母親的思念，記錄回憶起兒時母親織布工作的情景，描繪母親的仁慈形象，而以淡墨色來書寫題款文字，緊密的行氣延續成一整面牆，讓文字巧妙成了畫面的背景，讓繪畫與題款更緊密的結合，這也打破以往對於落款形式的思考。

而另一作品 2002 年〈赤壁賦〉(圖 35)一片書寫的文字佔據整個畫面，緊密而糾結的連綿到天邊，而畫面上方有一葉扁舟浮泛其上，因此自然聯想到這淡藍色書寫的文字，表示著淘淘的江水，透過蘇軾的〈赤壁賦〉遙想三國時代赤壁戰役，壯烈激昂的情節已經成過往，一切復歸於平靜，就如蘇軾所言「逝者如斯，而未嘗往也；盈虛者如彼，而卒莫消長也。蓋將自其變者而觀之，則天地曾不能以一瞬；自其不變者而觀之，則物與我皆無盡也，而又何羨乎！」¹²所以萬物都是自然轉變，自在的享受江上的清風與山間的明月，這幅畫中展現這樣的情境，雖然只有簡潔的人物描寫，但是畫意明確。不同於前件作品，這件作品的書法呈現的是作為畫的主要元素，把〈念奴嬌·赤壁懷古〉的詞文化身為江水，是整個畫面的核心，已經難以去分辨是書法或是繪畫的作品，或許這不是重點，李教授主要是藉由文字的虛景來表達畫中主題的情境，文字線條的轉折成了洶湧的浪濤，蘇子與友泛遊於江上，構圖像是從水裡上望江面，在書法的色澤深淺表達水的深度，一篇書法同時也是「江水」的部份，將兩者可以互為運用，運虛為實，是將書法與繪畫充分融合的一典範佳作。

李教授的創作在構圖方法上融貫中西文化，靈活而富有變化，也會以非常態的角度來進行景物的描寫，如 2011 年〈我畢業了〉(圖 36)，特殊的觀看角度，就是畢業生拍完畢業合照後開心的將學士帽往上拋擲，描寫學士帽飛拋的瞬，聚

¹¹ 宋·蘇軾撰 楊家駱主編，《蘇東坡全集下》，台北，世界書局，2005 年 1 月，一版，114 頁。

¹² 參見蘇軾〈前赤壁賦〉。

與散的分佈變化，聚與散的變化形成了虛與實的呼應，因為這種虛實的變化而使整個空間靈活生動。就如同書法篇幅所營造的行氣律動，如清蔣和《學畫雜論》評王獻之書《洛神賦十三行》云：「玉版《十三行》，章法之妙，其行間空白處，俱覺有味。……大抵實處之妙，皆因虛處而生。」¹³所以實處因為與虛處的靈動而生變化，只用單色黑來表現，就如同書法單一的墨色，營造在二次空間的變化，以「計白當黑」（鄧石如云：「常計白以當黑，奇趣乃出。」），運用聚與散的布局。同樣也是以單一墨色表現的〈黑天鵝〉（圖 37），全以墨黑色，僅少部份有明度變化，黑天鵝在如剪影般的逆光，在縫隙間透出的白光，黑色身影相互重疊，乍看像是充滿墨韻的抽象繪畫，但隱約可以看出一些天鵝的身影，緊密的黑天鵝在墨跡中露出造形不一的白，白與黑的強度一樣，形成圖與地、實與虛相交錯。如同書法以單色的書寫，以字形的疏密行氣，如懷素的狂草書（圖 38）中忽聚忽散的分佈，形成「字畫疏處可以走馬，密處不使透風。」¹⁴繪畫形式以更純粹化的形狀塊面表達，更清楚的看到形的展現。

在對於空白的虛境，承繼傳統文人畫上方留白的風格，並且將留白處更加的擴張發展，以承載更多豐富的想像，把觀看的焦點引入到「畫眼」之中。在 1988 年〈斑馬線上〉（圖 39）便有如此的特性，畫面留下三分之二的空白，在下方描寫行人在斑馬線前停等紅燈，眾人也目睹狗兒表演春宮秀，題款則在畫面最上方以一行文字，畫面中段的空白讓人聚焦到「斑馬線上」的「畫眼」之處，看到這人與動物的分別，狗在都市生活漸漸的學會了行走斑馬線來穿越馬路，但是對於本能性的部份卻難達到人的社會規範，於是成了都會中有趣的生活景像。由此件作品構圖可以看到李教授對於虛與實的布局有更氣闊的作為，雖然留白大於實景，簡短一行文字確實發揮妥當的作為，使留白與有畫之處已是無法割捨的整體空間。

¹³ 參見中國文史資料編輯委員會編著，《中國美學史資料選編》，上冊，台北，輔新書局，1984 年，初版，367 頁。

¹⁴ 鄧石如所云，參見包世臣《藝舟雙輯》王伯敏主編，《書學集成·清代》，河北美術出版社，2002 年 6 月，406 頁。



圖 34 李奇茂〈母親〉150x150cm.1975

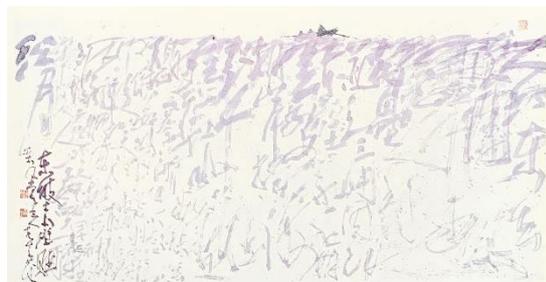


圖 35 李奇茂〈赤壁賦〉120x240cm.2002



圖 36 李奇茂〈我畢業了〉70x69cm.2011



圖 37 李奇茂〈黑天鵝〉90x90cm

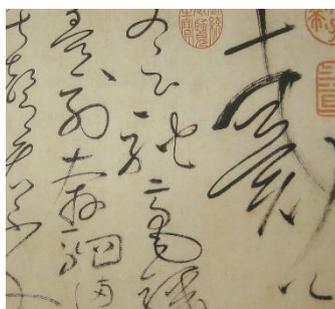


圖 38 懷素〈自敘帖〉(局部)



圖 39 李奇茂〈斑馬線上〉120x120cm.1988

五、小結

李教授書法的形質探討，不僅在書法方面，同時在李教授的水墨作品，也處處可見書法的技巧應用，以書寫性線條來表現物體的輪廓，線質的展現可見有從書法筆法以及速寫線條的鍛煉，線條活潑生動並且與墨韻相輝映，下筆簡潔而酣暢墨意。在他的作品上可以看到結構充滿著動態感，筆意靈活而跳躍，擅於掌握

人物動態的瞬間，因此肢體的動勢鮮明，相對的在書法上，也擅長於把握字形結構，活潑運用筆法，將字形結構以動勢的變化，在整體行氣的律動上更可看到明顯動態的韻律，因此奇趣橫生。而書法的筆法技巧也融會在他的繪畫裡，書與畫的技巧充分被運用著。李教授的作品書法就像繪畫一樣，繪畫也同書法，有著活潑的線條，虛實空間的布局，充分的將書畫緊密的結合，是當代書與畫融和的重要實踐者。

創作上的另一個重要特點，隨時保持著創變的心，其風格也隨著時間在改變，數十年間有不同的風格轉變，有早期的黨政宣傳人物畫，常民生活的台灣鄉土人物，還有國外旅遊的寫生，因為藝術交流而遊歷各國，促使藝術視野的廣闊，學識淵博且融貫中西，所以在創作上不囿於傳統，而能表現出豐富與多元。即使到了晚年繪畫風格仍然不斷地求新求變，不斷地挑戰自己，探索各種書畫表現的可能。晚年筆墨越是精簡，在精簡的形式上有著生活的禪意。

筆者身為李奇茂教授的學生，感到非常的榮幸，二十五年的師生情緣，從李教授身上看到藝術家的風采，筆者在藝術創作上一直受到他的教導與啟發，除了敬佩還有無限的感激。李教授的創作滋養來自於生活，從生活中觀察事物，感悟生活。像《苦瓜和尚畫語錄》·〈網緼章〉所言：「在於墨海中立定精神，筆鋒下決出生活，尺幅上換去毛骨，混沌裏放出光明。縱使筆不筆，墨不墨，畫不畫，自有我在。蓋以運夫墨，非墨運也。操夫筆，非筆操也。脫夫胎，非胎脫也。」¹⁵李教授的作品綻放自我獨特的精神，由傳統出發，融會時代生活，巧妙靈活的用筆，而幻化書寫的情境。

¹⁵ 參見俞崑編著，《中國畫論類編》，台北，華正書局出版，1984年10月初版，151-152頁。

