從現代到當代-看李奇茂藝術創作的變與不變

From Modern to Contemporary - Explore the Transformation and Enduringness of LI CHI-MAO's Creation of Art

李宗仁

Lee, Tsung-Jen

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系教授兼系主任

摘要

李奇茂教授是近代以水墨形式表現和傳達創作理念的傑出藝術家，在藝術教育和文化傳承扮演重要的份量和推展的關鍵主角，其在臺灣在地文化的扎根對藝術教育奉獻，兩岸文化藝術交流的推動，國際交流文化外交貢獻卓越。本文研究之內容是以 2009 年「林家花園人文精神符號」及 2013 年由臺灣藝術大學有章藝術博物主辦「話左話右-李奇茂書畫創作展」並舉辦「李奇茂教授藝術風格發展」學術研討會，畫冊與論文集為研究主要內容，並從現代與當代之發展和觀點。從現代到當代，以西方美術史發展架構定義年代和範圍，抽樣研究這段時期，初探東西重要畫家的選擇和發展面向，分析比較同一時期畫家如何面對，本文試理出時代演變和現代與當代審美看李奇茂藝術創作的變與不變。為將其傳奇的一生和藝術創作的風格形成及多元面貌的發展，探討研究其重要歷程和嘗試去做分析及定位。

【關鍵詞】現代、當代、面貌、歷程、定位

一、 前言

藝術創作的理念思維，是創作者對於所處的生活環境時空感悟。東西繪畫的脈絡發展，在不同的地域環境、時空背景、文化和政治的影響，因而產生了不同的觀點與論述，從文化的差異所產生的理念，在繪畫上所展現的實質性與精神性的面貌，在不同的前後年代，透過圖像資訊的研究判斷及溯源分析，發現彼此在創作理念、形式和方法之間，相互的影響和思想上的關聯性。而近現代繪畫藝術教育，更導入西方素描造型和空間訓練，所演變出不同以往的描繪方式和時代審美標準之改變，由於使用工具上多元性和媒材的時代進步和發展，加速了水墨在當代繪畫形式和發展面貌之變革。

從現代到當代，以西方美術史發展架構定義年代和範圍，Modern Art 現代藝術 c. 1,850 - 1, 960 而從 Contemporary Art 當代藝術 c. 1,960 -至今，抽樣研究這段時期，初探東西重要畫家的選擇和發展面向，分析比較同一時期畫家如何面對，本文試理出時代演變和現代與當代審美看李奇茂藝術創作的變與不變。

李奇茂教授享壽九十有五（1925-2019），近一世紀百年的人生中的經歷了戰亂大時代的考驗，當 1949 年隨著國民政府遷台，1952 就讀政工幹校藝術系第五期，進入政工幹校時梁鼎銘老師/主任學習人物繪畫、戰畫，畢業後服務金門心戰單位，每次返台帶著大量金門速寫到梁中銘老師家請他指導。在 1959 返校當教官時梁又銘老師是系主任，曾臨又銘老師「正氣歌」留校，由於本身才能出眾及梁氏兄弟的栽培，再從軍職轉文職。從之前多篇研究論述中，將李奇茂近期繪畫風格探討與其創作理念相關研究資料，略述得知其藝術風格及重要展覽和風格演變歷程，綜觀李奇茂老師的藝事年表：1958 年中山堂-金門寫生展-對於造形和描繪，在此時呈現他對實景實物寫生表現和過人的功力，1968 年至國立藝專兼任，在不同軍事院校藝術系的環境教學，宣傳實務應用和純粹美學追求，在教學相長中獲得平衡及轉戾點的發展，1972 年歷史博物館-歐遊寫生展-經歷實地觀摩和美術博物館的洗禮，繪畫風格又有重大的轉變，異國不同文化的刺激，讓他在水墨線條執筆方式和留白的形式應用突破傳統構圖概念，水與墨在畫面鋪陳的張力，又開啟了新的視界，1976 年擔任國立藝專美術科主任-積極扭轉試著去改變

傳統師徒畫稿的方式教學，提倡造形空間掌握並直接面對自然寫生，設立動態速寫素描，使用毛筆水墨紙張去實施素描的訓練，1980 年前後為教育部、外交部國際交流上，在文化、藝術、教育貢獻良多，足跡遍及世界各地，相對的同時期的藝術家，在國外選擇西方所瞭解的油畫媒材去進行創作，李奇茂卻選擇固有的筆墨去區隔出文化當中的象徵意義，傳達差異化是他對於媒材還有文化的傳承，堅持對於深具文化底蘊的水墨作品的創作態度是少見於同時期的畫家，讓其他國境的觀賞者有更深一層瞭解，當中結合中華傳統文化與當地當代藝文對話的可能性。另外，藝術家通常只是為了推展藝術市場，絕大部分的人選擇與畫廊合作以商業模式進行，而李奇茂先生選擇另外一種途徑是以公益的立場，在海內外包括教育部外交部，所託付的任務在海外以傳統水墨藝術結合臺灣的風土民情，讓當地的華人僑胞及外國使節友人能進一步更瞭解傳統的文化底蘊，透過書畫這樣的形式去傳達友邦情誼， 1998 年李奇茂受外交部之邀筆者有幸，曾經隨行同往中東文化異域於各國外交友邦推展文化外交。1991 年推展兩岸文化藝術交流，2009 年「林家花園人文精神符號」，2011 年創立中華畫院，推動兩岸代表性畫家、指標性高等學府舉辦學術研究座談深度交流之平臺，2013 年由臺灣藝術大學有章藝術博物主辦「話左話右-李奇茂書畫創作展」並舉辦「李奇茂教授藝術風格發展」學術研討會，畫冊與論文集同時出版，2019 年 5 月 23 日李奇茂教授仙逝，對於兩岸藝壇甚至世界在藝術創作和教育的損失，李奇茂是本校榮譽博士和最高榮譽的終身教授，尤其對於本系貢獻卓越，鼓勵學子研究和創作設立「李奇茂藝術教育獎助學金」和許多藝文展覽教育活動的支持等等，2020 本系特以論文集冊及本校與文化部國父紀念館共同主辦「最是人間-李奇茂水墨人物傳承紀念展」，透過研究論文發表和傳承紀念展，讓讀者觀者了解李奇茂這一生經歷，身處現代與當代如何截獲到東西方近代藝術觀念的差異，並思考整理更融洽的面貌，展現各自主體和客觀的優勢，使水墨結合時代，成為重要當代性的國際繪畫語言。

(一)研究動機

李奇茂教授是近代以水墨形式表現和傳達創作理念的傑出藝術家，在藝術教育和文化傳承扮演重要的份量和推展的關鍵主角，其在臺灣在地文化的扎根對藝術教育奉獻，兩岸文化藝術交流的推動，國際交流文化外交貢獻卓越。為將其傳

奇的一生和藝術創作的風格形成及多元面貌的發展，探討研究其重要歷程和嘗試去做分析及定位。

(二)研究內容

由於李奇茂在藝術創作的階段和發表主題，呈現的內容多以中西藝術融合或是交互作用在其創作思維模式或展現同世代藝術家之與眾不同的繪畫邏輯系統，從事藝術創作階段之間的出版以 1960 年至 2019 年，曾經出版或是展覽發表之書法和水墨作品之呈現，極為精彩和多元且其他論述研究發表都已詳述，因此，本文研究之內容是以 2009 年「林家花園人文精神符號」及 2013 年由臺灣藝術大學有章藝術博物主辦「話左話右-李奇茂書畫創作展」並舉辦「李奇茂教授藝術風格發展」學術研討會，畫冊與論文集為研究主要內容，並從現代與當代之發展和觀點，提出與本文研究範疇所界定的相關論述，以年代依序條例部分的作者及作品，做為研究發現和印證，提供本文學術研究過程和研究成果之參考價值。

(三)研究目的

基於對李奇茂學術研究相關的成長和歷史背景描述及各年代階段的藝術創作風格之研究，有許多的論述和系統性的分析，本文研究著重在李奇茂生命階段，正逢現代藝術和當代藝術的交替重疊的時代性，從現代到當代藝術去探索對其繪畫轉變相關可能性及東西方藝術形式相互之間影響，並將東方和西方以現代及當代藝術風格之藝術家作品，以例舉接近形式的圖像，研究相同性及差異化之比較分析。並以日本為例當傳統文化與藝術傳承，如何面對現代及當代藝術趨勢潮流，因應與後勢發展及變化。

本文主要透過文字敍述、史料記載、時代比較、圖像分析、表格歸納李奇茂教授藝術風格發展和面對西方強勢現代及當代藝術主義衝擊的時代環境，探索分析同期藝術家的面貌與其之變與不變的系統和邏輯。

二、傳承和對照

(一)經典傳承

生活是繪畫創作的源泉，而傳统中國繪畫以線條筆墨為表現的基礎和傳承之形式，也是中國繪畫不與西方以材料為主去分別畫種，而是以精神性的傳達作為東方繪畫藝術審美的核心。因此中國畫家歷來堅持師法造化或寫生。唐代張璪「外師造化，中得心源」的主張成為歷代畫家的主要實踐創作的過程之一。之後如北宋范寬、郭熙、李唐直至清代石濤都承接繼續這樣的理論和觀點，並在各朝代中各自加以轉換和發揚。尤其對於描繪用筆講究到位，一筆而就，強調獨立的用筆線性之美，處理造型美的輪廓，整合結構美的組織。石濤的用筆美學在其《畫語錄》一畫章提出：「一畫者，眾有之本，萬象之根，見用于神，藏用于人，而世人不知，所以一畫之法，乃自我立，立一畫之法者，蓋以無法生有法，以有法貫眾法也。夫畫者從於心者。」，石濤認為，中國繪畫線條之一筆一畫，不只是單純描繪，而是在成立自我意念，透過此一畫的基本方法，而非固定方式，而是以意函去連貫所有的方法，指握運筆提鍊造型的線描，執行自我之意念。而對於意念「遷想妙得」是東晉顧愷之的精辟見解，像是近似近代美學的「移情作用」，投入感情移入對象的神韻氣質，也說明描繪形象思維象徵性，對傳統繪畫創作的意義。

清代鄭板橋也曾提出：「眼中之竹」、「胸中之竹」、「手中之竹」，過程中之理念和論述，過程已經概括了繪畫創作對於描繪之對象從認識形物，到表現生態的象徵性。他還進一步提出了「胸無成竹」的理論，對「胸有成竹」的反思作了更具體系統性的思維。而畫什麼怎麼畫，如何處理表現對象，強調和弱化藝術取捨和主觀與客觀的平衡，清代李方膺提出「觸目橫斜千萬朵，賞心只有兩三枝。」賞心悅目的兩三枝，正是從千萬朵之中取捨而來。齊白石明確主張在形象處理上必須以「似與不似」，「作畫妙在似與不似之間，太似為媚俗，不似為欺世。」，而「不似之似」是畫家筆下的藝術化形象，不是寫實的轉譯，而具概括性和主客觀調整，塑造出比實際現象更美更高的藝術型式。石濤《苦瓜和尚畫語錄》在其創作方法和藝術手法，認為無一定之法，所謂「無法而法，乃為至法」，目的是為了創新、創作、創造。

「古者識之具也，化者識其具而弗為也。」；前人的法則經驗，給今人以現成的參考知識和資料，而我們必須懂得從前人經驗，理解轉換成知識後去應用它，而不是死守它。「至人無法，非無法也，無法而法，乃為至法。凡事有經必有權，有法必有化。一知其經，即變其權；一知其法，即功于化。」；至人《莊子・天下》:「不離于真，謂之至人。」有至德的人已經知道有經常，就會注意到權變，既然學會一種方法，要舉一反三，就要研究它的變化。知道凡事會有經常必有權變。佛學以權與實相對。對應暫時的應用，不善於功能而終必廢棄。天下無論什麼事，有經常必有權變，有法則必有變化。世間無長久不變的東西。不能執法守舊，不求變化。清・原濟《石濤畫語錄・變化章第三》

(二)時空背景

李奇茂 1952 就讀政工幹校藝術系第五期，進入政工幹校時對於人體架構認識到認知的進展，開始是跟梁鼎銘老師，學習人物繪畫、速寫、戰畫，畢業後服務金門工作單位，雖然任務繁重仍不間斷基本功鍛鍊，每次返台帶著大量金門速寫到梁中銘老師家請他指導。在外島及部隊的歷練展現超羣之藝能專業，在 1959 返校當教官時梁又銘老師是系主任，在校期間擔任許多公差任務還協助教學工作，珍惜每一次學習的機會，曾臨又銘老師「正氣歌」作品留校，梁氏兄弟對其教導在藝術養成和發展起了指點和理通之用，對儒家尊師重道，也因感念梁氏諸師而得承先啓後之心，在其一生藝術教育工作影響深遠，由於本身才能出衆及梁氏兄弟的栽培，再從軍職轉文職。從而認知學習得名師教導之重要性，在其後能成為名家和名師之關鍵，明・唐志契《繪事微言・傳授》曾提到：

「凡畫入門，必須名家指點，令理路大通，然後不妨各成一家，甚而青出於藍，未可知者。若非名家指點，須不惜重資，大積古今名畫，朝夕探求，下筆乃能精妙過人。苟僅師庸流筆法，筆下定是庸俗，終不能超邁矣。昔關仝從荊浩而全勝之，李龍眠集顧、陸、張、吳而自辟戶庭，巨然師董源，子瞻師與可，衡山師石田，道復師衡山。又如思訓之子昭道，元章之子友仁，文進子宗淵，文敏之甥叔明，李成、郭熙之子若孫皆精品，信畫之淵源有自哉。」

—明・唐志契《繪事微言・傳授》

對於題材的選擇關乎藝術家作者的繪畫表現能力和如何展現其象徵性內涵，而作為畫家並不是每一個人都能夠駕馭所有題材，也不是每一個人都能夠透過描繪到位，尤其是人物要到達「形神兼備」，而擅長所有的題材在歷代之中更是鮮見，而李奇茂是如何透過不斷的修練而有所成就，他曾提到交往過的近代畫家張大千先生，在談論其「破墨潑彩」之藝術成就外，其中他特別提到張大千先生總是稱讚別人，提到某位畫家瀑布山水畫的非常有氣勢，另外一位畫家仕女人物非常優雅，還有其他人擅長花鳥或專畫走獸的名家。李奇茂當時除了敬佩張大千的大量和氣度，而令他體悟的是張大千所提解析作品之見識外，稱讚同行反向思考不也是肯定他自己，我會的別人不一定會：別人會的我都全會。這樣的領悟和提醒使李奇茂除了從技術的難度、更往題材的廣度、朝內涵的深度全面的提昇，在時代求新求變求自我風格面貌。東晉・顧愷之《論畫》當中提出：

「凡畫：人最難，次山水，次狗馬，臺榭一定器耳，難成而易好，不待遷想妙得也。此以巧歷不能差其品也。」—東晉・顧愷之《論畫》

「善觀畫馬者，必求其精神筋力，精神完則意出。筋力勁則勢在。」
—北宋・劉道醇《宋朝名畫評》

「人物自顧、陸、展、鄭以至僧繇、道玄一變也。山水至大小李一變也，荊、關、董、巨又一變也，李成、范寬又一變也，劉、李、馬、夏又一變也，大痴、黃鶴又一變也。」
—明・王世貞《藝苑卮言》

筆繁取忌氣促，氣促則眼界不舒而情意俗；筆簡必求氣壯，氣壯則神力雄厚而風格高。
—清・鄭績《夢幻居畫學簡明》

「未畫以前，不立一格，既畫以後，不留一格。復堂李蟬，老畫師也。為蔣南沙、高鐵嶺弟子，花卉翎毛蟲魚皆妙絕，尤工蘭竹。然燮畫蘭竹，絕不與之同道。復堂喜曰：「是能自立門戶者」。」—清・鄭燮《鄭板橋集・題畫》

筆者是李奇茂門下，請教老師要如何創作，從他的回應談話中特別強調兩個觀點，在藝術創作和藝術教育的方面：一是對於自我文化的認同及傳統底蘊接續與文化主體性的傳承；二是對於深化不同的文明素養及必須關注世界藝術潮流的當代性與發展性。尤其是他行腳世界各大洲，體驗當地不同文化，遍覽觀賞藝術博物館，深切體悟而提出「藝術不光是教技術的問題，而是要教如何面對藝術問題，用正確的觀念解決藝術創作問題。」

奧古斯特·羅丹（Auguste Rodin，1840－1917 年）羅丹在其經典語錄：

「可是要小心，不要模仿你們的前輩。尊重傳統，把傳統所包含永遠富有生命力的東西區別出來——對「自然」的愛好和真摯，這是天才作家的兩種強烈渴望。」

「你們要真實，青年們；但這並不是說，要平板地精確。世間有一種低級的精確，那就是照相和翻模的精確。有了內在的真理，才開始有藝術。希望你們用所有的形體，所有的顏色來表達這種情感吧。」

「所謂大師，就是這樣的人：他們用自己的眼睛去看別人見過的東西，在別人司空見慣的東西上能夠發現出來美來。拙劣的藝術家永遠戴別人的眼鏡。」

「在藝者眼中，一切都是美的，因為他銳利的慧眼，注視到一切眾生萬物之核心；如能抉發其品性，就是透入外形觸及其內在的真。此真，也即是美。」

(三)時代對照

臺灣由於特殊的地理位置和歷史進程，早期的美術發展係延襲中國傳統文人畫的畫風。不過當它陷入形式化的格局時，卻因為中日馬關條約，讓日本人佔領臺灣，因而傳入日本文化及西洋畫風，在日本殖民政策下，西洋畫、膠彩畫，透過國民教育體系成了當時臺灣藝壇的主流。而將台灣的美術發展史導入了另一個國際化的層面。

日本人雖然帶來了殖民主義，也引進了西歐文明。石川欽一郎於 1907 年首度來臺執教於台北師範學校，是臺灣近代西洋美術的啟蒙者，石川欽一郎，使用的是西洋水彩技法，但其描繪的臺灣鄉村景象，卻使臺灣體悟到自身成長的環境，從此臺灣畫家的藝術觀才真正落實到根本的鄉土精神，臺灣因而有著「寫生」觀念的膠彩畫，和接近「印象主義」畫風的西洋油畫。在日據時期的「台展」，只有分東洋畫與西洋畫兩部，東洋畫其實就是日本畫，主要原料是膠彩，以礦物性顏料、水干、植物性顏料及金屬性顏料，甚至貼金、銀、鋁等，再調以動物性膠作畫，雖不易調色，但層層堆疊頗具肌理色調層次感。西元 1945 年，結束長達五十年的日據時期，1949 年國民政府全面播遷來台，使得原先屬於地方性的「省展」立即成為全國性的美展，中國傳統水墨畫直到國民政府來臺後，於文化政策上強調中原正統，因此隨著在「省展」中便出現正統性問題，突顯所謂的「國畫」直至 1960 年省展將國畫分成兩部，把東洋畫歸於省展國畫第二部才結束「正統國畫」之爭。東洋畫直至 1974 年參展作品愈來愈少則宣告取消國畫第二部，東洋畫後來也以材料命名膠彩畫，同樣水墨畫或墨彩、彩墨逐漸取代國畫之稱。

1960 年代臺灣全面性的現代繪畫運動熱潮，在這一波運動中所倡導的「現代繪畫」，主要受到了美國「抽象表現主義」與歐洲「不定形繪畫」的影響，強調一種「形象的解放」。1957 標榜現代精神的繪畫團體，「五月畫會」與「東方畫會」先後成立，在思想上表現出對中國傳統美學思想的嚮往，並且在行動上試圖結合西方現代藝術思潮，尋求中國現代繪畫的出路推行現代繪畫創作觀念。

1970 年開始，臺灣政治情勢開始面對一連串重大的外交挫敗，致使臺灣社會與文化界人士激起一股強大的危機意識與自覺意識，並觸發一連串鄉土意識運動。開始盛行鄉土寫實繪畫，許多畫家紛紛走入鄉間，尋求農村、稻田、斷垣、殘壁等充滿鄉土氣息的懷舊題材，成為當時臺灣美術的主流。走過鄉土懷舊的七〇年代，從 1980 年代開始，反省、批判的意識，也從政治社會群體的現象，直探人文與自我內心隱密的層面。當代藝術思潮、資訊的開放，引進了歐美前衛的創作風格，最新藝術的觀念創作方法，為臺灣美術加入了前所未有的活力與新視界。臺灣美術已經與世界接軌並延續開放的活力，1990 年代臺灣美術隨著後現代解構思潮的引入新科技結合時勢的發展，展現出更多元文化跨媒體裝置、跨領

域的科技藝術新形式。

史前文明在相對西方繪畫的發展和繪畫的功能性，很多有共通相同之處，而進入藝術史的發展和階段記錄，因媒材工具使用上之不同，在面貌發展和主導走向有相當大的差異化，尤其是東方注重意境，西方則因科學的論證進入寫實，然而從現代藝術到當代藝術這個階段的發展，東西方文化的差距慢慢再縮減，現代藝術發展時期東西文化已經有交叉的影響和發展，當代藝術發展的期間，資訊網路和科技的發達甚至創作的主題和文化交流頻繁，也因經濟發展、環境保護，物種保育、永續生存等議題逐漸成為地球村世界共同體的相互影響關係。

三、現當代藝術的文化主體

(一)現代藝術的興起

「現代藝術」(Modern Art) 指的是，1850- 1960 年為止，所發展的各種藝術之通稱。簡單的說是為了反對傳統藝術型態，大約 100 年之間的藝術史見證了從文藝復興以來幾百年的學院藝術文化，在藝術主題、形式、內涵，傳統的聖經、神話、歷史題材的完結。「現代藝術」之所以能打破學院藝術文化，皆因於非學院畫家產出的多元主題畫作得到中產階級的收藏欣賞，中產階級的崛起，促使畫家有經濟能力和取得資源辦展，因而獲得推廣產生新興的藝術風格。

「現代藝術」有主要的特性是發展新的藝術型態，發展出「拼貼藝術」、「組裝藝術」、「動畫藝術」等。運用新的創作材料，如報紙雜誌碎片黏貼物件至畫布，如畢卡索(Pablo Picasso) 。使用任何可找到的物質現實物件創作，如杜象 (Marcel Duchamp) 。使用色彩學表達心理創作概念，如「野獸派」(Fauvism)、「表現主義」(Expressionism)等。尤其是發明「彩色平版印刷術」運用新時代的技術，如「海報藝術」，另外像「超現實主義」等，許多流派主義的藝術家從事創作大多是運用新發明的技術。

「現代藝術」和之前的「傳統藝術」與和之後的「當代藝術」最大的不同和差異化就是，「相信藝術是有作用的」，也就是「藝術有其真正的價值」，主要原

因是畫家久被宗教政治價值所約束，固化的系統而導致缺乏自主見解、照形式規章運作，而至於之後的「當代藝術」，則是迴避甚至拒絕「現代藝術」所有可能的建構，不認為不同意「藝術或人生有任何的內在價值」。「現代藝術」在 19 世紀興起後一直以歐洲各國為主場，尤其是在法國，最具有代表的是「印象派」(Impressionism)，在其之後新興流派主義紛紛崛起，蓬勃發展主導藝術趨勢流行的現象。但在 1945 年之後第二次世界大戰結束之後舞臺轉移至美國。約 1960「當代藝術」 (Contemporary Art) 興起之後年至今，藝術創作來自生活－當代社會即是當代藝術生長養份，百家爭鳴無論是作者、觀者交集聚焦在時代呼應與共鳴，「當代藝術」，各國地區不再也沒產生甚麼能主導世界的藝術流派了！

「現代藝術」至「當代藝術」重要流派與具影響力人物依年代大約粗略整理如下：

印象派 Impressionism (c. 1870-1886)

新印象派 Neo-Impressionism (1880s) ：秀拉 Georges-Pierre Seurat，「新印象派」之「點描主義」 (Pointillism) 之首創畫家。

後印象派 Post-Impressionism (1880-1905)：盧梭 Henri Rousseau，「後印象派」與「素人藝術」(Naive Art) 畫家，塞尚 Paul Cezanne，注重「造形理念透視結構與畫面關係之安排」，梵谷 Paul Cezanne，注重「情感表達運用色調之表現藝術的象徵意義」。

象徵主義 Symbolism (1886-1890)。Synthetism (c. 1888-1894)綜合主義：高更 Paul Gauguin，「象徵/綜合主義」畫家，藝術史也有將其入列「後印象派」，畫作綜合兩層次的真實：「真實世界與夢裡世界」。

表現主義 Expressionism (1890-)：

魯東 Odilon Redon，其「象徵主義」作品的「不自然的用色」預示了後來「表現主義」的畫風。

野獸派 Fauvism (1905-1908)：

野獸派的受後印象主義影響，馬諦斯是最具野獸派風格表現者，認為繪畫要表達主觀的感受，常簡化景物的描繪，大膽運用平塗形式和強烈互補色調及起伏變化的輪廓線條，畫面當有裝飾性和對比性。

立體派 Cubism (1907-1914)：

由喬治·布拉克與帕布羅·畢卡索所建立，構建、形狀與色彩都反映出塞尚對立體派的影響，立體主義側重於分析、解剖物體型態，兩位藝術家傾向於直角與直線的表現形式。

未來派 Futurism (1909-1914)：

未來主義藝術家們的創作興趣涵蓋了所有的藝術樣式，馬里內蒂和他的追隨者們表達了對工業化、速度、科技和暴力等元素的狂熱喜愛，因為這些象徵著人類依靠技術的進步征服了自然。

達達主義 Dadaism (c. 1916-1924)：

達達主義是 20 世紀西方文藝發展歷程中的一個重要流派，是第一次世界大戰顛覆、摧毀舊有歐洲社會和文化秩序的產物，追求清醒的非理性狀態、拒絕約定俗成的藝術標準、幻滅感、憤世嫉俗；追求無意、偶然和隨興而做的境界等。

超現實派 Surrealism (1924-1966)：

受佛洛伊德精神分析學影響從主觀唯心主義出發，認為下意識的領域、夢境、幻覺、本能是創作的泉源，否定文學藝術反映現實生活的基本規律，反對美術上的一切傳統觀念。

幾何型抽象藝術 Geometrical Abtraction Art (1935-)：(「有幾何性質的抽象畫派」之通稱，如「極簡主義」Minimalism)。

非幾何形抽象藝術 Non-Geometrical Abtraction Art (1935-) ：(註：「無幾何性質的抽象畫派」之通稱，如「抽象表現主義」Abstract Expressionism)，Brancusi：布朗庫西 Constantin Brancusi，作品有簡化幾何性質的特性，影響其後甚多非幾何抽象畫派。

(二)當代藝術的涵義

「當代藝術」就詞義而言，泛指「當代的所有藝術形式」，換言之是以往所未曾發現的外在形式或內在思維，也就是指這個時代正在進行的藝術風格的創作，因為是新的嘗試，所以尚未被定位。當代（CONTEMPORARY）現代 1960 年代後期開始到 21 世紀的藝術。在藝術史上「當代」通常是指現代（當時）作品，但是不等於是現代藝術，因為「現代」（MODERN）一詞是指十九世紀晚期的現代主義形式內容的藝術作品。維基百科對於當代藝術的解釋：「當代藝術通常有兩種意涵，一個是指目前這個時代正在實踐中的藝術風格，另外一個是指從 1960

年代後期開始到現在 21 世紀的藝術。」

當代藝術主張與時俱進，反應當代的社會與生活，關注當今社會題材，充分表現人文色彩，而當代社會即是當代藝術生長的養份。在現代主義之前，西洋藝術一向有其派系相承的發展脈絡，現代主義之後至當代，藝術派系紛雜。當代藝術的產生是為反對現代主義既定的藝術表現方法，1960 年代，普普藝術(POP)的發跡，象徵著大眾(popular)文化的來臨。就表層而言，它是一種易親近了解的藝術，藝術家壓低了個人強烈表現的色彩，而從社會環境中直接吸取，再投射於藝術中。

對於當代藝術(Contemporary art)的意涵眾說紛紜，莫衷一是，在王瑞雲所寫的《西方當代藝術前沿》對西方當代藝術，有著一針見血的定義，「當代藝術的定義..不能用三兩句話來打發，因為它實在是邊界模糊，而且手段任意，它不僅沒有一個屬於自身的風格，也不存在共同的美學主張。」藝術活動不再定繪畫於一尊，連美術館的定位都要重新調整。然而，藝術品與日用品和現成物越來越類似之際，將更難以判定藝術品的標準，有些淺顯易懂的通俗藝術品，貼近一般大眾的認知，可能令人心有戚戚或會心一笑；但是需要訴諸語言文字及哲學觀念去詳加闡述的藝術作品，讓大眾摸不著頭緒，可能只是曲高和寡。當代藝術世界所展現出來的是前所未見的多元化，視覺或感官刺激已經不是判斷藝術的唯一條件，勢必更加依賴「思考」。當代藝術品已不再只是賞心悅目，有些當代藝術甚至是不太美，也不太好保存，很龐大、占地方的、甚至跳脫博物館陳列的框架，也無好壞的標準。我們應當允許藝術的多樣性、多流派、多種表現手法，對藝術培養一種包容態度。當代的藝術，受馬克思主義、康得、尼采的哲學、弗洛依德精神分析的影響甚大。美國當代藝評家丹托（Arthur C. Danto）認為，「整個當代藝壇的發展或許正是藝術哲學化的結果。」

(三)國際交流和主體

如果要談西方的文明尤其是現代藝術和當代藝術對東方的影響，在本文當中我以日本文化背景而對於傳統的態度與堅持，在保留或是發展的時代考驗思維，作為參考的指標。在 1930 年代日本加入太平洋戰事直至二戰結束後才得以復行

「國公立現當代美術館的設立計畫」，而「美術」概念萌芽，最早是始於 1873 年明治政府首次公開參加維也納萬國博覽會時。在 1900 年，日本當局開始計劃在東京帝國博物館（現今的東京國立博物館）中設立表慶館，以作為現代藝術品展示的場所，在 1907 年又創立了「文化省美術展覽會（文展）」，並開始添購藏品，以供將來預備設立的現代美術館的常設展使用。到了 1926 年，東京府政府率先設立了日本最早的公立美術館；不過，其原本宗旨是在東京都美術館做現代藝術的常設展，繼東京都美術館設立後，第二大規模的公立美術館：京都市美術館也在 1933 年落成；大阪市美術館則於 1936 年設立。日本戰敗之後，美國隨即以聯合國的名義佔領日本，1951 年簽訂舊金山和平條約（Treaty of Peace with Japan），在二戰後的復興時期，為淡化消除形成彼此敵對之壁壘，各個國家都寄望透過藝術文化活動來修復國際關係。

現為東京森美術館館長，片岡真實（Mami Kataoka），1965 年生於日本名古屋。曾出任 2018 年第 21 屆雪梨雙年展（Sydney Biennale）藝術總監。「戰後日本的美術館發展和展覽的歷史沿革，其中以當代藝術及其企劃目的與策展內容著墨較多。以時代劃分為：一、自二戰後的復興時期，透過藝術文化進行國際交流的時代；二、1960 至 1980 年代的高度經濟成長時期；三、1990 年代的全球化時期與後泡沫時代。針對在日本國內舉辦的展覽，以及在海外所舉辦的日本當代藝術展進行剖析。透過各個時代的主辦者、企劃者及評論家所留下來的言論，反映該時代展覽的必然性和堅定的信念，而這股力量傳遞至今日，讓我們重新感受展覽會的真實意義。」

50 年代戰後的日本畫壇，興起了一股對傳統文化批判與否定的風潮，在戰前日本畫一直高居於日本美術的首席地位，並且被視為國粹民族主義思想的載體。在戰後受到嚴厲的批評，對日本畫造成了相當大的衝擊，甚至於出現了「日本畫滅亡論」的言論。但從歐美傳入大量的現代主義繪畫，如立體主義、超現實主義、抽象主義等，為日本畫帶來了許多改革的學習借鑒，因此，日本畫亦試圖掙脫傳統繪畫形式的制約，追求新時代的個人風格。日本畫發展到了 70 年代以後，對於改革日本畫的探討逐漸的趨於平靜，日本畫家不再一味的追逐西方的繪畫流派，更多畫家關注的，亦不只是材料和技法上的變革，而是日本畫中更深層的意識問

題，亦即在現代形式的繪畫表現下，仍能保有日本傳統的內在精神性。

四、面對現代及當代之變與不變

本章將透過呈現的內容多以中西藝術融合或是交互作用在其創作思維模式或展現同世代藝術家之與眾不同的繪畫邏輯系統，將東方和西方以現代及當代藝術風格之藝術家作品，取樣的標準、取樣的理由以例舉接近題材、形式的圖像，以(1904-1927)年相近或同世代藝術家研究相同性及差異化之比較分析。

(一)渡海臺灣藝術家

傅狷夫（1910-2007）

本名抱青，又名唯一。字覺翁，號心香室主。生於浙江杭州西湖畔，以其獨創畫風描繪臺灣風景，開一派畫風，對臺灣水墨畫壇有深遠影響。十七歲正式入杭州西泠書畫社，向社長王潛樓先生（1871-1932）習畫，專攻山水，二十五歲前往南京任職，此時正是徐悲鴻提出兼習中西之論點，傅狷夫此際亦開始醞釀著中西合璧的創作觀。1949 渡輪由上海經台灣海峽來到台灣避難，由於自大陸來台經過台灣海峽，深受萬千變化的浪濤所感動，因此經常搭小火車自南港前往大里，在當時交通是不方便的困境中，傅狷夫仍不為所挫，不斷前往大里追尋浪濤，到阿里山捕捉裊繞雲煙霧氣，赴橫貫公路揭啟皴紋，然後溶匯貫通，兼以古法與西畫技法交融冶煉，而創建了「裂罅皴」，以點漬法表現波濤洶湧的海浪，用染漬法呈現了飄逸悠然自得，如行雲流水般的雲煙。

圖 1 傅狷夫 海濤卷局部 水墨 88.1x421.7 公分 1984 台北市立美術館典藏

圖 2 傅狷夫 祝山雲海 59x119 公分 1979 國立台灣美術館典藏

呂佛庭（1911-2005）

原名呂天賜，字福亭、佛庭，號半僧、迂翁，法名菩賢。生於河南省泌陽。1948 年移居台灣，長期任職於國立臺中教育大學。從十歲開始茹素念佛，因長

年研習佛法，且大半輩子飄泊在外，身同出家比丘的緣故，後改名為「佛庭」。回首其藝術創作歷程，呂佛庭就讀北平美專時，曾受教於齊白石、王雪濤等名師，深紮根基。藝術創作實踐為最磅礴壯闊的〈蜀道萬里圖〉、〈長城萬里圖〉、〈長江萬里圖〉、〈橫貫公路圖〉、〈黃河萬里圖〉五大百尺長卷，蘇雪林讚譽：「呂佛庭先生是畫長卷高手，他秉性淡泊，又好遊歷，尋幽訪勝，足跡幾遍中國，揭之毫端，盡都詳實可考。其胸中有有萬卷書，每一勝跡，皆可與歷史相表裡……他的長卷，可當輿地之書讀，可當歷史之書讀，至藝術之美，更不在話下。」

圖 3 呂佛庭〈蜀道萬里圖〉，33x2280 公分，1946 年 圖為局部。圖｜中華文化總會

陳丹誠（1919-2009）

本名衷，號霜餘，別署餘叟，天曉樓主人等。生於山東。1949 年渡海來臺，終其一生為臺灣美術教育貢獻良多，1968 年受聘中國文化大學美術學系教授兼主任、1975 年受聘國立藝專美術科教授兼主任。政府進行文化外交時常邀請陳丹誠進行文化交流，1976 年至美國聖牙哥博物館舉行個展、1980 年赴澳洲進行文藝交流、1987 年作品赴韓展出、1990 年赴法國巴黎高等美術學院擔任交換教授，為我國第一位講學巴黎的書畫家。在渡海來臺藝術家中具備書、畫、印三絕於一身的能手並不多，陳丹誠便是其中的翹楚。畫作題材不外乎花鳥、山水、人物三科，其中花鳥主要近似吳昌碩、齊白石一路金石脈之風，人物則近於揚州八怪的黃慎（1687-1772 年），但卻可以創新意境，蛻變前人而自成一家之言。

圖 4 陳丹誠　蘆雁圖 135.5 x 68.5 cm 1974 年

江兆申（1925-1996）

安徽歙縣人，幼承庭訓，身受傳統書畫詩文薰陶，曾被溥心畬先生錄為詩文弟子，更被溥先生讚譽：「觀君文藻翰墨，求之今世，真如星鳳」。任職於故宮期間，致力於畫家與美術史研究，又因工作之需，飽飫故宮文物光華，廣涉博取諸家之長，漸發展出獨具個人面貌的畫風。「中國文人畫的最後一筆」，兼善詩、書、畫、印。江兆申先生多方面的藝文成就，植基於深邃的中國人文傳統，作品清雅靈奇，秀逸溫潤，自豐厚的傳統中，創造出「新」境，於兩岸書畫界引領「新文人」畫風。

圖 5 江兆申　山水 74 x145cm 高雄市立美術館 1992 年

胡念祖（1927-2019）

湖南益陽縣人。1948 年于南京奉國畫大師黃君壁為師，研習山水畫。以精湛的傳統筆墨汲古融今，其實胡氏藝術創作最重要的是他求變精神，他用各種不同的方法和工具，除了筆墨功夫下得非常扎實外，又精研西洋畫理，融會古今、在運用，拓、灑、潑、染、噴、……等技法，綜合傳統與現代，領悟出筆趣與墨韻、大筆快皴、小筆慢染、大膽用色等方法，形成自我風格和創作理念終於開創出個人獨特風格的新畫種。

圖 6 胡念祖　我愛山泉水 66.5X161CM　2011 年

(二) 相近大陸藝術家

蔣兆和（1904-1986）

原名蔣萬綏，籍貫湖北麻城，生於四川瀘州，繪畫抗日宣傳畫。1935 年於北平畫室授徒，為齊白石塑像。1936 年返四川，開始現代水墨畫人物創作。1943 年作《流民圖》高 2 米，長近 20 米，全圖 100 余個人物形象，顯示了作者宏觀上把握矛盾衝突、把握社會現象的構思才能和水墨人物畫方面的創造精神。蔣兆和長期從事美術教育，曾在許多院校擔任教授，在教學上他致力于中國畫教學的改革，其中國畫的造型基礎課及水墨人物寫生課教學原則和實施方案自成體係，頗有影響。曾任中央美術學院教授，中國美術家協會理事、顧問等職。出版有《蔣兆和畫集》、《蔣兆和畫選》。

圖 7 蔣兆和 流民圖 208X200CM 1943 年

李可染（1907-1989）

原名李永順，齋號師牛堂，江蘇徐州人，李可染以山水畫聞名於藝術界，中國寫意人物畫亦有相當研究，其山水畫代表作有《灕江勝境》與《萬山紅遍》等。喜歡畫牛，也是書法家。1929 年考入蔡元培開辦的杭州國立藝術專科學院。此時他接觸了油畫，又受林風眠、潘天壽影響，探討傳統水墨畫的革新問題。1954 年後他以造化為師，屢下江南，探索「光」與「墨」的變幻。李可染的山水畫將光引入畫面，尤其善於表現山林晨夕間的逆光效果，使作品具有一種朦朧迷茫、流光徘徊的特色，形成了其作品的獨特風格。1946 年應徐悲鴻之邀赴北平國立藝專任教，並與林風眠、方幹民、吳大羽、朱德群、趙無極、胡善余等參加重慶

「獨立美展」。著《李可染畫論》《李可染論藝術》。

圖 8 李可染《清漓勝境圖》90x150cm 1977 年

程十髮（1921-2007）

上海市金山區楓涇鎮人。幼年即接觸中國字畫，但給他印象之深莫過民間藝術。1952 年入上海人民美術出版社（華東人民美術出版社）創作員，1956 年參加上海畫院的籌備工作，並任畫師。長期任上海畫院院長，此後，藝術視野不斷拓展，「取古今中外法而化之」，在人物、花鳥方面獨樹一幟。《麗人行》根據唐代大詩人杜甫同名詩而作，但取「三月三日氣象新，長安水邊多麗人」句意，重點塑造了幾位青年女子遊春、惜春、戀春的愛美之心和天清氣爽的舒朗心境。

圖 9 程十髮 育鹿圖 75x87cm 1981 年帝圖拍賣

圖 10 程十髮少女與羊 37 x 46.5 cm 佳士得拍賣

黃胄（1925-1997）

河北蠡縣人，長安畫派代表人物之一。1943 年夏拜畫家趙望雲為師，1944 年隨畫家韓樂然在秦川旅行寫生。1945 年用「黃胄」筆名第一次在《西安夜報》上發表魯迅小說《示眾》插圖。1978 為鄧小平訪問日本創作《百驢圖》，作為國禮贈送裕仁天皇。曾為中國美協常務理事、中國畫研究院副院長、北京炎黃藝術

館館長。擅於畫新疆人物、動物，人民生活與風景之美。繪畫走獸極富生氣，尤其擅長畫毛驢與駱駝。

圖 11 黃胄 新疆風情組畫 70x140cm 1987 年 http://art.ifeng.com/2015/1203/2630206.shtml

(三)留學海外藝術家

林玉山（1907-2004）

臺灣嘉義廳嘉義美街，小名林金水(金水是童年家人叫的)，正式名為英貴，號雲樵子、諸羅山人、桃城散人，是一位生於臺灣嘉義的畫家。林氏擅繪動物，尤其是龍虎，並以其膠彩及水墨作品著稱，父親為民間畫師兼裱畫師傅。1922 年，他開始師學畫家伊坂旭江。在伊坂旭江與陳澄波的鼓勵下，林玉山在 1926 年前往日本，就讀於東京川端畫學校西畫科。1927 年第 1 屆台灣美術展覽會舉辦，林玉山與郭雪湖、陳進入選為東洋畫部的三位台灣人畫家，被稱為「台展三少年」。

圖 12 林玉山 眈眈 紙水墨 61 x 72 CM 1972 年

圖 13 林玉山 蓮池 絹・膠彩 147.5 x 215 CM 1930 年

陳進（1907-1998）

又名陳進子，出生於今新竹市香山區牛埔莊，為日本時代以及戰後台灣著名的畫家，也是台灣女子學畫的第一人。由於出身士紳世家，因此被後世譽為「閨秀畫家的代表性人物」。西元 1922 年接受美術教師鄉原古統於繪畫上的的啟蒙。高女畢業後考取東京的女子美術學校日本畫師範科。1927 年入選台灣美術展覽會東洋畫部」。1934 年，以大姐陳新為模特兒所繪製的〈合奏〉入選日本第十五回帝國美術展覽會，成為第一位入選帝展的台灣女畫家。陳進執著一生，對藝術的追求與忠誠，可以遠溯到她年輕的時代，那種一絲不苟、求真、求善、求美的工作態度，一直延續至今。她無悔地不懈於藝術創作，以其細膩獨到的慧眼，仔細觀察周遭的人、事、物，並反映在她畫筆之下。

圖 14 陳進 悠閒 絹・膠彩 161 x 136 CM 1935 年

郭雪湖（1908-2012）

本名郭金火，是台灣日治時期中重要的畫家之一，也是台灣膠彩畫的先鋒。1925 年，當時十六歲的他，由母親帶引至蔡雪溪之「雪溪畫館」門下學畫習藝。「雪湖」之名即為蔡雪溪所命。影響郭雪湖一生重要的人物還有日籍畫家鄉原古統。鄉原曾力勸郭雪湖要做一位職業畫家，郭氏也記取此話，一生獻身藝術，連師大系主任教職都加以辭退。曾加入東洋畫會「栴檀社」、「麗光會」，對於推展臺灣美術運動之貢獻為結合畫友成立東、西洋繪畫兼容的「六硯會」。「臺陽美展」成立後，曾擔任多年東洋畫部評委。戰後初期，受聘為長官公署諮議，與楊三郎等人籌組「臺灣省全省美術展覽會」。擔任「台灣全省學生美術展覽會」審查委員及「台灣全省教員美術展覽會」顧問等。郭雪湖 1960 年後期赴日定居以寫生日本風景外 1974 年到中國北京及江南旅行寫生，完成中國風景系列，並於北京

上海展出，1978 年定居美國舊金山 1981 年後進行服實驗性的北美風景系列 1990 年代數度赴歐洲旅遊寫生，繪畫風格多變又精緻鉤線敷彩的膠彩畫，也有簡化造型的裝飾風格，從中國傳統的水墨及青綠山水出發並，接受現代日本化的影響，表現台灣的本土風格優雅而厚實。

圖 15 郭雪湖 圓山附近　絹・膠彩 91 x 182 CM　1928 年

吳冠中（1919-2010）

江蘇宜興人，是首位獲選法蘭西學院藝術院通訊院士的中國籍藝術家。吳冠中畢業於國立藝術專科學校，油畫師從方幹民和吳大羽，國畫師從潘天壽。期間，吳冠中因為崇拜潘天壽一度轉入中畫系，但後來又轉回西畫系。吳冠中是二十世紀現代中國藝術的代表性人物，終生致力於油畫民族化及中國畫現代化之探索，獨創的「彩墨畫」獨樹一幟，與朱德群和趙無極被譽爲「留法三劍客」。

圖 16 吳冠中 獅子林 297X144CM 1988 年

朱德群（1920-2014）

原名朱德萃，出生於蕭縣（今屬安徽宿州），是 1997 法蘭西藝術院中的第一位華裔院士。1935 年考入國立杭州藝術專科學校，師從方幹民和吳大羽。畢業後在中央大學任教，1949 年年隨校遷往台灣，1955 年年赴法國後定居，朱德群的繪畫風格到法國後從寫實轉為抽象朱德群早年習中國畫，不但擅長中國水墨，並且酷愛中國詩詞，這種自身文化背景之修養也潛移默化至他的油畫中，他的抽象繪畫作品帶有強烈的書法性、音樂性與律動性；透過快速的線條流轉、恣意揮灑之塊狀筆觸，一種兼具東西文化交融的意境表現，將大自然中的大山大水或流泉深壑在畫布上凝聚出神秘且夢幻的呈現，賦予欣賞者直觀感受與無窮無盡的想像空間。畫作中融合了中國歷史傳承美學思想與西方抽象繪畫的精神，簡化的元素、流暢的線條與濃烈的色彩創造了強而有力的視覺效果與無比的張力。

圖 17 朱德群 意志堅強（四聯幅） 油彩 畫布 195x456cm 2004-2005 年

趙無極（1921-2013）

生於北京，祖籍鎮江丹徒大港。趙無極初次接觸西方現代畫作後，抗拒中國書法和山水畫的傳統慣例，但到了 1971 年，他卻重拾在中國學習的水墨技巧，創作出彰顯中國傳統及西方抽象概念的作品。趙無極於 1962 年接受法國雜誌《Preuves》訪問時解釋：「巴黎無疑對我的藝術磨練影響深遠，但我亦逐漸重新認識中國。矛盾的是，全靠巴黎我才會回歸最深刻的本源。」趙無極再次繪畫大型畫作時，風格截然不同，透現受水墨畫啟發的半透明質感和活力。畫作的重點在於探索色彩與光澤。若他的早期作品以力量與動感為重點，他後期的作品則塑造空靈的抽象空間，散發寧靜祥和的感覺，呼應他的個性。

圖 18 趙無極　油畫畫布（三聯屏），280 X 1000CM　1985 年

表 1 主題內容及藝術風格分析表

藝術家	生卒年代	主題內容	藝術風格	媒材技法	長久居留	曾經任職	曾經留學	兼善項目	就讀院校
李奇茂	1925-2019	古今水墨人物	多元中西融通	速寫筆墨圖騰	渡海臺灣	政戰學院臺灣藝大		走獸山水花鳥全能	政工幹校
蔣兆和	1904-1986	現代水墨人物	中西融通	筆墨寫實	大陸中國	中央美術學院			
林玉山	1907-2004	走獸花鳥	中西融通	膠彩水墨	中部臺灣	臺灣師大	日本	虎	東京川端西畫學校
陳　進	1907--1998	現代人物	中西融通	膠彩水墨	南部臺灣	屏東女子高級中學	日本	花鳥	東京女子美術學校
郭雪湖	1908-2012	現代風景	中西融通	膠彩水墨	日本美國	臺灣師大		現代人物	台北州立工業學校

李可染	1907-1989	現代山水	中西融通	筆墨逆光	大陸中國	中央美術學院		人物牛	杭州國立藝專
傅狷夫	1910-2007	臺灣山水	中西融通	裂罅皴點漬法	渡海臺灣	政戰學院臺灣藝大		雲水	
呂佛庭	1911-2005	山水為主	傳統書畫	傳統筆墨	渡海臺灣	台中教大			
陳丹誠	1919-2009	花鳥為主	金石之風	金石水墨	渡海臺灣	文化大學臺灣藝大		山水人物書印	
吳冠中	1919-2010	現代風景人文景觀	中西融通	油畫水墨	大陸中國	清華大學	法國		國立藝術專科學校
朱德群	1920-2014	現代抽象	中西融通	油畫	旅居法國	臺灣師大	法國		國立藝術專科學校
趙無極	1921-2013	現代抽象	中西融通	油畫水墨	旅居法國	浙江美術學院講學	法國		國立藝術專科學校
程十髮	1921-2007	走默人物	傳統書畫	傳統筆墨	大陸中國	上海中國畫院院長			上海美術專科學校

黃　胄	1925-1997	走默 人物	民族 情懷	線構 筆塑	大陸 中國	西北 師範 學院		
江兆申	1925-1996	山水 為主	文人 畫風	傳統 筆墨	渡海 臺灣	台北 故宮	詩書 畫印	
胡念祖	1927-2019	山水 為主	中西 融通	傳統 現代	渡海 臺灣	臺灣 師大	媒材 色墨	臺灣 師大

李奇茂現代作品系列和風格演變

第一期： 1952 年至 1966 年

體悟中國傳統水墨畫之精神，嘗試以不同的題材與計畫做變化，勤於素描速寫對寫生題材觀察細膩。

第二期： 1968 年至 1979 年

熟練的線條與墨韻充分運用水與墨自然的變化，以團黑塊來表現立體面，線條減少運筆速度快，重視對象物題材內在的精神性刻劃，題材內容開始有多遠的異國采風。

第三期： 1980 年至 1986 年

自創新的人物線條筆法，重視創作內涵在人與人、人與動物、人與神之間的關係，設色淡雅表現出畫面的形式美和結構美。

第四期： 1987 年至 1996 年

在這個時期，他以台灣市集、夜市小吃、宗教民俗活動的主題，再以墨與色交互作描繪聚衆人物的動態，速寫中使用廣角視點遠推法的構圖，這個時期最具民族性、宗教性充分展現地方色彩與時代意義的獨特性風格。

第五期： 1997 年至 2009 年

題材與風格的不斷求新求變李奇茂常常用 齊白石的一句話:「萬物過眼皆為我有」以扭轉畫風轉換，強調創意、畫面簡約、意境空靈。
以上前五期之分析參考引用王真珠在 2013 年所發表「李奇茂水墨藝術中「飛禽、走獸」題材美學之研究」。李奇茂作品題材之分類：山水景物、文化采風、牧場情境、歷史故事、意識形態、符號象徵等。

第六期： 2009 年至 2019 年

為水墨畫開啟發展的另一個可能性以意識形態、符號象徵將西方極簡主義加入其水墨繪畫創作中，「林家花園人文精神符號」、「話左話右」從觀念至理念著手於畫面結構的經營,以高明的手法佈局黑白灰的平衡，將黑白的虛與實重新演譯。其繪畫藝術具當代面貌又不失東方意象橫跨中西創作的思維。

在主題內容及藝術風格分析下，在媒材技法方面有其他畫家以水墨及膠彩或油畫及水墨兩項並兼，而李奇茂雖以現代水墨單一媒材去表達，在其作品系列和風格演變，卻是呈現所善之題材最為廣泛，近代除張大千之外鮮少畫家能有這樣多元的作品發表。以相近或同世代畫家之抽樣分析比較，臺灣藝術創作主題內容及藝術風格甚至媒材技法的應用，如同日據時期及國民政府統治，在公辦美展比賽項目，所產生的影響從(一)渡海臺灣藝術家(二)相近大陸藝術家(三)留學海外藝術家，三個分類去檢視風格變化更能明白媒材之選擇對於視覺風格語言之重要性，而水墨是最被這個世代認同，最能以文化性差異確立的象徵代表東方精神性美學。

以臺灣而言美術創作教育的發展重鎮向來在北部，早年學校教育體系以政工幹校(現為國防大學政治作戰學院)、臺中師範專科學校(現為臺中教育大學)、臺

灣師範學院(現為臺灣師範大學)、臺灣藝術專科學校(現為臺灣藝術大學)、文化學院(現為中國文化大學)為主，而成為該校執教水墨的重要靈魂人物，不僅個人藝術境界屢創高峰，培育眾多英才，澤被杏壇，引緒後學傳薪。

五、結語

日本在面對西方現代藝術與當代藝術的浪潮，在整個轉變過程當中，曾經懷疑自身的文化系統和未來如何發展，從國際之間舞臺變化，日本藝術家應該用什麼內容去面對趨勢潮流，而經過國際的交流以及重新檢視對於自身的文化底蘊，還有國家自主性及文化本體性，他們選擇了保有日本繪畫及藝術的精神性作為實質的傳承。

如西方在藝術中的抽象，最初只是對具象的概括和提煉，使得畫面消解了具體的輪廓和細節，演變成高度的象徵性。我們可以從畢卡索的〈牛圖 19〉演變來理解西方人的抽象概念最初的含義。後來，抽象走向了極端，徹底擺脫了具體的形象和物象，畫面必須沒有任何我們的視覺所熟悉的物體，純粹由色彩、構成、符號、點線面、肌理構成的畫面。

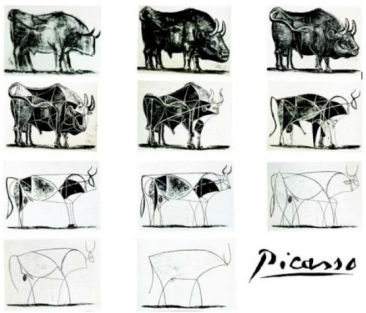

圖 19 畢卡索的-牛

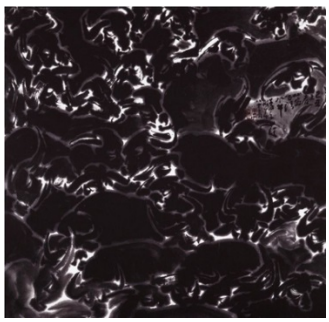
圖 20 李奇茂的-牛

圖 21 李奇茂的-牛

圖 22 馬諦斯 Dance 1910

圖 23 李奇茂 侯門世家

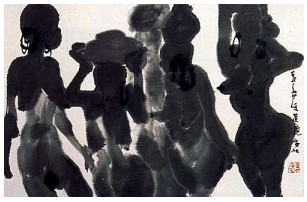
圖 24 李奇茂 黑珍珠

圖 25 李奇茂你儂我儂

圖 26 克林姆　吻

圖 27 羅丹　　吻

圖 28 布朗庫西　吻

而李奇茂在所處的年代，以現代藝術風潮為主的藝術圈，他以文化主體去思考面對，以不變的東方的精神和人文題材強調文化的主體性，而他選擇去面對和因應的是以現代和當代思維，處理藝術演化過程當中的精神性，如何去做轉換應用，李奇茂改變的是符合現代與當代思惟的形式與理念，透過墨色之黑白灰，展現具象半具象的形式結構，以超現實意識和極簡形式，象徵圖騰式的符號性去構建自我時代共鳴的藝術語言。

圖 29 守護

圖 30 日出而作

圖 31 飲水思源

圖 32 香火

李奇茂-林家花園人文精神符號

圖 33 西施外出 35x35.5cm 2013

圖 34 形變則變 59x60cm 2011

圖 35 天下最難畫的一張畫 32x35.5cm 2013

圖 36 命運 35x35.5cm 2013

圖 37 金玉滿堂 70x70cm 2011

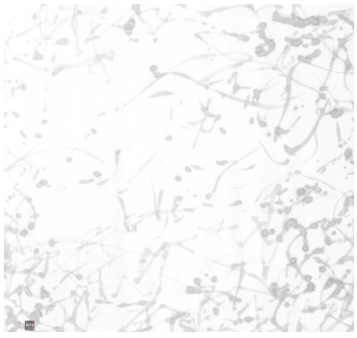

圖 38 秋 97x90cm 2011

圖 39 獨獨 69x69cm 2011

李奇茂-2013「話左話右」

從李奇茂一生對藝術創作和理念實踐去理解，為什麼不以穩健派名家的繪畫風格自居，因為容易影響著許多年輕學習者，所以更明白漸趨保守和同質性的風格，是無法與當代的藝術思潮並進。雖然，古典的事物有某些值得珍惜延續；當代的元素也有需要重視推廣，要在當代中思考涵蓋內容題材的可能性，釐清傳統古典與當代元素後，強調形式變化的視覺性，就如同李奇茂勇於嘗試當代表現的時代性，在創作的過程中去理解描繪對象的概括性，以東方美學之優勢講究筆墨技法的主觀性，時代科技的演進更應該突顯材料形式的表現性，然優劣留待後世評斷，而當下的問題只是創作者有條件的堅持與選擇。

李奇茂走過近一世紀，當大時代 1949 年隨著國民政府遷台，也許是環境造就他成為臺灣常民生活圖像最佳代言演繹者，因為教育部、外交部國際交流上，在文化、藝術、教育貢獻良多，足跡遍及世界各地，回到教育和創作形成見證，現代水墨藝術流變的重要推手和開創者，李奇茂以藝術眼光注視著現實，推展兩岸文化藝術交流，2009 年「林家花園人文精神符號」、2013「話左話右」實踐性

印證經典的命題，創立中華畫院，推動兩岸代表性畫家、指標性高等學府舉辦學術研究座談深度交流，見證歷史的紀錄，面對時代性題材，建構精神性人文主義，以超凡智者的高度，詮釋從現代到當代水墨的議題性。

參考文獻

書目

- [清]石濤 著 周遠斌 點校纂注：《苦瓜和尚畫語錄》，2008 年 1 月，山東畫報出版社
- 楊櫻林 黃幼鈞 編著：《鄭板橋》，2006 年 2 月，
- 清・顧炎武著：《中國書畫類編》，1975 年 5 月，河洛圖書出版公司
- 辛有仁 等：《在當代之後》：〈2017-2018 春之當代藝論〉，2019 年 12 月，春之文化基金會

論文集

- 李奇茂：《李奇茂教授藝術風格發展學術研討會論文集》，2013 年 10，河中文化實業有限公司
- 林永發：〈大空大滿真精神從李奇茂近期繪畫風格探討其理念〉2013 年 10，

畫冊

- 李奇茂：《林家花園人文精神符號-李奇茂畫集》，2010 年 10，河中文化實業有限公司
- 李奇茂：《話左話右-李奇茂書畫創作集》2013 年 10，河中文化實業有限公司

網路

- 維基百科 https://zh.m.wikiquote.org/zh-tw/
- 臺灣大百科全書/文化部-臺灣知識的骨幹 http://nrch.culture.tw/
- 視覺素養學習網 http://vr.theatre.ntu.edu.tw/fineart/content.htm
- 西洋藝術史簡介 An Introduction to Western Art History
  file:///C:/Users/user/Desktop/西洋美術史與西洋美術派流一覽表
- 傅狷夫書畫學會 http://www.fuchuanfu.com.tw/