

觀天馬 – 李奇茂水墨繪馬藝術

Analysis of Professor Lee, Chi-Mao' s Ink Horse Painting

林淑芬*

Lin,Shu-fen

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系助理教授

摘要

李奇茂先生，1925 年生於安徽渦陽縣，1949 年隨國民政府來臺，2019 年 5 月 24 日逝世，享高壽 95 歲。先生一生致力於藝術教學與水墨創作，從不同時期的風格中，可見其技巧靈活與重視感知是他對於水墨畫精神的獨到見解。馬畫，是先生連結年少與親人曾在西北牧馬的一條線索，摹馬筆筆到位、靈動傳神。本文主要探討先生「天馬觀」之成因緣由：第一節，介紹馬畫源流和馬畫寓意。第二節，釋義「天馬」，從文獻、詩詞和美學角度進行理解。第三節，李奇茂馬畫風格之轉變，歷經了藝術家的內部視覺記憶與外部的視覺經歷，還包括了用筆與繪畫材料的試驗。第四節，探討李奇茂之天馬觀形成因素。第五節，總結李先生的天馬觀著重於觀者的「感知」層面，觀者知覺的參與才是作品意義的來源，藉此喚起現代人對於水墨畫感知能力的覺醒。

【關鍵詞】李奇茂、馬畫、天馬、視覺感知

* 國立臺灣藝術大學書畫藝術學系助理教授。E-mail：sendy@ntua.edu.tw

一、前言

繪畫，是畫家經過對生活的觀察及體悟之後，以形象作為情感凝聚的表達，透過仔細觀察，甚至是觸摸、嗅聞對象物，得其性情，繪其形，經過深刻的真情體悟才能描繪出事物的本質(性)。將動物的騰躍姿態與形神兼備展現於畫面上，除了考驗畫家的技巧能力之外，更是考驗著畫家對於物象感知能力的表現。李奇茂作品之中的「馬畫」系列，源自於他與馬匹的朝夕相處之後的形態凝聚。馬，是李奇茂的童年夥伴，自幼幫忙祖父趕牲口並隨其販馬，有機會觀察馬的奔騰與氣勢，¹李奇茂曾說：「由於小時候的經驗，所以我能夠清楚馬身上的每一個部位、每一條肌肉，可以正確的表現出馬的形態，甚至是馬的神情。」²如此可證明先生喜愛畫馬，其馬形象筆筆到位，靈動傳神，正源自於年少時與馬的共同生活經驗，然則更傾向自身對於鄉愁思親的連結。

馬畫，屬於中國繪畫的走獸畫科。人們為何畫馬？目的為何？再者，當今社會生活中，人們僅能在特定場域接觸得到馬匹，例如動物園、馬場等，但是，馬畫卻仍是現代藝術家表現的題材，而畫中的馬又象徵了什麼？這些問題引發筆者研究動機。以下分為兩小節說明馬畫的源流與寓意。

(一) 馬畫的源流

在古代社會，馬匹與人的社會生活型態息息相關。馬，除了是一種必要的運輸工具之外，更是一種夥伴關係與地位象徵，在畫面中出現馬的形象，自然是反映現實的表達。從嘉峪關墓葬壁畫出土的磚畫〈牧馬圖〉(圖 1) 來看，畫家以輕鬆的線條勾勒出群馬齊奔的樣態，將當時的牧馬情況生動地描繪出來，這是在一種「事死如



圖 1
魏晉時期〈牧馬圖〉
(新城魏晉墓群)

¹ 陳若慧，《水墨畫巨擘·李奇茂教授》(臺北市：五南圖書出版，2012 年 10 月)，頁 62。

² 節錄林可凡女士於 2007 年 11 月 23 日臺東潮音小築訪問李奇茂先生。出處：林可凡，《李奇茂繪畫藝術之研究》(臺東：臺東縣書法教育學會，2011 年 12 月)，頁 53。

事生」的觀念之下所產生出來的繪畫表現，足以證明馬與人共生存的依存關係。

在中國繪畫的發展過程中，馬匹形象在歷代畫家筆下發展出不同的時代風格。根據張長傑《中國馬畫鑑賞》一書彙整中國歷代畫馬有四個時期，筆者摘錄部分內容如下：第一時期，周代至漢代的「實用時期(象徵畫)」：此時期馬畫並不寫實，筆法簡略，多用於銅、石器上的裝飾圖案。第二時期，漢代至宋代的「鞍馬時期(理想畫)」，題材以馬騎居多，尤其隋唐時期馬匹需求鼎盛，受社會風氣影響，畫壇上畫馬極盛，此風氣一直延伸到宋代，善畫馬畫家如有：曹霸、韓幹、韋偃、李公麟、龔開、陳居中等。第三時期，元代至清代的「承襲時期(寫實畫)」，此時期大都因襲前人，未有新的作風，筆法細膩有餘，神情與豪氣不足。第四時期，清末至民國以還的「創新時期(大寫意畫)」，畫馬者漸以寫意著手，改以過去勾勒鐵線暈染法，形似與否絕非重要條件，而骨筆用法與神情表現乃為開闢所在，大寫意畫法古人在其他畫科中早已用過，惟在馬畫方面尚不多見，至近代金冬心可算是開創的第一人。³書中整理漢代至清代，馬畫之時代風格特徵與代表畫家，有助於後人瞭解馬畫在美術史中的發展脈絡。

然而，畫家為何會去繪製與馬匹有關的題材？除了馬匹長久以來作為人類的運輸工具、戰事夥伴之外，在封建帝國時期，國與國之間交往的貢品，馬匹也羅列其中，例如，唐韓幹〈照夜白〉(圖 2)、北宋李公麟〈五馬圖〉(圖 3)、清郎世寧〈畫愛烏罕四駿〉(圖 4)等，這類馬畫在歷史文化中占有紀實性的重要地位。

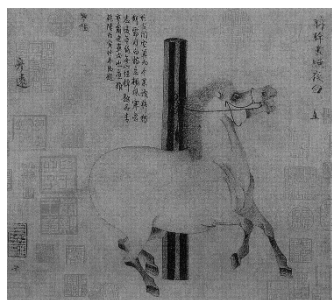


圖 2
(唐)韓幹〈照夜白〉
30.8x33.5 公分
美國大都會博物館

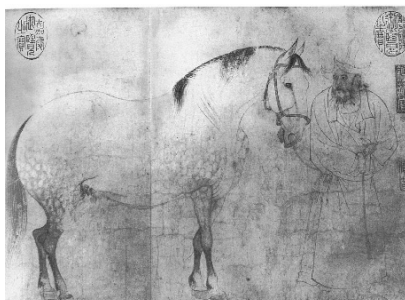


圖 3
(北宋)李公麟〈五馬圖〉(局部)
26.9x204.5 公分
(北京)故宮博物院

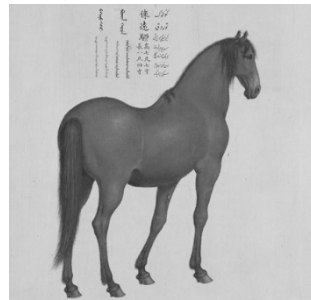


圖 4
(清)郎世寧〈畫愛烏罕四駿〉(局部) 40.7x297.1 公分
(臺北)國立故宮博物院

³ 張長傑，《中國馬畫鑑賞》(臺北：書泉出版社，2003 年 4 月二版)，頁 2-22。

當時的畫家必須目視心記，將眼前的物象如實摹繪，謹慎紀錄，其主要目的雖在於彰顯「物」的客觀現象，但仍同時也反映出強烈的「人」的意識——馬形象所隱含的歷史意義與視覺記憶。無論是魏晉時期磚畫〈牧馬圖〉抑或是清〈畫愛烏罕四駿〉等，這些看似以馬為主題的畫，無論從畫面上或畫的署名來看，都傳達出馬是受控於人——行動受限或被控制遷移，因此馬匹並非真正的主角。

在古代畫史中，(傳)五代胡瓌〈卓歇圖〉(圖 5)卻是一件以馬為主角的作品。〈卓歇圖〉描繪了草原民族的生活場景，左邊畫出狩獵歇息設宴飲觀舞，右邊則畫出了正在歇息的人們與馬群，或牽或輕觸鬃毛，描繪出人與馬之間的親密關係。根據作品引首的清乾隆皇帝御製〈卓歇歌〉，「檢遼史，知有卓帳、卓槍之語，乃悟卓者立也，卓帳即氈廬；蓋氈廬乃立成者也，而卓槍即立槍，亦周廬宵防誰何者。彼時譯漢語，取歇息卓帳之景為圖，而變其文為卓歇耳，即云立而歇息之義……」⁴得知〈卓歇圖〉中「卓歇」二字，意旨在狩獵活動期間暫時以站立之姿小歇，但是，全畫幅中的人物，有的站立、或坐、或跪於地，只有馬匹才是全部呈現站姿；也就是說，馬匹才是真正傳達出這場狩獵活動之中「卓歇」的概念。



圖 5 傳(五代)胡瓌〈卓歇圖〉(局部) 33x256 公分 (北京)故宮博物院

再試舉一例，(傳)宋代李公麟〈麗人行〉(圖 6)，描繪宮廷貴族在春季騎馬出遊的情景，隊伍有三行，自右向左，分別是單騎、五騎六人(其中一年長婦人與女童共乘一騎)、雙騎。這幅畫裡馬的身上裝飾華麗，襯托出騎馬人的高貴身分與地位，雖然主要描述的是人的活動，但是人的移動是靠馬匹的步伐前行，所以實際「行」動者是馬匹，牠們以「跨步」為姿，緩步慢行，使騎坐者舒適。畫名〈麗人行〉，雖然是一場人的春遊活動，但是看似配角的馬匹反而才是襯托出人的行動的重要角色。

⁴ 節錄(傳)五代胡瓌〈卓歇圖〉畫軸之引首，清乾隆御製詩〈卓歇歌〉。



圖 6 傳(宋)李公麟〈麗人行〉(局部) 33.4x112.6 公分 (臺北)國立故宮博物院

因此，在探討馬畫時，不能單就馬的形象進行分析，而是必須將馬置於人的活動之中進行討論，如此才能認識馬畫的後來發展——具有寄託、發人深思的寓意象徵。

(二) 馬畫的寓意

馬的形象，遠在兩千多年前就已經成為描繪的對象，更在隋唐之際達到鼎盛，可見馬匹在人們心中之地位與價值的重要性。事實上，在春秋時期，馬與龍的形象已連繫在一起並且被賦予了祥瑞之徵。如《周易》中「有龍馬負圖而出，此聖人之德上配於天，而天降其祥也」⁵，馬早已超脫現實中原本的形象，擠身到玄虛的神靈之境，牠們被賦予了一種神聖超凡的象徵意涵，這也就是人們藉馬畫所寄託的祈願。

隨著社會生活的進展，馬匹受重視的程度逐漸下降，從運輸工具轉變成運動競技或寵物等角色。在 20 世紀中葉之後，即使馬與人類的關係不再像之前那樣親密，牠們仍然是畫家們喜愛的繪畫題材之一，例如：葉醉白(1909-1999)、李奇茂(1925-2019)、歐豪年(1935-2024)等，經常創作馬畫作品。畫面上的牠們，被賦予人格中的某一種特質，使人聯想到在面對困苦環境時，相信只要能擁有馬的精神毅力必定能克服難關。這種藉馬表達人的情感，亦可以在詩文中找到許多案例，例如，唐代杜甫〈房兵曹胡馬詩〉：「胡馬大宛名，鋒稜瘦骨成，竹批雙耳峻，風入四蹄輕，所向無空濶，真堪托死生，驍騰有如此，萬里可橫行。」杜甫將馬的

⁵ (南宋)張栻，《南軒易說》卷一，引自《文淵閣四庫全書電子版》3.0 版(香港，迪志文化出版，2007 年)。

形象與其生理特質，透過美感經驗轉譯成語詞，讓閱聽者感受到牠們擁有一種可以令人託付依靠的力量，其中的「萬里可橫行」更傳達出作者懷有一種遠大抱負與堅毅的志向。

民國時期畫家徐悲鴻(1895-1953)的〈奔馬圖〉(圖 7)，以寫意畫法畫一匹朝向觀者奔騰而來的馬匹，從紛亂揚起的馬鬃及馬尾，感受到奔馳的速度；粗寬黝黑的筆觸，感受到馬體的壯碩；濃墨與白紙的鮮明對比，令人感受到充滿能量的爆發力。徐悲鴻畫馬，不僅在於寫其生動，更是將自己的生命歷程寄託於形象之中。我們可以看到畫面右下題寫：「辛巳八月十日第二次長沙會戰，憂心如焚，或者仍有前次之結果也，企予望之。悲鴻時客檳城。」徐悲鴻作此畫的時空背景正是 1941 年中國抗日戰爭，當時人在檳城(今馬來西亞)的徐悲鴻掛心國事，將內心激動及忐忑不安的情緒藉由畫馬的筆觸線條、動態宣洩而出。



圖 7
徐悲鴻〈奔馬圖〉1941 年 130x76 公分 摘自《徐悲鴻繪畫全集》第三卷

當代水墨畫家李奇茂先生於 2014 年畫了一幅〈奔馬圖〉(圖 8)，畫面中有群馬八匹，齊向左快跳、奔馳，分布呈前密後疏(前方五匹，後兩匹及一匹)，背景留白、無天地之分，署款題寫：「硯池墨正濃，筆底見真龍，健兒馳御去，萬里可順行。天主教輔仁大學惠存，貳仟壹肆年甲午菊月，台北居人李奇茂繪贈。」這是作者自創的一首詩詞，形容創作群馬形象的心境過程以及賦予奔馬之象徵意涵，最後一句的「萬里可順行」可能改寫自唐代杜甫〈房兵曹胡馬詩〉中的「萬里可橫行」。視覺上，由於下方齊頭式署款的長度約與群馬等寬，在視知覺中大腦會自動將這段排列整齊的文字辨識為地的剖面，故背景雖無天地之區別，卻能感覺群馬踏實於地面行走的景象。李奇茂先生透過圖象及語詞的結合，將二種形式同框在一個畫面，以傳達歌頌祝願。



圖 8

李奇茂〈奔馬圖〉2015 年 68x136 公分 摘自《丹青若繁華-李奇茂數位美術館啟用暨開幕特展》



圖 9

李奇茂〈結義圖〉2019 年(尺寸不詳) 雲台藝術研究中心提供

藉藝術的形式抒發內心之情緒，以線條、色彩構成形象的同時也呈現了畫家生命的訊息，進而將情感投射在物象的動態之中，透過這樣的轉譯過程，畫中的物象才能被賦予意義與價值，形成「有意味的形式(Significant Form)」。⁶關於藉馬形象寄寓的還有〈結義圖〉(圖 9)，這是李奇茂先生經常創作的題材，藉此表現元末明初小說家羅貫中(約 1330-1440)《三國演義》中的桃園三結義故事，先生以三匹不同色系的馬作為結義的象徵，畫面簡潔又強烈，即刻令人心有所領會。

⁶ 牛宏寶，《美學概論》(北京：中國人民大學出版社，2012 年第 3 版)，頁 211-220。「有意味的形式(Significant Form)」由英國美學家克萊夫·貝爾(Clive Bell，1881-1964)提出。

二、何謂「天馬」

馬與人的關係密切，人類甚至會將情感投射在馬的身上，突顯出馬的本質或精神象徵。東漢有一件銅奔馬，一般稱為〈馬踏飛燕〉（圖 10），匠師以一匹昂首闊步的奔馬，讓牠的右後腳踏踩在一隻飛鳥的背上，刻意彰顯牠如同飛鳥般的迅速、輕盈，這種形象顯示出牠並非是一匹普通的馬，而是神獸等級的馬。《西京雜記》記載，相傳西漢文帝「有良馬九匹，一名飛燕騮」⁷，所謂的「飛燕騮」從字面上解釋，可聯想此馬之性能如同天上飛翔的燕子。如果



圖 10
漢代銅奔馬〈馬踏飛燕〉
高 34.5x 長 45x 寬 13.1 公分
重 7.3 公斤
甘肅省博物館

說東漢這件銅奔馬就是「飛燕騮」形象的具體化，實不為過也。然而，這樣飛在天上的馬是否就是「天馬」？

透過文獻爬梳或許能夠獲得一些有關天馬的訊息。西漢時期便有與外域交流的情況，「西域贊。孝武睹犀布(犀象)、瑇瑁(玳瑁)則建珠崖七郡，感枸醬(蒟醬)、竹杖則開牂柯越嶲，聞天馬、蒲陶(葡萄)則通大宛、安息。」⁸西漢武帝廣納天下名物，在珠崖(今中國海南島)、越嶲(今中國四川)設郡，聽聞稀奇的天馬及葡萄，就派人與中亞各國家交通，由此可知，天馬是真有其物，且來自外域。東漢班固的〈西域傳〉也曾提到：「宛王蟬封與漢約，獻天馬二匹，漢使采蒲陶(葡萄)、目宿種歸。」⁹大宛國，大約是今日的裏海至中國新疆之間的中亞地區，距離西漢都城長安非常遙遠，其國王名蟬封曾與漢朝廷約定，每年貢獻「天馬」二匹。由此可知，天馬是來自西域地區的品種和中原的馬匹有所不同。

⁷ (唐)李周翰、李善、呂延濟、呂向、張銑、劉良等，《六臣註文選》卷二十八，引自《文淵閣四庫全書電子版》3.0 版(香港，迪志文化出版，2007 年)。

⁸ (南宋)王應麟，《玉海》卷十七，引自《文淵閣四庫全書電子版》3.0 版(香港，迪志文化出版，2007 年)。

⁹ (東漢)班固，〈西域傳·第六十六上〉《前漢書》卷九十六上，引自《文淵閣四庫全書電子版》3.0 版(香港，迪志文化出版，2007 年)。

稀有的天馬來到中原地區，開啟人們對牠們的各種想像。漢代流傳有〈天馬歌〉，歌詞中描述天馬是從天上飄然而來，流的汗是血紅色，又與龍同為靈性動物：

漢〈天馬歌〉曰：太一貺，天馬下，沾赤汗，沫流赭，志倏儻，精權奇，籥浮雲，晻上馳，體容與，逝萬里。今安匹，龍為友。又曰：天馬來，從西極，涉流沙，九夷服。天馬來，歷無草，徑千里，循東道。天馬來，開遠門，竦予身，逝崑崙。天馬來，龍之媒，遊閭闔，觀玉臺。¹⁰

可見天馬的形象雖然與一般的馬匹一樣，但是牠的行動方式卻與神話中的龍相仿，竟可登閭闔(天門)，能參觀上帝之居所，可飛天遁地以「神馬」之姿出現。

漢代匠心獨具的想像力無不令人佩服，總是能將實事與幻想融會出精彩情節。例如，〈泗水撈鼎〉、〈翼馬畫像〉。〈泗水撈鼎¹¹〉(圖 11)內容將現實事件添加了神話故事—秦始皇欲撈出周代的鼎，最後未能成功，原來是畫面中間右邊有一條龍咬斷了繩索，使鼎再度落入水中。令現實物脫離物之本質，跨越其侷限與理性，邁向超脫現實之幻想，這正是漢代藝術表現力蓬勃的關鍵。又如〈翼馬畫像〉(圖 12)，刻畫一匹有羽翼之馬，不需藉踩燕飛行，而是直接插上雙翼，就具備飛行能力。以漢代人的想法而言，任何事物皆可脫離本質與限制，地上的馬當可類比天上的龍，天馬自天上飛下就成為理所自然之事。

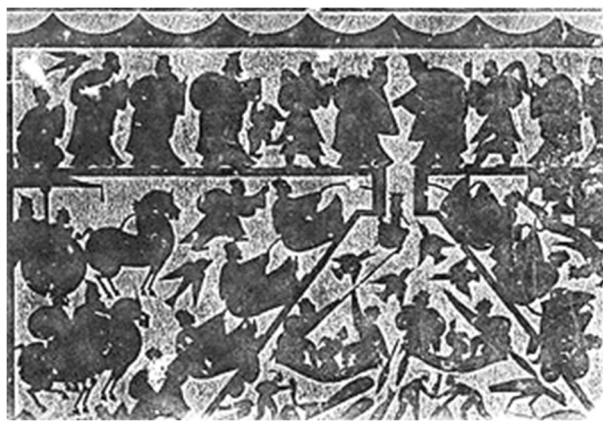


圖 11 東漢〈泗水撈鼎〉

山東嘉祥武氏祠出土

摘自中央研究院歷史語言研究所數位典藏資料庫漢代
石刻畫像拓本

https://rub.ihp.sinica.edu.tw/~hanrelief/h/h08_0201_0109.htm

¹⁰ (唐)歐陽詢，《藝文類聚》卷九十三，引自《文淵閣四庫全書電子版》3.0 版(香港，迪志文化出版，2007 年)。

¹¹ 泗水撈鼎：據《史記》記載：始皇還，過彭城，齋戒禱祠，欲出周鼎泗水。使千人沒水求之，弗得。

盛唐詩仙李白(701-762)也寫了〈天馬歌〉¹²，內容大致是從漢代的天馬形象繼續發展下去，拓展並賦予了天馬更為神奇、更非凡的相貌。不過，李白似乎不僅止於描寫天馬之形象，而是將天馬和自己的生命歷程互為比擬，曾經意氣風發，獲恩寵的駿健精神，後被冷落遺棄，詠天馬卻喻自己。¹³中唐詩人張仲素(769-819)也曾作〈天馬詩二首〉：天馬初從渥水來，郊歌曾唱得龍媒，不知玉塞沙中路，苜蓿殘花幾處開。蹀躞宛駒齒未齊，縱金噴玉向風嘶，來時行盡金河道，獵獵輕風在碧蹄。¹⁴ 詩人張仲素所形塑的天馬形象則不同於



圖 12 東漢〈翼馬畫像〉(局部)
山東臨沂出土
摘自《中國畫像石全集》第三
卷 頁 40

漢代時期的神話遐想，而是講述來自渥水的天馬在尚未成年就已經是馬勢雄猛、不同凡響，因而藉此暗喻人的才智不凡。「天馬」形象在兩位詩人筆下，直指與人的內心情感結合。

從美學的角度來看，人類學家賈克.瑪奎(Jacques Maquet, 1919-2013)曾說，象徵符號(symbols)和意指(signified)的共同本質(common nature)是觀者瞭解其意義的基礎，象徵符號「暗示」或「引發」由其本身朝向意指的延伸。¹⁵西域的馬，自從被稱為「天馬」的那一刻起，再加上民間神話傳說的推波助瀾之下，已從生理特質躍身為具有一股指向超自然魔力的神秘力量。按賈克.瑪奎的說法，馬踏飛燕的「奔馬」形象，或是李白筆下「曾陪時龍躍天衢」的「馬躍」形象，儼然已

¹² (唐)李白〈天馬歌〉原文：天馬來出月支窟，背為虎文龍翼骨。嘶青雲，振綠髮，蘭筋權奇走滅沒。騰崑崙，歷西極，四足無一蹶。雞鳴刷燕晡秣越，神行電邁躡恍惚。天馬呼，飛龍趨，目明長庚臆雙鳧。尾如流星首渴烏，口噴紅光汗溝珠。曾陪時龍躍天衢，羈金絡月照星皇都。逸氣稜稜凌九區，白壁如山誰敢沽。回頭笑紫鸞，但覺爾輩愚。天馬奔，戀君軒，駭躍驚矯浮雲翻。萬里足躑躅，遙瞻閭闔門，不逢寒風子，誰採逸景孫。白雲在青天，丘陵遠崔嵬。鹽車上峻坂，倒行逆施畏日晚。伯樂剪拂中道遺，少盡其力老棄之。願逢田子方，惻然為我悲。雖有玉山禾，不能療苦饑。嚴霜五月凋桂枝，伏櫪銜冤摧兩眉，請君贖獻穆天子，猶堪弄影舞瑤池。

¹³ 葛景春，《李白思想藝術探驪》(河南：中州古籍出版社，1991年2月)，頁340-343。

¹⁴ (清)王士禎等，《御定淵鑑類函》卷四百三十四，引自《文淵閣四庫全書電子版》3.0版(香港，迪志文化出版，2007年)。

¹⁵ 賈克.瑪奎(Jacques Maquet)著，袁汝儀譯，《美感經驗》(臺北：雄獅圖書，2006年12月二版)，頁151。

成為一種符號；「奔馬」意指健碩迅捷，「馬躍」象徵非凡神異，兩者結合，延伸出「天馬」形象，人們便將自身願望投射在天馬之中，形成人與天馬的交互作用。

三、 觀李奇茂之天馬畫

李奇茂先生，1925年生於安徽渦陽縣(另有一說為1931年¹⁶)，1949年隨國民政府來臺，2019年5月24日辭世，享高壽95歲。李先生一生致力於藝術教學¹⁷與水墨創作，優越的素描能力與紮實的筆墨技巧曾獲得日本藝評家植村鷹千代的讚揚(1978年)：「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。」¹⁸時年，李奇茂53歲，繪畫技巧純熟高超，熟稔毛筆和紙張的特性，落墨自然灑脫，大寫意畫法雖誇張簡練卻不失形體比例，能有這樣的功力實則來自於觀察與寫生。李先生在自己繪著的《走獸畫法》一書中提到畫馬最重要的一點即是「體現自己的主觀性情緒，不以逼真為主。最後，也是最重要的一點，就是必須實地觀察、體會馬的個性、習性，平時多做寫生。唯有如此，方能創作出生動的馬。」¹⁹對照李先生筆下的馬，用筆飛速、墨韻淋漓，看似隨意揮灑的粗獷用筆行跡，卻是平日勤於對動物的深刻洞察。事實上，水墨畫在1970-80年代，無論日本或臺灣，畫家們主要著重在形體精準的基礎上追求水墨淋漓與優美意境。所以，藝評家植村鷹千代的評論客觀地反映出當時李奇茂的繪畫風貌。

¹⁶ 關於李奇茂出生年份共有兩個版本，版本一：出生於1925年。出處有：2004年波蘭索波圖美術館(Muzeum Sopotu)李奇茂教授畫展簡介卡；曾坤地，《李奇茂教授繪畫的世界》(臺北：國立中正紀念堂管理處，2005年10月)，頁106；林可凡，《李奇茂繪畫藝術之研究》(臺東：臺東縣書法教育學會，2011年12月)，頁109；陳慧君，《李奇茂大展》(臺北：赤粒藝術，2012年12月)，頁169；李奇茂，《話左話右李奇茂書畫創作集》(臺北：河中文化，2013年10月)，頁111。版本二：出生於1931年。出處有：韋德懋，《李奇茂畫集》第三冊(臺北：華欣文化事業中心，1979年10月)，頁1；李安榮，《李奇茂教授六秩壽誕暨結婚三十週年紀念專輯》(1990年)。

¹⁷ 1959年任教於政戰學校美術系，1969年任教中國文化學院美術系，1975年專任國立藝術專科學校美術科，摘自《李奇茂教授六秩壽誕暨結婚三十週年紀念專輯》、《話左話右李奇茂書畫創作集》。經筆者訪查另有兩筆不同紀錄：1968年兼任國立藝術專科學校，1976年國立藝術專美術科主任、專任教授，摘自《有愛最美-李奇茂·池田大作展》(臺北：正因文化，2006年7月)，頁10。

¹⁸ 植村鷹千代序文，收錄在《李奇茂教授畫集》(臺北：國立國父紀念館，2002年12月)，頁16。原文：描寫力の強さだけでなく、ダイナミックな筆勢、形体、構図にその特色が顯著である。原文出處：韋德懋，《李奇茂畫集》第三冊(臺北：華欣文化事業中心，1979年10月)，頁3。

¹⁹ 李奇茂，《走獸畫法》(臺北：藝術圖書公司，1998年11月)，頁9。

李奇茂晚年對於水墨畫展開了他的獨特見解，他能不被傳統的毛筆、墨、紙材等材料所束縛，反而重視畫面上的構成及感知心像(mental imagery)²⁰，時刻鑽研如何表現他的「藝術觀」是先生創作的核心主軸。在辭世之前，曾創作幾件與先前所畫之群馬不同的作品——天馬系列(圖 13、圖 14)。這系列作品採用一種寬廣的視角，如遠觀群馬齊奔，無人騎坐，無牧馬之人，畫幅巨碩，氣勢宏大，視域遼闊，呈現出一種完全自由與現實無涉的狀態；不過，當近距離觀察時，則立刻發現馬匹幾乎沒有完整的細節，僅是由許多色塊相接，馬的形象忽顯忽隱，既模糊又清晰，真是耐人尋味！牠能否出現取決於閱觀者是否參與其中，呼喚想像力，喚起心靈的經驗印象才得以再現。當觀者感知馬形象出現時，「太一眴，天馬下」，難道這就是天馬意象！



圖 13 李奇茂〈天馬〉2018-2019 年 69x372 公分 雲台藝術研究中心提供



圖 14 李奇茂〈響徹雲霄〉約 2018 年(尺寸不詳)

摘自《李奇茂藝術交流學苑書畫館開館儀式書畫集》

以「天馬」二字為畫題的馬畫，在李奇茂作品之中所佔比例不多。²¹經筆者

²⁰ 心像(Mental Imagery)：指的是吾人長期記憶(long-term memory)中具備大量感(知)覺訊息內容的記憶形態，因此可根據感(知)覺內容的特性分為視覺心像(visual imagery)、聽覺心像(auditory imagery)等。引自龔充文(2012 年 10 月)。教育大辭書【教育百科】。
<https://pedia.cloud.edu.tw/Entry/Detail/?title=%E5%B7%B3%E5%83%8F&search=%E5%B7%B3%E5%83%8F>(2025 年 4 月 17 日瀏覽)

²¹ 筆者訪查有關畫題為「天馬」的資料有：1.李奇茂，〈天馬〉(年代不詳)，(款題：開張天岸馬，奇逸人中龍，薛大使毓麒先生道長教正，采風堂主人奇茂)，網址：帝國 2015 夏拍 https://auctions.artemperor.tw/2015_summer/details/3037(瀏覽日期 2024.03.14)。2.李奇茂，〈八駿圖〉(年代不詳)，(款題：潑墨寫出桃園義，天馬行空自然中，采風堂主人奇茂特為緯鵬先生鵬程萬里)，網址：帝國 2023 秋拍 https://auctions.artemperor.tw/2023_autumn/details/3328(瀏覽日期 2024.03.14)。3.李奇茂，〈三馬圖〉，1991 年，(款題：一紙乾坤萬啼風，赤兔玉追的盧

查閱，作品名稱直指「天馬」二字或以古代天馬詩句為其落款的這類作品可能是創作於風雅聚會的即興之作，畫完後併題寫致贈對象。由於贈予對象明確，其繪畫功能性質多屬於祈望或祝福之意。然而，筆者發現李奇茂的天馬作品並不只有這些明確以「天馬」作為畫名或題畫詩的作品，有些畫面仍有鮮明的天馬意象。為了探討李奇茂先生天馬作品之產生，以下概略為三個方面說明之：

(一) 外部的視覺經歷

畫家除了本身的視覺記憶與印象之外，其他外部的刺激與經歷改變原本的作畫慣性，才能造就藝術的新形態。1972 年是李奇茂繪畫生涯中變化最大的一個時期，他經由西德順道訪遍歐洲，進而改變了他的人生觀與繪畫技巧。²²1985 年(李奇茂 60 歲)，他在比利時舉辦個展，當時會晤了 88 歲的超現實主義畫家保羅·德爾沃(Paul Delvaux, 1897-1994)，²³保羅·德爾沃的晚年作畫技巧雖因身體狀況愈下，使得畫中形象有著模糊的輪廓與神祕感，但是，其創作動機仍然保持著具有詩的意味，並且連結自過去的生活經驗和場景的追思，在懷古過程中形成一種新的繪畫語言，超越了對時間與真實的理解。²⁴

我們不知道一場會晤的影響力有多大，但是我們知道藝術需要碰撞與交流，並且在潛移默化之後，通常會呈現在作品之中。一連串的海外周遊行旅，如 1986 年至沙烏地阿拉伯遊歷並舉辦畫展、1992 年訪南非、1996 年訪以色列、1998 年訪波斯灣的巴林王國等等。當視野被開拓之後，便能引發新思維與新觀念，激發筆墨新篇章。反映在創作上，如 1994 年〈南非草原〉、1996 年〈群馬造境〉、2006 年〈黑珍珠〉等，這些畫面看似簡單，卻張力十足，無論是黑白的強烈對比、物象大小、空間方位等布局，一改 1980 年代以前的聚焦式、重細節的描繪，而是

同，潑墨宜出桃園義，天馬行空自然中，顧董事長懷祐吾兄方家教正，辛未聖誕節時，采風堂主人李奇茂)，網址：帝國 2024 秋拍 <https://auctions.artemperor.tw/2024/details/3302>(瀏覽日期 2024.03.16)。4.李奇茂，〈入雲天馬圖〉，2017 年，(款題：入雲天馬展風聲，掀動浮雲步重輕，星上孫陽人伯樂，自分骨相不虛名，台北居人李奇茂畫，時年九三)，摘自《墨香飄兩岸 綜筆頌水城-李奇茂藝術交流學苑書畫館開館儀式書畫集》(山東：聊城名人島文化傳播公司，2019 年)，頁 23。

²² 陳若慧，《水墨巨擘·李奇茂教授》，頁 254。

²³ 陳慧君，《李奇茂大展》(臺北：赤粒藝術經紀策展有限公司，2012 年 12 月)，頁 169。

²⁴ 邱奕中，〈保羅·德爾沃繪畫之超現實特質研究〉，碩士論文，國立臺北藝術大學美術學系碩士班美術史組，2015，頁 36-76。〈<https://hdl.handle.net/11296/r2uj69>〉。

重視作品本身的形式與內容，傳達心像重於細密描繪，使畫面有自身的動勢和語言，邀請觀者招喚想像力一起加入，去感受隱藏在畫中的存在世界。

(二) 視覺記憶的再詮釋

李奇茂的「天馬」形象出現，約從 1990 年代逐漸明朗。畫面中的馬匹以「群」為單位，如 1995 年的〈群馬〉(圖 15)和〈造境群馬〉(圖 16)，筆觸粗獷且密集，揮刷恣意、水墨淋漓，模糊中隱約閃耀光芒，如幻見萬馬奔騰，塵土飛揚的景象。一般而言，能夠造就這樣的畫面，被認為是藝術家的超然想像力和幻想。然而，藝術品都有虛構性，但藝術的虛構性卻能夠表達普遍的真理，這是因為藝術的虛構呈現的是存在性境域的顯現活動所敞開的可能性維度所凝聚的符號形式的緣故。²⁵顯然，藝術家藉由過往的視覺記憶(visual memory)與印象，運用藝術手段展開「人的可能性之境」²⁶，即使得繪畫涉及現實，同時又超越現實。



圖 15
李奇茂〈群馬〉1995 年 70x98 公分
摘自《李奇茂大展》電子畫冊



圖 16
李奇茂〈造境群馬〉1995 年 45x70 公分
摘自《李奇茂大展》電子畫冊

將記憶中的影像再現或恢復，文本紀錄是一種普遍的方法。然而，對畫家而言，圖形繪畫則是最直接且真切的途徑。視覺記憶的表現，透過圖像物化過去，將被遺忘的故事和記憶以視覺形式呈現出來，這些圖像不僅是記憶的再現，更是對記憶的重新詮釋和重構。²⁷因此，這種忽顯忽隱的群馬意象，筆者認為應是受到年少時，伴隨祖父至西北馴養馬群的視覺記憶，畫面中的留白或模糊或重影，

²⁵ 牛宏寶，《美學概論》，頁 264、265。

²⁶ 牛宏寶，《美學概論》，頁 265。

²⁷ Abhilasha Gusain and Smita Jha, "Illustrating Memory: Clement Baloup's Vietnamese Memories and the Visual Representation of the Past", *3L: Language, Linguistics, LiteratureR The Southeast Asian Journal of English Language Studies*, Vol 30(3), September 2024, pp.53-54.

可能屬於記憶中的模糊片段。對於過往的視覺記憶進行再詮釋，畫家除了可以自由提取清晰的局部之外，模糊不清的片段也是視覺記憶中的一部分，李奇茂採用模糊圖像、不明確的線條等是有益於觀者感知整體畫面的情境。

根據心理學家的研究發現，當視覺記憶被啟動之後，受到過去經驗的影響，重複出現的物體特徵會促進後續的檢測或識別；當我們之前看過某個物體或其特徵時，再次遇到相似的物體或特徵，我們的感知和反應速度會有所提高。²⁸李奇茂重複畫出類似馬匹的形狀、顏色等概略的模樣——物體(馬)特徵，這些線索提供觀者的感知進行視覺整體處理，提取過往經驗的資訊，快速辨識成萬馬奔騰，建立起與畫者接近的視域融合(fusion of horizons)²⁹，更進一步去理解作品本身。李奇茂將藏在潛意識的場景以繪畫形式表現出來，有記憶中的現實卻又超越現實；更重要的是，當觀者的視覺與作品相遇的那一刻起，心理能動浮現出屬於自我解讀的現象。這種被引導漸出的知覺現象，筆者認為應該是「天馬意象」的雛型。

(三) 技法結合材料特性的新發現

有了遊走異國的經歷，親身感受到「動態速寫及素描」對水墨創作的重要，這在當時臺灣的水墨創作環境尚是新鮮的嘗試。³⁰李奇茂的馬畫發展，除了「動態速寫」的運用之外，他對於基底材特性的新發現有助於其晚期風格的開發。筆者彙整了李奇茂的用筆技法類型，約有以下三種：第一種，兼工帶寫的嚴謹細緻，這是早期(1960年代以前)的繪畫風貌，如〈憩〉(圖 17)。第二種，粗細用筆交錯使用，如〈奔馬〉(圖 18)；第三種，直接以色面描畫出形體(或讓觀者自己知覺到

²⁸ Wenting Lin and Jiehui Qian, "Priming effect of individual similarity and ensemble perception in visual search and working memory" *Psychological Research*, Apr2024, Vol. 88 Issue 3, Apr2024, pp.719-720.

²⁹ 借用德國哲學家漢斯-格奧爾格·高達美(Hans-Georg Gadamer, 1900-2002)所提出的「視域融合」一詞：高達美(Hans-Georg Gadamer)指出每個理解都蘊含了讀者的前見，所謂前見便是此一前見所能見到的範圍，而每個作品也就含蘊了作者自己的視域，故理解一個作品時，即是讀者與作者之視域融合的結果，並非純然為作者的思想或者心理的單純回復之顯現而已。此一說法也更被擴大來解釋，不僅對單一作品之理解有此現象，對於整個歷史，或跨文化之理解活動也同樣也具有視域融合的效果。引自郭朝順，〈佛教詮釋學〉，《華文哲學百科》(王一奇編，國立中正大學，2020年版本)，網址
URL=http://mephilosophy.ccu.edu.tw/entry.php?entry_name=佛教詮釋學，瀏覽日期 2025 年 3 月 31 日。

³⁰ 黃才松，〈墨海奇航-李奇茂教授水墨藝術的美學性格析探〉收入在《李奇茂藝術風格發展學術研討論文集》(新北市：國立臺灣藝術大學，2013年10月)，頁86-87。

形體的律動)，如〈怒潮澎湃〉(圖 19)、〈天馬〉(圖 13、圖 14)等。



圖 17

李奇茂〈憩〉1957 年 39x56 公分

摘自《有愛最美-李奇茂.池田大作展》



圖 18

李奇茂〈奔馬〉1986 年 90x180 公分

國立歷史博物館藏



圖 19

李奇茂〈怒潮澎湃〉約 1989-1990 年 75x120 公分 摘自《李奇茂教授六秩壽誕暨結婚三十週年紀念專輯》

其中第三種畫法，用「色面」描繪形體最能引起觀者端的自我解讀，也最能傳達李奇茂在藝術上所強調的、追求的意境突破。這種畫法，1、不使用線條作為形體的邊框，2、宣紙特殊的擴散暈染效果，落墨(色)後，吸附主要墨(色)跡之後，多餘的水分繼續往外擴散，同時也將更細微的色分子繼續往外帶出，而形成淡色毛邊，物的厚實飽滿的體積感(或毛絨感)則立即顯現。若以解剖學的角度來看，這種看似塊面與塊面的組織就如同生物體的肌理結構。

觀察李奇茂以「色面」描繪形象的作品，最早運用於表現「風雨淋漓」或「羽絨絲毛」質感的作品，例如 1974 年〈風雨牧歸〉(圖 20)、1989 年〈父子(雞)〉(圖 21)，不過尚未運用在馬畫中。筆者認為，這時期李奇茂雖然已知宣紙具有擴散暈染的特性，然而他重視的是「如何營造被雨水浸潤的牛隻」，以及「如何巧妙地表現出鬆軟絨毛的質感」。

不過，大約從 1990 年代之後，李奇茂對於繪畫中不能或缺的用筆、賦形而後識的線條，開始進行與色面統合，並且讓宣紙上的水分子的擴散現象替代為物體的邊界，水線形成物體的形廓，由觀者的大腦喚起物象。這種技法可能起源自水墨速寫稿時的發現，如〈奔〉(圖 22) 在宣紙上所產生的水線(如圖 22 之紅圈處)，約莫在 2000 年之後才開始大量地使用在作品之中，如 2008 年〈套馬圖〉(圖 23)、2010 年〈西北行〉(圖 24)。



圖 20
李奇茂〈風雨牧歸〉(局部)1974 年 68x132 公分
摘自《李奇茂大展》電子畫冊



圖 21
李奇茂〈父子〉(局部)1989 年 60x1180 公分
摘自《李奇茂教授畫集》

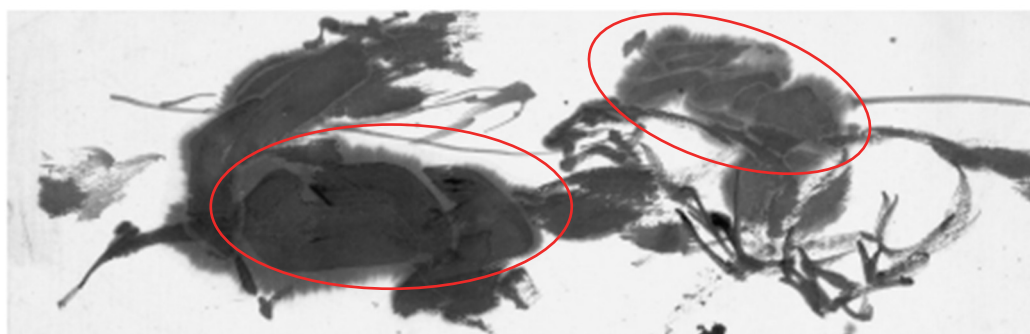


圖 22 李奇茂〈奔〉(速寫) 1990 年代 摘自《李奇茂大展》電子畫冊



圖 23
李奇茂〈套馬圖〉2008 年 69x140 公分
摘自《李奇茂水墨天地》



圖 24
李奇茂〈西北行〉2010 年 69x140 公分
摘自《李奇茂水墨天地》

當畫家的用筆行跡，不再只是框定形狀的輪廓線作用，它也可以是紀錄物體

移動的形像軌跡時，使得「行筆」這個動作成為了製造「面積」、「空間」、「時間」的作用，如同錯視覺現象，利用生理和心理因素去改變觀者的判讀。空的變成滿的；什麼是主動，什麼是被動，與觀者玩捉迷藏(這種技巧起源於矯飾主義畫家)，創造出一種物質存在的錯覺，只是在不知不覺中變成了完全不同，但同樣令人信服的東西。³¹此外，我們若從「輪廓線」去思考「框界」的意思，它有一種限制、約束、掌控的意涵；假如沒有了輪廓線的物體，是否就少了束縛、桎梏；畫馬，但不畫出輪廓線，那麼畫中的馬匹豈不更自由自在了嗎！

四、探李奇茂之天馬觀

能近距離觀察馬匹，甚至與馬群朝夕相處的現代畫家並不多。《中國馬畫鑑賞》收錄了近現代擅畫馬的名家，例如：徐悲鴻(1895-1953)、梁鼎銘(1898-1959)、鄭月波(1907-1991)、吳作人(1908-1997)、葉醉白(1909-1999)、高一峯(1915-1972)、黃胄(1925-1997)、李奇茂(1925-2019)、吳超群(1923-1995)、鄭文光(1929-2003)、王農(1926-2013)、陳勤(1931-2006)、歐豪年(1935-2024)等畫家，作者張長傑先生所提出這十三位畫馬名家之中，其中跟軍旅生活或曾服務於軍事文宣相關工作的畫家，分別是梁鼎銘、葉醉白、高一峯、黃胄、李奇茂、吳超群、鄭文光、王農共有八位。民國初年，軍隊當中仍需要馬群來協助搬運物品或騎乘，這些畫家們能夠近距離的觀察、接觸馬匹，也因此造就了對馬匹生理特性的深度理解。有人說李奇茂畫馬，是他與家鄉的一種連結，是情懷和思念所產生出的創作；不過，這僅說對了一半，而另一半則是畫家的審美意識的轉變。

意識，是建構作品的主要因素，作者、作品、觀眾三者之間的連結與變化啟動了知覺差異，作者完成作品之後傳遞給觀眾，觀者端所進行的解讀、詮釋仍是創作延續的一部分。這裡意味著創作者並不是一味地只關心作品是否完成，而是一開始就關心觀者端到底能透過畫面感知到什麼？因此，筆者認為應可從下列三個方面探討李奇茂在創作時，如何引領觀者知覺畫面深層的意義。

(一) 馬與人的關係：從拘囿於人到奔放自在

³¹ Rudolf Arnheim, "Art and Visual Perception" in London England (University of California Press, Ltd., 1974), p.227.

在馬畫中，馬的形象似乎離不開人物，說明了馬與人是親密夥伴的關係。在李奇茂早年的馬畫作品中，馬的形象是為了彰顯人物的動作(或行為)，僅是人物的配角且受人牽制，經常出現馬轡韁繩以便於控制，例如：1950 年代的〈騎士隊速寫〉(圖 25)、1957 年〈憩〉(圖 17)、1958 年〈金門駝馬〉等。

套馬圖系列更能顯出拘囿於人的例證。那些是李奇茂年少經驗與視覺記憶，例如：1980 年代〈牧馬圖〉、1981 年〈放鷹圖〉、2010 年〈套馬圖〉(圖 26)、2017 年〈大西北歸來得此圖〉等，這類型的作品多畫牧馬人騎馬飛馳在廣闊的草原，



圖 25

李奇茂〈騎士隊速寫〉1950 年代 68x98 公分

雲台藝術研究中心提供



圖 26

李奇茂〈套馬圖〉2010 年代 70x100 公分

摘自《李奇茂大展》電子畫冊

手持套馬桿欲套住前方躍奔的馬匹；牧人所騎乘之馬皆有馬轡，顯然已被馴養，受人控制，而被追逐的馬匹身上則無任何韁繩，顯示出牠們是生活在大自然的野馬，生性自由、不受操控。大約在 1990 年代之後，李奇茂所畫馬匹逐漸脫離人物的控制，馬的姿態也呈現出大幅度的跳躍、奔跑，馬群數量突然間暴增，營造大場面，使觀者腦海中產生聲音表徵，似乎也反映出創作者豪放灑脫的內心世界。

如何將一望無際的大草原的馬匹全部畫進紙上？如何在畫面中製造寬廣遼闊的空間？這需要仰賴藝術家的超越之眼。約 90 年代，李奇茂創作大量的群馬畫，馬群齊奔，前仆後繼，猶可幻見沙塵齊揚、馬蹄勃喇喇，例如：約 1989-1990

〈怒潮澎湃〉(圖 19)、1995 年〈造境群馬〉(圖 16)、2017 年〈天馬入雲圖〉(圖 27)等。這時期的群馬已從配角的地位轉變成畫面主角，畫面上無人物，馬身上也無韁轡，而是真正自由自在、放縱、隨心所欲的群馬。



圖 27

李奇茂〈入雲天馬圖〉2017
年代(尺寸不詳)
雲台藝術研究中心提供

回顧馬畫中「馬與人的關係」，早期多畫馬匹受人(畫家)所控制；後來，李奇茂讓馬匹呈大動作奔躍、騷動，不過還是讓人(牧人)給控制(套馬)了，不禁令人聯想到，是否畫家認為水墨畫長久以來被束縛在傳統筆墨的困境無法突破，故藉此傳達那樣的心境呢？最後，以群馬齊奔的天馬系列，就完全脫離了人的掌控，沒有人造物束縛，沒有人物的配置，人(這裡指畫中牧人、畫家)已退到畫外，站在畫外觀看那不受拘束、逍遙自在的馬群奔跳。雖然，天馬系列的作品沒有任何人物在畫面裡頭，然而卻傳達了人的思維的無所不在，人的知覺與想像隨時都可以參與畫中世界。

(二) 形象的界線：見筆—減筆—無筆

李奇茂早期的馬畫技法，受梁鼎銘先生影響。³²以書法精神運行勾勒和與解剖契合的渲染，筆簡而意賅、力求傳神。³³造就物體形象的界線是李奇茂的馬畫中不可或缺的重要元素，它是框定形體及色彩的線條，也是顯現姿態動作的輪廓邊界。例如：1957 年〈憩〉(圖 17)、1970 年代〈贈馬圖〉(圖 28)，都說明了線條及用筆的變化在畫面中重要的地位與角色。此二件作品皆屬於早期作品，但仔細

³² 根據遠東圖書資料庫所示，梁鼎銘於民國 43 年(1954 年)任政工幹部學校美術系系主任，引自梁鼎銘《動物寫生畫集-畫獸神態(三)》(臺北：遠東圖書，1986 年 10 月)，頁 134。李奇茂於 1952-1956 年於政工幹部學校美術系就讀。無論就時間點或畫面構成而言，李奇茂早年畫風受梁氏影響，顯而易見。

³³ 引自遠東圖書資料庫之梁鼎銘先生傳略，收入在梁鼎銘《動物寫生畫集-畫獸神態(三)》，頁 133。

相較之下仍可見變化之處。譬如 1957 年的〈憩〉(圖 17)，處處可見用筆行跡；而 1970 年代的〈贈馬圖〉，在線條的使用上減化了許多，反而重視「用筆行跡」、「線條質感」、「物象動勢」三者的結合，試圖有意去觸動觀者心理層面的知覺(perception)。因此，從這裡我們看到了李奇茂描繪物象，從「處處見筆」到「減筆」的過程，並且逐漸關心如何觀看的問題。



圖 28 李奇茂〈贈馬圖〉約 1970 年 (尺寸不詳) 雲台藝術研究中心提供

大約在 2000 年以後，界定物象的那條輪廓線，似乎變得不那麼重要了，例如：2013 年的〈我天生流行〉(圖 29)，觀者以為看到了許多線條，但是，這些線條已經和 50 年代作品中的線條不同了，用筆行跡早已和物的本質結合一起，它已經不再是那條框界物象的輪廓線。實際上，我們看到的「線」有些是由「塊面與塊面」的鄰接所形成，它們是被揭露顯現出來而不是繪畫出來，是視覺被導引後由大腦建構生成的。這種知覺是產生在觀者這一端，是觀者的感知，藉由畫家間接地暗示觀者如何去看到(覺知)那些線條。

在 2000 年之後，李奇茂越來越重視「如何觀看」勝於「如何精準描繪」，特別是使「不存在的線條顯現」。所謂「不存在的線條」，指的是讓線條被顯露而不是直接用筆摹畫描繪。他借重宣紙特性所形成的表面張力，使行筆痕跡不完全融合，反



圖 29

李奇茂〈我天生流行〉2013 年 35x35.5 公分
摘自《話左話右 李奇茂書畫創作集》

而隱約出現水線痕跡(如圖 22, 紅圈處)。在視覺上, 水線讓觀者感知有「線」的存在, 同時更扮演區分色塊的角色。當觀者心裡想著, 「這一團一團的色塊好像什麼」的時候, 逐漸感知到物象的顯現, 進而對整體建構出時間與空間的概念。例如, 晚年的〈天馬〉, 畫面的左邊(圖 30)可見一群畫有輪廓線的馬形象; 接著, 看到畫面的中間(圖 31), 只見一團一團的色塊, 以及色塊之間隱約產生的水線, 看似未畫完, 透過左邊的提示, 觀者知道眼前這些團塊都是一匹匹的馬, 並且向左飛奔而去; 再看畫面的右邊(圖 32), 赭色與黑色交織著, 有些混融、有些分離, 似物之快速移動, 形色恍恍惚惚, 猶如觀一群疾馳奔馬。



圖 30
有輪廓線的馬形象



圖 31
色塊與水線



圖 32
物之快速移動, 形色恍惚

「何謂味外味? 筆若無法而有法, 形似有形而無形。」³⁴畫家「胸中之意」比起「筆下之意」來得更加重要。造形是否必須由輪廓線來界定? 想必在李奇茂晚期天馬系列作品中已經明白的告訴我們, 物之形是由心而起, 感知與否因人而異。然而, 真正有趣的是, 李奇茂將如何感知畫面的權力還給了觀者, 觀者可以自己從畫面中搜尋線索或另有解釋, 全靠每個人不同階段、不同經驗、不同時間的感知畫面的形與色。

(三) 感知覺醒

詩人內在感情有所激動, 「沿隱以至顯, 因內而符外」³⁵, 故用言辭表達, 形成外在的文學形式。有人觀看李奇茂的馬畫之後, 常被其動態之美所吸引, 奔放的筆觸、天馬行空的爽利、筆到之處的雄強張力: 許多人畫馬, 有的人是畫肥胖

³⁴ (清)鄭績,《夢幻居畫學簡明》收入在潘運告主編《中國書畫論叢書-清代畫論》(湖南: 湖南美術出版社, 2003 年 12 月), 頁 385。

³⁵ (南齊)劉勰,《文心雕龍》, 摘自網路: 中國哲學書電子化計劃 <https://ctext.org/zh>(瀏覽日期 2025 年 01 月 20 日)

的馬，有的人畫一匹駿馬，有的人畫群馬百態，(李)大師畫的幾匹不同顏色但形態相似的馬，競向前奔，有力道、有速度，充滿動態的美感，振奮人心。³⁶這是輔仁大學校長江漢聲先生在觀賞李奇茂馬畫之後的贊詞，江校長道出了其中所蘊含的視知覺效應。他認為群馬的動態之美，並不來自於多樣的姿態，也不是胖瘦大小的搭配，反而是由一群形態相似的馬匹所造成。也就是說，能動性的意象是產生在觀者這一端，畫家只是引導暗示了觀眾如何觀看。「在於彷彿具象，卻是抽象，可由具象處著眼，抽象處神會，欣賞者與創作者之間心靈可以完全溝通契合，如飲醇醪，甘冽自如。」³⁷感知，是感覺(sensation)和知覺(perception)這兩項心理因素的聯稱，人們通過感覺而知道審美對象的形狀、體積、顏色、聲音，但還不知道審美對象物何物；通過知覺，人們才知道審美對象的全貌及意義。³⁸當觀者藉由畫中的形式，感知創作者的知覺經驗，此便進入與畫家相仿之視域(horizon)，心融神會、默與契合。

人的知覺是一項動態過程，也有賴於生理視覺系統的支援。根據奈塞爾(Ulric Richard Gustav Neisser, 1928-2012)的知覺分析理論，人們的感覺器官在開始工作的時候伴隨著在特定的情境中，他們可能產生對事物的一些期盼，觀者對照期望檢驗並再檢驗感覺輸入，奈塞爾認為這是一個動態的迴圈過程。知覺過程包含一系列加工過程：最先是初步抽樣(前注意加工—無意識的發生)，產生對感覺材料的粗略表徵；接著，觀察者運用以前經驗的已備資訊，建立一個知覺模型(心理表徵)；最後，若感覺材料與知覺模式契合，那麼這一模式可作為最終的知覺被接受，如果知覺模型與感覺材料匹配不太完美，知覺模型將必被修正直到找到完美的匹配為止。³⁹

李奇茂生前最後一刻，創作出極具意念性的〈天馬〉(圖 33)作品，觀者初步對於塊面產生「顏色」的感覺，對於造形可能還無法做出識別；再持續觀看一陣

³⁶ 引自輔仁大學校長江漢聲先生〈李奇茂大師數位美術館啟用特展序〉，收入在天主教輔仁大學《丹青若繁華：李奇茂數位美術館啟用暨開幕特展》(臺北：輔仁大學出版社，2023年12月)，頁3。

³⁷ 梁雲波，〈形·神·法〉收入在梁鼎銘《動物寫生畫集-畫獸神態(三)》，頁131。

³⁸ 余秋雨，《觀眾心理學》(臺北市：天下遠見，2010年9月第一版第三次印行)，頁111。

³⁹ 鄭日昌、周軍譯，Paul Rookes、Jane Willson 著，《知覺-理論、發展與組織》(臺北：五南圖書出版，2003年7月)，頁42-43。

子，觀者逐漸感受到顏色的深淺所顯現的形狀(大腦對外在事物進行觀察和分類後形成)，逐漸看到了馬的造形和整體的群馬，甚至還出現了聽覺心像(auditory imagery)—震耳的馬蹄聲。如果觀者的感覺在第二、三步驟尚未找到合乎知覺模型，動態迴圈將持續循環，直到找到圖形。這是筆者認為李奇茂先生在繪畫創作上所強調以及在意的「感知覺醒」，這同時也是形成「天馬觀」至關重要的一個核心。天馬系列的作品向我們展示了，唯有觀者的接受與參與，這些天馬形象才能被創造出來。

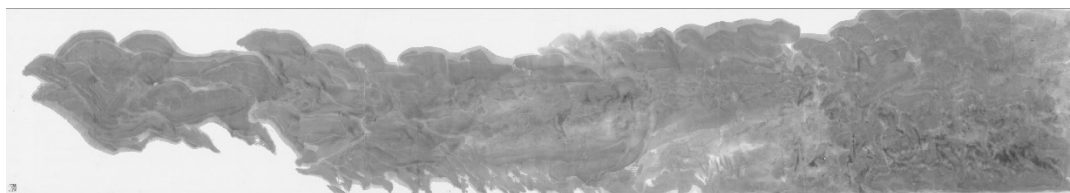


圖 33 李奇茂〈天馬〉(局部)2018-2019 年 70x408 公分 雲台藝術研究中心提供

五、 結論

邀請觀者的感知參與、進入作品之中，是許多藝術家畢生追求的目標。李奇茂先生的繪畫生涯，每個時期都令人讚嘆，從傳統扎實的筆墨技法表現，再到創新的觀念形式，甚至不斷地打破自己的創作思維，無不令人欽佩。天馬系列作品顯示李奇茂重視「如何觀看」勝於「如何精準描繪」，因此，時刻注意「感知」才是藝術品的價值所在。天馬觀念的形成，除了藝術家內部視覺記憶再詮釋與外部的視覺經驗之外，更重要的是，對於畫面能夠給予觀者什麼樣的體驗？或觀者看到了什麼？這些比起如何刻畫物象來得重要得多。他超越了以筆、墨為主體的繪畫過程，運用人類才有的心理能動特性，以「知覺」作為繪畫的基礎和目標，類似接受美學⁴⁰中所強調——作品是被接受者所創作出來的，讀者才是文本意義的來源。

李奇茂的天馬觀的形成可綜整為以下三點：第一、在畫面中，馬與人的關係，從拘囿於人(畫出人物)到自由解放(不畫人物、人退居畫外)。第二、明確的輪廓界線確實使我們快速覺知辨識出正確的物象來，但是同時也會讓我們喪失讀畫的樂

⁴⁰ 接受理論(Reception Theory)：即研究讀者對作品解讀、感受的接受史，著重於讀者對作品、理解的重要性。資料來源：臺灣文學館線上資料平臺。撰寫者：許銘全。
<https://db.nmtl.gov.tw/site2/dictionary?id=Dictionary00022&searchkey=%E8%A8%B1%E9%8A%98%E5%85%A8>。瀏覽日期 2024 年 12 月 29 日。

趣，因此隱藏輪廓線能提供觀者更加專心感受畫中的形與色。第三、重視觀者(包括藝術家本人)對於畫的感知，這一點也扣合上述兩點，需要做到讓人退居畫外、隱藏輪廓線才能進入到感知的層面。整體而言，李奇茂先生對於當代繪畫貢獻了一生對於用筆與感知的研究心得，開啟了水墨繪畫進入當代藝術的契機。

參考書目

- 天主教輔仁大學，《丹青若繁華：李奇茂數位美術館啟用暨開幕特展》，臺北：輔仁大學出版社，2023 年。
- 牛宏寶，《美學概論》，北京：中國人民大學出版社，2012 年。
- 李奇茂，《李奇茂教授畫集》，臺北：國立國父紀念館，2002 年。
- 李奇茂，《走獸畫法》，臺北：藝術圖書公司，1998 年。
- 李奇茂，《有愛最美-李奇茂.池田大作展》，臺北：正因文化，2006 年。
- 余秋雨，《觀眾心理學》，臺北市：天下遠見，2010 年。
- 邱奕中，〈保羅.德爾沃繪畫之超現實特質研究〉，碩士論文，國立臺北藝術大學美術學系碩士班美術史組，2015。
- 林可凡，《李奇茂繪畫藝術之研究》，臺東：臺東縣書法教育學會，2011 年。
- 韋德懋，《李奇茂畫集》第三冊，臺北：華欣文化事業中心，1979 年。
- 陳若慧，《水墨畫巨擘.李奇茂教授》，臺北：五南圖書出版，2012 年。
- 陳慧君，《李奇茂大展》，臺北：赤粒藝術經紀策展有限公司，2012 年。
- 梁鼎銘，《動物寫生畫集-畫獸神態(三)》，臺北：遠東圖書，1986 年。
- 袁汝儀譯，賈克.瑪奎(Jacques Maquet)著，《美感經驗》，臺北：雄獅圖書，2006 年。
- 黃才松，〈墨海奇航-李奇茂教授水墨藝術的美學性格析探〉，《李奇茂藝術風格發展學術研討論文集》，新北市：國立臺灣藝術大學，2013 年。
- 張長傑，《中國馬畫鑑賞》，臺北：書泉出版社，2003 年。
- 葛景春，《李白思想藝術探驪》，河南：中州古籍出版社，1991 年。
- 鄭日昌、周軍譯，Paul Rookes、Jane Willson 著，《知覺-理論、發展與組織》，臺北：五南圖書出版，2003 年。

古籍

- (東漢)班固，〈西域傳·第六十六上〉《前漢書》卷九十六上。
- (唐)李周翰、李善、呂延濟、呂向、張銑、劉良等，《六臣注文選》卷二十八。
- (唐)歐陽詢，《藝文類聚》卷九十三。
- (南宋)張栻，《南軒易說》卷一。
- (南宋)王應麟，《玉海》卷十七。
- (清)王士禎等，《御定淵鑑類函》卷四百三十四。
- (清)鄭績，《夢幻居畫學簡明》收入潘運告主編《中國書畫論叢書-清代畫論》，湖南：湖南美術出版社，2003 年。

西文

Abhilasha Gusain and Smita Jha, “Illustrating Memory: Clement Baloup’s Vietnamese Memories and the Visual Representation of the Past”, *3L: Language, Linguistics, Literature R The Southeast Asian Journal of English Language Studies*, Vol 30(3), September 2024.

Rudolf Arnheim, “*Art and Visual Perception*” in London England, University of California Press, Ltd., 1974.

Wenting Lin and Jiehui Qian, “Priming effect of individual similarity and ensemble perception in visual search and working memory” *Psychological Research*, Apr2024, Vol. 88 Issue 3, Apr2024.

數位資料庫與網路資源

- 【文淵閣四庫全書電子版】3.0 版，香港，迪志文化出版，2007 年。
- 【中國哲學書電子化計劃】網址：<https://ctext.org/zh>。
- 【華文哲學百科】網址 <https://mephilosophy.ccu.edu.tw/>。
- 【教育百科】，網址 <https://pedia.cloud.edu.tw>。