

探討李奇茂教授繪畫創作與水墨的當代性—以 2018 年馬來西亞展覽為例

Exploring Professor Lee Chi-Mao' s Paintings and the
Contemporaneity of Ink Art—Example of exhibitions in
Malaysia in 2018

盧青辰

Lu,Ching-chen

國立臺北藝術大學美術學系博士生

摘要

當代水墨一般泛指植根於中國傳統水墨精神，卻在當代藝術語境下發展出新形式與觀念的藝術創作。由於涵蓋範圍廣泛，其確切內涵在學術界並無定論，引發諸多討論與爭議。本研究依據近晚期李奇茂教授於 2018 年南洋之行所參展的作品，試圖探究其藝術表現及創作思維，從筆墨之具象表現到情意境之象外哲思性與逸趣感，著重在創作觀念和文化思想的轉換到個人符號的呈現，以及重複書畫淬鍊與精進中傳統水墨畫與當代水墨的轉化與思辨，藉梳理李教授之藝術討論水墨當代性的可能性之途徑。

【關鍵字】 書畫藝術、當代水墨、當代性

前言

近來有許多的學者關心當代藝術的當代性問題，研究者相信當代水墨的問題性以及其中所包含的文化危機，正是可以去豐富當代水墨的討論，更可以了解「跨文化」(trans-culturality)之間的移動、累積的討論。當代水墨所包含的當代性乃至於其水墨性都是直得深思的問題，喬治·阿甘本(Giorgio Agamben)所謂的當代性是一種脫節的時間性，如果阿甘本所言為真，那麼當代水墨的時間性的脫離以及延續到當下，不正是說明了當代水墨是當代性的最佳表徵嗎？或者說，當代水墨所包含的錯時性(anachronism)與錯位性(displacement)，正是包含在水墨在危機的關鍵時刻，即水墨結束了嗎？傳統水墨畫，強調筆墨技巧和承襲文人畫精神，講求師古臻境，往往題材局限於山水、花鳥等，注重抒發畫家個人修養與品味。另外一方面，水墨藝術被視為是媒材、觀念等總稱，包含中國繪畫中的山水、文人意境、筆墨技法等的延續，一方面也是和文人畫的區分。然而20世紀以來，傳統水墨因過於脫離現實生活而逐漸式微，長期以來文人畫高雅脫俗、缺乏對社會現實的關照。相較之下，當代水墨藝術家一方面繼承水墨的文化底蘊，另一方面又以顛覆傳統的方式回應當代世界，賦予作品個性化的時代面貌，不再局限於自我欣賞的閣樓雅趣。這種轉變使水墨藝術從傳統的封閉語境中蛻變出新的生命力，能夠反映現實並與觀眾產生更廣泛的共鳴。

然而，這種種繼承式的接續當代，無疑是模糊當代水墨與現代水墨的界定，當代水墨是現代水墨的延續，也是一種反智主義的表現。區分現代水墨與當代水墨非本研究之目的，而是試圖去找尋到當代水墨所包含的多樣多元美學型態，而不落入給予一個封閉式的當代水墨定義。因此以李大師奇茂教授的藝術創作中出發，嘗試跳脫附屬中國繪畫畫論，思考當今水墨藝術形制的擴延而發展出來的當代水墨。能否在當代藝術的當代性與水墨藝術的歷史性發展下的當代水墨，藉由其藝術創作和文化主體之建構思考更開顯多元的水墨面向。本研究依據近晚期李奇茂教授於2018年南洋之行所參展的作品，包含受邀參展人馬來西亞國際藝術博覽會創辦人暨主席拿督沈哲初先生以「台灣新三代畫作聯展」於吉隆坡海峽時報畫廊為主要探討，及部份「李奇茂書畫館」吉隆坡新館

成立開幕展和新山南方大學學院文物藝術館之展出作品，論述李教授橫跨不同時期階段後的創作思維，從筆墨之具象表現到情意境之象外哲思與逸趣。創作題材的廣泛與多元，反映李教授體悟生活之細膩而銳利的思維和眼界，直至對生命的感觸與感動轉化於他的筆墨之中，活在當下成為歷史的經典，以此回顧李教授的藝術於思辨當代水墨論其可能性之途徑。

一、當代水墨的問題性

當代水墨涵蓋傳統與當代兩種元素，其定義在學術界引發許多討論，核心爭議之一在於「水墨性」與「當代性」該如何界定。首要，必須針對水墨藝術在當代的問題性以及文化危機感進行思辨。尤其討論當代水墨時需回到幾個重要的歷史階段，從中國美術現代化運動下，中國繪畫的革新到傳統與現代水墨，直至當代，當代藝術潮流中的水墨變革表現與美學思想發展路線。當中東亞地區的水墨發展有其異同與交融之處，其水墨的現代性表述和當代水墨及其當代性的討論。近期來的水墨藝術透過展覽論述和作品應證論述的方式，企圖建立當代水墨的脈絡，許多藝術家也以藝術史的元素，進行「文化認同」的表述，包含介入各朝代時空的筆法、形式、風格、事件之對話，分別成為不同論述下的採樣或見證。藝評家兼學者高千惠認為「作為論述參照或引證的當代作品大都可以代換，水墨藝術的當代性之論述，遂重返了「後設性」（Meta-concept）的元敘事概念。」¹然而，不同區域性的發展型態，對當代水墨藝術的議題討論有其立場，仍有陷於「文化復興」或「排他域外論述語彙」的區域性情節及文化思想。²再者，當代性與當代藝術之當代性有何差異？同樣的當代有何表述？當代水墨是否為現代水墨的延續，以及與傳統水墨之間的關係同現代水墨之態度與立場，也就是水墨的傳統性、現代性與當代水墨的關係為何？水墨藝術發展對於當今社會的效應、影響與反饋，包含觀者與作品、創作者與作

¹ 高千惠（2018 年 05 月 21 日）。〈混水求墨－當代兩岸三地的水墨趨向〉【典藏 ARTOUCH】。取自 <https://artouch.com/art-views/content-3773.html> 2025 年 4 月 30 日瀏覽。「後設性」的元論於展覽與其延伸論述，多根據已形成的水墨疆域，進行叩問與詮釋。這些思考也促使水墨創作者生產許多「這是不是水墨？」的作品面相。

² 高千惠著，《風火林泉：當代亞洲藝術專題研究》，（台北：典藏藝術家庭，民 102 年），頁 308。

品、都改變我們慣習的視覺體驗，甚至，在意識形態的共融與分裂之下，亦出現不同的融合與文化詮釋。在策展實踐中，這兩種取向也時有分歧：一些展覽傾向凸顯水墨的文化身份與民族性，另一些則強調其與國際當代藝術接軌的普遍價值。

這些當代水墨論述往往脫離不開「傳統」、「文化主體性」，甚至「中國性」的申論（主要論述者為思考中國當代藝術與水墨的當代性探究，強調中國的藝術潮流與文化自覺）。一方面，學者對當代水墨在文化語境中的定位也存在不同立場。有論者強調當代水墨承載著中國傳統文化復興的使命，主張從民族文化自覺出發詮釋水墨的當代轉化；也有論者認為應將當代水墨置於全球當代藝術的普世視野下考量，以開放的美學觀來吸收各種實驗性和突破性的表現，而不僅僅視其為傳統符號的延續。以水墨在台發展的歷程，必有不能與歷史切割的「中國性」之問題，仍然有不少人質疑並認為水墨是「中國」的文化遺產，難以切割探究臺灣的水墨藝術；而臺灣水墨的「臺灣性」似乎導向「本土化」的議論，或是強調文化身分以及與傳統不同風格的主張。學者黃光男教授於1999年出版《臺灣水墨創作與環境因素之研究》對「臺灣水墨」的說明，反映源自中原的臺灣水墨在時代變遷下，水墨在地化逐漸深耕並開枝散葉，已成為中原水墨的地區化，和中國畫有風格上的差異。排除意識形態，當代水墨的形成，對水墨舊媒材越邊緣化，創作生產模式及傳統精神與現當代社會已有人文的區隔和交流的閉鎖現象。直至今日，水墨在創作實踐的呈現、展覽論述、藝術市場及文化研究的投入與努力，展現多元並蓄的態勢，能需面對當代水墨藝術的文化視閥和理論與實踐的整合課題。值得注意的是「當代水墨」這一概念本身也受到質疑。有人甚至指出「當代水墨是個偽命題」，認為與其另立門戶，不如將其視為當代藝術的一部分來討論，更有利於水墨藝術在當代理論中的定位和發展。

然而，儘管如此仍有兩個核心命題在當今水墨發展中有其匱乏之處，以致水墨內容總體相對偏頗、表象且動能不足。其主要原因為傳統水墨進入現代性，甚至是當代性的詮釋文本無法隨著文本的變化調適發展，因而衍生出許多認知與創作落差甚至失調的情形。首要部分是大多數的水墨創作者對當代藝術

概念的薄弱，其次是經常以中國書畫、文人畫之傳統水墨思想框架水墨。抑或是以某些殘缺偏頗的「現代性」理念思維執行「當代」水墨的藝術創作，以至於總有不對等的認知觀念與形式創作的斷裂與矛盾，甚至不知所云，也無從評論。當然，水墨也可以不必理會現代性或當代藝術，純粹地以一個傳統保存自居。但是，作為一個當代人，如阿甘本所言：

當代人不僅是一個感知現時之黑暗，領會一種注定無法抵達之光明的人；當代人同樣是一個劃分並篡改時代的人，他能夠改變時代並將它投入到與其他時代的關係當中。

當代人並非單純生活在當下的人，而是那些能夠與自己的時代保持一種特殊關係的人。而這種必要性絕不來自其意志，而是源自一種他無法回應的緊迫性，亦是作為當代的創作者應有的特質。真正理解傳統的水墨創作者有能力從傳統之中找到豐富而精彩的內容與創意，不必再被動中的形式與概念所綁架與框限，不管它是否傳統或現代亦或當代。倘若水墨企圖在當代有所連結，處於時代的方式而存在於當代文本進行創作與討論有其必要，此為揭露與詮釋的創造力由其重要，更準確地說，這是一種通過斷裂和錯時的方式與時間建立的關係。

所謂當代水墨，或者擴延來說，從當代藝術與中國繪畫衍生的藝術範疇之水墨當代性。在於當代與水墨之間的聯繫如同異質拼湊的混搭，從歷史的傳統銜接當代如何相應於西方主流藝術的價值觀與當下的情境，水墨朝向當代，趨近當代藝術與之並行，這也絕非偶然，重要的是當代與水墨之間的違和感調適。就水墨而言，其比例原則在當代對水墨有其必要性與否及當代的水墨有其適合性？當水墨放在一種多樣性的多元文化下，水墨藝術以它千姿百態的形式和手法、探索之精神出現在各種歷史巨變的展覽上，它們已經與世界其他地區尤其是歐美國家的藝術家們創作所使用的媒介幾乎如出一轍，尤其，對水墨畫而言，新興藝術並沒有解決水墨畫的問題，它對水墨畫的否定並沒有給水墨畫帶來促進和發展；相反地，由於否定造成水墨畫的更為孤立和邊緣化，使水墨畫在創作上更加遠離現實社會。然而那些用裝置或影像形式創作的水墨藝術更

容易讓觀眾接受或感到有趣而親近，尤其是對現當代的觀眾，了解水墨畫似乎存在著隱性的門檻，而真正理解水墨畫似乎必需要對水墨畫的傳統進行長時間的研習才能品味。當代水墨的形成與發展，是一個漸進演變的過程。其特徵可以總結為以下幾點：（一）表現語言的抽象化與多樣化。許多當代水墨作品不再遵循傳統寫實或工筆技法，而採用抽象潑墨、意象表現等手法，強調筆墨的自由表現性。同時，藝術家勇於嘗試新的工具和材料，例如將噴槍、壓克力顏料運用到水墨創作中，甚至數位技術的引入，擴大了水墨的形式語彙。³（二）主題內容的現代化。當代水墨不再局限於描繪傳統山水花鳥，而是關注當代社會與個人經驗，出現了城市景觀、當代人物、政治隱喻乃至對當下議題（環境、生態、身份等）的表現。有評論指出，水墨完全可以回應「性、暴力及政治」等現實議題。⁴（三）觀念性的提升與個人風格的強化。當代藝術語境強調理念先行，許多水墨藝術家創作時更注重作品蘊含的觀念意義，如對傳統文化的反思、對東西方融合的探索等。同時，由於不再受制於科班程式，每位藝術家更能發展出鮮明的個人風格，使水墨創作呈現高度多元的面貌。⁵綜合而言，當代水墨經歷數十年的演變，已建立起一套融合傳統精神與現代創新的藝術語言，其美學特徵體現在對傳統元素的重新演繹以及不斷創新的多元形式之中。

綜上所述，當代水墨是一個動態且多層面的概念。它不同於傳統水墨畫的封閉與因循，而是在繼承千年筆墨精神的同時融入當代思想與創新手法，作為連結傳統與當代、東方與西方的橋樑，研究者進一步從李奇茂教授之藝術創作闡明當代水墨的價值，其當代性與歷史的關係，從他的作品能夠重新解讀歷史，創造與過去不同的時間關係。此能力能夠打破線性時間的限制，將過去、

³ 馬如風（2014年2月28日）。〈看當代中國水墨〉，【Sotheby's 蘇富比】。取自 <https://www.sothebys.com/zh-hant/%E6%96%87%E7%AB%A0/%E7%9C%8B%E7%95%B6%E4%BB%A3%E4%B8%AD%E5%9C%8B%E6%B0%B4%E5%A2%A8> 2025年5月1日瀏覽。

⁴ 擷取 2011年5月26日「水墨已死？水墨如何當代？」對談講座【ASIA ART ARCHIVE 亞洲藝術文獻庫】。與談人杜柏貞、王無邪、高千惠、黃致陽、姚嘉善、邱志傑等之看法歸納。取自 <https://aaa.org.hk/tc/programmes/programmes/is-ink-painting-dead-is-it-contemporary/page/24> 2025年5月1日瀏覽。

⁵ 楊婉茹（2018年3月2日）。〈當代水墨的解構與重構—索卡「破譯與重塑」展〉，【典藏ARTOUCH】。取自 <https://artouch.com/art-views/content-4721.html> 2025年4月30日瀏覽。

現在與未來重新連結，兼具抽象化與多元性、時代性與民族性、強調個人風格與符號的觀念等相關聯所附載正是當代與歷史並行的哲思。李教授言：「創作必須要有崇高的理想，並切且要有思想上的淨化……」從他的繪畫如何詮釋與轉化古典文學、音樂世界，或者解讀當下社會現象，此能力使身為當代的人能夠識別被主流敘事所忽略的事物，並以意想不到的方式表達，提高畫作的可看性，讓觀者一眼看不透又能吸引他們的目光而不離去，意猶未盡。⁶ 發現潛藏於時代光芒背後的黑暗，這需靠藝術家的智慧和創造力，與此同時，也凸顯了身在臺灣對文化主體的意識與跨文化對話的並重是多元共融且獨特脈絡的取向。進而解析李教授在傳統奠基與轉化中回顧過去邁向將至的「最好的作品」，以及「不重複自己」的創作中水墨藝術的理念，開啟新的理解和可能性。

二、當代的距離與歷史的並進之藝術創作

如同水墨在當代的語境中，其尚未終結以及存在變動和不確定性的狀態，因而將當代水墨作為一種定義實踐是有困難和限制的；因此，「未定論」的當代水墨有很大的論述空間。在創作實踐上，臺灣當代水墨呈現出多元且實驗性的風貌，藝術家延續傳統水墨的書寫性和東方美學精神，但以更個人化的方式演繹，關照自身處境與歷史記憶。同樣觀看李奇茂教授之創作亦是如此，面對自己的當下生活以及我們如何去看待歷史，它是一種古今的回應。從個人生命經驗出發，不僅所涉獵的內容題材廣泛、多元且作品生產量龐大，體現繪畫創作除了技術技法的形式表現外，也重視身為藝術家的思想美學，可細探的面相之豐富。李教授最常提及齊白石「萬物過眼皆為我所有」的創作觀，包含著對生命與生活的體察，對歷史文化與藝術哲思的交流與發展，同時於教學授課上也常提點後輩學生思想和觀念的重要性。其水墨的當代性便體現出在地關懷與國際觀並存：既關注自身的歷史創傷與文化身份，又勇於吸納外來觀念，形成了多元開放的創作生態。此外，李教授對自我創作的精進與不懈追求，在千錘百鍊中著墨筆墨技藝，反覆的實驗亦是對藝術的追求與自我的試煉，其精神為後輩所敬佩。從他的藝術作品中可見其創作絕非偶然，藝術家的思想決定作品

⁶ 林可凡：《李奇茂繪畫藝術之研究》（台東市，台東生活美學館，2011 年 12 月），頁 44。

的深度，所要表達的非僅只於表象，背後存在著創作者的內涵及獨樹一格的目光，自然包含著藝術家面對所處的時代、環境等面相的觀察，跟隨時代而不隨逐流，趕流行是一時，再者追逐流行是無法超越流行。面對當代，仍是要堅持走自己的道路，誠如李教授所言：

創作首重於自我表現，不能一成不變的墨守成規……更不能被傳統的思想套牢，應隨時地擺脫慣性的思維模式，掌握與調整創作的方向……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！⁷

李教授對藝術美感在繪畫所表現的深度理解，側重歷史與多元文化的面相，帶有東方文化的深厚底蘊，從傳統到現代性的追尋，又在近代藝術家們擷取其文化情感及涵養，與其創作存在著時空的對照，使他自己更為開闊胸襟源起創作的動能。⁸ 李教授的老師梁鼎銘曾言道「不消化的筆墨，充其量是我梁鼎銘第二；若消化了，還加他（李奇茂）所需的營養，那就是大盜，是李奇茂……」⁹一方面是期勉自己學習藝術絕學的「大盜」而非「小偷」，另一方面觀賞臨摹習畫之過程將個人感受與之對象間產生共鳴與深刻的連結，即物我生情



圖 1〈養八大山人的魚〉，2015，水墨，70 x 70 cm，收藏於輔大藝文中心



圖 2〈養齊白石的蝦〉，2015，水墨，70 x 70 cm，收藏於輔大藝文中心

⁷ 陶文岳：〈心能轉境：談李奇茂水墨創作展〉（台北市，赤粒藝術經紀策展有限公司，2017年04月），頁8。

⁸ 黃光男：〈筆墨天地人間事—李奇茂畫境〉，刊於《李奇茂教授藝術與教育成就學術研討會論文集》（新北市，臺灣藝大，109年06月），頁10。

⁹ 林可凡：《李奇茂繪畫藝術之研究》，頁36。。

之餘，堅持自我不與他人相同的創作實踐。

另外，李教授〈養八大山人的魚〉（圖 1）及〈養齊白石的蝦〉（圖 2）所繪之蝦和魚並非是臨摹之意，而是援引過去令人致敬的藝術家、作品和美學觀，在兩者彼此時代距離間隙，透過李教授筆下的縫合，見齊白石和八大山人之作，又非兩者之畫，是以供養其物，又賞玩趣味，而究竟是誰的蝦？誰的魚？其要點觀乎於他對於複製、模仿與反覆的創作觀的態度，及回映石濤名言「搜近奇峰打草稿」的審思與實踐；在養他們的魚和蝦中存在的是畫中「我」的主體性，將其隱而顯的與之並存於畫中，而言外之意，此魚非彼魚、此蝦非彼蝦，皆指向李奇茂，即為李奇茂的蝦和李奇茂的魚。由此可見，李教授察覺到那些潛伏在主流價值觀下且富有創造力的東西，他能回顧以自己的方式，將過去統籌於當下，也正是因為這個時間的斷裂，我們才有機會凝視這個凝固的時代，凝視這個斷裂地帶湧現出來的晦暗。¹⁰ 透過李教授畫作的詮釋，那些晦暗並非不重要，而是在時間的洪流下漸漸遠離我們的視野，也再次觀看齊白石和八大山人在當代視野下另類的表達方式，當我們能看到其中的亮點，將是那些晦暗的顯現與回歸。這也是阿甘本所提到的當代性的意義。換言之，李教授不侷限於自己時代的限制，也透過歷史或記憶文本的重新對話，交織出新的可能，讓過去的歷史文化活在當下，歷史不完全是過去，而是關於未來。

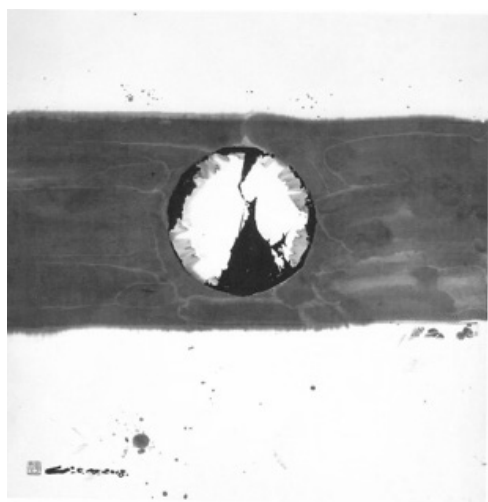


圖 3 〈文化歷史痕跡〉，2018，水墨紙本，90 x 90 cm



圖 4 〈遺產符號〉，2015，水墨紙本，70 x 70 cm

¹⁰ Giorgio Agamben, *What is an Apparatus?*. Stanford: Stanford University Press, 2009. p.51.

熱愛人世間的他，匯聚總體人類的菁華加上個人修養所展現的智慧於藝術上，他的造型符號所呼應的是民族情感、文化價值、時代情境的東方美學，同時符號也是作為他個人的代表與特色的呈現。如〈文化歷史痕跡〉（圖3）、〈遺產符號〉（圖4）來看，他對古文物與民俗藝品的喜愛與關注，那些留下來的器物，無論精美的或殘缺的對李教授而言都是文化的證據，若從藝術創作者的眼光來看古物藝品的造形，件件皆是激發並轉化成繪畫的內容。如同阿甘本引用了沃爾特·本雅明（Walter Benjamin）的觀點，說明歷史圖像只有在特定的時刻才具有可讀性。¹¹那些圖像在過去可能被忽視，但在當下的某個時刻，因為特定的需求或情境，突然變得清晰可見。這種觀點強調了歷史的非線性特性，即歷史並不是一條直線，而是充滿了斷裂和重組的可能性。李教授而當代人—藝術家和創作者能夠在這些斷裂中找到新的連結，重新構建歷史與當下的關係。

三、藝術家成就非一日功

「當代性」所指向除了水墨本身的時代性問題，及不再依循過往所認知的水墨藝術之繪畫美學，進入到多樣性的形式技法、造型媒材、媒介內容的改變，成為另一個跨文化的美學與情境。也就是說，水墨不再是傳統所界定「文人美學」(literati aesthetics)，水墨的擴展的邏輯從非西方繪畫表達東方水墨畫的另一種方式，其呈現出的擴展給予水墨另一種結構，不再依附於材料或媒材知覺為基礎的特定界定，將水墨擴延至各種藝術型態所產生的場域問題。儘管如此，當代藝術對傳統藝術之規則與界限有所質疑的時候，實驗與自由，內容多樣複雜，涉及社會、政治、環境生存等議題。當下或臆測未來的可能性，若當代水墨不屬於當代藝術，水墨於當代越發展越當代藝術，長得像當代藝術的當代水墨，必然是深思的課題，而水墨當代性需獨立在西方當代藝術之外，這些嘗試從傳統水墨走向當代的運用媒材，因其材料差異、變遷的意義代表創作觀念多元化、國際化、自主化的結果，重返和擴充水墨當代的認知版圖與時代意義，作為當代水墨的擴展場域的表徵；尤其討論當代水墨對應中國繪畫至現當代水墨的延續、離合，看似以材料為界定，其實在長期的創作與論述中多為探

¹¹ Giorgio Agamben, *What is an Apparatus?*. P.53-54.

究美學精神的命題。反觀李教授多以水墨創作，依他所言在眾多媒材中，水墨對我而言只是材料，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。¹² 言下之意，水墨或筆墨不是問題，只是藝術家眾多媒介的選擇之一，慣以使用的途徑。當然，水墨放眼現在不僅僅是一門藝術形式、畫作種類的形容詞而已，水墨一詞已經具有指向性，在材料、觀念、形式手法等層面有多元論述的呈現，同時也無法忽視水墨自身的歷史蛻變發展和其所承載的文化內涵。深入探討的問題，不僅僅攸關當代性與「傳統性」(traditionality)的論證，更是討論擺盪之間「文化主體」的症候顯現。

對此，學者黃光男教授對李奇茂繪畫風格之特質提到民族性與東方性美學表現，¹³在人性抒發後的光點，充滿著時代感與歷史觀的畫作，以傳統經驗到現實場景，洞悉在繪畫情感上提到的民族性與現代的結合，包含中國文化的精髓於皆在民眾的生活中的宗教信仰和民俗文化與生活日常的事物上，如台灣的夜市文化、生活記趣、搭乘捷運等習以為常、普遍的事務往往容易讓人忽視，而置於陰暗台下，然而這些都是體現生活文化的現況。李宗仁人教授在〈從現代到當代－難李奇茂藝術創作的邊與不變〉一文提到李奇茂以文化主體思考水墨藝術，「以不變東方精神和人文題材情調文化的主體性」¹⁴，因應現當代的思維處理水墨藝術符合時代的形式與理念。重要的是，還要能揭示時代可能被忽視的事物，挑戰主流的敘事，並引導觀眾重新思考當下，賦予我們再次思考的契機進而有了新的理解。從而閱讀〈家有囍事〉（圖 5）之作，不單是表現對愛情、情感的結為連理，其所涉及的是對婚姻禮俗、添增戶口等凡俗日常的文化形制其演變與反思，保守觀念裡對婚姻的態度是非兒戲、是件大事等，如今社會的自由開放，閃婚、裸婚、離婚、復婚等以及各種形式的婚姻關係到多元成家，在制度法規、人權平等、自由意志等的思維下眾多主張，時代變遷與文化觀念嬗變並行，千絲萬縷、錯綜複雜，而回到畫中，僅僅一雙腳印在紅紙

¹² 陶文岳：〈心能轉境：談李奇茂水墨創作展〉，頁 8。

¹³ 黃光男：〈筆墨天地人間事－李奇茂畫境〉，頁 12-13。

¹⁴ 李宗仁：〈從現代到當代－難李奇茂藝術創作的邊與不變〉，刊於《李奇茂教授藝術與教育成就學術研討會論文集》（新北市，臺灣藝大，109 年 06 月），頁 111。

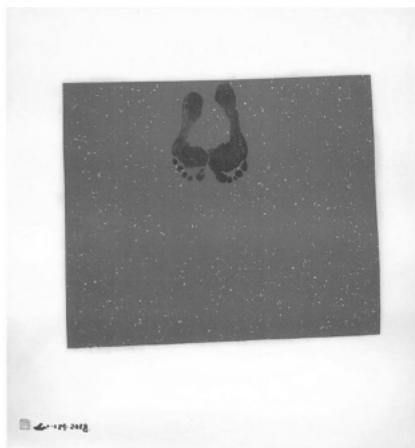


圖 5〈家有囍事〉，2018，水墨紙本，90 x 90 cm



圖 6〈遺傳之美〉，2018，水墨紙本，90 x 90 cm

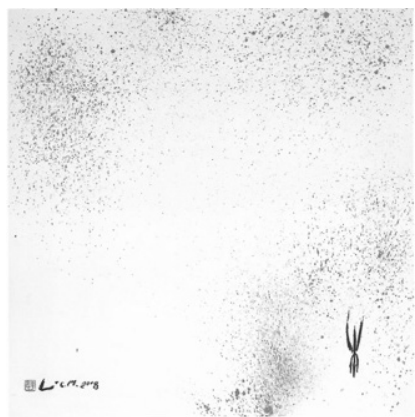


圖 7〈一棟公寓千萬戶口〉，2018，水墨紙本，90 x 90 cm



圖 8〈吱吱喳喳的世界〉，2015，水墨紙本，70 x 70 cm

上，極簡的形式下大紅、囍字的符號和象徵陪伴走過的足跡，以繁化簡的手法將一切盡收眼底。或許還能繼續追問，這是雙腳或是兩隻個別的腳，其身份、屬性所指向的可能性，包含性別、年齡，是你我、他她？於此便揭開背後可思可議的討論，為何是用印而非畫？為何是腳，不是手？同樣與腳有關的〈遺傳之美〉（圖 6）既有腳又有鞋的形狀的異同？另外，〈一棟公寓千萬戶口〉

（圖 7）既是反映時下居住環境的處境，也透過象徵性與符號性的應用將此議題呈現，體現一棟公寓有千萬戶口的現況，或一棟公寓是千萬的戶口的社會形態，揭示種種內容的擴延思考。其中能從他的另一件作品〈吱吱喳喳的世界〉

（圖 8）尋到脈絡，與他所經歷之眼界進行創作的轉化和隱喻，以無以計數的鳥群居築巢於一顆樹上作為源頭，延伸至圍繞在巢居樹邊上漫天飛翔的鳥群，藉此描繪出〈一棟公寓千萬戶口〉的社會縮影。在象徵與符號間的運用與差異，如何透過文化習慣與社會約定，承載超越其本身形式的深層意義於創作

上，對形式與意義之間的任意關係何以傳遞具體的訊息與意義，均從李教授作品能得到啟示，在緊密連結文化背景與作為觀者之清的共同理解與探討中彰顯其當代性之精神。以及李教授的藝術創作在語言與文字、文化與藝術中的意義建構過程有深入可探討的空間。此外，何堯智教授於探究李教授水墨藝術論道：「李教授以個人情感符號形式把中國水墨和書法傳統的元素帶入當代藝術，建構東方當代水墨藝術與視覺文化的嶄新風格。」¹⁵將個人心靈思維與情感凝聚進行遇合的釋放，反映其個人的創造性和動人的溫度感。

李教授曾說：「米羅（Joan Miro）的作品充滿詩意和童趣，他的符號不斷地給我提供千變萬化、無窮無盡的大自然宇宙的想像空間。」¹⁶也認為「畫畫不是技術，是一種智慧，是個人情感的發揮……」¹⁷由此可知，他對藝術的觀點是富有詩性，是智慧而非全然技術。一味抄襲不能稱作藝術，只能姑且當作是複製。因而對於他看似重複的作品，從他對於符號的運用與對形式、意義之間思辨所創生的差異性內涵，不是停留在表象的形式分析，重要的是他對自己鞭策，即他常說的不斷推翻自己，超越自己的目標。對於一事物的反覆探索與創作，如同塞尚（Paul Cezanne）晚年孜孜不倦地探索近 20 年的「聖維克多山」的數件作品，圍繞這一主題留下了許多同一題材的變體畫，長期的觀察與兩遍、十遍、乃至二十遍地一再摹畫聖維克多山，重複與反覆的繪畫是為探尋與沈思大自然的本質為何，而在呈現千變萬化中求攫住其靈魂，那是他藝術思想的集中體現，亦是對藝術永存性的追求。同一主題的反覆創作總避免不了「複製」的了無新意，缺乏創造，李教授也是提醒創作者要引以為戒，尤其是自我複製的成功模板所導致的高峰會讓藝術家停滯創造與創新。〈人智勝天〉系列（圖 9、圖 10）中對長城和梯田的表現皆非初次所作，萬里長城所代表不僅是建築的奇蹟，亦是中華文明的象徵，其矗立堅實、連綿不斷橫臥在崇山峻嶺，皆是人類的智慧的結晶，何以表現其高大深遠，李教授曾言他長思念道如何畫出長城，畫他所聞之、所感之，且無人畫過的長城風貌。對筆墨線條的掌握詮

¹⁵ 何堯智：〈象外之妙·韻外之致—探索李奇茂水墨藝術的當代視覺文化〉刊於《李奇茂教授藝術與教育成就學術研討會論文集》（新北市，臺灣藝大，109 年 06 月），頁 80。

¹⁶ 何堯智：〈象外之妙·韻外之致—探索李奇茂水墨藝術的當代視覺文化〉，頁 80。

¹⁷ 林可凡：《李奇茂繪畫藝術之研究》，頁 42。

釋出朦朧而蕭瑟的長城，相比稍早期的〈我畫長城〉（圖 12）現滂薄氣勢中有殘缺，在線條的運用與構成的形變中有其推陳出新外，如何觀看並展現對象的全貌，又或者，藝術家心中的對象。〈人定勝天〉（圖 13、圖 14）梯田的表現與實地氣候之雲氣繚繞相合，透過線條將天地合一，分不清是在天上還是在地上，用以雲字之書藝表其形象。值得要說明的是他對對象窮盡探索與創作精神，其觀念的傳達能否貼近所描繪之對象又展現水墨之意趣。「人定勝天」到「人智勝天」兩者雖然都表達了人類對自然或命運的挑戰，但其內涵、語境與價值觀存在顯著差異。前者強調內在的修養與與自然的和諧共處，後者則著重於外在的知識與科技能力。〈人智勝天—環球高鐵〉（圖 11）強調人類憑藉智慧、科技與理性思維，將自然視為可被理解與控制的對象。另外，也回應李奇茂教授遍佈海內外的美術館所集結的文化張力，用一生真切的感受傳達對生命的讚嘆、人類智慧的傳承與演進，透過他的藝術實踐展現其價值。¹⁸一同反思當代社會在面對環境與倫理問題時，或許需要從這兩種觀點中尋求平衡，既不盲目崇拜科技技術，也不忽視人心的修養與道德力量和人類，自然之間的相互依存關係。



圖 9 〈人智勝天（長城）〉，2018，水墨紙本，90 x 90 cm



圖 10 〈人智勝天（雲貴梯田）〉，2018，水墨紙本，90 x 90 cm



圖 11 〈人智勝天（環球高鐵）〉，2018，水墨紙本，90 x 90 cm



圖 12 我畫長城〉，2003，水墨，70 x 90 cm

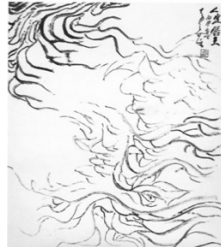


圖 13 〈人定勝天〉，2016，水墨紙本，68 x 58 cm

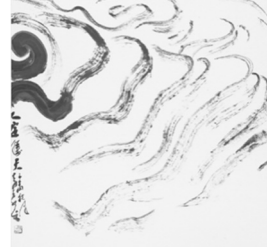


圖 14 〈人定勝天〉，2015，水墨，70 x 70 cm

¹⁸ 蔡翁美慧：〈作為城市行銷的藝術表現—以李奇茂教授的畫作為例〉刊於《李奇茂教授藝術與教育成就學術研討會論文集》（新北市，臺灣藝大，109 年 06 月），頁 198-204。

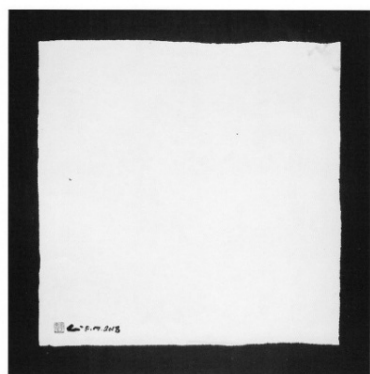


圖 15 〈窗〉，2018，水墨紙本，90 x 90 cm

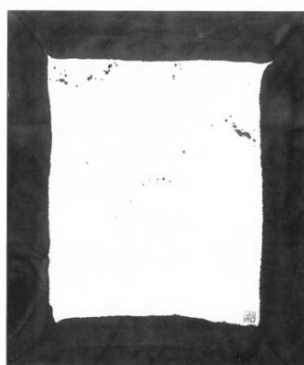


圖 16 〈四合院〉，2018，水墨紙本，68 x 58 cm

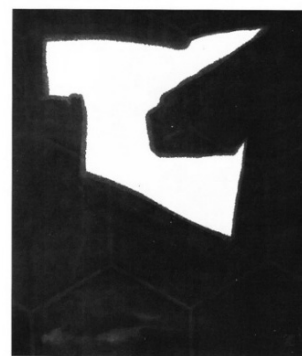


圖 17 〈左鄰右舍〉，2018，水墨紙本，68 x 58 cm

相似而重複的作品，差異的每次出現都再次證成重複的威力，而李教授的重複繪畫都帶著思考差異於他自身的源頭，〈窗〉（圖 15）與〈四合院〉（圖 16）僅觀看畫面構成，四邊黑線如同黑框夾中間方形的留白，筆簡型具難以判別有何區別或差異，以至於差異與重複如同一體。重要的不是四合院是以俯視的角度繪畫，此窗不是在仰視的天井或逆光的視角；而是我思之差異與他人不同的要點。他認為：「題材可以重複，但要懂得改變」，以四合院和窗為的題材的表現並非少見，然而如此普遍尋常的事物，李教授既掌握線條、造型又將表現對象之精髓融會，構思出心領神會的作品；再與〈左鄰右舍〉（圖 17）相比，中間留白的形構多少有幾何稜角的造型，似與不似間埋藏他變而不變的創意。同樣的，趨近於空白的畫作〈永不褪色的美〉（圖 18）、〈天下最難畫的一張畫〉（圖 19）和〈冬荷（空虛無往）〉（圖 20），其背後所要強調的，是他創作思辨再思辨獨屬於他的風格與美學，即重複（畫面）不重複（畫意）是為了更好的藝術，也是研究者認為李教授自我挑戰和創造自我符號的過程。



圖 18 〈永不褪色的美〉，2018，水墨紙本，90 x 90 cm

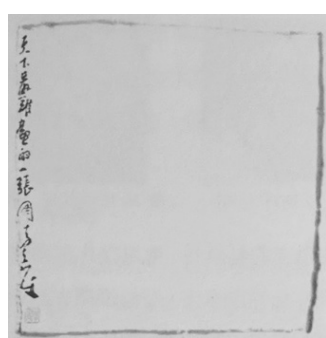


圖 19 〈天下最難畫的一張畫〉，2013，水墨紙本，32 x 35.5 cm



圖 20 〈冬荷（空虛無往）〉，2000，水墨紙本，90 x 90 cm

重複不重複的作品展現將李教授思考創作，創作思考的過程。如〈家香花滿院，野花遍地灑〉（圖 21、圖 22）、〈紅高粱〉（圖 23、圖 24）、〈黃燈時期〉（圖 25）與〈黃燈時間〉（圖 26）等。出其不意，不讓人一眼看透，不受限描繪的形體，依照自身的感覺主觀造形，所表現的內容時而出現，時而隱退，不僅僅是畫內到畫外，想像力的延伸包含著對共情的記憶、文化的傳承、歷史的回顧及自我的投射。

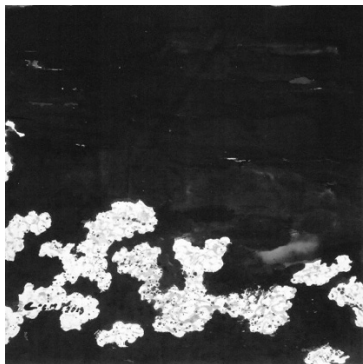


圖 21 〈家香花滿院，野花遍地灑〉，2018，水墨紙本，90 x 90 cm

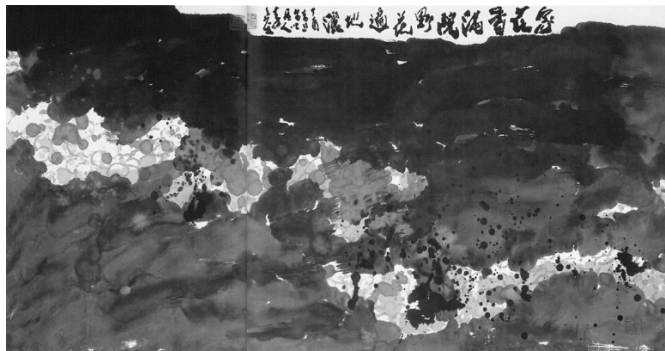


圖 22 〈家香花滿院，野花遍地灑〉，2018，水墨紙本，70 x 138 cm



圖 23 〈紅高粱〉，2018，水墨紙本，90 x 90 cm

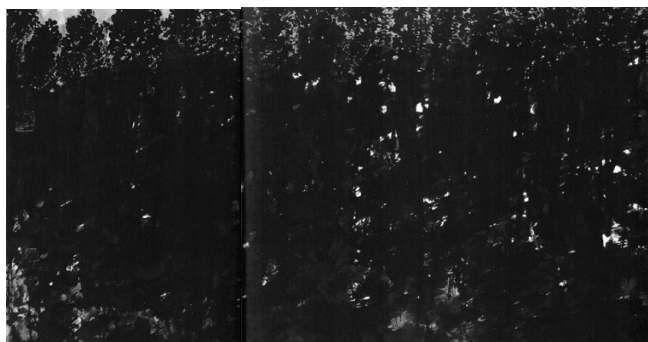


圖 24 〈紅高粱〉，2018，水墨紙本，70 x 138 cm



圖 25 〈黃燈時期〉，2018，水墨紙本，90 x 90 cm



圖 26 〈黃燈時間〉，2017，水墨、畫仙板，40.8 x 31.7 cm



圖 27〈點線面〉，2018，水墨紙本，90 x 90 cm



圖 28〈點線面〉，2017，水墨、畫仙板，40.8 x 31.7 cm

換而言之，創作對他而言更像是思想的活動與體現，從中也看到時代精神的脈絡與代表性的符號。如〈點線面〉（圖 27、圖 28）此畫的重點在於，如何一筆同時將點線面三位一體的呈現出來。既斟酌畫面的整體性和筆墨的佈局，避免傳統的構圖和主題，也涉及對康丁斯基（Wassily Kandinsky）《點·線·面》與石濤《畫語錄》之「一畫」的藝術形式與觀念的激盪與媒合。點、線、面的不同形態結合，可產生多種表現手法和形象。如圖點線面的構成有蛇的形象，尤其圖 27 更為具體，筆墨呈現出點（蛇首）和線（蛇身），但面的表現似乎不明確。以康丁斯基對面的解釋為由線圍成，結合色彩表達情感和空間。而在水墨表現上，透過細節筆觸一點和線條質性營造出畫面的層次感、形體輪廓與動態，運用空間感與氛圍間接的、相對的呈現出面，通過墨色的濃淡、層次和暈染，計白當黑的留白與墨色、虛實相生的空間感等方式。另一方面，格林伯格（Clement Greenberg）的「平面性」（flatness）也提供其作品可思之途徑。格林伯格認為繪畫的本質特徵在於畫布的二維性，這是繪畫與其他藝術形式，如雕塑、戲劇、文學等所不共享的獨特屬性。關於平面性的要點：（一）媒介的純粹性，繪畫應該避免模仿其他藝術形式，而是專注於自身的形式特徵；（二）對抗錯覺主義即創造三維空間的錯覺；以及（三）視為一種自我批判的過程，藝術家透過反思和強化自身媒介的特性，推動藝術形式的演進。平面繪畫與水墨畫雖然都關注繪畫的平面特質，但其出發點、文化背景與美學追求存在顯著差異。一為現代主義藝術強調繪畫的自我反省與純粹表達，另一自古以來水墨畫普遍以筆墨作為表達自然與心境的媒介。綜觀所述，李教授對藝

術史脈絡的回映與反思，既執著於水墨，專注於自身的媒介特性，拒絕模仿其他藝術形式，也回到繪畫思考其本質與富有廣義內涵與精神之書畫水墨，同時強調藝術作品中的語言性、文化脈絡與觀者之主觀體驗，重新思考藝術的本質與功能，也不斷強調的觀念之重要性。在多元藝術形式的發展，李教授仍不忘藝術與社會、文化之間的互動關係，共融出屬於他的藝術觀－即將過去與現在的交織，使得歷史不再是靜態的記錄，而是與當下互動的活生生的存在，看到他覺察裂縫並進行自我顛覆與重估，包含歷史與過去的自己，使觀眾在熟悉與陌生之間產生新的思考這種藝術實踐不僅是對歷史的回顧，更是一種對歷史的重新書寫。

結語

依阿甘本認為當代既是對過去的回溯，也是對時代主導性潮流的偏離。不再將現在和歷史作為一個時間念珠串聯在一起，不再遵循線性時間觀念。這有益於處理現在如何面對當代的水墨的處境。對於長久以來被視為弱質發展、晦澀困境的水墨，在阿甘本的論述裡，那些在於當下的黑暗才是身為當代人所要看到處理的地方，凝視黑暗是一種當代人的能力。而傳統水墨寫心、傳情、達意的表現技能，真正要表達的是一種思想內涵，是人的內在。透過李奇茂教授的創作脈絡，其汲取生活、自然乃至歷代名家的養分，轉化為自己的體會，讓觀眾看到的不僅僅是作品，而是作為當代人－藝術創作者的認知思維、文化意識和時代觀點。凡此，水墨不總是處在被動地位。在這些延續一些傳統水墨的語言、形態、精神又脫胎於傳統文化表現出變異和多樣性的作品，李奇茂教授對當代仍有著積極的影響力，也體悟到一旦這些元素或者說源頭不在，對歷史和傳統的承接是否充分，就長期效果而言，離開歷史文脈和思想土壤，是耗盡水墨藝術的生命力，處處可見水墨的蒼白。因此，水墨與時代、環境的關係不能僅僅體現為對時代與環境的直接對應，還應該保持其獨特的清醒跟隨時代，觀李教授之作品有眾人皆醉我獨醒之感，其水墨作品具備超越時代的張力和衝擊力，注重水墨所承載的普世美學意義與跨文化意涵，對水墨的當代性將持續在傳統與創新的擴延中發展演變，帶來更多新的啟示與可能性的論述。最後，李教授的繪畫創作的面相多元，作品數量之繁多且尚有未被入檔成冊的作品資

料須彙整，本研究涵蓋的範圍有所侷限，仍有許多未完之處，俟候歸納，待日後延續研究。

參考文獻

專書、專輯圖錄：

- 何桂彥，〈當代水墨的變遷與突破〉，《庫藝術》（中國，江西美術，2011年）
- 林可凡：《李奇茂繪畫藝術之研究》（台東市，台東生活美學館，2011年12月）。
- 高千惠著，《風火林泉：當代亞洲藝術專題研究》，（台北：典藏藝術家庭，民102年）。
- 蔡翁美慧：〈作為城市行銷的藝術表現－以李奇茂教授的畫作為例〉刊於《李奇茂教授藝術與教育成就學術研討會論文集》（新北市，臺灣藝大，109年06月）。
- 黃光男：〈筆墨天地人間事－李奇茂畫境〉，刊於《李奇茂教授藝術與教育成就學術研討會論文集》（新北市，臺灣藝大，民109年06月）
- 陶文岳：〈心能轉境：談李奇茂水墨創作展〉（台北市，赤粒藝術經紀策展有限公司，2017年4月）。
- 袁金塔、朱珮儀，〈水墨的當代回應〉，《藝術學研究》（國立臺灣藝術大學，2017年）。
- Giorgio Agamben, *What is an Apparatus?*. Stanford: Stanford University Press, 2009.