

一、金門少年、情緣臺北

金門少年李錫奇的早年境遇一如1862年雨果的《悲慘歲月》，注定在他的生命劇本裡有一連串的驚奇之旅。1955年，他獲得保送臺北師範藝術科，開始接觸版畫藝術，承繼北師傳統並銜接臺灣美術史進程。藝術才華初露，他的木刻作品曾刊登於香港《祖國》雜誌封面。作品「金門印象」系列有著小調風情，帶著悠閒的步調與傳統的雅樸。接觸東方畫會「八大響馬」後，開始探索現代藝術創作。

〔右頁圖〕李錫奇 等待 1957 木刻版畫 23.5×14.8cm

〔下圖〕1964年，李錫奇代表臺灣參加「東京第4屆版畫展」，與父母及大弟（左1）於松山機場送機時合影。



回眸悲慘歲月

1955年8月，臺灣省教育廳公告四十三學年度初中優秀畢業生保送省立師範學校名單。這些入選的孩子們必須品學兼優，畢業前三名且成績在75分以上，而操行、體育成績也不能低於乙等。李錫奇的名字出現在臺北師範的十三名學生名單中。他是福建省金門中學六名保送生之一，即將就讀藝術科。

對大部分的孩子和他們的父母、家人而言，這是個值得慶賀的好消息。因為在那個物質匱乏的年代，離島民眾能到臺灣深造，應該是人生

理想的進程。有個教師職位，工作有了保障，就讀期間又都是公費，算是不錯的安排，特別是對清苦的家庭而言。然而，李錫奇這個少年來到臺北，其中有不為人道的哀傷苦楚。離鄉背井不只是單純的進修原因，恐怕也是遠離傷心地的最好選擇。如果說藝術必須歷經磨難，那麼，對一位十八歲的年輕人而言，這個試煉未免也太真實、太過於殘酷了，是生命不可承受之「重」啊！

1938年，李錫奇出生於金門古寧頭北山村。1949年10月25日，這個原本沒沒無聞的地方爆發了驚天動地的世界級戰事——古寧頭戰役。十一歲的少年

李錫奇親身體驗了戰爭的慘烈，見證了中華民國的政治板塊大移動——該年年底，中央政府從成都遷往臺北。古寧頭戰役的勝利保障了往後臺灣的長治久安，也讓他日後得以渡臺求學。這場戰役，對他、對臺灣的命運而言都極為重要。他是古寧頭人，應該有特別的歷史感受才是。

李錫奇的曾祖父李森遠是前清秀才，父親李增丙是位頗為成功的生意人，經營金源遠商號，兩岸交易、南北雜貨，儼然成為當地的經濟交



就讀臺北師範學校藝術科時期的李錫奇（左1）與同學。



〔左圖〕
1967年，李錫奇（左）在國立臺灣藝術館舉行首次個展時與父親合影。

〔右圖〕
1960年代的李錫奇與母親。

流平臺與暢貨中心，特別是養蚵事業，一時鼎盛。然而造化弄人，一場和金門無甚關係的國共烽火讓李家毀於一旦，只得重新在媽媽吳玉瑤的老家吳厝另起爐灶。然禍不單行，厄運再度降臨家人。1953年8月，姊姊不幸被一名逃兵挾持在家中，而祖母上前為營救孫女也命喪於軍方追捕的駁火中。一把火毀了家園、兩位摯愛的親人又突然離世，軍方草率處理之下，存活的家人最後落難在縣長車庫當作住家，相依為命。此情此景真是不勝唏噓，哪能用一個慘字來形容。他在學校自傳寫道：「天不佑人，反遭橫禍，家中遭逢二次悲慘浩劫，如此之慘，其誰能堪。」

雨果名著《悲慘歲月》活生生地在李錫奇的生命舞臺上演，不是小說，是真實人生。他沒招惹歷史，歷史卻將他捲入。如果沒有古寧頭戰役，李家或許就可繼續在那裡營生，也就不會有吳厝慘案的發生，李錫奇或許會有一段快樂的童年，人生軌道行走的方向自此截然不同。儘管年幼的李錫奇是兩歲時從某吳姓人家抱養來的，養育之恩大於親生，在他的生命劇本裡，顯然注定未來是一連串的驚奇之旅，並且無法倒帶。

當時金門中學校長看他頗有繪畫天分，學校禮堂裡栩栩如生的國父像、總統像都是他的傑作，便建議保送他赴臺就讀。衷心於藝術創作似乎是最好的寄託和解放，然而那些過往總是魂牽夢縈，李錫奇回憶

【上圖】

1995年，由李錫奇策劃、賢志文教基金會主辦之「兩岸三地文學藝術家金門文學之旅」，李錫奇（右5）與成員攝於古寧頭老家門前。

【下圖】

2001年，「歷史·本位·李錫奇——李錫奇創作歷程學術研討會」於金門舉行，李錫奇與黃光男（左）、黃才郎（右）攝於研討會會場。



說：「如果說，我在繪畫上還有一點點成就可言，這和姊姊的疼惜有絕對的關係，姊姊常鼓勵我：『錫奇，環境再惡劣，你要記住永遠不要放棄你的畫筆，金門能把國父畫得那麼傳神的人很少哪！』姊姊死後，我不負她所望成了『畫家』。」真是語沉重、心綿長的懷念。不過，事過境遷後李錫奇是以昇華的態度看待這段的經歷。他的家族命運和金門的命運是共同體，同樣經歷著人間最大的苦難：「我李氏家族史，因著姊姊與祖母的死，畫下了一個不完美的驚嘆號！四十一年後，我們才對外公開李氏家族發生在金門的慘案故事，在追悼亡魂之外，我和家人最大的熱望，但願經由這個故事的披露，喚起世人重新看待金門這塊土地，

在兩岸對峙時，因著戰地、戰爭、戰亂，國軍部隊大量進駐，鏤刻在金門與金門人身上的血與淚。」日後的牽手古月也說，走上藝術創作這條不歸路和金門故土有關，因為「他的老家古寧頭是個古拙、剛烈又充滿悲劇的村落，他走出來，從戰後滿目瘡痕的廢墟走了出來。」

藝術家在耳順之年後重回舊地，以創作再次邂逅這片讓他既傷痛又榮耀的故鄉。六十四歲之齡，「歷史·本位·李錫奇——李錫奇創作歷程學術研討會」在金門和廈門舉行。另外，2012年獲得國家文藝獎時他的得獎感言是：「三十年前金門處於戰爭的引爆點，金門百姓生活在恐懼的陰影下。三十年後的今天，烽火過後，



李錫奇 劫後海印寺 1958
石刻版畫 28×38cm

風雨千年，浯島渾厚的紅土早已綻放新綠。那傷過、痛過、哭泣過的日子已成為身後零亂腳步。金門必須從殺戮戰場的陰影走出來。在今日臺灣仍存在的意識形態中，金門的純中華主義，沒有藍綠之分的顧忌，正好成為兩岸和平的潤滑劑。」這一段話可謂以苦難換來的肺腑之語。

李家趁1958年八二三炮戰爆發之際離開了金門這片傷心地，和從北師畢業的李錫奇在板橋安家落戶。金門歲痕，李錫奇在1958年創作的〈劫後海印寺〉（〈金門海印寺〉）留下了印記。海印寺坐落於太武山，此山因狀如古代武士的頭盔（兜鍪，音ㄉㄡ ㄇㄨ）而取名。是故，此寺原名太武巖寺，建於南宋咸淳乙丑年間（1265），又因岩塊此起彼落，彷彿印刻爭奇鬥艷，遠看此景宛如浮現於海面的印章，「海印」因此得其名。海印寺是信仰中心，也是當地人的集體文化記憶。

八二三炮戰毀了寺廟，並迫使李家遷離故鄉，對李錫奇而言是何等的再次撕裂。〈劫後海印寺〉黑白石刻，破碎的塊面、尖銳的切劃、肌理的擦摩痕跡，異於同時期作品的整齊排列與韻律表現，記錄的是四十七萬四千多發炮彈的摧殘。百年古刹，大悲無言，默默而堅毅地承受著聲聲歷史的哀號，並且予以撫慰、包容。大地母親總是如此。知道這段故事，想必我們對他的這件作品有更深的體會與感悟。

比較之下，另一件同時間創作的〈靜巷與狗〉則出奇地安靜。橫斜線交錯櫛比的屋舍，彷彿在時空的軸線中被凍結起來，除聲聲狗吠清澈地穿透巷弄，以及道路以透視法所形成的動態構成之外，人跡杳然，一副安詳知足景象。想必那是李錫奇期待的家鄉歲月吧？人們總是在記

李錫奇 靜巷與狗 1958
木刻版畫 25×23cm



憶中選擇一些美好的情景安頓自己的身心。然而，天空倏然洩下的黑線又似乎預示著風雨前的寧靜，一股不安的感覺油然而生。以刀口斜切天空的慣性處理，在另一件〈山城之三〉就沒有那麼肅殺，而水平垂直為主的大小塊面，正方／長方、圓點／圓圈／半圓、正反三角、長線短點……構成了豐富的平面組合，有著「小城故事多」的小調曲風，帶著悠閒的步調與傳統的雅樸。他說：「〈山城故事〉是一生創作的源頭。」〈山城之三〉、〈劫後海印寺〉二作彷彿鏤刻著戰爭前後的金門地景變遷。

1962年木刻版畫〈金門戰地〉(P16左圖)以前、中、遠景組合，分別簡要地以三部分構成畫面：房屋、山脈與山谷（中間還依稀可見大武山

李錫奇 山城之三 1958
複合媒材 40×53cm





〔左圖〕
李錫奇 金門戰地 1962
木刻版畫 27.5×20.3cm



〔右圖〕
李錫奇 山城 1958
木刻版畫 40×55cm

的特殊「印巖」參差排佈或暗示民房），以及天空。俯視角度與塊面式的描寫，那些歷史震盪逐漸遠去，記憶中留下的只是淡淡的鄉愁。但戰地生活的特色在天空放射狀的刻劃仍可見蛛絲馬跡。1978年〈戰火〉的天空甚至更扎實地象徵著摧殘的射擊軌道。此時的金門，仍然是炮火交鋒下的山城，轟隆聲伴隨嚴厲的「戰地生活」，跟隨著呼吸、睡眠與作息；直到1979年中美建交，中華人民共和國宣布停止炮擊，二十一年的金門炮戰才正式劃上休止符。軍政一體的戰地政務，從1956年起至1992年長達三十六年，自由與權利處處被縮限，之後金門才有珍貴的日常生活。這個時間只比戒嚴時期（1949.5-1987.7）短兩年，實際上是四十三年的限制，如果從戒嚴該日算起的話。

2004年，六十七歲的李錫奇，則是以另外一種態度看待金門——從哀矜到釋然。他所促成的「金門碉堡藝術展——18個個展」中，自己則展出裝置作品〈戰爭·賭·和平〉。離不開轟炸的夢靨，他將823瓶金門高粱酒瓶懸掛於上空，重建當年空投炮彈的情景，雖然不若電影有著聲光效果，但頗有山雨欲來風滿樓的警訊。取材自牌九和骰子的造形，發展於1966年的賭具概念（P43），原先並無強烈的批判意味，比較像是西方歐普藝術的本土演繹，強調生活符號介入藝術場域。但是，「和平需要

〔右頁上圖〕
2004年「金門碉堡藝術館
18個個展」請帖封面。

〔右頁下圖〕
2004年，作品〈戰爭·賭·和
平〉於金門碉堡藝術館展出。

豪賭一場」、「人類的歷史就是一部戰爭史」、「任何戰爭都是賭」則是這件作品所要傳達的明確訊息，相當有諷刺與無奈的意味。「和平賭莊」莊主李錫奇的樂透機裡有五種和平樂透彩球，分別象徵和平、戰爭、現狀、出走與流亡；抽中金門大事數字者可獲得一瓶「炮彈金門高粱」，例如：1025是古寧頭大戰日。

兩岸是否靠他的「賭博機器」決定未來，還是靠政治人物及群眾的來定奪，值得我們謹慎深思。然而，經歷生命重大衝擊的李錫奇，在事過境遷之後，彷彿對和平是否到來是沒有抱持太大信心的。少數人的權利慾望讓大多數人陷入萬劫不復之境地。歷史教訓反覆如此，或許以這種「反常合道」的方式可獲些許的心靈救贖之可能吧？而歷史總是以弔詭的方式進行著，這是黑格爾哲學惡動力的啟示，此時唯有藝術能表達和表現這種情狀，雖然不能完全治癒傷痕。至於2017年金門博弈公投，則是金門賭場化的提案，李錫奇的賭具系列創作變成了另類的預言——金門在歷史演進中何時不受軍事、市場的左右，真正從自身價值或文化主體思慮自己的前途？若能省思〈戰爭·賭·和平〉這件作品的意涵，或許金門人會更有智慧地決定金門的未來。





1958年，臺北師範藝術科47級同學合影，第三排右2站立者為李錫奇。（藝術家出版社提供）

北師傳承、臺美史重鎮

李錫奇十八歲時保送臺北師範學校藝術科。該校前身是1895年日本殖民臺灣的第一個國語講習所「芝山巖學堂」，隔年改名「臺灣總督府國語學校」，1919年再改制「臺灣總督府臺北師範學校」。1927年該校分成兩所學校：原址變成專門招收日籍學生的臺灣總督府「臺北第一師範學校」，而芳蘭地區「臺北第二師範學校」專門招收臺籍學生。1943年兩校合併，戰後又再度分為招收男學生的「臺灣省立臺北師範學校」（簡稱「省北師」），以及只招收女學生的「臺灣省立臺北女子師範學校」（簡稱「女師」）。1947年省北師增設藝術師範科，距1955年入學的李錫奇，已有八年之隔。

從臺灣現代美術發展的角度而言，李錫奇算是「系出名門」，雖然戰後人事全非，仍然值得提及這一段轟轟烈烈的歷史。日本時代，臺北師範學校是培育臺灣第一代藝術家的搖籃（我們現在常說的「前輩畫家」）。日本繪畫教師石川欽一郎（Kinichiro Ishikawa, 1887-1945）兩階段來

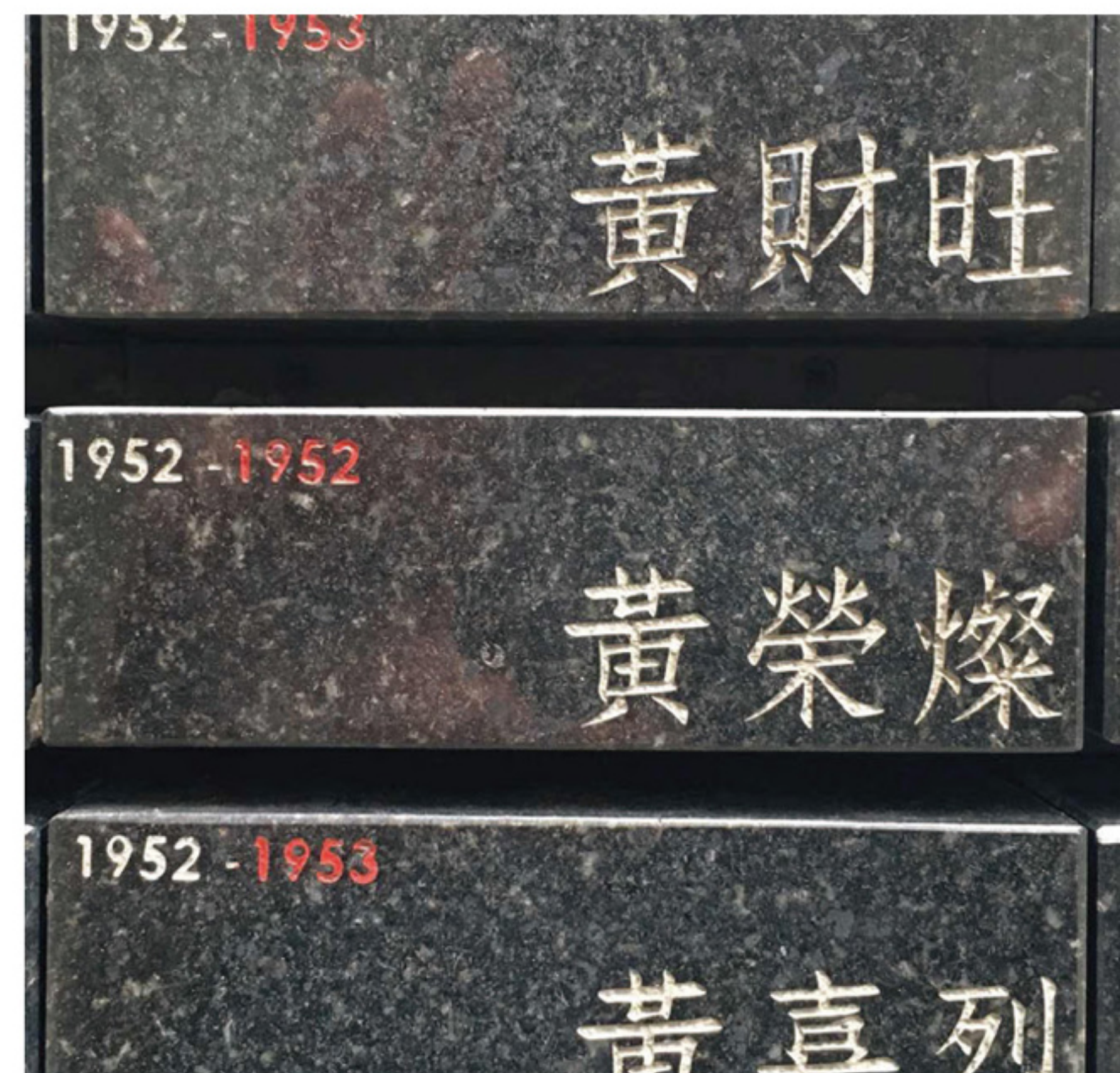


李錫奇 唐馬 1957
木刻版畫 35.4×40.9cm
國立臺灣美術館典藏



李錫奇 酒肉穿腸過 1958
木刻版畫 23.5×49cm

臺。1907-1916年，他以總督府陸軍部通譯官身分來到臺灣，期間在臺北中學校與臺灣總督府國語學校兼授繪畫課。1924年，他正式受臺北師範學校校長志保田銑吉的邀請，再次來臺擔任該校「囑託」，課餘則熱心推廣美術活動，形成風潮。如今我們耳熟能詳的許多臺灣資深畫家，都曾受其指導或協助前往東京美術學校深造，如：倪蔣懷、陳澄波、李梅樹、陳植棋、李石樵、李澤藩、葉火城、吳棟材、藍蔭鼎、洪瑞麟、張萬傳、陳德旺等，可謂桃李滿天下。該校也成為培育臺灣第一代本土藝



〔左圖〕
黃榮燦位於景美人權文化園區內228受難者紀念碑上的名牌。（王庭玫攝）

〔右圖〕
黃榮燦 恐怖的檢查 1947
木刻版畫 14×18.3cm
（藝術家出版社提供）

【關鍵詞】

木刻版畫

顧名思義，雕刻於木板再以油墨塗刷其上並反印於紙上的美術創作，被認為是版畫藝術的最基礎創作形式。中國印刷術起源甚早，約莫於唐朝，有佛經印刷品可考；西方木刻約晚中國六、七百年，也是始於宗教推廣的需求。

魯迅於1930年代上海發起新興木刻運動，舉辦講習會，強調透過木刻版畫進行文化啟蒙運動，帶動了左翼文藝寫實的刻劃風氣，「藝術報國」的宏願得以實現，並蔚為風潮。國共對抗的政治板塊移動中，一些大陸木刻版畫家遷移臺灣，因此臺灣有了這一路木刻版畫的傳承，成為戰後臺灣美術發展中重要的一環，雖然持續時間不長。受西方現代主義影響，臺灣的木刻版畫很快轉而成為更為前衛的表現，拓／轉印、拼貼等取代刻雕，面貌煥然一新。

術家的搖籃。

臺北師範學校成為臺灣近現代美術發展的重鎮，戰後初期改制的臺北師範則是和木刻版畫運動有關，延續了30年代大陸左翼文藝的傳統以及從魯迅在上海舉辦木刻講習會的觀念與技法。臺北師範藝師科初期師資有朱鳴岡（1915-2013），是最早期來臺的首批木刻版畫家之一。他的滯臺時間不長，從1946-1948年秋。1947年8月到臺北師範藝術科任教，僅一年半時間，教授西畫、藝術概論、美術等課程。朱鳴岡就讀蘇州美專國畫系，後來參加「中華全國木刻界抗敵協會」並擔任《戰時木刻畫報》編輯。他也曾擔任臺灣省行政幹部訓練團刊物《日月潭》的美術編輯，在該刊物發表「臺灣生活組畫」。作品風格寫實，刀法老練成熟，細膩刻劃臺灣尋常百姓生活，帶有強烈的階級關懷，例如〈迫害〉描繪一位知識分子（或教授，地上散落的書本可為線索）遭兩位黑衣軍警抓捕的情景，以圖像見證了228事件——臺灣歷史的集體傷痕記憶。

朱鳴岡同時引荐戴英浪（1908-1985）至臺北師範學校教授圖畫、手工藝，戴英浪也於1948年離臺轉往香港。其他如木刻版畫家荒煙（張偉耀，1921-1989）於1946年7月來臺，在

省立女子師範學校任教美術，1948年7月赴港。三人離臺和政治肅瑟不無關係。黃榮燦（1920-1952）則是於1948年入臺灣省立師範學院（今國立臺灣師範大學）擔任勞作圖畫專修科科任教師，教授水彩、素描及版畫，1952年因匪諜案被槍決。他的〈恐怖的檢查〉如今是這一段政治壓迫史上最具代表性的作品。

李錫奇入學時的臺北師範屬於藝師科，當時教育部甫頒布新的修訂課程表，素描課占二十二小時、工藝十八小時，國畫、水彩與圖案各八小時，但並無木刻版畫課程。教師中陳承藩、廖德政（1920-2015）、楊起煙、朱鳴岡、劉友璫、陳雋甫、林嵩齡均已前後離職，在任的教師有周瑛（1922-2011，福建師專藝術科）、黃啟龍（1923-2010，上海美專西畫組）、陳望欣（1920-，福建師專藝術科）、孫立群（上海美專藝術教育系）、吳承燕（1898-1968，上海美專高等師範科）及沈新民（1914-，上海美專西畫科）。

周瑛在校任教長達四十年之久（1948-1988），擔任素描和水彩教學，是一位認真而嚴謹的好老師。他擅長寫實木刻版畫，題材方面以描繪臺灣農村的純樸景象為主；少了社會批判意味，但多了一分田園閒適的氣氛。因為北師正式課程中並無版畫的安排，他只有在課外指導學生，蕭勤、何政廣兄弟、李錫奇、秦松、江漢東、倪朝龍等皆曾受業，或間接從同儕間相互切磋。1970年3月，周瑛與方向、陳其茂（1926-

〔左頁左圖〕
荒煙
一個人倒下去，千萬人站起來
1948 木刻版畫 17×37cm
（藝術家出版社提供）

〔左頁右圖〕
朱鳴岡 迫害 1948
木刻版畫 24.4×18.7cm
（藝術家出版社提供）



周瑛 春滿人間 1949
木刻版畫 28.5×39cm
(藝術家出版社提供)

2005)、朱嘯秋(1926-)共同成立了「中華民國版畫學會」，宗旨為團結版畫界，版畫創作與理論之從事研究，發揚中華文化，促進國際交流。李錫奇於1986年獲得該會的金璽獎，1988年擔任第3屆理事長，1994年又榮獲金璽獎貢獻獎。另外，1983年的「中華民國國際版畫展」，周瑛這位版畫老前輩獲得了文建會主委獎，而兩位學生倪朝龍、李錫奇則分別獲頒臺北市美術館獎及韓國湖巖美術館獎。師生三人同臺，一時成為臺灣版畫界美談，也是北師版畫傳承的「木」證如山（一如「鐵」證如山）。

■ 初生藝犢、木刻情緣

李錫奇的藝術天分，在北師的藝術教育環境中很快發揮出來，第二年便舉辦生平第一次的個展，也是北師首例。他的版畫作品曾刊載於香港《祖國》(China Weekly)雜誌，甚至是刊登在封面上，作品〈暢飲〉被收錄於香港友聯出版社的《木刻選集》，何政廣的〈少年吹笛〉、何恭



[左圖]
1960年李錫奇作品〈暮港〉
刊登於《祖國》雜誌封面。

[右圖]
何政廣 少年吹笛 1957
木刻版畫 尺寸未詳
(藝術家出版社提供)

上的〈歸途〉、〈展望〉和朱嘯秋的〈春〉也都入列。〈暢飲〉一作被評為「面部表情甚佳」。他的木刻創作雖然沒有周瑛老師的技法細膩，但有自己的獨特方式展現房屋造型排列所形成的節奏感、符號性與肌理趣味，氛圍是閒適、溫潤而富含古拙興味的。此外，不強調核心主題，採取無清楚邊界、可不斷延伸的作法，可謂和後來的拼組創作方式呼應，也更有現代表現的意味。

三年級時李錫奇入選全省學生美展，42級學長霍學剛（霍剛）於報紙上評論他「是最突出的一個，他的油畫〈屋〉，下筆膽子不小，色彩也很強烈，極有會場的效果。」霍剛於1951年向李仲生（1912-1984）學習現代繪畫，1957年和李元佳（1929-1994）、吳昊（1932-）、歐陽文苑（1929-）、夏陽（1932-）、蕭勤（1935-）、陳道明（1931-2017）、蕭明賢（1936-）共同組成臺灣第一個現代繪畫團體「東方畫會」，創立宗旨為：

本會是提倡現代藝術的繪畫團體，我們的結合基於對現代藝術的創作熱忱與體認，在現代精神的支持下，為共同的理想——創造中國現代的藝術——而努力奮鬥。我們的創作精神及所表現的作風，都是趨向前

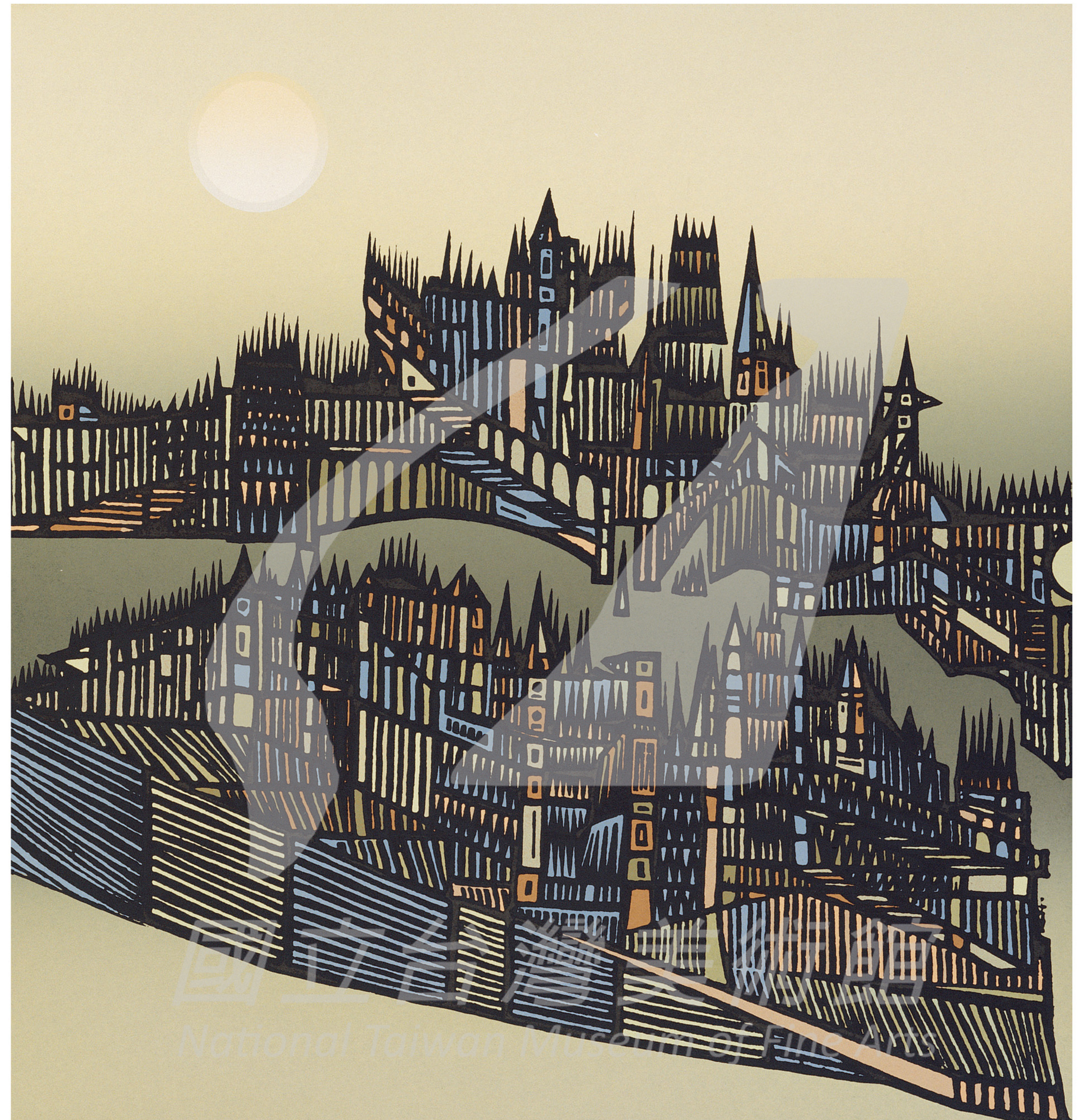


【上圖】
李錫奇 落寞的秦淮河
1958 木刻版畫 32×70cm

【下圖】
李錫奇 失落的阿房宮
1958 木刻版畫 32×70cm

衛的，從20世紀的藝術思潮出發，是反學院主義的，反科學實證的，打破自然主義的觀念，完全以新的造形語言來創造自己的風格，將整個的創作精神融鑄於現代之中。

這群年輕人被當時的報紙評論人何凡（夏承楹）謔稱「響馬」（原



李錫奇 萊茵河畔 1961
木刻版畫 44.5×42.8cm
國立臺灣美術館典藏

意是攔路搶劫的強盜），因之有後來的「八大響馬」名號。李錫奇受到這場展覽的衝擊，現代藝術的種子開始在心中萌芽。由於陳道明、蕭勤、蕭明賢都是北師學長，1963年李錫奇順理成章地加入了「東方畫會」，這一批年輕藝術家成為當年臺灣耀眼的前衛藝術分子。