

李奇茂水墨創作與教學的逆反思考策略探析

An Analysis of Lee Chi-Mao's Reverse Thinking Strategies in Ink Painting and Teaching

莊連東

Chuang, Lien-Dung

國立台灣師範大學美術系教授兼系主任

摘要

筆者曾經受業於采風堂門下，獲得李奇茂對於水墨創作的啟迪甚多，知悉他運用「逆向思維思考模式」在水墨創作與教學上，形塑個人水墨風格與影響學生，都有了了不起的成就。本文透過文本蒐集與訪談李奇茂的學生，輔以個人學習經驗印證，梳理他貫穿「逆向思維」理念下，如何從「規範內的越規範思考」、「平凡中的不平凡覺察」、「常態下的非常態想像」、「感性裡的超感性分析」，進行他對水墨創作的具體實踐與教學策略運用。文中針對每個面向討論，除了闡述他運用的方法真正的意涵與精神之外，同時提出李奇茂的作品與他的學生在此觀念影響下的畫作對照說明，讓他對水墨創作的創新策略，能夠鋪陳出整體的面貌。當然，本文所提的方法或僅是李奇茂創作與教學上諸多方法之一二，於是冀望經由本文的提出，讓更多他的學生也能就個人經驗，回憶當年受教於他時不同的體會，完備李奇茂的藝術世界，也為缺乏具體操作步驟的水墨創作教學，注入更多可供參照的資源。

【關鍵詞】逆向思維、水墨創作、教學策略

前言

傳統水墨教學從臨摹、寫生到創作的學習進程，扎實的傳襲筆墨技法與運用能力，以臨摹鍛鍊，寫生印證，然後憑藉個人穎慧開創新局。所以，對於水墨創作教學的指導模式，在「只能意會，不能言傳」的至高指導原則下，往往缺乏具體的實施策略。然而，隨著方法學的進步，極其個人化的「藝術創作」教學，也逐漸發展出具體可行的學習步驟，引領眾多水墨學習者發揮潛能，為水墨畫的多元風貌注入活水。顯然，這是擔任水墨教學者的貢獻，他們除了擁有高超的傳統筆墨能力，同時具備深厚的東方美學內涵，並能敏銳辨識水墨意念轉換的各種可能性。

在臺灣近現代的水墨大師同時兼具水墨教學能者中，以「保有傳統文人畫的樸素、氣韻與空靈美學，又不斷創新」¹的李奇茂，在教學現場數十年，培育眾多目前水墨畫壇菁英，其引導學生進入水墨創作領域的功力，值得推崇與效仿。筆者曾於 1987 年 9 月至 1988 年 8 月，為期一年時間入室「采風堂」²門下，當筆者時本身已歷經短暫的臨摹階段，並隨著「懷鄉寫實」風潮，客居桃園大溪進行溪畔寫生。從筆墨技巧的鍛鍊到面對自然實境的運用，已然累積了些許的基礎和經驗。進入李奇茂的私人畫室學習，一方面除了持續精進筆墨表現的能力，更因為接受他創作教學的啟發，在思考個人水墨表述的語言建構過程，有了關鍵性轉折的影響。

為梳理李奇茂水墨教學上獨特的創作引導方法，本文將探討的主軸定位在筆者雖然短暫卻收穫豐富的受業歷程，個人親身學習經驗的回視，輔以訪談數位同樣受教於李奇茂的學生，透過他們的現身說法，驗證筆者歸納的心得，冀望能清晰的描述李奇茂對水墨創作教學的見解及運用的具體策略。另外，為更進一步強化自身「創作力十足，思維活潑」的李奇茂，是落實教學與個人創作合一的整體意象，就創作教學方法分析的同時，也佐以他的作品做為印證，完整地呈現李奇

¹高木森，〈墨海風雲氣生韻——李奇茂的水墨畫〉，文載於《「李奇茂教授藝術風格發展」學術研討會論文集》，臺北市：臺灣藝術大學，2012，頁 1。

²筆者是於 1987 年 9 月至 1988 年 8 月受業於李奇茂私人畫室，當時筆者剛從軍中退役。

茂經師與人師的卓越成就。

一、規範內的越規範思考

李奇茂的水墨風格，承襲傳統深厚的筆墨工夫，同時也深度理解東方傳統美學思想的精髓，所以，他的自我實踐水墨創作型態是基植於傳統規範的法度之內，而做為傳統承繼的價值判斷，他深知從傳統涵養中萃取菁華，成為自身創作的動能，是其必然也必要的手段，並且蒙受其利。筆者曾在〈極致推衍・逆勢取意——李奇茂從「傳統出新」的水墨創作方法論探析〉文中探討李奇茂的創作模式，歸結出他在承繼傳統和推出新意兩方面的特色。就繼承傳統方法來說，如何從觀察物像的過程中巧妙取其意涵，然後將意與象結合表述深度的內涵，他確實能掌握箇中精髓。而在落實畫面的造型建立與結構鋪排時，他也能充分體現傳統簡化形體，概括造型的訣竅，讓圖像轉化為符號，然後以虛實相應相對的手法進行畫面的章法佈局。而至於面向現代而出新方面，他展現了個人高度理智思維的能力，將圖像建構的符號推向極大化與系統性的思考，推演極致產生的強烈差異感與對立性，一方面形塑了他個人表現風格上雄奇調性的彰顯，另一方面反映當代視覺語言強烈表述的時代意識。

而傳統的養分供給恰如雙面刃，它既是水墨創作歷程中不可或缺的基礎，同時也是或多或少阻礙前進的限制，所以，在深入探究傳統經典的同時，他必需一併考量如何超越傳統框限而出新，這是兩難，是挑戰，卻也是形塑自我藝術觀點的契機。於是，如何遊走於傳統典範之間，一面汲取養分內化為自我語彙建構的載體，一面得思考如何不至於成為傳統的應聲蟲。基於此認知，李奇茂常掛於嘴邊的名言提到：「藝術家要當大盜，不當小偷」、「藝術家做人要老實，作畫要不老實」³據此道理他奉為創作圭臬，也成為教育學子之際，時刻提點的準則。而做為偷盜所欲劫取者為何？實指傳統寶藏之意，「大盜」與「小偷」的差別則在於能內化傳統精神與得其表相的不同。小偷僅得淺薄的皮毛並且照本宣科，平行移植而已，傳統既無法為自身所用，而發揮其效益，反成「畫虎不成反類犬」的困境。而大盜的舉措，是探向精髓，轉化攫取的能量並且發揚光大。所以，李奇

³此論點筆者常從跟隨李奇茂習畫時聽到，字詞簡明易懂，卻深含道理。

茂諄諄教諭學生要勇敢當大盜直接面對傳統規範，深入探究，然後再越出規範，擴張範圍。

所謂「越規範」所指，並非顛覆規範的框架，而是在既有的規範基礎上，擴充思考，進而產生加乘的效果。如何越出規範的視野？首要深刻理解規範的可變性與不可變性，可變的範籌界線在那裡？還存在那些可能？李宗仁在回憶李奇茂教學點滴時提到：傳統書寫是書畫表現的核心元素，書寫概念的自由度，在「書畫同源」的論述支持下，書法與繪畫的書寫原則得以相互貫通。而為了讓學生瞭解此番道理，在一次教學活動的命題上，他要求學生以「畫字」、「寫畫」的創作方式解題，⁴「畫字」與「寫畫」都著重在筆墨運用，也共同依循東方藝術行筆墨趣的規範。但是，當原本用書寫的方式表現的文字，改用繪畫的技巧進行描繪，而原本是描繪處理的繪畫，則以書寫轉換的技法表達，便是在筆墨運作的矩度內跨越矩度的框架，進一步擴延了方法本身的意義，以及重構異質的美感。他的作品〈黑天鵝〉(圖 1)，畫面中對黑天鵝的表達，無論是運筆書寫的趣味或是圖像結組的概念，都是以書法的特質做為參照，而他的書法作品〈群雞鳴迎春〉(圖 2)，寫字則如畫畫般的運筆描繪方式，五個字則組合成如氣宇昂揚的公雞神態，字與畫結合而為一。這兩幅作品及反映出他「畫字」與「寫畫」的命題概念，從規範中超越規範的思考。他的學生黃才松筆下的猴子群像，靈活靈現的模樣，更像是一幅暢快淋漓的狂草佳構，頗有異曲同工之妙。(圖 3)如此「規範內的越規範思考」，體現了「逆反思維」概念的價值。並在教學現場的實踐，獲得極佳的成效。

⁴李宗仁，2020.03.31 訪談



圖 1：李奇茂，〈黑天鵝〉，2010，水墨紙本，90×90cm。

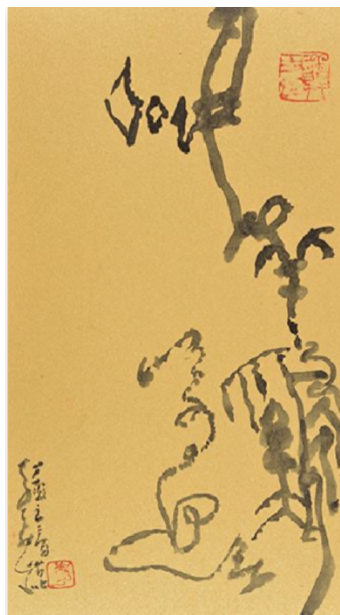


圖 2：李奇茂，〈群雞鳴迎春〉，2017，水墨畫仙板，48.6×27.3 cm。



圖 3：黃才松，〈猿家族之一〉，2004，水墨設色，35 ×138 cm。

二、平凡中的不平凡覺察

中國傳統水墨自成嚴謹而完備的體系，無論從思想、形式、媒材、技法到美感，都構築了環環相扣的緊密關係。於是，在傳衍承繼的大旗高舉之下，「必然」成為不容懷疑的守則，於是，長期傳續之後，便不再有新意，也就是說，在沒有差異化的元素或觀點介入之際，久而久之，便難以喚醒新的感知。所以，顯然「差異在分類系統中位居核心地位，藉由差異，意義得以被製造出來。」⁵詹姆遜在論述差異的力量時提到：

……人們可以探測到一種更為積極的關係概念，這一概念恢復了針對差異本身的適當張力。這一新的關係模式通過差異有時也許是一種已獲得的新的和具有獨創性的思維和感覺形式；而更為經常的情況則是，它以一种不可能達

⁵Kathryn Woodward 著，林文琪譯《認同與差異》，新北市：韋伯文化，2006，頁 77。

到的規則，通過某種再也無法稱作意識的東西來得到那種新的變體。⁶

正是從差異中覺察一種新的思維和感覺形式，亦即透過差異化的反面觀照，得以產生異於平常覺察的視點。對於差異化的介入，李奇茂有著個人獨特的解讀模式，在個人創作的層面上，他面對外在環境的觀照，從特殊視點的擷取到普遍性題材的新詮釋，總能讓平凡的事物，具有差異性的視覺狀態呈現，而彰顯其「陌生化」的情調。就視點的特殊取捨來說，他擅長運用構圖強化視覺張力，凸顯視角的不凡。譬如，為了強調中間空間偌大靜寂的寬闊感，他在作品〈金門憶舊〉(圖4)的畫面鋪排，會將四周的人群僅可能往周圍邊緣擠壓，最大化的擴張了中間的留白。然後，在大面積與小面積的極端對比下，巧妙的活用了虛與實的特質與語言能量。

對於李奇茂的創作操作來說，因為已然具備豐富的經驗與靈活的思維，平凡景觀之中，總能觸動他不平凡的覺察能力，輕而易舉的信手捻來，就是慧眼獨具的巧妙之舉。但是，對於學生來說，礙於經驗或見地的不足，要具備此眼光與能力，終需透過具體的引導與練習過程，於是，在李奇茂的水墨創作教學策略中，很經典的一套培訓學生的模式是：讓學生自己的作品成為自我學習的教材。他的操作手法是，當學生提出一件自認完整的作品時，他總是先提出問題，讓學生思考如何讓作品本身具有獨特的觀點，也審視如何擴大與延伸這件作品的可能性。也就是讓平凡的畫面內容成為不平凡作品的起點，甚至架構系列性作品的規模。然後，他會採取明確的操作步驟，可以是一摺、兩摺、三連摺，摺邊、摺角、摺中心，上看、下看、左右看，。然後就是一幅、五幅、數十幅因不同視角的作品便幅射擴散，然後也會是數十個特殊構圖、陌生化視點的巧思。陳炳宏由五幅拼組的水墨作品〈演化〉(圖5)以多方視角切題和多重空間佈局產生的豐富語意，去討論嬰兒在空間中自由伸展的舒適狀態，構圖佈陳的巧思，充分體現李奇茂教學精髓。所以「將畫面摺成幾個部分，引領學生重新審視自己的作品，最後獲得滿滿的新構思，然後又是充滿活力的創作爆發期。」⁷這是陳炳宏念念不忘的美

⁶詹姆遜，《後現代主義，後晚期資本主義的文化邏輯》(Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism)，杜倫：杜克大學出版社，1991，頁31。

⁷陳炳宏，2020.03.31 訪談

好回記憶。

如果說，畫家取景偏重客觀性的取攝方式，那麼李奇茂自身採用的策略則是傾向主觀立場的取景角度。因為主觀性的移入，外在景觀的存在，是構圖參照的基點，然後可以透過挪移、操控，甚至想像，讓景物成為畫家處理畫面秩序的元素，以達到視覺空間佈陳的自我建構理想樣態。所以，尋求主觀視點的運作空間成為李奇茂創作時特殊畫面構成的關鍵，培育學生具備主觀陳述畫面語言能力也同樣成為他冀望努力達成的重點，於此而發展出來的「摺取畫幅局部進行重構」教學策略，可以窺見他以高度的智慧兼顧創作與教學的過人之處。



圖 4：李奇茂，〈金門憶舊〉，水墨紙本。

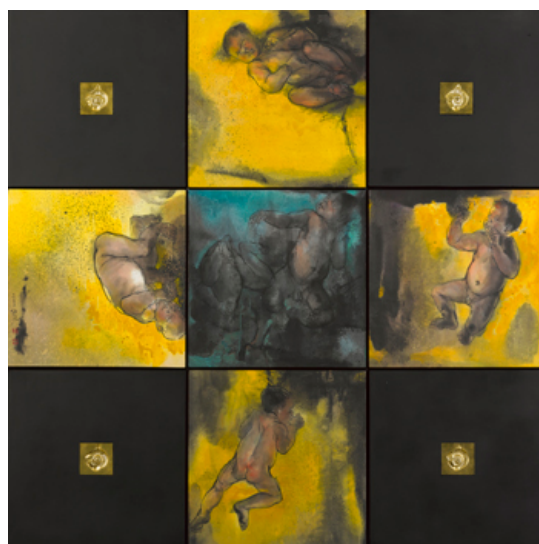


圖 5：陳炳宏，〈演化〉，2000，水墨、樹脂、金箔，204x204cm。

另一方面，怎麼從平凡中探見不平凡的創意，李奇茂的另一種做法是對題材的重新觀看，也就是新題材的開發與掌握新觀點的詮釋權。對於所謂「新題材」的定義，李奇茂並不鼓勵學生過度越出範籌，毫無根據的標新立異。無論是個人創作或是引領學生創意表達，他始終堅守水墨傳統思維中「藝術落實生活」的至高指導原則，生活環境會隨時代變遷而產生變動，新的題材內容因而應運而生。生活環境也會隨著地域的不同而有極大差異化的風貌，於是，找尋深具時代意義與隸屬區域特色的代表性題材是他自己和他希望學生去用心經營的課題。他曾說：「藝術源自生活，生命本質的事才是真正觸動人心的，唯有把文化放進畫中裡，

心印感動才會出來」。⁸而從發現題材到運用之妙，則端賴個人識見的發揮。個人自身涵養的深厚必需長時期的透過閱讀與生命經歷方足以達成。這是他自我惕勵實踐的準則，也是對學生殷殷囑咐的要求。⁹他認為讀書與生活無非是要對環境意識的深度理解，從自然景觀到人文環境的認識都是必需紮下的基本功夫。因此，構築在文化底蘊與生活面向的新題材，透過藝術轉化手法的對應，必然為水墨繪畫領域注入活水。

另一方向的新題材導入方式，則是在原屬於傳統觀點關注或未被主流青睞的題材，運用現代的認知或個人認定的手段，重新或深化對題材的詮釋。由於現代或個體思維的涵育，涵融東西方多元文化匯聚的豐富元素，也緣於資訊發達促使知識高度膨脹，快速流通交換，輕易造就新思維的勃興。題材闡釋的自由化造成多樣性，尤其對於較少受到傳統制約的世代，開發新題材成為容易被接納的創作型態。而李奇茂鼓勵學生嘗試表現新題材，無疑掌握了時代脈動與世代需求，同時展現對傳統轉折回視的逆反思考精神。

從李奇茂的作品〈嘻棋〉(圖 6) 描寫臺灣情調濃厚的鄉間娛樂休閒生活的情趣，著眼於地方色彩的美學觀察，透過傳統筆墨精妙傳神，新題材同樣賦予深刻的文化涵養。他的學生李宗仁榮獲第十二屆全國美展首獎的作品〈城市臺北〉(圖 7)表現的公車題材正是傳統水墨畫不曾出現的時代產物。也同樣經由筆墨的洗禮，讓新題材豐富水墨的內容。顯然他們作品的表現對象都是必需經由重新技法對應與美感詮釋的區域和時代平凡題材，而因為個人不平凡的覺察，賦予題材創意與新生命，因而拓展水墨畫的表達空間。

⁸轉引自何堯智，〈動墨橫縱·蘊積融續——探索李奇茂教授水墨藝術的當代視覺文化。〉，文載於《「李奇茂教授藝術風格發展」學術研討會論文集》，臺北市：臺灣藝術大學，2012，頁 160。

⁹根據李宗仁回憶，李奇茂非常鼓勵學生開發新題材，並且希望他們持續一段時間鑽研同一題材的表現，直到成熟。李宗仁，2020.03.31 訪談



圖 6：李奇茂，〈嘻棋〉，1980，水墨紙本。

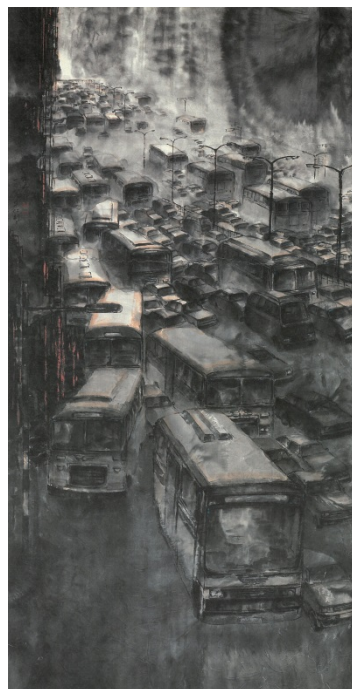


圖 7：李宗仁，〈城市臺北〉，1989，水墨紙本，240x120cm。

三、常態下的非常態想像

藝術創作依循外在物件做為根據進行表現行為，畫面無論是呈現具象寫實、半具象或抽象等不同型態，都似乎依附表相的視覺樣態或是原理原則而轉化。這也就是所謂常態下的認知。常態思考的表現形式，探究根源、理解脈絡、辨識原理成為創作者必備的基礎智能。然而，對於李奇茂來說，創作必須要同時具備超越常態的想像，他曾對藝術家的描述，認為藝術家「除了覺知對環境及遊蹤的有形視界，也觀照其所見、所思及心中體悟的無形世界」。¹⁰因而，溢出既定框架外的藝術思維，必要多一份想像力的發揮，或是多了脫離物像物質性限制「超以象外」的思考，也就是水墨繪畫對於「意」的討論。然而，對於「意」的觀照，往往是模糊而缺乏具體方法以實踐的。所以，如何將「意」的體會，落實創作，甚至是教學，其實是相對困難的事。而當「圖像」推向極致狀態時，「圖像」的認知超越了視覺理解的範圍，「意象」的思考成為畫面閱讀的訊息。視覺容易辨識圖像的外在形式構成，而隱於內部的意蘊則必須經過多方面的關係連結才能領略。所以「意」並不是關於事物的實體(Substance)的，而是事物的實在(Reality)

¹⁰李奇茂、李安榮，《有形無型、自然意象》，臺北市：赤粒藝術，2011，頁1。

的知識。以「意」設定「象」，設定語言，從而使象或語言成為意的引證，得意而後可以摒棄語言。「重意」是強調主體在一切精神活動中的主導地位和作用。¹¹其必然結果是使心性在藝術形式之中透顯出來。重意的美學意義在於：它是發自於吾人體驗到的生命存在意義，超越了日常感性與理性的界限，而向一種作為吾人之原初的、本真的感覺之根的回歸。¹²

李奇茂對觀照物象或事件，擷取其意，並轉化為畫面的視覺狀態，無論是成就自身創作實踐，或是成為學習課程，確是有其邏輯思考的具體步驟，通常他會從不同的面向進行理解或想像，就外在形貌的觀察來說，他對於「意」的體會來自形象特徵的把握、視覺本質的釐清或是結構規律的抽離，然後透過強化、結組或簡化的手法，轉化為新的意象或結構，產生視覺的新鮮感和張力，於是屬於外顯的形意就彰顯出來。其次，若是深入瞭解物象或事件內在的含意，李奇茂善於利用映射、暗喻或連繫的方法，讓內在意象成為視覺符號。此外，推衍物象或事件的前因後果，加入想像性的解答，在取得相關性連結的條件下，巧妙而出人意表的破題，也成為他立意出新的典型。

李奇茂經典作品描寫荷「春」之〈旋旋幹淡〉(圖 8)、「夏」之〈濃黑幹水〉(圖 9)、「秋」之〈乾筆列白〉(圖 10)、「冬」之〈空虛無住〉(圖 11)，分別從外在形貌的特色詮釋夏季荷葉茂密遮蔽天際而呈現幾乎全黑的畫面結構，從內在涵意各自點波光蕩漾的春荷和蕭瑟清冷的秋荷樣態，而以結果推演的方法留下全白畫幅表述冬荷已然空無的可能，絕妙破題，意趣盈滿，令人驚艷！他的學生黃才松以「半自動性技法」處理後再「靜觀冥想」以轉化為海邊景觀的系列作品，巧妙點出海邊寒風吹襲沙灘的蕭瑟意象，以流墨手法製造動勢流轉的情境，然後觀其形貌，察其意表，連結其記憶中故鄉海邊的冬季，北風呼嘯，沙浪飄盪的景致，於是轉化而為生命經驗中獨特的美好畫面，意味興濃。透過其作品〈退潮之後〉(圖 12)，可以體現他內化了其師李奇茂「以意引領教學」的精髓。黃才松融合技巧、題材、情感與想像力為一體，讓居處海邊人家日常隨處可見的單調視景，饒富興味與高妙的意境，「常態下非常態的想像」，逆反思維運作中的美感翻轉，

¹¹王興華，《中國美學論稿》，天津：南開大學出版社，1993，頁 149。

¹²劉墨，《中國藝術美學》，江蘇：江蘇教育出版社，1993，頁 389-385。

絕妙之處，令人讚賞！



圖 8：李奇茂，〈旋旋幹淡〉，2013，水墨紙本。

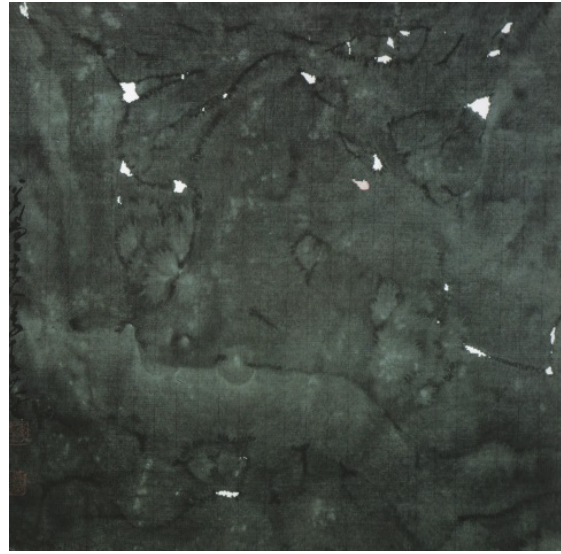


圖 9：李奇茂，〈濃黑幹水〉，2013，水墨紙本。



圖 10：李奇茂，〈乾筆列白〉，2013，水墨紙本。



圖 11：李奇茂，〈空虛無住〉，2013，水墨紙本。



圖 12：黃才松，〈退潮之後〉，水墨紙本，
138x170cm。

四、感性裡的超感性分析

藝術創作通常必學感性與理性兼具，感性優先，首重對物有感，激發創作動能，而後借物抒懷，聊表胸中逸氣。感性之後，變是理性上場。感性創作情狀，因人而異，理性分析整理，卻有其方法。李奇茂的作品，書寫性強，看似感性盈滿，但仔細探究，總見其超越感性的理智經營痕跡。作品〈北淡線捷運〉(圖 13)，巧妙佈陳，處處端見機心，為顯夜之漆黑與捷運車廂明亮相應，大面積的墨塊揮灑淋漓，氣勢雄渾而彰顯夜的寧靜。而白色的配置，映照車內車外人群與都市的人文溫度，大小面積的白，錯落有致，且恰到好處，增減不得，尤其白描形式的人物表現手法，更是精心思慮，周延安排。從此作品，得以體會李奇茂創作時「感性裡的超感性分析」精神，可以說讓正逆相生相映的創作模態，發揮得淋漓盡致。

而以理性運作，傳遞感性浪漫情調的創作方法，如何教導學生掌握訣竅，李奇茂以常以「命題式」的策略，引領學生進行創作思考。¹³所謂「命題式」創作指導計劃，則是期待透過主題的提示，啟動學生靈活的思維進行破題訓練。通常他會對於主題所牽涉到的圖像或事件，從內在本質到外部形貌進行多面向的分析和歸納，找尋各種可能性的存在，然後擷取最為妥適的觀點進行繪畫語言的建構。面向分析的掌握，李奇茂採取的是相對應的處理手法是一生二、二生四、四生八，因此，分析越細微，觀照的視野就越趨於全面，於是就能得到充足的答案資訊。他一系列描寫臺灣芸芸眾生生活情狀的夜市熱鬧境象作品，(圖 14、圖 15、圖 16、圖 17)考量對應不同角色與情境而採取不同的表現樣式，或具象寫實、或虛像白描、或整體平面、或朦朧暈染，處理手法的多變，針對主題進行多面向的表現方式，以求豐富表述題意的完整，完全反應他在感性關照人間情懷中理性考量的一面。

¹³ 李宗仁，2020.03.31 訪談。



圖 13：李奇茂，〈北淡線捷運〉，水墨紙本，173x137cm。



圖 14：李奇茂，〈夜市〉，水墨紙本，70x137.5cm。



圖 15：李奇茂，〈手工水餃〉，水墨紙本，70x70cm。



圖 16：李奇茂，〈吃豆花〉，水墨紙本，70x137cm。



圖 17：李奇茂，〈夜市〉，2005，水墨紙本，69x216cm。

這種類似「十字擴延思考」的運作方法，是採取「理性實驗方法分析比較」的策略進行探討。筆者在受業於「采風堂」期間，曾經在李奇茂鼓勵發掘新題材時，嘗試表現臺灣水邊常見的植物「布袋蓮」，並獲得良好成效。(圖 18)隨後，他給與筆者一道作業命題「池塘」，我們針對「池塘」議題進行討論，他提供多元歸納模式的具體建議，從植物的類型與畫面形式進行連結，再思考表現技法的對應。就圖像本身來說，他分析了環繞在池塘生長植物的屬性、特徵和美感，也從形式的元素去討論綠色的變化、構圖的差異、甚至材料技法的對應，完全跳脫感性訴求畫面氛圍的浪漫手法，而是訴諸理性的推敲、權衡和判斷，這對學習水墨畫歷程，從臨摹與寫生之後，導向建立個人語彙系統的筆者而言，無疑是相當具有實際效用的。尤其，令筆者想法洞開的理性討論，逆反水墨感覺為上的規則，至今仍受益無窮。筆者於 2001 年以「火雞」為題材的系列作品，(圖 19、圖 20、圖 21、圖 22)便是在感性體會火雞的形態之美後，透過超越感性的探索其寓意，賦予形象表徵的連結，而呈現多元觀看的系統作品。

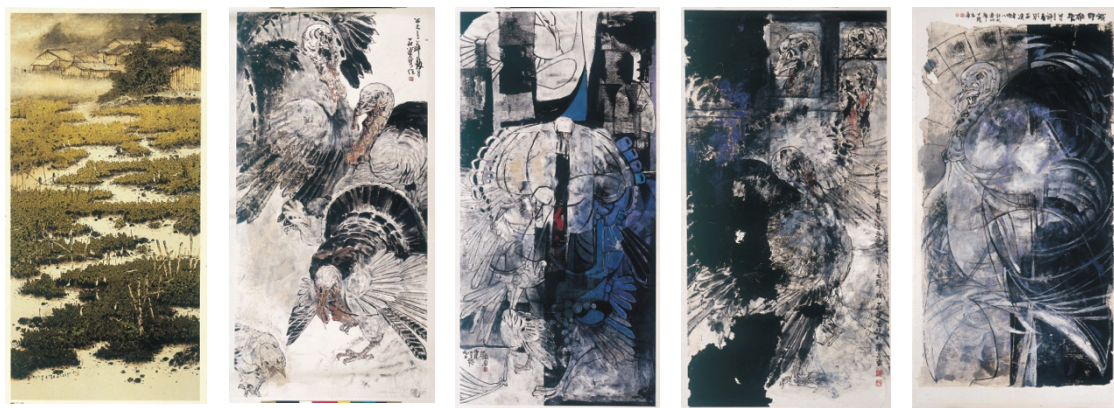


圖 18：莊連東，〈滿塘得意〉，1989，水墨紙本，120x240cm。
圖 19：莊連東，〈氣勢昂揚〉，2001，水墨紙本，60x120cm。
圖 20：莊連東，〈聲勢浩蕩〉，2001，水墨紙本，60x120cm。
圖 21：莊連東，〈雄風待發〉，2001，水墨紙本，60x120cm。
圖 22：莊連東，〈鐵甲雄兵〉，2001，水墨紙本，60x120cm。

結語

綜合而言，李奇茂獨特引領學生進入水墨創作領域的諸多作法，正足以反應其藝術觀點的重要核心意念，那即是他永止息的創新態度。黃才松在討論李奇茂作品風格演變時曾說：

從他各時期的風格轉變，可以讀出他的心中對「我執」的不滿，我執是一般畫家的堅持，但過分依賴，便成了一種「習性」，把「習性」當風格的畫家，藝術生命最終歸結於「止」與「息」¹⁴

這樣的自我挑戰與超越精神，具體反應在其個人水墨創作的歷程成果是不斷出新的佳作，暨形塑他自我轉折鮮明的作品脈絡，也彰顯創意觀點成為水墨創作必需和必然的思維途徑。同時，檢視如何落實創新實踐，更成為他水墨創作教學的秉持著的堅定信念。而貫穿其間的思想中心就是一種「逆反思維」的思考模式，所謂「逆反思維」，即從反面的關係去把握和顯示正面的深刻涵義，這就是思維運作中的逆反思考。逆向思維是對慣性思維的背離，從事物的反面或異面尋找生長點。即所謂「注彼而寫此」，起義在「彼」而意指「此」，「彼」「此」相通，「彼」

¹⁴黃才松，〈墨海奇航—李奇茂教授水墨藝術的美學性格〉，文載於《「李奇茂教授藝術風格發展」學術研討會論文集》，臺北市：臺灣藝術大學，2012，頁 37-38。

對「此」也起有反彈作用。¹⁵而「規範內的越規範思考」、「平凡中的不平凡覺察」、「常態下的非常態想像」、「感性裡的超感性分析」，探討的教學精神，都是從另外視角進行問體提問，然後透過深入思辨、衝擊，回歸沈澱，再進行判斷。這即是他獨特「逆反思維的教學策略」。

因為他以不同的視點切入學生創作行為所遭遇情境，於是，當學生創作狀態陷入困頓時，一句轉折的提點話語，能讓學生頓生滿滿的信心，再次勇往直前；一種對學生作品獨特角度的肯定，能使學生領略新的想法，拓展更為寬廣的領域。陳炳宏在回憶受業李奇茂的長期經驗，受惠深遠的便是在遭逢創作逆境時，蒙受李奇茂逆反思考的啟發，進而產生勇氣接受自我挑戰。也因為李奇茂往往能在他的作品，發現優點，引領他如何不斷擴大想法，挹注他持續創作前行的藝術能量。¹⁶而李奇茂特別強調學生要致力追求別於他人的個人差異，跟據學生特質因材施教，也成為成就他水墨風格重要的力量。

從透過學生訪談顯示，貫穿李奇茂藝術思維的逆反思考模式，落實在他的個人創作與教學兩方面，都有具體成效。尤其是對於學生的創作引導，不僅是促使學生易於發揮創作，找尋自我創作定位，甚至影想他們往後人生追逐藝術夢想的實踐。所以，如何更完整而系統的整理李奇茂的水墨創作教學方法，將寶貴的經驗提供教學者參考，必能造福更多莘莘學子，培育更多優秀的水墨創作人才。然而，緣於個人主觀認知和師承李奇茂學習的時間短暫，相互印證的樣本未能大量參照，訪談時間也倉促，諸多因素所限，僅能提出部分的成果，無法全面而完整的鋪陳李奇茂所有教學內容樣貌，期待本文能做為拋磚引玉的種子，日後有更多他的學生依循個人經驗，提供更多相關李奇茂水墨創作教學策略，甚至優良的教學成果，以補足而完善他的教學體系。

參考書目

- 王興華，《中國美學論稿》，天津：南開大學出版社，1993。

¹⁵江耕玉，《藝術辯證法—中國藝術智慧形式》，北京：高等教育出版社，2006，頁 12-24。

¹⁶陳炳宏，2020.03.31 訪談。

- 江耕玉，《藝術辯證法—中國藝術智慧形式》，北京：高等教育出版社，2006。
- 李奇茂、李安榮，《有形無型、自然意象》，臺北市：赤粒藝術，2011。
- 何堯智，〈動墨橫縱 蘊積融續—探索李奇茂教授水墨藝術的當代視覺文化。〉，文載於《「李奇茂教授藝術風格發展」學術研討會論文集》，臺北市：臺灣藝術大學，2012。
- 高木森，〈墨海風雲氣生韻—李奇茂的水墨畫〉，文載於《「李奇茂教授藝術風格發展」學術研討會論文集》，臺北市：臺灣藝術大學，2012。
- 黃才松，〈墨海奇航—李奇茂教授水墨藝術的美學性格〉，文載於《「李奇茂教授藝術風格發展」學術研討會論文集》，臺北市：臺灣藝術大學，2012。
- 詹姆遜，《後現代主義，後晚期資本主義的文化邏輯》(Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism)，杜倫：杜克大學出版社，1991。
- 劉墨，《中國藝術美學》，江蘇：江蘇教育出版社，1993。
- Kathryn Woodward 著，林文琪譯《認同與差異》，新北市：韋伯文化，2006。