

一廬解碼：李德畫室之教育探索

Deciphering I-Lu: Exploration of the Read Lee's Studio



圖14-1 一廬畫室舊觀，1970年攝

「一廬畫室」在美術界不是一個響亮的名字，但是關心台灣藝壇的人士，多少知道李德老師長期提供此畫室，讓學生有一個研究畫理的環境。一廬人鮮有新聞，也未曾出現畫壇耀眼的明星，廖雪芳（1976）描述一廬人的印象：「那是永和的、朦朧的、無色彩的（p. 182）」，這樣的印象源於李老師的行事風格與藝術價值觀。若以畫室的本質論之，歐洲文藝復興時期的畫室提供學生「工作的環境與設備，以及實際作品作為教學和討論之用（Minor, 1994, p. 27）」，「一廬」是現今台灣少有依循文藝復興時的模式，強調學理、技術、傳統與價值的個人畫室。本篇以美術教育的觀點，探討一廬的形成與其環境、以及一廬人在藝術上的學習與修養境界。個人畫室是成人、社會與專業教育間的一種美術教育形式，一廬應是一個典型。

「一」相對於「沒有」是一個充實的、獨創的存在，此存在是人與自然、歷史、文化間的互動經驗，這個經驗在藝術的工作上可以形成一個「吾道一以貫之」的道，「一」由此而生。「廬」是含蓄的、隱密的、寧靜的、寂寞的修行地，是探索生命意義的場所，對藝術家而言，「廬」是工作的殿堂。就字義看來，「一廬」是藝術家追求單純畫理的道場，引申意義則是「創造源於根本」的道理，即：「我」對藝術工作的信仰。

為何「一廬」？

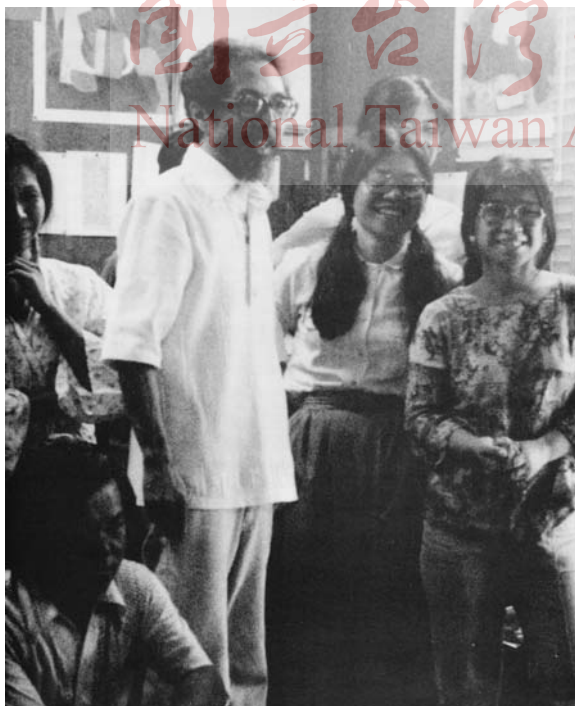


圖14-2 李老師與學生，1980年攝

一九六二年春天，李德在永和住所加蓋了一層木樓（李德，1999，p. 72），當作正式的畫室，那時他醉心於畫力的精進，絲毫沒有為自己取堂號的意念；該年冬天，他開始嘗試在學校教學（p. 74），陸續有學生請託求教，他才挪出畫室的一點空間與時間，與學生一起研究。在那個時期，他與同好有數回的「純一畫展」，以「『純』粹耕耘、萬殊『一』體」為創作的期許，這是「一廬」之名的真正典故。畫室開始有固定的時間供學生寫生習作，是1963年之後的事，如今也已四十年了（與李師電話訪問，2003/10/6）。老師的住家與畫室，曾經在1987至89年間進行一次整建而成為現今的面貌。

自1963年起，中華民國畫學會聘請李德在國立歷史博物館（南海路現址）的地下室，主持「美術研究班」，藉由素描研習做美術推廣教育的工作，此研究班一直到1989年，因人事變遷而結束（同前訪問，2003/10/6）。這個班可謂「一廬先修班」，凡是對李德的教學、工作態度與藝術修為有相當程度認同與契合的學生，殷求藝境的渴望，且有尋找更多練習時間的需要，便轉來永和老師家中的畫室，增加互相切磋的機會；也有一些學生在先修班一段時間之後，與此學習環境「不來電」，知難而退。

- ▶ 圖14-3 整建前的一廬外貌，1987年攝
- ▶▶ 圖14-4 一廬課間座談，1994年攝

國立台灣藝術教育館

National Taiwan Arts Education Center





人與人之間，不論情誼或學術，來去的變動是極正常的事，然而，一旦踏進一廬，學生就被此地的磁場吸引，晃眼數十年；即使有些同學移居外地，仍然與老師、畫室同學保持緊密的連繫。一廬畫室四十年來，像一棵大樹讓追求藝術的同好，有一個能吸收養分的道場，戴世昌（1999）形容得貼切，他到一廬像是去「做禮拜」，一刻不能偷懶。為什麼一廬人都那麼忠心有恆？筆者曾很直接地問許多一廬人，大家似乎都覺悟到自己「數十年如一日」，然而一廬的魅力到底在那裡？

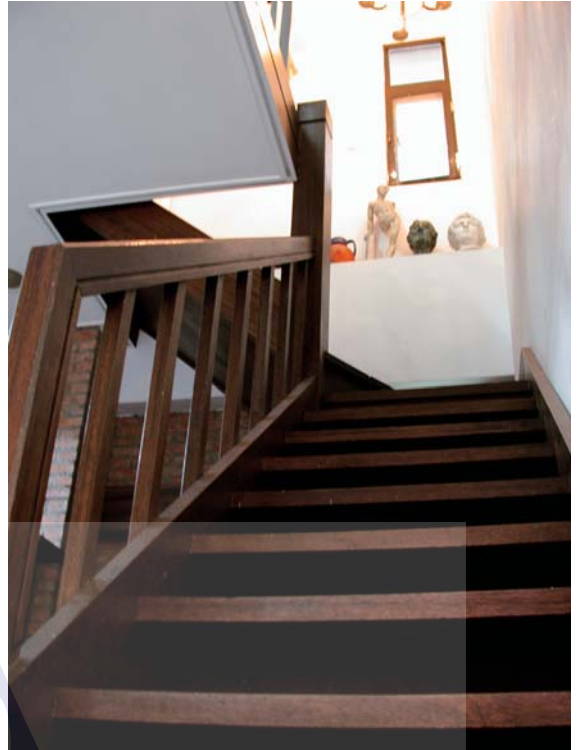
學習發展理論有此說法：一個人所處之環境與其人格特質的總和可以產生他的認知行為（Lewin, 1936）；以此論點分析，一廬畫室所提供的學習氛圍與門生個人性情的傾向，恰好能夠營造出彼此所需的吸引力，如此，每一位沉浸在此間的學生都能得到學習與工作的滿足感，也就是感到學了「東西」。這裡所指的學習氣氛，並不限於畫室本身，學生到永和走進畫室所經歷的意念與行動空間，應算是起點。

不論過去或現在，一廬人在台北總是要耐煩地通過繁忙的交通，才能來到永和，進到竹林路的巷子裡，雖然感到此巷狹窄，但是整個吵雜的情況已經淡化，心情逐漸從走來時的緊張調整成要畫畫的心情，這是第一道沉澱。走到巷底看見老師住所的木門，上面有考究的手書門牌，此時會毫不自主地深呼吸準備踏入門，這是第二道沉澱。從大門到木製紗門雖然只有

通往一廬之路



▲ 圖14-5 進「德」之門，2004年攝



▼ 圖14-6 修藝之梯，2004年攝

國立台灣藝術教育館 National Taiwan Arts Education Center

幾步路，卻由於小庭院的磚頭路與拾級而上進入房子等等微妙的安排，透露主人對來者的尊重與考驗，此為第三道沉澱。進門之後，脫鞋、換鞋乃取「進堂奧，讓門檻」的意思，外面的喧鬧已完全消失，取而代之的是捻步走上二樓木梯的聲音；上樓時是一個關鍵，眼前豁然開朗一方磚地板、純白牆壁與靜物（模特兒）台，暗示修道練功即將開始，這是第四道沉澱。找自己的位置、搬畫架、拿畫具等動作就是「設案」，讓自己完全進入工作的狀態，此為第五道沉澱。這個受教的準備過程非常的細膩且精緻，任何人經過如此洗禮，會對繪事養成嚴肅與敬重的態度，這是畫室主人的身教，在此環境下的紀律也自然地散發出來。

畫室的燈光、畫者與對象物間的絕對位置，以及所有在場者的距離都要求得非常嚴格，這呼應了史作樺（1994，2001）常對一廬人勉勵的「消除」二字。雖然史老師的原意是強調繪畫時的觀看與動作，是在消除物相本質之外的部分，以顯其形上精神；但是將畫室維持在這般「無菌」的水準，就是在幫助學生解除額外的視覺干擾，學生從外面經過五道沉澱進入繪畫狀態，亦是一種消除，間接地也除去了他們來畫室前發生的一切，讓心境

思緒放空，專心作畫。很多一廬人非常依賴這個畫室的原因，可能與此有關，因為大家都被這個純淨的環境寵壞了，其他的創作環境因外在條件，很不容易控制或堅持這樣的「純樸」品質。

繪事學習之旅

李德（1999）說，「教學要避免教一個樣子（p. 30）」，學習要「道法自然，各行其是（p. 29）」，以「磨鍊屬於『自己的』技術，藉它來創造。（p. 9）」這是藝術家眼中重要的教育問題。美術教育對人的貢獻，在形式上是技術、知識與生活面向的拓展；在形而下是創造力與判斷力的啓蒙；在形而上則是自由、品味與文化深度的追求。

大部分的人接觸藝術是從形式入門，藉由實際的操作或例證來認識「美」。在形式的層面上，美術教育可拓展人們在技術、知識與生活面向的視野，很多人對藝術有興趣，是因為他們在形式上的學習與感知有很好的能力，可以透過觀察、模仿和練習，達到「接近藝術情境」的目的。這樣的美術教育屬於技術本位，有實用層面的價值，但是美術教育的精神似乎不止於此。利用「從做中學」入門固然很合理，這樣學習的內化過程，顯然是提升個人素養的重要關鍵。然而，透過此類的學習活動，是否開發了屬於個人的創造力與判斷力？

創造力有第一手、發明發現、獨一無二的特性，在美術「創作」的活動中無可取代。如果作品中沒有出現前所未見的布局章法、表現形式，以及引申的觀念與精神內涵，都只屬於操作或習作而已；創作不但要全新的（指作者的心境），而且不能複製、抄襲或是移花接木，這是藝術品最珍貴的地方，即所謂的「原創精神」。唯有如此，學藝者可以超越「從做中學」，進入「從思考中學習」，嚴肅地思考自己的創作歷程。除了創造力，判斷力是另一個學習重點。判斷的能力通常會隨著年齡、閱歷、知識與眼界的增加而成正比發展，對事情的分析能夠日益客觀且精準。在創作上進行有價值、有意義的判斷，是指一個人在工作時不斷地檢驗作品透露出的空間結構、象徵意象、內容深度以及暗示與聯想…等等的整體訊息，這些訊息對創作者造成特別的生命意義，需要消化、沉澱之後，產生屬於個人的、抽象的美學認知。形而下層面的美術教育就在開發人們創造與判斷的潛能，將它們轉化為價值觀，當處理各種問題（即使是其他生命的議題）時，能應付自如、充分發揮。

由此看來，理想的美術教育，不在訓練一群制式的盲從者，而是要培育能夠獨當一面、有獨特主張的思想者；即便是世界的多元景象，使得意見的

整合與溝通更為困難、更具挑戰，我們仍然要堅持這個理念，才會使人產生自我提升的力量，也就是在「形而上」享受美術活動帶來自由、品味與文化深度的豐富經驗，進而形成個人的生命情調與處世風格。形而上是人類精神面的歷程，在藝術上有著自我探索的崇高價值。有別於前述兩類，形而上層面的美術教育幾乎無法用一般的上課方式傳授，它是在形式與形而下的教育之後，學生自身所產生感通、領悟與自省等化學變化的結果，是一種「感知的學習」，可稱為「從知中學」。譬如，我們有一個創作構想，藉由技術融入創造力，將這個構想實現成一件作品，在這個過程中，我們是否得到活動本身與作品以外的收穫與樂趣？首先我們要問，製作這件作品的動機不是「由衷地想要做」或是夾有其他目的，這會影響到美術活動的自由（或自在）程度與純粹度。其次，在反覆斟酌取捨的過程中，我們會將心路歷程與作品做一連串的價值判斷，期待能表現出曾經體驗的情境，或得自外界或自身的深刻啓示，這就是品味的追求。若進一步地探索，藝術活動要能與個人的生命以及文化根源結合，即是：我們的作品是否呈現了一段生命的歷程？這段歷程是否與我們認同的文化有血緣上的關連？這個關連是否為既有的文化面貌注入新意？由此可知，形而上的美術教育是一個「發現自我」的驚奇之旅。

- ▶ 圖14-7 畫室一隅，2004年攝
- ▶▶ 圖14-8 畫室的靜物，2004年攝



國立台灣藝術教育館
National Taiwan Arts Education Center



古時候的人拜師學藝，稱為「從師遊」，就是要參加驚奇之旅的意思：美術創作技術以外的大多不能教或無法教，要靠學生的慧根去感應，所以稱為「遊」—跟著老師遊山玩水，參拜自然，吸收天地精華練大器，其意義在培養一種自由自在的心境、深邃的品味、豐富的氣度與文化的使命，有了這些體會之後的創作，才能與「我」產生聯繫，這是美術教育形而上的精華。一廬人認同的「一個學生確確實實走在路上，他的老師也永遠活在他的心中。」（洪秀媽、程予瑾，1999）」所指的「老師」，就是在實踐李德所指的「師法自然」中的自然。

關於李德在教學方面的描述，大多數提到他與陳德旺先生深厚的師友情誼。李德非常感念陳師的知遇之恩，帶引他走入「畫學」境界，也使他非常擔心後生晚輩誤入「學畫」的迷途。若探本溯源，這個畫學的境界應該來自塞尚（Paul Cézanne，法，1839-1906）的啓示，以及他所引發的現代繪畫變革。有關塞尚的論述，以及李德對塞尚的體會，可在許多已出版的文字中閱得，最重要的一點應該是「看」的教育。

主人的風采

李德（1999）曾說：「美育，是『看』的教學。看，貫徹中西、串連歷史，看得深刻。生命的學問，才是真學問。一切的教學，都必得是『致良知』的教學（p. 113）。」這是典型「現代主義」的教育態度，現代主義強

調「人」的積極意義，以人（創作者）的觀點來探討人與自然、情感、境界之間的學問——此為「致良知」，所以「美術教育的限度與它積極的意義，是教人如何把握到那個『中心事實』，而避免執迷於空泛的形式與不能貼透人生的假知…（pp. 99-100）。」李老師擔心「捨棄了看，亂象就生了。藝術文化之『流向』，也面臨存亡絕續之境了。捨『模仿』而『體驗』、捨『形式』而『實得』：非如此不能言創造…（p. 124）。」這裡的「看」，並不只是生理上的視覺感知，而是「觀想」，是參悟「畫」中「學」問的過程。

要懂得這個「看」的意思並不容易。從一個畫者的立場來解釋，繪畫的活動結合了視覺的、語言的與行動的認知經驗，再將所有的經驗，轉化成感官的、心靈的與精神的思維狀態，這才是真正的看，即「觀想」，下面以李德常引用的幾位大師來說明。有些藝術家的思考特質傾向視覺型（Olivier & Bowler, 1996），他們擅長使用視覺語言及符號來表達，呈現出的作品有極傑出的「繪畫性」，杜布菲（Jean Dubuffet，法，1901-1985）是其中的代表。也有些藝術家是文字型的，他們的語文思想快過視覺，爲了要避免表現出「文學性」的空泛抒情，他們繪畫表達的方式會有繁複的情意交戰痕跡，傑克梅蒂（Alberto Giacometti，瑞士，1901-1966）是貼切的例子。另有些藝術家是行動型的，唯有在畫布上不斷地用畫筆推敲琢磨，才能記錄下意念與動作間「肢體性」的平衡，從科柯西卡（Oskar Kokoschka，奧地利，1886-1980）與德庫寧（Williem de Kooning，荷/美，1904-1997）的作品中可以得知。塞尚是視覺與文字的綜合型，他既有視覺上的洞察力（看到物象原形）又有強烈的意識來保持清醒的思維（感到形構的張力），無怪乎一廬人對他崇敬有加，意味著同學們心儀此境界的渴望。不過，大部分一廬人的作品還是偏向文字型思考，走的是辛苦又掙扎的繪畫路。

李德老師個人在畫境的層層突破，使學生苦於追趕；甚至晚近他的許多繪畫心得，都因用功太深、用意過高，讓學生百思不解（例如最近十多年的「空相」系列作品）。他所寫的文句並不難，難在學生想「感同身受」是遙遙無期。像是「不畫表面的寫實，不畫虛假的抽象，不追逐時尚，不盲目抄襲、模仿。真誠學習，就是熱愛人生。（李德，1999，p. 127）」，當今之世，能夠徹底執行者幾人？難啊！

難啊！

「難」是一廬人的通關密語。它代表工作艱苦、境界難求、畫力笨拙之意；但也有其正面的象徵意涵，是步上「正道」的肯定、智慧長進的歡



圖14-9 李德老師自說自畫，2004年攝

呼、以及辛勞後的快樂。駐足一廬的畫人，有受過美術科班訓練的專家、有文史哲方面的翹楚、有基層的學校教師、也有其他領域的秀逸之士，他們進到一廬的因緣也許不盡相同，但是他們都願意接受這「難」字，在追求藝術的寂寞路上，扶持而行。

從李德口中說出：「難啊！」像是宗教家身體力行的大愛，他對生命、工作、學問的熱情，是一種深刻的身教，不論學生在畫室中學到了表象或內裡，都感染到一種踏實用功、全面觀照的人生態度，這就是「一廬」。

本文原發表於藝術家351期，pp. 508-513，2004。圖版中之黑白照片皆為李德老師授權由筆者翻拍使用。