

書畫同參--李奇茂現代書藝裡的文本間性

Intertextuality of Li Chi-Mao's Calligraphy

施世昱

Shih, Shih-Yu

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系博士

摘要

書畫家李奇茂(1925-2019)，傳統筆墨精湛，然而，在他生命的最後十年裡，另有援引「書畫同參」概念，實踐「權充挪用」(appropriate, appropriation)技法的後現代藝術(Post-modern Art, Postmodernism Art))；衰年變法，大破大立。通過(漢)許慎《說文解字》「六書」與(法)巴特(Roland Barthes, 1915-1980)文化符號(Sémiotique culturelle)理論探討李奇茂 80 歲以後的「現代書藝」，本文研究後確認：在後現代藝術語境裡，李奇茂以「書畫同參」技法創作「現代書藝」，適與「文本間性」(intertextualité)理論有所契合，別具藝術意境。

【關鍵詞】李奇茂、現代書藝、後現代藝術

一、前言

書畫家李奇茂(1925-2019)，安徽省渦陽縣人，身處戰亂時代，1949 年隨軍來臺。李奇茂的藝術創作以水墨畫為主，款識文字之外，獨立的書法作品相對較少一些，多數為對聯，或是字數較少的條幅、斗方等，更有許多是為他人展覽的題字。¹(圖 1)然而，在他生命的最後十年裡，另有水墨媒材混合裝置藝術、援引「權充挪用」(appropriate, appropriation)概念、拼貼象徵符號的後現代藝術(Post-modern Art, Postmodernism Art)(圖 2、圖 3)。衰年變法，大破大立；²「現代書藝」，其來有自。

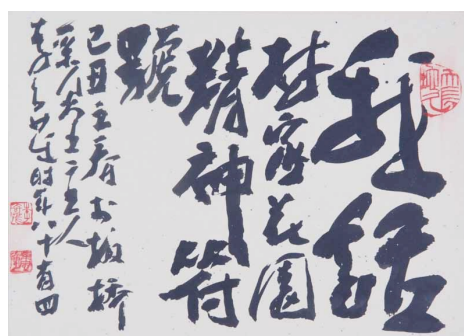


圖 1 李奇茂畫展自題款識

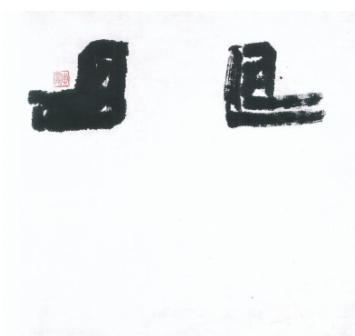


圖2不朽的符號



圖 3 走六十年淡水

「現代書藝」不論在創作理念或技法形式等方面，皆有不同於傳統書法的地方，它甚至標榜「現代書藝不是書法」而與傳統書法相區隔。³由於「現代書藝」尚且流行於2020年代的當下，眾多書法家(展覽團體)為求彰顯個人風格而多在創作論述上別立名目，因此，暫無足堪美術史研究使用的、較具學術普遍性的專有名詞；其中，約以「現代書藝」、「現代書法」、「當代書藝」等名詞較為常見。在後現代藝術蔚為主流的時代氣氛裡，衰年變法的李奇茂亦有「現代書藝」之創作。他往往以他

¹關於李奇茂的傳統書法養成教育及其藝術表現，詳參：蔡介騰，〈書寫以幻化意象—李奇茂的書法形質探討〉，《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，民國 109 年)。

²關於李奇茂衰年變法之後的水墨畫，參見：施世昱〈衰年變法--李奇茂水墨畫裡的後現代性格〉，《書畫藝術學刊》，第 35 期(新北市：國立臺灣藝術大學，民國 112 年 12 月)。

³蔡明讚說：「現代書藝的寬泛性格與漫無邊際的表現界域，都不再是傳統定義上的書法所能範圍，因此『現代書藝不是書法』觀念的釐清，將有助於形成傳統書法與之並轡發展的當代書法推展氛圍。」

蔡明讚，〈試論臺灣現代書藝的創作內涵〉，《2006 當代書畫藝術發展回顧與展望國際學術研討會》(新北市：臺灣藝大，2006 年)。

獨具特色的「精神符號」(圖1、圖2、圖6)表現出「書畫同參」的創作成果，令人產生「這是書法嗎？還是水墨畫？」的疑問。(圖2、圖4、圖5、圖6)為了說明上述問題，進而理解李奇茂「書畫同參」技法，乃成為本文最主要的研究動機與目的。

本文以李奇茂書法作為研究對象，因此較大量地採用(漢)許慎《說文解字》「六書原則」作為字體形義結構分析的方法論，除此之外，亦大量使用(法)巴特(Roland Barthes, 1915-1980)文化符號 (Sémiotique culturelle)理論探討李奇茂「現代書藝」的後現代性格。



圖4 僑二街



圖5 五福臨門



圖6 林家花園精神之寶

巴特的符號理論(sémiologie; sémiotique; sémiotique, 或譯為符號學、符號論)對於臺灣後現代藝術有較大的影響。不論是在(反)美學理論、技法形式與藝術題材等方面，與巴特理論相關的專有名詞不僅既多且眾，而且彼此之間多有矛盾；所以如此，這確是巴特有意為之。巴特符號理論之所以有多種多樣的發展，究其本意，原是為了逃避意識形態的制約，因此，他不願意自己的理論被體系化。雖然如此，巴特晚年與其女捷克莉斯蒂娃(Julia Kristeva, 1941-)所共同建構的「文本間性」(intertextualité)理論，⁴或可提供我們研究臺灣後現代藝術的一個參考依據；

⁴關於「文本間性」(法：intertextualité，英：intertextuality，或譯為「間文本性」、「互文性」)，其核心概念之一是：將一般所謂的「作品」(work)改稱為「文本」(法：texte，英：text，或譯為「本文」、「文」)。*texte*，這個法文字彙的原始本義是布匹等等織品的編織動作，巴特藉以隱喻文藝作品的創作過程，因此，所謂的「文本」是「書寫成章」(法：écriture，或譯為「寫作」)的意思，是作動詞使用的概念；巴特以此強調它截然不同於作名詞使用的「作品」概念。巴特的用意是要凸顯文本(藝術作品)的積極主動性，藉以揚棄舊的作品概念被意識形態制約的被動性。巴特說：「對文學來說，我主要關心的是本文(texte)，也就是構成作品意指的組織(tissue des significant)。因為本文就是語言的外顯部分，而且正是在語言內部，語言結構可能被抗拒和使本身偏離正軌。但這並不是由

這也是本文最主要的研究方法。與巴特符號學相關的文化理論確有許多，本文無法一一介紹，惟依討論之需要而以註釋的方式補充說明。

在行文敘述方面，除了前言與結論之外，本文以三小節說明李奇茂「現代書藝」：首先是《說文解字》「六書原則」的運用，接著是「書畫同參與文本間性」，最後以「衍生字的換喻與獨體文的隱喻」描述李奇茂「現代書藝」的藝術意境。文中附圖均轉載自學術研討論文集與李奇茂生前出版的畫冊，不再一一註明出處。⁵

二、現代書藝之說文解字

以時代氣氛之感染，廿一世紀初的臺灣書畫或不免受到後現代藝術之影響，然而，李奇茂「現代書藝」卻能以深刻的歷史文化反思而得「從傳統中創新」，秉持「書畫同參」技法而進出於《說文解字》「六書原則」之間。

李奇茂「現代書藝」多運用可以直觀辨認的文字造型或自然圖像作為題材，因此，他與片面借鑒西方抽象繪畫或日本現代書法的其他書家有所距離。李奇茂「書畫同參」是一種：首先通過傳統書法「漢字符號」的深入研究，而後再予以「權充挪用」拼貼技法的後現代藝術類型。雖然如此，李奇茂亦不同於其他秉持後現代主

於語言結構為其**工具**的信息，而是由於語言結構為其**活動場所**的字詞運用。所以**我可以不加區別的使用文學、寫作或本文這些字眼**。文學中的自由力量並不取決於作家的儒雅風度，也不取決於他的政治承諾(因為他畢竟只是眾人中的一員)，甚至也不取決於他的作品的思想內容，而是取決於他對語言所做的改變。」

羅蘭·巴特著，李幼蒸譯，〈法蘭西學院文學符號學講座就職演講〉，《寫作的零度》(臺北市：桂冠，1991年)，頁8。

⁵本文圖例出處，參見：

陳重亨等執行編輯，《李奇茂教授藝術風格發展學術研討會論文集》(新北市：臺灣藝大，民國101年)。

陳重亨等執行編輯，《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，民國109年)。

卿敏良總編輯，《李奇茂藝遊淡水六十年》(臺北縣淡水鎮：北縣淡水古蹟博物館，2009年)。

唐健風主編，《林家花園人文精神符號-李奇茂畫集》(臺北縣政府文化局出版，2010年)。

李奇茂，《話左話右李奇茂書畫創作展》(臺北市：河中文化實業，2013年)。

李奇茂，《情境馬祖：李奇茂當代水墨創作展》(臺北市：赤粒藝術，2014年)。

義批判理論的「非書法」論者。他慧眼獨具地識別出「權充挪用」技法的積極昂揚面向，時代精神爽朗鮮明。

非顛覆性的書法創新，它需要奠基於每一個歷史文化環節的深切實踐之中，絕非一夕可成。以此體認，眾多書法家們多勤於筆耕，李奇茂亦長年臨池不墜。史作檉〈以哲學人類學方式看中國文字與書法藝術〉：

人類歷史上任何一種文化模式，必建基在一個族類所特有之思考模式上。同樣，任何一個族類之思考模式，更必須以其所特有之語言文字之操作模式為基礎。所以：有怎樣的語言文字之操作模式，就有怎樣的思考模式。有怎樣的思考模式，就有怎樣的的文化模式。文化如此，作為文化內一主要部分之藝術亦如此。藝術如此，作為我文化中藝術之主要部分之書法藝術亦然。換言之：如以哲學人類學之觀點而言，了解我書法藝術之根本意義，必以了解我語言文字之基本模式為優先。⁶

史作檉的分析說明，確已部分地揭示了書法藝術必須「從傳統中創新」的美學基礎，這確實也是千餘年來中國書法得以在晉帖臨摹之中建立唐法宋韻，在復古思想之中成就明清碑帖交相輝映的文化動因之一。以此而言，由於李奇茂「現代書藝」能夠「了解我語言文字之基本模式為優先」，因此，他的「書畫同參」技法多能符合《說文解字》「六書原則」。

（東漢）許慎《說文解字》歸納了漢字創造的六種造字原則：象形、指事、會意、形聲、轉注、假借，是為「六書」。許慎說：「倉頡之初作書也，蓋依類象形，故謂之文。其後形聲相益，即謂之字。文者，物象之本；字者，言孳乳而寢多也。」

⁶史作檉的論述看似老僧常談而了無新意，事實確實如此；若有小和尚念經有口無心，結果也是如此。史作檉的論述要旨不在於以反美學論述而驚世駭俗，他只是以平實的語調隱喻出了傳統書法實踐之所以需要長時間身體力行的根本原因而已。對於書法而言，更重要的是歷史文化生命實踐，而不僅止於美學理論機鋒而已。

史作檉，〈以哲學人類學方式看中國文字與書法藝術〉，《2001年現代書法新展望——兩岸學術交流研討會論文》（臺中市：國立臺灣美術館，民國90年11月）。

⁷因此，一般論者多將象形、指事這兩類「獨體『文』」視之為「依類象形、物象之本」的「造字法」，邏輯序列位置居先；其餘四類「衍生『字』」的邏輯序列位居其後。在四種「衍生『字』」之中，會意、形聲，這兩類屬於「組字法」；轉注、假借，這兩類屬於「用字法」。

如上所述，《說文解字》「六書原則」，條理分明。然而，在西學東漸的影響下，以語言符號學之「能指」、「所指」的結構關係而言，⁸亦有論者借此解釋「六書原則」者，例如，羅青說：「『象形、指事、會意』三項，都各有原始『指涉物』存在，『文字記號具』(能指)與『原始指涉物』(所指)之間，尚有某種形式與內容的聯繫，其中最重要的聯繫，便是『意義聯繫』。」⁹

中西兩方，觀點不同；雖然它們在研究成果方面或有殊途同歸之處，¹⁰惟其立論之源始起點確有顯著差異：傳統中國較注重具體可見的文字造型圖象，西方語言符號學較注重無法看見的意義生成關係。¹¹只是，若就本文探討「現代書藝」

⁷ (漢)許慎撰，(清)段玉裁注，《新添古音說文解字注》(臺北市：洪葉文化，1998年)，頁761。

⁸能指，法文：signifiant，英文：signifier，或譯為意符、符徵。所指，法文：signifié，英文：signified，或譯為意指、符旨。巴特(Roland Barthes, 1915-1980)〈符號學原理〉：「符號就是由意指和意符所組成。意符的切面構成表達面，意指面則構成內容面。」「我們可以把語言結構以不可察覺和不可分離的方式，將意指和意符『膠合』在一起的現象稱為同構(isologie)。」

巴特，〈符號學原理〉，《寫作的零度》(臺北市：桂冠，1991年)，頁156、159。

⁹ 羅青原文僅有「文字記號具」與「原始指涉物」，括號內的(能指)、(所指)為本文所加。

羅青。當代書法的第三條路【羅青藝術網】取自：

<https://loching.com/literary-work-homepage-html/criticism-the-third-way-modern-calligraphy-html>

2023年6月6日瀏覽

¹⁰法國符號學家巴特(Roland Barthes, 1915-1980)熱衷於肯定中國象形文字系統與傳統書畫藝術，相關言論頗眾，足堪專題研究。例如，巴特說：「我同時特別喜愛描摹符號的動作，比如東方的書法或是繪畫作品，我們可稱之為「符號書寫法」(sémiographie)。」再例如：「我今天讀到布萊希特一篇極精湛的談論中國繪畫的文章，他文章中談到中國繪畫裡總是會把一些事物彼此烘托，這種方式很簡單，又很美，而且很真實。我一直在追尋的，正是這種『在一旁烘托』(à côté de)的明確感覺。」

羅蘭·巴特(Roland Barthes)著，劉森堯譯，《羅蘭·巴特訪談錄》(臺北縣新店市：桂冠，2004年)，頁162、246。

¹¹ 巴特〈文論〉：「文是一種生產力。」巴特與克莉斯蒂娃(Julia Kristeva, 1941-)於1970年代提出「文本」(法文：texte，英文：text，或譯為本文、文)取代「作品」(work)之觀念，其中，生產(production)、

的主旨而言，我們確實可以說，上述兩種詮釋《說文解字》「六書原則」的不同觀點，其間之差異，並不影響(侷限)李奇茂的創作實踐。事實上，李奇茂「書畫同參」技法除了能夠與「六書原則」或符號結構等中西理論相適應(被動性的)，更能夠展現出一種中西文字符號理論交相融合的創作姿態(主動性的)，例如：〈恥〉(圖 7)、〈門裡門外〉(圖 8)、〈三點多〉(圖 9)等。



圖 7 恥



圖 8 門裡門外



圖9三點多

(一)李奇茂〈恥〉

以許慎《說文解字》「依類象形、物象之本」的「造字法」，李奇茂〈恥〉(圖 7)乃以「應物象形」((南齊)謝赫)繪畫技法描繪一隻耳朵和一顆愛心；是書是畫，非書非畫。李奇茂以「書畫同參」之法追溯「六書原則」之本源，直截了當。

《說文解字》：「心，在身之中，象形。」「耳，主聽者也，象形。」「恥，辱也，從心耳聲。」(清)段玉裁注「恥」字：「曰：辱，恥也。二篆為轉注。」¹²由此可知，古代「恥」字的創造過程，其邏輯序列大約是：「依類象形」的「獨體文」在先，複合性的「衍生字」在後，「恥」、「辱」兩字相互解釋、相互補充的「轉注」更加在後；這也就是說，一個「恥」字，兼有「六書原則」的「造字法」、「組字法」、「用字法」。以此而言，李奇茂〈恥〉既有象形之「文」，也是衍生之「字」，它更是「恥」字在廿一世紀初的具體「用字法」之一。雖然李奇茂〈恥〉裡的愛心是現代符號，它的圖像

生產力(productivity)便是一個與文本理論結伴共生的重要概念，它旨在強調：意義生成的無限可能性，亦即：藝術作品的意義不受作者或其他意識形態所局限，是為文本。

(法)巴特著，屠友祥譯，〈文論〉，《文之悅》(上海：上海人民出版社，2002年)，頁92。

¹²(漢)許慎撰，(清)段玉裁注，《新添古音說文解字注》(臺北市：洪葉文化，1998年)，頁506、519、597。

造型確實與古代「心」的象形之「文」有所差異，然而，愛心圖像卻也因此而得彰顯出它自己在廿一世紀初的時代特徵。

李奇茂〈恥〉不僅無違於《說文解字》「六書原則」，更是兼用了「造字法」、「組字法」、「用字法」。李奇茂〈恥〉是一種將「象形」之「文」予以「組字法」的結合之後，再予以「用字法」操作的「轉注」。以此「轉注」「用字法」，李奇茂〈恥〉乃與巴特符號學的「能指」意義生產力或後現代藝術的「權充挪用」技法有所相通。

(二)李奇茂〈門裡門外〉

李奇茂〈門裡門外〉(圖 8)以淡墨書寫一個「鏡像反射」的草書「門」；由於畫面中缺少正面書寫的「門」與之對比，因此，觀眾所認知到的「鏡像反射」純粹是一種假想狀態，並不真實。然而，正是在這種墨分濃淡與正反相映的假想性區分裡(先驗認識能力)，與「門」相關的內外關係因此獲得了區隔，也因此，李奇茂的這個「門」具有「指事」的意涵。

《說文解字》：「門，從二戶，象形。」¹³李奇茂運用「門」之「獨體文」之「象形」的「鏡像反射」造型，表現出〈門裡門外〉的「指事」意涵。對於「六書原則」而言，由於「象形」與「指事」都是「造字法」，不是「用字法」，因此，李奇茂〈門裡門外〉借用「門」這個「象形」文字，以之作為「指事」使用，這理當是一種誤用。然而，雖說是誤用，亦有可以深入討論的地方。

若就「門」(象形文、造字法)衍生而來的「形聲」「組字法」及其具體生活運用(用字法)而言，例如：「他們」、「捫心自問」等，亦有指向他人或指向自己的區別；這種殊途同歸的區別與應用，就是李奇茂以淡墨書寫一個「鏡像反射」之「門」，卻要把它當成〈門裡門外〉來使用(用字法)的創作動機。簡言之，「六書原則」裡的「組字法」與「用字法」原本就具有無限多的造字(意義)潛能；這種潛能，就是導致李奇茂之所以產生誤用的主因之一。換句話說，李奇茂略過了「會意」或「形聲」的「組字法」(邏輯次序性的)步驟，直接以「用字法」而將「門」予以「轉注」或「假借」而成為「門裡門外」了。這也就是說，李奇茂的誤用，起因於「組字法」這個中間環

¹³ (漢)許慎撰，(清)段玉裁注，《新添古音說文解字注》(臺北市：洪葉文化，1998年)，頁593。

節的忽略，而只關照到「造字法」與「用字法」兩個首尾環節。只是，這種關於「組字法」的中間環節的忽略，它們對於「六書原則」在現實生活裡的實際運作而言，確實具有積極性意義；關於這一點，我們或可藉由西方語言符號學的「能指」、「所指」的結構概念來加以瞭解。

若有人想要翻譯佛經或以篆書抄寫一篇〈般若心經〉，卻有許多文字是漢字籀篆所沒有的，這時，就是借助發音相同的文字之便，動用「假借」「用字法」的時機了。¹⁴依此類推，如今，李奇茂想要書寫一個意味著「門裡門外」這個意義(所指)的單一漢字，然而，既有的漢字裡並沒有這個文字(能指)，在這種情況下，李奇茂當然有資格使用「假借」「用字法」。這種略過「組字法」的創作動機，當然是一種正確且合理的「用字法」，這也是訓詁家勸人莫要妄造新字而使用「假借」的本意。以此而言，我們或可以說：「書法作品〈門裡門外〉」(能指)就是李奇茂想要表達「『門裡門外』這個意思」(所指)的一個「獨體文」；他的操作方法是：先予以無中生有的「假借」，再通過「鏡像反射」造型予以「轉注」互訓。

「假借」，它原本就是一種無中生有的憑空造字方法，以文學修辭而言，它或類似於「隱喻」(法文：métaphore；英文：Metaphor)技法。由於「隱喻」修辭技法往往不受制於既有理性原則或意識形態之規範，因此，它受到法國結構主義符號學家巴特等人的格外重視，並影響了後現代藝術的「權充挪用」技法的具體操作。以此而言，李奇茂「書畫同參」使用「假借」「用字法」，先以「門」作〈門裡門外〉，而後再予以「轉注」互訓以表示「門裡門外」的意涵，這種藝術創作方式雖有誤用「六書原則」之處，卻仍是在隱喻技法的合理使用範圍之內。對於後現代藝術而言，尤其重要的是：由於「誤用」所生產出來的嶄新意義確實不同以往，因此，「誤用」適足以說明「能指」的無限意義生產力，於是，「誤用」成為法國結構主義文藝理論最重要的策略或(反)美學理論之一。在「誤用」被正視為(肯定為)藝術創造力之後，它轉而成為「錯用」的理論依據，最終演變成「顛覆一切、造反有理」的後現代主義

¹⁴ (南宋)鄭樵《六書序·象形第一》：「六書也者，象形為本，形不可象則屬諸事，事不可指則屬諸意，意不可會則屬諸聲，聲則無不諧矣，五不足而後假借生焉。」

(南宋)鄭樵《六書序·象形第一》。【維基文庫】取自：

<https://zh.wikisource.org/zh/%E9%80%9A%E5%BF%97/%E5%8D%B7031> 2023 年 7 月 21 日瀏覽

(反)美學。以此而言，僅就後現代藝術的美學理論發展脈絡來看，李奇茂〈門裡門外〉的「六書原則」之「誤用」，這才是後現代藝術之真正的正宗(反)美學創造力。

(三)李奇茂〈三點多〉

李奇茂以酣暢的濃墨書寫三個墨點和一個形似「多」字剪影的三折勾，標題名稱〈三點多〉(圖9)。《說文解字》：「多，緲也，從緲夕。夕者相繹也，故為多。」段玉裁注「多」字：「會意。……相繹者，相引於無窮也。」¹⁵以此而言，我們或也可以將〈三點多〉上的三折勾視之為「夕」(「夕」屬於「六書原則」裡的「指事」「獨體文」)，因為：李奇茂並沒有表現出兩個「夕」文重疊「相繹」的造型，因此，它不符合段玉裁所指稱的「會意」字的「組字法」原則。果然如此，那麼，〈三點多〉這件「現代書藝」或可釋讀為「夕」的漢字書寫，如此，〈三點多〉則成為一個「形聲」字。

類似上述這種「以讀者為中心」的觀點或許有趣，¹⁶惟本文並不以「作者已死」的論述為滿足，¹⁷這是因為：李奇茂「書畫同參」確實較少「形聲」漢字的書寫，因此，我們在釋讀時理當更加謹慎。

¹⁵ (漢)許慎撰，(清)段玉裁注，《新添古音說文解字注》(臺北市：洪葉文化，1998年)，頁319。

¹⁶ 以讀者為中心的文藝理論是一種大約興起於1960年代的國際風潮，一般稱之為「接受美學」。較之於「接受美學」(研究方法或理論)在學術研究領域裡的爭議不斷，它在社會大眾裡或已獲得了較廣大的實踐與支持。詳參：

R.C.赫魯伯(Robert C. Holub)著，董之林譯，《接受美學理論》(臺北縣板橋市：駱駝，民國83年)。

¹⁷ 讀者觀點之所以受到積極性肯定，眾多原因之一是「作者已死」論述的影響。「作者已死」是巴特最為一般讀者熟悉的名言，但是，這並不是巴特美學的原初本意。巴特《批評與真實》：「再無所謂詩人或小說家的存在，而只剩下書寫本身。」「隨著附加運動而來的是評論家成了作家。」簡言之，巴特的美學理想是力求恢復不受意識形態制約的「寫作」，因此，「作者已死」的論述只是達成「寫作」目標的眾多策略之一。事實上，巴特的文藝策略不但一直在修正，而且多有矛盾；這也就是說：令人眼花撩亂而無所適從的策略才是巴特真正的策略。因此，若有執著於「作者已死」論者，不異刻舟求劍。

羅蘭·巴特著，溫晉儀譯，《批評與真實》(臺北市：桂冠，1997年)，頁40。

「形聲」字在漢字系統裡確實是數量眾多的，但是，由於形聲字是一種「孳乳而寢多」(許慎語)的「組字法」的生產結果，它不若「象形」、「指事」是屬於「依類象形、物象之本」的根本始源「造字法」，因此，在「形聲」字的意義生成與造字研究方面，它不若西方拼音文字系統般位居首要關鍵地位。雖然如此，在聲韻學之外，傳統中國依然有許多與發聲音響直接相關的文藝創作，例如：以蝠代福，竹報平安等等運用諧音以執行換喻(法文：métonymie，英文：Metonym，又譯為轉喻、借喻)修辭技法的詩詞書畫。

以諧音換喻技法創作的(傳統)水墨書畫作品，李奇茂亦有許多，然而，在後現代藝術區隔於傳統書畫的語境底下，李奇茂「現代書藝」確實是較少直接使用「形聲」字作為創作題材。所以如此，原因當然有許多，只是，在缺乏第一手資料的情況下，對於這個問題的深入探討或許僅具消極性意義。另一方面，相較於李奇茂「現代書藝」較少「形聲」字的書寫，他卻展現出更多的「依類象形、物象之本」的「應物象形」思考，例如：〈坐看雲起時〉(圖 14)、〈坐井觀天〉(圖 15)，在這些作品中，李奇茂直接以篆書「坐」字代替圖畫描繪。因此，雖然我們不能確認，李奇茂「現代書藝」裡較少諧音、擬聲或「形聲」等題材，這是否是因為他多以「視覺」取代「形聲」的緣故，但是，可以確認的是：李奇茂「書畫同參」終究是一種視覺藝術的技法，它距離音樂或聲韻較遠。以此而言，如果將李奇茂〈三點多〉釋讀成「形聲」「汐」字，這或許是較不恰當的。果然如此，那麼，面對〈三點多〉這件作品，我們又該做何解釋呢？

《說文解字》：「三，於文一耦二為三，成數也。」「一，維初大極，道立於一，造分天地，化成萬物。凡一之屬，皆從一。」段玉裁注：「一之形，於六書為指事，凡云凡某之屬皆從某者。」¹⁸由此可知，〈三點多〉結合了「多」字之「會意」以及「凡一之屬，皆從一」的三墨點的「指事」之文；這也就是說，〈三點多〉是運用「會意」、「指事」所共同組成的一件「書畫同參」作品。至於李奇茂〈三點多〉是否「指事」下午三點多，要我們「會意」下午茶已到？在缺乏具體對話情境的情況下，如今已不得而知。

¹⁸ (漢)許慎撰，(清)段玉裁注，《新添古音說文解字注》(臺北市：洪葉文化，1998年)，頁1、9。

由於缺乏具體「象形」的緣故(例如杯子蛋糕)，〈三點多〉顯得較為抽象，只可意會，不可言傳。以此而言，假如說，靈犀相通者自可「會意」〈三點多〉所謂的「指事」具體為何，這或許是一種近似神祕主義的觀點。然而，誠如前引羅青所言：「『象形、指事、會意』三項，都各有原始『指涉物』存在」，因此，僅就「會意」、「指事」的「六書原則」而言，關於〈三點多〉的這種「只可意會，不可言傳」的理解詮釋或創作表現，並不牽強。它像極了我門日常口語所說的：「你看，就是這個！」雖然旁觀者未必能夠知曉所謂為何，但是對話中的雙方必然彼此了然，否則對話無效。以此而言，李奇茂〈三點多〉確實已創造了一個可能是下午三點多，也可能是凌晨三點多的一個審美情境；就在這個欲與觀眾對話的情境裡，他已完成了他所理想的「意境」創造的目標。¹⁹

三、書畫同參與文本間性

李奇茂以「書畫同參」技法實踐「現代書藝」創作，是一種「從傳統中創新」的藝術歷程。李奇茂並不是簡單地止於抽象造型拼合，也不是毫無反思地借用「權充挪用」技法，而是從《說文解字》「六書原則」出發，是一種以漢字書法為主體的反思性創作。另一方面，由於李奇茂「書畫同參」理念與巴特「文本間性」(法文：intertextualité，英文：intertextuality，或譯為「間文本性」、「互文性」)理論有所契合，²⁰因此，他也能夠彰顯「現代書藝」在後現代藝術裡的積極昂揚性格。

¹⁹秉持「書畫同參」理念的李奇茂旨在「以境感人」。李奇茂自述其藝術理想：「以我個人而言，視覺美術，就是畫面跟**意境**重疊……。」林進忠〈水墨畫大師—李奇茂的自然意象〉：「在李奇茂大師的繪畫創作而言，『我』與描寫的『物』是融合為一的，創作是借景敘志言情，其筆下所繪的是『我』的『境』，而不再單純的是『物』的『景』。畫景，是外在形式；寫境，則是心中內涵。」

李奇茂，〈話左話右意動形變—李奇茂教授創作展訪談錄〉，《話左話右-李奇茂書畫創作集》(臺北市：河中文化實業，2013年10月)，頁121。

林進忠，〈水墨畫大師—李奇茂的自然意象〉，《李奇茂教授藝術風格發展學術研討會論文集》(新北市：國立臺灣藝術大學，2012年)，頁300。

²⁰巴特〈文論〉：「文的主要定義是由朱麗葉·克莉斯特娃基於認識論的目的而構設的：『我門把文學界定為語言學以外的一個機構，它將旨在直接信息的言傳和先前或同期的各種發話內容(表述內容)勾連起來，經此，對整體語言的綱目重新分類』；在這一(百科全書)條目的界定裡，不言明地描述出來的主要理論觀念：意指實踐(pratiques signifiantes)、生產力(productivité)、意指過程

(一)書畫同參

與「書畫同參」相關的種種美術史論，較早見於(南齊)謝赫〈古畫品錄〉、(唐)張彥遠《歷代名畫記》。謝赫以「氣韻生動」統一「骨法用筆」、「應物象形」等等繪畫技法，一般稱為「謝赫六法」。²¹較之「謝赫六法」的高古簡要，張彥遠《歷代名畫記》則明確地區別出如下兩種論述：1、以「(應物)象形文字」論述「書畫同體」；2、以筆墨技法論述「書畫用筆同法(骨法用筆)」；²²這是在《歷代名畫記》中同時存在的兩種觀點，它們共同地組成了一個既有區別又有統一的完整論述。可惜的是，由於張彥遠的論述確實經典，因此，歷代多有討論，近代爭議尤大；論爭要旨大約集中在書法與繪畫之間的「賓主位置」或「體用關係」。對於張彥遠而言，雖然在他身後的史論紛爭確實已經不是他的責任，惟就其影響層面而言，僅就歷代畫論來看：書畫家大多數是站在「書畫用筆同法」(或謝赫「骨法用筆」)的立場，因此，他們多較輕忽訓詁家以「象形」「造字法」(或謝赫「應物象形」)作為出發點的「書畫同體」論述。只是，雖然書法「六書」之法與繪畫之間確實存在著書畫家或訓詁家的觀點差異，但是，它們也必須具備相通之處，否則無法引發爭議。關於

(significance)、已然存在之文(phéno-texte)、生成之文(géno-texte)、文際關係特性(inter-textualité)，都得歸功于朱麗葉·克莉斯特娃。」

(法)巴特著，屠友祥譯，〈文論〉，《文之悅》(上海：上海人民出版社，2002年)，頁90-91。

²¹ 「謝赫六法」時間較早且內容較簡要，對於它的具體意涵，歷來多有討論。參見：

高木森，〈畫論的啟蒙—論氣韻生動及其衍化〉，《中國繪畫思想史》(臺北市：三民，2004年)。

陳傳席，〈六法論—謝赫論畫〉，《中國繪畫理論史》(臺北市：三民，2018年)。

徐復觀，〈釋氣韻生動〉，《中國藝術精神》(臺北市：臺灣學生，1966年)。

²² 「書畫同體」論述，較早見於(唐)張彥遠《歷代名畫記》「敘畫之源流」：「古先聖王，受命應籙，則有龜字效靈，龍圖呈寶。自巢、燧以來，皆有此瑞。……是時也，書畫同體而未分，象制筆創而猶略。無以傳奇意，故有書；無以見其形，故有畫。……又周官教國子以六書，其三曰象形，則畫之意也。是故知書、畫異名而同體也。」「書畫用筆同法」論述，見於張彥遠《歷代名畫記》「敘師資傳授南北時代」：「昔張芝學崔爰、杜度草書之法，因而變之，以成今草之體勢，一筆而成，氣脈通連，隔行不斷。唯王子敬明其深旨，故行首之字往往繼其前行，世上謂之一筆書。其後陸探微亦作一筆畫，連綿不斷，故知書畫用筆同法。」

(唐)張彥遠撰，于安瀾編輯，〈歷代名畫記〉，《畫史叢書》(臺北市：文史哲，民國63年)，頁5、26。

這一點，我們或可通過巴特符號學「異質同構」(Homologie)概念來加以檢視，²³如此，我們當能瞭解：書法與繪畫之間確有相通之處，因此，謝赫「六法」或張彥遠的完整論述，皆不宜割裂對待。

以「異質同構」之緣故，訓詁家與書畫家乃分別從不同的研究視角而獲得了各自不同的書畫相通之結論(這句話有明顯的矛盾，然而，這就是巴特運用「異質同構」對抗「相似性」而成為後現代主義顛覆策略的原因之一，也是訓詁家與書畫家的爭執癥結)。訓詁家由於以「應物象形」的「象形」文字作為研究的出發點，向上追溯「六書」始源，故而從張彥遠的「書畫同體」演變成近代的「書畫同源」論；書畫家則以「骨法用筆」作為研究的出發點，深入探索筆墨技法，故而從張彥遠的「書畫用筆同法」演變成近代的「書畫同源」論。便是上述這種觀點迥異的、立場懸殊的不同研究傾向，卻在近代演變成殊途同歸的「書畫同源」論，以此矛盾(異質同構)，「書畫同源」論才屢屢遭受有識者加以檢討(撻伐)。

與上述論爭相關的史料梳理與觀點差異，林錦濤〈書畫相關論說之異同考察〉已有詳盡的研究。他結論道：「『畫法』當然不等於『書法』，繪畫也不必一定要以書法為基礎的，也不必非以詩、書、畫三者結合為一體。但是，『以書入畫』、『書畫融合』的書、畫表現，不也更相得益彰嗎？此不也是中國書畫的特色嗎？」²⁴林錦濤的結論令人首肯，這也是與李奇茂「書畫同參」的美學技法相契合的。

李奇茂雖不曾以美術史論的形式參與「書畫同參」等等相關論爭，但是，他確曾在書畫教學活動上指導學生以「畫字」、「寫畫」的觀念進行「異質同構」式的創作。²⁵他說：

²³關於「異質同構」(Homologie)，巴特在說明「他則特別討厭相似性(l'analogie)」，這是因為「人性因而被『相似性』所束縛」時，他說：「要違抗這個狡詐的『相似性』，最直截了當的方法，就是簡單的結構式對應：「異質同構」(Homologie)，將第一項物體的回想減降至一種比例關係……。」羅蘭巴特著，劉森堯譯，《羅蘭巴特論羅蘭巴特》(臺北市：桂冠，2002年)，頁50-51。

²⁴ 林錦濤〈書畫相關論說之異同考察〉，《書畫藝術學刊》，第18期(新北市：國立臺灣藝術大學，民國104年6月)，頁98。

²⁵ 「畫字」、「寫畫」，乃莊連東轉述李宗仁的回憶而來。詳見：

我處理水墨畫還是以黑、白為基底，說到黑白跳脫不了中國的墨，但不必把書法講得過於具體，要是過於具體，那到底是藝術書法？還是書法藝術？因為筆墨給中國人帶來很深的影響，雖然創作有其困難面，但重要的是延伸出書法的趣味和線條。²⁶

雖然李奇茂主張「不必把書法講得過於具體」，但是，他仍然堅持：在進行「書畫同參」的創作之前，仍然需要先行區別出繪畫與書法的差異(這是邏輯順序說詞，不是創作現象描述)，「因為這樣才有多元化的創作感」。²⁷簡言之，李奇茂「書畫同參」並不是一時心血來潮的靈感或抽象表現的迸發，而是首先釐清書法與繪畫的個別特質(異質)，再依據不同題材的不同需求予以「書畫同參」的造型思考(同構)；這是一種：在不廢筆墨的前提之下，首先從「應物象形」的「象形」文字「六書原則」出發，接著再進行「現代書藝」創作的方法。通過書法與繪畫之間的「異質同構」關係的深入探討，李奇茂執行「書畫同參」創作；他的「現代書藝」作品，或可借用(唐)張懷瓘《文字論》來加以理解：「深識書者，惟觀神彩，不見字形，若精意玄鑒，則物無遺照，何有不通？」²⁸以此而言，種種偏執於「書畫同體」或「書畫用筆同法」的膠著觀點，它們都不為張懷瓘或李奇茂所取，也應當不是「謝赫六法」或張彥遠《歷代名畫記》的初衷。

(二)文本間性

以「(應物)象形文字」說明「書畫同體」，(唐)張彥遠與(南宋)鄭樵或屬時間較早且較具代表性者之一。張彥遠說：「古先聖王，受命應籙，則有龜字效靈，龍圖呈寶。……是故知書、畫異名而同體也。」²⁹不同於張彥遠以神話故事說明「象形」文字的產生，文字學家鄭樵《六書略·象形第一》則以更具理性分析的方法說明

莊連東，〈李奇茂水墨創作與教學的逆反思考策略探析〉，《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，民國 109 年)，頁 118。

²⁶ 李奇茂，〈話左話右意動形變—李奇茂教授創作展訪談錄〉，《話左話右-李奇茂書畫創作集》(臺北市：河中文化實業，2013 年 10 月)，頁 119。

²⁷ 李奇茂，〈話左話右意動形變—李奇茂教授創作展訪談錄〉，《話左話右-李奇茂書畫創作集》(臺北市：河中文化實業，2013 年 10 月)，頁 119。

²⁸ (唐)張懷瓘，〈文字論〉，《歷代書法論文選》(臺北市：華正書局，民國 77 年)，頁 190。

²⁹ (唐)張彥遠撰，于安瀾編輯，〈歷代名畫記〉，《畫史叢書》(臺北市：文史哲，民國 63 年)，頁 5。

道：「序曰：書與畫同出，畫取形，書取象，畫取多，書取少。凡象形者，皆可畫也，不可畫則無其書矣。然書窮能變，故畫雖取多而得算常少，書雖取少而得算常多。六書也者，皆象形之變也。」³⁰只是，不論就張彥遠或鄭樵，他們都是一種將「時間性源起」予以「空間式解釋」的說明方式；若就人類認識能力與表達方式的侷限性而言，這原本是無可厚非的事，然而，若有論者不能認識到它只是一種形而上學的象徵性詮釋，那麼，種種膠柱鼓瑟、刻舟求劍的研究態度不免相互爭執。不同於將「書畫同體」或「書畫用筆同法」予以分門別類或彼此割裂的研究態度，李奇茂「書畫同參」不僅與謝赫、張彥遠、張懷瓘、鄭樵等人的古典觀念相接近，確也符合巴特、克莉斯蒂娃的「文本間性」理論。

巴特〈文論〉「文際關係」條目：

文重新分配整體語言(它是這種重新分配的場地)。這種解構和重構兼具的途徑之一，便是對種種文進行排列，對在所探索之文周圍、歸根結柢在其內部存在過或依然存在著的種種文的片段進行排列：所有文都處於文際關係裡；其中在不同的層面、以或多或少可辨識的形式呈現出另外的文；先前的文化之文和周圍的文化之文；一切文都是過去的引文的新織品。……這一形象確保了文的身分，它不是複製，而是生產力。³¹

克莉思蒂娃說：

巴特是現代文學研究的先驅和奠基者，正因為他使文學實踐存於主體和歷史的交叉點上，並因為他把這一實踐當作社會架構中意識形態分裂的徵兆加以研究，而且因為他在「本文」範圍內探索那種象徵(以符號學方式)控制這一分裂的準確機制，因此他企圖形成一門研究的具體對象，其多樣性、多重性和流動性使他得以防止舊的話語的飽和性。這種知識在某種意義上說已經是一種寫作，一種本文了。³²

³⁰ (南宋)鄭樵《六書略·象形第一》。【維基文庫】取自：
<https://zh.wikisource.org/zh/%E9%80%9A%E5%BF%97/%E5%8D%B7031> 2023年7月21日瀏覽

³¹ (法)巴特著，屠友祥譯，〈文論〉，《文之悅》(上海：上海人民出版社，2002年)，頁95-96。

³² 克莉思蒂娃(Kristeva, J.) 著，李幼蒸譯，〈人怎樣對文學說話〉，《寫作的零度》(臺北市：桂冠，1991年)，頁244。

以此而言，運用巴特、克莉斯蒂娃的「文本間性」理論，檢視臺灣後現代藝術裡的「權充挪用」技法，通過「異質同構」概念比較其間之異同，此舉，亦有助於我們對於李奇茂「現代書藝」之「書畫同參」的了解。

李奇茂在他生命的最晚年裡，有感於廿一世紀初臺灣的時空環境改變，乃以後現代藝術「權充挪用」技法創作「現代書藝」，最終完成了他心目中的理想「意境」。衰年變法，大破大立；「書畫同參」，其來有自。

傳統書畫多有題跋款識，書畫兼擅的李奇茂也是如此。從李奇茂〈海底千條日夜舞〉(圖 10)、〈海底·群島〉對聯(圖 11)、〈拜石圖〉(圖 12)、〈佛即心〉(圖 13)等偏屬於傳統書畫的作品中，通過風格分析，我們或能管窺李奇茂「書畫同參」之於「文本間性」的具體關係。

〈海底千條日夜舞〉、〈海底·群島〉對聯，這是李奇茂專門為「情境馬祖」展覽製作的作品。³³由於李奇茂曾在馬祖當兵，故地重遊，筆墨真摯，別富「意境」；這種運用個人生命體驗作為藝術創作題材的象徵敘事作品(文本)，當然是奠基於巴特所謂的「先前的文化之文和周圍的文化之文」，也是克莉斯蒂娃所謂的位於「主體和歷史的交叉點上」的「文本間性」。再就具體的風格分析而言，李奇茂在水墨黃魚的繪畫作品上款識「馬祖黃魚古今游」，然而作品名稱卻是〈海底千條日夜舞〉，顯然地，這件繪畫作品適與〈海底·群島〉對聯形成互文關係。類似這種畫裡畫外的互文關係，在李奇茂作品中頗為常見(圖 2、圖 8)，也是他以「權充挪用」技法實踐「文本間性」的具體事例之一。³⁴

³³ 〈海底千條日夜舞〉、〈海底·群島〉對聯，這兩件作品見於「情境馬祖」展覽。其中，江柏萱曾針對〈海底·群島〉這副對聯予以討論。

詳參：江柏萱，〈筆情刀意墨縱橫——淺談李奇茂書法藝術風格〉，《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，民國 109 年)，頁 142。

李奇茂，《情境馬祖：李奇茂當代水墨創作展》(臺北市：赤粒藝術，2014 年)。

³⁴ 黃華源說：「現代書畫家能畫、能論，並且還能引用古文，這種古今對應，應可說明其本質不便(變)。延續此一觀點，古人畫中有詩、有題字，稱為詩書畫三絕，今人一樣作畫、題字落款寫感觸，這種東方藝術特有思維的呈現，易以時代變遷，難道不可視為多媒材之運用。」



圖 10 海底千條日夜舞

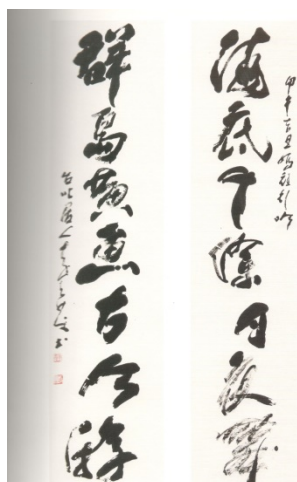


圖 11 海底·群島

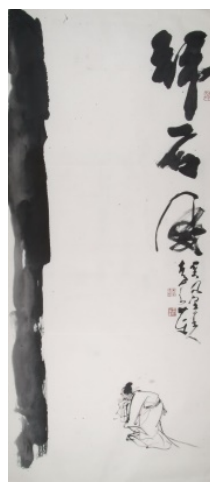


圖 12 拜石圖



圖 13 佛即心

除了個人生命體驗與歷史文化經驗所交匯出來的意念想像之外，更加具體的、足堪視覺直觀予以風格分析的「文本間性」之運用，亦可以李奇茂〈拜石圖〉(圖 12)、〈佛即心〉(圖 13)為例來加以說明。³⁵這兩件作品雖然一件是繪畫，一件是書法，然而，它們在筆墨技法與空間結構方面，確有近似之處。它們的共同特徵是：墨分濃淡乾濕、上重下輕的聚散疏密構圖、以筆觸質感區分造型差異等等。這些都是傳統書畫常見的布局方式，對於〈拜石圖〉或無出奇之處，只是，李奇茂別出心裁的地方在於：書法作品〈佛即心〉，他於 2D 平面的筆墨技法裡再予以 3D 的景深空間處理。顯然地，李奇茂看待書畫藝術裡的空間觀念，不同以往；這也是他何以指導學生「畫字」、「寫畫」的原因之一。事實上，不僅僅只是 2D 或 3D 的空間差異而已，李奇茂之所以能夠通過「書畫同參」而「以境感人」，正是運用「主體和歷史的交叉點上」的「文本間性」，通過時間與空間的交互轉換而獲得實踐的。

黃華源，〈淺述 1945 年後臺灣傳統書畫與現代書畫之遞嬗及其發展〉，《李奇茂教授藝術風格發展學術研討會論文集》(新北市：國立臺灣藝術大學，2012 年)，頁 129。

³⁵ 李奇茂〈佛即心〉已有蔡介騰予以氣韻態勢之研究。

詳參：蔡介騰，〈書寫以幻化形象—李奇茂的書法形質探討〉，《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，民國 109 年)，頁 57。

四、衍生字的換喻與獨體文的隱喻

李奇茂「現代書藝」以豐富的「文本間性」而彰顯出「書畫同參」底下的歷史文化內涵，既能與文人畫傳統遙相呼應，也能符應後現代藝術精神。雖然如此，在「權充挪用」技法與「書畫同參」的創作實踐之間，他仍然是有所權衡的。在不廢筆墨的前提下，李奇茂「書畫同參」所依循的宗旨是：謝赫、張彥遠、張懷瓘、鄭樵等人以「(應物)象形」說明「書畫同體」的《說文解字》「六書原則」。

作為後現代藝術語境底下的「現代書藝」，李奇茂〈恥〉(圖 7)、〈門裡門外〉(圖 8)、〈三點多〉(圖 9)等作品，不僅能夠與巴特符號理論相符合，亦能經受「六書原則」之檢視；李奇茂「書畫同參」有理有據，絕非臆造。

漢字系統首在「象形」，這也是它不同於西方拼音文字的最大特色，是一種視覺圖像的人文表達系統，因此，李奇茂多以「視覺」取代「形聲」造字原則，以「書畫同參」實踐「現代書藝」。雖然如此，但是，真正純正的「象形」「獨體『文』」卻是在漢字系統中數量偏少的。

「象形」之「文」較少，它卻是「六書」造字的關鍵；面對這種不協調性，李奇茂將如何解決呢？或許，問題的答案，可以從李奇茂追求「意境」的藝術目標來理解。這也就是說，不論是「六書原則」或是「意境」的追求，它們都將在李奇茂「現代書藝」底下獲得統一。亦即：這個不甚協調的問題，其本身就是李奇茂「書畫同參」的一體兩面，它需要李奇的藝術創造力來加以克服。解決的辦法也很簡單：「以境感人」是李奇茂的審美理想與藝術目標，但是，「獨體『文』」由於卻乏「背景與主題」的相互襯托，「不容易構成一幅畫面」(李奇茂語)，不容易形成一個「意境」，因此，李奇茂「書畫同參」不必以「象形」之「文」為侷限。這也就是說，李奇茂表現「意境」的方式有兩種：1、僅僅以一個單獨的「象形」之「文」即構成一個「意境」，這種技法較難，它給觀眾的感覺也較抽象，在修辭學上屬於「隱喻」類型，因而也最接近傳統書法，例如：〈門裡門外〉(圖 8)、〈行人道〉(圖 18)、〈逆水行舟〉(圖 19)；2、充分運用「衍生字」的造字原則，以「權充挪用」技法實踐「書畫同參」，較富敘事寓意，一般觀眾多能理解，例如：〈坐看雲起時〉(圖 14)、〈坐井觀天〉(圖 15)、〈月滿西樓〉(圖 16)。

顯然的，在漢字書法「六書原則」的研究領域裡，李奇茂除了是往上溯源的探索(獨體文的應物象形)，亦不廢往下漫延的發展(衍生字的書畫相參)；在「結字因時相傳」(趙孟頫語)與「六書原則」之間，李奇茂除了融會「會意」、「轉注」、「假借」等「衍生字」的造字規則，亦能使用「(應物)象形」之「獨體文」以構成畫面。於是乎，以「權充挪用」技法實踐「書畫相參」的李奇茂「現代書藝」，乃通過種種相互換喻(會意)、並置(形聲)、互文(轉注)、錯置(假借)的符號學結構(六書原則)，³⁶李奇茂完成了他在字形結構方面的「從傳統中創新」。若就作品的最終表現而言，「獨體文」的「現代書藝」作品或有孤冷高寒的氣質(圖 8、圖 18、圖 19)，相對地，「衍生字」則提供了「書畫同參」更大的創意表現空間(圖 14、圖 15、圖 16)；這才是李奇茂「書畫同參」與「六書原則」較具體的確切關係。這也就是說，相較於「獨體文」的高邁意境，「衍生字」則提供給「權充挪用」技法盡情揮灑的空間；李奇茂「現代書藝」的創意表現正在於發現了這個秘密。也因此，李奇茂「書畫同參」不僅在視覺造型上具有傳統書法「(應物)象形」之「獨體文」的雋永美感，亦能在「書畫同參」的「衍生字」上具有後現代藝術的意趣。

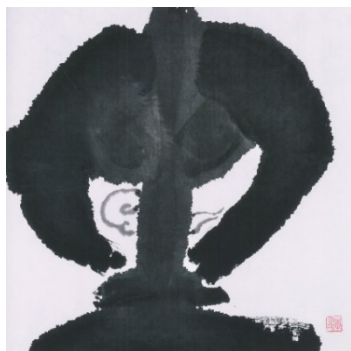


圖 14 坐看雲起時



圖 15 坐井觀天

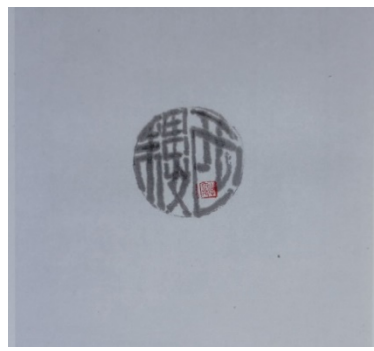


圖 16 月滿西樓

通過《說文解字》「六書原則」的後現代藝術創造，李奇茂「現代書藝」以傳統筆墨技法拼貼出畫裡畫外、書裡書外的種種歷史文化或現實生活景象，確富「意境」。以李奇茂「畫左畫右」個展(2013 年)裡的〈坐看雲起時〉(圖 14)、〈坐井觀天〉(圖 15)為例，夫子自道：

³⁶巴特說：「這些轉換的形式已被精神分析與修辭學同時闡明；例如，狹義的替代(暗喻)、遺漏(省略)、壓縮(同音或同型異義)、換位(換喻)、否定(反用)。」

羅蘭·巴特(Roland Barthes)著，溫晉儀譯，《批評與真實》(臺北市：桂冠，1997 年)，頁 64-65。

我這次是強調筆墨的吻合，就是想營造一個現代生活中的意趣，比方用大篆寫一個坐，那我就用唐詩取材——坐看雲起時，這樣也沒有忘卻了書法，也沒有忘記了繪畫的視覺，畫面雖然是書法，視覺卻是一幅畫，但不能扭曲書法的事實，去作繪畫的處理，這樣也不行。³⁷

〈坐井觀天〉，不能就畫一個井畫一個青蛙，這太具象了，我就井裡寫個坐，但用大篆寫，這樣畫面結構看起來比較協調。³⁸

不管走哪條路，中國的筆墨，真草隸篆，我就是著重在這個基礎上。³⁹

誠如李奇茂自述，便是這種奠基於傳統漢字結構的「書畫同參」創作觀念，這才是他優游於「現代書藝」而得「從心所欲不踰矩」的重要法門。〈坐看雲起時〉、〈坐井觀天〉，在這兩件作品中確實有雲朵與(坐)座椅等足堪視覺直觀辨認的造型物或文字，惟不論它們是象形文字或具象事物，僅就「六書原則」而言，李奇茂確是無違於「會意」或「轉注」等造字規範；同樣的「書畫同參」技法也可在〈月滿西樓〉(圖 16)、〈豐年〉等作品裡見到。



圖 17 大觀路



圖 18 行人道



圖 19 逆水行舟

除了引用古人詩句之外，李奇茂亦有許多廿一世紀現實生活的書寫，例如：〈大觀路〉(圖 17)、⁴⁰〈行人道〉(圖 18)、〈我沒醉〉等。想當然爾，這些作品也都是符合傳統書法之真草隸篆的字法規範。夫子自道：

³⁷ 李奇茂，〈話左話右意動形變——李奇茂教授創作展訪談錄〉，《話左話右-李奇茂書畫創作集》(臺北市：河中文化實業，2013 年 10 月)，頁 119。

³⁸ 李奇茂，〈話左話右意動形變——李奇茂教授創作展訪談錄〉，《話左話右-李奇茂書畫創作集》(臺北市：河中文化實業，2013 年 10 月)，頁 121。

³⁹ 李奇茂，〈話左話右意動形變——李奇茂教授創作展訪談錄〉，《話左話右-李奇茂書畫創作集》(臺北市：河中文化實業，2013 年 10 月)，頁 120。

〈行人道〉，我書寫個行字，這個畫中人在行字兩邊走，就是行人道，既是書法也是繪畫。⁴¹

若你單單隨便畫兩個線條也是畫，但卻不容易構成一幅畫面，所以我思考如何把線條畫的很簡單，然而畫面也可以由背景與主題來呈現它的空間感，那也會是有條件的創作，……。⁴²

一如〈行人道〉這件作品，〈逆水行舟〉(圖 19)、〈門裡門外〉(圖 8)等作品也都是由單一的「獨體文」構成畫面；雖然不依賴背景處理或敘事結構，但是，由於有作品標題名稱與之形成互文關係，因此依然自成境界。李奇茂多以較傳統的草書或篆書略加變形，一揮而就，有識者釋讀不難。針對這些作品，雖然我們可以強作解人地將它們套上「六書原則」或符號學詮釋(這種研究方法在學理分析方面或有必要)，惟其於審美鑑賞方面意義有限，這是因為：這些作品確實已經脫離了李奇茂所謂的「背景與主題以構成畫面」的局限，轉而進入了一個更廣大深邃的「假借」「用字法」或「隱喻」修辭學的藝術境界裡去了。以此而言，它確實是「只可意會，不可言傳」的，因此，對於一般觀眾而言，這類作品或顯得較抽象；惟於其中有物，絕非虛妄，因此顯得藝術境界高邁。

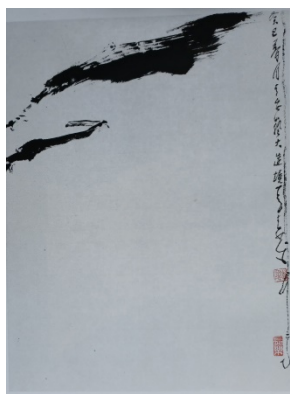


圖 20 獨釣寒江雪



圖 21 抽刀斷水



圖 22 丹青不老

⁴⁰ 李奇茂說：「臺藝大就佇立在大觀路上，我特別寫大觀路上--「學」人多(一般人都說大觀路上行人多)拉近時空的意義在裡面，把字句也融入於書法中。」

李奇茂，〈話左話右意動形變—李奇茂教授創作展訪談錄〉，《話左話右-李奇茂書畫創作集》(臺北市：河中文化實業，2013 年 10 月)，頁 121。

⁴¹ 李奇茂，〈話左話右意動形變—李奇茂教授創作展訪談錄〉，《話左話右-李奇茂書畫創作集》(臺北市：河中文化實業，2013 年 10 月)，頁 121。

⁴² 李奇茂，〈話左話右意動形變—李奇茂教授創作展訪談錄〉，《話左話右-李奇茂書畫創作集》(臺北市：河中文化實業，2013 年 10 月)，頁 119。

李奇茂〈獨釣寒江雪〉(圖 20)也是一件較為抽象的作品，亦書亦畫，非書非畫，然而，李奇茂生前即自詡為得意(境)之作。他說：「〈獨釣寒江雪〉，雖只單勾畫，一筆我畫在魚鉤上，一筆畫江水，這就是**意境**，以墨色輕重經營畫面可以與之對應，很有**意趣**的感覺。」⁴³很顯然地，在李奇茂眼中，「意境」即「意趣」，即是(唐)柳宗元〈江雪〉的詩意表現；這也是「隱喻」、「換喻」、「提喻」等文藝修辭技巧的相互轉換。

在李奇茂「現代書藝」作品中，類似〈獨釣寒江雪〉般僅僅以魚鉤江水提醒詩意的「提喻」修辭技法另有〈抽刀斷水〉(圖 21)、〈丹青不老〉(圖 22)等作品。〈抽刀斷水〉這件作品擷取(提喻)草書「抽」、「斷」等字的局部筆畫加以重新排列，組合成一個似「抽」、似「斷」、似「刀」的嶄新「衍生字」；此外，「提喻」修辭技法亦與作品標題名稱「抽、斷」形成互文。〈丹青不老〉則是將這四個草書整合成一個單獨的文字，然而，從不同的視角看這個單獨的文字，亦可再分別釋讀出這四個草書：畫面擺正則可見「丹」、「不」兩字草書，側擺來看則形似「青」、「老」兩字草書。類似〈丹青不老〉這樣的互文關係，不免讓人聯想起宋徽宗「天下一人」、八大山人「哭笑」的花押書法。如上所述，〈獨釣寒江雪〉、〈抽刀斷水〉、〈丹青不老〉等作品，這是李奇茂以「提喻」修辭技法實踐「書畫同參」的「現代書藝」創作，其「意境」自有較深刻的歷史文化傳統以為基礎，並不只是「權充挪用」的玩弄機巧而已。

五、結論

通過許慎《說文解字》「六書」與巴特文化符號理論，本文研究後確認：在「反學美」的後現代藝術氣氛裡，李奇茂以「書畫同參」技法創作「現代書藝」，適與「文本間性」理論有所契合，別具藝術意境。

巴特符號學最重要的核心課題之一是：嚴正地面對歷史文化的制約。巴特的學術思想是：從人類置身於歷史文化「之中」來開始他的文化反思，而不是「之外」

⁴³ 李奇茂，〈話左話右意動形變—李奇茂教授創作展訪談錄〉，《話左話右-李奇茂書畫創作集》(臺北市：河中文化實業，2013 年 10 月)，頁 119。

(「在...之外」乃成區分，乃有對立)，因此，他與西方傳統的主客二元對立論述有所差異。便是在勇於承認人類受制於語言符號(傳統書法或四君子等也是符號的一種)的情況下，所以，巴特致力於發揚種種能夠彰顯人類主體能動性的文藝策略，以求擺脫意識形態的羈絆。其中，「文本間性」理論，它不僅容納了巴特對於「擺脫意識形態制約」的種種「否定性策略」，也能凸顯出巴特文藝理論所蘊含的倫理學理想(巴特多稱其文藝理想為烏托邦)。這也就是說：巴特的美學理論不僅有臺灣後現代藝術裡常見的反美學傾向，他的種種美學性策略都只是為了達成「主體人格的積極價值」而存在；亦即：策略為手段，價值是目標，若為價值計，策略皆可拋。以此而言，李奇茂運用「書畫同參」技法以表現他心目中的理想「意境」，既符合後現代主義「權充挪用」的顛覆性策略，也契合巴特的倫理學理想。所以能夠如此，那是因為李奇茂「書畫同參」與巴特文藝理論擁有一個共同的出發點，那就是：歷史文化傳統的接受與突破。雖然如此，只是，倘若我們再深入探討李奇茂「現代書藝」的具體創作實踐，那麼，李奇茂「書畫同參」的創意思維亦與《說文解字》密切相關。他運用文字形義相互衍生的「六書原則」實踐「書畫同參」，小學訓詁的「(應物)象形」文字造型乃成為他創意思考的起點，因此，李奇茂不同於一般書畫家多受到「書畫用筆同法(骨法用筆)」的侷限。

由 2D 而 3D 以至於「文本間性」的時空轉換，以此，李奇茂「現代書藝」言之有物，抒情寓意自成「意境」。李奇茂或如古代文人般地自製聯句以書入畫(圖 10、圖 11)，或心嚮往之而「權充挪用」古人詩句(圖 14、圖 20)，或以日常生活雜感游藝人間(圖 17、圖 18)，或純粹從漢字「六書」的形義結構入手而執行結構、解構、再結構的創造(圖 21、圖 22)。很顯然的，李奇茂「現代書藝」首重寓意，這也是與他奉行「為人生而藝術」的美學信仰相協調的，因此，他截然不同於現代繪畫取消象徵寓意的純粹抽象論者。由於李奇茂「現代書藝」別具「意境」，能夠「以形寫意」，因此，它亦與「聊表胸中逸氣」((元)倪瓚語)的傳統文人畫理想直接相通。

由於李奇茂「現代書藝」確有接續傳統文人畫象徵寓意的地方，因此，較之其他臺灣後現代藝術，他在「文本間性」的歷史文化內涵上更為深刻。誠如李奇茂「我話精神符號」(圖 1)的反身自述，這是一個有生命、有閱歷，有人性、有體驗，有歷史、有文化的美術創作，絕不是一個僅剩語言符號(抽象形式)的無人(非人)

反諷(圖 2)。因此，在書法、繪畫、筆墨技法或作品標題款識之間，在各種各樣不同生命體驗的象徵寓意之間，種種的修辭、隱喻、換喻、借喻、提喻等後現代藝術「權充挪用」技法，所有這些都已消融在李奇茂「書畫同參」的「文本間性」之中。

參考書目

- 于安瀾編輯，《畫史叢書》(臺北市：文史哲，民國 63 年)。
- 李奇茂，《話左話右李奇茂書畫創作展》(臺北市：河中文化實業，2013 年)。
- 李奇茂，《情境馬祖：李奇茂當代水墨創作展》(臺北市：赤粒藝術，2014 年)。
- 吳超然，《台(臺)灣當代美術大系--媒材篇--水墨與書法》(臺北市：文建會，2003 年)。
- 施淑萍主編，《「國際書法文獻展—文字與書寫」學術研討會論文彙編》(臺中市：臺灣美術館，民國 89 年)。
- 俞崑編著，《中國畫論類編》(臺北市：華正書局，民國 73 年)。
- 高木森，《中國繪畫思想史》(臺北市：三民，2004 年)。
- 徐復觀，《中國藝術精神》(臺北市：臺灣學生，1966 年)。
- 姜一涵，《書道美學隨緣談》(臺北市：蕙風堂，民國 90 年)。
- 唐健風主編，《林家花園人文精神符號-李奇茂畫集》(臺北縣政府文化局出版，2010 年)。
- (漢)許慎撰，(清)段玉裁注，《新添古音說文解字注》(臺北市：洪葉文化，1998 年)。
- 陳重亨等執行編輯，《李奇茂教授藝術風格發展學術研討會論文集》(新北市：臺灣藝大，民國 101 年)。
- 陳重亨等執行編輯，《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，民國 109 年)。
- 陳傳席，《中國繪畫理論史》(臺北市：三民，2018 年)。
- 華正人編著，《歷代書法論文選》(臺北市：華正書局，民國 77 年)。

- 卿敏良總編輯，《李奇茂藝遊淡水六十年》(臺北縣淡水鎮：北縣淡水古蹟博物館，2009 年)。
- 劉素真主編，《現代書畫藝術風格發展國際學術研討會論文集》(新北市：臺灣藝大，民國 98 年)。
- 劉素真主編，《陳丁奇先生百歲紀念—「二十世紀台灣書法發展回顧」學術研討會論文集》(新北市：臺灣藝大，2010 年)。
- 劉素真主編，《書畫藝術學刊》，第 18 期(新北市：國立臺灣藝術大學，民國 104 年 6 月)。
- 劉素真、林錦濤主編，《近代書畫藝術發展回顧—紀念呂佛庭教授百歲冥誕國際學術研討會論文集》(新北市：臺灣藝大，民國 99 年)。
- 劉素真、林錦濤主編，《2011「漢字藝術節」—兩岸當代書法學術研討會》(板橋：國立臺灣藝術大學，民國 100 年)。
- 羅蘭·巴特著，李幼蒸譯，《寫作的零度》(臺北市：桂冠，1991 年)
- 羅蘭·巴特著，溫晉儀譯，《批評與真實》(臺北市：桂冠，1997 年)。
- 羅蘭·巴特著，劉森堯譯，《羅蘭·巴特訪談錄》(臺北縣新店市：桂冠，2004 年)。
- 羅蘭·巴特著，劉森堯譯，《羅蘭巴特論羅蘭巴特》(臺北市：桂冠，2002 年)。
- 巴特著，屠友祥譯，《文之悅》(上海：上海人民出版社，2002 年)
- 賀爾·福斯特主編，呂健鐘譯，《反美學：後現代文化論集》(臺北縣新店市：立緒文化，民國 87 年)。
- 赫魯伯(Robert C. Holub)著，董之林譯，《接受美學理論》(臺北縣板橋市：駱駝，民國 83 年)。