精神符號--李奇茂水墨畫裡的形而上學

A study of Li Chi-Mao’s Ink painting and Metaphysics

施世昱

Shih, Shih-Yu

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系博士

摘要

李奇茂(1925-2019)以水墨人物知名，兼擅各種動物題材與山水風景，然而，在他生命的最後十餘年裡，卻有眾多水墨作品是以書法線條代替寫實造型，甚至是畫面漆黑或幾近空白，不禁讓讀者產生「這畫的是甚麼?」的疑問。若就台灣藝壇氣氛而言，李奇茂晚年水墨畫確實受到後現代藝術的影響，但是，他卻又與其他主流者們大異其趣。運用符號理論的研究方法，本文首先以台灣美術的主體性說明李奇茂水墨畫裡的藝術精神，接著再以解構主義美學指向李奇茂水墨畫裡的形而上學。研究後確認：李奇茂「精神符號」是一種置身於台灣美術發展史之中的「從傳統中創新」的類型，確具形上反思精神。

【關鍵詞】李奇茂、水墨畫、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。李奇茂以水墨人物知名，兼擅各種動物題材與山水風景，奉行「為人生而藝術」以致力台灣鄉土寫生，自號「采風堂主人」；然而，在他生命的最後十餘年裡，卻有眾多的水墨畫是大片漆黑(圖 1)或畫面空白(圖 2)，乃至於以書法性的鉤點筆畫與字形結體代替繪畫性的寫實造型與景深構圖(圖 3)；甚至是，僅僅以一條(一筆、一畫、複筆)富有書法表現力的線條卻要分別冠以不同的作品名稱〈曬網〉(圖 4)、〈我畫長城〉(圖 5)、〈龍瑞呈祥〉(圖 6)；猶有甚者，那種僅僅以筆跡墨韻畫滿全幅的作品，我們實在不易運用造型直觀或邏輯推理的方法來理解李奇茂據以區別〈狂〉(圖 8)、〈夏荷-濃黑幹水〉(圖 9)、〈釋迦之春〉(圖 10)的根據到底是甚麼。如此種種，不禁讓讀者們產生「這畫的是甚麼?」的疑問(圖 7)。針對上述問題，若就文藝美學的隱喻修辭而言，我們或可回答道：李奇茂自己命名為「精神符號」(圖 11、圖 12、圖 13)的這些作品，它們或可類比為德里達(法，Jacques Derrida,1930-2004)的「斜槓符號『/』」，他們/它們不約而同地指向了形而上學。

圖 1 天地人

圖 2 春蟬到死絲方盡

圖 3 三點多

圖 4 曬網

本文的研究目的僅僅止於指出李奇茂「精神符號」具有形而上學的意涵，因此，尚未論及李奇茂水墨畫在形而上學方面的多樣內容，是為限制。以此目的和侷限，我們主要以法國的符號理論(法文：sémiologie; sémiotique; séméiotique，或譯為符號學、符號論)作為研究方法，試圖了解李奇茂「精神符號」與「形而上學」之間的

關係，是一種偏屬於「哲學詮釋學」(Philosophical Hermeneutics)的研究態度。[1]在行文敘述方面，除了前言與結論之外，本文主要分成三小節進行：首先說明李奇茂的「水墨作品」就是他的「藝術符號」就是他的「精神表達」，這種「三位一體」的概念就是形而上學；接著以「台灣美術史的反思」與「德里達的延異(différance)理論」檢視李奇茂「精神符號」裡的形上意涵；最後再以符號美學說明李奇茂晚年水墨畫與形而上學的關係。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，以下不再說明。[2]

二、藝術精神裡的形而上學

李奇茂晚年自名為「精神符號」的眾多水墨作品確實已非圖像學或風格分析等傳統美術史研究方法論便可圓滿解釋的了，對於一般讀者而言，他的藝術精神或將因此而顯得撲朔迷離；但是，之所以如此，這只是因為：晚年李奇茂的藝術目標確已遠離了采風寫生或抽象表現而指向了形而上學。

那麼，甚麼是形而上學呢?康德(德，Immanuel Kant,1724-1804)說：

> 人類理性在其知識的某個門類裡有一種特殊的命運，就是：它為一些它無法擺脫的問題所困擾；因為這些問題是由理性自身的本性向自己提出來的，但

[1] 不同於經院傳統的「專業化詮釋學」(Specialized Hermeneutics)，也不同於施萊爾馬赫(F. D. E. Schleiermacher, 1768-1834)的「普遍詮釋學」(General Hermeneutics)，在習慣用法上，「哲學詮釋學」多是指向德國哲學家加達默爾(Hans-Georg Gadammer, 1900-2002)為代表的詮釋學。詳參：(德)加達默爾(Gadammer, H. G.)著，洪漢鼎譯，《真理與方法：哲學詮釋學的基本特徵》(上海：上海譯文出版社，2004 年)。

[2]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)。

它又不能回答它們；因為這些問題超越了人類理性的一切能力。.....這些無休止的爭吵的戰場，就叫做形而上學。[3]

以「形而上學」之名，如果李奇茂晚年水墨畫的題材內容確實是一種人類理性永遠無法清楚表達的對象，那麼，讀者無法馬上獲得理解，這也是情理之中的事了。以此而言，欲以圖像學、風格分析等美術史研究方法論而將李奇茂晚年水墨畫予以台灣美術發展史上的定位，亦將無法逃避形而上學的追問。只是，李奇茂既然以「精神符號」之名而將他自己置身於形而上學的藝術表達之中，那麼，所謂的「精神」又是甚麼呢?康德說：「精神是人裡面賦予生命的原則。」「人們把通過理念來賦予活力的心靈稱為精神。」[4]

事實上，不論中西哲學，所謂的精神，指的都是人類的精神，是一種人類的反身內省的產物。以此而言，與「精神」相關的哲學論述只能是同義反覆的「自己證明自己」；這當然是一種悖論。以此悖論，不得已，精神論述乃多轉往道德實踐以作為人類理性的最終證明；康德的批判體系是如此，[5]中國的儒家思想也是如此。

不同於「自我證明之悖論」者，另一種證明人類理性的方式是將「內在精神(主體)」與「外在自然(客體)」相對立，使它符合邏輯思維的規範；這種證明方式在西方歷史上以學術研究的「公正客觀」之名而獲得了較大的成功。所謂的「外在自然」者，關於人類自身之外的上帝宇宙自然等等「存在(存有)」問題，自古希臘以下多以「語音文字符號」作為「形式邏輯論證」的工具；這種工具性的操作方法(工具理性)就是德里達所謂的「邏各斯(logos)主義」。邏各斯主義在經歷了漫長的經院哲學之後，最終產生了以「知識論」為核心內容並且於 18 世紀以後逐漸成長茁壯的自然科技文明。

---

[3] 康德著，鄧曉芒譯，〈第一版序〉，《純粹理性批判》(台北市：聯經，2004 年)，頁xxix-xxx。

[4] 康德著，李秋零譯，《實用人類學》(北京：中國人民大學出版社，2013 年)，頁 106、127。

[5] 康德說：「涉及到我們與最高目的相關的行為，那麼，明智地為我們著想的大自然在安排我們的理性時，其最後意圖本來就只是放在道德上的。」
康德著，鄧曉芒譯，《純粹理性批判》(台北市：聯經，2004 年)，頁 723。

圖 5 我畫長城

圖 6 龍瑞呈祥

圖 7 南北情

圖 8 狂

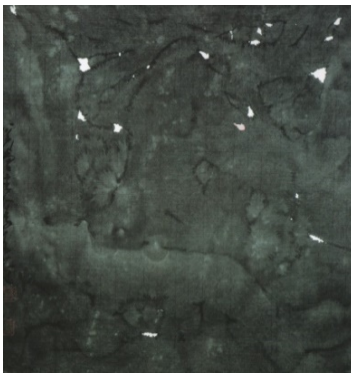
圖 9 夏荷-濃黑幹水

圖 10 釋迦之春

人類證明自己的方式，至少有如上二種。只是，不論就「人類精神」或「宇宙自然」，欲予究極以至無窮，這都是不可能的事，因此，它們都是「形而上學」命題。尤其是，人類生存於宇宙之間，如何處理「天人之際」的關係，這才是中西文化定義「人類精神」的最重要根據之一。

康德是德國近代哲學的開宗祖師，惟其與「精神」相關的論述，卻是從批判笛卡爾(法，René Descartes,1596-1650)的「我思哲學」開始的。[6]雖然笛卡爾的我思哲學原本就是針對經驗主義而後有的反思，然而，堅持經驗知識的絕對必要性的康德卻又再次地批判我思哲學，認為它正是缺乏經驗客體的證明因而表現出「自我

[6] 康德《純粹理性批判》對於笛卡爾的討論，主要見於「純粹理性的謬誤推理」的章節；針對這個部分，康德生前曾於改版之際重新改寫，足見重視。由於前後二版皆有重要的研究價值，今日出版品多將它們並列刊印。又，後現代主義較具代表性的哲學著作之一，羅蒂(美，Richard Mckay Rorty,1931-2007)《哲學和自然之鏡》也是以批判笛卡爾的我思哲學作為主要內容，惟其以分析哲學作為研究方法，較少關注精神論述。

康德著，鄧曉芒譯，〈先驗邏輯第二編第二卷第一章純粹理性的謬誤推理〉，《純粹理性批判》(台北市：聯經，2004 年)。

理查•羅蒂著，李幼蒸譯，《哲學和自然之鏡》(台北市：桂冠，1990 年)。

證明的悖論」。在笛卡爾與康德之間，這當然是「無休止的爭吵的戰場，就叫做形而上學」的境域，[7]也因此，較深刻的形而上學多呈現出內在反思與外在經驗相互辯證的理性精神；笛卡爾與康德亦皆如此。雖然如此，然而，康德仍舊是堅定地認為「經驗本身就是知性所要求的一種認識方式」，[8]因此，關於上帝宇宙自然等外在客觀知識，絕不可能像笛卡爾所說的僅僅依靠人類自己的內在反思就能夠獲得。康德認為：僅僅依靠內在反思卻是缺乏外在客觀經驗的知識，它只能是幻想、夢想或理想，它絕對不是真理知識。

在我們的日常生活中，不論法律判例或是應徵工作，空口無憑，因此，任何事物的證明都需要經驗證據或畢業證書；康德的理論預設也是如此。以此而言，由於「精神」確是無法以外在的經驗證據予以直觀的，所以康德認為「精神」是一種形而上學的觀念。

精神雖然不可予以經驗性地證成，但是，它亦無法予以經驗性地否證，因此，精神是一種類似「佛曰不可說，如夢幻泡影」或「道可道，非常道」的形而上學，也因此，種種企圖證明「精神」的邏輯論說多屬謬誤推理；笛卡爾我思哲學的謬誤就在於此，因此康德稱之為「幻想」。康德在批判笛卡爾我思哲學的「純粹理性的謬誤推理」時，曾以西方經院傳統的「靈魂(不朽)學說」為例，演繹式地說明「精神」道：[9]

> 該實體僅僅作為內感官對象，就給出了非物質性概念；它作為單純的實體，就給出了不朽性的概念；它作為智性實體的同一性，就給出了人格性；所有這三項一起則給出了精神性(Spiritualität)；與空間中的對象的關係給出了與物體的交感(Kommerzium)；因而這種關係也把能思的實體表現為物質中的

[7] 康德說：「這就是伊壁鳩魯主義和柏拉圖主義的對立。」在這個唯物主義與唯心主義的對立中，康德標舉他自己的《純粹理性批判》是「先驗觀念論」，以與笛卡爾「我思哲學」相區別。
康德著，鄧曉芒譯，《純粹理性批判》(台北市：聯經，2004 年)，頁 381-384、463。

[8]康德著，鄧曉芒譯，〈第二版序〉，《純粹理性批判》(台北市：聯經，2004 年)，頁xLviii。

[9]較之黑格爾《精神現象學》完整地提出了絕對精神，做為德國古典學派開山祖師的康德僅僅只是提示了靈魂不朽與精神自由之間的密切關係。

生命原則，亦即把它表現為靈魂(anima)，並表現為動物性的根據；靈魂被精神性所限制，則給出了不死性。[10]

針對上述引文中經院哲學所言說的靈魂學說，「康德主張，這四種學說都是不能有其證明的。」「康德強調說，這我(的靈魂)之作為表象，是完全沒有(外在於我的經驗性的)內容的。」[11]借用常人的習慣用語來說，康德的意思大約是：由於「靈魂」無法予以經驗證明，所以，與「靈魂」相關的「人格性」、「精神性」、「交感」、「生命」等等觀念也無法獲得經驗證明。

既然靈魂無法獲得經驗證明也無法僅憑肉眼看見，那麼，與「先驗的靈魂學說」相關的，又與「人格性」、「精神性」、「交感」、「生命」相關的種種概念，它們既然都不是從經驗中得來的，到底又是從哪兒來的呢?康德回答道：與「靈魂」相關的「精神性」概念之所以產生，正是由於「純粹理性的謬誤推理」有以致之。他針對「先驗的靈魂學說」批判道：

我們為這門學科所能找到的根據，只不過是這個單純的、在自身的內容上完全是空洞的表象：我；關於這個表象我們甚至不能說它是一個概念，它只不過是一個伴隨著一切概念的意識。通過這個能思的我或者他或者它(物)，所表象出來的不是別的，而只是思維的一個先驗主體=X，它只有通過作為它的謂詞的那些思維才被認識，而孤立地來看我們對它永遠不能有任何起碼的概念；所以我們圍繞它在一個不斷的循環中打轉，因為我們如要對它做出任何一個判斷，總是不得不已經使用了它的表象。[12]

借用常人的習慣用語，康德的意思大約是說：與「精神性」相關的「靈魂」是無法經驗證實的，因此，我們僅能說靈魂(精神)是由人類的腦袋瓜子裡自己「幻想」

[10] 引文中的「Anima(靈魂)」，拉丁文，主要指動物性的靈魂，比「精神性」層次較低。
康德著，鄧曉芒譯，《純粹理性批判》(台北市：聯經，2004 年)，頁 343。

[11] (英)康蒲斯密著，韋卓民譯，《韋卓民全集第三卷—純粹理性批判解義》(武漢：華中師範大學出版社，2016 年)，頁 475、476。

[12]康德著，鄧曉芒譯，《純粹理性批判》(台北市：聯經，2004 年)，頁 344。

出來的。於是乎，康德所謂的「在一個不斷的循環中打轉」的自我反思的活動開始了……。這也就是說：我在我的腦海裡思考著我腦袋瓜子裡自己幻想出來的我的靈魂(我的精神)……，如此這般，一番兩番，循環打轉，以至無窮；可惜的是，這些幻想(夢想、理想)卻是無法藉由外在經驗加以證實的，因此，它是永遠也無法究極的形上學命題。[13]既然無法究極，也就沒有最終答案；這種命題就是假命題，就是悖論。面對著這個屬於笛卡爾我思哲學的「自我證明之悖論」，由於靈魂(精神)確實是無法以經驗知性加以證明或否證的，因此，康德極其明白地表示了他對靈魂(精神)持以「存而不論」的態度；[14]但是，但是，但是，與此同時地，康德卻是轉而從「道德法則」的角度來為這個純粹由腦袋瓜子裡長出來的「幻想(夢想、理想)」做出回應。借用常人的習慣用語，康德的意思大約是說：笛卡爾我思哲學應用在「知識論」的證明上確實是謬誤的，但是，將它應用在「倫理學」的社會實踐的道德理想上卻是正確的。[15]便是基於這個「知識論/倫理學」之間的轉變/置換，「靈魂」與「精神」的區分也隨之明朗了起來。這也就是為什麼我們今日多從社會、歷史、文化等具體實踐的經驗層面來講求(定義)人文精神、人本精神、理性精神、道德精神、藝術精神，然而，卻將「靈魂學說」歸屬於宗教領域的原因之一。當然，「靈魂/幻想/上帝/信仰」與「精神/理想/道德/實踐」，這兩組對揚的概念原本是一體

[13]對於這些幻想或理想，康德以數理公式計算的代數「X」來代替這個「先驗的表象」或「思維的一個先驗主體」。運用「先驗的表象=X」的哲學術語來討論形而上學問題，康德並不自限於靈魂學說，X 也可以是形上本體、自在之物。「X」這個術語，德里達在解構主義的討論裡亦多有應用。

康德著，鄧曉芒譯，《 純粹理性批判 》(台北市：聯經，2004 年)，頁 11、12、139、140、143、269、276、344。

(法)德里達著，王志宏譯，〈Khôra—對柏拉圖「蒂邁歐篇」的解構〉，《解構與思想的未來》(長春：吉林人民出版社，2006 年)，頁 244-245。

[14] 面對笛卡爾我思哲學的悖論，康德說：「現在，我想要意識到我自己，但僅僅作為思維著的來意識；我的獨特的自己如何在直觀中被給予出來，我對此存而不論。」但是，在後現代藝術的現象裡，這個關於我思哲學的悖論卻轉變成「主體」、「他者」等等熱門議題而備受討論。

康德著，鄧曉芒譯，《 純粹理性批判 》(台北市：聯經，2004 年)，頁 363。

[15]為什麼「我思哲學」的悖論可以用「道德法則」做出解答?這是連康德自己都感到困難的問題。只是，若就本文探討李奇茂「精神符號」而言，我們或可以說：康德在排除了「靈魂學說」之後，為了彌補「靈魂學說(與上帝關聯在一起)」所留下的空缺，乃將「倫理道德」予以「宗教情感」的填充式的轉換，以「道德神學」形塑人類主體的理性精神。康德首先以「絕對命令」的口吻為《實踐理性批判》的道德哲學設立先天規定性，隨後，再加上「目的論」的補充，最終完成了《判斷力批判》。

同出地由笛卡爾式的我思哲學中產生出來的。它們系出同源卻又無法經驗證實，因此，在形而上學的無限演繹之中，較深刻的「道德精神反思」往往表現出較崇高的「宗教信仰情操」。在康德的形而上學體系裡，道德精神與宗教信仰之間確實有著密切的關係；這也是康德之所以能夠將《實踐理性批判》宣稱為「絕對命令」的重要基礎之一。

三、李奇茂的精神符號與德里達的符號理論

誠如康德所言，所謂的精神即是人類理性精神，即是形而上學命題，它只能在社會歷史文化的生命實踐領域裡獲得證明，才能解除它關於人類精神自我證明的悖論。以此而言，若有藝術家能夠實踐康德的「絕對命令」，在這個限制性的條件制約下，我們或可以說：「藝術作品」就是「藝術精神」，「精神實體」就是「理性主體」，也因此，畫家個人的「主體性」就是藝術風格的「精神性」；李奇茂晚年水墨畫裡的「精神符號」堪稱如此。為了更進一步地說明這個命題，本節分成兩部分敘述：首先以台灣美術的主體性說明李奇茂水墨畫裡的藝術精神，接著再以德里達的符號理論指向李奇茂水墨畫裡的形而上學。

(一)將自己置身於台灣美術發展史之中的李奇茂

李奇茂「精神符號」是一種「將自己置身於台灣美術發展史之中」的「從傳統中創新」的類型；由於「采風堂主人」確實曾經深入台灣在地主體性的表現，因此別具形上反思精神。李奇茂在「話左話右」展覽中自述道：

> 我是用我的審美觀念去創作，這十幾年我試著擺脫具象的意念。我重視線條的美感，如果畫的太過自我，便失去了藝術的本質，.....那也會是有條件的創作，.....。
>
> 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。[16]

若就傳統水墨畫而言，所謂的山水表性、花鳥傳情、人物傳神，那麼，很顯

[16] 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、120。

然地，這些事關寫生對象的傳統題材確實已與「采風堂主人」晚年的關懷主旨距離較遠；這既已不是題材的問題，也不僅是技法的問題，而是形而上學的反思。一方面，李奇茂的這些作品確實受到現代主義(Modernism)繪畫的影響，然而，它們卻不是抽象藝術的美學理念就可以充分說明的。(圖 14)另一方面，李奇茂晚年作品或受到時代風潮的影響而具有權充挪用(appropriate, appropriation)的技法形式，然而，他卻又與台灣後現代藝術(Post-modern Art, Postmodernism Art)主流者們有所差異。(圖 2)如上所述，類似這種「多樣風格、交互影響」進而呈現出「同中有異、異中有同」的藝術創作現象，個別性的美術史論確實已難完滿地指出影響李奇茂風格演變的所有因果關係。

確實，影響繪畫風格演變的歷史因素理當有許多，因此，我們只能仰賴更多的學術研究與深入探討，然而，它仍然沒有最終的答案，所以，歷史就其本身而言就是形而上學；對於美術史家來說是如此，具有歷史(時間)意識的藝術家也是如此，親身經歷過戰後台灣美術史裡的諸多發展階段的李奇茂更是如此。由於感同身受而知之甚深，因此，李奇茂將他自己置身於整個台灣美術發展史的深切反省之中，也因此，眾多的繪畫風格與形式技法都能夠在他的水墨畫中獲得「視域交融」(德文:Horizontverschmelzung)。[17]這便是李奇茂意欲以台灣美術史的創作實踐而建構台灣主體性，最終通過形上反思而創造出「精神符號」的緣由之一。

「采風堂主人」確實曾經深入台灣在地的主體性表現，只是，關於台灣美術的主體性，這個問題大約是在 1970 年代前後的鄉土運動時期才被提到議事(意識)議程裡來的；相較之下，在此之前的台灣美術主體性或多是以日本、中國、美國等國族主義的話語來言說的。然而，不論是時代精神、地方特色、個人風格等等曾經出現在廿世紀台灣美術史上的多種多樣的主體意識，[18]這些審美價值判斷都

[17]這種事關歷史學家之史觀建構的「視域交融」(Horizontverschmelzung)概念，加達默爾(德，Hans-Georg Gadammer, 1900-2002)稱之為詮釋學循環(der hermeneutische Zirkel)。詳參：
(德)加達默爾(Gadammer, H. G.)著，洪漢鼎譯，《 真理與方法：哲學詮釋學的基本特徵 》(上海：上海譯文出版社，2004 年)。

[18] 與時代精神、地方特色、個人風格相關的美術史論多是可以運用風格分析方法予以研究的。泰勒《藝術哲學》:「為著理解一件藝術作品，一個藝術家，乃至藝術家之群，我們的腦中就得正確地浮現出這一切所隸屬的時代之精神和風俗的一般狀態來。……假若人們通覽藝術史的各個主

只是形而上學的「無休止的爭吵的戰場」裡的局部性戰役而已；李奇茂身處其間，既不能免受影響，也不可能沒有他自己的主體意識(精神)。

就在這個康德所謂的「形而上學的戰場」裡，亦曾有過局部性的戰役發生在法國的結構主義(法語：le structuralisme；英語：structuralism)、解構主義(法語：déconstruction；英語：deconstruction)的文化辯論的場域裡，它也間接地成為了台灣後現代藝術的遊樂場。[19]以此而言，若就影響台灣美術發展的外在環境與時代風潮(時代精神)來看，李奇茂晚年水墨畫亦與這個發生在法國的「形而上學的戰場」有所關聯。

李奇茂為自己晚年的水墨畫命名為「精神符號」；他業已以「我話」的展覽名稱說明了他的水墨畫是一種「畫中有話」的藝術表達。(圖 11、圖 12、圖 13)只是：甚麼是「精神」呢?甚麼又是「符號」?

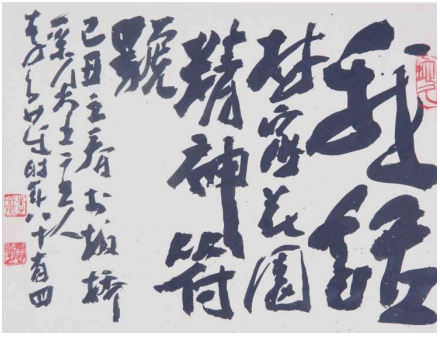
圖 11 李奇茂畫展自題款識

圖 12 不朽的符號

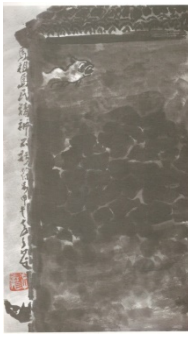
圖 13 不朽精神符號

關於「精神」，本文業已援引康德學說以資定義，指得是人類理性精神。關於符號理論，本文將僅僅侷限於卡西勒(德，Ernst Cassirer，1874-1945)、蘇珊·朗格

要時代，是可以認出藝術是隨其所結合著的精神與風俗的某種狀態同時出現，也同時消逝的。」H.泰勒著，沈豈余譯，《藝術哲學》(台北縣中和市：帕米爾書店，民國 69 年)，頁 6。

[19] 「台灣當代美術大系」，「議題篇」12 冊：「社會·世俗」、「政治·權力」、「原始·樸素」、「環境·生態」、「文化·殖民」、「陰性·酷語」、「慾望·禁忌」、「商品·消費」；「遊戲·互動」、「虛擬·實擬」、「觀念·辯證」、「量化·質變」。其中，位於後面的四道議題，由於它們富有更大的辯證潛能，與先驗辯證論的命題形式更為接近，因此，這四道議題又可以相互對揚而重新展開嶄新的辯證。以此而言，台灣後現代藝術的討論不必以這些議題為侷限。詳參：
《台灣當代美術大系》(臺北市：文建會，2003 年)。

(美，Suasnne K. Langer, 1895-1982)、巴特(法，Roland Barthes,1915-1980)、德里達(法，Jacques Derrida,1930-2004)等少數幾家以資討論。只是，若就西方近、現代的哲學思潮而言，不論是「精神」還是「符號」，這些概念都永遠是討論不完的形而上學；這當然不是美術史論的研究課題，也不是本文的研究主旨。但是，本文既然以李奇茂「精神符號與形而上學之關係」作為研究目的，那麼，預設一個研究立場，尋找一個「自己證明自己」的「循環論證」的停損點，這或許也是一種與後現代主義有所呼應的實用主義的研究態度。[20]

不同於傳統美術史研究首先將風格形式預設為外在客觀現實而後再予以分析者，本文在研究方法與研究步驟上卻是出之以主觀意識地援引康德理論作為先驗預設；這也就是說，本文在研究開始之前即已預先確認了李奇茂水墨畫的形上學意涵，接著再試圖加以證明。在研究步驟的先後次序上，本文或與傳統的風格分析方法有所差異，然而，這確是西方哲學探討形而上學的研究方法之一。這是一種面對無法究極的形而上學的辯證反思的「詮釋學循環」，是一種哲學詮釋學的現象學還原的方法論，並不是一種受制於意識形態的獨斷論的「套套邏輯系統(法文：système tautologique)」。[21]這也就是說：由於李奇茂業已將他自己置身於台灣美術發展史的形而上學的漩渦之中，他的「精神符號」也就不是風格分析便足以窮盡的了；由於他關切台灣在地主體性的「自我證明的悖論」，因此需要我們予以形而上學的詮釋。

(二) 德里達的「/」(延異)與巴特的「＝」(同義)

李奇茂有許多作品是僅僅以一條墨線便完成一幅繪畫創作的，例如：〈 曬網 〉(圖 4)、〈 我畫長城 〉(圖 5)、〈 龍瑞呈祥 〉(圖 6)等等。李奇茂以單一線條畫破虛空

[20] 美國哲學家羅蒂(Richard Mckay Rorty,1931-2007)是少數較早承認自己是後現代主義論者的哲學家，但是，有鑑於後現代主義的亂象，他在學術生涯晚期乃以實用主義建立「後哲學文化」學說，此後，他便不再樂意承認自己是後現代主義者了。參見：

(美)魯瑪納著，劉清平譯，《羅蒂》(北京：中華書局，2003 年)，頁 31。

黃勇，〈 譯者序 〉，《 後哲學文化 》(上海譯文出版社，2004 年)，頁 31。

[21] 「套套邏輯系統」、「意識形態」，這些都是巴特反諷法國小資產階級的獨斷論的常用語，在其著作《 神話學 》中不時可見。

羅蘭巴特(Roland Barthes)著，許薔薔等譯，《 神話學》(台北市新店市：桂冠，1997 年)。

的創作姿態，貌似德里達以他著名的斜槓符號：「/」解構了西方傳統的形而上學。類似於德里達結構/解構主義美學是奠基於西方文化傳統之批判，[22]李奇茂「精神符號」也是「從傳統中創新」而來的。[23]李奇茂自道：

> 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。[24]

李奇茂筆下的這個「延伸出書法的趣味和線條」，它可以是幾近鐵線描般的濃淡不等的勻細墨線，也可以是推墨、破墨而後重疊多次的複筆動作，更可以是一筆到位而富有書法表現力的點畫書寫，多種多樣，不一而足；這正是(清)石濤《畫語錄》「一畫章第一」所謂的「太古無法，太樸不散；太樸一散而法自立」的形而上

---

[22]德里達〈維拉諾瓦圓桌討論〉:「這種自身解構，『自身-解構(auto-deconstruction)』的法則是什麼?解構不是一種你從文本外部加以運用的方法或工具。解構是一種發生在文本內部的事件；比如在柏拉圖的著作裡，就有解構在運作著。」德里達〈力與意〉:「結構主義以其最內在的意圖，像所有關於語言的問題那樣，既擺脫了假設它的存在可能性的古典思想史，卻又無知地依然屬於它所質疑之領域，因為，它就在古典思想史中才得以表達。」

(法)雅克•德里達著，張寧譯，〈力與意〉，《書寫與差異》(北京：中國人民大學出版社，2022 年)，頁 3。

(法)德里達著，默然、李勇毅譯，〈維拉諾瓦圓桌討論〉，《解構與思想的未來》(長春：吉林人民出版社，2006 年)，頁 45。

[23]僅就形式邏輯的主詞與謂詞關係而言，至少有兩種「量化研究」的區分概念：1、主體與客體無法截然劃分的「在…之中」的「內包量」，2、主體與客體截然劃分的「在…之外」的「外延量」。康德說：「在一切可從數學來考慮的東西中同質的東西的綜合就是這種情況(這種綜合又可以分為集合的綜合和聯合的綜合，前者針對著外延的量，後者針對著內包的量)。」一般而言，結構/解構主義的討論較多關注「在…之中」的「內包量」，相對地，一般學術研究所講求的公正客觀立場或一般大眾日常生活運用則較多討論主客對立模式的「在…之外」的「外延量」。由於一般人早已習慣於「在…之外」的客觀思維模式，所以，在面對哲學討論「在…之中」的「內包量」時往往感到隔閡不通，但是，「在…之中」的「內包量」概念確是辨識李奇茂「從傳統中創新」的「精神符號」的關鍵概念。

康德著，鄧曉芒譯，《純粹理性批判》(台北市：聯經，2004 年)，頁 181。

[24] 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。

學的藝術表達。[25]惟本文旨在以西方符號理論探討李奇茂「精神符號」，此處僅就德里達「延異」(différance)理論裡最具象徵性、隱喻性的符號：「/」稍作說明。[26]

德里達的斜槓符號：「/」蘊含了形而上學的辯證觀念。[27]在論文寫作裡，德里達的「/」可以同時具有(或不具有)多種意義，就好像一個中性人可以同時是男性又是女性(這是從胎兒還在母腹之中的孕生時期來說的)；在精神分析或傳統哲學的學術討論裡，對於德里達來說，「/」就是一個關於「起源」的形而上學的窮究極致的問題。以此而言，若有論者把德里達關於形上究極的「延異」的反思論述，直接地放置在一般大眾的日常生活中來加以使用，由於缺乏辯證反思的中介機制，往往顯得隔閡難懂；這又好像李奇茂晚年水墨畫裡的「精神符號」不易為常人所了解一樣。

[25]關於石濤《畫語錄》的版本校勘與詮釋，參見：

(清)石濤著，劉長久校注，《石濤畫譜》(四川美術出版社，1987 年)，頁 16、77、93。

姜一涵，《搜盡奇峰打草稿：石濤畫語錄新解》(台北市：蕙風堂，2007 年)，頁 13。

[26]德里達的「延異」是一種「在…之中」的「內包量」的「自我證明的悖論」，因為它不容易(不允許)以傳統知識論的二元對立模式來加以確定，因此，「延異」只能用「延異」來加以說明。也因此，德里達的眾多論文多是針對一個個大哲逐一展開個別性批判，隨之，德里達亦逐漸發展出各種依據不同需要而後有的不同術語。令人感到暈眩的事是，在德里達解構主義的論述底下，眾多的不同術語概念彼此之間又往往相互「延異」……，以致無窮；德里達的論文集《書寫與差異》即是這方面的代表作，因此有「解構思想的工具箱」之稱。關於德里達的「延異」理論，除了有專文可資參考，《論文字學》亦是較符合傳統寫作規範的代表作。

(法)雅克•德里達著，張寧譯，《書寫與差異》(北京：中國人民大學出版社，2022 年)。

(法)雅克•德里達著，汪堂家譯，《論文字學》(上海譯文出版社，1999 年)。

雅克·德里達著，汪民安譯，〈延異〉，《後現代性的哲學話語—從福柯到賽義德》(杭州：浙江人民出版社，2000 年)。

[27]德里達以「/」這個「能指」(意符、符徵，法文 signifiant、英文 signifier)用來表達「and 和 or」的「所指」(意指、符旨，法文 signifiē、英文 signified)。據德里達自己說，運用「/」的辯證觀念以反思形而上學的起源，早在他的學術生涯的初始階段即已開始了。他說：「至於對一般起源概念(經驗起源和/或先驗起源)的這種批評，我們已經試圖在別處指出它的論證模式(胡塞爾的《幾何學起源》導言，1962 年版)。」

(法)雅克·德里達著，汪堂家譯，《論文字學》(上海譯文出版社，1999 年)，頁 87。

德里達的「斜槓符號」與其著名的「延異」理論直接相關，他/它亦與巴特「文本」(法：texte，英：text) 理論具有較密切的關係。[28]

僅就法國結構/解構主義的符號理論而言，與康德相呼應地，巴特、德里達都認為「形上究極的絕對真理」是不可能的，因此，他們反對科學技術以近乎上帝真理般的知識話語而全面地掌控了人類文化生活的種種「異化」現象(馬克思(德，Karl Marx,1818-1883)語)，尤其反對自然科學對於人文科學的影響。站在「文本」研究的學術立場，他們更加反對史學研究效法自然科學的學術態度，反對將「人文科學」運用「數理邏輯的『=』(等號、等於、同一性)」予以因果定律的歷史解釋。他們認為：以「同一性」的形式邏輯探討人文科學，這種思維模式將嚴重地壓抑人類精神生活的多樣發展；以此，巴特與德里達都轉而強調「非同一性」、「差異性」、「多樣性」，他們都運用辯證法進行符號學或文字學的研究。[29]

由於西方傳統知識論大多是建立在諸多事物之間的「關係」之上的，因此，數理運算裡的「=」亦可溯源至古典邏輯的「三一律」，是一個講求「『同一性』的『關係』」的傳統。巴特、德里達為了反對數理邏輯對於人文科學的宰制，為了說明文本活動的種種主動性、能動性的「『非同一性』的『關係』」，他們分別使用「≡」、「/」等符號以代替數理邏輯的「=」。

---

[28]「文本」(法：texte，英：text)，即一般人在日常口語中所說的「作品」；「文本」與「作品」其實指稱的都是同一個東西，只是，巴特的「作品」的概念不同於一般人，因此特別以「文本」這個專業術語來指稱一般人所謂的「作品」，是一種使用於專業文學批評場合裡的特殊用法。巴特將作為名詞使用的「作品」改造成「文本」，賦予「文本」以動詞的意味，有「書寫成章」或「寫作」(法：écriture)的含意。這也就是說，一般人所謂的「作品」是被人類創作的物品，僅具有被動性；與之相對地，巴特賦予「作品/文本」以主動性、能動性，強調了單一「作品」可以產生多種多樣的不同意義的積極性。

[29]巴特說：「對文學來說，我主要關心的是文本(texte)，也就是構成作品的意指的組織(tissu des significant)。因為文本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、寫作或文本這些字眼。」尤有甚者，德里達更是將文本的結構概念擴充到文字學，以至於整個西方的邏各斯(logos)主義。

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。

(法)雅克·德里達著，汪堂家譯，《論文字學》(上海譯文出版社，1999 年)。

這是一場關於「同一性」與「非同一性」的「無休止的爭吵的戰場」。在這場論爭裡，無疑地，巴特與德里達都站在文本意義的「非同一性/多樣性」這一方。[30]只是，雖然二人觀念近似，然而，在看待「絕對必然最終真理」的學術態度方面，他們確有較大的差異；這是一個關於形而上學的最終信仰或必然信念的命題。便是基於這個事關最終信仰的不同信念，因此，巴特使用「≡」、德里達使用「/」，他們二人分別以不同的符號形式(能指)說明了他們在符號理論(所指)上的不同觀點。

巴特《流行體系》坦率地表明了他只是在較為有限的範圍之內討論「符號結構」而已，與此同時地，巴特更頻頻表明他對於「符號結構」之外的「世事」(人類理性無法究極的形而上學或康德宇宙論裡的絕對總體)是持「存而不論」的立場。[31]因此，巴特《流行體系》小心翼翼地以三條橫線的「≡」(同義於、近似於)這個符號來展開他的論述。[32]巴特之所以使用符號理論的「≡」取代數理邏輯的「=」，他的意思只是說：他的符號理論雖然能夠說明若干有限的意義，但絕對不是堪比上帝的無限真理。以此，巴特《流行體系》間接地表明了他反對將數理邏輯類比於絕對真理的這種話語論述，這也是他對於資產階級意識形態的一種反諷。

巴特「結構主義」符號理論以存而不論的態度面對他所謂的「世事」，這是他隱喻性地默認「可能有一個『冥冥之中自有天意』的形上本體(絕對必然的上帝)」；

---

[30]德里達《論文字學》在說明為何需要批判羅各斯中心主義時說到：「這種有條不紊的顛倒在使符號學從屬於『超越語言學』時，導致它對在歷史上受邏各斯中心主義的形而上學支配的語言學進行詳盡說明，而在這種形而上學看來，事實上沒有，也不應當有『被命名的意義』。一種所謂的表音文字的文明，即邏各斯的文明受到我們置身其中的『文字文明』的統治，在邏各斯的文明中，存在的意義就其目標而言已被確定為顯現。在這個時代，在這個隨著全球化趨勢而不斷消失著的文明中，為了描述意指活動的事實和使命，巴特爾的顛倒富有創造性並且必不可少。」這種直接肯定巴特的論調，在德里達的論文中是較少見的；相反的，德里達顯著且獨特的論文寫作方式是針對眾位古今大哲一個個的展開批判。

(法)雅克•德里達著，汪堂家譯，《論文字學》(上海譯文出版社，1999 年)，頁 72。

[31]羅蘭巴特(法，Roland Barthes)著，李維譯，《流行體系(I)(II)：符號學與服飾符號》(臺北市：桂冠，1998 年)。

[32]「≡」與「=」均是數學符號。「≡」讀作「定義為」、「恆等於」，亦即：無論如何變換數式中的變量，兩個數式的值始終相等。便是基於變量(世事無常且無法確知)的考慮，巴特乃以「≡」取代「=」。

對於這一點，德里達則表示懷疑。德里達認為，符號結構或許可以(或不可以)類比上帝，但是，不論如何，永遠沒有人見過上帝(絕對必然的真理知識)；由於上帝是永不顯現的，因此，不管上帝是有是無，祂都毫無意義，因為永不顯現的祂是無法證成或否證的；便是基於「以無說無，復歸於無」之懷疑，因此，德里達標榜「解構主義」。這是巴特「結構主義」與德里達「解構主義」之間的關鍵區別之一。也因此，雖然巴特與德里達都使用辯證法來論述「文本」活動裡的種種「主動性」的「非同一性」的「關係」，但是，他們二人亦有差異。最主要的差異就在於真理信仰，在於學術態度；這就是影響他們建構出不同的符號理論的形上根源之一。

以「解構」之名，德里達訴求「沒有揚棄(合)」的「辯證式否定性的無限效力」，以此，德里達的辯證法已不同於傳統辯證法的「正、反、合(揚棄)」(both…and)三段論；德里達的辯證法只有「正、反、正、反、正、反……以至無限」(and/or 或 either/or)。由於德里達希望能能夠恢復「否定性的某種無限的進程」，[33]因此，或有論者將德里達符號理論裡的能指、所指的延異現象描述為「沒有 X 的 X」。[34]以此而言，在辯證法的操作之下，將德里達「沒有 X 的 X」較之於巴特「≡(同義於)」，那麼，很顯然的，德里達較強調否定性，巴特則較強調肯定性；這是他們二人在符號理論上的最大差異之一。其中，斜槓符號：「/」，這正是德里達「沒有 X 的 X」的「否定性的某種無限的進程」的「延異」理論的重要象徵符號之一。

對於這個帶給台灣後現代藝術之藝評文字較大影響的斜槓符號：「/」，德里達確曾說明它在延異論述裡的意涵。「/」是一個在論文寫作或行文敘事時用以表達「

[33] 「辯證式否定性的無限效力」、「否定性的某種無限的進程」都是德里達的自我描述。詳見：(法)德里達著，周原譯，〈Le toucher(觸感-去觸及它)〉，《解構與思想的未來》(長春：吉林人民出版社，2006 年)，頁 437。

[34] 尚杰歸納德里達理論並予以公式化的表達：「沒有 X 的 X」，此處的 X 具有數理運算的未知數、代數的意思。關於 X 在哲學裡的使用，康德在討論形上本體、自在之物、我思哲學的時候，多曾以「先驗主體=X」隱喻。德里達在討論柏拉圖哲學時，亦曾使用 X 作為「無」的一種表述用語。
尚杰，《精神的分裂--與老年德里達談話》(上海：同濟大學出版社，2008 年)，頁 134。
康德著，鄧曉芒譯，《純粹理性批判》(台北市：聯經，2004 年)，頁 344。
(法)德里達著，王志宏譯，〈Khôra—對柏拉圖「蒂邁歐篇」的解構〉，《解構與思想的未來》(長春：吉林人民出版社，2006 年)，頁 244-245。

辯證式否定性的無限效力」的「標點符號」的一種，它的意思既是 and 也是 or。在行文敘事之中，上下文之間的關係既然已被「/」區分開來而呈現斷裂狀態，但是，上下文之間的關係仍然具有其它的種種可能性，例如：交集、聯集，或者是排它，這就是「/」(and/or)的隱喻。「如我們將看到的，和/或、和/和、或/和、或/或之間這條活動的斜線是一條單一界線，是連接的，斷裂的，同時又是不可決斷的。」[35]一同於巴特將文本定義為動詞，德里達的「/」既是標點符號也具有動詞的意涵；以此「單一界線：/」進行延異，這也是德里達著名的「越界」理論。[36]

德里達斜槓符號：「/」裡的延異隱喻，約如上述。由於德里達的延異理論是一個永無終結的悖論，所以，它也不可能成為一個可以明確規範的概念。它以辯證反思的研究姿態而與數理邏輯的工具技術有所差異，因此，它無法為美術史研究提供可資檢驗的重複操作的經驗證據。德里達的延異理論是一種美學觀念，是一種審美判斷，它或許更適合被描述為德里達執行解構主義的一種策略(權宜之計)。以「/」做為能指符徵的延異理論，它意指著形而上學「無休止的爭吵的戰場」的無限內涵，因此，與其將它視為美術史論的一種研究方法或後現代藝術的一種批判工具，延異理論或更適宜於啟發藝術家進行形而上學之反思；這也是李奇茂「精神符號」不同於台灣後現代藝術主流者們的時代精神的差異之一。

四、符號美學裡的結構與延異

廿世紀西方符號理論的勃興乃是始於數理科學的懷疑，最終演變成西方傳統「知識論」的改造。這當然是一個浩瀚無涯且無法究極的學術領域，惟以符號理論討論藝術作品而言，在二次世界大戰以後，至少有兩個脈絡：

[35]德里達著，夏可君譯，〈有限之絕境〉，《解構與思想的未來》(長春：吉林人民出版社，2003 年)，頁 90。

[36]不管是「延異」或「越界」，這些術語都不過是德里達解構主義的不同描述或修辭而已。以形而上學說形而上學而言，將德里達的術語類比於康德的術語，那麼，我們或可以說：「延異」或可類比康德的「分聯/整體」(德文：gliedern，結構)，「越界」或可類比康德的「不限定的遞進」(拉丁文：progressus in indefinitum)，不同的術語言說的都是同樣的形上學命題。

康德著，鄧曉芒譯，《純粹理性批判》(台北市：聯經，2004 年)，頁 493、506。

1、以卡西勒、蘇珊朗格為代表的「符號美學」。他們較著重符號的規範性、確定性與明晰性，亦與現代主義藝術有較大的適切性。具體的研究方法是：把符號學當成(人文)科學研究的工具，是一種將符號(形式、能指)對立於藝術(內涵、本質、所指)的研究方法論，較符合傳統知識論所要求的「外在客觀」的研究立場。

2、以巴特、德里達為代表的結構/解構主義的符號理論。他們較著重於符號的游移性、混沌性與矛盾(辯證)性，也因此，這種理論較難獲得知識論的證明，然而，卻能對台灣後現代藝術產生指導作用。他們以「符號」隱喻「形而上學」，彷彿似是三位一體般地，符號/文本/文字既是學術研究的對象物，也是方法論，也是形上學，是一種強調「在…之中」的、勇於面對「自我證明之悖論」的一種學術態度，截然不同於傳統知識論強調「外在客觀」的主體、客體的二元對立的預設。

上述兩種符號論，基於他們看待藝術作品的理論預設確有不同，一般多以「符號美學」指稱卡西勒-蘇珊朗格的符號理論，相對地，由於巴特-德里達「反對傳統美學」而不適宜於「符號美學」的命名邏輯，因此多稱之為「符號理論」或「結構/解構主義美學」。

(一)卡西勒、蘇珊朗格的符號美學

在「知識論」的高度上，卡西勒將「人文科學」與「自然科學」並列，以概念對揚的哲學論述，建立了「人文科學邏輯/語言符號理論」；此外，他更以沃夫林(瑞士，Heinrich Wölffin,1864-1945)《藝術史的原則》為例，[37]具體說明藝術學在「知識論」裡的重要位置，為風格分析方法論奠定了堅實的基礎。蘇珊朗格接續其後，最終完成了「符號美學」的建構。

[37]沃夫林《美術史基本概念》是美術史研究裡關於形式風格分析最著名的代表作之一，在台灣與大陸皆有翻譯出版。

韓瑞屈·沃夫林(Heinrich Wölffin)著，曾雅雲譯，《藝術史的原則》(台北市：雄獅圖書，民國 76 年)。

(瑞士)沃爾夫林著，潘耀昌譯，《藝術風格學：美術史的基本概念》(北京：中國人民大學出版社，2003 年)。

卡西勒在批判自然科學並倡議藝術學時說：

> 一個單一公式，例如牛頓的萬有引力規律，似乎可以包含並且解釋物質宇宙的全部結構。看起來似乎實在不僅是我們的各種科學抽象所能夠理解的而且是能夠被這些抽象所窮盡的。但是一當我們接近藝術的領域，這就被證明是一種錯覺。因為事物的各個方面是數不清的，而且它們時時刻刻都在變化著。任何想要把它們包含在一個單一公式內的企圖都是徒勞無效的。[38]
>
> 就人類語言可以表達所有從最低級到最高級的事物而言，藝術可以包含並滲入人類經驗的全部領域。[39]
>
> 我們可以把我們的注意力從語言學轉移到人文科學的另一個龐大的領域上去：這即就是藝術學。……它們所用以操作的概念，就其普遍形式一面而言是有關連的，這些概念某一意義下是隸屬於相同的邏輯「家族」的。……任何歷史知識都是關係於某一些有關「形式」和有關「本質」的知識，和都是以這些知識作為其基礎的。[40]
>
> 只要藝術學感到有反省其自身的獨特的方法之需要的話，這兩個層面(「形式」和「本質」)之關聯性和彼此嵌接之性質將愈見明朗。在韋爾夫林(Heinrich Wölffin)的《美術史基本概念》(*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*)一書中，這尤其顯得明晰。[41]

本文雖僅摘錄卡西勒關於藝術學的若干論述，然而，卡西勒的符號理論確是一種以「人文科學邏輯」為中心而後輻射出去的、包羅萬象的「知識論」建構。便是在這個渾厚且寬廣的基礎上，蘇珊朗格才能將卡西勒建構的符號理論予以局部性地聚焦，以集其大成的學術雄心而廣泛地涉獵七大藝術，最終完成首尾一貫的美

[38]卡西勒(Ernst Cassirer)著，甘陽譯，《人論—人類文化哲學導引》(臺北縣新店市：桂冠，2005 年再版)，頁 211。

[39]卡西勒(Ernst Cassirer)著，甘陽譯，《人論—人類文化哲學導引》(臺北縣新店市：桂冠，2005 年再版)，頁 231。

[40] (德)卡希爾(Cassirer, E.)著，關子尹譯，《人文科學的邏輯》(上海譯文出版社，2004 年)， 頁 95。

[41] (德)卡希爾(Cassirer, E.)著，關子尹譯，《人文科學的邏輯》(上海譯文出版社，2004 年)， 頁 96。

學論述《情感與形式》。

針對七大藝術領域，蘇珊朗格《情感與形式》一一展開了詳盡且深入的符號分析，「有意味的形式」、「有表現力的形式」等等言論貫穿首尾。僅就繪畫而言，蘇珊朗格的符號美學不僅可以解釋具象繪畫裡的種種圖像寓意，也可以詮釋抽象繪畫的造型原理，確是卡西勒「人文科學邏輯」之「形式」和「本質(內容)」的二元對立結構的再次肯定。關於藝術表現的本質(內容)，蘇珊朗格說：

> 藝術所表現的並非實際情感，而是情感的概念，正如語言並非表達實際的事物和事件，而是事物和事件的概念一樣。藝術完完全全是表現性的，每一行文字，每一聲音響，每一種姿勢，無不如此。所以它百分之百地是符號性的。藝術不是在感覺上讓人愉快，符號也是如此；可感覺的性質是為它生機勃勃的內涵服務的。[42]
>
> 在這裡，符號形式和某種生命經驗形式的和諧一致，只能靠格式塔的力量去直接察覺。[43]

如上所述，蘇珊朗格強調了藝術符號在情感表達方面的有效性，因此，藝術也具有科學理性的特質；雖然是僅止於「人文科學邏輯」方面。運用蘇珊朗格的符號美學，我們確實可以理解李奇茂〈月滿西樓〉(圖 15)的象徵寓意，即便是面對造型簡約抽象的〈左鄰右舍〉(圖 14)，我們也能看出李奇茂通過房簷屋角所欲表達的鄰里關係。只是，我們仍有困難之處。雖然我們可以接受蘇珊朗格所說的「藝術完完全全是表現性的」，但是，身為讀者的我們卻無法運用抽象繪畫的造型原理來了解李奇茂〈天地人〉(圖 1)、〈三點多〉(圖 2)、〈南北情〉(圖 7)所謂為何，蘇珊朗格的造型原理也無法讓我們理解為什麼造型近似的一道筆畫卻可以同時是〈曬網〉(圖 4)、〈我畫長城〉(圖 5)、〈龍瑞呈祥〉(圖 6)。

以李奇茂晚年水墨畫來質疑卡西勒-蘇珊朗格的符號美學是有欠公允的，這

---

[42] Susanne. K. Langer 著，劉大基譯，《情感與形式》(台北市：商鼎文化出版社，1991 年)，頁 70-71。

[43] Susanne. K. Langer 著，劉大基譯，《情感與形式》(台北市：商鼎文化出版社，1991 年)，頁 71。

是因為：對於更大多數的藝術家而言，卡西勒-蘇珊朗格的符號美學確實具有較大的普遍性。問題的關鍵僅僅只是：由於李奇茂具有更加深刻的台灣美術發展史的整體性反思，不是那種自我侷限於「符號形式和某種生命經驗形式的和諧一致」以成就所謂的時代精神、地方特色或個人風格的畫家，因此，他無法僅僅以符號美學的靜態結構就可以依照形式邏輯般地對號入座而獲得充分詮釋。

圖 14 左鄰右舍

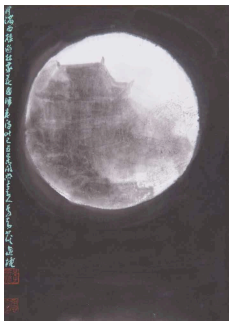
圖 15 月滿西樓

圖 16 天生是流行

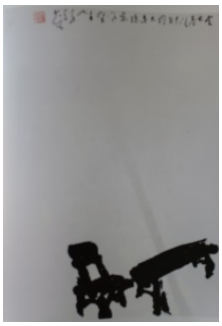
圖 17 爺爺奶奶不在了

(二)巴特的結構主義美學

巴特美學深受索緒爾(瑞士，Ferdinand de Saussure,1857-1913)語言學之啟發，他將語言符號學裡的結構概念運用到文本寫作和社會文化等領域。不同於傳統知識論將人類視為主體(主詞)而預設了「人類的主動性」，巴特卻是以「人類的被動性」作為他的理論預設。巴特主張：語言才是具有主動性的主體(主詞、主格)，人類則是「在語言之中」被言說著的謂項(受詞、受格、謂詞)。[44]僅就語言符號與人類生存的密切關係而言，巴特與卡西勒確實具有相同的認識，其間之差別在於：誰位居主動地位?誰又位居被動地位?主動與被動之別，差異甚大。[45]這種質問性地反思各種學派的學理根據及其背後的預設假說，就是一種事關哲學探討的追本溯源的還原精神，這就是形而上學的究極追問；身處於台灣美術發展史之中的李奇茂也是如此。

---

[44]巴特說：「語言不是主體(人類)的謂項，(語言)具有不可表達性，或者用來表達別的事物，它就是主體本身。」

羅蘭·巴特著，溫晉儀譯，《批評與真實》(臺北市：桂冠，1997 年)，頁 66-67。

[45]巴特說：「作家不應以他所扮演的角色或價值，而只應以某種語言的自覺性(conscience de parole)為特徵，對他來說語言就成了問題，他體驗到語言的深度，而不是它的工具性或美感。」

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

在尼采(德，Friedrich Wilhelm Nietzsche，1844-1900)宣布「上帝已死」之後，在胡賽爾(德，Edmund Gustav Albrecht Husserl,1859-1938)、海德格(德，Martin Heidegger1889-1976)訴求現象學還原而將(人類)主體哲學也「置入括號」的情況下，巴特轉而以「歷史」和「寫作」的雙重核心論述來建構他的美學。[46]巴特的美學是一種奠基於歷時性(diachrony)和共時性(synchrony)的結構關係，[47]它的具體操作方法是辯證的語言/符號/文本的結構，[48]辯證法的基礎就在於差異與區分。以結構主義美學作為依據，在「人類主體已被置入括號」的情況下(圖 12)，巴特宣布了「作者已死」，[49]並轉而以《 文之悅》而倡議以「遊戲·互動」的態度從事文本寫作(既是被動也是主動)。[50]巴特的意思當然不是一般大眾常識所說的藝術家死光了；事實上，「作者已死」較類似中國美學所謂的「無我之境」((清)王國維語)，是一種「游於藝」的生命態度。以逍遙遊於大塊文章之間的生命美學，巴特(主體)乃在歷史、語言的雙重制約底下重新地獲得了自由。因此，巴特說：「一個作品的『永恆』並不是由於它把唯一的意義加諸於各種不同的人身上，而是因為它為唯一的人提供了不同的意義。人經歷了多元的時間，但永遠說著同一的象徵性語言。總之，作品提示多元的意義，由人去隨意支配。」[51]

---

[46] 「歷史」與「寫作」，這確是巴特打從一開始便持續關注不已的核心議題。巴特自述早年受到法國歷史學家米歇來(Jules Michelet, 1798-1874)啟發時說：「當我開始思想生活的時候，正是透過他我發現了歷史學在人文科學全體中的主導地位，以及寫作所具有的力量，後來學術界對此也加以承認了。」

巴特，〈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 3。

[47]關於「意義如何產生?」這個問題，巴特《流行體系》：「這一切都表明，意義既不依賴於物，也不靠它的限定語，而在於，或至少在於它們的結合。」

羅蘭·巴特(Roland Barthes)著，李維譯，《流行體系(I)(II)：符號學與服飾符號》(臺北市：桂冠，1998 年)，頁 83。

[48] 巴特說：「在人類長存的歷史中，權勢於其中寄寓的東西就是語言，或者再準確些說，是語言必不可少的部分：語言結構(la langue)。」

巴特，〈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 5。

[49]巴特「作者已死」論，在台灣已幾乎成為文藝人士的常識，惟其牽涉主體哲學，具體內容複雜。羅蘭·巴特著，Stephen Heath 英譯，林泰中譯(2021-01-20)。羅蘭·巴特〈作者之死〉收錄於：文集《圖像-音樂-文本》。取自 https://ppfocus.com/0/hof4aee7a.html

[50](法)巴特著，屠友祥譯，《文之悅》(上海：上海人民出版社，2002 年)。

[51]羅蘭·巴特著，溫晉儀譯，《批評與真實》(臺北市：桂冠，1997 年)，頁 46。

巴特結構主義美學以出入於歷史、語言之間的遊戲態度，獲得了「作品提示多元的意義，由人去隨意支配」的達觀與逍遙，確實不同於蘇珊朗格在形式邏輯的同一性的預設下的「符號形式和某種生命經驗形式的和諧一致」。以出入於歷史與語言之間的原故，巴特美學確實具有更大的包容性(多義性、混淆性，無法予以學術論文式的定義與規範)。例如：李奇茂描繪一隻穿著高跟鞋的斑馬〈天生是流行〉(圖 16)，這種繪畫題材當然是不符合現實生活的。面對這種作品，果欲予以蘇珊朗格「和諧一致」的解釋，一般藝評多求助於超現實主義(Surrealism)；惟其已非符號學矣。

李奇茂服膺齊白石(1864-1957)「萬物過眼，即為我有」，[52]〈爺爺奶奶不在了〉(圖 17)顯然深受影響；「以虛說實」、「實問虛答」確是齊白石常見的表達形式，李奇茂近似的作品另有〈西施外出〉(《話左話右》頁 63)、〈戲未上演〉(《話左話右》頁 83)等，這些作品都可以通過巴特「出入於歷史、語言之間的遊戲態度」而獲得合理的解釋。同樣地，了解台灣民間信仰神桌上的敬神禮儀者，當能理解〈天地人〉(圖 1)所謂為何；知曉李奇茂曾經在馬祖當兵的經歷，便能理解〈南北情〉(圖 7)所欲串連的歷史記憶；認識廿一世紀初的台灣藝壇氣氛，或能理解〈春蟬到死絲方盡〉(圖 2) 的複合媒材創作。以巴特的結構主義美學而言，文本解讀正是需要從作品之外的其它脈絡裡尋找意義。雖然如此，巴特美學亦有侷限。由於巴特美學依賴於文本/寫作之中的各種「差異與區分」之間的辯證關係，因此，面對李奇茂〈狂〉(圖 8)、〈夏荷-濃黑幹水〉(圖 9)、〈釋迦之春〉(圖 10)這類作品，我們或許難以一眼辨認「狂」、「夏」、「春」之間的造型差異到底在哪裡，也就無法予以符號結構的說明了。在缺乏結構性說明的情況下，這也不是將巴特《文之悅》裡的「遊戲·互動」嫁接到傳統文人畫裡的「戲墨」就可一筆帶過的了。

(三)德里達的解構主義美學

巴特的結構主義美學富含形而上學反思，德里達的解構主義美學也是如此。他們二人都是從「人類的被動性」展開他們的符號理論，有所不同者是：巴特建議

[52]陳炳宏，〈李奇茂「常民美學」繪畫之影響－省展後期水墨人物畫發展探析〉，《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 134。

我們快樂地遊戲而徜徉其中，德里達則是永不止息地尋找出口……。德里達的「/」(斜槓符號)就像李奇茂「筆掃天地」般的氣魄雄渾(圖 4、圖 5、圖 6)，然而，德里達的形上美學也如同李奇茂「墨潑四海」般的混沌蒼茫(圖 8、圖 9、圖 10)。德里達對於西方傳統邏各斯中心主義的形上學批判，就好像李奇茂對於美術史傳統的整體性反思一般；他們身處其間的，就是一個「無休止的爭吵的戰場，就叫做形而上學」的美學境域。這也就是說：形上美學已經在這裡了，就在這裡了，已經在他們身處其間的生命實踐裡了；除此之外，我們再也無法提出其它的說明了。這是因為：倘若我們想從他們的作品之外去尋找形而上學，那又將再次地落入到主體、客體的二元對立的情境裡去，那就不是「在…之中」的形而上學了。

不同於巴特《 神話學 》僅止於局部性地反諷資產階級意識形態，德里達解構主義卻是以整個西方的邏各斯中心主義作為批判對象；批判範圍之廣，堪比卡西勒對於人文科學邏輯的知識論建構。關於這一點，我們從德里達說明何謂結構/解構主義之時所使用的哲學術語，可見一斑：

> 為了重新捕捉隱藏在此時髦現象下的無可爭議的深刻必要性，我們首先從否定方法著手：選擇這個詞首先當然是一種排它的結構性集合體。要知道為何用「結構」這個詞，就需要了解為什麼人們不想繼續使用「本相」、「本質」、「形式」、「格式塔」、「集合體」、「構成」、「複合體」、「建構」、「關聯」、「整體」、「絕對觀念」、「有機體」、「狀態」和「系統」等詞。就得理解何以上述每一個詞都有不足之處，而結構觀念卻堅持從它們那裡借用一些暗含的意義，並用它們來武裝自己。[53]
>
> 因而，說結構主義意識就是一種災難意識並非自相矛盾，它既有被摧毀性又有摧毀性，即所謂的解結構性(déstructurante)。[54]

[53] (法)雅克•德里達著，張寧譯，〈 力與意 〉，《 書寫與差異 》(北京：中國人民大學出版社，2022 年)，頁 3。

[54] (法)雅克•德里達著，張寧譯，〈 力與意 〉，《 書寫與差異 》(北京：中國人民大學出版社，2022 年)，頁 6。

由此可知，結構/解構主義是一種西方文明的整體性的批判方案，尤其重要的是，德里達明確地指出結構/解構主義是反躬自省的自我批判，而不是批判他人；德里達批判的對象是他自身所認同的西方歷史文化傳統，「因為，它就在古典思想史中才得以表達」。[55]由於結構/解構主義是一種「以自身意識形態裡的獨斷論(專斷、獨裁)傾向作為批判對象」的理論，因此，德里達說：「解構活動並不觸動外部結構。只有居住在這種結構中，解構活動才能有的放矢。」[56]以此而言，德里達「在…之中」的解構主義美學或可類比於(晉)陶淵明「只在此山中，雲深不知處」的詩意；若就本文研究李奇茂「精神符號」而言，亦是一種「將自己置身於台灣美術發展史之中」的「從傳統中創新」。

雖說結構/解構主義就是一種從傳統中創新的美學思維，惟於其間仍有差異。德里達所謂的解構主義美學並不是操作「邏各斯主義傳統底下的各種象徵寓意符號」的形而下的器用，而是以「邏各斯主義之所以能夠構成的基礎性預設」作為反思批判的對象；不同的為學處世態度，這或許也是德里達與巴特的眾多差異之一。只是，不管是巴特或德里達，他們都志在人類文明的發展，而不是破壞。

誠如康德所言，形上究極是不可能的，因此巴特止步於「世事」之前，然而德里達卻投身其中而載浮載沉……。雖然我們無法確定德里達是否已為自己找到了形而上學的出口，然而，他確實已經是「只在此山中」了；「雲深不知處」的只是對於讀者大眾的我們而言。

晚年的李奇茂以「精神符號」而將他自己置身於台灣美術發展史裡的整體性反思之中，既有過往的人物、山水、畜獸等等題材，以及時代精神、地方特色、個人風格等等美學理論，所有這些審美價值判斷都已被他「置入括號」了。(圖 12)面對著〈狂〉(圖 8)、〈夏荷-濃黑幹水〉(圖 9)、〈釋迦之春〉(圖 12)等作品，我們或可以《老子》來加以描述：「道之為物，惟恍惟惚。惚兮恍兮，其中有象；恍

[55](法)雅克•德里達著，張寧譯，〈力與意〉，《書寫與差異》(北京：中國人民大學出版社，2022 年)，頁 3。

[56] (法)雅克•德里達著，汪堂家譯，《論文字學》(上海譯文出版社，1999 年)，頁 32。

兮惚兮，其中有物。窈兮冥兮，其中有精。其精甚真，其中有信。」[57](唐)賈島：「此中有真意，欲辯已忘言」；這樣的作品在李奇茂晚年的水墨畫裡還有許多。

我們或可將李奇茂的「精神符號」類比於德里達的形上美學，只是，這種觀點也是難以像自然科學般地運用「外部證據」予以「同一性」的證明。[58]形而上學的闡釋確實是困難的；勉強加以規範定義，它就不是形而上學了。以此而言，或許，所謂的作品/文本/文字只是一個提供給讀者感悟形而上學的契機(禪機)而已：由於它並不說明任何具體的東西，因此，它也就可以說明任何東西了，就好像李奇茂的作品〈三點多〉(圖 3)一般。

我們無法確認〈三點多〉指得是時間、長度、重量或體積?計量單位不同，意義也隨之不同。甚至是，〈三點多〉是不是 π(圓周率)我們也不得而知；這個無理數就恰似無限究極的形而上學的隱喻。正是這種類似禪機般的多元開放性質，這就是為什麼李奇茂「筆掃天地」般的單一筆畫可以是〈曬網〉(圖 4)、〈我畫長城〉(圖 5)、〈龍瑞呈祥〉(圖 6)……，「墨潑四海」般的混沌蒼茫可以是〈狂〉(圖 8)、〈夏荷-濃黑幹水〉(圖 9)、〈釋迦之春〉(圖 10) ……的原因之一。

五、結論

李奇茂以「精神符號」為自己晚年的水墨畫命名，只是，這些作品往往令讀者感到既親切又陌生；我們彷彿感受到了甚麼，卻又說不清楚道不明白。與之近似的審美情境：「此中有真意，欲辯已忘言」，「只在此山中，雲深不知處」，這顯然地是人類面對人文宇宙自然浩瀚的一種情感表達，是形上美學的反思。只是，事關審美情感的形而上學，我們又將如何以美術史論的形式來加以說明呢?

---

[57] 余培林註釋，《新譯老子讀本》(台北市：三民，民國 86 年)，頁 46。

[58] 「經驗類比」是康德以先驗觀念論所建構的知識論裡的「純粹知性一切綜合原理的系統展示」裡的第三條原理。康德指出：「經驗類比」是人類理性無法避免的思維方式，這也是在宇宙論的討論裡之所以產生種種絕對總體性思維的主要原因。又，早年德里達多訴之以「辯證式否定性的無限效力」，相較之下，在晚年德里達的著作中較常見到「經驗類比」的正面表述。參見：
康德著，鄧曉芒譯，《純粹理性批判》(台北市：聯經，2004 年)，頁 537。
(法)德里達著，夏可君譯，《解構與思想的未來》(長春：吉林人民出版社，2006 年)。

依循著法國符號學家巴特以「歷史」和「寫作」而展開的結構主義進程，本文首先以台灣美術的主體性說明李奇茂水墨畫裡的藝術精神，接著再以德里達的解構主義美學指向李奇茂水墨畫裡的形而上學。以此而言，我們或可以說：李奇茂「精神符號」是一種置身於台灣美術發展史之中的「從傳統中創新」的類型，確具形上反思精神。

參考書目

- 卡西勒(Ernst Cassirer)著，甘陽譯，《人論—人類文化哲學導引》(臺北縣新店市：桂冠，2005 年再版)。
- 卡希爾(Cassirer, E.)著，關子尹譯，《人文科學的邏輯》(上海譯文出版社，2004 年)。
- 加達默爾(Gadammer, H. G.)著，洪漢鼎譯，《真理與方法：哲學詮釋學的基本特徵》(上海：上海譯文出版社，2004 年)。
- 汪安民等主編，《後現代性的哲學話語—從福柯到賽義德》(杭州：浙江人民出版社，2000 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)。
- 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)。
- 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)。
- 理查•羅蒂著，李幼蒸譯，《哲學和自然之鏡》(台北市：桂冠，1990 年)。
- 康德著，鄧曉芒譯，〈第一版序〉，《純粹理性批判》(台北市：聯經，2004 年)。
- 康蒲斯密著，韋卓民譯，《韋卓民全集第三卷—純粹理性批判解義》(武漢：華中師範大學出版社，2016 年)。
- 雅克•德里達著，張寧譯，《書寫與差異》(北京：中國人民大學出版社，2022

年)。

- 雅克•德里達著，汪堂家譯，《論文字學》(上海譯文出版社，1999 年)。
- 德里達著，夏可君譯，《解構與思想的未來》(長春：吉林人民出版社，2006 年)。
- 羅蘭巴特(Roland Barthes)著，許薔薔等譯，《神話學》(台北市新店市：桂冠，1997 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(法，Roland Barthes)著，李維譯，《流行體系(I)(II)：符號學與服飾符號》(臺北市：桂冠，1998 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，屠友祥譯，《文之悅》(上海：上海人民出版社，2002 年)。