

時代精神--李奇茂現代書藝裡的後現代性格

A study of Li Chi-Mao's Calligraphy and Post-modern Art

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「權充挪用」(appropriate, appropriation)技法的後現代藝術(Post-modern Art, Postmodernism Art))創作；「現代書藝」即屬其一。運用文獻分析的方法，通過(法)巴特(Roland Barthes, 1915-1980)文化符號(Sémiotique culturelle)理論的反思，在針對臺灣「現代書藝」的興起以及李奇茂的創作表現進行了交叉性的比較研究之後，本文認為：在「反學美」的藝術氣氛裡，李奇茂「現代書藝」是臺灣後現代藝術之積極昂揚類型中較具代表性的書畫家之一，確具時代精神。

【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。李奇茂傳統筆墨技法精湛，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)技法、拼貼象徵符號的後現代藝術(Post-modern Art, Postmodernism Art)(圖 1、圖 2、圖 3)。衰年變法，大破大立；¹李奇茂的「現代書藝」，其來有自。



圖 1 走六十年淡水



圖 2 橋二街



圖 3 五福臨門

「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。²由於「現代書藝」尚流行於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(規範性)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，衰年變法的李奇茂往往以他獨具特色的「精神符號」(圖4、圖5、圖6)表現出「現代書藝」的創作成果。李奇茂運用「權充挪用」技法所創作的「現代書藝」作品，確是臺灣後現代藝術中，少數能夠表現出積極昂揚之時代精神的類型之一。為了說明上述觀點，試圖理解李奇茂「現代書藝」在臺灣後現代藝術發展史上的積極性意義，乃成為本文最主要的研究動機與目的。只是，由

¹ 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)。

² 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)。

於後現代藝術以及「現代書藝」在(反)美學理念與技法形式等方面多有矛盾弔詭的現象，因此，針對這個美術史課題，為求較深刻的理解，本文乃以(法)巴特(Roland Barthes, 1915-1980)文化符號(Sémiotique culturelle)理論進行美學性反思；相對地，在研究方法上較忽略筆墨技法等風格分析的面相。

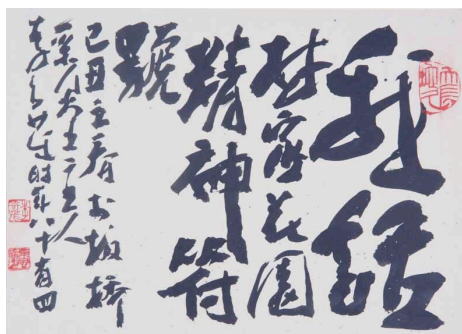


圖4李奇茂畫展自題款識

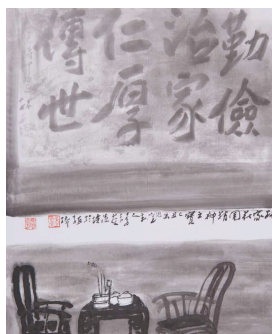


圖5林家花園精神之寶



圖6不朽的符號

在行文敘述方面，除了前言與結論之外，本文分成四小節進行。首先以「時代精神」和「權充挪用」兩個概念說明臺灣「現代書藝」的起源，接著介紹李奇茂別具「意境」的「現代書藝」，最後再以「現代書藝的反思」尋求李奇茂的美術史定位。文中附圖轉載自李奇茂生前出版的畫冊，不再一一註明出處。³

二、現代書藝裡的時代精神

臺灣「現代書藝」大約濫觴於政治解嚴(1987年)前後。⁴「現代書藝」的表現形式幾乎囊括了所有西方現代藝術 (Modern Art) 與後現代藝術 (Post-modern Art,

³本文圖例出處，參見：

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)。

⁴「現代書藝」的形成，理當有一個漸變的過程，只是，受限於人類理性能力多只能以空間的方式思維時間，因此，美術史研究多需要有一個空間切割式的時間斷代分期。若就臺灣「現代書藝」的濫觴，「墨潮會」1986年的展覽或具指標性意義；大約與此同時，大陸亦有1985年北京中國美術館舉辦「現代書法首展」。關於大陸「現代書法」的源起，參見：

朱青生〈中國大陸現代書法初步概述〉，《「國際書法文獻展—文字與書寫」學術研討會論文集編》(臺中市：臺灣美術館，民國89年)。

楊應時，〈中國大陸「現代書法」藝術新潮回顧與展望〉，《2001年現代書法新展望—兩岸學術交流研討會論文》(臺中市：國立台灣美術館，民國90年11月)。

關於臺灣「現代書藝」的源起，參見：

Postmodernism Art)的種種形式技法，主要類型約有兩種：1、借鑒西方現代繪畫的平面書寫與彩繪(圖3、圖5)；2、複合裝置或行為觀念等(圖2、圖6)；衰年變法之後的李奇茂兩者皆有，較全面地反映了廿一世紀初的臺灣藝術發展風貌。然而，欲對「現代書藝」有所理解，除了通過西方藝術視角加以探討，亦不能忽略傳統書法的面向，這是因為：「現代書藝」不論它表現出怎麼樣子的「非書法」、「非漢字」、「不是書法」等等後現代主義「反美學」的激進姿態，⁵它終究只能是一種「從傳統中創新」的類型，否則，它就不再與書法相關了而只能是其它。以此，為了對李奇茂晚年的書法創作有所理解，我們確有必要先就「現代書藝」與傳統書法之間的錯縱關係予以釐清。

由於西方沒有書法藝術，因此，在「現代書藝」的源始之初，它無法直接效法水墨畫借鑑西方繪畫的現代化發展模式。法國學者幽蘭說：

西方沒有中國所謂的「書法」；用歐洲語言翻譯書法為「美的書寫」為一項誤解。中國書法與西方所謂「書法」相反，西方所謂「書法」非指裝飾圖案或華麗的寫法，基本上是指日常書寫的審美、技術上的發展。今日書寫是藉由筆或鍵盤來完成，今日書法藝術地位實際上可等同於繪畫地位，並非所有人之共同活動，且書法成為只有藝術家才會選擇的藝術表達方式之一。⁶

由於西方藝術傳統裡並沒有書法這個種類，「現代書藝」在發展之初缺乏具體的參考(模仿)對象，因此，「非漢字」或「不是書法」乃成為它的先天侷限或特色；這也就是說，不論其結果好壞與否，與「現代書藝」相關的多種多樣的理論觀念或形式技法，

李思賢，〈驚世駭俗的寂寞先知——論臺灣書藝先鋒「墨潮會」的藝術嗅覺與歷史意義〉，《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)。

蔡明讚，〈當代臺灣書藝創新發展的考察〉，《2010 紀念呂佛庭教授百歲冥誕近代書畫藝術發展回顧國際學術研討會論文集》(新北市：臺灣藝大，2010 年)。

何美青，〈臺灣現代書法表現的風格內容演變〉，《2010 二十世紀臺灣書法發展回顧學術研討會》(新北市：臺灣藝大，2010 年)。

廖美蘭，〈臺灣當代書藝之跨域紀實〉，《通識教育與研究學刊》2 期(2016 年 2 月 1 日)。取自：<https://libap.nhu.edu.tw/citesys/jnPaperDetail.aspx?plD=7694> 2023 年 6 月 23 日瀏覽

⁵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)。

⁶幽蘭，〈中國當代書法之美術詞彙歸類及藝術的世界化〉，《「國際書法文獻展-文字與書寫」學術研討會論文集》(臺中市：臺灣美術館，民國 89 年)，頁 149。

這些都不是通過書法史自身傳統的生成演變而來的。事實上，「現代書藝」的源始是：從它誕生的那一刻起，它就已經被制約在西方藝術的既有模式裡了。

既然西方沒有書法，那麼，為什麼「現代書藝」仍然要借鑑西方呢？難道僅僅只是因為書法被視為藝術，而藝術被要求與西方同步共榮的進步，所以書法需要向西方藝術學習？這顯然的又是一個誤解。幽蘭解釋道：

中國所謂的「藝術」與西方所謂的「藝術」完全不同。在歐洲，傳統上藝術長期為科學，其基礎是技術。歐洲語言的「藝」(art)字，字源為拉丁文 ars，與「技術」(technique)的詞源同為希臘文「技術」(techné)一字，兩者皆意指機械式活動。反觀中國「藝」字，則未指出「技術」此義。其詞源為「種、耕」，有「修養，發展」自己人格之意思，另外，中國傳統文人的藝術理論，一般不提「技術」而強調「精神狀態」。⁷

中西兩方在書法與藝術上的觀念差異，約如上述。在西方沒有書法且中西雙方藝術觀念各不相同的情況下，「現代書藝」之所以必需借鑑西方藝術的可能原因之一，或許是因為「筆墨當隨時代」((清)石濤語)的潛在影響。李奇茂即曾教導學生說：「對於老師的風格，也要有自我反省與反叛的個性，從小我就懂得自己表達意見，將眼光與心胸放寬放遠，對於族群文化與歷史環境的探討關懷，更要注重時代精神！」⁸李奇茂認為藝術創作「更要注重時代精神」的觀點，亦受到程十髮等人的肯定。⁹

⁷幽蘭，〈中國當代書法之美術詞彙歸類及藝術的世界化〉，《「國際書法文獻展-文字與書寫」學術研討會論文集》(臺中市：臺灣美術館，民國 89 年)，頁 149。

⁸轉載自：陶文岳，〈無法之法—李奇茂〉，《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 373。

⁹程十髮〈李奇茂的作品具民族性、時代性與獨創性〉：「記得數年前在香港中文大學藝術系訪問時，與金耀基院長談起中國繪畫的創新必須有三個條件，第一是民族性，第二是時代性，第三是獨創性。……當時我這樣講了，但來不及找一個完善的典型和例子，一直到了今天我才找到這個例子，那就是李奇茂教授的作品，就是完全符合我需要闡述的內容。」此外，張譯丹、葉健〈繁茂出於奇〉亦積極肯定李奇茂書畫裡的時代性。

程十髮，〈李奇茂的作品具民族性、時代性與獨創性〉，《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 296。

誠如石濤所言，以「筆墨當隨時代」的緣故，所以書法需要表現時代精神；這種觀點確實也能契合「藝術反映(應)時代」、「為生活而藝術」等西方藝術理論。姜一涵說：「如果我們承認書法可以表現書家的人格和生命情調，同時這個時代的書法也可以表現這個時代的精神和格調；那麼由這個時代的書法所呈現的特質和格調，就是書法的『時代精神』。」姜一涵以為：「『時代味』，亦即創造性。」他更以于右任為例說明道：「所謂『時代精神』，即入於傳統，又走出傳統，完成新傳統。」¹⁰

「現代書藝」需要具備時代性以表現時代精神，這種藝術觀點不僅蔚為主流，亦有其合理性。¹¹藝術理當表現時代精神(在它不成為排他性定義的情況下)，然而，問題是：這個時代精神到底是美術史研究之後的經驗歸納？還是藝術家不得不遵守的先驗規範？借用上述法國學者幽蘭對於中西藝術的區分來說：這個時代精神是類似西方藝術以技術來加以規定的呢？還是依據中國藝術以人格來加以反思的呢？再以具體事例來說明我們的提問：于右任與齊白石的書法，張大千與溥心畬的繪畫，他們是以各自不同的方式創造(主動反應)了他們那個時代的藝術精神的呢？還是說，他們四人是在共同的時代精神的規定底下再分頭創作(被動反映)出不同的形式風格的呢？

暫且不論藝術精神所謂何來，僅就臺灣「現代書藝」的既有現象來加以觀察，其美學理念與技法形式，對於若干書畫家、藝評家或美術史家而言，它的藝術精神不僅在「現代書藝」的源始之初就已經是被給定了的，這種藝術精神甚至是具有排他性的。這是因為：他們眼中的時代精神只能是西方發達國家(後)工業文明的時代精神(不是開發中國家的、更不是未開發國家的)，它是早已存在著的，所以它也將制約著仿效它的「現代書藝」。以此而言，身處在廿一世紀初的臺灣藝術環境裡，在現代藝

張譯丹、葉健，〈繁茂出於奇〉，《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305-309。

¹⁰姜一涵，《書道美學隨緣談》(臺北市：蕙風堂，民國90年)，頁79、80、95。

¹¹黃智陽：「所謂『現代書法』，應是有別於傳統的、古典的形式語言，以表現現代性為特質的書法創作。」

黃智陽，〈台灣現代書法初期發展的特色與價值〉，《2010紀念呂佛庭教授百歲冥誕近代書畫藝術發展回顧國際學術研討會論文集》(新北市：臺灣藝大，2010年)，頁231。

另參：任平，〈書法與當代精神〉，《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，2011年)。

術、後現代藝術蔚為主流的影響下，一生臨池不墜的傳統書法家們亦不得不據此而做出反應(反映)，於是形成了這樣的局面：沒有書法傳統的「西方時代精神論」，它影響(制約)了傳統書法以生命人格為基礎的「筆墨當隨時代論」。於是乎，對於所有書法家而言(不論是傳統書法或「現代書藝」)，「藝術反映時代，表現時代精神」這個藝術理念彷彿天啟律令般的不容質疑。¹²

很顯然地，根源於西方主客對立二元論的「藝術反映(應)時代精神」，這種論述並不是由傳統書法史本身創造出來的，只是，由於它與天人合德的「筆墨當隨時代論」混淆在一起，於是，西方藝術之技術思維乃與中國書畫之人格修養畫上等號，以至於遺忘了「役物而不役於物」的古訓，終於形成了「現代書藝」依循「西方時代精神論」而仿效現代、後現代藝術之形式技法或美學理念的發展模式。

在西潮東漸的大時代背景裡，部分的中國傳統文人書畫因為抄襲臨摹的習氣而備受質疑，這也是近百年來水墨書畫家們揮之不去的夢魘：從寫生自然到現代抽象，從時代精神論述再到文化批判理論，它努力不懈地與時俱進，可惜的是，這似乎僅僅只是一直在改換抄襲臨摹的對象而已。它雖然已將抄襲的對象從傳統中國改換成抄襲西方，然而，抄襲臨摹的藝術實踐行為彷彿不曾改變。似乎是，中國書畫從來不曾從抄襲臨摹的夢魘中醒來？¹³

¹² 關於「現代精神」，(法)巴特(Roland Barthes, 1915-1980)轉引尼采(Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844-1900)《道德譜系論》道：「現代精神的顯著標記並不是謊言，而是天真，它體現在騙人的倫理主義中，處處去發現這種天真——這也許就是我們工作中最令人厭惡的部分。」以此，巴特針對現代性予以反諷道：「一切不合時宜(落後於時代)的東西都是淫穢的。作為(現代的)神明，歷史是專制的，不允許我們不合時宜。我們從過去的歷史中只需繼承廢墟、古蹟、拙劣的藝術品或仿製品，這很有趣；這個過去，我們將它縮減為一個僅存的標記。」

羅蘭·巴特著，汪耀進等譯，《戀人絮語》(臺北縣：桂冠，1994年)，頁188-190。

¹³ 暫且不論若干中國書畫家是否受制於抄襲臨摹的螺旋循環而不能自拔，僅就影響臺灣後現代藝術較大的(法)巴特(Roland Barthes, 1915-1980)而言，其文化符號(Sémiotique culturelle)理論便是從人類受制於歷史文化傳統與當代主流意見(意識形態)而展開的。巴特嚴正地面對「人在世界之中存在」因而不得被制約的具體情況，進而提出種種反抗意識形態的文藝策略。巴特「在...之中」的觀點有異於西方傳統主體、客體二元對立的理論，因此值得作為「現代書藝」的研究參考。只是，若干臺灣後現代藝術，他們利用巴特「在...之中」的「反意識形態」策略，以之執行「主體、客體二元對立」的「意識形態」的再次建構，這種藝術創作姿態或與巴特的倫理學理想有所矛盾。

三、現代書藝裡的權充挪用

2003年，行政院文化建設委員會動員了臺灣老、中、青三代的藝術創作者與理論研究者，共同編輯了《台(臺)灣當代美術大系》全套24冊，兼容了傳統、現代與後現代等藝術思潮，較全面地勾勒了廿一世紀初的臺灣美術發展概況；其中，由吳超然撰寫的「水墨與書法」合併一冊。¹⁴現象的背後，或已暗示了書法在當代美術裡的邊緣位置；¹⁵這不僅僅只是傳統書法的困境而已，它也是標榜反思與批判的「現代書藝」理應正視的議題。¹⁶

如果「現代書藝」確有服膺批判美學而採取「不是書法」的表現形式，卻仍屈居後現代藝術的邊緣位置，那麼，「現代書藝」除了批判傳統書法之外，它或許也需要反躬自省地批判自我以強化主體意識的自覺，以避免消失在多元開放蔚為主流的後現代藝術風潮裡。¹⁷

¹⁴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)。

¹⁵以位居邊緣位置而游移於主流價值之外，這正是巴特用以反抗意識形態制約的重要策略之一，也是秉持批判論述的後現代藝術創作者的重要姿態之一。以此而言，書法位居廿一世紀初的臺灣藝術的較邊緣位置，或已象徵著它具備顛覆主流藝術論述的潛能。關於游移、游牧或飄移(Dérive)，巴特說：「飄移是對某種離解的積極尋求。問題仍在於離解，它是語言的具侵略性的固持狀態。如此，飄移便成為一種易變與穩固兼具的實踐。」

(法)巴特著，屠友祥譯，《文之悅》(上海：上海人民出版社，2002年)，頁81。

¹⁶面對書法的困境，吳超然轉述倪再沁與栗憲庭討論非歐美國家參與當代藝術的策略時，曾建議的三種模式：1、完全按照國際主要的藝術潮流進行創作，但要熟悉他們的遊戲規則與藝術語言；2、積極參與國際主要的藝術潮流，但要以自己的文化本位進行批判對話；3、完全不管所謂的藝術主流而進行創作，畢竟藝術是從本我與文化主體出發。吳超然認為：「臺灣新世代的書法家可以從中思考書法藝術在當代存在的意義以及未來的可能。」

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)，頁123。

¹⁷鄭芳和說：「在全球藝術的發展網脈中，書法一直是東方非常獨特的藝術，然而在西方歐美的強勢文化中並無書法藝術，使得書法一直位居邊緣。而臺灣又身處歐美殖民帝國的邊緣，加上書法又是藝術中的邊緣，雙重的邊緣使書法的地位一直無法與其他藝術並駕齊驅，更無法在國際舞台發揮。」

鄭芳和，〈Beyond 書法：帝國邊緣台灣第三空間的差異書寫〉，《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，2011年)，頁194。

吳超然《台(臺)灣當代美術大系--媒材篇--水墨與書法》以肯定性的語調說：「在這個被戲稱為『老人藝術』的書法傳統裡，年輕(通常指20到40歲)常被視為一個磨練、學習的階段。」¹⁸另一方面，他也認識到：「書法創新的具體方式，諸如書畫合一、色彩的加入、拼貼與立體裝置的新形式，其實並不會對年輕世代的書法家造成困擾。」¹⁹因此，在「現代書藝」的討論裡，吳超然較忽略「不是書法」等面向，相對地，他更注重「從傳統中創新」的類型。²⁰

有道是「他山之石可以攻錯」，1985年北京中國美術館舉辦的「現代書法首展」，或可作為我們反思臺灣「現代書藝」的參考。楊應時批評1985年北京「現代書法首展」的「不足之處」道：

- (一)大多數作者對中國書法的理解和把握不夠深入，因而其批判缺乏真正的針對性和理論深度，造成包括部分傳統書法界有識之士在內的反感和排斥；
- (二)大多數作者的創作品味比較單調淺薄，沒有跳出「書畫同源」等傳統美學理論的簡單邏輯，使「現代書法」創作長期局限於「字畫派」的狹小範圍；(三)在創作技巧上較多地依附于日本現代書法和西方抽象繪畫，藝術語言的獨創性不夠，導致此後北京「現代書法首展」群體的大多數人創作後勁和信心不足。

21

不同於吳超然以美術史家而富有歷史同理心的含蓄論述，楊應時則以藝評家的當代意識而針對「字畫派」展開了明確的批評。種種「缺乏真正的針對性和理論

¹⁸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)，頁145。

¹⁹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)，頁155。

²⁰吳超然討論「當代書法的內容與形式」時，歸納了四種從傳統中創新的書法類型：1、何創時書法藝術基金會所舉辦的「傳統與實驗」書法展；2、得力於日本現代書法的「墨潮會」；3、書法與篆刻的融合；4、繪畫與書法的融合。與之相對地，吳超然所例舉的「不是書法」的裝置藝術類型僅有：黃智陽〈老子道德經十四屏〉(2002年)、陳弱千〈最初系列〉(2003年)、蕭一凡〈辯白—黑色的坦白〉(2003年)等少數幾件，然而，他們都是長年臨池而傳統功力較深的青年書家。

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)，頁120、121、139、144、146。

²¹楊應時，〈中國大陸「現代書法」藝術新潮回顧與展望〉，《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)，頁6。

深度」而僅止於借鑑日本現代書法、西方抽象繪畫、中國傳統「書畫同源」論的「字畫派」，這些都是令楊應時感到不甚滿意的地方。

藝術創作理當依據不同的藝術目標而有所差異，這是因為：「現代書藝」的「非書法」、「非漢字」多奠基於西方文化理論的「反美學」，與之相對的，傳統書法多追求筆墨老辣(內斂蘊藉)的功力深厚。以此而言，標榜文化批判理論的「非書法」應當「以理服人」，出自於傳統書法的「字畫派」應當「以力服人」；二者的藝術追求各有不同。²²否則，批判性的「不是書法」在它的作品與論述之間「缺乏真正的針對性和理論深度」，如此，如何「以理服人」？另一方面，傳統書法自有浩瀚淵博的書畫美學與小學訓詁(西方則為語言學、符號學)以為「真正的針對性和理論深度」，因此，傳統書法或可獨立於「現代書藝」之外而不必以西方文化理論為歸趨。

若就傳統書法與「現代書藝」各自淵源於中西兩方各不相同的藝術傳統而言，它們理當是藝術目標有所不同的兩個領域，只是，這兩個書法領域的產生卻是起始於西方藝術思潮影響下的分裂與變化；然而，就在它源始裂變的同時，「現代書藝」與傳統書法也發展出種種折衷融合(權充挪用)風貌。由於它們具有折衷融合的可能性，因此，在「現代書藝」與傳統書法之間，它理當有一個彼此對等的、彼此理解的、交往互動的、現象反思的場域，如此，書法藝術才能夠是一個統一的整體；以此結構關係而言，就在這個整體之中，「不是書法」與傳統書法則分屬於兩極。在這個論述框架底下，不論就「不是書法」的「以理服人」或者是傳統書法的「以力服人」，這也只是廣大的書法藝術整體裡的各有偏重的片面性發展而已，因

²²在歷史文化傳統(意識形態)的制約底下，除了順從或抵抗之外，巴特主張另一種置身邊緣位置的實踐策略，是一種不同於「非書法--以理服人」和「字畫派--以力服人」的創作觀念。巴特《薩得、傅立葉、羅約拉》：「在資產階級意識形態之外不存在語言場。……唯一可能的反駁既不是對抗也不是摧毀，而只是偷竊：把文化、科學、文學中舊的本文加以分割，並按照偽裝的程式改變其特性。」筆者以為，李奇茂「書畫同參」或可以通過巴特「邊緣-偷竊」理論來加以理解，這是因為李奇茂也曾說過：「藝術家要當大盜，不當小偷。」又說：「藝術家做人要老實，作畫要不老實。」

李奇茂語錄轉載自：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 117。

巴特《薩得、傅立葉、羅約拉》轉引自：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 261。

此，「不是書法」可以不必批判傳統書法，傳統書法也無需心虛於「非書法」的西方文化理論。只是，不論就「以理服人」或「以力服人」，與此不同者是，秉持「權充挪用」技法的李奇茂旨在「以境感人」。²³

四、李奇茂的現代書藝

關於臺灣「現代書藝」的發展，姜一涵曾說：「在我覺得楷書最難學，也最難轉化成現代書法或前衛書法，……草書是日本前衛書藝的重要泉源，出路也最廣。」²⁴以姜一涵的觀點來檢視李奇茂的「現代書藝」，李奇茂固然有不少草書作品(圖 7、圖 8)，亦有不少(行)楷書(圖 3、圖 5)，乃至於篆書(圖 9、圖 10)。所以如此，這是因為：李奇茂「現代書藝」並不以日本現代書法或西方抽象繪畫為侷限。他不僅僅善於運用足堪視覺直觀辨認的文字造型或自然圖像作為題材(圖 11、圖 12)，更能進一步地以「權充挪用」技法而邁入後現代藝術，以時空交融的藝術境界而彰顯出積極昂揚的時代精神。



圖 7 花非花

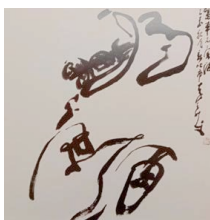


圖 8 我沒醉(駕車不聞酒)



圖 9 豐年



圖 10 月滿西樓



圖 11 恥

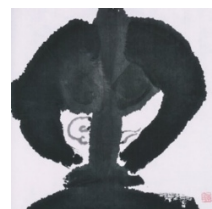


圖 12 坐看雲起時

²³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。

²⁴姜一涵，〈現代精神與古典情懷—黃智陽書法集序〉，《黃智陽書法集》(臺北市：蕙風堂，民國87年)，頁4。

李奇茂「現代書藝」確富境界，惟其「意境」並不僅僅只是傳統書法所謂的抽象心境而已，它更是一種如同繪畫般可以視覺直觀的畫境，例如：〈花非花〉(圖 7)、〈我沒醉〉(圖 8)、〈豐年〉(圖 9)等。

李奇茂〈花非花〉(圖 7)以游絲書法般的勻勁線條書寫連綿草「花非花」三個字，取材自(唐)白居易的詩詞。²⁵在視覺直觀的形象上，弧曲圓潤的字形或能切近「朝雲非霧」的綺想；字體結構解散而行氣欹側，劇烈的左右擺盪彷彿是以酣暢醉意詮釋「春夢」；一氣呵成而使轉流暢的書法線條突破了畫幅的框限，或有「來去無覓處」的神態。〈花非花〉，「揮毫落筆如雲煙」(杜甫〈飲中八仙歌—張旭〉)；李奇茂以「連綿草書」作「應物象形」而「氣韻生動」，²⁶藝術境界高邁。

李奇茂〈我沒醉〉(圖 8)以「駕車不聞酒」五個草書寫成，作品標題與漢字書寫之間交相呼應；顯然地，這件書法作品是以酒駕者和勸戒者的對話作為書寫內容。〈我沒醉〉以跌宕起伏的用筆、聚散疏密的結字、左傾右斜的行氣，表現出機車騎士東倒西歪的危險駕駛行徑，惹得旁觀者擔心受怕而出言相勸。這是一個有主角有配角，有對話有表演的戲劇性場景，具體情境真實可感。

李奇茂〈豐年〉(圖 9)取材自臺灣原住民豐年祭，然而，他並沒有將它表現成熱鬧歡慶的場面(李奇茂擅長夜市廟會等題材)；與此相反，這是一幅原始樸素、天人感應的神秘景象。在〈豐年〉的畫面正中央，李奇茂以許多的篆書「火」字包

²⁵ (唐)白居易〈花非花〉：「花非花，霧非霧；夜半來，天明去。來如春夢不多時，去似朝雲無覓處。」〈花非花〉屬於雜言古詩的形式，亦詩亦詞，宋詞裡的詞牌名「花非花」即始於此。

²⁶ 以「應物象形」的概念品評書法，在六朝書畫論中較為常見，例如：(西晉)衛恒〈四體書勢〉轉載(曹魏)蔡邕〈篆勢〉，以及著名的(傳)衛夫人〈筆陣圖〉等。所以如此，這是因為：書法或繪畫理論在初始的發展階段是直接與「象形」文字的造字原則關聯在一起的，例如：「謝赫六法」裡的「氣韻生動」、「骨法用筆」、「應物象形」；這也是(唐)張彥遠《歷代名畫記》「敘畫之源流」之「書畫同體」的理論根源之一。參見：

(西晉)衛恒，〈四體書勢〉，《歷代書法論文選》(臺北市：華正書局，民國 77 年)。

(傳)衛鑠，〈筆陣圖〉，《歷代書法論文選》(臺北市：華正書局，民國 77 年)。

(南齊)謝赫，〈古畫品錄〉，《中國畫論類編》(臺北市：華正書局，民國 73 年)。

(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)。

圍一個篆書「豕」字，再於最外圍以符號化的人物造型攜手環繞「火」、「豕」。篆書「火」字以用筆較方硬的較小字型來表現木柴的質感，篆書「豕」字則以用筆更圓潤的更大字型來表現烤豬的肥美。符號化的人物造型幾乎沒有動作上的個別差異，營火與人環之間空空蕩蕩；人物火豕，距離均一，沒有視覺角度上的空間變化，彷彿上蒼悲憫、鳥瞰塵世一般，整體氣氛肅穆古樸。

李奇茂「現代書藝」之「以境感人」，約如上述。神遊太虛而如夢似幻的〈花非花〉，具有歷時性戲劇演出的〈我沒醉〉，描繪天人感應神秘氣氛的〈豐年〉，這些都是富含人類生命時間體驗的藝術題材，它們也都是較難予以繪畫藝術之 2D 平面空間定格處理的類型；李奇茂「現代書藝」之所以能夠「以境感人」，後現代藝術「權充挪用」技法之時空轉換，有以致之。

運用時空轉換技法，以「現代書藝」追求高邁的藝術境界，這確實是李奇茂自覺意識的表現，也是他念茲在茲的藝術目標，傳世佳作亦有不少，例如：〈大觀路〉(圖 13)²⁷、〈行人道〉(圖 14)²⁸、〈獨釣寒江雪〉(圖 15)²⁹等，這些都是李奇茂生前自覺得意(境)的作品。

²⁷ 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。

²⁸ 李奇茂說：「〈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。」「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，……。」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、121。

²⁹ 李奇茂說：「〈獨釣寒江雪〉，雖只單單勾畫，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。」

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。



圖 13 大觀路



圖 14 行人道



圖 15 獨釣寒江雪

關於李奇茂「現代書藝」所追求的「意境」，夫子自道：

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，還是要有你心目中理想意境存在，才能畫得出來；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，……。³⁰

以此而言，我們或可詮釋李奇茂「權充挪用」技法如下：

1、擺脫具象，但是不可太過自我。在抽象繪畫的影響下，水墨畫可以擺脫寫生的束縛；在後現代藝術「權充挪用」技法的運用底下，「現代書藝」也可以解散字型而在結字方面有所創造(不違(元)趙孟頫〈蘭亭十三跋〉：「蓋結字因時相傳，用筆千古不易」之古訓)。只是，李奇茂雖然「重視線條的美感」，瞭解現代藝術造型的獨立表現的重要性，但是，「如果畫的太過自我，便失去了藝術的本質」，因此，種種過分誇大的變形都應有所節制，不可太過恣意妄為。這是一種分寸拿捏的堅持態度。藝術境界之高下，很大的部份便是在各種各樣的傳統或現代的造型元素之間的調配比例的適當與和諧；³¹這是李奇茂運用後現代藝術「權充挪用」技法以擺脫「字畫派」(楊應時語)侷限的重要關鍵之一。

³⁰ 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：河中文實業，2013年10月)，頁119。

³¹ 在「作者已死」，語言才是文藝創作主體，批評就是寫作的語境底下，巴特說：「批評話語的標準就是它的適當性(justesse)，如音樂一般，一個和諧的音符並不一定就是一個準確無誤的音符，樂曲的『真實』(vraie)歸根究底，取決於它的適當性，因為它的適當性是有(由)齊唱或和聲構成的。批評也不例外，要保持真實，就得適當。」

2、先有理想意境，再以筆墨表現。顯然的，這種區分先後次序的階段性創作觀念，契合於傳統文人畫「胸有成竹」((宋)蘇軾〈文與可畫篋簞谷偃竹記〉)的古訓，也與前面引述「不可太過自我」的創作觀念相呼應。以此而言，李奇茂理當不是激情宣洩的抽象表現主義論者；他賴以創作「現代書藝」的「權充挪用」技法，是一種偏屬於理性冷靜而有所節制的概念。

3、以空間感構成一幅畫面。在這裡，李奇茂所謂的空間感，並不僅僅止於虛實相生、左揖右讓等傳統書畫的構圖布局而已。多數書法家受限於 2D 平面空間，少有勘破 3D 景深空間者，更少人能觸及時間性的意識空間；李奇茂所謂的空間感，當作如是觀。或許，相較於「結字用筆」、「胸有成竹」等傳統書畫觀念，空間表現在「現代書藝」裡較受忽略，因此李奇茂格外強調「構成一幅畫面」的「背景與主題」；這是李奇茂強加給自己的一種藝術理想。因此，「意境」之有無，乃成為李奇茂與其他書家的最大區別之所在。便是基於這種藝術理想，它迫使李奇茂契而不捨地勇猛精進；這也是他成就其「理想意境」的關鍵因素之一。(這段文字確有循環論證的意味，只是，惟其如此，他(它)才是真實的契而不捨地勇猛精進。生命實踐應當不只是知識論而已。)

五、現代書藝的反思

李奇茂「現代書藝」秉持後現代藝術「權充挪用」技法而旨在「以境感人」，這是一種「從傳統中創新」的反思創作類型。在「現代書藝」的語境裡，講究批判者多「以理服人」、講究臨池者多「以力服人」，他們或許能夠順著既定的方向一往直前而達成目標；相較之下，李奇茂「以境感人」的藝術理想卻是一條艱難而曲折的辯證發展歷程。因此，在後現代藝術的語境裡，或有藝術家未能窺曉李奇茂「現代書藝」之門徑，許多藝評家與美術史家也未能予以深究。

臺灣的後現代藝術，它或與廿世紀臺灣美術史上的各個階段的發展成果有所殊異，這是因為：相較於膠彩畫家陳進、寫生山水傅狷夫、現代水墨劉國松……，既

羅蘭·巴特(Roland Barthes)著，溫晉儀譯，《批評與真實》(臺北市：桂冠，1997 年)，頁 69。

有的藝評或美術史研究多未告訴我們，可以與上述畫家等量齊觀的後現代藝術家可能有哪幾位？彷彿臺灣的後現代藝術業已船過水無痕一般？

或許，我們只是遭受了種種表象的迷惑，暫時無法識別出臺灣後現代藝術的代表性畫家罷了。也或許，最能表現出臺灣美術史上的後現代藝術時期之時代精神的藝術家，並不是當年的弄潮兒們，而是另一些潛藏在驚濤駭浪之間的中流砥柱。果然如此，那麼，本文以為：李奇茂不僅以廟會夜市而成為臺灣鄉土時期的代表畫家之一，他也是臺灣後現代主義書畫藝術領域裡最具代表性的藝術家之一。

在後現代主義的藝術情境裡，批判與反思，它或已預設了批判他人與反思自我的涵義：批判者較多地指向他人是非，反思者較多地指向自我檢討。《論語·里仁》：「見不賢而內自省。」以此而言，批判與反思，它理當是一體之兩面；兩者並重的藝術態度亦能符合後現代主義之多元開放精神。這也就是說：「現代書藝」除了批判傳統書法，它也需要批判西方藝術這個它自己學習效法的對象，如此，或能完成自我反思；同樣地，傳統書法除了反躬自身的臨池不墜，它也需要對中西文化藝術傳統展開較全面的反思，如此，或能形成批判意識以呼應時代精神之要求。

或許是「筆墨當隨時代」(石濤語)的緣故，西潮東漸的近百年來，水墨書畫隨時充斥著創新風格的壓力，只是，藝術風格的再創造，它無法無中生有而必須仰賴人文，否則，它便不是人類的事了；書法風格的創新更是如此。以此而言，「現代書藝」裡的種種激進主張與形式技法，從根本上來說，它只能是人類既有的藝術風格裡的種種程度不一的折衷融合(權充挪用)。若就「現代書藝」的具體發展情況而言，位於批判與反思的兩端，正是取徑西方的「不是書法」與碑帖臨摹的「傳統書法」。

僅就既有的書法現象而言，在傳統書法方面，功力深厚而能「以力服人」的優秀作品確有不少(在老書法家的展場裡要挑出劣作或不容易)，惟其爭議性較小，所以，與之相關的學術研究類型多屬歷史淵源追溯，也因此，與之相關的當代互動式的藝評討論則較少些。較之於傳統書法展覽幾乎是件件精品的情況，在「不是書法」的類型中，能夠將抽象的批判觀念轉換成視覺直觀的作品確屬不易，因此，他(它)們或能「以理服人」而引領議題，與之相關的藝評較多，美術館或學術研討會亦多擬定相關主題以熱絡討論。導致上述現象產生的原因當然有許多，惟就本文探討李奇茂「權充

挪用」之美學實踐的研究目的而言，我們確有必要澄清後現代藝術對於「現代書藝」的積極性影響，以及它在(反)美學理念與技法操作之間的矛盾與弔詭，以免失之偏頗。

「非書法」、「不是書法」以批判或反思的研究視角探討傳統書法，媒材技法多以種種「權充挪用」的形式而「假借」西方現代藝術或後現代藝術，只是，在多種多樣的藝術形式與創作態度之間，若有書法家(藝術家)僅僅出之以「遊戲·互動」的形式而表現出「商品·消費」的態度，這種輕巧歡愉且用完即丟的「非書法」，它們或許較難動搖長年臨池的老者心性。又或者是，若有「非書法」僅止於批判傳統書法，然而，卻不甚在意遭受它批判的傳統書法(他者)的反應，那麼，由於缺乏互動的關係，批判乃成無的放矢，是為無厘頭。

無厘頭藝術是臺灣後現代藝術中較為常見的主流類型之一，它多秉持虛無主義(烏托邦)以作出嘲諷，因此，它有著較完整的美學論述。³²約略而言，秉持虛無主義的臺灣無厘頭藝術，其「後現代主義式的虛無主義論述」大多具有「現代主義式的存在主義預設」潛藏其中，因此，它得以通過「存在」與「虛無」的辯證發展而產生新的意義。若以隱喻修辭來加以說明，那麼，我們或許可以說：無厘頭藝術或接近中國傳統美學裡的戲夢人生，有著眾人皆醉我獨醒或嘻笑人間的寓意。³³

³²對於巴特而言，「遊戲」是一種具有倫理學目的的批判性態度，因此別具積極性。面對無所不在的權力話語，在轉引義大利電影導演帕索里尼(Pier Paolo Pasolini, 1922-1975)的話之後，巴特說：「**固執**和**轉移**都指一種**遊戲**方法。……我們可以說，文學的第三種力量，它的嚴格的符號學力量，在於玩弄符號，而不是消除符號，這就是將符號置於一種語言機器裡，這種機器的制動器和安全栓都丟掉了。簡言之，這就是在奴性語言內部建立起各種各樣真正的同形異質體。於是我們就來到了符號學面前。」在此提請讀者注意的是，巴特說：「**固執**和**轉移**都指一種**遊戲**方法」，以此，在後現代主義的多元開放之中，若有堅持傳統書法的封建守舊的「固執」態度，這也是一種等同於最激進的顛覆策略的文化批判姿態。

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13。

³³逍遙的遊戲態度確實是巴特強調的文化策略之一，但是，這也僅僅只是他為了達成理想的文化目標的眾多策略之一而已。此外，巴特的文化理論雖然對臺灣「商品·消費」、「遊戲·互動」型態的藝術創作產生了較大的影響，然而，他個人卻是對西方文明感到不滿的，因此，在巴特的美學理論與臺灣的後現代藝術創作之間，或有矛盾弔詭之處。關於巴特對於西方文明的態度，李幼蒸說：「作為唯美主義文學家的巴特對資本主義社會極其不滿，他沉浸於寫作不僅是『為了讓自己被人

所謂的「不得中行而與之，必也狂狷乎！」³⁴顯然的，孕生於後現代批判理論的臺灣無厘頭藝術，它並不是積極進取的類型。以此而言，若有書法家(藝術家)僅僅以「遊戲·互動」、「商品·消費」的無厘頭態度而出之以「不是書法」的作品，那麼，由於它並不以與傳統書法的積極互動為主旨(目中無人但也不苛責他人)，是一種偏向於自我愉悅的類型。如果，無厘頭藝術僅僅止於運用反美學的種種形式技法，並不以實質有效的建設性內涵為主旨，雖然如此，它也是符合後現代主義的理論思想的。只是，若有藝術家以批判者的姿態而出之以輕挑的舉止(目中無人卻又罵人)，它往往招致反感；或許，這是若干臺灣後現代藝術遭人誤解的原因之一。³⁵

後現代主義確有其高邁的理想與目標。由於它針對西方傳統思想禁錮人心的意識形態領域加以批判，因此，它要求多元開放的自由，但是，這絕對不是說現實生活領域裡也可以多元自由(違法亂紀)的意思。或許，臺灣後現代藝術亦有將知識論的批判和倫理學的實踐予以反美學的混淆性創作；果然如此，它距離巴特解構意識形態的原始理想較遠。

適合於「現代書藝」創意表現的後現代藝術形式另有「觀念·辯證」、「量變·質變」等等，並不僅僅只是反映西方(後)工業文明之虛無主義的「遊戲·互動」、「商品·消費」而已。³⁶其中，李奇茂衰年變法之後的作品正是「量變·質變」較巨大、「觀念·辯證」較深刻的「現代書藝」佳作。

所愛』，同時也是為了逃脫各種資本主義現實所帶來的苦惱。他曾指出，自己畢生寫作與分析的最終目的在於揭示『資產階級價值體系總崩潰的各種象徵表現』。」

李幼蒸，〈譯者前言〉，《寫作的零度》(臺北市：桂冠，1991年)，頁XVII。

³⁴「不得中行而與之，必也狂狷乎！」語出《論語·子路》。另參：

姜一涵，〈側之美與狂狷美——書格與人格〉，《書道美學隨緣談》(臺北市：蕙風堂，民國90年)。

³⁵巴特說：「我們到處看到解放的呼聲：社會的解放、文化的解放、藝術的解放、性的解放，它們都以權勢話語的形式表達出來。人們興高采烈地使那些已被粉碎了的東西重新出現，卻沒有注意到他們這樣做時又粉碎了其他東西。」

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16。

³⁶「台(臺)灣當代美術大系」以「議題篇」12冊的架構，概述了臺灣後現代藝術的發展風貌，「商品·消費」、「遊戲·互動」、「觀念·辯證」、「量變·質變」為其中四道議題。

詳參：《台(臺)灣當代美術大系》(臺北市：文建會，2003年)。

後現代主義確曾在臺灣喧騰一時，後現代藝術也曾佔據臺灣藝壇主流而代表國家參加世界大型展覽會，只是，具有「時代精神」代表性的臺灣後現代藝術家或有未獲彰顯者。本文以為，李奇茂是臺灣後現代藝術之積極昂揚類型中較具代表性的書畫家之一。

六、結論

衰年變法之後的李奇茂以後現代藝術「權充挪用」技法創作「現代書藝」，然而，這是在「從心所欲不踰矩」的限制性條件下獲得實踐的，因此，他不同於其他秉持後現代主義批判理論的「非書法」論者。李奇茂多運用可以直觀辨認的文字造型或自然圖像進行「現代書藝」創作，因此，他也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。

運用文獻分析的方法，通過巴特(Roland Barthes,1915-1980)文化符號(Sémiotique culturelle)理論的反思，在針對臺灣「現代書藝」的興起以及李奇茂的創作表現進行了交叉性的比較研究之後，本文認為：在「反學美」的藝術氣氛裡，李奇茂是臺灣後現代藝術之積極昂揚類型中較具代表性的書畫家之一，時代精神爽朗鮮明。

參考書目

- 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)。
- 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)。
- 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)。
- 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)。