

# 視覺修辭應用於閒章藝術研究與創作

## Study of the Application and Creation of Visual Rhetoric on Seal Cutting

陳建樺

Chen jian-hua

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系碩士

### 摘要

篆刻藝術，發展至明、清時期，由工匠之手，轉入文人創作當中。文人的世界，是文學與藝術的世界，因此，篆刻的內容從實用性，漸漸變成一門獨立的藝術創作。

本論文創作，建立在「視覺修辭」概念上，視覺修辭是平面設計常用的一種創意依據。而視覺修辭的根本，建立在修辭學上。「視覺」作品經由「修辭」概念的引導，使人對於作品產生理解，這就是「視覺修辭」主要的功能。而修辭必藉由「文詞」的展示，因此本創作所探討的篆刻作品，以「閒章」為範圍。「閒章」是文人進入篆刻創作後的產物，「閒章」的內容文詞具備文學性、趣味性，主要用來抒發創作者或使用者內心的感受。明、清文人對「閒章」內容的選取，除少數是自創之外，其餘多是引用古典文章、詩、詞章句，本論文為求創作符合時代性，使作品貼近現代人的語言，故採用「新詩」的內涵作為作品的內容。

新詩是白話文運動之後的產物，語言貼近普羅大眾。而新詩的發展過程，產生了「圖像詩」，「圖像詩」的創作技巧，跟「修辭」是離不開的，經由「修辭」技巧的修飾，「圖像詩」在視覺上更發揮圖像的功能。本創作就架構在「視覺修辭」、「閒章」、「圖像詩」之下。這是一種嘗試，期待可以為筆者在篆刻藝術擴展

更多元的樣貌，也據此建立個人篆刻風格。

**【關鍵詞】** 視覺修辭、閒章、圖像詩

## 第一章緒論

### 第一節 研究動機

#### 一、在篆刻創作塑造個人風格

1.中國傳統文人與畫家藝術當中，繪畫、書法已有既定的地位，然而篆刻藝術，雖在明清之後，由實用性的憑證功能走入純藝術的創作，時至今日仍然是小眾藝術。

2.篆刻藝術講究字法、刀法與章法，結合這三種技巧，方能完成一件篆刻創作，並且需在不斷提升內在美學，才能讓創作達到一定的藝術水準，大多數藝術創作者能達到此層級已屬難能可貴，要再走出個人風格更是難上加難。

#### 二、篆刻藝術是否更具趣味性

1.篆刻藝術在明清之後，產生以寄託情懷為主的閒章創作，文人除在書畫上鈐印閒章，為書畫作品創造畫龍點睛的效果外，純篆刻創作也越來越多，印石成為文房雅玩的一部份，但也造成篆刻藝術侷限於文人活動之間，一般平民百姓涉獵亦少。

2.閒章的產生，雖為篆刻內容擴大意境，但時至今日，詩詞歌賦離現代生活越來越遠，並且時代風潮在講究視覺性的推波助瀾之下，一般人對視覺藝術的接受度越來越高，因此篆刻藝術是否能在視覺效果上再呈現出不一樣的風貌，這是值得篆刻家探討的問題。

#### 三、導入新的創作工具

1.傳統篆刻藝術，以三種方法為主：「印中求印」、「印外求印」、「以書入印」。然

而，除此之外是否有更新的觀念能導入篆刻創作？

2.明清之後產生所多篆刻派別，如：浙派、皖派或是新虞山派，這些不同派別風格的章法創作，大多能上溯至秦古璽及漢印。

## 第二節 研究目的

### 一、使篆刻藝術更貼近現代生活

陳欽忠在〈當代書法的人文關懷〉一文中所提到：

「創意書法能在『符號』與『遊戲』的創作形態中，兼及人文涵詠與可辨識的文字，則作品本身便寓有示範的高度。」<sup>1</sup>

林進忠在〈日本現代書法藝術發展的借鏡與雜感〉中提出：

「以漢字造形為載體的書法藝術為強化其視覺表現，內容、形式的『簡素化』遂成為創作上的一項選擇，雖然同時會失去其書學文化上的內涵，然而當下卻更能換取書寫的單純化……」<sup>2</sup>

書法作品在現代書藝已經慢慢走向符號遊戲，篆刻藝術是否也該思考如何更貼近現代人呢？並且不脫離人文涵養。本研究選擇「閒章」為創作對象，「視覺修辭」為創作技法，期望拉近現代人與篆刻藝術的距離，而其中一件工作就是再簡化「閒

---

<sup>1</sup>陳欽忠〈當代書法的人文關懷〉，《2009 書法與當代社會國際學術研討會—書法研討會論文集》，15 頁，2009 年，華梵大學美術學系。

<sup>2</sup>林進忠〈日本現付書法藝術發展的借鏡與雜感〉，《台灣美術》第 48 期，10~30 頁，2002 年，國立台灣美術館印行。

章」內容，使可讀性更高、更易辨識。「閒章」字數多可達到數百字，如《飛鴻堂印譜》收錄一方刻有〈滕王閣序〉文章一印，此例雖少見，但一方印章如文字過多，又礙於使用不易辨識的篆字，可能令人望而生畏。

## 二、賦予篆刻藝術更美的視覺效果

宗白華在《中國書法裡的美學思想》中提到：

「字的結構，又稱布白，因自由點劃連貫穿插而成，點劃的空白處也是字的組成部分，虛實相生，才能完成一個藝術品。空白處應當計算在一個字的造型之內，空白要分布適當和筆劃具有同等的藝術價值……」<sup>3</sup>

漢字的視覺與造型可塑性極高，一個字的空間架構，就可衍生出多種造型，在視覺效果上比英文字更佳，視覺美感更容易創造。

## 第三節 研究內容

### 一、視覺修辭

#### 1、修辭學

語言，是人類溝通、表情達意的工具。語言文辭有發展的階段有四個層次，第一個層次是「拙」、第二個層次是「通」、第三個層次是「巧」、最後一個層次是「樸」。第一個階段是語言發展的初級狀態，能夠正確表達訊息無誤即可。第二、三階段追求的是語言文辭的美感。文辭美感必須經由鍛字鍊句，才能達到，因此修辭學應映而產生。第四階段「樸」如同藝術的形式，復歸於樸才能表達真切的性情。「樸質真醇，自然高妙」才是美的最高境界。<sup>4</sup>

<sup>3</sup>宗白華：〈中國書法裡的美學思想〉，收錄於《現代書法論文選》（台北市：華正書局），304 頁。

<sup>4</sup>沈謙：《修辭學》（五南，2010 年）序言，4 頁。

「修辭」在中國首見於周易乾文言：「子曰：修辭立其誠。」修，修飾藻繪；辭，兼指與辭和文辭。而修辭的內涵，包含「消極修辭」與「積極修辭」。「消極修辭」主要追求文辭通達，符合美的第二層次「通」。「積極修辭」追求言辭靈動曼妙，符合美的第三層次「巧」。本研究探討立基於第三層次「巧」的範疇。

## 2、修辭學分類

「修辭學」的界定各家看法紛紜，在此列舉三家分類方式：

### a. 陳望道《修辭學發凡》（1932）

- 1) 材料上的修辭格：譬喻、界代、映襯、摹狀、雙關、引用、仿擬、拈連、移就。
- 2) 意境上的修辭格：比擬、諷喻、示現、呼告、鋪張、倒反、婉曲、偽飾、設問、感嘆。
- 3) 詞語上的辭格：析字、藏詞、飛白、鑲嵌、復疊、節縮、省略、警策、折繞、轉品、回文。
- 4) 章句上的辭格：反復、對偶、排比、層遞、錯綜、頂真、倒裝、跳脫。

### b. 黃慶萱《修辭學》（1975）

- 1) 表意方法的調整：感嘆、設問、摹寫、仿擬、引用、藏詞、飛白、析字、轉品、婉曲、誇飾、譬喻、借代、轉化、映襯、雙關、倒反、象徵、示現、呼告。
- 2) 優美形式的設計：鑲嵌、類疊、對偶、排比、層遞、頂真、回文、錯綜、倒裝、跳脫。

### c. 沈謙《修辭學》（1995）

在「消極修辭」的基礎上，專論「積極修辭」，列舉 24 類：譬喻、雙關、映襯、誇飾、婉曲、仿諷、反諷、示現、象徵、設問、轉化、借代、引

用、藏詞、鑲嵌、類疊、對偶、排比、層遞、頂針、回文、倒裝、跳脫。

本研究以沈謙的分類為基礎，綜合黃慶萱的分類加以合併，以適合視覺修辭技巧的應用與詮釋。唯陳望道分類方式有許多不合現代文辭使用，故暫不列入考量。

## 二、閒章藝術

陸康《中國閒章萃語綜匯》有言：

「閒章，是印章的一脈，是區別於姓名字型大小章的一類。……宋以後，尤其是明末之世，石章的引入，印泥製作的精良，使舞文弄墨的文士成了拓展閒章的主力，使原屬支脈的『閒章』成為一個內容包羅萬象、多姿多彩、足堪從文學及印藝上作雙重咀嚼的勃興品類。產生於此際的《學山堂印譜》即彙集了文人學士及印人所鐫刻的『閒章』，近乎千數，這些閒章，多未見鈐蓋於書畫，僅是以刀石托興寄情而已。」<sup>5</sup>

「託興寄情」正說明了「閒章」功能，文人進入篆刻之後，把心中的感懷寄託在篆刻創作中，「閒章」因而興盛。《中國閒章萃語綜匯》又言：

「……風氣轉盛，多向開拓，這對清代以來閒章的流行及在書畫上的廣為採用，產生了推波助瀾的巨大影響……而在書畫作品上，更是普遍鈐有閒章印記。書畫與閒章，紅黑相映，畫印雙美，它為觀賞玩味清以來書畫作品，平添了一道特別的風景……」<sup>6</sup>

<sup>5</sup> 陸康：《中國閒章萃語綜匯》（上海：上海書店，2008年），1頁。

<sup>6</sup> 陸康：《中國閒章萃語綜匯》（上海：上海書店，2008年），1頁。

現代書法或繪畫創作，少不了鈐蓋篆刻印章，除姓名印之外，閒章為主要大宗，紅色印章更增添純墨色之外的視覺感。然而對閒章的研究極少，在類別界定上也多有分歧。

## 研究方法

### 一、圖像觀察法

本論文所使用的創作發想，為「視覺修辭」，「視覺修辭」最初應用於平面廣告，平面廣告通過視覺圖像吸引人關注，因此本創作過程，即需通過對圖像的觀察，進行創作設計。

### 二、內容分析法

本論文創作，另一個重點在於文辭與形式的結合，希望藉由文學中的「修辭」，為篆刻改變傳統的形式，本創作論文希望採用貼近現代人的語言，不以傳統詩詞章句為主，而以個人文辭創作為採用內容，因此文辭內容的創作與分析，是本論文的內涵。

## 第二章學理依據

### 第一節 視覺修辭

1964年由記號學大師 Barthes (Barthes, 1977) 首先提出圖像修辭(rhetoric of the image) 的概念；而視覺修辭學的概念則在 1965年由當時在 VIm.設計學院任教的 Bonsiepe 教授在記號學(semiotics) 的理論架構下提出。<sup>7</sup>

視覺修辭目前大量運用於平面設計與廣告創作，如日本設計家福田繁雄的作品為日本京王百貨設計的宣傳海報（圖 2-1）<sup>8</sup>，即使用了視覺修辭中的互文法。互文的定義為：在上、下文有連貫性的語句中，省略上文（或下文）出現的詞語，而使上、下文依據意義的條件情況，互相補充，互相呼應，合為一體，共同表達

---

<sup>7</sup>莊明振、鄒永勝：〈視覺傳達設計中視覺修辭應用的探討〉設計學報第3卷第1期，2頁。

<sup>8</sup>圖片來源：福田繁雄：《不思議圖繪》（東京：ほるぶ出版社印行，1984年5月），33頁。



一個完整的意思。文例：「秦時明月漢時關，萬里長征人未還。但使龍城飛將在，不教胡馬度陰山。」（王昌齡：出塞）首句應解釋為「秦漢時明月秦漢時關」。

簡而言之，欲瞭解句中完整的意義，必須參酌對方才能產出完整的意思，這是在文辭上的使用。在圖像上的使用就如同這種視錯覺的效果，視覺必須在線條上相互補充，才能產生完整的圖像概念。



圖 2-1. 福田繁雄作品  
日本京王百貨設計宣傳海報



圖 2-2. 福田繁雄作品  
1945 年的勝利

## 第二節 視覺修辭與篆刻

而在視覺修辭篆刻藝術上的使用，即可追溯幾個趣味性的印章形式。如（圖 2-3）<sup>9</sup>，印文內容為「可以清心也」。此句文辭在意義上，可產生幾種形式：「可以清心也」、「清心也可以」、「心也可以清」、「也可以清心」、「以清心也可」等。在修辭上即為回文修辭。沃興華於《書法技法新論》一書中提到：



圖 2-3. 可以清心也

<sup>9</sup>圖片來源：王北岳：《篆刻藝術欣賞》（文建會：1985 年 2 月），81 頁。

「造型的昇華常常表現為對結體的否定，書法家要實現造型昇華，就得打破結體的常規，無論臨摹還是創作都要反覆推敲每個字的造型可能，不斷變形，以求協調。」<sup>10</sup>

此論點談到文字造型的再昇華，「唯吾知足」印在字的結體上打破既有的單字造型，卻又重新組合成一個新的視覺圖像，提供我們對於篆刻創作一種新的思維。

同樣使用「視覺擬人手法」，應推 2008 年北京奧運的運動徽章（圖 2-8）<sup>11</sup>。此會徽以「京」字為印文，以擬人的手法，詮釋「舞動的北京」。在視覺效果上，中國印特有的色彩——紅色，代表了舉辦盛會的喜氣，「京」字以曲線扭動，產生視覺上的動態感。



圖 2-8.2008 北京奧運會徽

### 第三節 圖像詩

台灣現代詩中，圖像詩的發展，從早期的詹冰、林亨泰、白萩、洛夫、非馬、羅門，到杜國清、羅青、蕭蕭、杜十三、蘇紹連、陳黎、羅智成等，已形成其獨立的詩學體系，成為台灣現代詩中的特色之一。圖像詩又稱為「具象詩」、「具體詩」（Concrete Poetry），所指的是「利用漢字的圖像特性與建築特性，將文字加以排列，以達到圖形寫貌的具體作用，或藉此進行暗示、象徵的詩學活動的詩」

<sup>10</sup>沃興華：《書法技法新論》（2009 年，湖南長沙市，湖南美術出版社），123 頁。

<sup>11</sup>圖片來源：程亞鵬：《字體創意設計》（北京大學出版社：2012 年 6 月），45 頁。

<sup>12</sup>圖像詩的文字記號系統是如何形成的呢？主要是因為漢字圖像與建築特性的發掘，展現了圖像的特質。漢字在倉頡及其更早的起源時期，即以圖像為特徵；許慎《說文解字·敘》：「古者庖犧氏之王天下也，仰則觀象於天，俯則觀法於地，視鳥獸之文與地之宜，近取諸身，遠取諸物，於是始作易八卦……黃帝之史倉頡，見鳥獸蹄迹之跡，知分理之可相別異也，初造書契……倉頡之初作書，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……。」<sup>13</sup>。漢字，「又多了一種絕無僅有的『建築特性』，每個漢字都有如一塊方磚，可以自由堆疊，建築理想中的詩歌城堡」。<sup>14</sup>

圖像詩的代表作，當以詹冰的〈水牛圖〉<sup>15</sup>為代表。此詩一眼即明白，並且善用文字的圖像功能，使人立刻明白詩的旨意。

角 角  
黑

擺動黑字型的臉  
同心圓的波紋就繼續地擴開  
等波長的橫波上  
夏天的太陽樹葉在跳扭扭舞  
水牛浸在水中但  
不懂阿幾米得原理  
角質的小括號之間  
一直吹過思想的風  
水牛以沉在淚中的  
眼球看上天空白雲  
以複胃反芻寂寞  
傾聽歌聲蟬聲以及無聲之聲  
水牛忘卻炎熱與  
時間與自己而默然等待也許  
永遠不來的東西  
只  
等待等待再等待！

## 第四節 造形與色彩意象

### 一、造形

造形的要素在丘永福《造形原理》一書中，分成「形態」、「色彩」、「材質」，筆者將探討「形態」與「色彩」兩項在篆刻藝術中的應用。篆刻藝術主要以篆字

<sup>12</sup>丁旭輝：《台灣現代圖象詩技巧研究》，高雄，春暉出版社，2000年，1頁。

<sup>13</sup>漢·許慎：《說文解字注》，台北，黎明出版社，1986年。

<sup>14</sup>丁旭輝：《台灣現代圖象詩技巧研究》，高雄，春暉出版社，2000年，10頁。

<sup>15</sup>丁旭輝：《台灣現代圖象詩技巧研究》，高雄，春暉出版社，2000年，32頁。

為創作主體，鈐印的印泥用來展現篆刻成品的形態。中國字本是一種線條造形，在書法中的表現已被廣泛討論，在篆刻藝術中，亦是相同概念。印泥所使用的顏色，多以古紅、橘紅為主，其他色彩運用較少，這也是筆者想擴展的一部分。

造形是透過視覺 (Vision)，將外在世界所接受的視覺造形，轉換成有意義的結構實體 (Structu-red entities)。<sup>16</sup>因此，造形是經由眼睛所掌握的物體型態。造形一詞，可見於德文的 *Gestaltung*，字源的意義是完形 (完全形態)，亦即格式塔心理學所探討的範圍。<sup>17</sup>而前述中，造形除了視覺所看的形體外，也包含知覺所能領會的範圍在內。

關於「形」和「型」二字的意義，有必要釐清二者相互關係。「形」為元素性的基本形狀，也是純粹數學或幾何學上的單元，因此它的視覺性格固定而單純，如點、直線、曲線、三角形、方形、矩形、圓形、橢圓形、球體、圓錐體等。「型」為普遍性的視覺特徵，它的形成有一定的來歷或背景，除了表面性格外，也會使人產生聯想與幻覺。而「形」與「型」有密切的關連，「型」以「形」為表現的基礎，而「形」的的用處，必須在一切形式之中才能顯示出來，在概念上為：形→形式→型→式樣，成一直線發展。<sup>18</sup>

## 二、色彩意象

色彩並不是附著在物體表面，也就是它不是物質本身的屬性。色彩只是呈現一件物體的表象。每個人對色彩的喜好厭惡情形，一定都不太一樣。但依然可歸納出一個共通性，並且色彩在人類生活中，因生活狀況、形態、個人習性及文化背景，會累積出不同的色彩聯想。色彩的聯想可分為兩種。一種是例如看到紅色

---

<sup>16</sup>丘永福《造形原理》(藝風堂出版社 1999 年 7 月)，8 頁。

<sup>17</sup>丘永福《造形原理》(藝風堂出版社 1999 年 7 月)，9 頁。

<sup>18</sup>丘永福《造形原理》(藝風堂出版社 1999 年 7 月)，47 頁。

連想到火災的火焰，或是看到白色腦中浮現白雪這種想到具體事物的類型。另一種是由紅色想到熱情，或是由綠色想到自然或安全等抽象概念的聯想。

一般色彩的象徵性，大概不出下列的範圍

(表 3 色彩的象徵性，表格出處：林崇宏《造形藝術》(美工科技 2001 年 4 月，46 頁))：

色相	具體的象徵	抽象的象徵
紅	血液、夕陽、心臟、火焰	熱情、危險、喜慶、反抗、爆發
橙	橘子、晚霞、柳橙、秋葉	溫情、快樂、熾熱、積極、明朗
黃	香蕉、黃金、黃菊、注意信號	明快、注意、光明、不安、野心
綠	綠葉、草木、公園、安全信號	和平、理想、希望、成長、安全
藍	海洋、藍天、遠山、湖海	沈靜、憂鬱、涼爽、理性、自由
紫	葡萄、茄子、紫羅蘭、紫菜	高貴、神秘、極度、優雅、病態
白	白雪、白紙、白雲、護士	純潔、樸素、神聖、虔誠、虛無
黑	夜晚、墨、木炭、頭髮	死亡、邪惡、恐怖、嚴肅、孤獨

有關色彩的聯想，一般色彩學家也作了很多調查統計資料，引用列舉如

(表 4 色彩的聯想，表格出處：林崇宏《造形藝術》(美工科技 2001 年 4 月，47 頁))：

色名	男性對各種色彩的聯想	女性對各種色彩的聯想
橙	柿子、少女、橘子、磚瓦、黨派、	柿子、玩具、幼稚園、秋、晚霞、果園
黃	成是、卵黃、光、金髮、香蕉、 明朗、色情	菊花、春天的陽光、黃金月亮、黃花、 愉快、希望
綠	夏天、公園、銀座、青菜、田園、 健康	青葉、草、山、新鮮、公園、安全、 春天、青春
青	夏天的海洋、秋天的天空、清 爽、理智	邱空、海洋、湖、水、冷靜
紫	牽牛花、教會、中國、葡萄	紫色的花、茄子、和服、紫菜湯
白	雲、正義、護士、白紙、虛無	雪、白兔、純潔、白紗、白雲、白襯 衫、白馬王子
灰	冬天的天空、病人、惡夢、憂鬱、 砂石、煙	因天、老屋、老鼠、影子、水泥、空 罐
黑	冬死、黑板、絕望、墨、頭髮、 髒、悲哀、穩重	喪服、失戀、夜晚、煤炭、不吉、恐 怖、高貴、孤獨
紅	血、口紅、紅衣服、唇、夕陽、 命運、夏日、跳動、熱情、罪人、 革命	危險、交通信號、佯裝、熱情、玩具、 童裝、唇、戀愛、喜悅、火、蘋果

## 第五節 視知覺與造形

在心理學的發展史上，有一群德國學者，其中包含馬克思·伍迪馬（Max Wertheimer）、寇克·科夫卡（Kurt Koffka）、烏富漢·科勒（Wolfgang Kohler）等，認為組織圖案是人類與生俱來的特質。而人類大腦組織外來視覺圖案的方式，可提供我們瞭解心理學與藝術之間的關連性。<sup>19</sup>

知覺組織的原則，包含接近律、相似律、連續律、封閉律等，這幾項原則，與欣賞篆刻藝術時，視覺組織圖像有很高的相關性，以下分別探討。

### 一、接近律

人的視覺對於物理世界相似的物體，當兩者或兩者以上靠的很近時，視覺會自動將這些物體歸為一起。如（圖 2-25 接近律）<sup>20</sup>：

我們看到的圖形，不是六條各自獨立的線條，視覺會自動把靠近的線條歸為一起，所以會看到的是三組線條。而圓點也是，我們的視覺看到的是兩組圓點。這種接近律，促使觀看者用某種早已決定好的方式來「看」。



圖 2-25 接近律

### 二、相似律

<sup>19</sup> Robert L. Solso 原著，曾啟雄校閱、梁紘瑋編譯：《視覺藝術認知》（2006 年 1 月），96 頁。

<sup>20</sup> Robert L. Solso 原著，曾啟雄校閱、梁紘瑋編譯：《視覺藝術認知》（2006 年 1 月），97 頁。

相似律的概念，在於視覺會把具有相似元素、形狀、大小、顏色的物體歸為一類。如（圖 2-26 相似律）<sup>21</sup>：

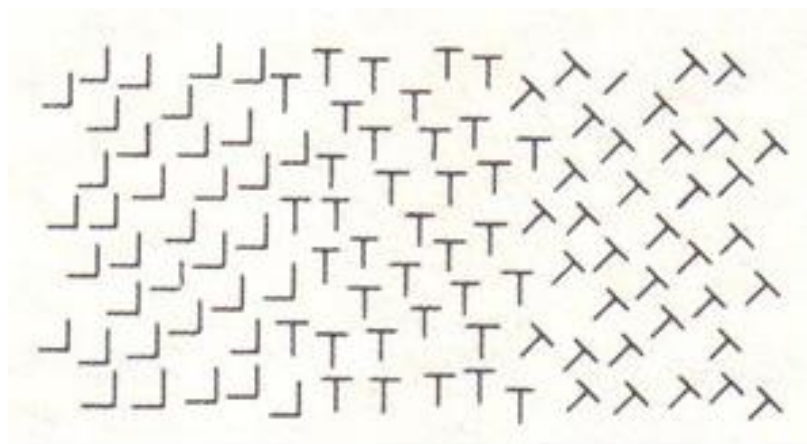


圖 2-26 相似律

在視覺組織圖案的過程，圖中中間的「T」，被視為一組，左右各有一組相似的圖形。

### 三、連續律

當圖像是線條時，視覺上往往具有延伸的特性，並且具方向性時，延伸效果更強烈，如（圖 2-27 連續律）：

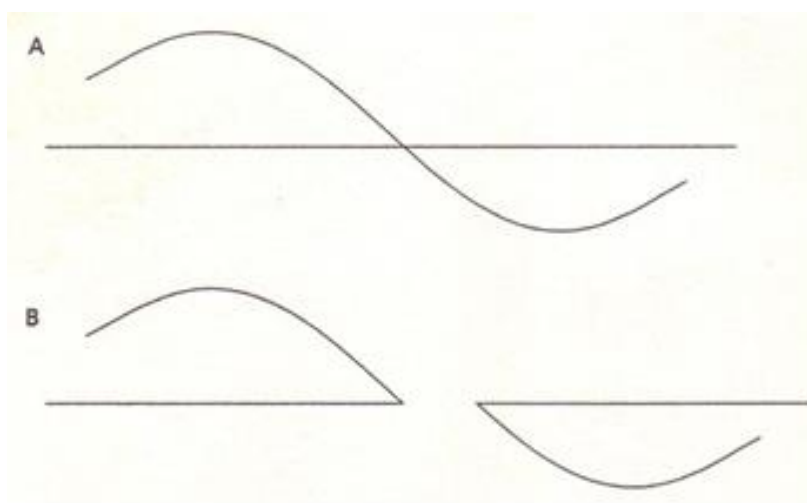


圖 2-27 連續律

<sup>21</sup> Robert L. Solso 原著，曾啟雄校閱、梁紘瑋編譯：《視覺藝術認知》（2006 年 1 月），99 頁。

圖 A 的線條，視覺上會順著曲線流動，所以看到的是一條曲線劃過一條直線，而不是圖 B 兩組分開的圖形。而這種視覺流動現象，普遍存在我們的生活中，如棒球被擊出後，我們能夠依靠視覺判斷出落點，這也是連續律的概念。

#### 四、封閉律

和連續律相關的原則，就是封閉律。必且在篆刻創作中，封閉律時常運用封閉律的概念。而封閉律就是視覺會將圖形視為單一、封閉的物體。如（圖 2-28 封閉律）<sup>22</sup>：

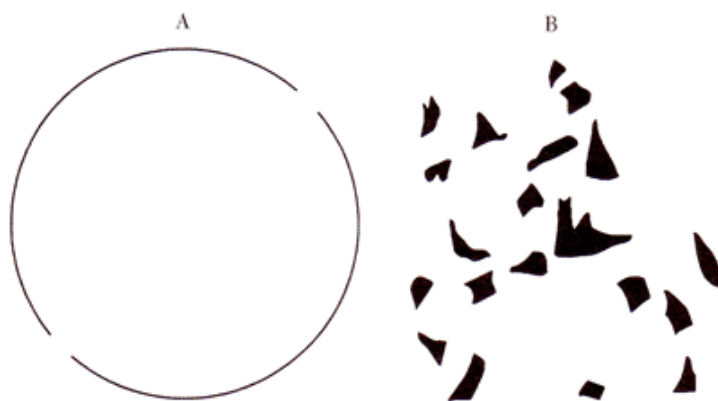


圖 2-28 封閉律

圖 A 是兩條獨立的曲線，並且不連貫，但視覺上我們會看到一個圓。圖 B 可以看出一位騎士在馬上，而不是一堆無意義的圖形。而封閉律也牽涉到力量的心理感覺，如（圖 2-29 封閉律的力量）<sup>23</sup>：

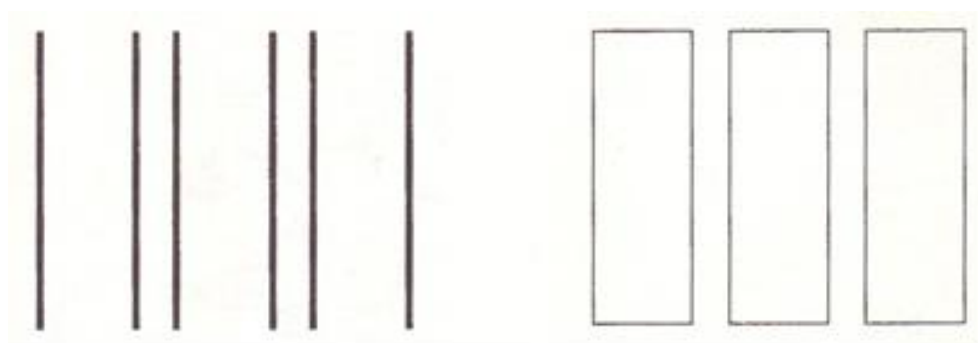


圖 2-29 封閉律的力量

<sup>22</sup>Robert L. Solso 原著，曾啟雄校閱、梁紘瑋編譯：《視覺藝術認知》（2006 年 1 月），100 頁。

<sup>23</sup>Robert L. Solso 原著，曾啟雄校閱、梁紘瑋編譯：《視覺藝術認知》（2006 年 1 月），104 頁。



## 第三章創作理念

### 第一節 跳脫傳統束縛

談到篆刻，就需從「篆」體探討，因此稱為篆書，而「篆」體入印，又分為大篆、小篆、繆篆。但從篆刻歷史來看，並不全然使用篆字。例如：元代押印，多有行草書體入印的狀況。隸書也是篆刻家偶爾用來入印的字體，但使用狀況不多，楷書入印多見於現在坊間電腦刻印，用於篆刻創作少之又少。此種狀況，全因為篆字本身的特性。

談到篆刻，不免需要關注「章法」、「字法」、「刀法」三項，而「刀法」更是全由篆刻家自由發揮，涉及的是線條質感的問題，沒有一定的規準。但「章法」、「字法」兩項，就牽涉到「篆字」的特性，也因此篆刻發展的過程，「篆字」成為無可取代的創作選擇。



圖 3-1 章法佈局

「章法」就是佈局（圖 3-1 章法佈局）<sup>24</sup>，篆刻創作以方形章為主，長方章次之，隨形章最少。「字法」就是把字安排在方寸之中。然而不管章法與字法，在經過明清印人的發展後，已經趨於固定形式，本論文創作，即是要跳脫傳統思維，希望改變篆刻的樣貌與塑造個人風格。

以下分列傳統篆刻與本論文之特色（表 5 傳統篆刻特色，表格資料：筆者整理）：

傳統篆刻特色
--------

<sup>24</sup>王北岳：《中華之美系列—篆刻藝術》（臺北：漢光文化，1985 年），41 頁。

用字	甲骨文、大篆、小篆、繆篆、以書入印、印外求印
鈐印	一次（需完整、清晰，不可模糊）
印泥色彩	以印人習慣為主，多為橘紅色
鈐印媒材	細的雁皮宣或連史紙
內容	古典詩詞句，少數印人自創
形式	一方印加上邊款

（表 6 本論文創作篆刻特色，表格資料：筆者整理）：

本論文創作	
用字	甲骨文、大篆、小篆、繆篆、以書入印、印外求印
鈐印	一次、多次，並且善用被認為鈐蓋失敗的模糊狀況
印泥色彩	搭配印句內容與意涵，使用色彩為紅、白、黑、綠、黃等
鈐印媒材	是內容需求搭配色卡（美國卡紙）
內容	使用現代語言，並且引入新詩語言或自創為主
形式	一方或多方印組成一件作品

而本論文以視覺修辭為創作意念、引入新詩中的圖像詩使形式改變。而新詩語言更貼近現代人語言習慣，藉此拉近作品與觀賞者的距離。在第二節將更深入說明。

## 第二節 修辭與文字的關係

修辭是語言發展過程中，自然而然產生的效果。在中文修辭當中，雖然對於修辭的類別各語言學家所持立場不同，但實際常用的修辭卻大同小異。本論文以「視覺修辭」為創作發想，故文辭的使用必須與修辭本身有關聯。

明清以來，篆刻從傳統工匠製作，轉到文人手中自刻，這轉變必然使篆刻內

容產生極大的轉變。明清以前篆刻印章以生活實用為目的，宋元以後，文人無意中參與篆刻，並且結合書畫作品的使用，為了運用於書畫作品，除姓名章、齋館章外，文人開始使用詩詞章句，使用於篆刻作品，用以表達情趣、寄託懷抱，此類印章及稱為「閒章」。

「閒章」為篆刻擴展了新的創作題材，此後文人篆刻多使用創作者自身喜歡的句子入印。然而，篆刻形式沒有改變，就產生一種情形，同一詩詞章句，在不同篆刻家創作後，展現不同的樣貌。而向篆刻家求印的人，也單純以篆刻家風格為取向，因此極少篆刻家針對文辭內容作創作時的形式考量，也因篆刻作品幾乎是一正方形的形式，結果篆刻內容與形式一直沒發展良好的結合。

本論提出以視覺修辭為創作發想，即是想突破這種侷限在一個方框中的思維，例如本論文創作（圖 3-7）〈海上生明月，天涯共此時〉：



圖 3-7 海上生明月天涯共此時

本件作品以視覺修辭中的「轉化」概念中的擬物，把文字擬為「水波」，並且突破方框的侷限，及單方印章的限制，以五方印章集合完成一件作品，這種把文字內容的意涵，結合作品的形式，而非不管句子為何，所有創作都在一個方框當中，這種脫離傳統章法的創作，就是本創作論文特色。

## 參考書目

### 一、工具書

- 三民書局編纂委員：《新辭典》（三民書局，78年5月）
- 高樹藩：《正中形音義綜合大字典》（正中書局，2007年2月）
- 閻振興：《當代國語大辭典》（百科文化事業股份有限公司，73年11月）
- 漢·許慎：《說文解字注》（台北，黎明出版社，1986年）
- 臺灣商務印書館編審委員會《增修辭源》（臺灣商務印書館股份有限公司，1997年3月）

### 二、印學、篆刻相關論著

- 王北岳：《中華之美系列—篆刻藝術》（臺北：漢光文化，1985年）
- 王北岳：《印林見聞錄一》（台北：麋研筆墨有限公司，2002年8月）
- 王北岳：《篆刻藝術欣賞》（文建會：1985年2月）
- 吳平：《吳平堪白印集》（台北：蕙風堂，2004年）
- 吳頤人：《篆刻五十講》（上海：上海人民，2006年）
- 沙孟海：《印學史》（杭州：西泠印社出版，1987年初版）
- 那志良：《璽印通釋》（臺北：台灣商務印書館，1970年）
- 辛農：《中國篆刻》（台北：地球出版社，1990年8月）
- 季崇建：《中國閒章藝術概論》（上海：上海古籍出版社，1993年）
- 柯詩安：《聚奮三友篆刻選》（行藏齋 2012年6月）
- 徐銀森：《中國篆刻》（台北，淑馨出版社，1994年2月）
- 陸康：《中國閒章萃語綜匯：增訂本》（上海：上海書畫出版，2008年）
- 崔陟：《篆刻》（台北：貓頭鷹出版社，2009年）
- 馮作民譯：《中國印譜》（台北：藝術圖書公司，1993年）
- 葉一葦：《篆刻學》（杭州：西泠印社，2003年）

- 劉尚恒：《閒章釋意》（天津：百花文藝出版，2007 年）
- 蕭高洪：《方寸之間：中國篆刻藝術史》（高雄：汶采，2002 年）
- 黃嘗銘：《樂篆「篆刻·墨場必攜」》（日本：三圭社，2007 年）

### 三、其他專書

- Robert L. Solso 原著，曾啟雄校閱、梁紘瑋編譯《視覺藝術認知》（全華科技圖書股份有限公司，2006 年 1 月）
- 丁旭輝：《台灣現代圖象詩技巧研究》（高雄，春暉出版社，2000 年）
- 王溢嘉：《莊子～陪你走紅塵》（有鹿文化，2012 年）
- 卞孝萱、朱崇才：《新譯唐人絕句選》（台北，三民書局股份有限公司，2003 年 1 月）
- 丘永福：《造形原理》（藝風堂出版社 1999 年 7 月，頁 8）
- 江依錚：《現代圖像詩中的音樂性》（台北，秀威資訊科技有限公司 2012 年 12 月）
- 林世仁、唐唐：《文字森林海》（天下雜誌股份有限公司，2013 年）
- 林崇宏：《造形基礎》（藝風堂出版社 2000 年 8 月）
- 安海姆：《藝術與視知覺》，滕守堯、朱疆源譯（四川人民出版社，2006 年）
- 朱自清：《朱自清全集》（正言出版社，1975 年 3 月）
- 沈謙：《修辭學》（五南，2010 年）
- 邱燮友：《新譯唐詩三百首》（台北，三民書局股份有限公司，1990 年 8 月）
- 李崇建、李崇樹：《超有趣的古典詩詞》（聯合文學，2013 年）
- 李蕭錕：《台灣色》（藝術家出版社，2003 年 8 月）
- 沃興華：《書法技法新論》（湖南美術出版社，2009 年）
- 章培恆：《中國名著選譯叢書～莊子》：（錦繡文化企業，2002 年 6 月）
- 游象平：《基礎設計之研究》（古印出版社 1997 年 9 月）
- 琦君：《桂花雨》（爾雅出版社，1993 年 2 月）

- 張默：《小詩·牀頭書》（爾雅出版社有限公司，出版日期：2007年）
- 張潮：《幽夢影》（台北：金楓出版社，1990年12月）
- 程亞鵬：《字體創意設計》（北京大學出版社：2012年6月）
- 賴瓊琦：《設計的色彩心理》（視傳文化，1997-03-10）
- 謝冰瑩、應裕康、邱燮友、黃俊郎、左松超、傅武光、林明波、黃志民：《新譯古文觀止》（台北，三民書局股份有限公司，1992年9月）
- 簡嬪：《水問》（洪範出版社，2003年8月）
- 福田繁雄：《不思議圖繪》（東京：ほるぷ出版社印行，1984年5月）
- 蔡衍明：《瘋狂達利—超現實主義大師特展》（時藝多媒體傳播股份有限公司2012年6月）

#### 四、期刊論文

- 林進忠〈日本現付書法藝術發展的借鏡與雜感〉，《台灣美術》第48期，10～30頁，2002年，國立台灣美術館印行
- 宗白華〈中國書法裡的美學思想〉，收錄於《現代書法論文選》，台北市：華正書局
- 陳欽忠〈當代書法的人文關懷〉，《2009書法與當代社會國際學術研討會—書法研討會論文集》，15頁，2009年，華梵大學美術學系
- 莊明振、鄒永勝〈視覺傳達設計中視覺修辭應用的探討〉設計學報第3卷第1期，頁2
- 《孤山印證·西泠印社國際印學峰會論文集》，杭州，西泠印社，2005年10月第一版1刷
- 張隆延〈藝林瑣談〉，《張隆延書法論述文集》（國立歷史博物館，1999年）

#### 五、網路資料

- 維基百科

<http://zh.wikipedia.org/zh-tw/921%E5%A4%A7%E5%9C%B0%E9%9C%87>

