

南亞技術學院教師專題研究計畫

成果報告

試論奚淞作品集的文圖特質與關係

計畫編號： 教專研100P-034

計畫類別： 個別型計畫

執行年度： 100 年度

執行期間： 2011年1月1日至2011年12月31日

計畫主持人： 周佩芳

執行單位： 通識教育中心

研發小組審查：☒同意結案☐不同意結案 簽名：鍾慶人

(審查人不得與計畫主持人相同)

1/2

中 華 民 國 年 1 月 11 日

試論奚淞作品集的文圖特質與關係

周佩芳

通識中心

摘要

本文之研究目的在於探討自寫自畫的創作者—奚淞文、圖作品的特質，並分析兩者的相關性，亦即不僅只讀文，亦賞畫，探看其文是否具備「可畫性」，其圖是否蘊含「可讀性」？而非將文字或圖畫分開欣賞及探討。

觀察奚淞作品集的文字及圖像特質，文字部分，配有圖畫者為「新釀神話」及「札記散文」，前者是用淺近的語言、細膩的情節與感情，改寫時間久遠、有骨無肉之中國神話，拉近與現代人的距離。後者的主題都來自奚淞日常生活，並用直抒胸臆的文字風格書寫，同樣期求貼近大眾。在圖像部分，有「毛筆白描畫」、「白描觀音畫」及「木刻版畫」。前者為「新釀神話」配圖之畫法，選用最能代表中國的畫具—毛筆，在人物造形上，既有古代神話插圖的影子，另作符合現代人視覺美感的修訂。「白描觀音」是奚淞備受肯定的畫作，就主題而言，觀音是最中國化的佛教神祇，觀音造像是中國民間佛教藝術中的大宗；就畫法及畫風來說，奚淞的白描手法在觀音畫像傳統中，亦佔有一席之地。「木刻版畫」更是中國書籍插圖、年畫的主流形式，奚淞選用此種民間藝術形式表達現代人們生活。

本文以為，奚淞的圖與文間是有著互文性，即圖與文是相合的搭配。

壹、緒論

一、研究動機

中國書籍的圖文相配是一種傳統，特別在明清的戲曲和小說典籍形式上，多數都配有版畫繡像。類似的現象，到了近年，是繪本或圖文書。本人關心的是，在這些古今作品集中的文字與圖像，有著怎樣的關係？以古典小說為例，在冗長的情節故事中，繪者挑了哪些情節畫？為什麼？他又如何表現這些情節？是否與文字有所出入？優處與劣處如何？

同樣的問題，亦存在現代的圖文作品集中。本研究聚焦於奚淞，他是當代著名的畫家及作家，他的文學作品無論是小說或散文，均具有發人深省的內涵，而且大部分的作品集皆配合了親自繪製的圖畫，具有文圖相融的獨特性。本人以為，除了探討奚淞的文學創作之外，應將其作品集視為「藝術家的書」¹，把書中的圖納入研究範圍，因為書中

¹ 許綺玲因著羅蘭·巴特（Roland Barthes）相當重視自己著作的編排，以及 1997 年 5 月至 10 月間法國國家圖書館舉辦的「藝術家的書：一種藝術類別的發明，1960-1980」，認為有一類書尚未受到公訂確認的藝術類別叫作「藝術家的書」，這類書在各方面都可以不依隨成規，可嘗試各種自由而多樣化的材質型式與

的圖像與文字同樣具符號性，同樣為作品發聲，甚至彼此有著「互文性」，所以，既然奚淞的作品集是圖文相配，那麼，探討奚淞作品集，亦應圖文並重。

二、研究目的

與文學作品搭配的圖，總被賦予「具文學氣質」的要求，此點是跟其他插圖最大的不同處。在這些文圖相配的作品中，圖與文的相關性如何呢？是互文共生，或各顯風華？一般認為，自寫自畫者也許因為最能體味自己文字的緣故，書中的插圖和文字應該比較能夠相映成趣。

奚淞即為自寫自畫的創作者，本文主在探討其文、圖作品的特質，並分析兩者的相關性，亦即不僅只讀文，亦賞畫，探看其文是否具備「可畫性」，其圖是否蘊含「可讀性」？而非將文字或圖畫分開欣賞及探討。

三、研究範圍

奚淞至今總共出版了十二種作品集，其中《桃花源》、《三個壞東西》及《愚公移山》是兒童讀物；《自在容顏》是觀音畫及手抄心經；《心與手》為寫心經畫觀音的示範；《封神榜裡的哪吒》是小說集，但奚淞並未為其小說配圖，所以，上述作品集不列入本文研究範圍，本文所選奚淞作品集為《夸父追日》、《姆媽，看這片繁花》、《給川川的札記》、《三十三堂札記》、《光陰十帖》，以及《大樹之歌》等六本。

貳、文獻回顧

至目前為止，尚無以奚淞及其作品為研究對象的專書，但有一碩士學位論文，即國立政治大學國文教學碩士班劉彤芳的《手藝人的禮物盒子：奚淞文學研究》。研究範圍以奚淞的十一本著作為主，將奚淞生平經歷與文藝創作分期，並自「作品的主題內涵」、「小說的敘事分析」、「散文的類型及形式」做細密的探討。劉氏論文的結構是完整的，即討論了奚淞文學創作的兩大體裁：小說及散文，而且，首先將奚淞植入學術研究的領土，具開新之功。

其他則為各家發表於期刊或收於小說或散文研究專書的單篇論文。就小說作品而言，最多的討論是〈封神榜裡的哪吒〉，有楊昌年、丁心原、許碧華、龔玉玲；其他則是陳潔晞評〈奪水〉。探討奚淞散文作品的，最多的是《姆媽，看這片繁花》，其次是《夸父追日》和《給川川的札記》。

當中最早提及奚淞圖畫的是高天生，他說：「木刻散文在國內是一種新興的文體，創作者先把日常在街市上隨手繪成的速寫做成木刻，然後將其對周遭事物的感受寫成散

內容表現。而它們的共通點是，書的物質實體不再只是內文訊息的媒介支撐物，從封面到裝訂、從書的輪廓到書的空白，一切元素都有權作為作品的發言體。詳見氏著，〈令我著迷的是，後頭，那女僕：觀閱《巴特自述》一書的圖像想像〉，收於劉紀蕙編《框架內外：藝術、文類與符號疆界》，（台北：立緒），民國 88 年 12 月初版，頁 3。

文，兩者必須互相配合。」²另外就是劉彤芳。劉氏以「向畫出位」說明奚淞附圖的散文形式，認為奚淞具備繪與寫兩種能力，且因自寫自畫，所以文圖配合的關係更加密切。³

參、研究方法

一、研究方法

1 圖文理論：這是一種跨藝術研究（interart project），W.J.T.Mitchell 將所有文本皆視為綜合藝術，或是複合媒介，包含不同符碼、論述慣例、感官與認知模式，也就是所謂的「複合圖文」（composite imagetext）。在研究文本中的文字與圖像時，不應被限制於「比較」不同藝術媒介之間的異同，而要探討不同藝術符號並置時，會呈現什麼形式的符號系統差異，而此差異又會產生什麼「詮釋上的問題」。⁴只要是牽涉了符號系統的差異，便都必然會開展出一個極複雜的詮釋空間。我們或許可以思考文字文本中的視角與再現模式如何被視覺文化與與視覺想像塑造，文字文本如何策略性地引用並改寫視覺圖像，或是文字與音樂如何以符號對立的方式，發展各自所承載的概念系統之間的競爭。

2 散文理論：就奚淞的情況來說，多是散文配圖。林央敏視此情形為「散文向畫出位」，認為「所謂的散文出位，是指散文企圖超越傳統的散文觀，而向其他文體伸手插足的現象」⁵。因此，文體形式以及文字經營方面，有必要做一番考察。

3 民間藝術—版畫及毛筆白描：奚淞較早的兩本著作《夸父追日》和《姆媽，看這片繁花》配圖均以木刻版畫為主。後來的《給川川的札記》及《三十三堂札記》使用的工具為毛筆，特別是《三十三堂札記》，全為白描觀音大士像。無論是木刻版畫或毛筆白描的觀音像，在中國傳統藝術中都有悠久的歷史。奚淞長期在「矢志以記錄、保存並搶救即將消失的民間藝術文化為職志」的《漢聲雜誌》工作，他的藝術觀定形於巴黎的留學經驗，令他思考「自己的生活和創作必需回到我所關心的土地上，才能得到一點結果」⁶，而「我所關心的土地」就是中國民間藝術。

二、可能遭遇之困難及解決方式

從事本計畫之論文撰寫，目前可見的困難主要為如何詮釋圖像？在觀看及詮釋圖像時，要更為細緻地檢討「視覺文化」的複雜運作，如視覺經驗中的觀看、注視、監視、視覺快感等等，納入閱讀過程中必須處理的問題。

本人為中文系訓練之背景，對於圖像的符號系統需要再加強認識。解決之道為多多閱讀圖像理論書籍，如魯道夫·安海姆（Rudolf Arnheim）著，李長俊譯，《藝術與視覺心理學》；另外，就近請益通識中心藝術老師，以及至中央大學藝術研究所旁聽相關課程。

² 高天生，〈萬丈高樓平地起—評介奚淞《夸父追日》〉，《中國論壇》12卷11期（1981.09），頁45。

³ 劉彤芳，〈手藝人的禮物盒子：奚淞文學研究〉，國立政治大學國文教學碩士學位班碩士論文，民國94年，頁206-224。

⁴ 劉紀蕙，〈框架內外：跨藝術研究的詮釋空間〉，《框架內外：藝術、文類與符號疆界》代序，（台北：立緒，民國88年）頁7-8。

⁵ 林央敏，〈散文出位〉，收於《當代台灣文學評論大系·散文批評卷》（台北：正中，1993年），頁119。

⁶ 奚淞，《夸父追日》自序，（台北：遠流，民國70年），自序頁1。

肆、 結果與討論

一、文

(一) 新釀神話

奚淞在留學回國之後，感受到中國文化的可貴，在此文藝理念的引領之下，致力於將中國傳統文化和現代人的生活結合，因此創作了一系列的「圖說神話」，將中國神話和民間傳說加以改寫，賦予現代意義，使現代人從傳統文化中及取養分而獲得啟發。

奚淞的神話改寫系列主要收在《夸父追日》一書中，分別是〈開天闢地〉、〈治水〉、〈女媧補天〉、〈夸父追日〉、〈葫蘆哥哥和葫蘆妹妹〉、〈水仙的故事〉、〈伏羲與天梯〉、〈黃河的故事〉，另外再加上收於《姆媽看這片繁花》中的〈七夕〉，總共有九篇。這些神話多半是奚淞由《山海經》、《淮南子》、《列子》等等古籍中拾掇，再改寫而成。

浦安迪在論及中國神話的特性時說：「中國神話與其說是在講述一個事件，還不如說是在羅列一個事件。」又說：「與希臘神話相較，中國神話中完整的故事寥寥無幾……西方神話注重保留的是這些傳說中的具體細節，而中國神話注重保留的卻只是他的骨架和神韻，而缺乏對人物個性和事件細節的描繪。」⁷試以奚淞的〈治水〉為例，他先舉出《山海經》中關於鯀的記載：

鯀竊帝之息壤以堙洪水，不待帝命，帝令祝融殺鯀於羽郊。(夸父追日，頁9)

接著，奚淞加上自己的詮釋：

洪水橫流，氾濫於中國。廣闊的大地，竟無所安居……在這時，有誰來拯救人們朝不保夕、微如草芥的生命呢？

蒼灰的天穹之上，在默默的眾神和無邊的寂靜中，大神鯀第一個低下了頭。俯望人間澎湃的狂流和惶懼、浮沈的眾生，憐憫頓時充滿了他的心。(夸父追日，頁10)

在《山海經》的敘述中，原只有三句話，並且未交代鯀偷取息壤的動機；但奚淞取以為骨幹，增添了這段情節，強調了鯀悲憫人類苦難的情懷。這種作法，為楊昌年先生所謂的「新釀式散文」⁸。

(二) 札記體

札記體是奚淞散文創作的特色，在他出版的作品集中就有兩本直接以「札記」命名，即《給川川的札記》和《三十三堂札記》，而《姆媽，看這片繁花》所收的木刻散文，是奚淞「把日常在街市上隨手繪成的速寫做成木刻，然後將對周遭事物的感受寫成散文」(夸父追日·自序)，也屬於札記。

奚淞鼓勵愛好文藝而不知從何著手的年輕人，從每日札記開始。會有這樣的建議，是因為「寫作實在不是那麼神秘的事，無非是不斷地練習觀察力和文字的表達力罷了。」

⁷ 浦安迪，《中國敘事學》，(北京：北京大學，1995年)，頁41-42。

⁸ 楊昌年定義的新釀式散文為：「使用過去素材，以之與現代人的心態生活相互連結，產生比較以及比較之後的調功能，是借屍返魂、是舊瓶新釀，在舊素材中顯示時代意義，發揮它改裝之後調適人性人生的效應。」楊教授以奚淞的〈夸父追日〉為代表。詳見氏著，《現代散文新風貌》(台北：東大，1988年)，頁99。

服役一年間札記的訓練，的確使我初步掌握到了使用文字的訣竅。」⁹ 他認為札記是寫作的基本功夫，就如同素描對是美術的基礎訓練一樣，他說：

我喜歡寫作，也喜歡畫畫，我覺得札記正如同素描、速寫一樣，同是一種藝術形式的基礎功夫，是對藝術工作者終身有益的。（《夸父追日》，頁 231）

我悄悄地以眼觀察人物和故事、用手記錄看見的事物，直到我藝專畢業、軍隊退伍。只是我作連環畫家的心願，早已被作一個真正藝術家的夢想所取代了。同時愛上繪畫和寫作的我想到：這並不難，素描可以領人進入美術的領域，札記則是文學的基礎，一枝筆，一個空白的本子就成了。（《姆媽看這片繁花》，頁 236）

在中國傳統文體中就有札記體，一般來說，就像「隨筆」，是「隨意抒寫、靈活自由的散文體裁，適宜表達零散的、片段的、變化不定的生活場景和思想感興」¹⁰，如清代流行的「詩話」或「詞話」。我們觀察奚淞散文的主題，多是日常生活的觀察和感想，如：

我是愛逛熱鬧夜市的人，……那一天，走過萬華夜街，在熱鬧市場的僻角，我看到幾個盲人按摩師，坐在竹凳上等候生意，他們的表情安靜極了。對他們來說，這繁燈煙火的世界，應該只是一片持杖摸索行經的永夜。然而從他們的臉上看不出任何怨尤，只是安靜罷了。……盲按摩婦以她多繭胝的手推活了小市民僵硬痠痛的脖項，至於世界上，那些在尋求表達形式的苦悶中磨銳了自己感官神經的藝術家們，也會一樣忍耐著，等候著，並且終於做出點什麼來的罷。《姆媽，看這片繁花·盲者》

由上引文字片段，我們可以看到他的觀察力和描述力，而且含有思想。但他所謂的札記，尚有需補充之處，他說：「重要的是，當時我寫的方式並非像一般私人備忘錄式的日記體。我是當作要傾述給『他』聽的，因此每個片斷，無論是荒誕狂想或是真實情景人物的描述，即使只有三、五百字，我都冠以一個主題，儘量敘述得有頭有尾。這樣，一年下來，我大概寫了有十多萬字的札記。」¹¹ 他提出「傾述給（假想）『他』聽」的寫作方式，落實成為《給川川的札記》，試看：

川川，清晨五點鐘，當窗外呈現微明的薄藍，我紐熄書桌檯燈。於是天際山形漸漸清晰，於是窗外水田顏色漸漸明顯，六月的田間，頭期稻作已從青綠中透出結穗的金黃……

川川，我的心安靜而喜悅，面對書桌攤放一張接近完成的白描觀音畫像，準備提一口氣，執筆為菩薩添一圈光輪。（《給川川的札記》，頁 232）

透過受敘者（川川）的靈活運用，奚淞開闢出一個邀請讀者進入他心靈的私密空間，藉此，他的札記散文給讀者更深化的親切感。他說：

川川，知道我為什麼跟你談心？

因為我正打開我的心，要進入你的心。

川川，我期望你開心。（《給川川的札記》，頁 119）

所以，本文以為，奚淞撰擇札記體，甚至以虛擬一個讀者做為受敘者的寫作方式，正是前文已言為了親近大眾，而「高層次的專家文字和低俗消遣文字之間」的策略及文體。

⁹ 〈拿起你的紙和筆—寫給愛好文藝的年輕朋友〉，《夸父追日》附錄，頁 225-231。

¹⁰ 汪文頂，《無聲的河流—現代散文論集》（上海：上海三聯，2003 年），頁 169。

¹¹ 《夸父追日》，頁 228。

二、圖

（一）毛筆白描

要瞭解奚淞的繪畫藝術，須先明瞭他與毛筆的關係，他曾說：「毛筆是中國之心」，雖然在美術專業裡學的是西畫，但無論身在何處，就算遠赴巴黎，他總把毛筆當作自己與母土文化連繫的象徵，不捨不離的隨身攜帶。又說：「(毛筆)的親密性就像是自己肢體的一部分，稱它為我的第十一根手指也不為過。」¹²

一管毛筆，具體呈現了中國人的心靈特質；亦可見中國毛筆是奚淞心手相連最能表現他繪畫意境的工具。

嚴格地說，下文之「白描觀音」與此畫法相同，本文為能說明清楚，故分作兩小節處理，此處先論「圖說神話」之圖。其中〈開天闢地〉一幅、〈治水〉二幅、〈女媧補天〉四幅、〈夸父追日〉二幅、〈葫蘆哥哥和葫蘆妹妹〉二幅、〈水仙的故事〉二幅、〈伏羲與天梯〉二幅、〈黃河的故事〉一幅。試以取材自《山海經》的神話及配圖為例，並舉相關之古本《山海經》插圖對照¹³。本文以為，奚淞之圖畫，兼含了傳統與自創的風格。首先，這些插圖全為毛筆白描，這是國畫中，構成人物形象的最基本憑藉。以毛筆為工具的白描畫法，就讓奚淞的插圖展現了中國風。

其次，就人物形象而言，古本《山海經》插圖，幾乎完全依照文字內容創造配圖的人物形象，例如：「夸父逐日」的夸父形貌為兩隻耳朵穿貫兩條黃蛇，兩隻手還抓著兩條黃蛇。這是因為〈大荒北經〉有言：「有人珥兩黃蛇，把兩黃蛇，名曰夸父。」再以「女媧」為例，古本《山海經》插圖畫成人首蛇身的怪物，顯然是依照中國神話傳說中的女媧形象所造，如〈大荒西經〉郭璞注：「女媧，古神女而帝者，人面蛇身」即是，而民間所繪女媧形象亦如是¹⁴。看奚淞所繪的女媧形貌，雖然下半身仍是蛇，但人形的部份已擴展至上半身，看來倒是接近西方安徒生童話人魚公主的形象。古本《山海經》所繪製的形象雖恪守原著，但依今人的眼光看來，大概覺得夸父與女媧是怪物；而且不能表現奚淞文字內容中所強調的人性光輝。也就是說，奚淞所畫的夸父及女媧，長得已經與常人的男性和女性相類了。

（二）白描觀音

奚淞的白描觀音畫像，備受人們喜愛。最開始，奚淞因熱愛書法而注意到《聖教序》，

¹² 《光陰十帖》，頁 18。

¹³ 《山海經》是中國上古文化的珍品，除了保存中華民族大量的原始神話外，並且集地理志、方物志、民族志、民俗志為一身。它另外的重要性是開出中國有圖有文的敘事傳統的先河。古之圖書，有圖有文，圖文並舉是中國敘事的古老傳統。晉代著名詩人陶淵明有「流觀山海圖」的詩句，郭璞曾作《山海經圖讚》，張彥遠《歷代名畫記》中有「山海經圖」、「大荒經圖」，所以，《山海經》的母本應是有圖有文，甚至是據圖為文的書，只是這些古圖佚失了。

目前所能見到的山海經圖是明清時代繪畫與流傳的圖本。據馬昌儀所見，有十種。本文以明代蔣應鑄所繪之圖為例，主因為此書按《山海經》十八卷經文順序依次插圖，多以山川為背景，而且，圖像比較精細、生動傳神、線條流暢、有創意，顯然出自有經驗的畫家的手筆。該書為《山海經（圖繪全像）》十八卷，蔣應鑄、武臨父繪圖，李文孝鐫，聚錦堂刊本，明萬曆二十五年（1957）刊行，全本共七十四幅圖。詳見馬昌儀《古本山海經圖說》，（台北：蓋亞文化，2009年），頁 10-11。

¹⁴ 唐代吐魯番阿斯塔那古墓絹畫伏羲女媧交尾圖，為人首蛇身形象。

其末段的《心經》令其眼睛一亮，並在臨摹《心經》時感到快樂。後來，奚淞的母親病重，他痛苦卻無助地在母親的病房牆上貼起手抄的《心經》，以及母親和自己所繪的畫作，想藉此幫助母親康復：

陳惠玉小姐問：「民間美術範疇很大，你為何單獨選觀音作表現題材呢？」奚淞回答：「或許可以從五年前家母過世前談起。當時母親身罹重病，在冰冷的現代醫學治療下，真正能獲得的精神安慰實在很少。我於是從家裡取來了畫，張貼在病房的牆上，包括母親的作品和我的畫，有一次就掛了觀音的圖像。有了這些畫，病床上母親的眼神有了依附，而不致茫然停留在半空中。一些護士小姐和清潔婦，也開始和悅地問起有關畫畫的問題，跟母親愉快的談起天來。似乎，因為畫，使病房的氣氛改變了，人與人之間的情感他產生流動了。」（三十三堂札記，頁 187）

後來，奚淞母親在民國 74 年病重去逝，他開始恭繪觀世音菩薩畫像，每月一幅，歷時三十三個月（兩年九個月）。1988 年元月開始在台北雄獅美術畫廊輪展，完成了他那一系列著名的「三十三觀音菩薩」白描水墨畫，同時出版了他每月一篇記錄他畫觀音的心得而輯成的《三十三堂札記》。

對於奚淞以觀音信仰為主題的作品集，本文擬強調觀音信仰與圖像的民間性。在佛教所流布的所有地域，無論是顯教或密教的經典，可說沒有一經軌不敘及觀音菩薩；而且，恐怕也沒有一尊菩薩，如觀音被人們如此深愛與如此廣泛地信仰著。依《法華經》、《大佛頂首楞嚴經》等所言，觀音菩薩在種種國土上，現應種種身，救濟陷於種種苦難、苦惱中的一切眾生。于君方認為，觀音菩薩雖然出自印度，但在亞洲國家經過「本土化」（domestication），而得到更為廣泛的傳布與受信。¹⁵她專研中國觀音菩薩的流變，舉了許多例子證明，中國的觀音信仰是由中國數個民間地方所造的感應故事而起，再繼之以寶卷、戲曲、小說等民間文藝形式流傳，以及被繪成如「魚籃觀音」、「水月觀音」、「白衣大士」等等觀音圖像，而且，這三者間成為一種循環，加強流佈及鞏固了觀音信仰。¹⁶也就是說，與印度相較，觀音可說是經由中國民間造神運動而再生的神祇；而且，與其他佛教神祇相較，觀音菩薩是最受中國民間支持者。

論圖像，奚淞所繪的觀音菩薩形象源自於何？有一回，《雄獅美術月刊》發行人李賢文、社長王秋香，偕同編輯等人，圍坐在奚淞家裡，談「觀音」，陳惠玉小姐問奚淞：「你為什麼要畫觀音？」奚淞回答：「我是學美術出身的，民間美術一向吸引我，而宗教藝則為民間美術之中重要的一支。……我對民間美術獨有的藝術形式一直很喜歡。」陳小姐又問：「你所繪成的觀音圖像，有哪些參考來源？」奚淞答：「我並未刻意蒐集特定的參考圖像。觀音造像在整個亞洲的佛教藝術系統中是表現的大宗，各國都可以看到不同表

¹⁵ 詳見于君方《觀音-菩薩中國化的演變》，（台北：法鼓文化，2009 年），頁 23。

¹⁶ 于君方說：「感應故事有助於維持世人對這位普世救度者的信仰，我認為這是感應故事自始至終的功能，正是透過這樣的故事，才使中國人產生與觀音的個人關係。感應故事具體呈現經典中觀音的教化，並賦予觀音塑像或畫像生命力。換句話說，感應故事教導人們認識觀音，證實佛經中關於觀音威神力的敘述真實不虛。感應故事也與圖像信仰有密切的關係，感應見聞的發生經常促成造成造像活動，反之，禮拜觀音圖像也促進感應的體驗。最後，親身經歷感應事蹟者在觀音現前時所見的菩薩像，經常被既存的觀音像所影響，也會反過來導致觀音像的創新—觀音、信徒和圖像間存在著一種循環關係。」頁 176。另外，在感應故事部分，起於陝西一帶的「魚籃觀音傳說」、河南附近的「妙善公主傳說」，以及流傳於杭州江浙一帶的「香山寶卷」，均是中國諸地推助觀音信仰的感應故事。詳見該書第八章「妙善公主與觀音的女性化」，以及第十章「中國中世紀晚期的女性觀音像」。

現方式的觀音造像。其中以印度與中國，我涉獵較多。畫三十三幅觀音圖像之初，並非先有預設造型，只是隨緣隨畫。能表現多少，就做多少。」¹⁷他也曾說：「我也試著用木刻，刻劃民間流傳的觀音形象。」¹⁸所以，大致可說，奚淞所繪的觀音形象主要來自於民間美術。在這基礎上，他特別提到的是四川省大足石窟的 125 號石窟：

便就在北山摩崖石刻的一二五號龕窟，我看到那尊約一公尺高的佛雕「數珠手觀音」。我看了又看，徘徊不忍去。……

觀音側身迎風，天衣纓帶飄舉。模糊的容貌，依稀見到微妙的笑窩，因為歲月的侵蝕而分外神秘優美。（三十三堂札記，頁 76）

他如是描述對於這尊「數珠手觀音」的感動，此篇文章題名為〈嚮往〉，並配有一幅自繪的「數珠手觀音」，算是極具「互文性」的一篇圖文作品。

就前文已知，觀音雕像及圖像已是中國民間藝術之一部。除了諸多石窟造像由不知名的民間藝人及工匠完成之外，亦有文人及女性創作觀音圖像。例如清朝方維儀「觀音圖」及徐燦「瓶蓮大士圖」。本文認為，奚淞畫觀音，是在中國民間悠久的繪製觀音圖像傳統上的承繼。

奚淞的觀音造型大致沿延中國佛教藝術的傳統，細看奚淞所繪觀音，與大多數的觀音雕像或圖像相像。其造像樣式，顏面溫和，衣飾多為懸垂天衣、條帛，戴著嵌有金、銀、珠玉的寶冠，且配有胸飾、腕釧、足釧，持物為蓮花莖，而且，幾乎所有的觀音寶冠上，幾乎都有一「化佛」。¹⁹

白先勇十分推崇奚淞的白描觀音，他說：「但令人吃驚的是，奚淞的白描觀音每幅都由千百根纖細的毛筆線條組成，這些線條，如春蠶吐絲，宛轉纏綿，無盡止、無停頓，週而復始在輪迴中，沒有一絲錯亂，沒有一筆呆滯，每一根線條，都如同一脉活水，千迴百轉，川流不息。是在對線條最精準的掌握上，我們看到了奚淞超人的筆下功夫，一管毛筆在他手裡，已發揮得出神入化。奚淞的白描觀音把中國的線條藝術，提昇到另一層精確精美的最高境界。」又說：「我不記得中國有哪一位畫家，能以最樸素的白描手法，將觀世音菩薩詮釋得如此圓滿，展示得如此豐富多面，而又呈現得如此深刻感人。」²⁰

奚淞的觀音畫，用的雖是毛筆白描，但卻是功夫極深的「鐵線描」筆法²¹，這種筆法看似簡樸，但要求嚴苛，一失手，全畫俱毀。與其他人所繪的觀音像相較，奚淞雖然未加以設色，但線條繁複細膩，畫面整體是豐富美麗的。

（三）木刻版畫

奚淞在法國時，主修項目之一為銅版畫。回國之後，他仍創作版畫，卻都以中國傳統的木刻版畫表現。在《夸父追日》的「木刻散文」（爾後收於《姆媽，看這片繁花》），是為中國時報副刊「手藝人」散文專欄做的，記錄他生活的所見、所感。例如〈車上孕

¹⁷ 《三十三堂札記》，頁 186 及 189。

¹⁸ 《姆媽，看這片繁花》，頁 3。

¹⁹ 林保堯，《佛教美術講座》，（台北：藝術家，1997 年），頁 106-110。

²⁰ 白先勇，〈去尋找那棵菩提樹—奚淞的佛畫〉，《心與手三部曲—奚淞畫展》，頁 20 及 21。

²¹ 鐵線描是國畫中的十八種人物描法之一。描時用毛筆的中鋒，力量渾厚有力，好像錐刻石塊，故形容如「屈鐵盤絲」。詳見沈以正，《人物畫法 123》，（台北：雄獅圖書，1985 年），頁 58。

婦》這篇散文中，他開章即說：「概念中所謂的人，可以歸納簡化為眼耳口鼻、身軀四肢。然而對我而言，其間的千差萬殊，永遠會引動我純新的好奇。最能滿足我觀察慾和好奇心的場所，便是在馳動的公車上了。」篇末則言：

一個念頭閃過腦海，使我覺得她根本沒有看見車外喧嘩的繁燈夜市，而正在全心全意思考並守衛著她內裏的新生命。在這個姿影裏，又藏隱了怎樣平凡而不平凡的故事？

車身顛簸中，我在小筆記本上歪歪勾勒下了車上孕婦的概略輪廓。同時心存感激地想到，就在公車上，我看到了多少無端使我心動的男女。

可見，他是先以速寫記下令他感動的人物，之後再刻成木版畫。這樣的心得與過程，他屢屢寫下，如：「數年前，一個炎暑黃昏，我帶了小繪圖本，到河邊做一些即興速寫。……我回家動手嘗試把這分感動做成木刻。」²²奚淞以「手藝人」自居，反映了他熱愛親自動手創作的感覺，就如他說：

我一面用刀在木板上切刻我的版畫，一面關心著：照片中的年輕人自那個冬日以後，究竟如何了呢？那孩子大概也長大了罷。木板是堅實的，雕刀艱難地推過木頭的肌理年輪，顯現出人的輪廓來。我不自禁地想到：生命原是這樣強韌而美麗的東西啊！（姆媽看這片繁花，頁 125）

蔣勳認為：「藉著版畫，奚淞亦表現了他的社會關切——這正是中國近代版畫的傳統。」²³本文以為，蔣勳指出的中國近代版畫的傳統，是三 0 年代由魯迅倡導，一批藝術家以描繪人民生活疾苦所作的版畫。²⁴他們認為藝術創作應與大眾生活聯繫，這點與奚淞的創作觀是一致的。而且，試看當時的版畫作品〈到前線去〉，與奚淞的版畫作品相較，在風格上，兩者也頗為相類。

再者，本文以為奚淞「手藝人」這個自稱，除了強調親力親為的動手操作，可以更深刻地體會或思考當下的感動，也暗示了他的美學傾向於民間藝術，而非學院美術。出身學院的藝術家在形式及風格方面，可能較偏向前衛作風；但民間藝人的創作多半出於生活所感所用，更強調手工操作。《漢聲雜誌》創辦人之一的黃永松這麼說：「民間藝術具有下列特點：它展現於整體民族生存的大空間。今天所謂的純藝術品，往往只能展現於藝術館中，而民間藝術卻遍佈日常生活各個角落，舉凡居住屋宇、衣飾器物、環境裝點、節令風俗、人生禮儀、抒情紀念、兒童玩具，它的創造者是古今平民百姓。民間藝術通常帶有濃厚的業餘性和自娛性，作者主要是從古至今的無數農民、漁民和牧民。他們為自己和親友的生活需要，製作出各樣的民間藝術品。」²⁵

另外，我們看到奚淞的創作較不重視理論及典律，作品的美學風格傾向素樸。這也符合《漢聲雜誌》定義的民間藝術風格：「民間藝術有四個風格：「粗、野、俗、簡」。「粗」，是粗獷，不是粗糙，是有質感的，可以看出本質；「野」，不是狂野，而是可以看到真實，原本生命力的真實；「俗」，是大眾的，是俗民的心聲，而不是某一層次的小眾文化；「簡」，

²² 《姆媽，看這片繁花》，頁 151。

²³ 《姆媽，看這片繁花》，頁 241。

²⁴ 王琦，〈回顧與前瞻〉：「30 年代初，因魯迅先生的倡導，創作版畫興起。其精神取向與社會的啟蒙、救亡相一致，一批藝術學徒以描繪人民疾苦、民族危亡為己任，以宣傳鼓勵為宗旨，把藝術創作與勞苦大眾聯繫起來，表現出強烈的憂患意識與愛國熱情。」引自《版畫百年》網頁：

<http://www.cnarts.net/cweb/exhibit/show/100banhua/qiyan.asp>。

²⁵ 國立傳統藝術中心編，《黃永松與《漢聲雜誌》》，（台北：中國時報，2003 年），頁 77。

是簡練，簡單，不是複雜重覆。」²⁶

就木刻版畫的歷史而言，魯迅說過：「木刻的圖畫，原是中國早先就有的東西。唐末的佛像、紙牌，以至後來的小說繡像、啟蒙小圖，我們至今還能夠看見實物。而且由此明白，它本來就是大眾的，也是『俗』的。」所謂「俗的」，即是大眾所喜愛的，也就是說，木刻插圖在中國傳統中，早已成為群眾性的一種藝術形式了。

綜而言之，奚淞作品集所配的圖像，是中國傳統民間藝術的繼續發展。無論是新釀神話配之以毛筆白描的插圖，或白描觀音，或木刻版畫，均是中國傳統民間藝術中的悠久項目。

伍、結論

奚淞是圖文創作者，本文認為探討圖文並呈的作品集應兼顧圖與文，並留意其圖文間的互文性。

觀察奚淞作品集的文字及圖像特質，文字部分，配有圖畫者為「新釀神話」及「札記散文」，前者是用淺近的語言、更細膩的情節與感情，改寫時間久遠、有骨無肉之中國神話，拉近與現代人的距離。後者的主題都來自奚淞日常生活，也就是一般民眾的日日月月，並用直抒胸臆的文字風格書寫，不艱深枯燥，同樣期求貼近大眾。在圖像部分，有「毛筆白描畫」、「白描觀音畫」及「木刻版畫」。前者為「新釀神話」配圖之畫法，選用最能代表中國的畫具—毛筆，在人物造形上，既有古代神話插圖的影子，另作符合現代人視覺美感的修訂。「白描觀音」是奚淞備受肯定的畫作，集結於《三十三堂札記》中。就主題而言，觀音是最中國化的佛教神祇，觀音造像是中國民間佛教藝術中的大宗；就畫法及畫風來說，奚淞的白描手法在觀音畫像傳統中，亦佔有一席之地。「木刻版畫」更是中國書籍插圖、年畫的主流形式，奚淞選用此種民間藝術形式表達現代人們生活。

承上所述，在形式及主題方面，本文以為，若梗概論之，奚淞的圖與文之間是有著互文性，即圖與文是相合的搭配。但若是細究每一幅圖及每一篇文的相關性，例如為何挑選此情節來作為代表全文的圖畫？以及，他如何經營此畫面，是否能傳達這篇文章的要義？因為文字屬於時間性的表達法，而圖畫則屬於空間性的表現，「如何用靜態的畫面來表現運動中的某個時間斷面的問題，換句話說，如何使用空間去取代或表現時間。藝術家必須把連續的行動定格在一張畫面上」²⁷，這當中尚有可探討的空間，本文還未處理。奚淞為何未將其小說作品配圖？以及其近作佛傳《大樹之歌》及札記《光陰十帖》為何配以油畫？這些都是仍待討論的議題，盼本人能夠繼續研究。

參考資料

一、書籍：

沈以正，《人物畫法 123》，台北：雄獅圖書，1985 年 7 月，二版。

²⁶ 國立傳統藝術中心編，《黃永松與《漢聲雜誌》》，（台北：中國時報，2003 年），頁 30。

²⁷ Peter Burke（彼得·伯客）著，楊豫譯，《圖像證史（Eyewitnessing The Uses of Images as Historical Evidence）》，（北京：北京大學出版社，2008 年），頁 199。

- 王伯敏，《中國版畫史》，台北：蘭亭書店，1986年9月，初版。
- 楊昌年，《現代散文新風貌》，台北：東大，1988年初版一刷。
- 上海魯迅紀念館編，《魯迅藏中國現代木刻全集：版畫紀程》，南京：江蘇古籍出版社，1991年第1版第1刷。
- 魯迅，《魯迅全集》第四卷、第六卷，北京：人民文學出版社，1991年第1版第1刷。
- 呂勝中，《民間木刻版畫概說》，湖南：湖南美術出版社，1992年8月第3次印刷。
- 侯俊明，《搜神記》，台北：時報出版社，1994年，初版一刷。
- 浦安迪，《中國敘事學》，北京：北京大學，1995年第1版第1刷。
- 林保堯，《佛教美術講座》，台北：藝術家，1997年12月，初版。
- 劉紀蕙編，《框架內外：藝術、文類與符號疆界》台北：立緒，民國88年12月初版。
- 雷驤，《繪日記》，台北：時報出版社，2000年，初版一刷。
- 刑莉，《觀音：神聖與世俗》，北京：學苑出版社，2001年5月第2版。
- 國立傳統藝術中心，《黃永松與《漢聲雜誌》》，台北：中國時報，2003年10月1日，初版。
- 陳平原，《看圖說書：小說綉像閱讀札記》，北京：三聯書店，2003年12月第1版。
- 徐小蠻、王福康著，《中國古代插圖史》，上海：上海古籍出版社，2007年12月第1版第1刷。
- Peter Burke（彼得·伯客）著，楊豫譯，《圖像證史（Eyewitnessing The Uses of Images as Historical Evidence）》，北京：北京大學出版社，2008年2月第1版第1次印刷。
- 陳清香，《台灣佛教美術—繪畫篇》，台北：藝術家，2008年11月，初版。
- 封德屏主編，《台灣人文出版社30家》，台北：文訊雜誌社，2008年12月，初版。
- 馬昌儀，《古本山海經圖說》，台北：蓋亞文化，2009年5月，初版一刷。
- 于君方，《觀音-菩薩中國化的演變》，台北：法鼓文化，2009年7月，初版一刷。
- 陳曼華，《獅吼：《雄獅美術》發展史口述訪談》，台北：國史館，2010年12月，初版。
- 《心與手三部曲—奚淞畫展》，台北：台北市立美術館，2011年1月，初版。

二、報紙期刊學位論文

- 劉彤芳，《手藝人的禮物盒子—奚淞文學研究》，政治大學國文教學碩士學位班，民國94年。
- 白先勇，〈去尋找那棵菩提樹—奚淞的佛畫〉，《聯合報·副刊》，2010.02.26-27。