

「文字介入繪畫」的起源與發展
The Origin and Development of
"Setting Characters in Painting"

羅淑君

LIU, Shwu-Jiun

摘要

「文字」的形成包含形、音、義三者。當藝術家運用「文字」作為創作媒介時，會因為藝術家著重文字不同的功能，而有不同類型的藝術形式出現。

在美術史中，有一種是擷取「字形」作為表現手段，在此，文字與繪畫的功能是融合為一的，文字本身即成為一種藝術作品，或者擔負起裝飾的作用。另一種則是擷取文字的「音義」作為表現手段，這種方法體現在繪畫藝術的領域裡，往往是以「文字介入繪畫」的姿態出現。由於「文字」的功能著重在傳達觀念，表達思想，成為實實在在的「概念」符號，而「繪畫」則藉由畫面中的圖像、形式、設色或構圖達到美的或者藝術的訴求，因此「文字」與「繪畫」突顯了它們的媒材表現功能而形成差異性，不同於「文字」與「繪畫」合二為一，這裡所呈現的「文字」與「繪畫」則往往是「並置」在同一畫面的。

「文字」與「繪畫」本身即存在著客觀的界限與差別，那麼，藝術家試圖結合「文字」與「繪畫」的企圖何在？他們如何將兩種不同的藝術媒介安排在一起？而其發展又是如何？本文的目的即試圖為「文字介入繪畫」的歷史建立一個有系統的脈絡，並嘗試對上述問題做些釐清。

Abstract

Written language is combination of form, tone and meaning. When artists use written language as a media for painting, various kinds of forms will be presented depending on how they use them.

In the history of fine arts, appropriating the form of written language is one means of representation. That means words themselves are regarded as an art presentation or play a role of decoration. Other ways of using written language in painting is to appropriate written language's tone and meaning. This kind of method we will call "Setting Characters in Painting". The most important function of written language itself is being a symbol of concept. And, painting's character can achieve its goal for beauty through how artists arrange the form, color and composition in their painting.

Thus, written language and painting have their different functions and characteristics. Different from harmonizing written language and painting together, in this way of painting, they are arranged on the same image.

How do those artists try to arrange written language and painting on one image? What is their goal? What will they develop? In this article, I will try to establish the history of "Setting Characters in Painting", and clarify the problems mentioned above.

文字是書寫語言的符號系統，是輔助語言傳達的交流工具。由字成詞總是形、音、義三者結合。由於文字本身即包含多種面向的功能意義，因此，當藝術家運用文字作為創作媒介時，便會因為藝術→a著重文字的功能不同，而有不同類型的藝術形式出現。

在美術史中，有一種是擷取「字形」（也就是文字的造形）作為表現手段的，大陸學者王林稱這種「通過字形書寫以傳情達意的藝術」為「文字藝術」。¹「文字藝術」既然以字形而不是任意選取其它形象作為藝術手段，它就不可避免地要和文字的音義發生糾葛。情況有以下幾種²：

1. 字形書寫的表情性和文字的音義內容相通，這樣就在文字藝術中加入了文學藝術的成分。中國古代書法多是屬於這一類。
2. 把字形圖案化或象形化，以達到裝飾或繪形的目的。這種情況體現了文字和圖畫的原始聯繫。如中外文的美術字、現代的象形書法、伊斯蘭寺廟中的文字裝飾等等。
3. 以文字為參照體系，分離音義與形的聯繫，把字形作為獨立表現的對象。或者是書寫有音無義的字，或者是把字變形到無法讀出的程度，或者是取其筆畫任意組合，或者是取其間架孤立表現。例如當代中國藝術家徐冰創作的「天書」，是由各種字體拼裝而成的「偽漢字」，在閱讀上不具任何意義。至於在抽象表現主義盛行下所興起的書法式抽象繪畫，如法國的哈同（Hans Hartung, 1904-）以及美國的馬克·托比（Mark Tobey, 1890-1976），雖然完全沒有文字結構的跡象，但因為他們的創作動機往往是受到中國文字的啟發，而創作狀態又常常是一種書寫狀態，因此他們的作品也和文字藝術相關聯。

與「文字藝術」把字形作為表現手段的取向不同，還有一種是以形寫詞，目的在呈現文字的「音義」的運用手法，一般來說，這樣的文字運用手法，往往是希望透過文字傳達一些確切意念、想法或訊息，以達到溝通了解的目的，因此其傳達性的文字「語言」角色也隨之增強。當然，把語言文字發展到極致，使成為一門獨立的藝術便是「文學」，此外，尚有所謂的「圖像語言藝術」³，例如書籍、報章、雜誌、海報、廣告等所出現的「插畫」作品，或者漫畫、圖畫書、兒童繪本等等，乃是一門結合視覺「圖像」與「語言」的「藝術」，除了透過「文字」傳遞訊息做到「語言」的角色之外，還能再延伸到圖像的「藝術表現性」，亦即在傳遞「真」的訊息時，也能兼顧到「美感」形式的表現。

藝術家擷取文字的「音義」作為表現手段的文字運用方法，體現在繪畫藝術的領域

註1 王林，美術形態學，台北：亞太圖書，民國八十二年，頁45。

註2 同上註。

註3 徐素霞，〈圖像語言藝術與純藝術之創作探討〉，美育，91期，1998年1月，頁31-36。

裡，往往是以「文字介入繪畫」的姿態出現，由於「文字」的功能著重在傳達觀念，表達思想，成為實實在在的「概念」符號，而「繪畫」則藉由畫面中的圖像、形式、設色或構圖達到美的或者藝術的訴求，因此文字與繪畫突顯了它們的媒材表現功能而形成差異性，不同於「文字藝術」裡的文字與繪畫合二為一（即文字與繪畫的功能融合為一，文字本身即成爲一種藝術作品，或者擔負起裝飾的作用）的藝術表現，這裡所呈現的文字與繪畫則往往是「並置」在同一畫面的。

本文企圖爲「文字介入繪畫」的歷史做一縱向的歷史探索，但在正式進入主題之前，有必要先釐清「文字」與「繪畫」的關係。

一、文字和繪畫的關係

（一）文字與繪畫本同源

唐朝張彥遠在《歷代名畫記》中，曾提出「書畫同源」的歷史事實，說明最早的「文字」同「繪畫」是在同一根基之上萌生的。張彥遠說：「圖載之意有說：一曰『圖理』，卦象是也；二曰『圖識』，字學是也；三曰『圖形』，繪畫是也。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。」⁴而如果從目前能見到最古且具有嚴格意義的文字—「象形文字」來看的話，它的確明顯地具有圖畫性質。徐書城認爲「象形文字」脫離了「圖畫」之名而稱爲「文字」，是因爲：1、它已成爲一個比較確定的視覺「符號」，有其較穩定的形式；2、正因其形式較爲固定，它才能「約定俗成」地通行於人與人之間以傳遞信息。⁵這樣的觀點在Georges Jean所著《文字與書寫》一書中得到了印證，他提及「真正的文字，是指一套公認的、有具體形式的記號或符號，用以記錄人們希望表達的思想和情感。」⁶因此，這些特徵可以用來作爲劃分文字與繪畫的重要依據。

然而，在歷史上的「象形文字」創生之前，還存在著一個「前文字」的階段，這個階段雖然仍可以包含在廣義的「文字」概念之中，但是，與「象形文字」相較，其「文字」的性質就淡薄得多，而「圖畫」的成份更爲濃重。格羅塞（Ernst Grosse）將這種「便化而又統一化的減縮圖形」稱爲「繪畫文字」⁷，他並且曾就澳非二洲的狩獵民族之繪畫加以說明：「就某種意義上講，每一幅圖畫都是文字，因爲每一幅畫總代表一件事

註4 張彥遠，歷代名畫記，台北：台灣商務，民國六十年，頁9。這裡所說的「書」，並非後世所謂的「書法」，而只是指「文字」而已。

註5 徐書城，繪畫美學，台北：五南圖書，民國八十二年，頁28。

註6 Georges Jean原著，曹錦清、馬振聘譯，文字與書寫，台北：時報，民國八十三年，頁12。

註7 格羅塞，藝術的起源，北京：商務，民國八十五年，頁104。

物。這樣說來澳洲的『利羅薄利』舞圖是一篇文字，布須曼人和卡斐人械鬥那幅南非岩洞中的圖畫，也是一篇文字；再推廣去，拉斐爾的壁畫也未嘗不是一篇文字。然而一幅圖畫在本意上是不會變成一篇文字的，除非那幅圖畫已失去原來的目標，而僅在於說明某種意義。繪畫的本來目的是印象；而文字的本來目的卻在說明。一個圖形如果僅是為說明，即不必求正確和精細，只要普通看去能夠認識就好了。我們對於一幅圖畫和一篇繪畫文字，只要一看圖形是否有略筆簡畫就可以鑑別的。」⁸格羅塞道出了文字與繪畫之別，同時也說明了繪畫文字與純粹的圖畫之不同。繪畫文字雖也用圖形表現，然只是為了解說明，故不必求正確和精細，只要普通看去能夠認識就好。

從「繪畫文字」來看，可以發現其實在人類創立文字之前，圖畫往往就含有文字的意義。原始繪畫不單純只為審美，而是具有傳遞訊息、記錄事實的意味存在，如岑家梧所著的《圖騰藝術史》，曾認為狩獵民族（史前的和現代的）的繪畫都具有圖騰的意義，他說此等圖畫，即係廣義的文字：「綜觀各地圖騰民族的圖畫，雖有寫實及象徵的表現形式不同，其代表圖騰動物之存在，或記錄圖騰傳說之用途則一，文字用義，如取廣義的解釋，此等圖畫，當為圖騰民族的文字無疑。……所以圖騰民族之圖畫使用，實開一切象形文字之端緒，埃及後期象形文字的出現，顯然受其影響至深。可知表達人類內心的意思，或為保留陳事之記憶而作象形描寫，從圖畫發展到文字的過程中，圖騰民族曾盡了極大的任務；圖騰圖畫，因之就萬不容忽視。」⁹可見原始人類的繪畫，不只是繪畫而已，實則包含有文字表意的性質。

人類是先創造了圖畫，然後才創造文字，在文字出現以前，圖畫扮演了文字傳達的角色，而文字也是在圖畫的根基之上萌生，所以文字與繪畫在原始時代，有時是很難劃分開來的，它們的功能與性質也有許多重疊之處。但是，一旦真正的「文字」（表意的）出現以後，圖畫與文字於是分道揚鑣，『文字』成為實實在在的概念『符號』，逐步褪去圖畫的外衣；圖畫擺脫了文字硬加在它身上的桎梏，也逐漸向名實相符的『繪畫』（藝術）進化。」¹⁰文字、繪畫的形態、意義與功能因而逐漸區分開來。

（二）文字與繪畫的分別

有關文字與繪畫的分別，中、西方參與討論的學者很多，例如杜學知在《繪畫原始》一書中，曾引加貝倫（Gabelentz）的說法，說明文字與繪畫之別：「凡『能讀』者始為文字；至如繪畫與象徵等，雖可領會，而不能讀。假如現有一畫，描寫一間屋與一棵樹，若問閱者此為何意，甲則謂是『一間屋與一棵樹』，而乙則謂『樹下有一屋』，丙之

註8 格羅塞，藝術的起源，頁150。

註9 岑家梧，圖騰藝術史，台北：駱駝，民國七十六年，頁99-101。

註10 徐書城，繪畫美學，頁35。

意見更或不同。夫同是一畫，閱者間生出種種解釋，且各說之理由均正當，此故何也，蓋畫意只表示事物，而非表示言語，故只能解釋而不能讀。若文字則直接表示言語，且惟得言語之媒介，始能真正領略文字之真義。」¹¹而李明明則認為文字主要建立在符號的指示性與論述性上，它沒有繪畫直接訴諸感官的表現力，也沒有繪畫中「所指」與「能指」間的密切契合性，例如畫一張桌子便是桌子，聖母像指的是聖母及其約定的宗教意義，是不需要說明的，「相反的，畫桌子而指其為女人，或者畫一支煙斗而不指為煙斗，就需要大費周章地解說一番，因為它們背離了圖象的自明性，除了抽象畫，無論任何圖象都有其顯示而自明的意義，也可以說是一種固有相似性。這種固有相似性或自明性使形象言語具有直觀性感應力。」¹²

大體而言，由於繪畫具有鮮明的圖像，因此，它的造型性要比文字所表達的形象更直接、確切和鮮明。然而正因為它所使用的是直觀的造型語言，所描繪的是具體的藝術形象，因此就比較不能像語言文字那樣將作者的情感直抒出來，所以繪畫作品中的情感表現相較於文字，就具有間接性及不確定性的特質。而繪畫呈現事物，文字呈現符號，前者傾向於具象的圖像，後者傾向於抽象的概念；前者源於形式，後者源於內容；關於前者之經驗、情緒與快感之源，在於可見的世界，後者無法直接現形，只能由語言符號來提示。

（三）文字與繪畫的類比

文字與繪畫的類比顯示了這兩者的表達方式有其差距，而且它們之間有所不同也不可能相同，正如廖炳惠在〈詩與畫的辯證：試以王蒙與布雷克為例〉一文中提到柯亨（Robert Cohen）所說的：「文字不是色彩，在時間上的延綿並不等於在空間上的拓展，文字的組織也不是畫面的佈局所能替代的。」¹³事實上，藝術家或學者在談論文字與繪畫的類比時，往往以文字或繪畫為本位，難免會涉及階級等第，甚至害怕文字或繪畫會變得太重要或太受重視。例如柏克（Edmund Burke, 1729-1797）就將圖畫、形象視作沈默、無能、低下的符號，甚至將它與種族、性別、社會關聯在一起，用意即是怕形象及相信形象的「其他人」會擁有權力，乃至發言。¹⁴

由此可見，以往針對文字和繪畫的類比的討論中，其實暗含某種不安或欲求，企圖控制或壓抑另一種表達形式，以免它污染、損及位於主流的權威，造成混淆¹⁵。因此，如

註11 杜學知，繪畫原始，台南：學林，民國四十九年，頁100。

註12 李明明，〈馬格利特式的幽默〉，藝術學，3期，台北：藝術家，1989年3月，頁168。

註13 廖炳惠，〈詩與畫的辯證：試以王蒙與布雷克為例〉，形式與意識形態，台北：聯經，民國八十二年，頁36。

註14 同上註，頁37-38。

註15 同上註，頁36-37。

果繪畫加入了文學、詩或文字，便予人不純粹之感，中國文人畫裡詩畫結合的特徵便會為人質疑，認為繪畫若帶有太多的文學性，會影響其獨立藝術之價值¹⁶。例如王耀庭就說：「有種繪畫專求形狀、色彩的感覺美，對所畫的題材是否暗示著某些意義，並不考慮，說來這種作品倒才是純正的繪畫，然而在中國畫裡，畫塊石，畫一竿竹，幾片蘭，一方面固然有造形美的表現，另一方面畫上又有題詩題文，用以讚美石的靈秀，頌揚蘭竹的清高，如此就不止於單純的繪畫了，既帶有象徵比喻的意義，又與文學，尤其是詩頗有關連。就大體上來說，西方的繪畫如立體派，畫面只有幾何體的組織；抽象派更是無名的線條與色彩的構成，全然沒有對象的描寫，看不出畫什麼，可謂是極端的純粹繪畫了。」¹⁷又說：「早期的中國繪畫跟西洋一樣，以畫為主，畫就是畫，不參雜任何其他因素，……因為畫本身的完整性是不容被破壞的。」¹⁸

同樣地，在西方也有類似的想法發生，尤其到了現代主義，更是強調繪畫的純粹性與獨立性，誠如傅嘉琿所說：「在早期現代主義純粹、封閉而自主性的形式美學中，我們透過視覺，品評繪畫，所謂的『畫面的真實性』(Pictorial reality) 是繪畫獨特的範疇。在這裡，畫家以非文字可取代的視覺語言來闡述、辯證及探討繪畫的問題。」¹⁹

文字與繪畫既然有那麼多客觀的界限與差別，然而藝術家又為何要將文字與繪畫結合在一起，從而產生如此「美麗的錯誤」，誠如張漢良所說：「這種論調是美麗的，因為它企圖結合兩種『美麗的活動』，兩種『姊妹藝術』；它是錯誤的，因為其認知基礎只是一個脆弱的暗喻，而姊妹本無法結合。」²⁰究竟過去中、西方藝術家試圖結合文字與繪畫的企圖何在？他們如何將兩種不同的藝術媒介安排在一起？而其發展又是如何？以下便試圖從中、西方美術史中探尋文字與繪畫結合的藝術表現，並嘗試對上述問題做些釐清。

二、中國的「題詩入畫」

在中國的繪畫中，文字的運用最具體而明顯的例子就是中國的「題詩入畫」。孔壽山在〈杜甫的題畫詩〉一文中曾說：「畫上題詩，是我國繪畫藝術特有的一種民族風格。古代文人畫家，每於作品完成以後，爲了闡發畫意，寄託感慨，往往在畫面上題詩，收到了詩情畫意相得益彰的效果。從我國美術史來看，爲畫題詩是從唐朝開始的，但在當

註16 徐素霞，〈圖像語言藝術與純藝術之創作探討〉，美育，91期，1998年1月，頁33-34。

註17 王耀庭，繪畫，台北；幼獅文化，民國八十四年，頁81。

註18 同上註，頁87。

註19 傅嘉琿，〈試讀連德誠的「新聞IV」〉，1992台北現代美術雙年展，台北：台北市立美術館，民國八十一年，頁20。

註20 張漢良，〈布雷克的詩中畫與畫中詩〉，比較文學理論與實踐，台北：東大，民國七十五年，頁305。

時只是以詩贊畫，真正把詩題在畫面上，那是宋代以後的事。」²¹而潘天壽也說：「世人每謂詩為有聲之畫，畫為無聲之詩，兩者相異而相同。其所不同者，僅在表現之形與技法耳。故談詩時，每曰『詩中有畫』。談畫時，每曰『畫中有詩』。詩畫聯談時，每曰『詩情畫意』。否則，殊不足以為詩，殊不足以為畫。」²²

(一) 畫題

其實在題詩入畫以前，中國畫上就有題款出現。從古籍考察，大概起源於前漢時代，漢宣帝甘露三年曾在麒麟閣上畫「十一功臣像」，根據《漢書·蘇武傳》說：「漢宣帝甘露三年，單于始入朝，上思股肱之美，迺圖其人於麒麟閣，法其形貌，署其官爵始名。」²³像這樣，麒麟閣上的十一功臣像，是依照十一人的形象畫成之後，再在每一幅畫像上題寫著姓名及官爵，使觀看的人一看，就知道這像是誰，以及他的官爵等等，以表揚諸功臣的功績。劉文潭說：「不論中西繪畫，藝術性愈高，畫幅中的內容，思想也愈複雜，也愈細緻，倘沒有概括明確的畫題以為對照，容易使觀眾未能領會畫面細緻、複雜的內容，故不論中西繪畫，在畫幅完成以後，必須有一畫題，才完成任務。而中國繪畫，並常常將提綱挈領的畫題，簽寫到卷軸的包首上去，冊頁的封面上去，或畫幅的畫面上去，使畫題與畫面聯結在一起，作相關聯的啟發。」²⁴

中國繪畫畫題的發展，由人像而到歷史政實，以及神怪、宗教、風俗等，由人物而到山水、花鳥、蟲魚、走獸等，幾乎有一幅繪畫，就有一個畫題。由於畫題可以紀錄，所以它的壽命往往比繪畫還要久遠。有時繪畫已佚失，而畫題卻仍然保留下來。例如漢石刻有「龍虎圖」、晉明帝有「雜畏鳥圖」等，這些畫件如今均已損毀，但其畫題仍記錄在古籍上，供為後人參考。²⁵

(二) 贊、記、跋、落款

除了「畫題」之外，在這期間也發展了所謂的「贊」、「記」、「跋」、「落款」之類的文體運用於繪畫中。「贊」發展得很早，主要是他人贊畫中人物之風骨、品德、神氣，從周、漢以來便不乏其例，如東漢蔡邕書畫與贊皆擅長，時稱三美。靈帝曾詔蔡邕畫赤泉侯五代將相於省，並「兼命為讚及書」²⁶。魏晉之際，夏侯湛的「東方朔畫贊」、

註21 孔壽山，〈杜甫的題畫詩〉，中國畫論，台北：駱駝。轉引自李漢偉，〈論「詩中有畫」、「畫中有詩」之遠近因及其三種界義（三）〉，故宮文物月刊，81期，1989年12月，頁126。

註22 潘天壽，潘天壽美術文集，台北：丹青，民國七十六年，頁59。

註23 班固著，顏師古注，漢書，24卷，台北：成文出版社，民國六十年，頁1592。

註24 劉文潭，〈詩、畫關係之中、西比較研究〉，美育，34期，1993年4月，頁17。

註25 同上註。

註26 張彥遠，歷代名畫記，頁159。

陸雲的「榮啓期贊」與顧愷之的「魏晉勝流畫贊」等，皆是贊頌魏晉名臣的畫像題贊²⁷；「記」通常是畫家寫下的散文，說明作畫動機及場合，自魏朝起即相當盛行；「跋」可以說是畫家的畫後記，道出作品的意義，或可以由後人寫跋，評定圖畫的真偽、價值等；至於「落款」可以分爲畫家落款或者鑒藏家落款，以用筆或用印的方式，註明姓名、字號，有時還附加籍貫、年齡、時間、地點、書齋名稱等。

(三) 題畫詩

到了唐代，繪畫與當時發展的詩學相因緣，從而促成了詩畫之間的交流。根據曾景初《中國詩畫》裡的統計，較早有名的李白，寫了十七首題畫詩和題畫贊，杜甫也寫了題畫詩二十多首，而王維更是詩和畫的重要代表者，畫了「輞川圖」外，也寫了二十首詩賦輞川二十景。俞劍方《中國繪畫史》曾爲王維下讚語，他說：「王維以詩境作畫，賦予中國畫以新生命，遂由宗教化而入於文學化。此種文學化之畫，遂日漸擴充，而佔領藝術界之全土，不特因此開中唐以後之風氣，而且立一千餘年文人畫之基礎，以形成東方特有之藝術，矯然獨立於世界。王維開創之功，可謂偉矣。」²⁸曾景初更統計《全唐詩》裡的題畫詩人有八十多位，而題畫詩有一百五十餘首，由此可證明詩畫關係在唐代已成爲一種風氣。²⁹

唐代的題畫詩多半是詩人在欣賞繪畫之後，得到了感受，於是把「觀後感」寫成一首詩。顏崑陽說，從早期唐代的題畫詩來看，其內容主要有兩個部份：一部份是對畫家技巧的讚揚或批評；一部份則是對畫境的描述。³⁰例如杜甫的「畫鷹」：「素練風霜起，蒼鷹畫作殊；攬身思狡兔，側目似愁胡。條鏃光堪摘，軒楹勢可呼。何當擊凡鳥，毛血灑平蕪。」此首是爲詠物題畫詩，通過對畫鷹的描繪，並抒發其嫉惡如仇的激情與凌雲的壯志。三、四句描寫畫面上蒼鷹的神態，刻劃出其搏擊前的動作及其心理狀態，宛如真鷹，頸聯更描述到解掉繫鷹的絲繩，展翅飛翔，神采飛動，氣雄萬千，栩栩如生。「思」、「似」、「摘」、「呼」，從動態而靜態，從情態而神態，幾難分辨真假。最後二句

註27 鄭文惠，詩情畫意，台北：東大，民國八十四年，頁21。

註28 俞劍方，中國繪畫史，上冊，台北：台灣商務，民國五十九年，頁109。

註29 曾景初，中國詩畫，台北：國際文化，民國七十八年，頁110-112。有關李白與杜甫題畫詩的統計，各家說法其實有些出入，例如王伯敏就說李白的題畫詩有十八首、杜甫有近三十首，夏松涼則說杜甫的題畫詩有十多首。見王伯敏，唐畫詩中看，台北：東大，民國八十二年，頁2，及夏松涼，杜詩鑒賞，遼寧：遼寧教育出版社，民國八十年，頁76。而鄭文惠在提及唐代題畫詩的數量，所參考的書籍及其數據如下：聲畫集中確定唐詩人者有九人，詩四六題四八首；御定歷代題畫詩類收唐詩人八十一人，詩一五七題一六〇首；孔壽山唐朝題畫詩注收詩人九五五人，詩二二〇題二三二首。見鄭文惠，詩情畫意，台北：東大，民國八十四年，頁26-27。

註30 顏崑陽，〈中國古典詩對畫家能有什麼啟示？〉，文學與藝術，台北：台北市立美術館，民國七十八年，頁56。

乃作者寄託之思。³¹而杜甫的「戲題王宰畫山水圖歌」乃是一就畫論畫之題畫詩：「十日畫一水，五日畫一石。能事不受相促迫，王宰始肯留真跡。壯哉昆侖方壺圖，掛君高堂之素壁。巴陵洞庭日本東，赤岸水與銀河通，中有雲氣隨風龍。舟人漁子入浦溆，山水盡亞洪濤風。尤工遠勢古莫比，咫尺應須論萬里。焉得并州快剪刀，剪取吳淞半江水。」前四句說明王宰的創作態度與風格，胸有成竹才從容不迫揮灑筆墨。接著對此一昆侖方壺圖作描述，先論雄奇高山，再說壯美水勢。同時也對王宰繪畫技巧的讚譽「尤工遠勢古莫比，咫尺應須論萬里」，在咫尺畫面中傳遞萬里江山景況，尤其更具體的形容說那裡弄來鋒利剪刀把吳淞江水也剪來了。³²

唐代雖然出現許多題畫詩，但尚未發現有直接把詩題在畫上的作品。不過鄭文惠以為唐代以詩入畫，應是必然的現象：「漢、晉、五代既各以當時流行的四言韻文、詠物賦、漁父詞題在畫面上，則唐代以其內容蕩蕩的詩體題在畫上，應也是必然的趨勢，但因唐代盛行壁畫，故題款式題畫詩因寺壁園廬年久傾圮毀壞，無從考察。今存在畫幅上題詩的當首推北宋徽宗蠟梅山禽等圖，其後因文人詩書畫兼擅者眾多，故題款式的題畫詩愈見盛行。」³³緣於此，題詩入畫一直要到宋代才有具體的繪畫作品可以見到。

入宋以後，隨著皇家顯貴的嗜好與社會風習的推移，繪畫藝術提高，題畫詩形式逐漸成為文人士大夫風雅身分的標誌，於是題畫詩更具備獨立自主的審美價值。再透過當時流行的詩情畫意的審美趣味的一致，題畫詩便更顯盛行。³⁴而北宋以來文人士大夫意識到自身畫藝可經由詩人的品題而提高身價，並能流傳於世，無形中也助長了題畫詩的大盛。³⁵

早期銘贊式的題畫方式，內容大多是歌功頌德，純粹客觀的敘事。而題畫詩則由銘贊式的從屬地位轉為文人托興寄情的主體內涵的呈顯，成為文人展現才華、言志表意的天地。而此一轉變，題畫詩始由陪襯從屬的地位轉為具獨立的審美性格。這個轉變，與「文人畫」的興起有極密切的關係。文人畫本是文人士大夫一份美感心靈的觀照，是自娛遣興和自我表現的一種繪畫創作。其最大的特色是作者充分展露全面性的藝術修養，重視自然美以及情景交融，有意識地要求突出表現自己的個性、思想和情感、勇於大膽創新技法，而且善於書法，而把詩、書、畫結成一體。誠如高居翰所說：「文人畫家所持的繪畫理論反映了他們的儒家背景。在儒家著作中，詩、書、畫早就被認為是寄情寓興的工具，是用來傳達性情的。……文人畫家認為，作品的品質反映了畫家本人的品質；

註31 夏松涼，杜詩鑒賞，遼寧：遼寧教育出版社，民國八十年，頁76-80。

註32 同上註，頁287-292。

註33 鄭文惠，詩情畫意，頁25。

註34 祝振玉，〈略論宋代題畫詩興盛的幾個原因〉，文學遺產，2期，1988年，頁91-98。

註35 鄭文惠，詩情畫意，頁30。

表現內容來自畫家的心靈，畫家或觀畫人對被描繪的物形有什麼看法或感覺，並不一定和表現內容本身有什麼關係。圖畫的價值並不在於它畫得像什麼自然界的物體。作為原始材料的自然形狀一定要轉型成藝術語言。轉型的方式以及由毛筆畫出的特殊線條和形式，都透露了畫家一部份自己，透露了他正在創作時的情緒。」³⁶文人畫強調詩、書、畫的徹底融合，以及藉詩畫以寄情寓意的特徵多少都助長了題畫詩趨向於更完美的藝術表現。

及至元代，由於文人畫追求抒情表意的高度發展之下，文人簡畫筆墨寓意其中，均藉由題畫詩突顯其深蘊，故詩畫關係更為密切，尤其在承襲過去文人豐碩的創作成果，與重視題畫詩的價值之下，元代題畫詩更盛於前朝³⁷。至明代時，文人士大夫以為題畫詩之創作是一種風雅的象徵，因而題畫詩的數量又較往昔激增³⁸。

(四) 中國的「詩」與「畫」在畫面上達到圓滿的結合

綜觀中國繪畫史的發展，文字與繪畫不但沒有因為其自身的性質不同而產生排斥，相反的，兩者在畫面上達到圓滿的結合，詩的境界與趣味，藉著題畫詩、款識等多種藝術手法，來豐富、補充、烘托、闡明畫意，擴大畫面的抒情氣氛，畫則透過了詩的結合，而打開了更寬廣的天地，突破了繪畫本有的局限，更充實了形象的容量。³⁹誠如劉文潭所說：「詩與畫，兩者性能上的相關性及局限性，早在宋代即已被學者們辯明、認清。『畫中有詩』不止是認為畫富詩意，而是進一步題畫入詩，使得『互補詩遺』，充份達到藝術家所期求之形意雙全的完美境界。」⁴⁰

事實上，從中國繪畫上的「題詩入畫」發展千餘年這個事實來看，詩與畫的關係，在形式上早已被整合在一起，如果單從媒材表現功能的層次去理解中國的詩畫關係，便是只見到其外部的、表面的差異性，而這兩種媒材不同的藝術項目，在中國能事實俱在地被整合為一體，便是藝術家在「美的本質」上找到詩畫類同之處⁴¹。

在中國美術史上具體的指陳詩畫關係，當推蘇軾在跋王維《藍田煙雨圖》時所說：「味摩詰之詩，詩中有畫；觀摩詰之畫，畫中有詩。詩曰：『藍田白石出，玉川紅葉稀，山路原無雨，空翠濕人衣。』此摩詰之詩，或曰：『非也，好事者以補摩詰之遺。』」⁴²，而他在《書鄴陵王主簿所畫折枝二首》之一中也論及了詩與畫的本質，他說：「論畫

註36 高居翰原著，李渝譯，中國繪畫史，台北：雄獅，民國八十二年，頁79。

註37 同註35，頁30。

註38 同註35，頁210。

註39 陳兆復，〈關於詩書畫印〉，《中國畫研究》，台北：丹青，民國七十六年，頁179-185。

註40 劉文潭，〈詩、畫關係之中、西比較研究〉，美育，34期，1993年4月，頁31。

註41 顏崑陽，〈中國古典詩對畫家能有什麼啟示？〉，文學與藝術，頁56-57。

註42 同註40，頁22。

以形似，見與兒童鄰。賦詩必此詩，定知非詩人。詩畫本一律，天工與清新。邊鸞雀寫生，趙昌花傳神。何如此兩幅，疏淡含精勻！誰言一點紅，解寄無邊春！」⁴³蘇軾從詩與畫內在美的本質上，體悟出兩者同質互涵的關係，為詩畫關係找出深層部份的聯結。同樣的道理也可以證之於石濤所說的：「字與畫者，其具兩端，其功一體。」他雖認為文字與繪畫畢竟是兩種藝術，但最終卻也道出這二者的功能是完全一致的，二者不僅都要「從於心」，都要「形天地萬物」，要「變通」，而且要「藉筆墨寫天地萬物而陶泳乎我也」⁴⁴。

馮曉曾說：「如果說西方藝術家們是在孜孜不倦地從事為詩和畫劃分界限，然後站在這個界限上尋找詩畫外部結合的可能性的工作；那麼，中國藝術家則是將自己的全部熱情獻給了探尋詩畫深層處流淌的一條生命之流，把握詩畫內在融合的無限可能性，這樣差異性的把握，是我們理解中西詩畫說的根本點。」⁴⁵這正是藝術家找到了詩畫之間深層部份的聯結，所以詩畫能夠和諧而完美的體現於中國的繪畫之中，而「題詩入畫」也成為中國繪畫上的一大特色。

三、西方的「文字介入繪畫」

在西方，也有關於詩畫結合的說法，例如希臘詩人西蒙尼底斯（Simonides of Ceos, 556-467 B.C.）就提出「畫是無聲詩，詩是有聲畫」的見解。柏拉圖在《理想國》裡，也認為「詩人猶如畫家」，亞里斯多德在《詩學》中也常類比詩畫，說「一如在繪畫裡」，而霍瑞斯（Horace, 65-8 B.C.）也說：「詩儼如畫」⁴⁶。較之中國詩畫傳統，所見略同，但如前所述，他們卻傾向於從詩畫的外部尋找形式上的結合。所以，西方藝術家便往往在理性思維的作用下，先為詩、畫找到清晰而分明的界線，而後再尋求辦法實現二者間的相互突破，最後達到某種程度的結合。⁴⁷

劉文潭曾說：「在西方，整體而論，自始便崇詩貶畫，二者間地位於是便有尊、卑之分；詩在一義之下，地位雖較畫為高，但也因此不屬藝術，使得詩人的身份不明；其後雖有人倡導『詩如畫』、『畫如詩』，勉力將二者的地位擺平，但終究難見，……西方的學者所注重的，充其量僅止於畫中所含的詩意；至於畫上題詩之舉，也僅止於罕見的特例而已。」⁴⁸由於中、西方對於「詩畫關係」的著重點有所不同，因而在具體的藝術表

註43 徐中玉，蘇東坡文集導讀，四川：巴蜀書社，民國七十九年，頁197。

註44 薛有年，江山代有才人出，台北：東大，民國八十五年，頁11。

註45 馮曉，中西藝術的文化精神，上海：上海書畫出版社，民國八十二年，頁246。

註46 廖炳惠，〈詩與畫的辯證：試以王蒙與布雷克為例〉，形式與意識形態，頁34。

註47 馮曉，中西藝術的文化精神，頁262。

註48 劉文潭，〈詩、畫關係之中、西比較研究〉，美育，34期，1993年4月，頁31。

現上，「題詩入畫」在西方便沒有像中國那樣盛行而成爲繪畫上的主要特徵。

(一)「畫詩」(calligramme)

不過，西方也發展了特殊的以文字拼合成圖，表現各種物體形象的「拼圖文字」，或稱「畫詩」(calligramme)。在《塗鴉之書》中，作者提到「畫詩」發展的原因：「讀一篇文字和看一張圖畫，是很不相同的。讀文字時，目光必須跟隨符號規定的進程。但是觀看圖像時，目光可以盯住某個標誌，去發現意外的含義；也可以任意從一個符號漫遊到另一個符號，目光游移不定是當然的。視覺得到的這種自由也傳遞到全身，時常會引起一種欲望，企圖伸手感受圖像的肌理。……詩人從來沒有放棄過這樣的樂趣：把語言引進視覺空間，在這個空間進行符號排列的遊戲。畫詩(calligramme)的傳統可以爲此作證。自從馬拉美(Mallarm'e)和他的名詩〈骰子一擲〉發表以來，現代作家對作品中包含圖畫的那種自由感覺，總是念念不忘。」⁴⁹詩人將詩的韻律與圖像結合起來，無論翅膀、魚、狗或花草，每種形象都暗示著適合主題的詩律形式。在這裡，圖形與「詩形」緊密的結合在一起，以致於詩人必須爲某種韻律找到最合適的圖像，也必須爲某種圖形找到最貼切的「詩形」⁵⁰。

(二)西方文字大量介入藝術作品—達達運動以後

然而「畫詩」畢竟是西方詩人希望把語言引進視覺空間，從而得到視覺上的自由的藝術表現。若論繪畫，則西方文字的大量介入藝術作品，應該要從達達的文圖並呈的觀念性作品開始談起。但是在達達運動之前，立體派的布拉克(George Braque, 1882-1963)和畢卡索(Pablo Picasso, 1881-1973)已開始將印刷字體運用在他們的油畫和拼貼作品上了。布拉克在1911年所作的「葡萄牙人」(The Portuguese)中，開始將印刷活字體帶入畫面。大約同時，畢卡索的「建築師的桌子」(Architect's Table, 1912)一作內，也有了文字的應用。立體派首先將文字應用到繪畫上，開啓了「語言的視覺具體化」⁵¹，不過，雖然他們作品中已有片斷文字的介入，但卻是被視爲形式元素之一部份。幾乎同時，未來派也將繪畫與文字混合運用，他們試圖拓展語言的意念，探索字的音，以及印刷字體的視覺衝擊，從而貶抑語言中的敘事作用，如1910年在未來主義畫家宣言中所提出的：「我們應該反抗和諧之文字與好的興味之專治」⁵²。由於未來派歌頌機械文明，他們認爲一件作品應該表現機械或城市快速的節奏和噪音，因此他們把畫面作零碎的切割，並且

註49 里烏(D. Riout)、蓋讓(D. Guedjan)、勒魯(J.P. Leroux)，塗鴉之書，收錄於Georges Jean原著，曹錦清、馬振聘譯，文字與書寫，頁134-135。

註50 杰羅姆·佩涅奧著，論畫詩，收錄於Georges Jean原著，曹錦清、馬振聘譯，文字與書寫，頁163-164。

註51 傅嘉理，〈達達與隨機性〉，達達與現代藝術，台北：台北市立美術館，民國七十七年，頁142。

註52 赫伯特·里德原著，李長俊譯，現代繪畫史，台北：大陸書店，民國六十一年，頁110。

自由的編排文字。通常，文字在這裡是不具意義的，它只是代表著聲音，代表著形象，可以像一個造型元素一般，大小任意地組織與處理。⁵³

立體派及未來派將文字運用於繪畫作品，予往後藝術家引用文字於繪畫一個新的啓發。然而文字在這裡是作為造型性的運用，被閱讀的成份較少。到了達達運動時，藝術家則直接援用文字的意義內容，作為傳達其辯證過程與觀念思想的工具。

達達主義是反映第一次世界大戰告終的動搖世相，所擴展形成的文藝運動。戰爭的殘酷虐殺使達達敢於對人類經驗範圍以外的力量挑戰，敢於把人類文化放回到原始的衝突線上。⁵⁴達達創始人之一的阿普（Hans Arp, 1887-1966）曾說明：「達達的宗旨，在破滅人的有理性的自欺，以恢復自然的及非理性的秩序。達達欲以非邏輯的無意識取代今天人類的邏輯的荒謬。」⁵⁵「達達追求無意識，這並非荒謬。達達之無意識一如自然。達達贊成自然，而反對藝術。」⁵⁶「我們尋求一種根本的藝術，我們以為，它會拯救人類，脫出現代的瘋狂。」⁵⁵達達對既有的一切抱持著完全敵對不妥協的態度，他們反宗教、反道德、反倫理、反理性、反邏輯、反藝術，對「美好的過去」極盡破壞的作用，李明明說：「人類喪失了天賦的理性特權後，文明與宗教必然瓦解，而人在失去了生存的意義以後，取而代之的必定是渾沌。」⁵⁶

達達的破壞，其運作是混淆視聽，雜抄風格，滑稽地模仿，大膽地竄改，文字與圖片並用，剪輯、行動一起來，它不肯定任何形式，因此也就沒有一個固定的達達風格。所有的達達作品，原則上僅為「手段」，性質上是暫時的、非永久的、以及顯然無意義的。那可能是任其自然拼成的剪貼，可能是無意識的自然流露。可能是「偶然」所得，可能是道途所拾獲，也可能是「現成物」。⁵⁷

在達達的代表人物中，杜象（Marcel Duchamp, 1887-1968）對後來藝術發展的影響尤為深遠，雖然他從來沒有正式參與這個運動，但他卻終身貫徹著達達主義的精神。⁵⁸其中，杜象的「蒙娜麗莎長鬍子L.H.O.O.Q」一作及其眾多加諸有意義或無意義的標題或文字的作品，為視覺藝術與文字藝術的結合開闢了新徑。在「蒙娜麗莎長鬍子L.H.O.O.Q」作品中，杜象在蒙娜麗莎的臉上畫了鬍鬚，然後在圖畫下緣寫了「L.H.O.O.Q」五個大縮寫字母，讀成法文是「她有一個熱屁股」。杜象在這裡顯然地運用了雙關語，雙關語的運

註53 吳瑪俐，〈達達拼貼—反藝術的藝術〉，達達與現代藝術，頁46。

註54 李明明，〈達達戲謔與超現實幽默〉，達達與現代藝術，頁83。

註55 Hans Arp, "On My Way", 轉引自杜若洲，〈新觀念與新價值的開拓〉，台北市立美術館館刊，2期，1984年4月，頁23。

註56 同註34，頁83。

註57 杜若洲，〈新觀念與新價值的開拓〉，台北市立美術館館刊，2期，1984年4月，頁24。

註58 張心龍，〈都是杜象惹的禍〉，都是杜象惹的禍，台北：雄獅，民國七十一年，頁20-27。

用有許多機智、巧合和偶然的成份，是用來反抗習慣及成規的語言武器，它可以創造意義，但也可以毀棄意義。有些作品的題名或文字的應用則是完全隨興的，並無直接關聯，杜象運用文字的目的並非要描述作品，而是要將觀者由視覺的世界帶入文字的世界，試圖打破視覺藝術與文字藝術的界限。⁵⁹梅丁衍認為杜象觸及了「符號語言矛盾對立的美學核心」⁶⁰。整體來看，杜象運用文字創作的作品並不多，但他卻開啓了往後「觀念藝術」的創作潮流，他曾說：「我的繪畫是智性的、文學性的繪畫。」⁶¹也曾表示他的作品是「思想與視覺的結晶品」⁶²等，這些想法被觀念藝術家沿用，從而打開了觀念藝術一連串以文字作為創作手法的藝術表現。

其他達達主義者也拓展了文字運用於繪畫的可能性。他們進一步地操縱字、字母及數字等，將其視為實物對象，而非邏輯的及構成的系統中之相關因子。這種語言的具體運用從理性的控制中解放出來，而允許非理性的隨機法則介入。查拉（Tristan Tzara, 1896-1963）、巴爾（Hugo Ball, 1886-1927）、阿普、浩斯曼（Raoul Hausmann, 1886-1971）以及余森貝克（Richard Huelsenbeck, 1892-1974）等藝術家，常以「機率法則」作詩，發明了所謂的「機率詩」（Chance Poetry）、「語音詩」和「抽象詩」。查拉曾公開發表作達達詩的祕方：「拿一張報紙、一把剪刀，選擇報上一篇和你所計劃作的詩一樣長的文章，剪下它，再將每一個字剪開，放在袋子中，將它輕輕的搖一搖，而後將那些小紙塊一張張的拿出，依照它們被拿出袋子的次序，誠實的寫下來。」⁶³阿普作詩的方式，也是以報紙上的字、諺語、句子，和廣告等為取材對象，但他認為這些材料的選擇也會流於主觀，因此，他作詩的方式是：「閉上眼睛，用一隻鉛筆，劃出報紙上的字和句子。」⁶⁴達達主義者這種對「字」和「詞」的自然機率的、直覺的結構的試驗結果是，他們的作品中常有非完整的字、音節、韻、詩、重複字母以及無文法的句子。這些特色在直覺的引導下，產生了怪異的排字式樣，反應出「機率法則」所造成的非邏輯、非理性的特徵。阿普說：「偶然的（即機率的）法則，包含了一切法則，它如生命的始源一般不可解，只有當我們把自己完全交給潛意識時，才能經驗到它。」⁶⁵

於是，在達達藝術將手及思考交到隨機性的掌中之後，超現實主義的藝術家開始馳

註59 傅嘉琿，〈達達與隨機性〉，達達與現代藝術，頁142-143。

註60 梅丁衍，〈我思故我藝〉，梅丁衍，台中：臻品藝術中心，民國八十二年，頁5。

註61 同註59，頁142。

註62 張心龍，〈都是杜象惹的禍〉，都是杜象惹的禍，台北：雄獅，民國七十九年，頁26。

註63 莊素娥，〈達達的排字式樣—傳統？或反傳統？〉，歷史·神話·影響 達達國際研討會論文集，台北：台北市立美術館，民國七十七年，頁159。

註64 同上註。

註65 漢斯·利希特原著，吳瑪俐譯，達達藝術和反藝術，台北：藝術家，民國七十七年，頁50。

馳於這潛意識及無意識的廣大世界及夢境的探索中，利用想像力及自由聯想，將非合理的、荒謬的時空及事件安排在一起。大多數超現實繪畫具有高度的詩趣，尤其以馬格利特（Rene Magritte, 1898-1967）及米羅（Joan Miro, 1893-1984）代表的「詩意畫」（Image Poetique）或「圖繪詩」（Picto-poeme），使觀賞者得以像遊牧民族穿越不同國家和城池般地穿越於意念之間。⁶⁶

1929年，馬格利特創作「圖像的背叛」（La Trahison des Images）一作，畫面中橫畫著一根巨型煙斗，煙斗之下端寫著「這不是一根煙斗」，於是觀者在圖中所看到的，便是一根被稱為不是煙斗的煙斗；又如「好榜樣」（Le Bon Exemple, 1953）一畫中，畫的中央正立著一位衣冠楚楚的男子，畫的下方卻寫著「坐著的人物」（Personnage Assis）。這些標題謬誤表面玩弄文字的作法，是馬格利特運用文字與圖像各自有的特性作矛盾的辯論。⁶⁷

前文提及西方的題詩入畫並不盛行，但米羅倒是一個特例。米羅的繪畫與詩有很密切的結合，他的作品除了表現一種詩意之外，他也在繪畫上題詩，而且「詩」的內容往往也正是標題名稱。在1925及1926年，米羅分別創作了標題為「我的棕色女郎的胴體」（Le corps de ma brune）及「一隻鳥追捕一隻蜜蜂，並低飛將之攫去」（Un oiseau poursuit une abeille et la baisse），在作品中，米羅以十分明顯的寫意書法，將詩句題在畫面上。而1938年創作的「一顆星星輕撫過一個女黑人的胸部」同樣也是將詩句題寫在繪畫上。

（三）觀念藝術

達達與超現實主義運用「文字」的精神與內涵，在其後仍然被延續著，新時代潮流在融合著舊理念的同時，也不斷地為「文字」運用於藝術作品的可能性注入新的元素與精神。到了六〇年代末期、七〇年代盛行的觀念藝術時，「文字」或者印有文字的印刷品甚至取代了傳統的雕塑繪畫而起，成為全新的媒體，於是新聞、雜誌、廣告、郵件、電報、傳真、書本、型錄等都成了新的表現手段，乃至表現主題。

觀念藝術家乃是針對1960年代逐漸商業化的藝術界，以及戰後藝術中的形式主義，採行反動，他們為了規避他們所視為狹窄的藝術形式，便運用了符號學、女性主義與通俗文化的各層面，來創造出完全不同於傳統藝術品的作品。通常，觀念藝術的作品不以具體的物品展現，而重視觀念，因而觀眾看到的往往是某種涉及觀念的文件。

觀念藝術家常把作家的藝術過程，以計劃、速寫、素描、標題、記述、攝影、地圖、錄影、錄音、或文字等留下實錄，不過因作家的觀念或想法不同，其所使用的媒體

註66 李明明，〈馬格利特式的幽默〉，藝術學，3期，台北：藝術家，1989年3月，頁166。此為超現實主義畫家畢卡比亞（F. Picabia）之語。

註67 李明明，〈馬格利特式的幽默〉，藝術學，3期，台北：藝術家，1989年3月，頁169。

也有很大的差異，根據呂清夫在《後現代的造形思考》一書中的歸納，分出至少有三大類：1.語言分析；2.文書系統；3.身體表演。⁶⁸以柯史士（Joseph Kosuth,1945-）的「一和三把椅子」（One and Three Chairs）為例，他是把真實的木製椅子和前述椅子的放大照片，以及從字典上有關解說椅子的文字影印放大，三樣一拼展出。從實物的椅子到照片的椅子，最後到概念的椅子，如此觀者最後得到的是抽象的觀念。這種現象無異於在傳統美展上，觀眾離開實體的藝術作品之後，留下來的只是有關該件作品的抽象觀念，既然結果是一樣的，何不拋棄實體的作品，而用過程或狀態傳達作者之觀念。

文字的運用自此得到了完全的解放，不但文字本身廣泛地被運用於作品中，凡是印有文字的印刷品也都成為創作中重要的媒材。而七〇年代中期以後發展的「塗鴉藝術」（Graffiti Art）也為文字的介入繪畫提供另一種發展的可能性。

（四）西方文字是藝術家撻伐傳統、表達觀念的有利工具

大體而言，西方文字介入繪畫的發展，是隨著達達以來的觀念性作品衍變而來的，從杜象到馬格利特，到後來的觀念藝術，藝術家著重的都是觀念上的思辯。文字不只用來傳達它自身的意義內容，文字更成為西方藝術家撻伐、反對傳統藝術的有利工具，無論是製造文字與圖像間的謬誤，或者是打破文字結構上的邏輯性等等。如果說中國的「題詩入畫」主要是呈現文圖相輔的對應關係，那麼，西方的「文字介入繪畫」則更多地呈現了文圖相悖的對應關係。

西方文字的介入使得藝術家的繪畫移位到一種視覺以外的層面，因此格林堡（Clement Greenberg,1909-）所說的「完全透過眼睛的方式」⁶⁹已不再適合用來詮釋這些藝術作品。自從杜象將尿壺題名為「噴泉」送去展覽，帶來觀念性的藝術以後，西方愈來愈多的作品便不再只是要用「看」的而已，更多的還需要用「讀」的，而「未來的藝術可能變成一種類同哲學的存在」⁷⁰。

註68 呂清夫，後現代的造形思考，高雄：傑出文化，民國八十五年，頁225。

註69 傅嘉琿，〈試讀連德誠的「新聞IV」〉，1992台北現代美術雙年展，頁20。

註70 Gregory Battcock原著，連德誠譯，觀念藝術，台北：遠流，民國八十三年，頁148。

