

本文章已註冊DOI數位物件識別碼

► 書法圖象批評的審美分析－產生原因探討

doi:10.7013/CCTHCWHSNK.200112.0179

中正大學中文學術年刊, (4), 2001

作者/Author：康雲山

頁數/Page：179-207

出版日期/Publication Date：2001/12

引用本篇文獻時，請提供DOI資訊，並透過DOI永久網址取得最正確的書目資訊。

To cite this Article, please include the DOI name in your reference data.

請使用本篇文獻DOI永久網址進行連結:

To link to this Article:

<http://dx.doi.org/10.7013/CCTHCWHSNK.200112.0179>



DOI Enhanced

DOI是數位物件識別碼（Digital Object Identifier, DOI）的簡稱，是這篇文章在網路上的唯一識別碼，用於永久連結及引用該篇文章。

若想得知更多DOI使用資訊，

請參考 <http://doi.airiti.com>

For more information,

Please see: <http://doi.airiti.com>

請往下捲動至下一頁，開始閱讀本篇文獻

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE



書法圖象批評的審美分析

——產生原因探討

康 雲 山

國立台南師院語教系副教授

摘 要

書法圖象批評最早出現於東漢崔瑗的〈草勢〉，崔瑗以形象感受闡述了草書藝術的特點，至今，在書法鑑賞中，圖象批評仍然沒有間斷。

圖象批評是指取一幅圖象作為批評他人詩文、藝術作品等的方法。書法鑑賞之所以會出現圖象批評的方式，可以分析歸納為：中國人的天人合一觀、書法的空間立體感、格式塔特質、審美通感、書法是情意的表現形式、文本的開放性等六項因素。

書法圖象批評產生的六個因素分屬於哲學、藝術與心理的層面，但都屬於審美的內容，因此，書法圖象批評是審美的一種形式。

一、前言

書法作品是書法家審美活動的產物，而欣賞者欣賞書法作品，發表其意見，同樣是一種審美活動。當欣賞者用一幅圖象來批評書法作品時，這一幅圖象，也是審美活動的產物。

書法圖象批評最早出現於東漢崔瑗的〈草勢〉（註一），崔瑗以形象感受闡述了草書藝術的特點，到現在，在書法鑒賞中，圖象批評仍然沒有間斷，大而對書體、書家、書作風格的總評，小而對於一點一畫的論述，圖象批評的例子俯拾皆是。這種現象，必然有其客觀因素存在，而這些客觀因素，在鑑賞者意識中往往是不自覺的，更不會予以反思省視，本文即嘗試從多種角度探討書法圖象批評產生的原因。

「圖象批評」是黃永武所創的名詞。「圖象」二字，「圖是指實物的、具體的、可見的圖形。象可以兼指精神的、抽象的、未可見的象徵。」（註二）所以，圖象批評「意謂取一幅圖象作為批評他人詩文的方法，將他人詩文的抽象風格、特色、素質、優劣等等，全部品評於一幅具體的圖象中。例如鍾嶸《詩品》裡引湯惠休的話：「謝詩如芙蓉出水。」又引謝混的話：「陸文如披沙簡金，往往見寶。」濃縮謝靈運、陸機一生詩文的風貌，比喻成一幅極為簡化的圖象。」（註三）因為「圖象批評」是「希望將詩文的風貌在實物實事中概括其難以形容的格調品味，所用的素材是圖象」（註四），所以黃永武稱之為「圖象批評」（註五）。

其實，圖象批評不僅用在詩文品評中，也出現在人物評論（註六）及書法、美術、音樂等之鑑賞。本文則專就書法的鑑賞予以探討。

二、產生原因

書法圖象批評從開始至今，已歷兩千多年，從書法家與鑑賞者所陳述的審美經驗，可以發現很多原因，這些原因，本文分析歸納為：中國人的天人合一觀、格式塔特質、書法的空間立體感、審美通感、情意的表現形式、文本的開放性等項目。這些項目，涉及哲學、藝術、心理等領域，但可以統合於美學門下。

(一)中國人的天人合一觀

中國文化具有濃厚的天人合一思想，認為天道即人道，人道要效法天道。天道因著陰陽兩儀的循環相生形成了宇宙規律，創造了萬物；而人道則效法天道的本質與規律，創造了人類文化（註七）。中國書法藝術在發展過程中，始終受到這種天人合一思想的影響，於是將宇宙的規律轉化為書法的韻律，蔡邕〈九勢〉：

夫書肇於自然，自然既立，陰陽生焉；陰陽既生，形勢出矣。

（註八）

蔡邕認為，書法藝術產生的根源是自然界的陰陽變化，書法寫作的起伏、藏露、始止、方圓、內外、上下、虛實、疏密、嚮背、濃淡、縱歛、斷續、輕重、提按、轉折、曲直、長短、正斜等形勢，無不是陰陽相反相生規律的體證（註九）。

唐代書法家李陽冰的書法觀念，也受到天人合一思想的深刻影響，他說：

學書者之得力，不徒在書也；于山川天地，可以得方圓流峙之形；日月星辰，可以得昭回經緯之度；雲霞草木，可以得卷舒

秀出之態；衣冠文物，可以得周旋揖讓之容；眉目口耳，可以得喜怒哀樂之情；蟲魚禽獸，可以得屈伸飛動之趣；骨角齒牙，可以得安排分合之方；雷電風濤，可以得驚馳海湧之勢。（註一〇）

大千世界中，山川天地、日月星辰、雲霞草木、蟲魚禽獸、雷電風濤等等現象，各有其形態，從中可以獲得審美經驗，領會到種種藝術韻律。在李陽冰的審美經驗中，書法藝術和自然是融合在一起的。

天人合一的思想，不僅在書法的形勢上表現出來，書法家的情感，也與自然共感相應，交融和合，韓愈〈送高閑上人序〉：

往時張旭善草書，不治他技。喜怒、窘窮、憂悲、愉佚、怨恨、思慕、酣醉、無聊、不平，有動於心，必於草書焉發之。觀於物，見山水崖谷、鳥獸蟲魚、草木之花實、日月列星、風雨水火、雷霆霹靂、歌舞戰鬥，天地事物之變，可喜可愕，一寓於書。（註一一）

書法作為一門表現藝術，是書法家心靈的外化，也是一種和大自然交融的方式。它將某種自然形象或生活形象，轉化為抽象的線條形式（註一二），因此，當天地事物之變激發了書法家的情感，產生喜愕的變化，形成審美意象，化為抽象的線條形式，書法家於此與自然交融為一。反而言之，書法家因其情感的鼓盪，融情於物，形成審美意象，再化為抽象的線條形式，而達到物我交融的境界。

書法家的審美經驗中，涵融了天人合一的思想，因此，書法作品可以說是有意義的形式。當欣賞者面對書法作品時，自然會有天人合一的審美體驗，在腦海中形成審美意象。當欣賞者將其審美意象表達出來時，就出現圖象式的批評了。於是，小而最基本的點、畫，可以「如高峰墜石」、「如千里陣雲」（註一三），在精神上與自然的物形物態一致；大而書法家作品的整體風格，如「蕭子雲書如上林春花，遠近瞻望，無處不發。」、「崔子玉書如危峰阻日，孤松一枝，有絕望之意。」、「師宜官書如鵬羽未息，翩翩自逝。」、「韋誕書如龍威虎振，劍拔弩張。」、「索靖書如飄風忽舉，驚鳥乍飛。」、「孟光祿書如崩山絕崖，人見可畏。」（註一四）也與自然的形象相符合。

漢字的創造起源於象形，與自然的關係非常密切，後來文字的演化，雖然象形性日漸淡化，六書中的指事、會意固然不是物形，後起的書體，楷、行、草更是遠離物形，使漢字從具象性的描摹轉變為抽象性的符號。然而，在誕生期所積澱下來的象形意識，依然隱曲地貫注到抽象的符號中（註一五）。所以，書法家與書法欣賞者自然認為漢字的點畫與結構，和外在的物形物態有著一致性。在此意識基礎上，天人合一思想又深刻的影響到書法家的觀念，自然韻律都融化在筆墨韻律中，於是欣賞者很容易從書法作品聯想到山水、花鳥、木石、蟲魚等自然形象，創造出諸多審美意象，出現了圖象式的批評。

（二）書法的空間立體感

書法兼具造形藝術（空間藝術）和表情藝術（時間藝術）的優點（註一六），所以，很早之前，人們就認為書法通於畫法，繪畫藝術重視空間的經營，書法亦然。

漢字由點畫連貫穿插而組成，書法作品中，每一個字的結構都要求虛實相生，考慮空間的分布和組織，空白處也是一個字的組成部分，和有形的筆墨同

樣重要（註一七），徐浩〈論書〉言：

字不欲疏，亦不欲密，……疏肥令密，密瘦令疏，斯其大經矣。

（註一八）

由於漢字的筆畫繁簡千殊萬別，因此，形體上就有疏密的不同，此時，書法所要用心的，就在於空白的經營布置，藉著空白處的調節，使得筆畫繁多的字，不會感覺擁擠，而筆畫少的字，則不會感覺疏離。這種計白當黑，虛實相生的構字原理，使得每個字都像是一座園林或建築，充滿了空間立體感，這自然容易引起欣賞者有關空間的聯想，出現圖象式的批評。

除了個別字的布白，整幅作品中的字與字、行與行之布局，以及個別字的點畫結體，因為講求偃仰顧盼，陰陽起伏，相承相映，因此，一幅書法作品就像一泓波瀾漪洄的流水，或一曲節奏分明的樂章，形成躍動性的空間美（註一九），就如釋智果〈心成頌〉所言：

覃精一字，功歸自得盈虛：向背、仰覆、垂縮、回互不失也。

統視連行，妙在相承起復：行行皆相映帶，聯屬而不背違。

（註二〇）

又如偽歐陽詢〈三十六法〉之論：

避讓：避密就疏，避密就易，避遠就近，欲其彼此映帶得宜。．．．

相讓：字之左右，或多或少，須彼此相讓，方為盡善。．．．

粘合：字之本相離開者，即欲粘合，使相著顧揖乃佳。．．．
意連：字有形斷而意連者。．．．應副：字之點畫稀少者，欲其彼此相映帶，故必得應副相稱而後可。．．．朝揖：凡字之有偏旁者，皆欲相顧。．．．相管領：欲其彼此顧盼，不失位置，上欲覆下，下欲承上，左右亦然。應接：字之點畫，欲其互相應接。（註二一）

這些理論說明，書法家依據虛實相生、計白當黑的原理安排每個字，除了靜態的空間布置，更注意到動態的經營，因此，每個字也都是一個流動的空間，形成動靜兼具，蘊涵多層的美感，使得欣賞者的空間聯想更加豐富，這當然有利於圖象批評的產生。個別的字孤立的看，各自具有獨立的空間，而在整幅書法作品中，字與字、行與行之間，又共同構成一個整體的空間，每一字、每一行都不是獨立的存在，而是與其他字、其他行相連相倚的部分。而當我們欣賞藝術作品時，會有遠觀和近察兩種方法，就一幅書法作品的鑑賞而論，個別字的品評就是近察，而字與字、行與行之間，以至整幅作品的品評，則是遠觀。在遠而觀之時，由於視境極大，運動的時間比較長，於是，鑑賞者心靈中更容易出現概括性的圖象，或像金鷄擘海，或像朝陽鳴鳳，或如崇山峻嶺，或似凌雲巨瀑，或像驟雨旋風（註二二）。

總之，由於具有空間藝術的特性，以及書法線條的旋律和節奏，書法雖然不是具體的物象，卻能刺激欣賞者的想像，聯想到客觀的物象，出現圖象式的批評。

（三）格式塔特質（Gestaltqualität）

格式塔特質（Gestaltqualität）一詞是奧地利心理學家埃倫菲爾斯（C. VonEhrenfeles）在〈論格式塔特質〉一文中首先提出的。他經由音樂曲調的研究，認為音樂決非僅僅是曲調音響的總和，音樂中的曲調旋律，除了一系列的音響外，還有別的東西，這種東西就是“格式塔特質”。無論是一首樂曲的旋律，一幅繪畫，或一首商籟體詩（sonnet）所具有的品質，也就是這種格式塔特質（註二三）。

埃倫菲爾斯的理論，後來在德國發展成一派心理學，叫格式塔心理學（GestaltPsychology），中文義譯為完形心理學。所謂“完形”，即將德文“Gestalt”一詞義譯，其意兼含「完整」與「形式」二義。完形理論的特點，在於強調一個有組織的整體，它的特性是由其內部的全體性質所決定，它本身是一種具體的存在，而非各部分相加的總和。認為知覺的主要條件在組織的整體，而非組織中的部分，人類行為乃由其所處的全體情境所決定，非由個別情境所決定。行為全體往往大於或小於部分之和，但決不等於部分之和。因為，當部分在組成全體時，可能失去其部分的特性，也可能獲得若干新的特性，它不再是原來那個獨立自主的部分，而是隸屬於全体的部分。當部分組成全體時，它也許增加了力量，也許減少了力量。在全體中，它的力量的增減，完全要看全體組織的型式如何來決定，如母親面孔不等於眼、耳、口、鼻等相加之和，而是一個有組織、親切、溫暖、慈祥的整體，是一個「完形」。因此，我們總是把知覺的刺激當作整體，而非部分（註二四）。

格式塔心理學反對元素主義之分析而強調整體組織——整體質，指出了藝術整體情境的存在，是超越於構成元素而存在，而美學家將知覺完形（整體）理論用於審美心理研究，提出審美知覺具有整體性的特點（註二五），頗適合用來說明圖象批評產生的原因，黃永武先生說：

圖象批評充分展示出中國人的哲學思維，中國人的哲學思維重視綜合，而不重視分析；喜歡含混而不喜歡明確；喜歡直覺而不喜歡剖解；喜歡簡要而不喜歡冗沓。故圖象批評只喜作畫龍點睛式的一筆。也因為如此，圖象批評的妙處及難度，也就全靠批評者的高深素養，有能力融會被批評者作品的全部，簡化為一幅涵融優缺點的圖象，務期一語中的，境界全出，才是圖象批評家的絕活。（註二六）

雖然格式塔（完形）特質理論，主要是講知覺經驗的整體性特徵，屬於淺層心理學，而黃永武認為圖象批評是中國人的哲學思維方式，但是中國人的哲學思維方式，還是與知覺經驗脫離不了關係（註二七），所以，圖象批評之出現，與知覺經驗之格式塔（完形）特質不能說沒有關係，試以朱仁夫評清朝張照〈書李商隱東還詩〉行書作品來看：

在這幅字跡中，我們仿佛看到了他“樹老風聲古，游子思故歸”的情態；仿佛看到了他“蘭皋步徐馬，無可問靈氣”的意趣；仿佛看到了“殿閣山林同老死，太平無用卻堪憐”的心境。李商隱在此詩中說“十年常夢采華芝”，張芝也是一樣的心態，但是世事卻總不如人意，不得已而“歸去嵩陽尋舊師”，在佛家禪意中尋找精神寄托。此幅字行中帶草，出筆圓渾雄健，墨韻濃潤，偶有枯筆，于牽絲回環處更覺神采飛舞。張書常以溫潤出勝，此獨以米芾荒率之筆出之，令人刮目。（註二八）

這一段書法批評文字，用了三幅圖象，指出清朝康熙、乾隆年間書法家張照

〈書李商隱東還詩〉行書作品中蘊含的情態、意趣與心境，這三者是綜合整幅作品的出筆、墨韻、書體、布局……等多項因素而得到的感受與評斷，可見圖象批評與吾人知覺經驗的格式塔特質息息相關。接著再看朱仁夫評翁方綱的書法：

翁書法特色是整體風格連貫柔和，循規蹈矩，溫婉醇厚，不激不厲，如盛德君子，遙而望之，標格威儀，清秀端偉；近而察之，容止雍穆，氣體充和，挫之不怒，惕之不驚，誘之不移。翁氏用墨濃淡、粗細富有變化，運筆重頓輕提，疾徐有節奏，形成了個人的特有風格。欣賞翁氏的作品，令人或聯想回環曲折的小溪，或聯想清新明媚的松林，或聯想氣舒體和的夕照，或聯想淡雅幽遠的晨曦，處處給人以優美甜潤的藝術享受。

（註二九）

在這段批評文字中，分別以「盛德君子」、「回環曲折的小溪」、「清新明媚的松林」、「氣體舒和的夕照」、「淡雅幽遠的晨曦」等人文圖象與自然圖象來評斷翁方綱書法的風格，明顯是以作品的整體——格式塔特質為對象所得的感受。

書法的圖象批評，當然不全是就整幅書法作品為對象而立論，舉凡點畫、結體、運筆、墨法、布白、行氣……等無不可以為之，但是，誠如劉正強所言：

人們欣賞書法作品總是從整體開始，被它的整個布局所吸引後，

再去欣賞一字一筆的細部，這樣從宏觀到微觀，再從微觀回到宏觀，反覆玩味，這便是全部欣賞過程。（註三〇）

又言：

根據美的分類來看書法，如果說點畫用筆是單象美，書法的結字是個體美，那麼，書法的整體布局即章法，便是綜合美。章法美離不開線條、結字之美，但不等於這二者的相加，而是它們的昇華，它不受單象美和個體美的限制，如果某一線條、某個字有一點缺陷，不一定影響章法之美。人們從章法之美中欣賞的是整個書法的氣勢和藝術構思，它高於個體美與單象美。（註三一）

書法是一種視覺藝術，劉思量說：「人類視覺之特性，是自動掌握人、事、物全體之關係。」（註三二）圖象批評經常是在評量藝術作品的整體風格時出現，書法圖象批評之產生實有其心理的必然性。

（四）審美通感

書法的圖象批評，也可以說是審美通感的顯示。所謂審美通感，是指審美經驗中，「人的各種器官作用的溝通和轉換，即視覺、聽覺、味覺、嗅覺和觸覺的感應與交通。」（註三三）錢鍾書認為：「在日常經驗裡，視覺、聽覺、觸覺、嗅覺、味覺往往可以彼此打通或交通，眼、耳、舌、鼻、身各個官能的領域可以不分界限。顏色似乎有溫度，聲音似乎有形象，冷暖似乎有重量，氣味似乎有鋒芒。」（註三四）因此，錢鍾書就把「五官感覺在感受中互相挪移，各感官交相為用，互換該官能的感受領域。」（註三五）的現象定名叫「通感」

或「感覺挪移」、「感覺他涉」。在西方也有審美通感或通感的說法，英文中「synesthesia」一詞即是指這種現象，國人或譯之為「共感覺」或「伴生感覺」（註三六）。此外，英文中源自象徵主義詩人用語的「correspondence」一詞，國人譯為「交響」或「冥合」、「感通」（註三七），也是有關審美經驗中的通感現象。

在佛教及其他典籍中，有不少有關通感現象的描述。佛教《楞嚴經·卷四》中提到，六根（眼、耳、鼻、舌、身、意）清淨，斷了垢惑，就可以互相調換使用，如眼根不單能見，而且能聞、能嗅、能嘗、能覺、能知。隨便任何一根，都具足其餘五根的作用，自在無礙。禪宗《羅湖野錄·卷一》言：「耳中見色，鼻裡聞聲。」《五燈會元·卷一二》說：「鼻裡聲音耳裡香，眼中鹹淡舌玄黃。」中國古籍《列子·黃帝篇》也說：「眼如耳、耳如鼻、鼻如口，無不同也，心凝形釋。」這些都是通感的描述。

而在中西文學、藝術史上，也有不少審美通感的例子。唐朝詩人李賀〈天上謠〉：「天河夜轉漂回星，銀浦流雲學水聲。」、〈秦王飲酒〉：「羲和敲日玻璃聲，劫灰飛盡古今年。」（註三五），李商隱〈天涯〉：「鶯啼如有淚，為濕最高花。」（註三六）這些詩都是在通感的情形下寫出來的。法國象徵主義詩人波特萊爾於〈冥合（correspondance）〉中寫道：「有些馨香清新似孩童肌膚，溫柔似木笛，碧綠似牧場，就像龍涎香、麝香、安息香與薰香，歌唱著性靈與良能的狂喜。」（註三八）亦是在通感下所寫的詩句。法國美學家顧約（I.M.Guyan 1854~1898）也講過通感的經驗：「有一年夏天，在庇里尼斯山裏攀遊大倦之後，我碰見一個牧羊人，向他索乳，他就跑到屋裏取了一瓶來。屋旁有一小溪流過，乳瓶就浸在那溪裏，浸得透涼，像冰一樣。我飲這鮮乳時，好像全山峰的香氣都放在裏面，每一口味道都好，．．．這好像是一部田園交響曲，不從耳裏聽來，而從舌頭嚐來．．．」（註三九）

通感可以分爲狹義與廣義的通感兩種，上述各感官間的溝通、聯覺是狹義的通感，廣義的通感，是指各種文學、藝術之間的破題或出位（註四〇）。而廣義的通感實是以狹義的通感爲基礎而發生的，許天治說：

自然界中的聲、光、色、相，人生界中的興、衰、哀、樂，這些聲音、色彩、形象、現象，雖然原本各不相謀，但經過感覺（sensation）與情緒的交相聯結，往往遙相呼應。由視覺得來的印象，固然可以用視覺的媒材（medium）表現出來；相同地，在經過心理上的共感覺（synesthesia）與審美上的移情作用（empathy），也可以用聽覺或其他感覺的媒體來表現。一塊色彩，可以感通爲一個形象，也可以感通成一種音調。據此，只要有能力傳達兩種不同藝術的內涵，只要能巧妙地運用兩種不同藝術的媒體，則音樂與繪畫可以感通，繪畫與詩可以感通，詩與音樂可以感通。而詩、音樂、繪畫亦可以與其他藝術感通。（註四一）

這種說法，可以草書與舞蹈爲例來印證，劉正強說：

唐代狂草大家張旭看了公孫大娘舞西河劍器以後，深得其神，草書大進。所謂神，即舞蹈的神韻、力度。．．．舞蹈者優美的姿態、喜怒哀樂的感情，對草書的筆意都會有所啓示。．．．張旭的狂草如驟雨狂風，氣勢奔放，正如舞蹈者大幅度的移步、轉身、跳躍、奔馳、姿態萬千。舞蹈語彙有連續性，由開端、

發展到結束總是通過一系列的相關形體動作來完成，這一特點既表現出空間的形體美，和雕塑相近似；舞蹈的整體節奏，起伏快慢又在時間中延續，與音樂相同。書法藝術線條的相互組合變化，特別是草書，通過線條粗細、快慢、濃淡、枯潤等變化流動，和舞蹈更為接近。因此張旭觀劍器舞而領悟到書法道理是完全可以理解的。（註四二）

這一段描述，說明張旭的草書創作受到公孫大娘劍器舞很大的影響，這就是不同藝術類別之間的通感。

如上面所述，在審美經驗中，感官與感官、各種文學藝術之間會發生通感的現象，書法家觀察自然形象或生活形象也會和其書法藝術產生通感的情形，張旭自稱：「始見公主、擔夫爭道，又聞鼓吹而得筆法意，觀公孫舞劍器得其神。」（註四三）《宣和書譜》卷十九載懷素「一夕觀夏雲隨風，頓悟筆意。」（註四四）宋朝陳思《書小史》卷九亦記：

懷素授筆法於金石曹鄴彤，鄴嘗謂懷素曰：草書古勢多矣，惟太宗以獻之書如凌冬枯樹，寒寂勁硬，不置枝葉。張旭長史又嘗私謂彤曰：孤蓬自振，驚沙坐飛，余師而為書，故得奇怪，凡草聖盡於此。懷素不復應對，但連叫數十聲曰：得之矣。顏魯公嘗問師曰：夫草書於師授之外，師有自得之乎？師曰：貧道觀夏雲多奇峰，輒嘗師之，夏雲因風變化乃無常勢。又遇壁坼之路，一一自然。顏公曰：噫！草聖之淵妙，代不絕人，可謂聞所未聞之旨也。（註四五）

在典籍所載，書法家因通感而書藝大進情形似乎很多，這些現象，大致都是廣義的通感。

書法家因自然形象或生活形象的通感而表現在書法寫作上；反過來，欣賞者則因欣賞書法作品而出現通感現象。欣賞者的通感，可能出現自然形象，或者是生活形象。當欣賞者將通感所生的形象說出來時，就是所謂的圖象批評了。試看南朝梁書法家袁昂〈古今書評〉（註四六）的例子：

王右軍書如謝家子弟，縱復不端正者，爽爽有一種風氣。

王子敬書如河、洛間少年，雖皆充悅，而舉體沓拖，殊不可耐。

羊欣書如大家婢爲夫人，雖處其位，而舉止羞澀，終不似真。

蕭子雲書如上林春花，遠近瞻望，無處不發。

崔子玉書如危峰阻日，孤松一枝，有絕望之意。

師宜官書如鵬羽未息，翩翩自逝。

韋誕書如龍威虎振，劍拔弩張。

索靖書如飄風忽舉，驚鳥乍飛。

皇象書如歌聲繞梁，琴人含徵。

衛恆書如插花美女，舞笑鏡臺。

孟光祿書如崩山絕崖，人見可畏。

袁昂〈古今書評〉總共批評二十五家的書法，每一家都是用圖象加以批評，這裏選錄十一家書評，其中圖象，包含人物、植物、鳥獸、聲音、山崖等種類。這些圖象，是欣賞時出現通感而產生的形象，有靜態、動態的視覺形象，也有聲音形象。

藝術欣賞是藝術創作的反溯。藝術創作的過程中，作者可能出現通感的現象；藝術欣賞的過程中，欣賞者也可能出現通感的現象。創作時，通感所出現的形象，最後成為藝術形象（作品）。欣賞時，通感所現的形象，也是一種藝術形象，當欣賞者形之於言，或筆之於書，就是圖象批評。通感是審美經驗中，經常會出現的現象，書法欣賞自然也會有這種現象，明乎此，可以說，書法圖象批評是審美通感的結果。

(五)書法是情意的表現形式

沒有了情意，藝術就缺少了內容，只剩下外在的形式。要了解書法圖象批評產生的原因，必須了解書法與情意的關係。

書法之為藝術，不像其他藝術直接創造人物或實物形象以表現情意，而是以點線、結體、章法營構審美意象，表現書法家的情意，今人郭農聲說：「書法家的創造，是將自己的情感體驗，寄寓於書法作品的線條及結構章法中。．．．書法的藝術語言是線條，線條的徐疾快慢、枯濕濃淡、輕重粗細，即是書家情感的表達。」（註四七）因此，書法抽象的線條，就成為一種有意義的形式，具有「形其哀樂，達於性情」（註四八）的抒情功能。唐朝孫過庭〈書譜〉說王羲之「寫〈樂毅〉則情多怫鬱，書〈畫贊〉則意涉瑰奇，〈黃庭經〉則怡懌虛無，〈太師箴〉又縱橫爭折。暨乎蘭亭興集，思逸神超；私門誠誓，情拘志慘，所謂涉樂方笑，言哀已嘆。」（註四九）元人鄭杓言：「若日月雲霧，若蟲食葉，若利刀戈，縱橫皆有意象。」（註五〇）清楚的表明，書法寄寓了書家的情感體驗，而欣賞者則面對作品而產生審美快感。

書家以點線、結體、章法表現情意，其藝術形象與手法，古今人多所論述，明代祝枝山說：

情之喜怒哀樂各有分數：喜則氣和而字舒，怒則氣粗而字險，哀則氣鬱而字斂，樂則氣平而字麗。情有輕重，則字之斂舒險麗亦有淺深，變化無窮。（註五一）

這是說，當情感喜悅時，所寫的字就顯得舒暢；憤怒時，字就險勁；哀傷時，字就收斂；快樂時，字就秀麗。呂鳳子也說：

根據我的經驗，凡屬表示愉快感情的線條，無論其狀是方、圓、粗、細，其跡是燥、濕、濃、清，總是一往流利，不作頓挫，轉折也是不露主角的。凡屬表示不愉快感情的線條，就一往停頓，呈現一種艱澀狀態，停頓過甚的就顯示焦灼和憂鬱感。有時縱筆如“風趨電疾”，如“兔起鶻落”，縱橫揮斫，鋒芒畢露，就構成表示某種激情或熱愛、或絕念的線條。（註五二）

今人陳振濂評黃道周書法，也把書法與情意的關係講得很透徹：

他作書如戈戟森厲，極強調緊迫的擱筆習慣，結構每不外拓以見佻達，也不求柔潤以求妍媚，在同是帖學風氣下的明代書壇可謂獨樹一幟，其力量感與壓迫感似乎反映出亂世顛沛的情態來，既與文、董諸公的舒暢溫雅絕然有異，也與徐渭的粗放豪邁拉開距離。我想，說他的不溫雅是由於生世艱難、屢興義旗的戎馬生涯所致；說他的不狂放是因為疊遭兵敗、卒死大獄的心情鬱所導，該不會是牽強比附吧？「險怪」二字，足以喻盡

黃道周的書法特徵。(註五三)

這一段話指出，黃道周書法的用筆、結構、力量、風格等方面的特徵，與其身世情感息息相關。今人郭農聲的評論文字也可為證：

書法家的創作，有各種各樣的情感體系，有的沉靜，有的冷峻，有的狂放。欣賞弘一法師的書法，從其線條的不疾不厲、用筆的蘊藉含蓄、結體的稚拙與平易中，我們彷彿感受到這位出家的高僧的超逸脫塵與骨氣深隱，在情感系列中屬沉靜一類。

然而唐代的狂草大家，在書法史上稱為「顛張」的張旭，則是一位滿含激情的書家，他在書法作品中把情感宣洩得淋漓盡致，可謂前無古人，後乏來者。他的代表作《古詩四帖》是震古鑠今的銘心絕品，線條的左奔右突，筆勢的一氣貫之，章法的蒼蒼茫茫，顯示出他瘋瘋顛顛的狂放人格。面對它，怎不令欣賞者產生出類似的激情？(註五四)

從諸多論證中，我們了解，書法是一種表達情意的藝術，沒有情意做為內容，線條、結構、章法布局將無法成為有意義的形式。

了解了書法與情意的關係，以下就書法之為情意的表現形式，對於欣賞者出現批評圖象之關係加以論證。從審美感知以至審美創造完成的過程加以分析，書法家藉著線條、結構、章法布局等抽象形式，創造其審美意象。在美感的形成、傳達、創造過程中，情感一直在其中作用，而潛藏在作品中，所以，一系列散漫的意象，就聯結、聚合成和諧完整的意象體系，成為鑑賞者所欣賞的藝

術形象。而欣賞者面對書家所創造的藝術形象，則發生審美感知，促發審美情感、想像與理解，進行審美再創造，產生新的藝術形象，書法批評所用的圖象，就是這個新的藝術形象。因此，圖象批評之產生，是因為書法為情意的表現形式。唐代書評家李嗣真在〈書後品〉評論王羲之作品，讓我們認識到書法中豐富的情意，對於批評圖象產生之影響：

右軍正體如陰陽四時，寒暑調暢，巖廊宏敞，簪裾肅穆。其聲鳴也，則鏗鏘金石；其芬鬱也，則氤氳蘭麝；其難徵也，則縹緲而已仙；其可覲也，則昭彰而在目。．．．若草、行雜體，如清風出袖，明月入懷，瑾瑜爛而五色，黼黻摘其七采，故使離朱喪明，子期失聽，．．．。其飛白也，猶夫霧縠卷舒，煙空照灼，長劍耿介而倚天，勁矢超騰而無地。．．．又如松巖點黛，蓊鬱而起朝雲；飛泉漱玉，灑散而成暮雨。（註五五）

李嗣真從王羲之的書法形象中，經歷了豐富的審美體驗，因而浮想聯翩，產生了天時圖象、景觀圖象、人物圖象、色彩圖象、聲音圖象、香味圖象、膚覺圖象等多種審美圖象（註五六），這是王羲之的書法情意豐富所致。茲再舉吳禪客評蔡襄〈謝賜御書詩表〉說明書法中蘊藏的情意，對圖象批評產生的影響：

昔人謂公書，三公衣裘冕立赤墀之上，今觀此帖，使人肅然增敬，固應與顏、柳同年而語，可不秘藏耶！（註五七）

蔡崇名評論說：

由於此帖爲君謨呈給皇上的表奏，書寫時，一定特別敬謹而用力，而且心懷感恩，又逢四十一歲之時，書法正臻成熟，因此，能將一筆一畫做到完美無缺，間架也經刻意安排，特別顯得圓潤精巧，．．．．我們可以窺見筆畫的完美和間架的奇巧，其用筆圓缺，筆力內斂，更顯得蘊藉閒雅，道美至極，．．．．吳氏從全幅而觀，體悟到蘊藉的一面，遂有「肅然增敬」之感．．．．鮮于樞看了也說：「藹然忠敬之意見於聲畫。」正是此意。（註五八）

由以上兩則評論，我們看到吳禪客因欣賞蔡襄的〈謝賜御書詩表〉書作，引起「肅然增敬」的情意，這種情感與蔡襄書寫時「敬謹感恩」的心情是一致的，因此，在吳禪客的腦海裏，就出現了「三公衣裘冕立赤墀之上」的圖象。可以說，蔡襄的情感藉著筆畫、間架等形式表現出來，使吳禪客經驗了同樣的情意，以致引發想像，而產生審美圖象。

劉正強說：「賞書先要賞人，這是欣賞的靈魂。其次是看作品。人品和作品加起來，才是書法欣賞的全部內容。」（註五九）又說：「一切藝術都要表現作者的個性，在各種藝術中，最能表現作者情志的便是書法。」（註六〇）書法作爲一種藝術形式，它的特徵就是抽象性和表情性，而它表達情意的方式，不是直接、明白、具體的說出，因此，它的感染性十分隱晦，其中顯現的意象，充滿朦朧性和不確定性，是故，欣賞者可以自由馳騁想像，聯類無窮，化抽象爲具象，創造出許多審美圖象（註六一）。

（六）文本的開放性

文藝創作與文藝欣賞是方向相反的審美活動。創作是把生活形象改造成作家的經驗與心靈的表現形式—文本；而欣賞則把作品的藝術形象改造成讀者的經驗與心靈的表現形式（註六二）。由書法作品而產生書法批評的圖象，經過一段再創造的過程，它的原因在於書法作品—文本的開放性（註六三）。

葉朗曾論析文本的開放性在創作與欣賞之間的意義：

作者的審美意象活動產生文本，文本成為欣賞活動（也是一種審美意象活動）中的客觀東西。文本在審美意象活動中要開放和展示一個世界。這個世界就是意象，或者稱為意向情境。一旦把這個世界向我們開放呈現了，我們認識和溝通了文本所勾勒和建構的這個世界，我們窺見了意象，文本也就轉化為審美對象——這就是閱讀。藝術作品有一個重要的特性——等待閱讀，正如器具有一個重要的特性——等待使用一樣。一個劇本等待著上演，一本樂譜等待著演奏，因為它們只有在上演和演奏時才告完成。．．．欣賞者從文本中窺見意象這一事實，已經說明他進行了一次創造性的構成活動。這一活動雖然沒有外在的操作行為，但並非完全沒有身心一體的操作。比如說，它完全可能外靜內動地重複了一遍藝術家的操作過程，如中國書家的讀帖。欣賞者的創造性還表現在他必須「蹈虛躡影」、「搏虛成實」，填充或完成作品中有意無意留下的空白。他必須把那些中止、跳躍、飛白，都作為充滿意蘊的對象，從而將作品中的有、無、虛、實，結為一象，融為一境。（註六四）

文本的開放性，誠如葉朗所言，它是一個意象世界，由有形可見的實象和潛藏不見的虛象結合而成，它對欣賞者開放，等待欣賞者蹈虛躡影、搏虛成實，將虛實、有無結為一體，融為一境，文本的創造才告完成。以下就書法作品欣賞的例子，說明文本的開放性所導致的審美心理歷程。

歐陽脩〈集古錄〉跋王獻之法帖：

余嘗喜覽魏晉以來筆墨遺跡，而想前人之高致也。所謂法帖者，其事率皆弔哀候病，敘睽離，通訊問，施於家人朋友之間，不過數行而已。蓋其初非用意，而逸筆餘興，淋漓揮灑，或妍或醜，百態橫生，披卷發函，爛然在目，使人驟見驚絕，徐而視之，其意態愈無窮盡，故使後世得之以為奇玩，而想見其人也。

（註六五）

當書法家完成作品後，作品成為文本，欣賞者首先注意到文本時，發生審美感覺，之後將感官所獲得的資料賦予某種意義，並認知其間的關係或作品的整體，而引起個人知覺到欣喜、愛慕、悲傷、好奇、疑惑等情感，個體再從這最初的審美知覺所引起的感情，繼續品味欣賞，對欣賞對象作審美判斷，再由此判斷而引起個人的讚嘆、愉悅或滿足感，接著，判斷後所發生的感情，又會激發欣賞者對於書法作品的內涵進行探索，而激起另一種感情，此時欣賞者依據自己的生活經驗和過去的審美經驗來展開想像，而體驗到創作者的心境，或創作者本人所沒有體驗的意境和意義，創造出審美意境，並經由這種探索而興起一種理解後的滿足感、愉悅感，或其他與作品內涵相應的感情，此時欣賞者如果將其審美意境用圖象來表示時，就是批評圖象。歐陽脩的文字描述就是閱覽文本之後的心理歷程，他只差沒有創造一些圖象而已（註六六）。底下兩則例證，

則可以看到書法文本的開放性，與鑑賞者批評圖象的關係。李昭妃評蘇軾〈武昌西山贈鄧聖求詩帖〉大行書：

東坡晚年獨與顏魯公周旋並驅，而步不許退也。長箋大幅，風吹雨灑，如掃敗壁，十目注視，排肩爭取，神氣不動，兀如無人，譬緒解衣磅礴，未嘗見舟，而操之莫知爲我，莫知爲人，非神定氣閑，孰能爲之！必曰三折爲波，隱峰爲點，正如團土作人，刻木似鵠，復何神明之有！（註六七）

蔡崇名論析：

東坡於元豐三年流謫黃州，在黃州四年，嘗遊武昌西山，並觀賞鄧聖求所題墨蹟。是時東坡遭貶，流放僻壤遠地，而聖求受寵，貴處廟堂之上。二人際遇之別，有如天壤。而哲宗元祐元年，東坡以七品服入侍延和，改賜銀緋，不久又除中書舍人，再遷翰林學士，知制誥，不到二年之間，竟與聖求對掌誥命，一起出入禁林，實不能沒有感觸，東坡乃作詩相贈。．．．．此帖書法古雅而縱逸，極盡變化之能事，自第一行起，字體逐漸變大，筆畫逐漸加粗，字體大小相間，筆畫粗細交錯，上下氣勢一貫，左右牝牡相得，姿態萬千，行間疏密相間，每行有少至三字，而多至七字者，而筆筆用力，字字有法，真是「出新意於法度之中，寄妙理於豪放之外」。（註六八）

李昭妃鑑賞蘇軾〈武昌西山贈鄧聖求詩帖〉大行書，出現了一幅匠人兀如無人，解衣磅礴，操刀造舟的圖象，由蔡崇名之分析得知，是因筆畫、字體、上下氣勢、行間疏密、筆力等形式及東坡的身世感觸虛實相結合所構成的書作（文本），形成一個開放的空間，使讀者在審美活動中，經驗了東坡的情感，促發其想像力，進行審美創造，因而產生了一幅審美圖象。再看蔡崇名賞析蘇軾〈南軒夢語帖〉之語：

此帖乃東坡清晨上朝前，假寐所夢見，正與家鄉父老相處，其樂融融之景象，莫非身在朝廷而心繫田園了，因為此時所思的，乃是「坐於南軒，對修竹數百，野鳥數千」，正是東坡晚年心境的寫照，他已無意仕途，只求淡泊恬靜的生活，書法也特別閒雅有致了。……觀其運筆極有法度，筆畫粗細相間，結體精緊而布白寬舒，筆勢復靈動飛舞，秀麗端莊，可愛至極，亦是二王風格，王履道說：「東坡尺牘狎書，姿態橫生，不矜而妍，不束而嚴，不軼而豪，蕭散容與，霏霏如甘雨之霖，森竦掩映，熠熠如從月之星，紆餘宛轉，纚纚如縈繭之絲，恐學者所未至也。」這一段話，雖然未免玄妙，但是對於此帖的欣賞，卻給予我們極大的啓示，實甚難得。（註六九）

析論中引述王履道的三個批評圖象，王履道之所以會想到這三個圖象，依蔡崇名之分析所知，是作品文本的運筆、筆畫、結體、布白及筆勢等因素，加上其中寓藏的情感，形成一個開放性的空間，王氏依其個人的書法修養，加上對東坡身世的理解，體驗了東坡當時的心境，因此引生了想像力，腦海中就出現了三幅圖象。

書法作品的形式，是書法內容的存在方式，書法內容包含書家的精神氣質、思想感情、審美意識。形式受內容所決定，而形式顯而可見，內容則隱而不顯，然而，由形式可以玩味內容，唯因形式是抽象的、模糊不確定的，所以，它是開放的，容許讀者自由索解，而爲了化抽象爲具象，欣賞者就常常以圖象來詮釋。從這一意義上說，中國書法確實具有藝術符號的性質和功能。

三、結 語

書法圖象批評從開始到現在，兩千多年來一直沒有間斷過，雖然它被批評欠缺精密的分析、缺乏系統、模糊朦朧、不夠具體明確，然而，它的性質是美感的批評，也是創造的批評，這使得圖象批評深深契合藝術的本質與審美的心理要求。本文從審美的觀點分析書法圖象批評產生的原因，提出中國人的天人合一觀、書法的空間立體感、格式塔特質、審美通感、書法是情意的表現形式、文本的開放性等六個因素，說明書法圖象批評之所以產生的原因，由之發現，書法圖象批評之所以不斷的、廣爲人們所使用，有其哲學、藝術與心理的基礎。其中，天人合一觀是哲學的因素，書法的空間立體感是藝術的因素，格式塔特質、審美通感、書法是情意的表現形式、文本的開放性則屬於審美心理的因素。雖然是分屬於哲學、藝術與心理的層面，但它們都是屬於審美的內容。因此，可以說，書法圖象批評是審美的一種形式。

附 註

註一：崔瑗〈草勢〉原書已亡，現存西晉衛恒的〈四體書勢〉中。〈四體書勢〉一卷，《晉書·衛恒傳》及華正人編《歷代書法論文選》（台北：華正書局，1988）全錄此篇。

註二：見黃師永武：《愛廬談文學》（台北：三民書局，1993），頁209。

註三：同上。

註四：同上。

註五：圖書批評又叫「形象批評」，因為這種批評所用的方式是「譬喻」，所以有人稱之為「譬喻品評」、「比喻品題」或「象徵批評」。又因這種批評完全仰賴品評者會心的直覺自然感悟，著眼於「整個印象」，因此也有稱為「直覺批評」、「印象批評」。而因圖象批評內容不外「意」和「象」兩個概念，又有稱為「意象批評」。另因圖象批評所用的圖象是批評者的審美創造，表達了批評者的美感，因此又有人稱之為「創造的批評」或「美感的批評」。以上參酌黃維樸《中國詩學縱橫論》（台北：洪範書店，1982）、《中國古典文論新探》（北京：北京大學出版社，1996）二書及黃永武《愛廬談文學》之論述。本文以為「圖象批評」一詞具體、醒目、易懂，又能表現其意義，因此加以採用。

註六：漢末以來，重視人物精神，對人物精神風格喜作形象譬喻，或借壯麗景物，或取珍禽異獸，或用貴重寶器，如《世說新語·賞譽》載：「王戎云：太尉神姿高徹，如瑤林瓊樹，自然是風塵外物。」、「陳仲舉嘆曰：若周子居者，真治國之器。譬諸寶劍，則世之干將。」、「世目李元禮：謏謏如勁松下風。」、《容止篇》載：「有人歎王恭形茂者，云：濯濯如春月柳。」等，俯拾皆是。

註七：這種思想在《周易·繫辭傳》講得非常多。

註八：見《歷代書法論文選》。

註九：參陳振濂：《書法學》下冊（台北：建宏出版社，1994），頁763。

註一〇：見李 〈書法藝術所具現的人格意義〉（文建會：《紀念顏真卿逝世一千二百年中國書法國際學術研討會論文集》，1987年6月）引《清人書學論著》中〈張廷相玉燕樓書法引〉一文。

註一一：同註八。

註一二：參劉正強：《書法藝術漫話》（台北：業強出版社，1994），頁42。

註一三：同註八：衛鑠〈筆陣圖〉一文。

註一四：同註八袁昂〈古今書評〉一文。

註一五：同註九，頁715。

註一六：同註一二，頁11。

註一七：參曾祖蔭：《中國古代文藝美學範疇》（台北：文津出版社，1987），頁190。

註一八：同註八。

註一九：同註一七。

註二〇：同註八。

註二一：同註八。

註二二：參黃維樑：《中國詩學縱橫論》，頁15、頁19。

註二三：參朱敬先：《教學心理學》（台北：五南圖書公司，1993），頁218。

註二四：同上。

註二五：參劉叔成等著：《美學基本原理》（上海：上海人民出版社，1993），頁299~301。

註二六：參同註二，頁210。

註二七：《周易·繫辭傳》對於此義發揮得很詳盡。

註二八：見朱仁夫：《中國古代書法史》（北京：北京大學出版社，1998），頁483~484。

註二九：同上，頁494。

註三〇：同註一二，頁78。

註三一：同上。

註三二：劉思量：《藝術心理學》（台北：藝術家出版社，1992），頁67。

註三三：見錢鍾書：《錢鍾書論學文選》6冊（廣州：花城出版社，1990），頁92。

註三四：同上。

註三五：同上。

註三六：見林書堯：《色彩學》（台北：著者發行，1977），頁146。

註三七：參許天治：《藝術感通之研究》（台北：台灣省立博物館，1987），頁1。

註三八：見莫渝編譯：《法國十九世紀詩選》（台北：志文出版社，1979），頁307。

註三九：見朱光潛：《文藝心理學》（台北：台灣開明書店，1973），頁88。

註四〇：張高評《宋詩之新變與代雄》謂：「所謂『破題』，本是書法名詞，原指不合正體之俗字而言，後借為文體學之術語，指勇於突破既有體

製，跳出本位之外，去尋求相關的藝術作為補償，以創立新體新法為目的……易言之，凡是打破各種文體的疆界，超越比較材料的局限，移花接木，相資為用，造成滲透交融，蔚為新奇鮮活之美學效果者，皆謂之『破題』。劉勰《文心雕龍·論說》提及『參體』，錢鍾書稱為『破題』、『出位之思』，饒宗頤謂之『藝術換位』，葉維廉命曰媒體與超媒體的美學，其實一也。」（台北：洪葉文化事業有限公司，1995），頁162~163。本文破題與出位兩詞取張高評之定義。

註四一：同註三七。

註四二：同註一二，頁14~15。

註四三：見《新唐書》卷二百零二。

註四四：見《影印文淵閣四庫全書》814冊（台北：台灣商務印書館，1986）。

註四五：同上，813冊。

註四六：同註八。

註四七：見郭農聲、李甫《書法教學》（台北：洪葉文化事業有限公司，1995），頁266。

註四八：見孫過庭〈書譜〉（《歷代書法論文選》上冊）。

註四九：同上。

註五〇：同上。

註五一：見茹桂〈試談書法欣賞〉（《現代書法論文選》台北：華正書局，1984，頁217。）一文所引。

註五二：見呂鳳子：《中國書法研究》（上海：上海人民美術出版社，1984），頁4。

註五三：見陳振濂：《歷代書法欣賞》（台北：洪葉文化事業有限公司，1995），頁266。

註五四：同註四七。

註五五：同註八。

註五六：參金學智：《中國書法美學》上冊（江蘇：江蘇文藝出版社，1997），頁115。

註五七：見卞永譽編：《式古堂書畫彙考》卷10（台北：正中書局，1958）。

註五八：見蔡崇名《宋四家書法析論》（台北：華正書局，1984）頁52~53。

註五九：同註一二，頁38。

註六〇：同上，頁42。

註六一：參同註一二，頁8、頁15、頁17。

註六二：參林興宅：《藝術魅力的探尋》（台北：谷風出版社，1987），頁59。

註六三：「文本」一詞是由英文“text”而來，七十年代初期，巴特和克利斯提娃等提出“文本”（text）的觀念以取代“作品”（work）的觀念。根據兩人的說法，文本是游移的、衍生的，無法加以框住釘死，是讀者閱讀時創造出來的場域（參托里莫伊著·陳潔詩譯《性別／文本政治：女性主義文學理論》一書陳慧樺序文，台北：駱駝出版社，1995）。據龍協濤之言：「文學作品的不朽意義，正是在於它的文本是建立在多重意義基礎上的。換言之，它不是把一種意義強加給不同的讀者，而是向不同的讀者和不同的時代顯示了不同的意義。引發度愈大、象徵性愈強的作品，留給讀者再創造的空間就愈廣闊。……對於接受主體來說，任何文學文本都具有未定性，都不是決定性的或自足性的存在，而是一個多層面的未完成的圖式結構，其中存在著許許多多的空白或未定點。……文學讀解作為一種精神操作過程，就是要充分調動讀者的想像和理解，把作品文本中的空白進行填補，把未定點加以確定化，把蘊含的各種意義潛能加以現實化，從而使作品文本這種圖式化框架由物的形式變成讀者實際感受到的有生命的鮮活東西。」（見龍協濤《文學讀解與美的再創造》，頁33~34。台北：時報文化公司，1993）。本文所謂文本的開放性取義於此。

註六四：見葉朗：《現代美學體系》（台北：書林出版公司，1993），頁119~120。

註六五：歐陽脩：《歐陽脩全集》卷五（台北：河洛圖書出版社，1975）。

註六六：參黃壬來：〈社會美術欣賞教育的理論基礎與未來走向〉（《臺灣省加強社會美術欣賞教育學術研討會論文》90~97，台中：臺灣省立美術館，1993）。

註六七：見馬宗霍：《書林藻鑑》卷9（台北：世界書局，1974）。

註六八：同註五八，頁92~93。

註六九：同註五八，頁98~99。

作者附誌：《年刊》審查委員會轉來拙文外審意見，本人欣然接受，除適當修訂外，謹對審查委員美意深致謝忱。