第六章 結 論

書法中審美意識的抬頭，最初乃由王國維、蔡元培、梁啟超等的美學家們著眼於書法作品主體本身，為書法美學做出初步的貢獻。「中國書法美學」被視為一門專業學科進行系統化的深入探討，最早由蔣彝做出努力，而集中於八０年代以後的大陸，順應著一九七八年之後新時期而逐步建構。

由目前所出版的書法美學專著中，以清末為時間的分水嶺，可大分為「前瞻」與「回顧」兩大角度，取向的不同亦決定其美學理論內涵的差異。以專制時期結束為時間劃分，則書法在古代是書寫，現在則逐漸趨向藝術專業；書法在古代是以文人書家為創作者，現在是藝術家的天下；書法在古代與實用結合，現在轉型為純欣賞；書法在古代以文字為載體；現在則是一種藝術形式。

書法本質隨著時代的推移而產生基本差異，也區分書法本質在古代與現代的轉變。從實用的書寫功能轉移到純藝術的欣賞功能，文字不再是絕對的藝術內容，書家陣容更是改弦易轍，在這短短不到一百年之間，書法已出現排山倒海的變化。

基於書法本質的差異，建構書法美學為一學科之際，必須關注時間取向為「前瞻」或「回顧」的問題。「中國古典書法美學」雖然採用新的語境、新的方法，重新分析、以整理我國固有的、零星的書法審美概念與書法審美時代風尚，但須以中國文化系統與豐富的書學理論與實踐所得作為研究的根本，並以之作為提供現代書法美學適當的參考依據。「中國現代書法美學」必須以「中國古典書法美學」為基礎，進而建構出足以提供未來書法藝術發展方向的專門學科，此二者需並進不悖，不可偏廢。

第一節　「中國古典書法美學」之重構

不論那一門藝術都具有它的民族性與歷史性，藝術隨著時代而改變，因此顯示著歷史延續的意義，中國書法更是如此。書法之所以為東方藝術的代表，乃基於該藝術形式與藝術精神的特殊性，在建構古代書法美學之際，必須保留長時期累積的、固有的審美精神。西方美學對於

書法藝術的貢獻，在於提供系統化的學理以重構古代書法美學。目前所見有關古代書法美學專著依出版時間排序有宋民：《中國古代書法美學》、蕭元：《書法美學史》、陳方既、雷志雄：《書法美學思想史》、尹旭：《中國書法美學簡史》，其書名不盡相同，論述架構與內容自然有所差異，其中最主要的部分乃集中於書法本質的藝術性質。

古代書法美學雖廣博浩瀚，卻大體採取逍遙自在的精神進行藝術審美，或是將書法置於整個文化背景中進行觀照。運用西方藝術術語與美學觀點，重新詮釋古代書法藝術時，這是必須顧及之處。直接以線條的形式表現替代傳統「筆法」、「結構」、「章法」的概念，以「遊戲」說明書家閒雅的創作動機，以線條粗細等視覺形式的「表現」說明「書如其人」，從「移情」、「模仿」說明書法的審美作用，從「文本」角度欣賞書法藝術等，或許可以是用在當今以西方藝術學為取向的需求，卻是古代書法美學的隱憂。

書法本質必須從藝術角度釐清，卻不能忽略不同時期書法藝術所具有的審美意義，而一味的以現今的審美觀點詮釋之，誠如盧甫聖面對傳統與創新所發出的感言道：

> 書法之所以成為一種藝術，不僅因為書法本身具備了藝術的功能和藝術的特質，更大的原因在於中國文化賦予了書法以藝術的功能和特質。日本書道是中國書法的移植，要保證它的繁衍發展，如果說徹底脫離漢文化的土壤是不可思議的。[1]

中國傳世書跡的藝術美，從彩陶、龍山等類似文字的符號至殷商以來的甲骨、青銅、石鼓文，至帛書、竹簡、墨跡、碑帖等審美特徵已相當明顯的時期，在其美感規律之外，各有其審美背景。隨著接受美學視角日漸受到肯定，由接受者重新解讀作品乃是一種嶄新的詮釋方式。然而書法審美與欣賞的立論點，在書法美學的建構過程中，卻是學說的基本定義，其立論的差異甚至左右書法藝術的本質意義。

當王國維提出「古雅」一詞，標示著藝術形式美的概念，卻接受西方藝術為「真」與「美」的定義，深具「善」與「美」的書法便淪為「低

[1] 盧輔聖：〈歷史重負與時代抉擇〉，《二十世紀書法研究叢書：當代對話篇》（上海：上海書畫出版社，2000 年 12 月），頁 157　160。

等的美術」。同樣的針對書法形式而言，金學智卻因為觀點的不同，導致結論的新相對差異，為書法的藝術地位平反：

> 以中國書法的漢字“第二形式”之美為中心或核心，從橫向看，這一端聯結著書法家的創造主體（第一主體），並由“造型美”流向“表情美”（其中含主體性的諸序列、層次和表現）；另一端則聯結著鑑賞者的接受主體（第二主體），並由“意象美”流向“抽象美”；這個核心的下端聯結著社會，並由“附庸美”流向“自由美”；其上端又聯繫著宇宙自然的時空、勢力、節律的無限圖畫，而這種聯繫則是泛象徵性的契合。[2]

此在論述之下，「第二形式」所呈現的是書家主體的表現之美，是欣賞者眼中的抽象之美，逐漸跳脫文字為附庸的自由之美，此獨特的形式美既是書法美的本體，也是對於漢字「第一形式」不即不離的美，且為中國書法的核心。

書法因為具有藝術形式而得與文學形式相區別，在古代卻與文學存在著共存的形式，這也是中國書法的精髓之一，因此古代書法與「寫作」具有不可分割性乃是不可改變的事實，書法也因此才堪稱為全球最為特殊的藝術。雖然學者經常將其它門類的藝術與書法相提並論，然而中國文字發展為書法，以完整的字型字義表達其內容，以漢字線條變化為表現形式，卻是長久以來不爭的事實：

> 書法是從文字的形狀、線條的基礎上發展起來的。作為文字來說，人們在閱讀時，總是揚棄線條，去理解他所代表的意義（內容）；但作為書法藝術，則力求把字的線條和字的意義結合起來，而始終不揚棄字的形式。於是，書法藝術的字意就相當於詩的意象；字形、線條組合就相當於詩的聲韻，以及在此基礎上發展起來的樂曲。就完整的書法藝術來說，這兩方面是缺一不可的。[3]

書法的特殊形式，還取決於「筆軟則奇怪生焉」這項特殊工具，畢

---

[2] 金學智：《中國書法美學（上）》（江蘇：江蘇文藝出版社，1997 年 10 月），頁 355。
[3] 葉秀山：《書法美學引論》，（北京：寶文堂書店，1987 年），頁 88。

竟書法是建立在文字書寫基礎所發展出來的一門藝術：

> 在一百多年以前中國人一直是運用同一種工具和材料，它為文字寫作和書法創作以及繪畫三家服務。這是一種微妙而獨特的現象。他使非書法家的一般人藉此書寫一般性的書面語言，也使書法加藉此書寫一般性的書面語言，諸如詩文書札、公牘等等，但同時也使書法家以此去進行“書法的書寫。”。這並不是說他寫詩文缺乏書法家的心態，事實上，在書家的生活中，這兩者是合而為一密不可分的。作為一個書家，對於一切文字書寫都賦予以書法的關懷。[4]

這一段論述中一則呈現書家創作的心態，在古代是在以文傳世為基礎出發的，並非自覺從事藝術創作，縱然重新以今日審美傾向的語境詮釋之，卻不能忽略當時的存在現象。另一方面，現今藝術理論視域的選定，經常將毛筆視為純藝術的工具，使用工具的不同已成為「書寫」與「藝術創作」的重要分野之一。可以說，在學科性建構過程中，「中國書法美學」的面臨書法藝術在傳統與現代的割裂；理論架構方面則是西方美學新方法與中國書法藝術的適用問題，應掌握的是西方文藝方法與視野，而非其理論內容，以達到「我注六經，非六經注我。」的理想。。

如前文所述，唐代王僧虔已曾提出「古今既異，無以辯其優劣」的包容觀點，認為書法的視覺形體表現因古、今時間的差異、環境背景的轉換而有所不同，而此古今的差異並非優劣的判決標準，而是審美視野的轉移，故不能以現今的書法審美觀念套用於古人書法；相對的，亦不宜以古人的審美傾向論斷今人的書法優劣。這個進步的書法審美的觀點，仍適用於今日書法美學的學科性建構。

面對現代多元化的藝術環境，書法藝術之所以存在的原因之一，是其長久以來所淬練出的「法」則，有異於其它強調線條表現的視覺藝術。正如尹旭在〈論繼承與創新的關係與其他〉一文面對當時百花齊放的書壇，提出如此的論點：

---

[4] 王強、劉樹勇：《中國書法導論》（北京市：社會科學文獻出版社，1992 年 2 月第一版），頁 85。

離開傳統，何以談不上創新？道理是簡單的。書法，之所以能成藝術，就是因為它有“法”，有法度，有規矩。如果中國的書法在自己的長期過程中不形成那麼多細密的、被歷來書法家所公認的法度，那他也就不成其為書法了。[5]

中國現代美學理論的建構成果較中國書法美學範疇成熟，就目前而言，凡是成功地建構中國現代形態的美學理論體系者，無一例外的皆充分繼承並運用中國傳統美學思想。由此為鑑，古代書法美學必須堅守傳統美學的精神，因為書法乃最具民族特色的藝術，而任何一門藝術要拓展其時、空領域，除了必須具備強烈的民族色彩之外，尚必須具備全球皆可接受的「共時性」特質。在其他文學、藝術的古典概念逐漸被淘汰而走向「西化」的同時，書法的古代審美概念卻歷久而彌新，新學說與方法的引進，更是凸顯書法藝術本質與審美規律的契機。

西方美學與中國書法藝術存在著根本的「異質性」，以西方美學建構中國書法美學時，容易呈現出美學論述內容與中國書法藝術銜接的斷裂。最要緊的是，吸收西方文藝美學的種種方法，進行中、西的溝通之後，截長補短，在嶄新的論述話語結構的重新解釋之下，忠於中國美學的固有基礎，並以中國書法藝術為研究對象的前提之下，開創出屬於中國的「書法美學」理論體系，而宗白華以中國學術精神為基點所呈現的研究成果，在當時與現今都堪為典範性的啟示作用。

第二節 「中國現代書法美學」之建構

自清末、五四運動以降的一片除舊聲中，只要與中國傳統有關的所有事物，幾乎不可避免的遭遇到坎坷的命運。具有中國傳統之美的一切文藝，受到大環境的質疑甚至摒棄。民初美學家王國維認為書法是「低等的美術」，蔡元培在一九一九年呼籲改進傳統書法，認為傳統的書法藝術無法因應時代進步的需求，指出「商舖門上貼著無聊的春聯…在這種環境中討生活，什麼能引起活潑高尚的感情呢？」[6]直至一九九二年余秋雨在《文化苦旅》一書中〈筆墨祭〉一文亦認為千百年來流傳的筆

[5] 尹旭：〈論繼承與創新的關係與其他〉，《書法研究》第九輯（1982 年 11 月），頁 87。
[6] 蔡元培：《蔡元培文集（教育上）．文化運動不要忘了美育（一九一九年十二月一日）》（台北市：錦繡出版社，1995 年 5 月初版），頁 579。

墨書法已隨時代淡隱，因而對其作一祭奠，文中尚直指寫得一手好字對學術有成者乃形成一種突兀他說：

> 聽過當代幾位大科學家的演講，他們寫在黑板上的中文字實在很不像樣，但絲毫沒有改變人們對他們的尊敬。如果他們在微積分算式邊上寫出了幾行幽雅流利的粉筆行書，反而會使人驚訝，甚至感到不協調。[7]

不可否認，「作為一個完整的世界的毛筆文化，現在已經無可挽回的消逝了。」然而余秋雨顯然認為書法藝術與科學文明無法兼備，甚至認為書法與科學相對。另一方面，則是由於現代文化環境迥異於傳統，書法這種注重傳承與書寫結構等特質，已完全不同於封建時代以筆墨為文人終身素養的人文環境。如今年輕一輩的文人、學者與書法之間並沒有必然關係，書法藝術正逐漸走向藝術專業化。正如余秋雨所言：「古代書法是以一種極其廣闊的社會必須性為背景的，因此產生得特別隨順、誠懇；而當代書法終究是一條刻意維修的幽靜，美則美矣，卻為免失去了整體上的社會性誠懇。」[8]

隨著書法藝術專業化的來臨，傳統時期以近似自由心證賞析書法藝術的審美方式，以無法再適用於現今的書法環境，建立一套書法美學理論體系更是當務之急。大陸在書法美學熱潮中有大量的短篇論文、書法美學專著陸續問世，由於角度多元、觀點紛呈，而有「書法美學論戰」之稱。其特色是大量引用西方文藝理論與方法，含括書法本體的形式美、內容美、表現美、再現美、時間美、空間美、筆法美、結構美、章法美；造型上的抽象美、布白美、形象美、意象美；書家創作的心理層面、接受者的審美理想等眾多面向。劉正成在《中國書法美學論文精選》一書的序言中作了如此的說明：

> 心裡學的介入，使書法作品藝術形象的精微之處，自作為人的心情、心性的‘軌跡’，不僅找到它的‘運動’美，而且找到了它的‘時間’美。社會學的介入，使書法作為藝術的起源的研究，

---

[7] 余秋雨：《文化苦旅．筆墨祭》（台北市：爾雅出版社，1992 年 11 月初版），頁 384。
[8] 同前注，頁 381。

> 無比豐富了書法作品的文化價值。語言學的研究，甚至可以以學科的方式，來論證書法藝術語言與人的存在的同一性，從而深刻地闡發‘書如其人’的古訓。解釋學甚至可以從‘前科學’的意義上，論證書法藝術語言作為本源性語言，它的實質是詩的語言。符號學美學，則極大地豐富了書法藝術的‘意韻’，引導人們不僅‘感覺’，並且進而‘理解’書法的美的內涵。諸如此類，運用各種現代美學去詮釋中國古代書論，以至於書法作品本身，所引申的諸如‘情感說’、‘意境說’、‘神采說’、‘意象說’等等本體論，不一而足，都在極廣大的範圍內，豐富了當代書法的美學研究。[9]

西方文藝方法固然提供書法美學系統化、學科化的契機，然而若是完全以西方藝術理論為未來走向的依據，一味的截斷傳統文化對書法內容的呈顯，則往後的書法作品將先行感動外國人，或是僅感動具有西方藝術理論基礎的國人，而大部分國人卻無法深入其精神內涵，甚至無法感動，如此一來書法則淪為視覺藝術的邊緣門類。所謂「純藝術」的定義，本是以西方藝術美學為定位，亦即以「他者」為自我檢視的標準，則書法在藝術的定位上僅近似於抽象畫，因而必須付出「失去了繼續對漢字原有結構中的美的不斷發現，發掘，變化和創新；失去書法藝術的綜合美。」[10]的代價，誠如法國學者幽蘭在長時期接觸中國藝術之下的感言：

> 他們（西方專家）認為自由、獨立的「純」藝術家才是「真正的藝術家」。另一方面，效忠政權、受政權利用、學院派、或官方的藝術家則非「真正藝術家」。[11]

東西方藝術固然存在相通的本質，然正因為各有其審美價值，才具有其特色。朱仁夫則認為西方文藝理論帶動現代書法反叛傳統審美觀

---

[9]《中國書法美學論文精選》序言，轉引自朱仁夫：《中國現代書法史》（北京：北京大學出版社，1996 年），頁 189。

[10]李澤厚：〈略論書法〉，,《二十世紀書法研究叢書：審美語境篇》（上海：上海書畫出版社，2000 年 12 月），頁 159。

[11] （法）幽蘭：〈中國當代書法之美數詞彙歸類及藝術的世界化〉，《「國際書法文獻展－文字與書寫」學術研討會論文彙編》（台中市：台灣美術館，2000 年），頁 147。

點，是一次視覺藝術的革命。他說：

> “文革”後，一股“美學熱”乍起，西方近代美學進入中國藝術領域，如克里夫．貝爾的“有意味的形式”，蘇珊．朗格的“生命的形式”，格塔式學派的“完型心理論”，都不斷被引進書法理論中，書法藝術家的書案上經常擺著西方現代美學理論、藝術理論，其次是生物進化論、生命哲理與禪宗妙理。理性的思維，潛意識的深化，借助於表現形式的突變，在書法上把漢字所表現的內容畫意化，或將已經抽象化了的漢字形象化。[12]

隨著藝術美學的引進，理論與創作再現帶形成一種微妙的關係，不同於古代的感悟式點評，如陳振濂說「現代文化環境之下，理論的成功與否直接決定了書法創作觀念，因而也成為創作成功與否的試驗石。」[13]陳云君：「通過書法美學思想的討論，可以指導書法創作。」「書法藝術的欣賞亟待於美學思想的批評。」[14]皆以理論視為創作的指導原則。

在理論先行的趨勢之下，大陸書法界出現以否定傳統為首要的「現代書法」、「書法主義」、「一字書」等書風，如「內容畫意化」、「漢字形象化」正是現代書法重視創作者主體與空間形式所採取的走向，雖意在重建新時代的書法風格，因其嘗試缺乏限制之內的自由，故有主張解構文字形構者，有強調線條空間的視覺效果者。故有如沈語冰強調理論語境的重要：

> 離開了中國當代藝術的現代氛圍以及世界當代藝術的總體框架，只能使現代書法創作成為缺乏任何參照系和藝術史意義的單純的技巧炫示，而沒有理論語境和批評策略的描述性批評，或者等而下之純粹的吹捧性批評，則只能使我們的現代書法批評或是陷入自我陶醉式的自欺欺人或是淪為自虐式的悲劇體驗，而不管出於何種動機與目的，這樣的藝術批評都不可能具有任何學術價

---

[12] 朱仁夫：《中國現代書法史》（北京：北京大學出版社，1996 年），頁 168　169。
[13] 陳振濂：《書法美學教程》（杭州：中國美術學院出版社，1997 年 1 月第二版），頁 201。
[14] 陳云君：《中國書法美學綱要》（天津：天津科學技術出版社，1988 年 11 月第一版），頁 6　7。

值。[15]

正如當今所謂「現代」書法，反映在創作方面試圖賦予國際認同的新生命，採取的方法是對於傳統書法審美觀點的徹底顛覆，從視覺接受層次界定書法。然以西方藝術的專業眼光視之，「西方人只對前衛（先鋒）藝術感興趣，但不將『現代書法』視為前衛（先鋒）藝術。…對於西方人而言，所謂『現代』藝術是過時的。」[16]

現代書壇創作方向的紛雜，是現代書法美學的任務之一，在西方文藝觀念的影響下，創作者部分吸收後現代的解構手法[17]，從材料、工具、形式等各方面與傳統相抗衡，視覺感受在此達到最高的重視。也成為相對於大陸而言，台灣書論界對於書法美學的努力，則以較緩慢的速度前進，書法界的風格走向亦趨於保守，此乃五十餘年來兩地社會背景懸殊之必然情形，本不宜等同論之。誠如金學智所言：

> 一代之書，總結著一代的生命情調、人文精神和審美風尚，而一代的生命情調、人文精神和審美風尚，總也不同程度地影響著一代之書法－書法美學及書藝風格史的命題。[18]

今日在欣賞歷代書家作品、解讀書法時代風格美的傾向、詮釋傳統書法美學等的重要意義之一，乃嘗試建立一屬於中國之書法美學學科體系。而此學科體系必定得以嶄新的文化符碼重新解讀，將此特殊的中國藝術之成果與其藝術精神、審美方法之成果呈現於國際，使書法在現今的跨國界領域重獲新生命。

民初以來美學家對書法本質與審美規律的注重，在八０年代之後得到長足發展。書法美學專著陸續問世，其中陳振濂從純藝術角度出發，出版一系列的書法美學專著，放眼於未來書壇發展；金學智從藝術美學的各個面向，建立創作主體、藝術本體、接受主體與文化環境各論述層

---

[15] 沈語冰：〈現代書法：從批判的形式到形式的批判〉，《二十世紀書法研究叢書：當代對話篇》（上海：上海書畫出版社，2000 年 12 月），頁 343。
[16] 同注 11。
[17] 有關台灣書法創作的後現代書法風格可參考拙著：〈當代台灣書法的後現代傾向〉，收錄於李郁周、簡英智編輯：《二００一年書法論文選集》（台北市：蕙風堂，2001 年 12 月），頁 214　231。
[18] 金學智《中國書法美學（下）》（江蘇：江蘇文藝出版社，1997 年 10 月），頁 567。

面，提供較為全面的理論架構；引旭之著作雖命名為《簡史》，卻已從書論剖析創作主體、接受主體、繼承與創新、時代意義、作品本體甚至學習方法等各面向，皆代表不同程度的建構成果。

另一方面，大陸與台灣近五十餘年來的文化背景存在著根本的差異，大陸方面且於六０年代發動文化大革命，當時傳統文藝幾乎毀於一旦，在重建之際，大陸的學者們普遍的運用「馬克思主義美學」建構其學說；以上下層建築為理論說明文學、藝術與日常勞動的實踐關係。這種的理論在實施資本主義的台灣，若作為書法美學研究的依據，顯然仍值得商榷。台灣有關「書法美學」的相關研究，在史紫忱《書法美學》之後，雖有吉光片羽的靈光一線，卻散見於各學者書家的單篇論述之中，亟待系統性的梳理與進一步的深入探討。

第三節 「中國書法美學」之展望

中國書法是中國最具代表的藝術門類；中國書法美學則是最具開發潛力的學科。書法藝術雖以時間點可大分為傳統與現代，然一門完整的中國書法美學，應該兼融傳統與現代，並以傳統審美為根本，建立出一套適用於現今時代環節與國際語境的理論體系。

隨著美學的引入，書法獲得學科化與學科化的契機。由於書法美學此學科建構過程與美學息息相關，形成有關書法美學的論述無一例外受到西方美學的影響或是啟發。在建構的過程中，必須以理解西方文藝美學為理論基礎，藉助其方法或視角進行理論體系之建構，卻也應避免一味解釋相關西方文藝理論，甚至使得書法藝術淪為印證其理論的註腳。

隨著理論逐漸深化，從審美角度切入書法已只是書法美學的單一面向，欲建構其理論體系必須兼顧多視角的觀點，舉凡書法作品本質、書家創作主體、審美群體與時代文化等各面向缺一不可，如此才能體現理論的全面性。

目前用以探討書法本質的「抽象」與「具體」、「形式」或「內容」、「表現」與「再現」、「時間」與「空間」等，皆為西方文藝術語，這些特質並且同時存在於書法藝術。以西方藝術視角省視書法時，足以證明出書法藝術成分之高，然西方藝術壁壘分明的分類方式，卻不適於書法藝術。如西方藝術的「抽象」指的是純粹自由的想像，而中國書法所具有的「抽象」性卻無法如此說明。書法藝術本質既具有特殊性，又在於

兼容並蓄的中庸呈現，而不在於刻板的分類。

又如「審美無關利害」與偏重書法「形式」本質的論點，固然凸顯書法視覺審美效果，書法已日漸脫離文字的制約，更加著重表現出線條美的抽象意識。然中國書法一旦脫離文字與文學，其本質便向繪畫靠攏而失去其特殊性，誠如陳廷佑在《書法之美的本原與創新》一書中曾提出文字的不可抹滅性：

> 一個明顯的事實是，同樣的本體構成（漢字、書寫）使書法藝術與實用書寫之間的邊境線寬闊、模糊而又遷流不定，書法藝術要純也很難純得起來。而更有說服力的是：書法與漢字同屬一個語言板塊，具有極大的內聚力，書法藝術若釋放著於自己有力的與實用書寫之間的共生和依賴關係而不用，偏要追求什麼「純藝術」，是極不明智的自我封閉或自甘成為棄兒。[19]

西方藝術把「技術」和」法度」視為工藝，中國書法卻更重視「天分」對於藝術創作的重要，此「良知良能」雖近於西方人所言之「天才」，卻是「真、善、美」的完美結合。書法與文字的結合，在長久的歷史中是存在的事實，其對於心靈層面的提昇作用，而不僅是純粹的視覺審美效果，則是書法藝術最為耐人尋味之處。

在建構中國書法美學的過程中，書法作品固然是直接欣賞的對象，然必須同時含括書家、欣賞者與時代諸環節，才足以彰顯書法藝術的特殊性與民族性。當代書法美學論著中傾向於將書法視為「視覺藝術」的論點，顯然著重於書法的藝術成分，而無法全面性的觀照。當書法淪為視覺藝術名目下的一類時，書法藝術的固有精神已日漸消失，甚至成為抽象藝術的其中一種表現方式而已，不論是對於理論性建構或是書法未來創作方向皆然。

至於書法藝術與社會文化的關係上，必須衡量時代精神對於書法藝術的不同影響。當今大多數書法美學論述皆尊奉馬克思主義美學，將書法視為群眾實踐的成果之一，強調基層的農、工、兵等群眾與書法的關係，因此書法在本質上已逐漸改變。然而近半世紀以來國內書壇以資本

---

[19] 陳廷佑：〈漢字演變和書法創新〉，《書法之美的本原與創新》（北京：北京人民出版社，1999 年），頁 41。

主義為背景，書法藝術在消費性之外，尚較大程度的保存傳統時期的文人氣息，這種傾向於上層階級的書法創作傾向，正是馬克思主義美學所反對的。因此，建立一套屬於台灣的書法美學理論體系，則為現今的當務之急。