

在風中閃耀的筆歌墨舞

盧素芬

— 明代摺扇書法藝術

明代泥金扇面製作十分講究，顏色種類也很複雜。金色原本給人華麗富貴的印象，難能可貴的是用來做為書畫扇，卻和文人素雅為尚的品味毫不相衝突。書法作品各種變化的墨色點線，遂與泥金面譜出了動人的交響樂。握在風雅的文士手中，想必如同在風中閃耀的筆歌墨舞，記錄了那個時代文人熱衷追求生活情趣，建立生活藝術化的風範。

前言

國立故宮博物院「冊頁書畫之美」系列展覽，此次展出扇面書畫的不同樣式。書法部份為摺扇盛行時期的明代中後期作品，沿著歷史的軌跡而囊括了蘇州、松江、福建地區的書家，尤其蘇州地區堪稱質量均佳，足以窺見吳派書風整體的面貌。走進這陳列著一面面泥金扇面的展覽室，使人深刻體會出吳郡文藝界之絢



圖一之一 以《閒居賦》放大至整面牆的展示設計（林宏燚攝）



圖一之二 明 祝允明 閒居賦（局部） 國立故宮博物院藏

爛風采，感受到十五世紀時「天下書法歸吾吳」與「蘇州家習書人人作畫」的說法。這些泥金的書畫扇，握在當時風雅的文人手中，想必像是筆歌墨舞於風中，閃耀著奇異的光彩。現在雖已改裝為冊頁，卻仍記錄了那時代文人熱衷追求生活情趣建立生活藝術化的風範。本文將從展品中舉例，以尺寸、材質、形式、內容、風格等層面探討，來理解明代書扇的藝術。

極大與極小

「冊頁書畫之美」展覽室以明代祝允明（一四六—一五二六）的草書作品〈閒居賦〉卷放大到整個牆面（圖一）。〈閒居賦〉強勁的筆力和飛揚的動態，放大到牆面更有著極其強烈的視覺效果，為觀者拉開了明代中期浪漫主義書法之旅的序幕。而在這「極大」的牆面與「極小」書畫扇展品的對映下，也引發筆者思索摺扇在中國藝術形式發展上的意義。



圖二 明 萬曆 《繡襦記》插圖

書畫扇在文人手中，目的已不只是拂暑。一如我們常在戲劇中所看到，風流之士總是手不離扇，時而輕搖慢揮，時而東指西點。從這幅明萬曆年間的《繡襦記》插圖上，也可見明人手不離扇的情形（圖二）。扇子在當時是一種浪漫的象徵，一種風度的表現。一把纖巧的扇子不但可於手中把玩，也可在案頭上欣賞。中國書畫有一個很重要的特質是必須近觀，更需要再三展玩，才能體會出精美的筆墨、雋永的文句。比起其他形式，這種曾被蘇東坡稱道為「展之廣尺餘，合之只兩指許」可開合的摺扇，那就更方便隨時隨地賞翫了。「摺扇」是在宋代從日本或高麗傳入中國的「舶來品」，但明代文人卻藉

著這個形式便於攜帶的特質，把傳統繪畫中必須近觀與再三展玩的特性，發揮得極為淋漓盡致。在「極小」的書畫扇形式之中，反映了那個時代人們精緻的品味與優閒的生活步調。

墨色與泥金

視覺藝術本是以「色彩」與「形象」兩大要素並存，但是獨特的書法藝術卻捨棄「色彩」，讓「形象」做最極致的發揮。到了摺扇盛行的明代，以無比精緻的泥金色澤為底，可說是在書法藝術中注入了新的生命。金色原本給人華麗富貴的印象，然而難能可貴的是用來做為書畫扇，卻和文人素雅為尚的品味完全不衝突。原來千變萬化的黑色點線與泥金的特殊色澤，也可譜出如此動人的交響樂！

泥金箋的使用始於宋代，但當時只是與裝裱有關的標籤紙。據莊申先生在《扇子與中國文化》一書中說，最早泥金箋摺扇的畫蹟，可能是明初王紱（一三六一—

一四一六）的「樹石圖」。使用整幅泥金箋來作畫，要到明中後期才盛行。但是到了清代，泥金扇日趨式微，漸為素面紙所取代。所以泥金箋的使用，也是明代書畫扇重要的時代特色。

這種精美的泥金扇面製作十分講究，顏色種類也很複雜。《吳縣志》中記載，蘇州有金箔製作，又俗稱「紅飛金」，每張三寸三分見方。每兩黃金能製二二九面，顏色有大赤、佛赤和田赤三種不同的色彩。大赤是黃金的本色，佛赤則拼入紫銅，顏色顯得深赤；田赤則內含紋銀二成，所以略呈淡黃色。製造泥金用的金箔，也有三種顏色。而這次展覽最令筆者驚歎的是，泥金扇面的顏色種類比這些記載來得更複雜，每一面之間都有極其微妙的變化，就展品所見幾乎沒有任何兩面有著完全一樣の色澤。現代科技進步，藝術品有時藉由精美的印刷品來欣賞也相去不遠，但是這種泥金箋的質地，色澤微妙的變化，卻只有親睹實物

才能感受其美感。

行氣與布局

摺扇因形狀特殊，發展出多種與一般卷軸冊頁截然不同的行氣與構圖。由於扇面形狀向左右張開，書寫時須向內收攏，形成輻射狀。在各種布局樣式中，以一長一短的形式，為最完美的一種形式。此次所展示的十六面摺扇書法都是這樣的布局，如祝允明〈岳陽樓記〉（圖三）屬於長篇，長句有十三至十五字，短句則大約半行六或七字。王穉登〈一五三五 一六一二〉（行書七言詩）（圖四），長句六字，短句則只有一個字。也有以此基本形式稍加變化，如許初〈活動於明嘉靖隆慶間〉（歸去來辭）（圖五），長句每行約十字，短句也是只有一個字。此幅只書寫在上面三分之一畫幅，下面三分之一處則留白，因為隸書相對於行草是較為工整的字體，這樣的版面設計相當別緻。

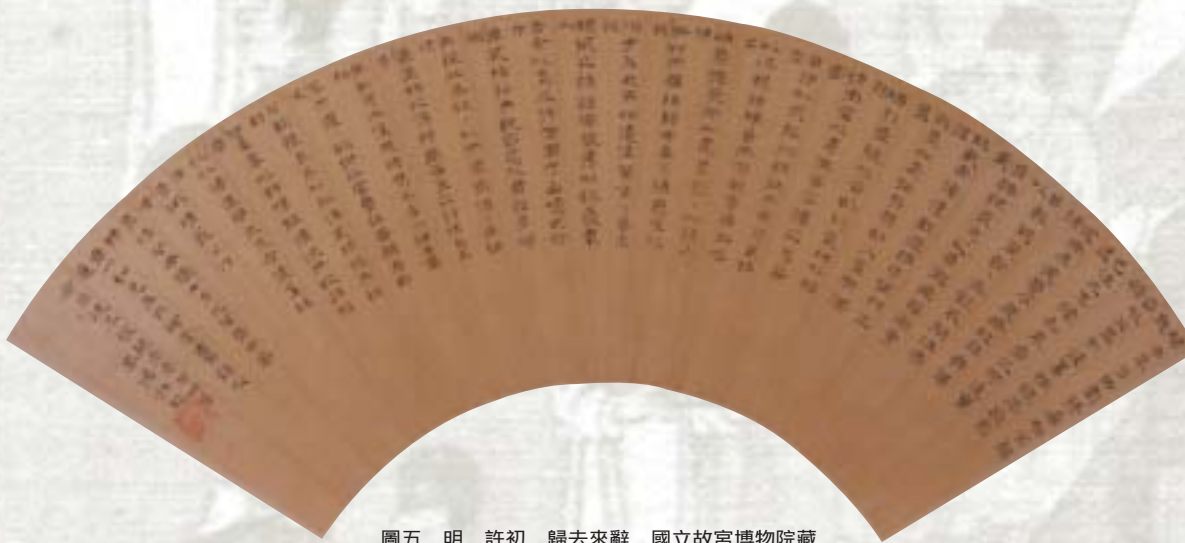
總之，這種一長一短的形式



圖三 明 祝允明 岳陽樓記 國立故宮博物院藏



圖四 明 王穉登 行書七言詩 國立故宮博物院藏



圖五 明 許初 歸去來辭 國立故宮博物院藏



圖六 文彭 草書七言詩 國立故宮博物院藏



圖七 吳寬 次韻白居易詩 顧洛阜收藏



圖八 明 文徵明 鶴林玉露 國立故宮博物院藏



圖九 明 彭年錢穀 鶴林玉露一則書畫合璧(局部) 國立故宮博物院藏

衍生出許多變化，例如草書作品就發展成侵行的情況。展品中雖沒有那種縱橫馳驟的典型例子，但是從文彭（一四九八—一五七三）〈草書七言詩〉（圖六）比較規矩的草書也可窺見一二。例如「蓬萊只在三山外，縹緲如聞子晉笙。」一句，「山」字往左侵入隔行的「縹」字下方，「聞」字又往右侵入，形成顧盼自然的行間。

這種一長一短的形式，由何人開始，不得而知。不過我們從一幅吳寬書於一四九八年的〈次韻白居易詩喜雨篇〉來看（圖七）此扇的布局，行行直豎，行行寫到底，造成底部有些擁擠。不知這種形式，可否視為這種一長一短的輻射狀未發展出來之前一種過度的形式，尚有待研究。

書與畫

「唐伯虎的畫在哪裡？」這是在故宮展覽室裡，時有觀眾提出的問題，這現象反映了在中國藝術史上，這位「江南第一才子」

是最為家喻戶曉的人物。這檔展覽雖然沒展出六如居士（一四七五—一五二二）的作品，但是卻有兩件作品提到了他。以下就舉許初〈歸去來辭〉這件作品為例，來談扇面書畫發展成為一面是書法，另一面為繪畫，可以兩面觀看的獨特形式。

許初的題識說到：「客持唐六如先生所繪索書，因錄以應命，殊愧不稱，觀者幸勿哂焉。」有人拿著唐寅畫的扇子，請求他在另一面以書法搭配，許初就抄錄了這篇陶淵明〈三六五 四二七〉的〈歸去來辭〉。但是被要求與唐寅這樣一位大師「合作」許氏特別在題識說明其心情十分惶恐。現在這把摺扇已重新裝裱為冊頁，一扇兩面可能有分開度藏的情況，此件〈歸去來辭〉收在一套二十五開的《明人畫扇（貞）冊》。全冊皆為書法扇面，未見有唐寅的畫在冊中。

我們無法得知這位撮合許初與唐寅「合作」的收藏者是誰？但是此人要求在唐寅畫的另一面

寫字，而不是再畫另一幅畫，可見一書一畫是一種普遍認同的美感形式。許初所題的〈歸去來辭〉與另一面六如居士的畫，文意是否有所關聯，因為不書於同一面，與畫題毫無關係也無可厚非。但是一面是畫另一面是書法，在視覺上來說是確是比兩面都是畫來得合適。

展品中還有祝允明所書的〈岳陽樓記〉（圖三）文徵明的（一四七—一五五九）〈鶴林玉露〉（圖八）。這三篇文章都經常成為繪畫創作的題材，以〈鶴林玉露〉為例，文徵明的學生彭年（一五六—一五六六）和錢穀（一五八—一五七二），就有合作一卷〈鶴林玉露書畫合璧〉傳世（圖九）。不知文徵明這幅扇面的另一面，是否也是作如此描寫的一幅圖畫？

摺扇有別其他裝裱形式，最大的不同是可以兩面觀看。而文人畫裡詩書畫合一的獨特藝術形式，在摺扇這個形式上則發展成一面書法，另一面為繪畫，可說

是在卷、軸、冊頁三種形式之外另闢蹊徑。摺扇的盛行，使中國書畫創作形式的發展更趨完備，可謂「面面俱到」了。

詩書畫與生活

傳世宋元書法以尺牘為大宗，明代摺扇書法則以文學作品為主。此次展品分為散文與詩兩大類，有前人的經典之作，更大量出現自作的詩文。從創作動機來看不論是獨樂或詩文酬唱，都是明人生活美學的具體表現。

許初所書的晉陶淵明〈歸去來辭〉和文徵明所書的宋代羅大經的〈鶴林玉露〉內容都是表現隱逸思想的文學，文中充滿著對田園生活的嚮往。文人把這些經典文章抄寫在扇面上，可持於手中時時賞玩，常常咀嚼至愛的名句。我們更從中得見文人以琴棋書畫為樂的生活美學，例如〈鶴林玉露〉上說「弄筆窗間，隨大小作數十字。展所藏法帖、墨蹟、畫卷，縱觀之。興至則吟小詩或草玉露一兩段。」〈歸去來辭〉

中有「樂琴書以消憂」一句。幫助我們對文人生活有著更多的了解，從而得知文人藝術產生的背景。

「『隨』大小作數十字」，「興至」則吟小詩或草玉露一兩段」二句，可見文人讀書寫字都是以極優閒的步調隨興而作。文徵明在書〈鶴林玉露〉時，想必有感於斯文，所以把長達四百三十九個字的長篇，以蠅頭小楷抄錄在一個小小的扇面上。末尾款識云「甚得隱趣」〈閒錄〉于此。「閒錄」二字頗令人關注，我們從中感受到一個八十七歲高齡的長者，在遲暮之年，仍對生活秉持著無比的熱愛。

這種「閒錄」，是一種文人自己的獨樂，但展品中有為數不少的詩作是酬唱之作，譬如在周天球（一五一四—一五九五）王穉登、莫是龍（一五三七—一五八七）等人作品中有「周天球書呈太史禹門先生求正」（圖十），「王穉登似素回先生」（圖三），「龍為羨川親文書」（圖十二）這樣

的款識可證實。書畫扇以其纖巧與材質精美，成了適於文人詩文酬唱，餽贈親朋知己的形式。而一個以文人藝術為主流的文化，他們在摺扇風行的時代，也在這新的形式中將詩文、書法與交遊作了完美的結合。

扇形與聯想

前文提及有人拿著唐寅畫的扇子，請許初在背後題詩。展品中另一件陳淳（一四八三—一五四四）〈草書五言詩〉（圖十二）也提到唐寅這位吳中才子。「偶見唐六如扇頭寒意漫書近作。道復。」從這兩件作品，看到唐寅畫扇似乎就在當時就流傳得很廣。其他書畫家在扇面上創作應也是相當普及，在《天水冰山錄》記載，明代權臣嚴嵩（一四八—一五六七）抄家時，被沒收扇子達三萬多件，這個數字十分驚人！現存於各大博物館或私人收藏的明清扇面書畫，數量也是相當龐大。摺扇在明代極為普遍的情形，還可見於一幅描寫北京生活的〈明



圖十 明 周天球 行書七言詩 國立故宮博物院藏



圖十一 明 莫是龍 行書七言詩 國立故宮博物院藏



圖十二 明 陳淳 草書五言詩 國立故宮博物院藏

人皇都積勝圖卷》,街上有幾攤賣扇子的小販,行人手持摺扇也處處可見(圖十三之一、二)。

因為明代的摺扇普遍,所以摺扇的造形也反映在建築或戲劇等其他類型的藝術上。例如中國園林中的扇形窗(圖十四)、扇形



圖十三之一 明人皇都積勝圖卷 (局部) 中國國家博物館藏 賣扇子的攤販

的扁額(圖十五),甚至有以扇子的形狀做為整個亭子的造型(圖十六)。而扇子的意象,也給了明代孔尚任(一六四八—一七一八)靈感,在《桃花扇》中,扇子是男女主角的定情之物,然而幾經波折,女主角不幸血濺定情詩



圖十三之二 明人皇都積勝圖卷 (局部) 中國國家博物館藏 街上行人手持摺扇



圖十五 近園 扇形的扁額



圖十七 清 雕紫檀多寶格方匣 國立故宮博物院藏 將扇形發展成立體的造型



圖十六 蘇州獅子林 以扇子的形狀，做為亭子的造型



圖十四 蘇州拙政園「誰與同坐軒」 扇形窗與扇形桌



圖十九 高更 (Paul Gauguin) Design for a Fan Featuring a Landscape and a Statue of the Goddess Hina
美國芝加哥藝術博物館藏
把扇形拉得很長，弧度也與折扇合理的弧度相去甚遠。



圖十八 高更 (Paul Gauguin) Dreams of the Sea : A descent into the Maelstrom 美國華盛頓國家藝術博物館藏 把扇面倒置的版畫

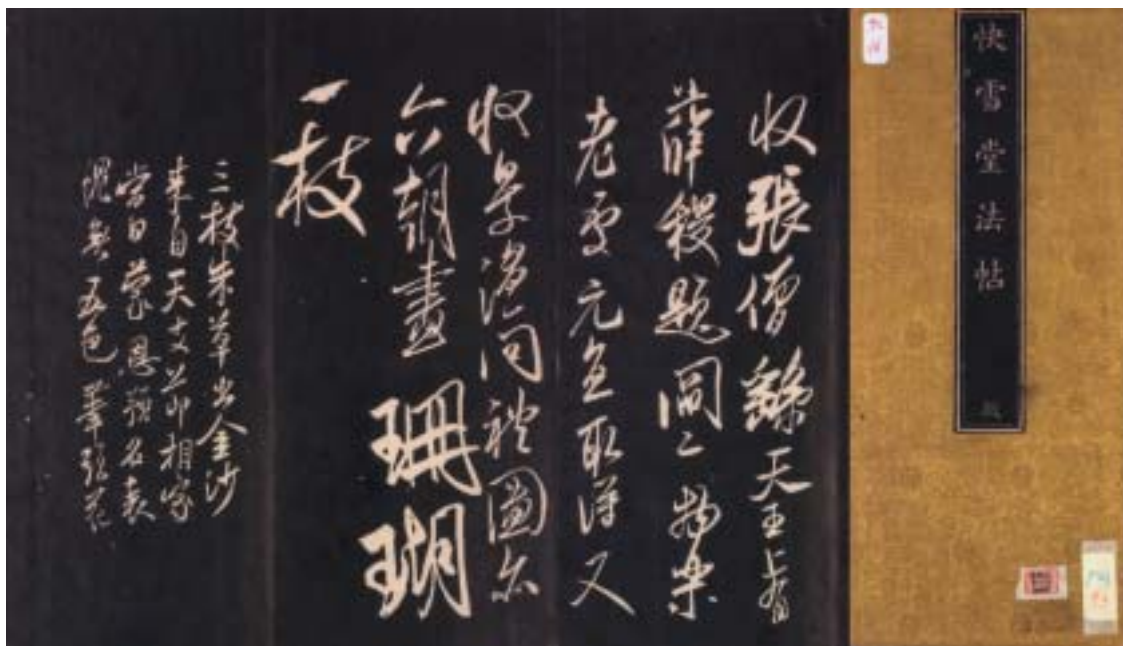
扇，友人遂將扇上血迹染成折枝桃花。孔尚任以一把扇子記錄劇中人物的沈浮命運，成就了一部經典作品。

如展品所見，傳世的成扇有些已被改裝為冊頁。而這種扇面的形狀也很受書畫家所喜愛，有些作品其實並非成扇，只是把畫幅剪裁成扇形。這種對扇子特殊

造形的興趣，在稍晚時代仍有增無減，例如清宮製作的多寶格（圖十七），進而將扇形發展成立體的造型。而摺扇西傳後，也廣受十九世紀末很多印象派藝術家的喜愛。例如高更 Paul Gauguin（一八四八—一九〇三）有一幅石版畫是把扇面倒置（圖十八），還有一幅綜合媒材的扇形畫（圖十九），把扇形拉得很長，弧度也與折扇合理的弧度相去甚遠。看到西方藝術家所認知的扇形，是十分有趣的。這些對扇形的聯想，豐富了我們對扇子造形更多的想像力。

筆歌墨舞與觀眾的唱和

此次展出摺扇盛行時期的明代中後期書法，展示架構囊括了蘇州、松江、福建地區的書家，但對於一般的博物館觀眾，史觀與區域的劃分不一定有助於欣賞作品。故以下將突破這類的規範，直接從視覺上作四組的比對，期使觀眾能與書家的筆歌墨舞唱和。



圖二十 快雪堂法帖 國立故宮博物院藏 此帖所選編，米芾的書蹟占很大比例。

一、擬古與尚態

——以祝允明影響為例

明初因為能寫方正、光潔、烏黑、大小一律的楷書有利於應試，以及「中書舍人」官職的設立，鼓勵文人迎合皇帝所好，所以「臺閣體」風靡了將近一世紀。雖然「臺閣體」不像清代「館閣體」那樣死板，但使書法走向狹窄的道路。浪漫主義書風極力突破了「臺閣體」的枷鎖，塑造了自我的風格，使書法的發展步入一個新的局面。而行草也成了書法家表現個人風格的主要書體，他們特別重視行草的造形，以佈局創新、墨色濃淡對比取勝，形成了明代書法「尚態」的特色。祝允明（一四六—一五二六）便是此風潮中具舉足輕重影響力的書家，例如展品中有文徵明（一四七—一五五九）的長子文彭（一四九八—一五七三）〈草書七言詩〉（圖六），文徵明的學生陳淳（一四八三—一五四四）〈草書五言詩〉（圖十二）等作品，即受祝允明書風的影響比較多。

這兩件作品，字的安排上忽左忽右，字形或大或小，錯落成趣。節奏強烈，字裡行間充滿激情，在此次展出中最高強眼。

二、原創與詮釋

——以蘇軾和米芾影響為例

宋代尚意的風格於明代復興，從此次展覽的選件中，可見到的是蘇軾（一一三六—一一九一）、米芾（一一五一—一一七）的書風再度被詮釋。官至禮部尚書的吳寬（一四三五—一五〇〇），是明代最著名的學習蘇軾書法家，以其地位之崇高，對宋代風格在明代的復興有一定的作用。在明代米芾的影響，好像有些不如黃庭堅（一一〇四—一一五五）和蘇軾，但是其明顯的影響或許是出現的比較晚些。在展品中恰好有一件，用來展示經摺裝範例的〈快雪堂法帖〉（圖二十一），此刻帖為明末馮銓（一五九一—一六七二）所選編的，明代私人刻帖風氣很盛，這些刻帖中選件的傾向，常常透露出對某類



圖二一 明 吳寬 七言律詩 國立故宮博物院藏



圖二二 明 袁袞 草書五言詩 國立故宮博物院藏

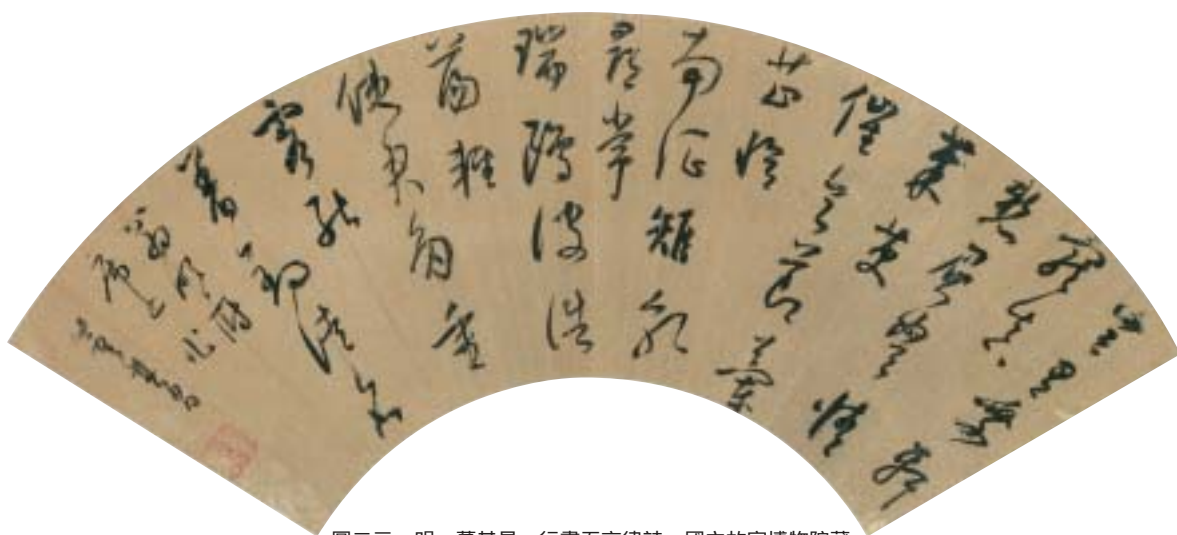
書風的喜好。此帖共五卷，而五卷之中就有一卷大多是米芾，還有一卷不但有兩則米芾的書蹟，還收錄了米芾風格的吳琚（活躍於南宋孝宗寧宗時）作品。從其米芾書蹟占很大比例來看，對米芾的尊崇，由此可見一般。

A. 吳寬與蘇軾

吳寬〈七言律詩〉（圖二一），因書寫於較亮的泥金扇面，更能烘托出蘇軾風格中點畫豐腴的特徵。就以其署名「吳」字為例，肥短如同「壓扁的蛤蟆」字的重心降低，向右上方傾斜，極富姿態，是蘇體明顯的特色。明王鏊（一四五—一五二四）在《震澤集》說，「寬作書姿潤中時出奇崛，雖規模於蘇，而多出自得。」相同的風格在另一個時空再現，「多出自得」也是必然的，因為吳寬與蘇軾個人境遇與大時代環境的是有極大的差異。

B. 袁袞與米芾

這一件袁袞（活躍於明嘉靖



圖二三 明 董其昌 行書五言律詩 國立故宮博物院藏



圖二四 明 張瑞圖 草書五言詩 國立故宮博物院藏

間)的〈草書五言詩〉(圖二二)頗有米芾樣貌，其特徵是用筆提拔分明，如「趣」字：粗細變化很大，如「壺」、「觴」二字；而「却」、「成」、「書」、「卷」四字，有一種古樸天然的拙趣(表一)。但以全篇每個字的起筆為例，動作非常一致，並不像米芾每個字的起筆有出鋒和露鋒交替變化。米芾的豎畫善用鋪筆，顯得厚實，袁褰就稍微單薄。但通幅觀之，比米芾書風來的飄逸些。一般而言，宋代風格在明代的復興，詮釋與原創之間有時會喪失了一些精微之處。

三、直率與圓潤

——以張瑞圖與董其昌為例

董其昌(一五五五—一六三

六)〈行草書五言律詩〉(圖二三)筆

法圓潤，而張瑞圖(一五七

一六四一)〈草書五言詩〉(圖二四)

筆勢直率而有折角，其特有的鋒利感，有著強烈的視覺效果。董其昌上承二王的路子，甚至於變得更娟秀。而張瑞圖卻遠離古典

					
<p>「趣」字用筆提按分明</p>	<p>「壺」、「觴」字，粗細變化很大</p>	<p>「却」、「成」、「書」、「卷」字，充滿拙趣</p>	<p>董其昌的「波」「浩」二字</p>	<p>張瑞圖的「窈」「窕」二字</p>	
<p>表一 袁燾 草書五言詩</p>			<p>表三 董其昌與張瑞圖合體字比較</p>		
					
<p>董其昌的「蕩」字</p>	<p>張瑞圖的「陽」字</p>				
<p>表二 董其昌與張瑞圖相似字形比較</p>					
				<p>表四 頭大身小的字，造成稚拙可愛的趣味，卻也顯示出一種奮勁的力量。</p>	
<p>黃道周</p>					<p>表五 黃道周與王龍相似字形比較</p>
<p>王龍</p>					

模式《桐陰論畫》評其書：「瑞圖書法奇逸，鍾王之外，另闢蹊徑」。他將王羲之書法藝術中側鋒的妍麗用筆，極盡發揮在連綿的氣勢中，更與以節奏化。

就這兩件作品舉字形相似的字為例，張瑞圖的「陽」字和董其昌的「蕩」字作比較，張瑞圖方折中見剛猛，少含蓄靜穆之意。董其昌線條圓勁秀逸，有清秀空靈之美（表二）。張瑞圖的「窈」「窕」二個相似的字形上下排列，以不同的寫法表現「穴」部。「窈」字的穴部轉折銳利，「窕」字的穴部以圓筆轉折；「窈」字筆畫粗，「窕」字筆畫細。「窈」字上半的穴部以圓筆轉折，但下部的兆字轉折銳利，呈三角交叉，二者對映成趣。董其昌作品中的「波」「浩」都是左右合體字，二字同為水部。兩個水部之間雖有粗細變化，造形卻不似張瑞圖誇張（表三）。二者的行間空白都很寬，但是張瑞圖的章法字距卻緊湊而密不通風，董其昌則呈現完全相反的疏空簡遠。



圖二五 明 黃道周 行楷書七言詩 國立故宮博物院藏



圖二六 明 王寵 楷書五言詩 國立故宮博物院藏

四、蒼勁與靈秀

——以黃道周與王寵為例

黃道周（一五八五—一六四六）（圖二五）的書風雖淵源於鍾繇，卻開啟另一新途。其字體打破了四平八穩的結字，點畫長短不一，部首與部身高低大小有異。全篇頭大身小的字很多，造成稚拙可愛的趣味，例如「準」、「齊」、「處」字。左右合體字如「引」字，右邊豎劃略短，左邊的「弓」字也作成頭大身小樣（表四）。

黃道周善於在歪斜之中，卻能求得整體結構的穩定，如「關」字橫向拓寬縱向縮短，部首「門」字兩邊離得很開，門裡的字又將兩個橫劃拉得很長（表五）。這種乍看之下奇異生拙的形態卻又造成險峻峭拔之勢，在粗拙樸厚的筆法中，顯示出一種蒼勁的力量。

王寵（一四九四—一五三三）（圖二六）與黃道周的小楷書風雖同源於魏晉小楷，卻呈現兩種相反的境界，不同於黃道周的生拙蒼

勁，字裡行間有著深幽孤峭的內傾情感的流露。王寵則廣泛深入鑽研探究前代技法的同時，又注意到個性意趣的追求與情境創造，呈現出秀巧靈潤的風貌。

以前文所提黃道周作品裡有的字做一比較（表五）。不同於黃道周「處」字的「處」字很大筆劃也粗，下面筆劃較細，取而代之的是稍微拉長最後一捺，使底部重心穩固，在四平八穩中散發一種清逸之氣。以「鳥」為例來說，有別於黃道周的「鳥」字，下方有四個如滾石般厚重的點，而王寵則以輕靈的點安置其中。黃道周將「鳥」字中橫劃以貫穿，而王寵卻將筆劃銜接處一一寫斷，造成字內部的空間與字外的空白互通氣息，形成一種雅逸的風格。

將二者的「關」字比較，王寵的「門」字裡邊，以筆尖輕輕寫出極為纖細的筆劃，右側最粗最長的豎劃仍是如此溫潤。再以橫畫很多的字體，如「書」字與

「盡」字來說，更是大異其趣，黃道周筆筆粗厚有別於王寵的秀潤。王寵的書法源於虞世南，而這些特徵與文徵明的《停雲館帖》所收錄的《黃庭經》有些雷同，王寵很可能也見過文徵明的收藏。

結語

明代摺扇的盛行，是在固有的卷軸冊頁三種形式外，發展出新的審美樣式。傳統書畫的許多重要特質，在摺扇這一新形式上，有了許多別開生面的發展。如前文所述，在摺扇開合自如、便於攜帶的特性中，發揮了中國書畫必須再三展玩的特質。書法藝術中的布局與行氣，在弧形的扇面上創造了新樣貌。而傳統藝術中最特殊的書畫合一形式，恰好符合這種可兩面觀看的摺扇，形成一面書一面畫的格式。華麗泥金扇的使用，卻不違背文人素樸的審美觀。而扇子比其他形式更適於饋贈，滋養了文人相互酬

唱的文化。從這種種層面來看，中國社會接受外來的摺扇，把它消融在中國文化之中，具有相當大的包容性，無疑是根植於書畫藝術深厚的傳統。

參考書目

1. 朱惠良，〈扇裡乾坤，扇面書畫之行氣與構圖〉，《故宮文物月刊》，二六期，一九八四年八月。
2. 何傳馨，〈懷素自敘帖在明代之流傳及影響〉，《中國藝術討論會論文集》（下），國立故宮博物院，一九九一年。
3. 沈從文，《沈從文全集》，第二九卷，物質文化史》，北岳文藝出版社，二〇一二年。
4. 洪順興，〈書畫扇製作材料與保存修復方法之初探〉，國立台南藝術學院古物維護研究所碩士論文，二〇一三年。
5. 莊申，〈扇子與中國文化〉，東大圖書公司，一九九二年。
6. 高雄美術館，〈悅懌風神——扇面集珍特展〉，一九八八年。
7. 郭芳恕，〈明代書法風格研究〉，汶采有限公司，二〇一一年。
8. 國立故宮博物院，〈惠風和暢〉，一九八四年。
9. 劉芳如，〈摺談扇子的繪畫與賞析〉，《故宮文物月刊》，四期，一九八六年七月。
10. Shen Fu, *Traces of the Brush*, Yale University, 1976.