

楚默文集

(二)

中国画论史

楚默 著



楚默文集②

中国画论史

楚 默 著

上海三联书店

图书在版编目(CIP)数据

楚默文集 / 楚默著. —上海:上海三联书店, 2008. 5

ISBN 978 - 7 - 5426 - 2831 - 2

I. 楚... II. 楚... III. 汉字—书法—文集

IV. J292. 1 - 53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 072005 号

楚默文集

著 者 / 楚 默

责任编辑 / 陈宁宁

装帧设计 / 一语设计

监 制 / 林信忠

责任校对 / 徐曙蕾

出版发行 / 上海三联书店

(200031)上海市乌鲁木齐南路396弄10号

<http://www.sanlian.com>

E-mail: shsanlian@yahoo.com

印 刷 / 上海青浦印刷厂

版 次 / 2008年5月第1版

印 次 / 2008年5月第1次印刷

开 本 / 890 × 1240 1/32

字 数 / 3800千字

印 张 / 155

ISBN 978 - 7 - 5426 - 2831 - 2

I · 383 定价: 480.00元(全12册)

自序

中国历代论画之作浩如烟海，蔚为大观。或涉画法、画理，或评画作画风；以诗描述感受者有之，以跋阐述一说者存之；短则一句两句，长则千言万语；既题又跋，亦画亦书，真可谓形式多样，内容富赡。近代余绍宋编《书画书录解题》，著录自东汉至近代有关书籍共八百五十余种。近年出版的14巨册《中国书画全书》，更是囊括了存世的画论著作。但题在画上的、隐迹民间的画论还不能说是收罗无遗。这么多的画论无疑是一个有待开发的宝藏。

画论是什么？这似乎是个古怪的问题。画论是前人审美经验的结晶。这个回答又是很含糊的，因为它对审美实践活动创作者和接受者未加区分。从画家的角度言，他写的题跋乃是艺术生产中的审美体验的总结；而评画者的画评，乃是另一种审美接受，是欣赏者审美感受的描述和对画作审美价值的评价。这两种画论其实是不同性质的论画。画家，作为世界的解释者，他的全部体认已融进他画的形象中去了；批评家、欣赏家对画家作品的解释，是对艺术世界的解释，而这个解释，是对作品意义的重构，是否切合画家的原意又是另外一回事。用一个时髦的词语区分，前者属于审美经验解释学，后者属解释解释学。

审美经验是一种秘而不宣、反形而上学的传统。因之，中国的画论就有了这种感悟的、直观的性质。它们常常是简短而形象的描述，而不具推理和逻辑的判断。如“倪雲林如几上石蒲，其物虽微，以玉盘盛之可也”，就这么一句，你能判断它到底表达了一个什么意思？而各人看画的感受又绝对是不同的，因此，到底谁的感受更接近画的原意，这本身就是一个难以说清的问题。故历代的赏画者、评画者的论画越多，设置的谜团也就越多。画论的层层堆积，从某个角度讲是迷官的不断扩大。

而画论表达的文字又是一种神秘的东方符号，它们与一定时期的宗教、政治、经济、文化结合起来，它的内涵与外延又增添了诸多不确定的因素。品藻人物讲风骨、气韵，评书法绘画也用风骨、气韵；老、庄哲学讲“道”，书、画亦讲“道”；佛教讲境界，书画亦讲境界。词语设下的扑朔迷离的陷阱又让历代的画论如雾中之花，水中月，可感而不可即。

千年以前的绘画作品在当时引起的反响，到千年以后显然不会相同；现代人阅读古代的艺术作品，由于文化背景发生根本的变化，其体验也就迥然有异。因此，由于文化类型及个人的审美观念的差异，对艺术语言的体验必然呈多元的态势。艺术作品的接受不能不负载以往的历史性因素。然而艺术接受的无限性又要求读者作新的维度上的阐释，这样，作品的意义也就得到增殖。正是由于这个原因，后代的解释总是与前代的解释不同，因而也就有了各个朝代对艺术作品的再体验与再解释。

纵观历代的画论，我们就是在审美经验和阐释中徜徉。“为了使一部过去曾经有过权威的文本满足于始终变化的现实的需要，就必须不断地通过解释和再解释来再新其意义。”这是接受美学家姚斯在《审美经验与文学解释学》中文版序中说的话，用在这儿还是挺合适的。撰写画论史的目的，就是对过去的文本作出新的解释。这里包含二层意思：一是对过去一切绘画艺术作品重新作出解释；二是对过去一切绘画艺术评价的解释。显然这是对两种不同文本的解释，前者包含了对艺术作品的新的体验；后者则是对已有评论的理解。所以，一部画论史，既是审美经验解释学，又是解释解释学。

为了做好这两种解释，一方面要重新阅读绘画史上那些经典的绘画作品，另一方面则要研读历代积累下来的画论。理解本身，不仅仅视作一种主观性的活动，而应视为进入一种转换的活动，“没有一种固定的观点会永远流行，每一代人都必须以新的方式阅读文本，都必须从自己的角度来质询文本，并以自己的方式通过作

品提出的问题来发现与自己有关的东西，”^①不过，我当时整理绘画理论的时候并未要写画论史。在此之前，我研究倪云林，在写倪云林的绘画思想时竟找不到合适的参考材料。所以，采取了画论上有影响的精英作为突破口。一个个提出自己画学主张的精英们无疑是构成画论历史的主要基础。分而观之，各人似乎是独立的，合而观之，又能见出画论历史发展的踪迹。这样断断续续写了几年。后来见到了葛兆光教授写的《中国思想史》，他批评了传统思想史的三种写法，以为这是制作思想路程的导游图，并不能展示思想历史的连续性。想想也是。台湾学者高木森教授也批评传统画史的写作以罗列画家名号及其小传、传承为主，间或对画家作品的内容技巧或思考有所品评，看来犹如“画家人名大辞典”，读来十分无趣。他的《绘画思想史》就是用新方法写的。以后，各种标榜以新方法写的“文学史”、“绘画史”、“书法史”层出不穷，见多不怪，但仔细翻翻也看不出有什么新花样。我想事实还是那么几件事实，材料也还是那几件材料，关键是如何作出合适的解释。历史，无须重写，重写的是个人对历史的阐释。偶然又捡起鲁迅的《中国小说史略》，觉得也是用老方法写的，但精辟的见解迭出，于是又悟到，教科书式的写史，也能写出有价值的东西来。这样，就抓住那些画论史上有思想的精英，一一对他们的思想作出我理解的阐释。至于能否有什么可观之处，只能由读者去评判了。

每一种画学思想都有支撑它的知识、共识、思想。而画学的知识，经过千年的累积变成一个庞大的体系，这里有专业的知识与技术，也有个别的经验与共识，而且牵涉了哲学、经济、文化的各个方面。宇宙和思想，人生和审美的体验，宗教的观念等等都与每个时期的画学思想有关。知识的丰富性，思想的复杂性，史料的芜杂性都给理解与阐释带来了困难。以一个人有限之知识和能力去阐释画史上那无限的知识体系和思想体系，其阐释的合理性和准确性都是令人忧虑的。故不当之处也就难以避免了。但愿此书能给人一点启示，如能起到导游图的作用，也心满意足了。

^① 《审美经验与文学解释学》，上海译文出版社，1997年版，第9页。

目 录

自 序	1
第一章 先秦至两汉画论	1
第一节 先秦至两汉绘画理论概述	1
第二节 关于岩画和图腾的记载与描述	4
第三节 孔子“绘事后素”说	8
第四节 庄子“解衣般礴”的画学思想	11
第五节 《左传》“使民知神奸”说	15
第六节 《易传》的“观物取象”说	19
第七节 《考工记》论画绩之事	26
第八节 韩非论画犬马难鬼魅易的含义	28
第九节 《淮南子》的“君形”说	31
第十节 王充论画	35
第二章 魏晋南北朝画论	40
第一节 魏晋南北朝画论概述	40
第二节 顾恺之的“传神写照”论	42
第三节 宗炳《画山水序》的画学思想	60
第四节 王微的山水画创作论	71

第五节	谢赫的“气韵生动”与“骨法用笔”	78
第六节	姚最的《续画品》	88
第七节	曹植论绘画的鉴戒作用	93
第三章	唐五代绘画理论	97
第一节	隋唐五代画论概述	97
第二节	彦棕的《后画录》、李嗣真论 “骨气”和“画外之情”	99
第三节	杜甫的“题画诗”	105
第四节	白居易“以似为工”说	112
第五节	张璪的“外师造化,中得心源”	115
第六节	张彦远的画论	120
第七节	荆浩的山水画理论	134
第四章	宋代绘画理论	143
第一节	宋代绘画理论概述	143
第二节	逸格的确立:从朱景玄到黄休复	145
第三节	郭熙《林泉高致》的画学思想	148
第四节	郭若虚“气韵非师”论	161
第五节	沈括“以大观小”之法	170
第六节	苏轼的画学思想	176
第七节	黄山谷论“得妙于心”与“韵”	193
第八节	米芾“平淡天真”的文人画论	201
第九节	《画继》的画学思想	208
第十节	刘道醇识画之诀:“六要”“六长”	216
第十一节	《广川画跋》的画学思想	220

第十二节	《宣和画谱》的画学思想	230
第十三节	《山水纯全集》论“理”与“格法”	244
第十四节	陈造论写神 陈郁论写心	249
第五章	元代绘画理论	252
第一节	元代绘画理论概述	252
第二节	赵孟頫“作画贵有古意”说	254
第三节	李衍的画竹理论	261
第四节	汤垕的鉴赏理论	268
第五节	饶自然的《绘宗十二忌》	274
第六节	黄公望《写山水诀》的画学思想	279
第七节	吴镇的墨戏说	285
第八节	倪雲林“逸笔草草”之说	294
第九节	王绎的《写像秘诀》	308
第六章	明代绘画理论	311
第一节	明代画论概述	311
第二节	王履“吾师心，心师目，目师华山”的画学思想	313
第三节	《中麓画品》的风格批评	318
第四节	徐渭的“不求形似”与“舍形悦影”	327
第五节	董其昌与南北宗	339
第六节	李日华论绘画三次第	371
第七节	唐志契论要看真山水	382
第八节	顾凝远论画之生拙	389
第九节	沈颢论“似而不似，不似而似”	394

第十节	高濂论天趣、人趣、物趣	402
第十一节	傅山“纯任天机”说	406
第七章	清代绘画理论	412
第一节	清代画论概述	412
第二节	王时敏、王原祁的学古理论	414
第三节	龚贤的墨气说	422
第四节	笪重光《画筌》的构图思想	431
第五节	恽南田的绘画理论	437
第六节	石涛的“一画”论	449
第七节	高秉、高其佩的指画理论	466
第八节	张庚论气韵的多种形态	472
第九节	金农“画以自赏”论	481
第十节	“活脱”——邹一桂的花卉理论	487
第十一节	郑板桥的“趣在法外”的画学思想	491
第十二节	蒋骥的“以眼传神”	501
第十三节	方薰论画法	504
第十四节	范玠论画文同异	514
第十五节	盛大士的画学思想	522
第十六节	华琳以“推”释“三远”	527
后 记	533

第一章 先秦至两汉画论

第一节 先秦至两汉绘画理论概述

中国的绘画可说是源远流长。如果从新石器时代中期的仰韶文化算起；已有六七千年的历史，若以长沙陈家大山楚墓中技巧比较成熟的两件帛画算起，也有两千多年的历史。近年来，随着岩画的不断被发现，原始绘画的艺术日渐散发出迷人的光彩，例如内蒙的阴山岩画，画中有鸵鸟和大角鹿形象，有专家推断其制作时间在一万年前^①。江苏连云港将军崖岩画，画中有方形人面，图形古朴，被推断为新石器时代的产物。至于各种陆续出土的图腾石雕，彩陶等远古时期的遗物，都为我们重新认识美术史提供了新的实物和视角。相对来说，绘画理论批评严重滞后，与史前艺术相应的艺术理论则很少。我们只能根据有文字记载的典籍了解当时的一些情况。中国古代画学的开始阶段，是对绘画创作和形态的描述，甚至仅仅只记载了所画的内容，但即使三言两语，也弥足珍贵。今天我们正是根据这些文字，结合实物来评判当时的绘画。

先秦时期是我国画学思想产生和形成的时期，这与当时绘画艺术取得长足的进步与发展分不开。已经出土的和有文献记载的帛画也有相当数量，线描造型已相当成熟，而且懂得施彩。壁漆画题材广泛，形象生动。青铜器物上的装饰画也更加精美而富于意味。这一切不能不使先秦诸子对此有所关注。

夏代是奴隶社会的第一个王朝，与接下来殷商，都还处于奴隶

^① 见《阴山岩画》，文物出版社，1986年版，第343页。

社会的前期,仍是以民族血缘关系为纽带,所以“不为君统,而为宗统”(王国维语)。殷商的政治思想是“殷人尊神,率民而事神。”当时的“九鼎”在殷周人的心目中特别重要,它既是王权国家的象征,亦是民族图腾崇拜的对象。故《左传》的“使民知神奸”说可代表奴隶社会初期的审美特点,而鼎上之象“饕餮”,在一定程度上曲折地反映了上升奴隶主阶级的某种意志、观念,统治阶级利用它来达到对其政权的巩固,通过它使松散的氏族部落联合起来,所以这是从政治功用出发的观念。

先秦时期,社会发生了急剧的变革,意识形态领域呈现百家蜂起,诸子争鸣的热烈局面,虽然没有哪一家对画学有全面的独立的看法,但在论述自己一派的思想时,大多涉及到了绘画。孔子的绘画思想与他的“尽美尽善”的美学观是一致的,他提出的“绘事后素”的观念,要求画先有合乎善的内容的“质”,然后才讲“文”——一定的美的形式,两者应该和谐统一,不能舍弃了其中一方。韩非是新兴地主阶级的代表,他是“以功用为之的轂”的文艺思想,在文艺的内容与形式上是重质不重文,把“质”“文”对立起来,这妨碍了他对绘画有正确的看法,他的画犬马鬼魅的故事,是其批评儒家迂阔无用言论的例子,不是用来说明绘画应该写实的思想,但它启发了后人对画理画法的探索。先秦诸子中庄子的美学观念特别耀眼,他崇尚朴素自然,反对人工雕琢,这种自然求真的思想,表现在绘画上,要求创作主体有“解衣般礴”的心境,这样就把审美同超功利的人生态度联系起来。主体有了精神上的自由。虚而待物,心无滞碍,达到心与物融的境界。这就触及到了绘画创作中主客体关系的问题。庄子虽以一则绘画故事喻道,其意义却是深远的,不能不引起重视。

《易传》的“观物取象”之说,虽不是直接就画而发的,却包含了极其深刻的内涵。《易传》把智慧的文化触角一直延伸到上古的巫学心理,又在此基础返回到哲学、史学、艺术等各个方面。它阐发的主体与物的关系,观察和象的关系,都不是停留在文化的浅表加以叙述,而是深入到人的心理和体验,这就影响了后代的艺术家在观物时,从心走向物,它所论述的意与象的观念,同样将实象、假

象、虚象作了多层次的区分。使眼睛所观之物从外界走到内心,又从内心传达到外界,这“意”与“象”的问题是历来画家们关注的大问题。因此,都可以从各自的需要从《易传》中吸收到所需的营养。纵观中国画史,从人物画演变到山水,从写实走向写意,其形的变化,“意”的深化,都可以从“观物取象”中找到原因。春秋时期,五色、五味、五声观念的出现是与五行学说分不开的,这表明人们的审美观念和能力有所进步。《考工记》中“画绩之事”,反映了五行说对装饰艺术的影响,表示对绘画中色彩认识的提高。

绘画发展到西周,曾经视为正面形象的“饕餮”已与世俗的奸佞邪恶连在一起,“知神奸”的观念逐渐被明鉴戒的认识代替。随着神权的衰落,人物画得以前所未有的速度发展。汉朝的统治者都利用人物画像颂威德,彰功臣。张彦远说“汉武创制秘阁,以聚图书。汉明雅好丹青,别开画室,又创立鸿都学以集奇艺,天下之艺云集”(《历代名画记》)。统治者的喜好促进了绘画的蓬勃兴旺,汉代的画学思想有两条线索值得注意:一是以《淮南子》为代表的“君形”说,一是以王充为代表的指斥神仙鬼魅的图为“虚图”。

人物绘画的发展,对“形”提出了要求,《淮南子》注意到了“形”的局部和整体的关系,要求局部服从整体。特别是“画者谨毛而失貌”是一个十分重要的认识,留意于“谨悉微毛”,也就失去了“大貌”。即是说《淮南子》论“形”是从浑然一体的整体入手,显示出宏远阔大的艺术视野,这与汉画像石及壁画、帛画所体现的雄浑的气势和磅礴的力量相一致。因而,已不是纯粹从狭窄的政治伦理功用谈艺了。

王充的斥神仙形象为“虚图”是有特定的文化背景这个原因的。王充以锐利的唯物主义批判精神向谰纬神学的迷信思想挑战,功不可没。然由于对绘画艺术特点的缺乏了解,其论画,混淆了现实与艺术的区别,故并不足取。

第二节 关于岩画和图腾的记载与描述

我国著名岩画学家陈兆复在其力作《中国岩画发现史》中指出：“中国目前发现岩画的地区，东起大海之滨，西达昆仑山口，北至大兴安岭，南到左江沿岸，包括黑龙江，内蒙古，新疆，宁夏、甘肃、青海、山西、西藏、四川、贵州、云南、广西、广东、福建、江苏、台湾、香港、澳门等 18 个省区，100 个以上的县旗。我国岩画发展的地区，分布辽阔，地貌复杂，与我国原始社会的几种考古文化大体相吻合。”^①

尽管目前学术界对岩画的定义有争议，但中国有岩画是无法抹杀的事实。笔者认为，并不是刻在岩崖上的画就是“岩画”，如果从最早的美术源流入手，那么，岩画应指“部落先民在岩石上记录原始意识的遗存”^②，即是说，它的凿刻手段和表现内容都应是原始的。岩画是原始社会的百科全书，不仅对美术史有重大意义，对解释民族文化的各种问题都有深远意义。

北魏郦道元的《水经注》最早记录了岩画的存在。《水经注》是记述水的源流、状貌、水道变迁沿革的专门著作，也顺便记述一些两岸的山陵城邑、风土人情、历史遗迹和传说，岩画的记录并不是有意的。书中提及的岩画有廿余处，今天看来，很有价值。

《水经注》卷三“河水三”中这样写道：

河水又东，北历石崖山西。去北城五百里，山石之上，自然有文，尽若战马之状，粲然成著，类似图焉，故亦谓之画石山也。^③

① 上海人民出版社，1991 年版，第 78 页。

② 《略论岩画的定义与名称》，《文艺理论研究》，1992 年第 3 期。

③ 据上海上民出版社，1984 年版，王国维校本。

这段话,记述了岩石上画的形状(战马之状)和自己看后的感觉(粲然成著),并把它与图画作了比较。早期的岩画以动物为题材,说明岩画的内容是原始的。郦道元提到的石崖山,其位置在今宁夏石嘴山一带,正是我国岩画发现最集中的地区之一。

再如,卷三“河水三”中说:

河水自临河县东迳山南(《汉书注》曰:阴山在河北,指此山也)东流,迳石迹阜西,是阜破石之文,悉有鹿马之迹,故斯阜纳称焉。

临河是内蒙阴山西段的狼山西区。岩画学者盖山林,1986年曾赴该地区考察,发现了岩画。从这则记录看,这些岩画的风化较严重,画的内容仍然是鹿马这类动物,制作的年代较为久远。

早期的岩画除了刻画动物的形象外,也常刻画动物的蹄印或人的脚印。例如,卷二“河水二”中,记录甘肃的岩画:

(湟水)……城之西南二十许里,水西有马蹄谷……今晋昌郡南及广武马蹄谷盘石上,马迹若践泥中,有自然之形,故其俗号曰天马径。夷人在边效刻,是有大小之迹,体状不同,视之便别。

此条与前两条的不同处,是扣住蹄印来叙述的。岩画上的动物蹄印是古代岩画的时间标志。因为它“与自远古以来流行的多产思想和施展巫术魔法有关”(盖山林:《中国草原岩画与古代猎牧民的生命意识》^①)。直到解放前,内蒙古达尔罕茂明安联合旗召河一带的蒙古牧民,每当仔畜下生时,畜主还要到山上凿刻动物蹄印。^②这些蹄印岩画,表示古代猎牧民希望牲畜增多,也包含了延续后代的生命意识。(苏联学者认为,蹄子图形的凹档,仿佛表示

① 见《美术史论》,1992年2月版。

② 见《美术史论》,1992年2月版。

阴道,在某些图形上有似乎无关紧要的横带,把蹄子从中间分为两半……短的垂直带子象征性地反映男人与女人结合。见1980年第二期《文物与考古参考资料》)还值得注意的是,它提到了夷人效刻,但体状不同。这表明,这种风俗一直在延续,故有新旧之分。这一点,也为内蒙古的蹄印岩画所证实。

再如卷二十四“瓠子水”中说:

瓠河又左迳雷泽北,其泽藪在大城阳县故城西北一十余里,昔华胥履大迹处也。

雷泽在山东菏泽与郛城之间。传说伏羲的母亲华胥在这里踩了大脚印后生伏羲。此条记述,杂进了神话传说,反映了古代先民的某种意识。

总之,郦道元的记述虽然简单,也未作什么评论,但多少道出了岩画的某些特征、内容,指出了它确切的存在以及透出了发展沿革的某些信息。

图腾的发生是人类社会形成中的重要历史征象。史前图腾文化所显示的内容是十分庞杂的,其中一部分确实与绘画有关。图腾的标志或图徽,昭示着“原始人在图腾物的神性中幻化出人的生命本质力量。(扬弃了一切生命现象形态的本质同一性。)”^①但这图腾标志的绘制,实际上也就是一种绘画。

图腾的标志常常是动物,这种题材上的选择是符合原始人的思维特征的。维柯说:“凡是最初的民族都用象形文字来达意,这是一种共同的自然需要。”^②马、恩也认为:“原始思维局限于最近的、感觉所及的环境,即人们能够思索的仅是他们直接感受到的东西或现象。”(《德意志意识形态》)1981年河南临汝阎村以东仰韶墓地中出土了彩陶缸,上有《鸛鱼石斧图》,左边画有鸛鸟,长嘴短

① 《图腾美学与现代人类》,学林出版社,1992年版,第40页。

② 《新科学》,人民文学出版社,1986年版,第197页。

尾，口中衔尾，右边树一石斧，中间有一黑叉。严文明认为这是鹤氏族的表现图腾的作品。^① 1985年云南元江县它克乡发现新石器中期的崖画是蜥蜴，线条简洁，朴实生动，专家也认为“肯定是象征一种崇拜的对象，也许即为处于原始状态的龙图腾形象。”^② 这种鹤鸟、蜥蜴体现了原始人的自然崇拜，在早期的典籍中，这种图腾的记载是比较多的。例如《山海经》中大量提到的形象，如“人面虎身有文”（《大荒西经》）、“其状如鱼而人面”、“其神状皆鸟身而九首”（《南山经》），实际上都是一种图腾；《诗经·大雅》“天命玄鸟，降而生育”；还有《列子·黄帝》篇提及的“庖牺氏、女娲氏、神农氏、夏后氏，蛇身人面，牛首虎鼻”；《左传·昭公十七年》：“少皞之立也，凤鸟适至，故纪于鸟，为鸟师而鸟名，凤鸟氏，历正也；玄鸟氏，司分者也；伯赵氏，司至者也；青鸟氏，司启者也；丹鸟氏，司闭者也；祝鸠氏，司徒也。”

这种以鸟为氏的氏族，成为各有司职的鸟官，好象是鸟王国，而凤鸟氏为这鸟王国的国王。这是古史上记载的以鸟为图腾的氏族，这种记载已被出土的文物所证实。如山东泰安大汶口新石器时代75号墓地出土的背壶上有太阳鸟图腾柱，^③河姆渡文化的“双凤朝阳图腾柱”^④，良渚文化“鸟图腾柱”。李泽厚在《美的历程》中，曾把龙飞凤舞视为“在中国大地上高高飞扬着的史前期的两面光辉的具有悠久历史传统的图腾旗帜。”^⑤ 它们之所以是原始艺术，也就因为在图腾的图徽绘制中，溶进了他们原始的审美意识，并且有了生动的形象。

史前图腾艺术中，文身也是不可忽视的一种。有的学者认为“在甘、青地区由庙底沟类型基础上延续发展的马家窖、半山、马厂等文化类型中，人头形器口的彩陶器的人面上还画有类似山猫或豹之类的兽皮花纹，这或是当时部族人们的文面和文身习俗的反

① 见《文物》，1981年第12期。

② 《文物》，1986年第7期。

③ 《大汶口》，文物出版社，1974年版，第73页。

④ 牟永杭：《试论河姆渡文化》。

⑤ 《美的历程》，文物出版社，1985年版，第13页。