



昌州使君景道

秀也往余與

石延平 著

中国书法精神

之...不得見每身

方為兒童嬉戲

景道尚有典刑宣州院諸公多學余流

書景道尤喜余筆墨故書此三幅青

河南美術出版社

石延平 著

中国书法精神

河南美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国书法精神 / 石延平著. — 郑州: 河南美术出版社,
2012.1

ISBN 978-7-5401-2259-1

I. 中… II. 石… III. 汉字—书法—艺术评论—中国
IV. J292.11

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 217986 号

中国书法精神

编 著 石延平

责任编辑 文 晓 张之强

责任校对 敖敬华 李 娟

出版发行 河南美术出版社

制 作 河南金鼎美术设计制作有限公司

印 刷 河南省瑞光印务股份有限公司

开 本 700 毫米 × 1000 毫米 1/16

印 张 16.5

印 数 0001—3000

版 次 2012 年 1 月第 1 版

印 次 2012 年 1 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-5401-2259-1

定 价 36.00 元

自序

2008年12月26日，笔者应邀参加了中国书协在南京求雨山举办的“2008中国书法金陵论坛”的研讨会，会上我宣读了拙作《当代书法人格精神的重建》一文。回北京后，对这一问题我又做了深入的思考。其实，当代中国书法艺术的发展，无外乎就是一个社会人伦精神在物质发展的层面上展现其内美的一个过程，它的本质精神就是艺术的人格精神在当代情境中的重建问题。既然是重建问题，那么它已有的思想，如儒、道思想，就应该重新认识和梳理清楚，从中吸取精华，为我所用。在对当代书法的一些现象做深层的研究后，我意识到，只有对书法传统精神的理解和认识清楚了再来谈“当代”也就简单化了。故此，我写了《中国书法传统精神论》一文，中国书法艺术是儒、道文化思想的一个组成部分，中国传统艺术因而就是儒道精神的延展与寻绎。书法艺术的发展，从未间断过、离开过儒、道哲学的精神内涵，儒、道思想贯穿中国一切艺术的主线。因此，我对书法审美问题的思考更多地是偏于人伦观的研究，在“技”与“道”之间，我更多是考虑“道”的问题，技，虚器也；道，实指也，道是目的。以“道”统摄万物，是研究书法的一条普遍原则。

我近年来对于书、画艺术的研究，由传统的儒、道思想最后交

结在人格精神这一契合点上。我发现中国传统美学思想中，在人文语境中最突出的一点就是人格意识强烈地潜隐在中国书画中，所谓“画如其人”、“字如其人”，讲的就是艺术家的艺术性格，他的修养在艺术中的呈现是人格精神的表现。因此，加强对这一问题的研究才是找寻艺术本体精神的关键。

艺术要有尊严地表现人性，而不是口口声声地满口仁义道德、诗书礼乐，艺术家不能活得像虫豸、像奴才一般，在政治晦暗时有些人为了苟且于世，不得不附庸权势，成为权贵者的帮凶打手。在《由高二适的兰亭驳议谈士人精神》一文中，我探讨了这一失衡现象的原因，并提出了当下舆论又往一边倒的现象。“兰序驳议”已成历史，但它留给历史太多的“驳议”，它的本质问题又交结在“人格”这一点上。其实，在中国书法艺术中，美的境界与人格精神在本体精神上是相统一的，也是一致的。

当代书法的发展，在当下的社会情境中有其自身的发展规律：一是书家的内在修养和外在的社会生存环境发生了变化；二是书法艺术由原先的文人统治已变成了一种社会的大众普及；三是历史上书法艺术发展的审美自觉更多地已成为市场的自觉；四是怎样赋予书法中人文精神自觉的回归等经济社会的一些“物化”现象的问题。本书对当下的审美转型书坛的一些外在现象和内在的审美价值的重构做了一些独立的思考，并提出对当代书法艺术人伦精神体系重建的一些想法和经济社会中书法本体语言在创新中的文化自觉的问题，旨在当代书法的复兴与发展，更合于我们的民族性与民族审美性，使其升华我们全民族的人生境界。书中结合几位书法大家的人与艺的讨论也是基于这一思路。

书法创新是艺术自觉的必然选择，书法批评是审美原则的理性精神，那就是怎样更科学地使其发展、使其进步。书中的一家之见，难免会有偏激之言，如今本书已付梓，诚望学界同仁批评指正。

目录

自 序	1
第一章 中国书法传统精神论	1
第二章 当代书法人格精神的重建	23
第三章 当代书法审美精神的思考	38
第四章 林散之书法艺术略论	54
第五章 由高二适的兰亭驳议谈士人精神	64
第六章 吾师圆霖上人书艺	78
第七章 言恭达书法艺术精神的人格寻绎	82
第八章 汉代书法美学思想论	91
第九章 唐代书法艺术中的审美蕴涵	99
第十章 中国篆刻艺术的美学思想	107
第十一章 古琴艺术与书法艺术在审美中的共通性	124
附 图	131
后 记	257

第一章

中国书法传统精神论

“传统”一词，在中国社会，近百年来得到的责难从来也没停止过。尤其在中国文化的发展中，近、现代反传统声音也是此起彼伏。其实，“传统”一词，在中国文化艺术中有其深刻的哲学蕴涵，中国传统文化是儒、道、释组成的哲学文化，中国传统艺术因而就是儒、道、释精神的延展与寻绎。中国文化的发展从来也没有断裂过，书法艺术的发展始终都是在这一大的文化传统发展体系中前进的，因此，在当下对传统的梳理与研究是十分迫切的。

书法的发展始终都是按照文化传统的规律发展的，尽管当下书法界反传统的声浪甚嚣尘上，某些憎恶的观点甚至达到了极点。其实，这些论点于书法艺术的发展都是有百害而无一利的，因为它是破坏性而非建设性的。

中国书法的发展是循序渐进的积累过程，它与传统文化的积累密不可分，一个民族如果没有传统文化，它的文化不可能精深。中国的文化艺术是讲究根基的，否则就是无源之水、无根之木。所以我们在书法上有“书不宗晋，终入野道”，“笔笔有出处”的说法，这里说的就是“根基”，就是“出处”。

当下，为什么很多书家都反对传统，这就是他们缺少“根

基”，说白了就是缺少几十年基本功的严格训练。为什么有些书协主席、书院院长们的书法作品，放在大庭广众之下为读者所不齿，因为他们这个“书法家”是要在前面冠一“官”帽的，充其量只能算一“名家”书法，这一现象南北书坛皆有。所以，现在这些“名家”们为什么要削尖脑袋，去做书协主席、院长，把“功夫在书外”的古训理解得十分透彻和运用得十分娴熟。春秋时“礼坏乐崩”，一种秩序被破坏了。因此，人们要重新确立其“道”，这事只有由有社会良知的书生去做。因为他们不是为一己之利，而是为“道”服务的。余英时曾论述：“在‘礼坏乐崩’之余，人间性格的‘道’是以重建政治社会秩序为最主要的任务。但是‘道’的存在并不能通过具体的、客观的形式来掌握。它既不化身为人格性的上帝，也不表现于教会式的组织，而只有靠以‘道’自任的个人——知识分子——来彰显。”^[1]本文写作的目的是在对传统文化中中国书法艺术的传统价值观做一寻绎，作为一个书生自知扭转不了当下的世风，但自觉地“弘道”精神从来也没泯灭过。曾子曾说：“士不可以不弘毅，任重而道远。仁以为己任，不亦重乎？死而后已，不亦远乎？”（《论语·泰伯》）我今天做书法传统本体精神的思考，其旨意正在于此。当某种秩序紊乱时，作为弘道者的知识分子头脑更需要警醒，要像孔子那样“人能弘道，非道弘人”。

汉文化背景下的“传统”的涵义，《辞海》对“传统”的释义是：传统是指由一个国家或民族的历史沿袭与承传下来的思想、道德、风俗、文化和艺术等。由此可见，它是雅与俗、官与民两方面共同推进的。它既是形而上的，又是形而下的，我们是在辩证的思辨中来讨论中国书法的传统精神的，因为它是中国文化哲学的一个重要的组成部分。可以说，一部中国的文化史，就是一部文

[1] 《中国知识人之史的考察》，第107页。

化传统的发展史；一部源远流长的书法史，就是一部书法艺术精神演进的发展史，它的文化哲学传统精神贯穿始终。日本哲学家务台理作在其《历史哲学中的传统问题》一文中给“传统”下的定义较有代表性，他说：“传统，是指一定的社会或民族，在一定的文化领域（如文学宗教等）中，由过去所形成的东西，以比较长的历史生命为人所继承下来的事情而言。在这种传承上，特别以人的生活意识之自觉，历史的意识之自觉为必要。所谓传统，不是单纯的制度、式样等之传达。在成为传达主体的人们之间，传统对于现在及将来之生活，到底有何积极的价值？首须自觉的有这种意识的活动。因此，传统是把过去的拿到现在来再考虑，是把现在与过去的内面的结合弄个清楚，是意识到什么东西，可以成为未来之规范。即是，产生过去事实的精神，在能成为未来之规范的意味上，使过去复活。”传统的本质是运动的，不是静止的，是不断前进的，它推动着人类规律性的思维在不断地前进着。传统并非中国故有，中、西方皆有传统，西方文化传统可上溯到古希腊、古罗马，我国的传统可追溯到夏、商、周，或尧、舜、禹。

传统是民族文化精神的积累与传承，学者余英时先生在《论传统》一文中曾论述：一、“传统乃是文化的积累”；二、“传统虽是文化的积累，却不是完全指着物质的发明而言，更重要的倒是文化精神”；三、“传统还含有承先启后、继往开来的意义，并不是文化发展的绊脚石”。余先生的观点是中肯的，正如艾尔乌所说：“所以文化乃是文化与历史的连续之基础，没有传统便没有社会进化可言。从文化的意义说，只有传统才使得我们成为一切过去人类文化的承继者。”当我们在研究中国书法传统精神时，我们首先要弄清楚的就是书法传统讨论的是它的文化精神，它包括传承性与开拓性，是变化的、动态的。

中国书法演变发展的过程是在文化的积累中进行的。中国书法理论思想的肇始与滥觞期一般可追溯到西周时期，这时出

现的“六书理论”，它是作为“六艺”中的一艺而出现的，《周礼·保氏》云：“而养国子以道。乃教之六艺：一曰五礼，二曰六乐，三曰五射，四曰五驭，五曰六书，六曰九数。”可以看出，在两周时统治者就知道用“道艺”的方法来教育国子们了。在我国封建社会的早期统治阶段即知道对“形而上”的东西的积累与传承了，并把它制度化与规范化地教养着下代。当然，此时的“书”更近于社会的实用功效，而非单纯的审美功用。但由于我们可以看出“书”是被作为封建文化的一个组成部分在传承着的。

书法是以抒写人的生命情感、表现人的精神审美为最高境界的，在书写时是以自觉地外在形式或刻意抒写情怀，或刻意隐忍情感，在书写过程中赋予书法有品质的生命状态；这也是千百年来，中国文化传统中赋予书法有精神品质的一个亘古至今的审美倾向的情结；“书品即人品”，之所以能成为我们中华民族在书法审美活动中一个特定的审视标准，它是由我们民族文化发展的特殊形式的积累而决定的。这是古希腊文化、古印度文化和中世纪西方文化所没有的一个特殊的现象。

“字如其人”，父母在我们的儿时教育中已把这一品质思想根植于我们幼小的心田。字的美丑，它原本是个艺术审美的问题，只有我们中国文化会把它涵括在学养、胸次的道德伦理的品格中去检视。我国书法的发展必然受到伦理精神的规范，在道德层面自觉地演进与演变了。由此我们可以看出，书法史上的书法艺术的发展，它是在超稳定的汉文化的伦理层面循序渐进的；雄伟也罢，优柔也罢，遒劲也罢，妩媚也罢，千百年来，书家辈出，流派分竞，书风各异，但民族文化传统的传承性没有改变，“书品即人品”的民族特有的主体审美精神没有改变，也无法改变。这是因为“传统乃是文化的积累”所决定的。中国书法传统精神的形成，是几千年来民族精神与文化伦理精神积淀的结果。葛承雍曾论道：“这条独特的文化道路为什么会历史地形成并延绵千年而不衰，为

什么历史上的书法艺术呈现着一种稳定的渐进程序，为什么某几种书风在书法史上常常出现大体类似的重复，为什么它很少出现明显的断裂点和较以前面目全非的转折跳跃，仅仅用书法的特殊性去解释虽可说明部分问题，但这条道路形成的根本原因在于中国古代人的观念和文化精神”。^[1]

汉文化是在继承中发展的，书法艺术也是在文化的继承中发展的。尽管各个时代书法从形式到内容有着很大的变化，但它的继承性与在继承中批判地发展变化这一点是一致的。日本哲人务台理作曾说过：“传统则对其所传承的东西，常加以选择，并保有正当的意识。换言之，随着传统而批判传统，将传统加以再构成。”书法艺术的演变，可以看出千百年来是在文化的传统中加以“批判传统”而前行的。

中国书法艺术的发展，基本上是循着“在继承中求发展，在批判中求变化”的规律。中国书法大致的演变过程是：

先秦时期的甲骨文、金文、石鼓文。

秦代的大、小篆与秦隶。

汉代的隶书（草、行、楷应运而生）。

魏晋的魏碑与行书。

唐代的楷书与草书。

宋以后行书。

当然，这只是一个概略（个中复杂的变化不是本文要讨论的重点）。我们探讨的是中国书法传统精神在中国文化传统中的“传统性”，书法是一门继承发展的艺术，它无法“断代”地发展，也不可能脱离中国文化圈而独立地成为世界性的艺术，它只能在“传统文化”中进行变化发展，它根植的是我们久远的汉文化的土壤。首先它与汉字的关系是不可分离的，但它与汉字的书写有着

[1] 《书法与文化十讲》，第3页。

本质的区别，在这一问题上国内的书法史论家们始终没能解释清楚这一问题。书法不是简单的汉字的书写，也不是为“内容”的优化而进行的形式的表现。当然，我们也不否定书法是在汉字的基础上发展起来的这一历史存在的事实。它不是以记载汉字的内容为目的，也不是为表达所记载内容所确定的形式。

书法以书写汉字元素作为意象的传递，书法美是在汉字的书写中随着时间的推移变化而来的，如甲骨文，最初只是记载的功用，而现代人发现了它的古朴之美，在书法中把它引入到书写的审美层面，赋予它美的内涵。我以为书法美学思想的出现，在西周时已自觉形成，《周礼》中“六书”理论，实质上它把“书”是作为修养要求他们学习的，它不是叫国子们掌握一门手艺，而是以“道艺”来教养国子。由此可以看出，西周时期“六书”已被自觉地作为“道艺”的一部分来培养国子们的综合修养了。显然，“书”被赋予艺术的内涵，有“道”的精神了，而非“书”只是“书写”的工具性的功用。

汉字能成为艺术，宗白华先生认为有两个因素：“一是由于中国字的起始是象形的，二是中国人用的笔。”我认为，第一个因素不完全能成立，世界上也有其他国家的文字是象形的字，但最终都没能成为一门独立的艺术，只有中国字成为书法艺术。二是我们所使用的毛笔，这是中国人的一大发明，因为这支笔在书写时的不断变化，使汉字符号有了千变万化的字符的变化形式，因此产生了一种美感的态势。宗先生说：“殷朝人就有了笔，这个特殊的工具才使中国人的书法有可能成为一种世界独特的艺术，也使中国画有了独特的风格。”^[1]书法是在线条的基础上生发的，张怀瓘《书断》云：“书者，如也，舒也，著也，记也。”由文字书写到书法艺术当中有着本质的区别，中国人在书写的社会实践发现了：

[1] 《宗白华全集三卷》，第408页。

“开始于一画，界破了虚空，留下了笔迹，既流出人心之美。”^[1]它是由书写向书法艺术的一个本质的转变。在“一画（划）”中开悟出“万画（划）”，这是由我们传统的哲学精神所生发的。日本哲学家笠原仲二曾论述道：“中国古代人的美意识，是‘使人抱有强烈的憧憬和欲求的东西，这种憧憬和欲求，本能地想把它变为自己的东西’。”^[2]因此，我们的“书”在古代有书写文字与书法两个含义了。

“六艺”之“书”，作为贵族子弟的身心培养，它既有文化内涵的需要又有艺术修养指向的需要，孔子《述而》中的“游于艺”，即是指“六艺”之艺，它成了儒家后世“修身养性”的一条重要的传统准则。因此，后世的书法艺术更多地被看成是文人的修养的一部分，故而，它与传统文化的精神是不可分的。

中国书法艺术的发展，就其本体语言的发展有其自身的规律，就其文化内涵的发展是与传统文化精神的演进相一致的。如书体形式的变化，书家书体语言的异同与个性的异同都是在变化中发展的；而书写的内容，长期以来都与诗、画、文结合在一起的。因内容的统一性，在审美理念上，它必然要合传统哲学中的儒、道、释的审美原则，以其审美原则作为书法艺术的审美诉求，在规范着书家人格使其向人生的“弘道”追求靠近。

传统精神就儒家而言，是将“以礼制欲，文质彬彬，温良恭俭让”作为一种高尚的人格追寻；而道家则向往着恬淡、虚静、朴华的人生境界；佛家基本上是两者的兼融体。儒家对人生的态度是积极的人世思想，主张以道德礼义来规范、约束人在社会中的行为举止，使人有一个和谐的心；道家认为在天下无“道”时则应“隐”去，这个“隐”不是主观地消极地脱离现实社会，而是退避

[1] 宗白华语，第409页。

[2] 《古代中国人的美意识》，第16页。

修养以获得个性的精神自由，在天下有道时“则出”。他们在历史上就给人留下了这样一个印象，“达则兼济天下，穷则独善其身”，“进而济世，退而山林”。由此而形成了中国知识分子双重人格的典型性，这在中国书法传统精神中也是最典型的。徐复观先生曾论道：“中国文化中的艺术精神，穷究到底，只有由孔子和庄子所显出的两个典型。由孔子所显出的仁与音乐合一的典型，这是道德与艺术在穷极之地的统一，可以作万古的标准。”

中国知识分子在“仕”与“野”的人生境况，注定了他们伦理人格中的双重性，因此在对社会的行为方面常常有“亦儒亦道”、“亦道亦儒”的思想倾向。如董其昌就属“亦儒亦道”的书家，傅山则是“亦道亦儒”的书家。在对“儒、道”的修为上，中国知识分子对两者既有各异，也有重叠处。书法作为他们“修心”的一部分，必然被赋予“儒、道”思想的某种倾向性。

如儒家思想对书法本体精神的影响，孔子曾说：“不学诗，无以言。”在儒家看来一切艺术都是为“教化”服务的，孔子为人生而艺术的思想观，实则是道德层面的思想需求，是作为敦教化的工具。在儒家思想中是教人以“仁”的精神去构筑人的“生生之德”的，因此书法艺术是人精神的“附庸”，在艺术的理想中构筑一种生命的“生生之境”，由物质到生命再到精神的一个长久的涵养磨砺的漫长过程。在中国的书（画）艺术中为什么形成审美的意境呢？它是在我们的哲学思想中生发的，由我们的宇宙观所决定的，因而必然会在书法的客体中包含着主体的性格。书法书写的是人格的境界，这一境界是传统文化精神积累的递进升迁的过程，它的提升是在积累中对人的生命境界的一次彰显。所以，为什么说“传统虽是文化的积累，却不是完全指着物质的发明而言，更重要的倒是文化精神”。这一“文化精神”在书法艺术中处处洋溢着“兰生幽谷中，倒影还自照”的生命情怀。新儒家方东美先生是这样论述人的境界的：“我们要把人的生命领域，一层一层地向上

提升，由物质世界——生命境界——心灵境界——艺术境界——道德境界——宗教境界……同时可将人性提升的历程划分为层层上跻的价值阶梯……从自然层次的行为的人，到创造行为的人，到知识合理的人，到象征人（符号运用的人），到道德人（具备道德人格的人），到宗教人（参赞化育，再到高贵的人），就是儒家所谓圣人，道家所谓至人，佛家所谓般若与菩提相应的人，就叫做觉者，最后更进入所谓玄之又玄，神而又神，高而又高，绝一切言说与对待的神境。”^[1]这是一个人生修为的递进过程，天地之大美寄希望于人的生命。传统文化中的儒家人生观，是把人的生命精神更多地寄托于现实的社会，而道家所主的人生观，是超越现世的未来境界，这在艺术的审美上必然分疏于两种人生审美的价值取向。我们从古代书法美学思想发展史的三个阶段的流变，可以清晰地看到它与每个时代的哲学发展的内涵相一致。

第一阶段，汉代到唐代的书法美学精神，它以儒家的“中和思想”为主导精神。董仲舒强调的“天人合一”思想对中国历史产生了久远的影响。汉末是中国书法美学思想生成的发端期，它标志着中国古代书法艺术审美意识在儒家思想的直接影响下初步地确立。如书法审美中的“文质说”，就是在汉代萌芽的：“志为质，物为文。文著于质，质不居文，文安施质？质文两备，然后其礼成；文质偏行，不得有我尔之名，俱不能备而偏行之，宁有质而无文。”（《春秋繁露·玉杯》卷一）这话原是谈礼乐的，但后来也被引用到我们书法审美的理论中。又如“中和说”的美学观，《礼记·中庸》有云：“中也者，天下之大本也；和也者，天下之达道也，致中和天地位焉，万物育焉。”它讲的是“道”与“艺”一个“内美”的关系问题。由此你可以看出，中国书法的审美方法论与传统文化精神从开始就是一体的，通过千年的发展它仍

[1] 《方东美先生演讲集》，第208页。

然是“和谐”的。所谓“文质相谐”，所谓“刚柔相济”，所谓“动静相和”，无外乎皆以儒家的“义理”在规范着书法艺术审美的内美。而书法在明清以后，那一任性情的自然流露，对本人性的诉求，那超然“中和”之外的万象笔墨，使书法审美还原于人的性情的一面的道家典型，追寻那种心游太虚的无上境地。正如方东美所说：“天地之大美寄于生命，在于盎然生意与灿然活力，而生命之美形于创造，在于浩然生气与酣然创意。”^[1]中国传统哲学思想的流变为书法艺术审美思想的嬗变奠定了理论基础，历代的书法艺术审美准则的流变，都是以当时的伦理准则作为检视的标准。书法，之所以在东汉后期能单独地当成一门艺术，是因理论中美学思想的形成。

东汉的崔瑗、蔡邕，他们著有《草书势》、《篆势》等，这是中国书法艺术理论的开端。有一点值得我们注意的是，书法史上第一篇谈论书法理论的文章是讲草书的，而不是讲篆书和隶书。草书是书法之尤，它是哲学的。韩玉涛先生认为：“解释它，只能依靠中国的理论——中国书论，即写意论。”^[2]草书不是简单地对自然模拟，也非一味社会服务的意味，它已赋予书家独立的思想来评判社会的善恶与美丑了，高度地抒发自己的情感“放逸生奇”。我已讲过书法艺术与社会的伦理道德不可分，由它的形式到内容的不可分，蔡邕的《笔赋》有云：“书乾坤之阴阳，赞三皇之洪勋。”由自然美模拟出的一种书法的形式美，到以此美来彰显社会精神的社会作用。从书法形式的发展到书法审美的修正，从一开始它就与社会主导者的伦理观相谐和，它有为社会精神宣扬的社会意义。李泽厚曾这样论道：“从历史上看，书法艺术的发展一开始就同它用于赞美统治者的功绩分不开，如商周青铜器铭文和秦刻石

[1] 《中国人的人生观》，第126页。

[2] 《书论十讲》，第191页。

的文字的书写都是如此。这种赞美当然首先是表现在文词的内容上，但同时也要求着书法的美。正因为这样，书法的美就不只在表现了宇宙自然的阴阳和谐统一，还在于它具有重大的社会精神意义。”^[1]

汉代的书法是以质朴的自然观去书写着社会的功用。魏晋时代，书法精神得到了高度的认识，人们把“情”与“理”放在了统一的位置，晋人的书是高度的“情理”统一，所以有论者认为：“晋人书法之‘骨’，是‘形’，又是‘神’，是‘意’，又是‘法’。”书至唐代，因国力的强盛，唐代书风一变为“雄强劲健”的阳刚之气。因此，唐书追求的是一种“大丈夫气”，它对字的检视，是以“骨力”、“骨气”，作为审美的原则。唐楷中“尚法”的要求，遂成为一个审视理念。另一方面，唐人草书中的



汉碑



魏晋碑帖

“抒情性”，使艺术的美又自觉地回归到人的灵府中。“情动于中”，在张旭、怀素的草书中得到了天才的演绎。

在唐代为什么会出现颜、柳“标准”的楷书和旭、素“非标

[1] 《中国美学史》，先秦两汉编，第567页。