

[国家社科基金艺术学重大项目推介]

走向“新活字”——汉字设计的未来图景

韩绪,赵熙淳

中国美术学院,杭州 310002

摘要:从毕达哥拉斯提出“万物皆数”、柏拉图以“数”来构建“理念世界”开始,到古希腊、古罗马建筑中普遍反映的“数”之美,再到意大利文艺复兴时期人文主义者以数值化、几何化的方法解剖古罗马碑文,西文字体设计正根植于“自然世界研究的数学化”这一西方文明大传统中,近代以来席卷了世界。在这里,字体所反映的不仅是审美趣味,而是西方人对于自然世界的认知方法这一根本性问题。那么,汉字设计在未来人工智能等技术的变革中,是否也可能找到一条根植于自身文明的道路?古昔与未来之间是否存在一条贯通的脉络?对于这些问题,希望站在思想史的角度加以讨论,厘清汉字设计的特殊性和未来可能展现出的全新发展路径。

关键词:道;视觉化;汉字设计;未来技术

中图分类号:J524

文献标识码:A

文章编号:2096-6946(2022)06-0091-06

DOI: 10.19798/j.cnki.2096-6946.2022.06.013

Towards the "New Movable Type": The Future of Chinese Character Design

HAN Xu, ZHAO Xichun

China Academy of Art, Hangzhou 310002, China

Abstract: Pythagoras proposed "the myriad things all count", and Plato constructed his "ideological world" with "numbers", thereafter beauty of "mathematics" was widely reflected in ancient Greek and Roman architecture. By the time of Italian Renaissance, humanists had started to be used to dissect ancient Roman inscriptions with numerical and geometric methods. Western font design is rooted in the great tradition of western civilization, "the mathematicalization of natural world research", which has deeply influenced the world since modern times. Here, the font reflects not only the aesthetic taste, but also the fundamental problem of the western cognition approach to the natural world. So is it possible for Chinese character design to find a path rooted in its own civilization with the changes of artificial intelligence and other technologies in the future? Is there a bridge between the past and the future? We hope to discuss these issues from the perspective of ideological history, so that we can clarify the particularity of Chinese character design and pursue a new possible path of development in the future.

Key words: Dao; visualization; Chinese character design; future technology

贡布里希在《艺术的故事》中,对16世纪初期的意大利艺术有如下评论:

接踵而来的是伟大的发现的时期,意大利艺术家开始求助于数学去研究透视法则,求助于解剖学去研

究人体的结构。通过那些发现,艺术家的视野扩大了。艺术家不再与那些随时接受活计,根据顾主的要求也可做鞋、也可做柜橱、也可作画的工匠为伍。他名副其实地成为一个艺术家,如果不探索自然的奥秘,不

收稿日期:2022-09-24

基金项目:国家社会科学基金艺术学重大项目(21ZD26)

作者简介:韩绪(1971—),男,艺术学博士,教授,主要研究方向为视觉传达设计。

去研究宇宙的深邃法则,就得不到美名和声誉。^[1]

这是一个以科学思维进行实证分析的时代,人文主义者(Humanist)们不再只相信上帝的力量,而是希望充分以人类的理性与智慧洞穿自然的奥秘。在这样的环境里,不仅是艺术家、数学家、考古学者、建筑师等都争相研究起古罗马大写字母碑文,他们坚信古罗马人在这些文字中设定了“绝对性的美”与“真实的比例”。从早期的建筑师莱翁·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂(1404—1472年),到意大利考古学者费里切·费利恰诺(1433—约1479年),再到托斯卡纳的数学家弗拉·卢卡德·帕乔利(1445—1517年)、著名的画家阿尔布雷希特·丢勒(1471—1528年)等,他们遍寻古罗马碑刻遗迹,并将这些碑刻上的大写字母放入正方形方框中进行“解剖”,试图以精确的几何法弄清隐藏于文字中的“神圣比例”。这些研究成果集中反映在后来“国王罗马体”(Romain du Roi)的设计中。^[2]

特需注意的是,“国王罗马体”并非来自“书法家”,而是由法兰西科学院的数学家尼古拉·若容等人担纲。他们将大写字母放在 $48 \times 48 = 2\,304$ 的网格中去生成字体的设计,“这个精度几乎接近于电子级别。”^[2]从这里人们可以看到,西文字体基于几何数学之比例、基于数值化于标准化的设计传统,从文艺复兴时期就已经自觉展开,至今已有近六百年之久。如果再追根溯源,甚至可以上推至古希腊、古罗马时代。

当出生于公元前570年的西方哲学家毕达哥拉斯(Pythagoras)提出“万物皆数”的命题,继而出生于公元前427年的柏拉图(Plato)以“数”来构成“理念世界”,西方文明中“以数学来构建宇宙模型”的核心观念就逐步奠定,而这一核心观念以视觉化的手法普遍表现于西方的学术、艺术之中。“古希腊人不但认为美在于数,而且真也在于数”^[3],因此这一时期的建筑、雕塑等大多是对数的关系的反映。当意大利文艺复兴开始之后,人们重新将目光投向自身文明的源头,对古希腊、古罗马遗迹的研究促使西方人跳脱出中世纪宗教的支配,重新以数的眼光研究世界。“菲洛在他的《机械学》[Mechanics]第四卷‘论弹射器’[Belopoeica]第一章里曾提到波利克莱托斯的一句名言:‘艺术作品的成功要靠数的关系。’”^[3]这一观念,可以说是文艺复兴时期人文主义者的普遍认知。

物理学博士、曾任香港中文大学中国文化研究所所长的陈方正先生,在其著作《继承与叛逆——现代科学为何出现于西方》中就曾论述,对西方来说,“科学”是“文明大传统中最核心的部分”,而从古希腊到16世

纪以下的现代科学一脉相承,其中“莫不以数学和物理学”为终极基础^[4]。对于这一结论,著名学者余英时先生曾评价说:“我必须郑重提醒读者,这几句话是作者对西方科学传统‘探得骊珠’的见道之语”^[5]。

因此,从毕达哥拉斯提出的“万物模型”、柏拉图的“理念世界”,到古希腊、古罗马建筑与雕塑,再到文艺复兴时期的艺术、字体设计等,对“数”之关系的表现都是其中最为显著的特征,毫无疑问,这从西方文明的整体中脱出。西文字体设计的理念与方法,之所以能够席卷世界,表面看是由于其高效率的工业化生产特征,而深层的原因则在于西文字体设计能够反映西方文化中最为核心、精要的部分,即数之关系、和谐与美。

有趣的是,大约相当于意大利文艺复兴晚期,中国的文士们也曾将目光投向了古代的碑刻中,当时最一流的学者如顾炎武、朱彝尊、傅山等均投身其中,并最终形成了“访碑”的热潮,学者们将这一事件称为“访碑运动”。^[6]

与西方人对古罗马碑文的寻访与研究,重新开启了以数的关系来设计字体的方法。所不同的是,中国的“访碑运动”的最终结果是秦、汉时期的篆隶书、北魏时期的碑体楷书等,重新走入人们的视野,催生出了一大批文士在书法艺术上的成就,汉字生动的姿态重新被认知、被激活。中西方“访碑”结果的差异,实际由古代字体中所蕴藏的核心思想差异所造成。这一差异也使人们清楚地看到,古代文字的视觉形态从来不仅仅关乎审美趣味,而反映的是古人对于世界的认知方法这一根本性问题。

当人们回顾中国整个汉字设计的现代化之路,其中最鲜明的特征,就是随着技术的革新,其在不断地走向数值化与标准化。从20世纪50、60年代上海印研所引入日本字体设计师、研究者佐藤敬之辅的汉字字体设计数值化分析法,到王选发明汉字激光照排技术以参数和轮廓描述汉字字形,汉字设计逐渐与国际接轨,同西文设计合流,取得了众多成果。从一定程度上来说,汉字设计中的“现代性”与数值化的设计方法一体同构。然而,当数值化、几何化的设计方法与审美趣味在赋予汉字设计“现代性”的同时,也带来了极强的“副作用”——汉字设计根植于自身文明的发展脉络被骤然截断。

由于中华文明的传统与核心并非“自然世界研究的数学化”,所以中国历代所形成的汉字视觉形态中并未包含着什么“绝对性的美”和“真实的比例”,同样不会反映“数”的关系。因此,如果要厘清汉字设计的独

特性和未来可能的方向,必须要回到人们自身文明最核心的部分中去推求。

中国的文化,时间久、变化大,极其复杂,想要拈出其中的要旨并非易事。不过尚需看到的是,中国的古典学术讲究“综合”,各专门之学的背后存有着共通性。古人在着力打通知识世界千门万户之时,绝不忘取得一种“统之又宗,会之有元”的整体理解。正如余英时先生在《中国文化通释》中所说:

(中国的文、史、哲)它们都是互相关联的,不能在彼此绝缘的状态下分途而孤立地追求。这一整体观的背后,存在着一个共同的预设:种种不同的“学术”,无论是“百家”或经、史、子、集,最初都是从一个原始的“道”的整体中分离出来的,因此,在各种专门之学分途发展的进程中,我们必须同时加紧“道通为一”的功夫,以免走上往而不返、分为不和的不归路。从《庄子·天下篇》所忧虑的“道术将为天下裂”到朱熹“理一分殊”都是这一共同预设的明证。^[7]

正是由于中国古典学术“理一分殊”“都是从一个原始的‘道’的整体中分离出来的”这一重要特征,故南朝刘勰作《文心雕龙》,首篇即名为《原道》;唐代韩愈作“五原”古文,首篇同样名为《原道》;南宋朱熹、吕祖谦编《近思录》,首篇名“道体”,首段收周敦颐《太极图说》,以明“太极”“阴阳”之道等。可以说,对于“道”的体验与阐释乃中华文化的一大核心。

类似的讨论,好像即将进入“玄而又玄”、难以捉摸的境地。但古人所谓的“道”,其实是借以理解、描述自然运动的方法,可以从古典文献、艺术中去把握。研究古典学术的张文江先生刚发表了一篇文章,名为《试论中华文明的基础》,其中就对于“道”有着明了的阐释:

中华的文明和文化,来自于观象于天人,以神道设教而天下服。《易·贲象》:“观乎天文以察时变,观乎人文以化成天下。”又《观象》:“观天之神道而四时不忒,圣人以神道设教而天下服矣。”这里的神道并非其他,是阴阳变化的两方面。《系辞上》“阴阳不测之谓神”,此致其用;又“一阴一阳之谓道”,此立其体。^[8]

“道”的内涵广大而精微,但简要说来,就是“阴阳”两方面,两者概括了一切对立又互相依存的关系。《老子》四十章曰:“反者道之动”,1993年出土于湖北的战国竹简郭店简本作“返也者,道僮(动)也。”^[9]“反”同“返”,阴——阳是相反的两极,由阴返阳、由阳返阴,阴阳交替呈现就是“道之动”。如寒暑、昼夜、动静、曲直、刚柔、长短、大小、开阖等等交替出现即为“道之动”的具体表现。宋代大儒周敦颐作太极图,正是希望以

视觉化的手法阐释“道”的内涵。

余英时先生曾说:

历史学和文化人类学今天似乎已经取得一个共识,即认为艺术能将一个民族的文化精神集中而又扼要地表现出来。^[10]

事实上,中国的文艺就特别着重并善于表现“阴一阳”这一对大的关系。《易·系辞上》曰:“子曰:‘书不尽言,言不尽意。’然则,圣人之意,其不可见乎?子曰:‘圣人立象以尽意……’”^[11]朱熹《周易本义》解释说:“言之所传者浅,象之所示者深。观奇偶两画,包含变化,无有穷尽”^[12]。可以说,古典文艺的创造,不仅仅是一般所理解的表达个人性情,更为重要的是“圣人立象以尽意”“近道”与“体道”的状态。“文以载道”“山水以形媚道”“载道于琴”等等皆如是。

方晓风先生在《对偶与造园》一文中曾详细分析,中国古典园林的营造,“对偶”手法的运用在在处处。文中所谓“对偶”,表面看是文学中的一种修辞手法,但究其实质就是我们上文所说的“阴”“阳”相对。在园林中的具体表现即为以“山”对“水”、以“直”对“曲”、以“动”对“静”、以“方”对“圆”、以“杂”对“整”等等,“镜像”与“复制”的手法并不常见。^[13]

不惟园林营造,魏晋以来特别是唐代的古典诗歌同样是以表现阴阳之道为要义。如“诗圣”杜甫的《绝句》:

两个黄鹂鸣翠柳,一行白鹭上青天。

窗含西岭千秋雪,门泊东吴万里船。

这首诗乍看并无深意,如同白话一般,但其中诗人所选取的种种之“象”,却包含妙谛。首句“两个黄鹂”乃点状、暖色、动态、有声之象,而与之相对的第二句“一行白鹭”却是线状、冷色、静态、无声之象;“鸣翠柳”表现为平稳、线状,而“上青天”则是上扬、面状。其中不仅两句相对之“象”表现出“阴阳”相对之关系,而且一句中相邻之“象”同样具备这一组关系:“两个黄鹂”点状、动态、有声,“翠柳”线状、静态、无声;“一行白鹭”当与“青天”相对则显现出动态与线状,而青天则是静态、面状。而后两句中的“象”更加巧妙地以“空间”对“时间”,以“实”对“虚”等。如果将这四句诗用白话翻译出来,平平无奇,而以“象”观原诗,则调动起读者众多感官,处于阴阳两极之象不断交替出现,互相激荡,气韵极为生动。同时,由于相对之象同时并置存在,所以两者互相“抵消”,归于“中和”,归于动态之平衡。

其实,不仅中国的诗,即使在唐代传入日本的俳句,最优秀的作者,也同样明了诗歌中“阴阳之道”的表

现。如日本的“民俗学之父”柳田国男曾这样评价“俳圣”松尾芭蕉(1644—1694年)的作品:

同样是滑稽,也分为几个阶段,其中最为高涨的部分,在其前后都被安静寂寥的句子包围起来。即是以变化为主这一点古今同理,但是芭蕉翁总是注意均衡,避免偏倚。^[14]

中国古代,乃至东亚汉字文化圈,各种学问总是贯穿着对“道”的表现,这些学问的参与者实际不离“近道”“修道”与“悟道”的目标,从绘画到园林,从诗文到音乐,推究其内在的原理,总是一以贯之。战国时期的思想家孟子对齐宣王说,古代的圣人之所以远过常人,“无他焉,善推其所为而已矣”。孔子所说“吾道一以贯之”是“推”,宋儒极为推崇的《礼记·大学》所谓修身、齐家、治国、平天下也是“推”,推此及彼,内外一致,理一分殊。

毫无疑问,历史上所形成最为核心的汉字视觉形态,同样是将“道”推演至汉字书写或曰“书法”中的反映。

正如宋代大儒程颢曾说:“天地自然之理,无独必有对”^{①[15]},因此“阴阳”的内涵极为丰富,从“点一线”“大一小”“厚一薄”“重一轻”“曲一直”到“刚一柔”“疏一密”“虚一实”“开一阖”“动一静”“枯一润”等等诸“形”之关系,再到“顺一逆”“缓一急”等等诸“势”之关系,均可作为具体的表现。再加上汉字构形之一字一变,毛笔、宣纸、墨等工具的敏感等,因此一流的书法,特别擅长表现“阴阳之道”。往往两笔、两个部分、两个字乃至两行之间,均能表现出多重“阴阳”相对的关系。例如,唐代书家褚遂良《雁塔圣教序》中极为简单的“二”字,两横之间就展现出了“仰一覆”“短一长”“重一轻”“直一曲”“静一动”等多重关系,完全呈现出相反、相对的状态。与此同时,由于完全相反,两横之间又互相成就,谁也无法离开对方,正所谓相反而相成。

被称为“书祖”的东汉书家蔡邕《笔论》中开篇即说:“夫书肇于自然,自然既立,阴阳生焉,阴阳既生,形势出矣”。近年来,书法史学界已经达成一个基本共识,即东汉为书法自觉的时期。为何能自觉?推究其根源,正是彼时的人们将阴阳自然之道推演至汉字的书写中,建立起了一套“映道”的笔墨语言,从此汉字由

朴素的书写真正自觉地迈入了艺术的时代。

事实上,这一“书法自觉”的表象背后有着宏大的历史背景。近现代著名历史学家顾颉刚曾在《秦汉的方士与儒生》中这样总结:

汉代人的思想的骨干,是阴阳五行。无论在宗教上,在政治上,在学术上,没有不用这套方式的。^[16]

在艺术中同样如此。美术史学者巫鸿在《武梁祠—中国古代画像艺术的思想性》中写道:

对汉代人来说,阴阳不是抽象的教条,而是万物内在的本质。不论在理论或是艺术中,他们对阴阳相克相生“模式”的追求可以说是到了着迷的程度。对他们来说,整个宇宙之所以可以被理解,是因为阴阳对立和转化的模式是普遍的,可见的,他们把阴阳概念推而广之,运用到所有社会和自然现象的解释中去,创造了许多具体象征阴阳的物象,并用他们来阐发这一对概念。^[17]

正是这一时代背景,促使汉字的视觉形态发生了根本性变化,从此阴阳之“反动”成为汉字视觉形态的重要表现与追求,其背后实际是中国古人对于宇宙、自然进行研究与理解的基础,是中国古人所建立的自然模型。此与西方人用“数”来理解世界相对而行。

古代的书论,反复述说的就是阴阳大关系的表现。南朝宋的书家羊欣形容三国书家皇象书法时说:“沉着痛快”^{②[18]},此谓沉着与痛快之两极同时出现在皇象的书作中;梁武帝评价王羲之书法说:“龙跳天门,虎卧凤阙”^{③[19]},“龙跳天门”为极跃动之象,而“虎卧凤阙”为极沉静之象,处于阴阳两极之象同时存在于书圣的书写中;唐代书家孙过庭在《书谱》中描述一流书作时说:“重若崩云,轻如蝉翼。导之如泉注,顿之则山安。”^④其意为重的笔触若波涛飞溅,继之以蝉翼之轻盈,动若泉水下注之时,继而静如高山之安稳,阴阳两极之象交替出现。同样,“宋四家”之首的苏轼曾作《和子由论书》^[20]道破天机:

吾虽不善书,晓书莫如我。

苟能通其意,常谓不学可。

貌妍容有颦,壁美何妨橢。

端庄杂流利,刚健含婀娜。

……

①《二程遗书》卷十一曰:“天地自然之理,无独必有对,皆自然而然,非有安排也。每中夜以思,不知手之舞之,足之蹈之也。”朱熹解:“东西、上下、寒暑、昼夜、生死,皆是相反而相对,天地间物,未尝无相对者。”有问:“对是物也,理安得有对?”曰:“如高下、大小、清浊之类,皆是有高必有下,有大必有小,皆是理必当如此。”

②羊欣《采古来能书人名》。

③梁武帝《古今书人优劣评》。

④孙过庭《书谱》,中国台北故宫博物院藏墨迹本。

“吾虽不善书,晓书莫如我。”并非苏轼自矜其能,这首诗的确能阐发书法的根本宗旨:端庄必杂有流利,刚健当含有婀娜。正如苏轼诗中所说,若是能悟到这一层作书的旨趣,可不学而能。

在历史上,所形成的诸多汉字视觉形态为何总是呈现出变化、生动之态,其根本原因就是古人在汉字的日常书写中建立起了一套“映道”的视觉语言,“气韵生动”既是重要的追求,又是重要的表现,其背后所隐藏的是“道之动”的基本图式。金石、碑刻、版刻之体从书写中脱出,哪怕是铸、以刀代笔时,仍然不改汉字书写时的特点。

这一基础,在历史的发展中,逐渐拓展为一种颇具特点的“东方精神”。日本禅学大家铃木大拙在《禅学入门》中如是说:

在东方精神的作用里,有着某种安详、静寂、沉默、穀纹不兴的东西,它似乎总是在谛观着永恒。但这种寂静和沉默绝不是指单纯的无所事事或槁木死灰。所谓沉默不是草木不生的沙漠,也不是长眠腐朽的尸体。它是一种“永恒的深渊”的沉默,其中掩埋了一切对立和相依相待;它是神的沉默,沉浸于默观其过去、现在和未来的成就,静静坐在绝对的“一即一切”的王座上。它是两极电流的闪电和巨响的“雷鸣的沉默”。^[21]

“其中掩埋了一切对立和相依相待”,如同儒家所说的“中和”之境,是阴阳反复交替运动所带来的相互激荡、互为消解的状态,在这里,突破了“是”与“非”的二元对立,走向了一种更高层次上的肯定。苏轼在《与二郎侄书》中就曾论说了汉字书写中的这一境界:

文字亦若无难处,只有一事与汝说。凡文字,少小时须令气象峥嵘,彩色绚烂。渐老渐熟,乃造平淡。其实不是平淡,绚烂之极也。^[22]

阴阳两极激烈对抗又相互消解,最终归于中和、归于深静。这是真正的“可变”,极致的“生动”,圆满而又和谐。此中所体现出的是自然之“大美”与“至善”。

不过,到了宋代,毕昇发明活字印刷术,汉字被放入方框中,基于整体关系变动不居的形体特征被大大削弱。而明代以后,随着手写汉字之古典精神、“映道”的笔墨语言被“馆阁体”“台阁体”等消解,书法在下行、普及于庶民的过程中被拆分肢解,大量晚明日用类书中的“书法门”以“永字八法”、笔画结构等严格的规定

来替代早期书论中对书法本质所进行的高妙论说。如刻于1612年的日用类书《新板增补天下便用文林妙锦万宝全书》中曾这样描述写字的要领:

譬如织女机杼,横纬竖经,依均匀之道结构成布,端方可观,结构字法与织布理一然也。^⑤

在这里,人们看到汉字书写的“阴阳之道”已经被“均匀之道”所代替,与之同步进行的是,版刻字体经由“嘉万革命”^⑥也逐渐发展出“标准化”的程式,并最终与西文字体合流,成为今天汉字设计方法与审美趣味的基础。人们应该看到,这其中改变的并不仅是汉字的样貌,而是将中国人所建立的自然之图式逐渐剥离汉字、将人造物中的“自然性”逐渐剔除的过程,“同自然之妙有,非力运所能成”^⑦“虽由人作,宛自天开”的境界与追求至此已荡然无存。在历史上,台阁体、馆阁体和程式化的宋体总是被文士们加以批判,最重要的原因正是这些字体皆走向了“气韵生动”的反面,使汉字只能成为语言学意义上的承载汉语音和义的工具,而剥夺了可能的视觉性作为。

时至今日,距北宋毕昇发明活字印刷术已近千年,人工智能等技术的大幅发展,使“活字”的内涵能够被重新定义,实现复杂而又充满秩序、“气韵生动”且能够传承汉字之道的“新活字”成为可能。

特别是,当未来的技术越来越趋向自然、有机的状态,当文字设计越来越开放,“可变”成为重要的发展方向,中国古典文化精神与汉字设计独有的魅力便会逐渐显露出来,以往基于数的关系、工业逻辑而形成的数值化、标准化的字体设计方法,以及由此所产生的审美趣味也到了应该被重新审视的时代节点。

参考文献

- [1] 贡布里希. 艺术的故事[M]. 范景中,译,杨成凯校,广西:广西师范大学出版社,2008:28.
- [2] 白井敬尚. 排版造型:从国际风格到古典样式再到idea[M]. 刘庆,译,长沙:湖南美术出版社,2021:33-38.
- [3] 转引自范景中. 艺术与文明——西方美术史讲稿[M]. 上海:上海书画出版社,2020:38.
- [4] 陈方正. 继承与叛逆——现代科学为何出现于西方

⑤新板增补天下便用文林妙锦万宝全书[M]. 刘双松删补重编. 明万历四十年书林安正堂刊本. 1612年。

⑥明代嘉靖至万历时期,由于知识往庶民普及,导致刻书中对效率的追求超越以往,工匠压倒书手逐渐占据上风,发展出横细竖粗、起收笔遵循一定程式的版刻字体,在中国称为“老宋体”,在日本称“明朝体”。这一版刻中的变化,被学者称为“嘉万革命”。

⑦孙过庭《书谱》,中国台北故宫博物院藏墨迹本。

- [M]. 北京:三联书店,2011.
- [5] 余英时. 中国文化史通释[M]. 北京:三联书店,2012:169.
- [6] 白谦慎. 傅山的世界:十七世纪中国书法的嬗变[M]. 孙静如,张佳杰,译,北京:三联书店,2006.
- [7] 余英时. 中国文化史通释[M]. 北京:三联书店,2012:189.
- [8] 张文江. 试论中华文明的基础[EB/OL]. (2022-02-16)[2022-04-11]. https://mp.weixin.qq.com/s?src=11×tamp=1670582202&ver=4216&signature=6Sm*9z4FJwkJ-jxAhqr30-vFJmP0ymE282*Sjk3bSb7EX28UaYlyP2h9*c6RBg7XI698-iBSZ55H2UFk4u7XJMJChULBLcUIXl65g*sewi-0RK-iZNX-JNyJxEDI5LOyw9G&new=1.
- [9] 陈鼓应. 老子[M]. 北京:中华书局,1984:217.
- [10] 余英时. 中国文化史通释[M]. 北京:三联书店,2012:189.
- [11] 周振甫. 周易译注[M]. 北京:中华书局,1991:264.
- [12] 朱熹. 周易本义[M]. 北京:中国书店,1994:116.
- [13] 方晓风. 对偶与造园[J]. 装饰,2021(2):12-16.
- [14] 柳田国男. 木棉以前[M]. 彭伟文,译,北京:北京师范大学出版社,2018:268.
- [15] 朱熹 吕祖谦. 近思录[M]. 郑州:中州古籍出版社,2008:38-39.
- [16] 顾颉刚. 汉代的方士与儒生[M]. 上海:上海古籍出版社,2005:1.
- [17] 巫鸿. 武梁祠——中国古代画像艺术的思想性[M]. 北京:三联书店,2015:133-134.
- [18] 华东师范大学古籍整理研究室编. 历代书法论文选[M]. 上海:上海书画出版社,2012:44.
- [19] 华东师范大学古籍整理研究室编. 历代书法论文选[M]. 上海:上海书画出版社,2012:81.
- [20] 苏轼. 苏东坡全集[M]. 邓立勋编校,合肥:黄山书社,1997:22.
- [21] 铃木大拙. 禅学入门[M]. 海口:海南出版社,2012:7-8.
- [22] 曾枣庄 曾涛选注. 三苏选集[M]. 成都:巴蜀书社,2018:545.

责任编辑:陈作