

# 先秦美育管窺

黃冬富（作者現任國立屏東師院副教授）

## 一、前言

「美育」為「美感教育」(Aesthetic Education)之簡稱。最早由十八世紀德國詩人兼哲學家席勒(Fr.Schiller, 1759~1805)所提出，其旨在諧和人們的感性和理性，透過情意的陶冶以培養人格之總整。(註一)因此，舉凡能夠引起美感的教育，如音樂、美術、舞蹈、戲劇…等，皆可包含在內。此外，也有引用作為「美術教育」(Art Education)之簡稱者，專指「造形藝術」(Plastic Art)或「視覺藝術」(Visual Art)的教育而言，僅屬美感教育之一環而已。(註二)本文所論，基本上以範疇較廣的前者為主，當然也包括後者在內。

史家公認的「先秦」，通常是指秦統一六國以前的春秋和戰國時代(公元前七二二~二二一年)；(註三)但也有將秦統一六國以前之史統稱為先秦者。(註四)本文基本上則以前者(春秋、戰國時代)為主。

## 二、詩、禮、樂為主之美感教育

我國古籍中有關美感教育的記載，大概以《尚書·堯典》所載的，舜命夔典樂，教胥子「直而溫、寬

而栗、剛而無虐，簡而無傲。」(註五)為最早。由皇帝任命官員主持樂教，教導天子和卿大夫的長子(胥子)音樂，並視為人格陶冶的教育方法，正屬官學美感教育之範疇。其次，《毛詩序》亦云：「故正得失，動天地，感鬼神，莫近於詩。先王以是經夫婦，成孝敬，厚人倫，美教化，移風俗。」說明了「詩」的教化作用，以詩教來完成人倫教化的目的，也是一種美感教育。此外，《周禮·春官宗伯》對於貴族和庶民的美感教育內容也作如是之記載：大司樂掌成均(大學)之法，以樂德、樂語、樂舞教國子；又以樂師掌國學(王宮左旁之小學)之政，以教國子小舞…，教樂儀，行以肆夏(樂章名)，趨以采芻(樂章名)，車亦如之，環拜以鐘鼓為節；大師則「教六詩，曰風、曰賦、曰比、曰興、曰雅、曰頌。以六德為本，以六律為之音。上述之胥子、國子皆屬王室貴族子弟，是為貴族教育。至於庶民教育則以大司徒掌「邦教」。「以鄉之物教萬民而賓興之。一曰六德：知、仁、聖、義、忠、和；二曰六行：孝、友、睦、任、恤；三曰六藝：禮、樂、射、御、書、數。…以五禮(吉、凶、軍、賓、嘉)防民之偽而教之

中，以六樂(雲門、咸池、大韶、大夏、大濩、大武)防民而教之和。

(註六)雖然這些記載多出自戰國時期學者之手，(註七)然而詩、禮、樂之成為先秦時期美育之主要環節，而且在當時之教育體系中，扮演完美人格催化劑之角色功能的觀念則已然普遍存在著。不過這種詩、禮、樂為主之美育理念，在先秦時期學者之認同層面上也有其侷限性。譬如墨子站在比較功利的觀點上主張「非樂」，認為供養樂工，演奏音樂和製造音樂，都是浪費人力和物力，勞民傷財之事，無實用之價值。道家學說主要在於擺脫物役，摒棄人為，而追求精神完全自由的解放，因此未必認同於禮教，然而老莊思想(尤其是莊子)中，卻另有一套循由心靈層面的解脫，來達成美育境地的不同途徑。如老子主張自然無為、知常、柔下、去機心…等，使「含德之厚，比於赤子」，泯除人我隔閡；莊子則循無所待之「遊」和「心齋」、「坐忘」等，來解脫種種心靈上之名羈、利鎖，以至於能夠隨遇而安等等。職是之故，以詩、禮、樂為教之美育觀，基本上為儒家學者所主張，其中又以孔子最具代表性。

關於詩、禮、樂之者在美育中





所扮演之角色，《論語·泰伯》篇裡，孔子曾說過：「興於詩，立於禮，成於樂。」何以說「興於詩」？《陽貨》篇又云：「小子！何莫學夫詩？詩：可以興，可以觀，可以群，可以怨，邇之事父，遠之事君，多識於鳥獸草木之名。」質言之，孔子認為學詩之美育功能主要有四：（一）從誦讀詩（《詩經》）中，感受其中之意境和原作者之詩情；（二）可以考見時政之得失；（三）可與原作者和其他誦詩者作心靈之交流；（四）作詩者可藉以抒發其個人之憂怨，而誦詩者也可藉之以調節自己的情性，使心靈和諧，發而中節。其次，就「立於禮」而言，《雍也》篇中提到：「博學於文，約之以禮，亦可以弗畔矣夫。」，蓋「禮」為約束人類行為之規範，學禮可以使人之言行舉止發而中規中矩，故為完人教育中頗為重要之一環。此外，孔子對於樂教的重視，可以從《論語》中多次出現談論音樂之記載看出，如《述而》篇中提到：「子在齊聞韶（舜樂名），三月不知肉味。曰：『不圖為樂之至於斯也！』」對音樂之著迷竟可「三月不知肉味」，可想而知其重視的程度了。此外，在《憲問》篇裡面，他更提到：「若臧武仲之知，公綽之不欲，卞莊之勇，冉求之藝，

文之以禮樂，亦可以為成人矣。」依孔子對於完美人格（君子）所提出的「文質彬彬」說法（《雍也》）而論，不欲、勇、藝皆屬「質」的層面，禮、樂則屬於「文」的層面。更完整地講，學「文」之途徑在「興於詩，立於禮，成於樂」，亦即《述而》篇所云「游於藝」之範疇；至於「質」的奠定，則在於「志於道，據於德，依於仁」等。

以詩、禮、樂為精神人格美化之美育觀念流行於先秦，使得它們成為當時人們心目中「藝」的主要內容，（註八）至於今日大家概念中成為「藝術」主要內容的繪畫、雕刻……等等，則較少受到知識份子的關注和肯定。例如墨子以商紂時代「宮牆文畫」為一種奢侈糜爛的環境文飾象徵而引以為戒；（註九）《韓非子·外儲》篇對於「周君畫筴」的精湛描繪功力，也從實用之觀點認為它無補於現實生活，與一般的髹筴相同，而並無特別價值存在。（註十）其地位僅被視為層級較低的工匠層次，與現今看法有著很大的差異。不過，時代越晚，其地位也逐漸有所調整。

### 三、藝匠之傳習型態

對於藝能傳習肇端之說法，一般多認為「藝術教學的歷史與藝術活動同樣地久遠。（註十一）這種廣義藝術教學起源之說法，大致是從「只要人類生活，即已進行生活教育」的生活教育論點推行而來。蓋由於原始時代，生活本身就是教育，父、母、兄長就是新生代的教師，而經驗的累積即為教材之故。然而如從比較嚴謹的標準而言，教育固源於實際生活的需要，美術自無例外。而大凡一技藝發展成為一門熟習的行業時，專業之人必具熟習的技藝，則傳習師承之法自然應運而生。因此，比較正式的美術教學當肇端於該項藝術成為一門謀生行業開始。從晚近大量新石器時代晚期出土陶窯，以及這些窯爐的複雜結構等迹象來看，陶藝的專職分工並非毫無可能，這項訊息也顯示出：在當時較嚴謹的技藝傳習型態自應已然存在。從出土的彩陶圖案紋飾中，也發現不少系列性風格，以及熟練肯定的技法，說明著它們係基於某種習慣和傳統、經驗傳遞所獲致的結果。

#### （一）藝匠培育的贊助機構的誕生與發展

市場的需求影響藝能傳習之發達。當時藝匠們主要服務的對象是





王室貴族，因此宮廷也逐漸變成主要之藝匠培育的贊助機構。史籍中有關古代藝匠納入宮廷組織機構編制者，最早見於《周禮·考工記》。《周禮》一書據晚近學者的看法，以寫於戰國時代之可能性為最高，（註十二）書中對於周朝手工業分工的情形記載詳細。由冬官所管轄之藝匠即可分成三十個工種（如【附表】），而當時許多用具器皿，往往需要好幾個工種來協同完成。如《考工記》所載：「故一器而工聚焉，車為多。」（註十三）造一輛車，少不了要動用到木工、金工、漆工、皮革工…等，足見其規模之大，組織之嚴謹。田自秉於其《中國工藝史》中提到，這些手工藝專業分工生產，係由工師、巫、工等三級層層管理，（註十四）然卻沒交待其出處。此外張先福也從晚近出土的戰國時代漆器銘文中，發現負責漆器工藝的官吏有工師、右工師等職銜，而工師的助手又有丞或佐，其下又有百工。（註十五）從《禮記·月令·季春》所載：「命工師，令百工，審五庫之量，金、鐵、皮、革、筋、角、齒、羽、箭幹、脂膠、丹漆毋成不良，百工咸理。…」」（註十六）《荀子·王制》篇亦載：「論百工，審時事，辨功苦，尚完

【附表】《周禮·考工記》中，冬官所屬各工種職掌簡表

冬官	攻木之工（木工）	輪人—造車輪、車蓋等	
		輿人—造車身	
		車人—造兵車、乘車和田車	
		盧人—造兵器之手柄	
		匠人—築宗廟、明堂	
		弓人—製弓箭	
	攻金之工（金工）	梓人—造樂器架或珍貴木料裝櫃	
		筑氏—作含錫量較多之銅器（如刻簡扎之刀等）	
		冶氏—作含錫量較少之銅器（如箭矢、戈、戟等）	
		鳧氏—鑄鐘	
		黼氏—作量器（如豆、區、鬲等）	
		段氏—作用器	
	攻皮之工（皮革工）	桃氏—鑄劍	
		函人—作甲冑	
		鮑人—作兵器套和皮件	
		鞀人—製鼓	
		韋氏—治熟皮	
		裘氏—製裘	
	設色之工（畫工）	畫工—繪畫衣服、旗幟等	
		績工—刺繡下裳和紡織等	
		鍾氏—染羽毛	
		筐氏—設色	
		幌氏—凍絲	
		玉人—作玉器	
	刮摩之工（雕工）	柳人—木工	
		雕人—石刻工	
		矢人—箭工	
		磬氏—製磬	
		搏埴之工（陶工）	陶人—作甗、鬲等琢器
			旗人—作簋、豆等圓器

本表係參考下列資料製成

- (一)《周禮·考工記》。
- (二)李約瑟，《中國科學與文明》第八冊
- (三)田自秉《中國工藝史》
- (四)張光福，《中國美術史》
- (五)米嘉澤圃，《周官考工記の設色之工に就て》





利，便備用，使彫琢文采不敢專造於家，工師之事也。」據這兩條記載看來，自西周以迄戰國時代之間，工師可能是宮廷百工之長，而統籌負責協調並監督各種器物制作之總負責人。而其手下助理人員的職稱也迭有變更，因此前後並不完全一致。

到了春秋、戰國時期，列國諸侯們僱請專業畫工服務於宮廷的風氣更盛，先秦諸子的文獻中屢有提及，如《韓非子·外儲說》裡面曾述及：

「客有為齊王畫者，齊王問曰：『畫孰最難者？』曰：『犬馬最難。』『孰易者？』曰：『鬼魅最易。夫犬馬人所知也，旦暮罄於前，不可類之，故難。鬼魅無形者，不罄於前，故易之也。』」。

《莊子·外篇》田子方裡也有一條大家頗為熟悉的記載：

「宋元君將畫圖，衆史皆至，受揖而立，舐筆和墨，在外者半，有一史後至者，僮儻然不趨，受揖不立，因之舍。公使人視之，則解衣般礴贏。君曰：『可矣，是真畫矣！』」。

原屬地位卑下的職業畫工，竟然能夠與列國諸侯侃侃對談，甚至

能夠在諸侯面前旁若無人地袒蕩揮毫，顯現出其地位與商、周一般諸畫工不可同日而語。因此，筆者以為，最晚到了戰國時期，宮廷畫家的身份已與一般畫工不同，而有等級之分了。而與齊王對答論畫的「客」，以及在宋元君面前解衣般礴的畫「史」，都屬於身份較高的一種。而且這種當眾揮毫的競技活動，也是後來宮廷繪畫機構所流行之繪畫表演之嚆矢。

## (二)、藝匠之師承管道

關於先秦藝匠之師承傳習管道，史料中也有記載，其中以「家族化的門風派別」為最早。

### 1. 家族化的門風派別

《周禮·考工記》，〈冬官〉裡載：「粵之無鎛作，非無鎛也，夫人而能為鎛也；燕人之無函也，非無函也，夫人而能為函也；秦之無盧也，非無盧也，夫人而能為盧也；胡之無弓車也，非無弓車也，夫人而能為弓車也。知者創物，巧者述之守之，世謂之工。」因粵地人人能製作鋤具（鎛），因此當地沒有所謂那一戶是「專門」生產鋤具的。相同的道理之於燕地，人人皆能製作鎧甲（函）；秦地，人人皆能製作矛戟；胡地，人人皆能製作弓車等等之情形皆完全一致，而製作何技

法訣竅世代相傳，且世為工匠，這種藝匠世襲的風氣，從《荀子》〈儒教〉篇裡：「工匠之子，莫不繼其事，而都國之民，安習其服。」亦可得悉。可見我國先秦時期的各種手工藝匠，主要是以家族專利的門風派別為其技藝傳承的基本模式。也由於家族專利的性質，為了避免競爭起見，對於其家族所引以為傲的獨門絕技之竅門，往往被視為家傳之秘而不輕易地外傳。《莊子·逍遙遊》裡面曾舉出「宋人有善為不龜手之藥，世世以泔澠紡（按：類似洗染業）為事」之故事；有一天，有人願出百金（遠多於這一家族好幾代持續從事洗染業所得之總數）想購買寒冬泡水而手不龜裂之家傳秘方，因而該家族非常慎重地舉行家族會議，討論應否出售該秘方。從這段引述的故事中，可以看出當時對於家族獨門秘方之保密和重視的程度了。而這種父子、兄弟世代相傳的技藝傳習模式之形成，可能與周代政治與社會所採行之世族與世官制度有著非常密切的關係。

### 2. 民間的師徒傳承

隨後，這種傳習型態也隨著社會制度和結構的大變革而逐漸產生了某些變化。其間，這些以氏族為單位的藝匠團體由於家族世代相





傳，人口遽增，支派漸趨繁雜，而不易仍舊世居同一地方，血緣團體遂由此解體。這些離鄉背景的氏族成員，在新的環境裡與其他家族的「外人」彼此之間基於「遠親不如近鄰」的地緣關係，其間的接觸以及交關係反而日趨密切。加以某些特殊的共同利害關係（如畫工行會之師徒制度等）所致，其家族專擅的技藝遂逐漸外傳，「師徒制」的傳習型態亦隨之而逐漸普遍起來。

據《吳越春秋·闔閭》傳載：「干將者吳人也，與歐冶子同師，俱能為劍……干將曰：『昔吾師作冶，金鐵之類不銷，夫妻俱入冶爐中，然後成物』…。」（註十七）此外，孔子、墨子、莊子…之著作中均可見大批的弟子追隨其左右，並隨之共遊者。

師徒制傳習型態之興起，不但促使技藝傳習的數量和速度為之增進了不少，而且也拓展了以往家族專利的門風派別封閉視野，誠然為藝壇上開鑿了一股源頭活水，樹立了藝術傳習教育的一個嶄新之里程。此外，民間藝匠人才裡面，也有不少為官營事業所吸收，官方藝匠在政府的保護下，彼此之間也有很好的相互觀摩切磋機會，而仍可繼續不斷地磨鍊其技藝。另外，留



圖一 戰國，《御龍人物》（帛畫，楚墓出土）

在民間的藝匠為投其贊助者（市場需求）所好，仍可能繼續不斷地調整其風格技法，以適應生存環境。透過這幾種不同管道的學習和充實，以及互相激盪，結果使戰國時代的藝術發展締造了可觀的進境。

### （三）畫藝傳習之概況

從目前出土的文物，佐以史籍

的記載可以發現，先秦時代繪畫型式所使用的媒材，與現今有著很大的差距。除去刻鏤於各種器物之繪畫紋飾不論，基本上可以分成：（一）以毛筆沾墨畫於縑帛之上的「帛畫」（圖一），（二）色彩明快而富於裝飾性的「漆畫」（圖二），多畫於各種器物上（木胎漆器為多）。此外，據





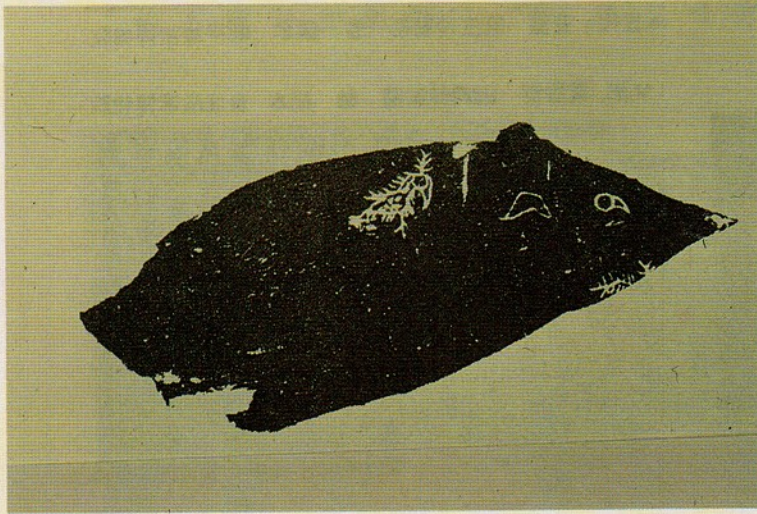
圖二 戰國，《楚墓錦瑟漆畫》（木胎漆繪）

史料所載，當時的壁畫已經相當普遍，惟目前出土者極少。題材上或描寫宗教性的神話傳說，或描寫勸誡性的歷史或傳說中的人物故事，或描寫自然現象……等等，形式非常豐富，從目前出土之作品中，頗能看出當時與白描和工筆重彩繪畫風格，已達到了極為可觀的水平。

先秦時期的美術傳習尚未列入學校教育或官方機構舉辦之研習項目之中，因此，在課程、教材、教學法以至於學習進度上，應當尚未具有一定之模式規範。在父子相傳的家族式傳習型態中，由於傳授者和學習者大半輩子都生活在一起，其學習活動在日常生活的觀摩中即

已展開，唯有家族行業不外傳之製作訣竅或特殊秘方等，大概僅傳予家族中之嫡長子，抑或到達一定年齡之後再予傳授。至於師徒相傳的型態，由於是一對多的教學，而且學期的期限較短，因此較諸父子相傳的情形而論，應當較具制度化才是。不過，在實施的方式上似尚未建立嚴謹的制度，傳授者雖然未必有一套非常有系統的教材計劃，至少在技法的示範上已有起手式之分解說明了。關於這點，在晚近殷墟出土的文物中，已經發現了一片疑似鳥形畫法的骨版（圖三），其上除了刻畫出一整隻鳥之外，還在旁邊也並列刻出鳥的頭和喙之分解組合結構，以及外輪廓線、鳥冠、鳥尾之局部等圖象之刻畫，其背面則刻以干支表，惜皆殘缺不全（該骨版現藏於中央研究院。見《殷虛文字甲編》圖版壹捌捌，拓本二六二四）。雖然我們看不到上面有任何關於畫法口訣之類的文字，然而這些分解圖與完整圖樣並列於同一畫面的格式，竟與三千年以後的經典繪畫教本——《芥子園畫譜》——裡，翎毛、花卉譜（圖四）中介紹畫法程序的方式非常相近。商朝是個敬鳥的民族，《詩經·商頌》，〈玄鳥〉篇載：「天命玄鳥，

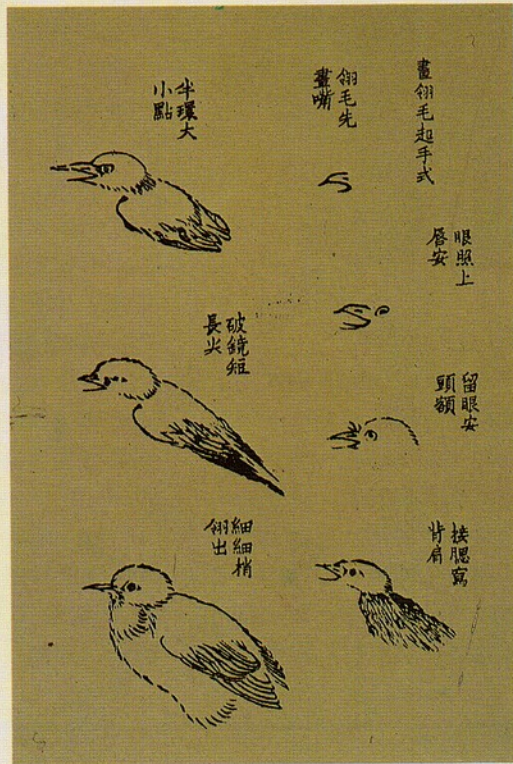




圖三 殷墟出土的鳥形畫法骨版

降而生商。」(註八)《史記·殷本紀》中，記述殷的始祖—契—之誕生亦云：「殷契，母曰簡狄，有絨氏之女，為帝嚳次妃，三人行浴，見玄鳥墮其卵，簡狄取吞之，因孕生契。」(註十九)近年來從殷墟出土的青銅器和玉器中，也有數量極多的鳥形器皿和紋飾，很可能緣於這些以鳥之子孫自居的殷商人，信奉民族圖騰之思想所致。因此，筆者認為這片骨版，有可能是殷代畫工在教導其弟子練習繪製鳥形圖騰之類的畫法圖解殘片。如果這項推測無誤的話，這當是世上現存我國最早的繪畫教學範本之原蹟，另一方面這也顯示出，「教」者與「學」者的傳統繪畫教學模式，可能於三千年前的殷商時代即已存在了，而這種臨仿教學在春秋、戰國時期，也當更為普遍地為藝匠之傳習教學普遍採用。

此外，劉向《說苑·具載》篇中曾提到：「齊王起九重台，召敬君圖之。敬君久不得歸，思其妻，乃畫對之。齊王知其妻美，與錢百萬，納其妻。」能夠單憑記憶中的印象，描繪出如此生動感人的肖像畫，的確不簡單。敬君的作品早已失傳，這般肖像畫究竟到達何等水準，已無法測知。不過，從近年長



圖四 右  
清·《芥子園畫譜》  
(巢臨本)，畫翎毛  
起手式





沙戰國時期楚墓所出土的《御龍人物》帛畫(圖一)之風格,或可測其大略。該畫屬引魂升天的銘旌,據大陸學者之考證,所畫為墓主乘龍昇天之情景, (註廿) 以輕盈、細長、宛轉流暢的墨線來完成,頗近於後世的「高古遊絲描」。墓主有鬚鬚,側身直立,神情瀟灑自若,頗能顯現出其地位和神情氣質;據此,筆者相信,先秦時期由於市場之需要,已有肖像繪寫之訓練存在,惟其訓練之法由於資料欠缺,以致失傳。

#### 四、結語

先秦時期周室沒落,列國諸侯互相兼併,弱肉強食,戰爭蠱起,誠為我國古代政治及社會組織變動最大的時期之一。面對著動盪不安、罔民殘民的暴君「率獸食人」之亂世中,以孔子為首的儒家學者積極倡導詩、禮、樂為主之美感教育,希冀藉以陶冶人格心性,化戾氣以致祥和。從可見的文獻中只能看到其理念架構的提倡,對於其實施之課程、教材以及教學法等方式,似乎較少觸及。在先秦亂世中,以儒家思想為根源之詩、禮、樂的

美感教育,既難以像道家思想之超脫,而讓徬徨不安的人們作某種近於逃避現實的歸宿,也無法如墨家「節用」、「薄葬」,以至「非樂」等,使經濟疲困的中、下階層人士感到來得「實際」些,因家成效極為有限。

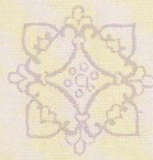
相對地,在當時王室貴族誇示豪奢之心態下,其所贊助培育的各種美術品類,發展極為可觀,而藝匠間之技藝傳習,卻僅被視為純粹藝匠之養成而已。至於其傳習管

道,則逐漸從遠古時期的家族專利之門風派別,再加上師徒傳承一途徑。此外,這些藝匠人才服務於官府中,在官府的保護之下,也有很好的相互切磋機會,經常為配合贊助者之審美品味而調整其風格,無形中也成為另一種型態之畫工養成管道。在畫藝之傳授方面,臨仿教學的模式已然流行,而且基於當時人物畫獨盛,而肖像畫之市場需求頗為廣泛之故,肖像畫法的訓練是以畫為業之藝匠養成訓練所必經之



左





課程，至於其較為具體的研習論點，直待漢、魏晉六朝時期始有所記載。

### 註釋

- 註一 詳見 Schiller, F. *Letters on the Aesthetic Education of Man*. E. Willkinsor and L.A. Willoughby Trans. Oxford, England: The University Press, 1976。
- 註二 王秀雄，〈美育與人生—藝術的文化功能探釋〉，收入王秀雄，《美術與教育》（台北市立美術館，民國七十九年），頁一一四。
- 註三 張其昀等，《中華百科全書》，第三冊〈先秦諸子〉條（台北：中國文化大學，民國七〇年），頁二七八～二八〇。
- 註四 呂思勉，《先秦史》（台北：開明，民國五〇年，臺一版），頁三〇。此外《大陸雜誌》所編印的《先秦史研究論集》，以及莊申的《根源之美》（台北：東大，〈先秦論〉）中亦作如是之界定。
- 註五 吳嶼註釋，《尚書讀本》，〈虞夏書·堯典〉（台北：三民，民國七十八年，六版），頁一三。
- 註六 《周禮注疏及補正》，見《十三經注疏補正》第五冊（台北：世界書局），〈春官宗伯〉、〈地官司徒〉。
- 註七 參見朱自清，《經典常談》（高雄：興國，民國六十六年）。屈萬里，《古籍導讀》（台北：臺灣開明，民國七十八年七月，二十版）。
- 註八 六藝係指禮、樂、射、御、書、數。為先秦時期士大夫的養成生活教育。有關之析探詳見華仲馨，〈六藝中的禮樂精神〉，刊於《孔孟學報》，卅二期，頁廿三～三七。
- 註九 語見劉向，《說苑》，卷二十，〈反質〉篇，收入《百子全書》，（二）（台北：古今文化出版社，民國五十二年，初版），頁一七一八。原文為：墨子曰……紂為鹿台糟丘，酒池肉林，宮牆文畫，雕琢刻鏤，錦繡被堂，……而天下愈竭。」
- 註十 《韓非子》，〈外儲說〉。
- 註十一 A. Efland 撰，王秀雄譯，〈世界藝術教育史〉，載於《美育》創刊號（台北，國立臺灣藝術教育館，民國七十八年三月，頁三～十三），頁三。並參見郭禎祥、陳肆明，〈美術在學校課程的重要性——從哲學、歷史觀點探索美術教育的理論基礎〉，《師大學報》，第卅二期（民國七十六年六月）。
- 註十二 同註七，並參見許倬雲，《西周史》（台北：聯經，民國七十五年），頁十二～十八。李約瑟 (Joseph Needham) 著，陳立夫主譯，《中國之科學文明》，第八冊（台北：商務，民國六十九年，三版），頁二〇。
- 註十三 同註六引書，〈冬宮〉。
- 註十四 田自秉，《中國工藝史》（台北：丹青，民國七十五年，台一版），頁八一。
- 註十五 張光福，《中國美術史》（台北：華正，民國七十五年，初版），頁八七。
- 註十六 《禮記注疏及補正》，（上）（台北：世界，民國六十七年，三版）；《禮記》十五，〈月令〉，頁十。
- 註十七 趙煜，《吳越春秋》，卷二，〈闔閭傳〉第四（景印文淵閣四庫全書，第四六三冊，史部二二一），頁十三～十四。
- 註十八 《毛詩註疏及補正》，（下）（台北：世界，民國七十四年，再版）《詩》二十之三，〈商頌〉，頁卅六。
- 註十九 瀧川龜太郎，《史記會注考證》，〈股本紀〉第三（台北：中新，民國六十七年），頁四十九。
- 註二十 金維諾，〈從楚墓帛書看早期尚像畫的發展〉，收入其《美術論集》（台北：明文，民國七十三年，初版），頁十五。並參見北京人民美術社出版，《中國美術全集》〈繪畫編〉1，圖版說明頁廿一～廿二，何介鈞解說。