从“画僧”身份看弘仁“无住生心”的艺术内变

林 丽

武汉美术馆 湖北武汉

【摘要】弘仁作为中国文人艺术转型的关键性人物，其核心身份是一名“画僧”。其从“儒生”到“画僧”的身份转换，正是“家国我执”到“无我之境”的升华，最终完成了“无住生心”的艺术内变。本文以“画僧”身份为视角，梳理其人生轨迹与艺术演变，探讨禅宗思想对其创作的根本影响，阐释其艺术独特意境的内在成因。

【关键词】画僧；弘仁；新安画派；禅宗；无住生心；禅意山水画；艺术内变

【收稿日期】2026 年 9 月 29 日 【出刊日期】2026 年 10 月 21 日 【DOI】10.12208/j.ssr.20260336

The internal artistic transformation of Hongren’s “Non-Abiding Mind” from the perspective of the “Monk-Painter” identity

Li Lin

Wuhan Art Museum, Wuhan, Hubei

【**Abstract**】As a pivotal figure in the transformation of Chinese literati art, Hongren’s core identity was that of a “monk-painter.” His transition from a “Confucian scholar” to a “monk-painter” represents a sublimation from the “ego-attachment to family and nation” to the “realm of selflessness,” ultimately achieving an internal artistic transformation of “non-abiding mind.” From the perspective of the “monk-painter” identity, this paper traces his life trajectory and artistic evolution, explores the fundamental influence of Chan (Zen) thought on his creation, and elucidates the intrinsic causes of the unique artistic conception in his works.

【**Keywords**】Monk-painter; Hongren; Xin’an school; Chan (Zen) Buddhism; Non-abiding mind; Chan-inspired landscape painting; Internal artistic transformation

引言

明清之际文人画的禅意转向催生出了独特的“画僧”群体，其身份兼具佛门“空寂”修行与文人画“寄兴”传统的双重基因。弘仁（1610-1663）作为新安画派宗师，以儒入释的生命轨迹恰如一面棱镜，折射出明清文人群体超越现实困境的精神突围，区别于石涛“搜尽奇峰”的狂禅激情与八大“白眼向天”的遗民悲怆，弘仁的“冷逸”画风开创了更具思辨的禅艺特质。弘仁的艺术蜕变，本质上是对“画僧”身份内在张力的创造性转化——他将宗教身份转化为观照世界的认知方式，将禅修体验转译为山水结构的节奏韵律，最终在笔墨氤氲间完成了从“家国我执”到“无住之境”的精神涅槃。“无住生心”作为《金刚经》“应无所住而生其心”的禅学核心，主张破除对“我”的执念，以超然之心观照世界[1]。

弘仁的人生轨迹历经少年儒生、武夷修禅、黄山悟道、五明圆寂四个阶段。“入僧”看似偶然，实则必然。其艺术更是彻底背离了传统文人与儒家伦理、阶级地位的依附。后世常将其与八大、石涛并列为“遗民画家”，强调国破家亡的悲情叙事，渲染民族气节的象征意义。这类政治化解读虽具历史合理性，却遮蔽了其本质身份——“画僧”的精神内核。若囿于遗民视角，则易忽视禅宗心性对其艺术语言的根本性塑造。

因此，我们不妨回归“画僧”视角，沿着“身份转换—思想内化—艺术显现”的逻辑链条，以人生的四个阶段为背景，剖析遗民画家群体集体性的精神困局，揭示弘仁由儒入释的选择必然，继而通过具体作品的分析，看弘仁如何以笔墨为修行法门，将“无住”的禅宗智慧转化为独特的艺术语言，重构其“画僧”身份对艺术本体的革新意义。

1 从儒生到禅僧的必然转向

1.1 早年的儒者底色

明万历三十八年（1610），弘仁出生于徽州歙县江氏望族，却遭逢乱世与家道中落。据《江氏宗谱》

记载，弘仁少年失孤，与寡母相依。曾“一日负米行三十里”[2]（王泰徽《浙江和尚传》），可见，这段清贫岁月不仅磨砺其心志，更孕育了他超然物外的精神底色。弘仁早年虽拜师习儒却因家贫乱世放弃再度科考，崇祯十二年，母逝，弘仁拒受“仁者之栗”绝意不婚不宦，以书画为寄，这一抉择不仅是现实困境下的妥协，更是精神追求的初次觉醒，暗伏日后皈依的思想基因。

1.2 笔墨的禅学启蒙

弘仁早年以“江韬”之名恪守儒家道统，其《偈外诗》“少小曾攻举子业”便印证了士人身份的烙印。然而晚明科举僵化，徽州盐商经济的衰退，让青年弘仁目睹了家族在儒商夹缝间的生存困境，由此对儒家体系的怀疑悄然滋长，这种认知内变在其早期艺术中便显现端倪：承袭倪瓒“逸笔草草”的禅意趣味——倪瓒画中疏旷空灵的构图，恰与《金刚经》“应无所住而生其心”形成共振。弘仁曾言“迂翁笔墨予家宝，岁岁焚香供作师”[2]，效仿倪瓒实为禅学认知的潜移默化，禅宗“空寂”观的视觉启蒙，也为其后艺术禅变埋下了美学伏笔。作于 1643 年的《秋山图》：前景松石便是学习倪氏的疏淡之法。而性情特质更预示精神转向的必然，如汤燕生《山水三段景》称其“受性偏孤”，王艮跋《寄半水师卷》谓其“任其至性，落落寡合”[2]，这种孤高心性投射于笔墨，便形成了类似倪瓒画中明净清冷的禅意气质。

1.3 国变后的禅门归依与精神突围

1644 年甲申国变彻底改变了弘仁的人生轨迹。当李自成攻破北京、崇祯自缢、挚友殉国，弘仁在《断桥流水图》题跋中写下“欲哭山河泪已干”的悲怆诗句，这种创伤不仅来自王朝更迭，更是“修齐治平”价值体系的崩塌。36 岁的弘仁“自负累累卷轴”投奔隆武政权，实为儒生身份的最后抗争。陈传席等学者均推断这时的弘仁原为“报国”[3]，正如汤燕生跋弘仁画云：“别有孤怀不易拟。”[2]大概就是用来意指弘仁的气节。然而南明速亡，迫使弘仁遁入武夷山，于古航禅师座下剃发为僧，法号弘仁——取自《楞严经》“弘范三界，仁泽众生”[1]，暗示着新身份对儒释精神的双重承继。

这一选择具有双重必然性，一方面源于个人层面：孤贫失怙、科举中断、家国巨变的多重打击；另一方面则是明末易代引发集体性价值危机，而禅宗“无住生心”的超越智慧为士人提供了精神突围路径：既满足遗民群体的气节持守，又疏解底层民众的生存焦虑，最终完成思想传播与社会需求的深度契合。弘仁的皈依正是此思潮的缩影，其同修汪沐日等人集体受戒，印证了清初“逃禅”现象（如八大山人、石涛）本质上其实是士大夫群体应对价值危机的身份重构。而弘仁的特殊性在于，他的剃度不同于被动避祸，而是主动的精神突围，其认知的转换始终与笔墨语言的实验同步推进。

2 禅宗美学浸润下的艺术语言初构

2.1 明末清初禅宗的精神内核与美学特质

明末清初是中国佛教发展的重要时期，禅宗在这一阶段呈现出独特的时代特征：禅宗与其他佛教宗派及儒道思想实现了前所未有的融合。这种融合不是简单的拼凑，而是深层次的会通，在保持其核心特质的同时获得了更丰富的理论资源和更广泛的信众基础。华严宗的“理事无碍”思想与净土念佛修行法门被有机地融合，形成了一种兼容并蓄的新型禅学体系。禅宗寺庙在这一时期扮演了特殊的文化角色，成为遗民的避难所（如弘仁栖居武夷山寺院）[2]。

禅宗思想内核在这一时期衍生了三个方向：“直指本心”的顿悟法门、“不立文字”的自由精神、“破执证空”的般若智慧。禅宗美学作为一种独特的美学体系，建构了以“宇宙之心”为核心的本体论[4]。正如弘仁在画作中所展现的，山水不仅是外在的自然景观，更是宇宙本体的显现。禅宗所追求的“鸢飞鱼跃”的生命境界，强调在静穆中见活泼，在有限中体悟无限，这种境界成为弘仁山水画的重要精神内涵。

在艺术审美层面，禅宗美学也呈现出三个独特层面：静观冥合的宇宙意识（通过凝神静观达到物我两忘的境界）、直觉顿悟的创造机制（强调艺术创作中的瞬间领悟和直接表达）、无滞无染的自由境界（如《六祖坛经》“于相离相”的智慧，消解形式对心性的束缚）[5]。这些审美特质都潜移默化的进入了弘仁的世界。

2.2 武夷禅修的思想蜕变与丹霞山水的笔墨实验

弘仁在武夷山时期经历了思想和艺术的双重蜕变。一方面，他完成了从儒家济世到禅宗超脱的根本转变。青年时期的弘仁深受儒家思想熏陶，怀抱济世之志。然而，明清易代的现实困境使其儒家理想彻底破灭。禅宗否定一切旧有而获得新有的理念，弃渐进而提倡顿悟，这种不拘形式而又干脆果断的方式正是弘仁在当时那种境遇下的一剂精神良药。在武夷山，通过禅修实践，他逐渐领悟到“无住”的智慧，摆脱了对世俗价值的执着[1]，值得注意的是，此时的“无住”仅是外在的身份割裂。

另一方面，不立文字、讲究以心传心的禅宗，摆脱繁冗复杂的约束，也为一心将绘画寄托于山川的弘仁

提供了更宽松更自由的呼吸空间[5]。武夷山的自然景观尤其该地独特的丹霞地貌——峭拔的山势、裸露的岩体、简练的轮廓恰好契合了禅宗的审美趣味，弘仁这一时期的创作实践如《武夷九曲图》（上海博物馆藏）便透露出了强烈的“破执”意识[6]。

画面中丹霞地貌被解构为三角锥体与矩形台地的组合，传统披麻皴被简化为平行短线，山体轮廓如刀刻斧凿般刚硬。这种几何化处理暗合《金刚经》“凡所有相，皆是虚妄”的观照[1]——通过消解山水的物质性特征，直指其“无住”的本质：当艺术家放下对物象真实性的执着，笔墨方能生发本真之心。《武夷岩壑图轴》也是这一时期的代表作，采用几何化的构成方式表达山体，通过基本形体的组合与重复，创造出富有节奏感的视觉效果[6]。

在笔墨语言方面，采用“简淡空勾”技法，以精简的线条勾勒物象。弘仁自谓“负一瓢游息”的修行体验[2]，使其艺术创作获得了全新的视角。他不再满足于对自然的外在描摹，而是追求对山水内在神韵的把握，只是此阶段的“刚硬”线条，仍隐含着遗民伤痛。

3 禅意与艺境相融的审美升华

3.1 行走中的自然修执

顺治十三年（1656 年），弘仁结束武夷山修行回到歙县，他摒弃了“冷壁青灯”的坐禅方式，选择了一种更为自由的自然禅修——通过山水游观实现“即画即修”[2]。许楚在《黄山渐江师外传》中记载，弘仁特别向往晋代高僧单道开“淡无所为”的境界（原出自《高僧传》，许楚引用其事迹，称弘仁“心向慕之”）[2]。这种修行理念深刻影响了他的艺术创作方式，形成了一种独特的“行走中的禅修”。

弘仁践行“一岁一游黄山”，将三十六峰“贮其腹中”[2]。这种长期的山水跋涉不是简单的采风写生，而是一种全身心的投入。他在诗中写道：“迷轮何处寄生余？入谷堪畬小结庐。”[2]这种与自然融为一体的生活状态以及修行方式的转变，使其艺术追求自然的本真，摒弃了一切矫揉造作的技法表现[6]。

3.2 禅意融于画境的哲学表达

与同时代其他黄山画家比较，梅清的作品笔法细腻柔软，注重对自然景观的写实再现。石涛的画风浪漫肆意，强调主观情感的自由抒发，强调画面的动势与变化，弘仁的作品则追求的是禅宗的空寂之境、主客交融的禅悟体验[7]。在这一阶段，弘仁作品中的意境创造逐步形成了三个显著的禅学境界。

首先是“无我之境”的营造，在他所作的《幽亭秀木图》中，是弘仁仿倪瓒《容膝斋图》的代表，这时的临仿展现出了根本性突破，画面近景坡石以宿墨勾出金石质感轮廓，三株枯树呈三角构图精确分布，树干仅以淡墨平染而无皴擦[6]。这种极致简化消解了倪瓒画中的文人闲适趣味，物象成为纯粹的形式符号，艺术家个人的情感痕迹几乎完全隐去[4]。

其次是“萧旷”之境，如《长林逍遥图》（故宫博物院藏）集中体现了弘仁对“萧散”美学的禅学转化[6]。画面中景悬崖以矩形体块叠加构成，枯松以篆籀笔法写出，枝干转折处可见碑刻的方硬特质。右上题诗“荣枯听时序，动息任吾乐”[2]，与石涛《黄山图》中“搜尽奇峰打草稿”的躁动形成鲜明对比。弘仁通过几何化山体（如三角、矩形单元重复排列）建构出静态的时空秩序，这种处理似在“绝对静寂中照见万物生灭”。相较于梅清《黄山十九景》中对云海流动的细腻描绘，弘仁刻意淡化气候特征，使画面成为超越季节的永恒存在[6]。

最后是“净寂之境”的表达。在《天都峰图》（故宫博物院藏）中，弘仁以近乎数学的精确性解构黄山主峰[6]。画面中央山体被提炼为垂直叠加的矩形单元，仅以淡墨勾勒轮廓，无皴无染；峰顶孤松简化为三角符号，与底部虚空形成“色不异空”的禅学对照[1]。相较于石涛《黄山八胜图》中云蒸霞蔚的生机涌动，弘仁剔除一切气候特征与植被细节，使岩体如水晶般透明纯粹。这种“真空绝相”的处理，既契合《心经》“照见五蕴皆空”的哲学观照[1]，又以物理性的视觉净化实现了精神性的“本来无一物”[5]。

3.3 空间与笔墨的禅学化艺术创新

在空间建构上，弘仁通过舍弃近景与远景的详细描绘创造了自己的透视法，如《林泉春暮图》《松壑清泉图》等作品，仅聚焦于中景，以大小几何体的有序排列，创造出静态而深远的空间感[6]。这种处理方式引导观者在一个固定视点静观冥想，而非游目骋怀[4]。整幅没有跳动的笔触和张扬挥洒的墨色，线条刚毅而稳定，画面毫无含混不定的笔意和墨色，均显出一种“寂静”的禅宗审美。正如禅宗强调“定慧等持”，弘仁的作品也通过稳定的构图和克制的笔墨，达到动静相宜的平衡[5]。

此外，弘仁还发展出独特的“钢条线条”，这与初期的刚硬不同，如果说《武夷岩壑图》中的锐利转折是遗民创伤精神苦痛的凝结，那么《黄山图册》（安徽省博物馆藏）中的冷峻刚劲便是如持咒般的禅定，正如古航道舟禅师所言：“心如铁石，意若寒灰”[2]。山体轮

廓以铁线描勾勒，笔锋转折处可见碑的篆书笔意，皴法舍弃传统披麻皴的柔韧质感，代之以平行短线排列，形成了冷硬的岩石肌理[6]。

这种语言革新与禅宗典籍《碧岩录》“截断众流”思维相通，弘仁通过笔墨的“断”与“连”，在画面中制造认知冲突，线条不再服务于形似，而直指“空性”本质，破相去执[1]。

弘仁的艺术语言，本质上是一种视觉化的禅修[7]。枯寂的树木山石，无色无味无任何生机，他创造的禅意空间使人联想到生命的有限和宇宙的无限，使人作现实的逃遁，而进入静思和冥想[4]。如果说倪瓒造的势是“任水自漂流云自东”，弘仁的造势便是“万物自生听，太空恒寂寥。”[2]他遁入佛门后的人格修养也造就了他与先师倪瓒的不同：“寂”的更纯粹——他将倪瓒的“无人之境”推向了“无我之境”[6]。

3.4 人物形象中的符号禅意

弘仁并未完全不画人，从存世的极少数作品看，还是会借高士、渔夫等形象来点景[6]。如渔夫形象在《陶庵图》、《旅亭子诗意册》等作品中反复出现，象征避世隐居的理想。他在诗中写到：“渔舟泊处遍桃花，岸上茆堂是酒家。欲挽秦人来此住，请看鸡犬与桑麻。”[2]这显然是将画中的山水比作隔世的“桃花源”，将自己比作那隐世的“渔夫”。

高士形象则多出现在书斋场景中，或弹琴，或读书，或静坐。这些形象代表了精神的内省与修养。与之相伴的空亭意象尤为耐人寻味，亭中无人却胜有人，这种处理手法暗合禅宗“真空妙有”的思想[1]。这些艺术符号共同构建了一个超越尘世的禅意空间，通过这种象征性的艺术语言，表达着他对绝对精神自由的追求[7]。

4 “无住生心”的终极体悟与艺术圆融

4.1 “禅画一体”的生命实践

弘仁一生性格孤傲不媚，他是唯一一位未受“皇恩”的艺术家，因名讳“弘”字与乾隆帝“弘历”相犯，故自乾隆以来，名声并不显赫[2]。“衲踪迹其处，环乞书画，多攒眉不应”[2]这种“不幸”反而保全了其艺术的纯粹性。他广结佛缘交方外之友，从五明寺到云谷寺，从金陵（南京）锡香水庵到南京聚宝门（今中华门）外梅岗的惠应寺，从杭州西湖南屏山北麓之净慈寺到歙县西溪南仁义禅院[2]。

在生命终点，弘仁仍展现出修行者的慈悲与从容，据汤燕生记载，圆寂前一日，他仍“手作三画以给贫者”[2]。而以“澄观轩”落款的作品数量最多，多是赠予了佛门寺院的居士[2]。如现存《云根丹室图》（天津艺术博物馆藏）、《西岩松泉图》（北京故宫博物院藏）等都是精心之作。

弘仁在歙县西干五明寺“澄观轩”的最后岁月里，将艺术彻底转化为修行法门[2]。“澄观”二字取自宗炳“澄怀味像”之说[4]，取此名的弘仁似要表达希在纯粹视觉中进入澄明的内心，找到心的居所。弘仁在画偈中写道：“画禅诗癖足优游，老树孤亭正晚秋。”[2]这句诗生动地描绘了他在“澄观轩”中的创作状态——将绘画、禅修与诗歌融为一体。

栖居方丈室内，践行着“行住坐卧皆是禅”的修行准则[5]：将画案置于佛龛之侧，令笔墨点染与晨钟暮鼓同频共振，使物质媒介本身成为禅修的延伸。这种境界正契合美学家宗白华的论断：“艺术的理想境界是‘澄怀观道’，在拈花微笑里领悟色相中微妙至深的禅境[8]”。他虽经常出游写生，但最终都会回到这个简朴的画室，直到圆寂[2]。

4.2 晚年信仰的转向与“寂”的表达

弘仁晚年的修行重点逐渐由禅宗转向净土宗，他创作《净土偈》，开篇即言“净心既是西方土”[2]，表明其修行旨趣已从禅宗的“明心见性”转向净土的“往生极乐”[1]。现存弘仁所书《王齐之念佛三昧》诗扇，更直接证明其对净土宗初祖慧远的追慕[2]。据王泰徵《浙江和尚传》记载，弘仁曾专程赴庐山“吊宗、雷之遗事，感刘、竺之微言”[2]，并撰写《发愿文》（白莲社是慧远在庐山东林寺创立的念佛结社，宗炳、雷次宗等名士皆参与其中。）[2]，表明其与净土传统的深刻联系。

这种精神传承最终成为他艺术生涯的终极蜕变，作品中的“寂”境更为纯粹与深意[7]：第一层：本相之寂。弘仁的《雨馀柳色图》虽描绘春雨过后的山景，笔墨却清逸冷峻，传达出超越季节的永恒寂静[6]；第二层：守静之寂，弘仁作品中的静态构图与简练笔墨，正是这种境界的外化，通过“心斋坐忘”的修行方式，达到“心不妄动”的澄明状态[9]；第三层：虚空之寂，弘仁晚年的《林泉春暮图》，将复杂山石化成简括明空的几何形体，整合为高度程式化的艺术符号，通过极简的物象安排和大面积的留白，创造出“寂兮寥兮”的无声无形之境[6]。又如圆寂前所作的《梅花书屋图》，标志着其艺术语言的彻底涅槃，雪梅与空亭的组合，笔墨松灵，大面积的留白给天地云水，上题：“雪余冻鸟守梅花，亦汝依栖似一家。”“一龛何异一舟居，寂寂无人冻浦如。窗有老梅朝作伴，山留残雪夜看书。”[2]无论画与诗均是表现了超越尘世的虚空之境，这是禅宗“空观”的哲

学，是对“法性寂然”这一佛学根本命题的视觉阐释。

4.3 “无住生心”的终极体悟与艺术涅槃

在净土信仰的影响下，弘仁晚年的禅宗思想与艺术实践进入到了“无我”的超越，呈现出“即画即禅”的终极形态。据汤燕生《浙江法师传》载，弘仁圆寂前曾言：“本自无生，何有灭相？”此语出自《楞严经》“一切众生，从无始来，生死相续，皆由不知常住真心性净明体”[1]，直指禅宗“无生法忍”的终极境界。

这种思想投射在《梅花书屋图》中，不同于早期作品中对黄山实景的写生再现，此时的弘仁刻意消解了地理特征与季节标识，使画面成为纯粹的精神容器，体现出“本来无一物”的禅学思想[5]。又如弘仁晚年（1661年）所作《黄山图册》（北京故宫博物院藏）中题诗：“过去心已灭，现在心无住，未来心未至。”[2]直接化用《金刚经》“过去心不可得，现在心不可得，未来心不可得”的教义[1]，体现其对禅宗“无住”观的终极体悟，呼应禅宗破除时间相、我相的精神实践，将山水创作升华为破除执念的修行。

上海博物馆藏《枯木竹石图》题跋：“空相非相，留证空性。”[2]此句浓缩《心经》“色不异空，空不异色”思想[1]，以枯木意象喻示“缘起性空”的禅理。弘仁通过物象的极简处理（枯木仅以焦墨勾勒轮廓），实践禅宗“于相离相”的观照方式，将艺术创作转化为“真空妙有”的证悟途径。而呼应其画作中“去来无迹”的空间构造如《晓江风便图》中消解透视的平行构图更是道破禅宗“无住”真谛。至此，弘仁的艺术——“无住生心”已达至圆融。

康熙二年（1663 年）冬月，弘仁在五明寺澄观轩完成生命最后的笔墨实验。传说其圆寂前大呼“我佛如来观世音”之际，手中仍紧握秃笔，案头未干的水墨在宣纸上沁出奇异的晕染效果。这种偶然形成的墨迹恰似《六祖坛经》“本来无一物”的终极注解。当“无住生心”的禅理彻底内化为笔墨语法，山水画便超越了“可游可居”的审美功能，成为印证生命实相的精神法器。那些凝固在宣纸上的寒山瘦水，既是画家破除“我执”的心灵史，更是中国艺术向形而上维度跃升的精神路标[7]。五明寺的晨钟虽已沉寂，但“画僧”弘仁以笔墨构筑的般若之境，仍在艺术时空中回响着智慧光芒。

5 结语

弘仁的“画僧”身份，本质上是禅宗“无住”思想的人格化显现。从一介儒生到黄山画僧，他通过其纯粹的修行和独特的艺术语言，成为禅画融合的最高典范，重构了文人画的精神维度，将“应无所住而生其心”的玄义，转化为可触可感的视觉哲学。这种转化不仅是个体生命的自我救赎，更是中国艺术从“技进乎道”到“艺通乎禅”的范式转型。而他超越遗民画家的政治悲情，在“画禅一如”的实践中抵达“无我”之境。相较“笔墨当随时代”的革新宣言，弘仁的静默探索更具哲学深度。这种以艺术为舟筏的精神渡越，为当代创作者提供了超越时代困境的启示：真正的艺术自由，永远根植于对一切形式的“无住”才可达到心性的解脱。

参考文献

[1] 谦德文化. 六祖坛经 •心经 •金刚经[M]. 北京: 团结出版社, 2017.

[2] 汪世清, 汪聪. 浙江资料集（修订本）[M]. 合肥: 安徽人民美术出版社, 1984.

[3] 陈传席. 禅僧还是画僧？弘仁和尚的一生[D/OL].

[4] 朱良志. 观物[M]. 北京: 北京大学出版社, 2019.

[5] 慧能, 郭朋. 坛经校释[M]. 北京: 中华书局, 2012.

[6] 赵拓. 以形写神 空明禅境——弘仁山水画技法与意境研究[D]. 2022.

[7] 宋伟. 禅宗美学的生命智慧：宇宙、艺术、生命的圆通无碍[D]. 2023.

[8] 宗白华. 艺境[M]. 北京: 商务印书馆, 2011.

[9] 于民, 孙通海. 中国古典美学举要[M]. 合肥: 安徽教育出版社, 2000.

版权声明：©2026 作者与开放获取期刊研究中心（OAJRC）所有。本文章按照知识共享署名许可条款发表。
http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/
OPEN ACCESS