

文 艺 学 与 美 学 丛 书

意境概说

YI JING

GAI SHUO

中国文艺美学范畴研究

夏昭炎 著

北京广播学院出版社

意境

YI JING

概说

GAI SHUO

中国文艺美学范畴研究

夏昭炎 著

北京广播学院出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

意境概说: 中国文艺美学范畴研究/夏昭炎著. —北京:
北京广播学院出版社, 2003.4

ISBN 7-81085-002-4

I. 意... II. 夏... III. 文艺美学-对比研究-
中国、外国 IV. I01

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 019727 号

书 名	意境概说——中国文艺美学范畴研究
作 者	夏昭炎
责任编辑	王进
封面设计	晓霞工作室
出版发行	北京广播学院出版社 010-65779405/65738538 北京市朝阳区定福庄东街1号 邮 编:100024 网址 http://www.cbbip.com
经 销	新华书店
印 刷	北京中科印刷有限公司
版 次	2003 年 4 月第 1 版 2003 年 4 月第 1 次印刷
开 本	850×1168 毫米 1/32
印 张	9.25
字 数	231 千字
定 价	20.00 元
书 号	ISBN 7-81085-002-4/N·3

版权所有 翻印必究 印装错误 负责调换

导 论

现代的中国站在历史的转折点。新的局面必将展开。然而我们对旧文化的检讨,以同情的了解给予新的评价,也更形重要。就中国艺术方面——这是中国文化史上最中心最有世界贡献的一方面——研寻其意境的特构,以窥探中国心灵的幽情壮彩,也是民族文化底自省工作。

——宗白华《中国艺术意境之诞生》

意境,作为一种审美追求,自古以来一直为中国的士人所神往。随手拈来一首古诗读读,你就可以看出:“目送归鸿,手挥五弦,俯仰自得,游心太玄。”^①诗人飘逸疏淡之态,神游象外之状,跃然纸上,读后,“游心太玄”之意也不觉油然而生。王士禛《古夫于亭杂录》评论说:“‘手挥五弦,目送归鸿’,妙在象外。”这显然是说,嵇康此诗创造了一种“境生于象外”的意境。因为,意境的基本特点之一就是“境生于象外”。若以此为准,溯而上之,则远在《诗经》时代,人们就已经创造了不少具有优美意境的篇章。如《蒹葭》反复咏叹的“蒹葭苍苍,白露为霜,所谓伊人,在水一方”所造成的扑朔迷离、惆怅无垠的诗境,则恰如力倡境界说的王国维所说,“《诗·蒹葭》一篇,最得风人深致”。所谓“深致”,在此其实就是指诗作因有意境而达到的一种极致。清潘德舆说:“《三百篇》之神理、意境,不可不学也。”^②文学史上的这些事实表明,意境之说,

① 嵇康:《赠秀才入军》。

② 潘德舆:《养一斋诗话》。

至少在文学领域绝不是魏晋以后,更不是唐以后的事了,而是由来已久,源远流长。

意境的创造,不仅见之于诗歌,见之于时间艺术,也见之于绘画,见之于书法,见之于雕刻、建筑和舞蹈等空间艺术或时空综合艺术。甚至可以说,意境几乎见之于所有艺术领域,乃至生活领域。看看《红楼梦》第十七回“大观园试才题对额”的一段描写,你就可以想见中国人对于意境的追求到了何等地步,而意境所涉领域又是何等之宽广。你看,贾政领着众清客来到为迎接贵妃元春省亲而特意建造的大观园,刚至园门:

只见正门五间,上面筒瓦泥鳅脊,那门栏窗棂,俱是细雕时新花样,并无朱粉涂饰,一色水磨群墙;下面白石台阶,凿成西番莲花样。左右一望,雪白粉墙,下面虎皮石,砌成纹理,不



网师园

落富丽俗套,自是喜欢。遂命开门进去。只见一带翠幃挡在面前。众清客都道:“好山,好山!”贾政道:“非此一山,一进来园中所有之景悉入目中,更有何趣?”……忽抬头见前面一带粉垣,数楹修舍,有千百竿翠竹遮映,众人都道:“好个所在!”于是大家进入,只见进门便是曲折游廊,阶下石子漫成甬路,上面小小一间房舍,两明一暗,里面都是合着地步打就的床几椅案。从里间房里,又有一小门,出去却是后园,有大株梨花,阔叶芭蕉,又有两间小小退步。后院墙下忽开一隙,得泉一派,开沟尺许,灌入墙内,绕阶缘屋至院前,盘旋竹下而出。贾政笑道:“这一处倒还好;若能月夜至此窗下读书,也不枉虚生一世。”……因命“再题一联来。”宝玉便念道:“宝鼎茶闲烟尚绿,幽窗棋罢指犹凉。”

《红楼梦》的这一节描写,既是贾政的生活情趣及其审美意识的流露,也是意境运用于园林艺术和建筑艺术的生动写照。建筑疏密相间,庭院曲折有致;房舍虚实相生,园景含而不露;布局繁简适当,题联韵味无穷,无一不巧合意境的要求。当代园林艺术大师陈从周先生在《说园》指出:“文学艺术作品言意境,造园亦言意境。”“意境因情景不同而异,其与园林所现意境亦然。园林之诗情画意即诗与画之境界在景物中出现之,统名之曰意境。‘景露则境界小,景隐则境界大。’‘引水须随势,栽松不趁行。’‘亭台到处皆临水,屋宇虽多不碍山。’‘几个楼台游不尽,一条流水乱相缠。’此虽古人咏景说画之辞,造园之法适同,能为此,则意境自出。”这是园林艺术创造意境,及这种空间艺术与时间艺术的意境创造融为一体,从而构成更为隽永的意境的理论概括。如果说,各门艺术都有其独特审美要求的话,那么,意境的创造则是所有艺术的共同审美追求。这已为中国的艺术文化史所证明。

总之,作为一种审美崇尚,意境已经深深地积淀于中华民族的

艺术文化心理之中,并渐渐成为一种“无意识”状态而随时都可能渗透于艺术作品之中。我们甚至可以说,意境是我们民族艺术独秀于其他民族艺术之林的重要标志。所以,刘纲纪先生在《美学对话》里说,意境在中华民族的审美意识里占据“中心位置”。此语甚为有理。

对这样一个如此重要的文艺美学范畴进行一番系统的而不是零散的,多层面、多角度的而不是单维度的研究工作,对于揭示中华民族艺术的奥秘及作为其背景的文化精神,进而建立起独具特色的民族艺术美学学科体系,其意义自毋须待言。这项工作正在进行。在20世纪的大半个世纪里,特别是近几十年来,这方面的成果令人瞩目,这使得后来者有可能开展更进一步和更系统的研究工作。但是,展开这一研究工作的同时,也应该防止重蹈故辙,落入窠臼。而要如此,就必须放开视野,深究底里。

首先,我们要把意境置于民族文化的大背景下进行透视。任何一种艺术现象,都是在一定的民族文化背景下产生的;而其作为理论概括的美学范畴,则在更深的层次上凸现出这一背景。近十余年来的意境研究对此已经给予了较多的注意。也就是说,研究者的眼睛已不只是盯住“意境”的现象,而且还将目光往深处透视和阔处扫描。例如,张文勋的《儒道佛美学思想探索》、孙昌武的《佛教与中国文学》、葛兆光的《禅宗与中国文化》和徐复观的《中国艺术精神》等,都集中在意境的文化层次上展开了探讨。张文勋指出:“儒道佛三家的学说的相互渗透和交融,是意境理论形成的主要来源。”^①这很有道理。我们很难说意境是儒、道、佛哪一家思想理论的产物,我们只能说意境是在儒道佛各家思想,首先是儒道思想影响下所形成的审美理想、审美趣味和审美心理的集中表现。

① 张文勋:《儒道佛美学思想探索》,中国社会科学出版社1988年版,第160-161页。

其源则更为古远。因此,所谓“唯识的‘内转似外境’的理论被借鉴、发挥,形成了中国文学理论的境界说”^①的说法,显然失之偏颇。如果说,由于论题的主旨需要而对意境形成的理论根源各自有所侧重或偏爱的话,那么张文勋的探索则应是比较全面的概括,虽然其说也并未尽如人意。应该说,所有这些研究,都在一定意义上拓展了人们的视野,使意境研究更上了一层楼,但意境的探源工作仍然远远没有结束。这不仅因为已有的认识还有待进一步深入或纠谬补罅,细加厘定,而且还因为上面所提到的观点还仅仅是意境的思想哲学根源方面的探索,而远不是文化根源的全部。例如,意境形成和语言的特征是否有某种血缘关系?否则,为什么一首意境优美的中国诗译成任何一种西方文字以后,除了个别例外,常常是弄巧成拙,不仅意境之优美全无,而且味同嚼蜡?看来,离开民族的语言和思维特征去谈意境几乎是不可能的。而语言又深嵌于人们的文化传统之中,且又是这一传统的载体,直接影响甚至制约着人们的日常生活,并进而影响着民族的思维方式和民族性格的形成。那么,意境的形成和汉民族独特的思维方式及民族的性格特征是否也会有一条脐带联结着?往更深处探究一番,想必是饶有趣味的。

“他山之石,可以攻玉”,这是今人在研究意境方面有可能胜过前人的又一优势。自19世纪中叶,中国封闭的大门被坚兵利炮打开后,西方文化思想也随同西方的商品一起如潮水般涌入神州大地,鱼龙混杂,却也有不少东西可资借鉴。20世纪初,王国维在《人间词话》里率先将西方美学理论中的一些概念和观点用来描述“境”和“境界”时,其本意其实就是描述意境,使人们耳目一新。但筌路蓝缕,毕竟还嫌稚拙,而始创者的影响却甚为深远。此后陆续有人用比较或比照的方法对中西艺术美学观念和范畴进行了多层

① 孙昌武:《佛教与中国文学》,上海人民出版社1988年版,第349页。

面的研究,绵延不断,成绩斐然。其中之赫赫者当首推朱光潜、宗白华、钱锺书,也许还有胡适、林语堂等先生。但从比较美学的角度集中地研究意境,并深入其堂奥,揭示其奥秘者,却是被人赞为“述而不作”的宗白华先生。他厚积薄发,收获甚丰。在1936年《论中西画法的渊源与基础》、《中国画法所表现的空间意识》,1943年《中国艺术意境之诞生》^①等一系列文章中,宗先生比较了中西美学的不同性质,多层次地探讨了意境的美学特征和形成渊源,其论断之精辟,至今多为时人所不及,而其影响却是近年来才日见显著的。黄钟毁弃,这是很可惜的。令人困惑的是,一篇出现于20世纪50年代中期“杂谈”意境的文章却风靡了整个中国大陆。此文即李泽厚先生的《意境杂谈》。平心而论,该文将意境与典型这一对分属于中西艺术美学体系的范畴进行比较研究,确有开山之功,不乏新见。但是,“比较”而不应“比附”。强将西方的美学范畴比附于中国的美学范畴而得出“同一”的结论显然是不可取的。然而,恰恰是这种不可取,一时竟为人们竞相推崇。《意境杂谈》有一段话:“诗、画(特别是抒情诗,风景画)中的‘意境’,与小说戏剧中的‘典型环境中的典型性格’是美学中平行相等的两个基本范畴,(这两个概念并且还是互相渗透,可以交换的概念,正如小说、戏剧也有‘意境’一样,诗画里也可以出现‘典型环境中的典型性格’。)它们的不同主要是由艺术部门特色的不同所造成的,其本质内容都是相同的。”这一论断的不确本极明显,却一时被奉为圭臬。例如大陆一本曾经有些影响的高校教材这样写道:“总之,文学典型是具有高度概括性的文学形象。在叙事性的作品里,所谓典型就是典型人物,或称典型性格。在抒情性的作品里,典型就是意

^① 均已收入宗白华:《美学散步》,上海人民出版社1981年版。

境。”^① 这种说法是何等粗率,何等武断,何等荒谬。值得注意的是,1987年由华中师范大学出版社出版的一本关于意境说的专著还仍然认为“意境比生活实境更集中更典型”。该书引证汤显祖《答凌初成》评价王维《袁雪安卧雪图》白雪和芭蕉同在一画时所说的一段话,“昔有人嫌摩诘之冬景芭蕉,割蕉加梅,冬则冬矣,然非王摩诘冬景也,其中骀荡淫夷,转在笔墨之外耳”,分析说:“显然,汤的辩解是从意境必须是达到了典型化高度的艺术形象来立论的,当然就更有说服力了。”这显然不仅未离“意境”、“典型”同一说的窠臼,而且为了迎合同一说,还完全曲解了汤说的原意。该书还认为“意境的确包含有典型含义的诸要素”,“意境并不等于一般的艺术形象,它比一般艺术形象更高级;它与典型同等,具有个别与一般、现象与本质、偶然与必然相统一的要素”^②。可见,不仅比附和攀附之风未尽消失,而且此风在学术界的表现竟已达到了盲目的程度。如果说王国维的《人间词话》对某些中西美学范畴加以比附尚可理解的话,那么在有了朱光潜、宗白华、钱锺书等人的成功比较研究之后还出现这种盲目比附、任意为文的情况,却是难以理解的。曾在大英博物馆担任过东方绘画馆馆长的英国诗人劳伦斯·比尼恩(Caurence Binyon)在《亚洲艺术中人的精神》中谈到有人将中国宋代的风光画艺术称作“浪漫主义”、“理想主义”时,不禁感叹说,“像这样一些概念顶好当初就没有发明出来”,因为,“西方人所说的艺术和诗歌的浪漫主义性质,是在表现出对现存的常规一种反叛精神,表现出对于狂野的、奇迹般的,甚至是变态的事物的

① 十四院校《文学理论基础》编写组著:《文学理论基础》,上海文艺出版社1981年版,第13页。

② 刘九洲:《艺术意境概论》,华中师范大学出版社1987年版,第28页,第199页。

一种向往”，而中国人的“这些绘画作品大部分是宁静的，欢乐的”^①。两者大异其趣，怎么可以张冠李戴、任意比附呢！这真是一针见血的分析和概括。正是有感于此，我们在研究中才更应力求比较而力避比附，而比较的目的在于找出一个参照系，以更好地揭示出意境作为一个独特艺术范畴的美学特征。“他山之石”仅是工具或手段，“攻玉”才是命意之所在。

学术界还有一个习见现象，那就是将王国维所标举的境界说等同于由来已久的意境说，进而将王国维有关境界的论断看成是意境说的“集大成者”，甚至说王国维已给意境的研究打上了“句号”。例如，有人说王国维“全面系统地总结了艺术意境”^②；还有人认为王国维的境界说“深入细致地剖析了其美学内涵，有系统、有层次地予以论述与说明”，“对中国古诗词艺术本质的各家之说是一次总结，具有集大成的意义”，“《人间词话》在境界（或意境）探索史上无疑是一个句号”^③，等等。叶朗先生在《中国美学史大纲》中谈到王国维境界说在美学史上的地位时总结了学术界流行的几种说法是：（一）“境界”或“意境”作为美学范畴，是王国维首先提出的。（二）意境说是王国维建立的。（三）王国维是意境说的集大成者。并且指出这几种说法“都是不能成立的”。细究起来，叶说的确有道理。首先，前面已顺便提到，意境早已存在于中国的古老艺术中，其理论的最初形态至迟也已在六朝时形成，更何况它还可以进一步上溯探源，怎么可以将王国维看成是首倡者？这岂不意味着在王国维之前，纵贯 2000 余年的艺术意境竟然还“养在深闺人未识”？岂不意味着中国美学史上这段聚讼纷纭的公案，原来不过

①（英）L. 比尼恩：《亚洲艺术中人的精神》，辽宁人民出版社 1988 年版，第 62 页。

② 刘九洲：《艺术意境概论》，华中师范大学出版社 1987 年版，第 3 页。

③ 刘畅：《探索意境的历程》，载于《意境纵横探》，南开大学出版社 1987 年版。

是一场“客里空”而已？岂不意味着中国美学不仅如有人所说的那样，只配称作“潜美学”，而且恐怕连“潜”也不配？论者之偏颇，由此可见其极。值得注意的是，这种关于王国维“首倡”之说在 20 世纪 50 年代以前固亦有之，却并不普遍；只是后来随着某种社会气候的变化，才一会儿将其贬之为“唯心主义”，加以批判，一会儿又褒之为“首倡者”，备加颂扬。这显然与那种被叶嘉莹先生称之为“好则一切都好，坏则一切都坏”的思维模式有直接的关系。或者，王国维在《人间词话》里自谓“不若鄙人拈出‘境界’二字，为探其本也”的壮语也起了不小的作用，既然是“夫子自道”，想必不成问题，也就不去深究了；其次，所谓“集大成”、“句号”之说，同样是不足为训的。“集大成”或许还略有影迹，王国维的确集中了较多的笔墨对此作了论述，除了其他文章如《〈人间词话〉乙稿序》论及外，仅在《人间词话》里的论述就足以引人注目。有人据徐调孚注本统计了《人间词话》出现的“境界”、“境”等词语多达 23 处^①。他论及诗词甚至戏曲、小说时常用“境界”或“意境”评判。这比前人的眼界确实是拓宽了，但是，王对境界和意境的论说基本上未脱离传统的直感评点方式，点到即止，缺乏逻辑分析，缺乏严谨论证。正如叶嘉莹先生所指出：“《人间词话》毕竟受了旧传统诗话、词话体式的限制，只做到了重点的提示，而未能从事于精密的理论发挥。因此，其所蕴具的理论雏形与其所提出的某些评诗、评词之精义，都不免旧日诗话、词话之模糊影响之通病，在立论和说明方面常有不尽明白周至之处。”^② 台湾姚一苇在提到《人间词话》时更直率地指出，王氏“仍采取传统的札记体或语录体之方式，成为一种兴到之作，随想随录，从而缺少精密的一贯性，虽属吉光片羽，究竟不是完整

① 刘刚强：《王国维美学论文选》，湖南人民出版社 1987 年版，第 218 页。

② 叶嘉莹：《王国维及其文学批评》，广东人民出版社 1982 年版，第 124 页。

的珍宝”^①。叶、姚二位看法是符合事实的。所以，王氏对“意境”不可能“系统地、有层次地予以论述和说明”，也根本谈不上科学的理论系统。而且，《人间词话》里“境界”作为中心范畴并未始终在同一内涵上使用，以致其外延也出现了“扩大化”的弊端。以《人间词话》为例，说“词以境界为最上，有境界则自成高格，各有名句”，这是指的“意境”；说“境非独谓景物也，喜怒哀乐，亦人心中之一境界”，这是指的“情境”，强与“意境”联成一体看也似无不可，但并不正确；说“‘红杏枝头春意闹’，着一‘闹’字，而境界全出”，这里的“境界”固然可视为“意境”，但同时也可视为作品艺术成就所达到之某种“至境”或造成了某种艺术氛围，它带有两重性；而说“古今之成大事业、大学问者，必须经过三种之境界”，这里的境界显然指的是既不涉艺术，也不涉审美的另一码事。可见，王国维并未在严格的逻辑意义上对其所使用的概念、范畴进行厘定，因而常常陷于矛盾或模棱两可之中。惟其如此，王国维就不可能在“意境”的研究上从各个层面总前人之“大成”。因此，对王国维境界说的任何评说和估价，都不能置上述情况于不顾。至于“句号”之说，当视其为信口之言，可置而不齿。“意境”的影响如此深广，在中国美学史上占据如此重要位置，其根底直伸于文化心理的最深层，而其生命力至今还如此强大，一部其成就自不可低估而其纰漏于前面的论述中已见一斑的《人间词话》怎么就给对它的研究、探索打上“句号”呢？退一步说，研究既已打上了“句号”，论者何必连篇累牍地撰文絮叨？应当知道，真理并没有终结，更没有在王国维那里止步。但是，必须承认，研究意境不能不对王国维的论述予以充分的注意，并给予充分的评价，因为照笔者看，王国维毕竟是封建时代研究意境的最后一人，他虽不能说已集前人之大成，却的确是在前人的基础上把意境的研究推向了新的阶段，从而唤起了学术界以

① 姚一苇：《艺术的奥秘》，漓江出版社 1987 年版，第 315 页。

新的眼光瞩目“意境”；他还是我国进入近代以来的新世纪研究意境的第一人，他目光敏锐，将西方的艺术美学观念和术语引入意境研究领域，从而对前此的研究起了刷新的作用，并启迪了后继者的研究。可以说，不仅他的成就，甚至连他的错误都可能发人思考。意境的研究在他那里虽未摆脱传统“诗话”、“词话”的直感漫论的模式，但是兴许正是这一“话式”老路经王氏继续沿袭而招致种种弊端对人们起了警醒作用，使后人能自觉摸索彻底摆脱它的途径，以逐渐形成具有严密的逻辑形式的艺术理论和美学理论。近几十年来意境研究的成就表明，正是王国维所开拓的参照西方的美学概念进行传统美学的研究给意境研究注入了新的活力，挖掘了意境研究的新层面，得出了许多新结论，整个 20 世纪的成就不仅全面总结了，而且也远远超过了以往的所有研究，这不能说与王国维无关，甚至可以说，在 20 世纪所有有关意境的研究中，都能够看到王国维的影响存在，正面的和反面的都有。这就是王国维在意境研究史上的地位和价值。本书将沿着这一思路展开涉及王国维境界说时的论述，既以纠谬，也以发新。

发新，这是每一部著作所追求却又是难能的要求。因为，发新总是对以往成就的某种突破；而一个既有的结论，不仅有其一定的立论基础，而且还有众多认同者的护持、阐扬，积聚而为团块。所以，发新有时就意味着攻坚。事实上，学术上的每一个微小进步，都是一定程度上攻坚的结果。笔者既无力这样做，那就只有迂回运动。举例说，学术界公认意境是中国艺术美学中的一个中心网结，因此，研究意境就得对中国艺术美学的基本性质有一个总体认识。那么这一基本性质是什么呢？这就涉及一个学术界仍在争论的问题，也是一个“团块”，即人们普遍认为中国艺术美学的性质是重“表现”，重抒情，所以发展了意境的理论。而这种看法其实似是而非。因为这基本上是以西方艺术美学的核心范畴“形象”为其立论出发点，进而引申来的结论。而“形象”这一范畴在中国的艺术

美学里其实是并不重要的,写“形”是为了“传神”,立“象”是为了“尽意”;而且中国的“象”也不能等同于西方源于“模仿说”中“形象”的“象”,它自有其更为深刻的规定性,所以说“形象”并不能用以说明纯为中国艺术美学范围之意境。所谓“再现”、“表现”,都是相对“形象”而言的。因此,用它们来概括中国美学的基本特征,并企图由此而探究“意境”之所自,显然是凿圆而枘方。意境当然不以“再现”为能事。“再现”的形象只是有限的存在,而意境的蕴含却总是对这种有限的超越。意境也不能说“表现”了什么,意境所蕴含的远非只是创作主体的情感或情意。贾岛诗:“松下问童子,言师采药去,只在此山中,云深不知处。”元好问诗:“寒波澹澹起,白鸟悠悠下。”其意境深远,韵味无穷,是无法用“再现”或“表现”这样的西方艺术美学范畴来概括,来说明的。强使说明,则必定将诗中所蕴含之朦胧淡泊的人生体验、人境融一的自然灵趣落尽无遗。而且,中国人的意境创造从来就是主体融于客体,二者包容,不相分离,所谓“思与境偕”、“意与境浑”即指此。这也是与西方“再现”则强调客体,而“表现”又只凸现主体,是殊途而异趣的。所以,我们研究意境理所当然地要绕过“再现”、“表现”之类的表达模式,而采“呈现”或“示现”这样的术语,这是有重要差别的。笔者在1989年所撰《从意境说和典型说看中西艺术美学的差异》^①中使用这一术语时,就曾指出:意境指向的既不纯是客体景象也不只是主体情感。意境当然有象,含情,但主要还是一种无可名状的人生体验,它实际上是一种聚合在内心的人生体验的呈现。这种体验有着无尽的“颗粒”在其中运动,不可名状,难以言传。“再现”不了,“表现”不尽,而它却又有着“外化”的冲动,于是只好借“境”示现,略露端倪,让人体味不尽。所以用“呈现”或“示现”来描述意境不只是术语的简单变换,而且也是“意境”的上述特征所决定的,它标

^①《理论与创作》1989年第6期,见本书[附一]。

志着中国艺术美学的重生命内在体验的性质。实际上,中国艺术美学就是体验美学,在一定意义上,它也可以称之为生命美学。意境的产生,正是这种美学思想内在运动的必然现象。所有这些,本书均将扼要论述。

目 录

导 论	(1)
第一章 义 界	(1)
○意境不等于境界	(2)
○众说析疑	(5)
○必有之义	(14)
○如是界说	(24)
第二章 形 态	(33)
○歧义错见	(33)
○形分刚柔	(41)
○阳刚:壮阔	(51)
○阴柔:幽远	(63)
第三章 创 作	(78)
○贵在虚静	(78)
○神与物游	(87)
○含蓄·自然	(104)
○虚实相生	(123)
第四章 鉴 赏	(142)
○共创意境	(143)
○味之无极	(158)
○旨归妙悟	(169)