

论宋代文人画审美价值观中的理学意味

周萍, 潘澎伦, 王晓龙, 张海洋, 冉珏*

广东工业大学艺术与设计学院, 广东 广州 514000

DOI: 10.61369/RTED.2025180035

摘要: 宋代文人画运用‘托物寓性’的文艺手法, 将道德精神属性赋予绘画对象, 受宋理学‘观物必先穷理’思想的影响, 其审美目标由‘穷形尽相’转变为‘穷理尽性’。宋代文人画学认为‘形’与‘理’相辅相成, ‘理’寓于‘形’中, 而‘形’则是‘理’的展现载体, 同时受理学‘道法自然’观的影响, 产生了‘形神兼备’‘随物赋形’‘随类赋彩’等理论。

关键词: 文人画; 托物寓兴; 形理相生; 道法自然

On the Neo-Confucianism Implication in the Aesthetic Values of Song Dynasty Literati Paintings

Zhou Ping, Pan Penglun, Wang Xiaolong, Zhang Haiyang, Ran Jue

School of Art and Design, Guangdong University of Technology, Guangzhou, Guangdong 514000

Abstract: Song Dynasty literati paintings adopted the literary technique of "conveying temperament through objects", endowing painting subjects with moral and spiritual attributes. Influenced by the thought of "to observe things, one must first thoroughly understand the principles" in Song Dynasty Neo-Confucianism, their aesthetic goal shifted from "depicting forms to the utmost detail" to "thoroughly understanding principles and nature". The study of Song Dynasty literati paintings holds that "form" and "principle" complement each other, with "principle" inherent in "form" and "form" serving as the carrier for displaying "principle". Meanwhile, influenced by the Neo-Confucian view of "the Dao follows nature", theories such as "both form and spirit being complete", "shaping according to objects", and "coloring according to categories" emerged.

Keywords: literati paintings; conveying aspirations through objects; intergrowth of form and principle; the Dao follows nature

早在春秋战国时代“比德”观就已出现, 但淋漓运用在绘画领域是在宋代, 且成了宋代文人画的突出审美趣味。将人品与作品的高下相匹配, 是中国古代文人评价画作的一种独特而富有创意的方式。宋代文人绘画艺术中的“比德观”是着眼于绘画主体的气质文采和学识修养, 从伦理道德的角度对其作品形成一种“制约”, 其根本原因在于宋人对“理”的迷恋和追求, 且把这种“理”映射到画论品鉴, 发展为绘画神思之目标。

一、“托物寓兴”的理学意味

“托物寓兴”是中国古代诗歌常常喜欢用的一种艺术表现手法, 在中国文学创作上是早有先例且源远流长。早在《诗经》中已有这种修饰手法。如《周南·关雎》“关关雎鸠, 在河之洲”用关雎起兴, 比喻淑女之宜配君子; 《邶风·柏舟》“汎彼柏舟, 亦汎其流”, 以水中飘荡的柏木舟起兴, 比喻妇人的无所依归; 《卫风·伯兮》“其雨其雨, 晴晴出日”, 比兴兼用, 是说这位女子非常盼望下雨, 可是老天爷偏偏出了太阳, 用来比喻妻子非常盼望丈夫回家, 但丈夫却始终没有回来。此种“比”的修辞妙法, 随后被文人雅士巧妙地融入绘画艺术之中, 特别是“四君子”、“岁寒三友”等题材, 深受文人墨客的喜爱。借助自然之物的天

性, 寓含道德情感, 以日常所见的自然景象为载体, 寄托深远的情思, 进而类比儒家的德性操守, 象征庄禅的深邃境界与真如之理。在宋明清时期出现了一大批此类花鸟画小品, 且成了宋代文人画小品“比德”性审美趣味的重要体现。

苏轼代表作《古木怪石图》中的枯木、怪石用墨变化多端, 别具一格, 从笔墨章法上可以解释为用屈曲盘折之遒笔来抒泄胸中勃郁之气。其实, 在中国古典美学中, 枯木老树蕴涵着一定的哲理。庄子说“此木以不材得终其天年”, 指出做人应当“处于才与不才之间”方能长久。丑怪、死寂、消亡的枯木中蕴含着一种独特的生命力。苍老遒劲的枯藤、盘根错节的古枝、嶙峋怪石, 象征着自然界生生不息、坚韧不屈的蓬勃生命力, 在枯朽与丑陋的外表下, 深藏着对生命真谛的不懈探索, 这是中国古典哲

学美学中独特思维方式，也是在绘画艺术创作中“托物寓兴”的哲理化彰显。

郭若虚在《图画见闻志·论气韵非师》中道：“……如世之相押字之术，谓之心印，本自心源，相成形迹，迹与心合，是之谓印。矧乎书画发之于情思，契之于经纬，则非印而何？押字且存诸贵贱祸福，书画岂逃乎气韵高卑？夫画犹书也。扬子曰：‘言心声也，书心画也，声画形，君子小人见矣。’^⑪郭若虚的“气韵非师”说强调了绘画中个人道德情操的重要性，认为画作是画家内心世界的体现。这种观点在北宋时期文人画论中具有重要地位，影响了后世文人画风的形成，强调了道德情操在艺术创作中的决定性作用。郭若虚又在《图画见闻志·叙论》中认为古代仕女画“自有威重俨然之色，使人见则肃恭，有俯仰之心。今之画者，但贵其姱丽之容，是取悦于众目，不达画之理趣也”，‘理趣’蕴含理学之韵味，源自‘依仁游艺’观，带来道德层面的满足与愉悦。理学中“艺即道”、“道即艺”的理论，为当时追求‘志于道’且热爱‘游于艺’的文人绘画爱好者奠定了坚实的理论基础。强调绘画“依与仁，游于艺”的精神，同时也满足成教化、助人伦的儒家伦理思想，很好地调和了“玩物”与“丧志”的矛盾。

宋代的文人画更多的是强调画家主体的社会责任感，宋代画家秉持着自觉的比德观念，受儒家思想深刻影响，他们在艺术创作中更倾向于表达伦理道德精神，艺术实践中亦不忘体现道德责任与担当。随着北宋“格物致知”精神的不断深化，绘画艺术如仅对客观物象的形态有准确描绘已不能满足宋代主流画坛的艺术审美需求，提出了“观物必先穷理”的主张，他们认为，形似之作仅是对外物形态的模拟，忽视了其内在的“理”，因此提出了“常理”论。

“托物寓兴”在宋代文人画中的广泛运用，标志着中国绘画从技术表现向精神表达的重要转型。这一转型的深层动力，源自宋代理学对心性与物理关系的系统重构。理学家程颢提出“仁者浑然与物同体”，认为人与万物在本体上相通，这为“托物寓兴”提供了哲学基础。画家通过对自然物象的描绘，不仅再现其风貌，更在笔墨间蕴含对天地之理的体认与人格理想的寄托。梅、兰、竹、菊“四君子”及松、竹、梅“岁寒三友”成为文人画最常表现的题材，并非偶然。梅之凌寒独开，象征士人的坚贞气节；兰之幽谷自芳，喻指君子的高洁自持；竹之虚中有节，代表文人的谦逊与骨气；菊之傲霜怒放，暗示隐者的超然品格。这种象征体系的形成，与理学“格物致知”“即物穷理”的认知方式密切相连。画家在观察、描绘这些物象的过程中，实则是在进行一种道德修养与性理体认的实践。

“托物寓兴”表现为对特定题材的偏好与象征系统的建立。更进一步看，“托物寓兴”不仅是一种表现手法，更是一种观照世界的方式。它体现了理学“体用一源”的思维特点——在具体的物象中体认抽象的天理，在个别的现象中把握普遍的本体。文同观竹“朝与竹乎为游，暮与竹乎为朋”，正是这种观照方式的生动体现。通过这种物我交融的体验，画家得以超越形似，触及物象的内在理趣，从而实现“穷理尽性”的审美目标。

“托物寓兴”作为贯穿宋代文人画创作的核心手法，其背后

所承载的远非仅是艺术表现层面的技巧选择，更是理学思想深刻浸润绘画领域的鲜明体现。自先秦“比德”传统发端，至宋代理学昌明，这一手法完成了从文学修辞到绘画美学的关键转型。文人画家不再停留于物象外形的摹写，而是将物象视为涵摄天理、表征心性的媒介，通过梅兰竹菊等自然意象，寄寓儒家理想人格与道德情操。苏轼的《枯木怪石图》通过描绘枯朽之物来映射顽强的生命力，这不仅体现了宋代理学中“理在气先”和“气禀有异”的宇宙观，而且也反映了艺术家对生命深刻思考的艺术实践。郭若虚在其画史名作《图画见闻志》中提出了“心印”之说，认为绘画是“本自心源，想成形迹”，这一观点不仅体现了北宋理学中的“心性”学说对其绘画美学思想的影响，而且也反映了北宋中后期绘画发展的新方向。^⑫郭若虚强调“治心养性”，认为画家的主体修养是艺术创作的决定性因素。理学中“依仁游艺”的观念，为画家提供了游刃于道德与审美之间的理论依据，使绘画成为体认天理、修养性情的重要途径。由此可见，“托物寓兴”不仅塑造了宋代文人画独特的象征语言体系，更折射出理学的道德观照如何深刻重塑了艺术的功用与境界，为“形”“理”之辨奠定了思想基础。

“托物寓兴”手法在宋代文人画中的成熟运用，标志着绘画功能的重要转变——从再现物象转向表达心性，从技术展示转向道德涵养。这一转变深受理学思想影响，体现了宋人对心物关系、性理关系的重新思考。通过对特定物象的象征性表现，文人画家构建了一套融合道德、审美与哲理的绘画语言体系。这种语言体系不仅为“形理相生”观念的形成奠定了基础，更在深层上将绘画实践与心性修养紧密联结，为文人画走向“道法自然”的至高境界铺平了道路。

二、“形理相生”之辩证法则

关于艺术创作中的“形”与“理”之间的辩证关系，在《宣和画谱》中也有类似的表述，如“曲尽物之妙”“不特写其形，而曲尽物之性”^⑬，这里的“性”与“理”虽有差异，但都指追求物象内在本真。宋代的论画者常将“理”和“形”对应起来讨论，如董逌在《广川画跋》中汲取了理学“穷理尽性”的思想，提出“观物者必先穷理，理有在者，可以尽察，不必强于形似之间也”，“虽得形似，而不尽其理者，亦可谓为工也”。在绘画艺术中只追求形似之作，只是绘画的基础之表现，或者说是徒有其表，并没有究其内在之“理”，并不能悟其客观对象的内在肌理和生命精神，不能称为真正的艺事，亦可谓为工也。然而他又进一步指出，形似不可失，因为理寓其中，所以“形”与“理”是一对互为相生的关系，“理”存在于“形”中，而“形”作为“理”的载体，在绘画领域中有其自身的法则和运行规律。宋代文人画家，深受理学熏陶，皆认为‘形’与‘理’相辅相成，缺一不可，互为依存。

文人画家文同在其《墨竹赋》中谈到“形”与“道”的关系：“朝与竹乎为游，暮与竹乎为朋，饮食乎竹间，偃息乎竹阴，观竹之变也多矣。”客曰：“盖予闻之，庖丁解牛者也，而养生

者取之。轮扁，斫轮者也，而读书者与之。万物一理也，其所从为之者异尔。况夫子之托于斯竹也，而予以为有道者，则非耶？”文同主张在逼真地描绘事物的外形时，要掌握事物内在的特点与规律，曲尽真态，形理两全。^[4]

苏轼在《栾城集》中谈及文同的墨竹时道：“与可（文同）画竹时，见竹不见人。岂独不见人，嗒然遗其身。其身与竹化，无穷出清新。庄周世无有，谁知此凝神。若人今已无，此竹宁复有。”^[5]苏轼依据文同‘形理两全’之说，深化其‘常理’理论，指出‘常形’易识，‘常理’却难以捉摸。苏轼以水喻之，言其无常形，正因无常，方近‘道’之境，此‘道’亦即‘常理’之谓也。水的“有无之际”决定了它的物理特性，然而水又是可有形的，这个形是无常的，因而水的形而上本质就是顺应世间万物的无形，这与文人画审美观中所指的“随物赋形”不谋而合。苏轼通过对水的生成原理揭示了万事万物存在的根本以及艺术精神的本源。在苏轼的绘画理论思想中，多处出现关于“形”与“神”“理”与“意”的辩证探讨和艺术主张。由此观之，苏轼的世界观展现出双重面向：一方面，他深受儒家思想影响，怀揣兼济天下的正统理想；另一方面，他又渴望冲破传统束缚，不拘泥于既定形式，这种矛盾在其艺术思想中得到了淋漓尽致的体现。

宋代文人画论对绘画的认识从“穷形尽相”到“穷理尽性”的目标迁移，主要受理学“穷理尽性”“格物致知”思想的影响，从而改变了北宋前中期一味追求形似而忽视情感表达的绘画目标，随着‘熙宁变法’的历史浪潮，文人画家们将个人情感的抒发与寄托提升至探求真理的至高境界，这一过程深刻彰显了理学精神对艺术创作的影响。这标志着画家需抒发个人胸臆，融入天地间的广阔情怀，展现真实之理趣，方能臻至‘道法自然’这一至高无上的艺术境界。

宋代文人画形成了对“形”与“理”辩证关系的系统认知，其理论构建深受理学“格物致知”“即物穷理”思想的影响。以董迪、文同、苏轼为代表的画论家，普遍认为“形”为理之载体，“理”为形之内核，二者相生相成，不可偏废。董迪在《广川画跋》中明确反对仅追求形式相似而忽视内在理趣的工匠式绘画，提倡通过观察事物来深入理解其内在道理的认知方法。文同通过长期观察和绘制竹子，提出了“形理两全”的理念，强调在艺术创作中同时把握外在形态和内在规律。苏轼则通过区分“常形”与“常理”，特别是以水的形态变化为例，阐述了即使形态变化，其内在道理仍然存在的哲学思考，从而将绘画艺术提升到对万物本质的形而上理解。在中国传统绘画笔墨语言的演进中，“以书入画”的提倡深刻体现了‘形理相生’的观念。这一理论在宋代绘画中得到进一步继承和发展，使得线条超越了造型功能，成为传递心绪与理思的独立审美载体。可以说，宋代文人画在理学思想的引导下，成功构建了一套融合形似与理趣、外在表现与内在规律的创作法则，既为“托物寓兴”提供了方法论支持，也为通向“道法自然”的终极审美理想架设了桥梁。

“形理相生”作为宋代文人画的核心创作法则，与理学“理气合一”“体用不二”的哲学观有着内在一致性。理学家朱熹认为：“理也者，形而上之道也，生物之本也；气也者，形而下之

器也，生物之具也。”在绘画领域，“理”相当于物象的内在本质与规律，“形”则相当于其外在表现与形态。文人画家追求的“形理相生”，正是在创作中实现道器合一、理气融通的艺术境界。“形理相生”法则推动了中国绘画笔墨语言的深度发展。文人画家巧妙地将书法用笔融入绘画之中，倡导‘以书入画’，此皆因书法线条本身即蕴含表现‘理’的特质，一笔一划间，既展现形质之美，又蕴藏气韵之理。黄庭坚论书谓“笔中有物”，实则是说笔墨应蕴含对物象之理的深刻理解。文人画家尤为注重笔墨浓淡干湿间的丰富变化，运用‘墨分五色’之法，细腻地展现墨色的层次与韵味，从而生动地表现物象的质感与气韵。

“形理相生”观念带来了绘画评价标准的重大变革。宋代之前，绘画多以“形似”为重要标准；而至宋代，在理学影响下，“理趣”成为更高层次的审美追求。苏轼提出“论画以形似，见与儿童邻”，意在强调艺术创作不应仅限于外形的再现，而应超越形似，追求更高层次的理趣和情感深度。这种观念转变，使中国绘画从重视外在形似的“写形”传统，转向注重内在理趣的“写意”传统，开创了文人画发展的新天地。“形理相生”法则的确立与发展，是宋代文人画理论建构中最具哲学深度的贡献之一。它将理学“理气关系”“体用关系”的哲学思考转化为具体的艺术创作原则，指导画家在形似与理趣之间寻求平衡与升华。这一法则不仅丰富了绘画的笔墨语言，提升了绘画的文化品位，更重要的是为中国绘画建立了一套融合哲学思辨与艺术表现的创作体系。正是在“形理相生”的基础上，宋代文人画得以最终迈向“道法自然”的至高殿堂，达成了艺术与天道之间和谐无间的完美融合。

三、“道法自然”的丹青之理

宋明理学将“理”视为宇宙的最高本体，万物生成的本源，以及道德伦理的准则。这一概念在宋明时期被理学家们进一步发展，他们认为理不仅是自然的普遍法则，也是人类社会的当然原则，适用于一切领域。宋人认为，乾坤中只是浑沦一个“理”字，作画之道，亦以“理”字为要旨。绘画是造型艺术，自古以来注重对客观事物形体的描绘，“形”既是外相、表象，是直观的对象，也是内在之“理”的外在表象和载体。这个“理”是“天理”，张南轩说：“事事物物皆有所以然，其所以然者，天之理也。”理学强调宇宙中有流转不息的生命之“理”，这种“天理流行发见之妙”体现于万物之中^[6]，一草一木，一尘一埃中，因此这种“理”也是自然之道，天机之法。受到北宋理学的影响，“理”的概念渗透到当时的画论中，形成了“以形传神、形神兼备”的绘画思想。中国传统绘画理论体系里的“形神兼备”“随物赋形”“随类赋彩”等言论，都是受到了理学中“道法自然”观的影响。

苏轼的艺术精神也主张艺术的灵感源于自然，悟自然之道而达到创新。此创新之意，即在有限之客观世界中，开掘无限之想象空间，以无拘无束之自然形态，展现主体精神之自由翱翔之境。他在《书朱象先画后》中说：“能文而不求举，善画而不求

售，文以达吾心，画以适吾意而已。以其不求售也，故得之自然，世亦罕见，不知其所长也。”绘画乃心意之抒发，无论绘事或作文，皆须抛却功利之心，不拘成法，顺应自然，心正则意自明，方能孕育佳作。另在《书蒲永昇画后》中说“盖古今妙文，无有不成于神来者，天机忽动，得之自然，人力不与也。”这种“道法自然”的文艺创作精神，成就了宋代文人画家比较青睐于自然山水花鸟题材的选择，这也符合文人画不求形似，不计较于刻舟求剑，顺夫天道玄机而随物始尔，从而寻求自然天真之真情的审美情趣。陈师曾在《中国绘画史》中论“文人画之价值”一文中说：“且文人画不求形似，正是画之进步。”^[7]他认为文人画这种不求形式的绘画主张，是中国绘画艺术一种进步的表现。

欧阳修在《鉴画》中说道：“萧条澹泊，此难画之意，画者得之，览者未必识之。故飞走迟速，意近之物易见，而闲和严静，超远之心难形，若乃高下向背，远近重复，此画工之艺耳，非精鉴之事也。”^[8]文中所述“难画之意”，实则即为“画理”。优秀画家需兼备塑形与悟理之能，此乃其与画工之根本区别。生命中对“自然之道”的追求，寓于万物变灭之形相。绘画艺术，人类精神之高峰，升华为哲理之境，揭示万物幻灭间最自由、最无常、最真实之“道”。这个“道”充沛着对大自然的感悟，对宇宙万物的敬畏，对自然万象变幻莫测的超越。

理学将“天理”视同自然之道，认为宇宙万物生生不息、运行有则，而艺术创作亦需效法自然，体现天道流行的奥妙。苏轼“得之自然”“天机忽动”的创作观，主张打破功利束缚、回归本心流露，正是理学“顺理应物”“无意而合”修养论在艺术中的投射；在题材上，山水林泉成为画家表现宇宙生机、寄托天理感悟的首选，郭熙“可行可望可游可居”之论，实则强调绘画应引发观者对天地境界的向往；在笔墨表现上，“随物赋形”“随类赋彩”的原则要求画家超越机械摹形，依据物性物理自由抒写，传达物象的内在神韵与生命节奏。欧阳修区分‘画工之艺’与‘精鉴之事’，更进而阐明文人画之真谛，在于展现‘萧条淡泊，闲和严静’之天地之理，非徒以逞技炫巧为能事也。

“道法自然”作为宋代文人画的终极审美理想，是一种与天地造化同功的创作境界。这一观念的形成，深受理学宇宙观与道家自然观的双重影响。理学家邵雍提出“以物观物”的认识方法，强调摒弃主观成见，以物之本然状态观物；道家则主张“人法地，地法天，天法道，道法自然”，认为自然无为是最高法则。文人画家将这些深邃思想巧妙融合，铸就了独具韵味的“道法自

然”绘画理念。

中国传统文人画中“道法自然”主要体现为对“天趣”“生意”的追求。文人画家反对刻意造作、矫揉雕琢，主张顺应物性、发乎自然。米芾的云山墨戏，看似信笔挥洒，实则深得自然烟云变幻之理；杨无咎的墨梅，枝干纵横，自有生机盎然之趣。这种“无意于佳乃佳”的创作状态，实则是长期观察自然、体认物理后达到的化境，是“道法自然”在笔墨迹画中的具体体现。文人画追求一种“虽由人作，宛自天开”的艺术效果。文人画中的山水、花鸟，虽经画家匠心经营，却显得自然而然，毫无斧凿之痕。这种审美理想的背后，是对“天理流行”“万物一体”宇宙观的深刻体认。^[9]画家通过笔墨表现的不是孤立的单一物象，而是物象在天地间生生不息、生生而发的存在状态；是阴阳开阖、气韵流行的宇宙节奏。在这种理学思维的观照下，一幅画不再仅仅是视觉图像，而成为宇宙生机的一片段、天理流行的一瞬间。

综上所述，“道法自然”既是宋代文人画创作的理想境界，也是理学宇宙观、人生观在艺术中的完整体现。它统摄了“托物寓兴”的象征传统和“形理相生”的创作法则，将绘画从技术活动提升为体认天理、证悟心性的哲学实践，最终成就了宋代文人画融道德、审美与哲理于一炉的独特风貌。宋代文人山水画、花鸟画及院体画，在中国绘画史上取得了显著成就，这些成就与宋代理学的兴盛密切相关。虽然宋代画学中的“理”与宋代理学中的“理”虽非同一概念，但二者存在密切的关联。^[10]宋代画学中的‘理’源自宋代理学，二者间存在着共相与殊相、相互依存和促进的关系，共同促进了绘画艺术的繁荣。

四、小结

宋代文人画在理学思想的深刻影响下，形成了以“托物寓兴”为表现手法、“形理相生”为创作法则、“道法自然”为审美理想的完整理论体系。这一体系不仅重新定义了绘画的本质与功能，更将艺术创作提升为体认天理、修养心性的哲学实践。通过“托物寓兴”，文人画建立了物我相通、心物交融的象征系统；通过“形理相生”，探索了形神兼备、理趣交融的表现方式；通过“道法自然”，最终达到了天人合一、与造化同功的艺术境界。这三个层面紧密相连、逐步深入，共同塑造了宋代文人画独特的审美体系，对后世中国绘画的发展产生了持久而深远的影响，并为探究中国艺术与哲学的内在联系提供了宝贵的范例。

参考文献

- [1] 郭若虚.《图画见闻志》[M].俞剑华,注释.上海:上海人民美术出版社,1964.
- [2] 陈莎莎.试论北宋郭若虚的“心印”说[J].开封大学学报,2007,(03):19-21.
- [3] 宣和画谱·卷十七·黄居寀条[M].湖南美术出版社,1999.
- [4] 张娜.中国文人画中墨竹文化的符号学分析[J].《名作欣赏》,2011(11): 01.
- [5] 苏辙.栾城集·卷第十七 [DB].四部丛刊景明嘉靖蜀藩活字本.
- [6] 朱良志.理学的生命哲学观及其对中国画学的影响[J].安徽师范大学报(哲学社会科学版),1996,(04):374-383+458.
- [7] 陈师曾.陈师曾《中国绘画史》[M].辽宁美术出版社,2018.
- [8] 欧阳修著,欧阳修,李逸安.欧阳修全集[M].中华书局,2001.
- [9] 陈望衡.《中国古典美学史》[M].武汉:武汉大学出版社,2007.
- [10] 张南.“格物穷理”与“度物取真”——论理学思想对宋代画学的影响[J].南京艺术学院学报(美术与设计版),2022,(01):62-66.