

# 第四届“卿云杯”全国通识课程论文大赛

## 封面样张

学校	华东政法大学	院系	传播学院
专业	汉语言文学	姓名	桂静妍
年级	大三	任课教师	王晓骊
课程名称	人文中国		
论文题目	破体与融通：“诗画一律”的发生机制及其艺术创新		

## 破体与融通：“诗画一律”的发生机制及其艺术创新

摘要：“诗画一律”是苏轼提出的重要美学理论。在前代文化成就高峰的压力下，北宋文艺创作者不得不另辟蹊径，以“物一理也”的哲学思想为基础，尝试对不同艺术活动进行破体融合，形成了文艺创新的时代大潮。从“尊体”到“破体”再到融通的转变，形成了“诗画一律”的发生机制。苏轼认为在形式的表层区别之下，诗与画存在审美风格、创作构思、审美理想等方面的相通之处。苏轼深刻把握诗画同构和文艺活动本质相通之理，开拓了文化创造的新领域，对后代诗歌和绘画的发展产生了深刻影响。

关键词：诗画一律；苏轼；发生机制；艺术创新；破体

从艺术形式而言，诗与画属于两种完全不同的艺术类型，“时间上的先后承续属于诗人的领域，而空间则属于画家的领域”<sup>[1]</sup>，前者以文字符号表情达意，后者以线条色彩再现生活。但是，在中国文化语境中，诗与画的融通倾向在宋代以前便已初见端倪，比如画家对经史内容进行绘画演绎，用更形象的方式扩大教化影响力，如刘向“所校《列女传》种类相从为七篇，以著祸福荣辱之效，是非得失之分，画之于屏风四堵”<sup>[2]</sup>。文字图像化进程中，还出现了诗赋图像一类，如顾恺之以曹植《洛神赋》为范本所作的《洛神赋图》，被认为是诗赋图像化的开端<sup>[3]</sup>。不过，北宋中叶之前，诗画之间的交流只是一种个人化的艺术尝试，既没有形成理论自觉，也没有形成深度艺术融合。苏轼“诗画一律”的提出，突破了不同艺术门类的形式约束和功能局限，为诗歌和绘画的交融发展提供了理论基础，后代文人画和题画诗的迅猛发展，都受到了“诗画一律”思想的影响。尤其是对绘画领域，甚至可以说，“诗画一律”奠定了今天中国画的艺术个性。由此引发的思考是，“诗画一律”何以在北宋出现？又何以由作为文人而非画家的苏轼提出？本文旨在考察“诗画一律”的发生机制，并探析其创新内涵及其意义。

### 一、从“尊体”到“破体”：宋代文艺思想重大转折

“凡一代有一代之文学：楚之骚、汉之赋、六代之骈语，唐之诗，……皆所谓一代之文学，而后世莫能继焉者也。”<sup>[4]</sup>不同的文学体裁因写作目的不同而形成不同结构与风格，并经文人的大量产出固定下来。刘勰《文心雕龙》“是以规略文统，易宏大体”<sup>[5]</sup>，对当时的所有文体进行体性、风格和功能的界定，是对

文体的规范化总结，形成所谓“正体”。这种尊体思想在后代一直有继承者，如北宋沈括就认为“韩退之诗乃押韵之文耳，虽健美富赡，而终不近古。”<sup>[6]</sup>陈师道《后山诗话》云：“退之以文为诗，子瞻以诗为词，虽极天下之工，要非本色。”<sup>[7]</sup>但是，面对前代文学取得的成就，宋代文学如果一味严守“尊体”而不敢逾矩，是难以获得长足发展的，对此宋人有充分认识，陈辅之《诗话》云：“荆公尝言：‘世间好语言，已被老杜道尽；世间俗言语，已被乐天道尽。’”<sup>[8]</sup>以“破体”，即突破文体规范，向其他文体或文化寻求创新可能，成为宋人缔造本朝文化高峰的重要举措。

“破体”是有意识的求变求新，突破既有形式、功能、题材以及审美风格，不完全遵守法度，甚至以“能破前法者为雄”<sup>[9]</sup>。欧阳修等提倡诗文革新，认为要根据不同的情感和主题选择任何适合表现的文体进行创作，“以文为诗”“以传奇小说入记”“以诗为词”皆是当时新变。以苏轼为代表，“文非欧曾之文，诗非山谷之诗，四六非荆公之四六，然皆自极其妙”<sup>[10]</sup>，他长于议论，如“几痴君更甚，不乐复何为。还坐愧此言，洗盏当我前。大胜刘伶妇，区区为酒钱”（《小儿》）一诗，前篇叙述，至末忽而转入议论，对寻常事件提出新的诠释<sup>[11]</sup>，虽体格创变，却于平淡中自有真味，理趣浓厚，是以文为诗、重理尚思的生动体现。

“亲射虎，看孙郎”“何日遣冯唐”（《江城子·密州出猎》）词中纪事用典，是将作诗手法移入词中，丰富了词的表现手法，一派壮志豪情。柳永有以赋为词之举，“烟柳画桥，风帘翠幕，参差十万人家……市列珠玑，户盈罗绮，竞豪奢”（《望海潮·东南形胜》），铺陈城市繁华、节日氛围及风俗人情，层层渲染，语言华美。《子姑神记》本应以记叙为主，然苏轼戏作降神之事，是以传奇小说为记<sup>[12]</sup>。以学问为诗多用事化典，词中又有“翻案诗”成为重要题材，“江东子弟今虽在，肯与君王卷土来”（王安石《乌江亭》）“凭谁说与谢玄晖，莫道澄湖静如练”（黄庭坚《题晁以道雪雁图》）等句，表现出文学理论的推陈出新<sup>[13]</sup>。

随着文化下移，审美风格也出现“破体”之象，白话口语进入创作视野<sup>[14]</sup>，风格日趋平易近人。梅尧臣率先提出“以故为新，以俗为雅”的审美原则，黄庭坚称：“盖以俗为雅、以故为新，百战百胜，如孙吴之兵，棘端可以破镞，如甘蝇飞卫之射，此诗人之奇也。”<sup>[15]</sup>诗材选取范围不断扩大，苏轼诗文里可见“但寻牛矢觅归路，家在牛栏西复西”（《被酒独行，遍至子云、威、徽、先觉四黎之舍三首》）“毛空暗春泽，针水闻好语”等语，恬淡朴实的农家寻常俗物、地域特色的俗语、俚语皆可入诗；“舟中贾客莫漫狂，小姑前年嫁彭郎”化用民俗故事，言辞戏谑诙谐，化俗为雅<sup>[16]</sup>。袁宏道赞曰：“苏公之诗，出世入世，粗言细语，总归玄奥，恍惚变怪，无非情实。盖其才力既高，而学问识见，又迥出二公之上，故宜卓绝千古。”<sup>[17]</sup>

同时期其他领域也纷纷响应，刮起创新之风。书法、绘画在唐代更多被视为工匠之技，宋代文人意趣渗透后，具备了抒情表意的功能，宋书开“尚意”之风，欧阳修首倡书法当“自成一家之体”<sup>[18]</sup>，学书应“不计工拙”而只求“自适”，以自得自立、自适自足为乐<sup>[19]</sup>；黄庭坚一改唐人狂草之风，用雍容之笔作欹侧之字，凭理性精神自成新格<sup>[20]</sup>。绘画上，文人精神不断渗透，黄休复提出“逸格”的绘画标准，“观乎象而忘象，意先自然，始可品绘工於彀中，揖画圣于方外，有造物者思，唯是得之。”<sup>[21]</sup>郭熙在《早春图》中创造性地使用墨色明暗与用笔虚实来传达对早春瞬间的视觉感受<sup>[22]</sup>，又以“以林泉之心临之则价高，以骄侈之目临之则价低”<sup>[23]</sup>对画家品格提出要求；此外，宋画还针对黄氏画派的精致工巧发起改革，倡导清淡野逸的花鸟画新风<sup>[24]</sup>，崇尚清新自然之风。音乐领域，仁宗亲自领导雅乐改制，启用中下等出身的文人士大夫，形成了“宫廷-文人-民间”<sup>[25]</sup>的文化沟通机制，带动市民音乐发展，又因宋代文人往往于音乐一途颇有造诣，与歌妓、民间艺人均有交往，不同阶层、不同文艺活动之间开始打破界限，寻找合作、共通的基础。

## 二、物一理也：苏轼的“破体”思想的哲学基础

在唐代辉煌艺术成就的大山前，宋人确立了“破体”以缔造新文学高峰的思路，而苏轼无疑是“破体”以创新的典范。从整体而言，苏轼的“破体”是以“物一理也，通其意，则无适而不可”<sup>[26]</sup>的哲学观为基础的。

### （一）万物与我为一

苏轼哲学思想复杂深刻，他幼时曾随眉山道士张易简读书学《易》，晚年继承父志，作《东坡易传》，受“天地与我并生，万物与我为一”（《庄子·齐物论》）<sup>[27]</sup>的思想影响甚深，提出了具有整体性的“物一理也”哲学思想<sup>[28]</sup>。凡艺术活动，能“通其意”便不需为形式所囿，如“退笔如山未足珍，读书万卷始通神”（《柳氏二外甥求笔迹》），就否定了汉唐书法崇尚技巧的传统，认为创作者要秉持自身意趣，追求“与天地相似，故不违”<sup>[29]</sup>的境界，文人之意近乎天地之意，流诸笔端，即为“写意”。

一方面，宋人着力于发掘与唐不同的审美对象，另一方面，苏轼所提“患在于好使人同己”（《答张文潜县丞书》），要求不可与同时代他者审美雷同，所谓“以文为诗”“以才学为诗”“画当以情考而理推也”<sup>[30]</sup>，其落脚点最终都在创作主体的情感。既然本质相通，“夫不可得而消者，尧舜不能加焉，桀纣不能亡焉，是岂非性也哉！”<sup>[31]</sup>苏轼指出，宇宙变化中，唯一不变的就是“性”，又言：“喜怒哀乐，苟不出乎性而出乎情，则是相率而为老子之‘婴儿’也。”（《韩愈论》）由此可见，“人性”即为“人之情感”，然本性是意志不可转移的天然之物，宋人要有意识地贴近自然，就不得不将本真情感加以理性整合，故

文艺活动即使存在固定模式，最终也还是为传情写意服务。

虽然重视情感表达，但“情本位”并非简单地完全忠诚于无规律情感波动，而是“随物赋形”，是在认识到宇宙之理“相因而有，谓之生生”（《东坡易传》）的基础上积极把握世界整体的尝试。宏观来看，“天不违仁，水不失平，惟一故新，惟新故一”（《仁宗皇帝御书颂》），宇宙是一个无善无恶、无止无动的抽象整体<sup>[32]</sup>，因此，若想准确把握世界，没有固定的范式，只能从“情”出发，把握与人共生共存的自然之理。

## （二）无法之法

“破体”体现在以“无法之法”为万法之宗。苏轼称赞王安石书法之时称“荆公书得无法之法，然不可学，学之则无法”（《跋王荆公书》），此指个人人生经历、情感体验、性情气质都各不相同，学习他人之法或仿古都只能得其皮毛。据言“东坡试院时，兴到以朱笔画竹，随造自成妙理。或谓竹色非朱，则竹色亦非墨可代。后世士人，遂以为法”<sup>[33]</sup>，这种根据情韵改变传统着色的审美意趣背后，是意气高于描摹对象的艺术自觉；苏轼称“我书意造本无法，点画信手烦推求”（《石苍舒醉墨堂》），在他看来，艺术的独创性、文人气质和胸襟远比“常法”更加重要<sup>[34]</sup>，即破除“前人之法”的制约，根据生命体验形成自我创作之法，最后抛弃形式上的刻意追求，达到“无法之法”的圆融境界。

这种“无法之法”体现在苏轼对情感变化和自然规律的把握上，如“人有悲欢离合，月有阴晴圆缺”（《水调歌头·明月几时有》），将人事变迁与自然事物变化相结合<sup>[35]</sup>；“水镜以一含万”（《送钱塘僧思聪归孤山叙》），“一”是创作主体的文人之意，“万”则是不同艺术门类之技，深刻把握作为本质的“意”，才能达到自在无碍的创作之境。“写意”成为创作主体与天地之意相契合的手段，即以文人意气寓于物，“观万物之变，尽其自然之理”（《上曾垂相书》），不可滞留于物：“可以寓意于物，而不可以留意于物。寓意于物，虽微物足以为乐，虽尤物不足以为病。留意于物，虽微物足以为病，虽尤物不足以为乐。”<sup>[36]</sup>

## （三）离形而得神韵

形与神是先秦思想家提出的对举的哲学概念，初期画者构思画面之时，只知仿物之形似，后其关系流变大致分为顾恺之“凡生人亡有手揖眼视而前亡所对者，以形写神而空其实对，荃生之用乖，传神之趣失矣”<sup>[37]</sup>的“以形写神”观与司空图提出“俱似大道，妙契同尘，离形得似，庶几斯人”的“离形得似”<sup>[38]</sup>观两种。从苏轼“论画以形似，见于儿童邻；赋诗必此诗，定非知诗人”（《书鄢陵王主簿所画折枝》）诗可以看出，他显然继承并发展了司空图提出的“神与形相独立”之说。

画多关注现实细节以引起观者的生命体验，诗则多用意象连缀，有意识地筛

选描写对象以在较短篇幅内达到冲击性效果，二者皆对外在客体与内在情感有所关注，既不以客观现实作为诗画反映的主要对象，文人复杂矛盾的内心世界可选取的表达空间就更加广阔了，苏轼对这种“大略如行云流水，初无定质，但常行于所当行，常止于所不可不止”（《答谢民师书》）的状态是非常赞赏的，这种行云流水的创作既要求创作过程应当自然而然，也指创作内容不可过度雕饰，即所谓的“千变万化，未始相袭，而各当其处，合于天造，厌于人意”（《净因院画记》）。如苏轼对李公麟画的评价：

居士之在山也，不留于一物，故其神与万物交，其智与百工通。虽然，有道有艺，有道而不艺，则物虽形于心，不形于手。

——《书李伯时山庄图后》

李伯时作山庄图，山石草木令人如忆前世，时人赞其记忆力超群、画面高明，然苏轼认为，其画动人的根本在于“神与万物交”，既然客体只是情感抒发的承载物<sup>[39]</sup>，“神”就可以依附在诗、文、画等各种艺术门类进行传递，这也是苏轼对“离形得神”观的确认。

### 三、“诗画一律”的艺术创新

苏轼虽然没有对“诗画一律”作集中的理论阐述，但是从他的题画诗和绘画题跋综合起来看，苏轼的“诗画一律”大致包含了清新自然的审美取向、以自娱为主的审美功能、以王维为典范的审美标准等三方面的艺术创新。

#### （一）清新自然的审美取向

发展到宋，文艺领域一洗唐代对绮丽豪放的崇拜，转而赞颂清丽自然，文人雅士在“天人合一”思想不断发展的基础上进一步内化、融合儒、释、道思想，构建了一种尊重并以自然规律为人文社会最高理想准则的自然观<sup>[40]</sup>，以体认自然的方法观照自我，并通过艺术创作将这种自然体悟具象化，但直到宋，欧阳修明确提倡“以闲远古淡为意”<sup>[41]</sup>，“自然平淡”的审美风格才逐渐进入文艺视野<sup>[42]</sup>，进而成为审美主流，梅尧臣“因吟适情性，稍欲到平淡”（《依韵和晏相公》）以自然平淡为美，其代表作“人家在何许？云外一声鸡”（《鲁山山行》），意境幽远，节奏舒缓。

苏轼把诗人对清丽审美理想的追求融入了绘画，他在一则绘画题跋中说：

画以人物为神，花、竹、禽、鱼为妙，宫室、器用为巧，山水为胜，而山水以清雄奇富变态无穷为难。燕公之笔，浑然天成，粲然日新，已离画工之度数而得诗人之清丽也。

诗书画皆追求与自然圆融于一体，于平淡中涵丰富意蕴，然状物必不能完全如实地反映现实，若要求达到与自然的统一，便只能追求“言外之意”，故留白、透视之法愈发纯熟，画者以飘渺云雾与动态山水不断加强画面的运动感和纵深感，如米氏云山画派擅以时隐时现的云雾表达无限之景，从山水延伸到宇宙，从实景延伸到无所不在之“意”<sup>[43]</sup>，文人画的“深远”特点鲜明。苏轼曾提到：“摩诘本诗老，佩芷袭芳荪？今观此壁画，亦若其诗清且敦。”（《王维、吴道子画》），由此可见，诗文之“清”，应当是指风格清雅淡泊，而绘画之“清”，显然在于画面清透，选取物象、场景自然清新，这是除了技法高超外，还要求画者具备一定的审美能力，很大程度上依赖于画者的个人修养，这就要求画者同时必须具备文人气质，先将宇宙万物内化包容于心，突出绘画对象恬淡清丽的自然特点，依照内心自我观照表达意境之美，所谓“成竹在胸”是也。

## （二）以自娱为主的审美功能

宋前，诗画多用于教化，如吴道子《地狱变相图》，在唐时就承担了以地狱惨烈图景劝人向善的作用。发展到宋，文人士大夫更重视诗画陶冶性情的自娱之趣，并认为变化无穷、意境深远的自然题材最具有“适意”功能。“文以达吾心，画以适吾意，”（《书朱象先画后》）诗画变成了寄托私人情感、意气具象化的载体，如米芾认为“子瞻作枯木，枝干虬屈无端，石皴硬，亦怪怪奇奇无端，如其胸中盘郁也”<sup>[44]</sup>，便是托物以言心声。

既为自娱而作，情感抒发便不必过于在意文体界限和传统标准，甚至要刻意淡化外界可能带来的干扰，将笔力集中在物象之外，因此，苏轼提出“文人画”观点：“观士人画，如阅天下马，取其意气所到。”（《又跋汉杰画山二首》）文艺创作主体要以自身情感为出发点，筛选符合当下心境的意象，释去如实反映自然的传统要求，便应当把握自然、精神世界的动态变化与变化的普遍性、固定寄寓物象之“常”的平衡，情理发乎自然而非一味追求格式成熟。既要出自胸臆，又要求一定水平的审美表达，就要把握如“水镜以一含万”的二者关系（《送钱塘僧思聪归孤山叙》），“一”是创作主体的文人之意，“万”则是不同艺术门类之技，以情感抒发为统筹标准，深刻把握作为本质的“意”，才能达到创作自在无碍的自然之境，实现“自娱”的审美功能。

## （三）以王维为典范的审美标准

“诗画一律”的诞生也源于宋人对前代文艺的不断反思和批评活动，其对创作者或作品生发的新阐释实际是为了表达自身新的文艺观念或美学主张。“文人画”概念由苏轼最早提出，但苏轼所推举的文人画开创者是唐代王维，他将王维

与吴道子画相对比，提出“吴生虽妙绝，犹以画工论。摩诘得之于象外，有如仙翮谢笼樊”（《王维吴道子画》）。苏轼对王维的极力推崇奠定了他在文人画领域的崇高地位，“文人之画，自王右丞始”<sup>[45]</sup>的观点便随着“诗中有画，画中有诗”（《书摩诘蓝田烟雨图》）的赞美成为文人画的代表，树立起“诗画一律”实践的典范。

苏轼推尊王维为文人画代表并予以极高赞誉，其原因在于王维以诗画自娱的文人意趣。王维修葺辋川别业以隐居，作《辋川图》并《辋川集》，对诗画艺术的兼擅并美进行了实践，其恬淡写意的风格符合北宋审美主流，加以在唐时的极高声望，苏轼借他之作提出“诗画一律”的论断便也水到渠成了。

#### 四、结语

面对唐代艺术的辉煌成就，宋人有着突破审美范式而自成一家的强烈主观意识，这有力地推动了宋代文学艺术的互通共生，从而形成了新的文化发展高峰。不为古人所囿，不为既有规范所囿，成为宋代文化不断创新发展的强大动力。这提示我们，创新求变是文化发展的内驱力，文艺史的重大节点往往得益于创作主体的积极再创造，这也是人类社会不断创新发展的基点。



## 参考文献

- [1] 莱辛：《拉奥孔》，朱光潜译，北京：人民文学出版社，2022年，第240页。
- [2] 刘向、刘歆：《七略别录佚文》，上海：上海古籍出版社，2008年，第48页。
- [3] 王晓骊：《“诗画一律”与中国古代图文关系的重构》，《甘肃社会科学》，2014年第3期，第223-227页。
- [4] 王国维：《宋元戏曲史（自序）》，北京：新世界出版社，2012年，第9页。
- [5] 刘勰：《文心雕龙》，上海：上海古籍出版社，2012年，第655页。
- [6] 释惠洪：《冷斋夜话》，北京：北京汇源文源文化发展有限公司，2015年，第16页。
- [7] 陈师道：《后山诗话》，北京：北京汇源文源文化发展有限公司，2015年，第15页。
- [8] 胡仔：《苕溪渔隐丛话》，北京：北京汇源文源文化发展有限公司，2015年，第199页。
- [9] 朱万曙等：《中国古代文学研究：视野与方法论集》，北京：中国人民大学出版社，2016年，第881页。
- [10] 曾季狸：《艇斋诗话》，北京：北京汇源文源文化发展有限公司，2015年，第81页。
- [11] 肖珂：《明诗话宋诗破体论争研究》，青岛大学，2011年。
- [12] 曾枣庄：《论宋人破体为记》，《中国典籍与文化》，2007年第2期，第58-68页。
- [13] 张静：《翻案诗与宋代诗学关系的辨析》，《上海大学学报（社会科学版）》，2013年第6期，第70-79页。
- [14] 谷曙光：《论宋型文化视阈下的宋代文体学》，《江淮论坛》，2015年第3期，第153-159页。
- [15] 黄庭坚：《黄庭坚诗集注（第二册）》，北京：中华书局，2003年，第441页。
- [16] 董秀丽：《“陌生化”手法与宋诗的“破体求奇”》，《黑河学刊》，2016年第6期，第61-62页。
- [17] 袁宏道：《袁中郎全集》，北京：北京汇源文源文化发展有限公司，2015年，第901页。
- [18] 启功等：《唐宋八大家全集——欧阳修集（中）》，北京：国际文化出版公司，1997年，第1456页。
- [19] 丛文俊：《北宋尚意书风索隐》，《中国书法》，2023年第2期，第27-47+50-66+48-49页。
- [20] 兰正江：《诗法与书法：论黄庭坚的草书艺术》，《中国书法》，2022年第11期，第116-122页。
- [21] 黄休复：《益州名画录》，北京：北京汇源文源文化发展有限公司，2015年，第3页。
- [22] 陈云海：《唐宋绘画的主体性及其视觉逻辑》，《艺术设计研究》，2021年第3期，第11-14+83页。
- [23] 俞剑华：《中国画论类编》，北京：人民美术出版社，2016年，第632页。
- [24] 陈琳琳：《创新与自立：论宋代文艺高峰生成的主体因素》，《文艺争鸣》，2021年第7期，第77-85页。

- [25]黄艺鸥：《宋仁宗朝音乐叙事——开创北宋音乐文化新格局》，《音乐艺术（上海音乐学院学报）》，2019年第2期，第38-47+4页。
- [26]苏轼：《东坡题跋》，白石点校，杭州：浙江人民美术出版社，2016年，第137页。本文所引苏轼题跋文皆出自此书。
- [27]庄子：《庄子》，孙通海译，北京：中华书局，2017年，第98页。
- [28]刘桂荣、王欣欣：《苏轼的艺术批评思想及其哲学根源》，《西南民族大学学报（人文社科版）》，2016年第1期，第199-206页。
- [29]来知德：《周易》，上海：上海古籍出版社，2022年，第852页。
- [30]《宣和画谱》，北京：北京汇源文源文化发展有限公司：2015年，第19页。
- [31]苏轼：《东坡易传》，北京：北京汇源文源文化发展有限公司，2015年，第8页。
- [32]冷成金：《从〈东坡易传〉看苏轼的情本论思想》，《福建论坛（人文社会科学版）》，2004年第2期，第73-78页。
- [33]方熏：《山静居画论》，北京：北京汇源文源文化发展有限公司，2015年，第43页。
- [34]袁行霈：《中华文明史》，北京：北京大学出版社，2019年，第3530页。
- [35]蔡甜甜：《苏轼文艺哲学的批判创造性考察》，《湘潭大学学报（哲学社会科学版）》，2021年第2期，第113-117页。
- [36]张志烈等：《苏轼全集校注》，河北：河北人民出版社，2010年，第1122页。
- [37]张彦远：《历代名画记》，北京：北京汇源文源文化发展有限公司，2015年，第106页。
- [38]司空图：《二十四诗品》，浙江：浙江古籍出版社，2019年，第220页。
- [39]李有光：《“读者各以其情而自得”——论中国诗学的情本位对审美理解与阐释的规定性》，《华南师范大学学报（社会科学版）》，2020年第5期，第181-188+192页。
- [40]王萧依：《宋代诗人的“观物化”书写及其自然观》，《中南大学学报（社会科学版）》，2021年第6期，第167-176页。
- [41]欧阳修：《六一诗话》，北京：北京汇源文源文化发展有限公司，2015年，第4页。
- [42]童庆炳：《苏轼文论解读》，《北京师范大学学报（社会科学版）》，2014年第6期，第14-24页。
- [43]喻颖、李御娇：《论“天下主义”在宋代山水画中的审美呈现》，《华中师范大学学报（人文社会科学版）》，2018年第5期，第99-105页。
- [44]卢辅圣：《中国书画全书第二册》，上海：上海书画出版社，2009年，第262页。
- [45]董其昌：《画禅室随笔》，北京：北京汇源文源文化发展有限公司，2015年，第81页。