

浅析明代画论中的美学思想嬗变

宫瑞岑^{1*}

(^{1*}鲁迅美术学院 人文学院美术史论系, 辽宁 沈阳 110004)

摘要: 纵观明代画史, 文人画经历了由低迷至高峰的发展。明代从早期画院的恢复, 到心学产生改变儒学旧法, 明代画家从规矩中挣脱, 压抑已久的个人性灵得到解放, 美学思想在明代晚期到达巅峰, 主张个性的真我之美成为明代中晚期画家的创作主旨。对于明代美学的研究学界已有, 但对于明代画论中的美学观点暂无系统化的梳理。美学从哲学中生出, 作为意识形态存在于文字之中, 本文整理明代各时期画论, 深入分析画论中的美学思想, 探讨明代画论中美学观念在各时间段下的变化, 并分析其外部影响因素与内在逻辑。

关键词: 明代画论; 美学思想; 审美意识

A Brief Analysis of the Evolution of Aesthetic Thought in Ming Dynasty Painting Theory

Ruicen Gong^{1*}

(^{1*}Luxun Academy of Fine Arts, School of Humanities, Department of Art History and Theory, Shenyang City, Liaoning Province, 110004, China)

Abstract: Throughout the history of painting in the Ming Dynasty, literati painting experienced a development from a low point to a peak. From the early restoration of the imperial painting academy to the emergence of Neo-Confucianism that changed the old Confucian methods, Ming Dynasty painters broke free from the constraints of rules and regulations, and their long-suppressed individual spirits were liberated. The aesthetic thought reached its peak in the late Ming Dynasty, and the beauty of true self with individuality became the creative theme of painters in the middle and late Ming Dynasty. There have been studies on the aesthetics of the Ming Dynasty, but there is no systematic review of the aesthetic views in the painting theories of the Ming Dynasty. Aesthetics emerged from philosophy and exists as an ideology in written form. This article sorts out the painting theories of various periods in the Ming Dynasty, deeply analyzes the aesthetic thoughts in them, explores the changes in aesthetic concepts in the painting theories of the Ming Dynasty at different time periods, and analyzes the external influencing factors and internal logic.

Keywords: Painting theories of the Ming Dynasty; Aesthetic thoughts; Aesthetic consciousness

引言

1368年朱元璋称帝, 国号“明”, 汉人再次统领天下, 一个“内向和非竞争性”国家由此建立。朱元璋带着汉人的传统效仿宋人重新建立画院, 并召集画家作画, 然而绘画在明朝初年画院之中只能化身为政治的符号, 成为宣扬礼乐、教化众人的载体, 文人画家虽被召入画院, 但无休止的规矩禁锢了画家的创造力, 再加上明初期皇权的集中, 士大夫虽看似被重用, 实际却遭受了“文字狱”等严苛法律的压制。明代初期宫廷画学以宋濂为首宣扬国家昌盛的“台阁体”文学, 其《画原》以尊礼重法为引导, 此时的美学主要受儒家学派影响, 强调美的庄严性, 审美功能仅作为辅助, 且较为程式。然而在宫廷外, 部分画家继承宋元美学观念使明朝艺术不至于完全停滞, 王履与王绂画论中师造化与求真的态度直接给予明代中期重神轻形美学观启发。

明代中期心学的发展冲击着传统儒学, 皇权的式微也使朝中士大夫能够扬眉吐气, 虽也有李

开先的《中麓画品》倾向院体画的绘画理论，但吴门画派强调个人精神境界的美学理论占据画坛主流。何良俊《四友斋画论》谈意与笔的关系，祝允明谈人境画之前的关联，这些画论中的观念都直指意象的产生，即以心造境，作画要不拘一格，对心灵与品格进行磨练，人品既画品，虽也有儒家修身观的影响，但也平添了道家的自然哲学观念。

经历了明中期的过渡后，晚明美学逐渐将真我之说推上巅峰，画家作画不在外炼而在内省。晚明商品经济的崛起，政治环境宽松，各大阶层瓜分资源，士人虽有心入仕但无心坚持。心学的冲击让人更加愿意关注自己，如最为典型的徐渭，其画论多存于各大题跋或诗词中，对人格精神的狂妄表现反抗着封建礼法，其并非疯癫之人，而是不拘成法、真实生命的体悟者，在其画论中“不求形似求生韵”，模仿自然的美学观念已经从此淡化，而造化背后的个人意象营造已成为画家关注的重点。

从现有文献看，目前有关明代画论的研究极为丰富，尤其对董其昌南北宗论的讨论者众，如叶朗的《中国美学通史 明代卷》中的《董其昌的美学思想》，但对于明代画论中美学思想发展历程的研究却仍有探讨空间。有关明代美学的讨论有对单个绘画类型的研究，如华东师范大学赵以保的博士论文《明代山水画美学思想研究》，文章立足于明代山水画画论，研究明代山水画本质观、创作观、功能观与形式观；而对明代某一时间段美学思想的研究，如肖鹰《形与身的突出——明代前期画论的美学转向》，分析明早期美学从元人的“重意轻形”开始，重视画面的形，同时强调审美意识在创作过程中的重要性。本文旨在分析明代具有代表性的画论文本内容，从审美主体出发，挖掘内部涉及的美学思想，并结合时代背景分析明代美学思想的演变与各阶段的差异。

1. 明初期画论中美学思想

1.1. 宫廷内部的功能论

明初朱元璋承袭宋制，设立画院后召集画家，且由内侍宦官监管，但重政教的观念使得画家无法自由创作，元代潇洒散逸的文人画失落，明初院体画带着汉人的情怀回归南宋画院画法。宋濂作为明代文官开国重臣，其思想成为明初院体画的有力支撑，在其《画原》中：“书与画非异道也，其初一致也....非书则无以纪载，非画则无以彰施，斯二者其亦殊涂而同归乎。”，书画同源观点早在唐代张彦远《历代名画记》中就已有所涉及：“书画同体而未分.....无以传其意，故有书；无以见其形，故有画。”^[1]宋濂的书画非异道与张彦远如出一辙，但宋濂将书画归于功能论之中，强调其社会功能，在宋濂看来文需明道载道，画也如此，“致使图史并传，助名教而翼彝伦，亦有可观者焉”，在这里书画脱离了其审美价值，绘画成为工具，作品的优劣直接与道德相连，以图文并茂的作品来表现社会观照（图1）。



图1 刘俊 《雪夜访普图》（图片来源：网络）

1.2. 宫廷外部的形似论

明初宫廷内艺术倾向为外在世界服务，绘画的本质属性退居次要位置，而在宫廷之外部分具有革新精神的画家以启发性的思想逐渐渗透着明初的美学观，以王绂与王履为代表。王绂虽曾在宫廷内任职，但因政治牵连远离朝廷，后隐居山林，其画学思想与明初正统美学观念向背。在高士奇《江村销夏录》中记载王绂题墨竹卷一文记录王绂酒后创作有感：“其韵度虽不能尽合古人

绳墨，然一种林野散逸之气出自家意思者似亦可取....其必舍形似而得于骊黄牝牡之外矣^[2]”，酒后创作调动的无意识状态使王绂的墨竹脱离了古人的规矩，而贴近野逸之气，骊黄牝牡意指事物表象，作品创作不被形似束缚，以一种游离的状态作自家意思，“物物而不物于物”宋濂宫廷内的美学意在物于物，艺术创作被物化为功利载体，而王绂创作则为物物，离开外物求内在逸气。这一点也可在《书画传习录》中看到：“不求形似者，不似之似也”，王绂的不似之似第一个“似”为形似，中国传统美学不在于画技，而在于感悟，求与宇宙合一的境界，不求形似的作品更能靠近第二个“似”，也就是荆浩所说的“真”，它在乎的是对世界万物的完美表达，在乎物象背后的道与理，是上升到精神境界的“似”。

明初的王履与王绂一样并非朝廷赏识之人，在《华山图序》中王履提出师造化的重要性，如王绂不同的是王履认为形似与内在的真同样重要，企图达到形与意的和谐统一。“画虽状形主乎意，意不足谓之非形可也。虽然，意在行，舍形何所求意？故得其形者，意溢乎形，失其形者，形乎哉？^[3-1]”相对于文人画的重情路线，王履强调“形”的客观性和技术性；相对于院体画的重形路线，王履强调“意”的主观性和差异性^[4]。王履认为在美学发展式微的明初反对转摹强调师造化，且对形背后的意有着更深层次的探讨：“既图矣，意犹未满，由是存乎静室....怵然而作曰：得之矣夫....竟不知平日之所谓家数者何在。^[3-2]”此段内容清晰地描述出艺术创作中审美意象的生成，表露王履获得“意”之艰辛，“怵然”即为灵感，它是一种顿悟式的精神反应，灵感产生源于王履所说的：静室、行路、床枕、饮食...也就是日常生活，这也说明灵感并非凭空出现，怵然的瞬间反应来自于生活的积累，也就是师造化在脑中形成心理定势，使其从华山中所得的“法”超过平日所学习的各位名家法度。“王履认为，绘画创作既然是‘形’和‘意’的矛盾统一，那就必然要突破旧的绘画技术的限，必然要‘去故就新’”。^[5]作为明初画家从与宗的是元四家的规则，王履虽目师华山但在作品中依然有马夏的味道，王履的美学观念在当时条框禁锢的书画界称得上革新，正如他在文中说道“俗情喜同不喜异”，将眼光放置在生活中，在外物上得形得意。

明代初期美学在元末的美学观念上艰难发展，还未形成完整的体系，明中期文官权力的不断扩大以及心学的渗入使得思想发展出现了新变化，美学逐渐开始关注个人内心，不求形似而重气韵。

2.明中期画论中美学思想

朱元璋取消三省与宰相制，为达到国家的集权统治，但也使士大夫的权势得以扩张。明武宗即位后专信宦官、纵情逸乐，对于文官来说政治环境极为宽松，压抑已久艺术得以自由发展，情感随着画笔附加在作品中。正德三年，王阳明在隆昌发展心学，改变旧法理禁锢的儒学，使其启发人心，唤醒创作者的求新意识，同时心学也对明后期产生持久的影响。由于人文主义思潮以及自我意识的高涨，兼之文人画家对笔墨认识的深入，文人画家情感抒发由封闭转向开放，在艺术上创新求变的要求也变得更加自觉和强烈^[6]。

2.1.推崇浙派的六要论

明代中期是个性发展的转折期，经济的发展也使画论中美学观念向市民阶层靠拢，经历了浙派的过渡，苏州聚集起一众讲求士气的文人画家成为了时代主流，过去的浙派被时人看为“邪派”，在明代中晚期不受重视，然而文学家李开先所著的《中麓画品》却依然为院体画辩驳，在《中麓画品》中戴进、吴伟等艺术家备受褒奖。作为激进派成员，李开先在《国朝辅弼歌》中称：“大礼仪成赖宸断，能为万世立纲常”，能看出其虽为参与“大礼仪”事件，但思想仍然崇尚礼制与复古，倾向贵族趣味的美学观念使其具有贬吴的思想，其《中麓画品》也成为了明代中期独居特色的理论著作。

《中麓画品》又称《画品》，以品评体划分为“画品一、画品二、画品三、画品四、画品五”共五篇，从画作创作法则的角度探讨美，第一篇品评明代众画家画风优劣；第二篇为画论，提出“六要”与“四病”；第三篇对其所贬斥画家的长处进行罗列；第四篇将众画家归为六等；第五篇理各家师承。其中“六要”与“四病”，以戴文进、吴小仙、陶云湖、杜古狂等人为例，褒奖诸人作画六要皆具，以王灏、边景昭、林良、吕纪、周臣等人为例，贬斥作品四病俱全。

“六要”为：“神”、“清”、“老”、“劲”、“活”、“润”。与荆浩的六要不同，李开先六要通过笔墨的控制来达到，笔法在其中成为了品评画作等级的因素，而在此之前用笔并不是画学中的重

要论点。六要之中一曰神，东晋顾恺之明确提出“传神”，形神相对，“神”作为一抽象概念是中国美学发展中的一个极为重要的范畴，被历代书画家讨论，张怀瓘提出神、妙、能对书法作品进行品评，朱景玄《唐代名画录》的“四格”：神、妙、能、逸，思与貌同，强调神韵的重要，唐代张彦远《历代名画记》中称：“夫失于自然而神，失于神而后妙...”神低于自然高于妙，李开先在《画品》中提出：“笔法纵横，妙理神化^[7]”，将妙与神并列，戴进与吴伟大笔山水、陶成的湖石、杜堇的人物以为“神”。

“二曰清，笔法简俊莹洁，疏豁虚明。”其中提及元代画家倪瓒，称云林山水为清，倪云林作品清雅平淡，画面疏朗清逸，李开先所说的简俊疏豁也很好理解。其中“虚”为道家观念，“虚者，心斋也”，与神一致，“虚静”作为《庄子》中的贯彻始终的观念，强调内省，虚并非无物，而是由空构造新的审美对象，“植树置亭则有风，挖坑充水既有月”，虚是中国画一以贯之的美学理念。

“三曰老，笔法如苍藤古柏，峻石屈铁，玉坼龟皴。”“四曰劲，笔法如强弓巨弩，彊机蹶发。”老如玉破碎缶迸裂，苍劲如张弓，劲紧接老，强调笔法可老但不可无力，明代初期儒家在理学思想的统领下走上了更高的位置，李开先作为正统的追随者，其画论中充斥着对形式规范的强调。

《孟子·尽心下》中：“充实之谓美”，中国儒家的充盈、雄健之美，书画用笔重在气势的要求极大地突出了儒家充实之美在明代初期画坛中地位。与劲老相对，“五曰活，笔势飞走，乍徐还疾，倏聚忽散”，“六曰润，笔法含滋蕴彩，生气蔼然。”创作时笔势忽快忽慢、忽聚忽散，润为枯的修正。六要的所有要求都指向了作品的用笔，与明中晚期心学领导下的美学观念不同，李开先的美学观念对创作的形式有极大的要求。对应六要的四病：“僵、枯、浊、弱”如同对偶，对吕纪、边景昭、李在等画家的作品进行批评。其中值得注意的是李开先一直褒奖的陶成、杜堇、倪瓒的部分作品类型也被归为四病之中，如倪瓒山水虽清但笔力孱弱（图2），如柳条竹笋，落笔细碎，物小造清幽淡泊之景，浓厚的文人内省气质未得到李开先的赞赏，在李开先眼中真正的艺术美在于强弓巨弩般的劲笔，构图的严谨，而不在于拙。



图2 倪瓒 《枫落吴江图》（图片来源：网络）

2.2.苏州画坛的体悟论

心学从北宋程颢发端，由陆九渊最早提出^[8]，明中期理学向心学转向，心学强调个人的主体和价值，在一定程度上挣脱了程朱理学外在的“理”对人性的束缚和压迫，即凡事主张以自我为中心，以求真、表达内心思想为先^[9]。宫廷画与浙派逐步衰落，时世对教条嗤之以鼻，有脱俗之狂，苏州地区聚集的画家受心学影响，作画极富人格精神，成为画坛主流，他们的创作思想引领着明中期乃至明晚期美学发展。明中期的文人画家关心作画前的精神状态，也就是说并非所有人都可以制造美，美关乎宇宙心灵，美的产生需要条件。何良俊在《四友斋画论》中提到：“气韵本乎游心，神采生于用笔。意在笔先，笔周意内，笔尽意在，象应神全^[10]”，游是道家的哲学词汇，游心在于心灵，气韵生于心灵，游是一种自在的状态，挥毫前要营造一种自在神采，文徵明曾作诗：“心远自应人境寂，道深殊觉世缘轻”，当心游至远境，空景自应呈现。唐代王维曾有：“凡画山水，意在笔先”的诗句，意在笔先指创作前的构思阶段，落笔前在脑海中形成对应的审美意象，而审美意象并非凭空出现。“坐移白日花间影，睡起春禽竹外声”，文徵明的大量诗句都在对自然进行关照，体悟自然，游于自然之中，明代祝允明谈论情与境时称：“身与事接而境生，境与身接而情生”，人事相接生境，人入境内亦生情，意象的出现需要在无数境中游走，真实的

生命体悟是一种富有诗意的美学品格，这也说明客观的对外物描绘并非文人艺术家所追求的，笔下所绘出的是对外物的体悟，形非物役，万物受制于吾心，个人精神在明中期愈发凸显。

3.明晚期画论中美学思想

晚明从万历年间开始，皇权逐渐衰弱，明晚期的文人虽也有入仕的抱负，却也总因官场政治混乱而失望辞官，告老还乡。在明代晚期压抑了二百年的自我意识终于被唤醒，出现了大批彰显自身个性，极具革新精神的艺术家。明代晚期画论家注意到绘画创作情境对绘画创作实践的影响，主张画家在从容自得和兴会来临时作画，反对外在因素渗入绘画创作过程。^[11]这一时期的美学强调“我”与“情”，自觉对崇古提出挑战，直到明末清初董其昌的南北宗对先辈作品做出总结。

3.1.不拘成法的本心论

袁宏道在《瓶花斋论画》中写到：“故善画者师物不师人，善学者师心不师道，善为师者师森罗万象，不师先辈。”很明显可以看到袁宏道对于作画的态度，画家重视对世界的直接感受，学画之人要对物进行直接的体验，且随自己的性灵而不被道束缚。同时作为书写出大量山水游记的公安派代表人物，他对山水的品赏并不是历代文人对自然山水的一种理性评判，更不是站在山水对立面去品评眼前所看到的景物，而是把自我融入到自然之中。^[12]袁宏道的“性灵说”对创作提出要求，在其《叙小修诗》中，曾有：“独抒性灵，不拘格套，非从自己胸臆流出，不肯下笔……其间有佳处，亦有疵处。佳处自不必言，即疵处亦多本色独造语”的句子，进一步描述了作画时情感的抒发，表现个体精神的意趣。大巧若拙，艺术虽有瑕疵之处，但仍为匠心特色，思想中透露着老子的美学态度。回到本心，创作者作为主体用本心照亮客体，此种主观精神引发客观的唯心主义思想构成了明代晚期画坛美学的整体系统。

徐渭作为明代最富革新精神的画家，反叛正统与体制，将狂字融入画作和画理之中。徐渭的绘画理论多见题画诗中，如：“牡丹为富贵花，主光彩夺目，故昔人多以钩染烘托见长。今以泼墨为之，虽有生意，终不是此花真面目。盖余本窈人，性与梅竹宜，至荣华富丽，风若马牛，弗相似也”。泼墨牡丹虽有花卉之生机与活力，但并不真，徐渭将自己比作梅竹，认为具高逸气节者无法绘制出华丽做作的牡丹图。以物喻人是文人画家极为推崇的表现手法，郑板桥画竹，郑思肖画无根之兰，植物本与人不相干，但因艺术家的主观感受将物与人相连。画家自怜之感的发出依然围绕本身，徐渭称自己为窈人，穷困粗陋，但性灵高洁，人的内在与其外表不必统一，这并非儒家的观念，而体现了道家观点，艺术家借作品标榜内心，艺术的创作是内心世界的外显，于是外师造化已无法得到满足，而心源的外化才是作画的真实目的。“旷如无天，密如无地为上”徐渭的狂与自在还体现在经营位置之中，儒家讲求中庸，礼乐要调和适度，徐渭是典型的封建礼乐对抗者，他认为作画可旷可密，随心所欲，或空无一物或密不透风，作品流露出的是冲突之美，在《水仙》中题有：“道子描难似，非烟绣不过，张颠狂草笔，涂罢一高歌。^[13]”在其大写意作品中可见其对作品意蕴的重视，突破形似的桎梏，不拘成法，追求本真情绪，表达自己的本心。

3.2.以景造境的神气论

明晚期画家对画意更加重视，李日华在《竹嬾论画》中称：“写长景必有意到笔不到，为神气所吞处，是非有心于忽，盖不得不忽也^[14]”，画景未必笔笔画到，意到而笔未到，以虚代实，为庄子所说“无用之用，方为大用。”与西方绘画不同，作画要全部涂满底色再由实到虚或由虚到实，画布不可露白。而中国水墨画中的虚或无物之处最是神气充盈，明代的唐志契曾言：“写画亦不必写到，若笔笔写到便俗……一浓一淡，自有神行，神到写不到乃佳”，与李日华相同，唐志契提到作画要浓淡相衬，但留白之处也可轻描淡写，注神入画内，同时唐志契对赘疣之处以俗称之，俗对雅，而宋代的雅是一种非平民化的在野精神，这也是验证文人素养高低的标志。李日华有言：“绘事必以微茫惨淡为妙境……绘事不必求奇，不必循格，要在胸中实有吐出便是矣。”微茫惨淡则为幽静空灵之景，笔墨浅淡造虚实相生之妙境，一吞一吐如同呼吸，构成中国传统美学中的典型气场，“神气所吞”与“胸中实有吐出”画家创作时将心中情思吐出，将内在性灵化为气韵入画，意至而气韵出，作品吞入神气可让观者入画畅游。

明末清初的“南北宗论”是明代美学向清代美学过渡的重要理论，喜龙仁认为董其昌决定了明代艺术批评走向，^[15]佛学影响着董其昌画论中对绘画形式的探讨，唐代禅宗分南北二宗——“南

顿北渐”，在《六祖坛经》中，神秀与慧能的两首偈语“菩提偈”被后世分为神秀的北渐与慧能的南顿，慧能的南顿是一种直指人心的顿悟，而神秀的北渐是一种苦功修炼的渐契。董其昌以禅宗南宗六祖后子孙昌盛，北宗微矣来加强其“崇南贬北”的观点，在禅宗中南宗是一种浑成之道，而北宗更为功利，正如文人画上品在于超越现象，为气韵可舍小求大，而院体画“纵横习气”、“刻画细谨，为造物役者”，董其昌认为绘画“须悟后可学”，这也与南禅顿悟相对。在《画诀》中：“能分能合，而皴法足以发之....但审虚实，以意取之，画自奇矣。”分与合、虚与实二元对立与禅宗南宗不二之法相对应，“佛性非善非不善，是名不二”，很大程度上提示了中国哲学中的两一观，绘画作品求分求合，同时也等同于不分不和，求虚求实，也即不虚不实，实则是“无”的状态，而这种“无”并非是不存在，而是超越审美主体与客体而本真之意。“画家之妙，全在烟云变灭中...惟以云山为墨戏...然山水中当着意烟云，不可用钩染，当以墨渍出，令如气蒸，冉冉欲堕，乃可称生动之韵^[16]”，董其昌画论中对二米云山多次提及，且极为赞赏，董其昌对烟云的热爱也可在其对董源的褒奖中看出，董源作品表现南方山水烟云弥漫，平淡天真之格调表现气蒸生动之韵，画论中体现的氤氲之美是典型的中国美学关键词。与树石不同，烟云无形最难表现，云山墨戏绘时以墨渍出，刻意营造而生硬不实，故烟景的表现要碎而严整，云气游动正是美学中气韵的虚灵与神气之美。

4. 结论

明代画论的美学思想呈现出鲜明的阶段性演变。明初延续宋元遗风，以宫廷院体为主导，推崇精工细丽、形神兼备，强调绘画“成教化，助人伦”的政教功能，如宋濂“致使图史并传，助名教而翼彝伦，亦有可观者焉”，反映了政权重建初期对秩序与规范的追求，但在宫廷外部也有如王绂“必舍形似”的形似论出现。至中期虽有李开先追捧浙派遒劲气势之风，但随着吴门画派的崛起，重心源与“自娱”，追求“逸格”与体悟的观念占据画坛重要位置，美学重心转向文人“寄乐”与个性表达，这得益于苏州经济繁荣与文人群体自觉。晚明则迎来理论爆发期，董其昌“南北宗论”影响深远，标举“南宗”文人画的淡雅、生拙与“顿悟”，以“笔墨精妙”为核心，贬抑“行家”匠气；徐渭的不拘成法、袁宏道的不拘格套等观念则进一步突破形似束缚，追求大写意与奇崛变形。

这一演变的内在逻辑是文人画审美话语的持续强化与笔墨本体语言的深度自觉，商品经济的发展、心学思潮以及政治生态恶化等因素影响下，最终将“写意”与“笔墨独立性”推向美学核心，深刻塑造了后世中国画的走向。

参考文献：

- [1] 张彦远. 历代名画记[M]. 朱和平 译. 2016 年版. 郑州：中州古籍出版社，2016：34.
- [2] 高士奇. 《江村销夏录》[M]. 2018 年版. 北京：中国书店出版社，2018：122.
- [3] 葛路. 《中国画论史》[M]. 2009 年版. 北京：北京大学出版社，2009 年. 第 161 页.
- [4] 肖鹰. 形与身的突出——明代前期画论的美学转向[J]. 清华大学学报(哲学社会科学版)，2012，27(6):59-157.
- [5] 叶朗. 中国美学史大纲[M]. 1985 年版. 上海：上海人民出版社，1985：324.
- [6] 聂瑞辰, 王海, 丁树义. 笔墨情趣——明代文人画的再审视[J]. 天津大学学报(社会科学版), 2011, 13(1): 87-90.
- [7] 李盟盟. 李开先<中麓画品>研究[M]. 2016 年版. 天津：天津社会科学院出版社，2016：115.
- [8] 李益, 王军涛. 阳明心学与明代性灵说研究[J]. 牡丹江大学学报, 2019, 28(6): 25-28.
- [9] 秦运来. 明代心学对明代画学的影响探究[J]. 美与时代(中), 2020, 8(4): 10-11.
- [10] 何良俊. 四友斋丛说[M]. 1959 年版. 北京：中华书局，1959：43.
- [11] 赵以保. 论明代晚期绘画创作观[J]. 中华文化论坛, 2017, 80(6): 80-89.
- [12] 崔萍. 论袁宏道的山水自然观[J]. 西南科技大学学报：哲学社会科学版, 2019, 36(1): 19-23.
- [13] 高羽鹤. 论徐渭诗画题咏中本色传“真”的思想[J]. 绍兴文理学院学报, 2024 年, 44(9): 21-32.
- [14] 李日华. 紫桃轩杂缀[M]. 2010 年版. 江苏：凤凰出版社，2010：87.
- [15] 施錡. 喜龙仁的董其昌画论研究述评[J]. 艺术探索, 2020 年, 34(2): 30-43.
- [16] 董其昌. 画禅室随笔[M]. 屠友祥 注. 2005 年版. 江苏：江苏教育出版社，2005：169.