

论明代浙派山水画审美取向及画史价值¹

赵以保

【摘要】：明代浙派山水画审美取向表现出独特性，在题材选择上，热衷于表现现实的日常生活，体现出强烈的民间意识；在审美意蕴上，通过人物塑造世俗化、结构布局情节化、空间营构平面化等手法彰显世俗趣味；在审美风格上，追求阳刚劲健之貌，体现出对生命的热爱与激情。浙派山水画审美意识，有别于两宋宫廷院体的敦厚教化倾向；也迥异于元代文人画家的荒寒玄远追求，表现出世俗化特征，彰显出中国山水画在明代化雅为俗的审美转向。

【关键词】：浙派山水画；审美意识；世俗化；审美转向

【中图分类号】：J201 **【文献标识码】**：A **【文章编号】**：1008-0139（2017）12-015-8

自明代莫是龙、董其昌等人倡导绘画“南北宗”论之后，被列为“北宗”一脉的浙派绘画，就一直受到持扬南抑北观点的文人画论家的诋毁，被视为“狂态邪学”，不屑一顾，有清三百年，浙派在画史上几乎是一块空白^[1]。浙派绘画的历史地位，至今仍没有得到足够的重视。浙派山水画取材民间、表现世俗，开拓中国山水画“民间世情”时空表现的新领域，为“以淡为宗”的文人画审美趣味注入阳刚劲健之气，在中国绘画史上的地位是不容忽视的。因此，深入研究浙派山水画的审美意识特征，对于全面继承中国画优秀传统具有学理和现实的双重意义。

一、题材表现：民间意识

中国山水画发展到明代前期，创作主体发生巨大变化，出现了迥异于传统轩冕缙绅和文人雅士的民间职业画家创作主体群，戴进、吴伟、蒋嵩等浙派主将都称不上是“轩冕才贤，岩穴上士”。^[2]诚如苏珊·朗格指出的，艺术是人的情感符号，“一件艺术品，经常是情感的自发表现，即艺术家内心状况的征兆。”^[3]山水画创作主体一旦发生变化，其情感符号的绘画作品也会出现相应的新变，浙派山水画面生活题材选择，正是这一新变的有力体现。

（一）宋元渔樵隐逸意象表现浙派之前的中国山水画，其中的民间意识表现，只能看作是高居庙堂之上的轩冕缙绅或超然化外的文人隐士的一种理想投射下的“他者”。诚如北宋郭熙、郭思父子所指出：“君子之所以爱夫山水者，其旨安在？丘园养素，所常处也；泉石啸傲，所常乐也；渔樵隐逸，所常适也；猿鹤飞鸣，所常观也；尘嚣缰锁，此人情所常厌也；烟霞仙圣，此人情所常愿而不得见也。”^[4]郭熙正说出了深居庙堂之上的达官显贵，内心向往“丘园养素”“泉石啸傲”“猿鹤飞鸣”等属于江湖之上常见的民间生活景象，但是这些达官缙绅又须为君王分忧，“岂仁人高蹈远引？”因此，他们需要“在实际的人生世相之上，另建立一个宇宙。”^[5]所以“轩冕才贤，岩穴上士”笔下的渔樵、商旅等民间底层生活画面，不过是他们另建立的意象世界，例如五代关仝的《关山行旅图》，画面中虽有村落、鸡犬马驴、人来人往等，但画面巨石突兀、气势雄伟、人物悠闲、深岩危涧，犹似仙人所居^[6]；再如元代吴镇创作的“渔父”系列题材山水画，诚如朱良志指出的：“只是表现他思考的外在形式，泛泛苍波，与群鸥往来、烟云上下的渔者生活，是他人生境界的象征。”^[7]美国学者高居翰对此种审美现象也有类似的阐释：“在欧洲，从古罗马时代起，牧羊人和其他一些人的生活被理想化了，变成了一个想象的世界或一种神话，在这个世界里，这些乡间的人们尽情地奏乐，作诗，谈情说爱。农民的形象不适合这样美化，因为农民显然得干重活，而在神话里，牧羊人不是真干活，而是躺在树下瞧着羊群。中国的渔民和樵夫也是这样，他们不用耕地、种田和播种，而只需要把鱼钩放进水里，等着

¹【基金项目】：国家社科基金艺术学重大项目“中华美学与艺术精神的理论与实践研究”（项目编号：16ZD02）的阶段性成果。

【作者简介】：赵以保，三峡大学艺术学院讲师，湖北宜昌 443002。

接受自然的赐物，或者在森林里捡拾柴火挑去卖了。”^[8]高居翰的这段材料，描述了西方牧羊人被理想化的现象，和中国古代山水画中的渔樵商旅意象创构如出一辙。

“轩冕才贤，崖穴上士”们精心营构的民间意象，可以粗分为两种类型：其一，超尘脱俗型。此类山水画以清幽闲适时空意象创构展现出自我超凡脱俗的精神品格，彰显自我远离政治阿谀与尘世污浊的高洁精神^[9]，折射出画家对现实境遇的一种逃避或超越；其二，歌功颂德型。此类山水画中的底层民间生活表现为以正面歌颂现实为目的，画境中的渔樵被用于政治教化、点缀升平盛世，例如董源的《龙宿郊民图》，诚如董其昌指出“画甚奇，名则谄矣。”^[10]其点缀升平盛世的用意，在董其昌看来都有些过头而近于谄媚。再如马远的《踏歌图》不论是画面喜庆氛围，还是画面中的题画诗：“宿雨清畿甸，朝阳丽帝城。丰年人乐业，垅上踏歌行”^[11]都明显表明，画中的农民已经是政治化、道具化的符号。

（二）浙派“渔乐生活”表现中国山水画民间题材表现在明代浙派画家手里才真正登场。浙派山水画中，像“渔乐”“渔父”“农夫”等民间生活题材不仅大量出现，而且富有真实性。具体体现为两个方面的不同：其一，点景与特写。明代浙派之前，表现下层民众生活的人物多为点景，例如山水画中的“渔父”题材，一般米用“一翁、一杆、一线、一舟、一水”的构图模式，南宋马远的《寒江独钓图》正是这类构图模式的典型代表。而在浙派山水画中，渔樵农夫人物形象更加生活化和写实性，人物有意被画家置于近景特写，成为画面的主角，渔民撑篙、摇橹、撒网、聚饮等日常生活情景淋漓尽致地得以呈现。其二，隐逸与现世。中国渔樵意象的源头，可以追溯到姜尚的渭滨垂钓，庄子的《渔父》寓言以及《楚辞·渔父》篇等，“渔父”意象，在中国文化中简直是隐逸情结的代名词^[12]。浙派山水画中的渔樵意象，不再去追求传统“渔父”题材的荒寒隐逸之境，而是极力彰显现世生活的欢娱氛围。例如戴进的《渔乐图》《春酣图》《关山行旅图》《春游晚归图》等山水人物画展现了明代前期底层社会欢快生活景象，浙派画家直接以“渔乐”题名的山水画就有戴进《渔乐图》、吴伟《江山渔乐图》、蒋嵩《渔乐图》等。其中，戴进和吴伟的《渔乐图》更为著名，画面中都描绘了渔夫、妇女、儿童、老人等众多人物，突破浙派之前“一翁、一杆、一线、一舟、一水”的构图模式，深富生活气息，彰显他们欢聚、捕鱼、备炊、嬉戏等日常生活场面。浙派山水画中的“渔樵”，较比于元代吴镇笔下一系列的《渔父图》有意营构的荒寒萧索画境，表现出对现世生活的迷恋与陶醉，开启整个明代山水画世俗化审美取向的先兆。明代中晚期的吴门画派与松江画派，虽然重树文人画审美理想，但在题材选择上已经深深地烙上了浙派山水画热衷于日常生活题材选择的影响，将民间的渔、樵底层生活，转化为了雅集、品茗、游观、送别等文人士大夫的日常生活，同样彰显出对现世生活的留恋。

明代浙派山水画创作中的民间题材选择，除了与浙派画家自身出身底层民间^[13]，有着大量接触民间生活的真实体验关系密切，也与明代前期统治阶级的“重农”思想推动相关。诚如牟复礼、崔瑞德指出的：“明代开国皇帝朱元璋出生于赤贫的农家，出身于中国社会的最底层，他是唯一具有这样背景的一代皇朝的开国之君：这是中国历史上尽人皆知的事实。”^[14]朱元璋重农思想浓厚，注重务实，对元末山水画的冷峻萧索隐逸之境很不满意，据《明画录》记载，因不称旨被朱元璋杀死的元末著名画家就有盛著、赵原、周位、徐贲、张羽等人^[15]。显然，远离人世荒寒萧索的元画已不适合新王朝激奋人心的需要，而表现日常生活和刚健气势的绘画，才符合时代精神。浙派后学像吴伟、蒋嵩、张路等人更是创构了大量普通渔夫劳作、农夫归庄等底层民间生活山水人物画，渔民、农夫、小贩、走卒等民间生活题材成为浙派山水画的显著特征。

（三）浙派“民间世情”时空开拓

浙派山水画，在中国绘画史上的独特魅力是其“民间世情”时空意象的创构。中国山水画，在汉魏时期，可以通过画像砖、画像石、出土帛画，管窥当时山水画概貌，不论是长沙马王堆 1、3 号墓出土的两幅“T”形帛画，还是相传为顾恺之的《洛神赋图》，整个画面，“把现实生活与想入非非的东西交织在一起”，^[16]概括来说汉魏画家意在创构“人神与共”的时空意象世界。唐五代宋时期，中国山水画达到顶峰，基本上成为学界共识，滕固称这一时期称为中国美术的“昌盛时期”，^[17]画家在意象创构上，践行着张璪提出的“外师造化，中得心源”思想，真正达到了“形神兼备”“物我交融”的化境。这一时期的山水画，在时空意象上，意在创构“可行、可望、可游、可居”之境，诚如朱光潜说的在现世的生活中建立另一世界。郭熙《林泉高致》正是这类绘画实践的理论概括：“世之笃论，谓山水有可行者，有可望者，有可游者，有可居者。画凡至此，皆入妙品。但可

行可望不如可游可居之为得，何者？观今山川，地占数百里，可游可居之处，十无三四，而必取可居可游之品。君子之所以渴慕林泉者，正谓此佳处故也。故画者当以此意造，而鉴者又当以此意穷之，此之谓不失其本意。”^[18]元代绘画是中国文人画发展的顶峰，在意象创构上，创造了不同于五代、两宋的山水画景物构成的又一模式——玄远超逸时空境界。^[19]诚如康有为指出：“夫元四家皆高士，其画超逸澹远，与禅之大鉴同。”^[20]明清绘画主流是继承宋元以来的文人画传统，如高居翰所说的，从十一世纪以来的中国画史，是以文人画取胜的历史^[21]。在时空境界的开拓方面，明清主流绘画复古继承大于开拓创新，而明代浙派山水画却因画家主体来自民间底层，而独具特色。

明清绘画正统以宋元文人画为宗，强调笔墨写意，诚如徐建融指出：“唐宋画是以笔墨和形象并重的，尤其以形象比笔墨的意义更大。而到了明清画忽视了形象，而单单重视笔墨。”^[22]徐建融的认识很有见地，从董其昌的高论：“以境之奇怪论，画不如山水；以笔墨之精妙论，山水绝不如画。”^[23]明清绘画以笔墨精妙为美，而忽视了对“境”的营构，导致了明清绘画忽视对“时空意象”的开拓。徐建融的立论是根据明清正统文人画而言的，浙派绘画所创构的“民间世情”时空境界，则关注不够。从戴进、吴伟、张路等流传至今的山水画中，可以看出浙派开拓了中国山水画“民间世情”时空表现新领域，再现了充满世情的民间底层生活画面。民间底层生活，在浙派山水画中才从被理想化、镜像化投射状态下解蔽、澄明，这是浙派山水画对中国绘画时空范式的新开拓。

浙派山水画热衷表现现实中的民间题材，与宋元文人山水画荒寒玄远画境创构形成鲜明对照，折射出明代前期底层民众的勃勃生机以及新王朝激昂昂扬之气。浙派山水画题材选择的民间意识，相较于宋元文人画的“荒寒隐逸”，表现出对现世生活的迷恋，真实再现了底层民众生活的激情与欢悦。这种审美意识，在后来的文人眼里，被视为“狂态邪学”，但浙派这种艺术追求，形成了它的独特魅力，其应有的画史地位是不容抹杀的。

二、审美意蕴：世俗趣味

浙派山水画在审美意蕴上表现出世俗趣味，不论是笔墨线条，还是布局结构都极力彰显现世情怀和生命激情。诚如台湾学者石守谦指出的浙派山水画雄健激情与明代前期的贵族品味关系密切，他说：“风格的存活与发展，既必须符合宫廷中文化建设的需要，也要受统治者的制约。明代统治者的文化背景便成了举足轻重的左右力量。”^[24]明代前期，以朱元璋为首的统治阶层出身下层，文化素养不高，他们在文化活动中所表现出来的品味，单国强将其概括为“平民化的贵族品味”^[25]，浙派山水画的主要赞助人正是南京、北京等地的达官贵族，他们开始追求现世享乐和世俗生活，这种平民化的贵族品味在浙派山水画中得到物态化呈现。

（一）人物世俗化

浙派山水画世俗审美趣味，首先表现为山水人物由雅转俗。宋元山水人物画中的衣冠楚楚的“雅士”形象，在浙派山水画中变为凡夫俗子，即使是不食人间烟火的道释人物，在浙派山水画中也彰显出“世情未了”。浙派主将戴进、吴伟都有道释画传世，例如《达摩六祖图》《钟馗夜游图》《洞天问道图》等。从《达摩六祖图》图像本身来看，画卷由右至左，分别摹写了禅宗自始祖达摩到六祖慧能的六位祖师画像^[26]，画面最引人入胜的地方莫过于两位童子备炊的情景，六祖师在戴进笔下，淡化了宗教崇高感，却有意增强世俗烟火气。在保留传统佛像服饰、体态等形式符号外，极力渗入世俗色彩，佛祖们像普通民众一样需要吃饭、穿衣，画面中没有去着力追求郭若虚所要求的“释门则有善功方便之颜”^[27]，而是反复突显日常生活中的用具，如包袱、毛巾、水壶、饭钵、炊具等，使画面显得没有多少禅宗修行的庄严与静谧，而是繁琐的日常俗务。正如陈宝良所说的，明代的佛、道也世俗化了。^[28]

戴进在《春酣图》《关山行旅图》《春游晚归图》《颖滨高隐图》等山水人物画中，更加鲜明地将传统意义上的雅士俗化。例如《颖滨高隐图》，“画中人物是位疲惫的旅人，不怎么优雅地伏坐在小径上，以右手撑着休息，扶杖则硬生生地搁在面前，往外看着观者。他的头部缩拢在双肩里，姿势未经美化，似乎声明自己是明代之人，但却居住在，或路过一个有点不太对劲的

宋朝世界。”^[29]高居翰之意在于此画虽是传承马、夏派对角构图技法，突显石质硬健和力度，但人物已经明显地打上明代世俗化独特烙印，与郭若虚所要求的“儒贤即见忠信礼义之风，武士固多勇悍英烈之貌，隐逸俄识肥遁高世之节”^[30]，大异其趣。《颖滨高隐图》里的“雅士”形象，戴进无意于彰显他的“礼义之风”和“高世之节”，而更多地去突出其沉浸在现世生活中的欢娱。浙派山水人物画，通过化雅人俗的审美创构，表现出浓烈的现世热情和阳刚的劲健风貌。

（二）结构情节化

浙派山水画在结构布局上强调情节性，诚如台湾学者高木森所指出的明代前期山水画融入了一些戏剧元素。他在《明山净水——明冈思想探微》中，提出明代前期山水画具有戏剧化特点：“第一、人物画的题材常取自戏剧化的历史故事，如《三顾茅庐》《武侯高卧》。第二、画面有剧场效果，因此对背景描写重视装饰趣味，不是一般的自然景物描写，也不是哲学表意或宗教图像。第三、利用许多夸张的手法，增强人物的动作与面部表情，因此给人的感觉不是自然亲切，而是造作有力。第四、有比较强的力感和动感，此不止于人物的动作，而且遍及笔触和线条。”^[31]浙派山水画结构布局确如高木森所指出的具有戏剧化色彩，注重情节性与装饰趣味，例如《达摩六祖师图》中，将六位祖师通过岩洞、树石、流泉，既突出各自时空画面的独立，又以山水、树石背景将六位禅师画像连贯在一幅完整的山水画面时空中，使各个画像既独立又互相关联。这种超越时空限制的艺术处理方式，达到了戏剧化效果，增强画面的娱乐性、世俗性，观众随着画卷的逐一转换，去感受六位祖师的神情风貌。日本学者铃木敬对《达摩六祖师图》的批评，“它比较大的问题是自然景物与祖师们的关系处理的过于做作，景色的描写带有叙述性，显然有损于整个画卷的情趣或抒情性。”^[32]铃木敬所批评戴进此图带有叙述性，也从另一角度佐证了浙派山水画结构布局具有情节性审美取向。

同时，浙派山水画笔触与线条深富力度与动感，彰显阳刚劲健之貌。如《钟馗夜游图》，描绘了夜色中，众小鬼前呼后拥服侍钟馗夜游的景象。小鬼形象刻画注重个性特征，整个画面情节连贯，画作中人物采用了铁线描、蚕头鼠尾描，线条起落转折劲秀有力，通过这些夸张的手法，增强人物的动作与面部表情，彰显人物鲜明的个性，追求引人入胜的叙事效果。

（三）空间平面化

浙派山水画审美意蕴的世俗趣味，在空间上表现为化远景为近景，有意弱化空灵意境的营构。中国山水画早在宗炳《画山水序》中就提出：“竖划三寸，当千仞之高；横墨数尺，体百里之迥”，^[33]强调绘画于“有限”中体现出“无限”。中国绘画独特的空间意识，宗白华先生概括为主体旨在：“纵身大化，与物推移”，^[34]从而实现主体与世界在相摩相荡中与天地冥合，超越感性生命的局限，获得精神的愉悦与自由。^[35]中国山水画自诞生以来，向“远”的发展成为一种自觉追求，诚如陈传席所指出的，“思想随着山水的‘远’无限地飞越，直飞到‘一尘不染’的境地。”^[36]明代前期市民阶层的崛起，冲击着传统绘画玄远超逸的化外之境审美创构，而转向更加注重现世的日常生活，目光由向往精神上的无限自由到追求现实生活中的世俗化的日常享受。明代前期山水画中的人物比前代增多，且在画作中往往被放置于显耀位置，出现大量的“肖像”人物画，正是这一审美趣味的有力折射。

从空间意识上看，浙派山水画突出对传统山水画“三远”表现手法的弱化处理，表现出化远为近的审美取向。例如戴进现存最早^[37]的《归田祝寿图》，采用了略显凌乱的苔点和深重的墨色，削弱了马、夏山水画空灵与幽深氛围，突显时空平面化，富有现实生活装饰性审美趣味。《归田祝寿图》虽作于戴进二十岁时期，已经显示出明代前期世俗化审美取向诉求，在画面布局中有意突出中景，画面中景山峰耸立画端，截断视觉上的高远感呈现，突出平面化的装饰趣味。

在审美意蕴上，浙派山水画通过人物塑造世俗化、结构布局情节化、空间营构平面化等技法手段彰显世俗趣味，折射出明代前期审美意识的平民化贵族品味。浙派山水画技法上的化雅为俗、引戏剧元素入画、由远转近等手法表现出解构中国传统山水审美理想的倾向，当助其滋生的时代因素一旦解体，浙派山水画也将随之转衰，明代中晚期文人画家对浙派绘画的攻击，正是针对其世俗趣味，要求重振文人画的审美理想，这也从另一个方面说明了浙派山水画审美意蕴上具有独特性。

三、审美风格：阳刚劲健

浙派山水画审美意识特征，在风格上体现出阳刚劲健之貌，大斧劈皴是该派标志性手法。浙派阳刚劲健审美风格，本应与文人画的“简淡”“阴柔”审美趣味形成互补，并行不悖、相得益彰。但随着文人画审美理想逐步占据中国山水画的主导地位之后，浙派山水画的“阳刚劲健”风格也就长期蔽而不彰。诚如陈传席指出的，“中国审美意识的总趋势沿着两条线一个方向向前发展。其一是文人思想渐趋雌化和阴柔化；其二是南方审美意识渐居主流，最后领导全国。”^[38]这一总趋势，在中国山水画中表现的更为明显，“劲健、阳刚”审美趣味不断被批评为“邪俗”，而“简淡、阴柔”逐步确立为“正宗”。

美国学者班宗华对浙派绘画的审美开拓性也有论及，“浙派强劲、雄健的画风，正是创作者所追求的一种新的狂放不羁的人格理想的表征，这种精神与其外显的风格，正是中国历史上绘画乃至其它艺术形式在正统途径之外求变的一个出路。”^[39]班宗华所说的“狂放不羁的人格理想的表征”，有些拔高，但是它是中国绘画正统途径之外求变的一个出路，确为的评。显然，班宗华是从绘画风格的角度而言的，浙派山水画在题材选择和审美意蕴上所表现出的世俗化特征，进而开拓的“民间世情”时空境界，也是浙派山水画在正统之外求变的一个出路。可惜的是由于浙派绘画创作主体的身份低下，文化修养不高，以卖画为业，导致了浙派对中国画开拓性实践，没有引起足够的重视。诚如皮道坚指出“‘浙派’概念的具体化、明朗化过程，同时也是浙派绘画日益衰落的过程。”^[40]在明清画论家中“浙派”二字，简直就是“贬义”的代名词^[41]。

中国撰写绘画理论者，首先看重的是画家的人品与身份。北宋郭若虚直接提出：“气韵，必在生知，……人品既已高矣，气韵不得不高。”^[42]唐志契在《绘事微言》中也把画家的“品质”看成能否画出好作品的关键，“高明不俗之友为之，方能写出胸中一点洒落不羁之妙。”^[43]浙派画家出身底层、以卖画为业，很难被列入唐志契所说的“高明不俗之友”。陈师曾在《文人画之价值》一文中也指出：

“文人画之要素，第一人品，第二学问，第三才情，第四思想；具此四者，乃能完善。”^[44]按照陈师曾指出的文人画四要素，浙派都不占优势，其绘画自然得不到应有的重视。戴进之后的“浙派”后学，笔墨上更为粗率、狂放，诚如李开先在其《中麓画品》中指出：“吴小仙如楚人之战巨鹿，猛器横发。”^[45]加上文人画论家的不断攻击，整个浙派绘画开始名声狼藉，作品更不为收藏家所重视。浙派对中国山水画时空意象的开拓意义，也随着浙派名声的不断狼藉，而被淹没。

元明移代特殊的时代背景，以朱元璋为首的明代前期统治阶层的“平民化贵族品味”，促使了浙派画家得以隔代承续南宋院体马、夏派的劲健画风，形成了其独特的阳刚劲健审美风格。李开先的《中麓画品》极为推崇浙派的这种劲健画风，“戴文进之画如玉斗，精理佳妙，复为巨器。吴小仙如楚人之战巨鹿，猛器横发，加乎一时。”^[46]从戴进、吴伟、蒋嵩等浙派主将存世山水画作品，也不难发现，山石多以大斧劈皴刚线勾勒，大笔挥洒，气势磅礴。例如吴伟的《长江万里图》，笔墨纵横，左右挥洒，一气呵成。浙派后学笔墨纵横更甚，诚如明代屠隆攻击浙派山水画：“郑颠仙、张复阳、钟钦礼、蒋三松、张平山、汪海云辈，皆画家邪学，徒逞狂态者也”，^[47]这也从另一个方面说明浙派山水画具有劲健审美风格特征。随着明代社会环境的变化，苏州经济的发展，文人品味重新占据画坛，晚明董其昌进一步规范“文人画”，提出“南北宗论”，自此，中国山水画确立“以淡为宗”的审美标准。

学界对董其昌“南北宗论”的研究，可谓汗牛充栋，笔者更倾向于陈传席先生对“南北宗”根本之别的观点，“两宗画皆是以流露主观情绪为主的，动和静才是两者区别的根源之地。”^[48]陈传席用动与静来区分“南北宗”颇有道理，“静”就是阴柔、悠淡，“动”就是快猛躁动^[49]。从沈灏攻击“北宗”画“北则李思训，风骨奇峭，挥扫躁硬，为行家建幢，若赵幹、伯驹、伯驹、马远，以至戴文进、吴小仙、张平山辈，日就孤禅，衣钵尘上。”^[50]沈灏概括北宗画特征为“挥扫躁硬”，也是强调其“动”的特质，北宗画以“劲健”为特色，而“南宗”以“阴柔”为美。随着董其昌“南北宗论”的巨大影响，中国山水画正统逐步确立体现“静”的“阴柔”为宗的审美标准，而北宗，尤其浙派所开拓的民间世俗、阳刚苍劲审美取向，没有得到应有的弘扬。

董其昌倡导的“以淡为宗”审美标准，具体体现在三个方面，一是笔与墨的对立，他说：“南宗则王摩诘始用渲淡，一变勾斫之法，其初为张操、荆、关、董、巨、郭忠恕、米家父子，以至元之四大家。”^[61]南宗重墨，并且是秀润的渲淡；北宗重笔，体现在刚性的斧劈皴。二是自娱与他为之别，南宗画家多为清高不俗之士，不愿为任何人服务，作画出于“自娱”。北宗多以服务于贵族的院体画家为主，作画精工，服务他人。三是墨戏与精工的不同。董其昌指出：“画之道，所谓宇宙在乎手者，眼前无非生机，故其人往往多寿。至如刻画细谨，为物役者，乃能损寿，盖无生机也。”^[52]董其昌倡导的正是那种“解衣盘礴”“一超直入如来地”一类的画，反对那种“其术亦近苦”的“精工”之画。随着董其昌“南北宗”论的影响，“南宗”绘画审美风格左右了中国绘画在清代三百年的发展。诚如王世襄指出的，“有清三百年之画坛，尽属南宗之天下，造成之者，玄宰一人之力也。”^[53]山水画的不断发展，笔与墨，不可偏废；自娱与社会担当也应并行不悖。山水画在有清一代，注重继承“以淡为宗”“自娱为乐”的传统，而忽视对“体物象形”“阳刚劲健”“民间世情”的弘扬，为其在近代的衰落，埋下了伏笔。

中国画在近代的衰败，康有为曾指出其原因正是对院体精工技法的遗忘，他说：“士大夫作画，安能专精体物？势必自写逸气以鸣高，故只写山川，或间写花竹，率皆简率荒略，而以气韵自矜。此以别派则可，若专精体物，非匠人毕生专旨为之，必不能精。中国既摒画匠，此中国近世画所以衰败也。”^[54]康有为的批评尽管有些偏激，但中国画的发展，“南北宗”传统皆不可偏废。诚如陈撰《玉几山房画外录》记恽向论画：“南北派虽不同而致，各可取而化。故予于马夏辈，亦偶变而为之，譬如南北道路，俱可入长安，只是不走错路可儿。”^[55]陈传席也指出：“董其昌的‘自娱’说实是要画家放弃对国家民族的责任感，只管自己快乐。南宋的李唐等人正是基于振兴国家和驱赶强敌的强烈义愤，在绘画上有所流露而形成的一种刚猛风格。董其昌站在自己以‘自娱’为目的、以柔淡为面貌的艺术观上，排斥李唐、马、夏，自有其故、其理的。若从正义的立场以及艺术的功能上看，却是十分错误的。”^[56]“以淡为宗”画风在清“四王”之后，逐步远离了物象与现实生活，成为了一种程式化的笔墨游戏，严重阻碍了中国画的生命活力。近代黄宾虹、傅抱石等人对中国山水画的提振，正是摒弃“四王末流”文人画的柔弱萎靡、毫无生气，重举大气磅礴、阳刚劲健大旗。

总而言之，浙派山水画审美意识特征，与其创作主体有着大量民间底层生活体验关系密切，也与明代前期统治阶层的平民化贵族品味推动相关。浙派山水画的民间日常生活表现，拓展了中国山水画的题材范围。浙派山水画继承南宋马、夏派笔墨苍劲的技法，通过对山水画中的人物世俗化，结构情节化，空间平面化，极力彰显现世的生活享受和阳刚的生命激情，与宋元文人山水画荒寒萧索之境，迥异其趣。浙派山水画因其创作主体的出身低微，长期以来，其独特价值蔽而不彰，其山水画民间世情时空开拓和阳刚劲健风格表现，在中国山水画史上具有其独特魅力。

[参考文献]:

[1][39]单国强. 二十世纪对明代“浙派”的研究[J]. 故宫博物院院刊, 2001, (3).

[2][27][30][42]郭若虚. 图画见闻志[M]. 人民美术出版社, 2003. 15, 9, 9, 15.

[3]苏珊. 朗格. 情感与形式[M]. 刘大基等译, 中国社会科学出版社, 1986. 34.

[4][18]郭熙、郭熙. 林泉高致[A]. 卢辅圣. 中国书画全书(卷一)[C]. 上海书画出版社, 2009. 497, 479.

[5]朱光潜. 诗论[M]. 岳麓书社, 2009. 49.

[6][36][48][49][56]陈传席. 中国山水画史[M]. 天津人民美术出版社, 2001. 74, 128, 448, 422, 443.

[7]朱良志. 南画十六观[M]. 北京大学出版社, 2013. 73.

-
- [8]高居翰. 中国绘画史三题[A]. 范景中. 风格与观念: 高居翰中国绘画史文集[C]. 中国美术学院出版社, 2011. 54-55.
- [9]高居翰. 中国山水画的意义和功能[A]. 范景中. 风格与观念: 高居翰中国绘画史文集[C]. 中国美术学院出版社, 2011. 56.
- [10][51][52]董其昌. 画禅室随笔[A]. 卢辅圣. 中国书画全书(卷五)[C]. 上海书画出版社, 2009. 142, 143, 145.
- [11]吴企明. 传世名画题诗品赏(上册)[M]. 云南人民出版社, 2005. 6.
- [12]张繁文. 画史上的渔父情节[J]. 南京艺术学院学报, 2005, (5).
- [13]单国强. 戴进生平事迹考[J]. 故宫博物院院刊, 1992, (1).
- [14]牟复礼, 崔瑞德. 剑桥中国明代史(上卷)[M]. 中国社会科学出版社, 1992. 44.
- [15]徐泌. 明画录[A]. 卢辅圣. 中国书画全书(卷十四)[C]. 上海书画出版社, 2009. 322.
- [16]王伯敏. 中国绘画通史(上册)[M]. 三联书店, 2001. 67.
- [17]滕固. 滕固美术史论著三种[M]. 商务印书馆, 2011.
- [19]王贵胜. 中国山水画景物构成[M]. 北京师范大学出版社, 2004. 39.
- [20][54]康有为. 万木草堂所藏中国画目[A]. 康有为全集(卷十)[C]. 中国人民大学出版社, 2007. 445, 441.
- [21]高居翰. 气势撼人——十七世纪中国绘画的自然与风格[M]. 三联书店, 2009.
- [22]徐建融. 中国画的传统与二十一世纪, 长风论坛演讲集[M]. 天津人民美术出版社, 2007. 9.
- [23]董其昌. 画旨[M]. 毛建波. 西泠印社出版社, 2008. 26-27.
- [24]石守谦. 风格与世变[M]. 北京大学出版社, 2008. 182-183.
- [25]单国强. 明代绘画史[M]. 人民美术出版社, 2000. 23.
- [26]杨卫华. 中国名画家全集. 戴进. 小仙[M]. 河北教育出版社, 2006. 103.
- [28]陈宝良. 明代社会生活史[M]. 中国社会科学院出版社, 2004. 655.
- [29]高居翰. 江岸送别: 明代初期与中期绘画[M]. 夏春梅等译, 三联书店, 2009. 29.
- [31]高木森. 明山净水——明画思想探微[M]. 三明书局股份有限公司, 2005. 46.
- [32]铃木敬. 戴进的绘画风格[A]. 洪再新. 海外中国画研究研究文选[C]. 上海人民美术出版社, 1992. 288.

-
- [33]宗炳. 画山水序[A]. 陈传席. 六朝画论研究[C]. 天津人民美术出版社, 2006. 99.
- [34]宗白华. 美学散步[M]. 上海人民出版社, 1981. 144.
- [35]朱志荣. 中国艺术哲学[M]. 华东师范大学出版社, 2012. 5.
- [37]单国强. 戴进作品时序考[J]. 故宫博物院刊, 1993, (4).
- [38]陈传席. 中国绘画美学史[M]. 人民美术出版社, 2002. 245.
- [40]皮道坚. 吴伟研究[A]. 张连, 古原宏伸. 文人画与南北宗文论汇编[C]. 上海书画出版社, 1989. 568.
- [41]穆益勤. 明代院体与浙派史料[M]. 上海人民美术出版社, 1985.
- [43]唐志契. 绘事微言[A]. 卢辅圣. 中国书画全书(卷五)[C]. 上海书画出版社, 2009. 479.
- [44]陈师曾. 中国绘画史[M]. 中华书局, 2010. 147.
- [45][46]李开先. 中麓画品[A]. 卢辅圣. 中国书画全书(卷五)[C]. 上海书画出版社, 2009. 40, 40.
- [47]屠隆. 画笈[A]. 叶朗. 历代美学文库. 明代卷(中)[C]. 高等教育出版社, 2003. 109.
- [50]沈颜. 画麈[A]. 叶朗. 历代美学文库. 明代卷(下)[C]. 高等教育出版社, 2003. 305.
- [53]王世襄. 中国画论研究(下卷)[M]. 三联书店, 2013. 319.
- [55]陈撰. 玉几山房画外录(下卷)[A]. 黄宾虹, 邓实. 美术丛书. 初集. 第八辑[C]. 浙江人民美术出版社, 2013. 142.