

中国当代文艺理论探索书系

晚明以来中国画的语境与语义

邵琦著



山东美术出版社

.....

中国当代文艺理论探索书系

晚明以来中国画的语境与语义

邵琦 著



山东美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

晚明以来中国画的语境与语义 / 邵琦著. — 济南: 山

东美术出版社, 2012.1

ISBN 978-7-5330-3649-2

I. ①晚… II. ①邵… III. ①中国画—绘画评论—
中国 IV. ①J212.05

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第264486号

鸣谢: 本丛书的出版, 感谢上海师范大学美术学院
的大力支持。

策 划: 刘传喜

责任编辑: 郭征南

装帧设计: 李 玥

设计指导: 王承利

主管部门: 山东出版集团

出版发行: 山东美术出版社

济南市胜利大街39号(邮编: 250001)

<http://www.sdmspub.com>

Email:sdmscbs@163.com

电话: (0531) 82098268

传真: (0531) 82066185

山东美术出版社发行部

济南市胜利大街39号(邮编: 250001)

电话: (0531) 86193019 86193028

制版印刷: 山东临沂新华印刷物流集团

开 本: 787×1092毫米 16开 8.75印张

版 次: 2012年1月第1版 2012年1月第1次印刷

定 价: 30.00元

1 绪 论

5 第一章 “南北宗论”的语境——式微中的创造性转换

6 富语义域

12 “南北宗论”的语境

19 消解与转换

25 禅宗的思维方式

30 式微的权威

34 第二章 “古意”渊源——私人化趋向

35 爱慕与抗争

53 古意与今情

63 私人化

67 第三章 “四王”的语义——一个关乎当下的课题

67 “四王”的语义：本然语义与阐释语义

69 文言语义

77 白话语义

84 同一语境

93 当下课题

105 第四章 “海派”无派——自我性与现代认同

105 海派无派

107 拥有自我

114 认同现代

124 第五章 多元或者无序——20 世纪的时状语境

125 标准的失落

129 多元中失范

132 “衰弊”的语义

134 诘问“将有”

136 鸣谢

绪论

“吴门画派”以后的中国绘画，进入了一个历史的嬗变时期。

中国绘画在晚明进入历史的嬗变，主要表现在两个方面：其一，从绘画流派的变迁上看，盛极一时的“吴门画派”伴随着“吴门四家”的过世而渐趋式微，而随之崛起的是“松江画派”；其二，在这一流派的变迁背后，是一段绘画观念争讼的渐次平息，即由“吴门画派”的重“理”，过渡到“松江画派”的论“笔”。

画派的出现由来已久。画派的变迁大多源自社会、经济的变化和作品风格的递变，这在绘画的历史进程中是常见的现象；但是，由“吴门”到“松江”，晚明时期的这一画派的变迁却和观念的争讼相关，即通过重“理”与重“笔”的绘画观念的争讼，实现画派的嬗递，是晚明时期出现的一个特点。换言之，从“吴门画派”到“松江画派”的嬗变，主要不是源于社会政治经济变迁这些外在原因，也不仅仅来自风格的改变，而是源自于绘画本体观念的变化。

因此，出现在晚明的绘画流派的这一变化是直接关联到绘画演化的内源性的变化。也正是这种内源性的变化，决定了绘画的这一变迁不仅是深刻的，也是持久而广泛的。

在这场深刻的历史嬗变中，一个关键的人物是董其昌。

董其昌不仅是“松江画派”在创作实践上的代表与领袖，而且也是理论上“南北宗”论的倡导者。理论与实践的相辅相成可以说是“松江画派”最终获取画坛主导地位的根本缘由。



沈周《魏园雅集图》 此图是沈周四十五岁时所作，图中主峰雄伟，草木葱茏，溪边草亭宾主围坐其中。以美景娱情，诗文唱和，谓之风雅。



曾静、项圣谟《董其昌像》董其昌(1555-1636)，华亭(上海松江)人。擅画山水，以禅论画，提出“南北宗”论，推崇“南宗”为正脉。清初“四王”传其脉络。

从“吴门画派”的角度来看，“吴门画派”的衰微，固然有着大多数艺术流派衰微的共同原因，即后继者的因循固步而导致自身的式微；但是，“吴门画派”缺乏“松江画派”那种具有鲜明倾向的理论指导，不仅是导致其衰微的根由，而且在争讼的过程中，因其理论上的不足而加速了其衰微进程。

其实，说“吴门画派”缺乏理论，是相对于“松江画派”而言的。从“吴门画派”的主要画家的艺术修养来看，他们完全具备必要的文化与理论素养，尤其是像沈周、文徵明、唐寅等，不仅具有很高的诗文功底，而且对绘画的认识也是精微而深刻的，至于他们没有形成“松江画派”那样具有系统性的指导理论，根本的原因不是不能，而是不需要。

这是因为，“吴门画派”所脉承的是中国绘画的理论轴心时代——魏晋以来的历史绪脉。由“以形写神”、“骨法用笔”建构起来的中国绘画的理论核心，始终是中国绘画在魏晋以来的演化历程中有效的规导力量，而重“理”的“吴门画派”则是这一渊源深远的历史绪脉的承接者，因而，也是历史绪脉支援力量的最大受益者。仗依着深厚而强大的历史支援的“吴门画派”，显然无需再建构什么新的理论来证明自身的合理性。从“吴门画派”在创作实践上呈现的对各种历史遗存的整合中，我们已经可以看到其在绘画实践上获得的巨大成就和对绘画历史演化所作出的巨大贡献。也正是这种渊源于历史绪脉上的整合，使绘画在明代中叶，呈现出繁盛的局面。

繁盛固然值得社会赞许，但是，对于后来的莘莘画子来说，繁盛既是一份宝贵的财富，也是一份沉重的历史负担。厚积的历史财富，成为当时人们行为“失措”的原由。这种“失措”不是因为没有什么可以选择的施措对象，相反是可以选择的对象太多的缘故。就像弗洛姆所揭示的当代社会追求自由并获得比原先更多的自由的时候人们反而在逃避自由一样。绘画的繁盛所带来的被择对象的丰富，正是人们“失措”的根由。从绘画自身的角度来说，这种被择对象的丰富，使绘画的语义进入一个“丰富域”——富语义域。

“南北宗”论是以这一“富语义域”为语境所展开、实施的一种语义

的创造性转换。其创造性地转向的指向是：笔墨。

董其昌以其理论阐述及个人的实践努力为示范，开启了“四王画派”。“四王画派”的出现，则以其自觉的行动全面实现了语义的转换。

在清初的画坛上，除了“四王”以外，还有以“四僧”为代表的野逸派。尽管“四僧”和“四王”在画面形象个性上有着显著的差异，但是，在执行笔墨独立审美意义上，却并无差异。这就像“四王”遵奉董其昌一样，“四僧”同样遵奉董其昌，甚至是有过之而无不及。

风靡江南的“扬州画派”，就其对笔墨独立的实践而言，和山水中的“四僧”有异曲同工之处：都是以极致的方式放大笔墨独立审美价值；因此，野逸与正统的分野虽在图像风格上不同，然而，在笔墨指向是共同的。这种根本上的一致和表象上的差异，共同构成了中国绘画的时代语义。

清末，伴随着欧风东渐，中国绘画的语境在政治、经济、文化的风云际会中，遭遇到了前所未有的冲击。从绘画的角度来看，这变化中的最重要的致变因素是西方绘画的渐侵；但是，这只是想当然的说法。真实的情况是：在事关民族存亡的现实情境中，中国绘画形成了“文言语义”和“白话语义”共存并立的格局。尽管“文言语义”和“白话语义”在能指与所指上都有着几乎天壤之别的差异，但是，在民族存亡的生死问题情境中，作为一种可能，还是得到了生存的理由，并且呈现出比较良好的生存状态。

既有的“文言语义”和新兴的“白话语义”之间的论争贯穿了整个20世纪，并且在21世纪的今天依然没有停止的迹象，甚至变得日趋激烈也更为深刻。

伴随着这一论争并在论争最集中、最激烈的地方形成的“海上画派”，便成为最值得关注的一个艺术现象。因此，分析“海上画派”，便可以看到，作为一种现实存在，中国绘画表现出来的生存之择：“自我性”与“现代认同”。

20世纪论争的焦点是现代认同。自19世纪末以来，绘画遭遇到最意外的变化是中国画必须和油画、版画、水彩、水粉等共生并存。其实，新的绘画样式并不仅仅是以一种艺术样式的身份介入的，而是和坚船利炮为代表的“现代科技（或现代社会、或现代文明等等）”一起，作为“现代科技”的艺术文化的代表介入，并且作为“将有”——“中国的未来”的决定者而行使其权威的。因此，中外之争或东西之争，其论争的指向是

“未来”。而其全部论争的展开，又是以先验地判定中国绘画“衰弊”为前提的。这一先验的断言，不仅使得一个多世纪以来的论争大多游离于绘画本身之外，而且为20世纪初的“出路”和20世纪末的“主流”之问，给出了合理性的回答。

无条件的否定自我固然可以换来一个多元并存的局面，但是，这一多元并存的表象背后，实际上是检视标准的丧失；而丧失标准的多元根本上就是无序。

由“古意”而“南北宗”，而“四王”的“复古”，而“海派”的“无派”，以至于当今的无序，便是晚明以来中国绘画的语境和语义的嬗变历程。

尽管本文所梳理的只是当今多元时状中的一元的历史绪脉，却是与中国绘画的自我性最直接关联的一元，因而也是根本的一元。希望通过这一梳理，至少能够使得这一元变得清晰起来，为处于多元、无序的时状中的画坛提供一个基本的立足点，也为构建绘画的渐失标准提供一个依据。

第一章

“南北宗论”的语境

——式微中的创造性转换

明中叶前后中国画能指系统“形”的一面的完备性膨胀，所指系统“神”的一面的失重状迷失，商品化强大冲击波的干涉，非绘画性因素的横向插入，致使急趋猛进的中国画陷入了困顿之境，即能指与所指的相“离”——脱序的危机。

正是在这疲困的境况中，董其昌以其独到的见地对成熟的中国画所面临的黯淡前景从能指与所指的关系上对画史作纵横捭阖的疏浚，创建了“南北宗论”。董其昌运用这一完全不同于以往以血缘、师徒为线索的、带有宗法家族性的评判思维，从更大的范围对绘画进行分类，完成了对既存于各画派能指之间的门墙的消解和对晋唐权威的消解，指出创造性转换是“离”→“合”，即消除能指系统和所指系统时状中的时滞，并以禅宗“淡”的审美意趣来标识、给出创造性转换，完成了对“宗谢范式”的遥承建构。其中，禅宗的超时空思维是董其昌从两难境地中脱颖而出跳板的。

董其昌在理论上对能指系统的融合和对所指系统的重构的成功及其在创作实践上的巨大成就，为脱序性危机中的中国绘画找到了充盈着生机的绿洲，建构起初显式微的时状新秩序。但董其昌苦心安排的“师古”在其身后演化为狂热的复古、泥古，虽说只是整个画坛的一种局部现象，但是，透过这局部的现象，可以看到：一方面是董其昌建构的新秩序所指指向的一种历史或然；另一方面是以“四王”为代表的后世对新秩序的自觉臣服和嵌入，并以此作为一个放大和异化机制所导致的必然。

通过“南北宗论”的语境展示，可以看到：董其昌并不是“中国画式微”的始作俑者，也不应由他承负这一历史责难，相反，恰恰是其“南北宗论”中建构的绘画新秩序使历史将其定格为中国画的又一位权威——新历史权威。

任何一个概念的背景都像人类自身的背景，有着生动的历史故事。

其存在的时间越长，麇集在概念之上的释义群就越庞杂。由多义、歧义造就的释义群的复杂性，又与概念所涉及的人类生存时空和关注探究程度成正比。自董其昌提出“南北宗论”，对其功过是非的评价也就随着近四百年日换星移而披上了扑朔迷离的色彩。综观世人对董其昌理论的探索研究，与其说这是三百年来画论、画史上的一大公案，毋宁说是中国绘画在特定的历史时状中积淀出的一个历史课题。人们一面认可了“南北宗论”使文人画自董其昌后成为中国绘画之主流，另一面，又判定董其昌应承负中国绘画式微的历史之责，进而视其为中国绘画衰微的始作俑者。由此，对董其昌其人的评价有些微辞似乎也在情理之中。之所以获得这些大致相同的结论，^[1]大抵是因为论者都立足于董其昌之后的绘画发展史逆推其绘画理论的历史作用之缘故。抗挣于“中国绘画式微”时状中的人们在为绘画寻求新的生机而反省历史时，不免要受历史的疲困情感缠绕，生出些莫名忧愤；然而，历史的发展并不是某个人的力量所能规导的，将历史发展的必然结果归罪某个人，是违背了史实本身的。

作为一个集大成者，董其昌只是总结历史而已。总结历史的过程本身就是对历史批判扬弃的过程。如果说任何真正的历史都是当代史，^[2]那么，董其昌在总结历史时针对当时画坛、基于绘画自身发展需要而有所倡导，也就是十分自然的了。后人以董其昌之倡导为方向、目标加以追慕，致使其论述日趋神圣以至成为其后三百年画坛之方针指向，这是料所不及的事。诚如董其昌拥有倡导的权力一样，后人也有选择的权力——选择一种顺势趋时的潮流。从这一意义上说，料所不及又可能是意料之中的事。

在历史的偶然律和必然律的交会点上，常能出现一些在历史的发展机会中施加催化剂的人物，天降大任于斯人起一代之衰，这是历史时状赋予董其昌的重任和机遇。凡是存在的必有其合理性，反之，合理的也必然会存在。董其昌的画论作为存在的史实值得关注，而其存在的合理性同样也值得探究。

富语义域

如果不对上古先秦作无稽猜谜般的游戏，那么，自魏晋至明代万历年间，中国绘画已经具备了一千三百余年的历史，中国绘画之于16世纪的

[1] 参见：徐复观《中国艺术精神》、谢稚柳《董其昌所谓“文人画”与“南北宗”》、张光福《中国美术史》、伍蠡甫《中国画论研究·董其昌论》、郭因《中国绘画美学史稿》。

[2] (意)贝奈戴托·克罗齐，《历史学的理论和实际》，2页，北京：商务印书馆，1982年版。

人们，就像“生活”之于耄耋之年的老人，其含义之复杂性所达到的境界多半是可意会而不可言传的。换言之，董其昌所处时代的中国绘画之时代状已经是一个“富语义域”了。

中国绘画语义的丰富性具体体现在以下几个方面：首先是技法方面。虽然技法的臻熟完备主要表现在创作实践当中，然从一些画论有关技法的专论文字的缕析中亦可达到窥斑见豹的目的。一般来说，业已形诸文字的技法比言传身教的传授更为成熟和定型，这些文字往往是画家毕生躬身实践之心得，因而更具代表性和典型性。自宗炳、谢赫提出“畅神”、“六法”这一中国绘画理论范式以来，技法始终是历代画论论述的重头篇，甚至可以极端一点说：自宗炳以后，画家或理论家就只谈技法了。究其原因，大抵有两个方面：

一方面是宗、谢范式只是导论式地奠定了中国绘画理论的基调和实践的发展方向。就绘画自身发展的制约而言，要求他们在当时就给出所欠缺的、相应的基础论述，乃是过分要求，因为，宗、谢范式遗留给后人的关键难题之一就是技法。

另一方面，也是“技进乎道”的文化传统沿传的必然结果。绘画实践本身是一项高技巧的操作过程，审美理想唯有借助于技巧载体的叙述方能得以体现，失却这一基本前提则理想只能是空想。因而技法论述占较大比重的历代画论体现了莘莘画子对此所作的不懈努力。

从历史的角度看，注重技法无疑又是在把宗炳的理想、谢赫的规范演化为具体的可操作过程。因诗、书的鼎力相助，使绘画在审美理想和笔墨线条两个方面得以解脱，而专心致力于置阵布色、描物造型等纯属绘画自身的技法成熟。如果说张彦远背倚唐代画坛的臻盛而成为宗、谢范式的集大成者，并代表着导论性研究的成果，那么，此后南、北两宋和元代则步入更为具体繁琐的实证阶段。

纵观宋、元两代的经典画论著作，有关树木、水泉、苔点、舟车、人马、风雨、雪雾、烟霭、山居、寺观、城桥等等的具体画法，都已经有了详尽而赅备的论述。^[1]此处仅以画山石法为例：

画山石者多作矾头，亦为菱面，落笔便见坚重之性，皴淡即生窠凸之形。（郭若虚《图画见闻志·叙制作楷模》）

夫画石者，贵要磊落雄壮，苍硬顽涩，矾头菱面，层叠厚薄，覆

[1] 郭若虚《图画见闻志·叙制作楷模》、韩拙《山水纯全集》、郭熙《林泉高致·山水训》、黄公望《写山水诀》、饶自然《绘宗十二忌》等。



黄公望《天池石壁图》此图浅绛设色，层峦叠嶂，杂木长松，图繁笔简，烟云流润，气势雄伟。

压重深。落墨坚实，凹深凸浅，皴拂阴阳，点匀高下。乃为破墨之功也。且言磐石者，平大石也。然，石之状不一。或层叠而秀润，或崔嵬而颠险。有崖岩嵯峨者，有怪石崩坍者，或直插入水而深不可测入者，或根石浸水而脚石相辅者。峯岬嶙峋，千怪万状，纵横放逸，其体无定，而入皴纹多端也。有麻皮皴者，有点错皴者，有斫磔皴者，或横皴者，或匀而连水纹皴者。一画一点，各有古今家数技法存焉。昔人云，石无十步真，山有十里远。况石为山之体，贵气韵而不贵枯燥也。（韩拙《山水纯全集》）

画石之法，先从淡墨起，可改可救，渐用浓墨者为上。石看三面，用方圆之法，须方多圆少。董源坡脚下多有碎石，乃画建康山势。董石谓之麻皮皴，坡脚先向笔画边皴起，然后用淡墨破。董源小山石谓之矾头。山中有云气，此亦金陵山景，皴法要渗软。（黄公望《论山水树石》）

画石之妙，用藤黄水浸入墨笔，自然润色，不可多用，多则滞笔间，用螺青入墨亦妙。……画石之法，最要形像，不是要石有三面，或在上在左侧皆可为面。（黄公望《论山水树石》）

从形状、大小、位置到皴法、布色、用墨，从与树草关系到名家的画法特点，都得到了全面的概括和阐述。随着技法的不断稔熟完备，宗、谢范式的遗留难题——具体可操作化过程，在明中期已从各个侧面得到了答案。同时，又因各种答案和解答方法的纷繁芜杂而使技法语境呈浑然不清状态。

其次，是理论方面。张彦远确立了“六法”在理论上的最高权威性，宋人一面在开发高技术，一面将“六法”抬到无以复加的高度；^[1]“畅神”经苏轼的抒发，元人以“士气”、“逸气”取代“神韵”成为孑然独存的绘画理想。宋、元两代在技法方面的孜孜努力消解了宗、谢范式赖以立足的基础——形，^[2]而以笔墨作为替代物。赵孟頫就曾对由此衍生的永恒危机有所觉察，继而打出“复古”旗号，试图以“古意”的黄牌来规导误入歧途的绘画时状。然而曲高和寡，终招致历史性的误解。然赵氏孟頫之后兴起的“元四家”，或多或少的受到“古意”的规导，“元四家”的兴起标志着危机得到了缓解。另一方面，“元四家”在笔墨上的极端化倾向，又表明赵孟頫“复古”的失时失势，从而加深宗、谢范式权威性的危机。

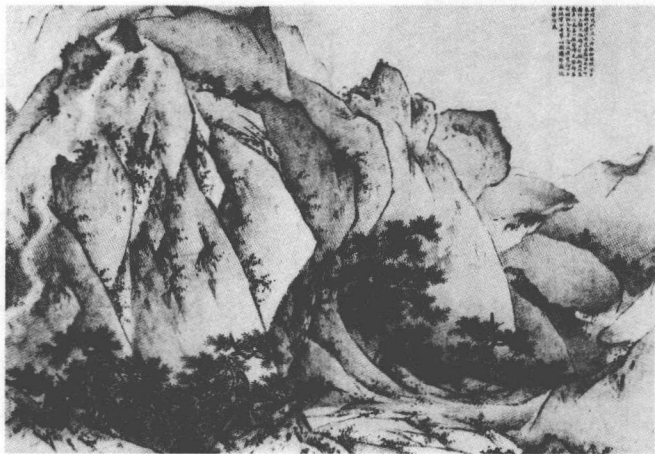
这一危机延续到明代，危机意识已经演化为一种无所适从的彷徨。王履《华山图序》一段文字就明显表露了这种心态：

夫家数因人而立名，既因于人，吾独非人乎？夫宪章乎既往之迹者谓之宗，宗也者，从也，其一于从而止乎？可从，从，从也；可违，违，亦从也。违果为从乎？时当违，理可违，吾斯违矣。吾虽违，理其违哉？时当从，理可从，吾斯从矣。从其在我乎？亦理是从而已焉耳。谓吾有宗欤？不拘拘于专门之固守，谓吾无宗欤？又不远于前人之轨辄。然则余也，其盖处夫宗与不宗之间乎。

无论是“从”或“违”，在付诸行动前都有一大堆根本没有可能实现的标准或可以判定是否具备的前提条件的制约，因而“从”也好，“违”也罢，都谨小慎微，步步为营，唯恐稍为不慎而失足成恨。这只能证明前人开掘的精到及各种范例的完备对后人的抑制。在开自我面目于古人之后的宏志背后，是行为上前虞跋胡、后恐蹇尾的踟蹰心态，这

[1]宋郭若虚曰：“六法精论，万古不移。然而骨法用笔以下，五者可学，如其气韵，必在生知，固不可以巧密得，复不可以岁月到，默契神会，不知然而然也。”（《图画见闻志·论气韵非师》）

[2]元代倪瓒：“仆之所谓画者，不过逸笔草草；不求形似，聊以自娱耳。”“聊以写胸中逸气耳，岂复较其似与非。”吴镇亦有类似说法：“尝观陈简斋墨梅诗云，意足不求颜色似，前身相马九方皋，此真知画者也。”



王履《华山图》 洪武十六年（1383）秋，王履四十岁左右时，冒险登临华山，绘华山图四十幅，并赋诗其上。得马夏风格，天骨遒爽。

其实是由赅备造成的对宗、谢范式的消解而生出的彷徨，是困境中的孜孜者在失落权威核心后在所难免的目的地不明。

绘画作为视知觉的艺术，形式（技法）一方是其能指系统，内容（理想）一方是其所指系统。技法的赅备实质上就是能指系统的膨胀，理想的失控则是所指系统迷失的明确信号。由此产生的直接后果是人们的认识为能指的泛滥所障翳，无法找到对应的所指，而将能指视作所指本身。人们的彷徨产生于拥有太多的能指而无从获得所指，因而失落，因而迷惑。从能指与所指经典权威性的相应关系中分离的中国绘画的历史时状，在很多学者看来就是整体的式微。康有为在《万木草堂画目》中指出：

中国画自宋前画皆象形，虽贵气韵生动，而未尝不极尚逼真。院画称界画，实为必然。无可议者，今欧人尤尚之。自东坡谬发高论，以

禅品画，谓作画必须似见与儿童邻，则画马必须在牝牡骊黄之外，于是，元四家大痴、云林、叔明、仲圭出，以其高士逸笔，大发写意之论。而攻院体，尤攻界画。远祖荆、关、董、巨，近取营丘、华原，尽扫汉、晋、六朝、唐、宋之画，而以写胸中丘壑为尚，于是明、清从之……唯是模山范水，梅兰竹菊，萧条数笔，则大号曰名家。……盖中国画之衰，至今为极矣。则不能不追源作俑以归罪于元四家也。



文徵明《德孚赠别图》 此图作者是与德孚相别时所赠的，文徵明时年八十六岁。用笔取法元人，坡地寒林，有苍茫萧散之感。

“元四家”是否就是中国画式微的始作俑者，仁者见仁，智者见智。然至“元四家”，中国绘画经典体系的完备却是史实。

“萧条数笔，则大号曰名家”是将能指视作所指的典型表现。

这就是历史留给明朝的微乎其微的发展空间。如果说两宋在盛唐的滋养下依然触处成春；元代于山穷水尽之时，尚觅得一处柳暗花明；那么前人的划地为牢就使进入明代以后的画家举步维艰了。丧

失生存之境便只好周游列国、浪迹五湖。明初一个突出的特点是画坛没有权威，即失去了宋元时期院体画和文人画两大主流分明的局面，代之以两者交叉结合。例如何澄以米家云山入浙派；唐寅用院体的技巧去寻求文人画的边缘以期获得超越；而李在则干脆在细润处发挥郭熙之长，豪放处兼得夏圭、马远的力量；文徵明则“自元四家以至子昂、伯驹、董源、巨然及马、夏间三出入”。这种自觉的自我异化正是在没有主流引导下的无奈之举，是为在迷失了所指的众多能指中求得一线生机。誉言之，是一次能指系统的大融合；毁言之，是一场迷失所指导致的能指系统大混乱。“长期被各个时代的绘画主流所控制而分道扬镳，不相往来的各派之间，能在一跨入式微期的门槛时，迅速地在不自觉之中推倒了各自的门墙，打开了数百年的隔阂，开始携起手来，进行交流、攀联、融合。一句话，都是在相依为命地寻找出路。”^[1]

另外，一个前所未有的新因素——“商品化”的介入，加剧了能指系统的膨胀速度。商品化，或者说绘画与金钱勾结，无疑是给绘画衰竭的躯体注入一支海洛因，在得一时之亢奋的同时付出了摧损机体的高昂代价。

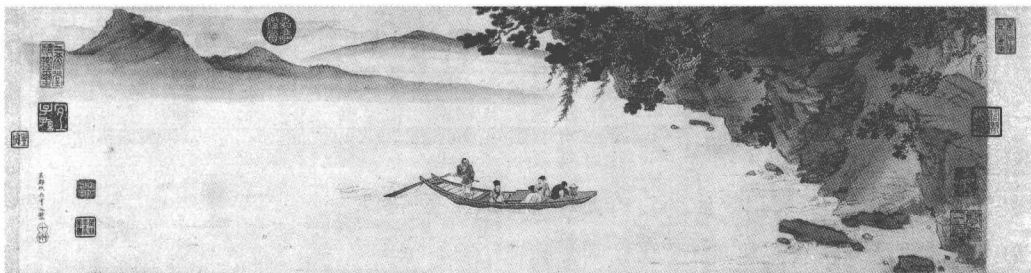
客观上，商品化繁荣了画坛，但繁荣只是表象，或者说仅仅是绘画在数量上的激增。事实上，这种量的泛滥使绘画不堪重负，是对迷失所指的能指进行大剂量的稀释。初涉市场的绘画在强劲的经济循环中，只能以不断的异化为前提条件来求得适应效果。率笔应酬者有之，捉刀代笔者有之，鱼目珠玑、真迹贗品杂陈。宗、谢范式对绘画的大一统规导坠落为标定价格高低的一个参数指标；技法的臻盛成为绘画商品化的号角，加速了绘画大规模进军市场的步伐。

绘画的商品化，或绘画成为商品之后，买方市场——市民阶层的审美观倾向于并且易于接受的是院体的工整绚烂。买方市场的赏识，使院体浙派在商品化的挑战中获得新的生机，生存的空间由紫禁城拓展到市井民巷。一些画家为了求得买方市场的青睐，不惜改换门庭。如李著虽



唐寅《东篱赏菊图》(局部) 所画为陶渊明东篱采菊的诗意，画山石用笔硬朗，皴用斧劈，石质坚硬，近南宋院体风格，吴门画派对“理法”的传承，乃是明初复古思潮在绘画上的集中体现。

[1] 江宏《历史和历史规律——论明、清绘画的式微》，《朵云》1986年11期。



仇英《赤壁图》图中用笔精细工整，所宗宋代山水，构图严谨，皴法细致，而赋色又显淡雅，清新明朗，文人气息浓厚。

师承沈周，但为适应和满足市场的要求，却“仿吴次翁以售”（周暉《金陵琐事》）。“乃变而趋时，行笔无不似（吴伟），遂成江夏一派。”（徐沁《明画录》）另一方面，由于买方市场对院体画贵族身份的垂青，文人画的清高雅逸就成为引发自身相对疲软的直接原因。这情形直到明中叶时才得到改观，其中挽既倒之狂澜的关键人物是沈周。他既借助了院体浙派的长处，又不失文士高雅气质的画风，为沉闷的文人画的商品化过程作出了历史性的贡献。

以“明四家”为代表的文人画新崛起，并逐渐取院体而代之的另一方面的原因是非绘画性因素的纳入。文士的清高虽说曾给文人画制造了危机，但一旦打开市场大门，文士的清高佯狂反而促进了市场的繁荣。学识、修养、书卷气并不是每一个人都能精工雕琢而就的，其独一无二性是文人画自此以后长踞畅销之巅而不衰的另一重要原因。然而，无论是院体浙派，还是人文画派，商品市场是绘画在无所依托的情况下，所能找到的一个最佳栖身苟活的场所。自觉的商品化过程，再次昭示了所指系统迷失后的绘画语境的失重。

这就是明中叶前后中国画的时状表现：能指系统的完备性膨胀，所指系统失重状态下的迷失，商品化的强大冲击波干涉，非绘画性因素的横向插入，绘画的语境进入了富语义域。中国绘画在这前所未有的鼎盛（量方面）和萎缩（质方面）的矛盾中，在经济市场的指挥棒下滑向无可挽回的式微之路。在绘画自身发展的空前完备和因完备而导致的脱序性语义丰富的时状前面是黯淡的前景：疲困。

“南北宗论”的语境

在前景扑朔迷离之时，人们往往要去回首既往，因为历史可以提供给人们最可靠的行动决策选择上的帮助。

元代赵孟頫的复古，是对唐宋盛世的追慕和反思。尽管他所“复”之“古”仅限于晚唐五代，但由于他接通了绘画自身的血脉，故而有“元四家”的异峰突起。从根本上说赵孟頫并不是对时状的反动，而是重新树起古人作为时状的权威象征。换言之，赵孟頫是以绘画所指系统不变作为前提，从所指出发对能指系统所作的一次规范。之所以由赵孟頫获此殊荣，除了其本人的功力外，还在于绘画所固有的创生性力量。

至明末，经济市场对绘画能指系统的巨大作用，使能指系统陷入了富饶的贫困之境。董其昌梳理历史的动因之一便是出于对这一时状的忧虑，即语义的过于丰富造成的一种对语义本身的逃避。因此，尽管董其昌亦亮出了与赵孟頫同样的“复古”旗号，但两者的主旨却有差异。赵孟頫的落脚点是历史既存的秩序，并以此作为规范时状中能指系统混乱的手段。但是，倪瓒等人的洒脱，使赵孟頫刚刚找回到的秩序再次失落，故赵孟頫“复古”的失势，实质标志了产生秩序的硬核——“以形写神”的塌缩；而董其昌的“复古”就不再是对原有秩序回复要求，时状也不允许他重复赵孟頫之举，所以，董其昌的落脚点就不是寻找对能指系统的规导力量，而是直接面对所指系统。因此，董其昌的“复古”其实是在梳理中国绘画发展脉络的基础上建构新的规导秩序。

董其昌的新秩序的建构，是从分宗论述开始的。在论述山水画的南北宗时指出：

北宗则李思训父子着色山水，流传而为宋之赵幹、赵伯驹、伯骕，以至马夏辈，南宗则王摩诘用渲淡，一变勾斫之法，其传为张璪、荆关、董巨、郭忠恕、米家父子，以至元之四大家。（《画禅室随笔》）

董源《夏景山口待渡图》（局部） 唐宋时的山水画，仍是以北方山水为主，董源和巨然是为数不多的以江南山水为对象的山水画家。

在紧接分宗叙述后面，董其昌又指出北宗衰微和南宗兴盛的原因：

