

目 录

“四王”论纲	卢辅圣	1
“四王”论	刘纲纪	17
清初“四王”绘画思想研究	李公明	47
论“四王”	薛永年	79
“四王”艺术审美的典型性格	李德仁 许永汾	101
“四王”艺术综论	徐建融 潘耀昌	129
“四王”的“仿”与“现代”意识	丁羲元	175
“四王”——一个关于当下的课题	邵 琦	195
夺神抉髓 重开生面		
——“四王”山水仿古倾向浅议	江 宏	245
“四王”与黄公望	[日] 新藤武弘	259
“四王”之得失刍议	舒士俊	269
“四王”笔墨泛论	林 木	299
清初“四王”的程式与山水画		
发展主客观交叉诸问题	陈振濂	315
“四王”画派与院体山水	单国强	347
从“四王”山水画看中国艺术程式化特质	张 连	365
“四王”名目之递演及其画派兴衰之历程	阮 璞	377
“四王”散考	陈传席	403
“四王”在画史上的劳绩	王伯敏	421
略论王时敏与董其昌的关系	汪世清	435
王时敏与董其昌	[美] 李铸晋	449

王时敏与复社	杨小彦 黄 专	463
王时敏绘画中的形式		
..... [罗马尼亚] 尼娜·斯坦库列斯库		473
王鉴艺术论	蔡星仪	479
王翬《小中现大》册再考	徐邦达	497
《小中现大》析疑	[美] 张子宁	505
中国山水画的“语词”与“语法”		
——从《小中现大》册谈起	李维琨	583
王翬: 画之双翼	[美] 方 闻	595
王翬客京师期间之交往与绘画活动		
..... [美] 武佩圣		607
佛利尔藏王翬富春卷的相关问题	[美] 傅 申	629
王翬《桃源仙隐手卷》	[美] 曾佑和	655
王石谷的“模仿”辨	陈履生	661
王原祁与石涛: 有法与无法的两极	[美] 高居翰	675
王原祁的山水画理论	[美] 郭继生	709
龙脉·气势——浅论王原祁《辋川图》之构成表现		
..... 曹星原		743
石涛、王原祁合作《兰竹图》的问题	石守谦	757
王原祁《仿倪瓚山水图》析	王克文	785
论“娄东画派”的山水画论	任道斌	795
鸦片战争前后的“四王”传派	何延喆	809
“四王”在二十世纪	郎绍君	835
“四王”绘画艺术国际研讨会综述	邵琦整理	869
“四王”研究著述参考目录		929
编后记	舒士俊	939

“四王”论纲

卢辅圣

论文提要 “四王”作为后期文人画的代表之一，在中国绘画本体化进程中扮演了重要的角色。从前“二王”开始有意识地将董其昌带有禅学意味的风格修正为符合儒学理想的风格，到后“二王”将这种风格分别导向集大成与抽象化的两个方向，既体现了在实现传统转换的过程中借重于“道问学”一途，从而变董氏的二元论取向为一元论取向的偏胜价值，同时也酿造了因追求客体化自由的单向高度而带来的变异文人画生存依据的严重后果。他们如同戏剧中的生、旦，与其他各画派所扮演的净、末、丑一起，演出了中国绘画史上最为悲壮的一幕。这是文人画因形态学准则的规范化而彻底背离其价值原则之前所能获致的最后浪

漫。这是文人画从逸品的升华途径走向化境的升华途径从而在本质上汇同为正规绘画的转换关头。这是中国画在迎接西方绘画的正面挑战前，一方面沿着独立自主的发展轨辙从本体论层面上加速展开，一方面又从社会价值层面上急剧萎靡，以至酿成“五四”以来反传统主义思潮泛滥的日益趋于被动与分裂的式微时代。

自从四王被作为约定俗成的画派名称以来，对四王现象的阐释，始终是一个扑朔迷离而颇易失足的论题。且不说以王时敏、王鉴、王翬、王原祁为序列的时间跨度极大的组合，本身便寓含着某种复杂的历史纠葛，因而难免使人顾此失彼；也不说在四王原先所享的尊崇与后来所遭的诋诃之间，形成了史无前例的反差，因而很难排除情境逻辑的干扰；仅就四王与其传统的关系而言，便堕入于五里迷雾。

就表面上看，摹古、仿古和拟古，无疑是四王画风的特色。这不仅有大量传世画作为证，而且还可以从画家的论著中找到明确的自白。当然，把“复古”和“托古”作为一种文化选择、一种生存方式、一种观照心态，或者反过来，将文化选择、生存方式、观照心态的基点转向“创新”，都不妨在各自的理由中，对上述现象作出或褒或贬的主观性判断。问题是，这种简单的观念立场，尽管适用于美术思潮及其创作实践中的个人选择和群体认同，却无法在理论研究尤其是历史研究中成立。四王绘画作为一个客观存在的历史现象，一

个不仅创造了显赫的过去,并且继续以其直接或间接、正面或反面的作用影响着当今时代的相关事实,只有在摒除急躁的、偏激的、庸俗社会学的艺术批评和文化批评方式,并建立起自由正常的学术空气的情况下,才有可能获得深入讨论的契机。在经历过有清一代对四王的迷恋和本世纪以来又几乎对之作全面否定的今天,如何不失时机地把握上述契机,将是历史对我们这一代人的考验。

研究绘画现象,往往少不了对三组关系的梳理,即:主体、客体和本体。画家从事绘画时所持的观念、方法和心态,包括明确的自由选择意识和下意识的冲动,是主体因素作用于绘画的结果,我们不妨称之为绘画的主体化过程;画家所面对的表现对象,所处身的文化情境,所胎息的时代风尚等等,是客体因素相作用的结果,我们不妨称之为绘画的客体化过程;画家总是在某一绘画发展阶段上介入绘画,而绘画作为一种不断发展、不断变异着的历史形态,又总是在不断产生出众多的画家和画作并构成一定衔接关系的动态过程中,对自身的发展目标进行整体上的规定与选择,从而表现为真切可据的历史性感召,这就是本体因素起作用的结果,我们不妨称之为绘画的本体化过程。严格的意义上说,本体化是主体化与客体化相互作用的结果,是一般社会文化层面的主客体关系落实到绘画主客体关系之中的具体规定。因此,从本体化的角度切入四王研究,不仅有望删除冗繁、单刀直入,而且有利于从御用还是野逸、守旧还是创新等简单化的思维模式中解放出来,寻求一个富于意味的

新起点。

众所周知，文人画作为一种独特的绘画体系，从萌动、创立到主盟画坛的发展过程，是中国画赖以确立自身并迥异于世界上其他绘画形态的根本原因所在。与其说文人画的生命力渊源于中国画的本体化逻辑，毋宁说其生长点更多地建立在主体化逻辑上。正是一种发抒性情的需要而不是建设绘画的需要，使一代又一代的文人画家汇聚成强大的历史阵容，干预以至左右着中国画的发展方向。倘若在绘画本体化的正常进程中，同时寓含着形式趣味的主观提炼和内容意蕴的客观依据这双重建构，那么，宋画和元画正好体现了两种不同的本体取向：前者以客观依据为体，主观提炼为用；后者以主观提炼为体，客观依据为用。元代绘画的成功范例，使长期以来心有余而力不足的文人画体系获得了空前的发展机会，对主观提炼的认同，由此成了文人画本体化的专利。山水作为他们最理想的观念依托，水墨作为他们最适意的形式手段，逸品作为他们最便捷的升华途径，诗书画结合作为他们最灵活的方法立场，既充实和丰富着中国画儒雅高迈的内在资质，也约束阻断了中国画走向通俗和多元的广阔前景。

中国绘画本体化的特殊性，决定了形式自律进程的“宿命”色彩。西方绘画的形式自律进程，是通由诸如比例、色彩、透视、构成等分类科目渐次展开的，其深层文化依据在于数理和科学，目的与手段、结果与过程受到了严格的理性分解，故难成而易工。中国绘画则乞灵于道器合一的程式转

换,其中既体现着形式规律、认知方法、操作经验等技术因素,也积淀着约定俗成和日益深厚的社会历史内容,而且在两者之间有着荣辱与共的深刻联系,因此更倾向人文和玄学的性质,以至于易成而难工。就山水画论,自从宗炳、王微提出功能和格式上的憧憬,到荆浩、董源、关仝、巨然、范宽、李成、郭熙、王诜、李唐、马远等对表现对象与表现手段之关系的种种探寻,都自觉或不自觉地朝向同一个目标,即:建构隶属于山水画自身的绘画程式。在传为王维的《山水论》和郭熙《林泉高致》等经典论著中,客体化至“春”、“夏”、“秋”、“冬”,主体化至“笔”、“意”、“法”、“诀”,无不用程式化乃至模式化的思维方式来表达。应当说,直到元四家实现了文人画价值观念与其对应图式的匹配之前,所有这些建构程式的努力,无论作为画种意义上的山水画程式,还是作为画家个人的风格程式,都寓有较强烈的主体化自由成份。文人画重意趣、重过程的非本体化立场,恰恰对中国绘画的发展起到了防止僵化和推动变革的神奇效应。然而,一旦文人画的自身程式得以确立,又因此跃居中国绘画的主流地位,其性质就在不知不觉中发生了反转,原先伸手可及的主体化自由萎缩了,逐渐壮大起来的,则是趋同于职业绘画的客体化自由。

这似乎是个悖论。当人们致力于表现客体对象的时候,固然难以运用个人的自由意志去实现程式的完美性,但正因为完美程式的未定性质,使主体获得了建构程式的多种可能,从而自由自在地从事这种建构活动。反过来,当人

们立足于主体因素的表现立场时，绘画表现的对象从自然客体转移到了程式客体，原先的表现手段僭越为如今的表现目的，或者说，原先就不如西方绘画那样泾渭分明的手段与目的，如今在主体性高度自觉的前提下合二为一了，于是，建构程式的活动成了一种干预程式建构的活动——或者为程式的完美性贡献个人才智，或者叛离这种完美性以挟示个体的存在价值，同是使用程式，却从主体化的性质变异为客体化的性质。其间道理，恰如绕着地球飞行，感觉中的一往直前与性质上的物极必反并非全然重合。

四王所处的时代，中国画本体化的进程已经呈现出客体化自由压倒主体化自由的明显迹象。无论文人画家还是非文人画家，都可以轻而易举地享用前人所建构的程式，同时又在这种享用中举步维艰。程式的舟楫之利，使得所有明智者不再返求原始的游泳，而搭乘的人越多，覆舟的可能性便越大，所以作为本体化的历史使命，唯有改进舟楫的容量和性能，借古以开今，化古而为我。古人，这个前辈们用不到多加考虑的新要素，与心源、造化一道，构成了复杂的三角关系，所有以中国画这个大于并先于自己而存在的事业为己任的人，都只有在三角关系中调整自我位置的自由，而没有无视于三角关系另辟去处的自由。

诚然，古人也好，程式也好，都是一个与时俱进、不断变异的过程，其影响力的发挥，并不完全以时序为转移。但不容忽视的是，它们作为一种历史的存在，毕竟以其超越于所有个体主观意志的普适意义发生着整体作用。文明一旦成

为人类的生存依据,就不可能用赤身裸体和茹毛饮血等非文明的方式去超越,而只能用新一轮或高一等的文明去取代。正因为如此,四王,以及被武断地视为与四王相对立的四僧,乃至整个明清山水画史,无不是本体化历史使命的承担者,无不在复杂的三角关系中安身立命。

毋庸讳言,仅仅用宏观的方法,是难以深入肯綮的,绘画本体化进程作为画家的“宿命”,只有在画家付诸自觉或不自觉的顺应行为中,才得以成立。尽管就整体上说,四王是自觉禀承这种“宿命”的典型例证,但假如因此而不加分析地将它作为完全统一的集团或画派来看待,同样会使问题简单化。

从时序看,四王实际上是两代画家的综合。王时敏与王鉴,虽为叔侄行,在艺术上却属同一代。王翬与王原祁,虽然一为前二王的学生,一为王时敏之孙,在艺术上又同属另一代。由于两代人经历甲申之变时的年龄差距,使彼此置身的文化情境发生很大变化,导致了同宗异趣的回应方式。

作为文人画家的前二王,无论是在仕途淹滞的明代,还是林泉蜃居的清代,绘画都是他们精神生活的重要需求之一。也许因为曾受董其昌亲炙,也许因为以南北宗说为媒体的历史观本身就是文人画家们的内在需要,二王,以及整个四王流派,都与董其昌结下了不解之缘。董其昌是在绘画客体化自由高度发达的前提下,对绘画本体化进程率先作出理性反应,并且提携了一代风尚的枢纽人物。夸张点说,一部清代山水画史,不妨视作董氏思想的注脚。正是从他开

始,通过价值与形态、理论与实践、纲领与方法的有机结合,极富成效地调整了心源、造化、古人这个三角关系。在董氏之前,人们总是努力使自己处于某种明确主导关系的固定地位之中,董氏则运用动态性原则,将造化与古人置于同一关系下的客体地位,而用心源加以统摄、调度,使之趋向于“集其大成,自出机轴”(董其昌《画禅室随笔》)的二元论结构。易言之,这种调整,将绘画更多地拉向了书法的生态原则——古人的程式作为不可或缺的渡河宝筏,先须尽之,终须舍之;造化的启示不再是致力的对象目标,而是参照印证的外部机缘;至于心源的发露,则体现在既崇尚兼收并蓄又提倡自由选择,既顺应历史文脉又锻造个性价值的准道德境界之中。过份看重董其昌的历史作用,固然有违事实,但如果把他作为明清尤其是明末清初山水画的典型例证来剖析,就能清晰地窥见中国画本体化进程的“内在理路”。以前二王的资质阅历,对这种“内在理路”的感应,即便没有董其昌提携,也会在一定程度上自发地体现出来。

历史当然不能假设。作为介入四王绘画取向的先因因素,董其昌毕竟是四王、尤其是前二王赖以立身的直接渊源。姑且不说两人的早年作品皆曾得力于董氏,也不说两人所师习的范围皆未超出董氏的南宗视野,更不说两人始终把董氏视为直承南宗正脉的最后一位大家,仅以对待笔墨图式的态度而言,就充分体现出董氏作风:对笔墨构成方式及其抽象表现力的关注远远超出了再现物象能力的关注。不过,时代鼎革,人事异位,彼此间终究不可同日语。清移明

祚所带来冲击波，加强或曰催发了汉族文人维护和张扬文化传统的集体意向，使集古成家的艺术思潮获得了前所未有的普泛条件；清初思想文化界力矫明中叶以来明心见性的空疏议论，而务为笃实之学，一方面为董其昌之类的二元论取向提供了接受的良好环境，另一方面又推动着时人偏重于实学发展；由于以上两个因素交互作用的结果，道禅隐退，儒学光大，雅正的审美观逐步取代奇诡的表现，追求高、深、大，崇尚古、洁、厚，提倡正脉和正统，由是蔚为风气……如此等等的变异，使二王的艺术志趣与董其昌拉开了距离。董氏参禅乐道，在价值与形态非通约性对应的情境中，通由“尊德性”与“道问学”的结合以实现传统的转换，二王则在传统的实现中笃实于“道问学”一途。董氏那种“三百年来一具眼人”（同上）的英雄气概消褪了，代之而起的，是沿流探源、祛邪扶正的热情，是光大传统、重开生面的期待。

一个有趣的比较，是彼此对待后学的心态。董其昌对王时敏赏誉有加，却并无传学以继的思想。他的着眼点似乎专注于“成吾画道”（庞元济《虚斋名画录》）。而王时敏，在积极培养王原祁读书仕进的同时，则期勉“专心画理，以继我学”（张庚《国朝画征录》），至于与王鉴一道不惜贬抑自己以延誉王翬，更是苦心孤诣，令人刮目。如果说，为董其昌所自觉和重视的，是理论与实践对应起来的情境力量，那么，到了被推为“画苑领袖”、“后学津梁”的王时敏和王鉴，就开始重视教育学的作用了。唯其如是，同作形式分析，后者就会比前者多一层规范化的意味。四王大倡“学古”和“化境”

之说,讲求学有渊源、不合而合,甚至要求处处见法度,笔笔有来历,并非出于偶然。

就前二王以及整个四王画派与董其昌的关系言,除了个体特质的差异,上述变化主要基于时代变迁的客体化原因。从前二王到后二王,则表现为主体化取向从相对一致走向相对离异的过程。

王时敏是四王画派的奠基人,他在继承董其昌绘画思想的前提下,开始有意识地将董氏有禅学气息的风格修正为符合儒学审美理想的风格。对最主要的师法对象黄公望图式的运用,由此芟除了荒率超迈的成份,而发扬其平正虚和的一面,对山水画程式及其笔墨意趣的梳理,也因此呈现出比前代画家更多的自组织或曰模式化意味。这无疑成为王原祁的先导。

王鉴除了同样深研元四家以外,还努力发掘宋画特别是董、巨的意蕴,在师古的功力上有超过王时敏之处,但往往严整有加而机趣不及,精诣过之而浑穆见逊。这与日后王翬的发展不无联系。

作为四王艺术走向成熟的标志,后二王对前二王具有显而易见的继承性,从始与成的角度着眼,王时敏之与王原祁,王鉴之与王翬,恰可达成四王内部的两个不同体系。然而,前二王尽管个性不同,却似未脱离同一艺术取向。侧重图式所蕴含的自律因素和抽象表现力,通由个性化的笔墨运动,洗发出时代和自我的精神意绪,既是这对遗民画家以远离政治漩涡的方式保存名节与事业的外在支撑点,也是

在“优游笔墨，啸咏烟霞”(同上)的特定生存方式中实现个体价值的内在感召力。王时敏曾吟“偷生称隐逸，惭愧北山灵”(王时敏《西庐草》)的诗以自责，吴梅村给王鉴的赠诗中，有“向人欲访赵王孙”(吴伟业《梅村诗笺编年》)之句，正可作一注脚。到了后二王时代，清统治者的地位已经稳固，满汉间的民族矛盾趋于缓和，广泛接纳汉族知识分子入仕和以继承五千年中华文化传统为己任的怀柔政策，致使在绘画中坚持发扬民族传统的做法，逐渐丧失了原先那种充当文化堡垒或精神家园的政治意义，而恢复其常态下的艺术功能。因此，尽管四王都是为艺术而艺术的忠诚实践者，却蕴含着后二王比前二王更自觉、更自主、更具学术意味的重要区别。唯其如是，后二王之间的不同，就不仅限于个性、身份或阅历，而尤其体现在各自的艺术取向上。

王翬发展了前二王尤其是王鉴所钟情的对传统进行再阐释的工作，在通过董其昌成功的“误读”而理成系列的南宗山水画基础上，适当吸收某些北宗因素，锤炼为一套无往而不适的形式法则，并且使之对应于审美观照而显示自身。其既宜乎追本溯源、通权达变，又善于综括精华、演化出新的融汇贯通能力，无论施于集古成家的建构，还是身经目历的感受，都达到了应目会心、得心应手的程度。不妨说，这种企图全面反思和整理山水画传统的努力，恰与当时编纂《康熙字典》、《四库全书》、《佩文斋书画谱》处于同一意义。“画有南北宗，至石谷而合焉”(张庚《国朝画征录》)，“百年以来，第一人也”(周亮工《读画录》)甚至至

于“画圣”(张庚《国朝画征录》)的称誉,皆出自文坛名流之口,对于一位职业画家来说,诚非等闲之事。

王原祁作为地位显赫的仕宦文人画家,不但实现了前二王所期望的社会作用,而且以其过人的成就,攻占了中国画本体化进程的前沿阵地。如果说前二王开辟了清真雅正这一儒家美学规范下的新生面,从而有别于董其昌的话,那么,其成就主要体现在博雅谦和、嘉惠后学的传道者的意义上。至于成就这种新生面,既深而化之,又发而扬之,使之在理论与实践、价值与形态上统一起来,并达到原则性总结与精微化阐释高度对应的自足境界,则是王原祁。如果说王翬的借古开今、化古为我主要从中国画本体化的广度意味上确立自己,其泽被朝野的虞山画风更多地体现了新古典主义色彩,那么,王原祁的借古开今、化古为我则主要从中国画本体化的深度意味上确立自己,其为上下竞相仿效的娄东画风更接近于新造型主义的性质。可以说,长期来躁动于米芾、倪瓒、董其昌等许多前辈大师绘画思想中的抽象意念,终于在王原祁的绘画中实现了。

用现代名词或西方概念去分析、类比中国历史现象,无疑潜伏着危险。如上所述,中国绘画本体化的特殊性,使其形式规律的进程带有较强的人文和玄学色彩,而迥异于西方的数理化和科学化。因此,必须强调的是,中国传统绘画中的抽象意念,与其说类似于西方那种以背离现实和非再现性的视觉语言表现精神世界的努力,还不如说,它更重于历史体验与审美体验、历史意识与当代意识的有机融

合。通过漫长而艰巨的“道问学”过程所抽取的“象”，不仅是对历史“过去性”的理解，尤其是对历史“现存性”的理解。正如生物工程利用遗传基因创造新的物种，或者现代钢琴演奏家对巴赫曲子作出新的诠释，那些不因描写特定物境而心境自呈的摹古、仿古、拟古之作，或以古人的形式风格为契机，揭橥着自己所企慕的自由王国，或以约定俗成的宽泛意境为母题，叩寻着时人所理解的宇宙精神。在“气势”、“间架”、“疏密”、“浓淡”或者“理、气、趣”（王原祁《雨窗漫笔》）等等构成要素，以及“转换敲击，东呼西应”（同上）、“不懈不促，不脱不粘”（王原祁《麓台画跋》）、“无一非法，无一执法”（同上）等等构成要诀之间，漾溢着一种从历史中读出当代意义的创造冲动。这与康定斯基在非常态的画作中发现抽象原理异曲同工。

不难看出，相对于前二王来说，后二王已经从一个大致统一的出发点，走到了渐趋对立的两个方向，董其昌“集其大成，自出机轴”的二元论行动纲领，由此而被各据一端的实践修正为新的一元论。

以二元论取代一元论，是借助禅学思想基础而进行的一种发明本心、解脱法障的绘画回应方式。它将隐含于早期文人画之中的非本体化立场，作了顺应于本体化的自觉调整，同时又通过“拆骨还父，拆肉还母”（董其昌《画禅室随笔》）的顿悟途径，来维护主体价值的独立性。从二元论再到新的一元论，固然是对本体化进程自觉顺应的有效加强，因而达到了前所未有的本体高度，但不容忽视的是，这种高度

势必建筑在偏胜或曰偏狭的学术意义上,以其精神贵族式的优越感和迷狂心态,堵塞了绘画艺术走向更大文化背景的社会化道路。王翬集大成的努力,王原祁抽象化的成就,虽然浅深不同,巧拙互异,都同样用客体化自由的单向高度来显示自身价值。当主体化自由作为一种个体特质尚足以保障其显示时,未尝不是舍身求道的成功壮举;一旦缺乏这种个体特质,对客体化自由的片面追求或盲目仿效,便难免沦落为古法的牺牲品。乾嘉尤其是道咸以还,四王或四王吴恽作为一种定型了的正统规范而被大力推崇,正是山水画以及以山水为母题的文人画衰败沦落的征象。

前面说过,一部清代山水画史,不妨视作董其昌思想的注脚,这当然只能从中国绘画本体化进程的“内在理路”上着眼,并把董氏思想作为一种泛指而成立。实际上,清代乃至整个明清绘画,倘仅就价值或形态、主体化或客体化立论,毋宁说人们的艺术取向比以往任何时代都更加丰富多样。但是,在关注种种个性与差别之时,假如缺乏作为总体倾向上的背景参照,缺乏对共性与联系的把握,就很难设想不会掉进偏狭甚至偏激的陷阱。必须清楚,四王之中的异,并不妨碍他们作为一个流派集团上的同,四王与四僧之间的距离,也不应掩盖他们作为董其昌思想之体现的亲合力。四王更趋于儒,四僧更趋于道禅;四王更倚重“道问学”,四僧更倚重“尊德性”;四王更擅长中正平和,四僧更擅长奇峭诡异;四王更关注纯化语言,四僧更关注发抒情志……在所有这些显而易见的区别之中,并非只是非此即彼的关

系，同时也是亦此亦彼的关系。即使是被各自所寄身的情境力量驱赶到两极化的理论阐述立场的王原祁和石涛，仍然在静躁不同的表现方式中追求着同一哲学状态下的抽象意念。体现在中国文化里的变化或变异概念，从来就是一个由表里、体用、新旧、是非等等貌似对立的因素相互关联、相互依存、相互映照、相互生发的开放系统。用西方文化的惯常逻辑，是难以正确理解中国画本体化进程的特殊性的。

总之，四王作为后期文人画的代表之一，在中国绘画本体化进程中扮演了重要的角色。他们犹如戏剧中的生、旦，与其他各派所扮演的净、末、丑一起，演出了中国绘画史上最悲壮的一幕。这是文人画因形态学准则的规范化而彻底背离其价值原则之前所能获致的最后浪漫。这是文人画从逸品的升华途径走向化境的升华途径，从而在本质上汇同为正规绘画的转换关头，这是中国画在迎接西方绘画的正面挑战前，一方面沿着独立自主的发展轨辙从本体论层面上加速展开，一方面又从社会价值层面上急剧萎靡，以至酿成“五四”以来反传统主义思潮泛滥的日益趋于被动与分裂的式微时代。

由于娄东派、虞山派、小四王、后四王、文人画、院体画等旁邻因素的纠葛，以及遗民还是顺民，流派还是宗派、更新还是守旧、笔墨还是境界、形式规律还是形式主义等时兴课题的参与，四王现象变成了一个剪不断理还乱的历史情结。要想彻底解开它，还需要对从理论演绎到个案分析的各个相关环节作出更系统更深入的阐发，而这显然不是区区