

中国书法经典名家讲座丛书

# 题跋10讲

徐建融

上海书画出版社

履

曲

周

行

夏

秋

冬

春

乙

羊

商

周

行

秋

末

夏

周

中国书法名家讲座

# 题跋 10 讲

徐建融 著

上海书画出版社

---

图书在版编目(CIP)数据

题跋10讲 / 徐建融著. —上海: 上海书画出版社,  
2004.6

(中国书法名家讲座)

ISBN 7-80672-691-8

I. 题... II. 徐... III. 汉字-题跋-书法-研究  
IV. J292.2-3

中国版本图书馆CIP数据核字(2004)第047144号

---

责任编辑            胡传海  
封面设计            范乐春  
技术编辑            朱伟南

中国书法名家讲座 **题跋10讲**    徐建融 著

 **上海书画出版社** 出版发行

地址: 上海市延安西路593号

邮编: 200050

网址: [www.shshuhua.com](http://www.shshuhua.com)

E-mail: [shcph@online.sh.cn](mailto:shcph@online.sh.cn)

上海中华印刷有限公司印刷

各地新华书店经销

开本: 889 × 1194 1/32

印张: 3.5 印数: 1-5,000 字数: 70千字

2004年6月第1版    2004年6月第1次印刷

---

ISBN 7-80672-691-8/J · 615

定价: 16元

# 目 录

- 第1讲 正名释义 —— 什么叫题跋····· 1
- 第2讲 文为画极 —— 题款的生发演变····· 9
- 第3讲 诗画一律 —— 题款的文字内容····· 19
- 第4讲 经营位置 —— 题款的构图意义····· 29
- 第5讲 书画同源 —— 题款的书法风格····· 41
- 第6讲 云烟过眼 —— 题跋的历史变迁····· 53
- 第7讲 诗情文采 —— 题跋的文学价值····· 61
- 第8讲 错综起落 —— 题跋的位置选择····· 77
- 第9讲 学人风范 —— 题跋的书法艺术····· 93
- 第10讲 风月无边 —— 碑帖图书的题跋·····103

# 第1讲 正名释义

## —— 什么叫题跋

题跋，又称题款，是书画创作和鉴赏的一个专用名词。在一般情况下，题款专门用于创作，而题跋则专门用于鉴赏。

先讲书画创作的题跋即题款，它又称题识，也称款识。“题”有题目之义，又有题写之义。“款”为样式的意思，即款式，在书画题款中则专指签名的样式而言，所以又叫名款。“识”（读Zhi，通志）意为标志、记号，亦专指签署名号的标识。所以，所谓题款，也就是在一件书画作品的诗文、形象部分完成之后，再在画面上题写题目

●清·吴昌硕《墨荷图》轴

通过长篇诗题，不仅标明了作品的创作年月、地点和著作权，阐明了作品的意境和作者的画学思想，更使作品的构图章法得以完善并完成。





●清·石涛《王维诗意图》册  
以范宽笔意，写王维诗意。实为画家自家笔法，自家意境。

包括诗文、作者的名号以及创作的年月、地点等文字，从而进一步阐明画面的涵义、标明作品的创作权、创作经过等情况，使作品的观赏者对于作品具有更深刻的了解。至此，一件作品才算全部完成，可以付之装裱。

在画面上题款，并非中国书画所独有，西方的油画或水彩画等，在作品完成

之后，往往也在画面的下角或背面题写作品的题目、作者的姓名、创作的时间和地点等文字。但是，其一，西方绘画的“题款”，仅起标识的说明作用，以表示明守“信约”，而中国书画的题款，除表示明守“信约”的标识说明作用外，更具有开掘、深化作品意境内涵的作用，尤其是中国画的创作，讲求含蓄性，讲求“诗画一律”、“诗中有画，画中有诗”，有些内容，并不是直接用绘画的形象表现出来，而是藏而不露，含而不发，通过诗文的题款把它引发出来，从而加强观赏时的意味，所以又产生了长题的形式，使作品上的题款成了一件文学作品，既可与画面形象相映生辉，又具有独立于画面形象之外的审美价值，可



●徐建融《天香露湿图》册  
牡丹图题牡丹诗，以有形映无形、无声蕴有声。

以转录下来辑为专著。而西洋绘画，其意境全凭画面形象自身来表达，所以，其仅起标识作用的“题款”，也就无法成为一件文学作品。其二，中国书画的题款，更有一种形式上的意义，与画面形象一样，成为画面布局章法的重要部分，不少作品，缺少了题款，甚至不能构成为完整的画面章法。而西洋画的“题款”，由于仅起标识的作用，所以在布局章法上便没有什么意义，即使不加“题款”，也不至于影响画面的完整性，它的布局，完全是用形象的要素来独立地完成的。当然，早期的中国画，也有题款于树隙石缝、纸绢背面仅起标识作用的，甚至有不加题款的所谓“无款画”，而单独运用形象的要素来完成构图，情况与西洋画相同，这就属于另外的问题了。其三，中国书画的题款，尤其是中国画的题款，根据“书画同源”的原则，还特别讲究题写款识时的书法艺术性，使题款的书法，与绘画的形象交相辉映，这一点，更是西洋画的“题款”所没有的。

接下来我们再介绍书画鉴赏的题跋。据段玉裁《说文解字注》：“题者，标其前，跋者，系其后也。”也就是说，凡书画、



●隋·展子虔(传)《游春图》卷  
隔水上是宋徽宗赵佶题签,画芯上是清高宗弘历题跋。

碑帖、书籍上的题识之辞，写在前面的叫“题”，写在后面的叫“跋”。专以书画题跋而论，“题”的字数较少，仅与题目、作者等内容相关，“跋”的字数较多，不妨长篇大论。但两者往往又是合而为一地加以指称的。当我们见到一件文学或书画作品，鉴赏之余，有所感想，于是形成了一篇鉴赏的文章，这篇文章，在文体上便属于“跋”。文体上的“跋”，是相对于“序”而言的。“序”亦称“引”，它也是对一件作品鉴赏之余的感想，但一般专门针对文学作品，当这件作品被刊印出来，“序”文便被置于它的前面，而“跋”文则被置于它的后面，所以也称“后序”，与作品本身一起刊印成书。但书画作品的鉴赏，通常只称“题跋”而不称“序”。但这并不意味着它只能置于作品的后面，而不能置于作品的前面，它在书画作品上的表现，是可以视实际情况，包括作品画芯的情况、裱件的情况，或画芯上，或画芯外，或前，或后，或中间，随处而施的。此外，文学作品的鉴赏，其序、跋多是刻印出来的，所以对于题跋者的要求，但求文



章精美，而并不强求书法高超。而书画作品的鉴赏，其题跋则是用精美的书法题写出来的，所以，它对于书法艺术性的要求，自然也更高一些。当然，也有的书画题跋，不一定题写在经过装裱的作品上，而是独立于书画作品之外的，那就纯属文学的性质了，不在本书的讨论范围，如传世的《东坡题跋》、《山谷题跋》等，便是如此的情况。

题跋，作为中国书画的一种鉴赏形式，它是西洋画中所没有的。西洋画的欣赏当然也可形成为鉴赏的文字，但它只能作为独立的文学作品，而不可能在载体上与绘画发生直接的关系。

综上所述，我们知道：

一、题款是书画创作的最后一道手续，它与创作同时完成。换句话说，因为它的完成，才标志着这件作品的最后完成。至于先题款，后画画的情况，那是极为特殊的例子。而题跋，则是书画创作完成之后，通过装裱成轴、成卷、成册之后，作者或他人（包括同时人和后人）再次看到这件作品，有感而发，遂在画面上或画面外（即裱件上）加以题识，所以是没有完成期限的，只要这件作品存在于世，人们可以无限期地对它进行鉴赏、题跋。如果这件作品本无名款，作者或他人于几年后重新在画

● 东晋·王献之《鸭头丸帖》卷

作品本身只有两行，而众多的题跋，同它的关系真如众星捧月。





●北宋·赵佶《芙蓉锦鸡图》轴

这是一幅“御题画”，而并非赵佶亲笔所绘。但他的题书，足以为作品增色十分。

面上题识，原则上不属于题跋，而仍属于题款，即通常所称的“补款”。

二. 题款是直接题在画面上的，而题跋则既可以题在画面上，更多的则是题在画面外即裱件上。题在裱件不同的部位，各有不同的名称，详细留待后面再作介绍。

三. 题款多为作者本人的题识，少数也有请他人代题的；而题跋虽可由作者本

人题识，但更多的是由他人所题。所以，通常把题款看作是作者的自题，更多地是从创作的要求入手；而把题跋看作是他人的观款，更多地是从鉴赏、考证、度藏的要求入手。但在有些情况下，创作的题款也被称作题跋，如石涛的不少题款文字，便为后人辑为《大涤子题画诗跋》，恽寿平的不多创作题款，也被后人辑入《瓯香馆画跋》；而鉴赏、考证、度藏的观款，同样也有被称作题款的。所以，本书把两者一并归于“题跋”的范畴分别加以研究。

我国传统的书画艺术，在其长期的历史发展中，由于创作、鉴赏的实践，因题跋的出现而丰富了它的内容和形式，形成了本民族所独有的审美风格，值得我们在今天新的时代进一步加以继承发扬，以更好地服务于创作和鉴赏。为此，系统地了解书画题跋的基本常识，无论对于书画家、书画鉴赏家，还是普通的书画爱好者，也就显得十分重要了。因为，对于书画家来说，如果他的作品很好，而题款不佳，甚至错误百出，则再好的作品也未免有所逊色。对于鉴赏家来说，如果他缺少题跋方面的知识，放弃题跋，则不能提升鉴赏的层次，为作品增色；勉强去题了，则不仅不能为作品起到锦上添花的作用，反而会导致佛头着粪的后果，对于普通的爱好者来说，懂得了题款、题跋方面的基本常识，则将深化他对于书画之美的认识。

● 齐白石《得闲图》册

将形象与题款结合起来读，足以体会两者在内容、形式上均达到了水乳交融的有机性。





●明·吴伟《北海真人像》轴  
作者仅署“穷款”，观者却题长跋。

题跋的常识，有涉及文字内容方面的，也有涉及书法艺术方面的。因为本书是“书法讲座”丛书中的一种，所以，主要侧重于书法艺术方面的讲解。对于文字内容的方面，则不能不附带涉及，但不作深入的展开。

创作的题款，本书主要侧重于绘画。因为对于书法创作的题款，在本丛书的其他各种专著中均已有详细的介绍，所以不再重复。

鉴赏的题跋，除用于书画之外，也常用于碑帖、古籍，在今天，当然也可用于具有收藏价值的现代印刷的豪华型画册，所以，在本书中一并加以介绍。

无论创作的题款，还是鉴赏的题跋，它既然是一种书法艺术形式，必然又同钤印相关联。但由于本丛书的其他各种专著中，均已对钤印的常识作了非常具体的介绍，所以，在本书中也就不再一一分析。

## 第2讲 文为画极

### —— 题款的生发演变

中国画的题款，可以追溯到上古的“左图右史”。因为古人对于文字典籍的阅读理解，是少不了图画形象的参考的，所以，如《山海经》、《尔雅》等典籍，都需要绘制插图，才能使人更形象地领会其文字的含义。同理，上古的绘画，光靠图画的形象往往也不能使观者一目了然其内在的含义，因此需要用文字附注在旁边作为说明，这类说明文字，便称作“榜题”，应该是题款的最早形式。今天还可见到的汉代的壁画、画像石、画像砖上，如望都的汉墓壁画，

●北魏·司马金龙墓木板漆画《列女故事图》  
图中的题名、题记又称“榜题”，是中国画题款的最早形式。





●唐·孙位《高逸图》卷(局部)

分别以“门下功曹”、“门下贱曹”、“辟东五百”、“主记史”等文字榜题标明侍从者的身份。武梁祠的画像石中，有一件《曾母投杼》，也以“曾子质孝，以通神明，贯感神祇，箬号来方，后世凯式，以正模纲”说明图画的内容，均属于榜题的形式。此外，还有东晋顾恺之的《女史箴图》卷，每一段故事形象旁，书录《女史箴》文中相应段落的文字；北魏司马金龙墓的木板漆画《列女故事图》，也在每一人物形象的边上题名、题记，以标明画中人的身份和所要叙说的道理。北朝的大量造像碑，历代书家所注重研究的，只是局限于它的碑文书法。其实，从“造像”两字顾名思义，这些碑应该是以造像即图画为主，而以碑文书法为辅的，造像决不是碑文的装饰点缀，恰恰其碑文才是造像动机的说明，因此，也不妨看作是造像的题款。

综上所述，由上古、汉魏至唐代，绘画的“题款”主要是为了帮助所画的形象能更好地起到“成教化，助人伦，穷神变，测幽微”的政治或宗教宣传功能。所以，所题写的内容，亦局限于说明性的或叙述性的榜题、题名、题记。

但从唐代之后，绘画的功能发生了根本性的转换，即教化的作用大为减弱，诗情的成分大为增强，于是，绘画的题款也就由早期的“榜题”逐步转向了我们今天普遍认同的真正意义上的题款了。

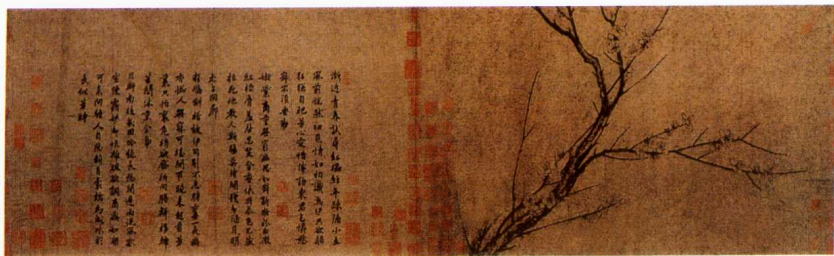
但在这之间，也经过了一个既没有榜题，也没有题款的时期。为什么呢？因为早期的绘画还不太成熟，单单依靠图画的形象，不足以表达画中人的身份，以及图画所要传达的意思，所以需要榜题文字的说明，也就是说，类似于《山海经》的看图识文，它是看文识图。而当绘画逐步成熟，依靠图画的形象，已经足以表达画中人的身份，以及图画所要传达的意思，自然也就不需要榜题文字来“帮忙”解说了。例如，孙位的《高逸图》虽然是残卷，而且被宋人误定为“高逸图”，但从图画的形象，一望可知画的是竹林七贤中的四位人物，依次为山涛、王戎、刘伶、阮籍。五代顾闳中的《韩熙载夜宴图》卷，同样也是如此情况。

那么，唐以后的绘画既然高度成熟了，依靠图画的形象已经足够表达作者的意图了，为什么又有正式的题款形式出现呢？原因是，这一时期人们

●元·倪瓒《水竹居图》轴

在倪瓒的作品上，题跋的诗文、书法，对于形象的清高，是一种“超以象外，得其真中”的引伸和升华。





●南宋·扬无咎《四梅花图》卷(局部)

形象的描绘，对于梅花的形和神的传达已经足够，通过长题，进一步把画家主观的情操抒发出来，与客体的物象相辉映。

对于绘画的要求，已经不仅止于此，而有了更多的要求。所以，虽然不再需要用榜题来“说明”，却需要用题款来“引申”。特别是宋元的一些文人画，强调对于意境的追求，如扬无咎的《四梅花图》卷、赵孟坚的《墨兰图》卷、倪瓒的《渔庄秋霁图》轴、王冕的《墨梅图》卷等等，它们如果仅仅是为了表达这是画的梅花，那是画的兰花，这又是画的渔庄秋霁，以及形象清高的风神，那么，不加题款，自然已经足够。但是，它们的意图不仅止于此，而更在于画家主体的一种精神上的比兴，所以就不能不加诗文的题款，把审美引申到图画的形象之外去。

元代以后，特别从明中期开始，文人画不仅占据了中国传统绘画的主流，而且，它的形式也偏离了宋元的文人画。我们把宋代之前的绘画看作正规的绘画性绘画，魏晋之前是它不成熟的时期，晋唐宋是它高度成熟的时期，它主要由画工即职业的画家所专属。而宋元的文人画，通常称作“文人正规画”，而不是“正规文人画”，如李公麟、李成、王诜都是文人，但画法与画工的严谨并无太大的距离，赵孟頫是文人，且倡为“行家”（专业画家）和“利家”（业余画家，专指无专业造诣的文人画家）之说，但他对于文人画家的要求，仍是倾向于做“行家”，



强调专业的造诣，而不主张做“利家”。当然，元代的文人画家，即使“文人正规画”家，作为“行家”，不仅比宋代的画工正规，就是比宋代的“文人正规画”家，严谨性也已有松动。这就是前人所说的“宋画刻画，元画萧散”，元人于宋人“实处转松，奇趣乃出”。然而，明中期以降的文人画，却不再是属于“行家”的“文人正规画”，而是成了“正规文人画”，它所倾向的不是“行家”，而是“利家”，它认为“行家”是匠气的、俗气的，“利家”才是高雅的。于是，中国画也就由正规的绘画性绘画，演化而为程式的或写意的书法性绘画，前者以董其昌、清六家为代表，称作正统派；后者以徐渭、清四僧、扬州八怪、吴昌硕为代表，称作野逸派。

书法性绘画虽有程式和写意之分，但它们的共同点，都是把画外功夫的修炼置于画之本法的修炼之上，也就是说，他们把诗文、书法、佛学、印学等等看得非常重要，而把绘画专业的造型技术却看得

●明·唐寅《孟蜀宫妓图》轴

像这一风格类型的画，没有题款，并不影响作品内容 and 形式的完整性，有了好的题款，则如锦上添花。

