

三吴文人画题跋研究

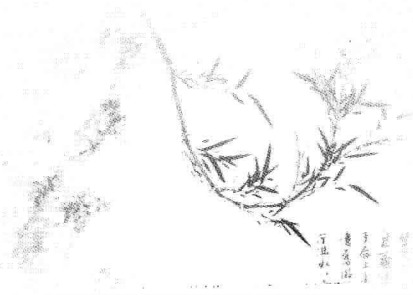
王晓骊 著



上海人民出版社

王晓骊 著

三吴文人画题跋研究



上海人民出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

三吴文人画题跋研究/王晓骊著. —上海: 上海
人民出版社, 2013

ISBN 978-7-208-11233-9

I. ①三… II. ①王… III. ①中国画—题跋—研究—
中国 IV. ①J212

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 021651 号

责任编辑 孙 莺

封面设计 傅惟本

三吴文人画题跋研究

王晓骊 著

世纪出版集团

上海人民出版社出版

(200001 上海福建中路 193 号 www.ewen.cc)

世纪出版集团发行中心发行

上海商务联西印刷有限公司印刷

开本 890×1240 1/32 印张 10.75 插页 2 字数 246,000

2013 年 3 月第 1 版 2013 年 3 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-208-11233-9/I · 1095

定价 32.00 元

目 录

导 言	1
第一章 文人画与文人画题跋	7
第一节 文人画的概念和历史沿革	7
第二节 文学手段在绘画中的介入和边界——文人画题跋 研究的理论基础	16
一 寄托比兴:诗歌思维方式对绘画的渗透	16
二 文人画题跋:文字手段的介入和展开	21
三 赋形传神:“诗画一律”原则的运用边界	27
第三节 绘画题跋的内容、功能和形式	33
一 绘画题跋的内容分类	34
二 绘画题跋的功能分类	37
三 自题和他题:绘画题跋的两种基本形式	44
第二章 文人画题跋的成熟与三吴文人画中心的形成	53
第一节 宋代文人文化与文人画题跋发展的两大倾向	53
一 宋代文人文化的矛盾性	54
二 笔墨游戏中的政治疏离	57
三 题跋的寄托比兴功能与悲剧意识	67
第二节 宋末元初三吴遗民画家的绘画题跋	69

一	钱选和他的绘画题跋	70
二	龚开、温日观和郑思肖的绘画题跋	78
第三节	三吴文人画中心的确立和赵孟頫的绘画题跋	85
一	赵孟頫的出处矛盾和艺术态度	86
二	“归去”情结在绘画题跋中的体现	92
三	“以书入画”与倡导古意	98
第三章	“元四家”题跋——“元格”与绘画题跋的突破性发展	107
第一节	画史新范式的产生和文人画题跋	108
一	隐逸文化：“元格”产生的地域文化传统	108
二	文人画新范式的审美特征和内在矛盾	113
三	功能的拓展和形式的完善：“元四家”题跋的发展	118
第二节	倪瓒题跋——“无我之境”中的人情诗心	126
一	高洁天性与多舛世事：倪瓒绘画及题跋的现实基础	127
二	情感宣泄和理性约束：倪瓒题跋中的深情高格	131
第三节	吴镇题跋——“墨戏”中的纵横之气	137
一	“纵横之气”：吴镇绘画及题跋的主观情志及其表达方式	138
二	“墨戏”：吴镇题跋包含的人生旨趣和艺术追求	143
第四章	文人化和市场化浪潮下的明代三吴文人画题跋	151
第一节	明代三吴地区书画创作和传播的文化生态	153

一	精致内敛:明代三吴文人文化的核心特征	154
二	书画商品化:经济刺激下的文化需求和文化市场	161
三	矛盾与折中:两种价值观的调和及其影响	166
第二节	绘画题跋的群体化和诗画结合的深化	173
一	文人雅集与文人画题跋	175
二	书画鉴赏与绘画题跋诗词唱和	182
三	个案分析:吴门画家的《江南春》词画创作	187
第三节	绘画题跋与绘画的市场价值	194
第四节	董其昌的绘画题跋	203
一	董其昌绘画题跋与“南北宗”理论	204
二	《秋兴八景》:董其昌绘画题跋中的隐喻和象征	213
第五章	正统化与个性化:清初三吴文人画题跋	226
第一节	“四王”题跋:文人画理论的正统化	227
一	从在野到在朝:三吴画家群体身份的改变和文人画的“院体”化	228
二	精研传统,细究笔墨:“四王”绘画题跋的理论价值	233
三	薪火相传,以继我学:“四王”题跋的“尊体”意识和传承自觉	239
第二节	抒情化与个性化:三吴遗民画家的绘画题跋	246
一	恽寿平题跋中的遗民逸思	247
二	陈洪绶的矛盾心态及其绘画题跋	255

第六章 海上画家的绘画题跋和文人画传统的坚守	264
第一节 海上绘画与文人画传统	264
一 吴门遗风与“四王”余响	266
二 从徐渭到“扬州八怪”:海上画家的创新源泉	272
第二节 吴昌硕题跋:文人画传统的自我更新和最后搏击	276
一 书卷气与金石力:吴昌硕题跋的艺术特色	277
二 以古为新与以书入画:吴昌硕题跋的艺术追 求和画学思想	283
三 奇崛激越与质朴自然:吴昌硕题跋的情感表 达	288
第三节 吴湖帆题跋:鉴藏型书画家的绘画题跋	296
一 谈艺与考订:吴湖帆藏画题跋	297
二 画中有词:吴湖帆的词意画和题画词	306
余 论	317
主要参考书目	322

导 言

中国绘画发源于三代之前,与世界其他地区的绘画一样,起步于实用目的。然而中国画最终赖以卓然自立于世界美术之林的独特艺术性,却是由其文学化倾向发展而成的。绘画的文学化,始自宋代,自苏轼等人“诗画一律”说倡行以后,绘画(尤其是文人绘画)日益讲求笔墨意趣,以“士气”相标举,以“达心适意”为宗旨,从而出现了有别于民间画工和画院画师之作的文人画。对于这一过程,郑午昌先生曾作如下描述:

唐代绘画,已讲用笔墨,尚气韵;王维画中有诗,艺林播为美谈。自是而五代、而宋、而元,益加讲研,写生写意,主神主妙,逸笔草草,名曰文人画,争相传摹;澹墨楚楚,谓有书卷气,皆致赞美;甚至谓不读万卷书,不能作画,不入篆籀法,不为擅画;论画法者,亦每引诗文书法相证印。盖全为文学化矣。明清之际,此风尤盛。^①

虽然文人画和文人画理论是否能看作中国绘画及其理论的主流尚值得商榷,但其对中国画艺术个性形成的重要作用却无可否认。

^① 郑午昌:《中国画学全史·自序》,上海古籍出版社2008年版,第4页。

而且值得注意的是,文人画的发展逐渐呈现出较为明显的地域特征。中国古代的绘画作者,本无地域限制,但是从宋末元初开始,其繁荣却具有地域上的集中性。据郑午昌统计,历代画家中 13% 占籍江苏,而 12% 占籍浙江,也就是说,江浙画家占历代画家总人数的四分之一^①。而历史上的“三吴”地区,更成为文人画发展的中心。

所谓“三吴”,历代文献记载略有出入。北魏酈道元《水经注》以吴兴(今浙江湖州)、吴郡(今江苏苏州)、会稽(今浙江绍兴)为“三吴”。至唐代,则指苏州、湖州、润州(今江苏镇江),杜佑《通典》“州郡十二”和李吉甫《元和郡县图志》都持此论。后代又有东吴、中吴(吴中)和西吴之说,大致不出以上两种说法的地理范围。综合各家意见,本书所涉及“三吴”,以太湖地区的吴郡(今苏州)、吴兴(今湖州)、松江(今上海)为中心,包括吴会(会稽,今绍兴)、常州、润州(今镇江)等外围地区。

三吴自南朝以来就是经济发达的地区,而且随着其经济地位的不断上升,“重北轻南”的传统观念也在潜移默化地改变,南宋章如愚曾云:

自晋元南渡,东南文物渐盛,至于李唐,益加繁昌。安史乱,江淮独全,历五代纷争,中原之地五易其姓,杀戮几尽,而东南之邦,民有定主,七八年间,咸获安业。逮宋龙兴,伐罪吊民,五国咸归,未尝妄杀一人;自后数十、百年间,西北时有少警而东南晏然,斯民弥得休息。以至元丰中,比往古极盛之时,县邑之增,几至三倍;民户之增,几至十倍;财货之增,几至数十、百倍。至于庠序之兴,人才之盛,地气天灵,巍巍赫赫,往古中原极盛之时,

① 郑午昌:《历代各地画家百分比例表》,《中国画学全史》附录二,上海古籍出版社 2008 年版,第 368 页。

有所不逮。天下之势，正犹持衡，此首重则彼尾轻。帮自东南渐重则西北渐轻，以至宋，东南愈重而西北愈轻。^①

三吴是富庶江南的“腹心”之地，也是人文荟萃的艺术创作中心。早在三国时期，吴兴曹不兴就以画而名，位列吴国“八绝”之一^②，而西晋绘画名家卫协即出其门^③。自东晋以来，三吴地区更孕育了大批书画大家，如唐代以前三吴地区著名的书画家，号称“书圣”的王羲之、王献之父子和被后人誉为南朝绘画三大家的顾恺之、陆探微和张僧繇。王氏父子乃会稽人，均曾任吴兴太守，王羲之幼年即居无锡洛社；顾恺之为无锡人，陆探微、张僧繇亦为吴人（今江苏苏州一带）。这些书画家代表了唐以前书画艺术发展的最高成就，也代表了艺术创造的高古格调，供后代书画家借鉴。

随着山水画作为独立绘画门类的确立，水墨画法也逐渐发展起来。“山石竹木，水波烟云，虽无常形，而有常理”（苏轼《净因院画记》），自然山水的特殊性，以及文人们“山水体道”、寻求自我的哲学企图，都使勾画敷彩的著色画法显露出一定的局限性。水墨画法的诞生与江南氤氲湿润的气候条件和山水相依的地貌特征是否有必然关系，至今尚无定论，但是用这一技法来表现江南山水显然更为合适。唐代江南由此形成了以水墨画为特点的画家群^④，如吴兴朱审，吴郡张璪、顾况，会稽张志和、释道芬、孙位等，还有一位以风癫狂著称的泼墨画家王墨^⑤，其活动范围可以确定应在江苏镇江和浙江

① 章如愚：《东南县邑民财》，《山堂先生群书考索续集》卷四十六，文渊阁《四库全书》影印本。

② 张彦远：《历代名画记》卷四，辽宁教育出版社2001年版，第46页。

③ 张彦远：《历代名画记》卷二，辽宁教育出版社2001年版，第16页。

④ 参见汤哲明：《国画之江南》第三章第一节，华东师范大学出版社2007年版。

⑤ 《唐朝名画录》作王墨，《历代名画记》作王默，《宣和画谱》作王洽，名虽不同，但三书所记生平轶事大体相同，一般认为当为同一人。

台州之间,也属于三吴的范围。泼墨画法在唐朝虽然颇受画论家批评,但对后来文人画家有直接的影响,比如董其昌就认为米芾、米友仁父子的“米家云山”来自王墨(洽)的“云山不始于米元章,盖自唐时王洽泼墨,便已有其意”(《画旨》)。清代沈宗骥也说:“唐王洽始有泼墨法,其迹不可得见。米氏父子、高房山、方方壶、董思白,其所以得烟云变灭,岚光吞吐者,非皆其用墨之臻于微妙乎。”(《芥舟学画编》卷二)

宋元以来随着经济重心的南移,更有大批文人画家聚居于三吴,共同创造了文人画的辉煌成就。宋代米芾、米友仁父子,元代赵孟頫和“元四家”,明代“吴门画派”、“松江画派”,清代“四王吴恽”,甚至直至近代的“海上画派”,三吴地区绘画艺术不仅绵延相继,形成了鲜明的艺术传统,而且作为绘画史上不可忽略的重要画家或画派,共同形成了文人画发展的基本趋势和状态。

绘画题跋的出现和兴盛是绘画文学化的结果和表现,虽然题跋并不为文人画所专有,比如宋徽宗的绘画上就留存着他的题画诗,但是从数量来看,文人画上的题跋较多,而且常常承担着画家抒情写意和传授画艺的功能,因此被视为文人画的重要特点。

在绘画上题字,大约始于西汉。据《汉书·艺文志》记载,宣帝甘露三年(公元前51年),图霍光、张安世、韩增、苏武等11人于麒麟阁,“法其形貌,署其官爵姓名”,是迄今为止最早的在画上题字的文献记载。不过在画上题写诗文,却要到唐以后才开始,唐人卢鸿《草堂十志图》(现藏台北故宫博物院^①)上有画家自题诗十首,是迄今可见的诗、画、书合一的最早的文人画。又《梦溪笔谈·补笔谈》卷三

① 现存《草堂十志图》有学者认为是北宋人摹本,参见赵苏娜:《故宫博物院藏历代绘画题诗存·前言》,山西教育出版社1998年版,第7页。

载：“禁中旧有吴道子画钟馗，其卷首有唐人题记曰……”；《宣和画谱》卷八载南唐卫贤“尝作《春江图》，李氏（煜）为题《渔父》词于其上”^①，都是绘画题跋较早的文献记载。两宋之际，此风渐行，至元明而鼎盛。清代钱杜《松壶画忆》卷上云：“画之款识，唐人只小字藏树根石罅，大约书不工者多落纸背。至宋始有年月纪之，然犹是细楷一线，无书两行者。惟东坡款皆大行楷，或有跋语三五行，已开元人一派矣。元惟赵承旨犹有古风，至云林不独跋兼以诗，往往有百余字者。元人工书，虽侵画位弥觉其隽雅，明之文、沈，皆宗元人意也。”从故宫博物院所藏绘画来看，元代流传下来的作品至少有七十幅有元代诗人的题诗。明代中期以后，吴门画派和松江画派都创作了大量诗、书、画一体的文人画。而明清时期文人雅集的盛行，也推动了绘画题跋的发展。书画鉴赏通常是这些集会的重要内容，与会的诗人或书法家往往题诗于后，从而形成了蔚为壮观的多人题跋的现象。经历了长达千年的发展，题跋最终成为世人眼中文人画的重要组成部分，集中体现了中国文人画绘画、书法、文学三位一体的艺术特点。

三吴文人画保留了大量题跋，或长或短，或诗或文，或自题或他题，或叙事或抒情，或议论画理或鉴别真伪。有的题写于画内，是画面的有机组成部分；有的则题写于诗塘或引首、拖尾的位置。这些形态多样的题跋一般来说都增加了绘画的艺术性，其价值大致有以下四端。

第一，艺术价值。题跋者往往书画兼擅，题跋本身既是精美的书法作品，同时又起到了平衡布局、烘托画境、深化主题的作用，从而与画作本身形成相互映发、相得益彰的关系。此外，题跋或评定文人画品位的高低、或论述其艺术风格和流派，包含着较为丰富的艺术创作

① 俞剑华译：《宣和画谱》，江苏美术出版社2007年版，第191页。

和欣赏理论,对研究文人画的发展及画家的创作心态与艺术审美观都有极为重要的意义。

第二,文学价值。文人画题跋有诗有文,题跋者多为诗文大家,故多数题跋有很高的文学价值。这些诗文或清新,或委婉,或透辟,往往寥寥数语而意蕴无穷,可算文学精品。比如题画诗^①就是中国古典诗歌的组成部分,已越来越多地受到学界的重视。

第三,文献价值。文人画题跋中的诗文一方面可以补足现存文集漏收的作品,具有一定的辑佚作用;另一方面又能与文集所收诗文相对照,以作校勘的参考;除此之外,题跋款识中透露出来的有关题跋者的各种个人信息,也是研究其生平、学术、交游的第一手材料。

第四,实用价值。文人画题跋的内容,有不少涉及作者生平、创作时代、递藏源流等问题,据此可以根究其收藏的历史,考证某些史实,是判定艺术品真伪的重要参考依据,因此对指导收藏有一定的实用价值。

综上所述,对三吴文人画题跋的研究,不仅关乎绘画、文学和书法三种艺术门类之间的相融互通,也涉及地域文化和群体文化对艺术的影响。面对如此错综复杂的研究对象,本书拟选取具有代表性的画家群体进行分析,以此勾勒三吴文人画题跋发展和演变的历史。所依据之文本,主要来自于两个方面:一是至今尚存的题写于绘画画幅之上的题跋,二是文献记载的题写于画幅之上的题跋。对于这部分题跋,我们只能集中于对文字文本的研读。基于上述原因,本书的研究虽然力图兼顾文学、绘画和书法三个方面,但仍将体现出以文学解读为主的特色。其不足之处是显而易见的,但对于长期以文学研究为个人兴趣和专业方向的作者来说,这至少还可以避免强作解事之讥。

① 题画诗,有狭义和广义之分。狭义的题画诗是指题写在画幅上的诗,广义的是指题咏图画或者因画而作的诗,不一定题写在画幅之上,本书所指即为狭义的题画诗。

第一章

文人画与文人画题跋

第一节 文人画的概念和历史沿革

在中国传统绘画领域,文人画是一种绘画艺术形式,更是绘画美学思想的核心概念。然而在今人的各类著述中,对于文人画的理解却多有歧义,大致说来至少有三种:一是泛指文人所作之画,二是特指具有文人文学意趣的绘画作品,三是文人画理论。这三者当然互有关联,但其所指却并不相同。大体来说,第一种理解最为普遍,但也最为含糊。文人作画,当始于汉代,隋唐以后蔚为风气。由于文人掌握了中国古代社会的全部话语权,因此流传至今的有名画家,均为文人。正如郑午昌所论:“自汉以来,士夫习画者日多,遂称非士夫而专艺者为画工;士夫画家,甚至羞于为伍。于是工非工之阶级乃分。士夫画家既力自鸣高,而视殊类者,为不足齿,在我国画史上,若名为画家者,自汉以来,惟有士夫而已,其为画工,名概不得而著焉。”^①更何况后代文人的范围愈加广泛,轩冕朝士固可为文人,山林隐逸亦可称文人,甚至皇室亲王、樵耕仆宦,但凡多读书,都可视为文人。可见,如果把文人画单纯理解为文人所作之画,那么流传至今的画家之

^① 郑午昌:《中国画学全史》,上海古籍出版社 2008 年版,第 72 页。

作均在此列,这样的概念外延过于宽泛,在具体研究中并没有实际的指称意义。而第三种观点,往往以顾恺之《论画》、宗炳《画山水序》为文人画理论之开端,实际上也没有把握住文人画的精确内涵。魏晋六朝,文人画尚未确立,顾恺之、宗炳的画论思想并非专门为文人画所发,我们只能说其思想为后代文人画理论所吸纳,而不能以之为文人画出现的标志。那么,究竟什么是文人画?文人画又出现于什么时代?

陈师曾先生曾对文人画作过这样的界定:“何谓文人画?即画中带有文人之性质,含有文人之趣味,不在画中考究艺术之工夫,必须于画外看出许多文人之感想,此之所谓文人画。”^①这一概念界定为今天的学者所普遍认可,其合理之处就在于从审美内涵入手把握文人画的特点,远比单从作者身份入手更符合现实情况。

所谓“文人之性质”、“文人之趣味”,首先是指绘画中的文学内涵。文学尤其是诗学的成熟远较绘画为早,文人可不知画,但必不能不知文学,深受文学审美情趣浸染的文人介入绘画,其现有的文学思想和价值体系必定会影响他们对绘画艺术的创作和欣赏。一方面绘画如诗文,作者以此表达自己的情感和思想,诚如前人所云,文人画“画法虽稍有别,而以为寄兴之作,纯受文学化者则一也”。^②此“寄兴”,在绘画中即为写意。二是绘画审美受诗歌审美的影响,以诗歌审美理想来规范绘画的创作实践。因此,绘画文人化在很大程度上就是绘画的文学化,这一过程肇始于唐,而蔚为风气则至北宋^③。

其次,则是指审美趣味上的书卷气。所谓“书卷气”,无非是指画家的学养。乾隆曾云:“至于‘书气’二字,尤可宝贵,果能读书沉浸蕴

① 陈师曾:《文人画之价值》,《中国绘画史》,中国人民大学出版社2007年版,第177页。

② 郑午昌:《中国画学全史》,上海古籍出版社2008年版,第226页。

③ 郑午昌:《中国画学全史·自序》,上海古籍出版社2008年版。

酿而有‘书气’，更集义以充之，便是浩然之气。人无‘书气’，即为粗俗气、市井气，而不可列于士大夫之林矣。”（《清高宗实录》卷五）明代吴门画家唐寅学画师从院体画家周臣，但其绘画成就却远在周臣之上，就在于唐寅在文学修养上远胜其师，他曾从吴宽学习古文，又擅长写诗，所以他的画超逸峻拔，具有文人气。

文人画的成熟和兴盛是绘画文人化的必然产物，其大规模出现当在北宋。韩拙《山水纯全集》载：“今之名卿士大夫，自得优游闲暇之余，握管濡毫，落笔有意，多求简易而取清逸，出于自然之性，无一点俗气，以世之格法所在勿识也。”韩拙的生活时代大约与王诜同时而略晚，应该是北宋中后期。又《宣和画谱·墨竹序论》：“有以淡墨挥扫，整整斜斜，不专以形似，而独得于象外者，往往不出于画史，而多出于词人墨卿之所作。”从这些记载来看，当时士大夫多染濡画道，又多出于“自然之性”，不专以形似，而其“简易”、“清逸”、“远俗”的审美追求，正可看出其“文人之性质”和“文人之趣味”。绘画的文学化和书卷气不仅成为文人画的两大特质，而且在其发展流变中，这两种特质在不同画家创作中的偏重，又使文人画形成了重情感和重意趣的两大流派。

“文人画”概念的提出应在北宋，苏轼的“士人画”是最接近于“文人画”的概念。他在《跋宋汉杰画山》中说：“观士人画，如阅天下马，取其意气所到。乃若画工，往往只取鞭策皮毛槽枥刍秣，无一点后发，看数尺许便倦。汉杰真士人画也。”^①苏轼所谓“士人画”，涉及两方面的内容：一是士人画的审美价值核心，即“取其意气所到”，而不是斤斤于“鞭策皮毛槽枥刍秣”这样的琐屑之物，这种“写意不求形

① 俞剑华：《中国古代画论类编》，人民美术出版社1957年版，第630页。

似”的审美追求,与苏轼本人的绘画实践也是完全相符的^①;二是将“士人画”与“画工画”相对立,并建立了文人立场的审美评判体系。如果说后者所关注的还是绘画者的身份,那么前者就已经进入了文人画理论的层面。在苏轼的论画、评画中,以“象外之意”为主的标准随处可见。如苏轼《跋赵云子画》:“赵云子画,笔略到而意已具,工者不能然”;其诗《书林次中所得李伯时〈归去来〉、〈阳关〉二图后》:“龙眠独识殷勤处,画出阳关意外声”;《王维吴道子画》:“吴生虽妙绝,犹以画工论。摩诘得之于象外,有如仙翮谢笼樊”;《宋复古画〈潇湘晚景图〉》谓“知君有幽意,细细为寻看”等等。

苏轼“士人画”概念的提出,并不是孤立的个人化的文化现象。在宋代绘画的文学化发展倾向中,文人对绘画审美特征的理解日益成熟,也日益朝着文人化的方向倾斜。如欧阳修在其著名的《盘车图》诗中就提出了“古画画意不画形”、“忘形得意”的观点;晁补之《和苏翰林题李甲画雁》诗云:“画写物外形,要物形不改。诗传画外意,贵有意中态”;沈括《梦溪笔谈》:“书画之妙,当以神会,难可以形器求也”;黄庭坚《题子瞻墨竹》:“眼入毫端写竹真,枝掀叶举是精神”也以“精神”两字来品评苏轼的墨竹画等等。当时的画论著作也体现出鲜明的文人化倾向,如郭熙《林泉高致》处处强调意在象先,意在象外,如其《山水训》云“看此画令人生此意,如真在此山中,此画之景外意也。见青烟白道而思行,见平川落照而思望,见幽人山客而思居,见岩扃泉石而思游,看此画令人起此心,如将真即其处,此画之意外妙也”;《画意》云“即画之主意,亦岂易及乎?境界已熟,心手已应,方始纵横中度,左右逢源”。

即便是在院体形似之风盛行的徽宗时代,追求神似,重视气韵,

^① 汤垕《画鉴》云:“(苏轼)墨竹凡见十四卷,大抵写意不求形似”,文渊阁《四库全书》影印本。