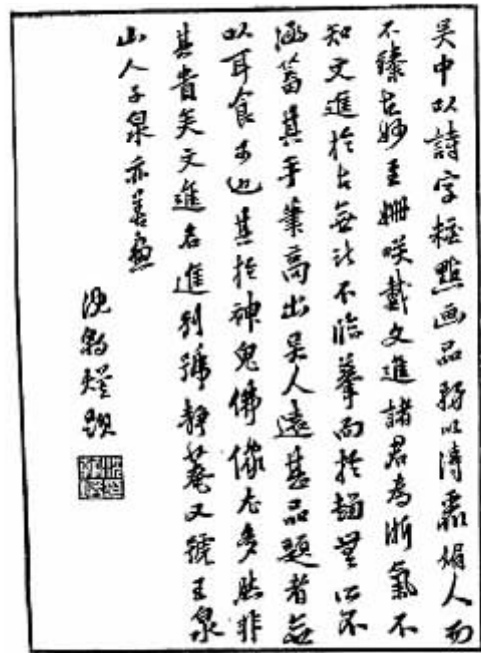


起落沉浮的题画诗文

王文欣



左边两图均为唐寅《对竹图》的局部,纸本墨笔,横轴,台北故宫博物院藏。

上图为《顾氏画谱》中沈朝焕贬低苏州画家题款习气一则。

提到中国古代绘画,文艺批评中多用“诗文合璧”、“诗书画三绝”等褒义词形容,认为中国画内在需要诗和书,以形成“有机的结合”。然而,题画诗文并非从一开始就是“中国画”的组成部分,它经历了一个漫长的艺术实践与形式探索的过程。在这个过程中,题画诗文本身存在的合理性也经过多次论证。本文将简要介绍的是明代及以后题画诗文参与“塑造”文人画传统的进程与其间的起伏波折。

题画诗文在有明一代大兴,可以说,明代是题画诗文普及和多样化的关键时期。在这个过程中,以沈周(1427—1509)、文徵明(1470—1559)为首的江南文人画家群体尤为活跃,过往的研究也多聚焦在他们身上。这些文人精英画家普遍受过良好的教育,在书画创作、鉴赏等方面有比较高的成就。不过他们大量的题画诗文创作,并非“为艺术而艺术”那般简单,而是已经跳出自娱自乐的范畴,为满足画债或特定社会需求而作。柯律格通过对文徵明的研究发现,文氏巧妙地利用题画来进行人际交往,特别是与众多索画者斡旋。一个例子是他在《仿李营丘寒林图》上的题跋。此画是在文氏在妻子过世之际,某李生“不远数百里过慰吴门,因

谈李营丘寒林之妙,遂为作此”。这位李生似乎与文家并无深交,他恐怕是利用丧礼的机会来访,期待可与画家缔结关系。但文徵明迅速的回礼和直白的题跋有效清偿了这笔人情债,并且关上了与李生人情往来的大门。文人画家们或隐蔽或直露地利用题跋完成社会交际,一方面大大加速吸纳画上题文进入文人画的进程,另一方面也帮助文人结成人际网络,进行自我身份的构建。这方面的实际功用,恐怕是题画诗文在明代地位上升的一个主要推力。

尽管“诗书画三绝”是古代文人长期以来的理想,但兼善三种技艺的,毕竟少之又少。苏州文人画家大大发展了多人合作的模式,在一幅画卷上各自负责擅长的部分。这种合作有时是在雅集等聚会场合即兴完成,但有时候,合作并不在同一个空间内开展,而是画家和题画人依据同一个主题分头行动,他们的作品最后将会通过装裱组合在一起。唐寅(1470—1524)的《对竹图》就留下了这方面的蛛丝马迹。在第二、第三和第四、第五则题跋中间有相当大的空隙,恐怕是唐寅比较急迫,将画纸分寄不同友人请求题跋,回收装裱后留下了痕迹。由此也可看出,对明人而言,题画诗文的实

则可以脱离图像,只要知道画作的主题或用途,即使没有亲眼见到图像也不妨创作。可见,题画诗文的创作,是富于灵活性和机动性的。

到明代后期,画上题款已经非常普遍,以至于画家不具备题跋能力会招致艺术批评界对画作品质的质疑。晚明汪珂玉(1587—1643?)的画学著录《珊瑚网》就评价职业画家周臣(1460—1535)绘画技法高超,“殆入宋人之室”,但由于周氏画“俱乏题语”,在时人眼中,与解元出身的唐寅相比,有“雅俗之别”。更有甚者,干脆将题画视为文人画的默认组成部分,明末沈颢(1586—1680?)就云:“一幅画中有天然候款处,失之则伤局。”即是说,一幅画中,有题款应该被写上去的地方,画家的责任是找出这个地方,否则就会损伤整幅画的构图。对题画的重视可见一斑。

周臣、仇英(1494—1552)等不擅题写的画家是怎样看待题画诗文的呢?很遗憾,他们在艺术史中几乎没有留下只言片语,很难对他们的态度一探究竟。不过可以肯定,在拥护画上题写的潮流背面,也有画家和批评家对诗画题文表示疑虑和拒斥。1603年出版的《顾氏画谱》中,杭州人沈朝焕(1592前后)就

很直白地贬低苏州地区爱画上题写的习气,为不擅题的画家鸣不平:“吴中以诗字装点画品,务以清丽媚人,而不臻古妙。至姍笑戴文进诸君为浙气。不知文进于古无所不临摹,而于趣无所不涵蓄,其手笔高出吴人远甚。”沈朝焕这番言论意在为早先的“浙派”领军人物戴进(字文进,1388—1462)摇旗呐喊,贬低苏州(吴中)习气之外,不免有地域意识作祟。但是他也有意无意中中题画诗文“合法性”的一个死穴:题画诗文毕竟只是“装点”图像的,是外在于图像的;过分强调文字,未免有本末倒置之嫌。

由于晚明董其昌(1555—1636)绘画南北宗之论将苏州的沈周、文徵明等推上比北派更崇高的地位,而清初“四王”接续董其昌的画脉继续积极实践题画,画上题文“合法性”的问题在清代基本搁置。到民国初期,随着“西画东渐”和文人精英对中国画传统的批判反思,中国画与鲜有长篇题跋的西画形成鲜明对比,题画诗文“正统”地位逐渐变得尴尬起来。1920年代,画家汪亚尘(1884—1983)撰文《国画上的题诗问题》,批判时人对画上文字的关切超过图像,但很多题文实乃敷衍塞责之作。画家丰子恺(1898—1975)也在《中国

画的特色》一文中,对用题文把画中诗意讲出来的肤浅行为表示不满。中国最早的美术史学家之一滕固(1901—1941)持类似观点。他注意到,“诗与书常常成为装饰画的必要辅助物”的风气,“自明以来,尤为盛行。于是不能书的画家,题款时要请人代笔;不能诗的画家也要勉强抄几首诗”。他痛斥:“这种颓废的风气,已不是上面所示的诗书画的结合,而是积久弊生的坏习惯。”可见,在世纪之交这一代文人精英看来,画上题写是一种老套的艺术传统,是需要革新的对象。在当时对国民性的反思与建构中,中国画被视为陈陈相因、几个世纪没有进步的艺术,是文化革新的对象,题画诗文也就顺理成章成为一种无比沉闷古板的艺术形式。

1940年代之后,随着“国画”观念的建立,画上题写,特别是诗体题跋,才又再次得到接纳和承认,乃至进一步在观念层面被树立为中国画的特征和典范。至此,题画诗文经历了从萌芽期到明代中晚期的攀升,抵抗住了中间多方阻力,度过清代的平稳期后,至民国初年地位陡然下降,备受质疑,在上世纪中期才逐渐回升,今日被奉为经典。

(作者为荷兰莱顿大学区域研究所博士生)