

宋代绘画中的穷款、隐款现象研究

李永强

(广西艺术学院桂林中国画学院 广西南宁 530022)

内容提要:宋代绘画中普遍存在穷款、隐款的现象,有的学者认为是宋代画家的书法水平不高所致,其实,这仅仅是其表面现象,而非主要原因。形成这一现象的原因有三:其一、宋代绘画所追求的“真”、“格物致知”的审美境界;其二、绘画中题款艺术发展的自律性;其三、宋代画家的地位、审美、性格的局限性。

关键词:穷款 隐款 求真 格物致知

中图分类号:J222

文献标识码:A

宋代绘画中的穷款、隐款现象十分普遍,山水、人物、花鸟各画科都存在这一现象,而且宋代画家基本上没有加盖印章的习惯。如北宋范宽《溪山行旅图》置款识“范宽”于画面右下角繁密树叶之下;郭熙《早春图》题“早春,壬子郭熙笔”于左面丛树之边;李成《读碑窠石图》藏“李成画树石,王晓补人物”于画中残碑之侧面;李唐《万壑松风图》隐款“皇宋宣和甲辰春,河阳李唐笔”于远处山峰之中;《采薇图》藏款“河阳李唐画伯夷、叔齐”于石壁之上;崔白《双喜图》隐款“嘉祐辛丑年崔白笔”于树杆之中;此外,还有南宋梁楷《六祖截竹图》、林椿《梅竹寒禽图》、马麟《勾勒兰图》、马远《观瀑图》、夏珪《十二景山水》等等,数不胜数。

有学者认为这是宋代画家书法不好因此避而不题的结果,如钱杜在《松壶画忆》中云:“画之款识,唐人只小字藏树根、石碑。大约书不工者,多落纸背。至宋始有年月记之,然犹是细楷一线,无书两行者。”^[1]虽然钱杜说的是唐人,但基本已经涵盖了宋代绘画,因为宋代绘画中题字藏于树根、石碑上的现象更为普遍。沈颢在《画麈·落款》中亦云:“元以前多不用款,款或隐之石隙,恐书不精,有伤画局,后来书绘并工,附丽成观。”^[2]的确,宋代画家画面上题款的书法水平确实很低,比起同时代的苏、黄、米、蔡等大书法家或是明清画家的书法有一定的差距。但这里却忽略了一个问题,即

使大书法家苏轼、米芾等辈的绘画作品也均无大面积的题款或题画诗流传于世,而且历代著录里也均无或很少言及于此,反而是院体画家领袖人物宋徽宗赵佶的作品诗画结合,《芙蓉锦鸡图》、《瑞鹤图》、《祥龙石图》、《腊梅山禽图》、《五色鹦鹉图》等众多画作显示了题款与画面相得益彰。清代高秉所云极是:“古人有落款于画幅背面、树石间者,盖缘画中有不可多著字迹之理也,近世忽之。”^[3]

笔者以为,出现宋代绘画中的无款、穷款、隐款现象的原因中,宋代画家的书法不佳只是一个表面现象,不能说是原因,更不能说是主要原因,而起决定性因素的原因则与以下三个方面有关。

其一、宋代绘画所追求的“真”、“格物致知”的审美境界。

宋代哲学系统里面有一个重要的命题——“理”。著名理学家程颢、程颐认为:“格犹穷也,物犹理也,若曰穷其理云尔。穷理然后足以致知,不穷则不能致也。”^[4]格物就是为了穷理,所谓“格”即“尽也,须是穷尽事物之理”^[5]。“物”即包括一切自然和社会现象乃至行为道德规范。“致知”则指推致自我固有之知,“极其至”达到“全知”、“明其理也”。二程所谓的“理”,主要是指规律的意思,“理”是宇宙、万事万物之根本。后来的大理学家朱熹更是将二程之说予以充实。朱熹《四书集注·大学章句》说:“所谓致知在格物者;言欲致吾之知,

收稿日期 2009-03-23

作者简介 李永强(1980~),男,广西艺术学院桂林中国画学院讲师,主要研究方向:宋代画史画论。

在即物而穷其理也。盖人心之灵，莫不有知；而天下之物，莫不有理；惟于理有未穷，故其知有不尽也。”¹⁰⁶“道心天理，故精微，惟精以致之，惟一以守之，如此方能执中。”¹⁰⁷理学家将宇宙、天地、万物变化归之曰“理”，“理”在自然造化中又归于各自属性。草木花果之理，表现于老嫩干枯、阴阳向背、对生互生、叶形筋络、木本草本等等。飞鸟禽畜之理表现于飞鸟缩足而展颈、跃马曲足等等……虽然宋代理学家对“理”的诠释与推崇，其初衷并不是为绘画艺术服务，但在宋代这个皇家院体绘画一统天下的基础上，绘画直接接受理学的思想，并形成一种审美思潮即是顺其自然之事。美术史家郑午昌先生在《中国画学全史》中对宋代绘画简而概之曰：“宋人善画，要以一‘理’字为主。是殆受理学之暗尔。”¹⁰⁸宋人绘画常从“理”出发，论画也是以讲理为主，欲从理以求神趣。对“理”的追求在绘画艺术方面则表现为重视写实，重视格法，在院体绘画中尤为集中，通过对物的精确、逼真性的描绘进而表达出天地万物之间的“理”。此处的“理”即为物理、物性。

正是因为“穷理”、“格物”使得中国绘画在宋代出现了写实主义的最高峰。韩琦《安阳集钞·渊鉴类函》中云：“观画之术，唯逼真而已，得真之全者，绝也，得多者上也，非真即下。”¹⁰⁹宋代绘画以高超、纯熟的写实技巧，我物合一的“无我之境”，充分体现了中国传统绘画写实艺术的审美特色。正如著名美术史论家郎绍君先生所云：“宋代美术在写实技巧上已臻中国古典写实主义的顶峰，……就同时代东西方各国古典写实主义艺术的水平与成就言，它毫无疑问是第一流的，称它占据同时代人类绘画艺术的最高位置，也并不过分。”¹¹⁰但是，宋代绘画的写实，并非完全的自然主义机械描绘，它融自我、事物于一体，在精确、客观的描绘事物的基础上，融入画家的感受、情思，进而达到物我归一的形神兼备的至高境界。“这一追求自然真实的过程与西方绘画‘征服自然’的目标不同，它绝非要像镜子一般转移和复原自然形象；相反，这一接近自然的过程充满着对自然的敬畏性观察、冥想和参悟”¹¹¹。

二程曰：“物穷理，非是要尽穷天下之物，但于一事上穷尽，其它可以类推。”¹¹²这种对事物的关照方法使得绘画艺术创作中对物象的观察方法也随之发生改变，出现了对花木、鸟虫、山林进行细致入微的观察方法。如郭若虚《图画见闻志》中云：“画翎毛者，必须知识诸禽形体名件，自嘴喙口脸眼缘，丛林脑毛，披蓑毛，翅有梢，翅有蛤翅，翅邦上有大节小节，大小窝翎，次及六梢，又有料风、掠

草、散尾，压磳尾，肚毛，腿袴，尾雉，脚有探爪（三节）、食爪（二节）、撩爪（四节）、托爪（一节）、宣黄八甲。”¹¹³郭熙在《林泉高致》中对自然山水进行了深刻入微的描写，其云：“真山之烟岚，四时不同。春山澹冶而如笑，夏山苍翠而欲滴，秋山明净而如妆，冬山惨淡而如睡。”“山近看如此，远数里看如此，远数十里看又如此，每远每异，所谓山形步步移也。山正面如此，侧面如此，背面又如此，每看每异，所谓山形面面看也……山春夏看如此，秋冬看如此，所谓四时景不同也。山朝看如此，暮看又如此，阴晴看又如此，所谓朝暮阴晴之变态不同也。如此是一山而兼数十山之意态，可得不究乎？”¹¹⁴

这种求真、穷理的艺术追求使宋代不少画家由观察事物方法的变化延伸到艺术创作方法的层面，进而发展了绘画技法中的各种皴法。这种审美思潮和追求对宋代山水画家的绘画技法影响极大，使他们根据实际地况地貌创造出了不同的皴擦技法。董源开创了适宜表现江南松软土质的“披麻皴”；李成根据齐鲁地域山貌的特点创立了“鬼脸皴”；范宽创立了以直笔短线刻画关陕高山巨石之风貌的“钉头、雨点皴”；还有郭熙的卷云皴法、李唐的斧劈皴法、米芾的落茄法等甚为丰富。不管明清文人画家赋予这些“皴法”多么深奥的美学内涵，但在宋代，这些绘画技法的创造都是为了通过对自然物象真实、客观地描绘进而达到求真、穷理的境界，是画家对不同地域风貌、山水土质、花草林木的真实感受的客观反映。

此外宋代画论、笔记小说中还有很多典故都说明宋代绘画对“真”、“格物致知”、“物理”、“物性”等概念的推崇与追逐。

郭若虚《图画见闻志》中云：“马正惠尝得斗水牛一轴，云厉归真画，甚爱之。一日，展曝于书室双扉之外，有输租庄宾适立于砌下，凝玩久之，既而窃哂。公于青琐间见之，呼问曰：‘吾藏画，农夫安得观而笑之？有说则可，无说则罪之。’庄宾曰：‘某非知画者，但识真牛。其斗也，尾夹于髀间，虽壮夫旅力，不可少开。此画牛尾举起，所以笑其失真。’”¹¹⁵

苏轼《书黄筌画雀》中道：“黄筌画飞鸟，颈足皆展。或曰：‘飞鸟缩颈则足展，缩足则展颈，无两展者。’验之信然。乃知观物不审者，虽画师且不能，况其大者乎？君子是以务学而好问也。”¹¹⁶

沈括《梦溪笔谈·论牡丹丛》中谓：“欧阳公尝得一古画，牡丹丛其下有一猫，未知其精粗。承相正肃吴公与欧公姻家，一见曰：‘此正午牡丹也。何以明之？其花披哆而色枣燥，此日中时花也。猫眼黑睛如线，此正午猫眼也。有带露花，则房敛而色

泽。猫眼早暮则睛圆,日渐中狭长,正午则如一线耳。’此亦善求古人笔意也。”^[17]

邓椿《画记》中语:“画院界作最工,专以新意相尚。尝见一轴,甚可爱玩。画一殿廊,金碧焜耀,朱门半开,一宫女露半身于户外,以箕贮果皮作弃掷状。如鸭脚、荔枝、胡桃、榧、栗、榛、芡之属,一一可辨,各不相因。笔墨精微,有如此者!”^[18]

还有很多诸如“孔雀升高、必先举左”、“日中月季、无毫发差”、“瞳中有物”的典故,此类记载俯拾皆是。

概之,宋代绘画积极追求所谓的“格物致知”、“求真”、“与物传神”等绘画境界,即使大言“论画以形似,见于儿童邻”文人画家先锋人物苏轼在实际品评绘画时也很推崇“以灯取影,不差毫末”的效果。所以,画家们不会在画面中书写大量的诗文、题语去破坏那“可望”、“可行”、“可居”、“可游”的真实的自然境界,如果要题也只是穷款,只有简单的纪年和画家款识,甚至连纪年也没有,并且题于观者不易发现的老枝枯杆、长满杂草的石壁、层层繁密的树叶等等十分隐蔽的地方。

其二、绘画中题款艺术发展的自律性。

中国画的题款艺术伴随着文人画的发展逮至明清才真正达到成熟,才出现了诗、书、画、印在画面上达到和谐统一的表现形式。如果要给中国画的题款艺术划分时期的话,唐宋时期则仅仅是处于发轫阶段,元代则处于发展时期,明清时期达到成熟。元代之前的画史、画论几乎没有论及如何题款以及题款在画面中作用的言语,而到了明清就渐渐多起来了,如清代孔衍栻《画诀》说:“画上题款,各有定位,非可冒昧,盖补画之空处也。如左有高山,右边宜虚,款即在右。右边亦然,不可侵画位。”^[19]清代高秉在《指头画说》中总结了一条题款经验:“倪迂(赞)、文(征明)、董(其昌),多有自题数十百言者,皆于作画时,预存题跋地位故也。”^[20]邹一桂《小山画谱》指出:“画有一定落款处,失其所,则有伤画局。或有题,或无题,行数或长或短,或双或单,或横或直,上宜平,头下不妨参差,所谓齐头不齐脚也。”^[21]这也显示了题款艺术理论发展、成熟的一个脉络。

再来看题款本身,宋代绘画除了那位位高权重、衣食无忧的皇帝画家赵佶的作品以外基本上都是穷款、隐款和无款。而元代绘画作品充分展示了题款艺术的发展过程,它既有王冕、吴镇、钱选、倪雲林等人的大片书法诗文的题款,又有赵孟頫、黄公望、柯九思、王渊等仅有画家名字的穷款。至于明清画家的绘画作品,基本上都有诗、书、画、

印,他们很重视这种全面的能力,他们把题款当成了画面中必不可少的一部分,如方薰《山静居画论》也说:“款识题画,始自苏、米,至元明人而备,遂以题语、位置、画境、画题而妙,盖映带相顺者也。题如不称,佳画亦为之减色,此又画后之经营也。”^[22]沈颢在《画麈·落款》中云:“一幅中有天然后款处,失之则伤画局。”^[23]因为明清时期文人画的高度发达,使得画家们在书法、诗文、绘画、篆刻等方面都需要有一定的建树,方能下笔落墨为画,这也就是明清论家们为什么说宋代绘画无款、隐款是因为他们书法不好的原因。

简而言之,题款艺术与文人画艺术的发展相统一,是文人画艺术的一种表现形式,其在宋代仅仅处于低级的萌芽时期,只是起到纪年、留名的作用,是画面中附带的可有可无的东西(宋代似乎只有郭熙的《早春图》中有作者的名章)。所以,画家们不必也不会去画面中去追逐书法的雄健浑厚、诗文的意永隽长、印章的朱红视觉效果的诗书画印相结合的审美效果。这也决定于他们所追求的绘画审美境界与审美认识以及题款艺术在宋代的时代局限性。

其三、宋代画家的地位、审美、性格的局限性。

美术史上记载的宋代画家绝大部分都是院体画家,院体画家直接服务于皇帝和宫廷,所谓“伴君如伴虎”,一不小心,小则丢官贬谪、大则性命不保,他们必然小心翼翼、如履薄冰。低调做人是其保全自我的基本方法,他们肯定不会像文人画家那样狂放、孤高、个性地在作品中大肆地通过诗文抒情畅怀。我们亦可以从大画家、丞相阎立本身上得到启示,张彦远《历代名画记》中云:“太宗与侍臣泛游春苑,池中有奇鸟随波容与,上爱玩不已,召侍从之臣歌咏之,急召立本写貌,阁中传呼画师阎立本。立本时已为中爵郎中,奔走流汗,俯伏池侧,手挥丹青,目瞻坐客,不胜愧郝。退戒其子曰:‘吾少好读书属词,今独以丹青见知,躬厮役之务,辱莫大焉,尔宜深戒,勿习此艺。’”^[24]查阎立本为唐代工程学家,擅长绘画,颇有政治才干,太宗贞观时任主爵郎中、刑部侍郎。高宗时迁升为工部尚书,总章元年擢升为右相,封博陵县南。即使是这样的人在皇帝面前也不敢造次,只能劝诫儿孙勿要学艺。可想而知,宋代普通的院体画家在服务皇帝时噤若寒蝉、谨言慎行的生存状态,其在画院创作的作品上表现自我、任意发挥、题字题诗的可能性根本不存在。

邓椿《画记》中有记载:“图画院,四方召试者源源而来,多有不合而去者。盖一时所尚,专以形似,苟有自得,不免放逸,则谓不合法度,或无师

承,故所作止众工之事,不能高也。”^[25]其中“不和而去”、“不合法度”、“形似”等言辞也暗示了院体画家们稍有不和皇帝之意,即被出局的事实,也基本概括了皇帝的喜好即为“专以形似”、“尚真”。在这种情况下,宋代院体画家不可能、也不敢在画面上大面积的题字作诗,表露自我、抒发情感,只能尽可能的“隐姓埋名”,以奉上意。

结 语

宋代绘画受理学的影响非常之大,宋画之“理”符合自然事物客观规律、社会法则,绘画中表现了物象的真形、真神、真态等,宋代画论、画评中亦常以“真”达“理”。宋人的审美理想已不是虚无缥缈的仙山琼阁,而是眼前看得见的山林丘壑、溪涧流泉,因此,在绘画中尽量回避自我,融自我于自然、造化之中,进而去追求“真”、“格物致知”、物我合一的真实自然境界。加上院体画家在皇帝面前人小位卑,毫无自己,更不敢张扬自我;以及文人画没有达到高度成熟,附属于它的题款艺术本身亦处于萌芽阶段,综合所有原因,最终形成了宋代绘画作品中普遍的穷款、隐款现象。

对于宋代画家作品中题款的书法艺术不佳的现象,笔者以为其不是不能,而是不为,不去追求以书入画,不去追求书法与绘画在画面上的结合。正如明清文人画家们极力追求笔墨独立的审美价值而不关注自然物象、忽略造化而发出“画山水之于蹊径,末务耳”的呼声的行为一样^[26]。

[1][9][23][26]李来源、林木:《中国古代画论发展史实》,上海人民美术出版社1997年,第407、108、248、433页。

[2]周积寅编:《中国画论辑要》,江苏美术出版社2005年,第

558页。

- [3][14][20]俞剑华:《中国古代画论类编》,上海人民美术出版社1985年,第342、634、345页。
- [4]宋·杨时:《河南程氏粹言》(卷一二),清同治十年(1871年),第1197页。
- [5]宋·朱熹:《朱子语类》(卷一五),中华书局1986年,第283页。
- [6]宋·朱熹:《四书章句集注·大学章句》,中华书局1983年,第3页。
- [7]宋·黎靖德:《朱子语》(类七八),中华书局1986年,第2014页。
- [8]郑午昌:《中国画学全史》,上海书画出版社1985年,第269页。
- [10]郎绍君:《论中国现代美术》,江苏美术出版社1988年,第146页。
- [11]李公明:《中国美术史纲》,湖南美术出版社2004年,第182页。
- [12]宋·程颢、宋·程颐:《二程遗书》,上海古籍出版社2000年,第203页。
- [13][15]宋·郭若虚:《图画见闻志》,上海人民美术出版社1963年,第一一、一四六页。
- [16]宋·苏轼:《苏轼文集》,中华书局1986年,第2213页。
- [17]宋·沈括:《梦溪笔谈》,岳麓书社1998年,第134页。
- [18][25]米田水注:《图画见闻志·画继》,湖南美术出版社2004年,第420、421页。
- [19]潘运告:《清人论画》,湖南美术出版社2004年,第413页。
- [21]邹一桂:《小山画谱》,黄宾虹、邓实主编《美术丛书》,江苏古籍出版社1986年,第527页。
- [22]王伯敏、任道斌:《画学集成》,河北教育出版社2002年,第561页。
- [24]俞剑华注:《历代名画记》,江苏美术出版社2007年,第211页。

On the Phenomenon of Short and Hidden Inscriptions in the Song Paintings

LI Yong-qiang

(Guilin School of Chinese Painting, Guangxi Arts Institute, Nanning, Guangxi 530022)

Abstract: There is a phenomenon of short inscription and hidden inscription in the paintings of the Song Dynasty. Some scholars suggest it related with the painters' poor calligraphy in the Song Dynasty. In fact, there exist three reasons in the Song Dynasty: First, the aesthetic realm of "Zhen (the true)", "Ge Wu Zhi Zhi (study the regular patterns of nature and society)"; Second, the lower level of inscriptions; Third, the painters' status, aesthetic standards and their own temperament.

Key words: short inscription; hidden inscription; Qiu Zhen (pursuit of the true); Ge Wu Zhi Zhi (study the regular patterns of nature and society)