

# 書與畫——繪畫題款的情意探討

## Calligraphy and painting –The research of the atmosphere between paintings and signatures

蔡介騰

Tsai, Chieh-Teng

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系專任教授

### 摘要

題款的呈現可視為書畫表現的特色，在傳統書畫的表現上，往往將兩者融合為一體，尤其在宋代所興起的文人畫，表現得最為明顯。文人畫強調精神寓意，使畫面傳達精神意趣，並且再藉由題款將繪畫意旨更加明確地傳達，或藉此延伸畫中情意。將繪畫與書法結合的款題，展現出文人多方面的技藝，如書法的才華及詩詞文學的造詣，即所謂詩、書、畫合一的文人畫脈絡。在宋代以後也發展出文人畫的典型，文人的投入參與使得書畫藝術融匯了更多的情感內涵。

歷經許多時代的經驗傳承，讓書畫藝術的題款有更多活潑的展現，然而題款藝術除了注重書法及詩文內容之外，二者融合的發展也影響了畫面整體的布局安排，有些畫作將題款完全融入繪畫幅面當中，成為畫中不可缺少的元素，並且再加上鈐印，使得整體的畫面結構更有書畫的情境。然而在視覺藝術的觀念下，近代更加強調整體布局以營造出新的意趣。

文中針對落款的傳統承繼，題款所展現的書畫美學情意，以及題款對於整體視覺造形的美學表現等相關議題逐一探析。

**【關鍵詞】** 題款、落款、水墨畫、文人畫、書畫

## 一、書畫題款的傳承

題款是書畫傳統的表現，經過歷代延續成為一種特有的形式，可視為水墨畫最具特色的表現，在畫中書寫文字、鈐印，豐富著繪畫內容元素，使得畫成為可觀、可讀，有著多元欣賞的價值。對於題款的形式，在傳統的延續下，也隨著時代文化遞嬗而有不同的轉變。

### (一)傳承淵源

書畫的題款有著藝術傳承的意涵，據記載始於唐代，興於宋元，清代錢杜在《松壺畫憶》中說：

**畫之款識，唐人只小字藏樹根、石罅，大約書不工者，多落紙背，至宋始有年月紀之，然猶細楷一線，無書兩行者。唯東坡皆大行楷，或有跋語三五行，已開元人一派矣。元惟趙承旨猶有古風，至雲林不獨跋兼以詩，往往有百餘字者。元人工書，雖侵畫位，彌覺其雋雅。明之文、沈，皆宗元人意。<sup>1</sup>**

由此可知唐代即出現題款，但只是紀錄書寫，形式表現尚未成熟，然而傳世的唐代作品不多，因此也難以有具體的例證。宋代因為文人畫發展，如蘇軾等人把題款的形式豐富地呈現，而文人作品側重於文學意涵上，因此對於文辭字句的表現自然加重，遺憾的是缺乏可靠的傳世作品作為例證。元代以後，題款的呈現益加豐富，文辭字句的數量亦適度地增加，多達百餘字，甚至一幅畫中多次落款，或友人、後人欣賞後而題「跋」，因此也使得落款成為書畫藝術當中重要的一環。

將落款以小字藏樹根、石罅間，在宋代的作品當中可見到，如北宋時期范寬〈谿山行旅圖〉(960-1279年)，在如巨碑似巍峨聳立的大山，與人形如豆般的商旅隊伍，畫面氣勢雄偉，然而落款卻是藏匿在樹叢的縫隙之間，以樹葉混雜為一體，僅寫「范寬」兩字(圖 1)。用隱匿的方式來書寫姓名，應該是不

<sup>1</sup> 錢杜《松壺畫憶》杭州：西泠印社出版社，2008年6月第一版，74頁。

想被人知道，或是因身份地位不便署名之故。李唐〈萬壑松風圖〉（圖 2）在遠山山峰裡，題有「皇宋宣和甲辰春河陽李唐筆」，宣和六年（宣和為徽宗年號）（1124 年）完成，李唐當時已七十六歲，其畫作用筆相當成熟，然而與〈谿山行旅圖〉比較，落款的位置相對明顯，字數也較多。

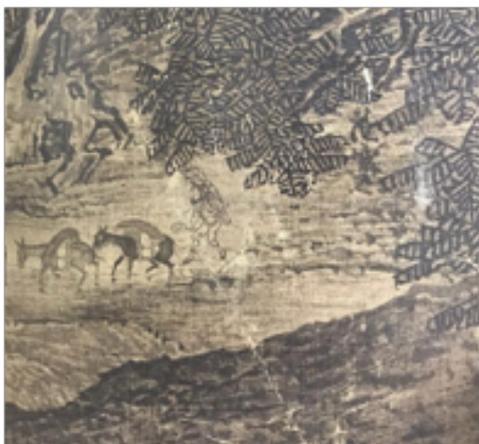


圖 1 宋 范寬 〈谿山行旅圖〉局部



圖 2 宋 李唐 〈萬壑松風圖〉局部

宋代傳世作品中，作者自己落款在明顯位置的較少，而另外一部分落款在明顯位置的作品，為畫院畫師所畫，而由帝王或皇室成員題寫款識。由於畫師身為皇室御用畫家，因其在朝中角色與社會地位之故，沒有帝王的授權，自然不敢親自落款。如南宋馬遠〈踏歌圖〉（圖 3）畫中六位農人在山林間，快樂地用腳蹬踏節奏以作歌，手舞足蹈像似在為豐收而歡樂，題詩云：「宿雨清畿甸，朝陽麗帝城。豐年人樂業，壟上踏歌行。」另外小字「賜王都提舉」，應為南宋寧宗趙擴（1168-1224）賜予大臣的畫作。以及馬麟〈夕陽秋色圖〉

（圖 4）款題：「山含秋色近，燕渡夕陽遲。」然後再寫上小字「賜公主」，應為宋理宗所書。畫面主要的畫境部分約不到二分之一，其他空間則成了題款，皇帝所題字體氣勢大方，堂堂佇立在畫面正上方。這樣的題款表現方式，無非是由於帝王身分的關係，及權力分配所致，以畫作饋贈下屬，說明了宋代對繪畫藝術的獎掖與推廣。



圖3 南宋 馬遠〈踏歌圖〉



圖4 南宋 馬麟〈夕陽秋色圖〉

## (二)題款的形式

題款的表現有長遠的歷史文化，其傳承也自然豐富。題款的的形式，自青銅器時期便有其制度，以作為記載功業、事跡之用，在《說郛》中記載：「識款篆字以紀功，所謂銘書鐘鼎款乃花紋以陽識，古器款居外而凸，識居內而凹，夏周器有款有識，商器多無款有識。」<sup>2</sup>有款識表現，藉由文字紀錄故事，遂因此增加作品和物件的歷史文化價值。在書畫作品上的展現，因為文人投入而更有著多元的形式，傳統對於題款的類型，可分為「題、識、記、跋」等及鈐印。

題：寫在前面的稱為「題」，寫在後面的稱為「跋」。題簽、款前題詩或題記短文等，充分表達對於書畫創作的想法。

<sup>2</sup> 《四庫全書》·《說郛》卷九十五，摘自網頁  
[https://zh.wikisource.org/wiki/%E8%AA%AC%E9%83%9B\\_\(%E5%9B%9B%E5%BA%AB%E5%85%A8%E6%9B%B8%E6%9C%AC\)/%E5%8D%B7095.2019.9.4](https://zh.wikisource.org/wiki/%E8%AA%AC%E9%83%9B_(%E5%9B%9B%E5%BA%AB%E5%85%A8%E6%9B%B8%E6%9C%AC)/%E5%8D%B7095.2019.9.4)

識：「識」有記寫的意思，也有評論之用，內容涉及作品之創作敘述與評論的成份。

記：「記」是記寫作品的創作以及與作品有關的記述，款文內容以記述為主。

跋：多數不是作者自己所題寫，都為他人(如友人)或後代的人所作，內容有評論和介紹之意，甚至於還能藉以鑑賞品評或鑑定真偽。

題款形式的淵源久遠，而後在書畫表現的形式上又更形豐富。題款常以詩文與畫互補的作用，傳達繪畫的意境，延續畫境的表現，有時候「詩」的表達比畫境更為寬廣。以文人為主的人文畫發展，由於文人對詩詞的熟悉掌握，更能將詩境與畫境合一。自唐代便有先例，蘇軾評論王維「詩中有畫，畫中有詩」<sup>3</sup>，讚美王維詩中有著畫意的美感，詩文延伸畫作意境或註解了繪畫作品的表現。文人繪畫的創作表現有這樣的源頭思想，而具體的表現則展現在題款的形式上。

### 1.款文的內容與形式

記年款，前人用天干地支或帝王年號，現今則用天干地支、民國或西元等記年。在時間記載上，則以季節、月日、節氣或其異稱等。如記作：春、夏、秋、冬；一月則記為：孟春、初春、上春、端月、初陽、端春等；或記以二十四節氣，如春分、夏至等；另外，每月上旬記為「上浣」，中旬為「中浣」，下旬為「下浣」。古人每十日一休沐，故以「浣」記之，亦有寫成異體字「澣」等。創作時間的記錄，對於鑑定與收藏有很大的幫助，在研究上可以作為識別不同時期的技巧特點，或用以鑑別作品真偽。

### 2.署款形式

可分為單款、雙款、長款、窮款、隱款、多處款等。

單款：單署畫家自己名號，年、月、題目等，均稱為單款。

雙款：「上款」寫收藏者的名字、稱謂或作品相關情事等；「下款」寫畫家自己的署名，合稱雙款，這常見於書法的對聯中。

<sup>3</sup> 蘇軾《東坡題跋》下卷〈書摩詰藍田煙雨圖〉：「味摩詰之詩，詩中有畫；觀摩詰之畫，畫中有詩。」

長款：題寫詩、文等，文字內容較多，如「題畫詩」及「題畫記」的形式。

窮款：簡潔的只寫姓名或名字、字、號等。

隱款：署款隱藏於樹叢或石縫間等，以隱密安排，這在宋代的作品中常能看到。但現今的隱款比較傾向於為保有畫面的完整性，而將姓名隱匿於圖畫處，而不以明顯方式呈現，或是不署款。

多處款：兩處署款以上稱之。作品落款完成後，又覺得意猶未盡，遂而再一次的題款，形成在一個畫面當中有多處的題款，或是由他人所寫的跋文款等。這確實增進書畫作品題款的豐富性，但不可避免地對於畫面主題造成干擾。

### 3.鈐印

署名後鈐蓋印章，表示對於題款的慎重，也是鑑定作者身份的條件，鈐印紅色在畫上產生特殊的藝術效果。另外也有非作者的印章，以記錄書畫鑑賞、收藏的印章。書畫鑑藏印，史書記載最早在東晉時期，但現今所見最早在唐代，如唐太宗「貞觀」年號的聯珠印（圖5）。而作者個人鈐印最早在宋代，如米芾、趙佶等人，在趙佶的簽署的畫押下蓋有「御書」印。



圖5 唐太宗「貞觀」年號的聯珠

姓名、齋館印：姓名章、姓名對章、齋館印等。近期姓名印也發展出以兩方印，印章一朱文、一白文的對章形式來呈現，使得落款的姓名章更有變化。

吉語印：以吉語、成語、詩詞等，作為畫幅中引首章、壓角章等使用。

記時、記事印：以記年，如甲子、乙丑等；記事，則如吳昌碩「一月安東印」等。

肖形印：比如四靈印、十二生肖、佛像印等，以肖形表現的印。

印章雖然小巧，但是因其紅色的造形在整個書畫幅面當中佔有重要地位，在畫幅當中獨特的紅色方塊，有著畫龍點睛的功能，而且應生了許多印章的形式，

大大小小不同形式，在畫面當中也更具活潑的造形。傳世的作品當中，鈐印數量最多者，當屬歷代收藏家的鑑賞印，有些密密麻麻佔據了整張作品畫面，雖然增進了鑑定資料的豐富，但是就藝術角度及作品的美感欣賞而言，這些鑑賞印破壞整體畫面，影響美感欣賞的純粹性。

## 二、題款的意境表達

### (一)延伸畫意的傳達 (畫外之意的表現，記述情感、文句的張力)

題款對於畫的意境有其外延作用，看畫讀款更能深切感受到作者所傳遞的意境，然而繪畫中的情意往往如詩境一般，帶給人無限想像空間，因為繪畫之美不僅在於記實、記事之用，更需要閱讀畫作時可以感受到畫面中情意的脈動，因此繪畫和詩文自然有更多的連結契機。王維的畫作開啟了畫與詩之間的美妙結合，後繼的文人畫家往往將此作為書畫創作的典範。

在題款的表達形式上，經常運用「題畫詩」及「題畫記」，以詩詞文章豐富畫境的抒情性與主觀性，同時表現出畫家的情感、思想，也展現出畫家的詩詞才情，顯現出作者在繪畫與文學之間的融通。

#### 1.題畫詩

詩意的描繪對於繪畫有延伸作用。宋代畫院畫家進入畫院擔任畫師，都必須先接受考驗，合格通過才可以擔任翰林圖畫院的畫師。宋徽宗趙佶往往以詩句來命題，重視畫家對於詩意的詮釋，比如以「竹鎖橋邊賣酒家」題目來考核畫師，《畫繼·卷一》記載徽宗：「所試之題，如〈野水無人渡〉、〈孤舟盡日橫〉，自第二人以下，多繫空舟岸側，或拳鷺於舷間，或棲鴉於篷背，獨魁則不然。畫一舟人，臥于舟尾，橫一孤笛，其意以為非無舟人，止無行人耳，且以見舟子之甚閑也。又如〈亂山藏古寺〉，魁則畫荒山滿幅，上出幡竿，以見藏意。」<sup>4</sup>由此可見對於詩意描寫外，不是作插圖說明形式，更重視不落俗套地展現畫意妙境，也藉以了解趙佶對藝術鑑賞的能力。

<sup>4</sup> 宋·鄧椿撰《畫繼》，摘自 <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=789099.2019.9.5>

詩與畫互補的作用，可傳達繪畫的意境，延續畫境的表現，詩的表現較畫境更為寬廣，帶給觀賞者更多想像空間，同時也豐富了繪畫意境的抒情性與主觀性。此外，畫家也藉此展現了在詩詞領域的才情造詣，表現出豐富的藝術情感與思想。如宋徽宗趙佶(1082-1135)〈臘梅山禽圖〉(圖 6)，從中可以看出他的題畫詩所表達的情境：「山禽矜逸態，梅粉弄輕柔；已有丹青約，千秋指白頭。」前兩句描寫圖畫裡的物象情景，兩隻白頭翁相依偎，棲息在臘梅的枝幹上，像似在互相吟唱般，讓觀賞者感受到自然界優美的情境。然而畫家卻有畫外之意，後兩句抒發在這般優美的情境下，自己對於藝術繪畫的理想期許。雖然位居帝王尊位，卻對於丹青<sup>5</sup>情有獨鍾，並且默默許下了和繪畫的約定，如同畫裡的兩隻白頭翁，相互依偎到老，就像他跟繪畫一樣相伴一生。

元代王冕所畫的折枝梅花〈梅花圖卷〉(圖 7)的題詩：「吾家洗研池頭樹，箇箇花開淡墨痕；不要人誇好顏色，只流清氣滿乾坤。」從清洗硯台讓自家梅樹受到墨的滋養，遂而長出淡墨梅花，來比喻自己的清高氣節，不同於世俗的富貴名利追求，豔麗的顏色妝點。畫中簡潔的幾株折枝梅花，便能看到梅花的美，但配合著題款詩句的閱讀，更能夠感受到畫家所要寄託的想法，所以讀題畫詩延伸了繪畫本身的閱讀觀賞，更加豐富了欣賞的層面。因為繪畫是靜止的，但是畫家所題的詩卻能傳遞出更多想法，傳達作者內心的情感或用以抒懷言志，於是牽引出更多聯想，使得原本靜止的畫面，有了更多的想像，因此了解題畫詩對於繪畫的延伸補強作用，讓畫不僅呈現造形的美感，更賦予畫面更多情境聯想。

---

<sup>5</sup> 指繪畫，丹砂和青靨，指繪畫時所用的顏料。



圖6 宋 趙佶 〈臘梅山禽圖〉



圖7 元 王冕 〈梅花圖卷〉

齊白石(1864-1957)〈不倒翁〉(圖 8) 題詩云：「烏紗白扇儼然官，不倒原來泥半團；將汝忽然來打破，通身何處有心肝。」描繪一個京劇丑角人物，卻身著官服的扮相，兩者違和有著滑稽的表情，而且以奸詐的眼神看著觀賞者。齊白石所刻意塑造的人物，似乎是在諷刺現實社會，欺凌百姓的官員到底良心何在。但是讀完齊白石的題畫詩便可以明白一切，原來這丑角是個泥偶，裡頭是空心，所以像似傀儡般，畫家用一個泥偶來傳達諷刺現實社會上魚肉鄉民的官員。



圖8 齊白石〈不倒翁〉



圖9 東晉 顧愷之〈女史箴圖〉化粧

## 2. 題畫記

題畫記因畫而生，記述畫作相關故事，文字一般不會太長，大多為數十字之短文，最長數百字。內容記述作品的創作緣起、創作心得等，或記述畫史、畫論的審美經驗。文句精練，言簡意賅，抒發創作者主觀感情，以豐富繪畫意境。

延伸畫意的審美功能，可以顧愷之為例，其〈女史箴圖〉（圖9）化粧單元文云：「人咸知飾其容，而莫知飾其性。性之不飾，或愆禮正。斧之藻之，克念作聖。」嚴格來說這並非一般題畫記形式，比較像隨文的插畫，以畫來表達文章的意思。文句引自晉代詩人張華所作〈女史箴〉，依文而畫，以文為主，繪畫是為了說明文章內容，像現今的連環圖畫一樣，畫家顧愷之藉由女子照鏡梳妝打扮來傳達，女人不僅是要妝扮容貌，更重要的是內心品德的修養，這是對婦女美德的闡述。

趙孟頫(1254-1322)〈二羊圖〉（圖10）趙孟頫自題：「余嘗畫馬，未嘗畫羊。因仲信求畫，余故戲為寫生，雖不能逼近古人，頗於氣韻有得。子昂。」並且鈐「趙氏子昂」、「松雪齋」二印。畫家題畫記說明了畫家自認為擅長畫馬，未嘗畫過羊，但因為朋友求畫，所以戲以繪之。由此可見，他原先不太肯定可以達成，但後來檢視卻覺得頗有氣韻。從文句中可以讀出他頗為自得的心情。後來清代乾隆於1784年的御題跋曰：「子昂常畫馬，仲信卻求羊。三百群辭富，一雙性具良。通靈無不妙，拔萃有誰方。跪乳畜中獨，伊人寓意長。甲辰新正月，御題。」可以說是古今輝映，不同時代的人在同一作品上留下前後呼應的字句，這種形式具有時空穿越感，作者敘寫其繪畫心得，後來的人又將類似的感觸記述下來，留給後世更多的美感閱讀訊息。

倪瓚(1306-1374)所畫的竹子〈竹枝圖卷〉（圖11）題款：「老懶無驚，筆老手倦，畫止乎此。倘不合意，千萬勿罪！懶艱。」文句寫「倘不合意，千萬勿罪」，看起來相當自謙，究竟是因為真的老懶，所以自覺力不從心，或只是客套的謙恭語彙而已，讓觀者在賞畫時又多一份探索的想像。除了這一些紀錄創作動機的題畫記外，有些題畫記中記述畫論、畫法的觀念，如石谿所題

〈山水長軸〉云：「東坡云：當以氣勝人，為之畫，若徒然有其景而無其意味，何云其能事也？乃如彭澤詩，反復不已，識其真趣者得之，余於此間多年，稍有津梁，惟識者鑑之。乙酉深秋於芙蓉峰下。」<sup>6</sup>特別標舉蘇軾，是因為他是開創文人畫的重要代表，其主張以氣韻為先。石谿認為若是單有景色而沒有氣韻，便覺索然無味，正如閱讀陶淵明詩反覆涵詠，可以識其真趣者，方能有所得，這是作者對繪畫創作的理念闡述。因此，題畫記可以記述作品創作緣起，也可表達創作主張，或在畫史、畫論、畫法等方面的想法，以及創作心得等，同時傳遞畫家妙悟的見解，傳達畫家的藝術傾向。



圖 10 元 趙孟頫〈二羊圖〉



圖 11 元 倪瓚〈竹枝圖卷〉

## (二)書法能力的表現

書法與繪畫的融合在文人畫的發展當中是重要的一環，從元代趙孟頫在〈秀石疏林圖卷〉紙尾自題七言絕句：「石如飛白木如籀，寫竹還應八法通，若也有人能會此，須知書畫本來同。」<sup>7</sup>提出書畫一體的觀念，對於書與畫的技巧共通性的詮釋，把書法的筆法轉化到繪畫裡，以飛白的筆痕表達石紋的質理，以籀書中鋒的用筆表現樹木質感，也將「永字八法」<sup>8</sup>套用到寫竹的方法，如用「撇」法畫葉、「勒」作竹幹等。這也說明文人畫自宋代發展以來，不僅是文人以題款表現其詩意感興，在趙孟頫詩中足證書畫融合已經有了更多體現，將文人擅長的書法技巧融通到畫法裡，在寫意的筆意中展現。元代以後，這樣的技巧融通越來越多，畫家具備書法的能力也變成普遍的條件，書與畫的

<sup>6</sup> 轉引自沈樹華編《中國畫題款藝術》上海：學林出版社，2013年1月第一版，49頁。

<sup>7</sup> 參見俞崑編著《中國畫論類編》台北：華正書局出版，1984年，初版，1063頁。

<sup>8</sup> 古代以來練習楷書的基本筆法。

緊密度更高，除了展現在落款文字，在繪畫的筆法技巧當中，也處處可見書法的線條表達，而成熟度越高的畫家，書與畫的融合更為緊密，而且都能達到同樣的境界。

畫家的書法能力好，與畫作自然相得益彰，而題款字形的大小以及布局能力也影響了整體優劣，況且由畫家自己所題寫，書法的線質與繪畫的筆法自然相同，融洽性更高。然而，如果是繪畫技巧高超，但是書法能力較弱，那就無法相互匹配，恐書不精，有傷畫局，而無法達到書與畫輝映的境界。近代畫家延續文人畫的發展，有更多的專業畫家也將書法列為學習修養技能，與繪畫等同重視。

### 1.書法的精美

強調繪畫的完整性，也著重書法的精美，讓落款更能增添繪畫質感，在許多文人畫家作品當中皆可見到，有些畫家同時也是書法名家，如元代的趙孟頫，明代的文徵明、唐寅、董其昌等人，書名與畫名同樣受到尊崇，其書法作品也成為後世學習的典範。如文徵明(1470-1559)所繪〈綠陰草堂〉(圖 12 )，採用高遠式的山水構圖，畫的上方留下大片空白處，作者雋秀的行書款題，和畫幅中清雅秀麗的山水情境相得益彰，書與畫的契合度頗高，同時在畫幅當中又有幾位名家的題跋，也都同屬秀雅的書法風格，記錄文人之間的應酬交往，上方留白處幾乎被落款題跋全部填滿，干擾了觀賞者對於繪畫的欣賞。

董其昌(1555-1636)〈山水小景八幅冊之三〉(圖 13 )所作仿米芾雲山，以秀麗的行書落款，在不同時期前後落款而形成雙款形式，款文提到「心知習氣未能除」，是感嘆自己的繪畫技巧習氣沉重，難以跳脫。



圖 12 明 文徵明〈綠蔭草堂〉



圖 13 明 董其昌〈山水小景八幅冊之三〉

## 2. 書法與畫法契合

隨著藝術個性化的發展，明清以來在書畫作品上也趨向解放個性的呈現，不單追求溫雅秀麗的文人氣質，且逐漸強化鮮明的獨特性。畫家在精研書畫的磨練過程中，有些人發展出個人風格特色，而同時顯現在書法及繪畫上，如清代八大山人、鄭燮及揚州八怪等，往往都以鮮明的筆法表現。八大山人的書法成就並不亞於繪畫，他的行書筆法中帶有篆書的圓融，柔化了行草的鋒芒，而以圓勁的線質展現。八大山人朱耷(1624-1705)〈鶴鶉〉(圖 14)，畫中兩隻小鶴鶉在地上覓食，在畫面上方空白處作橫式的落款，寫著八大山人畫，詩云：「六月鶴鶉何處家，天津橋上小兒誇；一金且作十金事，傳道來春鬪蔡花。」書法線條看似圓柔，卻是柔中帶勁，展現堅毅的韌性，且與繪畫線條相應。

鄭燮(1693-1766)，號板橋，他的書法「六分半書」，特色顯明，融合隸、楷、行、草各種書體而成，於「八分書」有所增減，故稱之為「六分半書」。綜合各種書體的變化，行筆頓挫有致，行書的形態卻有隸書的筆意，更因為字形的大小與布局的律動，有如亂石鋪街般跌宕的行氣。從其〈墨竹〉(圖

15 ) 可見繪製竹竿的頓挫筆意，契合書寫的筆法，豐富撇法用筆，參差變化，有著跳耀的節奏。

潘天壽(1897-1971)〈朝日朝露〉(圖 16)，作品落款詩云：「朝日朝露無限好，花光豔映水雲酣。」在書寫上運用方筆與圓筆的呼應，並且刻意將橫畫延長，使得整篇文章更有活潑的變化，最後名號署款「雷婆頭峰壽」，「雷」字特意變大，並以方折的用筆，「峰」字又變成草書的圓曲轉折，延續而下與鈐印相互挪讓。整體而言，書法與繪畫的線條相近，荷枝、雜草等線質的律動與落款文字一致，除了在線質的契合，而且在整體布局上，像似以上下兩個弧形銜接，相互呼應環繞成一個圓形。



圖 14 清 朱翥 〈鸕鷀〉



圖 15 清 鄭燮 〈墨竹〉



圖 16 潘天壽 〈朝日朝露〉

### 三、整體空間的布局 (因美學風尚而有所不同)

就當代而言，書畫藝術的呈現屬於視覺造形的範疇，空間的布局也是思考重點，繪畫與落款視為一個整體的空間安排。但是在文人畫的觀念下，繪畫的展現往往是為了傳達文人心中的情境，藉由畫筆展現圖畫造形，並且在筆墨的技巧中蘊含畫家的精神氣韻，同時將文人的詩詞文句，在落款上形成呼應表達。文人畫對於落款的重視並不亞於繪畫，主要是因為文字所表達的乃是情意所繫。清代方薰《山靜居畫論》云：「款識題畫，始自蘇、米，至元明而備。」

遂以題語位置畫境，畫由題而妙，蓋映帶相須者也。題如不稱，佳畫亦為之減色，此又畫後之經營也。」<sup>9</sup>為求題款與繪畫相得益彰的效應，除了文辭的陳述外，對於畫幅空間的布局也逐漸重視，因此從宋、元時代較多在畫面上方留白以落款，到明、清時代落款的位置有了較多的整體考量，隨著造形布局的不同，題款的位置也應變於不同的地方，以營造整體的布局，漸漸趨向於視覺性的思考。

### 1.傳統形式

傳統直式的中堂畫幅，在畫面上方留有大片空白處來作為天空的虛白，同時也作落款使用，在倪瓚的畫作上，一河兩岸的布局，〈容膝齋圖〉（圖 17）在畫面的上方留下近三分之一的空白，作者的題款形成一大方塊佔據畫面中心，不算小的楷書，聚合成一個沉重的方形量體，壓著遠方的山景，以觀畫整體而言，落款反倒成了整張作品的焦點。就繪畫的角度來看，似乎反賓為主，但是就文人畫的精神而言，題款是與繪畫相輔的另一焦點，也是畫家希望被關注的部分，以此展現詩文與書法的造詣。

唐寅〈王蜀宮妓圖〉（圖 18）畫面上方也留有一大片空白，題寫落款文字；溥儒〈夕照明秋水〉（圖 19）同樣也在畫面的上方空白處落款，作者秀雅的行書呼應著簡練的山水皴法勾摹，氣韻淡雅靜謐和諧。落款字體頗大，突顯於畫面，可以看出作者對於落款文字的重視並不遜於繪畫。由此可以了解在傳統的題款形式上，落款的位置、空間趨於相近，相當注重落款文字的展現，也可以說是書畫合一的表徵。延續傳統既有的模式構圖，較少發揮個人的風格面向，空間布局較趨於一致性，因為既有的模式具有穩定性，受到普遍認同，也具備良好的視覺效果。

<sup>9</sup> 方薰《山靜居畫論》杭州：西泠印社出版社，2009年12月第一版，138頁。



圖 17 元 倪瓚 〈容膝齋圖〉



圖 18 明 唐寅 〈王蜀宮妓圖〉



圖 19 溥儒 〈夕照明秋水〉

## 2.依構圖需要的題款

依照畫面的需要，尋找畫面空白和虛處來安排落款，使得落款與畫面相融合，結構出畫面的協調與平衡。相對而言，是對構圖結構的變化，同時承運畫面構圖的諸多變化，因此在落款的安排，也巧妙地隨機應變，使得整體的構成更加活潑。趙佶〈幽禽圖〉（圖 20）只在作品右側簡單簽署「一大」，這是宋徽宗趙佶的畫押，表示「天下一人」或「天下一大」的意思，是其身為帝王的獨尊地位表徵，下方還蓋上一方「御書」印，簡單的窮款，將畫面回歸給圖畫，所以更能突顯繪畫的主體。

徐渭〈榴實圖〉（圖 21）亦有巧妙布局，畫面右側兩行落款文字，詩云：「山深熟石榴，向日笑開口；深山少人收，顆顆明珠走。」然後下方接著兩方鈐印「徐渭印」、「文長」，而折枝從印下方垂擺而下，構圖巧妙大方，充分運用題款與畫作的緊密結合，雖然創作時作者可能是先由折枝開始，完成圖畫後再題款，安排落款銜接著折枝石榴，把詩文落款巧意變成石榴枝幹，因此落款不只具有書法文字的作用，還兼具繪畫成份在其中。

而在吳昌碩〈牡丹水仙圖〉中（圖 22），畫面中水仙、太湖石、牡丹花折枝等，串聯成一個 S 型的構圖，三個物件都有部分重疊，使得畫面有延續與

流動的結構，在題材上寓意新春吉祥的象徵。作者在左側以長條式的題款，由上而下呼應畫面，有著縱勢串聯作用，讓畫面中三個物件的聯貫更加緊密。這類型的布局在畫題上有不同的表現，也善於取用畫面的虛實結構，運用落款相互呼應的關係，以營造整體畫幅的完整性，更具有構圖的巧思。



圖 20 宋 趙佶〈幽禽圖〉



圖 21 明 徐渭〈榴實圖〉



圖 22 吳昌碩〈牡丹水仙圖〉

### 3. 書與畫融合的布局

將畫面的思考完全落在畫幅整體的呈現上，因此對於落款的有無，並沒有特別的安排，依據畫面的需要為主，有長篇的多字款，或可能只是題上名字的窮款、隱款，或者是只有鈐印而無題款。

吳鎮〈風竹圖〉（圖 23）整幅作品簡單的竹葉折枝畫，枝幹從右側往上曲線擺動，受到風的吹襲而搖曳的風竹，作者在畫面的左側安排三行長條式的落款，形成一個穩定的長方形塊狀，平衡了與風竹之間的關係，既又不干擾風竹的姿態，也穩定了畫面的平衡協調。

齊白石〈柴耙〉（圖 24）畫面中僅斜擺著一個柴耙，在「柴耙」的左右側各有款題文字，左側四行為主，右側一行，以雙款的形式呈現，左右的比重

不均是為了協調畫面，使原本應該是單調的畫面，因為作者巧思運用落款，而豐富了整體畫面的布局。

李可染〈諧趣圖〉（圖 25）題款的位置由右到左，沿著畫面中遠山的邊緣題寫，形成一個弧面，越往左邊行越長，落款將整個畫面佈滿，題款的造形與畫中的廊道弧線相映，缺少空白的營造，減弱了空間透視感，使得整體像是一個平面空間，讓畫與落款更加緊密結合。

李奇茂〈母親〉（圖 26）畫中主角人物安排在畫面中央，辛勤地操作著織布機，以大片的淡墨書法文字為背景，是作者題畫記的文字，緊密的行距及水墨的渲染，形成畫面中背景的牆面，在題畫記的左方末三行轉變以濃墨的文字落款，接著再鈐印，讓整個落款的題畫記形成像畫面背景的牆面，巧妙地將落款變成畫的一部分。另外一件作品〈斑馬線上〉（圖 27），畫面圖畫部分在下方，而落款的位置則是在距離遙遠的畫面頂部，兩者分居上下，中間則是一大片的空白，強烈的虛實對比構圖，作者巧妙地在留白處表達寬闊的天空，留給觀賞者無限的想像空間。

近代以來的書畫家，更注重畫面整體空間的安排，在視覺藝術的思維下，巧妙地運用落款，窮款、多次款……等，以及鈐印，甚至不落款，讓繪畫空間成為主體，使繪畫與書法共同融會出美感。



圖 23 元 吳鎮〈風竹圖〉



圖 24 齊白石〈柴耙〉



圖 25 李可染〈諧趣圖〉



圖 26 李奇茂〈母親〉



圖 27 李奇茂〈斑馬線上〉



圖 28 宋 梁楷〈潑墨仙人圖〉

#### 四、小結

題款的作用不僅是文學、書法才華的表現，同時透過題款的閱讀，延伸書畫的美感欣賞。在文人畫的推展下，題款形成繪畫當中重要的元素，同時配合著鈐印，「詩書畫印」成為文人畫藝術的四大元素，畫裡小小的一塊紅色印章，有著畫龍點睛的趣味，在墨色為主的色彩中佔有鮮明的份量，並且可以與結構佈局互相平衡協調，將書、畫、印緊密結合在一起，成為豐富性元素的書畫藝術。

書畫創作是要表達一種想法、意境，其所呈現的畫面不是說明的插圖，因此可以帶給觀賞者更多的想像空間，或是多重詮釋的欣賞，但是透過題款文字的輔助，確實可以給予觀賞者明確的欣賞資訊，如宋代梁楷〈潑墨仙人圖〉

（圖 28）畫中是一個潑墨的老翁、醉漢，或是不知名人物，作者只在右下方窮款署名，但是當我們透過畫上清代乾隆題畫跋：「地行不識名和姓，大似高陽一酒徒，應是瓊台仙宴罷，淋漓襟袖尚模糊。」更能清楚地理解這張作品的主角是位仙人，也許剛從瑤台仙宴離開，酒醉憨態模樣地回到人世間。或許畫跋所引導的未必是作者原意，但它可說是重新定位了作品的方向。題款除了作者自己的落款，也有別人所題的畫跋。畫跋是指題寫在他人或前人作品上，內容有評論畫家或作品本身，也有記述觀賞的感受，對應畫論的評價，或鑑定作品

真偽及收藏次序歷程。題寫畫跋必須非常審慎，以免破壞原作。歷代許多帝王的畫跋或鑑藏印，往往造成畫作本身的災難，因款題不佳、位置不當，而破壞整體畫面的協調，但這個乾隆題畫跋確實對於梁楷畫作有觀賞引導作用。

書畫藝術的題款形式，在當代繪畫的思潮衝擊下逐漸有了轉變，調整傳統制式的落款形式，以營造畫面更豐富的變化表現，或是回歸到以繪畫為主體的結構佈局，以窮款或不題款署名，只鈐蓋印章，或是將題款變成畫面中的一部分結構安排，讓題款的重要性提高，成為畫面的一部分，與繪畫結構融合為一體。

綜觀歷代繪畫題款的表現，可以探究出題款的脈絡，由最早沒有落款或在不明顯的地方落款簽署，接著到文人畫興起發展，形成一套傳統的落款模式，到了明、清以來，有些畫家發展出巧妙結合畫作結構佈局。直到今日，各種類型的題款表現仍然被豐富運用，可見在書畫藝術當中，題款的形式仍然被高度重視。由此可知，題款所展現的美感形式價值，無論就視覺表現或文學內容來說，都是書畫藝術當中的重要元素，而它也會隨著時代文化的轉變，不斷地更新發展。