

【元明清文学】

题跋文多元价值探论

——基于王世贞与徐渭的比较研究

左 杨

【摘 要】明代中后期的题跋文逐渐成为文人创作的重要文体与文学批评的重要对象,展现出鲜明的体貌特征与丰富的文学观念。王世贞与徐渭的题跋文创作乃是两种不同类型文人的典型代表,它们既呈现出题跋文体灵活多变的共同倾向,又存在着书写身份及作品体貌的诸多差异。其多元探索与自由发挥,及题跋作品的开放性特征,构成了明代后期题跋文体观念演变的阶段性特征。而二人题跋创作的比较研究,又可展现出明代文学思潮中复古与性灵观念交错互融的发展趋势。兼收并蓄乃是中晚明各种文学思潮与观念形态的突出特征,王世贞与徐渭的题跋文创作及观念,可谓此种现象之集中体现。

【关键词】王世贞;徐渭;题跋;文坛生态;兼收并蓄;文学思想

【作者简介】左杨,中国社会科学院民族文学研究所(北京 100732)。

【原文出处】《清华大学学报》:哲学社会科学版(京),2022.6.76~84

题跋文体自北宋欧阳修《杂题跋》一卷始,才拥有了较为明确的定名方式;发展至清代,则逐渐呈现出与序体归并合一的趋向。题跋与序的文体分合,与杂文或小品文的文类纠葛,是认知题跋的体貌特征及其传演流变的关捩所在。而明代中后期文坛的题跋创作有着不容忽视的历史意义,这一方面体现在对文体独立性与功用价值的明确认识上,另一方面则表现于对复古与性灵两种文坛主流思潮的兼收并蓄中。嘉靖、隆庆、万历朝涌现出大量选辑题跋文的明人选本,其细密的分类依据及强烈的辨体意识为前代总集所不具备。而在文学创作领域,复古派与唐宋派在诗歌理论上的立场往往泾渭分明,于散文尤其是题跋文创作中则存在着许多重叠甚至共同的观念。王世贞(1526-1590)与徐渭(1521-1593)是嘉靖至万历时期不同地域与派别的作家。前者为后七子复古派领袖,后者则是受唐宋派影响较大的性灵派早期作家;前者为在朝官员,后者为在野文人。此二人在明代中后期文坛应当具有足够的代表性。^①

因此,将王世贞与徐渭的题跋创作进行比较研究,当是关注明代题跋文体发展及破除复古与性灵思潮间壁垒的有效途径。学界对王世贞与徐渭书画、山水等题跋文的艺术特色已有讨论,关注到题跋创作与文艺观念间的密切关系。^②但关于二者的创作身份、题跋作品的体貌差异,及其所呈现出的明代中后期文坛生态乃至题跋文体的演变趋势都还留有较大的研究空间,亟须更为系统的分析和讨论。

一、同中存异:书画题跋的体貌差异

明末清初的通代总集或类选文集对王世贞与徐渭题跋多有关注,如《文章辨体汇选》《八代文钞》《古今小品》《明文海》《明文衡》皆选辑二人题跋作品。尤其是在《八代文钞》《文章辨体汇选》中,二人入选的题跋数量在明代文人中居于前列。从创作总量上看,王世贞《弇州四部稿》从卷一二九至卷一三八共有题跋文10卷,《弇州山人续稿》有题跋16卷;另外还有《读书后》保存的题跋150篇。不过《读书后》的情况比较复杂,其中一部分作品与其别集相重复。

今查《读书后》之前四卷,共得题跋文97篇。由此,王世贞现存题跋文总量为1155篇,这在整个明代的作家中可能都是无人比拟的。而其中书画题跋更是占据了绝对优势。除《读书后》外,在现存的26卷题跋文中,书画题跋居然有19卷之多。就当时的文坛声望来看,徐渭很难与王世贞相提并论。但从明代中后期文学思潮演进的角度衡量,徐渭属于受心学思想影响的一位作家,师从王阳明的弟子季本,又和王畿、唐顺之过从甚密。后来经过袁宏道和陶望龄为其撰写传记加以表彰,徐渭俨然成为性灵派的先驱式人物。与王世贞颇为一致的是,徐渭题跋文的创作主要也集中于书画。在现存的62篇徐渭题跋文中,书画题跋有44篇,占据三分之二以上的比例。而且就其所涉内容来看,题写对象包括了苏轼、米芾、夏珪、李北海、赵孟頫、沈周等知名画家及画作。可以说,王世贞与徐渭均擅长在书画题跋中挥洒笔墨、展示才情。在此方面二者有可资比较的价值,呈现出颇为丰富的文体学内涵。

王世贞尽管创作了大量的书画题跋,他本人却未能在书画创作上有所成就,因而其题跋撰写大都是跨行之论。徐渭则是明代中后期著名的书画家,艺术造诣极高,以至于清代画家郑板桥曾自称“徐青藤门下走狗”。^③陶望龄评徐渭曰:“渭于行草书尤精奇伟杰,尝言吾书第一,诗二,文三,画四,识者许之。”^④无论如何排序,徐渭在书画创作方面的造诣都是毋庸置疑的。如此一来,王世贞与徐渭在题跋写作时的论述角度就会表现出一定的差异,二者题跋作品的体貌特征也颇为不同。

王世贞的不少书画题跋都是应邀而作,其中除了增加书画作品的名气之外,更包含着增值的目的,因而真伪就显得相当重要。比如王世贞《弇州山人续稿》卷一六二收有两篇《赵松雪书归去来辞》。第一篇曰:

赵吴兴书《归去来辞》极多,此为第一本。妙在藏锋,不但取态往往笔尽意不尽,与余所宝《枯树赋》结法相甲乙。余生平见苏长公、鲜于伯机及公书此

辞不少,然见辄愧之。自己卯冬决策不出,明年弃家作道民,稍堪一舒卷。然陶公好酒乏酒资,余好酒酒资颇不乏,而年来厌谢杯勺,以此竟输公一筹。人间世贵人嗜书画若渴,独此辞以见讳得免,近始属吾弟敬美。敬美倦游且归矣,归则远出吾上。再能作赵公书步陶公辞。第畏酒一筹,亦恐不免输却。因戏题于后。^⑤

尽管该文从题跋文体特征的角度来看,既谈不上深刻也算不上简劲,但在鉴赏之余再加引申议论,也颇能表现文人的雅趣与诙谐。尤其是“人间世贵人嗜书画若渴,独此辞以见讳得免”一句,讽世兼嘲戏,颇可耐人寻味。而“陶公好酒乏酒资,余好酒酒资颇不乏,而年来厌谢杯勺,以此竟输公一筹”的自嘲,也令人悠然会心,颇有幽默趣味。然而到了第二篇,却杂陈罗列了所谓的十“绝”:

彭泽天隐人,作此天隐文字,一绝也。以吴兴书书之,二绝也。以吴兴画画彭泽像,三绝也。吴兴称右军《兰亭》能乘退笔之势而用之,此书正是退笔,疏密师意,不堕贞伯“奴书”诮,四绝也。吴兴此画尤出尘跌宕,道元伯时间独得彭泽风气,五绝也。跋者柯敬仲、黄子久诸名俊,深于二家理,六绝。幸不入长安朱门,为吴兴里人姚生所得,不减彝斋之宝《定武》,七绝也。观者吾弟敬美近弃秦中绂,仿佛柴桑栗里之致,而吾与元驭学士以两道人从旁史之,八绝也。去重九不四日,天高气澄,大是展卷候,九绝也。恬淡观中焚香阅之,髯枝四垂,篱英欲舒,居然松菊三径,十绝也。题此后,吴兴固为我绝倒,彭泽当亦不免作虎溪笑,如何?^⑥

虽然此文目的在于展现文人雅趣与博学多识,但读来却颇感兴味索然。因此,王世贞的书画题跋常需要读者不断调整阅读方式与鉴赏视角来适应其多变驳杂的特点。这就很难使读者保持长久的注意力,当然也就难以从中获得应有的审美愉悦感。

徐渭的书画题跋则多从艺术经验与艺术感受出发而作,极少涉及真伪的考察与鉴定。如其《书苏长公维摩赞墨迹》曰:“予夙慕太苏公书,然阅览止从金

石本耳,鲜得其迹。马子某博古而获此,予始幸一见之,必欲定其真贋者,则取公之《赞维摩》中语戏答之曰,若云此画无实相,毗耶城中亦非实。”^⑦徐渭酷爱的是苏公书法,欣赏的是其高超的水准。如果此刻节外生枝去辨别真伪就会败坏兴致。他引用苏公的那句话,意思是说连这么美妙的书法真迹都要怀疑是假,哪里还有真迹存在。徐渭的书画题跋大多颇为精到,往往要言不烦、点到为止。此乃艺术家之独特感悟,其他批评家很难做到。在此方面他和王世贞的差异很大。作为书画家,徐渭更看重作品的艺术水准与欣赏价值,至于真伪问题并不是他最为关心的。其《书子昂所写道德经》曰:

世好赵书,女取其媚也,责以古服劲装可乎?盖帝胄王孙,裘马轻纤,足称其人矣。他书率然,而《道德经》为尤媚。然可以为搞涩顽粗,如世所称枯柴蒸饼者之药。^⑧

在此,他抓住赵孟頫书法的主要特征“媚”予以评点。这既符合其性情与地位,也具有其艺术专长。这里既没有对赵孟頫进行节操评价,也没有在艺术风格上求全责备,而是抱着同情及理解落笔,乃是真正的内行之论。而在《赵文敏墨迹洛神赋》中,徐渭对此作了进一步引申:

古人论真行与篆隶,辨圆方者,微有不同。真行始于动,中以静,终以媚。媚者盖锋稍溢出,其名曰姿态,锋太藏则媚隐,太正则媚藏而不悦,故大苏宽之以侧笔取妍之说。赵文敏师李北海,净均也,媚则赵胜李,动则李胜赵。夫子建见甄氏而深悦之,媚胜也,后人未见甄氏,读子建赋无不深悦之者,赋之媚亦胜也。^⑨

作者先从笔法运用的角度解释了如何才能获得“姿态”之媚,然后就从子建见甄氏之媚,读者读《洛神赋》之媚而说明媚之引人处。那么加上赵文敏书之“媚”,则该幅墨迹通过此“三媚”所表现出的相得益彰之美妙也就不言而喻了。

当然徐渭也并非绝不涉及书画的真伪问题,但他主要是从艺术欣赏角度予以关注,而非出于枯燥

的鉴定目的。徐渭《跋书卷尾》其二曾记载:“董丈尧章一日持二卷命书,其一沈征君画,其一祝京兆希哲行书,钳其尾以余试。而祝此书稍谨敛,奔放不折梭,余久乃得之曰:‘凡物神者则善变,此祝京兆变也,他人乌能辨?’丈弛其尾,坐客大笑。”^⑩这种游戏的氛围,展示的是徐渭高超的艺术鉴赏力和轻松愉快的场面。徐渭还有一篇《书吴子所藏画》也谈及了真伪问题。其主要是辨析倪瓒的《红梅双雀》画署了王冕的印章。作者认为可能是倪瓒到王冕住处作了此画而用了王之印章,是一场文人游戏的佳话。其后又附有徐渭对当朝大学士夏言书作的评点。^⑪由此可知,徐渭实际上具有鉴别真假的功夫,只是在题跋文中较少涉及而已。在这样的题跋文中,作者集中于兴致的满足而摆脱了真伪的争辩,自然文字简洁,篇幅精悍,展现出灵动的文笔与艺术的韵味。

二、异中见同:题跋与文学思想的多元表达

王世贞生长于吴中太仓,对于吴中文化浸染甚深。同时又多年在京城为官,交游广泛,名气影响遍海内。现存的王世贞书画题跋除为祝允明、文征明、沈周、唐寅等文人所作,还有为吴中文人群体所作的,如《吴中诸帖》《三吴诸名士笔札》《三吴妙墨》《吴贤墨迹》等。而生于越中山阴的徐渭以秀才身份终其一生,足迹几乎不出越中。且因地位较为低下,其接触主流文坛的机会甚少,在书画题跋创作中对于吴中书画大家涉及的亦较少。在流派体系方面,王世贞虽对阳明心学也不陌生,但终其一生并未认同心学之体系的价值;徐渭居于越中,感受的是阳明心学的浓郁氛围。由于活动区域、流派体系存在差异,王世贞与徐渭的书画题跋呈现出不同的体貌特征,但二人的题跋作品却又展现出耐人寻味的立体面貌。关于格调与神韵、格套与性灵,二人通过题跋的创作都表达出丰富的文学观念。由此我们可借以重新审视明代中后期的文坛生态及其所蕴含的文学思想史意义。

王世贞何以会具有融通的学术视野和蕴含丰富的文学思想,学界许多人都曾有过探讨,其中主流的

观点认为与其吴中文人的身份有密切关联。这当然是符合实际的看法,但却显得比较笼统。笔者认为这可能与王世贞的题跋文创作有密切关系,尤其是与其书画题跋创作有直接联系。比如同为后七子领袖的李攀龙,他的复古观念较之王世贞更为浓厚,基本严守文必秦汉而诗必盛唐的底线。而在现存的《沧溟先生集》中,仅有题跋文《题太恭人图》《王氏存笥稿跋》两篇。《题太恭人图》所论述的还是似与不似的话题,所谓:“由是而知有所似不若无不似者之为工。然必相形而后真得焉,可以无似无不似而术神矣。”^⑧与其说是论画,不如说是借以宣扬他的模拟主张。可知山东人李攀龙对于书画艺术既无经验亦无兴趣。王世贞则不然,他不仅题跋文数量多,而且书画题跋更是占据了绝对优势。在现存的26卷题跋文中,书画题跋居然有19卷之多。而在这些书画题跋的对象中,据统计有三位文人数量最多。其中苏轼26篇,^⑨祝允明33篇,文征明26篇。而这三人恰恰代表了宋诗传统与吴中地域文化特色,因此题跋文创作与王世贞文学观念的开放性发生关联,应该不是偶然的巧合。

比如王世贞从理论上是鄙视宋诗的,但他却无法否定宋诗的代表人物苏轼和黄庭坚,甚至还在书画题跋中经常提及。《弇州四部稿》中的《书苏长公马长卿三跋后》曰:“苏长公跋相如《大人》《长门》二赋、《喻蜀文》,皆极口大骂不已。余谓相如风流罪诚有之,然晚年能以微官自立于骄主左右而不罹祸,此其识诚有过人者,恐长公于兹时不能免太史公腐也。余于宋独喜此公才情,以为似不曾食宋粟人。而亦有不可晓者,于诗不取苏李别言,以为六朝小生伪作。”^⑩王世贞在对待司马相如的评价和诗学观念上并不能认可苏轼,但他又在宋人中“独喜此公才情”。那么这才情指的是什么呢?既然不是诗文,那应当就是苏轼的书画才情了。为保持自我一贯的宗唐立场,他居然说苏轼“似不曾食宋粟人”,显然是要将自己眼中的苏轼与宋人拉开距离。

但到了《弇州山人续稿》中的《东坡手书四古体

后》,其观点又发生了改变:

坡仙所作《煎茶》《听琴》二歌,《南华寺》《妙高台》二古选,中间大有悟境,非刻舟人所能识也。《南华》诗最后作,考其书,是海外鸡毛笔所挥染,故多纤锋。大抵能以有意成风格,以无意取姿态,或离或合,乍少乍老,真所谓不择纸笔皆能如意者也。人云公书自李北海,此书独得之汝南公主志《枯树赋》。余见公妙墨多矣,未有逾于此者。敬美自燕归出示,余漫题其后,俟长夏无事,当尽取四诗和之。^⑪

在此,东坡的书法仍是王世贞所最为倾倒的,能够达到不择纸笔而无不入妙的地步,乃是赏读其书法艺术的最高评价。然而,此处也涉及了对苏轼诗的评价,其评语为“中间大有悟境,非刻舟人所能识也”。这些评语相当重要,因为以“悟境”论诗虽然是唐、宋兼通的标准,但从后七子自身来说,也是从前期的模拟格调向后期的清远神韵转化后的标准。此外,更为重要的是对“刻舟人”的揶揄,这实际上是对模拟主张的直接批评。尤其是最后一句“俟长夏无事,当尽取四诗和之”,可以说毫无保留地表达了对苏轼诗的认可与偏爱。而王世贞之所以能够对苏轼诗采取如此的态度,其灵感应该说是来自对苏轼书法的品鉴。所谓“能以有意成风格,以无意取姿态”,不正是格调与神韵的融通吗?当然,王世贞在此还只是针对苏轼四首古体诗的具体评价,未能对苏轼诗作出整体的论述,但无疑开启了一个重要的批评角度。这在《读书后》的《书苏诗后》中亦有所表现,其中包含了对苏诗基本特性的整体估价。王世贞依然认为唐诗是“格极高,调极美”的典范之作,但后来却很少有人能够达到此种水准,更重要的是唐诗已经“不足以酬物而尽变”。所谓“酬物”,乃是对于日益复杂丰富的物质世界与精神生活的表达;所谓“尽变”,乃是对诗歌艺术新变的探求。他认为黄庭坚的变化是有问题的,其中最严重的是“单薄无深味,蹊径宛然”。而苏轼则与黄庭坚不同,尽管他也存有“神奇化而臭腐”的种种不足,但更有“臭腐复为神奇”的优长,关键是看后来的读者诸君是否擅长阅读及品鉴苏轼的

诗歌创作。虽然王世贞还不能对宋诗完全加以认可,也提出苏轼诗存在的种种不足,但他撰写此文的目的乃是公然提倡阅读苏轼诗,这一点是确凿无疑的。尤其是结尾的“臭腐复为神奇,则在善观苏轼者”,^⑥尽管用语精炼含蓄,依然透露出对苏轼诗的偏爱与自信。吴中优越的文化环境与浓郁的艺术气氛,培养了王世贞对诗文书画的兴趣与较高的艺术修养,并由此延伸至对于宋元以来的书画艺术尤其是苏轼、黄庭坚书画的爱好。为了表达对这些书画作品的理解与品评,他无法回避地选择了书画题跋的创作。同时,题跋文的写作又使之开阔了艺术视野,体味了诗文书画融通的美妙,并由对苏、黄及吴中文人书画的爱好延伸至其诗文作品,从而构成了他多样的审美趣味与开放包容的文学观念。

在与王世贞的比较视野中,不得不谈及徐渭。文学史上徐渭多被称为狂放不羁的文士,因而反对格套成法理应是其文艺观念。但读过其书画题跋,此种误解便会得到纠正。比如徐渭绝非只会一味狂妄自大,对高于自己的同行,他也能够心悦诚服予以褒奖。其《题张射堂册首》曰:“余始与张君同学书,张稍让之。今见此,真自谓不及也,故识此语于册首。”^⑦对于艺术精品,徐渭更是不吝赞美之词。他看了智永禅师的墨宝,夸奖道:“颗颗缀珠,行行悬玉,吾何幸得题其端!”(《题智永禅师千文》)^⑧一旦自己的作品得到他人的理解与认可,他便会表示由衷的感激甚至谦恭。其《题楷书楚词后》曰:“慕子兰深博古器,而法书图画尤其专长。余书多草草,而尤劣者楷,不知何以入其目也?古语曰:‘心诚怜,白发玄。’其斯之谓欤?”^⑨慕子兰欣赏其楷书《楚词》,他首先质疑自己,对于法书图画有极深造诣的这位朋友,何以会赏识连自己都觉得不怎么好的楷书呢?看来他是同情爱慕我,以致爱屋及乌,连我不好的楷书也一并赏识了吧。这与文学史中对徐渭狂放不羁的书写不同,从艺术欣赏的角度可以窥见更加饱满的人物形象。

另外,徐渭在书画题跋中流露出专业的眼光,尤

其表现在对从不同领域获得的成就与名气所作的严格区分上。如其《跋停云馆帖》:

待诏文先生,讳征明。摹刻《停云馆帖》,装之,多至十二本。虽时代人品,各就其资之所近,自成一派,不同矣。然其入门,必自分间布白,未有不同者也。舍此则书者为瘠,品者为盲。虽然,祝京兆书,乃今时第一,王雅宜次之。京兆十七首书固亦纵,然非甚合作,而雅宜不收一字。文老小楷,从《黄庭》《乐毅》来,无间然矣。乃独收其行书《早朝诗》十首,岂后人爱翻其刻者诗而不及计较其字耶?荆公书不必收,文山公书尤不必收,重其人耶?噫,文山公岂待书而重耶?^⑩

在此篇题跋文中徐渭指出,书法是有其基本的规矩与训练法则的,所谓“然其入门,必自分间布白,未有不同者”;否则便会缺乏基本修养而“书者为瘠,品者为盲”,无论是创作还是鉴赏均会误入歧途。更重要的是,如果缺乏这样的专业眼光与艺术判断力,就会混淆不同领域的成就、名气而使判断失真。比如他举出的王安石与文天祥之例,尽管各自名气都很大,书法作品却“不必收”,即不能因他们的文章与名望就连同其书法作品也一起赞赏。

在其题跋文创作中,这种观念还有更为深入的表述,比如以下两篇:

金华宋先生之重也以道,卒用于学士也以文,世珍其书,谓多由此。然即使不道不文,书亦自珍也。(《书茆氏石刻》)^⑪

古人论右军以书掩其人,新建先生乃不然,以人掩其书。今睹兹墨迹,非不翩翩然凤翥而龙蟠也,使其人少亚于书,则书且传矣,而今重其人,不翅于镒,称其书仅得于铢,书之遇不遇,固如此哉。然而犹得号于人口,此新建王先生书也,亦幸矣。马君博古君子也,袁先生之书如此其多,将重先生之书耶?抑重先生之人耶?(《书马君所藏王新建公墨迹》)^⑫

徐渭认为历史上如前举王安石与文天祥这样的事例还有很多。宋濂本身很重视儒家之道的坚守与推广,但朱元璋偏偏将其作为文人来使用。所以后人

就误以为他的书法被珍爱乃是由于重道与文臣的地位所决定的。其实不仅他自己的书法很有水平,其子也是当时的书法名家。王阳明就更不幸,其学说与事功太出名,以致掩盖了他在书法领域的成就。而更令人哭笑不得的是,即使收其书法,还要标明一句“此新建王先生书也”,依然是书由人传。于是,徐渭最后就问朋友,搜集阳明先生的书作,到底是重其书法还是重其名气?因为徐渭很清楚,书法作为一门艺术,必须进行艰苦训练才能臻于高超境界,并不是凭借其他的声誉和他人的吹捧就可以成功的。因而在《跋张东海草书千文卷后》中深有感触地说:“夫不学而成者尚矣,其次则始于学,终于天成,天成者非成于天也,出乎己而不由于人也……近世书者阙绝笔性,诡其道以为独出乎己,用盗世名,其于点画漫不省为何物,求其仿迹古先以几所谓乎人者已绝不得,况望其天成者哉!是辈者起,倡率后生,背弃先进,往往谓张东海乃是俗笔。厌家鸡,逐野鸡,岂直野鸡哉!盖蚯蚓之死者耳!噫,可笑也!可痛也!”^③徐渭的感叹是有其道理的。书法是个真假高低最易混淆的领域。许多骗子以独创性为口号,又煽动一批追随者鼓吹拥戴,于是就动辄以大师自居,招摇撞骗或牟取名利。徐渭忍耐不住,于是对此大加呵斥,怒斥其为“野鸡”“蚯蚓”。

这是一个值得玩味的话题,绝大多数研究者都以为徐渭是个敢于冲破清规戒律而崇尚自由表达的狂士,对于所谓的“先进”“仿迹”应该弃绝才是,只有像王世贞那样的复古派才会强调传统与模仿。而事实却并非如此,徐渭认为自然天成必须经过对前辈书法的模拟和艰苦的基础训练,否则就是欺世盗名的骗子。这才是真正的艺术家的见解,是真正具有水准的书画题跋文章。通过对徐渭书画题跋的阅读,我们可以看到不同于学界既有印象的徐文长先生,他是一位具有独立的艺术眼光与品鉴水平的大家。而王世贞在题跋创作中所表现出的融通的学术视野和蕴含的丰富的文学思想,也与前人所说的后七子复古模拟论调颇有出入。作为复古派领袖的王

世贞,对于文体规范与传统格调颇为讲究,却在题跋文创作中挥洒自如、蕴蓄圆融;而放逸才子徐渭不只倡导个性写意、无所依傍,也讲求专业眼光与仿迹古先。虽然二人的题跋文体貌风格存异,但在通过撰写题跋文来表达丰富的文艺观念及立体多面的文学思想内容方面则有趋同的表现。

三、兼收并蓄:题跋书写的开放性与文体的流变

复古派文人王世贞在题跋创作中无所拘束,落魄文人徐渭更是在题跋文体中找到了表达才情、展现情趣、抒发愤懑、倡导见解的有效途径。可以说,二人的书画题跋呈现出多元探索和自由发挥,将态度与情趣、个性及特征融入其中。

王世贞对于题跋的体制与边界似乎没有过多考虑,至少未进行过系统的理论表述。比如在评价归有光的古文创作时,他涉及了论议、书疏、志传、碑表、铭辞及序记,唯独未提及题跋。而这并非因归有光缺乏此方面的创作实践。现存的《震川先生集》依然保存着整1卷30余篇题跋作品。王世贞对此未加涉及,也许是认为没有必要对此种晚起的文体特意关注而轻易放过了。此外,《弇州四部稿》10卷题跋包括杂文跋1卷,墨迹跋3卷,碑刻跋1卷,墨刻跋3卷,画跋2卷。《弇州山人续稿》16卷题跋包括佛经书后1卷,道经书后3卷,杂文跋1卷,墨迹跋5卷,墨刻跋2卷,画跋3卷,佛经画跋、道经画跋1卷。对于这样的分类,难以找出其所依据的标准。若按照载体分类,书和画置于一类之中更为合适;若按照内容分类,就没有必要将佛经书后、道经书后与佛经画跋、道经画跋区分开来。可以说,王世贞对于题跋的文体观念是比较杂乱的。正因为他对题跋文体特征的轻视,才使得他自由随意地进行题跋创作,从而包蕴了虽驳杂却又丰富的思想内涵与历史内容,使他的题跋作品呈现出一种开放性的文体特征。

开放性的题跋文体创作,一方面有助于灵活表达作者的主观情感思想。比如,王世贞在书画艺术上对吴中文人充满了爱戴,但站在复古的立场上却对吴中的诗歌创作多持保留态度。王世贞为了维护

盛唐诗歌的格调体貌,当然不能在诗歌批评中降低标准。而一旦进入书画题跋创作中,他则表现出了另一种态度。关于此点,唐寅是颇具代表性的个案。如其《唐伯虎画》曰:

余尝有唐伯虎《桃花庵歌》八首,语肤而意隽,似怨似适,真令人情醉!而书笔亦自流畅可喜。考跋辞,当有图一帧而失之。别购以补,卒不甚称也。今年三月花时,见李士牧藏伯虎一图,深红、浅红与浓绿相间,渔舟茅屋,天趣满眼,宛然桃花庵景物。意欲夺之,卒不忍,而亦不忍割吾所有歌以予士牧。姑为题其后。士牧志之,吾两家异日必为延津之合也。^③

在文中王世贞虽然依旧指出了唐寅诗歌的浅俗格调,但更看重其情感抒发的淋漓尽致,以及导致其本人“情醉”的审美效果。尤为可贵的是,唐寅诗歌的流畅与其书法的流畅所形成的珠联璧合,令王世贞神魂动摇,遂设想将来如何将诗、书、画合为一体。而王世贞在《明诗评》中评价唐寅之诗曰:“寅实异才,中道龃龉,既伏吏议,任诞以终。诗少法初唐,如鄠杜春游,金钱铺埒,公子调马,胡儿射雕。暮年脱略傲睨,务谐俚俗。西子蒙垢土,南珠袭鱼目。狐白络犬皮,何足登床据几,为珍重之观哉!”^④唐寅的诗学特征不仅反映了个人的际遇,而且带有明代中期吴中诗歌的一些共同特性。像王世贞评语中所提及的偏爱初唐与流畅率意的俚俗格调,几乎在当时吴中文人的创作中都有不同程度的体现。吴中虽然也有复古的风气,但取径比较宽广,加之城市经济的发达,士人皆有追求享乐的倾向,因而诗歌创作势必流于享乐与率意。由此也可见王世贞在题跋文创作中批评态度的明显变化。“情醉”一词则是凸显出了王世贞的主观情绪。

徐渭更是在题跋中淋漓展现自我的喜怒哀乐与所思所想;既具有艺术家的傲骨,又富于才情且趣味盎然。虽然徐渭是一位仕途蹭蹬的秀才,一生潦倒穷困且命运多舛,但进入书画艺术的领域却充满自信甚至达于自负的境地,尤其在书画题跋创作中更

是如此。其《新建公少年书董子命题其后》曰:“重其人,宜无所不重也,况书乎?重其书,宜无所不重也,况早年力完之书乎?重其力完,宜无所不重也,况题乎?董君某得新建公早年书,顾以题命我。”^⑤题跋虽寥寥数句,却是精心结撰之文。一路以“重”为骨来写,最终落实在所最重的自我之题跋,既简劲紧凑,又凸显自我。又如其《题自书一枝堂帖》:“高书不入俗眼,入俗眼者必非高书。然此言亦可与知者道,难与俗人言也。”^⑥此段实际在宣称:凡是看不上我的书法的,皆是俗眼;凡是不同意我的说法的,那便是俗人,戏谑中寄寓着作者的傲骨。但徐渭最为可贵的还是能将自己的人生遭遇及命运感慨一并写进题跋之中。如其《题自书杜拾遗诗后》:

余读书卧龙山之巅,每于风雨晦暝时,辄呼杜甫。嗟乎,唐以诗赋取士,如李杜者不得举进士;元以曲取士,而迄今啧啧于人口如王实甫者,终不得进士之举。然青莲以《清平调》三绝宠遇明皇,实甫见知于花拖而荣耀当世;彼拾遗者一见而辄阻,仅博得早朝诗几首而已,余俱悲歌慷慨,苦不胜述。为录其诗三首,见吾两人之遇,异世同轨,谁谓古今人不相及哉!^⑦

在该文中,他的怀才不遇、人生坎坷、悲伤慷慨,全都在杜甫那里找到了“异世同轨”的知音。世人每逢悲伤困苦多要呼喊苍天,而徐渭则“每于风雨晦暝时,辄呼杜甫”,由此可知二人之息息相通。读者借此可感知其人格性情、生平际遇及喜怒哀乐,继而获得亲切隽永的阅读体验。

另一方面,开放性的创作方式也导致了题跋文体的演变。题跋虽然属于短小灵活的文体,但并非不具备体制规范。尤其在严于辨体的明代文体学家眼中,题跋有着明确的体要特征及功能用途。就此来讲,明人徐师曾在《文体明辨序说》中的详细表述颇为经典且影响深远。他将题跋与序两体明确作了划分:“按题跋者,简编之后语也。凡经传子史诗文图书(字也)之类,前有序引,后有后序,可谓尽矣。其后览者,或因人之请求,或因感而有得,则复撰词以

缀于末简,而总谓之题跋”;又将题跋的文体功能归纳为“考古证今,释疑订谬,褒善贬恶,立法垂戒”。^②后来晚明选家贺征也提及“跋,足也。申其义于下,犹身之有足也”。^③可以看出,在明人眼中题跋是围绕载体或题写对象进行申发的文体。其言说方式可以偏重考证、说明,也可偏重褒贬、评价。但由此也可知,阐发文义与载体紧密连结才是题跋的正体。

明代中后期已形成较为明确清晰的题跋正体观念,而王世贞与徐渭题跋的多元探索与自由发挥则造成了文体的演变与文类的交叉。一是一些淡化说明作用的题跋算作广义的题跋或题跋变体更为适宜。比如王世贞《读书后》中的篇章,主要由评诗论文的内容所构成。其中如《读墨子》一类已基本脱离了说明的功能,以发表议论、传递文学观念为主。这在天启年间的散文选本《明文奇赏》中就能找到例证。该集以人标目,各家文选再分体类选辑。文集选录明代16家题跋文凡78篇,对题跋文体有细致区分。徐渭选文列有“跋”体,选入题跋共6篇;另列有“杂著”类,选有《读绛州园池记戏为判》。二是以抒发作者性情趣味为主的题跋流向了小品文类。比如徐渭的《书花蕊夫人宫词卷后》,全文涉及载体内容的仅“王建百首宫词,此居第一”一句,而且还是误评,只能算是全文的引子。其主要内容乃是马骝子与作者打赌过程的叙述,而突出的则是徐渭本人的性情趣味。首先是二人打赌条件的不平等,“余若北,当出先生所常醉柴窑杯为先生寿;倘南不在先生,当以百首书卷归我”。徐渭若赢居然只能让对方请酒,而输了要赔对方百首书卷。而如此条件徐渭居然应诺,可见其天真率性。其次是徐渭赌输以后居然耍赖,依然让马骝子请酒尽兴。“余不寝言。姑舍是,且从吾今日醉也”,可见其嗜酒如命。再次是虽兑现承诺,却要让马骝子朗诵方捉笔塞责,见出徐渭的豪兴真情。^④这样的题跋文就严格意义来讲已经超越其文体界限。因为它们已经不是对载体的引申与补充,而是借题发挥,自写情致,真正进入了小

品文的行列。徐渭《为燕商阳题刘雪湖画》《柳君所藏书卷后》等均属此类作品。或许正是因为明代中后期题跋创作的包容性特征,其后晚明文人多将题跋与小品或杂文相混淆。如明末毛晋在《容斋题跋》中谈及小品与题跋的关系说:“题跋似属小品,非具翻海才、射雕手,莫敢道只字。”^⑤又如崇祯年间的《媚幽阁文娱初集》将题跋选文归入“序”或“杂文”两类。由此可窥见明代后期题跋文体观念的演变甚至讹滥。

余论

关于明代的辨体成就及其对题跋文体体要特征的认知,学界以往多关注到理论批评话语。其实这在选本的辑录、分类方面也有颇多亟待深入探讨之处。明代尤其是明中后期至明末时期,乃是题跋文体观念形成的关键历史时段。与宋、元及清代总集相比较,明代多种通代与断代总集将题跋脱离于序而单列一体进行选辑。笔者所寓目的约200余部明代散文总集及诗文合集,其中有50余种辑录了题跋文,绝大部分集中在嘉靖至崇祯年间。在这些辑录题跋文的选本中,以文体为归类标准而进行选辑的有23种;其中又有18种将题跋作为独立文体来标目与选录。这足以说明明代中后期题跋文体观念研究的重要性。

关于明代文章创作的繁盛时段,黄宗羲曾作划分说:“有明之文莫盛于国初,再盛于嘉靖,三盛于崇祯。”^⑥明初与嘉靖时期为明代文学的繁盛期,这点在学界是有共识的。但黄宗羲跳过明代文坛最为热闹的万历时期而归结于崇祯,或因黄宗羲本人处于此一时期而自然有所侧重;或因其与万历时期重要的文学流派公安派的看法存有偏差,难以认同该时期的小品文创作。具体到题跋文的创作,通过本文的讨论,将其创作繁盛期定为国初、嘉靖与万历三个历史阶段或许更符合史实。宋濂、王世贞、徐渭、袁宏道等文人均创作了大量有代表性的题跋作品。而黄宗羲之所以将明代文章创作的第二个高潮期定在嘉靖时期,笔者认为与该时期唐宋派的流行与后七子

的崛起有密切关系。这两个前后相续并互有交叉的文学流派,其实并不像后人所理解的那样是截然对立的,起码在文章观念上是有相同之处的。唐宋派尽管主张学习古文要师法唐宋,但其最终目的却依然是要上溯秦汉,尤其是对司马迁与《史记》均甚表崇敬。茅坤既编有《唐宋八大家文钞》,但对《史记》的传神笔法也甚有会心。归有光的古文之所以高出众人之上,据说其奥妙也是采取了太史公的《史记》笔法。后七子的口号当然是文必秦汉而诗必汉魏盛唐,但实际上很难做到不读唐以后书。

选取王世贞与徐渭作为体现明代中后期题跋文体开放性与包容性的个案,其主要价值乃是从中可发现一个重要的文坛现象。文学观念的呈现,除了可以通过理论批评话语表达外,更多的是通过诗文的写作来体现。而作者在不同文体的书写中会展现其思想情感的多重面相,从而造成文学观念的互渗、夹杂甚至矛盾,在理论批评中严分壁垒的状况遂不复存在。王世贞与徐渭题跋文的比较研究,便是力求破除文学史上既有的将复古与性灵相对立的固定模式,还原明代中后期文坛生态面貌的初步尝试。

注释:

①左杨:《明代题跋文体观念研究》,《中国社会科学报》,2019年9月23日,第4版。

②关于王世贞、徐渭题跋文的论析主要散布于作家个案研究中,涉及王世贞题跋文与性灵思想、徐渭题跋文与本色论等,先行研究可参见郦波《王世贞文学研究》(北京:中华书局,2011年)等。

③袁枚著,王英志校点:《随园诗话》卷六,南京:江苏古籍出版社,2000年,第134页。

④陶望龄:《徐文长传》,徐渭:《徐渭集》,北京:中华书局,1983年,第1341页。

⑤王世贞:《弇州山人续稿》,《明人文集丛刊》第1期,台北:文海出版社,1970年,第7405—7406页。

⑥王世贞:《弇州山人续稿》,《明人文集丛刊》第1期,第7406—7408页。

⑦徐渭:《徐渭集》,第572页。

⑧徐渭:《徐渭集》,第572页。

⑨徐渭:《徐渭集》,第579页。

⑩徐渭:《徐渭集》,第575页。

⑪徐渭:《徐渭集》,第577页。

⑫李攀龙著,包敬第标校:《沧溟先生集》,上海:上海古籍出版社,1992年,第583页。

⑬在王世贞题跋文中,关于黄庭坚的作品数量明显低于苏轼,但也有14篇之多。

⑭王世贞:《弇州四部稿》卷一二九,《景印文渊阁四库全书》第1281册,台北:台湾商务印书馆,1986年,第168页。

⑮王世贞:《弇州山人续稿》,《明人文集丛刊》第1期,第7379—7380页。

⑯王世贞:《读书后》,《宋元明清书目题跋丛刊》第6册,北京:中华书局,2006年,第345页。

⑰徐渭:《徐渭集》,第1097页。

⑱徐渭:《徐渭集》,第1096页。

⑲徐渭:《徐渭集》,第1096页。

⑳徐渭:《徐渭集》,第976页。

㉑徐渭:《徐渭集》,第571页。

㉒徐渭:《徐渭集》,第576页。

㉓徐渭:《徐渭集》,第1091页。

㉔王世贞:《弇州山人续稿》,《明人文集丛刊》第1期,第7746—7747页。

㉕周维德集校:《全明诗话》,济南:齐鲁书社,2005年,第2019页。

㉖徐渭:《徐渭集》,第570页。

㉗徐渭:《徐渭集》,第1097页。

㉘徐渭:《徐渭集》,第1098页。

㉙徐师曾著,罗根泽校点:《文体明辨序说》,北京:人民文学出版社,1998年,第136—137页。

㉚贺复征编:《文章辨体汇选》卷三六八,《景印文渊阁四库全书》第1406册,第473页。

㉛徐渭:《徐渭集》,第1097页。

㉜毛晋撰,潘景郑校订:《汲古阁书跋》,上海:上海古籍出版社,2005年,第36页。

㉝黄宗羲:《明文案序》,平惠善校点:《黄宗羲全集》第10册《南雷诗文集(上)》,杭州:浙江古籍出版社,2012年,第18页。