

摘要

本論文認為項聖謨之繪畫風格主要源自於家藏名跡盧鴻《草堂十志圖》（台北故宮本），且是有意識地在其招隱圖卷中復古盧鴻之創作理念，藉此探討項氏招隱圖之意涵，及對其個人生命的意義；並重新定位項聖謨的畫史意義，以期能豐富現有復古理論之內容。項聖謨並非泛泛文人子弟，他是明代大收藏家項元汴的孫子，家藏名跡除顧愷之《女史箴圖》外便以唐代盧鴻《草堂十志圖》為第一名品。項聖謨曾在畫上提到自小學畫時，便由此圖入手，影響不可謂不深。《草堂十志圖》不僅是隱居圖傳統中，與王維《輞川圖》並立的兩大典範；所使用的風格，亦多奇岩怪石，重視石體的立體感，並以不成定法之皴筆摹繪質感，完全不似《輞川圖》或李公麟《山莊圖》，以圖式性（schematic）、或圖案性強的風格畫出。用盧鴻較具寫實意味的風格來畫隱居圖，顯然有其特定的文化意涵。而《草堂十志圖》的這些特點，與項聖謨招隱圖系列作品之畫法、設計，有許多相同之處，對於理解項聖謨招隱圖之創作理念，實扮演關鍵性的角色。

項聖謨在創作理念上與盧鴻的若合符節，是風格形式與題材意涵的結合所致。項聖謨在創作招隱圖的理念上，回歸了盧鴻的典範，這或許能解釋他何以未追隨當時的畫壇祭酒，而能受董其昌許以得「元人氣韻」的高評價。而項氏之復古，與董其昌之復古，又有何相同與不同之處？

在中國藝術史上，復古被視為保存藝術生命力的正道。在這個理念之下，復古有兩種取徑，一是「集大成式」：藉著博覽古代名跡，並有意識地轉換古代大師之筆墨、圖式、創作意念，而達到典範再新，並創立新典範的風格改變。這種畫道追求，帶有重整繪畫傳統的意味，故對特定畫家、特定形式的追摹，有相當濃厚的興趣，欲掌握古大師創作力之來源。因此這類復古側重於形式表現，而非情感之表現，如董其昌便是。另一類則是「古趣式」的復古途徑：以稚拙、簡化的造型，來塑造古雅、古拙的味道，並藉由稚拙的表現手法，表達個人情感，錢選便屬此類。這兩種途徑，像光譜的兩極：「集大成式」用以表現形式，「古趣式」則用來抒情，各有各的功能，似乎涇渭分明。而項聖謨的復古，在風格選擇與題材意涵上，在復古途徑與抒情功能上，有何新的突破？這對於理解、豐潤中國藝術史上至為重要的復古理論，的確是個十分重要的問題。而對項聖謨本身在晚明畫壇的定位，也可以有不同以往的認識。

本文分四個部分：第一章敘述項聖謨的生平與作畫觀念；第二章則述盧鴻風格與項聖謨招隱圖的關係；第三章則分析《前招隱圖》及《後招隱圖》之構成，並自圖像的安排上來探究其描繪的意涵；第四部分則為餘論，討論項聖謨的復古企圖。

第一章以明代滅亡的甲申年為分野，並用項聖謨的肖像畫及其具有自況性質的作品為引子討論項聖謨的家世、生活、交遊、際遇、以及心境與感觸。雖大致上以時間順序排列，然仍企圖呈現《招隱圖》系列在項聖謨生平的重要性，而以甲申國變對項聖謨心境及生活的劇烈影響為分野。前半生的項聖謨，是意氣洋洋不識愁苦的富家子弟，在其身世、交遊、及晚明的隱逸風氣的影響下，發展其以隱居為人生理想的生活態度並以繪畫藝術為一生追求之志業。這段時期可說是其一生繪畫藝術的奠基時期；亦是在此階段，便已顯露其欲在繪畫藝術上追求卓越的企圖。他身為明代大收藏家項元汴的孫子，又與藝壇諸傑董其昌、陳繼儒、李日華等人交遊往來，相與觀畫論畫，對其志於繪畫藝事的鑽研及其繪畫觀念，有相當大的影響。此與項聖謨之所以刻意選用盧鴻風格來繪製《招隱圖》的畫藝企圖有相當的關係。而三件《招隱圖》之繪，正是項聖謨隱居理想之寄託與畫藝上的復古追求相交會之處，項聖謨本人亦以「亟懷此以善藏，以俟夫同志」、「即不輕出視人，存以自策」的珍重之意待之，可見其對項聖謨的重要性。再者，藉由項聖謨的肖像畫及其自況性質的作品上所呈現項聖謨以畫抒情言志的特性，來看項聖謨《招隱圖》在甲申國變之後的意義。其傳世之肖像畫以甲申國變之後為多，故其肖像畫中所清晰反映的感時傷神、及對自我歷史定位的自我觀看，皆可為項聖謨習於以繪畫抒情言志之證明。項聖謨在這些畫作中表現出對昔日生活的憶念，以及對《招隱圖》失而復得的感觸，突顯《招隱圖》在項聖謨後半段生命中的價值與意義。

第二章在討論項聖謨《招隱圖》中對盧鴻風格的復興。先是介紹盧鴻《草堂十志圖》在畫史上作為隱居圖典範的成立過程，再論明代對盧鴻《草堂十志圖》的應用特質。明代的吳地畫人對盧鴻的圖式有著極濃厚的興趣，在許多圖繪園林勝景的冊頁中時常可見盧鴻圖式的蹤跡，而當時江南地區的收藏以及臨摹本的製作，亦可一窺明人對盧鴻《草堂十志圖》傳統的興趣，以及盧鴻《草堂十志圖》對明代藝術界的重要性。然而他們的應用方式，偏重於圖式上的取樣；因盧鴻的圖式，很清晰的展現了人物與環境間的互動關係，藉由十志中被符號化的人物活動，畫家遂得以很便利地藉此語彙彰顯園林景點的特質，故未在筆墨塑形等繪製意念上有復興盧鴻風格的企圖。此與項聖謨復興盧鴻筆墨造型風格的方向殊為不同，而突顯了項聖謨復古盧鴻在當世畫壇的特殊性。接著具體分析項聖謨《招隱圖》中所見之盧鴻風格，以建立其風格傳承的關係。最後則討論盧鴻風格在畫史澱積下所具有的各種意義，這些意義都在項聖謨復古盧鴻風格的當下，亦同時納入項聖謨所繪出的《招隱圖》中。

第三章則將招隱山水的討論範圍，限制在以「招隱」為名的《前招隱圖》、《後招隱圖》、及《三招隱圖》，而與前人將項聖謨具有隱逸概念的所有山水畫納入討論的做法不同。在第一節中，先詳細分析《招隱圖》的題跋，以窺其創作緣起、及所抒情志，以便理解項聖謨再三繪製《招隱圖》的企圖。而其《招隱圖》之繪，一方面除了「借硯田以隱」，以

畫為寄、以畫為隱的想法外，更有意在空白的畫面空間塑造自己心目中的理想隱居地，彷彿真欲居住其中；如其云：「自招亦無不可」、「思與畫中人為一流人物」，皆是這個想法的體現。故選用盧鴻具有實體感的風格，亦利於將其胸中理想的隱居環境給具象化。然以《三招隱圖》之畫心佚失、《後招隱圖》的題跋似又被割去，而難以將此三卷作完整的體系研究。然透過分析《前招隱圖》、與《後招隱圖》的佈局模式、其所運用的圖像語彙、以及畫家如何表現「招隱」的概念、畫卷本身的敘事性格，仍可探究項聖謨在這隔了近二十年的前、後《招隱圖》中，表現了什麼樣不同的隱居概念與心境。

結尾的餘論則討論項聖謨以復古盧鴻的風格來繪製表現個人情志之《招隱圖》的畫史意義。以其篇幅較短，故不成一章，而只以「餘論」獨立。在項聖謨以前，盧鴻筆墨風格並不見有復古之人。對盧鴻的《草堂十志圖》的典範，似乎只在圖式上援引便已足夠。項聖謨固然取盧鴻風格的奇矯象徵其人之高蹈，並藉著其具實體感的山石描繪，將心中的隱居地給具象化，使之彷彿真實可觸，可遊可居。然對特定風格的學習與復興，同時亦蘊含有在畫史上爭勝的企圖。他一生最為尊崇的畫壇導師董其昌，以王維的直皴為其筆意縱橫、參乎造化的樞紐，而奉王維為南宗之祖。而項聖謨所選取的盧鴻風格，與王維正是隱居圖傳統的兩大典範。從《招隱圖》上的某些安排，我們可以見到項聖謨雖受董其昌影響，仍力圖朝向不同方向發展的刻意區別，可見其心中雖以董其昌為理想的追尋典範，卻未有臣服其影響的念頭，而是積極開創屬於自己的繪畫風格。其於盧鴻風格的復興，可說是其刻意與董其昌復古王維遙相呼應的風格選擇。亦因著其與董其昌在繪畫藝術上亦師亦友、相期相許的感情，使得項聖謨雖深受董其昌影響，卻走出了自我的道路。而項聖謨畫中所呈現的奇矯風格，亦不應被理解為十七世紀求奇、求怪，如吳彬等人的山水風格之一，而是另一種復古活動的展現方式。也因其復古，使之有足夠的自信與根基，得以自董其昌的影響下翻出新局，在畫史上與視覺表現上，迸發不可磨滅的璀璨光華。