

項聖謨之招隱詩畫*

李 鑄 晉

明朝末年，政治混亂，社會不寧，可謂多事之秋。自萬曆皇帝之昏庸，至光宗之暴斃，及天啓時魏忠賢之苛政，朋黨之爭，以至於崇禎時各地反抗勢力之興起，致每況愈下。一般有識之士，目覩國事日非，無不痛心疾首。然以上所列各事，對明末文士而言，均不及甲申之變影響之大。蓋自元初以來，民族思想勃興。元初宋遺民之作風，對明亡後明遺民影響極深。故甲申之變，滿人入主北京，以及乙酉金陵失守，對文士生活思想刺激極大。故此次中文大學舉行何氏至樂樓明遺民書畫展，其意義極為重大。

一九三七年，傅抱石根據日人山本悌二郎之材料，寫成《明末民族藝人傳》一書。計共收傳四十六人。一九六二年，何氏至樂樓首次在香港大會堂舉行「明遺民書畫展」，計共五十二家。又一九七〇年夏，台北故宮博物院舉行國畫討論會，曾集私人藏品，舉行「明清之際名畫特展」，計共三十一家。以上所列畫家，其生平各有不同。有為明殉節者，有逃入空門者，有歸隱存節者，亦有仕於清廷者。然其畫均有一共同問題：即以其畫所見，似與甲申之變無直接關係。換言之，甲申之變，為中國民族社會絕大轉變。一般文人畫家，對其反應必大，故其畫風及題材，亦應有其表現。然在現存作品中，其對此直接表露者，可謂絕無僅有。其中不少，或含隱喻，或以獨特作風，以述其志。處處均需深入，始能了解其甲申之痛也。¹

* 本文寫成，曾得堪薩斯大學研究金 (University of Kansas General Research Fund) 之助，特此致謝。

¹ 此次畫展目錄《至樂樓藏明遺民書畫》所載饒宗頤之「簡介」，實為對此問題作全面研討之肇端。其所列舉之遺民畫五大特點，甚為中肯，可為繼續研究此問題之根基。

研究此一問題，須先對中國畫家之表現方法有基本認識。蓋自元初以來，宋遺民畫亦無任何直接描寫其亡國之痛，而多用象徵隱喻，以表其志者。如「歲寒三友」以喻忠貞不屈之精神；或托以復古之名，採六朝唐人畫風，以表對中國傳統懷念；或更用鍾馗八仙等題材，以影射對現狀之不滿者。凡此種種，均為對明遺民之啓示。因自元以降，一般文士，多脫離寫實，而趨於寫意。故雖仍多寫山水竹石，其對祖國懷念之情及忠貞不移之志，均已寓於其中矣。

明遺民中，對甲申之變反應較強，而又流露於其畫中者，當為項聖謨。項為詩人畫家，其作品以詩書畫並重。且以目前仍存畫而論，其一生發展，均可得見。故今僅以項氏為例，自其現存作品中，以招隱為題者，作深入系統研究，以求對其個人生平性格，及對甲申之反應，作一基本理解，以為對明遺民書畫之認識也。

(一)

項聖謨，字孔彰，號易庵，又號胥山樵。浙江嘉興人。生於萬曆丁酉（一五九七），卒於順治戊戌（一六五八），享年六十二歲。其一生大半在明，然入清後仍有十四年之久，故為標準明末清初之人物。

項聖謨家世淵源，大致可考。² 其遠者雖難確定，然其先人可能原居洛陽一帶，隨宋室南渡，而定居於嘉興者。其可考者，最先為元初之項冠，初以商致富，後散其家財以濟貧，再後隱於胥山，詠歌以終。其生平或亦對項聖謨有影響，因項自號為胥山樵，且亦以退隱為其志。

明中葉後，項家之中進士者，為數不少。然對聖謨影響最深者，當為其祖父項元汴（一五二五至一五九〇）。項元汴，字子京，號墨林山人。時其家已甚為富有，故其一生，以鑒藏為職志，與其長兄項元淇，及二兄項篤壽，皆好收藏，且均善書畫，為明代江南最著名收藏家。項元汴有子六人，皆以書或畫名。聖謨之父為項德新，以畫著名，

² 項聖謨傳記材料不多，僅於徐沁《明畫錄》卷四第十二頁、朱彝尊《明詩綜》卷八十一下第十九頁、陳田《明詩紀事》辛卷廿七第十九頁、及曹溶《明人小傳》卷五第廿三頁等畧有一些資料，其他多散於各書畫著錄書籍中。然因其家庭為嘉興望族，其家人會載於《明史》及其他文學史料者不少。最近美國哥林比亞大學所編之明代傳記(*Dictionary of Ming Biography*)，亦請有專人寫成項聖謨傳，由劉渭平寫成。全書即將出版。項家著名人物，如項冠、項元汴、項穆、項嘉謨、項奎等，均曾有載，可見於《明史》、《嘉興府志》、《中國人名大辭典》、《中國文學家大辭典》等。

謂得荆關法，尤善寫生。項聖謨在此種環境長大，自少即與書畫接觸，因而喜好。雖其出世時，其祖父元汴已謝世數年，其在家所見所聞仍必甚多。且元汴歿後，其收藏轉入其六子手中，故聖謨自少，必見名蹟不少。

與項聖謨同輩者，有項嘉謨及項徽謨，皆善畫。其後徽謨子項奎，及從子項玉筍，皆以畫名。此外項家與當時畫家文士，均有來往。董其昌少時，曾館其家。項元汴死後，董為之寫墓誌銘。凡此皆可知家世地位之不凡。³

項聖謨一生，雖記載不多，然自各種資料中，可知大概。其早年生活，均浸沉於書畫。其詩文書畫均佳，但似固守家庭傳統，未有應試取功名，以此或不事生產。府志中曾有言其「家貧志潔，每鬻畫以自給」，未知此係指其明亡前抑已入清之後。然自其畫中自題，可知其自少好歸隱，善書畫，其心專致藝術，亦係其家庭傳統使然。其父因係畫家，且其祖父元汴，傳下書畫不少，故早年之接觸，必已極多。

項氏早年，其家境仍佳，故時遊山玩水。除在江南一帶外，其一六二三年畫謂曾遊白嶽山（在今安徽休寧），又於其一六二八年畫中，亦謂「經齊魯，出長城，歷燕山，遊媯川，又入長安，凡九月。」則其遊覽勝地，想必甚多。⁴

有此早年，故當清兵入關時，項已年將五十，目覩國家大變，自有其悲痛傷心之處。其自題《三招隱圖卷》內云：「未幾遂聞國變，南北流離，干戈四起，悲憤痛哭……。」又云「乙酉夏，自江以南，兵民潰散，戎馬交馳。於閏六月廿有六日，禾城（嘉禾，即嘉興）既陷，劫火熏天。余僅子身負母并妻子遠竄，而家破矣。凡吾兄弟所藏祖君之遺法書名畫，與散落人間者，半為踐踏，半為灰燼。」⁵又另項元汴傳中載云：「清兵至嘉禾，項氏累歲之藏，盡為千夫長汪六水所掠。」朱彝尊題項元汴畫亦云：「予家與項氏，世為婚姻。所謂天籟閣者，少日屢登焉。乙酉以後，書畫未燼者，盡散人間。」⁶以此觀之，清兵入關，對項聖謨個人打擊之大，可以想見。

再者，其從兄項嘉謨，亦工詩畫，「以武健授薊遼守備，後棄官歸。南都破，盡東

³ 董其昌所寫墓誌銘，見《容臺集》卷八，頁三〇。

⁴ 此二畫均於下文有詳細討論。

⁵ 此卷亦將於下文有詳細討論。

⁶ 項傳見《中國人名大辭典》及其他記載。哥大之明代傳記亦收項元汴傳，由陳之邁寫成。朱彝尊文見《曝書亭集》卷五四，頁八。

其所著詩文於懷，卒其二子及妾，投天星湖死。」⁷ 此種悲劇，想處處皆是。然對項聖謨之影響，當更強也。

自此之後，項聖謨既成明遺民，其家破人亡，想必甚為悲痛。或係於此時，需鬻畫自給，亦未可料。然其悲痛之情，常流露於其畫中，故今可作一較詳盡研究。

(二)

項聖謨一生作畫多少，難以估計。惟現存者，其數亦在百件以上。要將全部作品作詳盡研究，尚須有待將來。目前目標，為從其所作畫中，注重其對歸隱之意及對甲申之變之表現。綜觀項聖謨現存之畫，最能代表其個人作風及表現者，實為數件手卷。因此數卷均多署年份，且有自題詩甚多，記載亦詳，故以之而綜觀其風格、技巧，以及思想之發展，均最合適。此數件列如後：

《招隱圖詠卷》，一六二五年完成，現藏美國洛杉磯美術博物館。

《松濤散仙圖卷》，一六二八年完成，現藏美國波士頓美術館。

《後招隱圖卷》，無年份，現藏台北故宮博物院。

《三招隱圖卷》，一六四四年完成，現下落不明。

《且聽寒響圖卷》，一六四七年完成，現藏天津博物館。

《巖栖思訪圖詠卷》，一六四八年作，現藏美國克利夫蘭美術館。

以上六卷，除《三招隱圖卷》因下落不明外，現均仍存可見，可證皆其精心之作，尤以最早三卷，即《招隱圖詠卷》、《松濤散仙圖卷》及《後招隱圖卷》，皆長二十餘尺，為其作品中尺寸最長而內容又最富者。其時項仍年青，僅廿餘至卅餘歲，想像豐富，創造力強。其他各卷，則多甲申變後所作，其題詞多有關其前後《招隱圖卷》及其轉變。故在其本人而言，似亦對以上諸手卷特覺珍貴，時常提及，故以之為研究對象，亦至適合。

此六卷題材，皆以山水為主，其主題又皆為招隱。招隱為其最初三卷之主題，而其他各卷，亦均有此意，故實為其主要作品之骨幹。其個人愛好隱逸生活之意，可見於其早年廿六歲之作，《秋林讀書軸》。此係天啓癸亥年作，即一六二三年。此畫現藏倫敦大英博物館（圖一）。其自題云：

⁷ 項嘉謨傳，記載極多。尤以徐鼎《小腆紀傳》，高承埏《崇祿忠節錄》，及舒赫德《勝朝殉節諸臣錄》等最佳。

余遊白嶽，時值秋杪。沿途山色溪聲繞匝，白雲紅樹，野炊樵徑，村落茆堂。或遇杖引僧歸，或見童驅犢返。每得句便下溪濡墨書之。及歸，自梅口放舟至澗，面面皆山，翠如流而欲滴。空巖飛雨，溪石巉崿，巨細合流，危灘奔激，天邊落碧，屋底蒸雲，黃葉滿江，青烟斷岸，變幻萬狀。一時無能作收拾法，以盡歸帑筆間，徒有抱恨已耳。茲偶坐疑雨齋中，朔風短晷，壺酒爐香，閱圖史以閒情，據琴書而興感。援毫作此，聊以適意。得如此一室，讀書於中，吾願足矣。何必日營營于塵市間，而自苦爲也。嗟嗟！人亦畏矣，將誰與偕？吾將與牧童、樵叟、漁父、老僧，笑傲烟水，怡情物外，薄酒浩歌，烹茶清話。採松揪而煙露濕衣，聞鐘磬而晨昏悟道。柳堤花渚，坐垂無餌之鈎；高閣小舟，眠聽無腔之笛。當斯時也，吾政不知作何等狀以副之。若而人肯我許否，世有聞此言而不樂從者乎。我不敢必，亦不敢期，從吾所好。時天啓癸亥（一六二三）閏十月既望漫識。烟波釣徒項聖謨。

此軸畫風，山樹叢密，中有飛瀑溪澗。全畫結構，純爲 S 字形。畫山畫樹，刻劃分別，明暗對比，甚爲強烈。皆爲文派之畫風，與明末文派畫家如張宏、陳煥、陳裸輩，甚爲接近。《國朝畫徵錄》謂其「初學文衡山，後擴於宋，而取韻於元」者，與《清史稿》之「初學文徵明，後益進於古」者，在此畫均可見之。

項氏早期畫中，以天啓六年（一六二六）完成之《招隱圖詠卷》最爲重要。此卷長二十五尺，前後幾以一年工夫作成，其後並附詩二十首，並有董其昌、陳繼儒、李日華等題跋，皆極重要。項氏一生，極好隱居，此圖當爲其發抒個人意志之力作。且其後再作《後招隱圖卷》及《三招隱圖卷》，可見其對此卷之看重。此後於其他畫中，時常提及此三卷，凡此皆爲其嘔心瀝血之意也。該畫現藏於洛杉磯美術博物館（圖二）。

全畫有詩廿首，均以招隱爲題，詩情畫意，互相增益，二者並重，爲表現其心境之力作：

入山非辟世，端爲遠浮名。泉石多綠兮，烟霞縱性情。潛鱗自無餌，林鳥不曾驚。應有銷塵夢，從茲罷請纓。（一）

誰謂幽居僻，華門稀往還。但疎迎送禮，而絕笑啼顏。不是高眠穩，只因結想閒。利名能勘破，榮辱總無關。（二）

歲古藤陰直，溪深木影寒。終難容俗駕，儘許老漁竿。小閣雲來窄，遙山天放寬。其中有隱者，夢不到長安。（三）

一日心不死，誰甘着釣蓑。到頭悔事晚，回首羨雲多。綠雨肥芳樹，青烟斷碧蘿。
 好山始有意，招我欲如何。（四）

山不招人隱，何年得隱居。芳魂空載史，俠骨浪成墳。出世饒佳境，歸田有逸羣。
 石苔過雨秀，巖樹襯雲敷。（五）

有時扶杖出，把臂覓閒吟。選石敲棋子，臨谿枕素琴。瀑聲含雨色，雲影補松陰。
 新菓供清話，自然澹世心。（六）

獨處非無伴，圖書恰半牀。隔谿千畝竹，盡日一爐香。村酒原堪醉，園蔬得早嘗。
 清風來枕簟，忘却甚炎涼。（七）

曉來窗日滿，猶是黑昀時。纔起看雲出，重眠憶雨吹。雲多涵海氣，雨正倩山姿。
 細細溪花發，殊香蝶化遲。（八）

采藥衣沾露，尋歸氣欲仙。松花和麥飯，茗葉釀山泉。夜去呼猿嘯，朝來引鶴眠。
 許多清絕事，何事不延年。（九）

況是幽棲地，從來知己疏。且乘無病日，聊讀未焚書。物累何由染，襟期稍自舒。
 并忘招隱地，直記臥遊初。（十）

谷口無人跡，清輝揚素流。巖花占歲月，洞草辨春秋。陰壑□丹穴，陽林被翠裘。
 由他軒冕客，顏膝事王侯。（十一）

自入衣冠列，鬚眉一丈夫。縱酬男子志，亦受世人呼。不早躊躇及，能逃馨折無。
 山中多樂事，狼虎況殊途。（十二）

人間無達士，難破眼前迷。既傲爲閒吏，奚愁少逸妻。種瓜朝灌水，點易夜然藜。
 稚子教耕讀，何嘗事不齊。（十三）

原在乾坤裏，誰言世外逢。索居非得已，遠害詎相從。未養如愚度，難爲若拙容。
 青山知不拒，我欲老疏慵。（十四）

林壑攀躋上，盤旋入翠微。白雲聞犬吠，落日見僧歸。鶯和如求韻，龍潛豈息機。
 自知難合世，寧與俗情違。（十五）

託志棲遲久，茆堂雨後開。優遊逃物外，長揖謝誰來。積葉重閒掃，幽葩石細裁。
 過橋尋晚興，屐齒染莓苔。（十六）

自來磯上住，車馬不聞喧。峯外紅塵遠，洲前綠藻繁。翻前鷗有夢，未信客無言。
 白日西馳促，天荒容易昏。（十七）

白沙走急瀨，何事若狂奔。晝夜分千派，濁清同一源。潔因無混潔，渾以合流渾。
 不記滄浪水，曾歌自取言。（十八）

結廬危壁下，連嶂列爲屏。對嶺交明翠，迴溪夾遠青。稻梁餘歲食，蘭蕙拂衣馨。
 複道原通世，有橋還有亭。（十九）
 盡說桑麻地，桃溪學辟秦。縱云矯物性，聊自率吾真。巖穴多增色，漁樵得比隣。
 巢居非亂世，況是太平人。（二十）

詩二十首之後，項聖謨又有長自題，對其題意，解釋甚詳，因全錄於後：

余畫此卷，因乙丑（一六二五）秋涉吳江，舟次無事，檢得此紙，計共六幅，接爲長軸，始落墨也。自吳放流，遠至松江，將匝月矣，未及盈尺。有好事者已聞之董玄宰先生。及見先生，索觀甚急，乃退而辟舟，泊白龍潭，先了前一紙，袖見先生。點頭不語久許，而問之曰：「山高谿秀，林翠撲衣，人不同顧，甚有超逸之風。此何圖也？」曰：「因讀陸機左思招隱詩，有興於懷，將補是圖。」薄暮留酌，豪飲劇談。因論及先王大父所藏書法名畫，夜半方起，索之而歸。是歲十月，復會玄宰先生於吳江。急謂余曰：「前觀此卷之後，又開得幾層丘壑，耕得幾頃烟雲？」余曰：「因未得尋山侶，志未竟也。今將借硯田以隱焉。抒懷適志，亦足了生平。蓋世人於出處之際，不能割裂，以世念未銷矣。先生聞之解頤，蓋亦有心人也。」言畢，謝退。歸事筆墨，若忘歲月。此卷計成，雖九易朔晦，病愁相半。及病起展卷，日未免爲塵鞅所妨，兼應酬徵索者命，煩亂不敢草草。每至落日，滌硯挑燈，絕不飲酒。所食者松花餅茗葉湯，命侍兒焚香研墨。神將倦，遂擱筆。或秉燭看花，或捲簾對月。爽則援毫，越子丑方寢焉。累其功不二月也。因自檢閱，林巒映發，草木欣向，氣爽神怡，流風絕俗。遂題曰《招隱圖》，并賦五言二十韻，書於卷末。我固知世人皆非隱者也。皆思隱而未能者也。噫嘻哉！其必有先我而隱之者矣。曰：招我隱可也。曰：自我招隱可也。曰：自招亦無不可也。我將隱朝市，而不得；隱陵藪，而不得；將隱於詩畫，而詩畫已散落人間，又不得收拾姓字矣。亟懷此以善藏，以俟夫同志也。天啓丙寅（一六二六）六月既望蓮塘居士項聖謨并記。⁸

其後有董、陳、李三跋，皆對此畫深意，有所增益，故皆錄於後：

王摩詰十九賦《桃源行》，潘安仁三十一作《閒居賦》。孔彰今年三十爲《招隱

⁸ 此畫從未有著錄。此自題及下文三跋，皆根據原畫錄出。

詩》，志在林泉，聲出金石。其詩則取材於《選》，程格於唐。淹有摩詰、安仁之長，而若置身於輞川莊、河陽別業以終老，無朝市慕者。雖年三十，而摩詰、安仁晚歲崎嶇涉世，賦「白首同所歸，安得全塵網」之句，蚤分迷悟矣。惟是詞客之品雖懸，畫師之習猶在。其山水長卷，不免乞靈於右丞，然又出入荆關，規模董巨。細密而不傷骨，奔放而不傷韻。似未以輞川為竟者。他時如韋蘇州、李晞古之大年，詩畫更當何若。以此為少年之筆，為券可也。董其昌題。

陳跋亦有其觀點：

孔彰《招隱詩圖》，宋紙四番，遂成長卷。路入迂詰，勢轉嶮厥。縹茆穴土，鮮潔無塵。冷谷茹芝，清淡有味。一展卷間，名利之心，泯除盡矣。子京先生家藏盧鴻《草堂圖》，為名畫第一。孔彰落筆，極得其奇險位置處，不願與勝國之賢摩壘相角也。陳繼儒題。

李跋較長，亦有其獨到處：

勝國諸公繪事，得董巨心印，縱橫塗抹，皆有神韻。獨於作圖，不輕自任。唯黃王有之，亦不多見。蓋繪之有圖，猶文之有賦，非胸次淹宏，苞茹山海，吐吞日月，而又出以天孫七襄組麗之手，未易為也。今天下畫習日繆，率多荒穢空疎，怪幻恍惚。乃至作樹無復行次，寫石不分背面，動以元格自掩。曰：「我存逸氣耳。」相師成風，不復可挽。吾友項孔彰，以妙年名裔，讀書之餘，篤意此道。一日出示此卷，精工美麗，雄渾峯峯。山態水情，段段轉換。長幾三四丈。其筆法一本鴻乙《草堂》、摩詰《輞川》、關同《雪棧》、營丘《寒林》諸蹟，無一毫入南渡蹊徑。而生動之趣，未嘗不在，此繪林正脈也。孔彰大父子京先生博雅精鑒，所蓄古今名蹟甲天下。余嘗見先生所作《郭五遊焦山煉丹圖》、《鄔佐卿桃花放棹圖》，皆盈二尺有奇。而此卷巨麗，實三倍之，信渥洼之多龍種也。當此畫道凋落，魔涎灑地，布網粘綴，無一得脫之時。而英思神悟，超然獨得，如孔彰可不謂崛起之豪歟。余忝同里世交，其嘆服稱快，又倍於陳、董二先生也。天啓丁卯（一六二七）季冬朔日白苧友人李日華識。

此外尚有俞彥崇禎改元一跋及費念慈光緒十五年一跋，皆推崇備至，然於其題語，未有過董、陳、李三人者，在此不錄。僅以上三跋，即可知此卷在當時之受推重矣。

綜觀全畫，蒼秀雄麗，實為少有之佳作，尤以項當時年只三十，確係難得。全畫自

首端有士人持杖，步入圖中。其中景物有叢樹，有巨石，有岩穴，有幽澗，有曲徑，有削壁，有孤亭。佈置周密，延綿不斷。雖云係自王維《輞川》及盧鴻《草堂》二卷而來，及董、巨、荆、關、李成諸家影響，其畫風來源，仍係文派也。其中山莊描寫，確有盧鴻面目，而全卷結構，亦有《輞川》遺意。然項聖謨運用得宜，想像豐富，故其山水，愈來愈奇，由迫塞而開朗，由近景至遠眺，大有「山窮水盡疑無路，柳暗花明又一村」之意，精彩異常。故由其詩而追溯陸機、左思，由畫而上連王維、盧鴻，近者又得文派精華，再經其個人獨創，而有此卷。無怪其一生時常憶及此卷，認為傑作也。

此卷之後，相隔二年，項氏又開始作一長卷，至崇禎二年（一六二九）二月始成，名為《松濤散仙圖卷》（圖三）。該卷現藏波士頓美術館。全畫章法、技巧及畫意，均與《招隱圖詠卷》極為相近。並作五言古詩八首。茲皆錄後：

披圖心自遠，神氣滿毫端。樹色千秋壯，泉聲六月寒。峰迴樵徑僻，山盡海雲寬。暫擬松間息，悠然夢亦安。（一）

相對臨流坐，松濤落半天。碁殘還故局，談劇妙無玄。放浪成狂士，蕭閒號散仙。此中有真境，欲使我忘年。（二）

翰墨中遊戲，清虛自絕塵。誰留不死藥，堪笑學仙人。鉛汞事非杳，丹書世未真。常為術士惑，達者亦迷津。（三）

林密山邨遠，炊烟萬壑間。陂塘沈柳色，池閣照花顏。投釣乘雲出，逢僧踏月還。晨昏禽弄舌，溪水細鳴環。（四）

有叟無名姓，幽棲薜荔門。隣翁同作息，稚子共饔飧。落日牛羊阪，歸雲雞犬村。山籬剪藤葛，遍地擬耨萱。（五）

人皆慕高第，我獨慕邨居。竹裏安茶竈，藤間結草廬。秋砧霜氣白，夜織雨聲疎。教子知根本，其中樂有餘。（六）

邃谷無人到，懸崖碧漢中。峰頭雲隱隱，洞口翠濛濛。鶴夢千巖月，松花十里風。蓬萊非幻境，原與世相通。（七）

峯怪孤雲傲，溪深傑閣涼。奇葩緣繼澗，茂樹蔽高崗。展卷人堪想，神游世可忘。嗟余非作意，早已識行藏。（八）

此卷作成之情景，及其題意，亦有長文叙明如下：

余髫年便喜弄柔翰。先君子責以制舉之業，日無暇刻，夜必篝燈着意摹寫。昆蟲草木翎毛花竹，無物不備，必至肖形而止。忽一夕，夢筆立如柱，直干雲漢，上

有層級如梯，長可一二丈許。余登而據其毫端，鼓掌談笑。嗣後師法古人，往往自得。每欲別置草堂于山水之間，以寄我神情，恨未能得一勝處。迄今二十餘年，孳孳筆墨，未嘗離之。自丙寅六月畫成《招隱圖》後，此第二卷也。命曰《松濤散仙圖》。蓋為余山齋壘石作坡，多種古松，綴以花竹，嘗夏日箕踞其下，以追涼風，偶有自詠詩曰，「偃息松濤一散仙，葛巾掛壁自閒眠。窓前有竹聊醫俗，不到長安已十年。」適戊辰（一六二八）歲，經齊、魯，出長城，歷燕山，遊媯川，又入長安，凡九閱月。邸中無事。唯拵屏作此圖。將半卷，一日出，既倦，乘馬歸，而馬疾如飛鳥，忽爾墜地，傷右肱不能展舒。夫馬非不良也，御亦非不善也，意者其天乎。見之者莫不為項子太息，曰：「君為造物忌。」又有次相慰示者，曰：「此腕當有神護，諒無恙也。」余亦自忖爾爾。日飲酒數升，盡醉狂叫，果為造物忌邪，抑欲窮項子邪。對月則長嘯浩歌，聽雨則臥遊天表。將旬日，稍有起色，乃出平昔所自玩書畫，遍覽一番。此卷在內，見之更自嗟悼不已。未幾，臂果無恙，遂欣然命童僕治裝南還。迨明年之正月穀日抵家，見山齋松色蒼秀森蔚，率爾神動，急出此卷以續其半，豈真腕中有鬼邪，項子其真散仙邪。不然，豈古人筆墨精華欲一發洩，倩余手作合聚會，一時而惠及我臂邪。展卷間，不覺躍然，題此不自知其妄也。并前五言八韻書之。崇禎二年歲在己巳（一六二九）清和月，識於朗雲堂。秀州孔彰項聖謨。⁹

按項氏之意，此卷雖命為《松濤散仙圖》，其實即係繼《招隱圖》之意，作第二卷。故其題意仍為招隱也。其布局較前開朗，有疏有密，變化甚多。其畫題亦以松為主，故樹木特多，散於全卷。畫山石雖仍迫塞，且仍有岩洞幽澗之奇意，但較之前卷，亦較自然。其較特別之處，即此卷筆法，較前卷為自由，并非全重寫形，而有筆意之趣。此或係董其昌影響所致。董其昌與項家關係素深，此時其聲望最隆，影響亦至大。項聖謨之受其教，亦理所當然。故《招隱圖》之刻劃周密，與董其昌早年之畫，如在瑞典遠東美術館之《仿郭忠恕山水》（一五九九年以前作），其精神正相合。至《松濤散仙圖》，則似受當時之董其昌作品，如在瑞士但勞瓦滋藏之山水二幀，為一六二四及一六二五年所作，亦均有相似筆意。故此卷或係與董其昌精神最近者。

項聖謨與董其昌關係之深，除《招隱圖詠卷》所述之外，尚在其他數處可見。董較項

⁹ 此畫曾入清宮，經著錄於《石渠寶笈》淳化軒，近又見於波士頓美術館所藏元明清名畫目錄，第七十二。

年長四十餘歲，當係長輩，項似更師事之。然二人關係，似甚親切。《好古堂家藏書畫記》卷下曾載一不署名畫，題為《四賢觀畫圖》，四賢者，為董其昌、陳繼儒、僧秋潭及項聖謨。該畫疑為項作，而以項及其他三長輩同繪。實證董、陳對之，甚為推崇，且與之來往甚密也。《虛齋名畫錄》亦載有董其昌小像一幀，係由曾鯨所繪，項為之補景，亦可證其關係密切。又《穰梨館過眼續錄》，亦載一六三六年，即董逝之年，曾寄項二紙，屬寫二圖，一為《天香書屋》，一為《杏花春色》。凡此均證二人關係之深。董對項之推崇，除於上述《招隱圖》跋外，亦可見於《式古堂書畫彙攷》卷五所載，董跋項所作《畫聖圖冊》（一六二五年所作）：

古人論畫，以取物無疑為一合。非十三科全備，未能至此。范寬山水神品，猶借名手為人物，故知兼長之難。項孔彰此冊，乃衆美畢臻。樹石屋宇，花卉人物，皆與宋人血戰。就中山水，又兼元人氣韻。雖其天骨自合，要亦功力深至，所謂士氣作家俱備。項子京有此文孫，不負好古鑒賞百年食報之勝事矣。

再者，項聖謨所作《招隱圖》，雖云係由讀陸機、左思招隱詩而作，或亦有受董其昌影響之處。董於一六一一年曾作《荆谿招隱卷》（今在紐約翁萬戈家），或曾為項過目，因有其作也。

《松濤散仙圖卷》之後，項聖謨又作《後招隱圖卷》。此卷亦長二丈餘，且為絹本，現藏台北故宮博物院（圖四）。全卷僅有標題及名款，餘無題詩及自記，甚為特別。是否項氏原有自題，後為人割去，故已無存乎？然除此外，此卷畫風亦較奇。蓋前已提及項畫已於《松濤散仙》有追隨董其昌意，然此卷所見，又似盡力脫離董之筆墨，而返回文派作風，且變本加厲，於樹石之刻劃，更奇更怪，更周更密，有如千鈞之力，勢不可當。其結構又以遠近交錯，變化甚快，尤為突兀。此種轉變，似與董其昌晚年背道而馳。或者項經試驗董意後，自覺其個人作風與董不同，故再轉回其文派作風。以此而論，此畫之作，或係於董其昌死後，即一六三六年後。其時項自行發展，而轉返其所好之文派作風。¹⁰

崇禎十七年（一六四四），即甲申年，正月，項聖謨又再作一卷，名《三招隱圖卷》。其意即經前三卷後，其招隱意似猶未盡，故再作此題。可惜此畫現似已不存，未能知其畫風。惟《穰梨館過眼錄》卷三十一，曾將其全部自題錄下，故亦可知其大概。

¹⁰ 此畫曾經《石渠寶笈》著錄，亦載於《故宮書畫錄》卷四，頁二四〇。

此卷題為「隱居放言」，其自記云：

余嘗畫前後《招隱》二圖，一紙，一素，一墨，一采，並皆長卷。積之歲月，而成此卷，為甲申（一六四四）王正試筆之第一課也。蓋以野馬易馳，聰明不待，漆程難算，食寢徒糜，乃閉門靜攝，神游三昧之中。橫卷濡豪，心會千載之上。夙而興，夜而寐。定省之餘，井臼之外；心無住思，手無停管；取無疑物，神以遇之，而無沮色，或數寸，或盈尺，或尺寸而倍之，日落秉燭，以窮其興。得意處不問寒暄，不苦雨，不聞雷，不辟風，不見雪。十指既僵之不知，雙眸如曜之不辨。如是饑渴并忘者，幾二浹旬，此圖始成。方念荆、楚、衡陽之近事，又當浙、越搖搖，雖幸不日凱聞於斯世也，而深有所慨焉，命之曰《三招隱圖記》。此與《後招隱卷》，匹練平開，其絹素廣長一色也。即按沈約上下平韻，賦得《隱居詩》三十首，以寓形影自為問答之意。至乎自相嘲解，自相歎美處，則又自相鼓動，思與畫中人為一流人物也，豈真隱之可招耶？豈真應招者之能終隱邪？抑又招者之真能忘世邪？特一時之寄言耳。《易》曰：「天下有山遯。」謨固有遯，而無山之可隱也。夫隱已，又何招焉。曰招者，將謂同人於野之義也。乃客有聞而戲之者，云：「君家固多青山在掌握中，盍以賣山錢而買山乎？宜乎川嶽之儔，與君神遇，而先傳出也。彼且招之久矣。」余因大噱，而謝之。「繪畫遊戲事也。此圖非遊戲而命之，詩又非遊戲而詠之，即謂遊戲也。余與詩畫，相漸以磨，殆四十年，曾不相辱，可謂翰墨之功臣矣。公惡惡出言之戲也，又胡談之易易也。嗟嗟！猶今之談天下事者，是皆舌劍唇鎗墨兵筆陳，惜何益乎。余固多所不知，則亦多所不談也已耳。」客唯唯，抱慙而退。既去，余將廢茲以謝多口，展卷尋繹六合之內，必有真賞，更當留以正諸知者，即不輕出視人，存以自策，有何不可。神定乃書，勵厥初志。易庵項聖謨詩書畫。

項氏並為此卷賦詩三十首。均錄於後：

隱居何所謂，謂先生之風。上下千百載，逍遙翰墨中。翩翩凌逸翮，彷彿青霄鴻。隱居何所學，學圃而學農。圃日可以給，農年無弗逢。蟬鳴兮知夏，木落兮知冬。隱居何所適，又不合時腔。且養林泉氣，毋汙雪月窓。甯甘人棄獨，已踞世無雙。隱居何所隨，隨處相與期。流水清思路，和風振羽儀。行雲誠可玩，亦足以揚眉。隱居何所非，非想非非非。想到非非去，還從得得歸。靜中參自在，應日掩柴扉。

隱居何所居，居此人境廬。非獨行自潔，即方舟而漁。吾惟不失我，又誰毀誰譽。
隱居何所用，用有抑用無。用有恆不足，用無或有餘。乃知無用妙，其道在如愚。
隱居何所尚，尚古之可稽。世道曷其薄，物情靡不齊。鳴鳩識時務，相與望雲霓。
隱居何所感，感誰可與偕。因悲同血氣，豈敢放形骸。終固青山約，毋輕白骨埋。
隱居何所事，事事欲嬰孩。讀書猶學語，舉止若含胎。不見保身者，娛親有老萊。
隱居何所見，見彼蔽天塵。飛鳥無歸路，行舟莫問津。思君徒鬱鬱，草薶莫非臣。
隱居何所聞，聞人所不聞。巖花香落澗，谷鳥舌流雲。更聽溪魚夢，醒來無亂羣。
隱居何所別，別不有乾坤。同此鑪錘地，莫非鉛汞根。琴書與耕織，隨分養兒孫。
隱居何所有，有谷而盤盤。盤澗詩無削，衡門夢亦安。自亡榮祿艷，信是碩人寬。
隱居何所關，關係出處間。朝市寧無隱，藪陵孰宜閑。久懷同志叟，以往而以還。
隱居何所先，先欲掃塵緣。正非忘世者，而若廢人然。悲憤竟無益，不如高枕眠。
隱居何所聊，聊以免漂搖。不見風波惡，如同灰燼銷。幾多炎燄冷，畢竟讓漁樵。
隱居何所交，交麋兮而麋。自聞猿狖嗙，益畏虎咆哮。羣非既不可，奚穴而將巢。
隱居何所勝，勝在吾所操。異類亦有愛，微軀仍不勞。寄言遠害客，立地必須高。
隱居何所好，好彼嶺上蘿。半映草堂雨，不遮邨落禾。青烟散如幄，凝坐起悲歌。
隱居何所誇，誇有桑與麻。日靜牛羊乳，人來鷄犬嘩。園蔬和露摘，養竹爲供茶。
隱居何所藏，藏無圭與璋。折鼎聊存古，殘編儘自香。甕中春色滿，不共俗人嘗。
隱居何所盟，盟弟而盟兄。異姓終人合，同枝幾玉成。若論隱者意，到處欲逃名。
隱居何所得，得志在櫻籬。碧落紅塵界，青山白鳥經。只看征路苦，盼斷短長亭。
隱居何所竄，竄是一庵燈。火活長明夜，心降不解冰。問誰機似水，隨處喜逢僧。
隱居何所修，修却幾多憂。天下非完世，人間那破愁。況當今日事，摠不及扁舟。
隱居何所守，守此誰山林。王侯多第宅，燕雀幾浮沉。更慕東籬主，悠然寫素心。
隱居何所談，談虎意耿耿。變色聽非怒，聞風氣欲飮。請談平淡語，不醉也清酣。
隱居何所占，占三初兀潛。待時以變化，退躍而遊恬。永遜亦无悔，或進而鴻漸。
隱居何所樂，樂無嫉者讒。引筇翻翠壁，安枕傲雲巖。誤看松際鶴，日出辨飛帆。

綜觀以上諸畫，除《後招隱圖卷》未有題詩外，其餘自《秋林讀書軸》，至《招隱圖詠卷》、《松濤散仙圖卷》及《三招隱圖卷》，均有長篇詩文。其詩均五言古詩，均以晉南北朝之自然詩人，自陸機、左思，至陶潛、沈約等爲體，以發抒其淡泊名利，歌頌田園樸素生活之妙。此爲項聖謨自少至壯年之主題。其時明朝正屬多難之秋，項氏是

否已有先見之明，而潔身自好，不隨波逐流。其詩句有「天下非完世，人間那破愁。況當今日事，摠不及扁舟。」或亦含此意也。此種思想，以項氏家境富裕，正為合適，故可以不求名利，隱居山林，以詩畫自娛，並與古人為伍，多讀古詩，鑒賞名畫，悠然自得，亦有其樂。四卷皆為自作，未予人者。

此種志趣，亦可見於項氏所用印章。項氏一生，用印極多，是否其愛好金石，自刻印章，抑係由別人刻之，未見有載。惟各圖章所用文字，均似表明其心蹟。例如《秋林讀書軸》上，有「烟波釣徒」及「大酉山人」二章，《招隱圖卷》有「蓮塘居士」章，《松濤散仙圖卷》有「疑雨齋」及「朗雲堂」（均其書齋名），及「高梧修竹人家」、「鳳松」、「松濤散仙」、「醉風入詩畫」，及「項伯子聊以自娛」等章。又其他早年畫中，有「朋松」、「抗心希古」、「林泉肆志」、「樂研田之無稅」、「岳川之靈」（一說謂應讀「山水之靈」）、「別有天地」、「神而明之存乎其人」、「夢幻抱景」、「明月清風我」、「寫我心曲」、「烟雨樓邊釣鼈客」、「與山水傳神」，及「想與淵明對酒時懷叔夜橫琴」等，均與其詩畫所表招隱之意完全相合。其他則對其家庭及個人之自愛，如「橐之五十九世孫」（項橐為春秋時人，七歲為孔子師）、「以之垂世可乎」、「不作人間無益事」、「未嘗別具手眼」、「恨古人不見我」、「面壁吾常事」，及「項孔彰留真跡與人間垂千古」等。由此可見，招隱為其自少至中年之一貫表現。

版權為香港中文大學中國文化研究所
所有 未經批准 不得翻印
(三)

項聖謨之三《招隱圖卷》及《松濤散仙圖卷》，皆為甲申事變以前之作。其畫風雖前後畧有不同，仍有其一貫表現，代表明末文人畫派之結晶。項自少生長於文人畫家傳統，故得飽讀羣書，自少習詩書畫。其畫以明末尚盛之文派為主流，而以其家庭之收藏名畫為輔，上溯唐、宋、元名家，故得參以王維、盧鴻、荆、關、董、巨，及李成等以成其個人風格。其詩亦集六朝精華，陸機、左思、沈約，以至於其他自然詩人陶淵明、謝靈運等，而成其個人作風。故文人畫之清高、懷古、深思，皆可表現無遺。

項氏早年，藉其家庭餘蔭，生活優遊。因而有遠離塵世，一心歸隱之意。此在其廿六歲之《秋林讀書軸》，已先可見。其後《招隱》三卷及《松濤散仙圖卷》，仍以此為主題。此為明末文人對當時政治之失望，轉而效陶潛田園，或更望其桃源，再而夢蓬萊瀛島仙居也。故項聖謨早年作品，其畫之詭奇莫測，其詩之晉唐體例，均具文人畫之深意也。

甲申之變，項氏年將五十，目覩家國淪亡，對其打擊之大，自可想見。此在其《三招隱圖卷》之附記，可見大概。因此卷完成之後，仍有一段奇事，項氏因復自題記之如下：

此余甲申正月所畫《三招隱圖》，並作《隱居詩》三十首，自書卷末，而不善藏。是歲三月十五之夕，爲司硯奚兒負之而走。大索竟月，而不可得。未幾遂聞國變，南北流離，干戈四起。悲憤痛哭之餘，每一念及，以爲此卷必浮沉於無何有之鄉，卒難再見。明年夏，自江以南，兵民潰散，戎馬交馳，於閏六月廿有六日，禾城既陷，劫火熏天。余僅子身負母並妻子遠竄。而家破矣。凡余兄弟所藏祖君之遺法書名畫，與散落人間者，半爲踐踏，半爲灰燼。何況斯迹之有無存亡論也。茲丁亥（一六四七）十月，偶寓武塘之梅華里，即寢食和尚塔前，¹¹得徹和尚之靈。忽遇奚兒於里中，已爲僧矣。始猶怒其背主而數叱，及願歸是卷，意稍解。又越朝夕，獲還舊觀，喜而不寐，篝燈就題。噫斯卷若存於室，亦必亡之。幸而先出吾廬，得無恙也。可見一物之存，定有先兆。大劫之後，豈易得哉。留之笥中，歸與妻孥作佳話。是月十二夜既寤復起題之。項聖謨。

題此之後，興猶未盡，故翌年（一六四八）又重題並再詠三十韻，均附卷尾。以上自題又再重寫，並附語云：

是歲十一月，詩成不暇書。此又明年戊子六月，積雨如秋，並前跋，補書於此云。

項氏寫此三十首詩之時，已在國破家亡之後。情境大變，雖有重獲此卷之喜，然人事變遷，悲痛之極。故於詠此三十韻時，其個人原有隱逸之志，今更經突變，其意更深。詩人之感受，皆流露詩中，故於此將三十首全部錄下，以明其心蹟。

自寫隱居樂，失之醉夢中。得之還似夢，守此當奇功。轉念山河影，猶存處士風。
自寫隱居志，原無迹可蹤。不圖殘墨在，如與故人逢。笑看林泉色，依然還素封。
自寫隱居日，先機識亂邦。三招人笑我，一變血橫江。國破茲仍在，傷懷莫可扛。
自寫隱居詩，悽然誰所知。百年如瞬息，一字幾憂時。只爲謀生拙，徒勞肥遯思。
自寫隱居好，未曾一壑依。空言竟何益，亂世與誰歸。得此還三嘆，娛情亦療飢。

¹¹ 即元畫家吳鎮，號梅花和尚。

自寫隱居事，何端不可書。喜茲存一說，聊復覩三餘。靜對虛窓水，悠然樂只且。
 自寫隱居圖，朝夕將自娛。一夜雲霞散，四秋形影孤。忽乘寒月色，入手似明珠。
 自寫隱居題，宛然如昨兮。細吟隨澗落，高視覺山低。寂寂衡門下，連邨唱午鷄。
 自寫隱居境，天涯與水涯。山中猶太古，民處是無懷。不見披圖客，蕭閒似吾儕。
 自寫隱居來，雄心早已灰。床頭雲自在，石面月重開。別有興懷處，數聲鴻雁哀。
 自寫隱居人，深山必有隣。地靈無暫主，時泰得常賓。此是何時地，多為瀟灑身。
 自寫隱居意，意中多白雲。禽魚何渙渙，蜂蝶覺紛紛。不道花如錦，春風已夕曛。
 自寫隱居門，幽栖似遠村。松風一解帶，城郭幾銷魂。圖史猶秦劫，茲因方外存。
 自寫隱居後，乾坤日夜殘。圖中誰面目，影裏漢衣冠。若按江山景，何時復舊觀。
 自寫隱居處，早知國事艱。羨魚徒汎汎，因牧且閑閑。今謂余先識，逍遙治亂間。
 自寫隱居前，廿年松下眠。晨炊燒落葉，暮飲釀寒泉。不覺蹉跎過，今人思黯然。
 自寫隱居始，逢人孰可招。畫仍還鼓吹，詩或寓芻蕘。多少王侯骨，空悲一旦銷。
 自寫隱居巢，戎馬未生郊。一時爭鬪壤，無地可誅茅。那得林泉日，還為自解嘲。
 自寫隱居路，神遊不憚勞。安知漁子楫，弗問武陵桃。探得梅花信，寒香擁布袍。
 自寫隱居迹，雪裘而雨蓑。問農何播種，供我細吟哦。不意人烟改，虛教歲月過。
 自寫隱居耶，咄哉事可嗟。幾人從采蕨，何處好乘槎。謾向竹籬下，荷鋤且種花。
 自寫隱居鄉，中原作戰場。浮雲皆慘淡，驚鳥尚徬徨。何日干戈息，同人謾擷芳。
 自寫隱居成，一似賦閒情。不答漁樵意，如圖嵩誌名。千秋神印合，抵掌渡蓬瀛。
 自寫隱居色，無山不送青。碧溪環巨野，紅葉點虛亭。紫綠相輝映，茆堂列翠屏。
 自寫隱居地，木石多良朋。時顯而有晦，日沉而必升。但隨時以息，待日觀雲騰。
 自寫隱居樓，八窓暖翠浮。士商從子好，耕織與妻謀。苟免饑寒色，人間何所求。
 自寫隱居心，如夢到如今。故國危亡久，孤臣離亂深。終朝猶度歲，長夜幾呻吟。
 自寫隱居了，擇林添半龕。不留羽客話，即放髮僧參。一任他山頂，朝昏布遠嵐。
 自守隱居看，傍觀心亦恬。神馳先注目，句得便掀髯。會有牧童在，歡呼識酒帘。
 自寫隱居歇，心心在石巖。數年流落去，今日又重函。志喜還題詠，從茲口欲緘。

以上詩中，所表國破家亡之意，已甚明顯，尤以其中有「一變血橫江。國破茲仍在，傷懷莫可扛」，又「多少王侯骨，空悲一旦銷」，及「故國危亡久，孤臣離亂深」，均可見其對甲申乙酉之反應。其中三首，如「自寫隱居鄉，中原作戰場」，「自寫隱居後，乾坤日夜殘」，及「自寫隱居處，早知國事艱」，均對其個人感受，表露至深。然除對

國事憂戚外，其個人生活，似亦有極大改變。其自題中已寫其家破之悲，及逃難流離之苦。其早年之優遊生活，想已完全告終。此時即能歸家，收拾破屋燕園，其生活亦必甚為清苦，故有「只為謀生拙，徒勞肥遯思」及「苟免饑寒色，人間何所求」之句，當係反映其個人困境者也。即使重獲其《三招隱圖卷》，當為至快事，然其反應亦不同：「得此還三嘆，娛情亦療肌。」凡此皆足以表現其情景之可悲。

甲申之後，項聖謨之作畫，有數大改變。其一為變前之作，多為長卷及自題甚多者。蓋當時生活優游，作畫純為自娛，故每寫一畫，均能深思熟慮，盡情發揮。然甲申後，生活問題，處處影響，似未有心情作此長卷及詠詩矣。且甲申後所作之軸甚多，或因其環境需要，「每鬻畫以自給」，亦未可料。其二為甲申前數長卷，皆以奇勝，岩穴溪澗，巨石怪樹，有為身入仙境者，此皆其少年時想像豐富，及文人寄意之作。然甲申後，其所作之軸及扇面等，皆轉較寫實，多為江南景色，天朗氣清，惠風和暢。其中雖仍有較奇之作，已較前為少。而畫面結構，亦較前為簡單矣。其三為甲申後之作，自其題辭而言，多悲痛之辭，與前之抒情寄意，大有分別。

項聖謨作品中，表露其對明亡最悲痛者，為其《朱色自畫像軸》（圖五）。此畫素為台北蔣穀孫先生所藏。據蔣先生言，該畫係民國九年在嘉興項氏祠堂得來者。想必藏之甚久，未敢露面也。該畫畫項氏本人，坐於山石，背後為山水。全畫係用朱色畫成，以象徵朱明之意。項氏之自題如下：

剩水殘山色尚朱，天昏地黑影微軀。赤心燄起塗丹艷，渴筆言輕愧畫圖。
人物寥寥誰可貌，谷雲杳杳亦如愚。翻然自笑三招隱，孰信狂夫早與俱。
一貌清癯色自黛，全憑赭粉映鬚眉。國慙人面多容飾，別染烟姿豈好奇。
久為傷時神漸減，未經哭帝氣先垂。啼痕雖拭憂如在，日望昇平想欲癡。

崇禎甲申四月，聞京師三月十九日之變，悲憤成疾。既甦乃寫墨容，補以珠畫，情見乎詩，以紀歲月。 江南在野臣項聖謨時年四十八。

其他尚有當時友人題跋甚多，暫此不錄。因其本人所寫，已足反映其個人悲痛矣。¹²

其次為一小畫，《甌鉢羅室書畫過目考》中載為《紅樹秋山》小橫軸（圖六），寫

¹² 此畫曾刊於莊申之《中國畫史研究》（一九五九年，台北正中版），圖版六。但該圖製版極小，難以分辨。除此未嘗他刊。

一人於左，面對右邊巨樹十餘成叢，佔全畫面三分之二，均用強光暗影寫樹幹，其根其結，亦有奇怪之狀，樹葉紅黃黑相間，予人印象極深。此畫現為瑞士范諾第家所藏。其左上角自記詩云：

前年未了傷春客，去歲悲秋哭不休。血淚灑成林葉醉，至今難寫一腔愁。
因感甲申乙酉之事，丙戌秋畫。聖謨。

此畫為一六四六年作，雖距滿人入關已兩年餘，而金陵失守亦年餘，想印象仍深，個人遭遇仍苦，故全畫仍有悲愁之意，而紅葉怪樹，已為其寓意之物。此又為其最明顯作風之一也。¹³

較以上二例含蓄者，可見其冊頁中。一為《寫生冊》，計十六開，均寫庭園花草樹石。現藏台北故宮博物院。此冊係一六四五至四六年，項聖謨及其家人以家亡逃難，居於桐廬富春一帶時，與其友胡幼蓀時相過從，因寫生與之。各頁均甚簡單，一樹一花或一石，用筆自然，全無刻劃之工意，均寫生之作，其題記亦甚為行草，似為不經意之作。然其自題，多有傷時之意。其第五幅《古松》（圖七）自識云：

幼蓀有盆松，古怪之極。余喜而圖之。翻盆易地，志不移也。胥樵。

第十四幅《秋海棠》（圖八），其自題云：

點點傷春色，可憐秋影寒。無風常自動，有淚不曾乾。

其意最深者，為第一幅《玉蘭》（圖九）。其自記云：

丙戌（一六四六）二月十二日喜晴，赴幼蓀之招，酌于玉蘭花下。因分花朝月夕之題，為之首唱，並圖。

夜雨深深選日晴，風微花麗是春明。蘭心不與蜂先醉，柳影相逢燕轉輕。
天上玉杯驚墜地，客中芳草未連城。多情月寫江南曲，若為離人一解醒。¹⁴

此種感時之意，在項聖謨作品中，繼續不斷。一六四九年，項作一山水冊，今為王

¹³ 此畫曾載於朱省齋編《畫人畫事》（香港，一九六二年），頁二〇四至二〇五。圖版則刊於所編之《中國書畫》（港一九六一版），頁二五。

¹⁴ 此冊曾載《故宮書畫錄》（台北，一九六五版）卷六，頁八一至八三。

季遷氏所藏。計八開。其中最特別者，全頁寫一巨樹竝立，枝幹古怪，全無樹葉，右旁站一人，仰望此樹（圖一〇）。項題詩於上云：

風號大樹中天立，日落西山四海孤。短策且隨時且莫，不堪回首望孤蒲。

項聖謨之寓意於此巨樹者，當不待言矣。¹⁵

甲申之後，項氏作品中，較為重要者，當為兩長卷。其一為《且聽寒響圖卷》（圖一一），為一六四七年作，現藏天津博物館中。全畫較前《招隱》三卷為短，僅十一二尺左右，所題亦較短，而所畫景物，無論樹叢、石壁、莊園，及遠山等，皆較甲申前寫實自然，無其古怪莫測之貌。其時項仍在亂離之中，故所作較簡，然其所寫已較現實矣。其自題云：

剡藤如雪淨無痕，肝膽何人走聲價。笑入林丘隨分過，算除棋酒圖些暇。恆思采蕨問終南，豈必聽秋登太華。行者坐者少機鋒，泉兮石兮安草舍。目流寒影若凝霜，意到天涯欲命駕。一似馳驅千嶺間，直教頃刻萬峰下。白雲拂袖翠霏微，紫氣含輝碧落罇。渺渺山河幾出塵，沉沉日月猶長夜。篝燈點染疑夢游，展卷逍遙共神化。為蝶為莊總不知，是空是色難假借。因君欣賞真好之，囑管傾心歸鄰架。

古胥山樵寓幽澗之梅花庵，時以筆硯自隨眠食道人塔亭之際，朝夕閒咏，忽復得自畫《三招隱圖詠》長卷，亦是一段奇事。里中有聞而駭者，即聞之香王孫先生。先生固與結翰墨交，趨而索觀過去，以此紙徵畫。時霜氣凜冽，竹木蕭森，乃為呵凍寫此，命曰《且聽寒響圖》，並題七言排律以贈，兼求正之。

此畫主題，似反映項氏亂離之際之心情，即過去與現實之相比，夢與真之相連。其中雖無直接言及國破家亡之痛，然其意仍在也，故有「渺渺山河幾出塵，沉沉日月猶長夜」之句。且更以「為蝶為莊總不知，是空是色難假借」為題，亦點出其個人心境也。¹⁶

繼此之後，一六四八年，項聖謨又作《巖栖思訪圖詠卷》（圖一二）。此畫較前者

¹⁵ 此冊會刊《中國名畫集》（東京，一九三五年版），第四冊。

¹⁶ 此畫載於《天津市藝術博物館藏畫集》（北京，一九五九年），圖版第四十。

更短，不足十尺。構圖亦較簡單。首段為一叢怪樹。中段為巨石，而有岩穴幽徑。末段則為莊園，前有巨松六株，一人站其下，遠望中段岩石，遠處並有山河景色。所奇者，即首及中二段景物，皆刻劃分明，黑白相映，奇形怪狀，與其甲申前《招隱》各卷景物相似，然其後段，一切均較自然，且畫面開朗，未如前兩段之周密迫塞。且所畫文士，在其他諸卷，均多自右向左進行，然在此卷，則見於末段，且自左向右，似有回首當年，或追憶往事之意。是否項氏有意成此對比，以表其夢與真之相較乎？其詩云：

觀斯人兮何逍遙，非逍遙兮思其友。思其友兮天一方，欲一訪之難回首。松耶柏耶稱後凋，巖穴霏微何二酉。山兮水兮人悠悠，遠莫致之神交否。河關一向望不及，言笑于今更非偶。問游魚兮樂何深，問飛鳥兮歸何藪。問猿鶴兮何親踈，問鹿豕兮何天壽。問白雲兮從何來，問流泉兮向何走。問漁樵兮何江山，問草木兮何畎畝。問春秋兮何炎涼，問人世兮何長久。問日月兮何晦明，曾見當時烏兔叟。

戊子嘉平之初，偶作此圖並題。¹⁷

此畫詩畫相合，其作畫時距甲申乙酉之變仍近，故對當時情景仍似有反映之處，尤以「問漁樵兮何江山」及「問春秋兮何炎涼，問人世兮何長久」之句，均似有此意。而「松耶柏耶稱後凋」句，相似有言及明遺民之意。尤以畫中一人站於六松之下，更有此隱喻之可能。而「巖穴霏微何二酉」句，亦似有特意，蓋二酉為大小二西山，相傳山下有石穴，中有書千卷，秦人避地隱學於此者，而畫中松下之人，正思其友。其所言及「思其友兮天一方，欲一訪之難回首」者，是否其友即明朝之意，亦未可料，因思訪者可為思念明朝也。其最末一句「曾見當時烏兔叟」，亦係指其本人，蓋其晚年畫中，曾用「兔鳥叟」一印。故全畫似係指其回首過去，而全畫首二段景物，皆似從過去三《招隱圖卷》而來，在此追憶者也。

可注意者，為《招隱》三卷及《松濤散仙圖卷》，皆為自娛之作。甲申之後，其家境大變，或需鬻畫維持，故《且聽寒響圖卷》，為一孫姓所作，為其一例。然此《巖栖思訪圖詠卷》，又為其自娛之作。故此數卷，皆為其重要作品，毫無疑問。目前流傳其掛軸甚多，大半皆有上款，想多係為鬻畫而作者。

¹⁷ 此畫從未有著錄，僅刊於克利夫蘭藝術博物院《館刊》，一九六三年六月。又見於 Sherman E. Lee, *The Colors of Ink* (New York, 1974), No. 35.

以上數畫，其所寫景物方法，均似與甲申前不同，且與其他後期畫相較，亦多寫自然實景，未如以前之奇怪。想係其甲申之後，生活轉變，心情不同，因而作風亦異。其朱色、紅樹，固為其用以寓思念明朝之意，甚為顯明，然其怪樹、深澗、岩穴、巨石、削壁等，亦似有其追尋過去美夢之意。此為其個人所用之隱喻，以表其個人追念亡明者。

此種遺民心境，亦可見於其所用其他印章。甲申之後，其書畫所用，固有不少為明亡前之招隱印章，然亦有不少新章，表明其心迹。最顯明者，為其朱色自畫像之款「江南在野臣項聖謨時年四十八」，與之相近者，為台北故宮博物院所藏之《天寒有鶴守梅花卷》上，有一長印「大宋南渡以來遼西郡人皇明世胄之中嘉禾處士」。該畫作於辛卯，即一六五一年，其時局勢已定，一般抗清勢力，多已失敗，項氏當並非表示有何反抗之意，僅於畫題及用印中，以表其對明之忠心耳。其他用印，多對其個人家世及傳統之表彰，如《且聽寒響圖卷》上，有「考古正今」、「帝陶唐之苗裔」、「清福緣中第一妙業」等印。其他則有「所作必思古人」、「天籟閣中文孫」、「彬彬在野」、「癡子業」、「不夜樓中士」、「逍遙人間」、「狂吟客」，以及「真樂」及「友竹」等印。

項氏晚年畫卷，據所知者，尚有一卷寫閩山水者。此畫實有二卷，一為《閩游圖卷》，曾載日本《宋元明清名畫大觀》內。一為《閩中山水卷》，現藏東京萱暉堂。¹⁸二卷章法相同，然筆法頗異。前卷現已不知下落，不能用以相比。後卷有自題云：

此寫閩中榕荔溪石之勝也。夫榕荔之千奇萬怪，各有木理，尚可形容。至若溪石，莫可名狀，非畫不能傳其神，及畫而又知非畫之所能備。甚矣，畫之難也。因極溪石之變，以采畫之常。聊縮千里之觀，以成一時之興。乙未（一六五五）花朝，自題於芝城雨寓。自正月穀日試筆始，至春分後一日成，并識。

此畫之樹石，均有奇形怪狀，然按其自記，即知此純係閩中景物之特徵。芝城處海濱，在莆田之東南，時項聖謨想正旅行該地，因記其景物於畫。其時距甲申已十一年，其心境或已不同，而自記中，亦無再提其思痛之處。故雖有怪樹奇石，其意義已非如前耳。

¹⁸ 見《唐宋元明名畫大觀》，日本東京版，圖三三二。全卷則刊於《支那南畫大成》，第十四冊。另卷則載於《萱暉堂書畫錄》（香港，一九七二版），頁一二八。又有題為《閩溪風物卷》，其自題與上二卷均同，曾載《石渠寶笈》二篇養心殿。

項聖謨晚年心境，可見於一扇面，為其自閩還家後所作。扇中有孤亭，一人坐其中，其左為近景，有樹數株，皆甚茂盛，其右為湖水，後有遠山，并有飛瀑流下。所不同者，即全扇景物，皆輕描淡寫，半隱烟霧中，予人以輕快流暢之感，絕無刻劃怪奇突兀之風。完全代表一種新意。此亦可見於其題詩中：

歸來新綠抱禾城，喜見人烟到處迎。客裏江山存畫稿，夢中風雨亂灘聲。

相逢盡慰平時話，獨坐翻思過後情。且與松梧尋舊約，居諸將赴滌塵盟。

乙未夏自閩中還家，閒居作此詩畫，以娛永日。項聖謨。¹⁹

版權為香港中文大學中國文化研究所
所有 未經批准 不得翻印
(四)

項聖謨生於明末清初之世，其家為嘉興望族，且居江南，與當時名儒文士書畫名家，均有往還。其本人幼承家學，詩書畫俱優。其畫在項氏數代畫家中，成就最高。即在明末清初，亦為大家。惟因入清之後，風尚改變，其畫或因流傳不廣，評價未高。今日其重要材料，可見者不少，故對其畫藝，亦應有其新評價。

項氏壯年之時，正董其昌、陳繼儒聲望至隆，影響至高之際。二人可謂項氏父執，且對其畫藝，如上《招隱圖卷》題跋所見，推崇備至。其時董正極力推行其新理論，以文人畫為主，創南北宗之說，而以筆墨為依歸。項氏對此，似曾一度稍受其影響，然其畫似仍以文派為宗，故未完全受其支配，而能保存其個人作風，介乎文派與董、陳之間，其較重要手卷，則多係自文派而來，其晚年之軸及冊，則多較簡，而寫實景，既非文派，亦非董派，而自成其個人風格矣。

項聖謨晚年，因其家道中落，環境大變，一般所知所記均少。目前所知者，即甲申乙酉之後，嘉興亦受兵亂，項氏全家初逃至魏塘附近，後更南走，倚友人居於富春一帶。亂後返家，情形大變，其後僅知者，即於一六五五年，曾有閩中之行，究竟此行為公為私，亦無記載。此後亦無所知。

考項氏晚年，甚少人知，原因可有數端。一為其藝術發展，純屬個人道路，與明末諸流派，關係愈來愈少。其早年畫原係由文派出來，然其個性好隱，且愛古人隱逸之意，故其發展與張宏、盛茂燁、袁尚統輩，迥然不同，全無俗氣。再者，其早年與董其昌、陳繼儒關係雖深，然所受二人理論影響不大，故亦非「畫中九友」之一。更兼其雖

¹⁹ 此扇面刊於上海藝苑真賞社印行之《明清扇面集錦》內。

係浙人，全無浙派晚期如藍瑛輩之氣習。明末較獨立畫家，如黃道周、吳彬、楊文聰輩，亦與之不同。故明末畫家，其名較著者，多因其派系之延續，或因其政治地位，有為明殉國者，如黃道周、楊文聰輩。有入清為官者，或有退而為僧者，其名皆較顯。獨項聖謨既無派系，亦非殉國，既不願當清官，亦不為僧道，純為個人引退，故其名不顯也。

項氏詩文，均收《朗雲堂集》。此書是否曾刻印，未有所知，既未收入《四庫全書》，亦未列於《叢書綜錄》。今僅存者，為列於《明史·藝文志》之《墨君題語》。此書係項聖謨所輯其好友李會嘉所題畫語者。李名肇亨，號珂雪，別號醉鷗，故此書又名《醉鷗墨君題語》，現收於《美術叢書》內。李為李日華之子，與項聖謨年齡相若，且同為嘉興望族，故二人興趣相投，項聖謨曾有畫與之。然此書所收，均李會嘉題語，非項本人之題句。故於其本人畫論，亦無大關係。李對宋元文人畫傳統頗為推崇，對其當時畫家，多提及魯得之孔孫，魯為李日華弟子，善寫墨竹，因僑居嘉興，與李、項二家皆甚近，而所作畫或常得李氏父子為跋，故輯錄於此書。項聖謨或亦好其畫，然魯畫之流傳至今者，僅數件而已。

項氏畫論，僅能於其畫中自題處得一二。其畫循文人畫傳統而來，故不求形似，而重寫意。此種理論，可見於其早年畫冊之自題，作於一六二〇年，即廿四歲左右：

雪窓醉筆，未免草草，觀者當於形骸外求吾可也。²⁰

寫意雖為重心，寫實仍屬重要，以項氏而論，二者兼備，始為上乘。其中年後曾作花卉卷，言及寫生之重要：

繪畫之事，雖曰難於氣韻生動。以予意參之，山水之氣韻易動，花卉之氣韻難生。有以意取者；有必欲即真者。因物賦形，法不可亂，非若山水槩以雲烟藏拙。而其間夭喬蒼老，有姿有骨，有色有香。香固難傳，餘皆可得，故曰寫生。茲偶作春花五種，漫書數言，然亦能道不能為耳。²¹

此卷作於一六四三年，即甲申前一年，可知寫生或寫實，亦受其看重。其二者並兼之意，可於其一六四七年作《杏花修竹圖卷》上一印見之：

²⁰ 見陸時化《吳越所見書畫錄》卷二，頁一〇一。該冊係其著錄中最早年作，惟未知其下落。

²¹ 見《石渠寶笈》三編（台北版），頁二一〇〇。

點綴足神理，淋漓盡物情。項伯子自評爾爾。²²

由是可知，項氏承文人畫傳統，吸取宋元精華，兼寫意寫實之長，以發抒個人情感內心為主。故其一生認為得意之作，即《招隱》三卷及《松濤散仙圖卷》，皆聚精會神，費時數月或經年始成。畫中景物，不少均為日常所見，如叢樹、羣石、岩洞、幽澗、平台、削壁等，其描寫均甚細緻生動，有寫實精神。然其結構奇妙，超出形似之外，想像豐富，均其獨創之果。而成其個人作風，未入陳套。此在其中年所用一印已指明：「我弗若人，人亦不如我。」²³

項氏之畫，既為寫實、寫意、懷古三者之結晶，對其自少招隱之意，亦最能表達盡致。然甲申之變，予之極大打擊。其畫亦更趨現實，其詩則變為悲壯。國破家亡之痛，亦表露於其中。然文人畫傳統，自宋元以降，皆以隱喻為主，以山水樹石而寫意，而非直接描寫江山之失者。項聖謨本亦循此傳統。然於巨變之下，家破亂離之時，亦不得不正視現實，尤以其朱色自畫像之作，至為真摯。明遺民作品中，如此直接表現其對明室之忠貞者，為數極少。

入清之後，此種遺民思想，亦不能再有任何直接表露。蓋以後之文字獄，即為打擊此種思想者。故一般遺民，仍以隱喻之法，表現其忠貞者。其中各有不同，如陳洪綬之仿古，即以古喻今；龔賢之山水，時有悲鬱、孤獨之感；朱耷之山水花木鳥魚等，均似有其伴狂傲世之表現；其他如石濤、石谿，均有其個人表現方法。項聖謨本人，亦屬如此。但均與其他諸家不同。此均為明遺民畫家，在其所處環境內，從文人畫傳統中，個人發展其抒寫其內心悲憤之方法。然因清廷對此種思想之壓制，以及入清後反抗思想之日漸消沉，上列畫家之作品，均僅能表現其個人懷念亡明，未能將其方法與隱意，傳諸後人。故各家傳統，亦漸消散，無後繼者。

項聖謨個人畫風及其遺民思想，為明末環境孕育而成。在明末畫壇中，有其獨特地位。其個性，其作風，其畫意，均有其特點，實為明末之獨創畫家。然其遺民思想，於清朝勢力鞏固後，漸失其重要。年青畫家，轉向其他。再者，其畫雖受文派作風及董其昌理論之影響，亦能獨樹一幟。雖未能成為清初主流，亦足以代表明遺民畫之一枝也。

²² 見龐元濟《虛齋名畫錄》卷四，頁五八。此卷亦為感時之作，蓋亦兵亂後所畫，且亦無上款，純係自我抒情。其詩末二句為：「多少江南華麗物，不堪回首動孤吟。」

²³ 此印亦見於上述《杏花修竹圖卷》。

從以上所談各卷可見，明遺民畫之重要特點，為詩畫並重，而缺一不全。西方畫論，一向以為畫意須全由畫內形式表達，不賴文字解釋，否則不成佳作。中國文人畫傳統，則全不同。其表表者，皆詩書畫並重，三者合一，以表其意。項氏之《招隱圖卷》及《松濤散仙圖卷》、《且聽寒響圖卷》等，均詩畫並重。觀其畫而不讀其詩，讀其詩而不觀其畫，均有所不足。詩畫互有增益，此為文人畫之特點。項聖謨畫，對於此點，表露最強，其畫其詩，均其力作。讀其詩，則中國自古以來，逸民隱士，其事其志，均可得詠。觀其畫，則歷代名作，上至王維《輞川》，盧鴻《草堂》，下至荆、關、董、巨，及元四大家，山水傳統，以至於文派作風，皆匯合成流，而達其個人藝術之最高境界，亦中國文人畫之基本精神。《虛齋名畫錄》卷十三載晚清吳清鵬跋項氏《山水冊》有云：

要皆以高隱之志，寫曠逸之思而已。然固未有一語怨刺及於我朝。詩至此，真風人之遺，陶、杜猶當許入室焉。而僅以能畫得名，才之淹沒者，可勝嘆哉！因為詳釋，而係以詩：

天籟子孫稱善畫，豈知詩更超畫界。世人論畫不論詩，空向宋元說宗派。
六月江南積雪寒，日邊何處望長安。楓外悲來鴉陣冷，蘆間愁去雁聲酸。
丙戌之年書甲子，血點淚痕濕滿紙。我為披尋一感傷，七百年間無此矣。

觀項聖謨之畫，可知吳言之真確，亦能領畧項聖謨之精神。

圖版目錄

- 圖一 《秋林讀書軸》(1623)。大英博物館藏。
- 圖二 《招隱圖詠卷》(1626)。洛杉磯美術博物院藏。
- 圖三 《松濤散仙圖卷》(1629)。波士頓美術館藏。
- 圖四 《後招隱圖卷》。台北國立故宮博物院藏。
- 圖五 《朱色自畫像》(1644)。台北蔣毅孫先生藏。
(右圖：上部；左圖：下部)
- 圖六 《紅樹秋山圖》(1646)。瑞士范諾第先生藏。
- 圖七 《寫生冊》第五幅《古松》(1645—46)。台北故宮博物院藏。
- 圖八 《寫生冊》第十四幅《秋海棠》(1645—46)。台北故宮博物院藏。
- 圖九 《寫生冊》第一幅《玉蘭》(1646)。台北故宮博物院藏。
- 圖一〇 《山水冊》之一(1649)。紐約王季遷先生藏。
- 圖一一 《且聽寒響圖卷》(1647)。天津博物館藏。
- 圖一二 《巖栖思訪圖詠卷》(1648)。克利夫蘭藝術博物院藏。

List of Illustrations

- FIGURE 1. *Reading in the Autumn Woods*, dated 1623. Hanging scroll. British Museum.
- FIGURE 2. *The Calling of the Hermit*, dated 1626. Handscroll. Los Angeles County Museum.
- FIGURE 3. *A Hermit among Soughing Pines*, dated 1629. Handscroll, Boston Museum.
- FIGURE 4. *The Second Calling of the Hermit*. Handscroll. Palace Museum, Taipei.
- FIGURE 5. *Self-portrait in a Red Landscape*. Hanging scroll. Chiang Ku-sun Collection, Taipei.
- FIGURE 6. *Red Trees in Autumn Mountains*, dated 1646. Album leaf. Franco Vannotti Collection, Lugano, Switzerland.
- FIGURE 7. *Album of Studies from Nature*, Leaf No. 5, "Old Pine," dated 1645-46. Palace Museum, Taipei.
- FIGURE 8. *Album of Studies from Nature*, Leaf No. 14, "Begonia," dated 1645-46. Palace Museum, Taipei.
- FIGURE 9. *Album of Studies from Nature*, Leaf No. 1, "Magnolia," dated 1646. Palace Museum, Taipei.
- FIGURE 10. *Album of Landscapes*, dated 1649. C. C. Wang Collection, N.Y.
- FIGURE 11. *Listening to the Wintry Sounds*, dated 1647. Handscroll. Tientsin Museum.
- FIGURE 12. *Meditative Visit to a Mountain Retreat*, dated 1648. Handscroll. Cleveland Museum.

版權為香港中文大學中國文化研究所
所有 未經批准 不得翻印

Hsiang Sheng-mo's Poetry and Painting on Eremitism

(A Summary)

CHU-TSING LI*

版權為香港中文大學中國文化研究所
所有 未經批准 不得翻印

In reviewing the works of *i-min* artists, one is often tempted to ask: What was the impact of the fall of the Ming on the art of that period? How is this momentous event reflected in paintings done after 1644? In looking into this problem, I have found Hsiang Sheng-mo a most fascinating artist. Strangely, he is seldom included in books on *i-min* painting and poetry, such as Fu Pao-shih's *Nationalist Painters of Late Ming* or Cho Erh-kan's *Poetry of Ming Loyalists*. In both painting and poetry, however, he should rank among the most important *i-min* of the early Ch'ing.

Hsiang Sheng-mo (1597-1658), *tzu* K'ung-chang, *hao* I-an and Hsü-shan-ch'iao, was a member of the prominent Hsiang family of Chia-hsing, Chekiang Province. Although he lived most of his life under the Ming, he spent his last fourteen years under Ch'ing rule; as such, his biography reflects the paradoxes faced by the *i-min* in this period of great change. Coming from a family of long literati tradition, he benefited greatly from the excellent collection of painting and calligraphy assembled by his grandfather, Hsiang Yüan-pien (1525-1590), who was himself a painter of ink orchids and landscapes. His father, Hsiang Te-hsin, was also an outstanding painter, especially of bamboo. Several other members of the Hsiang family, his contemporaries, were also prominent painters and poets. In his youth, he travelled extensively in northern China and in the Chiang-nan region. While still in his twenties, however, he decided to lead a hermit's life, dedicating himself to poetry, painting, and calligraphy.

The news of Manchu victories in Peking in 1644 and then in Chinling (Nanking) in 1645, came as a great shock to Hsiang Sheng-mo. Soon, he and his family were forced to flee their home and to live as refugees further south, along the Fu-ch'un River. Numerous tragic events followed to sadden his heart. The large collection of painting and calligraphy in his family was, according to his own account, half trampled under foot and half burned to ashes. According to another account, it was seized by an invading military commander. In addition, one of his cousins, Hsiang Chia-mo, after the fall of Chinling, tied all the poems and essays he had written to his waist and drowned himself in a lake along with his wife and two children. These unfortunate events changed Hsiang Sheng-mo's life and outlook.

*University of Kansas.

版權為香港中文大學中國文化研究所
所有 未經批准 不得翻印

Among the more than 100 surviving works of Hsiang Sheng-mo, the most important seem to be a group of six handscrolls, all on the theme of a hermit's life. They include:

The Calling of the Hermit, dated 1625, Los Angeles County Museum.

A Hermit among Soughing Pines, dated 1628, Boston Museum of Fine Arts.

The Second Calling of the Hermit, undated, National Palace Museum, Taipei.

The Third Calling of the Hermit, dated 1644, whereabouts unknown.

Listening to the Wintry Sounds, completed in 1647, Tientsin Museum.

Meditative Visit to a Mountain Retreat, dated 1648, Cleveland Museum.

The first four works, all done before the fall of Ming, are long handscrolls, each measuring over twenty feet. At the end of each scroll, excepting the *Second Calling of the Hermit*, Hsiang wrote long inscriptions, including twenty to thirty poems on the subject of a hermit's life, apparently reflecting the aspirations of his early life. As a member of a wealthy literati family, and well-versed in the arts, he had a romantic yearning to live the carefree life of a hermit. This ideal was first expressed in a hanging scroll, *Reading in the Autumn Woods*, dated 1623 (British Museum), when he was 26 years old. This painting, derived from the Wen Cheng-ming tradition and typically including a crowded composition and S-curve movement, already reveals his eremitic yearnings; in his long inscription, for example, he indicated his interest in seeking the company of herdboys, woodcutters, fishermen, and old monks, rather than trying to get ahead in the dusty world.

This theme is then developed fully in visual terms in the four handscrolls mentioned above. Combining Wen School elements, such as strange rocks, hidden caves, huge trees, and winding waters with T'ang and Sung motifs derived from Lu Hung's *Thatched Hut* and Wang Wei's *Wang-ch'üan* and paintings by Tung Yüan, Chü-jan, Ching Hao, Kuan T'ung, and Li Ch'eng, these scrolls all present magnificent panoramas filled with unexpected details. They seem to express fully the youthful romantic dreams of his imagination, based on allusions to the art of the past. To these visual elements he added a series of poems expressing his ideal, with allusions to such early poets as Lu Chi, Tso Ssu, Shen Yüeh, and T'ao Yüan-ming. This blending of visual and poetic elements makes these scrolls the most interesting expressions of his early period. The only exception is the *Second Calling of the Hermit*, which, aside from a title and a signature, bears no inscription at all. It is, of course, possible that the inscription has been cut from the scroll.

The *Third Calling of the Hermit*, completed just before the fall of Ming, was stolen by his servant, but was later fortuitously recovered during Hsiang's flight. After this, he wrote many poems on the scroll, expressing his sadness about the loss of the country. Such poems can be found on numerous other paintings as well. Most interesting is the self-portrait in a landscape (Chiang Ku-sun Collection, Taipei), done in 1644, shortly after he had learned of the fall of Peking. The painting, all in red ink, reflects his attachment to the Ming, the dynasty whose imperial family bore the surname Chu, literally, red. Another painting, *Red Trees in Autumn Mountains* (Vannotti Collection, Lugano), shows a gentleman looking at a group of huge red trees, and would seem to have the same meaning. Several albums done between 1646 and 1649 also express this feeling, sometimes through ordinary objects and other times through large, strange trees. In two of the handscrolls listed above, the *Listening to the Wintry Sounds* of 1647 (Tientsin Museum) and the *Meditative Visit to a Mountain Retreat* of 1648 (Cleveland Museum), he expressed the same sentiments through similar symbolism. These scrolls, both shorter in length and inscribed with fewer poems, seem to blend some of his earlier visual elements, such as strange rocks and huge trees, with his later, more realistic treatment. This blending of imagined elements and realistic details reflects his new mood. Though he still yearned for the dreamland, he had to face the realities of life at that time. Some records state

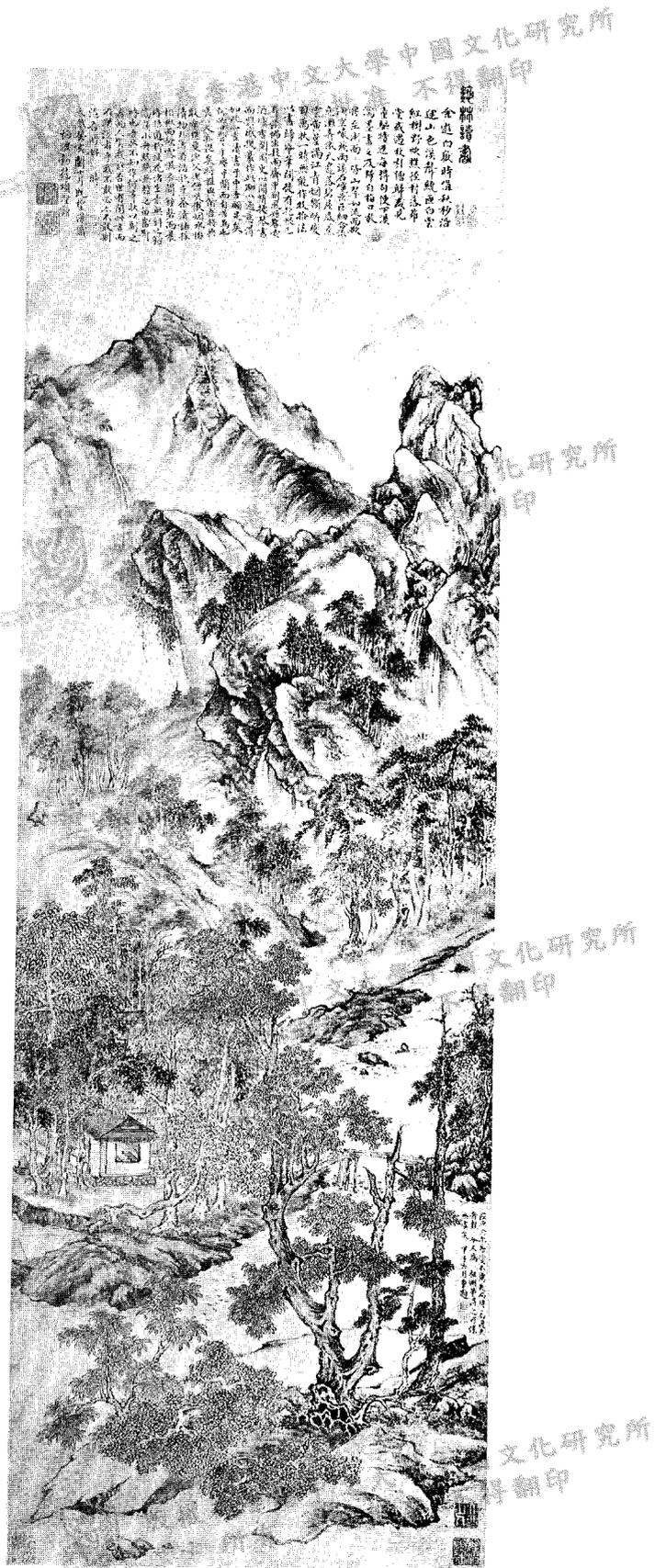
that he had to sell paintings to support himself; if this is true, it probably occurred after 1644, when financial circumstances might have compelled him to do so. Also, after 1644, he painted more hanging scrolls and fewer lengthy handscrolls. This is possibly an indication that he lacked the leisure to indulge in long scrolls reflecting personal dreams. While his earlier scrolls tend to depict scenes connected with the Isles of the Immortals, his later ones are more related to the world of reality.

It is in this context that we may say that Hsiang Sheng-mo expressed more directly his feeling toward the fall of Ming than did most of his contemporaries. In expressing his sentiments he used both visual elements and poetic allusions. This is characteristic of the painting of late Ming-early Ch'ing literati. While in the West there has always been an insistence on expression in painting through pure visual or formal elements, in Chinese painting the role accorded poetry is of great importance. In the literati tradition, painting draws upon visual traditions of the past, while poetry builds upon previous literary traditions. The two do not overlap; rather, they complement each other to achieve a total effect. This, one of the most essential characteristics of Chinese art, is well exemplified by the art of Hsiang Sheng-mo.

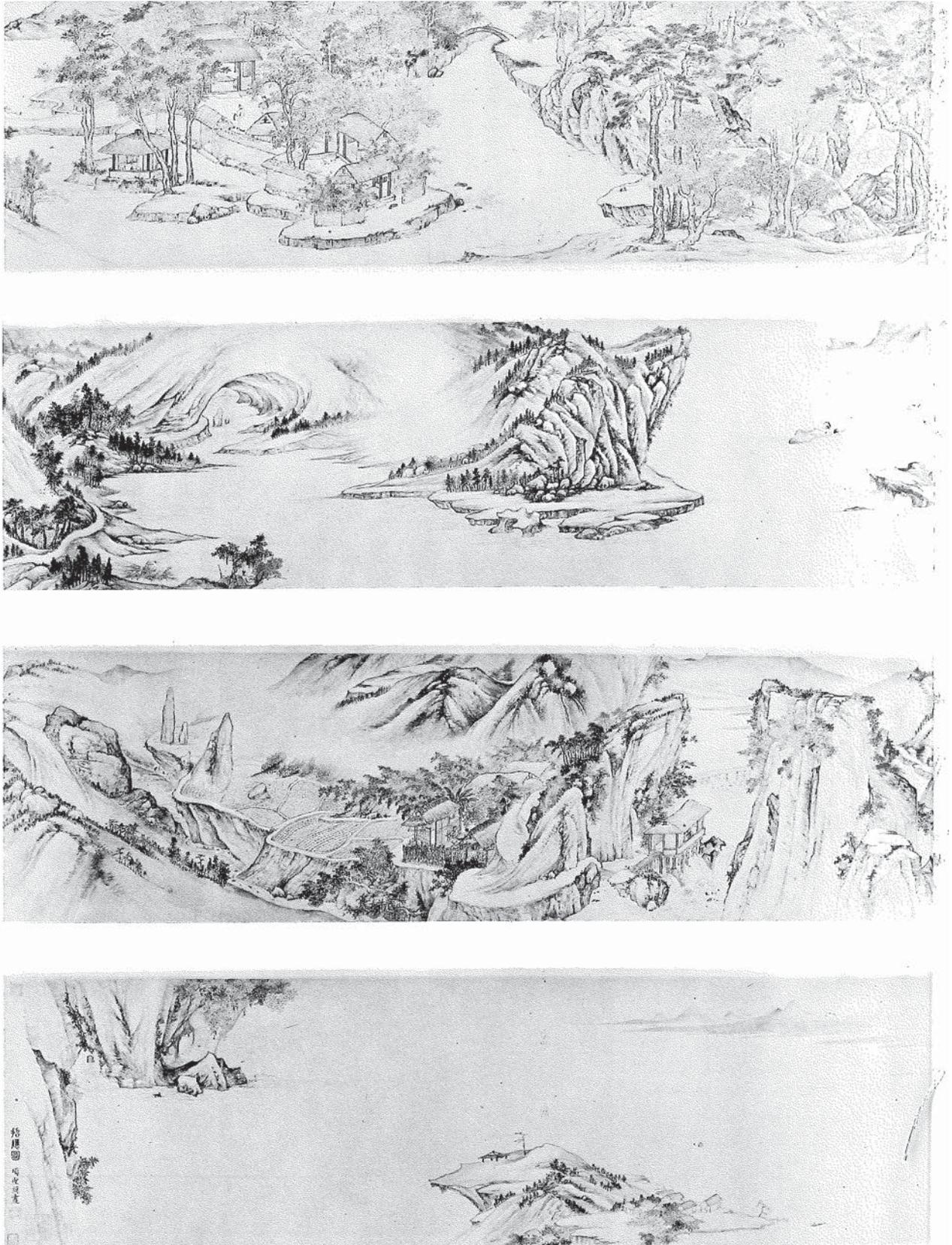
Although a considerable number of Hsiang's paintings are extant, few of his poems have survived. A volume of his poetry, the *Lang-yün-t'ang chi*, is recorded, but it seems no longer to be extant. As a result, his stature as a poet has not been recognized, even though he enjoys fame as one of the greatest masters of late Ming and early Ch'ing painting. Many of his poems are available in his paintings, however, and a study of these poems certainly will help to restore his position as a poet. Still, these poems were intended to be read with his paintings, for the two are complementary parts of the same expression. This must be seen as a key to the understanding of Hsiang Sheng-mo.

As a painter, Hsiang Sheng-mo was a Wan-li period exponent of the Wen Cheng-ming tradition; he was, however, able to rise above the limitations of that school through his acquaintance with works of the great masters of the past represented in the family collection, and through his own imaginative approach. In his youth, through family connections, he came into contact with many of the leading painters and art theorists of his own time, including Tung Ch'i-ch'ang, Ch'en Chi-ju, and Li Jih-hua, who belonged to his father's generation. Although Tung and Ch'en exerted considerable influence on their contemporaries through their new theories of literati painting, Hsiang seems to have had only limited interest in their ideas, and continued along his own lines of development. He pursued his own symbolic expression and the blending of poetry and painting, thus creating one of the most interesting trends in the seventeenth century.

The ideas of Tung Ch'i-ch'ang became widely accepted, especially among artists close to the court, and thus exerted great influence on younger artists. For this school, brushwork and formal elements played a major role in artistic expression. The essence of Hsiang's art, however, lay in motifs related to past traditions, in symbols connected with political events of his own time, and in visual elements allied with literary content. Since much of his symbolism was personal and political, it could not be followed, under Ch'ing rule, by younger artists who had not experienced the sad events of the fall of Ming. Although these younger artists gradually took up the ideas of brushwork and form, the *i-min* content of the art of Hsiang Sheng-mo lost its appeal. As a result, Hsiang did not have any followers, and seems to have been considered only the last exponent of the Wen Cheng-ming tradition. Yet, in proper perspective, we will, I think, find Hsiang Sheng-mo to be one of the most interesting *i-min* painters, one who through a combination of painting and poetry expressed more fully the anguish of the loss of Ming than did his contemporaries. In this context, he must be ranked with such great artists of the period as Ch'en Hung-shou, Kung Hsien, Chu Ta, and K'un-ts'an.



圖一 《秋林讀書軸》。
Figure 1. *Reading in the Autumn Woods*.



圖二 《招隱圖詠卷》。



a



b



c

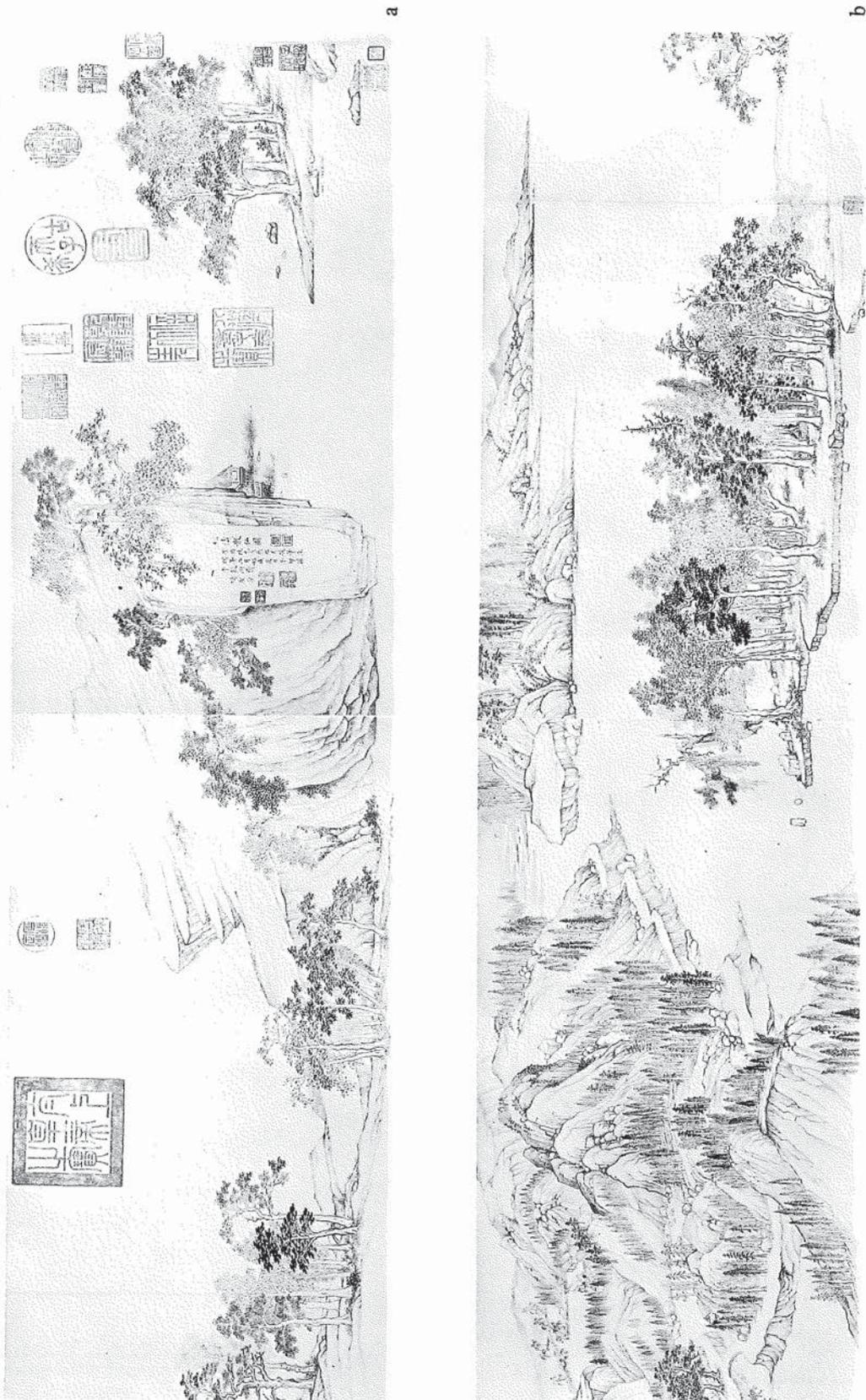


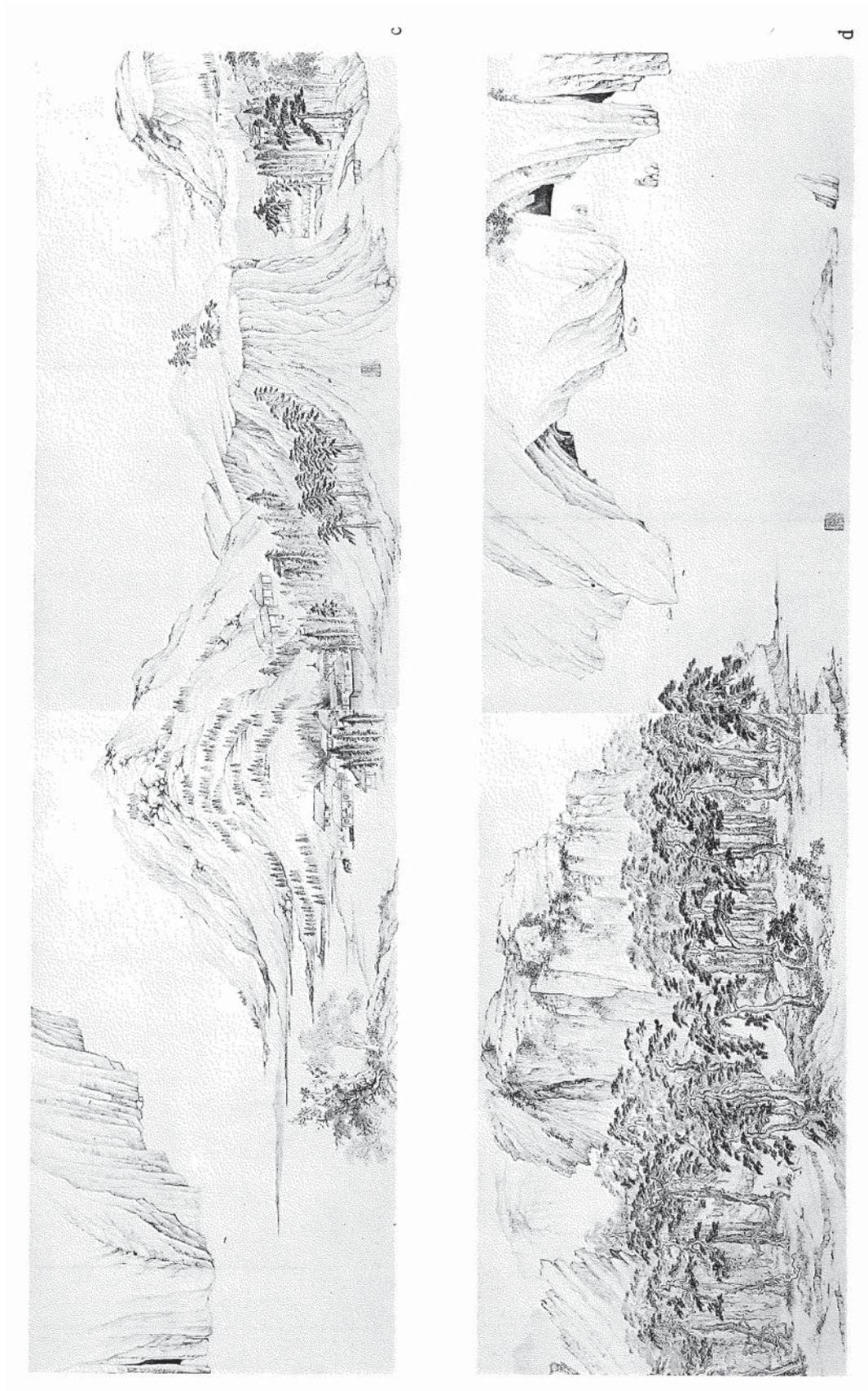
d

Figure 2. *The Calling of the Hermit.*

Figure 3. A Hermit among Soughing Pines.

圖三 《松喬散仙圖卷》。







天仗春芳勇進與共
 幸乘李名自和向及六管
 吟中開湖會草北入湖
 竟以非千筆筆如芝自
 竟功非千筆筆如芝自
 幸信了無人領歡了了
 法探之少越方招信非
 講仙氣前非石室之長候
 戊辰年 童子此為靈直
 三五之若空仙後者爾
 幸兄弟人定國何頂雲
 心同自命其畫高方寸由
 不必問法律 非徒神事
 返情話字六管生情情友
 日勤以誰其能高成力信
 羨時平微專堂信
 幸司能股股後利門但
 山香字字集信信修作村
 去受左爾 祥榜不器堂
 居英列三品 是地不抱
 巧產賜既清發迴轉總
 宅味能 能苦美共公亮
 字徒 百二十年物老得
 報中 考休即事；入歌
 際！ 巧後 體 句 入歌
 幸且 富 德 亦 有 坊 街 六
 石 書 畫 少 名 因 聖 象 藏
 入 自 德 我 之 富 德 孫 手 做
 信 泰 國 德 博 學 遠 懷 堂
 博 書 每 云 四 平 合 扶 信
 王 入 華 藏 聯 聯 聯 聯
 光緒 二十 年 元 月 元 辰

政國心自中義尚亮瑞樹色千種 社來第六月
 雲伴迴環徑伴山靈運重覽巖松松閣息悠然夢
 亦安一相對臨沐坐社濟落半天暮改還故尚說
 劇妙無 至致快成任士雲開佛報仙此中有真境
 就使我忘年二朝吳中游戲清雲自認塵誰說不
 北帶觀英華仙人歸來華非香叶書世來真靈為
 術七感達 昔亦至祥三林靈山柳達於陸嶺登閣
 歐塘沈沈色池清映花顏侯到飛雲出遠得踏月
 歸還農桑會 舟岳瀑水細鳴環可有見無石桂幽
 樓扉芳門障新園住息推子共養養登日牛年限
 臺高第戎獨矣知居竹裏安茶罷藤閣結草廬秋
 詩喘氣自從藏爾聲跟教子和眼本其中樂有餘
 深 歸身中歲月松花十里更遠來非司說與
 世相道二筆莊於雲微深深傑閣存亦記錄觀潤
 民樹飛高回疾疾人想思神得世可忘唯余非徒
 意早已藏行藏
 余歸年復寺年深 先君子身以湖 華之筆日
 無暇則夜必再燈畫意香寫花 在辛未街天花竹
 千手堂上有扇級如祥長可一丈許余登而據

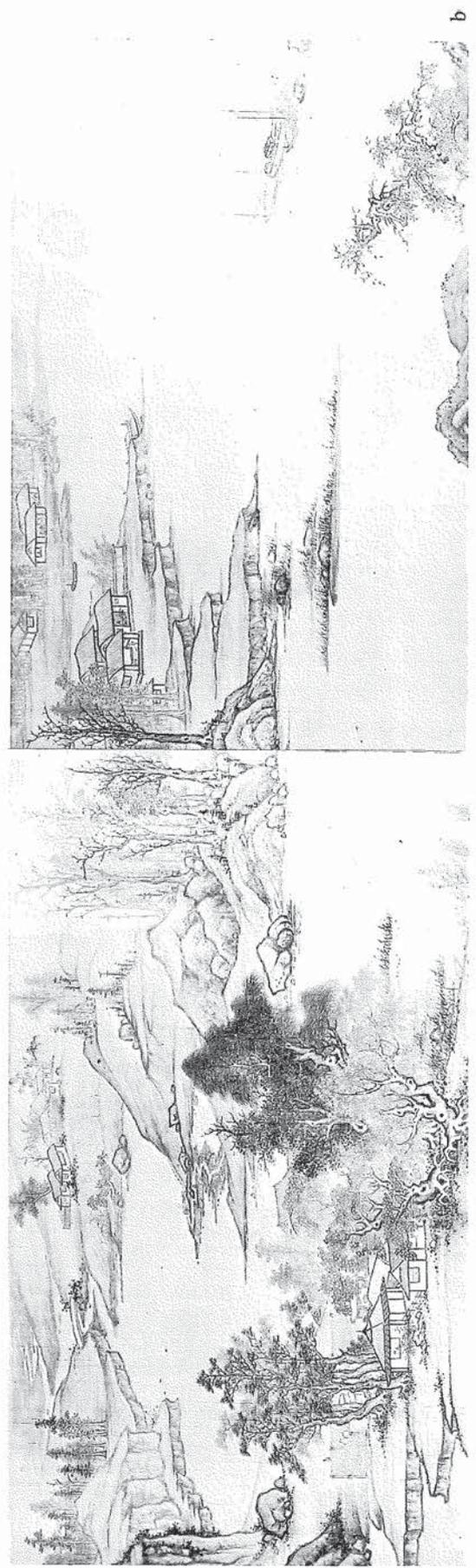


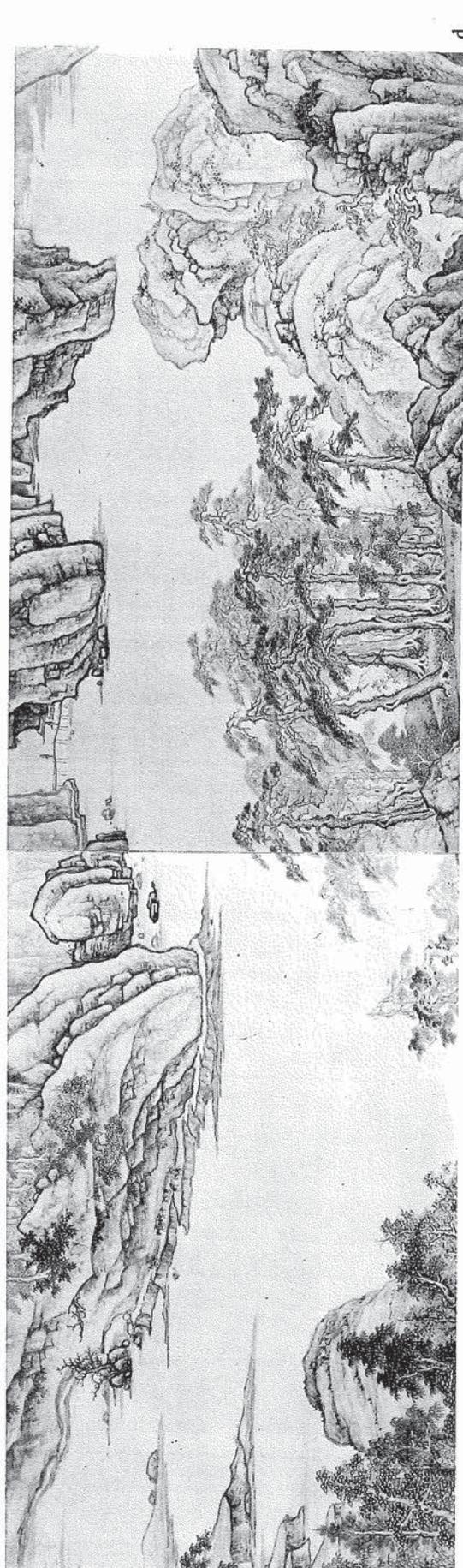
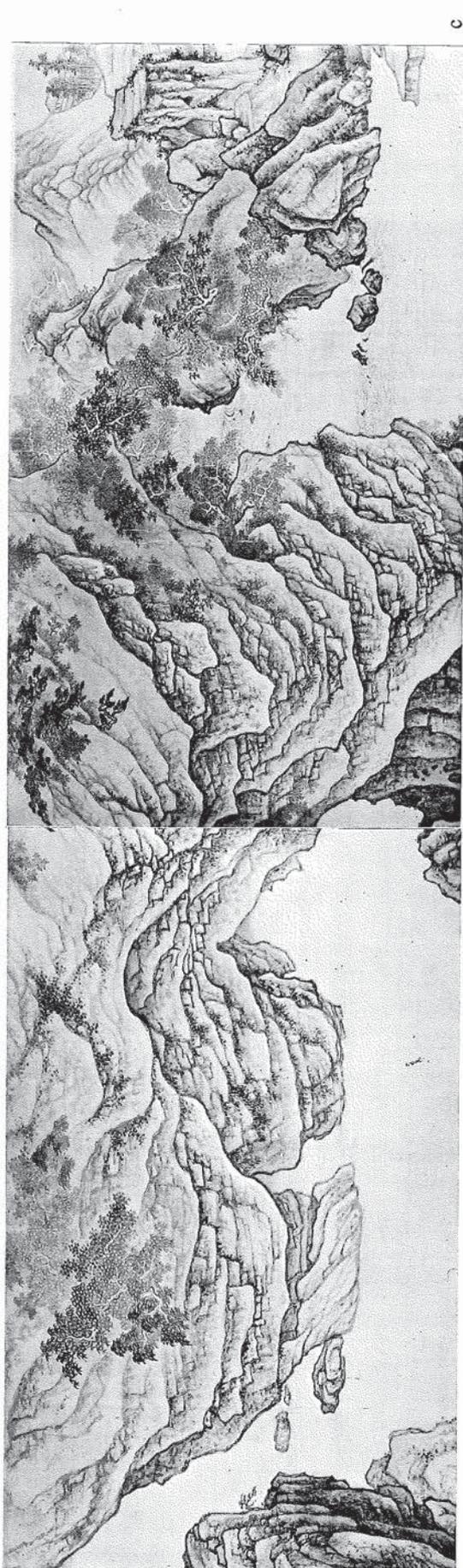
與物不備又至有至而止思一夕夢筆立如柱直
 于堂上上有扇級如祥長可一丈許余登而據
 與毫端裝字號笑後師法古人柱 自得安欲
 列置草堂于山水之間以寄我神情惟未能得一
 既處迄今二十餘年筆筆意未嘗離之自而資
 六月落成拓隨園後此筆二卷也今曰就將數仁
 圖畫為余山譽靈石位坡多樓古松故以花竹當
 夏日草臨其下以道涼風騰有自味詩句隨息粒
 演一散似蜀中排發自開賦冠前竹脚驚餘不
 到長安乙十幸適茂辰歲誰許字出長城雁燕山
 遊蜀川又入長安凡九開月節中無事唯得非徒
 此圖將早來一日出既停來馬歸而馬疾如飛鳥
 恐爾隨地傷若不能飛野天馬非不也也斷亦
 非不善之意者其天乎是之者非不為項子太是
 曰身為造物忘人有次相楚亦香口此院富有神
 運發無忘之余亦自付爾 日臥而發亦盡醉狂
 吟歌聽則則則則則則則則則則則則則則則則
 不自此既無再遊寫一潘此表在因見之史自雁岸
 不己未幾辭榮無恙遂於然命重僅活然而還道
 明年之二月穀日取家見山齊北邑著者味對半
 寓神島島出此春以將其年宜其腕中有鬼邪項
 于其異雅仁即不無道古人筆畫情事一發成
 信余手任命祭余一斯而息及我律律尺春閣不
 費項無題此不自知其喜也行前五言八韻 告之
 崇禎己巳清和月歲于朝堂堂
 秀州 孔 求 項 翠 樓

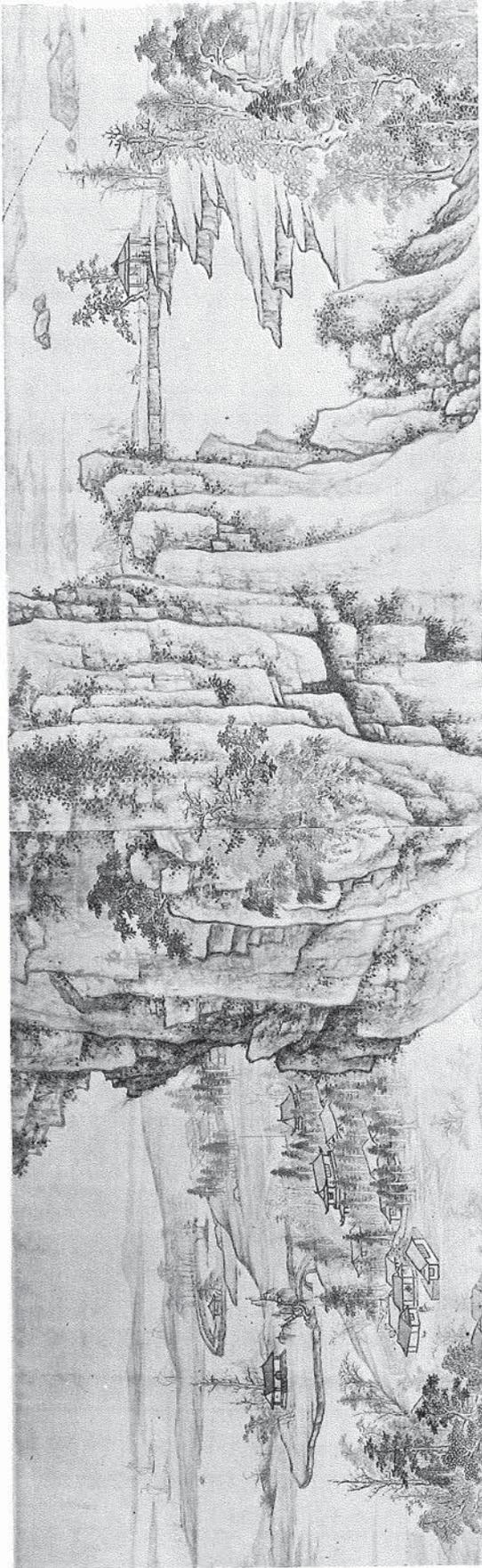


Figure 4. *The Second Calling of the Hermit.*

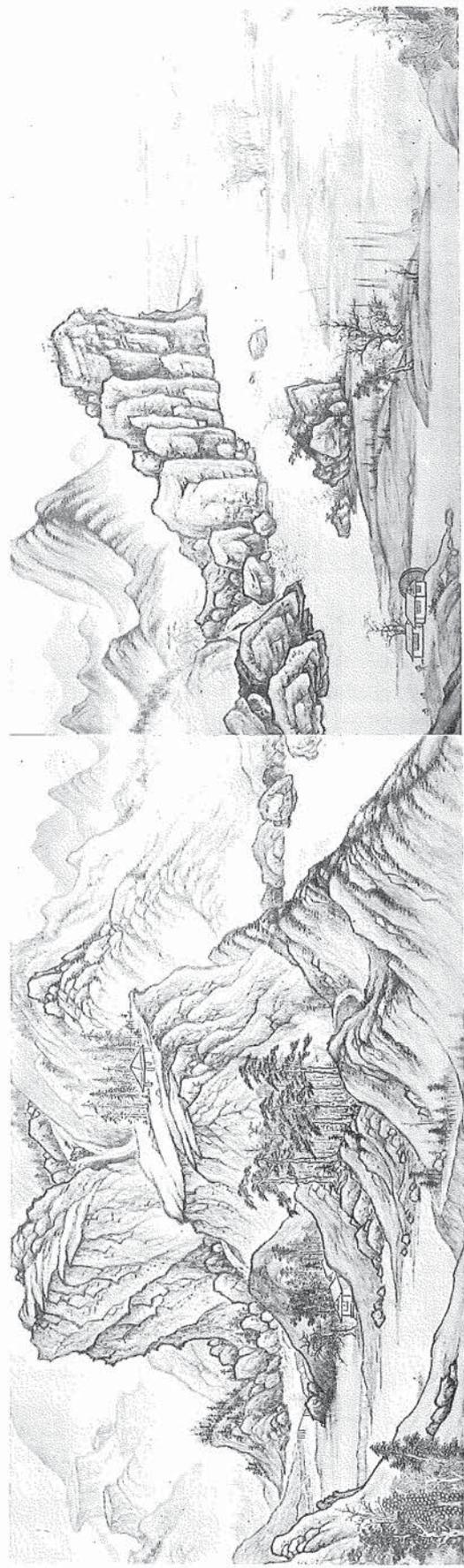
圖四 《後招隱圖卷》。



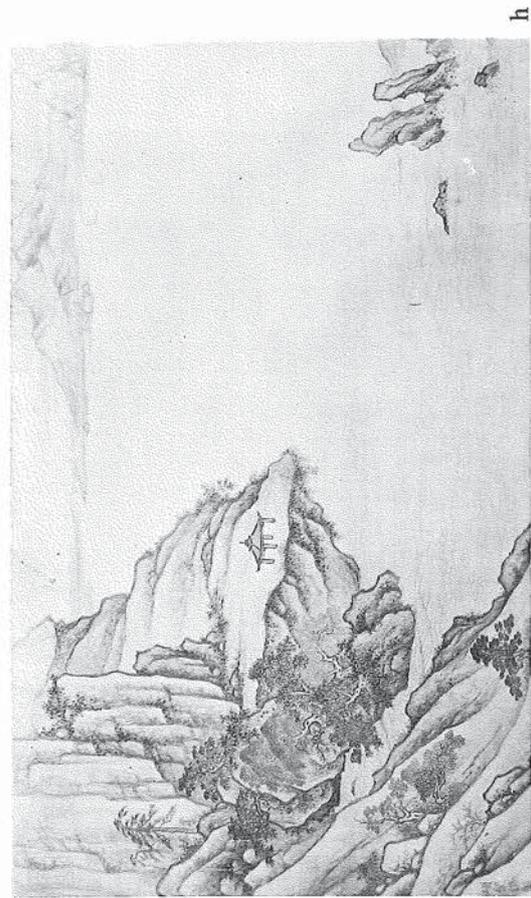
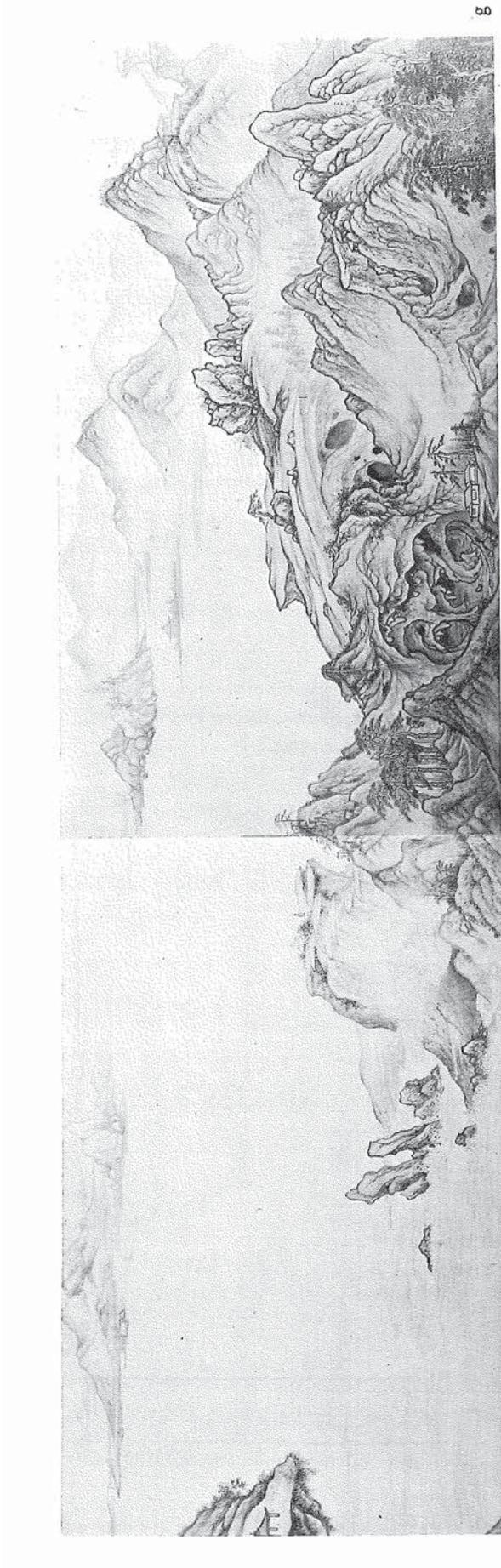


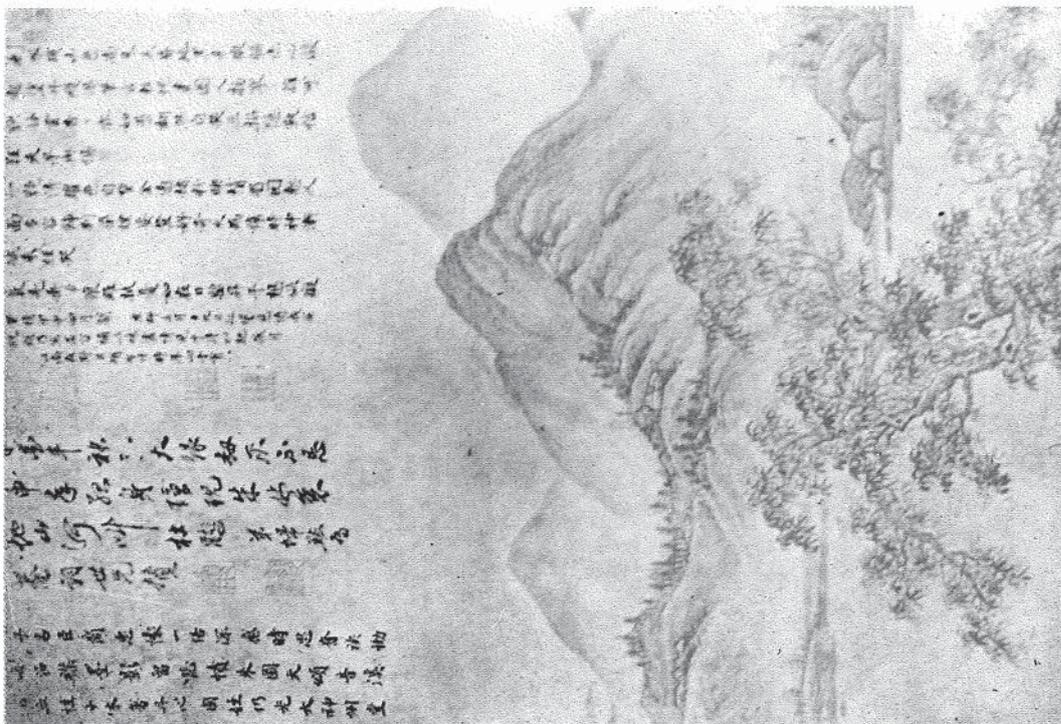


e



f





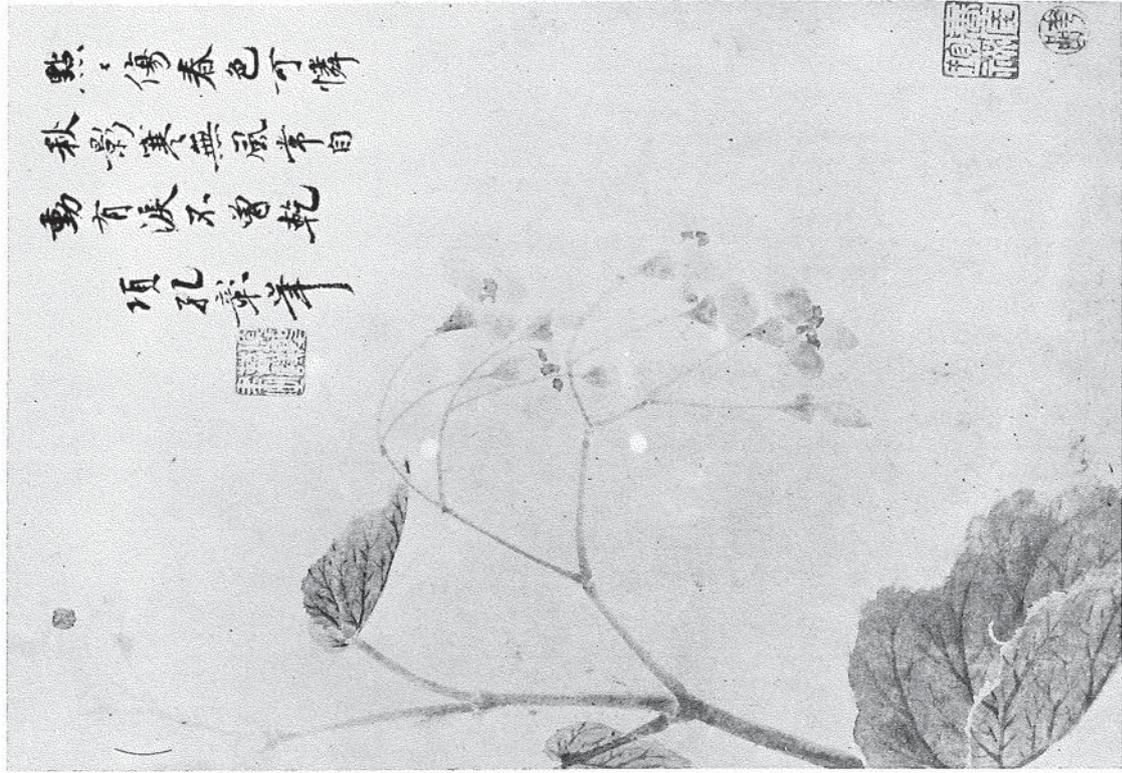
圖五 《朱自畫像》。(右圖：上部；左圖：下部)
Figure 5. *Self-portrait in a Red Landscape*.



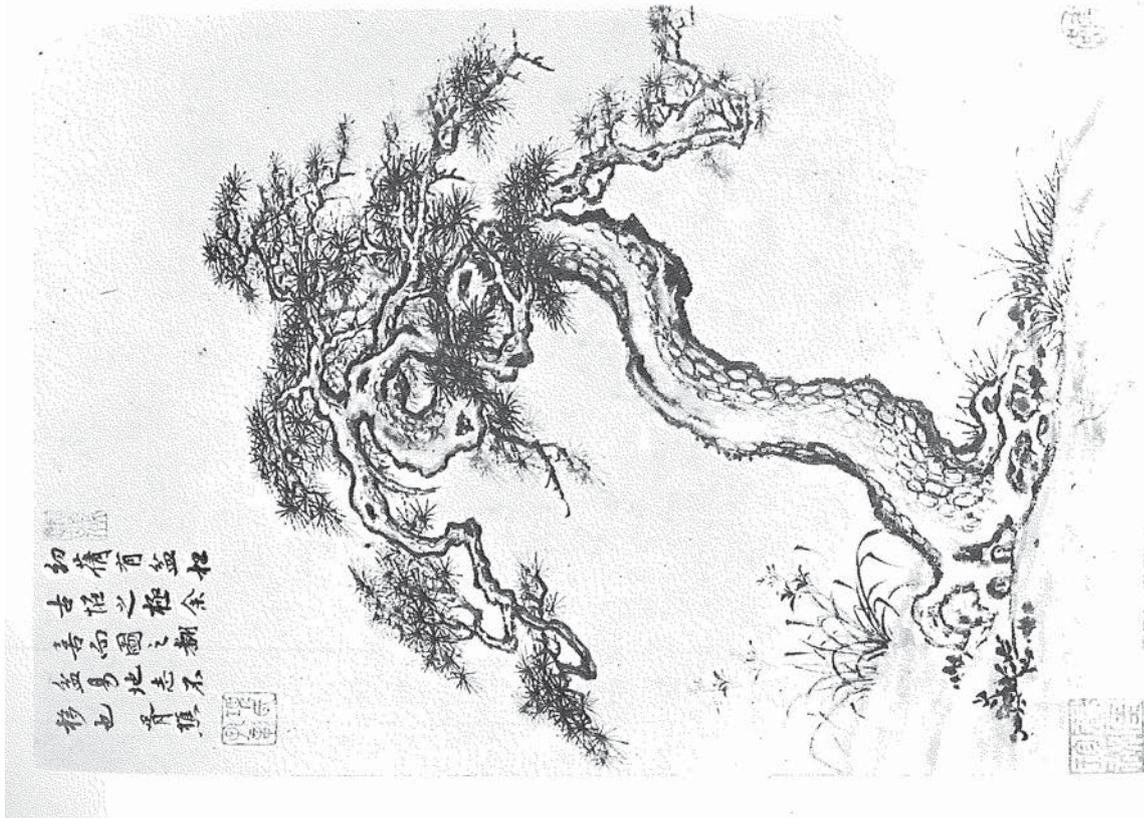


Figure 6. Red Trees in Autumn Mountains.

圖六 《紅樹秋山圖》。



圖八 《寫生冊》第十四幅《秋海棠》。
Figure 8. *Album of Studies from Nature*, Leaf No. 14, "Begonia."



圖七 《寫生冊》第五幅《古松》。
Figure 7. *Album of Studies from Nature*, Leaf No. 5, "Old Pine."



圖九 《寫生冊》第一幅《玉蘭》。

Figure 9. *Album of Studies from Nature*, Leaf No. 1, "Magnolia."

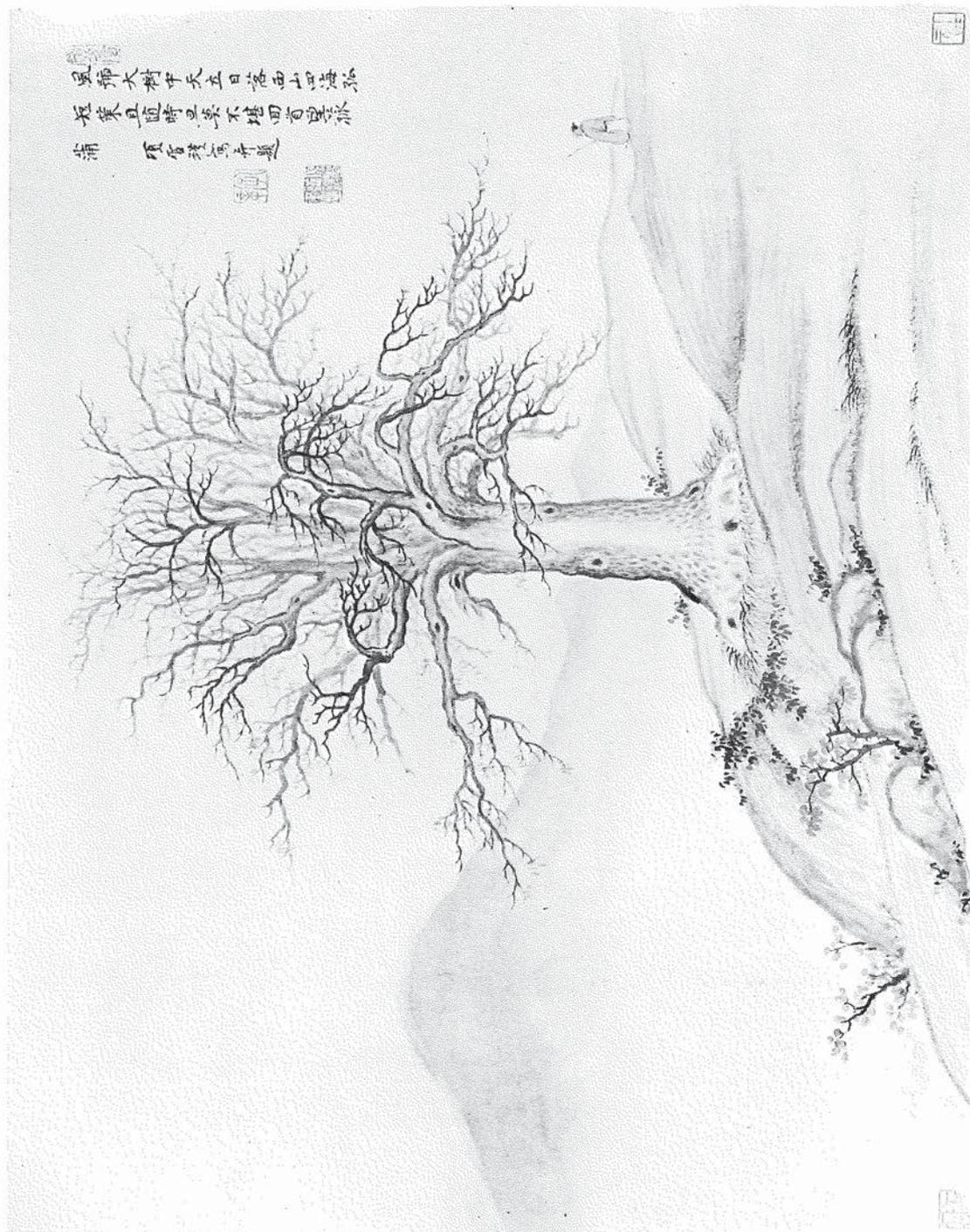
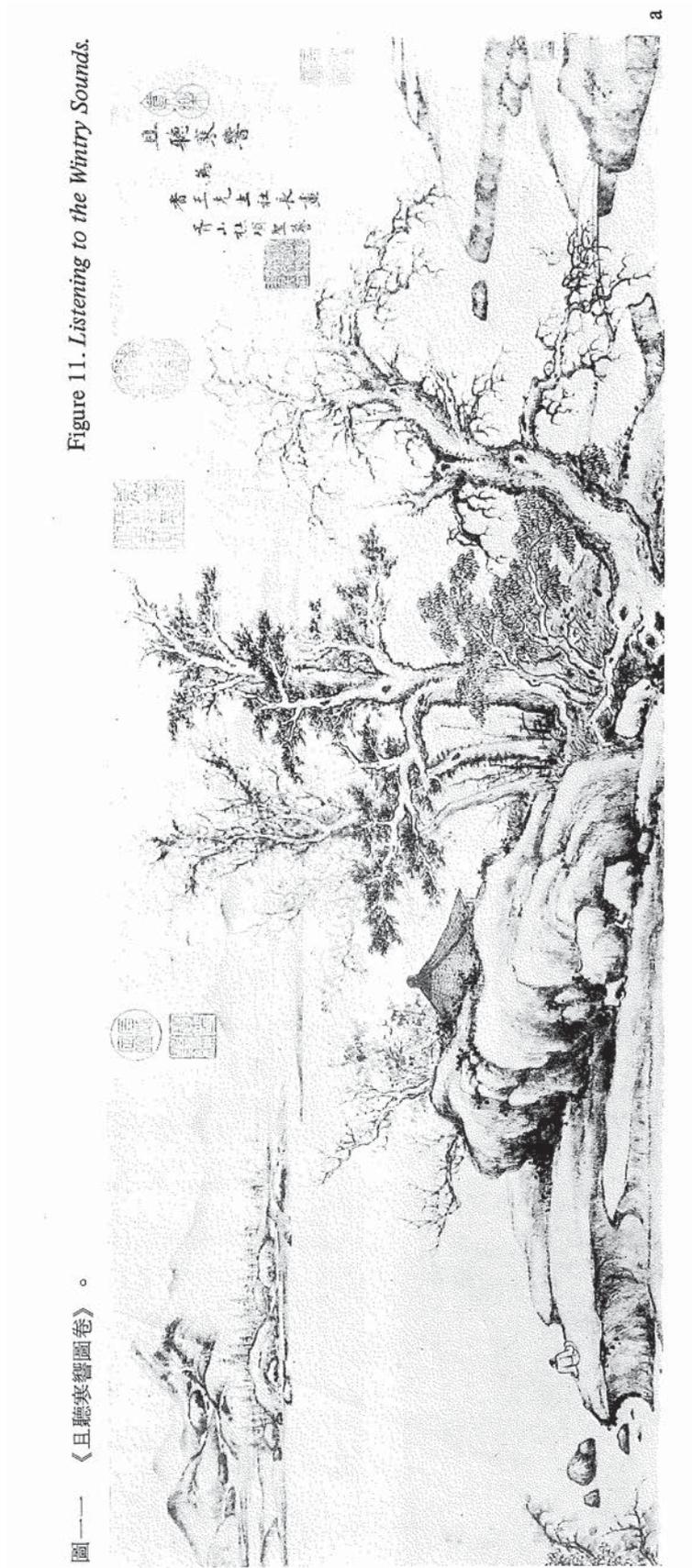
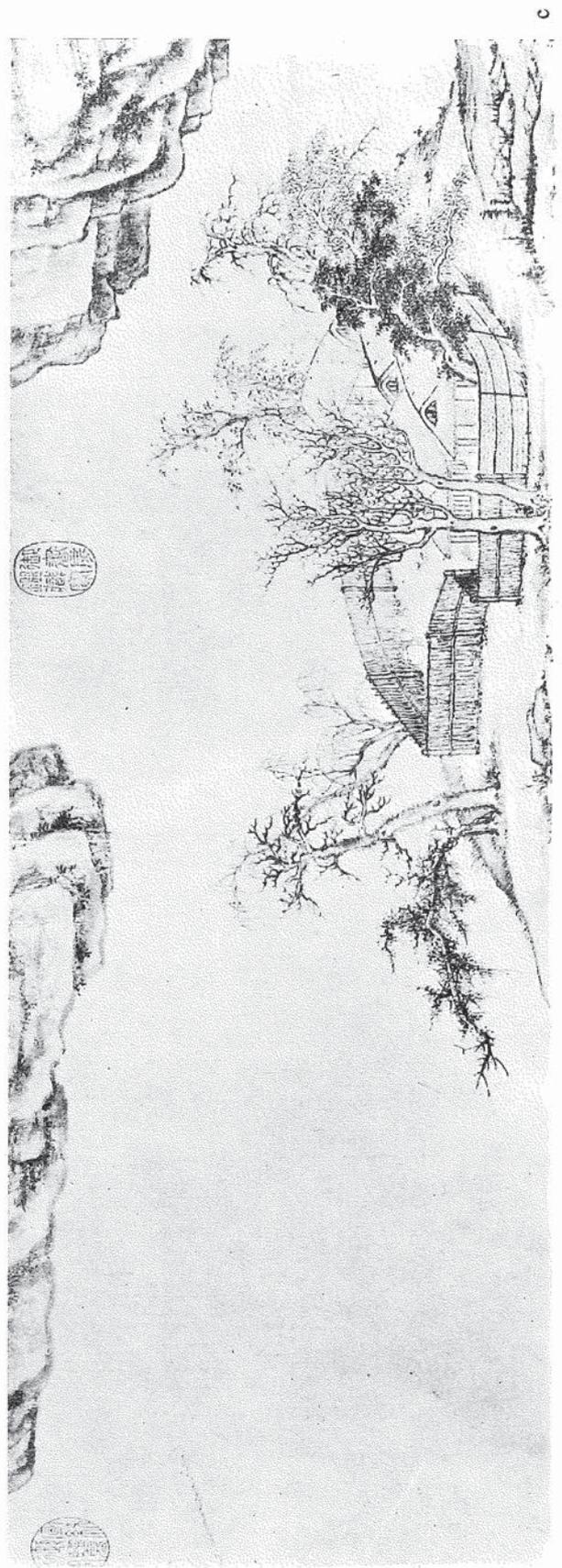
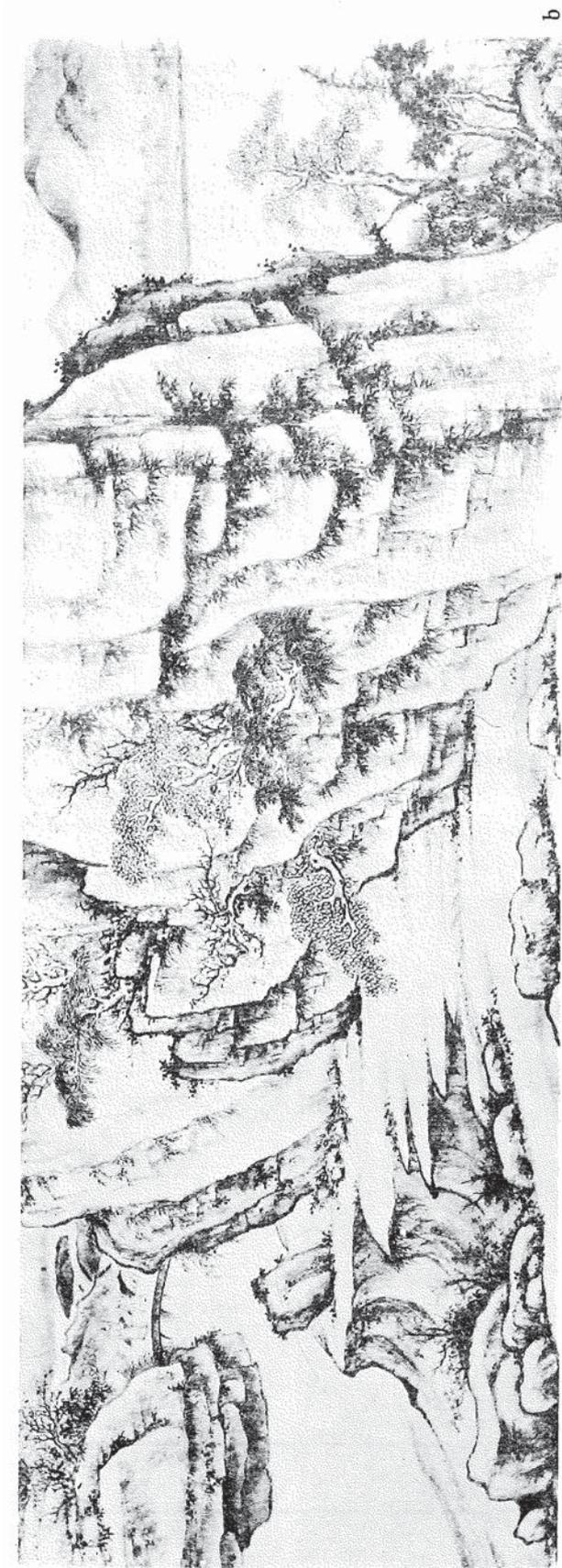


Figure 10. *Album of Landscapes*.

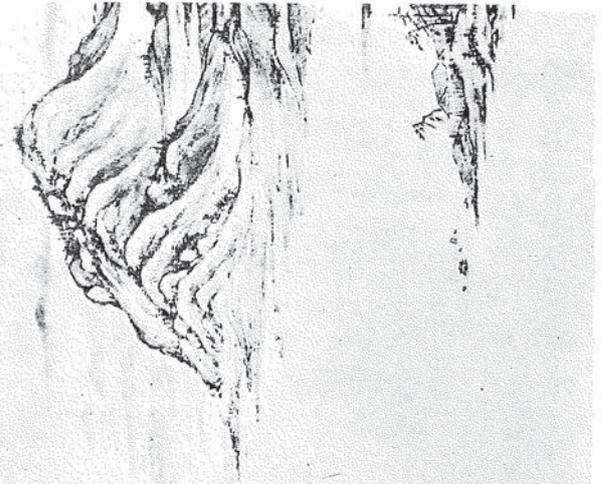
圖一〇 《山水册》之一。







d



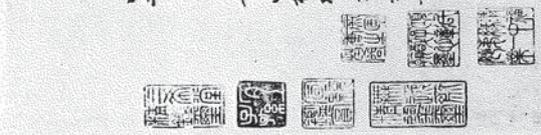
e

剝落如雪淨無痕肝膽何人走聲憤笑入林立隨
 分過斧陰耕酒園些暇恒思米蕨問終南豈必聽
 秋登太華行者生者少機鋒采石石安州舍日
 深寒影若凝霜意到天涯欲命駕一似馳驅千嶺
 問直教頃刻萬峰下白雲拚袖單襟紫氣含輝
 碧嶺峰沙，山河幾出塵況，日月猶長夜兼燈
 點赤疑夢將及卷迢迢共神化為蝶為莊想不知
 是互是色難做借因君欲賞真好止陽管傾心歸

郭尔 古青山樵高幽淵之梅花庵時以筆硯
 自隨賦假道人橋亭之際朝夕閑咏忽
 陵清白畫三招隱圖詠長卷亦是一段
 奇事更中有聞而賦者即聞之

香王孫先主：因與結翰墨文趣而索觀
 過去以此筆微畫時霜氣凜冽竹下蕭
 森乃為呵凍寫其命曰且聽寒響圖并
 題七言排律以贈魚尔

之二 青山樵項聖著識



圖一二 《巖栖思訪圖詠卷》。



Figure 12. *Meditative Visit to a Mountain Retreat.*

