

论项圣谟绘画艺术对古法的继承、创变与影响

杨刚^a 逢淑美^{b1}

(嘉兴学院:a. 设计学院;b. 图书馆, 浙江 嘉兴 314001)

【摘要】: 项圣谟是明清鼎革之际的著名画家, 其绘画艺术以古法为胜, 在明清两代画坛颇有时誉。项圣谟绘画中的古法承变与其出身、视野、师法、人生经历、个人感悟、美学观念等密不可分。通过文献的勾稽与耙梳, 厘清项圣谟绘画对古法的继承、创变及其影响, 进而以新的视角审视项圣谟的绘画艺术, 以及其在绘画史上的意义和作用。

【关键词】: 嘉兴 项圣谟 绘画艺术 古法 文化

【中图分类号】: J212. 052 **【文献标志码】:** A **【文章编号】:** 1671—3079(2022)05—0005—08

项圣谟(1597-1658), 浙江嘉兴人, 字孔彰, 号易庵, 因生于丁酉岁, 故又名大酉, 号大酉山人, 别号甚多。项圣谟祖父项元汴为明代著名收藏家、鉴赏家, 筑有天籁阁; 伯父项德新、父亲项德达均为著名的收藏家、书画家。项圣谟出身望族, 幼承庭训, 攻读诗书, 多才艺, 善诗文, 工书法, 尤长于绘事, 山水、花鸟、人物无所不精, 清兵入关后, 家族败落, 以鬻画自给。项圣谟一生勤奋, 存世画作甚多, 所著有《朗云堂集》《墨君题语》《清河草堂集》《疑雨斋诗集》等。

一、“所作必思古人”——项圣谟对古法的继承

项圣谟善绘事, 画工精湛, 敦崇古法, 入古极深。清人顾文彬在跋《魏子一仿宋元八家册》中曾言道: “自元贤论画有士气之说, 所重者曰意境, 曰气韵, 凡两宋相传金碧界画及设色之近于院画者, 概以工匠斥之, 而古法亦荡然无存。二百年后有唐子畏、项孔彰、丁南羽者出, 始稍稍规模宋贤, 以复古为任。”^[1] 顾文彬言项圣谟“以复古为任”其实并非妄言, 项氏有一方印章曰“所作必思古人”, 是其崇尚古法的见证。在项圣谟存世的绘画中, 我们也能时常看到他临仿古人的作品, 如《临韩滉五牛图》《仿文湖州山水册页》等。项圣谟崇尚古法的思想在其绘画题跋中也时有出现, 如他在《临赵孟頫携琴访友图》的题款中就写道: “或曰须自一成家, 此殊不然, 岂有舍古法而独创者乎?”¹ 在《闽游图》中自跋曰“更悟精进理, 古法不可易”², 等等。

项圣谟认为唐宋人画笔墨高古, 故而十分推重, 甚至不愿与当世画家为伍。陈继儒在跋项圣谟《招隐图》时说: “孔彰落笔, 极得其奇险位置处, 不愿与胜国诸贤摩垒相角也。”³ 项圣谟之所以“不愿与胜国诸贤摩垒相角”, 大抵与他宏深的眼界密不可分。

画家只有博闻多识、眼界开阔才能做到取法乎上, 融变古今; 若为眼界所囿, 就会不分良莠, 难脱俗趣。同一般的学画者相比, 项圣谟在眼界方面有着得天独厚的先天优势。嘉兴项氏素为东南望族, 明代时以“五世进士”享誉江南, 二百余年中科第不绝。天籁阁中广蓄法书名画、碑帖善本, 甲于江南, 名满天下。所藏弄的画作竟然近千件(套), 几乎都是出自名人之手。有晋唐人戴逵的《剡山图》、顾恺之的《女史箴图》《洛神赋图》、张僧繇的《雪山红树图》、李昭道的《蓬莱宫阙图》《洛阳楼图》、卢鸿的《草堂十志图》、张萱的《游行士女图》、李升的《高贤图》《山水卷》、王维的《山阴图》《万峰积雪图》《雪江图》《钓雪图》

¹作者简介: 杨刚(1987-), 男, 山东滕州人, 嘉兴学院设计学院副教授, 研究方向为古代书画;逢淑美(1989-), 女, 山东潍坊人, 嘉兴学院图书馆馆员, 研究方向为地方文化和阅读推广。

《伏生授经图》、韩幹的《照夜白图》《牧马图》《呈马图》、韩滉的《五牛图》、戴嵩的《斗牛图》、周昉的《虢国夫人出行图》，等等；五代与宋元画作更是金薤琳琅，包罗万象，关仝、荆浩、顾闳中、董源、李成、周文矩、赵昌、巨然、燕文贵、范宽、文同、郭熙、李公麟、苏轼、米芾、赵佶、李唐、马远、刘松年、夏圭、马麟、马和之、赵孟坚、赵孟頫、钱选、黄公望、吴镇、倪瓒、王蒙，等等，几乎涵盖了所有名家；天籁阁所藏明代名家画作更是汗牛充栋，不可胜记。虽然项圣谟出生时祖父项元汴已然作古，但项元汴在临终前把毕生所藏尽数分给了儿子们，项圣谟父自然也有所继承。项圣谟在这样的家庭环境中成长，自然耳目熏习。诚如何焯在题项圣谟画时所说：“孔彰是子京之孙，家世留意六法，又多藏宋元名迹，耳濡目染，迥非俗工派别。”^{[2]776}

事实上，项圣谟对古画的学习确实受到天籁阁藏品的影响，他在自跋《山水横册》时曾言：“余自髫年学画始，便见吾祖所藏旧人临卢鸿《草堂图》，用笔周密，今五十有三，自觉聪明不及，依稀记此。”^[3]髫髻之年的学画经历，直到53岁仍然念念不忘，可见唐人绘画对项圣谟学画之路的影响之深远。董其昌在跋项圣谟《招隐图》时言：“其山水长卷，不免乞灵于右丞，然又出入于荆关，规模董巨。细密而不伤骨，奔放而不伤韵。似未以辋川为竟者。”^[4]可见项圣谟对古法的承继并不仅限于一朝一代、一家一法，而是兼收并蓄地系统化学习。

项圣谟虽然推重唐宋，但并不排斥元代画风。以元代黄公望为例，天籁阁中藏有大量的黄氏画作，如《洞庭奇峰图》《快雪时晴图》《溪亭山色图》《溪山雨意图》《秋山无尽图》《江山揽胜图》《沙碛图》《富春山居图》《浮岚暖翠图》《溪亭秋色图》《水阁图》《幽人垂钓图》《玉峰亭子》等。这些画作对项圣谟幼年时期的学画之路产生了很大影响，以至于在若干年后仍能根据黄公望的画风作画。项圣谟曾在在一幅山水画中自跋曰：“家藏黄鹤山樵画颇多，余自幼摹仿，后学大痴。久不作想，兹以其笔意写此小景，自喜未忘其本来面目也。”^[4]另外，崇祯五年(1632)，项圣谟在《仿黄公望山水图》中识曰：“曾见痴翁半张纸，不多数笔山与水。自然苍润有云烟，聊复从翁画如此。”^[5]在项圣谟存世的画作中，《临黄子久富春山居图》《仿黄公望山水图轴》等也都较为知名。项圣谟对于王蒙的画作也颇有研究，李日华在《题项孔彰仿叔明画》中说：“世人学叔明，止肖其晦濬滹润一种，其别行苍峭荒率饶古趣者，实本于常粲、吴道玄诸人图佛菩萨，衬景不易拟也。唯孔彰此卷得之，可贵可贵。”^{[5]1387}除黄公望和王蒙外，项圣谟潜心摹仿的元代画家尚有赵孟頫、赵雍、马琬、吴镇、唐棣、倪瓒、盛懋等，甚至还留心学习不知名的画家，他在《茅亭观泉图》中写道：“曾见无款元人一画如此行笔，是其所宗郭家法也，非无源委，聊一仿之。”^[6]

项圣谟在古画的学习上下足了苦功，曾自曰：“余髫年便喜弄柔翰，先君子责以制举之业。日无暇刻，夜必篝灯着意摹写昆虫、草木、翎毛、花竹，无物不备，必至肖形而止。”^[6]他的努力得到了同时代绘画大家们的认可，李日华说：“孔彰技一至是乎！良由古今诸名家遗迹熟烂胸中，又以蚤慧夙灵，鼓锐而坚攻之，故能种种跻妙如此。”^{[5]1387-1388}董其昌也在跋项圣谟的画册时赞曰：

项孔彰此册，乃众美毕臻，树石、屋宇、花卉、人物皆与宋人血战，就中山水，又兼元人气韵，虽其天骨自合，要亦功力深至，所谓士气作家俱备。项子京有此文孙，不负好古赏鉴百年食报之胜事矣。^[7]

项圣谟对古画的大量临摹，练就了其触手成妙的绘画本领。清末嘉兴藏家葛嗣澍也被项圣谟深厚的绘画功底所折服，他在题项圣谟《双桂图轴》时言：“盖孔彰多藏善临，不必刻意为之，自然无一处无来历也”^{[8]261}，又在跋《董邦达山水轴》时言：“此帧墨笔，无山，作三大树，一丛点，一夹叶，一枯枝，根下大小卷石十余块，涌出于坡草之中。隔溪见山脚洞口而已，然石态树痕，颇极精到。前此惟项孔彰能为之，余不见焉。此非临古多而用心细者不能，虽似功力，实秉静气。”^{[8]276}

二、“恨古人不见我”——项圣谟对古法的创变

食古不化是画家最大的弊病，学习古法的目的永远是为了以古为新、以古为变，而绝非因循守旧、故步自封。项圣谟的绘画虽然步武前人、涉古甚深，但十分注重新变，总能在传承和创新之间找到新的平衡点。李日华言项圣谟的画作“英思神悟，超然独得”，称项圣谟为“崛起之俊”，即言其绘画得创变之法。张岳崧在跋项圣谟画时言其“刻峭深警，虽规摹前哲，亦不欲一笔托人藩下”^{[2]780}。清人何绍基对于这个问题分析得更为细致明了，他将项圣谟山水与傅山山水相比较，言傅山“笔墨浑浩，不辨是

树是石，是风是云”，项圣谟“刻露秀逸，丝毫不令相掩覆”，最终得出结论，同是得笔宋人，傅、项二人却派别顿殊，究其原因在于“法由意造”。^{[2]782}项圣谟绘画之所以能够做到师古不泥、法由意造，是有着其深层次原因的。

(一)重视写生

唐宋以后的画家越来越注重写生，吴道子、黄筌、王希孟、赵孟頫、吴镇、倪瓒等无不在悟自然灵性中寻求艺术创作的灵感。明末清初的画家更是将写生置于十分重要的位置，石涛甚至说出了“搜尽奇峰打草稿”⁷的千古名句。画家们强调写生主要是为了从山水自然中体验物华、收集素材、构思提炼，并最终服务于创作。花鸟之属如此，山水之属亦然。

项圣谟于绘画一途亦重写生，后人评之曰：“项孔彰山水全师北宋，兼擅写生。”^{[2]775}李日华在《题项孔彰画卷》中又说：“孔彰仗剑走卢龙塞，冰雪满裘，归京邸中，向余诧关外诸山之奇，恨荆、关辈未具是手，将手作图一卷示余。余须之甚久，未见，而见此卷，依然一小江南也。幽情壮思，悉抒所怀，彼景物者，直是一时戏具耳。”^{[5]1386}

《剪越江秋图》作于崇祯七年(1634)，是年项圣谟从杭州出发，沿富春江逆水而上，途经富阳、桐庐等地抵达建德，之后又入新安江到淳安，再由淳安到遂安，全程数百里。富阳、桐庐一代，奇山异水天下独绝，黄公望曾为之作《富春山居图》。项圣谟亲临其境，有感于江水两岸山川之胜，美景之奇，为之写生，图成此卷，并在落款处长跋数百字，识之曰：“古长水项圣谟扣舷写照。”⁸顺治十一年(1654)，项圣谟南行，在闽江游历，遂作《闽游图》，并自跋：“此写闽中榕荔溪石之胜也。夫榕荔之千奇万怪，各有木理尚可形容，至若溪石莫可名状，非画不能传其神。及画而又知非画之所能备甚矣，画之难也。因极溪石之变，以采画法之常，聊缩千里之观，以成一时之兴。”^[9]

此外，项圣谟的名作《秋林读书图》《前招隐图》《鹤洲秋泛图》《松涛散仙图》等，无不是其出游写生的成果。除了山水之外，花鸟等也都是项圣谟写生的重要题材。李日华在《题项孔彰写生册》时言“孔彰此册，可抵半部《尔雅》”^{[5]1388}，足见其写生范围之广。

(二)总括画理

项圣谟对古代名家绘画进行过系统的学习，但并非一味地妄下苦功，而是十分注重对画理的参悟和总结。这不仅能使学习达到事半功倍的效果，还有助于他对古人绘画经验的消化和吸收，进而更容易将古人的笔法、构图、设色等技巧、原理有条不紊地转化、应用到自身的绘画创作中去。

《闽游图》以闽江两岸的形胜山水为主要表现对象，夹杂人物、舟车、屋宇等景观，构图宏大，用笔细腻，刻画精微，具有极高的艺术成就。项圣谟在跋语中说道：

画水欲有原，画石欲有脉。石与水无情，相渐日以迫。一刚而一柔，相遇还相激。画者虽不同，下笔欲如割。流隄自无停，神与之俱适。咏者虽不同，欲摘其要窍。出口自无遗，一可以当百。观者虽不同，卒难辨黑白。所以水石观，无论今与昔。一水必潏洄，一石有肥瘠。不观夫石乎，其势何赫赫。磊磊而昂昂，莹莹而寂寂。水漫者如磨，不及者如戟。玩水者如珠，截流者如画。积雨者如湮，拒川者如拍。波面者如浮，底定者如掷。不观夫水乎，其声何淅淅。涓涓而油油，轰轰而格格。咽者知石危，泻者知石窄。远石者涛飞，沙纤者滩逆。平流忽作澜，知下有隐磧。舟子以拱名，急湍背其脊。此皆山中山，洪水所开辟。荡涤其泥沙，洗出山之额。是之谓石头，根连如肘腋。想禹治水时，早已成川泽。曾经疏凿无，注海悬涓滴。石乱水交加，石子眩五色。手口费形容，操管意自索。兹以声势传，三句止丈尺。⁹

项圣谟以五言诗的形式详细介绍了他在写生、临摹、创作时的心得与体会，并且系统总结了山水画中山石、树木、水流、人物等物象的绘画要点和构成、组合规律，将绘画技巧上升到了理论层次。其实，项圣谟在《闽游图》中对于画理的总括并非孤例，

他在临摹赵孟頫的《携琴访友图》时也曾对树木、山石等的画法技法有过类似的归纳总结：“画中山水位置皴法皆各有门庭，不可相通，惟树木则不然，虽李成、董源、范宽、郭熙、赵大年、赵千里、马、夏、李唐，上自荆关，下逮黄子久、吴仲圭辈皆可通用也。”^[10]项圣谟总括画理的做法得到了李日华的认可与赞赏：“孔彰今年三十有奇耳……将展、陆、荆、关、董、巨与蜀之二黄、竹之湖州、兰之所南，镕合手腕，谈笑而驱之纨素，不亦古今一大快事乎！”甚至产生了“偕孔彰纵浪千岩万壑中，以极斯艺”的想法。^{[5]1388}很显然，在李日华看来，项圣谟年纪轻轻就能参透古今画理，并且能娴熟地将这些理论熔于一炉，淋漓尽致地使用与表达自己的想法，实在是古今少有，非常难得。

（三）诗画融通

苏轼曾言：“诗不能尽，溢而为书，变而为画，皆诗之余。”^[11]也就是说无论是书法或者绘画，其实只是一种外在的表现形式，其内核并没有实质上的区别，都是诗心的表现，因此，绘画和诗歌存在着内在的融通。画家若无诗心、画作若无诗情，所绘纵然工巧精细亦徒为下品；相反画家若能以诗驭画做到诗画相融，即便其绘画未能臻于妙境亦可不偶于俗调。

项圣谟一生爱诗，多有吟咏，其画作绝大多数也都有题诗。由于项圣谟画作流布较广，而诗文集失传，故世人多知其画不知其诗。闲章最能体现书画家的情怀追求和雅意志向。项圣谟有数枚印章，在其画作当中较为常见，分别是“松涛中诗画史”“项圣谟诗书画”“项圣谟诗画”“醉风人诗画”“项孔彰诗书画”等，通过这些印文不难发现，与一般的画家不同，项圣谟将诗、书、画置放于同等重要的地位。由此可见，项圣谟不仅注重自己的画家身份，更重视自己的诗人身份。在深层次的身份认同中，项圣谟甚至将诗人身份置放于多重身份角色的首要位置。其深厚的诗学功底和多样的诗歌体裁，无不拔脱隽永，辞句警策凝重，格调悲壮慨然，具有强烈的个人风格和较高的艺术成就。清人评项圣谟的四言诗略仿司空图的《二十四诗品》；王鸿绪也言“观其诗，无俗调，洵雅人也”^{[2]775}。可见对其诗歌成就的认同。

项圣谟在美学追求和艺术风格上已然达到以诗驭画、诗画融通的境地。明末清初的诗学大家、文章宗儒钱谦益曾经在跋写项圣谟的《后招隐图卷》时言：

雁字诗唱于楚中。秋弦老衲与樵李诸君更相酬和，卷轴粗于牛腰，而孔彰诗后出而弥工。吾观孔彰画《后招隐图》，苍茫苍蔚，备极山川林麓晴雨晦明之妙。发之于诗，气韵生动，传模移写，使人徘徊吟咀，如度雁门、遵衡阳，亲见其飞翔行列，萦回于楮墨之间也。古人诗画，无取于多。袁海叟《白燕》诗“月明”、“雪满”二语，三百年词人不能及其仿佛。郭忠恕之画最为宝重者，山亭一角，远山数峰而已。诗耶画耶？诗中之诗，画中之画耶？微孔彰吾谁与言之？^[12]

钱谦益盛赞项圣谟的绘画“发之于诗，气韵生动”，言其诗歌与绘画为“诗中之诗”“画中之画”。在钱谦益看来项圣谟的诗歌与绘画俨然做到了美学上的相互融通，并且已经臻乎妙境。清人陆时化也有类似的观点，乾隆三十八年（1773），陆氏在跋写项圣谟的画卷时说道：

孔彰所画山川林麓得晴雨晦明之妙，禽鸟、花卉极姿致性情之微，发之于诗，气韵生动，耐人十日思。余曾见其雁字诗卷，知孔彰不独精于画，又长于诗也。雁字诗唱于楚人，龙君御、袁中郎、小修属和者，溢囊盈帙，吾吴唐叔达最工，樵李项君禹继之。君禹意象开拓如叔达，而荟蕞百家穿穴琐碎，殆有加焉。孔彰诗弥后出而弥工，使人于吟咀间如度雁门、遵衡阳，亲见飞翔行列，萦回于楮墨之间。昔人称摩诘诗中画、画中诗，孔彰其无愧也欤。^[13]

乾隆五十一年（1786），钱塘诗人吴清鹏在阅览项圣谟的画册时，被项圣谟高超的绘画和诗歌艺术所吸引，在跋文中评曰：“诗至此，醉风人之遗，陶杜犹当许入室焉，而仅以能画得名，才之淹没者，可胜叹哉。”^{[2]784}可见吴氏十分赞许项圣谟的诗歌，并深深地为之叹服，同时对项氏诗名为画名所掩的遭遇表示惋惜和不平。不仅如此，吴氏也认为项圣谟在绘画和诗歌的审美上存在着内在的融通关系，他在题跋中附诗曰：“天籁子孙称善画，岂知诗更超画界。世人论画不论诗，空向宋元说宗派。”^{[2]784}

(四)以画写心

项圣谟有数枚书画用章,印文分别作“逸居士墨戏”“无可无不可”“写我心曲”“怡情”“真乐”“痴子业”等。由此不难看出,项圣谟将绘画看作是一种自遣的方式,一种情感的寄托,而非求财求利求名的手段。项圣谟出身豪门甲第,自幼锦衣玉食,养尊处优,青年时代名播江南,其绘画自然只为娱心,并不会受到艺术品市场的影响和金钱的诱惑。正是由于这份坚守,才不会随波逐流。也许是世家公子的清高和脱俗,即使经历了世事沧桑依然能从容淡然,从未向流俗低头,落拓江湖之中仍然保持着文人的风骨和率性。《嘉兴府志》言其:“家贫志洁,每鬻画以自给,然意有不可,虽纁帛羔雁未尝顾也。”^[14]2015年,北京匡时国际拍卖有限公司秋季拍卖会古代绘画专场有项圣谟自题《雨打鸡立轴》,画中自题曰:“莫笑窗前雨打鸡,竹梧阴底背风栖。也曾与凤同争食,人醉天昏独醒啼。”是图不论是图中物象还是跋诗都显示了作者孤傲不群、睥睨一切的性格。

国变后,项圣谟隐居弃世,幽潜于林泉,但他依然坚持自己的立场,坚决不与清政府合作。这一时期,项圣谟的绘画体裁和艺术风格也为之一变。如顺治八年(1651)项圣谟创作的《天寒有鹤守梅花园卷》,画中项圣谟以冲寒傲雪的梅花和高蹈孤引的仙鹤自况,以表达自己不向清王朝屈服的高尚节操。画的落款处竟然还钤印有“皇明世胄之中嘉禾处士”的图章。项圣谟的绘画大都不署年号仅署干支,画面的主色调也以朱红为主,可见他内心深处心怀旧朝并不承认满清的统治。

项圣谟以画写心的做法也受到后人的高度认可。徐树铭在题项圣谟《山水诗画册》时评曰:“用笔不落偏锋,位置亦都谨细,画史之董狐也。《六月雪》篇有时变之感。《望扶桑》篇有故国之思。诗史之董狐也。虽师古人,法由意造。至矣,吾无以加矣。”^{[2]783}将项圣谟与直笔书史的董狐相对举,并言项氏绘画达到了“法由意造”的绝境。

三、“留真迹与人间垂千古”——项圣谟古法思想的影响

(一)挽古法于即绝

明代末年,政治动荡,社会矛盾突出,各种“异端”学说不断兴起,再加上外来文化的冲击,人心思变成为这一时期的社会主旋律。王阳明反对将孔孟之道当作一成不变的戒律,主张思想和个性解放,提出了“致良知”和“知行合一”的方法论。李贽提出了“童心说”,鲜明地批判理学的虚伪,充满了叛逆精神。汤显祖主张以自然灵气怪怪奇奇的表现“至情”。在这些新思想的浸染之下,晚明时期的绝大多数士人变得空前浮躁。

表现在绘画领域,各种怪诞新奇的绘画风气不断涌现,一时间颇有“百花齐放”的态势。画家们不再敬畏传统,一味强调对个性、对“心”“意”的表达,求新、求变、求奇逐渐占据了绘画的主流,古法传承日渐薄弱。正如明末文人李日华所言的那样:“今天下画习日缪,率多荒秽空疏,恍惚怪幻,乃至作树无复行次,写石不分背面,动以元格自掩,曰我存逸气耳,相师成风,不复可挽。”^{[5]1384}

项圣谟的绘画重视对传统的传承,他以卫道士的形象出现在明末画坛大有挽古法于即绝的意义。李日华在题项孔彰的《招隐图》时评价道:

其笔法一本鸿乙《草堂》、摩诘《辋口》、仁熟《雪栈》、营丘《寒林》诸迹,无一毫落南宋蹊径,而生动之趣,未尝不在此绘林正脉也……当此绘道凋落,魔涎洒地,布网粘缀,无一得脱之时,而孔彰自以英思神悟得之,可不谓吾里崛起之俊欤!余之叹服称快,又倍于陈、董二先生也。^{[5]1384}

通过“无一毫落南宋蹊径”“绘林正脉”“崛起之俊”等词汇不难看出,李日华对项圣谟独树一帜的崇古画风是十分推重的,在他看来,明朝绘画江河日下画风浮躁凋疏,画家们大都不欲传续古法而竞相以“逸气”自欺,项圣谟能够赓续古法并能融会贯通自成一家是十分难得的。

(二)留名姓于人间

项圣谟有枚印章印文为“留真迹与人间垂千古”，^[10]他在自题《闽游图》时有诗曰：“独坐吟成皆往迹，可留名姓与人间。”吴山涛在题项圣谟《秋声图轴》时说：“孔彰先生为予老友，作画必凝神定志，一笔不苟，予常嗤其太劳。君曰：我辈笔墨，欲流传千百世，岂可草草乎？”^[15]不难看出，项圣谟对于自己身后的评价是十分看重的。当然，历史并未负所望，他确实也以崇尚古法的画风留名青史。

项圣谟年轻的时候，其绘画的佳评就十分常见。例如，李日华言：“余于绘林，以墨君推鲁孔孙，以山水推项孔彰，举世无不以为公言，而两君复互推不相让……贤哉两君，柳州、涪翁且含愧色矣。”^{[5]1391-1392}又言：“今天下画道零落，山水则项孔彰，墨竹则鲁孔孙。”^{[5]1394}项圣谟30岁前所作《画圣册》为董其昌所激赏，言其“众美毕臻”“皆与宋人血战”“又兼元人气韵”“士气作家俱备”。可见，项圣谟的绘画已经达到了极高的艺术水准，甚至理当被推为当世山水画的标杆。入清后，项圣谟崇尚的古法画风依然好评不绝。顺治十五年(1658)，项圣谟卒，他的一生得以盖棺定论。是年，同里收藏家曹溶有诗挽之：“狼籍江南麈尾春，井床梧影碧嶙峋。风前无复闻长啸，真作荆关画里人。”^{[16]8}在诗中将其比作五代时期的绘画大家荆浩、关仝，并在诗歌末自注：“孔彰绘事特绝”，^{[16]8}可见对项圣谟古法绘画的评价也是很高的。

清初名臣陈廷敬言项圣谟绘画“有徐唐遗意，文衡山殆不如也”，^[17]认为他的绘画有五代绘画大家徐熙、唐希雅等人风致，艺术成就当在吴门领袖文徵明之上。清代中期的王文治在对项圣谟的《山水立轴》作跋时颇有微词，言其“未入大家”，¹¹便立马引起反驳。有署名为“落花”者跋曰：“梦楼固负盛名，但知书耳未必知画也。其谓项易庵画只有韵致，未入大家，余窃以为不然。虽《秋江垂钓图》不可得而见。兹就斯图薄视倪、黄自成清逸。渔阳论诗所谓‘不着一字尽得风流’者，殆指是境界耳。纵用以上比沈文亦不外功力与神韵取径各异，宁遂谓神能两品，高于妙逸欤。”¹¹在其看来，王文治虽然以书法名世，但并不真正了解绘画，项圣谟的绘画取法高古、功力深湛，又有倪瓒和黄公望的清逸之风，甚至在艺术成就上可以跟沈周、文徵明相提并论，画格当入神品或者妙品。道光年间，无锡钱泳评项圣谟的画作“摹宋临元与古人相颉颃，实可同娄东王文肃后人并驾齐驱。”^{[2]779}道光十九年(1839)，江夏陈銓在跋项圣谟的绘画时言其“细玩知其谨细沉着，真能取法宋人，迥非时手可及”。^{[2]781}安化陶澍则评之曰：“其画法刻意古人，绝去俗尘，真可谓名家后劲也。”^{[2]781}民国时期著名的藏家吴湖帆在项圣谟的《湖山夕照图》中跋曰：“项易庵家藏本丰，天资更超，工力尤深，三者俱备，故成香光、西庐劲敌，非偶然也。”¹²将项圣谟看作是可与董其昌、王时敏等人相比肩的画家。凡此种种，足见历代文人对项圣谟崇尚古法画风的认同。

(三)开宗派于秀水

项圣谟在明清绘画史上占有重要地位。

首先，项圣谟是承前启后的一代大家，是沟通宋元与明清绘画的重要桥梁。一方面，他认真梳理和学习历代名家，总括画理，对宋元绘画有集大成之功，是古法绘画的重要传承者之一；另一方面，项圣谟坚持古为今用、借古开今，又能做到融会贯通，形成了独特的绘画观，为后世画家学习宋元绘画提供了可供借鉴的“模板”。

其次，项圣谟的绘画具有高超的艺术成就，以清、雅、华、淡的艺术形象和新颖的艺术风格诠释了中国传统绘画独特的艺术魅力，拓新了中国传统绘画的美学内涵。也因此成为可与沈周、文徵明、唐寅、董其昌、王时敏等人比肩的绘画大家。

再次，项圣谟以画写心，在画派林立的明末清初不受吴门、华亭、云间、武林等画派的束缚，能做到正本清源、以古为新，开启了清代嘉兴地区绘画艺术繁荣发展的序幕，对“秀水画派”的形成有先导之功。在项圣谟的影响和带动之下，鲍济、陈书、张庚、钱载、方熏、戴熙、张熊、蒲华、吴谷祥等一大批画家应时而起，他们各展其才、通力合作，将清代嘉兴地区的绘画艺术推向了前所未有的高峰。

四、结语

项圣谟天资超拔，一生勤奋，诗文书画，俱臻妙境，是嘉兴画坛杰出的绘画大家。项圣谟一生推重传统，醉心复古，绘画艺术外师造化，中得心源，在传统古法里孜孜以求、摸索锤炼，于山水写生中累积素材、创变突破，并最终形成了鲜明的艺术风格，达到了诗画相融、以诗驭画的艺术境界，成为中国绘画史上的闪耀明珠。项圣谟的复古画风，得到了明清两代以及近现代画家们的高度认可，对明末以来江南地区的文人绘画影响深远，有着极为重要的研究价值。

参考文献:

- [1]顾文彬.过云楼书画记[M].上海:上海古籍出版社,2011:172.
- [2]庞元济.虚斋名画录·虚斋名画续录[M].上海:上海古籍出版社,2016.
- [3]杨新.项圣谟[M]//中国画家丛书.上海:上海人民美术出版社,1982:38.
- [4]陶亚萍.熔古铸今——项圣谟画风成因分析[J].南京艺术学院学报,2008(5):143-145.
- [5]李日华.恬致堂集[M].上海:上海古籍出版社,2012.
- [6]卜登科.项圣谟年谱资料简编[J].新美术,2012(3):55-72.
- [7]卞永誉.式古堂书画汇考[M]//中国书画全书.上海:上海古籍出版社,2009:581.
- [8]葛嗣淞.爱日吟庐书画从录[M].杭州:浙江人民美术出版社,2012.
- [9]袁源.自我表现与自我隐藏——项圣谟《松涛散仙图》研究[D].杭州:中国美术学院,2011.
- [10]古今鉴藏文献摘录[N].杭州日报,2016-08-18(B05).
- [11]张志烈,马德富,周裕锴.苏轼全集校注[M].石家庄:河北人民出版社,2010:2387.
- [12]赵会娟.钱谦益集外文四则[J].文献,2015(1):97-102.
- [13]谢淑诚.项圣谟的山水画研究[D].南京:南京师范大学,2014.
- [14]孙岳颁.佩文斋书画谱[M]//文渊阁四库全书.上海:上海古籍出版社,1987:13.
- [15]童衍方.英思神悟超然独得——项圣谟的松潭听泉图[N].新民晚报,2009-06-03(B9).
- [16]曹溶.静惕堂诗集[M].刻本.1725(清雍正三年).
- [17]陈廷敬.午亭文编[M].郑州:中州古籍出版社,2011:2364-2365.

注释:

1 参见 2011 中鼎国际春季艺术品拍卖会, 中国书画(三), 项圣谟《青绿山水》立轴。

2 参见项圣谟《闽游图卷》, 现藏于旅顺博物馆。

3 参见项圣谟《招隐图卷》, 现藏于洛杉矶艺术博物馆。

4 参见项圣谟《招隐图卷》, 现藏于洛杉矶艺术博物馆。

5 参见项圣谟《仿黄公望山水图》, 现藏于故宫博物院。

6 参见中国嘉德国际拍卖有限公司 2021 春季拍卖会, 项圣谟《茅亭观泉图》。

7 《书画鉴影》卷九、卷二十四收录的《僧石涛山水卷》《僧石涛山水轴》均钤有“搜尽奇峰打草稿”印。另外, 北京故宫博物院收藏有石涛《搜尽奇峰打草稿》水墨山水卷。

8 参见项圣谟《剪越江秋图》, 现藏于北京故宫博物院。

9 参见项圣谟《闽游图卷》, 现藏于旅顺博物馆。

10 是印见诸项圣谟《水墨山水画册》等画作, 《吴越所见书画录》卷二等有著录。

11 参见辽宁国际商品拍卖有限公司 2006 春季拍卖会, 中国书画, 项圣谟《山水立轴》。

12 参见吴湖帆旧藏项圣谟《湖山夕照图》。