

东海临风

美术学专业学生论文选

上海大学美术学院 编



SH 上海画报出版社

东海临风

美术学专业学生论文选

上海大学美术学院 编

上海画报出版社

图书在版编目(CIP)数据

东海临风: 美术学专业学生论文选 / 上海大学美术学院编. —上海: 上海画报出版社, 2001. 4
ISBN 7-80530-735-0

I. 东... II. 上... III. 美术理论 高等学校 文集
IV. J0-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 21096 号

东海临风

——美术学专业学生论文选

上海大学美术学院编

上海画报出版社出版

(上海长乐路 672 弄 33 号)

新华书店上海发行所发行

上海财经大学印刷厂印刷

开本 787 × 1092 1/16 印张 22 印数 0001-1500

2001 年 5 月第 1 版 2001 年 5 月第 1 次印刷

ISBN 7-80530-735-0/J · 736

定价: 58.00 元

序

汪大伟

上海大学美术学院美术学学科的建设,是在改革开放形势的推动下,为适应上海美术事业发展的需要,在谢稚柳先生、上海书画出版社等专家、单位的倡议下,于1994年,在我院徐建融教授的主持下正式启动的。1998年,潘耀昌教授加盟我院,进一步加强了我院美术学学科的师资队伍,使学科建设渐趋规范。迄止目前,已招收本科生8届,毕业4届;硕士研究生4届,毕业1届。教学实行工作室制,由徐建融主持中国美术史工作室,潘耀昌主持西方美术史工作室。收在本书中的5届本科生、1届研究生论文选,均为中国美术史工作室的教学成果,主要体现了徐建融的教学思想和学术思想。

徐建融的学术思想来自于谢稚柳先生,他把它命名为“实践美术史学”。反映在教学中,便因此而形成为与兄弟院校美术学学科建设迥然不同的教学特色,十分强调理论与实践的联系、学校与社会的联系,具体表现在如下两个方面:

一、所谓“实践”,不仅仅是指美术专业的实践,更是指必须面对社会的现实。在市场经济取代计划经济的今天,社会现实的竞争空前激烈甚至近于残酷,而外语和电脑,则被公认为是21世纪参与社会现实竞争的两大利器。因此,徐建融对于学生的要求,对于外语、电脑的强调甚至更在于专业的强调之上。我院美术学专业的学生,外语、电脑的成绩不仅在院内相对处于领先的地位,社会用人单位对他们的评价也相当高,认为有些学生的外语、电脑水平堪与外语、电脑专业的学生相媲美。有一位美国投资商,拟在上海建立一个中国艺术网站,但经过几年的考察,深感懂美术的不熟悉外语、电脑,懂外语、电脑的又不熟悉美术,因此迟迟不敢下决心。后来,徐建融向他推荐了我院的学生,仅经过两次接触,该投资商便作出了建站的决定。目前,我院的毕业生、在读生,成了该网站的骨干力量,而该网站也成了我院美术学教学的又一个实习基地。

由于注重面对社会现实,所以,我院美术学中国美术史工作室的教学并不局限于本院的师资和课堂教学。谢稚柳、陈佩秋、刘旦宅、方增先、卢辅圣、单国霖、洪丕谟、祝君波等院外专家,都曾为我院学生上过课或作过讲座,有些至今还作为我院的骨干教学力量担任着兼职教授。与此同时,上海的一些美术出版社、博物馆、美术馆、拍卖行、画廊、电脑公司等,也是我院教学的第二课堂或实习基地。不少学生毕业之后,又成为这些单位的业务骨干。

二、反映在专业教学方面,“实践”的意义在于继承发扬中国传统“知行合一”的学术作风,在于坚持并强调美术学本职的“美术”特性,以“实践出真知”、“实事求是”的态度去研究美术本身。目前,一些兄弟院校的美术学专业建设,大多走的是西方“独立人文学科”的路子,强调与实践相分离的纯理论性,因此,一些哲理性很强的大

部头著作,尤其是西方的著作,成为教学的经典读物。这类著作,在徐建融的工作室中暂被列为“学生不宜”的“禁书”。我院中国美术史工作室的课程设置大致是这样的:1、中国书画临习,约用一年半时间;2、诗词格律、《说文解字》、草篆书辨识,约用一年半时间;3、从笔墨技法的角度赏画评画,约用一年时间;4、熟记古今著名书画家的姓名字号、艺术风格、代表作品及收藏处,约用两年时间;5、书画鉴定和艺术市场,约用一年半时间。以上基础课程,参差叠合在前三学年完成。第四学年毕业创作和毕业论文写作,则要求学生选择美术界的热门或冷点课题,摆十分事实,讲两分道理,提出自己的见解。这些课程的教学,几乎有一半是在社会和第二课堂中进行的。

在本科教学求“实”的基础上,对研究生的教学进而要求具有系统性。这就需要学生更为全面、详尽地把握事实、综合事实,然后归纳或演绎出有价值的结论。当然,这样的系统性并不是以与实践相分离的纯理论性出现的,而是表现为更加扩大或提高的实践性。打一个也许不一定很恰切的比喻,如果说对本科生的论文要求是做一扇高质量的门,或砌一堵高质量的墙,那么,对研究生的论文要求便是造一座高质量的大楼。两者既不同又相同,不同在一是个别的,一是整体的;同在两者均属于建筑的范畴而没有变为织布机。把绘画看作不是点、线、面、形、色、笔、墨的形象创造或形式创造,而是看作宇宙天体或生命奥秘的一种揭示,在徐建融的教学中是不能被允许的。同时,他还要求学生研究梨就必须谈出“梨”的特性,研究梨而仅仅谈出“水果”的普遍特性,同样是不能被允许的。他反复强调的便是美术学的本职工作是研究美术,而不是研究宇宙和生命科学,就像农民的本职工作是种好庄稼,而不是研究“种田中的哲学”。而对美术的真知灼见,只能从美术的实践(包括画画的实践和赏画的实践)和事实(包括史实)中才有可能取得。这一学术思想贯彻到教学之中,便形成为我院美术学学科建设的基本特色,而汇集在本书中的学生论文,便是这一教学思想的初步成果。

相比于兄弟院校,我院美术学学科的建设起步较晚,所以必然存在着诸多的不足。如果说,兄弟院校“独立人文学科”的美术学学科建设旨在“走向世界”的“与国际接轨”,那么,我院“实践美术史学”的美术学学科建设便是旨在“立足本土”的“中国特色”。我认为,这两者之间的关系并不是矛盾的,而恰恰是相辅相成的。因为真正的“走向世界”必须以“中国特色”自立于世界之林;而在全球一体化的形势下,“立足本土”也决不意味着闭关自守。正因为此,我院美术学学科的建设要想不断取得完善,就需要自觉地向兄弟院校学习,并听取兄弟院校同行专家的批评和建议——本书的出版,与其说是旨在展示我院美术学教学的“成果”,不如说是旨在提供兄弟院校同行专家的一个批评对象,庶使我们的工作得以不断地改进。

2001年元旦于上海

目 录

序	汪大伟 (1)
归去来——对传统绘画一个母题的研究	张 峻 (1)
徐潘异体——20 世纪中国画教学的反思	凌瑞蓉 (22)
浙派的衰变	单 炯 (34)
题材与行情	金 阙 (48)
“我读石涛”还是“石涛读我”？	董 奕 (53)
谢稚柳绘画史研究方法的研究	顾建军 (65)
“子恺漫画”论	谢奕青 (82)
传统书法与现代书法	吴 奕 (95)
遭遇选择：论新兴工笔画对传统的继承和改造	沈 立 (105)
电脑美术——艺术领域新形式	蔡夷琳 (120)
我们这一代：当代年轻艺术家使命的思考	汪 洋 (127)
从雅集到笔会	赵寒成 (136)
从特技谈当代中国画发展	韦 佶 (148)
借古开今：论鉴藏与画风创造的关系	邱孟瑜 (158)
多元化的启导：1920—30 年代的中国画坛	汤哲明 (201)

归去来——对传统绘画一个母题的研究

93届本科 张 峻

(一)

陶渊明(365—427)又名潜,字元亮,谥靖节先生,浔阳柴桑人(今江西九江人)。他出身于一个没落的官僚家庭,“少而贫苦”,“弱龄寄事外,委怀在琴书”^①。青年时代曾怀有建功立业的大志,“猛志逸四海,骞翮思远翥”^②。曾数次出仕,历任江州祭酒,桓玄幕僚,镇军参军,建威参军,彭泽令等职。同时,其“少无适俗韵,性本爱丘山”^③又反映了他思想上的另一方面。由于在仕途上难以施展才能,有所作为,加之他不愿与浊世同流合污,而违背本性,最后“爱丘山”的宿愿就压倒了“逸四海”的猛志,“真想初在襟,谁谓形迹拘。聊且凭化迁,终返班生庐”^④。陶渊明在41岁任彭泽令时,因不愿束带见督邮,叹曰“我岂能为五斗米折腰向乡里小儿!”即日解绶去职,赋《归去来兮辞》,归隐田园,躬耕隐居,其“质性自然,非矫厉所得”的志节可见。他在《归去来兮辞》中唱道:“归去来兮,田园将芜胡不归!既自以心为形役,奚惆怅而独悲!悟已往之不谏,知来者之可追。实迷途其未远,觉今是而昨非。……聊乘化以归尽,乐夫知命复奚疑。”“归去来兮”是陶渊明多年来积存于内心的呼唤,毅然登上归途,想象着归途中的自由无羁,抵家后心契自然,淳朴清高地生活。《归去来兮辞》中渗透了陶渊明高洁的德操和乐天知命的大彻大悟。陶潜和《归去来兮辞》因此都成为了人物画的母题。

自唐代起,人物画中已有陶渊明像,如《宣和画谱》记载,唐代郑虔的《陶潜像》:“画陶潜风高气逸,前所未见,非醉卧北窗下,自谓羲皇上人同有是”^⑤。至北宋,李公麟的《归去来图》更成为后人效法的典范。李公麟“画陶潜归去来兮图不在于田园松菊乃在于临清流处”^⑥。即把表现重点放在陶渊明正在深思的神态上,而不在于自然景物。虽然李公麟的渊明像现已不存,但后人的渊明图大多承其一路,效仿龙眠笔,人物白描,自其演变而来。据文献记载和实物传存的作品列表如:

①②③④《陶渊明全集》卷四《杂诗十二首》,卷二《归田园居》,卷三《始作镇军参军经曲阿》。

⑤⑥《宣和画谱》卷五、卷七。

(一) 描绘陶潜形象及生活故事的画作

时代	作者	作品名称	形式	著录书目
唐	郑虔	陶潜像		宣和画谱·卷五
北宋	赵大年	渊明赏菊	卷	大观录·卷一三
北宋	吴元瑜	陶潜夏居图		宣和画谱·卷九
南宋	梁楷	渊明图		南宋院画录·卷五
南宋	马远	渊明赏菊		汪氏珊瑚网画录·卷二三
元	钱选	柴桑翁像		三秋阁书画录·卷上
元	赵孟頫	渊明像	卷	郁氏书画题跋记·卷六
元	张渥	写渊明小像		朱存理铁网珊瑚画品
元	盛懋	渊明爱菊图	轴	书画鉴影·卷二〇
元	刘渊	渊明归兴图		汪氏珊瑚网画录·卷二三
元	唐棣	靖节抚孤松图		佩文斋书画谱·卷二三
元	孙君泽	渊明漉酒图		式古堂画考·卷二
明	仇英	陶靖节图	卷	别下斋书画录·卷五
明	吴伟	临李龙眠白描渊明图		佩文斋书画谱·卷八六
明	杜堇	陶靖节先生像		汪氏珊瑚网画录·卷二一
明	汪肇	葛巾漉酒图		佩文斋画谱·卷九八
明	谢时臣	画渊明图	卷	佩文斋书画谱
明	李翠兰	陶靖节图	卷	盛京故宫书画录·卷三
明	唐寅	渊明采菊图		内务部古物陈列所书画目录
清	华岳	渊明归趣图		别下斋书画录·卷三
清	奚冈	五柳先生图		笔啸轩书画录
清	卢湛	东篱高隐图	轴	国朝院画录·卷上

(二) 描绘“归去来”主题的画作

时代	作者	作品名称	形式	著录书目
唐	韩滉	归去来图		铁网珊瑚·卷一九
北宋	李公麟	归去来图		宣和画谱·卷七
北宋	范宽	归去来图		汪氏珊瑚网画录·卷二三
北宋	晁补之	自画归去来图		清河书画舫·卷四
北宋	苏轼	归去来图		诸家藏画簿·卷七
宋	梵隆	归去来图		石渠宝笈·乾清官六
宋	孙可元	陶潜归去来图		宣和画谱·卷一一
南宋	李唐	归庄图	卷	南宋院画录·卷二
南宋	赵伯驹	画归去来辞		式古堂画考·卷二
南宋	刘松年	渊明还庄图		好古堂好画记·卷上
南宋	贾师古	归去去来图		清河书画舫·卷七
元	何澄	归庄图	卷	江村书画目·卷一二
元	钱选	归去来图		书画见闻录·卷五
元	赵孟頫	写渊明归去来图		清河书画舫·卷七
明	文徵明	归去来辞书画	卷	穰梨馆过眼录·卷一七
明	仇英	五柳庄图		式古堂画考·卷二七

时代	作者	作品名称	形式	著录书目
明	沈周	五柳庄图并题		式古堂画考·卷二五
明	徐贲	画归去来辞	卷	佩文斋书画谱·卷八六
明	马轼 李在 夏芷	归去来图合璧	卷	石渠宝笈及二编·宁寿宫
清	徐扬	归庄图	卷	石渠宝笈又二编·延春阁

(三) 表现陶潜题材的传世画作及藏地一览表

时代	作者	作品名称	形式	质地	墨色	作品尺寸(厘米)	藏处
南宋	梁楷	东篱高士图	轴	绢本	设色	71.5 × 36.7	台北故宫
南宋	李相东	东篱高士图	轴	绢本	设色	169.1 × 107.7	台北故宫
元	何澄	归庄图	卷	绢本	墨笔	41 × 723.8	吉林博物馆
元	钱选	柴桑翁像	轴	纸本	墨笔		台北故宫
明	唐寅	陶潜赏菊图	卷	绢本	设色	138.2 × 67.5	上海博物馆
明	王鉴	白描人物	册	纸本	墨笔	19.5 × 22	上海市文物公司
明	张鹏	渊明醉归图	轴	纸本	设色	120 × 60	广东省博物馆
明	王仲玉	陶渊明像	轴	纸本	墨笔	106.8 × 32.5	北京故宫
明	陈洪绶	渊明饮酒图	轴	绢本	设色		上海博物馆
明	陈洪绶	提篮老人图	轴	绢本	设色	57 × 24	天津市文物公司
明	马轼 李在 夏芷	归去来兮图	卷	纸本	墨笔	28 × 619	辽宁博物馆
明	李士达	归去来兮图	轴	绢本	设色		首都博物馆
明	丁云鹏	漉酒图	轴	纸本	设色	137.4 × 56.8	上海博物馆
清	石涛	采菊图	轴	纸本	墨笔	208.5 × 96.7	北京故宫
清	王翥	归去来辞图	册	绢本	设色	21.3 × 34	北京故宫
清	余集	陶渊明像	轴	纸本	设色		辽宁博物馆
清	罗聘	陶渊明像	轴	纸本	设色	81 × 31.3	吉林博物馆

现存元代钱选的《柴桑翁像卷》画面上的陶渊明头戴纱巾，脚踏木屐，携杖前行，神情极其轻松而又恬淡，后面一童子背负酒瓶跟随。用高古游丝描，衣纹柔劲飘逸，沿着衣褶烘染墨色，古朴淡雅。又据《郁氏书画题跋记》中“赵集贤（孟頫）行书《归去来辞卷》，书后有白描渊明像，带葛巾鹤氅巾，手执杖，童子背负酒樽，手捧竹笈束书”^①。可见，两幅画中形象上的共同之处正吻合史书上有关陶渊明的记载。葛巾，竹杖，宽衣大袍是陶渊明服饰上的标记。《宋书·隐逸传》称：渊明“值其酒熟，取头上葛巾漉酒，毕还复著之。”陶潜诗文中也言及“若复不快饮，空负头上巾。”《晋书·隐逸传》称：“陶为彭泽令，‘郡遣督邮至县，吏曰应束带见之’而渊明辞归，固以缓带为愿”，如《杂诗十二首》中“缓带尽欢娱”，所以衣带宽松，十分飘逸。“策扶老以流憩”、“负杖肆游从”“植杖而耕耔”，竹杖始终不离手，后人的陶渊明形象上也都运用了这些标记。如何澄《归庄图》中，陶渊明也

① 《中国书画全书》第622页，上海书画出版社，1992年第一版。

是长须老者，头戴葛巾，手执竹杖，衣袖宽松。而元代赵子佼、明代王仲玉、李在等合卷及王鉴的渊明像上则多了件蓑衣遮风挡寒。历代画家在形象设计上虽有共同之处，但随画幅表现内容各异而又有差别。

(1)单幅作品，描绘陶渊明或悠游山林，或持菊独赏，或吟诗赋辞，或醉酒放浪形骸。如传为梁楷的《东篱高士图轴》以寒松为背景，陶潜手持黄菊，双目远眺，拄杖慢行，衣带随风飘起。笔法工致中夹有秀雅，圆润流利，衣襟处用墨渲染，一种萧散恬淡的神气活现纸上。明代王仲玉《陶渊明像轴》，白描人物宽袍大袖，迎风飞舞，身着蓑衣，手执纸幅，上方俞希鲁隶书《归去来兮辞》全文，故此画着意表现陶渊明作《归去来兮辞》时的一个情节。“渊明之诗，篇篇有酒”，陶渊明深谙酒之情趣，“悠悠迷所留，酒中有深味”，故而画家们多写渊明好酒爱菊的形象。如明代丁云鹏《漉酒图轴》中的陶渊明，脱头巾散发髻，藉虎皮而坐，二童子坐于边上助其用头巾漉酒。此轴中的陶渊明不修边幅，白衣如雪，悠闲洒脱，衣纹行笔劲细连绵，轻柔而又显得富有弹性，长须飘逸丝丝不乱，童子衣纹用钉头鼠尾描，画面背景高柳浓荫，绿茵遍地，黄花缤纷，赋色闲雅清简，更呈清润之气。又如唐寅的《陶潜赏菊图》中，陶渊明宽衣解带，袒胸露怀，脱去木屐，醉倚山石，菊花绽金，二童子正捧酒罐送来，暗合了“若复不快饮，空负头上巾”的高致。画上方题曰“满地风霜菊绽金，醉来还弄不弦琴，南山多少悠然意，千载无人会此心”。陈洪绶的《南山高隐图轴》则描绘了陶渊明采菊醉归情景，陶渊明宽袍大衣，醺醺醉态，真是“适饮辄尽，期在必醉。即醉则退，曾不吝情去留。”醉了就走，一童子搀扶他，一童子手捧瓶菊，另一童子替他拿杖跟随两侧。王鉴的《白描人物》册中，陶潜坐于地毯上，手持酒杯，一童子正在替他斟酒，旁置一盆黄菊，一幅“挥兹一觞，陶然自乐”的闲适之景，用笔方中带圆，气格上略显拘谨。明代张鹏的《渊明醉归图轴》则用比较工致的笔触描绘人物五官眉目，醉眼朦胧、微带笑意，衣纹则粗犷奔放，水墨淋漓。陶渊明正在侍童的搀扶下缓步前行，侍者手执一株黄菊以表明老者身份，人物神情飘逸。画面上题了首诗：“酩酊尽兴醉佳节，指恐梅花催鬓霜”。清代张风作《渊明嗅菊图》笔简意赅，白描流利挺健，人物神情淡然，头巾用淡墨渲染，意境宁静，萧散简率，渊明手捧黄花置于鼻端，身体略微下倾，似醉心于花中，真可谓是“采得黄花嗅，唯闻晚节香”。

(2)长卷作品，一类按照《归去来兮辞》中的情节，从解脱纷扰事务的束缚，到返回家居的耕咏生涯，依序分段发展，如何澄《归庄图卷》，马轼、夏芷、李在的《归去来兮图卷》。另一类选取陶渊明生活中的几个重要片断，联成一卷，如赵孟頫的《陶渊明故事图卷》、陈洪绶的《渊明归去来图》。这二类作品皆以陶渊明为主人翁，反复出现在各段画面上。何澄的《归庄图》构图借树石田园，屋宇人马等穿插分割，使画面既相互连接保持完整，又恰当地展示了各种活动场面。人物用方笔线描，笔法较粗放，衣纹起止转折处笔锋稍作圆润，可见他官位渐高后，也有意追求士夫画的画风，给院画带上了简率蕴藉的风貌。卷一颇合“问征夫以前路，恨晨光之熹微”的意旨，陶渊明弃官策杖前行，正询问迎面而来的赶路人；之二是“乃瞻衡宇，载欣载奔，僮仆欢迎，稚子迎门”，陶渊明策杖立于船首，屋舍前仆人拉船靠岸，家人恭迎；之三“审容膝之易安，园日涉以成趣”，陶渊明携幼入室，享受天伦之乐；之四“云无心以出岫”，陶渊明拄杖立于山颠，闲对倦鸟白云，表现出一种超尘脱俗的恬适；之五“请息交以绝游”；之六“或命巾车，或棹孤舟”，渊明先坐船远望，后乘上牛车前往耕地；之七“植杖而耘，登东皋以舒啸”，何澄用老农操锄铲地，烘托不谙农事

的陶渊明以手拔草扶苗，躬耕田中，忙完农务，陶渊明立于田旁高地，敞嗓歌啸，一发豪气。明李在等人的合卷《归去来兮图》也沿袭了这种表现手法，人物笔法方折有力，水墨交融，亦吻合陶辞清逸淡雅的风格。马轼的“问征夫以前路”一幅画，用陶渊明、征夫、童子四人点明画意，渊明拄杖走在前，正向路人问路，二童子挑着书担，牵驴相视而语，似在猜测何处是归途。李在的“临清流而赋诗”一幅中，陶渊明坐在鹿皮之上，面对流水，展卷挥笔，童子靠松而立，捧砚磨墨。夏芷的“或命巾车，或棹孤舟”一幅上，帷车隐现于山脚翠丛间。渊明坐在小舟首前，举目凝视，船上满载诗书墨宝。清代王蓍的《归去来辞图》中每段都题上辞文并加以诠释，画面按顺序逐一发展。如“问征夫以前路，恨晨光之熹微”一段，王蓍题曰“青峙匡序望九江，归舟信宿抵浔阳，登车口陆南村近，犹对晨光恨路长”，“南村路尚隔柴荆，衡宇遥瞻无限情，不待到门口，稚子云峰五老早相迎”。

赵孟頫的《陶渊明故事图卷》共有六段，第一段“渊明先生像”，渊明坦胸趺坐席上，左手执图卷，身旁置一酒坛，颇合“既醉之后，辄题数句自娱”；第二段“遣力寄书”，渊明执一卷家书，遣仆人送信；第三段“拒见督邮，辞绶去职”渊明面露愤色，双手解印；第四段“赋《归去来兮辞》”，渊明头戴葛巾，束以长带，手扶竹杖，归隐田园；第五段“葛巾漉酒”，渊明倒持葛巾，一童倾酒入巾；第六段“抚无弦琴”。画法宗龙眠，用笔清丽洒脱，简洁淳古。据《石渠宝笈》记载，赵孟頫曾于舟中画《醉菊图》十四帧，前六段内容与此卷悉同，后分画“蓝舆赴饮，醉眠麾客；王宏见访，王宏度履；颜延之留钱；白衣送酒，醉菊，辞醜”八段。每一段首分别题书言明画中故事内容。陈洪绶的《渊明归去来图》共分十一段，每段描写陶渊明高逸生活中的一个场景，线描吞吐沉着，衣纹清圆细劲，风神萧散，高古静穆。一、采菊。二、寄力。三、种秫。四、归去，自题：“松景思余，余乃归欤”。五、无酒，自题“佛法甚远，米汁甚迮，吾不能去彼而就此”。六、解印，自题“糊口而来，折腰则去，乱世之出处”。七、贳酒，自题“有钱不守，吾媚吾口”。八、赞扇。九、却馈。十、行乞，自题“辞禄之臣，乞食之人”。十一、漉酒，自题“衣冠我异，曲蘖我醉”。这十一段并没有按照陶渊明的生平顺序，却也详尽地勾勒了陶渊明淳朴率真的本性。

文人以丹青塑造陶渊明的高蹈形象，无论单幅或长卷，思想内涵都是一脉相承的，皆为解胸中郁垒，发归隐之思。钱选题《柴桑翁像卷》：“晋陶渊明得天真之趣，无青州从事而不可陶写胸中磊落。尝命童子佩壶以随，故时人模写之。余不敏，亦图此以自况”。钱选“以图自况”借陶潜弃官归隐的一个场面表明自己作为南宋遗民，标举“无求于世，不以毁誉挠怀”，主张绝意功名、回归自然的心迹。画名享誉盛京的何澄，据程钜夫《雪楼集》记载，“执艺以谏”，故其写《归庄图》包含着直抒己志，针对时弊，有感而发，提请皇帝深思纳贤。赵孟頫虽然“荣际五朝，名满四海”，内心亦充满了出仕和归隐的矛盾，《寄鲜于伯机书》曰：“庙廊不乏才，江湖多隐沦，之子称吏隐，才高非众邻。脱身轩冕场，筑屋西湖滨。……我生少寡谐，口见夙昔亲。误落尘网中，四度京华春。泽雉叹畜樊，白鸥谁能驯”^①。他感恨俗事的纷扰，仰慕隐士自由的心思在信中显而益见。于是赵孟頫在画中寻找自由之躯，借渊明像寄托归隐之志。其作《陶靖节小像》题云：“致君泽物已无由，梦想田园雪水头。老子难同非子传，齐人终困楚人咻。濯缨久判从渔父，束带宁堪见督邮。准拟新年弃官去，百

^① 《松雪斋全集》卷二。

无拘系似沙鸥”^①。清代张风作《渊明嗅菊图轴》题诗：“采得黄花嗅，唯闻晚节香，须令千载后，相慕有陶张。”显然陶渊明“不为五斗米折腰”的傲骨亮节深得文人仰慕。明徐贲《画归去来辞卷》后书：“靖节归去来辞是千古宦谱中佳话，每披诵之不知补去”。^②而陈洪绶存世的陶渊明作品颇多，老莲一生傲气，不肯折节向人，“尤喜为贫不得志人作画”，“若豪贵有势力者索之，虽千金不为搦笔也”。老莲好酒、贫困的生活处境都十分类似渊明，所以好写渊明逸事，实则“夫子自道”。他笔下的渊明表情悲恼苦愤，不同于一般画家笔下悠闲自得的神态，老莲借渊明自喻，不脱个人世味痛苦。《渊明归去来图》的画意是为了劝导好友周亮工不要“以心为形役”而屈节任清朝官。画中“解印”一段题：“糊口而来，折腰则去，乱世之出处”。这恰恰言明了明清易祚之乱世应隐居，以独善其身。

(二)

陶渊明所要“归去来”的“田园”又在何方？躬耕自资，固穷守节，极端艰辛。于是，他构筑了一个乌托邦式的理想社会，即“不知有汉，无论魏晋”的“世外桃园”。（《桃花源记并诗》）描写一武陵渔夫偶入桃花源，源内“芳草鲜美，落英缤纷”，桃源中人“悉如外人”，民风朴素真淳，“土地平旷，屋舍俨然，有良田，美池，桑竹之属”，生活富足。陶渊明笔下的桃花源是隐士的天地，也是民众的乐土。桃花源也经历代画家表现在山水画中，有的是金碧辉煌的仙乡灵境，有的则是朴实安宁的乡村，两者皆是超越世俗，只有富贵、野逸之别。夹岸桃花、持桨的渔夫、渔舟、山洞、良田、遗民基本构成标志。根据文献和实物列表如下：

（一）历代有关表现《桃花源》题材的画作著录表

时代	作者	作品名称	形式	著录书目
唐	李昭道	桃花源图		南阳名画录·卷四
宋	马 逵	桃源图		南宋院画录·卷六
宋	陈清波	桃源问渡图		式古堂画考·卷二
宋	战德淳	桃花迓客图		式古堂画考·卷二
南宋	李 唐	桃源图		南宋院画录·卷二
南宋	马和之	桃源图	卷	石渠宝笈初编·卷三四
南宋	赵伯驹	桃源图		清河书画舫·卷七南宋
南宋	赵伯驊	桃源图		清河书画舫·卷七
南宋	刘松年	桃源图		十百斋书画录·卷一八
元	钱 选	桃源图		郁氏书画题跋记·卷九
元	赵孟頫	桃源图	卷	十百斋书画录·卷六
元	王 蒙	桃源图		郁穆铁网珊瑚·卷七
元	胡庭晖	仿赵千里桃源图	轴	穰梨馆过眼录又续录·卷四〇
明	文徵明	桃源图		郁氏书画题跋记·卷一二
明	仇 英	桃源图		佩文斋书画谱·卷八七

① 陆时化《吴越所见书画录》卷二。

② 《佩文斋书画谱》卷八六。

时代	作者	作品名称	形式	著录书目
明	沈周	桃源图巨幅	轴	书画鉴影·卷二一
明	文嘉	桃源图		汪氏珊瑚网画录·卷一八
明	王玄	桃源图		汪氏珊瑚网画录·卷二一
明	宋旭	桃源图	卷	穰梨馆过眼录又续录·卷一〇
明	李郡	小桃源图		佩文斋书画谱·卷九八
明	沈士充	桃源图	卷	石渠宝笈又一编·宁寿宫
明	姚绶	桃源图并题		式古堂画考·卷二七
明	洪楹	桃源问津图		汪氏珊瑚网画录·卷二三
明	孙世良	桃源图		汪氏珊瑚网画录·卷二一
明	张宏	桃源胜概图		三秋阁书画录·卷上
明	陈洪绶	桃源图	轴	石渠宝笈初编·卷三八
明	陆治	桃源图	卷	退庵金石书画跋·卷一六
明	陆师道	桃花源图	轴	别下斋书画录·卷三
明	冯表	桃源图		汪氏珊瑚网画录·卷二三
明	钱穀	桃花源	卷	十百斋书画录·卷五
清	王炳	仿赵伯驹桃源图	轴	国朝院画·卷下
清	王原祁	仿赵孟頫桃源春昼图	轴	石渠宝笈又三编·敬胜斋
清	王翬	桃源春涨图	轴	书画鉴影·卷二三
清	汪洪度	桃源图		十百斋书画录·卷一七
清	沈宗维	着色桃源图		笔啸轩书画录·卷上
清	唐俊	桃源图	轴	古缘萃录·卷一
清	杨晋	桃源图	卷	自怡悦斋书画录·卷五
清	石涛	桃源图		红豆树馆书画记·卷八
清	张骐	仿待诏桃源图	卷	瓯钵罗室书画过目考·卷三

(二)《桃花源》传世作品及藏地一览表

时代	作者	作品名称	形式	质地	墨色	作品尺寸(厘米)	藏处
宋	无款	桃花源图院本	轴	绢本	设色	174 × 89.4	台北故宫
元	钱选	四明桃源图	轴				上海博物馆
元	王蒙	桃源春晓图	卷	绢本	设色	157.3 × 58.7	台北故宫
明	周臣	桃花源图	轴	绢本	设色	161.2 × 102.3	苏州博物馆
明	仇英	桃源仙境图	轴	绢本	设色	175 × 66.7	天津市艺术博物馆
明	蓝瑛	桃源春霭图	轴	绢本	设色	186.5 × 86.2	青岛市博物馆
明	宋旭	桃花源图	卷	绢本	设色	26.3 × 384	重庆市博物馆
明	李士达	桃花源图	卷	绢本	设色	43.6 × 364.2	南京博物馆
明	杨忠	桃花源图	轴	绢本	设色	172 × 105.5	重庆市博物馆
明	赵左	桃花源图	卷	纸本	设色	31 × 11.3	天津市艺术博物馆
明	王彪	桃源仙境图	卷	绢本	设色	30.8 × 449.5	北京故宫
明	张路	桃源问津图	轴	绢本	墨笔	100.5 × 150	中央美术学院
明	丁云鹏	桃源图	扇页	金笺	设色		上海博物馆
明	朱軾	桃源图	卷	纸本	设色		上海博物馆
明	盛茂烨	桃源图	扇页	金笺	设色	17.5 × 53.5	湖北省博物馆
明	陈裸	武陵仙迹图	扇页	金笺	设色		上海博物馆

时代	作者	作品名称	形式	质地	墨色	作品尺寸(厘米)	藏处
明	宋懋晋	桃源图	轴	绢本	设色	194 × 78	陕西省博物馆
明	陆治	桃花源图	扇页	金笺	设色		上海博物馆
明	陆治	桃花源图	轴	绢本	设色	141.7 × 62.6	上海博物馆
明	陆治	桃源图	轴	绢本	设色		中央美术学院
清	陈祐	桃花源图	卷	纸本	设色	25.7 × 294.5	南京博物馆
清	章逸	武陵仙境图	卷	绢本	设色		南京博物馆
清	任预	桃源问津图	轴	金笺	设色		南京博物馆
清	王节	桃花源图	轴	金笺	设色		天津市艺术博物馆
清	任颐	桃源问津图	轴	纸本	设色	117.3 × 47.8	北京故宫
清	朱白	桃花源图	轴	绢本	设色		北京画院
清	蓝孟	桃溪渔隐图	轴	绢本	设色		中央工艺美术学院
清	樊圻	桃花源图	轴	绢本	设色	165.5 × 53.2	北京市文物商店
清	程伦	桃源采芝图	轴	绢本	设色		苏州博物馆
清	袁江	桃花源图	轴	绢本	设色	86.3 × 50.5	广东省博物馆
清	袁江	桃花源图	轴	绢本	设色	217 × 112	广州美术学院
清	钱杜	桃花源图	轴	绢本	设色	125 × 31.5	四川大学
清	袁耀	桃花源图	轴	绢本	设色		北京市文物局
清	殷瑚	桃花源图	轴	绢本	设色		无锡市博物馆
清	萧晨	桃花源图	轴	绢本	设色	193 × 65.5	扬州市博物馆
清	钱慧安	桃花源图	轴	绢本	设色	39.5 × 210.5	江苏省美术馆
清	王云	桃花源图	轴	绢本	设色	219.4 × 122.5	天津市艺术博物馆
清	朱白	桃花源图	轴	绢本	设色	136.5 × 72	天津市文物公司
清	陆远	桃花源图	轴	绢本	设色	171.5 × 49	天津市艺术博物馆
清	顾符禎	桃源图	轴	绢本	设色	34.1 × 46.7	上海博物馆
清	顾洛	桃源图	轴	绢本	设色	167.4 × 82	天津市艺术博物馆
清	吕学	桃源图	轴	绢本	设色	193.9 × 100.9	浙江省博物馆
清	俞龄	桃花源图	卷	纸本	设色		辽宁省博物馆
清	郭景昕	桃花图	轴	绢本	设色	210 × 101	山东省博物馆
清	唐俊	桃花图	轴	纸本	设色		吉林省博物馆
清	巫璉	桃花源图	卷	绢本	设色	34.2 × 515.8	福建省博物馆

陶渊明并不能指出达到理想世外桃源的道路，在他看来桃花源是不可企及的“神界”、仙源。当时，也出现了一批专谈神仙、方术，灵异的志怪小说，在虚幻的形态中反映人们对无拘无束神仙生活的向往。《桃花源记》一篇就收录在旧题陶潜所志怪小说《搜神后记》中。再者，宗炳的《画山水序》也从“圣贤”“神仙”之如何乐山乐水谈起，他认为只有像神仙那样遨游或隐居山林，才能得到“仁智之乐”。到唐代王维以此为题材，创作了七言诗《桃源行》。诗中虽保留了原作的基本情节，但诗人以自己的理解和想象，在原本散发着泥土芬芳的红桃青溪、鸡犬田园的景致中，注进了瑰丽奇幻的神仙色彩，把桃源乐土改造成了幽杳迷人的世外仙境。诗中写道：“初因避地去人间，及至成仙遂不还”，“春来遍是桃花水，不辨仙源何处寻”^①。与王维同时的孟浩然，以后的韩愈、刘禹锡等，也都把桃源当作

① 《王维孟浩然诗选注》第27页，上海古籍出版社，1994年6月版。

仙境描写。对神仙境界的向往，无疑是企盼摆脱人间的苦恼。可见，这是唐代文士中较多存在的一种理解，也影响了后世的文人墨客。故而，文人将向往野逸的隐居生活与富贵的神仙生活结合在一起的，桃花源由这两种不同的图式表现。元代钱选的《桃源图》上自题：“始信桃源隔几秦，后来无复问津人。武陵不是花开晚，流到人间却暮春。”^①时间交替，上天凡间如同隔世。桃花源已成了仙乡灵境，桃源中人也皆成仙。仇英的《桃源仙境图轴》全图色彩艳丽，一片神仙境界的幻化气氛。图中峰峦起伏，楼阁亭台精致富贵，高山流水，白云缥缈，苍松翠柏，红桃绿竹，古藤旋绕，三仙临流而座，一童子侍立于旁，一童子捧卷度桥，三士者襟带飘然，风度闲适优雅，非人间可得。设色缜密瑰丽，风简劲峭，精工中带有士气，阔笔斧劈刻画山石巨嶂，坚凝厚重。明代王彪的《桃源仙境图卷》中，翠岩苍峰绵延起伏，三面环抱，溪流潺潺，夹岸桃花成林，白云萦绕群峰，恍似仙境，青山红树，五彩妍丽，真乃仙家道居。

《桃花源记》在反映当时民众对太平生活的向往时，不可避免地融合了陶渊明的隐逸思想，桃源中的农民也成了与他类似的隐士，画作同样呈现了隐逸生活的野逸之气。元代王蒙的《桃源春晓图》中，楼阁半露山坳间，不见人迹，题曰：“空山无人瑶草长，桃花满口流水香，渔郎短棹花间发，两岸飞飞散香雪。花飞烟暝正愁人，一溪绿水流明月，明月团团如有意，春夜沉沉花下宿，月明风细衾枕寒，天风吹佩玉珊珊，白云洞口千峰碧，流水桃花非世间。”^②用笔比较松灵蓬秀，尤其是坡石的皴染，揉合披麻、卷云、牛毛皴，赋色雅丽，极具苍茫浑厚之气。明代周臣的《桃花源图轴》则峰势挺险，崇岭峻峻，虬松偃柏，苍翠馥郁，泓地沃田间，男耕女作，驾牛务农，红桃围绕村落，一渔舟泊停洞外，渔夫正和村民交谈。全幅笔墨峭利流畅，谨细秀润，设色雅丽，工致精密。宋旭的《桃花源图卷》源于“吕文心避世长林中，余以此卷归之。”^③开卷桃红夹岸，落英缤纷，林层山高，中段土地平旷屋舍俨然，鸡犬相闻，村民怡然自乐，升平景象如文所记，设色典雅，勾线古拙。清代吕学的《桃源图轴》，山光水色，近处溪旁一渔船停靠在山脚疏柳边，远方群山环绕，桃花盛开，土地肥沃，房舍幽林错落其间，渔人一手持桨，一手指点着山外，红桃绿树，五彩妍丽。上述画面，尽管使用了青绿设色，但在笔墨上不作刻工细谨，而是率笔所成，“以真率当其巨丽”（董其昌）。故而，把隐士隐居怡乐的环境气氛渲染得自然而充分，朴实无华的平民气息溢于画面。（关于陶渊明形象及其相关图像的意义在绘画史中间的转化，在下文中仍将涉及。）

《桃源图》尽管有野逸高贵之分，归于一点都是作者融入了超越世俗的强烈愿望。赵孟頫《画桃源》题道：“桃源一去绝埃尘，无复渔郎再问津。想得耕田并凿井，依然淳朴太平民。”^④清任颐《桃源问津图》画一年老的渔夫手持桨，行走在山石间，正寻觅通往桃源的去路，画的立意显然是询问在现实生活中桃源究竟在何方。沈周在《桃源图》上的题诗更直露了对世俗的厌烦：“啼饥儿女正连村，况有催租吏打门，一夜老夫眠不得，起来寻纸画桃源”^⑤。蓝瑛的《山水册页》则写一官人坐于船首，四周溪水潺潺，桃花遍开。题曰“□

① 《郁氏书画题跋记》卷九。

② 《中国美术全集》绘画第八卷。

③④ 《清河书画舫》卷二三。

⑤ 《书画鉴影》卷二一。

寻云壑漫藏舟，到处桃花水自流，果是山深秦子避，置身物外足千秋。”^①文人以己入画，在《桃花源图》中躲避世俗，聊得片刻安宁。

然而上古之世，悠邈难求，世外桃源，也无处可寻。陶渊明只能把淳朴的乡村生活写入田园诗中，寄托顺应自然归隐之思。《归园田居》第一首，诗人对比往事，越发珍惜眼前的一切：“少无适俗韵，性本爱丘山。误落尘网中，一去三十年。羁鸟恋旧林，池鱼思故渊。开荒南野际，守拙归园田……久在樊笼里，复得返自然”。田园被陶渊明用诗的构造手段高度美化了，变成了一座精神避难所。与此类似的还有《饮酒》其五：“结庐在人境，而无车马喧。问君何能尔？心远地自偏。采菊东篱下，悠然见南山。山气日夕佳，飞鸟相与还。此中有真意，欲辩已忘言”。陶渊明归依自然，在自然的永恒中感受生命的自由，精神的解脱，用飞鸟终返山林，喻指自己的归隐。陶渊明宣告了田园诗的诞生。同时，文人们受老庄影响，亦由崇尚清谈走向爱好山水，从而使描写自然为主的山水诗逐渐代替了玄言诗。“庄老告退，而山水方滋”^②。谢灵运因政治上失意，在贬为太守期间，优游山水，大量写作山水诗，从此确立了山水诗的地位。谢灵运的创作背景、心境类同陶渊明。谢灵运也企图通过对山水田园的欣赏，忘却现实的纷扰混浊。如渊明笔下的田园风光蕴含着他的人格精神一样，谢灵运笔下的山水也是人格化的。“白云抱幽石，绿筱媚清涟”《过始宁墅》，以拟人的手法，表现了一种超拔俗流、孤芳自赏的情怀。与此约略同时，复归自然的山水画，也悄然兴起。宗炳的《画山水序》言及山水画功用在于“卧游”，“澄怀观道”，“抚琴动操”，“万趣融其神思——畅神而已”。这在山水画中达到内心世界的平淡、自然和谐，也正是陶渊明、谢灵运田园山水诗所追求的精神境界。因而作为文人山水画的主流——隐逸山水也即是桃源题材的衍生。元代文人山水，多以“山居，幽居，高隐，渔隐”等命名，形成了隐逸山水的洪流。画面景物或蔚然深秀，或空旷渺远，或荒率幽寂，或浑厚莽苍，其点景人物也多作高人逸士与山水万象神遇迹化，颇有绝尘出世之趣。他们通过描绘在当时条件下少有的幽寂静谧的山林隐逸环境作为向往的“世外桃源”蓝图，表达隐遁避世的愿望。如钱选的《山居图》绿树丛林，环抱茅舍，门外绿水平堤，两人悠闲地荡舟赏景。卷末题诗一首“山居惟爱静，日午掩柴门，寡合人多忌，无求道自尊，晏鹏俱有志，兰艾不同根，安得蒙庄叟，相逢共细论”^③表达了隐于绘事，绝意仕途之志。黄公望《秋山招隐图》上曰“结茅离市廛，幽心幸有托”，言明在画作中寻找慰藉，平抚心灵。吴镇的大量以“渔隐”为主题的作品，代表了他“只钓鲈鱼不钓名”、隐晦避世的平凡乡隐生活方式。王蒙则在隐逸山水画面中更注重人事表现，常在高山流泉环境中，布置草堂山居，逸民文士策杖，垂钓，读书，晤谈，实际上正是他自我生活理想的写照，“去随流水远，归与云相从，无心任玄化，自然齐始终。”（《泉石闲斋图》题诗）甚至画出相类桃花源般的农田阡陌、农人耕耘场面（《谷口春耕图》）。文人在山水中以求得心态上的平衡和情绪上的舒络，隐逸的情结转化为对故乡或山川游历之景的眷恋美化，成为理想化的山水艺术意象。明沈周《桐荫濯足图轴》画一山涧，烟雾缭绕，一人坐于溪边濯足，“虚襟把灵素，凝然坐中州，人生在适意，此外非所求”。唐寅的《步溪图轴》、《丘陵独步图轴》皆刻画襟带高古，气度儒雅的文人隐士在山林

① 《中国美术全集》绘画第九卷。

② 刘勰《文心雕龙·明诗》。

③ 《中国美术全集》绘画第五卷。

中安然悠游，其追求精神家园的心态一露无余。陶渊明性好琴书而不解音律，蓄无弦琴一张，认为“但识琴中趣，何劳弦上声”。《饮酒》其五：“此中有真意，欲辩已忘言”，宗炳“闲居理气，拂觞鸣琴，披图幽对”“抚琴动操，欲令众山皆响”正与抚无弦琴的高致静穆一致。音乐与山水相辅并行，最高琴曲是《高山流水》，在传世大量山水画迹中，也常置一人在高山流水中抚琴，音乐之乐与山林之乐的声响揉为一炉。如赵孟頫《松荫会琴图轴》松风琴韵应和迴荡。朱德润《林下鸣琴图轴》高松数株，树下二人弹琴，二人静听，渔夫闻音，摇橹前来，对岸山峦重重，遥接天际；唐棣《携琴远眺图轴》溪旁乔松矗立，远山隐现，一高士携琴啸傲于林泉之间；仇英《山水清音图轴》描绘高士二人席地而坐，面对高山流水抚琴奏阮，器乐的节律与山水的清音交相和鸣；明王绂《高山流水图轴》，此图远山巍峨，白云缭绕，飞流直下，下有清潭，水漾微波，临水处有高士抚琴，有听琴者，颇有留连之趣；蒋嵩《携琴看山图轴》一老者侧首凝望远山，画面雾霭迷离，意境幽淡。这些画都烘托了幽静的林泉高致，表现了文人士大夫的高逸情趣。

陶渊明在出任过程中，一直盼望着归隐田园。“静念园林好，人间良可辞。”^①“诗书敦宿好，林园无世情”^②，“园田日梦想，安得久离析？”^③他最终辞去彭泽令，从上京里移居园田居（怀古田舍）。世外桃源是理想中的，而城市山林是现实中的，“山居之迹于寂也，市居之迹于喧也”，“惟园居于季孟间耳”（文震亨《长物志》）。明代吴门文人多在市井中构筑“园田居”，如沈周的“西庄”，文征明的“停云馆”，刘珏的“小洞庭”，唐寅的“桃花坞”等等。杜琼《家园》一诗写道：“我爱园林宅，春深景最繁。绿荫浓覆屋，红槿密成藩。水暖鱼苗长，风轻燕水翻。此中家便了，何必到丘樊”。这与“榆柳荫后檐，桃李罗堂前”的“园田居”相比毫不逊色。而沈周《市隐》一诗所云：“即此城中住亦甘，浩荡开门心自静”与渊明“结庐在人境，而无车马喧，问君何能尔，心远地自偏”的内涵一致，即只要心境旷远，就不会受到世俗的干扰，归隐园林。吴门画派的隐逸山水多取宁静安适的园林隐居环境，形成园景山水。陶渊明的《归园田居》向我们一一介绍：田亩、草屋、榆柳、桃李、远村、近烟、狗吠、鸡鸣。这些极为平常的景物，一经诗人点化，都增添了无穷情趣，极其形象地表现了田园的优美和宁静，与诗人归依自然的心境完全契合。吴门园景山水如陶诗一般，倾向于直接表现平凡生活，描绘身边充满生活情趣的小景。如沈周的《东庄图册》，池塘一角，竹篱小径，芦草荷萍，小桥流水刻画地十分精细，一草一木中皆融入了清新、朴素的乡居情趣。文人把园林作为世外桃源，修生养性，过着神仙般闲幽超逸的隐居生活。正如文徵明题《高人名园图轴》言道：“高人绿水有名园，旋着林堂映葦门。兴寄五湖鱼鸟近，秋荒三径菊松存。委心久已忘形迹，取抱何妨且语言，尘土不惊幽境寂，十分清思属琴尊。”^④

文人不仅在山水中以各种形式直接、间接地喻意桃花源，而且在花鸟画中以桃花代表桃花源，以示对世外桃源的向往。如《陈白阳花卉册》中“桃花”题诗：“江村三月花如锦，流水一溪春可怜，若见渔郎倘相问，囊中自古有神仙”，“桃花三月韶光好，桃花发满蹊，武

①②③《陶渊明全集》卷三《庚子岁五月中从都还阻风于规林二首》，卷三《辛丑岁七月赴假还江陵夜行涂口》，卷三《乙巳岁三月为建威参军使都经钱溪》。

④《中国美术全集》绘画第八卷。