

人间多桃源 笔底觅千里

赵伯驹款《桃源图》在明中晚期的影响

张伟

天津美术馆助理馆员，主要从事展览策划、美术史研究工作，著有《从沽水草堂到清内府——〈墨缘汇观〉中的赵孟頫书法》、《以乾隆为中心初探静寄山庄的书画收藏》等

谈起桃源题材绘画就不得不提及东晋诗人陶渊明（约三六五年～四二七年），其不与世逐的高尚情怀、解印弃官的仕宦生涯，深为后世文人士大夫所景仰。自苏东坡提出文人画理论后，文人士大夫被归于赵伯驹、赵伯骕名下的两幅《桃源图》在明中期开始流传，「吴门四家」之一的仇英曾有临本存世，但究其具体摹写对象，画史记载却暧昧不清。仇英之后，其画作亦「多传本，然精工不逮仇作矣」，除了产生大量的临本伪作之外，在仿古风气下，明中晚期无论职业画家还是文人画家「皆得心印，择其精髓」，纷纷藉此描绘着自己笔下的《桃源图》。



元　钱选　归去来兮辞图卷

纸本设色　纵二六厘米　横一〇六・六厘米

大都会艺术博物馆藏

夫成为中国绘画的创作主体，陶渊明的作品中蕴含的隐逸精神对绘画产生了极大的影响。藏于大都会艺术博物馆的钱选（生卒不详，主要活动在十三世纪中后期至十四世纪初）所绘的《归去来兮辞图》就是直接取自陶渊明的《归去来兮辞》，辽宁省博物馆藏的沈周（一四二七年～一五〇九年）《盆菊幽赏图》，所描绘的内容与「渊明赏菊」这一主题有关。陶渊明《桃花源记》一文中避世隐逸的安宁，也是画家们常常描绘的题材，在明中晚期相当流行。

明中期以来吴中地区经济繁荣，或多或少地影响了文人的审美趣味以及绘画的发展取向，出现了文人画通俗化的倾向，大量出现的斋号图、祝寿图、送行图等就是例证之一。另外，明代文人画家和元代文人画家的生存方式有所不同：因民族矛盾等问题，元代文人画家是避世绝尘、隐逸山林的高士；明代文人画家则多是落拓于民间的文人，是生活于闹市的「城中隐士」，他们在绘画中更多追求的是「雅」，而不是元人的「古」。故而明代文人画呈现出来的并非元代的曲高和寡的姿态，而是愈发的



贴近日常生活。但事实上，明代文人阶层的生活并不像画中表现的那样闲淡宁静。明代中晚期沉重的科举竞争压力与壅滞的社会流通机制，使士人的科举历程变得更为艰辛、冗长。在科举与社会流通机制相对顺畅的明代初叶，廪膳（由公家给以膳食的生员，省称廪生）、增广生员（相对于初设廪生额外增加的廪生，省称增生）在学不过五六年就大多能考取举人或出为贡生，「故其人皆精力有余，入仕可用」。但至晚明以后，士人的晚达（晚年得官）已属普遍。文徵明（一四七〇年～一五五九年）曾描述过他「十战十败」的无奈：「非独朋友弃置，亲戚不顾，虽某亦自疑之。所谓潦倒无成，龌龊自守，骎骎然将日寻矣。」面对这种情况，多数人便放弃了科考之路，董淞（一四六三年～一五一八年，字子壬，浙江海宁人，与吴门朱存理关系要好，两人均嗜书如命）连试辄黜，遂不再思进，以诗文自放，作诗云：「我有腹中书，不办头上帽。游云自去来，难应鸿都诏。」仕途难进，隐于闹市，这无疑都是桃源成为明中期以来文人绘画重要表现题材的原因。



明　沈周　盆菊幽赏图卷

纸本设色　纵二三・四厘米　横八六厘米

辽宁省博物馆藏

赵伯驹还是赵伯骕？

赵伯驹、赵伯骕是赵宋宗室，在画史上被合称为「二赵」。赵伯驹（一一二〇年～一一八二年），字千里，太祖七世孙，仕至浙东兵马钤辖。擅绘山水、花果、翎毛、人物、楼台，极尽工细之妙。赵千里将水墨山水的趣味与技法融入唐代李思训、李昭道父子的大青绿画法中，形成了一种介于院体画和文人画之间的「精工之极，又有士气」的风格。其弟赵伯骕（一一二四年～一一八二年）字希远，少从高宗于康邸，仕至和州防御史，擅绘山水花木，赋染轻盈，颇有生意。

明代桃源题材的绘画来源于「二赵」的观点，最早由文嘉（一五〇一年～一五八三年）提出。文嘉在清点奸相严嵩及其子严世蕃横征暴敛所得的书画藏品后，把过眼的藏品进行著录，编纂成《钤山堂书画记》，其中记载「二赵」各有一件《桃源图》，赵伯骕本记载如下：

> 赵伯骕桃源图一。伯骕乃伯驹之兄，高宗时尝奉召写天庆观样，命吴中依样造之，今元妙观是也。其画世不多见，此图旧藏宜兴，吴氏尝请仇实甫摹

之，与真无异，其家酬以五十金，由是人间遂多传本，然精工不逮仇作矣。

「宜兴吴氏」或为吴俦（一四八九年～一五六五年），字克类，号沧溪。吴俦屡应乡试不第，经谒选初授河南许州判官，约嘉靖二十一年（一五四二年）弃官回乡，筑园于沧溪之上，为隐居之所。是年仇英（约一五〇五年～一五五二年，字实父，一作实甫，号十洲）为吴俦绘制《沧溪图》，为吴氏摹《桃源图》也应是在嘉靖二十一年后。文嘉所记仇英所作《桃源图》摹自赵伯骕本，「人间遂多传本，然精工不逮仇作矣」表明明代中期流传的《桃源图》与仇英有关，但绘画水平不及仇英。

有关赵伯骕本的记载在《钤山堂书画记》之后仅见于文徵明绘《桃源问津图》后清人高士奇的跋：

宋赵千里、赵希远俱有《桃源问津图》长卷。千里所画为真定梁公收藏。希远画余曾于扬州张氏人家见之，笔法清润，布景缜密，后有宋高宗书渊明诗，并乾坤草亭及乾卦小玺。张氏云：与千里画堪伯仲。

「真定梁公」即梁清标（一六二〇～一六九一年），跋中所提到的赵伯驹本当是经其收藏后来又流入清内府的版本，著录在《石渠宝笈》初编卷六，卷后有宋高宗书陶渊明诗，有梁清标印。《钤山堂书画记》、《石渠宝笈》所记均为赵伯驹本有诗，而不是赵伯骕本，当是高士奇把有宋高宗书陶渊明诗的版本记反。「张氏」（不知高士奇跋文所指为谁）说赵伯骕本《桃源问津图》「与千里画堪伯仲」，这与文嘉在《钤山堂书画记》中所记相同：

赵伯驹后赤壁图一。伯驹字千里，其画传世甚多，此卷后有高宗亲书苏赋，而布景设色亦非余人可及。……桃源图一。大约与伯骕所作不甚相远，其后亦有高宗书渊明诗文，盖当时画院中每一图必令诸人互作，皆以御书系其后耳。



如前文文嘉《钤山堂书画记》的记载，仇英《桃源图》摹自赵伯骕，但从流传信息来看，只有高士奇提到了赵伯骕本，明董其昌及松江文人圈子（见故宫博物院藏沈士充《桃源图》后诸家跋）、清恽寿平（恽寿平《南田画跋》：「惟见赵伯驹长卷，仇实父巨帧，能得此意。其辟境运毫，妙出匪夷，赋色之工，自然天造。余闻斯语，欣然若有会也。因研索两家法为桃源图」）等所见到的均是赵伯驹的《桃源图》，明中晚期甚至清前期流传的受仇英影响的桃源图画题的来源是赵伯驹，而不是赵伯骕。

据此，很有可能是文嘉记错了仇英摹《桃源图》所本，应该是摹自赵

伯驹而不是他记载的赵伯骕。

若上述推论属实，则文嘉记错仇英《桃源图》所摹底本在先，高士奇记错「二赵」款《桃源图》中有高宗题跋之本在后，这都表明了「二赵」作品面貌在伯仲之间，同时也可以看出「二赵」桃源题材作品面貌的模糊性。究其根源，当是「二赵」均没有可靠的桃源题材绘画真迹流传至明中期。

以赵伯驹为例，在两宋之交的邓椿所撰《画继》中，其作品仅仅记录了一件。南宋《赵兰坡所藏书画目录》中记有《送刘宠图》、《长江六月图》、《白鹿木犀图》等七件作品；宋元之交，周密（一二三二年～一二九八年）所撰《云烟过眼录》中有《访戴图》、《释迦佛行像》、庄蓼塘（庄肃）所藏册页，以及一件「恐未真」的《范蠡西子图》。元代之前关于赵伯驹流传作品的记载寥若晨星，真伪杂糅，且完全未涉及桃源题材，画名远逊于赵伯驹的赵伯骕，流传的桃源图真迹则当少之又少。故而赵伯驹、赵伯骕二人的桃源题材绘画同时一道传至明中期的几率就可想而知了。「二赵」《桃源图》的流传信息最早仅见于



明　仇英（款）　桃源图卷（局部）
绢本设色　全卷纵三二・二厘米　横四〇〇・七厘米
芝加哥艺术学院藏



明中期的《钤山堂书画记》，且无实物留传至今，其真伪颇值得商榷。而前述仅有文献记载的二者面目相近，以至于发生混淆，很有可能是因为这两幅《桃园图》为一手仿造。那么仇英所摹的赵伯驹《桃源图》原本，当是托名的伪作。

仇英与赵伯驹款《桃源图》

赵伯驹名下《桃源图》的面貌如今只能从文献中与较可靠的后人摹本里管中窥豹了。仇英是文献记录中第一位摹赵伯驹款《桃源图》的画家，所摹的作品被文嘉称为「与真无异」，仇英的《桃源图》便是最为接近赵伯驹名下《桃源图》的作品。但是，仇英凡是比较出色的作品均有多件伪作共同流传，比如《清明上河图》、《上林图》等。

仇英《桃源图》也成为了好事者作伪的对象，其名下《桃源图》目前共有四件存世，分别是：芝加哥艺术学院藏本，弗利尔美术馆藏本，圣路易美术馆藏本，波士顿美术馆藏本（著录于《石渠宝笈》续编卷三十三）。

这四本归于仇英名下的《桃源图》，



明　仇英（款）　桃源图卷
绢本设色　纵二九・七厘米　横一五五・四厘米
弗利尔美术馆藏

画中对屋宇以及树木的描绘有类似的地方，当是出自同一母本或是以其中一本为母本。但是各本之间会有一些元素的省简，如弗利尔美术馆藏本就省略了良田、阡陌、种作等元素。这与仇英「双包」（古书画鉴定中有两件面貌相同的作品同时存在时，被称为「双包」，「双包」一词取自京剧《双胞案》）或「多包」作品中会出现画面省简的情况是一致的。除元素省简之外，这四本的水平也参差不齐，有些从画法中甚至可以看出作伪者擅长仿制的对象。如波士顿美术馆藏本，画面的设色、山石的皴染、苔点的组织都类似于钱选的青绿山水作品，但画面气息上差距很大，构图上非常繁密，可见这位作伪者是擅长临仿钱选作品的。四本之中，最接近于仇英绘画风格的是芝加哥艺术学院藏本。此四本外，还有藏于瑞典远东文物博物馆的李昭道款《桃源图》，也应视为与以上四本《桃源图》一类的作品，唯独名款不同而已。从这些作品中我们不难推测出仇英《桃源图》真迹以及赵伯驹款《桃源图》的大体面貌。

从目前所见可靠的明代桃源题材绘画作品来看，仇英摹赵伯驹款《桃源图》


钞镏溪搞
武陵源峡
口通人宪见
村望去阳
阡续犬富
迎来老幼
笑言渔传
神别般超
凡品超世高
情足静论
称本闲适
谁可滑伯
驹真赜石
渠在
己亥暮春
尚魁



明　仇英（款）　桃源图卷　纸本设色　纵三三厘米　横四七二厘米　波士顿美术馆藏



明仇英（款）《桃源图》卷局部

带来了桃源题材绘画创作形式的一些转变。

首先是以青绿设色的方式创作桃源题材绘画。在仇英于约一五四二年左右摹赵伯驹《桃源图》之前，明代吴中地区桃源题材作品是以水墨为主，不设色或极少设色，很少运用青绿山水的创作方式来表现桃源题材。藏于苏州博物馆的周臣（生卒年不详，活动于十五世纪末至十六世纪初）《桃花源图》创作于一五三三年，是其晚年的代表作，采用浅绛设色的方式，用笔挺劲，山峰陡峭垂直，用斧劈皴加以湿笔来表现山石肌理。画面描写的是武陵渔人与桃花源中人初次相遇的情景，在左上方一组人物中的孩童的服饰采用了红色的设色。宋代赵希鹄评价青绿山水时说：「大抵山水初无金碧、水墨之分，要在心匠布置如何耳。」青绿山水比水墨更加适合表现桃源题材的作品，陶渊明《桃花源记》中的「桃花林」、「芳草鲜美，落英缤纷」、「良田美池桑竹之属」等情景用青绿方式表现，可以更加直观地表达文本所传达的色彩和古意。文徵明评价青绿设色时说：「余闻上古之画，全尚设色，墨法次之，故多用青绿；中古始变为浅绛，水墨杂出。」以青绿设色的方式去表现东晋太元年间的一段奇古故事是再合适不过的。

其次，另一个转变就是依据《桃花源记》文本进行动态的、连续性的创建，突出表现绘画的故事性，横幅长卷的形式成为了创作桃源题材的一种选择。这种形式有利于陶渊明《桃花源记》的情节随着手卷的徐徐展开而推进，如同连环画般完整呈现故事中的构成元素，如渔人、渔舟、溪流、桃花林、山洞等，而不是像周臣《桃花源图》那样纵深式安排画面的各个部分，只能表现故事的一个情节。

此外，仇英还发展了另一类桃源题材绘画，如藏于天津博物馆的《桃源仙境图》、藏于故宫博物院的《玉洞仙源图》等。在这类绘画中，仇英把山洞这一元素与道教神仙思想结合，形成一种新的桃源题材绘画——桃源洞天。明中晚期的画家特别喜欢山洞这个元素，应该与《桃源图》有着紧密联系。

明末画家与赵伯驹款《桃源图》

明末，随着吴门诸位绘画大师的谢世，后继乏力，此地的绘画从此陷入低迷。而后董其昌（一五五五年～一六三六年）、沈士充、赵左为首的松江一带的画家逐渐崛起，画坛的中心就由吴门转入松江地区。董其昌提出「南宗论」，并提倡「南宗」画家的文人趣味。作为绘画创作的风格来源，仿古就成为董其昌等画家主要的创作理念。

董其昌不遗余力地提倡「南宗」的同时，对于「北宗」是抱着轻视的态度的，他说：「北宗则李思训父子着色山水，流传而为宋之赵幹、赵伯驹、伯骕，以至马、夏辈。」显然赵宋宗室身份的赵伯驹被董其昌划分为「北宗」一派，而这些「北宗」画家多为青绿山水画家。

在董其昌的《容台集》中，记载了一卷仇英临仿的赵伯驹《桃源图》：

宋赵千里设色《桃源图》卷，昔在庚寅，见之都下。后为新都吴太学所购，余无十五城之偿，唯有心艳。及观此仇英临本，精工之极，真千里后身，虽文



明　周臣　桃花源图轴

绢本设色　纵一七五厘米　横八五·七厘米

苏州博物馆藏



明　董其昌　山水图册（十开选一）　绢本水墨　天津博物馆藏

沈士充（生卒年不详，约活跃于十七世纪初）兼师赵左，山水风格或墨气氤润，或苍秀雄阔，是「松江画派」的主要画家，字子居，华亭人。画学宋懋晋，长期以来是以作为董其昌的代笔在画史上留名。沈士充《桃源图》为绢本设色，尾纸有董其昌、陈继儒、陆应阳、赵左、宋懋晋、陆万言、章台鼎、邓希稷题跋。该作品系明万历三十八年（一六一〇年）沈士充应友人乔拱璧之嘱而作，是沈士充早期山水画的代表作。《桃源图》跋尾展示了以董其昌为首的松江地区画家朋友圈，跋文全部是溢美之词，众人的题跋本与赵伯驹、仇英《桃源图》相联系，从中可一窥赵伯驹名下《桃源图》在松江地区的影响。董其昌跋曰：

南吴与《桃源》之，太史悉力为之，未必能胜。语曰：「巧者不过习者之门。」信矣。

董其昌虽提倡「一超直入如来地」的「南宗」，但对于被划为「北宗」的赵伯驹、仇英还是非常折服，对仇英此本《桃源图》发出了「巧者不过习者之门」的感叹。这些作品成为董其昌吸收创作养分的最好素材。但董其昌仿古不拘泥于形似，会融入自己的想法和理念，天津博物馆藏董其昌《山水图》册的一开虽题为「玄宰画古木萧踈学赵千里笔」，却是水墨作品。

在董其昌的影响下，沈士充、赵左都曾创作过《桃源图》并流传至今（沈士充本藏于故宫博物院，赵左本藏于天津博物馆），相同的画题不仅体现着赵左与沈士充的师承关系，还代表着赵伯驹款《桃源图》在松江画家群体中的影响力。

赵伯驹《桃源图》真迹，余见之溪氏，已得其所作苏公《后赤壁赋图》，《桃源》笔法精工绝类。子居以意为之，有出蓝之能，珍重珍重。其昌。

反观沈士充《桃源图》与仇英名下的诸本从构图到画法均不同。画中多展现笔墨的疏远清淡，景色的丘壑菁葱，故事性的情节减少了，正如董其昌所说

「以意为之」。通过自己的理解去临摹，得画中之形，运自家笔墨丘壑，反映着董其昌影响下的仿古观。

在《石渠宝笈》初编卷六著录的赵伯驹《桃源图》中有「蓝瑛之印」，且有梁清标的鉴藏印，这件作品很可能就是前文所述的文徵明绘《桃源问津图》后高士奇跋中提及的「赵伯驹《桃源图》」。蓝瑛（一五八五年～约一六六六年），字田叔，号蝶叟、石头陀、西湖山民等，钱塘人。蓝氏及其追随者被称为「武林画派」。作为职业画家，蓝瑛目睹「赵伯驹《桃源图》」卷想必会吸收其养分融入自己风格独特的桃源题材作品的创作之中，如藏于青岛博物馆的《桃源春霭图》，藏于故宫博物院的《桃花渔隐图》等。

《桃花渔隐图》创作于顺治十二年（一六五五年），绢本设色。右上方落「桃花渔隐。法赵松雪画，拟似顾公翁兄长立粲。乙未二月朔。蓝瑛」款。近景布置桃花古树，中景山坳几株盛开的桃树与小桥对岸的桃林遥相呼应，桃树周围为宽敞的河水，河面上两只小舟聚首，畅游于桃源。《桃源春霭图》创作于清顺治三年（一六四六年），比《桃花渔隐图》要早九年，两件作品整体构图布局极其相似，《桃源春霭图》笔墨清新雅致，《桃花渔隐图》雄奇苍劲，图中的瀑布流水与山石刻画相当精彩。

晚明画坛处于复古的高峰时期，仿作与原作之间风格渐渐疏远，画家们的仿古多停留在款署字面上。蓝瑛的一些作品虽然声称仿自某名家，但是呈现出来的完全是自家笔意。蓝瑛桃源题材绘画在仇英的题材改造上继续发展，运用更加自由，他取陶渊明《桃花源记》中的必要元素加以创新，如仇英画中的渔人、渔舟在蓝瑛的画中变为士大夫坐在舟之中，让赏画的隐逸士人更有代入感。这些作品的创作方式除了青绿设色是源于仇英继承并发扬的赵伯驹款《桃源图》，画题的设定更多来自仇英对桃源题材的改造与延伸，正是仇氏为晚明的画家带来了桃源题材绘画创作的新的可能性。

一六〇七年，陈洪绶（一五九七年～一六五二年）至杭州，向蓝瑛、孙杕学画。陈、蓝二人一直保持着很好的关系，蓝瑛对陈洪绶画风的形成也产生了一定的影响。故宫博物院藏有陈洪绶《杂画图》册，其中一开「仿赵伯驹山水图」，自题：「老迟洪绶仿赵千里笔法。」图中山石用石青、石绿染成，中景似有桃一株，尚未开花，树梢间云雾缭绕，和仇英名下诸本《桃源图》所绘的云雾缭绕的环境相似。

在仿古风气愈发兴盛的背景下，无论是职业画家还是文人画家，赵伯驹渐渐成为一种概念式的图示，这种图示来源于赵伯驹名下的《桃源图》，「仿赵伯驹」往往呈现出有桃花元素的青绿山水，这些作品也完全失去了陶渊明《桃花源记》的故事性描绘，变成了笔墨的试验场。这种仿古图式不仅限于赵伯驹，其他明清名家也有对这种图式的运用。王时敏（一五九二年～一六八〇年）很好地总结了这一点，在《王奉常书画题跋》中说道：「今廉州继起，董、巨、李、范、三赵以暨元四大家皆得心印，非但肖其形似，兼能抉其精髓，不待标记，即知为某家笔意。」当然，清初画坛繁荣一段后便渐渐失去活力，走入泥古的巢窠，这些仿古图式的滥用想必也是原因之一。









明　沈士充　桃源图卷

绢本设色　纵二九・七厘米　横八〇三厘米　故宫博物院藏



明沈士充《桃源图》卷局部



明　蓝瑛　桃花渔隐图

绢本设色　纵一八九・六厘米　横六七・八厘米

故宫博物院藏



明　蓝瑛　桃源春霭图

绢本设色　纵一八六・五厘米　横八六・二厘米

青岛市博物馆藏



清　王原祁　仿宋元山水图册之「赵大年江村花柳」
纸本设色　纵四一·三厘米　横三六·二厘米
故宫博物院藏



明　陈洪绶　杂画图册之「仿赵伯驹山水图」
绢本设色　纵三〇·二厘米　横二五·一厘米
故宫博物院藏