

黄公望 吴镇 倪瓒 王蒙

元四家画集

北京故宫博物院

中国历史博物馆

上海博物馆

天津市艺术博物馆

辽宁省博物馆

南京博物院

浙江省博物馆

广州市美术馆

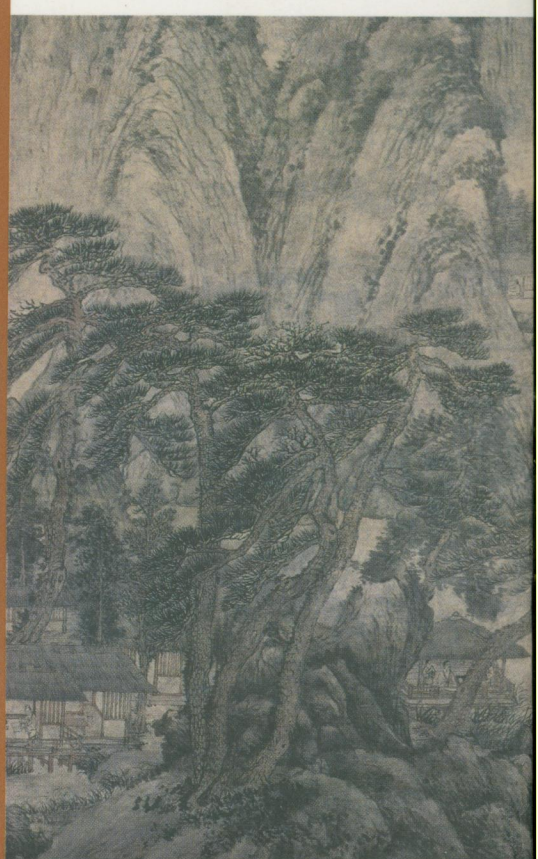
苏州博物馆

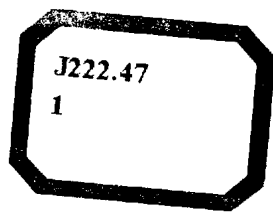
无锡博物馆

台北故宫博物院

藏画

天津人民美术出版社





黄公望 吴镇 倪瓒 王蒙

元四家画集

北京故宫博物院
中国历史博物馆
上海博物馆
天津市艺术博物馆
辽宁省博物馆
南京博物院
浙江省博物馆
广州市美术馆
苏州博物馆
无锡博物馆
台北故宫博物院
藏画

天津人民美术出版社

元四家画集

发 行 人：刘建平

责任编辑：张万夫

版式设计：

技术编辑：靳立华

李宝生

装帧设计：黄维中

摄 影：冯炜烈等

出版发行者：天津人民美术出版社

经销者：新华书店天津发行所

制版者：北京新华彩印厂

印刷者：

印数：6001—10000

开本：787×1092mm 1/8

1994年12月第1版第1次印刷

1997年8月第3次印刷

ISBN 7-5305-0426-6

J·0426

版权所有

元四大家述评

单国霖

元代绘画就其主题意涵、形式表征和审美取向来看,与前朝两宋时代的绘画有着明显的分野,文人画的成熟以至粲然大盛是元代九十年间美术史上革命性的转变,它不但构成了元代绘画的主体精神,而且由此引导了以后中国绘画的发展方向。文人画在元代的兴盛不是一个偶然的现象,不单纯是艺术风格和形式手法的演化和递变问题,它与当时的政治背景、经济状况、文化氛围以及文人的境遇有着密切的关联,它是在特定社会中产生的特有的文化景观,黄公望、吴镇、倪瓒、王蒙便是元代文人画家群体中一批最有代表性的人物。

自13世纪初起,数十年间,蒙古贵族以军事武力扫荡欧亚大陆,先后征服西夏,攻取金国,降服大理,进兵西亚、东欧,最后在1279年灭掉南宋,建立大一统的元帝国。元朝统治者以异族入主中原,为维护蒙古贵族的特权,推行一套民族分化政策,元朝将人民分为蒙古、色目、汉人、南人四等,在任用官吏、法律地位、科举名额和待遇以及其它权利和义务等方面,都有种种不平等的规定。各地大小政府机构的最高头目达鲁花赤,一般由蒙古人担任,汉人和南人只能担任副职,中书省、枢密院、御史台等中央机构的最高官员,非蒙古人不授。正如叶子奇所慨叹的:“天下治平之时,台省要官皆北人为之,汉人、南人万中无一二。”(《草木子》卷三上,“克谨篇”)

元朝任用官员的渠道有荫叙、推举和科举三个方面。荫叙是子承父荫的制度。推举是元朝官员的主要来源,其中从蒙古贵族的近侍宿卫(惟蒙古人、色目人可入宿卫)中选人出仕,担任省台要职,是推举的一种形式。而中下层官员,大部分由掾史书吏铨选入流出职,这种由吏入仕的选举制度,侧重于选拔经理钱粮、管理案牍、刑赏奉务的人才,并不以经术词章的才能为重。至于历来被士阶层视为出仕正途的科举,虽然在忽必烈时期曾数次议论,但一直未付之实行。直到仁宗时,才议定科举取士办法,延祐三年(1316)正式举行乡试,次年京城会试,自此直到至元末,共举行9次考试。

元中期科举制度的恢复为士人的入仕提供了机会,但在会试和录取过程中,又有袒护蒙古和色目人的倾向。而且科举入仕后的官员升级途径,较之由吏入仕的迁升要缓慢得多,大部分入仕文人的情况是“例不过七品耳,浮湛常调,远者或二十年,近者犹十年,然后改官。其改官而历华要者十不能四五,淹于常调,不改官以设身者十八九。”(苏伯衡《苏平仲集》卷六,“送楼用章赴国学序”)因而造成“天下习儒者少,而由刀笔吏得官者多”(《元史

记事本末》卷八，“科举学校之制”）的现象。在整个有元一代，文人通过科举入仕的道路是十分狭仄的，大部分文人成了“时代弃儿”。他们潦倒贫贱，沉沦下层，“隐于农、于工、于商、于医卜、于屠钓、至于博徒、卖浆、抱关吏、酒家保，无所不在。”（元好问《遗山文集》卷三十三，“市隐斋记”）

在元朝特定的政治氛围中，士阶层尤其是江南文人普遍存在着一种心理上的压抑感和失落感，而进取无门的文士尤其容易滋生厌世和逃世的情绪，一部分文人耽情于书画，寄情山林泉石，以求得心态上的平衡和情绪上的舒络。元代山水画中隐逸意识或隐或显地存在，以至最终形成隐逸山水的洪流，其社会根由即在于此。

文人画在元代的勃兴，有着文化传统和社会环境等多方面的原因。文人画作为一种文化思潮产生于北宋后期，当时文同、苏轼、李公麟及米芾父子等一批“轩冕才贤”，于政事或文学之余弄翰舞墨，藉以抒发性情，并以书法和文学的精深修养参入到绘画中去，并在理论上提出了有关“士大夫画”的一系列见解。他们所创作的枯木竹石、山水等形象，与状物写实周密不苟的宫廷绘画大相异趣，受到士大夫文人阶层的推重。文人画在南宋未能广泛流行，但在北方金朝，却得到了延续和播扬。如任询、虞仲文、王庭筠、王万庆父子、杨邦基等人，俱为金代擅长书画的著名文士和官吏。他们的绘画多崇尚文苏和米氏，并接受李郭传派的滋养。北宋的文人画传统，经由金代一批文人学士以及南宋为数不多的画家如扬无咎、汤正仲、徐禹功、赵孟坚等人传承到了元代。

此外，元朝统治者在政治上钳制汉人和南人，但在文化艺术方面相对地较为宽容。世祖忽必烈、仁宗爱育黎拔力八达、英宗硕德八剌、文宗图帖睦耳等重视文治，雅好文艺，吸收不少擅通儒学和书画的文士入朝任职，如赵孟頫、商琦、柯九思、唐棣等，他们的文学和书画才能颇得到历朝帝王的赏识。再者，元朝设有重建宫廷画院，宫内罗致的画家大多从事宫殿、寺观等政治宗教性质壁画的制作，致使士大夫业余作画蔚成风气。在元初，一批名高位重的士大夫画家俨然居于画坛的领导地位。元王逢推举元初四家：“赵公（孟頫）、商公（琦）、暨高（克恭）、李（衍），颉颃霄汉嗟已矣。”（《梧溪集》卷一，“任月山少监职贡图引”）另外，一批仕途蹭蹬或沉沦下吏的文人，也往往移志于书法绘画。在朝的士大夫画家和在野的文人画家合流，形成了强大的文人画潮流，在有元一代，自始至终居于压倒专业画家的主流地位。

元代绘画以山水画为主，它的演化转变代表着元画发展的主要脉络。我们若从主题涵意和笔墨风格的角度来考察，可以将元画分成三个时期。前期以赵孟頫、钱选、高克恭、李衍为代表，以赵孟頫逝世的英宗至治二年（1322）为界；中期以黄公望、吴镇、曹知白为代表，大致终于黄、吴去世的至正十四年（1354）；后期则以倪瓒、王蒙为典型，一直延续至明初洪武十八年（1385），以王蒙去世为止。诚然，三个时期并非截然分明，而是互相交叠渐进，尤其是中期和晚期的绘画，关系至为密切，有着更多的共同之点。

赵孟頫和钱选是开启元代画风的领挈人物。在艺术思想上，钱选提出“士气”说，标举“无求于世，不以毁誉挠怀”的创作观。这种淡化绘画的社会道德功能，强调个性表现的观念，反映出南宋遗民钱选不与时尚妥协的心态。他所谓“士气者，隶体耳”的见解，虽然后人诠释纷纭，但参照他的创作实践，实际上是对南宋刻意追求纤细

浓艳格调的反动,主张回归朴质自然的境界。故而他的山水画力追唐末五代宋初的传统,创造出融青绿与水墨为一体的清新古雅的体貌。赵宋旧王孙赵孟頫,在至元二十三年(1286)应诏出仕元朝,但名利与山林的矛盾在他的内心深深潜藏着。“在山为远志,出山为小草”,(《松雪斋集》卷二,“罪出”)“木兰为舟桂为楫,渺余怀兮风一叶”(《洞庭东山图》自题诗)……出仕的无奈心情和对隐逸的憧憬之意,在他的诗中时时流露出来。他主张“作画贵有古意”的复古理论,同样反映出对现存世界的不满及对已逝去的悠远时代的憧憬。赵孟頫凭藉绘画将黍离之感和企慕隐逸的情绪转化为对故乡山川和游历之景的眷恋和美化,构筑出理想化的山水艺术意象。像《鹊华秋色图》、《洞庭东山图》、《水村图》、《烟江叠嶂图》等,都来自于江南湖区和鲁中山水的直接感受,在平和宁静的景色中,表现出微妙的诗意,有些画中还隐隐透出一丝怅惘的情绪。他的笔墨兼有董巨的浑凝滋润和李郭的颖脱精微,犹如董其昌所评述的:“有唐人之致去其纤,有宋人之雄去其犷。”赵孟頫的艺术思想和笔墨风格,直接或间接,有形或无形地启导和熏染着许多同时期及后起的画家。

元初高克恭的艺术思想接近赵孟頫,他也以崇尚北宋为归,其景物安置之平实稳定,境界之高旷、笔墨之工谨清润,同样体现出一种闲适高逸的气韵。李衍则在枯木竹石方面,发扬了苏轼、文同的文人画意趣。元前期绘画,赵、高、李、商(琦)诸大家,都是身居庙堂的名公巨卿,他们的绘画改变了南宋院体画精能、浓艳的风气,将体物之自然天趣与怡情山川的情绪交融成一体,并暗示性地体现出“身在魏阙”、“心怀林泉”的“朝隐”意念。笔墨表现追求雄浑和秀润的双重审美意趣以及洒脱自在的书法意味,这一切都带有浓重的“文人画”特征。他们建立了“士大夫画”的新统绪,对以后的绘画发展起着决定性的导向作用。

元朝自成宗至顺帝前期的五十余年间,是社会局势比较稳定和经济恢复振兴时期。其间,成宗更定律令,减免赋税;仁宗恢复科举,重视选拔人才;英宗和文宗积极实行文治,任用儒臣;顺帝前期丞相脱脱更化政策等等,都有助于巩固元帝国的政权,推行儒术治国和科举等一系列措施,也起到了笼络汉族知识阶层的作用。至元朝中期,随着社会的安定和物力的盈实,加之时间的推移,汉族士人缅怀故国的情绪也逐渐淡薄下来,转为对元王朝正统地位的承认。元后期著名文士王逢曾写诗称颂元朝的功业:“我朝一海宇,昆仑葱岭,始在化内,仁治德流,垂及百年。”(《梧溪集》卷六,“拟河清颂”)科举恢复后,开启了文士仕进的又一条途径,但在不公平的考试制度下,汉族士人入仕的通道是很狭隘和崎岖的,许多有学识才干的文人无法实现治国济世的抱负,只能长期沉沦下吏或从事桑梓教学和医卜等行业。“儒生心事良独苦,皓首穷经何所补。胸中经国皆远谋,献纳何由达明主。”(朱思本《贞一斋诗文稿》,“观猎诗”)“报国无门”和“厌于人事”力求超脱的情绪,普遍弥漫于文人阶层。不少文人借绘画摅发性灵、抒情言志,强化创作中主体意识和自娱功能的画风,在这一时期得到进一步的拓展。

再则,自至治二年(1322)赵孟頫逝世以后,画坛由高官显宦画家领挈一代风骚的局面趋于结束。虽然官至从五品的朱德润在英宗朝曾经风光一时,然随着英宗的去世亦随之失意,闲居家乡三十年。仁宗朝的柯九思因善书画充任品定书画的鉴书博士(五品),但仅在朝二年即退職居家。而大批在野和退官闲居的文艺俊彦,则在江南杭

州、吴兴、荆溪、松江一带活动,互相交游聚会,诗文书画酬答题咏,形成一股强大的在野文化势力,同时也促使了士大夫绘画向文人画的转移。黄公望、朱德润、曹知白、柯九思等人是其中的佼佼者。另一位隐于嘉兴的吴镇,则以其渔隐竹石题材和高雅脱俗的格调,树立起文人画的又一范式。黄公望和吴镇以高出时辈的创意,在士大夫画向文人画的转化过程中起了重要的作用。

元朝立国后,零星的抗元战事不时发生。到至正年间,社会矛盾急剧激化,纪纲废弛,宫廷和官吏挥霍浪费,元政府“开河”和“变钞”等措施又蜕变成了对民众的奴役和盘剥,加之黄河决口、水灾旱灾等接连发生,终于在至正十一年(1351)爆发了大规模的以红巾军为主要力量的反元武装斗争,随之各地反元烽火蜂起,战争的烈焰迅速蔓延到大江南北,原先安定的江南地区几无净土,只有地处海隅的松江一带,暂时较为安定。至正十六年(1356)张士诚占据苏州后,实行了礼贤文士、广罗人才的政策,致使苏州、松江一带成为文人艺士避乱的地方,也自然形成元末文化艺术的中心。

在乱世环境里,一部分文人投身于政治纷争的激流中,以求济世达进。另有一部分文人面对弊端百生的社会现实,深感补天无力的悲观,而对元王朝正统地位的承认与入仕艰难的矛盾,又使他们陷于一种十分苦闷和失望的境地。于是消极避世、明哲保身的思想和行为得以滋蔓开来。另有一些家资富饶的缙绅文士,深感“世事日非,人寿不常”,则尽力地追求物质和精神上的享受。如松江筑玉山草堂的顾阿瑛,无锡筑清闷阁的倪雲林,经常聚集文艺之士诗酒雅会,书画酬答,以表面上的欢乐调节内心的忧虑。“太平天下起干戈,从此百忧如蝟集”、“人生欢会之难,未知明日又在何处”,(顾瑛《玉山璞稿》,“长歌寄孟天炜都事”;《玉山璞稿·逸稿》卷二)“人生行乐耳,富贵将如何”,(倪瓒《清闷阁集》“述怀”)这些出自顾瑛、倪瓒的自述,不正透露出杯筹交错、诗文兴酣的盛会后面,所掩藏着的悲观主义情绪么?

在社会大动荡时代,无论是明哲保身的退身隐迹,还是文酒盛会的暂时欢乐,都是文人逃避现实的人生态度的折射。与此同时,鼓吹虚寂的佛教禅宗修习方法和宣扬识心见性为宗的道教人生观,很容易被失落文人所接受。黄公望、吴镇、倪瓒、王蒙俱与释道有不解之缘,诚非偶然的事情。元末文人画家的作品蒙上了浓重的虚无和空寂的意念色彩,蕴含着“清高”、“孤傲”、“恬适”、“达观”等品性表征意义,显示出与元初士大夫画家以至元中期画家不同的思想内涵。在元末的一批画家,倪瓒和王蒙灵气独具,建立起典型的风格样式,成为一代文人画的标格。

二

元四家中,黄公望年齿最长,并直接聆受赵孟頫的教导,按董其昌的说法,又是始开寄画以乐的门径,故列为四家之冠。黄公望字子久,号大痴,又号一峰,晚岁常署大痴学人。江苏常熟人。生于宋度宗咸淳五年(1269)。黄公

望享年有两说，一云86，一云90。一般采《疑年录》之说，卒于至正十四年(1354)，年86岁。黄公望原姓陆名坚，父母早逝，家贫无依，“髫龄时螟蛉温州黄氏为嗣，因而姓焉。其父年九旬时方立嗣，见子久，乃云：黄公望子，久矣。”(钟嗣成《录鬼簿》)遂更姓名为黄公望，字子久。

黄公望青年时代，有志于仕进，在元初科举未复的情况下，他走的是一条由吏而仕的道路。成书于至顺元年(1330)的钟嗣成《录鬼簿》记载，黄公望“先充浙西宪令，以事论经理田粮，获直，后在京为权豪所中。”明嘉靖《浙江通志》黄公望小传中记述：“元至元中，浙西廉访使徐琰辟为书吏，未几弃去。”据近人张光宾(台北故宫博物院编印《元四大家》)和胡艺(《黄公望研究文集》载《徐琰、张间和黄公望》一文)等专文考查，黄公望约在至元二十九年(1292)被浙西廉访使徐琰辟为书吏，时年24岁，大致在至大四年至延祐元年(1311—1314)，他又到大都(今北京)，在中书省监察御史院张间幕下任掾吏，曾经理田粮事。延祐二年(1315)平章政事张间因括田逼死9人案而被捕，黄公望亦受牵连入狱。他的好友王逢记他“会张间平章事被诬，累之，得不死，遂入道云。”(《梧溪集》卷四上)似乎黄公望并没有“贪刻用事”的罪责，不久获释。此后，子久断绝了仕进的念头，加入了新道教的全真教，往来于苏州、杭州、松江、富春、吴县、荆溪等地方，以卖卜和教授弟子为生。同时注力于绘画，60岁以后的晚年，是他绘画创作最活跃的时期。至正十四年(1354)，黄公望在故乡常熟结束了清苦的一生，长眠于小山南麓的祖茔。

黄公望沉沦下吏二十余年，在颠簸不定的宦海中终于搁浅受阻，转而在宗教和艺术中寻找慰藉平抚心灵痛苦的镇静剂。他中晚年游迹各地，结交了江南诸多文艺名士，如文坛名流张雨、杨载、杨维禎、王逢、危素等，丹青艺友倪瓒、王渊、吴镇、王蒙、张渥等，道门师友倪昭奎(倪瓒之兄)、冷谦、莫起炎等，在文学和绘画上互相砥砺。他那“结茆离市廛，幽心幸有托”(《秋山招隐图》自题)的退隐思想和行为，颇引起当时文人的共鸣。再之，黄公望杰出的绘画才能和兼工长词短曲的才艺赢得时人的尊重。他的好友张雨《戏题黄大痴小像》中谓：“全真家数，禅和口鼓，贫子骨头，吏员脏腑”，是说得既真率而又贴切的。

明王世贞《艺苑卮言》中讲：“山水画……至大痴、黄鹤又一变也”，黄公望之变在于他实践了赵孟頫的“文人画”主张，完成了绘画由重格律、以理贯法向重气韵、以趣运法的升华，建立起文人画的典型风范。黄公望早岁曾亲受赵孟頫指授，这有他“当年亲见公挥洒，松雪斋中小学生”(黄公望题赵孟頫《千字文卷》)的自题可资证明。从传世作品看，大多为他70岁晚年变法以后之作。近经谢稚柳先生考辨，黄公望也有前期作品存世。其一为《溪山暖翠图轴》半幅(藏广州容庚，图载谢稚柳《鉴余杂稿》)，画左上角有恽寿平题识，另一幅为《山水图》，(载《鉴余杂稿》)诗堂上有恽寿平和巢熙采二题。这两图的画风十分接近，而与子久后期的画笔不尽一致，犹如谢先生所论述的：“它的表现与晚期的不同，在于不是清空，而是拍塞满纸的情景；不是简括，而是繁复的描绘；不是深沉炼气于骨的，而是湿润柔和的笔；不是精简地惜墨如金，而是一片湿晕的墨痕。然而正是从这一切习尚的发挥变幻，就与他70以后的作品，在本质上有了紧密的联系。”(谢稚柳《鉴余杂稿》，《元黄子久的前期画》)到他晚年，急剧的思想转变和徜徉于山川的自然蒙养，促成了他个性风格的形成。

黄公望晚年的山水画,多写常熟虞山、松江三泖九峰、太湖、富春一带景色。他的创作态度十分严谨,他在《写山水诀》中自述:“皮袋中,置描笔在内,或于好景处见树有怪异,便当模写记之,分外有发生之意。”《图绘宝鉴》记其“居富春,领略江山钓滩之概”,“后居常熟,探阅虞山朝暮之变幻,四时阴霁之气运,得于心而形于笔。故所画千丘万壑,愈出愈奇,重峦叠嶂,越深越妙。”这些记载说明黄公望重视观察体悟自然之妙和勤于写生技巧的锻炼。他所创作的《富春山居图》、《九峰雪霁图》、《九珠峰翠图》、《天池石壁图》等巨作,并非向壁虚构,而是来自于自然实景的切身感受。但在创作过程中,他又强化主观情思的作用,将抒发淡泊宁和的感情与山水的气韵合一,达到自然浑成的至美境界。

在赵孟頫复古理论的影响下,黄公望的山水画构图很大程度上取法于荆关和董巨的法则,如《天池石壁图》(1341)、《丹崖玉树图》等作品,山峦层叠,杂木长松,颇有宋画宏大的气度。在笔法上则将宋人的繁缛缜密变为简括松秀,减弱水墨渲染,改以勾皴为骨,略加渲染,如恽寿平所说的“其皴点多而墨不费”,由此在浑厚中透出清虚疏宕的气韵。另有一类山水的布景,则突破了宋画的格局。体现出他所主张的“阔远”法则。他在《写山水诀》中谓:“山论三远,从下相连不断,谓之平远;从近隔开相对,谓之阔远;从山外远景,谓之高远。”他用“阔远”代替了北宋郭熙三远中的“深远”,反映出元人对山水画意境的一种新的追求。元代许多画家活动于江南水乡之地,那种江面宽广、沙渚逶迤、冈岭隔岸相对的自然景色,给予他们深刻的感染。宋人所提出的“自山前而窥山后,谓之深远”的构图,需要采取鸟瞰式的视角,在实践中是很难能体会到的。黄公望在理论上确立“阔远法”,强调水域空间的表现,使意境显得较为旷远清空。这种构图观念以后发展成为倪云林一水两岸式的格局。黄公望的《九珠峰翠图》,已露“阔远”布景的端倪,近景采用溪河隔开两岸的方法,中景的冈阜与远景的山峦折搭联成一体,产生较为亲切平实的视觉感。这种“繁华落尽见天真”的构思,是对南宋山水侧艳画风的矫正,对后世的影响是很深远的。

黄公望山水从技法面貌而言,有两种风格类型,明张丑《清河书画舫》归纳为:“一种作浅绛色者,山头多结石,笔势雄伟,一种水墨者,皴纹甚少,笔墨尤为简远。”《天池石壁图》和《丹崖玉树图》是他浅绛山水的代表作,两图的山峦树木的造型和勾皴法源自董巨,笔法变繁复为简疏,多用干笔皴擦,化宋人的质实为虚灵。在皴染后再用轻淡的赭石和花青渲染,即所谓“浅绛法”。赭石和花青具有温暖和沉静的视觉色感,很适宜于表现江南清丽明洁的山光树色,也符合元人清逸的审美观。由黄公望创立的浅绛山水,很快在元季流行,并为后世所崇尚和发扬。

《九峰雪霁图》、《富春大岭图》和《快雪时晴图卷》等作品,属于黄公望另一种简远山水风格。在这些图中,山峦、树木、屋舍的用笔极其疏放简洁,皴笔以短线直笔皴为主,淡墨染其凹处,表现山石峻拔莹致的形质,笔势方中带圆,劲健中寓柔婉。此类画风具有“笔愈简而气愈壮,景愈少而意愈长”的艺术效果。

黄公望化了四年时间完成于82岁的《富春山居图卷》,是他晚年艺术进入自然浑成化境的巨作。在长达近6米(现存烧去一端的残卷)的横卷里,将起伏的峰峦冈阜、逶迤的坡陀沙渚、浩渺宛曲的溪河、疏密参差的树木、或显

或隐的村落,以平面横移的方式一一铺展开来,前山和后山的关系,通过折搭转换和由近向远的消失,很自然地衔接起来,山岭气脉顺活。画家虽然以富春江景色为蓝本,但不是自然主义的再现,他有意识地舍弃了富春江岸高峰插云、奇岩峭立的形体,多取平缓圆浑的山体结构,其目的在于构筑出一种宁和平淡的意境。此图的造型语言以笔法为主干,擅用长短不等、干湿并用、中侧锋兼施的线条皴擦,来表现山石姿态与结构的多样性。墨色的渲染不像董巨那样湿润瀚然,几乎不加烟云烘染,通过线条的浓淡、干湿、虚实变化,添以远山沙脚的适当淡墨渲染,生动地表现出江南翠微杳霭、苍茫浑秀的景致,产生“实景清而空景现,真境逼而神境生”的效果。这一画卷既是元代文人以意构景、以趣运法的创作方法的最佳体现,同时又达到了北宋以来文人所标举的“萧条淡泊”、“平淡天真”的最高审美境界,由此确立了元末文人画的理想。

三

吴镇字仲圭,号梅花道人,浙江嘉兴魏塘镇人。生于元世祖至元十七年(1280),卒于顺帝至正十四年(1354),年75岁。吴镇一生绝意仕宦,是一位真正的隐者。关于他的生平活动,元人记载甚少。元孙作《沧螺集·墨竹记》中谓:“仲圭为人抗简孤洁,高自标表,号梅花道人。从其取画,虽势力不能夺”,又记“余留秀州三年,遍访士大夫家,征其笔迹,蔑有存者。”可见吴镇的性格孤高自傲,与官僚豪绅极少往来,他接交的多为方外人士和隐逸诗人画家。如释竹叟禅师、古泉讲师、松岩和尚,道士周元真,诗人陶宗仪,画家吴瓘、张观等。他的行迹,大致在青年时曾游历杭州、吴县等地,晚年回到嘉兴,居春波门外,取舍名为梅花庵,直至终老。明中期后,出于对元四家的推重,关于吴镇的事迹,遂产生出许多传述。如明万历间陈继儒所作《梅花庵记》中谓:“先生尝与兄元璋师事毗陵柳天骥,得其性命之学,尤邃易言,机祥多中。”同时代孙茂之《梅花墓考》云:“世言吴仲圭尝卖卜。”这些记载虽出于传闻,然空穴来风,不见得一无所据。吴镇一向反对以绘画为市道,其画多为自我遣兴或馈赠之作,他以卖卜为生计倒是合乎情理的。

吴镇一生贫寒,他绝意仕宦,代表了当时一部分士人惮于仕途的艰难而采取退而独善自身的人生态度,犹如他在一首题墨竹诗中所说的:“倚云傍石太纵横,霜节浑无用世情。若有时人问谁笔,橡林一个老书生。”怀才而无用于世,于是将才情转移至对自然山水的歌咏,藉笔墨抒发“清静无为”“怡情养性”的心志。孙作评道:“今观仲圭,隐者也。其趣常在山岩林薄之下,故其笔类有幽远闲放之情,殊乏贵游子弟之气。议者少之,其以此乎!”代表了时人对他人品画格的评价。

吴镇的山水画明显地表现出了他的隐逸思想。他热衷于画渔隐的题材,如《洞庭渔隐图轴》(1336)、《渔父图轴》(1337)、《秋江渔隐图轴》,并画过多幅《渔父图》长卷。这一方面固然与他长期放迹于江泽湖畔的生活有关,另一方面,渔父的主题自古以来就有隐晦避世的象征意义。战国屈原作《离骚》、《渔父》,唐朝张志和与颜真卿作渔

歌子相唱和,张志和据词作图,可视为渔父图的嚆矢,此后以诗歌和图画表现渔父的题材渐趋丰富,“渔父”一词也成了隐逸的代名词。

吴镇的渔隐山水创造出隐逸山水中的一种类型。在此类作品中,吴镇进一步实践了黄公望的“阔远”构图原理。如《洞庭渔隐图》和《渔父图》,加大了近坡和远山之间隔开相对的空间,又通过高耸的松树或杉树与对岸椎形山峰取得呼应。湖面中安置渔舟和沙渚,将上下景物联系起来,避免产生生硬的断裂感,在布局上取得聚而不散的完整性。这些画把渔父隐居怡乐的环境气氛渲染得自然而充分,其寓意象征意义就像吴镇在《洞庭渔隐图》上自题词中道出的:“洞庭湖上晚风生,风揽湖心一叶横,兰棹稳,草衣新,只钓鲈鱼不钓名。”渔隐山水既有对家乡山水朴质的挚爱之情,同时也是对自身平凡的乡隐生活方式的肯定,孙作称之为“殊乏贵游子弟之气”,很中肯綮地说出了吴镇绘画中的平民意识。

在吴镇的其它山水画中,同样透露出一股朴质无华的平民气息。如他在至正七年(1347)所画的《草亭诗意图》,布景平实均衡,画面中心安置一所草亭,左方树木掩映中的茅屋与右方玲秀的太湖石相对应,构成环抱的内聚结构,亭中文友晤谈的情节,点出了“林深禽鸟乐,尘远竹松清。泉石供延赏,琴书悦性情”的主题,艺术手法利落真率。另一幅作于至元二年(1337)的《中山图卷》,也以平正均衡的布局,写出江南丘陵平缓苍郁的景象。这种平实不求奇险的手法,脱去了南宋院画刻意精艳的人工雕凿痕迹,体现出“大巧若拙”的审美理念。

元夏文彦《图绘宝鉴》记载吴镇的绘画渊源谓:“画山水师巨然,其临摹与合作者绝佳。而往往传于世者,皆不专志,故极率略。”《梅道人遗墨》中有“山水跋”云:“董源画《寒林重汀》,笔法苍劲,世所罕见。因观其墨迹,摹其万一。”又巨然《秋山图》上董其昌题道:“僧巨然画,元时吴仲圭所藏”,可见吴镇是亲炙遥接董巨风仪的。在《洞庭渔隐图》、《渔父图》、《谿山高隐图》诸作中,山峦岩石的形态多取法董巨,而在圆浑中参以峭拔之势,结构趋于简结疏朗,又出董巨之外。他的用笔豪迈圆厚,喜用秃笔中锋勾勒轮廓,以柔婉的湿笔披麻皴和干笔皴擦表现石纹,加之湿墨点苔,使山石显得厚实腴润。在有些画中,还吸收马夏派的斧劈皴笔法,改为横向大笔刷染,益增雄劲率放的气势。他的树法取资董巨和李郭,前者勾干点叶,浑厚率略;后者笔力劲拔,色皴缜密。《双松图》(1328,实际画的是双桧)中双桧的形态和笔法,都深得李郭派的遗意。吴镇学习董巨、李郭以至马夏各家的技法,最终陶铸成他自己沉郁朴茂的风格。其笔力的雄劲,墨气的沉厚,蕴含着盈满的内力,他那质朴无华直抒胸臆的表现方法和充满精力的笔墨情趣,是与他所要表现的闲适自乐的隐逸思想内涵互为表里的。

吴镇除山水外,兼长竹石松梅,晚年画墨竹尤多。他画竹子承绪着文人画的传统观念,突出竹子喻君子之德的象征意义。“抱道之无心,凌云如有意。寂寂空山中,凛此君子志”,“众木摇落时,此君特苍然。节直心愈空,抱独全其天”(《墨竹谱》自题诗)等寓意诗,在其墨竹图中比比皆是。吴镇视竹为君子,故他所画的竹不刻意于竹子的品类、四时变化、物理性态等的精确性,而着重表达萧散幽远的气韵。他画竹的方法偏于笔意豪迈率放,有峥嵘劲直的气象,并常与松石等物配置一起,以突出坚贞、孤傲、清虚等多重象征意义。他的墨竹虽也上承苏轼文同,但重

写意抒情,与李衍的写实取势派墨竹呈示不同的审美取向,在画史上占有重要的地位。

四

元四家中,倪瓒被后人推许为画格最高逸者,明董其昌推崇:“独云林古淡天真,米痴后一人而已。”(《画禅室随笔》)倪瓒初名珽,字元镇,号云林子,别号很多,如朱阳馆主、萧散仙卿、海岳居士、幻霞子、如幻居士、无住庵主、沧浪漫士、荆蛮民等等。他是江苏无锡梅里祇陀村人,生于元成宗大德五年(1301),卒于明太祖洪武七年(1374),年74。

倪瓒出身于富豪家庭,幼年丧父后,由长兄倪昭奎主持家务。“励志务为学,守义思居贞。闭户读书史,出门求友生。放笔作词赋,览时多论评。白眼视俗物,请言屈时英。贵富何足道,所思垂令名。”(《清闷阁集》卷一,《述怀》)这是倪瓒对青年经历的自述,表明他曾抱有远大的志向。天历元年(1328)长兄倪昭奎去世,28岁的倪瓒担负起经理家业的重任。从28岁到52岁的二十余年间,他备受纷杂世务的纠扰,“钓耕奉生母,公私日侵袭,黽勉二十载,人事诘纵横。”(《述怀》)同时,他又游历杭州、荆溪、苏州、常州、松江等地,广泛结交艺文有道之士,其家清闷阁、萧散仙馆等亦经常举行文朋画友的诗酒雅集。他与当时诗文名家张雨、杨维禎、虞集、陈植、陆静远、周南老,画家黄公望、柯九思、王蒙等交游密切,情谊深厚。倪瓒年轻时已有很好的学问根基,中年时广交文友,有缘观看到许多前代名迹,如至交张雨、荆溪王觉轩父子就收藏颇富,朋友间互激互励,使他在诗文和绘画上的修养得到进一步的提高。

中年时期的倪瓒为维持家庭生计,黽勉于田产家业的管理,面对“输租膏血尽、役官忧病婴”的繁苛租役,身受“磬折拜胥吏,戴星候公庭”的屈辱遭遇,使他痛切地认识到元政府的腐败贪暴,他愤懑地谴责:“彼苛者虎,胡卹尔氓”,“吁嗟民生,实罹百患”,(《清闷阁集》卷一,《素衣》)身世际遇的忧患和体弱多病,促使云林思想趋于消极,他信仰了道教(全真教)和佛教,清虚无为和超脱空寂的释道思想是他后来弃家隐遁的潜在动因,同时也深深地浸渍入他的绘画作品之中。

至正十二年(1352)春,倪瓒卖掉田产,离开家乡无锡,开始了长达二十余年的飘泊生活。其直接原因是由于不堪承受苛繁的赋役和吏员的贪暴,如张雨所说的:“强梁方蛇吞,贪黠亦虎噬。何以犯多难,适为田业累。”(《句曲外史贞居先生诗集》《赠无镇》)而并非全然出于清高脱俗的道德目的。倪瓒晚年漫游在太湖四周的宜兴、常州、湖州、嘉兴、松江一带,或以舟为家,或寄寓友人处,或借住古寺道观,过着飘泊无定的生活。摆脱了世事羁绊的倪瓒,遂专志于绘画,“逸笔纵横意到成,烧香弄翰了余生”,(《题画》)他将体悟自然的感受与主观情绪、观念结合起来,创立独特的艺术风貌,在艺术生命上焕发出耀目的光彩。

倪瓒从一个富豪子弟遽然沦为江湖浪迹人,身世的大起伏造成了他冷眼观世的超然心态,现实在他看来是一

个“雷鸣瓦缶弃黄钟”的混浊世界，“雍雍鸣凤，世莫之逢”，（《清闷阁某》卷一，《至正乙未素衣诗》）生不逢时的失落情绪始终盘萦在他的心底。他只能凭藉诗文绘画，在自然天地中寻求一方净土，用以稀释内心的痛苦。他所谓的作画“聊以自娱”者，即是自我的精神慰藉和内心情绪的舒解，他主张“聊以写胸中逸气”，这逸气表象上是指文人所标榜的“清高”、“孤傲”等品格意气，而隐藏于心灵深处的恰恰是对污浊现实的一种悖逆精神的反射。正是在这层意义上，倪瓒的画被后人奉为清高超逸的典范而备受推重。

倪瓒的绘画典型风格是逐步形成的，他家里收藏有董源《潇湘图》、李成《茂林远岫图》、荆浩《秋山图》（又名《秋山晚翠图》）等名迹，后人评说他的绘画渊源于董巨荆关李郭诸家，是不无根据的。从传世作品看，他60岁之前，山水画处于取法前人而陶铸融会的阶段，其绘画面貌比较多样。

传世倪瓒年款最早的山水画，是他43岁作的《水竹居图轴》，此图章法平整，坡石茂树，远岫平林，茅屋丛篁，是继承着北宋疏林平远式的构图法则。山石用披麻皴，保留较多董巨的遗法，并以青绿重色敷染，山光水色明丽秀媚。这种青绿山水法应是从董源那里演化而来的。同样的设色还有一幅大致作于50岁前的《雨后空林图轴》，布景较为繁复盈实，近乎黄公望的《九珠峰翠图》，笔法柔和婉约，偶而也使劲峭的偏锋干笔，山石遍染赭石和花青，直接嗣承了黄公望的浅绛设色法。倪、黄交谊深厚，云林尊称子久为“大痴老师”，在这些作品中，不难窥见他对黄公望画风的追慕。这两幅时间相近的设色画，意境和笔墨都呈现温雅明润的格调，与他晚岁的冷逸气格迥然二致，除了技法上的承袭因素外，多少也反映出云林早岁较为平顺的心境。

在倪瓒早中年的另一些作品中，可寻见他结合疏林平远和阔远构图法，逐步形成浅水遥岑模式的演进过程。如认定为早岁的《梧竹秀石图轴》和至正十四年（1354）所作的《松林亭子图轴》，布局与赵孟頫的《双松平远图卷》、李衍的《修篁树石图轴》、李士行的《枯木幽篁图轴》等作品，有明显的承绪关系。画面中心为高耸的树木秀石，或竟不置远山，若《梧竹秀石图》，或掩翳孤亭，远峰横贯树丛，若《松林亭子图》，皆以低视点取景，突出表现平远广漠的境界。

作于至正五年（1345）的《六君子图》，可看作是“阔远”构图理论较完善的实践。此图已基本形成一水两岸式的格局。它略去了水面沙渚坡陀等中间维系环节，大片的虚白造成广阔的空间，截然分明的上下两段景物，又在视觉上产生形影茕立的孤寂感觉。诚然从形式结构言之，树木的竖向长势和远山的逶迤走向遥相呼应，画面气脉贯通，依然为一个完整的画境。这种境象突破了旧有的一切程式，是前所未有的新体貌，它既是从太湖客观景色中提炼和幻化出来的，同时又体现出画家“遗世独立”的心境。这一类型的构图在他中年时渐趋成熟，如他55岁所画的《渔庄秋霁图轴》，在近远景物象的大小、疏密、纵横、俯仰等对应关系的处理上更趋合理，旷远幽寂的气氛更为弥足。及至晚年，一水两岸式的结构愈来愈强化，成为倪氏山水的主体风格样式。

倪瓒晚年笔墨在陶熔各家之长后，形成极有个性的形式语言。晚年他多用渴笔淡墨，用笔以疏处求密见胜，在看似简疏的笔法中，实包含着多重复笔勾皴，笔意松秀。皴擦多于渲染，于干淡简敛中透出腴润和厚实。另外笔致

正锋偏锋兼施,皴笔每每以正锋起笔,经一二使转后,以侧锋取势,斜擦或转折而下,形成“折带皴”的线型,既表现出山石纹理和明暗向背的微妙光感,并蕴含着遒劲秀峭的笔墨韵味。后人评述他的笔墨“似嫩而苍,似枯实腴、有意无意,若淡若疏”,这是很难达到的境地。明清人学倪者,或失之峭硬,或偏于枯瘠。无怪乎董其昌品评元四家,认为“三家皆有纵横习气,独云林古淡天真,米痴后一人而已”。

倪瓒简淡柔隽的笔墨与山水冷逸的意境互为表里,加之他常于画面题咏诗文,书法又遒劲清婉,三者交相辉映,更深化了画的意境,增强文人画的高雅气息。相传元末“江南人家以有无倪画论雅俗”,确乎反映了时代审美风尚的趋向。

五

王蒙字叔明,浙江吴兴人。其生年采用吴修《续疑年录》之说,生于元至大元年(1308),卒于明洪武十八年(1385),年78岁。他的父亲王国器是赵孟頫的女婿,王蒙为赵孟頫的外孙。王国器长于书法和诗词,亦能绘画。王蒙生长在良好的家庭环境里,自幼就受到父亲和舅氏赵雍、赵奕等的启导和熏染,显露出俊发的才华。倪瓒称赞他:“少年英迈气,求子不多人”,(《清闷阁集》卷三,“送王叔明”)王蒙青年时期,社会动荡不宁,约在至正二年(1342)前就移家隐居于杭州附近仁和县东北的黄鹤山中,自号黄鹤山中樵者、皋亭野人,并经常往返于松江、苏州、无锡、荆溪等地,结交了黄公望、倪瓒、杨维禎、陆友、顾德辉等文艺名士。至正十二年(1352)后,浙西兵乱,大致在此不久,王蒙举家移居到松江,直至明初,多在苏松一带活动。

王蒙出身于文人世家,因时局动乱,避居黄鹤山,他表面上晦迹遁世,其实内心深处匡世济时的志向并未泯灭,仕和隐的矛盾时起时伏地纷扰着他的一生。从他传世不多的诗文中,不难窥见他复杂的内心情绪。“虎斗龙争万事休,五湖明月一扁舟”,(自题《渔父图》)“苍崖积空翠,怡我旷古心。飞泉落深谷,冷冷弹玉琴”,“去随流水远,归与云相从。无心任玄化,泊然齐始终”(题己画《泉石闲斋图》)等等,诗意是何等地超脱淡泊。然而,有一些诗句则流露出他欲有所为的雄心豪志,“独立风前认去鸿,阮生何用哭途穷。空江水急寒潮上,大野风来落日红……百年南北人空老,万古升沉世若浮。不为五湖归兴急,要登嵩华看神州。”(自题《秋山萧寺图》)在此,他引西晋阮籍驾车至路尽处恸哭而归的典故,表达了对艰难时势中退却悲观态度的批评,联系后句,并抒发他意欲驰骋神州的豪迈气概。当有仕进机遇时,王蒙不免跃跃一试。王蒙好友陈基《夷白斋稿》里,至正二十四年(1364)曾有“寄周信夫王叔明二长史”诗,另一至友杨基《眉庵集》中有“题王叔明长史画”及“黄鹤生歌赠王录事叔明”等作,《明史·文苑传》中亦有“元末官理问”的记录。尽管现尚未能确定他究竟是在元朝政府还是张士诚幕下任职,但他曾一度跻身官场的行迹是无可置疑的。直至明洪武初年,王蒙再次出仕,“知泰安州事”,在金陵与高僧达官们往来,终于由此罹祸,被牵涉进胡惟庸逆案而被捕下狱,瘐死狱中,时在洪武十八年(1385)九月初十日,一

代艺术巨子成了专制政治的无辜牺牲品。仕和隐的冲突,忘情山林的超脱和建功立业的企望,构成了王蒙复杂的人生观,并一定程度地映现在他的山水画意蕴里。

基于个人生活经历和思想寄托之差异,王蒙的山水画显示出与吴镇、倪瓒及其他元末画家不同的特点。王蒙的山水画以深邃繁密见长,布局多取重山复岭、萦回曲折的体势,山高林密,涧曲谷深,一派宏深峻伟的气象。它与倪瓒旷远简疏的结构形成相异的形象外相。可以这样说,王蒙的山水以凸现自然界雄豪郁勃的生命力量为媒介,曲折地传导出画家对混浊世道的不满和不甘的情思。而倪瓒则采取净化自然的手法,构筑出简之又简、损之又损、一片晶莹清澈的幻化天地,以表达出对混乱无序现实世界的逆反情思,他们各自创造出隐逸山水画的不同艺术意象和表现方法。

值得注意的是,王蒙在山水画中较之黄公望、倪瓒更注重人事的表现,常在高山流泉的环境里,布置草堂山居,逸民高士于中或策杖、垂钓,或读书、晤谈,甚而画出农田阡陌、农人耕耘的场面,如《谷口春耕图》。这反映出他对人的存在价值的重视,也是对耕读隐居生活的肯定。

元四家中,王蒙在布景、造型和笔墨技法方面,称得上工力最为深厚,技巧手法最为丰富多姿。董其昌评他:“王叔明画从赵文敏风韵中得来……凡泛滥唐宋诸名家,而以董源王维为宗,故其纵逸多姿,又往往出文敏规格之外。”(《画禅室随笔》)他的传世作品面貌多样,一种以景物繁复稠密为胜,如《夏山高隐图》(1365)、《青卞隐居图》(1366)、《夏日山居图》(1368)、《春山读书图》、《谷口春耕图》等。其构图法则系从北宋“全景山水”蜕化出来,但又非简单地回归。在这些图中,前后冈阜山峦的衔接关系更为紧密,通过折搭转换的组织,层层延展,气脉顺畅。山峦岩石的形体取自董巨,而增益宛曲云动之态,确有“纵逸多姿”之妙。前后树石,不假云水间隔,以墨色的浓淡虚实,巧妙地分明层次,推移空间,使山涧谿谷间一片岚霭浮动。他化宋人的森严为纵逸,变雄旷为灵秀,体现着元人放逸的审美趋向。

王蒙也有布景较为疏朗的山水,如《西郊草堂图》、《秋山草堂图》、《花谿渔隐图》等。在层叠的峰峦间,溪流围绕着坡岸、屋舍和山脚,宛曲流转,增强了空间的深远感,由中也可以看到“阔远法”的影响。

王蒙在笔墨运用上,充分发挥了用笔运墨的效能,发展出一种乱头粗服的表现方法。笔法多变善化,以中锋下笔为主,线条圆浑凝重。他自己讲“老来渐觉笔头迂,写画如同写篆书”,强调书法用笔,笔致沉厚有力。倪瓒评他“王侯笔力能扛鼎,五百年来无此君”,(《清閟阁集》卷八,“题王叔明《岩居高士图》)并非虚誉。他所用的皴法极其丰富,披麻皴、雨点皴、卷云皴、小斧劈皴,交施互用。他创造的交叉屈曲的解索皴、牛毛皴以及苍毛、干渴、蓬松的干笔勾皴笔法,尤能充分地写出南方植被蒙茸的土石形质。在墨法上也特有创意,善用淡墨、干墨、浓墨、焦墨层层勾皴点染,墨色的积迭,使山峦岩石愈见华滋厚实。树法广取前代各家,工谨的、简率的,俱能运用裕如,树叶参差多种夹叶、点叶、勾叶,间用破笔、渴笔,树丛茂密而层次清晰。点苔方法尤多,浑点、圆点、破竹点、破墨点、疏疏密密、浓浓淡淡,望之苍茫深秀。这些笔墨方法,不仅成为王蒙造型取势的重要手段,同时传达出秀润苍茫的笔墨

情趣。

《青卞隐居图》是王蒙风格成熟期的杰作,最能代表王蒙的艺术特色。此图取吴兴卞山的景物,运用高远法构图,表达出“弁峰千里势峨峨”的雄伟气魄。图上山峦盘曲层叠,呈现向上涌动的强烈动势。冈岭和岩石的形体崢嶸嶙峋,磊落雄奇。笔法灵活多姿,除了绘写山石多姿多态的状物功能外,又有很强的节奏韵律感。运墨先淡后浓,层层点染,焦墨提醒,苍茫浓郁。这些造型和笔墨形式因素结合在一起,构成了卞山的艺术形象。它已不是自然山川的刻板再现,而是积聚着奔突不息生命内力和郁勃奋张精气的艺术意象,也是画家人格精神和内心情结的物化形态。隐逸高蹈的思想和奋发豪迈意气之交织,构成了王蒙山水画艺术复杂多层的思想内涵。

浅绛山水技法为王蒙所继承,并推向更为精微优雅的境地。《葛稚川移居图》、《具区林屋图》、《太白山图卷》和《花谿渔隐图》、《秋山草堂图》等,俱为浅绛设色。图中山石树木敷染赭石、花青、螺青、墨青等丰富的色彩,色阶的变化微妙,把江南的山水点缀得分外秀雅怡人。在《葛稚川移居图》和《太白山图卷》中,树叶染上浓丽的朱磬和深绿,更觉浏亮清丽,有助于渲染出神仙境界的幻化气氛。王蒙的设色方法带有浓重的理想主义成分和装饰意趣,对于明清两代产生着深刻的影响。

以蒙古贵族为主的元朝统治者,抑制了汉族士人政治上的进取,然而在文化艺术领域,留下了一块文人们发挥才情的宽阔天地。艺术家们在综合前代大师表现方法和技巧的基础上,更新了艺术表现的语汇。他们将书法性的意趣和题诗结合在一起,创造了高度个性化的艺术意象和形式手段,传导出士阶层复杂多层面的思想情绪。在元中期至后期社会动荡不宁和纲纪隳坏的年代里,元四大家很自然地将儒家的人生信守和道家的无为哲学、佛家的空寂观念揉合在一起,对人生进行超现实的思考,投身于自然大化,使精神与大化合一,我与天地同化,以求得自我人格的完善和精神上的慰藉。他们的艺术在这种特定的社会环境和心态中产生出来,因而带有强烈的主体意识和自我表现的功能。他们艺术中所体现出来的情感意识,不仅仅是属于个人的,而是社会现实所决定的社会意识在不同层面的集中反映,从而带有社会的普遍性和典型意义。他们成功地创造出适于表现人生情结的和谐的艺术形象,成为这一时代社会文化的精萃,在绘画史以至文化史上具有永恒的价值。

1994年8月于沪上

目 录

元四大家述评

单 国 霖

黄公望

- 1—2. 为张伯雨画仙山图
- 3—6. 天池石壁图
- 7—9. 丹崖玉树图
- 10—12. 九峰雪霁图
- 13—14. 快雪时晴图(一)
- 15—16. 快雪时晴图(二)
- 17—19. 水阁清幽图
- 20—21. 富春山居图(首段,剩山图)
- 22—30. 富春山居图
- 31—32. 富春大岭图
- 33. 溪山图

吴 镇

- 34—35. 渔父图
- 36. 秋江渔隐图
- 37. 松泉图
- 38. 洞庭渔隐图
- 39. 松石图
- 40. 箕簪清影图
- 41—64. 墨竹谱 24开
- 65—67. 鷗山高隐图
- 68—69. 芦花寒雁图
- 70. 多福图
- 71. 松石图
- 72. 枯木竹石图
- 73. 墨竹坡石图
- 74. 墨竹
- 75. 梅花卷
- 76—77. 竹谱

倪 瓒

- 78. 梧竹秀石图
- 79. 水竹居图
- 80—81. 六君子图
- 82. 雨后空林图
- 83. 树石幽篁图
- 84. 丛篁古木图
- 85. 紫芝山房图
- 86. 容膝斋图
- 87—88. 幽涧寒松图
- 89. 苔痕树影图
- 90—91. 琪树秋风图
- 92. 秋亭嘉树图
- 93. 古木幽篁图
- 94. 竹枝图
- 95. 渔庄秋霁图
- 96. 竹石乔柯图

王 蒙

- 97. 竹石图
- 98—101. 夏山高隐图
- 102—105. 青卞隐居图
- 106—108. 春山读书图
- 109. 丹山瀛海图
- 110—113. 葛稚川移居图
- 114—118. 太白山图
- 119—128. 溪山风雨图(山水)10开
- 129. 花谿渔隐图
- 130—132. 夏日山居图
- 133. 秋山草堂图
- 134—136. 西郊草堂图
- 137—139. 具区林屋图