

MINGQING

MINGQINGSHANSHUIHUA XUANJI

明

清

明清山水畫選集

明清

MING QING
SHAN SHUIHUA XUANJI

明清山水畫選集



明朝

SHANGHAI REN MIN
MEI SHU CHU BAN SHE
上海人民美術出版社

明清山水畫選集

本社編

出版發行：上海人民美術出版社

(長樂路六七三弄三三號)

責任編輯：周衛明

封面設計：陸全根

圖版設計：周衛明

製版印刷：上海市美術印刷廠

裝訂：上海裝訂廠

經銷：全國新華書店

一九九五年十月 第一版 第一次印刷

定價：人民幣四二〇元

序

明清山水畫作爲一個完整的體系，其發展經歷了一個漫長的過程。從洪武到萬曆，二百餘年間試探了多種多樣的形態，產生了各種不同風格的流派，逮至萬曆中葉，董其昌領袖群倫，方始奠定了它的大統。嗣後又經清順、康諸賢的發揚光大，前後約有一百三十餘年，是明清山水畫足以與宋、元相埒的最輝煌的時期。從雍、乾以還，則斬焉告絕，又經過二百餘年的沉寂，傳統山水畫的再度復興，已是民國以後的事了。因此，概括地說，明代是明清山水由發生而走向鼎盛的時期，清代則是明清山水由鼎盛而走向衰落的時期。在這本集子裏，我們所要敘說的主要是明代山水畫的發展和演變，以及主流派的風格與特點。

明初沿着元人的風尚，一些崇尚董、巨、李、郭的，在當時畫壇上聲勢甚盛，如徐賁、趙原、馬琬等，都是由元人明的畫家，其山水風格，根本就是元人的格調，王綬已經有了變動，但接近王蒙和倪瓚的風格依然極濃，而他以剛直粗硬的點綫變化吳鎮的畫體，便已開啟了後來沈周畫派的先聲。此外如劉珏與姚綬，亦偏於吳鎮的一邊，而謝縉、杜瓊，則傾向於王蒙。沈貞吉昆仲，由元人而上溯董源，逮至沈周，雖然也是同一條路子，卻已正式形成了明代的風貌，樹立了嶄新的局面。沈周是新興的大家，開了時代的風氣，如文徵明、唐寅等一些代表作家，無不出於他的門下。畫史上所謂「吳門畫派」，正是以沈周爲領袖的，即在明代末期人看來，也推沈爲「本朝第一」。

元代的畫風，因趙孟頫極力反對「近世」而標舉北宋，同時由於心理修養和物質材料上的改易，一變宋人的嚴謹刻劃爲鬆秀蕭散，精湛的筆墨施於紙本，所產生的是略帶乾而毛的形體，顯示出簡率蘊藉的特殊意味。明代雖然追隨着元代的畫派，但更從元代的畫派中翻觔鬥、變手法，從通過元代的畫派，再來講求北宋。如沈周便是以董、巨爲師，並以元四家爲法的。他的老師是杜瓊，杜瓊的畫筆，比較接近王蒙，沈周的面目，有些確實是很象杜的。沈周從祖上以來便小有收藏，這就爲他提供直接觀摹傳統名迹的有利條件。

沈周特別愛好吳鎮與王蒙，風格偏於雄健老硬，而一般見到的，大多粗毛倔強，筆墨荒蕪。雖然是學元人，情意卻是很淺的。如詹景鳳對他就有過這樣的批評：「有平平不見奇致者，有潦草失故步者。」他把元四家細緻的、經意的筆墨，再變爲草率的、漫不經心的，就顯得那樣粗淺而沒有風趣，那樣的不文靜而

沒有含蓄，這與元四家所追求的筆墨情調，判然而異地流入了另一種境地。由於他的筆調盛氣凌壓、情勢粗暴，因而對於倪瓚平淡天真的畫派，特別地不能協調，每當他作倪的畫派時，旁人總要批評他「又過火」了。

但是，沈周的畫筆之中也有很凝練而厚重的，氣局又非常宏敞的。祇是他的畫迹流傳頗廣，而一般的筆墨又都是草率而粗糙，因此，見到他較為細緻的，就特別被重視起來，以致引起後來的一種看法，認為他的畫筆要以細的為高，因而稱之為「細沈」，無非是物以稀為貴的意思。由此也正反映了當時的鑒賞心目，對於一味粗放的形體是不能盡如人意的；後來，他的學生文徵明轉向工細的路子，看來也是事出有因，不過，事實上，沈周對於吳鎮和王蒙的造詣還是很深的，對這兩家畫派，確有他獨到的穎悟之處，而於吳，更為莫逆於心，得到了極大的啟發，是有他的創造性的，問題並不在於粗筆還是細筆上。

此外，沈周還有一種面目，是用長而直的條子皴筆描寫笨重而簡單的山峰，又用短而胖的豎點子極有規律的排比在山頭上，一般把它冒充董源的，其實也是他的手筆。從這一種畫法可以看出，他企圖在董、巨中間來發現一個新格調，可惜終於沒有能夠成功。

作為沈周的學生，文徵明對於先進流派的宗尚，也不出於沈周的範圍之外。他是繼沈周之後，「吳門畫派」的領袖，畫名決不在沈下，他的畫筆，現在所能見到的也不比沈少。文徵明對於元代的吳鎮與王蒙，也表示出極大的興趣，而於兩者之間，學王不如學吳。文氏學王，筆勢冗雜而庸碌，一點沒有蒼茫渾厚的意味；而脫化吳的畫派，雖不如吳的雄厚樸茂，那種清勁流暢的情懷還是極濃的。文徵明的筆調，清剛而瘦削，有時不免公式化。一般的墨色淡而平，粗而枯，氣局拘索而少生氣，呈現為一種木強的情感。由於他着色細緻的畫筆居多，學趙孟頫，而粗豪的就被重視起來，所以後來的看法，以他的粗筆為高，稱之謂「粗文」。這又反映了當時的鑒賞心目，對於細麗的形體也開始產生厭倦。

試從文徵明的粗筆來看，其出發點是與沈周相同的，然而意態情味，卻已各立門戶，有明顯的分野。沈畫之特點是粗野乾枯，而文畫則是木強少味。他們對於泉瀑山脚的水口處理，在通常的情況下都極隨便而馬虎，祇是幾條柔弱的綫條簡陋地組在一起便算了事，既不講形，自然也就無所謂神，更失去了水的情意。關於這一點，元人就已經有不甚講究的地方，他們再擴而充之，更向簡略的方面走，開啟了後來一般畫派中泉瀑水口處理庸俗簡陋的先河。

再從文徵明的細筆來看，比之沈的雄健老硬，雖然更具雋雅的氣息，但細碎、堆砌之弊也是顯而易見的。而從他的學生、子孫輩以後，更流於萎靡柔弱，藝術的典型性和生動性是不可復見了。即以文嘉、文

伯仁、錢穀、陸師道等而論，亦無復吳門畫派全盛時期的成就。所以清人方吉偶題杜瓊山水卷，認為：「有明一代，高手出吳門，末流亦在吳門。」

明代山水畫除醉心元四家的風氣一脈外，也有不少作家拋棄了元人的路子，追求南宋的風格。我們知道南宋的山水以劉、李、馬、夏為典範，相比於北宋，雖然也是寫實的描繪，但在結構方面開始了清空的一面，經常表現的祇是半座山與一重灘，因而有「一角、半邊」之稱；而筆墨則剛勁犀利，粗大而夾雜着偏鋒，強烈地顯示了山石近觀的立體效果。由於這種情勢似乎已經發展到了頂點，進入元代以後便遭遇到逆風，趙孟頫的畫派起來阻擋了這一主流。直到一百年後的明朝，南宋畫風纔又重新死灰復燃。曾以寫生華山為今天的美術史家所樂道的王履，雖然也是由元入明，而他所學的畫派，卻是馬夏一路，作風是偏向於剛斫的，不過並不放肆。他的畫風，在當時雖然影響不是很大，但對南宋的一路，畢竟起到了存亡繼絕的作用。不久，以戴進為代表的浙派繼起，纔真正引起了畫壇對南宋的風靡。同時，宮廷錦衣衛中的院體山水，如李在、倪端、王諤、朱端等，大致上也是南宋的面貌。稍後，吳偉、張路等江夏派畫家崛起，路數是與浙派相近的。總之，在明初畫壇，南宋一派之聲勢，是決不在元人風尚之下的。尤其是馬、夏的豪放筆墨，風掃電馳，猛氣橫發，大有壓倒元人之勢。傳世的南宋畫迹中，有不少其實正是出於明人的手筆。但他們在這一畫派中所產生的新風貌，同樣沒有收到很好的成果。馬、夏流派，從元到明，已經成為末流，到了沒落的階段。所以，謝肇淛認為：「國初名手推戴文進，然氣格卑下已甚。其他作者如吳小仙、蔣子誠輩又不及戴，雖名重一時，至沈啟南出，而戴畫廢矣。」當然，戴進也有學北宋的畫筆，如他仿燕文貴山水，董其昌便以為有「淡蕩清空之妙」，但這畢竟不是他的主流。他的主流，是比較地顯得暴露而粗率的。至於吳偉的一味強橫，氣格就更卑下而不足稱道，後人評為墮入「狐禪」，雖然不免刻薄，其實正有它的道理。

與浙派為對壘的吳門畫派繼起，雖然沿續了元人的風尚，但對南宋的畫派，倒也不是絕去依傍的。在當時有一位老畫師周臣，純出於李唐派系。據歷來的敘論，他曾經教過唐寅，唐的畫風是出於周臣的。但從唐的早年畫筆來看，似乎並不是從周的畫筆開始的。然而據說有一些唐的畫，題款是唐而畫卻出於周，也就是周替唐的代筆。既然周可以代唐，說明它們的面貌，有時不免有相同之處。真是弟子不必不如師了。事實上，唐與周，是顯屬有別的，祇是同一個路子罷了。

唐寅與文徵明的友誼最深，來往很密，但在畫風上卻完全兩路。首先他們兩人的個性不同，文是拘謹刻板，規行距步，而唐則是奔放豪邁，才氣橫溢，所表現在畫風上的也正是這樣。唐寅從李唐與郭熙的畫

派加以融會貫通，他用一種細長的綫條來寫山，是他的新創。山勢是方摺的，而綫條則是用尖鋒所形成，很流動而有風姿，烘染的墨彩，特別明潔而滋潤。但他也有用粗筆的，筆勢沉着而飛動，接近郭熙的一路，此外還有純粹出於李唐的大斧劈皴，水墨蒼勁，接近馬遠與夏圭。這一種所採用的筆勢，則特別剛勁，更富於清剛挺健的情意。論唐的風格，沒有沈、文的那些弱點，它特別地富於一種風情，特別地被人們所欣賞，特別地能引起人們的愉快，所以清代的王翬、惲壽平，就經常地採取他清秀的畫格。但仔細地分析，那種打滑的綫條雖則風姿流動，其內涵卻是淺薄而佻達的，當然也就無法真正望見南宋的項背。

以大青綠畫派著稱的仇英，其傳統直接了南宋的二趙，而這期間有四百餘年，除元初的錢選偶有所作，竟是青綠畫派的空白，所以，董其昌乾脆稱其是「趙伯駒後身」。但相比於趙伯駒，更加細密嚴格而講究法度，山石的畫法則用小斧劈皴，出於劉松年，工細而見氣勢。論繪畫的功力，在當時的畫壇，他是無與倫比的，但由於修養方面的不足，致使他的畫派在格調方面，是偏向於俗而不是雅的。所以，後來的董其昌一方面對他表示出拳拳服膺，另一方面又明確表示「此一派畫殊不可習」。

值得注意的是，仇英的水墨山水一變青綠的修飾氛圍為奔放的情調，筆勢之闊大，墨彩之鮮明，是沈、文、唐三家所沒有的。從他一貫的工細畫筆來看，幾乎不能相信他可能有這樣壯武的筆力。至於他的風貌，也出於李唐的派系而較為溫和一些而已。據歷來的叙說，他也以周臣為師，是「青出於藍」了。仇英之後的陳淳和陸治，雖然都是文徵明的學生，但他們的畫派，也在一定程度上融會了南宋的作風，陳偏向於放縱，陸偏向於峭秀，各有新意。

歷來對於明代的畫派，舉沈、文、唐、仇為代表，稱為「明四家」。環顧明代三百年中，除了末期的董其昌而外，以功力的深厚，卓然獨立起了影響作用的，也確實是這四家。而北宋、元四家和南宋的兩路傳統，最終也在他們身上得到落實。在當時的寫實作風，雖不能說已經絕迹，而由創造性的不夠高強，似乎又隔了一層。所講求的筆墨和傳統，逐漸地路子越來越窄，墮入粗淺與庸俗之中，這樣的翻下去，看來就有今不如古之嘆了。

所以，問題不在浙派還是吳派，也不在南宋還是元人，而是迫切地需要在傳統的學習中樹立起正確的道統觀，纔能取得繪畫史傳承關係中的某種「合法繼承權」。正是面臨着這樣的形勢，董其昌覺悟到正本清源的重要性，並對傳統的流派，着手作了一次沿流討源的全面梳理。

事實上，早在董其昌之前，如顧正誼、宋旭等，也已經開始認識到這一問題，他們的筆墨慎嚴而有巧趣，對董其昌不無啟導的意義。與董其昌同時的莫是龍、陳繼儒、趙左、宋懋晉、沈士充等，一時有「雲

間派」、「華亭派」、「蘇松派」、「松江派」諸目，無非是後人在畫派命名上沒有統一而已，而從這些畫家對於藝術的追求來看，明顯是有共同之處的，這便是唐志契在《繪事微言》中分析蘇、松品格同異時所說：「蘇州畫論理，松江畫論筆。」而從總的成就和影響來看，董其昌正是公認的領袖人物。曹溶甚至提出：「有明一代書畫，結穴於董華亭，文、沈諸君子，雖噪有時名，不得不望而泣下。」當然，立足於明清山水的整體性，我們還不妨這樣說：「有清一代書畫，開啟於董華亭，四僧、六家諸君子，雖卓有建樹，不得不奉為圭臬。」

由於董其昌對古代繪畫的見多識廣，同時又對禪學有着獨到的心印，從而導致了劃分古代繪畫為兩大系統的「南北宗」論。從王維起以及張璪、荆浩、關仝、郭忠恕、董源、巨然、米芾、米友仁到元四家等，側重於渲淡一路的，稱為「南宗」；從李思訓、李昭道起以及趙幹、趙伯駒、趙伯驪到馬遠、夏圭等，側重於勾斫一路的，則稱為「北宗」。這裏不擬來談他的宗教背景，而祇是想指出，「南北宗」論作為對傳統的評價和作為對傳統的學習並不是同一回事。作為對傳統的評價，他所贊頌的是「南宗」，尤其是董源、米芾、高克恭，而認為「北宗」「非吾曹所易學」；而作為對傳統的學習，他又明確表示「雅不慾學米畫，恐流入率易」，而主張以「南宗」為基礎，兼取「北宗」，「如鳥雙翼，吾將老焉」，「集其大成，自出機軸」，如是，「迺足關畫師之口，而供賞音之耳目」。我們在董的畫上，不止一幅地看到他自已題着「仿夏圭筆」，原因正在於此。此外還需要提出的是，由於董其昌沒有嚴格地顧及到時代的沿革與繪畫的發展，對於一個作家的個人過程與關係，在分宗的把握方面也不是無懈可擊的。如趙孟頫曾經說董源的大青綠山水，是「放潑底李思訓」，《宣和畫譜》也稱董源的着色山水學李思訓，而董其昌卻使董源與李思訓，一個在「南」，一個在「北」，武斷地硬派他們毫無淵源。而趙幹分明是江南的派系，與董源相近，他又把他列於「北宗」。儘管如此，董其昌祇是把古代繪畫來分別類型，那麼不論他提法對不對，總不失為一種整理的方法。而他的論點，作為繪畫史上第一次建立的道統觀，適應了形勢的需要，對當時及後世的畫壇畢竟產生了廣泛的影響，起了重大的作用，不僅直接領導了明末的松江畫派，而且無形中領導了清代的所謂「正統畫派」，就是野逸的四僧，其實也是受惠於董其昌的。甚至一衣帶水的東鄰日本所推崇的「南畫」，也是以董其昌的「南北宗」論為依據。

從董其昌個人的畫筆來看，他既崇拜元四家，又醉心北宋，特別愛好黃公望，更迷戀着董源和巨然。他熟練於先進的技法，變幻了先進的形體，明闊整潔，古雅雋秀，比沈、文顯得更更有手段。但在氣局方面卻顯得狹小，而筆勢也不夠雄放，缺乏真景的體驗，限制了他的意境。儘管在他的理論中，有不少「以天

地爲師」的見解，而他所拋盡心力的筆墨，卻耗費在「蘊藉中沉着痛快」的錘煉上。正因爲如此，在粗野的沈周、木強的文徵明之後，董其昌更接近於宋元技法的形式，便覺面目一新，被當時的藝術家、鑒賞家們所推戴。其實，董早就自信地提出，祇要按照他的道統觀循序漸進，至多四、五年，「文、沈二君」，就「不能獨步吾吳」了。至此，明代山水的面貌纔算正式確立，後繼者的工作，不過是將它進一步完善化而已。

與松江畫派約略同時，在江浙地區的繪事亦頗盛，如李流芳、程嘉燧的嘉定派；項元汴的嘉興派；鄒之麟、惲向的武進派；盛時泰的江寧派等等，大都與董其昌的畫學思想有着或多或少的關聯，可見時代風氣之所趨。但他們的成就均無法與董氏相提並論。

最後還需要提到的是藍瑛。在明代末期，藍瑛的形式也是獨立的，風格是前所未有的，他學黃公望，但趨於粗硬；又作大青綠沒骨法，自稱是學張僧繇、楊昇的，因爲他是杭州人，所以後世稱其爲「浙派殿軍」。其實，如從傳統所說的浙派，來尋覓此中的相同之處或淵源關係，真是「緣木求魚」了。而如果以地名派，則趙孟頫、吳鎮、王蒙豈不也可以歸入浙派？總之，在當時，藍瑛的影響確是相當大的，在浙江，宗尚他的畫派有十數家，入清後被稱爲「武林派」；而揚州、南京的一些畫家，也或多或少地顯示了與藍瑛的關係，但是，相對於董其昌的畫派，這種影響畢竟不屬於正宗，而祇能算是旁支。

謝稚柳

壬申秋月於壯暮堂

録

遼寧省博物館藏
蘇州市博物館藏
故宮博物院藏
淮安市博物館藏
淮安市博物館藏
廣東省博物館藏
上海博物館藏
故宮博物院藏
上海博物館藏
故宮博物院藏
旅順博物館藏
南京博物院藏
上海博物館藏
故宮博物院藏
臺北故宮博物院藏
遼寧省博物館藏
南京博物院藏
上海博物館藏
天津市藝術博物館藏
故宮博物院藏
故宮博物院藏
上海博物館藏
上海博物館藏

四五	風雨歸莊圖軸	張路	故宮博物院藏	六九	幽谷清泉圖軸	文徵明	常熟博物館藏
四六	月下吹簫圖軸	王諤	濟南市博物館藏	七〇	夏窗晴瀑圖軸	文徵明	香港虛白齋藏
四七	江閣遠眺圖軸	王諤	故宮博物院藏	七一	仿梅道人山水圖軸	文徵明	上海人民美術出版社藏
四八	寒山圖軸	王諤	山東省博物館藏	七二	綠蔭長話圖軸	文徵明	故宮博物院藏
四九	煙江晚眺圖軸	朱端	故宮博物院藏	七三	萬壑爭流圖軸	文徵明	南京博物院藏
五〇	松院閑吟圖軸	朱端	天津市藝術博物館藏	七四	澗溪草堂圖卷	文徵明	遼寧省博物館藏
五一	廬洲泛艇圖軸	蔣嵩	天津市藝術博物館藏	七五	煙江疊嶂圖卷	文徵明	遼寧省博物館藏
五二	怡竹圖軸	周臣	上海博物館藏	七六	清明上河圖卷	仇英	遼寧省博物館藏
五三	春山遊騎圖軸	周臣	故宮博物院藏	七七	桃源仙境圖軸	仇英	天津市藝術博物館藏
五四	雪村訪友圖軸	周臣	故宮博物院藏	七八	松溪橫笛圖軸	仇英	南京博物院藏
五五	滄浪濯足圖軸	周臣	山東省博物館藏	七九	桃村草堂圖軸	仇英	故宮博物院藏
五六	松林策蹇圖軸	陶成	常熟博物館藏	八〇	溪山會友圖軸	王一鵬	故宮博物院藏
五七	春山伴侶圖軸	唐寅	上海博物館藏	八一	仿黃鶴山樵山水圖軸	謝時臣	南京博物院藏
五八	步溪圖軸	唐寅	故宮博物院藏	八二	策杖尋幽圖軸	謝時臣	故宮博物院藏
五九	落霞孤鶩圖軸	唐寅	上海博物館藏	八三	太行晴雪圖軸	謝時臣	青島市博物館藏
六〇	山路松聲圖軸	唐寅	臺北故宮博物院藏	八四	溪山秋晚圖軸	謝時臣	山東省博物館藏
六一	草屋蒲團圖軸	唐寅	遼寧省宮博物院藏	八五	霽雪圖軸	謝時臣	上海博物館藏
六二	東籬賞菊圖軸	唐寅	上海博物館藏	八六	罨畫山圖卷	陳淳	天津市藝術博物館藏
六三	湖山一覽圖軸	唐寅	中國美術館藏	八七	竹泉試茗圖軸	陸治	吉林省博物館藏
六四	高山奇樹圖軸	唐寅	上海博物館藏	八八	花溪漁隱圖(冊頁)	陸治	故宮博物院藏
六五	虛閣晚涼圖軸	唐寅	上海博物館藏	八九	三峰春色圖軸	陸治	故宮博物院藏
六六	春遊女几山圖軸	唐寅	上海博物館藏	九〇	雪景山水圖軸	王問	蘇州市博物館藏
六七	騎驢歸思圖軸	唐寅	上海博物館藏	九一	孤嶼鼓棹圖軸	王問	無錫市博物館藏
六八	杏花茅屋圖軸	唐寅	上海博物館藏	九二	山水花卉圖冊	文嘉	廣東省博物館藏

九三	設色山水圖軸	文嘉	遼寧省博物館藏	一一七	山水圖軸	宋旭	上海博物館藏
九四	水閣讀書圖軸	陳鐸	常熟博物館藏	一一八	石門別意圖卷	宋旭	遼寧省博物館藏
九五	湘潭雲暮圖軸	文伯仁	首都博物館藏	一一九	秋景山水圖軸	丁雲鵬	廣東省博物館藏
九六	天目山圖軸	文伯仁	遼寧省博物館藏	一二〇	叢山樵徑圖軸	丁雲鵬	天津市藝術博物館藏
九七	樵谷圖軸	文伯仁	故宮博物院藏	一二一	秋山遠眺圖軸	丁雲鵬	蘇州市博物館藏
九八	谿山仙館圖軸	文伯仁	廣州美術館藏	一二二	仙山樓閣圖軸	李士達	南京博物院藏
九九	松風高士圖軸	文伯仁	遼寧省博物館藏	一二三	坐看雲起圖軸	錢貢	故宮博物院藏
一〇〇	萬壑松風圖軸	文伯仁	故宮博物院藏	一二四	西林十六景圖冊	張復	無錫市博物館藏
一〇一	秋山遊覽圖卷	文伯仁	上海博物館藏	一二五	山水圖軸	張復	烟台市博物館藏
一〇二	虎丘前山圖軸	錢穀	故宮博物院藏	一二六	虎丘後山圖軸	劉原起	故宮博物院藏
一〇三	雪山策蹇圖軸	錢穀	故宮博物院藏	一二七	岱輿圖軸	吳彬	浙江省博物館藏
一〇四	晴雪長松圖軸	錢穀	故宮博物院藏	一二八	秋興八景圖冊	董其昌	上海博物館藏
一〇五	臨流圖軸	蔣乾	廣東省博物館藏	一二九	山水小景圖冊	董其昌	上海博物館藏
一〇六	抱琴獨坐圖軸	蔣乾	故宮博物院藏	一三〇	巖居圖卷	董其昌	無錫市博物館藏
一〇七	喬柯翠林圖軸	陸師道	上海博物館藏	一三一	青綠山水圖卷	董其昌	遼寧省博物館藏
一〇八	溪山圖軸	陸師道	故宮博物院藏	一三二	葑徑訪古圖軸	董其昌	臺北故宮博物院藏
一〇九	仙山樓閣圖軸	姚允在	天津市藝術博物館藏	一三三	雲山幽趣圖軸	陳繼儒	遼寧省博物館藏
一一〇	潮滿春江圖軸	居節	鎮江市博物館藏	一三四	寫杜甫詩意圖冊	宋懋晉	上海博物館藏
一一一	萬松小築圖軸	居節	上海博物館藏	一三五	山居閑眺圖軸	趙左	上海博物館藏
一二二	金陵八景圖詠卷	郭存仁	南京博物院藏	一三六	秋林曳杖圖軸	趙左	常熟博物館藏
一二三	雨景山水圖軸	孫克弘	廣東省博物館藏	一三七	庭際秋雲圖軸	趙左	無錫市博物館藏
一二四	人物山水冊	尤求	上海博物館藏	一三八	秋林讀書圖軸	沈士充	上海博物館藏
一二五	松壑雲泉圖軸	宋旭	山東省博物館藏	一三九	梁園積雪圖軸	沈士充	故宮博物院藏
一二六	萬山秋色圖軸	宋旭	故宮博物院藏	一四〇	石梁飛瀑圖軸	陳裸	故宮博物院藏

一四一	畫王維詩意圖軸	陳 裸	故宮博物院藏	一六五	仿張僧繇山水圖軸	藍 瑛	無錫市博物館藏
一四二	絕壑秋林圖軸	項德新	上海博物館藏	一六六	溪山曳杖圖軸	藍 瑛	天津市藝術博物館藏
一四三	桐陰寄傲圖軸	項德新	故宮博物院藏	一六七	白雲紅樹圖軸	藍 瑛	故宮博物院藏
一四四	高逸圖軸	程嘉燧	上海博物館藏	一六八	匡廬秋瀑圖軸	吳 振	故宮博物院藏
一四五	幽亭老樹圖軸	程嘉燧	常熟博物館藏	一六九	山水圖冊	葛徵奇	廣東省博物院藏
一四六	白雪高風圖軸	江必名	蘇州市博物館藏	一七〇	幽澗鳴泉圖軸	惲 向	黃振亮藏
一四七	千巖競秀圖卷	魏之璜	上海博物館藏	一七一	秋林平遠圖軸	惲 向	上海博物館藏
一四八	碧溪垂釣圖軸	米萬鍾	香港虛白齋藏	一七二	且聽寒響圖卷	項聖謨	天津市藝術博物館藏
一四九	雨過巖泉圖軸	米萬鍾	上海博物館藏	一七三	山水圖冊	項聖謨	上海博物館藏
一五〇	山水圖軸	米萬鍾	遼寧省博物館藏	一七四	歸庵圖卷	倪 瑛	遼寧省博物館藏
一五一	枯林孤棹圖軸	袁尚統	常熟博物館藏	一七五	仿倪瓚山水圖軸	楊文驄	無錫市博物館藏
一五二	鄭州景物圖軸	文從簡	故宮博物院藏	一七六	泰山松圖軸	盛茂燁	上海博物館藏
一五三	吳中十景圖冊	李流芳	上海博物館藏	一七七	山水合冊	葉 雨	常熟博物館藏
一五四	松溪漁笛圖軸	關 思	上海博物館藏	一七八	山水合冊	吳 徵	常熟博物館藏
一五五	山水圖軸	關 思	浙江省博物館藏	一七九	仿宋元山水圖冊	卞文瑜	上海博物館藏
一五六	重巖飛瀑圖軸	陳 煥	蘇州市博物館藏	一八〇	梅花書屋圖軸	卞文瑜	香港虛白齋藏
一五七	山樓對雨圖軸	宋 珏	故宮博物院藏	一八一	雜畫圖冊	陳洪綬	故宮博物院藏
一五八	書畫合璧圖冊	張瑞圖	故宮博物院藏	一八二	山水圖軸	李永昌	故宮博物院藏
一五九	青綠山水圖軸	張 宏	上海博物館藏	一八三	懷古圖詠冊	楊 補	上海博物館藏
一六〇	仿宋元山水圖冊	張 宏	廣東省博物院藏				
一六一	西山爽氣圖卷	張 宏	浙江省博物館藏				
一六二	高松遠澗圖軸	邵 彌	上海博物館藏				
一六三	青綠山水圖軸	藍 瑛	旅順博物館藏				
一六四	山水圖冊	藍 瑛	浙江省博物館藏				

一 峰下醉吟圖軸

徐 賁

紙本

墨筆

縱六三·九厘米

橫三二厘米

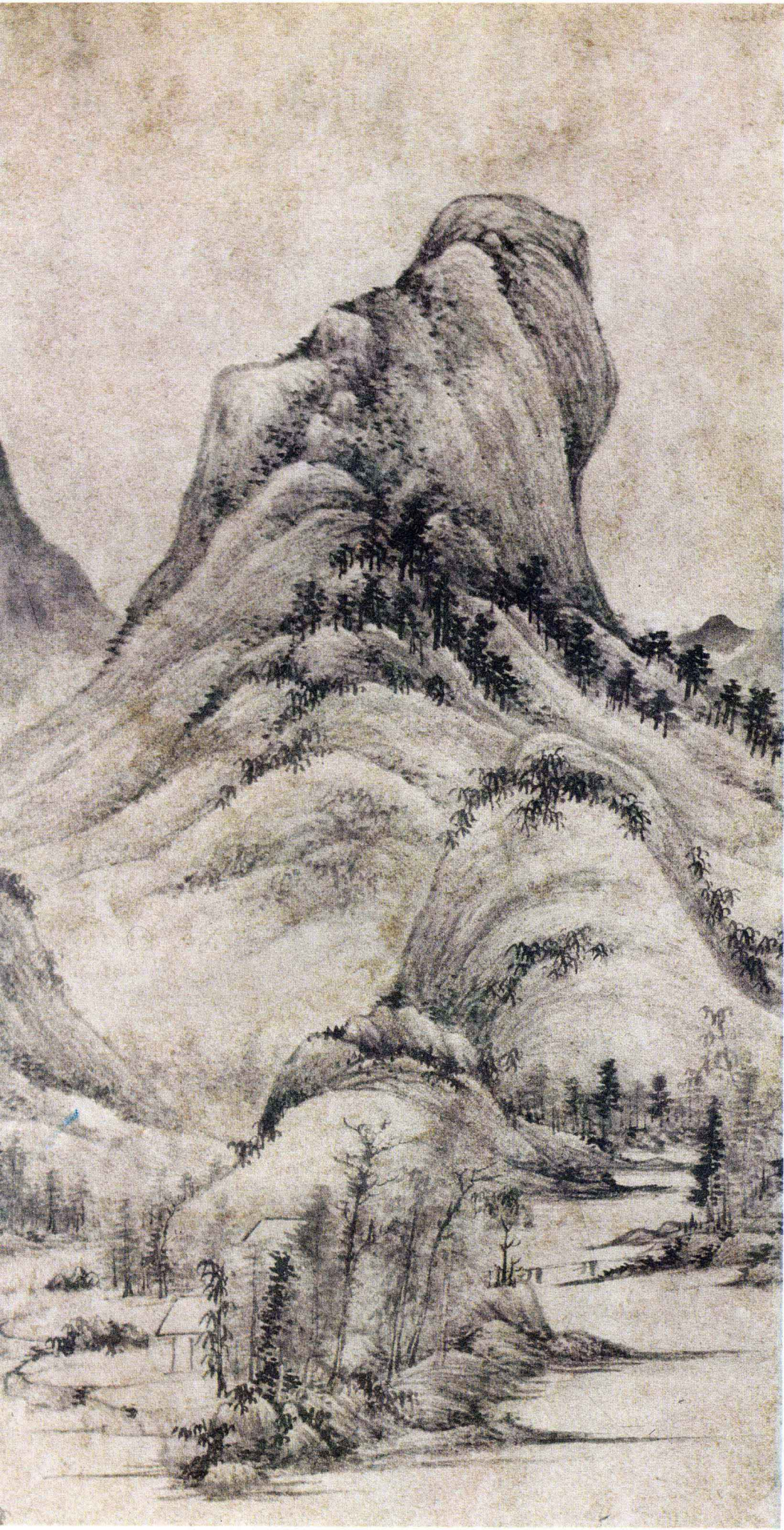
無錫市博物館藏



蓮花峰下簡禪師半醉
狂吟索賦詩榻上諸僧
禪定後水邊高閣莫鐘
時不堪雨柳絮春夢且
看書燈照夜棋苦羨雲
栖松上鶴吾生漂泊竟何
之

蜀山徐賁為
易道禪師寫贈





二 秋林草亭圖軸 徐 賁

紙本 墨筆 縱九九·六厘米 橫二六·五厘米

上海博物館藏

三 隱居圖軸

王 紱

絹本

墨筆

縱一四一·七厘米

橫七〇·七厘米

故宮博物院藏

舍人風度冠時流，筆底江山不
易求。退直歸來思故隱，滿懷清
興付滄洲。
中書王君孟端善竹樹山水，人
有求者，率寫一樹一竹，以塞其請。
一日，退直與懷故山，乃寫隱居圖。
適其友胡汝器後一年，汝器持
牒予題此，以見孟端山水不易
得，而汝器見重于孟端者，亦深也。
吳訥敏德識。





四 山亭文會圖軸 王 紱

紙本 設色 縱二一九厘米 橫八七·六厘米

臺北故宮博物院藏