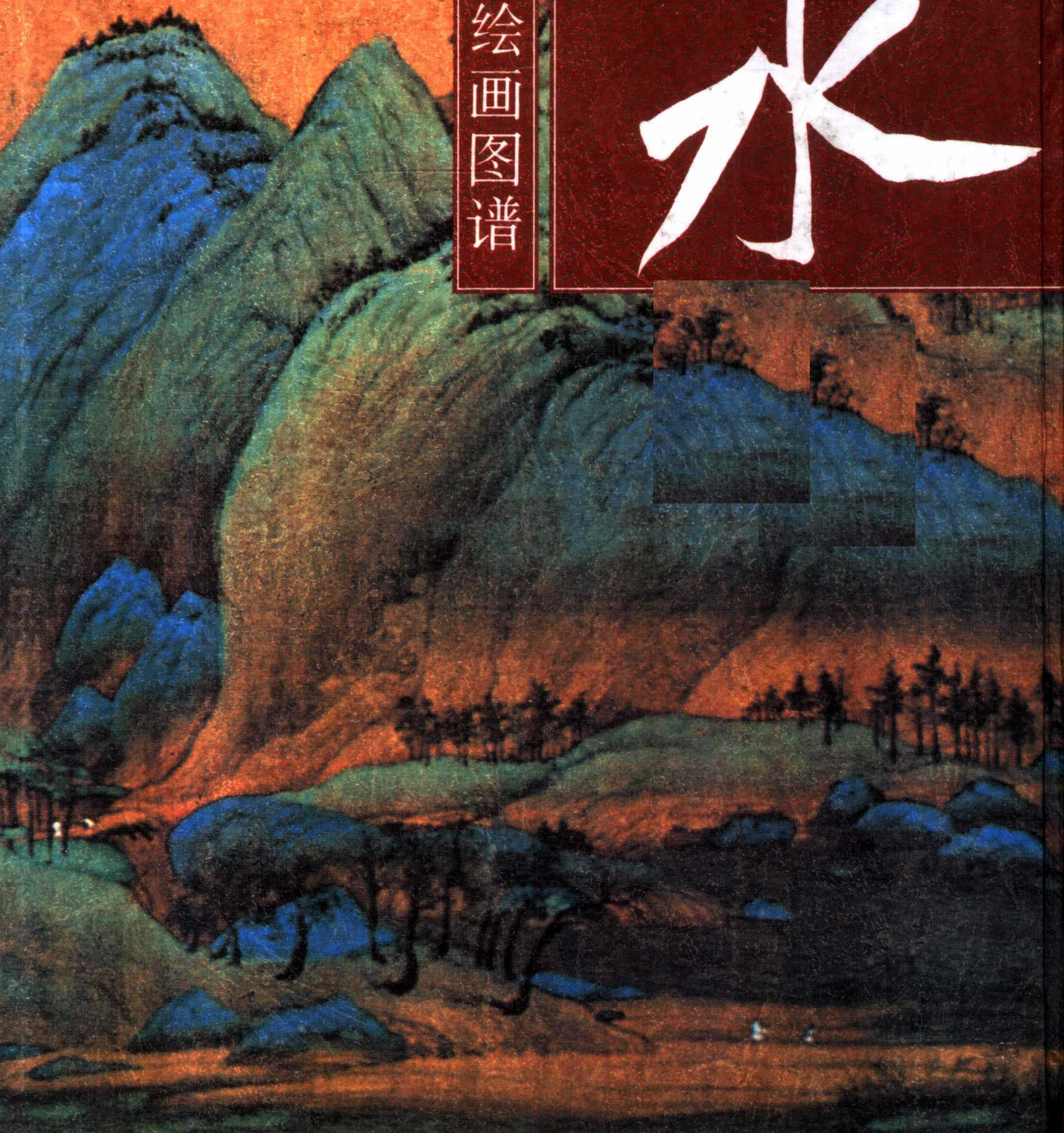


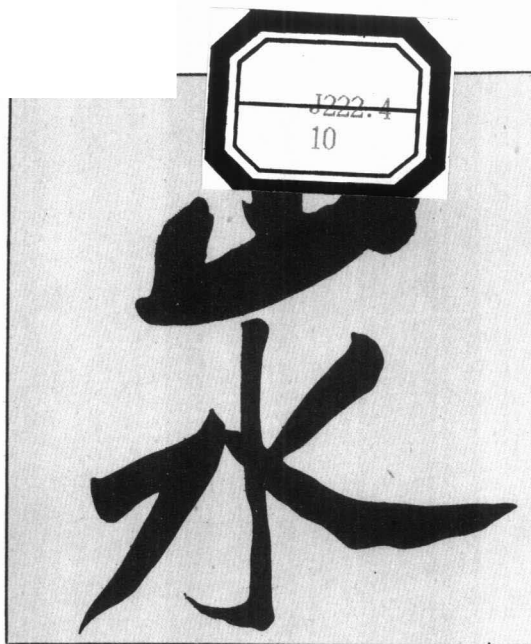
山水



中国历代绘画图谱



中国历代绘画图谱

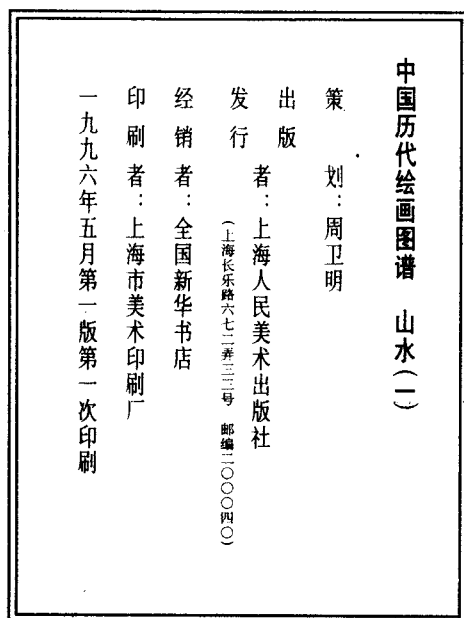


中国历代绘画图谱

上海人民美術出版社



策 划：周卫明
责任编辑：周卫明
装帧设计：陆全根
图版设计：周卫明
摄影者：丁国兴
技术编辑：殷小雷



开本787×1092 1/16 印张：29

印数：.00001—10000

ISBN 7-5322-1608-X/J · 1516

定价：68.00元

总序

英国美学家贡布里希在《艺术与错觉》中曾这样评价中国的「标准绘画教材」《芥子园画谱》：「没有一种艺术传统像中国古代的艺术传统那样着力坚持对灵感的自发性的需要，但是，我们正是在那里发现了完全依赖习得的语汇的情况。」根据贡氏的观点，画家的灵感虽以生活为源，但在面对生活之前，如果没有学到一个「初始图式」，他就不能将生活中纷至沓来的印象分门别类地描绘下来；换言之，画家面对生活的灵感独抒，并不是「画他所看到的東西」，而是「看到他会画的東西」。这一观点，对于阐释《芥子园画谱》等画谱的流行，颇为中肯。但需要加以补充指出的是，中国画家对于「初始图式」的学习，并不是一般意义上的入门技法训练，如《怎样画树》、《怎样画鸟》之类的教科书中由编写者本人提供的图式；而是对于古人经典图式的传承，如《芥子园画谱》中所汇编的「范宽树法」、「郭熙树法」、「王维树法」等等。借用明代董其昌的说法，便是「先师古人，后师造化」、「集其（传统）大成，自出机杼」。所以，通过优秀的画谱，画家在学习「初始图式」的同时，不只是简单地学会了一套工匠的技法，而是能将古人、造化、灵感三者有机地统一起来，为最后完成个性的创造打下坚实的基础。无疑，限于主客观各方面的条件，尤其是受到制版印刷条件的限制，《芥子园画谱》尽管堪称为中国绘画史上最优秀的一部画谱，但它还是无法胜任这一需求的。例如，它对古人经典图式的收集数量有限，鉴定或理解有误，经过木版水印或石印更导致严重的失真。因此，历来对它的评价，是功过参半的。

有鉴于此，本社经过数十年的苦心经营，与海内外各大博物馆、收藏家、鉴

定家、史论家、画家和艺术院校建立了广泛而长久的联系，积累起丰富而可靠的资料，多为出诸历代烜赫大家且流传有绪的铭心绝品，大部分直接由原件拍摄而得；进而参考《芥子园画谱》等画谱之长，加以鉴别遴选，分门别类，编成这套《中国历代绘画图谱》；《中国历代绘画图谱》凡五卷，分别为《山水》两卷，《花鸟走兽》一卷，《人物鞍马》一卷，《梅兰竹菊》一卷。每卷之前缀以专文，概述该画科技法、流派演变的大要；图版最后附以「历代诗咏」和「历代画论」，「诗咏」可供创作题画时的参考，「画论」可用作图式的印证并加深对传统的理解；图例部分则视编辑体例的需要，或取全幅，或取局部，其作者率皆注以小传，人品与画品，实可相为映发。

当前，中国画正面临着西方文化的冲击，如何在坚持民族传统的基础上寻求中国画跨世纪发展的新途径，是摆在每一位中国画家和中国画爱好者面前的一个严峻课题。在此，我们谨以本书为历代画谱「集传统之大成」的努力划上一个句号，为中国画坛跨世纪人才「后师造化」、「自出机杼」的脱颖而出提供一个最佳选择的「初始图式」，作为对这一课题的答卷。

上海人民美术出版社《中国历代绘画图谱》编辑组
一九九五年十二月

论中国山水画的发展及技法演变

「仁者乐山，智者乐水」，这是中国古代最高的人文理想，无论居庙堂之高，还是处江湖之远，概莫能外。因此之故，在中国绘画史的发展历程中，山水画也就自然而然地成了最能体现民族文化精神的画科而蔚为大宗。

中国的山水画，大约肇始于魏晋南北朝之际。伴随着礼教的崩溃，所谓「老庄告退，山水方滋」，在文人士大夫之间，类皆拟迹巢由，放情林壑，与琴酒而自适，纵烟霞而独往，于是模山范水，用作「澄怀观道」的卧游对象，山水景观从此便从人物背景中分离而独立出来。但从技法的角度，「则群峰之势，若钿饰犀栉，或水不容泛，或人大于山，率皆附以树石，映带其地，列植之状，则若伸臂布指」。迄今所传后人摹东晋顾恺之的《女史箴图卷》、《洛神赋图卷》，正可作为明证。

到了隋和初唐，山水技法虽有所进展，但「犹状石则务于雕透，如冰渐斧刃，绘树则刷脉镂叶，多栖梧苑柳」，尽管画得相当认真，设色相当浓丽，却未能尽如人意，相比于魏晋南北朝，只是解决了大小比例、咫尺千里的透视问题而已。传世隋展子虔的《游春图卷》，以青绿设色的画体，开唐李思训、李昭道父子金碧辉煌的先声，穷工极艳、刻划细谨的山水「北宗」，由是而得到确立。虽然，「山水之变，始于吴，成于二李」，但吴道子水墨粗放的画风，早已无迹可寻，倒是诗人而兼画师的王维，以清淡的水墨渲染云峰石色，绝迹天机，当时后世，盛称其「画中有诗」，山水「南宗」，亦随之得以成立。一时如张璪、项容、王墨等，多以水墨墨章，各抒性灵，至后世更加恣肆汪洋、波澜壮阔，演化成为中国山水画的主流和正宗，而北宗一脉，却日渐沦为众工之事了。事实上，唐代的山水，虽有金碧、水墨之分，勾斫、渲淡之异，但作为山水画最重要的形式语言——皴法，却均未达于完备，所以，后人有「唐人空勾无皴」之说。说「无皴」不免绝对，如孙位《高逸图》中的水墨湖石，便是勾、皴、染兼备的，只是皴法较为简单而已。

五代以降，山水画趋于全面繁荣，其技法形式也趋于高度成熟，迄于两宋，高手辈出，画风迭变，而其共同之处，都是十分注重山水对象客观真实性的体察和描绘，也即张璪所说的「外师造化」。而具体地分析，则又有北方画派和江南画派、全景山水和边角山水的不同。北方画派以荆浩、关仝、李成、范宽为代表，是五代、北宋山水画的主流，其共同特色是以峻拔雄伟的高山大岭作为画面的主体，当然，反映在各家的作品中，又各有

不同的笔墨风格和地理特征。如荆浩多写太行一带的风景，云中山顶，四面峻厚，笔尖树瘦，墨淡云轻；关仝多写关陕一带的风景，峰峦涌起，雄浑峭拔，树木则有干无叶，气象森肃；李成多写齐鲁一带的风光，毫锋颖脱，墨粉精微，树似蟹爪，石如云动，一种飘渺灵动之感，使意境显得十分悠远而有文秀之致；范宽多写秦岭一带的风光，峰峦浑厚，势状雄强，树似偃盖，石如铸铁，雨点皴气象雄武，远望不离座外。四家之中，又以李成的影响最大，北宋中后期有许多道宁、郭熙、王诜等衣钵相传。郭熙并撰《林泉高致》，倡为「三远」之说，是山水画史上一个重要的技法理论支柱。

江南画派以董源、巨然为代表，其共同的特色是以平淡天真的洲渚峰峦作为画面的主体，披麻皴、落茄点、矾头，笔性温和，墨韵湿润，遂使山骨隐现，林梢出没，不装巧趣，一片江南景致，而绝去奇峭之笔。这一画派，在北宋前期的山水画坛并不居于主流地位，中期以后虽经米芾、米友仁父子的推崇和发扬，但影响仍不广。直到元代以后，才被奉为山水画的最高典范，甚至有人认为：「画之有董巨，犹吾儒之有孔颜也。」而北方画派，从此便日渐凋零了。至于二米的画派，虽源自董巨，但创格较大，他们以文人墨戏的态度，提炼江南「春雨初霁，江上诸山，云气涨落，冈岭出没，林树隐现」的真景，点滴烟云，草草而成，不失天真，人称「解作无根树，能描蒙鸿云」，又称「米氏云山」或「米点山水」。

北方、江南两大画派所表现的笔墨风格和地理特征，虽然具有明显的差异性。但它们都是以「远观以取其势」的全景风光出现的，崇山峻岭，绵亘无尽，所以，都属于全景山水的范畴，耸峙于五代和北宋的画坛。与此不同，南宋山水画坛以刘松年、李唐、马远、夏圭为代表，多写钱塘一带的风景，因环境所限，无法极目千里，所以，其观照的方法侧重于「近观以取其质」，或写山之一角，或染水之半边，绘画史上称为边角山水。又因刘李马夏都是画院中的画师，所以，他们的画派又称为院体。就描绘的技法而论，为了表现山石近观的质感，多以饱含了水墨的笔头侧锋挥斫，既水墨淋漓，又刚劲飞动，是为大斧劈皴，后世与董巨的披麻皴，并称中国山水画的两大基本皴法。

除上述画风外，卫贤和郭忠恕的界画，赵令穰的江湖小景画，王希孟和赵伯驹、赵伯骕的青绿山水，对于丰富传统山水画的技法语汇，也各有创造性的贡献。

元代虽不足一百年的历史，但它在山水画史上的意义却不亚于五代、两宋，只是不同于五代、两宋的是，它的创造，更多的不是来之于对客观物象的体察，而是来之于画家个体心境的体验，也即张璪所说的「中得心源」。元代山水画家，几乎都是文人逸士，因此，他们的创作，比之前人自然更多主观的诗情，或如后人所

评：「元人幽亭秀木，自在化工之外一种灵气，唯其品若天际冥鸿，故出笔便如哀弦急管，声情并集，非大地欢乐场中可得而拟议者也。」而论传统的渊源，由于赵孟頫的大力提倡「古意」，作为其「近世」画风的南宋院体水墨苍劲一路，从此便遭到了阻力。大多数画家，几乎均为简率蕴藉的风气所笼罩，尤以学董巨、二米者人数最多，成就最大，其次是李成、郭熙的，再次是学二李、二赵青绿画法的，此外还有学界画的，均各有成就；独有学院体的，声势最为薄弱。

赵孟頫是元代画坛的领袖，他的山水面貌最多，除院体外几乎均有所涉及，而以学董巨、李郭者为胜。其特点是无论作披麻还是卷云，均能糅以书法的笔意，并充分表现笔墨在纸上运行的特有韵味，使山水画的造型语汇，由刻划写实转向萧散写意。嗣后的元四家即黄公望、吴镇、倪瓒、王蒙，作为元代山水画的真正代表，最终完成了这一转轨而各具面貌。四家的共同之点，都是以董巨为宗，兼取荆关李郭。而相比之下，黄公望之于董巨显得最为纯正，所作无论布局位置还是用笔用墨，也无论丘壑林木还是云烟村舍，疏密聚散，干湿浓淡，都介于中和之间，披麻皴道逸豪迈，浅绛法不脱不粘，从而提供了后人一种既可学而又具有相当宽容度的规范准则，被视作中国山水画史上的正宗法派和典范图式，明清之际，甚至出现了「家家大痴，人人一峰」的局面。吴镇于董巨之外，于李郭乃至马夏亦有所效法，且好用绢本湿墨，在元四家中属于较多宋法者。倪瓒纤尘不染，平易中有矜贵，简略中有精彩，为四家中第一逸品，所作多近景枯树茅亭，远景沙渚峦影，中景空白为湖水，落笔轻而渴，染墨淡而润，折带皴空灵松秀，深静宁谧，清如水碧，洁如霜露，真所谓天际真人，无一丝尘垢。王蒙则正好与之形成对照，笔墨重而浓，构景繁而密，披麻皴糅合卷云皴、解索皴、牛毛皴，极苍茫浑厚之致，笔力扛鼎，为四家中刻划第一。后人每云，学倪画十笔，虽百笔而其意未足；学王画万笔，虽百笔而已嫌冗赘。所以，倪画所难以企及者为简，而王画所难以企及者则为繁。

赵孟頫、元四家之外，高克恭、方从义的学二米，曹知白、朱德润、唐棣的学李郭，钱选、盛懋的作青绿，王振鹏、李容瑾的作界画，亦各具时代的风貌和个性的特征。

明代早期山水，文人画家多直承元季之余绪，如王绂、徐贲、谢缙、杜琼、姚绶、刘珏等等，但作风趋向粗疏，成就不是十分突出。倒是以戴进、吴伟为代表的浙派和江夏派，重新复兴了以刘李马夏为代表的南宋院体，以刚硬躁动、粗豪劲利的作风盛行一时并波及宫廷之中，声势颇为烜赫，但终究因为刻露浮薄、剑拔弩张，不人大雅鉴赏的心目。当然，浙派中如戴进，除学院体之外，还兼学郭熙，甚至还有学燕文贵淡荡清空一路的，不作平日本色，面貌较为多样。

中期以后，吴派的崛起在早期文人山水的基础上力矫浙派的粗硬刻露之弊，收获了重要的成果。这一画派，以沈周、文徵明、唐寅、仇英为代表，合称「明四家」。沈周受吴镇的影响最深，融会宋元其他董巨传派的画家，早期多作小幅，画风比较谨细，后期拓为大轴，笔墨趋于老硬。文徵明学董巨、二米、赵孟頫、元四家，师承的范围比沈周更广泛，作风也比之更精细。所以，当时有「细沈粗文」之说，意思是沈周的画风多粗硬，偶有谨细的则更为人们所珍重；而文徵明恰恰相反，画风以文秀为基调，偶有粗放的形体，同样受到人们格外的青睐。这从典藏的心理，当然是物以稀为贵的意思；而从对于技法的好尚，则正反映了吴派从力矫浙派的粗硬开始，最终流于细弱的倾向。唐寅主要取法李唐、刘松年一路，兼学元人逸笔，其作风有清刚之气，但笔墨过于娴熟，稍嫌光滑单薄。仇英学刘松年和二赵，画得十分缜密而又细丽，尤其是他的青绿山水，被公认为是钱选以后的唯一高手；而他偶作水墨清淡的一路，虽出于院体而绝无浙派的狂肆，翩翩文雅，格调不俗。明四家之后，吴派日渐流于萎靡，但画家人数依然不少，其中如陈淳、陆治、文嘉、文伯仁、钱穀、谢时臣、陆师道、张宏、沈颢等，堪称后劲。

晚明的山水画坛，以董其昌为代表的华亭派独擅风流，同时还有赵左的苏松派、沈士充的云间派等，作风大体相近，都属于华亭派的范畴，无非是后人在分派的名称上没有加以统一而已。董其昌在画史上的最大贡献，在于「南北宗」的立论，他以唐的二李、宋的二赵和刘李马夏一系列的职业画家，凡注重在绘画本身的功力修炼，具体画法上讲究勾斫刻划而多用斧劈皴的，称之为北宗；而以唐的王维、张璪、五代以降的荆关、董巨、二米、元四家一系的文人画家，凡注重绘画之外的学识修养，在具体画法上讲究渲染自然而多用披麻皴的，称之为南宗。他对于传统的选择，是远北宗而亲南宗，南宗中又尤亲董巨、元四家的。而他对于山水画的表现，于宋人的重在客观物境美、元人的重在主观心境美之外，特别地注重于笔墨的形式美，通过「蕴藉中沉着痛快」的笔墨挥洒，构筑出堂皇稳健的意境，成为明清之际山水画史上的一座高峰。

与华亭派同时，尚有李流芳的嘉定派、蓝瑛的武林派等，亦有一定影响。嘉定派画法，与华亭派互有熏陶；武林派则兼取南北二宗，作浅绛山水近于黄公望而更粗硬，作青绿山水拟张僧繇、杨昇而更明丽；元、明、清三代职业山水画家，当以此派成就为最高。

清初山水直接董其昌的衣钵，以董巨、元四家为正宗图式，将笔墨形式美的抒写推向登峰造极。其中，「四王吴恽」合称「清初六家」，六家中，王时敏、王鑑是董其昌的朋友，合王时敏之孙王原祁而开娄东派；王翬、吴历、恽寿平均为王时敏的学生，王翬别开虞山派。六家的共同之点，都是注重于传统图式的整理和重构，具体而论，王时敏以学黄公望为主，作风浑成；王鑑以学南宗为主，兼取北宗，作风清丽；王原祁专学黄公望，笔底金

刚杵浑厚华滋；王翬合南北二宗为一手，「以元人笔墨，运宋人丘壑，而泽以唐人气韵」；吴历学赵令穰得其清新，学王蒙得其厚重；恽寿平于倪瓒逸品体悟最深，虽学赵令穰、赵孟頫、黄公望、王蒙而无不脱尽纵横习气，淡然天真。当时娄东、虞山两派，声势尤为浩大，并传入宫廷，得到帝王的青睐，后来学者益众，世称「正统派」。乾嘉以还，犹有「小四王」、「后四王」等继起，但成就已每况愈下了。

与正统派同时的还有以「四高僧」为代表的野逸派，他们虽也受董其昌南北宗论的影响，但于师古人的同时兼师造化，讲笔墨的同时尤重情感的抒发。其中弘仁学倪瓒笔法，但结构繁密，气势雄伟，化平远为深远、高远，以至写武夷、黄山真景，气韵荒寒，心境悲凉；髡残学王蒙、黄公望豪迈茂密的一路，苍茫沉郁，欹崎磊落，可以概见其胸中豪情；八大山人学董其昌明洁滋润的笔墨，却以荒寒破碎的结构、点滴如冰的干擦，别构地老天荒的萧条寂寞之境；石涛虽大言标榜「我自用我法」，但实际上仍注重「借古以开今」，并通过「搜尽奇峰打草稿」，创造了多种多样的笔法、墨法和章法，真所谓「无法而法，乃为至法」。

除清六家、四僧之外，清初重要山水画家还有南京以龚贤为首的金陵八家和程正揆等，安徽的萧云从、程邃、查士标、戴本孝和梅清等，江西的罗牧、山西的傅山、云南的担当等，尤以龚贤的成就最为突出。他以董巨为宗，而以积墨点染为法，繁密的构图中留白一道飞泉、半滩流水，既沉雄深厚，又不失清淡秀逸，足以与清六家、四僧相媲美。再加上董其昌，明末清初的山水画坛，便以这些人为至尊了。

清代中期以降，山水画的发展日趋式微，直至清室覆亡，无复振起。大体而言，基本上为正统派所笼罩，泥古不化，自难以出人头地。具体而论，如袁江、袁耀、华岳、金农、高翔诸家，尚能于正统派之外另辟蹊径；戴熙、张鉴、汤貽汾、奚冈、黄易诸家，虽出于正统派而能不有所为。但无论如何，中国山水画继宋——元——明末清初三座高峰之后的再度崛起，已是民国以后的事情了。

徐建融

一九九五年十月于上海毗庐精舍

目 录

总序

论中国山水画的发展及技法演变……………徐建融

一	东晋	顾恺之(传)洛神赋图卷	部分	一	二〇	宋	李成	王 晓	读碑窠石图轴	四二
二	隋	展子虔 游春图卷		三	二一	宋	郭忠恕	雪霁江行图轴	局部	四四
三	唐	李思训(传)江帆楼阁图轴		六	二二	宋	郭忠恕	明皇避暑宫图轴		四五
四	唐	李昭道(传)春山行旅图轴		九	二三	宋	范 宽	溪山行旅图轴		四八
五	唐	佚 名 明皇幸蜀图卷		一一	二四	宋	范 宽	雪山萧寺图轴		五六
六	五代	荆 浩(传)匡庐图轴		一三	二五	宋	范 宽	(传)临流独坐图轴		六〇
七	五代	关 仝(传)山溪待渡图轴		一六	二六	宋	范 宽	(传)秋林飞瀑图轴		六三
八	五代	关 仝(传)关山行旅图轴		一九	二七	宋	范 宽	(传)雪景寒林图轴		六四
九	五代	关 仝(传)溪山幽居图轴		二〇	二八	宋	燕文贵	溪山楼观图轴		六八
一〇	五代	关 仝(传)秋山晚翠图轴		二二	二九	宋	燕文贵	江山楼观图卷	局部	七二
一一	五代	卫 贤 高士图轴		二六	三〇	宋	许道宁	秋山萧寺图轴	部分	七五
一二	五代	赵 幹 江行初雪图卷	部分	二七	三一	宋	许道宁	秋山渔艇图卷	部分	七六
一三	宋	李 成 晴峦萧寺图轴		二八	三二	宋	许道宁	关山密雪图轴		八一
一四	宋	李 成 寒林平野图轴		三一	三三	宋	许道宁(传)	松山行旅图轴	局部	八四
一五	宋	李 成 寒林图轴		三三	三四	宋	燕 萧	寒岩积雪图轴		八六
一六	宋	李 成 茂林远岫图轴	局部	三五	三五	宋	郭 熙	幽谷图轴		八八
一七	宋	李 成 乔松平远图轴	局部	三八	三六	宋	郭 熙	关山春雪图轴		八八
一八	宋	李 成(传)瑶璋琪树图册页		三九	三七	宋	郭 熙	早春图轴		九〇
一九	宋	李 成(传)雪山行旅图轴		四一	三八	宋	郭 熙	古柏图轴	局部	一〇四
					三九	宋	郭 熙	山庄高逸图轴		一〇六
					四〇	宋	郭 熙	山水图轴		一一〇
					四一	宋	郭 熙	松溪泛棹图轴	局部	一一二
					四二	宋	郭 熙	树色平远图轴	局部	一一三
					四三	宋	郭 熙	窠石平远图轴		一一五

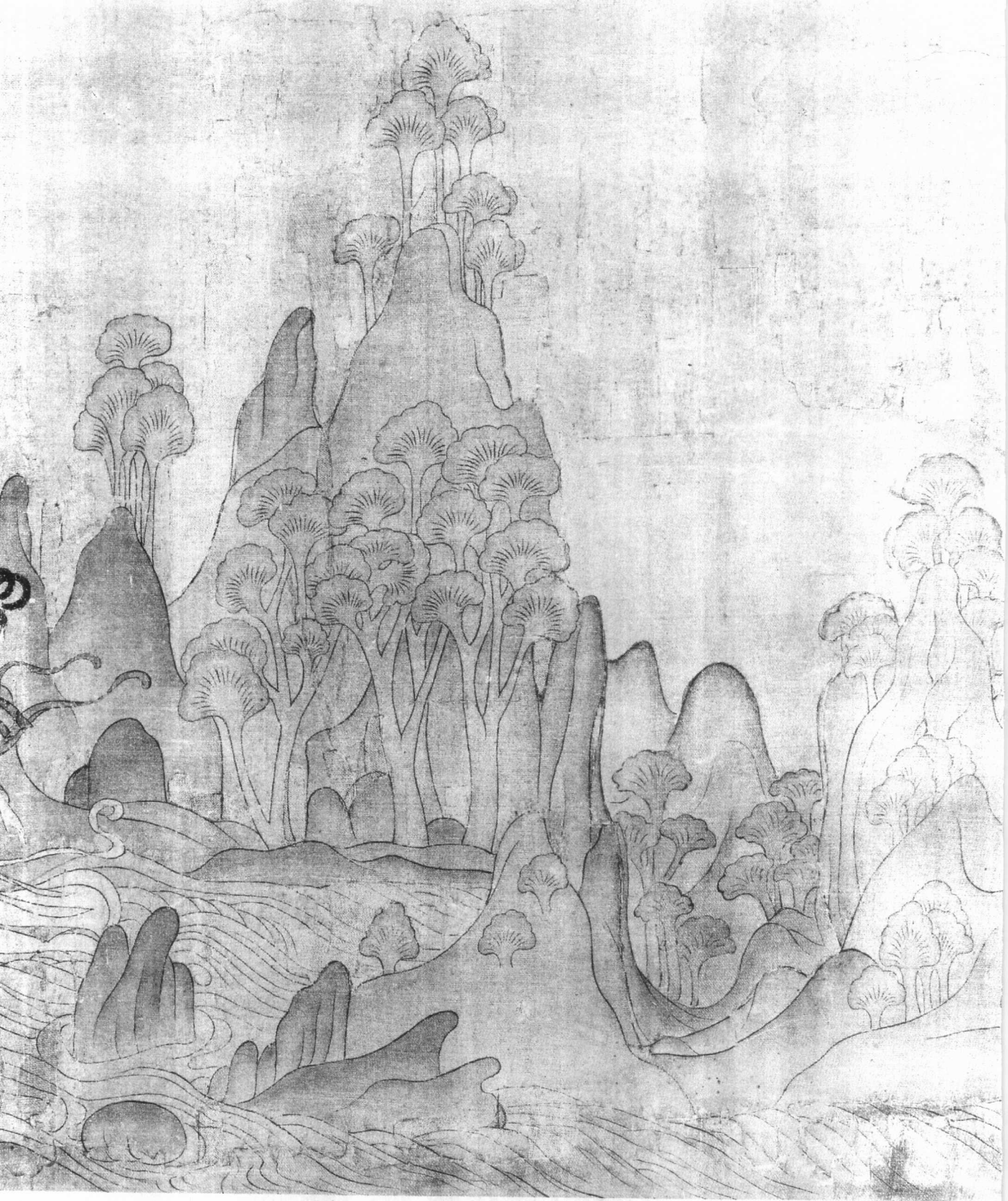
四四	宋	郭熙	江山雪霁图卷 部分	一一八	六八	宋	刘松年	四季山水图卷 部分	一九八
四五	宋	郭熙	山水卷 部分	一二二	六九	宋	李迪	风雨归牧图轴	二〇〇
四六	宋	郭熙	溪山秋霁图卷 部分	一二八	七〇	宋	阎次平	松磴精卢图纨扇 局部	二〇二
四七	宋	王诜	渔村小雪图卷 部分	一三五	七一	宋	佚名	柳汀放棹图纨扇 局部	二〇二
四八	宋	王诜(传)	万壑秋云图卷 局部	一四〇	七二	宋	李嵩	仙山瑶涛图纨扇	二〇三
四九	宋	李公年	秋景山水图轴	一四一	七三	宋	佚名	溪山暮雪图轴	二〇四
五〇	宋	赵佶	雪江归棹图卷 局部	一四二	七四	宋	马逵	舟乘人物图纨扇	二〇六
五一	宋	张择端	清明上河图卷 部分	一四三	七五	宋	马远	踏歌图轴	二〇七
五二	宋	王希孟	千里江山图卷 部分	一五四	七六	宋	马远	雨中山水图	二一一
五三	宋	佚名	雪麓早行图轴	一六二	七七	宋	马远	倚松图册页	二二二
五四	宋	李唐	万壑松风图轴	一六三	七八	宋	马远	山径春行图卷	二二二
五五	宋	李唐	江山小景图卷 部分	一六五	七九	宋	马远	山水图轴	二二四
五六	宋	李唐	清溪渔隐图卷	一六六	八〇	宋	佚名	山楼来凤图轴	二二五
五七	宋	江参	摹范宽庐山图轴	一七〇	八一	宋	夏圭	山水图轴 局部	二二八
五八	宋	萧照	山居图卷	一七五	八二	宋	夏圭	观瀑图纨扇	二二九
五九	宋	萧照	山腰楼观图轴	一七七	八三	宋	夏圭	山水图轴	二二〇
六〇	宋	萧照	秋山红树图纨扇	一七八	八四	宋	夏圭	山水图轴	二二二
六一	宋	马和之(传)	早秋夜泊图纨扇	一七九	八五	宋	夏圭	江头泊舟图 局部	二二五
六二	宋	佚名	江山秋色图卷	一八〇	八六	宋	夏圭	水墨山水图轴 局部	二二六
六三	宋	赵伯驹	万松金阙图卷	一八八	八七	宋	夏圭	溪山清远图卷 局部	二二七
六四	宋	杨士贤	赤壁图卷	一八九	八八	宋	佚名	携琴访友图册页	二三〇
六五	宋	赵芾	江山万里图卷 部分	一九二	八九	宋	马麟	寒江独钓图册页	二三〇
六六	宋	贾师古	岩关古寺图册页 局部	一九六	九〇	宋	马麟	静听松风图轴	二三二
六七	宋	佚名	溪山雪霁图轴	一九七	九一	宋	马麟	芳春雨霁图 局部	二二三

一一五	元	李士行	枯木幽篁图轴	二七二	一三九	元	佚名	姚廷美 雪江渔艇图卷 局部	三〇六
一一四	元	盛懋	秋舸清啸图轴	二七〇	一三八	元	佚名	岁朝图轴	三〇四
一一三	元	盛懋	秋江待渡图轴 局部	二六九	一三七	元	佚名	寒林访友图轴 局部	三〇三
一一二	元	盛懋	秋溪钓艇图纨扇	二六八	一三六	元	佚名	寒林图轴	三〇二
一一一	元	盛懋	秋林高士图轴	二六六	一三五	元	佚名	竹林高士图册页	三〇一
一一〇	元	盛懋	沧江横笛图轴	二六五	一三四	元	佚名	春山图轴	三〇〇
一〇九	元	盛懋	野桥策蹇图纨扇	二六四	一三三	元	佚名	溪山高逸图轴	二九八
一〇八	元	曹知白	扁舟吟兴图轴	二六一	一三二	元	孟玉洞	山水图轴	二九七
一〇七	元	曹知白	疏松幽岫图轴	二六〇	一三一	元	张孔孙	山水图轴	二九六
一〇六	元	曹知白	山水图轴	二五八	一三〇	元	郭敏	风雪杉松图轴	二九四
一〇五	元	曹知白	溪山泛艇图轴	二五六	一二九	元	李升	比丘礼佛图卷	二九二
一〇四	元	罗稚川	乔林逍遥图纨扇	二五五	一二八	元	唐棣	雪港捕鱼图轴	二九〇
一〇三	元	罗稚川	雪江浦图轴 局部	二五四	一二七	元	唐棣	王维诗意图轴	二八九
一〇二	元	孙君泽	楼阁山水图轴(其二)	二五三	一二六	元	唐棣	霜浦归渔图轴	二八七
一〇一	元	孙君泽	楼阁山水图轴(其一)	二五二	一二五	元	唐棣	仿郭熙秋山行旅图轴	二八四
一〇〇	元	李容瑾	汉苑图轴 局部	二五一	一二四	元	陈仲仁	江山渔笛图轴	二八三
九九	元	赵孟頫	重江叠嶂图卷 部分	二四九	一二三	元	朱德润	松涧横琴图纨扇	二八二
九八	元	钱选	王羲之观鹅图卷 部分	二四八	一二二	元	朱德润	林下鸣琴图轴 局部	二八一
九七	元	刘贯道	积雪图轴	二四五	一二一	元	朱德润	春江柳坞图轴 局部	二八〇
九六	元	李衍	枯槎丛竹图轴	二四三	一一〇	元	朱德润	秀野轩图卷	二七八
九五	元	李衍	双松图轴	二四一	一一九	元	王渊	松亭会友图轴	二七七
九四	元	李山	风雪杉松图卷	二三九	一一八	元	王振鹏	仙阁凌虚图纨扇	二七六
九三	金	武元直	赤壁图卷	二三五	一一七	元	王振鹏	龙舟竞渡图卷 局部	二七四
九二	宋	佚名	遂谷仙侍图纨扇	二三四	一一六	元	李士行	乔松竹石图轴	二七三

一四〇	元	姚廷美	有余闲图卷	局部	三〇八	一六四	明	王	雪岭风高图轴	三五〇
一四一	元	林卷阿	山水图卷		三一〇	一六五	明	唐寅	春山伴侣图轴	三五一
一四二	元	佚名	溪阁闲情图轴		三一一	一六六	明	唐寅	山路松声图轴	三五二
一四三	元	马琬	乔岫幽居图轴		三一二	一六七	明	唐寅	暮春林壑图轴	三五六
一四四	元	夏永	山水图轴		三一四	一六八	明	唐寅	骑驴归思图轴	三五七
一四五	明	王履	华山图册（之一）		三一六	一六九	明	史文	松阴抚琴图轴	三五八
一四六	明	夏芷	归去来兮图卷（或棹孤舟）		三一七	一七〇	明	仇英	桃源仙境图轴	三五九
一四七	明	李在	归去来兮图卷（云无心以出岫）		三一九	一七一	明	仇英	云溪仙馆图轴	三六〇
一四八	明	李在	雪景山水图轴		三二一	一七二	明	仇英	松溪横笛图轴	三六二
一四九	明	李在	阔渚晴峰图轴		三二三	一七三	明	徐霖	四季山水图轴	三六四
一五〇	明	周文靖	周茂叔爱莲图轴		三二四	一七四	明	朱端	烟江晚眺图轴	三六五
一五一	明	戴进	溪堂诗思图轴		三二六	一七五	明	朱端	雪景山水图轴	三六六
一五二	明	戴进	风雨归舟图轴		三二七	一七六	明	谢时臣	破窑风雪图轴	三六八
一五三	明	戴进	春山积翠图轴		三二八	一七七	明	谢时臣	溪亭逸思图轴	三七〇
一五四	明	戴进	关山行旅图轴		三三〇	一七八	明	谢时臣	谿山揽胜图轴	三七二
一五五	明	周臣	柴门送客图轴		三三二	一七九	明	钱穀	渔乐图轴（其一）	三七三
一五六	明	周臣	田家图轴		三三三	一八〇	明	李士达	山亭眺望图轴	三七四
一五七	明	周臣	山斋客至图轴		三三四	一八一	明	沈士充	寒林图轴	三七五
一五八	明	周臣	春山游骑图轴		三三七	一八二	明	关思	月夜行旅图轴	三七六
一五九	明	周臣	白潭图轴		三四〇	一八三	明	蓝瑛	山水册（之一）	三七七
一六〇	明	杜堇	梅下横琴图轴		三四四	一八四	明	蓝瑛	溪山曳杖图轴	三七八
一六一	明	吴伟	江山渔乐图轴		三四五	一八五	明	蓝瑛	华岳高秋图轴	三七八
一六二	明	蒋嵩	水墨山水图轴		三四七	一八六	明	蓝瑛	拟郭淳夫山水图轴	三八一
一六三	明	张路	溪山泛艇图轴		三四九	一八七	清	刘度	山水楼阁图册页	三八四

一八八	清	王建章	川至日升图轴	三八六
一八九	清	戴明说	山水图轴 局部	三八七
一九〇	清	弘仁	黄海松石图轴	三八八
一九一	清	弘仁	黄山天都峰图轴	三八八
一九二	清	弘仁	山水图册(之一)	三九一
一九三	清	祝昌	山水册	三九二
一九四	清	樊圻	山水册(之一)	三九四
一九五	清	樊圻	柳溪渔乐图卷 部分	三九五
一九六	清	高岑	秋山万木图轴	三九五
一九七	清	吴宏	秋山红叶图册页	三九八
一九八	清	吴宏	山水册	三九九
一九九	清	谢荪	青绿山水图册页	四〇〇
二〇〇	清	高俨	夏山森秀图轴	四〇一

二〇一	清	吕焕成	寒山行旅图轴 局部	四〇二
二〇二	清	李寅	山居图轴 局部	四〇三
二〇三	清	袁江	观潮图轴 局部	四〇三
二〇四	清	袁江	海屋霏筹图轴	四〇四
二〇五	清	袁江	庐山草堂图轴	四〇四
二〇六	清	袁耀	蓬莱仙境图轴	四〇七
二〇七	清	袁耀	巫峡秋涛图轴	四〇八
二〇八	清	华岳	白云松舍图轴	四〇九
二〇九	清	戴熙	忆松图卷	四一二
二一〇	清	苏六朋	罗浮山图轴	四一四
二一一	清	李魁	观瀑图册页	四一五
			历代山水画论选	四一六
			画家小传	四三三



一 东晋 顾恺之(传) 洛神赋图卷 局部之一

