

# 四王畫集

王原祁



王翬



王鑑



王時敏



上海書畫出版社

SELECTED PAINTINGS OF FOUR WANG

# 四王畫集

責任編輯：江宏  
封面設計：周萍  
版式設計：莊藝嶺  
印刷監製：陶臻平

## 四王畫集

出版者：上海書畫出版社  
中國上海衡山路二三七號  
郵政編碼：二〇〇〇三一  
電話：四七一〇〇八一  
電掛：五六〇〇  
編者：上海書畫出版社  
承印：上海精英彩色印務有限公司  
經銷者：各地新華書店

開本787×1092 1/8 印張44.5  
1992年10月第1版 1992年10月第1次印刷  
印數 0,001—3,000  
ISBN 7-80512-661-5/J·544  
定價：345.00圓

## 序

自從四王被作為約定俗成的畫派名稱以來，對四王現象的闡釋，就始終是一個撲朔迷離而頗易失足的論題。且不說以王時敏、王鑒、王翬、王原祁為序列的時間跨度極大的組合，本身便寓含着某種複雜的歷史糾葛，因而難免使人顧此失彼；也不說在四王原先所享的尊崇與後來所遭的詆譭之間，形成了史無前例的反差，因而很難排除情境邏輯的干擾；僅就四王與其傳統的關係言，便足以墜入於五里迷霧。

就表面上看，摹古、仿古和擬古，無疑是四王畫風的特色。這不僅有大量傳世畫作為證，而且還可以從畫家的論著中找到明確的自白。當然，把「復古」和「托古」作為一種文化選擇、一種生存方式、一種觀照心態，或者反過來，將文化選擇、生存方式、觀照心態的基點轉向「創新」，都不妨在各自的理由中，對上述現象作出或褒或貶的主觀性判斷。問題是，這種簡單的觀念立場，儘管適用於美術思潮及其創作實踐中的個人選擇和群體認同，却無法在理論研究尤其是歷史研究中成立。四王繪畫作為一個客觀存在的歷史現象，一個不僅創造了顯赫的過去，並且繼續以其直接或間接、正面或反面的作用影響着當今時代的相關事實，只有在摒除急躁的、偏激的、庸俗社會學的藝術批評和文化批評方式，並建立起自由正常的學術空氣的情況下，纔有可能獲得深入討論的契機。在經歷過有清一代對四王的迷戀和本世紀以來又幾乎對之作全面否定的今天，如何不失時機地把握上述契機，將是歷史對我們這一代人的考驗。

研究繪畫現象，往往少不了對三組關係的梳理，即：主體、客體和本體。畫家從事繪畫時所持的觀念、方法和心態，包括明確的自由選擇意識和下意識的衝動，是主體因素作用於繪畫的結果，我們不妨稱之為繪畫的主體化過程；畫家所面對的表現對象，所處身的文化情境，所胎息的時代風尚等等，是客體因素相作用的結果，我們不妨稱之為繪畫的客體化過程；畫家總是在某一繪畫發展階段上介入繪畫，而繪畫作為一種不斷發展、不斷變異着的歷史形態，又總是在不斷產生出眾多的畫家和畫作並構成一定銜接關係的動態過程中，對自身的發展目標進行整體上的規定與選擇，從而表現為真切可據的歷史性感召，這就是本體因素起作用的結果，我們不妨稱之為繪畫的本體化過程。嚴格的意義上說，本體化是主體化與客體化相互作用的結果，是一般社會文化層面的主客體關係落實到繪畫主客體關係之中的具體規定。因此，從本體化的角度切入四王研究，不僅有望刪除冗繁、單刀直入，而且有利於從御用還是野逸、守舊還是創新等簡單化的思維模式中解放出來，尋求一個富於意味的新起點。

眾所周知，文人畫作為一種獨特的繪畫體系，從萌動、創立到主盟畫壇的發展歷程，是中國畫賴以確立自身並迥異於世界上其他繪畫形態的根本原因所在。與其說文人畫的生命力淵源於中國畫的本體化邏輯，毋寧說其生長點更多地建立在主體化邏輯上。正是一種發抒性情的需要而不是建設繪畫的需要，使一代又一代的文人畫家匯

聚成強大的歷史陣容，干預以至左右着中國畫的發展方向。儼若在繪畫本體化的正常進程中，同時寓含着形式趣味的客觀提煉和內容意蘊的客觀依據這雙重建構，那麼，宋畫和元畫正好體現了兩種不同的本體取向：前者以客觀依據為體，主觀提煉為用；後者以主觀提煉為體，客觀依據為用。元代繪畫的成功範例，使長期以來心有餘而力不足的文人畫體系獲得了空前的發展機會，對主觀提煉的認同，由此成了文人畫本體化的專利。山水作為他們最理想的觀念依托，水墨作為他們最適宜的形式手段，逸品作為他們最便捷的昇華途徑，詩書畫印結合作為他們最靈活的方法立場，既充實和豐富着中國畫儒雅高邁的內在資質，也約束和阻斷了中國畫走向通俗與多元的廣闊前景。

中國繪畫本體化的特殊性，決定了形式自律進程的「宿命」色彩。西方繪畫的形式自律進程，是通由諸如比例、色彩、透視、構成等分類科目漸次展開的，其深層文化依據在於數理和科學，目的與手段、結果與過程受到了嚴格的理性分解，故難成而易工。中國繪畫則乞靈於道器合一的程式轉換，其中既體現着形式規律、認知方法、操作經驗等技術因素，也積淀着約定俗成和日益深厚的社會歷史內容，而且在兩者之間有着榮辱與共的深刻聯繫，因此更傾向人文和玄學性質，以至於易成而難工。就山水畫論，自從宗炳、王微提出功能和格式上的憧憬，到荆浩、董源、關仝、巨然、范寬、李成、郭熙、王銍、李唐、馬遠等對表現對象與表現手段之關係的種種探尋，都自覺或不自覺地朝向同一個目標，即：建構隸屬於山水畫自身的繪畫程式。在傳為王維的《山水論》和郭熙的《林泉高致》等經典論著中，客體化至「春」、「夏」、「秋」、「冬」，主體化至「筆」、「意」、「法」、「訣」，無不用程式化乃至模式化的思維方式來表達。應當說，直到元四家實現了文人畫價值觀念與其對應圖式的匹配之前，所有這些建構程式的努力，無論作為畫種意義上的山水畫程式，還是作為畫家個人的風格程式，都寓有較強的主體化自由成份。文人畫重意趣、重過程的非本體化立場，恰恰對中國繪畫的發展起到了防止僵化和推動變革的神奇效應。然而，一旦文人畫的自身程式得以確立，又因此躍居中國繪畫的主流地位，其性質就在不知不覺中發生了反轉，原先伸手可及的主體化自由萎縮了，逐漸壯大起來的，則是趨同於職業繪畫的客體化自由。

這似乎是個悖論。當人們致力於表現客體對象的時候，固然難以運用個人的自由意志去實現程式的完美性，但正因為完美程式的未定性質，使主體獲得了建構程式的多種可能，從而自由自在地從事這種建構活動。反過來，當人們立足於主體因素的表現立場時，繪畫表現的對象從自然客體轉移到了程式客體，原先的表現手段僭越為如今的表現目的，或者說，原先就不如西方繪畫那樣涇渭分明的手段與目的，如今在主體性高度自覺的前提下合二為一了，於是，建構程式的活動成了一種干預程式建構的活動——或是為程式的完美性貢獻個人才智，或是叛離這種完美性以挾示個體的存在價值。同是使用程式，卻從主體化的性質變異為客體化的性質。其間道理，恰如繞着地球飛行，感覺中的一往直前與性質上的物極必反並非全然重合。

四王所處的時代，中國畫本體化的進程已經呈現出客體化自由壓倒主體化自由的明顯迹象。無論文人畫家還是非文人畫家，都可以輕而易舉地享用前人所建構的程式，同時又在這種享用中舉步維艱。程式的舟楫之利，使得所有明智者不再追求原始的游泳，而搭乘的人越多，覆舟的可能性便越大，所以作為本體化的歷史使命，唯有改進舟楫的容量和性能，借古以開今，化古而為我。古人，這個前輩們用不到多加考慮的新要素，與心源、造化一道，構成了複雜的三角關係，所有以中國畫這個大於並先於自己而存在的事業為己任的人，都只有在三角關係中調整自我位置的自由，而沒有無視於三角關係另闢去處的自由。

誠然，古人也好，程式也好，都是一個與時俱進、不斷變異的過程，其影響力的發揮，並不完全以時序為轉移。但不容忽視的是，它們作為一種歷史的存在，畢竟以其超越於所有個體主觀意志的普適意義發生着整體作用。文明一旦成為人類的生存依據，就不可能用赤身裸體和茹毛飲血等非文明的方式去超越，而只能用新一輪或高一等的文明去取代。正因為如此，四王，以及被武斷地視為與四王相對立的四僧，乃至整個明清山水畫史，無不是本體化歷史使命的承擔者，無不在複雜的三角關係中安身立命。

毋庸諱言，僅僅用宏觀的方法，是難以深入肯綮的。繪畫本體化進程作為畫家的「宿命」，只有在畫家付諸自覺或不自覺的順應行為中，纔得以成立。儘管從整體上說，四王是自覺稟承這種「宿命」的典型例證，但假如因此而不加分析地將它作為完全統一的集團或畫派來看待，同樣會使問題簡單化。

就時序看，四王實際上是兩代畫家的綜合。王時敏與王鑒，雖為叔侄行，在藝術上却屬同一代。王翬與王原祁，雖然一為前二王的學生，一為王時敏之孫，在藝術上又同屬另一代。由於兩代人經歷甲申之變時的年齡差距，使彼此置身的文化情境發生很大變化，導致了同宗異趣的回應方式。

作為文人畫家的前二王，無論是在仕途淹滯的明代，還是林泉蟄居的清代，繪畫都是他們精神生活的重要需求之一。也許因為曾受董其昌親炙，也許因為以南北宗說為媒體的歷史觀本身就是文人畫家們的內在需要，二王，以及整個四王流派，都與董其昌結下了不解之緣。董其昌是在繪畫客體化自由高度發達的前提下，對繪畫本體化進程率先作出理性反應，並且提携了一代風尚的樞紐人物。誇張點說，一部清代山水畫史，不妨視作董氏思想的註腳。正是從他開始，通過價值與形態、理論與實踐、綱領與方法的有機結合，極富成效地調整了心源、造化、古人這個三角關係。在董氏之前，人們總是努力使自己處於某種明確主導關係的固定地位之中，董氏則運用動態性原則，將造化與古人置於同一關係下的客體地位，而用心源加以統攝、調度，使之趨向於「集其大成，自出機軸」（註一）的二元論結構。易言之，這種調整，將繪畫更多地拉向了書法的生態原則——古人的程式作為不可或缺的渡河寶筏，先須盡之，終須捨之；造化的啟示不再是致力的對象目標，而是參照印證的外部機緣；至於心源的發露，則體現在既崇尚兼收並蓄又提倡自由選擇、既順應歷史文脈又鍛造個性價值的準道德境界之中。過份看重董其昌的歷史作用，固然有違事實，但如果把他作為明清尤其是明末清初山水畫的典型例證來剖

析，就能清晰地窺見中國畫本體化進程的「內在理路」。以前二王的資質閱歷，對這種「內在理路」的感應，即便沒有董其昌提携，也會在一定程度上自發地體現出來。

歷史當然不能假設。作為介入四王繪畫取向的先在因素，董其昌畢竟是四王、尤其是前二王賴以立身的直接淵源。姑且不說兩人的早年作品皆曾得力於董氏，也不說兩人所師習的範圍皆未超出董氏的南宗視野，更不說兩人始終把董氏視為直承南宗正脈的最後一位大家，僅以對待筆墨圖式的態度而言，就充份體現出董氏作風：對筆墨構成方式及其抽象表現力的關注遠遠超出了再現物象能力的關注。不過，時代鼎革，人事異位，彼此間終究不可同日語。清移明祚所帶來的衝擊波，加強或曰催發了漢族文人維護和張揚文化傳統的集體意向，使集古成家、藝術思潮獲得了前所未有的普泛條件；清初思想文化界力矯明中葉以來明心見性的空疏議論，而務為篤實之學，一方面為董其昌之類的二元論取向提供了接受的良好環境，另一方面又推動着時人偏重於實學發展；由於以上兩個因素交互作用的結果，道禪隱退，儒學光大，雅正的審美觀逐步取代奇詭的表現，追求高、深、大，崇尚古、潔、厚，提倡正脈和正統，由是蔚為風氣……如此等等的變異，使二王的藝術志趣與董其昌拉開了距離。董氏參禪樂道，在價值與形態非通約性對應的情境中，通由「尊德性」與「道問學」的結合以實現傳統的轉換，二王則在傳統轉換的實現中篤實於「道問學」一途。董氏那種「三百年來一具眼人」（註二）的英雄氣概消褪了，代之而起的，是沿流探源、祛邪扶正的熱情，是光大傳統、重開生面的期待。

一個有趣的比較，是彼此對待後學的心態。董其昌對王時敏賞譽有加，却並無傳學以繼的思想，他的着眼點似乎專注於「成吾畫道」（註三）。而王時敏，在積極培養王原祁讀書仕進的同時，則期勉「專心畫理，以繼我學」（註四），至於與王鑒一道不惜貶抑自己以延譽王翬，更是苦心孤詣，令人刮目。如果說，為董其昌所自覺和重視的，是理論與實踐對應起來的情境力量，那麼，到了被推為「畫苑領袖」、「後學津梁」的王時敏和王鑒，就開始重視教育學的作用了。唯其如是，同作形式分析，後者就會比前者多一層規範化的意味。四王提倡「學古」和「化境」之說，講求學有淵源、不合而合，甚至要求處處合法度、筆筆有來歷，並非出於偶然。

就前二王以及整個四王畫派與董其昌的關係言，除了個體特質的差異，上述變化主要基於時代變遷的客體化原因。從前二王到後二王，則表現為主體化取向從相對一致走向相對離異的過程。

王時敏是四王畫派的奠基人，他在繼承董其昌繪畫思想的前提下，開始有意識地將董氏帶有禪學氣息的風格修正為符合儒學審美理想的風格。對最主要的師法對象黃公望圖式的運用，由此芟除了荒率超邁的成份，而發揚其平正虛和的一面。對山水畫程式及其筆墨意趣的梳理，也因此呈現出比前代畫家更多的自組織或曰模式化意味。這無疑成為王原祁的先導。

王鑒除了同樣深研元四家以外，還努力發掘宋畫特別是董、巨的意蘊，在師古的功力上有超過王時敏之處，但往往嚴整有加而機趣不及，精詣過之而渾穆見遜。這與日後王翬的發展不無聯繫。

作為四王藝術走向成熟的標誌，後二王對前二王具有顯而易見的繼承性，從始與成的角度着眼，王時敏之與王原祁，王鑒之與王翬，恰可達成四王內部的兩個不同體系。然而，前二王儘管個性不同，却仍未脫離同一藝術取向。側重圖式所蘊含的自律因素和抽象表現力，通過個性化的筆墨運動，洗發出時代和自我的精神意緒，既是這對遺民畫家以遠離政治漩渦的方式保存名節與事業的外在支撐點，也是在「優游筆墨，嘯咏烟霞」（註五）的特定生存方式中實現個體價值的內在感召力。王時敏曾吟「偷生稱隱逸，慚愧北山靈」（註六）的詩以自責，吳梅村給王鑒的贈詩中，有「向人欲訪趙王孫」（註七）之句，正可作一註脚。到了後二王時代，清統治者的地位已經穩固，滿漢間的民族矛盾趨於緩和，廣泛接納漢族知識分子入仕和以繼承五千年中華文化傳統為己任的懷柔政策，致使在繪畫中堅持發揚民族傳統的做法，逐漸喪失了原先那種充當文化堡壘或精神家園的政治意義，而恢復其常態下的藝術功能。因此，儘管四王都是為藝術而藝術的忠誠實踐者，却蘊含着後二王比前二王更自覺、更自主、更具學術意味的重要區別。唯其如是，後二王之間的不同，就不僅限於個性、身份或閱歷，而尤其體現在各自的藝術取向上。

王翬發展了前二王尤其是王鑒所鍾情的對傳統進行再闡釋的工作，在通過董其昌成功的「誤讀」而理成系列的南宗山水畫基礎上，適當吸收某些北宗因素，錘煉為一套無往而不適的形式法則，並且使之對應於審美觀照而呈示自身。其既宜乎追本溯源、通權達變，又善於綜括精華、演化出新的融匯貫通能力，無論施於集古成家的建構，還是身經目歷的感受，都達到了應目會心、得心應手的程度。不妨說，這種企圖全面反思和整理山水畫傳統的努力，恰與當時編纂《康熙字典》、《四庫全書》、《佩文齋書畫譜》處於同一意義。「畫有南北宗，至石谷而合焉」（註八），「百年以來，第一人也」（註九），甚至至於「畫聖」（註十）的稱譽，皆出自文壇名流之口，對於一位職業畫家來說，誠非等閑之事。

王原祁作為地位顯赫的仕宦文人畫家，不但實現了前二王所期望的社會作用，而且以其過人的成就，攻占了中國畫本體化進程的前沿陣地。如果說前二王開闢了清真雅正這一儒家美學規範下的新生面，從而有別於董其昌的話，那麼，其成就主要體現在博雅謙和、嘉惠後學的傳道者的意義上。至於成就這種新生面，既深而化之，又發而揚之，使之在理論與實踐、價值與形態上統一起來，並達到原則性總結與精微化闡釋高度對應的自足境界，則是王原祁。如果說王翬的借古開今、化古為我主要從中國畫本體化的廣度意味上確立自己，其澤被朝野的虞山畫風更多地體現了新古典主義色彩，那麼，王原祁的借古開今、化古為我則主要從中國畫本體化的深度意味上確立自己，其為上下競相仿效的婁東畫風更接近於新構型主義的性質。可以說，長期以來躁動於米芾、倪瓚、董其昌等許多前輩大師繪畫思想中的抽象意念，終於在王原祁的繪畫中實現了。

用現代名詞或西方概念去分析、類比中國歷史現象，無疑潛伏着危險。如上既述，中國繪畫本體化的特殊性，使其形式規律的進程帶有較強的人文和玄學色彩，而迥異於西方的數理化和科學化。因此，必須強調的是，

中國傳統繪畫中的抽象意念，與其說類似於西方那種以背離現實和非再現性的視覺語言表現精神世界的努力，還不如說，它更注重於歷史體驗與審美體驗、歷史意識與當代意識的有機融合。通過漫長而艱巨的「道問學」過程所抽取的「象」，不僅是對歷史「過去性」的理解，尤其是對歷史「現存性」的理解。正如生物工程利用遺傳基因創造新的物種，或者現代鋼琴演奏家對巴赫曲子作出新的詮釋，那些不因描寫特定物境而心境自呈的摹古、仿古、擬古之作，或以古人的形式風格為契機，揭櫫着自己所企慕的自由王國，或以約定俗成的寬泛意境為母題，叩尋着時人所理解的宇宙精神。在「氣勢」、「間架」、「疏密」、「濃淡」或者「理、氣、趣」（註十一）等等構成要素，以及「轉換敲擊，東呼西應」（註十二）、「不懈不促，不脫不粘」（註十三）、「無一非法，無一執法」（註十四）等等構成要訣之間，漾溢着一種從歷史中讀出當代意義的創造衝動。這與康定斯基在傳統的畫作中發現抽象原理異曲同工。

不難看出，相對於前二王來說，後二王已經從一個大致統一的出發點，走到了漸趨對立的兩個方向。董其昌「集其大成，自出機軸」的二元論行動綱領，由此而被各據一端的實踐修正為新的一元論。

以二元論取代一元論，是借助禪學思想基礎而進行的一種發明本心、解脫法障的繪畫回應方式。它將隱含於早期文人畫之中的非本體化立場，作了順應於本體化的自覺調整，同時又通過「拆骨還父，拆肉還母」（註十五）的頓悟途徑，來維護主體價值的獨立性。從二元論再到新的一元論，既是對本體化進程自覺順應的有效加強，因而達到了前所未有的本體高度，但不容忽視的是，這種高度勢必建築在偏勝或曰偏狹的學術意義上，以其精神貴族式的優越感和迷狂心態，堵塞了繪畫藝術走向更大文化背景的社會化道路。王翬集大成的努力，王原祁抽象化的成就，雖然淺深不同，巧拙互異，都同樣用客體化自由的單向高度來顯示自身價值。當主體化自由作為一種個體特質尚足以保障其顯示時，未嘗不是捨身求道的成功壯舉；一旦缺乏這種個體特質，對客體化自由的偏面追求或盲目仿效，便難免淪落為古法的犧牲品。乾嘉尤其是道咸以還，四王或四王吳惲作為一種定型了的正統規範而被大力推崇，正是山水畫以及以山水為母題的文人畫衰敗淪落的徵象。

前面說過，一部清代山水畫史，不妨視作董其昌思想的註腳。這當然只能從中國繪畫本體化進程的「內在理路」上着眼，並把董氏思想作為一種泛指而成立。實際上，清代乃至整個明清繪畫，僅僅就價值或形態、主體化或客體化立論，毋寧說人們的藝術取向比以往任何時代都更加豐富多樣。但是，在關注種種個性與差別之時，假如缺乏作為總體傾向上的背景參照，缺乏對共性與聯繫的把握，就很難設想不會掉進偏狹甚至偏激的陷阱。必須清楚，四王之中的異，並不妨礙他們作為一個流派集團上的同。四王與四僧之間的距離，也不應掩蓋他們作為董其昌思想之體現的親和力。四王更趨於儒，四僧更趨於道禪；四王更倚重「道問學」，四僧更倚重「尊德性」；四王更擅長中正平和，四僧更擅長奇峭詭異；四王更關注純化語言，四僧更關注發抒情志……在所有這些顯而易見的區別之中，並非只是非此即彼的關係，同時也是亦此亦彼的關係。即使是被各自所寄身的情境力量驅趕到兩

極化的理論闡述立場的王原祁和石濤，仍然在靜躁不同的表現方式中追求着同一哲學狀態下的抽象意念。體現在中國文化裏的變化或變異概念，從來就是一個由表裏、體用、新舊、是非等等貌似對立的因素相互關聯、相互依存、相互映照、相互生發的開放系統。用西方文化的慣常邏輯，是難以正確理解中國畫本體化進程的特殊性的。

總之，四王作為後期文人畫的代表之一，在中國繪畫本體化進程中扮演了重要的角色。他們猶如戲劇中的生、旦，與其他各派所扮演的淨、末、丑一起，演出了中國繪畫史上最為悲壯的一幕。這是文人畫因形態學準則的規範化而徹底背離其價值原則之前所能獲致的最後浪漫。這是文人畫從逸品的昇華途徑走向化境的昇華途徑從而在本質上匯同為正規繪畫的轉捩關頭。這是中國畫在迎接西方繪畫的正面挑戰前，一方面沿着獨立自主的發展軌轍從本體論層面上加速展開，一方面又從社會價值層面上急劇萎靡，以至釀成「五四」以來反傳統主義思潮泛濫的日益趨於被動與分裂的式微時代。

由於婁東派、虞山派、小四王、後四王、文人畫、院體畫等旁鄰因素的糾葛，以及遺民還是順民、流派還是宗派、更新還是守舊、筆墨還是境界、形式規律還是形式主義等時興課題的參與，四王現象變成了一個剪不斷理還亂的歷史情結。要想徹底解開它，還需要對從理論演繹到個案分析的各個相關環節作出更系統、更深入的闡發，而這顯然不是區區本文所能勝任的。但願本文所提出的思路有助於啟發人們對四王現象作出新角度的考察，那麼，即便其中夾雜着偏失，也將不無裨益。

盧輔聖 一九九二年二月於海上天鑰樓

註一：董其昌《畫禪室隨筆》

註十：同註四

註二：同註一

註十一：王原祁《雨意漫筆》

註三：龐元濟《虛齋名畫錄》

註十二：同註十一

註四：張庚《國朝畫徵錄》

註十三：王原祁《麓臺畫跋》

註五：同註四

註十四：同註十三

註六：王時敏《西廬草》

註十五：同註一

註七：吳偉業《梅村詩箋編年》

註八：同註四

註九：周亮工《讀畫錄》

王時敏



目錄

序目

|    |     |              |
|----|-----|--------------|
| 一  | 王時敏 | 仿大痴山水圖軸      |
| 二  | 王時敏 | 山水圖軸         |
| 三  | 王時敏 | 仿北苑山水圖軸      |
| 四  | 王時敏 | 松澗草堂圖軸       |
| 五  | 王時敏 | 春林山影圖軸       |
| 六  | 王時敏 | 遠風閣作山水圖軸     |
| 七  | 王時敏 | 溪山杳靄圖軸       |
| 八  | 王時敏 | 山水圖軸         |
| 九  | 王時敏 | 烟樹臨流圖軸       |
| 一〇 | 王時敏 | 岩阿別業圖軸       |
| 一一 | 王時敏 | 雲山圖軸         |
| 一二 | 王時敏 | 落木寒泉圖軸       |
| 一三 | 王時敏 | 仙山樓閣圖軸       |
| 一四 | 王時敏 | 仿山樵山水圖軸      |
| 一五 | 王時敏 | 仿古山水圖冊（六開）   |
| 一六 | 王時敏 | 仿古山水圖冊（六開）   |
| 一七 | 王時敏 | 仿古山水圖冊（六開）   |
| 一八 | 王時敏 | 仿古山水圖冊（十開）   |
| 一九 | 王時敏 | 仿大痴山水圖軸      |
| 二〇 | 王時敏 | 虞山惜別圖軸       |
| 二一 | 王時敏 | 仿米仿倪山水圖冊（二開） |
| 二二 | 王鑑  | 秋山圖軸         |
| 二三 | 王鑑  | 仿古山水圖冊（四開）   |
| 二四 | 王鑑  | 溪山深秀圖軸       |
| 二五 | 王鑑  | 夢境圖軸         |

|    |   |   |             |
|----|---|---|-------------|
| 二六 | 王 | 鑑 | 仙掌人家圖軸      |
| 二七 | 王 | 鑑 | 水閣對話圖軸      |
| 二八 | 王 | 鑑 | 仿巨然寫楊鐵崖詩意圖軸 |
| 二九 | 王 | 鑑 | 仿黃公望山水圖軸    |
| 三〇 | 王 | 鑑 | 仿古山水圖冊（八開）  |
| 三一 | 王 | 鑑 | 仿范中立山水圖軸    |
| 三二 | 王 | 鑑 | 山水圖軸        |
| 三三 | 王 | 鑑 | 仿宋元八家圖冊（八開） |
| 三四 | 王 | 鑑 | 溪山無盡圖軸      |
| 三五 | 王 | 鑑 | 仿江貫道山水圖軸    |
| 三六 | 王 | 鑑 | 山水圖軸        |
| 三七 | 王 | 鑑 | 烟浮遠岫圖軸      |
| 三八 | 王 | 鑑 | 浮嵐暖翠圖軸      |
| 三九 | 王 | 鑑 | 仿古山水圖冊（十三開） |
| 四〇 | 王 | 鑑 | 仿古山水圖冊（六開）  |
| 四一 | 王 | 鑑 | 仿古山水圖冊（八開）  |
| 四二 | 王 | 鑑 | 雲壑松蔭圖軸      |
| 四三 | 王 | 翬 | 山水圖軸        |
| 四四 | 王 | 翬 | 仿古山水圖冊（四開）  |
| 四五 | 王 | 翬 | 仿關同溪山晴靄圖卷   |
| 四六 | 王 | 翬 | 翠色蒼烟圖軸      |
| 四七 | 王 | 翬 | 岩棲高士圖軸      |
| 四八 | 王 | 翬 | 仿大痴山水圖軸     |
| 四九 | 王 | 翬 | 青綠山水圖軸      |
| 五〇 | 王 | 翬 | 仿古山水圖冊（四開）  |
| 五一 | 王 | 翬 | 仿古山水圖冊（六開）  |
| 五二 | 王 | 翬 | 江城話別圖卷      |
| 五三 | 王 | 翬 | 山水圖軸        |

|    |     |             |
|----|-----|-------------|
| 五四 | 王翬  | 茂林仙館圖軸      |
| 五五 | 王翬  | 青綠山水圖軸      |
| 五六 | 王翬  | 山水圖軸        |
| 五七 | 王翬  | 仿黃鶴山樵南山真逸圖軸 |
| 五八 | 王翬  | 層巒秋霽圖軸      |
| 五九 | 王翬  | 仿古山水圖冊（四開）  |
| 六〇 | 王翬  | 溪橋策杖圖軸      |
| 六一 | 王翬  | 秋山曉行圖軸      |
| 六二 | 王翬  | 嵩山草堂圖軸      |
| 六三 | 王翬  | 山村訪友圖軸      |
| 六四 | 王翬  | 西齋圖卷        |
| 六五 | 王翬  | 仿古山水圖冊（十開）  |
| 六六 | 王翬  | 仿李成寒林圖軸     |
| 六七 | 王翬  | 山水圖軸        |
| 六八 | 王翬  | 竹嶼垂釣小影圖軸    |
| 六九 | 王翬  | 洞庭圖軸        |
| 七〇 | 王翬  | 溪山霽雪圖卷      |
| 七一 | 王翬  | 仿山樵九華秀色圖軸   |
| 七二 | 王翬  | 芳洲圖軸        |
| 七三 | 王翬  | 山水圖軸        |
| 七四 | 王翬  | 山堂文會圖軸      |
| 七五 | 王翬  | 秋山霽雨圖軸      |
| 七六 | 王翬  | 夏五吟梅圖軸      |
| 七七 | 王翬  | 仿范華原蘇軾詩意圖軸  |
| 七八 | 王原祁 | 仿大痴山水圖軸     |
| 七九 | 王原祁 | 山水圖軸        |
| 八〇 | 王原祁 | 閑圃書屋圖軸      |
| 八一 | 王原祁 | 仿古山水圖冊（六開）  |

|     |     |             |
|-----|-----|-------------|
| 八二  | 王原祁 | 溪山深秀圖軸      |
| 八三  | 王原祁 | 山水圖軸        |
| 八四  | 王原祁 | 仿宋元山水圖冊（十開） |
| 八五  | 王原祁 | 嵩高圖卷        |
| 八六  | 王原祁 | 設色山水圖軸      |
| 八七  | 王原祁 | 仿黃鶴山樵圖軸     |
| 八八  | 王原祁 | 仿古山水圖冊（十二開） |
| 八九  | 王原祁 | 山水圖卷        |
| 九〇  | 王原祁 | 仿梅道人山水圖軸    |
| 九一  | 王原祁 | 仿倪黃山水圖軸     |
| 九二  | 王原祁 | 仿雲西喬松修竹圖軸   |
| 九三  | 王原祁 | 碧樹丹山圖軸      |
| 九四  | 王原祁 | 仿古山水圖屏（八幀）  |
| 九五  | 王原祁 | 仿大痴山水圖軸     |
| 九六  | 王原祁 | 仿高房山圖軸      |
| 九七  | 王原祁 | 輞川圖卷        |
| 九八  | 王原祁 | 仿黃鶴山樵山水圖軸   |
| 九九  | 王原祁 | 富春山色圖軸      |
| 一〇〇 | 王原祁 | 富春大嶺圖軸      |
| 一〇一 | 王原祁 | 山水圖軸        |
| 一〇二 | 王原祁 | 仿倪黃山水圖軸     |
| 一〇三 | 王原祁 | 峰巒積翠圖軸      |
| 一〇四 | 王原祁 | 仿大痴山水圖軸     |
| 著錄  |     |             |
| 年表  |     |             |
| 後記  |     |             |

王時敏

仿大痴山水圖軸



