

古畫創作的情感動因

余輝

兼考幾件宋畫

《本刊》二九八期刊載過了余輝〈古畫創作的政治動因〉，本期作者再針對畫家的感情因素略作敘述。情感的創作動因不像政治創作動因有著明確的針對性，也沒有鮮明的社會功利或個人名利在其中，類似於音樂中的無題創作，文學中的散文。作者在一個時期裏，受到一定的歷史氛圍的感染，借筆墨表述心中感受。這類作品多屬於情緒化反映，或寄情於物、或借景抒情，表達方式或激烈、或平和，也是古今藝術家最廣泛的創作動因。

宋徽宗〈雪江歸棹圖〉卷中的隱情

依戀江山的宋徽宗

宋徽宗〈雪江歸棹圖〉卷（絹本淡設色，縱三〇·一、橫一九〇·八公分）則是較為突出的畫例。卷首有徽宗題寫的畫名，卷尾有所謂趙佶書名款。另鈐雙龍方印和「宣和」、「政和」、「御書」等璽，真贋不一。在卷尾，有蔡京的跋文，加上明代王世貞

（二則）、王世懋、董其昌共四家的題記。該圖至清代以來流傳有緒，曾經梁清標、張應甲遞藏，最後經乾隆帝、嘉慶帝、宣統帝御藏，《東圖玄覽》、《石渠寶笈續編·重華宮》等著錄，民國年間，被溥儀盜出宮外，後散落民間，轉入張伯駒先生之手，一九六二年張伯駒先生捐獻國家，文化部文物局（今國家文物局）撥故宮博物院。

幅上無作者名款，蔡京已





北宋 趙佶 《雪江歸棹圖》卷 北京故宮博物院藏

經將此圖論作宋徽宗的真迹。薄松年先生斷定此圖係春、夏、秋、冬四季山水之一，無道理。^{〔註〕}該圖畫北方雪景江山之景，佈景開闊平遠，近實遠虛，主體山勢十分鮮明、突出，中、遠景的群山層層推遠，映帶自如。全圖不著色，僅以細碎之筆勾勒、點皴山石，淡墨渲染江天，襯映出皚皚雪峰。畫中的點景人物表現了漁夫、船家的江上生活，如歸棹、泊舟、捕魚、背纖等，村舍、橋梁和棧道散落在山腳，行旅、僕童和樵夫等穿梭其間，遠處宮觀隱現，雪色迷茫，寒氣襲人。

古代畫家畫四季山水的排序通常是春、夏、秋、冬，該卷前面的春、夏、秋三段被後人裁去，留下冬景和蔡京的跋文：「臣伏觀御製《雪江歸棹》，水遠無波，天長一色，群山皎潔，行客蕭條，鼓棹中流，片帆天際，雪江歸棹之意盡矣。天地四時之氣不同，萬物生天地間隨氣所運，炎涼晦明，生息枯榮，飛走蠢動，變

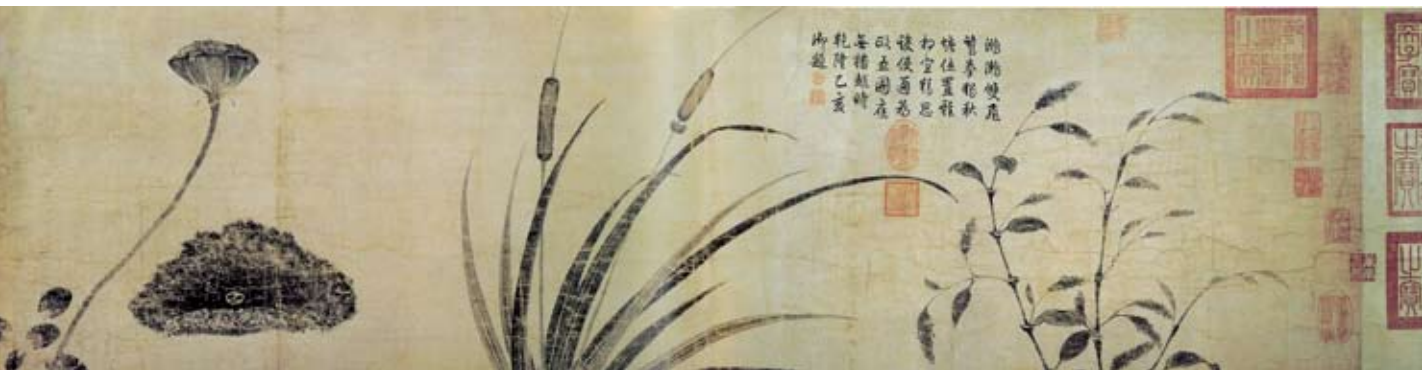
化無方，莫之能窮。皇帝陛下以丹青妙筆，備四時之景色，萬物之情態於四圖之內，蓋神智與造化等也。大觀庚寅（一一一〇）季春朔太師楚國公致仕臣蔡京謹記。」蔡京跋文的可靠性為學界所公認，跋文明確指出該圖係徽宗御製，蔡京對《雪江歸棹圖》卷的景物描述與此圖一致，本是原配。值得注意的是，蔡京先讚賞了《雪江歸棹圖》，然後對四季山水進行了總括性的讚賞，可探知蔡京分別會在春、夏、秋三景之後都題寫讚賞圖中季節的跋文。如果是圖係代筆，蔡京跋文的虔敬程度不至於此。

在文獻記載中，徽宗主擅花鳥、墨竹，偶有關於畫山水的記述。據該圖的畫藝，作者有較強的構圖能力，但還不是畫山水的高手，行筆尖勁峭拔、細碎，樹木造型卻頗有姿態，寺觀的用筆尖峭爽利，流露出作者長於畫枝條和界畫的功力，這來自於作者的花鳥畫和界畫的藝術功力。從全圖的



北宋 趙佶 《祥龍石圖》卷 北京故宮博物院藏

用筆來看，作者長於瘦金書，與徽宗的書法筆性十分相同，時時處處流露出瘦金書瘦硬尖利的筆劃特性和在轉折處喜用偏鋒、側鋒的運筆習慣，這種筆性必定會十分自然地轉換成繪畫用筆。從該圖的繪畫水平來看，非屬北宋山水畫中的上乘之作。一說此圖係代筆之作，筆者以為：如果徽宗想找一位代筆者畫山水，翰林圖畫院的山水畫家高手如林，職官畫家也大有人在，如馬賁、宋子房、王希孟、梁師閔、兼至誠、徐競、朱宗翼、何淵、李希成、戰德淳、李唐、周曾、楊士賢、朱銳、張洙、顧亮、張著、胡舜臣等幾十位山水畫家都有條件為徽宗代筆，其畫藝均超過此圖，其中約半數畫家均有畫迹存世，無一與此幅的畫風雷同。因此，以邏輯關係來推斷，蔡京的論定應當予以重視，此圖係徽宗親筆所繪的概率還是比較大的，是他唯一存世的山水畫長卷，畫中的筆墨和氣息多有文人畫家的清逸雅潔、質樸簡潔的韻度，



這正是徽宗孜孜以求的文人畫風。儘管〈四禽圖〉卷（臺灣私家藏）的樹幹是局部，但〈雪江歸棹圖〉卷枝幹的畫法和造型與〈四禽圖〉卷的行筆相仿，其構圖與王詵的〈漁村小雪圖〉卷相近，可知徽宗與王詵的藝術聯繫，屬李成雪景寒林一路的餘緒。由於該圖非係專業山水畫家之筆，故在藝術史上不可能起到標程百代的作用。

根據蔡京在大觀四年的跋文，可確定該卷繪于此前，畫家時年不會超過二十九歲。圖名的「歸棹」之意與天下「歸趙」之諧音有關係，尚待研究，不過，徽宗好以祥瑞題材入畫卻是不爭的事實。更可以確信的是，在徽宗繪製〈雪江歸棹圖〉卷時，的確有大片的國土歸了趙。崇甯至大觀年間（一一〇二—一一一〇），北方契丹人開始走下坡路了，女真人漸漸統一強大，遼金之間的矛盾日益加劇，在徽宗統治下的北宋利用這個時機在西北、西南欺負弱小民族，擴充

了疆域、鞏固了邊遠地區的地方政權，在短短的六年裏連續恢復和設置了十個州，如崇寧二年（一一〇三），攻西番鄯、廓二州，崇寧四年（一一〇五），復設銀州，大觀元年（一一〇七），以黎人地置庭、孚二州，侵奪了南丹、溪峒，置觀州，在涪州夷地置恭、承二州，大觀三年（一一〇九），在瀘州夷所納地置純、滋二州，出現了北宋中後期少有的國土擴充的現象，徽宗的確有些飄飄然了，這在他的詩詞裏不難發現其得意之態，如：「紅旗連屬曉熒煌，萬馬嘶風去路長。知是點羌來款塞，親臨丹闕納降王。」又如：「雲霄高敞九城關，簪佩衣裾一望間。昨日閤門新入奏，降王初綴紫宸班。」更得意的是，趙佶直接提到了失而復得的西北屬地：「玉關馳奏捷章來，鄯部洮湟萬里開。閭闔通衢人意樂，爭看宜舞凱歌迴。」（註二）聯繫畫家繪製該圖的歷史背景，可以判定此時此



北宋 趙佶 池塘秋晚 國立故宮博物院藏



刻畫家的心境如何。

〈雪江歸棹圖〉卷的真偽問題

明代董其昌的否定徽宗是該圖的作者，認為此係唐代王維所作，理由是王維擅畫雪景，而徽宗不畫山水。其實不然，南宋鄧椿《畫繼》就有關於徽宗山水畫〈奇峰散繹圖〉的記述：「意匠天成，工奪造化，妙外之趣，咫尺千里。其晴巒豐秀，則閬風群玉也；明霞紆彩，則天漢銀潢也；飛觀倚空，則仙人樓居也。至於祥光瑞氣，浮動於縹緲之間，使覽之者欲跨汗漫，登蓬瀛，飄飄焉，嶢嶢焉，若投六合而隘九州也。」^{〔註三〕}其構圖和意境與〈雪江歸棹圖〉卷類似，只是「仙氣」尤為迷人。另一件〈夢遊化城圖〉也是一幀與山水相關的界畫樓臺、車馬等方面的綜合能力。據湯垕《畫鑒》載，他曾作過，應該是以道教為題材的繪畫，其中「人物如半小指，累數千人，城郭宮室，麾幢鐘鼓，仙嬪真宰，雲霞宵漢，禽畜龍馬，凡天地

間所有之物，色色具備，為工甚至。觀之令人起神遊八極之想，不復知有人世間，奇物也。」^{〔註四〕}

當今鑒定界對該圖是否為徽宗真迹也提出過異議，其中包括印章問題。全卷的印章真贋雜蕪，拖尾的徽宗「內府圖書之印」（朱文九疊篆）看真，前隔水與畫幅引首的騎縫章「宣和」（朱文）印和畫幅與後隔水的騎縫章「宣和」（朱文）以及後隔水與拖尾的騎縫章「政和」（朱文）值得懷疑，或印文不對、或印形不對，如騎縫章形狀呈長方形，那是在重裱時裁邊所致，雖然字形難以辨別，但印章的邊框差別太大。卷首趙佶書瘦金體「雪江歸棹圖」和雙龍方印（朱文）俱真，卷尾徽宗瘦金書「宣和殿製」和「御書」朱文葫蘆印以及押署「天下一人」皆不真，字的結體鬆散，印文異樣，墨色與卷首的徽宗題字也有差異，皆為後人一手所添，作假者唯恐圖中徽宗的款印不夠，難以取信於人，故



趙伯驩 〈萬松金闕圖〉卷 北京故宮博物院藏

盡添蛇足。

在鑒定徽宗的書畫中，除了要考虑代筆的因素外，還要考慮在南宋時期，一批大臣

對徽宗的書畫進行了特殊的處理。建炎四年（一一二九年），高宗「駐蹕錢塘（今浙江杭州），每獲名蹤卷軸，多令辨驗」^{（註五）}，由於徽宗朝任用的「京師六賊」蔡京、王黼、朱勳、李彥、童貫、梁師成在南宋紹興年間（一一三一—一一六二）已遭到眾人的唾棄，高宗任用曹

勳、宋貺、龍大淵、張儉、鄭藻、劉琰、黃冕、魏茂實、任源等一批庸才主持內廷書畫裝裱事務，但是他們「品藻不高、目力苦短」^{（註六）}，其勾當十分荒唐，據周密《思陵書畫記》載：「古書畫如有宣和御書題名，並行拆下不用。別令曹勳定驗。別行謄寫名作畫目進呈取旨。」^{（註七）}「凡經前輩品題者，盡皆拆去，故今御府所藏。多無題識，其源委、授受、歲月、考訂，邈不可求，為可恨耳。其裝標裁制，各有尺度。印識標題，具有儀式。」^{（註八）}給今人鑒定早期書畫的遞藏關係和徽宗墨迹製造了許多麻煩，這在中國古代書

畫鑒定上是較為罕見的特例。

在徽宗的真畫上出現徽宗偽印的事例尚有許多，如〈祥龍石圖〉卷、〈池塘秋晚圖〉卷（臺北故宮博物院藏）等也是公認為宋徽宗的工筆花鳥畫真迹，如果僅以「印偽畫亦偽」的觀念簡單地將和〈祥龍石圖〉卷定為贗品，是缺乏說服力的。

趙伯驩〈萬松金闕圖〉卷的情感因素

趙伯驩的感情經歷

許多古代書畫的創作動機往往在一定的社會條件或家庭條件下，畫家不是針對某一歷史事件作出反映，而是折射出各種不同的思想情感。南宋趙伯驩〈萬松金闕圖〉卷就是一件畫意隱諱的典型之作。

趙伯驩（一一二二—一一八二年）是南宋趙氏皇族中最出色的畫家之一，他在家中排行第四，其兄伯駒也擅畫，時稱「二趙」。南宋初，趙伯驩侍奉于高、孝兩朝，在此之



明 朱瞻基 《苦瓜鼠圖》卷 北京故宮博物院藏

前，他混迹於市井藝匠之中。紹興（一一三一—一一六二）初年，其父留下遺奏，補乘節郎，監紹興府餘姚縣（今屬

浙江）酒稅。後經樞密韓肖胄薦於朝，官臨安浙江稅，期間，他有機緣面見高宗，高宗在康王府邸時就得知其祖趙令峻與蘇軾、黃庭堅友善，念及于此，高宗「待以家人禮，賜帶賜第，屢侍清燕，改侍衛司馬幹辦公事，浙西安撫司幹官。」〔註九〕趙伯驩為官一路青雲，官至和州防禦使，孝宗曾委派趙伯驩為出使金國使團的副使。趙構是宋太宗的第六代，是太宗一系最後一代趙宋皇位的掌控者，趙伯驩是宋太祖的第七代，太祖後代的臣服歷史已是相當悠久了。他的特殊經歷與他繪製該圖有著直接的原因。

〈萬松金闕圖〉卷的情感內含

〈萬松金闕圖〉卷（絹本設色，縱二七·七、橫一三六公分）是趙伯驩唯一存世的青綠山水長卷，本幅鈐有清梁清標、安儀周、乾隆帝、宣統帝的收藏印，民國初年被溥儀盜出宮外，後被國家收購，一九五三年由文化部文物

局（今國家文物局）撥交故宮博物院，〈石渠寶笈〉著錄。幅上雖無作者款印，但後紙有元代宋宗室後裔趙孟頫的鑒定題記：「宋南渡後，有宗室伯驩字希遠，皆能繪事，尤精傅色。高宗作堂，處伯驩禁中，意所欲畫者，輒傳旨宣索。此〈萬松金闕圖〉斷為希遠所作，清潤雅麗，自成一派，亦近世之奇也。」趙孟頫將此作定為趙伯驩的奉敕之作，誠可信也。其後還有元代名士倪瓚、張紳的題文，特別是張紳的跋文值得研究：「二趙渡江，高宗初未之知，每於市肆塗抹，與庸工雜處，復為中官畫扇，始經宸覽。即召對賜印皇叔，外人不可得。此名萬松金闕，當是被遇後寫禁區中景，故特工耳。齊郡張紳識。」張紳提出此係繪大內之景是可信的，筆者認為：

圖中的景象不是趙伯驩的藝術想像，是一個實景實地。所謂「萬松」，畫的是臨安皇城之北的萬松嶺，萬松嶺「在大內之西，皆為帝宅居，

層疊褻積，直至顛頂焉。」
〔註十〕《宋史》也提到萬松嶺兩旁古渠多被權勢所占：「七年，守臣吳淵言：萬松嶺兩旁古渠，多被權勢及百司公吏之家造屋侵佔，及內砦前石橋、都廳驛橋南北河道，居民多拋糞土瓦礫，以致填塞，流水不通。……」〔註十一〕。「金闕」

歷來是特指皇帝的宮殿。

建炎三年（一一二九），趙構以臨安為行宮，紹興八年（一一三八），定都臨安，以行宮為基礎，東起鳳山門，西至鳳凰山麓，南抵笕帶灣，北達萬松嶺，在這方圓十八里的範圍內營造了南宋皇朝宮殿。萬松嶺是相當於宮城的後花園，在那裏，有供皇室四季遊玩的亭臺樓閣，如夏季可在翠寒宮避暑，冬季可在明遠樓避寒，中秋可在依桂閣賞月，還有專供醉臥用的鍾美堂……。趙伯驥所繪的萬松和金闕正是此處，金闕周圍有許多仙鶴和瑞禽，皇家宮闕掩映在萬松之中，在萬松的盡頭，是錢塘江畔，在潮起潮落之後，

是一片寧靜，一輪初升的太陽映照山川，其畫意在於宋室江山如松林常青、似日月永年。趙伯驥是一位富有藝術情感的畫家，他認為：「畫家類能具其相貌，但吾輩胸次。自應有一種風規，俾神氣悠然，韻味清遠，不為物態所拘，便有佳處。況吾所存，無媚於世而能合於眾情者，要在悟此。」〔註十二〕

這是一位晚輩皇親畫家受到皇帝恩典後發自內心的感激，其中包含了對南宋國運的祈祝。趙伯驥比一般官吏對南宋趙構的小朝廷要感恩得多，這種深厚的族門情感促使他繪製了〈萬松金闕圖〉卷。

這件青綠山水長卷的筆法清細隨意，並參用了一些意筆，格調柔麗雅潔，毫無匠氣，意味著南宋青綠山水畫的崛起，在古代藝術史上佔據了不同凡響的重要地位。其超越前人之處在於擺脫了自六朝以來青綠山水以鈎廓填色的藝匠手法，有機地融進了一些文人意筆，使兩者巧妙地糅合為一體。畫家大量地運用了墨點，

橫點聯樹成片，豎點作青苔，手法較為自由隨意，這在當時是極富有創意的筆墨技巧。在南宋冊頁或扇面中，也漸漸出現了將青綠與墨筆融為一體的山水畫，該圖一直影響到趙伯驥的同宗後人元代趙孟頫繪畫的用色和筆墨風格。

其他例證

情感性作品決非憑空而生，是一定的歷史背景下或某種生活環境影響了作者的思想情緒，激發了作者的創作動因，呈現出多種多樣的藝術風格。在這類書畫的背後，表達了創作者關於人倫、人性、人際、人品等與封建倫常有關的理念，具體地體現在與君、親、師之間的情感和文人交酬以及友情及男女之情裏，常寓意於畫中，體現出藝術貴於含蓄的創作宗旨。

中唐時期的周昉傳有〈揮扇仕女圖〉卷，此圖是否周昉真本，雖無實證，但此係「周家樣」的標準型已為世人所公認，畫家表現了年過韶華



南宋 梁楷 潑墨仙人 國立故宮博物院藏

的仕女心態，她們被幽禁在深宮裏，面對即將成為棄婦的前景，流露出憂鬱、感傷、悲歎、失落、惆悵的怨情。圖中的梧桐樹寓示秋涼在即，她們猶如畫中的紈扇將被主人遺棄。畫中的梧桐更是淒涼悲傷的象徵，如唐代王昌齡〈長信秋詞〉：「金井梧桐秋葉黃，珠簾不卷夜來霜。熏籠玉枕無顏色，臥聽南宮清漏長。」詩、畫的作者皆深切地表達了

作者對深宮孤女的同情。
元代黃公望晚年的〈九峰雪霽圖〉軸畫江南松江九座道教名山，時稱「九峰」，以表達這位道教全真教派信徒的虔敬之心。是圖以淡墨襯染出雪天，雪峰留白，山石、林木的用筆十分圓熟簡明。該圖是為其友班惟志而作，可以推知這位江南名臣與黃公望不同尋常的個人關係，這是基於共同的宗教信仰。

明宣宗朱瞻基在宣德二年（一四二七）繪製的〈苦瓜鼠圖〉卷是有其特殊原因的，上古時期就有「人來自瓜」的傳說，《詩·絲》「絲絲瓜瓞，民之初生。」瓜被寓為「多」之意，也有「多子」之意；鼠在十二時辰中為子，也有「多子」之意，瓜鼠相合，意即「多子」。宣宗繪此圖時，時年二十八歲，縈繞于宣宗之懷的是無子，是年，他得子名祁鎮（即後來的英宗），顯然，宣宗繪此圖是祈祝或慶賀是年自己順產得子。

文人交酬如「蘭亭會」、「西園雅集」、明四家之一的文徵明分別兩次為華夏繪製他的齋室〈真賞齋圖〉卷（分別藏於上海博物館和中國國家博物館）表達了畫家對收藏家華夏的仰慕之情。

出於祝壽目的的書畫是頗為重要的交酬之作，最具有代表性的如明代沈周的〈廬山高圖〉軸（臺北故宮博物院藏）是為其恩師陳寬八十壽誕而作。



元 龔開 〈瘦馬圖〉卷 大阪市立美術館藏

作者或排遣激烈亢奮的情緒，如南宋宮廷畫家梁楷的〈潑墨仙人圖〉軸（臺北故宮博物院藏）和〈李白行吟圖〉軸（日本東京國立博物館藏）等對當時社會完全是一種玩世不恭的態度，元代溫日觀的〈墨葡萄圖〉軸（藏於日本私家），或宣泄憤世嫉俗的情感，明代徐渭的〈墨葡萄圖〉軸都是在深重的社會壓抑下，於失望中迸發出躁狂的狂呼。

作者或表露閑逸優雅的情調，曹知白的山水畫則顯得秀雅明潔得多，他十分注重描繪山體的外輪廓結構，並略去其他枝節，大量留白，這種畫法集中體現在他的〈疏松幽岫圖〉軸和〈雪山圖〉軸裏，兩圖分別鈐有曹氏閒章「有以自娛」和「玩世之餘」，表明了他的繪畫目的完全出於個人的移情遣興，類似這樣的畫家很多，如倪雲林等。

如抑鬱型的繪畫情緒多出現在遺民當中，元初龔開的〈瘦馬圖〉卷（日本大阪市立美術館藏）自歎宋亡後失去主

將、老無所用、被棄之大澤的悲涼情緒。鄭思肖的〈墨蘭圖〉卷（藏所同前）以「無根蘭」自喻失國之民。宋亡後出於憤懣之情的顏輝借道教題材〈李仙圖〉軸，粗筆之下的鐵拐李射出了憤世嫉俗的逼人目光，耐人尋味。顏輝將筆下的鬼卒畫成蒙元卒的模樣，表達了對他們的鄙視態度。

吳鎮喜好以意筆畫野竹和風竹，發泄激憤之情，如聞葉葉有聲，每當「心中有個不平事，盡寄縱橫竹幾枝。」^{〔註十三〕}因此，他的「戲筆」是有感而發，有所寄寓。

宣泄情感的繪畫並非都是寫意畫，任仁發的工筆畫〈二馬圖〉卷，有感於目睹了朝中腐敗貪婪的官吏們是怎樣中飽私囊的，畫家各繪一肥馬和瘦馬，在自題中，諷諫了「肥一己而瘠萬民」的貪官，謳歌了「瘠一身而肥一國」的廉臣。表現手法精細規整，頗為傳神：肥馬一身膘肉，驕橫縱恣，瘦馬一身瘠骨，俯首勤勉，作者不以簡單化的符號來

寓示其意，而是以擬人化的傳神技巧來褒善貶惡，使觀者見馬如見人。

相對安定的社會局面必定會給世俗繪畫帶來光亮，南宋中期，大量出現了耕織、牧牛、貨郎、雜劇等題材，反映了當時社會渴望留住這種繁盛的生活，特別是嬰戲類繪畫的主題，如百子鬧春、嬰戲貨郎等，其樂融融，眾多的母嬰形象表明了南宋金對峙時期，南宋社會曾經有過一段較為平安的時期。

受畫者的特定背景和當時的心態也會影響到獻畫者的創作心態，元仁宗朝的皇姊大長公主祥哥剌吉早年喪夫未改嫁，心境十分孤寂，常常為她作畫的宮廷畫家王振鵬十分理解，王振鵬的〈廣寒宮圖〉軸（舊作五代衛賢筆，上海博物館藏）就是應大長公主之約而精心繪製的。尚像畫也是如此，十七、八世紀的江南，市民階層隨著城市商業經濟的發展不斷擴大，他們成為世俗文學和藝術的享用者，他們的自

信和滿足感染了為他們繪製肖像和家慶圖的畫家，這些畫家是生活在社會底層的文人和藝匠，像主的富足，給他們帶來了施展畫藝的空間。

結語

鑒定古代書畫的時代、作者以及藝術水平的高下，屬於博物館基礎性的科研工作，這是對作品最基本的平面認識，這個平面化的認知加上對其物理狀況的記錄可一併濃縮在一張博物館的文物卡片裏。立體化的認知就是深入進行個案研究，層層揭示出作品的諸多內涵，在第一步縱深裏，須探究

作品的時代背景，由背景產生的創作動機，由動機賦予的圖像內容或寓意等等一系列邏輯性的關聯層，其中最關鍵的結構層是創作動機，再深一層的研究就是借鑒相鄰學科或其他學科的研究成果和研究方法，進行更深一層的探討……，這樣的層層發掘是無止境的。隨著認識深度的增加，反過來又幫助我們重新修訂對文物的平面認知。個案的鑒定結論和研究成果最終要找到本案在藝術史發展中的座標點，使之與周圍的座標點形成有機的整體。



註釋：

1. 薄松年《趙佶》，頁27，中國巨匠美術叢書，北京文物出版社1998年1月第1版。
2. 以上三首均刊錄於《文淵閣四庫全書》1416冊《二家宮詞》卷上，分別為頁695、693、709，臺北故宮博物院藏本，臺灣商務印書館發行，1986年3月初版。
3. 南宋·鄧椿《畫繼》卷一、頁2，畫史叢書本。
4. 元·湯垕《畫鑒》頁422，畫品叢書本。
5. 元·周密《思陵書畫記》頁132，中國書畫全書（二）。
6. 南宋·周密《齊東野語》卷六、頁93，歷代史料筆記叢刊本，1983年11月第1版。
7. 南宋·周密《思陵書畫記》，頁134，中國書畫全書（二）。
8. 南宋·周密《齊東野語》卷六、頁93，歷代史料筆記叢刊本，1983年11月第1版。
9. 南宋·周必大《周益國文忠公集》卷三十，清道光二十八年本。
10. 南宋·施諤《淳祐臨安志》卷九，頁161，人民出版社1983年版。
11. 《宋史》卷九十七、頁2400，中華書局版。
12. 南宋·曹勳《徑山續畫羅漢記》，見《松隱文集》卷三十，嘉業堂叢書本。
13. 明·錢茶輯《梅道人遺墨》，嘉善文史資料第五輯，1990年7月。