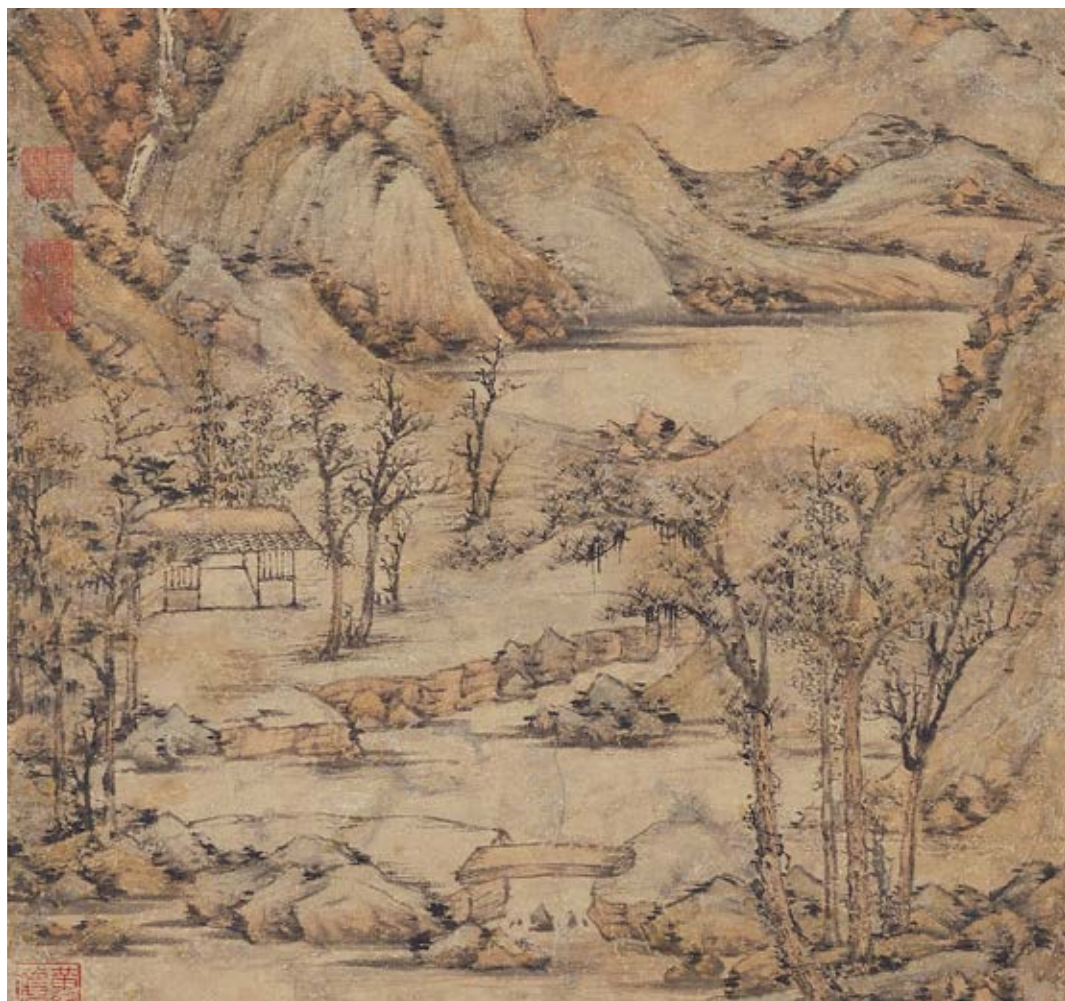


倪瓚〈雨後空林〉之惑—— 一段真偽的接受史

■ 林珮菱

〈雨後空林〉為倪瓚傳世罕見的設色作品，對於此作鑑識，向來有正反兩面的意見。本文擬重新梳理〈雨後空林〉與倪瓚的關係，並且藉由文獻談論明代文人對於設色倪瓚的看法。最後，探討〈雨後空林〉作為「隱居山水」畫題所具有的特殊吸引力，以及明清所出現的追仿者。



國立故宮博物院藏〈雨後空林〉（圖1）為倪瓚（1301-1374）傳世名蹟，紙本設色，與其它倪瓚作品的風格面貌不同。最早著錄於李日華（1565-1635）《六研齋二筆》和張丑（1577-1643）《清河書畫舫》。畫上有倪瓚題詩：「雨後空林生白烟，山中處處有流泉，因尋陸羽幽棲去，獨聽鐘聲思罔然，戊申（1368）三月五日雲林生寫」，以及吳睿、袁華、陸顯、周南老題識，上方詩塘為清高宗御題，詩塘下方有錢仲益、朱逢吉、王達、顧祿、張樞題跋，最上方標綾有董其昌無名款跋。

有關〈雨後空林〉的爭論

容庚（1894-1983）由文獻著手系統性地考察倪瓚傳世作品，指出〈雨後空林〉成畫年代和吳睿書張雨詩的矛盾，最早對此作提出質疑：張雨卒於一三五五年，照理說成畫於一三六八年的〈雨後空林〉不該有張雨題詩，只能是吳睿抄錄張雨舊作。¹王季遷在考察倪瓚作品時，察覺〈雨後空林〉以淺絳設色畫高遠山水、畫山石混用披麻皴和折帶皴、龍脈結構清楚之特殊性。²卻仍以「經後人修改而失真」和「倪瓚的刻意經營」兩個截然不同的原因，企圖為這奇特的畫風辯護。

張光賓指出〈雨後空林〉畫幅有補筆跡象，畫作本身流傳有序，但吳睿書張雨詩是破綻，再加上倪瓚書法結字和運筆習慣不同於以往，可能是倪瓚原款缺損，後人不察題識者事蹟而添加，畫作年代應該提前至一三五五以前。³高木森也認為〈雨後空林〉成畫年代不晚於張雨卒年（1355）以及倪瓚題詩為事後補題，他以四點印證〈雨後空林〉



圖1 | 元 倪瓚 雨後空林 軸（含裝裱） 國立故宮博物院藏

為倪瓚中年真跡：首先，畫上題識顯示作品在倪瓚去世後引起詩友的共鳴，加上董其昌和清高宗題識，可說是流傳有序的作品。其次，〈雨後空林〉和倪瓚書法和同時期的〈安

處齋圖》、稍晚的〈容膝齋圖〉和〈小山竹樹〉的書法相近，絕非偽造。其三，張雨詩是依據畫面而作，按文獻記載倪瓚和張雨、吳睿密切交往，一三四八年曾一同集會於廬山聽雨樓，〈雨後空林〉印證倪瓚中年的交遊。其四，一三四五年以前倪瓚處於師法古人的階段，其後開始師法自然，〈雨後空林〉畫風的特殊性為倪瓚中年師法苕溪實景所使然，一三七〇年代的〈江亭山色〉、〈容膝齋圖〉仍見〈雨後空林〉的筆墨和〈六君子〉的布局。⁴

劉九庵則認為〈雨後空林〉不是倪瓚的作品，是黃公望的學生輩所畫，吳睿書張雨詩並非真跡只是形模相似，劉氏依據題識位置判斷〈雨後空林〉和吳睿書法為同時產生，因詩文內容是追憶黃公望而被抄錄，倪瓚題畫詩是他看了黃公望風格的畫和張雨詩之後，所寫下的懷友詩，畫者非刻意作偽。⁵元代文人也曾有互相錄詩、仿友人風格書寫之例，如美國私人收藏管仲姬〈畫蘭〉拖尾的詹景鳳跋所言。即使和本人書風有出入，也未必全然為偽。⁶

〈雨後空林〉與倪瓚的關係

〈雨後空林〉的鑑識，向來有正反兩面的意見。由於此作畫風不同於以往的倪瓚，以「常態」觀之，可說是偽作，或以「變態」看待其特殊性，皆有其道理。以下筆者嘗試以畫面分析重新梳理〈雨後空林〉與倪瓚的關係。

〈雨後空林〉（圖2）前景以緩坡為主，搭配枯樹三四叢，由岩塊和小橋構成一條橫向的小徑；中景為主山左側坡腳，置房舍、枯樹；遠景主山為駝峰形山巒和礬頭層層向

上鋪排，山間有溪流。山石以赭石和花青交錯點染，天空染淡墨，細看可見以花青調墨所畫出的山林烟氣。大抵上，畫面內容符合「雨後空林生白烟，山中處處有流泉」的敘述。構圖不同於傳統的一河兩岸，畫家以山石坡腳和小橋所在的路徑將水域劃分出前後。倪瓚以橫向山石劃分水域空間，如國立故宮博物院藏〈江亭山色〉（圖3）。相較下〈雨後



圖2 | 元 倪瓚 雨後空林 軸（本幅） 國立故宮博物院藏

空林〉的山坡和小徑於畫幅邊緣相貼近，不只布局緊密，空間整體的連續性更強。

首先，若將倪瓚畫中常見的母題作比較，如〈幽澗寒松〉前景枯樹（圖4），可知倪瓚畫樹仍在意枝與葉的結組，樹葉具有聚散、一叢叢畫在細枝上。〈雨後空林〉的樹葉普遍密集地畫在樹枝上，但不見枝和葉的結構關係，還有些濃重突兀的用筆。又如〈幽澗

寒松〉瀑布（圖5）以直短線和留白的方式畫出水流，依據山勢起伏作階梯狀。〈雨後空林〉的山體和水流的結構關係並不明確，原先〈幽澗寒松〉畫水的線條斷裂處在階梯的上下緣，是依地形分層，但〈雨後空林〉畫水線條雖然有斷續，卻無隨山勢變化的意圖，連山石間的苔點也布列地十分規整，整體較平面化。



圖3 | 元 1372年 倪瓚 江亭山色 軸 國立故宮博物院藏



圖4 | 元 倪瓚 〈幽澗寒松〉（上）北京故宮博物院藏 與（傳）元倪瓚〈雨後空林〉（下）局部枯樹比較。取自浙江大學、中國古代書畫研究中心編，《元畫全集》，杭州：浙江大學出版社，2012，第一卷第三冊，頁199。

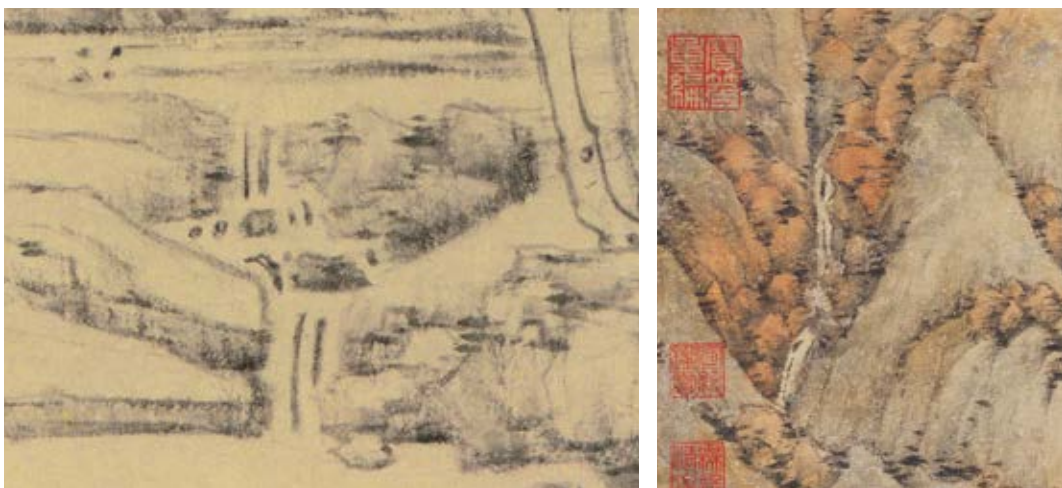


圖5 元倪瓚〈幽澗寒松〉(左)與〈傳〉元倪瓚〈雨後空林〉(右)瀑布局部比較 取自浙江大學、中國古代書畫研究中心編,《元畫全集》,第一卷第三冊,頁199。



圖6 元 黃公望 富春山居圖 無用師卷 局部 國立故宮博物院藏

其次,〈雨後空林〉主山造型圓渾,畫者不用筆乾擦而採用披麻皴,山峰左右延展,如同劉九庵所言此作帶有一點黃公望味道,最經典如〈富春山居圖〉(圖6)。倪瓚也曾以披麻皴畫過造型圓渾的山石,如〈水竹居

圖〉(圖7)以皴染強調山石的立體感,即使是晚期學荊關的〈江亭山色〉(見圖3)仍以皴擦表現峭硬而立體的山石。相較下〈雨後空林〉山石較平面化,主山缺乏整體的量塊感,山峰不再像〈江亭山色〉積聚在同個高



圖7 元 1343年 倪瓚 水竹居圖 軸 北京中國國家博物館藏
取自浙江大學、中國古代書畫研究中心編，《元畫全集》，
杭州：浙江大學出版社，2012，第三卷第二冊，頁2。



圖8 元 傳倪瓚 溪山仙館 軸 私人收藏 取自首都博
物館編，《寶五堂：海外華人重要書畫珍藏展》，北
京：北京燕山出版社，2009，頁23。

度，而有高低起伏，多了動勢與平面延展的趣味，這點與倪瓚不同。

除了設色，此作特別之處，在於畫家畫山石以略帶稜角的筆觸作結晶狀的礬頭，連水岸的側立面也畫許多尖銳、片狀的小石。雖然倪瓚也畫方折山石和礬頭，卻無〈雨後

空林〉這種輪廓尖細、片狀又叢聚的小石。王季遷曾指出此作用筆與傳倪瓚〈溪山仙館〉（圖8）相似。⁷不過依據陳葆真的研究，〈溪山仙館〉是忠實保留倪瓚原畫構圖和造型的摹本，筆墨較弱，⁸因此不好以此談論用筆。有趣的是，〈溪山仙館〉也出現這種小石，

當筆墨較弱輪廓線就變得清晰突出，可推測這種尖細的小石可能是畫者臨摹的過程中不自覺產生。此時回過頭來檢視〈雨後空林〉，物象間的結構關係不明確，山石缺乏整體量感較平面化，如王季遷所說〈雨後空林〉與〈溪山仙館〉「用筆」相似，使人質疑〈雨後空林〉這種片狀、尖銳小石會不會也是臨摹所產生？可能原先有所本，但在摹寫過程不經意模糊物象間的結構關係、使山石平面化，又因筆墨弱化而使礬頭的尖角造型突出。

最後，倪瓚題畫詩收入《清閨閣集》卷七，詩名〈雨後〉，詩文可以確定是倪瓚所作。若將〈雨後空林〉倪瓚題詩和〈安處齋圖〉、〈容膝齋圖〉相比（表一）。前者刻意強調筆劃由細到粗的轉折，以及倪瓚起筆、收筆的造型，但少了一些運筆動作，如「三」、「雲」、「林」、「寫」橫劃無回鋒收尾；或「生」、「寫」橫劃收尾沒做好變破鋒；「煙」、「月」、「林」、「寫」直豎鈎沒有向上提拉漸收而直接出鋒等，雖然形似卻不同於倪瓚一般的書寫習慣。綜合上述討論，筆者傾向認為〈雨後空林〉是摹本，由倪瓚題畫詩能貌似以為真這點看來，畫者應該是有所本。至於下限，李日華和張丑兩人先後在金陵西察院王越石家見到〈雨後空林〉，以成書年代較早的《清河書畫舫》萬曆四十四年（1616）作為成畫年代的下限。

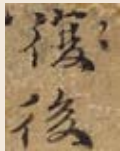
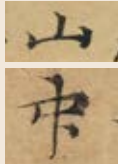
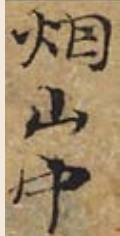
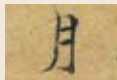
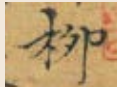
明代文人對於設色倪瓚的追尋

從明代中期的吳派到晚期的董其昌等人的言論，可見江南文人對於倪瓚的評價有不斷攀升的趨勢，倪瓚不只作為隱逸高士的典範，也是理想人格的化身，如陳繼儒記董其昌為

其摹寫倪瓚：「玄宰為余摹雲林一幅，題云：『陳仲醇悠悠忽忽，土木形骸，絕似嵇叔夜，求之近代惟懶瓚得其半耳。仲醇好瓚畫，以為在子久、山樵之上，政是識韻人』」。⁹倪瓚的作品受到歡迎是可想而知的情况。

表一 倪瓚集字比較

作者整理

〈容膝齋圖〉	〈安處齋圖〉	〈雨後空林〉
		
	 	
		
	 	
	  	

《清河書畫舫》記載：「越石又示雲林雨後空林生白烟大幅，戊申三月五日為周拙逸作，縱橫滿紙，層疊無窮，且設色脫化，較城東水竹居小景尤覺漸近自然，當為迂翁晚年第一名品」，¹⁰在張丑眼中〈雨後空林〉是倪瓚晚年的名品，和現在所熟知的倪瓚設色真跡〈水竹居圖〉相比，絲毫不遜色，甚至更為自然。李日華則說：「戊辰（1628）三月在金陵西察院王越石攜卷軸過我，有倪迂著色山水小景單幅，樹石渾厚修聳，雲霞鬱渟閃爍不定，真傑作也。世傳雅宜山圖恐未必勝此，特是幀晚出，未騰聲價耳，乃寫於周南老齋中，而周以為家珍者。題句云：『雨後空林生白烟，山中處處有流泉，因尋陸羽幽棲處，獨聽鐘聲思惘然。戊申三月五日雲林生寫』」，¹¹他注意到〈雨後空林〉以花青畫山林烟氣所帶來「閃爍不定」的視覺效果，讚許為傑作，並為其晚出於世面，未能得到應有的聲價而稍微感到可惜，最後提及畫作出處：倪瓚為周南老所畫。可以肯定的是，在明人眼中〈雨後空林〉為倪瓚罕見的設色真跡。

那麼當時所能見到的倪瓚設色山水，除了〈雨後空林〉和〈水竹居圖〉以外還有哪些？首先，已佚失的倪瓚〈山陰丘壑圖〉是明代文人認為比〈水竹居圖〉更好的設色山水，真偽已無法判定。〈山陰丘壑圖〉有王世貞題跋：「雲林生平不作青綠山水，僅二幅留江南，此其最精者也。若近、若遠、若濃、若淡、若無意、若有意，殆是西施輕粧臨綠水，不勝其態，倉卒見之，靡不心折」。¹²王世貞等人知曉倪瓚不作設色山水，但在江南卻有〈山陰丘壑圖〉和〈水竹居圖〉兩件設色精品。

此外，還有品質較差的偽作，見張丑補述：「雲林著色山水，當以山陰丘壑為最，城東水竹居次之，如春江暮靄等製直是贗鼎，未可以甲乙論也」。¹³又如吳其貞《書畫記》卷五載〈倪雲林設色山水圖紙畫一小幅〉：「高尺餘。氣色如新畫，效董北苑，絕無平日虛靈氣味，景趣亦無以為雲林名畫，余實不知其妙，不敢強贊」，¹⁴有一看就知道是新畫的偽作。

其次，既然知曉倪瓚不作設色山水，就必須思考他們是如何看待倪瓚設色這件事情。因罕見而認為「超乎常格」是第一種反應，如吳其貞載〈倪雲林設色山水圖小紙畫一幅〉：「邱壑為重巒疊峰，畫無空地，用筆秀嫩，氣韻動人，為超格妙作」。¹⁵此外，也將設色視為古法，如戴熙（1801-1860）《習苦齋畫絮》卷六載〈林亭晚靄〉：「倣雲林設色，倪雲林設色畫為周南老作者最為小世重。南老題云：『觀其繪染深得古法，殊不易也。蓋非草草者，余此作對客閒談，隨意點筆，非敢效倪，客以為似倪，遂爾忝顏攀附，小立幅為舟甫』」¹⁶，周南老隨筆畫成的小作被友人認為像倪瓚，而後染上顏色。到了清初王原祁在鑽研元四家山水時，則將設色視為學習山水畫的突破點，他曾於〈擬設色雲林小幅〉題曰：「學畫至雲林，用不著一點功力，有意無意之間，與古人氣韻相為合撰而已。至設色更深一層，不在取色，而在取氣，點染精神，皆借用也」，¹⁷王原祁認為學倪瓚不難，設色則是另一個層次，他獨創「借色取氣」的方式來畫倪瓚。總之，排除品質較差的偽作，設色的倪瓚山水非常具有吸引力，不只是罕見、超乎常格的逸品，也能視為追尋古法的依託以及創作山水畫的突破口。

〈雨後空林〉的隱居情境與後世的追仿

〈雨後空林〉除了將倪瓚詩的前兩句「雨後空林生白烟，山中處處有流泉」以圖繪的方式直譯出來之外，值得注意的是他營造什麼樣的情境。若回到詩文，下半段「因尋陸羽幽棲去，獨聽鐘聲思罔然」為倪瓚在追想他所心儀的唐代高士陸羽，陸羽在上元初曾結廬於苕溪之湄，閉關對書，只與名僧高士來往。對於倪瓚而言，陸羽隱居的環境肯定十分美好。〈雨後空林〉畫面中屋舍左右有樹林，既靠山又臨水，可聽泉讀書，山林間瀰漫著烟氣，因雨水剛把山石洗刷過了一遍，使環境顯得更為明淨。倪瓚對於陸羽在苕溪隱居之所的追尋，正表達了文人對於美好隱居生活的嚮往。

隱居山水原本就是針對現實中某位著名隱士的處所而發展出來，被賦予理想性的山水題材，如王維《輞川圖》和盧鴻《草堂十志圖》即被視為隱逸山水的原型。¹⁸〈雨後〉詩淵源於倪瓚對高士陸羽和其居處的嚮往，若和盧鴻〈草堂〉（圖9）作比較，同樣是描寫山林幽居，最大的差異是〈雨後空林〉不畫高士，由於倪瓚山水強調「無市朝塵埃氣」的空靈感，絕大部分的山水都不畫人物。人物對於隱居山水而言不是必要條件，例如劉珏〈煙水微茫〉（圖10）描繪沈周在相城的有竹居，畫面也完全沒出現人物，只畫了農田和代表有竹居的屋舍。¹⁹此外，明代山水常見在前景畫草堂，左右再添置幾株樹木，用以表現文人幽居，如文徵明〈燕山春色〉（圖11）和沈周〈夜坐圖〉（圖12）等，前者採取倪瓚常見的一河兩岸式的構圖；後者則和〈雨後空林〉相似，以小橋聯繫前景的山石



圖9 唐 盧鴻 草堂十志圖 卷 草堂 國立故宮博物院藏



圖13 明 董其昌 仿古山水 冊 仿李成巖居高士
The Nelson-Atkins Museum of Art藏 取自
Ho, Wai-kam, The century of Tung Ch i-ch ang 1555-1636,
Kansas City, Mo. : Nelson-Atkins Museum of Art; Seattle :
University of Washington Press, 1992, vol.1, p220.

和中景的房舍。而明末開始流行的仿古山水中也有類似的圖式，如董其昌《仿古山水》冊〈仿李成巖居高士〉（圖13），推知這是一種山水畫的固定格套，可上溯盧鴻和倪瓚的隱居山水。

有趣的是，〈雨後空林〉在明代中期後就被當作倪瓚的設色真跡來認識，而出現追

仿者。明萬曆二十七年（1599）章詒將〈雨後空林〉繪成扇面（圖14），仿其畫面下半部，結合倪瓚和黃公望畫風，以水份較多的用筆畫山石和平台，遠山則以淡墨暈染，淺設色。整體上，章詒只將構圖轉換為橫向的折扇，與〈雨後空林〉差異不大。惲壽平（1633-1690）在一六七八年的〈山水〉（圖

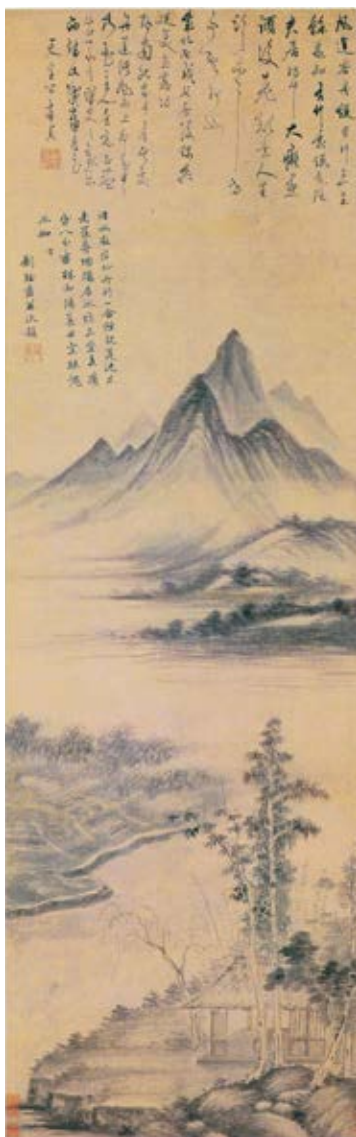


圖10 明 劉琬 煙水微茫 軸 蘇州市博物館藏 取自蘇州博物館編，《蘇州博物館藏明清書畫》，北京：文物出版社，2006，頁29。



圖11 明 文徵明 燕山春色 軸 國立故宮博物院藏



圖12 明 沈周 夜坐圖 軸 國立故宮博物院藏

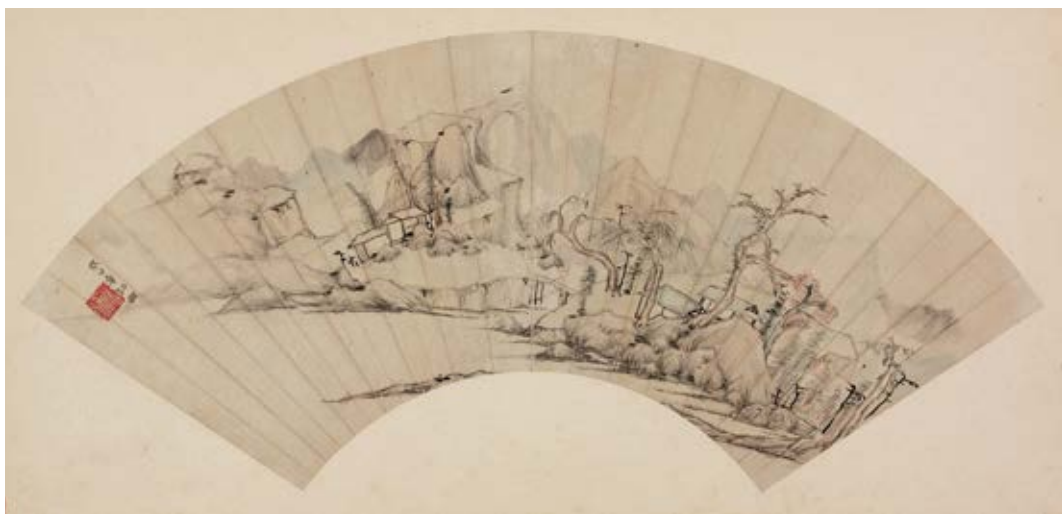


圖14 | 明 萬曆二十七年（1599） 章詔 收入《明諸臣書畫扇面》冊 雨後空林 國立故宮博物院藏

15），在題識中抄錄了倪瓚〈雨後〉詩，採董源風格畫山石，將下半部的構圖左右翻轉，使前景和中景連成斜向動勢，上半部主山由山脊連成左上至右下的龍脈，兩條動勢的交會處正是房舍的所在，畫中房舍不只臨水，湖泊上有高腳的觀景台與高士，這種山居形式可上溯至董源〈溪岸圖〉（圖16）。與〈雨後空林〉相比，惲壽平強調風水中的龍脈和親水的處所，試圖營造出更具吸引力的隱居環境。

王翬（1632-1717）曾記下倪瓚題畫詩（圖17）作為自身創作的參考，〈空林晚晴〉（圖18）以倪瓚「雨後空林生白烟，山中處處有流泉」作為發想，王翬選擇畫倪瓚最具有標誌性的枯樹以及方折的山石，捨棄直接在畫面上畫出隱居處所，靠著人們對於倪瓚山水和〈雨後〉詩的理解，來闡明畫作的宗旨：這是一個適合燕遊和隱居的環境。師法王原祁的王學浩（1754-1832）在《仿古山水》六屏中有一幅仿自〈雨後空林〉（圖19），只取「雨



圖16 | 五代 董源 溪岸圖 軸 局部 The Metropolitan Museum of Art藏 取自浙江大學、中國古代書畫研究中心編，《宋畫全集》，杭州：浙江大學出版社，2008，第六卷第三冊，頁8。

後空林生白烟，山中處處有流泉」兩句，將故宮本的畫幅比例拉長，構圖大致不變。王學浩以董其昌和米家雲山的風格來畫〈雨後空林〉，強調雲氣和米點在畫面上的視覺效果，同時也放大了流泉所佔的比重，將倪瓚詩最具體的物象「白烟」和「流泉」直接畫出來



圖15 | 清 康熙十七年(1678) 惲壽平 山水 國立故宮博物院藏

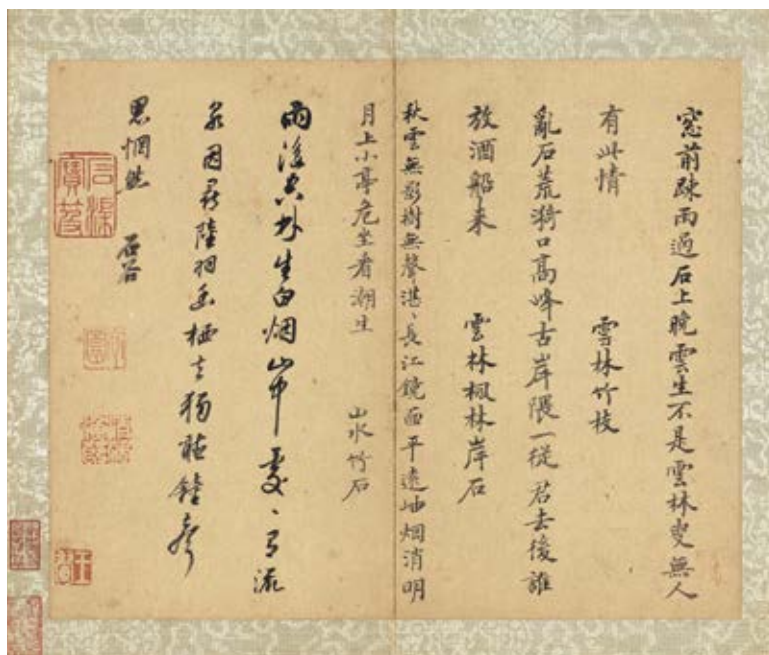


圖17 清 王蒙 書詩 冊頁 國立故宮博物院藏



圖18 清 王蒙 空林晚晴 上海馳翰2010年春季大型藝術品拍賣會 由上海馳翰拍賣有限公司提供



圖19 清 1817年 王學浩 仿古山水 六屏之一 保利廈門2017年秋季拍賣會 由保利廈門國際拍賣有限公司提供

而且予以強調，此時隱居處所被擠到畫幅中段的山腰處，對王學浩而言房舍的位置可能不是那麼的重要，重點是「白烟」和「流泉」在視覺上的可觀性。

小結

在簡要地探討明清〈雨後空林〉的仿作之後，可發現惲壽平和王學浩都不以顏色來畫〈雨後空林〉，設色對他們而言並不是必要條件，畢竟大家都知曉「雲林生乎不作青綠山水」。然而這些作品也不全然採用倪瓚風格，可以像王翬取用倪瓚具有標誌性的母題，也可以採章詒的作法在倪瓚山水中混用

黃公望的平台，或者如惲壽平直接採取倪瓚早年所師法的董巨風格。畫家們以自身的理解來詮釋倪瓚〈雨後〉詩和〈雨後空林〉。

對李日華、張丑等明代鑑藏家而言，〈雨後空林〉作為設色的倪瓚，足夠與現存的倪瓚設色真跡〈水竹居〉來相提並論，甚至勝過〈水竹居〉。另一方面，倪瓚題畫詩也引發了有意思的聯想，例如〈雨後空林〉作為倪瓚追憶黃公望的山水畫，得到張雨等人的共鳴。這些明清追仿者正顯示倪瓚〈雨後〉詩以及〈雨後空林〉作為隱居設色山水畫的特殊吸引力。

作者為本院器物處研究助理

註釋

- 容庚，〈倪瓚畫之著錄及其偽作〉，《嶺南學報》，1948年8卷2期，頁106-108。
- 王季遷，〈倪雲林之畫〉，《故宮季刊》，1卷3期（1967.春），頁24-25。
- 國立故宮博物院編纂，《元四大家：黃公望、吳鎮、倪瓚、王蒙》（臺北：國立故宮博物院，1975），頁53-55。
- 高木森，〈試從〈雨後空林〉管窺倪瓚中年畫風〉，《故宮季刊》，13卷1期（1978.秋），頁67-77。
- 劉九庵，〈倪瓚繪畫三作之鑒別〉，收入朵雲雜誌社編，《倪瓚研究》（上海：上海書畫出版社，2005），頁203-213。
- 此筆資料由匿名審查人提供，特此感謝。
- 王季遷，〈倪雲林之畫〉，頁26。
- 陳葆真，〈從陸治的〈溪山仙館〉看吳派畫家摹仿倪瓚的模式〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，1期（1994.3），頁69-77。
- （元）倪瓚，《清閨閣全集》，收入王德毅主編，《叢書集成續編》（臺北：新文豐出版公司，1989，光緒乙未〔1895〕武進盛氏用康熙癸巳城書室刻本重雕本），卷12，〈外紀下·太平清話〉，頁569。
- （明）張丑，《清河書畫舫》，收入《文津閣四庫全書》（北京：商務印書館，2006，據北京中國國家圖書館藏清乾隆四十九年〔1784〕文津閣本影印），冊820，卷11下，〈元·倪瓚〉，頁430-431。
- （明）李日華，《六研齋二筆》，收入《筆記小說大觀》（臺北：新興書局，1985，據國立中央圖書館所藏明刻善本影印），冊39，卷4，頁295-296。
- （明）王世貞，《弇州山人四部稿》，收入《明代論著叢刊》（臺北：偉文圖書出版社，1976，據中央研究院歷史語言研究所藏明萬曆刊本影印），卷137，〈倪雲林山陰丘壑圖〉，頁6332-6333。
- （明）張丑，《清河書畫舫》，卷11下，〈元·倪瓚〉，頁425。
- （清）吳其貞，《書畫記》（臺北：文史哲出版社，1971），冊上，卷5，〈倪雲林設色山水圖紙畫一小幅〉，頁597。
- （清）吳其貞，《書畫記》，卷1，〈倪雲林設色山水圖小紙畫一幅〉，頁84。
- （清）戴熙，《習苦齋畫絮》（臺北：漢華文化事業股份有限公司，1972，據那氏珍藏光緒十九年〔1893〕刊本影印），卷6，〈林亭晚靄〉，頁341。
- （清）王原祁，《麓臺題畫錄》（北京：人民美術出版社，1960），〈擬設色雲林小幅〉，頁231。
- 鈴木敬，《中國繪畫史》（東京：吉川弘文館，1981），冊上，頁104-117；石守謙，〈山水之史——由畫家與觀眾互動角度考察中國山水畫至十三世紀的發展〉，收入顏娟英主編，《中國史新論·美術考古分冊》（臺北：聯經出版社，2010），頁401-404。
- 龔建毅，〈劉珏〈煙水微茫圖〉〉，《文物》，1986年6期，頁74-75；石守謙，〈隱居生活中的繪畫——十五世紀中期文人畫在蘇州的出現〉，《九州學林》，5卷4期（2007冬），頁2-36。