

## 乾隆古畫鑑賞觀的形成—— 以李公麟之作爲例

■ 何嘉誼

乾隆皇帝（1711-1799，1735-1796 在位）賞畫經歷之長久及留存文獻紀錄之詳盡，使得我們能夠探知乾隆賞畫觀由青年至老年於各個時期的轉向，並且可以以乾隆作為了解一位中國古畫鑑藏家如何累積並修正鑑賞觀的重要案例。本文即希望重塑乾隆這位在中國畫史研究中佔有極重地位的收藏鑑賞家，從寶親王時期，即位之初，一直至晚年，其繪畫鑑賞觀於各階段的轉變，與形成其特殊鑑賞眼光的原因。而在乾隆對各家繪畫的收藏之中，北宋李公麟（1049?-1106）的畫作，不論是宗教或世俗題材的作品，皆為乾隆致力收羅且多有研究的對象。因此本文將聚焦於乾隆對李公麟畫作之收藏評賞與摹寫，揭示乾隆繪畫鑑賞特徵之一面。

對於乾隆繪畫鑑賞能力的評價，隨著歷來清宮舊藏真偽歸屬的重新認定，學者或持有負面的評價。最著名的例子莫過於乾隆對黃公望（1269-1354）〈富春山居圖〉子明、無用師卷的鑑定。<sup>1</sup> 乾隆將子明本斷定為真的見解，與現今學界之共識不符，加上乾隆在作品上密集地題寫，被認為破壞了作品的原有樣貌，而遭致惡評。至今針對乾隆繪畫鑑賞觀之形成所做出的諸多研究，要數古原宏伸的文章至為敏銳。古原氏從乾隆題畫詩文中歸納出乾隆鑑賞觀的特徵，從即位之初的盡信前人，至晚年極重文獻考據、忽視形式分析，因此造成乾隆誤鑑古畫的情形。<sup>2</sup> 然而如果我們能拋開只追求名人真蹟的成見，不可否認乾隆對繪畫收藏、品評鑑定、整理著錄的熱衷，使得清宮累積出在質與量上皆為一般私人藏家難望項背的古畫收藏，而這些乾隆舊藏至今仍是畫史研究的重要寶庫。乾隆於各人生階段，由於所能接觸的繪畫作品於質量上的轉變，特別在即位之後，眾多散見於宮中各處的先帝舊藏成為乾隆能夠整理、處置的對象，因此乾隆對繪畫的認識與賞評出現了重大轉向。以下將首先簡要介紹乾隆於寶親王時期的鑑藏活動，以突顯出將來乾隆對古畫的不同鑑賞觀。

## 寶親王時期

乾隆於仍為寶親王時所過眼、收藏的繪畫作品，有絕大部分在其即皇帝位後，與順治、康熙、雍正之清宮舊藏一併被收錄在《秘殿珠林》、《石渠寶笈》中。<sup>3</sup> 寶親王的繪畫收藏並未有明確的偏好，除了有清人王原祁（1642-1715）、戴天瑞（活躍於康熙年間）、高其佩（1660-1734）、唐岱（1673-1752）、鄒一桂（1688-1772）、慎郡王允禧（1711-1758）的作

品之外，還有被認為是晉代戴逵（約西元四世紀）；唐代李昭道（約西元八世紀初）；宋代燕文貴（活動於西元十至十一世紀初）、郭熙（活動於西元十一世紀）、劉永年（活動於西元十一世紀前半葉）、米芾（1051-1107）、徽宗（1100-1126 在位）、趙伯駒（約 1120-1162）；元代趙孟頫（1254-1322）、王振鵬（約活動於西元 1280-1329）；明代沈周（1427-1509）、唐寅（1470-1524）、仇英（約 1494-1552）、丁雲鵬（1547-1628 尚在世）等古人之作，這些作品多數仍收藏在國立故宮博物院中。<sup>4</sup> 這些作品上多留有「寶親王寶」、「染瀚」、「樂善堂」、「長春居士」、「隨安堂」、「勤學好問」、「芝蘭室」等印。此時的寶親王還沒有如同將來成為皇帝後直接在畫作上題寫詩文的習慣，寶親王題畫詩常見於隔水、引首、詩塘或冊頁對開等處，且多由梁詩正（1697-1763）代筆。<sup>5</sup> 題畫詩的內容則較少涉及對作品真偽或古人筆法的評判，多為對畫面的描述或藉畫題畫意抒發胸懷。

如果對比寶親王舊藏王原祁〈草堂烟樹圖〉軸（圖 1）上，寶親王與王原祁的題畫文字，就可以清楚感知寶親王與王原祁這位備受康熙皇帝（1661-1722 在位）賞識的詞臣畫家，兩人在鑑賞繪畫時截然不同的關注焦點。王原祁題識云：

古人用筆，意在筆先，然妙處在藏鋒不露。元之四家，化渾穆為蕭洒，變剛勁為和柔，正藏鋒之意也。子久（黃公望）尤得其要，可及可到處，正不可及不可到之處。箇中三昧，在深參而自會之。康熙乙未暮春，畫於穀詒堂并題。王原祁。年七十有四。

王原祁所書雖意在解釋這件作品的創作內含，卻也表明王氏在評價畫作時慣於將焦點環繞在



圖1 清 王原祁 草堂烟樹圖 軸 國立故宮博物院藏 故畫 002457

畫家對古人筆法的運用與內化上。王原祁的文字透露出，他對自身畫作有著與元四家——特別是黃公望——相同的蘊藉特質而感到自豪。作品看似平淡不露鋒芒，但這卻是難以僅靠技巧的琢磨與模仿能達到的境界。對於王原祁的這件作品，寶親王題詩寫到：

屋壁淋漓懸尺素，瑯琊妙筆寫煙樹。  
草堂空對夕陽間，伊人宛在知何處。  
蒼蒼暮景遙空白，雲山滄翠迷咫尺。  
檐前弗弗起飄風，獨與高秋留本色。

句句都是對畫面的描述，不見有如王原祁對古人畫法的執著。

王原祁的弟子唐岱也為寶親王繪製了〈千山落照圖〉軸（圖2），畫上唐岱清楚寫下此作是「擬黃鶴山樵（王蒙）筆意」畫成。而詩塘上寶親王題詩寫到：

我愛唐生畫，數作意未已。  
昨來街市中，買得澄心紙。  
好趁靜室閒，為我圖山水。  
著末濃淡間，萬壑秋風起。  
水亭跨明波，磴道延步履。  
斜陽映天末，咫尺有萬里。  
暝對意彌遠，不獨披圖是。  
位置古人中，誰能別彼此。  
雍正甲寅夏五月朔。  
寶親王題。梁詩正謹書。

除了於起始處說明他對唐岱畫作的喜好之外，並不特別刻意指出唐岱對某家古法有所運用，而只是以「位置古人中，誰能別彼此」將唐岱這名當朝宮廷畫家與古代大家並舉。<sup>6</sup>此外，在慎郡王允禧的〈山靜日長圖〉軸（圖3）上，寶親王題詩提及允禧曾「嗟我（寶親王）學畫法，年來曾探討」，文中亦出現王維（692-761）、吳鎮（1280-1354）之名，不過也僅用以表示古

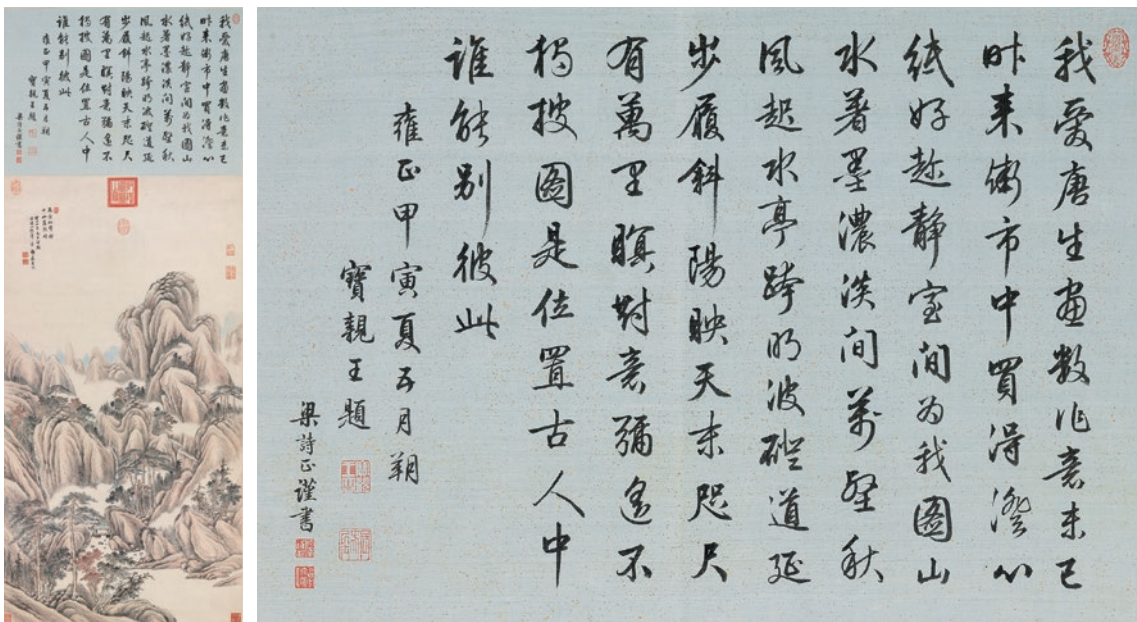


圖2 清 唐岱 千山落照圖 軸 國立故宮博物院藏 故畫 002711



圖3 清 允禧 山靜日長圖 軸 國立故宮博物院藏 故畫 002432

人畫蹟之難見，以及讚揚允禧在詩畫方面的天賦。<sup>7</sup> 這些例子都說明了乾隆在寶親王時期雖已學畫且小有收藏，但對作品之筆墨畫法未有深切的認知或興趣。

## 即位之後

乾隆在即位之後有意識地整理儲藏於宮中各處的前人舊藏，並將符合品評標準者著錄在

《秘殿珠林》、《石渠寶笈》中。這項事業想必使得乾隆大量接觸古畫，且迅速培養出與其於寶親王時期不同的鑑賞眼光。乾隆仍為皇子時所能接觸的古畫作品品項相當有限，其中多見晚明以來作偽畫坊喜愛仿造的古畫題材。<sup>8</sup> 以現仍收藏於國立故宮博物院的作品為例，有相當一部分為青綠重彩、行筆較為板滯的仿畫，如王振鵬〈畫魯公三異圖〉卷（圖4）、仇英〈清



圖4 元 王振鵬 畫魯公三異圖 卷 國立故宮博物院藏 故畫 001513



圖5 明 仇英 清明上河圖 卷 局部 國立故宮博物院藏 故畫 001605

明上河圖》卷（圖5）、仇英〈山水圖〉卷、李昭道〈畫蓬萊宮闕圖〉卷、趙伯駒〈滕王閣宴會圖〉卷、王振鵬〈五雲樓閣圖〉卷。這些畫卷常留有多則署有前人名款的題跋，令人懷疑這些作品得以續入清宮或許也與清人保存前人文字的偏好有關。

《秘殿珠林》、《石渠寶笈》中對有名款作品的記載，反映出此時宮中有著對某幾位古畫

名家的收藏興趣。宗教題材的繪畫要以署名李公麟者為數最多；在世俗題材的畫作中，李公麟被提及的次數雖然少於近世人物如元代趙孟頫、明代董其昌（1555-1636）、文徵明（1470-1559）、沈周等人，但於宋人中李公麟被提及的次數僅次於宋徽宗。由於《秘殿珠林》、《石渠寶笈》將分藏於各殿閣的冊、卷、軸以及上、次等畫蹟分別編錄，因此哪些古畫名家在收藏



中佔大宗或許難以一目了然。不過從著錄編寫完成不久後乾隆靜怡軒收藏的形成，可以看出此時乾隆對李公麟畫蹟有著極大的興趣。

乾隆十一年（1746）乾隆在觀賞舊傳李公麟〈瀟湘臥遊圖〉時，讀到卷中董其昌記寫此作原與顧愷之〈女史箴圖〉和李公麟〈蜀江圖〉、〈九歌圖〉，共為顧從義（1523-1588）珍藏之四名卷。<sup>9</sup>四作稍後散出，〈女史箴圖〉為樵李項氏所得，〈九歌圖〉入董氏收藏，〈瀟湘圖〉為陳所蘊（1589 進士）所得，〈蜀江圖〉入王思延（生卒年不詳）收藏。乾隆因此下旨檢視內府藏品，發現另外三件作品都已經收藏在清宮之中。四件作品隨後合藏於建福宮靜怡軒，並

名為「四美具」，乾隆更令董邦達（1699-1769）作〈四美具合幅〉（圖6）、梁詩正贊詠。從乾隆在這四卷作品上多則於數年間留下的題識，不斷重提董氏文中四卷作品於晚明的離散，可見乾隆對四件作品的重新聚首興奮不已。不過此時乾隆對三件李公麟作品的筆法沒有直接評論，對作品的質疑也僅針對〈蜀江圖〉後高士奇的兩則跋文。乾隆在〈蜀江圖〉拖尾寫到：

董香光兩跋，朗潤而有神采，玆賞可知。高士奇謂初失去後得之，「戊寅春連裝於後」，而甲戌詩跋，乃云取觀「果有王延世圖記」、「合縫處『永存珍秘』二小印」。今觀此二印，正

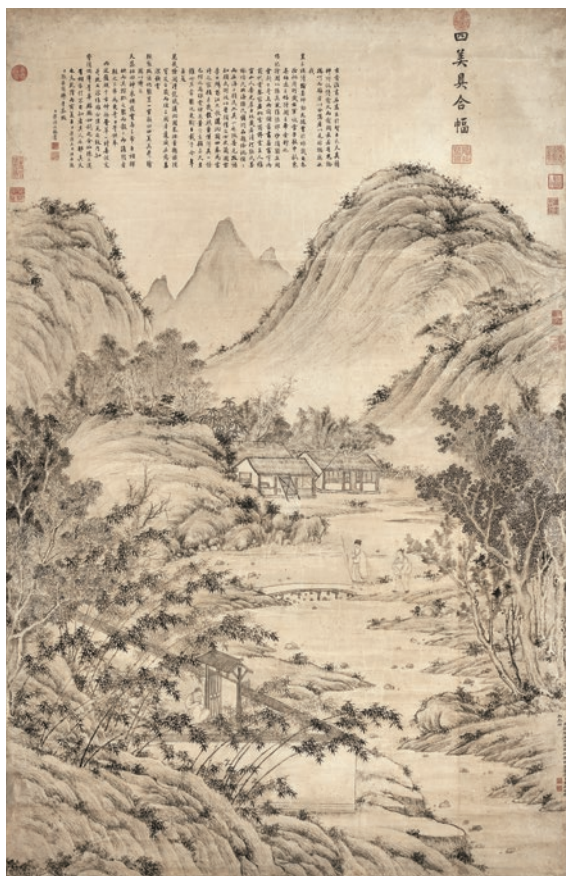


圖6 清 董邦達 四美具合幅 軸 國立故宮博物院藏 故畫 003119、003022

壓董跋合縫上，何云失去復得，重為連裝耶？辛未冬，重展是卷，閱士奇兩跋，心疑之而無可質，因漫識之。

十月朔日，靜怡軒，御題。

高氏〈蜀江圖〉後兩則跋文皆宣稱此卷初入高氏收藏時並無跋語，因此未知作品的重要性。<sup>10</sup>根據跋文敘述，高士奇應該直到重新收得散失跋文，並比對董氏〈瀟湘臥遊圖〉跋文對「四美」聚散的說明，才得知此作為李氏〈蜀江圖〉。乾隆留意到「王延世印」與「永存珍秘」兩印皆鈐於董氏跋語與畫心騎縫上，董氏跋語似應不曾散失過，因此乾隆質疑高士奇跋語的真實性，不過這卻不影響乾隆對畫作做出極高的評價。

對於畫卷題跋的閱讀，無疑是乾隆鑑賞繪畫的一項重要起手式，但乾隆也並非完全不留意作品的畫法細節。現藏國立故宮博物院李公麟〈山莊圖〉（圖7）畫前隔水處有乾隆三十八年（1773）御題：

曩得伯時此卷，就跋語審定，謂是〈山莊圖〉真蹟，欲續入《石渠寶笈》上等。近復得一卷，筆墨較此為勝，後幅又多陳彭際至鵲源五景。董其昌於圖後評跋，謂真龍與畫龍不同。且云龍眠自畫，則用澄心堂紙。辨其紙色，亦非此卷可及，蓋信香光之鑒賞不妄。……

文中提及此卷〈山莊圖〉原本因為卷後跋文被認為是李公麟真蹟，後來才藉由對比另一件新入藏的〈山莊圖〉（現藏北京故宮博物院），發現新入藏者不僅筆墨較佳，畫中又多了舊藏〈山莊圖〉沒有的五景；且根據董其昌跋「龍眠自畫，則用澄心堂紙」，新入藏者紙質也較符合董氏見解，因此修正了先前的鑑定，將後入藏者著入《石渠寶笈》。現今學界對這兩件〈山

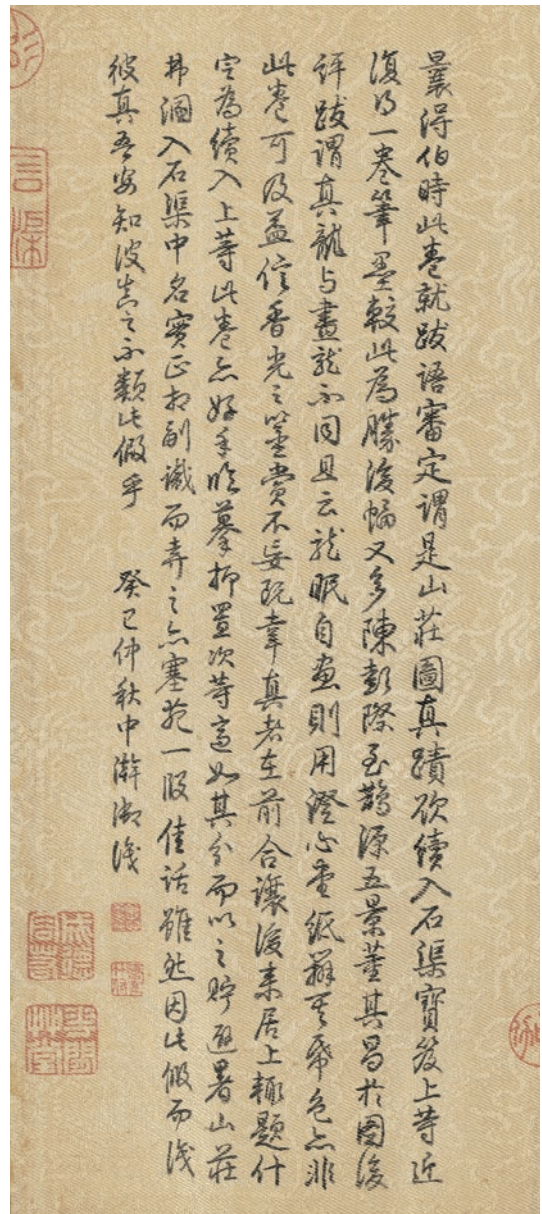


圖7 宋 李公麟 山莊圖 卷 前隔水 國立故宮博物院藏 中畫 000007

莊圖〉都是後人摹本的鑑定已成共識，不過正如徐邦達的觀察，臺北本特別是在樹幹柳葉等細節處不如北京本完整，且在畫法上更為質樸。<sup>11</sup>這或許是乾隆認為北京本「筆墨較此為勝」的原因。

乾隆對傳稱李公麟作品的臨摹，也說明了乾隆不僅留意畫上文字，更曾親身觀察、模仿了所謂李公麟的畫法。在人物畫方面，乾隆於乾隆九年（1744）時曾以白描臨仿了宮中所藏李公麟〈明君出塞圖〉和〈女史箴圖〉。<sup>12</sup>現藏北京故宮博物院的宋摹〈女史箴圖〉於清宮中傳稱為李公麟之作。<sup>13</sup>全作僅於髮冠、器用、配景處有少量墨染，其餘皆以墨線勾勒。畫中的衣紋線條極具彈性，常見於圓弧處下壓，製造出一筆之間的粗細變化，與現藏大英博物館（British Museum）的唐摹〈女史箴圖〉使用粗細一致的游絲筆法明顯不同。乾隆對宋摹本的臨摹似未留存，不過有另一件乾隆繪於乾隆十二年（1747）的〈仿宋人西園雅集圖〉（圖8）現藏於北京故宮博物院，其中的人物衣紋雖與宋摹〈女史箴圖〉相比稍顯簡略生硬，但仍看得出乾隆刻意使用了類似的細瘦、克制卻又有著粗細變化的筆法。<sup>14</sup>

就在摹畫〈仿宋人西園雅集圖〉不久前，乾隆

鑑賞了現藏佛利爾美術館（Freer Gallery of Art）的〈醉僧圖〉（圖9），並在其上借用米芾〈西園雅集記〉對李公麟的評論，寫下了「米元章謂李公麟畫『人物秀發，各肖其形，無一點塵埃氣』。此〈醉僧圖〉，尤其得意作」的評語。<sup>15</sup>這件在當時被相信出自李公麟之手的人物畫與



圖8 清 乾隆 仿宋人西園雅集圖 卷 局部 北京故宮博物院藏  
取自故宮博物院編，《幾暇怡情——乾隆朝君臣畫畫特展》，北京：故宮博物院，2019，頁318。



圖9 傳宋 李公麟 醉僧圖 卷 局部 史密森學會國家亞洲藝術博物館佛利爾美術館藏 邁耶夫婦捐贈  
© National Museum of Asian Art, Smithsonian Institution, Freer Collection, Gift of Eugene and Agnes E. Meyer, F1968.18 (Detail)

前述的宋摹〈女史箴圖〉，都是以類似不重色彩暈染的質樸線描渴筆畫成，如此的視覺特徵必定形成乾隆對什麼才是李公麟筆法的比對基礎。乾隆對另一件藏於國立故宮博物院的宋人〈西園雅集圖〉（圖 10）的鑑定，可以更加證明乾隆對李公麟筆法有既定的理解。作品舊題為李公麟〈西園勝會圖〉，乾隆於五十二年（1787）卷首御題「衣衫如篆渾唐法，蕉石生神異李皴」一句，直接點出了乾隆認為此作畫法有異於他認識中的李公麟。乾隆因此命董誥（1740-1818）等人對畫作進行鑑定，作中以粗重的線條畫成的繁複衣紋，也被董誥認為「有古篆籀遺意」，與李氏特徵不符。這個例子正說明了乾隆對於古畫之鑑賞雖立基於前人文字，但也並非完全不留意作品之視覺特徵。

## 結語

〈免胄圖〉（圖 11）上乾隆五十七年（1792）的御題寫到「公麟妙蹟所見甚多，此為第一。」學者邱士華也已從此作細微的傳抄錯誤，與前後兩紙不同的線描畫法中查知作品作為後人摹本的事實。<sup>16</sup>〈免胄圖〉全作以線描繪成，儘管有傳抄畫錯的地方，但是畫中畫意表現、人物布局，特別是對盔甲樣式或馬匹毛髮的細緻描繪，以及勾勒衣紋線條的流麗表現，皆展現出畫家嫻熟的繪畫技巧，不容否認仍是一件上乘之作。至此乾隆已鑑賞過的李公麟作品，還有現今學者認為較能反映李公麟畫法的〈臨韋偃牧放圖〉（1751 御題，現藏北京故宮博物院）與〈五馬圖〉（1753 御題，現藏東京國立博物館）。<sup>17</sup> 如果比較這三件皆以描繪人物、馬匹為主要的作品，〈免



圖 10 宋人 西園雅集圖 卷 局部 國立故宮博物院藏 故畫 003661



圖 11 宋 李公麟 免青圖 卷 局部 國立故宮博物院藏 故畫 000965

青圖》中類型化的線條不再現物象為主要目的，展現出較其餘兩作更多吻合時人認知中李公麟畫法應有的形式特徵。這正反映了乾隆所處鑑賞環境習慣於將古人筆法類型化的做法。自明代以來評畫與學畫者有著將古人畫法整理、分類的習慣，例如明鄒德中（生卒年不詳）《繪事指蒙》、汪珂玉（1587-?）《珊瑚網》將各前人名家的衣紋描法分為「描法古今一十八等」，對各家皴樹、樹枝、樹葉、皴石等技法命名與紀錄，另外還有各畫譜以插圖具體呈現時人理解

中的各家畫法。<sup>18</sup> 乾隆從〈免青圖〉中所觀察到的畫家對於各類線條嫻熟的運用，結合相信李公麟有著高超畫藝與善畫白描的認知，可能就是形成其主觀認定「此為第一」的原因。相較於乾隆於寶親王時期較偏重描述畫面與借景抒情賞畫的方式，此時乾隆對古畫的評賞，已深受其經年累積的畫史知識與觀畫經驗的影響，而在題識中寫下他對宮中藏品做出的權威性評價。

作者為香港中文大學藝術系助理教授

#### 註釋：

1. 徐復觀，〈中國畫史上最大的疑案——兩卷黃公望的富春山圖問題〉，《明報月刊》，9卷11期（1974.11），頁14-24；饒宗頤，〈再談富春山居圖卷〉，《明報月刊》，10卷2期（1975.2），頁17-31；傅申，〈兩卷富春山圖的真偽——徐復觀教授「大疑案」一文的商榷〉，《明報月刊》，10卷3期（1975.3），頁35-46；徐邦達，〈黃公望《富春山居圖》真偽本考辨〉，《故宮博物院院刊》，1984年2期，頁27-37；樓秋華，〈富春山居圖真偽〉（浙江：浙江大學出版社，2010）；樓秋華，〈乾隆皇帝與富春山居圖〉，《故宮文物月刊》，340期（2011.7），頁32-39。
2. Kohara Hironobu, "The Qianlong Emperor's Skill in the Connoisseurship of Chinese Painting," *Chinese Painting under the Qianlong Emperor: The Symposium Papers in Two Volumes. Phoebus: A Journal of Art History* 6, no. 1 (2003): 56-73. 此外，白瑞霞（Patricia Berger）曾對《秘殿珠林石渠寶笈》初、續編的編寫歷史背景，以及乾隆收藏鑑賞古畫的基本態度做出研究。Patricia Berger, *Empire of Emptiness: Buddhist Art and Political Authority in Qing China* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2003), 63-82.
3. 邱士華已點出《石渠寶笈》、《秘殿珠林》所錄主要為順治、康熙、雍正的舊藏，而乾隆也藉由整理宮中所藏的機會逐漸形成往後的鑑賞

- 眼光。邱士華，〈從《石渠寶笈》《秘殿珠林》的編纂看皇帝鑑藏家的誕生〉（臺北：國立臺灣大學藝術史研究所博士論文，2021）。
4. 對寶親王收藏畫目的整理，參見劉迪，〈清乾隆朝內府書畫收藏——以《秘殿珠林石渠寶笈》為基本史料之研究〉（天津：南開大學歷史學院博士論文，2010），頁 74-77。
  5. 對梁詩正代筆寶親王題畫詩的研究，參見傅申，〈雍正皇四子弘曆寶親王時期的親筆與代筆梁詩正〉，《雍正其人其事及其時代論文集》（臺北：國立故宮博物院，2010），頁 461-468；傅申，〈《石渠寶笈》初編編者梁詩正及三編編者黃鉞的研究〉，收入田洪、顏曉筠、徐凱凱編，《傅申書畫鑑定與藝術史十二講》（杭州：浙江大學出版社，2017），頁 397-404。
  6. 對唐岱生平畫藝的研究，見王耀庭，〈御賜畫狀元唐岱〉，《故宮文物月刊》，392 期（2015.11），頁 18-29。
  7. 〈山靜日長圖〉上寶親王題詩：「吾叔乃詩翁，裁句清而好。近復參畫禪，頗得畫中道。高齋長日暇，為我濡毫掃。即景繪為圖，筆法特高老。一峰插天青，波面池亭小。峰腰瀑布飛，亭畔清流繞。更無別粧點，寫意殊了了。我聞詩兼畫，妙品古來少。摩詰真蹟無，元鎮清風渺。吾叔乃升堂，況值青年早。從知天授奇，不憑人力巧。嗟我學畫法，年來曾探討。高山但景仰，興洽林泉杳。寶親王長春居士題。梁詩正謹書。」
  8. 賴毓芝已留意清宮自康熙朝起，朝臣進獻作為禮物的古畫作品之畫題也常見於蘇州片仿畫，因此推斷這些作品可能有大部分為蘇州片。賴毓芝，〈「蘇州片」與清宮院體的成立〉，收入邱士華、林麗江、賴毓芝主編，《偽好物：16 至 18 世紀蘇州片及其影響》（臺北：國立故宮博物院，2018），頁 387-389。
  9. 四件作品在流出清宮後，〈女史箴圖〉現藏大英博物館，〈瀟湘臥遊圖〉現藏東京國立博物館，〈蜀江圖〉現藏佛利爾美術館，〈九歌圖〉藏於中國國家博物館。作品經過歷來藝術史學者的研究，已確定皆為後人之作。關於〈女史箴圖〉的研究，見 Chen Pao-chen, "From Text to Images: A Case Study of the *Admonitions* Scroll in the British Museum," *Taida Journal of Art History* 12 (2002): 35-61; Shane McCausland ed., *Gu Kaizhi and the Admonitions Scroll* (London: The British Museum Press, 2003); 王耀庭，〈傳顧愷之〈女史箴圖〉畫外的幾個問題〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，17 期（2004.9），頁 1-51。〈瀟湘臥遊圖〉的研究，見 Valérie Malenfer Ortiz, *Dreaming the Southern Song Landscape: The Power of Illusion in Chinese Painting* (Leiden: Brill, 1999), 1-63; 衣若芬，〈浮生一看——南宋李生「瀟湘臥遊圖」及其歷代題跋〉，《漢學研究》，23 卷 2 期（2005.12），頁 99-132; 宮崎法子，〈「瀟湘臥遊圖卷」から趙孟頫へ〉，《実践女子大学美術学術史学》，28 期（2014.3），頁 1-15。關於〈九歌圖〉的研究，見李鵬，〈甲本〈九歌圖〉の遞藏與流變〉，《新美術》，2021 年 5 期，頁 66-85。關於〈蜀江圖〉，見吳秋野，〈〈蜀川圖〉繪製與仿製的年代及作者考〉，《書畫藝術學刊》，14 期（2013.7），頁 89-109。
  10. 〈蜀江圖〉後高士奇兩段跋語皆提及跋文散失一事：「十月過吳間，顧維岳相見日『今夏游邗江，得〈蜀江圖〉前題後跋，為君購之，留以相待』。不覺欣然請觀，董文敏二跋在焉。」「龍眠《蜀江圖》，藏我家二十餘年，習於聞見，兼失去題跋，不知重也。」
  11. 徐邦達，〈古書畫偽託考辨上卷〉（南京：江蘇古籍出版社，1984），頁 198。
  12. 關於〈明君出塞圖〉的記載，參見（清）張照等撰，《石渠寶笈》，收入上海書店編，《秘殿珠林石渠寶笈合編》（上海：上海書店，1988，據國立故宮博物院 1969 年影印本影印），冊 1，卷 5，頁 374。北京故宮宋摹〈女史箴圖〉畫心末尾有「乾隆甲子秋八月搃臨一周」。兩件作品於乾隆十二年分別交付蘇州製作包首袱子警子等裝裱。中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編，《清宮內務府造辦處檔案總匯》（北京：人民出版社，2005），冊 15，頁 91-92。
  13. （清）張照等撰，《石渠寶笈》，卷 5，頁 963。現今學者對此卷的研究，參見余暉，〈宋本〈女史箴圖〉卷探考〉，《故宮博物院院刊》，2002 年 1 期，頁 6-16。圖版見〈顧愷之女史箴圖卷（宋摹）〉，《故宮名畫記》<https://minghuaji.dpm.org.cn/paint/appreciate?id=9e7cbc5578c94945b93ff269a47ac374>（檢索日期：2025 年 1 月 17 日）。
  14. 此作畫心末尾有乾隆「乾隆丁卯清和月下浣之五日，仿宋人西園雅集圖於圓明園之畫禪室并書記」。作品圖版參見故宮博物院編，《幾暇怡情——乾隆朝君臣書畫特展》（北京：故宮博物院，2019），頁 316-319。
  15. 對〈醉僧圖〉作品真偽的考證，參見鄭文倩，〈醉僧之意不在酒——宋代醉僧圖的意涵〉，《故宮學術季刊》，33 卷 4 期（2016 夏），頁 1-31。
  16. 邱士華，〈化干戈為玉帛——李公麟免胄圖賞析〉，《故宮文物月刊》，378 期（2014.9），頁 104-115。
  17. 對李公麟畫法的研究，參見 Robert E. Harrist, "A Scholar's Landscape: *Shan-chuang t'u* by Li Kung-lin" (Ph.D. Diss., Princeton University, 1989); Richard M. Barnhart, "Li Kung-lin's Use of Past Styles," in *Artists and Traditions: Uses of the Past in Chinese Culture*, ed. Christian Murck (Princeton, NJ: The Art Museum, Princeton University, 1976), 51-71; 板倉聖哲，〈李公麟《五馬圖卷》的歷史意義〉，收入氏著《李公麟五馬圖》（東京：羽鳥書店，2019），頁 32-48；Richard M. Barnhart, "Li Gonglin, Fifty Years Later," in *Masterpieces of Northern Song Painting and Calligraphy*, ed. Nezu Museum (Tokyo: Nezu Museum, 2023), IV-VIII.
  18. （明）鄒德中，〈繪事指蒙〉，收入王樹村編，《中國民間畫訣》（北京：北京工藝美術出版社，2003，據王世襄編次點校刻本增印），頁 154-184；（明）汪柯玉，〈汪氏珊瑚網畫法〉，收入鄧實、黃賓虹選編，《美術叢書》（上海：上海神州國光社，1913，據舊鈔本刊），續集第一集，頁 8a-9b。