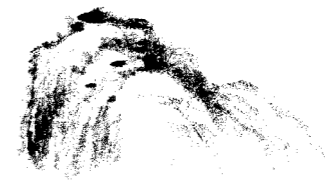


“四王”中“奉常祖孫”的藝術蹊徑

薛永年

中央美術學院教授



“四王”之稱，出現於清。盛大士《谿山臥遊錄》（1882年序）稱：“國初畫家，首推四王。吾妻得其三，虞山得其一。”^{（註一）}他的敘述，按畫家籍貫地把“四王”分為兩派：王時敏、王鑑和王原祁為婁東派，王翬為虞山派。但是，盛大士同時代的方薰卻按畫法淵源把“四王”分成兩宗，在《山靜居畫論》中說：“國朝畫法，廉州、石谷為一宗，奉常祖孫為一宗。廉州匠心渲染，格無不備。奉常祖孫，獨以大癡一派為法。兩宗設教宇內，法嗣繁衍，至今不變宗風。”^{（註二）}王時敏祖孫的藝術，雖得益於黃公望為多，但借助了董其昌的闡發。董其昌（1555—1636年），字玄宰，號思白，又號香光居士，松江人，官至南京禮部尚書。在他之前的山水畫，一種主要師法宋人，另一種主要師法元人，再後則大多斟酌於宋元之間。董氏以復古為更新，重新梳理文人山水畫傳統，主張在師古人與師造化上，把熟練地掌握古人的圖式放在第一位；在丘壑描寫與筆墨抒情上，把筆墨放在第一位；在表現自然風貌與表現內心景觀上，把構造並非如實描寫的內心景觀放在第一位；在窮工極妍與真率自然上，以真率自然為旨歸。

按照這種主張，明末清初的山水畫主流，開始更加重視臨摹，以便運用古人的丘壑，簡化為圖式，像書法的書體一樣，在運筆書寫中適應自家筆墨情趣的需要，向著書法式半抽象化的方向發展。王時敏（1592—1680年）的祖父王錫爵在明代萬曆年間與董其昌同朝為官，他自幼便受到祖父的鍾愛和董其昌的指導。《清史稿》稱：“王時敏，字遜之，號煙客，江南太倉人，明大學士錫爵孫。以蔭官至太常寺少卿。時敏系出高門，文采早著。鼎革後，家居不出，獎掖後進，名德為時所重。明季畫學，董其昌有開繼之功，時敏少時親炙，得其真傳。”^{（註三）}

張庚《國朝畫徵錄》亦稱：“太原王時敏，字遜之，號煙客。太倉人。相國文肅公錫爵孫，翰林衡子也。姿性穎異，淹雅博物。工詩文，善書，尤長八分，而於畫有特慧。少時即為董宗伯（其昌），陳徵君（繼儒）所深賞。于時宗伯綜攬古今，闡發幽奧，一歸於正，方之禪室，可備傳燈一宗。真源嫡派，煙客實親得之。”^{（註四）}《清史稿》所謂的“開繼之功”與《國朝畫徵錄》所稱的“綜攬古今，闡發幽奧，一歸於正”，均指董其昌的“南北宗論”及其實踐。

董氏的“南北宗”論，以禪為喻，提倡文人畫，貶抑行家畫，為純化文人畫，提出了南北宗譜系，曰：“禪家有南北宗，唐時始分，畫之南北二宗，亦唐時分也。但其人

非南北耳。北宗則李思訓父子著色山水，流傳而為宋之趙幹、趙伯駒、伯驢以至馬夏輩。南宗則王摩詰始用渲淡，一變鉤斫之法，其傳為張璪、荆、關、董、巨、郭忠恕、米家父子以至元之四大家，亦如六祖之後有馬駒、雲門、臨濟兒孫之盛，而北宗微矣。”^{（註五）}

董氏的南北宗論，直接影響了王時敏。王時敏幼年學畫之際，董其昌即為之作臨古畫稿，並加文字說明。惲壽平稱：“婁東王奉常煙客自髫時便遊娛繪事，乃祖文肅公囑董文敏隨意作樹石以為臨摹粉本，凡輞川、洪谷、北苑、南宮、華原、營邱，樹法石骨，皴擦鉤染者，皆有一二語拈提，根極理要。”^{（註六）}以臨摹粉本中的各家對照董氏南北宗論開列的南宗畫家可見，王時敏藝術對傳統的學習，自幼便在董氏劃定的南宗範圍之內。

及長，王時敏全盤接受了來自董其昌的認識，其《西廬畫跋》指出：“流派所自，各有淵源。如宋之李、郭皆本荆、關，元之四大家系宗董、巨是也。……唐宋以後，畫家正脈，自元季四大家、趙承旨外，吾吳沈、文、仇、唐以景董文敏，雖用筆各殊，皆刻意師古，實同鼻孔出氣。”^{（註七）}從中可見，在他的心目中，唐以後的畫家正脈乃：荆浩、關仝—李成、郭熙—趙子昂—黃公望、吳鎮、倪瓚、王蒙—沈周、文徵明、唐寅、仇英—董其昌，確實與“南北宗論”一脈相承。

董其昌指出：“畫家以古人為師，已自上乘。”^{（註八）}“豈有捨古法而獨創者乎”^{（註九）}王時敏自少及長，都通過臨做前人而繼承南宗文脈，不過他幼時靠學習董氏臨古畫稿，成年後則靠家藏或購入的名跡，甚至臨為縮本，出入攜帶，隨時參考。正如《國朝畫徵錄》所稱：“家本富於收藏，及遇名跡，不惜多金購之，如李營丘《山陰泛雪圖》，費至二十鎰。每得一秘軸，閉閣沉思，瞪目不語，遇有賞會，則繞床大叫，拊掌跳躍，不自知其酣狂也。嘗擇古跡之法備氣至者二十四幅為縮本，裝成巨冊，載在行笥，出入與俱，以時模楷。故凡佈置設施、鉤勒斫拂，水暈墨彰，悉有根柢。”^{（註十）}

在王時敏遺跡中，不乏自題臨做宋元各家之作。如《做董北苑山水》軸（1629年，38歲，上海博物館藏）、《做趙文敏洞庭東山圖》頁（《做宋元六家冊》之一，上海博物館藏）、《做趙文敏水村圖》頁（《做宋元六家冊》之一，上海博物館藏）、《做子久山水》卷（1649年，58歲，上海博物館藏）、《做倪雲林山水》軸（1633年，42歲，上海博物館藏）軸、《做倪雲林幽澗寒松圖》頁（《做宋元六家冊》之一，上海博物館藏）、《做王蒙山水》軸（1629年，38歲，上海博物館藏）。其中的《做董

北苑山水》，有董其昌稱讚有加的題跋，曰：“畫法貴氣韻生動，遜之此圖筆墨清潤，體格古淡直得北苑神韻，即宋四大家不能過也。”

不過，上述做古之作，有些原作仍留傳至今，比如趙孟頫的《洞庭東山圖》、《水村圖》、倪瓚的《幽澗寒松圖》，莫不如此。若以所做作品比較被做原作，就會發現，臨做之作與原作存在不小距離，祇是保存了原作的大略，甚至不無增損挪移，以至把本來是手卷的《水村圖》改成了豎幅冊頁。而且其中《做王蒙山水》軸中的坡石松樹，竟然與美國納爾遜艾金斯博物館所藏董其昌的自題“做雲林筆”的《山水》冊頗有相近之處，這也說明王時敏做古是借徑於董其昌的。

王時敏從臨摹唐代五代宋元名跡人手，尤著力於黃公望，他說：“元季四大家，皆宗董巨，穠纖淡遠，各極其致。惟子久神明變化，不拘守其師法。每見其用筆，於渾厚處仍饒通峭，莽蒼處轉見娟妍，纖細而氣益閎，填塞而境愈廓，意味無窮。”^{（註十一）}他是以前代大家眼光看待黃公望的，按董的“南北宗論”上溯董巨，旁參各家，既師其丘壑，也師其筆墨。不過，對丘壑的師法，為的是不拘形式地加以減化，使之向符號化靠攏，以便於按自己的想法重新組裝。對於筆墨則力求發展前人未能窮盡的表現力。正如他自己所說：“畫不在形似。有筆妙而墨不妙者，有墨妙而筆不妙者。能得此中三昧，方是作家。”^{（註十二）}

他雖希與古人“同鼻孔出氣”^{（註十三）}提倡“做某家則全是某家”^{（註十四）}但他成熟期的作品，仍是按董其昌指引的方向，“集其大成，自抒機杼”，以黃公望為主，綜合前代大家的成就，鑄造自己的面貌，表現自己的識見。他的《答贈菊作山水》軸（1664年，73歲，南京博物院藏）、《虞山惜別圖》軸（1668年，77歲，故宮博物院藏），都比較繁複，也都是從黃公望為主融入董源、巨然因素的作品。意境寧靜樸茂，筆墨豐富精微。是以王鑑題《答贈菊作山水》軸曰：“畫得子久三昧，前惟董文敏，近獨奉常煙客翁此，乃為得意之作，以含素法眼故特贈之，真不負此筆墨魅力。”

儘管王時敏借徑董其昌，上追黃公望，但在傳承南宗文脈中，表現了自家旨趣。他的作品沒有黃公望那麼超邁，那麼蒼莽，也較少董其昌的某些生拙，情調平和沖淡、安閒自在。論其筆墨，比董其昌秀潤文雅，比黃公望層次豐富。在筆墨二者之間，注重用筆，有點像黃公望，不過筆法的組織更加有序而規整，至於墨法，有董其昌的精潤，而無松江派的淒迷。王時敏晚年作品，更講求有筆有墨，有乾有濕，用筆虛而靈，用墨澀而潤，但總體而論，其山水畫的風格是秀雅的，和董其昌比，加強了筆法的統一感，豐富了乾筆皴擦的技法。

按董其昌主張，把半抽象的文人山水畫推向高峰的畫家是王原祁。王原祁（1642—1715年）字茂京，號麓臺，是王時敏之孫，學優登仕，官至戶部左侍郎，不廢繪事，並以畫供奉內廷，頗得康熙皇帝賞識，主持了重大的美術文獻編纂活動和美術創作活

動。他的藝術來自家學，但身份已不是一般的文人畫家，而是宮廷職業化的文人畫家。如《國朝畫徵錄》所記：“王原祁，字茂京，號麓臺，太倉人，奉常公孫。康熙庚戌進士，由知縣擢給諫，改翰林，補春坊。天子嘉其畫，供奉內廷，定古今名書畫，晉少司農，充書畫譜總裁。萬壽盛典總裁官。”^{（註十五）}

王原祁的繪畫自幼得祖父王時敏指授，最服膺元代的黃公望。《國朝畫徵錄》指出：“公童時偶作山水小幅，黏書齋壁，奉常見之，訝曰‘吾何時為此耶？’詢之，乃大奇曰‘是子業必出我右。’問與講析六法之要，古今異同之辨。及南宮獲雉，奉常曰‘汝幸成進士，宜專心畫理，以繼我學。’於是筆法遂大進。而於大癡淺絳，尤為獨絕。”^{（註十六）}他自己亦稱：“余弱冠時，得聞先贈公大父訓，迄今五十餘年矣。所學者大癡也，所傳者大癡也，華亭血脈，金針微度，在此而已。”^{（註十七）}

清秦祖永論王原祁畫風的變化，稱其“中年秀潤，晚年蒼渾。”^{（註十八）}雖大體如此，但並不確切。王原祁早年作品松秀，其秀潤處接近王時敏，中年由秀潤而渾淪漸成家數，但仍以秀潤為主，六十以後則日漸蒼渾，六十五歲後更卓然大成。原因之一在於，那是康熙四十四年（1705年）王原祁六十歲之際，因奉命編修《佩文齋書畫譜》，看到大癡論畫二十則，對黃公望藝術理解的更深了。他說：“余兩年前，奉命修書畫譜，見大癡論畫二十則，……余幼學於先奉常贈公，久而得其藩籟，見此二十則，方知子久得力處，益信華亭宗伯及先奉常所傳為不虛也。”^{（註十九）}

王原祁的作品，以題有“做黃子久”、“做大癡”、“做倪黃”者為多，不少作品還提到《富春山居圖》、《浮嵐暖翠圖》和《秋山》等圖。但他的臨古作品，包括臨做黃公望的名跡，都有別於同時代的王翬，不是被動複製，而是比較注意精神的體會與溝通，甚而至於洗發出自己的情味來，他的《剪取富春卷一則》（《做古山水六段》卷之一，1701年，60歲，故宮博物院藏），並不是原作某段的臨做，而是圖式印象的靈活重組，筆墨氣味也更加沉雄駘宕了。

他的《做大癡山水》軸（1703年，62歲，上海博物館藏）致力於追求嚴整中的空靈，自題曰：“從來論畫者以結構嚴整完密為尚，惟大癡畫則結構中別有空靈，渲染中別有脫灑，所以得平淡天真之妙。”《做黃子久山水》軸（1709年，68歲，上海博物館藏）更彙集黃公望的不同作品之長，自題曰：“此幅以《富春大嶺》為本，參用《陡壑密林》”。比照今藏於南京博物院的《富春大嶺圖》軸和美國懷雲樓舊藏的《陡壑密林圖》，可見王原祁並沒有簡單的組合兩件作品的局部，而是把二者的元素融會貫通了。

除去黃公望以外，王原祁也貫通他家，其做《房山鷗波山水》（《山水》冊之一，1713年，72歲，天津博物館藏），即以趙孟頫小青綠《鵲華秋色圖》和高克恭的水墨畫法互為體用，並且題曰“房山畫法與鷗波並絕，在四家之上，此幀略師其意。”《做

倪黃山水》軸（1703年，62歲，故宮博物院藏）則略參倪瓚構圖與黃公望樹石，著力體會兩家妙在控制與隨意之間的筆墨，題曰：“元四家皆宗董巨，倪黃另為一格，豐神氣韻，平淡天真。腕馳則懈，力著則黏，全在心目之間取氣候神用意不用意之妙。”

王原祁成熟期的作品，大多集黃公望、董其昌，倪雲林大成，晚年更直溯董巨，獨特的精神體貌異常顯著，往往在含渾蕪鬱的氣象中，有一種大氣磅礴的精神躍然欲出。這種強烈的精神性又與平中求奇的筆墨圖式連在一起。他的外甥李尊桓赴粵東作幕，聞其地山水奇秀，求作《粵東山水》（1712年，71歲，天津博物館藏），王原祁畫畢題曰：“尊桓臨行索余筆，攜之行囊，以證粵東山水。余不能為奇特之筆，就所得於子久者以示之：平中有奇，亦可因奇而有平，能平常則兼能雋峭矣。”他畫山水，主張平中求奇，不求好景實境。立意構思，變成了輪廓位置的安排，開合起伏的措置，通體與段落的有機聯繫。他對筆墨效能的重視，遠遠超過對丘壑的體察。丘壑林木等具體景物在他的腕下，比王時敏更近於符號，更拉開了與真實景物的距離，甚至帶有了幾何圖形的傾向。

王原祁藝術不同於前人的地方，有兩點最為突出。一是既重視對前人筆墨圖式的掌握、提煉和運用，更重視組合筆墨圖式的過程中的“氣勢輪廓”“開合起伏”，他說：“作畫但須顧氣勢輪廓，不必求好景，亦不必拘舊稿。若於開合起伏得法，輪廓氣勢已合，則脈絡頓挫轉折處，天然妙景自出，暗合古法矣。”^{（註二十）}在他看來，統一“氣勢輪廓”與“開合起伏”的紐帶是“龍脈”。龍脈可能借用了堪輿學的術語，針對明末以來構圖的細碎平板，發展了趙左論畫提倡的“勢”，其本質是指大自然運動變化之勢與畫面位置之勢的統一。

他正是以“龍脈”觀在作畫中動態地把握符合多種對立統一的位置結構：“龍脈為畫中氣勢源頭，有斜有正，有渾有碎，有斷有續，有隱有現，謂之體也。開合從高至下，賓主歷然，有時結聚，有時澹盪，峰迴路轉，雲合水分，俱從此出；起伏由近及遠，向背分明，有時高聳，有時平修，欹側照應，山頭、山腹、山足銖兩悉稱者，謂之用也。若知有龍脈，而不辨開合起伏，必至拘索失勢；知有開合起伏，而不本龍脈，是謂顧子失母。……且通幅有開合，分股中亦有開合；通幅有起伏，分股中亦有起伏。尤妙在過接映帶間，制其有餘，補其不足，使龍之斜正渾碎、隱現斷續，活潑潑地於其中，方為真畫。如能從此參透，則小塊積成大塊，焉有不致妙境者乎？”^{（註二十一）}他也是用“龍脈”觀分析古人布局位置的經驗，曾說：“古人南宋北宋，各分眷屬。然一家眷屬內，有各用龍脈處，有各用開合起伏處，是其氣味得力關頭也，不可不細心揣摩。如董巨全體渾淪，元氣磅礴，令人莫可端倪。元季四家，俱私淑之。山樵用龍脈多蜿蜒之致。仲圭以直筆出之，各有分合，須探索其配搭處。子久則不脫不粘，用

而不用，不用而用，與兩家較有別致。雲林纖塵不染，平易中有矜貴，簡略中有精彩，又在章法筆法之外，為四家第一逸品。先奉常最得力倪黃，曾深言源委。謹識之，為鑑賞之助。”^{（註二十二）}

另一個不同於前人之處是自覺實現筆墨的含蓄有力，微妙豐厚、剛健婀娜。他指出：“古人用筆，意在筆先，然妙處在藏鋒不露。元之四家，化渾厚為瀟灑，變剛健為和柔，正藏鋒之意也。子久尤得其要。可及可到處，正不可及不可到處。個中三昧，在深參而自會之。”^{（註二十三）}又稱：“筆不用煩，要取煩中之簡，墨需用淡，要取淡中之濃。”^{（註二十四）}並且進一步指出：“用筆忌滑、忌軟、忌硬、忌重而滯，忌率而溷、忌明淨而膩、忌叢雜而亂。又不可有意著好筆，有意去累筆。從容不迫，由淡入濃。磊落者存之，甜俗者刪之，纖弱者足之，板重者破之。又須於下筆時在著意不著意間，則觚稜轉折，自不為筆使。用墨用筆，相為表裡。五墨之法非有二義，要之氣韻生動端在是也。”^{（註二十五）}王原祁尤為重視的是筆墨精神，是在訓練有素的筆墨中流露出的精神境界，他說：“筆墨一道，用意為尚。而意之所至，一點精神在微茫些子間隱躍欲出。大癡一生得力處全在於此。”^{（註二十六）}

以倣古主張出現的王原祁，在學習古人上有三大特點。一是像師法大自然的畫家追求“妙在似與不似之間”一樣，學古人自覺追求妙在似與不似之間。他在跋《西嶺雲霞圖》卷（遼寧省博物館藏）中寫道：“畫法莫備於宋。至元人搜抉其義蘊，洗發其精神，實處轉鬆，奇中有淡，而真趣乃出。四家各有真髓，其中逸致橫生，天機透露，大癡尤精進頭陀也。余弱冠時得先大父指授，方明董巨正宗法派，於子久為專師，今五十年矣。凡用筆之抑揚頓挫，用墨之濃淡枯濕，可解不可解處，有難以言傳者。余年來漸覺有會心處，悉於此卷發之。藝雖不工，而苦心一番，甘苦自知。謂我似古人，我不敢信；謂我不似古人，我亦不敢信也。究心斯道者，或不以余言為河漢耳。”

二是他的作品大多融合黃（公望）、董（其昌）為一，或偶參倪（雲林）、王（蒙）法，晚年更參董（源）、巨（然）法，但自己的面目相當強烈，在董其昌的南宗譜系內實現了“集其大成而自抒機杼”。三是他發展了位置筆墨也師法造化的多種多樣對立統一，在遣筆運墨、完成圖式組合時，極注意氣勢運行中的開合、起伏、形的斜正、賓主、渾碎、隱現、筆墨的疏密、聚散，濃淡、乾濕以及形、勢與筆墨的穿插滲透，聯繫映帶，呼應轉換，能造成凝重中的張力，沉靜中的動感。他的山水畫成功地表現了一種生拙渾穆、駘宕深醇的氣味，把董其昌倡導的南宗山水畫提高到愈蒼渾而愈精微，愈隨意而愈有法的高境界。

王時敏王原祁祖孫的藝術，比之王鑑和王翬，師法古人的範圍沒有他們廣泛，丘壑的描繪沒有他們更具體，筆墨也沒有他們那樣精能，但作品的精神性和筆墨語言的

精微表現力，都更明顯，王原祁尤為出色。在王原祁尚未大成時，王時敏即說：“元季四家，當推子久。得其神者，惟董宗伯。得其形者，余不敢讓。若形神俱得，吾孫其庶手！”^{（註二十七）}王原祁則深感：“學古之家，代不乏人，而出藍者無幾。”^{（註二十八）}並且看到“房山畫法，傳董米衣鉢，而自成一家，又在董米之外。學者竊取氣機，刻意摹倣，已落後一著也。”^{（註二十九）}這說明，他之能夠比祖父青出於藍，首先在於他不滿足於祖父主張的“倣某家則全是某家，不雜一他筆。”^{（註三十）}說他得黃公望的形神，看來也失之皮毛，其實王原祁最終已經充分表達了自己的形神。如果從擴大山水畫抽象表現因素和表達精神氣味的角度看眼，王原祁無愧於董其昌之後一人。

註釋：

- 註一：引自于安瀾編《畫論叢刊》上402頁，人民美術出版社，1962年。
- 註二：引自于安瀾編《畫論叢刊》下458頁，人民美術出版社，1962年。
- 註三：見趙爾巽等《清史稿》504列傳291，引自《二十五史》本《清史稿》下1592頁。
- 註四：引自于安瀾編《畫史叢書》3《國朝畫徵錄》卷上第2頁，上海人民美術出版社，1963年。
- 註五：董其昌《畫旨》，引自于安瀾編《畫論叢刊》上75頁，人民美術出版社，1962年。
- 註六：惲壽平《南田畫跋》，引自引自于安瀾編《畫論叢刊》上199頁，人民美術出版社，1962年。
- 註七：王時敏《西廬畫跋》，引自秦祖永評輯《畫學心印》卷3之第13頁，上海掃葉山房石印本，1929年。
- 註八：董其昌《畫旨》，引自于安瀾編《畫論叢刊》上73頁，人民美術出版社，1962年。
- 註九：董其昌《畫旨》，引自于安瀾編《畫論叢刊》上79頁，人民美術出版社，1962年。
- 註十：引自于安瀾編《畫史叢書》3《國朝畫徵錄》卷上第2頁，上海人民美術出版社，1963年。
- 註十一：王時敏《西廬畫跋》，引自秦祖永評輯《畫學心印》卷3之第16頁，上海掃葉山房石印本，1929年。
- 註十二：王時敏《西廬畫跋》，引自秦祖永評輯《畫學心印》卷3之第14頁，上海掃葉山房石印本，1929年。
- 註十三：王時敏《西廬畫跋》，引自秦祖永評輯《畫學心印》卷3之第15頁，上海掃葉山房石印本，1929年。
- 註十四：王時敏《西廬畫跋》，引自秦祖永評輯《畫學心印》卷3之第15頁，上海掃葉山房石印本，1929年。
- 註十五：引自于安瀾編《畫史叢書》3《國朝畫徵錄》卷下第51頁，上海人民美術出版社，1963年。
- 註十六：引自于安瀾編《畫史叢書》3《國朝畫徵錄》卷下第51頁，上海人民美術出版社，1963年。
- 註十七：《麓臺題畫稿》“又做大癡設色為輪美作”，引自引自于安瀾編《畫論叢刊》上230頁，人民美術出版社，1962年。
- 註十八：秦祖永《桐陰論畫》卷首，引自《藝林名著叢刊·桐陰論畫》第2至3頁，北京市中國書店，1983年。
- 註十九：《麓臺題畫稿·為凱功掌憲寫元季四家》，引自引自于安瀾編《畫論叢刊》上228頁，人民美術出版社，1962年。
- 註二十：《雨窗漫筆》，引自引自于安瀾編《畫論叢刊》上207頁，人民美術出版社，1962年。
- 註二十一：《雨窗漫筆》，引自引自于安瀾編《畫論叢刊》上207頁，人民美術出版社，1962年。
- 註二十二：《雨窗漫筆》，引自引自于安瀾編《畫論叢刊》上207頁，人民美術出版社，1962年。
- 註二十三：《麓臺題畫稿·做大癡筆己丑年二月十一日畫歸繆文子》，引自于安瀾編《畫論叢刊》上217—218頁，人民美術出版社，1962年。
- 註二十四：《麓臺題畫稿·倣梅道人與陳七》，引自于安瀾編《畫論叢刊》上224頁，人民美術出版社，1962年。
- 註二十五：《雨窗漫筆》，引自于安瀾編《畫論叢刊》上208頁，人民美術出版社，1962年。
- 註二十六：《麓臺題畫稿·做大癡水墨長卷》，引自于安瀾編《畫論叢刊》上225頁，人民美術出版社，1962年。
- 註二十七：見張庚《國朝畫徵錄》，引自引自于安瀾編《畫史叢書》3《國朝畫徵錄》卷下第51至52頁，上海人民美術出版社，1963年。
- 註二十八：《麓臺題畫稿·做大癡手卷》，引自于安瀾編《畫論叢刊》上220頁，人民美術出版社，1962年。
- 註二十九：《麓臺題畫稿·倣設色高房山三十幅之一》，引自于安瀾編《畫論叢刊》上219頁，人民美術出版社，1962年。
- 註三十：王時敏《西廬畫跋》，引自秦祖永評輯《畫學心印》卷3之第15頁，上海掃葉山房石印本，1929年。