

錢選〈羲之觀鵝圖〉與 趙孟頫〈幼輿丘壑圖〉之比較

張育雯

- | | |
|----|----------------------|
| 一、 | 前言 |
| 二、 | 錢選與趙孟頫 |
| 三、 | “古”的內涵 |
| 四、 | 錢選〈羲之觀鵝圖〉與趙孟頫〈幼輿丘壑圖〉 |
| 五、 | 結語 |

〈義之觀鵝圖〉	〈幼輿丘壑圖〉
錢選 (?1235-1300)	趙孟頫 (1254-1322)
紙本、設色、手卷：23.1 × 92.3 cm	絹本、設色、手卷：27.4 × 116.3 cm
藏於紐約大都會博物館	藏於美國普林斯頓大學藝術博物館
無年款，約成畫於西元 1266 年	無年款，約成畫於西元 1286 年以前

一、前言

在中國的朝代更迭中，南宋至元代的政治局勢及社會階層是相當特殊的時期。諸如民族關係的衝突，或是政治、文化發展的南北差異、儒仕文人的思想變動等，都展現出十三世紀中國歷史的特殊性。入元之後的統一政權或許提供南北文化一個得以融合的機會，然尚未化解的衝突與差異轉入當時南方漢族文人階層的思想與行徑之間。經世濟民的儒仕抱負在嚴密的社會階層區分下，成爲一種無法發洩的鬱氣，轉向佛、道在精神上的自由與無拘無束，自稱三教弟子的黃公望、倪瓚等即是代表。位於朝代交替，政權更迭時期的錢選與趙孟頫，正是體現當時文人階層思想的最佳範例。同爲吳興名士，皆與南宋政權有過相關的接觸，同樣擅書、畫技巧，在入元後選擇相異態度面對的兩人，或許是得以窺見“復古”概念的一個路徑。而畫作中的主角王羲之、謝幼輿同爲東晉名士，題材的選擇與畫風古拙的關連、隱逸概念的連結，或許更是一扇提供文人畫精神寄託內涵的窗口。

二、錢選 (ca. 1235~1307¹) 與趙孟頫 (1254~1322)

錢選的家世狀況未得而之，而趙孟頫明顯的爲宗室之後，生活優渥，見聞廣闊。兩者與南宋政體的關連性是以全然不同途徑的方式產生接觸：錢選在1261~1262年間參與鄉試中舉而赴臨安趕考落榜，並未真正出任南宋官職；趙孟頫則因父親官職調動，往來於南部諸城之際²，年僅十四歲即以父蔭補官，1274年曾任職真州司戶參軍。兩者對於前朝政權在精神上的依賴程度或可說是全然不同的。考試制度提供有志之士一個變動社會地位的機會，而祖蔭補官的途徑則仰賴著當政者權力的鞏固。1276年元將攻入臨安，

¹ 此處援引石守謙教授對於錢選生平年的論斷，然錢選的卒年推論或有爭議。

² 據李鑄晉教授的看法，趙孟頫的父親趙與言的任官區域並不遙遠，舉家遷徙任官的可能性不小。〈趙孟頫之研究〉二，頁1。

南宋政權正式滅亡，對錢選與趙孟頫而言，面對的或許不僅僅是種族上的衝擊，更是生活物質層面的某種困境。面對國家變動時局，身處吳興的兩人，心態上或許不盡相同，然而同樣師事於敖君善門下、同樣以才華聞名於吳興（吳興八俊）等背景因素，兩人相互唱和交遊則是可見的史實資料³。兩人同樣以畫聞名，究竟在畫技上有否師徒關係，是第二個得以指出的要點。

依據李鑄晉教授的詳細研究，畫技上的師徒傳承，並無法於趙孟頫的文稿中獲得證實⁴，或許僅為後世之人對於兩人的價值評斷。⁵ 如果同趙孟頫所言，兩者為“友”的話，在畫技與思想的層面，兩人交流切磋或許是存在的實情。縱使在年紀與家世上兩者差異甚大，然而面對國家滅亡，同為有才之士，相知相惜的情緣必然存在。姑不論後來兩者對於出仕元朝態度的差異，入元以後兩者在年齡上的差距與生活物質環境的不同，或可指明第三個要點的重要性：兩者對隱逸的想法有何差異？

在石守謙教授的行文中，曾明確指出錢選以繪畫維生，這樣的身分或許替錢選的物質生活層面提供一個例證，亦即，錢選並非家境優渥的名紳之後，而是必須依賴某種確實技能維生的文人。1276年杭州為元軍攻陷後，城市經濟受戰火影響以致無法支持藝術的發展，元軍入侵所造成的社會失序也加重文人階層的困境。生活上的侵逼或許對擁有理想的文人是一種磨損，隱逸對於錢選而言，成為一種得以遁世的藉口，如同沈溺於酒精一般。面對國家的破滅，錢選戲劇性的燒毀文集⁶，放棄優惠儒生階層的激烈行為，在積極行為層面上或為“隱逸”的實現，而在消極思想行為上則轉向“復古”表現。趙孟頫的情況則恰恰相反，年方二十的青年，面對政體的崩落，生活物質層面無虞的他，卸官後返回吳興故里，埋首書中。隱逸思想對他而言，或許僅僅是時不我予的托辭，才華洋溢的年少熱血，對於“復古”的主張則存有著更多的期待性。因此，兩者面對出仕元朝與否的選擇，或許不單單是因為錢選的年邁與高風亮節，更存在著出身背景對於政體變更所產生的衝擊，有著不同的認知⁷！

³ 錢選的畫作中好些有趙孟頫的題跋，松雪齋文集中亦有六首為錢題畫或唱和之詩。最能代表者為〈四暮詩和錢舜舉韻〉，詳見李鑄晉〈趙孟頫之研究〉二；頁10~12。

⁴ 「吾鄉有敖君善者，吾師也。曰：錢選舜舉，…，吾友也。」《松雪齋文集》卷六。

⁵ 黃公望、倪瓚、陳繼儒等人皆有趙學畫於錢的題跋或記載。

⁶ 〈贈錢彥實序〉，《東山存稿》卷二。

⁷ 錢選不願北上的理由或許包括對於出仕途徑的無信心（考試制度的破壞），而趙孟頫對仕元則是存在著作為的期待，而不質疑推選途徑的可行性。

三、“古”的內涵

畫史上早有『仿古』的觀念。北宋末南宋初，好古的學者，文人畫家們像李公麟、趙令穰、王詵等，其後又包含南宋畫院中追隨他們的畫家，經常仿古畫；此為瀰漫於宋朝文化中習古風潮的一部份。其次，我們所說的『仿古』(archaism)其意義是指後代的畫家，以各種不同的方式或臨、或仿、擬其意、戲仿等一恢復古代的畫風；他們共同地肯定仿古的作品因其古意而具有特殊價值。⁸

大體上復古或仿古中的“古”字有著對於前朝的嚮往（源自對當代的不滿），或者有著摒棄某個特定時代的意含。然對錢選、趙孟頫而言，其所嚮往者何？摒棄者何？古意的評量又為何？

錢選作畫與畫工最大的差異即在其並不若畫工粗率的描繪模擬自然，採用李公麟所創的墨筆線描，避免渲染皴擦，以淡墨微加點染的畫法描繪花鳥樹石，或許與唐朝畫作中無法真正表現物體觸感的畫風相關，卻意外的表現出一種恬靜高雅的氣氛。畫技與古意的結合，在錢選的作品中展露無疑⁹，不論在題材的選擇或是畫技的展現上，錢選的“古”明顯的嚮往著唐朝，摒棄南宋畫院，追求著一種稚拙的表現。而趙孟頫提倡“古”的主張則已為藝術史學者探討釋明¹⁰，大體上趙孟頫的師古即是師唐人，而師唐人的目的則在於盡去南宋畫院筆墨。

錢選與趙孟頫在技法與題材上的“復古”，或許可歸納為嚮往著唐朝，具有揚棄南宋畫院的傾向。然而，有關古意的價值層面並無法直接經由其言論文獻做出論斷，須回歸作品探究，否則空言“古意”而未見其實現，一切或將流於空談¹¹。其次，隱逸思想的不同實際上牽涉到兩人對於“復古”內涵的差異。南宋滅亡前後所作的錢選〈義之觀鵝圖〉與趙孟頫〈幼輿丘壑圖〉，或許是說明兩者在技巧與題材上“仿古”，以及個人性情“古意”的最佳範例。

⁸ 〈錢選與趙孟頫〉：頁 65~66。

⁹ 如〈貴妃上馬圖〉中的表現。

¹⁰ 穆益勤〈趙孟頫的繪畫藝術〉頁 32~33 內有詳實的推論。

¹¹ 學者對錢選與趙孟頫推崇唐朝風範的意見，多認定其有對中國盛世的嚮往，然而繪畫技藝上的精進是不可爭的事實，僅因時空的經過或是政治社會因素而賦予唐朝作品高度的價值，古意的內涵不免空泛，南宋政體的頹敗並不影響繪畫物質性（使用材質、工具等）的進步，古意的提出，或許不能單純的由社會政治角度著手，而必須衡量到當時繪畫題材與技藝的困境，及畫家自身特質的展現等因素，才能確切掌握此套價值評斷的真正內涵。

四、錢選〈羲之觀鵝圖〉與趙孟頫〈幼輿丘壑圖〉

錢選〈羲之觀鵝圖〉（參見圖1），紙本，設色，手卷，畫幅大小為23.1x 92.3公分。畫中水勢運行流動，左右物象有前後遠近關係的差異；畫幅左方的山群，以北宋對稱性的方式表現（詳見圖6），除了石青石綠的填色外還加上皴線的表現，空間關係則利用層層堆疊的山巒推移拉深空間的深度，凸顯茅屋的與遠山的前後關係；而茅屋前方的水面，經由沙渚的線條表現形成水勢的流動，營造出茅屋與觀者的距離感與轉折動勢¹²；中間經由水路的流動進入前景樹石坡岸的精彩描繪。前景部份的坡石為先勾勒後填以石青石綠等礦物性顏料；樹根則明顯從馬遠〈山徑春行〉與李唐〈萬壑松風圖〉的盤根錯節退化成一種簡略而幾何的表現，較接近范寬〈谿山行旅圖〉；樹葉枝柯的正面布列可見於王維〈輞川圖〉的石刻拓本。涼亭中文人與侍童佇立於封閉的平台上，文人手向前伸出（似乎是扶在欄杆之上或是意指何物，詳見圖3），由此向前推延到前方悠游的鵝，將鵝與文人的關係緊密的結合在一起，茂密的竹林成為兩者關係的佈景，阻斷故事場景空間的向後延伸性。然而涼亭空間的怪異，不僅在亭簷後伸的不連續性（或斷裂性）¹³中被感知，同時也在涼亭內格線描繪的平台與頂蓋呈現出一種翹立的空間感中察覺。或許這就是高居翰教授指稱錢選的作品具有「拘謹、學術性、反圖像性（antipictorial）」¹⁴等特質的原因了。

趙孟頫〈幼輿丘壑圖〉（參見圖2），絹本，設色，手卷，畫幅大小為27.4x 116.3公分。畫面中物象橫陳，依循著中景排列樹木與地面，前景置有溪流，左側後方水勢流向遠方而有遠景的表現¹⁵。畫中樹石的描繪與錢選同樣採用勾勒填彩的方式，樹木的根部退化的表現較錢選的簡化更為明顯，似乎是直接從巖石中伸展而出，右側前景中曲折的樹形以及左側岩石上的樹群即為代表，更接近〈明皇幸蜀圖〉中樹石的表現。畫中水勢的運行全然依賴瀑布的介入（瀑布在畫幅左側與右側）。而在坡石與河水交界處，顏色對比性不如〈羲之觀鵝圖〉明顯，筆觸線條的轉折亦較為單純（詳見圖5前側坡石與〈羲之觀鵝圖〉）

¹² 手卷形式的物質條件是為翻轉的閱讀，因此視線的流動是經由卷首逐漸推移到卷尾，因而轉折感的發生則是經由水道的轉折而來的，同時凸顯出茅屋的存在位置。

¹³ 「緊密的樹葉並非我們實際觸知，而是經由視覺傳達形成緊密的概念，然而我們仍然會有屬於緊密樹叢下小徑的感官回憶。…屋頂被斷裂為兩個區域（同一個屋頂還是兩個？）；如果是兩個的話，右側屋頂沒有遠端的尖頂飾，而左側卻沒有近端的尖頂飾。在兩個屋頂中間的葉子以相當精細的加工描繪花樣。這個變化多端的葉子花樣結合了涼亭的兩側，藉著一個相當意外的方式掉換了一個空間的關係。」（John Hay: 1991）

¹⁴ 「錢選處理古畫的題材的特點是：拘謹、學術性、反圖像性（antipictorial）—古畫的不精彩，或甚而稚拙之處反而似乎是最能吸引他的。因此他的畫中趣味或可稱為擬古的（primitivist）。他摒棄南宋以來的山水技法以學習古法的表現是最多方面的…」〈錢選與趙孟頫〉

¹⁵ 高居翰《隔江山色：元代繪畫（一二七九—一三六八）》中指出這樣的構圖方式是依循著古老的格式。

圖幅左側前端坡石表現)。遠山山巒(圖5)的表現仍以對稱的方式層疊,然未見如〈義之觀鵝圖〉般的礮頭(參見圖6)表現。畫中一點景人物,做文人裝扮,席地而坐於岩石丘壑中。其空間關係之怪異展現在該文人所處岩石的完整性,表現的有如翹起的地面,若與左方瀑布相比,則由高處往下的空間感在此被替換成一個平面式的概念,凸顯文人所在之處的獨特性¹⁶。此為舞台性空間(space cells)¹⁷的表現,加上樹石人物皆以正面布列的方式呈現,可見此畫古意盎然。莫怪趙孟頫自題:「此圖是初敷色時所作,雖筆力未至,而粗有古意。」

錢選在〈義之觀鵝圖〉卷末的題詩中指出:「脩竹林間爽致多。閑亭坦腹意如何。為書道德遺方士。留得風流一愛鵝」,明確的將王羲之愛鵝的故事點明(或“連結”),同時交代出故事場景的人物、時空佈局。在趙孟頫〈幼與丘壑圖〉卷後趙雍跋:「右先承旨早年所作〈幼與丘壑圖〉,真蹟無疑。」則可見該圖描繪人物為謝鯤。由此可知,兩幅畫作均有明確的人物故事背景存在(圖義),技法與題材上的仿古可經由細部明確認知,然而在人物的選取上是否有特殊意含存在,則需要進入點景人物與創作者進行理解。

王羲之與謝鯤同為晉朝時代之文人志士,一以書法技藝聞名後世,一則以放意不拘的人格特質流芳後世。根據晉書記載,王羲之不汲汲於功名官位,為臣疏爭敢言(如〈尚書僕射謝安書〉),晚年放意山林,怡然自得¹⁸;謝鯤,通簡有高識,不修威儀,好老易,能歌善鼓琴,性格亦敢言,嘗直言勸戒當權者而無懼¹⁹。在晉書記載中與此二幅畫作相關的部份,即在於王羲之的愛鵝與謝幼與的任達不拘。有關羲之愛鵝的記載不少,在晉書的記載中或尋或訪,卻並未提及鵝與書法的直接關連性²⁰;而謝鯤的行徑則是「優游寄遇,不屑政事,從容諷議,卒歲而已。每與畢卓、王尼、阮放、羊曼、桓彝、阮孚等縱酒」;曾經因為調戲鄰家婦女,而被斷兩顆牙齒,受世人恥笑:「任達不已,幼與折齒。」,然而他的回應卻是:「猶不廢我嘯歌。」;晉明帝敬重其高名,問到:「論

¹⁶ 或在顧愷之的畫作中《洛神圖》(現藏弗立爾美術館)卷軸末端畫的也是一位詩人坐在河岸上的情景有同樣的表現。《隔江山色:元代繪畫(一二七九—一三六八)》頁42-44。

¹⁷ 此詞的翻譯名詞甚多,或有譯為“空穴”(《中國繪畫三千年》)、“袋狀空間”(《隔江山色:元代繪畫(一二七九—一三六八)》),是研究早期構圖法的藝術史家的研究成果。意指一種類似舞台性的空間表現,亦即將人物置於三面封閉的舞台上,僅顯露出讓觀者得以觀賞的面,所以在此使用顏娟英老師在〈錢選與趙孟頫〉中的翻譯。

¹⁸ 《晉書》卷八十列傳四十九。

¹⁹ 《晉書》卷四十九列傳十九。

²⁰ 在〈錢選與趙孟頫〉中高居翰教授提及「錢選所描繪的鵝必不能給予王羲之多少靈感,因為畫中的鵝和全幅畫的效果都顯得呆板而拙硬。」間接的肯定羲之與鵝兩者間的關係為模擬學習,然而王羲之法書於鵝的體態婀娜,或許並不是錢選表達的重心,由此推論錢選畫中鵝群姿態生硬與其擬古態度相關,或許對於畫作表達內涵有限制的可能。然有關王羲之的書法法式學自鵝的體態姿勢,則可能由於野史記載而來。

者以君方庾亮，自謂何如？」，謝鯤回答：「端委廟堂，使百僚準則，鯤不如亮·一丘一壑，自謂過之。」這般的謙遜之詞，後來成為顧愷之將謝氏畫於丘壑之間的靈感來源²¹：「此子宜置於岩壑中」。

在John Hay對〈羲之觀鵝圖〉的評論中，王羲之象徵著錢選自身的投影，以及隱逸思想的連結²²；至於〈幼輿丘壑圖〉中的謝鯤，高居翰在《隔江山色：元代繪畫》中則援引倪瓚的題款：「宜著山巖謝幼輿，歐波²³落月夜窗虛」，直接將幼輿丘壑與趙孟頫做出連結，成為趙孟頫傳達悲痛的表徵；在《中國繪畫三千年》內，則認定此畫具有趙孟頫自身隱喻或是為他人說志的意圖。然而，畫中王羲之眼神焦距的位置，可能受制於空間表現的限制而無法定位；而手卷觀看形式的限定（畫幅的開展受限於觀者的控制），是否該以全圖開展的方式衡量羲之的視線，是另一個問題所在。謝幼輿任達不拘的性格以及不屑政事，縱酒狂歌的性格，又何以和趙孟頫的悲痛有關連？此畫雖無年款，後人推論成畫年限在趙孟頫北上出任元朝官職（1286年）左右。若成畫於北上之後，該是趙孟頫懷抱希望，期待有所作為的時候，後世之人為了開脫其叛族仕元的罪名，全然否定正值壯年的趙孟頫意欲有所作為的可能性，似乎過於偏頗。而若成畫於北上之前，在地方上以吳興八俊之首聞名，社會地位與經濟狀況皆可，優游於書籍山川之間，不就已隱逸生活的最佳寫照？何來隱逸寄託之喻？

因此，王羲之與謝幼輿在畫中的意含必然另有所指。在繪畫題材的選擇上，王羲之愛鵝的特性必然是彰顯角色的最佳途徑，敢言及晚年放意山水、不復為官的性格，亦必然為錢選所熟知，如果錢選將自身投射於畫中的王羲之之上，必然無法忽略王羲之生平行狀的特質：以書法聞名於時的王羲之，對應到錢選自身以畫技聞名；王羲之對戰爭時局義憤填膺的情懷²⁴，或許正代表著成畫時錢選面對著元將勢力南侵的憂心；優游於閒雲野鶴的生活、不復為官的心態²⁵，或許解釋了錢選畫作中茅屋存在的原因。因此，包

²¹ 晉，顧愷之曾「畫謝幼輿于巖里，人問所以，顧云：「一丘一壑，自謂過之」，此子宜置巖壑中。」，在《中國繪畫三千年》與高居翰（James Cahill）《隔江山色：元代繪畫（一二七九—一三六八）》中亦曾提及顧愷之此畫與相關記載。

²² 「畫中王羲之的眼神並不在鵝群身上，而是夢想著在遠處山丘中，步行進入的破漏小屋。…在觀鵝圖中，他營造了一個夢境，不僅僅是涼亭向外面對著夢想，同時破漏的小屋亦將夢想反射回歸到夢想者身上。白日夢提供了一個人類創作源泉的途徑，製造詩意圖象的力量來源。」（John Hay：1991）

²³ 歐波亭是為趙孟頫隱居之地。

²⁴ 詳見王羲之〈遺浩書〉：「自寇亂以來，處內外之任者，未有深謀遠慮，括囊至計，而疲竭根本，各從所志，竟無一功可論，一事可記，忠言嘉謀棄而莫用，遂令天下將有土崩之勢，何能不痛心悲慨也。任其事者，豈得辭四海之責！」；〈與會稽王牋陳浩不宜北伐書〉：「地淺而言深，豈不知其未易，然古人處閭閻行陣之間，尚或干時謀國，評裁者不以為讖，況廟大臣未行，豈可默而不言哉！存亡所係，決在行之，不可復持疑後機，不定之於此，後欲悔之，亦無及也。」

²⁵ 「年五十九卒，贈金紫光祿大夫，諸子遵父先旨，固讓不受」，詳見《晉書》卷四十九列傳十九。

裝在題材與技法的復古之下，隱藏的或許是錢選自比為王羲之的隱喻，也就是錢選古意的價值內涵：一種企圖超脫現世生活侵逼、肯定前人性格或隱逸生活態度的評價標準吧！也莫怪錢選題辭意含的雙重性會如此的強烈。

將謝幼輿被安置在古老的技法與構圖之中，趙孟頫採用宋朝暈染的方式表現追溯唐朝設色的石青石綠。顧愷之〈洛神圖〉圖像配置的相似關係以及相同題材的採用，或許才是趙孟頫此畫古意的所在。顧愷之的〈幼輿丘壑圖〉或許有著為當代名人逸士敘說之意，然而時序進入元代，在趙孟頫對復古或作為有著期待的時候，面對揚棄南宋畫院的選擇，符合氣韻生動標準的大家之作，在此成為開創新局的出口。不論趙孟頫是否見過顧愷之所作的〈幼輿丘壑圖〉，在圖像技法上的傳承意圖似乎是無可否認的。謝鯤在顧愷之的概念下與丘壑成爲一種相連的圖像模式，趙孟頫延續了這樣的模式發揮，或許認同於謝鯤自謙的說詞，也或許認同謝鯤敢言的性格，只是在圖像連結的強烈企圖之下，謝幼輿個人性格的重要性便不若人物、樹石、山丘比例不協調的表現意圖了。古意成爲一種開創新方向的主張，構圖形式的表現則是古意衡量標準的內涵。

因此，學者論及錢選與趙孟頫復古表現對後世影響的時候，歸結出趙孟頫影響力大於錢選的實情。或許從物質性層面與價值評斷的內涵中觀察兩者“復古”的差異，這樣的結果是必然的發展：圖像的傳承容易跟隨，而圖義的表現則需要作者身處年代、環境與性格特質的配合。錢選畫作中冷靜而不帶人間煙火的感覺或許根源於隱逸逃避的思想。而在趙孟頫畫作的表現，則應該來自他對於畫作技藝、古老傳承的高度掌握了。

五、結語：

本文大量引用前人研究成果，採用二手資料的方式，或許容易造成立論過程的缺失。而對畫家處於變動時代的心態臆測，佐證資料也或許略嫌不足。由此出發而成的古意意涵，有著隨時被架空的危險存在。然而筆者相信，有關畫中圖義的探究與圖像的研究分析，有著一定的確定性，或許能爲本文諸多的不確定形成某些安定的效果。對筆者而言，外在的合法性的層次或許未必全然周全，而有關內在的必然性的部份則是盡力把握，最後有關批評的合宜性考量，則需要讀者的評斷了。希望釐清兩者復古意涵差異的過程，能夠替文人畫作中稚拙的圖像表現，提供另一層面的討論。 ■

參考書目

期刊資料：

1. 李鑄晉，〈趙孟頫之研究〉，《故宮季刊》（台北：國立故宮博物院），民70、冬/71、春，頁33-40；頁1-13。
2. 石守謙原著，林麗江譯，〈錢選－元代最後的南宋畫家〉，《故宮文物季刊》（台北：國立故宮博物院），第九十六期，民80（1991），頁4-11。
3. 高居翰原著，顏娟英譯，〈錢選與趙孟頫〉，《故宮季刊》（台北：國立故宮博物院），十二卷四期，頁63-82。
4. 穆益勤，〈趙孟頫的繪畫藝術〉，《故宮博物院院刊》（北京），1980年第四期，頁26-34。
5. 楊登順，〈董源、巨然〉，《中國巨匠美術周刊》（台北：錦繡出版社），第20（總號120），民84,1（1995）。
6. 劉龍庭，〈趙孟頫〉，《中國巨匠美術周刊》（台北：錦繡出版社），第36（總號136），民84,5（1995）。
7. 鄧文惠，〈錢選〉，《中國巨匠美術周刊》（台北：錦繡出版社），第80（總號180），民85,3（1996）。
8. 黃貞燕，〈李公麟〉，《中國巨匠美術周刊》（台北：錦繡出版社），第91（總號191），民85,5（1996）。
9. John Hay, "Poetic Space: Ch'ien Hsuan and the Association of Painting and Poetry" in Alfreda Murch ed, *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy, and Painting* (New York: The Met. Museum of Art, 1991) pp.173-198。

專書論文：

1. 高居翰 (James Cahill) 著，宋偉航等譯，《隔江山色：元代繪畫(一二七九-一三六八)》（臺北市：石頭，1999年）。
2. 楊新，班宗華等著，《中國繪畫三千年》（臺北：聯經，1994年）。
3. 陳高華，《元代畫家史料》（上海：上海人民美術社出版社，新華發行，1980年）。