



韓滉及其「五牛圖」

——兼作紙、絹二本之比較

盧福壽

國立高雄師範大學美術系講師

一、前言

中國唐宋之前的繪畫，大都施於寺壁、宮觀、齋堂的壁面，早隨建築的焚毀崩塌而無存。即使是可收傳鑑藏的帛紙畫卷，也在歷代不斷兵燹、禍亂和災變的浩劫下毀失消亡。現今幸存的文物書畫，可謂是九死一生，尤其是經歷千年以上的唐代繪畫。

目前留存的傳為魏晉南北朝顧愷之的「女史箴圖」卷、「洛神賦圖」卷及「列女圖」卷等，都為唐宋摹本。因此，能經證實為真跡的唐代繪畫，就彌足珍貴。現存幾件唐代繪畫：「高逸圖」（傳孫位作）、「調琴啜茗圖」是比較可靠的真本。此外，收藏於北京故宮博物院的「五牛圖」（圖一）亦常被提及。「五牛圖」置之唐畫或中國繪畫史中，至少反映下列之意義和價值：一、它是現存的最早紙本繪畫之一(1)。二、以單一畜獸為題材的長卷畫。三、類似的粗豪筆線，在紙帛

繪畫中，絕無僅有。當然它最為人稱頌的，還是在於它精彩的藝術品質。但當著錄中記載的另一絹本的「五牛圖」出現時（圖二），兩者迥異的線描及略有增飾或簡省的構圖及形體描寫，也呈現了孰為真本，孰為摹（臨）本？或究竟何者近於唐畫？甚至兩作之中，那一件符合韓滉的風格等等問題？本文將就著錄、畫史及現存畫跡等材料，試作分析、比較。

二、韓滉與其牛畫

現存的唐畫大多不具名款，它的作者歸屬，許多是根據徽宗趙佶的題簽而定。《宣和畫譜》著錄的繪畫共計六千三百九十六件。其中，歸在人物畫門類的韓滉，記錄了三十六件作品，當中並沒有「五牛圖」。但「五牛圖」歸韓滉所作，畫史上並無爭議。著錄記載著畫上有徽宗的題籤：「

唐韓滉五牛圖」六字(2)。而絹質的大原本「五牛圖」也在卷末不顯明處發現「韓滉畫」的細筆名款(3)。

韓滉(七二三~七八七)，字太沖，為長安人，以蔭補左威衛騎曹參軍，官歷殿中侍御史，吏部員外郎，太常卿等，德宗朝出為宰相，貞元初，封「晉國公」。他「性節儉、衣裘茵衽，十年不易」。好鼓琴，書得張旭筆法，嘗自言：「不能定筆，不可論書畫」。他有一般文人士夫的繪畫觀：「以非急務，故自晦，不傳於人」(4)。韓滉在《宣和畫譜》中雖未歸在「畜獸」畫一門，但畫牛的名聲極為顯赫。故米芾說：「世俗見馬即命為曹（霸）韓（幹）章（偃），見牛即命為韓滉戴嵩，甚可笑，唐名手眾，未易定」(5)。《宣和畫譜》著錄的「田家移居圖」、「田家風俗圖」、「集社鬥牛圖」、「歸牧圖」、「古岸鳴牛圖」、「乳牛圖」等都是韓滉以畜獸為主體的畫作。所以張彥遠說他畫「牛羊最佳」。宋代之前，繪畫用作「成教



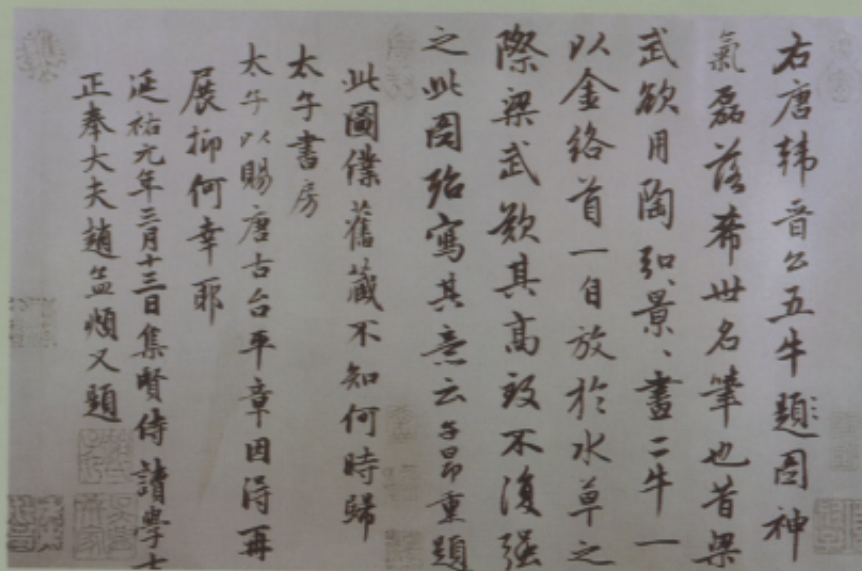
▲ 圖一 五牛圖 卷 紙本著色 20.8 × 39.8cm 北京故宮博物院藏



▲ 圖二 五牛圖 卷 絹本淡彩 29.5 × 233cm 大原美術館藏



▲ 圖三 漢畫像碑常見這種條帶狀的橫向構圖



▲ 圖四 趙孟頫在元延祐元年（一三一四年）於紙本五牛圖拖首的題跋

化，助人倫」的「勸戒表功」為主要目的。因此繪畫題材偏於與人事有關的一類。宋郭若虛才說：山水林石、花竹禽魚，古不及近，而佛道人物、仕女牛馬則近不及古⁽⁶⁾。自晉史道碩開始畫牛，到唐韓滉戴嵩的以畫牛專擅，牛馬與人物同時為高度成熟發展的畫科，所以米芾說唐代畫牛馬的高手多。

三、五牛圖的隱喻

韓滉「五牛圖」卷，圖像的結構單純，橫幅長卷上，畫四牛橫向由右自左行步前移中有一牛正面站立，孤立的荊棘或片斷的緩坡都算不上與整體有關聯的環境背景，較巧妙的是各牛所作的「步者、齧者、縱跨而鳴者，顧而踴者，翹首而馳者」的差異與變化⁽⁷⁾，全圖以頭部的低迴、仰起、回顧、平視前行導引出有節奏的動勢。這種橫向排列延伸而各物象之間對應聯繫的構圖安排，在唐代的人物橫卷中極

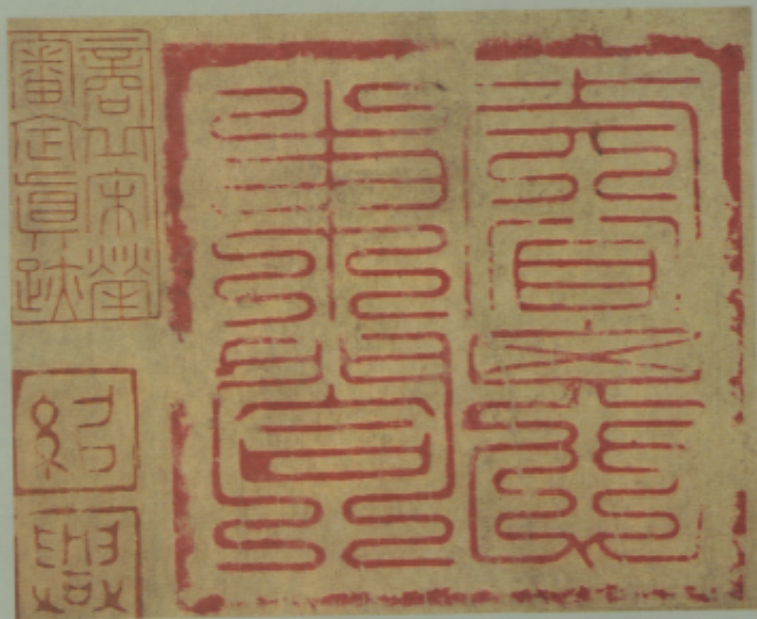
為常見。以人物和畜獸排行入畫在漢代畫像磚（石）中也可以尋著（圖三），但以單一畜獸平行入畫在紙絹橫卷卻是僅有。如此看似純一而單調的圖象，可能含蘊著其他的畫外之意嗎？趙孟頫在「五牛圖」拖尾的題跋辭謂：「昔梁武欲用陶弘景，弘景畫二牛，一以金絡首，一自放於水草之際，梁武歎其高致，不復強之，此圖殆寫其意云云」⁽⁸⁾（圖四）。清乾隆弘曆大致附會趙孟頫的說法，認為與梁陶弘景有關，也在畫中題了一首七言：「一牛絡首四牛閒，弘景高情想像間，舐齧詎惟誇曲肖，要因問端識民艱」。顧炎武《日知錄》說：「古人圖畫皆指事為之，使觀者可法可戒」，謝在杭在《五雜俎》亦言：「自唐以前，名畫末有無故事者」⁽⁹⁾，從「古人作畫皆有深意，運思落筆莫不各有所指」的通例來看，「五牛圖」應不僅於單純審美或趣味上的表象寫物，從文學典籍，靈異神話、歷史事件等方面取材，唐前的繪畫大都負載者茲理解，引申

或意會的故事內容，「五牛圖」應不例外。至於，「五牛圖」中各牛的品相各異，但皆為黃牛，是否如「五馬圖」般各是資歷不凡的名牛，畫史上無人提及，亦無相關記載。據聞黃牛雖遍布唐朝各地，但它卻是起源於南方，而且保持了最顯著的南方特色⁽¹⁰⁾。韓滉生於北方，但貞元前後在南方生活的時間不短，如果將之以異鄉的風物來描寫，「五牛圖」好像也能看出些許特意記錄「新異」的奇詭和聯誼趣味。

四、著錄中的「五牛圖」

「五牛圖」畫卷左下雖鈐有北宋徽宗內府「睿思東閣」的九疊文方印（圖五）⁽¹¹⁾。但未載於《宣和畫譜》，可能是書成的一一二〇年前，「五牛圖」尚未進入宣和畫院，或書編之時，已流出宮外。最早記載「五牛圖」的著錄書已晚到了明季。明清兩代，著錄該圖的計有《六研齋筆記》、《清河書畫舫》、《郁氏書畫題跋記》、《珊瑚網》、《書畫記》、《式古堂書畫彙考》、《佩文齋書畫譜》、《大觀錄》、《書畫見聞表》及《石渠寶笈續編》諸書。其中除《書畫見聞表》只表列畫題，而書成在後的《佩文齋書畫譜》明顯抄錄自《六研齋筆記》外，各書對圖卷的尺幅、材質、內容、題簽等都有或多或少差異的描述：《六研齋筆記》：

程季白蓄韓滉五牛圖，雖着色相而骨骼轉折，筋肉纏裹處，皆以粗筆辣手取之，如吳道子佛象衣紋，無一弱筆求工之意，然久對之神氣溢出如生，所以為千古絕蹟也，趙文敏再三題之，真其所寶秘者。⁽¹²⁾（下接趙孟頫三



▲圖五 「審思東閣」和「紹興」分別是徽宗、高宗御府的收藏印

題及元孔克表一題略)

《清河書畫舫》：

韓太沖五牛圖在項氏，絹本矮卷，其後趙文敏公凡三跋今錄於左… (13)。

《郁氏書畫題跋記》：

唐韓滉五牛圖，此六字宋廟金書題籤，畫在黃麻紙。(14)(接下亦錄趙孔二氏之四題)

《珊瑚網》：

韓晉公五牛圖，明顧氏芸閣藏…黃麻紙上徽廟金書標題，辛未歲予得是卷，適項孔彰來，見之即取案頭宣德紙影去，自此臨本不少，其趙松雪三跋，孔克表一跋，為竹懶翁刻六硯三筆，而卷已旋售，真如煙雲之過眼…，珂玉識 (15)。

《書畫記》：

韓晉公五牛圖，紙畫一小卷，長不上二尺，氣色佳，繪五黃牛一路行去，各自形勢，氣韻渾厚，

精神過於活者，人莫能及，乃古今黃牛圖第一卷，後趙松雪有三題跋，書法亦佳 (16)。

《式古堂書畫彙考》：

韓太沖五牛圖卷，絹本矮卷，項氏家藏(後錄趙、孔之題跋)，(又載)：韓晉公五牛圖卷，明顧氏芸閣藏，黃麻紙本(後錄與《珊瑚網》同) (17)。

《大觀錄》：

韓太沖五牛圖…(續錄趙、孔題跋)。(後以小字體評論曰：)白麻紙光潔，高八寸，長三尺，山坡皴郭加染，極沙平草塹之妙，小樹錯落點綴，筆墨既輕清又高古，畫中逸品也，五牛大小不過三寸…(18)。

最後著錄「五牛圖」的《石渠寶笈續編》則載錄了目前北京故宮本的所有畫中的文字題跋及收傳印記：包括乾隆在引首，畫心以及拖尾的多次題識、金農的觀款以及諸

多朝臣以「閒、閒、艱」三字為疊韻，應和乾隆早先題跋的多首七言絕句(19)。

現今存世的五牛圖除北京故宮的紙本外，尚有日本大原美術館的絹本。這和上述著錄書中所提的各紙、絹二種材質似乎相吻合。但與現存的二本相比對，卻有一些顯然的差異：

一、《郁氏書畫題跋記》及《珊瑚網》提及紙卷留有徽宗瘦金書體：「韓晉公五牛圖」的六字題籤，並不存在北京本。而絹質的大原本也不存《清河書畫舫》及《式古堂書畫彙考》所記的趙、孔二氏的題跋。

二、《書畫記》、《大觀錄》記載紙卷的長寬尺幅有甚大出入(20)。《大觀錄》評語：「山郭皴郭加染、極沙平草塹之妙、小樹錯落點綴、筆墨既輕清又高古」的論述，與紙卷的故宮本的構圖與筆墨風格，亦不盡符合。

三、大原絹本高(寬)於故宮紙卷近九厘米，與《清河書畫舫》和《式古堂書畫彙考》所稱「絹本矮卷」不合。

要正確解答這些疑問，甚為困難。各著錄書編纂時採集資料的方式不一，耳聞輕信或擴引採錄前書的情況極為常見，輯錄的藏家即使親歷鑑賞，也難保不在經過多時後遺忘細節或誤作判定，尤其是需要精密、清晰的大小形貌的記憶，很容易在約略的估算下差誤千里。《珊瑚網》之後的各著錄書都未再記錄徽宗的題籤，有可能在重新裝裱時被裁切了。而絹本之後的題跋，也可能在流傳中被切割了或根本就是傳抄自紙卷的題跋。其次，當時是否存在其他「紙質高卷」？或者根本上就是以長度論高矮呢？這些臆斷大約是無法證實的。

汪柯玉在《珊瑚網》中說：辛

末年（一六三一年）後，由於項聖謨的摹寫，而使臨本不少，目前並沒有發現更多留存的臨本畫跡。只見較早聖氏所臨，在乾隆甲戌年（一七五四年）進入清宮的「項聖謨臨韓滉五牛圖」，以及作於康熙戊戌年（一七一八年）的「蔣廷錫摹項聖謨臨韓滉五牛圖」二本；並與韓滉原卷同著錄於《石渠寶笈續編》，但兩者的尺幅都大於韓滉原卷，尤其蔣摹項之臨本，長度擴增一倍有餘。

五、紙絹二本之比較

絹本五年圖著錄於《式古堂書畫彙考》後，就未記載在往後成書的著錄中，《石渠寶笈》先後三次輯編都未收入。日本平成八年（一九九六）年十月在大原美術館公開展出後始引起注意。它灰黯古舊的絹地以及樸質簡逸的風格，馬上給人一種經歷悠久歲月的聯想。和北京故宮本相較，除五牛造形及位置安放極為近似外，兩者經由仔細比對，至少呈顯以下的差異：

一、大原本高二九·五厘米，長二三三厘米。故宮本高二〇·八厘米。長一三九·八厘米。使得五牛の間隔，包括和畫卷上下邊緣之距離，大原本顯得寬鬆而舒緩，北京本則近接而緊迫。

二、五牛在畫卷上行走位置的高低略有差異。

三、排序居中的正面之牛，後腳起始畫有多道波紋狀，向後延伸的緩坡，及多株灌叢雜草，在故宮本並不存在。

四、五牛個別的結構，大原本明顯短而壯。（圖六）

從兩卷五頭牛的位置來看，牠們都是分別畫在單一紙絹上。故宮本的四個接縫處上，鈐有「張氏珍



▲ 圖六 大原本五牛圖的畫象較為短而壯

玩」四個印記，以及項元汴的四個收藏印。趙孟頫在題記中曾說：他在至元廿九年（一二九二年）帶回吳興時曾重新裝裱。畫幅有否在重裝中因裁切而變小？北京本五牛充塞的空間不免過於擁擠擠迫，這在同屬長卷人物的唐畫中，並未發現。依現有唐紙規格形制歸納，平均高約二五至二七厘米，玄宗朝後的八世紀，亦有超過三〇厘米者⁽²¹⁾，依此而言，北京本是有被裁切了的可能性。

如果故宮本來自大原本，顯然是前者臨摹時將緩坡叢樹予以省略。反之，則是大原本增添補寫的。就全卷構圖整體的需要及聯繫來設想，右側第一牛既從頭部與前腳空疏處畫出荊棘（圖七），中段構圖裏再復出緩坡植物以統合整體，似乎較近于自然合理。

而兩卷的五牛在大原本呈現較「短而胖」的造形差異，也可在排序第三的正面牛尋獲答案。在大原本呈高瘦的造形，反在故宮本變得

圓整而豐肥（圖八）。這原因顯然是北京本全面加長了牛體左右的長度。

當然，描繪技法產生的風格差異，才是引人注目的重點所在。大原本的線描淡弱而細勻，在退暈的淡設色中，這些具分割牛體輪廓和肢體結構作用的「界線」，幾乎被暈染的色彩所消融，這與故宮本粗豪、挺勁而圓韌的筆線所表現的拙重感大異其趣。

除了粗壯的外輪廓線外，故宮本每牛的頭頸懸垂的繃紋也多於大原本；軀體中段都畫著六~七條的紋線。並且牛角基底及牛的眼瞼，亦有細毛的描寫，牛角也畫了圈環線，這都不見於大原本。但兩者使用的退暈著色則十分接近。（圖九）

韓滉的繪畫師承陸探微，書法學張旭，最早由《唐朝名畫錄》所記載。《畫譜拾遺》及諸多著錄中的記載也大致來自前書。傳為韓滉所作並在著錄中記載較詳的：「田



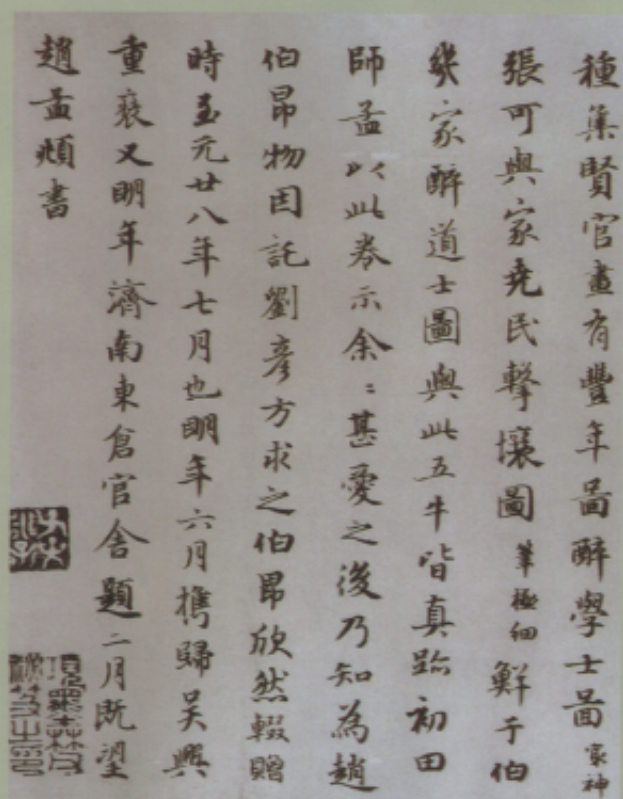
▲圖七 紙絹二本右側第一牛，前腳與頭頸間都畫有荊棘叢



◀圖八 故宮本的正面牛，反因左右加長，而顯壯碩



▲圖九 退筆法在唐代繪畫，包括唐代敦煌壁畫乃常見之著色法



▲圖十 趙孟頫的題文謂：韓滉「堯民擊壤圖」筆極細

家移居圖」、「明皇演樂圖」、「七賢過關圖」、「豐稔圖」，都未提及畫作具體的風格或畫法。只見趙孟頫在「五牛圖」的第一次題記中說，曾見張與可家藏有韓滉「堯民擊壤圖」：「筆極細」（圖十）。畫史中張彥遠謂陸探微的畫「筆跡勁利，如錐刀焉」，《圖畫見聞誌》記陸作「一筆畫」乃「連綿相屬，氣脈不斷」，而元代湯后也在《古今畫鑑》稱其：「行筆緊細，無纖毫遺恨」。從這些記載陸探微的用筆特質大約可以歸納出韓滉的筆線風格近於「細謹」的一類。再參證《宣和畫譜》所記：他的「畫與宗人韓幹相埒」的說法。存世歸於韓氏的畫跡「牧馬圖」、「照夜白」（圖十一），二畫也都屬於線條纖細，並且略有渲染的作法。顯然的，大原本較接近。再從確定的唐畫中求證：新疆吐魯番阿斯塔那一八七號墓出土的木框聯屏絹畫，婦女衣紋線描均勻挺勁，以退淡法作明艷賦色（圖十二）。與大原本牛體皮繡的紋理表現極為相近。墓主張氏是武則天時安西都護府的官員，因此，應該呈現出了中原唐畫的時代性風格作法（22）。

北京故宮紙本的「五牛圖」，置於諸多列歸唐代的紙絹畫中，確實有如溪流中巨大、突兀的漂石：精彩、壯偉，但不知所來何處。它表現了郭若虛認為的，優秀畜獸畫的標準：「全要停分向背，筋力精神，肉分肥圓，毛骨隱起，仍分諸物所稟動之性」（23）。真如趙孟頫所誇讚的「神氣磊落」的稀世名筆。但追究是否真出韓滉之手，就有「孤證難立」的困擾。因為，個人繪畫風格會有年歲推移的轉變，作畫態度是出自率意的應酬或苦心的經營；目的是留存備考，粗略鉤描的稿本，或是最後底定的力作等等。這些，都影響在畫面呈現的筆墨表



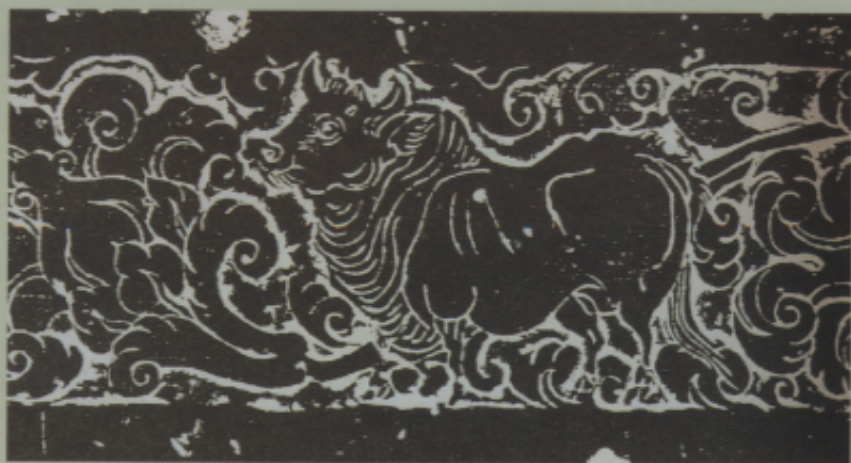
▲圖十一 唐 韓幹 照夜白 紙本墨色 大都會美術館藏



▲圖十二 吐魯番阿斯塔那一八七號墓出土的絹畫仕女，以退暈法賦色。線條勻勁



◀圖十三 屬於細謹線描的唐代石刻（線畫）



▲圖十四 屬於粗豪挺勁的墓室石刻，其造形亦類似紙本 五牛圖

現或整體品質的優劣。並且，作畫環境的牽制與材料的差異，也會驅使作畫者改變作風或習慣。明代王絨在《書畫傳習錄》中就說：

大約古人能事，施于畫壁為多，唐宋所傳，不一而足。其作畫幃，均屬大幅，亦張絹素于壁間立而下筆，故能騰擲跳蕩，手足並用，揮灑如志，健筆獨扛。如駿馬之下坡，若銅丸之走板。今人施紙案上，俯躬而為之，腕力掉運僅及咫尺，欲求尋丈，已不能幾，寧論數丈，數十丈哉！（24）

作畫的方式、場所既有差異，畫家調整或發展出不同的作畫法亦屬必然。張彥遠就說尉遲乙僧的畫：「小則用筆緊勁，如屈鐵盤絲，大則灑落有氣概」。湯后在評論唐代畫家陸晃時也認為陸氏的畫有描法甚細而有力，及粗惡可厭二種。從紙絹繪畫以外的藝術媒材也能找到例證（圖十三），唐代楊執的墓誌石刻中的畜獸（圖十四），就神似的呈現與紙本五牛圖類似成熟而完美的表現水準。因此紙卷五牛圖即使不出韓滉之手，也有可能是其

他唐代畫家所作。

清姚首源就曾說：「唐人畫在今日稀如星鳳，允稱鴻寶」。尤其真本例證的不足，就很難類歸出一個唐代繪畫的共同風格。元代湯后評斷唐畫時也只說：「望而知其為唐人」，因為「別有一種氣象，非宋人所可比」，或高濂所謂的宋畫工於求似，故天趣不及唐畫（25）。

依筆者的判斷，兩卷製作的時間，應有較長的間隔，大原本若非真跡，也應是較早的摹本。即使不採信卷末不醒目的「韓滉畫」的細筆款記，還是能從中感受到過渡性發展中的「生拙」意味。這種直觀可得的「氣象」，在「谿山行旅圖」中也可體會到。故宮本五牛的完美造形，及外輪廓、軀幹結構的較多變化與數量的線描，應是出於臨寫時對臨本的補救、增修。韓滉只是「公退之外，雅好丹青」的士人畫家，故宮紙本「五牛圖」，卻極似出自技法精熟從事壁畫工作的職業畫手。時間也不會晚於北宋（26）。

六、餘論——五牛圖的收傳

大原本從卷首到卷末共鈐有十二顆「招撫使印」，米澤嘉圃認為應是南宋時所蓋（27），表示至少北宋時已存在，雖然沒有元明的題跋，但有趙孟頫和項元汴的鑑藏印，一九五六年為大原謙一郎購藏，現存於大原美術館（28）。

故宮本之卷尾下邊角落蓋有「睿思東閣」、「紹興」二印，證實它在北宋末曾入徽宗御府，南宋高宗朝也還保有它。入元的近百年間，從鑑藏印及趙孟頫、孔克表的跋文中得知：原為趙伯昂所收藏，在至元廿八年（一二九一年）贈予趙孟頫，一二九二年重裱，一二九三年帶回吳興。廷祐元年（一三一四年）趙氏三度題跋時，此卷已入元內府太子書房，並由太子賞賜給唐古台。至正十二年（一三五二年）時已經是鄒君玉的藏品，這中間還一度由張九思家族所擁有。明代的時間裏項元汴（29），顧從德、汪何玉和程季白先後藏有。一七三九年至一七四六年的前後由桐鄉的汪庭堅收存。它在乾隆壬申（一七五二年）入內廷，並編入一七九三年成書的《石渠寶笈續編》。在這之前由收傳印記推測，可能也由朝臣宋犖收藏過（30）。一九〇〇年八國聯軍時被劫，曾輾轉流出國外，後歸北京故宮博物院珍藏。▲

註

- (1) 據考古發掘，一九五七年西安灃橋出土的一批西漢紙，其隨墓下葬時間不晚於西漢武帝（西元前一四〇～八七年）距今二千多年，是世界上現存最早的植物纖維紙。詳潘吉星〈關於造紙術的

- 起源），《文物》一九七三年九期，頁四五～五一。陸機（二六〇～三〇三）「平復帖」是現傳世最早的紙本法書。新疆吐魯番阿斯塔那墓出土，替代的一件六張紙合併的繪畫則是著錄的最早紙本畫。詳參《文物》一九七三年，十期。
- (2) 見明郁逢慶《郁氏書畫題跋記》卷一，輯於《欽定四庫全書》子部八一六冊，頁五九八。
- (3) 米澤嘉圃《從白描畫到水墨畫的演進》、《水墨畫大系》第一卷（講談社，一九七五年）。
- (4) 詳見《新唐書》，列傳第五十一。（鼎文書局），頁四四三四～四四三七。
- (5) 米芾《畫史》，輯於《藝術叢編》第十冊（台北，世界書局，一九七四年），頁二九九。
- (6) 郭若虛《圖畫見聞誌》卷一，輯於《藝術叢編》第十冊（台北，世界書局，一九七四年），頁四四。
- (7) 見唐「韓滉五牛圖」複製真跡，（人民美術出版社，一九八四年）。拖尾，孔克表跋。
- (8) 同上，趙孟頫跋。
- (9) 註九：顧炎武《日知錄》卷二十一，輯於《欽定四庫全書》，子部十，八五八冊，頁八七二，八七四。
- (10) 謝弗著、吳玉貴譯《唐代的外來文明》（北京、中國社會科學出版社，一九九五年），頁一五七。
- (11) 唐孫位「高逸圖」、韓幹「牧馬圖」、五代王齊翰「勘書圖」，以及黃筌「寫生珍禽圖」皆有相同之印記。
- (12) 明李日華《六研齋三筆》卷一，輯於《欽定四庫全書》子部。八六七冊，頁六六〇。
- (13) 明張丑《清河書畫舫》卷四下。輯於《欽定四庫全書》子部，八一七冊，頁一五〇。
- (14) 明郁逢慶《書畫題跋記》卷一。輯於《欽定四庫全書》子部。八一六冊，頁五九八。
- (15) 明汪珂玉《珊瑚網》卷二十五。輯於《欽定四庫全書》子部。八一八冊，頁五一二。
- (16) 清吳其貞《書畫記》卷三。（台北，文史哲，一九七一年），頁三三九。
- (17) 清卞永譽《式古堂書畫彙考》卷三十九。輯於《欽定四庫全書》子部。八二八冊，頁六四八。
- (18) 清吳升《大觀錄》卷十一。（台北，漢華文化，一九七〇年），頁一三八五～一三八六。
- (19) 《欽定石渠寶笈續編》，（台北，故宮，一九七一年），頁三六八三～三六八五。
- (20) 《書畫記》云：長不上二尺。《大觀錄》記：高八寸長三尺。
- (21) 參見潘吉星〈故宮博物院若干古代法書用紙之研究〉。《文物》，一九七五年十期，頁八六。劉仁慶，胡玉熹〈我國古紙的初步研究〉《文物》，一九七六年五期，頁七八。
- (22) 見《中國美術全集》繪畫二，〈隋唐五代繪畫〉。（北京，人民美術，一九八八年），頁七。
- (23) 同註六，頁廿一。
- (24) 俞崑《中國畫論類編》（台北，華正，一九八四年），頁九九。
- (25) 見湯后《古今畫鑑》，輯於《美術叢編》一集十一冊，頁廿一。高謙《燕閒清賞箋》，輯於《美術叢編》一集廿八冊，頁三七七。
- (26) 米澤嘉圃認為北京本近於元畫風格，或許出於審慎，並可能不知或不願採信畫上兩宋的收傳印。而鈴木敏在其《中國繪畫史》（賴美月譯，台北故宮博物院，一九八七年，頁一〇八）中，批評此件作品「拙劣」，則令人懷疑他評定繪畫優劣的標準何在。
- (27) 同（3），圖四六、四七釋文。查《金史·職官志》無「招撫史」之設，只有招討司。《宋史·職官志》言南渡初始設此官，但不常設；元明兩代均無此官。
- (28) 寫作本文，承大原美術館提供部分資料圖片，謹致謝意。
- (29) 本卷共鈐有項氏二十四個印記。另卷首下方書一小字「此」。可能是項氏「千字文編號」之一。
- (30) 收傳印記有「商丘宋華審定真蹟」及「緯蕭草堂畫記」二印。