

れたことが知られ、実際にこの日に詩会の挙行されたことが確認でき  
る。

26 『蔭涼軒日録』長享二年五月七日条、「晩來狩野大炊助來云。此五六  
日在「大津」。與「京兆」同所。件々彼三昧話之。實異人也。」

27 『蔭涼軒日録』延徳三年六月九日条、「游初軒座敷畫狩野法橋所筆一  
見之。」

28 前掲注25参照。

29 細川政元と正信の結び付きが強かったであろうことは、次代の元信が、  
ともに政元の養子であった澄元、高国の命により、それぞれ「細川澄  
元像」（永正四年）、「鞍馬蓋寺縁起絵巻」（永正十年）を制作している  
ことから容易に想像される。

30 『蔭涼軒日録』延徳四年六月八日条、「座敷畫一見如可。侍者延「予見  
之。狩野法橋所」筆。種々筆勢盡」之。實可「觀者也。」

〔付記〕

本作品の調査では、大心院津田宗徹氏より多大なご便宜を賜ったが、平  
成元年四月に示寂された。ここに謹んで哀悼の意を表します。  
小稿の執筆にあたっては、大手前女子大学武田恒夫教授並びに関西大学  
山岡泰造教授から適切なご助言を得た。また一部の写真については正  
木美術館学芸員高橋範子氏よりご提供いただいた。ここに記して、感謝  
の意を表したい。

## 雲龍図 張德輝筆

二幅  
紙本墨画

(各)縦六二・二cm 横三五・八cm

明 時代

京都 個人蔵

### はじめに

清、徐沁の『明画録』は、巻五に「龍」の一項を設け、画龍を得  
意とした明代画家、牛舜耕・張德輝・何雪澗・許端・釈龍の五人を  
あげ、その小伝を記載する。

しかし、彼らの款記を有する作品は従来図版に紹介されることも  
なく、その具体的な作風はほとんど知られていない。明代の工芸品  
において、龍の文様が盛んに用いられていることを考えあわせると  
意外な気がする。

太古より天の使い・神仙の乗り物として表現されてきた龍は、降  
雨の靈力を持つと信じられ、しばしば雲煙や波濤と組み合わせて描  
かれる。特に唐代後半の水墨画の勃興は、龍の雲や波間に隠顕する  
情景を一層迫力あるものにし、五代より宋初にかけての伝古・呉懷・  
董羽・董源、北宋の苟信・任從一、南宋の陳容・牧谿、元の張羽材・  
張嗣成父子等、数々の画龍の名手が現われた。

現在、我々が眼にする明代画龍には、多くの場合、本来の作者にかわって前代のこれら大家の名前がかぶせられ、明代画龍の実態を不透明にしているばかりか、水墨を用いた画龍全体の歴史的展開を把握する上での障害ともなっている。ここに張德輝筆と考えられる作品を紹介し、明代の作家がこのジャンルにおいて、どのように伝統を継承し、新たな工夫をこらしたか、多少なりとも明らかにしたい。

(一) 「雲龍図」の現状と復原および張德輝との関係

雲煙の中、下降する龍と、涌き立つ波を蹴って天に昇らんとする龍の一对が幅を分けて描かれている。

昇龍幅 (図18) には、右端中ほどよりやや下の所に「雲林樵者八十五歳作」の款記 (図19) があり、それに続けて「雲林処士」・「天台張氏」・「秋詹」と読める三種の白文方印が捺されている。

降龍幅 (図17) の本紙上辺、左右の角にもおのおの白文方印が見える。共に印の大半が切られ、角の一文半を残すのみである。右手の印は「施」(図20)。その右隣の半文字は、あるいは「行」か。左手は「絲」(図21)。残り半文字は判読しがたい。これらの印は、昇龍幅の印と字形・朱肉の色が類似し、作者印もしくは制作完了後まもない頃の印かと判断される。

現在、大和表具掛軸二幅の体裁を取っているが、掛幅としては中途半端な大きさであり、対幅として並べるには落款の位置のおさまりが悪い。降龍幅の印が、絵の上辺の左右を押さえ、昇龍幅の波濤が絵の下辺を示すと考えれば、降龍幅は本来一幅であった絵の上半、昇龍幅は絵の下半にあたり、恐らく日本に将来された後、折半して

対幅に改装されたのではあるまいか。

このように考えて上下に配する (図22) と、作者の意図した両龍対峙の構成が一層鮮明となってくる。見開いた眼で互いに相手をしつかりと見据える龍の視線が一致し、雲煙は斜めに筋を引いて、両極をつなぐ役割を果している。

絵の左右は当初より多少切り詰められているであろう。画面の枠をよじ登る龍の姿がいかに窮屈だ。しかし款記・印章の位置より見て、大幅な切り詰めではない。

この作品には、五種の極め・添状が付随している。中に、狩野安信 (一六一三―一八五) の外題「龍 雲林樵者筆 安 朱文印」二枚があり、遅くとも一七世紀後半までにはわが国にもたらされ、対幅の体裁を取っていたことがわかるのである。これに続くと思われる天保元年 (一八三〇) の狩野養信の添状では張雲林筆と鑑定している。

「昇龍 二幅対 張雲林筆」という箱書も恐らくこれに従ったものであろう。

ところが、明治二八年 (一八九五) の三松居士谷辰のものを含めた他三通の添状は、この張雲林を張德輝とみなしている。「明画録」によれば、張德輝は字を秋蟾といい、雲林老人と号す。「秋詹」印は字の文字の一部を省略して用いたものであり、「明画録」は本来、雲林老人とすべき所を誤って雲林老人に作ったというのが、その鑑定の根拠になっている。

果して雲林老人が誤りか否かはにわかに判断しがたいが、陳乃乾編『室名別号索引』増訂本 (北京 中華書局、一九八二) には、何に依拠するのか「雲林樵子 宋 張秋蟾」の一項が見える。宋代にはこのような名人は見あたらず、恐らく宋は明の誤りで、張德輝を

さすのであろう。そうとすれば、たとえ雲巢老人が張德輝の号であったとしても、別号として雲林樵者を名乗っていたことは十分考えられる。ともかく姓・字・号に共通する「雲龍図」の作者が画龍で知られた明の張德輝である可能性はきわめて高いと言えよう。

## (二) 張德輝

張德輝の伝記資料は地志・画史伝に求められる。管見のものを時代順に列記する。

1 明、楊寔纂修『寧波郡誌』（成化四年（一四六六）序刊本）卷八 人物攷、文芸、国朝

張秋蟾 號雲巢老人。世居慈溪之大寶山麓。少學寫龍。自得其趣。

晚年烘染有法。而飛雲驚電。變化萬狀。或累日不下一筆。或一日連寫數幅。然亦自有神妙。人不可必得也。

2 明、張時徹纂修『寧波府志』（嘉靖三十九年（一五六〇）序刊本）卷四 一、特芸、国朝

張德輝 字秋蟾。號雲巢老人。世居慈谿大寶山麓。少學寫龍。自得其趣。每遇天陰將雨。登舍後絶頂。盤薄。以雲氣騰湧。默與神會。晚年烘染有法。而飛雲驚電。變化萬狀。或累日不下一筆。或一日連寫數幅。極於神妙。可追踪陳所翁。今神祠梵宇古壁。尚存其遺跡。

3 明、朱謀壘、『画史会要』卷四、張德輝伝。2の『寧波府志』とは「少學寫龍」の写を画に作る以外、同文。よって文は省略。

4 清、徐沁、『明画録』卷五、龍

張德輝 字秋蟾。別號雲巢老人。慈谿人。世居大寶山麓。少學畫龍。遇將雨。輒登絶頂。觀雲氣騰湧。默與神會。以故麟爪隱現。飛

雲驚電。變化萬狀。極于神妙。可追踪陳所翁。今祠宇梵壁。遺蹟猶有存者。

4の『明画録』は2・3を節略した内容であり、しかも「画畫」として見るのを見ると、『画史会要』に依拠したのであろう。2は1をやや含らませた内容を示す。両者の元となった資料が存在するようだが、今は知りえない。とりあえず、2を訓読する。

張德輝、字は秋蟾、雲巢老人と号す。世よ慈谿の大宝山の麓に居す。少くして龍を写すを学び、自ら其の趣きを得。天の陰りて將に雨ふらんとするに遇う毎に、舍後の絶頂に登り、盤薄し、雲氣の騰湧するを以て、默与神会す。晚年、烘染に法有り。而して飛雲驚電し、變化万状たり。或いは日を累ねて一筆を下さず、或いは一日に数幅を連写す。神妙を極め、陳所翁をも追踪すべし。今、神祠梵宇の古壁に尚お其の遺跡を存す。

雲林樵者八十五歳の作というこの雲龍図を張德輝と結びつける上で問題となるのは「天台張氏」の印の使用である。張氏が代々住まったという慈谿は、現在の浙江省寧波市の西北約十五キロに位置し、当時は寧波府に属する一県であった。寧波府の南には、天台県を含む台州府が境界を接するが、かつて慈谿が台州府に含まれたことはない。「四明張氏」と称すべき所をこのような印を用いているのは、推察するに、張氏は何代か前に天台から慈谿に移り、その原籍を示す意味があるのだろうか。

大宝山は県治の西南約一キロにあり、雄然と西に據り、風氣をさえぎる所から、地元では白虎山と呼ばれている。成化刊『寧波郡誌』によれば、これより西南にさらに十五キロ進んだ所に至道宮がある。

そのふもとの龍潭に、唐の天宝二年(七四三)、使者を派遣して金龍を投げ雨を祈願させた所、「大宝永昌」の四字を金書した黒漆の木板が浮かびいで、続いて雨が降るといふ靈験があった。そこで潭のほとりに道観を建て大宝観と名づけたという。

東海に突き出し、気象の変化が激しい故か、この寧波一帯には龍にまつわる祠廟・寺観が数多い。それらほたいいひでりに苦しむ人々が龍に請いて雨を得たことに縁起して設けられており、龍の靈力に対するこの地方の信仰の厚さを物語るものといえよう。

宋の劉攽(一〇三―一八九)の詩に「南人 雨を調いて凶龍を争い、画師 筆を放ちて老雄を為る」の句があるように、こうした土地柄は龍を描く画師を育て、画龍の伝統を生んだ。五代末より宋初にかけて、画龍によって名を知られ、「其の体を観れば、則ち筆墨遒爽、善く蜿蜒の状を為す」と『図画見聞誌』(巻一 叙論、論画龍体法)に評された僧、伝古は、四明(今の寧波)の人である。彼には岳闍黎や徳饒・無染らの弟子があり、よく師の画法を伝えた。また、南宋の初め、明州(今の寧波) 惠安院の僧、義紹が勧進し、周季常・林庭珪に描かせて、淳熙五年(一一七八)頃より約十年をかけて施入させた五百羅漢図百幅中にもさまざまな龍の姿が写されている。張徳輝はこうした伝統を継承し、早くから画龍を学んだ。さらに大宝山頂に登り、雲気の湧き起る様子を観察してその雲煙法に磨きをかけ、遂に一家を成すに至ったのである。一途に画龍に取り組む彼を支えていたのは、土地の人々の龍の靈力に対する敬虔な信仰心であった。彼らの依頼に応じて祠廟・道観・寺院の壁面に描かれた張徳輝の龍は、嘉靖の末になってもなお残されていた。

さて、張徳輝の活躍時期は何時であろうか。成化四年(一四六六)

の序を持つ『寧波郡誌』に伝が載る所から、それ以前に遡るのは確かである。張徳輝の活躍時を特定する作品や文献は今の所見出しえないが、慈谿に近い鄞県の出身で、父の袁珙と同様、相術家として世に知られる袁忠徹(字 静思、一三七六一―一四五八)に「張秋蟾の画龍に題す」という詩が残っている。この詩の内容から、張徳輝は袁よりもやや年長、一五世紀前半に活躍した人かと判断される。

張公畫龍人不識

筆法遠自僧繇得

挂向高堂神鬼驚

恍惚電光飛霹靂

想當渤海開筆力

元氣霖霖浸無極

吐吞霧雨川澤昏

摩蕩雲雷太陰黑

江翻石轉竊莫測

雪濤卷空銅柱仄

洞庭扶桑非爾誰

顛倒滄溟爲窟宅

乃知茲圖只數尺

坐令萬里起古色

何當置我君山湖上之高峰

聽此老翁吹鐵笛

張公の画龍 人識らず

筆法 遠く僧繇よ自り得たるを  
掛けて高堂に向えば神鬼驚き  
恍忽たる電光 霹靂を飛ばす  
想うに当に渤海 筆力を開くべし  
元氣霖霖 浸して極まり無し  
霧雨を吐吞して川沢昏く  
雲雷を摩蕩して太陰黒し  
江は翻りて石転じ 窈として測る莫し  
雪濤 空を巻いて銅柱そぼだ仄つ  
洞庭・扶桑なんじ爾に非ざれば誰ぞ  
滄溟を顛倒し窟宅と為せるは  
乃ち知る茲の凶 只だ数尺  
坐まに万里に古色を起せしむ  
何か当に我を君山湖上の高峰に置き  
此の老翁の鉄笛を吹くを聴くべき

張德輝の画龍が梁の張僧繇に由来するとは、同姓にちなんだ批評であろう。蘇州の人、張僧繇は梁を代表する大画家で、道釈人物を善くしたが、画龍においても抜群の手腕を発揮した。かつて金陵（今の南京）安樂寺に四匹の白龍を描き、飛び去ってしまったといけなからと言つて、わざとひとみを入れないでいた。これを疑う人にせかされて、二龍にひとみを入れると、たちまち雷鳴がとどろき雲に乗って二龍は昇天したという。

袁忠徹も特に張德輝の技法を云々するというよりは、張僧繇の故事の如く画幅から今にも脱け出しそうな龍の迫真の表現に驚いたの

である。

この詩はまたもう一人の同姓、唐の書家、張旭を意識して作られている。末句に近い「万里に古色を起せしむ」の語は、杜甫の「殿中楊監に張旭の草書図を示さる」という詩中の句の引用である。「斯この人 己に云こに亡なし、草聖 秘は得難がたし」の句で始まるこの詩は、狂草と呼ばれる逸気に溢れた書法で新境地を開拓した草聖・張旭に對する哀悼の意に満ちている。あるいは張德輝も袁がこの詩を作つた時には世を去つていたのかも知れない。

末句の此の老翁とは画中の龍であり、龍が鉄笛を吹くとは、鉄笛の雲を穿ち石を裂くような音色を龍の鳴き声に此況した連想であろう。唐、李肇の『国史補』等に故事が見え、元6の郭翼の詩にも「洞庭鉄笛龍吹出」の句を見出せる。すなわち、洞庭湖中に浮ぶ君山の高峰に身を置いて龍の鳴き声を聞きたいものだという内容であるが、そこには画中の龍になりかわつた作者、張德輝を懐しむ気持ちが入められている。

### (三) 「雲龍図」の作風について

たしかにこの作品には、人を驚かすほどの凄味がある。その最大の要因は龍をとりまいて画面一杯に広がる雲煙である。あたかも両龍が陰陽の極となり、その間に放電された火花が走るかのように雲が筋を引いて流れ、所々に小さな渦をまく。

常に氣象の変化に注目し、大氣の動きを観察したものでなければ描きえない表現である。この点で、嘉靖刊『寧波府志』が張德輝の日常の行動として、空がくもり今にも雨が降ろうとすると、すまいの裏手より大宝山の頂きに登り、雲氣のわきおこる様子をじっくり

観察し、心に悟ったと記述しているのは、この絵を張徳輝の作と考える筆者にとって非常に都合が良い。

この絵に見られる雲煙法の第一の特色は、暗部に非常に濃い墨がふんだんに用いられ、まるで煤を直接なでつけたような印象を与えることである。この暗部の濃さは、白黒のコントラストを強調し、雲煙のあい間に月の出ない夜空を眺めるような深みをつけ、また逆に雲煙の白い輝きをきわだたせている。

第二の特色は、水墨の作雲法としては常法である淡墨から徐々に濃墨をかわかしながら塗り重ねてゆく烘染の法を採用しているけれども、単に墨のじみみの自然の広がりには任せるばかりか、雲煙の境界となる部分に、細かなくさび状の筆を連続して打ち込むことによつて、雲煙のけば立つた様子を巧みに作り出していることである。

こうした雲煙法は、濃墨の多用という点では、南宋の陳容が、吹き墨を併用し、渴筆を点描風に打ちつけて、弧状を連続させたやや丸味のある霊煙の輪郭を形成しているのとは、かなり性質を異にする(図23)。雲煙の形状という点では、大徳寺本五百羅漢図中に、比較的近いものを求めうる(図24)。やはり烘染法を用いるが、濃墨使用はごくわずかな部分に限定されており、白黒のコントラストはそれほど強烈ではない。また雲をけば立たせるような特別な工夫も見出せない。張徳輝は土地の伝統的な画法を継承しながら、自然観察と、たゆまぬ努力の末に、遂に彼独自の雲煙法をみだしたのである。成化刊および嘉靖刊の寧波志が、張徳輝の画龍について、「晩年烘染に法有り」と伝えているのは、まさにこうした雲煙法に関する工夫を指すのであろう。

ところで、張徳輝筆と考えられる作品がもう一点存在する。米国

のミシガン大学附属美術館キュレーターの武佩聖氏より最近教示を得たのであるが、同美術館の寄託品中に陳容筆とされてきた九龍図巻(図27)がある。

紙本の縦二三・二センチ、長さ二五六・二センチの横巻に、水墨で九匹の龍がおもいおもいの姿に描かれている。雲を踏み、波濤を駆け、孤島の上にとぐろを巻いて睡り、流木をつかみ、山間より身を起すその姿は、五代、江南の呉懐の龍を連想させる<sup>8)</sup>。

姿態のみならず、角や背の突起の形状等にも変化を持たせる工夫がこらされている。

巻頭に「三陽啓泰」、巻尾に小さく「臣陳容恭進」と記されているが、この巻尾の款記は位置が不自然で書も拙なく、後人の作為によること明らかである。恐らく張徳輝のものとの款記が切り取られた後に加えられたものである。項元汴・梁清標等、図上に捺された明清収蔵家の印はすべて偽印であると呉佩聖氏は考えている。かつて広州番禺の葉恭綽の所蔵品で、その鑑蔵印が前隔水に見える。

雲龍図とこの作品には極だつた共通性が認められる。まず龍の姿であるが、遂一細部を比較しなくとも良いほどによく似ている。中でも鈴を含んだような口、アメーバ状に広がる上あご、蛇の目を連ねた背の突起は、他に類例を見ない個性的な表現である。共に龍の体は肥瘦のある幅太の濃墨線で大胆にくくられており、この線は波濤にも用いられている。つめかぎ状の波頭が米粒を撒いたようなしぶきを飛ばし、白波の付け根の部分に、爪でひつかいたような跡をつけるのもこの作家の特徴である。但、周囲を濃墨でつぶしすぎているせいも、波頭が細く脆弱に見える。自然な荒々しさは失われ、文様化が著しい。

雲煙も「雲龍図」で指摘した二つの特色を備えており、筋を引いて流れる形状は同一作者であることを確信させる。同様に龍と龍との間をつなぎ、暗部は雲間となり、また龍を隠蔽する黒煙のような役割を果たしている。

但、この九龍図巻では、インクのしみを落したように、墨のじみをそのままに見せる部分が割合多く見られるのに対し、雲龍図では、そうした部分が押えられて、より自然で重厚な雰囲気がかもし出されている。これは同一作家の時期の違い、習熟度の相違を物語るものと言えよう。張徳輝伝は「晩年 烘染に法有り」というが、恐らく彼は独自の雲煙法を完成させた後も、さらに改良を加えていったのであろう。それが、最晩年に近い雲龍図と、初老あるいはそれ以前の作と思われる九龍図との差になって現われたと考える。

### むすび

長い歴史の中で、空想上の靈獣である龍は、さまざまにその姿を変えてきた。長胴・長尾・四足・二角・鱗身に象られるのは漢時代のことで、天界に棲むあかしとして備えていた翼は唐時代になると失われ、火焰を肩にまとうだけになってしまう。それ以降も時代を追って細部を変化し、この張徳輝の作品に見るような姿に固定してくるわけである。五代末、寧波出身の伝古や、南唐に仕えた董羽らは、画龍の巨匠として当時名をとどろかせた人達であるが、それすら、北宋末の米芾に「伝古の龍は蜈蚣むかひに似、董羽の龍は魚に似る」と酷評されている。確かに南唐二陵の墓室を飾る浮彫（図25）などを

見ると、肥え太って魚に見えないこともない。明清以降の画龍に最も大きな影響を与えたのは、やはり南宋、福建出身の陳容であろう。張徳輝の龍の姿は陳容の龍に確かによく似ている。しかし、張のものには、例えば蛇の目を連ねた背の突起のように、定型を完成した後の文様化が進行している。これは波涛や、ミシガン本九龍図に描かれる剣先状の岩や米点風の山にも顕著に認められる特色がある。これらは、元明の山水画とは隔絶し、絵画作品というよりは、陶磁器や染織等の工芸品に見られる文様（図26）に近い。この点は張徳輝のレパトリーの狭さを語っており、恐らく彼は本格的な山水画を一度も描いたことはなく、唯一画龍の分野において、その技を磨いたのであろう。結局のところ、張徳輝は確かに、雲煙法においては寧波画龍および仏画の伝統を基礎に新境地を切り開いたが、かんの龍の姿についてはそれほど新味を打ち出すことが出来なかったのである。むしろ、文様に近づくような退行現象が一部に認められる。しかし、これは作家の資質以外にその原因を求めべきである。人々の龍の姿に対する認識は宋代に固定して以来すでに久しく、この世に実在するものでもないのに、作家に表現選択の余地がほとんど残されていなかったというのが、明代以降の画龍を不振に陥らせた大きな理由であろう。さらに、明代も後半になると龍は天子の象徴であるという体制側の考えが、民間にまで徹底し、その表現にも制約が加わってくる。三爪あるいは時に四爪であった龍は、陶磁・染織等の工芸品では天子の御用として用いられるものには五爪、民間使用のものには一ランク下げた四爪の龍が文様として使用される。こうした状況は画龍作家の活躍をますます困難なものにしていたのであろう。すでに一定の成長をおえた画龍は特殊ジャンルとし

て他から切り離され、自己充足を繰り返すうちに、文様化への道を辿るのである。

一五世紀前半を中心に活躍したと思われる張德輝にも、すでにそうした傾向の萌芽は認められるものの、なお新境地を切り開く余力を残していた。それはとりもなおさず、寧波一帯の龍の靈力を信じて雨を祈る民衆の信仰が、彼に活動の場を提供していたからだろう。

(西上 実)

〈注〉

- 1 『寧波郡誌』(成化四年刊)卷二、山川攷、山、慈谿縣  
大寶山 縣治西南二里。爲邑之白虎山。  
『寧波府志』(嘉靖三十九年刊)卷六 志三、慈谿、山  
大寶山 縣西南一里。邑之白虎山。雄然西據。以障風氣。故名。
- 2 『寧波郡誌』(成化四年刊)卷九 寺觀攷、慈谿、觀宮附  
至道宮 縣西南三十里。下有龍潭。唐天寶二年。遣使投金龍禱雨。泛出  
黑漆木板。有金書。大寶永昌四字。雨隨應。乃賜名永昌。建於潭上。名  
曰大寶。……
- 3 劉放『彭城集』卷七、画龍  
南人謁雨爭圖龍。畫師放筆爲老雄。  
煙雲滿壁奪畫色。雷電應手生狂風。  
觀者皆驚爪牙動。攫掣意似翻長空。  
吾疑奮迅出戶牖。何事經時留此中。  
共言葉公初好畫。當時亦有神龍下。  
天意爲霖非爾能。世俗慕眞聊事假。
- 4 宋、郭若虛『图画見聞誌』卷一 叙論、論画龍体法  
畫龍。唯五代四明僧傳古大師其名最著。觀其體則筆墨遒爽。善爲蜿蜒之  
狀。  
同前、卷二、紀芸上  
僧傳古大師。四明人。善畫龍水。得名於世。皇建院有所畫屏風現存。弟  
子岳闡黎受學於師。其品次之。  
元、夏文彥『図繪宝鑑』卷二、五代
- 5 僧傳古 四明人。畫龍獨造乎妙。弟子德饒・無染。皆臻其妙。  
6 『歷代題画詩類』卷一〇八、題張秋嶺畫龍  
『国史補』卷下  
李舟好事。嘗得村舍煙竹。截以爲笛。堅如鐵石。以遺李牟。牟吹笛天下  
第一。月夜泛江。維舟吹之。寥亮逸發。上徹雲表。俄有客。獨立于岸。  
呼船請載。既至。請笛而吹。甚爲精壯。山河可裂。牟平生未嘗見。及入  
破。呼吸盤礴。其笛應聲粉碎。客散。不知所之。舟著記。疑其蛟龍也。
- 7 『元詩紀事』卷二四、懷鐵崖先生  
楊子十年官不調。湖山不負謫仙才。  
洞庭鐵笛龍吹出。后土瓊花鶴寄來。  
車子看花將一輛。雪兒勸酒拗蓮臺。  
時時對客理弦索。月色羅衫小樣裁。
- 8 宋、劉道醇『聖朝名画評』卷二、畜獸門  
吳懷。江南人。善畫龍水。其最佳處。據孤島。憑老木。伏平磯。拏怒浪。  
呼雲自蔽。有天矯肉飛之勢。
- 9 『画史』  
傳古龍如蜈蚣。董羽龍如魚。