中國藝術史與中國史學的幾種關係

莊　申

本文討論的第一種關係是正統觀的使用。正統是一個具有政治意識的觀念。中國藝術史學對於正統觀的使用，是從宋代開始的。黃休復與郭若虛在1006與1074年編寫《益州名畫錄》與《圖畫見聞志》，都沒有正統觀。劉道醇在1059年編《聖朝名畫評》，對正統觀才略加用。可是到宋徽宗在1120年御敕《宣和書使譜》與《宣和畫譜》（以下簡稱二譜），對正統觀的使用才普遍而貫澈。這個現象可從兩個角度來解釋：

甲、在學術思潮方面，正統觀是在北宋中期由歐陽修在 1040 年寫成〈正統論〉而建立的。這個政治意識，經過多人的辯論，大致獲得肯定。1080年，司馬光更採取實際行動，把正統觀貫穿到《資治通鑑》這部史學鉅著裏。1006比1080早了74年。《益州名畫錄》裏沒有正統觀，可說因爲當時還沒有這種政治意識。1059在 1040 之後 20 年。在《聖朝名畫評》裏略有正統的表現，也許是北宋學術思潮對當時的藝術史學的影響之始。1120年在1080之後40年。宣和二譜強烈使用正統觀，可視爲北宋史學思潮對北宋藝術史學更有力的影響的結果。

乙、在修史立場方面，宣和二譜出於官撰。必需代表官方的政治立場，所以這兩譜對正統觀念的表現，貫澈始終。《益州名畫錄》、《圖畫見聞志》、與《聖朝名畫評》卻都是私撰的藝術史籍。這三位作者的著作既不代表官方立場，所以這三部書對於政治性的正統觀或者不使用，或者時有時無。這個解釋說明在北宋時代，只有官修的藝術史籍，才有正統觀念。

本文討論的第二個問題是中國藝術史常在畫家的傳記裏保存後世難見的史料。譬如張彥遠在《歷代名畫記》的顧愷之、宗炳、與王微的傳記裏，分別保存了這三位畫家的五篇論藝文字。這三位畫家的傳記雖又見於《晉書》、《宋書》、與《南史》，不過這三部史書裏的三位畫家傳記裏，都沒提到這五篇文字。在清人所編的《全晉文》與《全宋文》也與此五文無關。此外，《益州名畫錄》在黃筌傳記中所保存的〈壁畫奇異記〉，是五代人歐陽炯的一篇文章。《宋史》之歐陽炯傳未附此文。明人編《全蜀藝文志》、清人編《全唐文》，雖然號稱爲全，也都未能搜到〈壁畫奇異記〉。中國藝術史具有保存史料的功能，固然是中國藝術史的特徵，其實這種寫作方式，與一般史書在傳記裏保存史料的史學傳統是密切有關的。

本文討論的第三種關係是中國藝術史家對書畫家傳記的安排。藝術史家一向是一方面把天子的傳記置於其他人物的傳記之前，一方面又按照書畫家活動年代之先後，作爲安排他們的傳記之順序的標準。這兩種安排方式，都是中國史學家經常使用的。不過以馮金伯大約在1739年編成的《國朝畫識》爲例，中國藝術史家除了根據時間爲標準，又增加了以《詩韻》之韻目爲標準來處理傳記之順序的新方式。這就看出來，如以藝術家傳記之順序爲例，中國藝術史學家從十八世紀的中期開始，已經不需要完全遵照傳統的史學標準，而能以新的方式來編寫中國藝術史籍了。

藝術史的範圍很廣。在西方，從十八世紀以來，藝術史的主要範圍，大致不外繪

畫、雕刻、與建築等三大門類[1]。陶器、瓷器、與青銅器，如果不算爲考古學的一部分，就算是工藝品。這就是說，器物的研究（包括傢俱在內），在西方，並不屬於藝術史的範圍。至於在中國，過去既沒有藝術史這個名詞，也沒有這方面的研究。大體上，中國的藝術史，可說是在二十世紀初期才建立起來的一個嶄新的學術範圍[2]。然而從內容上看，中國與西方的藝術史，並不完全一樣。

在中國，在二十世紀以前，建築是營造（或者是工程）的一部分，到了二十世紀，建築又被視爲科學的一部分。所以儘管在西方，建築是藝術史研究的主要範圍之一，可是在中國，建築卻難於包括在藝術史的範圍之內。在器物研究方面，以青銅器的研究爲例，銘文的研究，往往是文字學家的事，而鑄造的時代、與器型的變化，又往往是考古學家的事。完全用藝術的眼光來研究青銅器的著作，是非常罕見的。再看陶瓷器的研究，一般學者所注意的，如果不是窯址的所在、釉料的來源、就是使用的年代，或者是器形的變化。在這些情形之下，眞正能從藝術的觀點來討論中國古代器物的著作，直到現在，可說是連一本也沒有的。至於在雕刻方面，在本世紀的這八十年之中，雖然已有些零星的研究，可是直到目前爲止，也同樣的沒有一本可用的中國雕刻史。

與在器物和在雕刻方面的研究情形相比，歷代的學者，對於中國的書法與繪畫，不但從南北朝時代開始，已有相當豐富的著作，而且這些著作的形成，往往是從個人風格與主題的討論來著手的。討論風格的異同與主題的建立，當然不能說不是根據純藝術的觀點來展開的研究。這就說明，在二十世紀以前所完成的與藝術有關的學術研究之中，只有在書法與繪畫方面，才有一些可以稱爲藝術史的著作。根據這個簡略的回顧，中國藝術史的內容，雖然大致是器物、雕刻、書法、與繪畫等四大類，卻不能不承認與書法與繪畫有關的研究才是研究的主流。本文所說的中國藝術史，在範圍上，就指在二十世紀以前所寫成的，與書法有關的，特別是與繪畫有關的各種書籍。

1　這裏只舉兩個最普通的例子。第一個例子是瑞士著名的藝術史學家沃爾夫林 (Heihrich Wolffin, 1864-1945) 最受歡迎的著作，《藝術史的原則》(Principles of Art History，原書用德文寫成，英譯本在1932年出版）。在這本書中，沃爾夫所討論的藝術，是繪畫、雕刻、與建築。第二個例子是意大利的藝術史學家文杜里 Leouello Venturi, 885-1961)的名著《藝術批評史》(History of Art Criticism，原書用意大利文寫成，由 Charles Marriot 譯爲英文，英文譯本在 1964 年 E. P. Dutton 在紐約出版）。在這本書中，文杜里所討論的藝術，也是繪畫、雕刻、與建築。

2　民國九年，葉浩吾先生在北京大學講授中國美術史。該校出版了他的《中國美術史》，共六册。這門課程在北京大學的開設，爲中國的學術研究，開創了一個新的範圍。

這是首先需與加以說明的。

從史學史的立場來觀察，中國藝術史裏的書史與畫史，與中國史學的發展具有相當密切的關係。不過這些關係大多數是隱而不顯的。所以在二十世紀寫成的中國藝術史裏，對這些特徵，常常是連一句介紹的話也沒有的。本文的寫作，就想透過對於這些關係的介紹，而說明在二十世紀之前，傳統的書史和畫史，是怎麼編寫的。

一、中國藝術史與正統觀

正統是一個具有政治意識的史學觀念。歷代對於正統的解釋，雖然相當繁多[3]，大體上，所謂正統，也許就是在思想上，得到天道，在空間上，得到全國領土的一個政權的延續。根據對正統的這個解釋，割據一方的小國家，是不能稱爲正統的。中國的史書常常是由史家們根據正統的觀念而編寫的。這方面的例子非常多，沒有必要在此一一細舉。

正統觀念的發展，根據中國歷史的發展而言，往往產於混亂之後的安定生活之中。所謂混亂，指兩個或多個政權，在同一時間之內的對立，而所謂安定，是指在混亂的局面過去之後的統一。統一既從混亂而產生，這個現象常常使得敏感的史學家在觀念上有點困擾。爲了解決困擾，就促成思想上的正統觀念的出現。這個看法雖然是對中國史學上正統觀念出現的時間的解釋，不過這個看法，對中國藝術史上的正統觀的出現，似乎也可以做同樣的解釋。

到北宋時代爲止，中國歷史上共有四次大混亂的時期：第一次是東周與戰國七雄的對立、第二次是魏、蜀、吳的對立、第三次是南朝與北朝的對立、第四次是唐宋之間的五代與十國的對立。在中國的藝術史方面，最早的藝術斷代史，是由晚唐朱景玄所編寫的《唐朝名畫錄》。所以發生在唐代以前的各種藝術活動，完全是由》歷代名畫記》，也就是中國的第一部藝術通史加以記載的。《歷代名畫記》的作者是晚唐的張彥遠。這部書是在唐宣宗大中元年 (847)編寫完成的。可是在張彥遠的《歷代名畫記》裏，並沒有正統觀念的使用。這個現象也許是可以解釋的：首先，在時間上，八

3 詳見饒宗頤：《中國史學上之正統論》，一九七七年，香港，龍門書店出版。

世紀的四〇年代，與戰國、楚、漢和東晉的時代，相去都已很遠。發生在上述各時代之內的史事，既與張彥遠沒有直接的關係，所以他並不需要表示正統觀。其次，五代與十國的對立是張彥遠編成《歷代名畫記》六十年以後的事。在時間上，張彥遠的時代太早，所以他不可能使用正統的觀念來記載五代十國的事。在唐代寫成的藝術史裏既然沒有正統觀，所以想要知道中國藝術史是否曾經使用正統觀，就能不能不由唐代以後所編成的藝術史書裏去考察。

（一）由《益州名畫錄》看藝術史與正統觀念的關係

《益州名畫錄》是在北宋初年，由黃休復編寫成的一部地方藝術史。這部書雖然很難說是在那一年編成的，不過此書在目錄之前，附有李畋的一篇序。序文的最後一句是「景德三年五月二十日序。」景德是北宋的第三位國君宋眞宗的年號。景德三年，相當於西元一〇〇六年。此年上距北宋之立國，不過四十五年。這就等於說，黃休復編成《益州名畫錄》的時候，與五代十國的混亂局面，相距還不到五十年。在地理上，此書書名所說的益州，就是四川成都。而成都正是在五代十國時代之中，前蜀與後蜀二國建國與定都的所在地。知道了此書成書的時間與全書的內容，不妨注意黃休復在《益州名畫錄》中，對於前後二蜀與其國君，有什麼記載，或者說，使用什麼稱呼。

在結構方面，《益州名畫錄》雖不分卷，但全書是分成逸、神、妙、能等四格的。在〈妙格〉的中品部分，黃休復爲黃筌寫有一篇傳記。傳文略云：

> 「黃筌者，成都人也。幼有畫性，展負奇才。刁處士入蜀，授而教之。……又學孫位畫龍水、樹石、墨竹。學李昇畫山水。……後唐莊宗同光年，孟令公知祥到府，厚禮見重。建元之後，授翰林待詔。……至少主廣政甲辰歲，淮南通聘，信幣中有生鶴數隻，蜀主命筌寫鶴於偏殿之壁。……蜀主歎賞，遂目爲六鶴殿焉。……廣政癸丑歲，新構八卦殿，又命筌於四壁畫四時花竹、兔雉、鳥雀。其年冬，五方使於此殿前呈雄武軍進白鷹。誤認殿上畫雉爲生，掣臂數回。蜀主歎異見之。遂命翰林學士歐陽炯撰〈壁畫奇異記〉以旌之。……」[4]

4　見《王氏畫苑》本，卷九，頁一四一一五。

同書〈妙格〉中品部分有〈房從眞傳〉。傳文略云：

「房從眞者，成都人也。攻畫甲馬、人物、鬼神、冠絕當時。……王蜀先主於浣花龍與寺修聖夫人堂……淸從眞畫甲馬、旛旗、從官、鬼神。……」[5]

同書〈妙格〉中品部分有〈張南本傳〉。傳文略云：

「張南本，不知何許人也。中和年，寓止蜀城，攻畫佛像、人物、龍王、神鬼。……僖宗駕回之後，府王陳太師於寶曆寺置水陸院，傳南本畫天神、地祇、三官、五帝、雷公、電母、岳瀆神仙……一百二十餘幀。……至孟蜀時，被人模塌，竊換眞本，鬻與荆湖人去，今所存僞本耳。」[6]

上引〈房從眞傳〉內所說的「王蜀」，就是五代十國時期內的小國前蜀（907-925），而同傳傳文所說的「先主」，指前蜀的開國國君王建（907-918）。上引〈張南本傳〉內所說的孟蜀，指五代十國時期內的另一個小國後蜀（934-965）。上引〈黃筌傳〉內所說的孟令公，指後蜀國的開國國君孟知祥。傳文所說的「建元」，指後蜀的明德元年（934），也就是後蜀的第一年。同傳傳文所說的「少主」與「蜀主」指後蜀的第二位國君孟昶。他的在位，從明德二年（935），到廣政二十九年（965），共三十年。根據這三位畫家的傳記，可以看出來，黃休復把前蜀稱爲王蜀，與把後蜀稱爲孟蜀，並沒有不承認前蜀與後蜀這兩個國家的意思。同樣的，他把前蜀的國君王衍稱爲「先主」，與把後蜀的國君孟昶稱爲「少主」，不但沒有輕視的意思，而且在語氣上，他對這兩位國君還是相當尊重的。以上舉三傳爲例，當黃休復在一〇〇六年編寫《益州名畫錄》的時候，他似乎沒有政治上的正統觀念。

（二）由《聖朝名畫評》看藝術史與正統觀念的關係

《聖朝名畫評》是在北宋中期，由劉道醇編寫的一部繪畫斷代史。這部書並沒有成書年月的記載。不過劉道醇的另一部著作是《五代名畫補遺》。此書在目錄之前，有陳洵直爲這部書所寫的序。序文的最後一句是「時嘉祐四年十二月初九日，潁州陳洵直序。」嘉祐就是宋仁宗的年號，嘉祐四年相當於西元一〇五九年。根據陳洵直的

5 見同上，卷九，頁一〇。
6 見同上，卷九，頁九。

序文的年代，也許劉道醇的《聖朝名畫評》，應該是在編成《五代名畫補遺》之後所編輯的另一部藝術史。所以《聖朝名畫評》的編寫，似乎至少應該定在一〇五九年之後。

此書共三卷。卷下面的子目是門，門下面的子目是品。在卷一〈人物門〉的〈妙品〉部分，劉道醇爲王齊翰寫了傳記。傳文略云：

「王齊翰，建唐人。……自爲童時，已能畫地成人，有挺立之勢。日見加益，仕僞唐李煜爲待詔。……」[7]

同卷同品有〈蒲師訓傳〉。傳文略云：

「蒲師訓，蜀中人，……幼師房從眞學畫。纔十年，經從眞自以爲不及。仕孟蜀爲待詔。」[8]

同卷同品又有〈黃筌傳〉。傳文略云：

「黃筌，亦蜀中人……年十七，從其師同仕王衍。……及孟知祥僭立，進筌三品服。子昶承襲，……遷待詔，寫僞后袁氏眞，張於別殿，嬪妃屬回……」[9]

同卷同品又有〈周文矩傳〉。傳文略云：

「周文矩，……仕李煜爲待詔，能畫冕服、車器、人物、女子。僞昇元命圖南莊，最爲精備。……」[10]

同卷同品又有〈厲昭慶傳〉。傳文略云：

「厲昭慶，……仕僞唐爲待詔。……」[11]

同卷同品又有〈趙元長傳〉。傳文略云：

「趙元長，……歷仕僞蜀孟昶爲靈臺官。亦善丹青，凡星宿緯象，皆命畫之。……」[12]

在上引的〈王齊翰傳〉與〈厲昭慶傳〉之中，劉道醇是把南唐稱爲「僞唐」的。此

7　見《王氏畫苑》本，卷五，頁五一六。又見于安瀾標點本《畫品叢書》（一九八二年，上海，人民美術出版社出版），頁一二〇。
8　見《王氏畫苑》本，卷五，頁七、《畫品叢書》，頁一二一。
9　見《王氏畫苑》本，卷五，頁七一八、《畫品叢書》，頁一二一。
10　見《王氏畫苑》本，卷五，頁九、《畫品叢書》，頁一二二。
11　見《王氏畫苑》本，卷五，頁一〇、《畫品叢書》，頁一二三。
12　見《王氏畫苑》本，卷五，頁一二、《畫品叢書》，頁一二五。

外，在上引的〈周文矩傳〉之中，他雖沒有使用「僞唐」這個政治性的名詞，不過，他在昇元之上，也卽在南唐開國者李昇(937-942)所用的年號之上，是加了一個「僞」字的。還有，在上引的〈趙元長傳〉之中，劉道醇雖然又把後蜀稱爲「僞蜀」，可是在〈蒲師訓傳〉之中，對於後蜀，他只稱爲孟蜀。這個稱呼，與黃休復在《益州名畫錄》裏所用的稱呼是一樣的。根據這個例子，可以看出來劉道醇在編寫《聖朝名畫評》的時候，雖然使用過正統觀，不過他對後蜀既然時稱「僞蜀」，又時稱「孟蜀」，稱呼是不統一的。他所用的名詞既不統一，說明他的正統觀，並不強烈。

（三）由《圖畫見聞志》看中國藝術史與正統觀念的關係

大概在宋神宗熙寧七年(1074)左右，郭若虛編寫了有名的《圖畫見聞志》。此書共分六卷。在卷二部分，他也寫有〈黃筌傳〉。傳文略云：

> 「黃筌，字要叔，成都人。十七歲事王蜀後主爲待詔。至孟蜀，加檢校少府監。……善畫花竹、翎毛、兼工佛道、人物、山川、龍水。……孟蜀後主廣政甲辰歲（944），淮南通聘，副以六鶴，蜀主遂命筌寫六鶴於便坐之壁。……」[13]

同書同卷也有〈蒲師訓傳〉。傳文略云：

> 「蒲師訓，蜀人，事孟蜀爲翰林待詔。……畫蜀中祠廟、鬼神、兵仗，……皆盡其美。」[14]

同書卷二又有〈衛賢傳〉。傳文略云：

> 「衛賢，京兆人。事江南李後主爲內供奉。工畫人物、樓臺。……」[15]

根據以上所引三傳的傳文，郭若虛既不把前蜀、後蜀、和南唐稱爲「僞蜀」和「僞唐」，也不把前後蜀的後主和南唐的後主稱爲「僞主」。如果說，黃休復的《益州名畫錄》，可以根據李畋的序文而視爲不會晚於一〇〇四年的畫史著作，似乎郭若虛的《圖畫見聞志》，也可以根據他自己的序文，而視爲不會晚於一〇七四年的繪畫斷代

---

13 見《學津討原》本，卷二，頁一四、又見黃苗子等人標點本《圖書見聞志》，卷二，頁四七。

14 見《學津討原》本，卷二，頁一六、又見標點本《圖畫見聞志》，卷二，頁五〇。

史。那麼，在時間上，《圖畫見聞志》的成書年代，比《益州名畫錄》的成書年代，正好晚了七十年。可是在這部宋代的藝術史籍裏，宋代中期的郭若虛既不曾把後蜀與南唐稱爲僞蜀或僞唐，也不把這兩個國家的國君稱爲「僞主」。那就可以看出來，這位藝術史家和黃休復一樣，也不曾在他的著作裏，使用具有政治意識的正統觀。

（四）由《宣和畫譜》與《宣和書譜》看中國藝術史與正統觀念的關係

宋徽宗（1101-1125）是北宋時代倒數第二位國君。在政治上，他並不是一位成功的皇帝，可是在另一方面，他不但是一位能書又能畫的藝術家，又是一位重要的收藏家。《宣和畫譜》就是爲他的御藏蹟而編寫的目錄。儘管此書的編者是誰，迄今尚無定論，不過此書既在序言之末，附有「宣和庚子歲夏至日，宣和殿御製」這麼一句話，可見編成此書的時候，應該就是宣和時代(1119-1125)的庚子年（二年，1120）。如果事實如此，《宣和畫譜》編成的那一年，經非已常接近北宋的末期；因爲到宣和七年(1125)，宋徽宗就傳位給宋欽宗，而欽宗在位，不過一年，北宋就被金人滅亡了。

《宣和畫譜》卷三列有〈貫休傳〉。傳文略云：

「僧貫休，姓姜，字德隱。婺州蘭溪人。初以詩得名，流布士大夫間。後入兩川，頗爲僞蜀王衍待遇。……雖曰能畫，而畫亦不多。間爲本教像，唯羅漢最著。僞蜀主取其本，納之宮中，設香燈崇奉者喻月。……太平興國初（976），太宗詔求古畫，僞蜀方歸朝，乃獲羅漢。……今御府所藏三十。」[16]

同書卷十七有〈黃居寀傳〉，傳文略云：

「黃居寀，字伯鸞，蜀人也。……初事西蜀僞主孟昶，爲翰林待詔。遂圖畫牆壁、屏幛，不可勝紀。既隨僞主歸闕下，藝祖知其名，尋賜眞命。太宗尤加眷遇。……今御府所藏三百三十有二。……」[17]

同書同卷又列有〈顧德謙傳〉，傳文略云：

15　見《學津討原》本，卷二，頁一八、又見標點本《圖畫見聞志》，卷二，頁五三。
16　見《學津討原》本，卷三，頁一〇。
17　見《學津討原》本，卷七，頁二。

「顧德謙，建康人也。善畫人物，多喜寫道像。此外，雜工動植，論者謂『王維不能過』。雖疑其與之太甚，然在江南時，僞唐氏李氏亦云：『前有愷之，後有德謙。』今御府所藏二十有一。……」[19]

同書卷七又列有〈周文矩傳〉，傳文略云：

「周文矩，金陵句容人也。事僞主李煜爲翰林待詔。善畫；行筆瘦硬戰掣，有煜書法。工道釋、人物、車服、樓觀、山林、泉石。不墮吳、曹之習，而成一家之學。……今御府所藏七十有六。」[20]

同書同卷又有〈李景道傳〉，傳文略云：

「李景道，僞主昇之親屬，景道其一焉。……景道喜丹青而無貴公子氣，蓋亦餘膏賸馥所沾丐而然。……今御府所藏一。……」[1]

同書卷四又有〈顧閎中傳〉，傳文略云：

「顧閎中，江南人也。事僞主李氏爲待詔。善畫，獨見於人物。是時，中書舍人韓熙載，以貴游世胄，多好聲伎，專爲夜飲；雖賓客揉雜，歡呼狂逸，不復拘制，……聲傳中外，頗聞其荒縱。乃命閎中夜至其第竊窺之，目識心記，圖繪以上之，故世有『韓熙夜載宴圖』。……今御府所藏五。……」[22]

同書又同卷列有〈王齊翰傳〉，傳文云：

「王齊翰，金陵人。事江南僞主李煜爲翰林待詔。畫道釋人物，多思致，好作山林邱壑，隱巖幽卜，無一點朝市風埃氣。……今御府所藏一百十有九。……」[18]

除了《宣和畫譜》，宋徽宗在位時，又曾命令別人爲他所收藏的古今法書，編成與《宣和畫譜》性質相近的《宣和書譜》。可是此書的編者，也與《宣和畫譜》的編者一樣，不知道究竟是誰。此書卷五於〈正書〉部份列有〈李璟傳〉。傳文略云：

「南唐僞主李璟，字伯玉，先主昇之長子，違命侯之父也。…工正書，觀其字

18 見同上，卷四，頁三一四。
19 見同上，卷四，頁六一七。
20 見同上，卷七，頁一。
21 見同上，卷七，頁三。
22 見同上，卷七，頁四。

乃積學所致，非偶合規矩。…今御府所藏正書一。…」[23]

同書於卷十二〈行書〉部份列有〈李煜傳〉。傳文略云：

「江南僞主李煜，字重兵，早慧，…書畫。…尤喜作行書，落筆瘦硬，而風神溢出。…今御府所藏行書二十有四。…」[24]

上引〈貫休傳〉內所說的「僞蜀」，指五代十國時期內的前蜀（907-925），而傳文所說的王衍，指前蜀的第二位皇帝。他的在位，從乾德元年(919)到咸康元年(925)，一共七年。上引〈黃居寀傳〉內所說的西蜀，指五代十國時期的後蜀（934-965）。由傳文所提到的孟昶，正是後蜀的第二位皇帝。他的在位，從明德二年（935)到廣政二十八年（965)，共二十年。另一方面，上引〈顧德謙傳〉內所說的「僞唐」，指五代十國時期，建都於建康（南京）的另一小國南唐（936-975)。上引〈李景道傳〉內所說的僞主昇，指南唐的開國皇帝李昇（937-942)。同樣的，由上引〈王齊翰傳〉、〈周文矩傳〉、〈李璟傳〉與〈李煜傳〉所提到的僞主李煜，則指南唐的第三位皇帝，也就是中國文學史上有名的詞人，李煜。他的在位，從建隆二年(961)到開寶六年(973)一共十三年。不過他在投降於宋而被封爲違命侯之後，還活了兩年(974-975)。

從北宋初年的政治局勢上看，位於四川的後蜀，是由於孟昶在乾德三年（965)向宋太祖投降而亡國的。相同的情形又發生於南唐。位於江蘇的南唐，是由於李煜在開寶元年（973)向宋太祖投降而亡國的。這兩國既然投降於宋，所以在宋代的皇帝的心目中，這兩國的歷史，應該不是正統，所以是不應該被承認的。《宣和書譜》與《宣和畫譜》既然是爲宋徽宗的御藏所編的書畫目錄，所以編寫這兩部畫目的人，儘管現在還不知道他們是誰，可是他們在提到後蜀與南唐的時候，是免不了要站在宋徽宗的立場去稱這兩國爲「僞蜀」與「僞唐」的。根據同樣的理由，這兩部御藏目錄的編者，在提到孟昶、李昇和李煜的時候，要在這幾個姓名的前面，冠以「僞主」二字，恐怕也是由於要使用這種正統觀所形成的稱呼，才能符合宋徽宗的身份。

比較重值得注意的例子是見於上引〈貫休傳〉裏的「僞蜀王衍」。往時間上看，前蜀是在咸康元年（925，也後就唐莊宗同光三年）被後唐所滅的。而北宋是在宋太

23　見《學津討原》本，卷五，頁七、又見顧逸點校本《宣和書譜》（一九八四年，上海書畫社出版），卷五，頁四二。

24　見《學津討原》本，卷十二，頁一。又見顧逸點校本，頁八九一一一〇。

祖建隆元年 (960)才建立的。後唐滅前蜀，遠在北宋建國三十五年以前。儘管北宋的皇帝可以由於北宋的統一天下，而不承認後蜀，甚至把後蜀稱爲「僞蜀」，又把後蜀的皇帝孟昶也稱爲「僞主」，可是他們卻沒有理由去把與北宋毫無關係的前蜀也稱爲僞蜀。看來在《宣和畫譜》之中，把前蜀稱爲僞蜀，是一種錯誤。這種錯誤的產生，可能是由於這部御藏畫目的編者，只知道投降於北宋的五代十國的小國的歷史，都是非正統的。後蜀既可稱僞蜀，順便把前蜀也列爲非正統的國家，同時也把前蜀稱爲蜀僞。如果這個推測可信，把前蜀稱爲僞蜀，是由於《宣和畫譜》的編者，對於當時的近代史的常識不足而產生的一種錯誤。

（五）宋代藝術史使用正統觀的原因

根據前面列舉的四種藝術史籍，黃休復在一〇〇六年編成《益州名畫錄》的時候，沒有正統觀，一〇七四年，郭若虛編成《圖畫見聞志》，仍然沒有正統觀。只有在一〇五九年左右，當劉道醇編寫《聖朝名畫評》的時候，是略有正統觀的。可是到一一二〇年，宋徽宗的代筆人爲他編成《宣和畫譜》與《宣和書譜》，正統觀的使用就在顯得非常普遍了。這些現象，也許是需要解釋的。

從史學思想的立場上觀察，歷史上的正統觀念，在宋代，是由北宋中期的史學家歐陽修 (1007-1072)首先提出的。[25] 他在宋仁宗康定元年 (1040)，寫了一篇文題是〈正統論〉的長文[26]。在此文中，他對正統二字，提出一種解釋。關於「正」，他的解釋是：「正者，所以正天下之不正也。」關於「統」，他的解釋是：「統者，所以合天下之不一也。」他對這兩個字的解釋是十分值得注意的。因爲在他寫成這篇文章後不久，與歐陽修同時的章望之，又對〈正統論〉的論點提出不同的看法而寫成〈明統論〉[27]。這篇文章的要點是在歐陽修所提出的正統之外，又提出了可以與它相對的霸統的觀念。不過這個說法並沒有得到支持。譬如著名的文人蘇軾 (1036-1101)不但在宋仁

25 見陳芳明：〈宋代正統論的形成背景及其內容〉，見《食貨》復刊第一卷，第八期（民國六十年，十一月，臺北出版），頁一六～二八。

26 見歐陽修《歐陽文忠公集》（據《四部叢刊》初編本），卷一六，頁一四三一～一四八。

27 《宋史》卷四四三有〈章望之傳〉。可是他的〈明統論〉，現已不存，不過蘇軾在〈正統辨論〉裏，爲了與章望之辨論，故曾頗引其文。

宗至和二年(1055)在〈後正統論〉中寫了一篇〈正統總論〉和兩篇〈正統辨論〉[28]，而且他對章望之的霸統觀是力表反對的。影響所及，與蘇軾很有關係的陳師道(1052-1102)，也寫了一篇與歐陽修的文章同名的〈正統論〉[29]。雖然他對正的解釋，是把天地人這三個因素合而爲一，看來與歐陽修的解釋不同，可是他把「統」的解釋爲：「一天下而吾之」，以乎還是可以與歐陽修的解釋互爲呼應的。除此以外，司馬光(1019-1086)在神宗元豐二年(1080)成編有名的《資治通鑑》二九四卷。在此書中，他也使用了正統觀[30]。由以上所舉的這幾個實例，可以看出來在北宋中期，當時的史學家和文學家，不但先在十一世紀的期，對於正統與霸統這個問題曾有熱烈的討論，而且到了十一世紀的末期，當時的史家，又在編寫史書的時候，採取實際的行動，而把他們對於正統的看法，編到史書裏去。由這兩方面來看，那就證明北宋的文史學者對於正統的觀念是非常重視的。

從時間上看，黃休復在一〇〇四年編寫《益州名畫錄》，遠在歐陽修於一〇四〇年撰寫〈正統論〉的三十六年之前。在那時，史學上正統觀念既然還未興起，所以黃休復是既不會把後蜀稱爲「僞蜀」，也不會把後蜀的國君，稱爲「僞主」的。

同樣的，在一〇五九年，當劉道醇寫成《聖朝名畫評》的時候，在時間上，已在歐陽修寫成〈正統論〉的二十年之後。也許在這時候，由歐陽修、蘇軾等人所強調的正統思想，已經在思想界發生了一些影響，所以劉道醇在《聖朝名畫評》裏對於「僞蜀」、「僞唐」這兩個名詞的使用，以及在李昇的年號之上，增加一個僞字，大概都可視爲受到正統思想的影響所形成的正統觀。

如與劉道醇的《聖朝名畫評》相比，郭若虛的《圖畫見聞志》的編成時代，又晚了十五年。可是在《圖畫見聞志》之中，郭若虛並沒有任何正統觀。這個現象是比較難於解釋的。現在只能假設他沒有注意這種政治觀念，所以他對南唐是不稱爲「僞唐」的，同時他對於李煜，也沒有使用「僞主」的稱呼。可是到了一一二〇年，當宋徽宗的代筆人撰寫《宣和書譜》與《宣和畫譜》之際，在時間上，其時既在歐陽修寫

28　見蘇軾《經進東坡文集事略》（民國四十九年，臺北，世界書局翻印排印本），頁一四七～一五四。
29　見陳師道《陳后山文集》（據《四部叢刊》初編本），卷一三，頁一一二。
30　見前引陳芳明文。

成〈正統論〉的八十年以後，與蘇軾寫成〈後正統論〉的六十五年之後，也在司馬光編成《資治通鑑》的四十年之後。在這時候，無論是在史學的理論上，還是在文學的實用方面，正統觀都已成爲北宋學術界裏一個重要的新思潮。《宣和書譜》與《宣和畫譜》這兩部書的編者，要把後蜀與南唐都稱爲僞，以及把這兩個小國的國君都稱爲僞主，固然一方面是由於這部書既然是宋徽宗的御藏目錄，所以是不得不根據徽宋宗的立場而使用正統觀念，而把南唐稱爲「僞唐」，再把李璟、李煜稱爲「僞主」的。但在另一方面來看，他們在這兩部御藏畫目裏使用正統觀，與北宋時代尊重正統的學術思潮，正是符合的。總之，無論以上的解釋，是否果是《宣和書譜》和《宣和畫譜》使用正統觀的原因，這兩部書使用了強烈的正統觀的事實卻是無可爭辯的。

中國的史籍，從戰國以來，一直到北宋時代，都是官修與私撰並存的。如果《宣和書譜》與《宣和畫譜》，應該視爲北宋時代的官修的藝術史籍，黃休復的《益州名畫錄》、劉道醇的《聖朝名畫評》、與郭若虛的《圖畫見聞志》，似乎也應該視爲時北宋代私撰的藝術史籍。根據以上所引各例，既然把後蜀與南唐稱爲僞蜀與僞唐，以及把這兩國的國君稱爲僞主的例子，主要是見於《宣和書譜》與《宣和畫譜》、略見於《聖朝名畫評》、而不見《益州名畫錄》和《圖畫見聞志》，那就無異於說明，在北宋時代，只有官修的藝術史籍，才有正統觀念，私撰的藝術史籍，是沒有這個觀念的。如果能從這個結論上再向前推進一步，也許可以說，私撰的藝術史籍，並沒有政治意識的參與。只有官撰的藝術史籍，才是帶有政治意識的。這個現象，一方面說明官修與私撰的藝術史籍之立場不同，一方面也說明運用政治性的正統觀來編寫官修藝術史的編輯方式，既不見於西方的藝術史，所以應該視爲中國藝術史的一個特徵。

二、中國藝術史與史料的保存

正如同中國的史書，在歷史人物的傳記部份，保存了許多文獻[31]，中國的藝術史

31 關於中國史書具有保存文獻史料的功能，這裏可以舉出兩個實例作爲說明：
第一個實例是秦始皇的「刻文」。據《史記》卷六〈秦始皇記〉，秦始皇在從二十八年到三十七年之間(219-210BC)，不但曾經六次到中國東方的海邊去巡查，而且還在山東的嶧山、泰山、琅邪、之罘、東觀、碣石、與浙江的會稽等七個地方，都在山石上刻下他歌頌秦德的文字。在這六種刻石之中，由於嶧山刻石早已毀壞，現在可以看到的只是宋人根據南唐的書

書，也在畫家的傳記部分，保存了許多珍貴的文獻。從張彥遠的《歷代名畫記》裏，就可以看出中國藝術史具有保存史料的特徵。這部的編成於唐宣宗大中元年(847) 是中國的第一部藝術通史。

(一)《歷代名畫記》對於藝術史料的保存

一、對於顧愷之的畫論的保存

要知道《歷代名畫記》怎麼保存了古代藝術的史料，首先應該知道顧愷之這個人。顧愷之 (344-405)，是東晉時代的名人。他除工於書畫，還有著作。據《晉書》的記載[32]，他的著作是《顧愷之集》與《啟蒙記》。《顧愷之集》本有二十卷，不過到了唐代初年的貞觀十年 (636)，全書已經只剩下三卷[33]。到現在，連三卷的本子也看不見了。在清代中期，雖然在由嚴可均所編成的《全晉文》裏[34]，搜到了顧愷之的

法家徐鉉(916-991)的摹本而重刻的再摹本之拓本(參閱容庚：〈秦始皇刻石考〉，見一九三五年，北平，燕京大學所出版《燕京學報》第十七期，頁一二五～一七一)。泰山刻石與會稽刻石，雖經《史記》的〈秦始皇記〉加以記載，但也有宋代的《絳帖》的拓本和李處巽與申屠駉的重摹本。對於這兩種刻石，是可以利用《史記》與後代的摹本來互相對勘的。可是秦始皇在琅琊臺、之罘、與東觀的三種刻石，因爲沒有後代的摹本，現在只有根據附在〈秦始皇紀〉裏的文字紀錄，才能知道這三篇刻石的內容。假如司馬遷在編寫〈秦始皇紀〉的時候，並沒有把這三篇刻石的全文附在秦始皇的傳記裏，那麼，這三篇刻文的內容，現在當然是無法可知的。可是司馬遷既把這三篇刻石的全文附在〈秦始皇紀〉裏，他的《史記》就發揮了保存史料的功能。

第二個實例，與賈誼的兩篇文學作品有關。在西漢時代，賈誼(201-169BC)是一位文學家。司馬遷在《史記》卷八十四、班固在《漢書》卷四十八，都曾爲他立傳。根據班固在《漢書》卷三十〈藝文志〉的「詩賦略」裏的記載，賈誼一共作了七篇賦。現在可知的，可說只有〈鴞鳥賦〉與〈弔屈原賦〉等兩篇賦的全文。由於司馬遷和班固曾經把它們附在《史記》的〈屈原賈生列傳〉、和《漢書》的〈賈誼傳〉裏，所以這兩篇賦文才能够一直保存到現在。賈誼的第三篇作品是〈旱雲賦〉，第四篇作品是〈虞賦〉。前一篇雖然見於佚名氏所編的《古文苑》卷三，可是這篇賦究竟是否確爲賈誼所作，現在還有爭論，後一篇雖然沒有眞僞之爭，不過全文已經殘缺不全（在編成於唐代初年的類書裏，譬如《藝文類聚》曾經引用過此賦的賦文七句、《初學記》又引用過此賦的賦文六句，還有在編成於宋代初年的類書裏，譬如在《太平御覽》裏，也引用此賦的賦文兩句）。即使把〈旱雲賦〉算做沒有問題的賈誼的作品，再把殘存的〈虞賦〉也當過作賈誼的一篇完整的作品來看待，現知的賈誼的賦的總數，不過只有〈鴞鳥賦〉、〈弔屈原賦〉、〈旱雲賦〉和〈虞賦〉等四篇。這個數目，不過只比班固所說的賈誼的賦的總數的一半稍多而已。假使司馬遷與班固，能够各在《史記》的〈屈原賈生列傳〉與《漢書》的〈賈誼傳〉之中，把已經失傳的賈誼的三篇賦，也附在賈誼的傳記裏，這三篇賦的賦文，一定也能與〈鴞鳥賦〉和〈虛賦〉一樣，一直保存到現在，而不會失傳。

32 見標點本《晉書》（一九七四年，北京，中華書局出版），卷九十二，頁二四〇。

33 見標點本《隋書》（一九七三年，北京，中華書局出版），卷三十五，《經籍志》四，頁一〇七〇。

34 見嚴可均《全晉文》卷一三五，頁二一五。

十六篇詩文（七篇賦，兩篇序，兩篇贊，此外，還有表、牋、傳、祭文各一篇，以及詩一首），不過顧愷之是否寫過討論繪畫藝術的文章，如果以《全晉文》爲根據，是完全沒有答案的。至於《啟蒙記》，雖然在貞觀時代，共有三卷[35]，後來也散佚不存了。清代的馬國翰，在他的《玉函山房輯佚書》之中，曾爲失傳的《啟矇記》，重新輯到了一部份的佚文[36]。不過從馬國翰所找到的零碎佚文的性質來觀察，此書是顧愷之對於各地的風物的描述[37]。因此，根據這本書，顧愷之是否寫過論藝文字，仍然是毫無端倪的。

在這個情況之下，張彥遠的《歷代名畫記》，就顯得十分重要。因爲張彥遠不但在此書內爲顧愷之寫了他的傳記[38]，又把顧愷之所寫的〈畫雲臺山記〉、〈魏晉勝流畫贊〉與〈論畫〉等三篇畫論，都附在〈顧愷之傳〉的傳文裏。〈畫雲臺山記〉不但是記述中國繪畫與道家思想關係的最早文獻，而且還是對於中國山水繪畫裏的高遠型構圖方式的最早的討論[39]。他在〈魏晉勝流畫贊〉裏所說的「遷想妙得」，用現代的術語來說，也許就是「生活體驗」與「藝術構思」[40]。這四個字也許就是他對藝術創作的，從感性認識轉移到理性認識，再從理性認識回到感性認識的這個過程的，總結式的說明[41]。至於顧愷之的第三篇論畫文字，題目既是〈論畫〉，事實上，這一篇的內容，或者可以稱爲他從事繪畫工作的經驗談[42]。可以說，他這三篇論畫文字，是各有主題的。根據這三篇文字，顧愷之不但是一位文學家、一位畫家，也是一位藝術理論家。如果張彥遠不把〈畫雲臺山記〉、〈魏晉勝流畫贊〉、與〈論畫〉這三篇論文，收在《歷代名畫記》裏，那就不但不能證明顧愷之在第四世紀的畫壇上，是一位既能創作又能探討畫理的藝術家，甚至使我們對於唐代以前的藝術理論，也不能瞭解

35 見《隋書》，卷三二，《經籍志》一，頁九四二。
36 見馬國翰《玉函山房輯佚書》，第四十九册。
37 見莊申〈顧長康著述考〉，載本所《集刊》，第五十八本，第二分。
38 見《學津討原》本，《歷代名畫記》，卷五，頁四～一一。又見黃苗子等人標點本《歷代名畫記》，卷五，頁一一二～一二一。
39 見馬采〈顧愷之《畫雲臺山記》的空間結構在中國畫學思想史上的意義〉一文，載於同人所著《顧愷之研究》（一九五八年，上海，人民美術出版社出版），頁三九～五五。
40 溫肇桐、羅子合寫的《顧愷之論》第三節，「顧愷之藝術理論」，載於俞劍華、羅子、溫肇桐合編：《顧愷之研究資料》（一九六二年，北京，人民美術出版社出版），頁一一。
41 這個論點，大致根據溫、羅二家在上揭書第十一頁的討論。
42 見俞、羅溫、三家合編《顧愷之研究資料》，頁五六。

得那麼深刻。張彥遠在〈顧愷之傳〉之中保存了上述三篇論畫文字，只是說明《歷代畫記》具有保存古代藝術史料之特徵的一個例子而已。

二、對於宗炳的畫論的保存

《歷代名畫記》的保存藝術史料的特徵，在張彥遠爲宗炳所寫的傳記裏，也可以看得出來。宗炳(375-443)是六朝時代劉宋時期的名士。《宋書》和《南史》，都曾爲他立傳[43]。此外，張彥遠的《歷代名畫記》，也爲他寫了傳記[44]。根據這三篇傳記，宗炳不但能畫，而且還是一位出色的藝術理論家。譬如由嚴可均收在《全宋文》裏的〈畫山水序〉[45]，就是由宗炳所寫的，一篇討論山水畫之功能與構圖類型的藝術理論[46]。《宋書》與《南史》雖然都沒把宗炳的〈畫山水序〉，收入〈宗炳傳〉，可是在另一方面，張彥遠卻在《歷代名畫記》裏，把這篇畫論，收在〈宗炳傳〉傳文之中。宗炳的這篇畫論，就是由於張彥遠的收錄而得到保存的。所以由嚴可均搜集到的〈畫山水序〉的來源，並不是《宋書》與《南史》，而是《歷代名畫記》。如果張彥遠在編寫《歷代名畫記》的時候，也像《宋書》的編者沈約，或《南史》的編者李延壽那樣的，不把〈畫山水序〉這篇畫論，附在他爲宗炳所寫的〈宗炳傳〉裏，恐怕宗炳的〈畫山水序〉，現在只有收在《太平御覽》裏的幾條零星的引文[47]。張彥遠既然收錄了「畫山水序」的全文，可以看出來，他編寫《歷代名畫記》的時候，對於史料的搜集，是相當注意的。所以《歷代名畫記》才能保存這篇南北朝時代的藝術史料。

三、對於王微的畫論的保存

由張彥遠所保存的唐代以前之藝術史料的第三種，是王微的〈敍畫〉。王微(415-443)，是劉宋時代的一位文人。可惜早卒，死時只有二十九歲。《南史》雖把他的略

---

43 宗炳的傳記見《宋書》卷九十三、頁二二七八～二二七九，《南史》卷七十五，頁一八〇六～六一。

44 張彥遠爲宗炳所寫的傳記，見《歷代名畫記》卷六，頁二～四，又見黃苗子標點本，頁一二九～一三二。

45 見嚴可均編《全宋文》，卷二〇，頁八～九。

46 關於宗炳的〈畫山水序〉，下列的三篇論文，都值得參考：第一篇是陳傳席的〈宗炳《畫山水序》研究〉，見《朵雲》，第六輯（一九八四年，上海，上海書畫出版社出版），頁二七～三五。第二篇是李福順的〈宗炳《畫山水序》注釋〉，見《朵雲》第六集，頁二一～二六。第三篇是周文康的〈只緣身隱深山中——宗炳《畫山水序》疑難試解之一〉，見《朵雲》，第十二輯（一九八七，上海，）頁一〇〇～一〇五。

47 見《太平御覽》，卷七五〇。

傳附在〈王弘傳〉的後面[48]，不過《宋書》仍然爲他立傳[49]。張彥遠在《歷代名畫記》裏，也爲王微寫了一篇傳記[50]。根據這三篇傳記，王微是一位多才多藝的人，因爲他除了善於寫文章，還懂音律、醫方、和陰陽術數。此外，他還是一位書畫家。

《宋書》的〈王微傳〉，收錄了王微寫給他親友的幾封書信。後來這些史料，就成了嚴可均在《全宋文》中，收於王微名下的〈與江湛書〉、〈與從弟王僧綽書〉、〈報何偃書〉、與〈告弟僧謙靈〉的資料來源[51]。嚴可均又根據編於唐初的《初學記》，在《全宋文》裏收錄了王微的〈茯苓讚〉、〈禹餘糧讚〉、〈桃餳讚〉、和〈黃蓮讚〉等四篇短文[52]。不過在長度上這些文章的每一篇，都不超過三十二字。也許可以說從長度上看，這四篇短文並不是王微的代表作；至少它們並不能代表王微的思想。張彥遠在《歷代名畫記》的〈王微傳〉裏，收錄了王微的〈敍畫〉。這篇文章，不但在字數上，長達二百六十五字，而且在這篇文字之中，他表示畫家創作山水畫，不但應該熟悉自然景物，而且還必須把自己對於自然與物的感知，和自己的感情一齊表現出來[53]。也就是說，畫家不但要對他描繪的主題有所瞭解，而且還要利用自己的感情，把這個主題重新組織，重新創造。只有經過這個程序，畫家才可借用對於主題的處理，把繪畫加以理想化[54]。根據這個簡單的分析，王微的〈敍畫〉是非常強調個人主觀的一種繪畫理論。他的理論是否正確，那是另一個問題，這裏不必討論。如果張彥遠沒能把王微的〈敍畫〉，收錄在他爲王微所寫的傳記裏，這篇與中國繪畫有關的唯心主義的理論，恐怕不會保存到現在。

四、張璪的畫論的遺佚

張彥遠在《歷代名畫記》裏，又曾爲中唐時代的畫家張璪，寫過一篇傳記[55]。在〈張璪傳〉中，張彥遠指出，張璪除了能畫樹石、山水，還「自撰〈繪境〉一篇，言

48 《南史》卷二〇有〈王弘傳〉。〈王微傳〉是附在〈王弘傳〉後面的。
49 見《宋書》卷六十二。
50 見《學津討原》本《歷代名畫記》卷六，頁四一五。又見黃苗子標點本《歷代名畫記》卷六，頁一三二～一三四。
51 見《全宋文》卷十九，頁二～七。
52 見《全宋文》卷十九，頁二～八。
53 見郭因《中國繪畫美學史》（一九八一年，北京，人民美術出版社出版），頁三三。
54 這個論點，大體根據郭因《中國繪畫美學史》，頁三三。
55 見《學津討原》本《歷代名畫記》卷一〇，頁五一六。又見黃苗子標點本《歷代名畫記》卷一〇，頁一九八～一九九。

畫之要訣。詞多不載。」雖然在明代，這篇論藝文字似乎是存在的[56]，可是在目前現存的唐代繪畫史料之中，已經見不到張璪的《繪境》了。如果張彥遠能在他編寫《歷代名畫記》的時候，把他認爲文辭過長的《繪境》也附在〈張璪傳〉裏，張璪的《繪境》，或者也能與附在《顧愷之傳》、〈宗炳傳〉和〈王微傳〉裏的那五篇藝術史料一樣，一直保存到現在。根據張彥遠沒把張璪的《繪境》附在〈張璪傳〉裏，所以使得《繪境》失傳的這個反面證據，就更能看出來中國藝術史方面的史料，如果能够收錄在一部藝術史書裏，往往是可以得到保存的。如果未能收錄在藝術史裏，就會失掉得到保存的機會。以《歷代名畫記》爲例，傳統的中國藝術史，對於史料的保存，是具有積極作用的。

（二）《益州名畫錄》對於藝術史料的保存

如前述，根據李畋在宋眞宗景德二年(1005)爲《益州名畫錄》所寫的序，《益州名畫錄》的完成時代，大概應當不會晚於一〇〇五年。這部篇幅共有三卷的書，可能是中國傳統藝術史裏的第一部地方藝術史。

在五代，由王建在後梁開平元年所建，再由王衍維持到後唐莊宗同光三年的前蜀(907-925)，以及由孟知祥在後唐末帝清泰元所建，再由孟昶維持到北宋太祖乾德四年的後蜀（937-966），都是以四川作爲國土的地方性小國。前後蜀的國祚雖然都很短，可是在繪畫史上，這兩個小國家是各有若干貢獻的。譬如在前蜀時代，由於黃巢在唐代末期的叛亂，不但逼使唐僖宗在中和元年（881），[57]，像唐玄宗在天寶十四年(755)一樣的，再度避亂入蜀[58]，而且也使得當時的許多畫家，都因爲僖、昭二帝入蜀，而由關中地區紛紛進入四川。這樣，唐代京畿的畫風，才能在四川逐漸展開。到了後蜀時代，由於孟知祥運用政府的力量而設畫院，就很快的把四川的繪畫高手網羅到這個畫院裏去。由於人才的集中與畫院的制度化，後蜀的繪畫，在中國的藝術史

56　明初的畫家王紱在《書畫傳習錄》卷四，認爲張○的《繪境》，是「大含細入，非粗工所能領略。」余紹宋根據這一點，而認爲「似其書至明初猶存」，詳見《書畫書錄解題》（一九三二年，北平，國立北平圖書館出版），卷十，頁一八。

57　見標點本《舊唐書》（一九七五年，北京，中華書局出版），卷十九，頁七一〇，又見標點本《新唐書》（一九七五年，北京，中華書局出版），卷五，頁二七〇。

58　見《舊唐書》卷九，頁二三四，《新唐書》卷五，頁一五三。

上，具有相當重要的地位。在後蜀的畫院之中，黃筌是最重要的一位。

本文第一節在討論藝術史裏的正統觀的時候，曾經列舉了由《益州名畫錄》所記載的，黃筌在八卦殿作壁畫的故事。故事大要說，在後蜀廣政十六年（癸丑，953），孟昶在成都修築了一座八卦殿。黃筌受命在此殿四壁圖繪四時花竹、兔雉、鳥雀。後來有人在此殿向孟昶進呈一隻白鷹。白鷹看見由黃筌畫在殿壁上的一隻野雉，以爲是眞的，於是好幾次張開雙翅，想去抓雉。孟昶看見這個情形，對黃筌在殿壁上所畫的動物之生動如眞，讚歎不已。跟著，他又命令翰林學士歐陽炯，爲白鷹抓雉這件事，寫了一篇〈壁畫奇異記〉來讚美黃筌的畫藝，黃休復在《益州名畫錄》的〈黃筌傳〉裏收錄了〈壁畫奇異記〉的全文[59]。

孟昶在廣政二十八年（965）向宋太祖投降，歐陽炯也跟著一齊投降，然後繼續在北宋的中央政府擔任官職，所以《宋史》裏收有〈歐陽炯傳〉的。[60] 可是《宋史》的編者，並未把歐陽炯的〈壁畫奇異記〉附在〈歐陽炯傳〉裏。趙崇祚的《花間集》和佚名宋人所編的《尊前集》，是兩部專門爲唐末與五代的詞人而編輯成書的詞選[61]。趙崇祚雖然把歐陽炯的十七首詞選入《花間集》，還有佚名宋人也把歐陽炯的三十一首詞選入《尊前集》，可惜這些作品都與歐陽炯的「壁畫奇異記」無關。

在編寫於北宋時代的各種藝術史書之中，成書於一一二〇年的《宣和畫譜》，雖然在〈黃筌傳〉裏提到白鷹想抓畫裏的野雉的事[62]，對於歐陽炯寫〈壁畫奇異記〉的事，是隻字不提的。劉道醇在編成時代也許是在一〇五九年或者稍後的《聖朝名畫評》的〈黃筌傳〉裏[63]，以及郭若虛在成書於一〇七〇年的《圖畫見聞志》的〈黃筌傳〉裏[64]，雖然都提到了歐陽炯的這篇文章，可是他們都沒有收錄此文之全文。

明世宗嘉靖二十年（辛丑，1541），蜀人楊愼（1488-1559）爲他的家鄉的文士

---

59 見《王氏畫苑》本《益州名畫錄》〈妙格〉部份，頁一四～一七，〈黃筌傳〉。

60 〈歐陽蜀傳〉見標點本《宋史》（據一九七六年，北京，中華書局出版），卷四七九〈西蜀世家〉在〈孟昶傳〉裏的附傳。

61 《花間集》的編者是趙崇祚，但有陽歐炯在後蜀廣政三年(940）所寫的序。所以此書實際的編成時間，應在五代。《尊前集》是宋代初年編成書的，但是編者不詳。此集所錄歐陽炯詞，見《彊村叢書》之影印本（民四十六年，藝文印書館，臺北），頁二六～三二。

62 見《王氏畫苑》本《益州名畫錄》〈妙格〉部份，頁一五。

63 見《王氏畫苑》本《聖朝名畫評》卷三，頁三一。

64 見《學津討原》本《圖畫見聞志》卷二，頁一四。

們，編了一部篇幅共有六十三卷的《全蜀藝文志》[65]。其書由卷三十三到四十二，一共收錄了從漢唐以來，文題稱爲記的文章二百二十篇。其中與藝術有關係的，是收在卷四十一與卷四十二裏的十四篇。譬如在此書卷四十二，楊愼收錄了唐人李德裕(782-849)的《前益州五長史眞記》。所謂眞，就是畫像[66]。這篇文章所記述的，既然是五位地方長官的畫像，所以文章的內容應該與唐代的人物畫有關。可是在這十四篇文題稱之爲記的文章裏面，並沒有歐陽炯的「壁畫奇異記」。

清仁宗嘉慶十九年(1814)，董浩等許多人，編成一部篇幅共有一千卷的大書，書名是《全唐文》。他們所搜集的文章，在時代上，除了包括唐代，還包括五代十國那個紛亂的時代。文章的總數是一萬八千四百八十八篇，文章的作者的總數是三千零四十二人。從俞樾(821-1906)在爲此書所寫的序文裏所說的「有唐一代，文苑之美，畢萃於茲，讀唐文者，歎觀止矣」那幾句話來看，清末的學者對這部《全唐文》的編輯是相當讚許的。此書卷九八一，在歐陽炯的名下，只收錄了歐陽炯的一篇文章，可是這篇文章，就是他爲前面已經提過的《花間集》所寫的序文[67]。至於那篇與黃筌的畫蹟有關的〈壁畫奇異記〉，在《全唐文》裏，仍然是沒有踪迹的。

根據以上的查考，既然在《宋史》的〈歐陽炯傳〉裏、在三種成書於北宋時代的藝術史書裏（即《聖朝名畫評》、《圖畫見聞志》、《宣和畫譜》）之「黃筌傳」）、以及在成書於明代中期的《全蜀藝文志》裏、和在成書於清代中期的《全唐文》裏，都沒有收錄歐陽炯的〈壁畫奇異記〉，那就看出來，儘管《全蜀藝文志》與《全唐文》的書名以「全」號稱，事實上，以歐陽炯的〈壁畫奇異記〉之未被收錄爲例，這兩部書的內容，既有遺漏，還是不够全的。因此，在這個情形之下，由黃休復收在《益州名畫錄》的〈黃筌傳〉裏的〈壁畫奇異記〉，就成爲可以找到這篇文章的唯一資料。要說明中國藝術史的具有保存史料的功能，《益州名畫錄》對〈壁畫奇異記〉的保存，應該也是一項非常重要的證據。

65　此書有楊愼在明世宗嘉靖二〇年（辛丑，1541）年的原序。現據本所藏清仁宗嘉慶二十二年（丁丑，1817），樂山張汝杰的重刻本。

66　元人王繹於所著《寫像秘訣》後，附有《寫眞古訣》。訣文云：「寫眞之法，先觀八格，次看三庭。」訣文又於八格，三庭各有解釋，今但錄王繹對於三庭之解釋，以明寫眞卽畫像：「髮際至卻堂爲上庭，印堂至鼻準爲中庭，鼻庭下一筆，至地角爲下庭。」

67　見《全唐文》（一九八三年，北京，中華書局出版），卷九三〇五～九三〇六。

三、中國藝術史對畫家傳記順序的安排

除了在正統觀念的使用、以及在藝術史料的保存這兩方面，可以看出在中國藝術史與中國史學之間具有若干關係，以中國藝術史家對畫家傳記的順序的安排爲例，也可以看出在中國藝術史與中國史學之間，似乎存有另一種關係。現在本文就根據寫成於唐、清之間的幾種比較重要的中國藝術史，而對這種關係，先做一個初步的考察。

（一）由《歷代名畫記》看唐代藝術史家對畫家小傳順序的安排

《歷代名畫記》是中國最早的一部藝術通史，已如前述。由此書所紀錄的畫家，在人數上，共三百七十多位，在時間上，他們的時代，上自傳說時代，下至唐武宗會昌元年（841），歷時遠逾千年。各代畫家的時代的先後與被此書所記載的卷數的關係是這樣的：卷四：軒轅時代、周、戰國、前漢、後漢、魏、吳、蜀；卷五：晉、劉宋；卷七：南齊、梁；卷八：陳、北魏、北齊、北周、隋；卷九：唐（上）；卷一〇：唐（下）。根據這個關係，可知張彥遠對於各代畫家傳記的寫作，是以朝代的先後，也卽時間的先後，作爲準則而處理的。他雖把唐代的畫家的傳記，分別收在《歷代名畫記》的卷九與卷一〇，不過，就畫家的活動時期而言，收在卷九裏的畫家的時代，大體上，都早於收在卷一〇裏的畫家的時代。這就是說，在《歷代名畫記》之中，張彥遠對於傳記的處理的方式，大致上，是先介紹朝代較早的畫家，再介紹朝代比較晚的畫家。對於同一朝代的畫家，他又根據畫家的活動時間的先後，而先介紹活動時間較早的畫家，然後再介紹活動時間較晚的畫家。

可是在《歷代名畫記》之中，張彥遠對於某一些畫家的傳記的順序的排列，似乎又有不同的方式。這裏可以舉出幾個例子：

首先，張彥遠在此書卷四的魏國部分，爲曹髦、楊修、桓範、和徐邈等四位畫家寫了他們的傳記。根據正史裏面的記載，除了桓範的生卒年月是沒有紀錄的，其他三位畫家的生卒年月，都是有史可憑的。譬如曹髦(240-260)卒於魏甘露五年(260)；卒

年是二十歲[68]。楊修（173-219）卒於後漢獻帝建安二十二年（219），卒年約四十五歲[69]。徐邈(172-250)卒於魏廢帝嘉平元年（或蜀後主延熙二十二年，250），卒年七十八歲[70]。張彥遠對於這三位畫家的傳記的排列，如果是以他們的時代先後爲準，應該以徐邈居首，楊修居次，再以曹髦殿後。然而在《歷代名畫記》之中，張彥遠不但並沒有採用這種方法來處理這三位畫家的傳記的順序的先後，他反而把年紀最輕的曹髦的傳記，排列在比他大了六十歲的徐邈、和比他大了二歲的十楊修的傳記之前。可見他對曹、楊、桓、徐這四位魏國畫家的傳記的順序，是並不按照以時間爲準的原則來處理的。

同樣的情形，又見於《歷代名畫記》的卷五。在此書此卷，他爲晉代的司馬紹、荀勗、張墨、衛協、王廙、王羲之、王獻之、康昕、顧愷之、史道碩、謝惟、夏侯瞻、嵇康、溫嶠、謝巖、曹龍、丁遠、楊惠、江思遠、王濛、戴逵、戴敦、和戴顒等二十二位畫家，分別寫有詳略不等的傳記。在這二十二人之中，雖有許多位畫家的生卒年代是不可知的，但下述七位畫家的生卒年代，是可知的。現在先把這生卒年代，彙列如下表：

68　據《三國志》於《魏志》卷四〈三少帝紀〉（見標點本，頁一四三），曹髦卒於魏甘露四年五月己丑，年二十。

69　楊修爲楊震（卒於漢安帝延光三年，124）之玄孫。其略傳附於《後漢書》卷五十四〈楊震傳〉之後。但不言楊修之卒年（見標點本，頁一七八九）。然據《後漢書》所引《續漢書》則記修爲曹操所殺時，年四十五歲。（見標點本，一七九〇），但並不言卒於何年。然據〈楊震傳〉所附〈楊彪傳〉，楊彪由建安十一年起，託有腳病而不復行，前後十年。以後其子楊修才被曹操所殺。所以楊修之逝，至少應在建安二十一年或該年之後。如果楊修卒於建安二十一年（218），年四十五，他的生年，應在漢靈帝建寧四年（171）。姜亮夫所編《歷代名人年里碑傳總表》（以下簡稱《碑傳總表》）頁二六。則作生漢靈帝熹平二年，卒於漢獻帝建安二十四年(173-219)。不知何據。

70　據《三國志》的《魏志》卷二七〈徐邈傳〉（見標點本，頁七四〇），他卒於魏廢帝嘉平元年(249)，年七十八歲。以此推之，他的生年，應在漢靈帝建寧四年(171)。姜亮夫《碑傳總表》頁二六作 172-250。此外，再據《晉書》卷九十一，東晉時代又有一個與三國時代的徐邈同名的人，也叫徐邈，他卒於晉安帝隆安元年，年五十四歲（見標點本，頁二三五八）。以此推之，這位徐邈，應該生於晉康帝建元元年（343）。張彥遠既在《歷代名畫記》裏，把曹髦與徐邈都列在魏國，所以東晉時代的徐邈，應該不是張彥遠所說的那位同名的畫家。

姓　名	生　　年	卒　　年	年　　齡
嵇　康	魏文帝黃初四年(223)	魏元帝景元三年(262)	四十歲[71]
王　廙	晉武帝威寧元年(276)	晉元帝永昌元年(32))	四十七歲[72]
司馬紹	晉惠帝元康九年(299)	晉明帝太寧三年(325)	二十七歲[73]

71 關於嵇康的卒年，現知共有兩說。第一說見於在唐初貞觀二十年（646)修成的《晉書》。據此書卷四十九的〈嵇康傳〉（見標點本，頁一三七四），他卒時年四十歲。錢保塘在《歷代名人生卒錄》裏（民國二十五年，海寧，錢氏清風室刋本），就採取這種說法（見卷一，頁二七九）。可是《晉書》在〈嵇康康〉裏，對於這位名人的生卒年代，並沒有確切的紀錄。一直到清代中期，錢大昕(1728-1804)才在他的《疑年錄》裏（據同治二年，卽1 863年，福山王氏天壤閣重校刋本），根據宋代司馬光(1019-1086）在《資治通鑑》裏的資料，而把嵇康的生年與卒年，分別定在魏文帝初四年與魏高貴鄉公景元三年（223-262）。錢大昕的說法，得到現代學者的認同；譬如梁廷燦在《歷代名人生卒年表》（民國二十二年，上海，商務印書館出版）裏（見頁一五），以及姜亮夫在《歷代名人年里碑總表》（民國二十六年，上海，商務印書館出版）裏，（見頁四三）對於嵇康的生卒年代，都採用了錢大昕的說法。

第二說見於由張懷瓘在盛唐玄宗開元十五年(727)編成的《書斷》的卷中）。按懷瓘此書，在晚唐時代，收入由張彥遠所編的《法書要錄》卷八）。據《書斷》，嵇康卒時，年四十四歲。《書斷》的成書年代，雖比《晉書》的成書年代，晚了八十年，不過張懷瓘的根據，不是唐以前的，至少是唐代的資料。也就是嵇康卒年四十四歲的說法，在理論上，應當是有一種比《資治通鑑》成書更早的資料，可以作爲證據的。可惜張懷瓘沒把這資料的來源紀錄下來。所以嵇康的卒年，是否確爲四十四歲，在未能找到證據之前，對於張懷瓘的說法，似乎還不能遽然相從。

最近姚漢榮與姚益心兩教授合撰「嵇康之死考辨」一文，見《中州學刋》第三期（一九八八年，河南，鄭州，中州學刋社出版，頁八六～八九），雖然對嵇康之死的背景，有很詳細的討論，可是此文不但對於嵇康死時年四十四歲之說，一字不提，就是對於嵇康的確切的生卒年代，也同樣的一字不提。讀後頗感失望。

72 《晉書》卷七十六雖然有王廙在擔任平南將軍，領護南蠻校尉，與荆州刺史之後「尋卒」的紀錄（見標點本，頁二〇〇四），卻並未提他卒何年，以及他卒時的年齡。所以錢大昕編《疑年錄》、吳修編《疑年續錄》，對於王廙這個人，都只能避而不提。其實王廙的生卒年代，就唐代的文獻而言，還是可以查索的。譬如活動於唐玄宗之開元時代的張懷瓘，就曾在他寫於開元十五年（丁卯，727）的《書斷》卷中〈妙品〉部份的「王廙傳」裏，明確的記著王廙卒於永昌元年，年四十七歲（見張彥遠《法書要錄》卷八）。永昌是晉元帝的年號，永昌元年合西元322年。據此上推，王廙的生年，應在晉武帝咸寧二年(276)。陸心源(1834-1894)編《三續疑年錄》，以及姜亮夫編《歷代名人年里碑傳總表》（見頁四一），對於王廙的生卒年，都從此說。

73 據《晉書》卷六「明帝紀」，司馬紹死於太寧三年(325)閏八月，年二十七歲（見標點本，頁一六五）。據此上推，他的生年，應在東惠帝元康九年(299)。姜亮夫《歷代名人年里碑傳總表》頁五〇九，對於司馬紹的生卒年代的推斷，與此相同。

王　濛	晉懷帝永嘉三年(309)	晉穆帝永和三年(347)	三十九歲 [74]
王羲之	晉元帝太興四年(321)	晉武帝太元四年(379)	五十九歲 [75]
王獻之	晉康帝建元二年(344)	晉孝武帝太元十三年(388)	四十五歲 [76]

74　《晉書》卷九十三只說王濛卒於三十九歲（見標點本，頁二四九），而未言其卒於何年。錢大昕《疑年錄》、吳修《疑年續錄》對於王濛的年壽，也都避而不提。其實王濛的年壽，並非不可知。首先，劉義慶(403-444) 在《世說新語》卷十七的〈傷逝篇〉於「王長史病篤」一條之下，就曾引《王濛別傳》而說：「濛以永和初卒，年三十九。」錢保塘編《歷代名人生卒錄》（民國二十五年，海寧錢氏海風室刋印），對於王濛的年齡，就採用這種說法（見卷一，頁三七）。張懷瓘在《書斷》卷下〈能品〉部份〈王濛傳〉裏，卻明確指出王濛卒於穆帝永和三年（347），卒姜亮夫在《歷代名人年里碑傳總表》（頁四四），也認爲卒年三十九。據此推，王濛的生年，應當是晉懷帝永嘉三年(312)。陸心源《三續疑年錄》，對於王濛的年齡，就採用張懷瓘的說法。

75　《晉書》卷八〇在〈王羲之傳〉中，只說羲之卒時年五十九歲，而他未說卒於何年。因此，後人對於王羲之的生卒年代，就有幾種不同的推論，第一種說法，是在盛唐時代，由張懷瓘提出來的。他在寫成於開元十五年的《書斷》卷中〈神品〉部份的〈王羲之傳〉裏，首先提出王羲之卒於昇平五年，卒年五十九歲的說法。昇平是東晉穆宗的年號，昇平五年合西元161年。由此上推，王羲之的生年，應在晉惠帝太安二年(303)。到南宋時代，桑世昌在他編成於寧宗嘉定元年（戊辰，208）的《蘭亭考》卷八，接受了張懷瓘的說法。

第二個說法是在清代中後期，由錢大昕提出來的。他在《疑年錄》裏面（見卷一，頁三），一方面指王羲之卒於昇平五年的說法是錯誤的（不過他並未列舉證據），一方面又提出王羲之的生卒年代，應該分別是東晉元帝大興四年（辛巳，321），與東晉孝武太元四年（巳卯，379）的新說法。這個說法，後來得到許多學者的認同。譬如梁廷燦在《歷代名人生卒表》（見頁二〇）、錢保塘在《歷代名生人卒錄》（見卷一，頁三四），以及姜亮夫在《歷代名人年里碑傳總表》（見頁四五），對於王羲之的生卒年代，都採用了錢大昕的說法。

第三個說法，是在清代末期，由魯一同提出來的。他在《右軍年譜》（據民國三十三年，重慶，文信書局出版《書學》第三期之排印本），又把王羲之的生卒年分別定在東晉永嘉元年(307)與東晉哀帝光寧元年(365)。八幡關太郎編「王羲之年譜」（見《支那藝苑考》一九三四年，東京，古今書院出版），所定王羲之的生卒年代，與魯譜相同。近年鍾明善著《中國書法史》（一九八二年，石家莊，河北，美術出版社出版），對於王羲之的生卒年代，也採用魯一同的說法（見頁四七）。

除了以上三說，現知吳澍源亦編有《右軍年譜》一種。今以未見原著，不知吳譜所定王羲之的生卒年代爲何。誌此待考。

76　王獻之的傳記，在《晉書》裏，是附在其父王〇之的傳記之後的（見標點本，頁一二〇四～二一〇六）。可是該傳既未提到獻之的卒年，對於他卒時的年齡，也沒有紀錄。不過在南北朝時代，梁代的劉孝標，曾在劉義慶的《世說新語》之「傷逝篇」裏第十六條（王子獻、子敬俱病篤）裏的註文裏，記載王獻之卒於晉孝武帝太元十三年（388），卒年四十五歲。由此年上推，王獻之的生年應在晉康帝建元二年(344)。錢大昕編《疑年錄》（見卷一，頁四）、梁廷燦編《歷代名人生卒年表》（見頁二〇）、錢保塘編《歷代名人生卒錄》（見卷一，頁三四）、以及姜亮夫編《歷代名人年里碑傳總表》，都採用了劉孝標的說法。

顧愷之	晉康帝建元二年(344)	晉安帝義熙元年(405)	六十歲[77]

王獻之(344-388) 卒於東晉孝武帝太元十三年 (388)，卒年四十五歲。如果這八位畫家的傳記，需要依照畫家活動時代的先後來排列，他們的傳記的順序先後，應該分別是嵇康、荀勗、王廙、司馬紹、王濛、王羲之、王獻之、與顧愷之。可是張彥遠既把司馬紹的傳記，排在比他大了七十多歲的嵇康、以及比他大了四十多歲的王廙的傳記之前，這就說明張彥遠對司馬紹的傳記的順序的安排，正和他對曹髦的傳記的安排一樣，也並不是按照以畫家的活動時代之先後的那個原則來處理的。

在《歷代名畫記》之中，與曹髦和司馬紹的傳記作同樣的特例來處理的第三個例子，見於此書卷七的梁代部分。在這部分，張彥遠對蕭繹、蕭大連、蕭賁、陸杲、陶弘景、張僧繇、袁昂、焦寶願、嵇寶鈞、聶松、解倩、陸整、江僧寶、僧威公、僧吉底俱、僧摩羅菩提、僧迦佛陀等二十位梁代畫家，各作一篇詳略不等的傳記[78]。在這

77 關於顧愷之《晉書》卷九十二在〈顧愷之傳〉裏只說他「年六十二，卒於官」（見標點本，頁二四〇），而未說他卒於何年。清代的錢大昕與吳修，在編《疑年錄》與《疑年續錄》的時候，對於顧愷之這位名人，都避而不錄。陸心源編《三續疑年錄》（見卷一，頁三七），雖然都標明顧愷之卒年六十二歲，可是他們既未提出顧愷之的生卒年代，所以在這三部著作裏顧愷之的生卒時間，與在《晉書》裏一樣，仍舊是一個空白。

但在另一方面，也有不少二十世紀的學者，曾對顧愷之的生卒年代，作過不同的推測。綜合他們的說法，現代學者對於顧愷之的生卒年代，曾有五種不同的意見：

一、生於晉成帝咸康七年（辛丑，341），卒於晉安帝元光元年（壬寅，402），說見姜亮夫《歷代人物年里碑傳總表》，頁五五。

二、生於晉康帝建元元年（癸卯， 343），卒年不詳。說見堂谷憲勇《支那美術史論》（一九四四年，京都，桑名文星堂出版），頁七〇。

三、生於晉康帝建元二年（甲辰，344），卒於晉安帝義熙元年（乙巳，405）。說見馬采《顧愷之研究》（一九五八年，上海，人民美術出版社出版），頁九（顧愷之年表）。

四、生於晉穆帝水和元年（乙巳，345），卒於晉安帝義熙二年（丙午，406）。說見潘天壽《顧愷之》（一九五八年，上海，人民美術出版社出版）。

五、生於晉穆帝永和二年（丙午，346）卒於晉安帝義熙三年（丁未，407）。說見郭味蕖《宋元明清畫家年表》（一九五八年，上海，人民美術出版社出版），頁一所附《晉唐五代重要書畫家年代表》。

78 據伯希和的意見，由張彥遠在《歷代名畫記》中所紀錄的僧吉底俱、僧摩羅菩提、與僧迦佛陀等三位外畫籍僧的姓名，都不正確。他指出在南朝之陳代，由姚最所編的《續畫品》裏，這三位畫僧的姓名，是吉底俱、摩羅菩提、與釋迦佛陀。但是即使是吉底俱與摩羅菩提，這兩位畫家的姓名，仍然不正確。因爲如果要把他們的中文姓名，用他們在印度所使用的文字來還原，吉底應該只是第一位畫家的名，他的姓應該是佛陀。而吉底俱之名的最後一個字（俱字），卻應該與摩羅菩提相連，而成爲俱摩羅菩提。至於迦佛陀，也應該是釋迦佛陀之誤。

（註文轉第736頁）

二十位畫家之中，至少有五位畫家的生卒年代，是可知的，或者是大略可知的。現在再把這五位畫家的生卒年代，彙列如下：

姓　名	生　　年	卒　　年	生卒年齡
陶弘景	宋文帝元嘉二十九年（壬辰，452）	梁武帝大同二年（丙辰，536）	八十五歲 [79]
袁　昂	宋孝武大明四年（庚子，460）	梁武帝大同六年（戊午，540）	八十歲 [80]
張僧繇	齊明帝建武二年（乙亥，495）	梁武帝太清三年己巳，549）	五十六歲 [81]

（註文接第735頁）

伯希和在指出這些錯誤之後，又把佛陀吉底、俱摩菩提、和釋迦佛陀等三人的姓名別分，還原爲 Buldha Kinti, Kumarabodhi 與 Sakayabuddha Buddha。詳見 Paul Pelliot: "Notes sur guelques artistes des Six Dynasites et des T'ang", in *T'oung Pao*, Serie II, Vol. XXIL (1923, Leide), pp. 215-291。馮承鈞對此文曾作中文譯本，文稱「六朝同唐代的幾位畫家」，部份譯文分見《學術界》，第二卷，第四期（民國三十三年，上海，學術界社出版），頁三一～三八，及第五期，頁五一～六一。

79 《梁書》卷五十一的〈陶弘景傳〉（見標點本，頁一三五），與《南史》卷七十六的〈陶弘景傳〉（見標點本，頁一八九九），都說他卒於大同二年，年八十五歲。根據這項紀錄而向上推算，陶弘景的生年應在宋文帝元嘉二十九年。

80 《梁書》卷三十一在〈袁昂傳〉中明確紀錄袁昂卒於大同元年，卒年八十歷（見標點本，頁五五）。根據這項紀錄來推算，袁昂的生年應在宋孝武帝大明四年（460）。錢保塘《歷代名人生卒錄》（見卷二，頁十九）、與姜亮夫《歷代名人年里碑傳總表》，頁七一，都只列袁昂的卒年，而對他的生年，未作推算。朱鑄禹編《唐前畫家人名辭典》（一九六一年，北京，人民美術出版社出版），既無袁昂之名，可見這部辭典的內容是不够充實的。

81 張僧繇的生卒年代，在與中國繪畫史有關的文獻裏，是未經記載的。張彥遠在《歷代名畫紀》卷七，在爲張僧繇所寫的傳記中，曾有「天監中爲武陵王國侍郎、直秘閣、知畫事，歷右將軍，吳興太守」的紀錄。天監時代，共十八年(502-519)。

除此以外，張彥遠又在張僧繇的傳記中，提過這樣的三件事：

「武帝崇飾佛寺，多命僧繇畫之。時諸王在外，武帝思之，遣僧繇乘傳寫貌。對之如面也。」

「初，吳曹不興圖青谿龍。僧繇見而鄙之。乃廣其像於武帝龍泉亭。其畫草留在秘閣。時未之重。至太清中，震龍泉亭，遂失其壁，方知神妙。」

「又畫天竺二胡僧像。因侯景亂，散圻爲二。」

關於第一件事，正史是有所記載的。譬如《南史》卷五十三在〈梁武帝諸子武陵王紀王圓王傳〉中曾說：「紀最爲武帝所愛。……太清初，帝思之，使善畫者張僧繇至蜀圖其狀。」所謂初年，常指每一個時期的前五年。太清時期既然只有三年，所以這個時期的初年，似乎應指太清元年。如果《梁書》所說的太清初就是太清元年，張僧繇爲武陵王畫像的事，與他所畫胡的僧像在侯景之亂的時期分散爲二的另一件事，在時間上，似乎相差不遠。因爲侯景之亂的時間，是從太清二年八月開始，到太清三年就被平定的（見《梁書》卷五六、《南史》

（註文轉第737頁）

蕭　繹	梁武帝天監七年 （戊子，508）	梁元帝承聖三年 （甲戌，554）	四十七歲 [82]
蕭大連	梁武帝普通七年 （丙午，526）	梁簡文帝大寶二年 （辛未，551）	二十五歲 [83]

假如這五位畫家的傳記，應該按照他們活動時間的先後來排列，這五篇傳記的前三篇，應該分別是陶弘景、袁昂、與張僧繇的，最後的兩篇才該是蕭繹與蕭大連的。然而在《歷代名畫記》卷七，張彥遠既把蕭繹的傳記放在梁代二十位畫家之首，也卽把這位畫家的傳記，放在比他大了四十四歲的陶弘景的傳記、和比他大了四十歲的袁昂的傳記之前，那又可以明顯的看出來，他對蕭繹的傳記的處理，和他把曹髦的傳記放在魏國所有的畫家的傳記之前、以及和他把司馬紹的傳記，放在晉代所有的畫家傳記之前一樣，又是當作一個特例來處理的。因爲是特例，所以張彥遠並不按照畫家的

（註文接第736頁）

卷八〇〈侯景傳〉）。既然發生第一與第三件事的時間，在年代上，與發生第二件事的時間，似乎也是吻合的。因爲張僧繇在龍泉亭裏的壁畫亡失的時間是「太清中」。既然太清只有三年，所以太清中應該指太清二年。這一年，就是由於侯景發生叛亂了，所以張僧繇的「天竺胡僧圖」才被分裂成兩個半幅的那一年。

根據對以上三事之紀錄的分析，張彥遠對張僧繇的生平事迹之記述，在時間上，不超過「太清中」。卽使〈胡僧圖〉因爲侯景之亂而分裂爲二的時間，是指侯景之亂已被粅平的時間而言，這件事與張僧繇的生平有關的時間，也只能由太清二年延長到太清三年而已。所以太清三年(549)，大體上，可以視爲張僧繇的生平的時間下限。

前面指出，張僧繇曾在天監時代擔任吳興太守。天監時代，共十八年（502-519）。張僧繇是在天監時代的那一年擔任吳興太守的，雖不可知，卻不妨把他擔任此職的時間，定在天監十八年(519)。由天監十八年到太清三年(549)，前後三十一年。如果張僧繇在天監十八年擔任將軍與太守的時候的年齡是二十五歲，他的生年，應在齊明帝建武二年（495）。到太清三年，他至少已有五十六歲。如果他在天監十八年的年齡，大於二十五歲，在太清三年，他的年齡，當然應該比五十六歲還大。

關於張僧繇的年齡，限於資料，只能作這樣的推測。不過在此關鍵上，還有兩種文獻，都可附帶提述。第一種文獻是朱鑄禹的《唐前畫家人名辭典》。此書對張僧繇的生平，雖有很詳細的介紹，可是對於這位畫家的生卒年代，卻沒有任何的推測。第二種文獻是阮榮春的「梁代擘花比丘圖與張僧繇畫風」，刋於《考古與文物》第四期（一九八八年，西安，考古與文物編輯部出版），頁七一一，在此文中，阮榮春對於張僧繇的生卒年代，也沒有推測，不過卻認爲「張僧繇主要活動於梁天監中至太清初」，這個論點，與本註對張僧繇的生平的介紹是一致的。

82 據《梁書》卷五〈元帝紀〉，蕭繹卒於承三年十一月丙辰，卒年四十七歲（見標點本，頁一三五）。據此推算，其生年應在梁武帝天監七年(508)。

83 據《梁書》卷四十四〈太宗十一王蘭郡王大連傳〉，大連卒於梁簡文帝大寶二年（551），年二十五（見標點本，頁六一六）。《南史》卷五十四〈梁簡文帝諸子傳〉（見標點本，頁一三四一），所記亦同。據此推算，蕭大連的生年，應在梁武帝普通七年(526)。

時代的先後這個原則，來處理他們的傳記在順序上的先後。

發現了這三個特例之後，應該繼續考察的，是這位晚唐的藝術史家，何以要在他的中國藝術通史裏，在處理畫家傳記之先後的時候，安排了這樣的三個特例？對於這個問題，也許是應該從這三位畫家的身分方面，去尋求答案的。

首先看曹髦，根據張彥遠，他是一位畫家。但在另一方面，根據陳壽的紀錄，曹髦的祖父是魏國的開國國君魏文帝曹丕，他的父親是魏國的貴族定海王曹霖。至於他自己，就是在魏齊王曹芳正始五年（224)先被封爲高貴鄉公，然後又在同一年，繼卽皇帝之位的魏少帝[84]。根據這些資料，曹髦是位一國君。同樣的，根據姚思廉和房玄齡的記載，司馬紹就是在位只有三年（323-325)的晉明帝[85]，而蕭繹也就是在位只有三年(552-554)的梁元帝[86]。

前面指出，張彥遠的的《歷代名畫記》是在唐宣宗大中元年（847)編成的。在他編成這部藝術通史之前，中國的歷史學家，已經寫成許多史書。其中最重要的，大概是下面所列的十四部：

1.《史記》，漢司馬遷編寫。

2.《漢書》，後漢班固編寫，編成於後漢章帝建初時代(76-83)以後。

3.《三國志》，晉陳壽撰，約撰成於西晉武帝太康時代(280-289)。

4.《後漢書》，劉宋范蔚宗撰。

5.《宋書》，梁沈約撰，約撰成於齊永明二年(488)。

6.《南齊書》，梁蕭子顯撰，約撰成於梁武帝大同三年(537)之前。

7.《魏書》，北齊魏收撰，約撰成於北齊文宣帝天保五年(554)。

8.《陳書》，唐令狐德棻撰，約撰成於唐高祖武德十年(627)。

9.《隋書》，唐姚思廉撰，約撰成於唐高祖武德十年(627)。

10.《梁書》，唐姚思廉撰，約撰成於唐太宗貞觀三年(629)。

11.《北齊書》，唐李百藥撰，約撰成於唐太宗貞觀十年(636)。

12.《晉書》，唐房玄齡撰，約撰成於唐太宗貞觀十八年(644)。

84　見《三國志》的《魏志》卷四〈三少帝紀〉。
85　見《晉書》卷六〈明帝紀〉。
86　見《梁書》卷五〈元帝紀〉。

13.《隋書》，唐魏徵等撰，約撰成於唐高宗顯慶元年(656)。

14.《南史》，唐李延壽撰，約撰成於唐高宗顯慶元年(656)。

15.《北史》，唐李延壽撰，約撰成於唐高宗顯慶四年(659)。

在這十五部史書之中的傳記，大致是分爲〈紀〉、與〈傳〉兩部分的，只有在《史記》裏的傳記，在〈紀〉與〈傳〉之外，還有一個〈世家〉部分，是個例外。就《史記》的內容而論，〈紀〉是史家爲天子所寫的，〈世家〉是史家爲諸侯所寫的，〈傳〉是史家爲其他特殊人物所寫的傳記。從社會地位來看，天子的身分最高，諸侯的身分居次、其他人物的身分最低。可是自從班固取消了〈世家〉，這樣，從《漢書》到《南史》與《北史》，在這十三部史書之中，關於歷史人物的傳記，就都只有〈紀〉與〈傳〉的對照[87]，也就是只有君與臣、或者君與民的對照。臣傳的數目，當然是比君紀的數目，要多得多的。根據這種對照，君的地位與身分，就顯得更加突出了。不但如此，司馬遷既在《史記》中，把〈紀〉放在〈傳〉的前面，從班固到李延壽的這十三位史學家，也無不在他們的著作裏，把〈紀〉放在〈傳〉的前面。這就等於說，在從漢武帝到唐高宗的這段時間之內，先〈紀〉而後〈傳〉的寫作方式，早已成爲史家編寫史書的一種傳統。

從時間上看，如果《史記》是在漢武帝太初四年（前93）編成的[88]，此書編成的

87 唯一的例外是《晉書》從卷一〇一到一三〇，共有〈載記〉三十卷。不過由於收在〈載記〉裏的，都是十六國的國主的傳記，可以說是例外。

88 關於《史記》的著成時代，共有五種不同的說法。今據所知，並參考據吳汝煜在〈關於史記的著述目的、斷限及其他〉一文（見《史記論稿》，一九八六年，鎮江，江蘇教育出版社出版），把這五種說法，彙列如下：

麟止說：司馬遷在〈封禪書〉裏提到武帝在元狩元年（122 BC）獲一角獸的事。所以《史記》之成書應在此年。

太初說：司馬遷的自序說：「余述歷黃帝以來至太初年年訖。」不過關於太初的時代，學者之間，又有不同的看法：

a. 梁玉繩認爲太初指太初四年（101 BC），詳見《史記志疑》。

b. 朱東潤認爲太初指太初時代的前一年，也卽元封六年（105 BC），詳〈史記終於太初考〉，見《史記考索》（一九六二，香港，太平書局出版），頁一一八。

天漢說：《漢書》的〈司馬遷傳〉說他「接其後事，訖於天漢。」天漢共四年（100-97 BC）。所以《史記》的著成時代，不應早於西元前九十七年。

太始說：李宗侗《中國史學史》（民國四十二年，臺北，中華文化出版事業委員會出版）。頁二六，把《史記》的著成時代，定在漢武帝太始三年(93 BC)。

武帝末年說：《史記》在〈建元以來侯者年表〉之後，有褚先生曰：「太史公記事，盡於孝武之事。」武帝最後一年，是後元二（87 BC）年。所以《史記》的著成時代，應該不會早於西元前八十七年。

時間，比《歷代名畫記》編成的時間（847），早了九百四十年。甚至就以李延壽的史學著作來比較，他在顯慶四年（659）寫成《北史》的時間，也比張彥遠寫成《歷代名畫記》的時間，早了一百九十年。

根據這些了解，可以看出來，張彥遠要在《歷代名畫記》卷四，把曹髦傳置於魏國的其他三位畫家的傳記之前，與在同書的卷五，要把司馬紹的傳記，置於晉代的其他二十一位畫家的傳記之前，以及在同書卷七，要把蕭繹的傳記，置於梁代的十九位畫家的傳記之前，而不採用以畫家的活動時間之先後，作爲安排各代畫家的傳記之順序的準則，是由於張彥遠在編寫《歷代名畫記》的時候，與歷代史學家在編寫通史與斷代史之際，把天子的本紀，安排在其他人物的傳記之前的那個史學傳統，具有密切的關係。這個傳統，從司馬遷到李延壽，歷時超過七百年，對張彥遠而言，他不能說是不知道的。所以儘管他在《歷代名畫記》之中，沒把曹髦的、司馬紹的、與蕭繹的三篇傳記，像史學家爲國君作傳記那樣的稱之爲〈紀〉，也沒有像史學家爲諸侯作傳記那樣的把蕭大連的傳記，稱之爲〈世家〉，不過他既把這三位皇帝畫家的傳記，置於貴族畫家的傳記之前，再把貴族畫家的傳記，置於與他們所處的同一時代的畫家傳記之前，這就看出來，張彥遠對《歷代名畫記》裏的人物的傳記，在順序上的安排，與從司馬遷以來的，在對歷史人物的傳記之處理的手法上，要先列〈本紀〉、次列〈世家〉、再列〈列傳〉的那個史學傳統，是隱然相符的。

（二）由《圖畫見聞志》看北宋藝術史家對畫家傳記順序的安排

看過張彥遠在《歷代名畫記》中對於畫家、傳的順序的安排，接著也許可以編成於宋神宗熙寧七年(1074)的《圖畫見聞志》作爲代表，而繼續察看北宋時代的藝術史家，對於畫家傳記的順序，又是怎麼安排的。

《圖畫見聞志》的篇幅雖有六卷，但與畫家傳記有關的部分，只是二、三、四等三卷。爲了便於下面的觀察，現在先把這三卷內容的綱目，分列如下

卷第二（見附圖一）

紀藝　上

唐末　　二十七人

五代　　九十一人

卷第三（見圖二）

仁宗皇帝

紀藝　中

王公大夫　　一十三人

高尚　　二人

人物　　五十三人

傳寫　　七人

卷第四（見圖三）

紀藝　下

山水　　九十八人

花鳥　　三十九人

雜畫　　三十五人

根據這個綱目，郭若虛對於一般畫家傳記的順序的安排，是有比較複雜的。首先，這些傳記大致是按照畫家活動時代之先後的準則而排列。所以在卷二，唐末畫家的傳記，在順序上，是排在五代的畫家傳記之前的。而在卷三，他對北宋時代的畫家傳記的安排，在順序上，既把活動於宋太祖時代(960-975) 的畫家的傳記，排在活記於宋太宗時代(976-997) 的畫家傳記之前，同時也把活動於宋太宗時代的畫家的傳記，排在活動於宋仁宗時代(1023-1063)的，與活動於宋神宗時代(1068-1085)的畫家傳記之前。還有，在卷四，他對山水與花鳥畫家傳記的順序的安排，也大致以畫家活動時代的先後爲準。在《歷代名畫記》裏，張彥遠早已根據畫家活動時代的先後，作爲安排他們的傳記之順序的標準。郭若虛在《圖畫見聞志》裏，用時間的先後，作爲畫家傳記的順序的先後，如果不是把張彥遠已使用過的標準重新使用，至少，可說是對在唐代末期所建立的藝術史學傳統的承繼。

在上列的綱目之中，在《圖畫見聞志》的卷三與卷四，除了時代的先後，郭若虛又按照畫家的專長，而把他們的傳記，分別列入人物、山水、花鳥、與雜畫等四大門類裏去。這個標準，是張彥遠所不曾使用過的。這樣說，在十一世紀的下半期，當郭

若虛在他的中國繪畫通史裏，爲許多畫家編寫小傳的時候，他對這些傳記的順序的先後的安排，是有雙重標準的。在時間上，他採用時代的先後，在空間上，他採用畫家的專長。如果他對時間的處理的標準是傳統的，他對空間的處理標準，應該說是創新的。郭若虛對從唐末、經過五代、再到北宋中期爲止的，那兩百七十餘位畫家的傳記的順序，就是根據他的雙重標準而逐一排列起來的。

如從另一個角度來看，郭若虛的雙重標準，似乎只是爲了便於處理一般畫家的傳記之順序而建立的。這就是說，他的雙重標準，對於皇帝畫家的傳記而言，是不合用的。爲什麼要這麼說？在上引的綱目中，此書卷三有一篇宋仁宗的傳記。這篇傳記的位置，非常特別。一般而言，每一本書的正文，甚至於每一本書的每一卷的正文，在位置上，一定都放在書名或標題之後。可是在《圖畫見聞志》的卷三，宋仁宗的傳記卻排在〈紀藝中〉這個篇名之前，也就是排在這一卷的標題之前。既然郭若虛用〈紀藝中〉這個標題，去把宋仁宗的傳記與北宋的其他畫家的傳記，分成不相連的兩部分，可以想見，在郭若虛爲北宋的畫家寫傳記的時候，他是不想把這些畫家的傳記與宋仁宗的傳記相提並述的。要想知道郭若虛何以要對宋仁宗的傳記，要作這麼特別的安排，不妨先來看看他爲宋仁宗所寫的小傳，是怎麼寫的。下面所引的，就是他在《圖畫見聞志》的卷三，爲這位皇帝畫家所寫的小傳之全文：

> 「仁宗皇帝，天資穎悟，聖藝神奇，遇興援毫，超逾庶品。伏聞齊國獻穆大長公主喪明之始，上親畫龍樹菩薩，命待詔傳模，鏤板印施。聖心仁存，又非愚臣所能稱頌。若虛舊有家藏御畫御馬一匹，其毛赭白，玉銜勒上。有宸翰題云：慶曆四年七月十四日御畫，兼有押字印寶。後因伯父內藏借觀，不日赴杭鈐之任，既久假而不歸，居無何，伯父終於任所，此寶遂歸伯母表兄張湍少列。今不復可見，爲終身之痛。（兼曾見張文懿家有小猿一軸，仍聞禁中有天王菩薩像。）
>
> 太上游心，難可與臣下並列，故尊之卷首。[89]」

在此傳中，郭若虛一開始就說：「仁宗皇帝，天資穎悟，聖藝神奇，遇興援毫，超逾庶品。」其實這五句，在文義上，性質接近奉承，似乎並不是郭若虛的眞心話。

89　見《學津討原》本《圖畫見聞志，》卷三，頁一一三、又見黃苗子標點本的《圖畫見聞志》卷三，頁五十八。

因爲根據宋人的二十幾種筆記[90]，除了有一種認爲宋仁宗的個性是富於仁心的[91]，從來沒有人說他是「天資穎悟」的。因此郭若虛在描寫宋仁宗的個性時所說的那幾句話的眞確性，就似乎值得懷疑。倒是他在宋仁宗的小傳裏所說的「太上游心，難可與臣下並列，故尊之卷首，」可說對於他爲什麼要在《圖畫見聞志》卷三，不把宋仁宗的傳記與宋代其他的畫家的傳記並列，提出了一個眞正的解釋。根據這一句話，可以明顯的看出來，郭若虛把宋仁宗這位天子畫家的傳記放在卷三的標題之前，是由於他認爲宋仁宗是一位天子。天子的身分既與眾人不同，所以他要把皇帝畫家的傳記與一般畫家傳記分開，而單獨放在一個特別的地方。

根據郭若虛的自序，他的《圖畫見聞志》是接著張彥遠的《歷代名畫記》而寫的一部中國繪畫通史。如果張彥遠的《歷代名畫記》是中國繪畫史裏的第一部通史，郭若虛的《圖畫見聞志》就應該是中國繪畫史裏的第二部通史。因爲由《歷代名畫記》所涵蓋的時間，是至唐武宗會昌元年（841)爲止的。但是《圖畫見聞志》所涵蓋的時間，卻正好以會昌元年爲起點，然後再以北宋神宗熙寧七年(1074)作爲終點。既然會昌元年是《歷代名畫記》與《圖畫見聞志》裏的時間的啣接點，郭若虛對於張彥遠的《歷代名畫記》，應該是不會陌生的。因此，郭若虛對於張彥遠在《歷代名畫記》裏，把曹髦（魏少帝）、司馬紹（晉明帝）、和蕭繹（梁元帝）這三位皇帝畫家的傳記，安排在魏、晉、梁等三個朝代的畫家的傳記之前的寫作方式，也應該是不會陌生的。他在《圖畫見聞志》裏，把宋仁宗的傳記，放在此書卷三的標題之前，固然是張彥遠所未曾採用的方式，可是卻不能說他把宋仁宗的傳記，排在北宋各類畫家的傳記之前的寫作方式，與張彥遠的《歷代名畫記》是完全無關的。

---

90 丁傳靖的《宋人軼事彙編》（民國二十四年，上海，商務印書館排初版，民國五十五年，臺灣，商務印書館重印），在宋仁宗部份，共引用了《邵氏聞見前錄》、《邵氏聞見後錄》、《貴耳集》、《養疴漫筆》、《孔氏談苑》、《歸田錄》、《東軒筆錄》、《後山叢錄》、《清波雜志》、《曲洧舊聞》、《能改齋漫錄》、《燕魏公語錄》、《玉壺清話》、《庶齋老學叢談》、《春明退朝錄》、《侍講雜記》、《凍水紀聞》、《畫墁錄》、《孫公談錄》、《默記》、《師友談錄》、《鐵圍山叢談》、《揮麈錄》、《澠水燕談錄》、《庚溪詩話》與《青箱雜記》等二十七種宋人的筆記。

91 見邵伯溫《邵氏聞見錄》。除此以外，在以上所舉的二十六種宋人筆記裏，從沒有人提過宋仁宗是富於仁心的。只有《宋史》卷九在〈仁宗紀〉裏認爲仁宗「天性仁孝寬裕，喜慍不形於色」，與邵伯溫的仁宗「有仁心」的所說，性質約略相近。

根據這個推論，如果張彥遠在《歷代名畫記》中，把天子畫家的傳記排在一般畫家的傳記之前，是由於受到唐代的，或者唐代以前的史學傳統的影響，郭若虛在《圖畫見聞志》中，把皇帝畫家的傳記排在一般畫家的傳記之前，又可能是由於受到張彥遠的影響。從這個角度上看，郭若虛的《圖畫見聞志》在編寫的時候，與中國的史學傳統，還是有關係的；雖然這種關係是間接的，或者也不應該說是透過張彥遠的《歷代名畫記》而得到的。

（三）由《畫繼》、《圖繪寶鑑》、《無聲詩史》、與《明畫錄》看南宋、元、明、與清初等四代藝術史家對畫家小傳順序的安排

在郭若虛寫成《圖畫見聞志》以後，後代的中國藝術史家在處理連串的畫家傳記之順序的時候，就可以有兩種不同的選擇。根據第一種選擇，藝術史家可以把皇帝的傳記和與，他處於同一朝代的一般畫家的傳記，安排在同一個系列之中。在這樣的安排之下，皇帝畫家的與一般畫家的傳記，在整個系統之中，是依次相連的。易言之，在皇帝畫家與一般畫家的傳記之間，並不需要用一個標題來把他們加以分隔。假使藝術史家要對他所寫的傳記系列用這樣的方式來處理，他所選擇的，是由張彥遠在《歷代名畫記》裏建立的系統。另一方面，根據第二個選擇，藝術史家可以在同一個傳記系列之中，把皇帝的與一般畫家的傳記，分成兩個各不相連的單元。假如藝術史家要對他所寫的傳記系列用這個方式來處理，他們選擇的，就不是張彥遠的，而是郭若虛在《圖畫見聞志》裏所建立的系統了。此後，在從由南宋開始，直到清代初年爲止，也卽在從十二世紀下半期到十七世紀下半期的這五百多年之內，張彥遠與郭若虛的系統，是常被使用的。由以下所舉的四個實例，也許可以說明這一點。

一、鄧椿的《畫繼》

第一個實例是《畫繼》。這部書是鄧椿在南宋孝宗乾道三年(1167)編寫完成的。他不但把宋徽宗的小傳收入卷一[92]，而且還把卷一冠以「聖藝」的標題。對於宋代的

92　見《學津討原》本《畫繼》，卷一，頁一一五、又見于安瀾所編《畫史叢書》（一九五年，民國六十三年，臺北，文史哲出版社有影印本）內標點本《畫繼》，卷一，頁一一四。

其他畫家，鄧椿是把他們的小傳，一方面分到從卷二到卷七的那六卷裏面去[93]，一方面又把這些小傳，按照畫家活動時代的先後而加以排列的。皇帝畫家的小傳，既與一般畫家的小傳，並不收在同一卷，可見由鄧椿在《畫繼》中所使用的，傳記順序的排列法，屬於郭若虛的系統。

二、夏文彥的《圖繪寶鑑》

第二個實例是《圖繪寶鑑》。這部繪畫通史是夏文彥在元末的順帝至正二十五年（乙巳，1365）編成的。由此書所收錄的畫家的小傳，大致見於從卷二到卷五的那四卷。不過卷二與卷三的內容，大致是根據唐代的，特別是北宋的幾種藝術史書而改寫的。譬如在此書卷一，魏少帝曹髦的姓名，仍然排在楊修、桓範、與徐邈等三人之前[94]。可是這四人的順序，是從張彥遠的《歷代名畫記》裏抄過去的。所以把年輕的曹髦排在比他大了六十歲的徐邈之前，是由張彥遠所排列的順序，而不是夏文彥自己的順序。這個順序，前面已有討論，這裏不需重複。

在《圖繪繪鑑》裏，值得注意的地方是卷四與卷五。因爲只有這兩卷，才是夏文彥編寫的。在內容方面，收在卷四裏的小傳，是南宋(1127-1278)與金國(1115-1234)的畫家的小傳[95]。收在卷五裏的，是元朝(1249-1367)與高麗等外國畫家的小傳[96]。不過此書卷五並沒有與皇帝畫家有關的紀錄。但在卷四，南宋與金國卻都有皇帝畫家的小傳。因此現在需要特別加以注意的，應該只是《圖繪寶鑑》的卷四而已。

在卷四的南宋部分，夏文彥一共收錄了兩百多位畫家的小傳。在這一系列之中的第一位畫家，就是南宋的第一位國君，宋高宗(1127-1162)[97]。接在宋高宗的小傳之後的，是夏文彥爲南宋的幾位貴族畫家所寫的小傳[98]。此後的篇幅，從吳琚到顏直之，

93 見《學津討原》本《畫繼》卷二，頁一一五，卷三，頁一一一四，卷四，頁一一一一，卷五，頁一一一一，卷六，頁一一一二，卷七，頁一一四，又見于安瀾標點本《畫繼》，頁五一五八。

94 見《津逮秘書》本《圖繪寶鑑》卷一，頁八，又見于安瀾《畫史叢書》內標點本《圖繪寶鑑》頁六。

95 南宋與金代畫家的小傳，分見《津逮秘書》本《圖繪寶鑑》卷四，頁一一三八，以及頁三九～四三，又見于安瀾標點本《圖繪寶鑑》，頁九一～二一，以及一二～一二四。

96 夏文瀾對日本、高昌、高麗、西夏、與西蕃（應是西藏）等五國畫家與畫（的紀錄，各見《津逮秘書》本、及于安瀾標點本《圖繪寶鑑》卷五，頁二一，及一四一～一四二。

97 宋高宗的小傳，分見《津逮秘書》本、及于安瀾標點本《圖繪寶鑑》卷四，頁一，及頁九一。

98 南宋貴族畫家的傳記，分見《津逮秘書》本、及于安瀾標點本《圖繪寶鑑》卷四，頁一一三，及頁九～九二。

就完全是一般畫家的小傳了[99]。如果貴族畫家也可以當作一般畫家來看待，宋高宗的小傳與南宋的一般畫家的小傳，是依次相連的。

同樣的順序系統，又見於《圖繪寶鑑》卷四的金國部份。對於金國的畫家，夏文彥也是先列金顯宗（1146-1185)的小傳[100]，次列兩位貴族畫家的小傳[101]，最後才把從王庭筠（1151-1203）到隱秀君的數十位一般畫家的小傳，逐一排列[102]。根據這個介紹，可見無論是對南宋的，還是對金國的畫家，夏文彥都先把皇帝畫家的小傳，排在畫家小傳系列的最前端，然後他再按照畫家活動的時代之先後，作爲排列他們的小傳之先後的標準，而無例外。顯而易見，由夏文彥所選擇的，是晚唐的張彥遠的系統，而不是北宋的郭若虛的系統。

三、姜紹書的《無聲詩史》

第三個實例的《無聲詩史》。這部繪畫斷代史是由姜紹書在清代初年編寫的[103]。在此書中，姜紹書把明宣宗(1399-1435)、明憲宗(1448-1487）與明孝宗(1470-1508)等三位皇帝畫家的小傳，與許多明代初年的一般畫家的傳記，一同列入卷一[104]，然後他再把從明初直到明代末年爲止的許多一般畫家，大致按照畫家活動時代之先後，而把他們分別列入由卷二到卷七的那六卷之中[105]。上述三位明代皇帝畫家的小傳，既與明代的一般畫家的小傳列在同一卷，與張彥遠在《歷代名畫記》之中，把魏少帝曹髦的小傳，與楊修、桓範、和徐邈等三位一般畫家的小傳同列一卷的處理方式，是一樣的。以姜紹書的《無聲詩史》爲例，張彥遠處理傳記順序的系統，對清初的藝術史家

99　吳琚與顏道之的小傳，分見《津逮秘書》本卷四，頁三、頁三八、《圖繪寶鑑》，以及于安瀾標點本《圖繪寶鑑》三八，頁九二、頁一二一。

100　金顯宗小傳見《津逮秘書》本卷四，頁一，以及安瀾標點本《圖繪寶鑑》卷四，頁一二一。

101　海陵王與完顏疇的小傳，《圖繪寶鑑》，《津逮秘書》本及于安瀾標點本《圖繪寶鑑》卷四，頁一，頁一二一。

102　王庭筠與隱秀君的小傳，分見《津逮秘書》本卷四，頁三九～頁四三，于安瀾標點本，頁一二一～一二四。

103　此書卷七曾爲陳洪綬(1599-1652)、方以智（1611-1671)、楊文聰（1597-1654)、葛徵奇(?-1645)、與馮起震(1553-?）等人寫了小傳。以陳洪綬與方以智爲例，他們都是死於清初之順治時代的明代遺民畫家。余紹宋就因爲姜紹書能爲他們寫小傳，而認爲姜紹書的時代，與陳、葛、楊等畫家的時代，應該是「相距甚近」的（見前引《書畫書錄解題》，卷一，頁一四）。如果事實的確如此，《無聲詩史》或者應該是在清代之順治時代編寫的。

104　宣宗、憲宗、與孝宗等三位皇帝畫家的小傳，見于安瀾《畫史叢書》內標點本《無聲詩史》，卷一，頁一。

105　姜紹書在明孝宗的小傳之後，先爲兩位明代的貴族畫家作小傳，然後才爲一般畫家作小傳。

還是有影響的。

四、徐沁的《明畫錄》

徐沁的《明畫錄》和姜紹書的《無聲詩史》一樣，雖也是一部專門介紹明代繪畫的斷代史，可是編成的時候，大概已經到了清代中期的乾隆時代（1736-1799）[106]。在這部書裏，徐沁先把明宣宗、明憲宗那幾位皇帝畫家的小傳，編成全書的第一卷[107]。然後，他才把明代的一百多位畫家的小傳，一面按照他們的專長，而分列到道釋、人物、宮室、山水、畜獸、龍魚、與花鳥等等項目之下，一面又大致按照畫家活動的時代先後，來處理這些小傳的順序[108]。皇帝畫家的小傳既與一般畫家的小傳，並不列在同一卷裏，可見徐沁在處理明代畫家傳記系列之際，所選擇的傳記順序的安排法，是郭若虛的系統，而不是張彥遠的系統。

在以上所舉的這四部藝術史書之中，南宋初年的鄧椿、與清代初年的徐沁，選擇了郭若虛的系統，元代末年的夏文彥、與清代初年的姜紹書，選擇了張彥遠的系統。根據這四位藝術史家的選擇，不但可以看出張彥遠與郭若虛的系統，在從南宋到清初的這五百多年之間的藝術史書之中的使用，時顯時晦，同時也可看出這兩個系統，直到清代初年，就當時的藝術史的編寫而言，仍然是並存的。

（四）由《國朝畫識》、《宋元以來畫人姓氏錄》、《歷代畫史彙傳》與《皇清書史》看中國藝術史家對書畫家小傳的新安排

大體上，到了清代中期，中國藝術史家對於畫家傳記的順序的安排，開始產生重大的變化。要說明這種變化，似乎可以用《國朝畫識》、《歷代畫史彙傳》、《墨林今話》、與《國朝畫識增編》等四部藝術史書對於畫家傳記的安排爲例，而見其端倪。

106 關於徐沁，今人余紹宋既說「行履不詳」（《書畫書錄解題》卷一，頁一四），所以他對《明畫錄》的編成時代，是一不字提的。可是清人周中孚(1768-1831) 卻認爲徐沁大約是「乾隆間人」（見《鄭堂讀書記》，卷四十八，頁五十八）。如果這個說法可信，《明畫錄》的編成時代也應該在乾隆時期。

107 徐沁爲明宣宗、明憲宗、明孝宗、和明武宗所寫的小傳，見于安瀾《畫史叢書》內標點本《明畫錄》卷一，頁一。

108 在《明畫錄》中，道釋、人物與宮室等三門的畫家小傳，見於卷一。山水畫家的小傳，見於卷二至卷五。畜獸、龍魚畫家的小傳也見於卷五。花鳥（附草蟲）畫家的小傳。見於卷六。墨竹與蔬菓畫家的小傳，見於卷七。

一、馮金伯的《國朝畫識》

《國朝畫識》共十七卷。作者是馮金伯。關於此書的寫成年代，馮金伯雖然沒有明確的記載，不過此書在目錄之前共有愼郡王在乾隆四年(1739)、王昶（1725-1807)在乾隆五十九年（甲寅，1794）、與錢大昕(1718-1786)在嘉慶二年（丁巳，1797)所寫的序。此書的寫成年代，似乎也許可以根據第一篇序的寫作時間，而推定不會遲於乾隆四年[109]。

在中國藝術史中，以畫家的活動時間的先後，作爲畫家傳記的順序的先後的這個標準，是由唐代的張彥遠創立的。如果以張彥遠寫成《歷代名畫記》的那一年（847)作爲這個標準的使用的起點，到馮金伯在嘉慶二年(1797)寫成《國朝畫識》，這個標準的使用，已經超過九百年。因爲在《國朝畫識》之中，那數目超過一千位的清代畫家的小傳，也大致是按照這個標準而排列的。

值得注意的是，在《國朝畫識》之中，馮金伯既把畫家的小傳，用時間的先後來處理，卻也爲這一千多位的清代畫家，編了一個篇幅長達十六頁的「國朝畫識姓氏韻目」（以下簡稱「姓氏韻目」）[110]。在這個韻目裏，馮金伯先把同姓的畫家集中在一起，然後再在每一位畫家的的姓名之下，用小字注明每一篇傳記見於此書的那一卷與那一頁（見附圖四）。這個「姓氏韻目」的功用，與在近代學術研究方面，經常予人以無限便利的引得(Index)，似乎是頗爲相似的。

《國朝畫識》裏的「姓氏韻目」，是按照下以所列各姓的順序來排列的：

一東、二冠、三江、四支、五徵、六魚、七虞、八齊、九佳、十灰、十一眞、十二文、十三元、十四寒、十五刪、

109　由愼郡王與錢大昕在乾隆四年與嘉慶二年所寫的序，在時間上，前後相差五十八年。可是無論是從馮金伯的自序裏，還是從《國朝畫識》的本身，都並不能看出來何以這兩篇序文的寫作，會在時間上，相差將近一個甲子。馮金伯的另一部著作，是《墨香居畫識》。在這部書的自序裏，馮金伯說：「嘗博采志乘，披尋羣集，輯爲《國朝畫識》十有七卷，又編編二卷。……然恐固陋寡聞，搜羅未徧，庋閣有年，未敢傳梓。」根據這幾句話，愼郡王的序，也許是馮金伯開始編纂《國朝畫識》的時候，就先爲這部書預寫的，而錢大昕的序，也許是馮金伯已經編成《國朝畫識》，或者當《國朝畫識》快要付印的時候才寫的。所以這兩篇序文，才會在時間上，相差五十八年。

110　在由中華書局所出版的聚珍倣宋版《國朝畫識》之中（按此書雖無出版時地，但該局在戰後所印書籍的不再用聚珍倣宋版。此書既用聚珍倣宋版，應是戰前出版），「姓氏韻目」的位置，處於卷一的目錄與卷一的正文之間。

一先、二蕭、三、肴、四豪、五歌、 六麻、七陽、 八庚、 九青、十蒸、十一尤、十二侵、十三覃、十四鹽、

一董、三講、四紙、六語、七塵、十賄、十一軫、十二吻、十四旱、十六銑、十七篠、十八巧、十九皓、二十哿、二十一馬、二十美 、 二十三界 、 二十五馬、二十六寢、二十九豏

一送、二宋、四寘、五未、七遇、八霽、九泰、十卦、十一隊、十二震、十三問、十四願、十五翰、十八嘯、二十一箇、二十二禡、二十四敬、二十五徑、二十六宥、一屋、三覺、四質、五物、六月、七曷、八黠、九屑、十藥、十一陌。十二錫、十三職、十六葉、十七洽

馮金伯是清代中期的藝術史家。他在《國朝畫識》中既然用韻來編畫家的姓氏韻目，所以在這個關鍵上，不妨注意一下清代的《詩韻》。在《詩韻》中，由一東到十五刪是上平聲、由一先到十五咸是下平聲、由一董到二十九豏是上聲、由一送到三十陷是去聲、由一屋到十七洽是入聲。在《國朝畫識》中，由東到十一五刪、由一先到十四鹽、由一董到二十豏、由一送到二十六宥、和由一屋到十七洽的姓韻的次序，正好與《詩韻》對四聲各韻之順序的安排一致。根據這個比較，可知馮金伯在《國朝畫識》裏所附的「姓氏韻目」，是按照《詩韻》裏的聲韻的順序來排列的。由「姓氏韻目」的編製，可以清楚的看出來，在《國朝畫識》之中，馮金伯對於清代畫家小傳的順序的處理，是有兩種方式的。第一種方式是以畫家活動時代的先後，作爲小傳之順序的先後。這種方式，雖是主要的方式，卻也是傳統的方式。第二種方式是把畫家各姓，按照《詩韻》裏的韻之先後，作爲小傳之順序的先後。這種方式，是新創的，所以如與傳統的方式來比較，顯然是次要的。如果次要的方式是主要的方式的一種輔助方式，那就無異說，到了清代中期，聲韻學已經發展爲史學的輔助學門。因爲按照活動的先後來處理，就是以時間的先後來處理，處理這種順序的觀念，是歷史性的。可是以詩韻的先後來處理，就是以聲韻的原則來處理，那就無異於以語言的觀念來處理歷史。歷史既然不是語言，所以用歷史的與用語言的系統來處理畫家的傳記，就使得畫家傳記在順序上的安排，成爲完全不同的兩種類型。編寫一部以傳記爲主體的中國繪畫斷代史，居然可以不以時間，也就是不以歷史爲準，從中國藝術史的編寫歷史來看

馮金伯的編寫法，不僅非常特別，更是向所未有的創舉。馮金伯不但是第一個把中國藝術史與毫不相干的聲韻學，建立起一種密切關係的藝術史家，他的影響，也是相當大的。要知道他的影響何在，應該繼續察看下述的《宋元以來畫史姓氏錄》。

二、魯駿的《宋元以來畫人姓氏錄》

此書共三十六卷。根據陸堃的跋[111]，這部書是在清仁宗道光元年(1821)刻印的。再據魯駿的自序，此書的編輯，前後四十餘年[112]。由道光元年向上倒推四十年，是清高宗乾隆四十七年(1782)。所以這部書大概是在1782稍前開始編輯的，到道光元年，編輯完成，同時「促付剞劂」[13]。此書的書名雖是《宋元以來畫人姓氏錄》，可是魯駿既對由此書所紀錄的每一位專家，都寫有一篇簡短的小傳，所以這部書仍然可以當作用傳記體寫成的一部畫史來看待。

從內容上看，《畫人姓氏錄》似乎可以分爲三大部份：第一部份是把許多皇帝畫家的小傳集中在一齊的卷首。第二部份是從卷一到卷三十三卷的三十多卷，這部份完全是一般畫家的小傳。第三部份是從卷三十四到三十六的那三卷。這部份是女姓與佛僧畫家的小傳。儘管第一部份與第三部份都與《詩韻》無關，可是那篇幅長達三十三卷的一般畫家的小傳，在順序上，卻完全是按照《詩韻》的韻母順序來排列的(見附圖五)。

儘管這部書的編輯，在時間上，超過四十年，可是據魯駿的自序，那搜集資料的工作，是在他年紀只有十三歲的時候，就已經開始著手的。再據湯金釗爲此書所寫的序，魯駿之逝，大概發生於道光四年（甲申，1824）與道光五年（乙酉，1825）之間。假如魯駿卒於 1825 ，年四十五歲 ， 他的生年 ， 似乎應在清高宗乾隆四十五年(1780)。他十三歲的那一年，應該是乾隆五十六年(1791)。魯駿在此年開始搜集與畫家傳記有關的文獻的時候，是不是按照《詩韻》的韻目來排列他已得的資料，雖然不得而知，卻不是不可能的。因爲馮金伯的《國朝畫識》是在乾隆四年(1739)編成的，如果魯駿是在乾隆五十六年，開始搜集畫家傳記資料的，那時候，《國朝畫識》已經編成了五十多年。如果魯駿對《宋元以來畫人姓氏錄》的編輯比乾隆五十六年更晚，

111　跋文附於《宋元以來畫人姓氏錄》卷三十六之後。

112　魯駿的自序，排在王宗炎、湯金釗二序之後，與《宋元以來畫人姓氏錄》的校閱者名次之前。

113　這句話引自魯駿的自序。

《國朝畫識》已經問世時間，當然也就相對的，要比五十年還要長。在這個情況之下，魯駿在《宋元以來畫人姓氏錄》之中，以詩韻的系統來處理畫家的小傳，與由馮金伯開始建立的，以詩韻韻母的先後作爲畫家傳記順序之先後的那個新的畫史傳統，應該是極有關係的。

三、彭蘊燦的《歷代畫史彙傳》

《歷代畫史彙傳》共七十卷。編者是彭蘊燦。編成此書的年代不詳。不過彭蘊燦在此書內曾經搜集了多位道光時時期（1821-1850)的畫家小傳[114]。其中時代最晚的，似乎是生於乾隆三十年（乙酉，1765）而卒於道光十二年（壬辰，1832）的江蘇籍畫家顧莼[115]。據顧莼的這篇小傳，《歷代畫史彙傳》的編成時代，雖然還不能因此而完全確定，不過，此書的編成時間不得早於道光十二年，卻是可以想見的。在此書中，彭蘊燦引用了一千兩百多種資料，而爲從軒轅氏時代開始，一直到清代初年爲止的七千五百多位畫家，各作一篇小傳。小傳與卷數的關係是這樣的：卷首是〈國朝聖製〉，他爲清代的皇帝畫家（和一切貴族畫家）所寫的小傳，都編在這裏。卷一是〈古帝王門〉，這門是爲清代以前的許多皇帝畫家所寫的小傳。從卷三到卷六十一，是〈畫史門〉。這門才是全書的主體。數目超過七千人的歷代畫家的傳記，就分佈在這五十八卷之中。卷六十一以後各卷的內容，比較不重要，譬如卷六十二是〈偏闕門〉。這一門是爲許多不知時代的，或知時代而不知姓名的畫家所寫的小傳。此後各卷，分別是

114 在《歷代畫史彙傳》之中，屬於道光時期的畫家，根據粗略的統計，共有下列十八人：
1.卒於道光元年（辛巳，1821）或中舉於該年的，共有三人：A. 翁廣平（見卷二，頁五）、B. 吳燮堂（見卷七，頁八）、C. 李應占（見卷四十三，頁九）。
2.卒於道光二年（壬午，1822）的，共有二人：朱文珮（見卷九，頁五）、陳鴻壽（見卷一四，頁六）。
3.卒於道光三年（癸未，1823）的，共有二人：余集（見卷六，頁一）、王承寵（見卷二九，頁九）。
4.卒於道光四年(甲申，1824)的，共有二人：涂炳(見六，頁三)、張家駿(見卷二六，頁)。
5.卒於道光五年（乙酉，1825）的，共有三人：陳〇（見卷一四，頁六）、王瑞芝（見卷二九，頁八）、宋鎔（見卷五一，頁四）。
6.卒於道光八年（戊子，1828）的，共有二人：朱一棨（見卷九，頁五）、韓俊（見卷一七，頁四）。
7.卒於道光九年（己丑，1829）的，只有一人：潘師生（見卷一七，頁二）。
8.卒於道光十年（庚寅，1830）的，只有一人：潘奕雋（見卷一七，頁二）。
9.卒於道光十一年（辛卯，1831）的，只有一人：紀大復（見卷四四，頁一）

115 顧莼的小傳見《歷代畫史彙傳》卷五二，頁八。

爲外國畫家、佛僧畫家、和女性畫家所寫的傳記。

在這個綱目裏，皇帝畫家的傳記在順序上的安排是值得注意的。卷首的〈國朝聖製〉與卷一的〈古帝班門〉，雖然是把皇帝畫家的傳記加以集中的兩個特別部份，可是在順序上，彭蘊燦把清代皇帝畫家的傳記，排在古代皇帝畫家的傳記之前。這個安排可能一方面由於古代的皇帝畫家都已是古人，而另一方面似乎也未嘗不是他向當代的皇帝表示敬意的表現。假如這個推論無誤，彭蘊燦把清代皇帝畫家的幾篇傳記置之卷首，同時又把卷首置於卷一之前，似乎與郭若虛在《圖畫見聞志《的卷三，把宋仁宗的傳記置於該卷的標題之前，以表示他對宋仁宗的尊敬的作法，是一樣的。所不同的，只是郭若虛何以要把宋仁宗的傳記放在第三卷的標題之前，曾經提出「太上游心，難可與臣並列，故尊之卷首」的話作爲解釋，而彭蘊燦雖有篇幅較大的卷首，對於何以要把卷首置於卷一之前，卻是沒有解釋的。這樣看，彭燦蘊把清帝傳置於古帝傳之前，恐伯不但與郭若虛的立場相當接近，而且他所用的「卷首」這個名詞，似乎也還是從郭若虛的《圖畫見聞志》裏借過來的。從《歷代畫史彙傳》的卷首與卷一的安排，可以看出彭蘊燦與清代以前的中國藝術史的傳統，具有相當密切的關係。

可是在《歷代畫史彙傳》的綱目以外，彭蘊燦的這部中國藝術通史，也還另有值得注意的地方。譬如對於收在從卷三到卷六十一的那五十多卷裏的七千多位畫家的傳記，彭蘊燦是按照《詩韻》裏的聲韻目的順序而安排的。所以在這部《歷代畫史彙傳》之中，他不但把韻目上，屬於一東與二冠的姓，排在屬於十四寒與十五刪的姓的前面，而且屬於上平聲的姓，既排在下平聲之前，同樣的，屬於去聲的姓，也排在屬於入聲的姓的前面。前面提過，用《詩韻》的聲韻系統來組合畫家的傳記，是由馮金伯在乾隆四年(1739)編寫《國朝畫識》時，最先使用的。彭蘊燦的《歷代畫史彙傳》的編成年代，大致應該不會早於道光十二年(1832)。如與編成而且刻版於道光元年(1821)的，魯駿的《宋元以來畫人姓氏錄》相比，彭蘊燦的《歷代畫史彙傳》，應該是在魯駿的《宋元以來畫人姓氏錄》編成了十一年之後，才編輯完成問世的。

在地理上，魯駿是山東人，彭蘊燦是江蘇人。兩人既然互不相識，而且他們工作的地點也彼此相隔萬里。可是魯、彭二人卻不約而同的都以《詩韻》的韻目來處理畫家傳記的序。由這件事，可以看出來，馮金伯的《國朝畫識》，到魯、彭二人的時

代，問世已經超過百年。魯駿與彭蘊燦既都按照由馮金伯所使用的，以韻目的順序來處理畫家傳記的順序的方式，來處理他們著作之中的畫家傳記的順序，這就顯示了，在馮金伯的《國朝畫識》問世百年之後，由他首創的，以聲韻學的功能來輔助歷史的編寫的那種寫作方式，已經產生很大的影響。

從這個角度上來作結論，彭蘊燦再度把清代天子畫家的傳記編入卷首，是由於受到從北宋中期以來開始建立的藝術史學的傳統影響，而他用《詩韻》的系統來處理歷代畫家傳記的順序，卻是由於受到一個在乾隆初期才建立的藝術史學的新影響。郭若虛的藝術史學傳統，從他寫成《圖畫見聞志》的那一年(1074)開始計算，到馮金伯寫成《國朝畫識》的那年(1739)爲止，已經超過六百年。由於郭若虛的傳統，在時間的幅度上，已有六百年以上的歷史，如果郭若虛對於彭蘊燦是有影響的，這種影響的形成，是不足爲奇的。可是在彭蘊燦著手編寫《歷代畫史彙傳》的時候，他居然要採用馮金伯在十幾年前剛剛使用過的方式，而以《詩韻》的韻目來組合歷代畫家的傳記，那就看出來在彭蘊燦的心目中，長達六百多年的郭若虛的系統，統與建立只有十幾年的馮金伯的系統，在比重上，恐怕是不分上下的。

4.李放的《皇清書史》

此書共三十五卷。是李放在民國十三年（甲子，1924）編輯成書的。在綱目上，此書也可分爲三大部份。第一部份是卷首。第二部份包括由卷一到卷三十二的那三十多卷，是此書之主體。第三部份是全書的最後三卷；卷三十三是工匠、吏役、僮僕、游民等等不重要的書法家的小傳。卷三十四是附錄。卷三十五是引用書目與序和例。李放爲清代的皇帝畫法家與清代的滿洲貴族書法家所寫的小傳，都集中在卷首。在這一部份，小傳的順序是按照時代的先後來安排的。可是集中在此書之第二部份的幾百位清代書法家的小傳，在順序上，卻並不以他們的活動時代爲準，而是以《詩韻》的韻目先後爲準而加以排列的（見附圖六）。既然到了民國初年，李放對清代畫法家的小傳的排列，仍以《詩韻》的順序爲例，可見馮金伯的影響力，是相當強的。

四、結　　論

在二十世紀，藝術史的研究範圍，雖然不能不包括思想的背景以及社會的變遷，

主要的對象卻是風格與主題。這種研究既然偏重視覺上實質的資料，所以現代藝術史與史學的關係，特別是與歷史寫作的方式，如果不是完全沒有關係，至少，關係並不很多。可是在二十世紀以前，甚至在二十世紀的初期，中國的藝術史，似乎仍然是利用文獻紀錄編成的歷史，而不是根據對風格與主題的研究所編寫的歷史。這樣，中國藝術史家編寫藝術史，就無異於中國史學家編寫史書。這二者之異，只是大體上，前者所根據的，是與藝術有關的資料，而後者所根據的，是與政治有關的資料而已。

中國的史書，在體裁上，不外編年、紀事、與傳記等三大類。可是用傳記體寫成的史書，在數量上，多於用其他二體寫成的史書。在過去，中國的藝術發展，既沒有足够的重大事蹟，可使藝術史家用編年或紀事的體裁來編寫中國藝術史，同時，又可能由於傳記體史書的比較流行，似乎直到二十世紀初年爲止，幾乎所有的藝術史，無不是用傳記的體裁來編寫的。在傳記體的史書之中，史家既可在人物的傳記裏，表示他對政治的看法而使用正統觀，也可以在重要人物的傳記裏，利用引用傳主著作之全文的方式，把歷史人物的某些著述加以保存。至於歷史人物的傳記，在順序上，大致是按照他們活動時代的先後而排列的。中國藝術史家既然也用傳記體來編寫藝術史，所以史家對於正統觀念的使用、對於史料的保存、以及對於傳記的順序的排列，也就成爲中國藝術史必須面對的三個問題。

先看第一個問題，也就是正統觀的問題。北宋時代的中國藝術家，也許由於受到當時的正統思想的影響，他們對於正統的觀念，是有些表現的。可是從南宋開始，這種觀念就不再見於中國藝術史。這是由於在政治上，南宋是北宋的延續。對南宋的藝術史家而言，他們在編寫北宋的藝術史的時候，並沒有使用正統觀的必要。此後，元雖滅宋，卻並沒有否認宋的存在。同樣的，明滅元，以及清滅明，也並沒有否認元與明的存在。至於與清代有關的藝術史，有一部分是在清代已經編寫完成的，又有一部份是在民國時代由清代的遺老來編成的。所以在由清人與清代之遺老爲清代的藝術所編寫的藝術史裏，也沒有使用正統觀念的必要。使用了正統觀的北宋藝術史，既代表早期的藝術史的類型，也顯示在早期的中國藝術史與中國史學之間，是有一種密切關係的。

對於第二個問題，也就是保存史料的問題，大致說來，似乎也只限於北宋或北宋

以前的幾種著作。這個現象的形成，也許要從兩個不同的角度來觀察，才能取得答案的。首先，從書籍的形成與演變方面來看，唐代的書，是手寫的卷子本。木槧版刻書，是在北宋初年才有所發展的。到了南宋，當畢昇發明了活字版，書籍的印刷流通就更廣也更快了。所以中國的藝術史家在寫於北宋的藝術史書裏，雖然還按照古代史家在歷史人物的傳記裏引用當事人的著作的史學傳統，而在畫家的傳記裏引用他們的論畫文字，從而保存一些藝術史料，可是到南宋，由於印刷術的發達，藝術家的論畫文字可以單獨印刷，藝術史家也就不再在畫家的傳記裏，引用這些論藝文字了。

其次，在寫成於唐與北宋之間的史書裏，史家是不常在傳記裏引用當事人之著述的。這個現象，無論是從修於唐代的《北齊書》[116]、《南史》[117]、《梁書》[118]、《陳書》[119]、《晉書》[120]、和《隋書》裏[121]，都可以看得到，就是在修於五代的《舊唐書》裏[122]，甚至於在修於北宋中期的《新唐書》裏[123]，也可以看得很清楚。不過北宋的藝術史家，似乎對這個現象，並未十分注意。所以黃休復在編寫《益州名畫錄》的時候，仍然是把歐陽炯讚美黃筌之畫藝的〈壁畫奇異記〉，附在〈黃筌傳〉裏的。看來黃休復的寫作，與建立在唐代以前的，在傳記裏附加有關人物之著述的那個舊的史學傳統是有關係的。到了南宋，唐與北宋的史學傳統，開始發生影響。南宋的藝術史學家，譬如鄧椿，就不再在《畫繼》的傳記部份，收錄任何畫家的論藝之作。到了元代，夏文彥編寫《圖繪寶鑑》，也不在畫家的記傳裏收錄他們的論藝文字。以鄧椿與夏文彥爲例，他們的寫作方式，似乎與唐與北宋時代的，不常在傳記裏附加有關人物之著述的那個新的史學傳統，都有關係。

---

116 在唐代以前，史家常在文人的傳記裏，引用他們的文學作品。在李百藥所編寫的《北齊書》裏，文人的傳記，分見於〈儒林傳〉和〈文苑傳〉。前者收集了十六位學者的傳記，後者收集了十四位作家的傳記。可是在〈儒林傳〉中，李百藥只在〈刁柔傳〉裏，引用了他的一篇奏議。同樣的，在〈文苑傳〉裏，他也只在〈顏之推傳〉中引用這位作家的〈觀我生賦〉。在百分比上，保存了文獻資料的傳記，與沒保存資料的傳記的比例，〈儒林傳〉是6.25%，〈文苑傳〉是7.54%。

117 在《南史》中，〈儒林傳〉共有二十九篇傳記、〈文學傳〉共有五十二篇傳記。在〈儒林傳〉中，《南史》的編者李延壽，只在〈文阿傳〉引用了他的〈謁廟禮儀〉的全文。在〈文學傳〉中，他除在〈卞彬傳〉裏節引了他的〈蚤蝨賦〉與〈蝦蟆賦〉的幾句賦文，此外，又曾在〈丘靈鞠傳〉中節引了他的〈殷貴妃挽詩〉。即使把所引的〈蚤蝨賦〉與〈蝦蟆賦〉，視爲此賦的全文，在〈文學傳〉中引用了傳主之文章的傳記，也不過僅有三篇左右。所以在百分比上，在《南史》的〈儒林傳〉中保存了資料的與沒有保存資料的傳記的比例，是

（註文轉第756頁）

（註文接第755頁）

1: 29＝3. 45％，而在〈文學傳〉中，保存傳主之著作的與未保存傳主之著作的傳記，在百分比上的比例，也不過是3: 25＝5. 8％而已。

118 在姚思廉的《梁書》之中，〈儒林傳〉共收十七篇傳記、〈文學傳〉共收三十一篇傳記。在〈儒林傳〉中，姚思廉只在〈范縝傳〉中，引錄了傳主有名的〈神滅論〉。在〈文學傳〉中，他只在〈鍾嶸傳〉、〈列峻傳〉、〈謝幾卿傳〉、和〈伏挺傳〉中，分別引錄了這四位文學家的〈詩評序〉、〈辨命論〉、〈答湘東王書〉、與〈致徐勉書〉。此外，他還在〈王籍傳〉中，節錄了這位詩人的〈若邪溪詩〉。如果節錄也當作全錄來看待，似乎可以說，在〈文學傳〉的傳記之中，只有四篇是引用了傳主之文字的。在百分比上，在〈儒林傳〉中，保存傳主之著作的與沒保存傳主之著作的傳記的比例是1: 17＝5. 9％，在〈文學傳〉中，這個比例是4: 3＝13％。

119 在《陳書》中，〈儒林傳〉共有十五篇傳記，〈文學傳〉共有十七篇傳記。在〈儒林傳〉中，姚思廉只有〈沈文阿傳〉與〈沈不傳〉，分別引用從而保存了他們的〈謁廟儀禮文〉與〈請立國學文〉。其他各傳，都未保存傳主的論述。在〈文學傳〉中，只有在〈何之元傳〉中，保存了他的〈梁典序〉。在百分比上，保存與未保存傳主之著作的傳記的比例，〈儒林傳〉是2: 15，也就是13％、〈文學傳〉是1: 17，也就是5. 9％。

120 《晉書》的〈儒林傳〉與〈文苑傳〉分別收集了十八篇與十九篇傳記。在〈儒林傳〉中，《晉書》的作者房玄齡只在〈徐邈傳〉、〈范弘之傳〉中引用了的者前〈上范寧書〉、與後者的〈議謝石諡名文〉、〈與王道賤〉、和〈與王珣書〉。在〈文苑傳〉的傳記中，他引用的文章比較多。但在數目上，也只限於收在〈成今綏傳〉、〈趙至傳〉、〈王沈傳〉、〈庾闡傳〉、〈曹毗傳〉、〈李充傳〉、〈袁宏傳〉、和〈伏滔傳〉等八篇傳記裏的〈王地賦〉、〈致稽蕃書〉、〈釋時論〉、〈弔賈誼文〉、〈對儒〉、〈學戚〉、〈三國名臣頌〉、和〈正淮論〉等八篇作品而已。〈儒林傳〉與〈文苑傳〉傳記之保存與未保存傳主之著作的百分比，在比例上，分別是2: 18＝與8: 19，也就是11％與42％。

121 《隋書》的〈儒林傳〉和〈文學傳〉分別收集了十四篇與十九篇傳記。在〈儒林傳〉中，除了在〈何妥傳〉裏引用他的〈定鍾律表〉、在〈劉炫傳〉裏引用他的〈自贊〉、和在〈王孝籍傳〉裏引用他的〈上牛弘書〉的全文，以及在〈何妥傳〉裏，引用他的〈上高祖書〉以外，其他各傳，皆未能保存傳主之著述。至於在〈文學傳〉中，只有在〈王貞傳〉、〈虞綽傳〉、與〈潘徽傳〉，分別引用他們的〈啟謝齊王書〉、〈異鳥銘〉、與〈韻纂序〉。此外，又在〈孫萬壽傳〉裏，引用了他的〈贈京邑友人五言詩〉的全詩。引用的詩，既是詩的全文，這首詩可與引用一篇文章的全文的同一例子來看待。因此，在〈儒林傳〉與〈文學傳〉中，保存與未保存傳主之著作的傳記的百分比，應該分別是3: 14與4: 19，也就是21％與21％。

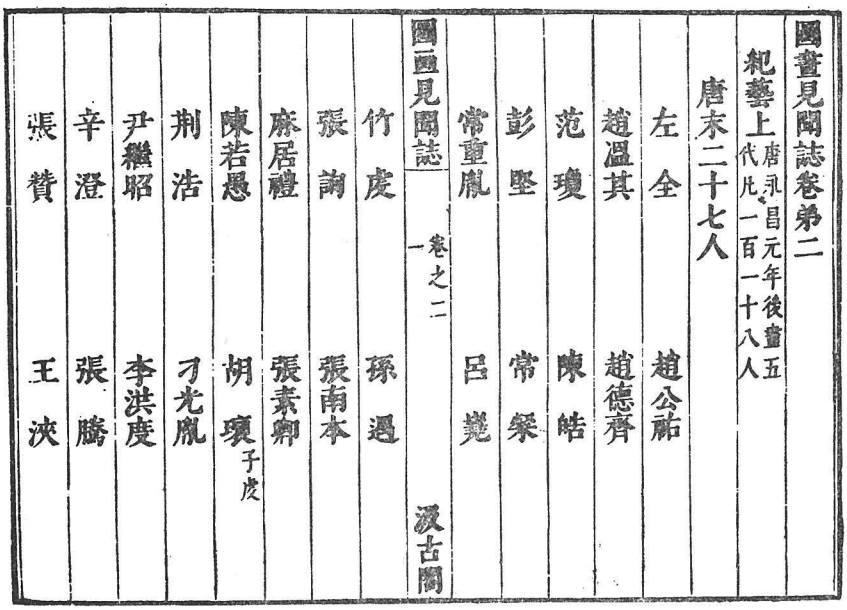
122 《舊唐書》的〈文苑傳〉共分上、中、下三篇。三篇各收傳記三十五、四十一、與二十六篇。在〈文苑傳〉的上篇部份，編者劉昫只在謝偃、張蘊古，與楊炯等三人的傳記裏，引用了他們的〈惟皇誡德賦〉、〈大寶咸〉、和〈立冕服文〉等三篇作品。在同傳的中篇部分，劉昫只在〈陳子昂傳〉、〈賈曾傳〉、與〈賈至傳〉中引用他們的〈東都安靈文〉、〈詩生羌文〉、〈禁女樂啟〉、與〈議經文〉等四篇作品。在同傳的下篇部分，劉昫引用的資料雖然比較多，但也僅在唐次、劉蕡、和司空圖的傳記裏，引用了他們的〈《元和辨謗略》序〉、〈賢良策〉、和〈休休亭記〉等三篇文章，以及在〈王維傳〉裏，引用他的〈凝碧詩〉而已。假如這首五言絕句可以當作一篇文章來看待，在〈文苑傳〉的下篇，劉昫共在四篇傳記裏，引用了四位傳主的四種著述。把〈文苑傳〉的上、中、下篇相加，傳記的總數是一〇二篇，而引用了傳主之作品的傳記的總數是十篇。在百分比上，引用未引用史料的傳記的比例是10: 102＝9. 8％。

123 《新唐書》的〈文苑傳〉，分屬卷二〇一、二〇二、與二〇三。卷二〇一共收傳記三〇篇，卷二〇二亦收三〇篇。卷二〇三則收二十九篇。除了卷二〇一的各傳都未引用傳主之詩文，在卷二〇二、與二〇三，引用傳主之詩文的傳記，各爲二篇與一篇。在百分比上，引用與未引用傳主之詩文的傳記的比例是2: 30與1: 29，即6. 7％與3. 4％。

總之，南宋時代的與南宋以後的藝術史，不再具有保存史料的功能，固然可能是由於印刷術的發達，使得畫家的論藝之作，可以獨立刊印，不過從歷史寫作的傳統上看，這種功能的消失，又可能是由於受到唐與北宋時代的歷史寫作的方式的影響。如果眞象的確如此，可以說，在中國，只要當歷史寫作的傳統有所改變，藝術史的寫作方式，也會跟著改變。二者之間的關係，實在是非常密切的。

最後再看這三個問題裏的的最後一個，也就是傳記順序的安排問題。

中國史家對歷史人物的傳記的安排，一向是一方面把天子的本紀置於其他人物的傳記之前，一方面又按照人物的活動的時代先後，作爲安排他們的傳記之順序的標準。這個寫作方式對中國藝術史家是極有影響的。可以說，從西漢中期開始，直到民國初年，在這段長達千年以上的時間裏，中國藝術史家對於傳記的順序的安排，一向也以時代的先後作爲標準。可是從清代中期的乾隆時間開始(卽十八世紀中期開始)，中國藝術史家除了根據時間爲標準來安排傳記的順序，又增加了以《詩韻》的韻目爲標準來處理傳記之順序的新方式。此從後以，直到民國初年，用韻目的先後來安排藝術家的傳記的先後，就突然形成藝術史家樂於採用的一面新標準。利用聲韻學上的便利來編寫中國藝術史，是中國藝術史在編輯體例上的一個大變動這。由這個大變動，可以看出從十八世紀中期以來，中國的藝術史家在編寫中國藝術史的時候，已經不需要完全遵照史學的傳統。他們可以利用別的學科的知識，來輔助藝術史書的編寫。從這個角度上看，清代的藝術史家不但已經不再墨守成規，而且對中國藝術的史學傳統而言，還是有所突破的。


圖畫見聞誌卷第二
紀藝上 唐乾符元年後盡五代凡一百一十八人
唐末二十七人
左　全　趙公祐
趙溫其　趙德齊
范　瓊　陳皓
彭　堅　常粲
常重胤　呂巖
圖畫見聞誌　卷之二　一　汲古閣
竹　虔　孫遇
張　詡　張南本
麻居禮　張素卿
陳若愚　胡瓌 子虔
荆　浩　刁光胤
尹繼昭　李洪度
辛　澄　張　膦
張　贊　王　浹

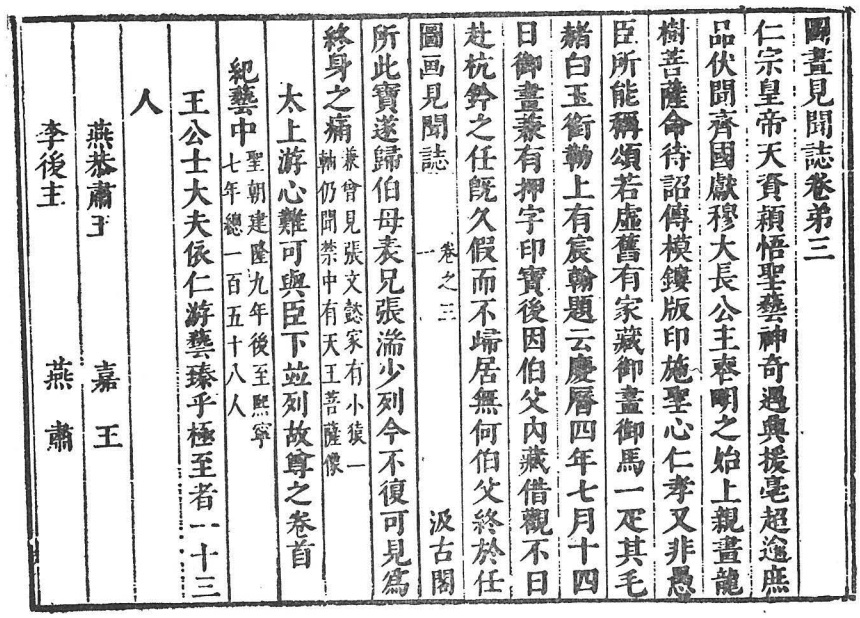
圖一　宋郭若虛《圖畫見聞誌》卷二對一般畫家姓名之排列順序

因爲沒有身份特殊之畫家，故對畫家姓名之排列，以各家活動時間之先後爲順序。

例一：活動於唐敬宗寶曆時代（825—826）之左全，排名爲唐末二十七人之首。

例二：活動於唐僖宗廣明時代（880）之孫遇，排名居中。

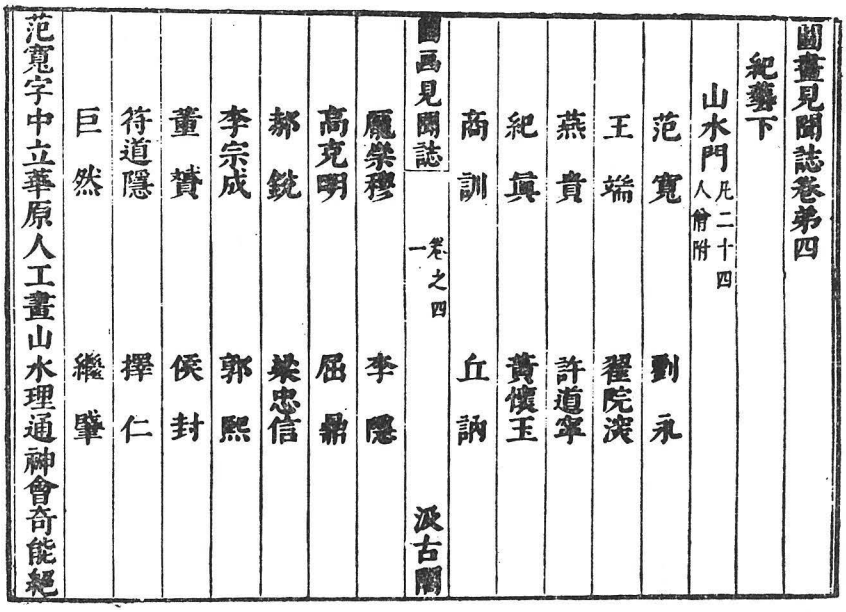
例三：活動於唐昭宗天復時代（901—904）之刁光胤，在排名的順序上，又次於孫遇。


圖畫見聞誌卷第三
仁宗皇帝天資穎悟聖藝神奇遇興援毫超逸庶品伏睹齊國獻穆大長公主奉明之始上親畫龍樹菩薩命待詔傳模鏤版印施聖心仁孝又非愚臣所能稱頌若虛舊有家藏御畫御馬一疋其毛赭白玉銜勒上有宸翰題云慶曆四年七月十四日御畫兼有押字印寶後因伯父內藏借觀不日赴杭鈐之任既久假而不歸居無何伯父終於任圖畫見聞誌 卷之三 汲古閣
所此寶遂歸伯母表兄張湍少列今不復可見爲終身之痛兼曾見張文懿家有小猿一軸仍聞禁中有天王菩薩像
太上游心難可與臣下竝列故尊之卷首
紀藝中聖朝建隆九年後至熙寧七年總一百五十八人
王公士大夫仄仁游藝臻乎極至者一十三人
燕恭肅王　嘉　王
李後主　燕　肅

圖二　宋郭若虛《圖畫見聞誌》卷三對具有特殊身份之畫家與一般畫家姓名之排列順序

把具有特殊身份之畫家的姓名，排在一般畫家的姓名之前。對於特殊畫家，又把具有天子身份的畫家，排在貴族畫家之前。

例一：把宋仁宗排在此卷之副標題（紀藝中）之前。
例二：把燕恭肅王與嘉王，列在宋仁宗之後。
例三：把投降於宋的李後主，列在嘉王之後。
例四：最後才是可以代表一般畫家的燕肅。


圖畫見聞誌卷第四
紀藝下
山水門 凡二十四人僧附
范寬　劉永
王端　翟院深
燕貴　許道寧
紀眞　黃懷玉
商訓　丘訥
圖畫見聞誌 卷之四 一 汲古閣
龐崇穆　李隱
高克明　屈鼎
郝銳　梁忠信
李宗成　郭熙
董贇　侯封
符道隱　擇仁
巨然　繼肇
范寬字中立華原人工畫山水理通神會奇能絕

圖三　宋郭若虛《圖畫見聞誌》卷四對「山水門」畫家姓名之排列

此卷雖未紀錄具有天子與貴族身份之特殊畫家，卻對具有宗教身份的僧、道畫家有所紀錄。所以在卷四，他先恢復卷一所使用過的，以各家活動時間之先後爲順序的方式，而對一般畫家的姓名加以排列。然後再按宗教畫家活動時間之先後爲順序，而對僧、道畫家的姓名，加以排列。

例一：活動於宋眞宗大中祥符（1008—1016）初年之燕貴，在排名上，早於活動於大中祥符末年之李隱。

例二：燕貴與李隱，在排名的順序上，早於活動於宋神宗熙寧（1068—1077）初年之郭熙。

例三：在排名的順序上，郭熙之名，又排在活動於宋太祖開寶時代（968—967）的畫僧巨然之前。


國朝畫識姓氏韻目
一東　卷頁　卷頁
童　墱　二卤　童昌齡　五卤　童　原　六十
童　銓　六十　童　錦　六十　童日銘　六十
童日鑑　六十
馮源濟　二四　馮俞昌　二十　馮肇杞　四五
馮行貞　六二　馮仙湜　六四　馮景夏　八一
馮瀛秀　十二　馮　越　十五　馮　檀　十六
馮　翊　十七
豐　質　七十
翁　陵　三六　翁嵩年　七一
通　證　卤四　通　徵　卤十
二冬
宗　灝　三七　宗元鼎　六七　宗　泰　卤五
宗　渭　卤六
鍾　謂　一四　鍾　期　一卤
龍　鯤　七四
龔　賢　三三　龔　振　八十　龔雲鵬　十六
國朝畫識　韻目　一　中華書局聚

圖四　清馮金伯《國朝畫識》對畫家姓名之排列

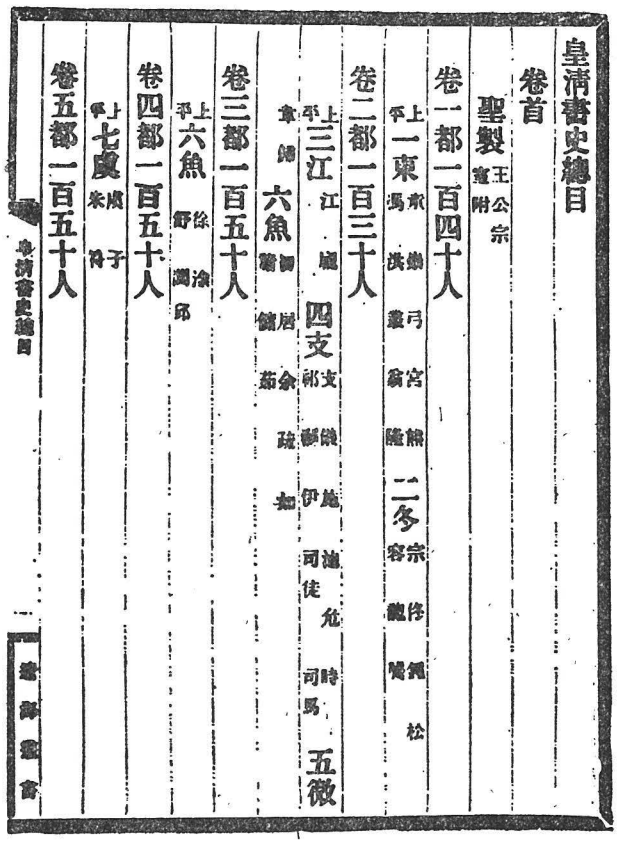
以各姓在《詩韻》韻目中的先後順序爲準。

例一：一東在前
例二：二冬在後


宋元以來畫人姓氏錄總目
卷首
帝王
卷一
〔一東〕董　馮翊　熊　洪　豐
紫弓宮
〔二冬〕鍾　冀　龍　雍　佟　宗
從
〔三江〕江　扈
卷二

圖五　魯駿《宋元以來畫人姓氏錄》總目對畫家姓名之排列

雖然也以各姓在《詩韻》之韻目中的順序爲準，不過又把具有天子身份的特殊畫家，排在一般畫家之前。


皇清書史總目
卷首
聖製 王公宗宣附
卷一都一百四十人
上平 一東 宋犖 弓宮 鵬 二冬 宗 偉 鍾 松 容 龔 雋
卷二都一百三十人
上平 三江 江 嵐 四支 支 饑 施 池 允 時 司馬 五微 郝 酈 伊 司徒 拿 姚 六魚 御 居 余 疏 如 著 儲 茹
卷三都一百五十人
上平 六魚 徐 涂 舒 潤 邱
卷四都一百五十人
上平 七虞 周 子 朱 符
卷五都一百五十人
皇清書史總目

圖六　近代李放《皇清書史》總目對清代書法家姓名之排列

所排列的方式，與魯駿的系統相同。先列天子（聖製），再列一般書法家。但對天子與一般書法家的姓名的排列，也以各姓在《詩韻》韻目中的先後順序爲準。