

論清季廣東收藏家藏畫目錄之編輯*

莊 申

有關於中國書畫著錄或歷史的書籍，從宋代以來，其編輯的原則，大致可分兩類：第一類把對書法與畫蹟方面的記錄或描述分開，成為各自獨立的兩個部份。第二類則把對書法與畫蹟所作的記錄合為一編。在宋代，屬於第一類的，又分為官纂與私纂等兩種。由宋徽宗（一〇八二——一一三五）敕編的宣和書譜與宣和畫譜是官纂的書畫著錄書籍的代表。而米芾（一〇五一——一一〇七）的海岳書史與畫史則為私纂之佼佼者。宋代以後官纂的書畫著錄書籍似乎很少，一直要到清代才見廣續。可是把對書法與畫蹟的記錄分為各自獨立的兩個部份的這一編輯原則，却已形成一個有影響力的傳統；宋代以後的許多與書畫著錄有關的書籍，都是根據這個原則而編輯成書的。舉其聲聲大者而論，在明代王世貞（一五二六——一五九〇）所編的書苑十二卷，與畫苑四卷、汪珂玉（十五世紀末期人）所的編珊瑚書錄與珊瑚畫錄各二十四卷（編成於崇禎十六年，一六四三）、朱存理（一四四四——一五一三）所編的鐵網珊瑚（萬曆二十五年，即一五九七年之初刊本收書品與畫品各四卷，萬曆三十八年，即一六一〇年之增刊本則收書品十卷，畫品六卷），都是把書法與畫蹟分為兩個不同的部份。在清代，卞永譽的式古堂書考與式古堂畫考各三十卷（初刊於康熙二十一年，一六八二）、顧復的平生壯觀（書品與畫品各五卷，著成於康熙三十一年，一六九二）、吳升的大觀錄（書品、畫品各十卷，著成於康熙五十一年，一七一二）、安岐的墨緣彙觀（書品與畫品各二卷，附名畫續錄一卷，編成於乾隆七年，一七四二）、與顧文彬（一八一——一八八九）的過雲樓書畫記（書品四卷，畫品六卷，編成於光緒八年，一八八二），也無不都是把對書與畫的記錄分別加以編輯的要著。

另一方面，把對書法與畫蹟的記錄合為一編的書畫著錄書籍，雖在宋元兩代可各推舉黃伯思（一〇五一——一一〇七）的東觀餘論二卷（紹興十七年，一一四七，由其子黃昞輯錄成書）、與周密（一二三二——一二九八）的雲烟過眼錄四卷（約成於

至元二十八年左右，一二九一）爲代表，但在明清代，用第二種編輯原則而編著的，與書畫著錄有關的書籍，實在指不勝屈。舉其要者言，在明代，朱存理（一四四四——一五一三）的珊瑚木難八卷、都穆（一四五八——一五二五）的寓意編一卷、文嘉（一五〇一——一五八三）的鈴山堂書畫記一卷（編成於嘉靖四十四年，一五六五）、朱之赤的朱臥庵藏書畫目一卷、孫鳳的書畫鈔、陳繼儒（一五五八——一六三九）的妮古錄四卷、董其昌（一五五五——一六三六）的畫禪室隨筆四卷、李日華（一五六五——一六三五）的味水軒日記（編成於萬曆四十四年，一六一六），則都把對於歷代書畫名蹟的記錄、批評，或描述，混記於一書之中。

這一類的書籍，到了清代尤覺繁夥。在清初完成的，有孫承澤（一五九二——一六七六）的庚子銷夏記八卷（編成於順治十六年，一六五九）、吳其貞的書畫記六卷（編成於康熙十六年，一六七七）、高士奇（一六四五——一七〇四）的江村銷夏錄三卷（編成於康熙三十二年，一六九三）和繆曰藻（一六八二——一七六一）的寓意錄六卷（編成於雍正十一年，一七三三）。完成於清代盛期的則有陸時化（一七一四——一七七九）的吳越所見書畫錄六卷（編成於乾隆四十一年，一七七六）、陳焯的湘管齋寓賞編十二卷（編成於乾隆四十七年，一七八二）。編成於清代中期的，則有潘世璜的須靜齋雲烟過眼錄一卷（編成於道光九年，一八二〇）、張大鏞的自怡齋書畫錄三十卷（編成於道光十二年，一八三二）、陶樸（一七七二——一八五七）的紅豆樹館書畫記八卷（編成於道光十六年，一八三六）、胡積堂的華嘯軒書畫錄二卷（編成於道光十九年，一八三九）。完成於清代末期的，則有韓泰華的玉雨堂書畫記四卷（編成於咸豐元年，一八五一）、蔣光煦的別下齋書畫錄四卷（編成於同治四年，一八六五）、李佐賢的書畫鑑影二十四卷（編成於同治十年，一八七一）、方濬猷的夢園書畫錄二十四卷（編成於光緒元年，一八七五）、謝堃的書畫所見錄三卷（編成於光緒六年，一八八〇）、葛金娘的愛日吟廬書畫錄四卷（編成於光緒七年，一八八一）、陸心源（一八三四——一八九四）的穠梨館過眼錄四十卷（編成於光緒十八年，一八九二）、和邵松年的古緣萃錄十八卷（編成於光緒二十九年，一九〇三）。總之，有關於歷代書畫著錄的書籍，自宋迄清，歷時千年，始終不逾分錄與合錄等二編輯原則。就上舉清代的書畫錄而言，採用分錄原則的有五種，採用合錄原則的有十八

種，二者之比例爲一比四・五。可見分錄與合錄等二原則固同時出現於宋代，但到清代，採用合錄的却遠較分錄者爲多。

(2)

廣東五位收藏家藏品目錄的編輯，也與上述合錄、分錄的編輯原則緊密相關。譬如葉夢龍（一七七五——一八三二）的風滿樓書畫錄四卷（大約編成於道光二十年，一八四〇），將對歷代書法與畫蹟的記錄，採取分別編輯的方式。而吳榮光（一七七三——一八四三）的辛丑銷夏錄五卷（編成於道光二十一年，一八四一）、潘正煒（一七九一——一八五〇）的聽颿樓書畫記五卷（編成於道光二十三年，一八四三）與聽颿樓書畫續記二卷（約成於道光二十九年，一八四九）、梁廷樞（一七九六——一八六一）的藤花亭書畫跋四卷（編成於咸豐五年，一八五五）、和孔廣陶（一八三二——？）的嶽雪樓書畫錄五卷（編成於咸豐十一年，一八六一），則皆爲將對歷代書法與畫蹟之記錄，合錄於同一書籍之中。故此五家的藏畫目錄，採用分錄原則的僅一種，採用合錄原則的則有吳、潘、梁、孔等四種。其一對四之比例，似乎也與整個清代書畫錄在編輯原則上，合錄與分錄者構成一對四・五的比例接近。

廣東的五位收藏家的書畫錄的編輯方法，也十分值得注意。中國的書畫錄的編輯方法，從明代中葉（暫以十六世紀爲時間上的分野）開始，也可分爲兩類。成於宋元兩代及明代前期的書畫錄，大多具有下述三特徵：

- 一、對畫面的景物只作簡單的記述。
- 二、對畫面上（或畫面以外）的題跋，大多只記錄題跋人的姓名。
- 三、對畫面上（或畫面以外）的印章，大多只記錄使用者的姓名。

易言之，題跋的內容與印文的內容（與印章的形狀）在明代中葉的萬曆時代以前，書畫錄的編輯人都只予有限度的注意。從萬曆時期開始，中國書畫錄的編輯，對題跋而言，創舉甚多。首先，朱存理在其鐵網珊瑚中不但記錄了畫家自己的款識短題，而且對畫面上或畫面以外的，收藏家的或畫家的朋友的、文字較長的題跋，也詳細的爲之一一記錄。通過這些記錄，遂可對每一幅的產生的背景，流傳的經過，和他人對該圖的觀感，得到清楚的認識。對過去數百年的書畫錄的編輯方法而言，朱存理的編輯

方法無疑是一種革命性的創舉。所以在鐵網珊瑚刊行以後，固然還有一些書畫錄仍然採用傳統的方式，而對朱存理的編輯方法漠然視之，但接受了朱存理的新方法的人，似乎不但更快，而且更多。汪砢玉在崇禎十六年編成的珊瑚網畫錄，就是首先採用這種新的編輯方法而編成的，一部更重要的書畫錄。因為在這一部書裏，汪砢玉不但接受朱存理的方法而詳細的記錄了每一幅畫上的題語，而且更記錄了每一幅的質地與形式。雖然後者是朱存理所沒注意到的。

到了清初，卞永譽的式古堂畫考則在編輯方法上更具意義。第一，他不但按照朱存理和汪砢玉的編輯方法而記錄了畫幅的質地、形式與畫面上的題跋，而且更對畫面上或畫面以外的印章作詳細的記錄。印章的使用，雖可上溯於唐，然而畫家對印章的普遍使用，似乎還是從明代開始。特別是當何震的皖派繼承了浙派（創始於文彭，即鈴山堂書畫記之著者）而為明清之際的許多文人刻治了大量的印章以後，印章的使用，遠超前代。卞永譽可能就因為觀察到印章的重要性的逐日擴張，因而開始對古代畫蹟上的印章加以著錄。他對印章的記錄方法有三種：

一、把印文按照原有的排列順序，用楷書的釋文來重新排列。

二、在楷書的釋文之外，以方形或長方形來表示印章的原有形狀。

三、在印章之文，用小字加註，說明每一印的刻法（陽文稱朱文，陰文稱白文）

卞永譽對書畫錄編輯方法的另一個貢獻，是記錄了每一幅書法與畫蹟的面積。汪砢玉雖然在其珊瑚網畫錄中已經對書畫的質地有所記錄，卻還沒有注意到尺寸的重要。被明代的書畫錄的編輯人所忽視的這一個問題，要到清初當卞永譽編輯式古堂畫考與式古堂畫考時，才被加以充份的注意。因此，他既承襲了明代書畫錄的優點而對畫幅的質地、形式以及畫上的題跋加以記錄，又按照他自己的意見而增加了對畫幅尺寸與畫幅上的印章的記錄。在書畫錄體制的發展史上，卞永譽的式古堂畫考，可說是第一部完美的書畫錄。連清宮御藏的書畫目錄石渠寶笈（初編成於乾隆十年，一七四五，二編成於乾隆五十八年，一七九三，三編成於嘉慶二十二年，一八一七）也全都採用卞永譽所創始的編輯方法。所以中國書畫錄的編輯方法，在明代萬曆之前是偏重敘述的。萬曆之後的書畫錄才是偏重記錄性的。明人對書畫錄的編輯方法的貢獻，是創始對畫面的題識與對畫的質地與形狀的記錄，而清人對書畫錄的編輯方法的貢獻，

是創始對畫面的印文與對畫的尺寸的記錄。一定要到題跋、印章、質地、大小和形式等五要素都一覽無餘的得到記錄以後，這樣的書畫錄才正式具備成爲一個藏品目錄的條件。

卞永譽在康熙二十一年（一六八二）所完成的式古堂畫考與式古堂書考，雖是中國書畫錄的編輯史上最完美的著作，可是也有些在式古堂畫考刊行以後才完成的書畫錄，如沅朗的三萬六千頃湖中畫船錄（編成於乾隆六十年，一七九五），盛大士的溪山臥遊錄（始成於嘉慶二十一年，一八一六，作跋於道光十三年的一八三三），黃崇惺的草心樓讀畫集（無成書時日，然據光緒二十七年，即一九〇一，譚廷獻序，黃崇惺與譚廷獻爲舊友，則亦是同光間人），都按照明代萬曆以前的編輯方法而編成。他們既不記錄畫幅尺寸與印章，而對於畫面的題識與印章，也常常只記題跋人與使用人的姓名。對於題跋與印文的內容也毫不記述。不過沅朗、盛大士、黃崇惺等人的著作只可算是特例。在式古堂畫考問世以後，一般的書畫錄都已採用卞永譽的編輯方法了。

如前述，廣東五位收藏家的藏品目錄，雖在編輯的原則上意見分歧（葉夢龍採用分錄原則；吳、潘、梁、孔採用合錄的原則），但在編輯的方法上，這五家的藏品目錄却無不與清代絕大多數的書畫錄一樣；而把畫的質地、面積、形式以及畫上的題跋和印章等五要素，完全加以詳細的記錄。易言之，這五位收藏家在編輯他們自己的藏品目錄之際，在編輯方法方面，意見是一致的。

把握質地、面積、形式、題跋、印章等五要素的體例雖首倡於卞永譽，但根據粵東五位收藏家的藏品目錄裏的「凡例」而論，這五種藏品目錄體例的來源，似不是卞永譽的式古堂畫考，而是比式古堂畫考更晚的，高士奇的江村銷夏錄。這一看法，可以吳榮光的辛丑銷夏記的凡例爲據而得證實。茲舉凡例裏的兩則以爲說明：

「江村銷夏錄首重卷冊尺寸。」

又說：「江村所載圖記，不可摹入，但用楷書加圈，其法最善……今從之。」

「余生當太平盛世，不過借林下餘閒以消永日，故概從江村。」

按式古堂畫考成於康熙二十一年，高氏江村銷夏錄成於康熙三十二年。其間相距十有一年。卷冊的尺寸的紀錄，以及對印章的楷釋，和以長方形和正方形表現印章形狀，卞氏早在康熙二十一年已經使用。故「首重卷冊尺寸」既不如吳榮光所說的始於

江村銷夏錄，而以「楷書加圈」的方式來記錄畫面上的印章的，被吳榮光稱讚為「善」的方法，其實也非自高士奇始。高士奇只是最先使用卞永譽的體例的書畫錄編輯人之一。不過以此二家之著作而論，無論在經史或在詩文方面，高士奇著作的數量都遠過卞永譽（註一），而且高士奇在鑑賞方面的名氣也遠過卞永譽。可能就因為這些原因，所以吳榮光只注意到高士奇的江村銷夏錄而忽略了卞永譽的式古堂畫考。故吳榮光的辛丑銷夏記編輯方法，便概從江村銷夏錄。吳榮光所採取的編輯方法固然是書畫錄中最完美的一種，但他僅知高士奇而不知卞永譽，似乎近於捨本逐末。這是美中不足的。

比辛丑銷夏記成書猶早的是葉夢龍的風滿樓書畫錄。可是葉夢龍並沒有編輯凡例，所以他對於尺寸、質地、形式、印、題等五要素的把握，究竟是受到卞永譽還是高士奇的影響，則不可知。然而，在另一方面，葉夢龍不但與吳榮光的私誼甚篤，而且葉、吳二人後來又結為姻親（註二）。此後，在道光中期，二人先後歸老田園，同居廣東南海。推想二人必可時常見面。也許風滿樓書畫錄的編輯，便因為葉、吳二者之私交，而使葉夢龍受到吳榮光的影響。因此葉夢龍對於五要素的把握，可能也和吳榮光一樣，是受到高士奇的影響，而不是直接承襲卞永譽。

與風滿樓書畫錄和辛丑銷夏記的成書時期最近的是潘正煒的聽颿樓書畫記。在潘正煒的自序裏，有一段話很重要：

「自古選歷代名人書畫，裒成一集，蓋始於明都氏穆寓意編。繼之者則以朱氏存理珊瑚木難，張氏丑清河書畫舫為最著。國朝孫退谷有庚子銷夏記，記所藏並及他人所藏。高江村有銷夏錄，記所見，兼詳紙、絹、冊、軸、長、短、廣、狹，而自作題跋，亦載入焉。近日吳荷屋中丞有辛丑銷夏記，其體例蓋取諸孫、高兩家。於余所藏，亦選數種，刻入其中。並勸余自錄所藏，付諸剞劂，爰倣其例，輯為此編。」

潘正煒的這篇序文，頗有值得注意的地方：

第一、他對清初的書畫錄，僅僅列舉了孫承澤的庚子銷夏錄與高士奇的江村銷夏錄。根據這一事實，潘正煒對於卞永譽的式古堂書畫考，如果不是不知道，至少是不加重視。這一態度，與吳、葉二家對式古堂書畫考的漠視，是毫無二致的。

第二、潘正煒雖然自嫌其聽颿樓書畫記的編輯，是摹倣吳榮光的辛丑銷夏記，其

實這只是一種比較禮貌的措詞。辛丑銷夏記的卷首清楚的註明，此書是由吳榮光撰寫，但由其弟吳彌光、瞿樹辰、和潘正煒同訂的。意思就是吳榮光在編輯辛丑銷夏記的過程之中，曾經參考過潘正煒的意見。那麼，聽颿樓書畫記的編輯，如說是摹倣吳榮光的藏品目錄的體例，毋寧說是按照潘正煒自己的意見更為恰當。

第三、如果此一推測近於情理，則潘正煒在其聽颿樓書畫記的自序之中，要以高士奇的江村銷夏記作為清代的書畫錄的代表著作的一種，是由於他對此書的推重，正和吳榮光的看法一樣。此外，或者是由於他曾參與辛丑銷夏記的校訂工作，因為受到吳榮光的影響，所以對於高士奇的著作也特別看重。

第四、潘正煒又把孫承澤的庚子銷夏記與高士奇的江村銷夏記一同列為足以代表在清初編成的書畫錄的著作。這一意見極值注意。按孫書之成，雖在順治十六年庚子（一六五九），然問世不過半百，已由康熙朝的江南名士何焯（一六六一——一七二二）為之校訂（註三）。同時到了乾隆時代，既先後由當時的名士如鮑廷博（一七二八一——一八一四）、和余集（一七三八——一八二三）、盧文紹（一七一七——一七九五）等人為作序跋（註四），同時更由鮑廷博以之編入由他所刊印的知不足齋叢書之中（註五），來為之推廣。稍後，到乾隆四十八年（一七八三），清廷官修的四庫全書總目提要修成，也對孫氏此書，頗有好評（註六）。可見在從順治十六年到乾隆四十八年的這一百二十四年之間，在書畫鑑賞方面，無論是在江南，殆在京畿，或者無論是公是私，無不都把孫承澤的庚子銷夏記列為一部重要的參考書。可是在廣東，情形就有點特別。大概到乾隆時代為止，廣東的士人卻一直沒注意過庚子銷夏記。吳榮光與葉夢龍這一對姻親，雖然都在嘉慶與道光時代仕於京師，他們似乎也都沒有注意過庚子銷夏記的價值。所以吳榮光在推舉清代的書畫錄的代表著作的時候，只讚揚高士奇的江村銷夏錄，對於孫承澤的庚子銷夏記卻是隻字不提的。直到道光二十三年（一八四三），潘正煒寫其聽颿樓書畫記的自序，方第一次把孫、高二書，賦予同等的注意。易言之，孫承澤的庚子銷夏記雖在問世五十年之後，已引起江南學者的注意，卻要到問世一百八十四年之後，才引起廣東鑑藏家的注意。如果把高士奇的江村銷夏記介紹給廣東的收藏家，是吳榮光對其故鄉的一種貢獻，則潘正煒對於孫承澤的庚子銷夏記的介紹，也同樣得視為他對廣東的收藏家的貢獻之一。也許正因為潘正煒對庚子銷夏記的

鄭重介紹，引起了其他兩位粵籍收藏家的注意，因之，儘管在嘉慶與道光時代，早期的廣東收藏家（吳榮光、葉夢龍）對庚子銷夏記的價值未能有深入的認識，可是到了咸豐時代，晚期的廣東收藏家（梁廷樞與孔廣陶）似乎都對孫承澤的庚子銷夏記，甚表敬意。這一點，由梁、孔二家對其藏品目錄的編輯便可看出個中的消息。

現在試看梁廷樞的藤花亭書畫跋與孔廣陶的嶽雪樓書畫錄的編輯體例。按前書有梁廷樞在咸豐五年（一八五五）所寫的自序。其序之末節云：

「今重來省次，杜門卻軌……刪而存此……爰有是刻。或以比孫、高二書，則不惟非所敢望，體例亦多殊焉。」

所謂孫、高二書，直指孫承澤的庚子銷夏記與高士奇的江村銷夏記，自不待言。梁廷樞雖說以其所編之書畫跋與孫、高二書相比，是既不敢也不宜的事，據此仍可推見在其心目中，孫、高二記必然具有極高的地位，否則他為何不以其藤花亭書畫跋與卞永譽的式古堂畫考相比，而必取與庚子、江村二記相比？根據梁廷樞的這幾句話，可以清楚的看出來，孫承澤的庚子銷夏記雖因潘正煒的鄭重介紹，而在時代稍晚的廣東收藏家的心目中，成為可與高士奇的江村銷夏記並駕齊驅的一部藏畫目錄，另一方面，卞永譽的著作似乎仍與在吳榮光的時代一樣，並沒有受到重視。甚至於根據這一邏輯，卞永譽的式古堂畫考是否確為梁廷樞之所知，似乎也值得懷疑。

至於孔廣陶的嶽雪樓書畫錄的編輯方法的來源，似見於黎兆棠的序。其序云：

「懷民（廣鏞）、少唐（廣陶）兩昆玉，藏書籍甲粵中……其暇做孫退谷、高江村銷夏錄之體，以著此錄。」

可見嶽雪樓書畫錄編輯方法的來源，也不外乎孫、高二書。由葉夢龍開始編輯風滿樓書畫錄到梁廷樞編輯藤花亭書畫跋，和到孔廣陶編輯嶽雪樓書畫錄，其間分別相距十五年和二十年。在這二十年之中，除了孫承澤的庚子銷夏記由於潘正煒的發現而得到更多的重視，與梁廷樞的藤花亭書畫跋，與孫、高二書略有差異而外，到孔廣陶編輯他的藏品目錄時，其體例似乎即使不沿庚子與江村等二銷夏記之舊例，至少也與卞永譽的式古堂畫考無關。總之，關於粵中五家的藏品目錄，他們雖然採用了書畫錄裏的新體例，卻沒有參考創始這種體例的學者的著作。數典而忘祖，這不得不視為書畫錄編輯史上很不合情理的事。

(3)

如上述，廣東五位收藏家的藏品目錄，雖然全都按照清代新興的書畫錄的編輯方法而編成，必須指出，在這五位收藏家的藏品目錄中，都可發現錯誤或者缺陷。

這些錯誤與缺陷，大致可分三類：即編輯方法的不當、校對上的疏忽、與年代上的錯誤。現在逐條討論：

甲、編輯方法的不當

辛丑銷夏記對於同一位畫家的作品的著錄，大半把它們集中在一齊。可是他至少對下述二畫家的作品的著錄，把它們分列二處。讀者在使用辛丑銷夏記時，便不免有混亂的感覺。譬如此書卷四一共著錄了兩件倪瓚（一三〇一——一三七四）的作品。優鉢曇花圖見於辛丑銷夏記卷四的二十二頁（後頁），而鶴林圖則見於同一卷的四十一頁的前頁。其間相差近二十頁。吳榮光就用這些篇幅先後著錄了龔璚、馮海粟、和礪礪等三家的書法立軸，與一件包括了劉有慶、范梈、歐陽應、虞集、吳全節、和柳貫等六家之墨蹟的書法手卷。此外，吳榮光又在這將近二十頁的篇幅之中，著錄了吳鎮（一二八〇——一三五四）的漁父圖與王絨（一三六二——一四一六）的墨竹。既然倪瓚的優鉢曇花圖與鶴林圖，同樣的都是紙本的立軸，我們看不出任何理由吳榮光一定要在著錄了優鉢曇花圖之後，先後著錄四件別的書法和其他畫家的兩件作品，然後才繼續著錄鶴林圖。

相同的混亂又見於吳榮光對王絨的三幅畫的著錄。在辛丑銷夏錄的卷四，吳榮光先著錄了王絨的高粱山圖，接着又著錄了倪瓚的山水小軸。此後，卻在介紹了其他的五位畫家（王冕、王蒙、黃公望、倪瓚、和吳鎮）與十位書法家（龔璚、劉有慶、范梈、歐陽應、虞集、吳全節、柳貫、馮海粟、和礪礪）的畫蹟與書法之後，才繼續著錄王絨的墨竹。吳榮光雖把對於倪瓚的兩件作品與對王絨的三件作品的著錄，分到兩個毫不相干的地方，卻又在另一方面，把對於錢選的，與對於趙孟頫的四件作品的著錄，集中在一齊。為什麼吳榮光要對錢選與對趙孟頫的作品加以連續性的著錄，而對倪瓚與對王絨的作品的著錄，要夾插對別的書畫家的作品的著錄於其間？總之，吳榮

光對於同一位畫家的兩件以上的作品的著錄，時而採用連續式，時而採用分隔式，足證其書對著錄同一位畫家的作品的方式，並無統一的原則。這種分隔與連續式的並用，不但為讀者造成閱讀上的不便，而且更形成一種感覺上的混亂。這些不便與混亂的出現，不能不說是由於吳榮光對於編輯方法處置的不當。

在潘正煒的聽颿樓書畫記與其續編中，以及在梁廷樞的藤花亭書畫跋之中，又可發現一種與出現在辛丑銷夏記中的類型不同的，編輯方法上的缺陷。

聽颿樓書畫記共五卷。目錄中所記載的書畫，都見於相當的卷數的正文之中。只有卷五有些例外。據此書目錄，卷五共錄書畫名蹟四十六件（每一冊亦暫以一件計算）。但卷五的正文，卻只著錄了三十七件。目錄中的最後十件是：

- | | |
|--------------------|----------------------|
| 1. <u>宋元人山水冊</u> | 2. <u>宋巨然山水軸卷</u> |
| 3. <u>明沈周赤壁圖卷</u> | 4. <u>明謝時臣山水冊</u> |
| 5. <u>明倪鴻寶畫冊</u> | 6. <u>明(?)李玉鳴楷書冊</u> |
| 7. <u>人物毛詩圖卷</u> | 8. <u>明邢子原石軸卷</u> |
| 9. <u>清惲南田牡丹軸卷</u> | 10. <u>宋錢希白清介圖卷</u> |

都不見於聽颿樓書畫記卷五的正文。同書的續編分兩卷。據其目錄，卷下共著錄書畫名蹟七十四件（每一冊亦暫以一件計算）。但卷五的正文卻只著錄到第六十二件：黎簡山水長軸。後從六十三件開始，以下的十二件：

- | | |
|---------------------|----------------------|
| 1. <u>王翬做王蒙軸</u> | 2. <u>王原祁富春山軸</u> |
| 3. <u>王原祁做黃倪山水軸</u> | 4. <u>王原祁做古山水橫幅</u> |
| 5. <u>王鑑雲壑松陰圖軸</u> | 6. <u>王鑑層巒聳翠圖軸</u> |
| 7. <u>王翬夏口待渡圖</u> | 8. <u>方士庶山水人物花卉冊</u> |
| 9. <u>華嵒花卉翎毛掛屏</u> | 10. <u>王時敏做黃大癡軸</u> |
| 11. <u>梁佩蘭行書詩軸</u> | 12. <u>錢載水墨蘭竹軸</u> |

亦都不見於續編卷下的正文。在作者所可見到的三種不同的版本之中，無論是手抄本（註七）、木刻本（註八）、還是排印本（註九），聽颿樓書畫記的卷五的正文，都缺少對由宋元人山水冊到宋錢希白清介圖等十件書畫的記錄。而在同書的繼編的卷下，其正文也完全沒有對由王翬的做王蒙軸到錢載的水墨蘭竹軸等十二件書畫的記錄。對

於同一件畫蹟，目錄載其畫家姓名、畫蹟名稱與形式，正文却對這些畫蹟，毫無記錄，編輯上的前後不符，不能不說是一種缺陷。而且這種缺陷並非由於版本的不同，而是由於編輯上的疏忽。

同樣的缺陷亦見於梁廷樞的藏畫目錄。據其藤花亭書畫跋的卷四的目錄，此卷共列書蹟與畫蹟的名稱一百六十六件。在第一百二十四件的畫名之下，梁廷樞曾用四個小字「以下未刻」為註。可見從第一百二十五件（方風幾山水）開始，正文都沒有記錄。這一缺陷雖與在聽颿樓書畫記中所出現的缺陷的類型如出一轍，却稍有「程度上」的差異。對於這一「程度上」的差異，本文當然要稍做解釋。

在藤花亭書畫跋的卷五的目錄之中，梁廷樞於所記錄的第一百二十四件畫（芳荀遠山水）的畫名之下，曾用四個小字（「以下未刻」）為註，而標明從第一百二十五件開始，其記錄皆未刻於正文之中。讀者在檢閱目錄之際，既發現「以下未刻」等四字，遂可明瞭正文對畫蹟的記述，只到第一百二十四件為止。從第一百二十五件開始，目錄雖載其名，正文却無與對一百二十四件所作的相同的記錄。心理上乃有所準備。

但在聽颿樓書畫記或聽颿樓書畫續記的目錄之中，潘正煒却並沒有任何小註，說明何者未刻。讀者對於同一畫蹟的只見於目錄而不見於正文的那一缺陷，遂無任何心理上的準備，從而認為正文對畫蹟的記錄必與目錄對畫名的記錄相符。因此，當其讀者在聽颿樓書畫記的卷五的正文或其續記卷下的正文，查不到對宋元人山水冊那十件，或對王翬的倣王蒙軸等十二件畫蹟的記錄，却又在這兩卷的目錄中，發現這二十二件畫蹟的畫名之際，便分外的感到迷亂與失望。

總之，在上概述二藏畫目錄中，就其目錄與正文不符的缺陷而言，梁潘兩家的類型並無不同，只是在缺陷的程度上，梁目似較潘目稍輕而已。因此，在正文中缺少由目錄所記載的畫蹟的記錄，是廣東收藏家對其藏畫目錄的編輯上的錯誤的第二種。

乙、校對上的疏忽

至於廣東收藏家的藏畫目錄的第二錯誤——校對上的錯誤，似也可首先列舉吳榮光的辛丑銷夏記。此書對於校對的疏忽，可見於下舉之二例。康熙五十一年，吳升編

就其名著大觀錄二十卷。吳榮光對於吳升的大觀錄是否曾經詳讀，不得而知。但當吳榮光獲得倪瓚的優鉢曇花圖，不但曾用大觀錄對倪瓚此圖的著錄而與原圖上的題跋，詳加校勘，並且在他自己的跋語中，提到吳子敏之名（註一〇）。吳榮光既然知道吳升的字是子敏，不會不知道吳升。可是在其辛丑銷夏記裏，他居然把吳升的姓名記錯了。在此書卷五，他不但著錄了仇英的玉洞仙源圖，而且更說：

「王升大觀錄亦載有實父玉洞仙源圖」（註一一）。吳榮光既在辛丑銷夏錄卷四說過大觀錄的編者是吳子敏（註十二），而在同書之卷五却又把大觀錄的編者記為王升（註一三）。然據清初顧復的平生壯觀卷三（有康熙三十一年，一六九二年，徐乾學序），王升卻是南宋初年的書法家。可見由於吳升與王升的一字之差，吳榮光竟把一位清初的書畫目錄的編輯人，變成南宋初年的書法家。但是把吳升誤記為王升，應該不是由於吳榮光的見聞不足，而是由於他自己的筆誤，或者是由於在刻版時所產生的錯誤。

辛丑銷夏記裏還有若干由於校對不精而產生的錯誤。現藏兩例為證。第一例，此書卷二了一件宋元山水冊。該冊之第三幅是梁楷的枯樹寒雅圖（註一四）。這個「雅」字顯然是「鴉」字的筆誤。第二例，此書卷五不但著錄了仇英的玉洞仙源圖（註一五），而且更引用了卞永譽與安岐對此圖的描述。在所引的卞永譽的文字中，有一句：「一仙老琴書跌坐」，這個「跌」字顯為「跣」字之誤。但在所引的安岐的文句中（註一六），這個跣字，並沒有錯。看來好像卞永譽的原文之中有一錯字。可是細檢卞永譽的式堂書考（註一七），其原文所用的也是「跣」而不是「跌」。足見卞氏的原文無誤，被吳榮光引用以後，却產生了錯字。吳榮光對於這種校對上的錯誤，是應該是負全責的。

在十九世紀的廣東藏畫家的藏品目錄中，上舉的校對上的錯誤，又見於梁廷樞的畫目。茲舉二例以資說明。

藤花亭書畫跋卷一的正文，記錄了元初錢選的三卷畫（註一八）。錢選的字是舜舉。梁廷樞對這位元初的畫家的記錄是錢舜舉而不是錢選，並沒有錯誤。可是卷一的目錄却把錢選的字，記為信舉。如果兩次是舜舉，一次是信舉，這一校對上的疏忽，似可原諒。然而藤花亭書畫跋卷一的目錄，却連續三次把舜舉誤記為信舉。梁廷樞竟有這樣嚴重的校對上的疏忽，這是不可原諒的。

此外在藤花亭書畫跋卷四的目錄中，其第一百二十四件是芳荀遠的山水。清代的畫家雖多，却没有以芳爲姓的畫家（註一九）。但在雍正時代與乾隆時代初期，却有一位長居揚州的安徽籍的畫家方士庶（一六九二——一七五一）。方士庶的字是循遠（註十九）。梁廷樞在其藤花亭書畫跋中，對於任何畫家的姓名的記錄，一律用其字而不用其名。所以這位找不出來歷的芳荀遠極可能是方循遠之誤。如果此一推測無誤，梁廷樞不但把這位皖籍畫家的字記錯了，就連其名也弄錯了。這樣不可原諒的嚴重的錯誤，也是由於校對的疏忽。幾乎完全一樣的錯誤，又見於潘正煒的藏畫目。在聽楓樓書畫續記卷下的目錄中，出現了方洵遠之名。不用說這位方洵遠自然就是籍出安徽而活動於揚州的方循遠。如前述，在編輯的錯誤方面，潘正煒的錯誤的程度大於梁廷樞。可是在校對的疏忽方面，梁廷樞的錯誤的程度又大於潘正煒了。

丙、年代上的錯誤

關於廣東收藏家的藏品目錄中，究有多少年代上的錯誤。作者未有深確的調查。但這種錯誤，至少已可發現於吳榮光的辛丑銷夏錄。按吳榮光的最重要的著作有兩種，一爲歷代名人年譜，其書凡十卷，編成於道光二十三年（一八四三），即其下世之年。另一種就是辛丑銷夏記，凡五卷。其書雖然比歷代名人年譜的成書時期略早（道光二十一年，一八四一），其實也不過是在他逝前二年才得完成的。易言之，吳榮光的最重要的著作，都完成在他晚年的最後三年。可惜這兩部著作，都有些錯誤。關於歷代名人年譜裏的年代上的錯誤，固然早在十年之前，已經專家指出（註二一）。遺憾的是在其辛丑銷夏記裏，也有很可笑的年代上的錯誤。例如此書卷四第四頁記載了吳榮光自己寫在錢選梨花卷後的題跋：

「此卷余以丙戌入都得見之。今與法藏禪師手札卷同爲琴山農部所藏。……
道光甲戌十二月九日吳榮光題。」

按丙戌爲道光六年（一八二六）。在丙戌之後的道光時代，並無甲戌年。與甲戌二字有關的有甲午（一八三四）、戊戌（一八三八）和甲辰（一八四四）。可是吳榮光逝於甲辰之前一年。甲辰雖然不必考慮，而甲午與戊戌的干支也都與吳榮光自己的題跋裏的干支不符。看來他在錢選的梨花卷後的跋語中的所記的道光甲戌，應該不是

甲午（道光十四年）就是戊戌（道光十八年）的筆誤。在道光十四年，吳榮光是六十二歲，在道光十八年，則已六十六歲。總之，從道光十四年開始，吳榮光已經進入他自己的生命史裏的最後的十年。不管他所記的甲戌，究竟是誤寫於甲午年殆或戊戌年，這時候的吳榮光必然已經老態漸生。否則他絕不會在其辛丑銷夏記裏產生把他所經歷的年代的干支都記不清楚的錯誤。這種年代上的錯誤，如在印刷以前，經過精密的校對，似乎也完全可以避免。但辛丑銷夏記裏竟刻印了既非甲午亦非戊戌的道光「甲戌」。這證明他對此書的校對工作，的確是十分疏忽。

* 作者自一九七二——一九七三年起，以三年為期，由香港大學亞洲研究中心及美國哈佛燕京學社聯合資助，撰寫嶺南繪畫全史。本年先撰第一卷廣東收藏家與其鑑賞。此即該卷之一節。

註一：據清史高士奇傳，高士奇的著作共有下列十種：

- | | | |
|----------------|------------------|------------------|
| 1. <u>經進文稿</u> | 2. <u>天祿識餘</u> | 3. <u>續書筆記</u> |
| 4. <u>扈從日錄</u> | 5. <u>隨輦集</u> | 6. <u>城北集</u> |
| 7. <u>清吟室集</u> | 8. <u>春秋地名考略</u> | 9. <u>左傳國語輯注</u> |
| 10. <u>苑西集</u> | | |

此外根據四庫全書總目所錄，高士奇的著作在江村銷夏錄之外，還有下列六種：

- | | | |
|------------------|------------------|------------------|
| 1. <u>左傳記事本末</u> | 2. <u>松亭行紀</u> | 3. <u>塞北小鈔</u> |
| 4. <u>北墅抱瓮錄</u> | 5. <u>金龍退食筆記</u> | 6. <u>唐詩揆藻編珠</u> |

註二：吳榮光在其自訂年譜（南華社據一九七一年，香港中山圖書公司翻印本）的道光八年（一八二九）條下註明：「三日，女憲適葉應祺」。並在應祺名下用夾行小註註明葉應祺是南淮人。在吳榮光的藏品之中，有一卷米友仁的雲山得意圖（見辛丑銷夏記卷二），是一件很重要的畫蹟。在吳氏物故二十年後，此卷流為孔廣陶的收藏。然據孔氏嶽雪樓書畫錄卷二，此圖上有一方印章，其印文為「南淮女士葉吳小荷寫韻樓書畫之印」。按吳榮光石雲山人集卷十七有「小女祿卿畫四季花卉直幅詩題」詩四首。其第二首第一句是「荷屋於今得小荷」。下有註：「號小荷女史」。則憲當是其女正名，祿卿為其字，小荷為其號。在上述印文之中，小荷在本姓之上，又冠夫姓。可見雲山得意圖是吳榮光送到葉家去的陪嫁品之一。大概正因為葉雲龍也是古畫收藏家，吳榮光方肯以此卷名畫作為吳憲的嫁粧。

註三：何焯的庚子銷夏記校文，於文末繫款康熙癸巳。其年合為康熙五十二年（一七一三）。何氏校文見古學彙刊第二集，第五冊，上海，國粹學報社印行，民國十二年（一九二三）出版。臺灣力行書局有翻印本（另有頁數編號。在此翻印本中，校文是頁數為二五八五——二六〇一）。

註四：按庚子銷夏記所附鮑跋，成於乾隆二十年（一七五五）、余跋、又盧序，皆成於乾隆二十六年（一七六一）。

註五：按知不足齋叢書凡十八集。其四集嘗收孫氏閒者軒帖考（其書分附於庚子銷夏記卷末），未收此記。然知不足齋別刊本則收之。其書今又有乾隆二十六年別刊本。

註六：見四庫全書總目提要卷一百十三，子部二十三，藝術類第二。其評論不詳引，但引其末句云：「其人

可薄，其書未可薄也」，以見大概。

註七：按香港大學馮平山圖書館藏有聽颺樓書畫記及其續編之手抄本。

註八：香港大學馮平山圖書館藏有聽颺樓書畫記及其續編之木刻印。前者五冊，後者二冊，皆缺卷首。故其初次刊印之時、地不明。

註九：聽颺樓書畫記及其續記的排印本，皆見於由邵實與黃賓虹所編的美術叢書，第四集，第七輯。此書原在宣統三年辛亥（一一九〇）由國粹學社初版刊行，至戊辰二版，現據民國三十六年（一九四七年）神州國光社之第四版本。

註一〇：辛丑銷夏記卷四（頁二十二後頁——二十三前頁）在著錄了倪瓚的優鉢曇花圖與原題於此圖上的，董其昌與乾隆帝的三段跋之後，接錄他自己的跋文。茲錄其首段：

「此幀與吳氏大觀錄所載合。蓋自程季白後，爲吳子敏所見。旋入內府……。」

既說「此幀與吳氏大觀錄所載合」，足見吳榮光曾經使用吳升的大觀錄對此圖上題跋的記載，與原蹟上的題跋，來作對勘的工作。

註一一：見辛丑銷夏記卷五，頁五十四（後頁）。

註一二：見辛丑銷夏記卷四，頁二十二（前頁）。

註一三：見辛丑銷夏記卷五，頁五十四（後頁）。

註一四：見辛丑銷夏記卷五，頁三十九（前頁）。

註一五：見註一〇。

註一六：安岐對玉洞桃源圖的記述，見其墨緣彙觀，卷三。然安岐於此圖稱桃源仙境圖，其名與吳氏所記者異。

註一七：見卞永譽式古書畫考卷三十七。此據民國四十七年（一九五八年）臺灣正中書局影印鑑古書社影印吳興與蔣氏密約樓藏本。（正中書局未將原書頁數印出，最爲外行。此局將每二頁合爲一版，每版另予頁數）第四六九版下頁。

註一八：按此三卷各爲白頭鵲圖見藤花亭書畫卷一，頁三十五（後頁），花果圖，見三十六頁（前頁）、籃花圖，見三十六頁（後頁）。

註一九：編於清代而且專門記述清代畫家傳記或姓名的著作，大致以下述五種爲最重要：

1. 張庚的國朝畫徵錄，正編三卷，續編二卷。據自其序，此書編成於雍正十三年（一一七三四）。
2. 彭蘊燾（一一七八〇——一八四〇）的書史彙傳，七十卷，附錄二卷。
3. 馮津的歷代畫家姓氏便覽，七卷。道光六年（一八二六）刊印。
4. 魯駿的宋元以來畫人姓氏錄，三十七卷。有道光十年（一八三〇）湯金釗序。
5. 靈鑑的清代畫家筆錄，四卷。有宣統三年（一九一一）饒氏之自序。

但在以上諸書之中，皆無芳荀遠之名。

註二〇：按張庚國朝畫徵錄卷下、秦祖永桐陰論畫卷下、皆記方士庶，字循遠。

註二一：見馮承堃：「歷代名人年譜摘誤」，載於臺灣大學文史哲學報，第十二期（頁四五——五二），民國五十二年（一九六三）臺北。

A Note on Five Art Catalogues by Nineteenth-century Kwangtung Collectors

Before the nineteenth century, most Chinese antique collectors centred around the region of the Yellow and Yangtze rivers. Starting from the middle of the nineteenth century, certain Cantonese scholars serving in the North, as well as Cantonese merchants in the salt business, began to show an interest in antique objects. As a result, five art collections of considerable size were built up in Kwangtung, the southernmost part of China. Moreover these five collectors had all compiled catalogues for their collections.

From the Sung dynasty onward, two editing principles became commonly used in the compilation of Chinese art catalogues. One was to divide the record of calligraphy from that of painting, so that they formed two independent sections. The other was to combine the records of calligraphy and painting into one chronicle. These two principles had been in use ever since the Sung dynasty. However, during the Ch'ing dynasty, the number of catalogues that were compiled in accordance with the combination principle far exceeded those that followed the separate section principle. The ratio between them was approximately 1:4.5.

Among the art catalogues of the nineteenth century Cantonese collectors, only Yeh Meng-lung's 葉夢龍 (1775-1832) *Fêng-man-lou-shu-hua-lu* 風滿樓書畫錄 (4 vols. completed around 1840) was compiled in accordance with the separate section principle. The other four catalogues, namely Wu Yung-kuang's 吳榮光 (1773-1843) *Hsü-ch'ou-hsiao-hsia-chi* (5 vols. completed in 1841) 辛丑銷夏記, P'an Cheng-wei's 潘正煒 (1791-1850) *T'ing-feng-lou-shu-hua-chi* 聽颿樓書畫記 (5 vols. completed in 1843) and *hsü-chi* 續記 (2 vols. completed in 1849), Liang T'ing-jan's 梁廷樞 (1796-1861) *T'eng-hua-t'ing-shu-hua-pa* 藤花亭書畫跋 (4 vols. completed in 1855), and Kung Kuang-tao's 孔廣陶 (1832-?) *Yüeh-hsüeh-lou-shu-hua-lu* 嶽雪樓書畫錄 (5 vols. completed in 1861), all abided by the combination principle. In the matter of editing principle, among the five Cantonese art catalogues, the ratio between the one that followed the separate section principle and those that conformed with the combination principle is 1:4, which is quite close to the 1:4.5 ratio between catalogues that followed either of these two principles through out the Ch'ing dynasty.

As to the editing methods used in Chinese art catalogues, there appeared

three main characteristics before the Wan-li 萬曆 era (1573–1619) of the Ming dynasty, namely (1) brief description of subject matter in the painted proper; (2) only the names of those who had inscribed colophons on or outside the painted proper were recorded; (3) only the names of those who had stamped their seals on or outside the painted proper were recorded. It was Chu Ts'un-li 朱存理 who first recorded in his *Tieh-wang-shan-hu* 鐵網珊瑚 (first published in 1597, reprinted in 1610) the whole text of every colophon. However, Wang K'o-yü 汪珂玉 was the first one to record the format (hanging scroll, album, handscroll) and texture of each painting, something which Chu Ts'un-li had overlooked. Pien Yung-yü 卞永譽 of early Ch'ing further started to record the size of paintings, as well as the text and shape of all the seals that appeared on them. Being the first to grasp these five essential elements in art catalogue (i.e. inscription, text and shape of seal, texture and size of painting), Pien's influence was far-reaching. Even the art catalogue of the Ch'ing imperial collection followed his methods. Among the art catalogues that were privately compiled, the editing methods used in Sun Ch'êng-tsê's 孫承澤 *Keng-tzu-hsiao-hsia-chi* 庚子銷夏記 (completed in 1659) and Kao Shih-ch'i's 高士奇 *Chiang-ts'un-hsiao-hsia-lu* 江村銷夏錄 (completed in 1693) were the closest to those employed in Pien Yung-yü's *Shih-ku-t'ang-shu-hua-hui-k'ao* 式古堂書畫彙考 (completed in 1682).

Although a small number of art catalogues did not follow the five-essential-elements editing method initiated by Pien Yung-yü, the five Kwangtung collectors' catalogues, however, completely abided by Pien's way. Nevertheless these five collectors held Sun and Kao's catalogues in high esteem. Moreover, Wu Yung-kuang in the introductory remarks of his catalogue stated explicitly that his book was compiled by taking Kao Shih-ch'i's as his model. It is rather surprising that though the editing method used in these five collectors' catalogues was first introduced by Pien Yung-yü, yet it did seem that these Kwangtung art collectors had no knowledge of Pien's work.

Unfortunately the five Cantonese collectors all committed certain errors in their catalogues. These errors can generally be categorized as:

(1) Improper editing method. For example, there are two works by Ni Tsan 倪瓚 (1301–1374) and three works by Wang Fu 王穉 (1362–1416) recorded in the *Hsin-ch'ou-hsiao-hsia-chi*. However following the introduction of Ni Tsan's first painting, Wu Yung-kuang recorded six paintings by other painters, and

then continued with Ni's second painting. Similarly, he inserted the introduction of eight pieces of work by other artists between the texts recording Wang Fu's first two paintings and the third one. Yet in his introduction of Ch'ien Hsüan 錢選 and Chao Mêng-fu 趙孟頫, their four paintings were all grouped together, without being interrupted by the record of works of other painters. From this it can be seen that Wu Yung-kuang was inconsistent in the matter of editing methods. His way of separating the record of works by Ni Tsan and Wang Fu is most confusing to the reader.

(2) Carelessness in proof-reading. It is well known that Wu Sheng 吳升 was the author of the famous art catalogue *Ta-kuan-lu* 大觀錄, which was completed in early Ch'ing. Wu Yung-kuang once mentioned Wu Sheng in his catalogue *Hsin-ch'ou-hsiao-hsia-chi* by the latter's literary name Tzū-min 子敏. Since he knew Wu Sheng's literary name, evidently he must have known Wu's personal name. However in another passage in the same catalogue he recorded Wu Sheng as Wang Sheng 王升. And in the same way, he mistook "wu-ya 烏雅" for "wu-ya 烏鴉". In the case of *T'êng-hua-t'ing-shu-hua-pa*, Liang T'ing-jan correctly recorded the literary name of Ch'ien Hsüan as Shun-chü in the text, but in the list of contents, it was found that "Shun-chü 舜舉" had been misprinted as "Hsin-chü 信舉" for three times.

(3) Chronological discrepancy. In *Hsin-ch'ou-hsiao-hsia-chi*, there is an inscription written by Wu Yung-kuang himself for the *Tzū-li-t'u* 賜梨圖. The date recorded at the end of this inscription is *chia-shu* 甲戌. Yet no such year could be found in the Tao-kuang era 道光. The stems and branches closest to *chia-shu* are *chia-wu* 甲午, *mt-shu* 戊戌, and *chia-ch'ên* 甲辰. However the year *chia-ch'ên* (1844) could be ignored, since by that time Wu Yung-kuang had already passed away. As to the other two dates, Wu was sixty-two years of age in the year *chia-wu* (1834) and sixty-eight by *mu-shu* (1838). It was then the beginning of the last decade before his death. By then he must have shown certain degrees of old age, and could no longer recall the correct date that he himself had lived through.