

# 「佛道」與「道釋」

## ——兩宋畫目、畫論中佛道次第之變遷

● 謝一峰

**摘要：**本文以《圖畫見聞誌》、《宣和畫譜》、《畫繼》和《宋中興館閣儲藏圖畫記》等宋代畫史文獻為中心，考察兩宋畫目、畫論中佛道次第之變遷。《圖畫見聞誌》中佛先道後的分類和編次方法，在《宣和畫譜》中被道畫的全面優勢所取代；《畫繼》和《宋中興館閣儲藏圖畫記》對於《宣和畫譜》中佛道次第的因變，則體現出兩宋之際道教發展的複雜圖景。這種極具戲劇性的複雜變化，為我們討論兩宋之際的政治、宗教格局及其與藝術之間的互動，提供了一個獨特的視角；也為思想史、宗教史的研究提供了十分重要的史料資訊。

**關鍵詞：**兩宋 佛道次第 《圖畫見聞誌》 《宣和畫譜》 《畫繼》

眾所周知，當前中國畫的分類，從畫作的內容上來看，大體上採用的是山水、人物、花鳥的三分法。然而，在中國古代的畫目和畫論中，對於繪畫的分類則更為細緻，且分合不定，經歷了一個十分複雜的變化過程。舉例言之，唐代張彥遠的《歷代名畫記》將其所錄之歷代名畫分為六門，即人物、屋宇、山水、鞍馬、鬼神和花鳥<sup>①</sup>。而宋人所撰的《宣和畫譜》則分列十門，即道釋、人物、宮室、番族、龍魚、山水、畜獸、花鳥、墨竹和蔬果<sup>②</sup>。到了南宋鄧椿的《畫繼》又分為八類，即仙佛鬼神、人物傳寫、山水林石、花竹翎毛、畜獸蟲魚、屋木舟車、蔬果藥草、小景雜畫<sup>③</sup>。需要注意的是，在唐宋時代的畫目、畫論中，對於繪畫題材的分類乃是有其次第的。《歷代名畫記》以人物為第一；《宣和畫譜》則首推道釋；至於《畫繼》乃是以仙佛鬼神居前。這種次第的分別，對於畫史而言固然重要，也為思想史、宗教史的研究提供了十分重要的史料資訊。

\* 本論文在撰寫過程中，復旦大學文史研究院的葛兆光教授，莊程恒、邵小龍等學友提供了諸多寶貴意見，在此一併致謝。

在既往的美術史研究中，絕大部分研究者所看重的，大都是傳世或者考古出土的美術作品，所謂「眼見為實」。這一點與從事文獻研究的史家對於傳世文獻和金石、墓誌材料的看重，異曲同工。不同的是，文獻學者尚可鉤沉索隱，盡可能地對那些已經亡佚的古籍做些輯佚工作，而美術史家對於那些已經亡失的藝術品，除卻依靠畫論作品中偶有的少量文字描述稍作解析之外，似乎有些無可奈何。然而，對於那些畫目、畫論中僅存標題的繪畫作品，我們應當如何盡可能地從中發掘更多的歷史資訊呢？在此方面，思想史家對於中國古代書目的研究，為我們提供了很好的借鑒。從《漢書·藝文志》到《隋書·經籍志》，雖然這些書目中的大部分文獻我們已經永遠無緣得見，或難窺其全豹，但史家從其分類的變化、各類書籍的存佚情況和所佔比例的升降中，卻能較為清晰地勾勒出漢唐時代一般知識、信仰和思想世界的變化情形<sup>④</sup>。這一研究取向，使得一些僅存「書名」的材料「重獲新生」，成為了我們討論中古時代知識史、思想史的重要材料來源。

然而，在宋代現存畫目、畫論的既有研究中，卻少有從此方面着眼的學者。綜合來看，現存宋代畫目、畫論中，部頭較大、資訊較為豐富的著作，主要有《宣和畫譜》、《圖畫見聞誌》和《畫繼》等。日本學者中村茂夫在1960年代所著的《中國畫論的展開：晉唐·宋元篇》一書中，對《宣和畫譜》進行了初步的討論<sup>⑤</sup>。中國學界則大體開展了以下幾個方面的研究：一是綜合性的總體研究和介紹，尤其注重《宣和畫譜》在中國畫史上的意義和影響，以及其在美學思想層面的討論<sup>⑥</sup>；二是有關《宣和畫譜》作者的考辯及其與宋徽宗的關係，尤其是韋賓和張其鳳的觀點，可謂針鋒相對，至今難成定論<sup>⑦</sup>；三是《宣和畫譜》與文人畫思想及宋代文人之間的關係<sup>⑧</sup>。除此之外，美國學者伊沛霞(Patricia Ebrey)以《宣和畫譜》為中心，討論了宮廷收藏對宮廷繪畫的影響，可謂另闢蹊徑<sup>⑨</sup>；薛帥和曹院生則關注於《宣和畫譜》政治教化功能的實證研究<sup>⑩</sup>。對於《宣和畫譜》中「道釋」的專門研究，可謂極為寥落，僅有簡單的勾稽和解析<sup>⑪</sup>。

因其作者不存疑義，關於《圖畫見聞誌》的研究則更多集中於對其繪畫理論和美學思想的討論<sup>⑫</sup>。此外，亦有少數考證文獻內容或成書年代之作<sup>⑬</sup>。近年來，又有文章討論北宋書畫鑒賞和《圖畫見聞誌》寫作體例的成因，體現出新的研究動向<sup>⑭</sup>。海外研究方面，《圖畫見聞誌》亦較受重視，已有包含詳細註釋的法文譯本面世<sup>⑮</sup>。至於《畫繼》目前的研究為數也不少，多集中於美學思想、文人畫觀、繪畫理論、行文體例等方面，大抵仍屬傳統的美術史和文獻學研究範疇<sup>⑯</sup>。

由此可見，目前對於《宣和畫譜》、《圖畫見聞誌》和《畫繼》的研究，雖不可謂不宏富，卻並未突破其自身的畛域，即美術史的「內史」範疇，而局限於考辯作者、年代，分析體例、價值，闡發美學思想這三個主要的方面，出現了很多的重複生產。然而，畫目、畫論是否只能被用來作上述的分析呢？這些看似枯燥單調的畫目、畫論和簡單的畫家生平傳略，是否能夠揭示出更多的歷史資訊，為我們討論兩宋之際的思想史和宗教史提供更多助益呢？筆者

此文正是希望能夠在此進路中有所創獲，用畫目、畫論文獻來討論兩宋之際的道教及其與宋代政治和佛教之間的互動關係。

## 一 佛道次第的逆轉——從《圖畫見聞誌》到《宣和畫譜》

唐代張彥遠的《歷代名畫記》，可謂中國畫史上一部貫通古今的作品，其敘述諸家之體例，也正如其名，乃是以朝代為序依次展開。北宋郭若虛所撰的《圖畫見聞誌》作為該作之續，也大體繼承了《歷代名畫記》的這一排序方法。有關郭若虛生平的資料甚少，據王群栗在《圖畫見聞誌》中的點校說明來看：「郭氏歷代顯宦，歸為外戚，郭若虛的祖、父均酷愛收藏名畫，因而他聞見宏富、器識不凡，故此書所論多深解畫理，敘述流派本末，亦稱駭備。」<sup>①</sup>根據郭氏的說法，該書「續自永〔據王群栗註：當作會〕昌元年〔841〕，後歷五季，通至本朝熙寧七年〔1074〕，名人藝士，編而次之」<sup>②</sup>。由此，郭書的大體框架，仍然是依據時代順序展開的，即如卷二便依照時序，分述了唐末、五代的118位畫家<sup>③</sup>。

然而，在涉及北宋當朝的畫家中，郭若虛卻沒有完全依照時序進行排列。根據筆者的看法，至少有兩個顯而易見的原因：一是郭氏所記畫家中，包括了地位尊崇的仁宗和諸位當朝或前朝的王公貴胄、將相公卿，故而需將其置於全部畫家之前列；二是雖然其時趙宋立國僅百年，但處於同一時段的畫家實在太多，需在時序之外別立序列。對此，郭氏似乎採用了一種兩層式的分類系統，對宋代的諸位畫家進行羅列。根據其目次，可分為仁宗（1人）、王公士大夫依仁游藝臻乎極致者（13人）、高尚其事以畫自娛者（2人）、業於繪事馳名當代者（146人）四類<sup>④</sup>；而在人數最多的業於繪事一類之中，又分為人物、山水、花鳥、雜畫四門。這一分類法，在保留《歷代名畫記》三門（人物、山水、花鳥）之同時，又有所合併，未單列屋宇、鞍馬、鬼神三門，而綜以「雜畫」名之。

在具體的排列方面，《圖畫見聞誌》仍保留了《歷代名畫記》中以人物名家者為首的做法，將人物門置於四門之首。而在四門的畫家數量方面，則146人中，人物門53人（傳寫7人）、山水門24人、花鳥門39人、雜畫門35人<sup>⑤</sup>。需要注意的是，此處四門相加總計之畫家人數，與146人之數並不吻合。所載畫家數目似乎有誤，首先是人物門之畫家，實載為51人，而非王群栗點校本中所記之「五十三人」，也非津逮本和學津本所記之「四十六人」<sup>⑥</sup>。由此統計，則人物、山水、花鳥、雜畫四門相加，共載156人，而非146人。郭書此處之失，不知是其原文有誤，抑或刊刻致誤，尚難以斷定。然大體而論，在畫家的數量方面，人物門可說仍舊佔據了主導地位，約佔郭書所載宋代總畫家人數的三分之一。

此外，在四門分類之下，又有所附。根據郭若虛的記載：人物門下附有「僧道並獨工傳寫者」；山水門下則僅附有「僧」；而在花鳥和雜畫門下，則並附有「僧道」<sup>⑦</sup>。具體而言，我們還可以進一步看出郭書在記述僧道畫家方面，

乃是以僧先道後為序的。如在人物門中所列的僧令宗、李八師、劉道士三人，便是以僧居前。在該門所附獨工傳寫的畫家之中，則有元靄、維真二僧<sup>24</sup>。在山水門中，因無道士，則羅列三僧，即永嘉僧擇仁、鍾陵僧巨然和吳僧繼肇<sup>25</sup>。花鳥門方面，則記有居寧、慧崇二僧和道士牛戩。至於何尊師，位於可以確定的僧、道之間，則必居其一，因無更多資訊可供參考，根據其「尊師」之號，似可定為道士<sup>26</sup>。由此，則花鳥門所錄四位僧道畫家中，僧、道各二人。又及於雜畫門，其所載明確可知為僧、道者各一人，分別為浙陽僧蘊能和京師道士呂拙<sup>27</sup>。綜上所述，我們可以大略統計出郭書所載四門中僧道畫家的數量：僧人共有9人，道士則為5人，僧居道前，且在數量上具有一定優勢。

而在語詞的表述方面，《圖畫見聞誌》中，據筆者所考，通篇在佛、道並見之時，均採用了「佛道」連稱這一表述方法，共78處，分別見於卷一至卷五，無有例外。如述唐末蜀郡人左全，言其「妙工佛道人物……有佛道功德、五帝、三官等像傳於世」<sup>28</sup>。再如五代長安人朱繇，「工畫佛道，酷類吳生。維中廣愛寺有《文殊普賢像》，長壽寺並河中府金真觀皆有畫壁」<sup>29</sup>。此類例證甚多，茲不備舉。倘若畫家並不兼畫佛道，而是專擅其一，如唐末簡州道士張素卿，則據實而載，言其「少孤貧落魄，長依本郡三清觀頂掛。善畫道門尊像、天帝星官，形制奇古，實天授之性也。嘗於青城山丈人觀畫五嶽、四瀆、十二溪女等，兼有《老子過流沙》，並《朝真圖》《八仙》《九曜》《十二真人》等像傳於世」<sup>30</sup>。又如北宋道士李八師，「於本縣崇聖觀披掛。工畫道門尊像。青城山丈人觀亦有畫壁」<sup>31</sup>。

有趣的是，郭書中所載僧道畫家，並非僧歸僧、道歸道，亦有僧人畫家創作道畫，又或道士畫家創作佛畫之例。如北宋廣漢人僧令宗，「工畫佛道人物。成都大慈寺三學院並揭帝堂，有畫壁」<sup>32</sup>。道士方面，則證據更為確鑿，如北宋建康人劉道士，「工畫佛道鬼神，落筆迥怪。江南寺觀，時見其迹。尤愛畫甘露佛，多傳於世」<sup>33</sup>。由此，雖然我們並不能判定上述畫家兼工佛道究竟是由於信仰的多元抑或生存的壓力，但是郭書中所載情形之複雜程度，已經為我們揭示出了宋代僧道畫家更為複雜的面向。

由此可以明晰，無論是從《圖畫見聞誌》的分類方式，還是由其語詞的表述來看，至少在其書中，郭若虛似乎是將佛教置於道教之上的。此外，《圖畫見聞誌》中對「術畫」的批評，也是以孟蜀術士和國初道士為例，在一定程度上體現出郭氏對於道士畫家的貶抑。根據他的看法<sup>34</sup>：

藝必以妙悟精能取重於世，然後可著於文、可寶於筭；惡夫眩惑以沽名者，則不免鑿士之棄。昔者孟蜀有一術士，稱善畫，蜀主遂令於庭之東隅畫野鵲一隻，俄有眾禽集而噪之；次令黃筌於庭之西隅畫野鵲一隻，則無有集禽之噪。蜀主以故問筌，對曰：「臣所畫者藝畫也，彼所畫者術畫也，是乃有噪禽之異。」蜀主然之。國初有道士陸希真者，每畫花一枝，張於壁間，則遊蜂立至。向使邊、黃、徐、趙輩措筆，定無來蜂之驗。此抑非眩惑取功、沽名亂藝者乎？至於野人騰壁，美女下牆，禁五彩於水中，起雙龍於霧外，皆出方術怪誕，推之畫法闕如也。故不錄。

由此而論，孟蜀術士與國初道士，雖然能有「眾禽集而噪之」、「遊蜂立至」之效，卻終究止於術畫的層面，可謂等而下之，難登大雅之堂。郭若虛所謂之「眩惑取功」、「沽名亂藝」者，正復如此。

## 二 獨尊道教——《宣和畫譜》中道教的全面優勢

現在，讓我們將目光轉向《宣和畫譜》<sup>⑤</sup>來看看該書中的佛道次第。毋庸置疑，徽宗可謂宋代最為崇道的皇帝之一，而在《宣和畫譜》中，這種對於道教優先地位的絕對尊崇，也是極為明顯的。僅以語詞的表述為例，根據前文所述，《圖畫見聞誌》中通篇採用「佛道」連稱；而在《宣和畫譜》中則全面統一採用了「道釋」連稱之法。根據筆者通過《中國基本古籍庫》所進行的簡單檢索，宋代文獻中「道釋」連稱有381條，「佛道」連稱則有682條<sup>⑥</sup>。由此可見，宋代文獻中「佛道」連稱恐更為常見。然而，《宣和畫譜》卷一至九、十一、十九中「道釋」連稱出現了50次之多，卻未見一處「佛道」連稱之處。從《圖畫見聞誌》到《宣和畫譜》，熙寧(1068-1077)與宣和(1119-1125)雖僅僅相隔半個世紀，語詞表述卻已是天淵之別。這種表述上的根本性改變，恐怕很難用其自然發展與豐富來解釋，而是與其對於佛道次第的強調有着不可忽視的關聯。

當然，《宣和畫譜》中對於道教的尊崇，並不僅僅局限於「道釋」連稱這一方面，而是有着一套完整的體系，可謂使道教在每一方面都壓佛教一頭，而處在全面優勢的地位。

首先需要考慮的，仍然是該書的目次。前文已述及，《宣和畫譜》共分十門，以道釋居首，人物次之。對此，《宣和畫譜敘目》中便有所闡釋：「司馬遷敘史，先黃老而後六經，議者紛然。及觀揚雄書，謂『六經，濟乎道者也』，乃知遷史之論為可傳。今敘畫譜凡十門，而道、釋特冠諸篇之首，蓋取諸此。」<sup>⑦</sup>方聞也曾在其著作中言及《宣和畫譜》的這一特徵：「宋徽宗並沒有改變傳統題材的等級觀念，他將神話、宗教和歷史畫置於山水和其他畫科之上。」<sup>⑧</sup>特別值得注意的是，《宣和畫譜》中甚至將道、釋畫作明確地置於儒教畫作之上。根據其卷一〈道釋敘論〉的說法<sup>⑨</sup>：

「志於道，據於德，依於仁，游於藝。」藝也者，雖志道之士所不能忘；然特游之而已。畫亦藝也，進乎妙，則不知藝之為道，道之為藝。此梓慶之削鋸，輪扁之所輪，昔人亦有所取焉。於是畫道、釋像與夫儒冠之風儀，使人瞻之仰之，其有造形而悟者，豈曰小補之哉？故道釋門因以三教附焉。自晉宋以來，還迄於本朝，其以道釋名家者，得四十九人。

由此，則《宣和畫譜》中已明確排定了三教繪畫的次序，即道、釋、儒。其後，又附有鍾馗氏及鬼神<sup>⑩</sup>，以筆者之看法，亦可視之為廣義之道教或者道教神靈體系之延伸。

而在一門之中，《宣和畫譜》則仿《歷代名畫記》，大體上是依照時間順序進行排列的。頗令人玩味的是，僧人畫家似乎總是難逃同卷的末座，僅以道釋門為例，在卷一所著錄的七位唐代以道釋畫知名的畫家之中，尉遲乙僧敬陪末座；而在卷三所著錄的十二位五代畫家中，僧貫休也位居卷末<sup>④</sup>。這一現象，恐怕很難簡單地歸之於偶然，而是與徽宗朝對於佛教的打壓有關<sup>⑤</sup>。

一般而言，作為一部畫譜，不僅需要對不同的畫家進行排序，還需要對同一畫家的藏品進行編目排序。《宣和畫譜》在每位畫家的小傳之後，均有「今御府所藏」若干軸的記載。由此似可獲悉，《宣和畫譜》中除卻畫家的小傳之外，對於徽宗御府中所藏畫作的詳細羅列也是一項極為重要的內容，二者構成了《宣和畫譜》的基本結構。這裏僅以御府所藏書畫較多，而又分處唐、五代、北宋三個不同時段的吳道玄、朱繇和武宗元三人為例，以說明《宣和畫譜》中藏品著錄部分所採用的排列次第。

先看唐代的吳道玄（即吳道子），為方便起見，筆者以阿拉伯數字為序，依次標示御府所藏吳道玄之畫作93幅，具體如下：1、天尊像；2、木紋天尊像；3、《列聖朝元圖》；4、《佛會圖》；5、熾盛光佛像；6、阿彌陀佛像；7、三方如來像；8、毗盧遮那像；9-10、維摩像；11-14、孔雀明王像；15、寶檀花菩薩像；16-17、觀音菩薩像；18、思維菩薩像；19、寶印菩薩像；20、慈氏菩薩像；21-23、大悲菩薩像；24、等覺菩薩像；25、如意菩薩像；26、二菩薩像；27、菩薩像；28、地藏像；29-30、帝釋像；31、太陽帝君像；32、辰星像；33、太白像；34、熒惑像；35-36、羅睺像；37、計都像；38-42、五星像；43、《五星圖》；44、二十八宿像；45、《托塔天王圖》；46-47、護法天王像；48、行道天王像；49、雲蓋天王像；50、毗沙門天王像；51、請塔天王像；52-56、天王像；57-58、神王像；59-72、大護法神；73-81、善神像；82、六甲神像；83、天龍神將像；84、摩那龍王像；85、和修吉龍王像；86、溫鉢羅龍王像；87、跋難陁龍王像；88、德義伽龍王像；89-90、《檀相手印圖》；91、《雙林圖》；92、南方寶生如來像；93、北方妙聲如來像<sup>⑥</sup>。

根據筆者的統計（表1），除卻性質不明的9幅善神像不論，吳道玄的道釋畫中，仍以佛畫為多，共計66幅；道畫則僅有18幅（包括星宿神像在內）。然而，在排列次第上，《宣和畫譜》的編者絕非任意為之，而是有周密的考慮。顯然，其編排的標準並非依據畫作的創作年代或品評的優劣次第，而是依照某種意識形態理念來展開的。即如吳道玄所作的93幅畫作的編目，起始便是兩幅天尊像和《列聖朝元圖》（即1-3）。隨後則是27幅佛、菩薩和帝釋像（即4-30）。接下來，則是可歸屬於道教次級神祇體系的日月星辰之像，如太陽帝君、辰星、太白、二十八宿等，共計14幅（即31-44）。隨後則是佛教的護法天王像（即45-72）。再之後，則是性質不甚明確的9幅善神像（即73-81）。其後是頗具道教色彩，而又在道教神祇體系中居於較低位置的六甲神像（即82）。及後又回到了佛教中等級更低一些的神將、龍王等神祇和檀相手印、雙林等並非神祇本身的佛教題材（即83-91）。至於五方佛（即92-93），雖其在總體序列中的位秩似稍有不合，但居於道教神祇之下則毋庸置疑。可以明顯地看到，整個目錄雖然未將吳道玄所有同道教題材相關的繪畫作品全部置於佛教

題材之上，但如果從不同的層級依次來看(天尊、佛、菩薩——星神、天王——六甲、神將、龍王和五方佛)，則在三個很明顯的神祇層級中，道畫在每一層都位居佛畫之上。這一點顯然是《宣和畫譜》的編者特意为之，而絕非偶然所致。

表1 《宣和畫譜》收錄吳道玄的畫作及分類

道畫 (18幅)	佛畫 (66幅)		性質不明 (9幅)
1、天尊像	4、《佛會圖》	45、《托塔天王圖》	73-81、善神像
2、木紋天尊像	5、熾盛光佛像	46-47、護法天王像	
3、《列聖朝元圖》	6、阿彌陀佛像	48、行道天王像	
31、太陽帝君像	7、三方如來像	49、雲蓋天王像	
32、辰星像	8、毗盧遮那像	50、毗沙門天王像	
33、太白像	9-10、維摩像	51、請塔天王像	
34、熒惑像	11-14、孔雀明王像	52-56、天王像	
35-36、羅睺像	15、寶檀花菩薩像	57-58、神王像	
37、計都像	16-17、觀音菩薩像	59-72、大護法神	
38-42、五星像	18、思維菩薩像	83、天龍神將像	
43、《五星圖》	19、寶印菩薩像	84、摩那龍王像	
44、二十八宿像	20、慈氏菩薩像	85、和修吉龍王像	
82、六甲神像	21-23、大悲菩薩像	86、溫鉢羅龍王像	
	24、等覺菩薩像	87、跋難陀龍王像	
	25、如意菩薩像	88、德義伽龍王像	
	26、二菩薩像	89-90、《檀相手印圖》	
	27、菩薩像	91、《雙林圖》	
	28、地藏像	92、南方寶生如來像	
	29-30、帝釋像	93、北方妙聲如來像	

又如五代的朱繇，據《宣和畫譜》觀之，御府所藏其畫作共有82幅。在此其中，道教尊像16幅，分別為元始天尊像1幅、天地水三官像3幅、金星像1幅、木星像2幅、水星像2幅、火星像3幅、土星像1幅、天蓬像2幅、南北斗星真像1幅；其後，則是釋迦佛、無量壽佛、藥師佛、問疾維摩、五方如來等佛教題材的繪畫，共計66幅<sup>④</sup>。可以看到，在此處的編目中，雖然佛教畫像佔據了御府所藏朱繇畫作總數的五分之四以上，但所有的道畫都被安置於佛畫之前，呈現出鮮明的傾向性。

再如宋代的武宗元，在御府所藏其有限的15幅畫作中，道畫佔了8幅之多，而就其排列次第而論，也居於絕對的優先地位。具體而言，依次是天尊像1幅、天帝釋像1幅、《朝元仙仗圖》2幅、北帝像1幅、真武像1幅、火星像1幅、土星像1幅。依據天尊、朝元、北帝、星神的序列排布，反映出當時道教神祇的層級體系。隨後才是其所繪的3幅佛教題材的畫像，即《天王圖》1幅、觀音菩薩像1幅、渡海天王像1幅。最後，則是道釋題材之外的4幅《李得一衝雪過魯陵岡圖》<sup>⑤</sup>。

總的來說，在《宣和畫譜》著錄御府所藏同一畫家的畫作之時，顯然是將道釋畫置於首位，而同全書體例保持一致；其他畫作則置於其後。此外，在道釋畫中，道畫又明顯地居於佛畫之上，體現出徽宗時代對於道教的絕對尊崇。

當然，再嚴整之體例也不能避免極少數不甚吻合之處，《宣和畫譜》中有關御府所藏晉代畫家顧愷之九幅畫作的名錄中，即把具有道教色彩的《黃初平牧羊圖》置於《淨名居士圖》之後<sup>④⑥</sup>。然而，黃初平之成為後世所謂的「黃大仙」，似乎並非在其所處之時代；其被敕封為「養素淨正真人」也是宋代之事<sup>④⑦</sup>。因此，如果此畫確係顧愷之所作，其所繪的《黃初平牧羊圖》似應理解為具有一定道教色彩的人物畫更為適宜，亦不能影響前文對《宣和畫譜》道釋次第的整體判斷。

有關《宣和畫譜》的性質，《四庫全書總目提要》認為<sup>④⑧</sup>：

王肯堂《筆塵》曰：「《畫譜》採蒼諸家記錄，或臣下撰述，不出一手，故有自相矛盾者，如山水部王士元兼有諸家之妙，而宮室部以皂隸目之之類。許道寧條稱張文懿公深加嘆賞，亦非徽宗口語，蓋仍劉道醇《名畫評》之詞」云云。案肯堂以是書為徽宗御撰，蓋亦未詳繹序文，然所指抵牾之處，則固切中其失也。

阮璞亦在其〈宣和書、畫兩譜撰人為誰〉一文中指出<sup>④⑨</sup>：

《宣和書譜》、《宣和畫譜》兩書，在吾國書學、畫學古籍中純繆最多，其取去之濫，學識之陋，殊與其自以「宣和」標目，示人以官修之書者不稱。……其銜銓之法，徇私予奪，取去之濫，亦已甚矣。至於兩書學識之陋，在書學、畫學古籍中，尤為罕見。

韋賓則將這一看法推得更遠。根據他的研究，《宣和畫譜》的「原稿不是一本學術著作，只是一個普通應差的賬目而已（說見後）。它的重點不在敘論，也不在畫家傳，而在作品的著錄」，「我們推測是書的原本，可能並不稱為『宣和畫譜』，而很可能只是宣和之前的御府繪畫賬目（畫目）而已」<sup>⑤⑩</sup>。

當然，從《宣和畫譜》的體例來看，其撰作依據可能確實源於宋代宮廷中的某些賬目（畫目）。然而，上述諸家對其所謂抵牾之處、學識之陋的評價，甚至認為《宣和畫譜》僅僅是一個普通的應差賬目的提法，則似有不妥。前文已經申明，《宣和畫譜》中對於畫家畫作的排序，並非依照其畫作優劣，而是根據其門類排列的。其將道畫置於佛畫的優先位置，也不論其數量之多寡與品質之高下。換言之，該畫家即便是以佛畫為主，兼畫道畫（如吳道玄、朱繇），《宣和畫譜》的編者亦是將其為數不多的道畫置於優先地位的。

這一規律尚可舉五代的曹仲元為證。在《宣和畫譜》所載御府收藏其所繪的41幅畫作中，可以目之為道畫的僅有4幅，且並非天尊等主神，而是九曜和三官像。從數量上來看，這些道教畫作不及御府所藏曹仲元畫作的十分之一；從神祇等級來看，也遠不能同其所繪的釋迦、彌勒等佛教題材相比<sup>⑤⑪</sup>。



然而，《宣和畫譜》的編者卻仍一以貫之地將其道畫置於首要位置，體現出明顯的宗教傾向。

更為極端的例子是王維。眾所周知，王維(字摩詰)是唐代具有鮮明佛教傾向的畫家。然而，在《宣和畫譜》所載御府所藏其126幅畫作中，佛道題材的有太上像2幅、《維摩詰圖》2幅、《高僧圖》9幅、《渡水僧圖》3幅、淨名居士像3幅、《渡水羅漢圖》1幅、寫須菩提像1幅、《十六羅漢圖》48幅，共計69幅<sup>⑤</sup>。此間道、釋畫的比例是2:67。如果將王維的其他畫作計入其中，則區區兩幅道畫所佔的比例僅為2:126，即1.59%，不但不可謂之王維畫作的主流，甚至連支流都很難算得上。不過，就是這支流都算不上的兩幅太上像，卻赫然居於王維全部畫作之首，其奪目耀眼，甚為可觀。從某種程度上來說，這可能就是阮璞所謂的「學識之陋」的又一體現吧。倘若我們不以今律古——即用今人對於唐宋畫作之評價標準來分析這一現象，而是充分考慮到徽宗朝的崇道背景，便可豁然開朗，深悉《宣和畫譜》編者之苦心孤詣。韋賓曾認為，《宣和畫譜》體現的只是一個普通大眾的品畫觀，而與徽宗的繪畫主張並不相配<sup>⑥</sup>。這種說法，顯然與前文中所見《宣和畫譜》在結構上的嚴謹性和道釋次第上的統一性並不相符。

此外尚需釐清的一個問題，則是《宣和畫譜》中道釋畫的數量和比例。美國萊斯大學藝術史系的黃士珊在其《圖畫真形：傳統中國的道教視覺藝術》(*Picturing the True Form: Daoist Visual Culture in Traditional China*)一書中，曾引述了伊沛霞的說法，認為「此書〔《宣和畫譜》〕中所列的6,397幅繪畫作品中，有376幅的主題是道教。宮廷收集這些畫作不僅是由於審美，也是出於禮拜的目的」<sup>⑦</sup>。這一資料與筆者的統計存在較大的差異。根據筆者的梳理，《宣和畫譜》中所載道釋畫(包括一些以僧人、道士為題材的繪畫，如《高僧圖》、《醉道圖》等)共計1,229幅，其中與道教題材相關的繪畫作品有392幅，佔道釋畫總量的31.9%，而佔《宣和畫譜》所載御府所藏總畫作數量的6.14%。需要澄清的是，這裏所言御府所藏總畫作之數量，並非《宣和畫譜敘》中所記的6,396軸<sup>⑧</sup>，也非伊沛霞所言的6,397幅，而是6,382幅。對此，韋賓進行了十分詳細的考證和辨析，本文姑從其說，不再贅述<sup>⑨</sup>。

然而，筆者對於韋賓根據這些誤差所推導出來的結論，則不敢苟同。根據韋賓的說法：「大體來看，這些誤差是很小的，而且一般都差錯在一軸左右，所以不可能是文字脫佚所致，只能是計數時的錯誤。這個錯誤，不應出現在制度規矩的宋御府，而可能是在修訂時造成的。」<sup>⑩</sup>根據前文的分析，《宣和畫譜》在體例和畫目的排列次第上，可以說是較為精審的，體現的也確是徽宗的意志，而非金人或者元人的認識<sup>⑪</sup>。根據筆者的看法，金元時期的道教，尤其是全真一派，固然在其國家的宗教格局中佔居一席之地，但這種全面凌駕於佛教之上的絕對優勢地位，似乎仍然更多體現為徽宗朝「崇道抑佛」的特點，而遠非金元時代對於道教之推崇可以相提並論。

在筆者看來，韋賓之所以會有這樣的判斷，恐怕同其對於寫本時代或者以寫本、抄本形式流傳的書籍之特點認知不足有關。余欣曾指出：「寫本時代古書的最大特性是文本的流動性。」<sup>⑫</sup>李零對此有一個非常精闢的比喻：

「戰國秦漢的古書好像氣體，種類和篇卷構成同後世差距很大；隋唐古書好像液體，雖然還不太穩定，但種類和構成漸趨統一；宋以後的古書則是固體，一切定型，變化多屬謄寫或翻刻之誤。」<sup>⑩</sup>《宣和畫譜》雖係宋人撰作，然在謝巍所著《中國畫學著作考錄》一書所著錄的二十二種《宣和畫譜》版本中，現存最早的刻本是元大德年間（1297-1307）吳文貴刊本，現藏於台北故宮博物院和美國國會圖書館。對於所謂的「宋刊本」，謝氏則表示存疑<sup>⑪</sup>。而據韋賓考證，在宋人的筆記文集中並無《宣和畫譜》的著錄。他指出《宋史》及南宋重要書目均無其書之記載，《宣和畫譜》有宋刊本之說是可疑的<sup>⑫</sup>。

由此，我們似乎可以權且作出如下的判斷：在更多新的證據出現之前，《宣和畫譜》在兩宋間恐並無刻本，而是以寫本、抄本的方式流傳的。其中原因，可能與其作為宮廷御府畫目的性質相關。正因如此，其雖係宋代之書，卻在形式上較為類似於隋唐之寫本，而非宋以後之刻本；其文本的流動性，也同中古時代的寫本相似，而異於宋以後的刻本。因此，其在傳抄流轉的過程中，出現一些計數方面的差誤，完全是可以理解的，並不能以刻本時代之規則來衡量其誤差。換言之，我們並不能因其本身所存在的一些差誤，而認為該書並不可能是徽宗的指導下編纂而成，僅是體現了一個業餘好事者的普通看法。

### 三 名實分離——《畫繼》和《宋中興館閣儲藏圖畫記》對《宣和畫譜》中佛道次第的因變

《宣和畫譜》之後最為重要的宋代畫史文獻是南宋鄧椿的《畫繼》。鄧椿，字公壽，蜀郡雙流人，曾官至通判<sup>⑬</sup>。根據鄧椿在《畫繼序》中的說法<sup>⑭</sup>：

自昔賞鑒之家，留神繪事者多矣，著之傳記，何止一書。獨唐張彥遠總括畫人姓名，品而第之，自軒轅時史皇而下，至唐會昌元年而止，著為《歷代名畫記》。本朝郭若虛作《圖畫見聞誌》，又自會昌元年至神宗皇帝熙寧七年。名人藝士，亦復編次。兩書既出，他書為贅矣……每念熙寧而後，游心茲藝者甚眾，迨今九十四春秋矣，無復好事者為之紀述。於是稽之方冊，益以見聞，參諸自得，自若虛所止之年，逮乾道之三祀，上而王侯，下而工技，凡二百一十九人，或在或亡，悉數畢見。又列所見人家奇迹，愛而不能忘者，為銘心絕品，及凡繪事可傳可載者，裒成此書，分為十卷，目為《畫繼》。

由上可見，鄧椿顯然自認接續的是張彥遠《歷代名畫記》和郭若虛《圖畫見聞誌》的傳統，乃續此二書而作。在該書的體例方面，也的確可見其對於《圖畫見聞誌》的直接承襲：卷一至卷五分述聖藝、侯王貴戚、軒冕才賢、岩穴上士、縉紳韋布、道人衲子、世胄婦女（宦者）的做法，正與前引郭若虛分述仁宗、王公士大夫、高尚其事以畫自娛者、業於繪事馳名當代者的四分法相

類，僅是更為詳密而已；卷六、七中所列舉的仙佛鬼神、人物傳寫、山水林石、花竹翎毛、畜獸蟲魚、屋木舟車、蔬果藥草、小景雜畫八類<sup>65</sup>，也與《圖畫見聞誌》中人物、山水、花鳥、雜畫的四分法相類。從表面上看，《畫繼》似乎只是對《圖畫見聞誌》中已有的分類結構進行了進一步的細化而已，體現出對後者明顯的承續性。

然而，諸位畫史專家所未曾措意的，則是《畫繼》目錄中兩處重要的變化。其一是卷五中的所謂「道人衲子」一類。「道人」，即是指道士；「衲子」，則是指僧人。由此可見，至少在《畫繼》的目錄中，是將道士置於僧人之前的。這一點與前述《圖畫見聞誌》人物門下附有「僧道並獨工傳寫者」的做法，可謂截然相反，卻與《宣和畫譜》中道先釋後的次第相同。其二是卷六中的「仙佛鬼神」一類。顯然，在此一類中，具有道教色彩的「仙」又被置於了「佛」之前，此種表述，與《圖畫見聞誌》中隨處可見的「佛道」連稱迥異，卻與《宣和畫譜》中常見的「道釋」連稱有着相同的次第。

由此，筆者似乎不能不對韋賓關於鄧椿未見《宣和畫譜》的看法有所懷疑。根據他的看法：「鄧椿兩次提到『秘閣畫目』，則應是了解或者去過秘閣的人。所以，如果南宋秘閣有《宣和畫譜》或類似的畫目，鄧椿是有條件知道的。而根據《畫繼》所反映出的情況，疑鄧椿所見之秘閣畫目，已無《宣和畫譜》或其原本，其所見僅係南宋秘閣畫目。……鄧椿不知道《宣和畫譜》，還可以通過鄧椿之《畫繼》從未提及此書得以證明。」<sup>66</sup>當然，由於史料闕如，我們這裏尚無直接的證據證明鄧椿確曾親眼目睹《宣和畫譜》。然而，韋賓的看法除多屬推論外，採用的乃是一種默證法，即未見鄧椿直接徵引《宣和畫譜》之處，便推導其並未見過《宣和畫譜》。

不能排除的是，鄧椿煊赫的家世，為其得見秘閣畫目甚至《宣和畫譜》提供了更大的可能性。根據《宋史·鄧綰傳》的記載：鄧椿的曾祖鄧綰曾舉進士，為禮部第一，歷任職方員外郎、寧州通判等職，與王安石過從甚密，至熙寧「五年〔1072〕春，擢御史中丞」，元豐時，又「進龍圖閣直學士」；其長子洵仁，「大觀中為尚書右丞」；其次子洵武，即鄧椿之祖父，則在哲宗朝歷任秘書省正字、校書郎、國史院編修官等職，「徽宗初，改秘書少監，既而用蔡京薦，復史職」，「崇寧三年〔1104〕，拜尚書右丞，轉左丞、中書侍郎」。至政和中，鄧洵武更可謂官運亨通，遷任知樞密院高官，後又因鎮撫五谿蠻有功，「遷特進，拜少保，封莘國公，恩典如宰相」<sup>67</sup>。下及於其父鄧雍，雖不及其祖父之顯赫，亦曾擔任過侍郎等職<sup>68</sup>。由此可見，鄧椿之曾祖、祖父、父親都曾擔任過宋朝的高官，尤其是其祖父鄧洵武更曾任秘書少監，專掌古今圖籍。考慮到這一因素，鄧椿於宋廷之秘閣畫目多有寓目，甚至見過《宣和畫譜》或與其類似的官修畫目，都是完全可能的。

退一步而言，即便我們暫不能從外在的證據確定鄧椿是否曾親見《宣和畫譜》，亦可從內在的邏輯層面來考慮《畫繼》與《宣和畫譜》之間的相關性。從《圖畫見聞誌》到《畫繼》，我們在注意其承續性的同時，也應洞察其斷裂的層面——佛道次第的轉換就是一個非常明顯的斷裂。根據筆者的統計，在《畫繼》中，「佛道」連稱僅在卷六中出現了2次<sup>69</sup>，這種頻度與前述《圖畫見聞

誌》中的78次相比，不啻天淵之別。此外，我們在《畫繼》裏劉履中和張通的小傳中，還可看到「仙佛圖軸」、「長於仙佛」一類顯然是道在佛前的表達<sup>⑩</sup>。令人玩味的是，佛道次第出現戲劇性轉折的兩部文獻之間，正是《宣和畫譜》撰作的時代。換言之，《宣和畫譜》是否開啟了這一道先佛後的次第轉變，而又為《畫繼》的作者鄧椿所繼承呢？當然，現在論定《畫繼》對於佛道次第的排序定然是受了《宣和畫譜》的影響，似乎還有些為時過早。但無論如何，徽宗朝「崇道抑佛」政策的影響，顯然並未隨着徽宗的禪位甚至北宋王朝的覆滅而結束，而且很可能影響到了南宋的鄧椿。

此外，這種影響亦可從鄧椿對「道人衲子」一類畫家的排列次第中窺見一斑。在《畫繼》卷五中，鄧椿共計列舉了22名僧道畫家，其中甘風子、王顯道、李德柔、三朵花、羅勝先五人可明確為道士<sup>⑪</sup>，楊大明則係關中將家，棄蔭走方外，根據其「善畫龜蛇，今丈人山道院藏經閣後壁，有所作龜蛇」<sup>⑫</sup>等敘述，亦可能為道士（道士畫家共6人）；至於僧人畫家，由寶覺和尚以降直至真休十五人，以川僧為主。另有遂寧人李時澤，則「初為僧，受業於成都金地院，因李鷲顯夫喪其子京師，顯夫親往迎喪，拉與同行，自是熟遊中原」<sup>⑬</sup>（僧人畫家共16人）。由此可見，鄧椿所記僧道畫家的比例為8：3，較之前述《圖畫見聞誌》中9：5之比例，僧人畫家之數量優勢又有增強。即便如此，鄧椿卻仍舊將為數不多的道士畫家置於僧人畫家之前，充分體現出對道先僧後的一種認可。

然而，《畫繼》中的佛道次第，雖在形式上與《宣和畫譜》相同，卻並非嚴格恪守，而是顯得更具隨意性。例如《畫繼》卷六所記，司馬寇「佛像、鬼神、人物，種種能之，宣和間稱『第一手』。多畫翊聖真武，於雲霧中現半身。觀者駭敬。士大夫奉事，皆有靈應」<sup>⑭</sup>。由此觀之，鄧椿在司馬寇所擅長之畫種的表述方面，並未言及道像。然據其多畫翊聖真武之事，則司馬寇顯然並非專擅佛畫，而是於道畫亦有所工。當然，這可能僅僅是鄧椿的一處疏漏而已，然而與《宣和畫譜》中對於王維僅有的兩幅道畫都要給予着重強調的優先地位的做法相比，卻是雲泥之別。再如《畫繼》卷四所記，永康人王逸民「初為僧，名紹祖，詩畫俱仿周忘機，而氣韻懸絕也。平生頗負氣，政和間改德士，則云：『我生不背佛而從外道。』取祠部焚之。自加冠巾，學山谷草書，亦美觀」<sup>⑮</sup>。在此，鄧椿不僅在行文中流露出對王逸民的褒揚之意，還直書徽宗政和年間改僧人為德士的事件<sup>⑯</sup>。這些做法，恐怕是全方位強調道教之絕對優先地位的《宣和畫譜》的編者所無法想像的。

鄧椿的做法，在某種程度上也是高宗至孝宗朝宗教生態的一種反映。靖康之亂以後，高宗面臨着前所未有的危殆之局，一時間亦無暇顧及佛道之事。局勢穩定之後，尤其是紹興和議達成之後，高宗逐步恢復了景靈宮、太一宮、萬壽觀等與道教相關的設施，也對一些重要寺院給予了財政支持<sup>⑰</sup>。到了孝宗朝，皇帝本人雖然對佛教甚為尊崇，有着某種重佛輕道的傾向，但直至鄧椿去世，高宗雖已退位，卻仍在政治上有着舉足輕重的影響力<sup>⑱</sup>。在此背景下，至少在形式上，《畫繼》似乎並未對《宣和畫譜》中道先佛後的傳統有所改易。

最後需要重點分析的，則是前人研究極少注意的《宋中興館閣儲藏圖畫記》（以下簡稱《圖畫記》）<sup>⑲</sup>。靖康二年（1127）開封城破後，北宋的宮廷收藏

遭受了重大損失，流散殆盡。根據《建炎以來繫年要錄》的記載：「敵又索內藏元豐、大觀庫簿籍，悉取寶貨及大內諸庫、龍德兩宮珍寶奇物……上皇平時好玩，有司不能知者，內侍王仍輩曲奉金帥，指其所在而取之……古書珍畫，絡繹於路。」<sup>⑥</sup>由此可見，金人入侵對於宋廷所藏文物的掠奪，可以說是致命的。高宗對此嚴峻之情形並未聽之任之，而是積極尋求恢復。根據方聞的概括：「12世紀40年代，為了中興朝綱，宋高宗着手重大的文化項目。能夠證實其合法化的最大資源之一，就是以極大的精力關注藝事。12世紀四五十年代他致力於恢復藝術機構，重建皇家的藝術收藏。1143年重建國子監以後，又於1146年相繼恢復了書院與圖畫院，一批原在宋徽宗宣和畫院的成員也陸續來到了臨安。」<sup>⑦</sup>與此同時，高宗還興建了中興館閣，儲藏書畫真品，後經孝宗、光宗、寧宗各朝增補，至慶元五年（1199），其所藏名畫已達1,100件<sup>⑧</sup>。南宋慶元年間（1195-1200）秘書監楊王休所編的《圖畫記》，即是對這些畫作的著錄。

《圖畫記》中所提供的資訊，正可同《宣和畫譜》中所錄徽宗御府所藏畫目相互參證，以明晰此時代變局之下宋代宮廷藏畫播遷流變之情形。從總體的數量來看，較之《宣和畫譜》中所載6,300餘幅的收藏而言，南宋中興館閣在藏畫的數量上已不及其六分之一。更為重要的是，畫目中的次第與分類方法，也體現出了同《宣和畫譜》的重要區別。

在《圖畫記》一書中，楊王休大體上乃是按照御畫、御題畫、儒釋道像、人物、山水窠石、花竹翎毛、畜獸、蟲魚的目序依次記錄的，與《畫繼》之分類方法頗為相似。值得注意的是，此間最為明顯的變化，是《圖畫記》中對於儒畫的重視。如前文所引述，在《宣和畫譜》卷一〈道釋敘論〉中，所謂「儒冠之風儀」是被置於道釋像之後的。然而，到了楊王休這裏，為數不多的4軸宣聖像（陸探微1軸、周昉1軸、吳道子1軸、外1軸）和不知畫者名氏的亞聖像，則被置之於道佛像之前，位列徽宗御畫和御題畫之後的優先位置<sup>⑨</sup>。

而在道佛像方面，根據筆者的考察，《圖畫記》共著錄了187軸。此中可確證屬於道像者（包括星宿神等）共有69軸，有楊光庭三清1軸，閻立本《西湖（或作四胡）朝元圖》1軸、土星1軸、月孛1軸、《上真列聖朝禮圖》1軸，吳道子三官1軸、三天正1軸靜應真君1軸，朱繇水星1軸，王齊翰土星1軸、元辰1軸、星官1軸，王翌三官3軸，周昉五星1軸、金星1軸，張素卿太乙西遊1軸，武宗元水官1軸，孫知微三官3軸、三壽星2軸、九曜3軸、十一曜1軸、八仙8軸，黃筌水星1軸，勾龍爽太陰星1軸、木星1軸、金星1軸、火星1軸、羅睺星1軸，吳元瑜天尊1軸、羅睺星1軸、計都星1軸、紫氣星1軸、太陽星1軸、太陰星1軸、木星1軸、土星1軸、火星1軸、水星1軸。不知姓名者《上清寶籙圖》16軸、摹孫知微《群仙二十四治》12軸<sup>⑩</sup>。需要注意的是，此處原文中所謂「道佛像一百十三軸」和「不知姓名者四十軸」<sup>⑪</sup>的說法，不知是版本刊刻之失還是編者統計之誤，與實際數字均存在較大誤差。具體而言，根據筆者一一重新統計，知名畫家的道佛像計有133軸，不知姓名者所繪則為54軸，共計187軸。由此我們可以獲悉，在此畫目的「道佛像」一類中，道畫與佛畫之比為69：118，而道畫在其總數中所佔之比例則為36.9%，較之前文中所論《宣和畫譜》中31.9%的比例，反而略有上升。

然而，僅據此門進行統計，實際上是不全面的。在古賢一類的61軸中，亦有吳道子、周英、李伯時所繪之僧道像，據筆者之統計，僧像（包括維摩居士像）有3幅，道像則僅有廣成子和洪崖先生2幅<sup>⑥</sup>。又鬼神一類的38軸中，可以確指為道像的，僅有閻立本《甲神玉女》1軸、李思訓《葛陂化龍圖》1軸、丘文播二郎1軸、十二神符1軸、《伏龍郎君圖》1軸<sup>⑦</sup>等，較之佛教題材則相距甚遠。而在人物類的139軸畫作中，則只有顧愷之《青牛道士圖》1軸、孫位《醉道圖》4軸、高克明《三教會棋圖》2軸、王瑰三教1軸<sup>⑧</sup>等共計8幅與道教相關的畫作。

由於《圖畫記》中所載畫作之數目可能並不十分精確（如道佛像類與實數有較大差距；再如鬼神類又與實數相吻合），我們對於道像在此畫目中所佔之比例的統計，僅能作為參考。根據筆者之統計，該畫目共1,172幅畫作中與道教題材相關的繪畫作品至少有84幅，約佔總數之7.17%<sup>⑨</sup>。令人驚異的是，在經歷了靖康之難的浩劫之後，宋廷中所藏道畫之絕對數量雖較之《宣和畫譜》（392幅）已銳減近五分之四，但其所佔總數之比例較之八十年前的《宣和畫譜》（6.14%），卻並未有太大的變化。由此可見，雖然藏品的內容和數量發生了較大的變化，但就其收藏結構來看，兩宋之御府（南宋之中興館閣）卻並未發生顯著的變化。換言之，宋廷對於道畫之收藏，並未因北宋之覆亡而有明顯的衰減。

然而，在佛道次第方面，較之《宣和畫譜》，《圖畫記》除卻前文中所論儒畫位次之上升以及古賢類畫作中「僧道」連稱這兩個明顯的改變外，在羅列同一位畫家所繪之僧道畫時，也沒有再遵循道先佛後的次第。如閻立本，即先列其所繪大悲，次列《西湖朝元圖》、土星等，可謂佛在道前；又如吳道子，則先列其所繪佛、慈氏等，其後才是三官、三天正一靜應真君等道像，亦是佛前道後。如果繼續爬梳，則王齊翰、王翌等亦符合此規律。而在其羅列不知姓名者所繪諸畫時，也是先羅列了行化天竺、觀音等佛教題材的畫像，而後才是《上清寶籙圖》等道教題材的畫像<sup>⑩</sup>。可以看到，《圖畫記》中佛道次第已經悄然逆轉，不再遵循《宣和畫譜》的體例了<sup>⑪</sup>。

由此，通過對於《畫繼》和《圖畫記》的詳細梳理，我們似乎看到了一種名與實的分離。這種分離，構成了這兩部文獻中對於《宣和畫譜》中佛道次第的因與變。大體而言，在分類框架上，即「名」的層面，我們看到的依然是一幅道先佛後的圖景；而在畫作的羅列順序等更為具體的方面，亦即「實」的層面，我們更多看到的則是這兩部文獻對於《宣和畫譜》體例的顛覆。當然，根據前文的分析來看，較之《畫繼》晚出的《圖畫記》中的佛道次第，似乎發生了更為明顯的變化。

## 四 結語

《宋中興館閣儲藏圖畫記》的編纂時間，已是寧宗慶元五年。其時，高宗、孝宗已然去世，畫目中對於宣聖優先地位的強調，似乎昭示出一種儒學

復興時代的氣象。正是在其後的一個世紀中，在理宗的推動下，程朱理學最終成為了思想界的主流<sup>②</sup>；文人畫也不斷發展，而在其後的元朝最終完全佔居了中國繪畫體系中的統治性地位。所謂「鷸蚌相爭，漁人得利」，佛道爭先的結果，卻是儒家的後來居上，這不能不令人唏噓感慨。

從《圖畫見聞誌》到《畫繼》，從《宣和畫譜》到《圖畫記》，在一百多年的時間裏，從佛先道後，到道前佛後，再到儒畫的後來居上，這些畫目、畫論中的佛道次第，發生了極具戲劇性的變化。這種次第的變化雖然幾乎未曾被畫史專家所措意，卻為我們了解此一時代思想和宗教的奔流<sup>③</sup>，打開了一扇獨具魅力的窗戶。政治、宗教、藝術在這個風雲際會的時代融匯在一起，相互激盪，互為作用，呈現出豐富的歷史圖景。傳統的畫史資料，也在新的問題意識的刺激中，煥發出新的活力，擁有了新的價值。

### 註釋

- ① 參見張彥遠：《歷代名畫記》（杭州：浙江人民美術出版社，2011），卷一，頁10。
- ②③ 參見〈宣和畫譜敘目〉，載王群栗點校：《宣和畫譜》（杭州：浙江人民美術出版社，2012），頁4-5；3。
- ③ 參見鄧椿：《畫繼》，卷六至七，收入王群栗點校：《圖畫見聞誌·畫繼》（杭州：浙江人民美術出版社，2013），頁283-313。
- ④ 此類研究為數眾多，較具代表性的是葛兆光有關《隋書·經籍志》和李零有關《漢書·藝文志》的研究。參見葛兆光：《中國思想史》，第一卷（上海：復旦大學出版社，2007），頁441-67；李零：《蘭台萬卷——讀〈漢書·藝文志〉》（北京：三聯書店，2011）。
- ⑤ 參見中村茂夫：《中國畫論の展開：晉唐・宋元篇》（京都：中山文華堂，1965），頁571-86。
- ⑥ 參見郭因：《中國繪畫美學史稿》（北京：人民美術出版社，1981），頁127-33；黃葛署：《書畫書錄解題》（杭州：浙江人民出版社，1982）；段玲：〈《宣和畫譜》探微〉，《美術研究》，1996年第4期，頁30-34；阮璞：〈《宣和畫譜》畫人傳中之論畫語〉，載《畫學叢證》（上海：上海書畫出版社，1998），頁166-68；徐書城：《宋代繪畫史》（北京：人民美術出版社，2000），頁233-34；楚默：《楚默書畫文集》，第一冊，〈中國畫論史〉（上海：百家出版社，2002），頁235-49；張完碩：〈試論《宣和畫譜》的美學思想〉，《華中科技大學學報》（社會科學版），2004年第6期，頁25-30。更為詳細的內容，可參見〈宋代畫論美學研究〉（武漢大學博士學位論文，2004）；鄧喬彬：《宋代繪畫研究》（開封：河南大學出版社，2006），頁103-13；陳谷香：〈《宣和畫譜》折射出的畫學思想〉，《南京藝術學院學報》（美術與設計版），2008年第2期，頁42-47；吳新榮：〈《宣和畫譜》繪畫美學思想研究〉（上海師範大學碩士學位論文，2009）；劉科軍：〈解讀《宣和畫譜》——北宋繪畫的演變〉（曲阜師範大學碩士學位論文，2012）等。
- ⑦ 參見陳傳席：〈《宣和畫譜》的作者考及其他〉，《阜陽師範學院學報》（社會科學版），1986年第2期，頁89-91，詳版參見〈《宣和畫譜》作者考及其他〉，載《陳傳席文集》，第二卷（鄭州：河南美術出版社，2001），頁530-35；余紹宋：《書畫書錄解題》（北京：北京圖書館出版社，2003），頁390；阮璞：〈宣和書、畫兩譜撰人為誰〉，載《畫學叢證》，頁160-65；韋賓：〈《宣和畫譜》名出金元說——兼論《宣和畫譜》與徽宗繪畫思想無關〉，載《宋元畫學研究》（蘭州：甘肅人民出版社，2009），頁61-102；李一、趙權利主編：《〈美術觀察〉學術文叢·美術史論

卷》，第一卷(北京：中國長安出版社，2012)，頁214-26；張其鳳：〈倡新說 覆舊說 當慎之又慎——就《宣和畫譜》一文與韋賓先生商榷〉，《美術觀察》，2007年第4期，頁97-103；〈宣和畫譜的編撰與徽宗關係考〉，《南京藝術學院學報》(美術與設計版)，2008年第4期，頁63-68；蔣煒、江建龍、王維華：〈《宣和畫譜》作者考證〉，《書畫世界》，2010年第5期，頁73-74；郭景森、劉世軍：〈論《宣和畫譜》作者之「寺宦說」——兼與張其鳳、陳谷香商榷〉，《學術探索·理論研究》，2011年第4期，頁172-74；羅勇來、衡正安：〈《宣和畫譜》《宣和畫譜》考〉，載《米芾研究》(北京：文物出版社，2012)，頁457-65。

⑧ 參見衣若芬：〈《宣和畫譜》與蘇軾繪畫思想〉，載中共諸城市委員會、中國蘇軾研究學會編：《中國第十屆蘇軾研討會論文集》(濟南：齊魯書社，1999)，頁209-37，又載氏著：《赤壁漫遊與西園雅集：蘇軾研究論集》(北京：線裝書局，2001)，頁116-55；周雲：〈論《宣和畫譜》的文人畫思想〉，《蘇州工藝美術職業技術學院學報》，2006年第4期，頁89-92；張黔：〈《宣和畫譜》中的文人畫意識〉，載陳振濂主編：《浙江大學美術文集》，下冊(杭州：浙江大學出版社，2007)，頁117-32。

⑨ 參見伊沛霞(Patricia Ebrey)：〈宮廷收藏對宮廷繪畫的影響：宋徽宗的個案研究〉，《故宮博物院院刊》(北京)，2004年第3期，頁105-13、160。

⑩ 參見薛帥、曹院生：〈關於《宣和畫譜》的政治教化功能的實證研究〉，《新視覺藝術》，2013年第6期，頁34-35、40。

⑪ 參見薛蘊：〈《宣和畫譜·道釋門》史料探微〉，《渤海大學學報》(哲學社會科學版)，2014年第1期，頁152-54。

⑫ 參見譚天編著：《中國美術史綱要》(台北：五洲出版社，1988)，頁391-96；今道友信著，蔣寅等譯：《東方的美學》(北京：三聯書店，1991)，頁47-49；何楚熊：〈郭若虛《圖畫見聞誌》的時代烙印〉，載《中國畫論研究》(北京：中國社會科學出版社，1996)，頁135-50；徐書城：《宋代繪畫史》，頁228-31；金維諾：《中國美術史論集》，下冊(哈爾濱：黑龍江美術出版社，2004)；郭蘇晨：〈《圖畫見聞誌》研究〉(南京師範大學碩士學位論文，2007)；張建軍：《中國畫論史》(濟南：山東人民出版社，2008)，頁124-34；陳傳席：《中國繪畫美學史》，下冊(北京：人民美術出版社，2000)，頁278-80；王世襄：《中國畫論研究》，上冊(桂林：廣西師範大學出版社，2010)，頁175-82、193-97、278-80；馮鳴陽：〈從《敘諸家文字》看《圖畫見聞誌》美術史寫作觀念之變〉，《榮寶齋》，2010年第9期，頁92-101；曹媛：〈郭若虛《圖畫見聞誌》中的主要美學主張〉(內蒙古大學碩士學位論文，2012)等。

⑬ 參見阮璞：〈《圖畫見聞誌》限斷之年並非成書之年〉，載《畫學叢證》，頁157-59；韋賓：〈《圖畫見聞誌》文獻考——以卷一《敘圖畫名意》為例〉，載《宋元畫學研究》，頁51-60。

⑭ 參見趙娟：〈北宋書畫鑒藏研究：以《圖畫見聞誌》、《畫史》為例〉，《藝術百家》，2012年第2期，頁190-92；趙星垣：〈全面的儒家標準——對《圖畫見聞誌》寫作體例成因的思考〉，《榮寶齋》，2012年第7期，頁82-93。

⑮ Guo Ruoxu, *Notes sur ce que j'ai vu et entendu en peinture*, traduit du chinois et présenté par Yolaine Escande (Bruxelles: La Lettre Volée, 1994). 韋陀(Roderick Whitfield)對此撰有簡短書評，可參見*Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 58, no. 3 (1995): 600。

⑯ 相關研究可參見何楚熊：〈鄧椿《畫繼》美學思想的意義〉，載《中國畫論研究》，頁188-203；阮璞：〈《畫繼》所顯示之宋代文人畫觀〉，載《畫學叢證》，頁169-74；徐書城：《宋代繪畫史》，頁231-33；楚默：《楚默書畫文集》，第一冊，頁212-20；鄧喬彬：《宋代繪畫研究》，頁470-76；鄭蘇淮：《宋代美學思想史》(南昌：江西人民出版社，2007)，頁233-41；韋賓：〈《畫繼》引詩與南宋詩畫一律觀念〉，載《宋元畫學研究》，頁103-13；陳傳席：《中國繪畫美學史》，下冊，頁281-82；葛華偉：〈直敘與評論的對立——鄧椿《畫繼》敘論方式研究〉，《藝苑》，2009年第5期，頁56-59；劉世軍：〈米芾水注《畫繼》箋正〉，《南京藝術學



院學報》(美術與設計版), 2011年第2期, 頁42-46、〈《畫繼》研究〉(上海大學博士學位論文, 2012)、〈獨推高雅——鄧椿美學觀管窺〉,《南京藝術學院學報》(美術與設計版), 2013年第4期, 頁110-14; 韓飛燕:〈鄧椿《畫繼》中的繪畫思想研究〉(南京藝術學院碩士學位論文, 2011); 周劍:〈物之有「神」「逸」之文極——鄧椿《畫繼》的繪畫美學思想探究〉,《美術大觀》, 2012年第2期, 頁53; 韓延兵:〈《畫繼》體例研究〉,《藝術探索》, 2012年第4期, 頁64-66; 于廣杰、蘇濤:〈蘇軾文人集團「以詩為畫」對鄧椿《畫繼》的影響〉,《集寧師範學院學報》, 2014年第1期, 頁4-8等。

⑰ 王群栗:〈《圖畫見聞誌》點校說明〉,載郭若虛:《圖畫見聞誌》,收入《圖畫見聞誌·畫繼》,頁1。

⑱ 郭若虛:〈《圖畫見聞誌》序〉,載《圖畫見聞誌》,頁10。

⑲⑳㉑ 參見〈圖畫見聞誌總目〉,載郭若虛:《圖畫見聞誌》,頁12; 12; 13, 註3。

㉒㉓㉔㉕ 參見郭若虛:《圖畫見聞誌》,卷三,頁78、79、85、86; 103-104、106; 104; 103; 104。

㉖ 參見郭若虛:《圖畫見聞誌》,卷三,頁86; 卷四,頁112、120、133。

㉗㉘㉙ 參見郭若虛:《圖畫見聞誌》,卷四,頁119-20; 132-33; 142。

㉚㉛㉜ 參見郭若虛:《圖畫見聞誌》,卷二,頁37; 57-58; 41。

㉝ 參見郭若虛:《圖畫見聞誌》,卷六,頁182。

㉞ 有關該書之成書年代、作者等的討論,前輩學者已多有論及,茲不贅述,相關研究可參見註⑰。

㉟ 參見《中國基本古籍庫》(北京:北京愛如生數字化技術研究中心, 2009)。

㊱㊲ 方聞著,李維琨譯:《超越再現:8世紀至14世紀中國書畫》(杭州:浙江大學出版社, 2011), 頁141; 156。

㊳㊴㊵ 參見《宣和畫譜》,卷一,頁6; 7; 8。

㊶ 參見《宣和畫譜》,卷一,頁16-17; 卷三,頁37-38。

㊷ 此方面的例證甚多,汪聖鐸對此已有非常詳細之考證,此不贅言。參見汪聖鐸:《宋代政教關係研究》(北京:人民出版社, 2010), 頁154-207。

㊸ 參見《宣和畫譜》,卷二,頁20。

㊹㊺ 參見《宣和畫譜》,卷三,頁32; 36。

㊻ 參見《宣和畫譜》,卷四,頁47。

㊼ 參見金妙珍:〈黃大仙信仰研究〉(上海師範大學碩士學位論文, 2007)。

㊽ 余嘉錫:《四庫提要辨證》,第二冊(北京:中華書局, 1980), 卷十四, 頁788-89。

㊾ 阮璞:〈宣和書、畫兩譜撰人為誰〉,頁160。

㊿㉀㉁㉂㉃ 韋賓:〈《宣和畫譜》名出金元說〉,頁75、76; 78; 71-72; 72; 63; 64。

㉄ 參見《宣和畫譜》,卷十,頁102-103。

㉅ Shih-shan Susan Huang, *Picturing the True Form: Daoist Visual Culture in Traditional China* (Cambridge, MA: Harvard University Asia Center, 2012), 283。

㉆ 參見〈宣和畫譜敘〉,載《宣和畫譜》,頁2。

㉇ 張其鳳在〈倡新說 覆舊說 當慎之又慎〉一文中,從《宣和畫譜》未必名出金元、《宣和畫譜》與宋徽宗的繪畫思想不僅有關而且關係密切,以及《宣和畫譜》「為一代大著作」且學術水準絕非如韋文貶低得那樣一無是處這三個方面,對韋賓之說進行了反駁(頁97-103)。而在《宣和畫譜》的編纂與徽宗的關係方面,張其鳳也專門撰寫了〈宣和畫譜的編纂與徽宗關係考〉一文(頁63-68)可供參證。然而,張氏二文卻並未從佛道次第和《宣和畫譜》的目次結構等方面對韋文之觀點提出挑戰。

㉈ 余欣:《博望鳴沙:中古寫本研究與現代中國學術史之會通》(上海:上海古籍出版社, 2012), 頁30。

㉉ 李零:《簡帛古書與學術源流》(北京:三聯書店, 2004), 頁198。

㊱ 參見謝巍:《中國畫學著作考錄》(上海:上海書畫出版社, 1998), 頁161。

- ③ 有關其生平，現今可考之史料無多，余嘉錫和謝巍已有較為詳細的辨析和考證，此不贅述。參見余嘉錫：《四庫提要辨證》，第三冊，卷十六，頁977；謝巍：《中國畫學著作考錄》，頁182。
- ④ 鄧椿：〈畫繼序〉，載《畫繼》，頁213。
- ⑤ 參見鄧椿：《畫繼》，卷一至五，頁217-82；卷六至七，頁283-313。
- ⑥ 參見脫脫等：《宋史》，第三十冊（北京：中華書局，1977），卷三二九，頁10597-601。關於鄧洵武之行事，尚可參見〈鄧洵武家傳〉，載徐夢莘：《三朝北盟彙編》（上海：上海古籍出版社，1987），卷一，頁4-5。
- ⑦ 《荷鷺驚魚圖》後有南宋鄧杞跋中所謂「自大父樞密暨先考侍郎」云云，據徐邦達查考，即鄧椿、鄧杞之祖父鄧洵武與其父鄧雍。參見徐邦達：〈宋徽宗趙佶親筆畫與代筆畫的考辨〉，《故宮博物院院刊》，1979年第1期，頁64。
- ⑧⑩ 參見鄧椿：《畫繼》，卷六，頁283、285；285。
- ⑨ 參見鄧椿：《畫繼》，卷四，頁261；卷六，頁286。
- ⑪⑫⑬ 參見鄧椿：《畫繼》，卷五，頁265-67；268；267。
- ⑭ 參見鄧椿：《畫繼》，卷四，頁260。
- ⑮ 有關此事，趙與時所著的《賓退錄》中，曾經引用了耿延禧《靈素傳》中的這樣一條記錄，宋徽宗謂靈素曰：「朕昔到青華帝君處，獲言『改除魔髡』，何謂也？」「靈素遂縱言佛教害道，今雖不可滅，合與改正，將佛刹改為宮觀，釋迦改為天尊，菩薩改為大士，羅漢改尊者，和尚改德士，皆留髮頂冠執簡。有旨依奏。皇太子上殿爭之，令胡僧一立藏十二人，並五台僧二人道堅等，與靈素鬥法。僧不勝，情願戴冠執簡。太子乞贖僧罪。有旨，胡僧放；道堅係中國人，送開封府刺面決配，於開寶寺前令眾。」參見趙與時：《賓退錄》，收入上海師範大學古籍整理研究所編：《全宋筆記》，第六編，第十冊（鄭州：大象出版社，2013），卷第一，頁10。
- ⑯ 此方面之詳細情形，參見汪聖鐸：《宋代政教關係研究》，頁213-26。
- ⑰ 高宗去世於淳熙十四年（1187）。而據謝巍的考證，鄧椿淳熙元年（1174）八月尚在世，淳熙五年（1178）前逝世，作《畫繼》之時當屬壯年。參見謝巍：《中國畫學著作考錄》，頁182。
- ⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿ 參見楊王休：《宋中興館閣儲藏圖畫記》，收入黃賓虹、鄧實主編：《美術叢書》，第三冊（南京：江蘇古籍出版社，1986），頁2369-73；2370；2370；2370；2370；2370；2371；2371；2370。
- ㉞ 李心傳：《建炎以來繫年要錄》，第一冊（北京：中華書局，1988），卷二，頁54。
- ㉟ 據楊王休所記：「圖畫一百八十七軸，御府續行降付。今並以前錄所載舊藏九百十一軸，二冊附錄名氏於此。」參見楊王休：《宋中興館閣儲藏圖畫記》，頁2369。
- ㊱ 此處總數計為1,172幅，係按筆者修正之資料統計道佛像為187軸之後所得之結果，但仍未必完全符合畫目中所藏之實數。
- ㊲ 此外，及至《宋中興館閣儲藏圖畫記》所編纂的時代，創作道教畫的風潮也已經大為衰減了，現可確證其作者的僅及於北宋時期的武宗元、孫知微、黃筌、勾龍爽等人（參見楊王休：《宋中興館閣儲藏圖畫記》，頁2370）。由此可見，到南宋初年，雖然《畫繼》中的佛道次第在名義上仍保持了《宣和畫譜》中的結構；而就其實際的層面而言，與繼續保持活力的佛教畫（尤其是禪宗畫）和風頭正勁的文人畫相比，道教畫則顯然已經是明日黃花了。
- ㊳ 參見余英時：《朱熹的歷史世界：宋代士大夫政治文化的研究》（北京：三聯書店，2004）。
- ㊴ 有關這一提法，參見小島毅著，何曉毅譯：《中國思想與宗教的奔流：宋朝》（桂林：廣西師範大學出版社，2014），頁15。