

回望張彥遠 – 張彥遠《歷代名畫記》的整理與研究

造形藝術研究所客座教授 羅世平 Shi-Ping Luo

摘要

唐朝張彥遠的《歷代名畫記》是論述中國繪畫源流的第一部通史著作，累經後代傳抄翻刻，流傳至今。從明代開始，有關該書的版本校勘和畫學見解的討論就一直未曾中斷過，近百年在西學漸入的過程中，《歷代名畫記》的研究更有新方法的引進，成果則帶有現代學術的特色。明清的刻本和抄本在傳到日本和歐洲之後，也同樣引起海外漢學界的長期討論，由此而有了《歷代名畫記》在海內外學術界的彼此呼應，《歷代名畫記》的學術史也因此具有國際化的面貌。本文即按此線索分章討論明清以來中國學界和日本、歐洲漢學界整理與研究《歷代名畫記》的基本狀況和學術特點。

【關鍵字】

張彥遠《歷代名畫記》、校注、抄刻、譯介

一、前言

治中國上古及中古繪畫史的學者，《歷代名畫記》是一部必讀的書，書的作者張彥遠也是必定要知道的人物，而在用《歷代名畫記》作研究的過程中，又因所據版本的不同，曾引發過學術見解的分歧，於是追索版本源流，校勘原著文字又是學者們不可回避的工作。自從西元 9 世紀《歷代名畫記》問世，到今天為止這一千二百餘年間，由讀書到使用到整理研究，大致構成了研究張彥遠《歷代名畫記》的學術脈絡或者說學術史。參與其中的學者不只限於中國本土，也有日本和歐美的漢學家和美術史家，因此，這個學術史又是由國內外學者共同建構起來的。

二、明清人的抄刻與考訂

《歷代名畫記》是唐代書畫家兼鑒賞家張彥遠編著的中國歷史上第一部繪畫通史著作，因其內容豐富，體制完備而倍受後代的重視。北宋立國不久，宋太宗于太平興國三年（978年）纂集《太平廣記》、太平興國八年（983年）又集《太平御覽》，這些大型的類書中有關早期繪畫的內容多由《歷代名畫記》中徵引，宋熙寧年間（1068-1075年）郭若虛撰《圖畫見聞志》和宋宣和年間（1119-1125年）米芾著《畫史》，其中都有錄自《歷代名畫記》的內容。見諸宋元人圖書著錄者則有王堯臣《崇文總目》、歐陽修《新唐書》、鄭樵《通志》、王應麟《玉海》、晁公武《郡齋讀書志》、陳振孫《直齋書錄解題》、尤袤《遂初堂書目》、陳騭《中興館閣書目》、馬端臨《文獻通考》和脫脫《宋史》等等。繪畫通史的撰述之風也因《歷代名畫記》而起，接續其後而編的繪畫通史著作，流傳較廣的在北宋有郭若虛的《圖畫見聞志》，南宋有鄧椿的《畫繼》、元代有夏文彥的《圖繪寶鑑》。在這些續編者的心目中，《歷代名畫記》幾乎是他們的撰述樣板。

《歷代名畫記》的流傳以抄本為先，前述北宋的官修類書依據的即是抄本。到南宋理宗時（1224-1264年），首都臨安的書棚才開始將《歷代名畫記》雕版印行，出現了流傳的定本，傳到後代的即有陳道人書籍鋪本。明清時期是畫史著述刊刻出版的繁榮時期，坊間書棚流行的《歷代名畫記》抄本和刻本大致不出臨安府的刊印本。我們今天所知的抄本在中國國家圖書館和日本九州大學圖書館各藏有一部，應是明清人的手筆。現存的刻本中較早的也是明嘉靖（1522-1566年）本和明萬曆二年至三年（1574-1575年）間王世貞的隕陽初刻本。王世貞刻本因其版式行款模仿南宋風格，故被認為是與南宋陳道人刊本血緣最近的仿刻本。¹這以後流傳的刻本有明萬曆十八年（1590年）王元貞的《王氏畫苑》金陵重刊本、明崇禎年間毛晉汲古閣的《津逮秘書》本、清乾隆年間的《四庫全書》本、清嘉慶年間張海鵬的《學津討原》本等等。要而言之，《歷代名畫記》的早期抄本和南宋刊本今天已經見不到了，流傳到今天的《歷代名畫記》有抄本和刻本之分，是明清人所為，它們均由南宋刊本的母體中析出。自然，在這些抄本和刻本中也留下了明清人的眼光和見解。

王世貞隕陽初刻本因刊刻匆忙，又“分刻之襄南二郡”（王世貞《重刻古畫苑小序》），未得精校，多少有些瑕疵。王元貞的金陵刊本差不多是按隕陽初刻本

¹ 有關《王氏畫苑》的翻刻與流傳收藏情況，詳見張玉范《王氏畫苑》的兩種明刻本，《北京大學學報（哲學社會科學版）》1988年第5期。

依樣翻出，情形並不好于初刻本。到明末毛晉重新刻書時，他將《王氏畫苑》做了一次校訂，改正了其中的一些錯誤，使得《歷代名畫記》有了一個優於前人的刻本。這樣，毛晉的津逮秘書本《歷代名畫記》就成為現存版本中流傳最廣，使用得最多的一種。毛晉在校訂過程中，還有兩點學術貢獻。其一，他注意到宋人關於《歷代名畫記》與另一本繪畫著述《名畫獵精錄》作者的不同說法，對馬端臨《文獻通考》的看法採取了審慎的態度，在《歷代名畫記》的跋中，他說：

馬氏《經籍志》云：‘名畫獵精六卷，唐張彥遠纂。記史皇以降唐畫工名姓，及論畫法，並裝背褫軸之式，鑒別閱玩之方。’今此書罕傳，即彥遠自敘，亦止云《歷代名畫記》，而不及其名，意大略相似耳。

毛晉不加肯定或心存懷疑的說法，引出的是宋人對二書關係的一段意見分歧。關於《歷代名畫記》和《名畫獵精錄》二書，北宋郭若虛撰寫《圖畫見聞志》時都曾有過著錄，題曰《名畫獵精錄》，撰述者為“亡名氏”，《歷代名畫記》的作者是張彥遠。顯然，郭氏並不認為《名畫獵精錄》是張彥遠的著作。變化出現在南宋時期。南宋人編修的《秘書省續編到四庫闕書目》、尤袤的《遂初堂書目》將《歷代名畫記》和《名畫獵精錄》一起著錄，似乎暗示作者為同一人。鄭樵的《通志·藝文志》著錄二卷本《名畫獵精錄》時，已將是書的作者署名為張彥遠。晁公武的《郡齋讀書志》和馬端臨的《文獻通考》著錄的《名畫獵精》，不僅將是書歸在張彥遠的名下，而且著錄的卷數由二卷變成了六卷，其變化之大則不得不讓人生出疑問。

其二，毛晉注意到《歷代名畫記》的成書與張氏家族的收藏背景，他在跋《法書要錄》時說：

陶隱居（宗儀）每患無書可看，願作主書令。晚愛楷隸，又羨典掌之人……迄河東張氏三世藏法書名畫，彥遠又能匯其祖父所遺，成二書以記錄書畫之事。令陶隱居復生，不知又作何願也。

張彥遠因其家“三世收藏法書名畫”的先天條件，才使《歷代名畫記》的撰述成為可能。這是毛晉的看法。雖然毛氏對河東張氏家族未作更多的考索，但他的上述提示為後來人提供了繼續討論的空間。

清代有關《歷代名畫記》的討論，起於乾隆年間《四庫全書》的編纂，基本前提不出毛晉的提示，其中討論尤多而最能體現學術價值的是《名畫獵精》與《歷代名畫記》的關係。

乾隆四十七年（1782年），《四庫全書總目》初稿完成，在為《歷代名畫記》擬寫的卷首提要中，四庫館臣翻出舊案，引郭若虛的《圖畫見聞志》為依據，否

定了晁公武等人把《名畫獵精》一書歸於張彥遠名下的說法。這個意見在乾隆五十四年（1789年）的《總目》定稿中作了明確地表述：

晁公武《讀書志》別載彥遠《名畫獵精》六卷，記歷代畫工名姓，自始皇以降，至唐朝，及論畫法並裝褙裱軸之式，鑒別閱玩之方。毛晉刻是書跋，謂彥遠自序止云《歷代名畫記》，不及此書，意其大略相似。考郭若虛《圖畫見聞志》敘諸家文字，列有是書，注曰：無名氏撰，其次序在張懷瓘《畫斷》之後，李嗣真《後畫品錄》之前，則必非張彥遠之作，晁氏誤也。²

《總目》提要的意見代表了有清一代學術的正統觀點，尤其是在武英殿刻版流通之後，影響更是深遠。在隨後清朝的百餘年間乃至今日，學術界在《歷代名畫記》和《名畫獵精》二書上仍以四庫館臣的見解為主導。

到清朝咸豐年（1851-1860年）之後，有了來自非官方學人的不同聲音。《鄭堂讀書記》的作者周中孚從比較二書的篇章結構異同入手，提出了不同於《總目》提要的新見解，認為《名畫獵精》應是《歷代名畫記》的初稿。他在“歷代名畫記”條下辨析二書關係如下：

晁氏云，唐張彥遠纂，記歷代畫工名姓，自史皇以降至唐朝，及論畫法、裝背褙軸之式、鑒別閱玩之方。今以其說校之，是書（《名畫獵精》）所謂歷代畫工名姓云云即（《歷代名畫記》）卷一之第三篇，並裝背褙軸之式即卷三之第四篇，鑒別閱玩之方即卷二之第五篇，論畫法即各卷諸篇是也。蓋其初稿曰名畫獵精，後續成歷代小傳，另編為是記，而未及移卷一之第三篇冠於歷代小傳之首也。其初稿本雖不載入史志，而別自流傳，晁氏因得以志之爾。至郭若虛圖畫見聞志列有名畫獵精錄，竟注為亡名氏。校郭氏雖在晁氏之前，然其鑒賞圖畫則妙矣，恐簿錄之學萬不及晁氏也。今則獵精錄久佚，而是記獨存。

周中孚的“初稿說”建立在二書文本的比較上，並沒能提供更多有說服力的佐證，所得的結論仍然只是一種推測，所以也就動搖不了《總目》提要在學界的權威性。不過，作為一家之言，周中孚所投之石激起的浪花在近現代中日學者的研究中曾有過回應。

三、20世紀中國學者的校注與研究

進入20世紀，中國學者對《歷代名畫記》再次產生興趣，是基於西學傳入的背景。直接的起因是西式美術教育體制的引入，按民國初年教育部頒佈的教育

² 引文據《四庫全書總目》中華書局校點本，1965年，北京

大綱，美術專業的學習中設有美術通史課程，為適應新式教學的要求，新編美術通史教材涉及到中國中古之前的內容，《歷代名畫記》自然是首選的文獻。最初使用《歷代名畫記》，主要是引用其中的史料，對它的整理校釋稍有留意或在部分章節上有所辨析的通史著作僅有潘天壽《中國繪畫史》（上海商務印書館，1926年初版）、鄭昶《中國畫學全史》（上海中華書局，1929年初版）及俞劍華《中國繪畫史》（上海商務印書館，1936年初版）等為數不多的幾種。此外還有一個間接的起因，即是一批學者先後從日本和歐美留學歸來，他們用新的眼光和方法重新審視中國的文化傳統，在古代畫學著作的整理和研究上提出新見，《歷代名畫記》的研究從這時起，也逐漸離開明清學術的故道，啓開了新的局面。

（一）、《歷代名畫記》的整理校釋

《歷代名畫記》最初的整理校釋開始於二三十年代，這個時期的學界一方面接受西學的薰染，一方面又維繫著中學的基幹，具體到《歷代名畫記》上，看法和角度自然與明清學者有了區別，能反映這一時期學術特點的成果是余紹宋的《書畫書錄解題》和余嘉錫的《四庫提要辨證》。

余紹宋因撰寫《書畫書錄解題》這樣一部中國書畫類的專業目錄學著作，故利用《四庫全書總目》較多。在涉及《歷代名畫記》的評介時，餘氏對《總目》將《歷代名畫記》視為繪畫著錄之書深為不滿，他從《歷代名畫記》的撰寫體例分析入手，將卷一至卷三的“論”和“敘”這部分“蓋通紀畫學及不能分述於傳記之事”的內容，與正史的書誌相比照。將卷四至卷十的畫家傳記與正史的人物紀傳體例相對應，條舉書中的寫法實例來說明是書嚴格地遵守了《史記》以來的傳統史法，首次論證了《歷代名畫記》的史書體例和畫史性質，並給予“畫史之祖”的高度評價。余紹宋的這一解題，為後來古代畫史著作的分類整理編纂開了先例。

余嘉錫是一位文史知識深厚的學者，他撰《四庫提要辨證》意在補其闕疑，指其舛謬。在有關張彥遠與《歷代名畫記》的問題上，參用金石碑刻資料，較詳細地討論了張彥遠的家世以及《歷代名畫記》的成書經過等內容，為後來的研究提供了新的思路。

余紹宋與余嘉錫對《四庫全書總目》雖都有指責，但立場有所不同。余紹宋持論多予否定而趨同新論，余嘉錫則補綴完善，增飾其美。例如《書畫書錄解題》在論及《名畫獵精錄》與《歷代名畫記》的關係時，讚賞周中孚的“初稿說”，甚至以為《名畫獵精錄》“或即《歷代名畫記》之異名”。余嘉錫則於此一節不

置可否，這也許表明了他的保留態度。

三、四十年代，中國學術受到戰亂的干擾，一些已有的學術項目和設想不得不擱置起來，處於動盪中的學者也只能根據現實條件做些臨時性的研究工作。這期間若期待《歷代名畫記》的研究有更大的進展顯然是不切實際的，但關注這方面研究的學者並沒有停下工作，仍有部分值得重視的成果。如王世襄、傅抱石、史岩等學者在他們從事中國古代繪畫史論研究的過程中，都曾部分涉及到《歷代名畫記》的版本和校釋，其中傅抱石關於顧愷之《畫雲臺山記》的整理校勘，史岩關於古畫評三種的考訂，是這個時期關係到《歷代名畫記》部分內容的整理校釋中最值得稱道的成果。

傅抱石早年曾留學日本，回國後從事中國畫和美術史論的教學，對古代山水畫的研究投入的精力較多，先後撰寫了《論顧愷之至荆浩山水畫史問題》（1933年）和《晉顧愷之畫雲臺山記之研究》（1940年）兩篇論文。傅氏在討論東晉畫家顧愷之《畫雲臺山記》之前，首先對原文進行了整理校釋，選用的校本以《學津討原》本《歷代名畫記》和上海同文圖書館石印本《佩文齋書畫譜》（1920年版）為主，同時參考了日本學者已有的校勘成果，將原文中的奪錯衍誤作了校改，通順了文理和文句，以求得對原文的正確理解。傅氏校勘《畫雲臺山記》，目的雖不在《歷代名畫記》，但因《歷代名畫記》是集中保存顧愷之畫論的祖本，故在客觀上起到了校勘《歷代名畫記》的效果。

美術史家史岩在教學和研究過程中深感古代繪畫文獻“歷經輾轉傳抄翻刻，偽謬更百出無窮”的問題，早擬有校訂的計劃。抗日戰爭爆發後，他隨金陵大學移席四川成都，因探研中國畫學宗派源流，對於古代畫學文獻，“欲加援據，苦無定本。爰經撥冗抽暇，薈萃世傳各本，信手鉤乙。”³ 這次選校的古畫評共計三種，分別是謝赫的《古畫品錄》、姚最的《續畫品錄》和彥悰的《後畫品錄》，這三種畫評雖有多種單行本傳世，但均是後人從張彥遠《歷代名畫記》中輯出。史岩的工作分投在校勘和考訂兩個方面。他的校勘分三階段進行。第一步各本互校。選用的版本有汲古閣《津逮秘書》本、《說郛》本、《古今圖書集成》中華書局影印本、《王氏畫苑》影印本等六、七種。第二步徵引書互校，即“用後世曾援引此類畫評之書，對勘初校本”。所用的書目版本有王氏畫苑本《貞觀公私畫史》、《唐朝名畫錄》，學津討原本《歷代名畫記》、《宣和畫譜》，上海積山書局光緒甲午（1894年）石印本《太平御覽》等七種。第三步品藻書互證。這次參校的圖書多至四十種以上，凡是唐宋以來與三種畫評關係較密切的圖書儘量用作校

³ 史岩《古畫評三種考訂·自序》，金陵大學中國文化研究所印行，1947年。

勘參考，必要時取來與次校本互證，收穫較多。他的考訂，集中在每部書前的《總考》中。所考內容圍繞作者的里籍生平、書名原始、品目差別以及該書的歷史地位等諸方面進行，尤能體現作者的學術見解和史學功力。該著作於 1941 年完成，後得哈佛燕京社經費資助，1947 年由金陵大學中國文化研究所印行。史岩的校勘考訂較此前學者所做的工作更具學術規範，代表了 20 世紀前半葉繪畫史籍整理校釋中的最高水準，也為 20 世紀後 50 年《歷代名畫記》的整理研究起有示範的作用。

《歷代名畫記》的系統整理校釋的成果出現在 20 世紀 60 年代。1963 年，北京和上海各出了一種《歷代名畫記》的點校本。北京人民美術出版社出版的《中國美術論著叢刊》本《歷代名畫記》，由秦仲文、黃苗子合校，選用《津逮秘書》本、《王氏畫苑》石印本和《學津討原》本為底本互校，加以標點，方便閱讀。上海人民美術出版社的《畫史叢書》本，是于安瀾以《津逮秘書》本為底本，以《學津討原》和他本為校本，採用了對校和他校的方法進行點校的。為了方便讀者閱讀和檢索，校本改過舊版書中的古體字、異體字和諱字，並作新式標點，又編制了人名索引，還將有關張彥遠及《歷代名畫記》的相關資料附錄於後。通過這些改進，于氏校點本的優點就有了較充分地體現。于安瀾對畫學文獻曾有分類整理的計畫，先校畫論，繼以畫史、畫跡。⁴《畫史叢書》輯校於 50 年代末，收著作 22 種，《歷代名畫記》編入叢書第一冊中。按《畫史叢書》的體例，他把畫史文獻按斷代類、地方類、別史類、筆記類分別入編，《歷代名畫記》被置於斷代類下。這種分類輯校的方式與余紹宋《書畫書錄解題》的分類框架前後相呼應，反映了中國近代史學方法的特點。

1964 年，上海人美出版了俞劍華《歷代名畫記》校注本。俞劍華自早年寫作《中國繪畫史》時，就開始注意古代繪畫論著的整理，在校注《歷代名畫記》之前，曾整理編纂過《中國畫論類編》（1955 年，北京人民美術出版社），主持過《顧愷之研究資料》的整理。俞氏校注《歷代名畫記》選用的版本也是以較常見的《津逮秘書》、《古今圖書集成》、《佩文齋書畫譜》進行互校和句讀，所出注釋則相對簡單。俞氏校注本雖是中國現代學者所出的第一種《歷代名畫記》的校注本，但就其學術性而言，還沒能超出史岩《古畫評三種考訂》。

《歷代名畫記》校注初具現代學術規範的成果是孫祖白的《歷代名畫記校注》。這是孫氏的一部遺稿，1982 年起由《朵雲》雜誌連載。孫氏的校注採用了類似史岩的方法，除選用影印《津逮秘書》本（即《叢書集成初編》本）為底本，

⁴ 于安瀾《畫論叢刊》完成 30 年代，《畫史叢書》出版於 1963 年，《畫品叢書》出版於 1982 年。

以明嘉靖本、《王氏畫苑》本、《學津討原》本、《佩文齋書畫譜》為校本外，同時參用了與《歷代名畫記》密切相關的書籍，如《太平御覽》、《寺塔記》、《文選》、《路史》、《淮南子》、《廣韻》、《說文》等漢唐以來的古籍以及正史著作近四十種。在校勘的基礎上，又作箋注，或者說明校勘版本的依據，或者申明文義，作出判斷。與俞劍華的校注本相比，孫氏校注本學術價值更高。

上述有關《歷代名畫記》的整理校注，注意力幾乎都投放在流傳版本的校勘上，彼此採用的方法也基本相同，所忽略的是原著因編纂方式而起的錯誤。張彥遠現存的兩部書畫著作《歷代名畫記》和《法書要錄》，都有一個共同的特點，即是將前人的著述加以匯輯編纂。《法書要錄》仍保存了文獻彙編的面貌，《歷代名畫記》雖按史學的分類來條貫體例，但在摘引輯錄前人著述的過程中一部分注明了出處，另有一部分則未注明出處，其間還偶有篡改和附筆的地方。因此，整理《歷代名畫記》的工作就不僅僅是單一的版本校勘問題，還有原書本身問題的校訂工作要做。自 80 年代起，大陸和港台的部分學者開始注意《歷代名畫記》編纂方式和內容的校釋。

80 年代初，《美術研究》連載發表了金維諾的著述《中國繪畫史籍概論》，在討論張彥遠與《歷代名畫記》的章節中，作者除參校《法書要錄》和兩唐書，考訂張彥遠的家世和他本人的活動外，另有專章探討《歷代名畫記》的編纂特點和理論成就。他首先指出了《歷代名畫記》的通史性質，認為《歷代名畫記》是中國的第一部美術通史著作，並開創了中國古代編修繪畫通史的傳統，宋代郭若虛的《圖畫見聞志》、鄧椿的《畫繼》，元代夏文彥的《圖繪寶鑒》等著作均是繼其後的繪畫通史續編。這個判斷比之于安瀾視其為斷代史更契合于著者的時空狀況，避免了以今人的通史概念去度古人的做法。關於《歷代名畫記》的編纂特點，金氏指明張彥遠引用或改編他人著作而不注明出處的做法。如用黃休復《益州名畫錄》引述張懷瓘《畫斷》討論“畫之興廢”的文字與《歷代名畫記·敘畫之興廢》一節作比較，通過二段文字的相同來說明張彥遠輯錄改編他人著作的編纂方式。明瞭這種情形，可使《歷代名畫記》的整理更能在原著的研讀上有所進展。

1987 年 8 月，由山西大學主辦，山西省文聯等八個文化單位共同籌辦的《張彥遠暨〈歷代名畫記〉學術思想討論會》在山西太原舉行，這是我國首次以張彥遠及《歷代名畫記》為專題的國際學術會議。會議收到中國大陸及香港和英、日、美、德等國的學者提交的論文及專著 97 件，也是本世紀有關張彥遠及《歷代名

畫記》整理與研究的一次學術成果的彙集。饒宗頤、李裕民、王瀧提交的論文討論的是《歷代名畫記》的內容考釋和校訂。

香港饒宗頤在《〈歷代名畫記〉劄移》中結合海外所見西域文書、道藏佛典及古代文獻，對諸如“唐代寺院之山水壁畫”、“王陀子與吳道子”“鄭虔書畫”、“張藻畫技”、“《白澤圖》”等作專題考訂校釋，顯幽發微，對正確理解唐代文化的各個方面多有啟發。李裕民則對《歷代名畫記》中有關“古秘畫珍圖”專題考其名錄和內容，得十四類之多，並對其作者、創作年代及流傳情況等提出了可信的解釋。王瀧在校注《歷代名畫記》的過程中，對《歷代名畫記》的成書性質和編纂特點格外留心，初步查找出《歷代名畫記》中有出處的引用書目已不下 109 種，而未注出處即直引著作的條文尚未全部輯出，按他校勘的結果，《名畫記》一書中除注明“彥遠曰”、“張子曰”或明顯的是他本人的陳述文字外，其餘則是輯錄前人之作，由分類連綴而成，作者偶有闡發或有隱晦原書，隨意竄改的地方。鑒於《歷代名畫記》成書的這一特點，王瀧提出了今後進一步的整理該書的建議。⁵

張仲權和阮璞在校讀《歷代名畫記》的過程中，對流傳本子中的錯訛之處一一擇出加以辨析。張仲權《讀歷代名畫記雜記》指出原書錯誤十五條，全文發表在《東南文化》1989 年第 2 期上。阮璞于 90 年代初發表了多篇研究心得，分別收入《中國畫史論辨》（陝西人美，1993）和《畫史叢證》（上海書畫出版社，1998 年）中。他的整理辨析有以下特點，一為考訂書中史料失實，人名失載等類問題，如《〈歷代名畫記〉運用前人史料多有不實之處》、《〈名畫記〉運用前人文獻多有點竄曲解處》、《〈名畫記〉於古今畫人多有失載》、《敘歷代能畫人名疑為偽作》等篇，摘錄《歷代名畫記》一書中多處點竄前人原文，改其字面，曲解本意的地方。所舉例證如：有將本非言畫之文點竄成言畫之文，有將本非能畫之人附會成能畫之人，檢索出書中筆削失實之處，亦提出了整理《歷代名畫記》過程中應注意區別原著作者是有意改竄，還是版本傳抄翻刻錯訛所致的複雜情形。第二是匡正了後人對張彥遠書中原意的誤解，典型的如“書畫同源”、“運墨而五色具”等概念，作者由張氏的立論前提入論，文中詳細的分析了張彥遠書畫異同論的真正含義，注意到張彥遠曾明確提出“書畫道殊，不可譁詰”的立論主旨，對長期以來以張氏“書畫同源”為據而侈談“畫者書之餘也”、“畫法全是書法”的曲解理論進行批評，明確指出張氏是在先明瞭“書畫道殊”的大前提下，然後方標舉“書畫同體”和“書畫用筆同法”二段名論，這是理解張彥遠書畫異同論的關鍵所在。其三，是辨析張彥遠《歷代名畫記》一書的體制類型，甄別傳為張氏其

⁵ 以上論文見《中國畫研究》總第 6 輯，人民美術出版社，1993 年，北京。

他著作的真偽，認為《歷代名畫記》是一本史傳之書而兼具品第著錄性質。對後代著述家徵引的張氏《名畫獵精》一書，阮璞贊成《總目》提要的觀點，對周中孚的“初稿說”和余紹宋的觀點持批評的態度。他認為《名畫獵精》一書，“當是好事者從《名畫記》中撮取部分內容，自詡為獵得《名畫記》之精華，故有此命名。初稿之說，真可謂倒果為因者矣。”由趙希鵠《洞天清錄序》引錄的張彥遠著《閒居受用》一書則是後人託名的偽書。⁶

台灣學者莊申和石守謙對張彥遠保存古代畫史文獻和繪畫作品給予充分地肯定。莊申認為《歷代名畫記》輯存史料的編纂方式是沿用史書寫作的傳統。也正因為《歷代名畫記》具備了保存史料的功能，才備受後人的重視而流傳下來。石守謙列舉《歷代名畫記》在“記兩京外州寺觀畫壁”篇中所提供的寺觀壁畫作品，說明張彥遠在著錄繪畫作品方面的作用。白適銘在綜合考察了中外學者關於《歷代名畫記》的校釋研究成果後，以獨特的視角，從張彥遠的“成書意義”入手來探討《歷代名畫記》的成書與士人繪畫觀的形成過程。他在《《歷代名畫記》的成書與士人繪畫觀的形成》一書中首先確定《歷代名畫記》這部通史著作在內容上的“史傳”和“史評”特質，重點討論作者的時代及成書的意義，並嘗試從唐代文化發展、士人遭遇的變遷來闡述濫觴於晚唐時期的“士人繪畫觀”的形成過程及精神旨趣。其中第二章對《歷代名畫記》各章節關係和成書時間的考釋，第三章討論中晚唐學術背景對通史著作撰述的作用以及張彥遠的史學意識等多有新意，一些觀點富有啟發性。

九十年代以後，為方便年輕學人閱讀理解古代畫學文獻，新出版了幾種經過點校和譯注的《歷代名畫記》，如《中國畫學全書》點校本《歷代名畫記》、周曉薇點校本《歷代名畫記》，周曉薇選譯本《歷代名畫記》、何志明譯注本《歷代名畫記》、承載《歷代名畫記全譯》等。

（二）、《歷代名畫記》畫學思想研究

中國畫學思想和理論經過漢魏南北朝的準備到唐代已經有了自身的面貌，一些概念、範疇、批評標準等等類似的理論形態已得到推廣並用來指導繪畫實踐，這個特點在《歷代名畫記》中有系統地體現。中國學者對其畫學思想和理論價值加以整理和討論是在三、四十年代，當時的討論，處在引進西方學術的背景下，一些學者，嘗試用新的方法來整理國故，尤其是有過留學經歷的學者，很習慣地用西方的哲學和美學體系作為參照，將《名畫記》中的概念納入到西方哲學體系

⁶ 阮璞的上述意見詳見《畫學叢證》，上海書畫出版社，1998年。

中加以闡釋。

王世襄《中國畫論研究》是他就讀燕京大學研究院期間的碩士論文選題，有關《名畫記》的部分寫成於1939-1941年間。對於《名畫記》的理論貢獻，王氏認為“張彥遠是唐代唯一對於理論有貢獻者……《歷代名畫記》中所闡發重要之問題為：關於繪畫功用之禮教思想與文人思想，對於六法之見解，書畫用筆相通及墨具五采等項。”他以下的討論即圍繞這三個方面展開，其中不乏精闢之論。如分析繪畫功用的禮教思想與文人思想的關係時，他認為張彥遠將“鑒戒賢愚”的禮教思想與“怡悅性情”的文人思想同時並舉，其動機是想說明“畫之功用有二，鑒戒賢愚，怡悅性情而已”，並不認為二者是相抵觸的。又如論“書畫用筆相通”，他援引張旭和吳道子觀舞劍器而書畫大進的故事，推想張彥遠宣導書畫同源的意思是，“不僅謂起源相同，地位相同，即學理方面亦相同。”再如論張彥遠的“運墨而五色具”的觀點，王世襄更認為：“作畫僅用墨而不用色，必待文人畫盛興，始能普遍”。“愛賓信以純用水墨為然者，其故有二，一以其富有文人思想，二以用墨之技巧，在當時必已大有可觀”。以上種種，在王世襄分析討論“謝赫六法”以及“畫家品第”等內容中都有獨特的見解。王氏《中國畫論研究》一書完成於1943年，但一直留在身邊以待修訂，直到2002年廣西師範大學出版社出版該書時，仍是以“世襄未定稿”的面貌印行面世的。

王世襄的《中國畫論研究》從分析方法上雖能看到西學的某種影響，但仍是在中國哲學和藝術理論的邏輯框架中來討論問題，不更多地與西方的哲學或美學理論去作聯繫。這個時期另有學者別開途徑，他們以西方哲學為座標，試圖從中國畫論中整理出一套類似西方的美學體系，較早作這種嘗試的學者有李長之和宗白華。李長之深受康德哲學的影響，在30年代撰寫的《中國畫論體系及其批評》一書中，試圖從‘哲學的觀點’來整理中國古代畫論，並將康得的“壯美”概念作為梳理“沒有頭緒的畫論”的一把尺子。他把中國畫論所討論的各類複雜問題歸納成三類，即：主觀，也就是創作者的人格；物件，也就是藝術品的取材；用具，也就是創作者所藉以表現藝術品的手段。故李氏整理的中國畫論體系即是按“主觀篇”、“物件篇”和“用具篇”來歸類的。例如將《歷代名畫記》卷一“論畫六法”歸入“主觀篇”，將“書畫同源”問題則歸入“用具篇”。又如對“論顧陸張吳用筆”一節的內容，他借用的是康得的“天才論”等等。經李長之整理的中國畫論，體系固然是有了，卻不是中國的文化邏輯，而是西方的，或者說是康德哲學的邏輯體系，其中穿鑿教條之處是顯而易見的。

宗白華早年的研究也有以西方哲學概念比照中國畫論的做法，他於1946-48

年間寫成《張彥遠及其歷代名畫記》一文，但未曾發表，直到 1996 年出版《宗白華文集》時才見收錄。在這篇文章中，他認為張彥遠是一位可以比肩於沃爾特·佩特（W. Pater, 1834-1894, 英國文藝批評家）、羅斯金（Ruskin, 1819-1900, 英國藝術批評家）和溫克爾曼（Winckelmann, 1717-1768, 德國藝術史家、美學家）的批評家，因此他的討論是選擇《名畫記》中可以與西方哲學相掛連的內容，重點從《名畫記》的結構、理論和方法三個方面加以論述。就結構而言，宗氏將《名畫記》與溫克爾曼的《古代藝術史》（*Geschichte der Kunst de Altertums*）等而觀之，二書的結篇均為上下兩個部分，第一部分是論述，可稱為藝術本質的研究，第二部分才是狹義的史。“這便同是先有體系的論述，後有史了”。對於《名畫記》的理論，宗氏找出了與西方理論暗合的五個要點。第一、《名畫記》談藝術“合造化之功”的說法與溫克爾曼“最高的美是在上帝那裏”相同。第二、藝術貴乎天才，從事藝術是“發乎天然，非繇述作”。與之相合的是尼采的言論：“天才是天生的”。第三、書畫用筆的音樂特性造就了與康得美學相似的“壯美”品格。第四、張彥遠強調畫家的文化修養，與西方強調藝術的文化性質一致。第五、張氏的“三古”分期說與溫克爾曼的希臘雕刻“四期”分類法有異曲同工之妙，同屬於審美評價的藝術史分期。關於《名畫記》的方法，宗氏的整理分別關係到批評的標準，以筆入論，以審美特性分期等方面。宗白華的研究用的是中西美學比較的方法，其中雖有比附生硬的地方，但方法的運用和思考的角度較有新意，提出的一些問題也能啟人深思。

能有效地運用中西比較的方法整理和研究中國古代的藝術理論，影響最大的是錢鐘書。錢鐘書曾著力於經史子集和詩學的整理和研究，所著《管錐編》中有對《歷代名畫記》的部分理論概念的闡釋，以他廣博的文史知識和對中西文化的透徹理解，旁徵博引，解題釋惑，考證論述，縱橫於古今中西之間。在他的論題中摘自《歷代名畫記》的內容如“畫盡意在”、“畫體功用”、“書畫用筆同法”、“謝赫六法”等等，常能從平常中得出新的見解。對古代美術理論的研究產生重要影響的是他在閻若璩輯校謝赫“六法”的句讀基礎上對“六法”的新標點，並以此為據提出了發人所未發的全新見解。錢氏關於“六法”新句讀有六朝的文體句式為依據，《文心雕龍·情采》是其範文，故他指出《歷代名畫記》中四字連綴的六法句式是“破句失讀”，“如老米煮飯，捏不成團”。⁷錢鐘書的觀點提出後，引發了 70 年代後期學術界的一次關於“新標點問題”的討論，贊成和反對的意見都有，吸引了更多的美學家、文藝理論家和美術史家對中國中古美術理論的關注，起到了推進“謝赫六法”和《歷代名畫記》研究的深入，其影響至今仍在。如果總結 20 世紀中國畫學研究的學術史，錢鐘書則功不可沒。

⁷ 《管錐編》第 4 冊第 1352 頁，中華書局，北京，1979 年。

從藝術哲學和審美理想的角度研究《歷代名畫記》中所闡發的中國繪畫美學思想，是 80 年代以後《歷代名畫記》研究的一個側面。1982 年葛路出版了《中國古代繪畫理論發展史》，該書按古代畫論的發展線索，將各個時代的繪畫理論摘要探微，條理剖析，立論明確，脈絡清楚。在“唐五代繪畫理論”章的綜述中特將張彥遠提出的“五等”，即“自然、神、妙、精、謹細”拈出，作為與“四格”，即“神、妙、能、逸”相並行的唐代評畫的新標準給予評述，還專辟有“張彥遠論畫”一節，論題集中在“書畫同體”，“繪畫功能論”、“六法的新闡釋”、“師資傳授和南北時代”、“繪畫用筆”、“意不在於畫，故得於畫”、“論山水畫的演變”等七個方面。論說清晰明瞭，在“繪畫功能”、“書畫同體”等的理解上與王世襄所見略同。該書因寫成於 70 年代末，曾作為中國文學藝術研究院研究生班的教材使用，加之當時這類系統介紹中國古代繪畫理論的專著不多，故有一定的影響面。

探討張彥遠畫學理論和美學思想的專題論文，在 1987 年太原舉辦的《張彥遠暨〈歷代名畫記〉學術思想討論會》上有較為集中的發表，閻麗川、李德仁、葉朗、譚樹同等一批研究美術史和美學的學者分別從不同的角度發表理論見解。閻麗川的《張彥遠的繪畫美學思想》一文較全面的論證了《歷代名畫記》中所提出的繪畫藝術社會功能，書畫同源，氣韻立意，形與神，筆與意等藝術的思想與審美表現等領域。李德仁的《張彥遠藝術哲學思維的妙悟觀》著重分析了張彥遠“妙悟”觀與老莊哲學和禪宗在哲學思想上的實際聯繫，並依據張彥遠於咸通三年（862）題書《三祖大師碑陰記》的史實，推斷張氏的藝術觀受禪學較深的影響。譚樹同的《張彥遠的意筆論》，將《歷代名畫記》中所用“筆意”的文字輯錄出來，並從顧愷之、謝赫以來“筆”、“意”概念作歷史的比較分析。認為其論畫的“意”和“筆”，自晉及陳，自顧愷之至姚最，經歷了一個從不甚重視到愈益重視的發展過程，是由隱而顯的趨勢。他從歷史和理論兩方面闡釋了張彥遠“意筆”論的“意”、“筆”、“形式”、“骨氣”的內涵及其相互關係。葉朗、王魯湘《張彥遠的再發現》分別從繪畫功能論、對“六法”體系的重建、中國山水畫審美意識的自覺等幾個方面探討了《歷代名畫記》在中國美學史上的意義。凌南申《從“三意”說看張彥遠的審美理想》、魏宗禹《張彥遠美學思想簡論》都注意到張彥遠於《歷代名畫記》中提出的“得意”、“立意”、“意存筆先”的“三意說”，並將張氏的“三意說”納入到藝術思維的規律和藝術創造的過程中予以觀照。這次會上發表的論文⁸ 雖然見解獨特，有研究深度者不多，但從討論的內容來看，有關《歷代名畫記》理論的專題研究文章有相當數量，它標誌著

⁸ 上述論文參見《中國畫研究》總第六集“張彥遠研究專輯”，人民美術出版社，北京，1993 年。

《歷代名畫記》的研究在理論探討上的格局也正在形成之中。

四、海外學者的譯介與研究

《歷代名畫記》流傳到海外，距今天已很久遠了，日本的收藏即有明清的刻本和抄本多種。1907 年（清光緒三十三年）皕宋樓藏書流失日本是最近的一次，保存在日本岩崎氏靜嘉堂文庫的明刻本《歷代名畫記》就是其中的一種。這些珍本的傳入，為日本學者的譯介和研究準備了良好的條件。海外《歷代名畫記》整理研究起步于 20 世紀初，日本學者遂能捷足先登。他們先由翻譯入手，有選擇地介紹注解他們感興趣的內容。漢學家內藤虎次郎（內藤湖南）1902 年在《國華》雜誌發表《論說及考證·唐以前的畫論》，首開中國畫論整理和譯介的先例。1916 年，今關壽麿編纂《東洋畫論集成》，選用了《歷代名畫記》前三卷的八篇專論並翻譯成日文，這大概是《歷代名畫記》最早的日文選譯本。二、三十年代在日本開始形成《歷代名畫記》的譯介與研究的局面與他們的開創性工作是分不開的。

1923 年瀧精一在《國華》雜誌上連載發表了研究唐朝畫學著作的長篇論文《唐朝_於__畫論畫史的書》，其中的主要篇幅是對《歷代名畫記》的討論，分析和討論在內藤氏的基礎上又細緻深化了一步。瀧精一的最大貢獻在於提出了一些有待注意的研究課題，如書畫同體論、張彥遠的評畫原理、《歷代名畫記》的編次等等，可以這麼說，在隨後引起日本學者激烈爭論的問題在他的討論中有不少已經預見到了。

日本學界全面展開《歷代名畫記》的校譯和研究是在 30 年代後期。當時的學者出於專門研究的需要和介紹古代中國美術的普及要求，一部分人繼續就一些專題進行研究，發表個人的見解，另一部分人則以翻譯解說的方式加以系統整理介紹，其中也談個人的研讀心得。投入到專題研究方面的學者人數較多，討論最熱烈的問題之一是《歷代名畫記》的“二次編輯說”。問題仍由四庫提要 and 周中孚的意見分歧所起，瀧精一氏先已重提舊案，但討論未見深入。1939 年，堂谷憲勇在《美術研究》第 90 期上發表《歷代名畫記論考 其一、錯簡考》一文，提出現行版本在篇目章節和內容文字等方面看起來不甚合理，很可能是在傳抄翻刻過程中出現了“錯簡”。按其理解，他對全書的篇章結構進行了復原的嘗試。田中豐藏不同意堂穀氏的“錯簡說”，基本沿續《四庫總目提要》的思路，認為現行版本中的某些不協調的現象不是因“錯簡”，而是因“二次編輯”造成的，

文中對《歷代名畫記》各篇的關係作了較詳細的辨析。田中的這一觀點在《歷代名畫記、宣和畫譜_事_》一文中明確地表述，原文寫於1940年，後收入《中國美術_研究》（二玄社，東京，1964年）一書中。堂谷與田中的爭端一起，隨後捲入的有中村茂夫、岡村繁、古原宏伸、島田修二郎等人。中村氏的《中國畫論_展開·歷代名畫記論考》（中山文華堂，1965年）、岡村氏的《張彥遠歷代名畫記_撰述過程》（《目加田誠博士古稀紀念·中國文學論集》，龍溪書舍，東京，1974年）、古原氏的《畫論》（明德出版社，東京，1991年）和島田氏的《歷代名畫記疑義》（《中國繪畫史研究》，中央公論美術，東京，1993年）等篇都曾就原書編次及其結構詳加分析，看法趨於一致，贊成或修正“二次編輯說”的意見漸為日本學界所認可。

另有一部分研究者同樣受內藤虎次郎和瀧精一早期研究的啟發，實證和理論闡釋相結合，希圖在張彥遠的畫學思想、批評觀以及《歷代名畫記》與前代理論的關係等專題上有所深入。其中佐佐木願三《歷代名畫記援引上代畫論考》（《文化》5，1937）對張彥遠引用的畫論文獻作了詳細的考證，有助於進一步弄清楚唐代畫學思想的來源。今村龍一《唐宋諸家_繪畫史論_於_時代論》（《東方學報》10，1939）和《張彥遠_繪畫史觀》（《國華》601,1940;603,1941）分別探討了張彥遠的“三古說”和他的繪畫史觀這兩個互相關聯的問題。谷口鐵雄《張彥遠_品等論_——“自然”——》（《哲學年報》23，1961），著重討論的是張彥遠的“五等說”和他提出“自然”標準的內在含義。這篇論文的中文提要曾在山西太原主辦的“張彥遠暨《歷代名畫記》國際學術會”上發表過（《中國畫研究》6，1993）。前面提到的中村茂夫和島田修二郎的研究也在這些理論問題上提出了令人信服的闡述。

日本學者討論的問題大致與中國學者相同，牽涉的也基本是《歷代名畫記》的原書面貌和畫學史的研讀這二個方面。這樣的專題研究無論怎樣深入，最終還是要回到整體地看待和準確地理解全書這一基點上來，因此一部分學者對《歷代名畫記》作全書的標點、校注、翻譯和解說的基礎工作就顯得十分重要。繼今關壽麿的選譯之後，《歷代名畫記》全面地校譯整理開始由小野勝年發凡起例，隨後即有岡村繁、長廣敏雄、谷口鐵雄等後續的成果問世。

1938年，岩波文庫出版了小野勝年的譯注本《歷代名畫記》，這是《歷代名畫記》全十卷本的第一個日文譯本，全書由原文和訓讀譯兩部分合成。原文部分經過了譯者的校訂、標點，在每卷末有校勘記，可供閱讀時參照。訓讀譯即是一種傳統日語的讀譯文獻的方法，將《歷代名畫記》逐一分段翻譯出來，遇有需注

明的文獻和史實並出有注解。注解的部分反映了譯注者的文史功底和學術見解，是本書的學術價值所在。小野的譯注本是 20 世紀前半葉日本《歷代名畫記》校譯研究的代表著作，出版之後，引起了漢學界的關注。吉川幸次郎專為此書撰文，對該書給予了充分肯定，同時又從其漢學專業的角度對譯注提出建議，這篇以《小野勝年譯注歷代名畫記》為題的書評（《東方學報》9，1938）對後來的譯注提出了更高的要求。

岡村繁是一位注重訓詁、考據的“京都學派”的傳人，70 年代起即在九州大學講解《歷代名畫記》，1974 年他將講稿修訂成編，書名為《歷代名畫記譯注》，由平凡社出版發行。這本譯著採用的是現代日語譯法，譯注的工作底本為《津逮秘書》本，參以《學津討原》本，按原著、譯文、箋注的體例結構全書。岡村氏以其多年研究中國古典文學的深厚造詣和嚴謹的學風投入譯校工作，保證了在原著校勘、句讀和譯文方面的相對準確，所出的箋注解說清楚，內容涉及到版本原始，典故出處，字詞訓讀，考訂舛謬等諸多方面，充分體現出了他全面的文史修養。在此期間，岡村還曾寫過《張彥遠《歷代名畫記》的撰述過程》和《名畫獵精錄的性質及其價值》兩篇專論，細緻討論了日本見藏的三卷本《名畫獵精錄》與《歷代名畫記》篇章結構的關係，他“推斷張彥遠《名畫獵精錄》三卷，實是他撰述《歷代名畫記》時的草稿，其文章做法較之《歷代名畫記》，自然更為粗劣。由此查知，張彥遠原本是不怎麼擅長寫文章的。”這是岡村繁的中心觀點，⁹所針對的是這之前日本學者堂谷氏的“錯簡說”和以田中氏為代表的“二次編輯說”，他所提出的“草稿說”實際是將明清學界討論的問題接續了下來，實質性的進展仍很有限。

長廣敏雄譯注《歷代名畫記》的緣起類似於岡村繁。1963 年他執教于京都大學人文科學研究所，主持“《歷代名畫記》會讀研究會”原著的研讀和講解，講稿後經修訂整理，1977 年由平凡社以《譯注歷代名畫記》的書名出版。長廣的譯注以《學津討原》本為底本，以《津逮秘書》本和《王氏畫苑》本為校本。在體例上兼有小野和岡村之長，包括了訓讀譯、現代日譯、論說三部分，具體做法是首先分段直譯原文，然後轉為現代日語。論說部分除校勘和注釋外，還有重點段落的解讀和篇章結構的串講，內容比較豐富。全書共二冊，書後附有《人名索引》和一篇論述考訂《歷代名畫記》和張彥遠生平的論文。長廣氏因長期從事中國美術考古和美術史的調查和研究，掌握有中國古代石窟寺院等美術文化遺跡的詳盡資料，因此他在譯注論說《歷代名畫記》的過程中，加入了美術考古資料

⁹ 岡村繁的上述文章發表於 70 年代中期，後收入《岡村繁全集》中譯本第五卷，上海古籍出版社，2002 年。

與原文相對照的實證內容，往往在釋讀原著，校訂誤訛方面有意外發現，這是此前僅依版本互校，從文本到文本所不可比擬的優點。可以說，到長廣敏雄這裏，日本的《歷代名畫記》整理研究在方法上才有了突破。大概是因為有這樣的特點，長廣的《譯注歷代名畫記》後來即有多次的再版。

1981 年日本中央公論美術出版了谷口鐵雄的《校本〈歷代名畫記〉》。他的工作以校勘為主，底本仍用《津逮秘書》本，校本採用了《王氏畫苑》本、《學津討原》本、《文津閣四庫全書》本，並參用《貞觀公私畫史》、《寺塔記》、《唐朝名畫錄》、《太平御覽》、《佩文齋書畫譜》等多種書籍會校。在書後還附有長期引起爭論的《名畫獵精》全文，書末的索引也十分全面。谷口鐵雄長期用心於《歷代名畫記》的整理研究，60 年代曾撰寫過研讀論文，重點討論了張彥遠提出的“五等”品第標準中的“自然”問題，又曾協助過岡村繁譯注《歷代名畫記》，這些均為他後來的全面校勘作了很好的準備。谷口在校本中對流傳的明清原本多有校正，相對提高了原本文字的準確性。今天看來，經谷口校訂的《歷代名畫記》應是現代校注的各本中準確性最高的一個本子，代表了日本校勘《歷代名畫記》的最新成果。

歐美學術界知有《歷代名畫記》多少也與日本學者的譯介有關。1903 年，日本學者岡倉天心的英文著作 *The Ideals of the Eastern* 在倫敦出版，書中列有專章介紹中國古代的畫論。當然，歐洲學者真正對中國繪畫史籍發生興趣，主要是基於鴉片戰爭之後出現的漢學熱這一特定背景。在 20 世紀初年，英、法、德、美等國的探險家和漢學家紛紛來到中國，進行掠奪性的考古調查和發掘，大量的中國文物因此而流失海外，尤其是在斯坦因、伯希和等人將敦煌藏經洞的大量文書和藝術品盜往倫敦和巴黎後，歐洲的漢學家開始用更多的精力研讀漢文古籍，以便更好地讀解這些文物，《歷代名畫記》也隨之成了漢學家們必讀的文獻。

伯希和 (Paul Pelliot, 1878-1945) 是最早運用《歷代名畫記》從事研究，也是第一位有能力指出書中錯誤的漢學家。他 1923 年發表在《通報》上的論文《六朝和唐代的藝術家》，就是針對《歷代名畫記》記載誤訛的畫家所做的考辨。伯氏運用語言學、考據學的方法指出了《歷代名畫記》中的數處錯誤，如卷七收錄的僧人畫家“僧吉底俱”、“僧摩羅菩提”、“僧迦佛陀”三名，是因不瞭解西域姓氏音讀而妄斷人名，並擅加“僧”字於名前，正確的寫法應該是佛陀吉底 (Buddhakirti)、俱摩羅菩提 (Kumarabodhi)、釋迦佛陀 (Sakyabuddha)。接著他又發現了張彥遠因誤讀道宣《續高僧傳》中的文字，將本應是北魏時的僧伽佛陀說成了隋代人。類似的問題也發生在“曇摩拙叉刻像”，“洛陽敬愛寺的創建

年代”等文字上。伯氏的這篇論文代表了當時歐洲漢學研究的最高水準，在《歷代名畫記》的整理研究上具有方法論的價值。這篇文章後經馮承均翻譯成中文，對我國《歷代名畫記》的整理和研究亦有不少啟發。

在西方學者中最早系統翻譯介紹中國繪畫理論著作的是喜龍仁 (Oswald Sirén)。1936 年，喜龍仁的《中國畫論》(*The Chinese on the Art of Painting*) 一書出版，其中選譯了《歷代名畫記》的“敘畫之源流”、“論畫六法”、“論顧陸張吳用筆”、“論畫體工用掇寫”四篇，西方漢學界藉此方對中國畫論有所瞭解，張彥遠與《歷代名畫記》也開始受到西方漢學研究的重視。喜龍仁出版過多部研究中國美術史的專著，引用《歷代名畫記》的地方很多，例如他在《中國繪畫：大師與原理》(*Chinese Painting: Master and Principle*) 第一卷中對張彥遠論“六法”的內容所作的專題介紹，是歐洲美術史家理解張彥遠畫學思想較準確的文獻。

向西方學術界翻譯介紹中國古代的繪畫著述是 20 世紀西方漢學家的主要學術貢獻之一。到 50 年代前後，從事《歷代名畫記》部分內容翻譯的學者有索珀 (Alexander Soper)、珀西瓦爾·大衛 (Sir Percival David)、卜壽珊 (Susan Bush) 等。另值得一提的是旅居海外的中國學者林語堂、時學顏等人也曾有選擇地翻譯介紹過《歷代名畫記》的部分章節。

在西方能像伯希和那樣有能力校讎勘誤《歷代名畫記》的學者不多，能繼伯氏之美而又有出藍之譽的學者是美國漢學家艾惟廉 (William Acker)。艾惟廉曾就讀于荷蘭萊頓大學漢學研究院，30 年代留學日本。他的成就集中體現在《唐及唐以前的繪畫文獻》(*Some Tang and Pre-Tang Texts on Painting*) 一書之中。該書為二卷本，第一卷出版於 1954 年，收入了《名畫記》的前三卷。第二卷出版於 1974 年，收入了《名畫記》的後七卷。艾氏的工作包括了校勘、翻譯、釋注和部分篇章的討論。他的校勘，所用的版本有學津討原本、津逮秘書本、王氏畫苑本和明嘉靖本，其中明嘉靖本是在東京文求堂購得。他在校勘過程中還參考過小野勝年的校譯本《歷代名畫記》和于安瀾點校本《歷代名畫記》。艾氏的翻譯和校釋是本書最精彩的部分，兼顧到了準確性、可靠性和學術性。他所討論的內容主要集中在《歷代名畫記》的“論”、“敘”部分，兼有對伯希和等前此譯法的商榷。艾惟廉的這部著作出版後，許理和 (Eric Zürcher) 在書評中曾給予了高度的評價。在他之後，西方的《歷代名畫記》研究再不見可望其項背的研究成果。

自明末毛晉校刻《歷代名畫記》開始，圍繞這部畫史著作展開的學術爭論就持續不斷。清乾隆朝四庫館臣在《四庫總目提要》中所作的結論，本意是想正本清源，排除疑惑，不曾想後來的學人另有判斷，更不曾想由此激起的波瀾不僅深及 20 世紀的中國學術界，而且還會波及東洋和西洋，引得一批操不同語言的學術精英為版本，為讀解而捲入其中，窮經皓首，時至今日，仍有後繼的年輕學子投身其中。總之是為了一個共同的目標，把一個地域之學做成了國際之學，把一個古代之學變成了現代之學。在這一過程中，發表的論文和書籍已遠遠超出原著的十倍或百倍。如果回頭再看過去的這段學術，主線基本不離校勘與訓讀的軌道，這是我國學者所熟知的方法。但就方法論而言，法國漢學家伯希和引入的語言學和史源學，日本學者長廣敏雄參用美術考古成果的校讀方法其學術意義更大，他們給《歷代名畫記》的整理與研究輸入了現代學術的新氣息。

