

画

学

从

证

上海书画出版社

阮璞 著

畫學叢證

画

学

从

证

上海书画出版社

阮璞 著

畫
學
取
證

H U A X U E C O N G Z H E N G



画学丛证

阮瑛著



上海书画出版社出版发行 上海钦州南路81号
邮政编码: 200233

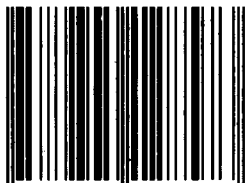
上海美术印刷厂印刷 各地新华书店经销

开本: 850×1194 1/32 印张: 13.5

1998年7月第1版 1998年7月第1次印刷

印数: 0,001—3,000

ISBN 7-80512-857-X



9 787805 128573 >

ISBN7-80512-857-x/J·703 定价: 30.00 元

自序

余治美术史，致力于中国画学研究，颇有取于清代考据学家无征不信之治学方法。盖缘深有慨乎自晚明以迄清末，画学著述全由“文人画派”文人秉笔为之，坐此而明清文人一种束书不观、游谈无根、玄言相煽、实学尽捐之恶习，遂由其所作、所编、所诠释、所点窜之画学著述，周遍浸润于举世画学学风之中，其影响所及，至今尚犹荧惑视听，为害甚烈。故余不得已而乞灵于考据学家之征实学风，庶几以实救虚，对症投药，或者于今日画学界不为无裨乎？

间尝夷考吾国古代画学著述前后性质之变化，其作于宋元以前者，大都属于力作性质之专书，先则发凡起例，继则勤于搜采，终乃严于笔削，以勒成一家之言。近人余绍宋氏论书画学著述云：“宋元以前人，不敢轻言著述，故滥恶者不多。”洵为知言。其作于明清之世者则不然，大都为偶笔性质之小品，盖效禅僧语录体，以不落言筌，偶然一露不说尽、不说破之机锋，为其鸣高藏拙之计。《四库提要》消陈继儒《书画史》为“不脱小品陋习”，实则明清文人画学著述不脱小品陋习者，奚止一陈继儒而已？又谓郁逢庆《书画题跋记》为“漫无考订”，实则“漫无考订”最是明清文人画学著述之通病。吾人尤当注意《提要》评张丑《清河书画舫》时，诟病“明代赏鉴之家，考证多疏”；评朱谋㙔《画史会要》时，更显斥“明之末年，士大夫多喜著书，而竞尚狂禅，以潦草脱略为高尚，不复以精审为事”。如此之类，对晚明画学著述溺于

玄风，疏于考证之弊，盖尝三致意焉。至于有清一代之画学主流，吾人考其性质，可知其全为继轨晚明，甚且于其玄虚空疏之风，转更变本加厉，致使吾国宋元以前画学著述安身立命之学术性，至此而丧失殆尽。吾人即或断言画学著述操于文人之手之日，实即画学趋于荒落不振之时，抑又有何不可？

时贤因见董其昌以“文人之画”高自标置，又震于董氏“读万卷书”、“行万里路”之大言，咸认此辈文人为世间极有学问之读书人，可毫无疑问。殊不知文人是否即为学问家，本随时代而为转移。孔子所言“君子博学于文”，王充所言“孔子，周之文人也”，此种古代文人类皆博学弘文之士之时代，早已一去不返。降及明清之世，“文人”一辞，所指恰是不读书之人。清初学者毛奇龄《西河集》，深鄙文人之不读书，至于愤言：“天生文人百，不及生读书人一。”乾嘉学者章学诚《文史通义》，鉴于文人“大抵暗于史裁，又浸渍文人习气”，故明召大号而倡言曰：“文人不可与修史也。”吾人准此而论，当知董氏辈“文人画派”之文人，可信其能作文人画，能作涉笔成趣之寻常文字，却不可信其能具胜任画学著述之学殖与气质。何则？盖缘画学著述乃是一种逻辑思维活动之成果。画学之研究对象虽为绘画艺术，然画学之所以为一门学术，乃据客观存在、无限丰富之古今绘画现象，进行分析、抽象、概括，从中总结出绘画画理、画史、画法等方面之必然规律，用以指导作画与评画。试思此等性质之学术著作，是岂溺于小品陋习，惯用禅僧机锋语行文之董氏辈文人可得措手？吾人岂可属望此辈文人能在画学上建树体大思精之论宗、施展体圆用神之史裁也哉！

明清文人在画学上贻害近世，除在其自撰之著述中诞妄欺世，笔误不检，盈篇累牍，随处一遭外，更复在其汇纂古书为丛书或工具书中，肆其狡狴伎俩，点窜原文，揽入伪作，乱题书名及撰人，真伪杂陈，薰莸并进。然以其书时代最近，故易于罗致；又以明清近世学风日趋苟简从事，故易于投合。由是世人耳目所接之画学古籍，即或为宋元以前之著述，亦无一不经明清人以意改窜矣。顾炎武《日知录》云：“万历间人，多好改窜古书。人心之邪，风气之变，自此而始。”此言最能道

出改窜古书之危害，非仅在于造成人为之许多讹舛与混乱，尤在造成社会风气之败坏，故其所论亦适用于改窜画学古籍之问题。

破除对明清“文人画派”文人之迷信，恢复宋元以前画学之学术性，提高画学在今日学术界应有之地位，兹事实为“五四”新文化运动时期“整理国故”运动未竟之业。不意稽延至今，尚须重提当日“拿证据来”、“科学精神”等口号，以消除明清“文人画派”文人在画学上不读书、不据理习气之影响，亦足见沉痾之难治矣。其实明清文人不读书、不据理之习气，当时早已见讥于通人。章学诚评《溱志》一书，谓其“矫诬迂怪，颇染明中叶人不读书而好奇习气”。王应奎《柳南随笔》丑诋陈继儒《秘笈》为“目不识丁，而好著书以欺天下，多见其不知量也”。李慈铭《越缦堂日记》显斥彭蕴璨《历代画史汇传》为“全不知史例，于往代官制俱甚茫昧”。可见吾人今日惟有以多读书、真读书之一法，始能有效消除明清文人之不良影响。所谓多读书，治中国美术史与画学者，自不能不多读中国画学古籍。中国画学古籍已是号称卷帙浩繁，矧乃此外尚有多至不可纪极之画学文献，散见于其他古籍之中耶？吾人自今日而读此类古书，须当讲求良法实效。窃谓考据学家所用“通经必以识字为基”之方法，即先明音义、句读、训诂，而后据以究其义理之读书方法，吾人对此倘能有所借鉴，以用之于画学，必可杜绝种种望文生训、郢书燕说，以及化身千亿、无穷无尽之承讹踵谬也。余作此书，对于古今画学著述种种讹舛之文、诞妄之说多所摘发；对于其中似是实非、积非成是，众口相传、习焉不察之谬说，尤加意为之辨白，惧其误人而人反乐于为其所误也。书中所涉问题，似皆丛脞无关宏旨，实则则以考据学家之见地言之，征实之学，本图道不离器，即器始可见道，故所言之事丛脞，乃属分应如此，何足怪乎！

翁方纲《考订论》有云：“凡考订之学，盖出于不得已。”余不揣弃陋，敢就画学问题中非加考订即不足以辨明其是非枉直、始末缘由之诸多问题，稽之以载籍，衷之于事理，进行考订，本意只在订讹辨惑，拾遗补阙，盖亦出于不得已而为之。商兑学问，原无顾虑，无奈说有互难，一经触及，即不容不反复辩论，迹已近于争胜健讼；而况学力有所

未逮，措辞有所未当，难免以此而获戾当世。然古语有之：“临文不讳。”精诚所到，识者谅诸！

余于六十年代初，偶仿元好问《论诗绝句三十首》而作《论画绝句三十二首》，旋又自为之注，合诗与注而成《论画绝句自注》。其注文盖摭取自余平昔所作笔记者也。尔后所记倍增于前，爰为分类标目。遂决计用清代学者札记之体，按事定篇，因篇命题，逐一整理成文，俟其积至百篇，裒为一书，姑且命名曰《画学丛证》。承上海书画出版社约稿，遂以五年教学及社会活动之余力，陆续撰成百篇，即今此书是也。书成，自记其缘起如此。

阮璞 一九九四年十月

目 录

自序	1
中国绘画史之“三古”分期	1
美术史以“盛唐”标目,按“四唐”分期实乏科学根据	5
文人不满意文人画	12
画分南北宗说实具外禅内儒性质	22
禅宗盛行影响绘画发展之说几成滥调	28
“目送归鸿难”与“欲作三声出树难”	33
所谓“中国艺术是线的艺术”	38
所谓“中国诗画中表现的空间意识”	42
对“三远”、“以大观小”、“折高折远”之曲解	48
“中国画是综合艺术”说献疑	54
曹不兴、孙畅之、谢赫、姚最之朝代归属	60
李思训与吴道子能否同画大同殿	64
所谓“江都令属”及“泰安知州厅事”	66
画家姓名、字号之雷同	69
画学文献中之繁称异号	76
对古人名号未可作望文生义之解	82
美术史上载述画家亲族关系之误	85
美术史文献对异号别称之张冠李戴	90

画学著作载述古代画家姓氏、名字之误	94
古代画家姓名夷夏之辨	99
首倡“画是无声诗”之说者实是王维	102
王维之诗派、画派、禅派	108
王维“辞官归隐”说之无据	113
“当世谬词客,前身应画师”	117
张彦远所著之书有几	119
张彦远之书画异同论	122
《历代名画记》以史传之书而兼具品第、著录性质	133
《历代名画记》运用前人史料多有不实之处	137
《历代名画记》运用前人文献多有点窜曲解处	143
《历代名画记》于古今画人多有失载	149
《叙历代能画人名》疑是伪作	153
《图画见闻志》限断之年并非成书之年	157
宣和书、画两谱撰人为谁	160
《宣和画谱》画人传中之论画语	166
《画继》所显示之宋代文人画观	169
宋画院取人“以人物为先”之“人物”作何解	175
“书,心画也”之“书”作何解	177
“近”、“匠”两字形近致讹之例	180
“画”、“昼”两字形近致讹之例	182
张通与张文通	185
卢鸿一与卢鸿	187
高士安与高克恭	190
曾三异其人其画	193
关于“画赞”、“画室”	196
“名画”又一义	200
“书画”、“字画”又一义	203
释“小景”	206

“颊上三毛”之“毛”其义何据	209
对张彦远“运墨而五色具”一语之曲解	211
作画称“写”是否高于称“画”	219
咏画题画诗中之意未必即是画中之意	223
论画而引前人诗句为证每多误解原意	227
顾恺之“不能诗”、王维“无画诗”辩	237
关于宋代画学以古人诗句命题试士	240
八大山人题画诗“论三耳”、“坐二更”作何解	244
齐白石诗不入王湘绮门墙	249
明清人所说古人“善画不以画行”之不足信	252
美术史文献所载数字每有夸饰之辞	257
“事出百年，语同一理”见于画学著作	261
“高如李嵩辈传写”	264
张志和《渔歌》词与《渔歌图》	266
张择端《清明上河图》二三考据性问题	270
宋杞跋《夷齐采薇图》所引李唐诗献疑	275
徐悲鸿名画《九方皋》及图章“东海王孙”	278
近人誉曹雪芹能画之失实	282
明末清初中土人士对西洋画之最初认识	283
关于“我国古代也有漫画”	289
“壁塑”、“影塑”、“绘塑”名目有何来历	297
“石室”、“石庙”、“高鼻”、“胡貌”与吾国早期佛教石窟美术	301
秦汉人墓前羊虎之设	304
石窟造像见于唐人吟咏	306
“十三科”之“界画打底”	309
对“吴冶”、“吴装”之曲解	312
《女史箴》与《女史箴图》作意岂可混为一谈	315
“没兴马远”之“没兴”作何解	319
我国画学文献上“自画”一辞涵义有几	321

“画院”与“画学”不容混为一谈	325
“累家”考	332
“三绝”一辞非仅专指诗、书、画	336
所谓“顾虎头满壁画沧洲”及“远公画《江淮名山图》”	340
所谓“张僧繇、杨昇没骨山水”	343
所谓“展子虔烟景”	348
《画筌》“荆关之《桃源》”是否实境	350
所谓徐熙“世仕南唐”	353
王诜“南州之行”之“南州”所指何地	355
宋人画学文献中之“江南”与“山后”	359
论画引经据典之不当	361
《中国画论类编》夹注误处	369
对画学文献中文字之轻疑与妄改	372
《论画》与《魏晋胜流画赞》标题未容互易	377
画学文献中对引文起讫之误定	380
谢赫《画品》“谨依远近，随其品第，裁成序引”是何体例	385
“公主担夫争路”与“公主与担夫争路”	390
八大山人之名与阎尔梅之号	392
“士女”与“士女画”	394
画学文献中之明显时代舛误	396
前代画家焉能画后代事	400
因推尊名家而抬高其年辈	403
借文学用语为画学用语	405
“似与不似之间”与“不似之似似之”	407
“女郎才”与“丈夫气”	410
“一画”与“一笔画”	413
中国画论中之“明”、“暗”两字	417

中国绘画史之“三古”分期

宗炳《画山水序》云：“夫理绝于中古之上者，可意求于千载之下。”此处所云“中古”，乃用《易·系辞》“《易》之兴也，其于中古乎”语，盖指文王、周公之世也。此“中古”乃相对于“上古”伏羲之世而言。班固《汉书·艺文志》云：“《易》道深矣，人更三圣，世历三古。”此处所云“三古”，据颜师古注引孟康之说，乃以伏羲为“上古”，文王为“中古”，孔子为“下古”。案：“三古”之说起源甚早，在战国时已颇为流行。《孟子·公孙丑》已云：“古者棺槨无度，中古棺七寸，槨称之。”赵岐注云：“中古谓周公制礼以来。”又《韩非子·五蠹》云：“上古竞于道德，中世竞于智谋，当今争于气力。”总观以上所举诸例，可见吾国以“三古”划分既往历史阶段，由来久矣。自唐代以来，吾国画学著作以“三古”分期，亦属屡见不鲜。顾乃其字面虽出于经子，而其所用以分指之时代，已不同于宗炳之本于经义，而为各就自家所处之世，对“三古”之时限各自予以推移，其划分标准具有极大之相对性。如唐张彦远《历代名画记》一书，于《论画六法》篇中概述历代画风之变化云：“上古之画，迹简意淡而雅正，顾陆之流是也；中古之画，细密精致而臻丽，展郑之流是也；近代之画，绚烂而求备；今人之画，错乱而无旨，众工之迹是也。”此处所云“上古”，乃谓晋宋之世；所云“中古”，乃谓隋代；至于“近代”、“今人”则为分指唐之初期与晚期矣。然彦远划分“三古”，所持标准尚不止此。彦远于《论名价品第》篇中又有说云：“今分

三古，以定贵贱。以汉魏三国为上古，则赵岐、刘褒、蔡邕、张衡、曹髦、杨修、桓范、徐邈、曹不兴、诸葛亮之流是也；以晋宋为中古，则明帝、荀勖、卫协、王廙、顾恺之、谢稚、嵇康、戴逵、陆探微、顾宝光、袁倩、顾景秀之流是也；以齐、梁、北齐、北魏、陈、后周为下古，则姚昙度、谢赫、刘瑱、毛惠远、元帝、袁昂、张僧繇、江僧宝、杨子华、田僧亮、刘杀鬼、曹仲达、蒋少游、杨乞德、顾野王、冯提伽之流是也。隋及国初为近代之价，则董伯仁、展子虔、孙尚子、郑法士、杨契丹、陈善见、张孝师、范长寿、尉迟乙僧、王知慎、阎立本之流是也。”案彦远此云“上古”，乃指后汉、三国；“中古”，乃指晋宋；“下古”乃指齐、梁、陈、北周。此篇划分“三古”与《论画六法》篇标准不同处，一为将“上古”、“中古”所指时代，作向上与向下之推移或延伸。其“上古”已由原指晋宋而上升为指汉魏，其“中古”已由原指隋代而上升为指晋宋，是故顾、陆原为代表“上古”，至此而为代表“中古”矣。二为在“中古”与“近代”之间，加入“下古”一期而成“三古”，是故展、郑原为代表“中古”，至此降而为代表“近代”矣。张彦远之后，论画而踵“三古”旧例以划分历史阶段者，如北宋时韩拙《山水纯全集》于《论三古之画过与不及》篇中，引用王诜所定“三古”之说，其“三古”划分标准，又殊不同于张彦远，以谓“晋宋为高古，唐为中古，五代为近古”。其说所以将“三古”之最早起点定在晋宋之世者，据其自称，盖缘自晋宋以上，虽有画人姓名，罕睹传世画迹，莫能定其优劣耳。其实彦远固已言之：“上古质略，徒有其名，画之踪迹，不可具见。”即此意也。元明以来，以“三古”论画之例渐已罕见。《岳雪楼书画谱》著录传阎立本《秋岳归云图》，有文徵明跋语云：“余闻上古之画全尚设色，墨法次之，故多用青绿。中古始变为浅绛，水墨杂出。故上古之画尽于神，中古之画入于逸，均之各有至理，未可以优劣论也。（中略）立本此卷，墨法既妙，而设色更神。”徵明此处所云“上古”，盖指自唐以前，“中古”盖指自五代北宋以后，较之宋人以唐为“中古”又向下推移矣。

近人所撰中国绘画史或美术史，大多为据朝代进行分期，然采用西方史三分历史阶段为“古代史”、“中古史”、“近代史”者亦不乏其

例。如日本学者中村不折《中国绘画史》，乃分中国绘画史为“上世期”、“中世期”、“近世期”三期，其三期起讫为：自尧舜起至隋亡为“上世”，自唐起至元亡为“中世”，自明起至清康熙止为“近世”。伊势专一郎《支那绘画史》，则分中国绘画史为“古代”、“中世”、“近世”三期，其三期起讫为：自远古起至唐先天为“古代”，自唐开元起至元延祐末为“中古”，自元至治起至现今为“近世”。此种三分中国历史阶段之方法，无疑为沿自西方分期之惯例，然亦未始不与吾国自昔相传“三古”分期之意暗合。国内学者之中，接受外来影响而划分吾国绘画史或美术史为三期（“三古”）者，如陈衡恪先生《中国绘画史》，将中国绘画史划分为“上古史”（三代起至隋亡）、“中古史”（唐起至元亡）、“近世史”（明清），其于日本学者三分中国历史阶段之方法，可谓亦步亦趋，悉遵其例。其有本此三分法而稍加增损者，则为史岩先生《东洋美术史》与潘天寿先生《中国绘画史》两书。史先生书中关于中国美术史部分之分期，乃以自三皇、五帝历三代至秦为“太古史”，以自两汉、三国、两晋、南北朝直至隋、唐、五代为“中古史”。潘先生书中对于中国绘画史所作分期，据其《绪论》云：“上下数千年之中国绘画史，于叙事上简便起见，大略可分为古代史、上世史、中世史、近世史四篇，以寻求其变迁推移之痕迹。”其具体分期，乃为以唐、虞、夏、商、周、春秋、战国、秦为“古代史”，以汉、魏、晋、南北朝、隋为“上世史”，以唐、五代、宋元为“中世史”，以明、清为“近世史”。两先生之分期所持具体标准虽有不同，然而其为变通日本学者之分期方法，用以施行于中国绘画史与美术史，实属显而易见。〔潘先生于“古代”、“中世”两期之间，又增入一期曰“上世”，盖缘吾国中世为时太长，不得已而略变日本学者三分为四分法耳。然“上世”一辞，犹言“上古”，观王充《论衡·齐世篇》云：“语称上世之人质朴易化，（中略）故《易》曰：‘上古之时，结绳而治’。”可以知之矣。潘先生以自汉至隋为“上世”，似与吾国习惯用语不合。〕

尝谓“三古”之说，在吾国起源最早，何以秦汉以后，即已罕见有人沿用？尔后唐张彦远、宋王诜以“三古”之说运用于绘画史，彦远将“下古”限断延至唐前之南陈、北周，王诜将“近古”限断延至宋前之五

代，此例一开，宜乎后人大可以各依其所处时代，将“三古”作无尽之推移，以适应历史发展。顾乃自时厥后，却绝不闻更有人以“三古”划分绘画史阶段者，此其故安在乎？得非缘吾国自有相承不绝之朝代系统，足以表示吾国历史发展之时代阶段，是以无俟别求其他分期方法而加以表示欤？而况将“三古”加以推移，亦不为无弊，盖时代愈降，推移愈频，则其标准即愈加无定，势将使人莫衷一是矣。然则彦远、王诜以后，即不闻更有人对中国绘画史作“三古”分期。近人采用西方史“古代”、“中古”、“近代”分期之法于中国绘画史，固可便于使中国史与世界史相结合，尤有助于中西史之比较研究，然而中国原有之朝代系统，终不能为此种三分历史阶段之法所取代，凡涉叙述史实，仍须系其人其事于朝代编年之下，此则无可避免者。倘将此三分历史阶段之法与吾国原有之朝代系统合并而用之（陈、潘诸先生即用此法），则又未免叠床架屋，徒多此举矣。可见此种将西方史三分历史阶段之法与吾国按朝代系统分期之法并用之先例，自二、三十年代一度见于国人所撰绘画史以后，即未见有人援用，谅非无故而然也。

美术史以“盛唐”标目， 按“四唐”分期实乏科学根据

论述一代之史，考鉴其嬗演之迹，将此一约略划分为初、中、晚三期(或称前、中、后三期)，此种三期划分之法，自昔史家沿用，隐若已成通例。盖三期之分，仅就时间历程而为相对之厘定，初不必与此一代在经济上、政治上、文化上之盛衰隆替一一相对应。乃晚近以来，治美术史者多或假口自昔论诗家一派之私言，拾其独尊“盛唐”，强分“四唐”之余绪，于有唐一代之美术史，无端忽以“盛唐”标目，按“四唐”分期(即“初、盛、中、晚”四期)，风气一开，驯至数纪以还，凡言唐代美术史者，罔不对此“初、盛、中、晚”之说习以为常，递相祖述。一若在中国美术史上，其他各代俱可仅分三期，独有唐一代，天生本当为四期者。其实吾人倘肯稍叩来历，即不难得知，以所谓“盛唐”为唐代分期之一，而与依时间历程所分之初、中、晚三期杂然并列，此种标目与分期，不过论诗之家有一派人，据其门户之私见，造为无根之臆说而已，曷尝有历史科学之根据哉！即就诗学史、文学史范围以内而言，独尊“盛唐”，强分“四唐”，自昔犹未尝形成公论，近世学者更不乐墨守此法。孰意今之治美术史者，因见日本学者偶用此法，遂乃如获至宝，遽事应声学步，强将有唐一代之美术史，按彼论诗家因独尊“盛唐”而强分“四唐”所定之限断，割裂而成四期。此何异削自家天生之足趾，纳他人已弃之弊屣耶？考昔人对唐代文学之分期，其始亦惟分为三期。如北宋时宋祁在《新唐书·文艺传》中开首即云：“唐有天下

三百年，文章无虑三变。”其说盖以高祖、太宗时期为一变，玄宗时期为一变，大历、贞元间又为一变。考今人所津津乐道之“盛唐”，其名目实自南宋时严羽所创；而“四唐”分期，则完成于明初高棅，迨至明前后七子，托“诗必盛唐”之说，而得以主盟一世，天下翕然从之，卒致谈艺煽肤廓之风，治史徇“限断之论”（《四库总目提要》语），通人达士，于此种独尊“盛唐”，强分“四唐”持论之妄，流毒之深，固未尝不痛加摘发也。如清初钱谦益《〈唐诗鼓吹〉评注序》云：“今以初、盛、中、晚厘为界分，（中略）俾唐人之面目，蒙幂于千载之上；而后人之心眼，沉锢于千载之下。甚矣，诗道之穷也！”朱彝尊《王先生言远诗序》云：“顾嘉、正以后，言诗者本严羽、杨士弘、高棅之说，一主乎唐，而又析唐为四，以初、盛为正始、正音，目中、晚为接武、遗响，（中略）则惑人之甚者矣。”柯维桢《〈蕃锦集〉序》云：“自严仪卿论诗，别唐为初、盛、中、晚，高廷礼遂按籍分之，同一开元也，或为初，或为盛；同一乾元、大历也，或为盛、或为中、论者因之定声律高下，予尝感之。”袁枚《书茅氏八家文选》云：“明代门户之习，始于国事，而终于诗文，故于诗则分唐宋，分盛、中、晚，于古文又分为八，皆好事者之为也，不可以为定称也。”所幸吾国近代以前之画学史论，犹未尝濡染此风。遍考画史、画论文献，从来未见有人持“初、盛、中、晚”之“四唐”分期法以述评唐画者。其有自诗学史、文学史上移用“盛唐”之标目与“四唐”之分期者，不在古代倡祖唐桃宋之高论以牢笼一世之时，翻在近代恃科学方法以治史论艺之日，不亦甚可怪异也哉！

考“盛唐”两字为辞，其最早见诸唐人文献者，如刘禹锡《唐故相国李公集纪》，赞誉李绹论事之文有云：“感人肺肝，毛发皆耸。呜呼，其盛唐之遗直欤！”此处“盛唐”，犹言“皇唐”、“圣唐”，盖为称美全唐一代而发，与后世论诗家独尊开元、天宝之诗为所谓“盛唐体”，实为了无关涉。后来《宣和画谱》作者，剿取苏轼之论以评吴道子画云：“议者谓有唐之盛，文至于韩愈，诗至于杜甫，书至于颜真卿，画至于吴道玄，天下之能事毕矣。”此处所云“有唐之盛”，亦为通贯全唐一代而言之。甚至下逮明代张泰阶，于《宝绘录》中言及唐画，虽有“盛唐之画，