

## 古原宏伸《芥子园画传初集解题》商榷

黄 强

(扬州大学 文学院,江苏 扬州 225002)

【摘 要】日本学者古原宏伸的《芥子园画传初集解题》一文,认定李渔和王槩是初集的编撰者和责任人,无视沈心友对初集深度参与的贡献和所应承担的责任,由此引出一系列错误的结论。《解题》质疑初集所依据的李流芳稿本的真实性,难以令人信服,因为此本非李渔而是沈心友家藏本。《解题》谓王槩为博取“见过真迹的荣耀”而“弄虚作假”,事实上是沈心友没有也不可能为其提供全部名画的真迹。《解题》强调初集画论“大部分不是王槩自己的语言文字”,完全未考虑到沈心友参与了初集画论文字的搜集编辑工作,而且初集的宗旨就是要集前人山水画论之大成。《解题》批评了初集的常识性错误,但有时忽略了版本问题,有时错怪了人。应当客观公允地衡量初集的价值。

【关键词】古原宏伸;《芥子园画传初集解题》;沈心友;李渔;王槩

【中图分类号】G256

【文献标识码】A

【文章编号】1671-6973(2017)02-0068-08

《芥子园画传》(以下简称“《画传》”)全三集自问世以后影响很大,历代画谱无出其右。又因《芥子园画传初集》(以下简称“初集”)乃山水画谱,且得李渔作序,命阿倩沈心友付梓,故在《画传》全三集中地位更为特殊。海内外研究者往往将之区别于后出的第二、第三集,作为独立的研究对象。初集尽管影响很大,但评价却截然相反,盖因其着意为初学而设,贬之者视之为程式化的入门捷径,循此则误入魔障;褒之者则喻之为由浅入深之阶,循此则不难登堂入室。当初集图谱和解说文字有出处者逐渐被考知以后,贬之者更是斥之为抄袭,因而对其价值予以否定。日本学者古原宏伸的《芥子园画传初集解题》一文(以下简称“《解题》”)[1] 223-262,可作为否定派的代表之作。促使古原宏伸对初集价值全盘否定的原因是多方面的,但其中一个重要原因在于其无视沈心友才是包括初集在内的《画传》全三集编刊的责任人,《画传》是沈氏画谱编辑理念的产物。不仅是古原宏伸,国内相当多的《画传》初集研究者均忽视了这个关键问题,因而长期以来对古原宏伸的批评不能击中要害。<sup>①</sup>鉴于此,笔者在深为古原宏伸精细的考据功夫所折服的同时,亦针对《解题》所解,提出几点不同意见以作商榷。疏漏不当之处,尚祈见谅。

### 一、沈心友对《芥子园画传初集》的深度参与

沈心友是《画传》全书三集的主要编刊者。具体说来,他是此书创意唯一的策划人,初、二、三集一以贯之的编辑体例的制定者,画谱“摹古”素材的主要搜集提供方,画论文字汇编工作的参与者,为提高镌刻、印刷、装帧质量不惜重费的投资人,包括初集所用3年在内《画传》全三集长达25年的编撰与出版全过程的推动者与主持者,尤其重要的是,他是书稿一花一草、一字一句进入镌刻程序前的最终定稿人。300多年以来,像《画传》那样产生巨大影响的画谱史无前例,沈心友功不可没。但是,沈心友虽然覃心书画,有家学渊源,毕竟不是专业的画家,对画史绘事知识的掌握,自然无法和王槩相比。此书编刊的成就,固然与沈心友的努力分不开,此书存在的疏漏之处,他也应当承担属于他的责任,对于初集而言,同样是如此。但初集的疏漏之处与沈心友之间的关系至今尚无人论及,而对于呈现沈氏对初集的参与程度而言,梳理这一层关系,与梳理此书的成就与沈氏的关系同样重要。

迄今为止,研究者很少注意到初集在沈心友交

【收稿日期】2017-01-19

【作者简介】黄强(1950-),男,上海人,教授,博士生导师。研究方向:元明清文学与文献,科举与文学之关系。

给妇翁李渔作序之时,还只是请王槩“增辑编次”后的稿本,李渔“急命付梓”的对象是沈心友<sup>[2] 1-2</sup>,也就是说,初集镌刻的责任人是沈心友,而非为图谱摹古的王槩。王槩是画家,却不精通镌刻业务。沈心友虽不是画家,却是经验丰富的书坊管理者,具有将书画知识与镌刻业务二者相结合的独特优势,会尽可能追求画面效果在版上的完美实现。

初集与一般书籍不同的是它是山水画谱。卷一《青在堂画学浅说》全是文字,可以不论,其后4卷具有一般书籍进入镌刻程序后的特殊性:首先是图谱从稿本镌刻到板上,有时需要调整位置。其次是图谱与解说文字的配合,有时需要重新安排篇幅空间,初集各种画法之前,时有总论,每式之端,复有附说,因此这种情况当较为常见。第三,山水图谱各式名目琐碎繁多,例如点景人物就多至110余式,而且大多无习惯名称,须随意取喻,因此编制目录时必须注意与书中内容的吻合。碰到类似的情况,处置者只能是沈心友。如果稍有不慎,处置过程中都可能产生疏漏。王世襄先生曾对照初集卷一至卷四的文字与图谱,逐页逐式论之,检索出一些疏漏。他指出过两种情况:一种是“原稿位置与今本不同”,其揣测乃“镂版次序误置”<sup>[3] 818</sup>。另一种情况是“目录与内容不合者甚多,且有强为列名,一若作者之原意未能了解者。”<sup>[3] 851</sup>其所举例,大都成立<sup>①</sup>。王先生对初集中出现后一种情况很诧异:“若目录果出于安节之手,何以竟不能明了一己作图式时之用意?”因此他“颇疑安节著书时,原无目录,而借他人之为编制”。<sup>[3] 851-852</sup>王先生对两种情况产生原因的揣测颇为有见,但不知何以未注意到沈心友对此书的深度参与。既然目录非王槩本人编制,那么只有一种可能:是最后的统稿人沈心友编制的。类似疏漏的发生,责任只能由镌刻工作的主持者沈心友承担。笔者亦读出几处疏漏,兹一并逐条辨析之。

1. 诸家杂树法之大小米杂树四式。“附说曰:‘……即次米于北苑之后,以见两公首尾相连,难分是一是二。’”然而此式前页为夏珪杂树,北苑树法反在此式之后。北苑远树法之后皆为诸家杂树远景,“米树四式,咸为远景,宜如安节所云,次于北苑

之后。”<sup>[3] 817-818</sup>若非刻工镂板时次序倒置,而沈心友不察,王槩怎可能糊涂如此?

2. 诸家柳树法之点叶柳。“附说曰:‘唐人多画之。’总论中曰‘宋人多点叶’,与此矛盾,‘唐’疑‘宋’字之误。”<sup>[3] 821</sup>其实,王槩此画柳法总论部分文字取自董其昌《画禅室随笔》卷二,董氏云:“宋人多高垂柳,又有点叶柳。”<sup>[4] 38</sup>王槩先画高垂柳,继而画点叶柳,正是董其昌此意。故对于点叶柳,附说原应云:“宋人多画之”。沈心友不能明了王槩作图式时之用意,以己意附说之。其在目录中就已经分列“宋人高垂柳”,“唐人点叶柳”,附说中相应改之。“唐”为“宋”字之误,出于沈心友可以无疑矣。

3. 蕉桐花竹蒹葭法之新篁法。目录中有之,置于小竹三式之后,书中此式竟夹于小竹三式之第二式与第三式之间,而且“不于图式标明”。<sup>[3] 822</sup>显然是刻工不明新篁法之特征,故有此误,但沈心友难辞其咎。

4. 皴法之乱柴皴。图式为“石大小两丛,附说曰:‘乱柴乱麻二石法,元人多用之。’按皴有乱麻之名,始见于此。所云殊欠清晰,若谓一系乱麻,一系乱柴,则自当分别标明。若谓此二石所用之皴法,同为乱柴兼乱麻,则不应曰‘乱柴乱麻二石法’致启人疑端,而目录又仅曰乱柴皴,真令人无从猜测也。”<sup>[3] 827</sup>王槩因内行而随意,观其诸家峦头法中分列乱麻皴法与乱柴皴法,并不混淆,可见当是沈心友编目时未加区别,概而言之。

5. 山法之画山起手法。总说第二则云:“古人云:‘有笔有墨。’笔墨二字,人多不晓。画岂无笔墨哉?但有轮廓而无皴法,即谓之无笔;有皴法而无轻重向背,即谓之无墨。”<sup>[5] 31</sup>这段文字已见于卷一《青在堂画学浅说》中“用笔”一条,王槩不至于如此重复引用。最合理的解释是沈心友参与了初集画论文字的搜集编辑工作,无意中重复了这段文字,付刻前统稿时应该发现而未能发现。

6. 山法之主山自为环抱法。“主峰居二页之中,四匝有小峰围绕……故式上标题曰:‘主山自为环抱法。’”但上页“复书‘又宾主朝揖法’”,目录不载。”<sup>[3] 828</sup>“又宾主朝揖法”此6字显然为镌刻时衍出,盖前式已为“宾主朝揖法”也。

7. 门径法之村野小景法。“总论村野小景法:

① 参见刘越:《〈芥子园画传初集〉考评》,南京师范大学美术学院2007年博士学位论文,第84—87页;吕晓:《再论王槩与〈芥子园画传初集〉》,《故宫博物院院刊》2010年第2期,第48—65页。

② 王先生所据可能是后出的翻刻本,故有些例子不确:1、树法之含苞法,其言“目录之次序,与图式之次序不同,未知何故,或刊板时误置。”今见康熙本中不误。2、山法之画石间坡,其言“目录中有画石间坡,而书中无此式。”康熙本中目录与书中皆无。3、树法之梅花鼠足点树等三式,其言“于目录列最后,与书中位置不同”,康熙本目录与书中位置相同。

“琼楼玉宇，固可以居神仙，而豆棚瓜架，清绝之地，亦复不让神仙，故于楼台后即次之以村野小景……”上节显有破绽。谓村野小景，置楼台之后，今本则小景之前，皆门径各式也。疑原定之次序，并非若是，或安节改编后，而此语忘删之也。”<sup>[3] 844</sup>所疑有理。但沈心友也有责任，因为其编制目录时将村野小景法置于门径法之后，更应当发现总论所言与实际顺序之间的矛盾。

8. 城郭桥梁法之矾头小桥式与林下小桥式。“附说曰：‘此二桥势宜置矾头林下。’按上语指二桥而言，并不谓一可置矾头，一可置林下。是以二桥实是一式。今目录分之为二，若然，便当更问孰为林下，孰为矾头矣。颇疑目录非出安节之手，而为人增补者。”<sup>[3] 844—845</sup>此人正是沈心友。

9. 城郭桥梁法之平远桥式与羊板桥式。羊板桥式之名“不知作何解，羊当是平字之误。”<sup>[3] 845</sup>目录中列此二式，而书中远近二桥为一式，附说云：“平板桥宜于杏花杨柳。”沈心友编目时，强分平远桥与平板桥二式，刻工又将后者误刻为“羊板桥”。板桥总说云：“板桥之式，略计有五。”<sup>[6]</sup>如视上述“远近二桥”为二式，则当页共四式，尚缺一式，若合后页二式计，则得六式，又多出一式，此正可证“远近二桥”实为平板桥一式。

10. 舟楫法之江船式与抵岸式。江船式附说云：“此上彼下，扬帆撑篙，各用气力，以见长江有上下风也。”<sup>[7]</sup>则此式应有两船，一扬帆而下，一撑篙而上，但图式中上下二船皆张帆，下船一人以篙支石壁；右下角却另有小舟上一人撑篙力行。目录中出此二式，但三舟中孰为“此上”者，孰为“彼下”者，孰为抵岸者，终究难明。或二式三舟的位置镌刻有误，或沈心友含混编目，其能无责任乎？

11. 叶法。书中共有 36 式，目录中仅 35 式，遗漏第 35 式垂叶点。又，书中将偏笔点误标为扁笔点，以致同页中并置二扁笔点。

12. 山法。目录中列出 10 式，书中所标总数却为 12 式，多出“形势峻拔者谓之峰”和本属误标的“又宾主朝揖法”二式。又，目录中峦头环抱式，书中标为“又主山自为环抱法”。凡此种种，沈心友有失严谨。

13. 蕉桐花竹蒹葭法之点花树干法。“此非图式之名，而乃桃杏梅三种点花树画干法总论之标题，今竟列入目录，宛若桃杏梅三者之外，另有一式者。疏忽之咎，安节不能辞也。”<sup>[3] 822</sup>其实是沈心友难以免责。

初集原刻本中误字亦时有所见，如“开船”误为“开

贴”，“露首露尾”误为“露手露尾”之类，不备举。

对于初集 5 卷 500 多图式的篇幅而言，上述若干处疏漏毕竟只是细节问题。但如果王槩独自编目校对，或者王槩与沈心友共同编目校对，上述疏漏之处，特别是目录与书中内容的不吻合之处，不会如此之众，尤其是某些地方不可能错得相当离奇。答案只有一个，编目校对系沈心友一人所为。沈心友类似的疏漏并不仅见于初集，由其为主校订的《笠翁一家言初集》，少数篇章或有文而无目，或目录与正文篇名不一，或目录中篇名重复，亦可见一斑。<sup>[8]</sup>

无论是衡量初集的成就还是不足，都足以说明沈心友对此书的投入是多方面的，远不限于编制目录和掌控整个镌刻流程。因此尽管初集的署名从原刻本开始，沈心友就推功于妇翁李渔和挚友王槩，自己甘居幕后，但今日研究初集的任何问题，特别是评判其得失，都绕不开沈心友，否则，不可能得出公允的结论。古原宏伸《解题》一文正忽视了这个事实。

## 二、古原宏伸对《芥子园画传初集》 指摘之商榷

《解题》一文从非常专业的角度，仔细考辨了《画传》初集中多幅图谱以及各部分解说文字的原始出处，后者几乎一字一句皆不漏过，多数考辨可谓烛隐探幽，翔实可靠，这些是该文的重要价值之所在。然而令人遗憾的是，古原宏伸只认定李渔和王槩是初集编刊的责任人，完全不考虑沈心友的贡献；又因为其通过考辨认定初集绝大多数图谱和文字出于抄袭，故进而令人意外地将抄袭归结于李渔与王槩的人品问题。其云：

李渔即使在日本，也给人以风流隐逸、田园诗人的错觉。他是位能说会道的商人，欺诈巧取为家常便饭，巧舌如簧，与美妾设局骗钱，厚颜无耻；是美食家，又沉溺于花鸟草虫；是彻头彻尾的享乐主义者。他拥有半世俗、半教养的出版社，以芥子园为标志的、趣味高级的文房用具店，从商人成为广受大众欢迎的作家。在李渔生前就有两种对其截然相反的评价：极不干净、极不道德的欺世盗名家，极警世的社会教育者。两种说法都没有点中实质，具有片面性。综观他的一生，钻营与无信交织，狡猾与纯情并存，是位见风使舵的文学家……李渔做假的前科太多了……他对书画缺乏热心。<sup>[1] 232—233</sup>

这段话尽管看起来将李渔的人品一分为二，辩证看待，其实是迄今为止最为严厉的指责。对于王

槩,古原宏伸谓其“热衷于扬名”,引他人之言称王氏为“天下热客”,全然不考辨王槩乃周亮工之及门弟子,与周之间多有文字交往,便断定王氏在《青在堂画学浅说》后的跋语中提及周亮工,是“利用他的知名度”“自我夸耀”,“信口开河”,王自述有《画董狐》一书,是“自吹自擂”,“虚张声势”,反正周亮工已死,则“死无对证”。<sup>[1] 233-234</sup>

李渔的为人是否如古原宏伸所述如此不堪,自有公论。上文中最为要害的一处,是指责李渔“与美妾设局骗钱,厚颜无耻”,此乃出于董含《三冈识略》卷四“李笠翁”条,其实是对李渔没有根据的诋毁。<sup>[9]</sup>辨此一处,余可概见。古原宏伸考辨初集图谱与文字出处的精细功夫为何不见于王槩与周亮工之关系考辨?亦无须笔者赘言。但必须指出的是,古原宏伸如此指责李渔与王槩的为人,直奔一个明确的目的:即说明“《芥子园画传初集》的刊行,实际上是由狡猾的文人李渔、自负的画家王槩这个奇妙的组合推出的”<sup>[1] 234</sup>。为了证明这一点,古原宏伸在文中引出了一系列具体结论,但恰恰因为其无视沈心友才是初集编刊的责任人,故这些结论有的因武断而不能成立,有的则缺乏针对具体情况的具体分析。兹辨析如下:

其一,李渔在为初集所写的序中谓此书依据李流芳的稿本增辑编次,这是刻意的造假行为,这样做,是李渔“特有的虚构技巧”<sup>[1] 230</sup>,“李渔的欺詐”<sup>[1] 233</sup>,“李流芳是按照造假的原则而选中的画家”<sup>[1] 231</sup>。

如此质疑初集所依据的李流芳稿本的真实性,实在难以令人信服。古原宏伸说李渔“关于家藏李流芳的作品没有记录”<sup>[1] 233</sup>,此乃误解。事实上此本乃沈心友家藏,初集卷五“摹仿诸家折扇式”后载沈心友跋语,云:“寒家蓄古人翰墨颇多,而长蘅此册最为鉴赏家所珍重。今王子扩而充之,发前人所未发,尤为仅事。昔仓颉造字而天雨粟,鬼夜哭,为其泄天地之秘也,是书行世,得无又泄天地之秘欤?”<sup>①</sup>据此所云,复有何疑?就是在初集序中,李渔也从未说此册为本家所藏,明明是沈心友自谓“先世所遗,相传已久”<sup>[2] 1</sup>。至于沈家祖传此册是否确系李流芳稿本,沈心友本人出身书香门第,自有一定的鉴赏能力,而且沈氏明言此册并非秘不示人,已得到其他鉴赏家认可和珍重。再说,他有何必要刻意以假乱真,欺骗自己的岳父?李渔又何尝是不学无术之人?其生平酷爱山水,虽“不能自为画”,但

“能观人画”<sup>[2] 1</sup>,书法、篆刻、绘画鉴赏水平颇高,观其多首题画诗以及小说中关于绘画的议论可知。故其根据此本行间标释书法和末幅“李氏家藏及流芳印记”断定为李流芳的稿本,这一结论未可轻易否定。其时李渔“一病经年,不能出游,坐卧斗室,屏绝人事”<sup>[2] 1</sup>,不是沈心友嘱其为书取名写序,他对初集是一无所知。《解题》云:“常年的劳苦培养了李渔的敏锐眼光,使其发现了王槩的特殊才能,并能使之为己工作”<sup>[1] 233</sup>,这样的话真不知从何说起。作者根据自己主观认定的李渔人品,断定此本为李渔造假欺詐,更是蹈空逞臆之谈。所以尽管李流芳的《檀园集》中找不到与此本有关的任何线索,都不足以否定沈心友提供李流芳此册稿本作为初集原始稿本的事实。研究初集,首先就要考虑到此书创意出自沈心友。古原宏伸说得很对:“当时画坛上山水画流行,与之相反,市场上却少有山水画谱,克服这种矛盾是初集出版的最大动机”,但是“闪耀着天才的灵感,敏察到了时代的要求,率先走出了一步”<sup>[1] 235</sup>,不是如他所说的是李渔,而是沈心友。

其二,初集中图谱临摹的底本是“不受一流收藏家欢迎的在野画家的观画记录”,是“三流以下的画作”<sup>[1] 250</sup>,“王槩连马远、夏圭画明朝摹本(北京故宫博物院藏)也没有机会接触到”,更“没有看到过真正高水平的宋元画”和“古色古香的真正唐画”了<sup>[1] 248</sup>。王氏却为了“见过真迹的荣耀”而“弄虚作假”<sup>[1] 240</sup>。

当否定初集摹古的底本为李流芳稿本的说法被证明不能成立以后,上述表述至少是不全面的。从李渔描述此本“委曲详尽,无体不备,如出数十人之手”来看<sup>[2] 1</sup>,此本当是李流芳编辑的画法书。但初集“百三十三页”分式中哪些图谱出自原书四十三页之中,哪些图谱系王槩根据其它画法书增广而成,现已无从考知。有一点可以肯定的是,王槩据以增辑编次的其它画谱,以及“上穷历代,近辑名流,汇诸家所长”的“全图四十页”<sup>[2] 2</sup>,大部分由沈心友提供,因为要想得到这些画谱和名家书画,在当时是需要投资的。既然《画传》第二、第三集用于摹古的书画皆由沈心友征辑提供<sup>[10] 5</sup>,初集又何能例外?在中国古代,名人书画不是集中珍藏于宫廷之中,就是分散收藏于私家之手,一般人何缘能见?即使沈心友再不惜重费,遍购古人珍本,充笥盈篋,财力毕竟有限,故沈氏在《画传合集·例言》中从未提及“古人珍本”中有宋元画,更遑论唐画了,初集

①《芥子园画传》初集卷五依次载有钱陆灿、王槩、沈心友、陈扶摇四跋。上海书画出版社新版《画传》仅将陈扶摇一跋录入此书第四册末页,前三跋俱舍而不录。此则沈心友跋语录自国家图书馆藏嘉庆庚申金陵芥子园重镌珍藏本。

也不例外。如果对初集的摹古素材表示遗憾,责任人首先应该是沈心友。因此,一味嘲笑王槩作为画家为初集摹古使用的却是摹本的低级摹本,不仅不公平,也没有多少意义,沈心友、王槩本来就没有临摹真迹的奢望。他们未交代摹本的出处固然留下遗憾,但也没有刻意“弄虚作假”,以博得“见过真迹的荣耀”。例如卷二《诸家杂树法·董源杂树七式》的解说文字出于董其昌的《画禅室随笔》卷二《画诀》,末句云:“然董亦有竟不作小树者,《秋山行旅》是也。”<sup>[4]</sup><sup>37</sup> 古原宏伸谓“《秋山行旅图》的收藏者是董其昌,与王槩毫无关系”,解说文字中又未提到董其昌,言外之意,王槩在此是冒充自己“见过真迹”<sup>[1]</sup><sup>239-240</sup>。此种指责未免过于深求。明人莫是龙的《画说》亦全引董其昌此说<sup>[11]</sup>,亦未交代出处,能以此定论莫氏自诩见过此图真迹吗? 沈心友《画传合集·例言》第三条云:“自有图画以来,以乞魏晋,虽字画各极其妙,画图中尚未有题咏。唐人始标姓氏,或以年月。至宋元,字画兼优者,始落笔成章,淋漓满纸,过于往古。”<sup>[10]</sup><sup>7</sup> 这里沈氏并非就是在标榜自己见过“淋漓满纸”的古人真迹,不过是传承已久的常识辗转沿用耳。

其三,包括《青在堂画学浅说》在内的初集文字部分,“可以理解为:很少的书籍,劣质的版本,而且随意胡乱、断章取义地引用”,“大部分不是王槩自己的语言文字,插图中的文字与其说少,不如说强行编辑”<sup>[1]</sup><sup>242</sup>,一言以蔽之:乃笨拙的抄袭!

古原宏伸这样说,完全未考虑到沈心友参与了初集画论文字的搜集编辑工作。沈心友《画传合集·例言》第五条云:“绘事非渲染不为工。是集凡锤绿研朱、漂青傅粉数十事,不吝金针,详明诠释,载于后编,则用色渲染,未有不尽善者矣。”<sup>[10]</sup><sup>8</sup> 《画传》第三集《翎毛花卉谱》卷末《设色诸法》后题记云:“右设色诸法,系绘事秘传,兹不憚艰辛,多方访辑,委曲详尽,为后学津梁,慎毋忽焉。”署“西泠沈心友因伯氏识”<sup>[12]</sup><sup>79</sup>。这两条材料合而观之,《画传》第三集的《设色诸法》是由沈心友访辑的。但此《设色诸法》开头云:“《画传》初集《山水》中已载设色诸法于卷首矣,兹复编之。谱花卉虫鸟也,尤当以着色为先,今附卷末者,何也? ……兹总以设色终焉,为诸谱中初学旨归。”<sup>[12]</sup><sup>75</sup> 正文中“靛花”一节复云:“其制法已详具于《画传》初集中,今不再录。”<sup>[12]</sup><sup>77</sup>

这两处分明是行文中沈心友本人作为编者的口吻。由此可知,《翎毛花卉谱》卷末也即《画传合集》书末以《设色诸法》殿后,与初集卷首的《设色》一节遥相呼应,其布局设计出于沈心友,初集卷首包括靛花制法在内的《设色》,也是沈心友与王槩二人“不憚艰辛,多方访辑”而得。如果是王槩一人所为,沈心友岂会使用这样的口吻? 对于国画而言,设色无疑是十分关键而又极其专业的环节,既然沈氏能参与初集《设色》一节的搜集编辑工作,那么,沈氏也可能参与了初集其它画论文字的搜集编辑工作。

沈心友参与了初集画论文字的搜集编辑工作,还可以从“青在堂”书斋名的来历窥知。包括初集在内的《画传》全三集各谱前画论文字皆冠以“青在堂”的书斋名,如初集作《青在堂画学浅说》,二集《兰谱》作《青在堂画兰浅说》,三集《翎毛花卉谱》作《青在堂画花卉翎毛浅说》等等。长期以来,研究者皆误以为“青在堂”就是王槩个人的书斋名或画室名,进而将《青在堂画学浅说》的所有内容皆归于其名下。但王槩本人未见在他处独立使用过“青在堂”这一书斋名<sup>①</sup>,王蓍、王臬在初集问世 20 年后搜集编辑二集、三集的画论文字,继续以“青在堂”的名义发布,也说明“青在堂”不是乃兄的个人书斋名,因为除非在特殊情况下,昆仲之间不会共用一个书斋名,这是常识。实际上,“青在堂”是沈心友为初集画论文字的搜集编辑工作特设的一个堂名,因为沈氏杭州的寓所名“抱青阁”<sup>②</sup>,“青在堂”与“抱青阁”,两者之间有着必然的联系。“青在堂”既然是沈心友与王槩二人共有的“工作室”,则意味着《青在堂画学浅说》是二人合力编撰的。其中除了王槩本人见解以外的画论文字,肯定也有沈心友搜集的部分,只是难以区分二人各自所辑的部分而已。明乎此,可知沈心友后来谈及参与初集《设色》一节的搜集编辑工作,不过是不经意间的流露罢了。王氏昆仲受沈心友之邀,续编《画传》后二集时,画论文字的搜集编辑工作依然是这种合作模式,王蓍、王臬沿用“青在堂”的名义发布各谱的《浅说》,也就毫不奇怪了。我们同样不能否认其中包含沈心友“不憚艰辛,多方访辑”的成果。

事实上,“不憚艰辛,多方访辑”,同样是沈心友、王槩关于初集画论文字编辑工作的总方针,也即要集前人山水画论之大成于一编,因此,王槩在《浅说》中并不

① 参见王槩《山飞泉立堂文稿》,国家图书馆藏康熙刻本。此书四册,依次收赋、记、序、杂文。

② 沈心友《画传合集·例言》第二条云:“昔先大人云将公喜植梅,至今抱青阁小园尚存百馀树。”王槩、王蓍、王臬编《芥子园画传·兰谱》,第 6 页。据此,足见抱青阁乃沈心友昆季继承自父辈,建构时间无疑很早。

讳言画论文字渊源有自。或拈出人名,如“六法”、“六要”、“六长”、“三病”、“十二忌”的论者等,复以“鹿柴氏曰”的口吻综括之:“此述成论也”<sup>[13] 9</sup>;或拈出书名,如《岩栖幽事》、《妮古录》等;或径称“古人云”。虽说“鹿柴氏曰”后的内容亦非言必已出,但大都系画学之常识。概而论之,不可谓之抄袭也。

当然,沈心友毕竟非精通绘事画史者,编辑过程中难免会出现一些知识性错误。古原宏伸指出:初集卷一末《设色》条的导语中,将指称吴道子淡妆人物画的“吴装”之“吴”误以为“吴派山水”之“吴”<sup>[1] 243</sup>;正文 27 则中,“应放在前面的‘点苔’却在后半部分出现,显得体例缺乏严密性”<sup>[1] 236</sup>;这样的失误或疏漏,责任自然不应由王槩承担,因为如前所述,《设色》一节恰恰是沈心友参与访辑汇编的。除了《设色》诸法以外,其它画论文字如果源于现成而纳入《画学浅说》又不甚合理者,都有可能出于沈心友的编辑。例如《重品》条中罗列汉代张衡至宋代朱熹共 16 人,除了卢鸿、苏轼以外,余者皆非以绘画名世者。古原宏伸质疑“为何要设置这样的一章”?认为王槩“并非仅仅是对学术的偏好,而是他更本质的学问、素养的脆弱和浅薄”。<sup>[1] 242</sup>其实这份名单中,唐以前人除了远公(慧远)一人之外,余 12 人皆见于唐人张彦远的《历代名画记》卷一所列“历代能画人名”<sup>[14]</sup>。只是筛选的标准较为特殊:“不惟其画惟其人……令人亹亹起仰止之思者”<sup>[13] 10</sup>。以这一标准取人,不像是擅长绘事的王槩所为,很可能是沈心友所列。

其四,初集各个环节的常识性错误,暴露出王槩“画学知识的浅薄”<sup>[1] 253</sup>;“画面上画家和书家缺乏共同工作的一致性,机械化地并置文字、书画,两者关系松散,如同图解的集合,缺乏绘画作品中应有的综合、分析思想。”<sup>[1] 234-235</sup>

为了印证自己的观点,古原宏伸一一援引实例。不可否认,其批评有一定程度的合理性,但对于作为中国最完备的山水画谱《芥子园画传初集》,古原宏伸未免责之过严,有时忽略了版本问题,有时错怪了人,有的批评则未见得有道理。

古原宏伸使用的并非是初集的原刻本,卷五全图中的《巨然横山图》和《李公麟图》用印竟然分别是“笠翁”、“沈心友印”——这是不可能的,后来初集的翻刻者们又改用他人之印。古原宏伸认为:“像这样同一图案出现不同作者的错误,给人一种随意、不够严谨的印象”<sup>[1] 250-251</sup>。这样的批评显然不能针对王槩和沈心友,因为原刻本用印是正确的。王槩论“山有三远”,比喻云:“凡山水中患此,

犹之对浅人近习、舆台皂隶、凡下之骨,山中人唯有弃庐抛卷,掩鼻而急走矣。”<sup>[5] 40-41</sup>古原宏伸挖苦道:“如此修辞,真不愧为王槩”<sup>[1] 242</sup>,殊不知类似的比喻在中国古代文论、画论中并不鲜见。卷五全图中有一幅落款为“摹马遥父”,因为初集中书除此以外,没有一处如此称呼南宋画家马远(字遥父)的,古原宏伸竟贬之为“荒唐至极”,甚至臆测此图因系盗用,故这里“王槩所说的马遥父并不是指南宋的马远,而是指清朝新出现的另一位马远”<sup>[1] 253</sup>,殊不知编者不过与称呼米元章、倪雲林一样,以字称马远而已。如此二例,实不足以言王槩之失。

至于有的问题源于或可能源于沈心友,古原宏伸一概肯定为王槩所为,更值得推敲。如对王维的《燕子龕》(李成画)、高启的《天池石壁图》(王蒙画)等诗随意断句摘抄,绝句仅摘两句(李日华画),对扇面画中容不下的诗句就把它写到扇面外<sup>[1] 253</sup>。这样做肯定是沈心友因为扇面画中的题画诗欲全篇纳入,篇幅有限,于是或摘抄诗句精华,或将诗句挪到扇面外。这些全然怪不得王槩;也不能说就是沈心友的错,因地制宜而已。推而广之,我们也就能够理解沈心友限于版面条件,有时候不得不减少王槩原有的解说文字。例如《山石谱》“李公麟”条,原文借用了《图绘宝鉴》卷三的内容,但在“作画多不着色”以下删去了关于鞍马、佛像画等 42 字的叙述,在“山水似李思训”之后省略了“人物似韩滉”一句,以评价李公麟“当为宋画第一”作为结语。<sup>[5] 55</sup>这样一来,本来只是人物画宋代第一的李公麟,山水画也得到了很高的评价。但如果我们仔细考察版面,就会觉察省略其实是沈心友所为。此版山石占据了绝大部分,几乎顶天立地,仅右上角和左上角留下少许空白。现有文字在右上角,每行 12 字,共 4 行 41 字,如果不省略古原宏伸认为不该省的 47 字,就要另外再增加 4 行,版面已没有空间。如果说这种省略导致了古原宏伸所说的“全文脉络的混乱”,只能怪沈心友对镌刻细节未慎重考虑。

古原宏伸列举的其它一些画史常识的错误,如“平淡”是米芾对董源画的评价,初集引用它书时误为“平浅”<sup>[1] 238</sup>;说“李唐可比思训”的是宋高宗,初集引用它书时误为宋徽宗<sup>[1] 240</sup>;五代画家李成字咸熙,宋代画家郭熙,初集将二者混为一谈,出现了“郭咸熙每作群松”的说法<sup>[1] 249</sup>;这些既可能是沈心友引用成说时疏于核对,也可能是刻工之误,而沈心友或校对失察,或监督不严。除了古原宏伸列举者以外,再如卷三目录和书中均有“徐熙皴法”,徐熙擅长花卉,此处或为郭熙之误。

《解题》一文无一处肯定沈心友关于初集的创意,无一处考察沈心友编刊初集的贡献,无一处分析沈心友在此书的疏漏方面应当承担的责任,而是从贬斥李渔、王槩的人品出发,将初集出版的动机归于李渔,将书中所有的疏漏之处悉归之于王槩,进而在各个环节得出贬低初集价值的结论。这种先入为主的推理逻辑显然是站不住脚的。

### 三、《芥子园画传初集》价值平议

古原宏伸并非一开始就贬低初集的,恰恰相反,他说:“《芥子园画传》的创作,尤其是初编,对我来说一直是不可思议的:如此系统完备的画谱书,内容完美,令人惊叹。”在“偏重于模仿”的清初画坛上,“独自编纂画谱,执笔绘制图谱,一般来说不可能。”<sup>[1] 230</sup>因为感到不可思议,他转而考证初集图例和文字的原始出处,发现“初集的内容过分重复”,且疏漏多多,王槩有失水准,因此“试图推翻人们对《芥子园画传初集》的盲目崇奉。”<sup>[1] 229</sup>殊不知沈心友、王槩关于初集的编辑理念就是集古今之大成、启后学之门径,无论图式、文字,还是体例,皆是如此。总体上,沈心友、王槩并不讳言各种素材渊源有自,只是图式及文字未一一注明出处而已,这在中国古代实在是平常不过的事。

如果按照古原宏伸最苛刻的标准:所有的摹古素材一概采用宋元古画的真迹,至少是优秀的摹本;所有的画论文字皆应是编者本人的语言文字,至少大多数是;这样的初集能够编成,才真是不可思议了。没有哪一位编者具有达到前一标准的必要条件,即使21世纪的今天,凭借个人的力量也不行。没有哪一位画家能够不依傍前人,在有限的时间内,创立一个包括树木、山石、房屋、舟桥在内的山水画谱的理论体系。退一万步说,即使有此能人,其纯粹的个人经验能融会历代无数画家的画论之大成而赢得读者的信任否?如此说来,古原宏伸所要求的这种理想化的标准其实是难以实现的,用其来衡量初集,也是不公平的。

初集诞生300多年后的今天,实现了沈心友预期的目标与影响,且有过之而无不及。在集古今之大成、启后学之门径的总目标下,沈心友与王槩对《画传》全三集有三个期待,这三个期待自然也是初集题中应有之义。

沈心友作为书坊主人,初集的创意既然出之于他,他一定会慎重考虑此书面世后能否畅销,因此与王槩商定:编辑的山水画谱必须面向大众、雅俗共赏。这一编辑理念在初集中得到了充分的体现:首有《浅说》详述画法源流,使人知所始;次详列画法与起手各式,使

人知如何握管从事;最后遍仿古今名画全幅,使人知所师承。画法的讲解,既有提纲挈领的总论,又有具体细致的附说。有理论,有实践,由局部而整体,由浅入深,融汇理论阐释、技法指导与作品图式于一炉。图式无确凿根据,固为一憾,但诚如王世襄先生在《中国画论研究》中所言:“所列各式,纵与古人不同,颇能自具面目。学者得佳稿便可仿效,奚必问其为唐为宋,究属某家哉?”<sup>[3] 849</sup>

沈心友的第一期待得到了完美的实现。初集成为中国画史上影响最大、印数最多,因而堪称优秀的山水画教材。历来学画,或家学相传,或师徒授受,沈心友《画传合集·例言》第五条云:“自《画传》初集行世,寰区以内,尽知图写山水,人人可学而至……行看闺阁挥毫,童蒙善画。”<sup>[10] 7</sup>所言不虚。300多年来,初集不仅大大有裨于山水画初学者,即使是日后声名甚巨的高手,刚刚入门时未尝不获益于此编,只不过得鱼忘筌,秘之曰此道可以意会,难以形传而已。古原宏伸认为:“由于《芥子园画传》的教科书性质”,此书“是作为启蒙手绘本被人们接受的”<sup>[1] 258</sup>,“作为教科书的《芥子园画传》中的图画毕竟是代替品,因此,对于那些不能接触实际作品的人而言,《画传》只是退而求其次的选择。”<sup>[1] 255</sup>指出初集的教材性质是对的,但因此而贬低之则是不对的。对于一位初学者或稍入门者,面对宋元名画的真迹和《画传》初集阶梯式的学习途径,哪一种是他最合适、最有效的选择?答案是不言而喻的。更何况沈心友和王槩还有第二种期待呢?

古原宏伸将初集定位为“画法书”而非“画学书”,但王槩、沈心友开宗明义曰“青在堂画学浅说”,虽曰浅说,仍属画学,是所谓雅俗共赏也。“画法书”与“画学书”两者本无绝对的界限和不可逾越的鸿沟。若按古原宏伸理想的标准,则岂止初集不能视之为画学书,明清山水画谱能够称之为画学书者又能有几何?论山水画谱,其荦荦大者不外乎图式、画论二者。初集图式且不论来源,论其质与量,论其康熙初刻本之精致传神,其它画谱均望尘莫及。初集画论虽系集古今之大成,但《青在堂画学浅说》以及王槩于各法之前的总论和每式之端的附说亦多有发前人所未发者,即使单行为画论之书亦无不可。精细研读,所得又不止乎浅也。综合二者观之,谓初集为画学之书不亦可乎?只是沈心友与王槩宁可以浅掩其深,而不欲以深而文其浅也。其追求是既为初学而设,又作堂奥之阶梯,有更广泛的功能和让欣赏学习者发展的空间。

对于初集,沈心友还有第三个期待,即收藏赏

玩的功能。其评《画传》第二、三集有云：“此册公之赏玩，自不宜作刻本观，更不宜仅作画谱观也”<sup>[15]</sup>，“不特于习花卉虫鸟者示以不传之秘，并教作诗若文者甚有津逮。”<sup>[16]</sup>对初集他同样抱有这样的期待。其友人陈淏（扶摇）评价初集道：“其中议论确当，临摹详晰，固画学之金针，乃若镌刻神巧，渲染精工，诚艺林之宝玩也，赏鉴者幸无泛涉轻置焉。”<sup>[17]</sup>所言极是，初集既是画学之书，又有收藏价值。在画本流传极少的清代，由王槩摹古的初集的出现自有其价值。故一旦问世，遐迩争购，不胫而走，或挥毫图写，或珍藏赏玩。无怪乎今日国内各大图书馆不论，国外图书馆凡收藏汉籍者，亦大都收藏有包括初集在内的清刻本《芥子园画传》。初集享誉至今，并非如古原宏伸所言，是“盲目崇奉”的结果，其自身的价值有以使之。

### [参 考 文 献]

- [1] 古原宏伸. 芥子园画传初集解题[M]//美术史与观念史. 南京: 南京师范大学出版社, 2006.
- [2] 李渔. 《芥子园画传初集》序[M]//芥子园画传: 山水卷(一). 上海: 上海书画出版社, 2012.
- [3] 王世襄. 中国画论研究[M]. 桂林: 广西师范大学出版社, 2010.
- [4] 董其昌. 画禅室随笔: 卷二[M]. 北京: 中国书店, 1983.

- [5] 王槩等编. 芥子园画传: 山水卷(二)[M]. 上海: 上海书画出版社, 2012.
- [6] 王槩等编. 芥子园画传: 山水卷(三)[M]. 上海: 上海书画出版社, 2012: 75.
- [7] 诸昇等编. 芥子园画传[M]. 北京: 中国书店, 1982: 167.
- [8] 黄强. 《笠翁一家言初集》考述[J]. 文献, 2006(4).
- [9] 王金花, 黄强. 董含《三冈识略》“李笠翁”条考辨[J]. 文学遗产, 2006(2).
- [10] 沈心友. 画传合集例言[M]//芥子园画传: 兰谱. 上海: 上海书画出版社, 2012.
- [11] 莫是龙. 画说[M]//丛书集成初编: 第1650册. 北京: 中华书局, 1985: 3.
- [12] 王槩等编. 芥子园画传: 翎毛花卉谱[M]. 上海: 上海书画出版社, 2012.
- [13] 王槩等编. 芥子园画传: 山水卷(一)[M]. 上海: 上海书画出版社, 2012.
- [14] 张彦远. 历代名画记: 卷一[M]. 上海: 上海人民美术出版社, 1964: 18—22.
- [15] 沈心友. 《草虫花卉谱》序[M]//芥子园画传: 草虫花卉谱. 上海: 上海书画出版社, 2012: 1.
- [16] 王槩. 《画传合编》序[M]//芥子园画传: 兰谱. 上海: 上海书画出版社, 2012: 3.
- [17] 王槩等编. 芥子园画传: 山水卷(四)[M]. 上海: 上海书画出版社, 2012: 86.

(责任编辑: 程晓芝)

## Discussion on the The First Edition of Mustard Garden Painting Settle by Furuvara Nomura

HUANG Qiang

(School of Literature, Yangzhou University, Yangzhou 225002, China)

**Abstract:** Japanese scholar Furuvara Nomura's The First Edition of Mustard Garden Painting Settle found that Li Yu and Wang Gai are the authors and responsible persons of the book, regardless of the contribution that Shen Xinyou made in deep participation and responsibility carried for the initial set, which leads to a series of wrong conclusions. Settle questioned the authenticity of Li Liufang's manuscript which considered as the basis of the initial set and which is unconvincing, because it is not the possession of Li Yu but that of Shen. Settle said Wang Gai "deceives readers" to gain "the glory of having laid eyes on the original"; in fact, Shen Xinyou did not and could not provide all the authentic paintings. Settle emphasizes the early painting theory that "most of the language is not Wang's own language", and it does not take into account the participation of Shen Xinyou to the initial collection of painting on the collection of editorial work, and the purpose of the early set is to collect the predecessors landscape paintings. Settle criticizes the common-sense errors of the initial set, but sometimes ignores the version problem, which sometimes results in wrong blames. The value of the initial set should be measured objectively and fairly.

**Key words:** Furuvara Nomura; The First Edition of Mustard Garden Painting Settle; Shen Xinyou; Li Yu; Wang Gai