

新书掠影



这部回忆录生动讲述了近90岁高龄的学者柯文的学术生涯及学术思想的发展之径,其间还穿插了他与导师费正清、史华慈及美国和中国学界同行的交流,以及出版专著时那些不为人知的小故事。

《走过两遍的路: 我研究中国的旅程》
[美]柯文著
刘楠楠译
社会科学文献出版社
2022年5月出版



本书注重思想发展的前后关联,从“近世中国”的思想脉络来审视宋明理学的发展历程,将宋明理学的衰落与明清学术嬗变勾连起来。

《朱子学与阳明学: 宋明理学纲要》
吴震著
北京大学出版社
2022年5月出版



作者聚焦并追踪北宋时期词如何从宴饮助兴的表演文本——歌词,历经创作、传唱、抄写,结集诸过程,最终衍变为一种独立的文学体裁,并逐渐取得与诗歌并驾齐驱的正统地位。

《只是一首歌: 中国11世纪至12世纪初的词》
[美]宇文所安著
麦慧君杜斐然刘晨译
生活·读书·新知三联书店
2022年3月出版



从安第斯山脉的自给食物到欧洲的产业化商品,土豆的社会、经济、历史变迁跨越了三个世纪,最终在19世纪完全确立了其在欧洲家庭中的主食地位。

《土豆的全球之旅: 一段不为人知的历史》
[英]约翰·里德著
江林译
商务印书馆
2022年5月出版



两位作者以行走的方式,一路分别用绘画和文字两种不同的表达方式,记录发生巨变的长江及沿岸的地理、人文和生态,是关于长江的一次珍贵而严谨的“田野调查”。

《为什么长江如此迷人》
高翔著
[法]拉克·理查德著
[法]楼兰·埃尔萨著
广西师范大学出版社
2022年6月出版

书人茶话

开先河与再书写: 怎样把中国美术史写得好看

唐骋华

在图书市场繁荣的表象下,好书仍然是稀缺的,美术史、艺术史著作恐怕尤其如此。它们要么高高在上,长着一副拒绝普通读者的冷峻面孔;要么虽花团锦簇,可实际也就图个走马观花的热闹。反倒是近日重版的一本旧日经典和另一本新出佳作,给读者以新颖体验,并使人对中国美术史产生了浓厚兴趣。

读不懂的“中国美术”

前几日读到艺术史家杨琪的一篇访问,杨先生说在清华美院上艺术概论课的时候,每逢考试布置学生写作品心得,80%的人会选择西方作品,只有20%选中国作品。后来杨先生参加评审高等教育出版社主办的说课比赛,发现教师选择说课题材时同样遵循这一“八二定律”。何以如此,引起了杨先生的深思。他认为这和中西美术史的不同写法有关系:“你把西方美术史看完,把书合起来,想想这书讲了什么,能不能用一句话来概括?能!那么中国美术史呢?唐末元明清有那么多名画家,你看完了,自问一下书里说了什么?不知道,那么多作品,记不住的。”

杨琪先生的观察我心有戚戚焉。出于爱好,我读过一些艺术史著作,观感和杨先生高度一致:西方艺术史不仅脉络清晰,而且著者能把脉络下的观念变迁梳理出来,便于读者记忆和理解;中国艺术史则总给人花团锦簇而云山雾罩之感——我知道它美、它好,却不明白美好在何处。当然,我并非在责怪编著者,不是他们不用心、不努力,而是按照西方艺术史的套路写中国艺术史确有难度。这背后的深层原因,恐怕是中西思维的差异。

和西方古典哲学一样,西方古典绘画的目标是求“真”,力求客观准确反映现实和精神世界。而何为“真”,何以求“真”,如何判断求得了“真”,随着哲学(或神学)观念的变化而变化。这就有规律可循,有利于艺术史家进行抽象和总结,然后再传授给读者。中国画似乎不具备这个条件,因为它特殊。特殊在哪里?这个问题其实100年前就有人说清楚了。他叫陈师曾。

在初版于1922年的《中国绘画简史》一书中,作者陈师曾指出,中国画相



《中国绘画简史》
陈师曾著
中国书画出版社出版

(明) 汪肇《柳禽白鸛》图

当一部分由文人创作,是文人画。文人画讲究发挥“性灵与感想”,所求的不是惟妙惟肖的“真”,而是绘画者的真性情。文人画必须包含四大要素:人品、学问、才情、思想,缺一不可。具备这四要素,举凡山川、草木、禽兽、虫鱼及寻常所接触之物皆可“信手拈来,头头是道”。因此文人画中既有像王维、苏东坡、倪瓒这样飘逸悠远的神品,也有走奇崛夸张路线的“扬州八怪”。

文人画内部差异之大毋庸讳言,可无论哪个流派,都不以求真为目标。加上古人“书画不分家”,大画家往往兼善书法,而书法的“文人气”更浓。这就与以求真为核心追求的西方古典绘画明显拉开了距离,说两者属于不同“生物”或许也不为过。陈师曾就敏锐地指出,中国传统绘画“极不以形似立论”,西方古典绘画正相反,“其形似极矣”。

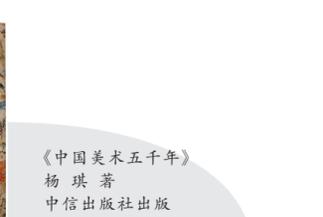
这样的比较略显粗疏,但的确点出了事情的实质。回到本文一开头提出的问题,正因为中国画文人气、不求真的特点,

增加了艺术史撰写的难度。史家似乎很难总结出规律性的东西,结果就像杨琪批评的那样,史家讲了“那么多画家、那么多作品”,读者合上书依旧感到茫然。

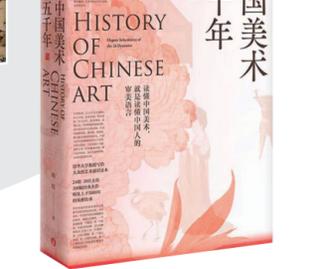
当然,艺术史还是要继续写的,这是时代和社会的需求。大众需要好的艺术史。事实上,中国人在这方面所做的努力已经超过100年,并且取得了一定成效。陈师曾就堪称开先河者。

开先河的陈师曾

说起来陈师曾出身名门。1876年3月12日他生于湖南凤凰,祖父陈宝箴为湖南巡抚,是维新派骨干,父亲陈三立为晚清同光派代表诗人。陈师曾的弟弟陈寅恪更是中国近现代学术史上绕不开的人物。陈寅恪曾自称一辈子钻研的是“不古不今之学”,意思是身处西方新事物潮水般涌入、深刻改变着老大帝国的“数千年未有之变局”中的知识分子,所学所思必然是半中半西、亦新亦旧的。



《中国美术五千年》
杨琪著
中信出版社出版



无独有偶,鲁迅也在1898年考入矿务铁路学堂,与陈师曾同窗。1902年,两人共赴日本留学,就读于东京弘文学院。现有资料显示,鲁迅与陈师曾关系不错,周氏兄弟编译的《域外小说集》,封面就由陈师曾题写。归国后鲁迅和陈师曾同在北洋政府教育部任职,多有往还。1914年到1918年的鲁迅日记中提到陈师曾30多次,两人逛琉璃厂,互赠拓本,陈师曾还给鲁迅刻了枚印章,上书“侯堂”二字,建议好友蛰伏等待。鲁迅很珍视这枚印章,曾将所藏古砖拓本汇编为《侯堂专文杂集》,遗憾的是生前未能出版。

陈师曾还与蔡元培来往密切,1918

年助其筹建北京大学画法研究会。他和弘一法师李叔同的友谊也传为佳话。

从陈师曾的交游圈可知,他绝非老遗老一类人物。他绘画功底深厚,年少成名,却并未沉溺于其中,而是锐意创新。他师从海派画坛名宿吴昌硕,看重的就是海派的兼收并蓄;提携齐白石,则是认定他以虾米入画,别具一格。对西方绘画,陈师曾更是主张认真学习。他指出中国画对于光线远近的表现偏弱,应当用西洋画法补救,画家还要勇敢地“舍我之短,采人之长”,以自然为师,重视客观观察,采取科学方法,改进中国画。

这一观点,在《中国绘画简史》中做了进一步发挥。陈师曾紧扣住“交流”和“变化”这两个关键词,指出中国绘画从来不是闭关自守的,而是与外界广泛交流,从中汲取新知,求新求变。例如,魏晋南北朝时期佛教兴起,印度佛像艺术大规模传入中原,有力地推动了中国古代人物画的发展,诞生了顾恺之、戴逵、张僧繇这样的大师。

正因为中国古代艺术是不惧来者、勇于创新的,这也给身处大变局中的陈师曾平添了几分底气。他慨然写道:“现在与外国美术接触的机会更多,当有采取融会之处,固在善于会通,以发挥固有之特长耳。”这与其弟陈寅恪推崇的“不今不古之学”有异曲同工之妙——唯有不今不古,方能杂糅中西,为中国画另辟新天地。这是陈师曾那代人的愿景。

100年后的相遇相知

从史学角度看,《中国绘画简史》也有其独特价值。我们知道,传统中国偏重记载重大政治事件的“正史”,而缺少专门史。胡适1917年出版《中国哲学史大纲(上)》开创新风气,随后学界掀起撰写专门史的小高峰。尤其是进入20世纪二三十年代,梁启超的《中国近三百年学术史》(1924)、许地山的《道教史》(1934)、蒋廷黻的《中国近代史》(1936)相继诞生。相比之下,陈师曾的《中国绘画简史》出版更早,可谓得风气之先。

今天捧读这本100年前的小书,深感陈师曾用简洁精到的笔触勾勒我国5000年美术史,功力非凡。他自谦本书

只是“提示梗概,以为问道之津梁”,将来还要丰富完善。可惜天不假年,不久陈师曾染病去世,年仅47岁。

这之后,与中国艺术相关的通史类著作不断出现,其中也不乏名家名作。但不少著者陷入了罗列重要流派、代表人物和经典作品的套路,少有陈师曾这样清晰的脉络和清通的文笔。结果就是,杨琪批评的“书里说了什么?不知道”的糟糕体验占据读者心智,以至于大众望“中国美术史”而却步。

所幸近十几年情况显著变化。随着海外中国艺术史著作引进,人们的选择多了,艺术史也变得好读了。例如,迈克尔·苏立文注重中国艺术与其他文明艺术的互动与影响,高居翰从“艺术赞助人”的角度解析传统绘画活动,巫鸿结合考古学、人类学探索中国艺术的内在机理,都给人耳目一新之感。

本土学者也奋起直追。杨琪于2022年5月推出了《中国美术五千年》——杨先生显然不满足于“开嘴炮”,而是亲自下场,揭示中国画发展的规律。本书图文并茂,按照时间线讲述中国美术的风格演变、技法沿革及题材变迁,解析历代作品中蕴含的中国人独特的精神追求,并告诉读者中国画究竟好在什么地方。

书中的一段话引起了我的注意:“西方绘画的基本理论就是,绘画是对自然的模仿。他们争论不休的问题是,绘画究竟是自然的‘儿子、孙子还是老子’?而中国绘画表现心灵,对于西方画家争论不休的问题,给出了自己全新的回答——绘画不是自然地‘儿子’‘孙子’,绘画就是我自己。画如其人,画就是我,我就是画,画我同一!”

这不正是陈师曾揭示过的中西方艺术观念的相异之处吗?当然,杨琪表述得更加清晰:西方艺术的理论基础是“人对自然的征服”,中国艺术的理论基础则是“人与自然的和谐”。这同样是中国文人画至高境界。我隐隐觉得这里面发生了一场“隔空对话”——陈师曾,这位中国美术史的首位书写者;杨琪,这位中国美术史的重写者,两人时隔100年后在我的阅读视野里相遇相知,产生了奇妙的化学反应。

这是作为读者的幸福时刻。

三味书屋

奥尔加·托卡尔丘克之梦

胡丹娃



《世界坟墓中的安娜·尹》
[波兰]奥尔加·托卡尔丘克著
林敏译
浙江文艺出版社出版

故的孪生姐姐的召唤,不顾一切独闯世界坟墓去看望姐姐。她的姐姐却成了冥界的统治者,在那里,所有的生者都将走过七道门,有去无回,亲姐妹也不例外。为了救回死去的安娜·尹,挚友妮娜·舒布去往天界向订立法则与秩序、隔绝地上与地下的诸父求助,求助无望之下又奔向城市尽头的沙漠边缘,去找安娜·尹的母亲——大母神宁玛。安娜·尹最终获救,涅槃后的安娜·尹焕然一新,开始修复世界的创面……

奥尔加·托卡尔丘克以她非凡的想象力抒写了一个发生在未来世界的故事。整个小说在城市(地上)——废墟(废土)——墓界(冥界)之间穿越,一面是“潮湿阴暗的地下洞穴”;一面是制定法则和秩序的诸父所在的天界。诸父的宅邸里有着巨大的办公室帝国,里边有“智能构成百科全书监管部门主任”,信使们脚下踩着轮子传递着信息。天界又通向普通的居民区,在这里,化身浴场浴工的世界历史上第一位女作家安娜·恩赫达,车夫、仆人、理发师、厨师、美容师,纷纷向前来为安娜·尹求助的妮娜·舒布提供找到大母神宁玛的线索。奥尔加·托卡尔丘克笔下就是一个世界的众生相,每个人读之都会看到熟悉的影像,并且会心会意。

小说中,“炼狱”这个词不断跳出,暗示着生命重生的可能性。虽然,在4000年后的这个现代神话世界,地狱与人间、天界与墓界,相互映衬,彼此反讽;生前与死后、存在与法则、世界与个人,似乎都针锋

相对,但奥尔加·托卡尔丘克告诉人们——不用那么悲观,一切都可以在新的秩序中重组,因为“没有东西会一直维持自己的形状。每一种秩序,一定都不能一直维持下去——无论是神的,还是人的”。而经过炼狱的锻造,世界与人的“形状”会不会有所不同?奥尔加·托卡尔丘克以女作家少有的力道沿着小说主线——安娜·尹对姐姐的探望和妮娜·舒布对安娜·尹的营救——不断奋进、开凿,将小说的格局层层拓展,通过丰富的叙事元素和文字的织体让主线的叙事变得恢弘,直至波澜壮阔,完成了小说所要表现的宏大主题。在这样的过程中,她“出色地保留了所有怪诞、幻想、挑衅、滑稽和疯狂的权力。”一种“能够超越文化差异”的隐喻,一种“能够变得宽阔且具有突破性,同时又得到读者喜爱的”流派。总之,她在2018年诺贝尔文学奖颁奖演说中希望实现的关于小说的种种梦想,我在这部小说中全看到了,而首先看到的她尽情发挥才情想象和书写的权力。

在《世界坟墓中的安娜·尹》里,虚实相生的手法、意象衍生出的文字,亦真亦幻的场景、不断转换的叙述角度,使得整个小说扑朔迷离,我却始终如在一条保有阳光的路上。在妮娜·舒布求援的过程中,通过诸父之口描绘出了作为女人的安娜·尹生前的多面形象,他们列举出她生前的种种不是,作为拒绝救助她的理由。例如,她的贪婪、狂妄,总是凌驾于法则之上,寻求“别样的经验”,

总是给他们惹麻烦,“她不仅反社会,还反神性”,总之就是个叛逆女人。在这样的审判中,“反抗者”“女斗士”“总能一箭击中靶心”的安娜·尹的形象也彰显无疑。毕业于华沙大学心理学系的奥尔加·托卡尔丘克没有大段大段去描写人物的心理,她深知人的每一个行为都受心理支配,只需让行动来说话。小说写得极节制,12万字便将故事全部讲完。从墓界归来的安娜·尹有一个从复仇到升华、由神到人再到神的精神演变过程。

小说结尾,安娜·尹终于变回了4000年前苏美尔神话中的伊南娜,此伊南娜已被非伊南娜,她是安娜·尹的升华,是她的精神之神。这种“人神同形”的意趣始终在神话与现实的交错中绵延,而“人神同心”的感动也始终氤氲在情节的行进中。挚友妮娜·舒布是整个小说的一道亮色,她从开始陪伴安娜·尹去闯墓界,在墓界门口等了三天,不见安娜·尹出来,便义无反顾地展开营救,直到成功。妮娜·舒布让我相信,人在这个世界,即使到了众叛亲离的一天,也会有一个人与你肝胆相照。哪怕灾难降临,废墟层层,也会有一个举灯女神在奔跑。

奥尔加·托卡尔丘克的叙事“具有百科全书式的激情和想象力,呈现了一种跨越边界的生命形式”。在作品中融入民间传说、神话、宗教故事等元素,“她笔下的村落是宇宙的中心”,作品既具有波兰性,又具有世界性。《世界坟墓中的安娜·尹》是她本人最喜爱的一部作品。

闲读随笔

近现代中国的“清明上河图”

余玲

《遗失在西方的中国史》这套书堪称近现代中国的“清明上河图”,是被忽视的中国百年的风俗画卷。尽管写作近现代中国的历史已经有很多教科书或名著经典,但本书的作用不可替代,它填补了历史观察视角上的一个空白,甚至是中国史观察视角中的一个盲点,即在宏大历史背景之下的微观叙事。而《遗失在西方的中国史》(伦敦新闻画报)记录的晚清1842—1873),成为《遗失在西方的中国史》系列不负众望的第一辑。

我们都知道,晚清中国史是一段屈辱的历史,当时中国社会落后、愚昧、挨打的印象已经深入人心,历史人物模糊、抽象、脸谱化等等,成为几代中国人的认知。但我们很少捕获当时中国社会具体的状态,很少看到一个活生生的历史人物。这套书填补的就是这样的空白,既体现了普遍的人情人性,又有中国人自己的气象。尽管有在上者的愚蠢荒唐,在下者的艰难挣扎,有历史的风云变幻,但中国的山川河流、城市乡村仍有穿越时空的魅力。

《伦敦新闻画报》创刊于1842年,这一年,第一次鸦片战争终于以中英《南京条约》的签订告终。这一年,魏源完成了《海国图志》50卷的撰写。可以说,《伦敦新闻画报》创刊伊始,就参与了中国人“睁眼看世界”的历史。

中国开始看世界,世界也开始看中国。从鸦片战争开始的一二年间,《伦敦新闻画报》关于中国的报道还是零星的,显然,这一阶段的报道多少透露出几分猎奇的色彩。英国人对遥远帝国的认知,是通过漂洋过海来展览的物品、远道而来的清朝人、停靠在英国港口的中国船只等等来认知的。从举

止优雅的钦差大臣到裹着小脚行动不便的妇人,一切都令他们感到新奇。从1857年起,《伦敦新闻画报》至少向中国派遣了六位记者,他们既是画家,又是作家。他们走遍了中国大地,给《伦敦新闻画报》提供了上千张关于中国的速写和几十万字的文字报道,这些现代驴友“描出了一幅19世纪中晚期的中国全景式纪实长卷”。

当然,更多的画面让我们似曾相识,似乎中国人千百年就是那样活过来的。一位中国苦力坐在树下理发;人们将小鱼干晾晒在斗笠上,边走边晒;采茶女站在茶林间,手捻细枝的神情;春节时人们送红包的样子……至今让我们看了都会心一笑。那些山野村夫、街头艺人、珠江上的置家女人、市井中的脚夫苦力、采茶女、洗衣女、纺纱女……如同《清明上河图》中表现的一样,他们是千百年来生活的主角。他们不仅属于历史人物,在记者兼艺术家的笔下,他们穿越百年历史,已经具有了审美价值。



《遗失在西方的中国史》
北京时代华文书局出版
沈弘编译