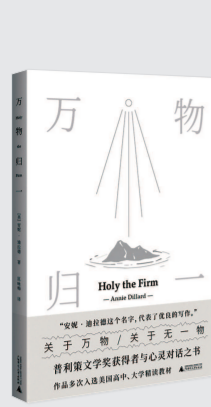


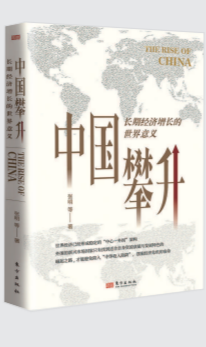
新书推荐



普利策奖获得者、《听客溪的朝圣》作者安妮·迪拉德，目睹大自然的神秘和丰沛，由细微处参透宇宙的奥秘。这是一本心灵与自然的对话之书。



如何让“博物馆热”持久兴盛，我们需要知道来博物馆的是谁？为什么来参观？他们有什么样的需求？更要知道吸引观众的最佳方法到底是什么？



本书选择了六个世界经济领域的重要问题进行详细分析，并对中国长期经济增长的经验进行了归纳和总结，为新兴市场国家提供了经济长期发展的中国样本。



本书将洪武帝朱元璋在《大语》中写到的12个案件抽丝剥茧，详尽阐述其背后的来龙去脉，从而勾勒出洪武时代各色人物的荒诞命运以及生存状态。



作者与孙犁先生交往多且深，本书收录作者不同时期所写的与孙犁先生有关的文章、孙犁致作者信件62封，以及作者与孙犁先生交往的日记摘抄等，具有一定的史料价值和文学价值。

书人茶话

追寻手工艺之道：历史承载、匠人离散与现代生活

唐骋华

匠人、手工艺、工匠精神，是近些年出现在媒体上的高频词，相关书籍也出了不少。热闹归热闹，却始终有一些最基本的疑惑困扰着我。例如，何谓匠人？何谓手工艺？又何谓工匠精神？之所以有此疑问，是由于主流叙事偏爱用“一辈子只干一件事”来定义匠人和工匠精神。“专注”于是成为最高标准。

当然，“一万小时定律”是必要条件。匠，是有专门技术之人，而掌握专门技术非下苦功不可，最好像捏寿司的日本人那样将几年、几十年甚至几代人的光阴都投进去。但仅此于此还不够。因为“专注”不足以涵盖匠人和手工艺的全部关系，也无法揭示匠人之为匠人的根本缘由。至于工匠精神中的创新，也不是光靠专注能达成的。事情比看起来复杂。

有意思的是，近期读到的有关匠人和手工艺的三本书，萧寒主编、绿妖撰写的《我在故宫修文物》、南翔所著《手上春秋：中国手艺人》及张泉的《手工艺之道：18种觉醒与新生》，于无意间形成了某种互补与递进，使我对上述种种疑惑有了更为切近和深入的思考。

国之匠人：承载历史与修复记忆

《我在故宫修文物》算是老朋友了。犹记2016年初，同名纪录片于央视首播，次年登陆B站，收获上亿点击率，以严苛著称的豆瓣网友也给出了9.4的逆天高分。爆款由此出世，出镜的故宫文物修复师们瞬间成为“网红”。当时我正在北京，也趁这股热潮采访过其中几位，发表在某新媒体上。

随着热潮消退，“网红”悄然退出聚光灯，回归匠人日常。被聚光灯照亮是好的，让人看到有这么一批默默耕耘的匠人；照亮后隐退更好，须知从绚烂归于平淡，匠人身上的特质和品性才能凸显。时隔六年之后的文字版《我在故宫修文物》正是对后者的深度记录。所以虽然和纪录片同名，本书却绝非脚本的复刻。它是资深非虚构写作者绿妖在纪录片拍摄期间，跟随摄影组走进故宫，与故宫修复师进行面对面访谈的产物，相当于一部口述史。

相比影像，文字的优势在于能够更详实、更细致地揭示匠人的内心世界，绿妖坦言她侧重展现修复师的个人经历和体悟。同时，本书又按文物类别分为六大部分（钟表、铜器、摹画、裱画、漆器、木器），每一部分重点采访一对师徒。这样，呈现在读者面前的就不是一个个孤立封闭的匠人，而是将故宫修复的技艺与历史、古老的师承关系与情感都揭示



张泉著 广西师范大学出版社出版



南翔著 江西教育出版社出版



绿妖撰稿 严明摄影 北京十月文艺出版社出版

了出来。

“专注”，自然是每一位匠人的必备品质。钟表修复师王津认为“最大的基本功就是耐心，坐不住的人干这个比较困难”；裱画师杨泽华强调“能坐得住、能静得下心”；摹印师沈伟谈到，匠人的第一要义是“守住寂寞”。耐心、坐得住、守住寂寞，无不落到“专注”上。试想，若没有数十年如一日的专注，修复师们如何抵御外部世界的风生水起呢？

但我更关心专注从何而来。惺惺的话给了我启示。自1983年进入故宫，惺惺埋头修铜器近40年，问他为何坚守至今，答曰：“说白了就是有个自豪感，因为你承载历史。”我的理解，作为明清两朝的皇家官宦，故宫所藏文物承载了中国人的民族文化记忆，而中国人的执念是：记忆应该绵延不绝。这赋予了故宫修复师特殊的意义——他们修复的不仅是器物，更是民族文化记忆。我相信，故宫修复师之所以能够“择一事，终一生”，与这种强烈而坚韧的执念有关。它构成了“国之匠人”的底蕴。

那么民间匠人呢，他们的动力又源自何处？

民间匠人：从艺初心与无奈离散

无论是古代的宫廷工匠，还是今天的故宫修复师，皆因国家需要而设，他们也就由国家“养”起来，用手艺为国家服务。但民间匠人不一样。他们是“野生”的。简言之，人的身体与灵魂之间有一种联结，一种内在联系，且已上升为一种符号学上的意义。

瑞士神学家拉瓦特尔的相面术著作在18世纪晚期的欧洲颇为盛行。拉瓦特尔认为，道德与外表之间有直接联系，美德体现在人的身上，尤其是面孔。具体而言，一个长相英俊的人其道德必然高尚；反之亦然。拉瓦特尔的“相面术”非常直观，并借助绘画直接表达了对“美”的想象和道德的看法。拉瓦特尔对美与美德的认识具有主观性，实则是以一种折中主义，经常根据其不可言喻的直觉，将经验观察与非“科学”的科学方法结合在一起。然而，拉瓦特尔的这种

吃喝不愁”的民间智慧。

在《手上春秋：中国手艺人》一书中，深圳大学教授南翔记录了15名匠人的人生沧桑及手工艺传统，也充分展现了这一民间智慧。

深圳文业业的父亲一辈子务农，深知稼穡艰难，为了让儿子摆脱“修理地球”的命运，让文业成学木工，制作农具。合肥泾县的周东红自幼家贫，十几口人都仰赖祖父微薄的工薪维持，周东红奉母亲之命先学木工，后来进入当地的宣纸厂，成为一名“捞纸工”。几十年过去了，母亲当年的唠叨犹在耳畔作响：“年轻人不学一门手艺，今后看你如何娶老婆！”就连今日备受尊重的湖北恩施制茶大师杨胜，也对儿时挖野菜充饥的经历记忆犹新。

我想，这才是民间匠人的“原生态”。他们专注于手艺，或许并没有什么了不起的梦想，只是为了吃一口饭。他们的手艺也贴近民间的真实需求——谈不上高雅精致，但关乎所有人日常的吃穿住行。南翔的这本书让我想起，其实在我的少年时代，周边的匠人还不少，修鞋的、补鞋的、捏糖人的、弹棉花的、剃头师傅……他们构成了我童年记忆的一部分。

但问题随之而来：为什么我们生活半径中的匠人越来越少了？道理似乎也简单：既然民间匠人依托于民间需求，那么当需求减弱乃至消失的时候，匠也就跟着退场了。试问现在还有谁摔坏了碗会去补？农具在钢筋水泥的深圳又有何用处？其实早在20世纪七八十年代，这一现象就很普遍。棉花画传人郭美瑜曾说，当年漳州棉花画基本没有国内市场，全靠外贸订单。一旦外贸受冲击，订

单锐减，她所在的棉花画厂唯有解体一途，匠人纷纷改行。

现实是残酷的。民间匠人不像背靠大树的国之匠人，市场需求的演变、大众审美的变迁，对他们的影响往往直接而巨大。当手艺无用武之地，他们只有抽身而去，毕竟生存是第一位的。我相信同样的戏码在数千年间必定反复上演，多少匠人满怀憧憬从艺，历经挣扎后叹息着离散。

这本是常态，但时至今日也并非毫无转机。

时代呼唤新的手工艺之道

青铜器修复师王有亮有一次去意大利考察，发现当地人秉持最小干预原则：雕塑“只要能立着，胳膊缺了不配”，即便配上也要留痕迹，标明哪里是后人修复的。王有亮显然对此不感冒，坚持认为文物修复的最高境界是“恢复原貌，让人看不出来”。这背后除了中西方的观念差异，更主要的是“国之匠人”自觉担负起承载历史、延续文脉的责任。兹事体大，不容有变。

庄子也说过：天不变道亦不变。可如果“天”变了呢？要知道数十年来中国人的生活方式发生了多大改变？国之匠人自然应当恪守古训，以不变应万变，这是承载历史的需要。民间匠人则大可不必如此，因为民间才是他们的源头活水。匠人要贴近大众，制造大众需要的器物。倘若只知一味坚守，最终把老手艺送进博物馆当观赏品，手艺就真地死了。

因此，时代呼唤新的手工艺之道。张泉的新作《手工艺之道：18种觉醒与新生

生》，与18位匠人深入对话，揭示出匠人如何在现代安身立命、探寻新的手工艺之道，手工艺如何在急剧变化的社会环境中焕发新生，颇具启示意义。

本书以两位日本匠人的访谈作为开篇，有点出人意料，细想又在情理之中。毋庸讳言，率先进入工业化生产的日本，其民间手工艺也先于我们遭受冲击。这引起了一部分日本人的思索。上世纪20年代柳宗悦提出“民艺论”。他认为流水线生产破坏了手工艺的个性与温情，做工粗糙、毫无生气，主张回归民艺。但同时柳宗悦并不排斥工业生产，而是强调从民艺中汲取智慧，融入现代产品之中。为此，柳宗悦等对日本民艺进行全面而深入的调研，采集各地的传统手工艺信息，结合现代工业，形成了独具日本特色的产品。今天在全世界享有盛誉的“日本设计”，就是从民艺运动起步的。

《手工艺之道》首位出场的受访者安田猛即深受柳宗悦影响。19岁那年，安田猛去日本民艺运动重镇益子学陶艺，10年后远赴英伦，2001年，58岁的他携妻子定居景德镇。算起来，安田猛在日本、英国各待了30年，在中国待了20余年，这使他的陶艺作品既保持日本风，又融合诸多跨文化元素。

八木隆裕的经历更有趣。八木家世代手作茶筒，到他已经是第六代，“开化堂”的名号享誉海外。一天，八木隆裕向一位丹麦设计师展示开化堂茶筒的招牌设计——让茶盖慢慢滑落。这位设计师却说：如果你只有这个特色，就永远只能在茶筒里。一语点醒梦中人，八木隆裕开始制作茶壶、奶壶、咖啡壶……手工艺还是老手艺，设计则是新的——开化堂的风格从日式到尽量与现代风尚结合，只保留10%的日本特性。

安田猛和八木隆裕的经验提示我们，日本匠人绝非传言中的一成不变。他们会及时响应时代的真实需求。这才是民间手工艺生生不息的秘密。我们欣喜地看到，越来越多的中国匠人对此有了清晰的认知。在《手工艺之道》一书中，无论是陶瓷艺术家丁念祖、家具设计师吕永中，还是致力于推广民艺的朱哲琴，无不在探寻传统和现代的结合点，让民艺能够内生于本土的生活方式，契合当代中国人的心灵，从而免于“博物馆化”。

朱哲琴的话想必道出了众多匠人的心声：“中国的民艺和原创非常需要鼓励，需要成功的案例。前期的评估、思考、准备要充分，需要对产业定位、技术和人员配备、现代延展、创作实践、市场开发等方面做多维的评估，才有可能成功。这需要时间，需要整个产业链的配合。”具备这种视野的人多一些，中国民艺复兴的速度就会快一些。

三味书屋

钟情于人类文化瑰宝译介交流的使者

孙近仁

孙大雨先生(1905—1997)的主要翻译作品《孙大雨译文集》业已由上海译文出版社出版。这套八卷本的译文集收录的译作分两部分：一是“英译中”部分：计有八部莎士比亚戏剧的诗体译作，以及乔叟、莎士比亚、雪莱、拜伦等名家的英译诗；二是“中译英”部分：有我国第一位大诗人屈原的《离骚》等光辉诗篇，和李白、杜甫、白居易等26位唐朝著名诗人的杰作，以及宋玉、司马迁、王羲之、苏轼等古代文学大家的诗文集的英译。

1922年孙大雨考取北京清华学校高等科(清华大学前身)，毕业后于1926年赴美国留学，先后在名校达德穆斯大学、耶鲁大学研究生院攻读英文文学。1930年回国后，在武汉大学、北京大学、青岛大学、浙江大学、复旦大学、华东师大等高校任教。

他在清华就读期间，即加入以闻一多、梁实秋、顾毓琇为骨干的中国第一个校园纯文学团体——清华文学社。当时他曾闻一多誉为诗坛的“清华四子”之一，后来又成为新月派中的健将。他与徐志摩有深厚的友谊，徐志摩曾把诗集《猛虎集》题赠孙大雨，扉页上写有“大雨元师正之 小先徐志摩”，由此可见徐志摩对孙大雨的重视。

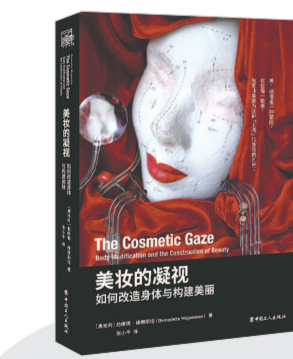
孙大雨是“新诗也必须有格律”的坚定倡导者和毕生实践者。他一生所创作的诗，都是以五言组诗形式；他所翻译的莎士比亚戏剧和英译诗家的诗篇，均以汉字音组对应英文音步予以逐译；他所英译的楚辞、唐诗等，也都译成英文格律韵文。可以说，孙大雨毕生的文学生涯都与诗紧密相关，而且注重于韵律的发挥。

季羡林教授曾说：“当代著名诗人、学者、翻译家孙大雨教授，读过他译作的人，无不交口称赞……他译的莎翁剧作译本句斟字酌，用诗体来译原诗，这是过去很少有人尝试过的。‘十年磨一剑’，译本一出，立即受到学术界的高度赞扬，由此可见他对英语掌握水平之高……还有一点必须指出，因为孙大雨教授本身是诗人，他不但能像一般优秀的翻译家那样把原文忠实地译为英文，而且他还能游刃有余地传达出中国古代诗歌特有的神韵，这一点是非诗人的翻译家难以做到的。”(《古诗文英译集》序)

孙大雨的翻译成果，非是在安逸的书斋中悠闲地写作出来，而是在逆境中呕心沥血、一丝不苟地笔耕产生的心血结晶。孙大雨是一位钟情于人类文化瑰宝译介交流的使者，是一位不计得失的默默耕耘者。他在翻译过程中，为揣摩原作的风格，考订原文哪怕一个字的涵义，寻找相对应的措辞，琢磨一行行诗句是否译得精确贴切。他精益求精，力求尽可能的完美，真是煞费苦心。他长期习惯于夜间写作，有时为了英译一首四行的唐诗，他会揣摩，斟酌，推敲，通宵达旦。再如他所译莎剧中一段闻名遐迩的独白“To be or not to be”，为求正确传达原著精神，他竭尽探索之力，对每一疑难易生歧义之处，都作了详细的注释；这段独白共33行，他的注释则有八条达5000字之多。

在国际文化交流日益发展的今天，由于世界各国存在文字上的差异隔阂，要将本国的文学瑰宝很好地推介出去，其前提就是必须要有精良的译作以资传达。从《孙大雨译文集》所包罗的内容来看，孙大雨的精心译作，为人类的文学瑰宝——楚辞、唐诗等以及莎士比亚戏剧杰作的译介交流，做出了巨大的贡献。尔今，上海译文出版社将他的重要译著集结出版，这对于弘扬优秀的传统文学作品和文化事业而言，是一件很有意义的事，也是对已逝世20多年的孙大雨先生很好的纪念。

第三只眼



《美妆的凝视：如何改造身体与构建美丽》 [奥地利]伯娜德·维根斯坦 著 张小平 译 中国工人出版社出版

什么是“美”？人们日常话语中的“美”或商业广告中关于“美”的说辞，是人们希冀得到的真正的“美”吗？奥地利裔美国学者伯娜德·维根斯坦在她的新作《美妆的凝视》中指出，“美”也是一种“凝视”，指的是“注视我们自身和他人身体的这一行为凝聚的技术、期望和形塑策略等信息”。换言之，人们看待身体的模式是一种“凝视”，借由身体生成，且其生成一直在“生成中”。“凝视”是一种道德化，具体表现为人们身体结构上的一种“匮乏”或“需求”。叔本华说过，“人的面孔展示出的要比人的嘴巴说出的东西更多、更有趣，

消解“美”，还是被动“美”？

——读《美妆的凝视》

钱虎平

观念却渗透到了欧洲的文化、文学、艺术、医药以及新兴的社会科学等多个领域，直至19世纪，人们对相面术的兴趣还由于高尔顿颅相学的兴起而持续升温。

高尔顿的颅相学基础聚焦人的颅骨结构，将图像的构建过程外化到了摄影设备上。受达尔文观点的启发，高尔顿爵士认为一个人应该更多地将自己看作自由人，拥有塑造未来人类发展过程的权利。尽管高尔顿将拉瓦特关于善恶的概念以及这一概念与美丑的联系转换为达尔文式的一种描述进化的语言，但其观点仍与“相面”相关。毕竟，他也将身体视为人们潜在品质的表达之一。不过两者仍有不同，原因在于高尔顿优生学意义上的“身体”，不再凸显人的灵魂或性格，而是表明身体在生物学意义上的一种深层遗传结构。

进入20世纪，人们对“美”的近乎疯狂的追求最终催生一种病态美，超现实主义与达达主义的艺术与艺术装置，构建的就是一种关于身体的“怪诞美”。正是基于这一点，维根斯坦将“怪诞美”

与西方当下盛行的“医美”相联系，并以迈克尔·杰克逊的“漂白”、美国本土流行的网络游戏以及电视节目常见的美妆真人秀等为例，说明技术社会中人们在不断整形的过程中试图将心理“图景”转化为现实的“实在”。在她看来，无论是身体的痛苦还是心理上的调整，实际上都是人们将自我放置到世界中进行真实体验的过程，并借此一特定行为，赋予自我想赋予的一种存在的意义。而参加真人秀节目的选手，更是将身体转换为符号展示给世界，试图被感知、被认可甚至被接受。可以说，当下人们对“美”的认识既不像拉瓦特时代那样依赖于真实的人类参照物，也不像高尔顿时代那样依赖于一种理想化了的人类身体的特征；相反，“美”已被资本牢牢控制，在媒体“娱乐至死”中被建构出的一种“真实”。资本对身体的“规训”，业已成为与“男性的凝视”并驾齐驱的暴力来源之一，借助科技的“包装”，伪装成大众话语下一种女性对自身的关怀、治愈甚至矫正，从而抹杀了“美”的真正涵义。

令人欣喜的是，就“美”的内涵而言，我们发现，随着身体价值的不断提升，有理性的公众开始回归自己的身体，能够正视“美”，不再盲目追求媒体宣传的“畸形美”所带来的视觉刺激，对“美”的内心追求成为公众新的目标。随着公众对“美”接受能力的逐步提高，社会的审美水平也步入了新的阶段，一定程度上必将解构传统话语对“美”的界定。同时，女性的内涵建构过程中上升为主导优势。

随着经济发展和社会观念的逐步开放，女性已逐步走上社会政治和经济舞台。女性开始改造内心，注重提升素质，获得社会尊重的同时也在实现女性的社会价值。她们不再以传统话语构建的“美”为标准，不再焦虑自身并不“理想”和“完美”的身材，而是意识到了“美”在社会中的偏差，能以新的方式建构“美”，从而解构社会话语对女性“美”的传统定义。随着大众传媒技术的不断更新，网络传播技术的发展以及短视频平台的发展和接受，人们了解和认识“美”的平台更加广阔，可以欣赏和接受更加多样和多层次的美，“美”的内涵也在不断丰富。

柏拉图的《斐德罗篇》指出：“作为最可爱的事物，美只向感官显现。”作为现代人，“娱乐至死”中被建构出的一种“真实”。资本对身体的“规训”，业已成为与“男性的凝视”并驾齐驱的暴力来源之一，借助科技的“包装”，伪装成大众话语下一种女性对自身的关怀、治愈甚至矫正，从而抹杀了“美”的真正涵义。