

江南的王世贞

罗时进

旅行写作风格独特，可以称为“西北风”，不止写作对象是西北的山川城镇、语言风格也是浓烈的黄土味。比如这样的：‘沉默的时候，黑夜悄无声息地吞噬了波罗池梁，吞噬了牛羊。闻寂无声，我那消失许久的耳鸣卷土重来，无休无止。’西北大地深厚的历史堆积当然是胡成趁手的利器，任何旅人都不可能避开随处可见的往昔。比较而言，《榆林道》对历史的挖掘不如《陇关道》，常常满足于引几句方志，可谓浅尝辄止。不过这也给了他更多空间描摹活生生的西北人，那些对话，那些故事，都让人久久难忘。

最后说青年作家大头马的旅行文集《东游西荡》，这可能是最具文学性的游记作品。这里说“文学性”也许不够准确，更准确的说法，可能是虚构与抒情。一般来说，旅行写作以提供旅行信息为主，虽然通常不得作为叙述者的“我”，但“我”并不在舞台的中心，毋宁说，读者只是借“我”的眼睛看外面的世界。如果这是旅行文学的一个传统，那么大头马就是一个反传统的旅行作家。《东游西荡》所收九篇游记，虽然涉及南极、冰岛、古巴、巴西、意大利、日本、阿根廷和缅甸等各有特性的旅行目的地，但它们都是被虚化了的背景，清晰的焦点只在作者自己。小说家的身份（或者说写作经验）使作者毫不费力地表达自我，这或许会让许多旅行作家艳羡不已。比如作者在秋叶原街头，还没有怎么写她看见了什么，忽然就有了一段感慨，最后总结道：“生活让我变成了一个无趣的中年人，唯余一些力气向大海呼唤。”《东游西荡》验证了旅行写作的多种可能。  
(作者为北京大学历史学系教授)

整理古籍文献的目的是要通过规范化的学术方法，使古籍文献为当代学术研究所利用，为当代文化建设作贡献，同时作为一种文化资源，为未来人们在学术上提供凭依，在精神上提供滋养。这也就是所谓“文利天下，纸寿千年”。

用明代文学家、史学家王世贞本人的“大历史观”来看，这项工作也是历史学研究。历史学是要力求还原历史过程与因果，总结历史经验和规律，为社会发展提供借鉴。以古鉴今，述古开新，也是古籍整理工作的意义所在。

与某一地域、某一时代、某一文体、某一类别的文献整理不同，《王世贞全集》是对个人著述的整理和研究，怎样看待其价值呢？我们应放到“再现文化巨擘本真”的层面上来认识。从文化发展来说，王世贞是文化史扛杆上的一个重要支点，甚至具有了一定的文化机器引擎力。这是其卓越之处，英伟之处。通过《全集》整理，王世贞的形象得到极大的还原，可论之处甚多。从他具有江南文化的典型性、代表性角度有三点值得注意：

一是“文”。人文化成江南，唐宋以后江南就成为一个文化型社会了，这一点已属常识。“文”是建立在“书卷”基础上的，一个“书”字后面连接着嗜书、读书、藏书、著书、校书的许多事实，在每一个方面，王世贞都有生动的实践。如果置于苏州府的范围，明代能够与其比肩的并不多，清代可数的也就是虞山钱谦益、长洲吴翌凤等人，但吴翌凤的文化影响力远不能与王世贞相提并论。值得注意的是，作为“文人”，他所涉及的文体极众，除大量的各类古文和应用性写作外，诗歌、词曲、小说、戏曲，皆能成“家”。他能够成为“后七子”之首，主盟文坛二十年，足显其地位之高。朱彝尊甚至说：“当日名虽七子，实则一雄。”

二是“博”。江南人以博雅著称，其中王世贞堪为典型。他以才高博著称于史，《四库全书总目》称之“博综典籍，诸习掌故，则后七子不及，前七子亦不及，无论广续诸子也”。概括起来说是“博瞻”，进而言之则以博藏、博览、博记、博识、博才、博奕见长。他的博，不是浅层次的“杂项概知”，而是博广之中俱见专深，只要看一看他的史料学的积累，便可知其专精的程度了。清代史家，在王世贞的史学大树上撷取一枝，便可为专门之学，这显示出其“博”是有高度和深度的。

三是“刚”。江南人的性格到底应该怎样总结？普遍地是以“宽柔”论之，这固然不错。但论江南人的性格或人格特征，还是“兼剑”并论较为全面、恰当。可以注意的是，明代的严嵩、清代的和珅，最大的“对立面”都在江南。想到严嵩，就会想到王世贞；想到和珅，就会想到孙星衍、洪亮吉。吴人好隐是痛于世道人心，以退居为良策。王世贞平生，哪怕到了晚年，也是多次辞官，请求致仕，其中见出人格坚守，也见出狂傲自放。从王世贞身上，可以听到江南人的“剑气”，陈继儒《眉公见闻录》论其人“性气刚”正道出其“箫”与“剑”的两面。

以上这些，是我过去对王世贞稍加涉猎的印象，同时《王世贞全集》的整理，全面还原了王世贞其人，进一步强化了印象。相信许多读者和我一样，由此可对王世贞及其所具有的“江南特征”有更多、更深入的了解和理解。  
(作者为苏州大学古典文献研究所教授)

视界观

见反身回顾的兔子，面颊、头背覆的毫毛纹理有别，耳缘、耳背上的绒毛疏密、深浅亦复不同，腹部施加铅白，部分脱落，若以《宣和画谱》的眼光关照，大概就是“平原”之兔。

《宣和画谱》对崔恂兔的议论，反映北宋末期宫廷追求“物理”的绘画品味。同书对五代画家滕昌祐的记述也能很好说明这一点：  
“卜筑于幽闲之地，栽花竹芻菊以观植物之荣悴，而寓意焉，久而得其形似于笔端。遂画花鸟蜂蝶。更工动物，触类而长，盖未尝专于师资也。其后又以画鹤得名，复精于芙蓉、茴香，兼为夹纆果实，随类傅色，宛有生意也。”（《宣和画谱》卷十六）  
通过观察、模拟自然之物，得其形似、生意——“未尝专于师资”，实即师心造化。同一时期的传记中，集中出现了许多画家的田野行为：徐熙多游园观，以求花竹林木蜂蝶草虫情状（《圣朝名画评》卷三）；易元吉游历荆湖，调查猿猴麋鹿（《图画见闻志》卷四），其实都可以置于同一背景下理解。而从花鸟推及蜂蝶，再到动物的题材扩充路径，也符合古代画科分类中花鸟、动物相邻，或者后者干脆从属前者的实情。  
值得注意的是，画家对景写生的故事，对后人来说并非闲言，在仿照《图绘宝鉴》续作的《明画录》中，作者徐沁重提上述写生的典型：  
“（花鸟附草虫）叙曰写生有两派，大都右徐熙、易元吉而小左黄筌、赵昌，正以人巧不敌天真耳。有明惟沈南、陈复甫、孙雪居辈，涉笔点染，追踪徐、易、唐伯虎、陆叔平周少谷以及张子羽、孙漫士最得意者，差与黄、赵乱真。”（《名画录》卷六）  
随着画家的真迹、贋作、摹本传世，还有围绕他们的言说。从写生中撮取的生意，可以流为风格，跨越时空，形成传派。前代传记的遗产中，早预备了留给后世的认知工具。

相比其他文类，画家传记的写作有着记载画家个人信息、风格，时而兼顾画史定位的天然任务，重实用而少发挥，呈现出较强的承袭性。根据具体的意图，作者尽管有意识地采择、剪裁、编排“史料”，但前人绘画观孕育的写作内容，仍顽固地留存在画家传记的书写中，持久地作用于后人的思想与行动。  
从历代画家传记中剥离出的三种风格来源类型：个人天赋、技艺传承与对自然的体察，体现出发作者、读者双方对画家形象的期待，它可能与真实呼应，却未必完全重合。不同程度的“失真”，既由人们试图以语言追赶图像的困境所致，也源于对自然等混沌微妙之物的难以捕捉。

动物画，在唐前人物画为宗主的时代，分享着与之近似的欣赏眼光、品评术语，至于唐后山水画地位渐定于一尊，动物画日益退出鉴赏与评说的焦点。比如，沈周固然绘制动物植物，却不会有他的山水讨论得多。那么，动物画中的兔子，难免仅占据更小的篇幅了。  
但在其他文明中，情况未必如此。如日本绵延数百年的“狩野派”，对待不同画科似乎较为平等。更有趣的是，《宣谱》所称崔恂兔的擅长之处，将“赋形”“毛色”对称互文，说明撰作者在技法上将描作形状、施加毫毛分开观看。这一观察方式，与谢赫“六法”区分这“应物，象形是也”“随类，赋彩是也”其实同一理路。可惜崔恂兔并未传世，设若参照其兄的《双喜图》，可

旅行写作一年纪

罗新

我所读2022年中国新出旅行著作中，翻译引入多于中文原创。引入的又分传统名著与新出佳作两类。前者犹以英国著名旅行作家威廉·达尔林普尔（William Dalrymple）最突出，他的几种早成经典的旅行作品被同时推出，堪称中文旅行写作的一件大事。达尔林普尔虽然也被说成历史学家，但他的早期写作（以及今后足以长久传世的）大概主要是旅行作品。社科文献出版社一口气推出他最重要的四部旅行作品，包括常见旅行文学书单中通常会列入的《仙那度》《精灵之城：德里的一年》《圣山客：追寻拜占庭的余晖》以及《迦利时代：南亚次大陆游记》等。我在写《从大都到上都》时，仔细研读过《仙那度》，还摘译了书中几个段落。这部达尔林普尔的“少作”已经具备了后来成熟期的许多品质，比如叙述与情感的优美均衡。

翻译引进的新出佳作中，有两种特别值得推荐。埃丽卡·法特兰（Erika Fatland）的《中亚行纪》在近年有关中亚的旅行作品中最受好评。法特兰是挪威人，1983年出生，在奥斯陆大学和哥本哈

根大学接受了社会人类学训练，三十岁前就针对两起恐怖主义袭击著有《天使村庄》和《无夏之年》，显露出思想与写作的潜力。《中亚行纪》是她的第一部旅行作品，自2014年挪威语版出版以来，迅速译成多种语言，特别是2020年英译本出版后，法特兰声名鹊起，成为当年最受关注的旅行作家之一。她在《中亚行纪》之后又已推出《边界：环俄罗斯边境之旅》（2021）和《高地：穿越喜马拉雅之旅》（2022），都频频登上各类旅行写作的年度最佳书单。《中亚行纪》记录作者在几年间两次深入中亚五国的田野调查（其中最令人羡慕的是她在土库曼斯坦的旅行），非凡的语言天赋，与陌生人迅速熟络的社交能力，敏锐而富有深意的观察，以及恰到好处的好处表达，成为埃丽卡·法特兰旅行写作的标签风格。

另一部佳作是乔纳森·斯拉特（Jonathan C. Slaght）的《远东冰原上的猫头鹰》。年轻的斯拉特选择俄罗斯远东滨海地区的濒危物种毛腿鱼鹰作为博士论文的研究主题，五年间多次来到远东，与俄罗斯当地人同行合作，全面调查和研究连本地人也不容易见到、因而相当陌生的毛腿鱼鹰。通过他记录的一次次野外作业，读者对他的田野工作，对毛腿鱼鹰，对那些把伏特加当白水的俄罗斯人，都有了亲切的了解。这本书在内容上可谓惊心动魄，在写作上算得深思熟虑，既是精彩绝伦的自然写作，又是第一流的旅行文学。我去年夏天在四川陪伴罗·萨洛佩克（Paul Salopek）徒步时，他向我推荐这本书，称为“近年有关西伯利亚最好的书”。没想到两个多月后就见到了中文译本。当然，历史地看，有关俄罗斯远东最好的旅行著作，还是阿尔谢尼耶夫的《在乌苏里的莽林中》。斯拉特对阿尔谢尼耶夫的爱，既体现在他在书中反复提到阿尔谢尼耶夫，也体现在他重新翻译了阿尔谢尼耶夫《Across the Ussuri Kray: Travels in the Sikhote-Alin Mountains, Indiana University Press, 2016》。值得指出的是，斯拉特的译本和苏联时代出版的阿尔谢尼耶夫差别很大。乔纳森·斯拉特目前正在写他这些年在俄罗斯远东的另一项工作：保护阿穆尔虎（东北虎），暂定书名为《帝国之间的老虎》（Tigers Between Empires），相信会是一部精彩的作品。

画兔子的人

曹蓉

“你可以挂一幅图画，但你无法挂一个图像。”艺术史学者W.J.T.米切尔（W.J.T. Mitchell）曾引此英文俗语，解释图画、图像之别：图画是物质性的物，图像出现于图画中。“图画虽毁，图像犹存。它存于记忆中、叙事中，其他媒介的拷贝和踪迹中。”移诸中国古代美术史的语境，上述内涵似乎同样成立：绘画拥有物质属性，它可以是卷轴、册页、木石、碑板、屏障、壁画等等；而其负载的图像未必，它可以出现在绘画中，也可以留存于记忆、叙述（口语及文献）与其他形式的媒介中。

这就意味着，当“画”遭逢时间与人的取舍，或存或佚时，仍有大量的“像”以其他形式等待开掘。比如，相比许多其他画类，存世的兔子画实属有限，尤其是年代较早的作品。但它们早在古人书写实践的一端以文字的形式凝定，并且，不单储存在“物”的著录档案中，也形诸“人”的传记资料。草此小文，即为着眼“画家传记”文体中的兔子及其画家。

动物画，在唐前人物画为宗主的时代，分享着与之近似的欣赏眼光、品评术语，至于唐后山水画地位渐定于一尊，动物画日益退出鉴赏与评说的焦点。但它们不单储存在“物”的著录档案中，也形诸“人”的传记资料。

强的生命力——时至今日，少年马良以指画沙、于石壁画出咄咄逼真的兔子，随即被赋予神笔的传奇依然流行。但在历史中日益成熟的画家传记文体中，无疑日渐稀稀。这两条分岔的线索，本身也反映各自写作中历史意识的变迁。

天赋

“画家传记”是一种专记画人姓名、身份、事迹、画艺的文体，其书写由来既久，至迟南齐谢赫《古画品录》，已将画家独立，有意识、系统地撰写传记，只是小传与画论、画评文体揉合成篇，不被视作专门的传记文献。此后，画家传记的写作绵延不断。作为一种关心画人，非仅现成画作的文体，当中保存了不少长于画鬼，但画作未必犹存的画家名单，大致有：钟虺、刁光胤、黄筌、黄居寀、孔嵩、赵昌、崔白、崔恂、赵希远、吕纪、陶成、孙隆、冷枚、龚吉等等。他们都以画花鸟见长，兼及草虫或四足动物。非但如此，画家传记还记录了他们的成长、风格，及分享的观念。仔细体味，实则一种富含“人情”的体裁。因此，我们得以从中追寻兔子画家的形象及其背后的风格来源问题。

“黄筌，成都人也。幼有画性，长负奇能。”画家的天才，是许多画家传记的开端。此类记述并不频繁，不算必备条件，但当其出现，往往承担引叙起事的功能：“（接前引文）刁处士（刁光胤）入蜀，授而教之竹石花雀。”（《益州名画录》卷上）  
再如，“庭循（谢环）擅画，初师陈叔起，叔起元张师夔高第……庭循于总角，特重爱之。一经指授，辄得其妙处，叔起亦倾写底里，庭循遂驰名于时。永乐中召在禁近。”（《东里文集续编》卷四）此处交待画家早期的学艺经历，非仅叙述史实，也充当推进画家技艺孟晋、声名鹊起，然后供奉内廷一连串事件的动机。

可见画家传记的写作多有自身的文理。画家天赋的观念，笼统普遍，但在传记书写中，可能暗示画家的未来，也可传递需额外推动情节：比如，上文几例中反复出现的“天才画家的发现”的故事模型。有趣的是，这一故事模型，与恩斯特·克里斯（Ernst Kris）、奥托·库尔茨（Otto Kurz）在《艺术家的传奇》中所论艺术家形象演变的欧洲传统颇为相似。他们分析了故事背后的神话渊源及心理学基础：正是由于符合人们对艺术家的期待与想象，这一模型才得以广泛传播。

这一现象，在古代中国亦有展开。一类常见的故事是：“（朱）端于沙上手画作山林人物状，遇一异人曰：‘汝欲作画耶，吾授汝笔。’”（《嘉兴府志》）在这个例子中，画家天才的发现者直接就是仙人。此类神异故事，于地方志、笔记、小说，乃至民间传说中，具有很

技艺

对画家天才的回溯，显示出传记作者对技艺来源的普遍关怀。与之相轴相成的是，画家传记中常见的师徒授受话题。更何况，许多画家天才的发现者，本身就是他们的老师。

师徒关系风格，因此最为专门的画家传记作者关心。“王微、史道硕，并师荀、卫，各体善能。然王得其细，史得似真。细而论之，景玄为劣。”（《古画品录》）早期的“传+评”文体中，已显露出对画家师承的诉求，因为其直指风格类型、品格高下。

时间向后推延，画家传记文体日益独立，也新发展出一套相对固定的结构架，一般包含画家的姓名出身、画科风格、身份成就诸要素。其中，师徒授受有关风格，因此常依偎在“画科风格”的单元。比如，北宋画鬼名家崔恂：  
“崔恂，字子中，崔白弟。工画花鸟，推誉于时。笔法规模，与白相若。尤喜作兔，自成一法。官至左班直。”（《因树屋图论》卷三）  
这是某一阶段画家画艺得诸家传的例子。假如没有这样的条件，画家可能从师学艺：  
“萧增，字益之，工翎毛。从师吕纪游都下，相聚岁久，获其真传，得意笔与师莫辨。”（《鄞县志》卷四）  
在此类明确的师承关系中，传主的画风，往往通过与其师资的对比指明。青出于蓝或各得一体，妙得真传而代笔乱真，这些例子都很常见，不再一一罗列。更重要的是，同样的写作手法，也沿用到了画家的非直接溯源谱系梳理中：  
“孙隆……幼颖异，风格如中。画翎毛草兔，全以彩色渲染，得徐崇嗣、赵昌没骨图法，饶有生意。”（《明画录》卷六）  
徐崇嗣、赵昌都是五代入宋的画家，通过溯源再现风格的方式，代表了画家小传中风格描述的基本通则之一。藉由对已知画家的印象，唤起对新画家的认识，这一视觉实验设计，相当于给定一方参照，预设观察角度，调校对另一方的认识，或者彼此调试。实验的结果，一方面与撰作者提供的“线索”直接相关，一方面也取决于读者自身对“线头”两端画家千差万别的掌握情况。换言之，读者手握仿佛“忒修斯之线”——终点可能固定，到达的路径却未必相同。

尽管如此，此类写作手法仍在古人的世界中，实现了通过文字沟通图像的可能，甚至包含推动我们思想的因素。一方面，它足以催生晚明以后日益明晰的画史写作意识，另一方面，也逗引我们以绘画的眼光反观自然：“小鸭十余头，往来啜啄其中，宛然俱白画本矣。”（《王士禛《香奁集》卷下）到了这一步，视觉实验的一端，已是真实自然了。

自然

如此便引出画家的另一师承来源：自然。崔恂兔画“自成一法”，对此“传+论+目”结构的《宣和画谱》给出了进一步的“线索”：  
“大抵四方之兔，赋形虽同，而毛色小异，山林原野，所不一。如山林间者，往往无毫而腹下白；平原浅草，则毫多而腹白，大率如此相异也……画家虽游艺，至于穷理处，当须如此。”（《宣和画谱》卷十八）  
据此推测，能以毫毛有无及颜色，分辨兔子的产地、品种——穷于物理，是《宣谱》所称崔恂兔的擅长之处。将“赋形”“毛色”对称互文，说明撰作者在技法上将描作形状、施加毫毛分开观看。这一观察方式，与谢赫“六法”区分这“应物，象形是也”“随类，赋彩是也”其实同一理路。可惜崔恂兔并未传世，设若参照其兄的《双喜图》，可



北宋崔白《双喜图》轴 台北故宫博物院藏



明孙隆《兔图》页 东京国立博物馆藏



公虎摹吕纪兔图对幅（左）东京国立博物馆藏

文匯學人  
第529期  
QR code