

文化周刊

中华读书报

■本版编辑：赵晋华 ■电话：010-67078072

■E-mail:dushubao@263.net 2017年11月29日

第387期

13

《中国经学史大纲》评析

■张京华



一

新出叶纯芳著《中国经学史大纲》(北京大学出版社2016年8月出版,以下简称《大纲》),篇幅厚重,风格新颖,著作难得。封面、扉页及各页书眉均有一甲骨文“鹿”字图案而左右方向相反,别致,但不知是何寓意。

前言、内容简介、编辑推荐中均突出《大纲》“承袭民国时期的研究传统和成果,台湾学界的经学史研究一直不曾中断,经学史课程作为高校中文系的必修课程,亦形成了成熟的教学规范”,因此“《中国经学史大纲》以台湾所出版的经学史书籍为主确定基本内容架构”。学者每称台湾为经学圣地、经学王国,得知这个信息,感觉是在经学史的研究上终于吹到了一缕清风,待到通读一过,乃知其其实不然。

二

《大纲》宋代经学年表只有北宋(P277)、南宋经学与金、元同列一表(P325)。

明代经学年表列顾炎武,清代年表不列,正文则称“清初顾炎武”(P368),论“清人对明代经学的评价”亦首引顾炎武(P410)。

清代经学部分,只言刘逢禄、魏源、康有为一系古文家,不言俞樾、章炳麟一系古文家。只在清代经学年表中提到章炳麟,“错成”张炳麟而且重复两次(P416)。

清代亦不言章学诚。
引文偶有笔误,如引《仪礼》“以授尸坐取箠”,误作“授履”(P369)。

文献学研究原本最重逻辑性,而《大纲》“引用与参考近人书目”最驳杂。分类为“通论”“断代”“文集”“论文”四项。“通论”中包含通史,史、论不分,而在实际上经学研究通常是分为经学史与十三经通论两大部分;缺裴晋贤《经学概论》,却有乔衍璋《书目二编叙录》(《目录书并非通论,且乔书名为《书目初编叙录》《书目续编叙录》《书目三编叙录》《书目四编叙录》《书目五编叙录》,无“二编”),又有顾迁注译《孝经》。“通论”中程元敏《三经新义辑考汇评》当入“断代”,与王利器《经典释文考》同;王素《唐写本论语郑

氏注及其研究》亦当入“断代”,与乔秀岩《义疏学衰亡论》同。“文集”中列入乔秀岩《北京读经说记》亦不类,“文集”名称在此即不明确。

列举版本有不佳者,王国维《汉魏博士提名考》用台湾商务印书馆“人文库”本而不用《遗书》《全集》本。本田成之《中国经学史》中译本用台北古亭书屋影印本,马宗霍《中国经学史》用上海书店1984年影印本,郭伯恭《四库全书纂修考》用上海书店1992年影印本,其实民国初版均易寻获。

王静芝《经学通论》,正文介绍为1972年7月版(P8),书目著录为1982年版。

“孙仇工”误作“孔仇工”,屈万里《诗经诠释》及《先秦文史资料考辨》台北联经经出版公司出版,均误作“联津”。

三

《大纲》第一章最特殊,奈何设置有余,内容不足。

第一章讨论“中国经学通史教材的历史”,民国、台湾、大陆分述,台湾部分又分为“经学通史”“经学通论”“以经学史论文集形式呈现的经学史”三类。虽然名实混杂,但符合现代经学教材的事实,因为著名的刘师培《经学史教科书》虽有教科书形式却并非学校指定教材,而学校授课也不一定只用讲义、教科书而不准读通史、通论。

大陆惯称的晚清民国时期,《大纲》称为“中国经学通史教材的基础”,列出的书目有刘师培《经学教科书》、皮锡瑞《经学历史》(包括周子同注释本,但不及皮氏《经学通论》)、马宗霍《中国经学史》(包括新版遗稿整理本)和甘鹏云《经学源流考》。

既然不计较史、论、讲义、教材的区别,那么首先民国时期、台湾地区、祖国大陆这三部分可谓不成比例。

台湾部分只及李威熊、裴晋贤、王静芝、叶国良四家,其实至少还有孙雨航、刘百闵、钱穆、徐复观、高明、胡楚生数家。

晚清民国部分仅及皮锡瑞、马宗霍、甘鹏云三家,其实尚有三十余家。(林庆彰先生主编之《民国时期经学丛书》通史、通论二十余家,虽

不完备,亦足参考。)

大陆部分尤其缺略,仅及范文澜、吴雁南、何耿镛、姜广辉、许道勋,后二书仅著录书目而已,此一章节篇幅不足二页。

四

晚清民国经学著作总计当在四十家以上。刘师培、皮锡瑞、甘鹏云、康有为、范文澜、周子同、马宗霍外,王舟瑤有《经学讲义》,陈汉章有《大学文科中国哲学群经讲义》和《经学通论》,江球有《新体经学讲义》,王国维有《经学概论讲义》(孙常叙有《笺证》),马裕藻有《经学史讲义》,英文英有《经学教科书》和《经学教科书参考书》,都是真正的经学教材。叶德辉有《经学通论》,章炳麟有《国学讲演录·经学略说》,邹庆时有《经学导言》,廖平有《经学初程》和《今古学考》,蒙文通有《经学导言》和《经学抉原》,龚遵熙有《经学义例举要》,熊十力有《读经论要》,唐文治有《十三经提纲》,龚道耕有《经学通论》,伍宪子有《经学通论》,刘异有《经学概论》,高鸣剑有《经学纲要》,陈钟凡有《经学通论》,胡耀铎有《经学通论》,李松伍有《经学概论》,陈廷杰有《经学概论》和《经学源流》,朱剑芒有《经学提要》,姚永朴有《经学举要》,陈鼎忠有《六艺后论》,钱基博有《经学通志》,李源澄有《经学通论》,徐敬修有《国学常识·经学常识》(单独一册),顾慕臣有《国学研究·经部》(单独一册),吕思勉有《经子解》,朱自清《经典常谈》,卫聚贤和蒋伯潜各有《十三经概论》,蒋伯潜、蒋祖怡又有《经与经学》,陈燕夫则有《经学源流浅说》。刘异为武汉大学教授,《经学概论》二卷以骈文写就,卓然大著作家。又章学诚《文史通义》虽在清中叶,但叶长青《文史通义注》则为民国著作。

台湾辅仁大学教授王静芝(本名王大安,1916—2002)所著《经学通论》,标明“部定大学用书”、“编审委员会主编”,精装二册,是标准的经学教材,不过距离初版的1972年也够久了。

裴晋贤(本名裴溥言,女,1921—2017)《经学概论》本为非律宾华侨师范专科学校讲义,先在《新闻日报》连载,其后才由台湾开明书店、三民书局出版。

叶国良、夏长朴、李隆献《经学通论》为1994年三人在中空大学的讲稿,叶国良、李隆献二人同时另有《群经概说》一书。

林庆彰先生对经学研究贡献甚巨,但其《中国经学史论文集》收文94篇,虽然《大纲》专门为其添加了“以经学史论文集形式呈现的经学史”一个体例,但台湾学者只收李伟泰(台湾大学)、叶政欣(成功大学)、王熙元(台湾师范大学)、王明荪(中国文化大学)、蔡仁厚(东海大学)及林庆彰本人共计六人,其余均为大陆学者(任格善1949年以前在浙江大学,以后在浙江师范学院,《选集》以大陆和台湾为限,但所收任格善一文为1947年浙江省图书馆《图书展望》文章,则逸出范围之外),无论如何也不宜充作台湾经学了。

五

《大纲》又参考日人经学史著作中译本,但将本田成之《支那经学史论》(东京弘文堂1927年原版)的两个中译本放在民国,而将林庆彰、连清吉所译安井小太郎等人的《经学史》(大东文化学院志道会

研究部1933年原版,台北万卷楼出版公司1996年中译本)加在台湾部分。其人则日本,其时则民国,台湾只是出版了译本。若如此,则叶国良、夏长朴、李隆献的《经学通论》2016年已有了上海书店出版社的简体版,可否便算作大陆著作了呢?况且日人经学史也不只本田、安井二家,泷雄之助《支那经学史概说》东京大明堂1934年原版,1941年有陈清泉中译本。按本田、安井、泷雄三人大约同时,本当专设日人经学史研究一目。

六

李威熊(1938—)《中国经学发展史论》以十年之力完成上册,1988年出版,作者自言“多年来担任行政工作”(《序》),虽《大纲》祝愿“直到今日,我们还引领企盼下册的出版”,恐怕已是不可能之事。

台湾辅仁大学教授王静芝(本名王大安,1916—2002)所著《经学通论》,标明“部定大学用书”、“编审委员会主编”,精装二册,是标准的经学教材,不过距离初版的1972年也够久了。

裴晋贤(本名裴溥言,女,1921—2017)《经学概论》本为非律宾华侨师范专科学校讲义,先在《新闻日报》连载,其后才由台湾开明书店、三民书局出版。

叶国良、夏长朴、李隆献《经学通论》为1994年三人在中空大学的讲稿,叶国良、李隆献二人同时另有《群经概说》一书。

林庆彰先生对经学研究贡献甚巨,但其《中国经学史论文集》收文94篇,虽然《大纲》专门为其添加了“以经学史论文集形式呈现的经学史”一个体例,但台湾学者只收李伟泰(台湾大学)、叶政欣(成功大学)、王熙元(台湾师范大学)、王明荪(中国文化大学)、蔡仁厚(东海大学)及林庆彰本人共计六人,其余均为大陆学者(任格善1949年以前在浙江大学,以后在浙江师范学院,《选集》以大陆和台湾为限,但所收任格善一文为1947年浙江省图书馆《图书展望》文章,则逸出范围之外),无论如何也不宜充作台湾经学了。

但台湾经学著作实不只于此。孙雨航(1890—1984)《群经述要》,1968年台北德志出版社出版,

共三编三十一章,88页,线装直排,纯然为一著作。

刘百闵《经学通论》,1970年台北国防研究院出版部出版,分为经学、经教、经典、经师、经文、经训、经义、经行、经术、经籍、经刻、经译共十二目,799页,钱穆作序称之,原为香港大学讲稿,但在台湾出版,准裴晋贤之例,应当在关注之内。刘百闵又有《经子辨言》,远东图书公司1964年版。

钱穆《经学大要》,2000年台北素书楼出版,由1974年中国文化学院讲课录音整理而成,共32讲,626页,为治经者不可回避之书。

高明主编《群经述要》,1979年黎明文化事业公司出版,卷首有主编介绍云:“于师范大学创办国文研究所,大部分国家文学博士均出其门下。”书中各经述要作者有胡自逢、许铎辉、于大成、周何、王关壮、罗宗涛、林平和、李振兴、吕凯、王熙元、曾昭旭、李威熊、简宗梧、陈飞龙十四人。高明又有《高明经学论丛》,黎明文化事业公司1978年版。

徐复观《中国经学史的基础》,1982年台湾学生书局出版,专题论文集。

司徒政《经子辨言》,1975年台湾商务印书馆出版。黄彰健有《经学理学分存》,1976年台湾商务印书馆出版。胡楚生《经学研究论集》2002年台湾学生书局出版;《经学研究续集》2007年台湾学生书局出版,专题论文集。

李威熊1975年在台湾政治大学中国文学研究所的博士学位论文《马融之经学》由高明教授指导,叶纯芳则为林庆彰弟子。实际上台湾经学自高则一章太炎——黄侃——高明——李威熊为一系,自廖平——康有为——顾颉刚——林庆彰——叶纯芳为一系。二者主张不同,《大纲》但能记铿锵鼓舞而不能言其义,仅过录章节,对其渊源宗旨完全没有分析。就《大纲》第一章而言,只感觉台湾经学之片段不成气候,却看不到它的“成熟”与“规范”。

七

台湾的经学研究承接民国而略多疑古之风,《大纲》第二章“经书与孔子”仅7页,认为翻《诗》《易传》“无法说明是否为孔子所为”(P17),三

传作者“几乎都是无名英雄”(P19),第三章又谓“经书的来源与作者,大部分皆已不可考”(P20),确乎带有台湾之风。

孔子以下各章多引李霖《宋刊群经义疏的校刻与编印》(北京大学2012年博士学位论文)、廖明飞《仪礼注疏合刻源流考》(北京大学2012年硕士学位论文)、张丽娟《宋代经书注疏刊刻研究》(北京大学出版社1964年版)、顾永新《经学文献的衍生和通俗化——以近古时代的传刻为中心》(北京大学出版社2014年版),忽而转成北大风格。

可知《大纲》的重点只在石经、雕版部分。由其擅长图表、书影及往往有大段引文而言(当然都很有用),该书并不适于称为“大纲”。《大纲》不言孔子前古六经,亦不言出土楚简(其余如“《诗经》释名”一目只有三行字,P35—36),其书名为“经学文献学史”或“经学文献刊刻史”为宜。

八

《大纲》又说,“目前两岸的交流虽然日渐频繁,但在大陆想要蒐集到台湾的经学论文,仍有一定的难度。所以根据以上介绍的台湾出版的几种经学通史书籍作为基础,加上自己所蒐集到的台湾地区和日本研究经学的相关材料,编写上课讲义”(P12)。实则两岸交流没那么困难,顾涛2013年8月在清华大学教授中国经学史,已经在参考书中指定李威熊《中国经学发展史论》(上)和叶国良、夏长朴、李隆献《经学通论》的大安出版社版本(见人人网日志、清华大学历史系-公共主页)。而论文使用之不易乃因著作权保护,林庆彰先生当年编《中国经学史论文集》就已犯犯了。但看《大纲》“参考书目”(内有目录,故当称“参考文献”)的22篇论文,除了作者自己的3篇,林庆彰2篇,张广庆2篇,许华峰、陈秀琳、蔡长林、郝积意、冯茜各1篇以外,其余均为译文或大陆论文,其中台湾论文半数发表在林庆彰主编的《经学研究论丛》上,且张西堂一篇《三国六朝经学上的几个问题》为1935年的旧文。可以说《大纲》所给予读者的台湾经学论文信息并不多。

集体化的竹子

中国历史上的文艺评论好谈精神、气韵,故此,不畏霜寒的梅兰竹菊就成为文人、画家笔下不断吟诵、描绘之物。当然后儒思想有着深刻的渊源。某种程度上来说,那些本身就象征着积极精神的绘画对象——梅兰竹菊,由于其自身从内部意义到外部风貌的自足性,而颇使得它们在画家笔下成为一种包含着自省和自我激励的署名性的标记,换句话说——它们在绘画中一般总是以简约的形象出现,这种简约,类似徽章的设计,充满着抽象意志。对于竹画来说,也就意味着它更倾向于形式性地代表画家或画家所认同的某种民族或文化、阶级团体的精神,而不是艺术地表达竹子本身乃至竹子以外的更多美学内涵。也即是说,由于竹子本身已经承载了那种精神,因此,对竹子的个性化的表达在很大程度上被竹子的天然形象和精神象征所代劳了。换言之,是竹子本身在使画成为个别,而不是画家在使竹子成为别具一格的竹子。纵观古代竹画,唐以降至明代,虽不乏赞誉之下的作品,如赵孟頫、管道升、李衍、倪瓒等,都曾画竹,其中多有以画竹著名者,但其作品都大同小异,若论真正独树一帜,着眼于竹子本身的艺术,那恐怕就要略过千峰,径直前往清代郑燮私邸——郑板桥的竹画,虽然同样是怪石、兰草相伴,疏影几竿,但是这位画家比前代更不肯多费笔墨,无论是枝还是叶,都是点到即止,而且竹竿虽极纤瘦,却暗藏不屈、刚硬之力,这种抽象,几乎只存竹魂,外貌上的赘余丝毫不留,写尽了竹子的“超尘脱俗”“遗世独立”,文人骨气尽在其中。

如果板桥画竹胜在直抵竹魂,那么,近代齐白石、昌硕之竹,则又

崛起一风;其枝叶不拘一格,若怀素狂草,充满不羁之态,如果说,前代竹画中的竹子多为温文尔雅、秀丽清幽,宛如书生或女性,那么,在齐白石和昌硕笔下,竹子就有了雄性之象,意气放旷,不修边幅,大有睥睨、笑傲天下之意,又存严、锐之气,严者,风寒中之严厉,严阵以待之势;锐者,剑侠之气也。

然而,不妨又直言:从古代至近代,竹画自承自延一脉,其中虽微有演变,但毕竟两三竹影,萧疏寥落,且颇有孤芳之虞,性情怪僻而成片面之美。且无论怎样演变,主要还在象征文人的节气,也即作为一种徽章式的自我表彰和自我激励(这种“徽章”将矛盾地体现为在艺术上的雷同和某个集体性标志,但在“佩带”本身这个行为上却表现为少数,即与世俗对立)。在这样的历史背景下,当代画家尹维新的“冰竹画”才有了划时代的意义,它突破了历史竹画艺术的瓶颈,以超乎想象的创造力,不仅赋予竹子本身以新的精神内容,也赋予了竹子绘画崭新的美学生命。

“集体化”中重塑史诗般的民族图腾

集体化的竹子,尽管是尹维新冰竹画中的一个显而易见的现象,但是郑重地指出它来,却正是因为这一特征与历史竹画的“形单只影”或“二三竿影”相比,是一种风格上转变的关键。这个集体并未曾被历史上的画家充分地表现过。

这是历史竹画与尹维新冰竹画的交涉点:如果画家认为,竹子本来就有着自己自身的高洁的品性,因此无须再在画中多费心力来琢磨如何表现这种高洁,那么,这样的竹子,

让读者看到的必然是表象的竹子,而不是内在的竹子。因此严格说来,板桥、白石、昌硕之竹才真正照顾到了内在的表现。然而,毕竟这三者在画面整体布局上依然是承袭旧法,即以三两竿竹辅以诗文来渲染意蕴,这种格局暴露了艺术家思维上的僵化,延续千年的图局,若加以突围,则不仅“非同小可”,而且需要高度的洞察力和灵感了;其次,则是时代环境。回到竹子的“集体化”问题上来——由于竹林往往呈平行之象,而无起伏曲折交叉之象,所以,“集体化”的表现实非易事——如果“按图索骥”,则不免单调乏味,故如何表现集体,绝非“反历史之道”一念即成,也不独具有丰富的艺术经验就能“立地成佛”,最需要的恰恰是“天赋加汗水”。

面对尹维新的冰竹集体,这种出乎意料的洋洋洒洒、茂盛的、浩瀚的竹海,雪花点缀下的绚丽与光华,又同时透露冰清玉洁、傲骨凛然、不屈向上的神态,确实如同一位收藏者所说“就像遇到世外仙妹,令人顿时喷香寒颤,唯恐出薄薄之语侵袭了女神”——这并非夸张之说,事实上,大多数画家笔下的竹子尽管也被读者评价为“高风亮节”“虚怀若谷”,但是这些评价常常来自对竹子本身的历史话语之继承和感悟,却不真正来自画中的竹子,尹维新不是一位“乘历史话语之风”的画家,他的冰竹有自身充足的高贵,有具象如一丝不苟的西方写实精神下所凸现的那种高贵的细节,和东方写意精神下绘就的浑然天成的自然之蓬勃和天真,乃至博大与伟岸——我们在冰竹中看到了一种海岳的挺拔与浩然之势,也看到了恣肆汪洋、自由挥写的繁茂春意。这种别具一格的景象,冰寒中有意趣,茂密中有

空灵,肃感萧瑟却又无限生机盎然,诸种感触交叠并织,谓之“交响乐”堪为恰当。

多元艺术的直观化和东西互融中凸显的东方意象

诚然,这是对尹维新冰竹的总体印象。在此别开生面的世界里,真实的冰雕玉琢的竹世界与比喻的冰晶世界联结并重叠起来,同时,它又像是涵盖了玉石雕刻的艺术风格,浮雕与立体的雕塑尽在其中,既同天然屏障,又似巧夺天工的织锦。这种不同艺术类别的基因如何巧妙地融合到一种艺术中的方式,与传统艺术作品之迥然不同处,在于,传统作品中的这种多基因组合,是通过读者或观众的想象力或“通感”来完成,在这种方式中,“它基因”是隐蔽的,但在这里——画家将这种“它基因”直观地表达了出来,把原本属于读者意识深处的内容放置到了明处,它不仅是意念的,还是可视的。正如电影艺术可以集音乐、绘画、摄影、舞蹈诸类艺术于一体——它超越了过去艺术的单一性、封闭性,而赋予观众以更为多元、立体的体验,各个基因所组成的有机整体既是不可分割的,又是可独立的,每个基因单元在与感性的直接碰撞中重新激发了想象,但并不因为艺术家技术的直观化丧失其本应该留下的思考和想象空间。它使得作品本身的内容通过各个触觉急速地膨胀、延伸,远远超越了作品表面的呈现,艺术的格式塔精神在卓越的作品中将不仅是一倍、二倍,而是数倍于作品的直观内容,并在内部构成它自身类似生物进化奠基物质的生命的张力与韧性。

■章闻哲

民族精神结构的当代性呈现

然而,把不仅仅是绘画的艺术基因融合到绘画中,并给予技术的直观,这在中国画的现代表现中并不多见。就此来说,尹维新的冰竹画可谓为我国国画艺术的现代性发展提供了一种具体、可资借鉴的方案。他在西方的印象派、表现主义和西方传统写实精神与东方的写意精神之间找到了一个契合点,又对中国画传统进行了扬弃式的继承。——在这里,我们并未遭遇在许多试图从传统中突围的画家笔下那种支离破碎、反叛的、扭捏天然屏障,又似巧夺天工的组织。这种不同艺术类别的基因如何巧妙地融合到一种艺术中的方式,与传统艺术作品之迥然不同处,在于,传统作品中的这种多基因组合,是通过读者或观众的想象力或“通感”来完成,在这种方式中,“它基因”是隐蔽的,但在这里——画家将这种“它基因”直观地表达了出来,把原本属于读者意识深处的内容放置到了明处,它不仅是意念的,还是可视的。正如电影艺术可以集音乐、绘画、摄影、舞蹈诸类艺术于一体——它超越了过去艺术的单一性、封闭性,而赋予观众以更为多元、立体的体验,各个基因所组成的有机整体既是不可分割的,又是可独立的,每个基因单元在与感性的直接碰撞中重新激发了想象,但并不因为艺术家技术的直观化丧失其本应该留下的思考和想象空间。它使得作品本身的内容通过各个触觉急速地膨胀、延伸,远远超越了作品表面的呈现,艺术的格式塔精神在卓越的作品中将不仅是一倍、二倍,而是数倍于作品的直观内容,并在内部构成它自身类似生物进化奠基物质的生命的张力与韧性。

民族精神结构的当代性呈现

尹维新的冰竹,对于传统国画中普遍反映的与世无争、闲适怡然或远离尘世、带有隐士那种消极退避的出世精神是一种矫正和补充。一般来说,传统艺术重点被关注的是它亦儒亦道亦佛的文化氛围与教旨,这一文化形态经过数千年的演绎,足以构成一种森严的艺术权威,在现当代国画家的绘画实践中,常常又被理解为文化积淀和历史底蕴,尹维新并不否定这种理解,相反,他同样维护着传统在现当代国画艺术中的至尊地位,并且在某种程度上还使得它更为气宇轩昂。但尹维新的冰竹却又反衬出了历史国画中的那种忧郁消解的存在,甚至反照出传统绘画中普遍存在于优柔寡断、迷茫、喟叹、孤独、寂然、落寞的文人形象,在传统的花鸟画来与冰竹画的对比中,我们甚至会更清晰地看到前者中深

藏着士大夫和贵族阶级精神中寄居的那一颓靡的享乐主义幽灵。尹维新冰竹画给人的印象截然不同,那里始终存在着一种抗争的、不屈的英雄主义,但又不是是一种刻意的抗争,而似乎更是一种自在的、不以外部世界为转移的生存意志,并且折射出更多乐观向上的、不事矫饰的素朴精神。换言之,冰竹并不在人前表演着英雄气节,而是一种与生俱来的反浮华、反矫情的,从环境中经过千百年锤炼出来的高尚精神。如果说那里蕴含着一种民族精神,那么,把这一形象拿来作为我们中华民族的精神徽章,显然要比历史印象中的梅兰竹菊更符合现代华夏民族人民不断进取、完善自身,乃至最后实现某一崇高理想的主旨。

尹维新笔下的冰竹,既人性又神性而又充满了哲性,时而洗尽凡尘,超然忘物;时而血有肉,春意盎然。它依然有儒家的君子气节,依然有佛、道的超尘脱俗,但却拒绝了“以佳人自况”的闺怨式的狭小与局促,酸痛与困窘,杜绝了消沉颓废,更尤其杜绝了单纯的写实和静态的写真,冰玉雕琢的世界之古典唯美与古希静穆崇高的石雕像的精神上遥相呼应,在一种生动的花鸟画来与冰竹画的对比中,我们甚至会更清晰地看到前者中深