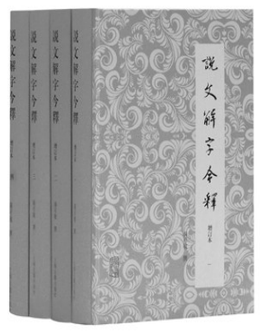
一本书读懂《说文解字》

■刘思亮



《说文解字今释》,汤可敬著,上海古籍出版社2018年3月第一版,298.00元

中国传统文化,历来是“经宗郑玄,字祖许慎”。许慎的《说文解字》无疑是传统字学的正宗,在传统文化中占有重要的位置。在古代,识字是读经的必由之路,通经是识字的最终目标,所以研习和阅读《说文》,必须明确《说文》首先是经学著作,其次才是字理之书。真正意义上的文字学,是近百年才兴起的新学问。文字学的兴起和发展,得益于近百年里不断涌现出来的甲骨、铜铭以及简帛等材料,这些材料的出现使得人们能从字源学的角度重新审视和认识《说文》。研究者根据新出材料,做出了很多与《说文》相关的研究成果。这些成果中,尽管很多是对许慎说法的否定,但并不足以削减《说文》的价值,因为《说文》不是现代文字学意义上的古书,并不能全以文字学的标准来要求;并且,《说文》中有些解析哪怕是错误的,却也在文化史上产生了积极的、正面的影响,这些影响也不能因《说文》的错误而遗弃。目前市面上好多与《说文》相关的著作并不能充分认识到这点,以至于要么专门从文字学角度出发批判《说文》“误说”;要么囿于《说文》成说,否定文字学研究的新成果。

汤可敬先生撰写的《说文解字今释》是基于对《说文》性质正确认识,又善于吸收文字学成果的典范之作。该书以“译”“注”“证”三重形式发覆《说文》旧义,体例较为合理。其中“译文”“注释”部分充分尊重《说文》原义,译用直译,注遵旧注,不妄作生发,对读者理解《说文》帮助较大。汤先生的“译”“注”部分冥讨穷搜,将历代《说文》学成果酌加取舍,援在注中,解释《说文》词句又旁征博引,涵盖四部。如《说文·一部》“一”下云:“惟初太始,道立于一。造分天地,化成万物。凡一之属皆从一。”许慎对“一”的解说并非文字学意义上的说字形、讲音韵、释字义,而是解说该字文化学或者说是哲学层面的意义,在解读此字时我们不能用文字学上的证据来讥讽或非议许慎,只能循其本义注解。汤先生的译、注显然较为客观公正,如注“惟”为“句首发语词”;注“太始”为“万物形成之始”,引《老子》“道生一,一生二,二生三,三生万物”释“道立于一”和“化成万物”;引《广雅》训“造”为“始”。简洁明了,干脆利落,既不破坏许说原义,又使得这段带有哲学性质的不太好理解的说解变得浅显易懂。

《说文》重点不在于“解字”,而是在于说解文字所包含的文化意义,与其说是“解字”,不如说是“说字理”。如《说文·王部》“王”下云:“天下所归往也。董仲舒曰:‘古之造文者,三画而连其中谓之王。三者,天、地、人也,而参通之者王也。’孔子曰:‘一贯三为王。’”这一解说最能体现出《说文》的经学性质。译、注最重要的工作就是把许慎所想如实地反映出来,把许慎的说法找到出处。如“天下所归往”句以“往”训“王”,是声训,依据的是《谷梁传·庄三年》“王者,民之所归往也”的说法。董仲舒的说法依据《春秋繁露·王道通三篇》,至于孔子的说法今已亡逸,不知所本。汤先生除了“天下所归往”一句未注出处,其他都作了很好的交代,《王道通三篇》相关句子也择出附在注中,十分方便读者利用。对于孔子说法,指出“未详所出”,客观公正。参证部分则引用甲骨文和金文,指出“王”象斧钺之形,并云:“斧钺乃征战杀戮之具,用以象征权力。”所论至确。

有些说解,如果不做注,可能会引起一般读者对许慎说法的误解。如《说文·爪部》“为”下云:“母猴也。其为禽好爪,爪,母猴象也。下腹为母猴形。王育曰:‘爪,象形也。’”许慎释“为”为“母猴”,从文字学的角度来说肯定是错误的,汤先生“参证”里引甲骨、金文已经说得很清楚。但如果对典籍不熟悉的人可能会对“母猴”造成误解,以为是雌猴。汤先生引徐灏《段注笺》说得很明白:“母猴犹言猕猴。”避免了一般读者的误解。其实宋罗愿的《尔雅翼·释兽三》也说过:“又沐猴、母猴之称,母非牝也,沐音之转也。”章太炎《新方言·释动物》也说过:“沐猴、母猴,母猴、猕猴,今人谓之马猴,皆一音之转。”“沐”“母”“猕”可能并非表义的词素,宋邵博《闻见后录》又称猴为“马留”,宋赵彦卫《云麓漫钞》又作“马流”,都可能是“夔”“猱”的缓读。所以《说文》“母猴”的材料对于文字学虽然没什么价值,但对“猴”“夔”“猕猴”之间音的关系探究却是有帮助的。许慎说法虽然在文字学上没有什么价值,但错误的背后可能也有文化的依据。研究《说文》不仅要研究它对的一面,对于它错的一面如果能藉助当时的文化背景、经学或者其他材料揭示出来、找到错误依据,那也是意义重大的;或者可以以这些错误认识提供的线索去揭示、解读当时的其他思想、文化。这也正是汤先生“译”“注”的价值所在,只有通过“译”“注”读懂《说文》,才能利用《说文》。

汤先生书中的另一大特色是征引了大量甲、金、简、帛的材料来注证《说文》,这是学术观念的与时俱进,也是与传统《说文》学很不同的地方。比如上引“为”字,从文字学的角度来说,许慎说解是错误的,而汤先生引甲骨文 、 ,金文 、 、 ,楚简 ,三体石经等字形,引罗振玉、李孝定、曾宪通诸位先生的说法,正确指出“为”象以手服象之形,让读者对文字学意义上的“为”字也有了全新的认识。从汤先生所引字形不难看出,他不仅仅立足于把“为”字的初文和本义讲清楚,还力求疏通“为”字从甲骨到秦汉文字的字形源流。所列字形可靠,并且很具有代表性,说解层次分明,脉络清晰,笔者读后很容易对“为”字形、字义把握到位。

汤先生撰写该书不仅要详查历代《说文》学研究成果,更要参考近百年来文字学成果,尤其文字学随着近三十年来新材料的不断丰富,考释成果日新月异、说法纷纭。要在纷说中选出最可靠的成果,不仅耗费体力,更考人功力。这方面汤先生是下了功夫的。如《说文·丨部》“中”下汤先生“参证”引甲骨文“ ”“ ”等字形,并云:“甲文、 有别, 为后世伯仲之仲。”这是参考了唐兰先生《殷虚文字记》中《释中冲》的说法,“为后世伯仲之仲”的说法不一定对,但认为“”“”当分为两系的说法确是卓识。目前好多学者都以为“”“”是简繁关系,“”是“”的简化,汤先生没有盲目信从,而是选择了上世纪三十年代唐兰先生的所谓“旧说”,可谓卓识。裘锡圭先生《说〈盘庚〉篇的“设中”——兼论甲骨、金文“中”的字形》(裘锡圭:《说〈盘庚〉篇的“设中”——兼论甲骨、金文“中”的字形》,该文为复旦大学出土文献与古文字研究中心于2017年10月14-15日举办的“出土文献与传世典籍的诠释”国际学术研讨会上公开宣读的论文,论文集目前尚未正式出版)一文将“中”字形谱系梳理得最清楚,裘先生说:“我们认为的字形可以分析为在一根直线的中部加一个指示符号(本应为圆圈,书写时多变为椭圆,甲骨文为了契刻方便又往往变为方形),乃是表示“中”的一般意义的指事字。的出现应早于和,决非由简化而成。”可见,“”“”确实是两系字,并且前者比后者早。这算是汤先生书中取旧说但被最新成果证实的范例。

又如《说文·品部》“岩”下汤先生“参证”引裘先生《说“岩”、“严”》一文,将品部的“岩”和山部的“岩”分成两系,既为品部训“多言”的“岩”找到了字源上的依据,证明了《说文》此条材料的可靠,也解决了山部“岩”的来源问题。所以汤先生在山部“岩”下“参证”部分又云:“与品部‘岩’楷书形近。其实二字构形来源以及音义各不同。”这些观点都是可信的。

汤先生的书还有一个特色是增释了徐铉的“新附字”,共402字,这些新增的“新附字”无疑为研究提供了很大方便。在“新附字”考释方面,汤先生也有不少精彩的按断。

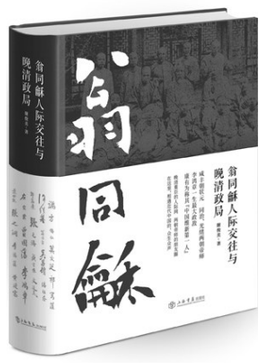
另外,《说文》中生僻字比较多,所附反切又非一般读者所熟知,所以汤先生把所有反切都折合成今音,并为生僻字注上音,这无疑是对一般读者的关爱和尊重。汤先生所折合的今音也都平实可信,都有字书、辞书依据。

当然,撰成这么一本巨著,中间要是没一点瑕疵也是不可能的。尤其“参证”部分既要求真,又要求新,是很难办到的。毕竟,近年来出土材料大批出现,一些旧时考释的成果随着新材料的公布被全盘推翻也是常有之事。如《说文·言部》“谢”下“参证”部分,汤先生引罗振玉观点,以甲骨文、、为“谢”字初文,这是不对的(限于篇幅,这里不作详细解说)。又如《说文·又部》“叔”下“参证”举甲骨文字形作“”“”,其实此二形不是“叔”,应该是“吊”,卜辞用“吊”作“叔”应该是音近假借,古音“吊”“叔”音近。还有一些错误是底本本身携带的,不应该算在作者身上,如《说文·辵部》“逻”下音注作:“郎左切。”反切下字“左”当是“佐”之误,“佐”是去声,“左”是上声,二字声调有别,查《玉篇》《广韵》《集韵》《类篇》反切下字均作“佐”而不作“左”。但陈昌治本确实是作“左”,日本静嘉堂藏宋本也作“左”,所以这样的错误是底本自身的错误,不能算是汤先生之失。

总之,汤先生的《今释》是一部学术性与可读性兼具的好书,既能作为古籍读本,又能作为工具书使用。该书“译”“注”部分详参历代《说文》学成果,酌加取舍,不漫衍,不歧解,力求忠实于《说文》原义;“参证”部分广收文字学新成果,力求与时俱进。该书皇皇四册,将诸家精彩说解熔成一编,一编在手,《说文》学历代成果就能大略窥尽。该书注解平实,深入浅出,又有今音方便认读,并附音序检索表,方便读者检索,确是一本值得拥有的好书。

“复杂”的翁同龢及其“朋友圈”

■王 郡



《翁同龢人际交往与晚清政局》,谢俊美著,上海书店出版社2018年6月第一版,228.00元

《翁同龢人际交往与晚清政局》皇皇近八十万言,由华东师范大学历史系谢俊美教授撰著。谢教授浸淫“翁同龢研究”数十年,主编的《翁同龢集》《翁同龢年谱长编》俱是卷帙浩繁,可谓“翁学”领军。搜罗翁氏资料,足迹遍京、沪、宁、苏、常,并专程在美、日查找翻寻,并获得翁氏族裔保存的数十万字资料。又阅历晚清数百人传记、日记、函札、年谱、神道碑铭等。所以,谢教授对翁同龢其人其事可谓烂熟。

一部《翁同龢日记》,所见人名几达万余,且翁同龢常伴帝、后、王大臣,所交友朋同僚,或是朝局要人,或是言论巨子,鸿儒高朋,绝无白丁。日记中每字每句都可视为史料或史料线索,都堪琢磨冥思。而谢教授新著,文字通俗可读,框架清晰,人物序列严谨。书中以翁同龢履历为经,以翁氏之人际关系为纬,铺陈罗列,不惟编织出翁同龢等晚清士大夫的众生相,也侧描出清末纷繁复杂的政局世相。是故《翁同龢人际交往与晚清政局》是作者继《翁同龢传》后又一翁同龢研究的集大成之作,于戊戌维新一百二十周年之际付梓出版,意义斐然。

翁同龢出身簪缨世家,少年早达,状元及第,清贵无双。身膺同光两朝帝师,所谓“天子门生,门生天子”,荣宠煊赫莫过于此。光绪帝亲政前,即授军机大臣,虽于甲申易枢时与王大臣等同罢,但仍领上书房兼任总理衙门大臣。同光之际的京师仕路以“帝师、王佐、鬼使、神差”为升途较捷、得亦较难之“美授”,翁同龢则既是帝师,又管神差。光绪帝亲政后,仍兼上书房,并简任帝侧;入枢机,再掌户部,深得太后赏识,更有皇帝倚重。权势熏灼,以致李提摩太当年见李鸿章的时候,李对以微词,说那翁师傅才是大清国真正的实权人物。而戊戌维新甫一开始,即奉旨开缺;紧接一场政变,更是万劫不复。晚境潦落失意,直至凄凉盖棺。

而戊戌政变后逃亡去国的康梁一系以悲情叙百日维新,必定是以充沛的忠愤慷慨高擎三面“旗帜”——翁同龢之黜革、光绪帝之衣带诏与六君子之喋血。1904年,流亡到瑞典的康有为闻翁同龢身殁而大震悼,遂连赋哀词十四章,前序谓“翁公为中国维新第一导师,关系至重”。不但塑造出一个是三朝元老、两代帝师、枢机重臣、帝党护法、清流领袖、维新先锋的圣人般的翁师傅,还描画了一位不计身家性命勇御外侮、忧国忧民、一腔赤诚、保驾救主、试图力挽朝局而功亏一篑的末路老英雄形象。相对则有慈禧、荣禄、袁世凯、李莲英等一众守旧颟顸、阴毒嗜血的后党人魔。对翁同龢,康梁等留下的文字率多表彰颂扬,以志旧恩不忘;文辞望之固然感激涕零,但又透出私交绝少的生分,且对翁同龢一生事功也无何深刻体会与情怀,反是在梁任公追论李鸿章的文字里竟颇发见其与承接曾国藩事功衣钵的李文忠竟是同气连枝心意相通。

后来,康梁话语开始褪色,翁同龢另一面向在朝堂实录及各种时人时论的笔记掌故里如水落石现,竟也呈现出政客难免的弄权使诈,伴君者必有的曲意柔媚和那个时代士大夫常见的固执短视。尤其是翁同龢本人日记、手札尺牍的次第印行,即使是他的门生张元济等也不能苟同其昧于西法、不明时代与世界大势的言论,将翁同龢同治三年、光绪二年及光绪七年的数日日记贴白删掩,以为贤者讳。再后来的当代人,则以更具感染力的影视形式刻意建构李鸿章呕心沥血、公忠体国、忍辱负重、锐意进取,以弱势纵横列强之间,扶清廷、民族于倾圮的伟人形象。剧中翁同龢又成了反面形象,因循迟钝,卡扣军费,以主战搏名揽权而空言误国,藉维新之名行结党营私之实,是个只会窝里横下绊子的伪君子、阴谋家。

前翁圣贤先知,后翁愚昧小人,两种形象毕竟如水火,绝非各开五五杂糅之就可能说得清楚。翁被描摹成如此截然相反的两种形象,实在是各自裹挟于改良正确论与现代化进步论的两种宏大叙事中而全失本相。戊戌的骤然维新与政变旋起,至今两甲子矣,翁同龢先被看做后党迫害帝党之牺牲者,后又被塑造为是维新导师和康梁引介者,逐渐此说为学界普遍接受,演绎为新旧消长之际,顽固派迫害维新派之实例。而学界中清醒者,早如金梁,复次如萧公权等,竟也确实指其思想向不慕西趋新,其主导维新甚至只为挟持光绪,甚至不惜排挤李鸿章、张之洞,甚至不惜得罪恭王直至得罪慈禧。

今之学者或能切中肯綮解释甲午乙未到戊戌之间帝后恩怨与新旧之争,即:母子不合使当国三十年的西太后与亲政五年的光绪帝已各自形成了两种强弱不同的君权,而站队变法维新的一众清流人物因变法维新而卷入深宫恩怨,则清流领袖之翁同龢于此处境中,无论其一心调和两宫还是一心辅佐皇帝,都会因为变法维新卷入这两种君权之争,是故“(康梁等)以新旧之争解释母子之争,而西太后总以母子之争解释新旧之争”。

实言之,晚清史上多有其本身之史料宏富,力难穷尽,而对其之理解与释论亦难以穷尽的人物。远看模糊,近看弥散,触手琐碎。无在不是史料,却碍难拼出一个确然而是的形象。

马克思所谓“人的本质是一切社会关系的总和”,此言或于中国历史人物犹然,谢俊美教授或深味于此。史笔书人,不宜予主角以光环,也不宜有成见。那么,不妨找出他的“朋友圈”,或可在亲疏真伪里窥见真的历史。

当梵·高的画“遇上”叔本华的箴言

■张小燕

《叔本华与梵·高——箴言与绘画》,[德]叔本华著 ,韦启昌译,[荷]文森特·梵·高绘,蒂凡尼编,上海人民出版社2018年6月第一版,68.00元

目前已出版的介绍梵·高的画册大多配上他给弟弟、妹妹以及朋友的书信,或是评介他在不同时期的创作经历及绘画风格,上海人民出版社刚刚出版的《叔本华与梵·高——箴言与绘画》一书中,梵·高的画配上从《人生的智慧》中选取的箴言,在国内外尚属首次。这是一次全新尝试,体现了编者的艺术修养与思想境界。

读叔本华的箴言,看梵·高的绘画,根本的目的都是理解我们自身的生存,感受我们珍贵的生命,启发生命在不同维度的扩展。从形而上学与艺术的根本目的来看,两者更接近,对读者具有深层次的教益。哲学家的文字(特指本书选取的《人生的智慧》)与画家的画似乎隔着很远的距离,处在两级世界,一边是逻辑的、理智的,一边是形象的、感觉的。艺术工作者考虑绘画通常有两个角度:一是从审美的角度出发,注重感受与分析色彩的明亮和暗淡,线条的刚劲和轻柔,构图的优雅和朴拙等绘画元素;二是从历史的角度,对比其他画家的绘画风格及其承继与创新。这两个角度的分析与评价对绘画所表达的生命感受揭示较少。艺术,包括绘画,其根本目的在于表达思想与抒发情志,中国古代圣贤谓之“诗言志,歌咏言”,叔本华则说“艺术的本质却在于它的以一类千,因为它对个体的精心、细致的个别描绘,其目的就是揭示这一个体的总类的理念”。绘画和形而上学本质上所表达的东西是一致的,只不过形而上学借助抽象的逻辑论证(中国古代哲学家强调体证与直觉),绘画则借助艺术形象,借助色彩、线条、构图等,两者手段不同,目的一致,殊途同归。

有人可能说,叔本华的箴言并非单纯为梵·高的画而写,梵·高的画也非单单为叔本华的箴言而画。事实的确如此。但仔细阅读后你会发现,两者契合度很高,通过一方可以较好地理解对方。叔本华在《作为意志和表象的世界》中反复论证其形而上学思想:人生就像在铺满热火碳的跑道上跑来跑去,中间没有几个歇脚点。人生的主旋律是苦痛,幸福不过是通过一些方式方法避免苦痛。《人生的智慧》正是对这个思想的形而下的表达,给苦难的人类开出的避开苦痛的良方。梵·高困顿的一生,正像是为叔本华的形而上学思想提供的证据。他早期的绘画用色沉重、暗旧,是对底层劳动的人们艰辛生活的艺术表达;其后用色逐渐明亮、鲜艳,表达了对悲苦命运的抗争,对幸福与光明的向往和追求。从形而上的角度看,叔本华的箴言所表达的思想与梵·高的绘画背后掩藏的意蕴是一致的。在一定程度上可以这样说,叔本华的思想是对梵·高绘画的一种逻辑抽象,梵·高的绘画是对叔本华思想的一种艺术刻画。

对一般人而言,欣赏一幅画会产生某种直观感受,诸如愉悦、怜悯、畏惧等,会说出喜欢或不喜欢。但要明白说出这种直观感受以及喜欢或不喜欢的原因,却非易事。欣赏同一幅画,有些人感受多些,有些人感受少些;有些人感受到一些方面,有些人感受到另一方面;有些人感受浅显,有些人感受深刻。比如,看梵·高的《花瓶中的12朵向日葵》(淡青底色,1888),有人觉得比起那些明黄底色的《向日葵》,它显得非常静谧;有人觉得它比明黄底色的优雅;有人觉得它们有相似之处,富含生命的激情,但也充满内心的挣扎;有人会联想梵·高和西恩一起生活的某些夜晚,安宁又温馨……为什么欣赏的结果不同,感受的东西不同,如何才能看出更多的东西,体味更深刻的内容?一幅画不像文字,不会直白地告诉你什么。一个人能在画中看出什么,取决于这个人的经验与知识的多寡,思维水平的高低,见地与智慧的厚薄。而感受的多少与深浅,最根本的是由其见地与智慧的程度决定的。见地越深刻,智慧越高,从一幅画中看出的东西就越多,感受就越深刻,体会到的愉悦就越丰富。

《人生的智慧》所蕴含的思想是叔本华的形而上学思想在人类生存问题上的一种投射或具体化,它可以提升人们对其所生存的世界的见地与更好的生存智慧,为人们提升绘画欣赏水平提供坚实的基础,尤其对理解与品味梵·高的绘画贡献一种有效途径。

从一本书的形式看,如果只是文字,尤其是思想类的文字,一般人读起来思维易于疲惫;如果只是绘画,读者不容易找到进入的通道,容易陷入散漫的联想。绘画与箴言搭配,提供了一个思维自由转换的空间,可以在一定程度上消除这两种弊端,引发读者更多的阅读与欣赏的欲望和乐趣,也可以引发对梵·高的绘画与叔本华人生哲学的热情和热爱,并可能以此为基点,对后印象派、印象派及其他画派发生兴趣,对尼采、海德格尔、本雅明等其他哲学家的思想发生兴趣。

对形而上学发生兴趣,欣赏绘画,最终目的都是使读者重新或更深入地认识与理解自己的生活,打开并丰富自己的生命。对梵·高的绘画和叔本华的箴言的细细品味,会使读者渐渐达到这一目的。梵·高的绘画和叔本华的箴言,像一扇门把读者带入一个新世界,像一道光把读者生命中被遮蔽的部分重新照亮。