

新民晚报 星期天夜光杯 / 国学论谭

自司马迁在《史记》中创立了“儒林传”，后代正史几乎都会为儒林立传（偶有称“儒学传”者）。按照《史记正义》引姚承的说法，“儒林”不仅仅是“儒雅之林”，更应是一群“综理古文，宣明旧艺”，最后“以成王化”的人。在《史记》里，建议汉武帝“罢黜百家，独尊儒术”的董仲舒就算一位。以今天的概念来衡量，一般的文人士大夫大概是入不了“儒林传”的，得是有些分量的思想者才有这个资格。明确了这个标准，再来看《儒林外史》，我们就会发现，书名本身似乎就暗含了对于“儒林”的嘲笑：“儒林”当然是堂堂正正居于“正史”名垂千古的，怎么却和“外史”搭上了关系？至于作者，他以写稗官野史自居，以洋洋洒洒一部“外史”与“正史”颉颃，也不像是在谦虚，倒更像是对于“正史”的不屑，甚至是故意唱反调的。而从内容与结构来看，这部“外史”确实体现了对于“正史”的突破。

与正史中的“儒雅之林”相反，一部《儒林外史》，几乎颠覆了文人士大夫的群体形象。中学课本里必选的“范进中举”，让学生们看到了“封建科举制度下士人的丑恶灵魂”，殊不知《儒林外史》里如范进般老实的已属上品了。周进、范进之流尚知进身路由举业文章，屡试不中也只是在家苦熬，闹几回疯癫最多也就是个斯文扫地，那心术不正如牛浦郎、匡超人辈，早就把坑蒙拐骗都用上了。至若严监生之吝啬，鲁编修之迂腐，权勿用之伪善……众“儒”粉墨登场，好戏连台，“真乃一时盛会”也！

《儒林外史》的结构在古典小说中也很独特。太史公草创纪传体，记一人之终始，后世因之，遂成正史不易之体。章实斋云：“盖包举一生而为之传，《史》、《汉》列传体也。”虽然在《史记》、《汉书》的列传，尤其是类传中，或因史料缺失，或为突出人物的共同点，有些传记只记载了传主一生中的几个典型事例，但多数传记是有始有终的。有始有终这一点，在后世正史的列传中也得到了发扬。中国有尚史的传统，古典小说戏曲中人物登场往往自报家门，结尾时主要角色的结局也都会有所交代。《儒林外史》虽为诸儒立传，却突破了史传文学有始有终的模式，不以因果关系缀事件，每个人物上场只领数回风骚，之后便牵出另外的人物，自己消失，并不交代结局。黄富民为《儒林外史》作序，云此书“人各为传，而前后联络，每以不结结之”，诚哉斯言！仔细想来，世间有多少事是真能说出个前因后果来的？就像滚动屏上一条条的新闻事的覆盖目的，不了了之也许才更是事态真情。众多评点者（黄富民亦在其中）知晓这一点，而每每在某人最后出场时注曰“了却某某”，替作者做个了断，大约仍秉持了史传文学的思维模式。

《儒林外史》受史传文学影响至深，不仅表现在它的反其道而行之，也表现在它的突而未破之处，这其中最明显的当数善善恶恶的史传传统。《孟子》云：“孔子成《春秋》而乱臣贼子惧。”《史记·太史公自序》云：“废明圣盛德不载，灭功臣世家贤大夫之业不述，堕先人所言，罪莫大焉。”史书具有惩勗褒贬的功能，这是一种源远流长的传统观点。如果做不到这一点，“其恶可以诫世，其善可以示后，而死之日名无得而闻焉”（刘知几《史通·人物》），则是史官的失职。《儒林外史》表面虽以“外史”自居，极尽讽刺之能事，但作者毕竟是浸淫于传统文化的士人。诸评点者众口一词，认为作

《儒林外史》对史传文学的因革

◆ 小山

者虽以史汉之才写小说，但劝世之心良苦，并奉劝读者万勿以一般稗官野史视之，实乃事出有因。

《儒林外史》是一部讽刺小说，作者笔下假名士、假高人无不原形毕露，此可谓“破”；假名士、假高人中，三个真君子虞育德、庄绍光、杜少卿遗世而独立，此又可谓“立”。有破也有立，《儒林外史》的讽刺并非后现代的解构，吴敬梓再愤世嫉俗，与“愤怒的青年”、“垮掉的一代”也不是同道。虞博士浑雅，庄征君恬适，杜少卿豪爽，又经迟衡山牵头，一时之贤士汇聚南京，重修礼乐之事。祭泰伯祠回，详细描写了献祭始终，繁复又堂皇，是全书之高潮。卧闲草堂本评曰：“此篇古趣堂堂，竟如出自叔孙通、曹褒之手。”叔孙通为汉高祖平制礼仪，曹褒为汉肃宗改定礼制。作者愤世嫉俗至深，仍将恢复礼乐的理想寄诸笔端，善善恶恶之旨于是乎尽显。金和《跋》云，作者著书“以当木铎之振，非苟焉愤时疾俗而已”，此言得之。

《儒林外史》第五十六回以“幽榜”为全书收结，为九十余儒排列座次。虞、庄、杜三人自然高居榜首，曲终奏雅。其实第五十五回另起炉灶，轻描淡写了四个大隐隐于市的高人，以琴棋书画作结，余音袅袅，绕梁不绝，与楔子暗合。很多学者认为第五十五回并非吴敬梓所撰，第五十五回才是真正结尾。在此我们并不想讨论最后一回的真伪，但我们想问结尾为什么会以这样的形态出现？

也许第五十六回作者坚持认为，文章有始有终才是正道，贤人君子如果没世间，有违著书惩恶扬善之功用。不论该回作者的初衷为何，这个结尾却符合史传文学的传统。齐省堂本评曰：“将全部所有人物总列一遍，评其贤否，着其去取，以示善善恶恶之旨。”中规中矩。

但高悬的幽榜是否果如作者所愿，为已逝者增添了哀荣，这是另外一个问题。全书讽刺了一群假名士、假高人，

可到底也竖了几个榜样。通过祭泰伯祠回，我们知道了吴敬梓的理想与寄托。转眼间第五十六回却将“真名士”也全拉上了榜——死了也得上榜，足见到头来只有举业文章才是儒林正宗！这一回没有如作者所愿“曲终奏雅”，相反，它本身成了一个莫大的讽刺，把前面的文章，甚至把吴敬梓著这么一部书的行为本身，都解构掉了。卧闲草堂本评语赞叹这一回有《太史公自序》的味道，天目山樵评语却拍了一块砖：“瞎闹！”后现代文学的笔法之一，说通俗点就是“瞎闹”，通过“瞎闹”把意义解构掉。天目山樵在拍这块砖时，断不会想到自己竟暗合了“解构”的宗旨：第五十六回这个结尾，实在有点通过“瞎闹”而“解构”全书的意味，若是有意为之，全书的讽刺性无疑更力透纸背。只恐此结果断非此回作者本意。即便吴敬梓的本意也不应如此，因为我们在上文已经看到，他骨子里具有传统文人修齐治平的理想。在理想受阻时，中国的传统文化孕育不出解构主义，只培养得出外儒内道的君子人格，正如楔子中的王冕，第五十五回里大隐隐于市的高人。

《儒林外史》以讽刺见长，开篇即点破“功名富贵无凭据”，最后却以曲终奏雅收官。最后一回真也好伪也好，评点者们褒也好贬也好，《儒林外史》及其评语，终究受史传文学的影响太深。说到底，全书有再多的标新立异，也还是传统文化的产物。它的确是一部古典文学名著，新任务有待新文学来完成。

甲骨文与金文的书法学意义

◆ 王琪森

甲骨文——书法的发端

甲骨文是我国迄今为止发现的真正意义上最早成熟的文字，其文化功能是十分重大而多方面的，我国有文字记载的历史就是以甲骨文为发端。由此涉及到了一个文化发生学上的问题，即当一种文化形态产生及发展后，它将会在整个文化领域、历史发展乃至社会层面产生连锁反应。当甲骨文出现后，不仅有占卜、史录、记事等的功能，亦开创了书法——用文字线条创造艺术作品的先河。

郭宝钧认为，“如从文字结构的发展方面看：甲骨文已超过象形描画的表现阶段，正值盛用合类比谊的含意阶段，而刚跨入附加音符的形声阶段。文字的发生，多属图画式的写实，渐进为文字的象征，更进而表现取义的特点。”（《中国青铜器时代》）

正是为了商朝频繁的占卜活动需要，契刻者的水平才在大量的书契实践中得到了提高，无论是契刻经逾半寸的大字，还是小至芝麻的微小，契刻者都显示了精湛的功力，笔法奇诡变幻，章法疏落有致、线条刚健犀利。如图这片甲骨，文字契刻已颇为精美，笔画线条劲捷清朗，落刀的走势富有运笔的节奏力度，结构亦疏密相间，互为协调，章法虽然还未像其后的商代金文那样规范，但已有整体和谐而错落疏密感。郭沫若认为“要达到这样的技巧，是需要长期的艰苦练习的，故甲骨中有不少的练字骨，用干支文字练习，留下了不少的干支表。最有趣的是，我曾发现了一片练字骨，内容是自甲子至癸酉的十个干支，反复刻了好几行，刻在骨版的正反两面。其中有一行特别规整，字既秀丽，文亦贯行；其他则歪斜斜斜，不成成字，且不贯行。从这里可以看出，规整的一行是老师刻的，歪斜的几行是徒弟的学刻。但在歪斜者中又偶有数字贯行而且规整，这则表明老师在一旁捉刀。这种情形完全和后来初学写字者的描红一样。”（《奴隶制时代·古代文字之辩证的叙述》）

郭沫若的这段叙述，对我们来说是很有启迪性的，从中可以窥见到这样几点重要的文化艺术内涵：一、如果说陶器上的文字刻画符号还是那么随便简单，那么甲骨文上的文字契刻就没有那么草率随意了，它需要相当的功力与技巧，书法艺术的技法训练由此而产生。二、正是通过甲骨文上的技法训练，说明了商人对契刻文字有了一定的技巧要求与审美要求。若是没有这些要求，那么何必契刻训练？尽管这种审美要求还是比较朦胧的，但毕竟证明了书法艺术美的历程由甲骨文的契刻者迈出了第一步，这是多么富有历史意义的一步啊。三、由于大量的契刻实践及相应的技法训练，使甲骨文的线条纵横舒展而颇具法度，曲直有致而适宜结体，使书法的物态化手段——线条日趋净化与成熟，由此而确立了书法特性：线条。正是在这个社会背景中，甲骨文的契刻越来越旖旎多姿，呈现了不同的风格流派。董作宾曾将甲骨文书体的风格分为五期：一、盘庚至武丁，以武丁时为多，贞人有“壳”、“宝”、“争”、“韦”等，大字气势磅礴，小字秀丽可爱。二、祖庚、祖甲之世，贞人有“出”、“大”、“行”、“兄”、“尹”等，书体工整凝重。三、廪



▲ 甲骨文



▼ 金文

辛、康丁之世，书风颓靡草率，常有错讹，贞人有“荷”、“口”、“旅”、“彭”等。四、武乙、文丁之世，常不记贞人之名，贞文简略，书风粗犷而倚侧多姿，“荷”常有佳作。五、帝乙、帝辛之世，契文规整严肃，一丝不苟，大字峻伟，小字秀丽（参见董作宾著《大龟四版考释》、《甲骨文断代研究例》）。尽管各种风格的演变，是一种直觉的契刻所形成，而非非是一种很有理性的艺术追求所导致，但它毕竟为以后书法艺术风格流派的形成提供了启示，而贞人的签名，亦相当于后来书法家的落款，这些贞人也许就是当时专业的书契者，这种社会化的分工，归属于奴隶主时代的上层建筑与意识形态范畴，同时也客观地促进了甲骨文——我国第一种书体的体系化的发展与艺术化的提升。

金文及其艺术风格

周代的金文与商代的甲骨文是同一体系的文字，特别是西周初年的金文就是商甲骨文的直接沿袭。因为在商代也已有了金文的雏形（金文成熟却在周代），而甲骨文在周代也有少量的契刻。只是金文与甲骨文的载体不同而已，甲骨是用刀在骨上契刻，因而笔画一般瘦硬挺，笔锋犀利。而金文是用刀在软坯上契刻，因而笔画显得厚重浑朴，笔锋圆劲。金文是铸刻在青铜器上的铭文，这些铭文的主要内容是祀典、赐封、征伐、约契、婚媾等。

尽管金文在商代的青铜器上也有，但字数很少，直至西周时期，随着政治、经济、征战、法制、礼仪、宗教等的发展，金文才进入了繁荣期。正如《礼记·祭统》上所述：“夫鼎有铭，铭者自名也。自名以颂扬先祖之美，而明著之后世者也。”郭沫若在《两周金文辞大系考释》中也指出：“传世两周彝器，其有铭者已在三四千具以上，铭辞之长者有几及五百字者，说者每谓足抵《尚书》

一篇，然其史料价值殆有过之而无不及。”正是周代金文的大量使用，也促进了其书写技艺的提高与优化。因此，金文在整体艺术效果上，追求那种沉郁凝重、丰腴典丽之气，给人以浑厚持穆、雄健郁勃之感。所以，金文从运笔、结构、章法中都显示了比较自觉的审美追求。值得一提的是金文的线条比甲骨文要更严谨规范，似乎更讲究一种精致化，而线条的力度、气韵也更完善。这应当讲与书写的载体有直接的关系。甲骨文是镌刻在普通的龟甲兽骨上的，而金文则是铸在尊贵的青铜器上，尤其是国之重器礼器上的，从而在线条的书写、笔画的组合上，弥散出一种华美高贵之气（图3）。如果说在甲骨文时就有专业的书契者，那么在青铜时代，也应当会有专业的书铭者。从传世的青铜铭文来看，其书写的优美娴熟，其线条的精熟畅达，其结构的婉约融合，其章法的布局掌控，尤其是青铜铭文书法风格的绚丽多姿，应该讲都是出于相当有功力、有造诣的专业书铭者之手，他们是青铜时代的书法家群体。如西周康王时重器《大盂鼎》系长篇铭文，笔画圆健婉转而生动多变，笔画的交接处颇为浑厚，颇有丰润之姿，特别是有些字的笔画采用了重捺笔，显得气势酣畅而有节奏力度。结构则疏密有致而呼应和谐，颇为严谨而又有奇崛之势，具有空间意识感。章法则纵横有列，整体的行气布白井然有序。金文的章法布白为以后书法艺术的章法开了先河，如果说先前甲骨文的章法还是一种较朦胧的追求，都到金文则显示了自觉的审美追求（图4）。《静簋铭》则另有一种风姿，整体显得精致秀美，笔画线条朴茂遒劲，结构则飘逸工稳，颇为谨严，章法却相应的疏朗松动，使之产生一种开阔的空间感，收到了字形虽小而气势颇大的艺术魅力，而《散氏盘》则显得潇洒豪放，笔调恣肆飘逸，有种难以企及的稚拙天真之气，漫不经意中见内涵的精湛功力。结构则跌宕险绝，奇崛峻峭，特别是章法更是逸放和谐，严谨中寓变化，已达到了一种艺术上的极致。

马承源曾将青铜铭文的风格演变分为三期（参见《书法》1982年第二期）。早期是武、成、康、昭四世。主要有三种风格：质朴一路的如《利簋》，恣放一路的如《保卣》，凝重一路的如《大盂鼎》。中期是穆、共、懿、孝、夷五世。主要有五种风格：工整圆润一路的如《静簋》，舒放开朗一路的如《冬鼎》，质朴端庄一路的如《大克鼎》，纯熟遒雅一路的如《墙盘》，疏放草率一路的如《十五年曹鼎》。晚期是厉、宣、幽三世。主要风格为中期质朴端庄、纯熟遒雅两种风格的继续和结合，代表作有《散氏盘》《毛公鼎》《虢季子白盘》等。其中《虢季子白盘》的笔法与结体，已经开始了向秦系文字的演变。李泽厚在《美的历程》中，曾对甲骨文、金文的艺术特征及在书法艺术发展过程中的地位作了颇为生动的描述，他说：“甲骨、金文之所以能开创中国书法艺术独立发展的道路，其秘密正在于它们把象形的图画模拟逐渐变而为纯粹化了（即净化）的抽象线条和结构。这种净化了的线条——书法美，就不是一般的图案花纹的形式美、装饰美，而是真正意义上的‘有意味的形式’。”