

March 2019

Two Historiographical Approaches to Evaluate Qi Baishi: The Myth of the "People's Painter" and Its Counterargument

Zhongyi Xia

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Xia, Zhongyi. 2019. "Two Historiographical Approaches to Evaluate Qi Baishi: The Myth of the "People's Painter" and Its Counterargument." *Theoretical Studies in Literature and Art* 39, (2): pp.25-36.
<https://tsla.researchcommons.org/journal/vol39/iss2/20>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

评判齐白石的两条史学路径

——聚焦于“人民画家”说的虚构及证伪

夏中义

摘要：近七十年来，中国艺术史论围绕怎样评判齐白石（1864 年—1957 年）花鸟写意，一显一隐地纠缠着两条路径。其中，“以论带史”“以论代史”为标识的苏式路径之特点，是在用苏联理论模式把齐白石虚构为“人民画家”，强调是齐的贫农身世造成了其绘画的民间趣味暨工笔写实（近乎“现实主义”）。其始作俑者是王朝闻，这一路径自 1952 年至 2013 年，至少绵延了六十余年，堪称显性“主流”。另一条非苏式路径之标识是“以史鉴论”“论从史出”，其要害是解构“人民画家”说，还齐白石在艺术史的本来面目，证明齐之所以成为“齐白石”，关键在其“衰年变法”（1920 年—1930 年），遂使其“画法”（技）从簪花工笔变为写意粗笔，其“画风”（艺）从冷逸寒鸟变为红花墨叶（温情虫草），其“活法”（道）从湘土画匠变为吴昌硕（1844 年—1927 年）后足以标志中国现代水墨之高峰的世纪传人。这条隐性“边缘”路径的代表是齐白石本人，其生前留下的《白石老人自传》《齐白石诗集》《谈艺录》作为非造型性文献（史料），当能启示后学从中读出另一条真正无愧于中国艺术经验的史学路径。

关键词：齐白石；苏联理论模式；人民画家；衰年变法

作者简介：夏中义，上海交通大学人文学院文艺学教授，主要从事中国现当代思想史案研究。通讯地址：上海市闵行区东川路 800 号，上海交通大学人文学院。邮政编码：200240。电子邮箱：xiazhongyi@vip.163.com

Title: Two Historiographical Approaches to Evaluate Qi Baishi: The Myth of the “People’s Painter” and Its Counterargument

Abstract: Two approaches, one explicit and one implicit, exist in the past seventy years of art history to evaluate Qi Baishi’s (1864 – 1957) flower-and-bird painting. One is the Soviet approach, which is characterized by “theory guiding history” and “theory replacing history”. It frames Qi Baishi as a “people’s painter”, emphasizing that Qi’s poor peasant family origin has resulted in his folk taste of paintings and his realistic brushwork (close to “realism”). This approach, initiated by Wang Zhaowen, lasts for at least sixty years, which can be seen as the “mainstream”. The other (non-Soviet) approach is characterized by “history exemplifying theory” and “theory drawn from history”, which aims to undermining the label of “people’s painter,” so as to return Qi Baishi back to the art history. It claims that the key to understand Qi Baishi lies in his “changes of art style in his old age” (1920 – 1930), during which Qi’s “painting method” (technique) changes from a fine brushwork to a freehand brushwork, his “painting style” (art) changes from cold figures of birds to warm flowers with leaves, and his “life style” (Dao) changes from a Hunan local painter to a new peak of modern Chinese ink painting after Wu Changshuo (1844 – 1927). The representative of this implicit “marginalized” approach is Qi Bishi himself. Historical materials such as The Autobiography of Old Baishi, Collection of Qi Baishi’s Poems, and Notes on Literature and Art, may illuminate a historical path that can fully demonstrate unique Chinese art experience.

Keywords: Qi Baishi; Soviet approach; People’s Painter; changes of art style in his old age

Author: Xia Zhongyi, is a professor of literary theory at Shanghai Jiaotong University. His main research interest is the study of modern and contemporary intellectual history in China. Address: School of Humanities, Shanghai Jiaotong University, 800 Dongchuan Road, Minhang District, Shanghai 200240, China. Email: xiazhongyi@vip.163.com

引言

在新世纪语境重温旧文,常不免生隔世之慨,细想又警觉往事并不如烟。余英时1973年在香港新亚书院所作的《史学、史家与时代》演讲(记录)距今虽近半世纪,意蕴犹深。余的演讲屡次提及陈寅恪,说陈颇心仪兰克(Ranke)的“历史主义(Historism)”所谓客观论史学观,故陈极讲究史料之确凿、完备乃至渊博(80—81);但这并不等于史家可以“完全忘怀现实生活”,撇清史家与时代“密切的不可分割的关系”(86),因为史家之尊严或作为一个“对生命有严肃感的人”(93),他不能不思考“讲历史应注意什么问题才对于我们国家有帮助”(88);于是,余又说到陈寅恪、钱穆“他们选择的题目,跟他们对时代的乐观、悲观、希望、失望,以及跟他们在历史上所看到的光明面和黑暗面,都有极密切的关系”(93)。鉴于“史学家写史本身就是一个史实”之严峻性,故余在演讲之尾声强调清季“章学诚特别提倡史德”,且将底线设在“至少做学问应该忠诚于他所研究的对象,忠诚于他的结论,不要为现实、为个人的私念而改变他研究历史所得到的结论”(92—93)。这当在告诫史家暨当年大陆学界“特别应该自律,不要随便放笔乱写”(93)。

大凡对学术史有记忆的识者当不难听出余有弦外之音。而今天人遥隔,也就不必避讳,当年因紧跟时势而“放笔乱写”、乱改其民国版旧著的史家中,择其大者,起码有复旦郭绍虞(1893年—1984年)、北大冯友兰(1895年—1990年)。郭于1959年出版新著《中国古典文学理论批评史(上卷)》,用“文学史是现实主义与反现实主义的斗争史”这一苏联理论来改写其民国版《中国文学批评史》,改得不伦不类,后来连下卷也写不下去。^①冯于1962年推出新编《中国哲学史》先秦卷,用“哲学史是唯物主义与唯心主义的斗争史”另一苏联理论来重编其民国版史著,晚境又撰《三松堂自序》坦陈这纯属“修辞立其伪”(189)。

当年像郭、冯这般泰斗级的学界人物,也不惮用苏联模式来扭曲其学术形象,这不啻是中华学术的当代国耻。诚然,这又是学界1978年“拨乱反正”后才有的观念转变。这就是说,若返回历史现场,除陈寅恪、钱锺书等绝对“另类”外,盲从

者恐仍天下滔滔者也,他们皆采信苏联进口的治史路径,且“约以俗成”地将此路径默读成“以论带史”“以论代史”。

“以论带史”“以论代史”这八个字质量凝重,它压缩着“文革”前十七年(1949年—1966年)乃至更长时段的学术史的关键性密码。首先须辨析这对“论”字、“史”字间的涵义差别。为简明计,拟将“以论带史”的“论”“史”标注为“论1”“史1”,“以论代史”的“论”“史”标注为“论2”“史2”。“论1”是指一般方法论层面上、被赋予思辨通则功能的苏联模式,“论2”则指苏联模式介入中国经验后得出的具体结论。与此相对应,“史1”“史2”分界也就剖然:“史1”是指将被纳入苏联模式(作为方法)视野的中国经验(作为对象);“史2”则指已遭苏式思维扭曲或肢解的中国经验。接着再辨“带”“代”这对动词所弥散的异味,也就能嗅出“思辨殖民”的霸气。说白了,那个“带”字实是规定任何中国经验(史1)只有先被“带”入苏联模式的方法论框架,它才有资格被视作研究对象。随即,那个“代”字则表示那些由苏联模式推导的曲解中国经验的具体结论将载入史书(史2),以替“代”史料所支撑的中国经验之本真。

包括艺术史案在内的中国史学研究,曾被“以论带史”“以论代史”的苏式路径折腾得甚苦甚久。而今呼吁学界应对此有系统反思,恐仍寄意寒星而已。但作为笔者治学术史之心得,针对如上苏式路径,复议另条“以史鉴论”“论从史出”之路径,则不无可行性。所以申明“复议”,当是怕“掠人之美”,然笔者又一时找不着“以史鉴论”“论从史出”的原典出处,但又确乎听某先师私下议过。当初耳闻不甚了了,如今恍悟真不得了,因为“以史鉴论”“论从史出”这条路径,将有助于学术史研究的“正本清源”。

何谓“正本”?“正本”之真义,即在真“正”确认一切学术之根“本”皆须承受证伪,只有经得住“历史—逻辑”证伪的学术才值得人类采信。这已在表明“以史鉴论”有多庄重,因为经不住史料证伪的理论,不论它是“具体结论”也罢,还是导出伪劣结论的“一般方法论”也罢,都将被真理殿堂拒之门外。何谓“清源”?因为真能对给定历史作出经得起证伪的阐释暨概括的理论,首先它是从确凿史料读出来、悟出来、提炼出来的,此即

“论从史出”。若史学研究皆恪守“论从史出”，只信奉“于有限语境说有效的話”，不膜拜“放之四海而皆准”，那么，类似苏联模式对国史研究的思维源头之污染，也就不会轻易重演，此即“清源”。

在齐白石评判这一艺术史案登台之前，说那么多学术史背景的话（作为引子），根子是在齐（1864年—1957年）生前期盼的那个经得起证伪的“百年公论”，迄今六十年仍姗姗未至，究其因，就是“以论带史”“以论代史”的苏式路径的思维惰性，至今仍在困扰中国学界评判齐白石时的基本视角。故竭诚坐实另条“以史鉴论”“论从史出”的非苏式路径，其学术史意义恐不仅仅囿于齐。

一、以论带史：虚构“人民画家”说

尊齐为吴昌硕（1844年—1927年）后的现代水墨花鸟写意“第一人”，对此艺术史定位，海内外在1949年前拟趋共识（起码无甚异议）。至于齐念兹在兹的“百年公论”，其内涵当在评判为何独独是齐这位贫寒的乡间画匠（而非他人）经“衰年变法”后能巍然而成艺术史巨匠，他颇想知晓时贤后学对此会怎么说。若生前时日不多等不及，他也愿在身后听到令己信服的说法。这就意味着，齐对其1952年后被授予的那个“人民画家”尊号，内心未必满意，否则，他就不必在1957年九五高龄还撰写自序，质疑“国内外竟言齐白石画，予不知其究何所取也。印与诗，则知之者稍稀。予不知知之者之为真知否？不知者之有可知者否？将以问之天下后世[……]”（1）。

齐最早被权威评论家在《人民日报》尊称为“人民的画家”（转引自王朝闻 157）是1952年1月，被中央文化部授予“人民艺术家”奖誉是1953年1月（同年10月被选为中国美协主席），被世界和平理事会定为1955年国际和平奖金获得者是1956年，兼任北京中国画院院长是1957年春，病逝在北京医院是1957年9月16日清晨6点40分。齐在生前最后五年将一个艺术家可能喜获的国家级、国际级尊荣一并囊括了，按常规，他已够幸运，该满足得“高昂欢乐”（《齐白石谈艺录》101）了。然齐仍存憾意，似乎他生前未必想得到的华贵转眼间全朝他簇拥而来，然其心底最想得到的、经得起艺术史证伪的“百年公论”却还远在

天边，混沌一团。他从世间所得到的，与其内心最憧憬的并不对称。不仅不对称，其实尺码相差甚远。症结在于，那套抬举齐为“人民画家”的尺度，既不源自华夏文化传统，也无涉中国水墨艺术谱系，而纯属苏联模式的“强制阐释”，无怪齐有理由微词“其究何所取”，且几近直言那群自以为是“知之者”对齐白石画未必“真知”。

于是，一个不能不提的悬念是：在国内评判齐其人其画，本是中国人的事，为何非臣服苏联模式不可？这就亟需聆听学贤对学术史的亲历及亲证。此学贤即王元化。理由有二。其一，王是国内学界率先于1986年指出“文革”前十七年大陆文、史、哲研究在方法论层面无不受制于苏联模式^②（这是亲历）。其二，王脱稿于1966年“文革”前夕的《文心雕龙创作论》（下简称《创作论》）写作，就是唯苏联模式马首是瞻，而将其论著体例弄得头脚倒置，并借反映论（苏联模式的哲学符号）这一手术刀将刘勰文论割成一堆碎片^③（这是亲证）。故若稍知王对当年苏联模式的亲历及亲证，再来看苏联模式如何将齐形塑（硬拗）成“人民画家”，也就将史案洞明。

被西方称作“日丹诺夫主义”的苏联模式，就其逻辑构成而言，可被简述为一对正负△，各含“政治立场”“哲学方法”“美学观点”三个顶点：正△是从“立场”的革命或进步→“方法”的唯物论反映论→“观点”的现实主义乃至社会主义现实主义（以“斯大林时代现实”为“主义”）；负△则从“立场”的反动或没落→“方法”的唯心论或神秘论→“观点”的非现实主义或反现实主义。奉此模式为方法论意义上的总体思维准则，你若想写一个值得重视的学术史、思想史或艺术史人物，无论褒贬，你皆须严格遵循此模式所钦定的甄别程序。

这就是说，若贬一对象（含自辱性“思想检讨”），你必先嫌疑其“立场”所以反动或没落，根子恐在他（她）社会成分不是工农或城乡贫民，而是衣冠楚楚、文质彬彬、戴金丝边眼镜的上层人士；其家庭出身亦非社会底层，而是数代富庶、名噪一方的望族贵府。进而，你须追查其“方法”所以唯心或神秘，缘由拟在他（她）从小读的不是红色经典，要么只读老掉牙的四书五经，要么读多了西方舶来的《圣经》《福音》或“供批判用”的各色西学灰皮书和黄皮书。末了，你还要细察他（她）

“观点”所以心仪非战斗非现实的感伤、浪漫、颓废情调,毛病当在其耳濡目染得太多的不是苏联叙事、黄土秧歌、窑洞木刻,而实在是陀思妥耶夫斯基的两重人格、卡夫卡的大甲虫、梵高的旋转星云、柴可夫斯基的天鹅湖、邓肯的女神级半裸韵律等,早将其内心喧哗为诸神狂欢的自由舞台,再也听不清体外指令性的铁血号角。

相反,若褒一对象(含博识性“旧学还原”),你也必先关注其“立场”纵然不革命不进步也务必不反动,其社会成分暨家庭出身若非苦大仇深、穷则思变,起码也不宜富可敌国,海外关系太复杂。其次,检测其“方法”所以有唯物论或朴素实在论取向,大体是他(她)很少读或读不懂思辨性较强的史哲论著,但鉴于其人其思清浅或单薄,长不出独立的世界观、人生观、价值观,无所谓走自己的路,故大致也就让人放心。末了,考察其“观点”所以性近“下里巴人”而不显摆“阳春白雪”,想必也是因为优雅、精致、深邃的审美门槛,并非任何人想跨入便能轻易跨入的。然坊间自古不缺民粹式自娱自乐,“与民同乐”总会被人称道。

但你欲褒扬的对象,若已是名见经传的学术史人物,那么,对其“方法”的思维倾向之审核也就将随之严厉。因为苏联模式要义之一,就是宣示哲学史是唯物-唯心“两条路线的斗争史”(《王元化集》卷二 188),这是绝对不容触犯的红线。王元化作为过来人对此忆念甚深,1995年6月5日还有如下日记:

路线斗争的政治概念是列宁引进哲学中去的,马恩并没有这样说过。哲学的党派性问题也是如此。从此这些说法就成为经典性的理论。解放后我们的文学史、思想史就是按这两条路线斗争的模式去写作的。因此在过去的文章中,首先(往往也成为惟一)要解决的问题,是要确定所研究的文学家或思想家是唯物主义者还是唯心主义者的问题,只有唯物主义者才能成为被肯定的对象,而唯心主义的思想家则必须加以批判。(《王元化集》卷八 347)

这段日记,实已揭示王元化“文革”前脱稿的《创作论》体例所以“头脚倒置”的谜底。所谓“头

脚倒置”,是指此书初版除“小引”外,共辑集论文十一篇,其中,从八个角度径直诠释刘勰创作论的有八篇,^④被称作“八说释义”,另外三篇则分述刘勰身世,《灭惑论》成文时间,与刘勰文论的哲学取向。按常规,前八篇既属实质性“八说释义”即正文,理当置为此书体例之“上篇”,而后三篇属学者论附录为“下篇”,也算名实匹配。然此书偏偏不按常理出牌,搞了一个“头脚倒置”,原应置于“下篇”的赫然亮相“上篇”,原应置于“上篇”的黯然屈居“下篇”。这若借齐白石的文言来问,即“究何所取”?转换成白话:这是取何种尺度,竟把事情歪曲到这一地步?

令齐白石纠结的“究何所取”,王元化心里其实很清楚,《创作论》体例有此“头脚倒置”,旨在表达作者体悟苏联模式已臻精髓。因为苏联模式作为史案评判方法论本就是思维准则高度来指令作者在肯定某历史人物之前,须先证明其“立场”“方法”“观点”无大错罪,故王元化在对刘勰创作论作“八说释义”前,亦须先证明刘勰出身庶族而非士族,以期暗示其“立场”不可能太反动(拟视作“统战”对象);继而强调《灭惑论》虽是刘勰为梁武帝而写属唯心论神秘论(涉及“方法”),但这是刘勰496年还俗出仕后的事,而《文心雕龙》则是495年前就杀青的,所以,《灭惑论》这笔账不宜扯到《文心雕龙》头上去;末了,是批判《文心雕龙》里的文学起源论固然有客观唯心论之弊,然其文学创作论则基本上是朴素唯物论(涉及“观点”)。总之,刘勰作为历史人物难免犯错,但其创作论终究是中国文学批评史上的瑰宝,太值得后世作“批判性继承”了。这般说来,此书体例之“头脚倒置”也就不是不按规矩出牌,要害是在当年谁的规矩最权威,最具不容抗拒的指令性或强制性(至于此书“下篇”借苏联规矩把刘勰创作论批得体无完肤,那是另一话题)。

读懂了1961年—1966年王元化与刘勰的故事,再来读1952年王朝闻与齐白石的故事,也就不会太陌生。至少能举一反三地见出当时王朝闻遵命为齐筑一“人民画家”的光荣亭,他所树起的“农家身世”“观察现实”“民间趣味”这三柱子,无一不扎根于苏联模式的地基。

苏联模式不是指令大凡肯定某历史人物,须看其“立场”是否革命或进步吗?那么,在激情燃烧的战士眼中,谁离革命挨得最近?谁最能跟上

时代的进步呢？当是饥寒交迫的底层百姓。这是火红年代的第一人际要领：“讲成分”。于是“农家身世”，也就成了王朝闻为齐加冕为“人民画家”的第一理由。比如“他出生在湖南湘潭的一个农家”，“如同贫困家庭中的少年儿童一样兴趣和愿望很难得到发挥和满足。小时只读过半年书。在二十七岁之前，当过牧童，作过十五年木匠”（王朝闻 157）。又如“这位劳动者出身的艺术家，一贯热爱自己的工作。除了不得已的原因，从来不间断自己的工作。[……]老先生几十年来只有两次间断过十天没有作画。一次是被重病所缠绕，一次是母亲死后被悲哀所打击。直到九十二岁的高年，每天还作几张画。”（158）再如齐“木匠出身而能成为一个杰出的画家，决不是偶然的”，因为他早年是乡间画匠“掌握了工细的技术，可以逼真地画出从纱衣里透出来的袍上的花纹”（158）。

苏联模式不是指令大凡肯定某历史人物，须看其“方法”是否倾心唯物论反映论么？《唯物论与经验批判论》一书所界定的反映论，其本义是讲科学认知的基点离不开对象给出的信息，宛若外物投在视网膜上的镜像。这实是对科学的实证性观察的近代哲学概括，简约而通俗。当它在哲学史上因此与贝克莱“世界就是被感知”划下一道异质界限后，也有政要主张将艺文创造的哲学基础落在反映论上，一时搅成美学大潮。王朝闻是左翼艺术评论的佼佼者，也是很早仰望克里姆林宫星光的弄潮儿。于是“现实观察”，也就成了王朝闻为齐加冕为“人民画家”的第二理由。比如齐的才华“再一次证明：艺术的成就基于对客观实际的深入观察”（王朝闻 162）。又如齐“为了获得艺术的创造性的条件，为了创造具有真实感的艺术形象，他养虫草，种花木，在外形和神态上作深入的观察。他重视和认真研究描写对象，所以，不论是工笔，还是‘写意’，他的青蛙、蝈蝈、蚂蚱、蝴蝶、蜻蜓、蝉、虾和蟹都栩栩如生。由于他十分熟悉他所描绘的对象，才能够掌握好与不好的标准。”（162）再如“不论是作品，还是言论，都显示着老先生认真观察对象的主张。[……]除了前面提到的青蛙、螃蟹之外，其他如透明的外硬内柔的虾体，欲跃的蚱蜢和蝈蝈的动态，正在振动着两翼的蜜蜂，饱和液汁、光泽耀目的樱桃，富于弹性的松针和挺拔坚实的松干，梅花那正侧向背

的种种姿态和有变化的枝干的穿插[……]这种真实感的形成，不能不归功于他观察的精细和深入。”（162—63）

苏联模式不是指令大凡肯定历史人物，须看其“观点”是否青睐现实主义么？左翼艺坛对现实主义一词的解读，很少能将它纳入十九世纪巴尔扎克为符号的叙事语境去反刍其本义，而更愿惯性地将它简化为“写实技巧+现世关怀”，即主张用写实笔法来“接地气”，且由此衍生出“民间”“民粹”“民俗”诸概念。王朝闻难免其俗。于是“民间清趣”，也就成了王朝闻为齐加冕“人民画家”的第三理由。比如齐“正因为他来自民间，懂得劳动人民的爱好，吸取了水墨画的优点，所以在取材上突破了士大夫画家的成见，发展了水墨画的特长，用这特长来描写许多不被他们重视而符合人民趣味的事物，是他的优点之一。同时，他那浓丽的色彩的大胆的运用，更接近中国民间美术在用色上那种明快和强烈的风格，也和强调色彩轻澹的一般文人不大相同”（王朝闻 160）。又如齐的水墨“题材多是花鸟虫鱼。尽管现实生活不只向我们提供齐白石作品那样的题材，尽管人民不只要求齐白石式的绘画，但花鸟虫鱼这些题材只要寄托了对人民有益的健康的思想感情，那也是人民喜爱的”（160）。再如鉴于齐的花鸟“画面不仅扼要地抓住了客观现象的动人的情景，也透露着画家爱怜它们的情绪”，“画家不以再现自然为满足，而力求形象获得状物与抒情的一致”，“使作品成为有趣味的艺术，应该说志在反映人与人的斗争的画家，也能够从这种花鸟虫鱼的那些动人的描写，得到有益的启发”（160—61）。

由“农家身世”“现实观察”“民间情趣”这三块虚构成的“人民画家”说，无论就其价值资源、还是逻辑机制而言，皆是对苏联模式的缩微版中国化。所谓“缩微版中国化”，是指苏联模式本是斯大林授权日丹诺夫所领衔制定的国家文化政纲，其指向具宏观性，王朝闻将它落到齐白石这一艺术史案上，这就不仅把苏联模式“中国化”，也把宏大政纲“缩微化”，但麻雀虽小，五脏俱全。

把一个域外的政纲理论，当作阐释齐白石这一中国“对象”的权威“方法”，这样得出的具体结论（“人民画家”说），经得起艺术史的证伪么？对此设问，本文拟设专章回应。笔者在这儿最感念的倒是王朝闻借苏联模式将齐定义为“人民画

家”,这其实是在学术史上,对“以论带史”之“带”字作了教科书式的精确注解。何谓“带”?“带”即君临天下,绝对主宰,这就从根本上设定了贵为方法的“论”,与沦为对象的“史”的尊贱之序,故“论”的使命并不在揭示“史”为何以此性状存在于此的因果律,而只在为了支撑“论”(作为方法)的英明,可以不惜牺牲“史”(作为对象)的独特性暨丰富性。借用后殖民理论术语,这叫“文化原质失真”(张京媛主编 7)。

二、以史鉴论:解构“人民画家”说

涉足齐白石画案愈细深,便愈体认苏式路径的“以论带史”,与后殖民理论天然有缘。萨义德《东方学》为标志的后殖民理论,其逻辑聚焦似也在“以论带史”,即西方宗主国以其“论”(理论、策论)为坐标,来书写它对东方殖民地的“史”(地域、种族、社会、文化)的偏见式想象。此想象在精神史上极其强大,强大得连东方的被殖民者若稍逊独立思考,就会把宗主国的东方想象(“东方主义”)当作本民族“史”的自我想象,即被“洗脑”,混然不知已被骗甚久。更有甚者,是殖民者离去,被压迫民族相继赢得主权独立,然先前被“东方主义”洗脑的族群未必能与政治独立同步,也决绝地走出“心灵上的殖民状态”(张京媛主编 5),此即最让萨义德所忧心的“后殖民”之“后”也。这与“以论带史”的苏式路径在齐白石评判一案至今斧痕犹存,如出一辙。

但又不宜草率地将苏式路径的“以论带史”等同于“后殖民”。此处最明显的差别是,“后殖民场域”的“以论带史”是由宗主国方面一手操办的,然苏式路径的“以论带史”则不无分工:颇具价值导向功能的“论”纯属莫斯科独家输出;将此“论”宰制性地注入到齐白石“史”案中去,这是国人所为。故这与其说“后殖民”,倒不如说“半殖民”。因为,这是在用汉语来复述苏联模式对齐的艺术史“想象”。借用当今网络词语,这叫“背书”。

引人省思的是,在整个 1950 年代,对齐白石画案作如是观者,远非王朝闻一人,其实已成主导性思潮。上海人民美术出版社 1959 年问世的《齐白石研究》(下简称《研究》)拟作明鉴。此书蒐集了国内 1950 年—1958 年论述齐“艺德双馨”的文

章计 27 篇,除极个别(如傅抱石《白石老人的艺术渊源初探》、胡橐《谈白石老人画虾》)外,绝大多数篇章皆以王朝闻“人民画家”说为起点,且又跟着王朝闻将其 1952 年所定型的白石肖像上的三种苏式表情(“农家身世”“现实观察”“民间趣味”),愈描愈浓且愈红。

限于篇幅,本章将择一而论,即《研究》是怎么将齐的“农家身世”无条件地阶级化乃至政治化的。

何谓“无条件”?列宁 1905 年撰《怎么办》中有一个观点很关键,他说工人运动不会自发产生旨在“阶级解放”的政治自觉,那只是马、恩这样的思想型革命家从外面灌输到工人中去的结果。这很合乎史实。这就意味着,若无马、恩式革命家直接从外面输入政治意识,一个深受原始资本之苦的工人(作为“自在阶级”成员),不会“无条件”地将自己炼成誓为“阶级解放”(作为“自为阶级”代表)而奋斗的造反派的。工人作为机械生产线所培育的最有组织性、纪律性、也曾被马、恩所看好的底层群落,若被赋予“阶级自觉”暨“政治意识”(当今学界谓之“身份认同”)尚且不能“无条件”,那么,齐作为一个农家后裔兼乡土画匠,后北漂京城卖艺(画、印、书)为生,至 1949 年已八八鹤龄,平生几未接触革命家或体认任何激进思潮,他怎么可能兀地“无条件”地变脸为苏联模式所形塑的、“阶级立场鲜明”“政治意识自觉”的“人民画家”呢?

但“以论带史”者的特点,从来是唯“论”是从,不在乎“史”之本真的,甚至为了恭奉斯大林—日丹诺夫的说法而忘了列宁遗训。于是,齐作为“人民画家”,其“农家身世”被无条件地阶级化乃至政治化,也就不仅在功用上成了“当然”,在史学上也就被写成“必然”。王朝闻在这方面也颇突出。

1956 年 5 月《文艺报》曾刊力群《谈齐白石花鸟虫草画》一文,提到有人微词齐的花鸟写意对“当前政治斗争”未必有“关系”,对人也未必有“教育意义”——对此,力群的回答是:“如果用对目前一般直接表现人民生活斗争的作品的要求去要求他的花鸟虫草画,那是脱离时间、地点和条件的非历史观点”(转引自力群编 21)。言下之意,是说齐的花鸟写意并无旗帜鲜明或战斗性的“阶级观点”,故“当人们简单地用‘阶级观点’来说明

齐白石的作品时,经常总是得不到令人满意的答案”(力群编 24)。

1958年2月《文艺报》不无针对性地刊出王朝闻《齐白石“发财图”的题跋》一文,围绕齐在一幅算盘图写的132字题跋^⑤(实谓无标点杂感),发了如下议论:

反动统治者使用的衣、帽、印玺,强盗使用的刀、枪、绳索,剥削者使用的算盘,本身并不是什么可憎的东西,本身并不代表善与恶,正如写字作画的笔和墨(工具)没有阶级性一样。可是,当它们和发财的门路、危险的手段等概念相结合,而不是和勤俭、劳动等概念相结合时,读者就可能按照画家提供的线索,在脑海里构成只能如此而不能如彼的判断,断定不正当的生财之道的性质相当于强盗的掠夺。(转引自力群编 72)

王朝闻所以将“统治者使用的衣帽、印玺,强盗使用的刀、枪、绳索,剥削者使用的算盘”,无差别地捆绑一团,名之曰“反动”,其纸背的潜台词无非两条:一曰“体现了和人民观察现实的态度一致的老画家的态度——憎恨剥削”;二曰此漫画“作为战斗的武器,这种‘言有尽而意无穷’的写法”,不啻“和鲁迅在小说‘药’里用祝寿的馒头来形容坟墓相似”(转引自力群编 73—74)。其政治表述之智慧也堪比鲁迅(五十年代中国崇敬鲁迅既是文豪,更是“伟大的思想家、革命家”)。

正因为“人民画家”这尊雕像是被筑在苏式“阶级立场”非黑即白的大理石基座上,那么,“爱憎分明”当是其政治格调,“黑”是隐喻“白石老人对当时封建统治阶级的憎恨”,“白”是象征“他那坚定不可动摇的劳动人民立场”(转引自力群编 143)。这是娄师白对王朝闻的唱和。

与娄相比,李可染的调子更亢奋,他把齐所以能崛起为艺术巨匠的内驱力,归结为齐有“劳动人民纯正善良的品质和思想感情实是最根本最主要的”;因为齐全部创作的“目的”,全在“不计个人得失,竭尽心力把自己的正确的思想传达给人,并企图把作品做到尽善尽美,给人以丰富的滋养”,这“不仅是分辨艺术家人品高低的关键,也是分辨画品的关键。白石老师有两块印文是‘心

耿耿’‘寂寞之道’”,这最能表达“他对人民的艺术事业是忠心耿耿的”(转引自力群编 87)。

更有甚者,贺天健竟说中国画自十九世纪中叶以降“近百年来确是躺着不动的”,吴昌硕曾试图推动,但未成功;轮到齐“负起了时代的担子,何等勇敢,何等顽强,终于把画改革了”;究其质,是“因为吴先生的作品,没有齐先生这样活泼的反映着人民的力量”,正是“劳动人民的文化”的无限“生命力”,致使“齐先生在改革他的画艺的时候,有宁肯饿死,一定要改的决心”(转引自力群编 111)。

什么叫“过度阐释”?王朝闻、娄师白、李可染、贺天健们将白石老人硬拗成“人民画家”的所有说辞,皆属“过度阐释”。“以论带史”的思辨特点,即“过度阐释”。它在齐白石评判一案,是呈示为“选择性”地撷取白石生平的史料元素,使之远离历史原型,而纳入苏式路径作非历史阐释,阐释得愈带劲(引申义),也就离史料(本义)愈不相干,此即“过度”。“度”在此指义域之边界。任何无视史料本义边界的穿越性解析,皆近乎“想象”或自说自话,自吹自擂。故纯属虚构的“人民画家”说,说轻了是“思维偏至”,说重了似“诬圣欺世”(戴震语)。因为实在经不起证伪。

也因此,“以史鉴论”的非苏式路径的第一功能,是宣示一切冠名为“史学”的理论、结论,皆须无例外地承接证伪,大凡“史学”在证伪法庭面前,谁也无权享有豁免。这就让“人民画家”说陷入无力自辩的窘境。因为只须翻阅1948年“脱稿”的《白石老人自传》^⑥(下简称《自传》),能有效解构“人民画家”说的史料俯拾皆是。故“解构”一词在此并非“思辨强拆”,只要让苏式路径所隐去的另些史料重见天日,讲“人民画家”说纯属“虚构”也就不言而喻。故又可说,“解构”是对“虚构”作还原性证伪,当“虚构”被证实是“虚构”,“虚构”也就被“解构”。

本章解构“人民画家”说,重在坐实将齐的“农家身世”非历史地“阶级化”“政治化”确属虚拟。要点有三。

要点一,“人民画家”说一再重申齐系三代贫寒的“农家身世”,这无可厚非。然而为了说明齐所以能当“人民画家”,盖因其“家世清贫,从小养成了不畏困难,百折不挠的气质”(转引自力群编 125),“养成了对一切劳动的热爱”(129),这就有

悖史实。《自传》写得很明白,齐九至十三岁始上山砍柴、放牛(1871年—1875年);十四岁(1876年)下田扶犁插秧耘稻,苦不堪言;十五岁(1877年)因“田里的事,实在累不了”,遂弃农学粗木工,“又名大器作,盖房子立木架是本行,粗糙的桌椅床凳和种地用的犁耙之类,也能做得出来”,盖屋时“我去给他们立木架,我力气不够,一根大檩子,我不但扛不动,扶也扶不起”,被“说我太不中用”,被“送回家来”;十六岁(1878年)换学“小器作”,“能做精致小巧的东西,还会雕花”,毕竟“能够轻松点的才好”(19—21)。此当不宜用“不畏困难、百折不挠”“对一切劳动的热爱”诸词来史述。

要点二,“人民画家”说为了从齐的“农家身世”引申出“对旧社会恶势力的顽强反抗”(转引自力群编 129),对“封建统治阶级的憎恨”,常强调齐“仇匪”“厌官”。这在《自传》中有所本。着眼于生存安危,齐不会不“仇匪”。1917年若非忧惧乡间流言土匪将劫其家财性命,齐不会在五五高龄踉跄离乡,孤栖京华。齐“厌官”也属实。最典型例子,是齐四十岁(1902年)第一次出远门赴西安与游宦夏午诒交集,夏对齐甚青睐,愿掏钱给齐捐个县丞(候补南昌),齐婉拒:“我哪里会做官,你的盛意,我只好心领而已。我如果真的到官场里去混,那我简直是受罪了。”(52)夏见齐无心于官,便将捐县丞的千两银子赠齐。

“仇匪”,这是齐对险些戕害自身的绿林歹徒的心理抗拒,但也是惹不起而躲得起,无所谓“对旧社会的恶势力的顽强反抗”,至于“厌官”,也扯不上对“封建统治阶级的憎恨”。这用湖北名绅樊樊山的话说,此仅表明“齐山志行很高,性情却有点孤僻”(齐白石 52)而已。樊 1903 年所以对齐有此评语,是因为樊曾想力荐齐晋京为喜欢绘画的慈禧太后代笔,当“内廷供奉”“吃的是六品俸”“也许能够弄个六七品的官衔”,齐又婉拒。探其究竟,也并非齐“憎恨”清廷,只是齐自知不擅“官场口吻”,且特“不喜欢出风头”(50)所致。

由此联想到首倡“人民画家”说的王朝闻,为了臆测“农家身世”在齐心底可能埋着“仇富”情结,极具想象力、极生硬地将齐《发财图》里的算盘定性为“剥削者使用的算盘”,同时又极具想象力、极生硬地将算盘与“反动统治者使用的衣帽、印玺,强盗使用的到刀、枪、绳索”串成一线,

并称“为了进一步攻击剥削者,齐白石故意把不正当的发财工具说成是‘仁具’。‘仁’,在这儿是一句反话;有了这一句反话,使仁与不仁有了强烈对比,使不正当的生财之道的性质——掠夺,特别是那些掩盖在虚伪的漂亮理由之下的掠夺行为的性质,显得更确切,更鲜明,更有说服力”(转引自力群编 74)。于是,齐在王朝闻眼中,不仅不愧为“人民画家”,而且成了鲁迅式智慧的斗士。

显然,要害在于:《发财图》题跋写得很明确,“余即一挥而就”的那个算盘,本属“欲人钱财而不施危险,乃仁具耳”;王朝闻凭什么推测《发财图》的算盘定是隐喻虚伪、矫饰掠夺的“不仁之具”?只有一种解释:当评论家迷失于激进派、民粹式的“仇富”偏见时,他才会无差别地将一切与钱相系的“发财”行为(毋论正当与否),一概判为无商不奸的罪恶。旋即,他猜想齐作为“人民画家”也曾这般想。

“以史鉴论”的非苏式路径真当感念《自传》,因为它酷似风月宝鉴,一下让“人民画家”说露出马脚。这儿且不说中华伦理谱系并无“仇富”一说。孔子箴言:“不义而富且贵,予我如浮云”,也未拒斥“义而富且贵”之行为正当性。世上自古将算盘分作两类:“仁具”与“不仁之具”。“不义而富且贵”属“不仁之具”,“义而富且贵”属“仁具”。金钱作为人类经济用来标价的一般流通物,本无所谓善恶。仅仅取决于人们是取财有道(“欲人钱财而不施危险”),还是取财无道(或霸主之窃国,或偷儿之窃钩)。没有理由能确证《发财图》的算盘不属前者,只属后者。相反,《自传》倒有甚多史料,能佐证传主从小便不无挣钱(发财)意识,成年后也颇擅打算盘,这算盘当是“仁具”,并非“不仁之具”。

《自传》口述传主最早生“挣钱”意识拟在十一岁(1873年),齐上山放牛因读书而误了砍柴与捡牛粪,晚饭后即伏案写字,被祖母批评“现在你能砍柴了,家里等着烧用,你却天天只管写字”“三日风,四日雨,哪见文章锅里煮?”“你捧了一本书,或是拿着一枝笔,就能饱了肚子吗!”(17)

齐二十七岁(1879年)始拜师学诗画篆刻,三十岁(1893年)后乡间百里甚传齐“画的画,比雕的花还好”,收入颇丰,家境脱贫,祖母欣悦:“阿芝!你倒没有亏负了这支笔,从前我说过,哪见文章锅里煮,现在我看见你的画,却在锅里煮了!”

齐即兴书一横幅,上题“甌屋”两字,意谓“可以吃得饱啦,不致于像以前锅里空空的了”(35)。

齐有幸淘得“第一桶金”是在三十八岁(1900年),他为住湘潭县城的一位江西盐商画南岳山水图六尺中堂十二幅,赚白银三百二十两。“这三百二十两,在那时是一个了不起的数目,人家听了,吐吐舌头说:‘这还了得,画画真可以发财啦’。”(45)齐淘得“第二桶金”则在四十一岁(1903年),第一次远游归家时,齐把夏午诒送他的捐县丞的钱,“连同在西安北京卖画刻印章的润资,一共有了二千多两银子,可算是不虚此行了”(52)。因为当年齐的自我期许是:“我没有别的打算,只想卖卖画,刻刻印章,凭着这一双劳苦的手,积蓄得三二千两银子,带回家去,够我一生吃喝,也就心满意足了。”(50)

人怕出名猪怕壮,故里皆知齐画画发财了,他就活得有风险了。齐五十五岁(1917年)时湘境兵乱,土匪蜂起,“有碗饭吃的人,纷纷别谋避地之所”(65),齐遂尝试当年六月北漂卖艺。未至半年,听说家乡乱事稍定,齐归心似箭,在十一月初南下故园,家宅已被洗劫一空。翌年(1918年)齐五十六岁,家乡兵匪愈加横行无忌,稍有余资者无不危惧。齐“本不是富裕人家,只因这几年来,生活比较好些,一家人糊得上嘴,吃得饱肚子,附近的坏人歹徒,看着不免眼红,遂有人散布谣言,说是:‘艺术匠发了财啦!去绑他的票!’一般心存忌嫉、幸灾乐祸的人,也跟着起哄,说:‘艺术匠这几年,确有被绑票的资格啦!’”吓得齐1919年定居北京,“到老死也不再回家乡来往了”(69)。

读《自传》而稍知齐迁居京华,并非是因贫困,实质是怕被“露富”而遭无妄之灾,再去体味王朝闻关于《发财图》算盘是“不仁之具”之“仇富”议论,实在觉得名不符实,“以史鉴论”,一戳即破。

要点三,“人民画家”论者为了让自己坚信齐确是“人民画家”,偏激地穿凿齐的片言只语,以期能凿出其所想象的阶级本色,以及齐对士绅的政治心理裂痕。比如有人说:“‘寻常百姓家’‘杏子坞老农’‘星塘白屋不出公卿’‘中华良民也’,老人在旧时代里不止一次用这样的词句刻成印章,表明自己的身份不同于官僚士绅阶级”(转引自力群编 86)。还有人说,齐当年学不了王湘绮的博渊诗风,是因为骨子里“白石老人是贫农和

木匠出身的劳动人民,心底天真朴实,当然很难学到这个宦游多年的王湘绮诗的虚伪造作的方面”(转引自力群编 143)。似乎齐在北上京华“衰年变法”前,其诗、画、书、印诸艺所以初具气象,不但不曾获益于士绅的斯文情怀,反倒是齐自觉抵御士绅“精神污染”所致。公道何在?

大凡能以平常心读《自传》者,皆不难读出齐所以能从乡土画匠崛起为艺术史巨匠,除自身天赋、勤奋外,其人格-艺术史的重要一脉,当是士绅阶层(作为国粹传承的群落载体)持续地无私浇灌之硕果。可以说,齐的前半生(1864年—1916年),虽出身贫农,但日子大体过得“清平”(清贫然太平),既无教科书所定调的“阶级恨、血泪仇”,也未遭遇主流文艺曾塑造的“典型地主”王世仁、周扒皮、南霸天的盘剥与欺辱。因为穷,齐在廿七岁前并未正襟端视地读过书。然“廿七年华始有师”(1889年)(齐白石 34),齐幸逢当地名绅胡沁园,其生命史掀开新篇章。胡用《三字经》“苏老泉,二十七,始发愤,读书籍”来激励齐,齐先拜孔夫子再拜胡为师,胡视齐若己出,齐居胡家“读书学画,有吃有住,心境安适得很,眼界也广阔多了”(33)。齐五十二岁(1914年)突闻噩耗胡遽归西天——

我听了,心里头顿时小刀子乱扎似的,说不出有多大痛苦。他老人家不但我的恩师,也可以说是我生平第一知己,我今日略有成就,饮水思源,都是出于他老人家的栽培。一别千古,我怎能抑制得住满腔的悲思呢?我参酌旧稿,画了二十多幅画,都是他老人家生前赏识过的,我亲自动手裱好,装在亲自糊扎的纸箱内,在他灵前焚化,同时又做了七言绝诗十四首,又做了一篇祭文,一幅挽联,联道:“衣钵信真传,三绝不愁知己少;功名应无分,一生长笑折腰卑”。这幅联语,虽说挽的是沁园师,实在是我的自况。(齐白石 63—64)

还有另位名绅王湘绮享文坛重望,“一般趋势好名的人,都想列入门墙”忝为“王门弟子”(43—44)。王因嘉勉齐的画、印是湘潭的著名和尚寄禅第二,齐三十七岁(1899年)遂正式拜门。

但我终觉得自己学问太浅,老怕人家说我拜入王门,是想抬高身份,所以在人面前,不敢把湘绮师挂在嘴边。不过我心里头,对湘绮师是感佩得五体投地的。仲飏(王门弟子之一)又对我说:“湘绮评你的文,倒还像个样子,诗却成了红楼梦里呆霸王薛蟠的一体了。”这句话真是说着我的毛病了。我做的诗,完全写我心里头要说的话,没有在字面上修饰过,自己看来,也有点呆霸王那样的味儿哪!(44)

齐四十二岁(1904年)陪王湘绮游南昌,将其所刻的印章拓本呈王评阅,且乞序,王当夜撰序,赞曰:“白石草衣,起于造士,画品琴德,俱入名域,尤精刀笔,非知交不妄应。朋座密谈时,有生客至,辄逡巡避去,有高士之志,而恂恂如不能言”。齐感动不已:“这虽是他老人家溢美之言,太夸奖了我,但所说我的脾气,确是一点不假,真可以算是我的知音了。”(54)^⑦齐五十三岁(1915年)王湘绮故世,齐“专程去哭奠一场。回忆往日师门的恩遇,我至今铭感不忘”(64—65)。

注释[Notes]

- ① 参阅郭绍虞:《中国古典文学理论批评史(上卷)》。
- ② 参阅王元化:“关于当前文学研究中的两个问题——在中国〈文心雕龙〉学会第二次年会上的发言”,《安徽师范大学学报》3(1986):1。
- ③ 参阅王元化:《文心雕龙创作论》。“八说释义”依次如下:1.释《物色篇》心物交融说;2.释《神思篇》杼轴献功说;3.释《体性篇》才性说;4.释《比兴篇》拟容取心说;5.释《情采篇》情志说;6.释《熔裁篇》三准说;7.释《附会篇》杂而不越说;8.释《养气篇》率志委和说。
- ④ 齐白石《发财图》题跋:丁卯五月初,有客至,自言求余画《发财图》。余曰:“发财门路太多,如何是好?”曰:“烦君姑妄言著”。余曰:“欲画赵元帅否?”曰“非也”。余又曰:“欲画印玺衣冠之类耶?”曰:“非也”。余又曰:“刀枪绳索之类耶?”曰:“非也。算盘如何?”余曰:“善哉!欲人钱财而不施危险,乃仁具耳。”余即一挥而就,并记之。时客去后,余再画此幅藏之篋底。三百石印富翁又题原记。(为便于检阅,添标点)。
- ⑤ 《白石老人自传》系齐1933年始口述,张次溪笔录,至1948年因传主年迈体衰而中止。张次溪说:“我所记的,

都是老人亲口所说,为了尽量保留老人的口气,一字一句,我都不敢加以藻饰,只求老人的意思,能够明明白白地传达出来”。见《白石老人自传》前言,第2页。

⑥ 王湘绮序白石印章拓本之“起于造士”四字,疑系“起予进士”之误植。起,同“启”;予,我。《论语·八佾》:“子曰:‘起予者商也!’”商:子夏。后用为启发我的意思。

⑦ 参阅《学生古汉语词典》修订本,张诒之、沈蕙仲、卢元主编(上海辞书出版社,2002年),第514页。

引用作品[Works Cited]

- 冯友兰:《三松堂自序》。北京:生活·读书·新知三联书店,1984年。
- [Feng, Youlan. *Perface to Sansong Hall*. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 1984.]
- 郭绍虞:《中国古典文学理论批评史(上卷)》。北京:人民文学出版社,1959年。
- [Guo, Shaoyu. *A History of Criticism of Chinese Classical Literary Theories*. Vol. 1. Beijing: People's Literature Publishing House, 1959.]
- 黎锦熙 齐良已编:《齐白石作品选集》。北京:人民美术出版社,1959年。
- [Li, Jinxi, and Qi Liangyi, eds. *Selected Works of Qi Baishi*. Beijing: People's Fine Arts Publishing House, 1959.]
- 力群编:《齐白石研究》。上海:上海人民美术出版社,1959年。
- [Li, Qun, ed. *Qi Baishi Studies*. Shanghai: Shanghai People's Fine Arts Publishing House, 1959.]
- 齐白石:《白石老人自传》。北京:人民美术出版社,1962年。
- [Qi, Baishi. *The Autobiography of Old Baishi*. Beijing: People's Fine Arts Publishing House, 1962.]
- 王朝闻:《王朝闻文艺论集(第一集)》。上海:上海文艺出版社,1979年。
- [Wang, Zhaowen. *Wang Zhaowen's Collected Works of Literature and Art Criticism*. Vol. 1. Shanghai: Shanghai Literature and Art Publishing House, 1979.]
- 王振德 李天麻辑注:《齐白石谈艺录》。郑州:河南人民出版社,1984年。
- [Wang, Zhende, and Li Tianxiu, eds. *Qi Baishi on Literature and Art*. Zhengzhou: Henan People's Publishing House, 1984.]
- 王元化:《文心雕龙创作论》。上海:上海古籍出版社,1979年。
- [Wang, Yuanhua. *On The Creation of The Literary Mind and the Carvings of Dragons*. Shanghai: Shanghai Chinese

Classics Publishing House, 1979.]

——:《王元化集》。武汉:湖北教育出版社,2007年。

[——. *Wang Yuanhua's Collection*. Wuhan: Hubei Education Press, 2007.]

——:“关于当前文学研究中的两个问题——在中国〈文心雕龙〉学会第二次年会上的发言”,《安徽师范大学学报》3(1986): 1—5。

[——. “Two Issues in Current Literary Studies: A Speech at the Second Annual Meeting of the Chinese Society of The Literary Mind and the Carvings of Dragons.” *Journal of Anhui Normal University* 3(1986): 1—5.]

余英时:《余英时文集(卷一)》。桂林:广西师范大学出版社,2004年。

[Yu, Yingshi. *Yu Yingshi's Collections*. Vol. 1. Guilin: Guangxi Normal University Press, 2004.]

张京媛主编:《后殖民理论与文化批评》。北京:北京大学出版社,1999年。

[Zhang, Jingyuan, ed. *Postcolonial Theory and Cultural Criticism*. Beijing: Peking University Press, 1999.]

(责任编辑:王 峰)

