

汉韵

han yun

顾问 张 浩
指导 石海玉
主编 龚 觉
美术编辑 张文青
文字编辑 李 可 郑明畅 郑 煜

NO. 11 MAY 2017



BE YOUR SELF

杂志到底是一种什么样的存在？在纸质杂志时代行将结束的时候，我们可以简单清理一下它的遗产。它没有报纸，网络那样新鲜和速朽，也不像书籍那样艰深沉重，它是对生活全面，均衡，浅尝辄止的观察和考量。在一篇卷首，《把物质性和精神性统一在人性之下》里，我简单涉及过这个话题：智识，情怀，懂得美和欲望，强烈的精神性，体面的物质感，更完整的世界观，杂志培养不出深刻极端的人，“不偏不倚，无过不及”，它是媒体里面的“中庸主义”者。

在现代社会，这是一份难得的性情遗产。互联网时代，纸质杂志的内容构成，生产方式已然衰落，但杂志这个概念，以及存在方式，会不会凤凰涅槃，重获新生？

除了杂志的“中庸”特质，跟报纸网络电视比较，杂志还是最强调价值观，强调品牌理念的媒体。这种熔铸在产品血液里的基因，和互联网和商业结合，也许能

这是以往没有的部分，虽然不是正式文体，也姑且将它称作卷首语好了。

汉语国际教育专业在中华女子学院成立不到十年，2016年，文化传播学院成立，《汉韵》的指导及顾问老师也有了新的变化，给前十期画上了一个句号，我也有幸见证了这一过程。第十一期是一个新的开始。

《汉韵》团队不断扩大，新鲜人带来了新见闻。我们喜欢新奇的事物，所以不断做着改变。本期首次采用“春”作为主题，新鲜事、新制作、新《汉韵》，一切新生。

同时，我们在“编辑”这件事上也有着自已的坚持。我们希望通过《汉韵》给同学传递有关文化、文学、文艺等多方面的讯息与知识。于纸上交流汉语的美与意，将专业人士对于文艺的洞见、学术的理解带给更多人。

第一篇卷首语，我挑选了《智族GQ》主编王锋所写的文章，给《汉韵》团队的编辑们，也与各位同学共勉。

激发出强大的生产力。我们已经告别了单媒体时代，杂志不再，但它的物品构成，信息组织方式，制作标准依然存在，与互联网结合，杂志很可能由平面印刷，走向杂物，杂器，杂体，杂商，以集群方式更深刻地影响我们的生活，现在不是已经有实体，电商，印刷一体，以“立体杂志”为标榜的新概念了么，而它的创建者，正是以往的杂志从业者——他们对社会现实有敏锐的洞悉和认知，生产过品质优异的文字和图片，严谨苛刻地对待每一根线条和色彩，顽强固执地表达自己的思想和理念，作为一种标准，这样的品行会延伸到他们生产的服装，食品，书店，视频，农产品和任何他们可能进入的行业，名堂，世相，一刻，春播，一条，农匠……这些初露端倪的互联网生活方式品牌，其核心力量和理念，都是杂志下的蛋。

杂志的起落，是这个时代的一个隐喻。

它既准确，简单有效的构建这个时代的模样，同时

又模糊暧昧，让你体会到没告诉你的更多，它是引导我们认识这个世界的桥梁，但不是世界本身。

这些年，太多人和事在身边穿梭往来。原先以为才华是一个门槛，后来懂事点儿，觉得勤奋是一个门槛，再往后，当知道自己既没才华，也不够勤奋的时候，发现时间也是一个门槛，一件事，你坚守了足够长的时间，总会有所得。这种所得，不在于名利，不在于你到底做出了多大的

事，而在于你知道自己所长，也知道了自己的本分和局限，“知止而后有定”，这种安定的心，何尝不是一个重要的所得。

时间是一个巨大的滑坡，堕落是每个人的宿命。人到一定岁数很容易世故，因为已经没有足够的思想力量反省自身，只能在懦弱之中，靠一些技巧和策略来支撑余生，可我还是尊重那些身体滑落内心升腾的人。■

（原题《愿你道路漫长》，作者为王锋。）

書	棋	浅析刘瑜《送你一颗子弹》
《诗经》中情诗的类型	我与z君的故事	女性学者散文畅销书
兼论其间的女性意识	郑明畅 28	林幸 43
邢燕萍 4		
“建筑在水上”的边城，	学	影
《边城》内在意蕴新解	学位论文的性质、	小森林 45
王轻鸿 10	内容与形式	驴得水 46
	曹树基 30	晚春 48
画	书	沉默的羔羊 50
淡在其色，浓在其味	我们交换黑暗的词，	黑暗中的温暖天籁
丰子恺书画 14	互爱如罌粟及记忆 35	《放牛班的春天》 52
山遥水远遗墨间，彼岸花开		渡过语言的汪洋
意连连,行笔走墨书流年	《人间草木》，再现	《编舟记》 54
龚文桢工笔画 21	永远的汪曾祺 38	
琴	第二性 40	
孙大圣遇琴记 26		



《诗经图解》

《诗经》中情诗的类型兼论其间的女性意识

文/楚雄师范学院 邢燕萍

《诗经》奠定了中国文学的抒情传统，《诗经》中的情诗广泛反映了那个时代男女的爱情生活，从其“写情”的内容看，大致可以分为思慕诗、婚恋诗、抗争诗、弃置诗和闺怨诗。《诗经》中的情诗以情爱问题作为表达媒介，透露着《诗经》时代初民们的女性意识，具体表现为：一是话语主体有男有女，但占据中心地位的是女性；二是互相体贴、互相尊重、融洽和谐的两性关系的描述；三是女性自我意识觉醒的流露。

一 雅》、《国风》中的个别篇章外，诗奠定了西方文学以叙事传统为主
 《诗经》是以抒情为主流的，几乎全是抒情诗，其艺术的成熟程 的发展方向，《诗经》奠定了中国
 除了，《大雅》中的史诗和《小 度也明显高于叙事诗。正如荷马史 文学以抒情传统为主的发展方向。



《诗经》的抒情不是西方文学那种强烈的悲愤与欢乐，而是委婉曲折、含蓄隽永的，尤其是在抒写男女爱情。通观《诗经》305篇，描写男女爱情的约有70余篇，仔细品味其托物言情、借事抒情的含蓄委婉，就能感受到那些发自男女内心世界的真挚而淳朴、丰富而细腻的情感。《诗经》中的情诗，广泛反映了那个时代男女爱情生活的幸福欢乐和挫折痛苦，略分析《诗经》中这些爱情诗“写情”的内容，大致可以归纳为以下几种类型：

1. 思慕诗

思春多情是青年男女共同的情感特征，思慕诗“大致为描写男女之间互相悦慕、爱恋、思念的性情诗”。《诗经》中那些抒写恋爱初期内心体验的情诗，既满怀情感的焦灼、大胆与热烈，又表现出初涉爱河的羞涩、含蓄与委婉。

《诗经》开篇著名的《周南·关雎》就是这样的诗篇。前三章以“关关雎鸠，在河之洲”反复起兴，用比喻的手法婉转地表现了一位青年男子对心仪女子的热烈追求和“求之不得”的痛苦

心情；后三章则以无限的憧憬想象了求之既得后，两人将会“琴瑟友之”、“钟鼓乐之”的相亲相爱的美好情景。又如《周南·汉广》：

南有乔木，不可休斯。
汉有游女，不可求思。
汉之广矣，不可泳思。
江水永矣，不可方思。

描写了一位男子看见一位“游女”在汉水边徘徊而一见钟情、大为倾心，却苦于陌路相逢，两不相识，无法表达爱慕之情的感伤。

2. 婚恋诗

相互倾慕的情感一旦得到彼此的呼应，便发展为两情相悦。经历一番缠绵悱恻和不知多少次的离合悲欢，最后有情人终成眷属。从恋爱到婚姻的过程是丰富多彩的，《诗经》婚恋诗的内容也是丰富多彩的。

首先是对男女幽会的描写。

如《邶风·静女》，开头四句“静女其姝，俟我于城隅。爱而不见，搔首踟蹰。”将青年男子在城墙角落等待恋人，因渴望相见的焦急而不禁搔首徘徊的情态生动地刻画出来。又如《郑风

·子衿》，描写一名女子在城阙等待情人，独自踟躇徘徊却最终未能相见。诗歌在含蓄地表达女子对恋人的思念后，娇嗔地质问：纵我不往，子宁不嗣音？纵我不往，子宁不来？最后，在苦苦等待中发出了“一日不见，如三秋兮”的咏叹。

其次是对相思之苦的反映。

“生命的短暂让人感到爱情的美好，爱情的体验又增加了人们的生命短暂感。”那些热恋中的男女，相见时的爱情欢乐让他们感到时光转瞬即逝，分别中的思念却让他们深刻体会到光阴的漫长。如《王风·采葛》：

彼采葛兮，一日不见，如三月兮。彼采萧兮，一日不见，如三秋兮。彼采艾兮，一日不见，如三岁兮。

全诗以反复的咏叹，把相思缱绻的痛苦之情抒发得明朗动人、如泣如诉、深挚缠绵。

再次是对爱情忠贞的表白。

爱情的美好，相思的焦灼，让恋爱的

双方既渴望爱情天荒地老，又担忧恋人移情别恋。于是，对爱情矢志不渝的表白，也便成了

《诗经》婚恋诗的一个主题内容。

如《郑风·出其东门》：

出其东门，有女如云。虽则如云，匪我思存。缟衣綦巾，聊乐我员。

质朴的语言与直白的表达没有任何修饰，寥寥数语，简洁明了却又意志坚定地表达了只对恋人情有独钟的情感。除了直接表白，热恋中的情侣还借用信物作为爱情的媒介与象征来表达对爱情的坚贞。如《卫风·木瓜》中的恋爱双方，在接受“木瓜、木桃、木李”和回赠“琼琚、琼瑶、琼玖”的过程中，真正要表达的是一唱三叹、反复吟咏的“永以为好也！”的爱情宣言。

最后是对婚姻和家庭生活的反映。对新人的祝愿、对结婚场景的描写和对婚后夫妻生活的描述也是《诗经》中写得非常有特色的内容。如《周南·桃夭》，以柔嫩的桃枝、鲜艳耀眼的桃花比喻新娘的年轻美貌，祝愿她出嫁后要“宜其室家”，善于处理与家人的关系。又如《唐风·绸缪》：

绸缪束薪，三星在天。今夕何夕？见此良人。子兮子兮，如此良人何？

诗歌选取洞房花烛夜男女相见的一刹那，以设问的方式刻画了新人又惊又喜的心理和情感。而《郑风·女日鸡鸣》则描写了一对夫妻之间“琴瑟在御，莫不静好”的美好和乐的

生活。全诗以夫妻二人温情脉脉的对话，写出这对夫妻互相警戒、互相尊重、互相体贴的情感和相互期许以白头偕老的愿望。

3. 抗争诗

《诗经》时代，自由的爱情虽然还不像后世那样深受压制和束缚，但也已有了“娶妻如之何？必告父母”、“娶妻如之何？匪媒不得”的礼教和制度。因此，《诗经》中也出现了反映青年男女追求爱情自由、反抗礼教束缚的诗篇。《邶风·柏舟》就写了一位女子追求恋爱婚姻自由、反抗父母干预的激愤之情：

髡彼两髦，实为我仪。之死矢靡它。母业天只，不谅人只。

髡彼两髦，实为我特。之死矢靡它。母业天只，不谅人只。

一方面表达了宁肯以死殉情的爱情宣言，一方面恳请母亲给予理解和体谅。又如《郑风·将仲子》，描述了一位女子既渴望追求与“仲子”的真挚爱情，又惧怕父母兄弟的责骂和邻居的闲言碎语，最后在内心的矛盾冲突中万般无奈地委婉拒绝了自己的恋人。

4. 弃置诗

随着农耕社会的到来，男性成为谋取生活资料、操纵经济大权的重要角色，女性便开始沦为了男性的附庸。在这样的两性关系中，女子以出嫁为人生的最高标准和唯一归宿，男性却喜新厌旧，可以随意休妻再娶。

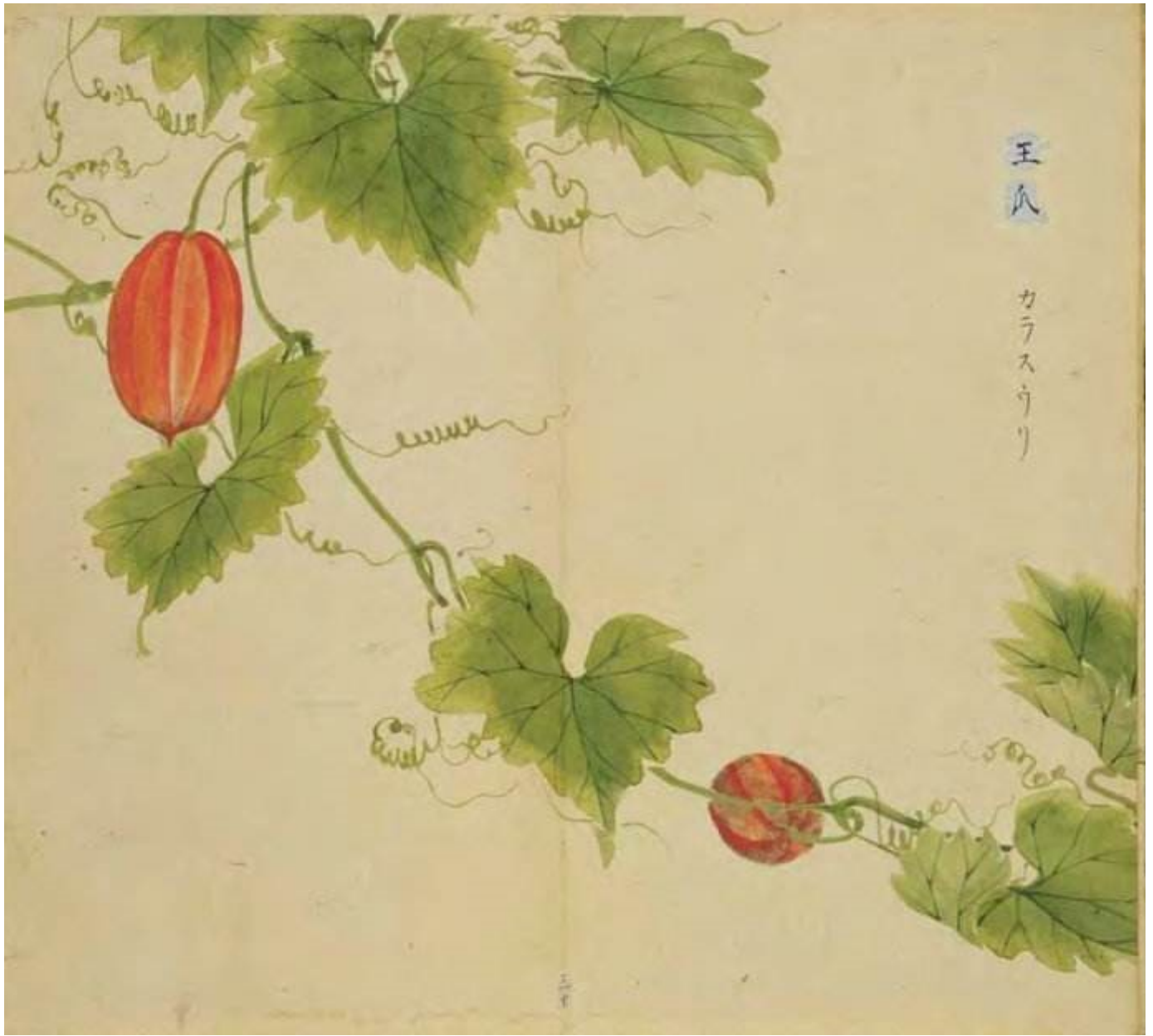
“弃妇诗在《诗经》中篇目不多，却分量极重，诗中描写的弃妇形象大都品质纯洁善良，辛苦劳作，勤于操持家务，尽管也有过夫妻恩爱、同甘共苦，但是最终仍是难逃被弃的悲惨命运。”在这些诗作中，诗人以颇为哀怨的格调，诉说了弃妇们的不公平命运，对她们的遭遇寄予了深深的同情。《邶风·谷风》中的男女主人公，在新婚之初家境贫寒时，同甘共苦、辛勤劳作，家境逐渐富裕后，丈夫却变得暴戾无情，不仅变心另有所娶，还把结发妻子赶出家门。被丈夫无情抛弃的女主人公，在自恨遇人不淑的哀叹中，痛斥丈夫：

昔育恐育鞫，及尔颠覆。既生既育，比予于毒。

宴尔新昏，以我御穷。有沈有渍，既诒我肆。不念昔者，伊余来暨。

全诗充满了对负心人的控诉、怨恨和责难。《卫风·氓》以一个普通妇女的口吻叙述自己从恋爱、结婚到被弃的过程。全篇叙事与抒情相结合，“在女主人公悔恨地叙述自己恋爱、结婚和婚后被虐、被弃的遭遇中，表现出刚强自爱、果断坚决的性格”，抒发了弃妇的愤懑之情。而《邶风·日月》则用“日居月诸，照临下土，乃如之人兮，逝不古处”的诗句，将日月运行有常与对方情爱不终做强烈对比，对负心郎进行了强烈的讽刺。





5. 闺怨诗

西周至春秋时期，时局动荡、战乱频繁。残酷的战争和漫漫的征程带给征人之妇们对远行丈夫安危的担忧、恐惧、对他们的深深思念以及对他们早日平安归来的强烈渴盼。在这类情诗中，诗人同情闺妇，捕捉她们内心细微而压抑的情感，为她们谱写出哀婉动人的乐章。

如《召南·草虫》与《周南·卷耳》，借物抒情，细腻地刻绘出闺妇对远行征人的“未见君子，忧心惻惻”和“嗟我怀人，置彼周行”的忧伤焦虑和深切思念，也表露出内心深处对远行丈夫的“亦既见止，亦既

观止，我心则悦”的细致微妙、含蓄婉转的爱情。又如《卫风·有狐》与《王风·君子于役》，同样是睹物思人，忧心忡忡地表达了对其生命安危和衣食饱暖的深切关怀，真实委婉地表达出对征人的思念。而一首《伯兮》中的短短四句：自伯之东，首如飞蓬。岂无膏沐，谁适为容。其雨其雨，杲杲出日。原言思伯，甘心首疾。

则直抒心意，以率真直接的表达和真实质朴的情感，塑造了一个因思念在外征战的丈夫而无心整理容妆，即使在长期的思念与担忧中忧思成疾也心甘情愿、无怨无悔的生动的女性形

象。《诗经》中的情诗，含蓄细腻中透出对爱情的真挚，温柔敦厚中贯注着爱情的纯洁与自然。它们凝固了先民两性生活中重复了无数次的悲哀与欢乐，通过对人的情感的直接宣泄，反映了春秋时期人性觉醒的时代精神，成为中国古人情感世界中的一个独特视角，也反映着上古先民思想文化中的女性意识。

二

《诗经》以降，整个中国古典诗坛上，以女性爱情为表述对象或话语中心的诗作比比皆是，它们以各自的方式讲述着关于女性的情感意向。这是唐诗宋词女性情爱的开流发源之

处。自此，中国古典诗歌描述女性情爱问题首次形成风气。

从内容看，《诗经》中对女性的表述相当广泛，概而言之可以分为两个方面：一是对女性体态容貌的欣赏；二是对女性生活、情感的描写或赞美。《诗经》开篇第一首诗中的第一句就是颂扬女性的：

“关关雎鸠，在河之洲。窈窕淑女，君子好逑。”《诗经》中的女性，或恬静温柔、或天真活泼，个个热爱劳动，个个热爱生活，个个敢追求爱情。她们是那么的可爱、善良，女性的外在美与内在美互为表里，在她们身上融为一体。而

《诗经》对女性的赞美又是以情爱问题作为表达的媒介的。以作者论，谢无量在其专著《中国妇女文学史》中视《诗经》为“妇女文学之祖”，又说“仲尼删诗，多取妇人之作”，可见，《诗经》的作者不乏女性。作为女性参与创作的文本，内容不离女性，中心话题是两性情爱，《诗经》中的情诗有相当一部分可以说是女性内心情感的全方位体现。即使那些不是由女性创作的诗歌，其文本语言的指向也是以女性为主，站在女性的视角，

通过女性的口吻，叙述和表达着她们的心理和情爱表现。可以说，《诗经》中的女性已经被当作文本的话语内容和重要的话语指向，其重视的焦点又在于两性情爱关系中她们与男性间不同的情爱心态与情爱地位。由此可见，《诗经》文本对女性有着一种高度的重视，这种以情爱问题作为表达媒介的重视中，透露着《诗经》时代初民们的女性意识。

通过对具体文本的剖析，《诗经》情诗中萌动的女性意识主要有以下一些特征：

第一，话语主体有男有女，但占据中心地位的是女性。

在《诗经》的情诗里，围绕男女双方的情爱内容，男女话语者总是从容、直率地诉说着自己的爱情体验，没有任何的矫揉造作。而这种诉说，从数量看，女性话语主体明显超过男性，几近总量的二分之一；从语言的坦率程度上看，女性话语者又远比男性大胆、直率。她们不仅敢于表达自己对爱情和婚姻的渴望，而且敢于大胆泼辣、毫无顾忌地追求自己所爱之人。在内心世界毫无遮掩的情况下，无论相思

离别、怨恨恋慕，她们都能直言无隐，就连自己与男子的私情、幽约也从不讳言。在《郑风·叔于田》、《郑风·野有蔓草》、《召南·摛有梅》、《召南·山有扶苏》、《邶风·匏有苦叶》等诗作中，对爱情的大胆追求和对待爱情率真、质朴的态度使她们牢牢地掌握了话语的主动权，“追求者以娇嗔、撒野而又略带威胁的口吻委婉地向心上人传送爱的信息”。其文本语言总括起来，可以概括为以“我”为主语，以“我要”为基本句式的主动语句。相比而言，男性在情爱关系中却未免显得被动、甚而可怜了。以《关雎》为例，该诗描写了一位男子对爱情的执着和对“窈窕淑女”的一往情深。在他的追求中，人们看到的是被追求者的美貌盛德和不轻许予，正因为如此，才使得诗中君子“辗转反侧”、“寤寐思服”。《关雎》中这位“窈窕淑女”，以她的自尊自爱赢得了对方的爱慕与尊重。舒芜曾准确地评价了《诗经》中的男慕女现象：“这都是些什么声音，不是轻薄调笑的声音，而是真挚严肃的声音，不是施以爱宠的声音，而



是祈求允诺的声音。不是任由我去爱她的声音，而是惟恐她不理睬我的声音。”¹⁶《诗经》中的情诗不仅写出了女性的美丽聪慧和对爱情的质朴坚贞，也写出了男子对她们的执着追求和深深的爱恋。在这里，女性既可以不失时机地搞一些让男人“暖而不见，搔首踟蹰”的恶作剧，也可以肆无忌惮地直言“子惠思我，褰裳涉漆，子不思我，岂无他人，狂童之狂也且。”这些都充分显示了女性在情爱中的耀眼风采和无穷魅力，表明了女性在情爱中至高无上的中心地位。

第二，互相体贴、互相尊重、融洽和谐的两性关系的描述。

《诗经》时代，生产力低下、战争频繁、人口稀少，人类自身生产还是第一需要。统治者为了达到繁育人口的目的，便规定未婚男女可以在仲春之时相会并自由同居。

这样的规定，在客观上为男女的两情相悦、自由恋爱结合提供了便利的条件。周代又有“礼不下庶人，刑不上大夫”的说法，民间对礼法要求不是绝对的。此时的周礼尚处在形成之中，不像宋代理学有沉重的文化重压，再加之原始意识的遗留，因此，那时的女性便在情爱问题上获得了更多自由选择的余地，得以自己挑选情投意合之人。男女双方的结合既然是建立在爱情的基础上，这便保证了情爱双方的互相尊重和互相关怀，也使得女性在两性关系中的权利和地位得到了相应的保障。

在《诗经》的情诗中，不仅以《郑风·女日鸡鸣》为代表的一类作品充分体现了夫妻间互相体贴、互相尊重、融洽和谐的两性关系，而且在《郑风·褰裳》这样描写恋爱场景的诗作中，通过一个独立自主、对自己充满了自信的女子对男子毫不留情的戏谑，也“从一个侧面向我们展示出女性在爱情上享有很大的自主权，”体现出在情爱世界里，男女双方亲密融洽的关系和平等尊重的地位。



第三，女性自我意识的觉醒的流露。

《诗经》中的情爱世界也不全是自由质朴与美好和谐，但较之后世思妇诗的哀怨与弃妇诗的悲痛，《诗经》中的这类诗作却在闺怨之余透露着女性自我意识的觉醒。《诗经》中的女性有着较多的自由，也就有着较多的快乐，她们的精神实质与后世女性相比，充满了更多的乐观精神。“她们相信自己的能力，不把失败看作最后的结果，也不把爱的遗失当作整个世界的陷落。”

《诗经》中的思妇诗，与其说是哀怨的表达，不如说是女性快乐本质与自我意识的表露。《卫风·伯兮》中那位征人之妇的思念里极少痛彻心骨的幽怨，反而以夸耀的口吻称赞丈夫无人能比的勇武，以甘愿为他忧思成疾表达了对丈夫的爱。这是一种带有夸耀成分的相思，是能够与自己深爱的人结合、对自己的爱情婚姻充满自信的相思，也是对自己充满自信的相思。而以《卫风·氓》为代表的弃

妇诗固然反映了那个时代的女性在两性关系中的不平等地位，但另一方面也反映了女性自我意识的觉醒。

诗中弃妇的忧伤里含有无限的悔恨，她既恨“二三其德”的丈夫，同时也恨自己的轻率，并且在“士之耽兮，犹可说也，女之耽兮，不可说也”的慨叹里，充分认识到了男女在爱情上的不平等。这种“把男

女放在同样是人的地位上来思考自己的悲剧，充分显示了她自我意识的觉醒。”

《邶风·谷风》中的弃妇历来是被认为缺乏反抗性而与《卫风·氓》形成对照的，但实际上这位弃妇的口气里始终有道义上处于优势的力量。“勿逝我梁，勿发我穀，我躬不阅，惶蓄我后。”这不是弱女子的哀叹，而是义正辞严的责备。在这里看不到

被弃后的自卑与“进退无颜仪”的凄凉，有的却是女性自我意识的觉醒和自主精神的张扬。 ■



“建筑在水上”的边城——

沈从文《边城》内蕴新解

文/王轻鸿

沈从文的《边城》的读者很多，但是作者真正的知音太少，沈从文曾经这样痛心疾首地说过：“我作品能够在市场上流行，实际上近于买椟还珠。你们能欣赏我故事的清新，照例那作品背后蕴藏的热情却忽略了，你们能欣赏我文字的朴实，照例那作品背后隐伏的悲痛也忽略了。”“边城”这一地理概念，已经历时地演化为内涵为“湘西人情美”的文化概念，深入考察我们会发现：这种流行的说法并不公允、肯綮，它只是捕捉了作品中现象的花絮，而人物的非正常死亡、离家出走、爱情破灭等故事的主干却游离于这个主题之外甚至可以说与这个主题相悖。对于故事的主干的“忽略”意味着“买椟还珠”。

理出作家创作的深层动因这个头绪有助于追寻贯穿全文的主线。一个不容忽略的事实是：《边城》的创作与水有着密切的关系。正值他全力以赴创作《边城》的时候，郑振铎、傅东华编辑《我与文学》一书特邀二百

多位作家各写一篇谈自己与文学的文章，沈从文独树一帜谈论的是自己的写作与水的关系，他在《我的写作与水的关系》一文中一再表白自己的“文学事业”的基础“并不建筑在‘一本合用的书’或‘一堆合用的书’上，因为它实在却只是建筑在‘水’上。”“我对于宇宙认识得深一点，也亏得是水。”此时，他在给新婚不久的妻子张兆和的信中也明确地表明了这一点：“我看久了水，……对于人生，对于爱憎，仿佛全然与人不同了。我觉得惆怅得很，我总像看得太深太久，对于我自己，便成为受难者了，这时节我软弱得很，因为我爱了世界，爱了人类。”一封家书不是什么宣言用不着装模作样，完全可以看作是他自然的心迹流露。既然《边城》“建筑在‘水’上”，那么，对于关于水的意象进行充分的破译无疑是考察《边城》内蕴的最佳视角。

现代文化人类学研究成果表明，在人类社会的初期

各民族都实行过两性禁忌的孤立隔离制度，主要是为了避免狩猎集团内部为争夺女性而发生争斗，这种隔离制度并没有随着狩猎时代的结束而消亡，相反，由于这一原始群体经验的无数次重复，约定俗成保留了下来。据著名史学家胡厚宣先生的研究，中国文化的发祥地黄河流域在上古时代川流湖泊星罗棋布，人皆丘居，两性隔离就是在水中选择一高地筑起茅舍，水就起到了男女隔离开来的目的。于是，水就积淀为表达孤独、隔离的原始意象。《山海经》中保留了许多这方面的记载，《山海经·海外西经》记载“女子国在巫咸北，两女子居，水周之。”（《山海经·中山经》记载天帝的两个女儿居住在四水环绕的洞庭之山。《山海经·海内北经》记载舜的两个女儿宵明和烛光都居住在黄河之滨的大泽中。而在牛郎织女的神话传说中那一条银河使得一对有情人天隔一方。水所代表的原始情结在艺术作品中也有许多生动的体现。比如《诗经·国风》中多次写到了水，水作为隔离、孤独的形象出现的比比皆是：《关雎》中的“关关雎鸠，在河之洲”、《蒹葭》中的“所谓伊人，在水一方”、《汉广》中的“汉之广矣，不可方思，江之永矣，不可方思”等等，《竹竿》、《瓢有苦叶》中的水的意义也与此相同。后代的所谓“阳台隔楚水”、“洞房昨夜春风起，故人尚隔湘江水”中的水的意义都是民族文化心理留下的残痕。

沈从文在《我的写作与水的关系》一文中说到：“孤独一点，在你缺少一切的时节，你就会发现，‘原来还有个你自己’，这是一句真话，我有我自己的生活与思想，可以说皆从孤独得来的，我的教育也是从孤独中得来的，然而，这点孤独，与水不能分开。”可见，他对于水的深刻体悟，与传统文化中的原始意象或称神话意象悠悠对接。

“水”的原始的神话意义在《边城》中淋漓尽致地流淌出来。茶炯人保持着傍水而居那种原始古朴的遗风，与远古时期的水隔离方式十分相似：“这条河是历史上有



名的酉水”，“贯穿各个码头有一条河街，人家房子多一半着陆，一半在水，因为余地有限，那些房子莫不设有吊脚楼。”除了这种整体扫描之外，作者还在小说的开头对翠翠一家人傍水而居的情形进行了逼近的勘察：

“由四川过湖南去，靠东南一条官路，这条路将近湘西边境，到了一个地方名叫茶炯的小山城时，有一条小溪，溪边有座白色小塔，塔下面住了一户单独的人家，这人家只有一个老人，一个女孩子，一只黄狗。”这一条突兀的溪水横亘在读者面前首先就给人一种隔离、孤独的直观感受，“这一户单独的人家”显得多么孤独：老人没有儿女，小孩没有父母，在这个残缺的家里一只黄狗俨然成了家庭一员，作者的用意是十分明显的，这种

“意”与水之“象”密切吻合。一般说来，促使作家创作并决定其创作走向的内在驱动力总会在作品中以某种形式一再表现出来，作者不惜笔墨长篇累牍地描写这条溪水，水隐喻着隔离、孤独情结的深结：“小溪宽约二十丈，河床里大片石头作成，静静的河水即或深到一篙不能落底，却依然清澈透明，河中游鱼来去都可以计数。”“水常有涨落，限于财力不能搭桥。”

作家曾多次说过，翠翠的原型是引发作家创作《边城》的直接动力，作家心中深结的情结在翠翠这一人物身上充分体现了出来，在翠翠的意识中，水与孤独的情感体验是那样地紧密相联、神秘互渗。当翠翠在“成熟中的生命，觉得好像缺少了什么”的时候，实际上就是情窦初开思慕异性而陷入孤独的时候，她会突然想起自己驾船下桃源县过洞庭湖；当她得知来做媒的说的人不是意中人二老摊送时陷入了更深的孤独，又一次突发奇想，对爷爷讲起凤滩、茨滩、青浪滩，“那些地方的水，你不说过全是像疯子，毫不讲道理？”而与此相对应的是，爱慕之情的萌生、勃发则是对于水的逾越，孤独感的暂时驱散联系着对水隔离的征服，翠翠在梦中、幻觉中多次与意中人相会：“灵魂为一种美妙歌声浮起来了，仿佛轻轻地各处飘着，上了白塔，下了蔡园，到了船上，又复飞窜过对山悬崖半

诚如理查兹在《文学批评原理》中所言，使意象具有功用的，不是它作为一个意象的生动性，而是作为一个心理事件与感觉奇特结合的特征。”《边城》中的水是一种隐性的结构，它暗寓了人物的命运、故事情节的演进、一明一暗奇特地组合在一起。翠翠十三岁那年的端午节认识了二老滩送，这是故事的开端，作者把他们的相识相爱放在赛龙舟、泅水这个事件上有着特定的意义。据闻一多先生对中国文化典籍

至此，可以说《边城》中的水体现的是一种孤独的情结。

水之意象映射着现实系统，“水”这一股潜在的激流，决定了整部小说建构的基本格局，作这样的理解，现实系统中的许多疑团才能涣然冰释。

作者用沉郁的笔墨刻画人的孤独的痛苦。翠翠是作者着墨最多最具光彩的人物，她的孤独是最深沉的。失去了父爱母爱的她，唯一的亲人就是爷爷，爷爷尽管



考察，鱼代表爱情，现代学者认为其原因是鱼能“游过水”。赛龙舟、泅水都有“游过水”的意义，翠翠十六岁那年的端午节是痛苦的，是故事的发展高潮。她陷入了无可排遣的孤独与水存在着对应关系，“初五大清早落了点毛毛雨，河上涨了点，龙船水、河水全变成豆绿色，洲雨落个不止，溪面一片烟。”翠翠就在这个端午节陷入了孤独的境地，说媒的为她介绍的不是二老而是大老。小说的第二十章写到了声势更大的，“水夜间果然落了大雨，夹以吓人的雷声”，“雨不知在何时业已止息，只听到溪两岸山沟里注水入溪的声音”，“门前已变成一个水沟，一股浊流便从塔后哗哗的流来，从前面悬崖直堕而下……”翠翠就是在这个时候失去了她唯一的亲人爷爷的，情人也远离了她。

将她视若掌上明珠，但是并不真正理解她，并不知道她已在心中爱上了二老。翠翠与二老初次见面时发生了一点小小的口角，她劝止狗不要叫时本意是：“那轻薄男子还不值得叫，”二老却误以为是她要狗莫向好人乱叫，后来她误认为是二老爱上了团总的女儿，二老以为是她爷爷弄死了自己的哥哥天保而离开了家乡离开了她，可以这样说，她与二老是因为误会而相爱，又因误会而离别，缺乏默契和理解，翠翠这只“孤雏”失去了唯一的亲人爷爷和意中人二老，而属于她的只有孤独。《边城》中的芸芸众生没有谁不处于十分孤独的境地，因为翠翠的婚事，翠翠爷爷与二老父子的心理距离拉大了，但不知怎的，老船夫对于这件事情的关心处，使二老父子对于老船夫反而有了一点误会。”在兄弟间也缺乏心灵的沟通，大老二老

老知道走马路不是二老的对手，将不会得到翠翠的理会，只有孤独地出走了。翠翠爷爷的死因也在于孤独，小说的结尾借杨马兵之口这样作了暗示：“祖父的死因，又如何和翠翠有关……”由于翠翠的情人二老及其父亲顺顺对他很冷漠，认为他办事不利索，害死了大老，翠翠爷爷的死是由于精神支柱的坍塌，不为别人理解过度抑郁是直接的原因。二老既记忆着哥哥的死亡，且因得不到翠翠理会，又被逼着接受那座碾坊……正是这种孤独感促使他产生了出走的念头。而这里生活的均

用微笑来写的。”小说中出现的“微笑”均是强作欢颜，其痛苦欲盖弥彰。老船夫知道二老父子对自己的责难，心里十分难受，老船夫与寻哥哥归来的二老相遇时，“怯怯地望了年轻人一眼，一个微笑在脸上漾开。”小说中还有不少地方将“微笑”与痛苦的神情结合起来。弟兄两个通过走马路的方式来竞争，“大老把提议想想，作了一个苦笑。”爷爷由翠翠的婚事“同时想起那个可怜的母亲过去的事情，心中有了一点隐痛，却勉强笑着。”

孤独是如此深重，这就是“作品背后隐伏的悲



十分孤独，翠翠失去了唯一的亲人爷爷和意中人二老，杨马兵仍然孑然一身，顺顺失去了两个儿子。

所以说，沈从文在《边城》中展示的是在痛苦地低吟着一曲哀婉的曲子。他善于将人类的痛苦的描写与“微笑”联系在一起。他在三十年代初期写作的自传中提到这么一件事：一卖豆腐的青年男子从坟中挖出了一年轻女子的尸体，背回去睡了三天，终于与这个情人做了夫妻，他因此被杀了，被处决前他始终微笑，”这给作者留下了深刻的印象，他自称：“我记得这个微笑，十余年在我印象中还异常明朗。”这种“微笑”的背后所体现的实际上是人类的痛苦。沈从文有意在创作中用“微笑”来写人类的痛苦，他在《废邮存底·给一个写诗的诗》一文中就说过：“一个聪明的作家写人类痛苦是

痛”。《边城》的内在意蕴就在于此。沈从文十分注重少说的结尾，他曾对他的得意门生汪曾祺说过自己很会结尾，按照他的本意，《边城》的结尾将会更惨一点，只是家人十分反对，才如此结尾。孤独，不失为一种境界。济慈这位死得过于年轻的英国诗人恳请朋友在墓碑上写上：“这里躺着一位把名字写在水上的人。”沈从文去世后骨灰的一部分也洒向了沱江清溪中。同样的才华横溢，同样的不见容于社会，同样的孤独体验，同样的选择了水作为自己的归宿。痛苦的人生孤独的体验却丰富了他们的艺术创作。诚如沈从文自己所说的那样，他最好的小说是写一条绵延千里玩江边上的人和事的。作为他的代表作《边城》的魅力就在于：将“孤独”与“水”作了极赋诗意的调配。■



评丰子愷书画：淡在其色，浓在其味

丰子愷，原名丰润，字仁。浙江桐乡石门镇人，名仁，又名婴行。中国现代著名画家、文学家、美术和音乐教育家，是一位多方面卓有成就的文艺大师。早年曾从李叔同学习绘画、音乐，深受其佛学思想影响。五四后，开始进行漫画创作。早期漫画作品多取自现实题材，带有“温情的讽刺”，解放后曾任中国美术家协会常务理事、美协上海分会主席、上海中国画院院长、上海对外文化协会副会长等职。被国际友人誉为“现代中国最像艺术家的艺术”。

片片落英，含蓄人间情味

丰子恺，原名丰润，又名丰仁、丰子恺出生时，他的母亲已生了六个女儿，他是家里第一个儿子。因为父亲也只有这一个妹妹，他便是丰家烟火得继的希望，备受珍惜。父亲为他取乳名为

“慈玉”，他确实是家人眼中的宝玉，祖母溺爱他，父母、姑姑疼爱他，姐姐们怜爱他，连家里染坊中的伙计们也喜欢他。丰子恺自小便被包围在脉脉的温情中，这种温情后来跟随了他一生，浸透在他的性格里，使他总

是以温柔悲悯的心来看待事物；发散在他的笔下，就变成平易的文字和纯仁的画风。

父亲丰璜本是清末举人，废除科举取仕后，就在家开设私塾，教授孩子们读书。丰子恺在父亲那里学《三字经》、学《千家诗》，也学父亲在中秋之夜饮酒吃蟹赏月的名士风度……9岁时，父亲去世了，母亲把他送到另一个私塾继续就读，一直到12岁，丰子恺接受的都是传统的教育，这六年的熏陶，在他身上留下了中国传统文人特有的温文敏感，从容和善的气质。也许是家里开染坊的缘故，丰子恺从小就对线条和色彩敏感，那本为他开蒙的《千家诗》里的黑白人物被他用染料涂成彩色，他描摹人物画谱，给同学们、乡亲们画，甚至应私塾先生之命为学校画孔子像供人瞻仰，被人们叫做小画家。线条和色彩的魅力自此终生吸引着他。县立第三高等小学是应革命风潮建立起来的新式学堂，在这里，丰子恺剪掉了辫子，并为了适应民主选举的需要，由先生把名字中难认的“润”字改为易写易认的“仁”字。新学堂开设有音乐课，同学们唱李叔同的《祖国歌》、唱《励学》歌，音符的震撼力使丰子恺大受感染，成为他后来钻研音乐的发端。1914年春，丰子恺以第一名的成绩在县立第三高等小学毕业。

多方面卓有成就的文艺大师



1914年，考入浙江省立第一师范学校，改名子恺。二年级起从李叔同学习图画、音乐，从夏丏尊习国文。1914年，丰子恺没有辜负母亲临行前给他预备的糕和粽子（寓意高中），在杭州考上了浙江省立第一师范学校。在这所著名的师范学校、当时江南新文化运动的中心里，丰子恺结识了对他的一生产生重大影响的两位老师——李叔同和夏丏尊。前者不仅给予他音乐和美术上的启蒙，也在为人处世上为他作了榜样；而后者所提倡使用生动活泼的白话文、如实地表现自己真实的感受的

主张，则始终被他奉为圭臬，成为他以后散文创作中的最可亲可爱的特点。在这两位与他情谊深厚的老师那里，丰子恺找到了伴随他一生的三样东西——文学、绘画和音乐。

1931年，他的第一本散文集《缘缘堂随笔》由开明书店出版。七七事变后，率全家逃难。1937年编成《漫画日本侵华史》出版。1939年任浙江大学讲师、副教授。1942年任重庆国立艺专教授兼教务主任。1943年起，专门从事绘画和写作。陆续译著出版《音乐的常识》、《音乐入门》、《近世十大音乐家》、《孩子们的音乐》等面向中小学生和普通音乐爱好者的通俗读物，为现代音乐知识的普及作了许多有益的工作。1952年后历任上海文史馆馆员、中国美术家协会上海分会副主席、中国美术家协会常务理事、上海市对外文化协会副会长、上海市文联副主席、全国政协委员等职。中华人民共和国成立后任上海中国画院院长、中国美术家协会上海分会主席，上海文学艺术界联合会副主席等。工绘画、书法，亦擅散文创作及文学翻译。

“暂时脱离尘世”

在丰子恺先生的作品中，漫画恐怕是最为著名的了。往往是寥寥几笔，就勾画出一个意境，比如《人散后，一钩新月天如水》，几个茶杯，一卷帘栊，便是十

分心情。丰先生的许多漫画，都是以儿童作为题材的，我最喜欢其中的《阿宝赤膊》，《你给我削瓜，我给你打扇》和《会议》。读丰先生的儿童漫画，让我们这些所谓的成人都觉得惭愧。什么时候，我们这个世界，能少一些欺诈，少一些执着，多一些自然，多一些淡泊。正如丰先生所说的“暂时脱离尘世”，是快适的，是安乐的，是营养的。

二十世纪三十年代，上海《新闻报》刊出一篇《丰子恺画画不要脸》的文章。读者初看都非常生气，以为有人恶意攻击丰子恺和其作品。当大家读完全文，才明白作者是故意标新立异，夸赞丰子恺的漫画中人物的笔墨简练，形象生动，常常不需要勾画面部细节，单凭身姿就可以表达主题。确实如此，丰子恺的漫画人物创作技巧到达的高度已经是化繁为简，意在笔外，令人百看不厌，无处不妙。

言简意赅 雍和恬静

同丰子恺先生的漫画一样，他的风景画以言简意赅，雍和恬静为特色。所不同的是，这些风景画大多有古人诗词入画。

虽然丰先生是江南人，但他的风景画很多是以黔桂风光为主题。可能1937年至1946年丰先生因日本侵华战争而迁入内地其间是他的风景画创作高峰。由于战乱，这些画失散也很多。在七十年代丰先生的生命末年，丰先生追忆

旧作画题，重画七十八幅，名为“敝帚自珍”，一式四份，交“爱我者藏之”。因此，现今流传的子恺画有同题材的不同版本。

李叔同对他的影响

丰子恺一生，受其师李叔同（弘一法师）影响甚深，且涉及哲学、宗教、艺术等方面。随着历史时期的不同，这种影响有程度强弱的差别，呈现极其复杂的状态。

丰子恺少年时代即受到李叔同思想影响。还在1912年前后就读故乡“溪西两等小学堂”时，就唱过李叔同作词并谱曲的《祖国歌》。当时，正是中国外患不止的时期。“抵制美货”“抵制日货”、“劝用国货”运

动，在全国城乡广泛开展。李叔同作于1905年的《祖国歌》，幼小的丰子恺，当时并不知道《祖国歌》的作者是谁，但李叔同的爱国精神一潜入他的心灵，烙下不可磨灭的印记。李叔同是一位艺术造诣很深，感染力极强的教师，他怀着“教育报国”的理想和“美育可以唤起爱国之心，爱国乃救国之本”的信念，于1912年就聘至杭州“浙江省第一师范学”任教。音乐与绘画，在常人眼中似乎是无关紧要的副料，然而，自李叔同任





教以后，全校六十架风琴和两架钢琴无一闲置，下午四时以后，满校琴声，人人有画夹，图画教室里学生们聚精会神练习石膏模型木炭画，连主课老师也惊叹：“一师”将变成‘艺师’矣！”

他亲见李叔同先生是彻底实行的人。他脱下洋装，穿一身布衣，甚至连宽紧带也不用，因为当时宽紧带是外国货。出家后，丰子恺送他一些缝制僧装的粗布，因见其用麻绳束袜，又买了些宽紧带送他。然而，李叔同

我愛人
人愛我



子愷畫



接受了粗布却婉拒宽紧带，“这是外国货”，及至丰子愷说明：“这是国货，我们已能够制造”，他才接受。

李叔同可以改变信仰和人生道路，而成为“弘一法师”，但始终未改的是他深挚的爱国主义情感。这无疑是对丰子愷一生最重要的馈赠，最良好、最重要的影响。这种良好影响，不仅使他经受了抗日战争炮火的洗礼，而且帮助他在以后的岁月中，在困厄和复杂的历史时刻，保持一个艺术家的正直、清醒和对祖国未来的信心。

李叔同的文艺观，对丰子愷也有重要影响，李叔同是中国话剧、油画和钢琴音乐的先驱者。他的文艺观，概括起来说：“先器识而后文艺”，“应使文艺以人传，不可人以文艺传”。

就丰子愷一生来看，李叔同所信奉的文艺观，他也是身体力行的。在他身上，绝无“五四”以来某些作家人品与作品呈反差的状况。我们可以评价丰子愷世界观

的高低深浅，但对他人品，如淡泊名利、憎爱分明、善良正直等，几乎是交口赞誉的。人品的高尚与作品的艺术魅力相得益彰，这也许真是丰子愷作品在海内外影响日益深广的一个重要原因。

丰子愷曾指出李叔同做人一个特点：“做一样，象一样。”少年时做公子，象翩翩公子；中年时做名士，象个风流名士；搞话剧，象个演员；学油画，象个美术家；学钢琴，象个音乐家；办报纸，象个编辑；当教员，象个老师；做和尚，象个高僧。

缘缘堂：灵的存在

“缘缘堂”不仅是丰子愷的现实家园，更是他的精神家园。他不仅几次撰文描述缘缘堂，还将自己的文章一再以缘缘堂的名义结集出版，如《缘缘堂随笔》、《缘

東風浩蕩扶搖直上



子悦

缘堂再笔》、《缘缘堂新笔》和《缘缘堂续笔》。

最初的缘缘堂是丰子恺在上海江湾永义里的一个宿舍，当时他正在立达学院教书。1927年初秋，丰子恺的恩师弘一法师来到上海，住在他家里。丰子恺就要求恩师为他的寓所起名，弘一法师让他在小方纸上写上许多他喜欢而又能互相搭配的文字，团成许多小纸球，撒在释迦牟尼画像前的供桌上抓阄。结果丰子恺两次都抓到了“缘”字，于是就取名为“缘缘堂”。当即请弘一法师写成一幅横额，装裱后挂在寓所里。丰子恺后来迁居嘉兴，又迁居上海，都把缘缘堂的匾额挂在居屋里，

“犹是形影相随，至于八年之久”。

按丰子恺的说法，当时的缘缘堂还只是“灵的存在”，真正给它赋形，要到1933年。那年春天，丰子恺用积攒起来的稿费，在故乡桐乡县石门湾的梅纱弄里自家老屋的后面建造了一幢三开间的高楼。这就是真正的缘缘堂。因为弘一法师写的匾额太小，所以又请马一浮先生重新题写。

丰子恺是把缘缘堂当作一个身体的安息之所、心灵的归宿之处的。缘缘堂天井大门上那“欣及旧栖”的题匾，正是他和缘缘堂物我相得的最恰当的表达。■





山遥水远遗墨间 彼岸花开意连连 行笔走墨书流年

龚文桢画竹多年，已成画竹专家，他笔下之竹，茁壮挺拔者有之，秀丽修长者有之，繁枝密叶者有之，龙钟挛者亦有之，肥短修长，洋洋大观。与前人有所不同者，在于龚文桢笔下之竹，不惟显示其精神内蕴之超迈与画家向往之境界，且对其形状特征更有尽善尽美之表现，其根、茎、节、叶的描绘，是在精心观察写生的基础上，以高度熟练和表现力的线描，以及适度的渲染、敷色的结果。

龚文桢的花鸟艺术，既绍述于非闾、余致贞、田世光一脉，又能紧随时代，有所用心，有所创造，有所发展。大江以北，工笔花鸟画实力派之首，非龚莫属。龚文桢工笔花鸟画以其学术品格、大家风范见长。读他的作品，最直接的感受还是清新浓郁的生活气息，是在传统工笔画基础上的活跃、灵动、深入，极大地丰富着表现题材及生活感受，而这种感受只能来源于生活。生活中他曾沉在社会最底层。绘画素材的采集上他曾沉在原始森林的最深处。他将两者实行嫁接，形成其绘画语言，使之生活化，在平易亲切中实现清新高洁的情感寓含。

龚文桢，著名国画家，当代工笔 的艺术风格。师承著名画家田世光， 受国务院特殊贡献专家津贴。文化部花鸟画领军人物，1945年生于北京， 李苦禅等，1981毕业于中央美术学院 高级职称评委，北京画院高级职称评委，自幼研习中国传统工笔花鸟画，尤为 研究生班，后任教于中央工艺美术学 委，中国工笔画展评委。作品多次注重写生，追求严谨大方、清丽典雅 院，现为中国国家画院一级画家，享 加全国美术展览，并为中国美术馆、



中国美协收藏，作品亦在美国、日本、加拿大、新加坡等国展出，并出版多本画集及技法。1988年设计“中国兰花”邮票获“1988年全国最佳邮票奖”。“大地春”“红梅图”等多幅作品现陈列于中南海、钓鱼台等国家政府机构。多幅花鸟作品被作为国礼赠送给外国领导人如美国总统布什，印尼总统苏哈托等。1991年6月为中国驻联合国总部大厅作工笔画“梅竹图”。2001年参加中国画百年展。

2005年入选全国政协主办的北京当代国画优秀作品展——“二十人展”。

既没有现代性 也没有古典型

像龚文桢这样品性的画家不多。也许是进入到21世纪的现代化社会了，很多画家都以现代的方式应对社会和艺术，然而，龚文桢却是一位不具有太多现代性的人，同时，他也

不是那种看起来很古典的人，至少他没有用一袭中式服装来标榜自己。在他的画面中也看不出那种自诩为文人的装腔作势，尽管他的题跋中的瘦金体表现出一丝古意，可是整体的风格中依然是一种当代性的审美情趣。他是一个很平淡的人，平淡得一切让人难以找到相谈的话题。古代社会中的许多画家在民间常常被戏称为“痴”或“癫”，这大概要从东晋顾恺之算起，这是因为画家有许多不同常人的



地方，或者因为画画的解衣盘礴表现出了“痴”或“癫”的状态，这种状态是执著和忘我，是作为画家最为重要的气质。

“痴癫”的画家

在龚文桢的个性风格中，最为表面的就是不擅言辞，不善交游，因此，旁人是很难看到他的“痴”或“癫”，也看不到在许多画家哪里都能看到的画家的作派。他低调为人为

事，专注于自己的绘画事业之中。在当代社会的画家中，能够专注于自己的画面而别无旁骛的人，也实在是并不多。所以，他得到了像叶浅予、秦岭云等老一辈艺术家的赏识。一句“为人要厚道”的电影台词曾经风靡坊间，就是因为“厚道”在今天已经成为人们的期望。龚文桢确实是一个厚道的人。

作为画家的龚文桢，他在画面中所表现出来的“厚道”像他的人一样

没有油滑和甜俗，没有市井和江湖，他的构图、勾线、渲染的每一个细节都表现出严谨的态度，他的情趣、意境、风格的每一个方面都反映出发自内心的表白。他在工整的画面中去除了描摹的痕迹，在严谨的风格中透露出“写”的趣味，于当代中国工笔花鸟画的整体潮流中独树一帜。

中国花鸟画发展到近现代的吴昌硕、齐白石之后，几乎是让所有的后人都感到了逾越高峰的困难，尽管在

20世纪中期之后，花鸟画还是出现了潘天寿等大家，可是在绘画史整体上的成就并不突出。然而其中的工笔，却出现了于非厂和陈之佛这两位高手，可以说这是自宋代之后工笔花鸟难得见到的一次脉动。显然，工笔在中国绘画史上的遭遇，是与宋代苏轼为代表的文人画的主流地位相联系的，因此，元以后的工笔画衰颓则是一个历史性的问题。

到了20世纪的后期，因为展览的导引，工笔花鸟画出现了自宋代以来的一次高峰期，不仅相继出现了大批的工笔花鸟画家，而且也有大批的工笔花鸟作品入选全国美展。可以说，工笔花鸟画和工笔花鸟画家都得到了时代的礼遇。无疑，这不是一种正常的现象。而在这一不正常的现象之中，工笔花鸟画的整体面貌也出现了历史的扭曲，其中主要的问题

是，绝大多数画家为了应对展览而一味地求工整、比功夫，以博得评委的可怜和赞叹，所以，“能品”者居多。

当代工笔画潮流中失去了绘画的感觉和意趣，也失去了绘画的人文精神，使得工笔画以追求类似摄影的镜头反映为终结目标，并形成了繁荣景象背后的时代之病。

龚文桢的画不是这样，他的画面中所营造的画面感觉不是以工整为第一性，而是以绘画的感觉和意趣来诠释工笔画应有的品格。

钟情于“新”

作为工笔花鸟画家，龚文桢在选择花鸟画和工笔的时候，一定会掂量其中的难度。这种在西方绘画中绝无

的品类，因为作为一个独立的画种在中国得到了一种专业的认同，因此，以折枝为代表的结体方式则凝聚了历史发展的成果，它完全区别了西方绘画中的静物画。在得与失的辩证关系中，折枝的局限性首先表现在发展中的可能性非常有限，而从历史的发展看，工笔花鸟画的花和鸟的品种也是少得屈指可数，花和鸟的搭配更是在一种民俗的层面上表现出一种传承关系。

因此，现代的很多画家都以引进新的表象对象为突破，比如齐白布的工虫，潘天寿的雁荡山花，都是史无前例。

在龚文桢的画面中，虽然也有一些折枝的构图方式，表明了与传统工笔花鸟画之间的联系，但是，他钟情的还是源于云南的一些新的题材内容以及与之相关的新的语言。为此，他





11次到云南写生，体验在那个地域中的对于自然世界的感受，从而为自己的工笔花鸟画开辟一个新的视窗，表达对于当代中国工笔花鸟画的新的见解。

自然与绘画的别开生面

龚文桢的这种选择，在当代工笔花鸟画家中并不具有特别的意义，因为去过云南的画家很多，画云南花鸟的画家也很多。

他的成就和意义在于他从所要表现的新的内容中，摸索到与之相应的新的技法，并因此表达出一种新的花鸟画境界，以及审美中的新的视觉体验。

比如，他画的夜景中的花鸟，不仅是前无古人，而且将特殊情境中的花鸟作了特殊的处理，使之成为似与不似之间的一种艺术的气象，并没有复制自然的直观。他选择云南特有的竹，而将关注的点放到那具有绘画性的竹根上，所以，他的画面中的竹既

有与传统审美上的联系，又有形象上的改观所创造的新的境界。

他还特别留心那些藤蔓等寄生植物，把自然的趣味和绘画的趣味结合起来，别开生面。

龚文桢工笔花鸟的语言方式有其独特的内容，既反映了他源于于非厂、田世光的学术背景，也表现了他多年研究的结果，推动了当代中国工笔花鸟画的发展。■



孫行者

孫大聖遇琴記

大聖取經歸來，居花果山。猴子猴孫几更迭。

是日，狂風不息，天雷陣陣，山上一千年老樹被雷電劈成兩半，從中顯出一物。小猴急急來報：“大聖，大聖，不好了，山下的千年老樹被雷劈開了。樹心里還出了一物，從未見過，想請大聖去瞧瞧。”大聖聞言道：“有什麼可大驚小怪的，這花果山水帘洞福地洞天，集日月精華，更何況有你孫爷爷在此，出个稀罕玩意儿倒

也不稀奇。去，把那物抬上來給俺老孫瞧瞧。”

小猴們听及此，忙將那物抬上。只見一物，其色赤如新栗壳，斷紋隱起如虬，長三尺六寸一分，前闊八寸，後闊四寸，厚二寸，有金童頭，玉女腰，仙人背，龍池，風沼，玉軫，金徽十三，七弦于身。

“大聖，這莫不是那老樹修煉成精，化作了此物。”小猴總覺惊惧。大聖聞言，只道“无妨，待俺老

孙用火眼金睛一看，什么妖魔鬼怪总逃不出我眼。”只是这物非妖非魔，但样子却又奇特。故上前欲拿近来看，不想手触弦，竟发出了幽幽之声。甚奇，遂招土地，一问究竟。土地道：“大圣，依我看来此物样式上与那古琴相似。传曰这古琴，为伏羲所造，又名瑶琴，其声兼具奇、古、透、润、静、圆、匀、清、芳之九德。”大圣道：“如此既是器乐，不若这琴赠与那知琴之人，土地可知谁人会弹奏？”土地回曰：“大圣可上

古琴

又称瑶琴、玉琴、丝桐和七弦琴，是中国的传统乐器，至少有三千年以上历史。古籍记载伏羲作琴，又有神农作琴、黄帝造琴、唐尧造琴等传说；舜定琴为五弦，文王增一弦，武王伐纣又增一弦为七弦；可见古琴



天宫太白星君处一看。”

“原来那太白金星不止会炼丹，还会弹琴，如此，便去看看罢。”，话毕，只见孙大圣化为一道金光，便携这琴上了天宫。

进了兜率宫，见太白金星正喂着青牛，“大圣，自西天取经后，一直居于花果山，怎么今日有空，上我这兜率宫转转？”“老星，近日我得了一把上好的琴，无奈我整日舞刀弄棒，不知如何弹拨，听闻老星精于此物，便携琴到了你这兜率宫，想听你奏一曲。”

太白金星闻言，招来童子，打发他们前去备下合适的桌椅与清茶。奏下一曲高山流水。忽几，孙大圣才从这幽幽琴音中晃过神来，叹道：“琴音清如溅玉，颤若龙吟，琴音游走间，听者若入桃源，想来非精通五律六律者，不能学此琴罢。”金星答曰“非也，心若有音，又有何惧。” ■

文化的源远流长。

古琴有标志音律的13个徽，亦为礼器和乐律法器。属于八音中的丝。古琴音域宽广，音色深沉，余音悠远。

古琴是中华文化中地位最崇高的乐器，自古“琴”为其特指，20世纪20年代为与钢琴区分改称古琴。琴有“士无故不撤琴瑟”和“左琴右书”之说。位列中国传统文化四艺“琴棋书画”之首，被视为高雅的代表，亦为文人吟唱时的伴奏乐器。伯牙、钟子期以“高山流水”而成知音的故事流传至今；琴台被视为友谊的象征。大量诗词文赋中有琴的身影。

现存琴曲3360多首，琴谱130多部，琴歌300首。古琴作为中国最早的弹拨乐器。东周曾侯乙墓出土的实物距今有二千五百余年，唐宋以来历代都有古琴精品传世。 ■

我和Z君的故事

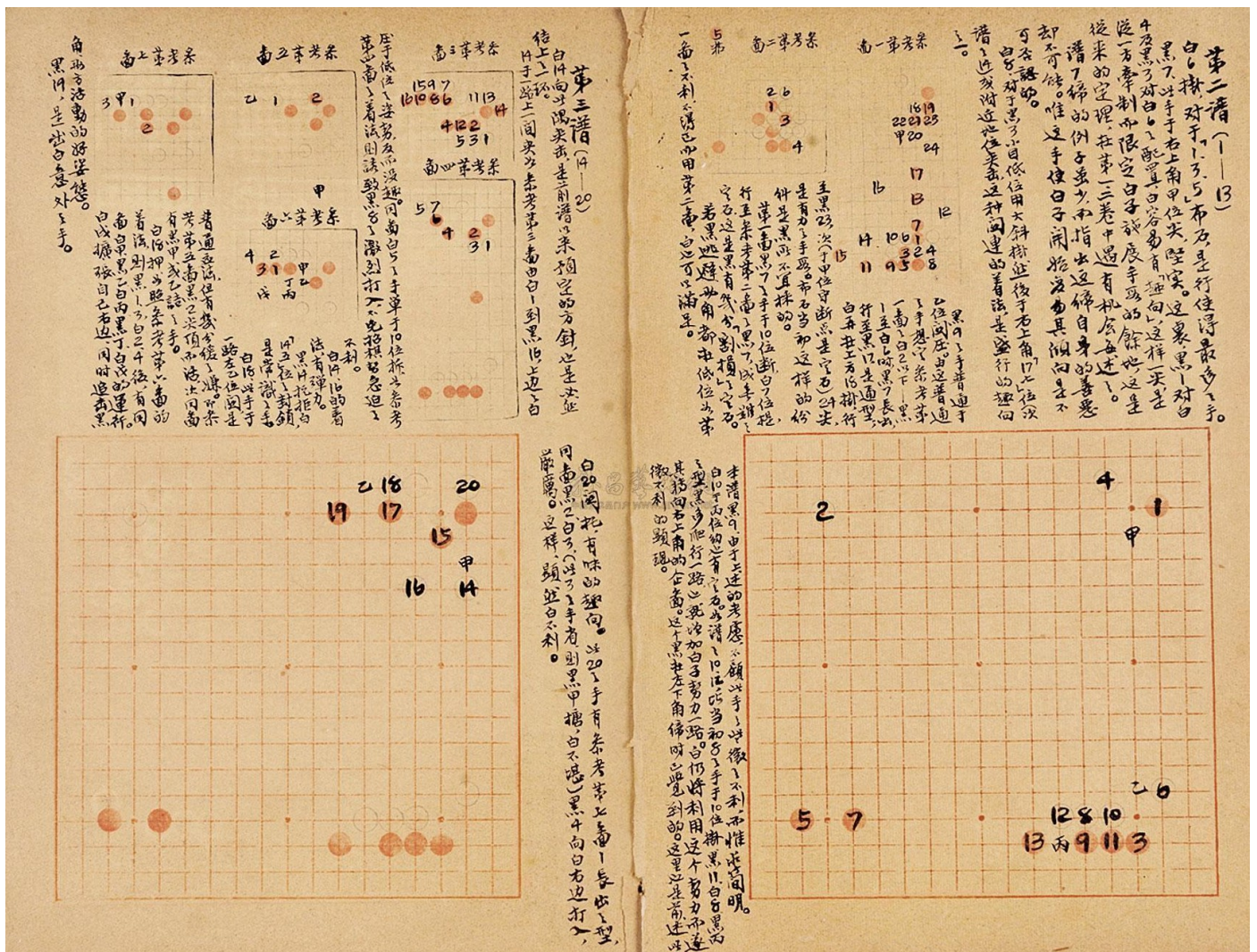
文/郑明畅

如果有人问我对大学的第一个印象是什么，我一定会告诉他，是棋，也是她。

高考完的那个暑假漫长得无边无际，怀着对崭新的大学生活的期待和向往，我加了学校的新生群，希望在此结交一些知交好友。也是在这里，我第一次知道了学

群，认识了她，z君。

z君是社团的负责人，初入“棋牌阁”交流群时，便是她主动添加我好友，还将社团的内部情况简单向我介绍了一番。通过一段时间的闲聊，我们渐渐熟悉起来。暑假接下来的日子里，我和她谈天说地，八卦海



校里有“棋牌阁”这个社团。

我虽非自幼学棋，更算不上精通此道。但是从初中开始，象棋便充实了我无数的空白时光，也因此我对这个社团有了格外的憧憬。还未报道的大一新生不能入社，只能进群交流，于是我便进入了“棋牌阁”的交流

侃，并经常切磋棋艺，其乐也融融。

她是一个很可爱的姑娘，聊天时总会使用一些有趣的颜文字，棋艺水平高超，兴趣爱好更是和我非常投缘。就这样，我们几乎每天都在聊天，偶尔切磋几局，相约好以后一块去参加比赛，一块去挑战高手。

刚开始，想约她出去玩、想在生活中见见这个每天跟自己聊天的这个人，这些念头只是一个一个小泡泡，慢慢从我心底冒上来，随着时间的推移，这些念头越冒越多，越来越急，几乎就像刚打开的碳酸饮料一样细且密。我迫切的盼望着开学，盼望着早日见到z君。

我开始想象着，以后牵着她的手，带她逛遍北京，带她吃遍全国。执子之手，与之同老。想必是一段爱情佳话吧。我很感激，棋牌阁给我提供了这样的机会。

开学了，军训之后，我忙不迭地就去参加社团招新，面对着其他社团递到我跟前的招新传单，我都一概

最终，我以微弱优势险胜，只见对面的虬髯大汉哈哈一笑道：“兄弟，好棋艺，不如来加入我们棋牌阁，将来代表学校去参加比赛可好？”

我来此之目的就是加入棋牌阁，找到我的z君，现下z君不见踪影，那不妨先入社吧。我点头同意，那汉子十分高兴，拿出手机要加我好友，拉我进“棋牌阁”交流群。我刚要推脱已经入群，突然看到了这汉子的头像，我的天，怎么和z君一模一样？

这一定是个误会，或许z君和这个人只是刚好用了同样的头像呢，嗯，一定是这样。



微笑着拒绝。我要赶着去见我的z君呢。

快步走到棋牌社的帐篷时，只见一个五大三粗的汉子正在摆擂，环顾一圈，发现周围有不少女孩子在观战，我心下暗想：这里一定会有我的z君吧，不如我先与那汉子少下几局，如果z君看见，一定会认出我的棋路，与我相认。若是我小赢几局，让z君看到我的实力，岂不更妙。

于是我便上前与他开始对奕。行走数步间，隐约觉得这个套路貌似在哪里见过，但是战况紧张，我一时想不起来，只好抛下这个念头，全身心集中到战局中来。

为了确认，我鼓起勇气颤抖着声音问道：“请问阁下是否是棋牌阁的负责人？”那汉子看我一眼，点了点头，伸出手道：“你好，我叫z某某，是棋牌阁的社长，欢迎入社。”

看着眼前这个粗犷的汉子，我无论如何都不能把他和温柔可爱的z君联系起来。我的z君，我的还未开始便已结束的爱情！

为何，命运如此弄人。

后来，我再也不相信网恋。

再后来，我们成了好基友。 ■



学位论文的性质、内容与形式

文/曹树基

最近一些年来，由于工作关系，我常常审读研究生们撰写的学位论文，也常常为他们在撰写中的随意、草率而感到不安。我这里讲的随意和草率，是指一些研究生的学位论文写作，缺乏基本的规范意识。这不仅指论文的内容，还包括论文的形式。因此，我觉得有必要将对学位论文的一些想法写出来，供大家作进一步的思考。

一、关于学位论文的性质

学位论文是学术论文。学术论文与非学术性文章的本质区别，在于学术论文是在前人研究基础上的知识创新。所谓“知识创新”，即知识的创造与生产。人类之所以成为人类，是因为人类在维持自己生存和繁衍后代的同时，还在创造并积累着知识。一代一代的人类创造着属于他们那个时代的知识，其中的一部分，或通过文献记载，或通过实物保存，或通过口耳相传，传递给下一代，开启下一代人的智慧，启迪新的知识创造与生产。知识的创造或生产就是这样一代一代不断延续的。

非学术性文章则大不相同，它不需要以前人成果作为自己的基础，也不需要创新。它可以是个人情绪的流露，也可以是家长里短的唠叨，还可以是工作总结或报告，更可以是学习上级文件的感想。这类文字，既不是继承性的，也不是创造性的。所以，它不是学术性的。有一类文字常被人称为准学术，是由于所涉内容具有知识性特征，虽与个人情绪、家长里短、工作总结及学习体会无涉，但所涉知识是人类既有的知识，即前人创造的知识，而非作者生产的知识。此类文字不可以充当学位论文。还有一类准学术性文章，其中不乏新鲜立论，不乏灵光乍现，但却缺少学术脉络的梳理与把握，缺乏甚至不屑进行严谨而扎实的论证。此类文字不可以充当学位论文。

对于硕士、博士学位论文而言，追求自身独特的创造性，以此生产新知识，就成为论文是否成功的关键所在。知识的新旧是通过与他人的工作对比来展开的，将自己工作的每一点进展都与已有的研究

成果进行对比，是体现学术价值的核心所在。知识之所以新，是通过严谨而扎实的论证来完成的。将自己的每一个立论都建立在扎实的证明之上，才有可能体现论文的学术价值。

二、关于学位论文的“绪论”

在规范的学位论文中，此部分不可或缺。在一般情况下，“绪论”的内容至少应该包括选题的价值与意义、文献评论、本文的思路、资料和方法、各章节的主要内容及逻辑安排等，以此彰显本项研究与已有成果之差异，强调本项研究在资料、方法上的独特性，以及全文写作的基本思路，以俾读者更好地把握全文，并激起阅读的兴趣。

如上文所述，硕士、博士学位论文的性质是学术论文。既然是学术论文，就必须对已有的研究成果进行细致的讨论。不仅要指出已有研究所取得的成就，更要指出其不足。所有的成就与不足，大体围绕资料、方法、论证过程等方面展开。

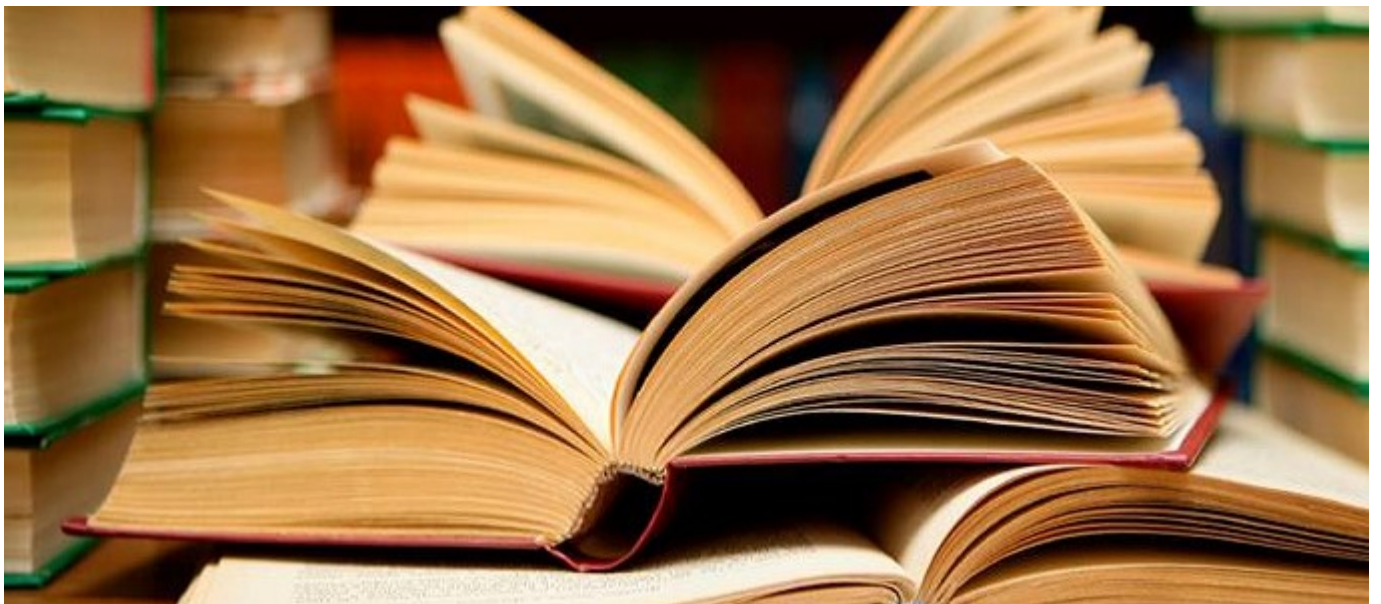
完全空白的研究领域几乎不存在。虽然有些领域，研究者涉足甚少，但绝不可以认为研究者涉足甚少的领域，研究水平就很差。事实完全可能相反，在某一研究领域，虽然研究者甚少，却是因为在这一领域，不多的研究者，甚至一个研究者，以几篇甚至一篇高水平的研究论文，让后来者叹为观止，无法逾越。在这样的研究领域，后来者暂时不可能有所作为。

然而，在阅读中，常见有作者申明本项研究涉足者甚少，并以此作为

在我从事的历史学领域，我们将史料看作是第一位的。这是因为，历史学首先是史料学。后代学者对于前人研究的突破，在很大程度上，是从史料上突破的。所以有人说，没有新史料，就没有新史学。对于一篇硕士、博士论文而言，不仅存在史料上的突破问题，而且存在新史料量的突破问题。如果不是关键的新史料，仅凭作者发现的几条新史料，有时候并不足以支持一项新研究，也不足以构造一篇新论文，并推翻成说。史料的质量和量往往是相互联系的。

文的理由。一般说来，学位论文是构建的而不是解构的。所以，资料和方法的突破与创新才是学位论文成功的关键。

直到今天，有相当数量的硕士、博士论文竟然没有“绪论”的安排。此类论文通常不太关注他人的研究成果，所谓“研究”也在很大程度上是重复的，与已有的成果相仿佛。也有相当数量的硕士、博士论文，虽然安排有“绪论”一章或一节，但其中内容，并非上文所述，而是什么都有的作者竟然将鸣谢部分置于“绪



本项研究展开的理由。这种写作方式是不正确的。哪怕只有一篇专门论文，也要认真评述。即使没有专门论文，对于相关研究所涉进行细致的讨论也是非常必要的。如果所有需要讨论的问题，在相关研究中已经得到充分的展示或解释，专门性研究也就没有存在的必要。

一般说来，前人成果如有不足，总是表现在资料、方法、论证过程及理论的把握或运用中。换言之，后来者超越前人，总是在资料、方法、论证过程或理论等方面有自己独特的贡献。如果发现自己在这几个方面均不能超越前人，这项研究的可行性及学术价值就值得怀疑。

方法上的创新主要依赖于学者的学问素养，但也不是孤立的。这是因为，一个学者，纵然掌握有多种研究方法，但是，如果他所掌握的资料不支持新方法的运用，所谓的新方法，无异于屠龙之术。同样，只有掌握了新的研究方法，才有可能从一般性的资料中，读出前人不曾读出的内容，读出自己的心得。从这个角度看，有时候，新方法也就是新史料。

在前人的研究中，如果论证过程疏密不当，条理不清，逻辑混乱，后来者的批评可以针对这些失当而展开。然而，仅仅因为这些，还不足以构成重新撰写一篇论文的理由，尤其是不足以构成撰写一篇硕士或博士论

文”当中，其实是不正确的。如上所述，“绪论”是学位论文的重要组成部分，不是可有可无的“搭头”或零碎。长篇“绪论”通常被当作学位论文的第一章，是“正文”的一部分。

三、关于文献评论

该如何进行文献评论呢？在我们看来，文献评论指对所涉文献的理解、吸收与批判，就内容而言，主要包括资料、方法、理论和总体四个方面，兹分别叙述如下。其一，理解并学习他人如何获取资料，判别资料的价值并思考进一步开掘新资料的可能性。

其二，将已有各种研究方法进行认真的评估，判断各种研究方法之优

劣并思考采用新方法的可能。其三，将已有的各种理论置于不同的概念架构中进行分析，并形成自己新假设。或者辨识已有概念间的前提假设，提出对某行为或现象的可能解释，形成新概念。

其四，把握有关研究的进展，探讨改进的可能性或思考未来的研究是否更有意义，是否能得出更为显著的结果，即是否获得学术上的新进展。

上述四点可以分别归纳为从资料上把握、从方法上把握、从理论或概念上把握、总体把握四个层次。这四个层次并不是孤立的，而是相互关联。其

研究论文。评论者始终追问的是：他的工作是否能构成自己进一步研究的平台？又有哪些失误可以避免？如何平衡相互矛盾的观点，或者在一个更高的水平上完成对于矛盾双方的超越？

对于号称填补空白的研究活动，读者应当加以特别的注意。“填补空白”并不完全在于前人是否做过这项研究，而在于前人是否作过类似研究，并且对于前人的研究方法，你是否有革新或发明。举例说，在有关中国灾荒史的研究中，经典的研究方法是根据文献的描述，将灾荒程度进行

体表述为检索背景文献、相关文献和最相关文献的过程。朱宏源著作引用卢德斯塔姆（Rudestam）和牛顿（Newton）设计了这样一个框图，表达所检索文献的不同结构层次，兹转引如下。

朱宏源等认为，“背景文献”仅需大致提及与引述，“相关文献”介于最相关文献与背景文献之间，需要较为详细的描述与摘要，“最相关文献”基本不超过三篇。依我们的理解，“最相关文献”是与论题密切相关的“核心文献”。核心文献既是新研究赖以展开的基础，也是后来者与前人对话的平台。

具体地说，在上述有关中国灾荒史的研究中，中国经济史或中国人口史的相关论著可以称为背景文献，中国灾荒史的相关论著可以称为相关文献，而与灾荒史方法论有关或与研究者选定的研究时段及研究区域有关的灾荒史文献可以称为核心文献。

四、关于论文架构之设计
精心设计过的论文架构，应该是主题突出，线索清晰，各章节之间的逻辑关系一目了然，且各章节在篇幅上保持一个大致的平衡。没有逻辑的混乱，也没有畸轻畸重之偏颇。这样的论文堪称构造完美且丰满。

1、主题与线索

学位论文的撰写应该突出主题，各章节围绕主题展开。论文主题见之于论文标题，各章主题见之于各章标题，各节标题见之于各节标题。一般情况下，20万字的博士论文可以设计二级标题、章和节，或章和点。点通常用中文“一”、“二”、“三”、“四”来表达。篇幅大者，还可以设置三级标题，章、节和点。文中出现的所有标题必须在目录中标明。

读者通过浏览论文目录从而对论文的学术水准做出自己的基本判断。

目的是通过对于已有成果的有条理的思考及批判，探索是否能发展出自己的研究，即有自己的新理论、新概念、新方法、新资料的新研究。一篇优秀的博士论文应在资料、方法、概念、理论以及写作方面均获得成功。一篇合格的博士论文，即便没有自己的新理论和新概念，能够搜集新资料，或采用新方法，印证其他的相关研究也是成功的。为撰写硕士、博士论文所进行的文献评论，可以不涉及被评文献的语言、题名、章节安排、表格设计、一些小的史实错误等。评论者应大处着眼，学习和批判的目的，在于构建自己的

大旱、旱、平、涝、大涝的五级处理，再据此进行统计及其他相关因素研究。前人的研究不可能穷尽各个时期各个地区所有的灾情，因此，后来者不能以一个前人未曾研究过的时段或一个未曾研究过的地区作为自己的研究对象，就号称填补了空白。如果采用的是同一种研究方法，也只是将已有的方法作了一个应用。如果连分级的方法亦不知或不会用，只是简单地将所有的灾荒作不分等级的处理，就只能是学术研究的倒退，倒退至1930年代邓拓研究中国灾荒史的水平。因此，有学者将文献检索的过程，具





导师通常根据目录所列各级标题，提出自己的修改意见。实际上，在论文撰写过程中，作者反复推敲，用力最多的，也是论文目录。这一切，都是因为目录可以反映全文的主题与线索。

有些博士生在写作开始之前，并没有通盘的谋划。只是围绕主题，边收集资料，边整理资料，边分析资料，边撰写单篇论文。无论从哪方面讲，这样的研究过程，都是正常的。只不过，我们想强调，当论文积累到一定数量时，或者说有二三篇同一主题的论文完成之后，就应该对博士论文主题及线索作通盘的考虑了。也就是说，在完成几篇单篇论文之后，就必须构造博士论文的目录了。

论文主题是硕士、博士论文的中心论点。各章主题围绕论文主题展开，各节主题围绕各章主题展开。层次分明、逻辑关系清晰的章节目录，反映的是作者良好的学术素养。

2、逻辑关系

在历史学论文中，常有人将时间顺序视为论述的结构，也有的将空间作为论述的结构，从而忽略与主题有关的叙事逻辑。论文叙说的逻辑，从根本上讲，是在构造一个完整的论辩。将每一章中的每一个小节标题联系起来，构成本章完整的论辩，将每一章的标题联系起来，构成本书完整

的论辩。作为一种分析策略，论文的作者和论文的读者，都不妨对自己的论文的每一节或每一章，进行一句话式的归纳，再将这几句话合在一起，检讨其中的逻辑关系。经过这样的分析，我们通常会发现自己或论文作者思维的混乱或逻辑的混乱。几句混不搭界的句子，无论如何也不能表达一个完整的意思。学术论文，如何论，论什么，都成了问题。

3、平衡原则

论文构造应遵循平衡的原则，即论文核心各章篇幅应大致相等。每一章中，各节篇幅也应大致相等。论文结构的不完美，反映的是论文内容的不完美。结构的完美与内容的完美是一致的。如果出现这种情况，就要考虑合并或分拆，也要重新考虑章与节或节与节之间的逻辑关系。

在审阅硕士、博士论文的过程中，通常发现学生难以掌握平衡的原则，文章的畸轻畸重现象十分明显。博士论文，如果是20万字的篇幅，正文通常以5-6章为宜。篇幅增加，章亦增加。每章以3-5节为妥，太少，考虑合并，太多，考虑分拆，以达到正文各章之间的基本平衡。加强弱势章或节的分析和研究，或者将两个弱势章或节合并，也可以算是一种解决之道。总之，在论文写作中，追求形式和内容的完美统一，是我们努

力的目标。

过于冗长的表格或其他引用文献，甚至稍为偏离主题，但有时又是必不可少的交待或说明，置于正文中，显得累赘，置于脚注和尾注，又嫌太长。在这种情况下，将其置于附录，应是明智之举

五、关于论文之“结论”

硕士、博士论文之所以要写结论，是因为研究者应当藉此向读者呈现最后的研究结果。论文的中心论点，必须在此得以陈述或体现。

在历史学的硕士或博士论文中，一般说来，每一章的最后应当有一节为“小结”。“小结”的功能是对本章内容进行归纳。在历史学论文中，通常是进行事实层面的归纳。有了这一归纳，便于作者在论文的最后一章，进行更为抽象的概括。

有一种错误的观点，认为论文最后一章“结论”是不重要的，是有可无的，关键是事实的重建。对于历史人物的方方面面、典章制度的里里外外，历史事件的缘起兴衰，加以描述与分析，以此构成硕士、博士论文的全部。殊不知，这样的论文写作是远远不够的。

从学理上讲，无论是对于历史人物的认识，对于典章制度的重建，还是对于历史事件的梳理，都有一个认知的问题。所谓的事实复原，从某种

意义上讲，不仅是不可能的，也是不可靠的。既然事实本身不可穷尽，那么，以穷尽事实为目标的研究价值是有限的。因此，历史研究，重建事实只是其目的之一，而不是全部。从另外一方面说，正因为事实不可能穷尽，所以才需要建立以事实为依据且又能超越事实的解释。撰写论文结论的过程，即是根据事实，建立解释性概念或解释性体系的过程，亦完成从个案至通则的过程。

在我看来，学位论文的最后一章是“结论”。“结论”不是应景式的几句话，而是在学理层面上，对于所陈事实进行重新认识，对于所涉

理论，进行重新思考，并提出自己的归纳性概念。

在上引著作中，朱宏源等将硕士、博士论文的结论一篇内容完整的结论可以包括以下三个部分：1、检讨研究过程；2、提出研究发现及其贡献；3、预拟未来方向及可能遭遇到的进一步疑难。（第238-239页）所谓“检讨研究过程”，我们的理解是，在概念而不是在事实的层面，整理研究的思路，以期使研究的脉络得以流畅的呈现。“提出研究发现及其贡献”，在很大程度上意味着以一个简炼的文句或一个新的概念表达全文的成就。这本身就是一个复杂的抽象的过程。“预测未来方向及可能遭遇

的进一步疑难”，是针对下一步的研究而言。在人文社会学科的研究中，多无此项内容。

“结论”一章写作的难点在于如何“提出”“研究发现及其贡献”。有不少学生抱怨，本文的发现已经达论文的的有关章节中得到充分的体现，读者可以自己体会；关于各章的“小结”已经完成，“结论”还能说什么？学生因此而怀疑撰写“结论”的必要性。

独创性的思想。在训练过程中，我们常见有的研究生在表达中手足无措，一段冗长的文字表达的不是中心思想，而是论文的结构或内容。当研究生顺利通过这一关卡，他们对于自己的归纳或创造，通常会发出会心的微笑。

六、几句闲话

除了上面的内容外，我还将自己在研究中的一些心得概括为以下几点：



1、论文是写给外行看的。因为是写给外行看的，所以遣字用句，尽量平实；行文要由浅入深，由表及里，尽量做到引人入胜。切忌理论先

行，概念先行。

2、构造复杂文本而不是简单文本。文章是分析性的，讨论的，而不仅仅是描述的。完整地表达是：描述—分析—归纳—整合。对于历史学论文来说，史料是A，论文亦是A， $A=A$ ，是简单的描述性文本；论文是B， $A=B$ ，是复杂的分析性文本；新的概念是C， $B=C$ ，是一种简单的理论文本。将研究中归纳的概念或理论，用来整合全文，是一种复杂的理论文本。因为，后者要求你有更多的理论自觉。

3、期刊论文是学位论文的缩小，与期刊论文遵循同样的规则。■



我们交换黑暗的词，互爱如罍粟及记忆 ——读阿乙《春天在哪里》

“这些小说写于2009年至2012年，都有点志异的色彩。小说带给我的磨难与难堪越来越多。因为到今天我还没有征服它，没有扭住它的角，让它双膝着地。但是总是在这注定失败的事业中，我感觉自己是英雄。”

——阿乙

从没有读过阿乙，偶然的见到《春天在哪里》，又见评论一阵欲言又止般，字字玄机，我禁不住好奇，拿来一口气读完。滋味百般，却不能平静，某些部分被击中了。就像墨汁滴在心里，慢慢浸染开，或者被一根棍子粗暴的搅动着，在汹涌翻滚的黑色血腥中，你感到丝丝散开来的墨印，如万般钢针刺向你无以为继

的回忆和和梦境。

这是一种混乱，一种暴戾，一种愤怒，一种纯情，一种卑微，一种粗鄙，一种悲悯，一种无望，一种祭奠。混杂混乱浑然洞见心扉。坐在书前，像坐在海底，深邃而不可预测、无所期待。水在四周重重挤压，蹂躏着疲乏的躯体，于是像鱼一样一跃而起，鳞光一闪，光芒一片，再次，落入更深的海中，廖远而廖远地疲乏和疼痛。阳光下，一眼就能看见自己的衰败，和别人的衰败，闻得见胃里翻滚的腐气，四处弥漫。阳光灿烂，春天怎么也照不进来。

阿乙的故事，暴戾背后的某种干净，某种对美好的绝对渴望，那样地嶙峋，闪着青花瓷的光芒，站在悬崖边上，仿佛随时会纵身一跃，留下一道冷峻清美的弧

光。光阴散发着复杂的霉味，人们彼此带着霉斑，脆弱忍受，不堪重负亦空乏无物，可以生，可以死。春天在哪里？望向深邃的时间，像看一道深邃的伤口。灵魂深处，衰老的妇人曾经妖娆的青春，低贱者恒久的忠贞，游荡者偏执的纯净，会升腾起来，如一团雾气，温热潮湿，揉进你的眼睛。灵魂在那里，只给看得见的人看见。就像深沉的黑暗中出现一道流光溢彩，带起我们心底最深刻的期望，随后隐没，只剩自己独自在沉默中穿行。穿行于异乡的故乡。其实，阿乙不是在写故事，也

不应是故事，他是小说作家，叙事只是载体。每一个短篇都是一种情感和情绪的蓄势待发，我们已经感同身受，故事并非遥远。故事的结局几乎都是残忍的，不由分说，毫无余地，人性的最终底牌被阿乙亮出，几近不能面对。这是需要勇气的。不犹豫，不粘连，手起刀落，鲜血喷溅。阅读也是需要勇气的。只是，这不是作者想要的残忍，不然那些闪耀的文字，尤其是黑体小字，不会那样的深

情，揪着你的心肝肺，拧出水来。这才是他的灵魂的着陆点，柔软而多情。

阿乙是个诗人，直至读完，我确定，他骨子里是个诗人，而不是小说作家。读阿乙，有一种同为七十年代人才有的惺惺相惜，残缺相照，可以拿自己的最阴暗面给和对方的最丑陋面赤诚以待。诗人不畏死不畏生，却怀着丰饶的情绪，有对生的悲伤和羞耻，对死的淡漠和凛冽，其中时而又纠缠着柔软、悲悯、愤怒，砸碎一切，又蹲下收拾一地碎片。砸碎的是世道，一地碎片是

自己。无论对死还是对生，不逃离，不奔赴，只是没有选择地观望，挤压在继续，压抑在积累，时要爆裂，时有悲愤，诗人拿着刀冲出，刀口却向着自己，刀背砍向施暴者，对方终是仓皇而逃。有时自己就是施暴者，辜负与谋杀不着痕迹，掩盖什么却总是把人引向掩盖的地方。在生与死的过渡地带，害怕被对手席卷一空，刀子在思维里划来划去并不给人余地。人间就在井口，闪着讽刺的弱光。人生有多少诗意？像路灯一盏一盏亮起，一盏一盏熄灭。



阿乙的叙事结构有些地方特地用了倒叙以及蒙太奇般的手法，需要配合轻微错乱的神经来读，于是结局已定，过程如谜。刀锋上的寒光，层层划破你的轻慢，真相出人意料。纠结、颠倒、在看似混乱中逐渐带你逼近最后你逃无可逃、避无可避的极致的冰冷，血凝固如蓝色的冰碴。先给你看见世界的辽远和绵长，以为人人都有一片天，有无数多的时日，甚至多得让人心生厌倦，可是在没有预兆，峰回路转之下，你被结束了，只因你是卑贱的，

所以你得消亡。有因有果，看似。凶手，是你的对手，你却误判为你的救赎，他只是有些永别的遗憾，仅此。你一生都在等待着恍然大悟的时机，只是自己从不知道路途在什么时候就断了，机缘原来也可以是种毒药。这样的叙述形式，读完就像锯子在脑子里拉过，清晰异常，来龙去脉历历。疼痛停止，取而代之的是恐惧，以及恐惧之后的万物静止不动。

阿乙的文字会揪心，实际上，我是因为喜欢阿乙的文字，才回头理解他故事的内容。开始，并不喜欢故事

中的戾气和粗鄙，但是，会被他字里行间间歇性跳出来的致命美感吸引，那些间歇出现的文字充满诗意，满是纯粹的哲学表情，又带着纤弱苍白，低眉垂首，混合出道骨仙风的样子。不食人间烟火，却又洞晓人间，纤毫毕见。于是，这种语言的美和粗暴的情节构成了一种凛冽的对比，也构成了一种命定的依赖，致命的击中了我。文字是故事的灵魂深处的舞者，或者就是灵魂深处本身。写作者的情感往往就深藏在这些支离破碎的断句中，或隐或现，或沉或浮，稍纵即逝，你将比作者还敏



感还丰沛才能够捕捉到那些线索，如同试图捕捉黑暗中的精灵，艰难而令人着迷。一切的秘密只有它们知道。捉到它，拉着它的手对话，作者的泪水、汗水甚至鲜血，都在它们这里。它们懂得，它们承载。你若听得到触得到，你便也懂得。文字若和写作者血肉相连，那么文字就是写作者的灵魂本身，得以永生的灵魂本身。如果写作者本无任何形式上的信仰，那么，文字便是他最忠实最虔诚的信仰，足以让写作成为一种宗教皈依。

当你懂得写作者的时候，他的深情便在那些凝练的只言片语中闪烁着，惜字如金，是因为太多东西只需要沉默，如果你足够懂得，便是一字一金。阅读的时候，最享受的就是此时此刻，自己和作者一时成为了同质者，就像在无边的海里生长的两棵水藻，遥遥相处，却彼此孤独。这种彼此相照的孤独，也是彼此相照的知会，于是，剩下的路途可以有勇气默默独自走完。70年

代作家，相较60年代的知青文学和乡土文学作家、80年代的青春魔幻作家，更能够令我动容，从卫慧、绵绵到安妮宝贝、现在读到的阿乙等，文字上具有不可比拟的诗意，情感具有纯粹、干净的重量，内心和生活具有前所未有的自由维度，但绝不轻浮，每一步每一种尝试就是一种坠落或者一种升腾，皆带着不可名状的疼痛，甚至经常表现出的麻木和寡淡，也正是因为剧痛在生命底下汹涌翻滚，不可抑制，意在掩饰。缺失很明显，所以偏执地寻找，折断筋骨地攀爬，四处餐风露宿，最终把人生浇铸成一场修炼。个人的缺失，实质上是时代的缺失，所以，动容和疼痛，非同寻常。孩童般的纯真混杂尖利的哲学洞察，撞击着现实的钝感，却无法凭靠任何未来的愿景。

反叛却不具有破坏性；睿智而理性却因为无以凭靠而虚弱、无能为力；尖锐的见识、剔透的灵性、耀眼的才华，且复杂且纯粹地呈现，就像暗夜空中闪烁着的不多的极亮的寒星，照耀着心。在你不注意之下，他们也泯然众人，就如同他们是你自己穿行在黑暗路途的同行者。

这是一个奇怪的阅读历程，是以前的阅读没有经历过的，有视觉上的冲击，心灵上的捏揉，灵魂上的切割，又有些彼此相照的抚慰，奇异的疼痛感和震惊感，继而一切静止得如同死去。每个故事都在生死线上挣扎，非生即死，却并不诡异，或许作者旨在让我们看到这个地带的景象，人间在左，地狱在右。人间的微光，是嘲讽，却也使我们得以慰藉。

这是个没有精神的时代，但并不是没有独立的观察和思考的时代，相反，因为独立，并体验着，思考着，才少了摇旗呐喊的莽撞和隐身于世的虚无。看似并无信仰，其实信仰心中最忠贞最纯洁最温暖的幻像，无处寄予，放在文字里让其像高山的雪莲一样闪着青色的光芒，顶礼膜拜。

这是个乱象丛生的时代，无论是社会形态还是价值观，无论是人还是事件，无论是历史还是当下，皆有分化、断裂、扭曲、碎片化、无以为继，那致命的情怀却如信仰一般恒久，这般的冲突对敏感的写作者来说，无疑都是一种锤炼和折磨，没有来者，没有往者，他们的求索尤为孤独，不仅是对自己内心的关照，也是对普遍人性的探底，还是对社会现实的深度无望。但是，在势单力薄、特立独行中不呐喊，不逃离，只体察、剖析，甚至还有体谅。就像潜行于水下的鱼，沉默而孤单，不带表情并非无动于衷，而是用情太重太深。■



人间草木

《人间草木》再现永远的汪曾祺

文/汪修荣

当代文坛能同时在小说和散文两块田地里经营，且自成一家的并不多，汪曾祺先生算是其中的一个。汪曾祺先生是公认的文体家，不仅能写一手优秀的小说，还能写一手漂亮的散文。汪氏散文可以称得上真正的文人散文，他的散文没有空泛的好为人师的人道理，也少有宏大题材，流淌在字里行间的都是文人的雅趣和爱好，弥漫着文人的情调。如果说读汪氏小说我们感受到的是诗意，读汪氏散文我们享受的则是闲情逸致。

汪曾祺先生生于江苏高邮一个亦农亦医的世家，从小就接受了良好的教育，打下了深厚的旧学功底。父亲是个乐天派，属于那个时代少有的玩家，不仅工于绘画，且热爱运动，善治印，会摆弄各种乐器。多才多艺，闲来还乐于做孩子王，领着一帮孩子疯玩作乐。《多年父子成兄弟》记载的这段往事令许多人为之神作。开明的家庭气氛，宽松的生活环境，对他后来创作为人影响很深。自然也在其风格上留下了印痕，他的小说和散文

风格都可以从他的童年生活中找到索引。作为沈从文嫡传弟子，汪氏文风也明显地烙着沈氏的印记，但仔细品来却又别具特色。沈氏散文，充溢着边地纯朴自然之气，野性浪漫中蕴含着对人生的关切，缥缈中带着一丝苦涩；汪氏的散文却是闲适冲淡中包孕着一种文化，恬淡中自有一份厚重。

中国文人一般分两类，一类兼济天下，一类独善其身。汪曾祺先生大约可算后一种人。且汪曾祺先生是个性情中人，他的趣味是中国



传统的文人趣味，更多的时候他走的是陶渊明的路子，一心志在泉
小林。但他毕竟是现代文人，很难真正出世的，所以我们透过那些洒脱的文字仍时时感受到他的济世之心。在汪氏笔下，一草一木总关情，像《人间草木》、《葡萄厂令》、《昆明的雨》、《夏天》、《冬大》等等，无不洋溢着生之趣味，显示出作者的文人雅趣和逸兴。登山则“情满于山，观水则意溢于水，山山水水在他笔下都是确情物，常常“感时花溅泪，恨别鸟惊心”。

美食向来是中国文人感兴趣的一个话题。汪氏素有美食家之称，

行到一处，不食会议餐，而是专走小街偏巷、品尝地方风味和民间小食、每每陶醉其间，自得其乐。人皆爱美食，而懂美食，食出心得，却难。

汪氏却深知个中三昧，那些寻常小食一经汪氏的点睛之笔，无不令人垂涎，感慨美食文化的博大精深。在汪氏笔下，食不再是寻常的果腹，而是一种文化，一种境界最令人难以忘怀的，当数中一组回忆作者故乡美食的文罕，如《故乡食物》、《故乡的元宵》等等，这些儿时食物，一经作者生花妙笔点染，不仅骤成妙品，还令人顿起游子之思。

汪氏对传统文化的偏爱以及在文章中传达的浓浓的文化氛围，也是令读者心仪的地方。收入这本书中的《严子陵钓台》、《国子监》、《胡同文化》、《宋朝人的吃喝》、《岁朝清供》等篇什，让人领略到中国文化的特有魅力和神韵。时光交错，我们仿佛置身那远古年代，重回逝去的时光。

汪氏散文晚年已臻化境，其文字技巧用炉火纯青来形容毫不为过。这本《人间草木》，集中了汪曾祺先生一生创作的各类散文著华，斯人已逝，但这些文字却是不朽的，自会发出永久的清香。 ■

要参透一本书，应该先了解作者，了解不作者的生平经历、思想观念等，这样才更有助于加强对作者作品的理解和体悟。所以为读第二性，我先搜集了一些关于波伏娃的资料和书的写作背景。

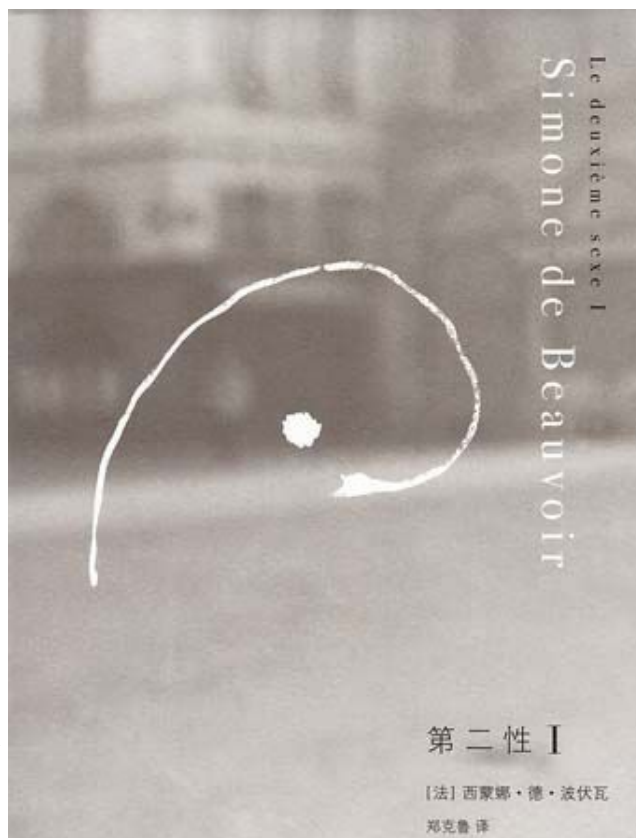
西蒙娜·德·波伏娃Simone de Beauvoir是二十世纪法国最有影响的女性之一，存在主义学者、文学家，19岁时，她发表了一项个人“独立宣言”，宣称“我绝不让我的生命屈从于他人的意志”。波娃头脑明晰、意志坚强，具有旺盛的生命力和强烈的好奇心。

西蒙娜·德·波伏娃一生写了许多作品，《第二性》是她获得世界性成功的一部巨著，是有史以来讨论妇女的最健全、最理智、最充满意志、智慧的一本书，被誉为女人的“圣经”，成为西方女人必读之书。西蒙娜·德·波

伏娃的《第二性》是人类求索中的女性哲学，向所有的读者，无论男性还是女性，提示了当代妇女面临的问题：生命的自由、堕胎、卖淫和两性平等。既是当代妇女问题的探寻，也是历史与永恒的品味。波伏娃还将自己作为“一种特殊的女性状态”，在四卷本回忆录中“暴露给世人”。她用卢梭《忏悔录》式的笔调坦诚率真地剖析自己。尽管《第二性》曾经使她遭受到恶毒狂怒的攻击，而诸如“性贪婪”、“性冷淡”、“淫妇”、“慕雄狂患者”、“女同性恋者”等恶骂之声仍不绝于耳。但是，这一切不能阻止她将

自身作为反传统、追求个体独立的典范，不加粉饰和修改地奉献出来。

一千个读者，就有一千个哈姆雷特。因此我们也不难理解《第二性》这本书为何颇受争议。凯特·米利特以及陶丽·莫伊在他们的著作《西蒙娜·德·波伏娃》中讲到：“这本书很危险，像是一个报警器。它让你不仅想成为一个优秀的女大学生，也想成为破窗而入的坏学生。”对许多人而言，这是一本关于



第二性

“女权主义”的书。西蒙对女性主义的重要贡献，在于把它从一种理想主义引向文化解析。

一、开卷留意

首先，书名“第二性”观点鲜明的指出了女性生活在男性创造并主导的世界，处于受支配的不平等地位。这点很重要。因为即便当今，很多女性未曾意识到她们生活在男权制定的规则里。

第二，指出这种被支配的地

位不是天生注定如此。尽管有生理的原因，但并不具有决定性。经济上的依附性更为重要，社会风俗法律道德等施加给女性的限制和枷锁是造成这一局面的根源。对此，作者雄辩地从生物学、历史学、经济学、精神分析等多重角度进行了庞杂但条理清晰的论证。

第三，指出所谓“女性气质”不是女性受支配的原因，而是其处于受支配地位的结果。并不存在天生如此、一成不变的女性气质。女人的“特性”——她的信念，她的价值，她的智慧，她的道德，她的情趣，她的



行为，应当由她的处境来解释。其形成既是女性对自身处境的反应，也是社会风俗所施加影响的结果。童年和少女时代所接受的家庭教育对女性气质的形成“功不可没”。

第四，作者说被支配地位的形成女性本身有“共谋”的成分。在男性允诺的利益诱惑下，女性主动接受了这地位和身份。尽管这地位使她丧失了主体的超越性，置身于“他者”地位的危险当中。

第五，作者对工业发展和思想启蒙推动的女性解放运动和新女性的诞生以及男女平等的前景持乐观态度。男女平等并非否认两性差异，而是尊重差异，也尊重彼

此的主体性，废除两性间存在的压迫愚昧欺骗等，实现彼此的充分自由发展。唯有此，两性之间才能形成真正的健康的手足关系。展望前景，笔者总结一句话就是，“男性需放手，女人要给力”！

二、关于性别

女人是什么？生物学上把她定义为“雌性”。波伏娃认为：“‘雌性’这个词之所以是贬义的，并不是因为它突出了女人的动物性，而是因为它把她束缚在她的性别中。”男人几乎把所有关于“雌性”的形容词都抛到了女人身上，诸如“懒惰、狡诈、无情、愚蠢”等等。波伏娃从心理学的角度来区分物种：“性别的产生

是心理上的，而非生物学上的。”正是女人通过她的‘感情生活’创造了她自己的身份，包括她的女性身份。”按照波伏娃的这种观点，每个人的思想意识是不同的，那么由此而产生的“身份认同”也会各异。可是，事实上，几乎没有女人会把自己放在雄性的行列中。那么，为什么几乎所有的“她”都会把自己创设为“女性”呢？波伏娃并没有对此作出探究。实际上，这个社会在“她”出生时就把她定义为“女性”，而在她之后的生活中，她更多的是在尝试接受这种身份，接受这种社会规则。就像是一道判断题，社会告诉你——你是女性。当然，你有权进行选择，如果你选择“正确”，那么你就得到社会的普遍认可；否则，你就是社会上的异类，那些社会赋予其“女性/男性身份”而其自身又将自己界定为另一性别的人，往往受尽社会的谩骂和指责。在这种压力下，更多人会选择接受社会赋予他的性别。因此，虽然我理解波伏娃的观点，但却更倾向认为女性身份不是一开始就由“她”自己选择的，而是社会根据其身体特征强加给她的，她只是在心理上给予承认罢了。

三、关于人性与女性主义

无论是共产主义运动，还是女性主义运动的失落，都容易被匆忙地宣告为“人性”的胜利，《第二性》最重要的贡献在于将所谓“人性”置于解析的显微镜下。波伏娃将所谓的“女性本质”归为父权社会的文化构建，继波伏娃而起的社会学、女性心理学则更进一步展示，男女两极分化是人类文明积淀而成的某种具有稳定性、能够自我复制的社会规范。“性别的文化构建说”具有深刻的革命性，它触动东、西方文明从语言乃至伦理道德的致密神经纤维，阐明了女性革命之艰巨——它不可能在一、两代人之间完成，不可能仅仅是“理念”层次上的革命，它需要长久的文化演变、文明积淀，也要求深刻而细微的社会重组。女性解放运动必定是一进三退，道路漫长。面对文化的恢恢天网，《第二性》给读者指出的是一条个人突围之路。从存在主义哲学出发，她认为，女性可以通过对价值的选择而改变自己的生存境况。具体而言，一个选择



不结婚或不生育的女性，完全可以是新的一类人。对比宣扬社会变革的理论，波伏娃的建议有着令人眩晕的轻盈，好象最不具政治性，只关乎一个头脑清醒的女性的几个私人决定，既不需要为琐碎的家务与配偶日日争吵，也不需要成群结队到总统府前呼叫。它的战斗性是隐蔽的：它是一门以自我消减的方式进行扩张的艺术，类似于罢工、绝食斗争。应该庆幸波伏娃的书并没有能取代青春期爱情读物，否则，人类不仅仅是聪明到能自杀的动物，也是能自我灭绝的物种。

四、关于婚姻

波伏娃对婚姻提出了批判。她认为：“结婚与个人无关而与组织有关：婚姻是为了履行职责，而不是实现真情或表达感情。”“在婚姻中，性经历一直被看作是一种职责，一种目的，它永远不是一种真正欲望的表

述。”或许我们会认为波伏娃的观点太偏激，但倘若我们试着站在她笔下的那个时代去看待问题，这一切似乎便变得顺理成章了。在战争年代，女人会因为堕胎而被送上断头台。一个女人无法自己选择性生活，无法避孕，那么“母性”对她而言也只能是强加的。我们知道勉强没有幸福，那么强加的“母亲身份”又怎会有令

人满意的结果。试想一下，他和她的相遇，并不是在某个浪漫的午后不期而遇，一见钟情，乃至厮守终身。这种属于童话般的爱情即使在现代社会也很难实现，更何况是在那个纪律严明的年代。他和她往往被某个组织撮合在一起，他们的婚姻生活不是因为爱情，而是为了繁殖后代，给组织生产新的劳动力。因此，这种婚姻生活并不是自由的，没有自由的婚姻是没有意义的，男人想占有女人，倘若在女人的心里压根儿就没有眼前的这个男人，那他和她的性生活也不过是在完成组织的任务，婚姻不外乎是一种形式。波伏娃的这个观点对现代社会也有些适用，虽然我们在倡导民主，法律也赋予我们自由恋爱的权利，但在某些偏远的乡村，“包办婚姻”、“买卖老婆”的现象还屡禁不止。既然这种婚姻没有自由，失去意义，那我们也不难理解为何波伏娃对“性解放”充满渴望，这也是对女性自由的向往。 ■

早在20世纪90年代，学者散文从兴起便受到了广泛的关注和探讨，“所谓学者散文，主要指百年来各门学科学者创作的，具有现代专业学者的价值取向、理性精神、思维特征、知识理想、文体话语方式和风格等素质的各类散文作品”。学者散文一直因其独特的文化内涵而散发魅力，而刘瑜，作为一名21世纪政治学领域的著名学者，时常于时评专栏、书评、影评专栏发表随笔、评论，并引发如潮好评和关注，她不仅是一名学者，更是作为占少数的女性学者存在于当今散文界。

《送你一颗子弹》作为刘瑜第一本散文集，记录了作者2005年至2009年间的生活点滴和所喜所想，延续了学者散文的“精神魅力和艺术风采”，从某种层面也反映了21世纪女性学者散文的风格和特色。

从创作的题材上来看，《送你一颗子弹》兼具思想散文和私人化散文的特点，也展现了刘瑜作为一位长期留学国外的知识渊博的学者对于社会各领域话题的广泛关注与精辟解读。

第一，思想散文的特色，据刘瑜自己的话来说，这本书里“被‘审视’的东西杂七杂八，有街上的疯老头，有同宿舍的室友，有爱情、电影和书，大到制度，小到老鼠”，文章的触角伸向社会生活的各个领域，涉及的题材有政治、经济、文化等宏观角度，也有细腻的具有生活气息的日常观察和思考，却不是一味的随性散漫，生活琐事和无病呻吟的堆砌，刘瑜更多的是站在一个学者却也是一个普通女性的角度，同时兼有作为女性的敏感细腻、独特感受和作为学者的严谨逻辑、渊博的知识储备，信手拈来却凝聚深刻哲思，对事物的看法深入浅出，每篇短小的随文末，总有她只言片语却直击要害的精准点评，体现学者的独特视角和丰富的精神内涵。

第二，私人化散文的特色，在《送你一颗子弹》中，私人化的题材更多地体现在刘瑜作为一个学识精深的女学者所特有的女性感受，相比一般的女性散

文谈家庭、朋友、工作、爱情的或温婉浪漫、或敏感细腻、或热烈洋溢，刘瑜更多的是从一个更深刻的角度去挖掘女性独有

的体验，《约会文化》《独身主义》《论婚姻制度

的演进趋势》等篇章，从女性独特的感受出发，却不落脚于感情的抒发，而是回归到理性的哲思上。

从作品的内容来看，《送你一颗子弹》对于女性“生命体验”的书写是丰富且有深度的，这种女性的生命体验又不同于一般的女性散文重视描绘女性的内心感受，刻画细腻的情感体验，抒发绵绵的爱与情，刘瑜更多的是从“女学者”的角色出发，在清晰、理性和条理中既展现作为女性细腻敏锐的洞察力和独特的感知式，又能展现学者的逻辑严密和思想之光，从而融合成刘瑜散文的独特魅力，让人在灵动中回味无穷。

第一，从生命体验的丰富性来看，刘瑜本人对此也深有体会，她在后记中说：“我相信是一个人感受的丰富性、而不是发生在他生活中的事件的密度，决定他生活的质地；是一个人的眼睛、而不是他眼前的景色，决定他生活的色彩。”

她认为文章记录生活的价值所在，不在于记录事件之丰富，而在于记录体验的丰富，文章的生命力体现于感受的丰富性、视角的多样化而非事件的堆砌，可见，生命的丰富性体验是刘瑜所重视的、所努力去抓住的，同时也成为了她散文富有生命灵动性的来源。刘瑜主要从两个方面展现了她对女性角色的丰富性体验，一方面是以女性（女学者）的角色去感知生活，如《逃避自由》中，她调侃自己作为一个女博士后，属于社会上的“第三性别”成员。她这

样描述她的无奈：“每当我的导师告诫我，我的某某观点已经被某某说过了，我不应该‘再发明一次轮子’，我恨不得坐在地上号啕大哭——马克思都没有想出来的东西，我能想出来吗？我又不是天才！神经病才是天才！”作为女性，她用幽默生动的笔法展现了女性的率真和性情，更值得关注的是她以一位女性学者的视角给予读者更多的思考角度，《逃避自由》从对女博士后身份的体验辐射开来，延伸到对自由的讨论，最后启发哲思“人对自由的恐惧，大约就是社会主义的心理基础”，她对生活的丰富体验提供给读者更多审视思考的方向，最终又能以学者的冷静从女性情感的喷涌中收回来，从感情出发回归理性，在理性中引发更深刻层面的思考，把关注的核心从“自身”延伸到更具有社会意义

送你一颗子弹 SEND YOU A BULLET





的问题上，这相比于一般抒发女性丰富体验的散文，蕴含了更深刻的思想内核。另一方面，刘瑜的丰富性生命体验还体现在她善于用洞察力的敏锐感官感受身为海外女学者的生命力。作为一个背井离乡，在海外留学多年的女文青，她经常咀嚼、体验着身在异乡的独特感受，她这样描述她眼中的纽约：“多年以后，离开纽约之后，想到纽约时，我会想到什么呢？也许只是自己站在1路地铁边，呼啸的火车飞驰而过的那一刹那，情不自禁闭上的眼睛。”透过俏皮轻快的口吻，在轻松幽默的语句中，让读者感受到一个率真又浪漫，真实又亲切的海外女学者形象，而不是一个深奥难懂、高高在上的高级知识分子。

第二，从生命体验的精神性来看，《送你一颗子弹》谈时政谈爱情，评书评电影，感悟生活点滴，在涉及的社会生活各个领域的题材里，刘瑜总能思其所感，使她生活化的散文中孕育着深刻的哲理性的智慧之光。作为一个政治学学者，当她点评时政或谈论民主自由时，这种精神性并没有过多地对自己的专业领域显才露能，亦没有太多专有名词的堆砌，专业术语的卖弄，给人聱牙诘屈、深奥难懂的距离感，她更多的是从某部或生活中某件平常的小事给她的感受出发，语言明白晓畅，通俗易懂。她在《自我一代》中谈论政治：“真正关心政治，不是关心领导人的起居和病例，而是关心普通人的日常生活不是关心事件，是关心正义在厨房。”《政治》中谈论制度与文化：“制度固然重要，而文化是降低制度实施成本最有效的因素。”这些富有理性和智慧的思想在她的散文中往往都是经由一件生活小事引发个人感受的，而后层层深入到对事理宏观的把握上诞生的，读者可以清晰地看到刘瑜思考的层层递进和严密的逻辑，由浅入深，最后有一种点拨心智的酣畅感。当谈论生活时，她也总能以其深刻精辟的见解让行文在轻

松的氛围中散发思想之光。在《被搁置的生活》中她抒发对生活的感悟：“每个人的心中，有多么长的一个清单，这些清单里写着多么美好的事，可是，它们总是被推迟、被搁置，在时间的阁楼上腐烂。为什么勇气的问题总是被误以为是时间的问题，而那些沉重的、抑郁的、不得已的，总是被叫作生活本身。”从生活最平凡、最细微之处着手，发出她掷地有声的叩问和哲思。从言说方式来看，《送你一颗子弹》中的散文短篇多以和读者老朋友聊天式的口吻来剖析作者的内心和精神，因其“内心化、感觉化、情绪化”的言说方式给人坦率、真性情的痛快感，如在《非正式疯狂》中她这样宣泄她某时刻的感受：“开会的时候突然想尖叫，走在街上突然想裸奔。”另一方面，刘瑜的言说具有独特的个人特征，这种特征体现为其作为一名现代女学者的生活情趣和理性冷静，如她在《买了一堆意义》中对回国前总要给亲朋好友购买一堆名牌礼物的习惯抒发了她对礼物的意义的看法：“所有这些无聊的牌子，无聊得多么有意义。”



《送你一颗子弹》无论是从题材、内容抑或是言说方式都展现了女性学者散文的风采，在幽默明快的语言风格中，既贴近生活，富有浓郁的生活气息，又能回归理性哲思，散发智慧光芒；既继承了传统学者散文内容的丰厚性和理论的思辨性，又从现代女学者的角度为学者散文增添现代女性生命体验的丰富和细腻。正如梁文道对刘瑜的点评：“有专业学养的根基，又有平近亲和的故事，她的评论正是这时代最需要的营养剂。” ■



小森是这样的地方

小森是这样的地方。远离城市，去一趟镇上需要花费一天。骑单车穿过夏日满眼的绿，沿着坡行，阳光饱满，清新又安静。当然，如果不再上坡的话，你知道，人走下坡总是容易的。市子因为不喜欢东京忙碌而机械的生活，回到从小生长的小村。虽然一个人住，夜里也会有许多访客，比如蓝色的蝶。下雪的时候，竟然会有熊来偷，第二天看到被扑倒的树，市子说，啊，它不会受伤了吧。天气潮湿的时候，升起火炉。因为没有钱，只能用普通的炉子，要经常清理烟囱那种。升好炉子，利用余温，正好可以烤面包。夏天下地干活儿，汗腻腻的铺了满身，这时候酿一份自制酸米酒，冰镇之后，感觉浑身舒张开来。

一个人生活，需要许多智慧，人要有多聪明，才能在寂寞和拥挤之间随意淡然。小森的山上，四季有许多野菜，采回来一包包，得去早些，晚了的话，勤劳的婆婆们就采光了，裹上面粉糊，椿芽天妇罗，也可以将野芹搭配土豆泥，做成开胃的土

豆沙拉，想起以前会和老妈去山上采灯笼花叶回来煮粥，吃了夏天就不容易生疮，到春天，花也可以吃了，樱花落下的季节，小森更是让人心生向往。大雪纷飞的时候，听附近的婆婆吐槽，大家一起笑起来，笑声混合着大雪飘落，小小的屋子里香味铺满，挂在屋檐的萝卜干也温柔起来，要是配合胡萝卜等炖菜，一切就更美啦。

蒋勋在孤独六讲里，说到一位妈妈，到了八十多，选择离开儿子去敬老院住，她说的一句话：工作了几十年，终于有了一间自己的书房。她喜欢英文翻译，头脑记忆都好。在那个年代，大部分的女性都变成家庭主妇——总有那么几个不想做饭的嘛。这种孤独，只能自己消化，一个人住容易被歧视，不管被他人还是自己。就觉得，必须添个爱人，要不这日子没法过了。大抵中国人擅长群居，喜欢群聊，可是如果听不见孤独的声音，又怎能真正的融入人群。一个人过都觉得心太拥挤嘈杂，两个人在一起，爱情也很快就燃烧殆尽。

市子的妈妈说，料理最能看出一个人的心境。现在，我不用时常做大餐，因为我知道它们已经成为身体的一部分，如果有需要，随时都可以变出一桌子，这样随心随性，相信现在的食物会做得更好吃。你看，料理是多么麻烦的一件事，吃完还要打扫厨房，洗碗扫地。但生活本是麻烦的事，你会遇到水电煤气和难缠的房东，也会遇到老鼠蟑螂和遗忘而过期的牛奶，会遇到半夜起来唱歌的怪人，也遇见裸着上身放鸽子抽闷烟的对楼邻居。我们纠缠在这永恒的柴米油盐，如果你不爱它，分分钟想要逃跑。

总是会被问到心中的文艺是什么，我想大概就是在这么麻烦粗糙的生活里，看出一些美来。让人在永恒的柴米油盐里，竟然都能忍受、接受、享受了，漫长的日子变得能过了。农活会浪漫吗？料理会浪漫吗？我的态度是积极的，你不用去那森林。■



生命哲学中的异托邦——从《驴得水》讲起

文/浙江师范大学 沈丽华

生命哲学中的《驴得水》

谈起“生命哲学”，就会联想到法国哲学家亨利·柏格森（Henri Bergson）的生命力说。所谓的“生命哲学”也是他分析滑稽意义的基础，他认为滑稽是处于生活和艺术两者之间的，具有社会性和群体性。在电影中带有“颜色”的话语片段皆为爆笑点，这是喜剧电影的通用公式，在《驴得水》中更是运用的炉火纯青。在张一曼这个人物角色性格尚未明朗之时，却一直数落裴魁山“硬不起来”，统共重复三次。从生命哲学的角度来说，如此重复是违反不断变化的生命之流的，但是导演和剧作家将重复和自然进行调和，使得两个相互排斥的条件进行有序组合，便呈现出推进剧情发展之功。从第一次单纯以为这是个笑话，到最后确定二者的关系，这是言语的滑稽与行为僵硬的

滑稽并行存在。而这三次又推动剧情发展，把他们两之间的“奸情”平铺直叙放到了观众眼前。柏格森的生命哲学的基点就是“在真正是属于人的范围以外受众能够对于这一点产生笑的结果，是因为观众无所谓滑稽。”对此是一种漠不关心、不动感情的心态，这是笑能够得以产生的自然环境。同样的，张一曼做完校服后幻想大家一起穿着校服的场景也被重复多次，这个被重复的场景在张一曼的想象之中温和而美好，与张一曼最后的自杀形成一个强烈的对比，增强了戏剧冲突。校服的颜色红白相间又与小丑的衣服相像，足见本片的讽刺性——小丑的悲剧性在于取悦他人的同时却伤了自己的心，片中的张一曼正是在扮演这个小丑的角色。本片最大的笑点是整个电影的叙事，采取一种滚雪球的方式，以一个谎言

的产生继而用另一个谎言进行弥补，中间环环相扣，从驴得水谎报成吕得水老师到最后孙佳与铜匠婚礼为结束，张一曼的枪声是整个闹剧的终结。孙佳最后奔向延安，整个电影中的台词对于文化大革命时期对于知识分子的批斗的隐喻性也是显而易见。

异托邦下的《驴得水》

在所有的文化与文明之中可能存在有形的实体也可能存在无形的虚空，可能存在真实的场所，也同样存在非真实的场所。的概念之中，乌托邦不是一种真实存在的空间场域，在福柯是一种真实空间（real space）的类比或者反比。而又存在一种与之相反的“反对空间”（counter-sites），是在真实空间中有。效扮演乌托邦的空间，所有在文化中课被找到的真实都同时地被再现、挑战、翻转——处于所有空

间之外的空间，这就是所谓的“异托邦”（heterotopia），具有无可比拟的争议性及颠倒性。Heterotopy 是生物与医学用语，指偏离原本的正常位置，错位或异位。1966年，福柯在《词与物》的法文序言中使用了“heterotopia”这个词。而福柯所提出的镜子比喻则更好的说明了异托邦的特性，连带提出再现与真实之间的映照、反馈关系。但是镜子毕竟是一

法哈蒂式困境

在表现人物的时候，导演直接将话剧版《驴得水》IP化搬上荧屏，使得整个电影在荧屏表现的话剧质感过于浓厚，但是电影却是一种在镜框中的艺术体现。话剧质感的呈现趋于夸张和扭曲，导致基本的人物轨迹被忽略，过于热衷主题与意义的呈现，进而忽略了传递主题的方式与合理性。当然，IP化是当下一大热门，

性，让一个追求自由的人最后以死亡收场。在张一曼的立场，死亡是对旧时世俗的解脱，也是追求另一种自由的开始。像校长孙恒海作为整个团队中的核心，为了他的教育事业和教育梦想一直在强调“做大事不拘小节”，在整个过程当中一直在行骗，甚至带领大家一起行骗；教师周铁男，原本一个铮铮铁汉子，却屈服在一把枪下面，从最易愤怒的人变成最



个乌托邦，这是一个没有场所的场所。但是电影《驴得水》却为观众构建了一个异托邦，那个镜子后面是虚无的没有任何实质实体或者人物存在的场域，却用电影的手法将其建构在电影院这个封闭的环境中进行叙事。这部电影所夹杂的现实性以及对于知识分子的隐喻，使得整个电影更加热衷于主题与意义的生成。

作为已经商业化的开心麻花公司必然抓住这个工整甚至堪称优秀的剧本将其IP化，投身院线进行资本转化。而库斯图里卡式的癫狂却是剧本本身所呈现出来的，尤为突出的是利用身体进行叙事的张一曼。张一曼在电影中作为一个身体自由主义的新时代女性角色，为了逃避世俗而来到一个无人管辖的偏僻小学，她的不羁与随

听话的牲口；原本连张一曼的过往都愿意既往不咎的裴魁山，从宽容的人变成了小人；原本只字不识的淳朴村民铜匠却变成了十恶不赦的恶棍，甚至间接促成了张一曼的死亡。两个与张一曼发生情感与肉体关系的男人最后都直接为张一曼打开了死亡的大门。这一种法哈蒂式的困境和冲突，就是人性中共同的困境与纠结。■



《晚春》：一个春天的逝去

深受小津隼永、悠长、静默镜头语言影响的台湾导演侯孝贤曾说：“最喜欢的是《晚春》，小津四十六岁时拍的，透彻极了，厉害。”而我重温的第八部影片就是这部《晚春》。就名字的对仗看，《晚春》似应在《早春》之后，但却拍摄于1949年，比《早春》早了足有七年；就故事的沿袭看，同样发生于北镰仓的故事，同样由原节子扮演一位叫纪子的姑娘，和《麦秋》又一脉相承。事实上，这的确称得上是小津众多作品中的一个里程碑，原节子的出现，诞生出小津电影的一个符号，她和笠智众两人在屋内端坐的身影，成为人们想起小津电影脑海里闪现出的第一幅画面。

那时候的原节子真年轻啊，年轻到我屡次说过、她眉宇间的轻愁

还未聚集，那招牌式的笑容灿烂无比，以至于我有这样的错觉：脸上的肌肉仿佛被牵扯到一种极端状态，象抛物线的顶峰，再过去，就急转直下，变为哭泣。不知道原节子是故意要这样笑的（在小津要求下）还是天性如此，综观小津电影里的燕瘦环肥，也只有她一人笑到了笑的“边缘”，如太强烈的光线让人眼前一阵阵发黑，原节子的笑，看着看着没来由就心生悲意。我想，那愁苦并不存在，而是笑意带来的阴影。这样的笑，除了原节子，在我谈不上全面但足够丰富的观影经验中，绝无仅有。

因为情节简单，简到极致成就蕴味无穷的玄思。电影画面首先表现人物的外部状态，其次又流淌出我们看不见的心绪起伏，这一明一暗的对比旗鼓相当，推进故事的进

程，奇妙由此产生。我想，这与其说是一项才能，不如说是一种可遇而不可求的天赋，要超越画面的限制，创造出余音缭绕的氛围，那根本就是文字所长，而恰是影像所短，可小津成功地克服了影像的这个缺陷，你总能从简单有限的画面中看到丰富无限的内心。

影片中的纪子在父亲身边愉快地生活着，你可以说这种生活状态是圆满无求的，也可以说它是浑浑噩噩无知无觉的。就象一条欢快流淌的小河，纪子无法想象改变流向会是什么样子。作为一名成年女性，同学们结婚的结婚，生子的生子，好友竟然都离婚了，而她还什么动静也没有。影片没“主动”表现纪子的心事，可我们还是能从她跟父亲的学生服部之间的来往看出端倪。

也许连她自己都不察觉，或者说因为某种莫名惧怕而不去想。她就是这样固守着自以为理想的生活状态，不惜与真实的内心为敌，一切只能自己幸福的趋势都被她坚决否定掉，她把自己的命运，和父亲的，紧紧联系在了一起。乖巧的女儿纪子就这样变成“乖戾”的女儿纪子，跟无辜的父亲闹上了别扭。女儿眷恋父亲的情感，在东方似乎特别强烈，尤其母亲一角缺失状态下长大的女儿，可能下意识觉得世界上没有任何一个男子比得上自己父亲的完美，自己在别处再也找不到这样纵容和深具安全感的爱恋。跟父亲冷战，跟朋友发无名火，纪子执拗的心意却被倔强外表覆盖着暗自变化。小津电影是用来释放悲伤、体谅人情、抚慰创痛的，所以他不会让“乖戾”的女儿继续乖戾下去，纪子终于同意相亲，父亲和一直张罗此事的姑姑都松了口气。

注重细节的小津在这里安排了一段有趣的对话：纪子答不答应相亲不知道，八字还没一撇呢，好事的姑姑就担心上了，而她担心的却是芝麻绿豆的小事，对方名叫佐竹熊太郎，她担心纪子不喜欢这个名字，担心大家成为一家人后不好称呼这位侄女婿：“熊太郎这个名字就象胸口长满了毛的感觉，我们该怎么叫他好呢？叫熊

太郎的话就象在叫山贼，叫阿熊就象叫个傻子，当然不能叫他小熊，我打算叫他小竹。”

与《秋日》中的母女旅行一样，《晚春》中的父女也是通过一场旅行最终达成谅解。去京都的旅行纪子见到了父亲朋友的新夫人，两个人看上去那般和谐，纪子不禁为自己先前“不干净”的言论而羞愧。事物都有两面，年轻的时候执着于自己首先看到的一面，纪子要学习的还很多。当她最后一次“负隅顽抗”，恳求父亲让她留在身边时，一向寡言的父亲说出一番长篇大论。这是小津在电影中反复探讨强调的观念：夫妻不能一开始就得到幸福，必须经历共同的坎坷历练，幸福才会降临，才懂得体味幸福的滋味。在小津看来，婚姻一定程度上是修行，熬不过，前功尽弃；熬过来，浴火重生。这也是年

轻的纪子看不见的那一面吧，至此，纪子的心结总算解开，她可以放心出嫁了。

这是人们津津乐道的一段出嫁场面：盛装的原节子笑靥如花，之后泪眼朦胧，盈盈间作别父亲，挥别自己的成长岁月，生命进入另一个阶段，无形的脐带这时候才剪断似地，从此走向独立的人生。

这是小津把故事发生地点放在北镰仓的又一部影片，于是我们再次重温了当地的寺庙、树林、海滩，半个世纪以前的北镰仓洋溢着向阳坡一样惬意的光照。村上春树写道：“曾经居住在距离镰仓只有二十几分钟车程地方的我，这几年下来，也去了镰仓不少次，大部分的时候，都是由北镰仓车站下车，再舒服地散步至镰仓。要是时间充裕，则搭上江之岛电车往江之岛走走……” ■



路边的可口可乐广告牌，悄悄暗示着时代的变化





《沉默的羔羊》：救赎的寓言

影片中的宗教意味相当浓厚。片名中的“羔羊”就是基督教的隐喻。《圣经》中将耶稣称为神的羔羊，表示耶稣第一次来到人世时，以软弱的和温顺的形象把自己献在祭坛上，为人类赎罪。同时羔羊也象征着弱者，象征着容易被伤害的群体。

汉尼拔作为心理学家，有着超高的精神控制力量。他举止优雅、目光犀利，人类在他面前似乎完全没有秘密；他重视礼貌风度，有着自己的一套秩序。他亲自杀的人都带有宗教惩戒的意味，而他动手之前的背景音乐

出自巴赫，那更是古典音乐里理性、秩序之美的象征。所有这些特点使得汉尼拔高高在上地俯视着众人。他规训世人，并按自己的原则惩戒“罪”人。他有别与一般的杀人狂，而更像一个冷酷无情的神。

女主角克拉丽斯和反派变态杀手野牛比尔都与汉尼拔有过深层次的精神交流。或者说，他们都向汉尼拔敞开了内心世界。对于克拉丽斯来说，是以此作为情报交换；对于野牛比尔来说，是作为心理咨询的求助者面对他的医生。同时，他们也都受到汉尼

拔影响。克拉丽斯在与汉尼拔的交流中，得到破案线索只是一方面。更重要的是，她被汉尼拔所吸引，在惊惧和亲近之间，形成了一种微妙的渴望；而野牛比尔则被汉尼拔激活了内心的欲望，以做人皮大衣的方式开始寻找救赎和解脱。

从这个意义上讲，克拉丽斯和野牛比尔都算是汉尼拔的门徒，在汉尼拔失去自由时，代替他对人类世界施以影响。但汉尼拔对待他们又全然不同。他对野牛比尔只是驱使和奴役，对克拉丽斯却充满怜惜。

事实上在两人接触的最开始，他也曾试图控制克拉丽斯。比如他对克拉丽斯进行全面的分析，嘲讽她的进取心，甚至模仿她的口音来激怒她。但是转变发生在他听到克拉丽斯在农场的故事后。一个失去双亲的小女孩逃离亲戚的农场，谁都会猜想这可能是一个关于虐待甚至是性侵的故事，但是克拉丽斯的讲述却完全超出

沉重的背负和最终的失败让克拉丽斯无法呼吸。

汉尼拔完全被打动了，甚至流下了眼泪，说：克拉丽斯，谢谢你。他利用递送文件的机会，制造了整个故事中两个人唯一一次肢体接触——手指相碰。这一接触极具象征性，它意味着汉尼拔和克拉丽斯之间从此有了精神上的连结。

但是克拉丽斯并没有退缩，这是她救赎的机会，如果她能救出人质，她将不再受内心的煎熬而夜不能寐；这也是野牛比尔救赎的机会，在他看来，他要把这只羔羊献给自己，让自己穿上人皮大衣，获得重生。

野牛比尔并不急着杀掉克拉丽斯，他像对待猎物一样跟在克拉丽斯身后。他凝视着克拉丽斯，欣赏着她



了汉尼拔的预料。

她为牧场那些待宰的羔羊流泪。她听到那些尖叫，不能抑制地颤抖。她在黑夜里打开羊圈的门，尽可能地带着它们中间的一只逃走。她失败了，然后眼睁睁看着羔羊被屠宰。她喃喃地说：它太沉重了。

这里的羔羊如同无助的人类。克拉丽斯的眼泪不是为自己而流，而是为苦难的众生。这种悲天悯人的爱具有鲜明的宗教意义，这使得她在那一刻沐浴在神的光芒中，就像圣母一样。她想用纤弱的身躯拯救他们，这

反观野牛比尔，他表现出的汉尼拔所谓的人类的贪图心。与克拉丽斯选择拯救别人不同，野牛比尔通过变态的方式杀害女孩、缝制人皮衣服来满足自己。但是被欲望支配的人是不可能真正解脱的。他在痛苦中欲罢不能、深受折磨。

影片的高潮部分在于克拉丽斯在野牛比尔家中黑暗里四处摸索那一节。当时野牛比尔关掉电闸，戴着夜视镜观察着克拉丽斯。镜头里的她是那样的单薄、慌张。她迟疑着向前，像是行走在祭坛上，恐惧到了极点。

的无助，玩味着她的惊慌——那是一种骄傲的姿态，他是这个黑暗世界里的主宰者。救赎究竟属于谁？

几声枪响后，光线再一次亮起来时，镜头前只有克拉丽斯持枪不断喘息的样子，而野牛比尔，中枪仰面倒在一边。他太沉溺于控制感，贪图心让他在接近克拉丽斯时，犯了致命的错误——他没能及时拉开枪栓。

影片结尾，成功逃脱的汉尼拔在电话里对克拉丽斯说：“你心中羔羊的叫声停止了吗？” ■



《放牛班的春天》：黑暗中的温暖天籁

一

马修仿佛就是这么我们身边的一个人，他是一个“光头佬”，在不停的失业后他来到了一所寄宿学校，这所学样的名字叫做“水池底部”（也有译成池塘底），他满腔热情，却被这个烂摊子重重打击。但他是一个仁爱，友善，亲切，正直的人，从来没有放弃过自己的理想，他以自己的方式渐渐走近这些几乎被人遗忘的少年。

他可以在开始时恐吓他们，要把他们“送到校长室”，但当老麦病重转院，孩子真的害怕了，似乎死亡一下子来到了身边，怯怯地问“他会死吗”，马修揽过孩子的头靠在自己的胸膛上，“不会，医生会救活他。”

物质世界随时丰富，可人们的心却总是那么冷酷。这世界变得越

来越现实，心灵的交流已经成为最早被人们舍弃的东西，但是在《放牛班的春天》里，在那个严酷环境下依然用爱走进孩子心里的那个人，他这一生是无愧的。因为心灵从来就不是用来征服而是用来走近并温暖的。

曾有爱情的光照亮他的心房，那个苍白的女人靠在墙上，眼望向窗外，眉间紧蹙的是一团忧郁，她以如此的姿态站在马修的心里。爱情让他言语结巴撒起小小的谎言，当第二次再见到莫朗妈妈的时候，他用宇宙中最快的速度换衣擦鞋飞奔



而去，第三次是他看她靠在墙上，紧闭双眼，尽享夏日的阳光，眼角的皱纹亦是动人。第四次见面，看着眼前花衣的美貌女子，满心的欢喜，但哪知却会错了意，听完从她嘴里说出的话后，马修的眼神一下子黯然而了，微笑还僵持在他的脸上，但你却可以感觉到他的不能呼吸。

二

记得莫朗因上课时写校长坏话被罚禁闭的那个镜头吗？关门，画面一下子暗下来，再关上窗，画面暗得更多了，只能从小小的洞里看见莫朗的满是敌意的眼睛，到后来女伯爵参观时，马修停止对他的惩罚，给了他意想不到的机会，他的眼神从怀疑到惊喜，满是“获宽恕后的喜悦及无法言语的感激”，小男主角台词不多，却

中最大的亮色，没有他的声音，这部片子就会平庸许多。

三

你不必懂法语，音乐是共通的语言，一曲一词中，马修渐渐的被孩子们接受了。敌意渐渐从孩子们的眼中化去，当合唱团居然受到恶校长的支持时，日子变得充实美好起来，画面也变得更加明亮，白云下，长桥上，奔跑的少年，还有老麦也回来了，而马修，孩子们口中传唱的乐曲就是他最大的动力：

黑暗中遇上
迷途的羔羊
伸出你的援手
带领他们开创新天地
令他们从彷徨的深渊里
看到希望的涌现生命的炽热

然”，“谢谢”。

五

善恶从来都纠缠在一起。学校发生意外，马修被迫离职，并且要求不许和孩子们告别。马修无奈地走在离开的路上，但却终于没有失望，不断有纸飞机从那个高墙的窗口飞出，如天降一般。看不见孩子们的脸，却看见一群手在挥。

最终，莫朗成了音乐家，马修终其一生教授音乐，而皮利诺的愿望也实现了，跟着马修走的那天正好是周六，正是爸爸要来接他的日子。

影片开头，成功的莫朗在世界的音乐舞台上扮演着重要的角色，直到50年后那天，一样满头白头的皮利诺来找他，并拿出马修当年的日记，回忆才涌上他的心头，50年从青涩少



一直在用眼神演戏。

这个身材瘦削面容清俊的男孩，在他的“天使面孔”底下却藏着一座狂野的火山，却又那么渴望温情，而他的声音清亮，纯净，他的声音是真正的天籁之音，比希望更美。他是片

四

小小的细节，让我们忍俊不禁。考试时皮利诺小声问：“乐利，我们是好朋友吧？”，“当然，为什么问？”，“五乘三等于多少？”，“五十三”，“你确定吗？”，“当

年到年岁渐老，上帝赐他好天赋，莫朗却不知有一双手在一直地向前推着他，一双眼睛一直在注视着他，一个人，在他人生最关键的时候，用自己并不高大的身躯，将他向上托起。■



《编舟记》：渡过语言的汪洋

文/田今

语言的海洋广阔无垠，而辞典便是漂浮在这片汪洋大海上的一叶扁舟。为那些想要渡过汪洋，去与他人结下羁绊的人们献上的辞典，就是《大渡海》。电影《编舟记》里，玄武书房里的几位编辑用十五年的时间，完成了一项“编舟计划”，为当代人奉上一部中型国语辞典《大渡海》。这部当年日本的“申奥”片和曾获得奥斯卡最佳外语片的《入殓师》一样，有着东方式的含蓄、细腻、沉静，更多了几分温暖圆满和超越现实的美好。

性格孤僻，与普通人的兴趣爱好格格不入，只对文字与细节有着强迫症，对书本有着强大而固执的爱，宅男马缔光也能轻松相处的大概只有满屋子的藏书和慈祥的房东太太以及她的猫了。辞典编纂部性格跳脱、大大咧咧的年轻编辑西冈正志在资深编辑荒木公平即将退休之际，找到了马缔光也，将他拉进编辑部。

那是出版业的寒冬尚未到来的

上个世纪九十年代，出版社仍旧有雄心开启一些宏伟的编书计划，于是《大渡海》从这时起步。

电影在怀旧的氛围营造上做得十分出色，每个场景的光线都尽量使用暖黄色调，道具考究，镜头也不吝对此做一些缓慢细致的描绘，一一扫过纸页发黄、页脚卷曲的词语采集卡，老式的铅笔用到只剩一点头子，编辑部里堆砌成山的书本、资料 and 纸堆，人们用黑白屏幕

大块头的老式电脑小心翼翼地敲字，阳光透过窗户照出灰尘飞舞。

在这种缓慢单调的重复工作中，编辑部的众人如何坚持眼前手下的工作，日复一日，又如何兼顾现实，融入社会的变迁，潮流的更换，成为了影片表达的关键。

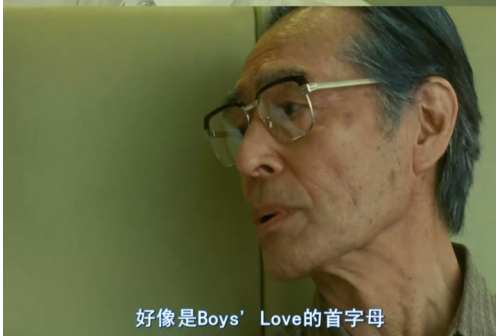
日本影视剧里一直坚持和鼓励的职人精神支撑起影片的精神内核。这些出现在荧幕里和现实中的职人，掌握着独家的技艺，在一个

恋 喜欢一人 寤寐求之 辗转反侧 除此之外 万事皆空之态 两情相悦 何须羡仙

こい【恋】
ある人を好きになってしまい、
寝ても覚めてもその人が頭から離れず、
他のことが手につかなくなり、
身悶えしたくなるような心の状態。
成就すれば、
天にものぼる気持ちになる。



BL是什么意思



好像是Boys' Love的首字母



我要为辞典奉献一生
辞書には 一生を捧げるつもりです

细分的领域慎终如始。普通人初看来，这些职人守旧固执，难以理解，但其最终所成就的事业让人们由衷感叹。他们无需刻意迎合潮流，而是以自己事业的坚持和人性的真善美，达成与大众的交流和理解。

十五年间，新的词语不断产生，旧的词语被淘汰，一些词语在其生命周期里发生了语义的改变，与时俱进的《大渡海》正是对这一切的记录与见证。

这当然不是有史以来编纂一部书所用的最长时间，但因为这部书是站在功利与虚名对立面的字典，是这个急吼吼的快消时代里匆忙不得的一份事业，是玄武书房里这一些人一生认真做好一件事的坚持，当人们最终看

见这本《大渡海》，就有了感动、理解和尊重。

没有一个负面人物，没有一般意义上的高潮，唯一的遗憾大概就是松本先生最后生病去世，没能等到《大渡海》正式出版的一天，但影片也用一封言辞恳切的信弥补了这一遗憾。可以说，这部电影将理想化做到了十足，每一个人尽心尽力投入到字典的编纂中，也都因为认真和坚持有所收获。

有趣的是，现实中的事件与虚构的故事有着惊人的相似。两年前的一则报道曾引起人们的感慨：一位年近八十的老教授车洪才花费36年时间，完成了200余万字的《普什图语汉语词典》的编纂工作。这本字典交付商

务印书馆的时候，编纂者中的一位老先生已经去世，除了车洪才和另一位也曾参与其中的老先生，已经没人还记得三十余年前的这项国家任务了。而这部关于阿富汗官方语言的辞典在多年无人过问，国内此语种少有人学习的情况下，仍旧得以完成，靠的也是几位老先生数十年不动的初心与坚持。现实与故事的巧合，难免让人感叹，所谓吾道不孤，大概就是如此了。

也许，这世上的许多事就是这样，坚持看似艰难而无用的，却正是伟大而弥久的。长长的来路与归途，茫茫的语言同文字，我们都是不停步的旅人，需要编舟以渡。 ■

漢韻

NO. 11 MAY 2017

音編集部

正因为有了词汇，最重要的东西才留在了我们的心里。

——《编舟记》