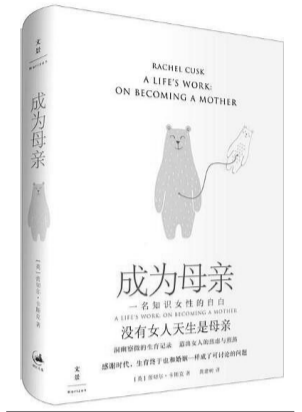


没有女人天生是母亲

牛寒婷

提示 《成为母亲：一名知识女性的自白》是英国小说家蕾切尔·卡斯卡的非虚构作品，它既描写了卡斯卡向女性、向母亲身份妥协的过程，也展示了知识女性做母亲的叛逆之旅。书中所呈现的酷烈现实和灰暗色调，也许会让你暗暗吃惊，而你在吃惊之余，你又不承认，这正是现代女性成为母亲以及母性文化的真实镜像。



自从做了母亲，每次在公共场所或私人场合被指认“母亲”这一身份时，我都有力不从心之感：犹疑、不安、心虚、志忑、无助、不耐烦，甚至是不知所措，这些无可逃避的瞬间感受，几乎让我喘不过气来。我不知道，有多少母亲像我这样，在面对“母亲”这一角色时，会有这么多不可名状的困

惑和困扰。可是，对于“做母亲”这件事，对于这项只要有了开端就无止无休的工作，我们真的能轻而易举地就用母亲节这样装饰画似的节日给打发了吗？对我来说，让我偶尔发泄一句“我真的受够了”，也许远比给予我的种种荣誉、嘉许更能安抚我脆弱的神经，可这，恰恰又是我们的文化语境所精心建构的母亲节——尽管它是个舶来品——及其所暗暗指涉的和谐家庭生活所不允许的。

每逢一年一度的母亲节，如果碰巧，你和我一样，也厌倦了那套以母子亲情为噱头的商业把戏，而更想抛开公众起哄式的鼓噪，去探查一下生尤其是养的真相，那么，不妨翻开英国作家蕾切尔·卡斯卡写的《成为母亲：一名知识女性的自白》一书，我保证，读了它你会大呼过瘾。在“做母亲”的问题上，它没有丝毫的空洞、矫情、浮夸和虚假——相反，它所呈现的酷烈现实和灰暗色调，也许会让你暗暗吃惊，而在吃惊之余，你却不得不承认，这正是现代女性成为母亲以及母性文化的真实镜像。

做母亲意味着什么

对于女人成为母亲这一重要转变，卡斯卡有着清醒的审视和理性的反思，《成为母亲：一名知识女性的自白》一书记录的正是她初为人母的经历和思考。自从被医生告知怀孕，特立独行的卡斯卡就始终为一个问题所困扰：做母亲到底意味着什么？也许你会觉得这个问题有点可笑，可是，卡斯卡想要的并不是生物学上的答案，不是现代社会随处可见的医学知识、生育常识，以及一些司空见惯到失去任何意义的有关生

孩子的陈词滥调，她想要知道的是，生育这个必须征用女人生命的生理过程，对一个女人来说，究竟是怎么回事？它和女人既有的自我是什么关系？这一过程又给女人带来了怎样的身心变化？

正是带着这样的疑问，卡斯卡以小说家特有的敏感和犀利发现：从未有人告诉过我们为母亲究竟意味着什么，包括我们的女性朋友和母亲，也只会把有关生育的书送给我们，可对于这个隐秘的人类经验则缄口不言，或者，更愿意以“你经历过就知道了”这一类似似是而非的话加以搪塞。甚至，就连卡斯卡自己给别人解释这一问题时，也常常力不从心并词不达意。可越是这样，这个斯芬克斯之谜就越吸引她：应该如何定义“女人”和“母亲”？“母性”又是什么？

“人造母性”的神话

学生时代，卡斯卡曾看过一部讲述女人生孩子的影片，影片对女人自然生产过程的逼真呈现，到了令人恐怖的地步：阴森、黑暗、破败的小屋，大肚子女人的赤身裸体、站立式的生产姿势、歇斯底里的发狂状态、助产士的冷漠和置身事外……这些画面即使被卡斯卡用文字重新表述，读者依然能感受到它们的触目惊心。也许，正是这种相对真实的“生育洗礼”，让卡斯卡对现在随处可见的带着光环和温情的生育话语产生了不满。

现代女性从怀孕开始，就不由自主地被卷入了一个由医院、育儿机构、商业营销、社区服务等构成的优生优育流水线。在流水线的合力作业下，医学指导、产前课程、生育手册、育儿书籍等文化

产品，共同打造一种超乎想象的完美又怪异的“人造母性”。这种“人造母性”让女人自以为了解生育的一切，它在不经意间抹平了母亲们的疼痛、恐惧、忧虑和苦恼，同时也让生育这一隐秘事件变得扑朔迷离。

对此，卡斯卡不无讽刺地调侃：“读完一定数量的小册子以后，我不再确定即将将孩子的到来是我，还是那个穿着橙色运动装、拿着葡萄柚做示范的女子。”

卡斯卡的嘲讽，一语道破了现代生育文化的弊病：一举抹杀了生孩子这个过程的私人意义。大众化、标准化、流水线化的背后，不仅仅是精心雕琢的谎言，还有被遮蔽的极具个性化的现实：女人的产前恐惧和必要的死亡准备，新生儿和母亲的真实关系、新生儿父亲的焦虑症，孩子出生后几年父母的心理建设……的确，“人造母性”既温情又美好，可是，对那些清醒的头脑来说，它无异于弥天大谎。想要拆穿这个谎言，需要的不仅是自曝家丑的勇气，还要有承认失败、直面痛苦的能力。

“我既是原来的那个我，又是一名母亲”

无论是母亲节、“人造母性”还是生育流水线，都致力于打造“生活一致性”这一假想的完美观念，与之匹配的是广告里那些温情的画面：顺利安全的生产过程、温馨的三口之家、相爱的父母、快乐的孩子，一派王子公主幸福生活的美好景象。可事实却是，从来就没有什么生活的一致性，快乐美好与苦痛挣扎永远是一枚硬币的两面。

在孩子出生后的几年里，大部分母亲都会选择牺牲自我，可

卡斯卡却说：“我既是原来的那个我，又是一名母亲。”她宣言式的告白，把一个无法回避的问题摆上了桌面：如何才能同时扮演好自我和母亲这两种角色？回答这一问题的难度往往超乎想象，因为“成功扮演一种角色意味着演砸另一个”，此消彼长的两种身份就像两个争宠的孩子，谁也不会善罢甘休。尽管如此，在这场战争中常常遍体鳞伤的卡斯卡，还是慢慢学会了找到她所需要的平衡点：小心翼翼地两种状态制定规矩，保护好分隔两种角色的边界。

也许每位母亲终能获得她与生活相安无事的平衡法则，可是，平衡仅仅是一种情绪状态和心理感受，而大部分人的育儿时光，则充满了不平衡的混乱：失控的情绪、咆哮的声音、紧绷的神经、常年被剥夺的睡眠、永远不够用的时间……在现实生活中，可怖的悲剧会间或上演。可是，即便如此，“成为母亲”这一话题，还是极少能得到应有的关注和回应，在这个意义上，卡斯卡的这本书和她对这一问题不乏真知灼见的深入探讨，不啻为一个提醒、一种警告。

我不知道，写完《成为母亲：一名知识女性的自白》的卡斯卡是否解开了她的斯芬克斯之谜，可对她的阅读，却让我获得了慰藉和力量。书中所披露的育儿困境，让我重新审视了生命中那些相同的细节，我由此变得更加理性和自信：拥有内在的自我，是“成为母亲”的必要前提，是生命的底色。无论你耍扮演母亲、妻子还是别的什么角色，它都是让你值得足够强大的支撑，只有有了这样的自我，你才能真正抵御生命中那些混乱、不堪和苦楚，并确保一个日益强大的生命，能持续地快乐在你的肩头和怀抱。

微书评

19世纪末中国人日常的真实记录 梅若冰

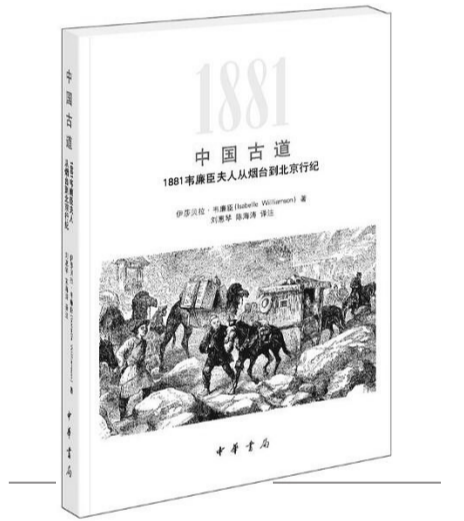
1881年正值清光绪七年，鸦片战争爆发后的40余年里，西方文化逐渐渗透，封建制度岌岌可危，战争带来了西方元素，也给中国人的日常生活带来了影响。

《中国古道：1881韦廉臣夫人从烟台到北京行纪》一书，记录了知名传教士韦廉臣先生的妻子伊莎贝拉·韦廉臣在1881年跟随丈夫，从烟台到北京传教过程中的所见所感。此时距烟台开埠已有20年，西方传教士在烟台大量开展宗教活动，兴办医院、学堂、图书馆等社会事业，为中国人提供了了解西方文化的渠道。在跟随丈夫北行传教期间，韦廉臣夫人用细致的观察和细腻的笔调，记录下了1881年中国北方民众的日常生活，为晚清历史研究提供了丰富的资料，也为后世读者带来了亲历古代生活的视角。

韦廉臣夫妇自烟台出发，沿官道走陆路，途经莱州、潍县、青州、邹县、济南、曲阜、景州、河间、涿州而至北京，这700英里的古道之行让他们充分感受到中国民间的淳朴民风 and 颇具风味的北方民俗。在韦廉臣夫人的笔下，此时的中国自然条件优越，人们热情而单纯，注重礼节，崇尚文化。他们亲历了婚嫁、丧葬、庙会、祭祀等日常活动，在他们细致的描述中，19世纪末中国人的日常生活宛如一幅图轴，在眼前徐徐展开。

尤为突出的是，韦廉臣夫人以西方女性的视角，悲悯而客观地观察和记录了中国民众尤其是普通妇女的生活。妇女的社会地位让她们受到严格的道德约束，由此限制了她们们的事业，甚至让她们遭受身心的折磨，但她们的勤劳善良，充满生活智慧，对家庭、对脚下的土地依然心怀热爱，对未来充满希望。

韦廉臣夫人真诚地记录下了她所看到的中国，带领读者亲历19世纪末的社会风貌，感受人们日常生活中的历史流变和岁月沧桑。



“格差”折射日本社会焦虑

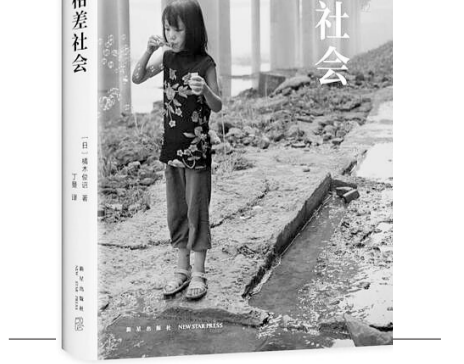
徐敏娅

“格差社会”一词源自日语，“格”在日语中有等级、阶层之意(古汉语中亦有此意，但今时此意已失)。格差社会指的是社会上层的民众之间形成严密的阶层之分，不同阶层之间经济、教育、社会地位差距甚大，且阶层区域固定不流动，改变自己的社会地位极难的一种现象。进入20世纪80年代后，伴随世界经济的自由化与全球化，世界上大部分国家都出现了贫富差距扩大、社会氛围不安的情况。除了每个人之间的差距外，格差社会也包括各地域间的差距。

《格差社会》这本书主要解决了五个问题：日本是不是格差社会？格差扩大的原因有哪些？格差扩大给日本社会带来了哪些变化？格差扩大会将日本变成怎样的国家？如何纠正格差社会？

作者用翔实的数据验证了日本社会的格差现状。在数据选择上，他比较了资产、消费和收入数据的优缺点，最终以“再分配后收入”为样本；同时，他分析了几种数据源的优劣，以保证数据样本涵盖所有日本人，可信度最高。为增强数据的全面性，他纳入了国际比较、绝对贫困和相对贫困两种视角、零储蓄家庭和流浪人员数目统计等，严谨治学的态度可见一斑。

另一方面，作者并不拘于经济学家的立场，而是以人文主义的关怀，试图为弱势群体发声。他揭示了不受重视的年轻人失业、女性贫困、老年人无所依靠等严峻状况，揭露了政府对效率过度追求的危害，提出应兼顾效率和公平，纠正就业格差，激发地区活力，保证受教育的机会、加速贫困救济、改革税制和社会保障制度。



孟郊《游子吟》的洗练与深透

成玮

一发即收，短小精悍，风格显然有别。

起笔就来了一个跳跃：上句方拈线在手，下句已成衣在身；上句方出发中，下句已至他乡。时空迅速转换，发端挺拔。三、四句又从他乡折返家中，从目前折返往昔，追忆临行之际缝衣情形，诗笔往复盘旋。所谓“密密缝”，施蛰存先生指出：“第三、四句从来没有注解，但如果不知道这里隐藏着一种民间风俗，就不能解释得正确。家里有人出远门，母亲或妻子为出门人做衣服，必须做得针脚细密，要不然，出门人的归期就会延迟，在吴越乡间，老辈人还知道这种习俗。”(《唐诗百话》六三《孟郊：诗三首》)可备一说。若仅理解为慈母唯恐游子滞留异地，日久衣物磨损，因而特意做得耐穿些，一样可通。无论如何，均是表现慈母之“慈”。然而这两句作用尚不止于此。一、二句留心母亲手制衣物，犹属泛泛而谈；三、

四句承接上文，进而注意到针脚的绵密，则非细审此衣不能看出。游子有此动作，正见得念母心切。这两句字面上虽写慈母，但游子心绪，自不难于言外得之。母与子，昔与今，两条线索一隐一显，融为一体。

再看最后两句。游子既感念高堂，按常规想法，接下去该亟思有以报之了。不料诗人另辟蹊径，不说如何报答，而说即生头几根发，也必报答不尽。立意跳脱一层，翻进一层，愈觉深透警拔。衣物功用之一在保暖，前经由缝衣这一具体事例展现母爱，这里便取暖阳之温煦作拟，贴切而语意正相符合。这个譬喻也曾费心斟酌，并非随意落笔。

此诗有往复，有隐显，有跳跃，有翻进，寥寥六句，笔势波折若此，而意味仍一气流贯，极见精思。内容温情脉脉，与孟郊平日的“喜为穷苦之句”(欧阳修《六一

诗话》)不同；构思之深折，却是一脉相通。《全唐诗》题下注：“迎母深上作。”贞元十六年(800年)，诗人50岁，至洛阳应选，授溧阳(在今江苏省)县尉，《初到洛中选》诗有“青云不我与，白首方选书”之慨。如此年龄出而仕宦，正因奉母命使然。他履职后，便迎母奉养，赋《游子吟》等于明志。而诗作只在此事前后左右盘旋，刻意不犯正题，观此益见诗人的善于用笔。清初岳端选孟郊、贾岛两家诗，取苏轼《寒瘦集》一卷。这首诗后加评：“此诗从苦吟中得来，故辞不烦而意尽，务外者观之，翻似不经意。”斯言得之。本篇宛若信口道来，让人几乎忘记寻其内在的肌理。遇见这类作品，宜细细细吟味，不可掉以轻心。作者掩藏技巧，读者揣摩技巧，高质量的阅读，从来都是读者与作者的角力。

《烧仓房》里呈现的无解之解

苏妮娜

说起来，我更喜欢村上春树的中短篇。他觉得写长篇才是正经事，而搞翻译和写短篇是在写长篇之余小打小闹的操作，其作用一是为了恢复体力、保持笔力，另外是为了给下一次写长篇做好故事储备。换句话说，他没那么郑重地看待短篇写作，对于长年跑步、偶尔参加马拉松的他来说，这类写作是一种跑跑式的运动，多做一组少做一组无关宏旨。

然而世事往往如此，我喜爱的反而是从事轻写作中那个没有那么大野心，也没那么多预设的他。如果没有这类中短篇，他给我的感觉就是一个热爱构筑“异托邦”、沉迷于不完整但是庞大之物的空想者，而他的中短篇反而以一种朴素的光彩夺目，赢得阅读中持久的信任。也许有类感想的读者不在少数吧！

《烧仓房》是村上春树一个不太引人注意的短篇。他这一类佳构实在不少，有名的诸如《再裹面包店》《象的故事》等，《烧仓房》比起这些来，描述少，人物也简单，索性连名字都省了：一个30岁左右的男子“我”偶遇一个没什么正当职业的女孩，女孩脑洞清奇，处在没有固定的社会位置，也不属于一个稳定身份的、东游西逛的状态，有点像我们常说的二次元少女。尽管如此，女孩一点也不“作”，或者不如说洋溢着自娱与自在的纯真——这些话也是我加上去的，作者从不描述，只使用

动作和细节——某天她跑到非洲，回来时带了一个旅程邂逅的新男友，孤独倔强又无所事事的一个富有的家伙，“我”喻其为“盖茨比”。于是事情演变成，“我”作为前任又充任好友，常常与她一起结伴玩耍。村上春树的小说中经常出现这种不拿这类尴尬当回事的特异性人物，也是他的一种人物理解，仿佛是说，人物介意的只是自己内在世界的完整，而不是人们眼中的一个蹩腿或者背叛事件——这个过程中，“他”告诉“我”，自己很喜欢“烧仓房”，尤其是没有用处早被闲置的那一类仓房，似乎这类没有什么道理的存在，烧了也可。“我”反对，因为这是犯罪，对方不置可否。这便成了一个假说。“我”为了验证这一说法，到处寻找这一类仓房，寻找被烧或是待烧的证明，没有结果。与此同时，女孩却再也联系不到了。这一切就像一个春日之梦，来去都了无痕迹。

故事清浅，又把人的情绪深深摺入水下——不愧是常年浸溺于极简书写者卡佛的作品——这正是典型的村上春树，他写的是一种怅惘的情绪，这种情绪总体是淡的，但又隐含着缺失和离别，指向我们心有所动却又无能为力的情感境遇。有时，我们明明觉得命运想要提示一点儿什么，但是又不知道自己是否“接得住”，是“冥冥中自有定数”的那个“冥冥”在表现那个“定数”，是对置身于理性规划之

外的、人的命运面影的一个即兴式的素描。也许是我到了一定的年龄，越发能体会到这类故事中，对于命运之不可索解，却又不可深究的一种无奈感。

村上春树擅长写也喜欢写这类带有谜之色彩的小说，细细数来，这在他庞大的书写档案中占据相当大的比例。如果和我一样是一个村上春树的资深读者，你肯定会明白，这类富于梦幻之美的情节，并不是后来在电影改编时称之为“悬疑”的那种要素。“悬疑”在故事架构中是肩负着推动情节前进的因素，而村上春树的小说中，他只是呈现这个因素，而绝不依靠悬疑推动你去看到一个“答案”，因为他最想表达的，大概就是对生活这种无解之解的接受。这一切是没有答案的。例如《东京奇谭录》《再裹面包店》等中篇合集，这类色彩的故事很多、很集中。

小说的种种迷幻色彩总是伴随着隐喻，隐喻是在描述用现实的逻辑不可描述的一种状况，与这种命运之隐喻相伴的往往是人们面对自己时也不想启齿的病状或隐情。而这一切总是在不可预料的时刻到来，又在隐喻完成的时候悄然结束。

我之所以在这个时段仔细读《烧仓房》，是因为韩国导演李沧东在2018年5月的戛纳电影节上呼声最高的作品《燃烧》，正是改编自《烧仓房》。有人说这是对

村上春树最牛的一次改编，这个评价有道理。无疑，李沧东有能力用镜头充分诠释村上春树式的故事与情绪，无论是村上春树还是李沧东，都带着我挚爱的那种印记，疏离而清晰的生命感受，同时还有溢出“准确”之外的平地“飞起”的那种能力。二人势均力敌，这个电影自然是一次值得期待的合作。然而，别高兴得太早吧，要知道李沧东这类作者型导演，绝不会是为了表达或“还原”另一个作者而劳作，以往电影大咖也常常虚情假意或是真心实意地“致敬经典”，为了借用一个故事，借一个桥段，但最终要重重盖上演导自己的印记。

怎么说呢，在水准高、完成度高、影像之美均使我心折的《燃烧》中，李沧东改变了故事的走向，创造了另一个故事。李沧东习惯于把含着的情绪彻底爆发出来，从这可以看出他与村上春树大异其趣。即便是他已经十分节制地使用暴力，但还是把原故事无解之处做了新解，例如“什么是烧仓房”“她最终去了哪里”导向了一桩凶杀案的解套，以及用“我”的失落与复仇，把这个故事改成了一桩令人血脉贲张的社会边缘人的控诉。李沧东是以愤怒为燃料，把情绪烧成一场熊熊大火——把村上春树的“留白”补之以浓墨重彩，把虚处落满了。

村上春树的轻盈，李沧东的沉重，二者之间，没有必要做出高

下评判。在长篇中，村上春树也批判世界，但是他总是用自己的态度，用一种“解离”般的笔法去写出种种荒谬。他不够凌厉和冷酷。无论怎样想写出自己名垂青史的大部头，无论怎样想用笔下的宏伟构筑去干涉现实，但还是无法洗掉身上“轻”的印记，仿佛，那准确命中都市人感受的轻盈笔致，那无所从来、不知所终、幽微的心之波动，都属于一种有闲阶层的呻吟，因为其无关乎“苦难”；而他的笔法(本是难得的禀赋)在一些读者和评论者眼中，也常常被视为太容易、仿事实，我也想过：李沧东那种把轻快无解之处，装入重重的社会命题，胀满强烈的属于群体的情绪，这种“愤怒”“苦难”“申诉”本身，也未必就是面对现实的唯一答案、唯一出口。

作为一个现代的读者和观众，我们应该明白，要“答案”，或是要“正确”的写法，都不是阅读或观影的目的。现实是同一个现实，从现实长出的故事枝杈，却指向不一样的天空。村上春树看到的现实，不是李沧东看到的现实，而这并非谁补充了谁，谁就高于谁。是讲故事者不同的观念，为我们呈现了不一样的东西。太阳底下无新事，我们之所以去阅读小说，不是为了追求有新鲜感的故事，而是恰恰要看到不一样的呈现。