

“宁国府里的小龙虾”

文学译与图文表达中的文化意识

孙红卫

某一物物的意象化方式，在很大程度上受制于所处文化环境的规约，并因此标识了不同的国民生活。无论如何，小龙虾来到中国的时间至少可以追溯至新文化运动时期。它静悄悄地躲在鲁迅的书架上，以图像的方式抵达了中国的知识阶层。霍克斯的译译将小龙虾在中国的存在年代提前到了曹雪芹时期。这么看来，我们不妨将这起“小龙虾译译事件”视作一例跨文化交流中的时空错置。

《红楼梦》第五十三回，黑山村的乌进孝来宁国府“尽孝”，缴纳的物品清单里提到了“大对虾五十对，干虾二百斤”。在不同英文译本的《红楼梦》中，这一处的译法各不相同。本克拉夫特·乔利(Bencraft Joly)译为“salt prawns”与“dried shrimps”，杨宪益、戴乃迭译作“giant lobsters”与“dried prawns”，而大卫·霍克斯则译成“crayfish”与“dried shrimps”。王际真、麦克休姐妹(F. McHugh & I. McHugh)的《红楼梦》译本均不及五十三回，故其可能译法不得而知。林语堂、邦索尔(Bramwell Seaton Bonsall)的译本笔者未曾寓目，不知此处作何翻译，但估计不外乎上述选项。在大部分字典里，“prawn”多指淡水虾，体型较大；“shrimp”多指海水虾，体型较小。但是，虽有此区分，实际上却并不严格。一方面，在某些命名中，体型较大的海虾也被称作“prawn”，一般的小虾也被唤作“shrimp”；另一方面，在日常用语中，两者又常被混为一谈，因此其中任何一个词来翻译“干虾二百斤”，似乎都无可厚非。相对而言，更棘手的是“大对虾”的译文。乔利的译文“salt prawns”效果平平，不足以彰显其珍贵。杨戴的“lobster”指的是“龙虾”，霍克斯的“crayfish”（亦拼作“crayfish”）指的是“小龙虾”；前者生活在海水，后者生活在淡水，均非原文中的“大对虾”。所谓大对虾，指的是一种体型较大的虾，过去常成对出卖，故而称作对虾。因为这是中国独有的物种，所以它的常见译文是“Chinese shrimp”，产自北部沿海。清单里的其他名物也间接指向了它的来源——例如“鲟黄鱼”，这是一种产自松花江、黑龙江水域的独有物种。作为缴租的土特产，它们有着满族饮食的特色，标识了中国的关东地区。这些看似无关紧要的物产不仅给叙事增添了色彩，也构成了小说潜在的物质文化叙事。

不过，如果回到《红楼梦》译本中，用“Chinese shrimp”来译“大对虾”似乎并不妥当，一种则这种生物对于英语读者来说过于陌生，甚至有突兀感，令人不知所措；二则表现力也略显不足，无法凸显其珍贵性，将其与二斤干虾这种相对廉价的物品区分开来。仅从“五十对”的数量上判断，至少在书中所描述的时代，这是一种稀有的特产。这个数量要远小于“活鸡、鸭、鹅各二百只，风鸡、鸭、鹅二百只，野鸡、兔子各二百对”。如此看来，杨戴译本用“龙虾”饰以“giant”一词来翻译“对虾”，别出心裁，也十分生动传神，反较“Chinese shrimp”更加忠实于原文。这是一种“归化”的译法，将对虾译作西方读者所熟知的龙虾，以“大”字略加夸饰，便将其稀有性变得瞬间可感了。但是，在事实上，原著几无可能指涉龙虾。康熙年间，在曹雪芹祖父曹寅经营江宁织造的时候，浙人聂璜作《海错图》一著，图文并茂地描状了诸多沿海生物，“首以龙虾，终以鱼虎，中间分类而杂”。其中“空须龙虾”一则译述了从闽地渔人购得龙虾的经历，视为珍惜海物。又，吴振臣《闽游偶记》载：“有渔人进活龙虾二只，每只重有斤余，其头逼肖龙形。”两处文字尽显龙虾之稀少，硕学鸿儒亦不惜笔墨详细记载。此外，它们也指向了中国龙虾的主要产地福建海域，与关东地区相距甚远。

与之同理，霍克斯的译本亦可作此解，也是为了区分与干虾之间在规格、品种上的差异。两种译本显然都是要借用西方人熟知的名物，起到“文化对等物”的效果，而具体精确的考据与命名则在其次了。不同的的是，霍克斯用了“Crayfish”一词，也即现在为广大中国消费者所熟知的“小龙虾”。或许在霍克斯看来，译作“龙虾”并不恰当——作为一个以农耕为主的文明，中国主流的饮食习惯多取自陆地，海货种类较少。《红楼梦》五十三回前后，关于“海”的词汇，多用以指涉远离文明中心的边地或域外。贾蓉骂贾子乌进孝见识短浅，说他是“山坳海沿子上的人”，“海沿子”自然意指偏远、蛮荒之意。第五十二回，宝琴提到幼时曾随父亲“到西海沿子上买洋货”。“海”在这里意味着陌生，指向边界与化外。在曹雪芹的这个清单里，主要以陆生的食材为主，所以霍克斯采用了“小龙虾”的译法，以示与一般虾子的区分。不过，他没想到的是，小龙虾并不是中国本土的物种。经由这一误译，他将小龙虾在中国的存在年代提前到了曹雪芹时期。这么看来，我们不妨将这起“小龙虾译译事件”视作一例跨文化交流中的时空错置(anachronism)。在对于小龙虾的记载中，较为一致的观点是这种生物在1930年前后由日本人引入中国，从此在中国繁衍传播。而据一些美食家的记载，我们食用小龙虾的时间始于上世纪八十年代。如今，这一物种不仅成



《禽虫吟》中的小龙虾图

为中国夏日餐饮的常见食材，而且亦催生了规模巨大的产业，包括养殖、运输、旅游与餐饮。换言之，若问贾宝玉吃过麻辣小龙虾吗？这似乎是一个滑天下之大稽的问题。不过，经由霍克斯的传译，大观园中宝玉和黛玉等人一起吃麻辣小龙虾成了一种可能。小龙虾在另一种文字构建的平行世界里提前来到了中国。

虾在中国并不鲜见，属于频现于肴饌的寻常之物。中国人深得其妙，历代老饕亦推崇备至。李笠翁以虾与笋为至鲜之物，视之为“荤食之必须”，并由此上升至治国之道。《闲情偶寄》载：“笋为蔬食之必需，虾为荤食之必需，皆犹甘草之于药也。……是虾也者，因人成事之物，然又必不可无之物也。‘治国若烹小鲜’，此小鲜之有裨于国者。”袁子才《随园食单》也枚举了多种烹虾之法，绘声绘色，令人垂涎。虾之形象频现于历代诗文、绘画及工艺制品之中。诗如苏东坡谪居惠州所作五言：“龙蜺鱼虾并雨落，人随狗犬上墙根。”画则有近世白石老人惟妙惟肖的虾戏图。工艺中，《红楼梦》中便有涉及。第五十二回，“虾须镯”是推动情节发展的重要实物（“虾须”译法也各不相同，霍克斯译为“shrimp whisker”，杨戴译为“shrimp-beard”，皆是强调其纤细精巧），而第十八回出现的“虾须帘”也令人浮想翩翩，猜测究竟所指何物——有学者认为“虾须帘”或由巨虾触须做成，但作“细如虾须”意似乎更合理。概言之，虾在中国文化中是赏充分“意象化”的名物，中国人吃虾、赏虾、咏虾、画虾，有着悠久的历史。

不过，如李笠翁言，这些虾属于“小鲜”。虾类有大有小，古人对此专有载述。明谢肇淛《五杂俎》言：“虾自龙虾至线虾，极小者，计亦不下三十余种。……龙虾大者重二十余斤，须三尺余，可为杖。蚶大者如斗，可为香炉。”所言龙虾体型较大，令人敬畏，其言辞夸饰，几近神话妖异。龙虾之“龙”本意在于张扬其“硕大”，强调其超凡绝尘之处，除非冠以“龙”字，否则不足以传达其伟岸。这个命名属杂了赞美与惶恐等种种复杂的情感。它也表达了一种为农耕文明所规范与约定的文字在遭遇陌生海洋生物时的言说策略。周作人评清郝懿行《记海错》的文章抄录了多则古籍记载龙虾的文字。如南朝《南越志》载：“南海以虾头为杯，须长数尺，金银镂之。”唐《岭南异物志》有：“南海有虾，须四五尺。”《岭表录异》载：“忽见窗扉悬二巨虾壳，头尾钳足俱全，各七八尺。”尤以清《海错百一录》所录《南海杂志》最具戏剧性：“商舶见波中双蜺遥漾，高可十余丈，意其为大。长年曰：非舟，此海虾乘雾曝于海也。”这类描述如记海怪，显然多是道听途说，有神秘化的倾向，与广大异闻如出一辙，令人心生敬畏。清周亮工《闽小记》记录了吃龙虾的经历：“后至漳，见极大者亦不过三斤而止，头目实作龙形，见之敬畏，戒不敢食。”对于古人来说，龙虾是奇异的生物，就像龙一样，与种种奇特的生物一道，一麟半爪地出现在笔记、志怪之中，因其体型而易被幻化为某种妖异，以至于“吾不敢啖也”。唐《酉阳杂俎》有《长须国》一节，某土人偶入东海第三汉第七岛长须国，“人皆长须”。待富贵享尽后发现该国乃是供龙王饕食的“虾国”，“有五六十头赤，大如臂”——据此描写，想必是龙虾。

尽管隔着如此久远的时空，我们读到这些文字时仍然可以感到其中的惊愕。《海错图》仍提及了这种困境：“盖昔贤著书，多在中原。闽粤海边，相去辽阔，未必亲历其地，亲睹其物，以相质难；土著之人，徒据传闻，以为拟议，故诸书无不小讹。”在中国的古典文献里，这些记载不仅关于“鸟兽草木之名”，还构成了隐性的文化意识，指向了一个以农耕为主的文化。与中国的神秘化相反，龙虾在西方文化中是一种较为

司空见惯的造物，以精准的方式表现在众多文学与绘画作品之上。在西方绘画史中，龙虾的在场感很强。肯尼思·本迪纳(Kenneth Bendiner)《绘画中的食物》一著多处列举了绘有龙虾的静物写生，如荷兰画家彼得·克莱兹(Pieter Claesz)作于1643年的《螃蟹与龙虾》以及西班牙画家德拉克洛瓦的名作《龙虾》，指出这些呈现种食物的绘画并不是单纯的静物写生，它们还指向了彼时的营养学系统，应置于均衡饮食的整体规划中加以理解。实际上，在克莱兹之前，荷兰画家扬·戴维茨·德·希姆(Jan Davidz de Heem)于1634年便创作了《龙虾与鹦鹉螺杯》一作，主题亦非常鲜明。这些画作多用以装点厨房、餐厅等室内空间，除了健康饮食的寓意，还同时具有开胃、促消化之效用，也由此再现了龙虾在欧洲饮食文化中的地位。

但是，相较于龙虾，小龙虾的形象相对少见。后者虽然形象气质与大龙虾无异，无奈体型渺小，又寄身“江湖”，格局就显得小了许多，就连张牙舞爪的气势也让人觉得有些虚张声势。19世纪美国作家安布罗斯·比尔斯(Ambrose Bierce)的《魔鬼字典》对“小龙虾”如此定义：“一种状如龙虾的小型甲壳类动物，不过与其相比更易消化。”这么一番揭露其讥讽了小龙虾的形象，却也肯定了其口感。1911年，超现实主义作家阿波利奈尔出版了《禽虫吟》一书，吟咏

各类草木虫鱼，其中有《小龙虾》一诗，配有野兽派画家杜飞(Raoul Dufy)木板雕刻的插图。诗中写道：

迟疑不决，我私密的快乐，
你与我行进
一如我的蟹钳
向后撤，向后撤。

全诗取意于小龙虾独特的运动方式，用来寄寓犹疑不决的品性。画中的小龙虾被表现得威风凛凛，在强烈的黑白对比效果作用之下，有着特殊的力道和视觉冲击力。这部无论是诗歌还是插图都堪称杰作的集子，销量却少得可怜。初版的一百二十本，仅卖出四十本。不过，十多年后，它却辗转在中国找到了知音——鲁迅先生。鲁迅对博物之学一向抱有热情，单看书名《禽虫吟》，便知正对他的口味。就书的设计来说，其中的插图品质出众——而鲁迅又素来钟爱版画艺术。在1928年《奔流》第一卷第六期上，他挑选了其中的《跳蚤》一诗，并附以杜飞的插图。这一时期，他前后写了《夏三虫》《华德保粹优劣论》等文章，皆是以跳蚤取譬，评点时事、月旦人物。不过，《小龙虾》一诗却未见大先生提及。对于鲁迅而言，它过于陌生，用以意象化铺陈，或起兴为文、针砭时弊，都相对困难。它不属于中国固有的文化背景。《衡堂生意古今谈》有：“先只听得一片鼓钹和铁索声，我正想做‘超现实主义’的语录体诗，这么一来，诗思被跑跑了。”这种语录体很可能指的就是阿波利奈尔的诗体。借此，鲁迅间接暗示了所谓的超现实主义在中国的环境中行不通。《小龙虾》一诗的大儒主义与配图皆不合他的立场。

某一物物的意象化方式，在很大程度上受制于所处文化环境的规约，并因此标识了不同的国民生活。无论如何，小龙虾来到中国的时间至少可以追溯至新文化运动时期。它静悄悄地躲在鲁迅的书架上，以图像的方式抵达了中国的知识阶层。但是，它的时代尚未到来，还不能供人“兴发感动”。在这之后不到一个世纪的时间，它在中国变成一种极具影响力的美食，也让我们越发难以想象它曾是陌生的外来物种。时至今日，它已完全被吸纳到我们的文化意识之中，让人可以想象荣国府里五十对小龙虾的景象了。

(作者为南京大学外国语学院副教授)

论衡

近代以来，我国对典籍文献新资源的利用和开发首先开始于考古出土新文献的发掘、整理和研究，上世纪50年代以后，特别是80年代以后，又扩展到传世典籍文献新资源的搜集、整理与开发。继敦煌学之后，始于上世纪90年代，古籍纸背文献资料集的整理出版日渐受到学术界关注，以古籍纸背文献的整理研究为旨归的专门性学问——“古籍纸背文献学”也正成为中国古文书学领域一个新的学术增长点。

古籍公文纸本包括公文纸印本和公文纸抄本两种，本指古人利用废弃官府公文档册和私人文书背面印刷的古籍，有“公牍纸”“文牍纸”“官册纸”“册子纸”“册籍纸”等不同称谓。1987年出版的《北京图书馆古籍善本书目》一书使用“公文纸印本”一语著录此类古籍以后，公文纸本古籍才有了统一的称谓。1989年翟冕良先生在其《略论古籍善本的公文纸印、抄本》一文中，又提出了公文纸抄本的概念，于是，涵盖公文纸印本和公文纸抄本两种古籍形式于一体的“公文纸本”概念的提出就成为了一种必然。不过，翟文在追述公文纸印本起源时提到了敦煌文书中一纸两面书写的写本，认为“是我国版本史上最早的公文纸抄本”。从公文纸本古籍广义的内涵讲，将敦煌文书(包括吐鲁番文书)唐五代宋以前两面书写的抄本纳入公文纸本也未尝不可，但为避免杂糅混淆之嫌，本文使用的公文纸本古籍一语仅指以册叶装帧形式出现的公文纸本，且出自元文，且出自元代公文纸印本《增修互注礼部韵略》(王晓欣等整理，中华书局，2021)。

目前，已经出版的古籍纸背文献资料集有三种：根据宋代公文纸印本《王文公文集》纸背文书整理而成的《宋人佚简》、出自黑水城文书的《宋西北边境军政文书》(该文属于考古出土的文献，与传世古籍保存的公文纸本在来源上有所不同)，以及出自元代公文纸印本《增修互注礼部韵略》纸背文书的《元代湖州路户籍文书》(王晓欣等整理，中华书局，2021)。

《宋人佚简》以展示宋代文书和古籍的文书为特点，只有图版没有录文，重在展现宋代文书和线装古籍艺术，忽略纸背文书的文献蕴涵；《宋西北边境军政文书》篇幅过小，只是黑白图版摘要内容，虽然重在展现宋代公文资料内容，但因黑白图版之故，文字多有模糊，信息保存有限，且缺乏对纸背文书的认识和揭示。在三种纸背文书资料集中，无论是从整理意识、整理篇幅、整理形式、整理效果上来看，只有《元代湖州路户籍文书》是专门以整理纸背文书为旨归。

在湖州路户籍文书发现之前，中国古代史后半期除了黑水城文献西夏户籍和零星元代户籍残片之外，户籍实物鲜有批量发现，除了明清两代流传有部分户籍实物资料(明代的赋役黄册和清代的编审册、保甲册)外，宋代和元代一直缺乏户籍实物，成为中国古代户籍实物资料链两个较大的缺环。而今元代湖州路户籍文书的批量发现和整理出版，如王晓欣所说，

学林

曾懿：从闺阁才女到济世女医

曹晓华

曾懿是清末著名的女诗人，作为成都“浣花诗社”的一员，在母亲左锡嘉的主持下与姐妹们吟诗联句，名动一时。和其他以诗词传世的闺秀不同，及笄之年的一场温病，又使曾懿与中医结缘。她在病榻上博览医书，初得医道门径，二十岁嫁与表亲吕后及周游东南各埠。当时正逢晚清江河日下，满目疮痍，心有戚戚焉。晚年的曾懿医术日精，先后作《女学篇》《医学篇》，探究“卫生”之道。从闺阁才女到济世女医，曾懿对疾病的体认和书写背后是诗人到医者的身份转变，同时也隐含着近代以来女性意识的变迁线索。

惜春悲秋原是闺阁诗词中的常见题材，曾懿的《古欢室诗词集》中也不乏描写四季心境的字句，只是这些心境与疾病纠缠，又时时掺杂着离愁别绪。曾懿出生于咸丰二年(1852)，十岁时父亲曾味因军务卒于任上，母亲左锡嘉携儿女由江西鄱阳扶柩西上，回到四川华阳。从此曾懿与家人在浣花溪边安家，毗邻杜甫草堂。曾懿出嫁前所作的《浣花集》里，虽多描写人生欢聚时的四时佳景，如“簪龙已成竹，新绿透清纱”的《春暮》，“秋兴撩人眼不得，时间蕉叶打虚檐”的《秋夜》，但随着疾病的侵袭，她对四季的感触也有了变化。因为不舍五妹于归江津学署，自己又疾病缠身，她写下“扶病攀惟步，微吟养性真。秋花闲似我，新月瘦于人。炼药烧红叶，焚香倚绿筠”(《病后忆季项五妹》)等句。病中对至亲的思念中央杂着几许无力感，往日秋景的生趣也随着绵长的药味消歇。类似的诗词频频出现，“工诗兼善画，人影瘦如花”(《秋闲杂咏》)，“药里经编年复年，寒宵烟榻未成眠”(《寒夜病中怀季项五妹并寄初二兄京都》)，又如《浣月词》中有“东风已绿西堂草，焚魂争奈离情惨。好景艳阳天，年年愁病兼”(《菩萨蛮·春日病中寄叔俊四妹寿春》)。病中的浣花女诗人在思念中感叹“浣泪书成欲寄谁”。

曾懿出阁后，随夫游历，由川入闽，由闽入皖，又随宦皖江，期间有不少凭古感怀之作。因为时常抱恙，曾懿在病中作诗已是日常，如《飞鸿集》中“杏花时节雨廉纤，病怯春寒夜更严”“强支病骨不知暑，五月湖深寒似秋”“病起苦炎燥，郁好意不遂”等。随着三妹、五妹相继离世，曾懿有关疾病的诗词在四季轮转中平添了物是人非之感。时局动荡，游历途中所见所闻使她开始考虑以其他方式对疾病。

曾懿一生经历四次温病，久病成医，对温病伤寒辨证颇有心得，加上连年随宦广德、涇阳等地，常见庸医拘泥古方，误人性命，于是在五十四岁时写就《医学篇》——“此懿所以辨香永祝也”。在《温病伤寒医风辨论》中，曾懿自述病中数度扶杖自查吴鞠通的《温病条辨》，“仿其滋阴甘凉治之，得法而获痊愈”，这也不难理解《医学篇》主要化用的是温病学派方。但曾懿并非泥古之人，当时正值西医东渐，她论及伤寒温病原由时，认为“肺为华盖，上有两管，一为食管，上承饮食；一为气管，以通呼吸”，显然借鉴了西医学解剖学的观点。她还进一步指出，“西医治病之法，虽不及中国，而杜病之法，实有甚于中国者”，多次提倡小儿接种牛痘，兼采中西医理。《医学篇》二卷以温病入三焦为线索，又加上愈后调养的方剂，于1906年成书，翌年刊行，可视作曾懿以医术回应疾病的尝试。而《女学篇》成书于1905年，虽沿袭了传统女教的男女分工，但也受到维新思想的影响，强调“使男子尽应之义务，无不与女子共之；男子应享之权利，亦无不与女子共之”。同时，该书在第一章《结婚》中，提出“须注意选择配偶者之体格”，体现出朴素的古代优生思想；而在第九章《卫生》中，呼吁女性“不独宜重卫生，且宜兼习医学，使一家强则国强，国强则种族亦因之强矣”。可以说《女学篇》和《医学篇》从不同角度阐明了

公文纸背上的元代户籍资料

孙继民

让“我们可以从中第一次完整了解到元朝江南地区户籍登记的总体面貌”“对于从宋经元至明，户籍文书系统诸如手状、户帖、各类型户籍的关系和发展脉络……提供了尤为珍贵的研究数据”“还给我们提供了元代江南具体地区内地方基层体制的较完整面貌”，由此填补了中国古代户籍实物资料链两个缺环之一。

《元代湖州路户籍文书》称得上是古籍纸背文献整理的标志性成果，它实际上奠定了古籍纸背文书整理的基本模式。这一模式的基本内涵可以概括为三个要素：拆线扫描、全影印刷和图文对照。拆线扫描是将作为纸背文书载体的公文纸本古籍的线装书拆线，对树叶的纸背文书一面进行彩色扫描。纸背文书一面印本一面写本，由于印书的古纸较薄，两面有字必然容易造成字迹洇染透墨，而印本文字往往硕大，笔画粗重，写本字迹往往偏小，笔画纤细，所以纸背文书写本文字的识别难度更大。如果不是拆线扫描，纸背文书的释录就无法进行。即便有了拆线扫描，但如果不是全影印刷只是黑白图版，文字的释录也同样大打折扣。须知文书不仅有文字，还有朱印、墨印以及各类符号，其中的朱印以及浅色符号在黑白图版中印迹更淡，释录尤其困难。故三要素齐全方为最适合纸背文书整理特点的最佳整理形式。

(作者单位：河北省社会科学院)

话语权的的女性们的悲剧。《女学篇》中《论缠足之损益》，曾懿也以自身经历劝说女性放弃缠足，自述年幼时放学回家，看到兄长捕蝶寻花，“有无限自由乐趣”，“自觉身负千钧，足如桎梏，每抚之而泣”，寥寥数语，已经勾勒出个暗中啜饮的缠足女童形象，牵动读者的恻隐之心。从“医文互通”的传统来看，北宋沈括除了著有《梦溪笔谈》还写过《沈氏良方》，清代名医如薛雪有《一瓢诗话》、徐大椿有《洄溪道情》，不一而足。曾懿无疑也是医文皆修的范例，她医书中那些文学性极强的段落，凸显并延续了文人才气。

曾懿“弃文从医”的选择并非个例，其背后是清末民初女群体体的社会化转型。清末才女因为战乱被迫走出闺门，颠沛流离之际对于疾病的认知已不是简单的顾影自怜、惜春悲秋，而是与“闺外”的社会化实践紧密相连。随着清末传教士将西医传入中国，原本恪守儒家传统的中医体系受到冲击，加上女性主动或被迫深入基层地介入社会现实，使曾懿、顾淑昭、孙西台等女性能以“医者”而非“才女”的身份为世人所知。与此同时，基于现代知识架构的中国女医制度日益完善，传统女医规约的影响力减弱，本末屈指数的女中医群体逐渐演变成清末民初有一定数量的中西女医队伍。如果说和曾懿同时代的女医多为大家闺秀，有的还有家学渊源，如顾淑昭之父为名医顾锡，王恒其之父为名医王珠，那么之后的女医多是医学院的女学生，女子学医之后走上了职业化的道路。以罗秀云、张竹君等为代表的广州女医群体，就是由博济医院衍生而来的现代西医教育的产物。而随着科班出身的女医纷纷走上历史舞台，原本闺秀们擅长的文章传统逐渐隐而不彰。

回过头看，曾懿的一生既是末代闺秀的挽歌，也是现代女性知识分子介入公众领域的“原点”。她在行医中重新认识疾病，与在诗词中描摹病中心境是两种并行交织实现自我价值的路径。如果没有才女书写的人文映射，她在医论中对疾病的感悟、对生死的敬畏就难有灵性和张力。这种诗文书陶治中应运而生而生的敏感和才情，长于描摹生命的“悸动”，无论在哪个时代，都能激发出更具深度的医学人文关怀。

(作者单位：上海社会科学院文学研究所)