

# 辋川行记

晏黎

已许久没去辋川了。尽管并不远，离城区仅五十多公里，开车不到一小时。但早些年是常去的。年轻，没孩子，工作也不忙，生活尚称飘飘，多是游山玩水的空闲。

秦岭七十二峪，照说处处不同，但真起意入山，每次随手一指，目的地就落在了蓝田方向。过城南再一路往南，沿终南山过白鹿原，到蓝田县再朝南三十里，穿过几个遍植松树的岭，便是来到王维《辋川集》开始便有名的辋川河谷。

景致如今看是寻常的，远山静水，清溪杂树，几十里终南山麓，随处是这样的地方。我也是定居西安许久之，才在某天意识到，在隐士诗中读了那么久的辋川，竟近到想起来便可至的地步。第一次去是七年前，春日，沿着盘旋山道一路刺进隧道，两旁山壁高耸对峙，嶙峋山石间，确是一丛一丛的松林，只是稀疏瘦嫩，映不出明月松间照的气象，倒是董源华丽披麻皴的墨点。古河道中也有清泉，只是水流已经稀薄，再不是前人笔记中所见的那般丰沛，尤其冬天雪一下，河道冰封，就更见不到活源了。

每次去都将导航定位在一个叫“王维饭庄”的地方，就在传说中王维手植的那株银杏旁。得穿过好几重的辋川隧道，直到过了溶洞后还得再往里走，才开始在路边见到种种破败废弃的厂房、居民区，都是上个世纪营建的，随着时代功能的消退而被弃置荒山。还有人烟稀少的村庄、林圃，像是经过了风貌控制般，齐齐整整地错落于群山之间。我每次都会在白家坪村附近的一条石桥上停下，第一次去就停过，只觉得站在那桥上回望山谷，最有股说不清的疏旷和亲切。

这片山谷如今看来确实已有些平平无奇，便是在秦岭七十二峪中也不算得出挑。尽管它曾经极有名望。最为人所熟知的文段当属王维的《辋川集序》：“余别业在辋川山谷，其地有孟城坳、华子冈、文杏馆、斤竹岭、鹿糜、木兰柴、茱萸泐、宫槐陌、临湖亭、南坳、欽湖、柳浪、栾家濑、金屑泉、白石滩、北坳、竹里馆、辛夷坞、漆园、椒园等，与裴迪闲居，各赋诗云尔。”王维在《辋川集序》中，一个形容词没用，只叙述名词，就足够将他当时亲眼所见的景观传到了千年之后。

能被诗画双绝、审美一流的王维选为居所，辋川风景秀美之处当然不止这些。但自唐以后的辋川旧志失传已久，宋、元诗文亦不多见。直到清代，蓝田知县胡元煊编《重修辋川志》，才在传说之余，留下了真切可查的山川景物概要。志中收录了旧时辋川全图，上面有一些《辋川集》中不曾写到的地名，如“每月十五夜，崖山有火光，自南而北，谓之送灯”的送灯崖，相传由“高僧锡杖所通”的锡杖洞，“在欽湖下十余步，有石坎，水激石上”的跳鱼洞，“王维时常登临，遥望其母”的望青（亲）坡，还有金牛洞西边，不知谁曾于此舍身的舍身窟（包括峨眉山在内，在许多山都有同名景观）。应都曾是一方名胜，只因未曾入名诗而渐渐无名。

千载下来沧海桑田，昔人旧迹早已湮没无存。明代的时候尚存鹿苑寺，如今连古寺都不在了。但那些年爱去也不是迷恋它的水山景色。一种说不出的亲切感和氛围感，熟练写它的文字，它便成为书中旧境，每逢亲至，便像故人相逢。它还是千载间除桃花源外，士人心灵的一一隐居之境，就是转转，也能消除人心里的烦躁。又或许是因为喜欢了多年的诗人埋骨于此，就算原墓早就平毁无所查，但在我心里，王维就是这一隅的诗人，作得最好的也就是这一隅的诗歌。这里不是王维的故乡，却是《辋川集》的故乡。

曾写过一篇对比王维和鹿特丹的伊拉斯谟的文字。尽管两人一中西隔十万八千里，年份也差上数百年。但两人的文章轶事却给人以相似的感受，每回随便捡起哪一段都能舒适地读起来，是心中的理想主义者和人文审美者最贴合的形象。

对所有所见一视同仁，不抱任何偏见，不怀激烈态度，远离人世间所有违背理性的狂热。是好心的书呆子，平和、善良、渊博、正派、迂腐，对人对世带着点审视的疏离，和最低限度的乐观，同时也无法完全逃脱爱慕名誉、渴求认可的人性弱点。他们当然都不是历史喜欢的人——不是那些充满激情的冒险家，不加克制的实干者，肆无忌惮的创新者。尽管他们都曾被自己的时代极度青睐，但他们最终都不约而同地听从自己的内心，退到时代边缘，归于寂寞，寻回独立与自由，终究销声匿迹。

辋川是王维四十岁后选作归隐之处的。“中岁颇好道，晚家南山陲。兴来每独往，胜事空自知。”到他去世前的十几年间，他任隐沉浮，但闲居时总在此间。自幼的佛学造诣浸润至此，半世的浮沉已潜在心里，少年初露的锋芒，贵胄师友的风光，仕途遭扼的困顿，声名俱毁的不堪，都已远去，独来独往，冷暖自知，是他最后的选择，也是最适合他的生活方式。

尽管心中难免还是会有放不下的事，“脱身虽则无计，自刃有何不可？”他在给友人的书信中提起安史之乱中陷贼



王维《辋川图》摹本(传)



鹿苑寺各地石碑和王维手植银杏的四季色彩

后出任伪职的经历，用他平生诗中难得一见的激烈情绪自问。但他终不是那样性情的人，他是完美而温润的雕塑，一生固守与尘世若即若离的距离，散发着出世的禅意的光晕。《凝碧池》中那种宁为玉碎的刚烈离他很远，而在最后的最后，除了隐遁山林，舍宅为寺，亲笔作书同亲友告别，他似乎再没什么可以用作去做的事。幸好还有辋川，以孟城坳、华子冈、文杏馆、斤竹岭、鹿糜、木兰柴、茱萸泐、宫槐陌、临湖亭、南坳、欽湖、柳浪……在盛唐激烈的色泽里，在山河动荡的衰落中，辟出一片温润，包容了这个自认有罪的灵魂。

其实如今我们再提起安史之乱王维陷贼那件事，多还是能抱理解的同情的。但对于王维自己却是难以跨过的坎。他自幼所读《维摩诘经》，上来的《方便品》中就记录了维摩诘其人的故事，或可作为王维心理的一种参照。

那大概就是这么一个人：“长久以来，虔诚奉佛奉法奉养奉僧，无法无生，终极心愿是一以悲心度世，参悟一切众生的心意所求与宿命所归。他本欲归隐，却为了方便救度世人而居住在毗耶离城中。他的财产无尽，却经常资助城中贫民。他的戒行清静，忍辱负重，不断精进名声，追求完善，是为了成为世人的榜样，导人向善。他修持禅定，一心归寂，从不允许自己心猿意马，浮躁不定。虽然他的身份还是佛门外的白衣居士，但却用奉行出家沙门的清静戒律。虽然他居家生活，娶妻生子，却没有对声色犬马的执著，也远离家人带来的天伦之乐，在家清修；虽然出身富贵，锦衣玉食，却仍始终相守乐善好施带来的心平气和；偶尔的游戏玩乐，也要寻机渡化别人……”早早就有这样的心理暗示，如何能不把自己的人生过成一个人设呢？权力财富这些都可视为浮云，但道德上的瑕疵对他们的打击，却是根底里的。

所以，不管是闻名附会是矫情还是其它，既是年少时读过很久的诗人，浸润他这样深久的故地，去看一看也是好的呀。还是很久后才发现年少时的醉心山水是一种懒惰与软弱，不想直面生活的琐碎烦恼的一种拒绝。毕竟生活真实的质地总与重量相融，但辋川，因为都是用身心手足挨个丈量过的，就算许久不见，细节依旧清晰。

我是眼看着这大名鼎鼎又几乎无人问津的山谷是如何变化的。起初真是荒山寥落、人迹罕至，就算有些早年修的王维旗号的旅游胜地，也都成为庭院堆灰、大门落锁的陈迹。路过村镇找地吃饭，村民对着外来车牌的疑惑：“老远干什么来？难道也是看树？”

说减，但毕竟也有了千年的岁数，当年的小银杏，如今已经高可参天。树下立着“王维手植银杏”和“鹿苑寺”字样的石碑，碑后刻着此地的历史，和当年散落的文物详记。不远处的一片荒草间，还有一座“王维墓”，当然是假的，王维和其母崔氏的墓碑早被平毁，连墓碑都被当作石料压在工厂今已废弃的厂房下。

如果说辋川山谷中有什么特别可看的，我最初去的时候，也就是这些而已。据说2005年左右的时候，县里曾花大力气做过一些营建，但都没做起来。变化是后来几年里一点点发生的，先是村边的道路旁开始出现描绘王维生活图景的小景观，再是明确标注“王维诗画小镇”的路标竖起来，在小山包上修了亭子。后来临近村庄内街道的



于同一地点拍下的辋川四季



终南山风景，让人想起王维的“隔牖风惊竹，开门雪满山”  
本版配图均由晏黎提供

墙壁上也刷上了王维的诗画，已初步具备了一个旅游小镇的模样，并不十分精巧，略有些刻意，人为痕迹过重，使得山水的线条都有些生硬了。不知道这回怎么样，但对当地人来说，终究称得上是一件好事。

因地处终南山深处，辋川镇人口并不多，看统筹下来的数据，如今也才一万出头。有年春天一家人进山，春风总给风物加持，那一眼见的风景，真可算的是王维文中的“草木蔓发，春山可望”了。一家人猫在辋川岸边的一片白皮松林中挖荠菜。正挖得兴起，石桥旁一位好奇的老人家过来看我们。起初还以为是在踩人家林子要罚我们钱，结果却只是想找人聊聊天。看她那模样就知道是常年寂寞。她家院子就在松林边，我们挖起荠菜就顺势去坐了坐，喝杯水聊聊天。是关中山村中常见的情况，子女都在外，剩下老两口在山里守着这片松林。如果叫我乍看这林子，第一念头自然是果然是“明月松间照”啊。但落在当地人切实的生计里，就成了实打实的经济账。老人家说起他们如今留守山中的营生，常见的五谷和作物种植，还有畜类养殖，说来也没什么特别的。他们家主要是种松树，辋川一带有些特定的山谷土壤极宜种松，有人工的，也有野生天然林。光是松树，就有油松、华山松、雪松、白皮松等好些品种。这些年城市绿化需求大，他家白皮松苗的单价慢慢从当年的几元涨到三十元往上。还有许多闲话，说远在异地的儿女，说十年前的两次山洪，说山里常见的“冷子”灾（也就是冰雹）。他们说的时候我回想每次来都要感叹的几乎要干涸的辋河，山洪漫过这样的河道也不知是什么模样；又想起刚才才挖荠菜的林子，也不知老人家这片林子一年能换来多少钱。

去年临近春节的时候，我又进了一次山，在白家坪村口停车步行往里走，村道两旁的墙壁上，王维的诗画已经绘完。看到一座没人的老院墙，墙画和眼前的终南山意趣洽，竟然很好看。没见到石桥边的那户人家开门，倒是往村里走，路遇村里人家门口贴春联，我听见老人们跟邻居抱怨，因为疫情，今年儿女都回不来了，没啥年气儿还过什么年。

已经许久没去了，但我始终惦记着它。且因为又多读了点书，经了点世事，在种种单向度的喧哗与骚动之外，那也是不远处生活的又一种可能。不知那边的旅游设施营建得怎么样了，有没有影响，或许有一天，鹿苑寺也会在原址上被重建，山门仍落在如今那株高瘦的银杏后面。

或许终南山中也有更好的去处，一如文学史中当然有更好的诗人。但阅读和行旅都是需要缘分的，没有人能读遍所有的书，也没有人能踏足所有的去处。于我而言，辋川的存在，不必更清寂，也不必更惊艳了。就在生活的缝隙间，离所居之城这么近的地方，有这样的文学故地，山川故人，于我而言，已经足够幸运了。

中国佛教造像，多见泥塑、石雕和金铜铸，以石雕最有朴气，而气格最鄙俗的，是敷彩泥塑。

不过，敷彩泥塑的代表作却寡得了世间大名，不少还被艺术经典，譬如敦煌莫高窟彩塑，尤其是那里的唐代菩萨塑像。这种判断，大概是着眼于它的技法娴熟。不过，艺术更应当看重的也许是对待技术的观念，而不是技术本身。假如运用技术以取悦感官，以眩惑妖艳为鹄的，那就连技术自身的价值也否定了。

威尼斯画派大师提香就有此嫌——如果说佛罗伦萨画派以素描见长，威尼斯画派则以色彩著称。提香当然是其中翘楚；但是，他的色彩或许有世俗意义上的好看与漂亮。可整体色调偏暖，某些色块的纯度和亮度过高，而某些色块之间的对比也太强烈，加上背景笔触的草率，就不免有一种粗俗感。提香为西班牙国王腓力二世创作过七幅神话组画，其中《狄安娜和卡利斯特》《狄安娜和阿科特翁》两幅，即能代表这种用色特点。就此而言，提香不及自己的老师乔尔乔涅，后者的色彩远为含蓄低调。保罗·克利曾在日记中写下这样的评论：“虽然提香是公认的色彩大师，我却以为提香的色彩感官性大于精神性。”不能不承认，克利眼光犀利。

同样，如果论到驾驭技术的观念，敦煌彩塑就不得不让石雕一头地。那些彩塑泥佛，虽说千年的光阴已经让彩衣褪去了些许火气，可色泽依然浮艳。更何况有些造像体态风骚，其上更有璎珞臂钏、帛披罗裙，层叠叠绕。浓郁的色与繁复的形，断无一处，结成一股倚门妆色，扑人欲倒。宋代僧人道诚《释氏要览》记载过唐代道宣律师的话，说是在宋、齐间，菩萨还是男身。入唐后，为取悦俗目，大变六朝旧制，丈夫相一变而为女郎貌。非但如此，菩萨还媚态横生，源于当时的底层工匠摹写自身边的娼妓。难怪我看敦煌唐代彩塑菩萨竟大有风空气。如此这般，就算技艺了得，能够充分用衣纹来表现肢体体积感、表现人体动态，也不过仅仅是工匠的技术而已。相形之下，莫高窟北魏泥塑，却有尊严，无贱相。

其实，若论技术，北朝泥塑形粗色简，肢体僵滞，远不及唐代圆熟。当然，也有人称许此间北朝泥塑简拙，不过在我看来，它的“简”实是“简陋”而非“简洁”，它的“拙”实是“笨拙”而非“技术”技术水准不但难与同窟唐代彩塑比肩，较之同期的麦积山石窟北魏泥塑，同样逊色多多。不过，这种因为技术的匮乏而造成的简拙，与那种娴熟运用技术之后，再扫平技术的痕迹而形成的简拙，虽然神肖，毕竟貌合，往往被混为一谈。可是，有时错觉也能产生一种美感，恰恰因了这份粗简，北朝泥塑才不曾沾染世俗的浮华气息。所以即便技不如唐，那也宁可舍盛唐而就北朝。毕竟，技术只要学而时习之，不难向上；对待技术的轻薄习气一旦沾染，极易人骨浸髓，脱它不得，必然趋下！张大千就是一例。他似乎就缺乏一种对待技术的正确观念，可叹他当年远赴敦煌取经，取到的不过是一纸轻浮，妖绿骚红，倒白白断送了上佳的笔触感觉，江南吴藕汀因此笑他拜错了师门。

而石雕，比起敷彩泥塑，以色以质，都占尽春光。石材，无论是砂岩、红砂岩或花岗岩，还是青石、白石，都天然灰调，绝无青花的脂粉气，更无斗彩五彩粉彩斑斓媚惑感官的妖艳气。加之历经沧桑，质地斑驳，更是古意十足。倘若石质太光洁，不会有甜腻感。更重要的是，质地的精致，暗示了一种对技术和规律的遵从，多少有束缚相，恐怕与讲求超脱的佛理不近不亲。这就如同先秦汉陶器，质地粗朴，反而比近世瓷器更显大气，虽然后的技术远为精湛，质地也更为精细，可同时也多了几分小家碧玉的忸怩态。石雕如此这般的色与质，就算有些造像再勾勒出雕饰种种，哪怕簪环钗钏，锦带绣袍，想兴风作浪，也只能作暗潮涌动，倒成了静净中的一份欢喜。这好似麒麟周信芳的唱腔，虽流利近俚俗，可他的嗓音却暗哑，与古拙近，离媚态远。以沙哑嗓音出类拔萃，双方的对阵，嗓音的拙重迥略略胜出，旋律的通俗却不得不退让三分。两厢参差，麒麟自有他的风味，格调并不完全低俗。那些粗质灰调的石佛，就算精装饰刻，大抵也可作如是观。

和敷彩泥塑比起来，金佛或者鎏金铜佛因了材质的缘故，虽然光芒刺眼，毕竟整体，不比前者，五色花俏炫目。而且，必须一提的是，北魏、北齐铸造的一些金铜佛，意志古拙，纵然是金属色的佛。但是数枝独放，焉得成春？看来中国佛教造像三分天下：泥塑、石雕和金铜铸，二分尘土，只剩一分春色，那就是石雕。

不过，整个中国佛教雕塑的精华，却可能是一些小品，特别是小佛龕或者造像碑和造像塔上的高浮雕、浅浮雕，其古拙远胜某些形体阔大的石佛，如云冈昙曜五窟大佛、龙门奉先寺卢舍那大佛。种种因缘际会成就了这些小品的美感品格：既是小品，咫尺之中原本就难以运刀，何况是繁琐刻镂，形体则不得不简。倘若兼之石质坚硬，奏刀愈难，造型也不得不拙；也许更重要的一点是，刊刻小品时，工匠的心态可能更为松弛，雕凿大佛也许是力竭仗，而区区小件，焉用牛刀？大可随性刻来；加之普通造像，并非皇家斥资，就算用刀子草草，能奈何何！如此再添一份自在。于是，它们因客观主观上的双重原因，显得以自在的心态对待了技术；既不是缺乏技术，如北朝泥塑；也不是过分倚重技术，如隋唐彩塑。这，也是对技术最恰当的观念，所以造成了一份简拙的美感。

这些小品的好处，亦仿佛《史记》。后人看《史记》文字，总觉太笨，此处有数字，彼处有数句，那里又是文句不通。待到细细改过、精心打磨过一通，每每却发现不及司马迁原文，那样一种粗枝大叶、乱头粗服，才是真好。班固《汉书》就稍嫌精致——此处不论史学，单讲文字。他输给司马迁的，就是这一点吧。其实，真正好的艺术或者说技术，总是不要像艺术，显得不太有技术，有些距离感才好。譬如好诗却不是不太像诗，此所以汉乐府比唐诗更佳。

如果说在造型艺术中，有所谓“技进乎道”的话，这境界就叫“技进乎道”。“道”就是这种对待技术的观念：不仅不以技术取悦感官，就连技术的痕迹也一一扫平，由此才更能表现出一种自由感与超脱感。相形之下，龙门奉先寺卢舍那等等诸佛，不免太精致太有技术。完美的东西更容易不完美，太像艺术的艺术，反而不够艺术。梁思成先生在《中国建筑史》中，把奉先寺大佛奉为中国雕塑的神品，也许是太看重“技”了！难怪他青睐大足石刻，这批宋代雕塑技术的痕迹同样浓重。梁思成先生可能未曾悟到，在技术之上，更有一层境界，可以扫平所有技术的痕迹。梁先生浸淫欧美雨，也许他是以西洋艺术的灵魂看中国艺术。其实，西洋的油画雕塑都嫌太吃力，技术的痕迹太重——固然有一种秩序井然的美感，可从另一种角度看，它们依然受制于某种规律，与“道”尚有一间之未达。

# 古代的佛像

李欣

就是石雕。

不过，石雕造像中也自有洞天。我见过一些很好的残佛，某些小品也许更佳。

就前者而言，倘若只是圆雕，只剩残躯，或者只存头像，反而更妙，繁复饰物越发不能出一头地。在这里，残破表现为艺术规律的不完整，这种规律的缺失本身，同样暗示了某种摆脱艺术规律束缚的超脱感、自由感。这虽与艺术(技术)隔膜了一层，同样也与讲求超脱的佛理亲近了几分，雕妆画衣纵然有几分羁绊于规律技巧，却也控它不住。

其实，整个中国佛教雕塑的精华，却可能是一些小品，特别是小佛龕或者造像碑和造像塔上的高浮雕、浅浮雕，其古拙远胜某些形体阔大的石佛，如云冈昙曜五窟大佛、龙门奉先寺卢舍那大佛。种种因缘际会成就了这些小品的美感品格：既是小品，咫尺之中原本就难以运刀，何况是繁琐刻镂，形体则不得不简。倘若兼之石质坚硬，奏刀愈难，造型也不得不拙；也许更重要的一点是，刊刻小品时，工匠的心态可能更为松弛，雕凿大佛也许是力竭仗，而区区小件，焉用牛刀？大可随性刻来；加之普通造像，并非皇家斥资，就算用刀子草草，能奈何何！如此再添一份自在。于是，它们因客观主观上的双重原因，显得以自在的心态对待了技术；既不是缺乏技术，如北朝泥塑；也不是过分倚重技术，如隋唐彩塑。这，也是对技术最恰当的观念，所以造成了一份简拙的美感。

这些小品的好处，亦仿佛《史记》。后人看《史记》文字，总觉太笨，此处有数字，彼处有数句，那里又是文句不通。待到细细改过、精心打磨过一通，每每却发现不及司马迁原文，那样一种粗枝大叶、乱头粗服，才是真好。班固《汉书》就稍嫌精致——此处不论史学，单讲文字。他输给司马迁的，就是这一点吧。其实，真正好的艺术或者说技术，总是不要像艺术，显得不太有技术，有些距离感才好。譬如好诗却不是不太像诗，此所以汉乐府比唐诗更佳。

如果说在造型艺术中，有所谓“技进乎道”的话，这境界就叫“技进乎道”。“道”就是这种对待技术的观念：不仅不以技术取悦感官，就连技术的痕迹也一一扫平，由此才更能表现出一种自由感与超脱感。相形之下，龙门奉先寺卢舍那等等诸佛，不免太精致太有技术。完美的东西更容易不完美，太像艺术的艺术，反而不够艺术。梁思成先生在《中国建筑史》中，把奉先寺大佛奉为中国雕塑的神品，也许是太看重“技”了！难怪他青睐大足石刻，这批宋代雕塑技术的痕迹同样浓重。梁思成先生可能未曾悟到，在技术之上，更有一层境界，可以扫平所有技术的痕迹。梁先生浸淫欧美雨，也许他是以西洋艺术的灵魂看中国艺术。其实，西洋的油画雕塑都嫌太吃力，技术的痕迹太重——固然有一种秩序井然的美感，可从另一种角度看，它们依然受制于某种规律，与“道”尚有一间之未达。

和敷彩泥塑比起来，金佛或者鎏金铜佛因了材质的缘故，虽然光芒刺眼，毕竟整体，不比前者，五色花俏炫目。而且，必须一提的是，北魏、北齐铸造的一些金铜佛，意志古拙，纵然是金属色的佛。但是数枝独放，焉得成春？看来中国佛教造像三分天下：泥塑、石雕和金铜铸，二分尘土，只剩一分春色，那就是石雕。

不过，整个中国佛教雕塑的精华，却可能是一些小品，特别是小佛龕或者造像碑和造像塔上的高浮雕、浅浮雕，其古拙远胜某些形体阔大的石佛，如云冈昙曜五窟大佛、龙门奉先寺卢舍那大佛。种种因缘际会成就了这些小品的美感品格：既是小品，咫尺之中原本就难以运刀，何况是繁琐刻镂，形体则不得不简。倘若兼之石质坚硬，奏刀愈难，造型也不得不拙；也许更重要的一点是，刊刻小品时，工匠的心态可能更为松弛，雕凿大佛也许是力竭仗，而区区小件，焉用牛刀？大可随性刻来；加之普通造像，并非皇家斥资，就算用刀子草草，能奈何何！如此再添一份自在。于是，它们因客观主观上的双重原因，显得以自在的心态对待了技术；既不是缺乏技术，如北朝泥塑；也不是过分倚重技术，如隋唐彩塑。这，也是对技术最恰当的观念，所以造成了一份简拙的美感。

这些小品的好处，亦仿佛《史记》。后人看《史记》文字，总觉太笨，此处有数字，彼处有数句，那里又是文句不通。待到细细改过、精心打磨过一通，每每却发现不及司马迁原文，那样一种粗枝大叶、乱头粗服，才是真好。班固《汉书》就稍嫌精致——此处不论史学，单讲文字。他输给司马迁的，就是这一点吧。其实，真正好的艺术或者说技术，总是不要像艺术，显得不太有技术，有些距离感才好。譬如好诗却不是不太像诗，此所以汉乐府比唐诗更佳。



「文汇报笔会」  
微信公众号