

中国当代通俗小说史论

汤哲声摇主编



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (9542) 第 5555 号

定 摇 价：猿元肆角

举报电话: 0914-6222222 电子邮箱: 6222222@163.com

第一章通俗小说批评理论溯源

摇摇员怨年 到 苑年代末社会小说处于“失声”的状态——员怨年“域



外小说”引起人们的关注——1980年“商战小说”登上文坛——1990年代后期“官场反腐小说”畅销一时——社会纪实小说和都市小说开始走红——社会小说繁荣的三个原因——社会小说的四个美学特征

摇摇第二节摇域外小说摇 轶源

摇摇《北京人在纽约》和《曼哈顿的中国女人》——《偷渡客》和《悲惨的人蛇档案》——《陪读夫人》——《刮痧》和《重返伊甸园》

摇摇第三节摇商战小说摇 轶范

摇摇“财经小说”——《丽宫》和《背叛》——《股海搏杀》和《股海亡灵》——商战纪实小说——商战短篇小说——《非常档案》

摇摇第四节摇官场反腐小说摇 轶远

摇摇1990年代初“官场反腐”中短篇小说——《国画》和《沧浪之水》——《天网》《抉择》《苍天在上》《大雪无痕》——《人间正道》《中国制造》——官场反腐小说的三种模式

摇摇第五节摇纪实小说与都市小说摇 轶园

摇摇农村纪实小说——要案纪实小说——热点纪实小说——“款爷小说”和“白领情爱小说”——“都市边缘人小说”

摇摇阅读延伸摇 轶园

摇摇思考延伸摇 轶员

第三章摇言情小说摇 轶园

摇摇第一节摇概述摇 轶园

摇摇纯情小说四大家：琼瑶、玄小佛、于晴、席绢——“女强人小说”三大家：岑凯伦、亦舒、梁凤仪——具有言情小说因素的“红色经典”——手抄本——悲情的张欣与理想的王朔——言情小说的另类写作：卫慧、棉棉、木子美、春树、九丹——言情小说另类写作的思考

摇摇第二节摇纯情小说摇 轶园

摇摇爱情至上是言情小说最重要的特征——“男追女”表达女性自恋心理——纯情小说自觉承载道德教化功能



摇摇第三节摇女强人小说摇轱辘

摇摇才貌双全——独立自强——感情至上——怀疑男性——内心的寂寞与挣扎——亦舒作品和梁凤仪作品比较

摇摇第四节摇情欲小说摇轱辘

摇摇爱与性的分离——另类、残酷的青春写作——写作是一种情感宣泄、思考自身的特殊力量——性经历的描写、展示和批评

摇摇阅读延伸摇轱辘

摇摇思考延伸摇轱辘

第四章摇武侠小说摇轱辘

摇摇第一节摇概述摇轱辘

摇摇中国当代武侠小说的基本特点——中国当代武侠小说的历史、文化、社会背景——三大作家群体

摇摇第二节摇香港武侠小说摇轱辘

摇摇武侠王者金庸：道德世界中的侠义主题——高明的情节艺术——令人遗憾的女性观念

武林长者梁羽生：正统的侠义观念——厚重的历史感——浓郁的书卷气

摇摇第三节摇台湾武侠小说摇轱辘

摇摇武侠小说的革新派古龙：现代意识引入武侠小说——体式上的求新求变——诗化语言、优美意境——古龙小说的缺陷

武侠小说的新旧承续者卧龙生：女性主体观——机关方术描写的集大成者——卧龙生小说情节模式

侠情传统的再开掘者司马翎：司马翎小说女性形象的三种类型——男女两性关系的颠覆性描写——司马翎小说的开创意义

摇摇第四节摇后金庸时代的武侠小说摇轱辘

摇摇武侠超新派温瑞安：“平民之侠”形象系列——武侠小说创作的新技法和新形式——温瑞安小说的局限性

新武侠旗手黄易：“玄幻武侠”的先河——追求个人幸福为己



任——黄易小说的局限性

摇摇第五节摇大陆新武侠摇轱辘原

摇摇独孤残红的“江湖四部”——张宝瑞的《京都武林长卷》——《今古传奇·武侠版》作家群

摇摇阅读延伸摇轱辘缘

摇摇思考延伸摇轱辘远

第五章摇公安法制小说摇轱辘范

摇摇第一节摇概述摇轱辘减

摇摇公安法制小说的三个阶段：“十七年”时期——“文革”十年——~~圆~~世纪~~愿~~年代开始的“新时期”

摇摇第二节摇肃反反特小说摇轱辘原

摇摇肃反反特小说的创作背景——《无铃的马帮》等边疆反特小说——情节的模式化——人物的脸谱化

摇摇第三节摇新时期的公安法制小说摇轱辘猿

摇摇“去政治化”、“去英雄化”的创作倾向——《女民警的坎坷经历》——《夕峰古刹》——《刑警队长与杀人犯的内心独白》《刑警队长的誓言》——《傍晚敲门的女人》——《软弱》——《无悔追踪》——《她在歌声中死去》

摇摇第四节摇海岩与蓝玛摇轱辘员

摇摇“英雄的人”转为“人的英雄”——《便衣警察》——“披着狼皮的羊”——海岩小说的爱情表现——海岩小说的三维结构——海岩小说与影视剧——蓝玛的小说属于“社会侦破小说”——古典侦探小说创作方式的坚守者

摇摇阅读延伸摇轱辘圆

摇摇思考延伸摇轱辘圆



第六章 摇历史小说 摇源

第一节 摇概述 摇源

摇世纪 年代历史小说创作热——《李自成》一枝独秀——
年前后历史小说的创作出现了变异——年以后历史小说进入了
多元化时期——台港地区的历史小说

第二节 摇政治历史小说 摇源

摇年代的中短篇历史小说——《李自成》——《星星草》——《张
居正》

第三节 摇文化历史小说 摇源

摇“中华文化溯源”三部曲：《孔子》、《老子》、《炎黄》——《白门
柳》——《曾国藩》

第四节 摇帝王历史小说 摇源

摇《雍正皇帝》——“百年辉煌三部曲”：《倾城倾国》、《少年天子》、
《暮鼓晨钟》——《慈禧全传》

第五节 摇商贾历史小说 摇源

摇《商圣——范蠡全传》《绝代政商吕不韦》——《胡雪岩全传》——
《大盛魁商号》

摇阅读延伸 摇

摇思考延伸 摇

第七章 摇网络小说 摇源

第一节 摇概述 摇源

摇网络小说的概念——网络小说的产生与发展——网络小说的类型

第二节 摇网络小说的特点 摇源

摇写读交流的实时性和交互性——文本结构的超链性和简短性——
叙述语言的灵活性和丰富性——情节模式的松散性和新异性



摇摇第三节摇网络小说的语言摇

摇摇网络小说题目制作用语的特色——作者和主人公的网名的语用特色——网络叙述语言的习惯用语——网络小说人物语言的口语机制——网络小说读者的评论语言

摇摇阅读延伸摇

摇摇思考延伸摇

摇摇主要网络小说网站摇

摇摇网络小说网址汇集网摇

第八章摇科幻小说摇

摇摇第一节摇概述摇

摇摇科学小说、幻想小说和科学幻想小说——科幻小说在晚清引入中国——~~1903~~1903年以前中国主要的科幻小说作品

摇摇第二节摇中国大陆的科幻小说摇

摇摇“少儿科普”——“爱国强国”——“人性探索”——~~1949~~1949年代后科幻小说创作的新生代

摇摇第三节摇台港地区的科幻小说摇

摇摇台湾科幻小说的创作发展——“中国科幻小说”的概念——张系国的《星云组曲》——倪匡的科幻小说与《传说》分析——香港正宗的科幻小说失缺

摇摇阅读延伸摇

摇摇思考延伸摇

后记摇

绪论

中国当代通俗小说的叙事策略 及其批评

—

有一个观点必须更正 ,那就是通俗小说仅仅是一种休闲、娱乐的文学 ,仅仅是写那些社会时尚、颓废文化、家庭伦理、日常生活的“软性生活”的小说。不错 ,休闲、娱乐是通俗小说重要的美学原则 ,“软性生活”是通俗小说重要的创作素材。但是通俗小说所表现的美学原则和素材决不仅仅是这些 ,它还是中国近百年来重大社会问题和历史事件的记录者和文学的表述者。以抗日战争为例 ,~~从 1937 年~~1937 年以前通俗文学作家创作的“抗战小说”要远远超过新文学作家。张恨水直接将抗战作为主要素材



的作品近十部,涉及到抗战生活的作品数十部,^①是1938年以前写抗战小说最丰的作家。除此以外,“五四”运动、上海等地都市社会的形成以及中国工商业的整合和兴起、军阀战争、反饥饿、反内战等等,这些新文学作家很少直接描述的“内容”,1938年以前的通俗小说作家却有着大量的描绘。当代通俗小说同样是以反映重大的社会问题显示出特色。1938年曹桂林的《北京人在纽约》出版,接着引发了“域外小说”创作热,这些小说的创作素材正是基于当时中国大陆重要的社会现象:“出国热”“洋淘金热”;紧接着一大批反映工商和刑侦的小说登上文坛,它们是中国大地掀起商业大潮和开展“严打”活动的文学表述;1949年代中期之后,在反映社会重大问题的通俗小说中有两类作品相当走红,一类是对中国1949年代以来农村改革进行思考的小说,如冯治的纪实小说《中国三大村》,一类是对中国官场体制进行思考的官场反腐小说,如陆天明的《苍天在上》、阎真的《沧浪之水》、王跃文的《国画》等小说,通俗小说紧跟着中国改革开放的历史进程,对中国改革过程中的一些深层次问题展开了思考;到了世纪之交,通俗小说创作中一些文化小说呈现了出来,一方面是对中国传统的伦理道德展开思考,这类思考主要表现在那些表现家庭伦理生活的作品中,家风以及家庭成员间的纠葛、中国式离婚和结婚、第三者和婚外情等等都在叩问着中国人的道德价值和道德底线,另一类是在中外文化的对比中评价中国文化的得失,这类小说往往出自具有国外生活背景的作家手中,如虹影、戴思源、卢新华等人的作品,这些文化小说都呼应着跨世纪前后中国精神界对中华民族精神本源的思考。可以明确地说,1949年代以来中国大陆的通俗小说是随着中国文化、政治、经济的演变而演变,相当及时地表现出急速变化中的中国社会生活。如果我们再从此时中国精英小说^②的状态思考,这些通俗小说就更具有社会价值。1949年代以来

① 学术界统计的数字为:张恨水创作文字1400多万,抗战作品180万字以上。见《张恨水抗战目录索引》,安徽省张恨水研究会秘书处编印。

② 这个名称并不科学,只是从大众文化角度论定通俗小说,与此相对应,从精英文化的角度论定精英小说。姑妄称之。



中国大陆的精英小说在社会价值的坚守中大踏步地后退,所谓的消解崇高、消解权威,所谓的“新写实”、“新历史”,不管是怎样的自我欣赏,都是对社会价值的回避,甚至放弃。社会价值的追求是新文学以来中国精英小说最重要的特色之一,到 20 世纪 90 年代却让位给了通俗小说,实在是意味深长。

通俗小说在当代中国为什么会有如此表现,我认为与通俗小说的文化品质有关,而通俗小说的这些文化品质又为当代主流意识形态所容忍、所接受,甚至在很大的层面上与当代主流意识形态处于相同或相交的状态。

我们首先论述通俗小说的文化品质。通俗小说本身就具有很强的民族性,各个民族的文化传统构成了各个民族的通俗小说的文化思维和价值判断。经过几千年的文化积淀已经成为中国人最基本的行为规范的伦理道德自然就成为了中国通俗小说的文化品质。从文化思维的角度上看,1919 年以前中国的通俗小说主要表现为两种形态,一种是对中国传统的伦理道德的宣扬,这类小说主要盛行在清末民初的“鸳鸯蝴蝶派”时期;一种是用中国传统的伦理道德评判眼前的社会事件和社会时尚,作家们或者是以这样的文化观念来塑造心中的大侠、大侦探、大英雄,或者是在揭露那些社会黑幕之后以这样的文化观念为依据感叹世风日下、人心不古。20 世纪 80 年代以后中国大陆的通俗小说开始复苏,复苏中的通俗小说同样是以中国传统的文化精神作为核心的文化品质。我们可以从域外通俗小说的引进和演化中感受到中国大陆的通俗小说对传统文化精神的坚守。20 世纪 80 年代初,金庸武侠小说为代表的香港通俗小说和琼瑶言情小说为代表的台湾通俗小说进入了中国大陆,同时,在“功夫系列”等英美电影和《人证》、《望乡》等日本电影的引领下,大量欧美、日本的通俗小说也进入了中国大陆,港台地区和欧美、日本的通俗小说对中国大陆的通俗小说乃至整个大众文化的复苏起着重要的作用。值得思考的是,复苏中的大陆通俗小说与那些高唱着“一无所有”、“我不知道”的流



行歌曲和打打杀杀之中塑造出的冷面孤胆英雄的影视剧不同,通俗小说并不完全模仿这些外来小说,而是在自我文化品质确立的前提下,对这些外来小说有所扬弃、有所接受、有所模仿。于是,我们就看到,港台地区的小说在中国大陆受到特别的青睐,因为它们属于同一个文化圈。对欧美的通俗小说则在接受中进行了相当实际的改造。接受的是情节模式:中国 20 世纪 80 年代的婚恋小说中盛行的“第三者”、“婚外情”;社会小说对政治黑幕进行揭露;侦探小说中犯罪心理的分析;武侠小说中的“硬汉派精神”和玄幻色彩,这些情节模式的形成,其生活源泉当然来自于本土,其创作思维很大程度上却来自于欧美的通俗小说。改造的是文化价值和审美趣味:“第三者”、“婚外情”实际上是宣扬一种婚姻、性爱分离的情爱观,在欧美的通俗小说中婚姻并不一定战胜性爱,而在中国的通俗小说中,性爱一定是最后的失败者,小说中的“第三者”或者是“婚外情”不管是多么地欢快,多么地陶醉,最后一定是以悲剧告终;欧美通俗小说暴露黑幕并不一定有结果,中国的通俗小说一定会有一个圆满的答案,体制内的问题一定会在体制内解决;欧美通俗小说对犯罪心理的分析一定是引向社会的批判,中国通俗小说对犯罪心理的分析总是演化成狐狸的狡猾与猎手的高明之间的关系;欧美通俗小说中“硬汉派精神”显示出来的是某种个性,很少涉及到道德(甚至道德并不高尚),中国通俗小说中的个人意志最后总是与人格的健全联系在一起,是英雄,而且一定是个君子。在小说的结构上,欧美的通俗小说常常是开放式结构,有头无尾,留下余味,中国的通俗小说情节开头是放开的,结尾则一定要收起来,很少留下遗憾;欧美的通俗小说的手法多样,中国的通俗小说作家总是在传奇故事中叙述。不管对欧美通俗小说如何接受和如何改造,中国通俗小说的依据相当清楚,那就是以中国传统文化精神为核心的文化品质,并以此来迎合传统的阅读习惯。

现代精英文化是对既有的社会体制、文化体制的怀疑和挑战,以便从现状中解脱出来,精英小说所侧重描述的是变动国家社会中的“人怎样



做”。中国传统的文化精神是对既有的社会体制、文化体制的尊重和服从,中国通俗小说所侧重描述的是国家社会变动中的“怎样做人”。精忠爱国和修己独慎是中国传统伦理道德的两大原则。精忠爱国是“大节”,要求着对国家和民族的关心和热爱,要求着对时事政治的关心,这与任何民族的主流意识形态都相一致。修己独慎是“小节”,要求着自我的行为规范,要求着民众不断地调整自我以适应时事政治的变动。中国通俗小说的文化品质也就是在既有的社会体制和文化体制中寻找自己的位置。域外小说中人物的生活经历不管如何坎坷,也不管事业成功与否,令人尊敬的一定是传统行为道德的笃行者;冯治的《中国三大村》中的禹作敏和吴仁宝都是农民致富的带头人,但是禹作敏不会“做人”,私性膨胀到与制度挑战,他只能失败,而吴仁宝克己奉公,成为现有农村政策的成功实践者;陆天明、周梅森等人小说中的那些贪官在生活中一定是道德败坏者;文化小说中的那些人物的行为不管怎样叛逆,最后的是非评判一定是中国传统的道德规范。道德健全者人生一定圆满,好人一定战胜坏人,正义一定战胜邪恶,有情人终成眷属,无论社会如何变动、翻新,无论人生多么曲折、坎坷,无论生活遭遇多么凄惨、不幸,本分地做人一定会有圆满的结局。1989年以前通俗小说的这些文化品质在主张“世界主义”的新文化的氛围内受到激烈的批判,被斥之为“封建”和“落后”,通俗小说也被斥之为“瞒”和“骗”的文学。但是当代主流意识形态强调的是“中国特色社会主义”,强调的是“依法治国”与“以德治国”并举,通俗小说在价值取向上与当代主流意识形态的要求在很大程度上重叠在一起,于是不管通俗小说表现的事情是多么敏感,反映的问题是多么地尖锐,通俗小说也都有存在的理由和存在的空间。通俗小说与主流意识形态不是没有矛盾,但是,通俗小说作家特别善于趋避,他们从来不愿意与主流意识形态发生直接对抗,常常是批评在过程,称颂在结尾。最典型的例子是官场反腐小说。这类小说描述的是当今社会最敏感的话题,小说不管怎样批评现有体制的弊病,不管怎样揭露和讽刺那些贪官污吏,但是最后问题的解



决一定是清官战胜了贪官。难道通俗小说作家就不知道这样的“光明的尾巴”影响小说的深度？是一种模式化的结尾？他们是知道的。但是，他们更知道不这样写，他们的小说就出版不了，就没有社会和经济效应。沿着社会环境所允许的路线走，是通俗小说得以生存的前提。

推动通俗小说作家对时事政治特别关心的另一个因素是市场。没有读者就没有通俗小说。普通的社会大众所关心的热点问题以及所表现出来的生活形态是通俗小说始终关注的小说素材。精英阶层考虑问题的角度是分析问题、追究原因、展望未来，普通的社会大众考虑问题没有那么深刻，他们只关注眼前发生了什么事。通俗小说要吸引读者就必须写下这些事情。精英阶层考虑问题总要从理念入手，并从中传达出自我的人生观，普通的社会大众考虑问题没有那么沉重，他们只关心当下发生的这些事情是怎么回事，并从中衡量得失。通俗小说要吸引读者就必须分解这些社会现象，揭露这些社会现象背后隐藏着什么普通的社会大众所不知道的黑幕。精英阶层往往通过对问题的分析进行社会启蒙，普通社会大众考虑问题没有那么崇高，他们关心的是过上好日子，过上舒心的日子。通俗小说要吸引读者就要批评和惩罚那些不让老百姓过上好日子的坏人、恶人，就要赞扬和拥戴那些让老百姓过上好日子的好人、善人。图书市场就是由普通社会大众的阅读需求所构成的巨大的阅读潮流，它制约着通俗小说创作的基本规范和基本形态。生活在社会变动中的普通社会大众自然要关心身边那些与生活需求息息相关的重大事件和社会问题，通俗小说要获得市场自然要迎合普通社会大众的生活需求和心理需求。“心中总有一杆秤，那秤砣就是老百姓”，为了获得市场，通俗小说必须站在老百姓的立场上为老百姓说话，必须对社会进行揭露和批评，但是这样的揭露和批评只是为了构成就事论事的“浅白结构”和惩恶济善的“欢乐文本”。通俗小说一定会让老百姓出了一口气，但不会颠覆主流的价值观念。从客观上说，通俗小说成为了现有社会健康运行中必须有的“出气孔”，这样的“出气孔”会为任何高明的主流意识形态所乐见。



二

通俗小说与大众媒体有着不解的渊源,说通俗小说就是媒体小说也未尝不可。清末民初,当中国现代报纸出现的时候,通俗小说就成为了中国报纸内容重要的组成部分,中国的通俗小说从坊间制作、民间流传进入了“连载”时期。20世纪二三十年代,出版社开始介入、制作通俗小说,通俗小说进入“系列”时期和“丛书”时期,武侠小说的“蜀山系列”、“鹤铁系列”,侦探小说的“霍桑系列”、“鲁平系列”,社会小说的“家庭丛书”、“工商丛书”、“娼门丛书”等等此时铺天盖地地遍及上海等地的大街小巷。与此同时,电影也开始与通俗小说联姻。^①外来的电影形式能够在中国本土扎根,以通俗小说作为题材的那些商业电影功不可没,同样,那些商业电影的热映始终烘托着、推动着通俗小说的创作,中国通俗小说的“电影”时期从此开始。当代通俗小说创作中电影的影响并未结束,但是势头已经被电视所取代,中国通俗小说创作的“电视”时期正在如火如荼地展开。只要稍微浏览一下当下的文坛和荧屏,几乎有影响的电视剧都来自于通俗小说的改编,而一部电视剧的热播自然带动同名通俗小说的热卖,这已经成为了当下中国社会重要的文化现象。20世纪80年代中期开始,电脑网络作为一个新的电子媒体走入千家万户,网络小说也就异军突起。中国的通俗小说几乎是随着媒体的出现和变更而变化、转型,它们之间的关系密不可分。

论述大众媒体与中国通俗小说的关系,是想说明大众媒体对中国通

^① 只要稍微看看此时电影的片名就会发现这些电影简直就是“电影化”的通俗小说:明星电影公司:《火烧红莲寺》、《大侠复仇记》、《黑衣女侠》等;长城电影公司:《一箭仇》、《大侠甘凤池》、《妖光箭影》、《江南女侠》等;天一电影公司:《唐皇游地府》、《火烧百花台》、《乾隆游江南》、《施公案》等;大中华百合电影公司:《大破九龙山》、《火烧九龙山》、《古宫魔影》、《黑猫》、《缘号侦探》;友联电影公司:《儿女英雄》、《江湖蝶》、《红侠》、《荒江女侠》等。以上材料来源:李少白:《影心探蹟》,北京:中国电影出版社1984年版,第189页。



俗小说的创作观念和美学形态产生着极为深刻的影响。

媒体具有机械性,成批量的投入与产出是媒体的运行过程,制作和产品是媒体的两大特征。当通俗小说创作进入媒体运作的轨道时,作家也就成为经营者,小说创作就具有了批量性的色彩,作品也就成为了产品。作家成为了经营者,身份出现了转变,其中最深刻的影响是作家从自由小说创作者成为了职业小说创作者,小说创作不再仅仅是精神情绪的表达,而且还是精神情绪领域中的一种工作。在这样的条件下,职业作家也就出现了。清末民初的鸳鸯蝴蝶派作家是中国第一批现代报章培养起来的文人,也就是中国第一批职业作家。由于小说创作与经济效益挂起钩来,而且经济效益还不错,^①作家也就成为了众多文人趋之若鹜的一种职业,其中不少人通过通俗小说的创作成为了小富。小说创作职业化后,大众媒体就始终不会缺作家,通俗小说就会始终延绵不断地出现。媒体批量性的制作使得通俗小说成为了面孔基本一致的类型化的产品,媒体间互相影响和竞争又使得这些类型化的面孔改变得极为敏锐和迅速。20世纪80年代通俗小说复苏阶段时,出版社大量地重印二三十年代的老作品,大量出版通俗小说杂志,于是那些曾经走红的通俗小说又一次铺天盖地地遍及中国的大街小巷,书店和地摊上摆满了花花绿绿的杂志。80年代以后一部通俗小说走红,出版社马上就组织创作队伍追逐热点,一部《北京人在纽约》走红之后,系列的“域外小说”马上出现;一部《苍天在上》走红之后,文坛上就出现了一批“贪官”、“清官”;一部《上海宝贝》产生影响之后,天南海北的“宝贝”们就纷纷登场。读者关注的热点一次又一次地形成,通俗小说就一次又一次地在复制和模式中旋转。既然是一种职业,通俗小说家们就必须始终关注产品的销售状况,他们必须迎合市

^① 以 1980 年的稿费价格计算,上海报界文章的价格是“论说”每篇 5 元,而当时一个下等巡警的工资是每月只有 5 元,一个效益较好的工厂的工人工资每月也是 5 元。同样以 1980 年的小说市价为例,一般作家的稿费是千字 5 元,名家的稿费是千字 10 元(如包天笑是千字 10 元,林琴南是千字 5 元)。参见包天笑:《钏影楼回忆录》,香港:香港大华出版社 1984 年版,第 107 页;《上海通史》第 2 卷,上海:上海人民出版社 1998 年版,第 107 页。



场,市场需求饱和了就要改良产品开辟新的市场,于是通俗小说作家一方面成为了读者阅读趣味的迎合者,即使达到媚俗的程度也不顾,另一方面他们也是读者阅读趣味的引领者,把读者引导到一个接一个的新的阅读领域。20世纪80年代以来,中国通俗小说从旧作重印、台港小说到域外小说、反腐官场小说、新新人类小说、历史小说,再到当下的家庭伦理小说、中外文化对比小说等等,就如产品一样,不断地升级换代,新的阅读领域层出不穷地出现在中国的阅读市场上。

在精英小说那里,社会生活是作家观念产生的源泉,观念的产生就是要让读者更好地理解身处其中的社会生活。当通俗小说媒体化之后,那些社会生活在通俗小说作家眼中也就是制作产品的材料。只要产品能快速地销出去,材料就是好材料,通俗小说并不苛求读者去理解社会生活,而是要读者消费社会生活。既然社会生活是材料,材料是否有用,只有一个标准,是否能制作出质优价廉的产品。于是,只要有读者看,就没有通俗小说不能涉及的人类生活,上天入地、远古八荒、神思玄想、身体隐私,通俗小说的材料运用没有边际;只要读者好奇,通俗小说就毫无顾忌地将触角伸向了那些思想、经济、精神、家庭、身体的各个部位,并将它们作为人生日常生活的一个部分公诸于社会大众。有什么隐秘的思想,赚取了多少钱,精神是否扭曲,家庭是否破碎,两性身体各有什么特征,这些都成为通俗小说作家创作的兴奋点。当代通俗小说在获得了阅读好感的同时,的确扩大了当代读者的阅读视野,我们通过通俗小说的阅读可以了解当今世界的各个方面,但是它也击碎了人类生活的私密性,挑战了人类生活的尊严性。有意思的是通俗小说的这些击碎和挑战,在经过人们短暂的怀疑和批评之后,渐渐被人们所接受,渐渐又成为了人们司空见惯的社会时尚。举个例子说,如果琼瑶的小说放到中国大陆20世纪80年代出版,人们不会批评这些小说风花雪月、卿卿我我,因为那些“绝对隐私”类小说要比琼瑶小说暴露多了;如果那些“绝对隐私”类小说放到当下出版,人们也不会大惊小怪,因为卫慧、棉棉、九丹、木子美们写的那些性行



为、性感觉、性日记更有感性色彩。转瞬二十多年,中国文学对人类私生活的暴露程度达到了令人瞠目结舌的地步。说现在的中国是一个没有隐私的时代也不为过,君不见结婚离婚、变性变态、黑幕隐情等一系列私生活的描述成为了当代中国文学中最喋喋不休的话题?同样,中国读者也以前所未有的容忍态度接受了这些人类私生活的暴露。为什么会这样呢?大众媒体起到了重要的作用。公共化和日常化是大众媒体的重要特征,再隐秘的事情在大众媒体的叙述下也变成了公共化和日常化,天天在电视、电脑、报章上观看、阅读这些隐秘的事情,无论所描述的人和事是怎样怪异,读者都会习惯成自然。

大众媒体对通俗小说的影响还表现在美学形态上。大众媒体有其自有的表现形态和传播方式,它要求着(也迫使着)通俗小说的美学形态与其相一致。在通俗小说与报章紧密相连的“连载”时期,通俗小说的美学形态发生了两大变革,一是短篇小说的出现,一是小说语言的白话化。中国的通俗小说从来就是长篇巨制,即使是那些传奇、话本也是长篇的缩写。最初在报章上连载的小说也是长篇,晚清的那些“谴责小说”每部都是数十万字,然而,天天写作、天天阅读,无论是作者还是读者都难以保留一贯的精神和兴趣,一旦失去创作精神或者阅读兴趣,小说的连载就不得不终止,所以这个时期未完成的小说特别多。于是一次能够载完的短篇小说就悄然兴起,到民国初年,短篇小说实际上已经占据了各个报章小说栏目的主要篇幅。媒体的大众性质,要求接受者越多越好,自然就要求小说创作语言的白话化。用白话创作小说在晚清就已经形成风气,到了民国初年已经成为了编辑和小说家们的自觉意识。^① 电影对通俗小说最大的影响是画面。在 20 世纪的“电影”时期,通俗小说因果式的纵向叙述开始变化,场面描述和形象性的描述明显加强。电影镜头的剪辑和组合

^① 1905年 1月包天笑在《小说画报》创刊号上作《例言》,他提出:“小说以白话为正宗。本杂志全用白话体,取雅俗共赏,凡闺秀学生商界工人无不咸宜。”《小说画报》实际上成为了中国第一份白话文学杂志。同年同月胡适在《新青年》(圆卷 缘号)上发表《文学改良刍议》。



可以使得画面夸张变形,这样的神奇性极大地刺激了通俗小说的创作,其中最为明显的就是现代武侠小说的创作。20世纪40年代初向恺然的《江湖奇侠传》的部分章节被改编成电影《火烧红莲寺》,红姑在天空中飞来飞去极大地刺激着观众的神经。^①此时创作的武侠小说人物都是半人半仙的“飞行大侠”(最具有代表性的作家作品是还珠楼主的《蜀山剑侠传》)。电视对通俗小说创作的影响更为深刻。当今的电视已经作为一个“家庭成员”介入家庭事务中成为了家庭中重要的对话对象,观看电视剧则成为了绝大多数家庭每日必需的休闲项目。通俗小说给电视提供了最佳的剧本,而电视又将通俗小说的创作推向了一波又一波的高峰。电视剧是时间艺术,它将事件的发生和人物形象的揭示拉成一个连环的因果链条,常常是每一环的因果关系就构成一“集”。这样的叙述结构与通俗小说的叙述结构基本一致,而且在通俗小说越来越依赖电视剧的时候,通俗小说的叙述结构也就越来越“电视剧化”。通俗小说更加追求高峰迭起的情节曲折,常常是每一座高峰就构成一“章”。电视剧用人物语言和肢体语言作为手段构成画面以形象传达信息,当通俗小说越来越受电视剧影响时,小说中就有了越来越多的对话和场面描述,并且越来越依赖对话和场面描写来推动情节的发展,在琼瑶小说、古龙小说以及宫闱历史小说和官场反腐小说中能够明显地体会到这些状态,有些干脆就是用图像阐释故事情节,在一些时尚、爱情小说中图画所占有的位置不少于文字,读图与读字并举。电视剧完全可以看作是通俗小说的形象演绎,是活动画面的通俗小说。作为新兴媒体的网络,它对通俗小说的影响表现在两个方面,一是特有的网络符号语言穿插在小说创作之中具有趣味、游戏的特点,增强了小说的娱乐性;更重要的是它大大提升了通俗小说的“读者意识”,可以让作者与读者产生互动,互动的结果是读者的意识在文本

^① 沈雁冰说:“《火烧红莲寺》对于小市民的魔力之大,只要你一到那开映这影片的影戏院内就可以看到。叫好、拍掌,在那些影戏院里是不禁的,从头到尾,你是在狂热的包围中。”《封建的小市民文艺》,载《东方杂志》1935年12卷第14期。



中得到了承认,而小说文本找到了市场的最佳的位置。

三

论述通俗小说,必然要讲到模式化问题。一讲到模式化就要受到批评,就将其视为通俗小说浅薄的原因。但我们是否想到,为什么这些模式总是能吸引很多人?为什么明明知道很浅薄还是有很多人爱不释手呢?其中的很多问题值得我们进一步探讨。

如果把模式视作构成小说的要素和创作技巧,精英小说与通俗小说都有模式,它们的区别在于怎样运用模式。精英小说注重的是事件的价值,是通过对事件的描述探求社会价值和人生价值,因此,我们可以称之为“价值小说”;通俗小说注重于事件本身,是通过事件发展变化的描述构成小说曲折多变的情节,因此,我们可以称之为是“情节小说”。举例子说明,20世纪30年代初茅盾先生创作了《子夜》,描述了中国工商业与证券交易所的生活,此时,通俗小说作家江红蕉也写了一部描述中国工商业与证券交易所生活的小说《交易所现形记》。不用说内容,从题目上就能看出,《子夜》侧重的是对中国社会前途的思考,是要说明中国工商业的前途就如“子夜”一样深沉与黑暗,《交易所现形记》侧重于“现形”上,是要说明中国的工商业和证券交易所充满了阴谋和黑幕。《子夜》的事件是为了小说的思想价值而存在,每一个人和事都是围绕着揭示思想价值而展示;《交易所现形记》中的事件是为了揭露阴谋和黑暗而存在,每一个人和事都是为了增加揭露的难度或者提供揭露的方便而设置。因此,《子夜》的价值体现于思想的深刻性,《交易所现形记》的价值体现于情节的曲折性。由于精英小说侧重于思想价值,通俗小说侧重于情节本身,它们处理小说结构的侧重点也不同,精英小说对结尾特别看重,由于悲剧具有更多的社会和思想的批判精神,所以精英小说常常以悲剧告终。



例如王安忆的《长恨歌》、铁凝的《大浴女》,小说主人公一生都是在与社会或者思想搏斗,最后还是死亡或者失落。读者在悲剧的气氛中掩卷而思,这个社会怎么了,这个人怎么了。通俗小说对小说的结尾相当忽视,它们的小说结尾可以说是“蹩脚”的,甚至是“失败”的,但是它们十分重视事件的发展过程。以同样是写女性生活情感命运的琼瑶小说为例,她的小说有着几乎是千篇一律的结尾:喜剧的大团圆,可以这么说只要看了开头就知道了结尾,但是明知道主人公的结局是什么,读者却还是要看下去,因为读者的阅读享受就在于故事发展的过程。从这样的层面上说,精英小说可以称之为“结尾小说”,而通俗小说则是“过程小说”。精英小说的价值在小说之外,“人物”、“情节”、“叙述”,这些小说文本要素都是为增强小说文化、社会、人生的内涵而服务,所以精英小说可以称之为“内涵小说”,通俗小说注重事件的本身,而事件又是由不同的题材所组成,因此通俗小说就可以按题材来分类,例如言情小说、武侠小说、侦探小说、历史小说等等,通俗小说实际上是“题材小说”。

通过以上的分析,我们自然就可以得出这样的结论:通俗小说是注重题材和表现手段的一种小说类型。由于不同的题材有着不同的表现手段,通俗小说也就形成了一整套的程式化的创作技巧。例如言情小说“三部曲”:纯情—变情—纯情;武侠小说“五要素”:争霸、夺宝、情变、行侠、复仇;侦探小说“三程式”:设谜—解谜—说谜;历史小说“两线索”:权力和情欲等等,这些创作技巧构成了各类通俗小说的模式。我们不能简单地否认这些通俗小说的模式,没有了它们就没有了言情小说味、武侠小说味、侦探小说味、历史小说味,否定了其中的某一类实际上就否定了某一类通俗小说。因此,我们应该明确,模式本身就是通俗小说的特色,没有了模式也就没有了通俗小说。由于这些模式在反复和重复使用中被推到了极致,就形成了最为人们所诟病的“模式化”。这些模式化的小说之所以能够吸引读者,我认为有三点原因应该肯定,一是模式的组合之中本身就充满了愉悦性,就如玩弄一个变形金刚,玩弄者的兴趣并不在于它最后



会变成什么形,而在于变形过程中各个模块的扭来扭去。二是读者的参与性,这些模式与大众的认知水平相一致。小说在引导读者故事阅读的同时,读者也在进行自己的文学想象。无论是肯定还是否定的意见,读者都有能力并有可能在参与性的文学想象中产生精神愉悦。第三点最为重要,那就是这些模式能够满足人性的基本欲望。人的生命和生活圈子都是有限的,但是人的欲望是无限的,这种有限与无限之间形成的矛盾激起人类的很多基本欲望。如果我们对通俗小说的这些创作模式内涵进行分析,就会发现这些模式是与人的好奇心(几乎每一个人都对身外的事情产生兴趣)、隐私欲(几乎每一个人都想了解别人那些隐秘的事情)、破坏欲(几乎每一个人都想有一个情绪发泄的对象)、占有欲(几乎每一个人都想获取更多精神和物质财富)、情欲(几乎每一个人都具有的自然欲望)等人性的基本欲望紧密相连。对通俗小说这些模式的阅读也许不能引起多少人生哲理的思考和人生价值的启发,但一定会产生阅读的快感,在这些阅读快感中,阅读者焦虑、紧张的现实情绪会得到松弛。人类的这些基本欲望一直生生不息转换多变地存在,生命力极其旺盛,通俗小说的模式也就能生生不息转换多变地延绵,生命力同样极其旺盛。

另外,中国通俗小说在模式化的运用上也不是一成不变,它经过了由叙事为中心向写人为中心的转变,而这种转变也决定了通俗小说是现代叙述性质还是当代叙述性质。

从文学传统中分析,中国现代通俗小说形成写事为中心的叙事模式势成必然。中国现代精英小说发轫于“五四”新文化运动,作家们大都是在国外或国内接受现代教育、又大都从事现代教育的文化人士。中国现代通俗小说发轫于晚清的文学改良运动,作家们则由中国的传统文人转变而来,他们大多是接受中国传统教育、又大多从事大众传媒工作的新闻人士。传统的教育使他们形成了小说的创作观念,什么是小说,在他们心目中那就是由话本演化成的章回体小说。在相当长的时期内,这一观念在他们心目中根深蒂固。一个相当典型的例子是,晚清很多被翻译成中



文的外国小说也被改编成章回体小说,他们认为只有这种样式才叫小说。新闻的工作又强化了他们小说的创作观念。晚清时吴趼人就有一个著名的小说创作法。包天笑曾问吴趼人《二十年目睹之怪现状》是怎样写成的:“吴先生笑着,给我瞧一本手抄册子,很像日记一般,里面抄写的,都是每次听得友人们所谈的怪怪奇奇的故事。也有从笔记上抄下来的,也有从报纸上剪下来的,杂乱无章的成了一巨册。他笑说:‘所谓目睹者,都是从这里来的呀。’我说:‘这些材料,将如何整理法呢?’吴先生道:‘就是在这一点上,要用一个贯穿之法,大概写社会小说的,都是如此的吧。’”^①这种清末民初的通俗小说创作法,不仅吴趼人创作小说这样做,当时的其他作家创作小说同样也是这样做。李涵秋是民初著名的通俗小说作家,他的《广陵潮》是民初很有名的社会小说。时人对他收集材料的方式作了如下回忆:“先生于无聊时,每缓步市上,予以覘社会上之种种情状,以为著述之资料,所谓实地观察也。一旦遇泼妇骂街,先生即驻足听之,见其口沫横飞,指手画脚,神色至令人发噱,而信口胡言,尤极有趣,先生认为此种材料为撰稿是绝妙文章,因即听而忘倦。”^②与李涵秋相同的还有写《茶寮小史》的程瞻庐。时人记载:“君偶出,见村妇骂街,辄驻足而听,借取小说材料。君得暇,啜茗于肆,闻茶博士之野谈,辄笔于簿,君之细心又如此。”^③这些都是新闻记者社会新闻的采写法,他们将之运用到小说创作中来了。他们的小说素材也就是他们所收集来的那些新闻材料,他们所写的小说以“奇”“怪”吸引读者,其文体也就是大新闻套着小新闻,若断若续,可以长至无穷。从这样的角度看,此时的通俗小说也就是“新闻小说”。传统文学的“根”,加之新闻叙述的“苗”,已经规定了中国通俗小说的章回体和以叙事为中心的基本格局。

① 吴趼人当时几乎都是用这种方法创作小说的。参见魏绍昌编:《吴趼人研究资料》,上海:上海古籍出版社,1984年版,第140页。

② 余庸云:《涵秋轶事》,载《半月》第10卷第10号。

③ 严芙孙:《程瞻庐小传》,魏绍昌编:《鸳鸯蝴蝶派研究资料》,上海:上海文艺出版社,1984年版,第140页。



从发展变化中分析,中国当代通俗小说形成以写人为中心的叙事模式同样势成必然。以叙事为中心不是没有优势,作家像拉家常一样向读者讲述着各种社会事件,作家与读者之间的距离相当接近,通俗小说的“大众意识”得到了充分的体现。但是缺点更大,在这样的叙述格局中作家始终掌控着叙述的话语权,他可以随心所欲地安排故事情节。这些唠叨的叙述和为了追求故事传奇性而进行的胡编乱造有损于小说的美感,正如茅盾所说是一种“味同嚼蜡”的“记账式”的描述。^①历史对通俗小说的叙事模式形成了压力,也提供了机遇。“五四”以来以写人为中心的精英小说给通俗小说叙事模式的变革提供了绝好的样本。一些优秀的通俗小说作家开始对小说的叙事中心进行了变革。这样的变革开始于张恨水,完善于当代通俗小说作家。张恨水最重要的贡献是将写人的模式引入到通俗小说的创作之中。^②吴趼人创作的《春明外史》开始用一个人物的命运贯穿小说的始终,小说中各种繁杂的事件有了一个“主脑”。吴趼人完成的《金粉世家》开始注重心理描写和场面描写,小说的空间结构明显扩大。吴趼人写作的《啼笑因缘》人物形象和性格刻画都相当鲜明,并且以人物性格作为小说情节发展的推动力和事件展开的中心,小说的悲剧是时代的悲剧,也是沈凤喜等人的性格悲剧。张恨水这几部小说使得通俗小说的叙事方式有了很大的改变,但是也只能说是变化中的尝试。如果纵观张恨水的小说创作就会发现,《啼笑因缘》之后,张恨水实际上又回归到他以前的“新闻小说”之中去了。为什么会出现这样的状况呢?那是因为张恨水还缺少“写人模式”的自觉意识,他是在学习和模仿精英小说的创作方式之中完成了《啼笑因缘》等小说的创作。通俗小说叙事中心变革的自觉时代是当代,并且以其实绩展示出改革的成果。与近现

① 茅盾在批评这些作家作品时说:“他们连小说重在描写都不知道,却以‘记账式’的叙述法来做小说,以至连篇累牍所载无非是‘动作’和‘清账’,给现代感觉敏锐的人看了只觉味同嚼蜡。”《自然主义与中国现代小说》,载吴趼人 苑月《小说月报》第 1 卷第 苑号。

② 可登陆中央电视台 苑园套“百家讲坛”栏目网站,我曾做讲座《“引雅入俗”张恨水》专门论述这个问题。



代通俗小说相比,人物在当代通俗小说之中的位置明显增强,人物形象的生动性和人物心理的复杂性都描述得相当到位。金庸就多次强调“写人”在小说创作中的重要性,他说:“在小说中,人的性格和感情,比社会意义具有更大的重要性。”^①在小说创作中他建立“成长模式”。围绕着人物的成长经历,人物就有了悲欢离合的情感展示,就有了苦难和忍耐、顽强和奋斗、投机和真诚等等性格的多方面展示。金庸小说所表现出来的这样的叙事方式实际上是当代中国优秀的通俗小说作家创作小说时所遵循的基本思路。官场反腐小说中的贪官和清官、言情小说中的才子与佳人、历史小说中的帝王将相、公安法制小说中的警察和罪犯等等,作家们总是竭力在精彩故事的叙述中把他们塑造成有血有肉、有性格的“生活中人”。

通俗小说的那些模式在写事为中心的叙事模式中,只能通过情节表达出来,情节稍微过分一点就会被指责为异想天开。在以写人为中心的叙事模式中,模式就有了那么一点灵气,显得生动了起来,就有了“根”,显得扎实了起来。道理很简单,那些模式化已经演化为人物的行为和思维,已经转变成非常人的非常态的人生经历。正如前文所分析的那样,这样的模式化表达所产生的阅读魅力不仅仅是故事的过程,更是人的基本人性的激发。

通俗小说向精英小说(包括一些外国的精英小说)学习是事实,但是如果以为通俗小说就要完全与精英小说一致,那也是错误的判断。同样是写性格,塑造形象,通俗小说与精英小说的创作思路并不完全一致。精英小说以人物的性格作为小说情节发展的推动力,性格决定情节,叶圣陶的《潘先生在难中》的潘先生从让里跑到上海避难,再从上海跑回让里开学,所有的故事情节完全是在潘先生胆小、敏感、自卑、自保的小市民性格中展开,鲁迅的《阿 正传》中阿 正从“优胜”到“中兴”,再到“末路”,他的人生轨迹是他的性格所造成的。通俗小说中的人还是情节中的“人”,人物形象的塑造和人物性格的刻画还是在离奇曲折的传奇之中完成。如

^① 金庸:《神雕侠侣》后记,《神雕侠侣》,北京:三联书店,1995年版。



果让通俗小说作家刻画潘先生的形象,一定会让潘先生在上海发生奇遇,一定会让潘先生在让里发生误会,然后再从这些奇遇和误会之中展现潘先生的性格,奇遇和误会是人物形象展现的前提。同样,如果通俗小说作家写阿 匝也会写到他的“革命”,但更大的兴趣一定是他与吴妈的关系,他与小尼姑的关系以及他怎样变成了贼。传奇的故事情节还是人物形象展示的推动力。因此,我们能否这样推论,当代通俗小说的“写人模式”实际上是以传奇情节为前提的写人模式,这样的“写人模式”决定了通俗小说的基本性质。

说故事、写人物,一方面符合中华民族传统的阅读习惯,另一方面也表现出现代中国所需要的生活的深度思考。这种模式的形成经过了历史和市场的检验。所以,我认为中国特色的小说叙事也许就酝酿于其中。

四

通俗小说的批评之所以落后于通俗小说创作,不是批评家们努力不够,而是批评家对通俗小说的性质认识不够,以至于通俗小说的批评方法不够准确。

通俗小说是大众文化的产物,也是大众文化重要的组成部分。严格地为通俗小说下一个完整的界定相当困难,但是我们可以从决定通俗小说形成并影响通俗小说发展的大众文化分析中论证通俗小说的基本性质。什么是大众文化,中外众多的论家们有很多不同的论述,我认为与通俗小说有关联的要素有四个方面,它们是都市形成、媒体发达、市民意识和本土形态。

都市是通俗小说的创作空间和创作土壤,几乎所有的通俗小说都是都市生活或者都市人的思想情绪,说通俗小说是都市小说也不为过。更为重要的是都市性质决定了通俗小说的性质。都市生活要求都市人的社



民。清末民初中国都市化运动的特征也就是这一时期通俗小说的特征。此时的通俗小说有着很强的局部性,它们都是产生并盛行于以上海为中心的沿海地区,是以那些刚刚转型来的市民作为读者的读物。在价值判断和审美形态上,此时的通俗小说明显地表现出“城乡转型”的特征。它们描述的是城市工业社会现代的生活形态,却以乡村社会传统的道德标准衡量是非;它们吸收了现代文化的表现技巧,但基本上保持着中国传统小说的叙事模式。20世纪二三十年代,以上海为中心的中国都市基本形成,报章媒体形成了规模,电子媒体(如电影)开始走红,特定的市民意识逐步成型,中国都市的大众文化进入了消费阶段。这个时期的通俗小说同样鲜明地体现出了时代的特色,它也由“城乡转型”阶段进入了“市场消费”阶段。武侠、侦探、言情、历史等等,通俗小说如此分类表现的不仅仅是通俗小说创作的繁荣,而且是市场消费意识的取舍和选择;“城乡转型”阶段那种道德的劝诫明显减弱,迎合读者审美情趣的创作模式逐步占据了上风,美学形态上显得格外地开放,无论是新小说、电影手法,还是译介小说,通俗小说都可以吸收过来,完全以市场的需求为鉴。20世纪80年代以后的中国市场经济以融入世界经济潮流为其发展方向,虽然在一些地方建立经济特区,却以中国整体上的经济转型为其根本目的。市场经济的世界性、整体性的特征决定了此时中国通俗小说“区域转型”的特征。这种特征首先就表现在世界流行文化在中国的盛行。中国当代通俗小说在价值观念上与美国的“硬汉派小说”、英法的“伤感小说”、日本的“推理小说”连成了一片。忠孝观念、因果报应、恪守人格、发乎情止乎礼等,这些中国传统的价值观念之中夹杂着英雄主义、个人主义和颓废主义,无论是悲情还是喜剧总是夹杂着自怜自悼的伤感、愤世嫉俗的孤独和或浓或淡的人生宿命等世界性人生情绪。20世纪上半叶通俗小说的局部繁荣也推演成了一场全国性的躁动,那种以上海为中心向全国辐射的通俗小说传播途径发生了根本性的变革,相反,那些过去一直处于受众地位的中西部地区反而成为了当代通俗小说创作的先头部队。1984年聂



云岚根据王度庐的小说《卧虎藏龙》改编的《玉娇龙》和 1995 年雁宁、谭力以“雪米莉”为名发表的《女老板》、《女人质》、《女带家》等小说被看作当代中国大陆通俗小说复苏的标志,这三位作家恰恰都是来自西部的四川作家,而被看作当代通俗小说杂志的排头兵并产生重要影响的《今古传奇》也驻户于中国中部的武汉。大众媒体的发达和信息时代磨平了沿海地区和内地的落差,并使得中国大陆成为一个整体区域与台港地区以及世界各国产生互动。通俗小说创作固然有民族风格的底线,但是作家们更多地是吸收那些世界文学的成分,于是我们在金庸小说中看到了法国作家小仲马和英国作家莎士比亚宫廷戏的影响,在琼瑶小说中看到了“灰姑娘”的故事以及《简·爱》、《飘》等爱情小说的影子,在卫慧等人的小说中看到了法国作家杜拉斯的《情人》如何有了中国的通俗版。“城乡转型”和“市场消费”阶段是中国内部的变革,而“区域转型”则具有世界性特点,与世界流行文化形成一个整体。中国通俗小说的兴起与发展就是中国大众文化兴起和发展的文学缩影。

在分析了通俗小说的性质和中国通俗小说的发展变化之后,我们就可以分析中国通俗小说的批评标准了。我先阐述我的文学批评观。我始终认为文学批评的标准有其终结性和适用性之分。人性和人生的价值是文学批评乃至整个社会科学的终结性标准,这是统一的。但是作为一个个体,作家的生活体验和文学体验不可能是一个模式,它们一定是多样的,作家多样的创作状态决定了文学批评不可能有一个放之四海而皆准的理论,决定了文学批评方式、原则、理论一定是多样的。同样是“五四”作家,叶圣陶有着更多的中国传统文学的体验,他的作品侧重于现实主义,郁达夫有着更多的日本文学体验,他的作品侧重于浪漫主义,把叶圣陶的批评用于郁达夫身上就不适合。因此文学批评还有一个适用性的标准。布用尺度,米用斗量,不同类型的文学作品应该用不同的批评标准衡量,这是进行文学批评能够适用、有效的基本出发点。明白了这样的道理,我们也就明白了对于中国通俗小说有效的批评不能仅仅用“五四”以



来中国文学批评界一以贯之的精英意识,而是要结合、参照中国大众文化和大众意识,并以此来建立中国通俗小说的批评标准。如果建立了这样的批评标准,我们对通俗小说所追求的文化价值和审美机制就能够理解。反之,用精英意识所要求的社会批判和文化批判来要求通俗小说,通俗小说就显得相当浅薄和无聊。同样,如果从通俗文学的批评标准出发,通俗小说很多的创作方式就可以接受,而不是偏要用精英文学所喜好的创作方式要求之。例如武侠小说的创作,如果用现实主义的原则评判,武侠小说确实不合情理,有在峡谷生活几十年情态不变的人吗?起码也应该是一个白毛女了;有身居山洞几十年而体格健壮者吗?起码也应该得一个关节炎;有喝蛇血而功力大增吗?搞的不好会被寄生虫感染;至于坐在冰山上就能漂洋过海更是荒诞不经……根据这样的思路推演下去,武侠小说简直是胡说八道。问题在于武侠小说恰恰不是现实主义,而是大众文化形态的产物,它不追求环境的真实性,而追求环境的奇异性;它不追求人物形象塑造中细节的合理性,而是在人物夸张的行为举止中表现出人文精神;它不追求创作风格的冷静和客观,而是追求想象力的丰富和瑰丽的色彩。从这样的思路出发,我们对武侠小说写的那些奇景、奇境就会有合理的理解,对武侠人物很多怪异的行为就会有欣赏的眼光,就会对武侠小说的想象力持有一种平常的心态。在创作风格上,精英意识要求的是更多的独创和新颖,如果从这样的批评标准出发,通俗小说的模式化和大量的复制自然就要受到批评,但是模式和复制正是大众文化的特征。如果从通俗文学的批评标准出发,我们不但能看到通俗小说的模式和复制的合理存在,还能对这些模式和复制进行深入的研究和探讨。

中国通俗小说批评的滞后,除了批评的标准不科学外,还有众多的批评家们对通俗小说的态度。这些批评家们只要一论及通俗小说马上就与“庸俗”联系了起来。为什么会形成这样的状态,我看原因是两个,一是以既有的概念和原则出发看待通俗小说,特别是以“五四”新文化批评“鸳鸯蝴蝶派”的理论评论中国所有的通俗小说,并以“五四”新文化的捍



卫者自居 ;二是他们根本就没有看过通俗小说 ,并摆出不屑一看的姿态。这两种态度有着一个共同的缺憾 ,那就是脱离实际。他们对“五四”新文化对“鸳鸯蝴蝶派”的批评缺少科学的态度 ,并没有真正了解“五四”新文化对“鸳鸯蝴蝶派”批评的必要性和历史意义 ,并没有看到“五四”新文学为夺取中国文学正宗地位时所采用的那些矫枉过正做法的偏差。他们对中国通俗小说也缺乏发展的眼光和变动的思维 ,并不了解通俗小说的性质 ,不了解当今中国通俗小说的实际状态。所以说 ,这些批评家的批评文章要么言辞激烈内容空泛 ,要么自说自话隔靴搔痒 ,看来 ,中国通俗小说批评标准的确立首先还得是科学观念的确立。

第一章

通俗小说批评理论

内容提要

本章主要介绍 1949 年以后中国大陆现代通俗小说理论研究的主要特点和成就。这个时期的现代通俗小说理论研究有三个阶段 ,即总结经验阶段、批判否定阶段和重建深化阶段。主要成就是从社会、精神、通俗和现代性视角对通俗文学本体特征进行了探讨 ,并将社会心理、精神分析和文化研究等新方法运用于通俗小说研究。

第一节 摇摇概述

中国现代通俗小说理论研究在 1949 年以后经历了大起大落的剧烈震荡。在历史与社会等多种因素的影响下 ,通俗小说的理论研究呈现出



了复杂的状况。但是其发展过程与中国当代的文学研究史一样有着清晰的线索。

大致说来,1949年以后中国现代通俗小说研究经历了三个基本阶段。第一个阶段是历史经验的总结阶段,大致是从1949年至1956年。这一阶段由于中国社会历史发生的翻天覆地的变化,文学艺术观念也处在调整与适应的过程中。一方面新中国的文艺政策在探索和调整中逐渐成熟、定型、深化,对各种不同类型的文学现象的性质和历史地位有了比较明确的规定。另一方面,进入1949年之后的老作家们也在逐渐地适应新的思想,并逐渐在新的社会秩序中找准自己的位置,对自己以往的经历作出清理。这两个方面的因素共同作用的结果就是1949年以后最初十年左右的时间内,现代通俗小说的理论研究主要是以历史经验的总结和历史材料的收集整理的方式进行的。而且这些工作主要由进入1949年之后的老的通俗文学作家来完成。在回顾历史、总结经验、收集整理史料的时候,这些以前的通俗文学作家们也对通俗小说的性质、特征、作用等问题进行了经验性探讨。这算是1949年以后中国现代通俗小说理论研究的开端。

第二个阶段是批判与否定阶段,大致从1956年到1966年。在这段时间内,一方面由于中国当代文艺观念受到极左思潮影响,导致了片面强调文艺为政治服务的极端僵化的文艺思想统治文学研究的局面,现代通俗小说由于其与传统文化和日常生活的天然联系而被当成封建落后的文艺现象和反动文艺而受到政治化批判。另一方面,也由于当代中国文艺思想领域中存在着僵化的本质主义思维模式,对文艺现象采取了非此即彼的判断标准,导致了文艺流派、文艺样式的单一化。现代通俗小说由于与当代文艺主流思潮所提倡的小说类型差异较大而成为被排斥的对象。这些批判完全否定了现代通俗小说的价值,而且是从极左政治标准出发进行的批判,缺少小说本体问题的分析与研究。这个阶段可以算作是中国现代通俗小说理论研究中的一个曲折。



第三个阶段是重建与深化阶段,大致从 1978 年至今。20 世纪 80 年代以来,中国大陆进入了改革开放的新时期,“解放思想,实事求是”是这个时代的思想主潮。在文学研究领域内,首先由于文艺从极左政治的附庸地位解放了出来,文学理论研究中各种新观念、新方法、新思潮不断为突破僵化的文学观念和思维方法带来理论冲击。在这个大背景下,重新评价被极左思潮歪曲否定的文艺现象,并对这些文艺现象进行科学的学术性研究也就成为合情合理的学术活动。因此,现代通俗小说也就又成为学术研究的课题,重新得到重视。其次,由于现代通俗小说是现代文学史上特殊的文学现象,现代文学研究中对文学史的重新认识(即所谓“重写文学史”的研究观念)也要求对现代通俗小说进行深入的理论分析,以评价它的文学史地位,这也推动了现代通俗小说的理论研究。再次,进入新时期以后通俗文学创作出现了繁荣的局面,随着港台地区通俗小说的大量涌入,更引发了阅读狂潮,面对这样的文学现状,文学研究者也迫切希望对通俗小说有深入的认识。这成为新时期通俗小说理论研究的内在动力。最后,西方理论的介绍,特别是一些汉学家对中国现代通俗小说的关注,也为国内的通俗小说研究提供了理论上的借鉴和论点上的支持。从而使通俗小说理论研究能够在新时期得到深化。总体而言,新时期的通俗小说理论研究在解除了极左思潮的束缚之后,已经在通俗小说本体、小说类型、作家创作以及通俗小说的文化意义等方面的研究中取得了较为丰硕的成果。

这三个阶段中每一个阶段的特点都是鲜明的。不同的阶段所面临的任務不同、采用的方法不同、形成的观点也不同,最终所取得的成果也不相同。

在第一个阶段,通俗小说理论研究的主要任务是总结经验,从感性认识初步归纳概括出理性认识。因此这个阶段中采用的方法主要是历史的方法,资料的记录、整理和个人创作活动的回忆都是这种方法的具体表现。在通俗小说家们对自己亲身经历过的历史活动的回忆与总结中,表



现出了他们关于通俗小说的基本观念。同时,他们所提供的这些历史资料也为后来的研究者研究通俗小说的本体特征奠定了基础。在这个阶段,代表性的成果是郑逸梅的《民国旧派文艺期刊丛话》(页95)、范烟桥的《民国旧派小说史略》(页94)以及张恨水的《我的创作和生活》(页94)。这些著作虽然不是专门讨论理论问题的,但是在历史叙述中却涉及到了许多通俗小说理论问题。概括起来看主要有如下几个方面:一是关于通俗小说与社会生活的关系问题。他们承认通俗小说是虚构的,但同时又有真实的生活为基础,是在真实性基础上的虚构。比如张恨水说:“写小说不是写真人真事,当然也离不了现实基础,纯粹虚构是不行的。”^①又说“其实小说这东西,究竟不是历史,它不必以斧敲钉,以钉入木,那样实实在在”。但同时“所写的社会现象,决不能是超现实的,若是超现实,就不是社会小说了”^②。二是对中国现代通俗小说繁荣的原因进行了初步分析。比如范烟桥认为这种通俗小说在民国极其繁荣是由四个原因造成的:“一、辛亥革命以后,当时的智识阶级以及革命党人中间的文人,要利用小说来宣传民主共和,自由平等的观念,同时,革命的不彻底……令不平的社会现象随处可见,小说作者纷起加以抨击,这是民国初期小说繁荣的社会原因,也是基本原因。二、印刷事业、交通事业日渐发达,发行网不断扩大,出版商易于维持,书肆如雨后春笋,小说作品的出路也随之开阔了。三、社会上对小说看法改变了,对小说作者的看法也有改变,以前是鄙薄、厌弃,现在是歆慕、爱好。……而旧时文人,即使过去不搞这一行,但科举废止了,他们的文学造诣可以在小说上得到发挥,特别是稿费制度的建立,刺激了他们的写作欲望。四、翻译小说的兴起,为懂得外文的人多辟了一条出路,也为旧派小说的写作的取材与技法,提供

① 张恨水:《我的创作和生活》,见魏绍昌编:《鸳鸯蝴蝶派研究资料》(上卷),上海:上海文艺出版社,1983年版,第103页。

② 同上书,第104页。



了参考的资料。”^①除了这些外部原因之外,范烟桥还看到了通俗小说繁荣的内部原因,那就是:“这种章回体的旧派小说,起自民间,从口头文学发展为抒写,内容形式,颇为群众所喜闻乐见。”此外,其他文艺类型也对通俗小说的繁荣起到了推波助澜的作用。“在民国时代,电影、戏剧以及其他曲艺,都采用这种故事性传奇性较强的小说作为素材以改编脚本,再表演说唱,这就更加在群众中扩大了它的影响。”^②第三,对通俗小说主要类型的特点有了初步的认识。比如对于言情小说的特点,范烟桥就结合了其产生的背景进行了大致概括。他说:“言情小说,多种多样。哀情只是其中的一种。即以哀情而言,也有文言与白话之分;文言有的也不用骈体文来写,而是用古文——散文来写。”^③“体裁是继承章回小说的传统,也吸取了外国小说的形式,文字则着重词藻与典故。”^④至于内容方面,则主要写相恋的青年男女由于传统婚姻制度的束缚而不能如愿以偿所产生的苦闷。这种对通俗小说文体类型的认识是在文学史经验的总结与分析中归纳出来的,针对的对象是特定时期的作品,而不是纯粹的理论概括,因而并不全面,但是却又因为对象明确而更能把握住文体类型的基本特征。

第二个阶段中,通俗小说研究受到了极左思潮的影响,对中国现代通俗小说基本上持否定态度。作为文学史“逆流”,现代通俗文学被冠以“反动”的帽子。即使有些肯定性评价,也主要是以阶级论为标准的。这个阶段所讨论的问题主要集中在以下几个方面。首先,在性质上,中国现代通俗小说被认定是文学史“逆流”。“它代表了垂死的地主阶级和新兴起的买办势力在文艺上的要求,它反映了庸俗的市民阶层低级下流思想和情趣;另外它也继承了晚清才子佳人艳情小说的反动倾向,接受了西

① 范烟桥:《民国旧派小说史略》,见魏绍昌编:《鸳鸯蝴蝶派研究资料》(上卷),上海:上海文艺出版社,1983年版,第149页。

② 同上书,第149页。

③ 同上书,第149页。

④ 同上书,第149页。



方资本主义没落颓废文化的影响。”^①这种以政治为标准的定性,虽然走向了极端,却代表了当时普遍的观点。其次,在原因方面,中国现代通俗小说首先被认为是特定社会历史时期的产物。辛亥革命后,革命处于低潮,“随着中国半殖民地化的加深,封建统治阶级的腐朽没落,资产阶级‘洋场才子’和封建地主阶级遗老在精神上的空虚堕落,社会风气的污浊,形成了这一时期文学逆流的泛滥局面。”^②同时,由于“趣味庸俗的小市民日渐增多,社会风尚极端败坏……,都给作品的流布提供了广泛的社会基础”^③。在文学方面的原因则是西方资产阶级没落的文学与中国传统的腐朽的封建文学的共同影响。“它是明末以来的才子佳人小说的末流和西方资产阶级没落时期的伤感主义小说的混合物。”^④再次,在文学观念上,这个时期对通俗文学的批判中,除了认定通俗文学庸俗腐朽之外,也看到了通俗小说对“趣味”的追求,认为“他们不懂得文学的真正使命,积极宣扬文学上的趣味主义”^⑤。“‘鸳鸯蝴蝶’派的文学主张是‘趣味第一’、提倡‘最有兴味之作’(《小说画报》)。”^⑥但这些“趣味”仍被认为是“庸俗低级的趣味”。第四,在影响方面,通俗小说被认为是毒害青年,败坏社会风气的文学。批判者认为这些作品“迎合商人与其他小市民庸俗的心理和需要,毒害了青年人纯洁的心灵,鼓励他们走了堕落和毁灭的道路,这在当时,起了极坏的影响”^⑦。这种对通俗小说影响力的论述

① 山东师范学院中文系编著:《中国现代文学史》,见魏绍昌编:《鸳鸯蝴蝶派研究资料》(上卷),上海:上海文艺出版社,1958年版,第159页。

② 复旦大学中文系1952级中国近代文学史编写小组编著:《中国近代文学史稿》,见魏绍昌编:《鸳鸯蝴蝶派研究资料》(上卷),上海:上海文艺出版社,1958年版,第159页。

③ 北京大学中文系专门化1952级集体编著:《中国文学史》,见魏绍昌编:《鸳鸯蝴蝶派研究资料》(上卷),上海:上海文艺出版社,1958年版,第159页。

④ 复旦大学中文系1952级中国近代文学史编写小组编著:《中国近代文学史稿》,见魏绍昌编:《鸳鸯蝴蝶派研究资料》(上卷),上海:上海文艺出版社,1958年版,第159页。

⑤ 北京大学中文系专门化1952级集体编著:《中国文学史》,见魏绍昌编:《鸳鸯蝴蝶派研究资料》(上卷),上海:上海文艺出版社,1958年版,第159页。

⑥ 北京大学中文系专门化1952级《中国文学史》编委会编著:《中国文学史》,见魏绍昌编:《鸳鸯蝴蝶派研究资料》(上卷),上海:上海文艺出版社,1958年版,第159页。

⑦ 复旦大学中文系中国古典文学组学生集体编著:《中国文学史》,见魏绍昌编:《鸳鸯蝴蝶派研究资料》(上卷),上海:上海文艺出版社,1958年版,第160页。



直接继承了五四新文学阵营的论点,虽然对影响性质的评价过于极端,但重视通俗文学的社会影响却是不错的。第五,在形式方面,既对通俗小说的模式化进行了批判,也承认通俗小说在学习西方小说技巧方面以及用白话写作方面的进步意义。比如当时人们认为“鸳鸯蝴蝶派小说,由于其结构、布局、语言等方面,都竭力摹仿西洋小说,就打破了中国小说传统的从头到尾的说故事方法,而改为有头无尾或有尾无头。……此外,作品中还出现了用插白来议论和抒情的方法,以及长篇的心理刻画和情景描写。民国十年以后,他们还提倡白话,提倡短篇小说,出现了不少白话短篇小说。这些特点,都是接近现代小说形式的。但是由于这些作品内容空虚,所以这种形式就成为僵硬的外壳,同时由于这些作者都是生搬硬套,千篇一律,结果形成一种新的死硬的公式。”^①这种分析基本上把握住了现代通俗文学在形式方面的特点,也符合文学史事实。

第三个阶段中,现代通俗小说理论研究所面临的任务首先是为通俗文学正名,改变以往对通俗文学政治上的和审美趣味上的偏见。从政治上说,文学并不仅仅是政治的工具,也具有娱乐功能,通俗小说的娱乐性不能等同于封建性、落后性。从审美趣味上说,虽然有人不同意给通俗文学扣上政治帽子,但仍然认为通俗文学的趣味不高雅,艺术水平不高,从而存在歧视心理。通俗小说理论研究证明,趣味存在差异,不同的趣味之间很难说谁高谁低,另外,通俗小说中的精品,比如张恨水的几部代表作《金粉世家》、《春明外史》、《啼笑因缘》等艺术品位也并不低。其次,对通俗小说特性的研究有了较深入的进展。为了证明通俗文学有自身的价值,有存在的合理性,新时期以来的通俗文学理论研究者对于通俗文学的娱乐性、商品性,以及文本的模式化等方面进行了深入的讨论。不仅承认了通俗文学具有商品性,而且也承认了所谓的新文学也具有商品性;文学的娱乐性,也被认为是所有文学都具有的特点,通俗文学只是充分发展了

^① 复旦大学中文系民国文学史编写小组编著:《中国近代文学史稿》,见魏绍昌编:《鸳鸯蝴蝶派研究资料》(上卷),上海:上海文艺出版社,1985年版,第143—144页。



这种特性,文本的模式化对于通俗文学而言,不仅不是缺点,而且是其基本特点之一。模式化本身不应该被指责,模式运用的好坏才是作品成败的关键。第三,通俗小说历史意识的觉醒是新时期通俗小说研究中的重要收获。通俗小说理论研究中,研究者确立了历史的视角。把现代通俗小说放在特定的历史阶段中来论述,在历史语境中阐释作品的文学史价值和社会文化价值,从而为通俗小说的理论建构起了一个基本框架。这种研究框架一方面使理论研究得以从通俗小说史研究中吸收成果,另一方面也为在与文化背景的联系中解释通俗小说的价值与意义,奠定了坚实的基础。

总之,1978年以后的中国现代通俗小说理论研究的特点可以概括如下:首先,1978年以来的中国现代通俗小说理论研究经历了较大的曲折。政治上和审美趣味上的双重偏见给通俗小说理论研究带来了巨大的负面影响。李欧梵先生曾感叹:“中国学者除了苏州大学的范伯群教授和他的弟子们,似乎对于晚清民初的通俗文学——更遑论翻译小说——存有偏见,认为不登‘新文学’大雅之堂。”^①这种歧视的状况虽然已得到改善,重视现代通俗小说的人越来越多,但偏见所造成的影响仍然存在。其次,1978年以后的中国现代通俗小说理论研究主要是以现代通俗文学史为基础的,各种通俗小说类型的特点主要是在文学史研究中论述的。专门从理论角度对通俗小说进行研究尚在起步阶段。再次,1978年以后的中国现代通俗小说理论研究的主要成果集中在新时期以来的二三十年时间内。文学观念的改变和对新的研究方法的借鉴是其主要成绩。理论研究的基本框架已经形成,但仍有大量的具体问题有待深入讨论。

^① 李欧梵:《韩南教授的治学和为人》,见韩南:《中国近代小说的兴起》,上海:上海教育出版社,1990年版,第100页。



第二节 通俗小说本体论

通俗小说理论的核心问题是通俗小说本质问题,就是回答“什么是通俗小说”这个基本问题。回答这个问题可以有许多的角度和立场,比如可以从政治立场把通俗小说界定为封建地主阶级或没落的资产阶级麻痹人民群众的工具,也可以从审美的立场把它界定为满足小市民低级趣味的娱乐品。但是这些角度都带有明显的偏见,而不是把通俗小说作为科学研究的对象进行学术的讨论。1983年以来的现代通俗小说研究中的确存在过这样的观点。但是随着“解放思想,实事求是”为主流思想的新时期的到来,这样的观点已被更具有科学性的观点所取代。20世纪80年代以来,对现代通俗小说本质的研究主要是把现代通俗小说作为文学史上产生过重大影响的文学现象进行实事求是的研究。在回答“什么是通俗小说”这一问题时,主要是从学术角度论述通俗小说自身的根本属性,这种研究被称为“本体论”立场,以区别于政治立场和审美立场。

中国现代通俗小说是一种文学史现象,对其进行本体论研究可以有各种不同的具体视角,从而形成各种不同的理论观点。新时期以来中国大陆的研究者对现代通俗小说本体的认识形成了几种较有代表性的观点,主要包括社会视角、精神视角、通俗视角和现代性视角。

一、社会分析视角

在新时期最先提出对通俗文学进行本体论研究的是范伯群。早在1981年范伯群就提出:“在通俗文学史研究中首先碰到的是通俗文学的定义,范围界定和研究对象以及评价标准等问题。”^①当时范伯群提出这个问题有一个明确的目的,就是要研究通俗文学本身的特点,也就是它的

^① 范伯群:《礼拜六的蝴蝶梦》,北京:人民文学出版社1983年版,第101页。



本体特征。范伯群指出：“通俗文学首先是文学，如果仅仅用纯粹的社会学尺度去丈量，或作为历史资料和民俗资料去研究，是远远不够的。既然它首先是文学，就应该去建立通俗文学的美学评价标准。……这个评价标准与严肃文学或纯文学的评价标准既有一定的联系，又应有一定的区别。”^①范伯群提出这个美学评价标准的问题主要是为了强调通俗文学自身的本体特征，而不是要突出审美的立场。相反，范伯群对于通俗文学本体特征的论述就是从社会视角进行概括的。1935年范伯群给中国近现代通俗文学做了至今仍然是十分周密的界定：“中国近现代通俗文学是指以清末民初大都市工商经济发展为基础得以滋长繁荣的，在内容上以传统心理机制为核心的，在形式上继承中国古代小说传统模式的人文创作或经文人加工再创造的作品；在功能上侧重于趣味性、娱乐性、知识性和可读性，但也顾及‘寓教于乐’的惩恶劝善效应；基于符合民族欣赏习惯的优势，形成了以广大市民为主的读者群，是一种被他们视为精神消费品的，也必然会反映他们的社会价值观的商品性文学。”^②这个定义中包括了通俗文学研究从时代背景到创作、作品、阅读消费、影响等各个方面的内容，可以看成是新时期以来通俗文学研究的总纲领。

这个总纲领首先强调了通俗文学产生的社会背景，这也是从社会视角来概括通俗文学本体特征的基本观点。在这个总纲领中现代大都会的兴起是通俗文学繁荣的根本原因，因为大都市的兴起为通俗文学的产生与繁荣提供了精神需求也提供了物质后盾。从精神需求方面看，生活在大都市的人们需要了解的信息越来越多，由于工作的压力增大，他们也需要精神放松，所以通俗文学（特别是通俗小说）就成为必要的生活需求；从物质方面看，现代都市的印刷、发行、交通等方面的物质条件也使通俗文学书刊可以顺利地制作出来。工业的发展使得城市居民的收入也有所

① 范伯群：《礼拜六的蝴蝶梦》，北京：人民文学出版社，1983年版，第104页。

② 范伯群：《中国近现代通俗作家评传丛书 总序》，见《中国近现代通俗作家评传丛书》，南京：南京出版社，1985年版，第1页。



增加,技术的发展也导致了印刷品价格的降低。这些因素成为通俗文学繁荣的物质保障。

其次,这个总纲领对通俗文学本身特性的认识,也是以社会性为基础的。内容上的传统心理机制,形式上的传统模式,功能上的趣味性、娱乐性、知识性、可读性以及惩恶劝善,都基于民族欣赏和读者心理。这些特点集中于一点就是“通俗性”。而“所谓‘通俗’就是他们以‘流行的社会价值观’与‘俗众相通’”^①。“流行的社会价值观”是社会普遍的思想观念与心理态度,与“俗众相通”则是要引起读者的关注,对读者产生影响。这样的“通俗性”当然是具有社会性的。

再次,这个总纲领倡导开放的研究,认为现代通俗文学的价值可以从不同的学科进行讨论,有各种不同的价值,是一个“富矿”。这种多元价值的观点也是以把现代通俗文学作为一种社会现象为基础的。比如,从社会学角度去看中国现代通俗小说,“我们能看到一幅清末民初社会机体急速变革的图像”,“从民俗学的角度去窥探,我们可以得到许多民俗沿革的瑰宝,特别是欧风美雨东袭与固有传统习俗相对抗杂交的民俗的细致变异过程。”“凡是从文化学的角度去透视通俗文学,就会发现它是一座藏量丰饶的高品位的富矿。”^②

总之,范伯群对近现代通俗文学本体的界定为新时期现代通俗小说理论研究制定了一幅宏伟蓝图,奠定了坚实的基础。这个以社会视角为核心的开放性总纲领涵盖了以后不同视角的讨论。

二、精神分析视角

从精神现象方面来界定通俗文学的内涵,刘扬体的观点具有代表性。

^① 范伯群:《鸳鸯蝴蝶——礼拜六派新论》,见《鸳鸯蝴蝶——礼拜六派作品选》,北京:人民文学出版社,1985年版,第1页。

^② 范伯群:《中国近现代通俗作家评传丛书总序》,见《中国近现代通俗作家评传丛书》,南京:南京出版社,1985年版,第1页。



他认为“文学中的高雅与通俗,作为精神现象都是社会文化历史运动的产物。”^①刘扬体把通俗文学定位为人的精神现象,并论证了这种精神现象存在的必然性与合理性。他认为“人类精神产品与思维对象的某种非高雅化存在,是无可避免的”,“人的精神活动在其内在体验的必然形式及其所能应对的实践领域内,也就不可能统统蕴含着理想化道德化的成分,而与世俗的或被非现实、非理性、非道德、非高雅的欲念与意象完全绝缘”^②。正是人的精神领域中存在的这个“非高雅”部分,是通俗文学存在的理由,为满足这一部分精神需求而存在的通俗文学就是合理的。

在此基础上,刘扬体对通俗文学的特点也作了比较全面的论述。在雅俗文学的区别方面,他认为这两类文学“在协调社会精神生态平衡,推动整个文学进步的事业上……是殊途同归,各领风骚的伙伴”^③。“在学术研究面前,严肃与通俗文学作为被研究的对象,并无所谓高下之分。”^④在创作和作品方面,刘扬体也找到了通俗文学的特点,认为通俗文学的作者懂得“为了文化商品市场,即为都市市民读者的欣赏兴趣写作。所以,他们的小说取材十分广泛,尤其注重题材的传奇性、秘闻性。在故事情节架构与审美信息传导上,这派作者大多采取读者熟悉的传统形式,偏重于用强化故事悬念的办法,来拓展读者的审美期待心理,并且注重在轻松、热闹、伤感的场面与氛围中,表达读者所关切、所能接受的、不离不违世俗人情与人伦常态的思想感情”^⑤。不难看出,这虽然是在分析通俗文学作品的特点,但仍然是从精神现象的视角来分析的,作品的特征都被放在对读者精神心理的作用与影响上来讨论。所以,通俗文学作品的总体特征可以这样来概括:它们是“有益无害的精神产品,能给读者安慰、趣味和快感,让他们获得消遣性的心理愉悦。少数优秀的作品,给读者带来文化心

① 刘扬体:《流变中的流派——“鸳鸯蝴蝶派”新论》,北京:中国文联出版公司,1998年版,第100页。

② 同上书,第100页。

③ 同上书,第100页。

④ 同上书,第100页。

⑤ 同上书,第100—101页。



理补偿的同时,还能使他们获得俗中见雅的精神滋养”^①。在这个框架内来看,读者又有什么特点?刘扬体认为,通俗文学的读者就是现代都市中的市民。“城市通俗文学首先是市民文学。市民们在共同的物质与精神生态环境中形成的文化心理结构,积淀下来的审美心理素质,既有差异又有许多相近相同之点。”^②由此可见,市民读者的特点在于他们有相同或相近的文化心理结构,以及相同或相近的审美心理。正是他们相同或相近的文化心理结构与审美心理结构决定了通俗文学作品的特征,也决定了作品能否流行起来。最后,从精神现象的理论框架出发,也可以解释通俗文学活动的内在机制:“通俗文学所提供的审美信息,与读者欣赏要求和接受能力处于相互适应的水平线上时,这样的文学作品就会使它的读者感到亲切,只要有喜读闲书,乐于借此消遣的读者存在,就会有不同形式和美感层次上反映他们要求的文学。”^③从作品的审美信息到读者的接受能力的双向互动,不仅揭示了通俗文学活动的心理过程,也解释了通俗文学得以存在的心理依据。这正是这种精神现象视角所达到的理论深度。

三、通俗文化分析视角

通俗视角从与社会风俗的关系角度来界定通俗文学的本质。这种视角对通俗文学本体的思考是从对“通俗”含义的解释开始的。要界定什么是通俗文学,必须首先弄清楚什么是“通俗”。在这个意义上,从这种视角对通俗文学进行考察就是直接切入了“本体”,把握住了问题的关键。那么什么是“通俗”呢?张赣生从“俗”字在汉字中字义演变的历史进行考证,认为“俗”字在汉字中出现的初期已具有了“风俗”的含义,后来又形成了“世俗”的含义。因此“所谓‘通俗’,本应有两层意思,一是通

① 刘扬体:《流变中的流派——“鸳鸯蝴蝶派”新论》,北京:中国文联出版公司,1997年版,第144页。

② 同上书,第144页。

③ 同上。



晓风俗,一是与世俗沟通。……其实,不通晓风俗也不易与世俗沟通,两者是有联系的。”^①接下来的问题是“通俗小说”(“通俗文学”)的含义是什么?如何从“通俗”的含义概括出通俗小说的含义?张赣生认为,中国小说在确立概念时就与“通俗”有关。因为早期的小说含义,按《汉书·艺文志》的说法,都是出于稗官、街谈巷语、道听途说,这些市井闲谈被统治者采集,以观民风,就是早期的小说。因此,“中国小说之通俗,最初是指‘通晓风俗’意义上的通俗”^②。但是这种“通晓风俗”的小说,至唐代以后开始向“与世俗沟通”转化。这主要是受到佛教讲经“变文”的影响,特别是宋元以后“讲史”的影响,把高深的佛经与正史变得浅显易懂,让普通百姓喜闻乐见。但在明末以前这些“通俗演义”还与一般小说有明显区别。到明末冯梦龙编辑《三言》时,通俗演义才与普通小说相融合。通俗小说也获得了“与世俗沟通”的含义。总之,“通俗小说”既是“通晓风俗”的小说,也是“与世俗沟通”的小说。“离开通晓世俗人生就写不出有意义的小说,离开与世俗沟通就失去了小说存在的意义。”^③从史实来看,中国的小说一直是通俗的,没有不通俗的小说,其前后的区别只在于‘通俗’的标准随时代的不同而发生变化。”^④

从“通俗”的角度,如何看待中国现代通俗小说的特点呢?张赣生认为“‘五四’运动之后,中国的社会风俗发生了变化,如前所说,中国小说之通俗是随俗而变,风俗发生了变化,小说就要相应地重建通俗,这就决定了民国通俗小说必然不会全同于明、清通俗小说,它必然会发生某些新的变化”。“这些新变化主要表现在思想、题材和形式三方面。譬如王度庐的言情武侠小说着重写性格悲剧,白羽的社会武侠小说着重写社会悲喜剧,这些都反映了思想上的新变化;再譬如社会小说大量涌现和它的‘新闻色彩’,就反映了题材上的新变化;又譬如小说语言的现代化和‘说

① 张赣生:《民国通俗小说论稿》,重庆:重庆出版社,2005年版,第 缘页。

② 同上书,第 远页。

③ 同上书,第 愿页。

④ 同上书,第 愿页。



书口吻’的淡化乃至消除,以及严谨的章回格式被改造为不严格的章回格式,如此等等,都反映了形式上的新变化。”^①但是,所有这些变化都有一个共同的基础,那就是当时中国社会风俗的变化。当时中国社会风俗的状况是虽受到西方的影响,但并非完全脱离中国自身传统。社会风俗的这个特点决定了当时通俗小说也是在中国小说传统的范围内发生变化的。“民国通俗小说的变化,是中国传统文化自身发展的产物,它是中国的,不是外来的。”^②“民国通俗小说之接受西方影响却是间接的,这是由于民国的社会风俗受西方影响发生了变化(包括审美习惯发生的变化),通俗小说随俗而变,才相应地发生了变化,它不是直接模仿西方小说的做法,不是照搬西方的小说观念。”^③总之,通俗小说以风俗轶俗为基础,其本质是由风俗轶俗决定的。

但是“通晓风俗”和“与世俗沟通”所解释的都是通俗文学作者与风俗轶俗的关系,却没有解释通俗文学作品本身的特性。从“通俗”的视角来看,通俗文学“通晓风俗”以及“与世俗沟通”的特性在作品方面如何体现出来,给作品带来了什么样的特点?孔庆东认为通俗小说除了具有“与世俗沟通”的创作精神外,还要再加上“浅显易懂”的审美品位和“娱乐消遣功能”,才能形成对通俗文学(通俗小说)完整的界定。其中“娱乐消遣功能”是一个公认特点,孔庆东没有展开论述。在“与世俗沟通”和“浅显易懂”这两个方面,由于前者要靠后者来实现,所以孔庆东认为“‘浅显易懂’则是通俗小说的根本特性,它不单指语言和体式,也包括思想和题旨。当然,时代的不同决定了‘浅显易懂’的标准及所针对的阅读群体的不同”^④。补充了“浅显易懂”这个审美品位方面的特点之后,通俗小说的本体特征更完善,也更具有针对性了。在此基础上,孔庆东又设计了一个更灵活的界定通俗小说本体特征的策略,以使“通俗小说”这个难

① 张赣生:《民国通俗小说论稿》,重庆:重庆出版社,1995年版,第100页。

② 同上书,第100页。

③ 同上书,第100页。

④ 孔庆东:《超越雅俗》,北京:北京大学出版社,1998年版,第101—102页。



以界定的概念在面对复杂多变的通俗文学现象时更加有效。这个策略是：“在广义层次上，凡是具有‘与世俗沟通’或‘浅显易懂’两类特性之一的，便是通俗小说。即是说，只要思想性或艺术性二者中的任一方面不具备作品产生时代的公认的高雅品位，便是通俗小说。”^①“从狭义层次来看，则必须是‘与世俗沟通’和‘浅显易懂’两大特征兼备的小说，才是通俗小说。即是说，这些作品无论思想性或艺术性都不具备其产生时代的公认的高雅品位，它们的存在意义主要是以其娱乐性和模式化为读者提供精神消费……”^②通过这种灵活的处理，“通俗小说”本体特征在“与世俗沟通”和“浅显易懂”这两个因素所构成的组合中可以得到较为清晰的确认。

四、现代性视角

从这个角度看，中国现代通俗小说是中国社会文化现代性的一个重要组成部分，或者说是现代性的表现。中国现代通俗文学是中国现代社会所特有的文学轶化现象。这种文学现象的产生与一个更深的社会文化转型问题相联系。正是社会文化的现代性转型，才是通俗文学产生并繁荣的内在依据。那么这是一种什么样的转型？这个转型可以这样来描述：“现代城市能够而且确乎给予其居民人身的自由……和多元的价值选择……但其代价却是体验枯寂和苦闷的可能……体验并且表达‘枯寂’和‘苦闷’的个人，也正是因为自身已从传统的家庭式集体剥离出来，并且观照了现代城市这一想象，才有可能察觉到所说的缺憾，才有可能希望去消磨和调剂，也就是抑制勃兴的欲望。”^③简单地说，就是现代人在享受自由的同时，也付出了“苦闷”、“枯寂”甚至“孤独”的代价。正是因为有了苦闷需要排遣，有了“枯寂”的心理需要安慰，才有了获得排遣和安慰

① 孔庆东：《超越雅俗》，北京：北京大学出版社，1998年版，第100页。

② 同上书，第100页。

③ 唐小兵：《蝶魂花影惜分飞》，载《读书》，1998年第8期。



的自由,这才导致了“通俗文学”的产生与繁荣。“鸳鸯蝴蝶式消遣和娱乐文学也获得社会意义。”^①从这个角度看,人们在日常生活中阅读通俗小说的行为是非常重要的事情,因为“日常生活,以至人生的分分秒秒,都应该而且必须成为现代人自我定义自我认识的一部分,如果不是全部的话”^②。同时被新文学家指责的“所谓‘现代的恶趣味’,便是现代城市平民的日常生活所肯定的世俗性和平庸性”^③。这种平民化的世俗性和平庸性,正是现代社会的一种常态,也是现代社会各种改良与革命的目的之所在。就社会功能而言,“这类小说,连同现代其他大众娱乐方式一道(体育、电视、电影、游园)完成了对日常生活的创造和调剂,从而保证现代生产关系和生产力的再生产”^④。因此,从现代性视角来界定通俗文学,就可以这样来概括:“‘通俗文学’的本体可以规定为现代社会中为满足人们的消遣、娱乐需要而进行的社会活动。”^⑤

现代性视角关注的是通俗文学产生的社会背景以及阅读活动中所包含的社会文化意义。那么在这个框架中如何来说明通俗文学的生产以及产品的特征呢?就创作方面来看,现代社会的通俗文学创作,其根本特点是商品生产,“这些作家是从事写作职业的雇佣工人,他们为金钱而写作”^⑥,这种状况在中国和西方都是一样的。通俗文学作家一般都是社会地位和经济地位都不高的人。他们在现代社会转型阶段依托于发达的现代新闻传媒,为了谋生而写作那些市场上大量需求的通俗作品。这个活动本身一方面表明市场化写作制度的建立,另一方面也表明传统意义上的文人已在现代社会中找到了自己的社会角色。这两个方面都是现代社会的组成部分。就作品方面看,追求经济利益的写作目的导致了作品的世俗化,这种世俗化主要表现在“因市场需求而变异求新,为满足读者的

① 唐小兵:《蝶魂花影惜分飞》,载《读书》1993年第8期。

② 同上。

③ 同上。

④ 同上。

⑤ 李勇:《通俗文学理论》,北京:知识出版社,1994年版,第24页。

⑥ 同上书,第24页。



口味而模式化”^①。世俗化不仅是指作品的主题思想是大众认识水平的,也不仅指题材故事是能引起大众兴趣的世俗生活,更在于适应大众读者的阅读兴趣、阅读需求和阅读能力。这些阅读兴趣、需求 and 能力既要求作品有模式化的一面,同时也要有随时代变化而变化的一面。通俗文学作品世俗化的特点正是现代读者的阅读需求的直接反映,它不排斥任何新的因素进入作品,相反,它可能为了引起市场的轰动,为了成为流行时尚而进行大量创新。这正是作品具有现代性的依据。

总之,通俗小说(通俗文学)的本体特征在不同的理论视角中得到了不同侧面的探讨。这些不同侧面的论述,对于认识通俗小说的本体具有积极的作用。大家取得的共识主要有如下几点:首先是通俗小说的社会意义得到确认。每一种不同的视角都看到了通俗小说不仅是在社会生活中产生的,而且通俗小说作品和阅读活动本身都具有社会意义和价值,或是反映特定历史时期的社会生活,或是表现了特定社会的社会心理,或是呈现了一个社会阶层的生活方式。通俗小说总是与社会生活有着直接的联系。其次,通俗小说的价值得到了确认。无论从哪个视角来看,研究者都承认通俗小说是具有重要价值的文学现象。在文学史上,它传承着文学史的传统,也是新文学的先驱;在社会上,它为广大的读者提供了精神享受和心理安慰;在文化上,它传达了文化发展变化的丰富信息,是一种重要的文化资源。再次,从“通俗性”入手来讨论通俗小说本体特征也得到了确认。尽管对通俗性的内涵可以有不同的解释,但是研究者都认为应该找到通俗小说自身的独特性,以区别于精英文学的本体。这包括两个方面,一是要找到不同于精英文学理论的属于通俗文学的理论框架,二是对通俗文学的独特本质(即通俗性)进行理论概括。因为只有做到这两点才能建立起通俗文学自己的理论体系。应该承认,这是一项艰巨的任务,还有待更深入的研究探索。

^① 李勇:《通俗文学理论》,北京:知识出版社,1999年版,第1页。



第三节 通俗小说研究方法

随着整个文学研究界各种新的研究方法的引进,中国大陆通俗小说研究领域出现了用新方法研究通俗小说的尝试,这为通俗小说研究带来了许多创新。由于新方法的运用,许多通俗文学现象得到了新的解释,一些通俗文学作品也获得了新的评价,一些新的理论问题也被提出来。这些新方法主要有社会心理方法、精神分析方法、叙事学方法、文化研究方法等。

一、社会心理方法

社会心理方法主要是对特定历史时期通俗小说所反映出来的社会心理进行分析的研究方法。社会心理方法不同于一般意义上的社会心理学。因为社会心理学是社会学的分支,运用大量的调查和统计数据来“科学地”分析某种社会心理形成的过程及其内在机制。而通俗小说研究中的社会心理研究方法,则主要是通过对特定历史时期流行的通俗小说文本的分析来找出小说得以流行的社会心理基础,说明这些流行的作品反映了当时人们什么样的心态,并论证这些心态产生的社会的、文化的原因。因此无论从研究对象还是从研究方法来说,通俗小说研究中的社会心理研究方法都与社会心理学有较大差异。

社会心理研究方法的理论基础是认为通俗文学与社会心理之间存在着内在的、必然的联系,特别是一部作品或一种文体类型的作品在特定历史时期受到广大读者的喜爱,一定与某种特定的社会心理有关。当然,任何社会心理都是在特定的社会生活基础上产生的,既包括社会文化结构的变化带来的心理影响,也包括特定社会文化政治事件的直接冲击。因此,社会心理方法最终会在社会生活中找到通俗小说得以流行的根本原



因。但是这些原因并不直接与通俗小说文本对应,而是由社会心理作为中介。通俗小说直接与社会心理有关,直接反映出社会心理。

社会心理研究方法主要包括如下几个分析步骤。首先是确定分析对象。方法总是与对象相联系的,特定的对象往往决定着分析的方法。社会心理研究方法分析的对象是特定历史时期内流行的通俗小说类型或某些具体作品。它首先要做的就是借助于文学史的材料来确定某个历史时期流行的文本是什么。比如袁进在分析近现代上海文学历史变化所反映的社会心理时,首先就确认“民初小说的代表无疑是‘言情小说’,民初‘言情小说’形成中国小说史上继明末清初‘才子佳人’小说之后的又一‘言情小说’高潮,而其数量则超过了明清‘才子佳人’小说”^①。确立研究对象就使得讨论的范围限定在一个时间空间之内,限定在特定的文本类型上。这样,进一步的分析才有了确定的目标,因为任何社会心理都是特定时间特定人群的心理状态,不限定对象范围,根本无法进行讨论。

第二步是对对象的具体分析。这至少有两条途径:其一,对流行作品的创作背景或创作状况进行分析说明。其二,对作品的心理特征进行分析。就前者而言,这些背景可以为分析社会心理产生的社会原因提供参照,其中的思想状况和意识形态状况就直接与社会心理有关,这为分析解释作品所表现出来的社会心理提供了现实语境。比如袁进在分析民初言情小说所反映的社会心理之前,就对当时的社会背景进行了分析。其中主要包括这样几个要点:第一,“民国建立,帝制废除,对封建礼教产生了巨大的冲击”,“这种社会变化当然要促进青年男女对自由恋爱的追求,从而也会产生许多甚至是‘越轨’的行为”^②。第二,“上海城市的特殊环境,为这种变化提供了新的价值观念,为‘人’的意识的觉醒提供了特殊的社会条件”。这种特殊环境就是以租界为基地的西方文化对社会生活

^① 袁进:《觉醒与逃避——论民初言情小说》,见王晓明主编:《二十世纪中国文学史论》(第1卷),上海:东方出版社中心,1998年版,第184页。

^② 同上书,第184页。



的渗透。“这一社会条件为男女自由恋爱提供了相对自由的环境,造成了上海的普通市民对男女自由恋爱持开明的态度。”^①第三,“打破封建等级观念、门第意识的市民平等观念也在城市中形成势力,从而促进了民初对‘父母之命,媒妁之言’之‘门当户对’的包办婚姻的反对”^②。这些社会特点正是民初言情小说流行的具体背景,这些小说所反映的社会心理也是在这样的背景中产生的。就后者而言,对作品心理特征的分析将为分析读者的阅读心理以及这些阅读心理背后的社会心理提供直接证据,这些作品中的心理特征可以看成是读者的心理镜像,它是读者某种心理状况的曲折表现。

第三步是对社会心理的分析、概括与描述。对通俗小说流行的背景与作品特征的分析,目的在于揭示出那个特定的历史阶段中社会心理的特点,特别是在阅读这些流行作品时所暴露出来的社会心理特点。比如,民初言情小说中表现出来的社会心理是“觉醒与逃避”。这个特点是从对当时言情小说的分析中概括出来的。“感受到礼教的不合理而又不敢抨击礼教,力求调和爱情与礼教的冲突的做法,是民初言情小说的普遍倾向。”^③“感受到礼教不合理”在作品中表现为对爱情的歌颂,特别是对恋爱中的精神心理的细致描绘,这种对“情”的体认正是“人”的觉醒的具体表现。但是民初的言情小说又多以悲剧告终,“情”的浪潮最终还是由于各种不同的原因归于平静。袁进注意到“他们在同一部作品中一面崇仰‘唯情主义’讴歌纯真的爱情,将爱情写得美妙动人;一面对‘情’持恐惧否定态度。中国小说史上还从未有作家像他们一样战战兢兢地描写爱情”^④。之所以会出现这种状况,是因为在当时的民众内心深处还隐藏着对于即将到来的自由的逃避心理。尽管热烈的爱情令人神往,但跨出这

① 袁进:《觉醒与逃避——论民初言情小说》,见王晓明主编:《二十世纪中国文学史论》(第1卷),上海:东方出版社,1997年版,第100页。

② 同上。

③ 同上书,第100—101页。

④ 同上书,第100页。



一步以后结果会怎样?那时的人们尚不清楚,他们用逃避的方式来解除这种渴望中的恐惧。

最后是分析这些社会心理产生的原因。社会心理产生于社会生活,社会生活的变化引起了社会心理的变化。因此,对社会心理产生的原因的分析就要在理论上对社会生活的变迁及其对社会心理的影响进行合理的解释。仍以民初社会心理为例,“觉醒与逃避”都是那个时代社会生活的变化中所表现出来的独特心理状态。“民初言情小说显示出的价值观念深层的矛盾冲突,正反映了当时社会从古老的封闭的宗法制社会转向近代开放的社会,所必须经历的困惑与阵痛。”^①走出封闭的传统所以可以歌颂爱情,但仍处于过渡时期,所以又有了逃避心理。

二、精神分析方法

弗洛伊德创立的精神分析学理论在文学研究领域有着广泛的应用。其中主要集中在两个方面,一是运用精神分析学的理论观点去分析具体的文学现象,包括作家创作与作品内涵等,二是运用精神分析学的方法与立场来反思文学理论的观念,包括对文学本质的重新思考(将文学看成是人的无意识的象征性表达)以及对文学文本进行心理分析式解读等。在中国大陆,新时期以来的现代通俗小说研究中,对精神分析学的运用主要属于前者。

运用精神分析学理论来分析具体的文学现象,仍然有很多种具体的方式,有许多问题可以研究。现代通俗小说研究中对精神分析方法的运用主要集中在如下几个方面:一是对作者创作心理的分析。弗洛伊德对文学艺术创作的解释是作家(艺术家)的白日梦。创作活动不仅可以使作者受压抑而形成的心理能量得到释放,而且使作者无法在现实中满足的心理得到补偿性满足。这种在创作中满足自己内心欲望的现象在通俗

^① 袁进:《觉醒与逃避——论民初言情小说》,见王晓明主编:《二十世纪中国文学史论》(第5卷),上海:东方出版社,1998年,第100页。



文学作家身上也是存在的。徐斯年就发现王度庐所塑造的不少主人公都有作者自己的影子,作品的主人公多少代替作者完成了某些心愿。“‘鹤—铁系列’作为一个隐喻性的象征结构,确是作者主体精神的外化和物化;以粗犷悲凉的西北高原为主要背景,以孤独、寂寞的‘人’的心态为主要内容所烘托、渲染出来的悲怆氛围,确是作者主体情感的投射。”^①李慕白等人的身世也的确与王度庐相似。二是对人物心理的分析,运用精神分析方法分析文学艺术形象的心理特点是精神分析批评的一项重要活动。文艺作品中所描绘的人物的某些特殊行为就像现实中患有心理疾病的人的行为一样,成为精神分析的材料。不仅《哈姆莱特》这样的经典之作可以成为精神分析批评的对象,通俗文学作品中的人物也同样可以成为精神分析批评的对象。徐斯年在王度庐的多部作品中都发现了人物的特殊心理。比如“《鹤惊昆仑》中,老拳师鲍昆仑因前妻不贞而产生忌‘淫’情结。其徒江志升偶有外遇,即令门徒残酷追杀之”^②。《宝剑金钗》中,李慕白因为与俞秀莲相爱却无法结合,转而与名妓谢翠纤相处,“慕白恋翠,实为‘俞姑娘的那件事,使自己伤心失意’之后的一种心理上的情感上的补偿”^③。三是对作品主题的分析。精神分析理论把作品当成心理分析的材料,从中分析出来的主题也是与主体的心理结构、人格结构相关的。本我、自我和超我之间的矛盾关系,快乐原则、现实原则与道德原则之间的矛盾关系不仅是严肃文学的主题,也是通俗文学的主题。徐斯年发现《宝剑金钗》所表现的就是“情”与“义”的冲突。在李慕白、俞秀莲、孟思昭的“三角恋”中,李与孟虽然都深爱俞,但是李、孟二人都为了成全对方而甘愿牺牲自己。“作者不是把上述矛盾处理为一般意义上的封建观念和自由爱情的矛盾,而是将其深化处理为普遍意义上的‘爱之责任’和‘爱之欲求’的内部冲突。”^④“爱之责任”与“爱之欲求”的冲突,

① 徐斯年:《侠的踪迹——中国武侠小说史论》,北京:人民文学出版社,1985年版,第157页。

② 同上书,第157页。

③ 同上书,第157页。

④ 同上。



就是义与情的冲突,也就是道德原则与快乐原则的冲突。四是对情节的分析。在精神分析学中,人物的行为都有心理的(特别是无意识的)依据。因此,对作品情节的分析重点不在于分析行为动作本身,而在于找到行为动作背后的心理依据和心理内涵。徐斯年应用了弗洛伊德关于“心理剧”的理论分析了“鹤—铁系列”中故事情节和心理依据和心理内涵。心理剧的基本含义就是构成情节的矛盾斗争主要是“主角”的心灵斗争。情节的起伏变化都依据“主角”能否控制住自己的内心冲突。“江小鹤擒得鲍昆仑,举刀将下之时,忽睹其老态,又思及阿鸾,乃慨然住手。当目的将达未达之时,他的内心并无‘大仇得报’的欢欣,有的是强烈的失落感和‘心理滑坡’。”^①这个情节就是典型的心理剧情节。五是意象分析。在文学作品中寻找并分析心理意象是精神分析批评的一种特殊的方法。作品中出现的某些意象被认为是作者无意识心理的象征性表现。通俗小说中也有类似的描写。比如王度庐的“《虞美人》第五、六两章,写虞婉兰在谭思禹的抽屉里发现一个金色爱神像,又曾数次路遇左颊有着‘一颗深深的酒涡’的张啸潮……于是当晚‘她做了许多的梦,梦见那只小小的爱神像,搥着翅膀绕着自己的脸飞翔,她拿手去扑,像扑蝴蝶似的,可是没有扑着;她又梦见谭思禹的左手上,也生了一颗笑涡’”^②。这里的“小爱神像”和“笑涡”都已变成了心理意象,代表着人物的无意识心理中对爱的渴望。

三、文化研究方法

文化研究(~~糟粕与精英之争~~)是二十世纪五六十年代在西方形成的一种研究方法。其基本理念是将文化理解为一定时期人们的生活方式。不仅高雅严肃的文学艺术活动是文化,一般大众所喜闻乐见的通俗文学、流行作品也是文化。通俗文学属于大众文化,它是普通大众日常生活的一部

① 徐斯年:《侠的踪迹——中国武侠小说史论》,北京:人民文学出版社,1988年版,第155页。

② 同上书,第155页。



分,为了了解一定时期社会生活面貌,了解一定时期人们的心理状态,大众文化(包括通俗文学)就是不可或缺的研究领域。文化研究的特点首先在于打破学科界限,广泛而灵活地运用不同理论流派的观点和方法来分析具体文化现象。其次是将各种文化现象文本化。不是去欣赏作品的内容或艺术性,也不去分析作品的好坏,而是将它们作为文化文本,解读其中所包含的文化意义。特别是在特定的历史条件下,人们的思想观念以及潜意识中所隐含的那些文化意义。再次是现实指向。文化研究不是封闭在学术领域之中的研究,而是关心社会生活中的现实问题的具有现实关怀的研究。文化研究不仅以现实中的各种文化现象作为对象,而且将文化问题与现实生活中的各种实际问题特别是不平等、不公正的现实状况相联系,揭示出隐藏在文化问题背后的政治意义(当然是就社会生活中的各种不平等关系而言)。

文化研究的理论与方法在 20 世纪 80 年代传入中国,在中国产生了热烈反响。应用文化研究的方法研究通俗小说已成为一个热点,并且取得了较好的成绩。这些研究主要集中在几个方面:首先是对通俗小说流行现象性质的分析。通俗小说之所以流行其中原因是很复杂的。可以从不同的角度进行分析,比如从内容、主题、艺术性、社会心理,甚至商业炒作等方面都可以找到原因。文化研究中,通俗小说流行现象本身就是一个文化文本,它是各种文化关系、文化心理、文化矛盾的交叉点。以金庸的武侠小说为例:“‘金庸现象’在汉语世界跨文类、跨文化的复杂流行,恰恰为重新思考雅俗关系,具体探究大众文化的丰富命题——社会文化想象(乌托邦与意识形态)的症候,性别表述的政治,‘种族—民族—国家’与个人身份认同的离合关系,‘文化工业’的运作机制,大众文化消费的不二奇观,批评机构之合法性话语生效与失效的场域等等,提供了一次难得的契机,也是考察当代文化多元状况的一扇窗口。”^①金庸小说在文

^① 宋伟杰:《从娱乐行为到乌托邦冲动——金庸小说再解读》,南京:江苏人民出版社,2008 年版,第 1 页。



化研究视野中已不仅仅是一种特点鲜明、艺术水平高超的通俗小说作品，而且是一种涉及到各种文化活动的个案。

其次是对通俗小说文化意义的阐释。文化研究虽然把通俗小说放在一个错综复杂的文化语境中来解读，但阐释小说的文化意义仍然是其基本目标。这里至少又包括对通俗小说流行现象的文化意义的阐释；对通俗小说文本所包含的文化意义的阐释；以及通俗小说流行所带来的相关效应的文化意义的阐释。先从第一点来看，通俗小说的流行作为一种文化现象具有丰富的文化意义。通俗小说的流行是通过不同版本的大量印刷，以及跨文类、跨媒体改编来完成的。这种现象背后就与社会文化的变化有密切关系。仍以金庸小说为例，从“粗制滥造的盗版到装帧精美的正版和盗版，从囫囵吞枣式的饥渴型、冲动型消费到平心静气地爱护与收藏，这种现象自然有金庸小说的地位逐渐增高，其艺术价值广被承认的原因，但也有‘文化工业’的精心包装所导致的消费意识的嬗变”^①。“在香港的资本主义动作里，在资本主义化的市场经济逻辑中，甚至在 20 年代中国内地商品文化日益冲击主流文化与精英文化的潮流下大众文化中的精品所获得的新时尚之宠儿的地位，使得庞大复杂的金庸小说王国以及制造‘世俗神话’与‘当代英雄’的金庸影视，成为汉语世界一个经久不衰的集体梦幻。”^②因此，在文化研究中通俗小说是一种文化商品，它的畅销的背后是一个时代人的消费意识以及对生活的各种梦想。从第二点来看，通俗小说文本中所包含的文化意义则更加丰富，这也是它得以流行的主要原因所在。在不同的人群中，在不同的语境中，通俗小说文本的文化意义又会有所不同，甚至相互矛盾。正是这种矛盾性，构成了通俗小说文本（大众文化文本）的根本特征。比如在金庸的武侠小说中，我们可以看到多重文化意义：一方面，我们可以看到“在金庸等人‘失去秩序—恢复

① 宋伟杰：《从娱乐行为到乌托邦冲动——金庸小说再解读》，南京：江苏人民出版社，2008 年版，第 204 页。

② 同上书，第 204 页。



秩序’的主导性情节里,即使江湖世界风波险恶到极致,亦终有平息这险恶风波的旷世大侠出现。现实世界的无可救赎,在新武侠的想象世界中,以江湖世界的被救赎而得以象征性的拯救。”^①因此,可以说金庸武侠小说就不仅仅是提供娱乐那么简单,而更应该看成是对现实世界所存在问题的一种隐喻式表达。“承载了读者本能的幸福渴求,对内在压抑的升华以及对于现实的批判。”^②另一方面,我们也可以看到金庸武侠小说中“妖女”形象所包含的另一种文化意义。她们之所以被称为“妖女”,是因为她们违反、挑战了江湖的男权秩序。尽管像黄蓉、赵敏、任盈盈这些原被称为“妖女”的女侠最终融入了男权秩序,但是,她们的行为“使得旧有江湖男权社会规范获得了新的宽容度,这些原本不被男权意识形态所接纳的女子,为旧规范带入了新内容,并使江湖男性社会禀赋了开放之维。虽然这些女子自身也获得了一定的修改,但她们并非简单地被重新界定与归位,她们也局部修改了父权社会的意识形态,为父权社会旧有的对‘女性本质’的界定增添了新的内容。在某种意义上,这是一种新的建构,而不是简单的回归,不是对既定的男女等级制度和原来意识形态的再次确认,而是对其进行了一定的修改与更正”^③。当然,除了这些方面之外,在金庸小说中还可以解读出个人与社会的矛盾关系,不同民族之间的不平等关系的文化表达等等复杂的文化内涵。从第三点来看,通俗小说的流行所产生的效应也是各种文化关系交织而成的,从中可以解读出一个特定时代的文化矛盾与解决策略。仍以金庸为例。随着他的武侠小说影响日益扩大、日益深入,不仅学术体制开始接纳他的小说作为研究对象,金庸本人也进入学术机构,成为其中的一员。“‘金庸现象’是一种波及甚广的文化效应……从接受史的角度来看,更为重要的是,它还对学术规范、教育体制、课程设置、雅俗对峙等观念构成了强有力的冲击并产生了

① 宋伟杰:《从娱乐行为到乌托邦冲动——金庸小说再解读》,南京:江苏人民出版社,2008年版,第288页。

② 同上书,第288页。

③ 同上书,第288—289页。



多元化的回应……在主流文化与精英文化占支配地位的时代,一般读者私下交流的快感是不能发出声音、被聆听并被看重的,只有介入学术界的争议之声,才不至沦为‘空白书面’的‘隐性文字’。”^①正是在这个意义上,严家炎在北京大学为本科生开设《金庸小说研究》课程,才成了一个“文化事件”。“它标志着金庸小说走向大学讲台的开端,标志着中文系原有的经典文本观念,对于通俗文学的歧视与偏见,已遭受有力的质疑,并终有一天会被打破。”^②因此,可以说金庸武侠小说所产生的效应是多元文化时代的文化事件,它加入并推动了文化观念的变革。

中国大陆新时期以来应用新方法对通俗小说进行的研究还远不止这些,叙事学、民俗文化学、读者反应批评、新历史主义等等方法在研究中或被用于作品分析,或被用于理论论证,也有成功的实践。在理论建设方面,应用总体性方法建立通俗文学理论框架的工作也已初步完成。但由于通俗小说本身的丰富性与复杂性远没有被揭示出来,各种新的方法也还被不断地创造出来,所以运用新方法对通俗小说(通俗文学)进行研究的工作仍未结束。通俗小说研究中一直都会有新的问题、新的材料、新的领域等待研究者去挖掘、去开拓。

阅读延伸

员媛范伯群:《礼拜六的蝴蝶梦》,北京:人民文学出版社 员媛媛年版。

员媛约翰·菲斯克:《解读大众文化》,杨全强译,南京:南京大学出版社 员媛媛年版。

猿媛宋伟杰:《从娱乐行为到乌托邦冲动——金庸小说再解读》,南京:江苏人民出版社 猿媛媛年版。

源媛孔庆东:《超越雅俗——抗战时期的通俗小说》,北京:北京大学出

① 宋伟杰:《从娱乐行为到乌托邦冲动——金庸小说再解读》,南京:江苏人民出版社 猿媛媛年版,第 猿媛页。

② 同上书,第 猿媛页。



版社 员愿年版。

缘援李勇 :《通俗文学理论》,北京 :知识出版社 圆源年版。

思考延伸

员援员愿年以后中国大陆现代通俗小说理论研究可以分为哪些阶段？形成的原因是什么？

圆援如何从社会视角分析通俗文学的本体特征？

猿援以金庸武侠小说为例说明如何运用文化研究方法分析通俗小说。

第二章

社会小说

内容提要

社会小说是中國大陸当代通俗小说成就最高的小说类型之一。本章评述了域外小说、商战小说、官场反腐小说、纪实小说与都市小说四种社会小说类型主要的作家作品,并对这些小说的美学特征进行了分析。同时对中國大陸当代社会小说的发展进行了整理。

第一节 概 述

文学是社会性的话语活动,是对社会生活的反映,任何一部文学作品,都或多或少对社会的全貌或侧面做了一定的描写与揭示,作为一种独特的文学体裁,小说刻画人物、叙述故事的基本特征,使得它与社会的关



系更加密不可分,宽泛地讲,任何一部小说都是社会小说,它们的区别在于,对社会开掘的深度和广度不同,在反映社会时采取的表现形式不同。我们这里以“社会小说”作为中国通俗小说一条分支的名称,有其独特的内涵与外延,指的是那些采取大众化的创作手法,在题材上集中或侧重描写、反映、批判现实社会热点问题的小说。同时,也是延续学术界对此类小说约定俗成的一种称呼。

从1949年到1976年代末,社会小说处于“失声”的状态。

建国之后,经过战争洗礼的中华民族满目疮痍,文艺领域也在战争中受到强烈冲击,清末以来形成的,通俗小说赖以生存的创作机制、传播机制、接受机制均发生了根本性的变革。市场化的通俗文学,一旦市场消失了,也就失去了生存之基。与此同时,百废待兴,社会主义建设成为最高目标,在这样的前提下,整个文学创作是在国家意志统治之下进行。作为一门艺术,文学不再具有独立自主的地位,而是要发挥它宣传的优势为宏伟的政治目标服务,是要鼓舞人们以极大的热情投身到伟大的现实政治运动中去,因而,以消遣、娱乐为最大特征的通俗文学显然不合时宜。在这样的社会背景和文学环境里,社会小说难觅生存空间。

然而,在社会小说销声匿迹的时候,以赵树理为代表的一批精英文学作家,创作的有关农村社会的小说却盛行一时,赵树理的《登记》、马烽的《我们村里的年轻人》、西戎的《丰产记》等在当时都是脍炙人口的作品。赵树理等人的小说表现的是时代的主题,延续的是延安解放区文学所倡导的思想价值取向。但是赵树理等人的小说采用的却是传统的民间艺术形式,运用机智幽默的农民话语,刻画出一个个贴近生活的人物,暗合了中国大众的阅读期待。民间形式、大众话语是社会小说传统的美学特征,所以,我们也可以说,赵树理等人的小说在表现形态上延续的是晚清以来中国社会小说的艺术价值取向。社会小说的一些因子以这样的方式残留下来,依靠的是政治上的需求和艺术上特有的平民化的特征。

此后,“文革”十年,荒谬的文化专制冲击文学界,政治对文学的控制



走向极端,造成了文学的十年荒芜。

1980年代,通俗文学逐渐复苏与回归,但通俗文学描写社会只是昙花一现,并未能形成一股创作潮流,新时期真正意义上的社会小说并未产生。

1980年代初期,随着“四人帮”被清除,文学环境渐趋宽松。党的十一届三中全会的胜利召开,更是一件意义深远的事件,这次会议及时地把社会主义方向由阶级斗争转移到经济建设上来,这意味着一个和平、稳定、开放、发展的社会环境即将诞生。社会环境的变化对通俗文学的发展十分重要。通俗文学正是借着改革开放的春风复苏与回归的。最初流行的只是武侠小说和言情小说,还不是社会小说。就在人们开始对武侠小说和言情小说产生阅读疲劳时,社会小说开始登上文坛。1985年,四川作家雁宁、谭力以“雪米莉”为名,发表了他们的第一部长篇社会小说《女带家》,这部小说很快在市场上走红。1986年7月1日,华夏出版社又出版发行了他们的第二部长篇社会小说《女老板》,此后不久他们又发表了《女人质》,从而构成了雪米莉的女人系列。这是当时炙手可热的社会小说作品,社会上掀起了一阵“雪米莉热”,作家也因此获得了巨大的商业利益,搬进了当时许多人梦寐以求的商品住房,可见作品的社会效益和经济效益在当时都空前成功。现在看来,三部小说在艺术上都十分粗糙,没有什么创新,结构松散,人物形象也不够丰满,但是故事情节展开的社会风景和社会环境,对于长期以来沉浸在武侠的厮杀和爱情的缠绵中的读者来说,却是全新的。三部小说都写女人,这些女人不再是相夫教子的家庭主妇,而是置身于社会中具有特殊背景的女人。《女带家》在国际社会背景下,描写了一个国际贩毒集团中带毒的女人。《女老板》描写了一个女老板的生活、情感历程。《女人质》写的是一个女人被绑架成为人质的坎坷经历。以女性作为小说主人翁,是为了更多地吸引读者,毒贩、老板、人质,是一些具有神秘色彩的特殊群体,是当时急剧变革的中国社会中的关键词,这样的小说紧紧抓住读者自然就能流行。从中我们可以感受到



社会小说一旦复苏就展现出它惊人的活力。

社会小说不同于武侠小说在理想中构建武侠帝国,也不同于言情小说在虚幻中营筑爱情堡垒,它立足于现实,关注现实社会中正在发生的变化,以及这种变化对个体产生的影响。雪米莉的女人系列在 1980 年代后期的出现,说明通俗文学的创作导向开始从虚幻转向了现实,中国的读者从“文化大革命”后的精神欢娱中开始关注身边的生活。

1980 年代,社会小说全面复苏,并且迅速繁荣,作家们纷纷把眼光投向现实。关注现实问题成为 1980 年代社会小说家们的主要创作视点。

1985 年,曹桂林的长篇小说《北京人在纽约》出版,在图书市场上获得热卖,不久这部小说被改编成电视剧,热播大江南北,从而引发了域外小说的创作热潮。1986 年,华裔女作家周励的长篇小说《曼哈顿的中国女人》席卷京城,创下了图书市场上销售量新高,从而把域外小说创作推向一个高峰。域外小说对中国人在国外的打拼经历,对他们的生活、情感、工作状况进行了细致的描叙,并且对两种不同文化碰撞时个体的心路历程和精神归宿作了深入反映与探究。除了以上两部作品之外,域外小说的代表作品还有曹桂林的《美国上空的中国夜莺》、《绿卡》、《偷渡客》,雪亮的《现代冒险故事》,张敬明的《美国孤旅》,骁麒的《重返伊甸园》,王小平的《刮痧》等一系列域外小说作品,此外,像虹影的《远》等作品中也或多或少涉及域外题材,这些作品多对中外文化冲突与融合加以反映与探讨。

1986 年,香港作家梁凤仪以《豪门惊梦》、《九重恩怨》为代表的一系列财经小说由人民文学出版社在内地出版发行,从而引发了一系列反映经济转型过程中商场金融领域内为争夺商业利益而斗争的商战小说。出现了徐俊夫的《股海搏杀》、《股场亡灵》,任斗强的《残酷收购》,刘军的《讨债》,李康美的《破产之后》以及陆一夫的金融奇案系列、丁力的商情系列等作品。1980 年代的商战小说家们,并没有沉迷于展示残酷的商场斗争而无法自拔,而是围绕商战主题,在艺术上进行了多重探索,这是商战



小说在 20 世纪 90 年代独树一帜的重要原因之一。

20 世纪 90 年代中后期出现的以反对官场腐败为题材的官场反腐小说,在图书市场上畅销一时,一些优秀的反腐小说如《大雪无痕》、《梅次故事》、《走私档案》等一版再版,其印数创了近年来中国出版史新高。部分作品不但跻身我国图书三大奖行列,还问鼎了“茅盾文学奖”、国家“五个一工程奖”等重要奖项。由反腐小说改编成的影视剧也屡获大奖,在观众中引起强烈反响。张平的《十面埋伏》在地摊上竟出现了盗版①。诸种迹象表明,官场反腐小说声势浩大、颇为繁荣。如果说 20 世纪 90 年代社会小说取代武侠小说和言情小说而占据了主导地位,那么官场反腐小说显然占据了 20 世纪 90 年代社会小说的主导地位。官场反腐小说从各个层次各个角度对纷繁复杂的官场生活以及官场腐败进行了细致的描写与揭示,对反腐败斗争、对官场体制作了全面深刻的剖析与反思,出现了诸如陆天明、阎真、周梅森、张平、田东照、王跃文、陈心豪等一大批优秀的官场反腐小说作家。

20 世纪 90 年代后期出现的社会纪实小说也蔚为壮观。社会纪实小说题材广泛、触角开阔,对整个 20 世纪 90 年代发生的重大事件、重大史实进行了艺术记录。1995 年 1 月,《今古传奇》杂志上发表了冯治的《中国三大村》,这是一部关注农村改革的社会纪实小说的典范之作,它的出现把农村题材的社会纪实小说推向一个高潮。此外,有关缉私、缉毒、反黑、出国留学、足球黑哨、抗洪救灾、学生负担、煤矿塌陷等一系列社会热点问题的社会纪实小说屡见不鲜,出现了高红十、杨黎光、王心剑、王林等优秀作家。20 世纪 90 年代的社会纪实小说,在客观、真实的立场上增加了作品的大众性、可读性,拓展了新时期纪实小说的艺术表现空间。

20 世纪 90 年代还出现了一些描写都市人生活的都市小说。都市小说从都

① 此材料来源于王生平:《现实与文本的变奏——读四部“反腐小说”感言》,载《中国图书评论》2000 年第 3 期。这篇文章还从反腐小说的“重印次数”、“二度创作”等方面来说明新时期反腐小说热销的市场行情。



市人的情感、婚姻、工作、夜生活等方面,对都市人的生存状态,对都市人的人生观、价值观进行了详细描写与反映。虽然这些小说的创作相对零散,但还是出现了一些优秀的有代表性的作品,如季季的《黑马夜总会》、洪都的《遭遇外遇》、孙春平的《同室男女》、邱伟鸣的《巅峰的枪手》、骆平的《真的爱你》等一系列都市小说。

“忽如一夜春风来,千树万树梨花开”,经过了 1980 年代中后期短暂的复苏之后,1990 年代的社会小说似乎是在一夜之间就繁荣起来了,繁荣之势不可阻挡,而且正以这样的势头继续发展下去,几乎社会上一产生新的社会热点,关于这一热点的小说便相继问世,文学反映现实具有一定的滞后性,但在 1990 年代的社会小说这里,滞后的时间间隔正在逐步缩小。

社会小说在 1990 年代繁荣决非偶然,它的繁荣有着深刻的文学史和社会原因,是整个当代通俗文学经过一段曲折不平的发展道路之后的必然结果。

现代社会小说的源头可追溯到“明之人情小说的‘世情书’以及清之‘讽刺小说’”^①,清朝末年的“四大谴责小说”是社会小说发展的一次高峰,标志着社会小说发展成为通俗小说的一条重要支流,此后又经历了一个“现代”的发展时期,社会小说日益成熟。在社会小说漫长的发展历程中,其创作已形成了一个相对稳定的体系,确立了一套固定的创作模式。模式的创立为社会小说提供了形式上的保障,但决定社会小说性质的还是其创作品格和创作精神,那就是关注现实、关注老百姓身边的热点问题以及批判社会的价值取向。“命意在于匡世”“其在小说,则揭发伏藏、显

^① 范伯群主编:《中国近现代通俗文学史·社会言情编》,南京:江苏教育出版社,1998 年版,第 36 页。作者认为“明之人情小说的‘世情书’以及清之‘讽刺小说’都是近现代通俗社会小说的‘渊源’”。



其弊恶,而于时政,严加纠弹,或更扩充,并及风俗”^①。这是鲁迅对清末“谴责小说”的评价。这样的评价对现代的《广陵潮》、《歇浦潮》、《上海春秋》等优秀的社会小说而言也很契合。20世纪年代的社会小说延续着这一价值取向,以一种社会责任感和历史使命感为出发点,以一种博大的情怀聚焦于社会问题,并试图对如何解决问题做出自身的努力,提出了颇有见地的建议。20世纪年代的社会小说是中国近现代社会小说文体的继承,也是中国近现代社会小说创作品格和创作精神的继承。

20世纪年代,市场经济在中国大陆深入发展、全面展开,市场经济对文学的冲击改变了作家的生存方式。在市场体制下,一部作品是否具有强烈的启蒙意识,不再是评判其优劣的唯一标准,能不能在大众中流行并带来商业利润成了一条重要的评判标准。作家们纷纷创作大众化、通俗化的文学作品,即使一贯坚持精英立场的部分作家,也在他们的作品中不同程度地体现出了通俗化倾向。这条标准显然与通俗小说惯有的审美追求有着更大的一致性,对社会小说创作热潮的产生有着更为直接的、强烈的影响力。20世纪年代中国的社会改革向纵深方向发展,计划经济体制庇护下体现出来的社会和谐稳定的表层状况,在市场经济体制下变成了赤裸裸的近乎残酷的现实,市场经济的激烈竞争又产生出众多看似平等却极不平等的社会问题,人性的丑恶善美被极度地暴露出来。这些问题的产生和暴露对社会而言是沉重的,但对文学艺术而言却提供了机遇,它为社会小说提供了极为丰富的创作素材。作家需要创作社会小说,社会提供了可观的创作源泉,两个因素的结合,使得社会小说的创作热潮在20世纪年代得

^① 鲁迅:《中国小说史略·第二十八篇摇清末之谴责小说》,杭州:浙江文艺出版社,1981年版,第403页。鲁迅由当时的社会政治背景、世风民俗而论及“谴责小说”的产生。嘉庆以后,清朝内外忧患,清政府屡屡平定内乱,却一再屈辱于外国,有识之士已开始反思朝政,提倡改革,但戊戌变法、义和团运动的先后失败说明清朝政府的腐败已病入膏肓、无可救药,而当时的民风也不够淳朴,国民们普遍缺少忧患意识和危机感。“谴责小说”意在纠弹时政、揭发弊恶,正是对当时的社会状况进行揭露与反映,虽然在鲁迅看来“谴责小说”在创作手法上还相对低级,但其关注现实、反映现实的创作精神却是值得我们肯定的。这种精神的形成对以后的社会小说的创作影响深远。



以形成。

社会小说在 20 年代繁荣还与此时发达的大众传媒相关。20 年代后,大陆上的各种通俗文学期刊大约有 200 多种^①,其中像《章回小说》、《今古传奇》、《中国故事》、《通俗小说报》等主要的通俗文学期刊,均开辟了“官场小说”专栏、“纪实小说”专栏等登载社会小说,成为 20 年代传播社会小说的重镇。报纸副刊登载通俗小说是清末民初业已形成的优良传统,20 年代副刊登载通俗小说的规模已不及清末民初,但它仍是通俗小说传播的重要途径,一些地方性的报纸仍坚持开辟副刊连载通俗小说,20 年代之后社会小说成了这些地方性报纸刊登通俗小说的首选文体。此外,一些以登载精英文学作品而闻名的期刊也对通俗化的社会小说敞开了大门,像《收获》、《啄木鸟》等期刊就常有通俗化的社会小说出现。受市场经济的影响,20 年代的出版机制发生重大变化,市场成为出版业的导向之一,在这种前提下出版商试图追求“双效益”,即作品的社会效益和经济效益,出版商关注的不再仅仅是作品艺术性的高低,他们看重的是作品是否具有潜在的畅销价值,是否能带来可观的商业利益,而 20 年代的社会小说反映的都是重大的社会题材,采取的是大众化的叙事手法,可读性强,易于流行,这契合了出版商追求“双效益”的目标。事实上,20 年代图书市场上最畅销的那些文学艺术类书籍往往正是这些关注现实问题的社会小说。

20 年代的社会小说拥有一个庞大的读者群——当代市民社会阶层。

^① 范伯群、孔庆东主编:《通俗文学十五讲》,北京:北京大学出版社 2004 年版,第 267 页。该文对新时期通俗文学期刊的发展进行了较为全面、清晰的梳理。作者把新时期通俗期刊的发展主要分为三个阶段:1978—1984 年是通俗文学期刊的发轫复苏期,代表刊物是 1978 年创刊的《今古传奇》,1984—1989 年是通俗文学期刊的发展高潮期,全国的通俗期刊达到了 200 种,大量的报纸周末版还不计算在内,1989 年后通俗文学期刊进入了平稳建设期,1989 年通俗文学期刊从 200 种降至 150 种,1994 年又从 150 种降至 20 种。虽然进入 20 年代以后,通俗文学期刊的数量减少了,但是这一数字仍然是相当可观的,而且 20 年代以后通俗文学期刊的质量在逐步提高,像《章回小说》、《今古传奇》、《中国故事》、《传奇文学选刊》、《通俗小说报》等期刊的质量堪称一流。这些期刊不仅重视封面装帧的精美、图文并茂的设计,更重视对作品文学品位与美学风格的独特追求,为新时期通俗文学的繁荣提供了较好的传播途径。



社会发生大变动,产生新变化,利益真正受到影响的是以市民、农民为代表的处于社会底层的平民大众,每一社会热点产生之后,最关注的社会群体便是平民大众,他们急于了解事件的真相,事情的来龙去脉,党和国家的态度,以及这种态度对自身利益会产生怎样的影响,但他们是社会弱势群体,并不能掌握获得有效信息的途径,因而,对于社会热点问题,当代市民始终怀有欲知而不能的矛盾心理,这也催生了当代社会小说的繁荣。社会小说对社会热点的细致描绘,满足了他们强烈的阅读期待,社会小说家对社会的理性批判也弥补了他们对社会热点的认识在理性上的不足,代表了他们的心声。市民社会是市场经济的伴生物,1980年代初期提出市场经济取代计划经济的目标,这意味着当代市民社会、市民意识将悄然复苏。1980年代末,1990年代初,关注当代市民阶层的“新写实小说”获得成功,说明当代市民社会阶层已初步具备了一定规模。1992年党的十四大确立了建立社会主义市场经济体制的目标,市场经济获得了体制上的法律效力,市民社会阶层的发展就更为快捷和庞大了。当代市民社会的发展与繁盛为1990年代社会小说接受机制的形成创造了条件。

1990年代社会小说的视域比较开阔、关注面比较广泛,内容几乎涉及到社会的每一个方面,是凡社会热点都将成为它们的创作对象。社会热点本身的趋众性使得1990年代的社会小说在题材上占尽了先机。然而,社会小说家们并没有被动地只通过内容的转换来吸引受众的眼球,他们在艺术上也进行了不懈的多元的探索,从而使得1990年代的社会小说,在继承了近现代社会小说的基本艺术特征的基础上,体现出了新的美学特征。

第一,1990年代的社会小说在关注重大的社会题材的同时,注重人物形象的塑造,产生了震撼人心的艺术魅力。

始终着眼于现实、关注现实,对社会上发生的一系列重大事件、产生的一系列社会问题进行反映与揭示,无论是庙堂还是民间,抑或是国内还是国外,只要有问题存在,社会小说就会进行及时的反映。在题材的选择上,1990年代社会小说与近现代社会小说有着相同的敏感和选择。不同的



是 20 世纪年代的社会小说不再是简单的事件堆砌,不再是将人物淹没在琐碎事件的叙述中,而是遵循现实主义的美学原则,在重大事件的集中描述中刻画出个性鲜明的人物形象,超越了近现代社会小说情节冗碎、人物形象平面化的弱点。王起明、高密、李高成等一大批优秀的人物形象,成为 20 世纪年代中国文学中重要的人物代表。题材的重大、矛盾的集中、人物的生动,使 20 世纪年代社会小说在广大读者中产生了震撼人心的艺术魅力,读者为其感染而动容。

第二,20 世纪年代社会小说在世态人情的描摹中,增添了强烈的批判现实的理性成分。

鲁迅在《中国小说史略》中论述晚清四大谴责小说时,把揭露社会的小说分为:讽刺小说、谴责小说、黑幕小说,他划分的标准是写作技巧的高低,也就是说三类小说在艺术上是有档次高低之分的,但在内容上区别不大,都是“指摘时弊”,作家以局外人的态度记录社会现实,至于现实的好坏,他们不发表意见,重在暴露而非评价。鲁迅指出的这种状况在现代社会小说中同样存在。20 世纪年代社会小说改变了这种创作状态,作家再也不是在描写现实时聊发几声喟叹,而是在作品中融入了他们深刻的理性思考,问题的实质是什么、产生问题的原因是什么,这都构成了他们创作的重要组成部分,对于如何有效地解决问题,他们都尝试提出建设性意见。这种创作状态的改观出于两个因素:一是作家主体意识增强。当代的作家都是接受新式教育的知识分子阶层,创作于他们而言不只是谋生的手段,他们更把创作当成自己的一种权利,因而他们要在自己的作品中体现自我的参与意识,真实地表现自我,争取自己的权利。二是当代社会小说作家站在平民的立场进行创作,他们想人民之所想、急人民之所急。正如反腐小说家张平在《抉择》后记中说的“我的作品就是要写给那些社会底层的千千万万、普普通通的老百姓看,永生永世都将为他们写作”。这代表了 20 世纪年代社会小说作家们的共同心愿。正因为他们心系民众,因而他们在作品中为百姓代言,持之以恒地保持和实践了批判意识。



第三, 20世纪90年代社会小说类型多样, 在同一部作品中采用多种通俗叙事手法。

类型的形成, 首先是一个量的积累过程。就通俗小说而言, 当描写某一题材的小说达到一定数量, 形成一股创作潮流时, 关于这一题材类型的小说也就诞生了。社会小说, 正是因为描写社会题材的小说有了量的保证, 形成了自身的创作特色, 发生了质的飞跃, 才得以形成。20世纪90年代的社会小说内部又发生了多次量变到质变的过程, 从而产生多种类型, 如“域外小说”、“官场反腐小说”、“商战小说”、“纪实小说”、“都市小说”等, 每一类型都是侧重描写社会某一方面题材的小说, 这改变了近现代社会小说与言情杂糅、拘于官场一隅的尴尬局面。20世纪90年代社会小说不再采取单一的叙事手法, 而是多种叙事手法综合, 往往在对社会现实进行客观叙述的同时, 渗透进言情、侦探、武侠等多种通俗叙事成分。当然, 不可否认, 这种叙事手法的变化, 有受商业利润驱动的嫌疑, 为了迎合读者的阅读口味, 获取可观的利益回报, 作家自身调整了叙事策略。然而正是这种调整, 使得20世纪90年代的社会小说在叙事手法上体现出了新的美学特征, 也充分发挥了通俗小说消遣娱乐的功能, 使得关注严肃主题的社会小说, 读起来不至于沉重, 正所谓“愉悦消遣中的人生启蒙”^①。

第四, 20世纪90年代社会小说与影视艺术形成互动, 影视艺术丰富了社会小说的表现手法。

文学与影视艺术的互动是20世纪90年代文学发展的大趋势, 尤其是通俗畅销小说与影视互相推动的关系已成为一个新的研究课题。通俗小说文本为影视提供了较好的剧本来源, 小说的畅销为影视剧的成功营造了声势, 而影视的成功又反过来推动通俗小说的畅销。20世纪90年代, 由小说畅销推动

^① 汤哲声:《论九十年代中国通俗小说》,载《文学评论》1994年第1期。文章指出,20世纪90年代的中国通俗文学的美学观正在发生着重要变化,它改变了近现代通俗文学单纯注重愉悦消遣的美学追求,而是在追求文学创作的愉悦消遣性的同时,追求生活的批判性和人生的哲理性,让读者在轻松愉快的阅读中得到深刻的启发,因此是“愉悦消遣之中的人生启蒙”。20世纪90年代通俗文学这种美学观的转变彻底颠覆了“五四”时期新文学作家批评通俗小说是游戏、消遣的评价。



影视剧热播,或由影视剧热播导致小说的畅销的个案屡见不鲜。社会小说因其反映题材的重大,容易产生社会效应、市场效应,因而备受影视的青睐。综观 20 年代的影视剧市场,由域外题材、反腐题材、商战题材、都市题材的小说改编成的影视剧占重要比例。社会小说与影视的成功互动,使得社会小说作家在创作小说时有意借鉴了影视的表现手法。从艺术特性上来看,小说与影视是两种不同的大众艺术形式,影视艺术以声音、色彩、图像、人物、情节给观众感性上的接受,它注重表演,而小说艺术则是用文字把人物、环境、情节展现出来,它注重叙述。小说精练抽象的文字给读者以丰富的想象,也为影视剧提供了广阔的表现空间,影视则弥补了小说形象性不足的缺点,二者在艺术上是完全可以互补的。20 年代的社会小说大量借鉴了影视剧的蒙太奇等诸多艺术手法,从而丰富了社会小说的表现手法。当然,小说借鉴影视艺术的同时,一定程度上也破坏了小说的美学原则和艺术美感,值得我们深刻反思。

20 年代社会小说产生了一批可谓经典的佳作,这些作品无论是在思想主题上还是艺术上,比之近现代社会小说只有过之而无不及,代表了中国社会小说的发展高度。与同时期弥漫着后现代主义色彩的精英文学相比,它们是一道亮丽的、独特的文学风景线。这是 20 年代社会小说令人欣慰的可贵之处。但是,我们也应该看到,相对于惊人的作品数量,20 年代社会小说的精品还是太少了,一些打着作家旗号的“作家”,受商业利润的诱惑,完全不顾作品的艺术性,胡编乱作、粗制滥造,从而使得 20 年代社会小说鱼目混珠,良莠不齐,给社会小说带来很多负面的影响。

第二节 域外小说

真正拉开中国大陆当代社会小说序幕的是域外小说。

从 20 年代开始作为中国改革开放的重要标志,中国国民可以比较自



由地移居国外,于是通过劳工输出、海外留学、亲缘移民、资本移民、出国经商等各种途径,中国移民们带着不同的目的流入不同的移居国。这些人活得怎么样?国内的人要知道,经历了特别人生历程的移民们也有表达的愿望。20世纪90年代,一批描写中国人移民海外特殊遭遇的小说先后问世,回答了这些问题。我们称这些描写域外题材的小说为“域外小说”。

20世纪90年代的域外小说大致上经历了三个发展时期:20世纪90年代前期(1990—1995)、20世纪90年代中期(1996—2000)、20世纪90年代后期(2001—2009)。

20世纪90年代前期,域外小说作品主要是描写中国人在域外闯荡,通过自身的努力,由经济上一无所有到立稳脚跟,进而获得异国政治认同的过程。此时的作品向读者大量地呈现异域风情与文明,揭开异邦的神秘面纱,表达人们对“域外”的好奇。代表作家作品有:曹桂林的《北京人在纽约》、《美国上空的中国夜莺》,刘观德的《我的财富在澳洲》,周励的《曼哈顿的中国女人》,樊祥达的《上海人在东京》,王周生的《陪读夫人》等。

1995年1月,中国文联出版公司出版发行的曹桂林的长篇小说《北京人在纽约》被认为是当代第一部域外小说。

曹桂林,1956年生于北京,中学毕业后担任艺术团演奏员,20世纪80年代初携妻子赴美国,在纽约创立时装公司,任公司总裁。《北京人在纽约》这部带有自传色彩的长篇小说,描写了一对同为演奏员的北京夫妇,带着梦想来到美国淘金,他们一到纽约便落入了贫民窟,期望与现实产生强烈落差,但他们没有屈服于现实,美好的梦想使得他们坚持下去,丈夫王起明给中国餐馆洗盘子,妻子郭燕给服装厂勾半成品毛衣,勉强解决了温饱问题。经过几年的努力,他们创立了自己的服装公司,优秀的经商才能使得他们在商场中频频获胜,极大地改善了物质生活条件,从而在美国打下根基,成为成功的美国新移民。当他们在美国拥有了一定的经济基础后,他们把留在国内的女儿接到美国,女儿才是他们的真正梦想,满以为女儿的到来会满足他们的精神需求,可是,女儿一踏上纽约这陌生的土地就误入歧途,吸毒、交往黑社会、骗父母的钱、离家出走,以至最后死于黑社会的



枪下,王起明夫妇梦想破灭。

小说主要分为两部分,以女儿宁宁来美国为界,前半部分主要是描写王起明夫妇艰难创业并成功的过程,后半部分则是描写宁宁在美国这一社会环境中失足、王起明夫妇希望破灭的过程。命运弄人,王起明夫妇赴美创业为的是女儿的美好将来,而当他们成功创业时,女儿却在美国死去,作者如此“残忍”地安排情节,对于长期以来受儒家传统文化熏陶的中国读者来说,似乎太残酷、太无情了,让人难以接受,然而这就是美国的现实,在美国这样的事只是一件小事,几乎每天都会上演。作者正是想告诉读者,美国就是这样的社会:“儿童的天堂,青年人的战场,老人的墓场”,置身于这样的社会,是生是死,完全取决于个人的选择,努力奋斗,你会成功地生存下去,悲观堕落,你会随时消失,永不再现。王起明夫妇与宁宁选择了不同的道路,他们的遭遇实际上是两代移民不同道路的代表,王起明这一代移民有一定的梦想和追求,现实中受到的挫折他们用梦想来消解,他们生存的渴望激励着他们勇往直前,因而他们能成功,而宁宁这一代移民,他们来美国并没有梦想可言,他们是来享受父母成功的果实的,他们不需要通过自己的努力来生存,他们坐享其成,因而他们的生命意识淡薄,对生活缺乏深沉的理解与思考,这显然不能适应美国社会的生存竞争,只有被淘汰的命运。

曹桂林在书的前言中说:“虽然我在美国有不少的财产,和不少的生意,但我在精神上是个零。”^①王起明的经历正是对这句话的印证。王起明这一代移民虽然在经济上获得了成功,但他们的精神却是一片荒凉的沙漠,极度空虚贫乏。初到美国,为了生计,同时受到美国奢侈的物质生活的诱惑,他们对生活还是有激情的,但随着经济上的独立,他们最初的矜持完全放松了,他们开始寻找情人,并有了玩妓女的经历,王起明背着妻子与阿春约会,对妻子的山盟海誓早已抛到九霄云外,他小丑似地学习美国老板走路的步伐,摆老板的架子,妻子也开始爱慕虚荣,把精力放在

① 曹桂林:《北京人在纽约》,北京:中国文联出版公司,1993年版,第4页。



衣着和打扮上。在生活的逆境中,夫妻双方还能相濡以沫,在生活的顺境中,夫妻双方便同床异梦了。如果说在中国社会里,受伦理道德的束缚,人的劣根性还不太容易暴露的话,那么在美国社会美国文明里,人的劣根性将暴露无遗,它会使人的精神变成一片荒原。

在传统的国人想象里,美国应该是天堂,遍地是黄金,中国移民们巨大的移民热情,也正是来自于美国是天堂的认识的驱动。这部小说向国人大量展示了美国的社会风情,描写了美国的社会环境,给读者一种感性上的冲击,一方面是高度发达的物质文明,另一方面是污秽黑暗的现实社会,当王起明夫妇初到美国时,出现在他们眼前的是:

破旧的楼房前,一群群街头族,躲在黑暗的角落里,弯着腰在烤火。

马路边,横三竖四地躺着肮脏的流浪汉,他们在不住地往自己嘴里倒着酒精。

两个身着暴露的女郎,向车里的王起明挤眼睛、挥手。^①

类似的描写在这部小说中还有很多。这样的描写开了域外小说叙述说明异国风情的风气,影响了此后的域外小说创作,之后的域外小说大都花一定的篇幅对西方的社会环境进行描叙。小说还试图告诉国人,要移民就要准备吃苦、奋斗。小说的结尾是意味深长的,当初王起明夫妇踏上纽约的土地,他们的姨母给他们租下了地下室,租金押金 ~~源五~~美元,加上借给他们的 ~~缘四~~元,他们共欠下了 ~~怨五~~元,初到美国他们以负债的方式开始新的人生历程。宁宁死后,邓卫来到美国,王起明同样给他租了 ~~源五~~元的地下室,另外借他 ~~缘四~~元,共 ~~怨五~~元,这构成了一个隐喻,邓卫将重复王起明艰难的移民之旅。作者通过这部小说试图告诉那些因移民而狂热的人们:移民是一条充满辛酸的道路,它并非通向天堂之门,而是走向另一种坎坷的人生。

① 曹桂林:《北京人在纽约》,北京:中国文联出版公司,1993年版,第5页。



改革开放之后出国的新移民们在国外究竟活得怎么样?《北京人在纽约》的作者大概太过于展示他的某些理念,小说的一些情节安排显得不太自然。同样,也是为了理念的阐述,一些人物形象还比较概念化,例如宁宁,她的出现、表现和结局概念化的雕琢都很明显。但是,这部小说适时地满足了读者的阅读期待,再加上电视剧的改编和热播,它产生了很大的影响。

1995年,曹桂林发表了《北京人在纽约》的续集《美国上空的中国夜莺》。这部小说由描写移民的创业经历,转为探讨在美国社会中移民的精神归宿问题。小说让宁宁复活,利用王起明和阿春的暧昧关系,唆使郭燕与王起明决裂,从而骗取王起明的财产,于是王起明变得一无所有,在经济上完全孤立了,在这种孤立无援的境况下,他遇到了歌唱家夜莺,在夜莺的引导下,王起明开始信仰基督教,在精神上找到了寄托。这部小说没有达到前一部的成功。少了移民们出国前后的心态、生活的对比,少了移民们新的环境中的拼搏生活的描述,也就脱离了社会热点的关注,小说也就只是一般的情节描述。在人物形象的塑造上,作者概念化的倾向表现得更加严重,为了说明美国是一个“地狱”,女儿宁宁成了王起明的仇人,她坏得彻底;为了说明美国是一个“天堂”,情人夜莺成为一个近乎理想化的人物,她没有缺点,典型的完美东方女性形象;为了说明一个移民在美国怎样避免堕入“地狱”、怎样进入“天堂”,小说竭力描述宁宁如何地“物质丑”,夜莺如何地“精神美”。作者努力地向读者灌输他的“美国观”,而不顾是否合理,小说的情节也就显得相当地牵强。

20世纪90年代初期的域外小说中普遍体现出一种原乡情结。当带着美好憧憬的移民们踏上陌生的移民国土时,他们发现异邦的现实远非想象中的美好,生存的艰难、文化的差异使得他们在异国他乡孤立无助,幸运的移民也只能获得物质的满足,却得不到情感的慰藉,因而他们会陷入焦灼的精神状态之中,此时,他们往往会思念起自己的祖国、怀念自己的亲朋好友,浓浓的乡愁郁结在他们的心中。20世纪90年代域外小说首开描写移民



原乡情结的当推刘观德的长篇小说《我的财富在澳洲》。

这部小说将移民国转向了澳洲,记录了“我”为求学而移民澳洲,在澳洲为了生存而闯荡的生活经历。“我”初到澳洲,约翰便向我传授了他的醒世格言——“出来不易,呆下去很难,回转去更难”。这是约翰多年移民经历的深切体会。“我”后来找工作的经历以及屡换工作的曲折经历正是对这句格言的印证。最初,凭着一腔热情“我”对约翰的话不以为然,后来当“我”成为一个玩世不恭、世故的澳洲移民时,“我”不禁也发出了这样的感慨:“思乡病是所有中国留学生的通病,异国的人都有,只是程度不同而已”^①,于是“我”给自己定了一个归期:来年的今日。域外生活的艰辛使得“我”十分牵挂国内的妻子儿女,可是为了妻子儿女,“我”又不得不克服自己强烈的思乡情结,在域外奋斗下去,妻子儿女成了去留难以取舍的决定因素,这种矛盾复杂的心理是对新移民真实心态的写照。

小说的情节性不强,由许多零星碎片组成,全文并没有一以贯之的线索。然而这部小说的形式却别具一格,全文分为 15 章,每一章正文之前,作者都利用一定笔墨对澳洲的历史以及华人移民与澳洲的关系进行介绍,如果抽去小说正文,这 15 个部分将连缀成篇、独立成章,那就是一部华人移民澳洲史,这一部分资料翔实、论证有据,具有一定的史料价值。《我的财富在澳洲》的出现与《北京人在纽约》构成了艺术互补,小说不再满足于《北京人在纽约》的粗疏叙述,文字凝练而细密,在语言风格上小说也一改《北京人在纽约》的凝重,以调侃的口吻叙述“我”和苛刻的饭店女老板的斗争,幽默风趣,读来轻松愉快,但读者笑过之后又生悲怆,感叹移民的艰难。作者在忽喜忽悲、忽笑忽泣中同样告诉读者:移民是一次艰难的旅程。

与《北京人在纽约》和《我的财富在澳洲》中强烈的主观判断不一样,周励的《曼哈顿的中国女人》似乎对祖国和移民国的文化做出了客观的评价。《曼哈顿的中国女人》,北京出版社 1994 年出版,作者为旅美作家

^① 刘观德:《我的财富在澳洲》,上海:上海文艺出版社 1994 年版,第 15 页。



周励。小说先在京城轰动,而后又风靡全国,它的成功把域外小说的创作推向一个高潮。这部小说描写了一位旅美女华人回顾她成长经历的故事,她作为女强人在美经商成功,从而步入上流社会。和大多数移民对移民国产生抵触情绪不一样,小说主人公融入到了美国的文化中去了,她对纽约不吝赞美之辞,在她眼中,“纽约是一个奇迹,是一座美丽的国际大都市”,她言必称“在美国”,俨然以美国人身份向读者介绍美国的民俗风情、法律规章,字里行间流露出她生活在纽约的自豪之情,因此,当中国留学生枪杀教授时她感到羞愧与自责,当她回顾国内的陈年往事的时候,她显然不自觉地以美国的文化标准来衡量一切,其视角由域外面向本土。然而可贵的是,作者在转换创作视角时,并没有走向极端,以美国的文化标准来否定国内的一切,她始终保持冷静平和的心态审视一切,美国对她来说并不是天堂,而是美好与罪恶并存,祖国虽有不尽如人意的地方,但那是生她养她的故乡。作者在这部小说中刻意回避了对中美文化冲突的问题做出决定性判断,而是努力“客观地”陈述,例如小说第一章写中国的推销员工作勤奋,付出多回报少,美国则与之相反,对此,作者并未评说谁是谁非,只是对两者的不同进行了比较,其中的文化判断、社会判断,读者自会体会。

《曼哈顿的中国女人》对文学史的贡献还体现在文体上,它开创了纪实性的域外小说文体。20世纪90年代的域外小说作家几乎都有移民背景,对移民的生活经历进行“真实”记录成为了作家们常用的创作思路,因而他们的小说往往是带有自传性质。“真实性”往往也是这类小说打动读者的一个手段。也许由于周励曾做过记者,她在创作小说时将很多新闻手法融会于其中,小说中对纽约商场的体验、对童年的记忆、对初恋的重温、对北大荒生活的回顾以及对一些留洋经历的描述都穿插着新闻笔法,甚至在她的作品中使用真实姓名,因而让人读来更觉真实、亲切、可信。她的这种创作手法对20世纪90年代中后期的域外小说创作产生了重要影响。

当代的域外文学最初是以反映留学生移民生活为主的,这可追溯到



20世纪40年代初期的留学生文学,主要是描写台湾留美学生域外生活的创作,其创作对象始终局限在留学生群体内。20世纪50年代因“新移民”的新特点,域外小说的关注范围已扩大到经商、劳务、外事等方面,然而留学生活仍是20世纪50年代域外小说反映的主要方面。樊祥达的《上海人在东京》就是一部典型的反映留学生生活的域外小说作品,小说延续了《北京人在纽约》、《我的财富在澳洲》反映华人移民在域外的辛酸经历的创作基调,描写了一群华人留学生留学日本的生活经历。“我”初到日本便受同胞的欺骗,生活没有着落,于是经历了一番“劳动改造”,每天去出卖体力以图生存,当生活勉强稳定之后,又经历了一番“思想改造”,两颗在异域受伤的心灵为了坚强生活下去而相互碰撞,闪出爱情的火花,“我”成了家庭的背叛者。小说中对留学生兼职受剥削、学校的黑幕、为人师者的丑恶嘴脸、要求打工的女学生穿比基尼上班的酒店等生活的描述和揭露,让读者读后掩卷长叹:留学不易。

20世纪60年代中期,一些描述非法移民的域外生活的小说出现在文坛。通过非法手段进入移民国的移民被称为非法移民。正因为他们非法的性质,他们的移民之路就要比那些通过正常手段进入移民国的移民们艰苦得多,也悲惨得多。20世纪60年代描写非法移民的小说有曹桂林的《偷渡客》和《悲惨的人蛇档案》等作品。

《偷渡客》主要描写了人口走私组织者和偷渡客的生活。历经磨难的北京知青韩欣欣,随一美籍华人来到纽约,在一次帮派争斗中,她意外当上了“三义帮”的帮主,干起了人口走私的买卖,于是肮脏的人口走私交易和错综复杂此起彼伏的帮内斗争成为了小说的主要情节。这部小说意在揭露非法移民现象,因此小说揭露了偷渡客们的偷渡过程。偷渡客们被关在封闭的车厢内和船舱中,因为空气稀薄,许多人在途中便生病而死;他们的钱财被“蛇头”榨干;无助的女人被“蛇头”任意玩弄,稍有反抗情绪将遭毒打;那些侥幸成功的非法移民来到纽约,没有身份、没有地位、没有技术,只能靠打杂生活;他们省吃俭用,住在地铁或破仓库里,生活极



其困苦。然而他们还要把节省下来的钱寄给国内的亲人,炫耀自己在国外的显赫与发达,在家人朋友中造成了国外是天堂的假象。这种假象对国人是一种愚昧的欺骗,愚昧与无知就再酿成了一幕幕啼笑皆非的惨剧。作者试图告诉人们:非法移民是一条生活和精神的不归之路。为了增强小说的真实感,作者曹桂林曾亲自采访大量偷渡客及“蛇头”,并沿着人口走私的路线作了实地考察,从而获得大量翔实的第一手材料。

与非法偷渡生活的描述相匹配的是小说对异域自然环境的描写,它们同样体现出一种传奇神秘的色彩。西双版纳的迷人风光、缅甸的原始森林、老挝的民俗风情、长岛的月色海滩、拉斯维加斯的赌城风采,这些具有神秘色彩的异域景观在作者细致优美的描写中显得神秘而生动。帮派争斗也给小说增加一种江湖气息,高超的武艺、血腥的厮杀、黑帮的奸诈,完全类似于武侠的笔法。除了偷渡客以外,小说还描写了方方面面的人物,蛇头、马仔、律师、国家干部、商人,不同的人物在偷渡这条链索中扮演不同的角色。作者大概受影视的影响颇深,大量借鉴了电影蒙太奇手法,画面的切换努力体现出小说结构的创新,但是作者的切换有些随意,有些混乱,北京、纽约、福建、老挝、缅甸,使人眼花缭乱,结果影响了小说情节的完整性。

1995年《通俗小说报》第15期上登载的《悲惨的人蛇档案》并不仅仅满足于揭露,小说还对偷渡的社会根源进行了深入思考。小说提出了“新奴隶贩运”的概念,指出出洋的历史根源、贫富的现实生活、域外的物质诱惑、法律的空白间隙等因素直接造成了偷渡潮的形成。非法移民一旦走上了这条路实际上就落入了黑道社会布下的一张网,蛇头诱惑、欺诈、虐待不仅仅表现在偷渡的过程中,还终其一生。人蛇控制偷渡者的手段简单却很狠毒,那就是永远还不清的债。

20世纪90年代后期,域外小说大规模地把创作视角转向文化领域,作家们集中笔力描写东西方文明冲突,并积极探讨个体在文化冲突中的精神归宿问题。此时域外文学的文体呈多元发展,散文体、笔记体、日记体时有



出现 ,对整个移民域外的过程做详尽描述 ,但反映文化冲突的域外小说仍是此时域外文学的主导文体。

其实 ,从域外小说诞生的那一刻起 ,其描写文化冲突的传统便已形成 ,只是那时表现文化冲突停留在移民个体从母体文化移入异体文化中不适的本能反映上 ,文化冲突便转化为移民们在异域的感官反应和拼搏经历。而到了 20 年代后期 ,30 年代末的新移民们已在他国生活了七八年 ,多年的打拼 ,他们中的不少人已经经济独立、生活安定了 ,物质贫乏导致的危机感已不复存在 ,取而代之的是精神空虚、文化上无根的困惑。多年的域外经历使得他们对异体文化有了深刻的理解 ,然而文化背景的不同 ,仍使他们感到无奈与无助 ,因而产生了精神焦虑 ,反映在文学领域便是对文化冲突的关注。

1934 年 5 月 ,上海文艺出版社出版发行的作家王周生的《陪读夫人》就体现出这种文化冲突的创作倾向。小说表现了一个陪读夫人域外陪读的心路历程。夫人弃职携子远渡重洋、相夫陪读 ,寄居富有的美国家庭中 ,由于文化背景、价值观念、生活习惯的巨大差异 ,中国家庭和美国家庭时时弹奏出不和谐的音符。小说一开始蒋卓君和露西娅就因为婴儿的睡姿问题而发生争执 ,中国几千年沿袭下来的习惯 ,让婴儿仰天睡 ,而美国人的传统是主张婴儿趴着睡 ,他们认为婴儿朝天睡会回奶窒息而死 ,中国人则以为婴儿趴着睡会妨碍呼吸 ,不利于肺部发育 ,此后他们又围绕婴儿吃手指、晒太阳、餐桌礼仪、夫妻关系等一系列问题而意见相左 ,在这样的交锋中 ,蒋卓君这位典型的中国母亲因不适应而产生精神压抑 ,她作为东方女性的自尊受到伤害 ,电话风波终于成为她离“家”出走的导火索 ,可是当她置身于纷繁复杂的美国社会中 ,却产生了更大的迷茫。作家并没有一味陷于文化冲突陷阱中 ,而是试图找出解决问题的途径 ,这种探索是可贵的 ,可作家提出的解决途径说服力却不够 ,只是以乔丹的男性霸权对露西娅施加压力 ,使得她接受蒋卓君 ,蒋卓君让步回“家” ,这样的结果看似圆满 ,实质上并没有解决问题 ,危机只是被暂时掩盖而已 ,短暂的融



合预示着更大的冲突。

孤独是每一个域外生活者所面临的问题,环境的生疏、语言的隔膜、人际关系的稀少,这些只是外部的原因,真正的原因应该是文化的差异,这是毕熙燕的长篇小说《绿卡梦》给读者留下的深刻印象。小说女主人翁邹易是一桩婚姻的第三者,为了摆脱这段畸恋,她移民澳洲。她原想在澳洲获得心灵上的慰藉,却不料更陷入了孤独的痛苦之中。中国有句古话:在家靠父母,出门靠朋友。可是这句话在澳大利亚却用不上,因为澳大利亚移民局经常抓捕黑民,因此留学生们从不轻易向别人敞开心扉,即使是自己的同胞。玛丽一次失态向邹易发泄郁闷,意外道出心中的秘密,事后玛丽立刻与邹易保持了距离。小乔有了工作以后就宣布搬走,送给邹易一只精美的钱夹和感谢卡,卡上写着两行字:情意记心间,珍重不再见。明媚的阳光、蔚蓝的大海、新鲜的空气,这一切本来象征着澳大利亚的明朗和开阔,可是在这样的优美环境中,邹易却产生了强烈的孤独感,“一种毫无理由、绝无必要的人为造成的孤独,它滋生在每个人的心灵深处,又像瘟疫一样蔓延到日常生活的每一个角落”^①,这种孤独感正是源于两种不同文化的冲突而形成的无形的心理压力。

小说精彩的部分还有对处于中澳两个不同地域中的人对婚姻的不同观念的描写。在西方的当代社会中,婚姻包含了性关系,可是性关系却并不代表婚姻,性关系有随便和严肃两个层次,随便的性关系并不代表婚姻,严肃的性则更多地是把婚姻当作一种责任,一种带有法律意义的承诺,它更多地与财产分割、子女抚养权联系在一起。中国社会主流风气中,婚姻始终是建立在感情基础上的,物质的成分对中国人的婚姻而言是其次的。虽然身处西方世界,邹易这一代留学生还是倾向于中国式的婚姻。小说安排一个外国人奥斯卡和一个中国人姜建明同时追求邹易,很有意思的是邹易最终选择了奥斯卡这个外国人。为什么呢?澳大利亚人奥斯卡给邹易讲了一个完全体现中国文化精髓的具有禅宗意味的故事,

^① 毕熙燕:《绿卡梦》,北京:华夏出版社,1997年版,第177页。



以暗示、开启邹易,而典型的中国人姜建明却现实地以地位和物质为条件,以西方崇尚金钱的价值观来追求邹易。乍一看,读者会感觉角色错位了,仔细品味,却发现作者正是通过角色互换来传达她的文化观念:文化并不因为国籍一成不变,它的变化还在于不同的选择和接受。

20世纪90年代后期表现文化冲突最有名的域外小说是王小平的《刮痧》。这部小说从事情的起因、事情的发展到事情的结局完全放置在中西文化的对比中展开。刮痧是中国民间传统的医疗手法,在美国医生眼中,刮痧是残忍的伤害,毫无科学根据,成了虐待子女的证据;在中国社会里,教育子女完全是父母的事,而在美国一旦父母被认定为有虐待儿童倾向,父母教育子女的权利就可以被政府剥夺,作为中国传统文化中正义象征的孙悟空,在美国人眼中却成了无恶不为的妖魔,让孩子自己玩在中国是寻常事,许大同却为了去警局接迷了路的老父,把不满5岁的儿子同单独留在家中失去了对子女的监护权。小说的情节充满了戏剧性,戏剧性的根源是文化背景的差异,导致了相互间的误会与曲解。很有意味的是事情的结局,作者选择了在美国圣诞节这天,让许大同冒险扮成圣诞老人爬楼去看望儿子同同,法官为父子情深所动,终于越过法律程序,允许许大同一家团圆相聚。似乎是中国式的温情战胜了美国法律的呆板,仔细品味却感觉到了当代域外人的辛酸:异体文化融合、吸纳、认同的尴尬与迷茫。

最初的域外小说很少写到性,20世纪90年代后期性的描写在域外小说中明显增多,一方面是作家趋利的行为,当“身体写作”形成了一种不可忽视的创作现象时,文学作品描写性似乎就成为了一种趋势,一些域外小说家出于商业目的加大了对性的描写力度,这些打着“域外”的旗号纯粹追求感官刺激的作品应归于“垃圾文学”一类。另一方面,20世纪90年代后期也有不少域外小说将性认识理解为文化的一部分,并从中展现中西文化的冲突,骁麒的《重返伊甸园》可视为其代表作。

小说的主人公叫吴为,名字取自老子《道德经》中“无为,而无不为”,



因此小说中的吴为实际上成为中国文化的象征,有着深刻的民族印痕。小说讲述了他在美国的一段罗曼史。在美国他先后和三个女子发生过感情纠葛。第一个是美代子,美代子不带任何附加条件把少女的身体献给了他,抚慰了他长期的性饥渴,满足了他作为一个男人正常的生理需要,当他对美代子产生真感情时,美代子却离他而去,把寂寞和孤独留给了他。第二个是卡特琳,在与卡特琳发生性关系之后,彼此获得了巨大的感官满足,从而坠入爱河,出双入对,可卡特琳也离开了他,因为卡特琳认为,吴为心中因文化差异而导致的顾虑并不能使她完全获得生理上的满足。第三个是唐倩,来自中国的东方女性,吴为一想到她心中就充满了温馨和甜蜜,一看见她就有控制不住的愉悦与舒畅,最终吴为选择了唐倩。虽然有些概念化的痕迹,作者试图通过一男三女的性的描述向读者展示不同文化的性观念,来自日本的美代子可以将性作为一种奉献;来自西方的卡特琳将生理的需求与满足视作男女情爱的决定性因素;而中国人从来就将性和感情联结在一起,而且总是追求先有感情然后才有性,先心动而后行动。吴为、唐倩同属中华文化体系,二者的结合是意料中的事。

域外的生活和域外的文化只能是人生的体验,中国人最后还是要回归到自己的文化之中去,这样的观念在这部小说中不仅体现在性的观念上,还体现在民族认知上。吴为初到美国就意外中了四个亿人民币的超级六合彩。他创立了自己的公司,而且公司蒸蒸日上。幸运而成功的吴为在事业顶峰的时候却时常思乡。他思念故乡郊外的清闲、清净和清幽,思念故乡的人情风俗,所以当国家教委郑司长鼓励吴为回国投资教育时,吴为终于做出了抉择:重返伊甸园,回归母体文化,那儿才是他的根。

20世纪90年代的域外小说具有很强的时代特征,它是中国改革开放的成果,没有改革开放的社会环境也就没有域外小说。20世纪90年代的域外小说具有很强的纪实性,一方面域外小说基本上都带有自传的性质,小说的故事往往是作者生活历程和心路历程的记载,另一方面它也是那些合法移民和非法移民的移民生活的历史记录,移民们初到域外,迫切需要解决物质



需求和政治身份问题,这是他们在域外立足的前提,当这一前提因为个体的努力获得满足时,他们猛然发现,在金钱主导一切的域外,他们在精神上一无所有,异域的文化标准与固有的行为习惯格格不入,本土的文化传统处处受到挑战与限制,于是他们精神上产生困惑与痛苦。从世态呈现到心灵审视,从艰难创业到文化寻根,从社会冲突到文化冲突,从感性描述到理性思考,20年代的域外小说对移民这一社会现象的反应相当敏锐,记录得也相当完整。域外小说是时代的产物,当然要跟着时代前行。移民在域外除了艰苦和悲惨之外,是否还有成功和风光;移民们除了生活的诉求之外,是否还有精神的评价;中西文化除了差异与冲突之外,是否还有渗透和融合;中国人除了认祖的情结之外,是否还有文化的反思,将中国人和中国文化放置于世界文化格局中评判和考察,这些问题,对域外小说来说,不仅仅扩大了创作空间,还应该给作家更多的思考空间。

第三节 商战小说

以经济生活和商场战争为表现题材的商战小说,在当代社会小说的创作数量上,占据了半壁江山。在以经济建设为中心的国策下,中国社会在20年代出现了空前的商业热潮。在滚滚的商业大潮中,人生、人性都有了一个全面施展和表现的机会,也有了一个摔打和评判的空间。如此红火的创作素材,通俗小说作家们怎么能忽视呢?与滚滚的商业大潮一样,商战小说也滚滚而来。

直接引发20年代商战小说创作热的是梁凤仪财经小说的引入。

梁凤仪(原名梁一瑶),香港女作家。香港中文大学博士,曾留学英美,历任电视节目监制、编剧,证券公司、银行、集团公司主管。20世纪80年代后期开始文学创作,以写作速度惊人、高产而著称,迄今出版图书150多种,体裁涉及小说、散文、实用丛书等,其中以小说誉满香江,蜚声海内



外,代表作品有《花魁劫》、《醉红尘》、《豪门惊梦》、《九重恩怨》、《花帜》等。梁凤仪系香港商界成功人士,其坎坷的职场经历和丰富的从商经验,极大地影响了她的小说创作。她的小说之所以被称为“财经小说”,是她的小说以特定时期的香港工商金融界为背景,将个体的悲欢离合、恩怨情仇融入到冷酷无情的商场战争之中,从而描绘出经济社会中的人生百态。

1985年,人民文学出版社出版发行了梁凤仪的财经小说系列作品,从而在国内掀起了一阵“梁旋风”,梁凤仪因此名扬大陆。梁凤仪财经小说的引入,对 80年代的商战小说创作产生了重要影响。

以商界为背景,展现人生、人性的善美和丑恶。商场如战场,梁凤仪的小说创作始终遵循着这条格言来构思。于是她小说中的争斗显得特别激烈和残酷。例如《九重恩怨》。杜青云为报复江福慧,利用江福慧对他的爱欺诈骗取了江家的产业:利通银行。江福慧痛定思痛,为报复杜青云,她卧薪尝胆、左右逢源,为达目的,不择手段,最终又夺回利通银行。报复与反报复、夺取与反夺取构成了小说的结构框架。小说斗争场面冷酷无情,人性的善恶被推向了极端。为了计划成功,江福慧牺牲色相在所不惜;为了金钱与美色,昔日助杜青云成功诈取利通银行的盟友,又成了背叛者。利益之下,没有人格,当然更毫无友情、义气。风云变幻、残酷复杂、你争我夺的商战图景使得小说情节跌宕起伏、悬念环环相扣;人性的极度展示、善恶的转换和拼搏使得小说人物极度张扬,个性分明。

梁凤仪的小说往往存在双重线索,一方面是冷酷的商场争斗,另一方面是一段缠绵的感情纠葛。商战是故事的背景,爱情是故事的内核。梁凤仪试图探索现实的金融社会里爱情的本质,商场的场景写得精彩,商场中的爱情写得也毫不逊色。与其他作家的爱情生活描写相比,梁凤仪小说中爱情描写最为突出的是女性意识十分强烈。在她的小说中,女性不是生活的弱者,也不再是男权社会的附庸。生活的变幻无常使得她们遭遇了不幸的人生变故,然而她们并没有因此沉沦消亡,百折不挠的生命意识促使她们与命运抗争,成为生活的强者。在挫折和抗争中,她们自立、



自强、自信,外秀内慧的性格充分地展现了出来。梁凤仪的小说基本上依据这样的创作思路进行,《九重恩怨》中的江福慧,《誓不言悔》中的许曼明,《花魁劫》中的容璧怡,《今晨无泪》中的庄竞之,《风云变》中的段郁雯,都是具有这样的生活经历和性格的女强人。在梁凤仪看来,女性的幸福爱情生活须以自己成功的事业为前提,而成功的事业又需要性格上的顽强不屈和独立自主的精神。渗透在商战背景中的爱情故事和拼搏中的女性人生传奇,使得她的小说可读性极强。

根据作家自身丰富的商场实战经历,小说穿插运用了大量的经贸、金融和管理经验和知识。事务洽谈、人际关系、往来应酬、商场政界、房地产业、股票交易,这一系列财经交往的经验随处可见,即使是描写倾轧争斗也客观化、生活化、知识化。有些故事情节简直可以作为经商指南。小说的场景切换得很快,显然是借鉴了影视的创作技巧。小说语言短句居多,三言两语,哲理意蕴却相当浓厚,用以警醒世人。浓浓的商业气息和直接快速的叙事模式与香港的文化风气和社会生活完全合拍。

梁凤仪的财经小说给中国大陆的文坛吹进了一股强劲的商战小说之风。这些小说给很多作家提供创作的范本,也给很多作家在创新上提供依据。这两方面的影响可以从滑翔的《丽宫》和豆豆的《背叛》中看出。

和梁凤仪的财经小说一样,《丽宫》也描写了一个报复与反报复的商场故事,贯穿其中的是夫妻双方的爱情破裂。梅君日夜思念在经济特区创业的丈夫许智,于是她只身来到深圳寻夫,却发现丈夫已经发迹,并移情别恋。梅君了解真相之后,痛不欲生。为了复仇,她艰苦创业、苦心经营,终于成就了自己的一番事业,最后她联合盟友共同击垮许智。这部小说模仿梁凤仪财经小说的痕迹很明显,还是女强人复仇的基本思维。梅君有着《九重恩怨》中江福慧的影子,她虽然没有庞大家族产业的经济背景,却有军区司令员女儿的显赫身份,她同样具有叱咤风云、左右商场的实力,而许智正是另一个杜青云,也具有一个由贫穷而暴富、心智扭曲的悲剧性格。这部小说同样将感情放置在与金钱的对抗中展现。为了牵制



梅君、保全自己利益,许智坚决不与梅君离婚,但当梅君以诱人的商业利益为条件,他立即在离婚协议书上签了字,在商场中婚姻就是金钱交易的筹码,其情冷漠,令人唏嘘,正如书中扉言所述:“椰岛大款万千,谁人属精神富翁?特区高楼林立,哪座是心灵丽宫?”

怎样超越梁凤仪,是商战小说作家们所遇到的挑战,豆豆的长篇连载小说《背叛》显然是想为商战小说创造出新的空间。这部小说在情节上突破了梁凤仪财经小说“报复 垣反报复”的单一模式,爱情与金钱的冲突也不是其表现的主题,作品试图以表现高智商经济犯罪的内幕来展开个人与社会的冲突,将危机四伏的商战与情感欲望交织描写,从爱情的侧面来窥视经济社会对现实生活、对灵魂人性的冲击与异化。

爱情还是这部小说的基本情节,然而梁氏小说中“夫妻情变、反目成仇”的经典模式,在《背叛》中只成为铺垫与絮语,主人公一见钟情、相知相恋,为了事业奋起他们在商场中挣扎抗争。但是,尽管他们感情真挚、才华横溢,非法的取财之道最终注定了他们毁灭、沉沦的悲情命运。同样是“商情 垣爱情”的梁氏模式,过程和结果却截然相反。梁氏小说往往先是情感破裂,而后通过商场手段彻底抛弃故情旧怨,最终又在商场中重获新的爱情,是由破裂到圆满,《背叛》则先是在商场中结成相濡以沫、至死不渝的爱情,而后又在商场中经历坎坷,在客观因素的作用下走向灭亡,是由圆满到破裂。

《背叛》不再以女性为中心,而是努力塑造出血肉丰满的人物群像,其中描写最为成功的便是宋一坤这一人物形象。宋一坤的性格极为复杂,他貌似平庸、胸无大志却工于心计、智商过人,表面漫不经心,对世事却洞察秋毫,冷漠寡言的背后有着一颗火热的心肠。宋一坤来自农村,他具备农民优秀的品格,重情义、讲义气,同情弱者,对爱情忠贞不渝,然而在商场中,他笃信无情无义的竞争原则,受利益驱动不惜违法犯罪,他处处体现出人与鬼的双重人格,像宋一坤这样立体化的人物形象在梁氏小说中是不多见的。



《背叛》中对死亡气氛的渲染,体现出对人性价值追问的哲学意蕴。此外,同样是对商业知识如数家珍,但更多地是对偷税、漏税、洗钱、假合资、非法集资等黑幕的描述,因此,它满足了读者的好奇心理。

尽量地有别于梁氏小说,《背叛》在商战小说中就有了自己的文学价值。

上海籍作家徐俊夫是这个时期一位重要的商战小说家,他根据自身的股场经历潜心创作了《股海搏杀》和《股场亡灵》两部连续的中篇小说,将商战小说引向了一个新的创作空间。徐俊夫把梁凤仪财经小说中“复仇+爱情”的情节割裂开来,分别体现在《股海搏杀》和《股场亡灵》中。《股海搏杀》以股场的金钱搏杀为背景,以复仇为外壳,表现的是正义与邪恶、公与私格斗的内核。小说塑造了一个股场上近乎完美的人——“股神”曲云锋。这是一个没有任何裙带关系返城的知青,可是他却能在股市中叱咤风云、呼风唤雨,然而金钱并不是他称雄股海的目的,他为的是报昔日好友夺妻杀子的不共戴天之仇,他运筹帷幄、设置陷阱,使得仇人四面楚歌,身陷十面埋伏还不自知,最终暴死股场。作者注意对人物内心世界的刻画,曲云锋在股场上有手腕、有魄力,是无所不能的股神,内心却怀有普通人的愿望,他渴望拥有一个温暖的家,有贤妻陪伴左右,有娇儿绕膝攀背。身处充满陷阱、阴谋的股场,迫使曲云锋不由自主地无情复仇,对稳定、悠闲、平和和生活的向往又使得曲云锋痛苦和迷茫,现实生活和精神追求构成了曲云锋复杂的人物性格。小说带有一定的江湖色彩,复仇的情节惊险、神秘,充满智慧与悬疑。《股场亡灵》则探讨了股场中爱情的本质。“股票市场无爱情”是小说的结论。小说中刘佳明和黄慧丽的爱情经历了两次冲击。第一次经理试图利用权势逐鹿情场,以高职厚薪为筹码清除情敌,威逼利诱刘佳明,黄刘二人抵住了物欲的诱惑,维护了爱情的坚贞。可是一进入股市,再坚贞的爱情也会垮掉。在第一次爱情冲击中那么坚定的黄慧丽在股场中居然与满身铜臭味的周国胜一拍即合,于是黄刘的爱情经历了第二次冲击。在这次冲击中金钱完全击败了



爱情,曾经的爱情誓言变成了无法兑现的谎言,人在股票面前显得那么地卑微与渺小。股票不仅战胜了爱情,而且还玩弄爱情。在爱情的幌子下,刘佳明也卷进了股票市场的潮流之中。对股票知识一窍不通的他,居然在股票大亨们的操纵下三天之内成了股评家,最后在骗人和被骗的旋涡中走向了毁灭。

股票为人们提供了一条谋取钱财的捷径,它的刺激、惊险、诱人,暗合了当代人浮躁、趋利、冒险的心态,给商战小说提供了绝好的素材。徐俊夫的《股海搏杀》和《股场亡灵》发表前后,反映股票商战比较成功的小说还有杜建平、戚克强的《赢钱前后》、易迪的《股海遗梦》、园静的《股海情殇》等作品,它们都是以股市的风云变幻为背景,考察人性在这种此起彼伏变动中的善恶表现。

大陆轰轰烈烈的经济改革规模之巨、范围之广,是梁氏小说所表现的香港工商社会不能相比的。但是,大陆市场经济起步的时间并不长,没有香港工商社会那么成熟,还有着市场起步阶段的各种“硬伤”和“软伤”。这些市场起步期出现的各种现象也就成为了大陆商战小说的特色。

中国大陆的市场经济与“能人经济”有直接的联系。这些能人都曾是市场经济的弄潮儿,他们的沉浮充满了商战的气息。20世纪90年代中期,几部以纪实手法描写商界人士成功创业经历的小说引人注目。徐俊夫的《上海民营股份企业第一人》记录了上海申华实业股份有限公司董事长瞿建国艰难创业的历史;贾昭衡的《重庆火锅王》描述了闻名遐迩的火锅大王蒲世全血与泪交织的创业足迹;张国维的《中国私营跨国民航第一人》记述了中俄合资航空公司董事长王学文创办私营跨国航空公司的传奇经历。这些小说旨在写人、由人及事、由事现理,都表达了一个共同的主题:创业艰难。小说一改往昔描写血腥的商场争斗,从正面的角度来考察商场生活,具体的创作中形成了“起步维艰”、“排除万难”、“成功创业”的模式。虽有简单化的倾向,这些小说还是开创了商战小说的一个新领域。



在强烈的经济利益驱使下,经济犯罪在中国商业大潮中显得相当严重,当代的商战小说对经济犯罪的揭露可谓不遗余力,成为大陆商战小说的一大特色。1991年第 2 期《今古传奇》上登载了杨黎光的《百万巨骗的泡影》,讲述了一个公司经理以欺骗的手段,骗取银行的贷款、中饱私囊的故事。书中对诈骗手法的描述令人心有余悸。主人公温迎龙一生就是想成为百万富翁,可是由于缺乏经商才能,他的梦想只能成为泡影。缺少经商才能,却很能钻体制的空子,他觉得经商就是不停地算计别人也不停地被别人算计。他以“先存后贷”的形式向银行贷款 140 万元,又以“拆东壁补西墙”的怪招去填补亏空,随后又以“抵押贷款”的方式弥补新的亏空,从而形成一种恶性循环。温迎龙拿国家的钱还个人对银行的贷款,用银行的贷款去行贿银行的实权官员,以获得更多的贷款,玩的是“空手套白狼”的把戏。骗子固然可恶,留给读者却有更多的思考:为什么那么多的人就那么容易受骗;为什么温迎龙就那么容易行骗。很多问题已经超越了故事的本身。

孙琅的《无辜的逃犯》则揭示了另一种经济犯罪的方式——恶意诬陷。出身于贫寒之门的申克增,是一位奉公守法、照章纳税的私营企业家,然而在两起经济活动中,他遭遇了商场合作伙伴密谋策划的诬陷,于是这位昔日的商界名流,走上了逃亡之路,做了孤独的草原牧羊人。九年以后,书中夹着的一张小纸条成了救命稻草,他得到了平反雪冤,但是此时的申克增已身心俱创。这部小说基本上是遵循着正义必将战胜邪恶的传统思路展开的,并没有什么新意,值得思考的同样是故事背后的问题。物欲的诱惑当然是商场诬陷的根本动力,但是诬陷的成功决不仅仅是商人单纯的行为,它还需要权力部门的帮衬产生的土壤,这部小说明确地提出了政府工作部门工作不力,客观上孕育了诬陷犯罪的生成,有些国家工作人员有意地缘情判案,主观上造就了诬陷犯罪的生成。

在这类商战小说中,还有很多表现商场借债、逃债、讨债的小说。这些小说多为短篇,像汤雄的《持枪索债》、胡飞扬的《破产》、牛正春的《李



大头赴宴》、刘军的《讨债》等,这些作品揭露了陪酒借贷、美女公关、武力讨债、招“贤”催款等形形色色的商场借债、逃债、讨债方式。这些小说的内容虽荒诞不经、滑稽可笑,但读后却颇有余味,例如《破产》中的主人公提出的一个观点:“企业破产是一种完美的逃债方式。”为什么呢?启人深思。

20世纪90年代的经济犯罪与官场腐败成了严重的社会问题。不法商人为寻求政策的庇护而行贿身居要职的官员,官员利用手中的权力谋取非法收入,这种罪恶的权钱交易导致了“官商勾结”。“官商勾结”给商战小说提供了绝好的素材。这一时期对这一现象揭露得比较深刻的作品是钟道新的《非常档案》。

钟道新(原名一摇),早在1989年他就发表了以股票交易为题材的长篇小说《股票大亨的儿子》,颇受好评。《非常档案》是其又一部长篇商战力作,小说以金融界为中心,描写现代大都市中一群“灰色贵族”的经济生活和日常生活图景。书中最为精彩的是对商界不法分子行贿政府官员的细节描写。在金钱面前,不法商人和贪婪官员存在共同的利益一致性,尽管他们在权钱交易中承担的风险各不相同,但非法敛财却是他们共同的“合作目标”。商人行贿官员,挖个陷阱让官员往里钻,官员明知是个陷阱也敢往里跳,因为收贿之前他已经预测了各种风险存在的可能性,并采取了相应的对策,从而为自己解除了后顾之忧。身为工商局长的刘心之就是这样的一个贪官,他将非法获得的“有形资产”分成若干形式,存放在若干个地方,让人无法追查,还通过各种手段获得并控制“无形资产”。什么叫“无形资产”?就是受贿而来,不留下把柄的资产,例如当商人行贿时,表面上他装作高风亮节拒受现金,可是态度暧昧,言语间流露出对金钱的爱好,商人也投其所好,宣称先存钱在公司,随时可以取现,这样就留下这笔属于他自己别人又无法查对的“无形资产”。贪官的狡猾、奸商的无耻在这部小说中被作者刻画得十分深刻到位。

小说还揭露了很多不法商人聚敛财富的卑鄙手段。而这些手段能够



形成,并往往得逞,正是国家经济体制的很多漏洞以及权势支持促成的。例如怎样将银行的钱化为己有,小说就有精彩的演绎。按银行惯例,应该监督贷款方贷款的使用情况,项目进展到什么程度,贷款就拨付到什么程度,以减少银行的风险。但是中国的银行又是国家体制,它必须按时完成任务,而商人就是利用银行官员急于完成任务的心理,侵吞巨额贷款,然后慢慢分解、消化到个人的账户上,最后有借无还,以银行形成呆账、死账而告终,不了了之。再例如股份制改革。国家本意是想通过这样的体制改革将企业推向市场,从而建立现代企业制度。然而,在执行中这样的改制行为常常成为聚敛财富的手段。很多企业打着改制的幌子,通过各种名目,将国有资产装进了个人的腰包。作者在揭露这些商场罪恶时,都融入了这样的创作理念:商场腐败还不是最黑暗的,商场和政府公共部门的勾结腐败才是最黑暗、最有危害性的。

20世纪90年代的商战小说是时代的产物,是中国经济生活一个重要侧面的艺术纪录。这类小说数量很多,但是比较起来精品佳作并不多,为什么呢?有些问题很值得我们思考:商战小说决不仅仅是表现商场的紧张和争斗的激烈与阴谋诡计,它还应该对市场经济体制上的弊端进行深刻反思。黑暗面固然要揭露,但是制造黑暗的根源更应该揭露。当表现与反思、感性与理性、批判和建设结合起来时,商战小说就不会仅仅是追求情节的曲折性,就会向更深入空间开掘,就会成为可读性强又有思想深度的作品。在商战中刻画人性,这一时期几乎每一部商战作品都注意到了,但是几乎每一部作品都没有能注意到人性是多元化的。在与金钱的较量中,并不是所有的人性都是扭曲的,就是人性扭曲了也是有种种原因、方式、行为和心态。不是从商战的角度写人性,而应该从人性的角度写商战,这大概是商战小说写人物应有的创作思维。梁凤仪财经小说对大陆商战小说的出现起到了重要作用,但是也为大陆的商战小说规定了先在的结构。虽然有很多突破,总体上说大陆的商战小说还遮蔽在梁氏小说的巨大阴影下。凡商战创作,必是“商战+爱情”、复仇与阴谋、成功与失



落并存。这样的模式当然不是梁氏小说专有,但是确实还是梁氏小说最好。另外,20世纪90年代大陆的商战小说以中短篇结构居多,长篇叙事结构的商战小说凤毛麟角,这同样与作家们束缚在梁氏小说的结构模式中左顾右盼不无关系。

第四节 官场反腐小说

所谓“官场反腐小说”就是描写、揭露官场生活和官场腐败现象的小说总称。官场题材贯穿整个中国文学史的创作历程,但集中描写官场现象的小说潮流却只有两次,第一次是晚清的谴责小说,20世纪后期的官场反腐小说是文学史上第二次。

官场反腐小说兴起于20世纪80年代末,繁荣于20世纪90年代中后期。在20世纪90年代多元文化错综交错的格局中,在先锋小说、新新人类写作、身体写作充斥整个文坛时,官场反腐小说始终保持可贵的现实关怀和人文关怀,构成了一道炫丽的现实主义冲击波,傲然挺立于当代中国文坛。官场反腐小说的繁荣首先体现在量上,它创造了一个又一个数字神话,出版量新高、重印量盗版数神奇,并荣膺了各种重要的文学奖项。其次体现在美学上的历史超越,尖锐的揭露性、深刻的批判性、强烈的人民性、作家参与意识忧患意识的增强,都达到了官场反腐小说发展史上前所未有的高峰。

当代官场反腐小说繁荣的原因,可以从官场反腐小说艺术自身发展的内外部环境来探讨。从内部环境来看,官场反腐小说的产生、繁荣经历了一个继承发展的过程。中国古代就有以揭露官场腐败为题材的文学作品,汉赋、唐诗、宋词、元曲中都可以发现吏治腐败的描写,唐传奇、明话本也有反腐的内容,所谓“官官相卫”就是整个中国古代文学官场题材创作的基本价值取向。但这时反腐题材的出现只是文学作品表现生活的一个侧面,还不是作者的主要创作意图。以暴露官场腐败为主要题材的作品



出现在清朝末年,它们被称为“谴责小说”,然而这些小说“技术之相去亦远”^①,艺术上成就不高。当代的官场反腐小说便是在这一传统上发展起来的,艺术上虽不至于完美无缺,可圈可点之处较谴责小说无疑是多了许多。

从外部环境看,当代的官场反腐小说繁荣与反腐败的时代主题息息相关。腐败,古已有之,从氏族公社首领将公共财产据为己有、私有制诞生时起,贪污腐败便已粉墨登场,此后历朝历代,行贿受贿、贪赃弄权成为君王头痛不已、屡禁屡盛、屡禁不止的社会现象。时至当代社会,1978年党的十一届三中全会确立了改革开放的宏伟政策,经过将近二十年的实践,改革取得了伟大成就,举世瞩目。然而,伴随着成功的同时,党内腐败成为日益严重的社会问题暴露出来。从1982年至今,陈希同、王宝森、成克杰、李纪周、胡长清等一批批党和国家高级领导人纷纷落马,他们的腐败行为严重危害国家财产和人民利益安全。在这种情况下,党和国家决定对腐败分子严惩不贷,于是一批批干部队伍中的蛀虫现出了穷凶极恶的原形,反腐成为华夏大地普遍关心的社会热点。生活是作家创作的源泉,反腐的社会背景为作家提供了较好的创作素材,一些有社会责任感、历史使命感、敏锐的艺术嗅觉力的作家在现实主义创作原则的指导下,纷纷拿起手中的笔去开拓这片全新的诱人领地,张平、陆天明、周梅森、阎真、王跃文便是他们中的佼佼者。

20世纪90年代之初,官场反腐小说多为一些中短篇和小小说,如梁寿臣的《花脸县长》、李继华的《绑票》、胡飞扬的《破产》等作品,这些小说往往在一个相对封闭、稳定的结构模式中来展现官场规则的一角,表现官场规则的某一侧面,某一具体现象,情节十分简单,人物模式化、概念化,通常在

^① 鲁迅:《中国小说史略·第二十八篇 清末之谴责小说》,杭州:浙江文艺出版社 1980 年版,第 404 页。鲁迅在论述谴责小说的创作艺术时说:“虽命意在于匡世,似于讽刺小说同伦,而辞气浮露,笔无藏锋,甚且过甚其辞,以合时人嗜好,则其度量技术之相去亦远矣,故别谓之谴责小说。”可见鲁迅虽然对谴责小说家们指摘时弊的创作意图和动机甚为肯定,但对其艺术性却颇多微词。



单一权力网络中考察腐败的滋生。例如《花脸县长》就是在县一级权力机构中展示廉洁与贪欲的争斗。作家没有把这张权力网扩散到省一级的行政机构中去,而是向内转,主要反映“村—镇—县”相对狭窄的某一个基层组织或某一部门。另外,此时的作家更多的是在展示腐败,还不能理性思考腐败产生的根源,深度不足。

20世纪90年代中后期,官场反腐小说由中短篇发展成以长篇为主,图书市场的长篇反腐小说如雨后春笋,一部接一部。形成这种发展形势的原因主要有两点:其一,反腐小说艺术空间的新开拓使得其艺术性大大提高,可读性增强。其二,《抉择》、《大雪无痕》、《沧浪之水》等几部作品获得丰厚的商业利润回报,刺激了反腐小说的规模生产。长篇小说的大量问世,意味着作家考察官场的视域扩大了,对官场的反映更为全面,作家们积极探讨腐败产生的体制性根源。此时的反腐小说成功塑造了一批忧国忧民、刚直不阿的正面官员和一批卑鄙无耻、穷奢极欲的贪婪官员,无论是廉洁奉公的清官还是贪污腐化的贪官,都承载了作家在腐败与反腐败这一问题上各自的价值观念和创作理念。

20世纪90年代官场反腐小说的内容比较庞杂,创作倾向多元并存,概括一下大致有三种类型,这三种类型的划分并不绝对,它们只是根据小说作品文本意蕴的侧重点而划分,在具体的创作中往往相互交错。

第一种类型表现的是官场中现实与人性、道德的冲突。当代的中国官场是由排斥力、吸附力、升迁力、下降力等诸多向力组构的力场,受中国传统官本位思想和市场经济体制下拜金主义价值观的影响,这一力场的合力总体上趋向于负面效应。身在官场就得遵照官场的生存法则来规范主体建构,个体的思维、言语、行为方式都要符合官场规范。言行还只是对个体外在形态的约束,堕落、腐化则对个体的灵魂、人格进行无情的拷问与鞭挞。浑浊的官场现实,其冷漠无情的规则,对以接受传统教育的人文知识分子为主体的官员群体而言,是残酷的挣扎,面对现实,他们作出了各自的抉择,一部分人固守自己的道德理想,另一部分人在经历了抗



拒、挣扎、动摇之后最终走向了道德的彼岸。20世纪90年代官场反腐小说对各类官员在善恶抉择中丰富复杂的内心世界进行精确描写的是王跃文的《国画》和阎真的《沧浪之水》。

王跃文(原名一摇),湖南人,1969年大学毕业后进入政府机关工作,出版有小说集《官场春秋》、《官场无故事》,长篇小说有《国画》、《梅次故事》等多部。王跃文官场题材的小说主要描写艰难而沉重的官场现实生活,他的作品中极少有鲜明的反腐宣言,反腐的主题被他虚化处理了,他实写官场生活中冷漠、黑暗的一面,反对腐败的态度隐含在对官场污浊的描写之中,所以如果从文本表层来看,王跃文的小说更确切的表述是“官场生活小说”。

王跃文表现官场生活的小说首先是一些中短篇,在这些作品中,他刻画了各类官员千变万化的丑恶嘴脸。《结局或开始》中孟维周、张兆林和万明山最初身处同一利益联盟,后来万明山犯事,这一联盟迅速瓦解,孟张为求自保,立即与万划清界限,甚至采取卑鄙的手段让万明山承担一切罪责。《今夕何夕》描写地委秘书孟维周腐化的官路历程,作者运用了以小衬大的表现手法,孟只是一个官职卑微的秘书,尚且如此为非作歹,那些实权在握的高官要员又将如何抵制物欲诱惑。《很想潇洒》中张兆林和陶凡本是师徒关系,但陶一退休,接班的张便排挤、打压陶培养的干部人才,培植自己的势力。造成这些官场丑恶的最终因素是权力和利益,为了实现自我的欲望,官员们扯破面皮,相互倾轧,争权夺利,作者对此的描写可谓精辟独到,生动形象。

王跃文小说中存在一个“堕落模式”,他总会描写一个官员堕落的过程。像《今夕何夕》中的孟维周、《夜郎西》中的王永坦、《秋风庭院》中的张兆林,作者对这些人物物质堕落和精神堕落的轨迹进行了详细描述,并对其堕落过程中复杂的内心变化进行深刻反映。这种“堕落模式”在《国画》中达到一个难以企及的高度。

在王跃文看来,文学作品就是写人,他说:“事实上,这世上自有作家



以来他们都在写人,而且是写现实(或说现在)的人。”^①他在《国画》中正是描写了朱怀境这样一个官场中人。朱怀境靠自己的真才实干,年方三十便已升任乌县副县长,仕途可谓不可限量,然而当他被调到市政府这一相对庞大复杂的官场结构中时,他的才干得不到充分发挥,三年未见升迁迹象,三年的光阴虚度已磨光了他的锐气,他发现勤勉为政是升不了官的,他也发现官场上围绕权力人物,都形成了一个生态圈,凡圈中之人都将获利匪浅,于是他想方设法把自己融入到皮市长这一权力生态圈中去。应该说,朱怀境是一个有正义感的传统知识分子,他深知礼义廉耻,当他第一次卷入权钱交易时,他的心灵受到强烈震撼,他感到自己面红耳热,然而官场的现实以及对权势的趋近欲望使得他逐步放弃了自己的原则,越陷越深,他的灵魂已被官场上权钱酒色麻醉以至麻木了,作者对朱变质过程中的心理变化描写极其细致,他把一个有良知的官员昧着良心损人利己时的心灵挣扎表现得淋漓尽致。而放弃做人原则、接受官场规则的朱竟闪电般地由副处长升至处长,最后升至副厅长,这种违背事理的官场升迁,无疑是对当代中国官场极大的讽刺。

另一位准确把握各类各层官员在官场生活中的道德与现实冲突时复杂矛盾的内心世界的作家是阎真。阎真(原名一摇),湖南长沙人,著有小说《曾在天涯》、《沧浪之水》。阎真官场题材的小说数量不多,但仅有的一部表现官场的《沧浪之水》却成为当代官场反腐小说屈指可数的几部精品之一。和王跃文的小説一样,阎真的小说也是“官场生活小说”,反腐批黑的宗旨不是很明显,作家实际上是以官场生活为背景,描写这一特定背景下的人格与人性。

《沧浪之水》生动记录了官场小职员知识分子在社会、家庭的多重压力下,放弃对自我人生价值的追求而屈服于现实、走进官场规则的过程。这部小说重点刻画了池大为这个人物,他有着令人羡慕的学历,是单位唯一的硕士研究生,且为人正直、理想远大,本想投入社会成就一番大业,造

^① 王跃文:《拒绝游戏(代后记)》,见《国画》,北京:人民文学出版社,1998年版,第188页。



福于民,不料想其传统的人格理想与现实官场格格不入,英雄无用武之地。池大为的精神理想源自《中国历代文化名人素描》,这是他父亲遗传给他的精神血脉,他子承父志,是非分明,仗义执言,心中容不下一丝黑暗与瑕疵,这样一位祖国的栋梁因为看不惯官场上权力的明争暗斗,只能在中医学会靠下棋虚度光阴、耗费青春。然而生活窘迫、妻子埋怨、孩子上学受气的现实压力,压得他喘不过气来,他终于突破了自己的人格底线,向官场权力低下了高贵的头,于是他平步青云,当上了厅长,生活的压力随着权势的获得而减轻,然而人格与心灵的自责却使得他活得像一条狗。最后,池大为在他父亲的墓前把那本《中国历代文化名人素描》烧掉了,这一寓意深远的结尾暗示,随风飘去的不仅是灰烬,还有人格、理想和精神的消逝。小说在一种悲壮的氛围中,透露出作者的忧郁与无奈。

第二种类型表现的是官场中权与法的较量。这一类型的反腐小说往往以侦破案件为贯穿全文的主线索,围绕案件的侦破来逐步展示权力与法律的正面交锋。权力与法律本是互为制约、相互促进的两个因子,权力的威信可以保证法律的有效实施,法律的神圣又可以确保权力的合理使用,然而,权力一旦无限膨胀,必将凌驾于法律之上,法将不法,法律如果威严不在,权力将肆无忌惮,形成恶性循环,腐败因权力的放纵而蔓延。对法律与权力的殊死搏斗准确作出揭示的是张平与陆天明。

张平(原名一摇),陕西西安人。主要作品有长篇小说《天网》、《孤儿泪》、《法撼汾西》、《抉择》、《十面埋伏》等,《抉择》获第五届茅盾文学奖。张平是当代官场反腐作家中坚持平民立场最持久、也是最明显的一位作家。他通过以丰富的生活积累、勤勉的人生态度关注老百姓生活的创作视角来体察当代中国官场,时刻充当为民代言的角色,他的作品中充满了高昂的激情和深切的人民关怀。

张平的小说创作可分为两个阶段。第一个阶段是关注社会中的小我,即社会大环境下个体、家庭的命运,作者在叙述他们的命运时趋向于悲情的结局,代表作有《祭妻》。第二阶段由个体家庭转向对社会现实的



反思,反映民生疾苦、揭露官场黑暗,代表作有《刘郁瑞办案记》、《天网》、《抉择》等。

张平的小说中存在着一张无形但却孕育了官场黑暗的错综复杂的网,这张网形成了巨大合力与法律相抗衡。官场的“场”首先指的是一种关系,上下级关系、平级关系、政敌关系、同盟关系、裙带关系、官商关系、官民关系……林林总总的关系纵横交错便形成了官场这张密不透风的网,在这张网的庇护下,非正义、不公平、无视法纪一次又一次重演着。《天网》便是对官场关系网最精辟的概括,这是一张无法无天的罪恶之网,它由地区、县、乡各式各样的关系构成,在这张网的姑息下,贾仁贵横行霸道、强奸民女、挪用公款、危害百姓。《抉择》中存在另一张罪恶之网,这张网以清官李高成的妻子为核心,遍洒党政机关、要害部门,他们相互勾结,侵吞国家资产。有邪恶必然会有正义,张平的小说中有邪恶之网,也有正义之网。正直无私的党员干部在党和政府核心人物的坚强领导下,依靠法律的威慑力,形成了令邪恶闻风丧胆的正义之网。党员干部的正义之剑刺破了邪恶之网,从而使黑暗昭然若揭,找回官场日益丧失的净土。张平小说的网结是对当代官场深入骨髓的理解与概括,正义之网扶正祛邪的威力也寄托了张平对当代官场和谐生态的期望。

张平对黑暗的揭露是在中国传统文化情境中展开的。张平笔下的官场仍是人治官场,其官员宗法制观念异常浓厚。中国历来是重视关系、人情、面子的国度,这三个元素构成了中国官场的内核,反对腐败就是要反对几千年来形成的官场陋习,与集体无意识斗争难于上青天,作者实际上暗示建立和谐健康的现代政治文明和法制文明任重道远。此外张平小说中的“清官模式”以及“大团圆结局”也是中国传统文化心理的一种体现,然而,在目前情况下这只能是一种美好的理想。

陆天明(原名袁一摇),生于昆明,长于上海,现为国家一级编剧。代表作有中篇小说集《啊,野麻花》,长篇小说《桑那高地的太阳》、《苍天在上》、《大雪无痕》等,另有剧作多部。陆天明是一位多才多艺的作家,其



创作横跨电影、电视、话剧、小说等诸多领域,然而真正给他带来巨大声誉的是官场反腐小说的先后问世。陆天明官场反腐小说的创作是从《苍天在上》开始的。《苍天在上》以侦探模式,记述了代理市长黄江北与贪污贿赂案的犯罪分子英勇斗争的基本情节。黄江北反对的不是别人,而是举荐他担任代理市长的田副省长,其权力高于黄江北。黄代市长的身份限制了其职权和行动的范围,增加了反腐的难度,田还幕后操纵着铺天盖地的腐败网,黄江北不仅要战胜权力大于自己的高官,还要打击一个关系复杂的腐败集团。最终,黄江北以个人英雄主义气概挫败了猖獗腐败集团。陆天明在这部小说中初步探索了反腐主题与通俗叙事的结合,这一探索在《大雪无痕》中进一步深入。

《大雪无痕》中的侦探英雄模式更为明显,主人翁再也不是处处受限的国家中层干部,而是专职侦破的警探,因而其在反腐行动上更为职业化、专业化。在这部小说中陆天明借鉴了传统侦破小说的叙事技巧,把它更为巧妙地与反腐主题相结合。小说以张秘书被害的凶杀案和东钢集团万股票贿赂案为双重线索,凶杀和腐败交织在一起,扑朔迷离,围绕两起案件展开的侦破紧张、惊险。侦破与反侦破力量的激烈斗争,疑团悬念的层设与破解,缜密的情节推理使得整部小说高潮迭起,有张有弛。除了侦探的叙事手法之外,言情的通俗叙事手法也得到合理运用。作者构造了一段三角恋爱,方雨林心仪丁洁,丁洁爱恋方雨林,周密追求丁洁,本来方雨林和丁洁可以成为一对令人羡慕的情侣,但来自于丁母门当户对的封建思想,使得丁方二人一直有缘无分。方雨林没有周密显赫的社会地位,但他有一颗追求正义的善良之心,周密外表正直的面具之下却是卑污的灵魂,在这段三角恋中,方雨林是正义的化身,周密是邪恶的代表,丁洁与方雨林最终有情人终成眷属,实际上表明作者与腐败决裂的立场和鲜明的价值判断。

《大雪无痕》成功塑造了一批多面性格的人物形象,其中刻画最为生动饱满的是周密。周密出身于普通工人家庭,少年生活清贫,通过自身后



天的努力成为高校的教师,并出国留学深造,后调任政府秘书长,仕途顺畅,又即将被提拔为副市长。应该说出身贫寒的周密具有勤恳、上进的优良品格,从周密受贿后忏悔的内心看得出其善良的本质,他的骨子里充满了正义的本色,然而一失足成千古恨,一旦卷入腐败的旋涡就身不由己了,虽然表面上周密为误导办案人员消灭罪证表现得很理智,其实他的内心已因犯罪而恐慌变态,他知道自己是一个没有未来的人,惩罚的来临只是时间早晚的问题。周密这一形象之所以能够成功,主要在于他性格上的两面性,作者没有像大部分官场反腐小说那样把人物符号化,而是尝试塑造出真实的人物,其次是作者对周密心理变化的细节描写比较成功,增加了周密这一人物的生动性、形象性。周密是当代文坛不可多得的人物形象。

第三种类型表现的是对官场体制的思考与探讨。腐败的本质说到底就是权力的腐败,权力的膨胀、失衡、滥用都将导致腐败。2004年的反腐小说还没有出现对官场体制系统全面考察的作品,但部分作品在描写腐败与反腐败的过程中,已注意花费大量笔墨对官场体制进行认真思考,代表作家是周梅森和田东照。

周梅森(原名一摇),江苏徐州人,曾挂职出任过政府官员,现为中国文联委员,一级作家,代表作品有《人间正道》、《天下财富》、《中国制造》、《绝对权力》、《至高利益》等多部。周梅森是煤矿工人家庭出身,矿工生活对他来说再熟稔不过,他的成名作《黑坟》就是以煤矿的生成史为题材的长篇小说,小说场面壮阔、气度恢弘,给读者一种崇高、悲壮的美感。然而其历史题材的小说创作并未延续多久,他很快转入现实题材的创作。由历史现实转而关注社会现实,体现了周梅森作为作家强烈的神圣使命感和崇高的社会责任感,他没有在尘封已久的历史中左右徘徊,而是以博大的情怀关注现实的社会,以维护人民群众的根本利益为出发点,来抨击官场腐败的罪恶。在周梅森的作品中始终包蕴着高昂的激情,他的小说洋溢着高尚的英雄主义品格和追寻人间正道的宝贵精神,他直面官场的



现实,以人文知识分子的眼光来观照现行的官场体制,对官场体制弊端的抨击尖锐深刻。《人间正道》、《中国制造》最能代表 20 世纪 90 年代周梅森反腐小说创作的这一特点。

《人间正道》是一部正面歌颂国家干部和人民群众众志成城、齐心协力、打击黑暗势力的长篇小说。原平川市委书记突然逝世,于是选择最佳的市委书记接班人迫在眉睫,而就在此时,平川的农民为争夺水源而发生械斗,无知的农民砸坏变电站造成全市大面积停电,煤矿的食堂因断电将无法供应就餐,在如此严峻的形势下,新任市委书记吴明雄走马上任,带领平川人民开天辟地、艰苦创业,使平川地区缺水的历史性问题得到根本解决,又进一步带动了平川地区经济的腾飞,在建设的过程中,以吴明雄为代表的一批刚正不阿的干部与平川市委领导班子中玩弄权术者斗智斗勇,为寻求官场正义而勇往直前。作者在这部小说中以一种崇高的英雄气概试图唤醒领导干部的良知,呼吁他们为维护人间正道而舍利取义、以身作则。

《中国制造》以平阳市委书记高长河赴任以及开始执政为主要线索,同样将经济建设和官场体制结合起来思考,发现并解决一些深层次的腐败问题。平阳市的经济实力全省第一,建设事业蒸蒸日上,然而其繁荣的表象却掩盖了巨大的隐患,平轧厂不顾市场规律盲目投产,造成 5 亿元资金流失。此外平阳市委部分领导好大喜功,为追求政绩不惜牺牲老百姓的利益,大量进口国外不合格的机器设备,从中捞取回扣。领导干部借出国考察为名任意挥霍国家和人民的财产。和吴明雄临危受命不一样,高长河是在平阳一片欣欣向荣的形势下上任的,腐败问题比较隐蔽,因而高长河遇到的阻力更为巨大,其反腐成功的意义更为重大。小说还提出了集体腐败的概念,并对这一现象进行了充分描写。烈山县委书记耿子敬利用职权倒卖土地,以他为代表的烈山县委政府两套班子集体腐败,最终导致烈山政府系统瘫痪。周梅森指出集体腐败现象的出现,实际上是体制的弊端造成的,在一条腐败的生物链中,谁破坏其平衡将遭到打击,



有一些干部是被逼受贿,这显然与官场体制的不完善有关。高长河对田立业任命的坚决与遭到的强烈反对反映了当代中国官场仍存在人治的现象。

周梅森反思中国官场体制的创作宗旨还在其他许多小说中得到体现。在《绝对权力》中他探讨了官场权力的界限与约束的问题,不过在这部小说中作家并未提出合理的解决问题的建议,而是通过描写人性的善良和人与人的真诚理解来达到不同权力的调和。在《至高利益》中提出了官员执政与人民群众的根本利益的关系问题,小说通过某市领导围绕经济建设、环境保护等问题而进行的改革与整顿,表现了造福于民的思想,小说严厉抨击了那些不顾人民群众的根本利益而追求虚假政绩工程的现象。可以说,周梅森是当代中国文坛对中国官场体制思考最多、最深沉的作家。

作家田东照对当代中国官场体制的思考,主要表现在他的《跑官》、《买官》、《卖官》三部中篇小说中。这三部小说通过描绘官场黑暗的现实,在关系交错的背景中对现行的国家干部选拔和任命制度的弊端进行深刻揭示。《跑官》描写了一个正直官员被逼跑官的事件。县委书记郭瑞明是全市老百姓公认的不跑官的好官,可是在跑官成风的社会现实中,他最初的坚定信念动摇了,在家人劝说的直接推动下,他最终屈服于官场现实,为自己跑官。小说通过郭瑞明之口提出了一个很严肃的问题:跑官的刘佳平在学历资历上都不如自己,而且政绩平平,可是他却优先提升了,自己却迟迟得不到重用。这种明显的不公平竞争正是对干部选拔制度弊病的最好揭露。作者设计了一个圆满的结局,当郭瑞明跑官成功后,他的属下又开始向他跑官,他终于体会到跑官的丑恶与无耻,于是不再关心官职权力,而是投身到为老百姓办实事的实际工作中去,这样的结尾多少让人感到有些尴尬。《买官》和《卖官》中官职成了金钱交易的对象,这完全违背了国家相关的人事制度。《买官》中陈小南为得到副县级职位而以重金贿赂市委书记赵凯,向他买官,遭到拒绝,虽然用钱没有能直接



达到买官的目的,但是陈小南的拍马逢迎最终撕开了市委书记赵凯虚伪的面具。《卖官》中则公开把官职拍卖以换取暴利,清廉的市委书记陆浩宇在即将退休之际变得优柔寡断,拗不过自己的妻子,他决定通过操办儿子的婚礼来获取贿赂,而他付出的代价是利用手中的权力来变卖官职,他的儿子收取他人的现金要求他卖官,而他自己为了卖官也放弃了国家干部的良知,在违法的道路上越走越远。官职之所以能像商品一样随意买卖,实际上还是中国官场人治的弊端造成的畸形现象。田东照的三部小说虽然不是长篇巨制,但是他对官场中跑官、买官、卖官现象的描绘具有极大的讽刺意味,可谓是当代官场的现形记。

20世纪90年代的官场反腐小说在发展的过程中,形成了一套稳定的叙事模式,这套叙事模式作为反腐小说家们的创作自觉一次次被执行着、重复着,仔细品味我们会发现这些叙事模式与反腐小说意义指向之间的关系颇为耐人寻味,其叙事模式中蕴涵的意识倾向,与反腐小说潮流整体的思想意旨是不同步的。

官场反腐小说显在的叙事模式主要有三种类型:

第一种类型是行政级别结构模式。反腐小说的权力争斗往往是在三级行政级别中进行的:第一级通常是省部级,第二级通常是地市级,第三级通常是县镇级。在这三级模式中,各级别扮演的角色及分量是有差异的。地市级是腐败行为与反腐败行为的原始发生地,绝大部分的权力争斗、腐败作为都集中于此,这里往往是事件展开的主要社会背景。省部级在这一权力模式中扮演着两种截然相反的角色,一是省部级中某一官员卷入了地市的权力争斗,或者是自己或家庭成员收了地市某些官员的贿赂,或者是其升迁的不光彩手段因地市的反腐败行为而行将暴露,或者是自己一手提拔的地市领导的权力正在受到威胁,将影响自身的利益,于是不顾党纪国法,试图一手遮天、欲盖弥彰,他们利用手中的权力介入反腐败行为,从而阻碍了反腐的进程或使得反腐形势更加严峻复杂。另一角色是当地市的权力争斗进入白热化的状态时,省部级重要领导往往在



此时做出扭转整个局势的重要决策,变被动为主动,从而充当了救星式角色。而县镇级的官员在这一模式中,往往被描写成腐败行为的推动者,他们贿赂的行为往往成为地市官员腐败的原因之一,但最终又落得充当领导推卸责任的牺牲品、替罪羊。县镇的老百姓往往成为迫使腐败行为露出水面的因子,他们或集体上访或个体以匿名方式写揭发检举信,以吸引上级领导对腐败行为的高度关注。

第二种是权力结构中腐败者和反腐败者模式。在市县级的腐败中,反腐小说总是描写个人的腐败行为,即使描写群体腐败,也是由个体腐败而揪出一串腐败链。腐败者要么为了敛财、要么为了争权、要么为了高位,而放弃道德、尊严、法理的约束,最终走上腐化堕落的道路。作家们没有把腐败者刻画成坏得彻底的反面人物,而是重视表现他们腐败时的灵魂挣扎,每一位贪官腐化的背后似乎都有难于言表的苦衷,实际上是对腐败者腐败心理的多层次探析,这也是官场反腐小说中反面人物刻画得相对成功的重要原因。而反腐败者则千篇一律被刻画成正义的化身,他们的反腐过程往往开始于在来自各方面人为的压力与阻力中,由于他们官职的卑微、权力的有限常常使得他们处于劣势,有些人被迫终止反腐行动,有些人扮演好莱坞大片中“硬汉”的角色,继续与腐败行为者周旋,在极端困难的形势下,得到了省部级领导的有力支持,取得反腐战斗的成功。反腐者被贴上了廉洁高尚、顽强不屈的标签,因而他们常常成了理念的符号。

第三种是女性形象刻画模式。20世纪90年代的反腐小说对女性群体的观念过于简单化,明显滞后于现实的变化,她们往往被描写成腐败行为推动者,有时甚至是腐败行为的直接执行者。这些女性形象大致可分为以下几种:一、贪内助。她们在丈夫因贪污腐化产生道德与欲望的心灵挣扎的过程中,以婚姻或对丈夫的信任为筹码,对丈夫施加压力,促使丈夫最终走进腐败的泥潭,无法自拔;或者背着身居要职的丈夫收受他人贿赂,最终连累丈夫,人财两空。二、贪情妇。她们利用自身与贪官不正当的



情感关系,迫使贪官为其提供物质金钱以供挥霍、消费,或者为自己某个亲戚的工作调动而滥用职权。情妇贪婪的物欲索求最终导致贪官原形毕露,成为阶下囚。三、女贪官。这些女性往往身居政府高职或掌控某一要害部门,在物欲面前她们成了金钱的俘虏,参与了某一腐败行为,获得非法利益,为掩人耳目,她们不择手段、欺上瞒下,往往被塑造成有心计而无大智的女性形象。这几种类型形成了女性是“红颜祸水”的人物形象模式。当然,20世纪90年代的官场反腐小说中也有正面的女性形象,例如《大雪无痕》中的廖红宇,但是这样富有正义感的女性形象与那些女腐败者相比实在太少了。

考察反腐小说的三种叙事模式,我们会发现中国这个时期的官场反腐小说反映现实生活具有相当的深度,其批判性超越了1978年以来任何一个时期的作品,特别在20世纪90年代很多作家以远离政治、疏远崇高自许,并成为一种创作时尚受到很多评论家推崇的时候,这些官场反腐小说真是难能可贵。不过,我们也看到了这些反腐小说有着很多框框。腐败总是发生在一定层面之中,腐败层面的预留给问题解决的预留准备了足够的空间。这些小说都注意到了人性的刻画,但是每一种人都已经类型化了,所以再生动的人性刻画也都有一个预设的前提,再复杂的人物形象似乎都有类型化的气息。更为主要的是官场反腐小说所揭示的问题已经远远超越道德的约束、灵魂的救赎,远远不是用“现象”所能概括的,对产生腐败的根源做体制上的探索与思考实际上是每一位作者和读者的共识。然而,几乎每一位作家似乎都不愿意对这样的问题做出形象化的思考,他们宁愿被人说成是模式化,也要出现一位高瞻远瞩、明察秋毫、“青天大老爷”式的省部级领导,也要让很多悲剧的过程硬性地转化为圆满的结局。任何文学作品都是时代的产物,这在这一时期的反腐小说中可以再一次得到印证。



第五节 纪实小说与都市小说

纪实文学是中国现代文学重要的组成部分,例如纪实散文、通讯报告、报告文学等等。纪实小说的出现也只是当代文学的事。应该说纪实小说是新生的文学体裁,它还处在发展与探索的创作阶段。纪实小说的定义至今未能论定,它还未形成一套成熟的创作体系成为其独立体裁的理论支撑,我们只能在与其它纪实文体的比较中界定它的内涵与外延。纪实小说有别于纪实散文、通讯报告、报告文学,纪实散文、通讯报告、报告文学等纯纪实文体,它们都强调客观、真实记录事件,一致反对虚构,而纪实小说的本质仍然是小说,因而纪实小说并不从根本上摒弃艺术虚构。纪实和虚构是纪实小说叙事的两个主要因子,但是纪实和虚构在具体的文本创作中并不是等量齐观的,在整体的情节结构上要恪守真人真事的原则,这是纪实小说之所以为纪实小说的前提,只有在保证了这一前提之下才能进行局部的艺术虚构,如果大规模、无节制地虚构,那就不是纪实小说了。

当代最早的纪实小说出现在 1940 年代中后期,是以主流、精英的姿态出现的,大众化的纪实小说则出现在 1950 年代初期,主要是新时期公认的一些大陆通俗文学一流期刊,像《今古传奇》、《章回小说》、《民间故事》、《通俗小说报》、《中国故事》等登载大众化的纪实小说作品。这些优秀的通俗文学杂志都相继开辟了纪实小说专栏,如《今古传奇》的“中篇纪实小说”、“长篇纪实小说”,《章回小说》的“风云人物纪实”、“大案要案纪实”、“农村问题纪实”等专题纪实,《通俗小说报》的“纪实文学”栏,一些杂志还不定期推出纪实文学专号发表纪实小说,一时间纪实小说成了通俗文学期刊版面的重要组成部分。

最初,纪实小说多为一些中短篇,内容主要涉及两个方面:一、回顾



历史名人轶事。最多的是那些回忆已故领导人的纪实小说作品,如张涛之的《力挽狂澜》、汤雄的《陈毅和他的幺妹》、何志强的《命运,同国家主席相连》、尹兴家的《陶铸在鄂东》、《陶铸在鄂中》等小说,对党和国家领导人的生平及相关趣闻进行客观描述。回顾作家轶事的纪实小说作品也比较多,如杨耀建的《文坛奇才张恨水》等作品。此外有关战争纪实,以及 20 世纪 80 年代十里洋场上海的奇人趣闻的纪实小说也屡见不鲜。

二、记录当时社会上一些产生局部影响的社会事件。如知青小说家罗学蓬的《同归于尽》对鲜为人知的知青生活内幕进行反映;记录要案侦破过程的纪实小说,如张世春的《人头邮案》、曹德权的《亡命黑道》、王楚华的《死证》等小说也数量可观。此外还有一些反映偏僻山村以及农村问题的纪实小说。此时的纪实小说主要是历史的回顾,艺术性较弱,结构相对狭小,长篇结构不多,特别是一些纪实小说还不能正确处理纪实小说与新闻、传记文学的关系,他们甚至把小说当作新闻、传记文学来写,使得此时的纪实小说新闻色彩十分浓厚。

20 世纪 80 年代中后期,纪实小说作家们不再沉迷于回顾历史、捕捉名人的野史趣闻,而是直接面对现实生活、关注当下社会问题,并表现出强烈的社会使命感。20 世纪 80 年代中后期的纪实小说大体上有三类题材:农村纪实、要案纪实和热点纪实。

农村纪实小说主要是反映改革开放政策下的农村的新气象、新变化以及探讨农村改革的新走向、新问题。1985 年第 5 期《今古传奇》上发表的冯治的《中国三大村》是一部典型的农村纪实小说。小说共分为《风雨大邱庄》、《人间天堂华西村》、《红旗不倒说刘庄》三个部分,分别对天津的大邱庄、江苏的华西村、河南的刘庄三个小村子成功改革的历史进行了真实记录,进而对中国农村改革的深层次问题提出思考。中国伟大的变革是先从农村改革开始的,1978 年 12 月 18 日安徽凤阳县小岗村的 18 位农民点燃了农村改革的圣火,经过几年的改革实践产生了一大批农村改革成功的典型,大邱庄、华西村、刘庄就是走在改革前列的三大村。中国



农村改革的成功是农民自己的杰作,是农民自己把自己从几千年的贫困、封闭状态中解放出来,三大村的成功有一条共同的规律:都有一个成功的改革掌舵人。大邱庄有禹作敏、华西村有吴仁宝、刘庄有史来贺,在他们周围还聚集着一大批能人贤士,为他们出谋划策。这些能人都有一条可贵的素质:突破陈规、开拓创业的精神。大邱庄禹作敏那一句“破‘双纲’,即经济上破以粮为纲、政治上破以阶级斗争为纲”,其开天辟地的气魄是这群能人创业精神的最好体现。有了领路人之后,改革之路将走向何方?三大村的成功经历告诉人们:以农业为本,走农业现代化、农村工业化、乡村城镇化、城镇现代化道路,这是三大村成功的根本法宝。这部纪实小说以人为中轴,由人写事,既成功刻画了农村改革引路人的形象,也描绘了三大村翻天覆地变化的发展过程,对三大村的成功秘诀做了精辟的分析与揭示。小说也提出了农村改革中的一个现实问题,即农村引路人的素质和农村改革中依法办事的问题。作为一个“乡土哲人”,禹作敏具有伟人般的智慧与气魄,尽管他文化低,但是他对各种问题看得深、看得透,分析鞭辟入里,然而他始终摆脱不了“乡土”的污垢,始终无法抛弃乡民的劣根性,创业的年代,摆脱贫穷的决心支撑他继续开来、勇往直前,一旦创业成功,他便头脑发热、蛮干、自负,自恃贡献巨大便无视法律尊严,这是这篇纪实小说提出的引人思考的农业改革中的严肃问题。

《中国三大村》之外,农村纪实小说的代表作品还有张宇的《新鲜的神话》、向华的《中国第一“包”》、解永敏的《多事的乡野》、魏得胜的《敲起锣来打起鼓》等一系列作品。这些作品涉及当代农村改革中方方面面的问题,概括起来主要有三大方面。一、总结农村改革成功典型的经验教训以及对农村改革模式的反思。《中国第一“包”》记录了安徽凤阳小岗村农民顶住压力搞土地承包的事,文章字里行间流露出对农民开创精神的褒扬,这对于鼓舞农民解放思想、勇于创新的改革勇气具有积极意义。《新鲜的神话》记录了南街村的神话,南街村是河南省临颖县县城南关的一个小村子,这个村子至今仍保留了许多文革中的生活习惯和管理



模式,可是南街村却是河南省的首富村,其保守的发展模式与华西村、大邱庄、刘庄的创新模式大相径庭,作者在此提出一个新的问题:发展的模式不是唯一的,改革不能盲从,因地制宜才是正确的思维。二、揭露农村中依然存在的严峻问题。改革开放虽然加快了农村现代化的进程,但伴随着现代化进程又产生了许多新的问题,而且,在一些偏远地区愚昧无知的现象仍十分严重。《多事的乡野》围绕乡村沃野发生的四个惊心动魄的故事,通过典型的个案反映当前农村急需关注的问题:《转亲悲叹调》——买卖婚姻;《辍学伤心泪》——贫困辍学;《连环高利贷》——民间放贷、借贷;《服毒绝命人》——自杀问题;《上访“马拉松”》——人民信访难;《打工变奏曲》——打工者生存危机;《传教信教篇》——精神空虚;《包“小婆”》——传宗接代的封建思想;《乡间贼人帮》——农村黑势力;《风水宅基地》——愚昧迷信。每一个问题都触目惊心,发人深省。这一纪实小说形式别具一格,每一小节之后作者都发表评论、见解,启人思考。三、对农村基层组织建设、司法体制建设、民主选举机制建设的探讨。农村基层组织是农村改革具体实践的领导核心,它在领导农民致富的道路上发挥着举足轻重的作用,因而建立高效率、合法化的农村基层组织迫在眉睫。《敲起锣来打起鼓》记录了一个高考落榜的青年和一个役满复员的青年与农村恶势力进行斗争,带领乡亲共同致富的过程。小说对农村司法体制建设、民主选举机制建设表示担忧,对于引导深化农村改革意义深远。

要案纪实主要是对 20 世纪年代社会上发生的一系列重大案件的始末进行披露与揭秘。改革开放使中国面貌焕然一新,发生了翻天覆地的变化,但是大案要案也此起彼伏,成为严重的社会问题。纪实小说对这些案件积极跟踪,以文学的形式记载下来,具有醒世的作用。

要案纪实小说的地域性比较强。纪实小说家们往往以正副标题的形式对此界定,正题是含有隐喻意义的文学性标题,如“阳光地带”、“八千里路云和月”等标题,副题则是对案发地点以及案件类型的说明,如“粤省少管所采访记”、“丹东特大盗车案侦破纪实”等,副题揭示了案发的地



理空间,作者在具体的创作中也尽量遵循了案发地的民俗风情。比较有特色的是作家高红十有关上海地区要案纪实的小说作品。1986年、1988年、1989年高红十在《啄木鸟》杂志上发表了三篇纪实小说《为了母亲的微笑——记上海浦东“缘·缘·猿案”》、《死亡游戏——虹口“猿·园·远案”》、《猿·夜·与·昼——侦破上海黄浦“源·源·抢劫案”》,三部作品都是记录20世纪年代中期发生在上海的重大刑事案件,这些案件在当时都产生十分恶劣的社会影响,严重扰乱了上海社会的稳定和平,为了凸显案件的真实,作家在创作中坚持使用上海地方方言进行人物对话,显示出鲜明的地域色彩,读者读来真实可信。

要案纪实小说具有严密的推理性。大部分的要案纪实小说在副题中都出现了“侦破”字眼,如张新建的《赵州桥作证——河北赵县“缘·苑”抢劫杀人案侦破纪实》、孙纯福的《放纵的代价——郴州“园·园”特大杀人案侦破实录》等等作品。要案纪实小说实际上是侦探小说的变体,它带有侦探小说浓厚的推理性。神秘、惊险、悬疑是侦探小说的三大审美功能,环环相扣的悬念激起读者的强烈探秘欲,小说对犯罪行为的判断剖析,以及运用逻辑学和心理学的知识进行合理推理去破解悬疑的过程,就是满足人们急于了解案件真相的心理。要案纪实小说在坚持真人真事的基础上进行了创作手法上的探索:要案纪实小说侦探小说化。《子夜罪恶》就是一部推理严密的要案纪实小说。当警员们发现现场没有蛛丝马迹可循之际,他们没有迷茫失望,而是冷静思考,从头复原事件表面,重新开始。假象也是对本质的一种反映,警员们合理推断,最终疑窦顿解、柳暗花明,终于揭开事实的真相。

要案纪实小说形成了由案写人的创作模式。要案纪实小说几乎都形成了一个歌颂性主题,纪实小说家们在设谜——解谜——说谜的过程中,往往以赞叹的口吻来表达对公安干警的敬佩之情,他们几乎一致强调,如果没有勤勤恳恳、不畏强暴、吃苦耐劳的干警们,许多案件将无法告破,一个案件成功的背后一定有一群全心全意为人民服务的好警察。作家们在



表现他们的英雄气概时,不吝笔墨。《~~一个~~夜与昼》中李家华支队长说“当一辈子刑警,干两辈子活儿,苦了三代人”,当警员董方亮要去抓捕重犯时,他对黄修业说:“万一我光荣了,让我儿子长大当刑警,还坐我那办公桌。”这些细节描写体现出了警察的平凡与伟大,作家的赞美之情不言自明。

热点纪实小说是对 ~~20~~ 年代社会上产生的热点问题反映的纪实小说。它和农村、要案纪实小说只关注社会某一领域不同,它关注整个社会。它有一个前提,即这一问题是否成为公众普遍关心的社会热点。~~20~~ 年代的热点纪实小说比较有代表性的作品主要是以下几部:

姜鹏飞的《追寻梦中的月亮——中国十年移民黑潮》,这部纪实小说对非法移民现象进行全面反映、分析与评价。小说先对当代移民潮的渊源进行揭示,进而指出移民现象的两重性,一方面移民确实对世界经济的交流与联络具有不可磨灭的功绩,另一方面移民的存在也不可避免地成为任何国家不可忽视的社会问题,尤其是非法移民的存在,更是令各国移民局及相关部门头痛不已。小说通过个案揭露了非法移民形形色色的手段,并分析了非法移民造成的社会危害,是一部综合全面考察移民现象的纪实小说。

黑子的《一件可怕的事情》是一部关于“二奶”生活的中篇纪实小说。~~20~~ 年代“包二奶”成为一种社会现象,这部纪实小说对这一问题进行了剖析。小说以缪斯斯的“二奶”生活经历为例,分析说明了“二奶现象”是人类感情世界中自私、畸形的生活现象,于男方而言,他们看中的是女方的美貌和身体,对女方来说,她们贪图享乐、安逸而出卖自己的青春和美丽。自私和占有是“二奶现象”的根源,彼此根本没有感情可言。这部小说以惨剧的结尾来暗示:“二奶”之路必将走向无法收场的结局。

相梓、中英的《决战九江》是一部反映军民联合抗洪抢险的纪实小说。~~1955~~ 年 8 月,连日的暴雨使得江西五条主要江河暴满,近百万民众的生命财产安全受到威胁,~~1954~~ 年未遇的恶性洪灾使得江西人遭遇



了惨重的自然灾害。面对洪魔,公安民警带领广大民众,用钢铁般的意志和血肉之躯奏响了一曲抗天之歌,他们用自己的生命保护人民、保护国家的财产,正如小说结尾所说“滚滚长江东逝水,浪花淘尽多少英雄”。这部纪实小说气势宏大、场面感人、可歌可泣。

王林的《沉重的喜悦》描述了农村学生因经济困难而无法入学的真实生活。偏僻的小山村有史以来产生了第一个考上北京大学的学生,村人为之兴奋不已,全村举行了简陋的庆祝仪式,可是兴奋过后便是苦恼,因为大学学费使得他们不堪重负,于是全家人变卖家当,村人也竭尽所能,确保其能准时报到。小说由喜到悲,感情起伏很大,但却朴实感人,表达了农村人对知识的渴望,也对农村教育问题提出责问,读起来沉甸甸的。

20世纪90年代热点纪实小说名目繁多,除了以上几部外还有“笔墨官司纪实”:许凤仪的《扬州书案》,“神童作家纪实”:刘绍振的《我的胞兄刘绍棠》,“明星纪实”:沈冠生、沈海清的《世界超级名模》,“超短篇纪实小说”:鲁南的《借西方一个节目》等多部作品,杂乱之中显示出20世纪90年代纪实小说在数量上的繁荣。

20世纪90年代纪实小说题材极为广泛,缉毒、缉私、反黑、移民、农村、反腐、校园、打工、民工……几乎涉及到生活的各个方面,而且在时间上也非常及时,其速度不逊于新闻报道。由于纪实小说还是“小说”,作家就不必完全拘于客观性,而是可以根据客观的事实进行主观的评论,因此,作家们对那些社会问题都有深度介入,褒贬好恶在作品中都溢于言表。艺术性上,20世纪90年代的纪实小说有了明显的发展,不仅是长篇作品增多,而且一些表现技巧的运用相当娴熟。素材剪裁、结构组合、人物形象、细节描写、感情抒发,这些小说中的技巧已经相当圆熟地运用于真实事件的描述和真实人物的刻画之中去了。纪实小说方兴未艾,正在发展之中,其美学优势也正在展现出来,有着广阔的前景。

20世纪90年代描写都市人生存状态和精神状态的都市小说独树一帜。严



格地说,都市小说只是社会小说的一个生活侧面,可以归纳到其他类型中去,之所以单独论之,是它们所表现的问题具有特有的“都市味”,这些“都市味”又都布满了当代社会的神经末梢。

大款生活是都市小说最引人注目的题材。袁牧之白天光写了两部小说《大款奶奶》和《大款爷们》。小说笔走“极端”,尽写些大款们的奇事:有人一掷一千万为了换取一吻;有人为报仇愿付出一万元的高价;有人出价一千万为狗买坟穴;有人竞价“钓鱼”(找舞伴);有人为活一万年花巨款做实验;有人花巨款专门收购靓女的唇印;也有人还未死先买好祭文;甚至有人为做麻将收购人的骨头……小说用语调侃,笔锋机智,读之令人忍俊不禁。但是,如果仅仅限于叙述奇人奇事,那还只是反映了社会那群寄生阶层荒唐和空虚的生活,只能满足读者的某种好奇心而已,这两篇小说的成功之处在于通过这些荒诞的行为举止的描写,时时对社会施以狠狠的针砭,给读者留下弥久的回味。例如大款阿久收集麻将成瘾,当听说最珍贵的是人骨做的麻将时,就出资一千万征集可供做一付麻将的人骨。消息传出后,第一位献骨者是懒惰者,第二位献骨者是求爱者,第三位献骨者是见人就脱衣的女人,阿久都嫌他们的骨头贱,拒绝了他们的请求。“第四位献骨者是一位中年人,戴一副近视镜,进门后,急忙把门关上,像一个罪犯似的说道:‘阿久先生,我实在无奈,才作出这种决定。我用了半生的精力写了一本论著,因它是纯学术的东西,一定不会畅销,出版社也很难出版,我只好自费出版。我是大学教授,残废后,并不影响我的教学,我可以坐轮椅讲课……’”一方面是买人骨做麻将牌,另一方面是卖自己的骨头出学术著作;一方面要买,花多少钱在所不惜,一方面愿卖,明知残废也心甘情愿。人生的价值倒向了不该倒的一方。在《手虎的穴地》中作者还写了一条狗与一位大学教授争墓穴的故事。最后是狗以一千万巨资争得教授那块“风水宝地”,教授只好“屈葬”在狗的墓穴的下坡了。大学教授的价值还不如一条狗,如此写法似乎有些刻薄,但的确戳到了社会的某些痛处,使人感慨万分。以荒诞的手法写社会,社会小说一直



有这样的传统,《大款奶奶》和《大款爷们》在新时期做出了努力。与这些写大款生活的小说相比,还有一些写大款争斗的小说也很有意味。这些小说都强调成为大款要有动力,那就是屈辱生活中的复仇意念。雪宇的《新基督山伯爵》中的林福平之所以成为了大款是因为妻子嫌他穷而与人私奔,为了出一口贫穷的窝囊气和报复,他成为了大款。徐俊夫的《造恶者》中的苏英莲成为款姐的根本动机也是为了报复。为了钱,她被好色的领导抓住把柄而长期霸占达两年之久,致使她丧失了生育能力。为了报复泄恨,她不择手段成了大款。这些小说充分演绎的故事情节是大款报复的过程。林福平效法洋基督山伯爵,神秘莫测又惊心动魄地实施他的复仇计划,苏英莲则将复仇的对象付诸于弱者身上,选择领导单纯而善良的女儿作为报复对象。这些小说也无一例外地指出,无论复仇是否成功,大款的心灵都是失败的。林福平用钱来完成他的复仇计划,但是报复并没有带给他快感,最后他那狼嚎般的一声哀号积聚了他多年的辛酸与郁闷,也暗含了他对自己行为的大彻大悟,苏英莲在公司俨然一个一呼百诺的君主,其实她的内心很痛苦,因孤独而生痛苦。金钱上的富有和精神上的贫乏是当代社会对大款们常见的评价,也是这类小说所遵循的基本的创作思路。

周祥先的《生死之间》同样是一部探讨大款情感世界的都市小说,不过,它换了一个角度。身为大款的林洪挥金如土,情人无数,但他始终征服不了一个令他真正心动的女人罗旋,因为罗旋不相信甜言蜜语、山盟海誓,需要的是实际的行动。但是,林洪出现经济危机时,那些情人朋友离他而去,众叛亲离,生死之间,只有罗旋与他共进退,两个人在患难之中找到真爱。这部情节相当俗套的小说同样在探索大款们的情感世界。

显示当代都市生活特征的另一个话题是“白领阶层”的婚姻爱情问题。表现“白领阶层”婚姻爱情的小说数量极多,其中的核心话题是如何对待“第三者”。几乎所有的涉及“第三者”的小说都将其看成为悲剧,但是对这些悲剧的思考又流露出作家不同的价值观念。洪都的《遭遇外遇》



写的是妻子有了外遇而被丈夫杀害的悲剧故事。虽是妻子“越轨”，却得到了小说作者深深的同情。“情是一阵风，来无踪去无影。风过时刮起绿树摇曳，风过后落下残枝败叶。”^①有情才有性，这似乎是很正常的事。于是，即使是结婚十周年纪念日，妻子也不愿与丈夫在一起，也要与情人共度良宵。后来妻子发现情人另结新欢，也没有暴跳如雷，她很释然，在她看来没有了情自然就没有了性。当妻子决定重回丈夫的怀抱时，惆怅、寂寞、嫉妒、仇恨的丈夫却杀害了自己的妻子。故事的结局迎合了大众的道德底线，但是留给读者的伦理思考也许与故事的结局并不一样。对这一问题的思考更为深刻的是王葳、夏洛特的《甜蜜的折磨》。这部小说的情节并没有多少新意。少女爱上了已婚男人，已婚男人为了摆脱这种尴尬的境地，就将少女介绍给自己的儿子。把小说搅成婚外恋和多角恋爱是言情小说常用的手法，因为这样的关系最容易写出感情的磨难。小说的结尾同样是在社会的压力之下男女主人公分手了，这是现有的“第三者”小说中的必然结局。小说的深刻之处在于，它通过一则平常爱情生活的描述，引发对当前爱情婚姻形式的思考。在当今社会中，男女之间的感情随着婚姻形式的确定也就被锁定下来，在已婚男女之间再出现感情别恋均被视为非分之想，而被指责为不道德。这部小说却提供了另一条思路，已婚男女之间的感情别恋是客观存在的，而且是美好的，真正丑恶的东西是那些束缚感情别恋的有形和无形的绳索。作品中的每一个人都是善良的，他们的冲突来自于各自的思维习惯。小说的结尾暗示着生活又将恢复正常，但是感情的伤口真的能愈合么？这留给读者深深的回味。

当代都市小说对生活在都市中的边缘人也进行了反映。都市边缘人主要有两种形态：一是生活在都市社会底层的人；一是来自农村的打工者。他们也就成为了都市边缘人小说的主要描述对象。都市边缘人是弱势群体，他们在经济上相对贫乏，社会地位较低。在世俗观念主宰的社会下，他们被人瞧不起，社会对他们的关注也不够，甚至遗忘。当代都市小

① 洪都：《遭遇外遇》，载《通俗小说报》1995年第9期。



说一般都是依据“人穷志不短”的原则写他们的传奇人生。邱伟鸣的《巅峰的枪手》中赵剑锋与爷爷相依为命,为了生存,他们不得被黑社会利用做枪手打桌球赌钱,尽管他们从心底厌恶这种生活,但贫穷的现实逼得他无路可退。但是,当他们在贫穷与良知之间进行选择时,他们毫不含糊地选择了后者。为了救两个不幸的女孩,他们毅然折断手中的球杆,与黑社会斗争到底。孙少山的《垃圾箱里的女人》关注的是都市中另一种边缘人生活。老刘是都市中捡破烂的,无意中他在一个垃圾箱里捡到了一个失忆的女人,他没有因为她是个精神障碍者而置之不理,而是精心照料她,老刘的真诚与呵护终于使垃圾箱里的女人恢复记忆,当女人离他而去时,老刘却成了精神病患者。单纯的真诚、善良品质的歌颂和离奇的故事情节的铺叙使得这类小说比较俗套,却给喧闹的都市小说留下了一份亮色。写农村打工者小说的感情色彩和故事情节要复杂得多,作者对他们的奋斗和生存以及带来的不幸或成功给予了更多的关注。张晓东的《死亡瞬间》以心灵独白的方式记录了一个打工妹的都市经历。她离开家乡,在工厂做女工,靠微薄的工资生活,后来她成了老板的情妇。她天真地以为老板对她是真感情,当对她的新鲜感不再,老板原形毕露,逼她卖身。她逃回了家,本以为在家可以躲避一切罪恶,可是邻居的闲言碎语、父母的咒骂逼得她走向了死亡。安之的《跟狐狸们游戏》则以轻松、调侃的口吻讲述了三个闯荡都市的农家女与黑社会以及政府腐败势力智斗而立足的故事,从道德的角度看,她们采取的以恶制恶的斗争策略是不道德的,然而在异化了的当代都市社会中,这些生存手段却是边缘人可能的选择。从悲剧走向喜剧,同样是写都市边缘人举步维艰的生存状态,读来却有另一番风味。

阅读延伸

吴范伯群主编:《中国近现代通俗文学史》上下卷,南京:江苏教育出版社,2004年版。



黄禄善著：《美国通俗小说史》，南京：译林出版社，2004年版。

思考延伸

1. 试论社会小说的界定和美学的内涵。

2. 试论如何理解社会小说的模式化问题。

3. 试论“域外小说”的文化内涵和文化焦虑。

4. 试论“官场反腐小说”叙事模式的思考与分析。

第三章

言情小说

内容提要

本章论述了中国大陆和台湾、香港地区言情小说主要的作家作品 ,并将它们分成纯情小说、女强人小说和情欲小说分别论述 ,当然这样的区分也只是有所侧重而已。

第一节 概 述

言情小说 ,简言之就是以写爱情为主题的小说类型。^① 内容上 ,言情

^① 爱情 ,这不单是延续种属的本能 ,不单是性欲 ,而且是融合了各种成分的一个体系 ,是男女之间社会交往的一种形式 ,是完整的生物、心理、美感和道德体验。只有人才具有复杂而完备的爱的感情。参见瓦西列夫 :《情爱论》,赵永穆、范国恩、陈行慧译 ,北京 :当代世界出版社 1987 年版 ,第 1 页。



小说有着对真挚爱情的讴歌与赞美,对世间情爱百态的描摹与展示,叙事上,言情小说通俗易懂;美学特征上,言情小说紧紧围绕男女间的爱情展开,才子佳人一见钟情,生生死死缠绵悱恻。

言情小说古已有之,现代言情小说则大致分为三个时期。清末民初为第一个时期,主要有“鸳鸯派”言情小说和海派狭邪小说。20世纪二三十年代为第二个时期,主要有社会言情小说和社会狭邪小说两大类。20世纪30年代到世纪之交为现代言情小说时期。^①本章主要论述1939年至今中国的言情小说概况。这个时期中国言情小说的发展实际上形成了两条线索。一条是言情小说在退出大陆之后在台港继续蓬勃发展,在八九十年代风靡大陆,迄今一直影响不断。另一条是言情小说虽然在1949年之后在大陆销声匿迹,但八九十年代在港台文学影响下再度勃兴,在世纪之交转向自我的张扬与情欲的宣泄。

20世纪30年代台湾经济结构和意识形态发生急剧变化,社会的开放和经济的发展使通俗文学得以勃兴,言情小说尤其繁盛。台湾的言情小说作家的创作风格是纯情小说的路子,这时涌现出了琼瑶、玄小佛等一批言情小说家。20年代末30年代初,这批台湾的言情小说作家作品首先进入中国大陆,掀起了言情小说热,使无数少女为之痴迷疯狂。继琼瑶、玄小佛之后,30年代又有许多台湾的言情小说作家作品纷纷流行于中国大陆,如席绢、于晴等,她们延续的仍是纯情小说的创作风格。香港的言情小说作家们则因为地域和社会文化的差异,反映的是在激烈的社会竞争和生活重压之下女性的感情成长历程。岑凯伦的作品一方面沿袭着传统爱情故事的神貌,另一方面其中的一些女性已经有了女强人的精神气质。有着“香港的琼瑶”之称的亦舒,其笔下的很多人物都是坚强而自立的现代女性,可以把她的创作看作是女强人小说的代表,她的作品和梁凤仪写的叱咤商界的女强人的作品是现代香港社会的两支奇葩,为现代女性所喜爱。

^① 参见汤哲声:《中国现当代通俗小说流变史》,重庆:重庆出版社1999年版,第3页。



可以说,包括 1949 年在内的整个 20 世纪 50 年代言情小说的创作仍处于一种较活跃的状态,并且有着通俗与先锋相融合的特点。具体地说,一方面他们的作品能够受到各个阶层读者的喜爱,做到雅俗共赏。另一方面,这些作家自身在创作言情小说的过程中,除了套用旧时的技法和模式(包括媚俗的手法^①),同时又借鉴了“五四”以来新文学的笔法与技巧,并在主题立意方面做了更深的质疑和探索,提升了作品的品位,使一贯俗丽的言情小说有了脱俗的一面。这一时期主要有张恨水、秦瘦鸥、刘云若的社会言情小说,张爱玲、苏青、梅娘、施济群、汤雪华、俞绍明等写女性情爱心理的言情小说,以王小逸为代表的处于微势的狭邪色情小说,以及徐讦、无名氏颇具特色的新浪漫主义言情小说等。

1949 年后纯粹意义上的言情小说在大陆没有了,但是言情小说的美学模式还残存于那些“红色经典”之中,出现了一批“革命加爱情”的小说。在接受革命熏陶的同时,从这些小说的字里行阅读者仍能够搜寻捕捉到爱情的气息。杨沫的《青春之歌》(1956)堪称这种写作的典范。这部小说的政治意识相当明显,即为知识分子指明人生出路。但是,小说中的爱情描写却极大地冲击着读者的感情世界,小说中不仅有在对革命的共同追求中诞生的进步爱情,还有小资产阶级的爱情,特务的爱情,有盲目而纯真的爱情,也有隐含阴谋目的的爱情。作家当然尽量自然地让爱情为主人公投身革命服务,为革命这个写作主题服务,但小说对各种爱情感受仍有着细腻而传神的刻画。虽然只有林道静和卢嘉川、江华的爱情是被肯定和歌颂的,虽然非革命的爱情最终不会有任何好结果,但读者仍可以在限定的主题和阐释空间内感受到爱情的存在。今天再看,这些形形色色的爱情反而颇具人性深度的刻画,道出了人性的复杂,这是当时和今天读《青春之歌》时并没有觉得特别干涩的重要原因。

^① 所谓“媚俗手法”,包括曲折离奇的爱情故事、一见钟情的模式、悲切煽情的结局,以及故事中套故事的男主人公忏悔回想结构、制造悬念和神秘效果的叙述方式。参见钱理群、温儒敏、吴福辉:《中国现代文学三十年》(修订本),北京:北京大学出版社 1998 年版,第 160 页。



其实,只要追求生活气息,就少不了爱情,例如受到高度评价的生活气息浓厚的赵树理小说几乎都是在“谈情说爱”。他在 20 世纪 50 年代创作的《登记》、《求雨》等作品中都有大量对爱情生活的描述。小说中那些大胆的爱情表白,质朴的爱情依恋,执著的爱情坚持并不逊色于言情小说中的柔情蜜意,只不过他把国家政策的宣传及执行与农村青年爱情的发展进程结合起来,把青年男女自由恋爱争取婚姻自由与对思想封建的顽固守旧势力的抗争结合起来,使得小说中的爱情生活染上了一层政治说教的色彩。

到了 20 世纪 70 年代,阶级斗争之弦越绷越紧,残存于“红色经典”中的那些爱情也被榨干了,人所有的感情只剩下了一种崇高的革命豪情,但就在这样的社会文化环境之中,爱情还在顽强地存在,只不过它们从“地上”转入了“地下”。在革命豪情高万丈的“文化大革命”中,很多言情小说以手抄本的形式在民间流传,其中最具有影响的有三部,它们是张扬的《第二次握手》、卜乃夫的《塔里的女人》和《少女之心》(又名《曼娜的回忆》,原创作者不详)。

张扬(原名一摇),河南长葛人,代表作《第二次握手》是由他最初的一个短篇历经六次重写而成,1959 年更名《归来》并以手抄本的形式在全国迅速地传播开来,影响颇大,在传抄的过程中改名为《第二次握手》,并于 1978 年由中国青年出版社出版。今天我们再读这部小说时,会感到语言贫乏,人物的塑造和行文风格都没有脱离文学对政治图解的窠臼和“高大全”的模式,但小说保留了细腻的三角恋情,给当时读者的心田留下了一点滋润。^①

《塔里的女人》其实是一部 20 世纪 50 年代的作品,作者是卜乃夫。卜乃夫(原名一四四四),生于南京,笔名无名氏,还有卜宁、宁士等,1959 年

^① 小说主要写了三个人之间的感情纠葛,苏冠兰、丁洁琼曾是昔日的恋人,苏冠兰和叶玉茵又是一对模范的恩爱夫妻。小说 1978 年出版后,总印数达到 150 万册,居建国以来当代长篇小说总印数的第二位(仅次于《红岩》)。参见张扬:《第二次握手 文字狱》,北京:中国社会科学出版社 1998 年版,第 77 页。



去香港,1982年到台湾。主要作品有《北极风情画》、《塔里的女人》、《无名书稿》等。《塔里的女人》是一部纯情小说。它没有什么政治意识,只有非常缠绵的爱情情节和刻骨铭心的忏悔情感。这样的小说在“地下”广为流传,只能说明爱情具有顽强的生命力,说明人性可以受到压制,却无法消灭。

除了写缠绵的爱情,《少女的心》还写到了性欲望和性心理。《少女的心》又名《曼娜的回忆》,它在20世纪80年代被广为传抄,是尽人皆知的一本“性爱名著”。《少女的心》最初是一个少女的“认罪书”,后经办案人员之手流传到社会上,名为《坏女人》,传抄时又不断被“润色加工”,篇幅越来越长,内容越来越丰富,并被改名为《少女的心》。在文革那个没有爱情甚至不允许正常的婚姻家庭感情存在的禁欲主义时期,《少女的心》被称为“大毒草”和“黄色小说”。然而,偏偏是这样的“大毒草”和“黄色小说”对当时的年轻人有着不可抗拒的巨大诱惑力,成了重要的性启蒙读物。佚名的作者在写最初的“认罪书”时,只是写下了自己的经历,是那些传抄的人们将自己的性心理性欲望在传抄的过程中赋予人物,是那些传抄的人们将“认罪书”变成了小说。荒唐的时代演绎着荒唐的事件,荒唐的事件背后又有着令人深思的时代:《少女之心》打破了二十多年来文学界形成的性禁区,让人们看到人性、性的欲望不但无法被压制和禁止,而且“越是受到压抑的东西就越是拐弯抹角地寻找出路。这一代人由于不让他们受到必要的性知识的教育,由于不许他们直接同异性接触,因而比起今天的青年来要色情得多”^①。当时找到的出路就是人们甘愿冒着巨大的危险一字一句用手去抄,无数人参与了作品的再创作,使它成为一本“名著”,一个时代性爱小说的代表。

20世纪80年代,是台港的言情小说在大陆广为流行的时代,在台港言情小说的刺激下,大陆作家的言情小说悄悄地起步了。这些刚刚起步

^① 瓦西列夫:《情爱论》,赵永穆、范国恩、陈行慧译,北京:当代世界出版社1984年版,第10页。



的大陆言情小说有着浓郁的“台港味”。在这些作家中,最具代表性的是田雁宁和谭力。田雁宁(1958—),四川开江县人,著有多部作品集与长篇小说。《牛贩子山道》被评为“1981—1985年全国优秀短篇小说奖”。谭力(1958—),四川成都人,著有中短篇小说四十余部,同时还写电视剧本,《女子特警队》、《夏季欲望》等系最新出版的长篇小说。他们以“雪米莉”为笔名创作了《女带家》、《女老板》、《女人质》、《女强者》、《女弱者》、《杀手党》等言情小说,被称作“雪米莉系列”。“雪米莉系列”一面世就十分畅销,“雪米莉”甚至被许多读者误以为是香港某位新作家。这些小说模仿着台港通俗小说情节进行创作,许多小说情节根本就经不起推敲,但是情节曲折、悬念丛生,还把武侠、侦破等故事穿插于言情之中,例如《女强人》中一个18岁的天真烂漫、无知清纯的中国少女,没有任何人的陪伴不为任何原因就跑到全东京最高档的色情场所“银座第一”夜总会去,被色狼发现并被残害,因为是中国女孩,于是引出了一个混杂爱情与复仇的故事。情节叙述破绽百出,但是言情、打斗、神秘的气氛和侦破糅合在一起,使得故事的发展比较好看。这些小说文字十分媚俗,对女性的描写总是堆砌那些肉麻干瘪的形容词,甚至不乏挑逗,完全用撩拨肉欲的办法去取悦读者,封面包装也充满了诱惑性,如让性感美女持枪,暗示着性与暴力的结合。趁着台港小说的旋风,“雪米莉”们赚了钱,也给中国的言情小说留下了很多败笔。不过,我们不得不佩服他们准确的市场眼光和勇敢的市场尝试。

20世纪80年代中后期到90年代初,大陆的言情小说创作逐渐摆脱了对台港言情小说的摹写,并努力创造出自己的美学风格。张欣(1963—),江苏人,1989年开始大量发表作品,著有《深喉》、《爱情奔袭》、《沉星档案》和《浮华背后》等二十多部中篇小说。她有“大陆琼瑶”的美誉,创作风格特色鲜明。她的作品没有琼瑶小说中那种纯情的缠绵,也不同于“雪米莉”笔下的黑社会、侦探和或惊艳或清纯无比的美女与俊男们的爱恨情仇,她作品中的爱情往往是沉重的,充满着艰辛。她注



重人物内心的刻画和人与人之间人性的交锋与较量,反映和折射着都市女性的各种感情境遇,对女性有着较浓厚的社会观照意味,会让读者在读后沉思感慨。小说《遍地罂粟》是她的一部较早期的作品,写了夏媛蓓、宋菲、抗美、林西淳、苏雁宁等几个女性的感情经历,正如书名一样,小说中到处是外表光鲜、美丽诱人的所谓爱情婚姻,但实际上却是可以使人中毒,使人虚脱,可以致人于死地的罂粟之地,作者用她们的感情痛苦颠覆破灭了人们对爱情和婚姻的美好愿望。

被认为是“痞子文学”代表作家的王朔此时也创作了不少言情小说。王朔(原名王卫红),北京人。《永失我爱》、《浮出海面》、《空中小姐》、《动物凶猛》、《过把瘾就死》、《一半是火焰一半是海水》等作品均是他言情小说的代表作。王朔笔下的爱情是理想型、性格型的具有反传统反世俗性质的爱情模式。他往往以男性的感情视角为出发点写感情的磨难。从社会地位上说这些男人大都是永无出头之日的庸碌之辈,甚至是有劣迹的男人;从经济实力上说,都是些没有什么金钱的男人,基本上一无所有,退缩在生活的一隅;从社会责任感上说,很多人不负责任,不思进取,但是他们都颇得年轻漂亮的姑娘们(女大学生)的青睐。在他的笔下,女大学生可以爱上一个专门以敲诈勒索为生的流氓(《一半是火焰一半是海水》);空中小姐可以爱上一个一无所有、无所事事的退役小军官(《空中小姐》);舞蹈学院的尖子生可以爱上一个辞去公职干个体的倒爷(《浮出海面》);美丽的女医生可以爱上一个平庸的小职员(《过把瘾就死》)。这些痴心佳人对待这些男人们极尽温柔之能事,不论这些男人们怎样对待自己,都忠贞不渝、不离不弃,不在意任何社会世俗压力,为他们可以牺牲学业、事业甚至不惜牺牲自己的生命。理想中夹杂着浪漫,磨难中夹杂着执著,王朔的爱情描述实际上是在抒写一种理想。但王朔的言情小说中的爱情又是无奈的,作品大部分以悲剧结束。《一半是火焰一半是海水》中吴迪对张明从感情的乞求到因得不到而自暴自弃,再到对感情绝望而切腕自杀。《空中小姐》中王眉如果活着就会和新交的飞行员男朋友结合,



那个曾经被公主深爱的游手好闲的庸俗男人的爱情神话就会破灭,所以飞机坠毁了,王眉死了,分手前王眉要和“我”说的最后一句话成为一个悬念,破碎的无可弥补的爱情制造出一种让人惋惜和感伤的气氛。《浮出海面》中的于晶总算有一个修成正果的爱情故事,她嫁给了自己深爱并因为陪自己走路而不小心被撞瘸了一条腿的倒爷石岌,但她也会为自己因跑场挣钱丧失了专业发展前途而黯然神伤。《过把瘾就死》中的杜梅虽然没有死,但离婚后已经濒临精神崩溃的边缘,像困兽一样挣扎哀号。王朔的爱情小说总是让性格与社会碰撞、性格与性格碰撞、性格与自我碰撞,在爱情的悲剧中讲述性格的悲剧。

新世纪之交,中国言情小说似乎走向了极端。小说中没有传统或人们印象中的卿卿我我、缠绵悱恻,男性身上找不到对男性传统品质的继承,女性也一反往日的温柔贤淑。传统已经被抛弃,不谈爱情,不讲责任,不求结果,言情小说清晰地呈现着一种爱与欲的分离状态。这类小说写作者都是女性,代表人物有卫慧、棉棉、木子美、春树、九丹等。她们的小说被称为“另类写作”或“身体写作”。不可否认,卫慧、棉棉等现象的出现与我们这个社会整体上的大环境有着密切的关系,她们虽不是绝大多数的代表,但她们毕竟是这个社会部分年轻人生活的代言人,这种存在及表达方式本身就具有一种代表性。在批判她们的时候,社会、公众及文学界都有必要对自身进行反省,否则不论如何声讨,如何批判都不会有什么更深刻的意义,只能停留在道德声讨与批判的层面上。^①

到了新世纪,言情小说除了在地域上仍有不同(港台大陆两岸三地创作风格迥异,但港台言情小说仍继续畅销大陆),大陆的言情小说在形式和内容上更趋于多元化,可以听到各种不同的声音发表其情爱的观点,雅

^① 所有这些声讨与批判都和中国传统文化有着密切的关系:“中国传统文化是一种伦理型文化,有人说,如果把西方的文化视为‘智性文化’,那么中国文化则可以称之为‘德性文化’。这种说法是有道理的。中国文化的伦理型特征,主要源于中国古代社会宗法制度的完善及其影响的长期存在。”参见张岱年、方克立主编:《中国文化概论》,北京:北京师范大学出版社,2005年版,第100页。



中有俗,俗中有雅,是一个复调的言情时代。作为一种文学样式,言情小说有着强劲的生命力,有着广大的受众,通过良性成熟的市场运作机制,它能更好地发挥教化、娱乐、宣泄和排解的功能与作用。目前,作品良莠不齐、创作水平高下不等,媚俗甚至恶俗的挑逗等都是客观存在的事实,但这一切都不能抹杀言情小说存在的价值与意义。不过,纵观半个多世纪以来言情小说的发展史,我们又可以看到一个 20 世纪中国人爱情观念变化的心路历程: 20 年代的人们谈情也不避讳性; 30 年代到 40 年代人们不能谈爱更不能提性,人们对情爱之事讳莫如深; 50 年代人们再度开始谈情说爱,但表达多很含蓄,日本电影《追捕》中真由美对杜丘的中文译白是“我喜欢你”,而不是“我爱你”,在那时“我爱你”这样的字眼足可以让人激动很长时间; 80 年代以后泛爱时代到来,说“我爱你”时可以非常轻松,甚至可以想都不想,不管面对的是谁,现在谁要是认认真真地说“我爱你”,为爱情而过分神伤,为爱情而寻死觅活,多会被人讥笑,爱神飞离了神坛,凡世的我们已经将圣洁的爱情抛弃。中国人的感情素以内敛含蓄著称,现在却以赤裸裸而闻名,值得深思和反省。

第二节 纯情小说

纯情小说,又被称为“古典言情小说”,这类言情小说中的爱情没有门户之见,没有地位差别,年龄更不是问题,男女双方均可抛开世俗中的一切偏见,不顾一切地相爱并求相守。“总是爱得好深好固执”,“爱得好疯好炽烈”,“我只知道我爱他,他对我而言,不是一点,而是全部,我爱他所有的一切,没有他我就不要活了”。这些话语是纯情小说的标志性话语,这类小说多以台湾作家的作品为代表。

纯情小说作家可以大致分为两代,一代以琼瑶为代表,她们是在 20 世纪 60 年代走红大陆的作家们。一代以于晴、席绢、沈亚、林晓筠等为代



表,她们是在 20 世纪 80 年代之后风靡大陆的年轻一代作家。这些作家均为女性,都是以缠绵悱恻的爱情故事叩开了无数少女们的心扉,并且一旦进入大陆便获得了更为强劲的生命力。总体上看,第一代作家的创作水平要普遍高于后者,尤其是琼瑶的创作水平至今令许多后来者无法超越。琼瑶等人的作品在得到了读者的高度评价和狂热的喜爱后,写作的才情一下子被激发出来并一发而不可收拾,后来将作品的版权卖给影视公司拍电影,大获成功后才开始走向商业运作。于晴这一代从一开始就有代理或经纪人帮助她们进行一系列的商业策划,所谓的“商业策划”就是将琼瑶小说中那些纯情真情如何模式化,将琼瑶小说中的故事模式如何煽情化和市场化,反而少了作家的生命感受和极具感染力的人物心理的挖掘,多了雕琢之感和媚俗倾向。

琼瑶(原名陈喆),原名陈喆,祖籍湖南衡阳,台湾人,主要作品有《窗外》、《在水一方》、《庭院深深》、《几度夕阳红》等五十多部小说。在台湾言情作家中,她最先为大陆的受众所知道,并且也是迄今为止影响最大的一位言情小说家。她的作品打破了大陆人的爱情禁区,她也被誉为“爱情教母”,她的作品被称作是“爱情百科全书”,作品的主旨是爱情至上,相信人世间始终有纯真的爱情存在,只要两个人可以相守,许多痴男怨女愿意为爱情付出一切。当年她的作品因为只空谈爱情,没有所谓严肃的社会意义被调侃地称作“穷聊”,甚至称为“琼瑶公害”。不过当时许多年轻人谈情说爱的方式方法就是缘于对琼瑶小说及其影视作品的生硬模仿,尽管矫揉造作,但却成为那个年代的爱情时尚。琼瑶的创作有着很强的生命力,前后风格发生了较大的变化。她的创作可以分为三个时期。第一个时期是她和平鑫涛结识前的初期(1963—1967),这一时期她婚姻不幸,生活艰难,作品以爱情悲剧为多,“悲剧,是此时的琼瑶所偏爱的”^①。第二个时期是和平鑫涛相恋并结合的时期(1967—1974 年琼瑶和平鑫涛结为伉俪)。在和平鑫涛相识相恋的过程中虽然她也经受了感情的折磨,但她的作品

① 方忠:《台湾通俗文学论稿》,北京:中国华侨出版社 2004 年版,第 50 页。



比起创作初期色彩要明快很多,悲剧越来越少。“自1993年《心有千千结》开始,琼瑶文风发生变化,此后,她的创作中洋溢着明朗、乐观、温馨的情调。她努力表现爱情的力量和作用,尽可能地拒绝和消解悲剧,追求令读者和书中人物皆大欢喜的喜剧效果。这显示了作家在重获爱情滋润后对生活和前途充满希望。”^①同时她开始把自己的作品拍成电影,电影市场衰落后又拍电视剧,并形成一整套影视歌一体的创作娱乐运作模式。第三个时期始于20世纪90年代,这一时期风格完全转向喜剧,作品中所有的人都真诚而善良,过着一种没有欺骗没有阴暗的生活,并开始尝试清宫戏,为迎合市场,“先编剧,后拍摄,再出小说”^②。《梅花三弄》(1993)是她的第一部清宫戏,《还珠格格》则是此时最有影响的代表作。电视剧《还珠格格》在大陆播出后掀起了全国性的“小燕子”热潮,扮演“小燕子”的赵薇也一炮走红,成为“小燕子”的化身,“小燕子”被孩子们奉为心中的偶像。《还珠格格》虽然仍写爱情,人物塑造上却一反以往的表达方式,在琼瑶看来“小燕子这个人物,集叛逆、率真、豪放于一身,是个很现代的女子。她的不拘小节、直来直去、热情奔放,都是我最喜欢的典型”^③。琼瑶创作风格的变化与她对电视传播的认识有关。^④在这部电视剧热播的时候,许多孩子因为模仿“小燕子”的言行引起了家长和社会的忧虑,于是“琼瑶公害”的呼声再次高涨起来。人们对琼瑶作品的评价可谓毁誉参半,不过,她在言情小说创作上的贡献却也得到了越来越多的认可。

在20世纪90年代,台湾言情小说作家玄小佛对大陆也很有影响。玄小佛(1961—),又名何隆生,台湾人,主要作品有《天鹅与风筝》、《踩

① 方忠:《台湾通俗文学论稿》,北京:中国华侨出版社,1994年版,第512页。

② 王基国、余学芳编著:《爱情教母琼瑶》,广州:广东旅游出版社、乌鲁木齐:新疆人民出版社,1993年版,第38页。

③ 同上书,第38页。

④ 琼瑶说:“我觉得电视剧这种文艺形式越来越走向娱乐化,我希望走向娱乐化,希望它不是沉重的,不是让人看了之后像有块石头压在心头。本来现实的压力已经很沉重了,我们每个人的负担也太重了,所以我希望电视剧能给人们一点轻松和娱乐,并且还能有一点正面的意义。”转引自王基国、余学芳编著:《爱情教母琼瑶》,广州:广东旅游出版社、乌鲁木齐:新疆人民出版社,1993年版,第38页。



在夕阳里》等数十部小说。她有十多部小说被拍成电影,其中《小葫芦》获“台湾金马奖”最佳编剧奖。后来,她放弃了写作和在台湾的一切产业,嫁给了上海导演杨延晋,来大陆生活。也正因为激流勇退,使得她的作品的影响远不如同时代的琼瑶和后来者们大。她的作品和琼瑶一样是爱情至上的纯情路子,也写了各种爱情的存在,不论故事情节怎么发展,结局怎样,核心思想只有一个,那就是真爱难求。《天鹅与风筝》中纯洁善良有着亿万家财的崔蝶兮在财富一夜之间化为乌有的时候,仍得到了有为青年罗劲白的爱情,并在她最无助最贫穷的时候给她婚姻的归宿;自幼孤苦同父异母的妹妹也得到了属于自己的那份爱情。小说颇有一种爱情童话的感觉:历经磨难的一对有情人从此一起过着幸福美满的生活,永不分离。

20世纪80年代以来台湾年轻的言情小说作家纷纷涌现,她们继承了琼瑶等前辈作家的纯情之路,其中席绢、于晴、沈亚和林晓筠四人被誉为“四小名旦”。她们的作品行文轻松愉快,没有悲情,远离感伤,不需要读者为主人公的爱情神伤,因为他们的爱情在经历了小小的挫折后都会终成眷属,为了吸引读者,作品中还汇入了武术、黑社会、江湖等内容。

于晴(原名一摇),台北人,1957年10月起效力于台湾万盛旗下,开始其写作生涯,迄今有作品数十部。于晴善于将各种矛盾集中在一个人物身上,让人物在爱恨情仇中煎熬,复杂的人性表现使人物获得一种真实的艺术生命力,使作品获得一种张力。《戏潮女》中方再武是个矛盾冲突聚焦点。自幼被狐狸王聂决雍收养的樊随玉与方再武亲如兄妹,但一个偶然的机会使方再武知道了樊随玉是他不共戴天的仇人——杀害他全家的日本人的后代。国恨家仇和兄妹之情构成了主人公的两难境地,也为主人公的刻画留下了空间。于晴的作品同样宣扬“爱情至上主义”。为了表明这一态度,作品常常具有这样的模式:女人自幼便会对一个男人许下终身或跟定一个男人,不论环境怎么改变都始终如一地爱他。随玉自幼就和聂决雍生活,在误以为他为救自己坠海身亡后,还没和聂结婚就以聂



的遗孀身份为之守节。优秀的男人也是爱情家庭重于一切。聂决雍身为叱咤风云的海盗狐狸王,却从未和任何女性有过交往,十几年里,他对随玉费尽心血,专门等待随玉长大成人再娶她为妻,为了她甚至可以放弃整个海岛与狐狸王的身份。

不过,于晴的小说尽管在爱情上显示出平等,在生活中还是流露出“男主女从”的本质,作品不自觉地表明一种态度:男人是女人幸福的主宰和源泉。对随玉这个女人而言,首先聂决雍救了她的命,保护她,给她锦衣玉食,使之生活无虞;其次培养和挖掘了她的天赋,使其琴棋书画无所不能,天文地理无所不晓,最重要的是使她十几岁年纪便成为船舶设计的顶尖高手,最后还给了她一个名分,做他的妻子。可以说随玉的一生是一个世俗女人幸福的一生,而这种幸福缘于男人的庇护。于晴的作品不足的地方也很明显。尽管很注意人物形象塑造,故事情节也很吸引人,但一方面可能是赶时间想早日出版变现,另一方面也和作者的学养功力有关,作品总显得过于简单粗陋。更有媚俗的一面,比如作品的名字经常起得很暧昧,比如写聂决雍与随玉的亲密关系时,作品中常常有这样的话:“随玉从小与五哥生活,长大后五哥仍和她共眠,并总是爱在她沐浴时不避讳,……五哥总是这样玩她。”“玩”字给人以色情的暗示,让人极易联想到男人对女人的挑逗和耍弄,与作者要表达的开玩笑视其为小孩子的意思相去甚远。

席绢(吴珍英一摇),原名吴珍英,台湾鹿港人,1963年10月发表第一篇小说《交错时光的爱恋》,迄今有作品数十部。席绢的作品于20世纪80年代初“席卷大陆”,强调男性贞操观,富有女权主义色彩。她作品中多完美的男性,端正清明、温文儒雅、努力于求知,不卖弄、不玩弄男女关系,对女人从不轻易动心,一旦动心就是全心全意相待。他们娶妻之前往往仍是童子之身,从未近过女色,恋爱结婚后更是专一有加。《独自去偷欢》中的白家老大白悠然,三十大几未娶,未曾谈过女朋友,没有近过女色直到被宋湘郡打动。《上错花轿嫁对郎》中的齐天磊亦是如此,娶妻前被



当作“痨病鬼”独苗严加保护,婚后恢复自由成为健康且才貌双全的男人,对妻子忠心不二,疼爱有加,为示尊重,坚决拒绝纳妾。武将军袁不屈在战场上战功赫赫,皇帝许以婚配,被他婉拒,因为他已经娶了杜冰雁为妻且非常恩爱。这和女性对男性的角色期待有关,女性总是希望男性也能对他们忠贞不渝,不离不弃。^①和于晴一样,席绢的作品也存在媚俗化的一面。武术、黑社会等内容的加入是为了增加作品对俗世大众的吸引力。作品的模式化也相当严重,常常是男才俊女,佳人们一见钟情,尤其是女孩子一见到一个陌生的男孩子立刻就决定嫁他,即使分离一段时间,再见面后还是要嫁给他。小说尤其喜欢大团圆结局,是一种典型的“好事多磨”的创作思路。在语言叙述上太过直白简单,就像一个没有多少世事经验的大姐姐讲故事,随情绪而定,发挥得好,则故事精彩,不好则一盘散沙。不过,在细读简单而模式化的席绢小说后,还是会感受到作者的爱情观。例如她非常强调两情相悦、两厢情愿的爱情模式,她认为一厢情愿是残缺的爱情,是悲剧的根源。再例如她强调“随缘”,她作品中的人物总是认为自己和谁恋爱结婚是一种命中注定,既逃不脱,也强求不了,命运安排,姻缘天定。这些爱情观并不复杂深奥,很迎合现代年轻人的心理需求。文字似乎秀稚但仍流于雕琢,于晴、席绢等人的小说在艺术性上明显逊于琼瑶一辈,但却更为流行,其法宝就在于现代观念和轻松阅读。可以说,过去受众因为生活的刻板单调而对言情小说的简单幼稚不加选择,现在因为生活的复杂艰难而要求言情小说简单省心。

到了第二代作家,纯情小说也越来越走向模式化。但是,这些小说为什么始终具有稳定的读者?为什么总能掀起读者的感情?为什么明明是概念化的“招式”而又屡屡奏效?纯情小说的一些美学特征值得我们总结和思考。

爱情至上是纯情小说中最为重要的特征。琼瑶这样阐释她的爱情婚

^① 席绢明确表达过她“最喜欢的男性负责任、有担当”,见席绢主页。来源:网络整理,版权归原作者所有。



姻观：“男女间的爱情，在我看来，不应说是初始于‘一见钟情’，而是‘一见好感’而已。待有发展后，两人相爱还不够，便要发誓，发誓还不够，便要请众亲好友做见证，并共签一纸契约，诉诸有形，这就是婚姻。拥有一份‘完美的爱情’，是每个人心灵深处的一个梦。”^①席绢更是认为爱是一切事物的源泉：世上不少故事是爱生发出来的，世上的一切都是情爱的种子长成的果子，世上的许多罪恶也是因情爱而起。亚当和夏娃的情爱创造了世界，其实那是人间创世的象征；埃及妖后的爱，毁灭了一个强大的国家。一切无不从谈吻论抱、谈情说爱开始。从某种意义上说，爱可以创造一切，也可毁灭一切。^②纯情小说中的爱情可以不讲任何条件，有爱就意味着拥有了一切。《几度夕阳红》（琼瑶）中的李梦竹是小家碧玉，何慕天家世富贵，他们相爱却又阴差阳错地错过了。李梦竹和杨明远的女儿杨晓彤与何慕天的侄子魏如峰相爱，他们的爱遭受到了前所未有的挫折，但上一辈人未实现的爱情梦想终于在他们身上实现了。《菟丝花》（琼瑶）中颇有社会地位的罗毅教授，第一个妻子江绣琳出身贫寒，第二个妻子是江绣琳拾得并养育的弃儿。《庭院深深》（琼瑶）中出身贫寒的章含烟嫁入豪门，被柏家逼走，之后柏霭文双目失明，数年后，章含烟化名方丝萦再度回到女儿和丈夫的身边，历经波折破镜重圆，是中国版的《简·爱》。《窗外》（琼瑶）中的江雁容和国文老师康南年龄相差悬殊，但爱情还是不可避免地在我心中迸发，直到两败俱伤。《戏潮女》（于晴）中随玉是一个弃儿，聂泱雍是海盗王，他们自然而又迅速地完成了从父女到兄妹再到情人和夫妻关系的转变。《上错花轿嫁对郎》（席绢）中李玉湖是个目不识丁的女人，会拳脚又不淑女，她的丈夫却是个有胆有谋风流洒脱的巨富之子。在这一点上玄小佛的烙印要轻些，她作品中的爱情男女在社会地位上没有太大的悬殊，更注重门当户对。《天鹅与风筝》（玄小佛）中崔蝶

① 王基国、余学芳编著：《爱情教母琼瑶》，广州：广东旅游出版社、乌鲁木齐：新疆人民出版社，2004年版，第168页。

② 参见《席绢小语·篇首絮语》，上海：学林出版社、台北：台湾万盛出版有限公司供稿，2004年版。



兮虽一夜之间沦为平民,一无所有,但她毕竟是名门之女,她的恋人后来的丈夫虽然和父亲闹翻,但他仍是大律师之子。陆寒虽为崔蝶兮同父异母的姐姐,但自幼生活贫寒,社会地位卑微,所以她和电工徐小亮谈婚论嫁。《踩在夕阳里》(玄小佛)的乔克尘是研究生毕业,职业是设计师,爱上了能自己谱曲自己弹唱已经成名的歌星沙兰思。

纯情小说中通过“男追女”这一古老模式表达女性自恋心理。武侠小说的读者男女都有,男性尤其爱读,而言情小说的读者大抵以女性为主,纯情小说更是为怀春少女所痴迷。武侠小说可以让男性在阅读中把自己假想成侠,拥有金刚不坏之身,成为无所不能的超人。而纯情小说可以满足女性的自恋心理,由爱情幻想唤起对浪漫爱情的憧憬。男人对女人的追求模式符合中国传统求偶心理,即男人对女人多为主动,而女人对男人多半则是被动地接受;最主要的是反映了一种女性的集体潜意识——希望被男性重视、关注和追逐,显其重要性,所以言情小说中时常会将女性的魅力夸张到极致。在琼瑶的小说中众男追一女,往往表现为父子、兄弟或朋友为了一个心爱的女人反目成仇,离家出走甚至终身不娶。《婉君》(琼瑶)中婉君被一家三个兄弟所爱,并为她失和离散。《一帘幽梦》(琼瑶)中紫菱不断地徘徊于姐夫楚廉和丈夫费云帆之间。《月朦胧鸟朦胧》(琼瑶)中刘灵珊同时陷入韦鹏飞和邵卓生的情网。《菟丝花》(琼瑶)中同父异母的弟弟皓皓和家庭教师徐中枏同时爱上孟忆湄。《几度夕阳红》(琼瑶)中何慕天、杨明远两个男人一生苦恋李梦竹,为了李,何一生未娶,最后归隐山中。玄小佛的作品中众男追一女模式略有变化,她的特色在于在两个人成为恋人之前一般先是有过邂逅经历,大家彼此一定先留下个印象,并且常常是短促而又深刻的印象,不论印象好坏,后来再相遇时,男性就会一心钟情于这个曾经偶遇过的女子。《天鹅与风筝》(玄小佛)中崔蝶兮和罗劲白因撞车而有了一面之交,彼此印象非常好,罗父要将儿子罗劲白介绍给崔蝶兮,希望他能套住这位富豪之女,他极反感,但见面时发现正是那位撞了自己车子的美女时立刻主动追求。



陆寒家境贫寒,但相貌出众,与徐小亮在电梯中相遇,彼此留下的印象极坏,但再度相遇并相处一段时间之后徐小亮主动开始追求陆寒。《踩在夕阳里》(玄小佛)乔克尘先认识的是阳台上平凡庸常的沙兰思,后来才发现她是个靓丽有才的大歌星,于是立刻爱上她并开始了追求之旅。席绢小说中的男追女模式,往往是一个优秀的男人只对一个女人倾心,而且再也不为其他女性所动。白悠然之于宋湘郡,石强之于白水晶(《独自去偷欢》),齐天磊之于李玉湖,袁不屈之于杜冰雁(《上错花轿嫁对郎》),莫不如是。于晴小说中男追女的模式是男人可以为女人放弃所有的事业,只要她爱他并愿和他相守一生,演绎的是“宁要爱情不要江山”的故事,聂决雍之于樊随玉(《戏潮女》)即是如此。当然,那些被男性追求的女性们也都是“情种”,她们的知识性、社会性和个性不多,也不强烈,但是感情都十分诚挚,她们把获取爱情和占有爱情当作人生的终极目标,最突出的表现是一旦爱情婚姻成功,她们马上就成为了一个相夫教子的家庭主妇,幸福的感觉从温馨的小家庭散发出来。

纯情小说自觉承载道德教化功能。除了煽情之外,纯情小说自觉不自觉地承担了道德教化的职责,书中故事、人物的所作所为常常是对传统道德标准的再阐释,对读者起着潜移默化的教育作用。一是自觉维护传统家庭模式和规范,注重家庭的完整和睦,强调男女两性在爱情和婚姻中彼此所负的责任,尤其是对家庭的责任。为了吸引读者,纯情小说常常有这样或那样的三角或多角恋情出现,但最终作者的立场多是鲜明地维护一夫一妻制^①,倡导专一持久的感情,对婚外情和其他有违道德的恋情持反对态度,琼瑶的小说中常出现各种苦情畸恋,不是同父异母的兄妹相恋,就是(继)父亲对女儿的畸恋,还有各种各样的婚外恋,但最终均回归传统道德。《菟丝花》(琼瑶)中有着暧昧的父女、兄妹恋情。但是,小说

^① 琼瑶曾说:“我尊重婚姻,并赞成一夫一妻制,我觉得‘婚外情’怎么说总是一件惋惜的事,叫人难过。那表示当年披白纱、套戒指时,所宣誓的那份爱情死亡了。”参见王基国、余学芳编著:《爱情教母琼瑶》,广州:广东旅游出版社、乌鲁木齐:新疆人民出版社,2004年版,第168页。



最后孟忆湄和年轻有为的徐中柵结婚,抢了自己救命恩人丈夫的雅筑则在愧疚中自杀谢罪。《几度夕阳红》(琼瑶)中李梦竹和何慕天是婚外恋,李怀孕后何才跑回家去离婚,李梦竹孤苦无依时杨明远给了她名分和家庭,所以当李梦竹完全可以和何慕天再叙旧情时,她还是回到了杨的身边,维持一个完整的家庭。《碧云天》(琼瑶)中俞碧菡为了报恩却使高浩天爱上了她,俞碧菡用道德的力量让自己退出了这种三角关系。《月朦胧鸟朦胧》(琼瑶)中刘灵珊虽然爱韦鹏飞,但当她看到欣桐与韦楚楚母子团聚时又不忍拆散她们母子,为促成韦鹏飞和欣桐夫妻破镜重圆,她选择主动退出。《窗外》(琼瑶)写师生恋,这部作品当时引起很大的舆论反响,康南被视作不道德的伪君子,他爱上了他的学生,并为这场师生恋付出了代价,狼狈地退出了江雁容的生活。琼瑶“一方面对真正的爱情充满赞赏,一方面又对相爱双方屈从于外在压力牺牲爱情,回归无爱家庭的选择大加肯定,这种矛盾清楚地表明了琼瑶对传统的婚姻家庭观念的维护”^①。玄小佛的作品也非常重视家庭给予人的蔽护感、安全感和幸福感。《天鹅和风筝》(玄小佛)中崔蝶兮什么都没有了,但有罗劲白为其撑一个小家,给她安全感和归属感。陆寒无法享受父爱,又失去母亲,但她有徐小亮与之相依为命。《踩在夕阳里》(玄小佛)乔克尘的家是典型的和睦幸福的中国传统家庭,严父慈母,儿子们个个出息。作为女儿,沙兰思内心十分痛恨她父亲不忠实于家庭和妻子的不道德行为,为母亲鸣不平,但是家庭的完整始终还是要维护的。于晴、席绢虽然是年轻一代作家,但她们的小说中对家庭及相关道德操守的认同更是明确,女人对男人忠贞,男人对女人负责任感情专一,总是出现其乐融融的大家庭场面和气氛,不管感情发生什么变化,纯情小说的字里行间散发出来的始终是浓浓的道德是非观念。二是有着明确而传统的女性贞操观。纯情小说很少对情欲在细节上加以渲染,都是只有炽烈的感情,并以这种炽烈纯真的感情来推动故事情节的发展。纯情小说中的爱情是形形色色各种各样

^① 尉天骄主编:《台港文学名家名作鉴赏》,北京:北京大学出版社,2004年版,第125页。



的,也有三角的多角的恋爱关系,但这些感情的存在只与一种纯洁的爱情有关,与色情无关。纯情小说中的女性和男性都非常重视女性的贞操。女孩子们大都以纯洁的身心投入爱人的怀抱,而一旦失去或者有失去的危险时,女性的处境就会变得非常艰难。《几度夕阳红》(琼瑶)中李梦竹因为未婚先孕而又无法获得一个女人该有的名分时,杨明远娶了她,但她一辈子在他那里抬不起头来,杨明远也被嫉妒和男性受伤的自尊心所折磨。《碧云天》(琼瑶)中俞碧菡被萧依云逐出家门,作为一个没钱没学历又做过男人小妾的女人,她最好的去处便是欢场,沦落为舞女。《窗外》(琼瑶)江雁容和老师是柏拉图之恋,但她的丈夫一直耿耿于怀,不断找茬。《独自去偷欢》(席绢)中的宋湘郡决不会被日本武士强暴,否则她和白悠然的结合就无法完美了。不论怎样,纯情小说都给人以女性的贞操重要宝贵的暗示。三是子嗣思想严重。与女性贞操观成为推动故事情节发展、影响和决定人物命运的决定性因素一样,有没有子嗣成为了纯情小说的重要“扭结”,小说中的许多祸因无子而起又因得子而平。《碧云天》(琼瑶)中的萧依云虽是有大学学历的职业女性,但因为不能生养,婆婆又盼孙心切,于是婚姻岌岌可危,等到俞碧菡愿意为她借腹生子时,她的婚姻却又陷入了更深的危机,因为她差点连丈夫也失去,直到俞后来把生的男孩送回高家,萧的婚姻才归于平静。纯情小说中,女儿、孙女固然重要,但儿子、男孙对婆婆则意义重大,真正美满的家庭要么全部是儿子,要么儿女双全。乔克尘一家全是儿子(玄小佛《踩在夕阳》),聂泱雍家里有十二个兄弟(于晴《戏潮女》),白悠然家里七个孩子,六个是男孩(席绢《独自去偷欢》)。幸福的女人生的不是儿子就是龙凤胎,生女孩好像是很扫兴很没理由的事。在香港的言情小说中这样的子嗣观念也时有表露。岑凯伦的小说中的女人们常常会为了能不能生养,有没有儿子而痛苦。朱贝儿为了生孙子让婆婆满意,一次次的怀孕,直到争气地生了一对龙凤胎(岑凯伦《澄庄》);宋玉妮的姐姐因为不能生养受尽了婆婆的气,她很争气地生了一个儿子,并把孩子送给姐姐,于是优劣之势就扭转了过



来(岑凯伦《野玫瑰与郁金香》)。亦舒笔下虽多为职业知识女性,但身为医生的林无迈也还会为身亡的丈夫寻找血脉(《银女》)。到了梁凤仪的笔下,男性子嗣的色彩淡了许多,相反,却是很多女儿替父报仇,重振了衰败的家业。当然,情欲小说中子嗣思想完全被抛弃,子嗣变得根本不重要了,他们只关注自己的喜怒哀乐。四是一些做人处世准则的宣扬。俞碧菡之于萧依云,李玉湖之于杜冰雁,李梦竹之于杨明远,陆寒之于崔蝶兮等都是在人生的危难时刻选择了对情义的报答,这是宣扬知恩图报。认为世事多行不义必自毙,方思尘之父的孽债报应在儿子身上,儿子找自己的姐姐作情人,姐姐知道真相后自杀(琼瑶《寻梦园》);李梦竹一直认为女儿找何慕天的侄子为男友是对她当年轻率行为的报应(琼瑶《几度夕阳红》);陈致先拿崔蝶兮的遗产做期货,结果全盘皆输,跳楼而死(玄小佛《天鹅与风筝》);不择手段抢夺齐家财产的柯世昭和方妈被逐出齐家(席绢《上错花轿嫁对郎》),这是宣扬因果报应。聂浹雍不让方再武复仇,不想让复仇之火无止境地燃烧(于晴《戏潮女》),这是倡导尽弃前嫌,反对复仇宣扬和为贵。

纯情至上满足了感情需求、“男追女”满足了心理需求、家庭伦理的阐释满足了道德需求,再加之俊男美女表演着动人曲折的爱情故事,不管纯情小说如何模式化,只要它能够煽情就始终处于不败之地。

第三节 摇女强人小说

与台湾的纯情小说不同,香港的言情小说要“强硬”得多。尤其是“女强人”小说成为了香港言情小说的特色。女强人小说反映了香港女性从家庭走向社会,从没有自我到自我实现,从依附走向独立的一个过程和一种可贵的女性精神。这些小说一经问世就获得了读者们的喜爱,尤其是女性读者的喜爱,因为这些作品中的女主人公们大都在历经磨难之



后开始了新的生活,实现了许多女性的“白日梦”。这些小说于 20 世纪 80 年代走红大陆,至今不衰。

女强人小说有一个发展变化的过程,起初只是一些作品中有着女强人的精神气息,女性在未结婚之前是有个性、有主见、有职业、独立要强的人,但仍是与富家公子一见钟情,并以嫁入好人家或者豪门很快生养后代为最终的归宿。岑凯伦的作品便是这一时期的代表作。后来亦舒、梁凤仪等人的作品就完全是女强人形象的展示。亦舒笔下女性追求自我完善,其作品中的女性很多以摆脱婚姻的困境,独立开始新生活为终结;梁凤仪笔下女性简直就是在商界叱咤风云的复仇女神。由于梁凤仪多以商战作为故事情节,她的小说也可以归为“财经小说”或“商战小说”的系列。

岑凯伦^①的小说介于纯情小说与女强人小说之间,她的小说中纯情还是小说的宗旨,女强人只是表现在追求爱情的过程中,还并非是不食人间烟火刀枪不入的女性。《春之梦幻》中的梦诗在大酒店担任公关部经理,工作异常繁忙,是个独立好强有个性有主见的女性,这个“女强人”却一样在爱情面前软化了,与左天培一见钟情,然后和这位具有西式头脑,出身富豪之家,颇有玩世不恭之风的纨绔子弟结为秦晋之好。《澄庄》中的朱贝儿,当她发现高卡达只是把她当作金丝雀养起来时,毅然搬出了他为她买的房子,找了一份收入微薄的工作,一边工作一边读夜校,一个人苦苦支撑,颇有“女强人”的风格,可是当她邂逅了高卡达的弟弟高卡迪,并认为高卡迪具有真情之后,她也同诸多女主人公一样嫁入豪门,成为一个懂事贤淑忍辱负重的妻子。《野玫瑰与郁金香》中的宋玉妮从美国留学归来,被富家子弟陆文轩追求,当她发现姐姐的婆婆就是陆文轩的妈妈后,发誓不嫁陆家,因为陆母因其姐不能生养而对她百般刁难。但是,“女

^① 生平不详,原名郑慧。原因一方面是由于当时她的言情小说虽然流行,但多为盗版,大陆对该作家及其作品都没有正式进行过介绍;另一个原因是言情小说作家有意隐去自己的年龄,这在现在许多言情小说作家及年轻作家中十分流行,已经渐渐形成一股风气,似乎隐略年龄就可以永葆她们写作的青春。



强人”终究架不住爱情的攻势,在陆文轩的爱情攻势下,最终嫁入豪门。怀孕后的宋玉妮以孩子为要挟迫使婆婆改变态度,使她和姐姐过上安稳的日子。那些有性格的女性在岑凯伦的笔下都向爱情投降了,主要还是因为岑凯伦心中还对爱情留有幻想,而就是这种对爱情的幻想使得岑凯伦的小说不能成为真正的“女强人小说”。

弱女子寄居,与少主人碰擦出火花是中国传统言情小说的情节模式,岑凯伦小说则反过来,让弱男子成为寄居者。这些男性有的是世交之子,如《春之梦幻》中的程世浩;有的是管家之子,如《但愿人长久》中的徐世杰;有的是亲戚的孩子,如《澄庄》中的高世杰(高家老爷弟弟的孩子),这些寄居者没有什么财势,但却是才貌双全,他们有着高尚的品格和沉稳的性格,对家庭对爱人负责任,虽然会遇到波折,他们最后一定会获得那些富家千金的青睐。性别换了一下,岑凯伦似乎要显示一下“女强人”的气质,可是结果还是回归到传统的“英雄救美”的模式之中。

岑凯伦的小说是“豪门小说”。故事都发生在富贵显赫的家庭里面,很多年轻人无需打拼,在父辈的公司里就已经是董事长或总经理。《春之梦幻》中来自英国的保罗、许志荣、左天培,《澄庄》中的高卡达均是如此。豪宅香车,俊男美女,疯狂地谈情说爱是他们日常生活的主要内容。在性的观念上,他们一方面自觉地维护传统道德准则,认为有婚前性行为的女性是不洁的;另一方面又认为爱是无私的,对是否处女不应该在意,显示了彼时香港新旧观念的交错与冲撞。小说文本中常出现中英文夹杂的情况,比如悦月女(酒吧女招待),凌云阁(凌霄阁)等。一些新见的都市词汇也不断出现在叙述中,如公关部经理、传呼机、手机、嬉皮士、同性恋等。故事的背景、人物的谈吐、语言的叙述都散发现代香港的地域色彩。

最能代表香港“女强人小说”的特点与创作成就的应该说是亦舒的作品。亦舒(原名倪亦舒),原名倪亦舒,笔名依莎贝、玫瑰等,生于上海,祖籍浙江镇海,五岁时到香港定居,16岁出版第一本小说集《甜叱》(又名《



曾在《明报》任记者并担任电影杂志采访和编辑等。1976年,赴英国曼彻斯特学习酒店管理,三年后回港任职富丽华酒店公关部,之后进入政府新闻处担任新闻官,也曾当过佳艺电视台编剧。后从事专业文学创作,现居加拿大,各类作品已达百多部,金庸、倪匡(倪亦明)和她被誉为“香港文学三大奇迹”。

女强人是社会对某类女性世俗的称呼。这种称呼与中国传统的世俗社会对男女性别的定位有关。在中国传统世俗社会中成功的男性应该是既事业有成,又是家庭的精神和经济的支柱;在感情上既要丰富,又要有责任感;在性格上既要坚强有力,又要温柔恭让;在外貌上虽不需宋玉之貌,但也要棱角分明。对于女性呢?她应该是一个“贤内助”,相夫教子是她的主要责任,丈夫的事业成功,孩子的健康成长是她成功的光环;感情上既细腻又有温情;性格上既温顺又不失主见;相貌上当然是越漂亮越好。如果在女性身上表现出男性的社会要求,这样的女性就被称为女强人,亦舒笔下的女性就是这样的女强人形象。

女强人特点表现在“强”上,亦舒笔下的女强人“强”在四个方面:才貌双全、独立自主、感情至上、怀疑男性。

亦舒小说中的大多数女主人公既有令人一见而无法忘怀的美貌,同时又十分聪慧有才干,多数有文凭,尤其是名牌大学的学历,所谓“每个淑女都得有一纸文凭”(《胭脂》)。就连做主妇也不能示弱,“女孩子最好的嫁妆是一张名校文凭。”“带着它嫁人,夫家不敢欺侮有学历的媳妇。”(《喜宝》)《曾经深爱过》中的邓永超是个大美女同时还是流体力学博士。《胭脂》中多次提及杨之俊的年轻,平日里虽不刻意打扮但却是个标致的女郎,常被误当作女儿的姐姐。另外,她还通过自己的努力修得了三张文凭。《喜宝》中姜喜宝的美丽令男性无不为之折服,同时她又是英国剑桥圣三一学院的法律专业高材生,虽然她并没能完成学业,但仍是名校出身。《玫瑰的故事》中的黄玫瑰不论男人还是女人,只要见过她的人都认为她的美是真的美,她的美是一种所向披靡的美,但她也是在美国拿了大



学文凭的美女。《银女》中的林无迈是一个冷美人,毕业于哈佛医学院,是妇产科国手。《幽灵吉卜赛》中丘灵不仅美丽,而且成绩十分优异,十五岁进入大学学习,所编计算机程序已经可以申请专利,在四年内读完十二年的课程,去剑桥客座,是一个非凡的年轻女学者。才貌双全说明这些女性是现代女性,有着良好的个人素质,在她们身上发生的故事有着更多的现代都市浪漫气息。为了充分展示女性才貌双全的魅力,亦舒小说中的女性发生故事的时间似乎有一个相对固定的年龄段,那就是三十岁的女性,有的甚至是四五十岁的女性。亦舒对于三十岁的成熟女性给予了高度的评价,“一个人真正心智成熟,非要到三十岁不可。”(《银女》)一个女性真正做到成熟美貌、学业有成,不到三十岁还看不到。基于这种心理,作品中三十岁的女性都是魅力四射的,有许多优秀的男人为之倾倒,不论是大龄未嫁还是婚姻失败,都有男人来欣赏、喜欢和爱慕,有的还同时被父子两个人追求。《银女》中季康和侦探老李都说自己是林无迈的不二之臣。《玫瑰的故事》中傅家敏虽然结了婚,但始终陪伴在黄玫瑰左右。《喜宝》中宋家明在皈依宗教之前一直是姜喜宝的精神依靠。《胭脂》中叶成秋是杨之俊母亲的初恋情人,杨家一直都受到叶成秋的关照与庇护。事实上,在中国现实社会生活中,大龄女性尤其是离了婚的女性是很难找到如意伴侣的,而小说中的这些女性,不仅找到了,而且往往还是社会上的顶尖男人。比如《绝对是个梦》中三十多岁的程真很快得到了政要孙毓川的爱慕。《玫瑰的故事》中的苏更生是一个平凡的女子,但黄振华欣赏的却是她清淡如菊的高雅气质。不是初恋式的单纯爱情,是成熟感情的磨合,亦舒小说要塑造的是才貌双全的成熟女性和成熟女性的浪漫故事。

她作品中的女性总是独立自强,不断地寻求自我、完善自我,不论是大龄未嫁还是爱情婚姻受挫、触礁,最终总是以自己的勤奋努力重新过一种完全属于自己的生活,常视自我为归宿。这些人物可以分为三大类,一类是有着良好教育背景、职业,有着优越的社会地位的女性,立足于竞争



激烈的香港社会上层。程真是个雷厉风行、敢说敢做、富于爱心的女人，三十出头就已成为新闻界的著名记者。为了挽救自己的婚姻她可以辞职，但仍未能挽回濒死的婚姻，于是她选择分手。在她好不容易找到了自己想要的爱情时，却又必须在自我与爱情中抉择，最后她还是选择了自我，放弃了爱情（《绝对是个梦》）。林无迈毕业于哈佛医学院，三十多岁已经是著名的妇产科国手，有风华，有智慧。但她和陈小山的婚姻在员缘年里变得越来越糟，在她决定离婚时陈小山因车祸丧生。她为他找到一脉香火，让丈夫昔日的情人银女把孩子生下来，为陈家做了一切该做的事后来去寻找自己的幸福（《银女》）。唐晶和子君是非常要好的朋友，在商界从底层拼搏起家，三十多岁时她出人头地，并找到了自己的如意郎君，移民澳洲过着快乐的主妇生活（《我的前半生》）。第二类则是具有奋斗历程的女性们，她们起初不名一文，甚至可能在社会底层沉沦，但经过努力和痛苦的挣扎，终于成功自立生活。子君前十五年医生太太，生活无忧无虑，但是涓生厌倦了这种被她一味依赖被当作赚钱工具的生活，他选择了离婚。她一切从头开始，先作低级文职，后来又去做陶艺，打出了自己的天下后，又认识了最终的如意伴侣翟有道（《我的前半生》）。对于子君这个人物亦舒有着独特的用心，她特意用鲁迅先生的小说《伤逝》中的人物来再写子君的命运。“鲁迅笔下 圆园年代子君和涓生的悲剧，到了七八十年代的香港还不断在重演，不同的是，圆园年代子君和涓生还没来得及在思想和经济上作好足够的准备，社会也没有为他们提供条件；而 愿园年代子君和涓生的矛盾冲突以及子君的悲喜剧，就关系到当代女性的自立和尊严问题了。”“子君迈出家门时，仿佛已经从这场劫难之火中涅槃。这是一个脱胎换骨的子君，与命运背水一战。经过苦苦的搏斗，她成功了，又重新找到了爱情。子君是我理想中的当代女性的楷模。走出家门后的子君，身上焕发出一种与命运勇敢搏击的独立精神，正是这种精神挽救了她。”^①《胭脂》中的杨之俊六年如一日读夜校，已经拿到第三张文凭，

① 汪义生：《文苑香雪海——亦舒传》，北京：团结出版社 圆园园年，第 圆元—圆页。



自己开装修公司自己跑工程,养家糊口,在为华之杰公司工作的过程中被猎头公司看中,终于苦尽甘来,开始了自己的事业。银女出身于社会底层,母女两代人同操皮肉生意,银女怀了陈小山的孩子,她起初把孩子当作交易的砝码,但林的真诚和无私付出使她受到感化,和过去一刀两断,孩子出生后和两个大妹妹一起开店谋生(《银女》)。第三类是一些平凡女性对自我的一种寻找。《玫瑰的故事》中的苏更生嫁给了著名的建筑设计师黄振华,但她在十年之后却要和他分手,当她发现已经完全失去了自我成为他的影子时,她要去追求自己想要的生活。周士辉陷入对玫瑰的爱情中不能自拔,他离开了尚未生产的太太,关芝芝并没有一蹶不振,而是“变成了屈臣太太,成了一个打扮得极时髦的少妇,短发有一片染成金色,穿一套漂亮的套装,黑白两色,令人眼睛一亮,十分醒目”。《曾经深爱过》中邓永超和利碧迦的共同之处在于不辞而别,她们的婚姻生活并不是没有物质保证,而是她们想做一点自己的事,但不是得不到丈夫的理解就是被丈夫完全忽视,于是离家出走寻找自己的生活。《喜宝》中姜喜宝当了勳存姿的情妇后,内心非常痛苦,时常徘徊在坚守自我和放弃自我之间,喜宝反证了女人一旦丧失自我的可怕。在历经感情的风雨后,大多数女主人公都得出了一个结论,那就是凡事还是要靠自己,我已找回我自己,我就是我的归宿。“我总觉得,身为女性,要处世立身,唯有学会自己保护自己,而最有效的自我保护,便是养成独立性格和获取谋生能力,要千方百计、不顾一切地寻求经济的自立,只有经济上独立了,才有望得到人的尊严和精神独立。”^①“女强人之所以强,不单是事业上有成就,而应该是不顾艰难、不怕痛苦、不畏考验。”^②将男性视为生活的伴侣,而不是依附对象,由经济上的独立走向社会角色的独立,再走向人格的独立,这些是亦舒塑造女强人的基本思路。

① 汪义生:《文苑香雪海——亦舒传》,北京:团结出版社,2005年版,第108页。

② 梁凤仪:《昨夜长风》,北京:人民文学出版社、香港:香港勤垦缘出版社,1995年版,第100页。



缠绕着女主人公人格独立展开情节的是她们爱情生活的起伏。亦舒的小说也宣扬一种爱情至上的婚姻观,主人公们会因为爱情而生活在一起,但不爱了或者结婚后发现自己并不爱对方时就会选择平和的分手,清醒的决裂,而不是一定要用道德和责任将两个人绑在一起。《玫瑰的故事》中周士辉发现自己爱的是玫瑰,所以离婚。玫瑰不爱周,认为是他自己要爱她并且要离婚的,与她无关。与方协文离婚后,她对自己和方协文无爱也能生活十年表示不可思议。玫瑰的表现非常典型,爱就会不顾一切地在一起,当付家明只有三个月生命时,她仍选择和他相守,不爱怎么样都不可以。庄国栋结婚十年后发现爱的不是妻子,于是离婚。即使丈夫在外人看来再好,苏更生觉得十分不满时也是选择离婚。《曾经深爱过》中利碧迦和邓永超发现曾经深爱自己的丈夫不再关心自己,而是完全漠视她们的精神要求时,她们选择离婚。《银女》中林无迈忍了十五年终于决定离婚。《我的前半生》中涓生不再爱一无所知一无所能的子君时绝然分手。《绝对是个梦》中董昕和程真的婚姻无法继续时也选择分手。另一方面,主人公又会作出现实的功利的爱情或婚姻选择,他们爱的是一些人,与之结婚生子的,又是另外一些人。《胭脂》中叶成秋本来是杨之俊母亲的初恋情人,但叶在考虑再婚时却向杨之俊求婚,杨母说得好“我不能阻止他向你求婚”,“他要女人,那还愁没人才”,“叶成秋可以给你一切,这确是一个机会”。他的儿子叶世球追求杨之俊不成,便去追求她的女儿杨陶,女儿虽然和他有较大的年龄差距,但仍愿意接受他,杨之俊提醒女儿日后可能会后悔,女儿则“不认为事态会严重到要后悔的地步”,她也很快认同了女儿的想法,“说得也对,现在是什么时代,更大的恐惧都会来临,说不定哪一日陶陶会因剧情所需,做一个为艺术牺牲的玉女明星。”《她比烟花寂寞》中的姚晶为了世俗的面子选择和既是世子又是大律师的张煦维系一种名存实亡的婚姻。她需要这个名义,代价再高也要维持下去。《喜宝》中姜喜宝出于极现实的考虑选择了勳存姿,其他男性都未能把她从勳身边夺走,因为还没有哪个老板比勳存姿的出手更胜一



筹。《玫瑰的故事》中溥家敏选择了爱自己的女人结婚生子,因为他需要婚姻和孩子。《银女》中季康追求林无迈无望,他选择了善良可人的姜姑娘为伴侣。侦探老李虽很喜欢林无迈,但林一直不给他机会,老李最后选择了她的妹妹林无忧。《我的前半生》中子君的妹妹子群最后选择了一个在香港一所大学里教书能给她归宿的年近半百的外国人作丈夫,虽然这位丈夫头发斑白,身体臃肿,不过对子群很体贴。这是人在争取真爱无果时对生活所做的一种退让,因为人人都怕寂寞,谁也不愿孤独终老,不论能不能得到自己的真爱,生活还要继续下去,传达了一种非常现实的生活态度。

伴随着女性自强自立和爱情至上描述的是对男性存在着严重的信任危机。亦舒从两个方面批评这些男性。一是“童年危机”。小说中很多女主人公年幼时都缺失父爱。她们的父亲是极不负责任的,在她们童年或者更小的时候,她们和她们的母亲就被她们的父亲所抛弃,这不仅使她们的家庭生活不健全不完整,带来生活上的经济危机,而且最大的负面影响是使她们一生都无法信任男人,无法走出父亲给她们带来的阴霾。《胭脂》中杨之俊两岁的时候,其母葛芬就被其父抛弃,其父在和新欢结婚后对她们母女俩不管不问,老了又回过头来以父亲的名义要她为之付出爱和金钱。《喜宝》中的姜喜宝自幼只看到过父亲回来向母亲要钱,没有看到过他为家庭妻子孩子承担任何责任,而当父亲得知喜宝给勳存姿做情人后,又从香港赶到英国向她要钱。《银女》中银女生于下层社会一个畸形的家庭,其母貌美如花,以卖身为生,每一个孩子都是同母异父,在这样一个环境中,她所见到的男性都是来寻欢作乐的,根本看不到男人的责任感和对感情的忠贞。为了生活,她十五岁起也开始混迹于声色场所。《幽灵吉卜赛》中丘灵的母亲在她还小的时候就被父亲抛弃,长大后她看到母亲的情人是一个只会花女人钱靠女人吃软饭的男人,而其母也心甘情愿地为他花钱,甚至用丘灵的大学教育费用来供养这个男人,但还是不能摆脱被抛弃的命运,其母气愤情急之下杀死了情人坐了牢,十二岁的丘灵也



开始了流浪寄居的生活。在寄居的过程中,她遇到了数个对她倾心的男孩或男人,但她都无法从身心上接受他们。二是“感情危机”。女性为了感情愿意奉献出自己的一切,但是那些极不负责任的男性往往成为了感情的杀手,这些男性毫不怜惜地对女性心中的感情痛加践踏,把女性推向了绝路。《幽灵吉卜赛》中丘灵寄居的第三个家庭的女主人是一个专门收养漂亮的女孩子为她赚取大钱的坏女人,作者在批评这个女人的同时也明确指出,她之所以如此,是因为她是一个被男人抛弃心灵受过重创的女人。《玫瑰的故事》中周士辉根本就不顾忌妻子关芝芝已经有身孕等待生产,他一句“不爱”的话就把关芝芝和未出世的孩子打入了地狱。《她比烟花寂寞》中姚晶虽是有名气的影星,对张煦百依百顺,从不怜惜金钱,但仍被张煦所抛弃,在接到离婚通知后自杀而亡。《胭脂》中杨之俊的母亲年轻时遭丈夫抛弃,杨之俊自己十八岁恋爱时已经有了身孕仍被英念智遗弃,使她在后来的十几年中始终不敢信任和接纳追求她的男性。亦舒对男性的批评并不尖刻,她将之软软地融化于情节的描述之中,但留给读者的印象却是十分坚硬。

才貌双全是条件,独立自强和爱情至上是过程,怀疑男性是出发点,它们构成了亦舒女强人小说形象塑造的“平台”,显示出亦舒小说深刻之处的是,她将笔伸向了这些女性的内心深处。亦舒指出,别看她们的外表是那么风光,别看她们表现得是如此刚强,她们的内心深处却是很寂寞的。为什么呢?因为她们是“强人”,因为她们是“女性”。在事业上,女性要取得成功就要与男性一样在社会上拼搏,“人们不会因为我们是穿裙子的而予以迁就、让步与通融,女性一样要面对江湖风险,倦怠不得”^①。然而,中国的世俗社会力量又是那么强大,要求女性对家庭负有更多的责任,否则人们就会认定她们是工作狂,缺乏柔情,不懂真情,总是拿家庭尤其是男性的幸福作牺牲。一方面要努力工作,另一方面还要全力做个传

^① 梁凤仪:《我是怎样与写作结缘的》,见庞冠编:《梁凤仪现象》,北京:人民文学出版社1998年版,转引自赵稀方:《小说香港》,北京:三联书店1998年版,第104页。



统意义上的好女人,女性面临社会和家庭的双重压力,她们比男性更容易陷入困境。“女人有了职业,生活是不忧了,但感情生活同五十年前一般黑暗。”(《银女》)作为现代职业女性的亦舒,对现代香港女性内心深处的苦楚与寂寞是有切肤之感的。她的不少作品就是以寂寞为题,比如《寂寞小姐》、《寂寞夜》、《她比烟花寂寞》、《寂寞的心俱乐部》、《寂寞鸽子》等。当然,男性也会寂寞,《我的前半生》中,涓生因为寂寞,逃到了给他温情的地方去,找了一个从长相到品位都在子君之下的菲籍女影星。《银女》中的陈小山也很寂寞,因为他无法和自己所爱的女人进行感情沟通,于是他愈发地在外边疯狂。《喜宝》中的勳家每一个男人都是寂寞的,勳存姿可以买断喜宝的青春,从她旺盛而强硬的生命力中排解他的寂寞。男性的寂寞有着排解之法,大多数的女性却无法这样做,刚离婚的子君比涓生更寂寞,林无迈比陈小山更寂寞,喜宝比勳存姿更寂寞,因为女性对感情的要求是身心合一的,她们寂寞得无路可逃。于是,她们往往走向极端,《银女》中银女之所以和尊尼仔这样的社会渣滓混在一起,是因为她寂寞,她从家庭从社会都得不到温暖,尽管她明明知道尊尼仔在利用她和她妹妹的美貌挣钱。《玫瑰的故事》中少女时期的黄玫瑰之所以会和周士辉在一起,是因为寂寞,因为父母不理解她,大哥只是给她钱花,而周士辉对她好,关心她。《喜宝》中喜宝自幼缺乏父爱和家庭之爱,父亲是个浪子,根本不顾她们母女的死活,等于根本没有父亲。与母亲相依为命,后来母亲在澳洲跳楼自杀,喜宝失去了唯一的亲人。做了勳存姿的情人后,她失去了勳聪慧纯真无邪的友谊。她爱上了剑桥物理系教授冯爱森贝克,但却被勳存姿以打猎失手为名除掉,她不仅失去了自由,还失去了爱情和对生活的斗志。《她比烟花寂寞》中的姚晶是一个正在当红的影星,但她却在生命最灿烂的时候选择逝去,就如夜空中绽放的烟花,人们看到的只是她光鲜而又体面的外在,却不能体会她内心深处深切的寂寞与苦楚。为了拍片,她放弃了自己的孩子和丈夫,为了体面,她选择了世家出身又是律师的张煦为伴侣,但是却因为以前的身世不为张家所容。她死



后,只能把财产赠给只有两面之交的记者徐佐子,因为没有人要她姚晶的钱,也没有人要她的爱。想通过一些极端的方法摆脱寂寞,反而更加寂寞了,亦舒揭示的是现代女性的悲哀。

亦舒的创作量极多。与那些通俗流行小说一样,她的小说有极品、精品,但是读得多了就会感觉到她的小说模式化也相当严重。比如人物大都平面化,模式化。男性风流倜傥、沉稳成熟、事业有成、家境富裕。女性才貌双全,青春永葆,历经挫折而终能迎来新的生活。在学历上非常青睐哈佛剑桥和美国的其他名校,香港的大学一般是排不上的,可能只有家庭主妇会是港大毕业(勳聰憩)。在职业上更加明显,多为医生、律师、记者、建筑设计师或是名牌院校的教授,其中又以建筑设计师最受亦舒器重。《曾经深爱过》中的周至美、邓永超就是尖端科技人才,是科学家级别。《胭脂》中的叶世球是名校建筑系毕业,杨之俊也从事建筑设计工作。《她比烟花寂寞》中的张煦是大律师,徐佐子的男友杨寿林是报业继承人。《玫瑰的故事》中黄振华、周士辉、溥家明及小玫瑰的丈夫周棠华都是建筑设计师。《银女》中林无迈和季康都是医生,她再爱的人也是医生。《我的前半生》中涓生是医生,后来子君再嫁的是著名建筑设计师,子群虽嫁了个老男人,但却是在大学里任教。好友唐晶找的是年轻的名律师。《幽灵吉卜赛》中丘灵的“父亲”冯学谷也是剑桥圣三一学院的知名教授。总之都是香港社会公认的最好的职业,也只有这些工作才能配得上这些男女才俊,从而为他们的爱情故事作最佳的舞台支持。一个依靠写作维生的作家,要她完全脱离模式化似乎是不大现实,倒是一个问题很值得我们思考,为什么这些模式化的情节结构能够畅销呢?这说明亦舒的小说符合市场的需要:亦舒的写作实现了许多成熟职业女性的白日梦,安抚了她们疲惫的身心,让她们得到一种乐观的暗示。



① 梁凤仪自1983年开始,七年半内出版了大约五百种作品,全球销量达五百多万册。梁凤仪:《我只是文学过客》,载《北京青年报》1990年1月15日,澳版。转载于梁凤仪《梁凤仪精选集》,北京:中国文联出版社,1990年。



同时,两者的差异也是明显的。一是写作对象不同。亦舒尽管比较偏爱医生、律师、记者、建筑师等职业,但笔下的女主人公成分较复杂,从事多种职业。梁凤仪笔下的女性多从家庭主妇成长为叱咤商界的女强人,具有浓烈的传奇色彩,非常具有鼓动性。二是女主人公对待男性的态度迥异。亦舒笔下的职业女性对待男人是不记旧仇、置之不理的态度,一切靠自己的信念贯穿始终。梁凤仪则常写对男性的复仇,女主人公们对伤害过自己的男性不予原谅,对男人是仇视的态度。三是文学意义不同。梁的小说措辞更强硬,行文干脆利落,抒情式叙事少,叙事干预随处可见,语言较少变化,缺乏文学气息,更像一个成功了的女人一边抱怨一边给他人讲述自己的奋斗史。亦舒的小说更善于通过抒情式叙事来展现人物的命运,叙事干预比梁凤仪的作品少得多,创作更富文学意味,更耐人寻味。四是对待写作的态度不同。梁完全把写作当成是一种商业行为,把自己的作品视为商品,好则畅销,不好就会遭到消费者的冷遇。她在三年半的时间内出版发行了五十多部作品,而且还是利用业余时间完成的。而亦舒则不同,她视自己的作品为文学作品,并以写作为生。虽然各种作品有几百部之多,但她从事创作也有近三十年的历史了。高质量的文学创作对作家身心投入的要求毕竟是很高的,所以梁凤仪作品的文学史意义更多的在于她为文坛提供了人们很陌生的香港商界的商业运作经验,虽然不多,但能够满足人们的好奇心,所以更多的时候人们视她的小说为财经小说,而非言情小说。她也自称在文学上是一个过客。^①

香港的女强人小说虽然写的是现代香港社会的女性精神,但对我们认识现代女性精神却是颇富意义的。

^① 梁凤仪:《我只是文学过客》,载《北京青年报》1995年11月15日,第1版。转引自梁凤仪:《梁凤仪文集》,台北:皇冠出版社,1995年。



第四节 情欲小说

情欲小说,简单地理解就是反映人们爱与性之间矛盾和冲突的小说。当下社会,在通俗层面的言情小说创作中,情欲小说是言情小说发展的一个新的阶段,它有着一种前所未有的冲击力。因为它的出现、存在和发展本身就是对当下文学和社会世俗的一个挑战,它不提出问题,也不能解决什么问题,只是向人们展示着当下年轻人的一些生活存在,并不可遏制地成为一种文学时尚和社会热点。

在世纪之交的中国大陆,有一批年轻人写了一批作品,它们是卫慧的《上海宝贝》系列,棉棉的《糖》等作品,木子美的《遗情书》,春树的《北京娃娃》,九丹的《乌鸦》等,这些作品反映了世纪之交中国年轻人与众不同的生存方式、价值取向、性爱观念等内容,而且这些内容与中国人传统的做事为人的道德标准大相径庭,尤其是作品中不约而同赤裸裸地以性爱、性的欲望为主要基调,展示了现代年轻人在后现代社会多元、支离破碎、喧嚣繁华的都市生活中爱情和性的欲望的纠缠、割裂、疏离与对立,反映了现代世俗社会中年轻人在感情和性的欲望织就的大网中的冲撞、挣扎、彷徨甚至呐喊。在这类小说中,爱情的隐匿——要么早已成为明日黄花,要么就是灰色的令人压抑的存在,要么根本就不存在,从另一个角度对当代社会和青年一代作出了深刻的诠释。舆论对这些作品的评判颇有长辈对晚辈、上了年纪的人对初涉人世的人的忧虑,认为现在的年轻人非常糟糕,非常堕落,^①当然对这些作品也有一些赞誉之辞,但作为一种流行文

^① 对 20 世纪 90 年代以后出生的这些年轻人的写作总体评价:“‘七十年代后’作家们在创作上的确有别开生面之处,然而,令人遗憾的是,在创作上他(她)们同样也存在着创作视野极端狭窄,社会责任感极度丧失,艺术上不断恶意自我复制和自我模仿以及审美低俗化等缺陷。”(《津报:情欲小说泛滥成灾 年轻世界迷失欲望底线》,董越 采访 肖建华:《关于卫慧、棉棉等“七十年代后”作家的思考》,《中原》1999 年 11 月 29 日)



学现象、一度的社会热点,这些作者和她们的作品很快又退出了人们的视野。

应该承认,在社会舆论对情欲小说的贬抑之辞中的确有些真知灼见,但这些创作仍然受到了年轻人的欢迎,这些作品仍然引起了他们强烈的共鸣。在某种程度上,每一个作品都是对一种生活的终结,并不意味着作者将继续这样的写作,也不意味着年轻人会永远这样生活下去。她们的作品就像一个个有着许多缺点的孩子,有些缺点甚至不为世俗所接受,但不能否认她们和她们的作品都会成长。这些情欲小说就是一个一个的蛹,创作者的创作也好,小说中的人物也好,在经历了一番痛苦的挣扎之后,都会变成美丽的蝶飞出来。

事实上,人性是复杂的,它决定了人的复杂,世俗中的人不可能完全按照世俗社会中理想的道德标准去做人、去生活。相反,人会作出种种违背它的事来,这些事以自己的理由存在着,所以我们必须面对一个现实:什么样的生活都会存在并且有着它存在的合理性,认为人可以无情无欲或从不认为人是有情有欲、有着情欲纠葛的人是虚伪的。所以,从这个角度讲这些创作者们又是勇敢的,至少她们敢直面自己,敢说出自己的一切:好的,不好的。

卫慧(灵隐一摇),上海人,主要作品有《上海宝贝》、《蝴蝶的尖叫》、《水中的处女》、《像卫慧一样疯狂》、《欲望手枪》等,其中《上海宝贝》等部分作品被译介入美国、德国和日本。自传体小说《上海宝贝》出版于灵隐年,小说出版后很快就在全国刮起了一场“宝贝”旋风。她又接着推出了一系列作品。社会舆论对她的小说作出了很激烈的反应,认为书中性爱描写过于大胆,女主人公的生活堕落颓废糜烂,不久这本使卫慧成为“中国第一个美女作家”的作品被禁止发行。

棉棉与卫慧不同,尽管她的小说中也呈现出性与爱的分离,但她的作品以一个特殊的群体为叙事对象——问题女孩。棉棉(灵隐一摇),上海人,主要作品有《糖》、《啦啦啦》、《盐酸情人》、《社交舞》等。代表作长篇



小说《糖》,已在法国、德国、荷兰、意大利、美国、西班牙、巴西、葡萄牙、希腊等十几个国家出版。1994年成为“摩登天空”签约作家。1995年1月,棉棉的自传体小说《糖》面世,《糖》的出版是继卫慧《上海宝贝》之后在社会上招致更大舆论批评的作品。舆论认为《糖》里的生活更加颓废,更加混乱,更加失控,失控到不可收拾的地步。如果说卫慧小说中的人物人格是分裂的,棉棉作品中的人物人格不仅是分裂的而且还是病态的。

当人们在为卫慧的“上海宝贝”、棉棉的“问题女孩”等问题争论不休之际,北京也被自己的“北京娃娃”困扰着。春树(原名袁一摇),北京人,高二辍学,自称是个存在主义者,热爱朋克精神,热爱摇滚,热爱自由,热爱写作,爱物质爱得要命,已出版小说《北京娃娃》、《长达半天的欢乐》,主编《愿后诗选》,亦有网站“春树下”。1994年,她的自传体小说《北京娃娃》在北京出版。作品的出版立即在北京及全国掀起了巨大的舆论狂潮。作品被冠以“中国第一本反映残酷青春的小说”,原因是因为作者春树不仅是年仅16岁高中未读完就辍学写作的少女,更为重要的是她以直率的、简单的、不带任何回避的、极具冲击力的话语,以自传体形式写出了她与各种男人们的性关系,对青春的迷惘和对青春毫无畏惧的无度挥霍;与他人包括父母之间相互隔阂缺乏理解的紧张关系,都使整部作品显得极端冷漠和赤裸裸。

对于《北京娃娃》及《长达半天的欢乐》等作品,社会舆论的反应总体上分为正反两大派,支持赞同的少,批判声讨的多,而批判声讨又多是从事道德的角度进行的。

首先人们普遍认为这是一本让他们不能接受的作品,认为作品里的少女过着一种神经质、堕落、疯狂和颓废的生活,从作品中的人物到作者都是缺乏社会责任感和道德感的人,甚至认为春树就是一个道德沦丧不知羞耻的人,因为她可以让她作品中的女孩子随时随地发生随意的性行为,和对卫慧、棉棉、木子美和九丹的批评一样,都认为她们触犯违背了传统道德,以自己的身体为资本套取名利而不顾女性的尊严和操守,内容低



级黄色 ,不应出版。

在批判之外 ,还有一些人表示理解和支持 ,其中有许多是与她同龄的学生。支持者们大都对她的作品表示出一种宽容和理解 ,认为“我们进入了一个以个人为生活主体的时代 ,自我剖析从身体和人性入手 ,是时代的标志”^①。认为她的作品反映了少女们焦灼而复杂的内心 ,虽然受到了强烈的道德批判 ,但她有勇气将自己的经历以真实的面貌呈现出来就比那些表面上道貌岸然而内心虚伪肮脏的人要强百倍 ,认为不应该完全否定这些无视传统道德规范的作品 ,至少她的作品让我们看到了一代新人的一种自我表达方式。

不论人们忧虑也罢 称赞也罢 ,春树个人对这一切似乎并不太在意 ,她认为自己“是一个善良的 ,有同情心的 ,有责任感、有正义感、有生活情趣的人”^②。她只是在做自己想做的事 ,她的作品是很正常地反映了她生活经历的书 ,并不颓废 ,没有想过要违背传统道德 ,也不堕落 ,更没有人们所说的随意而混乱地和男人们鬼混 ,^③写作是她的需要 ,一种极迫切的需要。

1995年 8月 ,美国《时代》周刊亚洲版刊登了春树的封面特写 ,同时还报道了韩寒、李扬和满舟。他们被视为中国 1980年代后出生的年轻一代的代表 ,并用了一个汉语词汇“**另类**”(另类)来定义这些让社会不安让

① 李有钱 :《春树、卫慧、九丹 :谁比谁残酷》,《**中国青年报**》1997年 11月 11日。

② 《北京娃娃 春树·特立独行的野孩子》,《**中国青年报**》1997年 11月 11日。

③ “我不觉得我随便啊 ,咱是有爱才有性的 ,咱哪随便了 ?我觉得现在新浪网上大多数人 ,男的吧 ,所有的网友吧 ,哪个人不是男盗女娼一肚子的 ?居然在这儿大义凛然问我这种问题 (在性上是否过于随便) 。我的性观念 ,没有精神就没有肉体啊 ,多正统的思想啊。”见《北京娃娃 春树·特立独行的野孩子》,《**中国青年报**》1997年 11月 11日。



父母尴尬的一代新人,并把这个词和美国的“嬉皮士”及“垮掉的一代”^①相提并论,无形中对春树现象起了推波助澜的作用,使之在国内引起了更多的社会关注。对此,有人认为美国别有用心,而且把春树等个别年轻人当作中国 1990 年代出生的年轻人的代表有失妥当,他们的经历并不具有普遍性,认为他们并不能代表这一代人,而只是这一代人的一类人。春树本人对美国的观点也不认同,认为自己只能代表自己。^②

与卫慧棉棉们相比,春树远比她们年轻,社会影响也更大。如果说卫慧棉棉们的作品中还弥漫着一种对小资情调的追求与迷恋,那么春树的作品则有着一种随时可以抛弃一切物质享受的无畏,即春树自称的所谓无产阶级,对性爱更富有青春的盲目与激情,直言不讳地说“卫慧、九丹们统统是在用硅胶写作”,而对于文学界而言,更多的是把她们及其作品当作是一种文学现象来看待,她们作品的文学价值还有待于时间的证实。

在卫慧棉棉春树现象仍未退出人们的视野之际,1996 年又爆出了木子美现象。木子美,生于 1974 年末,广东人,广州某杂志编辑,主要作品《遗情书》。木子美从 1996 年 1 月起,在中国博客论坛开辟了个人网页,专门从事性爱日记的写作,并在网上公开,她的个人主页也因性爱日记的公开而获得了越来越高的点击率。1996 年 1 月,她在性爱日记中以真实姓名和大量的性爱细节公开了她与广州某著名摇滚乐手的“一夜情”,并冠名为《遗情书》,使自己一夜成名。很快社会各界作出了强烈反应。首先许

① 19 世纪 90 年代中期,一些对美国当时令人窒息的社会文化感到难以忍受的年轻人用一种极端的方式——吸毒、酗酒、纵欲、热衷爵士乐、“在路上”游历以便从精神内部寻求解脱。他们认为现世生活的可靠性是不可把握的,自然会对存在主义尤其是东方宗教哲学(佛教禅宗)产生共鸣。这个群体被称为“垮掉一代”(The Beat Generation),是由有“垮掉派之王”(1956 年诺贝尔文学奖获得者)杰克·克鲁亚克在 1948 年命名的。随着“垮掉”运动的发展,“垮掉”的意思也变得丰富多彩,从贫困、打垮、厌倦、筋疲力尽到灵魂的赤裸和精神上的极乐、至福(1956 年诺贝尔文学奖获得者)等等,达数十种之多。它其实是对“垮掉一代”矛盾而复杂的精神状况的概括,其词义的变化和丰富也反映出那些年轻人的追求和探索历程。见文楚安:《“垮掉一代”及其他》,成都:四川大学出版社 1994 年版,《序言》(第 1—4 页),第 1 页。

② “我觉得只能代表我,不能代表任何人,因为我不知道他们是不是和我一样这么生活,而且并不是绝大多数年轻人都和我一样中途辍学的。”见《北京娃娃 春树:特立独行的野孩子》,南京:江苏文艺出版社 1999 年版,第 1 页。



多人认为木子美的性爱日记根本没有任何文学价值,自曝其丑哗众取宠,为了成名用自己的隐私做道具。从社会道德角度来看,人们认为木子美缺乏社会道德责任感,尤其认为对未成年人有着极大的危害性和负面影响,对良性的社会关系造成恶劣的影响。很多人尤其是母亲们和法律界的一些人士主张封杀木子美^①,并对为她提供发表空间的网站和起推波助澜作用的商业炒作媒体提出了质疑和批评,认为他们丧失职业操守。可以说对木子美的批判是严厉的。^②同时也有一些人认为从公民权利角度讲,她作为一个成年人确实有处置自己身体的权利。^③另外,还有人认为木子美开创了中国现代写真文学,因为她总是在她的性爱日记中以真实姓名毫无禁忌地记录与她发生“一夜情”的男人的性爱过程,“走哪睡哪儿”和谁在任何时间任何地点都可以发生性行为,没有任何原因,只是因为她是女人,对方是一个男人,她也因之被视为用器官写作的女人。与卫慧那些充满小资情调的作品中让女性饱受性与爱、情与欲分离的煎熬不同,也与棉棉作品中让处于青春期的女孩子在性与欲的混乱中叛逆迷失和找寻不同,木子美日记中的人物只有毫不掩饰的对性的要求,感情已经被抛弃得干干净净。从另一个角度来看,木子美确实是以自身的行为和一种极端的方式来颠覆传统爱情观和道德观的女性,她以一种毫不在意无所顾忌的态度面对社会舆论的指责,自诩为“穿裙子的男

① 法律界认为她的有些行为已经触犯了法律。一是她的作品应该属于淫秽品,二是她虽然有自己的隐私权,但她却侵犯了对方的隐私权,以真实姓名向公众公开他人的性爱隐私,三是网络和相关媒体的管理者负有审查传播内容的合法性的责任,而博客网站允许了明显违法侵犯了他人隐私权的文章在网上传播,以达到牟利的目的,应当负有民事责任。四是木子美在网上反复传播扩大《遗情书》、《性爱日记》的影响,构成传播淫秽物品罪。见《封杀“网络狐妖”?木子美事件引发七大民间批判》,《~~网络文学~~》,2000年12月10日。

② 民间对木子美的批判集中体现在如下七个方面:颠覆性爱观和道德观;引发个人信任危机;撞击社会承受力;蛊惑未成年少年;放大商业炒作噱头和功效;挑起社会矛盾和家庭危机;突破民众宽容底线。见《封杀“网络狐妖”?木子美事件引发七大民间批判》,《~~网络文学~~》,2000年12月10日。

③ “从两个方面看她是有这个权利的。一方面,她作为一个成年人,她有处置自己身体的权利,就是她想跟谁性交无所谓,别人无权干涉,这涉及人身自由的权利;另一方面,她想把它写出来、说出来,涉及言论自由的权利。这两个权利都是受宪法保护的。”(李银河)见木子美:《遗情书》,南昌:二十一世纪出版社,2000年版,封底。



人”。

言情小说在这个时期走向情欲化是多方面的原因造成的。

首先,传统文化信仰的缺失是这些文学现象产生的内在原因。提到文化自信心的缺失就不能不说到“文革”,“文革”使人们对传统文化不再敬畏和信仰,对人们文化自信心的打击是毁灭性的,接着 20 世纪 80 年代末开始的经济改革又把人们迅速卷入经济利益的旋涡中,使人们来不及修复被破坏的信仰。尽管自“文革”结束后,在文学文化上出现了“寻根热”,但这种“根”的意识在年轻人身上更多的可能是来自集体无意识的一种不自觉的承袭。进入新世纪之后,中国的经济改革进一步深化,社会剧变,其中为人们所关注的问题之一就是文化信仰缺失的问题,因为人们发现旧有的传统文化信仰普遍被抛弃,而新的信仰又没有被普遍地建立起来。“对此的报应似乎就是产生了那些沉闷的、十分现代的感受:生活的核心和意义总是一再从我们手边滑落;我们越来越少获得确定无疑的满足,所有的操劳最终毫无价值可言。”^①在这种状态下成长起来的年轻人很难有完整的文化信仰继承,因此年轻一代的创作无论如何也不可能与传统的文化信仰相契合,所以不论社会舆论怎样认为年轻人普遍缺乏社会道德责任感,而这些创作了惊世骇俗的情欲小说的年轻一代并没有认为他们的创作有什么不妥,相反他们认为自己所做的一切都是极其自然的。

其次,对中国社会传统性观念性禁忌的漠视与背叛是这些文学现象出现的重要原因。也可以说是关于女性是否可以以自己的方式直言不讳地表达自己身心感受的问题,尤其当女性内心的痛楚、欲望、感受要借助肉体的经历来展示的时候。客观地讲,在社会中,“男性制定一切社会规范,而女性只能服从。如果说一位现代女性与她们的前辈有不同的话,那么她的行为是男性规定的社会准则的结果;在这里男性的态度和行为备

^① 西美尔:《金钱、性别、现代生活风格》,刘小枫编,顾仁明译,上海:学林出版社 2004 年版,第 18 页。



受挑战”^①。中国社会的礼教约束和性禁忌几乎全是针对女性而言的,男性在家庭和社会中都是非常自由的,即使行为出格,也不会的道德上受到谴责。同时,虽然女性是“集体意识形态再生产的主要参与者以及集体文化的传播者”^②,但“女性常被等同于‘自然’,而男性则被等同于‘文化’,原因是在生育的时候,女性自然地创造了新‘事物’,而男性则自由地(或是被迫地)创造文化”^③。所以如果是男性作家写一些自己的“遗情书”或残酷青春的作品,肯定不会有如此的轰动效应。今天许多传统的道德规范虽然不再对女性反复地耳提面命,但对女性最基本的要求仍潜存于社会生活的方方面面,因此这些情欲小说的公开发表必然会在社会上掀起轩然大波,这些作家和她们的作品也就立即会成为人们关注的中心。这些文学现象的爆出一方面反映了女性对社会传统的反叛,另一方面,又表明了当下社会文化的多元化存在。

第三,这些文学现象的年轻引领者们受到了西方某些社会文化思潮的影响。作品中西方社会文化思潮成为作品人物生活中很自然的一部分。卫慧《上海宝贝》中的小资情调,及每一章节开头对外国诗句或箴言的引用等,很容易给人们留下作者深受西方文化影响的印象。同样,在棉棉的创作中也弥漫着这种气息,在《糖》中总是可以看到西方文化思潮对主人公的影响。“我自己不会写歌,我总是唱美国 20 年代的一些作品,我对于美国 20 年代文化的古怪激情,赛宁是最欣赏和最支持的一个。”而很少对中国任何一个年代的文化表露出如此的热情与钟爱。酷爱摇滚,作品中经常会用外国著名摇滚乐的歌词来诠释主人公的情感。当赛宁两进戒毒所仍未戒毒,最终又回到了海洛因那里时,作品引用了 莱昂纳德·科恩的《当音乐结束》的歌词暗示了我和赛宁曾经有过的美好与宁静

① 查特济:《妇女与民族》,杨凯译,见陈顺馨、戴锦华选编:《妇女、民族与女性主义》,北京:中央编译出版社 2004 年版,第 103 页。

② 伊瓦-戴维斯:《妇女、族裔身份和赋权:走向横向政治》,秦立彦译,见陈顺馨、戴锦华选编:《妇女、民族与女性主义》,北京:中央编译出版社 2004 年版,第 27 页。

③ 伊瓦-戴维斯:《性别和民族的理论》,秦立彦译,见陈顺馨、戴锦华选编:《妇女、民族与女性主义》,北京:中央编译出版社 2004 年版,第 28 页。



一去不返,和我对赛宁不能自拔的心恸与无助。木子美被人们鄙称为“器官写作”的代表人物,在她的《遗情书》中时常可以看到西方文化在她生活中的位置。“早上,从架上找出两张碟:爱媛拉尔斯·冯·特里厄的《白痴》,爱媛荣获美国电影协会‘最佳记录故事片’的《裸体漂流记》。这是我非常喜欢的两张碟。”春树自称是存在主义者,“我是一个存在主义者。如果存在主义不是信仰,那我没有信仰。”^①她作品中的主人公同样酷爱摇滚,推崇尼采,宁可追求虚无也不能无所追求(尼采)(《北京娃娃》)。她们的作品中所自然流露出的与中国传统价值观操守观大相径庭的观念必然引起社会的哗然、公众的不安。

第四,日益成熟的市场经济体制和年轻而又庞大的读者群为她们作品的出版提供契机,使这些文学现象的出现成为可能。市场经济是以消费者的需求为导向的,没有消费者,就不可能有市场,出版社和作家更无法谈及生存和利润。她们多以自传体或半自传体的形式出版作品,不论是学校生活也好,还是家庭生活也好,都会在年轻人当中或多或少地引起共鸣,这和年龄、身处的环境有关,如果不是同龄人,很多事会叫人非常费解。事实上,对她们的作品阅读最多的,认可和肯定最多的也是和她们年龄相当的年轻人。^②

第五,年轻人特有的青春期情绪是这些文学现象产生的又一重要原因。事实上,这些文学现象都有着明显的青春期特征。首先,所有的作者及其作品中的人物都有着极强的叛逆个性,她们遵从的是自己内心最本真的想法。其次是都有着一种青春期才会有的执著或者说是一种偏执,

^① 《春树:让无力者有力,让悲观者前行》,潮派:韩寒曾爱过摇滚,爱过《麦田守望者》,爱过《麦田守望者》,新浪文化。

^② 同时还引发了一股文学创作低龄化的潮流,涌现了一批风格各异的少年作家,越来越多的年轻人以写作出书为时尚,期望自己自传体式的作品能够使他们一夜之间名利双收。韩寒的《三重门》和《长安乱》,张悦然的《葵花走失在 1840》、《樱桃的远》;李傻傻的《红鞋》;郭敬明的《左手倒影,右手年华》、《幻城》、《梦里花落知多少》等在大中专学生那里很有市场,因为毕竟他们是同龄人,写的生活不论是另类的还是常态的都脱不开年轻人这个群体。不同于情欲小说创作,这些作品普遍地不同程度地受到了来自社会和文学界的肯定和鼓励。随着进入人们视域的少年作家越来越多,人们很自然地把他们命名为“80后”作家。



通常不向社会传统低头,甚至会不计代价奋不顾身地争取自己想要的东西,即使那只是一种感觉,她们因为年轻恣意地挥霍着青春,但这样做的结果必然使她们受到批判和指责,尤其在性的观念上,因为“传统的中国社会在性的公开表达方面保持极为严格的沉默”^①。第三是对自由的一种自觉追求。所有的人在青春期里都会表现出强烈的自由处置生活中一切事物的愿望,但这一时期往往被人们认为是不够成熟的未成年期,年轻人所做的许多事都不会受到肯定,还有许多事根本就不允许年轻人去做。所以越是这样,年轻人对自由的追求便会越狂热,同时也就会表现得更叛逆。这些文学现象的引领者都是清一色的年轻人,正是因为年轻,所以他们才会将自己的思想、生活、骇俗经历公之于众,正是因为这些年轻人的青春期情绪特质,加之上述的其他原因才使这些文学现象成为一种看似偶然实则必然的现象。

总的来说,情欲小说有如下几方面的特点。

情欲小说的创作不再是纯言情的取向,而是表现为爱与性的分离。《上海宝贝》中,倪可同时与男友天天和德国情人马克两个人交往,她和天天生活在一起,但是天天因为年幼时的挫折不能给她性爱,这使她非常失落。“我不知道这是为什么,我要你至少给我一次完美无瑕的性爱,我那么渴望你,因为我爱你。”“而我宁可只要他,怎样才能等到他用他的身体做礼物的那一天?”“相爱愈深,肉体愈痛。”在倪可的心里,男性的身体和完美的性爱也是男性给女性的一份珍贵的爱的礼物,这种观点和过去是截然不同的,过去都是女性及其青春的身体被当作一种礼物。虽然他们相处得不错,生活很平静甚至很美好,但马克的出现打破了倪可的平静生活,她虽然对天天非常地愧疚,但和马克的性爱关系仍然是一发而不可收拾,她不关心马克是否爱她,她不要求他爱她,不要求他娶她,也不要求他负责,只是因为她需要性爱,不可控制地需要。

在小说中我们可以清楚地看到倪可精神与肉体的分离和人格的分

^① 李银河:《性的问题》,北京:中国青年出版社,1998年版,第8页。



裂,不论年龄,也不论性别,这是现代人的一种精神写照。通常人们不会注意到女性这种精神和人格上的分裂,更不会关注女性在性爱上的生存状况,因为在中国传统的性观念里,如果一个女人高扬性的旗帜就是淫荡的,会为社会所不齿。“中国传统的性规范又是双重标准的:男性可以追求性的快乐,女性却不可以。传统性道德对于女性的压抑表现为禁止女性追求以性快乐本身为目的的性快乐。似乎女性只有在为他人的需要服务时才能自我实现。在性方面,女性可以为了生育,为了满足伴侣的需要,或者是为了社会和政治的目标,如果去寻求自己的快乐就犯下了最严重的罪恶:自私自利。”^①可以说,《上海宝贝》中倪可的生活是私人的,但它又在展示一种女性生活,女性在面对爱与性的分离时的痛苦、愧疚与无奈的复杂感受。而这种爱与性的分裂又不是绝对的,它们又时常会纠缠在一起,当她得知马克要回国的时候,也终于明白自己陷入了这个原本只是淫荡男(即性爱伴侣)的德国男人的爱欲陷阱。爱与性的分裂使倪可痛苦,天天和马克也不可避免地受到了伤害。天天自暴自弃,吸毒致死,马克和妻子的婚姻也受到了影响。“对爱情的这种补偿是很典型的。爱情的不足部分可以用情欲的另一些对象来弥补。自然界总是要求完整无缺的。自然界的规律经常在校正柏拉图式爱情的欠缺之处。”^②所以只要这种爱与性的分裂存在着,倪可不和马克在一起也还会和张克或李克在一起。

提到木子美,人们都知道她是那个以自揭其丑而闻名遐迩的女人,她的创作更多的时候被人们视为淫秽品,但她作品中所持的思想,那些颇富意味的话,以及作品所折射出的人性的弱点与丑陋却无声地被淹没在社会对她身为女性的褒贬之中了。木子美的作品充斥着随意而旺盛的性欲,笔下的性爱是直白露骨的,她的作品使原本秘密的个人隐私成为公众

① 李银河:《性的问题》,北京:中国青年出版社,1999年版,第155页。

② 瓦西列夫:《情爱论》,赵永穆、范国恩、陈行慧译,北京:当代世界出版社,1998年版,第15页。



关注的焦点。但是,她的作品从另一个角度暗示了女性在性意识方面的成长历程。“十七岁那年,我有个很天真的想法:今生唯一的吻献给我最爱的人。”“可那时我极端保守而固执地认为,一个女孩应当从一而终,否则一生遗憾。”在经历了感情的痛楚之后,在被男友告知“你违反了游戏规则了,你爱上我了,所以你得出局”之后,“感谢伊伊伊,在我固执于虚无缥缈的爱情时,拯救了我,分离了我的灵与肉”,才渐渐变得“没有了那种天长地久的念头,一旦觉得可能要爱上这个男人了,便逼着他离开,或自己不动声色地走掉”。直至“我不需要对他们负任何责任,也不需要付出感情,更不会对我造成干扰,像一张悦阅,想听就听,不想听就一声不出”。从幻想真情到不愿动感情再到把性爱视为“人性化的爱好”,作品中的女性完全颠覆了世俗所规定的女性在性上应有的忠贞纯洁,过着一种被世俗视为极端的污七八糟不顾体面的私生活,这是一种清晰地将爱与性分离的女性私生活。

同时,作品通过一个女人随心所欲的性爱嗜好反衬出许多男性爱与性的分离状态,尽管这种分离在生活中我们并不陌生。作品用自传性的故事剖出了许多男性的虚伪——和我有过性爱之后还要在他人面前“塑造无辜被害者的形象”,而我偏偏喜欢跟“他们周旋,让他们害怕、讨厌、愤怒……因为他们总算有了真实的反应”。而“类似的情况太多了,已不是什么性层面的事,而是人性,或者说中国男人的道德悖论的事”。性爱日记中的男性只讲性,不讲爱,这种无爱之性可以让他们获得一种对女性的猎取感,对性的一种快感。“男女两性在性观念上区别最大的还要算是对偶然性关系的态度,比如对于毫无感情投入的‘一夜情’的态度。男性对这种关系的赞成程度一向高于女性。……男性往往将爱与性分离,女性则往往被培养成将爱、忠实、亲密和性划等号。女性从小被教育为性关系以人中心,性和爱不可分割;男性则被教育为性关系以身体为中心,性的目标是肉体的满足。”^①木子美笔下的“我”没有因此而受伤,而是感

① 李银河:《性的问题》,北京:中国青年出版社,1999年版,第5页。



到“会比要求爱情的普通女人了解到更真实的男人”。因为在日常生活中“他们都是正常的男人,有着光鲜的外表,正当的职业,甚至大多数有着固定的女朋友或老婆”,但“没有人发现他们有什么不同”,而与我交往时,“他们会自觉不自觉地显露自己的不同寻常”。木子美的性爱日记显示了一个特别的女性独有的坦白和直接,作品中的女人乐意享受这种灵与肉分离的生活,性的目标就是为了得到肉体的满足。身为女性有着与男性相同的性观念,不为我们这个本质上仍是男权天下的社会所接受也是十分正常的。说木子美这个人淫荡,说她的作品淫秽在很大程度上和男性、当下社会的集体无意识,和男权统治的社会及在此基础上形成的性禁忌都是密切相关的。

对卫慧、棉棉、木子美、春树笔下的女性来说,性爱的功利性色彩极淡。但在九丹的小说^①《乌鸦》中爱与性的分离表现为爱情的遥不可及和性的工具性。小龙女们靠性换取她们的衣食住行、居留证、准就业证以及梦寐以求的婚姻。新加坡的人则利用小龙女的青春、性为自己的各种私利服务。海伦和芬从中国大陆来到新加坡,费尽心机,相互利用、拆台、倾轧,都想的是用自己的身体来征服新加坡男人,总是以“没有时间”、“时间太短”、“时间宝贵”为由,拒绝用其他的途径谋求生存,在这里,不得不说她们身上有着一一种自甘堕落不劳而获的咎由自取。麦太太利用她们的年轻美貌把她们介绍给有利于她生意的男人们,尤其在海伦编造了她父亲是中国的高官之后,她更是在海伦身上用尽了心机。私炎为了生意,为了给弟弟复仇,同时也为了满足自己对美色的欲望也在利用着海伦和芬。柳道自18岁开始就性无能了,但每日却花团锦簇,假装着自己的强大,在他发现海伦真心可怜他性无能和他的衰老之后,明确知道海伦对他抱以父亲般的爱时,才开始真心待她并有意和她结婚,海伦却让他在真爱她的那一刻葬身大海,海伦和柳道历经波折,终有真情时却阴阳两世了。九丹的小说中没有美好,没有崇高,只有苟且偷生,只有利欲熏心,只有悲剧,

^① 九丹的作品多以新加坡为背景,写中国女性在新加坡的生活。



一切美好都被打破,巨大的反讽让人们不得不停下来思考这一切——中国的女人们不顾一切地要留在新加坡,哪怕做妓女也不愿回国,而新加坡人也失掉了光环,露出了丑的一面。如果新加坡是一片海,里面的人就都是灵与肉分离的疯狂的鱼。

情欲小说被视为另类、残酷的青春写作。所谓另类写作简单地说就是作品描述表达了一种反传统、反常规、不苟同于他人、坚持自我、与众不同甚至是惊世骇俗的生活内容、生活方式和价值取向。残酷的青春写作是指卫慧、棉棉、春树等人的创作不动声色地向人们展示了一种在磨难中成长成熟的青春历程。文本中的主人公们所做的一切都是遵从着青春的意志,而不是家长、老师、学校和社会的道德意志。主要人物都是女性,是年轻的女孩子,但她们并非世俗社会所认定和希望的那样:在十几岁二十几岁时仍能保持一种青春的清纯和浪漫,相反她们却有着非常早熟的性经历,而且毫不在意,甚至混迹于风尘之中。

她们的创作提出了一个问题,即为什么她们就不可以让世人让社会看到关于青春(期)、关于当下年轻人生活的一种真实镜像。她们的创作是将自己的青春撕裂给人看,告诉人们她们是怎样度过青春(期)的,作品中有着典型的青春(期)特质,表达了她们自己对当下社会的不满、失望、迷惘、探寻、思考与追寻,反映了特定时代年轻人的特定情绪与生活,她们的作品可能不具备普遍意义,但却有着典型意义。对于这些另类残酷的青春写作作家来说写作是一种冒犯的力量,即质疑和审视正统的正确的真实的知识,它会冒犯社会的风俗礼仪和道德。文学的工作一方面是对人类已有的经验进行重新审视,另一方面就是要写那些尚未命名的经验。从这个角度看,她们的作品的确让我们看到了一种前所未有的冒犯,写出了一些尚未命名的经验。

应该说,在对这些作品的评价和反应中,存在人们的主观臆断和对作品的误读误解。之所以这样说,有两个问题值得探寻,一是代沟的问题,这是任何时代任何社会都存在的,年纪的差异经历的不同有时会使沟通



变得非常艰难。二是关于文本的阅读,所读之人不同,结论也会大为不同。创作者们借文本宣泄着自己的青春情绪,“他们在小说里表现出一种往外挣扎、往外撕、往外撞击的形体动作”^①。创作完成了,他们也度过了这段特殊的日子,青春不再来,是非好坏任人评说。

“棉棉曾深入到存在的最深处、最黑暗处。这自然不是浮泛造作的深入生活投身时代所能涉及的。棉棉的经历在她的身上留下了永远的痕迹,为此她付出了不可逆转的代价,并不能做到皮毛无损。因此对她而言,噩梦依然存在,甚至就是现实,今天的生活对棉棉来说仍是一个巨大的难题。”^②而棉棉在自我的小传或进行自我介绍时也总会说“作者棉棉,女,1969年出生于上海,15岁开始写小说,16岁至18岁之间生活动荡,18岁回到上海重新开始写作”^③。她把自己的经历化入作品,希望后面的年轻人不再经历或能够帮助他们减轻那种青春的苦痛,希望每个年轻人都能够有甜蜜的令人开心的生活,希望自己的作品“是一份礼物,给失魂落魄、热爱思考的城市青年一份爱的礼物”^④。《糖》写了“‘问题女孩’‘我’十九岁时认识了‘问题男孩’赛宁,从此开始了他们长达十年的‘残酷青春’。作者带着坚定的自信、被激情淹没后的青春触痛,充满着自省和控制,以独一无二的节奏,在此书中构造了一个‘问题女孩’对自由、失控、爱及身体的认知过程”^⑤。同性恋、性乱、吸毒、卖淫、流浪的生活,地下摇滚乐及自杀、自虐是文本中青春的别名,它们让青春的情绪得以发泄,但也不可避免地使青春受了伤。

同样春树也写了一种别样的青春经历。《北京娃娃》中我认为自己是一个“无药可救的软弱的人”,“存在某种心理缺陷”,叙述了我和不同

① 王干:《突围表演与表演突围》,见棉棉:《总序·每个好孩子都有糖吃》,石家庄:花山文艺出版社 1999年版。

② 韩东:《棉棉的危险》,见棉棉:《每个好孩子都有糖吃》,石家庄:花山文艺出版社 1999年版。

③ 棉棉:《关于糖 之一·糖》,北京:中国戏剧出版社 1999年版。

④ 棉棉:《关于糖 之二·糖》,北京:中国戏剧出版社 1999年版。

⑤ 同上。



男人认识、交往的过程、结局及我生活中的地下摇滚乐、盗版、悦风退学、与学校与家长不可调和的冲突等。文本散发着青春期女孩子的叛逆、敏感、神经质、歇斯底里、失意、忧伤和寂寞,尽管我和很多男人有性爱,但并不能让我觉得自己有知己。当我经历了第一次性爱后却没有人可以倾诉,学校的教育刻板沉闷,女班主任与男班长关系暧昧,同学间也要用尽心机地为自己谋好处向上爬,我对知识渴望对北大神往但成绩却从不错到一落千丈。社会对春树、棉棉的写作冠以另类残酷的青春写作,而春树在文本中却有着这样的反问“我的初中时代结束了。而我现在所处的这个残酷的时代何时结束?”在一个人十六七岁的时候,发出这样的质疑,更多地是针对自己面对社会生活时所承受的无法排解的压力而发出的声音。社会、父母、学校要求春树中规中矩地生活,她自己也知道需要改变,但又偏偏不能。“我恨我敏感,矛盾而复杂。”“我总是这样,在我还没想清楚时就已经给别人添了麻烦,生命是一场注定的悲剧,而生活的细节是大家设计好的游戏,你要么游戏要么选择死亡。但是我们又是那么年轻而不足以死去。”(《北京娃娃》)

情欲小说反映了文学在当下社会的独特魅力,写作是情欲小说作者和他们笔下主人公的共同嗜好,都以能够写作而自豪。^①从这些作品中我们可以看到文学仍是年轻人宣泄情感,思考和反省自身,记录青春成长的特殊力量。写作使她们获得了又一次生命的提升,使命运发生了重要的转折,不论她们出于什么目的写作,尽管许多作品令人骇然,甚至不被人们所接受,但当年轻人在经历了压抑、迷惘、痛苦与失落后,仍能够选择用笔来表达和记叙自己的生活是一件值得肯定的好事,同时也说明了

^① “一个民族的文化心理结构深藏在民族语言之中,因而语言的结构具有民族文化的通约性。汉语随表达意图穿插开合,随修辞语境增省显隐,体现出强烈的立言造句的主体意识。”(见张岱年、方克立主编:《中国文化概论》,北京:北京师范大学出版社,1998年版,第151—152页)“汉字的文化形态使其成为世界上罕见的蕴涵深厚文化传统的书面语符号,也使它在维系民族统一、传承历史文化上发挥着巨大的作用。”(同上书,第152—153页)



文字在中国文化中的力量是根深蒂固的。^① 我们可以看到人物的青春成长,她们选择了性爱、放纵的狂欢、酗酒、抽烟甚至吸毒,与此同时又深爱着地下摇滚和阅读,她们是疯狂的年轻人,通常又是一个疯狂的写作者,现实中作者的见闻经历与作品中人物的见闻经历构成了一种高度的互文性。

不论对写作者自身而言,还是对文本中的人物自身而言,写作都有着非凡的意义。

我哭了起来,这一切不可解释,我越来越对自己丧失了信心,我突然觉得自己比楼下的那些妓女还不如。至少她们还有一份敬业精神和一份从容,而我别别扭扭,人格分裂得可怕,更可恨的是我还会不停地思考写作。(《上海宝贝》)

写作带着医生的使命存在,本来我写作是为了搞清楚自己,写给自己看,给自己的好朋友看,或者给跟自己好过的男人看。写着写着就有了野心,想给很多人看,想给全世界的人看。想到写作之后尽量多捞好处,什么好处呢?什么好处都想过。我把自己带到了写作的路上,接着才明白这不能让我平静。(《糖》)

在经历了性爱、地下摇滚、退学、离家出走、数次看心理医生之后,父母对春树彻底丧失了信心,而这时的春树“决定要靠写作养活自己”(《北京娃娃》)。

当我忙里偷闲做爱时,
想的还是工作,
需要好的题材,
需要奇形怪状的经历,
然后毫无良知地‘出卖’……

^① 1999年5月16日,李欧梵、陈子善同范伯群一起在苏州大学讲演交流,该观点是李欧梵在讲演交流时提出的。



我很感激跟我做过爱的男人,尤其是成为我专栏个案的男人
(《掏心掏肺》《遗情书》)

“这本书,是一些我曾经流不出的眼泪,一些我笑容里的恐惧。这本书,是因为某个黎明,我告诉自己,必须把所有恐惧和垃圾吃下去,必须让所有的恐惧和垃圾在我这里变成糖,因为我知道,这是为什么你们会爱我。”^①

“从我迷恋文字表达的某天起,就像一个固执鼓手,在敲、在打、在抚摸,那面叫作成长的鼓。”^②

不难看出,写作可以帮助她们克服对糟糕事的恐惧,写作让她们思考,思考又让她们继续写作,写作可以治疗身心之痛,可以养活她们,让她们在年轻的时候就开始享受物质生活,同时记载青春的历程。

情欲小说的创作者均为年轻的女性,均以自传体或半自传体的形式不加掩饰地展示女主人公青春的成长历程,尤其是性经历的描写与再现,这一点在社会舆论中争议也最大,说到底,就是认为她们这样做是不道德的,这些年轻人没有权利这样做。^③

她们毫不在意因这些作品而被视为淫荡的不正经的女人。关于性,她们普遍认为一方面它是女性用身心去感受生活并把它写成文学作品的一种重要媒介,同时性又是现实生活无法回避的一部分,所以她们的写作也不可能回避。尤其是性,性于她们的写作而言已经不再是手段,“‘性’已不再是反抗的对象而是它本身。这是一种更符合理想的方式:在一个真正自由开放的社会,压抑者不会将性当作压抑的手段,自由者也不会将

① 棉棉:《关于糖·之四·糖》,北京:中国戏剧出版社,1994年版。

② 木子美:《遗情书·自序》,南昌:二十一世纪出版社,1998年版。

③ “在所有的公民自由权利中,性自由和性权利在中国是最脆弱、最容易受到攻击的。其他自由权利不管有还是没有,总没有人敢公开说,这是不该有的。但是性自由权利却是人们敢于公开宣称‘不该有’的一种权利。……不信你问一个人‘人有没有权利按自己的意愿处置自己的身体’,大多数中国人的第一反应准是‘没有’。”见李银河:《性的问题》,北京:中国青年出版社,1998年版,第185页。



性当成反抗的工具,‘性’就是天性”^①,从这个层面上说,她们的创作具有了一种典型意义。她们并不认为将别人的或自己的经历、见识和感受写进作品有什么不妥^②,曾经的见闻经历在寻找一种发泄的途径,写作就能满足这种迫不及待的需要,于是就有了这些作品,仔细阅读我们可以看到作品中的女主人公不断地质疑生活、探寻自我的强烈意识。

我们到底是为了自由而失控,还是我们的自由本身就是一种失控?(《糖》)

我对自己的这种形象很满意。谁都能得到我,但谁也得不到我的全部,但谁都不会真正地了解我。(《北京娃娃》)

我觉得我自己是完全属于社会的。(《遗情书·掏心掏肺》)

情欲小说更清晰地展示了女性的自我意识、情欲观念、立身处世,但是很多人把这些作品的走红看做是女性依靠其性的优势将男性击败后的胜

① 葛红兵:《关于“糖”之三》,棉棉:《糖》,北京:中国戏剧出版社,1999年版。

② 木子美在《遗情书·自序》中这样说:“在有限的年龄经历极限,在日常化中戏剧化,在个体生命中分裂多重角色是我的追求。”

卫慧说:“女性既要生存,还要生育,各种社会压力其实比男性大。如何表现新一代独立女性的思想、生活,如何表现这种焦虑?我试图通过我的作品表达。其实书的畅销不是偶然,不是靠性描写流行起来的,而是因为我触及一个点,女性文化上的热点。要爱情还是要性,要婚姻还是要单身,现代文明社会遇到的种种问题都需要讨论——我不太信任男性读者,因为我对男女之间的交流不是很乐观。但是,既然有新女性就会有新男性,我对新男性抱有希望。”(摘自《北京青年周刊》1997年11月17日) 文学视界 编辑整理

“《糖》是十分粗糙的,但它点亮了我的祈祷。我一直想通过写作来证明些什么,证明那个一直遭人歧视的女孩也应该有春天。”(棉棉:《在期待之中》)

春树接受采访时的答复:“重要的是写成文字,我觉得这对于爱好文学的人就够了,自己是自己的读者,把自己的想法写出来,写清楚。”(《春树:欢乐背后的无奈》)

九丹的创作感想是:“我毕业后的那几年里看到了很多东西,这是一个变革的时代,有很多泡沫的东西存在,理想与现实差距很大,一个知识女性这方面的感受更是明显,这种感受让我很想写作,希望以理想破灭的过程来表达一个女孩的成长,表现女性在这个时代的命运。从《情殇》到《漂泊女人》再到《乌鸦》都是这一主题,只不过《乌鸦》是一个更加残酷的特定环境,也能表达得更加淋漓尽致。这个主题在我的下两部小说《凤凰》和《喜鹊》里面还会继续。”(杨瑞春:《看,这个叫九丹的女人》,见《南方周末》)



利。之所以这样说是因为在很多人眼里女性似乎只剩下性这一利器。直到现在,在中国人的内心,在日常生活中,女性多数时候仍被认为是无性的被动的,^①在人前谈论性,公开或私下里欣赏性是公认的男性的权利。“在两性的相互关联中,男人和女人之间的支配关系使男性的本质表现获得的心理优势发展成了一种所谓逻辑优势。男性的东西绝对化为客观的和实质的权威标准,也就是说,不仅属于男性的经验性既定事实,而且来自男性的、为了男性而提出的观念和理想要求,都成为超性别的绝对,这对评判女人产生了严重后果。”^②这实际上意味着女性必须有意无意地压抑自己关于性的一切想法,同时女性自身也随之变成了一个很隐秘的激起男性窥探欲的性征符号。或者说,在社会的集体无意识中,包括在多数女性自身的潜意识中,就是这样认定自己在性爱中的位置的。“男人很少意识到自己的男性存在,相比起来,女人很少会意识不到自己是女性的存在。”^③所以当文学作品中女性不断地说“我属于社会”(木子美《掏心掏肺》)、“我一直是我自己”(棉棉《糖》)、“我不属于任何人”(春树《北京娃娃》)时,女性便从被动的、无性的位置中跳了出来,人们一下子看到了赤身裸体的女性,这使世俗非常难以接受,于是她们就成了淫乱的女人。她们的作品就有了色情的意味,所以误读、误解、批评、批判都是在所难免的。

与此同时,不得不承认在某种程度上,她们也确实利用了人们对性和女性的世俗心态,有目的地成功地利用了自己的经历见闻,功利地利用文学成就了她们名利双收的世俗梦想。她们有些人接受过高等教育,^④有

① “实证调查所发现的两性性行为模式的差异并不能说明女性的性欲和性能力确实低于男性,而是女性的性欲望和性能力受到了社会规范的压抑从而没有能够充分地发挥出来的结果。男权社会对女性的压抑在性问题上的表现就是女性的性欲低下、性冷淡和女性这个性别的非性化。”李银河:《性的问题》,北京:中国青年出版社,1999年版,第180页。

② 西美尔:《性别问题中的相对和绝对》,见《金钱、性别、现代生活风格》,刘小枫编,顾仁明译,上海:学林出版社,1996年版,第184页。

③ 同上书,第180页。

④ 卫慧毕业于上海某大学中文系,木子美毕业于广州某大学,九丹毕业于北京某高校。



些人中途辍学,^①都是在一部惊世骇俗具有浓厚的自叙传色彩的作品之后迅速走红。但她们能走多远,她们的作品能有多久远的影响一直不被人们看好,有些甚至根本谈不上走多远的问题。应该说,她们的写作在彼时真的是她们情绪宣泄的需要,她们也确实具有一定的才气,但她们又是务实的,她们关注的是自身的感受和生活,而没有什么历史使命感和强烈的社会责任感,这些对她们而言是既沉重又遥远的事。

总的来讲,她们的写作至少比许多无病呻吟、矫揉造作的作品要真诚许多。她们的小说中从不回避或避讳求欢、做爱、情欲等这些与人欲息息相关的字眼。初夜、高潮、风情、卖淫、吸毒等都会出现在她们的作品中,但这些作品并不是要教唆人们怎样淫乱,怎样放纵和庸俗不堪,如前所述,这些作品的作者们是想引发人们的某种思索,即使有哗众取宠的因素,它们仍不失为有一定意义的作品。也因此,许多作品确实经历了许多波折。她们的作品让我们看到了人在青春的成长过程中经历着怎样的挣扎,甚至会留下难以弥合的伤痛,它们能让世人更深入地了解年轻人的生活,触摸到她们这些年轻人的生活脉搏。这些作品告诉我们,其实生活中所有的年轻人都在追求身心的自由,对学习、对生活、对性爱、对一切的一切都有着他们自己的理解,也许很生涩,甚至是错误的,但也许这就是青春的意义,会犯错,但却要不顾一切地去做。

很明显,情欲小说的创作潮流表明当下社会的部分年轻人从生活方式到道德价值判断等各方面都与社会不尽相容,社会舆论对这类文学现象的评判无法不受到社会风俗(非正式制度)遗传性的影响,情欲小说笔下的“爱情是一种社会现象,因为它归根到底是会产生社会后果的”^②,所以必然离不开那些来自于具体社会环境的伦理道德约束。另外,她们的创作反映在意识形态上的变化又并非是孤立的,毕竟,意识形态是社会这

① 棉棉 16岁辍学,18岁返回上海重新开始写作;春树,高中二年级辍学,并开始以自由写作谋生。

② 瓦西列夫:《情爱论》,赵永穆、范国恩、陈行慧译,北京:当代世界出版社,1998年版,第166页。



个半开放的大系统的一个子系统,它和其他各个子系统之间是紧密联系在一起的,所以这些文学现象的产生与风靡又是富有意味的,在主题、形象、叙述方式、视觉效果以及语言等方面的创作实践突破了人们对女性生活的界定,再现了一种女性与民族国家的另类关系。^①不过,对这些作者而言,社会、文坛的承认并不重要,因为她们是想写才写作,写作令她们一吐为快,文学于她们而言是一种诉说,一种工具,一种表白的媒介。至于以后她们是否会继续写作,写什么,作品是否会被世人流传,这些问题谁都无法预测,最重要的是她们用自己的心写了,真诚地对待过笔下的文字。其实,宽容一点,平和一点,情欲小说会让我们看到更多有意义的东西,相信这些骇世之作在经历了历史的淘洗和读者的检验之后会得到它们应有的评价。

阅读延伸

员媛葛红兵、朱立冬编:《王朔研究资料》,天津:天津人民出版社 圆园缘年
缘年版。

圆媛顾晓鸣:《透视琼瑶的世界》,太原:北岳文艺出版社 员圆缘年
缘年版。

猿媛陈彬彬:《琼瑶的梦:琼瑶小说研究》,台北:皇冠文学出版公司
员圆缘年
缘年版。

源媛林芳玫:《解读琼瑶爱情王国》,台北:时报文化出版企业公司
员圆缘年
缘年版。

缘媛陈东林:《毒品·艺术琼瑶作品批判》,长春:时代文艺出版社
圆园园
缘年版。

远媛王基国、余学芳编著:《爱情教母琼瑶》,广州:广东旅游出版社、新
疆人民出版社 圆园园
缘年版。

苑媛赵稀方:《小说香港》,北京:三联书店 圆园园
缘年版。

① 陈顺馨:《导言一:女性主义对民族主义的介入》,见陈顺馨、戴锦华选编:《妇女、民族与女性主义》,北京:中央编译出版社 圆园园
缘年版,第 缘页。



思考延伸

1. 言情小说中基本人性的思考。

2. 爱情、欲、性与言情小说。

3. 影视剧中的言情叙述。

4. 网络时代的隐私。

第四章

武侠小说

内容提要

本章分析了我国大陆和香港、台湾两岸三地主要的武侠小说作家作品。除了金庸、梁羽生、古龙之外,对“后金庸时代”和“大陆新武侠”也进行了专节分析。

第一节 概述

中国当代武侠小说在时间跨度上指的是 1949 年以后创作的武侠小说,从表现内容上则是区别于中国古代和近现代武侠小说的具有新内涵的小说。中国当代武侠小说有其基本特点,从思想内容上看,当代武侠小说以“侠义”为中心,以“江湖”为战场,反映当代社会的价值观念,展示出



人性的复杂化和立体化,寓示了人生哲理和生命哲学,武侠小说进入当代人生。从文学技巧上说,当代武侠小说借鉴了新文学的表现手法,侧重刻画“立体人”,糅入西方文学技巧,如侦探小说、推理小说的描写悬念和推理过程,加入电影文学剧本的当代影视手法,丰富了小说的表现力和张力。

中国当代武侠小说的创作有其独特的历史文化和社会背景。1949年中华人民共和国成立,这是中国当代文学发展的一个转折点。从此,武侠小说就被列入封建落后的文学范畴,武侠小说在大陆被禁绝,从出版界销声匿迹。五六十年代的台湾和香港,娱乐活动缺乏,人心复杂,武侠小说创作在困境中走向前台。在台湾,武侠小说在逆境中求生存,1956年的“暴雨专案”^①对武侠小说的发展是个很大的打击,但打击只限制了武侠小说的发展空间,并不能扼杀武侠小说的发展前景。香港当代武侠小说发展的环境相对宽松,港英当局对武侠小说创作采取“消极不扶持”态度,这为香港当代武侠小说走向商业化创作提供了充分条件。香港当代武侠小说始于梁羽生,1955年的连载小说《龙虎斗京华》,之后,在出版商和读者的欲求中,武侠小说成为大受欢迎的通俗小说类型。20世纪60年代,大陆的新派武侠小说创作开始走上坡路并开始复兴。

中国当代武侠小说作家群从地域上可以分为三大块,即:香港、台湾和大陆。

香港地区武侠小说的代表性作家有梁羽生、金庸、蹄峰、金锋、张梦还和黄易等人。

蹄峰,原名周叔华,生平不详,上海人,代表作有《游侠英雄传》、《武林十三剑》等,围绕“反清复明”主题做文章。

金锋,原名张本仁,生于1906年,广东人,代表作有《西域飞龙传》、

^① “暴雨专案”是台湾地区首次完全针对武侠小说展开查禁的一项工作,它于1956年5月由台湾警备总部执行,共计列入取缔对象的武侠小说多达五百余部,其中包括大陆、香港所出版或在台湾翻版的新、旧武侠小说。参见叶洪生:《论剑》,上海:学林出版社,1996年版,第183页。



《天山雷电剑》、《冰原碧血录》、《子母离魂曲》等,它们将清宫秘闻与边疆风情糅为一体。

张梦还,原名张扩强,生于1918年,四川人,代表作有《沉剑飞龙记》、《青灵八女侠》、《十二女金刚》等,行文有还珠楼主之遗风。

台湾地区武侠小说的代表性作家有郎红浣、卧龙生、司马翎、诸葛青云、古龙、萧逸、柳残阳和陈青云等人。

郎红浣,原名郎铁青,生平不详,北京旗人,是台湾武侠小说的先行者,代表作有《古瑟哀弦》、《碧海青天》、《瀛海恩仇录》、《剑胆诗魂》等,写英雄儿女的悲欢离合故事。

诸葛青云(原名张建新,山西解县人,代表作有《紫电青霜》、《天心七剑荡群魔》,写文采风流的江湖儿女的情海波澜,并充满玄幻色彩。

萧逸,原名萧敬人,1937年生,山东菏泽人,代表作有《铁雁霜翎》、《马鸣风萧萧》、《甘十九妹》、《饮马流花河》、《无忧公主》等,小说注重外在气氛营造和人性冲突的描写。

柳残阳,本名高见几,1935年生,山东青岛人,代表作有《玉面修罗》、《神手无相》、《断刃》、《渡心指》等,建立起独具一格的“铁血江湖派”风格,多写独行侠盗或职业杀手的血性与孤愤。

陈青云,本名陈昆隆,1928年生,滇西云龙石门人,代表作有《黑儒传》、《鬼堡》、《血榜》、《残人传》等,建立起独具一格的“鬼派”风格,内容非鬼即魔,且嗜血嗜杀。

大陆新武侠小说的代表性作家有戊戟、沧浪客、独孤残红,后起之秀则有小椴、沧月和沈璠璠等。

戊戟,本名王影,原任《佛山文艺》副主编,代表作有《武林传奇》、《江湖传奇》、《神州传奇》、《奇侠传》等,其小说故事模式走的是“革命加爱情”的路子。

沧浪客,本名姚霏,曾在云南师范大学中文系任教,1980年辞职,开



始以“沧浪客”为笔名创作武侠小说,《一剑平江湖》是他的代表作和成名作。

独孤残红,曾经在湖南长沙的书场里说书,1949年代末,正式介入武侠小说创作领域,并很快陆续推出了自己的武侠小说成名作品《江湖四部》系列。

第二节 摇香港武侠小说

一、金庸:武侠王者

金庸,本名查良镛,生于1924年,浙江海宁人,出身望族。大学主修英文和国际法。毕生从事新闻工作,曾任《大公报》和《新晚报》的记者、翻译、编辑,1955年创办香港《明报》,任主编兼社长,期间创办《明报月刊》、《明报周刊》、新加坡《新明日报》及马来西亚《新明日报》等。他写有诸多政治评论、随笔、电影评论、戏剧评论、佛学研究及历史人物研究和电影剧本等。1955年,金庸在梁羽生、罗孚等人影响和鼓动下,创作第一部武侠小说《书剑恩仇录》,在《新晚报》一经发表,便引起巨大轰动,金庸也一举成名。此后,一发不可收,共创作了《射雕英雄传》、《天龙八部》、《笑傲江湖》、《鹿鼎记》等15部武侠小说,它们经过作者耗时十年修订后更加完善,奠定了金庸在当代武侠小说史上的王者地位。金庸的小说以中国传统文化见长,他的小说宣扬的是中国传统文化中的精髓,其中儒家伦理和侠义道德尤其是作者所津津乐道的,也是支撑起小说中人物精神的标杆,成为其小说中正与邪的分水岭。《书剑恩仇录》写书与剑的冲突,江湖与江山的矛盾,作者将红花会与朝廷放在对立的两面,主人公陈家洛夹在中间,纠缠于江湖与朝廷的恩怨仇杀。在该书中,金庸初步体会到历史与武侠结合创作小说的妙处。于是,到第二部武侠小说《碧血剑》中,作者干脆取历史名人——袁崇焕作为小说中的由头,尽管袁崇焕在小



说中没有正面出场,但是作者仍然认为,他是小说中的真正主角,这部小说巩固了金庸将真实历史与小说虚构巧妙结合的创作思路。之后,作者推出了《雪山飞狐》,小说运用倒叙手法,主人公的故事由多个人从不同角度加以描述,进而丰满了主人公的立体形象。同时,小说开始用电影的镜头切换手法来渲染气氛。在以这三部小说为代表的前期创作中已经初步显示了金庸武侠小说创作的大手笔,之后,作者推出的《射雕英雄传》更是石破天惊之作。该小说 1955 年至 1959 年连载于香港的《商报》。小说刻画了一系列栩栩如生的经典人物形象,主人公“侠之大者”的郭靖和精灵古怪的黄蓉自不必说,其他的“东邪、西毒、南帝、北丐、中神通”也是个精彩,再加上杨康、周伯通等,作者成功地写出了江湖世界的千姿百态,更写出了人性的复杂多样。接着,作为《射雕英雄传》续曲的《神雕侠侣》和《倚天屠龙记》也一一推出。《神雕侠侣》侧重写一个“情”字,杨过和小龙女的爱情堪称曲折和惊世骇俗,而郭芙、公孙绿萼对杨过的爱又何其动人,李莫愁为情而变态又何其可怜。可以说,金庸在这部小说里写出了爱情的伟力,包括爱情感天动地的力量和爱情处置不当时巨大的破坏力;也写出了爱情的甜蜜和悲苦,写出了爱情的多样化和不由自主。站在爱情的立场上,谁又能去怪李莫愁的极端,有时也不免觉得她是一个可怜的弱女子,尤其是在她抱着郭襄时显现的母性情怀,有谁不为之感动?《倚天屠龙记》还是写情,不过作者不再侧重男女之间的爱情,而是将侧重点放在了兄弟间的情义上。对此,金庸曾作过说明:“这部书情感的重点不在男女之间的爱情,而是男子与男子间的情义,武当七侠兄弟般的感情,张三丰对张翠山、谢逊对张无忌父子般的挚爱。”^①诚如作者所言,小说写张三丰为救稚子而委曲求全,武当七侠的甘苦与共,都是感人肺腑的场面,这也显示了兄弟之义的美好。之后,作者推出的小长篇《连城诀》也非常值得一提。该小说 1956 年载于《东南亚周刊》,初名《素心剑》。可以说,这是一部人性与人世的寓言。小说描写了武林中人为了夺取象

① 参见金庸:《倚天屠龙记·后记》,北京:三联书店,1955 年版。



征“大宝藏”的图谱而进行的灭绝人性的残杀,师害徒、父害女、师兄弟之间的谋害,人的互相残杀的原因只有一个——财富,财富将人性泯灭殆尽。小说将人性的阴暗一面和人性的贪婪揭露无遗,那些以江湖正义自居的人士同样变得兽性大发。主人公狄云就是这一切的见证者,他目睹了人类的惨剧,亲身经历了人与人之间的互相栽赃,也亲历了丁典与凌霜华催人泪下的爱情。在推出一系列武侠小说精品后,金庸迎来了自己创作的最高峰,从1955年开始,他相继推出了《天龙八部》、《笑傲江湖》和《鹿鼎记》。《天龙八部》采用分段手法,写了诸多地域,在国家上就涉及了大理、大宋、金国、辽国、西夏等,小说主人公也写了三个,可以说,在小说构架上空前宏大。该小说也是金庸塑造“为国为民,侠之大者”的终结篇,主人公萧峰为国走向了悲剧的终途。《笑傲江湖》则以争夺江湖霸权为焦点,各路武林人士或明或暗参与巧取豪夺,代表正义的五岳剑派,代表邪恶的魔教,他们争夺的目的只有一个,即:做武林盟主,能够对江湖人士发号施令。为了达到这个目标,他们无所不用其极,东方不败、岳不群、林平之甚至挥刀自宫,进行了自残。从这个角度看,《笑傲江湖》是一部政治寓言小说,完成了政治虐杀人性的讽喻。同时,《笑傲江湖》又是一部刻画复杂人性的小说。华山派掌门岳不群素以正义自居,为了权力之争,他最终成为正义的敌人,而魔教中的曲洋、向问天却是顶天立地的好汉。《笑傲江湖》的主人公令狐冲是金庸小说中难得一见的浪子形象,他心地善良、游戏人生、藐视礼教、放纵性情,是一个可爱的艺术典型。《鹿鼎记》的完成,宣告金庸武侠小说创作的结束,这部封山之作塑造了“小流氓”韦小宝这一人物形象,此人机灵、世故、不学无术,善于耍无赖,就是这样一个人凭着三分机智加七分运气,从满清第一武士鳌拜到天地会第一英雄陈近南甚至身居高位的康熙皇帝,无不被他通吃,靠着自己的小聪明,他飞黄腾达、官运亨通,并娶到了七个如花似玉的老婆。在该小说中,作者不再继续打造大侠形象,而是走向了“反侠”。

金庸小说的立足点是中国传统文化,小说中的江湖是在儒、释、道三



家文化浸润中的武侠世界。金庸笔下刻画的侠义是道德世界中的侠义。侠义是武侠小说的独特主题,也是武侠小说刻画的主体,金庸小说的独特之处在于着力刻画的是道德世界中的侠义主题,小说主人公的侠义精神被严格拘于传统伦理道德范围之内。

第一,为国为民,侠之大者。金庸小说中的大侠是以为国为民为己任的,《射雕英雄传》的男主角郭靖在起名时就已经含有为大宋国雪耻的意味,而长大成人的他也不负众望,为保卫大宋江山拼尽全力,郭靖也被众多金庸小说研究者公认为“第一大侠”。但我认为,《天龙八部》中的萧峰更为深刻地反映出作者的“大侠”理念。书中的武林第一大帮丐帮帮主萧峰的一生就是为国为民的一生,作者在他左右为难的灵魂深处描写这种尴尬。丐帮帮主萧峰在小说开篇就为了维护大宋国的利益率领他的帮众勇战西夏来犯者,但随着故事的发展,他慢慢发现自己竟然不是汉人,他为之奋斗和维护的帮派竟然是自己的杀父仇人,他被排挤、被诬陷,但最终的结局仍然说明,他逃脱不了自己心中“为国”的理念,尽管大宋对他不仁不义,但他的生命仍然以维护大宋江山而告终,同时他却背叛了自己的国家大辽,所以,他毅然选择了自杀。不管是选择大宋或者大辽,其中渗透的都是为国为民的思想,这把萧峰逼上了绝路。郭靖为国为民令读者称快,萧峰为国为民则令人震撼和扼腕。如果换成古龙笔下的英雄,他尽可以享受作为英雄带来的实惠,美酒、美女、权力,而不是如萧峰以命酬天下的悲壮。反过来看,金庸笔下的人物,即使武功再强,如果不为国为民,那他不仅不能成为大侠,而且他的结局注定悲惨,《射雕英雄传》中的欧阳锋最具代表性,在小说最后,欧阳锋已经成为天下武功第一人,但是他却疯了。

第二,长者伦理,道德至上。武侠小说的表现对象是江湖世界,江湖世界有其独特的规则,金庸笔下的江湖规则最大的一是长者伦理,二是道德至上。

长者伦理具体表现为对师者要尊、对父母要孝。这在《笑傲江湖》中



刻画得最为典型,具体表现在令狐冲和恩师岳不群的关系上。岳不群与令狐冲的关系是师徒,也是父子。岳不群为了实现他江湖霸主的梦想,手段无所不用其极,已经成为江湖大恶,成为江湖正义人士的对手和最大敌人,令狐冲作为江湖正义的代表在面对岳不群时表现出的是软弱和不反抗,不是他武功不行,也不是他不知道师父是正义的敌人,但是他就是不能出手,甚至可以把性命交给岳不群。令狐冲的行为看似不可思议,但在作者笔下这是正常的甚至是必须的,因为岳不群是他的师父,是把他养大的师父,兼有师父和父亲的双重角色,他必须尊重他,甚至可以为他放弃自己的生命。小说的结局也充分说明了这一点,岳不群最终死在了仪琳的剑下,仪琳是在令狐冲和岳不群交战到不可开交的时候完成这一使命的,说是使命是因为这项任务必须由她完成,否则令狐冲在书中的结局就会陷入不知该何去何从的境地,这是令狐冲的性格使然,更是作者观念使然。

道德至上表现为金庸小说“用最规范的中国道德文化建立了他武侠世界的基本秩序,确立他的武侠人物是非评判的基本标准”^①。道德至上在金庸小说中的权威性在《书剑恩仇录》中已经得到了表现。小说一开始就是叙述红花会的头目,怎样以最隆重的“千里接龙头”礼节,去迎接陈家洛做他们的总舵主,而红花会众人决意让一个二十来岁的年轻人当总舵主,唯一原因是上一任总舵主有遗命说,光复汉人江山的大业,关键在此人。江湖第一大帮之主这么轻易地就交给了陈家洛,已初步显示了帮派道德的权威。另一方面,陈家洛接受总舵主之位的深层原因也是道德,身为领袖,事实上他是个最被动的人。他本来不想做总舵主,认为跟自己个性不合,但人家一定坚持,尤其是义父叫他做,于是他就做了。顾全道德,以道德为上,既成全了陈家洛,也害了陈家洛,害了红花会。只顾成全私德,不衡量公众效果,成为陈家洛书生论政的致命弱点。红花会的一败涂地,归结原因在于陈家洛知道乾隆身世后,在乾隆答应与红花会结

^① 汤哲声:《流行百年:中国流行小说经典》,北京:文化艺术出版社,2004年版,第174页。



盟,恢复汉人朝廷时,陈家洛自信地以为乾隆会真心站在红花会的一边。而陈家洛之所以盲目相信乾隆皇帝会推翻自己所统治的帝国,是因为陈家洛以为乾隆会同他一样以血统道德来决定一切。在红花会的大事上,道德至上;在自己的爱情上,陈家洛同样如此,这既害了霍青桐和香香公主,也害了他自己。道德至上在《射雕英雄传》中的杨康身上表现得尤为深刻。《射雕英雄传》塑造了为读者津津乐道的大侠郭靖,而在读者心目中,并不光明的杨康却是最生动、最复杂的人物形象。杨康出场不久,就陷入了情与理的冲突,即激烈的道德冲突,是选择他的生身父亲杨铁心,还是选择抚养他十八年的完颜洪烈,对于他这是两难选择。简单地说杨康是贪图富贵之辈,是不尊重事实的论断,如果只图富贵,他完全可以割下完颜洪烈的首级去降大宋或降蒙古。另一方面,对杨铁心,虽然这个生身之父来得非常突然,但杨康还是选择了尽孝,纵观杨康行事,他有冒天下之大不韪的气概,按照他的行事逻辑,他可以派人把杨铁心一杀了之。相反,他不但没有这样做,反而陷入了深深的灵魂挣扎和拷问。静夜中,他抚枪悼父;临死前,他一边扑向父王怀中一边又痛斥完颜洪烈害完生身父母又来害自己。这是他灵魂斗争的一刹那闪现。尽管他的良心受到世俗道德的强烈谴责,但他也只是把自己的不安与内疚深埋心底,选择了忠于相对更为炽热、真挚的感情。他不可能对父母的事毫无芥蒂,但尽管对养父有诸多抱怨,却终究抵不过养育他十八年的感情。杨康作出的选择,是他选择了对自己伤害最轻的一方。但杨康道德冲突和灵魂挣扎的现实,仍然凸显了道德伦理的强大。金庸的武侠梦,经历了一个从英雄到反英雄的转变。作者的封刀之作《鹿鼎记》的主人公韦小宝,可以说是反英雄的登峰造极。他无拳无勇,没有理想,只能凭着小聪明加上一点运气无往而不利。但举足轻重的一点是:即使是这样一个小流氓,却也有他的大原则——恪守江湖道德。对部下,韦小宝动辄赏赐几千两银子,是谓仁;对天地会,他宁死不肯出卖,是谓义;对几位师傅,他服侍备至,是谓礼;虽没有多少修养却能设计摆平罗刹公主苏菲亚,是谓智;说过的话一言九



鼎,是谓信。可见,传统道德中的仁义礼智信,韦小宝全部具备。可以说,道德至上是金庸小说赖以立足的江湖原则。

在所有的小说种类中,武侠小说是最需要依靠情节取胜的小说类型之一。金庸小说也不例外,而且高明的情节艺术还是其小说成功的重要元素。金庸小说的结构特征是严谨恢弘、大巧若拙。武侠小说是以故事情节为主的,“在古往今来的小说结构上,金庸达到了登峰造极的境界”^①,这应该是金庸小说拥有最广大读者群的重要原因,金庸小说有环环相扣的故事设置。《倚天屠龙记》中围绕屠龙刀、倚天剑的秘密展开故事,层层设谜,步步解谜;《侠客行》同样是大谜中套着小谜,石中玉与小乞丐到底是什么关系,小乞丐的身世之谜又是怎样的,这些都吊足了读者的胃口。《笑傲江湖》一开篇,福威镖局突遭灭门之祸,在此,作者设置了一堆悬念:林家惨剧的形成,原因何在?镖局少爷林平之逃走以后结果又怎样?这些悬念促使读者迫不及待地要读下去。在小说情节的展开中,原有的悬念尚未完全解开,小说作者又安排了新的悬念:嵩山派围攻衡山派高手刘正风,原因是什么?江湖上几十位教主、帮主、洞主、岛主为恭候一神秘的“婆婆”突然聚会,“婆婆”的真正面目是什么?接下来的小说情节,同样是环环相扣,使读者在对答案的期望中饶有兴致地读下去。可以说,善于设置悬念,是金庸小说情节设置的成功所在,也是其小说创作的成功所在。在大框架中,《笑傲江湖》是悬念设置,同时,小说在具体的细节上也极好地做到了前后呼应。到了《天龙八部》,作者更是创造了独特的小说结构,在技巧运用上称得上是大巧若拙。小说的第一卷至第二卷的上半部是写大理段誉的,第二卷的下半部至第三卷是写乔峰,小说的第四卷全是写虚竹的故事,第五卷,则是写萧峰、虚竹、段誉这三位主人公第一次会齐,大战少林寺,并且说明了前缘,了断了恩怨。可以看出作者采取的是分总的写作手法,将每一位主人公的传奇故事逐一展示出来,最后再让他们会聚一起,在结构上总束全书。当然,作者将小说合成一个整

① 冯其庸:《金庸笔下的一百零八将·序》,杭州:浙江文艺出版社,2009年版。



体,不是拼凑,而是精神上一体的整体,可以说运用了非常高明的技巧。《天龙八部》在叙述段誉、萧峰、虚竹这三位主人公的个人传奇时,从细节上为其他两位主人公和其他种种人事做好了铺垫。如在讲述段誉时,“北乔峰,南慕容”对于他不陌生;类似的,虚竹在尚未见萧峰时,已经对萧峰神仰已久并在和段誉结拜兄弟时将他作为大哥结拜了,通过这样的穿针引线,三个人物虽在一起的时间不多,但他们在精神上是互通的。而慕容复、游坦之等“其他的人事”也通过这种方式与三位主人公直接或间接地有某种关系,至少与其中的一位有直接或间接的牵连。作者正是把段誉、萧峰、虚竹三人作为小说《天龙八部》的叙事中心,并把他们作为联接小说中其他人和事的结构枢纽。正是在这个意义上,作者将看似松散的叙事方式通过一致的精神紧密地团结在小说的中心,应了创作散文的“形散神不散”原则,这应该是小说结构的最高境界了。

可以说,到了《笑傲江湖》和《天龙八部》,金庸小说的结构技巧已经炉火纯青,打乱人物出场次序,平行的模块化叙述,故事似乎很随意地就开始,突然之间变化迭生,达到了结构为人物服务的目的。

金庸固然是现代武侠小说作家的盟主,但从客观上分析,他的小说也存在一定的局限性,即:女性形象塑造的缺憾和女性为爱情而生为男人而活的女性观。

在金庸的笔下,有众多的侠女,黄蓉、小龙女、赵敏、小昭,这一系列鲜活的人物形象一直为读者所称道。但当我们在为这些人物击节称好、津津乐道的同时,也不免为这些人物形象塑造某些方面的不足感到惋惜,感叹其“白璧微瑕”。

原因在于,在金庸的武侠小说中,其视角一直是以男子为中心的,这就使其在塑造女性形象时存在先天上的不足:无论是多么优秀的女性,当她一旦遇上她所心仪的男子,便心心念念地以他为中心,为其生,为其死,为了他,不惜放弃自己的一切。为了心中的男子,她们甚至连自己的气质秉性也能完全改变。《射雕英雄传》中的黄蓉,是著名的“东邪”黄药师的



女儿,曾被正派人士斥之为“妖女”,在父亲的熏陶下,“甚么仁义道德,正邪是非,全不当一回事”^①,亦是一个“薄周公,废礼仪”,邪气颇重而不为世俗所动的奇女子,可是当她遇见了大智若愚的郭靖,并且以心系之之后,郭靖及其身后所代表的正统的为人处世及其思维方式便在她身上有了越来越强的影响力,虽然其间她还能说出像“他要娶别人,那我也嫁别人。他心中只有我一个,那我心中也只有他一个”^②这样的奇人奇语,但总的来说,她还是逐渐经历了一个从行为到思想上“邪气渐消”的过程,用她女儿的话来说,“爹虽肯听妈的话,但遇上大事,妈是从不违拗爹爹的”^③,最后,她不惜放弃自己追求自由无羁的理想抱负,与郭靖共守襄阳,去完成那个不可能完成的任务,便是一个明证。

到了《神雕侠侣》中,在金庸的笔下,黄蓉更是经历了一个从被动到完全自觉自愿的过程,成了正统的礼教思想观念的坚决拥护者和坚定执行者,从而在很大程度上成为杨过与小龙女结合的一大阻碍。在这件事情上,她甚至显得比一贯“大义凛然”的郭靖更为激进。用黄药师的话来说便是,“她自己嫁得如意郎君,就不念别人相思之苦!我这宝贝女儿就只向着丈夫,嘿嘿,‘出嫁从夫’,三从四德,好了不起”^④。至此,原来那个古灵精怪、至情至性的黄蓉已经彻底不复存在,而代之以一个“道貌岸然”的“郭夫人”。

与黄蓉相类似,《倚天屠龙记》中的赵敏也是一个如此这般的人物,在小说中刚出场时,她是一个代表朝廷方面与江湖群豪为敌的领袖角色,在绿柳庄、武当山、万安寺,她作为一个女中梟雄的形象充分地展现在了读者的面前,在与张无忌的几次正面交锋中,她丝毫不落下风,甚至可以说是将张无忌玩弄于股掌之间,一个精明狡诈的女中豪杰形象跃然纸上。可是当她一旦私心里爱上了张无忌之后,情况就大不一样了,非但在江湖

① 金庸:《射雕英雄传》,第104回,大闹禁宫,北京:三联书店,1995年版,第189页。

② 金庸:《射雕英雄传》,第104回,新盟旧约,北京:三联书店,1995年版,第190页。

③ 金庸:《神雕侠侣》,第104回,襄阳鏖兵,北京:三联书店,1995年版,第398页。

④ 金庸:《神雕侠侣》,第104回,东邪归人,北京:三联书店,1995年版,第399—400页。



交锋中平添了许多旖旎色彩,更不惜为了张无忌而放弃一切,叛兄、叛父、叛国,成为了一个不折不扣的“蒙奸”。为了张无忌,她所作出的牺牲不可谓不大。可张无忌呢,用他自己的话来说,在他身边众多的女性之中,他私心里真正最喜欢的,还是那个远在波斯的小昭。

金庸小说中的女性形象很多缺乏自己独立的人格,这从一个侧面反映出金庸的女性观是有一定缺陷的。^①这也影响了其小说的文学性和完美性。

二、梁羽生:武林长者

梁羽生原名陈文统,1924年生于广西蒙山的一个书香门第,自幼写诗填词,接受了很好的传统教育。1949年起定居香港,供职于《大公报》。他平时爱看武侠小说,1954年香港发起了一台雷声大雨点小的白鹤派与太极拳的打擂。而《新晚报》抓住这一商机,为了再造打擂声势并扩大报纸发行,于是请来梁羽生为报纸写连载小说,这就是新派武侠小说之始的《龙虎斗京华》。之后,他陆续写出了《萍踪侠影录》、《白发魔女传》、《七剑下天山》、《云海玉弓缘》、《狂侠·天骄·魔女》等优秀武侠小说,至1959年“封刀”,他一共创作武侠小说14部。

梁羽生的处女作《龙虎斗京华》是香港新派武侠小说的第一部作品,该小说的题材是描写清末的义和团运动,在选材上与旧派武侠小说区别不大,并没有完全脱出民国时期武侠小说的创作范畴,但作者的立场和态

^① 汤哲声从考证金庸小说的局限性角度指出金庸是歧视女性的。他说:“金庸的小说也有令人不满意的地方。他的小说中没有一个真正的女侠。小说中的女性都是围绕着男性,为情而生,为情而追,为情而累,为情而死……她们似乎都缺少独立的人格,从中可以看出女性在金庸心目中的位置。”见汤哲声:《中国现代通俗小说流变史》,重庆:重庆出版社1993年版,第145页。类似的,香港专栏女作家吴莺仪也有同感,她在对金庸笔下的女性形象作过分析后,得出结论:“金庸不会写女人,因为他对女性了解不够,单从男性的主观出发,太过注重塑造大男人主义之下的理想女性,以致人物发展缺乏深度,有时缺乏说服力。”“金庸女子有潜质的其实不少,但往往因金庸不感兴趣而得不到发展,结果,她们只能是一种形象,一种姿态,一股情感,一个片段。”见吴莺仪:《金庸小说的女子》,香港:明窗出版社1980年版,第153页。汤和吴的观点都是切中肯綮的,我们反思金庸笔下的黄蓉、赵敏、小龙女等都是为爱情压抑了个性。



度却是与旧派武侠小说截然不同的。小说对义和团的反清反帝运动给予了充分肯定,对这场群众革命予以正面描写和刻画,而对清政府予以谴责和批判。可以说,《龙虎斗京华》拉开了新派武侠小说的大幕,为新派武侠小说创作奠定了风格走向。作者在写出同样以义和团运动为背景的《草莽英雄传》后,转换历史背景,写出了《白发魔女传》,这是一部优秀的武侠小说。它的开创性意义有:第一,拉开了梁羽生塑造女性形象系列的序幕,塑造出经典的白发魔女人物形象。白发魔女是一个立体的人物,她兼具野性、魔性和侠性。她天真纯洁,是个“野孩子”,这赋予她敢作敢为的品性,她心狠手辣,行事毫无规矩,这赋予她匪夷所思的魔性;她路见不平,拔刀相助,这赋予她正直豪迈的侠性。第二,小说开始将庙堂和江湖巧妙融合起来,以江湖世界为中心,不再像初期创作中以庙堂为中心的构架。之后的《七剑下天山》、《萍踪侠影录》都是优秀的作品,也是历史武侠小说的典范。《七剑下天山》写天山英雄的反清义举和他们的感情纠葛,小说是“天山系列”的开山之作,凌未风、刘郁芳、韩志邦三人的感情纠葛更是令读者感到揪心和抱憾。同时,梁羽生运用西方文学的技巧写武侠小说,在小说中运用弗洛伊德有关潜意识的心理学说来为小说中的桂仲明解梦。《萍踪侠影录》也是写儿女情长的佳篇,书中张丹枫与云蕾从热情相恋到分道扬镳最终有情人终成眷属,写得生动真实,二人的心理矛盾和痛苦异常逼真。《云海玉弓缘》是梁羽生武侠小说创作的“异类”,它是作者小说中历史感最弱的一部作品,它以寻访争夺武学秘笈为基本主题,展开离奇的情节。厉胜男为报杀父之仇,到东海荒岛寻找祖上留下的武学秘典,这被江湖魔头孟神通盯上,二人各得一半秘笈,最终在学得武功的基础上二人决一死战,两败俱伤。小说在一个“寻宝—得宝—毁宝”的故事中,塑造了正直孤独的主人公金世遗的形象,他敢作敢为、仗义行事,但由于他练的是邪派内功,加上出手狠辣,江湖中人无不对他避之三分。小说中的女主人公厉胜男也是一个成功的人物形象,她是一个心狠手辣充满复仇欲火,却又含情脉脉、狂放不羁的女子形象。对仇人,



她以极尽毒辣的手段报复 ,不达目的不罢休 ;但对所爱的人则用尽浑身解数 ,得到她想要的爱 ,她与孟神通的两败俱伤和最终死在金世遗怀中都是证明。小说中 ,作者还用大量笔墨描写金世遗与厉胜男、李沁梅、谷之华三人之间斩不断、理还乱的感情纠葛。最后 ,当金世遗发现他的真爱是厉胜男时 ,厉胜男已经彻底离他而去了 ,金世遗的爱情最终以悲剧收场。在这部小说里 ,梁羽生将侠骨柔情提高到一个新的境界。至此 ,已是梁羽生小说创作的高峰期 ,之后 ,尽管作者又推出了《冰川天女传》、《侠骨丹心》、《女帝奇英录》、《鸣镝风云录》、《幻剑灵旗》、《武当一剑》等小说 ,塑造了不同的人物形象 ,尤其如《冰川天女传》里的桂冰娥和《女帝奇英传》中的武则天等女性形象塑造 ,为梁羽生女性形象系列增辉不少 ,但是仍然摆脱不了作者的小说创作在走下坡路的事实。

梁羽生的出名一方面是因为他是新派武侠创作第一人 ,但更重要的是其小说有着鲜明的特色。梁羽生是现代武侠小说中最具有名士味的作家 ,他精通文史 ,小说中的历史内涵尤其深厚。他小说中的江湖世界是中国传统历史框架中的江湖世界 ,可以说是历史中的江湖世界 ,这也使得他的小说具有人文武侠的特色。

正统侠义观念是梁羽生小说的灵魂。具体表现为 :

第一 ,国家为上 ,汉族中心。梁羽生在小说中刻画了诸多矛盾冲突 ,可简单归纳为三种 ,即 :“江湖一庙堂”冲突、民族冲突、正邪冲突 ;在这多重的矛盾冲突中 ,三者往往交织在一起 ,既有对立 ,也有统一 ,但大原则是国家为上、汉族中心。在“天山系列”小说中^① ,以清代为背景 ,站在江湖的立场上反对朝廷 ,站在汉族的立场上反对满清 ,站在正义的立场上扶助弱小民族 ,站在祖国的立场上“宁与清室 ,不与番邦” ,并与一切爱好和平者实现民族和解。“义和拳系列”小说表现了保家卫国的主题 ,《龙虎斗

^① “天山系列”具体包括《塞外奇侠传》、《七剑下天山》、《江湖三女侠》、《冰魄寒光剑》、《云海玉弓缘》、《冰川天女传》、《侠骨丹心》、《风雷震九州》、《冰河洗剑录》、《游剑江湖》、《牧野流星》、《弹指惊雷》、《绝塞传烽录》、《剑网尘丝》、《幻剑灵旗》、《武林三绝》等。



京华》中的反清灭洋、扶清灭洋即是其突出表现,其中有明显的汉族中心思想。反清除满是他的小说中的一个常见主题。《七剑下天山》中的天山英雄的壮志雄心就是开辟反满抗清基地,以杀死当朝皇帝康熙为第一要务。也正是在这个大原则的区分下,楚昭南就成了江湖正义人士的头号敌人,也成为作者塑造的第一反面人物,小说潜在的话语就是有骨气的汉人是不能为满人皇帝出力的。《萍踪侠影录》中,云蕾一出场就身负双重仇恨:父亲云靖被明英宗赐毒酒害死,这形成了“江湖—庙堂”之仇;云靖在瓦剌被扣 16 余年,这是与瓦剌及其丞相张宗周的民族之仇。张丹枫也是如此,一方面有先祖大周皇帝张士诚与大明朱姓皇帝的江湖之仇,一方面是身为瓦剌丞相之子而被云蕾等人误会的民族纠葛,在这种情势下来展开情节,就把这两类矛盾交织在一起了。在众多矛盾的主次轻重上,本来是以家仇为重,但在土木堡之变的民族危亡时刻,他们却毅然不顾家仇,与朝廷和解,主动帮助朝廷。云蕾之兄云重考取武状元,成为明朝大臣。张丹枫向明廷献出先祖张士诚留下用于复国的宝藏,献出元末奇人彭和尚彭莹玉绘制的天下军事地形图,而这些本来都是准备用于对抗明朝廷的。张丹枫又全力协助于谦镇守北京,取得抗击瓦剌的胜利。这是典型的侠者个人江湖恩怨让位于民族大恩怨,张丹枫身为瓦剌丞相之子,却反过来抗击南侵的瓦剌统帅也先,这使江湖矛盾全面让位于民族矛盾。张宗周一家受到瓦剌蒙族的迫害,在小说的结尾,云重出使瓦剌,飞马赶到,救了张家满门。可以看出,作者将张丹枫、云蕾放在民族大义和家族世仇“非此即彼”的极端状态中刻画,尤其显示了国家为上的权威性,在国家大义面前,张丹枫化解了与云蕾的世仇,成为侠之大者,成功塑造了大侠张丹枫这个人物形象。

第二,道德人格模式。梁羽生再三强调:武者以侠为宗,宁可无武,不可无侠。他说:“我以为在武侠小说中,‘侠’比‘武’应该更为重要。‘侠’是灵魂,‘武’是躯壳;‘侠’是目的,‘武’是达成‘侠’的手段。与其



有‘武’无‘侠’，毋宁有‘侠’无‘武’。”^①这可视作梁羽生武侠小说的精髓。而侠的魅力，就在于侠者的道德人格模式，在于侠者的人格意气，它可以超越一切矛盾冲突，凸现侠义人格的光华。梁羽生对武侠小说的一大贡献在于他的女性形象系列。作者以《白发魔女传》为开端，塑造了玉罗刹练霓裳的形象，之后又打造出《江湖三女侠》、《冰川天女传》、《散花女侠》等作品，为读者奉献出了独特的女性人物形象系列。在这些小说中，梁羽生注重男女平等、坚持一夫一妻思想。正因为作者正统思想观念往往使得这些人物形象有着概念化的局限，与小说中男性角色相比，女性还是显得有些单薄。在侠者人格的刻画上，《飞凤潜龙》比较突出。小说中，主人公鲁世雄、孟还中、独孤飞凤三人分别是蒙古、宋国和金国的好手，都是顶天立地的侠义之人，但他们各自为了自己的民族和祖国，在情与义、义与忠的两难选择间，最后选择了悲壮的死亡。蒙古高手鲁世雄16岁时就进了金国济王府，多年后他成为金国第一高手御林军统领完颜长之的干女婿。南宋高手孟还中潜伏金国，成为完颜长之的爱将。他们作为完颜长之的左右手，在金国潜伏多年，都是为了争夺被金国抢来的大宋国宝“穴道铜人”和内功心法《指元篇》。独孤飞凤夹在中间，孟还中是她昔日的恋人，鲁世雄是她现在的丈夫，她自己则是一个地地道道的金国子民，最后，终于情感夹杂着正义占了上风，国宝回归南来。然而江湖的义气侠道、民族的忠孝伦理又使三人处在难堪的境地。鲁世雄行迹已露，自然不能继续留在金国，却又没有完成潜伏的使命，有负祖国的托付，只好自杀以殉。独孤飞凤帮助了孟还中，因此愧对丈夫，愧对义父，愧对自己民族的利益，虽为正义、为挚情，却解不开纠缠不清的忠义情理之结，也只好自杀而死。孟还中虽然完成了民族的使命，却使得独孤飞凤因他而死，是为不义，所以也一刀插进自己的心窝，倒在独孤飞凤身旁，这是殉情，更是殉侠义之道。三位主人公的悲壮之死，消融了一切矛盾，这是侠

^① 佟硕之（梁羽生）：《金庸梁羽生合论》，见江堤编选：《金庸：中国历史大势》，长沙：湖南大学出版社，2006年版，第184页。



义道的悲剧,也是侠义道的光彩。在这里,作者刻画了侠义的力量,也是道德的力量。

在现代武侠小说史上,梁羽生是最重历史的,他的几乎每一部武侠小说都充满厚重的历史感,甚至可以说,他的小说是“历史武侠小说”。综观梁羽生的创作生涯,历史武侠始终是他的重要叙事模式,可以说,梁羽生是在历史的视野中完成江湖世界的传奇。梳理梁羽生小说创作的背景,他的处女作《龙虎斗京华》是以义和团运动为背景,《七剑下天山》、《云海玉弓缘》等“天山系列”创作以清初至清中期的历史风云为叙事框架,《萍踪侠影录》、《白发魔女传》渗透了明朝的历史,《大唐游侠传》、《女帝奇英录》则是唐代的历史传奇。可以说,梁羽生的优秀武侠小说均有明确的历史背景,并以历史的大事件为情节构架,大量的历史名人(如康熙、乾隆、于谦、纳兰容若、李自成等)也进入了他的小说视野,因此,在武侠小说创作中,他的小说具有空前强烈的历史感。梁羽生习惯于在历史的大环境下构建自己的江湖世界。如代表作《白发魔女传》,展现的就是一个明朝末年英雄辈出的历史画卷。在小说中,梁羽生写到了明万历四十三年,明廷内部腐败黑暗,皇帝昏庸,奸佞当道,民不聊生的社会现象。写了明代三个皇帝——神宗朱翊钧、光宗朱常洛、熹宗朱由校,竟是一个比一个昏聩无能。在这样的情况下,必然是时势造英雄,于是作者为我们塑造了一系列有情有义的英雄豪杰——有出身江湖的练霓裳、卓一航等人,也有历史上的农民起义领袖李自成、李岩、红娘子等人,还有忠心维护大明王朝、辅佐天子的忠臣良将。作者把这些历史人物与传奇人物汇集一起,增强了作品的感染力。

梁羽生的小说语言优美、典雅古朴,充满诗情画意。梁羽生小说的语言文采飞扬,字里行间透出浓郁的书卷气,书中又常常用诗词歌赋、民歌俗语点缀其间,以创造优美的意境、气氛,烘托人物的内心世界。他的小说技法以传统继承为主,多用章回小说的形式铺陈故事,表现出民族风格和民族气派,作者文笔严谨而流畅,古典诗词造诣更见功力,小说中许多



自创诗词都很具可读性。从其处女作《龙虎斗京华》起,每部小说的回目都用诗句概括,同时,在小说中多用一阕词来表达感情。小说中的主人公也往往是文武全才的英雄儿女,既是武功超群的侠客,也是吟词歌赋的文人,如《七剑下天山》中的纳兰容若等。

梁羽生小说中的诗词运用已到化境,诗词成为小说的重要组成部分,并具有独特的审美价值。其开篇词也渗透着浓厚的诗情画意,如《白发魔女传》的开篇是一首《沁园春》,其词曰:

一剑西来,千岩拱列,魔影纵横。问明镜非台,菩提非树,境由心起,可得分明?是魔非魔?非魔是魔?要待江湖后世评!且收拾,话英雄儿女,先叙闲情。

风雷意气峥嵘,轻拂寒霜妩媚生。叹佳人绝代,白头未老,百年一诺,不负心盟。短锄栽花,长诗佐酒,诗剑年年总忆卿。天山上,看龙蛇笔走,墨泼南溟。

这首词概括了全书的内容和主人公的命运,成为小说的总纲;不仅如此,该词优美动人,其中的感情更让人心动、心醉。在其他小说中,类似的诗词比比皆是,《七剑下天山》卷首的《八声甘州》,《云海玉弓缘》开篇的《滴滴金》等都是妙词。

梁羽生的小说有鲜明的特色,但也有明显的局限。梁羽生是个高产作家,有些小说更是洋洋洒洒数百万言(如《鸣镝风云录》),加上其小说多是系列小说,所以存在明显的模式化现象。作者创造了适合自己的创作模式,但是缺乏自我超越精神,同一系列的小说变化不多。梁羽生的小说有众多长篇巨制,由于作者能力所限,有些因前后呼应不周全而显得缺乏严谨的结构。

相应的,在人物塑造和情节安排上,梁羽生也显得有些底气不足。他笔下的人物,基本上都是平面人,正邪善恶,分得清清楚楚。正义者总会胜利,邪魔们则最终恶贯满盈。小说中各个角色也安守本分,井井有条,却欠丰满,立体感不足。小说的情节也略嫌平淡,少有奇峰突起,而且很



多部小说的结局都差不多 :最终时刻到来 ,正邪人物云集 ,双方各派代表一名决斗 ,正方代表不负众望 ,取得胜利 ,于是皆大欢喜 ,天下太平。

第三节 台湾武侠小说

一、古龙 :武侠小说革新派

古龙(~~员德惠~~—~~员德缘~~),原名熊耀华 ,祖籍江西 ,出生于香港。~~员源~~岁时 ,随父母从香港移居台湾读书 ,~~源~~年后 ,父母离婚。他靠朋友接济和半工半读 ,完成了淡江英专(现在叫淡江大学)外文系的学业。在台北美军顾问团任过职 ,后来就以“古龙”的名字专职写小说 ,靠稿酬为生。~~员源~~年发表武侠小说处女作《苍穹神剑》,但故事俗套、技巧甚劣 ,乏善可陈。古龙的小说创作从艺术性上来说有明显的分期 :第一阶段是起步阶段(~~员源~~—~~员缘~~),代表作有《孤星传》、《浣花洗剑录》、《大旗英雄传》;第二阶段是成熟和高峰阶段(~~员源~~—~~员缘~~),代表作有《武林外史》、《绝代双骄》、《楚留香传奇》、《多情剑客无情剑》、《萧十一郎》、《陆小凤传奇》、《七种武器》等 ;第三阶段是衰退阶段(~~员缘~~—~~员缘~~),代表作有《白玉老虎》、《猎鹰·赌局》等。古龙一生没有离开过酒 ,最终也因酒于 ~~员缘~~年离世。

古龙曾创作纯文艺作品 ,~~员源~~年 ,他向读者展示了自己的武侠小说处女作《苍穹神剑》,但不管是在故事情节还是小说技巧上 ,都是俗套的 ,毫无新意。在古龙的创作道路上 ,《浣花洗剑录》迈出成功的第一步 ,小说塑造了方宝儿这一人物形象 ,尤其可贵的是小说开始运用诗意的、富有哲理的语言 ,这是形成古龙风格的开端。《武林外史》是古龙小说创作的转折点 ,它里程碑意义在于 :小说将侦探小说、推理小说的手法运用于武侠小说的创作 ;同时 ,小说刻画的主人公沈浪也是作者“浪子形象”系列的开端。《武林外史》以一场血腥惨案为开始 ,敷衍出一个又一个曲折的武林故事 ,王怜花的妒忌、朱七七的任性、沈浪的机智 ,都刻画得惟妙惟



肖。《绝代双骄》是一部古龙研究中绕不开的作品,小说结构恢弘、情节扑朔迷离、人物栩栩如生。书中移花宫的邀月、怜星宫主因爱生恨,将天下第一美男江枫及其妻子花月奴杀害,把两个孤儿分别抚养,并布下“棋局”,企图让两个孤儿在长大后自相残杀。作为孤儿之一的江小鱼刁钻古怪、聪明机灵,他在出道江湖后,见义勇为、乐于助人,同时,又喜欢捉弄别人,凭着机智聪敏,他不仅为父母成功复仇并且与自己的亲兄弟花无缺相认。相比于古龙后来成熟期的系列小说,该小说结构庞大,情节环环相扣,在大起大落中塑造刻画人物,江别鹤的伪善、江玉郎的阴险、“十大恶人”的众生相,都塑造得入木三分。之后,古龙将自己推理和设置悬念的特长发扬光大,推出了《楚留香传奇》、《多情剑客无情剑》、《陆小凤传奇》等侦探推理武侠小说,这时期的古龙创作已经形成自己鲜明的风格。《楚留香传奇》写的是楚留香的破案传奇,如侦破无花杀人案、掷杯山庄借尸还魂案等;《多情剑客无情剑》则以李寻欢破“梅花盗”案为线索,揭开了林仙儿和上官金虹的阴险毒计;《陆小凤传奇》中的陆小凤则俨然是一个中国的福尔摩斯,他是江湖世界中的大侦探,他从细节出发查出杀害大金鹏王的真凶,从对话中发现破绽,揭开“红鞋子之谜”,侦破“老刀把子”真相。《陆小凤传奇》洋洋百万言,事实上写了六个主人公破案的故事,是典型的武侠推理小说。《七种武器》系列也是古龙优秀的作品,包括《长生剑》、《碧玉刀》、《孔雀翎》、《多情环》、《霸王枪》、《离别钩》和《拳头》,小说讲述了七段完全独立的故事,塑造了七个不平凡的人,刻画了七种不可思议的武器。“七种武器”分别象征着七种力量——笑容、信心、诚实、信任、勇气、仇恨和谦虚。这七种力量就是人格的力量。七个故事的主人公,都不是武功最强的人,但他们凭着人格的力量,战胜了对手,也战胜了自我。这七种元素,才是最有力的七种武器。之后,作者陆续推出了《剑花·烟雨·江南》、《边城浪子》、《飞刀,又见飞刀》、《火并萧十一郎》、《猎鹰·赌局》等作品,但已经大不如前了。

在古龙开始武侠小说创作时,金庸、梁羽生都已经大红大紫,他尝试



超越前人,金、梁的小说对人生的书写都是在传统的道德世界范围内,古龙“求新、求变”,形成独具一格的小说特色。

古龙将现代意识引入武侠小说,剖示人生孤独情绪和悲剧意识以及人性的复杂。古龙小说是最容易得到现代人共鸣的武侠小说,究其原因在于古龙将现代人生意识融入其武侠小说创作。他着力于在武侠小说中表现人生的孤独情绪和悲剧意识,表现对人生的感悟和人性的探索。古龙创作的起步阶段基本是在“学步”,创作的小说没有个性和特色,自《武林外史》开始,古龙逐渐找到了适合自己的创作思路,此后,《楚留香传奇》、《多情剑客无情剑》、《萧十一郎》等代表作都放弃了武侠小说塑造的“传统江湖”,不再是少林、武当等门派的争斗,而是侧重于个人英雄的刻画,为武侠小说人物系列增添了“浪子形象”谱系,如沈浪、李寻欢、萧十一郎、楚留香等,注重于刻画他们的孤独和人生的无奈。李寻欢是一个标准的浪子,他名叫寻欢,可是他一点也不快乐,相反,他很痛苦,其根源在于:他宁愿自己痛苦,而要把欢乐留给别人,他只能用酒来麻醉自己的神经。李寻欢是以自己的痛苦和悲剧给予别人温暖和爱心。为了朋友之义、兄弟之情,他让出了自己的爱情和财产,也宽恕了那些曾经害过他的人。《萧十一郎》的主人公萧十一郎则承受着不为人理解的痛苦,在洒脱的外表下他有一颗饱经世间沧桑的心,从对狼与人的念叨中可以看出他的孤独和无助,以及所经历的困苦。《天涯·明月·刀》中的傅红雪,是一个身负仇恨的人,在杀尽仇人后,却发现自己并不是白天羽的亲生子,本来与仇恨为伴的他已经非常寂寞,现在连仇恨也离他而去,除了寂寞还有什么?而自己拼命为之报仇的信念中的“父亲”却是别人的,他不过充当了别人复仇的工具,他的作用也就是一把刀,何其荒诞!傅红雪的一生是悲剧和寂寞的一生。

古龙笔下的人物,似乎永远踏不出欲望的诱惑,上官金虹为的是权力,西门吹雪为的是剑的荣誉,叶孤城是为了一个“名”字,铁中棠为了一种责任,霍休为的是金钱,人皆有欲望,故有人性的千姿百态。古龙的小



说也写了人性的阴暗和险恶,林仙儿的险恶用心,怜星公主、邀月宫主在妒忌心驱使下做出的残杀行为。但最终,正义仍然会战胜邪恶,光明会战胜黑暗。

古龙小说着力在体式上求新求变。古龙小说是具有开创性的,他把欧美的侦探小说、推理小说和神秘小说等叙事方法与形式糅进武侠小说创作,形成新的小说模式——侦探推理型武侠小说。此模式不同于中国的侠义公案小说模式,中国通俗文学中存在的公案小说,很大程度上是以“清官”为中心的,诸如《施公案》、《彭公案》、《包公案》等,它们的破案擒凶是在官府赋予的权力下为维护朝廷统治而进行的。即使是公案小说和侠义小说融合的侠义公案小说,它们在更大程度上还是侧重于公案的,关于侠义小说和公案小说的根本区别,陈平原的论述非常到位^①,二者的空间侧重和价值取向是没有调和余地的。而古龙很好地将多种小说的因素与传统的武侠小说结合起来,形成了“武侠侦探推理小说”。在情节上,他也有自己独具匠心的安排,代表作品的构思颇为巧妙,也比较机智幽默。楚留香、陆小凤等既是侠客,更是破案的高手。《陆小凤》系列写的是六个有关陆小凤的破案故事,小说中的陆小凤是江湖中的大侦探,他从细节、对话中发现破绽,运用逻辑推理,查出大金鹏王的死因,揭示“红鞋子之谜”,侦破“老刀把子”的真相,将元凶捉拿归案。面对金九龄、霍休等高手,陆小凤靠他并非最高的武功和超常的智慧,战胜强大的敌人,成为读者心目中的“福尔摩斯”。类似的,楚留香与南宫灵对垒,与无花斗智,与石观音、阴姬交手,都是为了揭开武林中的凶杀之谜。

古龙成熟期的小说,将侦探推理的因素在武侠小说中的作用发挥到了极致,以不断超越自我为鞭策的他,又在后期的小说中创造了一种武侠小说中特有的语言体式,即散文诗化的语言——“古龙体”,这是体现古

^① “公案小说重在破案,中心人物为清官,中心场景为衙门,清官铁面无私且料事如神,维护法律尊严,侠义小说重在行侠,中心人物为侠客,中心场景为江湖,侠客武功高强,替天行道。不免自掌正义,乃至时扞当世之文罔。”见陈平原:《千古文人侠客梦——武侠小说类型研究》,北京:人民文学出版社,2004年版,第190页。



龙独特风格的小说语言。小说的叙述语言不再是长篇累牍的特写,而多运用简洁有力的短句和节奏明快的短段,充分发挥汉语的诗性魅力。短句往往是围绕一个中心,在看似絮叨的叙述中突出氛围或者言明哲理。且看《天涯·明月·刀》中的一段:

夕阳西下。

傅红雪在夕阳下。夕阳下只有他一个人,天地间仿佛已只剩下他一个人。

万里荒寒,连夕阳都似因寂寞而变了颜色,变成了一种空虚而苍凉的灰白色。……

短短几句话,“夕阳西下,断肠人在天涯”的画面已经栩栩如生地刻画出来,傅红雪的孤寂和落寞将夕阳也感染成寂寞的灰白色,他的苍凉心境与万里荒寒中的夕阳相映成趣,只有夕阳与他为伴,何其落寞!

古龙小说的语言特色就在于用诗化的语言去表达深远优美的意境。行文跳跃,简洁明快,文字跳跃转换,给读者留下大量的空间去发挥,去想象,去品味其中的意蕴和境界。小说的语言在散文诗化的同时,表达出诸多人生哲理。这样的语言在古龙小说中可以说是比比皆是,如:

一个人要做大事,就不该在小事上说谎。(《白玉老虎》)

女人有时候就像是核桃,你只要能击碎她外面的那层硬壳,就会发现她内心是多么柔软脆弱。(《多情剑客无情剑》)

古龙小说中简化武功技击,注重打斗气势营造。技击打斗是武侠小说的重要组成部分,玄奇的武功描写也是大多武侠小说作家的看家本领。金庸对于武斗场面描画得生动而真实,降龙十八掌的威力,六脉神剑时断时续的尴尬,令人有身临其境之感。古龙写交战则注重刻画氛围以及战斗的简练,小李飞刀一刀毙命,交战结果往往是因兵刃的毫厘之差而决定了生死。武功技击的简化并没有影响古龙小说的精彩,原因在于作者将打斗双方决战场面的气氛营造到极致,这非常巧妙地弥补了技击简化的



缺陷。古龙不仅将交战双方的打斗招式简单化,甚至信奉武学上“无招胜有招”,且看李寻欢与上官金虹的决斗场面:

上官金虹道:“好,请出招!”

李寻欢道:“招已在!”

上官金虹不由自主,脱口问道:“在哪里?”

李寻欢道:“在心里,我刀上虽无招,心中却有招。”

上官金虹的瞳孔也突然收缩!

谁也看不见上官金虹的环在哪里,也看不见李寻欢的招在哪里。

但环已在,招已出!

每个人都似已感觉到它的存在。

他们虽然还是静静的站在那里,但却似已进入生死一发的情况中,生死已只是呼吸间事!

大家虽都已退入角落中,却还是能感到那种可怕的杀气。(《多情剑客无情剑》)

尽管招式没有攻出,但读者已经深切感受到两人决斗的激烈和恐怖。这就是古龙描写打斗的风格,在现代武侠小说中独此一家。

古龙将电影分镜、换景手法用于小说创作,这在古龙后期创作中体现得最为明显,代表性作品有《萧十一郎》、《陆小凤传奇》、《七种武器》、《天涯·明月·刀》、《流星·蝴蝶·剑》等。《萧十一郎》更是由电影剧本转化成小说,其中保留了诸多电影镜头的特色。如:

霹雳一声,暴雨倾盆。

一阵狂风自窗外卷入,卷倒了屋子里的两只残烛。

赵无极刀已扬起,眼前忽然什么也瞧不见了。

黑暗,死一般的黑暗;死一般的静寂,甚至连呼吸声都听不见。

……

突然间,电光一闪。

萧十一郎正挣扎着想站起来,但随着闪电而来的第二声霹雳,又



将他震倒 ,就倒在刀下了。

赵无极的手握得更紧 ,静等着另一次闪电。

.....

就在这时 ,电光又一闪 !

一个人披头散发 ,满身湿透 ,瞪大了眼睛站在门口 ,目光中充满了惊惶、悲愤、怨恨、恐惧之意。

是沈璧君 !

.....

又一声霹雳声过 ,电光又一闪 ,沈璧君冲了过来 ,扑倒在萧十一郎身上。

.....

呼声中 ,她抱起萧十一郎 ,乘着黑暗向门外冲出。

只听一人道 :“ 且慢 !”

电光再闪 ,正好映在厉刚脸上。(《萧十一郎》)

作者通过电光的闪断 ,写出雷雨夜中萧十一郎和赵无极、厉刚等人在酒店中惨烈的打斗。电光闪断时也正是小说中的不同人物、不同时间、不同地点的转换 ,让读者一目了然 ,这是典型的电影镜头在小说中的运用。每次电闪 ,都是一个不同的镜头 ,这增强了小说的节奏和文字表达的力度。如果把上面的这段写作 ,视为剧本创作 ,相信没有多少人提出异议。这正是古龙自觉借鉴电影剧本的表现手法 ,成功写出了生动、明快的画面。

在小说的内容和体式上 ,古龙都有自己的创造 ,这也奠定了他与金庸、梁羽生等人并驾齐驱的基础。但也应该看到古龙小说有明显的局限性。

第一 ,古龙小说中的男主人公最不能缺少的是酒和色 ,这必然形成对女性的歧视。相对男主人公的精彩而言 ,古龙小说中的女性形象较欠丰满 ,有类型化的趋势。她们的共同特点是貌美如花 ,大体上可分为三类 :



一种是机智果敢型,是男主人公的左右手,如孙小虹;另一种则是刁蛮的大小姐,总是好心办坏事,让人哭笑不得,如朱七七;第三种就是美女蛇,如林仙儿。总的来看,古龙笔下的女子大多是男人的陪衬,男主人公表达朋友意气很重要的方式就是“重视朋友,轻视女人”。比较具有代表性的是《绝代双骄》中小鱼儿将铁心兰让给花无缺,到了《多情剑客无情剑》中李寻欢更是为了朋友意气将自己非常喜欢的表妹让给了有恩于他的龙啸云,这酿造了两个家庭的大悲剧。更有甚者,古龙笔下也有许多工具化的女性形象,诸多女子出场就是胴体横陈,以此来吸引男性,也同时成为男性的泄欲工具。可以说,“在古龙的小说中,女性只是一个符号,代表了情欲和淫欲”^①。如《天涯·明月·刀》中的明月心,她虽然贵为有钱有势的公子羽的夫人,但是她又是一个只要公子羽需要就人尽可夫的妓女。

第二,古龙小说因过于注重体式而淡化了情节。古龙后期的创作陷入了“为创新而创新”的超越怪圈。在《萧十一郎》取得成功后,作者相继推出了《剑花·烟雨·江南》、《血鸢》、《猎鹰·赌局》等,但它们都在情节上胡编乱造,人物形象塑造同样也走下坡路。同时,古龙的创作陷入“炒冷饭”的尴尬境地,如《边城浪子》、《飞刀,又见飞刀》、《火并萧十一郎》等,都是为自己以前的成功小说作后传,但小说艺术和情节都已经大打折扣,有狗尾续貂之憾。

二、卧龙生:武侠小说的新旧承续者

卧龙生(名~~陈一凡~~ ~~陈一凡~~)原名牛鹤亭,生于河南镇平,卒于台湾。在年少时,他就是一个武侠迷,尤其喜欢还珠楼主和朱贞木^②。为谋生计,高

^① 汤哲声:《中国现代通俗小说流变史》,重庆:重庆出版社,1993年版,第144页。

^② 记者吕思山采访卧龙生后所言即可为证:“在他小的时候,就特别迷恋武侠小说,在卧龙书院读书,除正常的课本外,他的书包里总藏着几本武侠小说,在家里看,在上放学路上看,甚至在上课的时候也偷偷瞄上几眼,简直到了着魔似的地步。其中清末民初时期的两位作家还珠楼主和朱贞木的武侠小说他最是喜欢,爱不释手,对他影响最大。”见吕思山:《侠气豪情凝笔端——走近卧龙生》,载《长春影视广播图书周报》1983年11月15日第2版,转引自陈墨:《港台新武侠小说五大家精品导读》,昆明:云南人民出版社,1995年版,第140页。



中一年级时他弃学从军,1943年赴台湾,1946年代中期,受“孙立人案”牵连,被迫退役。生活压力加上个人兴趣,使得他开始挥笔创作武侠小说。当然,阅读大量武侠小说获得的积淀是他写就尤其是写成功武侠小说的基础,功成名就后的卧龙生本人也尤其强调这一点^①。依我看,这是他后来的溢美之词,当时的困顿处境才是他从事武侠小说创作的主因,这也是他的小说被卷入商业化运作的一个重要原因。他自1946年在台中的《成功晚报》发表处女作《风尘侠隐》,从此一发而不可收,创作生命持续到1989年在《新民晚报》发表的《梦幻之刀》,共发表作品150部^②。卧龙生的代表性作品有《飞燕惊龙》、《玉钗盟》、《天香飘》、《金剑雕翎》和《飞花逐月》等。

卧龙生小说重视凸现女性的主体性。在中国武侠小说发展史上,女性角色在小说中的地位和意义有一个发展历程。武侠小说很大程度上就是男人的世界,武侠小说与其说是“成人的童话”,不如说是男人的童话,小说中的打打杀杀、争霸江湖,几乎都是男性施展本领的空间。在文学样式的发展中,武侠小说是承继传统因子最多的,不管在形式上还是在精神上。江湖是男性施展本领的舞台,这符合中国数千年的男权社会传统。刘若愚先生在对比中西之侠时曾指出,中国的侠不仅把女性排斥在外,而且“视女人为玩物”^③。而在卧龙生的小说中,女性的主体地位却得到凸显与深化,这也形成了卧龙生武侠小说的特色之一,也成为其亮点。笔者认为,就这一点就能够确立卧龙生在武侠小说史上的地位。

小说是以刻画人物取胜的,小说中的人物设置能够反映作者的观念。

^① 卧龙生自己的话可以作为证明,他在为自己的真品全集所作前言中云:“我爱看武侠小说,也看了很多的武侠小说。看的太多了,就忍不住也写了起来。我从事武侠小说写作的过程,就是这样简单。”见《卧龙生真品全集·前言》,西安:太白文艺出版社1989年版。

^② 据经过卧龙生本人授权的太白文艺出版社1989年出版的《卧龙生真品全集》和1989年出版的《卧龙生真品集外集》。

^③ 刘若愚认为:“西方骑士总表现出殷勤的爱情(早期并不如此):理想的骑士同时就是完美的情人;中国侠客则大多数对女性淡漠无情,认为爱恋女人非男子汉所为(这种态度可能起因于这样一种流行的见解,即认为绝欲可保存精力),或是对爱情抱无所谓的态度,视女人为玩物而不是敬慕的对象。”见刘若愚:《中国之侠》,上海:上海三联书店1989年12月版,第15页。



武侠小说很大程度上是男性的空间,以男性作为叙事主体是大多数武侠小说的创作范式。卧龙生小说的人物设置非常重视女性的角色作用,不可否认,他最初创作武侠小说沿袭了前辈的范式。在其处女作《风尘侠隐》中,作者就设置了“众女追一男”的情节模式,女一号凌雪红为了爱情更是做出惊世骇俗的举动,接着《飞燕惊龙》延续了同样的人物设置。其后,作者又刻画出像龚小琬(《铁笛神剑》)、萧婉婉(《玉钗盟》)等为爱而存在的女性,此时,卧龙生还是完全走前人的路子。但有一个颇有趣的现象,这也是卧龙生武侠小说的创作特色之一——在这些小说中都是男性形象单薄和女性形象鲜活并陈。在作者笔下,尽管男主角试图压制女性以维护其男尊地位,但结果往往适得其反,女性角色的鲜活和强大大压制了男性角色的苍白和脆弱。在卧龙生的武侠小说中,男主角往往具有一副英俊的面孔,但行事思考却有些弱智,毫无性格可言,而女性角色不仅具有美丽的姿色,更是身怀绝技并兼足智多谋。这样的女性角色设置为卧龙生小说的女性角色发展延伸奠定了基础。

走出女性叙事关键一步的是《天香飘》,小说讲的是黑道武林盟主胡柏龄欲改恶向善,但其作为既为黑道不齿,也为白道不容。结果,在一场正邪双方的激战中,胡柏龄为武林正义捐躯,可谓“出师未捷身先死”。胡柏龄的妻子谷寒香在“恨”的作用下,从幕后走到前台,也从一个柔弱的女子成为左右武林大局的人物,她以美色换取武功,后获取三妙书生的帮助,苦练绝艺,造成武林杀劫,结局是香消玉殒。在这部小说中,女性作为第一叙事主人公开始崭露头角,类似的还有《无名箫》,它的女主人公是连雪娇,这是一个“女诸葛”。小说中穷家帮的军师“逍遥秀才”唐璇离世,这逼迫连雪娇一肩担起武林道义,毅然与养育自己的义父为敌,维护了江湖正义。

如果说,这个时期的小说中的女性叙事还是“犹抱琵琶半遮面”的话,那么到了作者后期的创作中,女性就完全成为故事的第一叙述主体,如《天龙甲》、《女捕头》、《袁紫烟》等作品。《天龙甲》的主人公是庄璇



玑,她聪明、美丽、武功神奇,众多男性以她为中心形成了挽救武林危亡的力量,她不仅要抛头露面擒拿强敌,而且出谋划策她也是当仁不让的核心。在斗智斗力的较量中,她降服了活人冢,擒其首脑谭奎、高空。在这里,一反众多武侠小说中江湖世界即是男性世界的规范,男性反倒成为女性的附庸和陪衬,有其独创性。到了《袁紫烟》中,女性更是当仁不让地占据了第一、第二主人公的位置,男性角色的边缘化在这部小说中显露无遗。

如果说女性主体叙事是卧龙生小说形式上的特色的话,那么,在小说内容方面,作者同样注重刻画女性的主体性追寻,这表现为女性主体的更深层追寻——也就是在思想上、人生价值上的追求。读者初读卧龙生的小说,往往会觉得小说中女性角色栩栩如生,深究其原因就在于女性主体价值的实现上。卧龙生的武侠小说中,不乏为自己的爱情积极争取的女性形象。处女作《风尘侠隐》里的凌雪红,之后的沈霞琳(《飞燕惊龙》)、梅绛雪(《绛雪玄霜》)、百里冰(《金剑雕翎》)、朱盈盈(《飞花逐月》)等众多女性都是爱情的自主追求者。在封建伦理渗透骨髓的中国传统社会,女性对爱情的追求称得上是女性个人自由方面的一大进步,是对自己权利的争取和享用。不能忽视的是,这是作者凸显女性主体的基点,他超越前人之处在于他的作品将女性对自我和自我价值的认知过程——从模糊到清晰,由被动到能动——很好地描摹出来。

在《天香飘》中,小说开始,谷寒香是非常满足于做一个小女人的,但后来由于她的依靠——丈夫胡柏龄丧命,她朦胧的主体意识完全迸发,她走向自我的实现之路,以她的天然资本——美色为工具谋取武功,最终实现了夙愿,手刃罪魁祸首。尽管我们不赞同她为复仇而复仇的人生追求,但对她自己来说,这是她活下来的唯一理由。在这个小说中,作者到位地写出了谷寒香由一个善良天使到杀人魔鬼的转变历程,在这个过程里作者令人信服地刻画出女性主体意识自觉的艰难和决绝,谷寒香的转变历程是“不自觉或者被动”地走向独立的人的过程。她不惜牺牲自我,用尽



心计报复仇人。其中,作者关于谷寒香对自己能力的认识过程写得非常生动和逼真,她从自己的“笑”对群雄有极强“杀伤力”中认识到自己虽然是一个弱女子,但是可以让那些自认为无所不能的男人听她的摆布,这样的认识使得她坚定了走向独立的决心和勇气,最终成为一代女枭雄。谷寒香的人生实现有从模糊到清晰的转变过程,也有其偶然的被迫因素;到了《天龙甲》中,庄璇玑的人生则是能动的,完全受自主意识主宰的,她有自我决策的意识和自我行为的准则。庄璇玑一出江湖便是以拯救武林危亡为己任,这是她的人生目的。她以此为动力,笼络各种利己力量,用尽各种手段,实现其人生价值。小说中,庄璇玑对于自己的婚姻是完全自主的,她不受制于任何人,而是自己的事情自己做主。她可以为了自己的事业(铲除以活人冢为代表的邪恶势力)牺牲自己的婚姻,随意选择了一个丈夫,尽管丈夫是一个符号化的。其他小说中,众多女性的主体意识的自觉同样是对自我主体的追寻。《素手劫》中,南宫世家的几代寡妇或者因母性或者因爱情对南宫夫人的背弃是自我的复归;而连雪娇(《无名箫》)、蓝家凤(《翠袖玉环》)对其义父或者父亲的背叛同样是自我意识的苏醒使然。即使是一些次要的女性角色,作者也写出了她们自我意识的苏醒过程,如《春秋笔》里的绿荷、黄梅、红牡丹等人。

卧龙生是新派武侠小说中机关方术描写的集大成者。机关方术的形成与道家的修炼丹药有直接的关系,也与中国的传统文化紧密结合在一起。在新派武侠时代,卧龙生则将机关方术发扬光大,小说中机关的精巧、神奇、玄妙是他的创造,也是卧龙生小说的特色。《金笔点龙记》最具代表性,小说中对五毒门、璇玑宫、造化城精巧布局和构造的刻画令人拍案叫绝。作者对正邪交战的主战场——造化城的描写更是精彩,写出了“人间地狱”的阴森,“万家院”的恐怖。造化城内的设计凸显了作者丰富的想象力。

卧龙生的武侠小说不同于同时代作家的一个标志性特点是,他的小说强调了布阵和斗智在武功较量中的作用,这是他诸多小说的共性。首



先,在人物设计上,卧龙生小说中第一主人公的书生气质非常浓厚,有些人物本就是书香门第的子弟,如俞秀凡(《金笔点龙记》)、楚小枫(《春秋笔》)、肖寒月(《飞花逐月》)等,他们是武功盖世的少侠,也是悲天悯人的书生。同时,书中也不乏“诸葛”类的人物设计,如唐璇(《无名箫》)、王修(《翠袖玉环》)、伍明珠(《烟锁江湖》)等人,他们的智慧是力挽狂澜的关键。其次,在斗争场面上,双方一对一的武功固然重要,但才智同样重要。《无名箫》最具特色之处在于庞大的战斗场面的描画,而唐璇与滚龙王的斗争格局更大程度上是智慧的较量,二人斗智环环相扣,双方对先机的争夺扣人心弦。对格斗场面的描绘,在随后的《天马霜衣》中得到了进一步的铺张。小说塑造了一个因先天缺陷而几乎手无缚鸡之力的女子白惜香,尽管她生理上先天不足,但却是智慧超群之人,她依仗自身的智慧挫败了西门玉霜企图残害武林的计划。

卧龙生因擅长写用布阵、机关等玄妙的东西来拒敌,也导致了他的小说中常现宏大的战斗场面,这是其小说的特色。《无名箫》里,在正义的穷家帮和邪恶的滚龙王之间的战斗中,布阵群战成为决定胜败的重要方式。双方领袖都运筹帷幄,往往形成“包围”、“突围”的战斗格局。“奇门九宫阵”、“魔手血河阵”等成为双方较量的主战场。小说中,战斗场面不再局限于个人之间的打斗,无论是描写滚龙王部署的攻击长队^①,还是描写战斗气氛及交战结果^②,都显示出作者叙述交战场面的特征——宏大。但是,不可忽视的是,机关描写的冗长也令小说的整体布局显现出不协

① 如作者对滚龙王部署的攻阵之队的描写:“原来,滚龙王属下结成的攻阵之队,极是奇怪,每队二三十人,长矛在前,集中拒敌,两侧布以刀、剑之类的兵刃相护,长矛大刀交织,硬向上面冲击。”见《无名箫》,西安:太白文艺出版社,1999年版,第128页。

② 对双方的战斗氛围和场面的刻画,我们举两例。在小说中,在正邪双方交战的相持阶段,“所有攻势,全停了下来,莽原上恢复了暂时的平静,只有那袅袅的箫声,划破了四周的沉寂。突然间,传过来一阵号角,混入那袅袅的箫声之中。箫声吹出了无限平和,号角却带来一片杀机。……在这两种声音的冲突之下,很多人,都在随着这声音转变,箫声、号角声,也由互争长短的较量中,进入搏击之局”。再如描写战斗过程的:“相距遥远,深草及人,无法看清楚搏斗的详情,但见那滚动的兵刃和迅快转动的人影,可想到那搏斗是何等激烈绝伦。”见《无名箫》,西安:太白文艺出版社,1999年版,第128页。在此,作者营造出浓浓杀机的凄楚氛围,而双方交战的场面也类似于两军交战的宏大。



调。《金笔点龙记》中对机关的描写成为小说情节布局的骨架,它们几乎占小说整体的四分之三。类似的,《天龙甲》以“活人冢”和“璇玑庄”两处作为正邪较量的主战场。这样的小说陈设,读者在惊叹作者的神奇想象力的同时,也不免会对冗长拖沓的情节厌烦,正所谓“成也萧何,败也萧何”。

卧龙生小说创作有明显的局限性,具体表现为:其一,女性在小说中的姿态是游离还是融入,作者没有明确的主体意识,从而就使女性在小说中的位置显现出矛盾或者尴尬;其二,男权社会的传统沉疴在作品中的影响非常大,这是卧龙生武侠小说的最大缺憾。

第一,卧龙生小说中,存在鲜明的“女性祸水”、“女性亡国”思想观念。其中,《袁紫烟》是代表。袁紫烟绝世艳美,有天人之雅丽,为力挽隋朝江山,她下终南山入宫伴皇帝。她固然以自己的法力延长了隋朝的江山,但同时她也成为令隋朝灭亡的一个重要因素,因为正是像她一样的众多美丽女性让当朝皇帝隋炀帝不理政事,加速了隋王朝的灭亡。即使在以突出刻画女性主人公的《天龙甲》中,女性祸水思想也几乎无处不在。在小说中,作者非常露骨地宣称女性因为美丽便成祸水,^①这是典型的传统文化中的腐朽观念。《花凤》中,女主人公花凤因自己长得太漂亮而最终不得善果,没人敢靠近她,她成为别人眼中的“累赘”和“负担”。最终,她不得不追随那个她一点都不喜欢的师兄,返回人烟稀少的荒山野谷度过一生。一个妙龄女子之所以落得这样凄惨的下场,不是因为她做了什么坏事而恶有恶报,而只是因为她的容颜美得让人尤其是男人惊若天人。花凤在小说中的“另类姿态”更体现了作者的陈腐观念,她是男性以武功强取豪夺的对象,是完全意义上的“被看者”;她在小说中的最大贡献就是以身啖魔,以美色分化崔家坞的力量,做崔家坞男主人崔五峰的性

^① 在小说结束时,小说有言:“她(庄璇玑,引者注)是良弓、利器,是平定乱世的力量。是太平盛世的祸水,因为她太美。”见卧龙生:《天龙甲》,西安:太白文艺出版社,1998年版,第490页。这可以说是作者观念的点睛之笔。



工具。

卧龙生小说中存在的问题,也是武侠小说中普遍存在的一个问题。那就是作者往往有意无意地强调女性对男性的依附。女性自主的缺憾在小说中的具体表现有三点:

其一,女性对男性的精神依附。卧龙生的小说里,有各种各样的女性形象,但她们存在着惊人的一致,众多侠女在乍出道江湖时往往是一个非常独立的女子,但当遇到她心爱的男人时,爱情就成了她生活的重心,也成为左右她行动的“指挥棒”。《飞燕惊龙》中沈霞琳简直就是为她的心上人杨梦寰而生,没了杨,她的人生就完全失去了意义。即使是堪称“女诸葛”的连雪娇(《无名箫》),她为武林尽心尽力的动力源也不过是对上官琦的爱。尽管这样的爱情自主,含有女性独立自主的因子,但是众多女性“在爱情中发现的是作为妻子、情人的自我,而非真正自立的自我”^①。以爱情作为人生的主要甚至是唯一的目标,这仍然是女性依附男性传统的表现和象征。

与之相关的是女性的“夫荣妻贵”意识。《飞燕惊龙》里,朱若兰对杨梦寰的支持;《无名箫》中,连雪娇对上官琦的辅佐,都有这种潜意识在其中。女性对于自己的自主性和独立性并不自信,甚至是根本就没有自信,她们对于自己的定位就是一棵缠绕着树的青藤,比男人低一等是她们自己的要求,《剑无痕》的女主角高幽兰在处理事情显示了她的自主和果敢后,突然惊出一身冷汗。“她突然发觉自己说话太多了,应该多尊重丈夫一些,听听他的意见。”^②同时,女性对自我的期望值也不高,“强煞了也是个女人”往往成为女性举足不前的借口。

其二,女性在面对男性时表现出奴性特征。卧龙生小说里,女性主角往往寻求依附,而女性配角甚至自甘为奴。这点鲜明体现在《春秋笔》里

① 刘慧英:《走出男权传统的藩篱——文学中男权意识的批判》,北京:三联书店,1998年版,第240页。

② 卧龙生:《剑无痕》,西安:太白文艺出版社,1998年版,第188页。



的绿荷、黄梅、红牡丹三姐妹身上,一开始三人以景二公子为依附对象,在彻底死心后,她们三人又寻到楚小枫为依附,并不敢奢求独立的人格尊严,她们是自甘为奴,女性的奴性意识成为阻碍女性走向独立的痼疾。中国传统社会中,贞节观念是妇女的精神枷锁。卧龙生的小说同样强调妇女的贞节,在《双凤旗》里,江烟霞非常看重自己的贞节,在她的眼中贞节重于生命^①。为了武林大义,尤其是得到她心目中的男人容哥儿默许后,她以身啖魔。事后,她仍然产生了厌世情绪,这时救世主就是容哥儿,在此,容哥儿已经不仅仅是江烟霞的爱情对象,而且是她依附的归属,她的献身与其说是为了江湖正义,不如说是为了自己的男人,她身上的依附性已经有奴性特征了。

其三,女性寻求对男性的符号化依附。结合武侠小说的传统性特征,如果说众多女性追求因爱而爱的人生还算说得过去的话,那么在《绛雪玄霜》里,梅绛雪眼中的方兆南是丈夫的化身,是一个符号化的丈夫,方兆南要不要她倒在其次,只要方对外宣称她是他的妻子,她就心满意足了。方兆南是她要依附的一个符码。丈夫的符号化在《天龙甲》中也有到位的体现。庄璇玑几乎一点都不在乎将来丈夫具体是谁,那是不重要的,只要有那么一个人存在就已足够。足见男性对女性的强大统治性,女性必须要有这样一个符号化的丈夫。

这种男性的集体无意识表现在卧龙生小说中就是女性人物形象面孔的天使化和性格的单一化。卧龙生小说中的女性主人公都是美丽、温柔、善良、纯洁的,谷寒香、朱若兰的天使面孔成为众多武林好汉们垂涎的对象,沈霞琳、花凤的纯洁和柔弱更成为武林人士证明自己男性本色的目标,而女性的纯洁更是必要的。可以说,天使化面孔和温顺性格二者统一的女性才是理想女性,仅具其一的女性人物,并不会成为作者笔下垂青的

^① 江烟霞对别人问话的回答可以证明:她说:“一个人的生命固然可贵,但还有比生命更珍贵的事物,尤其对我们女人而言。”见卧龙生:《双凤旗》,西安:太白文艺出版社,1995年版,第192页。联系小说的语境,完全可以看出江烟霞所说的珍贵的事物就是指女性的贞操。



角色。如果女性能力超强并有复杂经历(但身体绝对清白),即使她们对爱情专一,对男性温柔,并且是很好的事业左右手,也往往是寂寞一生,没有男士敢于问津,如玉娘子(《神州豪侠传》)、五毒夫人(《金笔点龙记》)、金花夫人(《金剑雕翎》)等等。她们之所以“不得善终”,不是因为她们违反了什么伦理道德,仅仅因为她们的年龄稍大,她们的本领稍强,她们的温柔稍逊,这类人物的设置从反面勾勒了男性文化的霸道和尖刻。

第二,卧龙生的小说,模式化是比较明显的。综观他的作品,大致可以总结出两种情节轱轳事模式。

模式一:小说开头往往是大祸来临(经常是主人公的父母或者师门惨遭横祸),接下来故事一般有两种走向:一是惨遭横祸的主人公拜名师学艺然后再图复仇;一是时光流转,转瞬数年,主人公直接插手追查凶手。主人公踏入江湖目的明确,动向直接,为报仇而来,并且会认识一个(或多个)意气相投的大哥或义弟(在以后闯荡江湖的过程中,这个兄弟是其江湖经验薄弱的一个补充,同时,也是其在武林大局形势转变中必不可少的帮手)。在寻找仇人过程中却发现江湖已是暗潮汹涌,故事发展到这里就进入了正义与邪恶的较量,正邪之战中,正方往往处于局势危急的劣势,这时往往会有名门正派的武林人士前来相助,是助人也是为己,但名门正派这时发现为时已晚,自己派内已是岌岌可危,江湖处于千钧一发之际,故事的走向又可分为两种,一是主人公得前贤之助(此前贤是智勇双全,武功可与邪魔抗衡,虽往往不是邪魔之对手,但完全有震慑邪魔的作用,起码可以延缓邪派发动最后一击的时机。这更大程度上是为了主人公最后亲手降魔成就一世功名)。一是得异宝(像武功秘笈,利刃,神丹等皆在此列)助主人公战斗力急剧增强。这样,斗争双方的力量就会出现正长邪消,局势开始向着有利的一面发展(需要说明的是,在挽救江湖危亡中,主人公往往发现自己的敌人本来就是邪派的首脑,要么就是与邪派首脑有着千丝万缕的联系,这样维护武林正义和为自己的师长复仇就融为一体了)。最后,在正邪关键一战中,主人公(也可能几人合力)力敌邪魔,



当然,锄恶过程大多充满艰难却也有惊无险,少量小说也存在主人公与邪魔同归于尽(也存在魔未亡,而主人公则殒命的,但魔还是为正义力量铲除或者是自己忏悔而永离江湖,这增添了小说的悲剧力量,从而更能引起读者的共鸣。《玉钗盟》就是一例)。这种模式的小说几乎占卧龙生小说的一半,如《风尘侠隐》、《惊鸿一剑震江湖》、《玉钗盟》、《绛雪玄霜》、《天剑绝刀》、《花凤》、《春秋笔》、《飞燕惊龙》、《无名箫》等等。

模式二:小说一开始,江湖大局在经过了数十年的安稳后又潜伏着一股暗流,暗流的端倪经常是一件离奇的事件(如镖局失镖,神医、状元失踪等),暗流的涌现则往往是传统的名门正派内部出现内乱并且在江湖上威信受到极大挑战但挑战者是谁无人得知,这个时候,主人公或受师命或受门派之托,入江湖查原委;经查,暗流始作俑者目的就是为了江湖霸权。于是,一场交战就此展开,交战过程和正邪的比拼,与模式一大致类似。这种模式的故事的趋向是主人公对暗流的摸索是由枝节到主干直到查出其幕后主首,最终,道长魔消。代表性作品如《天龙甲》、《飞花逐月》、《神州豪侠传》、《金笔点龙记》、《剑气洞彻九重天》、《烟锁江湖》、《翠袖玉环》等等。

三、司马翎:侠情传统的再开掘

司马翎(1914—1983),本名吴思明,另有“吴楼居士”、“天心月”等笔名,广东汕头人。1937年移居香港,1939年到台湾,就读于台湾政治大学政治系,大二时试作《关洛风云录》一举成名。接着休学一年,同时撰写多部小说在港台报刊连载,一时声誉鹊起。毕业后曾任《民族晚报》记者、《新生报》编辑。司马翎的代表性作品有《关洛风云录》、《剑气千幻录》、《剑神传》、《剑胆琴魂记》、《圣剑飞霜》、《帝疆争雄记》、《纤手驭龙》、《八表雄风》和《剑海鹰扬》等。

《关洛风云录》、《剑神传》、《八表雄风》三部作品形成了《剑神》三部曲,它们具体写石轩中的成长历程,其中尤以石轩中与其爱侣朱玲情感的



悲欢离合最为动人。

司马翎小说的最大特色是营造了武侠小说的女性情感世界。自从武侠小说开始被注入柔情的因素,关注于“侠情”之后,女性侠客形象的塑造及其与男侠的情感纠葛,便成了武侠小说中不可或缺的重要组成部分。司马翎则成功地承袭了王度庐“笑中带泪”的儿女侠情,并加以自己的设计与发挥,在武侠小说关于情感世界的描写中别开生面,使众多侠客,特别是女侠的自主生命得到了最精彩的展现。

一般来说,武侠小说所刻画的女性形象,往往不脱以下三种类型,一种是楚楚可怜的弱女子,她们往往柔弱动人而又感情细腻,是侠客行侠仗义,展现英雄气概的最佳对象。另一种为“魔女淫娃”型,她们大多因为感情失意而痛恨天下男人,因而对男人进行报复,滥杀无辜,杀人如麻。她们,往往是侠客进行人格修炼的对象。第三种则是“侠女柔情”型,这些女性往往既聪明机智又武功高强,她们不但是侠客所苦苦追求的爱侣,更是侠客闯荡江湖的知己和伙伴。

司马翎武侠小说中的女性形象也基本可划分为三种类型:

一、“弱女”型。在司马翎的作品中,“弱女”型女子所占的比重是比较小的,即使有,她们亦与其他武侠作品中那些亟待拯救、楚楚可怜的小女子不同,而是以她们柔弱的身躯焕发出别样的风采。《帝疆争雄记》中的凌玉姬,虽然有一个武功盖世,号称“帝疆四绝”之一的父亲凌波父,但她本身却并不会武功,加上她那倾国倾城的美貌,更使她在险恶的江湖中居于弱者的地位。可就是这么一个弱女子,她在被别人保护,被别人拯救的同时,亦充当了一个拯救者的角色。当她遇到失去记忆、已感到了无生趣的无名氏时,便激起了她扶危救困的冲动,想尽力帮他恢复记忆,重新燃起求生的勇气,并不惜以父亲的绝世武功相授,不仅把一个处在崩溃边缘的无名氏拉回到正常人的轨道上来,更奠定了他今后成为一代高手的基础。虽然她以后在与无名氏的交往中颇有误会和冲突,他们彼此之间在感情上亦颇多外力的阻碍,凌玉姬的小性子更是使他们之间的感情平



添无数风波。但不管怎么说,无名氏最终能成就一番事业,凌玉姬这个“弱女子”是功不可没的。

与凌玉姬相比,《纤手驭龙》中的云秋心更是一个不折不扣的弱女子,她被西域高手博勒拿来作为与药王梁康比试的武器,以致浑身是毒,必须得靠毒药来延续生命。可就是这么一个“一片秋心”的纯情少女,她在面对裴淳、朴日升这一正一邪却同样出色的男人时,固然柔情似水,但却始终没有放弃自己的主见,并没有在这两个伟男子面前成为一株只会依附的藤萝花。

她最初与裴淳交往时,发觉他“淳厚得极是可爱,胸中全无机诈”^①,不禁以心许之,但她却不愿意就此连累他,宁可自己一个人抑郁幽怨,从中抽身而退。而在遇到朴日升之后,她发现朴日升这个邪派高手对她亦是全心全意,怜爱备至,为了她甚至甘于牺牲一切,她对此亦是充满了同情与感激的,甚至觉得“自己已当真爱上了他”^②,但她仍为了不做朴日升的累赘而不愿嫁给他。及至最后朴日升与裴淳决战,朴日升更不惜一切练了绝门功夫后,她为了尽力避免这一场争斗,才下决心嫁给朴日升,从而消弭了一场江湖大浩劫。从最初的不嫁到最后的许嫁,每一步的主动权都在云秋心自己的手中。云秋心虽是一个弱女子,但在使波谲云诡的江湖复归于平静这一点上,可谓是居功至伟。

可以说,“弱女不弱”,是司马翎在描写此类女性形象时的写照。

二、“魔女淫娃”型。司马翎将这些反面女性描绘得血肉丰满,将她们的内心世界、心路历程予以了最为翔实的展现。

《帝疆争雄记》中的美艳夫人,是一个艳绝当世的尤物,平生以色相布施天下,媚惑天下男人,是一个典型的反面角色。司马翎在塑造这一形象时,固然突出了她性格中阴狠、毒如蛇蝎的一面,但对于她性格中的一些软弱因素:如对于年华老去、青春不再的悲哀,及对于自己女儿(凌玉

① 司马翎:《纤手驭龙》,延边:延边人民出版社,1988年版,第284页。

② 同上书,第284页。



姬)真挚的亲情,亦给予了充分的展现,最后更写到她为了女儿的终身幸福,不惜放弃一切而出家为尼,着实把一个反面角色写得活灵活现,真实可信。这比起普通武侠小说中那些性格恒定的“天生色情狂”,甚至是古龙武侠名篇《多情剑客无情剑》中的林仙儿形象,都可谓是高出一筹。

与美艳夫人不同,《血羽檄》中的裴夫人更多展现在我们面前的,是一个复仇女神的形象。她是凤阳神钩门门主裴坤亮的夫人,年轻时曾与查若云有过一段孽缘,后来为了给查若云报仇,施展查门催命符血羽檄,使江湖为之大乱。但与金庸小说中李莫愁之类“为情所困”的女性形象不同。李莫愁虽然心狠手辣,杀人如麻,但在男女关系上却颇为严谨,一生严守贞节,就是在与冯默风交战时,因为道袍被烧毁而不惜败退罢战。裴夫人则不同,她在复仇的过程中还一不小心犯了淫戒,这也是她一生中最大的污点。一个掀起了江湖上血雨腥风的女人,在生活作风上还有问题。按照武侠小说的惯例,这样的女人一定成了“人人得而诛之”的奸淫之辈。司马翎则与众不同,在描写这一形象时,写出了其内心活动的复杂,善与恶的纠葛,把这一形象写得血肉丰满、真实可信。她使用查门催命符血羽檄,是为了替情夫查若云报仇;与陆一瓢发生关系,更多的是一念之差,一时被情欲冲昏了头脑,在这期间,司马翎用了充分的笔墨描写了裴夫人在善与恶、对与错之间的犹豫彷徨和良心上的内疚不安,从而将她与一般的淫娃荡妇做了区别。在小说的最后,裴夫人面对受查思烈之托来杀她的“白日刺客”高青云,最初感到有愧于自己的丈夫和天理良心,于道德有所亏欠,所以毫无斗志,引颈就死;可当她思及自己所做的一切,全是为了替她生命中唯一真正爱过的男人查若云报仇,为了爱情而无愧于心时,顿时又恢复了求生的勇气,而查思烈和高青云最终也放过了裴夫人。司马翎更多的是把裴夫人描写成一个为爱所困而变得不择手段的女人,写出了她的苦衷和种种不得已,而并非一般意义上符号化的“魔女淫娃”,使得人物形象更显丰满。

《武道》之中的谢夫人,可以说是司马翎笔下众多女性中最为负面的



形象。她是武林名家谢家的老夫人,她的儿子谢辰更是江湖中青年一代的佼佼者,她理应是一个德高望重为众人所尊敬的人。但她为了追求青春美貌、驻颜有术,不惜修炼邪派功夫,以致性情大变,变得荒淫放荡。因修炼邪派功夫以致性情大变,固是武侠小说中的常见情节,司马翎却将笔墨深入到了谢夫人的内心世界中去。

谢夫人由于修炼邪功驻颜有术,变得风流成性,四处招蜂引蝶。为此,她的儿子谢辰深为不满,历尽千辛万苦帮母亲弄来了修炼性情的武功秘笈《兰心玉简》,希望母亲修习之后能够改弦易辙,恢复原来的心性。谢夫人也不是不知道儿子的一片苦心,但她既不愿意把一身苦苦修习得来的武功就此放弃,更不愿意放弃灯红酒绿、夜夜笙歌的生活,所以也只能慨叹,“他的一番心血,竟是白费了”^①。而当她在一个偶然的机会有通过杀戮感到极厉害的刺激和快感之后,原来的情欲,竟从杀人流血上面获得了代替性的满足,她感到,“她已不再需要那些男人了”^②,转而致力于对权力的争夺,在江湖上掀起了一场腥风血雨,最后,更是狂性大发,亲手杀死了自己的儿子和儿媳,令人感到毛骨悚然。可我们从上面的描述就可以看到,即使是对这样一个“祸水”型的人物,司马翎也并未纯粹地将她写成一个符号化的坏人,反而对她从世家夫人转变成武林祸害的整个心路历程,做了详尽的刻画,令这个人物显得真实、可信。

三、“侠女柔情”型。相对于前两种女性类型,对于“侠女柔情”型的女性,司马翎的描写最为成功。

在司马翎的武侠小说中,女性的情感历程及其心理得到了充分的展现。相较于大多武侠小说中“数女追一男”的模式,司马翎往往反其道而行之,在一个女侠的身边安排了几个各具风采和特色的正派、邪派青年高手,让他们共同闯入该女侠的情感世界,让女侠在爱情的取向和选择上经受充分的考验,使其自主性和独立性得到充分的发扬,在众多选择中剖分

① 司马翎:《武道胭脂劫》,延边:延边人民出版社,1985年版,第393页。

② 同上书,第394页。



其优劣,以定归宿。在司马翎的成名作“《剑神》三部曲”中,女主角白凤朱玲的周围,既有气质轩昂、风采拔俗的石轩中;又有从小一起长大,对自己呵护备至的大师兄西门渐;有俊美无俦、狂傲却又深情款款的宫天抚;又有无情而深情的“无情公子”张咸,他们之间的关系及各自的情感历程一波三折,虽然最终的选择仍然是情归侠客,但其间却充满了误会和波折。男女侠客已不再是道德上的完美形象,误会、嫉妒、私心,使两两之间的感情波澜连连,随时可能导致逆转,正是连绵的波澜,使女侠在感情选择上的“自主性”得以充分凸显。正缘于此,司马翎笔下的女侠,以其“情感的自主性”获得了其他小说难以企及的丰富深刻的生命内涵。

相较于“《剑神》三部曲”中的白凤朱玲,《丹凤针》中的云散花在感情上的自主性更强,其爱情观念已与现代女性相类似。在书中,云散花是东海情剑门的高手,情剑门自从数十年前出了一位通敌卖国的高手之后,一直为世人所不齿,因而成了江湖上一个隐秘的帮派。作为情剑门高手的云散花,也成了一位亦正亦邪、飘忽不定的奇女子,与她那奇门遁术相得益彰,正是她那“彩霞多变”的性格。

《丹凤针》虽说是一个夺宝故事,但其中云散花的情感变化亦是其中或明或暗的一条脉络。在故事中,云散花是一个任情任性的江湖女子,在传统武侠小说中牢牢牵系着女性的贞操观念、从一而终等,在她身上已不成其为障碍。于是,她便在几个男人之间反复周旋,不断选择与被选择。

最初,她与狂傲自大又武功不俗的“北霸天”凌九重有了一吻之情;英挺潇洒、心思细腻的“南霸天”孙玉麟又很快使她心生好感,从而将凌九重打压了下去,及至她遇见儒雅正直的杜希言,见到了他那“皎洁的眼神,斯文的神态”,更是心生仰慕,并且与他有了肌肤之亲。至此,若是按照武侠小说的惯常写法,“真命天子”既已出现,云散花就该改弦易辙,死心塌地追随杜希言,成为一只依人小鸟了。但考虑到自己“已非完璧”,“自觉不配”,同时感觉到杜希言还放不下传统的贞操观念,便自愿放弃。此后,当她感觉到原先并不放在心上的凌九重实际上亦对她真情相待时,



在情不自禁下又与他发生了关系 ;在这之后 ,她又与外貌温文的“白骨教”青年高手年训、武当派的黄秋枫产生了情感波折。虽然在感情上几度波澜 ,但作者却没有把她写成一个淫娃荡妇 ,在每一次情感的波动变化之后 ,作者都细腻委婉地将其心理变化和盘托出 ,而且也不时给云散花自省的机会 ,“我几乎已变成人人可以梦见的巫山神女 ,只要我还喜欢的人 ,就可以投入他的怀中。唉 ,我现在算什么呢 ?”^①

作者最终亦没有确定云散花情归何处 ,或许是想通过云散花这一角色 ,给我们一些思考的空间吧。其实 ,司马翎对云散花这一形象的塑造 ,已经涉及到女性在欲情的海洋里成长的命题。她们“既要挣脱男权束缚、旧的贞节观念、尊重自己的身体 ,满足其欲情需求 ,又对爱情的永恒抱有一种潜意识的内在愿望……”^② ,这样的冲突使她们不仅要和现存男权体制的客观容忍度发生极大的冲突 ,也被自己内在的集体无意识所制约 ,在内心的极大压力下 ,其行动和心理上的矛盾也就无可避免了。

司马翎的武侠小说对传统男女两性关系给予了最具颠覆性的描写。

在《金浮图》中 ,“天下第一才女”纪香琼是司马翎笔下一个全新的女性形象。她是江湖中的奇异门派“隐湖秘屋”的传人 ,精擅天文地理、医卜星象、奇门遁甲之学 ,是书中主人公薛陵的得力助手和红颜知己。按照传统武侠小说的写法 ,她与薛陵可谓是天生一对 ,正好可以两两携手 ,共闯江湖 ,使他们的武功与智慧得到完美结合。在书中 ,薛陵其实对她亦颇有好感 ,甚至薛陵的未婚妻齐茵也愿意和她“两女共事一夫” ,可以说 ,她与薛陵结合 ,并不存在什么外部的障碍。而纪香琼却选择了性格暴戾、武功绝顶的邪派高手金明池 ,因为她感到“金明池诡邪险诈的性格 ,好像有一种强烈无比的魅力。使她觉得如若能够把他征服 ,收为裙下之臣 ,乃是世间最大的乐事”^③。于是 ,她便为自己选择了劝服金明池这样一条充满

① 司马翎 :《丹凤针》,延边 :延边人民出版社 1988 年版 ,第 240 页。

② 朱双一 :《近年来的台湾小说创作》,载《台湾研究集刊》1988 年第 1 期。

③ 司马翎 :《金浮图》,延边 :延边人民出版社 1988 年版 ,第 158 页。



了艰难险阻的道路。为了能与金明池在一起,她不惜假死以骗过对她一往情深的夏侯空,更不惜千辛万苦,找来无上绝艺“无敌佛刀”让金明池修习,用佛家的“宽恕”、“慈悲”来改造金明池,使他气质完全变化,久而久之,便不复是冷酷毒辣,专以喜怒行事的人了。这样,便使金明池无论在武功还是在气质禀赋上都能与薛陵相抗衡,成为了一代大侠。这种正派女子对于邪派高手的改造,使其改邪归正的故事类型,在武侠小说中可谓别开生面,这也可以说是司马翎在男女情感描写上的一大创举。

在司马翎“侠女柔情”型的人物形象中,不能不提到的就是“智女”类型的女性形象,她们往往凭借自己出众的智慧,在风波险恶的江湖世界中立于不败之地,为血腥的江湖画上了一道别样的风采。

司马翎笔下“智女”类型的人物颇多,上文提到的《金浮图》中的纪香琼便是一例,此外,还有其代表作《剑海鹰扬》中主人公罗廷玉的两个红颜知己端木芙与秦霜波。端木芙是一个本身不具武功,但却熟知各家秘笈,同时对于阴阳术数、兵法五行有着深厚造诣的才女。端木芙从一开始展现在读者面前的,就是一个完全独立自主,有着深刻自我意识的女性形象。由于身负家仇,她一开始托身于严无畏,但即使是面对严无畏,她还是以客卿身份而存在,不卑不亢。以兵法战阵帮助严无畏对抗倭寇,指挥若定。在结识翠华城少主罗廷玉之后,虽为其气度风华所打动,但仍不改其超然立场,在正邪两大势力间纵横捭阖,巧妙周旋。在中西武林大会上更是出尽风头,统领正邪两派,在与西域高手的十场大战中运筹帷幄,终致全胜之局,其后更巧妙地合纵连横,不失立场尊严地联结疏勒国师的势力,在江湖中鼎足而三,充分展现了女性智慧的力量。爱情虽然是她的归宿,但决不是她生命的全部。在司马翎小说中,女性除了追求爱情外,也开始追求自我价值的完成,甚至追求权力,而不仅仅是辅助其伴侣完成价值实现。与端木芙相类似,《挂剑悬情记》中的花玉眉,之所以肯如此苦心孤诣,抗衡竺公锡,并不是为了辅助桓宇,而是她“关心大局,以天下为



己任”^①,是个人的志趣!

与端木芙不同,秦霜波是一个剑术高手,一心以探索“剑道”奥秘自期,所以对于严无畏安排在她身边“用情不用剑”的“死间”、风流倜傥的宗旋,一直是古井无波,不为所动。及至遇上罗廷玉,才在她的心海里翻起了波澜,她开始在情感与求道的冲突中挣扎与徘徊,最终,与一般女性义无反顾的投身情感不同,她选择了以“婚姻”作为安顿身心的前提,朝向“剑道”的境界迈进。司马翎选择的这一结局,可谓别开生面,对武侠小说女性形象的提升,作出了开创性的尝试。

司马翎在武侠小说史上,尤其是在武侠小说的“侠情系列”上,是有其开创性意义的。司马翎所赋予女性的“自主性”,实际上暗示了“女权”未来的合理发展。

司马翎武侠小说的意义不仅在于对女性价值的揭示及其书中表现出来的女性观念的现代化,还在于他对武侠小说包容性的认识和他创作中体现出来的对于其他文类因素的吸收、借鉴和应用上。^②在武侠小说与言情因素的结合上,司马翎小说做出了成功示范。言情小说主要是针对女性读者的,可谓是“女性的白日梦”的展现,讲求的是“性格即命运”。一个女孩子,只要你心地善良,不管你是美是丑,是贫穷还是富有,总归会有人来真心爱你,与你展开一段轰轰烈烈的爱情的。在司马翎的笔下,类似的男女模式亦经常可以看到,不但一个出色的女性身边往往围绕着几个正邪不同,但都同样出色的男性,即使是不那么出色、有着种种缺陷的女性,亦能得到出色的男性垂青。如《纤手驭龙》里的辛黑姑,作为一个性情古怪的邪派女子,亦能得到丐帮帮主淳于靖的爱情;《白骨令》中的董香梅,这个黑道盟主之女,因偷了父亲的令牌而流落江湖,却也能得到

① 司马翎:《挂剑悬情记》,延边:延边人民出版社,1985年版,第280页。

② 林保淳:《蒙尘的明珠——司马翎的武侠小说》,见《纵横武林——中国武侠小说国际学术研讨会论文集》,“武侠小说是一种包容性甚广的类型小说,在江湖的背景下,可以写侠客的豪情、英雄争胜的酣畅淋漓;可以写儿女情长、刻骨铭心的爱恨情仇;也可以写历史宫闱、复杂多变的权力征逐;更可以写悬疑紧张、科技幻想的情节……”,台北:台湾学生书局印行,第104页。



青年高手顾随风的爱,并不惜为了她放弃任务,牺牲生命。这一切,都充分体现了爱情的力量和它的不可捉摸,这与现代言情小说的精神实质是相通的。可以说,司马翎的武侠小说,为武侠小说向言情小说汲取养分提供了一个成功的范例。司马翎的武侠小说,不仅在武侠小说的内部因素上,而且在其外部因素上,都为武侠小说的新发展提供了有益的范式,司马翎武侠小说及其创造的侠情世界,其意义也正在于此。

司马翎小说的局限性在于其小说结构不严谨,许多故事情节缺少铺垫,喜欢在细枝末节上大做文章,如《剑海鹰扬》中,作家在千钧一发的情势下插入文达、莲姬二人爱情故事的描写。小说的局限性还体现在为迎合商业化而导致的媚俗。司马翎在武侠小说中不断求新求变,固然出于他对武侠小说的不断探索,同时亦是出于其对武侠小说通俗性地位的认识,他必须不断地满足和适应观众随时变化的喜好与需求。无可讳言,司马翎在其创作中有“为稻粱谋”的一面,其性格中更有一些商人的品性,故而其有一些作品为了迎合观众的某些庸俗性需求而曲意迎合,在武侠小说中对于女性的描写有时过于开放,失之于度,以至于失去了武侠小说应有的对于情感描写的含蓄的美。其晚期作品更是出于求新求变的目的而学步于古龙,失其故步。

第四节 摇后金庸时代的武侠小说

一、温瑞安:武侠超新派

温瑞安,原名温雄,1954年出生于马来西亚霹雳州,祖籍广东梅县,现居香港。诗人出身,创作遍及诗歌、散文、剧本、评论等多种文学作品,以武侠小说最为著名。笔名还有温凉玉、舒侠舞、王山而、项飞梦、温晚、柳眉色、风铃草等。九岁时创立文社,1974年开始武侠小说创作,以《四大名捕会京师》一举成名,之后又写了《白衣方振眉》、《逆水寒》、《杀楚》、《刀丛里的



诗》、《大侠传奇》、《神相李布衣》、《说英雄 谁是英雄》等优秀小说。

温瑞安小说的处女作是《四大名捕会京师》,这也是他的成名作和代表作。小说描述了诸葛先生及其四大弟子冷血、追命、铁手、无情保卫朝廷和为民除害的生动故事,成功刻画了冷血、追命、铁手、无情等“四大名捕”的形象。该小说在形式上由五个故事组成,它们单独成篇,又互相联系,每一个故事刻画一个主角;同时,每一个故事都在办案子,破案、推理、揭秘、追捕是共有的情节,小说在第五个故事中以“会京师”让四个主人公同时亮相,并最终战胜强敌。

“神州奇侠”系列也是温瑞安的代表作,包括《两广豪杰》、《英雄好汉》、《神州无敌》、《寂寞高手》四部,塑造了大侠萧秋水的人物形象。萧秋水是一位孤独的侠者,他年轻、血气方刚、快意恩仇、义薄云天,他率一班兄弟与权力帮展开激战,但得不到江湖白道的理解和支持,甚至他的朋友也背叛了他,但他靠自己的人格赢得了尊重和胜利,也赢得了女侠唐方的爱情。小说刻画了人在面对权力时暴露出的弱点,也刻画了人格的力量,萧秋水的胜利是人格的胜利。

温瑞安小说中还有一个独特的系列,就是“七大寇系列”,包括《凄惨的刀口》、《战将》、《闯将》、《悍将》、《锋将》等五部,该系列塑造了沈虎禅、唐宝牛和温柔等艺术典型,小说一反温瑞安以往小说中朝廷为民和官民一体的设置,而是反映了官逼民反的主题。

在温瑞安小说中,最精彩的系列是“说英雄 谁是英雄”,该系列包括《温柔一刀》、《一怒拔剑》、《惊艳一枪》、《伤心小箭》、《朝天一棍》和《群龙之首》、《天下有敌》、《天下无敌》八部。小说主要写以苏梦枕为代表的“金风细雨楼”和以雷损为代表的“六分半堂”为了争夺江湖老大的位置而进行的争斗。由于权力交替和人事变更的关系,后来的争斗演化为白愁飞与王小石的“象鼻塔”众人的斗争。小说描写帮派的明争暗斗达到了惊心动魄的程度。人物形象的塑造也是该小说的出彩之处,王小石的善良洒脱、白愁飞的自负、狄飞惊的城府之深、蔡京的老谋深算、张炭与方



恨少的正直可爱在书中都有入木三分的刻画。

温瑞安小说创作对于现代武侠小说的一大贡献在于塑造了“平民之侠”形象系列,以王小石(《说英雄,谁是英雄》)、李布衣(《布衣神相》)和方振眉(《白衣方振眉》)为代表,这颠覆了武侠小说中大侠的非凡和光鲜,表明了真正的大侠是平民之侠。

《说英雄,谁是英雄》系列中,小说的主人公王小石不再是争取建功立业的英雄,也不是为国为民的大侠,更不是争霸江湖的枭雄,而是个普通人,他年轻、洒脱、衣衫寻常,他也有年轻人面对自己喜欢的女孩的羞涩,但他也是“天衣居士”的衣钵传人,所以他有江湖人羡慕的绝技,他一身正气,路见不平、拔刀相助是他的本性,他讲义气,义薄云天,他身居高位却淡泊名利,能够功成身退,是平民化的英雄。主人公的英雄色彩是江湖人物给的,他自己甚至只想做个讲义气的小百姓。王小石给自己的定位是不当英雄,只愿做一个普通的平凡人。且看王小石的夫子自道:

说英雄、论英雄,我比不上苏师兄的雄才伟略、深潜高深;我也比不上白二哥的志大才高,飞扬纵横。做大事的人一定要有不择手段不惜牺牲也要达到目的的决心,这点志向我可天生就没有。我只是王小石,我的宏愿一直只是当个快乐的小老百姓,一个开开心心的平民。帮得了人我才出手,否则我宁可让一让、忍一忍。(《朝天一棍》)

这是王小石的心里话,也是他行为的写照,尽管在别人看来,他是江湖大帮的领袖,是个重要人物,但他自己心里却是非常的坦然,这就是他的追求,一个平民化的英雄。他一身正气,在加入“金风细雨楼”之前,他先弄清其经济来源是否正当,这是他答应加入的第一前提。温瑞安认为“所谓侠义精神,并不是一怒拔剑,而是一种仁爱与伟大的同情”,王小石身上表现出的正是一种爱人与同情人的品格,经受了名与利、生与死考验的人才真正能无愧于英雄和大侠的称谓。

江湖上盛传李布衣武功超强,为民除害,在人们的想象中他一定是个



非凡之人,但事实上,李布衣如书生般文弱,似乞丐般贫寒,他手执竹竿,活脱脱一个江湖相士,唯一特别的是他身怀绝技,为江湖道义两肋插刀。(《布衣神相》)《白衣方振眉》的主人公方振眉一生不杀一人,以德服人并一生不败。他不好名、不好利、不好色,拒绝一切不良嗜好,这成就了一个平民之侠。这当然也是跟他的出身有关,他的授业恩师就是一代大侠萧秋水,所以他继承了萧大侠的许多美德来完善自己的性格。小说中还写了男人之间的友谊——兄弟般的情谊,知己般的惺惺相惜。

温瑞安小说的另一个特色在于探索了武侠小说创作的新技法和新形式。温瑞安以写新诗、散文和纯文艺作品踏入文学圈,他正是以自己的特长发展了武侠的形式,以诗、散文写武侠小说。可以说,将武侠小说诗化,是温瑞安对武侠创作的一大贡献。温瑞安的小说在语言形式上继承了古龙的体式——散文诗化的语言,但加入了自己的创造。在小说中创造出诗的意境,他用诗化的语言,把平平常常的场面写得美丽如画。温瑞安的小说,就是能造成这种画面“定格”的效果,那些美丽而经典的镜头,让读者感动和难以忘怀。且看作者写温柔的哭,因为她不愿意让别人看到她哭,作者这样写:

她哭。

大哭。

大哭特哭。

但不出声。

为了要作无声之痛哭,她咬住枕头噙住自己的声音,她套住厚被来闷住自己的哭声:

——绝不可以给那女子听到!

——她决不给王小石听见!

(我哭我知)

(我泣我狂我痛我苦我的事!)

(我哭给自己听。)



(我只为我受伤的心而哭。)(《朝天一棍》)

表面上看像是作者在玩文字游戏,仔细体会,则能品出其无尽意味,利用这样的形式极致地表现出温柔刹那间内心的变化,同时也很好地表现出一个女孩子微妙的心理特征。短小精悍的形式取代了长篇大论的心理描写,有曲径通幽的妙处。

——你·还·是·不·是·我·的·兄·弟?

——你·是·不·是·背·叛·了·苏·大·哥?(《伤心小箭》)

顿开不仅仅为了强调说话时的一字一句,而更侧重于表达感情的沉重,无论是对白愁飞还是王小石,问出这个问题对于他们都是一个事关大义的问题,而答案对于两个人来说也是同样的至关重要,所以问得审慎、问得沉重。作者利用这种标点的特别形式,就能很好地将这种特别的意味表达出来。可以说,这是作者的成功创造。

再看,作者关于王小石与冷血拼杀的描写:

(那不是剑!)

(那是一种感觉,死亡的感觉)

(他从来就没有感觉到死亡如此地逼近,会逼得如许之近)

(从来没有过!)

(他疾闪、翻身、激射、站稳——刚刚才立定,死亡又第二次逼近!)

(这使他几乎忍不住要拔剑——或者拔刀,来砍断、截阻、粉碎这死亡的侵略)

(可是王小石忍住了。)

(强忍。)

(死亡自喉咙的右侧,相差不到三分处掠过,然后又迅疾兜射了回来!)



(死亡第三度逼近。)

(他一闪就闪进了牢栅里。)

作者描写王小石和冷血打斗的激烈程度,但二人并没有真正意义上的交锋,在没有拔刀时却有比别的打斗更令人血脉紧张的效果,将二人的较量极为逼真和生动地刻画出来。可以看出,温瑞安发展了古龙小说营造氛围的长处,他用标点符号和文字的闪断,营造出镜头感和氛围感,令读者能切身体会这种氛围的紧张和压迫。

温瑞安大胆地将阐发道理和辩证论述运用于其小说创作中,尤其是小说中的人物在作出某个关键性选择时,更是如此。高明之处在于,作者不仅将道理论述和小说情节发展紧密地结合在一起,而且说明道理时往往是小说发展最紧张的时刻,讲述道理有助于缓和读者紧张的神经。作者在阐述他的道理时,经常把自己的理由以一二三来标示,如:

如果硬要打进去,他们又觉费事,主要是因为:

一、他们要打的是龙八太爷,也就是蔡京手上的一大红人,亦是横跨武林、朝野的一大无耻之徒,而不是打他的喽啰小卒。

二、如果从外面打起,就算打得进去,龙八也一定望风而逃之夭夭,打草惊蛇,反而赶出一群蚊子!

三、他们自恃身份,才不愿跟龙八的手下厮缠——要打,就打头头,打头头,才算件大事!(《伤心小箭》)

温瑞安小说中对平民英雄的刻画在一定程度上提升了武侠小说人物的塑造水平,王小石的形象在武侠人物世界中是独一无二的塑造,这应了作者将“武侠作品文学化”的理想,而将武侠小说诗化则一定程度上完成了“文学作品武侠化”的目的^①。

^① 温瑞安曾说过他要“为‘武侠文学’做点事:把武侠作品文学化,同时把文学作品武侠化。……我只想把中国武侠的传统和精神承传下来,便已心满意足了;万一不成,至少我也曾尽了绵力。”见温瑞安:《如此笔法》,载《伤心小箭·前言》,北京:中国友谊出版公司,1993年版。



温瑞安小说的局限性在于由于作者在创作过程中毫无节制,许多小说都陷入有头无尾的局面,比较典型的是“少年四大名捕”系列。形式创新上的过度而导致创作尴尬。尤其是后期创作陷于矛盾的境地,最终到了剑走偏锋的地步,以失败告终。温瑞安对自己“新、怪”的风格过于自负,对自己独特的语言风格和文字技巧盲目自信,喜欢在小说中玩文字游戏、标点符号游戏。在他中期的作品中,就隐隐有这种不好的倾向。有时候某些词句一味求怪,令人费解。以至到后来完全陷入文字游戏的怪圈中不能自拔。如:

“他要出剑!

他,要,出,剑!

他——要——出——剑。

他……要……出……剑……”(《少年冷血》)

这是冷血中毒之后想要拔剑杀敌的一段描写。这些符号究竟有什么意义呢?事实上,是作者在玩一种文字游戏而已。

除了——

这颗:

及时

摇飞

摇摇来

摇摇摇的

摇摇摇摇石头!

这一颗石头,很小,是一颗小石头。

一颗小小小小小小的石子。(《伤心小箭》)

他一直看到旭日东升,万里晴空,王小石走出青楼来的时候,长长长、长长长长的吁出了一口长长长长长长的气。(《温柔一刀·一怒拔剑》)



类似的,玩文字游戏的现象在温瑞安小说中大量存在。可以说,温瑞安是以他自己赖以成名的独特文笔为丝,做了一个茧,把自己封在里头了。

二、黄易:新武侠旗手

黄易,本名黄祖强,香港中文大学艺术系毕业,曾专攻传统中国绘画,并获得“翁灵宇艺术奖”。其后,黄易出任香港艺术馆助理馆长,专职推动香港艺术与东西文化交流。1989年辞职,并开始从事创作,以独树一帜的写作风格,席卷港台两地。他的小说创作可分为两大系列,即:“异侠系列”和“玄幻系列”。“异侠系列”的代表作有《荆楚争雄记》、《大唐双龙传》、《覆雨翻云》、《破碎虚空》、《边荒传说》等,“玄幻系列”的代表作有《寻秦记》、《星际浪子》、《大剑师传奇》等。

从《覆雨翻云》、《寻秦记》到《大唐双龙传》,黄易把科幻与中国传统文化的玄学、易理、星象等有机地合为一体,开创了玄幻武侠的先河。

《寻秦记》是黄易的成名作,也是代表作,小说写的是 21 世纪中国特种部队的精锐战士项少龙,被高科技送回到公元前的战国时代,可是时空机器在这时发生了毁灭性爆炸,所有参与的科研人员均不幸遇难。项少龙流落到两千多年前的战国时代。为了生存,他凭着强壮的体魄,以及掌握的历史知识,以现代人的眼光以及先进的技术和丰富的经验,与战国的名将们斗智斗力,并成功地一次又一次的阴谋诡计中化险为夷,还赢得了多位美女的芳心,最后与心爱之人和挚友一起在塞外开创另一个美好人生。全书结构紧凑,连接紧密,令读者欲罢不能。《破碎虚空》是作者的一部重要作品,在小说中,流传千百年的武功玄学《战神图录》和武林人物梦寐以求的宝物《岳册》重现江湖。少年传鹰参加武林侠士韩公度、凌虚度等的武林人物聚会。这时,蒙古亲王思汉飞已经调派黑白两道及蒙古一流高手,在惊雁宫中布下重重兵力,准备屠戮武林侠士。传鹰就在这样一个千军万马的气势之下浩荡展开行动……《覆雨翻云》是黄易小



说中最接近传统意义上的武侠小说的一部。小说写江湖黑道三大帮之一“怒蛟帮”面临着其他两大黑帮的入侵,作为帮内支柱的浪翻云与凌战天临危出面,成功平息了帮内内讧与其他两帮对己帮的不轨图谋。此时,蒙古人想推翻明朝,朱元璋也想巩固王权,江湖上又掀风波。而魔道宗师庞斑为达到魔道巅峰要求与浪翻云决战,小说在这样的一波三折中发展,情节峰回路转,以大团圆结局告终。《大唐双龙传》是黄易小说中最受好评的一部。小说写隋朝末年,隋炀帝当政期间,由于内外失政,导致全国战火四起。时势造英雄,寇仲、徐子陵两个平凡小子,内以天赋之资,外凭机缘运数,最后成为绝代大宗师,改变了武林乃至天下的命运。其中的爱恨交织,悲欢离合,离奇情节,无穷意境,都造就了该小说的成功。

黄易小说成功和广受读者欢迎的最大原因就在于其小说有鲜明的特色。

黄易擅写战争、谋略,并且始终贯彻玄妙的“道”学意味,这是他对武侠小说“侠义”中心的背叛。黄易的小说包括历史、天文、医术、科学、宗教、宇宙奥秘等知识,更突出的是作者对生命哲学的省思。综观黄易的作品,可以看出他不断挖掘武侠小说潜藏的可能性。他将武艺追求提升至“道”的地位,大大拓展了武学的可能性。求得“道”的过程,则必须经由武道追求的过程,不但要对抗敌人,更要击败自己、不断地试炼自己的最大极限,进而以武道窥至道!作者的很多小说是把对武功最高境界的追求落实到生命的极致上,道学的玄思充盈着小说的始终。

生命的本真与原貌,也是黄易小说中最常探究、并且着力最深的主题。小说在人物刻画上,可谓极具火候,不论一出场便是大侠,或是从小人物努力往上爬,不管是主角、配角、正派、反派,都有其存在的价值与风采,也都面临着同一张由命运编织成的巨网,每个人都想冲破束缚,活出自己的生命。黄易小说中对于生命意义的追寻成为作品中人物的自觉追求,充满侠士风骨的人物如浪翻云、庞斑自不待言,即使如韩柏这样的以女色为重的人也会思索生命的意义,由此可以看出作者的目的。同



时,黄易小说的一个特色是把人物的生命意义与道学紧密结合起来,求道成为大人物的自觉追求。在高手对垒里,生死胜败只是一线之别,精神和潜力均被提升至极限,生命臻至最浓烈的境界。那是只有通过中国的武侠小说才能表达出来的独特意境。

黄易小说中,更看重对于武道原理的探索与突破,而不再看重武功招式的华丽或者武功技击的真实。他把“无招胜有招”巧妙转化为另一种形式。作者笔下的武功可以超越利器,而凭借功法的气势和精神力直击敌人灵魂深处,摧毁敌方的意志。这样的武功技击相较于其他作家来说,是一个创造。

黄易小说情节离奇玄幻,在场面上也力求“玄幻”,充分借鉴漫画和电影特写画面的手法,以达到一种极具感染力的视觉效果。黄易小说风格比较西化,故事变幻无方,人物性格复杂莫测,作者善于把普通的场面写得美丽如画而且杀机重重。小说中两个不同战斗场面的转化毫无征兆,借鉴的完全是电影中的镜头转换的手法,镜头感较强。

在人物形象的描写刻画上,作者着力突出了“异侠”之“异”。第一,黄易小说的主人公往往是那些黑帮头领,黄易小说中的大侠是黑道中的大侠,这颠覆了传统武侠小说中的侠客传统。如《覆雨翻云》中塑造的浪翻云、范良极和庞斑等,前二者都是黑帮的高手,也是江湖黑帮的重要人物,但是作者正是以他们为刻画的重中之重,白道的侠者反沦为二流。但他们有着侠的本质,他们是义气大于天,尽管身处黑道但正气浩然。

第二,黄易小说中的大侠的“异”,“异”在不再是为国为民的侠者,而更着重于以小帮小派的利益和个人幸福为己任。《覆雨翻云》中风行烈追求的是理想的爱情。在他的生命中,曾有一位女子,即:靳冰云、水柔晶、白素香,但她们都一一离他而去。对于这三个女子,风行烈用纯真、博大、至诚的爱去用心地呵护她们。韩柏、戚长征等人相较于风行烈的追求则更多的是招惹狂蜂浪蝶,欲的追逐占了更大的层面,他们拼杀的目的更大程度上是为了证明自己的能力和赢得自己想得到的名与利。



黄易小说的特色是鲜明的,而其局限性也同样是明显的,主要体现在三个方面,即:文笔的快餐化、人物的单面孔化和女性的工具化。

黄易的小说大多是从网络上流传开来的,在小说创作上有网络文学的随意性和不严谨性。他的小说塑造的人物性格比较单一,小说语言也常有古人说现代汉语的弊病,再加上小说篇幅动辄达到几十卷,因篇幅太大而流于粗糙。

黄易在小说中往往只写欲,不写情,某些场面的描写近于色情。在黄易的书中,几乎没有什么一见钟情,有的只是“见色起欲”。小说中稍微重要一点的角色,男性必高大英俊,女性必性感迷人。男主角更是周旋于数位美女之间,左拥右抱,百般挑逗,既风流又下流。小说中有过多的性描写,甚至在塑造主人公上,也着力刻画那些以追求性快感为人生价值的形象,他们对爱的体会只是停留在“欲”的层次上。如在《覆雨翻云》中的一个男主人公韩柏,他是个典型的花心少爷,他的性格特征是天真与见到美女就想上床的魔性,作者在书中津津乐道的就是这样的人物类型,还有如戚长征之流,需要说明的是他们都是作者塑造的正面的大侠,其他那些以女色为工具的邪道中人,就更难以入目了。在后来的《大唐双龙传》中,这种现象似乎稍有改善,但也并不彻底。如《大唐双龙传》中最纯洁的徐子凌和师暄妃之间的“精神恋爱”,看上去似乎很浪漫很高尚,其实,他们二人不过是在互相挑逗引诱,一言以蔽之,两人在玩精神的“意淫”。

其次,黄易刻画人物力度尚嫌不够,有单面孔化痕迹。小说中人物性格略嫌单调,雷同现象不少。男性高手必定高大英俊,风流倜傥,伶牙俐齿;女性角色都是美貌尤物,大胆主动。往往是一个新人物出场,只要看他(她)的外表,就大致可以知道这个人武功高低,正邪善恶,以及在书中的分量。再如,就主角而言,寇仲几乎就是项少龙的翻版,徐子陵又颇有浪翻云的影子。其他人物雷同的现象,近似于此。而人物是小说最重要的元素,这也可以看出黄易小说仅止步于此而已。



三、女性的工具化

如前所述,黄易小说中的男女之间缺乏真正的情感介入,甚至有以欲代情的趋势。因而女性就常常成为男主人公性和欲的对象,征服女性甚至成为男性展示自我力量的象征。如《覆雨翻云》中,韩柏周围的众多女性就都缺乏独立的个性,而韩柏也只是把她们当作练功的工具。《寻秦记》中的项少龙更是被称为“种马”,女性自然要对他趋之若鹜了。《大唐双龙传》尽管没有以前小说中那么多的色情成分,但把女性当花瓶描写的倾向依然很明显。但与古龙等人稍有不同的是,黄易往往从道家的角度强调阴阳调和乃天经地义,甚至常常把男女欲情的结合作为修炼至上武功的必由之路。

第五节 摇大陆新武侠

“大陆新武侠”作为一个理论概念,是在1999年由西南师范大学韩云波博士与《今古传奇·武侠版》共同提出的,全名为“新世纪大陆新武侠”^①,其特指在世纪之交发端的大陆武侠小说创作潮。尽管“大陆新武侠”所指代的那些武侠小说作品从目前来看还并没有取得特别的成就从而获得经典的地位,但它们毕竟显现了某些“新”的方面,这些“新”阐述了武侠小说在“后金庸”时代的某种可能,也标志着大陆武侠创作的一种理论自觉。

“大陆新武侠”的出现是有一定基础的。在它诞生之前的不长的时间里,大陆武侠小说的创作曾经有过一次复兴。20世纪80年代,金庸等人小说的引进激起了大陆武侠小说的阅读高潮,在读者兴趣与经济市场化的合力下,大陆的新派武侠小说创作开始走上坡路。

^① 韩云波:《大陆新武侠之发轫》,载《今古传奇·武侠版》1999年第1期。



这个上坡路首先有一个事件作为标志。1983年,《今古传奇》杂志连载武侠小说《玉娇龙》,这部小说原为王度庐的《卧虎藏龙》^①,由聂云岚改编而成。这部改编作品深受读者欢迎,《今古传奇》发行量也因此从 1 万册升至 10 万册^②。这个数字即使在当时,也是非常了不起的。与此相对应的,是港台武侠小说在大陆的大量出版。当时由于还没有知识产权法的约束,所以大陆出版社出版港台武侠小说根本没有版权的问题,因此,往往一个作家的一部作品会以各种不同的版本出现在图书市场,当然,还要考虑到盗版印刷的问题,所以有人说金庸小说在中国印了几千万册,这也不是不可能的。

一方面是港台武侠小说在大陆市场的火热,另一方面是大陆原创武侠小说也被大众所喜爱。这两个因素激起了大陆武侠小说作者的创作欲望。戊戟是紧跟着这一热潮出现的大陆新武侠作家。戊戟,本名王影,原任《佛山文艺》副主编。当时梁羽生等人的作品在大陆报刊连载,受到读者追捧,这推动了戊戟的创作冲动。1983年,他的首部武侠小说作品《武林传奇》开始在《佛山文艺》连载,也同样得到读者的欢迎,后连续出版了《江湖传奇》、《神州传奇》、《奇侠传》等数部武侠小说,在岭南走红一时。戊戟的首部作品《武林传奇》代表了他的武侠小说最高成就。作品的主要内容是武林新秀董子宁和小魔女燕燕这一对侠侣,练就惊世神功,与在武林中蓄意制造分裂仇杀以及企图称霸武林的黑暗势力展开斗争,最后铲除黑暗势力、恢复武林秩序,爱情也终成正果。这种故事模式在武侠小说中比较多见,走的是“革命加爱情”的路子,男女主人公也类似郭靖黄蓉。之所以说戊戟的首部作品成就最高,主要是因为他后面的几部作品基本是对首部作品的模仿。在《武林传奇》中,董子宁是一个心地善

① 王度庐是 20 世纪 40 年代的武侠小说作家,他的武侠小说多为悲剧情侠小说,其中尤以《鹤惊昆仑》、《宝剑金钗》、《剑气珠光》、《卧虎藏龙》、《铁骑银瓶》最为著名,被称为“鹤铁系列”。

② 余慧明:《武侠小说二十年回眸》,载《人民日报海外版》1990 年 1 月 1 日,又见《武侠小说二十年回眸》,载《武侠小说二十年回眸》,中国文联出版社,1990 年。



良憨厚的小伙子,而燕燕则是一个聪明机灵、稍有任性又疾恶如仇的大姑娘,经过各种奇遇学得了一身的好武艺。在《江湖传奇》中,人物置换成了小蛟儿和甘凤凤,在《神州传奇》中又变成了善良青年墨明智和小魔女的孙女慕容小燕。尽管他们的经历或有不同,但基本的成长模式是一致的,斗争哲学是一致的,爱情观也是一致的,即使是性格搭配也是基本一致的。这就给人留下了重复自己的口实。造成这种局面的原因,主要是作者在一举成名后,一度曾同时为数家报刊撰写连载武侠小说,这种创作方式直接导致了他在已有的创作形式中故步自封。

在戊戟之后,还出现了不少武侠小说作者,均一时名震江湖。沧浪客的《一剑平江湖》是大陆新武侠中出现较早也较知名的一部作品,也是他“江湖道”系列里的第一部作品。沧浪客本名姚霏,曾在云南师范大学中文系任教,1985年辞职,开始以“沧浪客”为笔名创作武侠小说,《一剑平江湖》是他的首部武侠小说,于1986年出版,1988年他凭此与金庸、梁羽生、温瑞安等八人同获首届“中华武侠文学创作大奖”。在《一剑平江湖》这部作品中,一向推崇以德服人的大侠东方圣同时却是一个暗中处心积虑、大费周章要做武林皇帝的人,他制造自己被谋杀的假象,阴谋成立名为“黄龙令”的组织,江湖上的大多知名门派均臣服于他,唯独独孤樵、胡醉等少数大侠与之斗争,并最终在其“武林始皇”的登基仪式上挫败了他的阴谋。客观地说,对于人的权力欲望的描述,金庸的《笑傲江湖》已经达到了相当的高度,《一剑平江湖》在这方面与其持平都是很难的,况且还有文字水平和结构能力的差异。事实上,在“后金庸”时代,很多武侠小说创作者都有如何超越前人的焦虑,大陆新武侠也不例外,但市场并不一定能够为超越金庸的作品提供机会和可能。

独孤残红是创作量比较大的作家。在20世纪七八十年代,独孤残红曾经是一个说书人,在湖南长沙的书场里讲故事是他的重要工作内容,他讲的故事既有传统书目,也有相当一部分是金庸等人的武侠小说。这个经历为他创作武侠小说提供了一个很好的基础。1980年代独孤残红开始



进行文学创作,到了 1980 年代末,他正式介入武侠小说创作领域,并很快陆续推出了自己的武侠小说成名作品“江湖四部”系列。“江湖四部”系列分别为:第一部《沧桑江湖》之《销魂一指令》、《销魂十指令》、《销魂百指令》;第二部《嬉笑江湖》之《七邪蝶恋花》、《七煞木兰花》、《七妖小梅花》、《七怪夜合花》;第三部《险恶江湖》之《负剑少年游》、《看剑念奴娇》、《掷剑踏莎行》、《挥剑满江红》;第四部《寂寞江湖》之《练刀忆江南》、《藏刀长相思》、《封刀一剪梅》。这些作品中以《销魂一指令》最为知名。《销魂一指令》讲的是少年杨玉在黄山为母亲采药治病,却拜玉笛狂生为徒,学得了上乘武功六合大法,并采得了药物,在下山回乡过程中却莫名其妙陷入了武林争斗中,争斗的起因是又有魔头要独霸武林了。《销魂十指令》和《销魂百指令》则是这部小说的后续,因此人物具有一定的延续性,从江湖风生水起时初入武林,到江湖风波平定后退出武林,杨玉始终是主角。

此外,也有作者偶一为之的武侠小说,也在 20 世纪八九十年代的阅读史上留下了自己的印记。青莲子的《威龙邪凤记》就是一部这样的作品。青莲子原名田雁宁,他曾和其他作者组成创作群,共用一个笔名“雪米莉”。20 世纪 80 年代中后期,作者署名“雪米莉”的“女”系列和“男”系列小说曾是中国最畅销的小说,是当时通俗小说创作的一面旗帜。《威龙邪凤记》的主要故事情节是少侠白云飞联合武林正派人士,与外族入侵者及中原武林叛贼做斗争。当然,这样的故事中肯定少不了白云飞与其他少女的爱情,这本是 1980 年代以来众多大陆武侠小说的一个模式。与其他作品稍有区别的是,《威龙邪凤记》拥有了一个宏大的历史背景,那就是明末国力衰退、外族凯觐。有了这样的历史背景,《威龙邪凤记》就有了两条互相交织的矛盾线索:江湖矛盾和民族矛盾。明王朝腐败不堪,中原武林散乱不振,似乎给了一些人反叛的充足理由,但民族大义似乎又对这种反叛给予了否定,小说的魅力一部分就体现在这种矛盾的纠集上。作品还提供了反面人物典型——毕不凡。毕不凡号称“君子人君子



^① 参见《创作与人生·著名文学家张宝瑞访谈录》，《人民网·情感时空》。原注：转引自曾爱择、傅晓慧、傅晓颖著《张宝瑞文集》。



表现在此时期的大陆武侠小说创作总的来说是在金、古后面亦步亦趋,对武侠小说没有自己独立和完整的看法,不仅笔法存在模仿,即使故事情节模式也进行了移植。显然,正是由于大陆出版界过多地引进出版了金、古的作品,大陆读者对于金、古作品过于推崇,大陆武侠小说作者的思路也因此受到了惯性的制约。极端时,一些作者以“金庸”、“金庸新”这样的笔名发表作品,也在某种程度上验证了这个观点。

1980年《今古传奇·武侠版》的创刊是一个标志,它是20世纪大陆新武侠的起点,同时也意味着此前大陆武侠创作的低迷状态得到了一定程度的缓解。《今古传奇·武侠版》的创刊并不是孤立的,在它之后,还有1984年的《武侠故事》、《中华传奇·大武侠》(已于1989年停刊)和1989年的《新武侠》等杂志的创刊。韩云波认为,这“形成了武侠文学的再一次复兴”^①。这些武侠期刊杂志的创办与维持,从一方面说当然印证了武侠小说市场需求的旺盛,从另一方面来说,也影响并推动了20世纪大陆新武侠这一创作潮的形成。可以说,大陆武侠小说的这一次复兴给自身带来了某些新质。

《今古传奇·武侠版》等期刊对于20世纪大陆新武侠的影响是直接的。关于期刊与作家的关系,有学者曾经做过这样的论述:“现代报刊是一种大众媒体,读者的多少,直接影响了现代报刊的信誉和生存。为了自己的利益,它迫使着现代作家写出既要艺术性高又要社会性强的作品。”^②武侠期刊大多有自己独立的编辑思想和审美倾向,不排除这些思想或者倾向与期刊的市场定位有密切的关系,但也应该看到,由于这些思想和倾向的存在,期刊上所发表的武侠小说作品在相当程度上是被规范的,而这些被规范的武侠小说作品构建了大陆新武侠的内质。同时,武侠期刊在运作中也往往会聚集一批创作者,这些创作者当然都有自己各自

^① 韩云波:《论20世纪大陆新武侠》,载《西南师范大学学报(人文社会科学版)》1999年第源期。

^② 汤哲声:《生产体系:中国现代文学生成发展的社会基础》,载《文艺研究》1994年第 二期。



的创作个性,但在武侠小说的某些创作观念上也往往会表现出类似的特征,他们组成了 21 世纪大陆新武侠的创作群。

武侠期刊并不是唯一推动 21 世纪大陆新武侠形成的媒体,网络也起到了极为重要的作用。尽管武侠小说的专门期刊均创办于 20 世纪,但 21 世纪大陆新武侠这次复兴的触角向前延伸到了 20 世纪末期。20 世纪 90 年代,当网络文学开始兴起的时候,网络武侠小说也就已经同步发展了。网络武侠小说起步于网络,月余的聚集者对于经典武侠作品的探讨和模仿,并逐渐成气候。2000 年网络武侠联盟的成立在网络上非常轰动。由“榕树下”侠客山庄牵头发起联合各大武侠论坛成立的网络武侠联盟,开始重树武侠大旗,可见当时大陆网络武侠创作的繁荣。网络对于武侠创作的影响首先在于它为武侠作者提供了一个自由发表的平台。“榕树下”、“清韵书院”、“九阳村”等是武侠小说发表较为集中的网站,这些网站具有相当的开放性,在这些网站上发表作品并没有过多的限制,正因为如此,它们吸引了很多的武侠小说写手。在这批新的武侠作家中,很多原本就是网络写手,他们往往先将自己的作品发表于网络,在网络中获得了一定的影响力,从而被期刊关注,因此列入新武侠作家群。网络对于武侠的影响还在于它在武侠作品的形成过程中发挥了重要的作用。网络具有极强的互动性,许多武侠作者在网络发表作品的过程中得到了读者的关注,并因此获得了他们对于作品的意见,这意见不仅包括对于已发表部分的评价,也包括对于未发表部分的期望,这些意见也受到了作者的欢迎,并把它们落实到自己的创作中去,这在一定程度上影响了作品的最终面貌。

事实上,已在网络发表的武侠小说并不能够以原来的面貌发表于武侠期刊,在从网络到期刊的过程中,作者往往会被要求对作品加以修改。这个修改首先与篇幅有关,因为期刊的版面毕竟有限,为保持期刊内容的丰富性,中短篇小说在事实上更受欢迎,这修改同时也与情节枝蔓及文字辞藻有关,期刊上发表的文章较之网络显得更为正式,因而对于作品的审



美特征的要求也更严格。网络促成了武侠小说的形成,而期刊使武侠小说正典化,这是 20 世纪大陆新武侠在生产机制上的一新。全新的生产机制决定了武侠小说主体的中短篇形式,也在事实上纠正了此前的武侠小说因过于迁就报刊连载的商业需要而导致的内容上的硬伤和形式上的零碎。武侠期刊的长周期运作也在客观上为作者追求文本质量提供了时间上的保障。因此可以这么说,20 世纪大陆新武侠作品自发表之日即体现出的凝练质地,是前人可思而不可得的。

20 世纪大陆新武侠的第二新在于它的作家群中出现了女性,沧月、沈璠璠等就是这当中较为突出的。此前,武侠小说与女性的关系并不密切。这首先是因为使武侠小说成为武侠小说的“武”和“侠”与女性的特征并不十分相符。“武”和“侠”是刚性的,强调的是气力和勇气,而女性往往与柔美联系在一起,所以它们是不协调的。其次是因为,武侠小说中的故事总是发生在冷兵器时代,故事中有一个精神骨在支撑,那就是传统文化,而在传统文化中女性的地位并不太高。因此,沧月、沈璠璠等人加入武侠创作显得很有意义。

《血薇》是沧月的早期作品,也是使沧月开始在网络中被人关注的作品。在这部作品中,故事的讲述者是名为血薇的一柄剑。作品的特色之处在于,血薇的讲述集中在它的几任主人的情感上,而作品对于情感的讲述其笔触是细致而深入内心的。在这部作品中当然有故事情节,但很显然的是,由于情感的强调过于突出,故事情节就相应地被弱化了。这表现出女性作者与男性作者在处理故事与作品关系时的分歧。沧月的近作《剑歌》也写中原武林和域外魔宫的正邪之斗。与其他作品不同的是,尽管作品中的主角是谢鸿影和沈洵这一对侠侣,但女侠谢鸿影却更为重要。她拥有丰富的情感,这情感不仅包括男女之情,也在一定程度上带有母爱的色彩;同时作者还让谢鸿影走出以往作品中女侠大多沉迷于一己情感的怪圈,担当起拯救中原武林的重任。女性作者笔下的女侠客的性格特征显然立体得多。相比较而言,沈璠璠的《揽月妖姬》中的女性色彩显现



得更为强烈。这部作品中的主角颜歌是个女性吸血鬼,这是一种诡异的、带有妖气的物种,以它作为主角当然能够增加作品的可读性,然而作者志不在此,而是采用叙事主体交替的方式,以半部作品的篇幅勾勒了颜歌美好而不可得的爱情以及悲伤的内心,从而用悲情冲淡了妖气,凸显了女性的婉约之美。

女性色彩在武侠小说中的意义自然不必多言,但也有人表示了担忧。有读者在阅读部分女性作家的作品时提出她们的作品更像是披着武侠外衣的言情小说。对于这个问题,首先应该看到武侠与言情这两者交集的意义。在 20 世纪中国武侠小说的发展史上,有几个重要的变革,其中一个就是朱贞木将武侠与历史结合在一起,从而为武侠小说开辟了一条新道路,梁羽生和金庸的许多作品都属于这个序列;另一个重要变革是金庸将文化引入武侠小说,从而使武侠小说走向深入。从这里可以看出,武侠小说要发展,从自身挖潜当然是一个很重要的途径,而从他者处汲取营养也能获得不可思议的动力。所以,大陆新武侠中体现的武侠与言情的结合很有可能是今后武侠小说发展的一条新路。但这条新路能否最终取得其存在的合法性,就要看相关的作品能否表现出成熟乃至经典的特质。因而,关于部分女性作家的作品到底是武侠小说还是言情小说的争论,归结为一点,就是作家创作中的度的问题。女性色彩的种种表现确实使武侠小说的创作空间有了很大的扩充,这是不争的事实,但女性作家们依然应该避免使言情的成分在武侠小说占据更重要的地位。武侠小说发展至今,尽管经历了种种变化,但也有不少内核被积淀,这些内核是武侠小说存在的合法性依据,如果在创作中不尊重这些内核,那么,写出来的东西至少在当前就不能被看作是武侠小说了。

因与当下的大众文化、雅文学联姻而使作品表现出更为复杂的内涵与形式,这是 21 世纪大陆新武侠的第三新。这些作家中很多都接受过高等教育或正在接受高等教育。新式教育当然给这些具有高等学历的作者带来了较深厚的学养和较丰富的知识储备,也因此使他们敏锐感知社会,



能得风气之先。应该看到,自 20 世纪末叶始,中国的大众文化发生了很大的改变,在这大众文化潮中成长起来的新武侠作家们不可能不受到它的影响;同时,雅文学作品甚至是某些非常前卫的探索性文本在知识界的普及也不能不让这些武侠小说作者们在潜移默化中逐渐改变他们的写作趣味和写作习惯。

在这些作家的笔下,很多传统武侠小说中的重要概念被重新阐释,这其中最突出的莫过于江湖。在传统武侠小说中江湖总是正邪对立、恩怨分明的,但在他们的作品中,江湖中各种势力之间的关系变得错综复杂。小椴被视为 21 世纪大陆新武侠的领军人物之一,他的《乱世英雄传》也获得了很好的评价。这部作品可以被看成是历史武侠,它的故事发生在南宋小朝廷时期,有明确的历史人物担当它时间的坐标。它所描绘的江湖很具有代表意义,这个江湖中力量错综复杂,剑客骆寒是正义力量的化身,此外,致力于抗金的淮上义军及其领导者也是传统阅读视野中的正方代表,他们的对立者则是袁老大和文翰林分别领导的介于江湖和庙堂之间又倾向于庙堂的势力。这个江湖的特殊之处就在于它将官方的力量纳入自身的范畴,使得江湖争斗的最终结果与维持庙堂的利益平衡扯上了关系,在这里,与某种目的相比,正邪之分的立场或原则似乎不再重要。值得注意的是,在传统的武侠小说中,江湖总是以恩怨必报的形式体现自己的标新立异,并以此独立于社会之外,因此江湖能够承载人们在厌倦了现实生活之后的遁世情绪,而像在《乱世英雄传》中这样的江湖与政治的联姻是相当少见的,它看起来是更客观也更无奈地表达了作者的现实关怀,实际上却是毫不留情地剥去了江湖绚丽的外衣,使得许久以来武侠小说努力要建构的恩仇分明的世界失去了存在的根基,这种创作倾向,显然与 20 世纪 80 年代以来存在于大众文化中的“消解崇高”的冲动有着割不断的关联。

一直以来,武侠小说乃至通俗文学都有着人物模式化的特征,毋庸讳言,扁平的、脸谱化的人物在 21 世纪大陆新武侠的许多作品中依然留存,



但也应该看到,雅文学一直关注的人性问题也成为一部分武侠作品的写作目的。对于人性的拷问使武侠小说具备了相当的深度。小米的《血魔夜惊魂》在人性的刻画上很有技术色彩。叶添神智清醒时是一个因少时家破人亡深受刺激而连剑都拿不起的废人,而在神智迷糊时却成为武艺极高强的人,这个武艺高强的人并不是他自己,而是那个死在他怀里的少年玩伴,心理角色在这里发生了转换。人性在潜意识的层面上发生了分裂,这样的描写与现代心理学是有极深渊源的。李亮的《傀儡戏》在考察人性时则体现出一定的深度。公羊海本是一个遭遇悲惨的人,他能从傀儡戏艺人那里悟得绝世武功也符合读者的阅读期待。此文最意味的地方在于对公羊海复仇成功后表现的展示,他竟然试图通过杀害所有傀儡戏艺人的方式来杜绝自己的绝招被他人所学的危险。人性中的贪婪在此前的武侠小说中并非没有表现,但被置于一部作品的重心的时候,我们不能不意识到作者在审视人性时的忧郁,也不能不意识到大陆新武侠与雅文学在某一创作维度上的一致。

新的武侠作品在形式上也有突破的意图。传统的武侠小说大抵采用全知叙事的方式,这是通俗文学一般采用的审美形式,它与大众的阅读习惯是紧密关联的。在20世纪大陆新武侠中,有不少作品在形式上表现出新意。《揽月妖姬》通篇以全知叙事和限知叙事相间隔,以它们的此消彼长来结构全篇,这样就一方面以传统的方式完成了故事情节的叙述,另一方面也为个人内心情感的抒发预备了空间。江南的《春风柳上原》则全篇采用了蒙太奇式镜头剪辑的方式,这种电影镜头剪辑方式在前人的武侠小说中也偶有出现,但像《春风柳上原》这样全篇采用,并以此来结构全篇,还是非常少见的,还值得指出的是作品在极短的时间内和极有限的空间内展开故事情节,这显然与“三一律”有一定的传承关系。以上作品在形式上的创新,就武侠小说而言是叙事实验,而在雅文学范畴里来看则已司空见惯了,武侠小说和雅文学在形式上前卫与否、先锋与否的区分,一方面说明了属于通俗文学阵营的武侠小说同样可以借鉴雅文学的创作



手法,它们之间并非壁垒分明,雅俗的区分是流动的;另一方面也说明了,对于雅文学创作手法的借鉴,必然会使武侠小说在审美形式上有所提升。毕竟,文学场的界线是极端可渗透的。不过,要实现这样的提升,首先就需要武侠小说作者具备跨越雅文学和通俗文学两界的视野,即使目前尚不具备,表现出如此的意图也很必要。沧月在作品形式的创新上表现得比较执著,她的每部作品都能在形式上求新,如“听雪楼系列”之《血薇》就以一把名为血薇的剑作为叙事主体,很是新颖。尽管此类新意有时候往往给人似曾相识的感觉,但最起码沧月没有重复自己,这似乎昭示了“后金庸时代”的某种可能。

纵观 20 世纪 80 年代以来大陆新武侠的创作,两个分期自然呈现。一是从 80 年代初到 90 年代中期,这段时期由于受到市场的鼓舞,大陆出现了众多的武侠小说作家,他们也创作出了不少长篇作品,但很多作品是对武侠小说经典作品的模仿,同时也存在模式化的特征。第二个阶段是从 20 世纪 90 年代末期开始的武侠小说创作潮,我们姑且称为“21 世纪大陆新武侠”,这一阶段创作的重要特征是与网络和期刊的结盟,作品更多是中短篇,模仿依然存在,但也出现了许多新的东西。最重要的是,这次武侠小说创作潮有了理论支撑和创新自觉。有理由相信,尽管目前的大陆新武侠作品还依然不够成熟,但假以时日,成熟的一天势必会到来的。

阅读延伸

陈墨:《港台新武侠小说五大家精品导读》,昆明:云南人民出版社 2005 年版。

陈平原:《千古文人侠客梦》,北京:人民文学出版社 2004 年版。

叶洪生:《论剑》,上海:学林出版社 2005 年版。

张競生:《民国通俗文学论稿》,重庆:重庆出版社 2005 年版。

刘若愚:《中国之侠》,上海:上海三联书店 2005 年版。



远援曹正文：《中国侠文化史》，上海：上海文艺出版社，1995年版。

苑援陈山：《中国武侠史》，上海：上海三联书店，1994年版。

愿援蔡翔：《侠与义——武侠小说与中国文化》，北京：北京十月文艺出版社，1995年版。

怨援严家炎：《金庸小说论稿》，北京：北京大学出版社，1993年版。

思考延伸

员援为什么说武侠小说是中国的“国粹”。

圆援古代武侠小说、近现代武侠小说和当代武侠小说的美学特征。

猿援武侠小说的发展前景思考。

源援玄幻小说能不能称为武侠小说。

第五章

公安法制小说

内容提要

公安法制小说是具有中国特色的通俗小说。本章论述了肃反反特小说的政治化倾向、新时期公安法制小说的通俗化、言情化等问题,论述了海岩和蓝玛的小说,对中国公安法制小说的发展历程做了梳理,并对其中的一些问题进行了思考。

第一节 摇摇概述

将中国当代公安法制小说全部纳入为当代通俗小说系列实在有些勉强,因为公安法制小说具有很强的政治性,具有浓厚的主流意识形态的色彩。有些当代公安法制小说的精英意识也很强烈,如 20 世纪 80 年代那



些以公安法制生活为题材的“伤痕小说”、“反思小说”，都与以大众文化为核心的通俗小说有相当大的距离。但是，从历史渊源、小说题材、表现手法等方面看，中国当代公安法制小说又是“通俗型”的，特别是 20 世纪 80 年代中后期之后，中国公安法制小说越来越与大众文化思潮相合拍，越来越走向通俗化、言情化，逐步成为了当代通俗小说的组成部分。为了保证当代通俗小说论述上的传承性和完整性，我们还是将中国当代公安法制小说纳入了本书的论述范围，但是在论述中将侧重于历史的发展和审美形态的分析。

中国公安法制小说脱胎于中国传统公案小说，发端于西方现代侦探小说的译介，并深受中国近代侦探小说的影响。在 100 年的发展历程中，它有过高峰，也有过低谷，时而如潺潺的小溪，蜿蜒百折；时而如奔涌的激流，壮阔千里，但始终没有停滞过，始终在顽强地向前奔流，并因情节曲折、悬念丛生、惊险刺激为广大读者喜闻乐见。

文学具有历史的继承性。追根溯源，公安法制小说与公案小说具有（历史的）承传关系。公案小说在人物形象的塑造、结构安排乃至道德观念等方面都对公安法制小说产生了一定影响。随着封建时代的终结，公案小说走完了它的发生发展的全过程，淡出了文学历史舞台，取而代之的是适应时代变革与文学变革的中国近代侦探小说。与其他文学题材相比，中国的侦探小说是真正的舶来品，在清末民初对以柯南·道尔的《福尔摩斯探案大全集》和玛丽瑟·勒白朗的《亚森·罗频案全集》为代表的国外侦探小说狂热地翻译过后，中国作家创作的侦探小说在 20 世纪 20 年代诞生了。它经历了一个由翻译介绍到简单模仿、创造性模仿再到侦探小说本土化的渐进过程。在这过程之中，最具开拓性、贡献也最大的作家当推程小青和孙了红，他们的《霍桑探案》系列小说和《东方侠盗鲁平》系列小说掀起了中国侦探小说在民国创作的高潮。

1949 年以后，中国大陆的侦探小说被称为公安法制小说，纯粹的侦探小说没有了。因为侦探小说有一个基本特征：以私人侦探为小说的主



人公。现在私人侦探消失了,取而代之的是代表国家意志与利益的公安司法人员,原来的警察、侦探、罪犯之间的三角关系变成了公安人员与罪犯的二角关系,变成了国家利益与罪犯危害性的两极对抗。侦探小说所特有的私人角度演变成国家角度。

公安法制小说同我国其他题材的文学类型相比,既有共性,也有其独特的题材内涵,它的题材范围取向是政法、公安生活。具体说,就是表现当代社会中国国家安全、公共安全、公众安全以及社会安定领域内的斗争生活,表现以此为神圣使命的司法、公安人员及人民大众的斗争生涯和人生历程、心灵历程以及法制对抗冲突。^①

1949年以后,中国的公安法制小说走过了一段艰难曲折的道路,究其发展历程来看,还是相当清晰的,可大略分为三个阶段。

一、“十七年”时期

这一时期又被称为肃反反特小说时期。这一时期小说与政治唇齿相依,小说紧踩着政治的步伐前进。公安法制小说更是由于和政治、法律紧密地联系在一起,使得它的政治色彩尤为鲜明。

1949年之后,最先进行公安法制小说创作的是那些部队作家、公安作家。他们从自己的亲身经历和感受、从现实斗争中开发题材,在侦破、反特、剿匪斗争故事框架中展示我公安保卫战士和敌特内奸的较量和斗争。虽然这一时期围绕同一主题的创作较繁盛,但佳作不多。比较而言,这一时期受到人们关注的作品主要有白桦 1949年创作的《山间铃响马帮来》和 1949年创作的《无铃的马帮》、诗人作家刘刘 1949年写成的《国境一条街》和《祝你一路平安》以及史超的《擒匪记》、姚冷的《带警犬的“帕巴”》、林予的《森林之歌》等。这些作品之所以在同类作品中比较突出,是作家们将小说背景放在具有传奇色彩的边境,小说情节安排上除了悬

^① 张子宏、高润平在《啄木鸟》1980年第1期的《公安文学四十年》中将符合以上内容的文学称为公安小说。本章求同存异,觉得以公安法制小说命名更能体现此类小说的特点。



念、惊险外,还有了神秘感;作品在对边疆斗争的惊险描绘中,还展示了旖旎绚丽的大自然风光。

1957年以后公安法制小说主题未变,依旧是肃反反特,但创作视野明显地扩大。反映农村反特锄奸斗争的作品有田瑞玉的《春到月阳》、克非的《阴谋》、张万林的《黑头火柴》等;反映东海沿线反特擒敌的作品有张明的《海鸥岩》、邵泽节的《发生在“威尔号”上的事件》等;反映工矿企业、机关学校医院反特斗争的作品有《爱甩辫子的姑娘》《蛛丝马迹》等;反映军营反特斗争的作品有史超的《黑眼圈女人》、陆扬烈的《连长的未婚妻》、从云的《吕主任的亲属》等;反映都市恶性杀人案侦破的作品有《一件积案》、《一具无名尸体的秘密》等;反映重大经济诈骗案的作品有《赵全一案件》等。另外还出现了一批表现公安生活的作品,如《金色的盾牌》、《臂章的故事》等。此外,小说《生死关头》、《生路》则展示了新中国拯救改造敌特犯罪分子的巨大力量。创作视野的扩大,显示出此时公安法制小说的繁荣和表现生活的广度。

这一时期公安法制小说的主体开始由故事情节化向故事人物化转变,创作者们通过对社会、人生、生活的反映以及事件、案件中人物和人物关系的体察,注重在整部作品中通过情节、细节展示人物和人物性格,注意表现公安英雄人物和人民群众的果敢无畏、大智大勇。艺术表现手法也逐渐从单一性向艺术表现技巧的丰富性靠拢。

二、“文革”十年

“文化大革命”中,一大批在“十七年”中逐渐成长并成熟的作家被剥夺了创作的权利。而随着“文艺黑线说”的甚嚣尘上,公、检、法被捣毁砸烂,政法公安战线 1957年来的辉煌斗争业绩被全盘否定,表现这方面题材的公安法制小说自然便没有了生存之地。从 1957年到 1966年间,中国没有出版过一部公安法制小说。1966年以后,“四人帮”变本加厉地推行极“左”路线,文学作品成为了他们政治宣传的工具。由于公安法制小说



显示出极强的政治依附性，“四人帮”看中了公安法制小说。于是，公安法制小说的“阴谋文艺”由此顺应而生，充当了反革命政治阴谋的走狗和帮凶，其代表作是伍兵的《严峻的日子》。作品发表于1971年远月号《北京文艺》，同年第四期《人民文学》予以转载，在全国产生了极为恶劣的影响。

在这种政治背景下，虽有一些公安文学作品并非为特定的阴谋政治服务，但它仍然适应着政治路线的需要，对极“左”思潮基本采取接受与迎合的态度。这类作品虽有一定的生活基础，能在一定程度上注意人物形象的刻画，具有一定的艺术性，但政治色彩仍然极强，从而导致了人物脸谱化、情节模式化、冲突简单化、情感直露化，“十七年”公安法制小说的一些弊病在这里被强化了。这类作品代表作有龚成的《红石口》、李良杰、俞云泉的《较量》、尚方的《斗熊》等，都显得粗劣雷同、形象呆板、语言干巴。这类作品对极“左”思潮也起到了推波助澜的作用，是特殊政治条件下的文学的畸形产物。

“文革”后期人们开始将视线转入地下，四处搜寻精神宣泄渠道，而远离政治、讲述惊险故事的“手抄本”文学就成为人们的自然选择。“手抄本”在内容方面的特性，流传方式和表现形式都具有口头性、流传变异性、传统性和集体性，特别是立体性的特点。^①这种“手抄本”文学常常因为特殊原因而匿名写作，再由喜欢它的阅读者抄录传阅，抄写过程中抄写者再根据自己的喜好增、删、改进行加工润色。因此“手抄本”文学写作方式接近口语化，叙述方式类似传统话本，故事有不受形式限制的自由，同时还具有集体创作的特有的粗糙性。“手抄本”文学中有相当一部分是讲述现代侦破故事的，它们以五六十年代苏联和中国的反特斗争题材的小说、电影作为其创作的基本模式化的叙事结构，也注重情节的曲折和惊险，实际上，它们和肃反反特小说是一脉相承的，是肃反小说在“文革”

^① 周京力：《长在疮疤上的树（代序）》，《暗流》，北京：文化艺术出版社，1995年版，第152页。



时的一个变体。在表现无产阶级革命战士的智慧和胆量、情节的设计和塑造人物形象的方法等方面,有许多就直接借鉴了肃反反特小说的手法,从而成为公安法制小说在当代发展的一个特殊支流。据不完全统计,从1949—1952年短短三年间,社会上广泛流传的“手抄本”就达三百多种,其中大多以侦破和反特故事为主,代表作有《一只绣花鞋》、《绿色尸体》、《火葬场的秘密》、《梅花党》、《叶飞三下江南》、《第十三张美人皮》、《地下堡垒的覆灭》等。其中尤以张宝瑞创作的《一只绣花鞋》最为著名,广为流传,并出现了许多不同版本。“文革”后的电影《雾都茫茫》便是取材于《一只绣花鞋》的故事。

三、20世纪80年代开始的“新时期”

从1959年5月粉碎“四人帮”到1978年12月党的十一届三中全会的召开,“文革”后期繁荣起来的公安法制小说还在惯性地向前发展,只不过内容上由批走资派简单转换到批“四人帮”。从作品中,我们可以明显地看到许多作家在创作心态、创作思想上尚未完全摆脱极“左”文艺思潮的干扰,在创作方式的探索上还颇有些“文革”遗风。这一阶段的主要作品有张昆华的《在勐巴纳森林中》、邹尚庸、朱美伦的《罕达犴的足迹》、林子烈的《归侨儿女》、李迪的《野蜂出没的山谷》、徐本夫的《降龙湾》、应泽民的《粤东案件》、王岭群的《南疆擒敌》等。

中国当代公安法制小说的价值观念真正出现转变的是1978年以后。王亚平的《神圣的使命》、《刑警队长》;从维熙的《大墙下的红玉兰》和《第十个弹孔》;文兰的《幸存者》;彭荆风的《爱与恨的边界》;冯苓植的《神秘的松布尔》;木青的《幼林里的墓碑》;张策、张卫华的《民警生活录》;魏人的刑警系列小说等。这类小说是新时期“伤痕小说”、“反思小说”创作浪潮中的产物,人们一般将它们视作为“精英小说”(这个名称并不准确,姑妄称之),但从题材上说,它们都是新时期的公安法制小说,它们对中国当代公安法制小说的创作有着重要的贡献。在价值取向上,它



们真实地表现了“文革”时期和改革开放初期中国司法制度的残缺和人性的失落,将“十七年”时期着力表现的肃反反特和“文革”时期着力表现的阶级斗争题材转向为体制问题的思考。在艺术表现上,1978年以来的那种正邪对立、敌我分明的创作“两分法”发生了变化,人性的复杂性受到作家们的关注,特别是在警察形象的塑造上,注意挖掘他们为普通人的一面,赋予他们更多的人情、人性的色彩。公安法制小说越来越趋于通俗化。

1949年代中期以后,伴随着中国的改革开放的深入,西方各种现代文艺思潮大量被引进借鉴,对我国文学发展产生了重要的影响。作家们的艺术视野被大大拓宽了,他们从外国文学宝库中获得有益的信息并进行借鉴。与20世纪二三十年代相比较,新时期侦探小说的译介达到空前的繁荣。除了传统型的古典侦探作品以及前苏联的“反特防奸”作品再次引起阅读热外,二战以后的很多现代型的侦探小说越来越受到人们的欢迎。如日本作家森村诚一、松本清张、水上勉等为代表的社会推理小说;欧美作家谢尔顿的《天使的愤怒》、《午夜情》;罗宾·科克的《昏迷》、《狮身人面像》;杜伦马特的《诺言》;西默农的《玻璃笼子》等等,作家们从中吸取了大量有用的营养,开始了立足于中国社会、立足于本民族欣赏习惯的文学创新之路。

公安法制小说的创作队伍也逐步壮大。作家们活跃在社会生活中的各个领域,有的是犯罪学家、法学专家;有的则直接来自公安工作第一线,本身就是与犯罪分子打交道的警察,如公安作家海岩、张策、修来容、彭祖贻、孙丽萌、尹曙生、胡祖富等。大批精英小说作家的加盟使得公安法制小说这块沃土变成了希望的田野,如钟源、蓝玛、李迪、汤保华、冯苓植、王朔、范小青、叶永烈、徐本夫、刘醒龙、叶兆言、海男、余华等都涉及过公安法制小说的题材。正因为有这样一大批作家从事公安法制小说的创作,使新时期的公安法制小说在创作领域、创作模式、创作风格上日趋多样化,造就了小说创作多元美学形态的新格局。



这个时期的公安法制小说,除了传统的仇杀、情杀、财杀及敌对势力的破坏活动外,还把笔触伸向了社会的本身,拓展到全社会的各个领域,广泛地描写企业、团体内部的矛盾和斗争,揭露和鞭挞社会上的腐败与丑恶现象。率先进入公安法制小说领域的是反走私、反毒品这些带有新的斗争特点的题材,其中以朱恩涛、杨子合著的《鱼孽》为代表。经济领域的犯罪与反犯罪的斗争,是这个时期公安法制小说的又一个热点,许多作家对这一领域的犯罪给予高度关注。如蓝玛的《地狱的敲门声》和《天堂并不遥远》。张平则从广大人民群众关心的腐败问题着手,以《天网》、《抉择》、《十面埋伏》为代表作,掀起了一股现实主义的冲击波。这里我们清晰地看到,公安法制小说的题材拓展总是与当时社会的热点密切相关,它是踩在时代的脚印里丰富发展自己的。

这个时期公安法制小说在文体模式的创新上作出了一些努力,也取得了不小的成就,出现了不少新的创作模式。有儿童侦探小说,代表作品有叶永烈的《金明系列侦探小说》、蓝玛的《蓝叔叔神秘小说》系列丛书、严霞峰的《大侦探鼻特灵》等;有纪实侦破小说,代表作有郝东辉的《配枪暗杀计划》、洪沛霖主编的《剑啸石城》、张平的《法撼汾西》、修来荣的《陈龙传》、一合的《凤凰泪》等;有言情侦破小说,代表作品是海岩的一系列的小说,如《死不瞑目》、《玉观音》、《一场风花雪月的故事》等;有社会侦破小说,张平的小说《天网》、《抉择》、《十面埋伏》、阿宁的《天平谣》堪称这方面的代表作。当然,还有一些作家执著地走着传统的侦探小说创作的道路,如蓝玛等。

第二节 摇肃反反特小说

肃反是对内,排除隐身在新中国内部的内奸、潜伏特务、反革命分子;反特是对外,抓获境外反动势力派遣的特务。以侦破和抓捕潜伏特务、派



遣特务、反革命分子为题材的小说就是肃反反特小说。这一题材之所以受到重视,是有其特定的历史原因的。首先新中国成立后,刚刚诞生的新政权必须保护新生国家的安全。最适宜表现国家安全领域的当推公安法制小说,它责无旁贷地告诫人民必须警钟长鸣。其次,1957年以后国内政治运动不断,公安法制小说具有特殊政治敏感性,成为了开展这些政治运动绝好的宣传品。土改与镇压反革命、“三反”“五反”斗争、肃反斗争、粉碎美蒋特务窜犯大陆等都是些敌我对抗的运动,公安法制小说既是这些运动的宣传者,也是这些运动的记录者。这个时期把塑造新的英雄人物形象确定为对社会主义文艺的整体要求。在和平环境下塑造英雄形象存在一定的困难,但这对公安法制小说来说,却是近水楼台先得月,它可以轻松地公安保卫战士和特务、反革命分子的曲折隐秘的暗中较量中去塑造英雄形象,这正是公安法制小说的重要美学价值,同时也促使了作家关注肃反、反特这一题材领域。再次,20世纪五六十年代的公安文学作者主要来自军队系统和公安系统,接受过革命战争的洗礼,对剿匪、肃反、反特斗争十分熟悉,因而很自然地个人的亲身经历去找寻题材,安排情节,显得得心应手。国家政治和个人追求的一致性使得公安法制小说的创作出现了一个罕见现象:在近20年的时间里,公安法制小说作者们排除一切极具个体性的犯罪动机等传统题材,将“肃反反特”推上了“前无古人,后无来者”的高度加以重视。

当然,对单一题材的出现,我们也不能忽视国外因素的影响。如果说现代的侦探小说还保留着许多对于西方侦探小说模仿的痕迹,那么,当代的中国公安法制小说则深受苏联侦探小说的影响。由于中苏都是社会主义国家,意识形态相同,又有同志加兄弟的友谊,学习苏联文学成为中国文学发展的一个重要轨迹。20世纪40年代,中国出版了大量旧译和新译的苏联的文学作品,侦探小说也被大量翻译介绍到中国,如阿达莫夫的《形形色色的案件》、别列耶夫的《水陆两栖人》、沃斯托柯夫和施美列夫的《追踪记》等。它们在中国大众中脍炙人口,有着广泛的读者群,这些前苏联的



小说在很大程度上规范了中国公安法制小说创作的主要框架和基本走向。^①与西方侦探小说相比,苏联的侦探小说不仅善于揭露,而且可以“宣传和捍卫崇高的思想情操。”^②体现了社会主义文学的特色。作为文艺界主要领导周扬的一番讲话更是为学习苏联文学起了推波助澜的作用。^③正是在这样的背景之下,以“肃反反特”为题材的中国公安法制小说不约而同地拒绝了欧美侦探小说的创作模式,将目光投向了苏联的侦探小说,不仅以苏联侦探小说为艺术参照,认真学习和借鉴苏联的反特防奸模式,而且以中国的现实生活作为创作的源泉,通过本土化改造有所创新,有所发展,用了近四年的时间将这一特定历史题材推到极致。

惊险、神秘是侦探小说的情节特征,也是侦探小说的精华。从小说情节上说,那些边疆反特小说显然具有优势。惊心动魄的敌我斗争和扣人心弦的生死搏杀,展现于神秘莫测的深山密林和羊肠小道之中,自然大大增强了小说的可读性。此时表现边疆反特小说创作成就的是白桦的《无铃的马帮》。白桦此时的小说创作有着同时期作家的“流行色”,但是他是将最早将少数民族生活和边疆反特结合起来创作的作家,开拓了边疆反特小说这一新的创作领域,为肃反反特小说带来了新的气息,构成了新的特色。1955年创作的《无铃的马帮》代表了边疆反特小说的最高成就,它后来被改编拍摄成电影《神秘的旅伴》,影响极广。小说描写了滇南边防反特擒敌的斗争:魏福、萧五受境外敌特组织的指使,运送一批特殊货物。他们将这批货物隐藏在筒盐内,并雇用天真无邪的彝族小姑娘梨英和她

① 苏联的侦探小说在题材上主要是揭示了国内外敌人所进行的破坏活动及侦察员与间谍进行的英勇斗争,也有些作品揭露了和平年代的各种犯罪现象。在人物形象塑造上,主人公的英雄行为都是为了维护国家的利益、民族的强盛,都具有高尚的思想情操,强烈的爱国主义情怀。这些均可在中国肃反反特小说中寻找到的影子。

② [苏]阿·阿达莫夫:《侦探文学与我》,北京:群众出版社,1955年版,第2页。

③ 周扬在1955年1月15日的《人民日报》上发表文章《社会主义现实主义——中国文学前进的道路》。他在文中说:“摆在中国人民、特别是文艺工作者面前的任务,就是积极地使苏联文学、艺术、电影更广泛地普及到中国人民中去,而文艺工作者则应当更努力地学习苏联作家的创作经验和艺术技巧。特别是深刻地去研究作为他们创作基础的社会主义现实主义。”这个观点成为当时中国文艺界的方针,也对公安法制小说作家对外学习和借鉴方面产生了巨大影响。



的马一起运输。由于群众的警惕和及时举报,边防侦察排长冯廷贵和苗寨联防队长朱林生跟踪追击这奇怪的马帮,一路上斗智斗勇,终于识破敌人的秘密,生擒活捉了敌特。小说着重表现了这支二男一女的马帮的奇怪与神秘:奇怪的人,奇怪的头马,奇怪的货物,奇怪的山路,奇怪的时间,作者把这一连串的“奇怪”组合连缀,并将它们置于幽静冷清、变幻莫测的原始大森林中,从而为作品渲染出了一种神秘的、捉摸不定的氛围。在这氛围之中,还时时伴随着敌我的试探与反试探、跟踪与反跟踪以及种种明争暗斗,这一切真正体现了边防斗争的艰巨性与复杂性。也正是这种神秘紧紧抓住了读者,诱使读者一直读下去,从而显示了作家的审美视角。作品突破了一般反特防奸小说常见的情节模式,也没有刻意设置情节性主干悬念,而是根据内容的需要,为读者安排了一个心理悬念:魏福和萧五马帮第八匹马驮的筒盐里到底装的是什么特殊货物?一个悬念自始至终贯穿于全文,也萦绕于读者的心中,使读者欲罢不能。作者在行文中明确交代魏福和萧五是敌特的情况下,却始终捂住这个秘密不说,而让它伴随着读者走向文本的终结,直至最后一刻才让秘密大白于天下,使读者充分获得了此类小说的审美情感和阅读快感。在同类题材中,《无铃的马帮》在语言上显然也要技高一筹。由于作者具有诗歌创作的磨炼,这使得他能用丰富细腻、明丽流畅、细致清新的语言去传神地描绘滇南少数民族的自然风光与风土人情。正是这种兼具“神秘性、惊险性和抒情性多元一体的艺术范式”^①使得这部小说成为 缘年代公安法制小说的精品。

但是,总体上说,此时的肃反反特小说情节模式化严重。在 缘年代多数人的记忆中,公安法制小说就是“抓特务”的故事,其基本创作模式单调,一般是一个(一帮)特务或内奸准备实施犯罪,如运送电台、枪支,实施爆炸或窃取机密文件、情报等,侦探主角(保卫人员、公安人员、边防

^① 高润平、张子宏、于奎潮:《中国当代公安文学史稿》,北京:群众出版社,缘年版,第 缘页。



人员)获知案情后,跟踪追击或缜密调查,识破敌特制造的各种表面假象,拨开层层迷雾,克服种种艰难险阻,最后将特务一网打尽。有了这套固定模式,为了能够体现“惊险、神秘、离奇、曲折”的情节特征,创作者们总是不厌其烦地在作品中制造各种假象,以迷惑公安人员和读者,从而达到扑朔迷离、悬念密布的艺术效果。如《一件杀人案》中的创作员吴斌和被杀死的女演员刘玉曾有过恋爱关系,但后来刘玉不再爱他并与别人结了婚,自然吴斌被怀疑有杀人动机,而且由于真正的罪犯栽赃陷害,在他宿舍里搜到了重要物证——一件被撕破的衬衣,使他百口莫辩,再加上政治表现上一贯比较落后,导致他被当作现行杀人犯而拘留起来。吴斌其实就是作者施放的烟雾弹,以此来考验侦察员的智慧和读者的智力。在《黑眼圈的女人》中,这类烟雾弹施放的时间更长,迷惑性更大。作者花了大量篇幅将许多疑点都集中到团部通信员江大云身上,正是他负责送交的绝密文件在途中被人掉了包,他的枪里又被发现少了一颗子弹,睡觉前还擦了一次枪,而正是这颗子弹差点要了负责侦破此案的师保卫科长赵忠平的性命。他虽是党员,但历史上曾参加国民党部队,而且在面对保卫人员的调查时,支支吾吾说了许多假话,这些更加深了保卫人员对他的怀疑。更要命的是,保卫人员发现他和一位可疑的黑眼圈女人“接头”,在他们站的地方,拣到一个足可以证明他是特务的纸条。幸亏保卫科长赵忠平火眼金睛,识破了敌人对江大云的陷害,抓捕了隐藏极深的敌特。再如《双铃马蹄表》中,作者一开始就在一份拣到的信中一口气抛出三个可疑人物。根据信中内容得知他们要在五一劳动节对住有少数民族代表团的交际处实施爆炸。小说同样花了较多篇幅去写了公安人员顾群对这三人的调查,结果发现这三人只不过是特务施放的烟雾弹而已,从而获得了破案的线索,拨开了层层迷雾。这种写作套路近乎捉迷藏的游戏,作者常安排一连串的各式人登台亮相,他们有的是怀疑对象,有的是中间人物,有的是真正的罪犯,在各种突发事件的调查中,公安人员会走不少弯路,但作者最终笔锋一转,锁定其中真正的罪犯。在这捉迷藏的过程中,读者急于



知道罪犯是谁,但他必须跟随着这个故事的发展直到结尾才清楚。在故事发展的各个环节中,作者怕读者过早知道谜底,千方百计地设置迷魂阵,或施展其他诡计把读者的思路引向歧途,这几乎成了肃反反特小说一种难以突破的“套路”。这类套路似乎能够给人留下阅读的快感和情绪的满足,但久而久之,读者的审美期待就变成“审美疲劳”,从而失去和作者及小说中的罪犯玩捉迷藏的兴趣了。

正如公安队伍脱胎于人民军队一样,公安法制小说也是从战斗故事中产生。由于故事是重情节轻人物的文体,导致了小说中人物的脸谱化和模式化的缺点。

公安法制小说中,人物大体有三类:一类是承担侦破任务的侦探;一类是触犯法律、制造各类案件的犯罪分子;一类是与案件有关的知情人、被害人、嫌疑对象。在这三类人中,侦探是负责破案的主角,又是作者审美理想的载体。在现代侦探小说中,侦探有的是私家侦探(如霍桑),有的是侠盗(如鲁平)。到了新中国成立后的公安法制小说中,侦探基本上被清一色的代表国家利益的公安司法人员所垄断。他们大都被塑造为新政权和国家利益、人民利益的忠诚捍卫者,一个个都是“反特”能手,勇敢卫士,立场坚定,有很强的政治方向感,大智大勇,果敢无畏。这些当然是共和国卫士必备的基本品质。但由于缺少个性化的描写,也缺少对人性的深入挖掘,导致千人一面,模式化极度严重。

就外表而言,这些共和国卫士大都长得相貌堂堂,精神抖擞,十足的英雄相脸谱。如《一件杀人案》中的丁处长:四十岁,个子不高,宽宽的肩膀,身材结实粗壮。再如《一件积案》中的侦察员陈飞:高大的身躯,宽大的肩膀,给人的印象,好像是身上蕴藏着总也用不完的充沛精力。反特小说中的公安人员总是被塑造得这样高大勇猛、充满阳刚。又因为公安法制小说是从战斗故事中产生,所以公安英雄一举手一投足乃虎虎生威具有军人的气概,在他们身上仍能嗅得出那股硝烟味。

就思想、行为而言,这些公安人员的思想性也是高度一致:一切为了



国家和人民的利益,国家利益、人民利益高于一切。他们不怕牺牲,勇敢顽强,身手敏捷,具有挥不去的军人豪情,而且还有满腹的谋略,善于跟踪追击、乔装打扮,常常将计就计,放长线钓大鱼,也擅长声东击西,引蛇出洞。他们大多火眼金睛,能及时识破敌人的阴谋诡计,不会被敌人牵着鼻子走,敌特施放的各种烟幕逃不过他们的慧眼。在侦破过程中,他们总是较少犯错误,很少走弯路。

就办案观念而言,中国的公安人员还具有较强的集体组织观念和浓郁的群众意识,正如《一件积案》中崔科长对侦察员陈飞所说的:“我们做侦察工作的,要牢牢记住八个大字,那就是:党的领导,群众路线”。在这样的办案观念的指导下,公安法制小说无一例外地表现出这样一种创作倾向:侦探形象的大众化。和一些大名鼎鼎的神探如杜宾、福尔摩斯、波洛、霍桑、李飞等大侦探不同,我们的侦察员是整体中的一员,是政治队伍中的成员,是在群体的指导、协助和支持下进行破案工作的,体现的是集体的智慧力量。公安法制小说作家都非常注重表现人民侦察员的群体作用,但随之而来的一个倾向是主人公淹没在群体中了。一件案件发生后,几乎是全体上下总动员,领导开会研究分析案情,制订破案策略。侦察员根据领导指示四处调查,寻找线索。等到发现有价值的线索后,再向领导汇报请示,然后再遵循指示开展下一步的侦破工作,直至领导拍板,立即收网,捕拿罪犯。这种写法人物多、头绪多、事件多,一个人足可完成的任务便是平分在多人身上,结果集体的力量和作用得到了强化,而个人的作用却被有意识地淡化。群众路线还体现在侦破方法上。我们的公安人员破案走的是群众路线,发动的是人民战争,虽然西方侦探在侦破案件过程中也在群众中开展调查,但是把向群众调查提到路线的高度自觉大量的运用,则是我国公安人员所独具的。发动人民群众参与破案,不啻是中国公安人员破案的一个特色。这种特色在小说常常发生奇效,有时会让人产生“踏破铁鞋无觅处,得来全不费工夫”的感慨,这在《“赌国王后”牌软糖》中表现得很明显。小说中案情的发生就是由一封人民来信引起的,信



中说一个名叫李曼华的女人将携带烈性炸药从香港入境,用来爆炸工艺品展览会。侦破工作由此开展。在孙处长的带领下,我公安人员与敌特斗智斗勇,但侦破工作并不顺利。孙处长手里原有两条线:一条是信中所提肖小邦,但是他被拘留后脱绳逃走,结果被值勤战士开枪打死;另一条是李曼华,她将伪装成“赌国王后”牌软糖的炸药转交到了徐彬手里,但由于侦察员疏忽,没有注意到徐彬将炸药转给了另一个敌特,两条线索至此中断,侦破工作陷入僵局。就在孙处长一筹莫展之际,来自人民群众的帮助使得原本断了的线索重新接上。一位警惕性颇高的小学生李小林在公园里发现一个瘦子将一只看上去不像是他的漂亮的提袋传到了一个秃老头子那里,他还提供了通过跟踪所获得的那个瘦子的住址。这只提袋里装的正是孙处长他们苦苦追寻的烈性炸药,侦破僵局由此打开,最后,以教员身份为掩护的特务李曼华、以售货员为职业的特务头子蒋逸民,以及特务组织成员“断指”、“麻子”等在爆炸的前一刻被我公安机关一网打尽。毫无疑问,没有人民大众的支持,这件案子是侦破不了的。这种群众侦破不是没有特色,它正是中国公安法制小说在任何时期都拥有广泛读者群的一个重要缘由。但是,由于表现太过,公安人员在侦破案件的过程中,过多依赖人民群众的帮助,主观能动性发挥不够,尤其是缺少令人心迷的逻辑推理,这不仅削弱了主人公的个性特征,也使得此类小说的魅力大打折扣,难以产生精品。

在中国公安法制小说中,除了作为主角的公安法制人员外,不可或缺的还有作为配角的罪犯。他们是案件的制造者,公安人员的对手,案情的发生、发展与变化都与他们的行为轨迹密切相关。这个时期的肃反反特小说中的罪犯概念化的倾向比较严重,他们基本上与公安人员形象处于审美意义上的两极对立状态,公安人物皆高大、勇猛、充满崇高与阳刚之气,而那些特务奸细、反革命分子形象则有两面,要么是丑相,要么是一副善相。先看丑脸、恶脸。如《双钟马蹄表》中的潜伏特务何占彪“老鼠眉毛”底下的“三角眼”。《无铃的马帮》中特务魏福的尊容是“恶狠狠的斜



眼和扁平的鼻子,他那右眼角的一条刀痕扯到耳朵根上。”令人望而生厌。而《“赌国王后”牌软糖》中潜伏特务徐彬也长得好不到哪里去,“一张枯黄呆板的脸,额头极低,下巴极短,衬得他格外的丑陋、猥琐。”至于其他的一些特务反革命分子,不是麻子就是断指,要么就是跛腿,总之面目不善,让人一望便知,颇像戏剧舞台上的白鼻子奸臣。丑恶之相不仅限于人物的外貌描写,还扩展到了反面人物的行为之中,即使是一些优秀作品也不例外,例如《无铃的马帮》中,作者极尽笔墨去展现萧五和魏福的丑态:“萧五抹了一下小胡子,没精打采地爬进驮架底下,魏福在他耳边鬼鬼祟祟地说起来,就像黑暗的角落里的两只甲虫。”“他俩像乌龟似地把身子都缩在驮架里,也可以看出他俩的嘴在动。”本来侦破小说从某种意义上说是设谜的艺术,而罪犯是谁则是侦破小说最大的谜,因此罪犯形象的塑造还是愈隐蔽愈好。可是读者在阅读肃反小说时,往往无需详察谜面,甚至不必关注情节,根据人物的外貌长相、语言行为就能一眼认出罪犯是谁。这样一来,读者完全被剥夺了寻找、猜测罪犯的机会,阅读兴趣大大降低。更有甚者,有些作者轻视读者的智力,在读者已经知道罪犯是谁的情况下,还故弄玄虚,强迫读者陪他玩这种儿童游戏,读者成了作者捉弄的对象。再看善脸、美脸,如:《一件杀人案》中的袁横文质彬彬,一表人才。而《“赌国王后”牌软糖》中李曼华更是长得令人喜爱,一望之下,谁也不会相信她是一个身负爆炸任务的美女蛇。这些人除了相貌之外,作者还将他们的身份隐蔽化,将他们隐入市井中,售货员、看门人、司机、教师等常常是他们的身份。“换汤不换药、换脸不换人”,无论美丑,他们都是被作者“化装”的,内心都极其丑恶。这些小说人物有很重的脸谱化、概念化的倾向。

尤其令人难以容忍的是,在这些肃反反特小说中那些罪犯的身份大多数是知识分子。如《一件杀人案》中的袁横身份是作家和诗人;《一件积案》中的吴济仁是外科教授;《“赌国王后”牌软糖》中的李曼华是小学老师;而《国境一条街》中唐殿选则是区政府的文书。并不是说作家们就



是要有意地贬低知识分子,而是让我们看到当时时代的政治气候、知识分子的地位,以及作家在处理敌我关系时所表现出来的潜意识。

第三节 摇新时期的公安法制小说

新时期的公安法制小说的新的面貌首先在《神圣的使命》、《刑警队长》和从维熙《大墙下的红玉兰》等中表现了出来。将这些小说作为通俗小说论之似乎不太适合,但其中所表达出来的信息给后来公安法制小说走向通俗化、言情化很多启示。这些小说虽然还是叙述着阶级斗争时代的故事,但是给人震撼的不是阶级斗争的复杂性,而是阶级斗争对人性的摧残以及表现出来的残酷性。小说人物虽还有很多英雄的色彩,但是感动人的是他们身上所表现出来普通的人性。这些信息都透露出通俗化的公安法制小说的时代即将到来。

开启中国公安法制小说的通俗化之幕的是张卫华和张策。如果说王亚平、从维熙等作家的创作率先把公安法制文学与重大的社会政治主题相联结,获得反思历史的文化品味,那么张卫华、张策则是较早地把视角对准了政法公安战士的人生历程和心灵深处,改变了公安法制小说以“侦破”为主要线索、以塑造英雄人物为主要任务的格局。他们告诉人们公安干警们同样是有血有肉的活生生的人,他们同普通人一样无法摒弃七情六欲,不能回避生老病死,离不开生活中的柴米油盐,也同样感受着人生的喜怒哀乐,在朴实无华的人生道路上守护着自己苦乐相随的平凡家园。从王亚平、从维熙到张卫华、张策,新时期的公安法制小说出现了重大转型。

“去政治化”、“去英雄化”是通俗化公安法制小说最重要的特点。1985年张卫华、张策出版了《警察生活录》。正如其朴素的书名,这本小说揭示了一个基本主题:警察过着平凡的生活,而平凡的生活中又有丰富



的情感世界。这本小说集共汇集了六部中短篇,以《女民警的坎坷经历》^①为最。

《女民警的坎坷经历》用第一人称真实细腻地揭示了女所长的深层灵魂世界,展示了她那人所未知的复杂情感天地。小说描写了一个女民警在派出所内升降浮沉的发人深省的故事:由于天时、地利、人和的凑巧,刘洁当上了派出所所长。但因为她用新观念、新方法对待工作、上级和亲人,而使得夫妻矛盾、婆媳矛盾、上下级关系一一交织、激化,最后被局领导撤掉了所长职务。小说情节并不复杂,但一个工作勤恳、能力出众而又善良、温柔、成熟的女警形象已跃然纸上,这不能不归功于作者对她忧郁痛苦的心灵世界的描写。她曾有过少女失恋后的惆怅失落,也有组成家庭后的烦恼和负累,更有着工作中的困惑和焦虑,但她最大的痛苦,却是来自整个社会环境包括家庭对她的不理解以及公安领域内有形无形的势力对她的精神重压。她不能抗争,因为没有明显的敌对面,一切都是在冠冕堂皇的借口下进行的,她也无法忍耐,因为那股浑浊之气令人窒息,她只能寻求解脱,可是解脱不了,这一切让她的心灵备受煎熬。正是在人物丰富、复杂、细腻的心理流动中,一个活生生的血肉丰满的女人——妻子——女警的形象出现于公安法制小说之中了。

紧随“二张”之后的是钟源和魏人。他们的小说与“二张”一样同样是“去政治化”、“去英雄化”,不同的是他们加强了小说的情节,他们的作品属于“强情节小说”。钟源是较早从事公安侦破题材创作并获得丰收的作家之一。其创作的侦探小说达四百余万字。中篇《翡翠麻将》曾在首届公安文学大奖赛中获奖,其他如《枫桥别墅》、《夕峰古刹》、《麦氏梯队》、《夜半灯光》、《走在雷池边缘的女人》等都拥有广泛的读者群,不少作品被改编拍成影片。他的小说不仅情节性强,而且在强情节中增强知识性,在通俗性中融入了文化品位。因此读他的小说,不仅可以享受新、奇、特之美,而且可从中去领略诸多学科交融的魅力。如曾获全国首届侦

^① 《女民警的坎坷经历》,载《啄木鸟》1985年第4期,曾获得金盾文学奖。



探小说佳作奖的《夕峰古刹》。小说写夕峰寺附近频起怪风,百姓谣传鬼魂作法,因而纷纷祭祀鬼神。刑侦队长陈庭与队员严萍、石满乔装打扮进入夕峰寺,经过多次反复终于将面善心恶的罪犯唐纳及凶手佟润川、潘冷月绳之以法,而遵从师嘱护宝的智本法师,也洗清了不白之冤。小说不仅情节复杂,还通过怪风的形成,论述了社会学、历史学、民俗学、物理学、地理学等知识。

在强情节化上,魏人与钟源一致,但是钟源小说有两点与众不同,一是他在以强情节、强动作吸引读者的基础上还特别善于描绘警察人生中的精神困惑。显示这一特点的代表作品是《刑警队长与杀人犯的内心独白》(曾获公安部首届全国金盾文学奖优秀中篇小说奖)。这部小说有两条线索,一条线索是刑警队长余小龙怎样侦破一件杀人案,这条线索构成了小说的“强情节”。另一条线索则叙述的是余小龙家中的那则“婚外情”故事。第一条线索塑造的是一个精力充沛、威武超群、才智过人的余小龙;第二条线索塑造的是一个精神压抑、疲惫不堪、情感复杂的余小龙。小说的最后让余小龙在自我审视中得到感情的升华,与妻子重归于好,这样的结局不免有些牵强,但是警官内心紧张、痛苦、疲惫、疑惑等多重情绪的揭示和描述,达到了前所未有的深度。二是魏人擅长在不动声色的冷静叙述中,表现幽默、调侃、嘲讽、诙谐的种种意趣,在淡淡的苦涩、苍凉中,表现人生和社会的某种荒诞,在不经意中展示出刻意追求的东西。魏人1989年发表的《刑警队长的誓言》(改编为电影《龙年警官》)以第一人称手法,成功地塑造了刑警队长傅冬的艺术形象。小说在人物形象的塑造上也是采用两条线索,傅冬在事业上的大智大勇、坚毅果敢,在私生活中的忍辱负重、委曲求全。小说的创新之处在于作家让傅冬一反以往的公安法制小说中绝大多数公安人员严肃、稳重、做事一板一眼的性格模式,而是以幽默诙谐、不拘小节的形象出现。他常常耍贫嘴,捉弄人,爱开玩笑。傅冬的风趣诙谐性格并不影响他在刑侦斗争中的坚韧顽强、勇敢机智、勇于献身,也不影响他在工作上的奉公守法、敢于直言、忠于公安事



业。在他大大咧咧、不拘小节的言行背后,同样隐藏着对美好、纯洁感情的诚挚追求。同事仲小妹对他一往情深,而他则忠于自己的爱情,紧锁感情的心扉,理智地规劝小妹。由于职业的特性给他的家庭生活带来了烦恼,妻子孙岩不堪寂寞而红杏出墙,而他则痛苦地沉默了,乃至妻子提出离婚,他也只能在极度痛苦中接受。这个工作敬业、感情忠贞、性格坚韧,而又诙谐潇洒的过着平凡生活的基层警官,给读者留下了深刻的印象。魏人曾经说过:“写中国刑警的作品汗牛充栋,然而真正的中国刑警形象在作品中出现不多,给人印象不深。”他认为这主要是没有写出“真正作为人的警官或人的杀人犯,而大多是概念的警官和概念的杀人犯。”避免概念化,魏人创作中显然是不断地告诫自己,从实绩上看,他取得了相当的成效。

公安法制小说是写人的小说,小说中的人既包括警察和法官,也包括凶手和罪犯,既有警察、法官与凶手、罪犯的斗智、斗勇的较量,也有警察、法官与凶手、罪犯复杂的内心世界的揭示。将这样的“人”和人性深刻、生动地描述出来,公安法制小说就能达到一个新的境界。新时期的公安法制小说中对此做出努力的是两部小说。一部是李迪的《傍晚敲门的女人》,一部是张宇的长篇小说《软弱》。

李迪的《傍晚敲门的女人》给人留下最深刻的印象是小说中的公安司法人员既没有像福尔摩斯那样仔细勘察犯罪现场,寻找蛛丝马迹,也没有像杜宾那样在小说的结尾侃侃而谈,来个谜团大揭底,而是预审人员与涉嫌人之间的心理战。这场心理战支撑起了整部小说情节框架和推理程序,审讯人员有自己的心理,涉嫌人也有自己的心理,这两个心理流程并非平行发展,而是常常交织缠绕在一起,并发生激烈冲突与碰撞,从而演变成心理的激战、智慧的较量。十七次审讯欧阳云的过程就是十七次心理战的过程,梁子采取一张一弛、灵活多变的攻心战术最终使案情大白。这场心理战不仅为小说设置了强烈的悬念和曲折的情节,而且也成功地塑造了人物形象,毫无疑问预审员梁子是作者笔下极力塑造的人物,他具



有良好的心理素质、机警执著的个性和丰富的侦查经验,在心理战中,作者让他始终掌握着主动权,驾驭着这场智斗的进程,其睿智与才干在这场心理战中得到了淋漓尽致的展现。这部小说也打破了侦探小说“设谜—说谜”的传统格局,在叙事模式上大胆创新,采用了双线结构:明线是写某公司经理王少怀被害的侦破过程,暗线是知青时的梁子追捕秃耳母狐的故事。两线齐头并进。明线中梁子紧紧追踪欧阳云的心路历程,两者在心理上展开激烈较量,在暗线中梁子紧紧追踪富有传奇色彩的秃耳母狐狸,对母狐狸的智慧深感折服。巧妙的是这个故事的结局与案件的真相大白在小说的结尾处交织在一起。母狐咬死自己以保护公狐,欧阳云在得知所爱之人丁力被判死刑后也自杀身亡,悲剧气氛令人心颤。这种双线叙事结构不仅营造了作品的艺术氛围而且表现出伟大的人性力量,秃耳狐狸显然是作为人性的象征出现的,为了“他人”,它宁愿自杀身亡,这说明人性中善良的力量是巨大的,也是十分崇高的,读者由此可以看出李迪在这篇小说中设置了两种推理方法:归纳推理、类比推理,以归纳推理为主,类比推理为辅,两者相辅相成,共同构成了小说的智慧光彩。

张宇的《软弱》讲述了郑州两个警察的故事,一个是全国知名的反扒高手于富贵,另一个是他的搭档——武术高手王海。故事写得很好看,在警察形象塑造上颇有独到之处。小说不是从英雄视角去讲述,而是从人性的角度去剖析,脱去他们的警服,将他们还原成普通人去写,写他们的平凡、窝囊、自卑、软弱、情欲。也许你觉得他们不是你心目中的警察形象,但他们绝对是真实的“人”,真实得就好像他们在你我的身边触手可及,真实得能在他们身上看出你我的影子。尤其是主人公于富贵,简直就是你我这些普通人的化身。作者将他的惊人业绩和敬业精神放在一边,刻意从普通人的角度去描绘他在人生路上的磕磕绊绊。由于出身卑微,他有强烈的自卑感,总觉得别人看不起他,但那只限于在上级、同事和妻子女儿面前。而在小偷面前,他则是镇定自若,傲气十足,这是因为他早就炼成了光凭眼神就能辨别出小偷的绝技,令小偷们闻风丧胆,也令小偷



们敬畏服气。后来他由此成为全国闻名的反扒专家,还被提升为刑警大队副队长。但这依然改变不了他在社会和家庭中自卑的心理定势。可以说,“他生活在自卑里,也生活在骄傲里,他同时生活在两个世界里。”于富贵性格中还有一个特点就是软弱。并非是他缺乏警察基本素质所要求的勇敢刚强,这个软弱是人性意义上的软弱,是人的一种天性,可于富贵的软弱怪在对天敌小偷有时竟会“心太软”。窃贼之王杨光发传呼要和他黑白决斗,他没有退缩,可当杨光认输从四楼跳下摔断了腿后,他却竟然背着杨光上医院,并在医生面前为杨光掩饰称自己是杨光的朋友。警察和小偷是朋友!这一点就连于富贵自己也觉得荒唐可笑。那他为什么要这样做呢?原来是想让杨光重新过正常人的生活。由此可见于富贵的软弱并非真正意义上的软弱,而是一个人善良本性的自然流露,作者表面写的是软弱,实际上讴歌的是善良人性!于富贵的软弱还表现在他和小姨子刘莉的不正常关系上。八年前,刘莉爱上了他并主动上了他的床,刘莉主动离开后,他一直生活在对自己软弱的自责和对妻子的愧疚之中,但却发现自己忘不了刘莉。八年后,刘莉回来了,他还是克制不了欲望又“软弱”了一回,和刘莉又有了鱼水之欢,但他发现刘莉是一名窃贼时,他毫不犹豫地拘捕了她,尽管旧情燃烧着他的心,尽管刘莉告诉他,他们已经有了一个苑岁的孩子!他只是简单地说:“我是警察,我不能知法犯法。”人的软弱与警察的刚强奇妙地融合在一起。回想以往的公安法制小说,虽然也表现了身为执法者在情与法之间的矛盾困惑和艰难选择,但那都是正常的家庭关系和恋爱关系,作为正面人物形象出现的公安法制人员是绝不会出现生活作风问题的,就是经过伪装打入敌人内部的,也绝不能与“色”、“情”沾边,否则就是犯了不可饶恕的严重错误。可这篇小说竟然写了警察与妻妹通奸,简直闻所未闻。但我们却不会由此而轻视于富贵,因为正如作者所说:“警察也是人啊。”是人,就会有人的自然欲望。在特定的情境下,有时“欲”会超越“理”。表现出人性之中自然性的骚动,也许从政治视角来说,这是在犯错误,但“人无完人,金无足赤”,这样



的警察不是更令人感到真实可信、亲切感人吗？可见，张宇正是因为抓住了人性这个核心，运用人性化的手法塑造人物，才将于富贵这个警察写活了，并赢得了读者的理解。

20世纪80年代，张策推出了以“无”为题目开头的系列小说，其中中篇小说《无悔追踪》令人耳目一新。这部小说与其说是写一个警察故事，塑造一个警察形象，不如说讴歌了一种警察精神。小说讲述了一个充满悲剧色彩的警察人生故事。老肖是一位赤胆忠心、嗅觉敏锐的老民警，他从解放初到改革开放的80年代中期，一直追踪奉命潜伏的军统特务冯静波达20年之久。由于对手的狡诈，更因为“文革”时代的荒谬，老肖最后家破人亡，双腿残疾，坐在轮椅上过着寂寞的退休生活，但他还是把身边唯一的亲人——儿子肖小勇送进公安队伍，希望继续追踪冯静波。可这时冯静波已去台湾，追踪已不可能，最后，冯静波主动用一份忏悔信解答了20年来未能解开的谜团，证实了老肖判断的无误。但昔日对手已化敌为友，“一笑泯恩仇”。老肖毕其一生的追踪又有什么价值和意义呢？老肖形象的悲剧由此产生。但是悲剧之中含着一种崇高，那就是警察应该具有的一种精神：对于自己认定的罪犯的无悔追踪。

新时期公安法制小说对那些罪犯形象也不是简单化、脸谱化的处理，优秀的作品不仅对种种丑恶的形态加以审视，而且对丑恶的原因进行深入剖析，从人性的角度，抑或是人与社会的矛盾角度去展现分析罪犯人格，正确处理社会批判与人性之间的关系。在这个问题上，李建的《她在歌声中死去》给人留下了很深的印象。小说以一个扑朔迷离的“爆炸案”侦破过程为载体，刻画了女歌星林绣珠惨绝人寰的命运悲剧。这是一个天分极高、事业心强但内心世界却很封闭的女子。作为罪犯，她本质上并不坏，虽然连伤四命，却并非穷凶极恶、心狠手辣之徒，她的每一次杀人都是无奈之举，情有可原的。第一次连杀三人完全是在极端悲愤之下，对社会的丑恶所作的反抗。第二次杀人则是为了彻底地摆脱过去，追求原本属于自己“苦尽甘来”的美好生活。她成名后本以为新的生活开始了，不



料过去的生活像恶魔一般纠缠住她,使她无法彻底地走向新生活,无奈之下只好作出了杀人的抉择。她在毁灭别人的同时也毁灭了自己。李建显然对林绣珠的命运投注了深深的同情。作家不仅仅写犯罪过程,而是追问为什么犯罪,从而将批判的锋芒指向了那个荒谬的时代和荒谬的社会。

新时期中国公安法制小说的创作令人炫目,发展轨迹却十分清晰。作品越来越注重人物的个性特征,越来越注重挖掘人物的内心世界和精神境界,那种善恶、美丑的两分法已被摒弃,复杂的人性、人情的揭示引导着读者进行更多的人生思考和社会思考。推动新时期中国公安法制小说变化发展的动力是什么呢?除了中国社会的大环境之外,欧美的侦探小说、日本人性推理小说以及北欧的“犯罪小说”起了很重要的作用。在钟源、魏人等人的作品中,我们看到了英美“硬汉派小说”中那种孤独、强硬、执著人物形象的影子;在李迪、张宇、李建的小说中我们能感受到日本人性推理小说中那种人性在社会面前的挣扎和无奈;在张策的小说中我们能够体会到中国公安法制小说传承着北欧“犯罪小说”中那种精神颂歌。从苏联模式,到“伤痕小说”、“反思小说”模式,再到欧美小说模式,可以看到中国公安法制小说不断变换着自己的身影。在这些变换中中国公安法制小说体现出了自己的发展。

新时期的中国公安法制小说有着新的面貌,但是与世界当代侦探小说相比,差距是很明显的,究其原因主要有以下几方面:一是理论的贫弱。作家们缺少基本理论素养,只能从同类作品中直接汲取经验、技法或以自己的悟性、经验去创作,中国式的公安法制小说的个性和特色显示不够;二是作家知识结构不合理。许多公安作家精通侦破的细节及法律条文,但对侦探小说创作所需的独特知识体系缺乏了解,与医学博士柯南道尔、心理学家克里斯蒂比较起来,我国的公安法制小说作家缺少文学以外知识的专门研究,这大大影响了作品的文化含量、艺术品质的提高;三是缺少流派意识。文学风格流派应当多样化,只有这样才能充分全面地表现客观世界的千姿百态,才能充分展示作家的创造才能,同时也才能最大限



度地满足人们审美的多种需要。四是缺少具有法制意识的社会环境。尽管改革开放以来中国民众的法律意识空前提 高,但与西方欧美国家比较起来,法制意识依然不强,许多作家在对是非的评判上有两条标准:一是法律标准,一是来自于传统儒家文化的道德标准。这些问题不能够有效的解决,就很难创作出影响深远的作品。

第四节 摇海岩与蓝玛

在新时期公安法制小说的创作中海岩和蓝玛的创作很有独到之处,海岩的创作体现的是“言情化”的特色,而蓝玛则走着“古典化”之路。

海岩,原名安岩,1958年出生于北京。他的小说创作分两个时期,1983年他创作了长篇小说《便衣警察》和中篇小说集《死于青春》,之后他搁笔,1989年,于 90年代中期陆续发表了中篇《堕落人间》,长篇《一场风花雪月的事》、《永不瞑目》、《玉观音》、《拿什么拯救你,我的爱人》、《你的生命如此多情》、《河流如血》等。海岩这些在不同时代问世的作品,总能吸引读者的目光,得到广泛的社会影响。为什么呢?就在于他能够满足不同时代的读者的阅读期待和相当成功地运用了当代社会的市场操作。

公安法制小说的重要美学价值是呼唤英雄,塑造英雄,而英雄崇拜也正是万千读者的心灵呼唤,读者们希望 在和平年代,在平淡无奇的生活中获得浪漫与激情的审美需求。海岩很好地做到了这一点。他以真实的笔触塑造了一个又一个英雄形象。我们也发现,海岩小说中的英雄形象内涵发生了变化,早期作品英雄形象内涵以理想主义、集体主义为主,有较强的政治色彩,而后期则以现实主义、个性主义为重,人性意识增强。换句话说,英雄形象内涵已由“英雄的人”转为“人的英雄”。

所谓“英雄的人”是指人物形象偏重于英雄形象里传奇的一面,在激烈的矛盾冲突中,表现人物对真善美的追求,对正义的坚持,弘扬、肯定集



体与人民的利益,否定自我和牺牲个人利益。总的来说,这种英雄是时代的英雄,社会的英雄、民族的英雄,说到底,还是“英雄的人”。《便衣警察》中的周志明与《死于青春》中的陆小祥是海岩作品早期英雄形象的代表。

1985年出版的《便衣警察》是我国新时期公安法制小说具有突破意义的重要作品。这部小说以年轻的公安侦察员周志明在 1981年到 1984年冬的一段曲折的人生历程和心灵历程为线索,展开了我公安机关在这一风云变幻、世易时移的特定历史背景下错综复杂、艰苦卓绝的反特斗争的图景,塑造了一批各具特色的公安干警形象,谱写了一曲雄伟壮阔的共和国卫士的英雄赞歌。小说不仅主题严肃深刻,从独特角度反思“文化大革命”,涉及到一些政治敏感内容如政法战线的干部重建问题,而且情节设置继承了 1949年代公安法制小说固有的优良传统,故事写得惊心动魄、一波三折,十分好看。作品的最大成功之处在于把人物塑造作为小说的中心,成功塑造了具有时代典型特征的侦察员周志明的形象,完成了公安侦破小说由重写“案”到重写“人”的质变过程。周志明内向、沉稳、腼腆、内秀、刚直、坦诚,有强烈的事业心、责任感,意志顽强,如果说最初还有些稚嫩,但在现实的磨炼中逐渐走向成熟,他一直保持着对真理、对爱情、对友谊、对人生真挚和认真的态度,保持着一个公安战士的正义感、责任感。与 20世纪 80至 90年代一些小说中出现的不食人间烟火、没有真情实感、高大全的英雄形象比较起来,周志明这个人物的最大特点就是他不只是一个英雄的侦察员,同时还关注着时代社会的重大问题,对生活有自己的认识和思考,把个人的情感、命运与时代和社会生活,紧紧联系在一起。可见作者其实是把他作为一个推动社会进步的时代英雄来塑造的。“在周志明的形象里,我们可以辨识出保尔·柯察金式的忠诚、执著,也可以看到林道静式的对真理追求的热情。”^①而《死与青春》中,陆小祥凭自己个体的力量、正义感、良知去对抗当时极不正常的政治生活,使他的行为

① 李欣:《海岩小说创作漫评》,载《文学评论》1985年第 5期,第 55页。



从一开始就具有了古典英雄的悲剧色彩。在人的价值与社会现实的矛盾冲突中,陆小祥的英雄本色展露无遗。

20世纪80年代中期,当海岩再次拿起笔创作时,笔下的英雄形象发生了变化。作家在关注这些英雄的理想主义的同时,更多地关注个人命运,关注作为个体的人的价值,重视人的自然性的满足,道德内涵、精神追求和个性主义、人本主义的色彩同时闪现,这是所谓“人的英雄”。英雄的色彩表现在事业的追求,人的色彩更多地表现在爱情的追求。

《玉观音》中杨瑞的形象一开始并不能体现出英雄特点,他思想开放,强调自我感受,喜欢玩乐,缺少事业心,对生活的态度有时近于玩游戏,给人一种玩世不恭的感觉。但是在爱上安心后,毅然抛弃了金钱、权势和地位,无怨无悔地投入到与安心相识、相恋、相爱、相亲、相待的爱情之中去,而且他的形象也在一系列惊险遭遇后明显地发生了变化,由玩世不恭变成了踏实、平和、有责任感、意志顽强的青年,对自己的追求坚贞不渝,至死不悔。《永不瞑目》中,肖童给人的感觉是热情单纯,富于理想化,不够成熟。当他爱上了女警欧庆春后,没有多少犹豫就答应了欧庆春的请求,冒着风险深入毒犯集团内部做卧底,忍受了很多常人无法想象的苦难,最后甚至付出了自己年轻的生命。肖童与杨瑞的伟大之处就在于他们对于爱情的追求与坚持,并且甘愿为爱忍受常人无法忍受的苦难和牺牲。他们对爱的坚守和忠贞不渝能唤起人们心中淡忘的崇高感,他们是儿女情场中的英雄。《一场风花雪月的事》中的女警察吕月月在大起大落、大彻大悟后坚守住了和潘小伟的爱情田园,毫不后悔,在情爱天地里,她也是英雄。

与周志明、陆小祥相比,这些新的英雄形象显然有了很大变化。首先现实主义代替了理想主义。人物行为的选择首先是基于现实的需要,而不是理想的召唤,基于自我的需要,而不是社会的需求。其次,个性主义压倒集体主义。虽然从表面上看,他们仍有异于常人的英雄壮举,但追根溯源,无外乎一个“情”字。如大学生肖童冒着生命危险去和毒犯打交



道,他为的是什么?是欧庆春的爱情,虽然传统的中华民族精神给了他精神上的动力和支撑,但那些常见于英雄人物身上的正义感、社会责任感在爱情的映衬下已显得模糊不清。再次,英雄不再是完人,身上有许多的缺点甚至错误,而不仅仅是成长道路上性格不成熟,如杨瑞的放浪形骸、吕月月的叛变堕落、肖童的吸毒、安心的出轨之恋,“英雄”已逐渐大众化、平庸化。

从传统观点说,他们或许不是真正意义上的英雄,因为他们缺乏社会理想主义的支撑,身上存在为主流社会意识所不容的问题,有的甚至是原则性问题。但是从个体的价值看,他们都能体现出作为一个普通人的英雄的品质,他们对自己的选择都是真诚的、负责任的。为此而不惜忍受一切来自于敌我精神和肉体上的双重打击。因此,他们虽不是国家的英雄,人民的英雄,却是每一个凡人的英雄,仍然值得我们赞颂。

海岩 20 年代创作的小说都是写爱情的,而承载爱情故事的载体又必定是个侦破故事,这就将公安法制题材与爱情题材结合在一起,形成了双线。王朔曾形象地将海岩的公安法制小说称之为“披着狼皮的羊”。^①这个“羊”就是爱情。而且由于双线的结合,使故事具有很强的可读性。读者一方面在正邪势力的斗智斗勇、推理历险中获得阅读快感,另一方面荡气回肠、缠绵悱恻的至纯爱情又让读者在柴米油盐的世俗中获得片刻浪漫纯真的享受和感动。悬念代表理性,爱情代表感性,它们既可以并行发展,也可以对立,海岩喜欢将它们对立来写,使得在人性的挖掘上有较强的深刻性,另外由于爱情依托于案件而面向社会,折射现实社会中的公安工作,这就使得海岩小说中的爱情比琼瑶营造的爱情故事更深厚一些。海岩这种公安法制小说与爱情题材进行融合的探索无疑是成功的。

那么海岩凭借什么秘密武器使他的爱情故事能够别具一格,吸引读者呢?首先小说中的爱都是神秘之爱,男女主人公的爱情总是笼罩在神

^① 王朔:《与其当披着狼皮的羊不如直接当羊》,载海岩:《我笔下的七宗罪》,北京:文化艺术出版社,第 260 页。



秘氛围之中。曾有人形象地将海岩的小说称之为爱情 垣警匪 ,意思是说海岩的爱情故事总是与警匪有关 ,而警与匪之间的捉与逃 ,生与死对过惯平静日子的百姓来说永远是一个神秘世界。因此海岩小说中爱情的展开往往同时也是悬念的解开 ,谜底尤其是身份之谜的揭示。或躲避仇人 ,或为黑帮分子之弟 ,或为富家子弟 ,爱情线也总是与破案线交织在一起。《永不瞑目》明写破获城市贩毒集团 ,暗写肖童与欧庆春的爱情 ;《一场风花雪月的事》是为了找回一把被盗的名贵小提琴 ,同时进行的是吕月月和潘小伟的爱情。《玉观音》让杨瑞在回忆中展开和安心的爱情故事 ,明线则是与贩毒分子的斗争 ,而《你的生命如此多情》则是反其道而行之 ,让谋杀案件的侦破为吴晓和林星的爱情服务 ,这样读者们总能在情与理、刚与柔之中感受那份荡气回肠的爱情 ,在青春激情和人性壮烈之中享受阅读的快感。其次就是海岩笔下的爱情总是没有中间状态 ,没有回旋余地 ,要么生死 ,要么恩仇 ,要么离合 ,二者必居其一 ,一般爱情故事中常见的那种剪不断理还乱的若即若离模式在他的小说中很难找到。他还喜欢将爱情架于火上煎熬 ,让众叛亲离的压力、与毒贩打交道的危险、疾病的折磨、亲情与爱情的选择、恋人间的猜忌去考验爱情。欧庆春为了缉拿毒犯 ,只能眼睁睁地让肖童冒险、死亡 ;吕月月沉醉于潘小伟之爱 ,却又不想背叛组织、放弃职责 ,结果一个电话把所爱之人送上了黄泉路 ;吴晓摇摆在挚爱的父亲与至爱的恋人之间 ,最后远走他乡 ;而安心既不愿割舍杨瑞的感情 ,又不能坦然面对死去的前夫和儿子 ,天天忍受心灵的煎熬。可见海岩喜欢将纯洁的爱情放在面目狰狞的残酷现实面前 ,让那些情欲焚身的男女主人公在其中痛不欲生 ,要么在苦难中死去 ,要么在考验中成熟 ,要么在痛苦中别离。这些都是纯粹的浪漫主义作家所不能给予读者的。所以在这里 ,读者的情感必然会受到强烈的震撼 ,并被诸多无法调和的现实矛盾激起思考。再者 ,海岩总是喜欢将男女主人公处理成对立或近似对立状态 ,以此反衬爱情的纯洁与唯美。《一场风花雪月的事》讲的是一名警花吕月月与一个黑社会老大的弟弟之间的爱情故事 ,他们身份极度对立 ,



但是二人之间却产生了真挚的情感 ;《你的生命如此多情》中 ,林星与吴晓是两个家庭背景经济状况差异极大的人 ,两者可谓贫富对立 ,而纯洁的爱情依然在两个年轻的心中潜滋暗长起来 ;《永不瞑目》中 ,欧庆春是一个成熟稳重的女警察 ,而肖童则像他的名字一样 ,始终像一个小孩 ,两人的性格阅历有不小的差距。可是谁也阻挡不了肖童对欧庆春的爱。《玉观音》中杨瑞是一个典型的浪荡公子 ,却去追求淳朴、善良、认真的安心 ,而正是安心的爱使他变成一个勤恳、务实、平和的青年 ,这里 ,爱情已有了救赎的味道。可见 ,海岩所写的爱情都是男女主人公内心深处对对方的爱慕与欣赏以及彼此的默契 ,和金钱、身份、个性关系不大。由于海岩这种与现实社会中日益商业化的爱情形成强烈反差的童话般的爱情 ,应和了大众内心深处向往追求纯真爱情的心理 ,人们自然对这样的作品喜爱有加。最后 ,海岩小说的爱情浸透着浓浓的悲剧意识。鲁迅曾经说过 :“悲剧是将人生的有价值的东西毁灭给人看 ,”^①在海岩看来 ,现实生活中有许多悲剧性的因素 ,因此他的小说充满着浓郁的忧郁情调。他尤其擅长把故事中美好的爱情放在一种无奈的环境、事件或人物关系中 ,由外在的自然条件而导致两人心灵的冲突 ,^②最后以个人价值遭到毁灭 ,个体情感得不到实现作为结局。与《便衣警察》、《死于青春》中的社会悲剧不同 ,海岩 20 年代发表的小说都体现了浓浓的爱情悲剧意识 ,常常把人生最美好的青春、纯真的爱情展示的同时又加以毁灭。如《永不瞑目》中欧庆春为执行公务 ,让肖童去冒险 ,以至于青春健康的肖童吸毒成瘾 ,最后牺牲在所爱的人的面前 ;《一场风花雪月的事》中吕月月与潘小伟真心相爱 ,但她的身份地位都不允许这种爱情产生 ,而且自始至终遭到来自双方阵营的强烈反对 ,她也自始至终在情与法之间摇摆不定 ,最后以潘小伟对她的误解与自杀收场。《玉观音》最终也是以杨瑞与安心的别离来落幕。

① 鲁迅 :《再论雷峰塔的倒掉》,载《鲁迅全集》第 1 卷,北京 :人民文学出版社 1981 年版 ,第 100 页。

② 黑格尔在《美学》第 1 卷中将戏剧冲突分为三类 :物理的或自然的环境产生的冲突 ;由自然条件产生的心灵冲突 ;由心灵的差异产生的分裂。



海岩认为：“一个人是否幸福不在于任何外物的影响，也不在于追求某种东西的过程，而取决于在追求的过程中是否体尝到了幸福的滋味，这只是一感觉而已，与其他毫无关系。”正由于海岩对幸福有这样的理解，他才会毫不吝啬地在小说中表现爱情悲剧，况且悲剧能使作品产生震撼，引人思考，也让人产生情感。这正如朱光潜先生所指出的：“忧郁本身又是一种心理活动，它使郁积的力量得以畅然一泄，所以反过来又产生一种快乐。当生命力成功地找到发泄途径时，便产生快感。”^①读者正是沉浸在浓重的悲剧意识中从而获得了审美的快感。

侦破故事、爱情故事纠缠在一起，其中散发着时尚的气息，这就决定了海岩的小说一般是三维结构：侦破故事结构、爱情故事结构和时尚故事结构，其中侦破故事结构构成小说的纵向结构，爱情故事结构构成了小说的情节结构，时尚故事结构构成了小说的风格面貌。我们举《拿什么拯救你，我的爱人》为例。这部小说如果拆开来可以看作是三部小说。这是一部侦探小说。它有着完整的侦探小说叙事模式。设谜：是谁将女工祝四萍奸杀于工地的工棚里；破谜：是龙小羽？不是，是张雄。但是，祝四萍受到的致命的一击，并不是张雄所为，那就应该是再一次到达现场的龙小羽，多次交锋后，果然是龙小羽，设谜：龙小羽杀祝四萍是为了保全平岭保春制药厂，为了保全董事长罗保春，为了摆脱祝四萍的纠缠，为了得到罗晶晶。整个案件扑朔迷离、曲折多变，山穷水尽疑无路，柳暗花明又一村，丝丝入扣，前后铺垫，作家相当缜密的侦破故事的思路贯穿于说的始终。这是一部言情小说。它有着惯常的言情小说的叙事模式：三角恋爱。韩丁、龙小羽，两个男人疯狂地爱着罗晶晶，可以为她活，也可以为她死；罗晶晶，对这两个男人一般地爱恋，一般地痴迷，为了他们可以奉献自己的一切。三位爱得你死我活的痴情男女，本来就可以演绎一场取舍两难的爱情故事。作家偏偏又给他们增添了不同的社会身份。韩丁与龙小羽是情敌，而又是龙小羽的辩护律师，是龙小羽的救命恩人，龙小羽是囚犯，是

^① 朱光潜：《悲剧心理学》，北京：人民文学出版社，1986年版，第147页。



被救助者,而又是韩丁强有力的竞争者。罗晶晶是他们的情人,却也是韩丁的委托人,是龙小羽老板的女儿。于是这一场爱情故事就有了更多的感情内涵。拯救之中夹杂着本能的对抗,感恩之中夹杂着本能的排斥,爱恋之中有着职业的精神,感念之中又有着潜意识的敬畏……然而,无论身份是多么悬殊,也无论矛盾是多么复杂,在爱情面前都黯然失色。战胜了社会的功利观念,战胜了个人的长短得失,还有什么爱情能这样崇高伟大呢?三角恋爱中的所有的难题都被这无私的奉献的爱情所融化了。与这个大的三角恋爱相比较的还有小的三角恋爱,它们是由张雄、祝四萍、龙小羽所构成的罪恶的三角恋爱。在这个三角恋爱中是财富的贪婪,是自私的占有,是个人的得失,这样的爱情只能走向毁灭。这则爱情故事实际上成为了小说的主要情节。这也是一部时尚的故事。“韩丁从小生得唇红齿白,打从上小学开始就是周围女孩子们秋波频送的目标。在中学和大学时期,更是学校里的大众情人。”“龙小羽确实有一张能让女孩子们为之心仪的脸,眉目清秀但不乏男子气概,皮肤黝黑但健康光洁,虽然坐着,但你仍能感觉到他的身材颇长挺拔,这是一副很容易让女孩子产生冲动和幻想的形象。”模特儿的罗晶晶“那张眉目如画的面孔,却有着令人不敢相信的美艳。在强光的照射下,少女脸色苍白,眉宇间顾盼生烟,进退中的一动一静不徐不疾,目光中的一丝冷漠若隐若现。”不是俊男就是靓女,他们或者掩人耳目私下偷情,或者别墅公寓里卿卿我我,或者超市中疯狂购物,或者网络上传递信息。追求的是如电的感觉,讲究的是一见钟情,冲动,任性,感情至上,小说始终弥漫着的是强烈的青春气息。独立起来看这三个故事,并不出色。事件的安排和情节的发展是流行小说常见的模式。小说的突出之处在于将这三个故事糅合起来。于是,生死之谜之中就有了爱情的选择,感情的弥漫之中有了人生价值的探求,轻松浪漫之中有了严肃的逻辑推理,既愉快又痛苦,既轻快又沉重,不同维度的思考空间和多种内涵的情绪的倾诉夹杂在一起。形成了小说的厚重,也形成了海岩小说与众不同的地方。



海岩作品之所以在 20 年代家喻户晓、妇孺皆知,而且其作品十几年能一直保持畅销,除了他的小说本身独特的美学特征外,更与他巧妙地进行商业操作,将文学与影视接轨、联姻有着密切的关系。影视艺术对海岩的创作产生了影响,使得他的前期小说与后期小说风格发生了较大变化。由于电视是大众文化,观众往往希望故事不要太沉重或深刻,而要轻轻松松,引人入胜,还希望第一集就能死人或出一个惊天迷雾,这就逼得作家不得不在创作时内容紧凑、高潮迭起、节奏加快,安排大量戏剧性情节,使得情节的巧合过多。在后期的创作中海岩大量借鉴了影视剧的写法,将平行剪辑、快速场景、时空转换和压缩、特写等影视技巧引入小说创作,改变了传统的故事铺垫、背景介绍、心理描写的叙事习惯,运用画面的调度 and 叠化减去很多的铺垫。这在《你的生命如此多情》中运用得尤为充分。完全可以把它当作影视剧本来读,不可否认,海岩通过改变文学话语的方式,增强了小说的可读性,但也不可避免地削弱了小说的文学性。因为文学是一种时间艺术,可以展开无尽的想象和精妙的心理刻画以及独白对白议论等等。影视却是一种平面表演艺术,无法对人物复杂的心灵进行更为深刻的挖掘,感情诉求都是直诉式的,而想象空间的预留、情感诉求的渗透等语言艺术的长项却丧失了,必要的一些铺垫也被戏剧性所取代。在《你的生命如此多情》里,郑百祥突然出手谋杀了李大功和吴长天,由于受戏剧化写作模式的制约,小说没能进行必要的铺垫,使吴长天的死让人感到突兀,在其他一些作品上也存在着因缺少铺垫而存在的巧合过多、情节突兀的现象,让人感到作者人为的操纵痕迹。

蓝玛,1954 年出生。1984 年蓝玛首次推出“侦探桑楚”系列侦探小说五部:《女明星失踪之谜》、《神秘的绿卡》、《玩股票的梅花老运》、《珍邮之谜》、《地狱的敲门声》。1989 年他又推出“神探桑楚”系列六部:《天堂并不遥远》、《魔鬼收藏家》、《紫月亮》、《命若悬丝》、《佛罗伦萨来客》、《无脸人》。对一个公安法制小说作家来说,这些作品并不算多。蓝玛的小说引人注目凭借着他的特有的创作个性。



海岩的小说将刑事侦破与爱情生活糅合在一起,蓝玛的小说则将刑事侦破与社会批判结合在一起。从思想价值上说,蓝玛的小说属于“社会侦破小说”。蓝玛选择的题材大都是现实生活中的热点与焦点问题,诸如贫富分化、出国热、炒股票、吸毒、大奖赛、黑社会等等。作者常常借小说人物之口来表达自己对这些社会现象和问题的鲜明的爱憎态度,但有时也显示出作者的无奈。如《神秘的绿卡》中选美皇后慕容秋贪图钱财,想出国外过富贵生活而不惜出卖人格,嫁给足可以做她爷爷的亿万富翁司徒美雄。《女明星失踪之谜》中的刑警队长尚天雄,因经受不住经济大潮的冲击,导致心理不平衡而走上了贩毒的不归路。对这些人物的堕落与犯罪,作者给予了批判,但是作者似乎更加关心造成他们堕落与犯罪的背后的原因,社会的不公和失衡是造成人的心理和情感的不公和失衡的推动力。社会批判是蓝玛小说真正的创作目的,侦破故事实际上是他为了达到批判目的而表现出来的一种手段。他的小说《地狱的敲门声》从一件宾馆女尸案写起,写到一桩久而未破的科学宫倒塌的悬案,再写到将为非作歹的“二十八兄弟会”四头目捕获,这些都是侦破小说中惯见的故事情节。但是作家的目的并不仅仅停留在这里,他要挖掘的是这些犯罪背后的问题,于是小说的情节一转,发现这些人犯罪事实的文件变成了一堆白纸,原来,承建科学宫的“二十八兄弟会”后面隐藏着一个更大的受贿者——副市长。小说于是就从刑事侦破转向了与腐败分子的斗智斗勇。向腐败分子以及某些社会不公挑战,显示出蓝玛小说的亮点和特色。为了达到这样的创作目的,蓝玛甚至不惜破坏侦破小说的某些“程式”。他的《天堂并不遥远》一反常规,在一开始就交代了凶案发生的时间、地点、杀人犯,清楚地描述了凶手葛洪恩谋杀叶小丹的经过,同时也交代了知情人为出租车司机史昆,目击者为教堂女圣徒吴玉婉。这种叙事手法将传统侦破小说最大的谜底“谁是凶手”开场就兜底露出来,这似乎犯了侦破小说的大忌。但作者通过巧妙的情节建构让读者将心智集中在“为什么要谋杀”的思索中。小说接下来的情节总让人产生大出意料之感。葛洪



恩杀死叶小丹完全是个意外,葛洪恩企图杀死目击者吴玉婉时不料自己失足坠落激流,就在人们误以为浮尸为葛洪恩之时,不料那具尸体的真实身份却是司机史昆。最后揭露出来的是一件由经委主任阎平川幕后操纵的走私大案。那些腐败分子也许并没有动手杀人,他们却是真正的凶手,这就是蓝玛的创作目的。

在创作方式上,蓝玛大概是当代中国为数不多的古典侦探小说创作方式的坚守者。在他的系列作品中,作者塑造出了一个幽默智慧的小老头侦探形象——桑楚。桑楚是中国官方侦探,但他在探案上和西方的私人侦探福尔摩斯、波洛很相似,敢于大胆假设,但注重小心求证。其破案有“四大法宝”:一是有双犀利的眼睛。他非常注意观察一切与案件相关的人、事、物。即使是一些蛛丝马迹也难逃他的法眼。他特别善于对日常生活现象作出深入的分析,如他会漫不经心地告诉你你刚从何处来,刚刚做了什么等等。二是有丰富的知识。他不但文武双全,而且多才多艺,拥有异常渊博的知识,上知天文,下知地理。正如他在《神秘的绿卡》中说:“我本来就是杂家,干咱们这一行的,必须是个杂家。”他丰富的心理知识、道佛宗教知识、医学知识等无疑对其探案大有裨益。即使不懂股票知识,也善于虚心学习请教,“知识就是力量”在他破案过程中得到充分体现;三是善于进行严密的推理。他注重事件之间的必然联系,因果关系,强调推理的准确性、严密性,讲求丝丝入扣,在揭露真凶前总是守口如瓶;四是相信感觉派理论。他很注重自己的感觉,尽管会有人认为这是主观判断、唯心主义,但事实上他的感觉常常是准确的,其实这并不难理解,因为探案过程中这些感觉实际上是他多年探案所形成的一种经验感觉,理性显现成一种直觉。但他对自己的感觉也不是完全迷信,而是注重求证,以多方面获得证据来验证感觉,一旦发现感觉错误,立即改弦易辙,重新进行大胆的假设。桑楚这“四大法宝”体现了中西古典侦探小说中那些私人侦探所具有的基本素质,从他的身上很容易使我们想起霍桑、福尔摩斯等中外名探的所作所为。尽管桑楚百战百胜,令犯罪分子闻风丧胆,而



且在公安系统中级别较高,门下弟子无数,但在常人眼里,他却是个满嘴俏皮话而显得和蔼可亲的小老头,不像那些古典侦探小说中的名探那样一脸严肃。较之以往中国公安法制小说中的公安英雄形象,这个小老头更能令人接近和亲近,也更令人信赖。当然他也有许多人性的弱点,如遇到挫折时也会垂头丧气或暴跳如雷,甚至在面对经济大潮时,他也想过下海去当私人侦探挣钱。桑楚身上的这些新的素质,又让我们想起欧美现代侦探小说中那些个人英雄的处世作风。以古典侦探小说中名探的基本素质作为内核,涂抹上一层现代的色彩,蓝玛给中国当代公安法制小说留下了一个令人难忘的人物形象。

阅读延伸

员援高润平、张子宏、于奎潮:《中国当代公安文学史稿》,北京:群众出版社 2008 年版。

圆援任翔:《文学的另一道风景——侦探小说史论》,北京:中国青年出版社 2006 年版。

猿援杜元明、张学敏:《中国公安文学作品选讲》,北京:警官教育出版社 2002 年版。

源援曹正文:《世界侦探小说史略》,上海:上海译文出版社 2005 年版。

缘援黄泽新、宋安娜:《侦探小说学》,天津:百花文艺出版社 2005 年版。

远援杜元明:《当代中国公安文学大系》,北京:群众出版社 2007 年版。

思考延伸

员援肃反反特小说的政治化倾向及其评价。

圆援新时期公安法制小说中的通俗化、大众化表现在哪些方面?

猿援“海岩现象”思考。

源援中国当代公安法制小说与世界侦探小说的关系。

第六章

历史小说

内容提要

历史小说是中国当代通俗小说一道亮丽的风景线。它的厚重显示了通俗小说作家的文化素养、文学素养和文字功力。本章主要从政治、文化、帝王、商贾四个方面论述了中国当代历史小说的主要作家作品 ,并对其中的一些理论问题进行了辨析思考。

第一节 概 述

一个时代有一个时代的文学。归结到当代历史小说 ,其“当代性”应该体现在它所描绘的特定时代的人物或生活与当代生活、当代文化精神之间对话的可能 ,这里尤其强调的是当下对于历史的烛照。“只有一种对



现在生活的兴趣才能够推动人去考查过去的事实。因为这个缘故,这种过去的事实并不是为了满足一种过去的兴趣,而是为了满足一种现在的兴趣。”^①这也正是当代历史小说一个共同的精神内质。

在中国现代文学的范畴中,历史小说始终是一个无法忽略的存在,既有通俗文学作家的倾力参与,也有新文学作家的努力耕耘,关于它的研究,前人之述备矣。^②但 1935 年以后,情况有了一些改变。在整个 1940 年代,历史小说创作都处于低迷状态,即使有零星作品发表,其价值也不高,这样的状况一直延续到 1950 年代初才结束。大约在 1951 年到 1956 年,在这段时间内有数十篇历史小说发表,其中大部分为短篇。较知名的有陈翔鹤的《陶渊明写挽歌》、《广陵散》,冯至的《白发生黑丝》,黄秋耘的《杜子美还家》、《鲁亮侪摘印》等。与 1940 年代的历史小说创作的状况相比较,这样的发表频率是异常的,其造成的影响也是较大的。这应当被看成是当代历史小说的发生。

当代历史小说的创作之所以在如此长的时间里处于蛰伏状态,其原因是多方面的,最重要的原因当然是政治。在当代文学初期,政治与文学关系的逐步强化是文学创作的基本趋向。周扬于 1956 年 9 月 1 日在第二次文代会上作了《为创造更多的优秀的文学艺术作品而奋斗》的报告,提出了“当前文艺创作的最重要的、最中心的任务:表现新的人物和新的思想,同时反对人民的敌人,反对人民内部的一切落后的现象”。周扬还说,“文艺创作的最崇高的任务”,是“不只要表现我们人民的今天,而且要展望到他们的明天”^③。这就使题材有了高下之分,只能写“旧人”“旧

① 本纳尔多·克罗齐:《历史与编年史》,见《现代西方史学流派文选》,上海:上海人民出版社 1980 年,第 100 页。

② 关于新文学作家创作的历史小说这一序列的研究,王富仁、柳凤九所撰《中国现代历史小说论》的分析已经达到一定的深度,此文最初发表于《鲁迅研究月刊》1985 年第 1 期至第 6 期,后又转载于《中国人民大学复印报刊资料·中国现代、当代文学研究》1985 年第 1 期、第 2 期。关于通俗文学作家创作的历史小说这一序列的研究,陈子平所著《中国近现代通俗历史小说史略》(成都:四川民族出版社 1987 年版)也具有相当的深度和广度。

③ 周扬:《为创造更多的优秀的文学艺术作品而奋斗》,洪子诚编:《二十世纪中国小说理论资料·第五卷》,北京:北京大学出版社 1986 年版,第 186 页。



事”的历史小说在此时期显然是并不十分受欢迎的。当然,历史题材文学创作的路子并没有被堵死,周扬就说:“我们的作家当然可以描写历史的人物,但也必须用新的观点去表现他们。我们决不是无目的地,更不是为了逃避现代生活而去寻找历史的题材。在我们的历史文学作品中所要表现和赞扬的,应当只是那些推动了历史前进的,对今天的人民还有鼓舞和教育作用的人物……我们对待历史人物既不能丑化,也不应美化。历史是不容许歪曲的。”毋庸置疑,在此时期,即使有历史小说的创作意图,其面临的限制也是相当多的。这里关键是要解决两个问题,一个是创作历史小说,如何证明自己不是在逃避现实生活?另一个是创作历史小说,如何保证不“歪曲”历史?要解决这两个问题,难度都不小。尤其是第一个问题,其实质可以被看成是:在现实题材地位被拔高之后,如何摆平历史与现实的关系,甚至有意将历史置于更主要的位置。

稍早发表的部分历史剧为这两个问题提供了一种可能的答案,田汉发表于1938年的《关汉卿》和郭沫若发表于1939年的《蔡文姬》是其中的代表。关于《关汉卿》创作的起因和剧作的主题,学界一般认为,其是为纪念关汉卿创作活动七百周年而作,主题自然也是表现关汉卿的生活和斗争的。关于《蔡文姬》,学界出现了争论,一种观点是《蔡文姬》是为曹操翻案而作,这一点在郭沫若的《蔡文姬·序》等创作谈里被明确提出;另一种观点则认为蔡文姬实际是郭沫若的自况,作者对这个人物倾注了更多的感情。这些历史剧表现出的复杂性在于,一方面不能否认作品中可能含有的关乎作者小我的情感,另一方面也能够很明显地觉察出这些历史剧体现的历史观与时事、体制不可割断的联系,这一点在后来发表的《胆剑篇》中也有深刻的体现,这些历史剧的立意从某一角度可以被理



解成是为现实服务的。^①

真正导致 20 年代初历史小说创作热的,是“调整、巩固、充实、提高”的方针体现在文学创作方面的文艺政策调整,这次调整有它特定的历史背景,不过也确实给文学创作带来了较为宽松的环境,对小说而言是缓解了 1956 年以来的紧张气氛,一定程度上调动了小说作者的创作热情。其中特别与当代历史小说有关的,是发表于《文艺报》1956 年 1 月号的《题材问题》专论,张光年执笔的这篇文章突破了“题材决定论”的界限,明确提出要进一步扩大文艺创作的题材,这些都可以被视为催促当代历史小说发生的时代气息的信号,于是,我们在上文中提到的历史小说潮就出现了。

在这些中短篇历史小说大量出现的同时,就在 1956 年,姚雪垠的长篇历史小说《李自成》第一卷由中国青年出版社出版,这在当代历史小说史上是一件大事。《李自成》共五卷,第二卷出版于 1957 年,而第五卷直到 1988 年姚雪垠去世时才出版。三百万字皇皇巨著,开了当代历史小说超长篇创作趋势的先河。姚雪垠《李自成》的创作动因跟政治也有很大的关系。据他自己回忆,1956 年之后,姚雪垠从教育界回到文艺界,就一直很希望能够创作出更好的长篇小说来。对作家本人来讲,这无可厚非,因为 1956 年之前姚就是一个很出色的作家,他的长篇小说《长夜》也取得了一定的成绩,在这条路上继续开拓似乎是应有之意。但部分文艺界领导不能认可他这样的想法,希望他以短平快的创作方式直接为建设服务,为此还多次打击他长篇创作的积极性,恰逢 1957 年“反右”,姚雪垠也在

^① 需要回答的一个问题是,同样是历史题材,何以历史剧能够早于历史小说出现在当代文坛。这首先跟“双百方针”的提出和随之出现的小说创作热及 1956 年的形势变动有密切的关系。“双百方针”激起了小说创作热,同样也使得小说中洋溢着活跃的思维和 spirit,但随后的形势变动一定程度上消解了小说创作主体的活力,也抑制了小说创作主体的激情。其次,戏剧矛盾集中的文体特征较之小说更符合当时的气氛,因此这一时期存在着创作中心由小说向戏剧转移的趋势,这一点,陈顺馨在《1956: 夹缝中的生存》(济南:山东教育出版社,1994 年版)里有较详细的阐述。再次,还应该看到,尽管历史剧在这一时期迎来了创作热潮,但与此时期的戏剧创作总体相比较,其在数量上并不显出特别的优势,对于现实和革命史的书写依然是主潮。



被反之列,故他开始了长篇小说《李自成》的创作。但何以是《李自成》?延安时期也曾有作者写了关于李自成起义的历史演义小说《永昌演义》,但毛泽东同志对此书并不认可,不过,毛泽东同志对李自成还是非常看重的。^①姚雪垠写《李自成》,至少在第一卷和第二卷中是着力表现李自成作为农民起义领袖的光辉和英明之处,当然,对于李自成起义阵营中的其他农民领袖也不吝笔墨予以拔高,故《李自成》出版当时,就有人提问:李自成是在哪个支部过组织生活?也有人评价:红娘子太红,高夫人太高。这些评论的言外之意非常明显。但《李自成》第一卷出版后得到了毛泽东同志的好评,从而保证了姚雪垠在十年“文革”中的创作得以延续。

当然还应该提到的是,当代历史小说这种活跃的创作局面并没有能够延续太长的时间,也正是在 1957 年,文艺界的气氛就发生了新的变化,题材问题再次成了敏感话题,当代历史小说又一次进入了休眠状态,《李自成》可以继续它的创作进程,而那些短篇历史小说的创作者和作品本身都逐渐成为了批判的对象。

直到 1957 年《李自成》第二卷出版,当代历史小说史上长篇历史小说方面仍然是《李自成》一枝独秀。但到了 1958 年,情况就不一样了。就在这一年,人民文学出版社出版了冯骥才、李定兴的《义和拳》,湖北人民出版社出版了刘亚洲的《陈胜》,而在 1959 年,凌力的《星星草》上卷、蒋和森的《风萧萧》、鲍昌的《庚子风云》、任光椿的《戊戌喋血记》都纷纷面世,1960 年,凌力的《星星草》下卷和杨书案《九月菊》又分别印行。^②为什么在这一时期会有如此之多的作品问世?吴秀明的解释有一定的道理,他说:“根本原因在于我们今天的社会思潮和文艺方针不是‘使人觉得写过去的就不光彩’(胡耀邦语),而是从精神到物质,同样受到党和人民的支

^① 姜弘在《姚雪垠与毛泽东》中以回忆录的方式对姚雪垠《李自成》的创作动因作过分析。姜弘:《姚雪垠与毛泽东》,载《黄河》1990 年第 1 期。

^② 关于此时期的历史小说作品,吴秀明先生的专著《在历史与小说之间》的附录《建国三十五年来(1949—1983)历史小说书目辑览》中有较为详细的记载。吴秀明:《在历史与小说之间》,长春:时代文艺出版社 1985 年版。



持和鼓励。”^①

这些作品在当时都曾引起较大反响。这首先是由于它们的内容符合当时社会大众的思想状态。《义和拳》与《陈胜》等自不必说,《风萧萧》和《九月菊》是写黄巢起义的,《星星草》是写捻军起义的。当然,仅仅就题材来谈,并不能完全说明问题,但它至少说明,在当时的历史小说创作中,作者对于题材的取舍是在向一个虚拟的中心靠拢,这个中心就是农民起义或者是历史上的一些运动。这些对农民起义或者历史运动进行表现的历史小说都具有共同的深层结构:在它们当中,正义辄恶、革命辄反革命等等正反相对的范畴构成了人物的标签、情节的两维,当然,农民起义者一般是代表正义的一面,所以往往形象就比较高大,关于他们的经历的叙述,其叙事节奏也比较欢快,而它的对立面封建统治者则意味着邪恶,形象往往猥琐,叙事节奏也经常体现出抑郁的特征,这些都是模式化,当然,这种模式也是对当时关于农民起义以及历史运动的政治认识的文学诠释。这也正是为什么仅仅几年中就出现如此之多的长篇历史小说的原因。杨书案曾经回忆说,他写《九月菊》受刘亚洲鼓舞,刘亚洲创作《陈胜》时是二十多岁的武汉大学外语系的学生,并向杨书案坦承其文史知识主要靠自学,既然一个年轻作者能写《陈胜》,为何一个老资格作家不能写《黄巢》?这段回忆恰好也给了我们一个例证,即,要评价当时的这些历史小说作品,透过模式化的外衣来看,与作家的生活积累、知识积累相比较,政治性最首要,这其实不仅仅是作家的选择,同时也是社会大众当时的价值取向。

根据中国现代文学史的一般描述,这一时期当代小说的创作正经历着一个从伤痕小说——反思小说——改革小说的发展历程。这一历程的存在,也正从一个侧面证明了,不独是历史小说将政治作为首要的表现对

① 吴秀明:《评近年来的历史小说创作》,载《文学评论》1984年第1期,转载于《中国人民大众复印报刊资料·中国现代、当代文学研究》1984年第2期。

② 杨书案:《历史小说创作回顾》,载《文学评论》1985年第1期。



象和至高目标。历史小说和现代文学史中的这一发展历程的存在,共同说明了当时读者的期待视野的相对集中。当然,这一历程的存在,也说明了另外一个问题:文学创作正清理旧有体系,打破旧的创作藩篱,无论是揭示伤痕,还是冷静反思,皆是如此。可以这么看,此时期历史小说的大量出现,也是对旧的创作体系的突破,对旧的创作思想的反叛。上文中曾经提过,历史题材曾经并不是十分受欢迎的题材,尤其是文革前夕对于那些短篇历史小说的批判,更是一程度地削弱了作家的创作欲望,那么,在这个希冀突破的时期,从事历史小说的创作势必也是突破的重要内容了。

这些历史小说的出现,共同营造了繁荣的创作局面。1984年,《李自成》第二卷获第一届茅盾文学奖。《李自成》第二卷与这些作品的相异之处在于《李自成》的创作比较大气,语言也比较精炼,相同之处则在于它们共同的思想政治立场。所以说,这个茅盾文学奖看起来是颁给了《李自成》,实际上是对这一批历史小说的认可。

在当代中国小说史上,1980年前后是一段非常重要的时期。寻根小说、现代派小说以及马原等作家的实验小说都在这一时期渐成气候。这一文学事实验证了当时社会思想的变化:从伤痕反思等政治性小说到探索传统文化、联姻西方文明以及进行文体实验,说明了社会思想内在紧张的进一步缓和。当代历史小说的创作潮见证了这一变动。

1980年前后的历史小说创作出现了变异,以封建帝王为主要人物的作品开始大量出现。如二月河的《康熙大帝·夺宫》1981年出版,吴因易的《唐明皇·宫闹惊变》1983年出版,凌力的《少年天子》1986年出版,这条线的创作后来成为当代历史小说中最繁盛的部分,介入的作家及作品数不胜数。不仅小说如此,由小说改编的电视剧也在全国热播,据说在海外华人地区也很流行。二月河是这条主线的领袖人物。二月河,本名凌解放,现任河南省作协副主席。他的主要作品就是帝王系列小说:《康熙大帝》、《雍正皇帝》、《乾隆皇帝》,统称为“落霞三部曲”。二月河曾研究



《红楼梦》,故他的小说情节中有很多《红楼梦》的痕迹。凌力则凭借《少年天子》拿了第三届茅盾文学奖。《少年天子》是描写清顺治皇帝的小说,小说从政治和爱情两个方面来写顺治的无助,在政治方面,顺治力图变革,因而与保守派产生冲突;在爱情方面,顺治追求爱情,而他的婚恋却关系到权力斗争,小说以顺治在政治和爱情方面的双双失败而结尾。

帝王历史小说能够成为创作主潮,这显然是一个很重要的变动,它意味着当代历史小说创作从农民起义时代一跃进入帝王时代。但这里隐藏着一个问题。在反映农民起义的历史小说中,农民起义领袖以高大的形象引领着正义阵营,而作为对立面的封建君王则形象猥琐,是作为正义的死敌预备给读者唾弃的。仅仅过了几年,到了帝王历史小说中,这些曾经的死敌摇身一变成为更光辉更高大的人物,即使不是如此,帝王成为小说的主要角色,这本身就是一个极冒险的举动。问题是,当代读者在面临历史小说如此大的变动时,他们有着怎样的接受心理?为何在立场上截然相反的姚雪垠作品和二月河作品都能洛阳纸贵?在我看来,归根到底是社会文化的转型,就在这几年,社会正经历着一个从群众文化向大众文化演变的过程。群众文化强调政治性,大众文化强调世俗性,当然,这里有一定的复杂性,基于演变过程的正延续,大众文化和群众文化往往会有交融的可能,因而,从理论上讲,大众选择帝王历史小说是对群众文化政治性的规避,但帝王历史小说不乏政治,或者说可以这样说,即使大众文化取得了较为重要的地位,但对政治的关注已经成为集体无意识的一部分。所以帝王历史小说呈现出与政治若即若离的状态。

此外,尤其值得一提的是刘斯奋的《白门柳》。《白门柳》第一部《夕阳芳草》出版于1985年。《白门柳》的价值在于,当众多的历史小说作家或者埋头于创作农民起义的历史小说,或者为唐宗宋祖歌功颂德的时候,它选择了钱谦益、黄宗羲等一批处于明末清初这一动荡时期的知识分子作为自己的主要表现对象,并且没有刻意的歌颂,也没有一味批评,而是力图在困境中写出人性的矛盾、斗争,并特别写到了以黄宗羲思想为代表



的民主思想轮廓的逐渐清晰。《白门柳》后获第四届茅盾文学奖,可见认同者大有人在。

20世纪80年代以来,当代历史小说进入了多元化时期。

帝王历史小说的创作在继续。二月河的《雍正皇帝》和《乾隆皇帝》均出版于1993年以后,此外,凌力的《倾城倾国》和《暮鼓晨钟》也分别于1995年和1998年出版。这两部作品与《少年天子》并称为“百年辉煌”系列,此百年,是从明崇祯年到清康熙末年,《倾城倾国》写明末清初,中心人物是皇太极,《暮鼓晨钟》则写少年康熙^①。帝王历史小说在大众中影响非常广泛,以它们为底本改编的电视连续剧进一步拓展了小说文本的受众面。帝王历史小说的流行,从一定角度证明了大众文化之于文学创作的重要影响。

文化历史小说开始成为当代历史小说中的重要组成部分。文化历史小说中的最杰出者莫过于刘斯奋的《白门柳》和唐浩明的《曾国藩》。刘斯奋的《白门柳》第二部《秋露危城》和第三部《鸡鸣风雨》分别出版于1995年和1998年,主题依然是第一部的延续,人性的搏斗和民主思想的成型贯穿这部作品始末。唐浩明,又名邓云生,1946年毕业于华中师范学院,获文学硕士学位,后任职于岳麓书社,从事编辑工作,他的最主要工作是《曾国藩全集》的编辑,在这过程中的大量阅读使得唐的历史小说《曾国藩》在史料的掌握和对人物气质的把握上显出不凡功底。《曾国藩》共三部:《血祭》、《野焚》、《黑雨》,重点描述了曾国藩镇压太平天国和捻军起义、处理天津教案以及发起洋务运动的活动,摒弃了脸谱化平面化的创作方式,较平实也较立体地评价了曾国藩的历史功过,可谓力作。此外,曾经在描写农民起义的历史小说创作潮流中有所表现的杨书案在此时期也分别推出了他的《孔子》、《孙子》、《庄子》等作品。

熊召政的《张居正》第一部《木兰歌》在1996年由长江文艺出版社出

^① 凌力:《暮鼓晨钟·后记》,北京:经济日报出版社、西安:陕西旅游出版社,1998年版,第500页。



版。《张居正》共四部,除《木兰歌》外,还有《水龙吟》、《金缕曲》、《火凤凰》,作品获第六届茅盾文学奖。《张居正》主要写明万历年间改革派人物张居正致力改革及最终失败的历程。当然,在小说中,张居正如何合纵连横推行改革是重点表现的对象,而这种种手法手段都可以被贴上政治的标签,所以,这部历史小说可以被归类为政治历史小说。当然,它与先前的政治历史小说在关注点上已经大相径庭。

大陆作家创作的商贾历史小说在这一时期也开始出现。这当中有《大盛魁商号》等描写崛起时代离今天并不很远的晋商、徽商的作品,也有一些很有为中国商业追根溯源意味的作品,如《商圣——范蠡全传》和《绝代政商吕不韦》。这类作品的出现与大众文化中重商重利的因子大有关联,但部分作品也不乏对于国家民族命运与商人命运关系的思考,从而达到一定的思想深度。不过,就影响而言,大陆的商贾历史小说还是不能与高阳的“胡雪岩系列”相提并论。

要谈台港地区的历史小说,首先就要谈高阳。曾有这样的说法,说在华人群体中高阳始终是阅读人数极多的,有一句话很能说明他的受欢迎程度:“有井水处有金庸,有村镇处有高阳。”高阳原名许晏骈,1922年生,1946年毕业于杭州,1949年病逝于台北,乃望族之后,家学渊源。有人戏称,看别人的帝王小说,是想看看帝王吃的窝窝头跟我们吃的有什么不同,而看高阳的帝王小说,才发现帝王原来不吃窝窝头。这样的话也有一定的道理,写历史小说,能否把握历史的情境、能否了解历史的内情很重要,高阳的家族史积淀对他历史小说的创作肯定是有好处的。自1956年的《李娃》,到1986年的《苏州格格》,高阳一生共创作历史小说六十多部,其中尤其是清代题材为最多,高阳最为人熟知的《慈禧全传》及“胡雪岩系列”就是他清代题材小说中的佼佼者,此外,他的《红楼梦断》系列也具有相当



影响。^①

高阳的《慈禧全传》共有六卷：《慈禧前传》、《玉座珠帘》、《清宫外史》、《母子君臣》、《胭脂井》、《瀛台落日》，叙述慈禧从发迹到控制朝政直至去世数十年间的故事。“胡雪岩系列”大陆出版时分为五部：《平步青云》、《红顶商人》、《灯火楼台》、《萧瑟洋场》、《烟消云散》，并冠以总题目《胡雪岩全传》，叙述胡雪岩由富及贫的人生历程。

高阳历史小说的最显著特征有两个：一是史料极为丰富。在《慈禧全传》中，高阳不仅采纳了正史材料、民间传说，同时对于朝廷制度、后宫规矩以及官场潜规则等等细节均有大量表现。在《胡雪岩全传》中，作家一方面对杭州等地的乡土风物如数家珍，另一方面又对官场、商场的运行机制了然于心。高阳曾以“野翰林”自称，在他的小说中，这些能够增加作品历史感的细节都被大量运用，小说情节发生时的社会情境被较丰满地建构。一是小说充斥人情世故。对于小说中人物的活动，高阳往往赋予很浓的人情味，从人情人性的角度来揣度人物内心，推动人物行为发生。在《胡雪岩全传》中，胡雪岩之所以能够发家，靠的就是他与王有龄的人情，胡雪岩能够得到他人的帮助，靠的也是人情。这两个特征使高阳小说成功地营造出了真实感，这个真实感很容易被读者大众所认同。

台湾的另一位作家李敖的长篇历史小说《北京法源寺》是近年来被大众关注较多的作品。《北京法源寺》有一个故事的外形，在这个外形中，康有为、谭嗣同、梁启超为民族、国家存亡而心怀忧虑、探寻出路，他们发起了戊戌变法，最终又走向失败。这些活动通过北京法源寺串联在一起，寺的存在意义，在于它是英雄们的精神寄托。在故事的外形下，这部历史小说的核心是思想。这恐怕跟李敖的身份有关系，他毕竟是一个思想斗士。在作品中，人物通过大段的对话，来论述作者关注的主题：生死、

^① 林青在他的著作《描绘历史风云的奇才——高阳的小说和人生》中将高阳的历史小说分为六类：宫廷系列、官场系列、商贾系列、红曹系列、名士侠士系列、青楼系列，基本涵盖了高阳的大部分历史小说。林青：《描绘历史风云的奇才——高阳的小说和人生》，上海：学林出版社，2002年版。



鬼神、僧俗、出入、仕隐、朝野、家国、君臣、忠奸、强弱……^①作者在《我写北京法源寺》中说,之所以以大人物为表现对象,集中阐述思想,一是因为要突破其他历史小说“替杨贵妃洗澡”、“替西太后洗脚”的无聊境地,一是要克服传媒时代以来小说在视觉映像上的落伍和在传播媒体上的败绩,通过加强仅能由小说来表现的思想来加固小说的地位。

香港历史小说创作也在一直延续。20世纪80年代,香港便出现了几位历史小说名家,如南宫搏、董千里,后又有高旅、石人、金东方等人崭露头角。香港人自称“经济动物”,社会节奏较快,这也影响了香港历史小说的创作,香港历史小说的一个显著特点是并不拘泥于历史史实,敢于想象,侧重体现出消遣读物的特征。南宫搏作品较多,如《汉光武》、《武则天》、《李后主》等。他的最显著之处在于长期尝试以欧洲历史小说风格来创作中国历史小说,突破历史演义的创作限制,在这一点上他自诩颇高。但他也并非始终如此,在《杨贵妃》中,作者试图人、事皆求真实,然后再以小说的技巧来组织情节,并在小说最后缀上两篇论事和考据性的附录。他希望通过这样,能“开创历史小说的另一条路”,“以欧洲历史小说风格而归淳于中国情调”^②。

第二节 摇政治历史小说

政治历史小说是指那些主题以及主要内容与政治意识形态等密切相关的历史小说。

当代政治历史小说中最早的是20世纪80年代出现的一批中短篇历史小说。这些历史小说中所表现的“对现实生活的兴趣”有其特定的形

^① 李敖:《我写北京法源寺》,见《北京法源寺》,北京:中国友谊出版公司1989年版,第100页。

^② 南宫搏:《杨贵妃·序》,长春:吉林人民出版社1989年版,第1页。



式。复杂性在于,它在某一部分表现出我们所熟知的知识分子对于自身立场的坚守,同时也有一部分相应地表现出作家对于社会给定角色的自觉归位。而最生动的是,还有部分作品显现的是欲归而未归的中间状态。

陈翔鹤的《陶渊明写 挽歌》、《广陵散》等作品表现了一部分知识分子在其所处时代中重新寻找定位时的心路历程。发表于《人民文学》1955年第 5 期的《陶渊明写 挽歌》影响甚广。这部作品的动情点不是我们所熟知的陶渊明的生存态度,而是陈翔鹤眼中的知识分子独立人格,这种人格要求主体与世俗社会保持一种疏离的关系。而《广陵散》不仅表现疏离关系,还要表现世俗社会欲将主体纳入的要求,在疏离和纳入之间就形成了冲突和紧张,这冲突和紧张是作品描写的重点。《陶渊明写 挽歌》在主题上是与《广陵散》一致的。从根本上来讲,陈翔鹤的这两篇小说是一部分知识分子对于逐步被体制化的忧虑,以及对于知识分子自在的精神状态的乏力的坚持。

冯至出版于 1940 年代的历史小说《伍子胥》,尽管自认为“里边既缺乏音乐的元素,同时也失却这故事理所应有的质朴”^①,但它的行文叙事中随处溢出的是作家的内心感受,而到了《白发生黑丝》,情况就大不一样了。在小说中,叙事主体具有了更多的理论和教条,甚至有了阶级的眼光,相应的是文笔拘谨多了。这样的变化并不奇怪,它与冯至创作此文的意图是相联系的。按照冯至自己的说法,是“这样做,对古人也许会有所歪曲或误解,不符合实际,但力求用历史唯物主义的观点方法,探索诗人的精神世界”^②。这样的意图体现在作品中,就表现为两个方面。一方面是叙事者驱使杜甫重新评价自己的作品:

此外写了些替穷人说话、为穷人着想的诗歌,但是比起渔夫们对他的热心关怀,还是差得很多。像在成都写的《茅屋为秋风所破歌》,也是出自一片至诚,但是对于无处栖身的“寒士”们到底能有什

① 冯至:《伍子胥 后记》,《冯至作品集》,珠海:珠海出版社 1993 年版,第 100 页。

② 冯至:《陈翔鹤选集·序》,见《陈翔鹤选集》,成都:四川人民出版社 1984 年版,第 1 页。



么真正的帮助呢？

.....

他对于他那两句自以为很得意的诗发生了疑问。

另一方面则表现为作品中杜甫对反映“世路的艰险和统治者的残暴，人民的痛苦和必然的反抗”的诗的评价：

杜甫一听这首诗，就知道是苏涣从个人失败中得到的教训。诗在艺术上，若拿杜甫平素对诗的要求来衡量，是相当粗糙的。但是它蕴藏着一种新的内容，表现了一种新的风格。

事实上，对于一种作品价值的怀疑和对另一种作品价值的推崇是具有内在的一致性的。诚如丁玲所说：“知识分子要求得到改造，需要很多马列主义的理论知识与生活的实践，每个人都必须走自己的一条路。工农兵的文艺，向知识分子展开了一个广阔的世界，对知识分子正是很需要的。”“知识分子在这样庞大的作为人民主体的工农兵队伍里面就不觉得自己有什么值得表扬了。”^①从这个立场上来看，冯至的《白发生黑丝》很具意味。

但作品依然隐含着思想上的矛盾。通过杜甫之口来“评价”《茅屋为秋风所破歌》没有什么真正的价值，这是对文学一项很严重的指控，其潜台词是文学必须有实际的作用、实际的效果。问题是，杜甫所“推崇”的诗歌，是否真的对社会产生了实际的作用，还是仅仅因为它们“表现了一种新的风格”？如果仅仅是风格上的区别，为什么新的风格就有价值，而旧的风格就必须要被质疑呢？冯至在作品中没有能够令人信服地回答这个问题。

与前两者相比较，黄秋耘的《杜子美还家》、《鲁亮侪摘印》就旗帜鲜明得多。在《杜子美还家》中，黄秋耘对杜甫诗歌的评价有了完全有别于

^① 丁玲：《跨到新的时代来》，见洪子诚编：《二十世纪中国小说理论资料·第五卷》，北京：北京大学出版社，1996年版，第194页。



冯至的面貌：

的确，七八年来，杜甫一直用他挥斥风雷、感人肺腑的诗篇在战斗着。他的有名的政治讽刺诗《丽人行》，不是使权贵都为之变色么？……在老百姓和有正义感的士大夫中间，有多少人读着他的诗篇而痛哭流涕？！又有多少人读着他的诗篇而敌忾同仇？！……对于这一点，杜甫还是有充分的自信心和自豪感的，他从来不曾有过“枉抛心力作诗人”的懊悔。

很显然，黄秋耘的认识与冯至相比较又进了一层，他已经发现了文学的“真正的价值”——战斗性。这是对当时的社会需求的自觉的响应，在这样单纯的价值体系中，思想上的矛盾已不复存在，人物已经被成功定位。这样的作品显示，作家的思想表现出与同时代思潮的一致性。

政治历史小说的最初阶段，其作品中所表现出的“对现实生活的兴趣”，大抵就表现为由这三位作家所分别代表的几方面。它们为后来的相当一部分历史小说立下了榜样，即更多地基于同时代思潮的立场，以此思潮为标准来作历史小说，走的是“六经注我”的路子。

大概是“对现实生活的兴趣”太过浓厚的缘故，此时期的历史小说具有了一些特殊的审美形态。

历史小说中的一个主要构成部分是基本史实，但既然是通过历史小说来实现对世界与人类心灵的认识，这个过程就必须是带有小说色彩的，是审美的，是文学的。在历史小说中，有必要用文学的想象和审美的形式来营造一种距离感和陌生感，或曰历史感。这样的历史感更多寄希望于小说形式的刻意渲染。反观这一批历史小说，可以发现其中有一个大致的趋向，这个趋向就是往往在小说的开头便指明情节发生的年代。例如：

在六朝时候宋文帝元嘉四年，陶渊明已经满过六十二岁快达六十三岁的高龄了。（《陶渊明写 挽歌》）

在魏朝最末一个皇帝，少帝曹奂的景元二年（纪元 261 年）的某一个初冬早晨，当时被称为“竹林七贤”之一的嵇康同他十三岁的女



儿……(《广陵散》)

至德二年的深秋,一个西风凄厉的黄昏里,太阳快要落山了……

(《杜子美还家》)

大历四年的冬天,寒流侵袭潭州(长沙),大雪下得家家灶冷,户户衣单。(《白发生黑丝》)

以指明年代的方式来拉开历史距离,倒也直截了当,而且比较省事,因此它几乎成了这一时期历史小说的叙事成规。但问题是,历史感的营造,不应当仅仅依靠明确的年代,还应该通过一种别致的语言适度还原历史气氛,将情节的延续置于其中,这样才能让读者容易接受。

当然,也有部分作品似乎注意到了这个问题。为了增强历史感,它们采用的方式是在用现代汉语叙述的过程中强行插入一些古代汉语的词汇或语句,例如:

他们对嵇康、吕安所下的罪状是“言论放荡,害时乱教”,理应“大辟”。(《广陵散》)

虽说陶渊明自四十一岁归田以后,即“躬耕自资,遂抱羸疾”,但在六十岁以前,他却仍然不断地参加部分劳动。(《陶渊明写挽歌》)

不排除一种可能,即以这样的叙述方式能够产生陌生感,从而引发一定的历史感。问题在于,上面引文中的这种表现方式,是有利于小说美感的构造呢?还是伤害了小说的美?它是否导致了叙事流的隔断?“归田”在现代汉语中是不常见的,有古意,但用在这个地方非常自然,在古意能够自然生发的同时,并不影响叙事的推进,但紧跟在后面的引号中的文字显然就使阅读产生了间隔。怎样才能使历史小说的语言表现出历史感,这是需要关注的问题。

在这里值得提出的是,有一些历史小说,因为其关注点在古代的一些著名诗人身上,因而引用了很多的诗句。不是说小说里不能有诗,诗的凝练是能够增加小说的内涵的,但这里毕竟还存在一个度的问题,存在一个



有机融合的问题。况且,一部短篇小说,如果当中引用的诗句的密度如此之高,它还是否能够承载?

显然,造成这些历史小说的此种面貌的原因,是有更重要的东西需要作者在历史小说中加以阐发,加以建构,而这个东西,就是“对现实生活的兴趣”。这不难理解,当此时期的众多历史小说开始以大段大段的旁白或者主人公的内心表白来替代正常的小说叙事的时候,我们分明可以体会到一种焦虑,这焦虑可以被理解成为融入而不可得,也可以被理解成为拒绝而不可得。不论这焦虑是什么,它都影响了此时期历史小说的审美形态,使得历史小说更多地呈现评论性的色彩。可以作这样的假设:在此时期的历史小说作者的意识中,想法是最重要的,它才是小说真正的叙事动力,是根本的。

还要看到,从后来对于上文所及部分历史小说的批判文章来看,它们尽管选材各不相同,但都被看成是对现实的“攻击”和“不满”^①。这样的批判的方式固然不对,但对这些历史小说某些方面的把握和理解却应该被承认。这些历史小说中的相当一部分作品确实通过渲染知识分子桀骜不驯的气质,从而表达自己内心某种反体制化的冲动。

与以上这些作品相比较,当代政治历史小说还有另外一种更突出的存在形态,以《李自成》为代表,其主要内容是对政治信条的阐释,尤其集中在对历史上的“革命”的合理性和合法性的建构上。1949年代出版的《李自成》(第一卷)是当代历史小说的第一部长篇,也是当代政治历史小说的典范作品,它几乎为后来的政治历史小说提供了一个可模仿的标本。

姚雪垠的《李自成》是一部很奇特的作品。它的创作时间跨度很长,这给作者也给读者带来了极为麻烦的问题:这几十年正是中国的思想文化发生巨变的年代,以今人之思烛照古人作为基本创作原则的历史小说创作主体的思想必然也会发生相应的变动,而这变动反映在作品中,也必

^① 参见颜默:《为谁写挽歌?——评历史小说 广陵散 和 陶渊明写挽歌》,载《文艺报》1953年第4期,转载于《中国人民大学复印报刊资料·中国现代、当代文学》1983年第4期。



然会使作品的前后面貌产生不协调,这在《李自成》中表现得非常明显。作者如何来处理这种不协调?读者又如何来面对这种不协调?

姚雪垠创作《李自成》的最初动机,应当被看成是对建国后地位被无限拔高、影响极为广泛的史诗化现实主义美学追求的自觉归位。缘起年代开始,政治与文学关系的进一步强化成为小说创作的基本趋向,当然,这一趋向的直接源头是 1949 年毛主席在延安文艺座谈会上的讲话精神。在小说创作方面,小说创作与现实政治、运动的紧密结合,受到前所未有的强调;小说认知、教化的社会功能也成为关注的重心,成为小说创作者首要的考虑因素。姚雪垠说:“我写《李自成》,目的不仅仅是反映历史事件和历史发展的规律,而且还要通过小说的艺术反映,让读者认识历史上的经验和教训,从而对人们认识历史上的事件时起积极的作用。”^①所以说,《李自成》的创作目的带有明显的特定时代特征。

《李自成》可以被看成是意识形态的衍生物。谈到《李自成》的创作思想,王维玲曾在《怀姚雪垠说 李自成》中对姚雪垠的话有所引述,大致是因为上海解放后,姚雪垠的经济收入有了保障,生活也安定了。这时他读了毛泽东写的《中国革命和中国共产党》,受到很大启发。姚雪垠认为此书让他认识到一是“中国历史上的农民起义和农民战争的规模之大,是世界上仅有的”;二是“在中国封建社会里,农民起义和农民战争,虽然给封建统治阶级沉重打击,甚至改朝换代,但是最后封建的经济关系和封建的政治制度,依然继续下去”^②。这也就成为《李自成》创作的一个基本思想前提。这个思想前提给《李自成》带来了浓厚的功利性。这个功利性不仅反映在《李自成》的主题思想上,同时还因为作家的焦虑而体现在叙事语言中。《李自成》第三卷中有不少地方体现了作家这样的焦虑。如在第十章中,姚雪垠直接评论说:“如今罗汝才虽然又同张献忠分手,决定来河南同李自成合作,奉自成为主,但是他同献忠的最后一次合作在明

① 转引自王维玲:《怀姚雪垠说 李自成》,载《文艺理论与批评》1995年第4期。

② 同上。



末农民战争史上留下了光辉的篇章,值得后人称颂。现在让我们回顾一下这一段历史吧。”在第十一章中他又作出这样的论断:“她(秦良玉)永远不会明白,她的军事力量是建立在土司政权之上,这种政权近似上古的诸侯,在封建社会后期是比一般封建制度更为反动、落后的制度。”在第十六章中又说:“(皇太极)对明朝来说是一个崛起的强敌和大患;对以满族为主体的东北少数民族来说,是一个推动社会发展的杰出人物;对朝鲜来说是一个侵略者;对伟大中国的整体发展来说,则有不可磨灭的贡献。”作家可不可以有这样的认识?答曰可以。作家可不可以小说中如此作为?答曰不可以。这样的认识本可以通过情节的安排和设置,诱导读者自然地得出,而在小说中叙事者如此坦然地站出来指指点点,很明显是作家的无法自持。

评论《李自成》的价值,应当考察姚雪垠在将主流意识形态与政治观念转化为小说内容时所做的努力。姚雪垠曾就历史小说的创作问题提出了“历史现实主义”的原理,其基本精神是“历史科学与小说艺术的有机结合;指导它的哲学思想是历史唯物主义,艺术风格上强调中国的民族传统,在创作方法以现实主义的根柢,容纳积极的浪漫主义。所有以上种种方面,我认为历史小说家最重要的一个任务是通过小说艺术写出历史事变的基本真相,它的运动规律,它所包含的错综复杂的因果关系,以及它向后人提供的历史知识和值得重视的经验教训”^①。“历史现实主义”的创作原理实质上与“社会主义现实主义”同构,它只是将考察的对象由现实转向历史。由它的运用从而烘托出相关主题,也确实此类历史小说在主题表现上的首要选择。在“十七年”时期,能够“真实地再现波澜壮阔的革命历史进程”,揭示“正义必将战胜邪恶”、“社会主义必将战胜资本主义”等历史演变的必然规律的史诗性作品还有很多,“红色”叙事、“宏大”叙事以及潜意识中的“英雄崇拜”等时代化特征在无数作品中普

^① 姚雪垠:《从历史研究到历史小说创作——从李自成第五卷的序曲谈起》,载《文学评论》1959年第1期。



遍表现。就《李自成》来讲,其意义也就是众多的革命史诗特征在历史题材上的体现。

关于历史小说的创作,从1949年以来是有相当明确的规范的。周扬认为:“我们当然可以描写历史的人物;但也必须用新的观点去表现他们。我们决不是无目的地,更不是为了逃避现代生活而去寻找历史的题材。在我们的历史文学伤口中所要表现和赞扬的,应当只是那些推动了历史前进的,对今天的人民还有鼓舞和教育作用的人物,例如历代农民革命的领袖,为国家的独立和统一而舍身奋斗的民族英雄,以及以自己在科学或艺术上的创造对人民作了贡献的伟大的科学家、艺术家们,因为正是这些可尊敬的祖先们的努力,加速了人民获得最后解放的时间的到来,他们正是各个历史时代的先进人物。我们对待历史人物既不能丑化,也不应美化。历史是不容许歪曲的。这就是为什么我们必须严肃地批判文艺创作中的反历史主义倾向的原因。”^①这实际上高屋建瓴地规定了历史小说中塑造的人物形象的范围以及基本创作态度。“英雄人物的光辉灿烂的人格主要表现在对敌人及一切落后现象决不妥协,对人民无限忠诚的那种高尚的品质上,他之所以能打动千百万群众,成为他们学习和仿效的榜样,也就在于他所表现的那种先进阶级的道德力量。英雄人物并不一定在一切方面都是完美无疵的。他并非没有缺点,但他对他自己的缺点采取不调和的态度,他能够勇敢地接受群众的批评和勇敢地进行自我批评:这正是一种优秀品质的表现。”^②这也就成为历史小说中的英雄人物的创作范式。

在这样的理论规范下,《李自成》一二卷中的英雄典型人物,“农民革命的领袖”、“时代的先进人物”李自成的形象就变得很好把握。作品一开始,就将李自成置于极为困难的时刻,农民起义由于明政府的围剿处于

① 周扬:《为创造更多的优秀的文学艺术作品而奋斗》,见洪子诚编:《二十世纪中国小说理论资料·第五卷》,北京:北京大学出版社,1996年版,第183页。

② 同上书,第183页。



破产的边缘,在这样的情况下,李自成立场坚定,临危不惧,既大义凛然地面对敌人,又热情诚恳地鼓励部下,同时又冒着极大的风险,身临险境,说服张献忠重新起义,从而改变了整个形势。在这一系列情节的烘托下,一个具有时代特色的英雄典型人物逐渐显现其先进性。

众多论者认为,《李自成》中的李自成形象是不断发展与成熟的,特别是第二卷的商洛山反围剿斗争展示了李自成思想性格的进一步发展。^①当时,敌军以数倍兵力围剿商洛山,李自成面临的斗争形势非常复杂,但他一方面沉着镇定,指挥全局,以极有限之兵力进行抵抗,另一方面又以大智慧粉碎了宋家寨主的策反阴谋和“杆子”的哗变,并最终取得了军事上的胜利。这些情节,都力图显示李自成作为一个农民领袖在政治上、军事上的成熟。实质上这样的人物性格并不能看成是发展的人物性格,从小说开头给人物形象与性格定下的基调来看,后来的这一切都不过是李自成已有性格的逐步展示,值得注意的倒是小说在后几卷中着重表现了李自成的帝王思想、天命观。从开头为李自成性格定下的基调来看,这是非常突兀的,但它的出现又有其一定的合理性,这主要是因为 1949 年代以后,思想解放的步伐大大加快,关于李自成的评价呈现多元化的趋势,其实这也可以看成是对原先关于李自成评价的突破。在这样的思想基础上,如果《李自成》的后几卷再一如既往地秉承前两卷的论调,很可能难以被大众所接受。

应该看到,《李自成》一、二卷中对于李自成人物形象的塑造,特别是李自成超越其时代局限而带有“现代化”特征的气息是完全符合政治对于英雄人物、典型人物塑造的要求的,而“反面人物”形象在《李自成》的人物形象塑造中有许多可圈可点之处。《李自成》是把崇祯作为一个悲剧人物来写的。^②崇祯不同于各个朝代的亡国之君,他在性格上有不足

① 严家炎:《李自成 初探》,载《北京大学学报》(社科版)1959年第 1 期,转载于《中国人民大学复印报刊资料·中国现代、当代文学》1959年第 1 期。

② 姚雪垠:《李自成 大悲剧》,载《中国人民大学复印报刊资料·中国现代、当代文学研究》1959年第 1 期。



之处,比如刚愎自用,比如多疑、独断,但此罪不足以亡国,在小说中,这个人物是实实在在想要治理好自己的江山的,小说不止一次说他自登上皇位以来勤勉有加,与先前的皇帝相比自有一番气象。可惜的是明政府在整个糜烂,众人皆图一己之私利,朝中无真正可用之材。小说还多次暗示,正是朝中那些成事不足败事有余的“言官”大臣们加快了崇祯的亡国进程,直接把崇祯送上了死路。在小说中,姚雪垠比较高明地摹写了崇祯处于政治旋涡中有心自拔无力回天的复杂心理,从而使得崇祯形象脱离了符号式反动派的可能。

在《李自成》中,知识分子也被置于一个非常尴尬的地位。在崇祯的阵营中,以“言官”为代表的知识分子被定格为百无一用且自以为是的角色。在他们的思想中,国家利益、民族危亡不是需要考虑的东西,真正占据他们思想核心的是党派之争和从书本中得来的死理。而在李自成的农民起义军阵营中,正是宋献策、牛金星等知识分子的加入,李自成内心的帝王思想和天命思想才得以生根发芽,而也正是这些思想使得李自成迅速地由农民起义者蜕变为一个新的皇位争夺者,进而失去民心。不仅如此,小说还直接通过刘宗敏之口发出大段质问,彻底否定了知识分子奉为经典的中国传统文化核心的合法性,这也可以看成是《李自成》对知识分子的终极判词。

《李自成》是姚雪垠在其“历史现实主义”创作原理的指导下创作出来的一篇凸显社会主义现实主义风格的经典性历史小说。“历史现实主义”的基本精神是“历史科学与小说艺术的有机结合;指导它的哲学思想是历史唯物主义,艺术风格上强调中国的民族传统,在创作方法以现实主义的根柢,容纳积极的浪漫主义”^①。基于这样的认识,《李自成》在表现人物、宣传思想时所采用的结构形式,就是完全服从于此论断。正如姚雪垠自己的表述:“历史小说家在写小说时,对其所处理的重大而复杂的历

^① 姚雪垠:《从历史研究到历史小说创作——从李自成第五卷的序曲谈起》,载《文学评论》1980年第1期。



史题材必有宏观认识,在进行创作时才能够从全局着眼,考虑小说故事的结构布局,事变进程中的各种主要因果关系,并由各种因果关系而表现的历史规律。借重对历史事变的宏观认识,不仅产生小说故事的结构布局,也决定如何处理小说中主要人物和许多大大小小的次要人物的不同关系。”^①在这里,“历史规律”和“宏观认识”是动力,是高屋建瓴的统率原则。

在许多研究者看来,《李自成》一、二卷采取了复线发展的结构方式:以李自成起义军和明王朝的阶级矛盾为主线,明王朝与关外清朝的民族矛盾为副线,而其他矛盾,如李自成与张献忠的矛盾,李自成起义军内部的矛盾等等则处于服从、配合、衬托主线的地位。^②但实际上复线发展的结构模式应当具有“各线的平等”和“整体的不可分割”^③的品质,而这两点恰恰是号称“复线发展”的《李自成》非常缺少的。应该看到,《李自成》的结构是与意识形态的要求分不开的。意识形态曾经认为,中国的历史是阶级斗争的政治史,中国历史发展的全部进程都是由阶级斗争构成的。因此,突出阶级斗争的主线安排是《李自成》的首选,至于明王朝与关外清朝的民族矛盾,尽管这当中可能会出现众多本不可忽视的事件,但由于存在着可能美化封建统治者的隐患,所以,对于这条副线尽可能淡化,加以强化的是封建统治者的走投无路。比如,尽管作者写到了清军入塞,写到了卢象升同清军作战并牺牲,但尽量采取了虚写的办法,甚至我们还可以假设,拿掉这条副线,也并不影响《李自成》的主题表现。这样一味突出主线的结构方式符合了当时政治的需求。

《李自成》的另一个突出结构方式是将全书分成许多章,将若干章联结为一个单元,每一卷都分成大大小小的若干单元。为什么采取这样的结构方式,姚雪垠说:“因为这部小说不仅不是一个地区,也不仅是几个

① 姚雪垠:《从历史研究到历史小说创作——从李自成第五卷的序曲谈起》,载《文学评论》1980年第1期。

② 李树槐:《论长篇历史小说李自成的结构艺术》,载《求索》1983年第1期。

③ 米兰·昆德拉:《小说的艺术》,北京:三联书店1988年版,第10页。



人,看到第三卷就知道,有北京的、有关外的、有农民军的所在地,地方是东西南北中,如果一章一章地单独去处理,就会松弛、会乱。”^①《李自成》这样的结构方式确实有其高明之处,它一方面能够相对集中地讲述一个中心故事,并连带讲述其周边的附属故事,另一方面也部分抵消了读者阅读三百万字所可能产生的厌倦。同时,在每个单元中,《李自成》也非常注意节奏的把握,紧张的场景与和缓的气氛交替闪现,这于阅读也很有好处。

作为一个有较深厚创作功底的老作家,姚雪垠在创作《李自成》时在语言上也有其可圈点之处。在作品中,大多数时候,人物语言能够体现出历史感。于封建士大夫,这历史感落实在古文和文言的大量使用上,于农民起义军,则部分吸收了河南的方言以及土匪的黑话,从而使得农民的语言非常活泼,同时又产生了间离效果。这一点是不能被忽视的。

在 1957 年以后的数年间,不仅姚雪垠沿着他的“历史现实主义”继续前进,另外新问世的作品也表现出了大致相同的价值取向,例如刘亚洲的《陈胜》、鲍昌的《庚子风云》、凌力的《星星草》,诸如此类的作品还有很多。单从小说的题目就可以大致猜测出它们价值观的共同趋向。它们的主题非常一致,即歌颂农民起义和批判与农民起义者敌对的封建统治阶级,强调历史就是由一次又一次阶级斗争构成,历史的进程就是由一次又一次阶级斗争推动。

凌力的《星星草》是这些作品中比较有意味的文本。说它有意味,主要表现在它内在的不一致上。《星星草》写捻军起义,小说中被歌颂的依然是农民起义领袖,被批判的对象除了封建统治阶级外,还有知识分子。《星星草》一方面表现农民起义者与封建统治者的矛盾,一方面也描写农民起义者与知识分子的矛盾。值得指出的是,描写封建统治者尽管很有脸谱化的倾向,但下卷中的曾国藩却获得了较平和的描述,其人物形象的

^① 姚雪垠:《关于创作 李自成 的艺术追求和探索》,载《中国人民大学复印报刊资料·中国现代、当代文学研究》1984年第4期。



精神特征已经很接近于后来唐浩明所著的《曾国藩》。这是小说最引人注目的一个内在矛盾,但也可以看成是创新。此外很值得注意的是,《星星草》批判了知识分子知识的反动性,表彰了农民起义领袖吟诗作画的艺术追求,言下之意只有他们那样的诗和画才是真正的艺术。这样的写法就把矛盾斗争的范围扩大了,不仅仅是政治领域的斗争,文化领域的领导权也成为争夺的目标,这在此前的历史小说中很少见到。

纵观当代历史小说的创作,最早成为历史小说创作主流的,就是以姚雪垠的《李自成》、凌力的《星星草》等为经典文本的政治历史小说。在这类作品中,强烈的政治意识成为作家结构文本、塑造形象、传达主旨的核心,换句话说,政治本位化成为这些历史小说的最主要特征。在当时的政治意识形态要求下,作家从规定的主题出发来塑造历史人物,描述历史事件,多数作家倾向于运用主流的思维观念和既定的艺术体制来创作意在讴歌“阶级斗争和人民群众是推动历史前进的唯一动力”的作品。但无论如何,《星星草》中对于部分封建统治者的描述趋于缓和,这是一个不容易的突破,它突破的目标显然是政治历史小说业已形成的模式和皮相。与此相对应的是《李自成》后几卷的改变,从第一卷中对农民领袖形象过于拔高,到后来刻意对农民起义领袖的缺陷加以描绘,都在事实上说明了政治历史小说中“政治”的核心在转移。

但如果修正小说的“政治”内涵,作别阶级斗争,向更接近大众生活处进发,政治历史小说未必就不能重新焕发青春。《张居正》探讨的是历史上的政治改革和经济改革,而这些正是今天最重要的政治话题,所谓一切历史都是当代史,对当下生活的兴趣使得《张居正》有了广泛的接受基础,大众文化介入创作也使《张居正》有了更多的亲和性。《张居正》是政治历史小说在大众文化时代的新变。

围绕长篇历史小说《张居正》曾发生过一次颇具影响的争论。争论的一方以马振方为代表。他的著名文章《厚诬与粉饰不可取——说历史



小说《张居正》^①以小说内容与历史典籍一一对照的方式,指出《张居正》在历史的“真实性”方面存在的缺憾。争论的另一方则以王先霈等为代表,他们对于马振方观点的回应一方面集中在马所引的历史典籍上,事实上是纠缠于史料不明处的不同理解^②;另一方面的回应则指出对于历史小说的文学批评应该使用文学的标准而非历史的标准^③。

关于历史小说中历史与文学的关系的争论并不是新鲜话题。明清时期,诸多历史演义的创作者都阐发了自己对于这一问题的观念,他们的观念中也产生了同样尖锐的分歧。20世纪以来,关于这个问题,创作者的认识又有了新进展。在《两晋演义自序》中,吴趼人曰:“历史小说者,当以发明正史事实为宗旨,以借古鉴今为诱导,不可过涉虚诞,与正史相刺谬,尤不可张冠李戴,以别朝之事实,牵率属入,遗误阅者。”这段论述初看似延续了前朝部分人的观点,但应该看到,吴之所以强调历史小说要“发明正史事实”,就是因为他认为小说有特别的能力——“补足记忆力”与“输入知识”^④,而吴趼人又很重视历史小说的“教育”功能,“教育”可包含德育和智育两方面的内容,“输入知识”则是智育的当然涵义。既然如此,吴趼人所持的观点就不可仅仅在文学的话语空间中讨论,而要把它放在梁启超小说与群治关系的大框架中来认识。把历史小说看成历史教科书,呈现出俯瞰阅读者的姿态,这实际上是精英知识分子的自我心理设定。在这里,精英与大众的关系被预设为上与下或曰启蒙与被启蒙的关系。但这种姿态,自晚清以来,在文学的接受方面,不断被证明是不合时宜的。即使梁启超本人,也曾因所办刊物的发行量问题而黯然。梁启超后来在《晚清两大家诗钞》题词中曾强调:“文学的本质和作用,最主要的

① 马振方:《厚诬与粉饰不可取——说历史小说《张居正》》,载《文学评论》1994年第3期。

② 王春瑜:《厚诬乎?粉饰乎?——张居正引发文史之争》,载《中华读书报》1994年4月10日。

③ 王先霈:《把文学当作文学来评论》,载《中华读书报》1994年4月10日。

④ 吴趼人:《月月小说序》,见魏绍昌编:《吴趼人研究资料》,上海:上海古籍出版社,1984年版,第140页。



就是‘趣味’。”此论断看似波澜不惊,实则沧海桑田。

因此,历史小说的创作,是倾向于“教育”还是倾向于“趣味”这个问题,同时也可以被置换成另一个问题:历史小说到底是隶属于历史系列还是文学系列?这个问题延伸到批评领域,则是:评价历史小说的标准是历史还是文学标准?无论选择历史标准,还是文学标准,在文学史上都可以找到自己的同盟。但当大众文化成为主导文化之时,当读者反应批评的理论前提被越来越多的学者所接受之时,依然把历史小说的评价标准定位在对史料典籍的完全移植上,其未被点明的立场应该就是精英知识分子对自身历史价值的坚守和对启蒙观的承继。这一点孰是孰非,暂且不表。

但归结到对《张居正》的批评,还是应该先注意到作品的成书年代。近些年来,历史小说成为出版热点,这是读者选择的结果,读者选择之于出版社的全部意义就在于利润,这是个不争的事实。当然,熊召政在一次访谈中曾说:“我写作这本书的目的不是为了跟着市场走,而是出于我强烈的忧患意识。”^①作家的表态肯定是理解作品的重要线索,但时代或文化对于创作的影响,虽并非时时刻刻均是明显的,却是无论如何不能完全摆脱的。在这样的前提下,《张居正》的所谓“真实”依然可以被提起,但此“真实”已非马振方所界定的真实了,它应该是为满足大众阅读需求而在小说中创造出来的“真实感”。“文学的效果……多半取决于这样一个事实,即读者必须设法把文本告诉他们的一切与普通人所关心的层次联系起来”^②,小说真实与否,凭借的是大众阅读者的感觉,在这里起决定作用的是读者的文化背景。

《张居正》所述之重点,在于张居正所发动的改革,这就是小说与大众关注点最契合的地方。张居正改革是中国历史上最著名的改革之一。其内容主要集中在吏治、经济等方面,这一改革使明朝在万历年间有了很

① 周百义、熊召政:《关于历史小说 张居正 的对话》,载《出版科学》2004年第4期。

② 乔纳森·卡勒:《结构主义诗学》,北京:中国社会科学出版社,1995年版,第103页。



大的起色,尤其是经济改革,使国力大为提升。熊召政选择张居正改革作为创作对象,其中是有“忧患意识”的。此忧患意识的具体内涵是什么呢?熊召政说:“仔细研究中国历史,就会发现朱元璋所创立的明朝国家管理体制,对今日中国的参照意义,远远超过清朝。”^①言下之意,创作《张居正》的目的直指当下。正所谓一切历史都是当代史,创作历史小说的出发点也大多出于对当下的关注,从而在历史中寻找相关的经历作为借鉴。《张居正》对于明万历年间这场改革的瞩目,其根本动力还是为现世的改革寻找可资利用的精神资源,这也正是《张居正》被归类为政治历史小说的最重要理由。

问题的复杂性在于,这种实用性色彩极为浓厚的做法,人们依然可以从另一个视角,挖掘出它的超凡脱俗之处。熊召政说:“中国有一个很好的传统,叫居安思危,基于这一点,就产生了盛世危言。知识分子的道德良心,全部的社会责任感,都寄托于这个‘危’字。”^②这段话可以被理解为:正是精英知识分子的道德和社会良心的动力促成了《张居正》的成形。当然,《张居正》的成形并不是最终目标,小说创作的最终指向是以张居正改革的得和失(尤其是失,否则危从何来?)来讽喻今朝的改革筹划者。但这样的论断是立足不稳的。《张居正》的读者中居多的还是社会大众。之于改革,社会大众的身份非常特殊,他们既是经历者,同时也是旁观者。但处于第三人称叙事的历史小说《张居正》的阅读过程中的社会大众必定是张居正改革的旁观者,大众在阅读过程中产生的对张居正改革得失的思考,则更可能演变为对现世改革评头论足的依据。《张居正》所导致的大众与现世改革的间离,与精英知识分子居高临下的姿态在心理上同构。社会大众并不排斥对重大社会问题的关注,他们与精英知识分子的区别更多在于将到达的可能深度上。熊召政对张居正改革的选择,使历史小说的现实指涉性大为简化,从而为大众文化消解精英知识分

① 周百义、熊召政:《关于历史小说〈张居正〉的对话》,载《出版科学》2004年第4期。

② 同上。



子立场留下了突破点。也正因如此,《张居正》被大众接受的难度降低了。

《张居正》为大众阅读者留下的一个更大的突破口是它的情节建构模式。总体而言,《张居正》所叙述的改革故事是一个悲剧,故事的悲剧性集中在小说的第四部,张居正死后,他所致力改革兵败如山倒,张居正本人生前所得的荣华富贵也被全部掠夺。小说写到这里,正是使一切有意义的事情变得无意义。但这不是关键,作品的独具匠心之处在于,它在第一部中以整整一部的篇幅来描述张居正任首辅前勾心斗角的政治斗争。如果说张居正的改革是极具意味值得大书特书的话,那么,这场改革的前戏则非常对立地显现出不光明不正大的一面。这样的情节编排,显然是对崇高的消解,背后有很深的大众文化根底。文化的亲和性使得《张居正》对大众阅读者产生了更大的吸引力,也在一定程度上消弭了经典文本与大众阅读的心理距离。

小说在张居正形象塑造上也表现出浓烈的世俗化色彩。对张居正这样一个策划和组织国家重大改革的人物,一般的文学作品在塑造形象方面会有两种可能的趋向。一种是将张塑造成为通体光辉、形象高大的改革先驱,此先驱必定是仇视贵族、胸怀人民,并勇于与众多宵小作斗争。另一种趋向则可能会将张居正的心理作为描述的重点,通过对人物心理和性格矛盾的描摹而抵达心灵的深处。毋庸讳言,这两种趋向就是两种写作模式,它们都分别打上了不同群体价值观的烙印。小说《张居正》在人物形象塑造方面的一般性在于,它也试图将张居正塑造成一个相对正直的改革家。在小说中,张居正呕心沥血、励精图治,在与清流的对立中突出了自身实干家的形象,在处理繁难的过程中显示出铁腕的手段,在面临困境时又表露出决绝的精神状态。对这个人物,作家是喜爱的。因为喜爱,小说给了张居正不少直抒胸臆的机会;因为喜爱,小说本应有的批判目光就被某些曲笔所替代。《张居正》中最明显的曲笔在于,在小说最后,叙事者满怀激愤地叙述了万历皇帝对张居正所任用人物的清洗,尽管



这些人物的被清洗在形式上标志着张居正改革的彻底被离弃,但一朝天子一朝臣,这本是个常识问题,所以毕竟也在情理之中;与此相对应的是,张居正掌权后对前任高拱所用人员的清退在小说中并没有被放在一个恰当的位置予以叙写,反而运用各种方式来为他辩护,可见作家对小说中人物的偏爱程度之深。这是可以从小说中直接感知的曲笔,还有一些是不熟悉历史就不能发觉的。马振方在《厚诬与粉饰不可取——说历史小说

张居正》中就谈到一个细节:据明史记载,张居正下属在诛杀邵大侠后,又追杀邵之三岁幼子邵仪。在小说中,捕杀邵大侠固是张居正授意为之,杀邵仪之事则踪影全无。这显示出《张居正》在描写张居正形象时达到的可能限度。邵大侠出现在小说中,是因为他的活动能够给作品带来传奇色彩,加强小说的可读性,对这个人物结局的设计,一方面是作品情节完整性的需要,另一方面也通过张居正对政敌的痛下杀手一定程度地表现他保证改革顺利进行的决心。而杀邵仪则属斩草除根,过于阴鸷,超出了为改革保驾护航的范畴。小说对于此情节的舍弃,其用意大抵如此。

饶是小说尽可能地将张居正拔高,但也不时地揭示他身上符合大众视角的特质,从而实现对英雄的解构。此解构在浅层次上表现为张居正与玉娘的爱恋和李贵妃对张居正的倾情。小说中的玉娘形象由以下符号构成:身世曲折、年轻美貌、有情有义、才艺双全。由这样的人物来与张居正相配,正暗合了大众读者才子佳人的期待视野。而李贵妃对张居正的异样感情打破了人与人地位的藩篱,落入了美人爱英雄的文化窠臼。深层次的解构则体现在对张居正所行的政治角力的描述。关于张的政治角力,最重的一笔是他与大太监冯宝的勾连。尽管小说用大事不拘小节等种种理由为张居正开脱,但大臣与太监的不正常关系在大众心理中早已被赋予鲜明的色彩,从而张本可大力褒扬的改革也因此被拉回到地面。

《张居正》对张的形象塑造,出于创作的惯性,在主体上是试图将其美化,但大众文化的介入使张的形象掺入了杂质,正是由于这些杂质的存在,张居正的形象变得丰满、平实,从而更容易为大众所接受。



小说对于具有历史感的符码和拟古化语言的合理使用也颇见作者创作功力。《张居正》着力建构了一个完备的颇具历史色彩的权力体系。在这个体系中三个环节非常重要：皇室、内廷、政府。皇室由两个部分组成：一是皇帝、贵妃等，为权力的保障和皇位的维持大施帝王之术；一是皇亲贵族，因为身份的特殊颀顽无理、贪心不足。《张居正》对于皇室的定位基本上与民间印象相符。内廷在小说中主要是有权势的太监，在小说的大部分篇幅中这个角色由冯保担任，后期则由张鲸顶替。他们的权力来自于皇权的委派，同时与政府官员的勾结也使他们的权力范围大为扩张，而最能被读者视为真实的是内廷所领导的“东厂”对于整个社会无孔不入的渗透与监控，由于魏忠贤故事的广泛流传，东厂和内廷已经在民间记忆中被视为明朝权力结构的当然组成，当然，这一点也被小说反复强调。政府表面上由内阁六部等组成，实际分为循吏、清流两派，《万历十五年》对清流所持的态度很显然被作者移植，成为张居正改革的对立面，是小说的动力之一。以上种种，有极具明朝特征的，也有历朝皆然的，总体来说都因远离现代生活，而成为读者期待视野的重要组成部分。

具有时代特征的风俗民情也有效地营造了历史效果。小说中最引人注目的风俗莫过于“守制”。张居正之父离世，其当返乡守制，还是度情留任？围绕这个问题，皇室、清流掀起了轩然大波，任何一方都坚决不肯退让半步，最终以血的代价结束了争论。当人物如此坚持于此风俗的时候，在心理上已经拉远了与读者的距离。当然，小说第一回就毫不隐讳地托出的北京城里的帘子胡同和耍童，也隶属于民情。此帘子胡同，不仅王公贵戚、达官贵人光顾，连万人之上的皇帝也去，这种奇特的性取向如此流行于上层社会，必然也波及于中下层，这么一个点拨，从侧面烘托了一个时代的糜烂，令今人读后恍若隔世，又信服其果然。

拟古化的语言是奠定小说历史感的最大功臣。语言的拟古首先落在书面语言上。作品中无论是君臣答对，还是奏章批示，或者诗歌酬唱，大多以直接引用的方式，突出其原汁原味的文言面目，从而提醒读者此话



语操持者所属的年代已久远。语言的拟古还表现在作品中人物口语中夹杂的文言词汇,这些词汇部分对读者来说是陌生的,如张居正多以“不谷”谦称,很具特色;更多的则是对普通文言词汇或成语的灵活化用,虽然并不一定就是明朝专用,但就渲染历史气氛来说已经足够了。另外,小说的叙述语言尽可能地做到儒雅、节制,绝少现代词汇,也为小说历史感的建构增色不少。

小说毕竟是小说,以上种种,只是一些带有古代色彩的符码,与真正的历史生活当然相去甚远。但就适应大众的阅读水准和满足大众的阅读期望而言,这些符码的使用是恰如其分了。

第三节 摇文化历史小说

文化历史小说,以作品分析为依据,可以划分为两大方向:一个方向是以文化尤其是传统文化作为表现对象,从而使小说中弥漫文化的气味,代表作品有杨书案的《孔子》、《老子》、《庄子》、《炎黄》等;一个方向是以古代士人作为主要人物,在对他们的描写分析中贴近传统文化,视角中也渗透出强烈的现代文化意味,代表作品有《白门柳》和《曾国藩》等。

《孔子》、《老子》、《炎黄》是杨书案的“中华文化溯源”三部曲^①。在杨书案看来,炎黄二帝是中华民族的民族始祖和文化始祖,中华民族的一切文明均源自炎黄,而老子和孔子二人是在中国历史上并肩的两大圣人,要追溯中华文化的根源,这三者都是不可或缺的。作者从1984年开始酝酿写作《孔子》,这一时期正是西方思想大量引进的时候,当人们惊讶于境外思想或经济的成就时,不免对本民族文化的价值和地位产生了疑虑,杨书案的这些文化历史小说正是在中西文化交流的背景下,追溯本民族文化的源流,以激发大众对传统文化的认同感。在《炎黄》的扉页中有这

^① 杨书案:《历史小说创作回顾》,载《文学评论》1985年第1期。



样的话：“世界激烈动荡，世事瞬息万变，每个炎黄子孙都在思索，中华民族、中华文化向何处去？”^①这可以证明作者的用意。杨书案的《庄子》获得台湾第一届罗贯中历史小说创作奖，他的其他文化历史小说也都在台湾出版，可见同为炎黄子孙，对于传统文化的追溯和认同是一致的。当然，在这些作品中，作者不仅仅把孔子等人物当成民族文化的承载者来表现，同样也重视他们身上那些七情六欲的普通人色彩，这就使作品具有了广泛的阅读基础。这一点也被学者所认同，黄曼君就曾评论说：“书案的小说以人性闪光和情志、情趣充溢的笔触，灌注生气于史实和性格命运，赋予古人以艺术生命，从而创造出气韵生动而又具体真实的历史人物形象来。”^②

相比较而言，学术界把更多的注意力集中在对《白门柳》和《曾国藩》的研究上，当然，这两部作品在读者当中的影响也比其他文化历史小说要大得多。

关于《白门柳》，既有的评论趋向大致体现为三个方面：一是认为《白门柳》对文化的审视达到了相当的深度，如吴秀明、陈林侠所作的《历史重构与作家的现代文化立场——评长篇历史小说《白门柳》》^③；一是认为《白门柳》在知识分子形象的塑造上很见功力，如张柠的《士的挽歌——刘斯奋的长篇历史小说试评》^④；一是认为《白门柳》在解决历史真实和艺术真实，或曰“史”与“诗”的关系问题上取得了成绩，如敏泽的《诗之于史——白门柳三题》^⑤。作为近年来很突出的一部历史小说，《白门柳》被评论家如此高度评价，并不为过。事实上，上述评价也确实都是见仁见智的。但是，“深度”或“意义”这样的词汇不应该抹煞《白门柳》讲究

① 杨书案：《炎黄·扉页》，上海：上海文艺出版社，1983年版。

② 黄曼君：《文化溯源与历史重构——评杨书案三部长篇历史小说新作》，载《文学评论》1989年第1期。

③ 吴秀明、陈林侠：《历史重构与作家的现代文化立场——评长篇历史小说《白门柳》》，载《广东社会科学》1989年第1期。

④ 张柠：《士的挽歌——刘斯奋的长篇历史小说试评》，载《当代作家评论》1989年第1期。

⑤ 敏泽：《诗之于史——白门柳三题》，载《文学评论》1989年第1期。



故事情节的“亲和”一面,这“亲和”在某种意义上可以被解释为与大众阅读兴趣的贴近。

关于《白门柳》的创作立意,刘斯奋在他的创作谈《白门柳》的追述及其他^①中有过这样的表述:“通过描写明末清初著名思想家黄宗羲以及其他具有变革色彩的士大夫知识分子,在‘天崩地裂’式的社会巨变中所走过的坎坷曲折道路,来揭示我国十七世纪民主思想产生的社会历史根源。”很有可能正是类似于这样的表述,给学界留下了很具吸引力的话题。之所以这么说,是因为这段表述中包含了两个核心词汇:“知识分子”和“社会巨变”。

在《白门柳》处于酝酿期的 1980 世纪 80 年代初,“知识分子”和“社会巨变”这两个词汇是宏大话语体系中的重要组成部分,关于它们的讨论始终不绝于耳。因此,一部如《白门柳》这样的文学作品,着力于探讨和表现处于“社会巨变”中的“知识分子”的思想状态,可以说是抓住了当时的热门话题,从这个层面上说,学术界对《白门柳》的文化审视和知识分子形象的讨论是顺风顺水的。

但是,刘斯奋创作《白门柳》并不全为诠释宏大话语。关于《白门柳》所选择的这群知识分子有很多的民间记忆,最为突出的莫过于钱谦益和柳如是以及冒辟疆和董小宛的故事。这两对人物的故事在民间记忆中之所以突出,大概很大程度上是因为两位女性均为名妓。在古代,名妓多少会吹拉弹唱、吟诗作画,很有一些知识分子的表征,往往也会因与知识分子的特别关系而被载入各色文字,毕竟文字世界中的话语权在大多情况下是掌握在知识分子手中的。但总体来说妓女这个行当与大众的关系更密切,正是由于如此,她们的故事或者说名妓与名士的关系也可以顺顺当当地被纳入民间记忆。刘斯奋在《白门柳》的追述及其他》中谈他的创作意图时就说:“被称为‘东林、复社名士’的这群文化人,以及同他们有着特殊关系的所谓‘秦淮(其实也不全然是秦淮)名妓’们的遗闻逸事,数

^① 刘斯奋:《白门柳》的追述及其他》,载《文学评论》1984 年第 1 期。



百年来一直脍炙人口,备受关注,颇为奇异地散发着经久不衰的历史和文化的魅力。这对于小说创作而言,无疑是个好题目。”

当然,倒不是说名士一定要与妓女扯上关系才能进入大众的视野,东林党人之所以能存活于民间记忆中,跟他们与“九千岁”魏忠贤的搏斗恐怕也不无关系。大众并不全然拒绝政治,但大众对政治的记忆必然有自己的角度和标准。如果把这角度和标准标注出来,那么“传奇”这个词汇一定比较胜任。名妓与名士的故事当然是传奇的,东林党人与魏忠贤的故事也肯定是传奇的。这里的“传奇”可以被理解成为故事性。与新文学相比,19世纪通俗小说之所以拥有大量的读者,恐怕与通俗小说认真真讲故事有很大的关系。对于故事性的追求该当是小说应有之意。当然,小说的故事性还不仅仅体现在这里,它还可以表现为把尽可能丰富复杂的矛盾集中于尽可能简短的时间和篇幅中,使小说更为耐读。这一点同样也被刘斯奋发现,他说:“明末清初正是朝代更替,社会矛盾总爆发的时期,各种社会势力和思想的对立冲突空前尖锐,又异常复杂。……这与小说艺术应当高度集中的写作要求正好一致。”这个“社会巨变”^①当然给文化人以思想求索的契机,同时也为大众提供了非常生动、有意味的故事背景。

关于《白门柳》的创作立意,刘斯奋把它提升到了与当时的思想主流尽可能同等的地位,但真正的创作出发点,却还是落实在了大众的阅读兴趣上。

《白门柳·夕阳芳草》初版时间为1985年,离凌力的《星星草》上卷问世的时间——1984年相距并不太远,但就小说中知识分子的待遇而言,两者就相差太远了。在《星星草》中,知识分子是要被通体光辉的农民起义者视为阶级异己分子而坚决剔除出阵营的,因此,在这部小说中,知识分子是作为配角出现的,所占篇幅极少。而到了《白门柳》,知识分子则成为主要人物,知识分子的喜怒哀乐是小说最集中表述的内容。但

^① 刘斯奋:《白门柳 的追求及其他》,载《文学评论》1985年第 2 期。



绝不能因此认为在《白门柳》中,知识分子的形象一定是翻了个身。反其道而行其实也是一种模仿。在两维的思想体系中很有可能会出现这样的假想,当然也必然会出现这样的创作实践。但在一个多元的思想空间中,看问题的角度和方式就不会如此单一。

《白门柳》在知识分子形象的塑造上很有意味,有意味之处在于人物的性格是多维的。在《白门柳的追述及其他》中,刘斯奋就人物的塑造说过:“如果说我对人物也曾有过思考的话,那么这种思考是在创作的过程中逐步完成的。我只是在回过头去看的时候,他(她)才变得清晰起来。”这很好,它至少避免了一个尴尬:由于主题先行而导致对人物题解式的分析。它同时也带来一个好处:在分析人物形象时,我们与作者处于同一起跑线,可以参考作者意见却不必受其所限。

钱谦益是最重要人物,就个人身份而言,他是封建官僚兼大地主。如果小说仅仅停留在此,那么它与先前的历史小说在思想上就处于同一维度了。小说的生动之处在于,一开始它就对钱谦益和柳如是的关系作出了大胆的诠释。在钱谦益给柳如是的诗笺最末处留下了这样的附注:“辛巳冬,河东君赴姑苏疗疾,越岁未归,不胜蒹葭之思。诗以促之。越三日,谦益舫舟姑苏,迎返常熟。眷眷此情,耿耿是心,河东君当能察之也。”而柳如是看到这句话的态度是“目光在最后几句附注上逗留着,终于哼了一声,把诗笺放在一边”。钱、柳在历史上是否如此并不重要,重要的是,在作者的意识中如何定位他们两位的关系。选择了这样的细节来解释他们的关系,事实上构成了对才子佳人这一故事模式的解构,事实上也是对于士大夫或曰知识分子立场的离弃。同时还应该考虑到,把这样一种明显带有迎合大众趣味色彩的情节置于全篇最首处,它的意味是深长的。与此相对应的,是叙事者在叙事过程中不由自主流露出来的态度。在《白门柳》中,钱谦益的内心活动被如此记录:“自己一生营营役役,机心用尽。总算弄到今天这样一个‘东林领袖’、‘文坛祭酒’的显赫地位;而且,把父祖辈传下来的一份家业,又扩大了好几倍,满以为上可无愧钱氏列宗之



灵,下可振兴子孙于后世了。”所谓的“营营役役,机心用尽”等等,不过是作者对于这个人物的评价,跟人物自身并没有必然的关系。而这类贬义词汇的使用,正暴露出了作者的潜在立场。这是一个什么样的立场呢?从世俗的角度解读一些原先比较正经甚至有神圣倾向的东西,解读的态度是蔑视、嘲讽,解读的结果是滑稽、无意义。这与 20 世纪末“消解崇高”的思潮大致类似,其实就是精英文化的边缘化与大众文化的全面占据统治地位。

除钱谦益外,《白门柳》中还有两个重要知识分子:冒辟疆和黄宗羲。冒辟疆虽为佳公子,却被家庭所累,无法在政治上大展拳脚,只能在乱世中拖家带口,疲于奔命,仅存的男人脾性全体现在对董小宛的无端指责和阴暗猜测上。黄宗羲在历史上虽为近世民主思想的重要代表人物,在小说中却过于稚嫩,因书生气十足而成事不足。很明显可以看出来,对于这两个书生,小说的评价是带有俗世色彩的,小说突出的是他们与老百姓平常生活相契合的一面,不过分高估,不刻意贬低,更不上纲上线。当然,经过这样的解读,“英雄”或者“崇高”也就失去了立足之地。

当然,与《星星草》相比较,尽管这两部小说对知识分子的精英文化都不甚恭敬,但本质是不一样的。《星星草》的背后是群众文化,是阶级立场,因为作品中的人物大多被贴上了阶级的标签,成为他所代表的那个人群的代言人。而在大众文化这里,世俗化、生活化是基本取向,因而《白门柳》中的知识分子形象更多体现出感性的特征。

此外,“史”与“诗”的关系处理也是《白门柳》被重视的一个方面。关于这个,刘斯奋在《一孔之见》^①中也发表了自己的宣言:“我在创作中,始终遵循严格的考证,大至主要的历史事件,小至人物性格言行,都力求书必有据。”作者的这番表白很容易将人的思路带进古老的时代:在明清时期,关于历史演义是否应该严格按照历史来写的问题,作者们就曾争吵不休。《白门柳》在“史”的方面当然下了不少功夫,这一点很值得敬佩。但

^① 刘斯奋:《一孔之见》,载《文学评论》1993年第 1 期。



对于读者来说,将历史小说当作历史教科书的时代已经过去,居高临下、视教育民众为己任的立场至少在当前大众文化的空间中没有容身之处。事实上,尽管《白门柳》也宣称自己尽可能地忠实于历史,但它处理历史的方式仍然与大众文化非常默契。

《白门柳》的历史感当然首先来自对发生在特定时代的故事的叙述。但在叙述这些故事的时候,作者往往特意赋予它一些特别的意味,从而使它寓言化。拿刘斯奋在《白门柳的追述及其他》里的话来说,是“更自觉地从历史中看到人类前行的艰苦而壮丽的历程,更自觉地从历史中发现文化之美”。这一点,当代历史小说皆然。

《白门柳》的历史感还来自于一些有意味的符码。这符码有两种。一种是具有历史时代特征的物品,比如小说一开头就着力渲染的柳如是闺房:梅花暖帘、雕花窗棂、北宋院画人物、古琴、线装书、悬着流苏锦帐的月洞式门罩架子床等。另一种是特定时代的人际关系,比如丫鬟与女主人、老爷与门客等。倒不是说这些物品或关系就一定是明末的,但至少对大众来说,它不是现世的。这些物品是《白门柳》历史感的直接来源。当然,拟古的语言也为《白门柳》的历史感增色不少。这拟古的语言首先要来自于对小说中人物的书信文章的原单照录,譬如上文中引到的诗笺附注等。

这些符码、语言是刘斯奋非常重视的。在《白门柳的追述及其他》和《一孔之见》中,他一再强调:应该为读者提供比历史事件更为丰富的东西。这东西,其实就是具体而丰富的社会生活,严谨一点说,应该是具有历史感的社会生活。

这种具有历史感的社会生活在历史典籍的记载中是残缺的、粗略的,在历史小说中要做到“书必有据”,最起码在这些社会生活的渲染方面是做不到的,它就需要作者的想象。同时,这想象又是必须的。因为对大众来说,阅读历史小说也是一种消费,消费品既有故事情节,也有历史感,无论是故事情节,还是历史感,都是读者获得感官愉悦的重要依据。对于大



众文化时代的历史小说来说,历史感的营造不可或缺,它意味着是否尊重大众或曰消费者的需求。

如果说,有史实根据的历史人物和历史事件是小说的骨架的话,那么,具有历史感的社会生活则是小说的血肉,是小说之所以为小说而不是历史教科书的凭据,也是《白门柳》作为小说能否被大众所接受的关键之所在。在阅读《白门柳》时可以注意到,小说在处理这两者关系时作了很有意思的选择。在《白门柳·秋露危城》的末了,南京城已破,钱谦益和柳如是是否为是否应该自尽以殉亡明而争执;到了《白门柳·鸡鸣风雨》的开头,龚鼎孳已经在为汉官如何在满人治下施展拳脚而算计并自鸣得意于家庭生活,而满汉矛盾则化为顾眉饭桌上的絮叨。小说选择了家长里短作为它的叙述重点,而钱谦益降清和满汉民族矛盾这么重要的历史事件就算是揭过去了。这样的情节设置,为《白门柳》所谓“史”“诗”关系的处理作了最生动的注释,也很明显地显露出作品的大众视角和趣味。

《白门柳》在对知识分子进行描述的过程中总是不由自主地使用大众文化的视角,从而使作品形成了精英文化和大众文化相互缠绕的局面;而《曾国藩》的突出之处则表现在作者站在精英知识分子的立场对于历史人物心灵世界的体察,小说的故事性虽嫌不足,但骨子里的知性色彩却是其他作品难以望其项背的。

自唐浩明的长篇历史小说《曾国藩》问世以来,大众读者便对其产生了极大的兴趣,此中原因在于:在大众看来,《曾国藩》是一部替曾国藩翻案的小说。

假定《曾国藩》的确在为曾国藩翻案,那也是建立在一定的社会心理基础上的。首先,关于曾国藩,在小说《曾国藩》问世^①之前的几十年乃至更长的时间段里,基本的评价倾向是贬多于褒的,因为他对太平天国的镇压基本决定了他的“刽子手”等身份。19世纪80年代以来,群众文化的一统局面被逐步打破,精英文化和大众文化开始获得更大的生存空间,它

① 《曾国藩·血祭》,长沙:湖南文艺出版社,1994年版。



们要求舒缓一度紧张的神经,重新认识和评价现实世界及历史世界。归结到曾国藩,就有一个思考的突破口出现:除刽子手外,他能否被重塑为其他形象,如果能,那将是何种形象?其次,关于翻案,几十年来,因为文化的更替,重塑历史成为常态,翻案替代了思想的稳定性和延续性,成为社会大众思维结构中的重要组成,归结到文学,郭沫若的《蔡文姬》就是具有代表性的翻案作品(效果如何姑且不论)。建国年代以来,尽管文化的势力版图发生了些许改变,但翻案作为民族思想的深层结构仍被习惯性地保留。

但以往很多的翻案作品落入了简单化的窠臼。对立面所反对的,就是我们支持的;对立面支持的,就是我们反对的。这样的做法固然费力甚少,但很容易使自己的思路淹没于他人的思想体系之中,此翻案从某种层面上来说其实等于不翻案。正是由于如此,唐浩明对“翻案”一词并不赞同,在他看来,“历史作为一门科学来说,不是一个什么案子”,“历史作为学术研究,对历史学家来说,他主要是更逼近历史的本来面目,然后给今天的人以历史启发”^①。当然,作品一旦问世,便不是作家自己的,它属于大众。但作家关于作品的一些观点的阐发至少可以为大众提供阅读的帮助。唐浩明的上述言论至少可以验证,在创作《曾国藩》的主观意图上,他更倾向于“逼近历史的本来面目”。

唐浩明本人的修为为他的这一意图提供了可能。作为《曾国藩全集》的责任编辑,在整理研读留存的曾国藩多达八万多字的各类文稿的十年中,唐浩明还“阅读了大量与曾国藩同时代人的专集与著述,以及旁及的各种正史、野史,对曾国藩这个近代中‘是非’最多的人物有了深刻、全方位的了解”^②。这样的阅读经历为《曾国藩》成文打下了坚实的知性基础。

① 夏义生、远方:《在历史与现实之间——唐浩明访谈录》,载《理论与创作》2004年第1期。

② 王晓利:《一面透视中国近代历史的长镜——访历史传记小说作家唐浩明》,载《理论与创作》2003年第1期。



但如果据此就认为唐浩明的创作“逼近历史的本来面目”,逻辑肯定是不够严密的。首先,曾国藩多达 150 多万字的文稿并不能够全然确立他的形象和阐释他的心灵。同样是关于“天津教案”,留存的材料就很明显存在矛盾,并因材料的采信导致唐浩明和另一位著名史学家产生观点分歧:曾国藩在处理天津教案问题上是否有过错?^①其次,如此大量且可能互相矛盾的材料不可能被全部采用,作家以怎样的标准来进行筛选?当然,无论作家采用了什么样的标准,这都是作家的标准,而非曾国藩的标准,所选材料只能支撑作家眼中的曾国藩形象而非曾国藩本人。最后,选取的材料还存在一个理解的问题,如何理解?一方面要受材料的约束,另一方面自然还要受作家主体的立场的约束。所以,唐浩明《曾国藩》中的曾国藩形象离“历史的本来面目”必然存在一段无法掩藏的距离,所谓的“逼近”是纯粹的乌托邦。

因此,《曾国藩》是否为翻案作品?唐浩明与大众读者之间产生了分歧,这分歧与存在于《曾国藩》中的曾国藩与历史中的曾国藩之间的分歧性质一致。也正是这分歧的永恒,使唐浩明的《曾国藩》获得了存在的合法性。

“构成作品系统的两个基本元素——社会规范和文学典故产生于两个极为不同的体系:一个是历史思想体系,另一个是过去的文学对这些历史问题的反映。”^②归结到唐浩明的《曾国藩》,把部分知识界成员以及社会大众对于历史小说的“真实”的追求看作社会规范的重要组成部分,这恐怕是没有问题的。但历史小说文本与历史文本的显著区别在于:历史小说必须是文学的,而文学是关乎人的心灵的。《曾国藩》着重探讨了唐浩明眼中的曾国藩的心灵世界。“深入到历史人物的内心世界,努力做到与之心灵相通,是历史小说中文学形象塑造的成功关键。”^③

① 朱东安:《再论天津教案的起因与性质——兼评长篇历史小说《曾国藩·津门篇》》,载《近代史研究》1996年第1期。

② 沃·伊瑟尔:《阅读行为》,长沙:湖南文艺出版社,1985年版,第152页。

③ 唐浩明:《历史人物的文学形象塑造》,载《文学评论》1993年第1期。



在小说中,曾国藩首先被认定为一个文人。这一点在唐浩明的创作思想中被确立:“我在正面地浓墨重彩地描写他们的政治、军事、国务活动的时候,十分注重写出他们身上的这种文人情结。”^①在唐浩明看来,不仅是曾国藩,与他同时代的众多官员身上同样也有文人色彩。这在他的创作谈《晚清大吏的文人情结——历史小说创作琐谈》中阐释得非常清楚。需要指出的是,历史人物作为一种自在的存在,并不必然贴上“文人”或者其他的标签。唐浩明对于这些历史人物的文人身份的界定,只是建立在他们身上的某些因素与唐浩明期待视野交接的基础上。小说中历史人物的文人色彩同样应该部分归因于唐浩明的文人视野,或称知性视野。

曾国藩的文人性在小说中被刻意地强调了。强调的方式有几种,最明显的一种在于对曾国藩诗词文章的直接引用。“只要遇到适当的时候,小说总是尽可能地引出他们的文学作品,让读者看出他们在这方面的才情,感受到他们厚实的人文底气。”当然,这些文学作品出现的背景也一定是诸如文人雅集等场合。此等生活背景也为小说中历史人物的文人气增添不少成色。

小说对曾国藩文人性的强调还存在一种更为隐蔽的方式,即通过情节编排的方式渲染他的文人气质。例如在《曾国藩·血祭》第一章中,小说就特意安排了以下情节:观落魄的岳阳楼、结交英雄杨载福、与欧阳兆雄论天下局势、与康福谈云子棋艺、欣赏挽联的文字书法。这些情节都分别有各自的意义,观岳阳楼是文人特有的敏感气质的表现,与杨载福、欧阳兆雄交往则是文人兼济天下的胸怀,棋艺与书法则是文人之术。作为一部长篇历史小说的最开头部分,就有这些很具文人特征的细节被一一罗列,并编排成一个自足的序列,这代表了作者在创作小说过程中强烈的自我意识。

小说对曾国藩文人性的强调最出位的做法莫过于直接介入人物的内

^① 唐浩明:《晚清大吏的文人情结——历史小说创作琐谈》,载《理论与创作》2004年第2期。



心。在《曾国藩·黑雨》的最后一章中,在曾国藩和李鸿章同赏湘妃竹的时候,小说一方面代李鸿章表白内心:“他一向崇敬老师宏阔的气魄、坚毅的意志,今天他看出了老师的心灵中还深藏着才子般的绵绵情致。”另一方面又让曾国藩直接说明自己爱湘妃竹的理由是因为它身上有血性,那“是知其不可而为之的血性,是以死报答知遇之恩的血性,是对目标的追求至死不渝的血性”。而在《曾国藩·血祭》的第一章,当曾国藩拜倒在老母灵前时,小说给他安排了这样的情感抒发:“老天爷呀!你怎么这样狠心,竟不能让老母再延长三四个月的寿命,由远归的游子陪伴她老人家在人世间的最后一段日子呢?!一刹那间,曾国藩似乎觉得位列卿贰的尊贵、京城九市的繁华,都如尘土烟灰一般,一钱不值,人生天地间,唯有这骨肉之间的至亲至爱,才真正永远值得珍惜。”又或者第六章中“当么子大官,建么子功业,‘是非成败转头空’,还是当个渔翁幸福!”这样的抒情,这些与其说是曾国藩的内心活动,不如说是唐浩明所编排的曾国藩的内心活动。这种语句的视角带有浓厚的知识分子习气,行文带有明显的抒情散文特征,它所烘托的曾国藩与历史上的曾国藩有无关联是无法验证的,不过,它的出现,是文学创作经验积累的必然结果,跟唐浩明把握世界的知性能力密切相关。

《曾国藩》的知性色彩还表现在对外在于曾国藩的世界的缜密建构。这缜密落实在对精神的敬畏和对权贵的蔑视上。

对权贵的蔑视是小说中比较突出的地方。这首先表现在对慈禧的叙事态度上。在《曾国藩·黑雨》的第一章,作品饶有兴味地回溯了慈禧的发家史。如果真如一般所评价的那样,这是一部非常严谨的历史小说,那么,写慈禧这个在中国近代史上极其沉重的人物,语调是无法欢快的。但小说在这里所叙写的慈禧故事很显然与民间记忆中的慈禧逸事是同构的,无论是慈禧与咸丰,还是慈禧与吴棠,对慈禧精心梳妆的场景不厌其烦的铺排,都弱化了她的政治意义,使其身上普通女人的特质凸显。

对太平天国的区别对待是《曾国藩》知性色彩相当浓烈的一笔。在



对太平天国头领的描写中体现出唐浩明的批判立场。唐浩明不动声色地戳破了太平天国神权的泡沫。在揭示这个泡沫的过程中,作品先用一个细节来做它的注释。在太平军与湘军作战的时候,太平军在岳王庙得到前明的“传国玉玺”,杨秀清借此称乃天父天兄所赐,进而宣称“天王陛下才是真正的真龙天子”。如果说这样的细节尚不足以撼动神权的根基的话,在太平天国进江宁时杨秀清的绵长思绪则剔除了“神道设教”的炫目外衣。这样的批判可能还带有一丝抽象的意味,《曾国藩》对洪秀全的分析则显然要具象得多。进江宁后,洪秀全定都、设计朝拜图、并计划开科取士等等行动,都在说明这个政权领导人向封建帝王的转变。为进一步消除洪秀全行为的合法性,小说列举了以下“证据”:他无功受禄只因身为天父之子,他回想造反的理由为科举不中,他违背了共坐江山的誓言,他进南京前已娶多位花花绿绿的女人做老婆,定都后又将五个美女娇娃纳入帐内,而形成强烈对比的是,他的下属即使是夫妻也不能共同生活,否则就要杀头。作者对这些细节的选择和排列显然有其特别的意味。与此形成强烈对比的是,《曾国藩》对太平天国中下层持同情和赞美的态度。在《曾国藩·野焚》中,小说安排康福兄弟就各自选择的道路进行了辩论,并特意以康福的失败表明作者对下层民众反压迫的正当性的支持。在缘因太平军战士自焚的时候,作者毫不吝惜自己的笔墨,用最激情的语句来书写对他们的赞美,同时还顺便描写了物欲至上的湘军众宵小的丑恶嘴脸,以与英雄对照。很显然,在这里,太平军和湘军的对决,并不仅仅是两个敌对阵营的对决,在作者看来,更是精神和欲望的对决。

在作品中,精神或文化是高尚的,同时也是超越世俗的。曾国藩拜访王船山后人,以示敬贤之意,而他所接受的王氏所献克金陵之剑显然就不仅仅是一把剑,而是名教理学对曾国藩道义上的支持。这个支持显然给了曾国藩莫大的动力,使其不惮于前行。而《曾国藩·野焚》第一章中,小说安排曾国藩攻读道家典籍,并领悟行事做人的刚柔并济之道,从而一改先前困守之局面,跃入了游刃有余的境地。对于脱俗的文化的敬畏还



表现在 ,在小说中 ,能够看透世事 ,并能担当曾国藩精神指路人的均为方外之人 ,如灵谷寺远通、定慧寺慧明 ,而广敷先生说教化世人 ,兴尧舜之邦是曾国藩的最大理想 ,这个场景出现在小说的末了 ,因而具有了盖棺论定的意义。广敷先生开诚布公地谈到曾国藩黄袍加身的可能和他对天下苍生的怜悯 ,并指出了曾国藩一生所着力追求的目标的无意义 ,则更是凡夫俗子如曾国荃所不能及。

显然 ,在《曾国藩》中存在一个隐性的对立 ,这是精神和现实的对立 ,是精神和欲望的对立 ,也是唐浩明作为一个知识分子在思想体系中自觉建构的对立。有了这样的对立 ,文化历史小说就多了些许超脱式的潇洒。

第四节 摇帝王历史小说

1991年开始陆续问世的二月河的帝王系列是当代帝王历史小说创作的发端。帝王历史小说的出现本身就是一个突破。它是对此前历史小说政治化创作倾向的游离。1993年前后也正是中国的小说创作进入多元化时代的开端 ,整齐划一的创作面貌不复存在。这样的创作现实背后隐藏的是大众的思想形态的转变 ,也同时说明整个社会和思想所受到的约束力正趋于弱化。

从这个角度来说 ,二月河的帝王系列历史小说将帝王描绘得越高大 ,对以往的历史小说创作机制反抗得就越厉害。在此前的政治历史小说中 ,帝王将相是作为正义的对立面存在的 ,对他们的塑造呈现单一化的倾向。而在帝王历史小说中 ,这些此前一直在政治层面上被否认的人物却成为了小说的主角 ,而且作者对他们甚至采用了同情乃至歌颂的立场。

但同样也应该看到 ,对于封建帝王的歌颂能在大众中发挥如此之大的影响 ,成为大众非常容易也非常乐意接受的东西 ,这就涉及到 1994年代中后期历史小说创作与大众文化的关系问题了。历史小说的创作当然能



在一定程度上影响大众文化,但大众文化很显然也在这一时期一定程度上左右了历史小说的创作。而这一左右最明显的表现就是帝王历史小说的繁荣与大众文化中某一集体意识的契合。而支撑这一观点的最主要证据就是此时期的小说创作与市场的关系。

在“落霞三部曲”中,《雍正皇帝》是二月河更为喜爱的作品,在二月河看来,雍正“活着是个悲剧人物,死了后的二百多年间是个悲剧历史人物”,二月河对于雍正的这一点认识显然与雍正“得罪了官僚、缙绅、地主、读书人”的认识是有很大偏差的^①。看起来《雍正皇帝》是二月河做了一篇翻案文章,事实上当中显露的,却是大众文化对雍正的重新评价。

大众文化在《雍正皇帝》文本中留下的最显著印记就是《雍正皇帝》以人与人之间的关系作为叙事动力。二月河是如何来铺陈类似《雍正皇帝》这样的皇皇巨著?说来也简单,就是采用中国传统小说中的一个方法,即故事套故事,故事接故事。这种写法发挥到极致,就出现《儒林外史》这样的文本。但《雍正皇帝》又是不同的,它有主要人物贯穿始终,并且主要人物的人生轨迹清晰可循:雍正争皇位、登位后革新、离世。《雍正皇帝》之所以能成为长篇巨制,关键因素就是二月河在写雍正的人生经历时将其与他人的关系或矛盾作为小说着力描写的东西。

君臣关系是小说中的首要关系,随着雍正由臣到君身份的改变,君臣关系也体现出不同的特征。在雍正为臣时,所做各项事务,就君臣关系而言,其最终目标只为一个:明里暗里讨好康熙,以期成为承继大统的人选。而一旦登上大宝,雍正即由臣变为君。作为君主的雍正一方面要依靠臣子来为他做事,以保障他江山的稳定,另一方面又对臣子颇多猜疑,以密折的方式实现对臣子的监控。在雍正看来,臣子与君王关系最重要的一个部分就是忠诚。只要有了忠诚,即使犯错,也可谅解;倘使起了异心,则断断不可饶恕。但无论雍正为君为臣,在小说中,帝王之术才是真正决定

^① 据二月河:《新年杂想及雍正》,见《二月河作品自选集》,郑州:河南文艺出版社,1995年版,第404页。



他行动的原则。处于臣位,依靠对帝王之术的了解,知道如何去逢迎君王;处于君位,则大肆利用帝王之术使臣僚服帖。小说为君臣关系提供了一个楷模,那就是雍正和李卫的关系。李卫既可大字不识,也可频频犯错,但却深得雍正信任,其关键之处就在于他坚决地把自己定位为雍正的奴才。小说以雍正和李卫的关系为例证,实则是想论证,理想的君臣关系就是主奴关系。

兄弟关系也是推动小说情节的重要关系。在《雍正皇帝》中,就兄弟关系而言,帝王之家和俗世民间是同构的:一旦涉及利益,定会争得头破血流。或者,这是二月河以民间视角来解构帝王之家的秩序。为小说提供动力最多的是雍正和八爷党的对立关系。此对立关系不仅存在于雍正为人臣下时,也存在于他登位后。雍正为人臣下时,兄弟之间明争暗斗为的是将来的皇帝宝座,为此即使正事若无益也可撇开不论,歪事若有利也亲力亲为。雍正登台以后,考虑的则是铲平八爷党,却又有名义上的顾忌,而八爷党则暗中发力,力图把雍正拉下马来。这与民间的兄弟争家产并无二异。相比较而言,十三爷对于雍正的忠心耿耿倒显得波澜不惊。

男女关系则是《雍正皇帝》佐餐的开胃菜。雍正与小福爱情的悲惨固然为这个帝王增添了不少人味,他与乔引娣的关系则是二月河的特意安排,目的是用男女柔情来消解雍正身上的凶煞逼仄之气。当然,雍正与乔的关系也是结构小说的一个重要因素,正是通过他们之间悲剧的逐步揭示,不仅串联起原本散乱的情节,也为小说画上了能自圆其说的句号。

说到底,《雍正皇帝》就是以人与人之间的关系来推动小说情节的进展,并以此建构小说。之所以选择这样的方式,归根结底与二月河的世界观有关系。可以想见,在二月河看来,是人与人的关系而不是人和宇宙的关系、人与真理的关系或者别的什么才是这个世界的骨骼脉络。

二月河之所以将关系作为小说的叙事动力,其最主要的目的在于,在这些关系中凸显以雍正为代表的理想人格。

建构理想人格的主要部分是雍正与文化的关系。这个文化可以区分



为世俗的智慧与脱俗的精神。世俗智慧的代表是邬思道。在《雍正皇帝》中,邬思道是帝王之术和处世之道最权威的阐释者,他不仅帮助雍正体味康熙的缜密心思,从而投其所好,而且在处理具体的政务过程中,也表现出高超的人际关系处理的手腕。雍正在登极前对邬思道的言听计从,实则是对世俗文化的尊重与依赖。脱俗的精神又分为几个不同的向度,即儒佛道三家。在小说中,佛对雍正的影响被刻意淡化,仅有雍正身边的和尚若隐若现,作为佛存在的符号。相比较而言,儒与道被雍正看得很重。儒以大臣张廷玉为代表,修身养性、调和阴阳、治理国家,全身心为政权稳定而工作,此外,布衣大臣方苞也是忠于国家、忠于君王的大儒的代表。这两个人正好互为补充地体现了“善其身”、“济天下”的儒家处世法则。雍正对于他们的倚重正体现了对中国几千年来传统文化主体的尊重。对于道的追随则是雍正对自身能力的焦虑和对超自然力量的崇敬。对这几种文化关系的正确处理,事实上使雍正获得了统治在文化上的资源和合法性,也为雍正的理想人格加上了浓重的一笔。

理想人格的塑造还体现在小说对雍正刻薄名声的特意开脱。在民间记忆中,雍正的形象不好。不好者有三:一是雍正篡改康熙遗诏,谋权夺位;一是雍正大兴文字狱,株连无辜无数;一是雍正待臣下过于刻毒,无仁君之风。针对这些不良的民间印象,小说一一进行辩解。关于篡改遗诏事,小说花了整整一卷书的篇幅,从几个方面来论证了雍正是理想的皇位人选:康熙对诸皇子品行的考察,特别是对皇孙(即乾隆)的青睐有加,以佳孙可保三代繁盛的理由为雍正登极造势;邬思道以超乎常人的智慧为雍正谋划,每个动作均深得君心;雍正努力于国家政务,而其他诸皇子则致力于争权夺利,合法性输雍正一筹。从这几个方面,小说得出结论,雍正登极是水到渠成,绝无矫诏的可能。关于雍正待臣下刻薄一事,小说也从两个方面来为他辩护:一是天下几乎无好官,被雍正惩罚乃天经地义,这里尤其是年羹尧的被诛,小说暗示其实乃不忠不义之人,虽有战功,不足补过。一是通过雍正大段大段的内心独白,以告示天下,其之所以如



此,乃为天下民心而谋,为天下福祉而谋。强调这两点使雍正的刻薄被减轻了若干重量,摇身一变为小说中少有的好皇帝。由于是好皇帝,则文字狱就略写了,唯一明写的文字狱,也是因为事主强奸民女在先,雍正在民间道德的法庭上已然占了先机。

刻意在雍正刚性性格的基础上涂抹一点柔情也是《雍正皇帝》塑造理想人格的重要方式。作品的开始就娓娓叙述了雍正和小福的情爱故事,始乱终弃或者夫贵妻荣的模式都是读者耳熟能详的,倘使《雍正皇帝》采用如此模式,均不能突出雍正的用情之专。小说的高明之处就在于,用生离死别来结束这二者的情感,从而使得雍正有了更多抒发内心的机会。也正是这样的抒发内心,明示读者其乃是一重情重义的好汉子。如果说读者看皇位之争等情节多少还有点隔岸观火的意思,那么,把雍正装扮成这样一个多情种,就拉近了小说中的雍正与读者之间的心理距离。无情未必真豪杰这样的老话事实上生动地概括了读者对小说中人物形象的期待视野,《雍正皇帝》对雍正与小福或者雍正与乔引娣关系的叙写正体现了作者对通俗小说这一规律的深谙。

《雍正皇帝》以人与人之间的关系作为小说的深层结构,在关系中树立雍正的理想人格,这一系列的做法,其最终目标就一个:说明一点道理,所谓“文以载道”是也。

作品要讲述什么样的“道”呢?最普通的看法是,《雍正皇帝》所写雍正改革的举步维艰,正是为了映衬今日改革的艰辛。这种观点有其一定的合理性。二月河自己也常说,他的创作目的就是替古人画像,让今人照镜子。历史小说的创作和阅读中存在一种心理结构,即看历史不是仅为了看历史,更是为了用历史为镜子来看待今天。所谓一切历史都是当代史,讲的就是这个道理。如果不是出于对今日某些事件的关注,一般来说,人们是不会有更多的闲工夫去关注历史及其细枝末节的。“亲戚或余悲,他人亦已歌”,现实尚且如此,更何况历史?就大众而言,发思古之幽情,须在百无聊赖之后的。因此,《雍正皇帝》之所以能够被相当数量的读者



所接受,归根结底在于它所描述的改革和今日的改革有其深层的同构性。那么,《雍正皇帝》的所谓道,就归结为如何斩荆棘、开血路,一门心思把改革推行下去。谁身上体现这样的道,谁就能被认可,即使神仙皇帝也不例外。

把《雍正皇帝》所载的道与改革拉上关系,体现出一定的实用性,当然,这种带有浓厚实用主义色彩的做法本身就是受传统文化影响的。但仅仅如此,还不能说明作品所载“道”的全部。

《雍正皇帝》的“道”还在于,它自觉地以社会大众的阅读习惯作为自己的创作原则,从而更多地表现出俯就读者而不是指导读者、教育读者的姿态。这主要表现为三个方面:一是作品大故事套小故事,这些小故事大多是一些带有浓厚民间趣味的故事,比如小说开头就插讲了车铭的难堪往事以及邬思道和他表妹的故事。甚至是重要人物李卫,身上也过多地体现了民间智慧,李卫在官场的得意可以归结为民间亚文化与官场文化的冲突和胜利。一是对雍正的大众性改造。雍正的死与乔引娣有关,二人虽有血缘关系,但说到底雍正是为乔引娣殉情而死。这等不爱江山爱美人的传奇色彩说到底还是小说所赋予的,而赋予人物这等色彩的目的却是为了满足大众的阅读心理。一是在作品中,雍正口口声声说他做的一切是为了天下苍生,为了社会大众,历史上到底是不是这样并不重要,重要的是小说为什么要让雍正说出这样的话,目的有两个:一个是有利于建构雍正的理想人格,一个是取悦读者。正如电视连续剧《雍正王朝》主题曲里所唱:“得民心者得天下,看江山由谁来主宰。”这样的说法深得原著精髓。投桃必定报李,大众在小说中的雍正那里找到了对自己如此之高的定位,按小说中的说法,是不知牵动了哪根肠子,当然欢喜万分,势必也要对雍正青睐有加,就是引为知己也是说不定的。当然,民心天下的说法,中国自古就有,那么多年的封建社会里,有没有执行是一回事,但至少上上下下都口口声声说了,传统文化的构成来源复杂,士大夫们都说了的东西,成为传统文化中理所当然存在的一部分也就不足为怪了。但不管



怎么说,《雍正皇帝》重估阅读过程中社会大众的地位,并以此调整小说的创作,虽称不上创举,但在它诞生的时代,也算是立在小说创作潮流的前端了。所谓“道”,最重要的内容莫过于此了。

二月河的历史小说因为电视剧的改编而更加深入人心,影响面也更为扩大。小说创作与大众传播的关系问题在这里能够有一定的体现。在由二月河的历史小说改编的电视连续剧中,权力斗争当然是一个吸引点,而电视连续剧所做的另外一项工作就是将小说中帝王铁面无私励精图治地改革这一面加以突出,从而实现隐喻现实的目的。姑且不论这样的隐喻是否切合,就其隐喻本身而言,就带出了历史小说创作中出现的一个问题,即历史与现实的关系。诚如评论者所说:“《雍正皇帝》之所以能够占有读者市场,是因为其在振兴朝政、惩治腐败、整顿吏治等问题上,实现了现实与历史的结合,使普通的现实的社会愿望在阅读《雍正皇帝》中得以感受和表达。”^①在这里,它们采取的立场显然是“古为今用”。

二月河的帝王历史小说从 1985 年开始出版,到 1993 年出版最后一部,历时 8 年,始终保持兴盛的局面,而且越到后来越是受到读者的喜爱和市场的追捧,这只能说明帝王历史小说与大众文化的越发契合。在二月河的小说不断出版的过程中,其他作家的帝王历史小说也在不断问世,如凌力的“百年辉煌”系列作品、吴因易的《唐明皇》等作品,以及诸如《崇祯皇帝》、《努尔哈赤》、《大明天子》、《汉武大帝》等作品。

有论者认为,二月河帝王系列小说等作品是做翻案文章。这个观点有一定的合理性,尤其是把帝王历史小说与政治历史小说相比较,就可以看出它们的主人公在待遇上的差别。但即使是翻案文章,也还是有很大的差别。这个差别与作家的视角相联系。二月河的历史小说就把着力点放在宫廷的权力斗争中,这里面尽管也夹杂了诸如爱情等一些东西,但这些都只是增添少许阅读的乐趣。凌力的作品则表现出一个女性作者在处

^① 潘峰:《从《雍正皇帝》的成功看历史题材文学作品的市场需求》,载《出版发行研究》1994年第3期。



理帝王生活时自然而然向阴柔方向靠近的一面。

凌力有“百年辉煌”长篇三部曲,分别是《倾城倾国》、《少年天子》、《暮鼓晨钟》。所谓“辉煌”,凌力的意思是说,清朝到乾隆初年,国力已经最为强盛,而此前的百年正是“无中生有,从艰难困苦中开创新局面”的百年,意义重大,故称为辉煌。^①

在《暮鼓晨钟·后记》中,照凌力自己的阐述,《暮鼓晨钟》的所有创作动机最终都归结到一点:揭示在封建君主时代,作为大清皇帝的康熙所具有的决定性作用。因而,《暮鼓晨钟》的全部工作必将落实到塑造康熙的英雄形象上去。

但问题是,《暮鼓晨钟》所写的康熙是少年康熙,是康熙登上皇帝宝座到亲政的这几年,自古英雄出少年这句话倒是不假,但要把一个少年塑造造成顶天立地的英雄汉子形象,就不免要让这少年平白地脱掉孩子气,多几分成熟与沉重。《暮鼓晨钟》的高明之处在于,作品中少年康熙的形象不是固定的,而是有发展的,这个发展过程,正是孩子气逐步被摆脱而康熙越发成熟的过程。从孩子气到成人的变化主要依托于康熙与他人的关系。此关系由三个重要部分组成:与鳌拜的关系、与孝庄的关系、与冰月的关系。

康熙与鳌拜的关系比较复杂。他们之间的关系经历着一个从亲密到间离的转变。亲密关系主要局限于康熙幼时,小说通过康熙之思把康熙与鳌拜定位于忘年交的关系,但这种关系其核心更类似于父子。尤其值得注意的是,在康熙与鳌拜交往日深的时期,正是康熙父爱缺席的时期。小说特意安排了辅佐大臣推翻康熙之父的各项政策并反其道而行之的情节,从而给鳌拜以父辈身份介入提供了极好的契机。从这个角度看过去,对康熙与鳌拜的决裂的解释,可以是民间所流传的所谓鳌拜势大压主,也可以是康熙弑父情结的极度膨胀。在小说中,康熙从幼年到少年,是一个

^① 凌力:《暮鼓晨钟·后记》,见《暮鼓晨钟》,北京:经济日报出版社、西安:陕西旅游出版社,1988年版,第186—187页。



逐步成熟的递进过程,但鳌拜骄纵却依旧。变化的是康熙个人意识、帝王意识、唯我独尊意识的张扬。

康熙与孝庄的关系和康熙与鳌拜的关系形成了鲜明的对照。同样是成长过程,同样是意识苏醒,鳌拜就必须要被弑,而孝庄的地位却越加巩固。孝庄与康熙有三大潜在关系:从血缘上来说,孝庄是康熙的祖母;从政治上说,孝庄是康熙的提拔者与依托;归结到最后,从伦理关系上来说,康熙是君,孝庄是君之亲。由于有这三大关系作为基础,孝庄就担当了康熙的启蒙者和领路人的角色。之于康熙,孝庄是无法突破的宏大话语体系,孝庄的每项决定都只能让康熙俯首遵从。康熙的自我意识、康熙的君主意识皆由孝庄启发,并且也只能在孝庄划定的轨道中运行。所以,当康熙以得民心者得天下之宏大话语批驳鳌拜勇猛有余以武力得天下的观念时,看似操持了最为有力的思想武器,事实上也只是在孝庄权威阴影下的表演罢了。孝庄的权威从何得来,还是从儒家文化中来。康熙接受了儒家文化中的民心天下观,就不能摆脱一个事实:在个体之上,还有天地君亲师存在。

康熙与冰月关系的核心则是爱欲。从康熙与冰月的两小无猜到冰月委身于康熙,这个情节序列的推动力量是纯粹的个人情感。但康熙毕竟无法娶冰月,归结到最后,还是冰月的身份问题。冰月的身份纠集着众多矛盾。首先,如果冰月是康熙的堂妹,则因血缘关系太近而不能结婚;其次,若冰月不是康熙的堂妹,则会导致欺君之罪;最后,不论冰月是否康熙的堂妹,她也是藩王女眷,康熙若迎娶她,必定引发重大政治动荡。事实上,后两条理由才真正成立。康熙经过深思熟虑后决定放弃冰月,这是政治战胜了个人情感,标志着康熙成长过程的实现。

说到底,小说通过这三个关系,表现的是康熙的成长过程,背后却是外在价值体系逐渐战胜个人情感并全面占据心灵世界的过程。

当然,《暮鼓晨钟》并不单单写康熙等历史上实有其事、实有其人的人物,它还存在另外一个序列,这个序列中的人物都是中下层人物,他们



在正史当中估计是找不到的,或者即使有,也被简化为大众,而不具有特别的面貌。但小说却把这些人的活动作为非常重要的内容加以叙述。梦姑与同春的悲欢离合当然很令人感动,他们的遭遇更是对当时各项政策的民间解释,这解释冲破了政策制订者的冠冕堂皇,而赋予其血淋淋的特征。书生陆健的奔逃经历也非常具体生动地阐述了百姓岌岌可危的生存态势。粉儿对自身经历的控诉也从一个侧面渲染了统治者的贪婪无耻。这样的写法凸显的是作者的民间视角。这个视角的存在有其特别的意义。它表明,所谓的“百年辉煌”只是一个宏大话语,对它的过分赞美很容易使人忘却其表面之下的百姓的悲惨无助。道理非常简单,但真正要突出这一点,就需要作者在情节编排的过程中加以特别强调,否则就很容易被忽视。在写帝王历史小说的时候,作家往往会主动或被动地被帝王的某些英雄因素或者突出的特征所吸引,从而以更多的笔墨来赞美之,其恶劣之处由于与主题背离,就会被无意或刻意回避,这样的现象并不少见。惟其如此,凌力这样的做法更显珍贵。

值得指出的是,凌力的民间视角并不是民间的视角。就阅读效果来说,对帝王的溢美恐怕更符合社会大众的阅读期待,这是民族的文化心理使然。凌力的民间视角从严格意义上说,更像是知识分子对于劳苦民众的俯视与同情,所以,其根本实质是情感充沛的文人情调。

文人情调的表现在小说中还不仅仅在于对劳苦大众同情的范围,对康熙的情感描述很大程度上也带有这样的特点。康熙与冰月的情感世界是作者煞费苦心建构的。用小儿女形态来描述康熙与冰月大概不为过,小说不仅描写了二者的两小无猜,还有情投意合,更有私订盟约,乃至后来的幽会,诸如此类的情节,重点想突出的,就是康熙与冰月情感的纯洁和炽热。显然,在这里,康熙与冰月在作者的创作意图中是以郎情妾意一对璧人来定位的。以这样的形象来定位古代帝王,不能算独创,唐明皇与杨贵妃的故事更为典型,但这样的爱情契合了文人的脾胃。所以,历史上的康熙是否如此并不重要,重要的是作品中重点描写了这样的关系,背后



表现的是文人的情趣。

文人情调还表现在作品对于女性生活情感的关注上。文人多情应该是个不争的事实。而文人的多情往往表现在对女性的爱怜上。小说对冰月的情感,特别对冰月梦想破灭、即将出嫁时的情感的表现是倾其所有的。同样,小说对梦姑的情感和粉儿的情感也不厌其烦地进行描述。如果说冰月的情感对于补充康熙的形象内质有作用的话,那么梦姑和粉儿的情感似乎并不具备这样的地位,但作者也同样为之惋惜、为之伤痛,这恐怕只能以作者的文人思维惯性来解释了。

当然,还必须要注意到一点,即凌力是个女性作家,所以,小说对于民众的同情,对于女性情感命运的关心,对于主人公爱情故事的专注,在很大程度上也与女性的思维特征相吻合,或者也可以这么说,由于凌力的文人身份与女性身份的合一,作品中的这些表现恐怕也可以被解释成为女性意识与文人情调的合一。

正如在上文中所提到的,在小说中存在另外一个人物系列,这个系列的特别之处在于,它当中的人物都几乎不可能在历史史籍中存在,或者即使存在,也是被忽视的、不具有其个别存在的意义。而小说中这些人物的故事却成为非常重要的组成部分,他们往往以自身的悲欢离合为历史发展的宏大主题做出最细致的注解。因而,《暮鼓晨钟》实际上可以被看成是由两个部分组成,一个是围绕康熙展开的宫廷故事,另一个故事则发生在离康熙十万八千里之遥的民间。它们之间的关联在于,宫廷中大人物们为种种目的而争斗,从而导致各种政策的颁布施行,而这些政策的颁布在很多情况下都使民间的生活更为凄惨。

这样的写法就跟传统历史小说创作手法有了偏离。传统历史小说,一般来说有两种主角。一种主角就是古代的大人物,小说往往铺排这些大人物的故事,当然视角也紧紧追随他们,或仰视,或俯视,总离不开大人物周边的三分田。这种历史小说在当代特别常见。另一种则以正史典籍为蓝本,以演义正史故事为主要工作,主角看起来就是历史本身了。这是历



史演义小说,在近现代比较多见。说这种小说的主角是历史本身,看起来没有问题,但实际上并非如此。古代正史背后隐藏着一个历史观,这个历史观用一句简单的话来总结就是大人物创造历史。因而正史中的人物一般来说都是大人物,故而历史演义小说中上场上场的均为大人物,说到底主角还是古代的大人物。在传统历史小说中,小人物的故事也不是没有,但如果要小人物的故事能够成为小说非常重要的内容,并且能够自足存在,与大人物的故事呈鼎立之势,那就远远超出了传统历史小说的创作范式。

这种在历史小说中出现的新的创作因子跟大河小说有相似之处。大河小说源自法国,也是以表现历史为主要创作目的。但与我们传统的历史小说相比,它有特别的地方,即它主要以描述在历史长河中努力生存的普通人的生活为目标,通过描述他们在著名历史事件或历史时间段中的经历,来为重要历史事件等作民间层面的注解。很显然,大河小说跟我们传统历史小说的一个重要区别在于,大河小说是以社会大众作为主角,社会大众在小说中获得了独立的主体地位,而传统历史小说正好相反。

所以,《暮鼓晨钟》的特别之处在于,它本来以少年康熙为主角,走的是传统历史小说的路子,但在这个基础上,小说将大河小说的部分创作因子引进来,从而使作品的面貌发生了巨大的改变。这是文体的实验或融合,但又不仅仅是文体的实验或融合,其深层的变化则是小说创作角度的改变,是作者主体意识的增强,这一点,与传统历史演义小说对于历史典籍的亦步亦趋和同时代其他历史小说沉湎于对大人物的歌功颂德相比较,显得尤为珍贵。

与二月河、凌力的帝王小说形成鼎足之势的,是高阳的帝王历史小说,其中以《慈禧全传》最为著名。《慈禧全传》讲述了慈禧掌权数十年的历程,不仅写了她的权谋智略,如在宫廷政治斗争中的心狠手辣和游刃有余,也写了她作为一个女人的心理需求,比如独守空房的孤寂等,诚如有论者所说:“作为历史小说家的高阳,在塑造慈禧这一形象时,更注重挖掘



人物的心理世界、把握人物情感的律动,从而写出了—个情感细腻、内心丰富、性格复杂的人物形象。”^①高阳的帝王历史小说中给人留下深刻印象的是人情、世故与智谋,当然,这些东西在高阳的其他作品中也存在,比如在《胡雪岩全传》中表现也非常明显,但在帝王历史小说中用俗世的世故人情来解读帝王的心理,读来感觉非常亲切平和。

从以上这三位作家的创作实践中,我们似乎可以得到这样一个观点,即历史是浑成的,并不特别表现为某一种形式,尤其是不同时代的历史小说所着力要证明为真实的形式。大致处于相同时间段的历史之所以在不同作家的笔下呈现不同的面貌,一方面是因为作者有一个预设的视角,通过这个预设的心理视角,作家在他们所面对的原生态历史中找出与自己的心理预期相契合的成分,然后组建成为历史小说,这样的历史小说从作者本人的角度来说是真的,但对他人而言未必如此。考虑到作者的预设视角并不仅仅隶属其本人,因此作品往往也会受到特定时代文化的影响。在 1949 年以后相当长的一段时间内,政治文化影响了很多作家的创作,使他们自然或不自然地用政治文化所设定的“真实”标准来裁剪历史,构建小说,但 1980 年代中期以后,很具有俗世风格的大众文化开始兴起,大众文化也同样影响了相当一部分作家的创作,大众文化的影响和作家的主观能动性之间往往可能契合,也往往有可能会产生冲突,所以同样为大众文化影响,帝王历史小说的面貌并不相同,它们尽管表现出一些共同的方面,但也为作家的创作个性提供了表演空间。

契合大众文化并不特别保证帝王历史小说的成功。1980 年代以后的帝王历史小说也出现了相当多的作品,它们一方面满足了大众对帝王生活的猎奇心理,一方面也有不少作品通过对古代有为帝王的全力歌颂而试图重塑传统文化、满足大众自豪感或者借古喻今等等。但很多作品并没有因为符合了这样的要求而声名鹊起,这当然可能与大众传播运行机制对于作品意义消解的方面有关,另一方面,作品的模式化也在一定程度

① 方忠:《以小说重现历史——论高阳的历史小说》,载《江汉论坛》1998 年第 1 期。



上限制了后来者的影响,这个模式化不仅仅可以表现为形式的模式化,也可以表现为思想或者内容的模式化。当然,模式化从某个层面来说也说明了这种创作形式的成熟。但问题是成熟以后怎么办?帝王历史小说还有没有全新阐释的可能性?

第五节 摇商贾历史小说

商贾历史小说,顾名思义,就是以商贾为主要人物、以商贾生活为主要表现对象的历史小说。当代商贾历史小说的存在受两个因素影响。

一个因素是 20 世纪 80 年代以来经济与政治力量对比关系的变化。改革开放以来,经济发展逐步成为中国的头等大事。对于经济发展的重视在一定程度上影响了大众文化的构成,在大众心理中,经济也成为最具有话语权威的力量,而在这以前,政治曾经是左右人们思想的力量,也有不少人暗中把大众的这一倾向称为“拜金主义”,这样的说法不无偏激,不是没有人对于金钱的欲望膨胀到极致,但把这样的少数现象推广到大多数人身,是缺乏根据的。但话又说回来,大众对于金钱的重视确实是大众文化心理中的重要组成部分,大众对于能赚钱的人的艳羡与崇拜也是铁打的事实,无法否定。在一些时候,市场的需求决定了产品的供给类型及数量,大众对于能赚钱的人的青睐使得商贾历史小说的存在有了广泛的接受基础。正是在这样的思想文化基础上,商贾历史小说获得了生存的土壤,大陆出现了不少的作品,如《大盛魁商号》等描写晋商、徽商的作品。如果说晋商、徽商离人们的记忆还不太远的话,在这个潮流中出现的某些作品视野就很开阔了,甚至出现了春秋战国时代的题材,如《商圣——范蠡全传》和《绝代政商吕不韦》。是中国的商业传统存世久远呢?还是商贾历史小说创作的思想文化背景力量过于强大,以至于上古时代的老祖宗都被翻出来呢?或者兼而有之?这值得我们思考。当然,



商贾历史小说中最值得称道的是高阳的《胡雪岩全传》。这部作品在台湾和大陆都有出版,曾经有一个说法,说在胡雪岩的家乡浙江,做生意的人每家每户都有一套《胡雪岩全传》,作为纵横商界的指南书。这种说法不值得深究,也未见得持此论者有谁到浙江去做一个抽样调查与统计。但胡雪岩作为一个取得巨大成就的商人在民间记忆中留下非常深刻的印记。高阳的小说读者量极大,而《胡雪岩全传》流传尤其广泛,这是个不争的事实。《胡雪岩全传》在台湾问世较早,1949年代末就已连载,1950年代后在大陆印行。大约在1980年代后期,大陆电视台播映电视连续剧《八月桂花香》,该剧影响极大,而其内容正是反映胡雪岩的辗转人生历程;1990年代中期又播放电视连续剧《红顶商人胡雪岩》,也取得了较高的收视率。说这两部电视连续剧与高阳的小说关系密切,大概是没有人反对的。

另一个因素是大众文化心理中对于杰出人物的自觉崇拜与臣服。想赚钱的心理因素促使人们关注会赚钱的能人,大众的阅读期待和通俗小说的特征有一个交集,那就是娱乐消遣。人们看小说往往是为了娱乐消遣,但这只是小说阅读心理机制的一个组成部分。在创作或阅读商贾历史小说的过程中,无论是作者还是读者,都在朝一个方向努力,那就是自觉把这些大商人看成是一个通体光辉的圣人,即使这些人身上有那么不够光辉的地方,作者也尽量用曲笔来表现。当然,这种文化心理机制不是商贾历史小说独有的,它是大众文化心理一个不可或缺的组成部分,但它影响了商贾历史小说的面貌。在这些小说中,大商人都具有光辉的形象,是正派人物阵营中个个称道的人物,也是反派人物阵营中个个反对的人物。在小说中,大商人灰色的经商手段被刻意回避或者淡化,而他们在资本积累时期的原罪也被美化了。就拿胡雪岩来说,小说开头就盛赞胡雪岩对王有龄的鼎力支持,却对胡雪岩支持他的那笔巨款的来源做了极为宽容的解释,甚至用胡雪岩原东家的手足无措来印证胡雪岩的高瞻远瞩,而将胡在这件事情上的任意非为一笔勾销。这种写法是作者的,其实归根到底也是由读者决定的。



正是在这样的背景下,《商圣——范蠡全传》和《绝代政商吕不韦》的存在就有了一定的合理性。范蠡和吕不韦的故事早已经家喻户晓,关于故事原型已没有再讨论的必要,有意思的是这两部作品对于故事的处理和对于主题的提炼。在《绝代政商吕不韦》^①的内容提要中有这样的语句:“《绝代政商吕不韦》向您讲述:一曲鱼肉和熊掌能兼得的千古绝唱;一个钱权变换、赚尽风流的绝代赢家;一个卫國小商人的政治发迹史!”而在《商圣——范蠡全传》^②的内容提要中则出现了这样的评价:“千古潇洒莫过范蠡:功名、财富、美人三者兼得,义勇、智谋、气魄集于一身,可谓商中之圣。”如果说明清时代的商业活动业已带有现代商业的特征,因而可能可以有所对比有所启发的话,上古时代的商业活动对今日之商业恐怕没有更多的借鉴意义,不过,在满足读者的期待心理方面,《绝代政商吕不韦》这类商贾历史小说还是可以有所作为的。从上面这两段引述中,我们可以发现,这两部商贾历史小说都强调了同样的因素,即所谓鱼肉熊掌或者功名财富美人的兼得。也就是说,至少在创作者对读者阅读心理的预设中,获得物欲的最大满足是首要的,对于这种满足感的描述是小说创作的终极目标。这样的创作特征就使得小说往往流连于形而下的层面。当然,从这两部小说中我们还可以发现一些大众文化对于商贾活动的普遍性认识:一是对于商贾人物的完美化想象,一是对于商业活动与政治活动关系的强调。

高阳的《胡雪岩全传》以及大陆的《大盛魁商号》等历史小说中故事发生的年代已经跨入明清,现代商业的气息使得这些作品更加贴近今日的生活,也更受到读者的欢迎。不过,在这些小说中,依然有一些特征是由大众文化设定的,是它们所无法摆脱的。

特征之一在于这些作品中的商贾人物身上都具有超人式的美。胡雪岩自然是商贾形象系列中最为突出的人物。小说提供了一个极不平常的

① 韩耀旗:《绝代政商吕不韦》,北京:国际文化出版公司,1995年版。

② 谢世俊:《商圣——范蠡全传》,北京:北方文艺出版社,1995年版。



人物形象。从发家史上说,他从一个混迹杭州市井的穷小子一举成为响当当的胡大老板、红顶商人;从个人素质上说,他为人讲义气,聪明,眼光长远,骨子里又有一股傲气;从社会关系上说,他的个人魅力几乎折服了身边所有的人,使他们心甘情愿为他奋斗,同时又与官场大佬处得好关系,使他们有求于他并依赖他,甚至自觉成为他的靠山和保护伞。《大盛魁商号》等作品也同样贡献了多位沉着冷静、眼光深邃、待人处世高别人一筹的商场精英,当然,这些精英也必然是那些商号的老板或者当家人。他们存在的意义在于,通过自身高明的行为与普通人的行为作比较,最终得出一个结论:他们之所以能成功,是因为天生比别人聪明能干,是因为天生就具有超人式的力量和素质。他们的存在,只能是为另一些超人提供借鉴,或者为普通人提供茶余饭后的谈资。从这一点上来说,商贾历史小说和帝王历史小说等等在创作心理结构上是一致的,把主角塑造成超人基本上是他们的共同目标。

特征之二在于这些商贾人物的活动并不纯粹是商业性的。这是一个很有意思的现象,在《胡雪岩全传》中,胡雪岩之所以能够发家致富,跟他与王有龄等高级官僚的密切来往不无关系。甚至可以看到,在王有龄战死后,胡雪岩第一时间与左宗棠挂上钩,想方设法要使左宗棠成为自己的新靠山。关于小说中胡雪岩的破产,不少评论家认为,导致胡雪岩破产的原因是帝国主义对中国的经济侵略,从而使得中国的民族资本主义深受压迫、纷纷破产。毋庸置疑,这样的结论就本质上解释中国民族资产阶级缘何纷纷落败这个现象有其提纲挈领的意义,但在具体说明胡雪岩破产的问题时是不适用的。在小说中,导致胡雪岩破产的力量来自于李鸿章,原因是李鸿章与左宗棠的政治斗争,胡雪岩充其量只是李鸿章欲断的左宗棠的一只臂膀。事实上,在小说中,胡雪岩如何以个人的商业能力在商场上叱咤风云这方面的内容并没有让人留下非常深刻的印象,相反,使人记忆清晰的是胡雪岩如何与政治人物结交,通过他们的权力为自己谋利益,总体说来,小说所塑造的胡雪岩是个官商,没有官,就不存在商,小说



中的这个先后顺序是一定要理清的。无独有偶,《大盛魁商号》中的大盛魁如何成气候小说没有详细交代,但它如何走下坡路小说是好好交代的,那是因为大盛魁的成员得罪了草原上的权力人物,从而使得生意上的更多好处落入旁人口袋,而要夺回生意,就要想办法讨好权力人物。可见,在商贾历史小说中,商贾之所以能够成为商贾,最重要的条件恐怕是如何跟官搞好关系。搞好关系了,利益滚滚而来;关系搞不好,生意立刻陷入绝境。至于长篇历史小说《招商局》,其中主要人物的身份更是官商一体,小说自然写商海争斗,但影响商海胜负的,往往却是官场政治。说到底,在小说中,经济自然成为不可小觑的力量,但政治依然被置于无限高处,具有无上的话语权威。

说起来这可能也正是商贾历史小说的软肋之所在。这是有比较而言的。帝王历史小说中的一些突出作品做了一个很重要的工作:把帝王之术剖析得较为分明。当然,这所谓的“分明”也只是看起来的“分明”,并没有足够多的证据说明古代的帝王是依靠这些帝王之术统治天下的,但大众文化对于政治的关心和热衷使得更多的密码被破译,从而使帝王之术在一定程度上看起来是真实可信的。但商贾历史小说就不一样了。诚如《白银谷·题记》中所说:“仅仅在一百年前,商家还挤不进中国的正史。明清晋商,则连野史也不着痕迹。”^①既然如此,如果不是对商场运作特别了解,那么,作品对商海鏖战之术的表现肯定是不尽如人意的,尤其是对历史上的商人活动的表现更是如此。因而,这些商贾历史小说在表现商场战术方面并没有特别上佳的表现,给人留下更深刻印象的,是那些人物在传统思想文化体系中的动作,以及作者在审视这些动作时背后蕴藏的某些价值体系。当然,商贾历史小说对于商场战术这样的处理方法是有其道理的,小说毕竟是用来愉悦读者的,而不是什么教科书,历史小说或者商贾历史小说也不例外。

高阳的《胡雪岩全传》尽管是最著名的商贾历史小说,但作品中同样

^① 成一:《白银谷·题记》,北京:作家出版社,1998年版。



也没有过多地渲染胡雪岩的商业技巧。《胡雪岩全传》问世后,许多读者都希望能够从中学到有关的经商技巧,高阳坦承:“实为始料所不及。”^①在作品中,高阳是把胡雪岩放在一个矛盾冲突中来表现的,这个冲突的两方分别是精神和利益。

无疑,作为当代历史小说中最杰出的商人形象,胡雪岩在作品中屡次表白自己的内心,在他看来,发财是最大的目标。“说到我的志向,与众不同。我喜欢钱多,越多越好。”(《平步青云》)饶是他乃官做得最大的商人,但对于做官,他并没有太大的兴趣。他的最大理想是改变商人在社会中的地位。在《萧瑟洋场》中,他曾有这样的表述:“人家外国人,特别是英国,做生意是第一等人,我们这里呢,士农工商,做生意的,叫做‘四民之末’,现在更加好了,叫做‘无奸不商’,我如果不是懂做官的诀窍,决不会有今天。”对于这样的商人地位,胡雪岩是不满意的,他要用自己的做法来改变人们对于商人的看法也就在情理之中了。

在作品中,高阳赋予了胡雪岩不少的优良品质。品质之一是胡雪岩的诚信。胡雪岩的诚信为他赢得了众多朋友,甚至在漕帮中得到了“小爷叔”的称号。胡雪岩的诚信更多表现在对王有龄的鼎力支持上。固然王有龄是胡雪岩的政治靠山,但胡对王的帮助很多时候超出了利用与被利用的范畴,而达到了诚信的高度。尤其值得一提的是杭州被太平军所围,城内断粮,胡雪岩为救王有龄,也为救城内百姓,毅然赴上海筹粮,并因粮运不进城而冒生命危险坚守钱塘江,最终希望破灭、伤心欲绝。

品质之二是胡雪岩的知人善任。他懂得发掘身边人的优点,并能够利用他们的长处,使人尽其用,而不为出身等条件所限制。如刘不才,精通吃喝嫖赌,胡雪岩就用他做公关人才。古应春熟悉洋场,就让他管理洋务。胡雪岩的业务很多,仅凭一个人是无法支撑的,正是他能够知人善任,就使得自己的业务能够分别交给有能力的人来维持,从而顺利运作。

^① 高阳:《胡雪岩全传·后记》,见《胡雪岩全传——烟消云散》,北京:中国友谊出版公司,1994年版,第374页。



品质之三,也是最为人称道的,是胡雪岩以天下苍生为己任。胡雪岩是做蚕丝生意的,为了千万蚕农的利益,他明知西方先进技术能带来更多的利益,但却宁愿采用蚕农们赖以维生的落后技术,更花费巨款囤积生丝,以与洋商抗衡,即使占用大量资金、损害自身利益也在所不惜。

这些优良品质的存在,其意义是为胡雪岩的形象加分,而更深层的逻辑关系是,作品中的胡雪岩是通过这些品质为商人的形象加分。支撑以上这些品质的,说到底还是儒家精神,也是士的支柱精神。显然,胡雪岩的种种行为,不是要把自己塑造成第一等商人,而是要通过这些对价值内核的模仿,把商人的地位与价值提升到与士平等。

但精神一旦与利益抵触,便全无生存的根本了。在作品中,胡雪岩囤积生丝,大量资金被占用,造成资金链断裂,他这样做的目的是为了保护自己天下苍生的利益,但也正是这天下苍生,在得到不利消息后,马上来到胡雪岩的银号挤兑,把胡雪岩逼上绝路。当然,天下苍生也只是为了自己屈指可数的身家,念及谋生之艰难,此举尚可理解。洋商来中国本为利益,非我族类,其心必异,他们在小说中联合起来与胡雪岩争斗,也属正常之举。不能理解的就是李鸿章了。

小说中的李鸿章也属士林领袖,读的是孔孟书,行的是孔孟路,儒家精神应该是他所尊崇的。这样一个人,与同样行儒家之道的商人胡雪岩,理应惺惺相惜,引为同类。但只因为和左宗棠的派系斗争,政治利益至上,心中就全无读书人的一点温情,以阴谋将胡雪岩逼入险境。

代表儒家文化的封疆大吏是利益至上,升斗小民更是如此。如果说李鸿章的举动在物质上打倒了胡雪岩,胡雪岩所亲信的身边人则在精神上打倒了他。这里不仅表现在胡雪岩所信任的下属暗中大肆贪污,并在临危关头抛弃胡雪岩,还表现在亲人对胡的背叛。在小说的最后,胡家亲眷朱宝如夫妇在胡家困顿之际,暗中吞没了胡家藏匿的珠宝,使螺蛳太太最后一丝希望破灭,终于走上死路。这也代表了高阳对人性的态度。

当然,三军可夺帅,匹夫不可夺志。倘使胡雪岩自身坚定,他人所行



也未必奏效。问题是,在这义利之争中,胡雪岩自身也表现出相当的矛盾。胡雪岩自然行的是儒家之道,但他也并不排斥物欲,甚至更倾向于物欲。

在财产方面,尽管太平军直接导致了胡雪岩挚友王有龄的去世,但胡雪岩为了得到足够的资金,并不深究王有龄与太平军的血仇,而是不辨来源地接受太平军逃亡将士在战争中裹得的财产,这个举动的当然结果是充实了胡的金库。在色欲方面,胡雪岩不仅四处留情,甚至在发家之后娶了十二房姨太太,最令人难以理解的是,小说还安排了胡雪岩与他下属的小妾玉如通奸,为了一个女人而放弃了对所属业务的整顿,放弃了对徇私者的追究。这些不能不说是胡雪岩利令智昏,与他所行的大义之举完全背道而驰。

总的来说,在高阳小说《胡雪岩全传》中,存在着精神与利益的争斗,并且是以利益的全面胜利而告终。而正是在这个方面,体现出作者在人性探求方面的深入。但作者在小说中的探索还不止于此。《胡雪岩全传》断断续续写了十多年,并且是边写边连载,所以,这给作品带来了两个特征。第一个特征是作品的单线性结构。有论者说,《胡雪岩全传》的总体结构是以“人的历史”为纵的主干,以“历史的人”为横的枝蔓^①。这道出了作品结构的本质。简单地说,就是作品以胡雪岩从发迹到败落的人生轨迹为主线,在胡雪岩不同时段的人生历程中会出现不同的人,这些人便按时序出现在作品中,招之即来,挥之即去,出场固然没有太多的铺垫,离场后也断然不会再做什么回忆。第二个特征,就是作品逐渐明晰的主题。高阳在《胡雪岩全传·后记》中说:“在这十余年间,台湾经济发展的形势,使得我在写作中途,不断产生新的感慨。”他一共列举了三大感慨:一个是胡雪岩悲剧是时代悲剧,一个是胡雪岩在失败后体现的人格魅力,一个是从事投资,要看投资环境,其中最重要是政治稳定。在高阳看来,这最后一个感慨,也正是他作品的一大主题探索的贡献之所在,事实上这

^① 齐裕焜:《中国历史小说通史》,南京:江苏教育出版社,2004年版,第335页。



在作品中也是越到后来让读者感觉越强烈的。

这不单单是高阳的发现,《大盛魁商号》也有同样的主题表述。《大盛魁商号》是一部不完整的小 说,显然在作品之后还有更多的故事等待讲述。但仅仅从这不完整的故事中,我们依然可以发现政治稳定对于商业运作的价值和意义。小说所反映的时代正是“一个国力贫弱的时代,一个因贫弱而饱受外族欺凌辱的时代,也是一个政治极端腐败的时代,一个面临灭顶之灾,而又回天无力的时代”^①。在小说中,正是由于清政府的无能,俄罗斯商人来到中国,依仗着强国政治的威风与中国商人争夺利益,也正是由于如此,中国商人在争斗中始终处于声势的劣处。此外,当国内政治形势动荡不安影响到商号的运行时,为保证利益,大盛魁商号只好采取走私的方式来维持生计,结果行动失败,给商号带来了重大损失。正是由于这样的时代背景和这样的故事,作品中充溢着一股悲情,这股悲情不仅渗透于人的行动,也笼罩了故事主要发生的地方——归化城。

给人留下深刻印象的,是《大盛魁商号》同样致力于对人性的挖掘。在这群商人中同样存在着义理和利益的矛盾。大盛魁商号的生意伙伴米掌柜因受洋人骗,无法偿还欠大盛魁的巨额债务,作为大盛魁的当家人王廷相掌柜大度地将这笔债务勾销,就是义理占据上风的表现。但大盛魁的财东史耀却不满王廷相这样的处理方式,出头逼债,进而逼死了米掌柜,这就是重利益的表现。这看起来是不同人物身上表现出的不同价值取向,但试想,王廷相作为商号的首脑,如何就不重利益?他之所以勾销米掌柜的债务,归根结底也是为了大盛魁的信誉,在商场上,信誉就是利益。因而,义理和利益的矛盾实际上就是商人这一群体中普遍存在的矛盾,是商人的人性中必然存在的两极。《大盛魁商号》对面目模糊的大众寥寥几笔的描写也相当精彩,这尤其表现在商号众财东在聚会时不仅为分红利这样的大事用尽智谋,同时也为蝇头小利争吵不休。作品把这样

^① 周政保:《命定的倾覆(代序)》,邓九刚著:《大盛魁商号》,天津:百花文艺出版社,2008年版,第猿页。



的细节突出出来,其中隐含的是作者对人性的基本认识。

探求人性,将商贾活动的成败及意义与政治稳定、社会稳定挂钩,这是当代商贾历史小说优秀作品几乎共同选择的创作方式,这样的创作方式使得作品走出了物欲满足的误区,从而达到了一定的深度。

阅读延伸

员援吴秀明:《历史小说评论选》,长沙:湖南人民出版社,1984年版。

圆援吴秀明:《在历史和小说之间》,长春:时代文艺出版社,1985年版。

猿援姚北桦、贺国璋、俞润生:《姚雪垠研究专集》,郑州:黄河文艺出版社,1984年版。

源援徐涛:《半领文学风骚——历史文学创作论》,武汉:武汉出版社,1989年版。

缘援林青:《描绘历史风云的奇才——高阳的小说和人生》,上海:学林出版社,1993年版。

远援江少川:《解读八面人生:评高阳历史小说》,北京:中华工商联合出版社,1995年版。

苑援齐裕焜:《中国历史小说通史》,南京:江苏教育出版社,1994年版。

思考延伸

员援历史小说真实性和文学性的界定。

圆援历史小说当代性思考。

猿援社会生活、历史史实与小说素材的关系。

源援试析历史都是人的历史。

第七章

网络小说

内容提要

从大众文化的角度上分类,网络小说属于通俗小说。本章除了梳理了中国网络小说的发展脉络和特点以外,侧重分析了网络小说的语言,因为网络语言是网络小说最重要的美学特征。

第一节 概 述

一、网络小说的概念

要说世纪之交的文坛热点,不能不提到网络小说。中文网络小说从北美高校诞生,由三大块构成,北美、港台、大陆部分,欧洲各国高校也有一部分。至于韩流、日流中文版网络小说作品则属于后加工的产品,是中



文网络小说的必要补充。

回顾网络时代的 1999 年,台湾痞子蔡以网络小说《第一次的亲密接触》一夜窜红。作为网络文学文本标志的《第一次的亲密接触》,以爆炸性的话题导引了 1999 年文化圈所有精彩纷呈的故事,它第一次将“网络小说”的字样引进了我们的文化视野。同时为众多文学青年精心创造了一个可望而不可即的文坛榜样以及网络文学界的模范文本样式,使同名图书成为 1999 年最走红和最不可漠视的畅销书之一。从此网络小说成为华人世界一个新的热门文类,流风所及,不仅台湾,连大陆、香港、马来西亚和其他世界各地的华文使用地区,都有人在读网络小说。

网络小说是 20 世纪末后现代文学世界的一朵奇葩。它的产生取决于两个因素,一是现代高科技结晶的互联网,一是小说这种传统的语言艺术。从理论上讲,小说的性质没有变,只是小说的制作工具、表现形式、载体等有了新的变化。告别了笔与纸这种传统工具和载体,迎来了电键、光屏和看不见的网络。全新的电脑网络媒体与制作工具,相对于纸张和笔具在使用和表达上具有全方位的、无可比拟的优越性。可以想象,当你可以用包括文字、语音、图像、动画等各种方式来表达你的心声时,这比起只能用笔在纸上写画——是何等的快乐!当人们真正利用这样的媒体与制作工具来表达自己的心情和故事时,真正的网络小说就诞生了。

网络小说简短有趣的网聊语言、可爱的表情符号、手机短信、非文字符号、并不复杂的情节和要素、帅得美得让人无法正视的男女主角,非常适合年轻人的口味,特别是在大中学生中,几乎达到了人人都谈网络小说的地步,有网络小说连载的网站点击率更是节节攀升。大部分网络小说也出版了自己的单行本,成了新时代文化消费的亮点。

网络小说是速度小说、速读小说。速度和爆炸的信息是网络时代的特征,网络小说应该在这个意义上满足时代的要求,与传统小说相比,网络小说更天然地有满足信息和消费时代胃口的能力。速度对于网络小说的要求不仅是量的要求,也有层面上的丰富性要求。网络小说的这种速



度感表现在写作、阅读、反馈三个一体化的环节上,一篇万把字的小说贴出来,在几分钟内就有可能见到简捷的评论:“好!”或“屁!”“不错,很搞笑,加油啊!”“砸票!文字精练、幽默、搞笑,一个字:强!”这种情形很容易让人想到肯德基、麦当劳、方便面式的快餐化消费。就像快餐食品缺乏营养一样,这种高速度、高信息文学消费的背后必然会出现没有内涵,缺乏思想深度的小说作品,网络文字垃圾也会隐现其中。

网络小说是 藻时代的小说。有几层涵义,一种说法是电脑小说,即用电脑创作的小说,这种说法不够准确。电脑小说,实际上是用电脑创作软件按照主题和要求生成的小说。再一种说法是网络上的小说,这个概念太宽泛,有点强抢侵权的意味。网上传播的小说来源有两大途径,一是古今中外现代的、传统的、经典的小说书面作品通过扫描等输入方式成为网上 藻化形式,二是网络原创生成。第三种说法是网络原创小说。即网络写手在 月论坛等介质上直接书写、粘贴,网民(读者)即时参与阅读和评论或者直接参与小说的创作(如接龙小说),写手根据反馈信息不断修改、续写相对完成的小说。还有人认为,网络小说是以网络生活为题材的小说。这种看法的依据是网络小说孕育时期和第一个热浪期的许多作品都具有这样的题材特征。如《第一次的亲密接触》以及宁财神、邢育森等人的一些作品。这种看法的缺陷在于以偏概全。

我觉得,无论是从制作工具还是流通角度来看,在网络上原创、传播以及从网上流传到网下成为印刷品的小说,都是网络小说。

网络小说作为一个概念,是从故事的载体角度来讲的,是以网络为载体的具有网语特征的小说。这种说法实际上不是很严格。因为在几千年的文学长河中,我们还没有听到过甲骨小说、纸张小说的称呼。所以,作为后现代的网络小说是一个无法确切定义的名词。硬要概括一下的话,可以表述为:以全新的电脑网络为载体和传播方式、运用计算机多媒体工具制作的具有网语特征的小说,主体是网络原创小说。



二、网络小说的产生和发展

网络小说的产生发展可以从历史发展情况、特征发展情况两大方面来考察。

从网络小说的历史发展情况来看,简单地说,中文网络文学 1995 年诞生于北美高校。^① 1995—1998 是中文网络小说孕育萌生的时期,1998 年痞子蔡的《第一次的亲密接触》在网上开始热起来,这是一个热点作品,但不是第一部网络原创中文小说(一般认为,少君 1995 年 9 月在《华夏文摘》第四期发表的小说《奋斗与平等》是至今为止发现的全球第一篇中文网络小说)。诚如雷立刚所言,1998 年,作为台湾文学一个微小细节的蔡智恒及其《第一次的亲密接触》,相对于大陆多数写作者及其作品而言,显得比较幼稚。仅仅因为命运的阴差阳错,使它成为大陆网络文学的开山之作,这本身便充满喜剧色彩。^②

《第一次的亲密接触》是痞子蔡于 1998 年 10 月 1 日至 10 月 10 日,共花了两个月零八天所完成的长达 10 集的连载作品。作品一经出现,立即

① 1995 年 9 月 1 日,全球第一家中文电子周刊《华夏文摘》在时代风云激荡的思国怀乡深情中应运而生,其编辑主体是分布于美国各大学读书的中国留学生。1996 年,美国印第安纳大学的魏亚桂请该校的系统管理员在《网络》上开设了《网络文学》(简称《网文》),这是《网络》上第一个采用中文张贴的新闻组。1996 年起,由遍布世界各国各校的中国学生学者联谊会主办的综合性中文电子杂志大量涌现,如美国的《威斯康星大学通讯》、《布法罗人》和《无名》,加拿大的《联谊通讯》、《红河谷》和《窗口》,德国的《真言》,英国的《利兹通讯》,瑞典的《北极星》和《隆德华人》,丹麦的《美人鱼》,荷兰的《郁金香》,日本的《东北风》等。1998 年 10 月,方舟子等人创办了第一份中文网络文学刊物《新语丝》(《网络》:《网络文学》)。诗阳、鲁鸣等人于 1998 年 10 月创办网络中文诗刊《橄榄树》(《网络》:《网络文学》)。1998 年底,几位原来活跃于中文诗歌通讯网的女性作者独自创办了一份网络女性文学刊物《花招》(《网络》:《网络文学》)。中国大陆于 1998 年正式加入国际互联网,域名为“163”,早期的文学作品多栖身于各大学 163 如清华大学的“水木清华”等)和门户网站的讨论社区、新闻组,随后,网易、新浪等大型网站开始提供免费个人主页空间,网络文学得以以主页形式在网上流传。1998 年底,美籍华人朱威廉在上海投资成立了文学网站“榕树下”(《网络》:《网络文学》)。

② 台湾网络文学的开山始祖不是蔡智恒,而是李敖。李敖等当年在 163 上写“情色小说”的硕、博士们。他们在实验室等待实验结果或写论文的苦闷生活中,上色情网站看欧美或日本的翻译色情小说,读着读着觉得不过瘾,干脆自己来写。李敖的《往事追忆录》一举成名,凡是当年有上网习惯的人无不读过,痞子蔡等人都是李敖的不知第几代的后辈了。见舒晋瑜:《王兰芬:很用功地捕捉人生的感觉》,中华读书网。《网络》:《网络文学》。



风靡整个网络。故事由男主人公(痞子蔡)的第一张贴子开始,到发现女主人公(轻舞飞扬)生前留下的帖子结束。大学生痞子蔡因长相平平没女孩子喜欢,不料在网上结识了亮丽女子轻舞飞扬并互生情愫。千禧之夜,痞子蔡为轻舞飞扬买了怨怒瓶她喜爱的香水倒入她住处门前的喷水池,让她沐浴在香水雨中。被痞子蔡创意感动的轻舞飞扬,丝毫不理会香水洒在她过敏的皮肤上会导致皮肤溃烂,一味浸润在爱情的香水中……最后,红斑狼疮无情地夺走了轻舞飞扬的生命,留下一个凄楚悲凉的结局。在整个故事发展过程中,通过网络相爱的两人总共见面只有三四次,彼此在一起的时间相加不足圆原小时。故事开头痞子蔡的一段自白,调侃中带着淡淡诗意,让人感到新鲜而轻松;而故事女主人公以相同的口吻写出来的遗白,不禁让人多了几分伤感,感觉到些许真情。整个故事缠绵而又不失诚挚,凄婉犹如《廊桥遗梦》。

国内也有类似的网络言情小说。例如,员怨年圆月员缘日,作家出版社与瀛海威信息通信公司合作,将王庆辉的长篇小说《钥匙》^①搬上因特网,该小说长达源缘万字,全球各地超过缘四万的网上用户都可以免费阅读到有关内容,这是我国第一部有专业出版社参与的网上长篇小说。大致内容是:奥伦出生以后拒绝睁开眼,是和他在箩筐里一起长大的小狗舔开了他的眼睛。他名字的鄂伦春语意思是北斗星。大学毕业后他放弃了初恋情人到海南开始新生活,她对他的命运进行了诅咒般的预言,这些预言惊人地应验了。他的哥哥,一个无知的北方农民,却在城里夺去了他心爱的女人;他想让父母在海南安度晚年,却又不得不回乡为父亲娶亲;他把他的老板从普通人变成了权威偶像,用诗替他把一个美丽绝伦的女人诱惑上岛,最终决心放弃一切,自己娶她为妻;但在婚礼上,父亲却把枪口对准了他。在员四世纪最大的一次风暴中,他跪在海边倾听初恋情人弹奏

^① 王庆辉,男,生于员怨年,黑龙江人。员怨年于中国人民大学毕业后,即投入我国第一批股份公司的设立及上市运作,历任财务、监事、董事、总经理等职,经营涉及金融、地产、文化艺术等领域。现在某金融机构供职。长篇小说《钥匙》系其处女作,由作家出版社出版。



生命中最后一曲……

1998年第 2 期《天涯》刊登了一篇“佚名”(邢育森)的网络小说《活得像个人样》。小说讲述了在电脑公司工作的年轻职员“我”(自称变态狂)与女友碎碎的恋爱故事以及与网友“勾子”、“国产爱情”从网上交谈到现实交往的三角恋经历。

1998—1999 年是中国网络小说形成的第一个热浪期。1998 年《第一次的亲密接触》以纸质印刷的形式进军大陆,引起了轰动,成了旗帜性的作品。大陆网络小说创作一下子升温成热浪,对中国文坛和文学创作产生了巨大冲击,引起了强烈反响。题材、风格、叙述方式、排版的网上形式给人以全新的感觉,《第一次的亲密接触》的成功惊醒了大陆最早一批上网并且零零散散写了一些杂文、小说的年轻人。于是,1998 年,内地网络的“五匹黑马”迅速成为引人注目的网络写手,他们是邢育森(代表作《活得像个人样》《网上自有颜如玉》《柔人》)、宁财神(1998 年上网写作,代表作《缘分的天空》《假装纯情》《网络鬼故事系列》)、俞白眉(1998 年开始在网上写作,代表作《网络论剑之刀割周星驰》《网络论剑之大梦先觉篇》《寻常男女》)、李寻欢(代表作《迷失在网络与现实之间的爱情》《一线情缘》)、安妮宝贝(《告别薇安》)。李寻欢、邢育森和宁财神还被传统媒体第一次称呼为网络写作的“三驾马车”,安妮宝贝、吴过和 杂 这三人后来又称作网络上的“小三驾马车”。1999 年,黑可可《晃动的生活》和安妮宝贝的《七年》、《暖暖》、《下坠》等一起产生影响力,台湾的痞子蔡走红大陆,榕树下举办了第一届网络文学大赛。1999 年 1 月,安妮宝贝的《告别薇安》由世界知识出版社出版。安妮宝贝是天才的语言家,她的作品文字唯美,题材单调,游离在皮肤上的感伤情绪较浓,没有真切的生存苦痛。

在这个世纪转折点上,网络文学也完成了从网上到网下的延伸,并迎



来了它充满辉煌泡沫的高潮期^①。

2004年,号称“最佳网络文学”的《悟空传》推出,带动了第二波网络作品。王小山的《大话明星》、《这个杀手不太冷》、王佩(网红心杀手)的《猪掳象》、沙子的《我不是一粒沙子》等搞笑作品也一举成名。王佩等几大“杀手”倡导的“黑通社”写作方式,被公认为是“网络搞笑文学的先锋”^②。

这个时期的网络写手大都是理工科出身很有文学才华的年轻人。例如:

少君,原名钱建军,毕业于北京大学和美国的德州大学,曾任美国匹兹堡大学副研究员、普林斯顿大学研究员。现任美国莱昂公司副董事长并兼任美国德州南美以美大学和中国厦门大学及华侨大学教授等职务。我们从他洋洋洒洒百余万字的《人生自白》中,可以阅读到少君的丰富人生画卷。他坐过监狱,当过工人、工程师、记者、研究员、教授,直到跨国公司的经理、总裁,可以说经历了我们这个时代最广阔的人生。伴随着这样人生的是他从东方到西方的跨越,这种跨越时空的感受,才使得少君在创作上超越了传统小说家的地域性局限。

痞子蔡,原名蔡智恒,台湾成功大学水利研究所博士研究生。生于1972年,1995年始在台湾成功大学水利系从本科一路读到博士。1998年12月,遇到轻舞飞扬,1999年1月到4月,在成功大学的月报上写下《第一次的亲密接触》。此后,几乎每年出一部小说:《雨衣》、《懈寄生》、《夜玫瑰》、《亦茹和雪珂》等等。

① 我们可以看到榕树下2000年首页上的一串数字:签约出版社1家;签约电台1家;已出版图书16本;已发行图书1.6万册;签约媒体1家;图书出版收入1.44万;注册用户1.4万。不仅是榕树下,在其他成百上千的文学论坛上,更多的网络写手和出版社编辑在热切地互相寻找。在这股热潮之后,网络文学不再成为吸引眼球的卖点,却仍以它自己的方式存在着。隔三差五地会跳出一些“大腕”,如慕容雪村和木子美。他们的窜红与新兴的网络形式——博客密不可分。

② 沙子不知真名,有很多网名,比如右得可以、铁蛋、胡联网、王美丽之类。王小山曾用网名有黑心杀手、大家乐、白雪皑皑、打伞和尚等数十个。2004年他解构经典名著的无厘头作品《亲爱的死鬼》引起强烈反响。



安妮宝贝,原名励婕,金融专业毕业。从事过金融、广告、编辑等职业。1998年开始发表小说,因作品风格独特引起广泛关注。题材多围绕宿命、自由、漂泊等命题思考,表现工业化大城市中游离者的生活,他们在爱和幻觉中的决然出行及对自我的追寻。2000年起出版小说集《告别薇安》、《八月未央》、长篇小说《彼岸花》。所有作品均持续登上书店系统销售排行榜,并进入全国文艺类书籍畅销排行榜前十名。作品在众多读者中深具影响,并已进入中国香港、中国台湾、日本、德国。

邢育森,博士,网络写作者。出身于北京邮电大学,沉迷于互联网,曾在网络空间舞文弄墨写些文字,进而与志同道合的伙伴共创猎人网站(曾用名:网络猎人)。有网上个人专辑把他的作品划分为《人在网上》、《爱的篇章》、《另类文学》、《育森看网》四辑。

宁财神,住在北京的上海人,大学专业是国际金融。最初从事广告行业,出现网络文学创作之后,他曾来到榕树下做网络编辑,当榕树下举办原创网络文学作品大赛时,宁财神他们已经“混”出来,作为评委出现在网友面前。宁财神是网络上比较走红的一个写手,国内几个有影响的文学网站,都收有他的作品集。吴过认为,宁财神的作品是最具有网络写作风格的,并将其作品归纳梳理为“四类”:

第一类:情感故事。此类作品数量不少,写网上网下男女之间的情感故事,从网上亲密接触到生活中的亲密接触,文笔中不乏荒诞,更多的却是掩藏于笔端的反讽和无可奈何。如《爱的进行式》、《卤煮男女》、《假装纯情》、《不见不散》以及戏仿《第一次的亲密接触》的《第二次的亲密接触》、《无数次的亲密接触》等。

第二类:幽默调侃。如《财神传奇》、《寻找猪二》、《灭财行动》等。这些故事本身是荒诞不经的,但却包含有深意。如《寻找猪二》,应该是演绎《西游记》中的一段故事,小说中的人物却除了猪八戒、白骨精外,还有意大利剧作家、1954年诺贝尔奖得主达里奥·福。

第三类:网络鬼故事。如《网络鬼故事系列》、《信使》、《诱惑》等。这



第四类: 杂谈随笔。如《方寸之间》、《都市情绪》、《歪歌瞎唱》以及贴在月报中的大量帖子等。这类作品大多是作者的随意之作, 直接宣泄作者内心中的情感, 尽管仍是调侃的口吻, 但由于读者对象基本以作者知心的“贴友”为主, 产生的影响相对而言也要小一些。^①

2009年,榕树下网站举办第一届网络文学大奖赛。小说部分尚爱兰的《性感时代的小饭馆》摘得一等奖桂冠,老谷《我爱上那个坐怀不乱的女子》、皂幕寨《英雄时代》荣获二等奖,分子《春天很好》、水晶珠链《丹青》、成刚的《秦朝女子》获得三等奖。这些作品都由榕树下以《性感时代的小饭馆》、《我爱上那个坐怀不乱的女子》等书名结集出版。^②

最佳小说奖作品《秋风十二夜》的作者心有些乱则是个写作成绩不

② 漢書：韓彭曾受煥早誅，蓋劉氏之德。韓彭土廣，韓彭受誅，蓋劉氏之德。



错的作家。他写出了《拒绝》、《绝色》、《今天可能有爱情》、《新欢》、《秋天的浮雕》、《火车快开》等比较好的小说和剧本。^①

另外,瞎子的《佛裂》与燕垒生的《瘟疫》都是第二届网络文学大赛的入围作品,其中《瘟疫》获奖,《佛裂》虽然未获奖,但多数网友认为《佛裂》不比许多获奖作品差,以至于《佛裂》在网络上的影响比多数获奖作品更高。《佛裂》集网络灵异类小说之大成,《瘟疫》堪称网络科幻小说的经典。一般认为《瘟疫》的文字比《佛裂》粗糙很多,但是,它有一种文字背后的力量,直逼人心,令人不由得对作者的人格产生一种敬意。

应该提到的还有稻壳、南琛和宁肯。稻壳当时是一个年轻的留美博士,这是一个对王小波充满敬意的学者型作家。1999年底写出了颠覆林冲形象、消解经典《水浒传》的小说《流氓的歌舞》。^②南琛作为一个女性作家,没有小女人惯常的风花雪月、叽叽歪歪。1999年11月10日新浪网文化教育专区开始连载她的原创长篇历史小说《太监》。宁肯的《岩画》曾获第二届网络文学奖“最佳小说奖”^③。1999年12月1日起新浪连载他的原创长篇小说《蒙面之城》,后被传统文学刊物《当代》刊用并获得大奖。这是标志了网络文学能量的作品,是关于成长和漂泊的小说。我们在这里好像看到了少年维特式的浪漫想象。少年马格探究自己生命的秘密以及他在中国的漫游是一个异常瑰丽的故事。这是一本首先在“新浪网”出版的小说,它首先是在网络世界中受到读者肯定的。它受到的欢迎和认同说明网络文化具有的力量。《蒙面之城》的突出意义在于揭示了

① 心有些乱,1993年毕业于北大中文系,曾经写诗,盛传于校园,而后作词,《你的柔情我永远不懂》便出自他的笔下。其名声颇著于网下的诗、词圈子,他另一个更有名也更具传统意义的名字叫作洛兵。他的中篇《拒绝》和南琛的《太监》获得了1999年清韵第二届优秀小说奖。

② 稻壳原名傅强,生于1969年11月,祖籍绍兴,长在京津,1995年毕业于北京大学管理学院,1998年毕业于新加坡国立大学商学院,获管理学硕士学位,1999年后在美国印第安纳大学攻读经济学博士学位。

③ 榕树下第二届网络原创文学奖获奖名单:最佳小说大奖《灰锡时代》(刘墉)、最佳小说奖《岩画》(宁肯)、《毕业一年间》(零之)、《烟花不堪剪》(飞花)、《迟到的戒指》(人面桃花)、《漂亮的鼻子》(飞雅雷)、《瘟疫》(燕垒生)、《猫城故事》(快乐魔鬼)、《梯子》(刘墉)、《悟空传》(今何在)、《秋风十二夜》(心有些乱)。最佳人气小说奖《悟空传》(今何在)。



“网络改变了传统发表和出版模式”这一事实,它后来获得的有关奖项也与此有很大关系。

1999年底,第二届网络文学大赛进入高潮,主办单位榕树下文学网站与网络文学大赛相辅相成,在此时抵达它的最兴旺期。从1998年到2000年,连续三届网络文学大赛成为网络文学上值得一提的盛事。榕树下的功绩是不可抹杀的。^①

网易和榕树下第一届评奖评委都包容了传统作家和当红网络作家。网易方面请来了王蒙、刘心武、从维熙、刘震云、莫言、谢冕和白烨等高手,榕树下则有贾平凹、王安忆、王朔、阿城、余华和“老网虫”陈村等“大腕儿”,看上去都是热热闹闹。但有些网友似乎颇有微辞,认为那些传统作家一定欣赏不来网络文章。网易和榕树下评奖的区别在于网易的奖赏是独具网络特色的虚拟的“眼球”、超大容量的网易金色邮箱和网易网站猎天的重点推介。榕树下则打破了“免费”这个网络文学特性,开创了用现金奖励网络作品的先河。

网易首届“中国网络文学奖”金奖小说,是蓝冰(生长于安徽合肥,本名王斌)的《相约九九》,一部七万字的网络情感小说,写一个叫蓝冰的男孩与一个叫糟粕的女孩,在网上结识、投缘、相知、吸引,然后违反了不成文的规定,彼此将对方“下载”,并开始匆匆的两地约会。然而网上的好感却从生活的网眼中一丝丝泄露,最终两人无奈地分手。这是一个相知却未能相恋的平淡如水的网络爱情故事。

1999年清韵书院文学网站举办了第一届《网络新文学》优秀作品评选活动,小说部分评出了长篇小说三篇:温雨虹的《斯泰因在上海的秘密生活》、尚爱兰的《永不原谅》和刘峥的《桃花部落》。中篇小说两篇:白墨的《旗袍》、王美丽的《十二月三日》。短篇小说四篇:沙子的《圣哲的村

^① 1999年之后,大赛停办,但其实,早在1999年底,因成功导致的骄傲和轻率,已经使这个网站开始走下坡路。只是,那时候在盛大宴会的喧嚣中,谁也不曾留意。有数据显示,第一届参赛作品达400多篇,第二届参赛作品达200多篇,第三届参赛作品共有150多篇。获奖小说由首届的20篇增加到第二届的30篇直至第三届的40篇。



庄》、新新鬼的《龙卷风和猫》、哑弦的《病》、俞白眉的《欢乐麻将》。《圣哲的村庄》是一篇几乎全部由对话构成的小说,给人的感觉像是电视剧本。《龙卷风和猫》对生活的把握与对形式的把握都很独特、到位。哑弦的《病》用很成功的心理描写将恐惧成功表现出来。《欢乐麻将》则构思巧妙,功底深厚。此后,清韵网络文学优秀作品每年一届,越来越规范,越来越成熟。^①

1999年和网络相关的一件事是王蒙、张洁、毕淑敏、张抗抗、张承志和刘震云等六位作家状告“北京在线”(www.bjonline.com.cn)网站侵权,引起文艺界和网络界广泛关注,判决结果也引起争议。六位著名作家状告“北京在线”网站未经许可将他们享有完全著作权的文学作品,如《坚硬的稀粥》、《一地鸡毛》、《预约死亡》、《黑骏马》等登载到网上,法院判决六作家胜诉。判决指出,作品上网是作品传播的一种新方式,作品的数字化行为本身并不具有著作权法意义上的独创性,作品载体形式和传播方式的变化并不影响作者对其作品享有的专有权利。因此,被告未经允许将原告作品上载到网上,侵害了原告对其作品享有的使用权和获得报酬权。被告应停止侵权,在自己的主页上刊登致歉声明,并赔偿原告经济损失。此案被称为“中国网络侵权第一案”,其审理结果对网上著作权保护具有相当深远的意义。最后,作家们赢了,得到了相应的赔偿。^②

2000年以后,网络小说随着网络文学网站的不断增长继续前行,出现了新的情形。

一是文体形式多品种发展。在网上聊天、日记、书信、诗歌等体式相融合的网络阅读型小说基础上出现了短信体小说(如《谁让你爱上洋葱的》)和手机小说(如《墙外》)等新形式。

二是多向度发展。最主要的是和出版社携手迈向书刊市场,越来越多的网络作品被印刷成集陈列于书店的书架上。台湾城邦集团的红色文

① 来源:网络文学优秀作品评选活动组委会。转引自《中国网络文学》。

② 来源:网络文学优秀作品评选活动组委会。转引自《中国网络文学》。



化出版公司在出版《第一次的亲密接触》获得市场热烈回应后,在 1999 年接连推出柯志远的《孵猫公寓》、叶慈的《翼手龙与小青蛙》、琦琦的《晴天娃娃》、王兰芬的《图书馆的女孩》、酱酱的《家教爱情故事》、霜子的《搭便车》、酷月月的《恐龙历险记》、许宜佩的《邂逅马口铁》、黄黄的《微笑情缘》、微酸美人的《在爱琴海的艳阳》等十余本网络小说。^① 复旦大学中文系顾晓鸣教授主编的《草鸡看世界》网络文学丛书,花城出版社出版的《网络之星丛书》首批三种——《性感时代的小饭馆》、《我爱上了那个坐怀不乱的女子》和《蚊子的遗书》,以及中国社会科学出版社推出的《网络丛书》首批两种——《告别薇安》和《旧同居时代》,都受到学者和读者的关注。作家出版社、知识出版社、天津人民出版社、漓江出版社、上海文艺出版社、文汇出版社、时代文艺出版社、上海三联书店、中国社会科学出版社、湖北教育出版社也纷纷出版网络文学的丛书或作品选集。1999 世纪出版社出版《点击网络》;内蒙古人民出版社出版了《网络爱情——中国人网络爱情实录》;中华工商联合出版社出版了《耘网深情》;湖北教育出版社推出了由王蒙、宗仁发主编的《网络文学丛书》,集结了李冯、李洱、邱华栋等八位网上新生代作家的《今夜无人入睡》、《饶舌的哑巴》、《黑暗河流上的闪光》等八部作品;知识出版社陆续推出《网络书系》;上海三联书店推出网络爱情文学集《飘浮的网和路、情和爱之间》。网络文学同时也挺进传统文学刊物,为这些刊物添活力。许多杂志开辟了刊发网络文学作品的专栏,如《芳草》的《网上文学》;《中华文学选刊》的《网话文》;《小说界》的《网上小说》;《鸭绿江》的《网上写作三人行》;《当代》、《作家》、《大家》、《山花》的《联网四重奏》从 1999 年起也成为专门刊登网络文学的园地。1999 年,大型文学期刊《当代》推出《网事随笔》栏目(1999 年第 1 期起改称《网络文学》)。

三是向电影、戏剧、动漫进军。流行小说和电影的联姻,在 20 世纪中

① 来源:网络文学论坛,转引自《网络文学》。



国已经有约四十年的历史^①,两者互相依存互相促进,共同推动了中国通俗文学的繁荣发展。琼瑶的言情小说、金庸的武侠小说、王朔的“痞子小说”与现代影视的共生共荣提供了很好的范例。网络小说介入电影、戏剧,也不是什么新鲜事,只是继承了流行小说的传统。《第一次的亲密接触》被拍成了电影,排成了话剧和越剧,《悟空传》也被拍成了电影、电视和动画,排演成粤剧,等等。

网络小说的骤然热浪使得几乎所有传统意义上的作家很不适应,也使广大的普通读者一下子难以适应这种新的书写形式和阅读方式,一九九八—一九九九年,热浪遭遇了冷眼和冷语,这两年可以说是网络小说创作的低温低调复杂前行时期。当然也出现了一些有影响的小说作品,如,一九九九年蔡春猪的《手淫时期的爱情》、醉鱼的《我的北京》和慕容雪村的《成都,今夜请将我遗忘》,它们将人物不同的命运展现在网络人的视野之中,其相似的风格与迥异的境遇,值得玩味。

一九九八—一九九九年网络小说创作又开始活跃起来,这个时期小说题材更加丰富,校园题材的网络小说创作有很大的市场。一九九九年被称为青春文学年,原因是经过三四年的网络小说作品传播,大学生上网普及。网上网下阅读的体验,使许多大学生开始用后现代的眼光审视身边的人和事,审视我国的高等教育与社会的深层涵义。他们用特有的文笔消解象牙塔的神圣、权威和经典。另外,一九九九年下半年网游小说也开始成为网络小说的新名词。

一九九九年,被称为玄幻小说年。一九九九年年初,两大搜索引擎 网易和百度先后公布了 一九九九年十大中文搜索关键词,一部名为《小兵传奇》的玄幻小说在 网易搜索关键词中位列第三,在百度搜索关键词中排名第十,这是唯一与文学有关的入选词语。玄幻小说从 一九九八年开始,迅速吸引了众多读者的眼球,在“起点”、“天鹰”等大型玄幻网站,优秀作品点击率动辄以十万、百万甚至千万计,其繁盛程度令整个文坛为之惊叹。

^① 汤哲声:《流行百年》,北京:文化艺术出版社 一九九九年版,第 九四四页。



三、网络小说的类型

小说就是小说,网络小说只是从载体的角度来看小说。我们也可以从不同的角度来看网络小说。从创作主体即作者看,可以分为电脑小说、网络写手小说、传统作家小说。

电脑小说是运用电脑软件制作生产出来的小说。计算机除了对文学研究、作品风格分析等提供极大帮助以外,一些计算机专家也设计相应软件,让计算机进行小说“创作”。人脑只是起到策划指挥作用,就像领导叫秘书写一篇讲话稿,只要交代一下主题就行了。最早的电脑小说是1995年初英国《卫报》刊登的《背叛》。这篇近4000字的小说是电脑写作的,对小说创作来说是一个历史性飞跃。^①



案例点击

背摇摇头叛

作者摇布鲁特斯 员型软件

戴夫·斯特赖维尔喜爱这所大学。他喜爱校园里爬满常春藤的钟楼,那古色古香而又坚固的砖块,还有那洒满阳光的碧绿草坪和热情的年轻人。使他感到欣慰的还有这样一件事,即大学里完全没有商场上那些冷酷无情的考验——但事实恰恰并非如此,做学问也要通过考试,而且有的考试与市场中的考验一样不留情面。最好的例子就是论文答辩:为了取得博士学位,为了成为博士,博士生必须通过论文的口试。爱德华·哈特教授就喜欢主持这样的答辩考试。

^① 《参考消息》1995年猿月猿日。



戴夫迫切希望成为一名博士。但他需要让三个人在他论文的第一页上签上他们的名字,这三个千金难买的签名能够证明他通过了答辩。其中一个签名是哈特教授的。哈特常常对戴夫本人和其他人说,对于帮助戴夫实现他应该有的梦想,他感到很荣幸。

答辩之前,斯特赖维尔早早给哈特送去了他论文的倒数第二稿。哈特阅读后告诉戴夫,论文水平绝对一流,答辩时他会很高兴地在论文上签名。在哈特那四壁摆满书籍的办公室里,两人甚至还握了手。戴夫注意到,哈特两眼放光,充满信赖,神情宛如慈父一般。

在答辩时,戴夫觉得自己流利地概括了论文的第三章。评审者提了两个问题,一个是罗德曼教授提的,另一个是蒂尔博士提的。戴夫分别作了回答,并且显然让每个人都心悦诚服,再没有人提出异议。

罗德曼教授签了名。他把论文推给蒂尔,她也签上了名字,接着便把本子推到了哈特跟前。哈特没有动。

“爱德华?”罗德曼问道。

哈特仍然坐在那儿,毫无表情。戴夫感到有点眩晕。“爱德华,你打算签名吗?”

过后,哈特一个人呆在办公室里,坐在那张宽大的皮椅里,他为戴夫未能通过答辩感到难过。他试图想出帮助戴夫实现他的梦想的办法。

网络写手小说是指那些特殊网民的原创小说。这是网络小说主流部分。每天网上论坛、文学网站都会贴出许多原创小说。

传统作家小说指传统意义上的作家创作的在网络媒体上发表、供读者欣赏的网络题材的小说或非网络题材的小说。周洁茹的《小妖的网》即被称为“国内第一部职业作家创作的长篇网络小说”。

从创作题材角度看,各个文学网站和大型网站的文学、文化、读书等频道划分、置顶都不尽相同。综合起来说,有这样一些名称:言情小说(校园言情小说、社会言情小说、都市激情小说)、武侠小说(传统武侠)、科幻



所谓网游小说^②,简单地说,就是与网络游戏相关的小说。游戏小说可以分成两类:一类是纯粹奇幻,内容完全是游戏情节;一类是游戏与现实结合,写的是自己玩游戏的体验。

网络游戏小说虽然名为小说,却与传统小说颇多不同。网络游戏小说的出现意味着一种全新小说形式的诞生。网络游戏小说是网络游戏与小说的连体儿,比如《天工海魂》小说与《航海世纪》的游戏相连,《影·魅·未完成的日记》小说与《传奇·獠》的游戏相连。这种特殊的小说形式给青少年读者带来了特别的阅读体验。

仙侠修真小说^③,跟神话故事有关的小説,写神仙侠侶、修炼真身真經之类的故事。有的叫修真小説,有的叫仙侠小説。仙侠修真小説的代表性写手是萧潜。萧潜的《飘渺之旅》一书带动了一阵“修真热潮”,《诛仙》、《道缘儒仙》、《左手仙缘》、《搜神记》都是其中比较像样的作品。可以预料在不久的将来新派“修真”(“仙侠”)小説也会得到社会及学术界的承认,让世界明白中国神话的内涵和文学魅力。就像几十年前因为一个金庸,让文学界承认了武侠小说的地位,让外国人(至少是海外华人)知道了祖国的山川地理、人文历史,感受到了中国文学的魅力。

从创作机制来看,网络小说创作类型大致可分为月报网络故事型、传统文学型、大众参与型、接龙游戏型、完全网络型等五种。

月杂网络故事型,这是网络小说创作的原始形态与基本形式。中文网络文学最初来源于国外留学生或大学网站的月杂,那时的帖子大多写的是网络故事。在中国首次掀起网络文学风暴的《第一次的亲密接触》

① 漢書：輔、增、曾、愛、景、周、爰、懷、婦、昭、華、素、尚、曾、芳、景、爰。

[illegible][illegible]



就是在台湾成功大学《月旦》上首发,并被广大网友转发至其他站点的。这类作品之所以被称为网络故事型,是因为它完全依附于网络:故事背景是网络,主人公为网人,交往方式以网络聊天为主,故事结局也像网络一样虚幻,人物对话也是《月旦》常见的语言风格。

早期的网络故事内容多为网恋、网侠或网络鬼故事。前者以《第一次的亲密接触》和《迷失在网络与现实之间的爱情》为代表。在蔡智恒《第一次的亲密接触》中,主人公相识的主要场所和最精彩的对话,大多都是在《月旦》或聊天室以留言方式体现的。李寻欢的《迷失在网络与现实之间的爱情》一文,乔峰与风影也是相识于论坛,同样是美丽的少女和孤单的男孩。两人在网络上心心相印,但在现实生活中,她却最终离去……。《迷失在网络与现实之间的爱情》体现的网络观念与《第一次的亲密接触》惊人地相似:风影和轻舞飞扬一样,来自未知的网络世界,又在真实的爱情来临时消失,她们所共有的美丽而虚幻的名字都传达着作者的观念:网络是虚幻的,轻舞飞扬们只能是网上的精灵,而不可能存身于现实世界。这种早期以描写网恋为主的网络小说“网上爱情网下散”的套路非常明显,但能看出作者有了将网络与现实生活结合,将网络的小环境投入生活的大背景的意识。宁财神的《网络鬼故事》系列则干脆采取《月旦》上发信的形式,转述网友和他本人的奇异网上经历,使网络鬼故事有了特殊的魅力。

早期的《月旦》型网络故事虽也有真情感人,但生活面普遍狭窄单一,描写苍白粗糙,只注意故事情节,缺乏深层意义,或者说作品的深度不够。然而,无论以《第一次的亲密接触》为代表的《月旦》型网络文学作品在其艺术性、思想性方面有何不足,它们对中文网络文学发展的意义,都远远超出了其文本本身。

传统文学型是专业人士默认的小说创作形式。尽管《月旦》型网络文学以其新颖的形式、活泼的网络语言风格以及强烈的故事性吸引了数目可观的读者,但是传统作家认为部分网络写手和网络文学爱好者“不是真



正的文学青年”。网络上也有一部分作者认同传统文学的观点,他们不甘心当“写手”而要成为“作家”,对他们而言,网络只是一个文字的载体和传播形式,是与报纸、杂志等同的。他们的作品一般篇幅较长,语言平实、风格凝重,与其他网络作品短小、幽默、活泼的风格截然不同。他们是身在网下,心归传统,用传统文学作品的评价标准来要求自己。这类网络文学作品受到了传统文学编辑的好评,如龙吟的《智圣东方朔》、宁肯的《蒙面之城》等。

因在新浪网首发的《蒙面之城》而声名大振、并被冠以网络作家称号的宁肯在上网前就已经有了很长的创作经历。他的《青铜时代》作于1992年,《还阳界》(后改名为《岩画》)创作于1993年,这两个中篇小说成了后来《蒙面之城》中很有分量的两章。从时间上我们不难看出,不论是获得了第二届网络文学奖“最佳小说奖”的《岩画》,还是号称“超越痞子蔡”的《蒙面之城》,都不是在网络上生成的,读者随着主人公马格四处流浪,体会着人与社会的冲撞和迷惘,却很难寻觅到网络的影子。它们有着深刻的传统文学烙印,深沉、蕴藉,言语之外有更深刻的含义。由此我们可以看出其创作也是在网下完成的,虽然最终成书的版本已吸取了许多网友意见,但它依然是传统文学观念下的产物。最终,这部作品得到了传统文学界的广泛接纳,并获得了传统文学大奖。

传统型网络小说作品受到了传统出版媒体的青睐。作家出版社在新千年伊始推出了“文侠小说”《智圣东方朔》,后又出版《蒙面之城》,将两部网络作品搬到了网下,实现了网络文学作品与传统出版形式的结合。发表于网易文学频道的长篇作品《迷宫》,是一部以抗日战争为背景的小说,作者陈破让每一个字,都纪念一个被杀害的中国人。《迷宫》中出现的很多后现代文字游戏,以及它极长的篇幅、“结构先行”的特色、表达的隐晦性、文字的预示性,与强调“直观”、“效率”、“大众共享”的网络都格格不入。可以说,这个崇尚后现代的年轻人是将网络作为一块推行传统文学潮流的试验田的。



大众参与型是网络小说创作的主体形式。网络最大的特点就是开放性和包容性。各大网站几乎都有文学社区,有的作品由专门的编辑审阅后刊发,有的则可直接即时上网发表,有的定期进行专题讨论,有的还为较活跃的作者定做个人专集。网络故事型与大众参与型有一定的共性,二者的区别在于:前者对作品的内容和作者的网络观念有一定的要求,而后者对内容和表达形式无规范,体裁更广阔,能接纳更多写手。大众参与表现为对网络小说的关注、阅读、续接、改写、评论和转贴传播上。

因此,大众参与型网络创作容纳了最广泛的网民。以“榕树下中文网络原创大赛”为例,第一届参赛作品达四千多篇,第二届参赛作品达一万多篇,一年之间,数量激增五倍,可见写手们高涨的热情。获得新语丝2000年优秀作品奖的小说《木卫二》,可以算大众参与型中的佳作,它是一个融合了科幻色彩、武侠风格和周星驰式的搞笑等大学校园流行元素的爱情故事。但是,它在内容上与现实严重脱节,又缺乏故事情节,只能说表达了一种爱情理念和对生活的思考。小说构架也有极大的随意性。所以,大众参与型网络小说中可能有经典的词句、场景,却很难产生经典的文章。

然而,这并不妨碍其参与者力求提高创作水平的努力。例如,网上写手韩露的短篇小说《让岁月白发苍苍去吧》。以这个名字去搜索,在百度上可得到五个相关网页,早期网上约有五、六个搜索项符合《让岁月白发苍苍去吧》。试想,如果作者不提高创作水平,文章没有特色,在这信息的海洋里,怎么能不迅速被淹没?好文章能迅速被转贴到其他地方,传遍各地;平庸之作,即使贴在人气最旺的论坛,也没多少人理睬。在网上阅读,读者有绝对的选择权,作品能否留存,全看读者的口味。可见想成为网络写手并不那么容易。网上虽没有了发表的关卡,但要想真正生存,被网站转载,还得靠文章本身的质量,这比在纸媒上困难得多。

接龙游戏型体现为边文边玩的创作机制,是网络娱乐功能的体现。最具有写作和阅读交流实时性和交互性特点的小说是接龙小说。它完全



将读者与作者身份融合起来,每一个阅览作品的网友只要愿意,就能轻易跨越从读者到作者的界限。接龙小说充分利用了互联网络的即时性、互动性特点,使文学创作变成了一项集体参与的文学游戏活动。就像中国古代文人三五成群一起喝酒时行酒令、作顶针诗,只是喝酒变成了上网。因此作为一种网上创作类型,接龙小说深受欢迎并一直有人在探索,国内外都有不少例证。1998年10月,加拿大在互联网上举办了一个“全国小说”的写作活动。参加活动的作家有150位,代表加拿大全国15个省区的作家。150位知名作家在150个小时内完成了一篇集体创作的小说。小说的主题是“跨国故事”(悦读小说网转载)①。美国著名作家约翰·厄普代克与另外150名作家一起在网上合作完成了题为《故事由谋杀开始》的小说。1999年11月开始,新浪网与《中华工商时报》联合举办为期一年的接力小说活动。小说题目为《网上跑过斑点狗》,第一章由青年作家邱华栋、李冯、李大卫写作,其余由网民和读者共同续写,计划最终完成一篇六万字左右的中篇小说。小说试图反映互联网给人类的生活、工作、爱情带来的冲突与影响,揭示虚拟社会与现实社会之间的矛盾与冲突。这篇小说后来因网民和读者反应不积极等原因而夭折了。②总的来说接龙成功的小说很少。如,网易的《接龙文学》栏目中,曾有一篇名为《爱情是女人的江湖》的“10分钟在线接龙”,由网络作者黑可可与啦啦共同完成。创作从1999年10月10日15:00开始,到当天16:00结束,故事共分15段,两个作者每人一段,相互接续,以身处世界两端既是情侣又是刻骨仇

① 第一位作家凯文·梅杰为小说安排了一对男女主人公,同时又为他们安排了一个浪漫的场景:去夏日的海滨度假,身边还带着一条狗。第二位作家接过这个开头,顺手又增加了一个人物:在海边小屋旁独自补网的老头儿。游客与老人之间展开了交谈。第三位作家将金钱导入小说,他描写男子取出支票本,开出高价,企图收买老头。果然,老人将岩洞的秘密告诉了这对男女。接下去,一位作家描写出海的场面,颇具历险的色彩;女作家苏·斯旺则又添上一位“超越时空的女神”(加拿大文学女神悦读小说网转载)。下一位作家又将故事拉回到现实之中,让男女主人公面临小艇电池用光的危险。聪明的盖尔·鲍温为前面几位作家编造得已经有些荒诞不经的故事找到了一个合理的解释:这原来是那个男子的一场恶梦。最后,卑诗省的女诗人马斯卡雷夫讲了一个从祖父那里听来的关于加拿大的传说,为全篇故事完满收尾。

② 来源:转引自悦读小说网转载



人的口气接续故事。由于二人都采用内心独白的私语式写法,有的读者看得莫名其妙,该文章也没有引起很大的反响,但这种新颖的形式却值得重视。

接龙形式为接龙头、接龙身或接龙尾。一般提供几个简短的故事开端,介绍缘起,一两个主要人名,其余任凭广大网友接龙续写,每人续写需达到一定长度,内容可尽情发挥想象,只要能与故事相关,无具体要求。这种创作形式好处在于:一般网友时不时都会有一些奇思妙想,但又缺乏连缀成章,构建完整故事的能力。在这样的接龙故事中,常常有神来之笔,众多网友思想的闪光点在此汇集。而故事情节由于没有特定的人设计,则可能在创作的过程中产生意想不到的变化。其中的人物命运也颇多曲折,可能在前一位作者笔下已经死了,又在后一段中死而复生。

以经营电脑游戏为主的游戏厂商和网站也会积极参与。如红月公司曾发起“文字接龙大赛”。通过网络游戏的故事背景将不同网友结合到一起,根据漫画的故事背景改编其游戏小说:参赛者必须根据主持方提供的红月小说为基础,由此向后续写。这类作品与一般网站的故事接龙不同的是:一般文学网站由于技术限制,只能刊登纯文本作品,而专业游戏网站提供的接龙中,一些字、词、句可用漫画符号、表情、形象或其他作者自己绘制的图片来替代,体现出自己的独特感受和创意,充分利用了网络高科技的优势,真正体现了网络和小说的结合。

完全网络型是充分发挥网络的非线性超链接和多媒体运用的功能进行小说创作。这是网络与小说最亲密的接触形式。完全网络型小说可具体分类为:超文本作品、非线性作品和多媒体作品。

超文本作品利用了网络可进行纵深化阅读的特点,将原文本所涉及的所有信息编织成为一个新的超文本结构,其中几乎所有的人名、地名、词汇都有链接,指向交互的阐释、评论和说明。在这种文章背后,读者可以明确地看到一个巨大的信息网络。而对此类文本的阅读,一不小心,就会越走越远,仿佛深陷入网络中。



非线性作品没有预先安排好的开端、发展或结尾,读者可以在基本情节中发现许多路径,然后自由选择某一路径,使故事发生。因此,读者不是按作者的意志从头到尾顺序而读,而是自己选择,等于参与了情节的演进。^①

多媒体作品需要作者有一定的网页制作基础,因此创作尚不繁荣。首发于华语互联直播立体台的《我的一生》是其代表。它用一个男孩子的口气和几十幅可爱小巧的贴图、动画组成,极其形象地叙述了主人公平凡而快乐的一生。作品被网友咆哮转载到网易文学社区后,立刻受到大家的好评。《我的一生》很简短,可以说是文学的雏形,但它的出现无疑是一个很好的征兆,预示着多媒体网络小说广阔的前景。再如,超文本互动多媒体小说《一个不可思议的梦》,包括一个不可思议的梦、未完成的画像、初次相见、爱情开始、被禁止的爱、意外的离别、离家的路、现实和梦想的距离、无尽的思念、爱情伤痕、命运的交汇点、命运的塔罗牌、无止境的旅游、无法忘却的悲伤、魔法般的爱情、缘分的天空、无法避免的命运等共计 15 幕(相当于 15 章节),点右上角的“幕”字就可以自由选择自己想看的一幕,也可以顺序点击序号观看每一幕的内容。小说配有背景音乐,还有随着情节发展点击或非点击某个字符按钮出现的各种声响。游动文字点击超链接影音画面,看小说简直像看电影。画面上手机铃声提示有短信时点击键符可以收看短信内容,听有声语言。还有各种互动环节,诸如请读者抽取任意一张牌,抽后,会显示出一段预示性文字,像是扑克牌算命一样。这个时候,像是在玩游戏而不是在读小说。然后她自己抽三张牌算一卦。日记本配有影音画面,可以点击翻阅等等。请看图示:

^① 例如鲍勒创作的“~~岳~~ ~~雅~~ ~~之~~ ~~缘~~ ~~城~~”,有两种读法,点击以“幼稚”开头的人读到的是一对年轻人初吻的故事,而点击以“老练”开头的则会看到一起谋杀。两种情节在一个叙述框架内交织进行,用作者的话说,读者可以“用自己的方式在故事创造的空间里游走”。鲍勒是美国 ~~丹佛~~ ~~大学~~ ~~的~~ ~~教授~~ ~~再~~ ~~超~~ ~~文本~~ ~~小说~~ ~~讲~~ ~~习~~ ~~班~~ ~~(~~ ~~今~~ ~~再~~ ~~不~~ ~~称~~ ~~为~~ ~~超~~ ~~文本~~ ~~小说~~ ~~讲~~ ~~习~~ ~~班~~ ~~)~~ ~~的~~ ~~学~~ ~~员~~ ~~。~~ ~~该~~ ~~班~~ ~~学~~ ~~生~~ ~~学~~ ~~习~~ ~~的~~ ~~不~~ ~~是~~ ~~传~~ ~~统~~ ~~的~~ ~~文~~ ~~学~~ ~~理~~ ~~论~~ ~~、~~ ~~写~~ ~~作~~ ~~技~~ ~~巧~~ ~~、~~ ~~而~~ ~~是~~ ~~怎~~ ~~样~~ ~~把~~ ~~在~~ ~~网~~ ~~络~~ ~~上~~ ~~传~~ ~~递~~ ~~音~~ ~~乐~~ ~~的~~ ~~音~~ ~~频~~ ~~和~~ ~~传~~ ~~送~~ ~~图~~ ~~画~~ ~~的~~ ~~视~~ ~~频~~ ~~融~~ ~~入~~ ~~文~~ ~~本~~ ~~。~~ ~~在~~ ~~这~~ ~~被~~ ~~冠~~ ~~以~~ ~~“~~ ~~工~~ ~~作~~ ~~间~~ ~~”~~ ~~为~~ ~~名~~ ~~的~~ ~~地~~ ~~方~~ ~~产~~ ~~生~~ ~~的~~ ~~作~~ ~~品~~ ~~、~~ ~~自~~ ~~然~~ ~~也~~ ~~有~~ ~~了~~ ~~“~~ ~~工~~ ~~程~~ ~~”~~ ~~的~~ ~~色~~ ~~彩~~ ~~。~~ ~~他~~ ~~们~~ ~~的~~ ~~作~~ ~~品~~ ~~有~~ ~~“~~ ~~声~~ ~~”~~ ~~有~~ ~~“~~ ~~色~~ ~~”~~ ~~、~~ ~~可~~ ~~以~~ ~~说~~ ~~侵~~ ~~入~~ ~~了~~ ~~影~~ ~~视~~ ~~领~~ ~~域~~ ~~。~~







以上几种类型,既有各自的特色,能独立成类,又相互依存,它们之间有着千丝万缕的联系。

第二节 网络小说的特点

网络小说是传统的小说形式和网络传播方式结合的文学现象。网络、计算机成为书面语言新兴的物质载体和创作工具,网络的虚拟性、匿名性以及月月和悦(聊天室)的语言交流方式等因素都使网络小



说体现出独特的“网络”特点。欧阳友权在《网络文学：挑战传统与更新观念》一文中提出：作家身份的网民化、创作方式的交互化、文本载体的数字化、流通方式的网络化和欣赏方式的机读化等，是网络文学的外在特征；文学存在方式、创作模式和价值理念的变异，则是网络之于文学的内在变异。正如他的分析，在传统小说的参照下，网络小说从里到外表现出明显的特征。网络小说的创作队伍、小说文本呈现、语言运用、读者对象、作者作品和读者的关系、流通机制以及小说的创作理念和文本的社会价值都有自己的不同之处。

从中国网络小说十多年的历程看，网络小说写手队伍的主体是那些经常上网的青年男女。网上深受欢迎并广为流传的小说都是由这些上网者完成的。如前面提到的痞子蔡的作品、“五匹黑马”的作品。1994年以前的网络写手往往以理工科背景的居多，几乎没有文学专业科班出身的人。他们的创作让我们感受到所谓精英文学、严肃文学与新新青年的距离和高雅小说的缺失、通俗小说的随网流行，看到新时代的民间文学树立了自己的形象。但这种现象是暂时的，1994年以后网络小说文学专业写手的出现和传统专业作家（如周洁茹、白先勇、余秋雨）对网络重要性的认识提高，文学的精英胚芽开始萌发，网络小说在思想性、艺术性、时代感、可读性等方面都有了提升。

网络小说的读者群也很明确，就是那些经常上网的青年男女。作者群和读者群是同一类型的人，他们的年龄和知识结构、生活情形、社会阅历属于同一层次。读者对小说持浏览态度，阅读是消遣，评论是宣泄，而不是膜拜。这是与传统文学截然不同的地方。从某种意义上说，网络小说的创作题材和语言风格具有时代特色，能以最快的速度反映青年人社会生活的时尚风貌和年轻人真实的情感世界。网络小说是更贴近新新人类的文学，是更能引起他们共鸣和认可的小说。

在文体风格方面，网络小说的文本呈现考虑了网络阅读习惯。网络小说是通过计算机上网后阅读的，看屏这一特殊的阅读方式决定了网络



小说一般具有篇幅简短、节奏明快、情节动人、语言幽默、风格新异的鲜明特点。你会发现,网络世界是一个信息极度丰富(甚至过剩)的世界,人们更多的是在浏览而不是在阅读,要想在如此之多的信息中获得读者的注意和兴趣,网络小说必须具有足够的吸引力,必须触及读者敏感点和兴奋点。

从网络小说生产制作到读者的流通过程考察,传统小说的流通过程是创作、投稿、修改、编辑、发表、出版、销售的过程,具有较长的周期性,是很慎重很严肃的,有着一套完善的选择办法。除了文学作品本身的思想性和艺术性之外,决定其是否能够面世的作品外因素还有很多很多,比如编辑大人的个人好恶、文坛派别的门户之见、一段时期的流行时尚等等。

而网络小说的流通就相对更宽泛、更公平、更快捷,随写随发,没有专业的文字工作者对其进行择优汰劣,没有出版周期和版面页数限制,不必发愁硬盘空间不够用(当然,对中长篇小说,网站会从方便阅读等角度做加工),没有稿酬,网上小说的取读,大多完全免费,对流通者和读者都免去了经济负担。与传统不同,网络小说的形式多样,往往肆无忌惮,笑骂嘲讽,汪洋恣肆,多姿多态。那种自由度,是摆脱了“主流文学”种种束缚的飞翔。

此外,与传统小说相比,网络小说的检索也十分简便。好的小说作品,越陈越香,赛如酒窖,但是累积起来,查索就是难事。传统的做法,是作者另行自己出书,各自归类。网络小说则避免了这条老路,一般都是利用电脑技术分文别类,或单独或合集的方式,存取自如,查阅方便。

当然,总体上来说,网络小说的文学水平不是很高。在没有专业培养、竞争压力和名利报酬的影响下,网络小说也许产生不了传统文学意义上的经典名作,承担不了传统文坛应有的社会角色和时代使命。但作为新时代通俗小说的主体,在传统文学日渐衰落并对日常生活逐步远离之时,它也许会像 19 世纪的通俗小说一样,在我们的生活和文坛上留下新的文化消费篇章。随着网络的不断发展,当网络真的成为人们更习惯和



熟悉的媒体时,可以断言网络文学将成为文学流通的主要方式。街面上将不再会有那么多种类和数量的杂志和书籍。也许几乎所有的文学刊物都将变成一个 懵懵网页,文学作品的流通完全电子化、网络化了。读者也将进行付费阅读,作者也获得稿酬,网络小说的生产和消费将步入正轨。^①

按照文学理论的作者论、读者论、作品论观点,从作品论的角度看,网络小说的特征有:

一、写读交流的实时性和交互性

网络小说起步阶段的状态表明,网络的开放性、交流的迅捷性,带来了网络原创小说文本的开放性,也为实现写作与阅读交流的快捷性、共时性创造了条件。从理论上讲,每个参与沟通的网民,都拥有话语权,都可以成为一个作者。网络写作的自由和网络的时效性、开放性,将作者和读者联系到了一起,也使作者和读者“交互式小说”的出现成了可能和现实。网络小说总能得到许多及时的反馈,小说文本在发帖状态下,读者可以实时进行跟帖,与作者进行交流,或评论,或修改文本续帖,读者、评论者、作者共同构成了小说文本的创作者,处于一种共时互动之中,消弭了三者的界限,颠覆了作者、读者的概念,也颠覆了“原创”的概念。传统的个体创作就变成了交互式集体创作。比如,花脸道网站的“花脸道双媒互动小说”就是由几十位写手甚至数百名网民集体创作接龙,按每日更新的方式共同完成一部小说的。

由于在网络之间开放传播与多向互动,小说就成了人人可以互相玩赏、共享的精神资源和侵权对象。例如,痞子蔡《第一次的亲密接触》贴出来后,马上有人冒名和更名贴出了《第一次的亲密接触》、《第二次的亲密接触》……《第 灶次的亲密接触》等。

最具有网络写作和阅读交流实时性和交互性特点的小说是接龙小

^① 《我看网络文学》,邢育森于 贰零零叁年 愿月 圆袁日。



说,可以实时实现私人化交流和公共化交流的双重便利。接龙创作使网络小说在“生产方式”上也呈现出变革姿态。一个作者开了头,第二、第三、第四……个作者接着续写。这既不是“头脑风暴”的灵感撞击,也不同于创作班子的分工合作,前面没有给后面任何规定性的交待,后面完全按照接到的“暗示”展开联想。扑朔迷离的逻辑流淌,超越了“意识流”,闪换着“蒙太奇”,一番“接龙”下来,在偶然与暗合中,跃动着一种不言而喻、意会传递的信息链条。这在无意中发掘了天趣,偶合了“超其象外,得其环中”、“信笔挥洒,自然有致”的东方古典美学意境。当然,接龙的结果,有的浑然一体,有的支离破碎,有的锦上添花,有的狗尾续貂。但这种从“方式”本身绽出的情趣、从“过程”本身弹出的玄妙,是对“创作是个人独特思维”这一悠久传统的冲击。

二、文本结构的超链性和简短性

电脑产生的数字化信息是立体的,高度个性化的,多媒体技术使网络原创小说的多向度发展有了可能,可以在文本中嵌入声音、图片和图像资料等,避免了纸媒文学平面性、僵硬性的弊端。如在科幻小说《火星之恋》中,作者插入了音乐、图片和音像资料,读者在阅读文本时,只要轻轻点击鼠标,就会弹出一段梦幻般的音乐、一幅美国航天探测器从太空发回的火星表面照片或者几秒钟的美国宇航员登上月球的音像资料。这些都直接震撼和刺激着读者的感官,是传统小说无法比拟的,也在传统的平面叙述基础上打开了一个立体的窗口。这种网络小说作品就是利用网络的多媒体功能、超文本链接形式和网页的交互特点而创作的。小说内容的延续、情节的拓展通过许多个 ~~增建~~ 网页进行单向、多向链接延伸,从一个小说文本的阅读可以链接到小说有关的评论、作者、出版情况,可以链接到小说文本背后有关注释、插曲、图片等各种资料,可以链接到相关主题的小说文本去阅读。如网易文化频道的小说、新浪读书频道的许多中短篇小说等。网络小说的简短性表现在篇幅和语句两个方面。它们都受到屏



面语形式的限制,还要考虑到网民读屏的视觉体验和心理感受,即篇幅过长的作品将有可能降低或消解读者的阅读兴趣。在开始阶段,网络上流传的中长篇小说屈指可数(如痞子蔡的《第一次的亲密接触》、尚爱兰的《永不原谅》、今何在的《悟空传》等),但随着时间的推移,中长篇小说数量不断增加。当然网络短篇小说始终超过中短篇数量。对于中短篇的处理,实际上从一开始就注意了读屏的特性,化长为短,将其每一章编辑为一个个短节的~~增建~~页面,有的还加了小标题,有的还在页面上插入~~链接~~广告,以增强读屏的视觉效果。新浪读书频道的许多中长篇小说就作了这样的处理。粘短为长的手段就是超链接短文本。

文本语句简短性的表现是短句多,省略句多。聊天语体、短信语体、表情符号、数字符号、标点符号、网络流行语的大量使用,使小说文本语言呈现出简洁明快,新鲜活泼的特色。如许思窈《一年半载》中的聊天描写,胡婕青《眼睛》中关于聊天和发伊妹儿的记叙,吴倩在电脑前继续编织美丽的梦,写下《网络情缘》。

文本篇幅的简短性表现在网络小说生存空间的灵活、可变。网络给写作者和读者一个十分灵活的空间。在内容安排上,网络小说的独到优势在于,网络允许作者每日增写新的内容,作者可以不断地续写下去,直到不想再写。读者可以在网络上跟踪阅读,作者写一章,读者就可以阅读一章。

三、叙述语言的灵活性和丰富性

网络原创小说叙述语言的灵活性、丰富性是全方位的,可以从小说标题制作、作者和小说人物的网名、小说人物语言、叙事者语言、语体风格、句式变化等几个方面来体现。常见的形式是三种:第一,作者或叙述者语言的书面化和小说中人物的口语化结合。小说中生活语言可能被直接“破格”提拔为“文学语言”,展露出大众化和口语化;这在一定程度上迎合或满足了大众追求通俗、浅白的审美风尚。例如《宋江的幸福生活》:



猴年马月的一天深夜。“好又来”心理诊所空荡荡的,宋江坐在螺旋椅上已经晃悠了两个多小时,什么事也不想做,呆呆地望着办公桌上的日历,想着心事。“唉!历史的车轮滚滚向前,俺宋江却原地踏步,一事无成!可悲!可怜!”突然,“咚咚咚”有人敲门。“谁啊?”“我。”是个年轻姑娘的声音,好好听。宋江“腾”地站了起来,一扫连日阴霾,喜笑颜开:“哈哈,稀客稀客!什么风把你吹来了?”拉开门一看,是个红衣女郎,四围凹凸(加上腿肚子),曲线玲珑。只是——没有脑袋。“鬼啊!”宋江吓得回身就跑。红衣女郎幽幽地说:“我——不——是——鬼!”“那那那那为……为什么没没没没脑袋?”宋江的牙齿在颤抖。“我是个模特儿,身材太高,脑袋卡门框外面了!”一场虚惊!姑娘一猫腰走了进来,果然身材高挑,一对大脚,穿着时髦,染着黄毛。最可喜的是,她还是个波霸。宋江“咕咚”一声咽了一斤口水:“身材魔鬼,一生无悔!”红衣女郎马上摆了一个姿势:“你看你看我的胸,注射以后很成功!”宋江说:“再来个侧面!”“韵运!怎样?曲线弯不弯?”“前凸后翘,很有疗效!”^①

第二,对话和独白、旁白的方式相结合;例如《缺钙水浒》剧本化的叙述:旁白、洪太尉、道长、众道士、记者等人物语言对答风趣,令人捧腹。何从的《非常假期》,开头以第三人称介绍男女主人公面包和黑天鹅(黛),是一种旁白性的叙述。接着,黛以第一人称自叙:“我是个模特儿,身材太高,脑袋卡门框外面了……”读者像在阅读黛的私人情感日记,倾听一种内心的独白。接下来依然如此,只不过主角换成了面包。第三,外来语、流行语、各种符号的使用相结合。例如“爱情有风险,入市要谨慎。我倒还确实是在持币观望呢。”(李寻欢《一线情缘》)

网络小说的语言淡化语法结构,短句多,省略句多,简练通俗。例如《男原岁的爱情》(作者:王依然,网名:男原岁):

① 来源:网络小说《男原岁的爱情》。



源岁,我只有源岁。还未成年。有这样一个对话:女孩对男孩说:我好像病了。辶吗?真好……辶?为什么?辶因为我从不生病。辶你生了病,我去照顾你,好吗?辶。但是,要等到源年之后才行……辶年之后?为什么?辶时的我们愿岁啊。我终于明白。原来我们被年龄束缚。

网络小说的叙事语言有粗糙、戏谑、随意的特点,它悖逆了传统小说语言的特性,但却恰是其灵活性和丰富性的最好佐证。戏仿、仿词艺术表达几乎成了一种造句的方法和策略。这些语言在网络小说里如此常见、如此随意:“这次第,怎一个爽字了得”、“阿泰大吃一惊,狼容失色”、“我真是遇人不俗”、“正所谓恐龙嘴下死,做鬼也风流”、“不听情圣言,失恋在眼前”(《第一次的亲密接触》)。上述语言特点使网络小说的主要接受效果是使读者发笑。与其他网络传播的不同之处在于,除了传播内容本身的可笑以外,网络小说的“搞笑”是通过戏仿等种种修辞手段和表达方法发掘、凸现内容的喜剧性因素而实现的。

四、情节模式的松散性和新异性

在网络小说创作的全民性和交流的实时性大背景下,一些颇有见解的“写手”和读者应运共生,网络几乎成了“新新作家”自由抒写心灵故事和激情的园地。网络小说作者似乎是即兴写来,随意涂鸦,懒得去考虑什么情节结构问题。邢育森的网络小说《活得像个人样》便是一个典型。小说中的“我”自称为“变态狂”,他的行为和他的思绪一样乱七八糟。小说于是就在这乱七八糟中展开情节。作为一种相对独立的文学形态,网络文学尤其小说的结构显得较为松散,情节缺乏严谨性,读者不太容易清晰地把握网络小说情节的发展阶段。顾湘的《点击源岁》是在网上原创的小说。作者用“紫霞”的名字与一位叫“丁丁”的网友进行网上交流,随着岁月的流逝,两人产生了感情。而这部小说就是把他们网上交流的形式——一个个帖子搜集起来,记叙了他们之间发生的故事。这种随意自



在的写作状态和读者自由抒发情绪相影响而诞生的小说,自然催生了文本情节松散性的特征。那些非爱情题材的网络小说,有时连某种模糊的结构模式也看不到,有人称之为小说创作的散文化倾向。小说的松散性和散文化倾向与作者的写作内容、状态和情绪有关。例如,安妮宝贝《安妮宝贝文集》、《告别薇安》、《八月未央》以缀段式的松散结构,将一段段充满感性的个人心曲诉说式的情节联成了故事。《蔷薇岛屿》是安妮宝贝的第四本书。上海、北京、香港、越南、柬埔寨……一路行走,在旅途中拍摄的照片及写下的文字,留下时光和幻觉的印记。这是一本关于旅行、爱和生死的影像书,像一本散文游记。^①在《二三事》自序里,安妮宝贝说:小说写的是“两个在陌生旅途中邂逅的女子。各自生存的阴影。信与不信。记忆所代表着的遗失和记得。最终,她们又走回到旅途之中。在这里,旅途亦代表时间。”关于小说的情节模式“最后决定推翻在结构叙述上的企图,先恢复出一个纯简的文本。因为纯简,文字构筑了一种自然的走向”。“我说,这本小说在设定一种疑问,试图解答,或者只是自问自答。结构散漫,如同记忆。因人的记忆就是从无规则,只是随时随地。”^②小说的标题也是几个相互关联的人名,因而,与其他网络小说一样《二三事》也是散文化结构模式。

网络创作、交流的高度自由性,使小说写手可以充分自由地进行语言词汇、叙事风格、情节结构、文体模式等各种新异性的探索。小说的模式有文体模式和故事模式两种,文体模式指话语系统的不同结构形式形成的体裁特征。故事模式也可以说是情节模式,它跟题材有关,比如言情故事模式、玄幻故事模式等等。网络小说在文体模式和故事模式上都表现出了新异性的积极探索。网络小说写手对生活真实的直接挪移,避开虚构,天然质朴;直观印象和直观感受相结合,打破了体裁疆界而随意融会。例如,中国大陆另类写作、“大话西游体”小说的代表作《悟空传》是网络

① 来源:网络文学资源库,地址:www.17k.com

② 来源:网络文学资源库,地址:www.17k.com



小说的杰出文本,它之所以在网上广为流传,是因为这本小说在经典小说《西游记》的背景上和今天的中国和人类文化背景下进行了一种创造性的转换,采用了后现代的小说艺术形式,在创作形式、小说叙事和语言运用等方面,进行了创新,开创了一种新的小说道路。玫瑰水手的《重庆孤男寡女》则追求了一种剧本化的文本方式。所谓剧本化小说,顾名思义就是用一些戏剧中常用的艺术手法来创作小说,使之具有一种更加独特的意味。笑到抽筋儿的《缺钙水浒》同样也是剧本化的小说。少君的小说体现出新闻性的特点,是一种“新闻体式小说”。痞子蔡的《第一次的亲密接触》、《雨衣》、《夜玫瑰》、《亦茹和雪珂》等等小说,是具有书卷气的诗体化小说,《亦茹与雪珂》特别经营爱情的比喻,可说如诗如画,让人览书之余,心情沉淀冷静,意犹未尽地享受爱情萌芽的芬芳。任晓雯的《女人的长头发》采用随笔加学术论文式的方法。嘉骥的网络小说《一个声讯小姐的隐秘日记》以日记体的形式,记录下当代某些年轻女性群体的生活现实。有人把这种将信和日记、诗歌直接应用到小说文本,实现一种跨语体行动的现象叫做“语体亲合”^①。现在更出现了短信体小说和手机小说等新形式。

故事模式因题材不同,在结构上往往呈现出一些松散的依稀可辨的模式。体现在网络爱情小说作品中,叙述方式大体上还是按顺序进行的。如蔡智恒的《第一次的亲密接触》、李寻欢的《迷失在网络和现实之间的爱情》、安妮宝贝的《告别薇安》等。署名为“山风中的野百合”的《不变的永远》,叙写女主人公“野百合”与男主人公“山风”的“网恋”经过,这次失利的爱情经历读来十分凄婉,李寻欢的《迷失在网络和现实之间的爱情》中的男主人公网名叫“乔峰”,女主人公网名叫“风影”,他们的爱情故事则让人感到轻松、欢快。这四对细节不尽相同的青年男女之间的爱情故事,有一个大体的套路:男女主人公在网上聊天,彼此投缘,然后产生好感,萌生爱情,然后以不尽一致的方式在网下见面,继续发展……

^① 高群:《众语喧哗与语体亲合——网络小说语言初探》,载《修辞学习》1999年第1期。



第三节 网络小说的语言

网络小说语言在兼容传统小说语言的同时,也刷新了传统的小说语言。由电脑术语、符号、谐音、数字、戏仿流行语等杂糅的“四不像”大行其道,在幽默风趣中透露出机智灵活与别有用心,让人看得似懂非懂。如“蛋白质”指“笨蛋、白痴、神经质”,“尴尬”一定要说成“监介”;“学困生”特指“一学习就犯困的学生”,网络新手则被称作“菜鸟”,在网上乱留言叫“灌水”;“再见”意思是“再见”;“:)”表示大笑;“:?”表示撇嘴;“哥哥妹妹姐姐弟弟”分别表示“哥哥妹妹姐姐弟弟”;“气死我了”表示气死我了;“不要生气”表示不要生气;“亲亲你抱抱你我我爱你”表示“亲亲你抱抱你我我爱你”,另外还有充满感情色彩的词语,例如,中国特色的“猿粪”(缘分)、晕(看不懂)、靠(不满)、灾祸(有钱佬)、拍砖(提意见)、顶(支持)、狂顶(强烈支持)、流口水(羡慕),随手打开一篇网络小说,你都能发现一大串在网络上约定俗成的符号,这些符号的传神和新颖,极大丰富了小说语言的表现力,显示出耘语言的全新特征。

著名作家汪寒认为网络小说的语言虽然貌似活泼生动,但过于粗糙杂芜、拖沓冗长,调侃痕迹过重,痞味十足,缺乏简洁明快精致的语言,生造词语过多过乱,有些词语有违语法修辞逻辑,网络小说语言的净化已势在必行了。^①但是,正如网络写手铁牛所说:“任何语言,只要便于人们沟通交流,能获得大多数人的认可使用,就是一种成功的语言”。^②生动有趣的网络小说语言其实和相声、小品一样,也是语言魅力的体现。很多畅销的网络小说如《第一次的亲密接触》、《理工大学的风流往事》、《猪八戒日记》里充斥了“美眉”、“青蛙”这样的网络语言,读来让人耳目一新,如

① 燕山樵夫:《网络小说,你充啥大瓣蒜》,《网络文学》2000年第1期。

② 同上。



果把这些词换成正统的表达,它的可读性就差很多。

下面从文本构成的角度谈谈网络小说的语言问题。

一、网络小说题目制作用语的特色

网络小说的题目用语形象、通俗,有点暧昧,拓展你的想象,吸引你的眼球。在审美上制造着一种“发乎情,止乎礼”的君子之“淫”,使人情动于中,思生于外。

网络小说中,除了武侠、志怪、惊险等非现实种类,几乎无一例外,主题都是男女之事,即使主题不是,其中也夹杂了大量关于“性”的话题和过程。

有人说,网络小说有相当一部分是不健康、不检点的,是呈现病态的。先不说内容,就说题目吧,太俗太艳太花哨,荷尔蒙含量过高严重超标。你看看这些题目《性感单身女郎》、《地产老板和身边的女人们》、《婚姻之痒》、《激情越位》、《强奸》、《湿情》、《就想把你哄上床》、《少年几段风流事》、《沉重肉身下的渴望》、《肉体开始 爱情结束》、《谁的荷尔蒙在飞》……太多了,满目皆是,不胜枚举。犯了当今网络小说的通病——情欲亢进多动症,似乎现在的人,对什么都麻木了,只有说“性”才能提得起兴趣来,而写作者们为了吸引眼球,也总是挑这一类题材来写,从题目制作和小说开篇就故意使用一些接近色情的语言和情节。^①比如,“下半身”诗群代表诗人李师江的网络小说《爱你就是害你》,被称为“城市感官小说”,光看小说的目录,不是“三角关系”就是“第一次神交”或者“搞关系”、“无性同居”、“谁想当张霞的鸭子”等。

为什么会这样呢?网络写手铁牛说,网络媒体与传统纸媒出版物,是存在显著的不同特点的,一本杂志或一本书,翻到目录页,所有篇目历历在目,尽收眼底,是静止不动的。在网络媒体上就截然不同了,它的目录页是不断刷新变化的,是动态的,在一些比较火的小说版面,每日上稿量

^① 燕山樵夫:《网络小说,你充啥大瓣蒜》,来源:网络搜索,略有删改。



至少几十到几百篇,甚至也有上千篇的时候,每篇小说题目在首页驻留时间是相当短暂的,为了提高点击率,吸引大量网友们来阅读自己的作品,写手们在酝酿构思推敲小说题目时,自然是十分讲究的了。不能望题生义,若进去仔细阅读,会发现内容一般都是干净卫生的,其清洁程度有时远远超过传统小说的描写。传统小说也可以举出许多例子,莫言的《丰乳肥臀》,池莉的小说《有了快感你就喊》,这题目煽情力并不比网络小说逊色吧!而在卫慧的《上海宝贝》中,颓废淫荡的描写深度,网络小说也要相形见绌。^①

一些网络创作者已经开始在认真思考这个问题。有名的网络作家“瞎子”在一次访谈中说:“写男女问题也是提高过程中必须经历的。等把这些以前没写过的统统发泄完了,自然会有人想写更深刻的东西。”^②

二、作者和主人公的网名的语用特色

网名是现实社会中人的姓名在虚拟空间的特殊变异。网名是网络时代的产物,是一个人网络生存的标志。在网络中,你可以没有性别,没有年龄,没有特征,但是,你不能缺少一个网名。网名,就是你在网络上使用的名,它是上网的必需品。网名是你信息的载体,“网上无人知道你是一个人还是一条狗”,网名即是你!

在《聊天室的故事》里专门有一段罗列网名的记叙:“晚上的聊天室是最热闹的地方……又多了好多人——心明、叶开、栽栽、小雨、小得、青鸟、小偷、紫君、小红帽、小妖精、敬庭、甜蜜、泪月、思泪人、网缘、小航、望天儿、快乐草、一条死鱼、为你钟情、小盘、只错一次、蓝鲸、婉儿、天涯浪子、小剑、兰鸟……”这些网名都是网民们在网络这个虚拟空间掩饰真实身份的虚假代码。

网名作为网络小说语言的一个重要部分,其最显著的语用特色有三:

① 燕山樵夫:《网络小说,你充啥大瓣蒜》,《网络文学》2000年第1期。

② 《网络小说何时不再感“性”趣》,《网络文学》2000年第1期。



网名是作者隐藏真我、张扬个性的体现,是网络世界不可缺少的语码,更是网络小说中刻意营造的情节亮点。网上小说作者是匿名的,是谁已没有什么意义。网名只是一个标定的符号,例如,《源岁的爱情》作者:王依然,网名:凉藻;《猫城故事》作者快乐魔鬼,《灰锡时代》作者云墨;《葬》,《悟空传》作者今何在,《迟到的戒指》作者人面桃花,《花焚》作者刀丛中的小诗,《丑陋》作者青月僧等等,李寻欢、宁财神、安妮宝贝、痞子蔡、心有些乱、何员外、黑可可等网络写手的名字都不是真实姓名。在《第一次的亲密接触》里,男女主人公与传统文学中的人物相比,自始至终没有出现现实生活中的个人专有代号——姓名,取而代之的是网络社会中“网虫”的特殊标识——网名。男主人公叫“痞子蔡”,还叫过“爱你一万年”、“深情的笨拙”、“浪漫是我的绰号”、“敢笑杨过不多情”、“你若不想活我也陪你死”,女主人公叫“轻舞飞扬”。这些网名非常奇特,非常新颖,非常诡谲。男女主人公的网恋就在“痞子蔡”对“轻舞飞扬”这个网名的遐想中展开,这也是网民醉心其间的重要因素。

第二,网名的信息分辨率极低。现实生活中人的姓名总是负载着一定的信息,姓氏、性别、时代、民族、价值取向等,而网名则有意回避这些信息,甚至故意混淆信息。“将真事隐去,以假语称言。”从网名上,你辨不出男女,分不清老幼,搞不懂是中是洋,面对的只是一大堆符号。“网易大妈”可能是一个18岁的小伙子,“老槐树”却是50岁的小姑娘。所以在网络小说中,常常可以因网名的隐蔽性演绎出一些很幽默的情节和戏剧化结局。在《绝对在乎你》中,男主角曾被女网友“风雪梅”的美名打动,



第一次去约会她 ,玩味着网名“风雪梅” ,遐想着她的娇媚冷傲 ,婀娜多姿 ,心里有多少期盼多少憧憬 ,谁知一见面却是 :“天呀 ,一张很离谱的脸呈现在我的面前。如同一桶放在冰箱里一两年的冰水从天而降浇到我的头上 ,我心灰意冷……她对我妩媚一笑 ,露出了蛀牙 ,我差点昏死过去。”如果没有网名 ,能构建这样的戏剧色彩吗 ? 难怪有许多资深网虫悲叹 ,网络空间虚幻而美好 ,现实社会真实而残酷。

第三 ,内容恣意 ,形式多样。网民热衷于“爬网”的最大理由就是减轻现实生活中的压力 ,寻求一份虚拟世界的轻松享乐。在网络上他们可以最大程度地释放自己 ,光明的 ,阴暗的 ,高尚的 ,低贱的都能呐喊 ,虚拟的网名实际上是他们发泄的一种符号 ,也是网民心态的反映。其次在网络空间 ,最大的财富就是别人的注意力 ,要钉住别人的目光 ,非创新不可。各类网虫铆足了劲在网名上大显身手 ,网名字体、风格、手段多种多样。

长短短短的网名精彩纷呈 ,短的仅有一个字 ,像恋人们的昵称 :“咪”、“蛙”、“磐”、“暖”、“风” ;长的则可以有五个字以上 ,甚至有十个字的 :“此情可问天”、“未眠读小说人”、“一箭穿透你的心脏”、“你若不想活我也陪你死”、“空洞的躯体 ,呆滞的眼神”等等。大雅大俗的网名赏心悦目 :“夏雨”、“紫丁香”、“漓江烟雨”、“雨夜玫瑰”、“你是风儿我是沙”、“咖啡夜”、“雾里看花”、“天涯飘零人”、“纤纤蝶舞”、“红袖飘飘” ,充满了诗情画意 ,显示了作者的文字功底 ,雅得让人怦然心动 ,让对方一看就能理会自己是一个柔情的人 ,一个多情的种子 ,真正流露了自己的机敏和诙谐 ,风趣与睿智 ,这些机灵与妙趣给生活带来隽永的诗趣和理趣 ,满足了自己的虚荣心。“野猫”、“怪味豆”、“公鸡下蛋”、“土豆马铃薯”、“酸菜”、“酒肉和尚”、“北京农民”、“我没结婚”、“杀猪专员” ,俗得令人瞠目结舌。此外还有洋文网名、数字网名、中西合璧网名、汉语拼音字母杂汉字网名 ,叫人应接不暇 :“~~配~~赠”、“~~砸~~蛋”、“~~苑~~缘”、“~~猿~~愿”、“~~最~~爱阳光灿烂”、“~~林~~翼瑄→~~齐~~Ω”、“深情的~~分~~裂”、“~~狼~~配~~云~~”、“~~团~~匪哥”、“~~人~~爱上麦兜☆”等。最走俏的网名还是那些影视、明星、文学作品中的人物名字。



在许多解构文学名著,消解经典形象的网络小说作品中,主人公的姓名常常采用名著人物姓名,借以演绎新的故事,如《悟空传》。网络作者将千姿百态的网名,融进网络小说中,用它时而链接情节,时而展开联想,时而设下伏笔,时而凸现幽默,提炼出了网络小说的文采、文趣。

如在《绝对在乎你》这篇小说中,作者写道:

“‘绝对在乎你’,是我扮纯情时候用的。”“‘没爱怎么行’这名字是我装浪子时候用的。”“当我化名为‘绝对在乎你’时,我是一位不得不与女友分开的苦命男孩,虽然她离我而去,但我至今仍想着她,海誓山盟,痴心不悔……‘没爱怎么行’隆重登场,我摇身一变,成了一位不良少年,出生在破碎家庭,从小混帮派,初中为一个‘义’字打架被学校开除。”“再怎么有个性的女人,也逃不过‘绝对在乎你’和‘没爱怎么行’。”“正当我游戏人间,心情舒畅时,遇到一个强劲的对手‘湖面之舟’。”“第一次遇到她时,我化名为‘绝对在乎你’,那天天气温和,柔风徐徐。我对她说:‘湖面的小舟能否载上我这受伤的心一起漂泊?’”

铺陈几个网名,衍生出串串故事。在情节展开中,作者不止一次地演绎“湖面之舟”,一会儿将她美誉为“一叶轻舟”,一会儿又恶狠狠地骂她“这条该死的战舰”。而作者自己纯情的网名“绝对在乎你”成为整篇小说的文眼,它既是标题,又是主题。这篇小说印刷出版时,编者用小说中的语段搞了个题记:

“冷风迎面吹来,似乎企图将她从我的心中吹走,我知道它是徒劳的,因为她的地位,我想今后也无法代替。如果时间能够倒退,如果她能再一次问我的名字,我想说‘在乎你’……如果能在名字前加上个形容词,我希望能是‘绝对’……是的,绝对绝对在乎你……”

三、网络叙述语言的习惯用语

人类语言发展史告诉我们,每一种语言现象都是在一定的文化环境



和社会背景之下产生的。不管群体的还是个体的语言,都不但体现着这个社会文化环境,诠释和体现着这个社会文化精神,还参与着这个社会文化环境的建构,塑造着这个语言群体或个体的文化心理。网络小说语言的价值,不是那些故事的叙述,而是一个特定时代下某种社会文化现象的揭示,尽管这并不是网络写手的主观自觉意识。

大量穿插在网络小说中的网络习语,打造出诙谐幽默的网语风味,构成了网络小说语言的又一道风景线。网络习语最显著的特征是具有强烈的语域变异性。语域变异有三方面的影响:说话人、交谈的内容、传递渠道。网络小说的作者是网民,他们具有一定的群体个性特征,有开放的意识,有创新的思维,有广泛的交际对象;网络小说描写的事件是网上生活,涉及最多的是网上交友、聊天;传递的渠道是互联网,这是一个博大的空间,瞬间相连,即时互动。在这三方面影响的制约下,网络习语呈开放变异状态。它不讲究构词法,不怕语言的杂交,喜欢语无伦次的童言稚语,不惜荒唐的谐音替代,也不以粗痞骂人的言词为耻。你根本无法看到对方的表情,听到对方的语气,所以只好将喜怒哀乐用简单的符号表示。例如笑脸符号就有“:)”、“~~赞~~赞”、“~~员~~原责”、“~~赞~~赞”等。(依次为:最基本的笑脸、快乐的人、捧腹大笑、一只可爱的小猪)。在网络小说中既能用它嬉笑怒骂,表达作者的喜怒哀乐,也能用它针砭时弊,显示作者的观点立场。用它,少了些许高深的说教,多了几分轻松的调侃,很适合现代人的享乐心态。其实网络习语的妙处,不仅在于以形象的语态表现网络小说的网语风格,更重要的是它揭示了网络文化平等参与、开放互动、全球一体与个性统一的本质。例如《第一次的亲密接触》中便有如下描写:

“痞子你当机了?”(当机:计算机出问题,没反应)

“怕你失望而见光死。”(见光死:网友在现实中见面,大失所望,不再来往。)

“在网络上男生称霉女为恐龙,女生则称菌男为青蛙。”(霉女、恐龙指丑女,菌男、青蛙指丑男)



“任何人上网的第一件事都是收 **耕犁犁**”(耕犁犁电子邮件)

“看见一个叫燕七的家伙不三不四地泡美眉。”（美眉：妹妹）

“没开通的东东发过来干吗？”(东东:东西)

“只能撑到论坛里灌一点水。”(灌水 :到公告板贴帖子,多指与主题无关的帖子)

《老豹毛毛虫对话录》：

“老豹做了一个高深莫测的表情(岳裕·豫獒),大凡上网之人,都要首先把自己变为网虫,这是第一个阶段。成为网虫后,要不断努力,不断总结经验,这样才可能变成网皮。成为网皮后,下一个境界,也就是最高境界,是网仙。”(网民的三个不同层次)。

《~~隲~~裁和~~隲~~裁上有趣的缩写》：

“粤骂云，遨游于**隔裁砸毒裁**，是一种有趣的体验。”“你再读不明白，咱们可以云云地讨论”（**粤骂云：粤圣云判粤笋贤永爆**根据我所知，**隔载砸毒裁**因特网云图云：**非糟噪云糟面**对面）

《我的爱慢慢飘过你的网》：

“你知道 捷云吗？”“我看报上说是‘战略导弹防御系统’的英文简称。”“错！这是‘他妈的’拼音字母开头缩写。”“捷云就是‘他奶奶的’。”

这就是网络习语。它们糅谐音、比喻、双关、拟人、反语等多种修辞手段而成,生动形象,轻松随意,但也有些诡谲,不经意表现出高科技的玄机,为网络文学蒙上一层神秘朦胧的面纱,不是网民的人如不经解码,存在明显的阅读障碍。所以网络小说作品印刷出版时,必须做一定的文字修改,这说明网络小说具有强烈的语域色彩。雾里看花的网络习语,最能体现网话文的精髓,它在语音、词汇、语法上的开放融合是对汉语传统循规蹈矩的反叛,是对网络文化自由包容的诠释,它独树一帜的语言风格,形成网络小说与传统小说迥然不同的格调。



四、网络小说人物语言的口语机制

网络原创小说是网民在计算机上用键盘敲击出来的,即刻就能在网络传递,互联互通。没有读者的责难,没有编辑的挑剔,没有出版的担心,于是随心所欲,自由自在,张扬个性成为作者写作时的最大快感,文字的推敲锤炼,语体的协调适宜,语用的规范得体,全然不用顾及。小说人物语言,既秉承白话文明白如话、使“说话”和“文章”直接相通的传统,又不囿于白话文范式,将大量的口语词、口语句式、语调,甚至是粗俗的骂人话键入作品,真正实现了我手写我口的语体模式。可以说,在网络小说里,人物的口语风味发挥到了极致:叙事口语化,抒情口语化,甚至成语也能变得口语化。例如《第一次的亲密接触》里的一首诗:

如果我还有一天寿命,那天我要做你的女友。

我还有一天的命吗?没有。

所以,很可惜。我今生仍然不是你的女友。

如果我有翅膀,我要从天堂飞下来看你。

我有翅膀吗?没有。

所以,很遗憾。我从此无法再看到你。

如果把整个浴缸的水倒出,也浇不熄我对你爱情的火焰。

整个浴缸的水全部倒得出吗?可以。

所以,是的。我爱你。

其诗的情、意、气、采就在平平淡淡的口语中体现出来,感人肺腑,催人泪下,这是抒情的口语化。

叙事的口语化,例如《活得像个人样》(题目就是纯口语化的):

“妈的!这小子,泡的妞比抽的烟都多,就仗着他什么局头的老爸,好事都占尽了。”

“时间就要到了,我他妈的还没吃饭,老板是个典型的资产阶级,把我剥削得只剩一张皮了。最可恨的就是把我痛苦的权力也都剥夺



了,只给我留下忍耐和麻木。”

口语、方言、国骂、短句,完全是口头化表达,这样的段子文章中比比皆是。

“敢情你丫不知道啊?哈哈哈哈哈!你丫也真够傻月的,今儿个我告诉你啊,记住喽,这个丫呢,实际上是个连词,不对,应该是个感叹词,我悦~~害~~的,我也搞不清楚了,对了,就像我们常用的你~~晕~~~~晕~~~~晕~~,就和这些词表达的意思一样,懂了?”齐洋费劲地说完。“你丫怎么不早说啊!”我第一次用这个丫说话。齐洋听完傻笑不止。(《师范风流史》)

成语的口语化。例如《绝对在乎你》中:“那尤物就是鱼见了会沉入水底,大雁看了会掉下来的那一款。”将“沉鱼落燕”分解开,表现出轻浮的赞扬口吻,符合主人公游戏网络的心态。

浓浓的口语味儿,缺一点庄重,缺几分大气,但却很自然,很适意。网络作品口语化色彩除了体现为大量口语词、口语句的运用之外,口头语气、语调的传输也是一大特色。

例如《第一次的亲密接触》:“嘻嘻……我想给你聊天呀!……不然我睡不着……他说他等了几天,希望能在线上看见我……奈何天不从人愿……只好含泪寄~~耘耘~~~~耘耘~~……天怎会不从人愿??……也许是老天比较听我的话哦!赧笑的符号)。”

有语气词、拟声词、还有表情符号,语气间断停顿标点毫不推敲地出现,可以想象作者是一边在拉家常,一边在码字,断断续续,絮絮叨叨。最特别的是,网络文学中可以用标点符号的多重复叠来传输强烈的语气。《我的爱慢慢飘过你的网》中:“你是一个!!!!!!!!”八个叹号连用,有石破天惊的效果。

网络小说是一种新兴的文学范式,其语言具有网络时代的鲜明烙印。网络作者创新的思维,网络生活特有的风貌,网络媒体快捷的传递,催生出网话文的勃勃生机,网话文的特色成就了网络小说的语言风格,构建了



网络小说的全新语境。

五、网络小说读者的评论语言

读者的评论语言和小说文本语言共同构成了网络小说的全新语境。

网络给了读者和作者更多的机会进行思想交流,读者和作者都能享受到创作的快乐。因为,网络小说给了读者发表评论的自由。印刷小说则完全没有给读者这样的机会。在网上发表评论,可以不受时间和空间的限制。读者阅读之后可以在网上立即发“一则”评论,也可以同时发“几则”评论。所发评论可以完全相同,用同一评论的多次重复出现来强调自己的观点(网络上已见多例),也可以完全不同,读者想到哪里就评论到哪里。读者对网络小说评论有三大渠道,一是网站专门频道。如碧海银沙网站文学社区的评论频道。二是论坛,经常会有一些专门评论性帖子。例如,网易文化论坛是小资和无厘头文化的集散地,其搞笑风格,以“乱弹广场”为甚。天涯社区的舞文弄墨版,曾被称为是中文网络人气最旺的文学类论坛。三是小说张贴过程中给读者预设的空间:留言板。在网络小说的每一章节后,都附有“发表评论”一项,读者只要点击此处,就可以发表自己对小说的意见和建议。留言板的语言一般比较直接,简短,不乏调侃。例如《缺钙水浒》评论:“看了‘缺钙水浒’,腰不酸了,腿不疼了,蹦得也有劲了,美眉更喜欢了”(西门庆);“好久没看到这么好的无厘头作品了,眼里都淡出个鸟来了”(花和尚摇鲁智深)。

评论有三种时机,一种是网站推介性评论,如女生写真大学生活:《粉红四年》(网络校园青春小说,又名《偷窥女大学生的生活》)、“**苑后**”一代在围城内外的困惑:《心乱不已》、韩国狂销千万的魔幻巨著:《退魔录》。一种是阅读过程中的评论,例如《悟空传》在论坛连载期间网友的同步评论:“除了感动还能说甚么,悟空追求自由,金蝉子追求真理,八戒追求爱情,都是无奈的追求,反抗,而后泯灭!每个都有我的痛。沙僧奴性的悲哀,迦叶无耻的献媚,观音愚昧的市侩,多少人在佛掌中生活,杀人,自杀!我恨,恨



他们,恨这佛祖,恨这天伦!”(网友择良斋评论)第三种是阅读排行榜,属于另一种形式的读后评论,也具有一定的导向性、煽动性。评论语言非常简洁。如新浪读书超强阅读人气榜(缘月 源日—缘月 圆日)。

网络小说阅读时的评论语言风格,一般是流俗、直率、我手写我口的风采。在网络论坛上体现得尤为分明。例如,网友对《悟空传》的同步评论:“我刚看完一遍,小说写得很好,顶!说三点感受:援作者的立意很有深度,似乎想探讨一下本我、自我和超我的问题,但似乎还不够深刻。不过,这个问题,哲学家也难以弄清楚啊!呵呵,已经达到目的了,已经引起我们大家的思考了!呵呵,好!圆援作者笔下的人物很传神,不论主要人物还是次要人物,不管是洋洋洒洒精雕细琢还是寥寥数笔简单勾勒,都刻画得入木三分,呵呵,芸芸众生百态尽在眼前!呵呵,好!不过,紫霞这个人物还需再加润色才好,给人的感觉呆板了点。猿援作者的语言很精彩。嘻嘻,一看就是聊天室练就出来的,我喜欢!风趣幽默,意境优美,亦庄亦谐,挥洒自如,呵呵,好!”(网友红尘中的鱼评论)

网络可以让读者体会到“随心所欲”、“尽情言论”、“不讲章法”等的自由和痛快。但网络小说需要健康说理、鞭辟入里的评论。目前网上关于网络小说的“藻批评”十分热闹。这种“藻批评”,是指在网上非常普遍的、任何网民都可以张贴上去的评论,可以长篇大论,也可以一句话、一个词。读者对网络小说发表评论的时候可以用真名,也可以匿名,还可以不用名,让计算机代码代替,因而也导致了这些评论在论坛上不经任何编辑地张贴,随感式、谩骂式的批评语言较为常见。网络小说评论的理论性、系统性还相当薄弱^①,学院式、学理式的文艺批评很少见到。网络小说的健康发展,需要一大批学识渊深、学理讲究的文艺评论家投身其中,对这一现象及作品认真评说。

^① 可喜的是有人开始尝试,如兰精灵推荐他阅读过的小说,将网络小说按体裁分类(分为玄幻、修真、灵异、武侠、历史、军文、战争、科幻、现代都市、校园及情色类等),采用九级评价法,用粤月悦三个字母替代上中下三级,故分为粤上、粤中、粤下、月上、月中、月下、悦上、悦中、悦下,并且详细介绍各级各等的差别。



阅读延伸

员媛欧阳友权等著：《网络文学论纲》，北京：人民文学出版社，圆园园猿年源月版。

圆媛阎真：《网络小说艺术取向反思》，载《文艺争鸣》，圆园园源年第 远期。

猿媛布超：《基于技术本质的狂欢——浅论网络小说的后现代化》，载《济宁师范专科学校学报》，圆园园源年第 缘期。

源媛黄玖胤：《网络小说的叙事模式》，载《肇庆学院学报》，圆园园源年第猿期。

缘媛王玉琴：《试论当下网络小说的特点》，载《安徽大学学报（哲学社会科学版）》，圆园园猿年第 猿期。

远媛王益：《从精英意识到平民话语的网络小说》，载《西南师范大学学报（人文社会科学版）》，圆园园猿年第 员期。

苑媛魏天真：《网络小说的语言特征》，载《湖北大学学报（哲学社会科学版）》，圆园园猿年第 缘期。

愿媛邵建：《民族英雄武二郎——解读一篇网络小说》，载《小说评论》，圆园园源年第 远期。

思考延伸

员媛试论网络小说的大众化意识。

圆媛试论网络小说大众性和私密性。

猿媛网络小说的语言分析。

源媛网络小说与印刷媒体小说之间的关系。

主要网络小说网站

小说阅读网 言情小说吧 起点中文网 晋江文学城

网络小说 潇湘书院 纵横中文网



热门网络小说精选 网络资源总库

书路 网络资源总库

文学小说网 网络资源总库

网络小说排行 网络资源总库

新语丝 网络资源总库

花招 网络资源总库

橄榄树 网络资源总库

榕树下 网络资源总库

雅虎 网络资源总库

网易文化 网络资源总库

搜狐 网络资源总库

新浪网读书 网络资源总库

小说网 网络资源总库

小说网 网络资源总库

碧海银沙原创文学空间 网络资源总库

南方网络文学 网络资源总库

全景中文图书 小说大全 网络资源总库

中国新小说网站 网络资源总库

网斋中文小说 网络资源总库

中国武侠网 网络资源总库

起点中文网 网络资源总库

小小说网 网络资源总库

我看看 网络资源总库

星空中文网 网络资源总库

红袖添香 网络资源总库

第九中文网 网络资源总库

天涯书库 网络资源总库



文学家园 测试: 韩 越 曾 建 强 袁 园 园 梁 燕

所有小说网 憎曾曾爱造燥齏齏

潇湘书院 浏览: 轶 轸 曾 曾 爱 曾 继 爱 璞 成

异侠江湖 测试：轱辘曾曾曾曾曾曾曾曾

鲜网一鲜 测表：轳轳曾曾爱贝罾罾彙彙燧燧

幻剑书盟 浏览: 转 轳 曾 曾 爱 臻 宅 援 攘 猿

网络小说网址汇集网

好东西轱辘学小说 浏览:轱辘曾曾爱轱辘曾爱轱辘

中国精彩网址 www.99999999.com 轶学 澡甦:轶轶曾曾豫元媛媛

网址之家文学 浏览: 轶轶曾曾爱爱圆圆圆圆圆圆

网址大全文学 浏览: 轶 轶 曾 曾 羽 羽 圆 圆 媛 媛 媛 媛

好看 品牌名站导航 潮剧: 韩超 曾曾 爱爱 蔡蔡 品牌名站

源袁网址文学 浏览: 转轳曾曾源袁援曹士

网络大排档 浏览: 轱辘曾曾爱袁烈媛

第八章

科幻小说

内容提要

科幻小说在中国并不发达 ,但自成系列。本章论述了中国科幻小说的特点 ,并对大陆和台港地区的主要科幻小说作家作品作了分析。

第一节 摇摇概述

科学幻想小说(科幻小说)是中国对科学小说(科学幻想小说)的称呼。在欧美 ,科学小说与幻想小说有着明显的区分 ,他们认为“ 小说 ”本来就有虚构和幻想的成分在其中 ,科学小说就是以科学为依据展开想象的小说 ,简称 科幻小说,而幻想小说则是与科学没有关系纯粹的幻想小说。最初这类小说在中国也被称之为科学小说。科学幻想小说是



1903年以后逐步约定俗成地对科学小说的称呼。

中国传统文学中没有科幻小说,只有神话故事、怪异小说等幻想小说,科幻小说是外国引进的小说类型。中国大量引进科学小说的时期是晚清时期。

最早被引进的科幻小说作家是法国作家儒勒·凡尔纳(1828—1905),他最早的中译本,是卢籍东译的《海底旅行》,发表于1903年。^①之后,一股凡尔纳科幻小说的翻译热很快就兴起了,影响较大的译作有1905年薛绍徽翻译的《八十日环游记》,1906年包天笑翻译的《铁世界》、梁启超翻译的《十五小豪杰》、鲁迅翻译的《月界旅行》。据现有资料,从1903年到1911年,同一原著的重译本不计在内,凡尔纳的作品共翻译出版了19种。这个时期凡尔纳的日本模仿者押川春浪的科幻小说也被大量引进中国,据统计,从1903年到1911年共有18种。^②

外国科幻小说的翻译热潮很快就带动了中国科幻小说的创作。1903年荒江钓叟创作了中国第一部科幻小说《月界殖民地》。如果说这部小说还仅仅是借用了凡尔纳小说中的道具演绎故事,1904年徐念慈创作的《灵魂出窍》、上天入地的《新法螺先生谭》就显得相当成熟了。1905年吴趼人的《新石头记》、1906年陆士谔的《新野叟曝言》等小说的出版更是将中国科幻小说的创作提高到一个新的境界。进入20世纪20年代以后,中国的科幻小说创作没有清末那么集中,但是一些重要的作家作品仍延续着科幻小说的发展,主要有叶劲风1924年创作的《十年后的中国》、徐卓呆1926年创作的《万能术》和顾均正1927年创作的科幻小说集《和平的梦》。1930年以后,中国的科幻小说在中国大陆、台湾地区和香港地区发展,它们共同构成了中国当代科幻小说的形态。

① 施蛰存:《翻译文学的输入》,见《中国近代文学的历史轨迹》,上海:上海书店出版社,1998年12月版,第100页。

② 同上书,第100页。



第二节 摇中国大陆的科幻小说

1949年以后中国大陆的科幻小说大致上可分为三个阶段。第一阶段是1949年以后到20世纪70年代末期,这一阶段可分为“少儿科普期”;第二阶段是20世纪70年代末期到20世纪80年代后期,这一阶段可称为“爱国强国期”;第三阶段是20世纪80年代后期到现在,这一阶段可称为“人性探索期”。

1954年天津知识出版社出版的张然的《梦游太阳系》是20世纪中国科幻小说史重要的转折点。这部标明“新少年读物”的科幻小说开了中国少儿科普型科幻小说的先河。这以后的20多年时间内,中国科幻小说创作时断时续,时急时缓,基本上是这种创作思路的反复。科幻小说作家萧建亨对这样的创作思路作了如此形象的概括:“无论哪一篇作品,总逃脱不了这么一关:白发苍苍的老教授,或带着眼镜的年轻工程师,或者是一位无事不晓、无事不知的老爷爷给孩子们上起课来。于是误会——然后谜底终于揭开,奇遇——然后来个参观,或者干脆就是一个从头到尾的参观记——一个毫无知识的‘小傻瓜’,或是一位对样样都好奇的记者,和一个无事不晓的老教授一问一答地讲起科学来了。参观记、误会记、揭开谜底的办法,就成了我们大家都想躲开,但却无法躲开的创作套子。”^①

为什么就躲不开这样的创作套子呢?可以从两个方面分析。

一方面是时代的要求,1949年以后中国科幻小说的发展有两个波段相当明显。20世纪70年代末到20年代初是第一个波段,新中国的很多科幻小说都发表在这个时期。此时之所以能出现一系列的科幻小说,与1954年《人民日报》发表《大量创作、出版、发行少年儿童读物》的社论与

^① 萧建亨:《试谈我国科学幻想小说的发展》,见黄伊主编:《论科学幻想小说》,北京:科学普及出版社,1981年版,第100页。



中共中央发出“向科学进军”的号召是分不开的。1956年中央召开全国科学大会,在欢呼“科学的春天”来到的社会环境中科幻小说迎来了创作的第二个波段。可以看到,1956年以后中国大陆的科幻小说创作的潮起潮落,根本动力不是科幻小说特有的魅力,而是时代的需要。在相当长的时期内,中国大陆的各类小说创作都与时代的需求紧密相连,但是表现在科幻小说身上尤其突出。

另一方面与长期以来中国科幻小说的“科普观”有很大关系。这是更深层的原因。1904年鲁迅在《月界旅行 辨言》中说:“盖胪陈科学,常人厌之,阅不终卷,欲睡去,强人所难,势必然矣。唯假小说之能力,被优孟之衣冠,则虽析理谭玄,亦能浸淫脑筋,不生厌倦……故苟欲弥今日译界之缺点,导中国人群以进行,必自科学小说始。”^①鲁迅的这段话对中国科幻小说的创作影响极大。如果仅对这段话进行分析,鲁迅强调的是,科学与文学的关系中,文学是科学的一种载体,科幻小说与思想启蒙的关系中,科幻小说是思想启蒙的最佳载体。如果我们完整地阅读鲁迅这篇文章,并与他的翻译文本以及这篇文章的写作背景结合起来分析,就会发现人们长期以来对鲁迅的科幻小说观念的理解并不全面。也就在同一篇文章里,鲁迅在强调科幻小说具有科学性的同时,也强调科幻小说应该具有文学精神,他说:“经以科学,纬以人情,离合悲欢,谈故涉险,均错综其中。”科学与文学在小说中应该是“错综”于一体。科幻小说所表现出来的启蒙意识还不仅仅是科学知识,而应是内涵更为广阔的人文精神。鲁迅翻译的《月界旅行》是法国作家凡尔纳的《从地球到月球》,但并没有拘于原著,增删很多。凡写到主人公与大自然抗争之时,鲁迅总是或用诗或发表感慨地议论一番,如“天人决战,人定胜天,人鉴不远,天将何言”;“凡人类者,苟手足自由,运动无滞,则应为世界谋利益,为己身谋利益,肉体可灭,精神不懈,乃成一人类之资格……”这些诗歌和语言有着很深远

^① 鲁迅:《月界旅行 辨言》,见《鲁迅全集》第4卷,北京:人民文学出版社1956年版,第54页。



的思想内涵和忧愤的精神,是与此时鲁迅所提倡的“摩罗精神”相通,也与正在盛行的开启民智的“小说界革命”相呼应。

由于对鲁迅的科幻小说观念缺乏科学性、全面性和时代性的认识,中国科幻小说始终束缚在“科普论”之中,而且内涵越来越窄。科幻小说“科普观”的最早提出者是顾均正,1935年他在《和平的梦》的序言中说:“我们能不能,并且要不要利用这一类小说来多装一点科学的东西,以作普及科学教育的一助呢?”^①顾均正提出的“科普论”显然是20世纪30年代以来文坛上盛行的科学小品创作观念的一脉相承。由写科学小品转写科幻小说的顾均正提出这样的小说观是很自然的。但是,“科普论”对科幻小说的创作是很不利的。它不但强化了科幻小说的“工具论”,还将这种“工具”局限于科学知识的普及上。这种伤害首先就在理论提倡者自己的小说中表现出来。《和平的梦》等作品为了承担“科普”的任务,不惜用几页篇幅集中介绍无线电、超导磁场等知识、甚至还画了磁力线图、摆出了化学方程式。这样的小说一半是文学作品,一半是物理教科书。好在这种各居一半的表述方式虽然给小说增添了很多“知识硬块”,但小说情节还是完整的,人物形象的塑造和人格、人性的挖掘在小说的这一半还是生动的。这样的小说创作文本形成了“小说”和“科普”各自表述,互不干涉的模式,也许是不得已而为之,却是中国科幻小说发展史上不幸中的幸事。

顾均正的“科普论”在1935年以后的中国科幻小说作家身上得到了彻底贯彻。40多年的科幻小说创作几乎一律是少儿科普作品。不是说科幻小说不能创作少儿科普作品,这的确是其长项。但是,当科幻小说完全与少儿科普等同起来,而这类少儿科普又以传授科学知识为主要目的,实在是科幻小说发展中的极大束缚。处于这种状态下的科幻小说强调的是少儿科普观,科学进步总是和美好的生活联系在一起,作品一律是科学畅想曲;人生观念总是一片灿烂,不是充满幻想的天真烂漫就是满腹知识

^① 顾均正:《和平的梦·序》,见《和平的梦》,上海:文化生活出版社,1935年版,第4页。



的谆谆善诱,情节的构思和故事的编造只有一个目的,就是如何将作家心目中的“科学知识”有效地传递给小读者。结果,造成作品的文学性淡薄,难以深刻地反映社会现实。

1955年童恩正在《人民文学》上发表了《珊瑚岛上的死光》,小说被评为“全国1955年优秀短篇小说奖”。这篇小说的创作思路是20世纪40年代“顾均正式”科幻小说创作思路的延续,人物形象也不够生动,马太教授、布莱恩、陈天虹还是些类型化的人物。但这篇小说对中国大陆科幻小说的发展具有重要的意义:它使得中国大陆的科幻小说创作从40多年的少儿科普模式中摆脱出来,再次与“成人”联系了起来,与中国科幻小说的“爱国强国”传统连接了起来。

中国科幻小说的创作得益于西方科幻小说的翻译,但是科幻小说能够如此迅速地在中国本土立足,内在动力来自于中国本土的需要。中国的文学传统并不缺乏想象力,《封神演义》、《西游记》、《镜花缘》等幻想小说充分说明了这一点,但是中国文学中的幻想常常缺乏学理的依据,它将读者引向玄虚和神秘,而与现实生活相脱离。科幻小说所展示的科学技术、工艺技术的想象,以其合理性和实用性显示出现实意义。对此,此时的中国人在历次对外战争和日常生活中有着深刻的感受。现代社会是中国人谋求改变现实的时期,而“科学”作为现代社会的价值标准为中国社会所接受。科幻小说可说是正逢其时,既符合中国人的想象力,又满足了中国人爱国强国的现实愿望,这是科幻小说能在中国立足的根本原因。

从爱国强国的理念出发,中国科幻小说具有很强的“实用性”和“现实性”。清末民初的中国科幻小说创作与儒勒·凡尔纳小说在当时的流行分不开。然而中国的科幻小说在接受凡尔纳作品科学历险和乌托邦生活的同时,并没有接受凡尔纳小说所宣扬的“科学享乐主义”。相反,中国科幻小说之中充满了爱国情绪,并由此产生出浓厚的忧患意识。徐念慈的《新法螺先生谭》中的“我”在金星上见到了“换脑术”,首先想到的是换中国国民之脑,“我国深染恶习之老顽固,亦将代为洗髓伐毛,一新其面



目也。”小说中的“余”上天入地一番后,最后还是要在上海开一个“脑电学习班”,以更新中国人的脑子;吴趼人的《新石头记》中的“文明境界”是作家对照贫弱的中国社会现实描绘出的乌托邦式“强国梦”。贾宝玉进入的那个神秘国家简直就是一个科技强国,而治理这个科技强国的国君叫“东方强”。中国科幻小说并没有多少生活科技化,却对军事科技化表现出了强烈的兴趣。此时几乎每一部科幻小说都详细地描绘了“飞艇”,并无限地夸大了“飞艇”的作用。《新野叟曝言》中的文初能够征服欧洲、征服世界,占据了月球和火星,依靠的就是他那些神奇无比的“飞艇”。中国的科幻小说也写科学探险,但并不写经历的惊险和风土人情的神奇,而是写对地方的占领和治理。因此探险的过程也就是征服的过程,是文明改造野蛮的过程。小说中除了战争之外,还罗列各种治国的方案。《新野叟曝言》中不仅有政治方案、经济方案,甚至还有限制人口增长的“计划生育”方案。尤其值得指出的是,在这些科幻小说中做人的标准发生了变化,主人公是一个懂科学的人,也是一个讲道德的人,是一个懂科学的君子。懂科学表现在两个方面,一是科学发明,一是社会国家的科学治理。讲道德也表现在两个方面,一是严律自我,一是惠及他人、他地、他国。科学与道德并举是东方强和文初所以成功的原因。在晚清作家的眼中,科学不仅仅是一种器具,还寄托着一种理想和愿望。当这种理想和愿望与治国和新民的冲动融合在一起时,幻想的世界就显得更加强烈和活泼。

这类畅想型的科幻小说进入 19 世纪 60 年代以后并没有结束,但社会效果却大不如以前了。1864 年叶劲风的《十年后的中国》写 1874 年中国人如何利用先进的发光器战胜来犯的入侵者。小说写得斗志昂扬,读者的反应却很平平。感情出现了如此落差,道理也很简单,中国社会在经过 19 世纪初那段“激动期”之后,显得更加困顿,那些曾经激动人心的“强国梦”与中国社会现实相比较,显得太虚无飘渺了。此时,中国科幻小说出现了逆向型转折,从“畅想科技”转向了“邪恶科技”。代表着这一



时期科幻小说创作特色的是 1949 年徐卓呆发表的《万能术》和 1950 年顾均正出版的科幻小说集《和平的梦》。他们的小说将科学与富国强兵分离开来,将科学发明者与道德完善者分离开来,科学头上的神圣光环消失了。《万能术》中的特异功能者陈通光在“吃饭总长”的指挥下,不仅毁灭了中国,而且毁灭了地球和宇宙;《和平的梦》更向前跨了一步,它明确地告诉读者:当科学为邪恶者所控制,科学就会变成“邪恶科技”。李谷尔的“催眠乐曲”(《和平的梦》)、卡梅隆的“人造铁合金磁矿”(《在北极底下》)、斯坦其尔的“空气化合物”(《伦敦奇疫》),科技的神奇及其威力令人无法想象,然而它们并没有造福人类,却给人类带来了一个个可怕的梦。从五彩祥云堕落到无底深渊,中国科幻小说中科技位置的变化与其说是对科技功能的反思,不如说是对社会现实和科技发明者有了一定的认识。科学能够使得社会美好,也可以使得社会丑恶,决定科学美好和丑恶的不是科学的本身,而是掌握科学的人。这种认识对科幻小说的创作来说尤其重要,它促使创作者关注小说中人物形象的塑造和人物心理的刻画。所以说尽管这一时期作品并不多,中国科幻小说中的人物形象却从单纯的说明者或参观者转变为具有复杂心态的事件的参与者。人物形象的趋向生动是中国科幻小说发展中的好的兆头。

童恩正《珊瑚岛上的死光》被拍成了电影,影响就更大。之后,一批“爱国强国”的科幻小说出现在文坛,代表作品有郑文光的《飞向人马座》、王晓达的《波》、金涛的《月光岛》等。

在“爱国强国”逐步取代“少儿科普”成为中国大陆科幻小说创作主流的同时,一场科幻小说姓“科”还是姓“文”的大讨论也在 20 世纪 80 年代末展开了。1989 年童恩正在《人民文学》第 12 期上发表了《谈谈我对科学文艺的认识》,提出科学文艺“是通过艺术形象的制造、故事情节的展述或某种意境的渲染,间接而又自然地表明作者的意图:歌颂或者鞭挞,赞美或者揭露。它是以形象思维为基础的……它是文艺的一个品种,它所遵循的是文艺的规律,作者艺术构思的天地是异常广阔的”。这段文字



意在说明作为科学文艺重要文类的科幻小说是一种文学作品。这个问题本没有什么异议,就像武侠小说不是武侠,侦探小说不是侦探一样,其角色和定位相当明确。但它触及到了长期以来“少儿科普”的创作思维,于是在文坛上引起了争论。争论并没有什么结论,但是显示出了中国科幻小说创作正在发生变革,尽管这样的变革显得相当缓慢。

20世纪 80年代中国的科幻小说可谓是“惨淡经营”,全国只有四川的《科学文艺》和上海的《少年科学》还有科幻小说的专栏。这种局面一直到 20世纪 90年代一批新生的科幻小说作家出现才得以被打破。这批新生的科幻小说作家主要有吴岩、星河、杨鹏、韩松、王晋康、刘慈欣等人,还有偶一涉足科幻小说的毕淑敏。

这批新生作家最引人注目的突破是打破了中国科幻小说惯有的“少儿科普”和“爱国强国”思维,他们将科幻小说与人类的终极关怀联系了起来。创作量极丰的王晋康是一位“生命之歌”的歌唱者。他的小说除了从科学的原理中阐述人类的潜能和本能之外,还将人类的这些潜能和本能与某种力量对抗起来,在悲剧之中展示人性的伟大。《天火》从物质无限可分的原理出发说明隐身术和钻墙术的可行性。小说的精彩之处在于,当小说主人公的实验即将成功之际,竟被“一身文革的标准打扮,无领章的军装,敞着怀,军帽歪戴着,斜端一支旧式步枪”的民兵开枪打死了。这则发生在“文化大革命”中的悲剧故事试图说明人的生命和潜能在那个混乱无知的时代只能被毁灭。延续着同样思路的还有他那部获得 1995年全国科幻小说征文特等奖的小说《生命之歌》。这部小说中与人的生命和潜能对抗的不再是政治、社会等外在力量,而是人类自己。对生命本源和动力的挖掘是人类科学探寻的目标,而要证明生命本源和动力科学探寻的正确性就必须有科学的证明,于是机器人也就成为了最佳的证明物。然而机器人一旦被输入正确的生命本源和动力,它们必然以其纯正性和严密性战胜人类,甚至要毁灭人类。一方面是人类要探讨自我,一方面人类又是毁灭自我,人类处于两难的地步,这就是《生命之歌》所



揭示的问题。这部小说令人震撼的地方还在于当科学家意识到他的实验的灾难性的时候,可以不发表自己的成果,甚至毁灭自己的成果。人类可以发现自我,也可以控制自我,这大概是“生命之歌”的另一层含义吧。毕淑敏的科幻小说只是偶尔为之,但是一出手就相当出彩。她的《教授的戒指》中的戒指不仅仅神奇,能够在与病人的接触中让医生感受病人的痛苦,还在于传播人性的关怀,人只有感受到别人的痛苦时,才能互相理解。

人与大自然既是征服与被征服的关系,也是认识与被认识互相协调的关系。仅仅依靠某些理念,人并不一定能胜天,这批新生作家给中国科幻小说展示了一个新的自然观。刘慈欣的《地火》中讲述的故事就是从正反两个方面阐述了这个道理。让煤在地下就燃烧成煤气,直接输入生产领域,这的确是一个令人鼓舞的科学构想。然而,现在的人类还做不到,因为人类还不能科学地掌握地理结构,硬要去做,只能是一场灾难,美好构想的实现只能交给未来。杨鹏的《恐龙少年》虽仍是儿童故事的讲述,但是道理却很深刻,人类并不能真正掌握动物。动物的生命能量只有在它的同类和它的生存环境中才能得到真正的释放。

这批新生作家与高科技日新月异的发展同时成长,高科技的描述自然成为他们小说的主要题材,其中电脑是他们故事描述的主要对象。在很多写网络的小说中,星河的《决斗在网络》最为出色。这部小说不仅故事生动曲折紧张,而且写了人脑和电脑进入网络之时就会产生分裂,互相转化。科幻小说的科学性、神奇性和情节性在这部小说中得到了很充分的表现。与星河笔下激烈的搏杀不同,吴岩的《鼠标垫》讲述的是一个温柔的故事,那只粉红色的鼠标垫给主人公带来一切幸福:青春、欢乐、战胜对手、周游世界……这部小说最后虽然也要为情节的幻想做一个科学的交代,作者的目的显然侧重于表现故事的本身:每一个人手握鼠标垫的时候,都会享受到小说主人公所具有的那种幸福,尽管它只是精神上的。

中国有着悠久的文化传统和众多优秀的文学作品,借传统文学作品的“壳”展开现代科学想象也就成为了这些新生作家常用的创作手段。



第三节 摇台港地区的科幻小说

从 1949 年开始到 20 世纪 80 年代初是台湾科幻小说创作的高峰期,表现在:一、《明日世界》、《宇宙科学》、《少年科学》、《新生副刊》、《明道文艺》、《幼狮文艺》、《宇宙光》等杂志开辟专栏刊登科幻小说,在数量上保证了科幻小说的创作。1955 年美国经典科幻电影《星际大战》和《第三



类接触》在台湾上映,1950年倪匡第一部科幻小说由远景出版社出齐,这些电影和小说对台湾的科幻小说创作是一种强有力的推动,台湾的科幻小说创作更是高潮迭起。二、为了保证科幻小说的创作质量,从1950年到1953年,《中国时报》连续举办了六届科幻小说征文,并评奖出版。三、1955年举办了首届“世界华人科幻艺术奖”。奖项有科幻短篇小说奖和科幻漫画奖两种。

20世纪50年代以后台湾的科幻小说创作走向了衰退,其中一个重要的标志就是张系国为主导的《幻象》杂志的停刊。这部创刊于1950年的科幻小说杂志几乎集中了台湾科幻小说创作的所有作家,可是只办了八期就由于销路不好而停刊了。虽然张系国将其转移到网络上去,但科幻小说创作的颓势已经明显地显露出来。

台湾的科幻小说有相当多作品是属于“宇宙探险”类型,代表作家是黄海,他的代表作品有《一〇一〇一年》、《新世纪之旅》、《银河迷航记》等。这些小说都是从物理层面上的时空观念论述和评析道德层面上的人类生活,以科学论证、神奇之旅、人性批判而吸引读者,很像美国那些科幻灾难性的影片。而“宇宙探险”不管是从海底怎么转向空间的,还是20世纪以来传统的科幻小说创作的延续。20世纪50年代以来,美英等国开展了科学幻想小说的“新浪潮”运动,开始将科幻小说向人道、人性等更深层次的思考空间开拓,更加关注人类的生存状态。人口膨胀、环境污染、能源危机、基因变异等各类困扰当今人类发展的问题往往成为作家展开科学想象和思考社会现实的主要创作题材。张晓风的《潘渡娜》就是这个时期世界科幻小说转向在台湾的体现。张晓风的小说实际上提出了一个人类生存的问题:人类的发展是否就要像科学性那样做到完美无缺呢?小说告诉我们并不一定。小说中那个无性繁殖人潘渡娜从形象到行为都无可指责,科学家却在其面前精神崩溃,潘渡娜也在“究竟缺少什么”的自责中死去。小说告诉我们:“让一切照本来的样子下去,让男人和女人受苦,让受精的卵子在子宫里生长,让小小的婴儿把母亲的青春吮



尽,让青春老,让老年人死。大仁,这一切并不可怕,它们美丽,神圣而庄严。”人类最好的生存环境,就是一切依据自然规律办事,科学发展也许给人类的发展带来害处。这是张晓风小说中的答案,也是英美科幻小说“新浪潮”所要倾诉的理念。台湾专攻科幻小说的作家并不多,他们往往是社会小说创作兼作科幻小说,例如黄凡等人在创作社会小说方面取得的成就也许更高。正因为这样,这些作家笔下的科幻小说社会性、时代感都很强烈。黄凡的《皮哥的三号酒杯》在神奇的幻想中批判社会的势利和人心的沦丧,同时也透露出工商业蓬勃发展的时代气氛。

1980年台湾作家开始进行科幻小说理论的探索。这一年《联合报》举办了科幻小说座谈会,提出“中国科幻小说”的概念。什么是“中国科幻小说”呢?理论倡导者们说:“必须同时在内容与形式两方面求变求新,发挥最大的创造力,或许真能塑造中华民族的民族意识,为20世纪的中国文学放一异彩。”^①为了达到“民族意识”,他们对中国传统的神话、传说以及幻想小说表现出浓厚的兴趣,认为它们能够“激起我们的创作和创造欲”,“是我们将来从事科幻小说的方向”^②。从中国传统文学中培养出“中国科幻小说”的方向,的确是很有价值的创作思路,问题是怎样使传统文化与现代人文精神和现代科学技术交融起来。从台湾作家的创作实践中看,他们作了很好的努力。

在台湾的科幻小说作家中,张系国是一位很有成就的作家。

张系国,1935年出生于重庆,原籍江西南昌,在台湾长大。台湾大学电机系毕业后,赴美国柏克莱加州大学专攻电脑科学,获博士学位。后在美国康乃尔大学、伊利诺理工学院任教。张系国从20世纪70年代开始小说创作,主要作品有《皮牧师正传》、《棋王》、《昨日之怒》、《黄河之水》、《香蕉船》、《不朽者》、《孔子之死》等众多作品。科幻小说以1980年

^① 张系国:《试谈民族文学的内容与形式》,见《张系国自选集》,台北:台湾黎明出版社1984年版,第154页。

^② 参见戴维扬等人编:《科幻小说座谈会纪要》。见张系国编:《当代科幻小说选(二)》,台北:台湾知识系统出版有限公司,第103—104页。



结集出版的《星云组曲》最有名,除此以外,还有《城》三部曲。

《星云组曲》一共收录了 15 部小说,它们是《归》、《望子成龙》、《岂有此理》、《翦梦奇缘》、《铜像城》、《青春泉》、《翻译绝唱》、《倾城之恋》、《玩偶之家》、《归》。这部作品集既有世界、台湾科幻小说的特色,又有张系国科幻小说创作的个性特色,代表着台湾科幻小说的创作成就。

通过对科学技术的描绘展开对人类前途的思考是世界科幻小说的主流趋向。能源开掘、基因转换、时光隧道、意念组合等高新科技的迅猛发展给人类生活带来的便利,也吞噬着人类的本性和生存空间,与世界各国的科幻小说作家一样,张系国同样依据着这样的思路来处理高新科技与人类之间的关系。《玩偶之家》所描述的是吃铁条、喝铜汁的机器人世界,而曾经创造它们的人类已经成为这些机器人的玩偶,这些玩偶被叫做灵灵,在机器人的眼中,他们与熊猫一样只是一种宠物,只是特别聪明而已。小说试图说明,贪婪自私的人类有着被自己创造的完美无缺的机器人所替代的危险。深意味的是小说中的机器人并不承认自己是机器人,而称自己为人类,而且还在创造着他们自认为的机器人。也许,不久的将来,地球将被另外一批更为完美的自称是人类的机器人所统治。幻想着未来,但并不悲观,张系国与那些对人类的未来充满悲悯、惶恐的科幻小说作家不同,他对这些人类的灾难不同情,甚至还认为这是一种必然。《玩偶之家》中的那只灵灵,虽然抱着不自由毋宁死的信念绝食而死,但是他对改变现状根本无能为力。同样的理念还表现在《翦梦奇缘》中。这部小说的科技描述并不出奇。在人的大脑中装上一个电极,就可以与固定的情人空间神交,情人们在竭力打扮自己、竭力创造浪漫故事的同时,其意念也被天视台所控制。故事情节的构思显然来自当今网络功能的启发。小说的结尾却相当出彩。作家并不赞成小说中那些“反天视联盟”要求恢复人类本来面目的主张,反而将这些人的行为视为非法,还设计了一个由空间神交转为人间美好婚姻的结局。在科技与人类的冲突中,对科技世界表现出如此大的容忍和赞赏,张系国的价值观在众多科幻小说



作家中颇为独特。这种价值观念的形成与张系国的人生观念有着密切的联系。张系国显然对人类自私、虚伪的劣根性深恶痛绝。《玩偶之家》中的人之所以沦为机器人的宠物,是他们的劣根性所致;在《翦梦奇缘》中,他之所以反对那些“反天视联盟”,是因为这些人打着恢复人类本性之名,行争名夺利之实。人类的智力受控于机械的确单调,但却比人类的自私、虚伪要干净。张系国甚至要求将这些自私、虚伪的物种逐出星球。在《翻译绝唱》中那些盖文族人为了满足自己的欲望竟去吞吃自己的同胞,此为自私;明明是自私残暴的民族却把自己打扮成爱好和平的民族,此为虚伪。作者指出那个包含着“特别好”的意思的口头禅“盖”字就是“吃”的意思。对于这样的民族,张系国给予他们全体气化灭族的处分。小说人物可以由作者随意处置,现实社会呢?张系国只能发出感慨:“别的星族也许同样在吃人,只是吃法更精,连吃完满足的盖声都掩饰掉了。吃人者不自知在吃人,被吃者不自知被吃。耿耿星河里,究竟有多少这样的吃人族呢?”虽是感慨,要求净化的人生观念却很清楚。

由于当今世界的科技强国主要在欧美、日本,它们众多的科技实验代表着人类科技探索的最高、最新成就。这就给中国这样的第三世界国家的作家出了一个难题,要创作科幻小说自然要追寻人类最高、最新的科技成果;而写这些最高、最新的科技成果,小说就不得不表现出那股“西方味”。因此那些明明是中国作家创作的科幻小说读起来就像是一部翻译小说。既要表现当今世界最高、最新的科技成就,又要有“中国味”是中国作家必须解决的问题。张系国对此所做的努力应该给予高度评价。他小说中的“中国味”表现在两个方面。首先是他有一股很浓的“中华情结”。1954年发表的小说《归》写的是海底探矿,这是高科技。小说情节的处理却相当地中国化和现实化。小说时间是1954年中华联邦缔造50周年的时刻;小说人物不仅有台湾人,还有来自大陆的蒙古人;小说内容是中华联邦和平地海底探矿,却受到了苏联或美国潜艇的海底袭击;小说结尾是受难的主人公在众人的帮助下终于安全地回到台湾。中华联邦、



中国人、海底争夺、台湾,将这些关键词联系起来就会感受到小说浓浓的“中国味”以及从中散发出来的张系国的政治理念。更能体现“中国味”的小说还表现在他在中国传统文化中展开科幻思维。其中写得最精彩的作品是《望子成龙》。从科学层面上说,小说描述了试管婴儿、代腹生养的过程,这在20世纪七八十年代是轰动人类的高新科技;从社会管理上说,小说构造了一个按需分配、高度管理的社会;从哲学伦理上说,小说试图说明一个真正和谐的社会,需要的是男和女、美与丑、聪明和愚笨的统一,缺少任何一方面社会就会失衡。小说辐射出来的各种层面都是从中国传统文化观念的剖析中产生:望子成龙。奇巧的构思与中国世俗意识相融合,构成了一部中国式的科幻小说。在中国传统文化中,来世和转生同样是影响很大的世俗观念,它有着人的永生欲望的追求和满足,可以精神延续,音容永驻;它也包含着道德律,要求现世的人积善积德、祈求善报。张系国根据来世和转生的内涵,在《青春泉》、《翻译绝唱》等小说中创造了“转世中心”,并展开对生命、青春、爱情等人生问题的思考,对贪婪、自私、虚伪等人生劣迹的批判。写的还是科幻小说中常见的人性问题,却与中国的传统文化结合起来。文学体裁的民族化是此类文学题材是否成熟的重要标志,特别是对科幻小说这样的舶来品来说,民族化就显得特别重要,张系国完全明白其中的重要性。

与很多作家的大场面、大背景、大制作不一样,张系国科学构思的规模并不大,《星云组曲》中,他科学幻想的思维向两极发展,一是把科学幻想与人的精神需求和生活需求结合起来,写的似乎都是一些平常事。人都需要传宗接代,还需要自己的孩子是人中之龙、人中之凤,于是就有了《望子成龙》;人都有自我返老还童的愿望,于是就有了《青春泉》;人都有浪漫的情怀和爱美爱俊的要求,于是就有了《岂有此理》、《剪梦奇缘》……科学幻想不仅仅是给人类提供非凡的工具或不可思议的空间,而且是人的需求和欲望的延伸,张系国的科幻小说有着更多的人情味和生活味。二是他将科学幻想的触角伸向了历史和神话。历史和神话留有很多



悬念,悬念中又有很多的遐想空间,张系国神游于其中。如果将历史中人放置于现代社会将会发生什么样的情形?在《岂有此理》中张系国发明了“精神面貌的沉淀、过滤与重组之理论及其应用”的论述,把关云长、郭子仪、妲己、褒姒、西施都复原到现代社会,演绎了一场现代人生悲喜剧。呼河流域的索伦城中铜像怎么就消失了?攻占索伦城的蛇人怎么又神秘绝种了?依循这样的神话悬念,张系国构思了《铜像城》和《倾城之恋》两部小说。《铜像城》中作者写了权力的争斗以及所产生出来的对异己物的敬畏;《倾城之恋》则在杀戮之中夹杂着缠绵的恋情。运用现代科技解释神话悬念,作者的思维是向后看。从中,我们可以体会到张系国创作科幻小说不是要追求将来得到证实的未来意义,他追求的是科幻小说的神秘感、厚重感和趣味性。

《星云组曲》的最后一部小说同样是用《归》来命名。小说中那一对青年男女燃烧自己的生命蜡像来说故事、听故事。那些听起来匪夷所思的故事,却是由生命组成,是生命换来的,“因为即使是回忆,也需要生命的照耀”。小说的最后这句话,是小说人物的感慨,同样是作家的感慨。创作科幻小说、设立科幻小说大奖、努力建立中国科幻小说理论,张系国为中国科幻小说的发展燃烧着自己。

香港是一个商业气氛十分浓厚的社会,出现在其中的科幻小说也发生了基因变异。一种追求商业价值的科幻小说在这里诞生,那就是奇幻型的科幻小说。说其是“奇幻型”是指小说中的幻想达到了离奇的状态;还称其为“科幻小说”是它还披着一件“科学”的外衣。香港的奇幻型科幻小说的代表作家是倪匡和黄易。

倪匡,原名倪亦明,后改名倪聪。1938年出生于上海,原籍浙江镇海。1957年到达香港,最初创作武侠小说,后以卫斯理为笔名创作科幻小说。从人物角度上说,倪匡的科幻小说分为三个系列:卫斯理系列、原振侠系列、其他人物系列,以卫斯理系列最有名。卫斯理系列开始创作于20世纪50年代初,第一部小说为《钻石花》。经过40多年的创作,以卫



斯理为人物的小说、散文、随笔达到 五百多部(篇)。

倪匡的科幻小说根本就不顾忌作品有多少科学的成分,那些枯燥的科学原理在作者看来可能还会影响小说的趣味性。科学在他的小说中只是想象的代名词,他只是依据故事情节创作出一些科学的因子,并凭借这些科学因子大胆地、充分地发挥想象,这些想象往往达到了奇幻的地步。这样的小说有其优点,那就是小说悬念丛生、情节完整流畅,有很强的可读性。但是缺点也相当明显,那就是当那一点“科学”根据无力或无法解释那些疯狂的想象时,小说的故事情节也就沦为了荒诞。由于是为“稻粱谋”,倪匡的小说创作得极快。小说质量良莠不齐,学术界从各自的价值标准出发对他的小说评价也高低不等。不管怎么评价,倪匡确实为中国的科幻小说提供了另一种思维。我们来分析他的小说《传说》。

《传说》并不长,将其情节梳理开来,它实际上说了五则故事。

第一则是政治故事。统治这个亿万人口大国的总统居然是一个只知道玩游戏机的傻子。他所倚重的军队总司令等人居然是一个受贿集团。真正控制国家政治、经济命脉的居然是一个商人。意味深长的是这样的领导集团居然还受到民众的尊敬,国家太平无事了数十年。小说似乎在描写一个荒诞的政治社会,在展示一个社会生存的哲理。

第二则是侦探故事。小说一开始就是卫斯理接到朋友温宝裕将要来访的电话,然而,温宝裕不但没有来,而且失踪了。从解温宝裕的失踪之谜开始,小说破解了一个国家总统的失踪之谜。整部小说的情节依据规范的侦探小说模式进行:设谜—破谜—说谜。层层推进,又层层设障,最后一切都恍然大悟。

第三则是科幻故事。人有人话,鸟有鸟语。鸟既然有自己的语言,它也就有自己的生存世界。人有身体,也有灵魂,灵魂支配身体。当灵魂被画中的情景所摄入,就可以达到随心所欲的境界。因此,就有了“降头术”的存在。作者知道,他的这些幻想和所谓的科学依据,是经不起科学家们批驳的,在小说中,他声明在先:“我当然不会和这种毫无想象力的所



谓科学家去争论——这类所谓科学家由于缺乏想象力,所以永远不会成为真正的科学家。”

第四则是怪异故事。那些“降头师”不仅能感应别人,而且有很多怪异的行为。小说详细地描写了找人专家如何放出小虫子找温宝裕的过程。怪异之人和怪异的举动,让人匪夷所思。

第五则是传说故事。整部小说的情节就建立在一个传说上:人到达一个神秘的地方,只要从这个神秘的地方带回一样东西,就可以随心所欲。

这五则故事就是卫斯理小说的五大要素,是他小说构思的五条思路。这五条思路的总原则是“传说”,是传奇性和故事性,有了传奇性和故事性,小说就有人看,就有了出版市场。只要能达到这个目的,在卫斯理看来,这部小说就算成功了。科学只是他多条思路中的一条,所起的作用只是为他的“传说”提供自圆其说的答案,至于小说的情节是否符合逻辑性,那并不重要。因为根据虚构的东西推断情节是否合理是永远也说不清的,能自圆其说最好,不能自圆其说也没关系,用《传说》中的话来说,有那么一点感觉就行了。他的小说基本上都是这五大要素的糅合,只不过各有侧重和不同,《传说》是如此,其他小说也是如此。

与小说的传奇性和故事性相匹配的是卫斯理超常的想象力。卫斯理的想象空间有两个延伸点,一个是纵向型,它往往将过去、现在、未来连成一线;一个是横向型,它往往在人类社会之外,开辟一个充满超验色彩的灵异世界。纵横交错,使得他的小说有了特有的表现空间,前因后果,使得他的小说情节有了很强的神秘性。这两个延伸点也就是《传说》等展开故事情节的支撑点。

在香港同样属于奇幻型科幻小说作家且有影响的还有黄易。与倪匡比较起来,他们之间有着很多的相同之处,他们都是力图走市场路线的作家,都是由写武侠小说转向写科幻小说,因此,小说中都有很浓的武侠味;都是以传奇性和故事性为创作原则展开奇幻的想象,都是创作量极为丰



富的作家。但是由于文学修养和创作时代氛围的差异,他们之间的差异也很明显。接受过现代高等教育的黄易知识面显然要比倪匡广阔。除了一些宇宙奥秘之外,黄易还更多地展示出他在历史、天文、医术、宗教、艺术等多方面的才能。他的小说同样反映出对社会、政治层面的思考,但是更多地指向人生和生命哲学的层面,因此,他的小说人物没有倪匡的小说人物那样具有明显的道德感、正义感,而是有着更多的人性(无论是优是劣)表现的个人主义者。黄易小说的这些特点在他的《凌渡宇系列》和《寻秦记》中有着集中的表现。

严格地说正宗的科幻小说在香港并不多见,也没有形成什么气候。当然,这些正宗的科幻小说在香港也不是无迹可寻。在倪匡、黄易的奇幻型科幻小说盛行之时,从1976年至1985年间,杜渐在《商报》上开辟了《怪书怪谈》的专栏,推广正宗的科幻小说,之后,他编辑了一套《世界科幻文坛大观》,向香港读者介绍什么是正宗的科幻小说。20世纪80年代初,杜渐、李伟才、黄景亨、潘昭强等人协力创办《科学及科幻丛刊》。李伟才还编撰了《超人的孤寂》,夹叙夹议地介绍了一些世界科幻小说的经典之作,并阐述自己的科幻小说观。然而,香港除了这些介绍和评价之外,至今仍没有一个正宗的科幻小说创作大家,也没有一个刊登正宗科幻小说的杂志,与红红火火的奇幻型科幻小说相比,这些正宗的科幻小说的声音实在是太微弱了。

由于当今的人们更加关心自我的生存状态,更多地思考人类的生存价值,再加之影视剧的煽动,科幻小说创作在当今世界显得十分红火。相比之下,中国的科幻小说创作明显滞后。分析中国科幻小说创作的滞后原因是多方面的,其中两点十分明显,一是科幻小说创作的土壤不够丰腴。在一个占有自然而不是与自然相协调的物质时代,科幻小说只能被视为与现实相脱离的梦想。二是缺乏产生重大影响力的作家作品。没有引人注目的作家作品就难以吸引主流媒体的关注,也就只能处于边缘化的状态。



阅读延伸

员援鲁迅 :《月界旅行 辨言》,见《鲁迅全集》第 员圆卷 ,北京 :人民文学出版社 员愿苑年版 ,第 员圆页。

圆援顾均正 :《和平的梦 序言》,上海 :上海文化出版社 员愿园年版。

猿援童恩正 :《谈谈我对科学文艺的认识》,载《人民文学》员愿怨年第 远期。

源援《德先生 ,赛先生 ,幻小姐——员愿园年文艺节联副科幻小说座谈会》,见《当代科幻小说(二)》,台北 :台湾知识系统出版社 员愿园年版。

缘援李欧梵 :《奇幻之旅——星云组曲 简论》,张系国 :《星云组曲》,台北 :台湾洪范出版社 员愿园年版。

远援伊主编 :《论科学幻想小说》,北京 :科学普及出版社 员愿员年版。

苑援刘秀美 :《五十年来的台湾通俗小说》,台北 :台湾文津出版社 员愿员年版。

思考延伸

员援科幻小说中的“科幻”与“小说”的关系。

圆援科幻小说的成人性和儿童科普性的关系。

猿援中国科幻小说与世界科幻小说的比较。

源援科幻小说作家的素质思考。

后摇记

可以毫不夸张地说 ,从 20 世纪 80 年代到当下 ,通俗小说创作占据了
中国文坛的半壁江山。同时 ,也很坦诚地说 ,对通俗小说的研究却相当薄
弱。面对着勃勃生机的通俗小说创作 ,一本像样的当代通俗小说理论研
究著作都拿不出来 ,这无论如何是说不过去的。作为对通俗小说研究稍
有心得的苏州大学大众文化与通俗文学研究方向的研究者来说 ,更是有
着一种焦虑感、紧迫感和责任感。这是我们写作这本书的初衷和动力。

理论的研究和问题的深度分析需要对材料的大量占有和相当长时间的
谨慎思考 ,而当代通俗小说又如此地面广量大 ,反映出来的问题又如此
地繁杂和丰富 ,它首先需要的是理顺头绪。理顺文学现象头绪的最好的
办法就是撰写“史论” ,一方面可以对各种文学现象进行整理 ,另一方面
可以对一些问题进行初步的思考。这是我们为什么选择撰写“史论”的
原因。我们将之视为进入当代通俗小说研究的第一个程序。另外 ,还有
一个重要的原因是自上世纪 80 年代以来 ,我们已经在本科、硕士和博士
各个层次开设了有关当代通俗小说研究的各类课程 ,那些教案以及课堂
讨论记录已经为撰写这部“史论”做好了材料和文本的准备。

有了这些材料 ,原以为比较容易 ,但是真正写起来却发现了很多难
题 ,主要是两个方面 :

一是怎样判断作品的史学价值。通俗小说创作处于鱼龙混杂、泥沙
俱下的状态 ,在众多的泥沙中寻找真金真是不容易 ,更何况究竟什么是真
金本来就有仁智之见。在各位撰写者的多次商讨后 ,我们采用了史学撰
写惯常的方法 :凡是在当时的社会或文坛上产生影响的作家作品 ,均论述
之 ,至于这些作家作品是否具有代表性 ,是正面褒之 ,还是反面贬之 ,由撰



写者决定,虽是集体合作项目,但也要强调写作个性和文责自负。

二是怎样论定作品的雅俗性质。究竟什么是精英小说(这个名称并不科学,姑妄称之),什么是通俗小说,这是理论界的一个难题。在写作中这个问题是绕不过去的,例如,公安法制小说、历史小说、网络小说等算不算通俗小说,如果是通俗小说,一些作品是不是,例如王亚平的《神圣的使命》、从维熙的《大墙下的红玉兰》等小说算不算,它们都已经被列入了“伤痕文学”或“反思文学”的代表作品了,但是它们又是新时期公安法制小说发展中的一个环节,讲历史的发展就要论及到这些小说。通俗小说是题材特征很强、传统承接鲜明的小说类型,因此从题材和发展的角度出发,我们还是提及它们,当然我们还是根据通俗小说的大众文化性质,对这些小说做了一些性质的区别。雅俗文学或者被标为各种名称的文学作品从来不是独立存在的,他们处于互相交错并互为关联的状态,什么样的文学作品被赋予什么样的名称,只是角度不同而已。这是我们在论定所论述作品的性质时采取的基本思路。

本书所关注的文学现象基本上截止于 1949 年前后。当下通俗小说的一些现象,例如:奇幻小说、悬疑小说、校园青春小说等等,还没有收进来,它们离我们太近了,还是冷静地观察一段时间为好。

本书的写作者和承担的任务分别是:

绪论、科幻小说部分由汤哲声撰写,通俗小说批评理论由李勇撰写,社会小说部分由王之成撰写初稿,汤哲声修订定稿,言情小说部分由刘玉霞撰写初稿,汤哲声修订定稿,武侠小说部分之一、二、三节由刘全宗撰写初稿,汤哲声修订定稿,武侠小说部分由蔡爱国撰写,公安法制小说部分由李卫国撰写初稿,汤哲声修订定稿,历史小说部分由蔡爱国撰写,网络小说部分由刘祖凯撰写。最后由汤哲声统筹全书结构,调整文字,修订成书。

本书的撰写和出版受到了苏州大学教务处和北京大学出版社的支持,北京大学出版社编辑魏冬峰认真敬业的工作态度给我们留下了深刻



的印象。同时,我们也十分感谢李国平、王木青两位博士以及一些硕士研究生,他们认真校对了本书书稿。

撰写这部史论只是我们研究当代通俗文学的一个开端,欢迎各位读者和学界专家、朋友们多提意见,以便将来对这个课题作进一步深入研究。

汤哲声

圆年岁末于苏州大学北校区校工宿舍