

ZHU
BISANGUAI

1086

金学种著

吴越风情小说书系

驻蹕三怪



WU
YUE
FENG
QING
XIAO
SHUO
SHU
XI

● 浙江文艺出版社

吴越风情小说书系

驻 蹕 三 怪

金学种 著

浙江文艺出版社

(浙)新登字第4号

责任编辑:邹亮

封面设计:邵秉坤

驻蹕三怪

金学种 著

浙江文艺出版社出版发行 (杭州市体育场路169号)

浙江省煤田地质局制图印刷厂印刷

浙江省新华书店经销

开本 850×1168 1/32 印张 8.75 插页 2 字数 21,300 印数 3,000

1994年1月第1版 1994年1月第1次印刷

ISBN7-5339-0729-9/I·678

定价:7.50元

论吴越风情小说

——代序

盛子潮

评论界的眼光，容易为一些热点文学现象所吸引。新时期以来，伤痕文学、反思文学、改革文学、寻根文学、先锋文学、新写实小说……都有幸成为热门话题，于是文坛平添了许多热闹。但是，在这热闹的背后，是否隐匿着一种失落——我指的是对某一种文体形态具体考察的失落？在一面面招人惹眼的旗帜下，不同文体形态的作品被纠合在一起，被冠以一个不伦不类的集合名称，是否会导致对作品价值判断的混乱？回答应该是肯定的。

所以，本文所论述的“吴越风情小说”不是将吴越地区的小说创作冠以一个笼统的名称，而是以一种文体学的眼光对吴越文化背景下产生的某一种小说作一番形态学的考察。大致说来，这一考察包括两层意思：

(1)这是一个文体学的概念,即把风情小说视作一种独立的小说文体形态。

(2)这是一个地理性概念,即强调风情小说这一独立的小说文体形态在吴越文化背景下的审美指向。

这是在进入正题之前必须说明的。

一、风情小说的界说

应该说,风情小说不是一个陌生的名称,但是,可以肯定地说,人们赋予这一名称的意义是各不相同的。在一些论者眼中,风情小说等同于文化—民俗小说;在另一些论者看来,风情小说又归入抒情小说行列。总之是没有把它作为一种独立的小说文体形态来认识。因此,我们有必要先就风情小说和它相邻的两个概念——文化—民俗小说和抒情小说——之间的关系作一讨论。

把风情小说等同于文化—民俗小说,这具有相当的普遍性。我们知道,当代小说一个引人注目的文学现象,即是小说的风俗化倾向。越来越多的小说家重视对民族文化“深层结构”的开掘,小说家在作品中对特定区域的文化景观、风土人情、习俗习性的描摹成为一种时尚,于是,颇有一些论者把具有上述倾向的小说笼而统之地称为“文化—民俗小说”。

但是,在我看来,文化—民俗小说是一个在理论上有待界定的概念,从目前的情况看,作品与作品之间的差异远远大于同一。比如邓友梅和汪曾祺,不少论者就把他们并列为文化—民俗小说的代表,实际上,从小说文体形态上考察,两者并不相同。大致说来,邓友梅追求的是一种“清明上河图式”的写法,给我们展示了一幅幅充满北京地域色彩的风俗图、世态图,提供的是一种

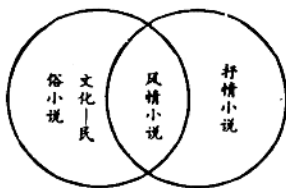
写实形态；而汪曾祺则以抒情的笔调着意描摹民俗民情，精心勾画的是美的人情人性，呈现的是一种理想形态。把前者归之于文化—民俗小说名副其实，而后者称之为风情小说更为妥帖。

这里，我们又涉及到另一对关系——风情小说和抒情小说的关系。如单从小说形态上着眼，风情小说和抒情小说同属于小说的理想形态，两者的差别在于小说的审美对象。

一般说来，抒情小说所呈现的世界是一个被心灵净化了的世界，是作家情感世界的裸露和内心深处的独白；而风情小说则以自然文化景观、风土人情、习俗习性为对象世界的美学框架，在作品中隐匿作家的审美理想。这里我们不妨把郁达夫和沈从文作一简略的比较。

作为我国现代抒情小说的始作俑者之一，郁达夫的抒情小说表现了别具一格的抒情风格。他的小说通过直抒胸臆的反覆咏叹，心理活动的充分展示，以及大段写景、大段内心独白和精神幻觉的交替使用，产生了鲜明的抒情形象，典型地体现了抒情小说的美学特征。而沈从文的小说则不然，他的小说侧重描写家乡的风土人情、自然文化景观，叙述有趣味的生活，从中寄托作者的理想。代表作《边城》就是如此。小说描写湘西边城茶峒附近的白塔山下，碧溪咀渡口一个撑船老人的孙女和当地撑船把头的两个儿子之间的爱情故事，借助这一缠绵曲折的情节来展示湘西地区的“宁静”和“淳朴”的生活。我以为，郁达夫是一个抒情小说家，沈从文则是一个风情小说家。

总之，风情小说应该从文化—民俗小说和抒情小说中划分出来成为一种独立的小说文体形态，如果把文化—民俗小说和风情小说比喻为各自独立的两个圆，那么，这两个圆相交重叠的部分就是风情小说。



二、吴越风情小说的文体特征

对风情小说有以上一个界说,我们就可以来谈论吴越风情小说。显然,在风情小说之前冠以“吴越”这一地理性概念,旨在强调这一文体形态的区域文化特征。

众所周知,在漫长的人类文明进化史上,人类文化的产生、发展和传播,都离不开所处的地理环境——包括自然地理环境和人文地理环境——的影响。“人创造环境,同样环境也创造人”^① 我国的地理文化版图上,可以大略地分为长江文化(以河姆渡文化为特征)与黄河文化(以仰韶文化和龙山文化为代表的两大文化区域,在这两大文化区域内,又可具体分为中原文化、楚文化、吴越文化等等。不同的文化区域尽管有某些大文化区的共同特征,毕竟也存在着程度不同的文化差异。显然,这种文化差异不能不在某一文化区域的文体样式上打上烙印。那么,和其他文化区域的风情小说相比较,吴越风情小说具有哪些让人瞩目的文体特征?

(1) 营造一个由传说、民俗、风土人情、自然—文化景观所构筑而成的吴越文化氛围。

风情小说区别于其他小说一个重要的文体特征,即是小说

^① 《马克思恩格斯选集》第1卷,第43页。

地域文化氛围的营造。小说的区域文化特征也在这一点上最能为读者所直接感受到。比如,在西部风情小说家笔下,屡屡会出现这样一幅幅景象:苍鹰在风暴中搏击,骆驼在烈日下忍着饥渴跋涉周围像炭火般光秃秃的草滩,胡杨、沙枣、骆驼刺这些无边沙海中生长着的绿色家庭为了抵抗干旱而向地下索取水分……可以说,这些意象本身就传达出一种坚韧不拔,剽悍顽强的“西部精神”,露出一一种凝重感。而这种意象在吴越风情小说中我们是读不到的。出现在吴越小说中的意象,大多给人以一种抒情温馨的感觉:优美的民间传说,古老的磨坊、石桥,埠头河面上密密排排的小船和木排,以及曲径通幽的小巷和香烟缭绕的古寺古庙……正是这些意象从整体上构筑了吴越风情小说独特的抒情氛围,从而成为一种文体形态的装饰性特征。

(2) 感知者的抒情视角。

我们知道,地域文化对文学创作的影响,一般体现为主客体两个方面。就创作客体来说,独特的区域文化景观为作家所采撷的素材提供独特审美对象,对创作主体而言,一定的区域文化氛围又在一定程度上制约和影响着作家的文化心理、感受方式和传达方式。吴越地区气候湿润、四季分明,万物生长迅速,荣衰变化显著,无疑对吴越地区的作家形成细致敏锐的观察力与多愁善感的情怀起着一种诱导作用。因此,与其他文化区域土壤中产生的风情小说相比较,吴越风情小说中的叙事人大多是作为一个感知者的面目出现的,作家以一个感知者的身份去体验笔下人物的文化心态,细腻地品味小说中所表现的传说轶事、风情民俗、自然—文化景观,呈现一种情致化的抒情氛围。读汪曾祺的小说,叶文玲的小说,苏童、范小青、沈贻炜、杜文和等人的小说,我们都可以明显地感受到这一点。

(3) 简化、诗意化的人物关系。

应该说,任何一部小说,它所面对的总是一个处于人、自然、社会三维交点的世界。但是,不同地域文化的差别使这三维关系出现不同的倾斜。如果说都市小说使人与自然的关系更多地转化为人与社会的矛盾,中原儒文化的积淀使那方土地的作家(如山东、河南)更多地思考人伦纲常的纠葛,那么,吴越风情小说家更多地关注人与自然的和谐,作家们有意无意地淡化那种错综复杂的人际纠葛,力求使之简化、诗意化。

在吴越风情小说的人物画廊中,我们几乎找不到张承志笔下屡屡出现的“旅行者”、“跋涉者”形象,也较少碰上莫言、张炜笔下堪称民族脊梁式的人物。一般地说,吴越风情小说中的人物大多抱有一种乐观、浪漫的态度,在不卑不亢、知足长乐中透露出一种自信而又自得其乐的人文精神。

(4) 意象化、情景化的语言形态。

小说是语言的艺术,小说的地域文化色彩,除了体现于作品中所表现的自然—文化景观、风土风物、民情民俗之外,也必然在小说语言上有所体现。吴越地区悠久的历史积淀,使得一些景语、情语甚至日常用语都蕴含着深刻的心理暗示力,因此致力于吴越风情小说的作家们,在小说中大量吸收吴越地区的语言句式和方言土语,从而形成了一种独特的叙述效果。汪曾祺在谈及林斤澜的小说时,道出了“写小说是写语言”的醒世之言。林斤澜的《矮凳桥风情》显然应归属于吴越风情小说行列,所以,我们不妨将“写语言”视作吴越风情小说的一个特征。事实上,无论是林斤澜的“矮凳桥系列”,或是汪曾祺的“高邮系列”,还是其他一些吴越风情小说作家的作品,开篇扑面而来的就是挟裹着浓郁抒情气息的意象化、情景化语言。当然,在一个成功的小说家笔下,语言不仅只是一种传递情感的运输工具。

吴越风情小说的文体特征当然不止上述几点,但是,从上述

的叙述中，一种独立的小说文体形态雏型已经被勾勒出来了，我们需要的是具体论证。

三、吴越风情小说的形态类型

吴越风情小说当然不是今天才有，以今天的眼光看，鲁迅的《故乡》、《风波》，茅盾的《春蚕三部曲》等等均是其中的佳作。但是，作为一种独立的文体形态的提出则还是为人所陌生的，吴越风情小说内部也并不是一块整齐划一、阡陌有序的土地，因此，对吴越风情小说的形态类型作一考察就十分必要了。

格尔申宗曾这么评论到屠格涅夫的《猎人笔记》，他说：“《猎人笔记》描写的是一个地地道道四十年代奥尔洛夫省的农民世界；但是，如果细心观察一下，那就不难发现这是一个戴着假面具的世界，即装有奥尔洛夫省农民的血肉、身躯、生活和心理，以及奥尔洛夫的风景的屠格涅夫内心状态的形象。”^①实际上，又有哪一个小说家笔下的小说世界不是这样一个戴着假面具的世界。正因为这样，小说家之间不可相互替代，小说园地才会姹紫嫣红，从这个意义上说，有多少小说家就有多少种形态类型。但是，如从高一个层次上看，我们又可以从具体的作品形态中抽象出几种基本类型。就吴越风情小说而言，我们以为从审美对象着眼，可以大略地划分出“小镇风情”、“水乡风情”、“市井风情”、“历史风情”等几种形态类型，对这几种形态类型作一描述，将有助于我们对吴越风情小说总体认识的深化。

1、小镇风情

在吴越风情小说中，以小镇风情为审美对象的颇为引人注目

① 转引自列·谢·维戈茨基《艺术心理学》第50页至51页。

目，其理由是不难寻找的。吴越这块土地，地处江南，面临东海，山川秀丽，物产丰富，小镇星罗棋布。一批生于斯、长于斯的作家，一旦把艺术目光瞄准家乡这一块邮票大的地方时，自然会以自己的家乡小镇作为小说的审美对象，从而营造出一个情致别具的小镇风情氛围。如叶文玲的“长塘镇风情”即是以故乡——玉环县楚门镇为原型而创造出来的。作家蕴着对故乡的眷恋之情，对浙东海角这一小镇的乡土风俗作了精美而深情的描写。在叶文玲眼中，故乡“蓝的是天，白的是云，青的是山，绿的是水”，还有那弯弯曲曲，清澈甘冽的九道弯小溪，还有那口全镇唯一的甜水井以及井边那棵散发着幽深的香气和温馨的柚子树，还有……当然，作家的创造艺术不是对现实的复制，叶文玲说得挺明白：“故乡的天地虽然不很大，但由于百姓大众从事农、渔、盐、商、手工业生产，可以说五行八作什么都有，因此……小镇又是一很‘完备’的社会。”^①从某种意义上说，将小镇作为一个“完备”社会来观照，正是小镇风情小说的魅力所在。读林斤澜的“矮凳桥”系列，我们就有大千世界尽在一小镇的观感。

2、水乡风情

和小镇风情相媲美的是水乡风情。吴越地区气候湿润，土地肥沃，多水乡泽国，河汊水道四通八达，网络相连，自然形成了独特的地理—人文景观。以水乡风情为审美对象的小说也就应运而生。在这里，我们首先要提到的是汪曾祺的小说。

以严格的地理学眼光来看，汪曾祺的故乡——扬州、高邮一带是否能称之为吴越地区大约是可以商榷的。但是，以文学的眼光看，汪曾祺以三四十代扬州、高邮一带生活为背景的小说无疑应列入吴越风情小说。在汪曾祺的笔下，水乡风情呈现出它迷

^① 叶文玲《艺术创造的视角》。

人的色彩。这里有大淖苇塘、苏北水码头的风土人情；有炕房浆房，有药铺烟店、酒楼茶坊；有和尚受戒的佛家仪式，顶香请愿的古老遗风；有元宵送灯的热闹节景，迎神庙会的壮观场面……于是我们看到，生活在这一世界里的人物——船工、瓦工、挑夫、医生、药工、锡匠、更夫、和尚、屠夫……多是那么忠厚淳朴，重义轻利，在这个古朴敦厚的水乡社会中，人与自然，人与社会、人与人之间的关系是那样和谐互爱，天人合一。显然，这一世界只存在于作家的心目之中，这是一个深受中国传统文濡染的汪曾祺心目中的审美世界，同时，也是一个被水所洗涤过、净化过的精神世界。像沈贻炜、杜文和、赵锐勇等以绍兴水乡为叙述背景所创作的系列小说也大致显示出相似的创作走向，这里就不再赘言。

3、市井风情

在吴越风情小说作家中，致力于市井风情小说创作的不是少数，其中以江苏的范小青、浙江的陈军较为引人注目。范小青的小说以刻画生活在吴越文化氛围中通衢小巷里的生态群体著称，她或伫立“在那片土地上”，或端坐在“临街的窗”前，为普普通通的小巷人物立传。如《顾氏传人》、《瑞云》、《豆瓣街的谜案》、《裤裆巷风流记》等等，在并无完整性的情节故事中，展示人生的意味，市井的风情，从而在读者心目中建构起平常人生的意象图景。陈军以《玩人三记》为标志，从“建筑文学”转向对吴越风情小说的孜孜追求，在近年内接连抛出《玩人三记》、《清凉之河》、《东方闲情》、《“二印将军”传奇》等力作。如《清凉之河》以江南名城杭州的旧城改造为叙述背景，围绕着兴建空中铁道的故事轴心，辐射出三条故事情节线：空中铁道工程幕前幕后的投标交易，主人公张园及他的伙伴们知青生活的闪回；江南园林世家张家的家族历史。这三条情节线叠交，互为映照，构成了一个具有浓郁文化氛围和象征意蕴的立体故事。从形态上看，小说采用了融市

井风情于历史故事的叙述方式,为市井风情小说的创作走出了一条新的路子。又如浙江的一对夫妻作家陈小萍、胡小远则用一种现代都市文化的眼光来打量都市风情,他们的一些作品如《太阳酒吧》、《舞蹈的八卦巷》等往往以一种现代青年所常有的“潇洒”姿态来反映都市人的生存相。总之,市井风情小说的多姿多彩,显示了这类小说形态类型的旺盛的生命力。

4、历史风情

从“市井”不加过渡地跳到“历史”也许让人突兀,但细想起来又合情合理。吴越地区悠久的历史,无疑为小说家的创作提供了丰腴的创作土壤,一大批历史风情小说的产生至少是不让人奇怪的。

在不少人心目中,苏童是以先锋派小说家著称的,但是,把苏童(尤其是前期苏童)称之为风情小说家也未尝不可。

如在《1934年的逃亡》等前期小说中,苏童以童年视角作为叙述框架,讲述着祖父、祖母、父亲、母亲、八爷、么叔、哥哥等童姓家族的轶闻逸事,创造了一个只属于他自己的精神家园——枫杨树故乡。这些小说为历史风情小说抹上了神奇的一笔。浙江的青年作家廉声近年来也在历史风情小说的创作上收获颇丰,《月色狰狞》、《妖媚归途》等小说的发表引起文坛的注目。其他如陈军的《东方闲情》、金学钟的《驻蹕三怪》、何蔚萍的《江山风情》等均为其中的佳作。一般地说,致力于历史风情小说创作的作家大都抓住历史岁月的某些碎片和影子重构一个艺术世界,并运用叙述形式的魔力不动声色地给一个“老”故事以“新”意蕴。从而,和一般意义上的历史小说拉开距离。

四、吴越风情小说的审美价值

有以上一个轮廓框架,我们就可以来讨论这样一个话题:作为一种独立的小说文体形态,吴越风情小说独特的审美价值在哪里?

我们知道,对一个作家来说,他自觉或不自觉地都必须拥有一块生活的土壤,一块体现着特定人类生存方式和文化背景的土壤——这是一个成功的作家属于自己的独特的文化栖息地。只有占有了这样一块土壤,他才有艺术创造的可能性。从这个意义上说,一个作家的精神面貌、气质情感、思维方式和表达方式都受制于地域文化氛围和地域文化传统的影响,不管他是否意识到这一点,他总是或强或弱地成为一个地域文化的体现者。也许,正是看到了这一点,美国南方批评家史伦·塔特会说:“地区主义在空间上是有限的,但在时间上是无限的。”^① 吴越风情小说的作家当然也不能例外。

应该承认,吴越风情小说在美学风格上是有缺陷的。“吴越文化”在整体上给人一种甜软温馨的感觉,曾有论者对这一块土地的文化现象作过如下的表述:“这里的男士多以文弱、精明为主,这里的女子也格外娇嫩美好。这里的音乐多以丝竹管弦奏春江花月夜等徐缓悠然之曲,这里的歌舞也无非荷花仙子、采茶扑蝶之类,格外柔曼、轻歌曼舞、甜软细腻的女子越剧,之所以在江浙地区这么流行、普及,深受百姓的喜爱,以至成为江南文化的一个明显标志,最充分地说明了吴越文化的某些本质特征。”如从美学分类上看,吴越文化显然属于阴柔美范畴。鲁迅就说过:

① H·R·斯通贝克《威廉·福克纳与乡土人情》。

“我不爱江南，秀气是秀气，但小气。”“满洲人住江南三百年，便连马也不会骑了，整天坐茶馆。”^①这虽是语带讽刺的幽默话，但毕竟道出了一个事实：比起北国“骏马秋风”的阔大气象，吴越的“春花秋雨”显得太过纤弱。那么，在吴越文化这块土壤中诞生的吴越风情小说是否只能走细腻、委婉的路子，而与“恢宏”、“阔大”一类字眼无缘？答案是否定的。

我国著名美学家朱光潜先生在《悲剧心理学》中曾提出了一个“悲哀的秀美”的命题。他说：“在秀美带一点悲哀意味的时候，与悲剧感最近。悲剧中的伟大杰作一般都包含着可以说是‘悲哀的秀美’的那种美。”^②我以为，朱光潜提出的这一美学命题颇值得我们玩味，从某种意义上讲，吴越风情小说的美学价值正在于这种“悲哀的秀美”。

毫无疑问，我们现在正处在一个改革开放的年头，由于世界文化在当代的交流和冲击，人们已经无法不把区域文化特征放到一个更大的背景——现代文明的舞台上去考虑。台湾一位画家曾这么发问过：“从这个乡村，到那个村庄，住在小镇上，巷衢里，看那古老的垣墙上的斜阳，坐在古屋的阴影里。浸淫在即将消失的‘中国面貌’之中。我要找一个答案：‘甚么是中国的？’”^③相类似的发问也会出自吴越风情小说作家的口中。——“甚么是吴越的？”当一个作家以现代文明的眼光审视吴越这块古老土地上那些原始、古朴甚至野蛮、落后的民俗，以一个现代人的意识去激活弥漫在这块古老土地上的风情，那么，他所体验到的就不会仅仅是一种“秀美”的情感，与之相伴而来的还有一种“悲

① 《鲁迅书信集》下册第868页。

② 朱光潜《悲剧心理学》第81页。

③ 参见《江苏画刊》1985年第7期。

哀”，还有一种无论是把文化的生力还是文化的丑陋都视作一种审美对象的创作原动力。事实上，在吴越风情小说作家群体中已经颇有一些作家的作品露出这种“悲哀的秀美”的美学风格的端倪，我们理应持一种乐观的态度。

我们没有别的选择！

1993年9月于浙江文学院

目 录

1	代序：论吴越风情小说
1	驻蹕三怪
37	驻蹕三案
66	鸛鸛岭下
149	象鼻山上
203	村 风
224	娘家有人