

百花洲文艺出版社

寡婦船

刘恪著

寡妇船

刘恪著

百花洲文艺出版社



(赣)新登字第 005 号

书 名：寡 妇 船

作 者：刘 恪

出 版 行：百花洲文艺出版社（南昌市新魏路 5 号）

经 销：各地新华书店

印 刷：江西新华印刷二厂

开 本：850×1168mm 1/32

印 张：12.75

字 数：33 万

版 次：1992 年 9 月第 1 版第 1 次印刷

印 数：1—20,000

定 价：7.15 元

ISBN7—80579—211—9/I·175

邮政编码：330002

（江西文艺版图书凡属印刷、装订错误请随时向承印厂调换）

内容提要

这是青年作家刘恪近年来创作的长江楚风系列小说。《红帆船》、《山鬼》、《砂金》、《寡妇船》均在全国大型文学刊物上发表过，产生了很大的反响。小说以长江边渔民、船工、土匪、淘金汉的生活为题材，描写了龙、柳两个大家族在近百年来历史的风云变幻中盛衰兴亡的命运，和两家几代人在情爱上血缘上的缠缠结结，描绘了一幅长江边百年历史的生活风俗画，从纵横两向展示了楚巫文化下人们从野蛮到文明从战乱到和平的生活演变历程。

这是一组从文化学、人类学角度去表现巴山楚风的奇异风俗与三峡鄂西子民生存状态的小说新作。小说结构恢宏，气势雄浑，有瑰丽奇幻、波诡云谲的风格，被国内评论界确认为新浪漫主义代表作之一。小说情节生动曲折，故事起伏跌宕，既有金戈铁马的厮杀，又有儿女柔情的缠绵，有较强的可读性。



作者小传

刘 格 1953年11月生于湖南华容县，童年在洞庭湖畔度过。六十年代末在岳阳市钱粮湖农场一中任语文教师，七年后去湖南师范大学中文系读书，八十年代初分配在水电部八局，初为教师，后为记者，尔后任《江河文学》编辑。1988年就读北京师范大学，鲁迅文学院研究生班。1990年调地质矿产部文联工作。1986年开始文学创作并发表作品，迄今发表中短篇小说、文学评论一百多万字，主要作品有《美女寨风情》《巢下》《金小蜂》《猎人家族》以及长江楚风系列中篇，都市风景系列中篇多部。

主要人物表

龙清云——螭龙镇富商。

柳蛮子——葫芦寨的土匪头目。

张红莲
(二姨)——龙清云的小老婆，后为柳蛮子的夫人。

大姨——龙清云的大老婆。

竹姑——张红莲的丫头，后为龙清云之妾。

龙海江——龙清云与张红莲之子，川江上著名的领水。

柳少爷——柳蛮子与张红莲之子，后为土匪头目。

高海峰——龙清云与大姨之子，解放军副团长，解放后任副县长。

石蝶儿——柳蛮子的姘头，后为柳少爷的情妇。

秀凤——龙清云与竹姑之女。

宝英——龙海江与秀凤的私生女。

清海——龙海江与大姨的私生子。

柳松崽——柳少爷与石蝶儿之子，梨坪坝淘金老板。

仕茹——玉芳的阿妈。

玉芳、玉叶、玉琴、玉珮——仕茹的女儿。

姣姣——玉芳的女儿。

夏楞子——玉芳的情夫。

●序

试论刘恪长江楚风系列小说的 新浪漫主义特色

童庆炳 李树峰

刘恪的长江楚风系列中篇小说，已发表《红帆船》、《山鬼》、《砂金》、《寡妇船》等四部。这四部小说以一种大胆独特的浪漫主义笔触，以昂扬高亢的调子，描叙了人类的又一种生存状态，惨烈而辉煌，破败而完满。这些作品可以称为是“新浪漫主义”的，它们产生于商品经济大潮中和“实用主义”四处弥漫的境况下，与文坛兴起不久的“新写实主义”并行不悖。它们的产生根源于理想主义的孤独，标明了新生作家对崇高的人之生命的赞美和一种与众不同的审美向往。本文试图在与古典浪漫主义和自然主义的比较中，从人物形象系统、叙述结构和异域情调三个方面阐明长江楚风系列小说的“新浪漫主义”特点，并指出其现代意义和艺术批判力量。

一、龙种与跳蚤——在自然与文化之间 塑造理想化的人物形象系统

长江楚风系列小说构成了一个形象系列，男主人公龙海江（《红帆船》）、柳蛮子、柳少爷（《山鬼》）、松崽（《砂金》）和夏楞子（《寡妇船》），都是江湖“黑道”上的人物，不管是否受过高等教育，

他们的生性都是不可变更的：剽悍、凶残、阴险、刚毅、胆识过人、真诚放达、多情多义，以此与世俗文化世界中人的胆怯、懦弱、卑琐、虚伪相映照。作品中的女主人公碧妹、秀凤、大姨（《红帆船》）、张红莲、石蝶儿（《山鬼》）、宝英、翠环（《砂金》）、玉芳、玉叶、玉琴、玉珮（《寡妇船》），无论是大家闺秀小家碧玉，还是山野幺妹江上渔妇；无论是在旧中国破败凋落的环境中，还是在盛行“大锅饭”的年代，和改革潮流中，他们的性格都一如既往：刚烈如火、贞洁如玉、温情似水。这样一群神异的男女，和养育他们的山水构成了一幅楚地风烟水火图。

《红帆船》中的龙海江，是个烂醉如泥的酒鬼，于昼夜之间、人鬼之间、现实与梦幻之间游逛。他因为耍赖撒野被人扔了喂神，但无意中发现这个无赖是个奇人，于是逼他出峡。他被迫为人们降妖，他在求生本能的驱使下杀了一条比船还大的江鲨。人们分而食之，食之者皆死。于是海江又成了精怪，要被“点天灯”。然而他的灵性和雄伟被激醒，从此后他开始了挺拔的男性生涯：英明的领航人，火烧日本丰田号轮船、救共产党干部的英雄，最终他成了“肃反”运动的对象。柳蛮子英雄一世，作为“红衣人”的头领和“山鬼”的掌门人，他骁勇凶残，蛮横而仗义，既是杀人眨眼的魔王，又是个痴勇不改的情种，对于女人他有一句话：“任凭溺水三千、我只取一瓢饮”，最后灭亡在人民解放军的手里。他的儿子柳少爷读过洋书，全身无一点匪气，但绝对是一正宗匪首，足智多谋，心狠手辣，并且武技高超。他斗野猪，劫国民党向师长的军火，也攻打过人民解放军，然而终于无力回天之，解放后做了一段时间的民主人士就圆寂了。到了柳松崽一辈，虽无匪可做，作为反动派的“杂种”受尽欺凌，但他还是成了鄂西金霸，他身上流动着“山鬼”的血液，他只需要时机。他头脑聪慧，刚烈刁狠，毫不留情地榨取淘金工人的血汗，但他并不为金钱所囿，成为物的奴隶，他有血性，有澎湃的情潮。他恶毒地嘲笑和折磨曾靠投机革命起家百般欺侮他和他母亲的“村长”，他看不起怯懦只知道赚钱盖房子娶老婆生孩子的一棒

子打不出一个屁的栓栓，然而最终却为救这两个人献出了自己的生命。到了《寡妇船》中的夏楞子，虽与龙、柳二家无血缘关系了，但他的蛮勇、狡黠和仗义，他的暴烈和放荡，仍乃楚人性格。他可以为一个寡妇的一句话去挣一个万元户回来，可以为寡母弱小抱打不平，但他也是个走私贩，是个流氓，占有了母亲还要占有女儿。而溪子则象一首流传已久的楚歌沉静地飘来又悠悠地飘去。

这就是长江楚风系列小说所描绘和展示的男人世界。他们具有强烈的情欲和自然的人性，又具有不可高攀的神性。可以说，他们都直面自然，在与大自然的共生和肉搏中变得象大自然一样冷热无常、变化莫测，象楚地峡谷一样幽秘神奇，象山鬼一样暴戾迷幻，象大江一样奔放自由。他们本身就是一种自然。在他们那里，灵与肉是同一的，没有对峙和矛盾，没有鸿沟和断裂。他们似乎没有经受异化的分裂和痛苦，想与做没有遥远的距离。他们的性格最终统一于神性上。这种由人性的张扬而转化出来的神性高度理想化，我们不难在希腊神话和传说中的英雄们身上，如阿喀琉斯、奥德修斯身上发现其相似之处：作为某一种族世界的英雄和君主，他们身上善与恶并存，崇高与卑下共有，两方面是一体的，正如一张纸的两面一样不可分割。就这种意义而言，自然本身就是存在着的一切，似乎无需做出任何伦理道德判断。

更切近地讲，长江楚风系列小说中的人物都是屈原的子孙。虽然很难说他们具有屈原作为伟大诗人的木兰坠露般净洁的心灵，上下求索的精神，“哀民之多艰”的忧患意识和“怀乎故宇”的幽独情怀。但在敢爱敢恨、敢生敢死、义无反顾的血性方面是一脉相传的。龙海江为救高海峰而撇下情人碧妹使她眼睁睁被点了“天灯”；秀凤从临死的母亲那得知龙海江是自己同父异母的兄长后，毅然献身，尔后一去不回；龙、柳二家亲仇并举，但在打击日本侵略者的时候又不约而同地站在了一处。可以说，他们身上流动着相同的血液，正是在他们身上体现了楚文化生生不息的力量。

作者有意把人物置身于自然与文化之间来刻画人物形象，显

示了与古典浪漫主义的绝大不同。在雨果那里，浪漫主义从基督教孕化而来，而基督教教义“开宗明义就向人指出，生活有两种，一种是暂时的，一种是不朽的；一种是尘世的，一种是天国的。它还向人指出，就象他的命运一样，人也是二元的，在他身上，有兽性，有灵魂，也有肉体；总而言之，人就象两根线的交叉点，象连接两条锁链的一环。这两条锁链包罗万象，一条是有形物质的系统，一条是无形存在的系统，前者由石头一直到人，后者由人开始而到上帝”（雨果：《〈克伦威尔〉序》）。正因为如此，雨果的作品中的人物皆分属于两个系统：艾丝美拉达和敲钟人，克洛孚副主教与侍卫长法比；冉阿让的灵与肉冲突。总之西方古典浪漫主义作品是在社会关系的矛盾运动中描写社会化的个人对宗教的反抗和斗争，突出理性对肉欲和精神对于物质的胜利。但刘恪的新浪漫主义则与此不同。长江楚风系列小说不强调人的二元对立，而强调二元的统一、和谐和一致。它于自然与文化的外在对比和内在同一中塑造人性与神性同一的人物，着意表现自然的人的生存和生存着的人的自然的原初状态，让人们看到生生不息的人性 with 神性的往复和转换。

二者的最显著的区别体现在男女情爱和性爱关系上。马克思曾说，“人和人之间的直接的、自然的、必然的关系是男女之间的关系。……这种关系通过感性的形式，作为一种显而易见的事实，表现出人的本质在何种程度上对人说来成了自然，或者自然在何种程度上成了人具有的人的本质。因而，从这种关系就可以判断人的整个发展程度。”（《1844年经济学哲学手稿》）长江楚风系列小说中的男人对女人是横暴的，但也是全部投入的、真诚的。每个男主角都拥有两个女人的爱，两个女人的性格截然不同，一个是文静的节制的诗意的，由此她的爱也如泉流，如月光，象龙海江与秀凤的性爱关系，柳蛮子与张红莲的关系；另一个是暴烈的冲动的不可遏止的，由此她的爱也热情奔放、如火如荼，如龙海江与碧妹、松崽与宝英、玉芳与夏楞子，两个人真可谓“纠缠如毒蛇，执着如怨鬼”，爱得死去活来，爱得明明白白，爱得痛痛快快。连那两个被俘虏的

日本婆娘也是同玉芳、碧妹、翠环一样的柔肠侠骨。这两种理想化的男女性爱关系都“表明了人的自然的行为”，在与文化的关系上“成了人的行为”，而“人的本质”在灵与肉、物质与精神，在人性与神性的同一中“对人说来成了自然的本质”。从上面的分析来看，这种情爱关系的描写与古典浪漫主义表现出的不同之处是，古典浪漫主义同样歌颂美好的爱情，但他们一般是在灵与肉、个人与社会的冲突中写到爱的痛苦和美丽。虽然最终的问题也归结为自然与文化的对立的统一，但这里首先是突出了对立。刘恪小说是在人性与神性同一以及自然与文化的同一关系中塑造人物的，在男女主人公的身上并不存在人格分裂和二重性格的现象。

长江楚风系列写的虽然是过去的一段社会历史生活，但实际上是对一种更高文明即更加合理的自然与文化关系的向往，作者通过他笔下的人物力图写出他所希望的、所憧憬的世界，因此其核心仍是浪漫主义的。作品中的人物是龙种也是跳蚤。他们是跳蚤，因为在社会整体层次范围来看，他们中多数人不是整个文明社会中的中心人物，而是处在人类与大自然的边缘地带的土匪、痞子、小人物；然而他们确实是龙种，因为在他们那里，人虽然仍处于某种原始的浑沌中，却获得了完整性，人性的力量得到了发挥与高扬而没有被名利和金钱所异化。所以我们说，刘恪笔下人物的由人性所升华的并非是宗教的神性，而是作家对自然和文化关系所做的一种设想和调整，是人对自身本质力量的一种怀念和企盼，是一种新的人格神。当然，我们强调刘恪笔下人物的生命张力以及自然的人性，并不是说他笔下的人物生活在根本未经社会化的原始生活中。正如作品艺术描写所表明的那样，他笔下的人物都置身于中国近、现代社会历史潮流中。他们不能不处于各种社会力量所扭结而成的社会网络中。他们逃不脱历史，他们不能不受社会历史文化的制约。而他们的人性也在不自觉地受文化的制约而产生这样那样的变异。然而，当他们意识到某种社会力量束缚了和妨碍了他们的自然本性之际，他们就会自觉地起来抗争，甚至以生命相抗争，而

正是在这种抗争中，人性的力量、人的本质力量得到了进一步的张扬。在此意义上，刘恪小说的现实意义和社会批判力量充分地显示出来了。

诚然，工业文明是人类社会的一种进步，但人类为这种进步付出了高昂的代价。因为在工业化、商业化和城市化的进程中人被“永远束缚在整体中一个孤零零的断片上，人也就把自己变成断片了。”（席勒：《美育书简》）在这种情况下，“人就无法发展他生存的和谐，他不是把人性印刻到他的自然（本性）中去，而是把自己仅仅变成他的职业和科学知识的一种标志”（同上）。人也就无法“自由地发挥他的身体和精神两方面的力量，而是摧残他的身体，毁灭他的心灵。”（马克思《1844年经济学哲学手稿》）人变成非人，人“自我异化”。

勿庸讳言，中国新时期的改革开放使中国朝现代化大大迈进了一步，但商品经济的大潮使某些人一味追名逐利，追求金钱，生命的体验、人性的和谐淹没在这种无厌的追逐中，拥有感作为唯一的感受抑制了人所固有的其它感觉，人的生命力在这种追逐和压抑中萎缩了，人无形中变得胆怯、懦弱、卑琐、虚伪、俗气。显然，刘恪对此有极深的感受，于是他一下子举起了龙海江、柳蛮子、柳少爷、碧妹、张红莲等许多面镜子，以其鲜活的生命张力和人性和谐来映照现实人的生存境遇和人性残缺。也正是在这映照中，刘恪提出了他发人深省的社会问题。就批判方式而言，刘恪的新浪漫主义和古典浪漫主义是完全一样的，即都尝试用美丽的理想去代替、弥补现实的不足，创造另一种辉煌的人生来映照现实的灰色的人生。

二、主体的想象与想象的主体： 神话——史诗式的叙述方式

长江楚风系列小说的“新浪漫主义”特点还表现在它的叙事特点上。作品中的人物形象是古代神话式的史诗英雄和传奇人物。与荷马史诗不同，这些系列作品中没有神明，没有奥林匹斯之类的诸

神世界，但龙海江、柳蛮子、柳少爷、松崽等人物天然就不是凡夫俗子，他们虽不象《伊利亚特》或《尤利西斯》中的英雄那样出于荣誉感去格斗、竞争和打仗，而是出于自然神性，他们凭着本能和智力就可以超乎常人。值得注意的是作者的史诗性的叙事态度，同荷马一样，作者没有在具体的描写过程中表示明确的道德是非观念，龙家与柳家的争斗并没有孰是孰非之别，而且两家的纠缠也是由一个女人引起的，正如特洛伊战争是由海伦引起的一样。柳蛮子劫了龙家的商船并绑走了龙清云的爱妻和儿子，其实张小姐与柳蛮子早先就有恋情。而后龙清云倾家荡产去找人，却没有找到，终于沉郁而死。他的另一个儿子龙海江与柳少爷、与高海峰三个人实为兄弟，但互不相认。同母异父或同父异母的亲仇纠缠在希腊神话中很常见。兄弟三人各为其主其民，处境绝然不同，但骨子里流着相同或相近的血液，都是聪颖骁勇、义深情重的，在艰险存亡之际并肩携手，以自己的生命去换取他人的生命。作家没有在政治分野和阶级对立的层面上塑造他们，而是把他们置于时间的单向流逝和空间的变换中从生存实体的本原层次上来描写，似乎可以说，显示了荷马式的深刻和开阔。这种叙述态度的效果是写出了历史的原初状态，抹去了覆盖在社会历史和人类进化史上的语言尘垢，使我们得以见到一个鲜亮明洁的本真世界，这或许可以叫做一种人类本质“还原”吧。

史诗的叙述方式还表现在对自然的描写上，作者想象大胆奇峻。与以往的古典浪漫主义作品不同，他不注重对现世生活的提炼加工，而是在生存的原生状态上展开想象，把人物放到最险恶、最不可思议的原始自然场景中去刻画，充分展示人的感觉、体验和思想的本然面目，人与环境融为一体，达到高度同一。这里无论是人的外在自然还是内在自然，从量上看是无限壮阔的，从强度上说是十分剧烈的，从二者的对抗和斗争上说是高频率的。比如龙海江勇斗江鲨一段，偷关一段，柳蛮子猎野牛一段，柳少爷围野猪一段，松崽救人、玉叶出逃场面等，都写得十分紧张激烈，对手是凶猛无比、

力大无穷的不可理喻的东西，在这样的对手面前，人显出高度的智慧和力量。在这一点上，刘恪的小说与希腊神话史诗也有近似之处，那就是抱着一种客观的中立的态度，无褒贬地想象性地展开人与自然事物进行的残酷、惨烈的斗争描写，使人联想起高加索山上被苍鹰啄食肝脏的普罗米修斯，清理奥吉尼亚牛圈的赫拉克勒斯，用毒焰烧死丈夫的少妇并杀死自己孩子的美狄亚，被毒蛇缠死的拉奥孔父子。总之，作者是在想象的极境写人的能力的极致，神奇而不可捉摸，是楚地准神话史诗。

神话史诗式的叙事结构还表现为神性绵延中的谱系。《砂金》中作者曾借大姨向儿子海清交代之口总结了这种血缘系统：

“葫芦寨柳家和蛰龙镇龙家……两个声势赫赫的家族是仇家又是至亲，跟你三天三夜也说不完他们的故事。……比方说，你爹是你爷爷的兄弟。你爹有三个兄弟，有一个儿子，还有一个听说是女娃。那女娃的娘其实和你爹是俩兄妹。我年轻时和你爷爷相好的时候生了个儿子也叫海儿，你爷爷找了两个老婆和一个没明身份的妾。我是大姨，二姨生了两个儿子。一个是你爹，一个是柳家少爷，可你爹和你叔叔不是一个爷爷的种。你叔叔有个日本婆娘，生了个娃儿在国外。你叔叔又娶他爹的婆娘生了个儿子，就象你爹和我生了你一样。我死以后，你还有一个姐姐和一个兄弟是至亲的，晓得么？”

不懂得，太魔幻了，读两遍还糊涂。这种感觉只有在读古希腊创世神话时才有过。该亚生了乌拉诺斯并与之结合生了十三位提坦，其中之一的克罗诺斯娶了姐姐瑞亚，杀了父亲夺了王位，生了五个孩子，但都被他自己吞掉，后来宙斯又推翻了他的统治成为众神之王，娶了姐姐赫拉，生了奥林匹斯山上的众神。虽然在刘恪的小说中娶母并未弑父，但其叙述的二项对立的组织结构是极为相似的。如果我们象列维·斯特劳斯那样去分析长江楚风系列小说中的前三部，就会发现这些事件运动中同样存在着“过高估价血缘关系”和“过低估价血缘关系”的相反相成的特征。请看下表：

龙清云娶大姨生高海峰

娶张红莲，生海江

纳妾竹姑，生秀凤

龙海江与秀凤结合，生宝英

与大姨结合，生清海

与柳蛮子一起打日本鬼子

救高海峰

为高海峰去受死刑

高海峰自杀

柳少爷娶姨母石蝶儿，生松崽。

柳松崽与宝英发生性关系

龙清海与宝英发生性关系

龙清海救松崽饮鸩而死

柳蛮子幽会并劫走张红莲，生柳
少爷

龙海江与柳少爷赛龙舟

秀凤怀孕后失踪

高海峰剿灭土匪，杀柳蛮子

枪毙龙海江使柳少爷圆寂

上表的全部事件几乎都与血缘有关，似乎是一个人类血缘关系的怪圈，左边一列可以说是“过高地估价了血缘关系”，人们过分强调了他们之间的亲密程度；右边一列同左列是关系颠倒的，即“过低估价了血缘关系”。按照列维斯特的说法，过高或过低地估价血缘关系正是结构人类学的最基本的神话素。这说明长江楚风系列小说的神话结构逻辑。神话思维总是以局部暗示整体，“神话思维总是从对立的意识出发，朝着对立的解决而前进”（参见特伦斯·霍克斯著《结构主义和符号学》）。

下面从叙事话语的角度来谈一下长江楚风系列小说的时间和人称。刘恪的这一系列小说可分为两个阶段。在第一阶段，采用第三人称的全知视角和高亢昂扬的基调，《红帆船》和《山鬼》就是这样。我们知道，神话和史诗这种叙事作品需要的必然是全知的视角，甚至连诸神的内心活动也知道得一清二楚。长江楚风系列的神话结构也必然要求全知视角。按托多罗夫的划分来说，是“从后面

观察”的方式,叙述者比其中任何一个人物知道的都多。从柳蜜子的爱欲到龙海江斗鳖时的感受,从石蝶儿的童养媳生活到山鬼的哀嚎,作者都做了深入细致的描述。《砂金》的格调似乎有些变化,作者不再一味张扬和渲染惨烈的场面,笔法变得圆活了许多,而且作品的结局浸透了一种悲剧美的意味,但在叙事人称上仍采用第三人称的全知视角。从《寡妇船》开始,作者进入了创作的第二阶段。《寡妇船》叙事视角从全知全能转变为某一独特的视角,人称由第三人称转变为第一人称。然而需要注意的是作者并没全部使用“同时观察”的叙述,叙述者是作品中的人物之一,但她只是作为一个有知的死人即鬼魂出现的。她生后一岁就因为得了水疹被妈妈活埋了。整部小说其他四位女子的生存遭遇就是由这个一岁多的死了的小女孩讲述的。格调凄楚而恬淡。这样的叙事方式一方面保持了长江楚风系列的一贯风格;可以大胆展开想象,在某种程度上讲仍然是全知式的;另一方面拓开了一个新的视角,叙述者作为飘荡于楚地山水人间的一个游魂出现本身就增加了作品的神奇色彩。

叙述时间。从四部作品的故事时间来看,都是从清末一直讲到当代,《红帆船》从宣统年间讲到解放后“肃反”运动期间,《山鬼》则一直讲述到八十年代柳少爷的那位日本婆娘带着当经理的儿子来中国寻找父亲的时候。《砂金》和《寡妇船》则从解放前叙述到如今的改革和开放。但四部小说的叙述次序很不相同。《红帆船》完全按时间顺序来讲述龙海江的故事,其中追述了龙清云和他的两房太太的经历;《山鬼》则按时序写柳蜜子的“山鬼”生涯,其中追述了他获取张家小姐的经历和石蝶儿的经历以及柳少爷的故事,故事截止于柳蜜子的死为止,后面补叙了八十年代一位作家去葫芦寨采访的所见和所闻(其中写到了柳少爷的圆寂)。《砂金》干脆从八十年代鄂西金矿主松崽的现在讲起,追述他屈辱的过去,同时穿插着宝英和清海的经历和现状描写。村长是作为他的对比人物出现的,这不但是两种现实的对比,更是两种历史的对比。《寡妇船》以

“我”这个死去的妹妹或姐姐的口吻叙述了六个女子的生存故事，先从阿妈讲起，次玉芳、玉叶、玉琴、玉珮，其中各条线又是并行的交错的，后来甚至讲到了姣姣和小娃儿——寡妇船上的又一代女子。

最后从创作方法上来看，同较贴近现实主义的古典浪漫主义相比，刘恪的“新浪漫主义”小说更加贴近自然主义，然而他的描写自然绝非事无巨细的实录——象左拉所说的那样文学家做着与科学家一样的工作，做“直接的观察，精确的剖解；对存在事物的接受和描写”。如果说二者都“回到自然和人”的话，那么刘恪也不是回到科学家眼里的自然中去做具体、严格的实验和分析，他是回到了人的自然上去表现人，构建了一个理想世界，这个世界不是以自然和社会中人与人之间美好的道德信念关系为特征，而是以社会中人与人之间的自然真实关系为特征，其中人物不是某种伦理、宗教或信念的化身，而是生命的实体象征。

刘恪小说也有不很成功之处。比如某些搏斗场面过分用力，描写失控。《红帆船》和《山鬼》表现得比较明显。作者安排了一个又一个难以想象的险境来写主人公的骁勇和残酷。如龙海江杀了江鲨之后，又写他在江底救盘石岸，中间插了一节龙家的情况叙写和他与秀凤的情爱之后接着写他替碧妹偷关那一恶仗，之后写赛龙舟，插了一曲对秀凤的描述后又写杀日本鬼子、烧丰田号，一曲高过一曲，一浪盖过一浪。长江和日本鬼子可能确实残暴，但小说最好不要如此残暴，在高昂的调子上单向度张扬，读者受不了，他们的神经能力有限度，长时间地亢奋就会转化为抑制，从接受的角度看实际上消弥了艺术效果。这种情况到了《砂金》、尤其是到了《寡妇船》有了很大改进。《寡妇船》中那流荡的黛溪，五位女子迥然不同的生活，都是张弛有节的，款款道来，显得从容不迫。读起来舒畅、含蓄。

此外，在语言中，作者追求“陌生化”效果，力避平实。这一方面加强了语言的诗意性和情绪化色彩，但另一方面降低了可读性，一