



——

近日因网刊的提问，久矣乎相忘于江湖的“历史小说”，又成了一个话题。

“历史小说”一词虽约定俗成，实则是一个自相矛盾的模糊概念，禁不住追问和深思。历史是实录，记载已经发生过的人和事；小说重想象，刻画可能发生的人和事。虽然实录很难绝对真实，虚构大多有所依据，但实录和虚构仍是两个相悖的概念。“纪实小说”“传记小说”都属此类。所以我从来称之为“历史题材的小说”。但如果进一步探究，新问题又出来了：人间真有百分百的“信史”吗？那些汗牛充栋的正史、野史，依据尊者、亲者、仇者和“敌、我、友”的“内外有别”传统，不知已作了多少“隐恶扬善”“隐善扬恶”的取舍、扭曲和伪造。“罗生门现象”是古今普适的。然则从众称“历史小说”也无不可了。记得上世纪80年代前后，历史小说如雨后天春笋，就引发过一场“历史小说”定义的大讨论；茅盾先生写了带总结性质的长文，但仍未能统一认识（因为它本身是无解的），似乎只是对“大事必须循史，细节可以想象”这个原则取得较多的认同；而实践还是八仙过海，各显神通，臧否由人，文责自负。

网刊认为，80年代现代主义文学思潮西来之后的一些历史小说，比如王小波的《红拂夜奔》、苏童的《我的帝王生涯》等，叙事策略里隐含着某种“元小说”的逻辑，一开始就把作者的当代性身份，以及“处于当下的历史想象”这一实质和意图作为创作的前提毫不隐讳地暴露出来，迥异于以往的历史小说把文本视为与现实平行的“第二现实”，叙述语言和人物对话都与描写当下现实的小说大不一样。有人问我如何看待历史小说的这一“当代主义”倾向。

我认为这是两种不同的小说体裁，而非“历史小说”写法的演变。从文体上区别开来，问题就比较清楚：一种是根据史料，规行矩步，力求“再现”的现实主义小说；另一种是掘取一点史料，借题发挥，表现自我的现代派小说。借用影视剧分类，将后者称为“古装小说”（不含褒贬）还更准确些。这种文体也非自今始，鲁迅的《不周山》已开先河。鲁迅创作《野草》《故事新编》，翻译安德列耶夫，是介绍现代主义文学的先行者。

从写作看，写“历史小说”事倍功半，写“古装小说”事半功倍。这只是就难易而言，无褒贬之意。道理很简单：越想逼真历史，就要读越多的古书。郁达夫说过，他为写短篇小说《采石矶》，从琉璃厂花高价买来线装的黄仲则（清代诗人）的《两当轩集》通读。而发表后得的稿费还不够写作中的香烟钱。一个短篇如此，写《李自成》那种长篇巨著、《上官婉儿》那种长篇系列，所下的案头功夫可想而知。“文革”结束后，历史小说空前繁荣，而长篇多短篇少，数量不成比例，大概与这种“得不偿失”的原因有关：材料越多，当然越要充分利用。

写古装小说主要凭仗作家的才气，天

马行空，涉笔成趣；写历史小说则处处是知识、事事皆学问，既要通史学，又要通文学，两“通”缺一不可。明史权威吴晗奉命写《海瑞罢官》剧本，写出来根本没法演，剧团编导、演员费大劲才改得能搬上舞台；老作家姚雪垠为写《李自成》，下十多年功夫研究明史。历史是严谨的学术，处处需要考证，而越具体的事物越难考证。某朝某代，大到典章制度，小到衣食住行，当时不言自明，以后都成了学问，不能以今概古，不能想当然。越要写长、写细、写活，越会发现处处是绊脚石。两“通”问题，写中篇比写短篇难；写长篇比写中篇难；拍影视剧又比小说难：小说还可藏拙，以叙述代描写；影视绕不开，一切要具体出现在画面中。作家信笔写下“椅子”二字，导演就得请教专家，那个朝代的桌椅什么样。官职品阶固然极其复杂；姓名称谓也是一整套学问：姓氏字号、自称他称、尊称卑称、正称别称，规矩周详，一不小心就错。大导演李翰祥拍《火烧圆明园》，请了那么多历史顾问，还遭许多专家指责这不合那不合；等而下之者，更难免“穿帮”处处，笑话百出。香港艺人干脆“戏说”，避重就轻，正是他们聪明之处。

文学是语言的艺术，历史小说的语言问题极其重要。除了不出上述诸方面的“硬伤”，人物的对话、作者叙事的文字和笔调，都要非今非古、既今又古，不能太口语化又不能完全书面语化，要能营造出特定的氛围和语境，读起来舒服、自然、有味，分寸非常微妙。孔夫子说：“质胜文则野，文胜质则史，文质彬彬，然后君子”，正好移用于此。文、史两“通”既平衡又高水平，当然再理想不过，但恐怕可遇而不可求。就我的阅读范围，托尔斯泰的《战争与和平》应算首席代表罢。中国作品则《李自成》第一卷（初版本）最好。

二

网刊告诉我：“现在有人把喜欢历史小说的读者分成两类，其中一类是读高阳的，人数较众，问我对此的看法，并询及我最喜欢的历史小说作家。

我对读书界很陌生，不知他说的这个情况是否属实。以我看，高阳的史学和史识涵养，在历史小说家中无人可比肩。但他的小说有个通病：虎头蛇尾，开头很精彩，越往后越粗，笔头跟着材料走，演义化、说史化。知识性大于文学性。但信息量丰富。《红顶商人》比较完整些，但还是后面不如前面。我想这与他以笔谋生，写得太多太快太长有关。有些很红火的历史小说我曾读过一点，书里许多小故事是从正史野史照搬的。我既知其出处，觉得太张冠李戴；写得也粗糙，禁不起推敲的地方很多，读不及十一就废然而止了。其实史料翔实、写作精致的优秀长篇历史小说是可以列举不少的，如《风萧萧》《白门柳》《上官婉儿》《少年天子》等，但反响远不如某些有错谬的当红作品。这现象涉及一个

问题：历史小说挑读者。由于“文革”十年的教育空白，今天的中青年读者普遍缺乏阅读历史小说的知识基础，严谨型的作品自然被通俗型的作品取而代之。比如写“十月革命”的长篇小说，我年轻时最喜欢《静静的顿河》；多年后读到《日瓦医生》，觉得更为深刻并且互补，但比前者难啃。今天的读者就会连《静静的顿河》也感觉难读了。

我曾经喜欢读历史小说，读过的好作品不少；但不能排座次，没有一个“最”。小说的写法，似可粗分为两类：展开的写法和浓缩的写法；历史小说亦然。前者如托尔斯泰的《战争与和平》，后者如井上靖的《天平之薨》。前一类作品浓墨重彩，雄伟壮阔，如长江大河，雅俗共赏；后一类小说叙事简练，不枝不蔓，如小河流淌，只供会心者悠然玩味。1981年前后，我住在珠影招待所改本子，向图书资料室借些书来看。其中有《天平之薨》，开后颇觉沉闷，渐渐读进去了，读完大受震撼，感到这种冷峻至于“枯槁”的笔调是历史小说的一种很高的美学境界。井上靖以一个日本作家而写中国历史题材，采用这种写法，既是艺术气质使然，也不排除是一种“藏拙”的选择；但从此我对这种过去陌生的风格产生了敬畏和喜好。我对展开和浓缩两种写法并无轩轻，只要写得好，都喜欢读。年轻时候认作家，后来渐渐认作品：无名作家可能出手不凡，著名作家往往出败招。但随着年龄增长，出现一个趋势：中年以前更喜欢前类作品，屣足如飡盛宴；中年以后更喜欢后一类，仿佛品小吃清茶，易读完、有余味。我认为再优秀的小说家也应当掌握两个“节制”：一是不要写得太多，太长令读者看而却步；二是不要写得太多，太多容易粗糙。《战争与和平》当然是“全景式”小说的巅峰，但据说在西方早已读者寥寥；我视为经典之至的《旋涡》（哥伦比亚作家里维拉著），还不到30万字。文学从本质说总是以少少许胜多许多，以一斑示全豹，不可能包罗万象。记得80年代译介的现代小说名著，如《城堡》《伤心咖啡馆之歌》等等，篇幅都在大中等之间，名重一时的《人到中年》等也如此，我觉得这正是最适应当代读者的小说体裁。余华的《活着》反响远过于《兄弟》，除了别的原因，篇幅当亦有关。当然，写“百科全书”式的巨著更见气魄和功力，我说的只是个人的偏好。

三

网刊之所以找我就历史小说对话，是因为我曾经在十来年时间里几乎专写历史小说，甚至宣称要写三部曲，忽然间完全撒开，只写散文了。不解其故，寻问缘由。我自小耽读演义小说、公案小说、武侠小说，成年后杂览泛读，中外小说之外，喜读野史、轶事、传记、诗话词话、笔记小品。在书世界中如鱼得水，在现实中却拙如鲑鱼爬竹竿；昧于社会生活，这正是写小说者的不

治之症。“文革”时，我已调到一所山区中学，停课时间很多，我就蜗伏饕读，把随身带去的百十本古今中外文学书籍一一重读。后来文艺再生，旧梦重温，历史题材成了顺理成章的选择。所写顾贞观与纳兰容若，龚自珍、苏轼与米芾、秦桧与高宗等，都是山中取读，联想现实，遥接千年，感触最深的人和事。我对正史没有下过功夫，可以说是从文学的通道走进历史，在泛读中积累了些常识掌故，感染了些氛围情调，而且兴趣主要在“人”而非在“事”。加以喜简约不喜详尽的趣味，所以写起历史小说来，取“量体裁衣”的明智态度；写短篇而不写长篇；写个体而不写全体；写一隅而不求“全方位”。总之是力求“扬长避短”，取巧藏拙。

当时兴致很高。写了几个中短篇之后，又写了一个小长篇《九疑烟尘》，算是《南明三部曲》的第一部。出版后，收到两位作家来信，都认为历史小说还是应当“全景式”的史诗写法；有一位写历史小说评论的专家则干脆说没读懂。对文体的这种分歧，让我颇觉扫兴：我向往原创性，他们强调习惯性；我喜欢浓缩，他们喜欢展开；我喜欢小长篇，他们钟爱长河小说。当时大部头历史小说不少，我读起来，既对那些人物和事件已经先知，毫无悬念吸引；又对全景式的结构和细致入微的描写感到烦琐，就渐渐走进了“读历史小说不如读传记，读传记不如读年谱”的窄胡同。有个感觉，我们的历史题材长篇小说在艺术表现上似乎定型化了，时代人物故事不同，写法却是一样的。缺乏文体的原创性，借用伍尔夫的话来说，读起来感觉“作品的基础”不是作家自己的亲切感受而是传统程式的章法。倒是《我的帝王生涯》一类彰显作家想象力、笔力和文字功夫的“古装小说”，我还愿意读读。我把金庸的新派武侠小说也列入此类。

“五四”新文学运动引入西方文学概念，我们才有了现代模样的小说。1984年上海社科院出版社选编了一本《中国现代作家历史小小说选》，选入鲁迅、郁达夫、郭沫若、茅盾、冯至、何其芳等人的短篇小说选48篇，质量很高。开新型长篇历史小说先河的是姚雪垠的《李自成》第一卷，出版于“文革”前夕。记得我们读到中国青年出版社的初版小开本时，钦佩兴奋，觉得见到了文学里程碑。那一章确实写得好。但很快进入“文革”的“非常时期”，这部小说的继续写作成了“准政治事件”，不仅越写越离谱，越写越粗糙，难以卒读；而且连第一部也补进迎合“路线需要”的新篇章，成了画蛇添足，令人惋惜。冯雪峰写太平天国未能获准，知情者无不惋惜；我想象不出他会怎么写。写历史人物，根据一项大帽子（起义、镇压、改革、保守等等）分为正面反面，然后按需分配地向前者隐恶扬善，扩善造善；对后者隐善扬恶、扩恶造恶，这似乎是我们写作历史小说甚至进行历史研究的一种常见病、多发病。

《受戒》写于上世纪80年代初，汪曾祺先生收笔时说，写43年前的一个梦，也就是上世纪30年代的事。遥想那个山河破碎的年代，社会动荡、风雨飘摇，然而，在汪先生的这个梦里，却有种超脱的美，并且出现了很多寻常又不寻常的和尚。虽然汪先生曾说，他的家乡出和尚，但是在这篇小说中，和尚却有一种在出世与入世之间，在“健康的人性”中消解世俗的恩怨与愁苦的意味。

《受戒》里的荸荠庵有三代和尚。老和尚普照吃斋，但过年时除外，当其他三个和尚打牌三缺一时，他也被拉出来凑数。大师父仁山是当家和尚，不怎么念经，天天忙算账，桌子上摆的是账簿和算盘。二师父仁海有老婆。三师父仁渡才二十多岁，经忏俱通，会玩飞镖，然而外面相好的不少。最小的和尚小明子刚刚举行受戒典礼，回庵的路上，面对漂亮水灵、活泼可爱的小英子，他表态不当方丈，不做沙弥尾，而是愉快地私定终身。其实，还有一个隐在背后的和尚，身份高贵，叫石桥，是善因寺的方丈，号称是和尚中的状元，他面如朗月，声音动听，衣着讲究，会作诗、画画、写字，烧的都是名贵的伽楠香，然而，这样一个大和尚外面有个长得很好看的相好的。

汪先生用他那灵动的笔，把里下河水乡的一切写得很美。宽阔的芦苇荡，恬静的庵赵庄，和睦的小英子一家，香得冲鼻子的栀子花。一个小和尚小明子，一个小村姑小英子，他们从合吃半个莲蓬开始，一起薅草，一起嬉戏，一起赶牛打场，一起画画刺绣。小英子踩荸荠后在田埂上留下湿脚印，五个小趾丫，细细的脚眼，脚丫部分缺一块，这一串美丽的脚印把小和尚的心扰乱了。太纯洁了！两小无猜的朦胧情爱让人心动。至于荸荠庵里的僧侣生活也令人向往，庵里没有烟雾缭绕，没有晨钟暮鼓，没有我们想象中的神秘、庄严和肃穆，没有一般佛门寺庙清规的羁绊。只如文中所说的，这个庵里无所谓清规，连这两个字也无人提起。汪先生把僧侣刻板的宗教生活世俗化，写得那样惟妙惟肖，活灵活现，妙趣横生。写出了和尚们的人性，和尚与常人一样，寻常事体样样精通，甚至比常人有过之而无不及，和尚只是穿了袈裟的凡人，一切再平常不过，一切又自然不过。汪曾祺在文章写成之后曾说过：“我写的是美，是健康的人性，美和人性是任何时候都需要的。”

当我们沉醉在这种唯美意象中时，合卷长思，不由惊叹，这是一个怎么样的世外桃源？陶渊明的桃花源是阡陌交通，鸡犬相闻，酒食相敬，人人怡然自乐，不知秦汉，无论魏晋。这是逃逸，是出世。而《受戒》中的桃花源则更进一步，不仅环境优美，庵赵庄的村民对寺庙里的和尚各种行径竟是如此的宽容、包容，荸荠庵里的和尚们相互之间也是熟视无睹，见怪不怪。当和尚是出世，而他们是入世，是出世后的人世，这是另一种乌托邦。在小说里，和尚只是个谋生的职业，与鬻猪、织席、箍桶、弹棉花等等一样，是世俗生活中的一个行当。《受戒》中的这些和尚没有哪个禁锢自己，他们念经、打坐、修行都无所谓，和尚可以打牌，可以吃荤，可以唱小曲，可以娶妻。

汪先生给他们的行为做了一层包浆，在唯美意象的遮掩下，藏着掖着太多内容。这是人性的回归，还是人性的放纵？是对清规的尊重，还是对戒律的亵渎？我很长时间都在自问，这样的人性健康吗？什么才是汪老先生所说的真正的健康人性？更绝的是，小和尚在受戒回来的路上，头顶着象征守戒的圆顶，怀揣度牒，小英子从船头来到船尾，对着他的耳朵小声说：“我给你当老婆，你要不要？”小和尚眼睛鼓得大大的，大声地说：“要！”接着，他们兴冲冲地把船划进了芦花荡。他们的行为惊起了一只青桩（一种水鸟），擦着芦苇，扑棱棱飞远了。他们接着干了什么？汪老先生没说，只用一组省略号结束了故事。这为他们的行为提供了各种可能，打开了人们想象的空间。不过，情窦初开的少男少女进了芦花荡，芦花荡就是他们的“高粱地”，他们还能干什么？守戒与破戒，这一对不可调和的矛盾，在此石破天惊而又温柔地同时炫目上演。汪老先生笔下简短直白的一片刻画，令人读来意犹未尽，而又意蕴深长，道尽了一切，也骂尽了一切。天地间世俗的恩怨与愁苦，也瞬间化作乌有。

“我劝大家不要菲薄今人”——废名如何看待新诗

□朱航满

水人家，古道西风瘦马，夕阳西下，断肠人在天涯”，认为此小令“正同一般国画家的山水画一样，是模仿的，没有作者个性，除了调子而外，我却是看不出好处来”。他说古人关于同类景物的佳作还有很多，诸如“乐游原上清秋节，咸阳古道音尘绝，音尘绝，西风残照，汉家陵阙”，也是很好的。

有了这样鲜明的认识，废名在这册《谈新诗》里重点谈了17位诗人的作品，其中包括胡适、沈尹默、刘半农、鲁迅、周作人、康白清、冯雪峰、潘漠华、应云卫、汪静之、冰心、郭沫若、卞之琳、林庚、朱英诞、冯至、废名，而在第十三章谈卞之琳的《十年诗草》中，废名还谈了自己编选一册《新诗选》的想法：“中国的新文学算是很有成绩了，因为新诗有成绩。五代的词人编有《花间集》，南宋的词人编有《绝妙好词》，成为文学史上有意义的两部书。我们现代的新诗也可以由我们编一本新诗选了，它可以在文学史上成为一件有意义的工作。是的，我们新诗简直可以与唐人的诗比，也可以有初唐盛唐晚唐的杰作，也可以有五代词、北宋词、南宋词的杰作，或者更不如说可以与整个的旧诗比，新诗也有古风有近体，这不能不说是一件盛事。我劝大家不要菲薄今人，中国的新诗成绩很好了。”此一章节，系废名在抗战结束后重登讲台时所写，乃是他自谓有“公之于天下后世”想法的。

由此一来，我读废名的这册《谈新诗》，似乎就有了思路。废名对于新诗的见解、态度和认识，也大体体现在了他意欲编选的这册《新诗选》之中。在这些入选的诗人当中，胡适因为倡导白话文，并以《尝试集》最先发表白话诗，自然应有一席之地，废名则用了3个章节从胡适的白话诗来论述新诗与旧诗的区别，为此选了胡适3首小诗。其他所选诗歌，多少不一，但从整体来看，废名最为欣赏的诗人则有刘半农、周作人、卞之琳、林庚、朱英诞，另外值得注意的是，最末一章系废名谈他自己的诗歌，并选录了7首诗。鲁迅因为新诗较少，选了一首，取其“古朴”；郭沫若虽诗坛地位很高，但废名只选了3首，且提出了不同的意见；沈尹默、冰心、康白情、汪静之、冯至等人的新诗选录多少不一，且均有不满之处。而新诗创作之中，废名则对于新月派诗人最为不能苟同，对于新月派的代表人物徐志摩多有抨击，由此也表达了他对于新诗的态度和意见。

我们不妨由此再来看看废名欣赏的新诗的格调。诸如刘半农，废名坦陈他起初对于其新诗的创作并不认同，也少了解，直到因讲课需要将借来的诗集《扬鞭集》从头至尾读了一遍，结果“愈看愈眼明”，觉得和其是“新相知了”。于是选了刘半农20首新诗，他认为刘半农的新诗，虽然“幼稚而能令人敬重，令人好敬”，并认为刘半农的真正好处，在于“只是蕴藉的，是收敛的，而不是发泄的”。对于周作人新诗的评价，废名则干脆只抄了其10首作品，以此来表达自己的态度：“我抄写这十首诗，每篇禁不住要写一点我自己的读后感，拿了另外的纸写，写又团掉了。我觉得写的不好，写的反而是空虚的话。于是我又很自满足，我觉得我将周先生的诗选得很好，周先生的和平与文明的德行，平实实，疏朗朗朗的写在这些诗行里了。



《谈新诗》初版于1944年，由北平新民印书馆印刷。其时，此书由12章组成，系废名在北京大学任教时所写的讲义。抗战胜利后，废名重回北大执教，又完成了四个章节的讲义。我手边的这册《谈新诗》由人民文学出版社1984年2月出版，内容综合了废名两次讲义的内容，共计16章，并附有废名完成于抗战前的一篇《新诗问答》。这册讲稿只有不到14万字的内容，虽系薄薄的小册子，但对于认识现代诗歌，却常有令人耳目一新的地方。

废名在讲课之时，正是新诗创作刚刚起步之时，所面临的更多是历史悠久的旧诗传统。对于这种新旧共存的现状，废名要称赞的却也只是他自己喜欢的新诗。在《新诗应该是自由诗》中，他论述道：“我那时对新诗很有兴趣，我总朦胧地感觉着新诗前面的光明，然而朝着诗坛一望，左顾不是，右顾也不是。这个时候，我大约对于新诗以前的中国诗文学很有所懂得了，有一天我又偶然写得一首新诗，我乃大有所触发，我发现了一个界限，如果要作新诗，一定要这个诗是诗的内容，而写这个诗的文字要用散文的文字。”

关于这个观点，废名在这册《谈新诗》中多次提及，诸如他强调说：“中国的新诗，即是说用散文的文字写诗，乃是从中国已往的诗文学观察出来的。”这以往的诗文学，则“无论是旧诗也好，词也好，乃是散文的内容，而其所用的文字是诗的文字”。再如：“我常想，旧诗的内容是散文的，其诗的价值正因为它是散文的。新诗的内容则要是诗的，若同旧诗一样是散文的内容，徒徒用白话来写，名之曰新诗，反不成其为诗。”还有，他分析说：“我以为为新诗与旧诗的分别尚不在乎白话与不白话，虽然新诗所用的文字应该标明是白话的。旧诗有近乎白话的，然而不能因此就把这些旧诗引为新诗的同调。”他为此举了元人马致远的小令“古藤老树昏鸦，小桥流