

DOI: 10.13718/j.cnki.xdsk.2021.04.017

[英雄文化与武侠文化]

主持人: 韩云波

主持人语: 当今世界正经历百年未有之大变局, 各个方面都在发生深刻调整。在文学和文化领域, 对一些问题引入更多观察视角, 厘清来龙去脉, 有助于我们更好地适应新的形势, 理解文学和文化现象的发生机理和发展逻辑。中国武侠小说不仅创造了中国现代类型文学的空前高度, 而且以其极大的容受能力拓展了中国类型文学文类融合的空前广度, 可谓不仅有“高峰”而且有“高原”, 武侠小说也因此成为最具中国特色的文学类型之一。本期刊出的两篇文章, 就是分别从“高峰”和“高原”的层面, 既关注其发展逻辑, 也关注其发生机理。金庸小说无疑是中国武侠小说的群峰之巅, 自1994年以来人们赋之以“静悄悄的文学革命”“二十世纪小说大师”等种种美誉, 但也出现了“人妖的艺术”等恶评, 那么, 金庸武侠小说创作的发生机理和发展逻辑究竟是怎样的呢? 池若飞和卢敦基借用奥登关于大诗人的五个标准, 对多产、广度、深度、技巧、蜕变五个维度分别进行细致的分析, 以此证明金庸在这五个方面都值得称道, 由此可以得出结论, 金庸就是众山之中最高的巅峰, 就是武侠小说大师, 就是大小说家。从武侠小说的“高原”而论, 它从一开始就容受着多样的文学元素而成其广大, 随着幻想文学的发展而出现了玄幻奇幻与武侠合流的大势, 玄幻武侠应运而生, 成为奇幻文学大家园的一支生力军。多年以来, 对于玄幻、奇幻及相关元素的源流, 一直存在着模糊之处, 姜淑芹长期研究儿童文学及幻想文学, 对此厘清源流, 从英国奇幻小说的历史渊源谈起, 厘清幻想文学大家族中的奇幻定位, 进而以此提出中国玄幻武侠本土化问题, 以此促进中国幻想文学创作与研究的品格提升与创新发展。本期两篇文章, 分别从“高峰”和“高原”出发, 既重文类高度的质的研究, 亦重文类广度的量的研究, 质量互变, 期待有助于大幻想文类形塑出更高的高峰与更广的高原。

金庸文学成就再阐释: 以奥登的大诗人标准为参照

池若飞^{1,2}, 卢敦基^{1,3}

(1. 浙江师范大学 人文学院, 浙江 金华 321004; 2. 绍兴文理学院 元培学院, 浙江 绍兴 312000;

3. 浙江省社会科学院, 浙江 杭州 310007)

摘 要: 金庸作为20世纪武侠小说集大成者的地位已毋庸置疑, 长期以来学界对金庸小说的深刻阐释和经典化塑造, 使金庸具备了更多的成为中国现代文学大作家的可能性。奥登提出界定大诗人的多产、题材和手法广泛涉猎、洞察力和风格有独创性、技巧精湛、不断蜕变等五个条件, 其中蕴含对文学作品深刻性、多样性、进展性三个维度的考量, 以及对文学创作内在规律的深刻认知。虽然文体差异不可忽视, 但这五条标准, 亦不失为评价金庸文学成就的一条富有启发性的路径, 并对类型文学的创作与研究有着良好的借鉴作用。

关键词: 金庸小说; 武侠小说; 文学大师; 类型小说

中图分类号: I207.424 **文献标识码:** A **文章编号:** 1673-9841(2021)04-0185-13

收稿日期: 2021-02-08

作者简介: 池若飞, 浙江师范大学人文学院博士研究生, 绍兴文理学院元培学院讲师。

基金项目: 浙江省社会科学院年度立项课题“现代武侠小说武学世界的构筑历程——从平江不肖生到金庸”(2018CYB08), 项目负责人: 卢敦基。

时至今日,已经鲜有人会怀疑金庸作为中国最杰出武侠小说家的定位,学界更多的研究则试图解读金庸为何是中国现代文学史上伟大的小说家之一,视角、方法和观点尽管各有不同,而都意在言说金庸小说的奥妙,阐释金庸小说的特质。2018年10月30日,金庸逝世,从其后的学界研究格局来看,“武侠小说依然是侠文化研究最热门的议题,且多数集中在金庸身上”^[1]。学界进一步对金庸小说的文学地位和历史贡献进行了“盖棺论定”式的评价:比如严家炎从思想性、现代精神、创作方法、文化品位四个方面阐释金庸的超越性和创造力,肯定其小说的文学史价值和历史贡献^[2];韩云波认为金庸从文类功能、文类历史和文类品位三方面对传统武侠小说进行了变革,武侠小说主流化的创造性转换由此得以实现^[3]。一个伟大的作家,其作品本就具有十分广阔的阐释空间,存在着从多角度、多途径进行认证的可能性。近年来,蒋寅先生在清代诗学研究中引入奥登评价大诗人的五个条件^[4],又在杜甫诗歌研究中加以阐发^[5],对中国古典诗歌进行了极有说服力的独特诠释。威斯坦·休·奥登(Wystan Hugh Auden,1907—1973)是20世纪最有影响的英美诗人之一,他在《19世纪英国次要诗人选集》(*Nineteenth-Century British Minor Poets*,1966)一书序言中,提出了“成为大诗人的五个条件”。蒋寅先生所依据的奥登文本,来自余光中的不完整转述。而完整的翻译文本,目前只能在网上找到蔡海燕的译文。奥登说:

在我看来,要成为大诗人,须具备下列五个条件中的三或四个才行:

(一)他必须多产。

(二)在诗歌题材和处理手法上,须有广泛的涉猎。

(三)他的洞察力和风格必须有明晰可辨的独创性。

(四)他在诗歌技巧方面必是一位行家。

(五)就所有诗人而言,我们分得出他们的少年习作和成熟作品,但就大诗人而言,这个成熟过程会一直持续到老。读到大诗人的两首同等品质但不同时期的诗歌时,我们能迅速区分哪一首写得较早。然而,若是换成次要诗人的两首诗,尽管都很优秀,我们却无法从诗本身判断它们创作的先后。^[6]

上述五条标准,也可以简捷地归纳为多产、广度、深度、技巧、蜕变。本文以为,尽管诗人与小说家有种种区别,但就上述奥登五条标准的具体内容看,两者几乎可以完全相通。用这五条标准审视和阐释,亦不失为认识和评价金庸小说的一条富有启发的新路径。

对金庸文学成就的研究,近年一直是文学领域的热点话题之一^[7],对于与上述五个标准相近的内容,前贤并非完全没有论述。前贤对于金庸小说中的“侠”“义”“情”多重内涵,对于金庸小说中的传统文化、历史意识、现代精神、新文学根柢等,都已有了论断敏锐而富有启发的众多论述。笔者今天仍然要写此文,一是因为提出衡量文学作品成就的标准实属不易,标准的选择组合本身极为考验对文学的洞察力和判断力;二是任何一个标准的提出,都仅在提供阐释和评价文学作品的一种可能、一种路径,标准的非绝对化也就意味着阐释的更大的可能性;三是仅就上述五条标准来衡量金庸小说,某些方面仍然有可供开掘的空间。本文即尝试从这五条标准出发来分析金庸作为大作家的特质。

一、多产:拒绝自我重复的精品之多产

奥登认为,多产(write a lot)是大诗人的要件之一。关于金庸的多产,冯其庸早在1986年就说:“他十多年来,所写小说之富,实在惊人,这在中国古今小说史上,恐怕也是不多见的。”^[8]吴秀明以当代严肃作家为参照系来认定金庸的高产,他说:“在不到20年的时间创作出15部武侠小说。这一情形,对比当代作家即使最为高产的贾平凹也难以企及。”^[9]当然,由于武侠小说的性质及特殊生产方式,将其放置在武侠小说家谱系中来比照、评判,也许更趋合理。由此,以多产来看

金庸,似乎有些尴尬,甚至可能得出相反的结论,比如顾彬就以“过量生产”来将金庸小说判定为“低端文学”,并直指其表征了“当代汉语文学所处的危机”^[10]。

如果与20世纪其他武侠小说家相比,金庸的小说从数量上看虽不算少,但也不算多。金庸武侠小说15部,其中有3部还是短篇小说。与金庸相对照,郑证因有98部^[11],梁羽生有30部^[12],司马翎30部^[13],卧龙生更是说不清楚自己写了究竟多少部。多产本是武侠小说作家的一大特征,但却非绝对优势,因为数量庞大往往伴随着质量的良莠不齐。当然,纯文学作家对此亦未能幸免,只是在类型文学作家中这种现象尤为突出。多数武侠小说家的创作行为都是为“稻粱谋”,因而缺乏严肃的文学态度,换句话说,武侠小说家的多产多数都意味着粗制滥造。

金庸精心构思每一部小说,有始有终,务求突破。金庸小说的多次修订,就是作者有意识地将作品经典化的过程。由报纸连载版到单行本分集版,再到修订版,最后到世纪新修版,不断修订因连载而造成的人物和情节枝蔓、前后矛盾等问题。目前市面上流行最广的修订版,是金庸从1970年开始历经十年修改的版本,与初版本已不可同日而语。高玉根据1970年后出版的金庸小说修订本情况,认为“1955年到1970年的金庸为通俗作家的金庸,1970年到1980年的金庸为纯文学家的金庸”^[14]。1999年到2006年,金庸对作品又一次进行大规模修订,韩云波称之为“从‘流行经典’到‘历史经典’的人为努力的轨迹”^[15]。其严谨的态度、锤炼精品的决心,绝非其他武侠小说家可比拟。奥登所谓多产,当然是对精品的多产而言,而在这个意义上称金庸为“多产”亦实乃理之必然。

精品的多产并不仅仅单指作品的数量,更是拒绝自我重复的精品的多产。同一作者不同作品之间的重复,几乎是每一位武侠小说家在创作生涯中都可能面对的问题。有数量太多的作家由一两部作品爆得文名,其后便难以再有进境,见识、才情、技巧等始终超越不了成名作所厘定的范围。正如毛姆所说,“衍生自一种特殊的经验或独特的性情得来的灵感只够产生为数不多的作品”^[16]。而金庸小说每一部作品都不自我重复,如果以处女作、成名作、代表作三个阶段来评定其创作成绩,那么可以看到,金庸小说处女作《书剑恩仇录》起步较高,成名作《射雕英雄传》略有争议而不会太大,代表作则众说纷纭而无定论。金庸小说的包容性和多样性,随着时间的推移,衍生出众多跨学科的同人文作品,如《剑桥简明金庸武侠史》^[17]、《金庸江湖手册》^[18]等。如此长久的生命力和广阔的阐释空间,为众多作家所难以企及。在此意义上,精品的多产完全可以构成金庸作为伟大小说家的要件之一。多产,才有可能广泛涉猎,磨炼技巧而不断实现超越和蜕变;而产量贫乏,则常常意味着技巧单一,缺少变化。精品的多产,显然是衡量大作家和著名作家的一条重要的标准。

二、题材和处理手法的广泛涉猎:“家族相似”中的差异化呈现

奥登所谓题材和处理手法的广泛涉猎(show a wide rang in subject matter and treatment),是对作家创作多样化和丰富性的要求,与多产密切相关。金庸小说题材与手法的广泛性也已成为学界共识,学界金庸小说研究的多角度、多层次以及延展性即说明了这一点。无论是武侠小说类型学意义上的侠的儒释道内涵^[19]、侠与非侠的精神演变^[20]、侠情的开拓性^[21]、武学思想的发展^[22]、武学地理学建构^[23]的研究,还是越出武侠小说苑囿的传统文学与文化蕴涵的解析^[24]、民族意识^[25]、现代精神^[26]、叙事模式^[27]的阐释等,均是基于金庸小说的深广度这一前提。

不可否认,“他的众多作品与所有新派武侠小说之间共享了某些共同元素,使之达成一种‘家族相似’”^[9],同时,他又使差异化成为可能。差异化的实现,有赖于题材的丰富和手法的多样。《书剑恩仇录》以红花会群雄反清复明为题材,加入乾隆身份之谜、香香公主传说等,借鉴《水浒传》等群像式的表现手法。《碧血剑》写明末名将袁崇焕之子袁承志的江湖成长和金蛇郎君夏雪宜的复仇之路,二者双线并进,但金蛇郎君在开篇即是一个已经死了的人,所以后者的故事是在

倒叙中进行,这是作者以西方小说手法嫁接传统武侠小说的新尝试。《雪山飞狐》以明末李闯王四卫士胡、苗、范、田四家的百年恩怨及辗转复仇为故事主线,继承了《碧血剑》倒叙呈现主要人物的手法,又别出新意,采用罗生门的方式讲述复杂的恩仇故事,让人耳目一新。

自《射雕英雄传》以降的金庸长篇武侠小说,不再是单一题材构成,而是以复仇、夺宝、学武为主,杂以爱情、历史、宗教、政治、文化等题材,兼容并包,杂花生树。“射雕三部曲”内容之间虽有关联,侧重点却大相径庭。《射雕英雄传》以南宋末年为历史背景,讲述平民子弟郭靖踏入江湖,经学武、恋爱、夺宝、抗金等种种磨炼,终成一代大侠的故事。在这部小说中,金庸小说的武学地图也初具规模。《神雕侠侣》虽然也以少年杨过成长为“神雕侠”的历程为主线,但毋宁说这部小说以爱情为主题,写出了世间各种奇情畸恋;《倚天屠龙记》的题材更趋庞杂,有病入膏肓的少年成为武林盟主的曲折成长,有江湖群雄夺宝、争霸的权势斗争,有“明教”谋求生存发展的抗争历程。《天龙八部》将宋、辽、大理、西夏、吐蕃之间的武林恩怨,上升为血缘、种族、爱情、复仇等纠缠的命运悲剧,又幻化为佛学智慧观照下的人生世相。《笑傲江湖》另辟蹊径,意在“刻划中国三千多年来政治生活中的若干普遍现象”^{[28]1454},政治讽喻的意味较浓。《鹿鼎记》别开生面,江湖沦落,以康熙的英明反衬“反清复明”的不合时宜,市井无赖韦小宝的成功上位,连缀起一幕幕“历史大事件”和“官场现形记”。论题材涉猎之广,武侠小说家中无出其右者。他以西方小说的叙述模式、现代心理剖析方法、戏剧的场面处理技巧等对传统武侠小说加以现代性改造,又保留了武侠小说特有的文化氛围和美学趣味,满足了海内外广大华人读者的阅读需求。

平心而论,论佛道思想的根柢,还珠楼主更深;论传统文学,梁羽生功底更厚,他极擅长诗词对联,小说回目用典对仗十分讲究;论杂学广博,金庸不如司马翎,后者对经史子集、琴棋书画、金石铭刻乃至兵法战阵都颇为熟知,并在小说中大量呈现;对现代西方小说创作手法的运用,古龙也很出色,学界较早对武侠小说现代性的探讨就是针对古龙小说的^[29]。但是,为何只有金庸能够成为集大成者?以上小说家或才高而学不足,或学博而才不够。才学相匹配才能相得益彰,金庸小说题材和手法的广泛涉猎背后,是深邃的洞察力和高超的表现技巧的支撑。

三、洞察力和风格的独创性:对历史的洞察和对人生的谐谑

洞察力和风格有无独创性(an unmistakable originality of vision and style),是对一个作家的极高要求。洞察力是观察、判断、想象力的集合,风格则是体现作家思想和审美的相对稳定的内在特性。金庸小说在学术界引发的关于文学史重写、雅俗之辨、经典重评等一系列问题,成为当代文学史上无法回避的复杂存在^[30]。这样的“江湖地位”,如果说没有独创性的洞察力和风格依托,显然是不可能的。金庸的洞察力到底体现在哪里?何为其独有的风格?探讨金庸独创性的洞察力和风格,应是在近现代武侠小说脉络中的比较和考量,只有恰当评价金庸的继承与发展,以及后来者的借鉴、暗合或超越之处,方能洞察金庸之独创性。

(一)对历史的洞察——隐喻的江湖

历史感是每个进入金庸小说的读者都会被笼罩且挥之不去的深刻印象,也是其他武侠作家作品难以具备的诗意品格。金庸小说的历史感苍莽深厚,指涉丰富而深刻,尽管直到《鹿鼎记》问世,金庸才承认“《鹿鼎记》已经不太像武侠小说,毋宁说是历史小说”^{[31]1853}。然而,他以武侠抒写历史的野心早已“昭然若揭”,因此在他笔下,江湖只是一种隐喻。

历史与武侠小说的关系既近又远。武侠小说本就意在构建一个冷兵器时代的“江湖”,古代是侠客们存在的必然时空。民国旧武侠小说创作多以晚明、晚清为背景,他们生活的时代,古代社会的烟尘尚未消散,种种传奇秘闻荒诞不经,匪夷所思,尚未被科学击破,所以不必舍近求远,稍加生发即可为武侠小说的虚构和想象提供便利。因此,还珠楼主仍以神怪武侠小说《蜀山剑侠传》居当时诸武侠作家之首,引得无数青年走入深山求仙学道。处于新旧交替、外侮内乱之际,更

多的武侠作家在创作中力求多一些现实因素,白羽对社会底层人情世故的老辣呈现,王度庐对北京中下层生活场景的细致描摹等,几乎都可作为当时社会民俗的样本,江湖趋于写实,在今人看来不乏史料价值。

在港台新武侠小说中,台湾武侠小说去历史化特征明显,初为避免政治干扰,将人物、故事置于一个不知今夕何夕的迷离背景之下,反而因此另辟蹊径,创设出一种融奇情幻设、推理斗智为一体的情节模式,虽然独具特色,然剑走偏锋,格局终归受限。司马翎、古龙为其中翘楚,司马翎《剑海鹰扬》融杂学、武学、斗智三者于一体,人物众多,情节纵横开阖,但在被作者渊博的杂学、离奇的情节所吸引之后,仍觉回味太少;古龙以叙事诗体塑造悲剧英雄,颇具个性特色,但形象仍显单薄,主人公更多地承担了侦探、破案的功能,江湖虽自成一体,但虚构远多于隐喻,当武林阴谋被揭穿,真相大白,读者紧张刺激的阅读感受宣泄殆尽,小说的使命也告完成。与金庸同时期的梁羽生虽不乏历史感,但“他更多地采用道德观念作为划分正邪忠奸的标准,在很大程度上是继承了更为‘传统’的侠义精神的,在当今看来这不免显得有些死板、不近人情”^[32]。

与上述诸作家不同,金庸兼具报人、译者、作家、影人、商人等多种身份^[33],以一支笔游走于社评、影评、小说之间,对历史研究颇有心得,又具有强烈现实关怀,对社会、历史的思考显然更具有开阔性和深邃性。由此,“金庸小说开启了对中国大历史洞见的探索,武侠小说以特有的浪漫风格,型构了一个作为庙堂显性历史谱系之补充的江湖隐性历史谱系,二者构成互补和互文的诠释体系,更加深入地揭示了江湖与庙堂双向视角所观察的历史本质与历史大变动中的人性表现”^[34]。历史与江湖的关系,在金庸笔下空前灵动自由:江湖既自成一体而超然于现实之外,又拥抱历史真实而连接现实关怀,他将一代知识分子的忧患意识、担当意识全都贯注其中,从乱世、边缘、种族的视角对江湖进行现代性的建构,以主体经验达成对历史的反思和对现实的洞察。

首先,以历史建构江湖。历史成为人物行动、故事架构、情感生发的空间,民族大义为侠客们践行的江湖第一道义。具体的历史事件和人物巧妙地嵌入到武侠故事中,达到以假乱真的效果,彰显历史现实和文学书写之间的艺术张力。从《射雕英雄传》开始,江湖远离庙堂、自成一体,同时又与历史大势接通。《射雕英雄传》《神雕侠侣》处于大宋政权动荡飘摇的时代夹缝中,武林人物几乎都自觉担负起抗击外族入侵的历史使命。江湖恩怨、儿女情长都可让位于这一民族大义——王重阳身在江湖而以抗金为事业;郭靖或为成吉思汗手下抗金干将,或以襄阳一座城池为其战场,虽身死而不惜;杨过于百万军中击杀蒙古大汗,成为彪炳江湖史册的“神雕大侠”。民族大义是侠的自觉行动指南,是侠之大者的重要价值指向。

《倚天屠龙记》所描述的历史更具纵深感,江湖面貌更复杂。民族大义在反抗暴政的前提下实施,而非狭隘的汉族中心主义。14岁的张无忌离开蝴蝶谷,与杨不悔一路走来,眼中所见就是一幅幅元末的“流民图”,吃人、杀人随处可遇,民不聊生。明教作为史上存在过而金庸小说中第一次出现的“邪教”,受到朝廷和江湖白道的双重围剿,仍立志抗元,其命运便有了悲怆感。明教中人一个个出场,性情怪诞,却至情至性,元气淋漓。常遇春、彭莹玉、朱元璋等一个个历史人物厕身其中,其命运、遭遇自由出入于“历史的必然性”与“虚构的偶然性”之间,性格特征不出于历史记载而更见血肉。常遇春在小说中初次出场,是以周子旺部属的身份保小主人性命而不得,其铁骨忠心令张三丰感慨不已;后带张无忌求医胡青牛,其刚毅智勇,膂力绝人,与史籍评说无异;至于因张无忌救治损至四十年寿数,作者还引《明史·常遇春传》“暴疾卒,年仅四十”为佐证,真让人有“以假乱真”之感。光明顶上,被六大派围剿的众弟子燃起熊熊火把,高唱明教教义,其不见容于世仍怜悯众生,其大限将至的慷慨悲壮,将历史乱离中的悲怆感发挥到极致,这种悲怆感既是历史化的、宏大的,也是个人化的、具体的。接通了民族的“大历史”和个人的“小历史”,其能“以假乱真”实得之于作者对历史的洞见,方捏合得如此鬼斧神工。

海登·怀特认为,各种历史著述(还有各种历史哲学)是将一定数量的“材料”,用来“解释”这

些材料的理论概念,以及用来具象表现假定在过去时代发生的各组事件的一种叙述结构组合在一起^[35]。由材料、理论、事件、叙述构成的历史叙述有多可靠?金庸在材料和历史真相间加入自己的想象,非戏说,非曲解,实是出于他身居中心之外的边缘,逐渐抛弃二元对立的思维模式,对中心与边缘、统治与反抗、权力话语与个体话语关系重新思考的结果。

其次,以江湖反思历史。《倚天屠龙记》是昭示金庸的历史观念发生转变的关键性文本,他在江湖六大派之外,又设置了明教这一“邪派”。以名门正派自居的六大派,无疑是江湖的中心,先天具有正当性;明教是异端,身处边缘,难逃被误解、被戕害的命运。而六大派内部其实已经僵化不堪、危机重重,号令天下的江湖梦使无数人疯狂;明教虽一时混乱芜杂却生机勃勃。光明顶之役后,六大门派几乎全部沦陷,明教反由边缘渐至中心。中心与边缘的位移,一定程度上揭示出作者对汉族中心主义历史观念的反拨。而《天龙八部》开篇不久,作者即让中心与边缘的位移迅速发生,自以为最能代表汉民族大义的乔峰因个人种族出身的改变,先前的正当性荡然无存。汉族中心主义的历史观受到严重消解,而多民族混杂共生、纵接横生的复杂面貌成为作品中历史观的基础。乔峰陷入了身份认同的危机,在血缘、民族、道义、情义的拉扯中,乔峰在雁门关前为了民族和解而自尽。对“无人不冤、有情皆孽”世界的全面展示,实在已经超越了血统、正邪的分界,上升为对人性的洞察。

《笑傲江湖》的隐喻性更强烈,反思也更深入。江湖已经没有了中心,更没有了精神制高点,五岳剑派和日月神教全都笼罩在权力的阴影之下。它无明确的朝代背景,但金庸却说放在任何一个朝代中均可,就因为他已经把握住了历史某一方面的真相,“不顾一切的夺取权力,是古今中外政治生活的基本情况”^{[28]1454}。历史在某种程度上是权力的争夺史,每一种历史著述都难逃权力、控制、社会压迫的主题,在这个意义上,一切历史都是当代史。岳不群、左冷禅、任我行、林平之等一个个人物形象活灵活现,他们的欲望、动机、性格、行为,几乎都是现实人生的投射,这才是“江湖”。到了《鹿鼎记》,韦小宝已成为民族大融合的象征,国族冲突已不是问题,权力斗争却一再上演,人性的生命力由此迸发。金庸反思至此,却非悲观至此。韦小宝是一个象征,金庸对韦小宝讲义气和生存能力的赞赏,实质是对中华民族得以自立的文化生命和精神元气的总结。韦小宝在《尼布楚条约》上画了一个圈,也为金庸以江湖诠释历史、以历史洞察现实画了一个句号,金庸在小说中艺术而完整地呈现了他的思考,为读者开启了一条新的认识历史的路径。

(二)独具的美学风格——谐谑

谐谑植根于中国传统喜感文化的肥沃土壤,民间文学是其重要载体。中国传统评书就程式化地设置了一类谐谑式的人物,即“四梁八柱”中“四梁”之一的“书筋”。“书筋”在紧张处舒缓情绪,于悲伤处调节气氛,使小说逸趣横生。除了次要人物,说书人对主要人物“书胆”的角色设定也不无调侃。主次人物的喜剧性设定,往往决定了故事发展的喜剧性结局,为民众所喜闻乐见。

在评书基础上衍化而来的武侠小说,最带有评书痕迹的是说书人的语气,深受新文学影响的白羽、王度庐等作家也不能避免。谐谑因素在民国旧武侠小说中并不显著,赵焕亭是其中最具谐谑风格的武侠小说家,其代表作《奇侠精忠传》以轻松活泼的笔调写各路奇侠义士、各种奇闻异事,特点不在奇而在俗,通篇充满风情民俗的详尽描绘和粗俚低俗的乡野叙事,一个个丑角式的人物穿插其中,插科打诨,洋相百出,多为博读者一笑。港台新武侠小说大力借鉴西方现代小说创作方法,注重故事情节的紧凑和连贯,尽力避免插叙横生的叙事模式,情感色彩也趋向沉郁凝重。如梁羽生的小说方正大气,渲染武林英雄的悲情和豪情是其情感底色;古龙小说有意借鉴日本“时代小说”,其塑造的英雄形象更具有日本“武士道”的悲剧美学风格。至此,谐谑风几乎被现代武侠小说家大半抛弃。

金庸重拾谐谑传统,并将其充分发挥,使之成为金庸武侠小说独特的美学风格。有人将其概括为“狂欢精神”,其实并不准确。金庸小说的“谐谑”,并非传统说书人的狎邪鄙俗,也有别于西

方式的“狂欢化”。巴赫金的“狂欢化”理论植根于西方狂欢节传统,认为狂欢化象征的是无处不在的“加冕—废黜”双重仪式^{[36]137},其本质在于以对社会等级的短暂打破来达成“狂欢化”。植根于中国喜感文化的谐谑,无意以否定社会等级来实现讽喻。它有时与智慧相伴,有时又以反智的形式来嘲弄所谓“智者”的高高在上。植根于传统文化,在现代意识观照下,金庸小说的“谐谑”表现为三个层次的丰富内涵:人物的谐谑,结构化的谐谑,象征意义上的谐谑。三个层次层层递进,逐层深入。

第一个层次,谐谑式的人物和人物的谐谑化。谐谑在这里仍是传统的插科打诨,多为博读者一笑。太岳四侠、桃谷六仙、老顽童等都是谐谑式人物,其中最纯粹的是桃谷六仙,武功不低却心智不全,六人每一次出场都伴随着“鸡生蛋、蛋生鸡”式的无意义争论和无节制插科打诨,很好地调节了沉闷气氛。人物的谐谑化指在塑造某类人物时,刻意加入一些谐谑化特征,使正大庄严的人物严肃性得到一定程度的纾解,如一代武学宗师张三丰,作者刻意强调其“邋邋道人”的一面。对于奸邪怪异之人,谐谑因素的加入使其形象更趋多面,如南海鳄神,邪恶中又不乏天真,让读者在领略森严肃杀时可粲然一笑,显示了喜剧本身的价值。

第二个层次,谐谑的结构化。除了依靠人物言行的谐谑化达到喜剧效果之外,谐谑在金庸小说中上升为一种结构化的形式。《鸳鸯刀》通篇以谐谑立意并生发,小说开篇“四个劲装结束、神情凶猛的汉子并肩而立,拦在当路”,一场恐惧与喜悦的对峙就开始了。面对煞有介事的太岳四侠,张皇失措的总镖头周威信下意识地涌出了诸多江湖经验:“来者不善,善者不来”“容情不动手,动手不容情”“晴天不肯走,莫等雨淋头”,总镖头决定临阵“扯呼”,而“逍遥子手一扬”“黑黝黝一件暗器打到”,周威信魂飞魄散“举鞭一挡”,竟“是一只沾满了污泥的破鞋”^[37]。一场事关名誉、利益、性命的护镖和夺镖之争成了一场闹剧。太岳四侠一番虚张声势,就可以置换为武林高手,江湖的宏大性被消解,江湖法则的权威与荒谬被并置于这一戏谑的场景中。《侠客行》更是为谐谑设置了一个“怪圈”结构。“怪圈”是当代备受关注的数学、逻辑以及艺术等领域中的一种特异现象,“所谓‘怪圈’现象,就是当我们向上(或向下)穿过某种层次系统中的(这里,系统是音乐的调子)一些层次时,会意外地发现我们正好回到了我们开始的地方”^[38]。《侠客行》第三回谢烟客与小丐的关系设置颇有这一意趣。谢烟客将他与小丐的关系暂时结成了一个闭环结构,他杜绝外人借小丐之口求他的可能,也不让小丐知道玄铁令的奥秘所在。他似乎营造了一个非常有利于自己的形势,小丐只要开口,玄铁令的诺言就能轻易遵守,他就可以离开。但是,“怪圈”效应产生了:小丐无数次开口,却从不要求他;他每一次满怀希望引诱小丐求他,每一次却都无功而返。小丐依然无知无识、天真不经世事,他空有一身本领、一肚肠计谋,却无法施展。谐谑在这个“怪圈”里上下奔突,或化为智与愚的对调,或化为施与受的转化,最终化为极端的喜剧效果。

第三个层次,谐谑的象征化。《鹿鼎记》是谐谑的集大成之书,谐谑成为情节的有力推动者,此时的谐谑已具象征意义。主人公是一个小流氓,从妓院一路到宫廷,踏足江湖,成为皇帝的心腹、朝廷的权威,也是天地会的香主、陈近南的接班人。在韦小宝面前,什么都可以狎昵,正义、道德、权力、欲望,他打破了等级之间的壁垒、实现了阶层之间的联姻,在他的勾连之下,妓院经验和宫廷经验可以共通,谐谑的主体显示出非凡的活力。当韦小宝回到丽春院,向母亲问起他的生父,其出身“不纯”的耻辱在母子的嬉笑中转换为“民族大融合”的自豪,成为谐谑象征意义极其生动的体现。金庸以韦小宝实现了谐谑功能的最大化,既是揭发和讽刺,又是发现和重构。金庸借助谐谑,筑起了对世界的全新的思考和呈现之路,谐谑成为其鲜明的美学风格。

四、中西创作技巧的融通:多种笔法与多重视角

技巧精湛(a master of verse technique)是奥登对大诗人的重要评判条件。他认为对韵律、节奏、诗歌形式的运用能力,是彰显诗人创作才能的关键之一:“韵脚、格律、诗歌形式等,犹如仆人。

如果主人足够公正而赢得他们的爱戴,足够富于主见而获得他们的尊敬,那么,就会出现一个井然有序的幸福家庭。”^{[39]32} 小说的技巧所指当然不同,但无论如何,高超的技巧都是成为大作家的要件之一。初入金庸的小说世界,其技巧似乎隐而不显,只觉得作者娓娓道来,自然亲切,写到妙处皆能化腐朽为神奇,咫尺之间风景无限,即便称之为“天衣无缝”“波诡云谲”亦非过誉之语。以武侠小说的发表方式而论,连载的通病是结构散漫、逻辑欠严谨,一旦刊出即无修改的可能。武侠小说动辄百万字,想要通篇结构榫卯般严丝合缝,其难度可想而知;即便创作之前已有通盘计划,但连载中总有旁枝斜出,要想浑然一体,更是难上加难。金庸变劣势为优势,众多的人物、千头万绪的情节,安排得有条不紊,构思奇中称奇,险中见险,一气呵成。作者的几次修改,多为细节的修改,小说的整体结构几乎未变,而后期小说更是多如《笑傲江湖》新修版后记所说“本书几次修改,情节改动甚少”^{[28]1455},可见其写作技巧之高超。关于此点,学界相关研究成果甚丰,本文很难发人所未发,试就前人言之未尽处分析一二。

(一) 闲笔、暗笔、伏笔和神来之笔

金庸自认为短篇不如长篇,长篇小说显然更适合施展金庸的天才之笔。胸有丘壑,则笔下万端。他的每一部长篇都综合运用了多种笔法,本文试以闲笔、暗笔、伏笔和神来之笔为例,以此评析金庸见微知著、统御全局的能力。

闲笔,乃不经意之描写。妙在出于自然,易为人所忽略,却往往成为人物命运和故事情节转折的重要契机。这样的闲笔在金庸小说中俯拾即是,试举一二例证。《倚天屠龙记》第二回,少年张君宝被赶出少林,师父觉远圆寂。张君宝只觉天地之大,无容身之所,他接过郭襄所赠镔儿,拟到襄阳投奔郭靖夫妇。途中听到一对乡民夫妇的谈话,妇人责备丈夫不能自立门户,却去依靠姊姊。张君宝听完大受震动,立志自立。他独上武当,苦修《九阳真经》,终成一代宗师。人的一生中,有许多这样的时刻,说者的无心却成为听者决策改变的关键。金庸对张君宝的这段经历着墨不多,在全书框架中至多属于前情交代,但他精于细部雕刻,闲笔却饱含人生经验,成为引发读者深思的闲笔。金庸还有另一种闲笔,初看不觉,后来才知其中真意,《笑傲江湖》对林平之命运的描述就是如此。林平之在小说开头已夺人眼目,随着故事的发展,才知他不过是书中不太重要的一个悲剧人物,但作者依然将他刻画得神完气足。且看第十三回:“林平之一到外公家,便换上蜀锦长袍,他本来相貌十分俊美,这一穿戴,越发显得富贵都雅,丰神如玉。”^{[28]464} 这一番描摹,来自令狐冲对其充满妒意的打量。林平之此时已投到华山派门下,有师父师娘回护,有小师妹倾心相许,加上外公“金刀霸王”的疼爱,多日阴霾一扫而净,他似乎又可以做回那个翩翩佳公子了。但从林平的后来遭际看,方觉这一段描写意味之深,因为这是林平之后半生唯一的高光时刻。这之后,他的人生就不断暗淡下去,受骗、自宫、复仇,生命没有一丝光亮。在唏嘘感叹中,令读者对个体生命悲剧更具同情之理解。

暗笔,与明笔相对,多用于人物描写。有一类人物,他们在小说中已死,却靠着对某一事件的回忆或某一情景的想象引出,这即是暗笔的运用。金庸小说中的暗笔,始自《碧血剑》中的“金蛇郎君”夏雪宜,之后暗笔成为金庸塑造人物的惯用手法。在《射雕英雄传》《神雕侠侣》两部小说中,他运用只言片语勾勒王重阳这一形象。王重阳位列中神通,武功天下第一,在小说中已死。《射雕英雄传》中的王重阳,第一次出现是在老顽童的口中,他诈死以保《九阴真经》不被欧阳锋夺取,心地纯正又深谋远虑;《神雕侠侣》中王重阳的再一次出现是在小龙女口中,她带杨过参观活死人墓,引出林朝英和王重阳的情感纠葛,王重阳的形象又多了“匈奴未灭,何以家为”的英雄气概。两处暗笔均是点到为止,却已将王重阳的形象刻画得入木三分。金庸后期小说此类笔法更为娴熟,对情节结构的推动作用也愈大。如独孤求败、阳顶天等人物,经由某一情景或他人之口稍加渲染,其情其状跃然纸上,后续情节因此别开局面,人物本身也给读者留下了无限遐想的空间,成为金庸小说人物谱系中的重要角色。

伏笔,为后续情节、人物发展预设埋伏、形成呼应,在情节庞杂、篇幅浩瀚的传统长篇小说中是一种惯用的技法。以情节复杂论,《天龙八部》当属第一,可谓处处设伏,时时呼应,呼应之处又为后续发展埋下更深的伏笔,牵连纠结而织成一张大网。作者既为故事情节设伏,又为人物心理状态设伏,故事离奇却有迹可循,人物性情突变也合乎情理。《天龙八部》开头,段誉破解了无量山前石壁的奥秘,发现了神仙姊姊的玉像,此一伏笔就此埋下。王夫人与洞中的玉像相似,是前面伏笔的草蛇灰线,直至无崖子、天山童姥陆续出场,玉像之谜才真相大白。钟灵的出场引出木婉清、甘宝宝等一条线,这一路下去,秦红棉、段正淳、刀白凤等一千人物陆续出场,而由甘宝宝引出“四大恶人”又成为这部小说另一个长长的伏笔。为了更好地表现书中第一主人公乔峰,金庸在伏笔的埋设上更是下了功夫,雁门关前胸口青郁郁的狼头佐证了他的契丹血统,没想到他的人生却已在三十年前的那场伏击中被改变。在性格加命运的驱使下,乔峰一步步走入自己无法挣脱的境地,乔峰自尽,胸口狼头的再次出现,既呼应其身世之悲,也象征着这匹旷野中的孤狼终不为世俗所容。此时,技巧与思想已完全融为一体。

如果说前面几种笔法见出作家结构故事的能力,那么神来之笔则更是作家想象力奇绝的明证。初读《射雕英雄传》,最称得上神来之笔的是老顽童海上骑鲨。老顽童初被欧阳锋骗下大海,读者能推测到这一人物不应就此消失,但如何再出场却成悬念。故事情节急转直下,洪七公受重伤,郭靖不敌欧阳锋父子,黄蓉虽在危难时出现,亦难以扭转困局。茫茫大海,四顾无援,“只见一个白须白发的老儿在海面上东奔西突,迅捷异常,再凝神看时,原来他骑在一头大鲨鱼背上,就如陆地驰马一般纵横自如”^[40]。在情节基调极压抑处笔锋一转,这符合老顽童行事风格的天外飞仙式的一笔,读者完全不会质疑其合理性,而是惊叹作者想象力的奇绝,老顽童的出现就成为小说中的神来之笔。另一个神来之笔式的人物是韦小宝,从《鹿鼎记》的开篇布局来看,韦小宝似乎应该会学到绝顶武功,但他写着写着,又觉得不会武功也是一样好玩,因此,“小流氓”式的韦小宝由此出场。写到后面,作者的笔调越发大胆恣意,奇思妙想层出不穷,“尿射鹿鼎山”让人瞠目结舌,《尼布楚条约》由韦小宝主要签订更是匪夷所思,此时,作者一段按语更是神来之笔:

按:条约上韦小宝之签字怪不可辨,后世史家只识得索额图和费要多罗,而考古学家如郭沫若之流仅识甲骨文,不识尼布楚条约上所签之“小”字,致令韦小宝大名湮没。后世史籍皆称签尼布楚条约者为索额图及费要多罗。古往今来,知世上曾有韦小宝其人者,惟《鹿鼎记》之读者而已。本叙尼布楚条约之签订及内容,除涉及韦小宝者系补充史书之遗漏之外,其余皆根据历史记载。^{[31]1784}

谁知道呢?也许这些重大、严肃的历史事件背后,真有这么一个不正经的小人物、一段令人啼笑皆非的旷世奇闻,作者言之凿凿看似惹人发笑实则引人深思,突发奇想乃基于长久的思考和积累,技巧精湛的背后折射着思想的深度。

(二)“看”与“被看”——多重叙述视角的运用

除了观念落后之外,技巧粗糙也是旧派武侠小说难以吸引现代读者的重要因素。如还珠楼主的《云海争奇记》在武侠小说史上有其独特的贡献,其写景状物之凝练优美可称典范,但单一的结构、无处不在的说书人视角则大大妨碍了读者追读的意趣。

金庸在创作初期就着意摆脱传统全知视角,引入西方现代小说的限知视角,《飞狐外传》第一回“风雨商家堡”就是这方面的成功尝试。徐铮看不惯何思豪对师妹马春花言语轻慢,主动挑战,险胜却被商宝震说成平手。在徐铮看来,商宝震武功平常人品恶劣,与对方沆瀣一气打压自己。这一幕被其师马行空看在眼里,他看出了徒弟的孟浪和临阵胆怯,以及商宝震的深藏不露。在“看”与“被看”的多重视角中,人物面貌一一真实显现。

《笑傲江湖》中令狐冲的出场可被视为金庸限知视角运用最成功的段落。“看”与“被看”的模式更加复杂,故事叙述中充满了“看”与“看不穿”、“说”与“说不得”的矛盾与尴尬,张力十足。这

一情境的主要视角来自仪琳,她是“看”与“说”的主体,她要说出(被要求如实说)她看到的,因为她就是被令狐冲轻侮(此时已被定性)的尼姑。定逸师太和其他门派众人是听众,她初入众人之眼,其秀色照人、楚楚可怜立即赢得了众男性的信任甚至遐想,她同时成了被观看的对象。她看到了事情的很多真相,比如想要轻侮她的是田伯光,而令狐冲是正人君子,青城派的罗人杰等则是奸人;但她却看不穿令狐冲“激将法”与“反诈法”的真意。仪琳的“看不穿”却为众人所看穿,众人被情势的险象环生又意趣翻飞所吸引,为仪琳的愚钝又一往情深所感慨,为令狐冲机敏多智又油滑顽劣所惋惜。而众人也非面目模糊,尤其是定逸师太,其呆板迂腐又单纯耿直的性格被刻画得细致入微。田伯光是采花大盗,本就言语轻薄自甘下流,令狐冲语多滑稽粗俗有被逼的无奈,也出于放荡不羁的性情,因此,二人的对话中颇多不堪之语,但仪琳实在把握不好“说”与“说不得”的尺度分寸而笑料迭出。在众人的“说不得”与“忍不住”间,原本剑拔弩张、愤恨相向的气氛被逐渐消解。在紧张与轻松交织的气氛中,作者自如地把控着叙事节奏,为几个主要人物性格定下基调,又设下悬念,向读者预示着下一个故事高潮的到来。

五、蜕变:金庸之自觉追求

是否有蜕变过程是奥登极为看重的大诗人的要件(the process of maturing continues until he dies)。金庸的创作有一个成熟、蜕变的过程,《鹿鼎记》后记说:“我相信自己在写作过程中有所进步:长篇比中篇短篇好些,后期的比前期的好些。”^{[31]1855}对于前后期的认定划分,较早有学者提出写于1961年的《白马啸西风》是“金庸从前期到后期的转折点,它意味着金庸正从流行意识挣脱出来进行艰难的蜕变”^[41]。韩云波认为《神雕侠侣》所实现的文学重心转移,标志着从“金庸武侠小说”到“金庸小说”的转变,成为此后金庸小说的基本文学指向^[3]。应该说,金庸小说从思想内容到表现形式,从文化内涵到美学风格,都呈现出一种不断探索、日臻成熟的趋势,本文前面对洞察力、风格、技巧等的探讨,也是对一个不断蜕变的过程的考察。金庸的每一部小说都力求比前一部在至少某一方面有所突破,就像奥登所说:“作家的每一部作品都应是他跨出的第一步,但是,不管他当时是否意识到,如果第一步同时不是更远的一步,就是虚妄的一步。当一名作家去世,人们应该能够看到,他的各种作品放在一起,是一部具有连续性的‘全集’。”^{[39]30}本文以下从两个方面来探讨金庸小说的“蜕变”。

(一)主人公形象内涵的蜕变与创新

以人物为中心带动情节发展而非以情节为中心带动故事发展,是金庸、梁羽生等对旧派武侠小说最重要的改造之一。金庸在《“金庸作品集”新序》中说:“小说作者最大的企求,莫过于创造一些人物,使得他们在读者心中变成活生生的、有血有肉的人。”^{[28]序3}为实现这一“企求”,金庸在人物多层次、多侧面的构建上着力甚多,也极为成功。金庸所塑造的一系列人物形象,经历了由群像到个体、由传记主人公到冒险主人公、由侠到非侠的多层次蜕变。

由群像到个体的转变,是金庸在第一部小说《书剑恩仇录》之后就做出的急剧改变。他发现一群人哪怕穿梭在不同的场景中,也往往面目模糊,很难塑造得鲜活生动,于是《碧血剑》从一开始就着意塑造两个主要人物——袁承志和夏雪宜。金庸又很快就发现,个性稳固少变化的正面人物袁承志显然没有亦正亦邪的夏雪宜出彩,因此,自《射雕英雄传》开始,就为主人公郭靖设计了曲折的成长过程,并以多元化的群像人物衬托主人公正向品格的形成过程。为了增加丰富性,作者还为主人公设置了两个对应人物——黄蓉和杨康,前者对应其性格的反面,后者对应其道德的反面。在他们周围,又设置了系列个性乖张、亦正亦邪的武林人物,让人物群像为个体服务,使得整个江湖世界生机勃勃。

武侠人物的英雄行为勃发持久的生命力,超越一己得失,除恶惩奸,匡扶正义,荡涤尘俗,激励心智,具有强大的精神感召力。郭靖不止于惩戒小奸小恶,更匡扶民族大义,即“为国为民,侠

之大者”。杨过的气度抱负,仍以郭靖为楷模。从张无忌开始,武侠英雄的精神指向出现变化,一方面登上了武林世界的峰顶,有于皇权取而代之的实力与威望;另一方面金庸将他还原为平民,着力突出其优柔寡断的凡人气质,功败垂成而无奈退隐便成为其最终选择。乔峰是武侠世界的完美大侠,是侠义精神的理想化身,却在忠义矛盾间以身殉道;他的两个结拜兄弟,俱是英雄气短、儿女情长,担不起侠义的重担。令狐冲的主动归隐,说明“侠的意义更在于个性解放的人格标杆”^[42]。越到金庸小说的创作后期,侠义精神愈加暗淡而世俗精神愈加高涨,浪漫性越少而现实感越强。

巴赫金在谈到陀思妥耶夫斯基时,提出了“传记式小说情节”和“冒险式小说情节”两个概念,前者依赖于主人公社会学和性格学的确定性以及主人公的完整生活体现,后者依赖于主人公身上未能建立起稳定形象(性格、典型或气质)的那些固定的社会典型性和个性特征。在冒险主人公身上,一切事情皆可发生,人物皆有具备一切身份的可能^{[36]111-112}。以此分析,“射雕三部曲”就像三个主角的三部传记,记录了他们成长为一代大侠的过程,有叛逆、有犹疑,但性格的主导因素已经确定。张无忌仍是传记主人公的典型形象,少年时就已疾恶如仇、不惧生死,因此,很容易推断出他在面对种种境遇时的反应:一旦分清善恶,即挺身而出,人物成长的过程其实就是惩恶扬善的本领不断加持的过程。到了《笑傲江湖》,令狐冲就较为接近冒险主人公了,他已经成熟,富有主见,行事潇洒自然,却很难说有什么固定的性格特征,因此,他的经历就像冒险,读者很期待他会遭遇什么、他会如何应对,又似乎觉得一切皆有可能在他身上发生。韦小宝简直就是典型的冒险型主人公,他几乎具备一切身份,从市井到皇宫、从朝廷到江湖,行事不拘常理又不脱常理,幼稚简单却又成熟圆融,各种匪夷所思的事情在他身上几乎都可能发生,他是冒险情节的有力承载者,这样的人物无疑更令人着迷。至此,主要人物实现了多个层面的蜕变,这一蜕变贯穿创作始终,但这个过程的实现则有赖于创作技巧的不断尝试和创新。

(二)小说技巧的蜕变与创新

金庸小说常常会设置一位成年和一位少年两个男性单独相处的情境,两个男性并无血缘关系,年龄、智力、见识也不对等,却为同一目标或情势所迫不得不在一起,在这样一种相携或对立的关系中产生张力。依据金庸小说的写作顺序,本文选取四个著名场景来进行说明,分别是《神雕侠侣》郭靖送杨过到终南山学艺、《倚天屠龙记》张三丰带张无忌到少林寺求取《九阳真经》、《侠客行》谢烟客与小乞丐“狗杂种”同上摩天崖、《鹿鼎记》韦小宝和茅十八一同进京。金庸的技巧蜕变与创新表现在这四个场景中,恰如独孤求败武功武学成长的四个阶段:“凌厉刚猛,无坚不摧,弱冠前以之与河朔群雄争锋。……紫薇软剑,三十岁前所用,误伤义士不祥,乃弃之深谷。……重剑无锋,大巧不工。四十岁前恃之横行天下。……四十岁后,不滞于物,草木竹石均可为剑。自此精修,渐进于无剑胜有剑之境。”^[43]

第一个场景,《神雕侠侣》郭靖送杨过到终南山学艺,笔力劲健恣意,人物情绪拿捏准确。作者将一个满怀心事的失意少年刻画得极为传神。杨过对桃花岛满怀恨意,对全真教亦无憧憬,与郭靖的关系也远谈不上亲厚,一路行来,寂寞无趣。与驴子怄气,于美景无感,一句“我这一辈子永远不回桃花岛啦”,终藏不住少年心事。他与郭靖关系的转机发生在遇到重阳宫小道士之后,受到轻视反令二人更加亲密,郭靖一路打将上去,杨过此时方才见识到郭靖的英雄气概,敬意和不舍油然而生,想留在郭靖身边却为时已晚。这样一种关系的设定,贵在对常人常情的描写精到传神。

第二个场景,《倚天屠龙记》张三丰带张无忌到少林寺求取《九阳真经》,用笔趋于节制洗练,表情却更细腻深沉。经历了大悲恸之后的张三丰,亦知张无忌身中剧毒,此去求医结局难料。二人一路无话,各怀心事。到得少室山,张三丰旧地重游,恍如隔世,此时他已九十余岁,但于丧失弟子之痛仍无法超脱。寺中小僧人不信其为张三丰本人,张只一句自嘲,将悲痛、自责等情愫倾

泄而出：“张三丰有什么了不起，冒他的牌子有什么好处？”^[44]待得求经被拒，张无忌要远去蝴蝶谷，克制多日的悲伤再也忍不住，张无忌泪如泉涌，张三丰温言相劝。作者的描写克制冷静，二人交流不多，其间情感流露让人动容，三言两语而有四两拨千斤之感。

第三个场景，《侠客行》谢烟客与狗杂种同上摩天崖，大巧不工，寄意深远。因为玄铁令，狗杂种和谢烟客有了交集，前者天真烂漫，后者狷介奸猾，狗杂种不知道他手中握有谢烟客的把柄，谢烟客也乐得就此哄骗他提一个要求，以此了结玄铁令之约。一路行来，弱小而又不会武功的狗杂种似乎有无数情形有求于谢烟客，但实际情形却是谢烟客多次受惠于狗杂种，狗杂种的澄澈无私反衬出了谢烟客的阴暗偏狭，也动摇了成人世界自以为是的行事规则，完成了善与恶、施与受、智与愚的对峙与转化。

第四个场景，《鹿鼎记》韦小宝和茅十八一同进京，以随意驭有意，以无技胜有技。似乎一切由随意而起，韦小宝随意决定进京，茅十八随意答应。两个人物，一个市井无赖、一个江湖十八流高手，二人间也全无尊卑礼让，只有互相取笑、互相中伤。一个讲评书《英烈传》炫耀知识，一个就讲江湖禁忌显示见识。两个无知无识的小人物，胡编乱造、撒谎吹牛，却充满了世俗的快乐。小说写道“两人一路上谈谈说说，倒也颇不寂寞”^{[31]80}，看小说的人一路追读，亦觉得颇不寂寞。这一情境的描写似乎抛却了对意义和技巧的追求，全凭作者兴之所至，却分明生动鲜活，让人难忘。

独孤求败武功武学成长的四个阶段，被视为极具哲学意味的武学表达，也暗合金庸自己切身实践的写作理想。从以上四个情景的分析中，确实可以看到这样一条清晰的脉络。金庸小说的发展成熟也几乎可以对应这个过程：《书剑恩仇录》起点较高；待《射雕英雄传》问世，他在同辈武侠小说家中已属佼佼者；《天龙八部》《笑傲江湖》出世，金庸已成为无可争议的当世最杰出的武侠小说家；而《鹿鼎记》则标志着其创作已臻“无剑胜有剑”的境界，最不具武侠气质的小说超越了其之前所有的武侠小说，《鹿鼎记》是中国文学的一部杰作，金庸由此进入了20世纪中国伟大作家的行列。

六、结 语

奥登所说的五个条件，其实可以浓缩为三种性质：深刻性、多样性和进展性。深刻性考察作家在历史的、社会的、哲学的层面上探索人性的深度。但作家不是哲学家，他的主要职责不是发现真理，“作家和诗人的真正职能在于使我们觉察(perceive)我们所看到的事实，想像我们在概念上或实际上已经知道的东西”^[45]。因此，深刻性的实现必得依赖多样化的呈现，既指向作品内涵的丰富性，又指向作品间的差异化，而奥登的多样性具体表现为广泛的涉猎、高超的技巧和复杂而又独特的审美风格等。进展性是历时的、曲线上升的多样性，是对作家的更高要求，也是成就大作家的关键条件。可以说，当今的中外作家，无论小说、诗歌还是戏剧领域，达到这三个层次则当之无愧为大作家。金庸小说自问世至今，历经半个多世纪的风雨，其接受和批评史就是不断破除陈规、更新观念、拓展视野的历史，不同的声音始终存在，但作品的价值越来越为学界所认同。因此，我们尝试以这样一条路径评价金庸。通过分析可以看出，金庸小说具备了深刻性、多样性和进展性，无愧为现代文学大家。文学批评最大的意义在于提出一个“可能依循的准则”，而非一种“强制性的规范”。我们相信，对相关文类文学评价标准的发现与转借，可以为金庸乃至其他作家文学价值的认定、文学地位的评价提供新的思路。

参考文献：

- [1] 叶翔宇. 中国侠文化研究 2019 年年度报告[J]. 长江师范学院学报, 2020(3): 11-26.
- [2] 严家炎. 金庸小说成就之我见[J]. 浙江学刊, 2019(6): 14-20.
- [3] 韩云波. 主流化的创造性转换——论金庸对中国武侠小说的贡献[J]. 北京师范大学学报(社会科学版), 2019(1): 84-97.
- [4] 蒋寅. 在中国发现批评史——清代诗学研究与中国文学理论、批评传统的再认识[J]. 文艺研究, 2017(10): 35-49.

- [5] 蒋寅. 杜甫与中国诗歌美学的“老”境[J]. 文学评论, 2018(1): 64-73.
- [6] 奥登. 19 世纪英国次要诗人选集·序言[EB/OL]. 蔡海燕, 译. (2018-10-08). <http://www.zgshige.com/c/2018-10-08/7353072.shtml>.
- [7] 邱香华, 刘国辉. 改革开放 40 年中国侠文化研究: 基于 CSSCI 期刊论文的统计分析[J]. 西南大学学报(社会科学版), 2019(1): 120-133.
- [8] 冯其庸. 读金庸的小说[G]//三毛, 冯其庸, 等. 诸子百家看金庸 I. 重庆: 重庆大学出版社, 2009: 138-139.
- [9] 吴秀明. 人学视域下的金庸武侠小说及其当下意义[J]. 文学评论, 2020(2): 213-223.
- [10] 顾彬. “金庸”与中国当代文学的危机[J]. 西南大学学报(社会科学版), 2012(2): 75-80.
- [11] 胡立生. 郑证因小说经眼录[M]. 天津: 天津古籍出版社, 2017: 230-231.
- [12] 梁羽生. 梁羽生小说全集[M]. 广州: 中山大学出版社, 2020.
- [13] 司马翎. 司马翎武侠精品全集[M]. 延吉: 延边人民出版社, 1998.
- [14] 高玉. 论两个金庸与两种金庸武侠小说[J]. 西南大学学报(社会科学版), 2014(3): 106-114.
- [15] 韩云波. 金庸小说第三次修改: 从“流行经典”到“历史经典”[J]. 西南大学学报(人文社会科学版), 2008(1): 41-44.
- [16] 毛姆. 不一样的文学史[M]. 宋碧云, 译. 济南: 山东文艺出版社, 2018: 29.
- [17] 新垣平. 剑桥简明金庸武侠史[M]. 武汉: 长江文艺出版社, 2013.
- [18] 施爱东. 金庸江湖手册[M]. 合肥: 安徽教育出版社, 2008.
- [19] 何平. 侠义英雄的荣与衰——金庸武侠小说的文化解述[J]. 读书, 1991(4): 46-55.
- [20] 吕进, 韩云波. 金庸“反武侠”与武侠小说的文类命运[J]. 文艺研究, 2002(2): 65-73.
- [21] 庄国瑞. 论金庸武侠小说对“侠情”的开拓[J]. 浙江学刊, 2019(6): 32-43.
- [22] 陈墨. 金庸小说之武学[M]. 南昌: 百花洲文艺出版社, 1999.
- [23] 卢敦基, 马智慧. 文旅融合背景下金庸武侠地理学的价值与开发策略[J]. 浙江学刊, 2020(1): 55-60.
- [24] 陈墨. 文化金庸[M]. 北京: 海豚出版社, 2015.
- [25] 孔庆东. 论金庸小说的民族意识[J]. 西南师范大学学报(人文社会科学版), 2004(5): 135-139.
- [26] 王一川. 文化虚根时段的想象性认同——金庸的现代性意义[J]. 天津社会科学, 2001(5): 110-118.
- [27] 张旋, 梁循, 李志宇, 等. 金庸小说中主角复杂爱情模式的识别与分析[J]. 中文信息学报, 2019(4): 109-119.
- [28] 金庸. 笑傲江湖[M]. 广州: 广州出版社, 2009.
- [29] 韩云波. 金庸小说研究中的现代性问题[J]. 浙江学刊, 2021(3): 12-23.
- [30] 陈夫龙. 金庸小说经典化之争及其反思[J]. 小说评论, 2017(5): 42-49.
- [31] 金庸. 鹿鼎记[M]. 广州: 广州出版社, 2011.
- [32] 叶翔宇. 梁羽生研究的历史、现状及反思——纪念梁羽生逝世十周年[J]. 重庆文理学院学报(社会科学版), 2019(6): 91-103.
- [33] 陈墨. 金庸的头衔、功业及相关问题研究[J]. 西南大学学报(社会科学版), 2020(2): 115-124.
- [34] 韩云波. 论金庸小说的“中国道路”[J]. 山西大学学报(哲学社会科学版), 2019(1): 1-12.
- [35] 海登·怀特. 元史学: 十九世纪欧洲的历史想象·序言[M]. 陈新, 译. 南京: 译林出版社, 2009: 1.
- [36] 米哈伊尔·巴赫金. 陀思妥耶夫斯基诗学问题[M]. 刘虎, 译. 北京: 中央编译出版社, 2010.
- [37] 金庸. 雪山飞狐[M]. 广州: 广州出版社, 2011: 219-220.
- [38] 侯世达. 哥德尔、艾舍尔、巴赫——集异璧之大成[M]. 郭维德, 等译. 北京: 商务印书馆, 1996: 15.
- [39] W. H. 奥登. 染匠之手[M]. 胡桑, 译. 上海: 上海译文出版社, 2018.
- [40] 金庸. 射雕英雄传[M]. 广州: 广州出版社, 2011: 757.
- [41] 卢敦基. 论金庸武侠小说创作过程中的重要转变[J]. 浙江学刊, 1997(6): 92-95.
- [42] 韩云波. 中国现代武侠小说形式建构的生成——一个类型学的分析[J]. 浙江学刊, 2019(6): 21-31.
- [43] 金庸. 神雕侠侣[M]. 广州: 广州出版社, 2009: 892.
- [44] 金庸. 倚天屠龙记[M]. 广州: 广州出版社, 2011: 346.
- [45] 勒内·韦勒克, 奥斯汀·沃伦. 文学理论[M]. 修订版. 刘象愚, 邢培明, 陈圣生, 等译. 南京: 江苏教育出版社, 2005: 25.

责任编辑 韩云波

网 址: <http://xbbjb.swu.edu.cn>