

吴 功 正

(江苏省社会科学院 《江海学刊》，南京 210037)

内容摘要：本文力求总结古今长篇历史小说的创作经验和教训，审视现状，瞻望前景，提出对策性的创作措施。具体而言，要求做到：胸藏丘壑，下笔千言；史诗境界，诗性叙事；金针度人，转益多师。

关键词：长篇历史小说；胸藏丘壑；诗性叙事；转益多师

我在《中国现代文学论丛》第三卷第2期（2008年）发表《历史理性·人文关怀·审美本体》言说了当前长篇历史小说的主要成就，在《扬子江评论》2009年第6期发表《价值失范·满纸荒唐·遍体硬伤》言说了当前长篇历史小说的主要问题，在该文的结尾处写道：“总结古今长篇历史小说的创作经验和教训，审视现状，瞻望前景，提出对策性的创作措施，这是下一篇文章的任务。”本文即完成这一写作任务。

胸藏丘壑 下笔千言

中国历史资源无比丰富。以史为先，形成了独特的文化传统。载入史册是个体的最高荣誉，史官评价是人生的盖棺论定，遂出现了对历史和历史学特有的敬重感和敬畏感。中国学人所受的教育和所获取的文化知识最多的又是历史，他们都有其接受、传承历史知识和历史文化的兴趣和责任。浩如烟海而又生香活意的历史资源对作家而言，就极具诱惑力，几乎触点即燃。诚然有专门的历史知识传播渠道、历史文化课程和教材，然而中国文史相合的传统，文学作品中就有着历史知识，在文学传导中产生了历史知识的传播，较之其他领域的载体有无可比拟的广泛性，例如史学著作陈寿的《三国志》和历史小说罗贯中的《三国演义》。广泛而深厚的历史资源，一方面提供了创作对象，另一方面又产生了主客体碰撞的机缘。传播正确的历史知识，是历史小说的任务，它扩大了历史文化知识的传播渠道。当然，也可以对历史事件和人物翻案，但是，翻案也仍然以坚实的历史资料和实证为基础，并非取其一点，不及其余，也不是秉承某种意旨行事。曾经被遮蔽起来和颠覆的历史事实，经过重新检索和翻晒，形成了对颠覆的再颠覆，或者说是否定之否定的现象。所谓历史都是当代史的提法，不是庸俗化的“古为今用”，而是古史由今人所书写，所产生的观照意识，烙下的书写印记，但不是以今人臆测替换过去的历史本真事实。

历史小说家首先应当是历史学家、学者，如姚雪垠是明史专家，曾任私立大夏大学历史系教授；徐兴业是宋史专家，曾任华东师范大学历史系教授；王曾瑜是宋史专家，曾任中国社会科学院历史研究所研究员。他们在从事历史小说创作之前都有专门的历史著作行世。姚后来才是专业作家，徐、王二位，对于历史小说的创作而言，一直是业余作者。而他们的历史小说创作对象——姚雪垠的《李自成》、徐兴业的《金瓯缺》、王曾瑜的《宋代纪实小说系列》都与其历史研究的领域相对应、吻合。我们不能对此作刚性的规定和要求，却应该对历史小说作者提出对创作领域所面对的历史事件、典章文物、生活习俗等的掌握有通盘的了解和把握的要求，这不为非分和过分。因为历史小说书写的是历史。作为职业性历史学家的王曾瑜说：“我查阅了大量的文献资料，从宋朝的经济、服饰、风俗到使用的语言，都考察得仔仔细细，有根有据。”[①]而作为非职业性历史学家的小说家王梓夫“研究运河文化、研究漕运历史总有二十多年了。据说他拥有的资料是很全的，摞起来差不多有他身高。可以想象，他钻进这故纸堆里需要何等的功夫，何等的毅力，还要耐得住寂寞。在如今这眼花缭乱、瞬息万变的年代，能潜下心来读书并不是一件很容易的事。”[②]上引不同职业身份和专业类型二例，旨在说明进入历史小说的创作领地必须有的前提：史学、史料、史实的准

备，这是对历史小说作为独特的小说门类的特殊要求和基本要求。“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，牵率臚入，贻误阅者。”

[③]历史小说姓“史”，这和现实题材的小说创作应有生活来源、生活体验、生活实感，是殊途同归。著名文学家、文学理论批评家郭绍虞为徐兴业的《金瓯缺》写的序，是真理之言。他写道：“写历史小说有写历史小说的困难。不熟悉史实，则不会原原本本地写成有条有理、丝丝入扣的文章……所以历史知识就是最基本的一个必要条件。”[④]

长篇历史小说的史料、史实的前期准备是前提，还需要有田野调查。这虽说是社会学的方法，但适用于历史小说的创作。田野调查是为了印证史实、史料的实际存在性，更是为了获得创作的实地感受。金代元好问的《论诗三十首》就曾强调文学审美亲自经历的重要，他说：“眼处心生句自生，暗中摸索总非真。画图临出秦川景，亲到长安有几人？”实地调查、考查、考察的直接性，更易激活创作的热情和冲动。姚雪垠对明清松山之役洪承畴马失前蹄被俘的现场考察，补充了历史记载的缺失，作出令人信服的解释。对满洲兵、明朝军、大顺军的山海关大决战，姚雪垠的考察获得了现场实际感。创作了《漕运码头》的王梓夫，据作序者张世光所言，“除了读书，他还做了许多实地考察，经常找不到他，总是说出去了。读万卷书，走万里路，他在默默地耕耘着。”[⑤]宋代苏辙极力赞颂司马迁：“太史公行天下，周览四海名山大川，与燕、赵间豪俊交游，故其文气疏荡，颇有齐气。”[⑥]史学家以司马迁为楷范，历史小说家也应如此。

历史小说家还应当是思想家，起码是有思想的小说家。根据史料、史实凝冻成、提炼为思想和价值判断、取向。这是历史小说特别是长篇历史小说之精髓和灵魂。没有思想或思想低俗的历史小说只是随看随丢的地铁读物或是一堆行尸走肉，历史和历史小说都应思想的启示录。历史小说让读者有所得，不仅是感性的，而且是理性的。不仅情节腾挪跌宕，人物栩栩如生，而且思想振聋发聩，令人血脉贲张和深长思之。即使是《三国演义》第一回“天下大势，分久必合，合久必分”的言说，也是通观千年纷繁万态、错综复杂的历史状况所提炼的历史理念，是对历史运行现象上升到历史循环论的层面加以凝冻的认知。凡读过或听过《三国演义》的人，即使饮浆卖水、贩夫走卒，也都会脱口而出，上口、入耳、进脑。这就是历史理性的效应。

而思想的闪光点又是文化批判精神、立场和观念，是对历史的教训加以剔抉，对历史的负面作用和影响加以揭示，对历史人物的阴暗层面加以鞭挞，不是盲目的评功摆好，不是廉价的歌功颂德，不是低媚的涂脂抹粉。没有权力崇拜和艳羡心理，有的是严肃的思考、深邃的思虑。揭示盛世中的衰世，描述繁华中的颓势，感应社会变动起于青萍之末的气息，具有敏锐的穿透力和思想的预见性、深邃性。曹雪芹虽说不是写的历史小说，龚自珍虽说是以诗文行世，但却是当之无愧的杰出的思想家。文化批判的态度，是史学的生命，也是美学的生命。在经历了非历史和非美学的非人化的不远的记忆犹新的历史年代，过滤进而积淀的历史和美学意识需要的是确立和确定这一基本精神。当前的长篇历史小说的主要问题就出在这里，因此，需要的是久违后的重塑。

创作了200多万字的《宋代纪实小说系列》的作者王曾瑜说出了他创作的核心价值观和文化批判观。他说：“任何一个时代都要尊重历史，借鉴历史，然而中华专制政治的首恶正是草菅人命，中华古今政治冤狱和残杀，至多至酷至惨。”这就提炼和确立了反专制主义的思想主题。而这一历史理念在形成之后，作者把它难能可贵地与实际的创作热情结合在一起。他说：

我写着写着仿佛不是在写岳飞一狱，而是在写古今所有的冤狱，仿佛不是在揭露宋高宗和秦桧，而是在揭露所有杀人不眨眼的专制统治的刽子手，仿佛层出不穷的屠杀所造成的全民族的心灵创伤仍在汨汨流血，那种痛苦让我实实在在地验证了这个真理：一旦启开了心扉，写作就不是在写，而是心河滚滚流淌而喷涌。尽管被岁月沉埋得发暗的血泪也滚滚有声，尽管它的每一个音符都是痛彻肺腑的悲歌或呼号，但倾诉的欲望满足后，谁都能体会虽死犹生的欢悦。[⑦]

这是一段令人振奋的不可多得的历史小说创作体会的好文字。既有理性的感知，又有感性的激情；既有思想的深度，又有情绪的感染力，是一种切身的感受和体验，没有全身心的创作投入，是决计写不出来的。

现在思想界和历史小说界存在的问题是思想泛化，爱国主义是个筐，什么都

好往里装。泛化形成的是思想的俗化，这就提出了思想深化的命题。历史界、思想界已不再满足于浮泛的一项帽子通用的结论，要有独特的开掘，因此历史小说界应当接受思想界的研究成果，然而文学家的思想触须要更为灵敏，发现更为超前。曹雪芹在《红楼梦》中发出了“无材可去补苍天”的深长叹息，这在当时的思想界是了不起的。力挽狂澜却回天乏术，成为晚清题材的长篇历史小说不嫌重复的思想主题。如唐浩明的《曾国藩》、《张之洞》，王梓夫的《漕运码头》，等，其思想主题还停留在这个认知层面上，就未免不能“与时俱进”了。

史实为历史小说创作输送了足可征信的原始资源，具有史料直接性、唯一性和经典性，系基础性工程。史识是思想，是历史价值取向和判断，是精神自持和支撑。没有史料的思想是空中楼阁，没有思想的史料是枯木朽株，史料和思想应是二者的结合，思从史出，思寓史中。这些虽然重要，但还是解决的前创作问题，因为它是小说，小说有独特的传播、影响功能。正如晚清吴趸人所言：“盖小说家言，兴味浓厚，易于引人入胜也。是故等是魏、蜀、吴故事，而陈寿《三国志》读之者寡，至如《三国演义》，则自士夫迄于舆台，盖靡不手一篇者矣。”〔⑧〕历史小说有着极广的读者群和极大的受众面。

历史小说的创作方式：或是史实点燃创作的灵感——客体之于主体；或是作家趋迎历史的事象——主体之于客体。这是一个主客体双向作用的流程。正如刘勰的《文心雕龙·物色篇》所写：“既随物以宛转”，“亦与心而徘徊”。《大宋遗事》的作者非台说：“民情风俗、文化景观、宫闱秘事、朝野百态等所有关系大宋朝的种种现实生活图画，无不都让人醉心。正是这一切，让笔者有了写作的冲动。”〔⑨〕可见，历史和小说之间要有一个创作主体的中介程序。

史料、史实的丰沛，史识、史思的新深，创作热情的孕育，就在等待星火一点，即会“井喷”。胸藏丘壑，所谓搜尽奇峰打草稿，是我国绘画美学的重要思想，于历史小说美学正相适用。清代诗论家沈德潜《说诗碎语》说：“有第一等襟抱、第一等学识，斯有第一等真诗。如太空之中，不着一点；如星宿之海，万源涌出；如土膏既厚，春雷一动，万物发生。”所言是诗歌美学，于历史小说美学也正相适用。

史诗境界 诗性叙事

这是一个美学命题，不仅仅是文学创作的问题。

恩格斯在1859年对文学提出了这样的期待：“较大的思想深度和意识到的内容，同莎士比亚剧作的情节生动性和丰富性的完美的融合。”〔⑩〕这可以说恩格斯对史诗的要求。在这里，他对思想有要求；对情节有要求；对二者的结合也有要求。只有具备了这些条件，才能成其为史诗。当然这是宏大叙事，而非私人化叙事。具体的范式，就外国小说而言，俄国列夫·托尔斯泰的《战争与和平》；就中国小说而言，罗贯中的《三国演义》。

作为美学命题，史诗是境界、气象，是史和诗之间撞击的火花。不仅是创作的规模，更重要的是创作主体是诗人——广义的诗人、本质属性的诗人——诗性化的作家，是对历史的诗性审美、叙事，是对历史的诗性化写作。

黑格尔在他的鸿篇巨制《美学》中，对史诗的性质、构成、特征、发展历史等作了专门系统的论述。他认为：“史诗以叙事为职责，就须用一件动作（情节）的过程为对象，而这一动作在它的情境和广泛的联系上，须使人认识到它是一件与一个民族和一个时代的本身完整的世界密切相关的意义深远的事迹。”他据此认为：“一种民族精神的全部世界观和客观存在，经过由它本身所形成的具体形象，即实际发生的事迹，就形成了正式史诗的内容和形式。”这就规定了史诗的宏大叙事性质和书写方式。他继续说：“史诗就是按照本来的客观形状去描述客观事物。”那么，它们具体体现在哪些方面呢？其一，歌颂英雄时代，呼唤英雄人物。他说：“歌颂过去的一个英雄时代的，这个英雄时代的已沉没的光辉使人感到有必要用诗来表现它和纪念它。”“史诗把这一切紧密地结合到一些个别人物身上，从而使这一切具有生命。”其二，战争题材的选择。在他看来，“战争情况中的冲突提供最适宜的史诗情境，因为在战争中整个民族都被动员起来，在集体情况中经历着一种新鲜的激情和活动，因为这里的动因是全民族作为整体去保卫自己”。其三，对于审美主体的要求是：“自由创作”，“为着显示

整部史诗的客观性，诗人作为主体对所写对象退到后台，在对象里见不到他。”其四，史诗结构是“有机整体”[⑪]。综合黑格尔所提出的标准和要求，《战争与和平》、《三国演义》正是经典范式。现代作家和后现代作家以“个（私）人化写作”为尚，读者的阅读趣味随之一变，但是，阅读的需求远非独此一家，别无分店。黑格尔所说的史诗书写，并没有销声匿迹，仍然有着广泛的阅读期待和市场。宏大叙事和个（私）人化叙事是并蒂双莲，无分轩轻。在这样一种阅读语境中，仍然需要宏大叙事，因此，也就需要史诗般的长篇历史小说。

史诗的宏大性是中国叙事文学的重要审美特征，全景全辐全程式地展示历史背景，事件和故事的来龙去脉，人物性格的发展流程和命运的归属，等等。它又是叙事审美的一种方式，鸟瞰全局、宏观扫描，交给读者的是完整的情节、事件的结局、人物的归宿，没有遗留，这是中国人的广义叙事方式，进而构成一种特点。它来源于中国史学。“六经皆史”，小说也是史的一种，明清时期的小说评点和理论从金圣叹到冯镇峦甚至到近代的林纾，无一不作这样的体认。这种历史理念影响了叙事的审美。宏大叙事是传达社会意识和集体经验，具有社会化特征。《三国演义》奠定了史诗的宏大叙事的基本特征，从而出现了以人物为中心、以情节为纽带、以场面为结构的小说叙事学，它具有全过程的展现、全方位的描述、全视角的观照、立体化的叙事诸种特征。

史和诗的碰撞，才能产生史诗美学。郭绍虞为《金瓯缺》所作的序的一番话相当深刻，他说，“历史知识”对于历史小说的创作十分重要，“但是，这还不能算是创作，乃是‘自无而成有’之意，西人的术语称为making out nothing，这就说明写历史小说最困难之点”，“不仅‘自无而成有’，还要‘自静而动’。所谓‘到动’即一般人所说‘写得活’的意思”[⑫]。历史小说不是历史教科书，它是审美品，有着一切审美品所需的生动和形象，喷涌的激情，缤纷的想象，也就是郭先生所说的“写得活”。这是另一种书写程序和操作方式，是史转化为诗，历史转化为美学。既有文化味、书卷气，又富诗性化，充溢着诗情画意。虽说是历史的生态现场，却是鲜活的感性化审美感受。以小说家的审美感知、情感、想象、体验去感悟实存的、发现隐性的、激活潜在的，例如《三国演义》完成了历史真实向艺术真实的转换，最终把艺术真实作为历史真实来接受。当前的长篇历史小说有一种做法和说法需要提出来。一些职业的历史学家因为不满于“戏说”风、“论坛”风，也“下海”写作历史小说。他们往往直接冠之曰“历史纪实小说”，继而形成一种说法，非台的《〈大宋遗事〉代序》具代表性。序云：“历史小说也就有了两种不同的写法：一是以小说的方法来写历史，一是以历史的方法来写小说。”他选择“只用历史的方法来写作”[⑬]。确实，该书所据的是正史资料，知识容量大，对历史事变、故实、典章、制度、文物的介绍一一呈现，对北宋朝的演化叙述了了分明，但小说美学的因素由于作者创作思想所致，便相对弱化。宋代孟元老所提供的《东京梦华录》那些气象生动、气势流走的描写，在小说中尚未得到尽行畅露的表达。一些记实体历史小说大致用叙事体——叙述事件、过程，而少有情景双生、声色并茂的描绘，因此，诠释大于繁衍，用史强于用情，史象多于艺象，事件陈叙淹没人物塑造，史家主体代替了审美主体，使读者在认知层面上有所收获，却较少审美情感惊风飘雨般的震撼。王曾瑜的《宋代纪实小说系列》第七卷也就是全书的结尾，在岳飞父子遇害，举家流放的情节中，读者完全期待着惊心动魄和荡气回肠的抒写与抒情，情节需要一个“豹尾”，读者需要一种释放后的满足。可惜，小说作者力所未逮，是一个疲软的结尾。陈述遮蔽了抒情，历史因素重，小说美学弱，史多诗少，借用恩格斯的话来说“为了席勒而忘掉莎士比亚”[⑭]。“莎士比亚化”就是诗性化，诗意葱茏，诗心怒放，诗句绚烂，诗情画意，审美味十足。莎士比亚有不少就是历史剧，诗化的历史剧，在当前呼唤“莎士比亚化”并不为过时，至少在历史小说领域。

然而，当代新时期的长篇历史小说并非乏善可陈，作为著名的古典文学批评家的郭绍虞“满怀热情地愿意推荐《金瓯缺》这部作品”，因为“其胆识毅力已够令人钦佩，何况才情又足以副之，写得那么深刻动人”；“用细致的笔触，抒民族之正气”[⑮]。郭先生提出一个重要的范畴：“才情”。才情、才华，是长篇历史小说家所必备的主体审美元素，历史是基因，才情是素质。

读者完全可以看出《金瓯缺》的作者对《宋史·礼志》、孟元老《东京梦华

录》等，不是一般地阅读，而是烂熟于心，第二册的汴梁灯会、金明池竞渡的绘写，是其例证。不是史料的照搬和诠释，而是恣肆淋漓、才情飞扬的描绘；也不是满足于叙述，而是透入社会心理、人物心理的抒写。汴梁灯会有几千文字，不能全录，下面仅引一节：“接着到处都放起炮仗来，小炮仗噼噼啪啪，大炮仗砰砰嘭嘭，顷刻之间，就形成万马奔驰、万炮轰鸣之势，似乎要把这座欢乐的东京城永远埋葬在火炮底下，把百万东京人永远留在欢乐的高峰中。千万年后，人们重新发掘这座陆沉的古城，从每一块化石上都发现一张难以抑制的狂欢的脸，那该是多么壮观！炮仗刚过，在宣德楼的高空中又出现五色缤纷的焰火，它们是千百道射向天空去的玛瑙、翡翠、明珠的喷泉，在往回落下的途中把珠宝的粉屑变成一场滚珠溅玉，抛红溅绿的倾盆大雨，洒落到观众的头面上、衣服上，让他们在万点陨火底下洗个烟火的淋浴……成群的人都跟着走动起来，静止了的万花筒重新急遽地旋转起来。人山崩裂了，人墙坍塌了，人河分散了。人们从大集体中分裂出来，又分成无数细流支渠向大街小巷中流散。”这是诗性化的描述，是美文，是融会贯通、通盘化解后，用个人的审美话语的动人传达。金明池竞渡来源于《东京梦华录》“驾幸宝津楼宴殿”、“驾幸临水殿观争标赐宴”，但依然是融通有机。场面描绘诚然浩阔，但又不是满足于此，而是交织着宋徽宗和李师师的情感纠葛，那种宋徽宗的微微醋气和自我陶醉的心态刻画入微。这便是如前引的郭先生所说的“写得活”。

由此可见，“才情”是历史和美学、史和诗的连接性因素，是发酵母。是个人素质，亦是陶冶、熏染之结果，诚如刘勰所说：“积学以储宝，酌理以富才，研阅以穷照，驯致以悛。”^[16]打一个通俗的比方，是黄豆和豆腐的关系，它改变了形态，提升了品格。而历史小说家的个人创造性和“才情”是点“豆浆”而成“豆腐”，完成史和诗的元素。这是历史小说审美素质雅俗、高低、菁粗分界线，这里有罗贯中和蔡东藩的差异（罗贯中采取的是创作的化合作用，蔡东藩仅用的是溶解作用——把“固体”化为“液体”），有当前长篇历史小说的良莠区别。

中国历史题材作品接受史，经历了听—读—看的过程。先是听——听“说史”——最初的历史小说雏形，后是读——读小说——纸本书籍，现在是看——看电影电视中历史故事。图像时代，大量地消解了历史经典和历史小说的传统。但是，图像阅读和纸本阅读不能互置和替换。明清、近代、当代新时期以至当前，是长篇历史小说的创作高峰期。接受反转来影响创作，正如消费反转来促进生产一样。有纸本阅读的需求，对长篇历史小说的创作则提出了相应要求，即应当是史诗美学——以诗写史，用诗性化叙事，有史诗气象，臻于史诗境界。

金针度人 转益多师

杜甫《论诗绝句》曰：“别材伪体亲风雅，转益多师是汝师。”元好问《论诗三十首》曰：“鸳鸯绣出从教看，莫把金针度与人。”广泛深入地阅读中外文学名著，包括有影响的历史传记，有定评的历史小说等，汲取丰富的写作和审美经验，滋养创作主体素质，是一项务实性的任务。择其大者略述于下：

唐诗宋词。表面看，与历史小说关系不大，实质密切相关。当前的长篇历史小说的问题是懂和不能用诗性化审美，因此，于吸收唐诗宋词审美经验，尤相关切。唐诗铸“诗心”，宋词铸“词心”。唐诗大漠风尘、金戈铁马、鲲鹏喷泄、金鸱擎海，于史诗尤多孕育，杜甫“三吏”“三别”，向称之为“诗史”。而诗性化审美，仅靠“诗心”是不够的，还得有“词心”，披沥情感世界的丰富和微妙，尤显重要。唐人是外向的，宋人是内敛的；唐人尚武，宋人崇文；唐人在马上，龙城虎将、醉卧沙场，宋人在闺中，风帘翠幕、红袖添香、浅斟低唱、雅集冶游。这是两种不同的社会心理和审美心理结构，各有长短。正如宋代姜夔《白石道人诗说》所说：“大凡诗自有气象、体面……气象欲其浑厚，其失也露俗；体面欲其宏大，其失也狂……”诗、词链接，互涵互补，才是完整的诗性化审美。从这样一个命题出发，“诗心”、“词心”共同铸造“小说心”。

从整个的、广义的中国小说史（不限于历史小说）考察，《三国演义》“诗心”充溢，宏大叙事，线条粗放，于情感世界，未尝置喙，多有缺陷。而《红楼梦》“词心”盎然，如果把宋词的男性情感心态和贾宝玉情感心态的种种表

现特征，组合在同一个平面上比照，其中的联系是十分清晰的，也是多线条的。林黛玉的形象，就完全是“词心”塑造出来的，多愁善感，缠绵悱恻，“原来这林黛玉秉绝代之姿容，具希世之俊美，不期这一哭，那些附近柳枝花朵上的宿鸟栖鸦一闻此声，俱忒楞楞飞起远避。”情感在对象身上的移注、外射，彻底上升到对象化的高度。广义地说，词的审美心理经验整合着中国文人的心理结构，使其审美心理结构更加内敛、细腻、微妙、敏感，在体察对象的心灵世界（包括以自身为对象）方面更加精微化。在这个意义上，才能从深度层面上解读汤显祖、曹雪芹，以至于现代的张恨水、郁达夫，当今历史小说界的上海徐兴业、江苏宋词。《金瓯缺》的弹娘形象，就是按照“词心”塑造出来的，情感的皱褶特别曲折，性格的网络特别细腻。我在《文学评论丛刊》第10卷第1期发表《论宋词的历史小说》，第三章列《宋词与“宋词”美学》（前一个宋词是作家，后一个“宋词”是文体审美样式）论述说：“读宋词的历史小说，不是读情节，而是读文词；不是读故事，而是读诗情，读‘宋词’。宋词的审美语境是‘宋词’……‘宋词’铸合了作为对象主体的明末秦淮八艳之心，她们都有一颗‘词心’，轻柔缠绵、涓秀细微；‘宋词’也铸合了作为创作主体的宋词。宋词和‘宋词’美学在‘词心’上连接和聚焦了。”

历史著作。历史小说作者还应当向自身的写作对象汲取经验。中国文史相融，史笔即文笔，用文笔写史著，文耶、史耶，碍难分清，或许文笔即史笔，史笔即文笔，作同一形态和方式体认。作为小说的唐人传奇，南宋时的赵彦卫在《云麓漫钞》中还这样认为：“此等文备众体，可见史才、诗笔、议论。”清代章学诚在《文史通义·史德》中说：“史所载者，事也。事必藉文而传，故良史莫不工文。”这就揭示出了文、史相联的深层原因。“二十四史”、《资治通鉴》、史传散文等的传记文中，全文抑或片段（“折子戏”），可视为文学作品阅读的篇章，不啻汗牛充栋。史传是中国历史小说之渊薮。在中国第一部长篇历史小说，也是第一部长篇小说的审美理想建立过程中，罗贯中接近于司马迁，形成为具有古典意识的长篇小说美学风貌。司马迁的那种英雄（包括悲剧英雄、失败英雄）传奇的颂歌的热情和那种力量、气势的审美理想更适合于罗贯中。历史向它邻近的、最能与之同化的审美样式——历史小说，输送了强大的信息流：场面描写、人物塑造、价值判断、叙事方式等等，终于出现了独立体式。历史小说。这是同类范例，具有直接借鉴性。《三国演义》提供的长篇历史小说审美经验，是经典性原初经验，对现今的长篇历史小说创作具有丰厚的借鉴价值。现择其要者概述于下：

树起骨骼，灌注血脉。依托《三国志》、《资治通鉴》的“赤壁之战”相关记载为骨架，把握史的历程总趋向，再横征远取，扩散水纹，着力点在接受层面上的吸附效应，阅读者的心理逻辑，依据历史已经或可能发生的场景，人物的行为动机及由此产生的纠葛和进而出现的话语，加以设置。放大历史已经出现的，是繁衍；预测历史可能发生的，是创化，形成情节的链索、人物的谱系。于是便有了波浪相接、相逐的“舌战群儒”、“群英盛会”、“蒋干盗书”、“草船借箭”、“横槊赋诗”、“黄盖诈降”、“火烧赤壁”、“华容释曹”等连台好戏。

虚构情节，确保细节。情节如不能虚构，总是胶着于历史文献自身，或者是变成历史文献在话语形态上的转换，就会消泯历史小说的审美素质。小说虚构和想象世界的审美命题，为历史转化成小说艺术提供了学理基础。在历史的规定语境中，一个个情节的组合便形成小说的全部场景。情节链是小说虚拟和构想的结果，出现恍若历史本身的情景，甚至比历史记录本身更能满足阅读期待，这便是艺术的虚构性审美功能。然而，作为艺术机体最基本单元的细节却是真实的，甚至在严格、苛刻的历史学家眼中都是无懈可击的。细节最容易被阅读者所挑剔。细节的真实性是全方位的，体现于每一个具体方面和环节。当作者掌握了全部的细节真实后，反而可以游刃有余地进行虚构性的情节想象。《三国演义》保持了历史生态细节的原汁原味，据此，孵化的情节则达到艺术的真实。

遍借金针，点燃想象。作者罗贯中通晓和借用大量的军事学、政治学、谋略学、权术学、地理学、气象学、神话学文化，以及巫术文化知识等，特别是战国文化，因为战国和三国之间有大量的相同相似性。对魏晋文化记录的《世说新语》等烂熟于心，获得了当时的场景感和话语感。这对于长篇历史小说是至关重

要的。丰富的知识量是小说作者点燃想象的基础，星罗棋布的活跃知识点极易点击审美主体的创作思维神经，终于撞击的火星成了火球，火球成了火龙，蓬蓬勃勃蔓延开来。

激活一点，生发开去。洋洋洒洒的《刘玄德三顾草庐》是激活《三国志·蜀书·先主传》的七字记载“先主凡三往，乃见”，诸葛亮《前出师表》的八字记述“三顾臣于草庐之中”而创作出来。危机四伏的“招亲计”是借《三国志·蜀志·先主传》孙权向刘备“进妹固好”四字生发开去。

据史繁衍，铺张扬厉。《三国志·魏书·武帝纪》注引《曹瞒传》有“许攸问粮”的记述，只是史家之言，并非小说书写。《三国演义》据此铺排，有人物的对话，活灵活现；密室的场景态、神秘性，逼真如绘。尤对曹操奸诈、刁滑、阴鸷的性格揭示得入木三分，成为该小说人物审美最富有表现力的笔墨之一。

踵事增华，添枝加叶。对提供的史料加以发酵式处理。尽管历史巨制《史记》描述性因素浓重，但还不是标准意义的小说，后来的史书批评《史记》作法，使这一因素弱化，就使得“演义”需要添油加醋、踵事增华，纳入小说范畴。《三国志·蜀书·张飞传》本有张飞据守当阳桥的记载。

先主奔江南，曹公追之一日一夜，及于当阳之长坂。先主闻曹公卒至，弃妻子走，使（张）飞将二十骑据后，飞据水断桥，瞋目横矛曰：“我是张翼德也，可来共决死。”敌皆无敢近前，故遂得免。

这显然是《三国演义》第四十二回“张翼德大闹长坂桥”所本，但作者做了淋漓尽致铺染。把刘备“弃妻子走”本属自私卑劣的行为断然割掉了，这就是爱而隐其恶。另外则细化了张飞扼守桥上的雄姿，增添了马尾扫尘、故布疑阵的情节，设置了更有表现力的张飞三声大喝、曹操三次大惊：张飞“厉声”大喝，到“瞋目”大喝，到“挺矛”大喝，曹操去其伞盖，到惊死部将，到回马便走。有肖像，有姿态，有行为，有心理，有过程，出之以描绘，间用之夸张。这就是小说审美了。

移东就西，移花接木。据《三国志·蜀书·先主传》，怒鞭督邮，本是刘备所为，《三国演义》移植到张飞身上。《三国志·吴书·孙权传》建安十八年裴注记孙权受箭事。

（孙）权乘大船来观军，公（曹操）使弓弩乱发箭，著其船，船偏，重将覆，权因回船复以受箭，箭均船平，乃还。

《三国演义》移植到诸葛亮头上，出现了第四十六回的《用奇谋孔明借箭》，更显诸葛亮的神机妙算。

逻辑推演，合理构想。这是根据人物的性格基调和行为特征，加以逻辑推演和演化，想当然——可能有、可能然。《横槊赋诗》于史无载，但性格逻辑上有此一举——骄后必败——形成铺垫；故事逻辑上有此一节——骤张骤弛，出现调剂。

序跋评点。明代以降的历史小说序跋，以评论家的个人身份发表了创作历史小说的看法，对虚实真假、历史与小说、史料与虚构等创作上的问题，各陈己见。其中清代的金丰为《说岳全传》所写序发表的“虚者实之，实者虚之”^{〔1〕}的见解，最得要领，最有小说美学艺术辩证法的因素。近代吴趸人的历史小说自序和他序，对历史小说的功能，特别是传播正确的历史知识，处理“奇正两端”的审美关系，见解深刻。这些序跋多是提出见解和看法，对于当前从事长篇历史小说创作的作家来说，是提升认知理性，不致被“瞎说”“戏说”风，吹得东倒西歪。

如果序跋是理念定位的话，那么评点就是深入到具体的艺术领域所概括的感性经验的启示。其功能：序跋是原则，评点是经验。清人毛宗岗的《三国演义》评点继承金圣叹的评点学（评点《水浒传》、《西厢记》、唐诗、杜诗等），又有发展。他的评点有方法论意义上的突破，不限于单个性评点，而是联系性评点，产生出整体性特征；就历史小说创作、人物形象塑造、情节结构处理等提出了一系列独到的见解，也就是所谓的“法”。例如：“相形对写，正反两衬”

（人物关系、性格的对比、映衬），“避实击虚，隐而愈现”（人物关系处理的辩证法），“数层出落，反复皴染”（人物刻画色彩不断浓化，逐层凸现）；

“星移斗转，雨覆风翻”（情节变幻莫测的形象化说法），“横云断岭，横桥锁溪”（情节结构的穿插，调节读者的阅读心理），“将雪见霰，将雨闻雷”（情

情节结构的端引、铺垫)，“浪后波纹，雨后霖霖”(此与上引正相反，说的是情节结构的余波、尾漾)，“奇峰对插，锦屏对峙”(情节结构的对称美)，“添丝补锦，移针匀绣”(情节结构的匀称美)，“寒冰破热，凉风扫尘”，或曰“笙箫夹鼓，琴瑟间钟”(情节结构的节奏美，最得长篇历史小说审美精髓)。这些“法”的创作原则和具体的方法，有些对当前的长篇历史小说的创作未必适用，但他的评点立足于读者审美心理学，则是十分高明的。比如“读书之乐，不大惊则不大喜，不大疑则不大快，不大急则不大慰”；“将欲通之，忽若阻之”；“幻既出人意外，巧复在人意中”等，是甚有借鉴价值的。上述的节奏美学，当代的茅盾、朱光潜受到启迪，应用于对长篇历史小说《李自成》的评论中，称赞张弛兼济的节奏审美^[18]。

精致、雅化、高品位，是长篇历史小说的艺术审美所应达到的境界，因为它是案头的阅读品，尽管会改编、移植像电视剧这样的大众传媒艺术。作家要对语言有特殊的敬重感，因为文学是语言的艺术。净爽，规范，书卷气重，文化味浓，才能满足阅读需求和期待。不能要求全书精彩纷呈、字字玑珠，但是重要的情节，却令人过目难忘、口口相传。正如《三国演义》虽非“连台本戏”，但“折子戏”却是老少咸宜、妇孺皆知。

以上对于长篇历史小说作家的文化存储、知识积淀、素质培养，都是论述的创作主体基础和功能。在中国这样一个史学大国，在今天阅读界广泛需求的情境中，长篇历史小说有着广阔的发展前景。然而，要能创作出足可名世进而传世的作品，尚待作家们澄心息机、殚精竭虑，并假以时日，远非朝发夕至，一蹴而就。

作者简介：吴功正，江苏省社会科学院研究员、博士生导师。

[①] 王曾瑜：《面对精神抉择的心灵之河》，《历史学家茶座》第一辑，山东人民出版社2005年版。

[②] 张世光：《〈漕运码头〉序》，《漕运码头》，北方文艺出版社2006年版。

[③] 吴趸人：《〈两晋演义〉自序》，郭绍虞主编《中国历代文论选》第四册，上海古籍出版社1980年版，第257页。

[④] 郭绍虞：《〈金瓯缺〉序》，《金瓯缺》，福建人民出版社1980年版。

[⑤] 张世光：《〈漕运码头〉序》，《漕运码头》，北方文艺出版社2006年版。

[⑥] 苏辙：《上枢密韩太尉书》，郭绍虞主编《中国历代文论选》第三册，上海古籍出版社1979年版，第311页。

[⑦] 王曾瑜：《面对精神抉择的心灵之河》，《历史学家茶座》第一辑，山东人民出版社2005年版。

[⑧] 吴趸人：《〈历史小说〉总序》，郭绍虞主编《中国历代文论选》第四册，上海古籍出版社1980年版，第255页。

[⑨] 非台：《〈大宋遗事〉代序》，《大宋遗事》，河南文艺出版社2007年版。

[⑩] [德]恩格斯：《致斐迪南·拉萨尔》，《马克思恩格斯选集》第四卷，人民出版社1972年版，第343页。

[⑪] 参见[德]黑格尔：《美学》第三卷下，朱光潜译，商务印书馆1986年版，第107、99、110、107、126、111、113、114页。

[⑫] 郭绍虞：《〈金瓯缺〉序》，《金瓯缺》，福建人民出版社1980年版。

[⑬] 非台：《〈大宋遗事〉代序》，《大宋遗事》，河南文艺出版社2007年版。

[⑭] [德]恩格斯：《致斐迪南·拉萨尔》，《马克思恩格斯选集》第四卷，人民出版社1972年版，第345页。

[⑮] 郭绍虞：《〈金瓯缺〉序》，《金瓯缺》，福建人民出版社1980年版。

[⑯] 刘勰：《文心雕龙·神思》，范文澜注《文心雕龙注》上册，人民文学出版社1958年版，第493页。

[⑰] 金丰：《〈说岳全传〉序》，曾祖荫等《中国历代小说序跋选注》，长江文艺出版社1982年版，第137页。

[⑱] 茅盾《给姚雪垠同志》：“大起大落，波澜壮阔，有波谲云诡之妙；而节奏变化，时而金戈铁马，雷震霆击，时而凤管鸱弦，光风霁月；紧张杀伐之际，又常插入抒情短曲，虽着墨甚少而摇曳多姿。开头两章为此后十一章之惊涛骇浪

文字徐徐展开全貌，有山雨欲来风满楼之势。最后两章则为结束本单元，开拓以下单元，行文如曼歌缓舞，余音绕梁，耐人寻味。”（《关于长篇历史小说〈李自成〉》，上海文艺出版社1979年版，第7页。）朱光潜《谈美书简》：“我读姚雪垠同志的《李自成》，特别欣赏他在戎马仓皇的紧张局面之中穿插些明末宫廷生活安逸闲散的配搭，既见出反衬，也见出起伏的节奏，否则便会平板单调。”（上海文艺出版社1980年版，第80页。）

[上一篇>>防止学科本位主义的倾向——关于现当代文学与海外华文文学关系的一点思考](#)

[下一篇>>文学革命与文类变迁](#)

[【 关闭本页 】](#)