

11-2017

## 架空穿越：第三種虛構歷史的文學方法

Zidong XU

嶺南大學中文系, zidongxu@ln.edu.hk

Follow this and additional works at: [http://commons.ln.edu.hk/ljcs\\_new](http://commons.ln.edu.hk/ljcs_new)

 Part of the [Chinese Studies Commons](#)

### 參考書目格式 Recommended Citation

許子東 (2017)。架空穿越：第三種虛構歷史的文學方法。《嶺南學報》，第八輯，頁69-84。檢自 [http://commons.ln.edu.hk/ljcs\\_new/vol8/iss1/5/](http://commons.ln.edu.hk/ljcs_new/vol8/iss1/5/)

This 現當代文學中的“穿越”現象 is brought to you for free and open access by the Department of Chinese at Digital Commons @ Lingnan University. It has been accepted for inclusion in 嶺南學報 Lingnan Journal of Chinese Studies by an authorized editor of Digital Commons @ Lingnan University.

# 架空穿越：第三種虛構歷史的 文學方法

許子東

【摘要】“歷史演義”、“故事新編”和“穿越架空”，可以說是現當代中文文學虛構歷史的三種基本方法。“歷史演義”把故事說成歷史，隱藏“古為今用”目的，雖然在“五四”文學成就不大，卻影響了 50 年代的“革命歷史小說”。“故事新編”是作家有意顛覆經典文本，比如香港文學改編中國傳統故事，以及 80 年代中國的“革命故事新編”（新歷史小說）。“穿越”與“架空”雖是不同文學技巧，但都與中國文學/文化生產機制的變化有關。本文將以《琅琊榜》現象為例，探討“架空歷史小說”和國家意識形態及民衆社會心理之間的複雜關係。

【關鍵詞】歷史演義 故事新編 穿越 架空類歷史小說  
《琅琊榜》 網絡文學生產機制

—

“歷史演義”、“故事新編”和“穿越架空”，可以說是中國現當代文學虛構歷史的三種基本方法。“歷史演義”是以常識意義上的歷史故事來演繹作者所處時代的“當代意識”。“故事新編”常常重新敘述、改編甚至顛覆已有的人們熟悉的歷史故事。“穿越”與“架空”則是近年較多在網絡、影視文學中出現的虛構歷史的方法。本文的重點在於討論第三種虛構歷史的文學方法，而且試圖辨析“架空”與“穿越”之不同之處。

中國歷史小說的主流,以《三國演義》為代表的歷史演義傳統,在“五四”以後的新文學卻影響不大,成就有限。我們看“魯郭茅巴老曹”<sup>①</sup>,還有夏志清“重寫小說史”所添加的沈從文、張愛玲、錢鍾書等,除了郭沫若歷史劇外,鮮有歷史小說和戲劇成為代表作真正在現代文學史上留名傳世。其實茅盾寫過《大澤鄉》,描寫陳勝、吳廣。鄭振鐸有《桂公塘》,歌頌民族義士。但都沒有進入當時文壇主流,文學史後來也很少提及。魯迅計劃寫長篇《楊貴妃》,可惜後期困於雜文戰鬥,也沒有寫成。假如寫成,不知會是傳統演義模式,還是長篇“惡搞”的“故事新編”,人們永遠只能猜測。真正有文學史意義的作品是李劫人的《大波》,但寫的是清末民初的四川保路風潮。有論者說李劫人生於 1890 年,所以寫的是現實而非歷史<sup>②</sup>。這裏存在一個怎麼定義“歷史小說”的問題。可惜《大波》也沒有全部寫完,建國後只忙於與時俱進的改寫。今天中國有關歷史小說的專門文學獎是“姚雪垠長篇歷史小說獎”,說明對廣大讀者來說,姚雪垠破格被恩准在“文革”時期仍可創作的《李自成》,不管研究者評論界喜歡與否,已成為現當代文學中歷史演義的代表作,也為後來二月河《雍正王朝》等作品開了先河。簡而言之,這種傳統的歷史演義寫法,雖然要貫徹“當代意義”(比如《三國演義》中的明代儒家意識形態與民間趣味,比如《李自成》中歌頌造反甚至美化領袖夫人),但至少,歷史材料是常識公認的曾經發生過的事件和人物,用菊池寬的定義,就是“將歷史上有名的事件或人物作為題材”<sup>③</sup>,用郁達夫的解釋:“現在所說的歷史小說,是指由我們一般所承認的歷史中取出題材來,以歷史上著名的事件和人物為骨子,再配以歷史的背景的一類小說而言。”<sup>④</sup>這種傳統歷史小說的最大特點,就是儘量不要點穿文學敘述與歷史事件之間的距離,儘量至少讓民間大眾讀者相信,小說是對過去歷史的真實的記錄和模仿。儘管實際上,現代演義體非常“古為今用”。比如郭沫若創作《蔡文姬》就是配合 50 年代毛澤東想為曹操翻案的個人歷史趣味。《李自成》裏的高夫人後來越寫越像當時左派心目中的江青。《海瑞罷官》

① 所謂“魯郭茅巴老曹”,本來是中國大陸學界在寫作現代文學史時對作家成就和影響的一個非正式的排位。習近平 2014 年 10 月 15 日《在文藝工作座談會上的講話》第一次以國家領導人身份使用這個說法。載 2015 年 10 月 15 日《人民日報》。

② 馬振方《歷史小說三論》,載於《北京大學學報(哲學社會科學版)》第四十一卷第 4 期(2004 年 7 月),第 117—125 頁。

③ 菊池寬《歷史小說論》,《文學創作講座》第一卷,上海:光華書局 1931 年版。

④ 郁達夫《歷史小說論》,《郁達夫文集》第五卷,廣州:花城出版社暨香港三聯書店 1982 年版。

無論是吳晗讚揚清官還是姚文元批判罷官，似乎都可聯繫當代具體的政治目的<sup>①</sup>。二月河來嶺南大學演講，也毫不諱言《雍正王朝》得到當時朱鎔基總理的喜愛。

演義體小說在現當代雖然佳作不多，但用故事講歷史的方式，卻在 50 年代中國文學中得到了另一種傳承或者說發揚。黃子平等人研究的“革命歷史小說”都是同時代人用文學故事紀錄/創造歷史<sup>②</sup>。我們讀較著名的“三紅”，均寫具體歷史事件。《紅日》寫張靈甫 74 師，證明中共軍事勝利；《紅岩》寫重慶渣滓洞監獄，顯示中共道德力量；《紅旗譜》寫河北農村階級鬥爭，展現土地與革命的關係。這些小說“虛寫實事”，集體創作、反覆修改令主題可以與時代配合甚至與時俱進。一個時期內“三紅”等作品如教科書般暢銷，而且成功建構了主流意識形態的法理基礎：百年憂患，只有共產黨纔能救中國。賀桂梅等研究者也注意到同樣是講述革命歷史，在民間還有更容易流傳的演義體，如《呂梁英雄傳》、《烈火金剛》、《鐵道遊擊隊》、《林海雪原》<sup>③</sup>。這些革命歷史小說，距離歷史事件時間很近，使用的文學方法卻歷史悠久，有的復活章回體，有的改編成戲劇、電影甚至說書段子（如李陀很稱讚的“肖飛買藥”——革命通俗小說《烈火金鋼》的一個膾炙人口的片段）。可見歷史演義傳統在當代原來到處存在。國共鬥爭史，八年抗戰史，很大程度上不是通過史書或教材，而是以文學故事形式深入人心。

## 二

魯迅的《故事新編》，不僅是他個人後期大膽的文學實驗，更在無意中開創了用文學虛構歷史的另一路向。如前所述，“傳統演義”是在對歷史人物和事件的敘述與虛構中，有意或無意演繹出當代的意識形態；“故事新編”則是對傳統版本的歷史故事的重新敘述與刻意改造，通常是有意顛覆

① 參見 Roderick Macquhar and Michael Schoenhals: *Mao's Last Revolution* (Hong Kong: Thinker Publishing [Hong Kong] limited, 2009). 麥克法夸爾、沈邁克《毛澤東最後的革命》，香港：星克爾出版有限公司 2009 年版，第 16—20 頁。

② 參見黃子平《革命·歷史·小說》，香港：牛津大學出版社 1997 年版。

③ 賀桂梅《1940—1960 年代革命通俗小說的敘事分析》，載於《中國現代文學研究叢刊》（2014 年 8 月）。

有關歷史的經典文本。前者的書寫材料是史實(姑且假定有所謂的歷史事實存在),後者的挑戰對象是故事,是前人的文本。前者千方百計隱藏“古為今用”的動機和手段,後者明目張膽公開“古為今用”的態度和目的。一個不一定恰當的比方,前者是斯坦利斯拉夫斯基體系,演員(演義)盡量投入歷史角色,後者更像布萊希特方式,演員(新編)擺明可以抽離角色故事。

“故事新編”傳統在 20 世紀中文文學中有很多不同的發展變化,本文特別注意其中兩種發展趨勢。一是用現代心理學理論重寫經典古代人物,最早是魯迅並不喜歡的作家施蛰存,卻比魯迅更早開始了“故事新編”。小說《石秀》顛覆了《水滸》的兄弟義氣神話,原來石秀曾經暗戀楊雄之妻<sup>①</sup>。鳩摩羅什的形象也在施蛰存的弗洛伊德顯微鏡下顯得面目全非<sup>②</sup>。施蛰存在五六十年代中國當代文學後繼乏人(他自己在那個時期也放棄創作甚至也不做現代文學評論,而只是在上海華東師範大學潛心魏碑唐詩研究),不過他的用現代心理學重述古人情欲的寫法後來倒是在香港文學中有引人注目的發展。劉以鬯名篇《寺內》主要寫紅娘而非鶯鶯與張生的戀情。李碧華小說與改編電影《青蛇》,也寫小青暗戀許仙,法海則是同性戀。香港文學中這種對中國文化經典的大膽改造甚至顛覆,當然可以解釋為作家刻意求新和努力讓觀眾讀者調換口味的文化工業生產規則,但為什麼偏偏香港讀者可以接受甚至喜歡看到完全不同版本的中國經典文本呢?這裏是否也有與傳統文化存在挑戰、距離以及尋找本土心理定位的特定歷史文化政治原因?當吳宇森遵從好萊塢模式讓正反男主角在美貌女主人公面前決鬥時,電影《赤壁》在中國大陸受到觀眾普遍質疑。林志玲扮演的小喬怎麼可能在戰火紛飛之中渡過長江從周營來到曹操帳中,然後還要讓梁朝偉(周瑜)、金城武(諸葛亮)一起與張豐毅扮演的曹操,在花容失色的林志玲面前直接舞刀弄劍……這是《三國》,這是赤壁之戰嗎?但電影編劇香港獲獎作家陳汗說,歷史上有沒有赤壁之戰也不一定<sup>③</sup>。更極端的例子當然是

① 見施蛰存《將軍底頭》,上海:新中國書局 1932 年版。

② 同上注。

③ 陳汗:“要站在編劇的立場上說的話,有一個真實的歷史,那是《三國志》和《資治通鑑》,這個纔是真實的。《三國志》關於赤壁大戰在曹操的《魏武帝紀》裏面纔 20 多個字,不到 30 個字,非常簡略。因為曹操輸了嘛,兒子曹丕幫他修這個歷史的時候,覺得丟人,就很簡單的抹過去。《魏武帝紀》裏邊還說到其實曹操是跟劉備打的,不是跟周瑜和孫權那邊打的,但是在《吳志》裏邊,說到《周瑜傳》的時候,就說是曹操打周瑜,它本身都矛盾。有時候又說根本没有打,說是因為有疫症,曹操自己放火,把船燒掉就回去了。所以這樣真正的歷史非常的曖昧、模糊,(轉下頁)

周星馳的《大話西遊》，在香港只是出位的娛樂（並無“大話”的標籤），到了北京就被解讀成後現代“惡搞”。實際上，也還是“故事新編”在挑戰“歷史演義”。

其實中國內地的文學主流，在 1985 年以後，也出現了“故事新編”的潛流變種，後來被稱為“新歷史小說”。對於香港、臺灣及世界上除中國大陸以外的大部分華人來說，要“新編”中國故事，挑戰的是四大名著或者白蛇傳、霸王別姬、少林武當之類傳說。但對於在 80 年代開始有小說話語權的新一代中國作家來說，他們從小到大面對的最頻繁、最強大，也最令他們有挑戰欲望的故事版本，就是前面說的“革命歷史小說”（我親眼目睹北島能夠隨意完整背誦賀敬之的詩歌）。所以，我們細讀自“尋根小說”起的很多佳作，在某種意義上，也是“革命故事新編”。《紅日》歌頌三野神勇，《血紅雪白》突出四野戰況慘烈，喬良《靈旗》更寫蘇區 AB 團和湘江戰役慘況。《紅旗譜》清晰展示中國農村階級鬥爭六種勢力的排列組合規律，窮苦農民+鄉下新學教師+共產黨 Vs 地主富農+宗族祠堂+國民黨。可是到了《紅高粱》，六種力量之外出現了決定性的第七種力量，即土匪，繼承《水滸》傳統，打日本最有力的既非國軍也非八路，而是劫得美人歸的土匪武裝。再到《白鹿原》，新編的故事更有了演義的規模和民族心靈史的雄心，不過原先保守反動的宗族祠堂，一躍成了幾十年國共鬥爭、貧富相鬥過程中一貫正確的傳統文化力量。還有 50 年代革命故事中常常出現的如戴著“五四圍巾”的知識分子地下黨員，到了格非的《大年》裏，變成了假裝與鄉紳統戰又煽動農民造反，最後卻拐走地主老婆，並以政治權利書寫歷史的讀書人。格非這種“革命歷史解構”後來一直延續到他的《人面桃花》等三部曲。50 年代另一重要長篇《創業史》，上續周立波《山鄉劇變》、趙樹理《三里灣》，下接浩然的《艷陽天》和《金光大道》，中國農民怎麼走向集體化社會主義康莊大道，這個革命故事的“主題講座”，後來也一直被高曉聲、莫言、余華的“故事新編”而改寫和顛覆。李順大幾十年蓋不起房子，《生死疲勞》地主變成各種動物也要見證農民對於精神和物質的自留地的堅守。余華則告訴我們不管什麼主義，人首先要“活著”。相當部分 1985 年以後重寫民國史和 17 年故事的小說，都在某種程度上有意無意地書寫“革

---

（接上頁）從而提供了很好的小說或者說藝術加工的空間。”參見陳汗《在歷史的空白處寫戲》，北京《三聯生活週刊》2008 年 7 月 3 日。

命故事新編”<sup>①</sup>。這種新編有時甚至很難離開革命故事的原有文本來單獨閱讀(比如不熟悉毛文體便很難理解王朔的意義)。到了 21 世紀,雖然在“百度百科”的專屬條目中被認為是“表現出了虛無、非理性的特點。新歷史小說因新穎而得以展露文壇,又以過於標新立異而走向了窮途末路”(原文如此)。但新歷史小說的作者們,莫言、余華、鐵凝、蘇童、劉震雲等,卻仍然是當今中國文壇的主流作家。而另一方面,作為新歷史小說挑戰對象的“革命歷史小說”,卻也一直在電視屏幕上延續演變,難道這就是革命“故事”與“新編”之間的“不可互相否定”?

對革命故事的改寫、顛覆、“新編”,有的是結構性的,如《白鹿原》。也有針對某個人物類型,如上述《大年》。也可以是細節性的,比如一向有一群土匪武裝被一個共產黨員改造的故事(頂峰是後期樣板戲《杜鵑山》),莫言《紅高粱》裏也有個“八成是共產黨員”的任副官,也改造余司令的土匪軍紀(讓司令處決其強姦民女的叔叔),但這個任副官最後在小說裏竟然擦自己手槍走火死了。

撇開內容不談,僅從虛構歷史的方法看,“革命故事”還是要人相信這是歷史,是客觀事實。“革命故事新編”則強調自己說的只是“故事”,只是一定個人或集團的一種敘事。

### 三

當然,上面討論的兩種“故事新編”性質不同。香港作家的“故事新編”是直接顛覆傳統經典文本,“尋根文學”則是間接改寫革命故事模式。“紅色經典”因為要維繫主流意識形態的神話,惡搞和戲仿大都只在民間段子層面(近年還有人因質疑“狼牙山五壯士”的真實性,而被法院起訴)<sup>②</sup>。90 年代以後對“紅色經典”的“新編”只能是擴展商業趣味,不能有意義顛覆

① 有關當代小說如何重寫革命歷史,可參見許子東《當代小說中的現代史論——〈紅旗譜〉、〈靈旗〉、〈大年〉、〈白鹿原〉》,收入《張愛玲·郁達夫·香港文學——許子東講稿》第 2 卷,北京:人民文學出版社 2011 年版。

② “6 月,‘狼牙山五壯士’後人訴洪振快名譽權、榮譽權糾紛案宣判,‘狼牙山五壯士’後人勝訴。洪振快曾任《炎黃春秋》執行主編,2013 年撰文對狼牙山五壯士事迹中的細節提出質疑。”見王曉漁《2016 年中國文化紀事》,《金融時報》(2016 年 12 月 30 日)。

(比如徐克導演的電影《林海雪原》)。如果歷史文本久遠一些,則尺度就比較開放,比如前面討論過的吳宇森《赤壁》,或者近期香港導演拍的《孫悟空三打白骨精》——結尾可以把唐僧寫成以生命救妖精。80年代改寫革命史的小說如《豐乳肥臀》等雖獲大獎,在文學上獲好評,卻至今沒有被改編成電影。在這種“故事”與“新編”的膠著狀態中,另一種虛構歷史的文學方法悄悄出現,那就是愛國文青主題與通俗遊戲手法相結合的“穿越架空歷史小說”。

許道軍、葛紅兵在《敘事模式·價值取向·歷史傳承——架空歷史小說研究提綱》一文中有一個定義:“往往設定一個具有現代意識或現代身份的人,或是在一個虛構的歷史時空,或是通過時空穿越的方式,回到正式記載的歷史情境,創造或改變歷史。”<sup>①</sup>這段論述將“架空”和“穿越”放在一起討論,且設了一個改變歷史的主題規範。其實,“架空”與“穿越”之間有重要區別。

作為文學技巧的廣義的“穿越”,在網絡文學之前早已存在。吳趸人歷史小說《痛史》第二回《聞警報度宗染微恙 施巧計巫忠媚權奸》中有一段:

巫忠說:“依姐兒這麼說,非但‘女權’二字,沒有懂得,竟是生就的‘奴隸性質’了。”葉氏道:“甚的‘女權’?甚的‘奴隸性質’?這是甚麼話,我都不懂呀!”巫忠呵呵大笑道:“你不懂麼?也難怪你。你可知還有什麼‘男女平權’,‘女子世界’呢!你在過去七百三十多年,就知道了。”<sup>②</sup>

後來《吳趸人小說四種》把這段對話刪去了。其實這種搬運七百三十年後的政治術語對古人進行人權啟蒙,正是一種觀念上的擺明車馬的“穿越”。另外還有一種讀者視角的“穿越”,把故事進程中的人物動作突然定格,加入幾十年後的歷史結局,比如《紅高粱》余占黿一摸轎子裏女人的腳,小說馬上告訴讀者,主人公一輩子的命運從此改變。劉恒《伏羲伏羲》中姪子嬪嬪農地偷情,敘事者也馬上旁白說這歡快的叫聲以後多年都會響徹田野。

① 許道軍、葛紅兵《敘事模式·價值取向·歷史傳承——架空歷史小說研究提綱》,《社會科學》2009年第3期。

② 吳趸人《痛史》,見《中國近代歷史小說大系》,南昌:江西人民出版社1988年版,第22頁。



再如《白鹿原》裏白靈一腔熱血投身革命時，小說突然插入她後來成為政治鬥爭犧牲品的悲慘結局。這種“多年以後……”的加西亞·馬爾克斯手法，也可以說是一種讓讀者觀感打亂故事進程的“穿越”手法。歷史立刻由“現場直播”變成“錄影重播”，土匪劫色、農夫野合頓時產生了道德意義，白靈熱情也瞬間穿越成“杯具”，同時顯示了革命的偉大與殘酷。

但我們今天討論的“架空歷史小說”中的“穿越”確實是另外一回事。因為這種“穿越”有著非常具體的定義和規定動作，即一個現代中國人，因為某種特別的原因(生病、郊遊、發夢、做實驗、出事故)，無端來到另一個歷史時空……這種穿越行為有幾個基本特徵：第一，穿越小說，無論網路文學還是熱門電視連續劇，大多數是今人穿越到古代，少有古人穿越來今天(張藝謀拍的《秦俑》是個藝術上比較不成功的例外)。這是否意味著作者及廣大受眾，以現代目光批判或改變中國歷史進程的愛國主義願望，多過用古典文化審視批判 20 世紀中國現實的啟蒙動機呢？作為反例或參照，《Terminator》(未來終結者)從可怕的未來穿越回來，更多顯示了美國主流觀眾對世界前景的焦慮，而《來自星星的你》或許代表韓國文化工業對傳統符號比較重視。第二，穿越者大都是年輕人，鮮有老年人(無論愚公還是智叟)穿越去古代。不知是考慮到時空穿梭的體力條件，還是去了以後完成使命的可能性。或者更現實的推理，是穿越小說的讀者群，手拿 iPhone、腳踏耐克鞋走在三里屯突然面對潘金蓮，這類“腦洞大開”的想象力和心理需求，大都屬於十幾歲的青少年消費群體。在網絡收費閱讀中，讀者與作者與發行商之間的商業契約關係遠比傳統文學生產機制要更緊密更直接。第三，穿越者總是回到中國歷史上比較混亂、比較重要、比較可能改變的時間段，例如春秋戰國、秦漢之際、三國、南宋或者明代。很少有 21 世紀的中國青年，穿越到距離較近的晚清民國或者文革。就沒有人去試圖改變北伐以後西安事變或者反右、大躍進、三年“自然災害”的歷史進程，就沒有人回去勸勸老舍不要自殺或者混到廬山旁聽會議，是距離太近不值得穿越，還是“革命故事”是個禁區閑人莫入？當然還有第四，中國網絡小說，少有人穿越到西方或中東的歷史進程中去，是否僅僅因為語言或知識障礙，還是民族主義大於世界視野？

無論穿越小說在文類上怎麼混雜，集玄幻、科教、武俠、偵探、旅遊文學於一體，也無論這些作品在語言上怎麼淺白粗糙，同時在細節上違反歷史常識，也無論這些作品為了商業利益怎樣無限拖長劇情迎合或助長青少年

口味，但僅從技術方法看，“穿越”與“傳統演義”及“故事新編”確有明顯不同：“傳統演義”要隱藏“古為今用”，“故事新編”要顛覆經典文本，但穿越者卻通常是敘事者第一人稱，軀體血肉直接出場面對所謂“歷史”。倘若歷史佈景真切、穿越細節認真，應該可以如卡夫卡《變形記》中的甲蟲一般，冷眼旁觀古人們的社會生態，無論在精神層面盜墓，或是以身體知覺考古，都有價值。但也可能只是娛樂像打遊戲機“男盜墓女穿越”，就像兒童被引入遊樂場，興致勃勃和紙製帝王將相公主王子玩耍白日夢。阿英當年批評晚清民初的歷史小說是所謂“文學生命上的一種自殺行為”<sup>①</sup>，但如果從一開始網絡文學就以遊戲自居，從不希冀文學生命，自然也就無從自殺了。

王曉明說：“20世紀90年代至今的中國文學與以往（1950到1990年間）的一個最重要的不同，就是他自身的整個社會的文化生產機制，發生了根本的變化。”<sup>②</sup>中國的文學及文化生產機制是否已有“根本的變化”？還是為了防止出現“根本的變化”而“與時俱進”導致新的變異？這是一個非常值得討論的問題。至少從表面現象看，以前主流意識形態對印刷工業（報紙、雜誌、書本）的控制與反控制關係，近年已逐步轉化為民族主義與印刷工業、網絡生態、影視文化三駕馬車的操控、互動與合作關係。據《中國互聯網第21次調查報告》顯示，目前中國的網民以青年為主，總體網民中18到24歲青年佔31.8%，25到30歲佔18.1%，30到35歲佔11%<sup>③</sup>。而在“年輕人寫年輕人讀”的網絡文學中，“穿越架空歷史小說”成了歷史題材創作的主流，如2009年“起點中文網”就有原創的歷史類小說共11320部，其中“架空類歷史小說”就有7026部<sup>④</sup>。但影響較大的作品，如酒徒的《明》、赤虎的《商業三國》、阿越的《新宋》、月關的《回到明朝當王爺》等，還有我們下面要討論的《琅琊榜》，雖在網上互動走紅形成巨大電子閱讀人口，但最後也會出版實體書進入印刷工業市場。

因為在網絡文學有償閱讀規則中，作者、發行者與讀者群關係比實體書甚至報刊連載文學更為密切，所以穿越文學在滿足特定讀者需求方面也

① 阿英《晚清小說史》，北京：人民文學出版社1980年版，第206頁。

② 轉引自高越月《從架空歷史小說看現代青年的心態》，載於《理論與當代》（2015年10月）。

③ 轉引自許道軍、張永祿《論網絡歷史小說的架空敘事》，載於《當代文壇》（2011年1月）。

④ 徐向春《中國當代歷史小說發展概觀》，載於《四川理工學院學報（社會科學版）》（2010年10月）。

特別直接。這種“滿足”的體現，一是現實競爭中的弱者可以在第一人稱白日夢中重新挑選“起跑線”，想象自己突然可以“重新來過”，一下子到另一時空成爲王孫貴族公主俠客，這是對官二代、富二代羨慕仇恨的社會情緒的轉移。二是穿越者的雙重身份可以滿足世人轉移身份，甚至改變容貌的隱身欲望。三是困於知識焦慮的現代青年在實際考場可以失敗，瞬間來到另一空間，簡單常識立刻變成學問謀略，更不必說還能在那裏預測未來、扭轉乾坤。所以即使不能“穿越”成王公貴族，布衣農夫亦可靠過人學識取得上升階梯乃至參與“頂層設計”。四是不僅在知識上可以打翻身仗，而且在道德上也很容易佔優勢。僅靠現代社會的政治倫理常識，有時就自以爲很容易指點古人走出困境。不少前人苦苦掙扎的道德難題，如女人貞操、政治手腕、忠君愛國矛盾、忠孝義關係等等，穿越者都不難用馬克思或盧梭或弗洛伊德的理論碎片(政治課習題)去指點迷津——這就在有意無意間使“穿越文學”也銜接和繼承了五四文學的啟蒙心態。只是這次不是喚醒屋子裏沉睡的民衆，而是啟蒙了宮廷大殿上的帝王將相、才子佳人，何等令人滿足！第五，以往種種歷史小說有著很多不同的歷史觀，比如尊崇三皇五帝、感慨一代不如一代的歷史退化論，30年河東30年河西的歷史循環論，色即是空空即是色的歷史虛無論，當然，穿越過去的當代青年，都隨身攜帶“先進世界觀”，或者說是相信社會與時間線性發展的進化論，因此在任何時代都有先天優勢。如酒徒的小說《明》，寫一個冶金工程師登山墮入另一空間，最後憑自己的冶金知識在明代發展了科技，使中國提早進入工業時代，小說有很多卷，我只列章節標題：

禍不單行，除害，龍母，理想，經濟，槐樹下，廣陵散，風氣，鐵馬冰陵，尊嚴，如畫江山，杯酒，獻策，中華希望，海之歌，揚帆，黑土，榮譽，亂棋局，迷路，彩雲之南，國土，政治，付出，較量，長生天，兄弟，路，生命，戰機，莫須有，殤，夜航，儒，中國，鞭子，故園，黍離，家，忠魂，玉和，碧血，天問，英雄

標題當然不能說明內容，或者只能窺見一點“穿越小說”與當代青年語言倉庫及民族主義情緒之間的概念聯繫。前面說過“穿越小說”歸根結底是由青年愛國主旋律與通俗小說、遊戲趣味合作而成，有關部門明令禁止“穿越文學”，實在是誤會了。

## 四

“架空”，據說來自日語漢字，譯成中文，就是天線，空中架設；引申義就是虛構、空想。其實中文也早有“架空”一詞，劉禹錫《答饒州元使君書》，就有“今研覈至論，淵乎有味，非遊言架空之徒……”的說法。《西遊記》第40回也說“那潑物，有認得你的在這裏哩！莫要只管架空搗鬼，說謊哄人”。魯迅在談《封神傳》時也用了“架空”一詞：“書之開篇詩有云‘商周演義古今傳’，似志在於演史，而侈談神怪，什九虛造，實不過假商周之爭，自寫幻想，較《水滸》固失之架空，方《西遊》又遜其雄肆，固迄今未有以鼎足視之者也。”<sup>①</sup>可見在中文裏，“架空”原是一個貶義詞。但現在講“架空歷史小說”，當然並不是以“說謊哄人小說”自居，而是借用日語漢字的引申義，強調“架空”，即空想，全盤虛構。

虛構本是文學的基本屬性，所以最廣義的“架空”可以用來形容所有的歷史小說。但比較狹義的“架空”，則不同於“演義”、“新編”。評論界通常將“穿越小說”歸在“架空類歷史小說”名下，其實在我看來，“穿越”與“架空”，還是有技術上的重要區別：“穿越”是有人回到所謂古代，但那個朝代人物均有歷史記載。“架空”（狹義的架空）則不一定有今人回去，但更重要的是，過去的那個時代純屬虛構，沒有那個朝代。

根據“百度”的介紹，海宴編著的《琅琊榜》是“架空歷史類年度網絡最佳小說”，在“起點中文網”持續佔據榜首，也成為“九界網”最熱門點擊作品。《琅琊榜》不僅能在浩如煙海的網絡文學中脫穎而出，而且由小說改編的電視連續劇在播出時收視率也排名第一。熱播期間曾經有兩天網上點擊率破億。《琅琊榜》的小說作者簡介如下：女，屬兔，定居成都，80後“起點網”簽約作家，普通上班族，“順便領點工資”。據她自己說“自小愛文學，愛史學，立志將來讀大學時如不上中文系，就上歷史系，然風骨不夠，志向不堅，最終就讀的是……英文系……畢業至今10年，所學英文很久不用已忘卻大半，幸而還有美麗的母語，是我表述思想的最佳工具。”（《北京晚報》2015-10-20）另據“百度百科”辭條介紹，海宴是房地產公司職員，在第十

<sup>①</sup> 魯迅《中國小說史略》，《魯迅全集》第九卷，北京：人民文學出版社1981年版，第170頁。

屆編劇作家榜以 800 萬版稅排名第七。

雖然“架空”與“穿越”是兩個技巧概念,但我們依然可以借助前面討論的“穿越”諸條件,來考察架空小說《琅琊榜》的主人公梅長蘇。首先,起點很高,這個與京城格格不入的陌生的外來人,身份特殊,名為草莽書生,卻有“琅琊榜”預言的光環:得此人得天下,因此引來朝廷兩大政治勢力太子與譽王競相拉攏。“琅琊榜”在小說裏是個很特殊的機構,有獨立於政權的文武排名,好像比今天中國社會科學院還要權威,居然不受朝廷控制,充分顯示了大眾心目中對傳統知識分子地位的烏托邦想象。其次梅長蘇表面一江湖首領,實際上是朝廷昔日政治鬥爭的殘餘分子,心情隱秘,外表易容,雙重身份,面目全非,連昔日好友,甚至已訂婚的女人也難以認出;然而在知識智慧謀略方面,梅長蘇卻遠遠超出那個架空朝代裏的任何人。知識計謀和智商的優越性,使他可以用現代理論來指導靖王的政治活動:我負責政治,你繼續忠誠善良。一種簡單的儒法兩分法,後來居然真的受到廣大中國電視觀眾的擁護,稱之為“赤子之心”。小說與電視劇中,梅長蘇實際是一個“文以儒亂法,武以俠犯禁”(《韓非子》)的傳統俠客。不過他長得病病歪歪(大概書生若肌肉太健壯,不大符合國人傳統想象)。但作者又神奇捏造了一個智商不高武藝極強的飛流,與他形影不離雙身一人。完成了陳平原總結過的“平不平,立功名,報恩仇”等三重“千古文人俠客夢”<sup>①</sup>。所以在價值觀來講,梅長蘇最後當然是忍辱負重,憂國憂民,既要報仇,又要忠君,完成不可能完成的任務——等一會兒我們再討論這個任務的複雜性。

“演義”總要講歷史,“新編”還需改故事,“穿越”的張力在於今人遇舊朝,那麼完全“架空”的歷史小說又有什麼好處呢?一方面,史實可以天馬行空,没人可以對號入座或指摘批評。電視劇熱播以後有人將《琅琊榜》劇情與南北朝蕭統及其父親的史迹對照,但這其實與海宴的小說無關了。雖然朝代是虛的,小說還是寫了刑部、禮部、戶部等種種實際的中國官僚體制。先架空後寫實,不合史實處人們也原諒,還有若干史迹可尋或後來電視劇據說服飾禮節還講究,就倍受稱讚了。當然有不少細節違反常規常識,也不必認真,比如第七章荳陽長公主,皇帝的妹妹,孤身一人與寄居在府上的江湖男人單獨長談,實在不符合常理。又如第八章皇上要將一些帶

<sup>①</sup> 陳平原《千古文人俠客夢》,北京:北京大學出版社 2010 年版。

罪立功的小孩送給女兒景寧，蕭景睿，一個晚輩皇族青年，居然直接發聲說：“陛下此言不妥！……”而皇帝居然也不生氣……此類細節甚多，或許是網絡歷史文學常態，但在“架空”標籤下，好像也不那麼引人注目了。

另一方面是語言。既然是“架空歷史”，敘述語言也就不必模仿古人了。本來《李自成》、《雍正王朝》等貌似重現歷史的小說也沒有努力去尋找舊白話，用現代漢語，甚至網絡用語敘述及對話並不只是《琅琊榜》的特點。只是有時一些古人話語（不管哪個朝代）還是會不禁令人出戲，比方梅長蘇說想想再說，“我現在還缺些資料”，等等。更有趣的是寫武打場面，這歷來是金庸、古龍、老舍等文人濃墨重彩文白相間最顯文字功夫的地方。在上卷第16章，《琅琊榜》也有一段俠客打鬥場面：

這位刺客首領的決定雖然果斷，但他犯了兩個錯誤。

第一，他低估了蕭景睿的武功。被他分配去阻擋蕭景睿的兩名黑衣人，第三招就被奪去了兵刃，第四招就雙雙倒地，只將這位侯門公子前進的步子稍稍減緩了一下而已。

第二，他低估了飛流的狠辣。因為梅長蘇一直約束著飛流不許傷人，所以給了某些有心的旁觀者一個錯覺，以為這個少年只是武功高而已。沒想到暗夜之中他有如殺神，招招斃命，不留一絲生機，解決起周邊的人來不僅快速而且乾脆得嚇人。

可是同時，蕭景睿與飛流也犯了一個錯誤，他們都低估了那首領的實力。

在意識到自己的劣勢以後，那首領快速地指令所有的人前去迎戰飛流，自己獨自面對蕭景睿迎面劈來的一刀。<sup>①</sup>

這與其說是俠客武打文字，更像論說文寫作的格式。然而，除了史實細節不嚴謹（本來就說了不是史實）和敘述語言太當代之外，“架空歷史小說”還有什麼特點，可以使小說和電視劇如此火爆？在什麼層面上，《琅琊榜》可以哪怕是一時滿足中國民衆的集體欲望？在我看來，歷史被架空後，整齣戲都更具當代的寫實意義了。

<sup>①</sup> 海宴《琅琊榜·上》，成都：四川文藝出版社2014年第二版（2015年9月第7次印刷），第203—204頁。

電視劇《琅琊榜》在製作上基本接近《北平無戰事》的水準。許多網友說這是“良心之作”。所謂“良心”既是指製作方態度認真。因為現在中國電視電影能比較正常生產,不搞手撕鬼子就算有良心的了。除了製作工序和態度,我理解,還因為小說和電視劇的內容也講“良心”,講“赤子之心”。不過值得思考的是,“赤子”二字到底講的是天地正氣呢?還是受了委屈也要愛國忠君呢?還是“赤子”就是字面上“紅色的兒子”(紅二代)呢?這也是個耐人尋味的問題。

《琅琊榜》在“架空”中展示了怎麼樣的一種政治現實與願景?

第一,人們可以在全虛構的古代場景中看到很多熟口熟面的當今社會事件,這些事件在每晚螢幕上與現實的新聞報道十分相似。在劇情發展中這些社會事件又和朝廷內部鬥爭互為因果。比如有人進京告狀,地方官民土地糾紛,造成群體事件,製造冤案。又比如官員跟商人勾結私設煙火廠,最後危險品爆炸傷及了無辜的市民。再比如,一個官二代左擁右抱兩個女人,在妓院與人打鬥鬧出人命,結果引發了司法不公、冒名頂替等等這些從古至今都會引起公憤民怨的事件,馬上就會牽涉出相關的官員,大致是到戶部、工部等等,按今天的說法就是到部委一級。然後,因為要尋找保護傘,馬上牽涉到京城兩大主要政治勢力——爭奪王位的太子跟譽王。反過來我們也可以看到,這些公眾事件的揭發、處理、淡化或者惡化,其實又都是黨爭權鬥的直接或間接的結果。黨派鬥爭跟社會群體事件到底先有雞還是先有蛋說不清楚。不過我們注意到,對於這些貪腐事件的處理,並不只靠權力,還要考慮民情、輿論、祖宗規矩,還有朝廷威信等等。更重要的是,在這個虛構的歷史王朝裏邊,沒有什麼事情是一個人可決定的,甚至皇上下任何的決心都要左顧右盼。在某種意義上,這種出於私利的黨爭內鬥,客觀上也有權力互相制衡的作用。當然,這個權力制衡到了電視劇結尾的時候,由於好人都戰勝了壞人,制衡又沒有了,讓人浮想聯翩:到底是幾個“壞官”互相牽制、互相批評的政治局面合理呢?還是只有一個“好官”無人可以反對的政治局勢理想呢?

第二,在這個“架空”的歷史中,除了上述現實背景,更多的是浪漫想象。前面說過,“琅琊榜”本身就是一個想象,一個獨立於朝廷之外的文武價值評判系統,而且改變黨爭局面的竟是一個文人面目的江湖力量。而且一旦朝廷出現大的論爭,還會請很多學者來辯論,達成了學術上的共識,皇上也要遵守。《琅琊榜》雖然出自於 80 後網絡寫手,無意中卻承傳著千年

儒家書生的白日夢想。

第三，以蘇先生、靖王為首的第三派漸漸戰勝太子跟譽王是全劇的情節主幹。善惡怎麼區分呢？我開始覺得是手段，文攻對武鬥：蘇派講計謀，謝玉搞暗殺。可是後來發現隨著劇情發展，“好人”也動武也弄權術。後來，我想也許是忠誠跟欺騙，但是不少地方蘇派的人也說假話不眨眼，為達目的不擇手段。比方說夏冬為了丈夫的事情有意陷害夏江。難道好壞善惡就只靠臉譜顏值？或者誰慷慨陳詞地說自己“赤子之心”就是好人了嗎？其實仔細看，故事裏好壞的主要分野線就是十多年以前的一單政治冤案。縱觀全劇，凡同情當年齊王、林帥的最終都是忠臣，凡參與當年冤案、不准平反的便是反派。原來，翻案纔是《琅琊榜》“架空穿越”的真正主題。如何將政治上已經定得死死的冤案翻過來，又不推翻當年定案的皇上，還不能損害體制的合法性，這體現了《琅琊榜》中各位英雄的智慧跟赤子之心，也考驗著小說作者與電視劇導演的一番苦心。至於觀眾在這方面有多少無意和有意的共鳴，這種集體記憶和電視收視率有沒有關係，雖然沒有評論家點破，但似乎是一種在“架空”新衣下人人參與大家無份的文化共謀。

第四，朝廷上上下下幾十號人，帥哥美女一大堆，中年老戲骨更精彩，但只有一人遠在眾人之上。全劇劇情其實不無破綻，但總體緊湊精彩，概括起來好人最後能完勝壞人，忠臣最後趕盡奸臣，這樣一個武俠浪漫主題由文人實現，所以這也是“文俠戲”。一切只要聽蘇先生計畫，就從勝利走向勝利；不聽蘇先生勸告或者蘇先生病了，平反事業就會遭到困難和挫折。這種一人高於所有人，大家就期盼著這一個人“架空”歷史，我不知道是這部歷史劇中的善良人們的共識和信仰呢，還是小說電視劇千千萬萬善良讀者觀眾的共識和信仰。

因為網絡文學生產的互動性，“穿越架空”方法目前比傳統演義的歷史小說和文人獨創的“故事新編”，可能更能顯示文化工業的群眾基礎。《琅琊榜》明言“架空歷史”，全盤虛構背景，卻反而有可能更加逼現實——不僅是社會現實狀況，而且是現實民衆心理。也可能《琅琊榜》只是特例，不一定能以這個現象來概括數量極為龐大的網絡架空穿越小說。但辨析文學方法之不同，還是有助於我們觀察文學/文化生產機制的變化或無法變化。

詩與歷史的區別在於：“一個描寫已發生的事，另一個描寫可能發生的事。……詩所陳述的事具有普遍性，而歷史則陳述特殊的事。”（《詩學》第



九章)借用亞里士多德的老話,傳統“歷史演義”明明描寫可能發生的事,卻裝作描寫已發生的事;“故事新編”解構已發生的故事,提出新的可能性。“架空穿越”小說則說寫的全是不可能的事,但讀者分不清哪些是已經發生的事,哪些是可能發生的事。

如果比較三種虛構歷史的文學方法,第一,三者都是“古為今用”,但“歷史演義”儘量隱藏目的,後面兩種方法則開宗明義擺明車馬。第二,“歷史演義”和“架空穿越”在某種程度上都是作家與讀者的共創,只有“故事新編”纔是文人的獨創。第三,“歷史演義”最需要講究史實的真實性,其次是“架空穿越”。雖然明言“架空”,但史實細節越真實,“穿越”的效果越強烈。“故事新編”不一定拘泥於歷史事實,但需要把握經典文本的精髓,纔能在關鍵處予以顛覆。第四,“歷史演義”比較容易為政治秩序服務,“故事新編”則傾向於質疑主流思想,“架空穿越”的歷史小說介乎兩者之間,與國家意識形態的關係既有挑戰也有合作——比如《琅琊榜》,既隱晦要求翻案,又熱情呼喚“明主”。

2016年9月29日在嶺南大學中文系主辦的“古典與現代互相穿越”學術討論會上宣讀

2016年12月30日修改

(作者單位:嶺南大學中文系)