

一种关注

上海文艺评论专项基金特约刊登

# 从《惊蛰》《麻雀》《旗袍》看海飞和他的谍战世界

夏烈

我们时代的文学艺术中，“讲故事的人”正全面复兴。海飞就是其中之一，并且是特别有价值的典型。

海飞说，他“会养一些故事。所谓养，就是不停地吸收与消化，和酿酒没有两样，一定的时间内，这些故事会发酵，成熟，饱满。”宛如家乡绍兴诸暨的酿酒师傅，海飞一手做小说，一手做影视编剧，忽忽已十余年。这种“左右互搏之术”居然渐渐清晰精湛，自然也就可以作为样本。

## 从先锋小说的后裔向影视编剧的中生代位移

他依旧是纯文学刊物的常客，但更为人所知的则是《惊蛰》《麻雀》《旗袍》《花红柳绿》这样的影视剧里的谍战戏、战争戏。远不止是一干知名的演技派戏骨或流量小生从这些剧本中演绎出了若干好角色，关键是故事本身的逻辑越来越扣人心弦具有了强情节的硬核特征，推着人物于谍海的特殊环境中时刻如刀尖行走或健儿弄潮一般外，也带着包括年轻观众（读者）在内的审美，体验到了国产革命历史题材的类型化叙事的快感，谍战剧情的智力型质地。在我看，这就是故事的技艺，海飞这些年固守着的小说和影视编剧的界限区别，但更多的是共同沉浸到了“故事”的神髓之中。

“讲故事的人”是一个固定概念、一个典故。约翰·伯格、苏珊·桑塔格、纳博科夫都在不同的背景下以此为题、以此为关键词，表达各自对于“讲故事”的看法。本雅明在《讲故事的人》；论尼古拉·列斯科夫中论述了现代社会以来“故事”的状态。他描述的现代，至少包括了印刷术和书籍的普及、新闻报道对于受众的影响，第一次世界大战之后讲故事最要紧的“经验”面临的挑战；“战略经验遇到战术性战争的挑战；经济经验遇到通货膨胀的挑战；道德经验遇到当权者的挑战。幼时乘马拉街车上学的代代人，此时站在乡间辽阔的天空下，除了天空的云，其余一切都不是旧日的模样了。在云的下面，在毁灭性的洪流横冲直撞、毁灭性的爆炸彼此起伏的原野上，是渺小、脆弱的人的身影。”

按本雅明的说法，这些作家个体经

历的叙事对于大众是有距离的。故事的地位也在文学的国度里发生着变化，或者说故事的传统是古典文学的一部分。但有思想的判断是要基于时代社会的总体性变化的，本雅明当年写《讲故事的人》正是基于那个时代节点的媒介、信息和战争，而百来年之后的今天，作用于社会文化的力量元素又有不同，比如影视媒介的资本化兴起，大众文坛对内容产品的刚需，过于专业化的分工对人们知识经验的割裂肢解，竞争性的现代生活亟需故事作为逃避所和补偿器，还有就是国家民族志意上的“讲好中国故事”等等。这些都在要求故事以新的技术和艺术形式，再次统领公共文化的日常。

海飞恰好好在21世纪的开篇从先锋小说的后裔向影视编剧的中生代位移。他的小说即便是与影视同期声的谍战系列，仍然呈现出极风峻的峻拔和感受力上的诗意，这是一种现代小说训练有素的教养。具体说，比如其作品中的大热门《惊蛰》等，小说文本终究显得凝练简省，像《麻雀》《惊蛰》《捕风者》《唐山海》《棋手》《醒来》其实都是一个一个小长篇、大长篇的量级，其故事、其叙事，内部充盈着文学性；陈夏的眼睛即将复明，“纱布一层一层从陈夏的眼睛上揭开，像揭下她黑暗而绵长的往事”；陈山痛苦地发现妹妹被培养成日本特务的监听员，“他觉得脑子里灌满了蚂蚁，让他的脑袋一阵阵的刺痛”……而他笔下这些谍战小说的英雄们，身处于那样一个动荡年代，大约也总会感到，“这个国家正全身长满了伤口，他就在这样的伤口中进进出出。”

## 影视的结构要求改造着海飞小说中的情节、细节和人物主次

影视是我们时代的主流叙事形式，尤其是肩负了文化工业和大众市场期待的影视媒介、影视艺术，它对于作家、编剧的考验和改造是巨大的。过去我们习惯从文学、从现代小说的角度否定电视剧尤其是其编剧的文学性，但似乎很少考虑对于讲故事和讲好故事而言，影视的要求才是与远远的故事传统、“讲故事的人”遥相呼应、隔代相亲的，这直接刺激着一套叙事体系和美学特征的创造性生成，改变着之前一个时期作家这个名词的局部定义和工作伦理。

海飞说，“当又写小说又写剧本时，我突然发现，每一个行业，都不允许我去轻视”，他讲到了很多做影视编剧对其小说创作的不好的影响，比如他对历史真实和艺术真实的理解，对故事发展和人性挖掘的理解，对作品结构的理解，对类型叙事中创意点的理解，对桥段和对话的理解，对细节决定成败的理解，对小说和影视剧本同异的理理解，可以说，他借助访谈、创作谈构成了一套像样的、有法度的、富有实际操作价值的技艺体系。这从他的影视作品中可以观察得更清楚，在那些谍战剧中，影视的结构要求进一步改造着海飞小说中的情节、细节、人物主次，行动和情感显得更为具体、落实而又繁复、宽阔。海飞从小说家的自我又分裂出一个编剧的自我，服从这种影视与大众的故事诉求，且渐趋熟练与自信。

所以，统一于“故事”而又精分为小说家与影视编剧的海飞，典型地体现着从现代小说传统到新故事“说书人”（编剧人）复兴的过渡期特征，及其合二为一的优势。他因此又开始从技艺层面的津津乐道跳脱一步，较为自觉地提及了此刻的创作和时代和世界的关系：“我们要清醒地认识到，世界已不是印象中的老样子，我们不能停留在以往的生活经验中，目光和思维跟不上瞬息万变的时代节奏，不能对乡村与城市还是陈旧认知，不能套路化地写作和表达，不能写作颓败无力的故事和弱不禁风的文学作品。”“在一切皆有可能的时代，对于作家而言，做好所有的文学准备，创作出精良的小说，结果会由时间和时代来检验。”——做好所有的文学准备，在这里显然不是机会主义者的那种意思，我认为恰

恰是他面对两个一百年间要素变迁的分界期的直觉、感受和决定积极介入的判断使然。

然后，剩下的不过是切口，是切入哪一道门，耕耘哪一块文学地理。海飞于谍战是有天性上的吻合的，我总觉得他服役的经历和男性化的思维，甚至曾经偏于内向的气质使他特别适合做这一类题材人物和智力构架。一方面他会满足大历史压力下多方格局的定式抗衡、此消彼长，他一定能够在历史的逻辑里读出紧张而又丰富的故事性，并进一步抽象某些关系、要素，使之更为吻合影视改编所需要的集中性原则。另一方面，他会很自然地在历史和剧情的大前提下放松文学性的表达，将这种修养带入小说卷帙，除了语言，便是充分体量人物的个性和生死离别间的人性、信仰、情怀、情愫，完成他比较独特的“谍战深海”系列。

讲到系列，这大约又是海飞的一个特点、一种性格、一项策略。像《惊蛰》和《麻雀》，主要人物固然不相连，但次要人物会相互穿插，并像介绍谍战前辈般烘托这条战线层层叠叠的英雄谱系；又如唐山海，在《麻雀》里是男二号，那么意味未尽的海飞就为他写了个网络小说所谓的“番外”。于是，一部部谍战故事编织成一个富有辨识度的文学地理的小型矩阵，通过电视剧的系列改编，慢慢稳定为海飞笔下的谍战山峦。这也是成熟老练的写作者刻苦经营的经验所在。

2019年《收获》的长篇专号刊出了海飞的《风尘里》，我看到他把他的谍战世界延伸到了明朝万历年间，那是个多事也是多故事的年代，可谍战——似乎自龙一《潜伏》、麦家《暗算》至今带给我们固定的年代界定和概念模式，海飞却施施然做了破题，突入漫漫中华史的罅隙皱褶，开启了他所谓“锦衣英雄系列”的大幕。这就是我所熟悉的海飞，那个当代语境中越发生机勃勃的“讲故事的人”。

（作者为杭州师范大学文化创意学院教授）



《麻雀》剧照



《风尘里》海飞著 北京十月文艺出版社出版



《惊蛰》海飞著 花城出版社出版



《麻雀》海飞著 新世界出版社出版



《捕风者》海飞著 花城出版社出版

先·见

# 中国故事的“民间”一脉

——读王松的长篇小说《烟火》

刘大先

关于如何面对“传统”，以及如何以“中国风格”来讲述“中国故事”，涉及到怎样认识与萃取历史的流传物，并且寻找到一种与之相匹配的美学形式。这无疑是晚近小说写作的一种潜在焦虑。在我看来，王松的长篇小说《烟火》部分地回应了这种焦虑。

首先让我注意到的是它的章节结构。整个小说包含了六个部分，融合了相声与评弹的形式，是一种对传统民间曲艺手法明确的创造性转化。它转化得是如此自然妥帖，以至于几乎可以让人忽略掉它特别讲究与规矩的形式。六个部分，先是“垫话儿”，介绍故事发生的背景侯家后墙头胡同的来历。这是相声的常见套路，在主体内容没有讲述前，铺垫一段与正段内容有关的背景。中间五个部分：一、“入头”，等于是“起”与“兴”，将胡同人物众生相，牛老瘪家、王麻杆家、杨灯罩儿、马六儿、保三儿、高掌柜……以及他们各自的性格特征、家庭关系和社会经历一一铺开；二、“肉里噱”，在评书、弹词中这原是指与主题直接相关的材料，小说中则是以牛老瘪出走后，其子来子在包子铺、水



《烟火》王松著 作家出版社出版

铺、鞋帽店几次三番起伏曲折的遭遇为中心，其间穿插他与小闺女的情感纠葛，生意场上的人情往还，街面上的尔虞我诈，邻里之间的襄帮互助，使得各个形象的形象逐渐明了；三、“瓢子”则是关键性转折和情节的细化，来子将生意做开，收留了同父异母兄弟牛帮子，女儿小回归来，来子出于良知与情义协助地下党王麻杆之子王茂工作，又在王茂牺牲后帮助田生等人；四、“外插花”则是与主体内容间接相关的次要内容和余波，写抗日战争结束后，小回、田生等人利用来子留下的鞋帽店继续革命；“正底”交代尚先生去世，70年后侯家后街上又出现了一家鞋帽店，申明的后人守候在此，小回的后人寻找当年失散的消息。

上述情节基本上都围绕墙头胡同展开，虽然人物众多且事件错综复杂，但线索明确，针脚绵密，主体部分集中于“入头”“肉里噱”“瓢子”三部分，几乎每一处理下的伏笔最后都得到了精确的收束。《烟火》很容易让人联想起老舍的《四世同堂》与《茶馆》，因为它们都是写城市，并且基本上是以上述的空间或处所为中心，勾勒底层平民的群像，以及地方风情民俗。固定空间中的时间游走，自然而然地见出时光变迁、岁月沧桑，从而成为展示俗世沉浮的常见形式。不过，《烟火》却又与之颇有不同，因为老舍在特定语境中，有着明确的主题意识，意在凸显宏大历史进程及其之于文化之人的影响；王松虽然没有回避历史的变化，但更多地呈现出沉潜于人物行止中的生活，深隐于人物内心世界的观念——那是“变”中“不变”，是某种恒久的、维持着世道人心的传统。这种传统我称之为日常烟火与人间情义，它们是张爱玲所谓“人生安稳的一面”，“虽然这种安稳是不完全的，而且每隔多少时候就要破坏一次，但仍然是永恒的。它存在于一切时代。”

《烟火》情节的时间跨越1840年到21世纪的当下，包含了近现代以来数次天翻地覆的历史转折，但主体部分集中于1910年到1920年之间，延伸到抗日战争胜利前后。前一个时段用梁启超的话来说是“两头不到岸”的“过渡时代”，后一个时段可以归结为民族觉醒与身份自觉的立身时代。不过，王松并没有让自己的小说成为飞扬的宏阔历史的注脚，而是立足于“安稳的”烟火人生，从而就让这部小说成为真正意义上的中国民众故事。历史演进都退缩为民众生活的背景，或者说那些外部因素都融化到民众日常行止言止的里子中。

这个“里子”就是在前现代时期形成，递嬗至今，仍然没有失去其意义的中国普通人情义交融的伦常与道德。正是有了这个“里子”，才使得墙头胡同及其居民构成了中国故事的“民间”一脉。这些街坊邻居处于熟人社会与契约社会交叠的情形之中，他们并无血亲，却构成了某种情义共同体。“情”体现在急公好义、恩怨分明、患难相帮，如包子铺高掌柜的古道热肠、脚行刘大头的仗义胆，来子与小闺女的终身守望；“义”则表现为与人为善、同理共情、守规矩讲礼仪，如小说中一再强调的亲兄弟明算账的生意经，甚至一个毫不起眼的角色傻四儿，也明理晓义，替来子着想，宁可自己失去帮手，也要劝他自立门户。有情有义、有理有节，对于侵略者，谨小慎微的尚先生也会奋起血勇；但对于杨灯罩儿这种奸猾无耻之徒，保三儿也做不到赶尽杀绝。这种情感结构，用王松在小说中的话，就是既有“迂”的一面，也有“暴”的一面，在不同的语境中会挥发出不同的能量。

从题材而言，如果说《烟火》写的是城市小说，当然没错；说它显示了某种地方性文化，形成了如同“京味”那样的“津味”，也没有问题；但这并没有增进认知——站在这种角度

看，王松不过是给地方性风味小说那丰富绵长的谱系中增添了一缕海河之风、一口津门之味。我倒觉得，它更主要的意义在于通过市井百工与商贾平民庶民不绝的日常生活，讲述了普通中国人的理念与情义。这种理念与情义积淀为一种集体无意识的文化传统，成为古老智慧的结晶与“民族性”的底气所在，虽然在近代以来饱受磨难，但它的内核依然耿耿如星，流光不灭。

《烟火》中的传统，无疑有别于精英的“大传统”，也不同于农耕游牧的各类“小传统”，它处于中间状态，就像小说将情节与人物都置诸于侯家后墙头胡同为中心的空间展开一样，这是一个连接上下、关联城乡的地方。侯家后位于南运河三岔河口，是天津老城南粮北运的重要码头，这个空间本身就是介于纯粹的江湖与庙堂之间的节点，更是鱼龙混杂、流动人口集散之地。墙头胡同既具备了自成一体的完整与闭合，又是山海交界、沟通南北的开放性处所，成为市井中国的独特载体。居住于此的民众处于大小传统之间，在心理与观念上，既不至执守却又不至于保守，正是维系中国文化传统在流动中生生不已的根本所在。

小说的“正底”尤其富于隐喻意味，70年后，所有当事人都已谢世，几世几代之后，当年在战乱中分离的友人依然没有被遗忘，不仅有战友后代守护，还有爱人的亲戚前来寻找。王松特意加上这个看上去有些蛇足的结尾，内有深意，它指向于情义传统的连续性，那个情义世界可能在历史的暴力与断裂中短暂中断，但不会中止，如同人间烟火，总有传灯之人。从这个意义上来说，《烟火》在城市与平民题材的历史写作中，开辟了一个事关文化与传统接续与创新的领域。

（作者为中国社会科学院研究员）