

## 《盜墓筆記》：黃昏世界的絕唱<sup>1</sup>

陳子丰<sup>2</sup>

**摘要：**《盜墓筆記》：黃昏世界的絕唱《盜墓筆記》是網路類型文學「盜墓小說」中的翹楚，也是 2000 年代網路小說和流行文化的代表之一。作為小眾類型中推出的現象級作品，《盜墓筆記》的走紅和 2010 年代的沒落，都是作品自身特色、類型文學積澱、時代環境和心態共同促成的結果。本文認為，首先，《盜墓筆記》通過吸收不同類型文學的經驗突破了狹小題材對長篇的限制：作為恐怖文學，《盜墓筆記》屬於「志怪恐怖」，同時吸收「哥特恐怖」乃至探險、黑幫文學的資源。其次，《盜墓筆記》創作於網路文學、ACGN 文化和粉絲文化在中國剛剛興起的時代，和它們結合並形成了以「燒腦」和「走心」為核心的獨特粉絲文化。這些原因有助於《盜墓筆記》的流行，但更為個性的原因：如《盜墓筆記》發揮志怪傳統懷疑既有知識體系、從作者個人經歷出發懷疑人類理性，都同時關係著小說及其類型的興盛和衰——2010 年代，滋養整個恐

---

<sup>1</sup> 收件日期：2020/05/15；修改日期：2020/08/21；接受日期：2020/09/21  
關於題目：個人認為，志怪和哥特的問題的確是《盜墓筆記》這部作品比較出色的一個點，但如果論及 2000 年代恐怖小說的整體流行，「twilight zone」這個恐怖類型中的常見意象可能有更深的代表性——恐怖文學生存在社會的明暗交接處，因為曖昧而豐富（「志怪」對既有知識體系的挑戰也是典型的「黃昏」特點）。盜墓類型的衰落，背後正是社會擁抱非黑即白、停止突破邊界的想像。

<sup>2</sup> 北京大學中國語言文學系博士；倫敦政治經濟學院博士生

怖類型文學的躁動不安、價值重審、對曖昧、模糊的興趣已經消退。在崇尚「正能量」，非黑即白的時代，注目於黃昏的《盜墓筆記》必會成為絕唱。

**關鍵詞：**《盜墓筆記》、志怪恐怖、粉絲文化、黃昏區域

## *Daomu Biji: The Swan Song of Twilight Zone*<sup>3</sup>

Chen, Zi-feng<sup>4</sup>

**Abstract:** *Daomu Biji* (henceforth *Daomu*) is not only an outstanding work of the “tomb-raiding” genre, but also a representative of Internet literature and popular culture in the 2000s. A phenomenal work born from a niche genre, *Daomu*, through its rise in the 2000s and fall in the 2010s, has revealed the complicated interactions between the author’s personal style, the heritage of various genres, the social environment and the mentality of the time. This article first argues that *Daomu*, by absorbing elements from different genres, has overcome its own genre’s weakness in composing long novels due to the particularly narrow theme. As a horror novel, *Daomu* fits in the category of *Zhiguai* (“tales of the strange”) horror, while integrating beneficial elements from Gothic horror, adventure and Mafia literatures. Second, the article points out that *Daomu* was written in a time when Internet literature, ACGN culture and fandom culture were all starting to flourish in China. In combination with these then newly popularized cultures, *Daomu* has developed its own fandom culture, highlighting “brainstorming” and “serious devotion”. While

---

<sup>3</sup> Received: May 15, 2020; Sent out for revision: August 21, 2020; Accepted: September 21, 2020

<sup>4</sup> Ph.D. in Department of Chinese Language and Literature at Peking University; The London School of Economics and Political Science PhD student.

---

these features facilitated the popularization of the novel, more particularized factors account for the rise and fall of the novel and its genre. For example, *Daomu*, within its Zhiguai tradition, problematizes the truism of existing human knowledge, while also, from the author's own life experience, problematizing rationality. In the 2010s, however, the societal anxiety, the reevaluation of principles, as well as the interest in seeking ambiguities and transgressing boundaries, which together once nurtured the horror literature, have all bitten the dust. In a time that emphasizes "positivity" and tries to draw a clear line between good and bad, brightness and darkness, such work as *Daomu*, which focuses on the "twilight zone" in between, is doomed to become the swan song of its kind.

**Keywords:** *Daomu Biji*, Zhiguai horror, fandom culture, twilight zone

## 一、前言：後無來者的「神話」

在通俗小說的創作、閱讀和研究中，「類型」一直是最重要的維度之一，對於網路小說而言尤其如此。在海量小說按照不同標籤分類呈現的網路小說平臺上，確定類型是很多讀者挑選小說的第一步。作者將自己的小說貼上某一類型的標籤，也同時選擇了具有特定閱讀期待的某類讀者群，他們對這一類型的基本世界觀框架、前提設定、藝術風格、情節要素有一定默契。鑒於在商業化的網路寫作平臺上，創作同時也是出售，閱讀本質也是消費，類型的設置有助於實現「速配」，讓讀者（消費者）更容易遇到可能吸引自己的作品、為之投入精力和金錢、並很快進入小說的世界中。<sup>5</sup>和全世界的類型文學作品一樣，中文網路文學中最常見的類型是內容題材，只不過網文有自身的題材特色。大部分約定俗成的網文題材類型所涵較廣，如言情下分古代言情、都市言情等；玄幻下分東方玄幻、異世大陸等……寬泛的題材限定為作者留有更大創作空間。然而，「盜墓」作為靈異恐怖<sup>6</sup>類中很常見並一度最受歡迎的子類型，其題材範圍卻出奇地狹窄——一個述賓短語明確地限制了人物進行的主要活動，而且還是一種非法、犯忌的活動。在如此狹小的範圍內生產出豐富多變的文本基本是一件不可能的事，實際上，《起點中文網》上出現過的盜墓小說絕對數量不多，大多數都不溫不火。讓這個類型暴得大名的其實是2000年代初期即開始連載的兩部系列

---

<sup>5</sup> Ken Gelder, *Popular fiction: The logics and practices of a literary field* (London: Routledge, 2004), pp.1-2.

<sup>6</sup> 《起點中文網》後來因為審查原因，取消靈異恐怖類型，將盜墓小說歸入懸疑類中。

作品《鬼吹燈》和《盜墓筆記》，前者是盜墓小說的開山鼻祖，後者則是集大成者。這兩部小說憑藉顯著高於儕輩的精妙結構、動人情節、獨特語言風格和廣博的知識面，成為了當代中文網路文學乃至整個通俗文學中的翹楚，影響了大量作者的創作風格，並以其光環效應為整個類型捕獲了龐大的讀者群。尤其是《盜墓筆記》，從開始連載至本文寫作時刻已經十五年，主體部分早已完結，仍舊一直蟬聯《百度》小說榜靈異·超能力榜單第一名。

嚴格意義上，《盜墓筆記》包括創作於 2006-2011 年的八部共九冊小說：《七星魯王宮》、《怒海潛沙》、《雲頂天宮》、《蛇沼鬼城》、《謎海歸巢》、《陰山古樓》、《邛籠石影》、《大結局》。但實際上作者南派三叔在《盜墓筆記》的小說世界中進行的創作還有《盜墓筆記》續篇《藏海花》（未完）、《沙海》（未完）、《盜墓筆記·十年》、《盜墓筆記·重啟》（連載中）、《老九門》、《南部檔案》和《千面》（連載中），以及無數中短篇。在連載的十五年中，南派三叔在現實世界的縫隙中鑲嵌進了另一個驚險莫測的世界——其中有關係複雜的幾百上千人物、有勢力相互滲透的多個家族、團夥、有環環相扣的陰謀和秘密織成的網路、有相互關聯的超自然存在體系，還有冥冥之中影響一切但從未被發現的世界之「終極」。

小說的主體部分可以說是一個從成長到抗爭的故事。出身盜墓世家的杭州一家普通古董店的小老闆吳邪，擅長分析思考，受到親人保護一直生活在陽光下。因為「偶然」的機會吳邪捲入了一系列盜墓活動，目睹種種恐怖、怪異、超出人類認知之事，結識了膽大心細的潘家園文玩販子王胖子和背景複雜、本領高強而沉默少言的張起靈等生死朋友，與各懷鬼胎的幾路人馬斡旋，並逐漸意識到一

切其實並非偶然。所有超出常理的現象背後隱藏著從古到今很多王公貴胄、世家望族苦苦追尋的無限權力——長生不老的體質、窺見世界本質的能力，以及以此控制人類社會的法門。為了實現野望，權力的追逐者在人類和非人的世界中布下了天羅地網，而吳邪、他的家人和朋友其實都是網中的誘餌、盤上的棋子、「楚門的世界」中不自知的演員。不是為了世界的終極奧秘和權力，而是為了生而為人的尊嚴、自由，這些身份卑微、游離於社會邊緣的盜墓者不惜自我犧牲，化被動為主動、變魚餌為垂釣人，奮起反抗強權。由於小說尚未完結，作者仍在緩慢「填坑」<sup>7</sup>，讀者尚不知道吳邪一方反抗的全過程，也不知道引無數英雄競折腰的「終極」究竟是什麼。但在和讀者約定的時間：2015年8月，作者已經給出了主線故事的結局：經過十幾年的困獸之鬥，吳邪終於拯救了朋友和自己，獲得了平凡、不完滿但自由、真實的生活。

自2006年入駐《起點中文網》起，直到《起點》取消靈異恐怖類型為止，《盜墓筆記》長期盤踞盜墓類乃至整個靈異類榜首，作者不定期的更新每次都會造成點擊量爆炸。在2006-2011《盜墓筆記》一至九部連載期間，總銷量已經超過1200萬冊，其後長期蟬聯甚至包攬各種暢銷書綜合排行榜前三名，再加上無從禁止的各種盜版翻印，其具體銷量已經難以統計。在2017年《胡潤原創文學》IP價值榜上，《盜墓筆記》總排名第二，僅次於熱門類型玄幻小說的代表作《鬥破蒼穹》。伴隨著天文數字銷量增加的是和小說共同

---

<sup>7</sup> 填坑：網路小說用語，指作者在創作中揭開上文設置的懸念並讓情節完整。與之相反，「只挖不填」意味著作者遲遲不處理懸念，甚至中斷創作，讓整部小說成為一個大懸念。南派三叔2013年因長期高強度工作患病封筆，致使小說世界中的重要作品《藏海花》和《沙海》均成斷章，再度執筆後直接跨過中間一段時間向結局推進，可以說是「只挖不填」的典型例子。

成長的忠實粉絲群體——「稻米<sup>8</sup>」。「稻米」的網上聚集地之一《百度貼吧·盜墓筆記吧》（一個論壇性質的同好社群），擁有超過 391 萬粉絲，熱度居於《百度貼吧》靈異超能力小說之首。此外，小說還擁有多版官方漫畫、APP 遊戲、全國巡演的系列話劇和五版影視改編。其中李仁港執導的電影版《盜墓筆記》，儘管口碑奇差，《豆瓣》評分只有 4.7，票房仍舊超過 10 億。比官方周邊更能彰顯《盜墓筆記》特色的是恒河沙數般的同人<sup>9</sup>小說、歌曲、廣播劇、畫冊、cosplay 等粉絲二次創作。

需要注意的是，家喻戶曉的《盜墓筆記》並非一部對恐怖文學的入門讀者友好的溫和作品。相反，它是貨真價實的恐怖小說，生活化的語言下是緊張駭人的情節、陰森悲涼，甚至可以說是淒厲而瘋狂的格調。這樣色調黑暗而令人生畏的小說能獲得巨大讀者群體甚至成為經典，似乎有違常理。筆者通過分析《盜墓筆記》及其類型的文本特徵、歷史條件和文化意涵，認為《盜墓筆記》的成功首先得益於它融合了多種類型文學的快感機制；其次，它根植於有別於常見「哥特式恐怖」的「志怪恐怖」傳統，以及懷疑知識邊界、挑戰人類中心主義的現代知識型中，獲得了超越性視角；此外，鼓勵互動的網路寫作新形勢和充滿創造力的新興粉絲社群激發了小說的活力；最後，小說以其「鬼氣」迎合了世紀初懷疑、不安、無聊、渴望尋求價值的普遍心理。風富的類型資源的鋪墊、作者的天才創

---

8 稻米：諧音「盜迷」，指《盜墓筆記》系列小說（不包括周邊影視劇等改編作品）的粉絲。

9 同人：來自日語「どうじん」指對已經存在的作品進行二次創作的文藝作品，詞語起源於芥川龍之介等首倡的「同人刊物」，但經過 ACGN 文化的改造，含義已經大為改變，一般來說，同人作品和原作環境、人物設定基本相同，但情節為原創。



造、網路粉絲文化的助力和二十一世紀初獨特的社會心態——離開其中任一條，這種傳奇都難以出現。

的確，隨著 2010 年代網路文學和粉絲文化生態改變，更為二元對立、道德化，也更強求明確、積極態度的社會氛圍成為主導，《盜墓筆記》乃至於整個盜墓和恐怖類型的影響正在衰落。總的來說，新增盜墓小說數量日益減少，值得討論的佳作更為寥寥。《盜墓筆記》本身的數次影視改編雖然都因為小說自身和出演明星的市場號召力引起過轟動，但作品品質都難以褒揚。同期《鬼吹燈》改編雖偶有佳作，但整體上是竭澤而漁。就作品而言，《鬼吹燈》系列作者天下霸唱（本名張牧野）2010 年代的作品流傳範圍都很狹窄，而《盜墓筆記》系列的作者南派三叔（本名徐磊）則在兩年封筆後逐漸走向了商業領域。《盜墓筆記》作為幾代網文讀者心中的經典雖然依舊風頭無兩，但盜墓小說類型實際上正在成為明日黃花，輝煌已經後繼無人。在此節點上回顧《盜墓筆記》和盜墓類型小說的崢嶸歷史、分析《盜墓筆記》及其流行的社會含義，可以說已經是一種告別。

## 二、類型文學的積澱

讀者只需隨手翻閱，就會注意到《盜墓筆記》最外顯的特徵：內容豐富、結構宏大、變化多端。這本小說誕生於恐怖文學在大陸恰逢春雨的 2000 年代中期，繼承並拓展了《鬼吹燈》的道路，對當時流行的恐怖文學的題材和體式進行了巨大突破，開創了新的恐怖範式，被之後的靈異恐怖乃至其他類型文學廣泛借鑒。

這種突破體現了作者個人的獨創能力，也反映出其在恐怖的基

礎上綜合各種傳統類型文學之長處的才能。一般，古今類型文學的研究者很容易意識到類型（包括約定俗稱的範式、前人創作和共用資源等）在作品中的作用，從而對作品形成歷史化的認識。而對嚴肅文學（Literature）的研究則總是視作品為作者獨創的產物，而忽視其源流。實際上，正如 Ken Gelder 所指出，作品無論發表在純文學期刊上還是網路平臺上，都會受到類型和前人創作的影響。只不過有的作家在單一類型的方寸中雕琢出精品（如愛倫·坡、愛葛莎·克利斯蒂、安妮·賴斯等）；更多優秀作家則將不同類型的資源化用於無形，形成獨特的個人風格——這與作品屬於通俗還是嚴肅文學無關（更遑論這一分野本身就十分模糊）。在同一部作品中調入迥異的類型因素並非易事，但處理得當往往可以產生里程碑式的作品，而《盜墓筆記》就是一例。

### （一）恐怖文學的認知範式和審美特點

首先，《盜墓筆記》最深的根系自然是恐怖文學的脈絡。和言情、武俠、玄幻等相比，恐怖類型相對小眾，它對於感官刺激的直白追求和對暴力元素的露骨嗜好使其和色情文學一樣常年面臨有傷風化的道德指摘，在各國的出版物審查級別中也經常被評級為「少兒不宜」。長期以來，受限的觀眾規模和「恐怖文學上不了檯面」的社會評價限制了恐怖文學和影視作品的發展，像霍華德·洛夫克拉夫特、斯蒂芬·金、安妮·賴斯這樣憑藉恐怖小說登堂入室的作家少之又少。類型小說主要集中於成本低、獲利週期短的廉價期刊上、電影則以小製作 B 級片為主，整體上粗製濫造的情況非常嚴重。

然而，這種長居邊緣、名聲不佳的類型文學卻有跨越時空的悠

久歷史，幾乎每種宗教和世俗的文化中，都有自己的恐怖傳統。有研究者認為，作為專門處理人們最突出的情感之一——「恐懼」的類型文學，恐怖是幾個文學元類型之一。<sup>10</sup> 分析這種文學化的人類共同經驗的角度有很多，筆者認為，如果過濾掉不同文化、時代的獨有風格，從深層的恐怖——快感機制來看，恐怖文學至少可有兩種主要傳統，一類是「哥特恐怖」，一類是「志怪恐怖」。

「哥特恐怖」得名自哥特文學，是二十一世紀恐怖類型的主流。雖然哥特恐怖的範疇略小於哥特文學，但其冷豔、淒涼、令人毛骨悚然之餘身感自身渺小軟弱的美學風格和非理性、甚至癡狂的情緒特徵是哥特風格的核心。哥特文學興起於十八世紀中葉，這一並不古老的經典類型重塑了現代人體認、表達恐懼的方式，並因此影響了後世恐怖、驚悚、偵探、科幻和言情等類型文學的創作。<sup>11</sup> 根植於清教傳統並借重中世紀傳奇素材的哥特恐怖凸顯強烈的宗教神秘主義和道德色彩，情節簡單但充滿懸念和衝突，熱衷描寫平凡人無意間闖入邪惡之地，或魔鬼入侵平凡人的生活。而魔鬼又往往隱喻著人性內面的貪婪欲望、失控情感和超驗體驗，這種對個人隱秘心理的關注和對日常生活中的不確定性、危機的具象化描述深受正在崛起而仍處於飄搖地位的中產階級的喜愛。

在公認的哥特恐怖傳統之外，筆者注意到了另一種具有不同審美意趣和快感機制的恐怖傳統，並以其中有代表性的魏晉志怪小說，將其命名為：「志怪恐怖」。志怪恐怖的核心不是惡魔入侵

---

<sup>10</sup> Anne Bartsch, J. D. Anderson, and N. Fisher Anderson, "Meta-emotion and genre-preference. What makes horror films and tear-jerkers enjoyable." *Narration and spectatorship in moving images* (2007), pp.124-135.

<sup>11</sup> Clive Bloom, *Gothic horror: a guide for students and readers* (New York: Macmillan International Higher Education, 1998), p.14.

和天人交戰，而是獵奇和好奇心、對超自然存在的主動搜求，魏晉筆記小說中常見的《搜神記》、《述異記》、《異聞記》等題目直白地說明了這點。志怪恐怖普遍不重視情節，寫長篇亦如短篇，有時甚至沒有主人公，但有一種記述經驗之外、想像之外的「外部」世界的博物學傾向。雖以「志怪」命名，但這一傳統不只存在於中國，亦不僅在古代。如日本以《畫圖百鬼夜行》為代表的妖怪小說、洛夫克拉夫特創造的克蘇魯系列小說都鮮明地體現了志怪恐怖的特徵。

關於《盜墓筆記》和這兩種類型的具體關係，本文將在第四節詳細展開，這裡只簡要說明，《盜墓筆記》主要根植於志怪恐怖的審美體系，同時亦吸取了哥特恐怖在營造氛圍、設置隱喻等方面的成熟經驗。它的成功不是小眾邪典的意外走紅，而是內在於中外歷史共用的恐怖文學傳統之中。

恐怖文學儘管有不同範式，但大體上也有相通之處。在認識層面，恐怖小說大多邀請讀者通過駕馭自己的恐怖感受來獲得自我挑戰的成就感。<sup>12</sup> 很多《盜墓筆記》的讀者都表示過：起初很害怕，但隨著主角步步克敵，自己也逐漸勇敢起來、克服了本能恐懼，以便在小說中獲得更深層的感觸。<sup>13</sup> 同時，恐怖類型文學（志怪恐怖尤甚）大多通過描繪怪異、超常的存在，改變讀者看待習焉不察的「正常」生活的方式，促使人們反思在自己的眼界之外世界是否有更黑暗、神奇的一面存在，像《盜墓筆記》這類直接將反面世界嫁

---

<sup>12</sup> Anne Bartsch, J. D. Anderson, and N. Fisher Anderson, "Meta-emotion and genre-preference. What makes horror films and tear-jerkers enjoyable."

<sup>13</sup> 如書評微風徐徐落：《十年之約》，《盜墓筆記》評論：<http://www.daomubiji.org/2882.html>（瀏覽日期：2020年6月20日）。

接在日常世界上的作品營造這種效果的能力尤其突出。此外，就其意識形態而言，恐怖小說中往往是他者、異類對與之相反的、更為讀者熟悉的「我們」製造威脅（幾乎所有哥特小說都是如此），因此他者和我們的辨認——身份認同及其身後的時代議程對於恐怖敘事的開展有很大影響。<sup>14</sup> 例如，齊澤克已經指出，吸血鬼故事的背後是平民對衰落的貴族曖昧的畏懼和欣羨；喪屍形象則反映出中產階級對「面目模糊」的下層群眾群體的厭惡和隱憂。<sup>15</sup> 以此類推，1950年代面臨核威脅的世界是末日恐怖滋生的土壤，而本文寫作的2020年，病毒類恐怖的流行甚至翻紅（如劇集《王國》系列、《傳染病》，電影《流感》、《鐵線蟲入侵》、《生化危機》系列等）也恰恰說明：恐怖類型是時代心態的指示劑。當然，一切文本在一定意義上均反映了時代形態，但人們對恐懼的表達總是比欲望更誠實。

除了認知層面，《盜墓筆記》在審美範式上也巧妙地吸收了恐怖類型的精髓。儘管人們通常將社會對幽暗、病態事物的審美認識上溯到十八世紀末的唯美主義，但具體到恐怖文學中，則可以說人類對黑暗、怪異、淒涼、苦痛的審美體驗已經由來已久。對於哥特恐怖而言，這種體驗是一種經過藝術處理的創傷，在讀者心中引起痛苦的情動，帶來無助、淒涼的體驗。然而由於讀者並不會真正受到傷害，他們的情動也會伴隨強烈的抒情風格發生逆轉，產生對於此刻之悲劇美的感受。抒情是恐怖文學的審美轉換得以發生的重要

---

<sup>14</sup> 李豔：〈恐怖——一個新的審美範疇〉，《河北學刊》，第1期（2011年1月），頁102-105。

<sup>15</sup> Slavoj Žižek, *Looking Awry: An Introduction to Lacan through Popular Culture* (Cambridge, MA/London: The MIT Press, 1992), p.22.

推力，讓讀者從親身代入的驚恐轉換為在側旁觀的悲憫。

這種抒情性或許是《盜墓筆記》從哥特恐怖中吸收的最重要的資源，也是它和同期很多作品相比的長處，使其能夠超越志怪恐怖普遍的主體性微弱、幾乎難以連綴成篇的問題。小說的抒情和緊湊的敘事相結合，風格大體簡練克制（後期略有用情過猛之嫌），但直戳痛處。例如，張起靈隨陰兵借道的隊伍消失在青銅門後的號角聲中時回頭微笑；潘子在古樓中被石中怪物融化，臨終前吼起一首紅高粱給前途未卜的吳邪壯行；甚至僅僅是吳邪在沙漠中收葬橫死於此的數十白骨時隨口說起「這是我一個朋友的特長」。隨著小說推進，讀者對人物日見熟悉，於是越是筆墨寥寥越引人唏噓落淚。到後來，讀者對人物的同情、關切和感佩已經遠超過本能的恐懼，使其作為長篇恐怖小說有貫穿始終的靈魂，不僅引人畏，更引人愛。

如果說《盜墓筆記》抒情的方式是哥特式的，那麼它製造恐怖的標準則是志怪式——霍然撕開理性和非理性的邊界。最早對恐怖類型片進行哲學探討的 Noël Carroll 曾指出：恐怖片製造怪物的方式是混合和分裂，使其處於知識範疇中明確的位置之間的含混、骯髒的灰色地帶上，<sup>16</sup> 廣為流傳的「恐怖穀理論」就是其中一個例子。在這個位置上，它們因混亂而醜陋、因奇異而美麗，帶來同時能消滅生命力和激昂生命力的壯闊——即浪漫主義所謂 *sublime*，同時令人感到憧憬和震驚<sup>17</sup>。儘管哥特風格也追求這種 *sublime* 的效果，但高聳入雲的哥特式古堡和本質上是人類的吸血鬼、幽靈，比起《山海經》中的遍地異獸、洛夫克拉特筆下兼具植物和動物特點

---

<sup>16</sup> Noël Carroll, *The philosophy of horror: Or, paradoxes of the hear*, London: Routledge, 2003, pp.32-34.

<sup>17</sup> 李豔：〈恐怖——一個新的審美範疇〉，《河北學刊》，頁 102-105

的宇宙舊日支配者、大山深處、大海深處、宇宙深處的一切未知混沌，還是稍遜風騷。

《盜墓筆記》的恐怖美學恰到好處地把握住了 Carroll 理論的精髓，在理性和瘋狂之間尋找微妙平衡，和常見的、與現實邏輯過於一致而顯得平庸的「女鬼復仇」、「仇家詛咒」、「魔王復活」等題材拉開距離。從用頭髮在海裡移動的禁婆、玉石質地的古生物密洛陀、寄生在鳥嘴裡的獼猴、人蛇共生的暗哨黑飛子、普通青年長到六米高變成的長神仙……《盜墓筆記》世界裡怪物的驚人之處不在於其醜陋、邪惡，而在於越界的本質給既定認知方式帶來的震撼。同樣震撼人心的還有對極限的渲染：埋在秦嶺地下、高達千米的古代青銅樹、長白山積雪下的雲頂天宮和掩藏著世界終極的青銅門……它們延續但放大了哥特恐怖對於崇高恐怖的 *sublime* 的追求，並賦予其當代含義——挑戰現代科學賦予人類歷史、地理、生物觀念的安全感，讓世界重新恢復陌生而神秘的面貌，使見多識廣的當代讀者也為之寒毛倒豎。

## （二）探險文學的敘事結構和殖民陷阱

如前所述，怪獸、奇景製造的震驚、畏怖是恐怖小說，尤其就其獵奇的志怪傳統而言最重要的審美元素之一。在一定程度上，奪寶探險小說同樣試圖挑戰讀者的認知、震動讀者的神經，也同樣共用了這些元素，因此這兩種類型文學之間頗有參差模糊之處。本文前面提到，盜墓小說的開山鼻祖是《鬼吹燈》，《盜墓筆記》最早是作為《鬼吹燈》同人發在《百度貼吧·鬼吹燈吧》上，受其影響不可謂不深。而《鬼吹燈》中就可以明確地看到奪寶探險小說的影子。

《鬼吹燈》系列小說包括前後情節連續的若干單元，每個單元中胡八一、王凱旋、Shirley 楊組成的鐵三角都要為了尋求某種寶物或答案深入古老落後的雨林／沙漠地區的腹地，和怪獸惡鬼搏鬥，最後滿載而歸。這一情節模式連同人物關係都高度契合探險小說中最常見的奪寶類型——《奪寶奇兵》、《古墓麗影》、《所羅門的寶藏》等經典奪寶影視文學作品大致上都遵循這一模式，其中 Shirley 楊還明顯受到《古墓麗影》女主蘿拉的影響。與此同時，《盜墓筆記》的作者南派三叔也毫不諱言自己的創作中有探險文學的影子。在一篇《盜墓筆記》新年賀歲篇〈幻境〉的創作談中，他說：

「大家也可看到我寫作的一些習慣和特徵……其實是一部經典的叢林探險電影，這種電影需要有幾個要素，首先是神秘的幻境。我已經寫出了廣袤的南中國邊境，原始雨林籠罩下的巨大無人區域。其次是折戟的前人和他們晦澀的目的，已經有美國的探險隊在雨林中進行了探險並且遇到了意外，全體失蹤。第三是不知名的生物，詭異毒蟲的出現烘托出探險隊尋找的目的地非比尋常，預示著更加詭秘的冒險。」<sup>18</sup>

如果說恐怖類型對於盜墓小說的影響主要是在認知結構和審美方面，探險小說則主要在敘事結構上。從十九世紀的英法開始，探險小說的敘事模式和技巧就已十分成熟，其處理長篇小說、展開多線敘事的豐富經驗彌補了恐怖小說無長篇的短板。探險小說對博物學、風俗學、考古學乃至廣義上的科考經驗的吸收尤其讓這一類型內容非常豐富，對盜墓小說調度關於墓葬風俗、盜墓歷史、山川物藏、怪力亂神傳說材料的方式產生了直接影響。

---

<sup>18</sup> 南派三叔：〈連續更新二十天的紀念〉，《微信公眾號·DAOMU\_BIJI》，2014年2月6日發表（瀏覽日期：2020年6月20日）。



然而，不可否認，探險小說帶來的除了資源還有包袱。這個類型的誕生和歐洲對外殖民的歷史關係密不可分：戴涼帽穿戶外馬甲的白人探險家在叢林密境中探險，這正是殖民者剛剛「開闢」他們眼中荒無人煙又充滿寶藏的殖民地時的自我認知——既驚歎於其歷史悠久，又鄙夷其貧困落後；既覬覦密林深處的寶藏，又害怕陌生環境中的危險……很大程度上，探險小說就是寓言版的《黑暗之心》，精彩刺激的故事背後是殖民者深刻的偏見。

對歐洲探險小說模式借重較多的《鬼吹燈》在這一點上硬傷較為明顯，比如古猜和多玲這樣的邊地居民，就是被當作原始生活的活化石來寫的，只不過搜尋被殖民客體的範圍從全球縮小到了一國之內，並和小說所借鑒的本土知青、尋根文學情感結構融合。類似於《鬼吹燈》路線的盜墓小說，如《盜墓之王》同樣受害於殖民主義，對「野蠻」的玩味獵奇已經偏離了對超認知事物的好奇，開始將盜墓類型拖向了下坡路。毋須諱言，《盜墓筆記》也在不經意處顯露出未經反思的殖民色彩，例如大部分「當地嚮導」的角色或者看不出主體性（如順子、雲彩），或者圖謀不軌（如瓜子廟老船夫、盤馬老爹、阿貴），主人公在來到邊遠地區時，即便是盜墓也有時流露出城裡人的優越感。然而小說在連載過程中逐漸有意識地對此進行克服，在《盜墓筆記·陰山古樓》和《藏海花》中，作者對於少數民族居民的描寫視角已經漸趨立體平等；另一方面，《盜墓筆記》對探險類型的吸納不包括其核心：奪寶。小說的「終極」不是巧取豪奪，而是識破欺騙、擺脫束縛，因此未曾讓殖民主義的瑕疵顯著影響作品的精神內涵。

### (三) 黑幫文學的冷眼嘲諷和熱血奮鬥

為了表現識破欺騙、擺脫束縛的主題，《盜墓筆記》中人的故事和鬼的故事各表一枝而又相互勾連。很多段落，如吳邪被迫戴上三叔吳三省的面具收復「堂口」；所有線索都被抹除時，吳邪在鬼蜮老宅試圖剝掉自己手指逼出真相；《沙海》中找到真相的吳邪和朋友們棋走險著，在全國範圍內發起對控制他們三代人的勢力的反擊……這些情節或許會讓讀者看到香港古惑仔電影、漫畫和黑幫小說所勾勒的黑社會的影子。另外，隨著故事的推進，《盜墓筆記》中的人物越來越多、派系越來越複雜，小說敘事越發由人物衝突而非超自然力量推進。簡單概括，從《盜墓筆記》第一部到《沙海》第四部（連載中斷前最後一部），小說逐漸從鬼的世界變為了人鬼雜處，人操縱鬼的世界。

在第一部《七星魯王宮》中，主人公吳邪作為新手「土夫子」<sup>19</sup>，是這場歷險中身份單純的「局外人」，注意力全在怪物身上。隨著故事的推進，和吳邪競爭的德國人裘德考的隊伍浮出水面，探險多了爾虞我詐的因素。正當讀者以為雙隊競爭這種探險小說最常見的套路就是《盜墓筆記》的人際關係主線時，一次 1980 年代科考隱情的揭曉引出吳邪家人背後的長沙地下亞社會「老九門」與小說二號人物張起靈的家族在整個二十世紀中的糾葛，也讓作者意識到，自己不是外來的探險者，而是一直生活在「叢林」中。所謂「老九門」，實際上就是從盜墓到販賣一條龍的黑社會組織，受到未知力量脅迫，民國以來一直無法金盆洗手。為了保護家人和朋友，吳

<sup>19</sup> 土夫子：長沙一帶對盜墓賊的諱稱。

邪不得不假扮自己失蹤的三叔，一個黑社會頭目，捲入黑幫鬥爭。此時，他的故事已經有了地下的解謎和地上的鬥爭兩條線索。在此過程中，他發現了真正的敵人：龐大的、像傳說中的共濟會一樣滲透在社會各處、謀取權力的汪藏海家族勢力——如果說在小說第一部吸引讀者的懸念是還不太熟悉的主人公一行有什麼辦法躲過下一個怪物的襲擊，那麼到小說完結時讓讀者懸心的問題已經變成他們喜愛、關心的吳邪、張起靈、胖子、小花、黑瞎子、秀秀等人能否絕地反擊，戰勝敵人。

於是，《盜墓筆記》既解決了大部分長篇恐怖小說一怪接一怪的審美疲勞問題，又讓主旨中產生了複調——這一複調的具體內涵已經在小說第五部結尾三叔留下的訣別信中點明，這句話是《盜墓筆記》粉絲中流傳最廣的「格言」：

「比鬼神更可怕的东西，是人心。」<sup>20</sup>

這句話點出，小說中除了超自然鬼神帶來的未知的黑暗之外，還有另一重黑暗：人性的反復無常、唯利是圖。這是幾乎所有黑幫小說共同的主題，《盜墓筆記》也主要是借助了「老九門」的黑幫背景反映的這一層內涵。

黑幫小說的出現來自於普通人對於民間亞社會、地下社會的好奇。刀頭舔血的生活雖然令人生畏，但也能以其浪漫、傳奇色彩引發無盡遐想；同時，當主流社會價值面臨危機甚至失效時，人們經常借法外之徒的喋血故事宣洩憤世之情，甚至想像「法外有法」、「盜亦有道」來彌補現實中的道德失範。這一動力學為黑幫小說與

---

<sup>20</sup> 南派三叔，《盜墓筆記第五部：謎海歸巢》（上海：上海文化出版社，2011年），頁282。

武俠小說共用，<sup>21</sup> 無怪乎中國最早的現代武俠作者平江不肖生所寫的霍元甲、陳真的俠客江湖，實際上就是民間亞社會。

雖然中國二十世紀以來描寫黑幫的小說很多，影視作品則更眾，但因為黑幫小說對法外狂徒的同情筆調和對既定秩序的露骨諷刺，它在網路文學中的生命力很快被官方審查以及平臺為求自保進行的自我審查撲滅了，作者大多改寫其他題材，只留下二十一世紀初完成的六道《壞蛋是怎樣煉成的》、孔二狗的《黑道風雲二十年》、跳舞的《邪氣凜然》等膾炙人口的作品。不過，黑道的元素卻在其他類型，比如盜墓、警匪、諜戰等之中存活了下來。在盜墓小說中，作者用墓道的陰暗隱藏社會的黑暗，用對鬼神的津津樂道掩蓋對於人間傾軋的嘲諷。

然而，黑幫類型對於盜墓類型的影響並不只在於憤世者的嘲諷——人們對於黑幫的想像是曖昧的，黑幫小說也總是具有陰陽兩面：黑暗的世道人心和與之抗衡的重義輕生、肝膽相照。社會越是污穢不堪，其中的親情、愛情、兄弟情就越是盪氣迴腸。正如看罷《古惑仔》電影，感歎過「人心隔肚皮」後念念不忘的還是山雞哥兩肋插刀的義氣、陳浩南和小結巴之間忠貞不渝的愛情。如果說《盜墓筆記》的情節和懸念讓很多人成為了它的讀者，那麼讓讀者成為粉絲，一看再看、熱情參與的則是情節中回蕩的超越生死的情義與羈絆。小說中的人物感情如何吸引讀者？筆者將在下一節詳細說明。

有趣的一點是，儘管根據《百度貼吧》等趣緣社群的關注記錄看，《鬼吹燈》和《盜墓筆記》的喜愛者重合面非常高，但也時常

---

<sup>21</sup> 倪駿：《中國武俠電影的歷史與審美研究》（北京：中央戲劇學院戲劇戲曲學博士論文，2005年），頁21。

有只做「燈絲」（《鬼吹燈》的粉絲）、不做「稻米」（《盜墓筆記》的粉絲）的讀者質疑，為什麼「燈絲」「知道自己是在聽一個老男人講故事，天下霸唱就是個說書的」，而「稻米」「以為南派三叔是個「作家」，他的作品裡充滿了各種情懷和深刻的道理……」。論者通常認為這是因為《盜墓筆記》的讀者比較年輕幼稚，但鑒於讀者群體的重合，更可能的原因或許是兩部作品自身的開掘方向不同：《鬼吹燈》專注於恐怖和探險，將「野狐談禪」的志怪恐怖美學發揮到很高水準，而地面上的事情一概不問，帶給讀者的是超越現實煩憂的隱秘快樂；《盜墓筆記》的類型則更為含混，重心逐漸從鬼神轉移為與鬼神為伍、自己也變成鬼神的人，作者借此抒發個人對生活不斷變化的理解。兩者類型大同，趣味小異，而無高下之分。

或許正是因為這種借鬼神論人事的表達需求，《盜墓筆記》才會在「盜墓小說」這個非常狹窄、生命力有限的類型內部為自己和後繼者擴展出廣闊的創作空間。小說對於不同類型文學資源的吸收不是拼貼，而是活用、化用不同類型的審美風格、敘事技巧、情感立場、思想內涵，在創作中逐漸形成無法分類但極具辨識度的獨立風格。其實這也是很多網路類型文學「大神」的共同特徵——如果說遵守類型規則能夠為《盜墓筆記》打下地基，帶來最初一批讀者，那麼對類型的超越則可以讓小說成為吸引幾代人反復閱讀的活的文本。

### 三、粉絲文化的重塑

如果《盜墓筆記》的成功僅依賴於作者創作，我們只能說它是一部好小說，當我們梳理了它背後的類型經驗和歷史資源，看到它

博採眾長之上的創新，則可以說它是通俗類型文學的土壤中培養出來，站在豐厚的歷史積澱上的經典小說。不過在這些意義上，它作為一部網路小說，和傳統的以單一紙質媒介發行的小說沒有區別。在讀者群體中，也的確有一部分人僅僅通過購買實體書或者有聲書朗讀來瞭解《盜墓筆記》，把它當做和金庸、瓊瑤小說一樣的通俗文學欣賞。

然而，如果僅從文本之良莠的角度，可以部分解釋小說的走紅，但無法徹底解釋它何以紅極一時，成為現象。這是因為小說的媒介屬性：「網路性」對於小說從文本變成現象起到了很大作用。使用網路寫作和發表是否提升了小說的品質？這或許有爭議，然而確鑿無疑的是網路至少可觀地拓寬了小說的接受面，並改變了讀者接受它的方式。

無論《鬼吹燈》還是《盜墓筆記》都不是最早的一代網路小說，但它們恰恰代表著網路小說寫作從業餘到商業的轉型階段。《鬼吹燈》最早連載在《天涯社區·蓮蓬鬼話》版塊，這個論壇是二十一世紀初恐怖類型在大陸崛起的主陣地；《盜墓筆記》最早連載在《百度貼吧·鬼吹燈吧》，作者連用戶名都沒有註冊，只有一串 IP 位址；此外，很多作者選擇在《榕樹下》網站發表作品，他們最早的寫作模式都是純業餘、非盈利的。<sup>22</sup> 雖然《鬼吹燈》和《盜墓筆記》後來都開始在逐漸壟斷網文領域的盛大集團旗下《起點中文網》更新，但兩者的傳播皆有各自主要管道，不依賴於《起點》推廣，至本文寫作時仍舊如此。2003 年《起點中文網》開啟付費閱讀模式，2004 年被盛大收購，強勢帶動了網路文學的創作和閱讀的商業化和

<sup>22</sup> 邵燕君、周志雄、莊庸、趙斌：〈新媒體時代的文學形態——關於網路文學的對話〉，《名作欣賞》，第 34 期（2015 年 12 月），頁 83-91。

規模化，其對網路文學整體生態的長期影響非常複雜，但對於《鬼吹燈》、《盜墓筆記》這類過渡期小說而言，最直接的影響是讀者數量隨著行業整體的商業化發展而水漲船高，帶來持續的閱讀流量。

和網路文學的興起雙線並行，對於《盜墓筆記》或許更重要的是粉絲文化在大陸的興起。2005年通常被認為是中國粉絲文化的元年，<sup>23</sup> 真人秀「超級女聲」把美國綜藝選秀「美國偶像」的粉絲文化引入國內並進行了本土化改造，第一代利用新型媒介手段自發宣傳、具有「玉米」、「涼粉」等社群認同、對娛樂公司有直接影響並能夠積極生產粉絲文本的本土粉絲誕生，又將這種文化從超女選秀帶入其他領域。正在網路化進程中的小說因為平臺的類似性而近水樓臺先得月，《盜墓筆記》的書迷在《百度貼吧》安營紮寨，在運營方式上向風頭無兩的「李宇春吧」借鑒良多，書迷們用來自稱的「稻米」，也明顯帶有超女引領的本土粉絲文化的色彩。

並非同期所有的人氣網路小說都能贏得龐大的粉絲群體，在網路文學史中封神的《悟空傳》、《褻瀆》等都沒有獲得與其地位相應的粉絲數，甚至和《盜墓筆記》一直並駕齊驅的《鬼吹燈》都沒有。當然，這些小說也有廣大的讀者基礎，但圍繞它們的傳統閱讀行為很多，而典型粉絲行為如同人創作、應援打榜、cosplay、趣緣社交等比較少。造成這一局面的原因很多，但至少相對來說《盜墓筆記》的文本特徵和粉絲文化的訴求之間契合度較高。

現存的關於粉絲文化的特徵和動力機制的研究汗牛充棟，且相互分歧很大，但至少在幾個基本點上可以達成一致。首先，粉絲文化鼓勵人們從被動的受眾 (audience) 變為主動的粉絲 (fan)，參與到

---

<sup>23</sup> 楊玲：《超女粉絲與當代大眾文化消費》（北京：首都師範大學文藝學系博士論文，2009年），頁1-3。

自己喜愛的人或物的宣傳推廣中，投入時間、金錢、尤其是感情。<sup>24</sup> 這種投入為粉絲提供能夠掌控自己的娛樂生活的積極感受（儘管這種感受一部分是虛幻的）；讓粉絲感受到自己和欣賞的物件之間相互需要的緊密關係；並且投入的時間越長，粉絲越會在日常互動中體會到陪伴感。其次，粉絲的參與行為中很重要的一部分是進行持續的同人創作／粉絲創作，來釋放已經完成的原文本無法容納的熱情、滿足未能被作者實現的構想——很多人看完原作之後意猶未盡，希望還能看到相關內容，正是這個最基本的訴求促進了大量同人作品的生產。這一過程既是對原文本的致敬、與原文本的對話，也是對原文本的抄襲乃至顛覆，因此同人作品和原作之間常有張力，但前者客觀上極大地延續了後者的生命力。<sup>25</sup> 最後，粉絲圍繞共同熱愛的事物，會形成趣緣社群，將粉絲行為的主題從原文本擴展到日常生活的各方面。在社群中粉絲相互陪伴，在粉和被粉之外建立「一起粉」的更複雜的聯繫，並獲得歸屬感。<sup>26</sup> 以上三點可以總結為：長期投入精力和情感、進行創造活動和社群生活是粉絲活動的必要元素。而《盜墓筆記》的文本是上述活動發展的理想土壤。

首先，《盜墓筆記》創作週期非常長，可以與其一較高下的只

---

<sup>24</sup> 詳參 Abigail De Kosnik, “Fandom as free labor.” *Digital labor: The Internet as playground and factory* (2012): 98-111; 約翰·費斯克：《理解大眾文化》（北京：中央編譯出版社，2006年）。

<sup>25</sup> Rayna Denison, “Anime fandom and the liminal spaces between fan creativity and piracy” *International Journal of Cultural Studies* 14.5 (2011): 449-466 Henry Jenkins, *Textual poachers: Television fans and participatory culture* (London: Routledge, 2012).

<sup>26</sup> 蔡騏：〈網路虛擬社群中的趣緣文化傳播〉，《新聞與傳播研究》，第 21 期（2014 年 9 月），頁 5-23。



有《楚天碧心》和集體創作的《臨高啟明》等少數作品。這部分是因為小說的確情節複雜、篇幅甚巨，部分是因為作者因身體原因封筆又復出後更新速度就極其不穩定，精力又被其他作品分散，致使小說中最重要的懸念十五年尚未靴子落地。很多讀者從初中開始看這部小說，如今人到中年仍在苦盼作者更新。漫長的創作週期本身是作品的缺點，但對於整個粉絲群體而言強化了小說的陪伴感。實際上，在網文的商業化競爭已經趨於白熱化的 2010 年代，很多小說刻意注水加長篇幅、拖延完結時間以獲得更多人氣，導致 400 萬字以上的超長篇網文俯拾皆是，也側面印證創作週期長對人氣積累的正面作用。<sup>27</sup> 此外，漫長的更新週期也自然造成了粉絲群體代際跨度大、身份多元化。小說實體書的讀者特徵難以觀察，從《百度貼吧·盜墓筆記吧》提供個人資料的成員構成看，「稻米」年齡集中在十五至四十五歲之間，其他年齡段雖然比例較低，但絕對數量亦可觀。除此之外，「稻米」在性別、學歷、職業、地域方面分佈都比較均勻，與常見的只有青少年喜歡看網文或者恐怖小說的刻板印象相去甚遠。

其次，《盜墓筆記》設置懸疑的能力高超且不落俗套，尤其是小懸念層層迭套，又共同推進大懸念的方式，吸引讀者長期關注，不會因無聊而放棄，甚至還會不斷在個人社交媒體和粉絲社群中討論、猜測，使小說長久保持話題度。

第三，《盜墓筆記》塑造人物的水準在網路文學領域，尤其是一向不擅長塑造人物個性的恐怖小說中均屬上乘。和其他一些網文一樣，小說塑造人物借鑒了動漫作品刻畫群像的方法，雖然有時漫

---

<sup>27</sup> 謝冰：《網路文學「超長篇」現象研究——基於馬萊茨克大眾傳播場模式》（桂林：廣西師範大學文學傳播學碩士，2017年），頁 26-35。

畫化，但面貌、性格人人鮮明，並且相互配合互補。此外，小說還巧妙地化用了市井通俗文學，尤其是世情小說和武俠小說中的「俗世奇人」的寫法：人物在平常外表下隱現不凡氣度，背景經歷含混而頗具傳奇色彩，且性格本領各有不同。這樣的人物和小說的「外八行」題材相吻合，更為再創作——無論是同人小說、音樂、繪畫還是 cosplay 提供了大量素材。這一條件讓《盜墓筆記》和正在形成的粉絲文化金風玉露一相逢，立刻在後者中佔據一席之地。小說中人氣最高的二號人物張起靈，甚至一度力壓一眾人氣極高的動漫人物，獲選《百度》「最受歡迎的二次元人物」評選第一名<sup>28</sup>（二次元人物指動漫、遊戲中的二維人物，張起靈作為小說角色，其實並不是二次元人物），可見小說的粉絲規模之龐大。

在小說粉絲「稻米」的文化活動中，圍繞著懸疑解謎和人物鬥爭——或者說鬼和人兩條線，形成了燒腦和走心兩種不同但又相互關聯的消費、再生產模式。

### （一）燒腦：功利和超功利的智性追求

「燒腦」，即燃燒腦細胞，是中文互聯網上對作品要求欣賞者進行的智力活動的通稱。《盜墓筆記》燒腦的方式，既包括向讀者介紹不同領域的大量知識，也包括鼓勵讀者進行推理、考據和分析。前者在當代文藝作品中已經逐漸成為潮流，後者則是包括恐怖的廣義懸疑類所特有。從中文搜尋引擎《百度》的官方統計「《百度》指數」<sup>29</sup>結果來看，人們對於「燒腦」的關注逐年上升，意味著在

<sup>28</sup> 《百度貼吧》：[https://tieba.baidu.com/p/1173611598?red\\_tag=3183046271](https://tieba.baidu.com/p/1173611598?red_tag=3183046271)（瀏覽日期：2020年6月20日）。

<sup>29</sup> 《百度》指數：最大中文搜尋引擎《百度》向外界提供使用者關鍵字搜索

互聯網上的文娛活動中獲得智性體驗已經成為了一種普遍的追求。

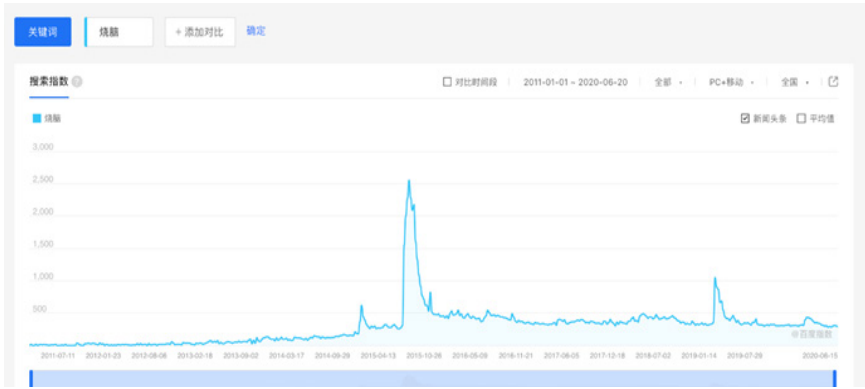


圖 1、2011-2020 年「燒腦」一詞的搜索次數統計

二十世紀末以來，從中國到世界，人們對於知識的渴望都在增加。其中最直接的原因是地緣政治主導的意識形態框架下，文化熱在各個族群內部的再度興起。<sup>30</sup>自 1980 年代第一波文化熱以來，大陸對文化的主流態度幾經扭轉，但持續的關注以及不斷加強的文化主義傾向幾乎未曾改變。1985 年之後，特定歷史背景和意識形態立場孕育出的文化尋根小說（如韓少功《爸爸爸》、王安憶《小鮑莊》等）在 1990 年代逐漸蛻變為更具常態性的文化小說（如莫言《豐乳肥臀》、賈平凹《廢都》等），用摻雜獵奇玩味的珍愛語調描摹地方的傳奇掌故、山川風俗。雖然這一過程主要發生在嚴肅文學界，但它既反映了日益加重的民族主義情緒之下社會對民族文化斷裂的焦慮和恢復民族文化的急切，也反過來帶動了社會關注文化的風氣，培養了人們消費文化小說的習慣。<sup>31</sup>2000 年代社會對於傳統文

趨勢的大資料工具，主頁為：<http://index.baidu.com/v2/index.html#/>。

<sup>30</sup> Jason Dittmer and Daniel Bos, *Popular culture, geopolitics, and identity*. (Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2019).

<sup>31</sup> 陳子丰：《當代性的話語場——1980 年代以來「傳統文化」想像的建構》

化或民族文化的熱情進一步增長，尤其是 2004 年「傳統文化元年」之後，冠以「傳統文化」之名的一切都大受歡迎：電視系列節目帶出了考古熱、歷史熱、古典文學熱、鑒寶熱；通俗文學領域，文化小說、文化探險小說、歷史小說乃至文化散文頗有取代武俠和言情地位的勢頭，《達芬奇密碼》、《藏地密碼》、《明朝那些事兒》、《文化苦旅》、《百年孤獨》等大部頭盤踞暢銷書榜首。在這一背景之下，《盜墓筆記》作為考古探險和恐怖懸疑的優秀混血兒，將叢林荒漠生存技能、神話傳說民族風俗、文玩考古鑒別知識，以及必不可少的歷史典籍知識自然穿插於節奏緊張、懸念迭出的敘事中，當然足以撩撥渴望新知異聞的讀者的神經。

大眾對於通俗文學和影視作品中文化元素的喜愛一直持續到了 2020 年代，任何作品（如引起轟動的《延禧攻略》、《長安十二時辰》和《清平樂》）只要在語言、服飾、道具等元素的復古如古、原汁原味上做宣傳，自然就會博得「良心劇」的美名，並收割可觀流量。而文化狂熱其上還有更為寬泛的、對於獲取任何知識的狂熱。無論是傳統文化還是自然科學、社會科學，甚至是一些有創見性的觀點，都成為如饑似渴的人們搜求的對象，也同樣帶動了盜墓小說的流行。

學界將這種對於知識的狂熱渴求稱為知識焦慮或資訊焦慮，並一般認為其主要原因是互聯網時代普遍的資訊超載。大量資訊的湧入使人們感到進行判斷非但沒有更容易，反而更困難了，因為他們需要更高超的能力甄別資訊的良莠，還需要進一步獲得更多額外資訊來驗證手頭資訊，陷入資訊需求的迴圈。<sup>32</sup> 從資訊超載到資訊焦

---

（北京：北京大學中國文學系博士論文，2020 年），頁 53-78。

<sup>32</sup> David Bawden and Lyn Robinson, "The dark side of information: overload, anx-

慮，本身有其內部邏輯——如果一個人擁有的知識是整個知識領域中的一個圓，知識積累越多則圓越大、圓周越長，圓和圓外的未知領域的接觸也就更多。於是，主體就會意識到某些知識的缺乏並陷入焦慮。在這種最自然的邏輯之外，資訊時代如日中天的知識產業為了獲利，也在放大這種焦慮，鼓勵人們為了提高收入、提升涵養、增加個人魅力或僅僅是含混的「自我完善」而學習各種東西，向人們保證它們一定會「有用」。而在最為實際的層面上，二十一世紀的市場化就業較之以往更為靈活，風險也更高，即便是在普通生產領域，人們也日益希望利用手頭資訊把握就業趨勢，或者通過額外知識技能借助網路平臺等實現創收。知識和創收能力之間肉眼可見的關係推動著社會不斷吸收一切可以被稱為知識的資訊——互聯網時代「知識」的範圍被極大拓寬，社交媒體上豐富的需求、普遍的獵奇心理和快速孵化網路紅人的種種管道使得任何領域的專長理論上都存在短期變現的可能。<sup>33</sup> 這部分解釋了為什麼人們會對《盜墓筆記》中涉及的現實用途十分有限的堪輿、考古、位址、鑒寶等知識產生濃厚興趣。

在多方面因素的推動之下，閱讀行為整體呈現功利化趨向，在各種閱讀、聽書平臺上，知識類內容總是遠多於虛構類內容，而虛構內容中，像《盜墓筆記》一樣可以提供知識，或者像文學名著一樣位本身已經成為知識的部分則最受好評。資訊焦慮和知識狂熱中將知識視為籌碼的取向毫無疑問異化了人類，但這種異化的後果亦是開放的：至少在總體上娛樂至死的時代，有一部分人對於外在世

---

icty and other paradoxes and pathologies” *Journal of information science* 35.2 (2009). pp.180-191.

<sup>33</sup> 相關案例如擅長做酒店菜的「廚師王剛」、擅長廢物改造的「手工耿」等。

界和人類成果的興趣和瞭解增加了。

除了提供知識之外，「燒腦」還有一種強度更高，也更符合人們對這個詞的第一印象的方式：設置懸念、要求受眾參與推理和考據。我們在圖 1 中看到 2015 年初「燒腦」一詞的使用出現高峰，就是因為知名導演克里斯多夫·諾蘭的科幻影片《星際穿越》(Interstellar)，用懸疑推理做賣點、「燒腦」做標籤，取得極大成功，在大眾文化中掀起了一股燒腦熱。推理的前提同樣是知識積累，但需要受眾進行更主動的參與。《盜墓筆記》注重懸疑推理是小說性質使然，不過，粉絲群體的存在使推理不再是讀者搜索枯腸的個人行為，而成為一種集體智力活動，這無疑放大了推理本身的樂趣。在「稻米」聚集地《百度貼吧·盜墓筆記吧》，這種智力活動主要體現為大量的考據分析貼。考據分析貼為懸疑小說所特有，根據作者在不斷推進的情節中留下的線索、伏筆，對於小說刻意設置的懸念，如「吳邪和齊羽是什麼關係」、「二十年前考古隊是否被調包」、「『它』是誰」、「『終極』是什麼」、「張家、汪家和老九門之間是什麼關係」等給出自己的推斷，並進一步預測小說的走向。在《盜墓筆記》更新到最後兩部之前，最著名的考據貼要數 ID 為「暖和狐狸」的網友發佈於 2011 年初的〈盜墓筆記之最終的大謎團〉，<sup>34</sup> 這篇文章對於小說細節的注意、邏輯思維的縝密和對於神話和歷史體系的瞭解都令人眼前一亮，可以看到作者自身歷史積澱的豐厚以及受到以樹下野狐作品為代表的新神話主義東方奇幻的影響。雖然隨後更新的《盜墓筆記八》上、下否定了暖和狐狸的大部分預測，

---

<sup>34</sup> 暖和狐狸的考據貼原文已經被刪除，但是網上仍留有大量轉載版本，如《百度貼吧》：[https://tieba.baidu.com/p/1347685638?red\\_tag=1242305651](https://tieba.baidu.com/p/1347685638?red_tag=1242305651)（瀏覽日期：2020 年 6 月 20 日）。

但馬上又有更多的「稻米」根據新的劇情分享出自己的考據分析，甚至直接以自己的分析結果為框架進行同人續寫，如三品不良和 type\_oemga 以對《沙海》世界的分析為基礎，創作了科幻同人《觀棋不語》，在稻米群體內外影響都較大。有趣的是，在《盜墓筆記八》中作者南派三叔的確修補了暖和狐狸提出的一些漏洞，說明作者可能受到了考據貼的影響，而小說情節走向和知名考據者預測不一致，或許是作者為了保持新意和懸念有意為之。如此，作者和讀者就在設置懸念和推理的過程中形成了競賽關係，前者盡力讓小說走向不落俗套、難以預測；而後者則努力從小說中尋找蛛絲馬跡，以猜中作者整體佈局為樂。

在更傳統的作者讀者關係框架中、在紙質媒體上閱讀小說（也包括《盜墓筆記》），並以小說的虛構性為閱讀前提的讀者或許不容易理解如此絞盡腦汁地對小說片段進行考據的意義。因為小說畢竟是「假的」，裡面的世界無論多麼精緻，都是作者為了娛樂消遣，至多是為了以隱喻的方式表達某種現實關注而編造出來的——當然是想怎麼編造就怎麼編造。讀者如果當真，則不免「幼稚」、「孩子氣」。這種懷疑不無道理，故事的确是人為編造的，考據的盡頭也的確沒有真理。從這點上說，偵探小說、科幻小說的讀者，尤其是不僅自己閱讀，還在粉絲社群中花費時間煞有介事地討論的網路小說的讀者，都是幼稚的。不過，他們絕大多數並不真的相信長白山深處有一扇青銅門、這個世界上有禁婆、血屍和汪藏海的陰謀，他們只是選擇相信作者是以「較真」的態度對待這份虛構的娛樂性文本；同時自己也選擇嚴肅地對待這份作品——不是為了真相，而是為了獲得運用邏輯能力、理解力和更廣泛的智力的快感。在這個過程中，讀者既感受到作者的創造力，也感受到了自己的。

## (二) 走心：共同成長，一起燃燒

「相信」意味著讀者要投入精力考證，也意味著讀者在「燒腦」的同時必然「走了心」——投入了情感。當然，智力活動和情感活動本身就很難切割，而恐怖小說也先天就要求讀者「走心」。如前文所述，恐怖小說的快感機制很大一部分是發起情動，調動消極情感並通過閱讀的安全距離、抒情的審美體驗、自我挑戰的成就感和一系列激素調節機制將其轉化為積極情感。在這種基本的情感投入之上，長期關注、和作者相互陪伴的「稻米」中間，形成了更深厚而複雜的情感結構。

前文說過，《盜墓筆記》是一個典型的成長主題故事，這是最容易引起共鳴、讓讀者產生陪伴感甚至代入感的主題之一。在漫長的連載過程中，讀者看著主人公從不起眼的「路人甲」、優柔寡斷的添頭和毫無實際經驗的狗頭軍師，經歷種種磨難，蛻變為有勇有謀而令人扼腕的悲情英雄，所感受到的或許有對弱者的憐憫、對強者的欣羨、對蒙難者的同情，往往還有同樣作為平凡者，對他的蛻變之路的感同身受。不僅是主角，小說中的每個人都在不斷成長。雖然和主人公不同，他們中的大多數出場時已經是傳奇人物，但隨著小說推進，讀者會看到他們的軟弱、猶豫、幼稚，也會看到他們在變化：十五年中，秀秀長大了，從身負家傳絕技但涉世未深的毛丫頭，變成了能孤身詐降深入敵後的戰士；小花也長大了，從心高氣傲、憤世嫉俗到有點做作的「小九爺」，變成了作風更實際也更有人情味的解雨臣；按照小說設定大約出生於清末的張起靈也「長大」了，這個離群寡言、心裡除了任務空無一物的「工具人」，逐漸找回了被剝奪的凡人的喜怒哀樂；胖子老了——在漫長的時間



線中，「衰老」這個在崇拜青春的網路文學中很少出現的主題越來越頻繁地出現在《盜墓筆記》中——他不再靈活敏捷、不再無所不能，但這讓他作為幾乎唯一一個真正的局外人，為朋友而非自己戰鬥到最後的俠肝義膽更令人動容。

這些成長和變化，很多自然是作者有意設計的，然而《盜墓筆記》系列的人物從扁平到立體、從漫畫化到平實，讀者分明也可以看出作者自身的成長。仍舊以吳邪為例，最早將他引向盜墓生涯的是少年心性的好奇和好強，他表現好奇的方式也和大部分流行作品中的少年區別不大。經過十幾年刀頭舔血的生涯，在 2015 年主線故事的結局《十年》中，作者安排這個歷盡滄桑的人物放棄了他的好奇心，不再去追問終極、不再去探索未知，帶著僥倖全身而退的張起靈和胖子隱居福建小村。其時，作者剛剛走出疾病陰影複出，倍感世態炎涼，內心疲憊將作品也染上了中年氣。或許從他當時移情的視角看，約翰·克裡斯朵夫式的「浪子回頭」已經是曾經的少年最好的結果。他在小說中承認，吳邪老了，讀者也感受到三十九歲的吳邪的確老了。

然而 2016 年，人生已經重有了起色、忙於嘗試新事物的南派三叔在為粉絲寫作新年「賀歲篇」時，借年已不惑的吳邪之口說：

十年時間，我所能堅持下來的所有，都因為有一個心中的念想、我的好奇心、我的好勝心、我的承諾。這會讓我的生命更有意思。

我不是在村裡逃避什麼，就如胖子在消化一切的痛苦，我必須學會消化我過去的一切，而不是對一切無感。所以，在村子裡是我的選擇，就算不是在村子裡，我也可以自己決定我的進退。

我走完了一個輪回，從毛頭小子，變成了現在這個樣子。接下來的一步是什麼，當我什麼都懂得了，什麼都瞭解了之後，我會重新變回當年的那個天真無邪麼？有可能麼？

是可以的，因為人是螺旋上升的動物，我意識到自己回到了原地，只是在橫向座標上。縱向上，我的高度已經發生了變化。我已經可以用當年的態度去對待所有人，而不會受到傷害。我可以信任別人，同時保護自己。<sup>35</sup>

從看山不是山，到看山又是山，成長的不僅是認清黑暗終於又超越黑暗、在漸老的身體中喚醒心靈的年輕的吳邪，還有作者、更有每一個長期關注，從少年到中年的讀者。在共同成長的過程中，很多讀者都曾從虛擬的人物、也從真實的作者的頑強生活中汲取能量。例如，《豆瓣》網友\_燼動情地寫道：「記得《夏至未至》裡有這樣一句話‘那個男孩，教會我成長，那個女孩，教會我愛。’而我想對三叔說，成長和愛，都是《盜墓筆記》教會我的。」<sup>36</sup> 允亟說，邪字中的牙是野獸攻擊的犬齒，「就算沒有了小哥，沒有了潘子，沒有了三叔，他仍舊不能倒下，因為他還有很長的一段路要走，他的反擊，才剛剛開始。他的天真，終究會蛻變成鋒利的犬齒。」<sup>37</sup> 文字背後的讀者有的還年輕，還不能真正理解成長的「螺旋」，但

<sup>35</sup> 南派三叔：《2016 賀歲篇——釣王》最終章，《微信公眾號·南派三叔盜墓筆記》：[https://mp.weixin.qq.com/s/dvyBD\\_dEMiNGQbvNjStfA](https://mp.weixin.qq.com/s/dvyBD_dEMiNGQbvNjStfA)（瀏覽日期：2020年6月20日）。

<sup>36</sup> \_燼：《關於吳邪》，《豆瓣讀書》：<http://book.douban.com/review/5916956/>（瀏覽日期：2020年6月20日）。

<sup>37</sup> 允亟：〈《盜墓筆記》系列中名字取得最好的十二人〉，《百度貼吧》：<http://tieba.baidu.com/p/3020342110?share=9105>（瀏覽日期：2020年6月20日）。

不可否認，《盜墓筆記》的成長歷程已經成為他們自己成長經驗的重要部分，對於他們未來經歷「螺旋」的方式產生了潛移默化的影響。

這種感受體現在同人創作中，使成長也成為了大部分同人創作的前景主題。同人小說一般來說是對原作進行補充、擴充或再創作，滿足未能被作者實現的願望，而《盜墓筆記》似乎永無完結之日的狀態和速寫的風格讓它成為了一部不斷呼喚同人創作的「開源」作品：它提供一個開放的寬大框架，讓寫手可以在未完之處自由發揮，創造不同的敘事方向。對於研究者而言，這種同人創作可以被視為一面放大鏡，同人作者用「YY」（意淫）的方式和其他讀者分享小說中最觸動自己的部分。大量同人作者延續小說的第一人稱視角，有意無意地將自己的主觀心理帶入到主人公的喋血生涯中，去想像他的恐懼、掙扎和希望，一方面借南派三叔搭建的世界框架暫時超越自己平淡的日常生活，在文字中過一把快意恩仇的癮；更重要的是，他們要用自己的筆和作者、也和其他讀者商榷：對於吳邪，怎樣算成長；對於自己，怎樣算成長；成長要付出哪些代價，收穫何種果實？

隨著小說原作對這一問題的不斷追問，創作時間越晚、所銜接的情節越靠後的同人小說，也越來越在意這個問題。有代表性的早期同人作品，如夜藤的《毒》、眯眯眼別鬧的《如戲》，走的是擴充感情線的言情化改編這條大眾道路；而後期的作品則更掘進一層，如線性木頭的《通天盛宴》，結局落在「命運」上：能抗爭時不認命，無法把握的部分才能泰然接受。迷野的《去日苦多》的結尾，吳邪走出了武裝自己也隔絕世界的麻木、自負和瘋狂。《戰骨》更是在數年之前就以自己的方式到達了「螺旋上升」：

我以為過不去的很多事情，當我現在塵埃落定，靠在廚房裡回想的時候，全是精彩。在和死亡面對面的時候，我的血是滾燙的，我並不後悔當年跟三叔下的第一次鬥。它開啟了一個完全不同的人生，創造了一個新的吳邪……長白山，張家戰骨在雪峰底慢慢腐朽。浩瀚的宇宙中，什麼才是永恆？我想這世上，不朽的，永遠不是生命。<sup>38</sup>

除去成長，如果還有第二個詞形容《盜墓筆記》的主題，必定是友誼。這是小說凸顯在前臺的唯一情感。作者一方面極力渲染世道兇惡、「比鬼神更可怕的是人心」，另一方面卻近乎誇張地將同生共死的友情作為小說堅不可摧的基石。小說中吳邪、王胖子和張起靈這組「鐵三角」超越了《鬼吹燈》中胡八一、王凱旋和 Shirley 楊的版本，成為網路小說中幾乎知名度最高的友情組合。有趣並且對《盜墓筆記》的走紅很重要的是，儘管作者一再強調吳邪和張起靈之間只是深摯的患難友誼，但受到 21 世紀風靡網路的耽美潮流影響，兩人還是「被」成為腐向（著重描寫同性之間戀情的）同人小說的絕對寵兒。小說中最重要的「CP」<sup>39</sup>「瓶邪」（綽號悶油瓶的張起靈和吳邪）多年來蟬聯多種「最受歡迎的耽美 CP」評選榜首；另一對「黑花」（黑瞎子和綽號小花的解雨臣）則時常位居第二。只要經常流覽社交媒體，即便不瞭解小說的人也會看到以這些人物關係為題材進行的繪畫、歌曲創作。有些幽默的是，讀者的堅持逐漸影響了作者的創作，後者會在小說中為 CP 人物增加互動。而影

<sup>38</sup> 線性木頭：《戰骨》第十二章，《百度貼吧》：<https://tieba.baidu.com/p/1438201039?pv=1>（瀏覽日期：2020 年 6 月 20 日）。

<sup>39</sup> CP：coupling 的縮寫，來自於日本 ACGN 文化，指作品中有戀愛關係的同人配對。

視改編則在市場資本的驅動下賣力販賣「耽美」元素——畢竟電影水準無論多糟糕，只要拍出了讀者腦海中的深情眼神，就能收穫過億票房。

耽美文化為何風行，文化研究學界已經從女性主義戀愛觀覺醒、日本流行文化影響、多元性別觀念逐漸被接受、網路資本推動等很多層面進行過分析。<sup>40</sup> 如果超越耽美自我定義的愛情屬性，我們還可以意識到，這種將男性同性友誼處理為愛情的敘事，<sup>41</sup> 也反映了當代人體認友誼的一種方式。二十世紀之前，在以男性為主體的文學世界中，中外文學對於友情的表現都比較豐富，如《三國演義》中的「桃園三結義」、大仲馬筆下的「達達尼央和三個火槍手」、馬克·吐溫創造的「湯姆·索亞和哈克貝利·費恩」等。然而隨著資本主義現代性的推進，原子家庭作為生產和生活單位日益重要，男性、也包括剛剛進入讀者群體的女性日益寄希望於愛情——這種「私密」、「浪漫」、「直達靈魂」的感情以及與其相伴的婚姻關係來進行「大寫的人」的自我完善。<sup>42</sup> 於是，愛情逐漸成為各類小說維繫核心人物關係的唯一粘合劑，擠佔了包括友誼在內的各種感情的位置，讓讀者形成了「小說中主人公一定有愛情」的思維慣

---

<sup>40</sup> 如蕭映萱：〈「女性向」網路文學的性別實驗——以耽美小說為例〉，《中國現代文學研究叢刊》，第8期（2016年8月），頁39-46；陳旭光：〈「受眾為王」時代的電影新變觀察〉，《當代電影》，第12期（2015年12月），頁4-11；劉凌杉、公媛：〈原耽小說傳播中的粉絲經濟研究〉，《新媒體研究》，第11期（2019年6月），頁85-89等。

<sup>41</sup> 金園園：《從男性同性社交理論看日本耽美同人的創作動機》（北京：北京第二外國語學院日語語言文學碩士論文，2016年），頁23。

<sup>42</sup> Alyssa Schneebaum, "All in the family: Patriarchy, capitalism, and love", *GEXcelWork in Progress Report IX* (2011). p. 71.

性。而在飛速現代化的現實生活中，一邊「朋友」、「愛人」的修辭都如通貨膨脹般增長，另一邊真正敢於標榜重利輕義乃至兩肋插刀的友誼日益減少，連「愛情」神話也逐漸顯露其世俗本質。現代性對於理性、客觀、精確、進取的追求正在逐漸驅逐愛情、友情和其他強烈的情感。一個可為佐證的現象是，2010 年代，「真情實感」成為娛樂業明星粉絲群體「飯圈」成員的口頭禪。他們一邊頻頻表白自己對偶像是「真情實感」，一邊互相告誡「明星都是資本運作，追星切忌真情實感」。很明顯，「飯圈女孩」實際上已經意識到了商業社會對感情的侵蝕，漫天「真情實感」口號的背後隱藏著情感的貧瘠。

在這一背景下，被情感匱乏的現實環境圍繞、對友情敘事已經逐漸陌生的讀者，似乎很難理解小說中的人物為什麼會相互無保留信任、無條件支持；很難理解貌似看破紅塵的黑道掮客黑瞎子在雙目失明、生命垂危時對高中生蘇萬說的話：「你首先為自己負責，再為他人負責，還是先為他人負責，再為自己負責，兩者順序的不同，會給你帶來檔次完全不同的夥伴和完全不同的人生軌跡……你現在還沒有交到足夠好的朋友，你遇到了你就知道，這個世界上有些人，你願意放棄自己的一切去成全他。」<sup>43</sup> 這段話的字面指向很明顯是友情，但大部分讀者都認為黑瞎子是在表露自己對解雨臣的愛情。「願意放棄自己的一切去成全他」，這友誼的濃度太過匪夷所思，只有轉換為更為熟悉的愛情才能「合法」地理解。

更進一步說，「瓶邪」、「黑花」的粉絲乃至很多耽美同人的作者、讀者所設想的平等、自由、同生共死的同性愛情，和友情只

---

<sup>43</sup> 南派三叔：《沙海》第 3 部第 26 章〈不同的人生〉，《盜墓筆記》網：<http://www.daomubiji.org/sha-hai>（瀏覽日期：2020 年 6 月 20 日）。

是濃度上的區別。「愛情」這一人類歷史中被反復建構的神話，本就沒有什麼「本來」面目。同人圈將友情吸納為愛情，一是因為友情自身的話語已經結構性缺失，同時也是因為愛情想像自身狹窄，需要友情的補充。在《盜墓筆記》的同人創作達到高峰的二十一世紀初期，之後女性向網路文學勾勒出來的多種愛情模式還沒有出現。文學中愛情敘事的主流是言情小說中唯美、富有童話色彩、命中註定，但同時存在著不平等的權力關係、限制在兩人之間、和社會脫節的關係模式。耽美向的同人改寫將非言情小說中人物在熱血奮鬥中形成的並肩戰鬥的友誼轉化為愛情，實際上是將友情的資源填充進了業已式微的「革命加戀愛」愛情模式，賦予後者新的生命力，<sup>44</sup>將愛情和更激動人心的宏大敘事、更堅實的社會關係融合，以此拯救在「通貨膨脹」式的濫用中逐漸失去信用的現代愛情神話。

將友情轉化為愛情的耽美 CP 配對，是《盜墓筆記》和 ACGN 文化、粉絲文化結合在一起的連結點。後兩者在二十一世紀的中文互聯網中逐漸從亞文化變成了主流，也將《盜墓筆記》這個小眾類型中的作品推向了更廣闊的讀者群。很多讀者是通過知名 CP 聽說的《盜墓筆記》，而《盜墓筆記》的讀者也有很多通過耽美改編瞭解了 ACGN 文化。這種互動產生了大量的同人作品，幾乎所有同人小說（無論其核心主旨是什麼）都具有耽美元素。

除了被流行文化理解為愛情的主角間友誼，小說的次要人物也通過他們在各自的軌道中搭建起的情感關係相互連接為一個整體。這個整體具有被公共想像進行過審美化處理的黑社會團體的顯著特徵：重義輕生的亡命之徒、擬家庭化的親密關係、絕對的信任、出

---

<sup>44</sup> 鄭熙青：〈當代網路同人寫作中的革命敘事——以《偽裝者》和《悲慘世界》同人為例〉，《文藝理論與批評》，第 6 期（2019 年 11 月），頁 18-30。

色的默契和協作能力、「人人為我、我為人人」的獻身精神，以及一個提供認同和歸屬感，值得為之獻身的團體——儘管危險、非法，但在人人呼喚穩定認同關係的原子化社會，的確有很強的魅力。這種團結、默契的集體關係也是粉絲文化、尤其是動漫粉絲的興奮點。《排球女將》、《變形金剛》、《聖鬥士星矢》、《網球王子》、《哈利·波特》、《火影忍者》、《復仇者聯盟》……這些作，之所以會成為一代代人心中的經典，很大程度上是因為它們表現的團隊間的友愛、責任和互助令人血脈賁張。在偏愛此類題材的日本，如今還有專門的類別「熱血漫」來歸類這種動漫作品。對小說而言，在《盜墓筆記》開始連載的年代，文學對「熱血」的表現和對友誼的表現一樣相對較少。嚴肅文學從「現實主義／浪漫主義」進入「先鋒派」時，已經對高歌猛進式的情節模式失去了興趣。不僅是因為平鋪直敘的浪漫和樂觀缺少層次和內涵，還因為世紀末的人們對宏大敘事充滿懷疑，對集體目標持保留態度。而通俗文學不僅在類似的心理結構下更偏愛個人英雄，還因為「熱血」故事需要刻畫豐滿的群像，對於小說的篇幅和功力要求較高，「吃力不討好」。《盜墓筆記》，前面已經提到，既學習了動漫的人物套路，也從傳統世情小說以及師出同門的《鬼吹燈》中學習了各種「俗世奇人」的塑造方法。在足夠長的篇幅中，用通俗演義的常見手法，把人物小傳編織進整體情節，塑造出臉譜化，但是鮮明、有張力的一系列「隊友」形象：少年當家、心狠手辣但仍舊愛玩愛美會唱戲的「小花」解雨臣；舉止浮誇、表面玩世不恭、見錢眼開，實際重諾輕生死的捐客黑瞎子；身世孤苦飄零而重情重義的「小張哥」張海鹽；作為沒有過人本領的普通醫生，沉著應對生死搏鬥的梁灣……這些設定交織在一起，使得人物之間的互動和人物自己的行為充滿戲劇張



力，為再創作提供了豐富的素材。

在種種因素影響下，《盜墓筆記》的同人一度充斥互聯網，很多在《起點》、《晉江》、《磨鐵》等網路平臺上付費連載。小說之外，同人歌曲中也不乏佳作，如焰 31 填詞，著名網路音樂人音訊怪物演唱的《假面》、Finale 填詞，音訊怪物演唱的《不朽》、無比填詞，祝賀演唱的《一期一會》、血戰到底創作、沉煙演唱的《沙海》、賀鑫和無比創作，河圖演唱的《三日靜寂》等……此外著名的同人作品還包括銀狐之殤、觸月、kagalin、花酒清明等畫手的同人畫；禽獸組、304 等社團的 cosplay 作品，實難枚舉。值得一提的是，絕大部分同人作品都沒有經過版權方授權，很多同人歌曲還是根據現成曲調重新編曲填詞的，這體現了粉絲文化的「挪用」、「盜獵」的特點。<sup>45</sup> 不過，和詹金斯描繪的情況略有差異的是，作者和同人之間原則上互相理解、尊重、互不干涉。<sup>46</sup> 南派三叔之後，很多網路作家也採取了類似的態度，大家都意識到網路小說已經不僅是個人作品，也不僅是「作者已死」後的讀者作品，而成為了作者和讀者共同創造的文化現象。書評、考據、同人作品都傾注了讀者對於小說的情感和思考，這些文本與原作一道，構成了《盜墓筆記》龐大而不斷擴充的再闡釋體系，也勾勒出網路小說時代的獨特風景線。南派三叔說，「稻米」是「稻米」的粉絲。他們之間的互動超出了文學的範疇，也不僅僅是商業籌碼，還是一種圍繞著小說產生的網路生活方式。

<sup>45</sup> 詳參 Henry Jenkins, *Textual poachers: Television fans and participatory culture*.

<sup>46</sup> 南派三叔：《寫給腐女的長信》，《新浪微博·南派三叔》：<https://weibo.com/npss>（瀏覽日期：2020年6月20日）。

## 四、盜墓小說的末路

分析《盜墓筆記》成為「現象」的歷程必然引向一個問題：如果說這部小說本身吸取了眾多類型的成功經驗，又和 ACGN 文化、粉絲文化產生契合而成為現象級作品，為什麼這種經驗未被繼承和發展？《鬼吹燈》和《盜墓筆記》為盜墓類型小說打下的基礎不可謂不厚，然而在「文化熱」仍舊風頭未減、粉絲文化更是如日中天的 2010-2020 年代，盜墓小說為何後繼無人？

筆者認為，理由可以從作品自身的特異性和小說所處的整個社會文化環境中尋找，並且這些理由也同樣構成了《盜墓筆記》自身流行的更深層次原因。

### （一）難以複製的個性氣質

並非《盜墓筆記》的所有經驗都可以被複製，這部小說的精妙之處有些被讀者感性地欣賞，但尚未理性地進行過歸納；有些對於大部分盜墓類型作者而言複製難度過大；而有些只能帶來一次性的震驚體驗，並不適合作為類型的範本。

大部分仿寫者對於《盜墓筆記》的理解都限於類型：恐怖；題材：盜墓；素材：神話傳說和地方風俗。在此基礎上，他們有時將「盜墓」拓展為捉鬼或辟邪，相應地加入一些民間信仰乃至都市傳說元素，連綴成篇。寫一個這樣的奇譚，用遊戲裡「打怪做任務」的方式串聯成長篇並不難——早期的一些同人小說的確就試圖融合盜墓元素和系統流，把一次次歷險變為一個個任務。近年來，日漸式微的

恐怖類型和系統流的融合更加常見，如《我有一座恐怖屋》、《地獄公寓》等。然而此類作品很少具有《盜墓筆記》的「志怪」精髓，充其量就是傳統的短篇恐怖小說集的變種。<sup>47</sup>

筆者已經在本文第二部分初步介紹了小說主要涉及的兩種恐怖類型：「哥特恐怖」和「志怪恐怖」，在此將進一步展開小說與兩者的關係。就整個類型而言，哥特恐怖和志怪恐怖都曾經在文學史中扮演過積極革新的角色，兩者並無高下之分——沒有志怪恐怖就沒有幻想文學；沒有哥特恐怖則現代西方小說「novel」是否存在都成問題。<sup>48</sup>然而在當代的藝術作品中，哥特恐怖在創作量上占絕對優勢，而在自我複製中喪失了反思意識和創新精神，一直固守最初的意識形態底色，思想、趣味和形式實際上已經逐漸走向了保守、封閉乃至枯竭。

前文提到，哥特恐怖興起於十八世紀中葉，其敘事核心是惡魔侵入平常人生活或平常人誤入惡魔巢穴，敘事動力是這個平常人拼盡全力逃出魔掌，最終回到陽光下平靜幸福的日常生活，整體呈現光明（平衡）——黑暗（失衡）——光明（平衡）的環形結構。誠如齊澤克所言，恐怖類型總是反映其創造者和消費者的現實焦慮，而哥特恐怖對應的現實焦慮就是十八世紀剛剛崛起的中產階

---

<sup>47</sup> 系統流和恐怖小說的融合的確值得在這裡說明，於是加以補充。但它是否是一種新趨勢值得商榷。在天涯論壇蓮蓬鬼話興盛時期，尚無「系統流」的說法，但很多恐怖小說已經使用了類似的設定（捉鬼做任務、惡鬼屋、陰氣等等），我認為最直接的原因是恐怖小說難以寫成長篇，尤其難以兼顧鋪陳懸念和讓讀者不會棄坑之間的矛盾。在 2000 年代的長篇之後，系統流的恐怖小說實際上是退回了原先的寫長如短狀態。

<sup>48</sup> 相關內容可參考筆者在知道人文平臺開設的《狄更斯〈雙城記〉精讀》系列課程。

級對於自身尚不穩固的飄搖地位的擔憂、對如何保全薄貲微產的焦慮。<sup>49</sup> 他們一邊害怕正在破落，但仍舊手眼通天而心懷怨毒的貴族的迫害；一邊擔心不滿既定秩序、仇視既得利益者的工農大眾的暴動。中產階級脆弱的安樂生活在這兩者之間搖搖欲墜，其心態在同期吸納哥特敘事模式和美學元素，但整體上更偏於寫實的小說，如艾米莉·勃朗特的《呼嘯山莊》、狄更斯的《荒涼山莊》、尤其是《雙城記》等作品中顯露無疑。概括地說，哥特恐怖的現實內核是安定生活受到威脅的不確定性。如果拋開哥特的字面意義所包含的具體歷史語境——十八至十九世紀工業革命的歐洲，則很多其他文化語境下的恐怖作品都有類似的機制，它們最明顯的共同特點是明確的現實焦慮導致的鬼怪的高度擬人化：吸血鬼、僵屍、幽靈、惡魔修士/修女、木乃伊、異教神、傀儡娃娃等……他們代表著各式各樣的被視為現實威脅的「他者」：貴族、群氓、外國人、被殖民者、宗教勢力等，其作惡方式也是高度人格化的殺戮。

同樣是因為現實焦慮，哥特恐怖中存在著明顯的道德指向：鬼怪們不是 Carroll 所說的混沌、模糊之物，他們就是單純的邪惡。作者或者在作品的高潮借助驅魔的淨化力量對他們進行道德審判——「從地獄裡來的回到地獄裡去！」，或者以惡魔為因果律武器對惡人進行道德審判。很多哥特式作品中，最重要的反派不是惡魔，而是將靈魂出賣給惡魔的哥特式惡人（villain）。他們貪婪、邪惡、好色、亂倫……最後註定要在地獄的小紅門後被永恆的火焰焚燒。總而言之，哥特恐怖是指向現實焦慮、高度人類中心主義的。人們

---

<sup>49</sup> Jerrold E.Hogle, "The Gothic ghost of the counterfeit and the progress of abjection." *A new Companion to the Gothic* (Malden, MA: Blackwell Ltd: 2012). pp. 496-509.

經常說「恐懼來自未知」，但哥特恐怖的物件其實是邪惡，或者至多說是個體命運中的未知。目前國內外針對恐怖類型小說／電影的大部分研究針對的其實都是哥特恐怖，因為它在恐怖作品中的確佔據主導地位。例如，二十至二十一世紀流行的大部分恐怖電影都是哥特式的：東亞恐怖電影，以《貞子》、《咒怨》、《黑樓孤魂》、《繡花鞋》等為代表，主要借女鬼復仇故事表現封建社會的人性壓迫（尤其是性別壓迫）；東南亞恐怖電影如《死神的十字路口》、《惡魔的藝術》、《惡魔的請柬》等，一般是宣揚因果報應、進行道德勸誡；西班牙語恐怖電影《靈異孤兒院》、《媽媽》、《豺狼之家》等，時常是對歷史創傷的回訪或和解；而英語世界的恐怖電影，總體數量更龐大、子類型更多，但其主流是以廣受喜愛的溫子仁「招魂」宇宙系列為代表的，表現惡魔降臨平凡小鎮的，具有純正哥特血脈的一類影片。

「招魂」宇宙目前包括《招魂》、《安娜貝爾》、《潛伏》、《修女》幾個系列，和《盜墓筆記》一樣，是體系龐大、粉絲眾多的作品，但只要稍微涉獵就會發現兩者的風格、審美和情感調動完全不同。《招魂》中的魔鬼個個十惡不赦，以害人為己任，令人厭惡，《盜墓筆記》中的怪力亂神則很難說有人類的意識和目的性；前者涉及人物較少、情節簡單、衝突鮮明、正邪兩分，後者人物眾多、關係複雜，很難立刻分辨立場；前者主要發生在平凡的小鎮上中產階級的客廳裡，後者一般發生在人煙稀少的山川湖泊之間；前者的敘事目標非常明確：幹掉惡鬼，回歸幸福生活，而後者的目標不斷變化，到最後如作者所承認，探索的過程本身已經成為了目標……如果說以個別作品進行對比有巧合之嫌，二十一世紀播放量領先的大部分恐怖作品如《無名女屍》、《小丑回魂》、《德州電鋸殺人狂》、

《十三號星期五》、《猛鬼街》、《黑暗中講述的恐怖故事》等……都可以放置進「招魂」宇宙的模式，只不過有時惡鬼以殺人狂形式出現、中產階級家庭換為一群高中生。

兩類作品鮮明的差異性，很大一部分是哥特恐怖和志怪恐怖的區別。志怪恐怖是關於怪異和未知的恐怖類型，「志」「怪」——記錄未知的行為本身，與人類意識到自身知識的邊界，並繼而感到恐懼、焦慮、好奇有關。知與未知的範疇、對未知者的想像根據時代，也根據想像者背後的知識型有關。

當代世界範圍內最著名的志怪恐怖作品應為洛夫克拉夫特創作，以《克蘇魯的呼喚》、《瘋狂山脈》為代表的克蘇魯神話（Cthulhu Mythos）體系。大部分含有志怪元素的流行作品，如《異形》、《迷霧》、《普羅米修士》、《降臨》、《湮滅》、《星之彩》、《林中小屋》等都受到克蘇魯神話的影響。不過這些作品的效果很少達到克蘇魯神話自身的高度：持續挑戰人類的知識框架，直到撼動理智的基礎。以《瘋狂山脈》為例，到南極科考的科學家們先是在「萬古死寂」的凍土大陸中發現豐富密集的生物痕跡，然後看到「猶如世界邊緣的高牆」、高度遠超喜馬拉雅山的山脈，隨後找到同時具有植物和動物形態特徵的古生物樣本，繼而在山脈背後發現了古生物修建的與人類建築迥異的龐大城市和古生物的活體，最後目睹了導致上述生物瀕臨滅絕的人造物種「修格斯」像一列地鐵一樣賓士過隧道。作者在第一人稱敘事中反復強調這些生物「無法形容」，他們的語言不能用人類發音表示，他們的空間概念和人類截然不同……都是在提醒人類知識的局限、人類意識的片面。在小說最後，人物的理智被另一個文明的景象粉碎，在瘋狂中不斷尖叫重

複異類的語言：「Tekeli-li! Tekeli-li!」<sup>50</sup>。

克蘇魯神話塑造恐怖物件的方式更符合 Carroll 的理論，也代表了一類作品的風格。這些作品的恐怖之處不在於邪惡，而在於其中超出認知的存在本身挑戰了讀者或觀眾的世界觀。克蘇魯神話和《盜墓筆記》一樣，表現了一個主動求知，最後衝破了整個知識體系的過程。獲得新發現的人物永遠無法回到陽光下單純的生活中，因為世界的深度在他們眼中已然發生了變化。不難發現，這個主題其實是志怪恐怖與更為讀者所熟悉的科幻大類共用的。兩者當然是不同的類型，粗略地說，恐怖類型以消遣為主要目的，科幻類型會更在意作品想像的科學基礎，部分作者還會利用作品進行嚴肅的科學或科學倫理討論。然而，兩個類型之間本就有著歷史淵源——公認的最早的科幻小說，瑪麗·雪萊的《弗蘭肯斯坦》，就是在拜倫提議的一次「恐怖故事」大賽中完成的。很多作品處於科幻和恐怖之間的模糊地帶——「科幻恐怖」之中，克蘇魯其實也屬於此類。

暫時忽略藝術水準而僅就其母題而言，這些科幻恐怖，或更廣泛的志怪恐怖，其實講的都是科幻經典《2001 太空漫遊》的故事——探索者經過了認識維度的上升而獲得新生。人物或許興奮、或許恐懼、或許茫然，但作者和讀者都對他的探索歷程充滿了期待。《盜墓筆記》對待未知事物的態度正是如此：震驚之後，想要一探究竟，瞭解背後規律和聯繫。因為基本風格的一致，《盜墓筆記》很容易進行科幻改編，《觀棋不語》幾乎未對原作設定進行任何變動就改寫成了科幻。而《盜墓筆記》自身也在後期進行了一些科幻嘗試，以寓言的方式體現在《沙海》時期的《牧羊人》、《蛇王國》、

---

<sup>50</sup> 霍華德·菲力浦·洛夫克拉夫特：《克蘇魯神話》（重慶：重慶大學出版社，2017年），頁386。

《黃昏草》幾章中。

這幾章被認為暗示了「終極」的實質以及張起靈家族的工作對於終極的意義。興奮的讀者們一擁而上，物理學、哲學齊上陣，試圖將小說的世界觀拉出水面。比如讀者 here 利用一系列原理類似雙縫干涉實驗的設計圖將「黃昏草」寓言還原為物理表述，並猜測「終極」就是可以觀測到不同量子疊加態的「草」的位置。<sup>51</sup> 而鬼眼紅二爺解讀《蛇王國》時則祭出了超弦理論，認為「終極」改變了超弦的振動頻率，並隨機展開平行空間，因此處於量子疊加態的蛇同時消失在了環境的視野和記憶中<sup>52</sup>。

當然，小說中出現的這些科幻元素對於科幻類型來說並不算多麼高超，仍舊遵循著「遇事不決，量子力學」的套路。然而，根據觀察到的世界邊緣的混沌、駁雜去拓寬對世界及其規律的認識，在恐怖小說中非常少見。考慮到《盜墓筆記》其他方面的容量已經非常巨大，這一手筆則更為難得——認識這個包含人類和異類的世界，並回過頭來從這個世界的體系中重新認識人類的位置，而非殺死異類，原路返回從前的世界，這是志怪恐怖和科幻的共同點，見微知著地體現出超越人類中心主義和執迷於人類中心主義的區別。

回過頭來看，《鬼吹燈》和《盜墓筆記》這些比較優秀的盜墓小說，都避免頻繁用哥特式的、高度類人的「鬼」來敷衍讀者。《盜墓筆記》只在第一部《七星魯王宮》中出現過一次真正意義上的鬼；《鬼吹燈》中也只出現了一次考古隊員葉亦心的鬼魂、一次尋求幫

<sup>51</sup> here：〈《藏海花》黃昏草的一個空間科學的解釋〉，《新浪微博·here》：[http://blog.sina.com.cn/s/blog\\_a819ff180101287b.html](http://blog.sina.com.cn/s/blog_a819ff180101287b.html)（瀏覽日期：2020年6月20日）。

<sup>52</sup> 鬼眼紅二爺：〈看了三叔微信才發現了終極是什麼〉，《百度貼吧》：<http://tieba.baidu.com/p/2872945389>（瀏覽日期：2020年6月20日）。



助的殉葬童男女的鬼魂。<sup>53</sup> 而其他大部分盜墓小說勾勒未知事物的方式停留在了《盜墓筆記》第一部的階段——用鬼製造衝突，然後用高人克制鬼，小說中只有亂哄哄你方唱罷我登場的鬼魂，沒有完整的情節線。用鬼驅動情節的寫法並非不能產生傑出的作品，《聊齋志異》已經珠玉在前。但是，《聊齋》一方面以短篇四兩撥千斤，另一方面不是用鬼來放大社會焦慮，而是用鬼進行辛辣、尖銳的社會批判，這一點是絕大部分作品難以企及的。大部分小說僅僅是在講「鬼故事」、宣揚因果報應，其眼光不僅沒有超越人類中心，對於人類社會的反映也是膚淺的。

問題是，雖然《盜墓筆記》走出了戰勝膚淺的道路，但盜墓小說繼續沿著這條道路，讓志怪恐怖發揮出科幻水準仍舊很困難，恐怖小說自身的類型限定本身就為這種嘗試設置了障礙。

與科幻不同，恐怖小說的設定相對自由，不同作品之間既少共同的物質基礎、邏輯基礎，也鮮有機器人三大定律這種約定俗成的共識，在世界觀層面可供共用的元素很有限。大多數作家需要以一己之力進行完整的世界觀建構——這並非易事，「遍地是坑」的《盜墓筆記》在目前也遠未成功，而讀者對這一早期網文神作的寬容很難延續到更新的作品中。兩難之處在於，如果恐怖作者共用了世界觀體系，則和網路文學中以九州大陸為代表的玄幻和奇幻類型沒有本質區別。哥特恐怖中如吸血鬼故事，已經共用了基本設定（如吸血鬼害怕陽光、大蒜、木楔等）。對惡魔的提前瞭解不會減少讀者面對惡魔追殺的恐懼，反而會幫讀者更迅速地指認其邪惡、調動恐

---

<sup>53</sup> 很多讀者認為對審查的規避可以解釋鬼的稀少，然而就現實情況看，影視化改編中鬼被保留下來了，通過審查的最大障礙不是盜墓過程中遇到的超自然事物，而是「盜墓」這一非法題材本身。

怖情緒。然而志怪恐怖的恐怖之處本身就來自於未知事物及其導致的對既有認知體系的懷疑。如果混沌之物被納入了體系，則未知、恐懼、好奇乃至志怪恐怖的美學基礎都將不復存在。比如，雖然克蘇魯神話令人震悚，但仿照克蘇魯神話設定創作的一系列衍生小說則很難達到同樣效果，往往只會引起粉絲社群的一片尖叫：「又見克總！克總好帥！」同理，在《盜墓筆記》的世界觀基礎上疊床架屋，讓小說中的怪物返場表演，也不會帶來理想效果。

總體而言，「懷疑」的感情有利於個別佳作的出現，然而很難在商業化的類型小說中作為經驗複製——畢竟成為潮流的懷疑本身就是一種確信。如果說對既定知識體系的審視讓志怪小說難以互相借鑒，形成穩定的世界觀；《盜墓筆記》本身將懷疑和審視從自然界延伸到人類世界的歷程，則讓它自身獲得深度的方式背離了大眾口味。

前文提到，小說的主旨之一是「比鬼神更可怕的是人心」，這句話很容易被理解為憤世嫉俗的怨懟之詞：世道黑暗，人心隔肚皮。僅就這一層而言，很多宣揚個人奮鬥的升級「爽文」都抵達了這種憤世嫉俗。和現實中融合新自由主義和社會進化論意識形態的奮鬥觀一樣，升級文對世道黑暗開出的藥方是個人奮鬥，所謂「我命由我不由天」，主人公一路開掛，讀者仿佛也因此將黑暗拋在腦後、踩在腳下。

可是，《盜墓筆記》無級可升，主導包括網文在內的當代文學的進步衝動在小說中不甚明顯，僅體現在人物的心智成長中。吳邪的戰鬥是絕路上的抵抗，不是陽關道上的競爭，他的憤世嫉俗浸透了絕望。並非巧合，作者南派三叔前期著重描寫的吳三省、張起靈、潘子和稍後《老九門》時期的張啟山、二月紅、吳老狗、霍仙姑等

人都是用理智壓抑情感、忍辱負重的人物；而後期最受他青眼的黑瞎子、小張哥、黎簇，則是用佯狂擺脫他人控制，同時支撐自己每日掙扎的「困獸猶鬥」型人物。同樣，主人公吳邪隨著小說推進，也從懵懂變為理性克制，然後變為「理智的瘋子、清醒的神經病」。在《沙海》中，作者一再重複：只有徹底失控——對自己失去控制，才能真正擺脫他人的控制。這種意識讓小說的後半部分蒙上了壓抑、絕望的色彩，道出了「人生於網羅之中」的濃厚悲劇性。

這種悲劇性和盜墓的主題、懸疑的情節設置以及恐怖小說的整體美學風格若合符節，增強了文本的力度。但很顯然，「絕望」不是能夠反復出現在流行文學中的情感，它既無法被小說的喜劇結局吸收，也沒有被成長主題容納，它是敘事的冗餘、小說中回蕩的幽靈，是作者個人真正的情感底色。

在2015年主線情節完結後，南派三叔沒有了「大結局」的壓力，開始慢慢在文字中將絕望消化為色調更柔和的憂傷，這一時期，很多作品都有「人生寓言」的色彩。最典型的一例是2020年開始連載的新作《千面》。《千面》是《盜墓筆記》主線故事的旁枝，但作者塑造得最精彩的不是人物，而是小說所志之「怪」：「長神仙」。長神仙本是普通農村青年，因為腦中進入異物，獲得了用超自然方法治病，以及共情病人的喜怒哀樂的能力。他被奉為活神仙，甚至成為當地經濟支柱，而治病的代價是他越來越高，長到六米，幾乎失去人形。三十歲時，長神仙的能力從「度人生」變為「度人死」，他因此成為村裡人的眼中釘。厭倦了人生的長神仙決定通過醫學實驗自殺，手術知情同意書和手術錄影記錄了這個怪物的遺言：

……在這段時間裡，我通過救治病人，感知了人間無數的人生，我似乎也融入了他們的人生裡。以此我活了無數次，所

以我不害怕死亡。

我希望我能在這些感受中，發掘一些少有痛苦的人生，很多人都想讓我們相信，人生是苦樂參半的，然而，沒有，人生中其實真正的快樂很少，有很多人會反駁我，但我來告訴你我感受的結果，你們的人生，大部分是痛苦。

我可以救治他們的身體，讓他們活下去，但我知道，他們的痛苦不會消失。

.....

我後來明白了，上天並沒有讓我失去治療別人的能力，它只是，給了我可以治癒痛苦的最終的能力。

死亡。

我感受了那麼多人的人生，我找不到任何一段人生，沒有謊言，背叛，沒有自尋來的煩惱，沒有別人強加的恐懼。

.....

我也曾經想過，我三十歲之後，要不要仍舊用我的能力，幫他們永遠去結束那些煩惱，從痛苦中解放出來。但我想了很久，我明白了。

你們不配。

我累了，我最後要去看一看我的內在，到底是什麼讓我成了這樣的我，我太敏感了，世間的一切我都能感受到，這讓我太累了。你們應該為我感到高興，如果我在手術中離開，我將永遠休息，不再疲累。<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> 南派三叔：《千面》第 40 章，《微信公眾號·南派三叔盜墓筆記》：<https://mp.weixin.qq.com/s/0AWHdUih8PR-ULVuYgdK1g>（瀏覽日期：2020 年 6 月 20 日）。

長神仙疲倦地結束了自己的生命，他是《盜墓筆記》系列中第一個開口說出自己內心的「怪」，但他不是擬人的哥特鬼怪，他的一半是人類無法理解的超自然存在，另一半仍舊是一個普通人。在某種程度上，《盜墓筆記》也是如此：它不是用鬼怪故事重寫的人世焦慮，它的一半是光怪陸離的超認知世界，飛揚在空中；一半是沉淪掙扎的人類世界，深陷於泥土，小說在這兩者之間的拉扯或許是作品最獨特的魅力。但這種魅力的來源不是創作技巧，而是作者個人的生命體驗，可以分享，難以複製。更何況，進入第二個十年的 21 世紀不再是一個可以容納疲倦的時代，長神仙的故事是南派三叔放在讀者盤中的一粒橄欖，然而大部分人，只想品嚐蜜糖。

## （二）驅逐鬼氣的「正能量」時代

說到時代與《盜墓筆記》及盜墓類型的關係，絕大部分研究者都會首先想到日益收緊的影視出版審查對盜墓類型發展的限制。這也的確是最直接可感的一重外在因素。

對書籍的出版審查一向相對寬鬆，在 2000-2005 年之間，針對恐怖題材的阻力幾乎可以忽略。2005 年之後，隨著恐怖文學的走俏，有關部門開始以「毒害青少年」、「宣揚封建迷信、暴力色情」等理由向出版業施壓。<sup>55</sup> 恐怖小說出版開始受限。但受到利潤誘惑，各地審查力度不同，至多改換頭面，恐怖文學還是可以付梓。

然而，在網路時代，帶動創作的首要力量不是商業出版，而是

---

<sup>55</sup> 朱磊、張賀、黃增瑞：〈6月13日，全國「掃黃打非」辦公佈查繳《死亡筆記》的戰果，但該書暢銷引發的思考遠未結束〉，《人民日報》（2007年6月14日）；李景瑞：〈給恐怖小說降降溫〉，《人民日報》（2007年11月8日）。

影視改編。網路小說的影視改編如果成功，收效可謂一箭雙雕：既為創作、出版、發行方帶來數十倍的利潤，又為其類型吸引更多讀者，形成利益的良性迴圈。然而，影視改編對於恐怖以及盜墓題材的限制要比印刷出版嚴格得多。

「盜墓」毫無疑問屬於違法犯罪活動，一般涉及違法犯罪題材的影視劇本，按刑偵／涉案歸類處理，需要由公安部門進行重點審查，之後再移交廣電總局。可是盜墓顯然不屬於刑偵類型，公權力部門在其中若非缺席，形象也不會特別偉岸。這就讓它成了資方手中的燙山芋。在審查條件尚為寬鬆的 2015 年，第一部盜墓題材的影視作品《盜墓筆記·七星魯王宮》網劇為了規避審查，將主題變更為保護文物（劇名也險些改為《護寶筆記》），人物在墓中看到的任何東西都要「上交國家」。這一尷尬情節一度成為著名互聯網段子。之後，政策逐漸收緊，2019 年，影視行業對於審查標準已經形成大致共識：不得拍攝靈異恐怖、封建迷信、民國、黑幫題材；可以因冒險和考古不慎進入墓穴，但不得拍攝違法盜墓故事。此外，編劇領域還流傳著一些審查細則，如後來廣為人知的「建國之後不許成精」、怪力亂神只能以搞笑形式呈現、男女主人公、男女二號不能與違法活動有關等，可謂全方位、無死角地堵住了盜墓題材的影視改編。<sup>56</sup> 如果說《鬼吹燈》和《盜墓筆記》改編必然帶來的巨大收益還能說服資方冒險一搏，其他作品則幾乎不可能再被考慮，無疑打擊了作者的積極性。

雪上加霜的是，在《起點中文網》，盜墓類網文所在的靈異恐

---

<sup>56</sup> 參見南風：〈解讀影視劇內容審查規定，2019 年，什麼能拍什麼不能拍？〉，《搜狐》：[https://www.sohu.com/a/338225033\\_693625](https://www.sohu.com/a/338225033_693625)（瀏覽日期：2020 年 6 月 20 日）。

怖大類逐漸遭到清理，2019年7月，靈異恐怖頻道終於消失。部分簽約作者遷移到懸疑頻道，但作品仍有很高概率被鎖（禁止訪問）。身為作者，小說不僅無緣銀幕、無法出版，甚至不能與讀者見面，必然失去了創作動力，類型的死亡也就只是時間問題了。

審查確實對盜墓類型有重大影響，但如果僅僅將類型的衰亡歸罪於外部壓力的限制，也有失公允。前文已經提到，在禁令收緊之前，盜墓小說的創作、傳播和閱讀已經開始走下坡路，整個恐怖大類的命運也相似。論及兩者關係，我們既可以說2010年代盜墓是與恐怖大類同歸於盡，也可以說是2000年代恐怖大類的風靡成就了盜墓。

在二十世紀，中文恐怖作品雖然一直存在，但地位比較邊緣。以少數幾例現象級的恐怖電影：《霧都茫茫》（1980）、《黑樓孤魂》（1989）、《毒吻》（1992）為例，它們都具有典型的哥特恐怖特徵，現實的時代色彩濃厚，文革創傷尤其居於前臺醒目位置。層層審查、經費和技術條件對於拍攝恐怖影片都是限制因素，不過1990年代逐漸放開的出版業中已經有了恐怖文學的影子。<sup>57</sup>

2000年代初，從地上、地下管道引進的外國恐怖電影以及翻譯出版的愛倫·坡、愛葛莎·克利斯蒂和斯蒂芬·金的小說培養了大陸讀者對於恐怖作品的審美和閱讀興趣，使商業化轉型中的各大出版社開始主動促進中文恐怖文學的創作。2000年，第一部「新概念」恐怖小說《臉》出版，2001年的「733恐怖系列叢書」、「男生女生（金版）」、2003年的「鬼話連篇」系列緊隨其後。同時，互聯

---

<sup>57</sup> Li Zeng, "Horror returns to Chinese cinema: An aesthetic of restraint and the space of horror." *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* 51 (2009), pp.1-12.

網上，天涯社區推出「蓮蓬鬼話」板塊，專門用於連載恐怖小說，其上湧現出眾多知名作者，如鬼谷女、莊秦、大袖遮天等。2005年，中國長安出版社的「膽小鬼中外恐怖系列」每期據說發行超過十萬冊，此外還有「美杜莎書系」、「蔡駿心理懸疑小說」等多個系列。2005年末，新浪網舉辦了「十大最受歡迎恐怖小說家」評選，引起讀者熱烈反響，2005年也被稱為大陸「恐怖小說元年」。2006年，恐怖小說的熱潮繼續推進，《鬼吹燈》和《盜墓筆記》均在這年開始連載並迅速飆紅。

恐怖小說的熱度背後當然有商業出版利益的支撐。蓮蓬鬼話的主持人蓮蓬說：「恐怖文學不是最紅的，卻是市場最穩定的，基本上不會讓書商賠錢」。<sup>58</sup> 恐怖文學策劃人興安的名言「生活好了，恐怖就來了」<sup>59</sup>，表面上是說生活水準提高後人們會謀求刺激，其實也是說，生活水準更高後人們能負擔得起娛樂性閱讀。恐怖文學三十年前在美國的興起也有類似原因：經濟騰飛、歐洲移民大量湧入並躋身中產階級，他們增長的閱讀需要成就了恐怖文學。

不過，僅是商業原因還不能完全解釋，為什麼走紅的是恐怖類型？我們仍需在社會心態層面進行挖掘。2000年代恐怖文學的黃金時期中，流行的大部分作品都屬於哥特恐怖，以城市生活為背景。我們若以史為鑒，則不難發現：這些作品興起的背景和字面意義上的哥特小說異曲同工——城市中產階級興起，但地位尚不牢固，因而感到危機。2000年代，真正意義上的中產階級剛剛在中國形成，

---

<sup>58</sup> 鄒勇：〈恐怖小說紅極一時，文學進入裝神弄鬼時代〉，《廣州日報》（2007年3月1日）。

<sup>59</sup> 興安：〈恐怖小說在中國〉，《南方文壇》，第3期（2007年5月），頁39-42。



其力量十分薄弱，並僅限於經濟領域。<sup>60</sup> 加上剛剛過去的經濟震盪和下崗潮，中產階級普遍感到生活面臨潛在威脅。實際上，根據世界價值觀調查（World Value Survey）的資料，中國受調查者表示自己生活「非常幸福」的比例在 1990-2000 年間從 28% 降到了 12%，而安全感的流失是受訪者所述幸福度下降的主要原因之一。<sup>61</sup>

調查結果說明，比起「生活好了，恐怖就來了」，更完整的表述應該是：生活好了，但隨時擔心失去，於是恐怖就來了。這種心態是孕育哥特恐怖的溫床，大部分作品也的確浸透哥特風格：丁天的《臉》中，無辜少女一個個毀容或失蹤；蔡駿《貓眼》中老宅周圍頻發命案，外來女青年捲入其中；《夜半笛聲》裡，魔笛的聲音帶走各家的孩童；鬼古女夫婦的《碎臉》則講述了文革遺毒對 20 世紀醫學院學生們的傷害——這個文本的資訊再明確不過：「曾經摧毀生活的恐怖，還會捲土重來嗎？」總而言之，在《鬼吹燈》和《盜墓筆記》之前，恐怖類型被哥特風格和都市題材主宰。誠然《鬼吹燈》和《盜墓筆記》帶領讀者走出了哥特恐怖的審美局限，走向了更廣闊的天地；但必須承認，哥特恐怖培養的類型閱讀習慣是讀者們能欣賞這兩部小說的前提條件。

既然恐怖背後是城市中產階級的焦慮和不安，為什麼他們還要通過閱讀重複這種焦慮？對恐怖小說的情節稍作整理我們就會發現，基本上所有的恐怖小說在結尾都會真相大白、水落石出：沉冤者得雪、無辜者得救、作惡者得罰，所謂善有善報、惡有惡報。因

---

<sup>60</sup> 李培林、張翼：〈中國中產階級的規模、認同和社會態度〉，《社會》，第 2 期（2008 年 3 月），頁 1-19。

<sup>61</sup> Hilke Brockmann et al, "The China puzzle: Falling happiness in a rising economy", *Journal of Happiness Studies* 10.4 (2009), pp.387-405.

此，閱讀恐怖作品不僅不會加劇焦慮，甚至還會獲得藝術性的、虛擬的撫慰——無論過程多麼緊張糾結，讀者知道，最後問題一定會獲得解決。而實際上，正如《招魂》宇宙中的所有電影最後一幕都是晴天，恐怖作品也一定會滿足讀者的期待，帶給他們歷經波瀾終於平安的快感。

恐怖小說的一頭是一切尚未發生的明晰，另一頭是一切塵埃落定的晴朗。游離在兩者之間，從憂慮渡引向安樂的敘事過程中，恐怖小說製造出一個流動的中間地段，一個包含不確定性、邀請探詢和思索的灰色地帶。以最著名的哥特恐怖模式「櫃中骷髏」（a skeleton in the cupboard）為代表，恐怖小說中最道貌岸然的人物時常是設局者，而外表可怕的女鬼則經常是受害人，東亞的恐怖作品中這種模式尤其常見。於是，恐怖敘事的完成需要經歷一個重申黑白，甚至顛倒黑白的過程。即是說，儘管恐怖小說的結局是閉合、確定的，但過程是不確定的；儘管大部分作品都帶有道德含義，但讀者並不能自始至終站在道德安全區，他需要不斷進行判斷。同時，在恐怖小說營造的複雜、晦暗、善惡不分明的環境中，人物自身的行為更會遭遇道德考驗，這一點上恐怖、諜戰、黑幫小說情況類似。

回到《盜墓筆記》，小說中這些過著見不得人的雙重地下生活，沉淪於社會價值最底層，像蟲豸一樣不免被碾亡的亡命徒，時常需要在極端的條件下將價值殘酷地反復比較和衡量。作者借此進行謹慎的探討：「以強凌弱是不義，以弱抗強一定是正義嗎？」、「生命的價值能否比較，可以犧牲少數人拯救更多人嗎？」、「自由還是生命，是否有權利替別人做出選擇？」……吳邪的每個選擇都做得無比痛苦，每個選擇都讓他更仇恨「把別人的性命放到天平上」的自己。最後，他的選擇是「有些人

做一些小惡，是因為他知道，如果他離開了，這些小惡都可能變為真正的大惡。」<sup>62</sup> 他的選擇一定對嗎？不一定，雖然他贏得了賭局，但他從未逃脫自責，而被他利用的黎簇也沒有選擇原諒他。

但是，這個討論還是有意義的，相比於理想化的道德、完美的標準，這種掙扎、曖昧、模糊的道德困境才更反映出現代人生活的常態。恐怖類型文學中經常出現一個意象「twilight zone」（黃昏區域），指陰陽交界、模糊不清的地帶。某種程度上，恐怖文學就是這種「twilight zone」。正如以此命名的經典恐懼劇集《陰陽魔界》從頭到尾都在挑戰人類社會常理，「用一種極端的環境，激發我們對冷戰，宗教，美，死亡，理智，現實，虛幻等等的討論」；<sup>63</sup> 恐怖文學，因其幻想性、戲劇性、對善與惡、生與死、純潔和邪惡的執迷，不僅可以在人類知識的模糊、混沌之處創造異想世界，還可以在人類倫理的模糊、混沌之處發掘道德底層。

挖掘這一泥濘的底層、注視這一灰色的地帶，讓商業化的恐怖類型文學能夠超越單純的懲惡揚善的道德速食，或叛逆越軌的廉價快感，在人類世界的邊緣向人類提供啟示。

不幸的是，很多人已經意識到，這一灰色地帶、這一探詢和討論的空間正在逐漸消失。2000 年代這一空間能夠存留，其背後是社會震盪、規則變換下的道德重審。焦慮不安的「跨世紀的新一代」們既難從逐漸瓦解的宏大敘事中找到值得依賴的價值，亦無法在逐漸圍攏的新自由主義叢林中發現全新準則。懷疑或許不是這個時代首要的情緒，但必定是這個時代的氣質可以容納的情緒。對知

---

<sup>62</sup> 南派三叔：《沙海》第 1 部第 18 章〈另一個吳邪〉。

<sup>63</sup> brief\_candle：《特別的驚悚感》，《豆瓣電影》：<https://movie.douban.com/review/3321615/>（瀏覽日期：2020 年 6 月 20 日）。

識結構、價值體系的懷疑讓人們在情感上親近模糊邊界甚至跨越邊界的恐怖文學，讓人們願意跨出並沒有很舒適的情感舒適區，去體驗恐怖的悲喜激蕩。然而，隨著經濟發展，社會的政治和意識形態領域也逐漸固化。同時，在文明衝突的自證預言推進下，「地緣政治」日益劍拔弩張，新冷戰的威脅逐漸浮現。其後果之一，是中國的現代化追求重新顯露激進色彩，並體現出一種詹姆斯·斯各特意義上的極端現代化（High-modernist）色彩——要求認識、倫理、情感、行動等各方面的規範性，以及社會生活的高度秩序化、道德化、理性化。<sup>64</sup> 其後果之二，則是非此即彼的二元對立冷戰思維的浮現——熱愛和仇恨之間沒有懷疑和恐怖的位置，晦暗、模糊不再具有生產力，反而變得危險。

隨著二十一世紀進入第二個十年，文化產品的創造者、銷售者和消費者逐漸發現，作品在經過寫作技巧和思想深度的尺規衡量前，必須先被檢閱，是否足夠「正能量」<sup>65</sup> 具有「正能量」的作品光明、確定、樂觀、主人公無犯罪記錄、無道德瑕疵、對社會充滿信心、對敵人毫無同情。而「正能量」的反面，不是違規犯禁，而是曾經的模糊之處、灰色地帶，如今的「負能量」。負能量的具體所指無從把握，但它的命運卻非常明白：如果不能被整合為正能量，

---

<sup>64</sup> Rogier Creemers, “Cyber China: Upgrading propaganda, public opinion work and social management for the twenty-first century.” *Journal of Contemporary China* 26.103 (2017): 85-100; Susan Greenhalgh and Edwin A. Winckle, *Governing China's population: From Leninist to neoliberal biopolitics*. (Palo Alto: Stanford University Press, 2005).

<sup>65</sup> 中共中央網路安全和資訊化領導小組：〈網路繁榮需要正能量文藝作品〉，《網路傳播》，第 5 期（2016 年 5 月），頁 48。

就要被否決、抹除，因為二元對立的世界中沒有它的位置。<sup>66</sup>

在被動和主動的對「正能量」的不斷追求、對「負能量」的不斷摒斥中，整個社會群體至少在表面上向完美的道德理想、明確的理性認知、健康的生活方式靠攏，並對任何公開表露的瑕疵都報以批判的目光。在這個除了光明就是黑暗，並且人人熱愛光明、人人厭棄黑暗的時代；在這個崇拜確定性，但不能踏足光明和黑暗的界限的時代，不可能留有「twilight zone」，無論是哥特式還是志怪式的恐怖美學都很難生存。吳邪、張起靈、王胖子、老九門、終極、長神仙……他們身上的森然鬼氣正在被普照大地的「正能量」祛除，而他們自己也終將隨之煙消雲散。

頗為諷刺的是，南派三叔用以說明「終極」物理性質的寓言《黃昏草》，竟成了《盜墓筆記》、盜墓類型文學、恐怖文學、乃至整個晦暗世界的讖語，本文也將以此結束。

（黃昏帶來瘋狂，令人們畏懼）

於是，就有一個人說道：我們要去把這顆草砍了。

於是一群人勇敢地拔去了這棵草，結果，黃昏永遠就消失了。這個地方的人，從此再也沒有看到過黃昏，他們只有黑暗與白晝。<sup>67</sup>

---

<sup>66</sup> Zifeng Chen, and Clyde Yicheng Wang, “The Discipline of Happiness: The Foucauldian Use of the ‘Positive Energy’ Discourse in China’s Ideological Works.” *Journal of Current Chinese Affairs* (2020): 1868102619899409.

<sup>67</sup> 南派三叔：《藏海花》第1部第10章〈黃昏草〉，《盜墓筆記》網：<http://www.daomubiji.org/zang-hai-hua-1>（瀏覽日期：2020年6月20日）。

## 引用書目

### 一、專書 / 專書論文

1. 南派三叔：《盜墓筆記第五部：謎海歸巢》，上海：上海文化出版社，2011 年。
2. 約翰·費斯克，〈理解大眾文化〉，北京：中央編譯出版社，2006 年。
3. 霍華德·菲力浦·洛夫克拉夫特：《克蘇魯神話》，重慶：重慶大學出版社，2017 年。
4. Clive Bloom, *Gothic horror: a guide for students and readers*, New York: Macmillan International Higher Education, 1998.
5. Henry Jenkins, *Textual poachers: Television fans and participatory culture*, London: Routledge, 2012.
6. Jason Dittmer and Daniel Bos, *Popular culture, geopolitics, and identity*, Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2019.
7. Ken Gelder, *Popular fiction: The logics and practices of a literary field*, London: Routledge, 2004.
8. Noël Carroll, *The philosophy of horror: Or, paradoxes of the hear*, London: Routledge, 2003.
9. Susan Greenhalgh and Edwin A. Winckle, *Governing China's population: From Leninist to neoliberal biopolitics*, Palo Alto: Stanford University Press, 2005.

## 二、期刊論文

1. 中共中央網路安全和資訊化領導小組：〈網路繁榮需要正能量文藝作品〉，《網路傳播》，第5期，2016年5月，頁48。
2. 李培林、張翼：〈中國中產階級的規模、認同和社會態度〉，《社會》，第2期，2008年3月，頁1-19。
3. 李豔：〈恐怖——一個新的審美範疇〉，《河北學刊》，第1期，2011年1月，頁102-105。
4. 蕭映萱：〈「女性向」網路文學的性別實驗——以耽美小說為例〉，《中國現代文學研究叢刊》，第8期，2016年8月，頁39-46。
5. 邵燕君、周志雄、莊庸、趙斌：〈新媒體時代的文學形態——關於網路文學的對話〉，《名作欣賞》，第34期，2015年12月，頁83-91。
6. 陳旭光：〈「受眾為王」時代的電影新變觀察〉，《當代電影》，第12期，2015年12月，頁4-11。
7. 劉凌杉、公媛：〈原耽小說傳播中的粉絲經濟研究〉，《新媒體研究》，第11期，2019年6月，頁85-89。
8. 蔡騏：〈網路虛擬社群中的趣緣文化傳播〉，《新聞與傳播研究》，第21期，2014年9月，頁5-23。
9. 鄭熙青：〈當代網路同人寫作中的革命敘事——以《偽裝者》和《悲慘世界》同人為例〉，《文藝理論與批評》，第6期，2019年11月，頁18-30。
10. 興安：〈恐怖小說在中國〉，《南方文壇》，第3期，2007年5月，頁39-42。

11. Abigail De Kosnik, "Fandom as free labor." *Digital labor: The Internet as playground and factory* (2012), pp.98-111.
12. Alyssa Schneebaum, "All in the family: Patriarchy, capitalism, and love" , *GEXcel Work in Progress Report IX* (2011), p.71.
13. Anne Bartsch, J. D. Anderson, and N. Fisher Anderson, "Meta-emotion and genre-preference. What makes horror films and tear-jerkers enjoyable." *Narration and spectatorship in moving images* (2007), pp.124-135.
14. David Bawden and Lyn Robinson, "The dark side of information: overload, anxiety and other paradoxes and pathologies" *Journal of information science* 35.2 (2009, pp.180-191.
15. Hilke Brockmann et al, "The China puzzle: Falling happiness in a rising economy", *Journal of Happiness Studies* 10.4 (2009), pp.387-405.
16. Jerrold E.Hogle, "The Gothic ghost of the counterfeit and the progress of abjection." *A new Companion to the Gothic* (Malden, MA: Blackwell Ltd: 2012), pp.496-509.
17. Li Zeng, "Horror returns to Chinese cinema: An aesthetic of restraint and the space of horror." *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* 51 (2009), pp.1-12.
18. Rayna Denison, "Anime fandom and the liminal spaces between fan creativity and piracy" *International Journal of Cultural Studies* 14.5 (2011), pp.449-466.
19. Rogier Creemers, "Cyber China: Upgrading propaganda, public opinion work and social management for the twenty-first century."



*Journal of Contemporary China* 26.103 (2017), pp. 85-100.

20. Slavoj Žižek, *Looking Awry: An Introduction to Lacan through Popular Culture* (Cambridge, MA/London: The MIT Press, 1992), p.22.
21. Zifeng Chen, and Clyde Yicheng Wang, “The Discipline of Happiness: The Foucauldian Use of the ‘Positive Energy’ Discourse in China’s Ideological Works.” *Journal of Current Chinese Affairs* (2020): 1868102619899409.

### 三、學位論文

1. 金園園：《從男性同性社交理論看日本耽美同人的創作動機》，北京：北京第二外國語學院日語語言文學碩士論文，2016年。
2. 倪駿：《中國武俠電影的歷史與審美研究》，北京：中央戲劇學院戲劇戲曲學博士論文，2005年。
3. 陳子丰：《當代性的話語場——1980年代以來「傳統文化」想像的建構》，北京：北京大學中文系碩士論文，2020年。
4. 謝冰：《網路文學「超長篇」現象研究——基於馬萊茨克大眾傳播場模式》，桂林：廣西師範大學文學傳播學碩士，2017年。
5. 楊玲：《超女粉絲與當代大眾文化消費》，北京：首都師範大學文藝學系博士論文，2009年。

### 四、報章雜誌

1. 朱磊、張賀、黃增瑞：〈6月13日，全國「掃黃打非」辦公佈查繳《死亡筆記》的戰果，但該書暢銷引發的思考遠未結束〉，

- 《人民日報》，2007 年 6 月 14 日。
2. 鄒勇：〈恐怖小說紅極一時，文學進入裝神弄鬼時代〉，《廣州日報》，2007 年 3 月 1 日。
  3. 李景瑞：〈給恐怖小說降降溫〉，《人民日報》，2007 年 11 月 8 日。

## 五、網路資料

1. 《百度貼吧》：<https://tieba.baidu.com/>
2. 《豆瓣電影》：<https://movie.douban.com/>
3. 《豆瓣讀書》：<http://book.douban.com/>
4. 《盜墓筆記》網：<http://www.daomubiji.org/sha-hai>
5. 《微信公眾平臺》：<https://mp.weixin.qq.com/>
6. 《搜狐》：<https://www.sohu.com/>
7. 《新浪微博》：<https://weibo.com/>