

国研紀要151 (2018.2): 1-15

特集 国際シンポジウム「文化の記憶——虚構の力を考える」

〈論説〉

跨越记忆与想象的边界

——苏童的“小说地理”

张 学昕

摘要：苏童是一位天才或者说天生的小说家。他骨子里弥漫出写作小说所必需的种种自由的元素，这些充满活力的元素，在他的虚构世界里，不仅幻化为诡谲的想象，有气味、有温度的南方氤氲，而且还有肆意的传奇精魂，在他的文字间悠长而从容地回荡。他似乎可以在他的纸上王国自由出入，可以轻松地在不同的朝代或时期进行肆意穿越。一般地说，我们大多只知道苏童小说写得如此洒脱、漂亮，却很少用心探查它的来源及产生作品的条件等重要因素。我以为，这其中最重要的要素之一，就是苏童小说发生的地理脉络、空间维度，包含叙事背景和故事选择的发生地，及其自然形态、引力场、势态，水流、择向等等，虽然这些元素，在作品中时隐时现，貌似无意，但却纠缠着人物的性灵和定力，当然，这种贴切、别致的叙事背景和风貌，也是苏童叙事能长久保持其光泽、弹性和张力的重要因素之一。

因此，多年以来，他无论在想象的世界如何驰骋，却都难以超越宿命般的故乡、原乡情结和生命记忆。我们会看到，在他几百万字的叙述文本中，始终有一条与想象世界中故事发生的空间位移线索时而重叠，时而又交叉往复的“实线”，这条线丝丝缕缕地贯穿着苏童小说的所有时空，其间布满了人物活动的踪迹，激荡着有关人性、命运的生死歌哭，可以说这条路线所联动的时空维度，就是苏童写作的“小说人文地理”，构成一个作家想象的发源地和支撑点。这也是几乎所有中外优秀作家无法逾越和摆脱的小说地理坐标，它既是“精神地理学”“情感地理学”和“文化地理学”，也是饱含着写作所必需的基本愿望、冲动和生命力的自然起征点。而这些，都与作家的自传密切相关。作家库切说过：“所有的自传都是讲故事，所有的写作都是自传”。因此，可以说，尽管苏童的想象天马行空，汪洋恣肆，但永远也不会也没有离开过那条生命记忆中别梦依稀的故乡小街，这也是他写作的精神和心理发生学起点，是他的小说地形图，或者说，是他文学行旅的渊薮。这是苏童天性使然的自然选择。越是天才作家，他的精神原乡距离他虚构的世界越接近，他行走的边界就越自由和灵动。我深深地感到，苏童

的小说气象与“地理目光”是完全契合的。

—

我清楚地记得，1989年冬天，我第一次在《收获》杂志上读到《妻妾成群》的时候，曾经毫不犹豫地做出过这样的猜测和判断：一是，作者苏童一定是一位饱经沧桑的老者，这篇小说中对一个旧式家庭中男人和女人的纠缠，描述、演绎得十分老到和娴熟，故事、人物、小说中体现出的或感伤、或恬静、或沉郁、或唯美等种种意味，都充满了奇异而成熟的智慧感、平衡感、“暧昧感”，手笔古典，卓尔不凡，小说中有种不见策略的策略在里面；二是，这个同样充满飘浮感、古旧气息的故事发生在颓靡、幽深的宅院和巷道里，声色沉溺，鬼魅弥漫，而且，那一条条南方的街市与作者一定存在着神秘的身体和精神的关联，叙述的角度和口吻，分寸把握十分得当，或了无痕迹，或倏然作结。直到十年后的1998年，我与苏童在南京相见时，面对这位我的同龄人，我仍有恍若隔世、心存犹疑之感。这就是苏童吗？我很难把他与那些有关南方的老到而优雅的文字联系在一起。对此，许多人都与我同感。以至于长久以来，我都无法将26岁就写出成名作《妻妾成群》和《红粉》的苏童，与后来写了《刺青时代》、《城北地带》、《米》和《西瓜船》等大量杰出中、短篇小说的苏童看作是同一个苏童。

的确，熟悉苏童小说创作的人，没有人不惊异和叹服他创作初期的“早熟”。练达的文字，卓越的叙述才能，作品所呈现、渗透出的沧桑感，以及他持续性写作的洒脱姿态，甚至浓郁的抒情品质、精致优雅、从容不迫的气度，都是这一代作家中最为杰出的。说苏童是一位天才或者说天生的小说家，丝毫不为过。他骨子里弥漫出写作小说所必需的种种自由的元素，这些充满活力的元素，在他的虚构世界里，不仅幻化为诡谲的想象，有气味、有温度的南方氤氲，而且还有肆意的传奇精魂，在他的文字间悠长而从容地回荡。他似乎可以在他的纸上王国自由出入，可以轻松地在不同的朝代或时期进行肆意穿越。一般地说，我们大多只知道苏童小说写得如此洒脱、漂亮，却很少用心探查它的来源及产生作品的条件等重要因素。我以为，这其中最重要的要素之一，就是苏童小说发生的地理脉络、空间维度，包含叙事背景和故事选择的发生地，及其自然形态、引力场、势态，水流、择向等等，虽然这

些元素，在作品中时隐时现，貌似无意，但却纠缠着人物的性灵和定力，当然，这种贴切、别致的叙事背景和风貌，也是苏童叙事能长久保持其光泽、弹性和张力的重要因素之一。

因此，多年以来，他无论在想象的世界如何驰骋，却都难以超越宿命般的故乡、原乡情结。我们会看到，在他几百万字的叙述文本中，始终有一条与想象世界中故事发生的空间位移线索时而重叠，时而又交叉往复的“实线”，这条线丝丝缕缕地贯穿着苏童小说的所有时空，其间布满了人物活动的踪迹，激荡着有关人性、命运的生死歌哭，可以说这条路线所联动的时空维度，就是苏童写作的“小说人文地理”，构成一个作家想象的发源地和支撑点。这也是几乎所有中外优秀作家无法逾越和摆脱的小说地理坐标，它既是“精神地理学”“情感地理学”和“文化地理学”，也是饱含着写作所必需的基本愿望、冲动和生命力的自然起征点。而这些，都与作家的自传密切相关。作家库切说过：“所有的自传都是讲故事，所有的写作都是自传”⁽¹⁾。因此，可以说，尽管苏童的想象天马行空，汪洋恣肆，但永远也不会也没有离开过那条生命记忆中别梦依稀的故乡小街，这也是他写作的精神和心理发生学起点，是他的小说地形图，或者说，是他文学行旅的渊藪。这是苏童天性的自然选择。越是天才作家，他的精神原乡距离他虚构的世界越接近，他行走的边界就越自由和灵动。我深深地感到，苏童的小说气象与“地理目光”是完全契合的。关于此，可以拿出许多有说服力的例子。

王德威认为，苏童小说有两处主要地理标记：枫杨树村和香椿树街。前者是苏童想象的故乡，后者是其故乡父老移居落籍的所在，一处江南市镇的街道⁽²⁾。我感觉，王德威先生对苏童小说的思考线路，意图主要在苏童叙述的“城”与“乡”之间进行考量，以此追溯裹挟着家乡先人在历史的必然中往返、逃逸的更大的缘由。而我觉得，苏童在虚设“枫杨树乡村”的时候，尚未自觉地意识到这一系列的想象，在后来的写作格局中会与“香椿树街”“城北地带”“马桥镇”“油坊镇”构成无法割舍的血脉。虽然，地理学上的地形、地势、地脉、气候、气象、生态等等因素，对人的生理节律，天人合一、阴阳调和，直接构成重要影响，但它对一个作家的文本选择却是以另一种方式产生影响的。包括苏童小说对河流的青睐，对市镇或乡村的铺排和精神投入，

(1) 转引自王敬慧：《库切评传》，北京大学出版社，2010年版，第101页。

(2) 王德威：《当代小说二十家》，生活·读书·新知三联书店，2006年版，第111页。

都远远超出一般性小说背景预设的层面。有时，他从城市眺望乡村，有时他让人物从乡村逃亡到城市，这里面的经济、政治甚至战争因素，苏童常常伴装不知或是忽略不计，《飞越我的枫杨树故乡》、《一九三四年的逃亡》和《米》，可以视为苏童对“想象中的故乡”的一次次“逃亡”，这完全可以看做是苏童小说叙事上的一条地理虚线，但这条虚线，却直抵“逃亡者”子民的最终寄居地，后面的故事也由此展开，交叉重叠，繁衍不尽，从而构成苏童小说题材上的城乡两翼：世界两侧。“人们生活在世界的两侧，城市或者乡村，说到我自己，我的血脉在乡村这一侧，我的身体在城市那一侧”⁽³⁾。我们在苏童的大量作品中，充分而强烈地感受到了这两者的兼容和开放。

在这里，我并非要按图索骥般地“考据”“索引”苏童小说虚构的资源所在，但是，我想，一个作家写作的“出发地”和“回返地”，却一定是有着强烈和确切的精神依据和价值指向的。而且，这一个个体触发灵感的兴奋点，也就是他写作的发生，必然与他的早年经验息息相关，与他自己所生活的天然的环境相关。在阅读了他的几乎全部作品后，我看到并且更加清楚了他成为作家的必然性。我相信，写作，或者说，是虚构，绝不单单是一种风物志的烘托、呈现，在更大的程度上，更多的却是地脉、地气和地缘的扩张。这种地理环境与背景往往具有移动性和不确定性。其实，不确切性，似有还无，正是小说构思的魅力所在。作家在一个特定的时间和特定的地点拥有一个特别的故事，也是一种机缘。不期而遇就是缘分的沉淀。记忆在何时何地发酵，梦想在虚构的世界里成为了现实，都是作家和文字的双重宿命。这里面顽强地残存、蕴藉着不竭的原动力，加之作家的充盈的好奇心和叙事欲望，使他义无反顾地在想象中探秘可能有的或明亮的或幽暗的空间。在一定意义上，一个作家所选择的地缘背景和地理图标，一定也是他精神、心理坐标的有机构成，他在文本中想要或已经实现的艺术冲动，在这里生发、弥漫开来。无疑，这其中的人文意义和审美路径，决定了一个作家的文化气象和叙述风度。

纵观他二十余年来在小说世界里所营造出的生命根由，来龙去脉，他基本上没有离开“香椿树街”、“城北地带”。“我从小生长的这条街道后来常常出现在我的小说中，当然已被虚构成香椿树街了。街上的人和事物常常被收录在我的笔下，只是因为童年的记忆非常遥远却又非常清晰，从头拾起令我

(3) 苏童：《河流的秘密》，作家出版社，2009年8月版，第240页。

有一种别梦依稀的感觉”⁽⁴⁾。许多作家的写作都是从童年经验开始的,苏童也不例外。那么,从作家写作的角度考虑,一个作家作品的出世,一部或多部作品的艺术形态和叙述方向,除了取决于前面涉及的人生经历、生命体验、精神价值取向等文化因素之外,在具体的作品写作过程中,还会与这位作家所处的具体的人文、生态环境相关,甚或包括作家精神、心理世界中的理性和非理性、有序和无序,内在随机性和本体的全息性紧密相关,作家写作时所处的“位置”“方位”,都可能直接导致一部小说的生成或流失,成功或失败。也就是,作家写作时呈现出的物质性与精神性,他所想承载的情感天平,极有可能都要在地理学的意义上寻求、获得某种平衡和契合。而且,他对地理环境的依存和自身的生态感,也会直接关乎作品的美学形态和修辞策略。像《南方的堕落》、《舒家兄弟》、《妻妾成群》、《红粉》、《园艺》,不仅写出了时间跨度超过半个多世纪的地域性凸显的南方,而且,还让我们极其细腻地和真切地感受到一个充满氤氲气息的、湿乎乎的、诡谲的、有湿度有温度的颓靡的南方。能写出这样一个文学世界,既是对自己体温、气味和情绪的确证,也是挣脱地域局限在虚构世界试图创立小说这座建筑“穴眼”的固执选择。

刚刚开始构思并已经动笔写作《河岸》的时候,苏童恰好去德国访问。其中几万字是在那里完成的。回国后,竟然无论如何无法接驳上前面的叙述,只好废弃掉重来。这种情况如何解释呢?显然可能是“地气”接不上了。看来,一个作家的想象力和虚构,与他写作的环境和位置也是有密切关系的,虚构的才能和技术,到一定的时候就会因娴熟、练达而形成某种惯性,最终成了作家的法器。当然,这种法器的使用或运转也是有条件的,诸如个人写作环境和氛围,失去这些条件,可能就会丧失应有的活力。我无法知道苏童写作小说时,在更多的时候,是否真正能够突破理性和神秘主义的双重制约,进入一种更加自由的状态。即使是非理性的写作方向,也是对一个很自然的存在状态的呈现,它应该是一种比较真实的状态,一种朴素的东西。因为,只要沉浸在自由自在的写作状态里,经意或不经意,自觉或不自觉,都会体现出作家固有的天分来。

(4) 苏童:《河流的秘密》,作家出版社,2009年8月版,第77页。

二

我在描述苏童小说创作总体特征时，曾用“南方想象的诗学”界定苏童小说的地域性想象面貌，同时，也有意深入发掘童年生活的经验和记忆对苏童小说写作的重要影响。虽然，我无意去苏童的虚构世界里寻找其现实存在的“对应”经历和确切的地理依据，但一个作家在对世界和生命深入感知后自然生成的情结，必然在他的心理上形成某种“机制”，对写作产生各种暗示或指引。苏童有大量散文、随笔记叙他的童年生活旧事：《过去随谈》、《城北的桥》、《童年的一些事》、《三棵树》、《露天电影》。我们从中会感受到他那种强烈的怀旧、恋旧情绪。许多文字讲述中弥漫着浓郁的惆怅和感伤，更多的还有对过去生活、人物的珍惜、怜爱，其中也不乏大量在他后来小说中频频隐现的重要意象。我甚至猜测，他的许多小说都是从这些感伤、珍爱和意象中衍化而来，甚至都可能寻找到其中的必然联系，这也就在相当程度上决定了他小说的取材方向和想象源头。虽然，作家的写作出发点并非一定是现实及现实中的人，而是他的另一个自我，但这另一个自我却是现实与环境的精神投影。同时，文学起源于心灵，心灵是人的第二个自我，而这个自我，只能以精神的方式即关于情感、生命的艺术方式到达理想的存在的彼岸，重组往日生活的情境，一次次完成文字与世界、回忆与往事的双重认知。对于短篇小说《桑园留念》，苏童就曾多次表达对它的格外喜爱。这篇表现少年成长的小说，可以说浓缩了苏童少年时代的“街头”生活，可以说，它是苏童此后“香椿树街”系列小说的起点或“引子”。“街头”，一定是只有六七十年代出生的孩子才可能有的一个身体的、精神的和心理的活动空间，成为那个年代童年、少年“青春期”被“启蒙”的场所。这个小说中的“我”，后来就像影子一样飘荡、隐现在《沿铁路行走一公里》、《伤心的舞蹈》、《刺青时代》、《回力牌球鞋》、《游泳池》、《舒家兄弟》、《午后故事》、《西窗》、《独立纵队》等一大批作品中。若干小说的故事、人物、叙述语言包括氛围，构成了一个浑然一体的动态画面，给人以身临其境之感。即使其中有些作品的风格非常散文化，叙述仿佛是一段童年、少年记忆，或是一些散漫、惆怅、忧怨、平淡的思绪，但它表现出少年走进现实世界时的懵懂、冲动、敏感、孤独甚至不知所措。同时，小说还表现出他们成长途中与那个时代芜杂、零乱、荒唐的成人世界之间的隔膜和猜忌。苏童在他的随笔《城北的桥》和《南

方是什么》中反复提及、描摹的那个桥边茶馆，显然是他的著名中篇小说《南方的堕落》中“梅家茶馆”的原型。“在我从小生长的那条街道的北端有一家茶馆，茶馆一面枕河，一面傍桥，一面朝向大街，是一座古老的二层木楼，很长一段时间，我像一个善于取景的电影导演一样把它设置为所谓南方的标志物”⁽⁵⁾。虽然发生在那座两层老楼里的生死歌哭，爱恨情仇应该是苏童的虚构、想象和演绎，但小说中喜爱幻想的少年，也必定带有苏童自身的影像。那个桥边茶馆，一定是苏童心理、生理活动发生变化过程中，不可或缺的地理标记，它承载起的不仅仅是某种具有南方氛围的隐喻性，恐怕还流溢着南方柔腻、脆弱、虚幻和颓靡的宿命味道。《红桃Q》实际上就是苏童的亲身经历文学的文学记叙。“我”的形象明显意象化、朦胧化，在“香椿树街”这个虚拟的空间里踟躅和游荡，张扬着从“身体诉求”到“精神诉求”的主体萌动和向往。《刺青时代》中少年血的粘稠更是富于文学的意味，面对“少年血”在那样一个混乱无序的年代的流淌，苏童细腻而耐心地梳理出了它的曲折轨迹。苏童小说虽触及到“文革”的背景，但他并不以成人视角进入那个年代，其结果是以单纯的孩子的眼光，表现成人灾难生活中少年们些许充满阳光的岁月，这非常接近很多知青作家所描绘的对自己在“蹉跎岁月”中对青春的缅怀和留恋，在叙述上无意中构成了对当时主流、宏大叙事话语的某种反拨。由于苏童对少年生活体验的敏感与细腻，使他不经意间本然地走出了当时风靡的特定的“八十年代”的文化想象，他从不去附着任何具有理性色彩的启蒙话语，只有对存在本身的自由、姿态、欲望和人性的感知，小说的道德向度也处于中性的摇摆状态，绝少有某种意识形态的价值判断。因此，他小说中的地理空间的单纯，也避免了更复杂的文化压力的纠缠。

最初那些“香椿树街”少年小说的地点、背景、故事和人物，就有很强的“原生态”味道。而一九九六年以后写作的《古巴刀》、《水鬼》、《独立纵队》、《人民的鱼》、《白雪猪头》、《骑兵》、《点心》、《小舅理生》、《桥上的疯妈妈》等，已将“香椿树街”衍生、“预设”成他小说持续、恒久的叙述背景。回顾苏童近20年的小说写作，以“香椿树街”为背景的小说近于他创作总数的大半，可以看出，苏童特别喜欢、迷恋在这个背景下展开他的文学想象，淘洗他记忆中的生活铅华，不断地对记忆中的生活、感受进行再体验，并创

(5) 苏童：《河流的秘密》，作家出版社，2009年8月版，第137页。

造出新的有意味的世界图景。可以说，他以自己更加成熟的小说理念和心性感悟，重新照耀过去的生活。在一个新的艺术表现层面上，通过意象、意绪、场景、人物，超越传统的写实情境而达到对现实具象的张扬与超越。在这一组小说中，记忆和想象铸就的意象已经很少在小说中有明显外在的痕迹，过去的生活，当下的故事已存在于这一重要的地理“背景”之中，已溶进小说的灵魂之中。也就是说，苏童在以小说的方式整理世界、整理情感的时候，是格外注重叙事背景和地点选择的。他对自己的“约克纳帕塔法”是一种彻底地迷恋。他自己也意识到自己是一种近乎病态的“沦陷”其中，不能自拔。对此，苏童自己曾坦言：“‘香椿树街’和‘枫杨树乡’是我作品中两个地理标签，一个是为了回头看自己的影子，向自己索取故事；一个是为了仰望，为了前瞻，是向别人索取，向虚构和想象索取，其中流露出我对于创作空间的贪婪。一个作家如果有一张好‘邮票’，此生足矣，但是因为怀疑这邮票不够好，于是一张不够，还要第二张，第三张。但是我觉得花这么长时间去画一张邮票，不仅需要自己的耐心，信心，也要拖累别人，考验别人，等于你是在不停地告诉别人，等等，等等，我的邮票没画好呢。别人等不等是另外一个问题，别人收藏不收藏你的邮票又是一个问题，所以依我看，画邮票的写作生涯，其实是很危险的，不能因为福克纳先生画成功了，所有画邮票的就必然修得正果。一般来说，我不太愿意承认自己在画两张邮票，情愿承认自己脚踏两条船，这其实就是一种占有欲，扩张欲。我的短篇小说，从八十年代写到现在，已经面目全非，但是我有意识地保留了‘香椿树街’和‘枫杨树乡’这两个‘地名’，是有点机械的，本能的，似乎是一次次的自我灌溉，拾掇自己的园子，写一篇好的，可以忘了一篇不满意的，就像种一棵新的树去遮盖另一棵丑陋的枯树，我想让自己的园子有生机，还要好看，没有别的途径。其实不是我触及那两个地方就有灵感，是我一旦写得满意了，忍不住地要把故事强加在‘香椿树街’和‘枫杨树乡’头上”⁽⁶⁾。也许有人会问，一个作家怎么可能一辈子陷在“香椿树街”里头呢？你老陷在这里走不出一条街，算怎么回事？而我觉得根本无需担心这样的问题，苏童不是简单地“陷”在这里面的问题，而是“陷”得好不好的问题，是能否守住一条街，并且陷在这里究竟能写多少有价值的东西的问题。要写好这条街，对于苏童来说是

(6) 张学昕、苏童：《感受自己在小说世界里的目光》，载《当代作家评论》，2008年第6期。

一个非常大的命题，几乎是他的哲学问题。可以说，这两个虚拟的“地名”，其实更是苏童借以挥发他写作灵气的理想而默契的空间，是他最理想的“播种地”、“自留地”。在这里，早已不单单地是一个小说技术方面的问题，而是文学写作中自我精神的一次次纪实与虚构，它可能是小说写作的恍惚若梦，也可能是文字对世界进行从容表达，也是如何向更遥远的地方进发的自信问题。

实际上，他并非刻意地选择写作的题材、文学意境、童年视角，并持之以恒地以南方为书写背景和表现内容，而是他无法摆脱、挥之不去的文学“根脉”筑就了他小说南方建筑的基石、基调、体量、体式和风采。苏童有意无意间在无规律地丈量着他内心与故乡的距离。苏童同时代的作家余华，在谈到一个作家的写作与家乡存在什么样的关系时，坦然亦坦诚地说：“我只要写作，就是回家”“决定我今后生活道路和写作方向的主要因素，在海盐的时候已经完成了。接下去我所做的不过是些重温而已，当然是不断重新发现意义上的重温。我现在对给予我成长的故乡有着越来越强烈的感受，不管我写什么故事，里面所有的人物和所有的场景都不由自主地属于故乡”⁽⁷⁾。在这里，没有例外，苏童就是从南方、从自己出生、生长的城市、从故乡出发，开始他文学行旅的。

从这个意义上讲，《桑园留念》，作为标志着苏童小说的第一个具有地理学意义的起点，对苏童的小说写作具有特别的意义。以前，对于他为什么如此偏爱这个短篇小说，我曾有过仔细的揣摩。我感到，这篇小说似乎使苏童真正找到了写作的感觉和激情，在一定意义上。它也是其整个“香椿树街”小说的“发轫之作”，是后来许许多多小说的“引子”，它最早奠定了他后面这类小说的基调。可以说，从此，苏童就“陷”在了这条街里“不能自拔”。尽管后面的作品在技术上不断变化、“腾挪”，写得也愈发精致、飘逸和灵动，但这篇小说里所散发出的气息，叙述中可感可触的甚至有些粗糙的“毛面”，都弥散、灌注于后来的大量小说中，我们很难用诸如“惆怅”、“哀婉”、“古旧”或别的什么词句来描述此中的情境和氛围。现在，距这篇小说的写作时间已经过去20多年了，这篇《桑园留念》仍给苏童许许多多值得他继续“留念”的东西。

(7) 余华：《我能否相信自己》，人民日报出版社，1998年版，第251页。

即使是那篇以祖父辈老家“枫杨树乡”为想象依据的中篇小说《一九三四年的逃亡》，也饱含苏童在“城与乡”间寻找“枫杨树”人的精血之气以及传承方式的渴望和信念。所谓“家史”在时间和空间里继续发酵，城与乡，也在时间和空间的容器里，产生奇诡、微妙的相互作用和变化。历史是一种一再留下废墟的、极其紧张的人生的舞台，在时间里，一切都可能发生，而且是从秕糠考验和甄别麦粒的关键性时间。小说中，人的生活、存在在时间和空间的多个层面上同时展开，“逃亡”成为时间的一条主动脉，游弋在城乡这个界定模糊的地理边界。人性和欲望，在存在的历史现实中聚合起崩溃的时间碎片，支撑起审美主体意识到的存在、生活或精神结构。无疑，这是具有充分现代感的时间、空间观念，小说叙述结构的坚实质地，冲击了以往意识形态话语或某种既定文化秩序的规定，同时也拓展了具体的时间、空间之上的经验文化背景。我们可以把“一九三四年”视为作家拟设的一个时间容器，它承载着特定时空中人类特有的存在状态和存在经验，并且在回忆的空间平台上再次切进真实和存在，沉重与轻松、庄重与抒情、幻想与偏执，破碎的历史欲望，表达的障碍交织重叠。历史、故事，有关家族的猜想，在虚构的、想象的南方乡村和市镇衍化成文学的私语，扩张着事物的“人文地理学”内涵。

我更愿意将长篇小说《城北地带》视为苏童“香椿树街”系列的集大成。这部长篇小说，再次集合了一批生长在“香椿树街”的重要人物：红旗、小拐、达生、叙德、美琪、金兰、王德基、锦红等。与短篇小说在叙事长度上极大的压制人物精神层面的表现不同，长篇小说的文体优势显而易见。在这种更为“宽容”、“悠长”的结构里面，人物的欲望、精神乃至性格的形成历史都能够得以充分地展开。如果说，“香椿树街”短篇系列是一个个顺手可以打开的扇面，那么《城北地带》就是一幅需要细读的多层面的长卷画幅。这其中，少年们的青春影像在这个已经很“典型”的地理、生态面貌里，迭印出更复杂的色调，它早已不同于以往若干短篇小说那种不断的、零碎、片断式的素描和涂抹。这部长篇小说，我们显然不能简单地将其置放在所谓成长小说一类的主题范畴里，它在许多层面上有着更意味深长的内涵和诗意形态。也可以说，大不相同的叙述运作，迫使原本可能在短篇小说中独立简单的故事现出了纷杂的含义。小说以红旗“原始欲望”的宣泄即对少女美琪的性暴力牵引出少年们精神的浮躁、晦暗和内心的风暴。我们可以清楚地明晰

他们对父辈的效仿和继承，性、通奸、死亡、械斗、扭曲的人性、市井恩怨仍然成为叙述最为敏感的区域。而叙德和金兰的私奔，则暗喻出他们步入成人世界后无望的逃离。逃到哪里去呢？他们终究都无法离开城北，无法摆脱一个时代的精神宿命。城北，成了延展“香椿树街”空间地域的更复杂的所在，而且，在集合了数条街道的人群谱系的同时，这里也不再是苏童画地自限的藩篱。

在生活中，苏童是一个敏感而厚道的人，有时却又是一个十分粗心的人。这两种品质奇妙而矛盾地统一在一起。体现在生活中，也体现在文本里。而后者可能恰好成为小说的“空缺”，书画的“留白”。我这样讲，是因为我在与他的文本和人的相互比照阅读中，发现他许多未置可否的意识和无意识“盲点”，也就是作为一个作家的“朴拙”之气。这必然对写作构成重要影响。甚至，他潜意识中也许还具有一种懒惰的天性，当然这可能是所有人都程度不同具有的，但他似乎是有意识的，他感觉到“人的命运思考起来是有难度的，便搁置在一边，我竟思考起垃圾的命运来，有点搞笑”⁽⁸⁾。数十年来坚守一地，驾轻就熟，以自己成长的情境和“旧地”为参照系状写一个“空洞而幽微的所在”，这样，细心和粗心，对小说文本来讲，又不是特别重要。因为，有时，对于虚构的小说而言，真实并不十分重要，关键在于作家自己的推断是否合理或者圆满。

三

“我的南方在哪里呢？我对南方知道多少呢？”⁽⁹⁾，苏童经常会对自己发出这样的询问。短篇小说大师博尔赫斯有一篇小说，名字就叫《南方》，“谁都知道里瓦达维亚的那一侧就是南方”，在博尔赫斯的这篇小说里，南方是从一个地名开始延伸其意义的，而病病歪歪的主人公达尔曼与他手中的那本著名的《一千零一夜》与“南方”形成了一个孔武有力的三角关系。南方的意义在这里也许是一种处境的符号化的表达。我觉得，对于苏童来说，尽管他自己常常扪心自问，窃窃独语：“我对我经常描述的一条南方小街的了解到底有多深呢？我对它的固执的回忆是否能够随着时间的流逝触及南方的真

(8) 苏童：《河流的秘密》，作家出版社，2009年版，第157页。

(9) 苏童：《河流的秘密》，作家出版社，2009年版，第157页。

实部分呢？”但他的南方并非像他表述的那样讳莫如深。它有时可能是漂浮不定的河流，也可能是城北地带踏实、坚固的铁路路基或苍白的缺乏人情味的石子路面，一个破旧而牢固的世界，总是在他的记忆和推断中若隐若现，不断地成为一道道地缘特征清晰又模糊的风景，在苏童的叙述里简洁而生动，世俗而深刻，并且，它常常以一种莫名的力量或魅力打动我们。

那么，现在我们来阅读这篇《沿铁路行走一公里》。这也是苏童早期小说的代表作之一。我感觉，在这篇小说里，苏童最早给自己小说确定的一个地理方位，就是在这样一个特殊的环境：一个城市的边缘地带，一个经常发生意外事故的残酷区域，这里，火车用速度分割着城乡，那些从车窗内随意扔下的香烟壳、糖纸和啤酒瓶，同时也随之抛散下了来自远方的沉积，并制造出无数关于远方的、非逻辑的无尽遐想。王安忆非常欣赏这篇小说，给了它很特别的评价。她认为这篇小说体现了苏童小说更为优良的虚构特质，以及由此给我们带来的信赖感⁽¹⁰⁾。我相信，一位优秀作家面对另一位优秀作家的時候，都会有一种特别的、惊人的发现。

我感到，从写作短篇小说《沿铁路行走一公里》起，苏童似乎突然之间找到了叙述的方向。苏童选择的这个有“荒原感”的地理空间，他除了赋予人物基本而必要的动作，还逐渐加大作品整体的容量。“八月仍然是葵花向阳的季节，葵花在南方常常被种植在铁路两旁的路坡上，这些美丽的植物喜欢炙热的阳光”⁽¹¹⁾，死亡、病态、孤独和惆怅开始进入少年的视域，小说也开始更多地考虑人物的主观感觉，“主人公”的味道也渐渐弥漫出来。或许苏童当时还没有意识到，他笔下的主人公少年剑内心的孤寂、惆怅，对世界的渴望以及无法和现实达成默契的苦恼，难以名状的抑郁，这已不仅仅是成长的烦恼，更多是他所处生活世界的幽闭。作家让剑在一公里有限的长度里与存在、与世界进行对话，但在那种年代，他的内心、他的命运也只能和扳道工的那只笼中鸟一样，无法摆脱其被精神囚禁的悲凉处境。剑和铁路之间似有一种说不清的关系，但妹妹的死和扳道工老严的致命错误，并没有成为剑拒绝现代文明的心理障碍。剑对那列上海至哈尔滨列车的向往和猜想，倒是会很容易让我们把这篇小说与苏童那篇叫做《三棵树》的散文联系起来：“午后一点钟左右，从上海开往三棵树的列车来了，我看着车窗下方的那块

(10) 王安忆：《虚构》，载《东吴学术》2012年第1期。

(11) 苏童：《沿铁路行走一公里》，载《苏童文集·少年血》，江苏文艺出版社，1993年版。

白色的旅程标志牌：上海——三棵树，我看见车窗里那些陌生的处于高速行驶中的乘客，心中充满嫉妒和忧伤”。在我自己的少年记忆中，直到八十年代初，上海至哈尔滨的旅客列车的终点站始终是“三棵树”，而不是省会城市哈尔滨。我在这里无意考证苏童记忆与写作的某种奇异关系，但我们在剑身上所感受到的不仅是作家自身遭遇的某种压迫，而且使我们强烈体味到现实给内心带来的巨大的空虚或虚无感。“行走”、“鸟笼”的意象，与作为“一部简单而干脆的死亡机器”的铁路，它们之间也构成了一种有关存在的隐喻。生命个体的孤独感，笼罩着整个时代的空虚感，都在这篇小说中隐约呈现出来。这篇小说，将苏童的空间视域收缩、压缩到内心，完全可以用“逼仄”这个词，来形容城北“五线弄”一带这短短一公里的铁路路基，以及由此呈现出的少年剑在狭小地域里的惆怅、沉寂的心态与骚动。

人们的生活离不开空间，每个人日常生活的实践也都要依赖一个其支持活动的有效、有益的空间。小说叙事的空间，最重要的就是地域、地理问题，文学所呈现的物理空间实际上是一种自然的空间，是我们能够切近和感知的具体的、物质的、具有地理和地缘意义的客观存在。而作家对它的选择，不仅体现为地理性，而且体现为创造艺术空间和美学空间文化内涵的需要，也是揭示人性心理空间的需要，特别是，作家要在作品有限的时空里呈现无限的意韵。那么，文学地理，最终是要生发出无限的想象，成为一个多层面的、可阐释的空间。获得“亚洲曼氏文学奖”的《河岸》，是苏童小说中最为杰出的长篇小说。表面上看，这部小说是苏童对“文革”这一段当代史做出的充满个人性的反应，实际上，它再现了那个动荡、混浊年代的心灵躁动，以及历史沉浮中人性膨胀、畸变和消长的历史，为我们透视那个年代的历史提供了一个新的视角。古老的河岸，岁月湍急的暗流，个人内心的哀怨和苍凉，世道人心的孤独、阴冷和残酷，令人感到窒息。苏童采取“还原”的姿态，耐心、细致地描述一个时代不合逻辑的生活，叙述一个关于生命和身体的故事。在这部小说里，苏童将对河流、河水、岸等地理物象演绎的更充满质感和活性。他借助故事的坚实外壳，有意识地探索这一系列物象的关系，使“河”与“岸”都充满了张力。苏童坦言：“我把它们作为人物所处的两个空间，我去探索这两个空间对人生存的意义，这是我努力想做到的。因为是探索，我不能清晰地告诉别人，河流是什么，岸是什么，河与岸对人分别意味着什么。但我始终觉得背后放射的东西非常具有弹性。此外，从某种表述的角度

来说,《河岸》也是一部乡土小说,因为这次写作我试图置换一次空间,放大一种乡土。在人们固有的惯性思维中,一提到乡土,总是与陆地有关的。但我这部小说选择的是船民的生活,他们的乡土不是陆地,而是河流,是漂流的乡土”(12)。

应该说,上世纪八十年代以来,擅写江河的作家北面有张承志,南方就是苏童了。只不过,苏童的河流、河水比较起张承志激荡无比的大江大河,则显得更加冗长、诡谲、传奇或隐秘。如《水鬼》、《舒家兄弟》、《米》等小说中的河流,这些河流或者水,都埋藏着许多隐喻和意象。河是永远“泛着锈红色,水面浮着垃圾和油渍”,“河上飘来的是污水和化肥船上的腥臭味”,“间或还飘流而下男人或女人肿胀的尸体”。两者已成为人物活动的背景框,其中的人事物流几乎没有任何鲜亮、温和的诗意,而其中充满破烂、罪恶、肮脏和丑陋甚至残暴的故事,正是这个独异的生存环境的产物,凸显出人性的粗俗和灵魂的弯曲。在《南方的堕落》中,乡村姑娘红菱坠河而死,“尸体从河里浮起来,河水缓慢地浮起她浮肿沉重的身体,从上游向下游流去”;在《城北地带》中,少女美琪在遭少年红旗强暴后无法忍受世俗的屈辱,落水自溺而死;《舒家兄弟》中,舒农试图纵火烧死兄长舒工,爬上屋顶凌空飞下,而在河里的水面上同时飘浮一具被烧焦的猫的尸首残骸,在暮色中沉浮,时隐时现……河、河水在这里既构成人们生存的环境和背景,也成为南方生活的见证。河水,流逝的浊流中飘浮的是无法洗涤的人间沧桑,它们贯注着作家对世态人生这出活剧的惊悸、恐惧和颤栗,也深深地表现出对其封闭、乏味、淫乱、无序生活的存在性焦虑。另外,小说文本中地理的空间方向、方位感,在苏童的小说里,也成为考量他的小说人物的重要因素。在长篇小说《米》里,苏童就是通过描述那个恶病缠身、想“衣锦还乡”的五龙,表达“城与乡”的双重错位。的确,五龙已经无法辨别回家的路,从而彻底迷失了方向。回家的路是“向南”还是“向北”,五龙已经浑然不觉,因为,遗失了本性、丢失了家园的灵魂必定是浑浑噩噩的。还有,《吹手向西》、《拾婴记》等一些短篇小说,也都是让人物、故事的活动背景,建立起不同的方向感和地理维度的上乘佳作。

(12) 梁海:《寻找“河”与“岸”的灵魂——作家苏童访谈录》,载《小说的建筑》,复旦大学出版社,2011年版,第220页。

记得若干年前，一位研究中国文学的日本青年学者，是苏童小说迷，曾经独自专程跑到苏童的家乡、苏童小说的背景地—苏州，按图索骥，沿着苏童小说中呈现过的地理印记，避虚就实，遍地寻访，试图寻找、印证苏童小说的场景所在和衍变状况，探究其中是否有某种潜在的秩序和规则。我想，这种想法和举动固然虔诚和有趣，但在很大程度上已经基本失去了文学的意义。因为，小说的虚构本性，早已决定了不可能任由你打开作家亲手封签的暗室之门，这样，也就无法真正辨识或者走出一个作家所叙述的文学这座地理迷宫。