

重构南方诗学与叙事美学

——以茅盾文学奖获奖作品《长恨歌》《黄雀记》为中心的思考

刘 艳

【摘要】茅盾文学奖作为国内文学界居于首位、最为重要的文学奖项,其获奖作品大多具有丰厚的文学底蕴并表现出较高的文学品质。2000年获第五届茅盾文学奖的王安忆的长篇小说《长恨歌》、2015年获第九届茅盾文学奖的苏童的《黄雀记》,在美学意蕴与精神内核方面,体现出一种鲜明的南方诗学风格与叙事美学特征。通过南方叙事母题的重构与小说的抒情性特征、心灵世界的图景与重构南方诗学的小说质地、南方叙事美学与探询人性幽微的小说的王国等方面,可以对这两部作品展开阐释与分析。这对于研究中国当代作家如何将“南方”作为他们书写中国故事、重塑中国影像的出发地与回返地,对于发掘他们如何继承、赓续与创新性发展中国的文学传统、文化传统,构建中国叙事话语体系,无疑具有十分重要的意义。

【关键词】南方诗学;南方叙事美学;《长恨歌》;《黄雀记》

【作者简介】刘艳,中国社会科学院文学研究所《文学评论》编辑部编审,中国社会科学院大学文学院教授(北京100732)。

【原文出处】《扬州大学学报》:人文社会科学版,2023.5.13~31

【基金项目】国家社会科学基金项目“新世纪海外华文作家的中国叙事研究”(17BZW171)。

茅盾文学奖作为国内文学界居于首位、最为重要的文学奖项,其获奖作品大多具有丰厚的文学底蕴并表现出较高的文学品质。2000年王安忆的长篇小说《长恨歌》获第五届茅盾文学奖,2015年苏童的《黄雀记》获第九届茅盾文学奖,两部作品在美学意蕴与精神内核方面,体现出一种鲜明的南方诗学风格与叙事美学特征。

文学的南方,是苏童30余年的创作中始终存在的诗学与叙事美学特征,并在《黄雀记》中获得了更为成熟圆融的集中体现;王安忆的《长恨歌》,尽显沪上南方诗学风格与叙事美学,这无疑是作家找到的只属于这部小说的一种叙述方式。这种方式具有唯一性,它与《长恨歌》的故事和人物是互相成就的,惜尚未有人将南方诗学与叙事美学,同《长恨歌》小说叙述的方式之间的复杂关系,作更进一步的阐释。而在此将两部成就斐然的茅盾文学奖获奖作品联系

起来,考察其共同具有的在重构南方诗学与叙事美学方面的典型特征,对于研究中国当代作家如何将“南方”作为他们书写中国故事、重塑中国影像的出发地与回返地,对于中国文学传统的继承、赓续与创新性发展,无疑都是具有重要意义的。

一、南方叙事母题的重构与小说的抒情性特征

不同的作品文本,总是对应着作家独特的内在精神世界。王安忆在2003年的一篇《自述》文章中,曾经回溯她过往十年的小说创作道路,她觉得自己最初写小说是为了倾诉,她觉得自己最初的小说写作是“类似童年的协调一致的情境之中”,所以倾诉多带有自然的需要,随着她写作的发展,她意识到了“创造的需要”和个人经验的有限性,也初步意识到需要一种“逻辑的推动力量”来找到恰当的小说形式的问题,她认为“故事降生,便只有一种叙述的方式”,但她自觉还无法以清晰的理论来概括它,她意

识到当时的这种对于小说叙事方式的认知,还只是一种“审美的观念”,围绕这个观念,王安忆虽还不知道自己要什么,但是已经知道“不要什么”,她声称“这种观念,已经成为我写作小说的理想了”。^①其实,她对于这样一种审美观念的感性叙述,恰好就对应了她发表于1995年并于2000年获得第五届茅盾文学奖的作品《长恨歌》。她在小说中所作的“续上海繁华旧梦”的文学书写,就是她在这部小说中找到了一种恰好的、恰当的、唯一性的叙述方式,她在小说当中所体现的独特的南方诗学风格以及对于沪上前尘今时叙事美学的重构,缔造出一种独属于王安忆、独属于《长恨歌》的叙述方式,衍生出了一种彰显独特的沪上诗学与叙事美学特征的书写方式。

苏童的“香椿树街”叙事母题,从20世纪80年代中期前后的先锋派文学时期就开始了。在苏童30余年的写作时间里,这种叙事母题不仅不见消散或出现叙述上的疲惫感,反而被指称是“愈演愈烈”,^②到《黄雀记》中的“香椿树街”叙事母题已经呈现出艺术上相当成熟圆融的态势,在“香椿树街”少年成长叙事的基础上,青春成长叙事较此前格外增加了对时代流转变迁与社会现实的两相对照和互渗,并将“丢魂”“找魂”与“捆绑”作为具有丰富的隐喻色彩、高度象征化的意象,试图映现20世纪80年代以来香椿树街上的人们面对时代巨变的心理症候,并对香椿树街这一南方街道上住着的人们的时代精神肖像作出关注,关注他们在变化着的时代里所呈现出的一种精神样貌。这位被评论家称为是当代作家当中为数不多的“自我阐释时常超越他人阐释”^③的苏童,不出意料又出人意料地声称他虽然“写了很多年香椿树街的故事”,自谦“也写过一些不成熟的作品”,却将《黄雀记》标示为自己“香椿树街系列中最成熟、最完整的一部长篇小说”,并将其称为是自己“香椿树街写作的一个重要标签”。^④

已有研究者勾勒出苏童的小说叙事,一直试图在小说文本中重构一个独具精神特征和美学意蕴的

文学“南方”。^⑤既然《黄雀记》被作家苏童本人视为是其香椿树街叙事小说序列里最为成熟完整的一部长篇小说,是作为其香椿树街叙事标签式的存在,那么,“文学南方”和“美学南方”在《黄雀记》里,就继续表现出苏童那无法被同化的原创性,以及关于香椿树街南方叙事的原创性诗学特征和美学意蕴。“南方”作为一种意义和存在,在《黄雀记》里,是通过祖父的丢魂、找魂,来反观并与历史接通;而在当下现实里,南方更是作为一种地域、风物、民情、人文以及传统文化的精神渊藪,体现出充满着水性潮湿氛围甚至是暗郁气息的南方独有的一种趣味与审美。

为什么“南方”诗学与叙事美学成为重要的研究命题呢?这里有中西方的渊源和创作方面的典型特征作为研究与立意的基础。在世界范围内而言,“南方”得到几乎公认的源头是,美国的福克纳对于“南方”这个写作概念的形成,这个作用不可忽视。福克纳的家乡被称为只有邮票般大小,但他虚构出了“约克纳帕塔法”。他用15部长篇小说和一众短篇,组成了号称“约克纳帕塔法世系”的作品序列对家乡作出艺术重构,将美国南方在200多年里的社会生活的流转变迁,以及所带来的社会各阶层人物命运的变动不居,悉数展现;在对家庭兴衰史的书写当中,他写出了心灵与精神的震荡,刻画出了人性的复杂性。

近年来,“南方”诗学风格与美学特征,在出身南方尤其是生于并成长于江汉流域,乃至岭南地区的那些南方作家的小说文本中越来越突出,成为一种无法被忽视的存在,甚至产生了此起彼伏的“新南方”写作的声音与自我命名。文学批评界似乎也应声而动,越来越重视这样的一个概念和理论命题。一直以来对于何为“南方”较为普遍的共识是以江浙为中心,主体是长江流域。有学者明确提出,这个“南方”实际上更确切地说是以江浙为中心的“江南”,“包括了苏、松、杭、太、嘉、湖地区”。^⑥并认为是自盛唐、南宋以降,“南方”包含诸多地域因素和南方素有的明显的阴性文化色彩,从而在文化地理学意

义上形成了迥异于北方的“南方”的文化症候和生活气息。^⑦

其实,“南方”地域性文化因素的形成,并在文学作品中有典型艺术特质的表现,不是从盛唐才开始的。研究者渐认为还可往前追溯到更早的时期。刘师培曾这样评判南北方文学的差异:“故二南之诗,感物兴怀,引辞表旨,譬物连类,比兴二体厥制亦繁,构造虚词不标实迹,与二雅迥殊。至于哀窈窕而思贤才,咏汉广而思游女,屈宋之作,于此起源。”^⑧南方文学诗学风格,被认为在《诗经》中就已体现,像《周南》《召南》中的作品,风格便明显是南方属性,明显不同于在文体内容和文体风格上都偏正大肃穆特征的北方的“雅”“颂”,与“国风”中凡涉北方的诗篇也有着明显的气韵差别。^⑨有研究者认为此后继续承传《诗经》传统的“楚辞”,“奇幻瑰丽的意象、华美浓艳的辞章、飘逸不拘的想象、轻快灵动的节奏和凄婉低回的忧郁等南方诗学元素”更是尽得彰显。^⑩的确如这位有代表性的研究者所说,《诗经》中凡出自南方的诗篇,与出自北方地域的篇章,都表现出非常不同的诗学气质与美学特征。这些自古迄今流传沿袭的风物人情、血脉传承等,再加上生于斯长于斯的南方作家,比如王安忆与苏童自具的那与环境互相长成的、与生俱来的气质秉性性情等,与其在一种更为呈显“南方”精神气质的文学书写当中不断涵养秉性、做着小说叙事方面的探索与追求等,无痕般融合在了一起。

对于苏童在20世纪的文学创作,读者与研究者的普遍感受到的是苏童的作品不大能够表现时代或者对人物作出刻画,苏童写作对于意象的重视,甚至直接被冠名以“意象主义写作”;早在2003年,葛红兵就说苏童避开了五四以来文学重视启蒙等的那些“观念的东西”,更关心的是“意象世界”,而这意象世界显然是与观念无关的,而对于意象的重视,才会有“拟旧的气息、梦幻的色调”“潮湿而灰暗的氛围”“欲望的宣泄和心绪的波动,都像水一样在小说中流

淌”。^⑪这些流淌在苏童小说中的元素、质素,是与南方诗学相对应的一些元素,亦即南方诗学的构成要素,其最早的根源或许真就可以追溯到《诗经》当中那些出自南方地域的写作。

在《黄雀记》当中,苏童早期写作中的这些叙事特征与诗学元素仍然明显而固执地存在于字里行间。只不过,较之此前的作品,《黄雀记》中少了一些类乎艳丽而又颓靡的罂粟花一样的气息和南方阴郁衰颓的气质,明显多了一些时代的影子、现实的背景。香椿树街的日常,收治精神病人的井亭医院,祖父被关进精神病院后,马师傅夫妇租了保润爷爷的房间,破墙临街而开的一家时装店,可不是一家普通的时装店,是“香椿树街历史上第一家精品时装店”“尽最大可能浓缩了时代的奢华”。^⑫小说中主要人物之间的故事、人物的心绪等,可能依然是意象式的书写方式、不失梦幻色彩,依然有着拟旧的气息、新旧碰撞之下的心灵演绎。但是,以马师傅夫妇租保润家一间屋子开起的时装店为例,这样很多的现实意象,却不可阻挡地将时代变化扯进了小说当中。

《黄雀记》这部小说本身的故事是来自现实素材的,不像苏童早期小说当中通过带有南方阴郁气息的凝视来写出一段历史传奇,比如他小说中的故事往往发生在现代时期,常常是在一个封建制家庭的封闭式的环境里。《黄雀记》故事主干来自苏童从现实中撷取的他所听闻的一个颇为腴腆的街坊男孩意外卷入了一桩青少年轮奸案,带有青春期荷尔蒙泛滥所引致的违法行为与系列法律后果的故事。苏童此前的短篇小说《伞》中就有春耕与锦红的故事,颇似《黄雀记》中柳生与仙女故事的原版与雏形。但是,《黄雀记》中又多了另外一个重要的人物,即小说男主角保润,他是柳生强奸仙女却被嫁祸的男孩。仙女等人被捆绑的故事、保润所承担的捆绑叙事和青少年的成长叙事等,都或可视为《黄雀记》对于香椿树街文学叙事母题,以及类似短篇小说《伞》中故事原型与叙事的再度重构。

另外,作家苏童还把他幼时每天上学的必经之路上,“衰败”的临街窗口后面那个“面孔浮肿苍白,眼神空洞”的老人,加以反复刻写,并呈现在他的作品中。在苏童看来,临街颓败的窗口后面的那个以看过路人为每日消遣与乐趣的老人,永远身着一件“旧时代的黑罩衫”,老人看街景看得也艰难,他既无法站立也无法行走,更不能到别处去。^⑬苏童对于这个老人的原型,似乎印象也格外深刻,此老人原型所生发的人物形象,前后也是反复出现在苏童的小说中,只不过样貌、经历与言行等,会有很多与文本叙事相符合的独特的质素罢了。《南方的堕落》中的金文恺,与保润祖父具有一定的互文性。梅家茶馆最后的后人金文恺独自幽居,却也持有有一个装满金器物件的手电筒,于20世纪70年代末离开人世。在苏童看来,这个老人的形象或许具有不死的性质,“某个深夜,他悄然出现在香椿树街上,挟着一只老式手电筒”^⑭。

苏童心中所反复揣摩的“老人”这个人物形象,果然就出现在了《黄雀记》中,但保润祖父所持有的不再是装着金器物件的手电筒,而是整部《黄雀记》中非常重要的一个意象——祖父心心念念要挖掘并找寻出装着他祖先骨殖的手电筒,而祖父用以唤起全香椿树街的街坊无限的积极性、一起挖掘绿化带去寻找这支手电筒的理由也很吻合街坊们的心理:手电筒里装满了黄金。小说涉及祖父挖掘与寻找手电筒的叙事,有着隐喻与象征的意味,貌似疯疯癫癫的祖父,却有他不疯癫的一面,他知道怎么利用人们身上正常的贪欲,勾起大家寻找的激情帮他一起挖掘香椿树街角角落落寻找手电筒。而手电筒这个物象、意象,显而易见是苏童《黄雀记》中意象主义写作的一个重要表征。手电筒并不是一个虚无的意象,它在小说快结尾时出现了,是怀有身孕、借住在保润家的白小姐从天井里发现的,被顺手扔到了墙外的河里。保润下河寻找未果,但保润身上左臂刺青的“君子”与右臂刺青的“报仇”,由此却显露出来。在

祖父寻找祖先骨殖的手电筒再也无法实现、丢魂找魂再也无果的境况下,情节向着一种无法预料的结局发展着。

在保润这个香椿树街少年身上,你几乎可以看到所有的香椿树街少年的精神气质:忧郁、负气、自卑又自尊,充斥着荷尔蒙气息的青春期的各种躁动心理情绪与不确定性,与周围环境、与人与事的对峙和紧张关系,阴性气质的南方文化与人文气息落在少年生命里的各种敏感、敌意甚至是隐隐的惶惑、没有出路与目标感的遁遁,等等。由此可见,将《黄雀记》称为是香椿树街叙事母题的重构,不是虚妄的归纳总结,而是落到实处的准确概括。《黄雀记》是不是作家苏童“最恰当的面对过去的姿态”^⑮姑且不论,单就小说中最主要的人物形象保润、柳生、仙女、保润祖父等而言,《黄雀记》是作家对其写作业已形成体系的香椿树街叙事的再次书写,是对南方叙事母题的重构。

葛红兵谈“苏童的意象主义写作”就已经意识到了五四文学革命者否定了中国古代文学传统,在小说中,将中国诗词传统所标识的传统意象、抒情传统予以代替,转而成为启蒙主义者的一种因果叙事传统。^⑯他还以苏童小说常常描写的人物与对象在时间维度上相差一个世纪但人物品质等并没有什么不同,来说明苏童所重视的并非时间因果链条如何,而是时间洪流中那永恒不变的东西,他认为这是与中国诗画同源传统相近的一种写作特征,重视空间而非时间链条上的因果关系。^⑰所以也就指称苏童的写作非常重视季节的“定位”与标识性。《白雪猪头》《肉联厂的春天》《妻妾成群》等小说,无论是短篇小说还是长篇小说,都可以找到季节的对应时间坐标。这其实是苏童小说抒情性因素表现的最为本源的方面之一。

在《黄雀记》中,苏童并不是很重视因果叙事链条的打开,也不重视时间顺序关系的进展,作者重视的是小说文本结构,呈现出一种空间性叙事的特

质。小说分上部、中部、下部,小说的每一节都有一个标题,比如上部“保润的春天”,其中有“照片”“魂”“手电筒”“祖父与蛇”“祖父的头发”等小节的标题,仙女所养的兔子的居所“兔笼”也是小节标题,与柳生、仙女诬陷栽赃嫁祸保润有关的、反映该事件进展的“白色吉普车”“拘留所”“藕香亭”也是上部小节的标题,但它们在小说叙事中又是互相穿插嵌套的;中部“柳生的秋天”,则有“特二床”“水塔风波”“马戏团”“白马”等小节标题;下部“白小姐的夏天”,其中有“庞先生”“水塔与小拉”“柳生和庞先生”“柳生的婚礼”“红脸婴儿”等小节的标题。显而易见,就小说的文本结构而言,在某种程度上这部小说其实是可以拆分成多篇短篇小说来阅读的,并不会出现严重的时间链条上的断裂而造成阅读上的障碍,亦不会因为缺少时间顺序上的因果关系而产生阅读的障碍。像同样的重要的场所、意象物“水塔”,在上部、中部、下部当中,是可以反复出现的,发挥着推动叙事的作用。小说临近结尾,柳生在自己的婚礼上被保润刺死,柳生母亲与街坊来找白小姐算账,怀有身孕的白小姐凭借最具难度的水路仓皇出逃,待她产后还携带“怒婴”回水塔住过一段时间。

《黄雀记》中依然以季节来定位每一部的标题,但是很明显这三个不同的季节也不具有时间上的因果关系,它们更是一种意象,“具有某种神秘的与生命状态相对应的意味”^⑧。仅仅从小说文本结构与整体框架上,就可以析出《黄雀记》仍然表现出对中国诗词传统所代表的抒情传统的继承、赓续与发展。而在人物描写、场景设置、人性心理的伸展与表现等方面,《黄雀记》所表现出的抒情性特质就更为明显,可以说是表现出一种鲜明的南方诗学叙事特征。

与苏童的《黄雀记》香椿树街叙事母题的重构相似,王安忆的《长恨歌》同样是将故事与人物锁定在了“南方”,即上海这座城市,“弄堂”“流言”“闺阁”“鸽子”都是上海的有机构成部分,“片厂”“沪上淑媛”“上海小姐”“三小姐”等也是现代时期的上海这

座城市所特有的,“爱丽丝公寓”“平安里”“老克腊”等,当然也是打着上海这座城市的印记与标识的。王安忆在《长恨歌》中将她的“小说的王国”锁定在上海这座前现代、现代性甚至是后现代等诸种因素与要素并存的城市,这里面填塞了王安忆所体会与领悟到的上海城市肖像的诸个侧面与维度。在南帆等人看来,王安忆等于是把上海这座城市作为小说的主人公来勾画与素描的。这其实是对小说强调故事性的一种最原初的、最普遍意义上的背离。所以南帆才说《长恨歌》的小说叙述可能是王安忆在试图“诱使这些城市图像浮现出种种隐而不彰的意义”,“这种意图甚至击穿了通常的故事框架”,“散文式的抒情和分析大量地填塞于人物动作的间隙”^⑩。

王安忆小说写作的“反故事”倾向,是早已被发现和注意到的一个典型特征。西方重视因果关系的传统的小说家与文学批评家们,都将故事视为小说的基本面,认为故事是小说所共同具有的最为重要的要素,甚至标举没有故事就没有小说的言论。但是王安忆却被指称为:其小说写作具有反故事的倾向。与讲故事相比,称王安忆更注重在小说叙述方面“玩弄叙述的色彩”^⑪也好,进行叙述上的“冒险”也罢,王安忆的小说好像从来都不是把讲故事作为主要目的。王安忆将小说命名为“心灵世界”,言其是作家一个人的“心灵景象”,因为“完全出于一个人的经验”,所以王安忆完全不讳言这样的心灵景象是“带有片面性的”,她所指称的“小说绝对是一个没有功用性的东西”也是与此一致的。^⑫

《长恨歌》中大量的章节,本身就是极好的抒情散文,比如第一部第一章里一共才5个小节,前4个小节“弄堂”“流言”“闺阁”“鸽子”是完全可以作为独立的散文篇来看待的,而作为典型的上海弄堂的女儿王琦瑶,就是在关于上海这座城市的肖像画般的描摹中,摇曳出场的。在作家笔下,弄堂墙上的绰绰月影、夹竹桃的粉红落花、纱窗帘后的婆婆灯光、不时蹿出的混杂着苏州腔的柔糯沪语,写与念出的都

是王琦瑶的名字。上海弄堂是因为有了王琦瑶的缘故,才有了情味:“这情味有点像是从日常生计的间隙中进出的,墙缝里的开黄花的草似的,是稍不留意遗漏下来的,无心插柳的意思。这情味却好像会浸润和化解,像那种苔藓类的植物,沿了墙壁蔓延滋长,风餐露饮,也是个满眼绿,又是星火燎原的意思。”^②

这里,叙述人用沿着墙壁蔓延生长的苔藓类植物所蕴涵的挣扎与不屈,拟人化地将这挣扎与不屈阐释为“无法消除的痛楚”,也可以视之为作家主观性的议论,这其实也便是南帆所言称的填塞于《长恨歌》小说文本空间的是大量的抒情文字,甚或是带有分析意味的文字。

王安忆的写作,从早期写作到长篇小说《长恨歌》,其实是将她“反故事”倾向的小说写作理念贯穿始终的。她也承认《长恨歌》有一些传奇的意味,她称上海是“一个没有前因后果的舞台”,上海隐藏着“各种各样的人物,各种各样的传奇”,在王安忆看来,好的故事是编不出来的,它是来自现实生活的、现实生活中要“有”这个故事的材料与素材。^③而且,现实世界与她心目中的小说所表现与呈现的“心灵世界”,是“材料”与“建筑”的关系,由作家把材料世界亦即现实世界杂乱无章的东西,由作家的创造力去组合、重新构造一个心灵世界。^④《长恨歌》与苏童的《黄雀记》一样,写作的动机与起因都是作家取自现实世界里发生的真实的事件、人与事,再加以艺术重构而成。王安忆自言《长恨歌》的原初材料是听来的事件,是说一个上海小姐在20世纪70年代中期被杀了,杀她的是一个上海小流氓;王安忆对他们是怎样结识的感到特别奇怪,她认为“他们结识的道路”肯定是非常漫长的,她的《长恨歌》这部长篇小说要揭示的就是“王琦瑶怎样一步一步认识了小流氓”。^⑤

我们来看,《长恨歌》的现实素材来源是清晰的、现实性的,没有太多复杂性与因果关系,也没有很显著的时间顺序上的因果链条,它本身就是缺乏前因

后果的支持与支撑的。但是,王安忆将这个简单的、有些传奇味道故事,经由她的艺术再造,转而变成一个一波三折、能触动人的五官六感的悠长不尽的故事、一部让人一阅三叹感怀不已的长篇小说,恐怕就在于它已经脱离了现实世界的现实性,充分蜕变为作家重构的“心灵世界”的图景。

二、心灵世界的图景与重构南方诗学的小说质地

前文已述,苏童与王安忆都不重视讲故事,即并不把故事当成小说的基本面,不把故事视为小说所具有的最为重要的要素。但是我们不否认,《黄雀记》《长恨歌》中蕴含了极为动人的故事核,作家将故事与形式,亦即在小说与叙述之间找到了极为恰当的表现形式,说是唯一恰当的叙述形式,也不为过。王安忆曾经自述一部小说的降生,只有一种恰当的叙述形式就是这个意思,或者说,好的小说的叙述形式与好的故事是相辅相成、相得益彰的,是彼此成就的。《黄雀记》中少年无辜卷入强奸案,《长恨歌》中的故事来源是一位旧时的上海小姐在20世纪70年代中期被一个小混混杀害了,这些是现实素材中就“有”的,不是作家生造出来的,但作家的艺术再造能力与表现力,就体现在她(他)怎么表现现实当中的这个“有”。假若是予以原样表现、纪实性或者非虚构性地表现,很难想象会产生什么样的叙述效果或者说是叙事后果。

《黄雀记》不仅在小说中对现实中的少年被卷入强奸案,加了小说家的艺术想象和艺术虚构,展现了其艺术上的再造能力,还增加了代表历史遗留、历史与现实中的“中间物”的祖父形象。祖父丢魂、找魂,以及围绕丢魂与找魂所带给香椿树街街坊、带给保润一家、带给井亭医院的人们,甚至是带给嫁祸自己孙子保润的柳生等人命运的流转变迁,由此所生发出的无尽的枝节叙述,是类似“黄雀记·补”式的叙事部分。

此外,还与“螳螂捕蝉,黄雀在后”小说主叙事之间紧密关联,或者说小说主叙事还带出了白小姐(小

名唤作仙女)在年轻时遭遇的被强奸之事。保润将仙女捆绑,负气离去,但保润并没有对仙女做出逾规逾矩之举,却客观上给了柳生以可乘之机。结果,白小姐却与强奸者沆瀣一气嫁祸于保润,最终她只能远走更南方的开放城市,靠出卖色相为生。白小姐在与台商庞先生出国游之后不幸怀孕,而庞先生又不是省油的灯,精明如庞先生的台商,使用了他惯有的买卖与经营的头脑,只肯与已怀孕的白小姐签订一份“期货买卖合同”,只肯在她将孩子生下、DNA检验鉴定确为自己的孩子后,才会付出一定的补偿……这些叙事部分,是被《黄雀记》主体叙事所牵连而出的枝节叙事的部分,却不可或缺。不仅将中国在几十年里经济转型、社会变革中的一些现实性因素与要素悉数展现,具体而微地反映了这段时间内民众日常生活的方方面面;而且在堪称南方叙事诗学典型特征之一的日常生活叙事诗学里,更加反映、映衬和勾勒出一幅小说人物心灵世界的图景。

作家苏童在意的不是因果叙事链条是否具有或者是否能够完整呈现,也不重视叙事是否完全吻合时间顺序关系。他对上部“保润的春天”、中部“柳生的秋天”、下部“白小姐的夏天”的设定,虽然将人物遭际与故事分别以季节来命名,与其早期以季节来代表与隐喻人物命运的写作风格有着一脉相承的关系。但《黄雀记》上、中、下三部的小说叙事内部,也存在着对时间顺序、因果关系的颠覆与打破的现象。叙述人在保持整部小说叙事有着一个时间先后顺序的同时,上部、中部、下部的内部叙事更为重视空间叙事结构的构建,每个叙事小节时常难分具体时间先后,而且上、中、下部中人物及与人物相关的叙事,又有着互相勾连、可互相对比参照的关系,原本会因为这样拆分后而显得错综复杂或者有些凌乱的小说叙事、内在时间线索,却因小说家自具的理性逻辑与情感逻辑的强力加持与不凡的驾驭能力,而并未出现明显的龃龉或者叙事漏洞。平行、穿插、交错的叙事是这部小说的基本叙事形式。

如前所述,王安忆在说及自己对小说的命名是什么时候,明确说自己将小说命名为“心灵世界”。她重视小说是一个作家自己“一个人的心灵景象”。比如在王安忆早期的小说里,反故事倾向明显,这其实就是作家特别重视展开自己“心灵景象”的一个表现。例如,《叔叔的故事》在小说开篇就是作家对于自己的小说尚处于未完成状态的告白,亦即特地说明与表明自己的小说尚处于构思的阶段,这当然会带有作家主体的强烈的主观性与感情色彩。小说也由此打上了作家的主体与主观的印记。

到写作《长恨歌》时,王安忆已经褪去了此前先锋写作的叙事特征所带来的小说带着作家本人的主观心理特征与主体印记的写作特点,但是以小说表现作家心灵景象、展现作家心灵世界的写作风格与写作追求并没有发生改变。只是在表现手法上有了很多更为灵动的与带有南方叙事诗学特征的抒情性的表现。比方说,上学时王琦瑶与同学吴佩珍、蒋丽莉的友情,就带有很明显的现代时期的南方城市上海世俗生活才有的一种特点。虽然女同学之间谁与谁交厚,是在任何地方都会存在的现象,但王琦瑶与她们之间交往的时候,精于日常的“算计”,像吴佩珍家境好却生得丑,不会对王琦瑶有嫉妒之心,也换来王琦瑶的宽待,两个小女生在一种不可思议的彼此分担与不计较当中,竟然达成了一种友情上的微妙的平衡。

两个女学生前往“片厂”,也是因为吴佩珍有个表哥在片厂做照明工,去那里,明显带有这样的意味:两个十里洋场女同学是在好奇心、倾慕明星等心理作用下,才会做出的事情。她们跟着表哥一阵乱走,一会儿小心头上一会儿小心脚下,灯光也一片明一片暗的。而这对少女偶遇了片场突然出现的一幅场景:光芒刺眼的灯光中,三面墙的布景里,一个穿睡袍的女人不停地变换姿势,终于能够躺定。王琦瑶竟然注意到了片场灯光的多次变化,这多次变化又与王琦瑶的心理交织在一起,她陡然明白这女人

所扮演的的是一个死去的人。作家在写这个场景时,貌似白描的写景手法,却很明显又交织进了作家主体心绪与作家所着力描摹的王琦瑶与此情此景密不可分的一种“心灵景象”,这心灵景象主要是人物王琦瑶自己的,但也是作家王安忆本人的。与王安忆前期小说相较,最大的不同就是,王安忆此时更多地隐匿了她的作家主体,更多地使用了人物的视角与心绪。小说的结尾,老年王琦瑶被上门偷窃金条的长脚杀害,电灯被扼杀她的长脚挥动而变得摇曳不止,王琦瑶的弥留之际,作家回应小说开篇时的这个场景:“在那最后的一秒钟里,思绪迅速穿越时间隧道,眼前出现了四十年前的片厂。对了,就是片厂,一间三面墙的房间,有一张大床,一个女人横陈床上,头顶上也是一盏电灯,摇曳不停,在三面墙壁上投下水波般的光影。她这才明白,这床上的女人就是她自己,死于他杀。”^⑧

小说开篇不久即第一部第一章的这个片厂女子扮死去之人的场景,与小说结尾王琦瑶被长脚所杀的场景,构成同一部小说中的互文性场景。也说明小说开篇,作家就先行设置了这一充满繁盛而衰亡意味的意象,这一意象载有“海上繁华旧梦”的大都市上海特有的风情与美学特质;这一意象本身又是小说的一个重要隐喻,它对应的是南方叙事诗学的渊源所在——远在《诗经》中具有南方属性的篇章就已表现出南方诗学特质,以及楚辞中所绽放的那奇幻瑰丽与凄切忧郁风格的、南方地域所固有的诗学特征。

王安忆《长恨歌》这部小说中,不仅有如上这些奇幻瑰丽忧郁凄切的意象,有关人物的言行,作家也是细笔勾画,常常铺展出小说人物的心灵景象。像王琦瑶在参选上海小姐前,住进新的同学好友蒋丽莉家中,王琦瑶与蒋丽莉及其家人的相处,她同蒋丽莉母女以及程先生对于参选时出场应该着什么样式的结婚礼服的细致讨论,清晰可见上海这座海纳百川的国际性大都市,作为国内最早的通商口岸,经历

了欧风美雨的现代洗礼之后,经历了古今、中外冲撞交汇之后所形成的色彩斑斓的现代城市文明所必然带来的对上海市民在日常生活、日常审美以及价值伦理等各方面的影响。王琦瑶为什么能够得中“三小姐”的桂冠,也是上海这里类似的选美比赛必然遵循的规矩与价值伦理等各方面综合发生影响与作用的结果。

日常性的事务,展开的是王琦瑶与助力她参加选美比赛的亲友们以及其他参与者的的心灵景象。人物之间日常生活的交往里交织的,也往往是彼此受制于上海现代城市文明以及上海这座城市传统积习所形成的人与人之间的一种“心灵景象”。比如1949年之后王琦瑶住进平安里靠给人们打针为生计,期间所结识的邻居严师母等人,她们对于衣着穿戴格外注意审美上的一较高下,表面上皆不动声色,实则暗相攀比,言行里展开的无不是人物心劲儿较量的心灵景象。再比如程先生对王琦瑶的爱而不得、终生未娶,都是在一种似明实暗、似暗实明的暧昧情愫当中持续了几十年。直到很多年后他们重逢,王琦瑶已经怀上了康明逊的孩子,她本想嫁祸给萨沙,正是在王琦瑶身处这样一种非常不堪的境遇当中,程先生竟然不嫌弃如此落魄的王琦瑶,反而对孕妇以及产后的王琦瑶精心照顾。直到程先生跳楼殒命,他与王琦瑶之间也是一种让人怅惘的情愫,说不清道不明,让人叹惋程先生的这份情愫是否值得。但就是这种无法以因果关系来审视的男女感情,它展开的却是最细密和幽微的一种情致,是现代文明的上海带给生活在这里的人们的一种独特的性情、气质禀赋,它是富有南方诗学特征的。

《长恨歌》文本中很多篇章,都有着抒情性的、如散文一般的段落或者叙事小节。比如第一部第一章中的5个叙事小节“弄堂”“流言”“闺阁”“鸽子”“王琦瑶”,其实都是可以被拆开开来,作为单独的散文篇章来看待的。第二部第一章中的“邬桥”“外婆”“阿二”“阿二的心”“上海”,亦是可被视为极美的散文篇

章。早已有研究者注意到《长恨歌》对于古诗词的引用、借用与类乎古典诗词意象、意境的营造等。这些与西方现代小说重视因果关系相背离,是与中国诗词传统和诗画传统相接续的一种叙述风格。作家也并没有隐匿自身、藏起作家自己的主观性,这可能就是为什么有的论者会从充盈着城市日常世俗生活细节、散发着无穷无尽的日常生活世俗之美的《长恨歌》里,竟然好似无视那些美如抒情散文的章节与段落,一定要总结出《长恨歌》将“理性的叙述”推向了极致的原因。^②所谓的理性的叙述,就是指作家将自己的审美与价值判断,揉进了小说叙述里,作家将自己的心灵景象与人物的内心景象揉在了一起,而且时常冒出带有作家自己的眼光、视角、审美价值判断等的近乎议论的叙述文字。对于人物内心细密幽微的心理,王安忆仿佛也能掌控自如,自由进出,不动声色或者并不会显得突兀地加以点评和评述,所以就出现了王安忆在对上海城市日常生活的情态进行细节化叙述的时候,在小说叙述文字与类乎抒情散文、叙事散文的章节与段落之间自由穿行,形成与建构了一个浑然而又整合的文本世界^③。这也正是《长恨歌》看似矛盾,即类乎散文的抒情性文字与小说叙事交织,实则完美融合与统一的原因所在。此外,《长恨歌》小说叙述里明明满是抒情性的文字,作家却认为自己写作时的心理状态相当清醒,自称“《长恨歌》的写作是一次冷静的操作”,反而此前写作常“带有强烈的情绪”。小说“风格写实,人物和情节经过严密推理”——这其实是小说家叙述所呈具的理性的层面,亦是作家对现实性题材与素材加以艺术再造时的手法与表现,但偏又同时“笔触很细腻,就像国画里的‘皴’”,很多篇章段落堪比抒情散文的审美效果。^④

而苏童在《黄雀记》中继续沿袭他一贯擅长的意象主义写作方式,他尤为擅长展现人物的某种心态、意绪甚至是幻觉。他能走入人物内心,与人物同呼

吸、共命运的写作方式,甚至直接将小说作为一个意象世界来书写的写作方式和小说叙述方式,其实对应的就是王安忆关于小说是作家心灵世界的表现、小说志在表现人物的心灵景象的小说理念。王干在《苏童意象》中直接称举苏童创造了一种新的小说话语“意象化的白描”,认为苏童把“意象的审美机制引入白描”,白描艺术便褪去了单调与刻板,独具现代小说才有的“弹性和张力”。^⑤葛红兵在《苏童的意象主义写作》中明确说:“苏童,他深深地潜藏到这些人物的内心去,和这些人物的同呼吸,共患难。”并称苏童的小说语式接续了“中国古代诗词戏曲的传统”,也接续了“中国古代文人画的传统”,认为苏童这种书画同源的小说叙述方式,是对小说表现空间的拓展,并认为这是南方作家成功解决了“在以北方词汇和发音为基准的现代汉语写作中参与文学语式之创造的重大问题”。^⑥而张学昕直言苏童的小说叙述是一种“告知式独白”,“使人在极其精致诡谲的叙述中”想象或者感受小说文字所隐含的神秘氛围与气息。^⑦

可以说,苏童的小说写作意象主义气息浓郁,很多物象与意象是富有生命力的,使人物的言行更具有感染力,意象、物象与人物内心、与作家内心及读者的内心是彼此打通的。作家在写实性、现实性的文学书写当中,辗转腾挪出并且打开了历史与现实、真实与虚幻、记忆与整体等多方面、多维度与多要素之间的张力和空间,令小说叙述呈现其多元性、繁富性,以及人物生活与命运的一些极为深致悠远的方面,等等。这些都是苏童在《黄雀记》当中继续沿袭与发展的小说的叙述方式,苏童在《黄雀记》中构建了与《长恨歌》所表现的南方叙事诗学不同维度的、却又是殊途同归的充盈着南方诗学特征的小说叙述方式,也是唯一适合《黄雀记》的小说叙述方式。

三、南方叙事美学与探询人性幽微的小说的王国

苏童擅写意象主义写作风格的小说,无论是被称为“告知式独白”的小说叙述方式,被认为可以深潜与进入小说人物的内心,能够达到与人物共呼吸、

彼此心意沟通契合完全无障碍的程度,还是被称为以意象主义审美机制表现出小说叙述文字背后的神秘、隐秘幽微,与能够激发读者无限想象力、共情力的诸种特点,无不是在其原有的南方叙事、香椿树街叙事母题基础上的再出发,表现出非常明显的当年的先锋派作家,在21世纪尤其是新时代里再出发的气势与重构南方诗学的叙事特征。

这种被诸多有名的评论家、研究者所辨识出的特点,无非是在说明苏童的写作非常注重视象,擅长将物象、意象与人物内心打通;而作家本人又能够将自己潜隐到不同人物内心当中,能够与自己笔下的每个人物共情、同呼吸甚至患难与共,作家能够自如调控自己的主观心绪与人物的情绪变化与流动。这与传统小说写作总是希望作家塑造典型人物、典型环境等要求是相背离的,与王安忆所强调的小说“不要特殊环境特殊人物”^③也是有着惊人的一致性。尽管我们承认《黄雀记》中保润、柳生、仙女与保润祖父等人物都是让人印象深刻的,但那也应该是作家娴熟的艺术手法所带来的“意外”的收获。或许真的像葛红兵所说过的,苏童本也无意于刻画人物,“他试图揭示的其实只是某种心态、意绪与幻觉”^④。但是有所不同的是,相较于苏童早前的一系列小说,小说《黄雀记》与时代、与现实的关联性显著增强了。当年的先锋派作家被指称为处理不好文学与现实的关系,在《黄雀记》这里得到了明显的改善,时代性、现实性等因素都得到了很大的提升与增强。

以《黄雀记》开篇为例,苏童写的不是“黄雀”所隐喻的人物关系的核心人物保润、柳生、仙女,而是每年春暖花开的时候都要去拍照的祖父,写他四十五岁那年突然活腻了,他选择了投护城河,本以为必死却睁眼发现自己正在被一群中学生围观,祖父没法解释自己跳河的动机,只是将粘在右手的一片枫树叶小心地剥离,以一句“一言难尽”来应付,爬起来湿漉漉地走了。细读这段小说叙事就会发现,苏童把原本只能以传统白描手法来写的祖父曾经跳河的

场景,不仅加进了“枫树叶”这样的意象,对应着后面所讲的故事中提到的枫杨树乡(镇),而且还做到了作家能自如出入人物的内心,精准地体现了他如何擅长表达人物的意绪、心态乃至一种近乎幻觉与真实感觉之间的心态与状态。

就在疯狂挖掘与疯癫找魂的祖父刚刚被送进了精神病院后,父母急着要把祖父的房间租出去赚取租金,甚至倒卖了房间里祖父从祖宗那里继承来的老式红木大床。保润对这些是抗拒的,这代表着属于祖父与祖宗遗留的痕迹正从家中被抹去。但作家没有正面直击保润的抗拒与烦乱心态,而是写祖父的房间里的尘埃都“已经老得步履蹒跚”,尘埃“集合的速度非常缓慢,经过无数次混乱无序的排列组合,尘埃勉强组成了一道肮脏的彩虹,懒洋洋地斜跨半空,祖父的房间显得瑰丽而诡异”。^⑤保润不仅细致端详墙上祖父的照片,甚至发现了照片下方的墙上惊现一个原本被柜子遮挡的洞孔,他在照片与洞孔之间感觉到祖父的魂已提前坠落于那个洞孔,祈求保润将自己的魂捞上来,意绪纷乱中他撕碎了意外偶拾的女孩子的小帧照片,堵上了洞孔,仿佛堵上了祖父与祖先们幽灵的通道。

保润回到阁楼后坐在床铺上发呆,在母亲所扫出的祖父房间里的灰绒绕他飞舞当中,所抓住的在他看来是祖父的两绺头发,也带有一种不可言说的复杂气息。哪怕是这样小的一个叙事片段,老式红木大床、祖父的照片、尘埃、洞孔、女孩的照片、祖父的两绺头发等,这些物象都是象征、也是意象,形成意象的组合,再加上人物行动的意象,《黄雀记》同样以一种近乎“意象集”的方式,形成《黄雀记》特有的叙述氛围,散发着一股复杂而氤氲的特殊气息,如其前期小说一样,这些依然构成了苏童“小说叙述的深层动力”^⑥。《黄雀记》中写人物,作家非常擅长表现人物的心绪、意绪、心态等,而且对于这些心态与意绪的表现都没有明显的功用性、实在性或者说看起来的进步性等,几乎没有办法拿逻辑性与因果性来论

释小说中的文字,但丝毫不影响前文叙事段落的叙述功力、艺术感染力。作家能够自如出入人物内心,对人物心绪、意绪、心态等予以毫发毕现的表现,体现出文学书写与表达的无限可能性以及小说叙述的丰富性与丰赡维度。

苏童的小说早就被指称是从中国文学传统中汲取了养料,很容易让人联想到“唐诗、宋词的意境”,“意境取胜”“意象性语言”被指称为其小说的特征,而这显然是继承了从“唐诗、宋词、元曲中就已流传着的具有汉语言特殊情韵的语言方式”。^⑥更进一步说,苏童小说文字中所呈现的汉语言的特殊情韵,是带有南方地域特征与诗学特征的,苏童在当代小说写作中继承与赅续着在中国文学传统中就已经存在着的南方诗学的诸种特征,将氤氲、清凄、意象与意境密集、无可言说的小说质地等发挥到了极致。与此小说叙述诗学特征相对应与一致的是,苏童构建了一个可以探询人性幽微的小说的王国。能够探询人性幽微、将人性中那些貌似早已被文明驯化的部分,以一种细致的笔触,逐一揭示出来。那么,苏童所持有的小说理念是否应该遵循“公共文学道德”?对于人性的探讨是否应该摒弃阴暗、灰色以及道德上美与丑这二元对立的道德观、价值观?苏童多年前曾言他的创作不太遵守“公共文学道德”,他称自己“一直偷偷地钻过这条红线,钻出去写”;而判断好小说坏小说,公共文学道德不被苏童认为“是一个判断系统”,他自言“比如我对人性的探讨,什么是阴暗,什么是灰色、堕落,在我这里都不形成道德上的美与丑,我的‘王国’我说了算……从某种意义上说作家应该追求一种自我放逐”。^⑦

有了以上小说叙述风格、意境,以及作家自觉所作的不以二元对立道德观来探讨人性,便让苏童小说拥有了探询人性幽微的可能。而《黄雀记》中,作家展现出他在处理现实题材与素材时,依然具有无比强大的书写人性幽微与展现人性复杂性的能力。保润在井亭医院初识花匠的孙女仙女,明明所持是

少年的一种倾慕与爱慕,保润收获的却总是事与愿违的效果,少年保润与少女仙女之间是紧张与对峙的关系,感觉是作家把少男少女情思懵懂期的情态悉数展现出来。明明是爱慕,但保润嘴里说出的总是与这样的心思相违拗的话,仙女对保润本是不屑,但对于保润请看电影的电影票,其实心里还是希望得到的。保润陪同她去溜冰场,仙女与另外的青年人滑冰滑得酣畅淋漓、起舞弄清影,保润只能郁结在心、各种捣乱也不奏效。仙女将保润租借溜冰鞋的80元押金——这笔在当时堪称巨资的钱,私吞了,买了收音机满足她自己的物欲。保润求还账而不得,包括追债时被老花匠误解,保润与老花匠之间彼此语言的错位、行为上呈现剑拔弩张的敌意等,都展现了不同人物内心深处非常细密的心理特征,以及彼时不同年龄段、不同身份人物的性情中那些或彰显或隐秘的方面。

保润在水塔捆绑仙女,也是基于抗拒仙女一直对他持有的那份少女鄙视和她看不起少年的敌意,连想请她跳个小拉都被坚决拒绝。即便如此,保润也没有更好的报复办法,也只不过是把她用绳子捆绑起来,把装她心爱的兔子的兔笼挂在树梢上之类的、颇显幼稚的“报复”做法。而保润被仙女、柳生栽赃嫁祸入狱多年,出狱后,也并没有真的找仙女报仇。保润左臂与右臂的刺青“君子”和“报仇”,仿佛是作家虚晃的一笔,带给读者与白小姐无穷大的威压与恐惧感。但保润除了看望祖父、上坟等,他拼力找到白小姐无非是想在当年自己被冤枉的那个场所——水塔,请当年的仙女、当时的白小姐跳一曲小拉。按说,保润是很喜欢仙女的,但他表现出来的言行,却仿佛是想让柳生对白小姐负责任、娶了她,所以也才会有小说结尾在柳生另娶他人的婚礼上,保润几刀刺死了柳生。保润并非恶人或真正意义上的坏人,但当年被栽赃嫁祸的冤案以及各种阴差阳错,让保润最后反而成了真正的杀人犯。这样种种的人生命运的不可测和所蕴涵的复杂性,完全

拆解不出小说叙事具有逻辑性、因果关系的叙事特性。这些,对应的是南方叙事诗学的美学特征。

而且《黄雀记》中依然可见作家对笔下人物皆能做到充分地理解、了解与同情。《黄雀记》中的人物,可能或多或少都有着人性的晦暗甚至是卑琐,或多或少都有着好似尚未被文明驯化的方面。这也就很好理解为什么祖父用手电筒里装满了黄金的谎言,就能激起整条香椿树街的人们疯狂挖掘的热潮,“黄金派”与“挖掘派”分立,最终把手电筒装的黄金已经扩大化为不知道是有多少的宝藏、一种为街坊们所共同营造的幻觉,甚至到了最后都陷入一种开掘范围业已悄然离开香椿树街,扩大到了别处。

苏童《黄雀记》里没有真正意义上的好人,也没有道德至上与完善型的好人。做了坏事的人,一样有着未泯的良知,比如柳生的妈妈邵兰英,她可以在众人面前,对保润母亲的诉冤屈保持镇定与强量,但她心里是理亏的,她不仅时刻、反复敲打柳生做人要夹起尾巴,还让柳生去照顾保润那住在井亭医院的疯癫的祖父多年。柳生对保润也是自知理亏的,对于仙女其实也是有着一副自知理亏的心性,所以他才会在白小姐回归香椿树街后,时刻接受白小姐的驱遣,下力地帮助白小姐去找庞先生讨说法、找马戏团的瞿鹰要债,给有孕在身的白小姐找住处,甚至是直接照顾她,等等。但他又是有着男人固有的传统心理的积习的,他觉得白小姐曾做过“公共汽车”一样的职业,这是他果决打消白小姐心想嫁给他这一幻梦的重要缘由。但人物这些复杂的心理,都是通过人物的言行、场景、物事或者是言行的意象集,以及细节化叙述的繁富细致来具体呈现的。此前曾有人称苏童写作的香椿树街叙事母题潮湿、晦暗、拟旧、颓靡不堪等,那是南方叙事旧美学的特征,并不能适用于苏童的很多小说尤其是堪谓其先锋转型之作的《黄雀记》。苏童曾言小说写作是“寻找灯绳”,“小说是一座巨大的迷宫”,自己“小心翼翼地摸索,所有的努力似乎就是在黑暗中寻找一根灯绳,企

望有灿烂的光明在刹那间照亮你的小说以及整个生命”。^⑨

苏童对于用小说写作来寻找灯绳、寻找光明照亮小说和人的整个生命的想法,是一如既往、始终如一的。兼又同是南方作家,苏童以自己用光明照亮小说和人的整个生命的写作理念,来看王安忆的《长恨歌》,就尤为注意小说色彩明暗与人物的“光芒”的方面,所以苏童作为作家写作了一篇《长恨歌》的评论《王琦瑶的光芒——谈王安忆〈长恨歌〉的人物形象》。基于他自己一向擅长从色彩与画面维度来构建小说叙事空间的写作特点,他这样看《长恨歌》:“从亮度和色彩来看,《长恨歌》读起来忽明忽暗”,原因是“小说里的主人公王琦瑶很像是一盏灯”,虽然照亮不了其他地方,“但对于王琦瑶的世界来说,这盏灯是一个完美的光源”。^⑩苏童认为包养王琦瑶的李主任与一生爱慕王琦瑶的程先生所组成的一个链条,“传达着男女关系中最美好的声音”;说“在王琦瑶的小世界里,李主任是情的化身,程先生是义的化身”。^⑪其实,更进一步地说,王琦瑶与李主任之间,是王琦瑶更多地将情投向了李主任,王琦瑶、李主任分别是“情”的投射者与接收者,言李主任是情的化身,倒不如说李主任是王琦瑶的情寄对象,是王琦瑶的情的化身。后来飞机失事的李主任在撤离前来看王琦瑶,王琦瑶偏又出门买东西去了,这买东西也是凄婉的,是王琦瑶盼李主任而不得的日子里的固定的消遣。王琦瑶与李主任在街上其实有一个最后的不期而遇:李主任在汽车上,王琦瑶在三轮黄包车上,王琦瑶没有看到李主任,王琦瑶只是眼睛直视前方,像是在紧张地追寻着什么,李主任却瞥见了王琦瑶,这不期而遇令李主任更有乱世一景、苍茫一生的感慨。两人“就像深秋天气里的两片落叶,被风卷着,偶尔碰着一下,又各分东西”^⑫。而言称程先生是“义的化身”,也尚嫌笼统,应该是:程先生终其一生都对王琦瑶用心、持义,王琦瑶却对程先生既未真正接纳过,也没有以情义真心相待过。

王琦瑶的家人尤其母亲,对待李主任与程先生的不同态度,也展现出交汇了传统与现代、中西方文明的上海这个口岸城市特有的弄堂文化所滋生的人的世界观、价值观与伦理取向等。在王琦瑶最该婚恋的年纪,对于身家清白且与王琦瑶实在没有什么不登对的程先生,王琦瑶的母亲、家人,与王琦瑶一样,是不冷不热,但骨子里是看不上的,看不上的缘由不外乎程先生没有很高的地位和身家财富,小说家未写明的这些人性心理的幽微之处,被王琦瑶的家人、母亲,尽数表现在了对待李主任与对待程先生的不同态度上。凡是程先生跟王琦瑶家人找寻王琦瑶、询问王琦瑶的下落,总是被搪塞和冷遇。而王琦瑶初识李主任,王琦瑶母亲从早上就站到窗口望那汽车,又盼又怕,对电话铃也是又盼又怕,全家人竟然无一例外都是数着天数度日的,只是各自藏起心事谁也不对谁说而已。而所有的心事无非指向一个愿景,就是希望李主任能够垂青与选中王琦瑶。至于李主任有无家室、与王琦瑶的年龄差距等,他们是不考虑的。这一切不是很合常情常理的言行方式,恰恰是与上海这座城市独具的弄堂文化所带来的世界观价值观相符的,是在上海世俗生活中、在城市现代文明洗礼下人性心理与价值取向等所必然具有的向度维度,是人性心理的一种细密的表现而已。等到小说后半段叙事,王琦瑶怀了康明逊的孩子并生产,程先生无微不至地照顾,王琦瑶母亲依然说着不失刻薄的话,实际上彼时的她已经是有着对于王琦瑶被李主任包养过往的自卑,以及满心巴望程先生能接纳王琦瑶母女而不得、而说不出口,却依然要不失自己的体面的一种内在的心理。而王琦瑶对母亲的回怼,除有着对自己不光彩的过往的心知肚明、有着对于自己身陷康明逊不肯负责任的悲催境遇的自怨自艾,她先自作自尊地断了程先生与她走在一起的可能性。

王安忆擅长对于人性心理作探幽烛微的描画与刻写,除了与王安忆力主小说是表现作家的心灵世

界、小说是表现人物的心灵景象的创作观紧密关联,还有一个原因就是与上海这座南方都市的城市特点与城市生活的特点有关。王安忆曾自述上海的“城市的生活又带有相当程度的隐秘性”,“都是些不相识不相知的人,聚集在一起,谁也信不过谁,怀着防范心,生怕被窥见了根”。^③《长恨歌》里人性心理的复杂细密幽微,很大程度上来自于上海城市生活自带的隐秘性,大家彼此都怀着防范心,生怕被别人窥去了根底。像前面举例的王琦瑶已经生女,康明逊完全不负责任,王琦瑶的人生几乎是一种跌到了谷底之势,但是王琦瑶依然葆有自己曾经的上海小姐三小姐的自尊,她连试一试程先生会不会接纳自己母女的可能性都给先行断掉,这是把防范心发挥到了极致。而与程先生重逢前,康明逊与王琦瑶短暂相恋、致孕却不负责任,很大的原因是康明逊在他本就是非正房所生的旧式家庭里,人际关系本就庞杂、驳杂与难以调和。王琦瑶以她见过世面的眼光,先就断定了她与康明逊不过是露水夫妻、想让康明逊娶她是万万不可能的。于是,彼此将防范心发挥到了极致,尤其是王琦瑶,在还不知道康明逊态度的情况下,王琦瑶就很快在心里设计出了让中俄混血的萨沙背锅的计策。奈萨沙并不傻,他也是颇具防范心的,他采用一走了之的办法来躲避这一切。让包括严师母在内的他们几个人素以习惯了的、在平安里王琦瑶蜗居里多年存续着的聚会搭子,彻底风转云流散了。

王琦瑶从爱丽丝公寓搬出,到邬桥外婆家短暂地躲避风头,再到住进平安里靠打针为生,不到关键时刻根本不动李主任留给她的金子。将防范心做到极致了的女人,最终竟然被女儿女同学交的男友长脚入室抢劫、扼颈而亡。所有的隐秘与防范心,都随着王琦瑶的死去而消散。长脚最初并没有行窃成功,而是一入室就被王琦瑶发现了。但是,王琦瑶真正被害的缘由,还是她的心性。如果没有她喝令长脚去自首,还声称到处都是长脚的指纹,长脚就会退

缩、当什么都没发生过。王琦瑶的话反而刺激了长脚,导致长脚产生既然做与不做都没什么分别,索性一不做二不休。王琦瑶不仅失去了李主任留给她、她却一生都几乎没怎么动过的一木盒金子,等于失去了自己付出青春和一生所获得的唯一补偿,而且还失去了宝贵的生命。王琦瑶的心性,其实是一辈子未曾改过的。王琦瑶被杀,貌似没有明显的前因与后果,但其实,王琦瑶一生的命运,都与她自己的心性有着很大程度上的必然性与因果关系。

苏童以“王琦瑶的光芒”为题,来谈王安忆《长恨歌》中的人物形象,说明他很懂王安忆的《长恨歌》的写作,其实也暗蕴了两位作家所共同具有的小说写作的隐秘特征:苏童写作与王安忆写作同属南方作家的写作,其小说世界皆呈现南方叙事诗学与叙事美学特征。两部获得茅盾文学奖的长篇小说佳作,对于苏童和王安忆两位作家而言,不管他们如何创作量颇丰、著作等身,《黄雀记》《长恨歌》无疑都是他们当之无愧的代表作。研究《长恨歌》《黄雀记》这两部经典作品,对于研究中国当代作家如何将“南方”作为他们书写中国故事、重塑中国影像的出发地与回返地,对于发掘他们如何继承、赓续与创新性发展中国的文学传统、文化传统,对于研究当代文学如何构建中国叙事话语体系,无疑具有十分重要的意义。

注释:

- ①王安忆:《自述》,《小说评论》2003年第3期,第30-33页。
- ②张学昕:《苏童:重构“南方”的意义》,《文学评论》2014年第3期,第125-134页。
- ③程德培:《捆绑之后——〈黄雀记〉及阐释中的苏童》,《当代文坛》2014年第4期,第19-30页。
- ④行超:《苏童:写作是一种自然的挥发》,2015年9月28日, <http://www.chinawriter.com.cn/bk/2015-09-28/83165.html>, 2023年5月7日。
- ⑤张学昕:《苏童:重构“南方”的意义》,《文学评论》2014年第3期,第125-134页。

⑥张学昕:《苏童:重构“南方”的意义》,《文学评论》2014年第3期,第125-134页。

⑦张学昕:《苏童:重构“南方”的意义》,《文学评论》2014年第3期,第125-134页。

⑧刘师培:《南北文学不同论》,刘师培《清儒得失论》,长春:吉林人民出版社,2013年,第220-221页。

⑨王宏图:《一种南方诗学风格的演变——艾伟小说新论》,《文学评论》2023年第3期,第70-79页。

⑩王宏图:《一种南方诗学风格的演变——艾伟小说新论》,《文学评论》2023年第3期,第70-79页。

⑪葛红兵:《苏童的意象主义写作》,《社会科学》2003年第2期,第107-113页。

⑫苏童:《黄雀记》,北京:作家出版社,2013年,第66页。

⑬苏童:《我写〈黄雀记〉》,《鸭绿江》2014年第4期,第124-128页。

⑭苏童:《南方的堕落》,合肥:黄山书社,2010年,第91页。

⑮张晓琴:《“最恰当的对过去的姿态”——论〈黄雀记〉与小说家的自由》,《中国现代文学研究丛刊》2016年第2期,第40-48页。

⑯葛红兵:《苏童的意象主义写作》,《社会科学》2003年第2期,第107-113页。

⑰葛红兵:《苏童的意象主义写作》,《社会科学》2003年第2期,第107-113页。

⑱葛红兵:《苏童的意象主义写作》,《社会科学》2003年第2期,第107-113页。

⑲南帆:《城市的肖像——读王安忆的〈长恨歌〉》,《小说评论》1998年第1期,第66-73页。

⑳吴义勤:《王安忆的“转型”》,《文学自由谈》1992年第1期,第146-151页。

㉑周新民、王安忆:《好的故事本身就是好的形式——王安忆访谈录》,《小说评论》2003年第3期,第33-40页。

㉒王安忆:《长恨歌》,北京:人民文学出版社,2004年,第22页。

㉓王安忆、刘金东:《我是女性主义者吗?》,《钟山》2001年第5期,第115-129页。

㉔周新民、王安忆:《好的故事本身就是好的形式——王安忆访谈录》,《小说评论》2003年第3期,第33-40页。

㉕王安忆、刘金东:《我是女性主义者吗?》,《钟山》2001年

第5期,第115-129页。

⑳王安忆:《长恨歌》,北京:人民文学出版社,2004年,第360-361页。

㉑李泓:《构筑日常生活的审美形式——论王安忆的城市小说》,《上海师范大学学报(哲学社会科学版)》2001年第6期,第65-71页。

㉒李泓:《构筑日常生活的审美形式——论王安忆的城市小说》,《上海师范大学学报(哲学社会科学版)》2001年第6期,第65-71页。

㉓王安忆、斯特凡亚、秦立德:《从现实人生的体验到叙述策略的转型——关于王安忆十年小说创作的访谈录》,王安忆:《重建象牙塔》,上海:上海远东出版社,1997年,第157页。

㉔王干:《苏童意象》,《中国现代、当代文学研究》1993年第1期,第210-220页。

㉕葛红兵:《苏童的意象主义写作》,《社会科学》2003年第2期,第107-113页。

㉖张学昕:《“唯美”的叙述——苏童短篇小说论》,《当代作家评论》2004年第3期,第79-88页。

㉗王安忆:《自述》,《小说评论》2003年第3期,第30-33页。

㉘葛红兵:《苏童的意象主义写作》,《社会科学》2003年第

2期,第107-113页。

㉙苏童:《黄雀记》,北京:作家出版社,2013年,第23-24页。

㉚葛红兵:《苏童的意象主义写作》,《社会科学》2003年第2期,第107-113页。

㉛葛红兵:《苏童的意象主义写作》,《社会科学》2003年第2期,第107-113页。

㉜苏童、张学昕:《回忆·想象·叙述·写作的发生》,《当代作家评论》2005年第6期,第46-58页。

㉝苏童:《寻找灯绳》,吴义勤主编、陈晨编选:《苏童研究资料》,孔范今、雷达、吴义勤等总主编:《中国新时期文学研究资料汇编(乙种)》,济南:山东文艺出版社,2006年,第17页。

㉞苏童:《王琦瑶的光芒——谈王安忆〈长恨歌〉的人物形象》,《扬子江评论》2016年第5期,第13-16页。

㉟苏童:《王琦瑶的光芒——谈王安忆〈长恨歌〉的人物形象》,《扬子江评论》2016年第5期,第13-16页。

㊱王安忆:《长恨歌》,北京:人民文学出版社,2004年,第112页。

㊲王安忆、斯特凡亚、秦立德:《从现实人生的体验到叙述策略的转型——关于王安忆十年小说创作的访谈录》,王安忆:《重建象牙塔》,上海:上海远东出版社,1997年,第157页。

Reconstructing Southern Poetics and Narrative Aesthetics: Centered on the Works Winning Mao Dun Literature Awards: The Song of Everlasting Sorrow and Shadow of the Hunter

Liu Yan

Abstract: Mao Dun Literature Awards is the top and most important literary award in domestic literary community, and most of the award-winning works have rich literary heritage and demonstrate high literary quality. Wang Anyi's *The Song of Everlasting Sorrow*, which won the fifth Mao Dun Literature Award in 2000, and Su Tong's *Shadow of the Hunter*, which won the ninth Mao Dun Literature Award in 2015, reflect distinctive southern poetics and narrative aesthetics in terms of aesthetic implication and spiritual core. The two stories are analyzed through the reconstruction of the Southern narrative motif and the lyrical characteristics of novels, the picture of the spiritual world and the reconstruction of the novel texture of Southern poetics, the Southern narrative aesthetics and the exploration of the kingdom of human nature in the novel. This is undoubtedly of great significance for studying how contemporary Chinese writers use the "South" as their starting and returning ground for writing Chinese stories and reshaping Chinese images, and for exploring how they inherit, continue, and innovate China's literary and cultural traditions, and construct a Chinese narrative discourse system.

Key words: Southern poetics; Southern narrative aesthetics; *The Song of Everlasting Sorrow*; *Shadow of the Hunter*