

当代湖北作家研究丛书

最后的守望者

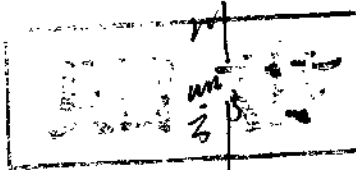
陈应松论

● 聂运伟 著

湖北人民出版社

2007.42
N41

校
外
刊



A0874965

鄂新登字 01 号

·当代湖北作家研究丛书·

最后的守望者 陈应松论

聂运伟 著

出版：湖北人民出版社
发行：

地址：武汉市解放大道新育村 33 号
邮编：430022

印刷：武汉市汉桥印刷厂
开本：850 毫米×1168 毫米 1/32
字数：149 千字

经销：湖北省新华书店
印张：6.75
插页：2

版次：2000 年 11 月第 1 版
印数：1—1 000

印次：2000 年 11 月第 1 次印刷
定价：12.20 元

书号：ISBN 7-216-02991-7/G·749

第一章

漂泊的视角

现代小说不是经验世界的实录,也不是纯作家本人情感的自我倾诉,而是重新构造的一个既有别于经验世界、又超出作家个人情感的陌生化世界。这种重构首先基于叙述者或人物在某个或几个特定位置上的观察,因为叙述者与故事之间的关系——视角——已由古典小说中的单一化模式转向为多样化模式,故视角是建构现代小说的基点,也是现代小说创作、批评中最复杂的一个方法问题。

陈应松有一个中篇小说,名曰《大街上的水手》。主人公马懿曾做过水手,后来上岸做了官,且越做越大,但他总有一种“动荡”的感觉,并怀疑与早年船上水手生涯有关系,结果,这种追溯与回味使他着魔似的、一次次地潜出城市,与一个仍停留在过去岁月中的女人厮混。这篇小说中人物活动诡异、感觉混杂,叙述者似乎对人物的行为动机、结果丝毫不感兴趣,即使过程也匆匆忙忙,留给阅读者的是一大堆那个叫马懿的男人的各式各样的

感觉。造成如此现象的原因即小说视角的不确定。表面上,马懿的感觉是小说既定的视角,可“他”观察生活的时空位置、生命状态呈现出相当的紊乱。一会儿一个都市成功男人的感觉:自信、居高临下、计较厉害关系、淡忘过去;一会儿一个离船上岸的在大街上游荡的水手;贪婪看女人的眼神、久隔人世的精神委顿、无所事事、得过且过;更有趣的是两种感觉混杂在一起,一切都混乱了:过去与现在、水手与官员、船与岸、朋友与情敌、妻子与情人。如此纷乱的感觉确实让读者难以掌握马懿那游移不定的视角。不过,特定的阅读情景倒使人一下悟解了小说标题中隐含的主题寓意。“大街”、“水手”,两个本该相对的词语被一种奇特的人生感觉粘接到一起了。“大街”代表陆地,给人稳定感,“水手”代表江河水,给人漂泊感。两者的错位粘接使得稳定的“大街”不再稳定,而漂泊的“水手”更加漂泊。人生的归宿何在?这就是不确定的视角中用混杂感觉堆砌起来的一个哲学化主题。

小说中把这个抽象主题形象化地叙述为马懿的感觉:

一直以来,马懿就在逃避一种动荡的感觉。这与他的船上生涯有着紧密的联系。他在睡觉的时候总想抓住一点什么,因为在船上时每每半夜酣睡中被风浪摇簸醒来,自会生出一种被抛入深渊,让船和床都底朝天的恐惧,那时候他抓着床沿,有了女人之后他抓着女人的乳房,这已经形成了多年的习惯。有一次他翻看一本弗什么的心理学著作,书上说喜欢女人的乳房是对童年的记忆。这完全是扯鸡巴蛋,一个水手喜欢乳房完全是因为动荡的惊骇,对于水手来说,抓乳房就是抓一根救命稻草一样,是一种虚拟的踏实,从这点意义上来说,水手就是溺水者。

“动荡惊骇”使得马懿永远陷入身在何处的疑问中，“他”由此失去观察人生、观察自我的确定性。

如果说《大街上的水手》中视角的不确定性与其不确定的主题“人生的归宿何在”有着内在的关系，我们便可发现，陈应松的小说创作观点有着较强的现代性。

在现代小说叙述学理论中，所谓视角指的是叙述者或人物与叙事文中的事件相对应的位置或状态，或者说，叙述者或人物从什么角度观察故事。一般而言，作家，特别是古典作家，观察、描述故事的角度往往是比较确定的，这种确定的视角往往使评论家们很容易捕捉到小说家观察世界的立场、思想观念、情感态度和价值标准，从而也就很容易地捕捉到小说家隐含在故事叙述过程中的比较确定的意义。

以此方式分析巴尔扎克、托尔斯泰等 19 世纪欧洲小说家的作品，得出的结论往往具有很强的客观性与普适性。同样，以此方式分析中国新时期以来绝大部分作家的作品，也完全是适用的。在稳定的叙述视角中，小说家们常常扮演上帝的角色，对他们所描述的生活作出不容读者怀疑的判断，是非、善恶、美丑，一目了然。而陈应松的小说，至少是构成其创作主体部分的中篇小说，叙述视角往往是不确定的，主题设置也往往带着一个硕大的问号，正如有的评论者所说：

想从陈应松的小说中寻找关于人生、生活的什么结论显然会感到失望。陈应松的小说昭示给人的只是一种情绪，一种生存心态，一种关于人的栖居形式的追问。他的小说不是以故事情节来吸引读者的兴趣，而是以一种独特的关于人的栖居形式的体验呈现在读者面前，没有结论，也没

有作什么别样的选择……①

应该说,视角的不确定性和设问性主题(问而不答)的特点在陈应松小说创作的起步阶段便赫然在目,且运用得相当自如流畅。如在作家的成名作《黑艄楼》中,一个极欲逃离水手生涯而又不得不混其间的青年人,“我”,茫然无措地与驾长一家三口周旋于船上,屈辱、愤怒、怨恨、孤独,所有人生的失望感都压抑着“我”在这个年龄本该有的绚丽梦幻,吞噬着一个本该活蹦乱跳的灵魂。有评论者把这部小说的意蕴概括为:无奈,即一位知青“站在上帝错误安排的位置上”而生出无限的愤懑和惶乱,最后竟连“我究竟是谁”也弄明白了。从小说视角的单一性来看,这种概括也不无道理。问题在于《黑艄楼》中的视角果真单一吗?“我究竟是谁?”这样一个设问性主题仅仅是西方哲学话语的简单翻版吗?对这些问题的解释既关系到对陈应松整个小说创作历程的系统观照,同时也涉及到对中国当代小说演进趋势的观照。

其实,《黑艄楼》中第一人称的“我”,的确很容易给人一种视角单一、确定的假象,仅由此出发,就会简单地把“我”与驾长一家、水上生活解释为一种对立关系,小说中也提供了足够的话语来证实这种对立关系,但仅仅认同这种对立关系,或言“我”愈来愈清楚自己是与驾长一家不同的“另类”,那么,“我”从逻辑上就不可能发出“我究竟是谁”的哀叹。“我”非常清楚与驾长一家在生存方式上有着天壤之别,其向往与追求也是确定不移的。问题在于,“我”在否定驾长一家愚昧的生存方式时,并没有否定作

① 鲍风:《〈抽怨〉、〈一个,一个,和另一个〉座谈纪要》,载《芳草》1995年第9期。

为“人”的驾长一家，“我”在关注自身的同时也在关注那些已成为否定性环境中的“失语”的人，于是，《黑艄楼》中“我”的视角便不得不发生移动，因为视角的固定性受到一种内在的挑战：“我究竟是谁”中的“我”是此时此地的“我”吗？此时此地的“我”与驾长一家在本质上真的存在对立的差异吗？所以，当一次“我”离船而去，船也弃“我”而去后，原本与驾长一家相对立的“我”在黑夜绝望的追赶中发出“我究竟是谁”的哀叹：“谁也不能证明我的身份，我自己不能证明我的身份，也许我其实是不存在的”。由对驾长一家的否定、怀疑突然逆转为对自己的否定、怀疑，自然也必然引起叙述视角的移动，其结果便是“我”对驾长一家、对水上生活的仇恨为理解、顿悟所替代，至此，小说叙述者一下由第一人称变为第二人称：

你现在开始怀念潮湿的尖舱。尖舱之梦。怀念早晨起来挖鼻孔里的黑灰。你怀念不能做扩胸动作的甲板。怀念一只木疖。你现在怀念矮子走路的姿式。怀念闪烁着釉彩的小米瓮。怀念黑艄楼。

人称的改变明显彰显出小说视角移动的内涵，即此时的“我”对过去的“我”产生了怀疑，并使“我”与驾长一家的生存方式之间的对立关系得以解构：

你除了心中的高贵还有什么呢？你把自己伪装得像一个魔鬼，一个流氓，一个地痞，不堪造就的张老三，你把你所有的皮肉都奉献给他们按照他们喜欢的模样捏造出一个孽种来，你没有尊严以为他们就是如此，你没有人格以为他们就是如此，你像一个醉鬼那样生活以为他们就是如此，你出

卖隐私以为他们就是如此，你学着他们的豪爽、单纯以为他们就是如此，你趿着破鞋叼着歪烟故意把一颗扣子弄丢以为他们就是如此。你现在想想这一切是不是都是白费？你聪明得过头，敏感得糊涂。你没想想一条河流的年龄，一个人就是全部的历史，一个人的行动就是种族的记忆。你患得患失，恍恍惚惚，不知道长江的水有几斤几两。

在如此视角的变异中，本为叙述对象一个组成部分的“我”从叙事中剥离出来，演变为一个新的叙述者。有了这个新的叙述视角，小说中对立并峙的双方——知识者与底层人们——才有了一个共处的基点，一个你中有我、我中有你的新感觉。新的叙述视角就是新的解释视野，因为它找到了知识者“人生何处是归宿”感叹的原生地，知识者的话语存在不过是底层人们非话语存在的一种反映，两者所面对的生存环境并无本质的差异，只不过知识者试图以变动来适应生存环境，底层人们则以不变应万变，以亘古以来流传下来的“自己的方式”生活着。就知识者看来，底层人们亘古不变的“自己的方式”当然不是理想的“归宿”，可其显示出来的生命坚韧性、包容性，却又时时在极端的苦难中绽放出迷人的魅力。结果是，同情底层不幸人们知识者很容易退出批判的立场，并向底层人们行上一个真诚的注目礼。《黑船楼》中的“我”，不是终于发出感叹吗：

想想他们又有什么错呢？他们以自己的方式生活着，以不变应万变。是他们接纳了你而不是你接纳了他们。

但必须指出，尽管如此，“归宿”问题仍然是一个悬而未决的问题，在视角的移动中，“我”看到了下层人们生命的坚韧性、包容

性,可他们的生存方式依然是不合理的。所以,在作家接着创作的《黑藻》中,我们就看到,一个正宗驾长的儿子——拐子——就以极端的形式反叛着父辈亘古不变的生活方式。与 20 世纪 80 年代中期流行的“寻根小说”相比较,陈应松小说中确实包含着一些值得品味的东西。

二

今天来看,当年的“寻根文学”当是一种传统政治理念迷失后的产物。张贤亮的《绿化树》中的主人公可谓这种情绪的前奏,被挤出主流社会的知识者只得借用底层人们的原始温情去慰藉遍体伤痕的灵魂与躯体。即使重返主流社会,他们发现自己早已被定格在发黄的历史年表中,在迅速崛起的新的生活方式变革中,从思想观念、情感宣泄到生活的日常感觉,他们似乎失去了话语权力。

陈应松不属于此。在他 80 年代中期开始创作小说时,尽管时代的普遍迷惘也深深地影响着他,但作家本人至少是无意识地首肯自己是一个正在走向新时代的知识者。作家最初的小说《黑船楼》、《黑藻》中的“我”始终坚守着这一立场。对此,《黑船楼》中的“我”在领钱签名时的痛苦感受便是明证:

……我后悔莫及,我沮丧得要死。我想也许是快一年没摸笔杆了,我再很难轻易驾驭它,在这船上不必要用笔;我又想也许是这崭露的条件太有限,仅仅在三个字上是不能看出什么的,但现在只允许你写三个字;只允许你写上自己的名字然后赶快放下笔来让下一个。仅仅只给了你三个字的机会,天哪!

.....

仅仅只能写三个字。

我想这一辈子怕只能写这三个字了：我的名字。在当我要领取我用劳动换来的钱时，我就去握别人的笔在他们限定的地方写上这三个字。它不能代表知识、智慧、痛苦和一切，只表示“此钱本人已领”。我没有任何写字的地方。

三个字：

陈应松 陈应松 陈应松 陈应松
陈应松 陈应松 陈应松 陈应松
陈应松 陈应松 陈应松 陈应松

这段感受性的描述表达出一个强烈的意象，即作家、叙述者、“我”有一个共识：知识者无论如何不能丧失主体意识，不能丧失话语权力。换言之，《黑艸楼》、《黑藻》中“我”，尽管身陷逆境，但“我”仍可对生存环境是否合理提出追问；尽管“我”可以欣赏驾长一家的顽强生命力，甚至以此来支撑自己的灵魂，但他们默然承受的生活方式，也是“我”此时的生活方式，却是应该受到诅咒的。“我”的主体意识尽管还只表现为一种宣泄与压抑、反抗与颓唐交错矛盾的话语形式，但它毕竟是“我”的创造。就小说形式而言，视角的频频变动正是主体意识确定的具象化表现，叙述对象的多重性同样折射出叙述者的多重性。由此，不管叙述者是以什么人称出现，叙述对象是什么层面的人物，叙述者都或公开或隐蔽地高昂着主体意识的头颅。而这，恰恰是当年“寻根文学”所缺少的灵魂。

但是，陈应松小说创作的这个颇具意味的起点是不自觉的，恰如人的个体生命在文化积淀的氛围中，仍以无意识为起点一样。所以，当评论界还没来得及弄清《黑艸楼》（包括《黑藻》）的

叙事学特点,陈庆松也没有以新的创作巩固其特点时,作家叙事风格的纷繁流变使得一个不同凡响的开头多少有些变调。这个变调的特征就是:《黑艖楼》中高扬主体意识的叙述人开始从独立自主的立场上后退,即《黑艖楼》中叙述者与叙述对象间特有的张力关系突然松弛下来,叙述者的视角开始变得单一,满足于讲述故事而不是参与故事的古典角色身份。中篇小说《一船四人》就是典型的例证。从形式上看,《一船四人》算得上《黑艖楼》、《黑藻》的姊妹篇,叙事角度为第一人称,“我”也是一个被招工到船上的知青,一个知识者,与咬脐驾长、鼻涕和尚、鸭咪咪水手共处一船。这些俨然《黑艖楼》、《黑藻》的翻版。但从阅读感受上说,我们从《一船四人》中得到的仅仅是一个过于平淡的故事,其情感冲击力远逊于《黑艖楼》和《黑藻》。为什么?个中原因颇值得认真分析。

在《一船四人》中,“我”的知识者身份有名无实。“我”成天跟在鼻涕和尚和鸭咪咪身后,喝酒、打狗、谈女人,大有得心应手、乐不思蜀的味道。“我”在叙述中几成叙述对象的一个忠实仆人,对象走到哪,“我”跟到哪,对象干什么,都有“我”一份。也就是说,“我”参加了故事,但没有干预故事,或者说,“我”已和船上另外三人构成一个没有差别的整体,他们的行为、动机,已为“我”深知、理解,“我”不需要自我孤立了。所以,“我”只有,也只需要一个视角了。以致当我们读到咬脐船长劝“我”时,对话的反讽意味已弱化:

莫七想八想,伢呀,到什么山上唱什么歌,知足常乐。当个驾长,一个月两百块工资,不见得比局长书记差。水上这碗饭,吃出味来了,真给我个县长我也不换。神不管,庙不收,人就图个自在。

我点点头,说:“事业诚可贵,爱情价更高,若为自由故,两者皆可抛。”

“我”引用裴多菲的诗句原意当在反讽,可实在的语义又非常贴近咬脐驾长的话,故很难品出反讽的味道。话语的趋同真实表现出“我”的被同化。

咬脐驾长对“我”的情感认同显然与《黑艄楼》、《黑藻》中两位驾长对“我”的态度有着天壤之别:

黑艄楼是他们的黑艄楼,在我来之前,在我来之后。他们三个:驾长、他的老婆和他的儿子。

他们只知道你是从下放知青招工来的,你招工到这样一个单位跟他们入伙也觉得你不过如此。好听的话叫新船员,共同的印象是生人。 (《黑艄楼》)

现在我在狗鱼驾长的手下做事。反正我一直倒霉,没有谁欢迎我。狗鱼驾长没有拒绝我是因为社里的安排。……他深知我孤单一人,来到这个单位后目不斜视是因为不敢轻举妄动,而且也相信我半夜摸错了门也不会打他黑秀的主意,我毕竟是这个船业社有史以来的文化人,是与他们完全不同类型的招工知青,是一个他们永远也无法匹配的小伙子。 (《黑藻》)

有趣的是,《一船四人》通篇多人物的对话,而《黑艄楼》、《黑藻》中“我”的感觉自白却密密匝匝。对话意味着沟通、理解、同化,感觉自白则是孤独、隔膜、异质化的产物。

从《黑艄楼》、《黑藻》到《一船四人》,其中的变化说明了什么

呢？

第一，陈应松在叙述者与故事之间还没有确定一个固定的立场。《黑艄楼》、《黑藻》发表于1987年，《一船四人》发表于1990年。短短几年间，三部作品叙述方式的差异之大似乎不好理解，但仔细剖析，便可发现这其中的变化其实有着清晰的逻辑演进线索，绝不是作家随心所欲的突变。由此，对陈应松小说创作的个案研究才可能具有综观当代中国小说创作走向的实际意义。

在《黑艄楼》、《黑藻》中，视角的多层移动一方面使叙述者与故事（人物、事件）发生多重关系，叙述者在故事结构中的具象化角色（一个招工的知青）与象征性角色（知识者）时而重叠，时而分裂，从而形成与故事间的独特张力关系。“我”作为一个为生生存面不得不栖身于船上的年轻人，强迫自己去适应环境，学习船工，理解船工，按照他们的模样改造自己，这是一种具有情感亲合力的张力关系；但同时，“我”作为一个知识者，永远无法和那些船工混为一体。比如排泄这人之最本能最自然的事，“我佩服他们的坦荡和自由，在光天化日之下，一边同男女说着什么一边背过身去，瞄准长江就干。而我对着伟大的长江却尿不出来”，这是又一种包含理念的情感反抗力的张力关系。在这里，视角移动的另一方面，便是叙述者在叙述中不断强化着自身的独立性，象征性角色实际上控制着小说结构的起伏迭宕，并以此感染着读者，迫使读者去寻求超越故事之外的意义。这故事之外的意义尽管和独立的叙述者一样，是一种隐藏在象征之后的潜在话语，是一种可设问而不可解答的小说主题，但却是陈应松《黑艄楼》、《黑藻》中的灵魂。

如果说非确定的叙述立场导致了《黑艄楼》、《黑藻》的成功，那么，如前分析，《一船四人》的“失败”则在于叙述立场的确定，

叙述者完全为具象化角色所替代,单一的视角使得故事失去了故事之外的意义。当然,从陈应松全部创作来看,《一船四人》中叙述立场的固定化仍是暂时的,是整体不确定中的局部确定。所以,我们所言《一船四人》的“失败”也是相对《黑艄楼》、《黑藻》而说的。纵观《一船四人》前后的一大批作品,我们倒发现作家在《黑艄楼》、《黑藻》之后,或说在一个充满叙述个性的开头后,更多地回复到传统的叙述模式之中,这其中的原因也正是下面我们将分析的知识者与底层人们的关系。

第二,关于知识者与底层人们的关系,我以为不仅是陈应松至今都在困惑的问题,同样是整个当代小说家都在困惑的问题。这个问题常以肯定或疑问的两种形式凸现出来,即小说家应做底层人们的代言人;小说家能做底层人们的代言人吗?从19世纪批判现实主义小说始,喋喋不休的研究与议论只是使问题更加复杂化了。

为底层人们代言,包含多种多样的语义,如重视、反映人间的不幸,同情劳动者的悲惨命运,为他们呼吁、请命、直至抗争,寻求一条条解决问题的良策等等,我们可以举出无数的例证,包括众多一流作家的优秀作品来为此作证。这些也几成衡量、评价小说家的最重要的标准、尺度。但是,代言者与被代言者果真能统一吗?不用说出身知识者的雨果、托尔斯泰,他们在《悲惨世界》、《复活》中不依然在倾诉知识者的话语吗?即使是底层出身的高尔基,这位无产阶级文学的奠基人,其话语的流向不也正是知识者化吗?所以,小说家能否真正为底层人们代言,确实是个疑问。再者,隶属于知识者话语系统的作家话语的语境总是精神性的,其本质上不能与物质化语境相沟通。故小说的故事来源有客观性,可对故事的感觉只能属于作家自己,尽管这种感觉可为读者去感知。请看《黑艄楼》临近结尾的一段描述:

这是一个非常好的日子，阳光爽爽地没有一片云来打扰，这世界很安静。我看到矮子和他的像小姑娘一样的媳妇坐在黑艄楼后头的舷干边，这一对新婚的幸福夫妻无事可干，他们背靠着黑艄楼。太阳射着他们温柔可爱。他们没有影子，影子是他们自己。我看见他们两个面对面坐着，你拍一下我的手，我拍一下你的手。他们实在无事可做。

我贪婪地看着他们，我多少有点悲哀。

前一段诗意的描述与后一段话的语态相去太远。“贪婪”是对“我”的心态描摹，因为“我已经二十三了，我足足二十三岁，可是我连矮子也不如，矮子干了两个女人”；同时也把矮子的幸福定格在物欲层面上，所以，“我”又“悲哀”，既为自己，又为矮子。“我”能为自己意识到“我”与“他们”之间的天壤之别而迅速平衡起来。“我”有自己的路，小说结尾一句“河流又宽了许多”向读者暗示出这一点。《黑藻》的结尾更直接：“高考制度已经恢复了，我要去报考大学”。即便在《一船四人》的结尾，“我”也因写了几首诗“被调到文化馆去了”。

是否可以这样说，在走向知识者的途中，陈应松知识者的主体意识格外强烈，可当他在《黑艄楼》、《黑藻》中通过叙述者厘定了自身知识者的身份后，就获得了一种自身解放感，然后在传统文化对知识者的解释视野中，自觉承担起解救芸芸众生的“责任”与“良心”。这是一种推测。但《黑艄楼》、《黑藻》中多层转换的视角的确暂时消失了，在接下来的一系列创作中，一个关怀民间疾苦的视角形成了。如《九月的故事》、《雷殛》、《野木樨》、《燕麦钟》、《旧歌的骸骨》、《大寒立碑》等等。在这些作品中，与故事人物相对立的叙述人不复存在，至少在情感上，叙述人与叙述对

象呈现出水乳交融的情景,知识者本身的含义也不再被追问,知识者在这些作品中似乎只留下一份深切同情底层人们的人道主义情怀。但这不是问题的全部,促成陈应松小说创作发生视角大变动应还有更为深刻的原因。

三

来自于生活底层的陈应松对民间疾苦、底层人民的不幸,的确有着朴素、真挚的同情,读读《雷殛》开头的一段文字,那发自内心的呼号,任何人都会为之动容。但陈应松并不能由此被归于传统意义上的乡土作家。对底层人们,特别是故乡普通劳动者的同情,确实有着中国古典文学的血脉,值得玩味的是,在《黑艚楼》、《黑藻》之后几年的有关故乡故事的写作中,那个曾执著于未来的叙述人何以会迷恋起过去呢?

1993年,当作家第一本小说集以《黑艚楼》为名结集出版时,陈应松在“后记”中说:

1985年当我进入武汉大学学习后,我突然丢掉了以前的诗歌创作,如痴如醉地爱上了小说。从农村到城市的巨大反差,使我知道了我的灵魂应该放在哪一块地方。我满腹心事,渴望表达,于是,献身小说的奔放热情成全了我。我不仅写船工、渔民,我还写了大量的农村小说和以小镇为背景的小说。我认为我写的江汉平原是非常真实的,感情得到了很好的发泄和寄托,但我的“船工小说”也同样是当年重要的作品。

这段话说明了两个重要的问题。一是作者何以会弃诗习小说,

其原因在于生存空间、位置变换后的“反差”；二是写作描写过去经历的小说是为了安放无法在都市寄托的灵魂。对此，有评论者作出了很好的解释：

陈应松写诗是从乡村开始的，而他写小说则是走进都市之后的事情。指出这一点很重要，因为这期间，他经历了生存空间、生存位置的变换。这变换赋有某种历史意味：从乡村走向都市即逃离土地，是本世纪以来中国农村青年源于超越生存困境和生存循环的集体幻想、奋斗主题。这本身也是对中国社会从农业文明艰难地迈向工业文明的象征。而况，他所从来的乡村在荆州分洪区的腹地，随时准备咽下滔天洪水保卫大武汉。于是，都市武汉为他的乡民们所嫉恨、所向往。陈应松有幸成了武汉人，加入了都市喧闹的声音奋斗的行列。他肯定像所有从乡村走进都市的幸运儿一样，为命运的迁移庆幸过，至少在心理深层有一种其实没多少优越性的优越感。同时，他又是矛盾的：都市对于他来说毕竟是人生的舞台，而不是生命扎根其间的乡土，在都市的喧闹里深刻的漂萍感和永恒的乡愁纠缠着他，形成了典型的“新都市人”心态。一方面庆幸生命从乡村出走，另一方面又不愿灵魂在都市放逐。^①

作家的自述与评论者的分析都表明，陈应松小说创作的思路应是一个有着内在逻辑的演进过程，这个过程与作家本人的生命历程息息相关。在这个过程的起点，作家（一如《黑艄楼》中的“我”）对未来的憧憬是毋庸置疑的，“出走”不仅意味着改变命

^① 范步淹：《一种独特的叙述立场》，载《小说评论》1991年第5期。