

市井风情里的“世俗人生”

——中国当代文学中的“苏州书写”

曾一果

内容提要 从陆文夫开始的当代“苏州书写”自觉继承了“三言”、“二拍”等中国小说的市井叙事传统，描摹世俗风情，刻画市井人物，形成了具有浓郁市井趣味的创作倾向。当然，在不同历史背景和成长环境下，每位作家的市井写作差异很大。本文试图通过对不同作家作品的解读，考察在不同时空维度下，苏州当代作家如何记忆和书写苏州，重构和开拓中国小说的市井叙事传统。

在中国当代城市书写研究中，北京、上海、香港都是热门话题，但是对于苏州这样一座历史古城鲜有人关注。其实苏州不仅有 2500 多年的悠久历史，而且自明清以来文学艺术繁荣昌盛，明代小说家冯梦龙便是苏州人，由他编辑的短篇小说集“三言”（《喻世明言》、《警世通言》、《醒世恒言》）至今还有巨大影响。

苏州当代作家陆文夫、范小青、苏童、朱文颖、叶弥等人，继承“三言”、“二拍”的市井叙事传统，关注市井日常生活，形成了具有浓郁市井风情的创作风格。有人这样评价苏州当代作家：“苏州作家们身上或多或少浸染了苏州这方水土给予他们的滋养。他们各自在自己的创作园地里进行不懈的人生、社会思考和艺术创造，他们将苏州文化、苏州地方的人文风景——精彩地汇聚笔下，形成了我国文坛一道独特的风景线。”^①本文即通过解读不同作家作品，考察苏州当代作家如何自觉继承和重构中国小说的市井叙事传统，并从本土文化出发书写苏州，为中国当代文学提供独特的“市井故事”。

一 开启“小巷人物志”

自新文学革命以来，继承唐宋明清等中国传统市井小说的中国现代通俗小说备受打压，范伯群在其《插图本中国现代通俗文学史》“绪论”里

指出中国现代文学史是“知识精英话语”占主导地位：“中国现代通俗文学或被作为‘逆流’而加批判，或被作为‘配角’而充当陪客。”^②他进一步指出，在中国现代文学史上，知识精英文学侧重于“借鉴革新”，而中国现代通俗文学则侧重“继承改良”——继承中国古典小说，服务对象是“市民大众”，描摹的是市井社会的“世态人情”。不过，中国现代通俗小说虽被新文学家们猛烈批判和攻击，却以或隐或显的方式顽强生存。在 20 世纪 80 年代初，邓友梅、陈建功等人掀起的“京味小说”便承继传统，缅怀富有世俗趣味的市井生活；与此同时，苏州的陆文夫也回到市井世界，开启了苏州当代作家的“市井书写”。与邓友梅、陈建功等京味小说家相比，偏居江南古城的陆文夫有点孤单，他单枪匹马地专心绘制苏州的古城风景，讲述小巷深处的市井人情，尽管他并非土生土长苏州人，却因长期书写苏州而赢得了“陆苏州”的美誉。

陆文夫的苏州书写有明清以来苏州文人的“市井情怀”，他与民国通俗小说大家周瘦鹃、范烟桥及程小青交往频繁，深受他们生活方式和思想文化的熏陶。尽管 1949 年就参加革命，但因与周瘦鹃等人关系密切，在“文革”中，陆文夫被视为“周瘦鹃徒弟”受批斗。而自从进入苏州中学读书起，古城便不知不觉地成为他创作的源泉：“文学与苏州的美景合成了一种针剂，把那艺术的

基因注进了我的血液里。”^③在苏州传统市井文化浸染下，陆文夫的文学一开始就显示了“别样风情”。《小巷深处》（1955年）、《葛师傅》（1960年）等早期作品已流露出浓厚的“市井趣味”。在回忆成名作《小巷深处》发表经过时，陆文夫强调他并非“另辟蹊径”，刻意与当时写英雄、写工农兵等主流大叙事保持距离：

我写《小巷深处》时，并非是故意要想创造个什么“小巷文学”，也没有想到要在大写工农兵，大写英雄的时代别出心裁来写一个妓女从而引起轰动（现在不会轰动），实在是因为解放初期我采访过苏州市的“妇女生产教养院”。^④

解放初期的新闻报道已有了不少禁忌，许多方面不能报道，这促使陆文夫有了写小说的想法，于是有了《小巷深处》。随着《小巷深处》的轰动，陆文夫开始有意识地将目光对准“旧社会”，不合时宜地创作了一系列与当时主流题材相去甚远的“小巷文学”。不过，陆文夫这样解释其创作，他说人们常讲历史是“人民群众创造的”，可翻开各种历史典籍，“所看到的只是些帝王将相，英雄美人，再加上点风流才子、游侠名妓等等。所谓的人民只是一个虚词而已。大人物被历史记载下来了，小人物又在哪里？帝王将相被记载下来了，张三李四又在哪里？”^⑤如何记录和反映普通人的生活，他认为重任只能“落在小说家的肩上了”。陆文夫还说鲁迅翻开整个封建社会史之后发现了两个字“吃人”，他翻开人类生活史之后也发现了两个字“吃饭”：“事实证明，‘老三篇’可以不读，不吃飯却是不行的”^⑥。1949年就参加革命的陆文夫敏锐地意识到革命战争并非人间常态，“吃穿住行”才是根本，而苏州自古就是一个吃喝为主的“市井城市”。学者赵园曾盛赞北京有市井之气，“饮食文化”是“老北京人文化优越感的一份实实在在的根据”^⑦。相比于北京，陆文夫认为苏州更有市井传统，“苏州不是政治经济的中心，没有那么多的官场倾轧和经营的风险；又不是兵家必争之地，吴越以后的两千三百多年间，没有哪一次重大的战争是在苏州发生的；有的是气候宜人，物产丰富，风景优美。历代的地主官僚，富商大贾，放下屠刀的佛，怀才不遇的文人雅士，人老珠黄的一代名妓等等，都喜欢到苏州来安度晚

年”^⑧。这里没有勾心斗角、刀光剑影的“宫廷大戏”，只有平凡热闹、闲暇舒适的“市井生活”。在《美食家》中，“吃”是人生第一要义，当写到朱自治有上朱鸿兴吃“头汤面”习惯时，小说特别强调朱的行动“只有苏州的中老年人才懂”。

在20世纪80年代“改革开放”的时代语境里，陆文夫以其市井故事反思只重视帝王将相、忽视市井小民的“宏大叙事”，亦藉此批评日益急功近利、浮躁喧嚣的社会风气。20世纪末江苏美术出版社曾推出“老城市丛书”，《老苏州》的文字便出自陆文夫之手，在《老苏州》的“序言”中，陆文夫发出了这样的“感慨”：

一座半圯的石桥，一幢临河的危楼，一所破败的古宅，一条铺着石板的小街，一架伸入河中的石级……这些史无记载的陈迹，这些古老岁月漫不经心的洒落，如今都成了摄影家们的猎物，成了旅游者的追逐之地。那些旧时代的老照片，也成了书店里的卖点，人们在走向现代化的时候，为何又回过头重温那逝去的岁月？

曾几何时，我们向往过西方的大桥，汽车的洪流，摩天高楼，乡间的别墅和那如茵的草地；我们把石桥、危楼、古宅、石级视为贫穷与落后。如今，在国内的某些大城市和开发区，与西方的距离正在缩短，一样的高楼林立，汽车奔流，一望无际；那些新建的公寓楼、小别墅，明亮宽敞，设备齐全，冷热任意调节，真有点儿不知今夕是何夕？^⑨

陆文夫意识到“现代化”虽然提供了先进的设备和舒适的环境，却忽略了“自我”与“过去”的关联，故而，他要在“怀旧”中重构丰富多样的传统城市生活图景。解放前，陆文夫在苏州读书，十分熟悉旧时市井生活：“漂亮的车子配上漂亮的车夫，特别容易招揽生意。尤其是那些赶场子的评弹女演员，她们脸施脂粉，细眉朱唇，身穿旗袍，怀抱琵琶，那是非坐阿二车子不可。阿二拉着她们轻捷地穿过闹市，喇叭嘎咕嘎咕，铜铃叮叮当当，所有的行人都要向他们行注目礼；即使到了书场门口，阿二也不减低车速，而是突然夹紧车杠，上身向后一仰，嚓嚓掣动两步，平稳地停在书场门口的台阶前，就像上海牌的小轿车戛然而止似的。女演员抱着琵琶下车，腰肢摆扭，

美目流眄，高跟鞋囊囊几声，便消失在书场的珠帘里。那神态有一种很高雅的气质，而且很美。”如果对传统市井生活不熟悉是写不出这样场景的。当有人称赞陆文夫小说富有散文诗意时，陆文夫却说一切“自然而然”，是其“切身经验”而已：“我熟悉小巷深处的各种人物，也知道这些人在解放前后的变迁。我认识现今成了女工的妓女，也记得她们在解放前站在昏暗路灯下的情景。我住过藕园，也知道苏州的各个园林，那留园的假山，西园的茶社，这一切都会自然而然地进入到我的小说中来。”^⑩

陆文夫将创作比作建造“苏州园林”^⑪。他自己便像历代香山帮工匠一样精心建造着纸上的“市井之城”，描摹苏州的种种世路风情：深宅大院里的大户人家，街头挑担的商贾小贩，纱厂里干活的技术工人，改造所里的从良妓女，还有各种小人物出没的园林寺庙、深宅小巷、茶肆酒楼……经由他的妙笔，无不逼真地呈现出来。在其笔下，传统市井生活虽平凡普通，但绝不低级庸俗，那由小贩车夫、评弹女子、饕餮之徒组成的市井世界，同时也是一个文化世界。朱自治的吃不单是为了填饱肚子，而且代表了一种传统的生活方式和文化精神；朱源达手中的毛竹板虽然由一根普通竹子做成，没有任何秘密，可在“朱源达的手掌里却能发出美妙的音响”。这就是中国传统市井社会的魅力。

值得注意的是，陆文夫当年毅然奔赴解放区参加革命就是因为看到国统区苏州普通市民生活悲惨：“物价飞涨，民不聊生。冬天，玄妙观的屋檐下常有冻死的饥民，可那权势豪门之中，酒楼青楼之内，仍然是花天酒地，嫖娼宿妓。瘦骨嶙峋的黄面包车夫，拉着大腹便便的奸商，一路疾走，气喘如牛，这是什么社会？”^⑫但后来他反而被“传统的世界”所吸引，其文学道路发人深思。

二 “本土意识”的觉醒

陆文夫是一位很有文化自觉的作家，在现代化如火如荼的1988年，他还逆“时代潮流”创办了《苏州杂志》，潜心挖掘、收集和整理“过去”，重构传统苏州的市井、人文和地理景观，他的努力唤醒了苏州当代作家们的“本土情怀”。受其影

响，范小青、叶弥、朱文颖等苏州作家纷纷将目光投向“本乡本土”，书写有苏州地方风情的人与事。在这些苏州书写中，范小青最具有代表性，被视为周瘦鹃、陆文夫之后苏派文学的“新掌门人”^⑬。其小说生动地反映了“改革开放”之后土生土长苏州人“本土意识”的觉醒。

范小青生于上海，3岁时随父母迁到苏州，苏州自此成为她创作的主要源泉：“我在苏州写作最大的感受，就是我是一个苏州人，我与苏州是融为一体的。”^⑭她甚至声称从1984年之后只写家乡苏州“那一块地方”^⑮。从《小巷人家》（1986年）、《裤裆巷风流记》（1987年）到《城市之光》（2003年）、《城市表情》（2004年），跟陆文夫一样，范小青的作品大多围绕着苏州寻常街巷中的普通市民展开，但跟陆文夫用传统文人眼光看小巷世界不同，范小青直面苏州当代小市民的“日常世界”，在《裤裆巷风流记》“引言”里，她写道：

苏州人杰地灵，苏州历来以帝王将相、才子佳人而闻名，无数文人骚客留下的文章典籍，大都以他们为主体。

然而，帝王将相、才子佳人只能是苏州极小的一部分，苏州的绝对量是芸芸众生、市井小民，是他们的喜怒哀乐。^⑯

范小青将历代“苏州书写”做了如下划分：一是关于“帝王将相、才子佳人”的文人书写；二是关于“芸芸众生、市井小民”的市井叙事。她认为关于“帝王将相、才子佳人”的“文人书写”长期占据主流位置，而占据苏州城绝对量的“芸芸众生、市井小民”没有得到重视，她要改为他们“树碑立传”。陆文夫也关心市井小民，但其小说显然被范小青划归“文人书写”那一类传统——以传统文人眼光书写市井生活，反映的是传统文人的思想旨趣。范小青则强调自己是“小市民”的一员，以小市民身份书写苏州：

我不大信命，可我却知道，我写小说，很难让人“冷不防”，不大可能使天下震惊，也许是命中注定。苏州人从来都是小家子气的。我也是小家子气的。

应该培养自己的大气，却不能伪装自己。当我们还没有练就三味真气，还缺乏大家风范的时候，我就是我，小家子气的，不时露

出些小市民的本相，乡下人兮兮的，并且不以为羞耻，不知道这是不是苏州人的特点。^⑩

《裤裆巷风流记》完成于1987年，彼时文坛正兴起“新写实主义”，范小青以小市民“代言人”身份起家，自然被归入“新写实主义”的行列。“新写实主义”的流行反映了大陆城市本土意识的苏醒。伴随着改革深入，社会深层矛盾凸显，城市底层生活日益受到关注，当时的《上海文学》还呼吁人们关注“自己周围的日常生活”^⑪。正是在1987年前后，池莉开始关注汉正街的小市民，王安忆从“寻根文学”撤退、书写上海，范小青则留心起自己成长的城市，努力为苏州当代小市民“摇旗呐喊”。

范小青的作品指出，那些在文人和游客眼中充满诗意的苏州名胜风景，对日日操劳的小市民而言毫无“浪漫色彩”。在《城市民谣》（1997年）中，外地游客到古城看著名景点长街，但是在长街生活多年的小市民钱梅子，却从未认真地看过长街一眼：“她像一个匆匆忙忙赶路的过客，每天匆匆地穿过长街去上班，再匆匆地穿过长街回家来，做饭，做家务，长街不曾在她心里占一点点位置，她不知道长街是美的，还是丑的。”^⑫与钱梅子一样，《裤裆巷风流记》中的阿惠、卫国等都在巷子里长大，苏州小巷是他们的生活空间而不是审美游玩对象。他们为了生活，每天卑贱而快乐地忙碌：“阿惠走到一处停下来了，摊主是同阿惠差不多年纪的小姑娘，面孔不好看，身段蛮好，身上穿的、手里拎的、摊上摆的，全是顶新式的港衫，嘴巴里一口糯答答的苏州话，招徕顾客，活络得不得了。”^⑬这座城到处是和阿惠一样年纪的普通女孩，她们是改革一代苏州土生土长的市民，生活辛苦却乐观向上。

“小家子气”、“小市民本相”、“乡下人兮兮的”是范小青总结出的苏州人特点。范小青并不认为这些特点有啥不好，在她眼里，苏州是有点“小家子气”——居住此城的小市民平凡庸俗、斤斤计较，但“小家子气”的苏州是小市民日日生活的“我城”。这座古城自然有过无数“大户人家”，《裤裆巷风流记》中的吴家便曾是“大户人家”：“光是大门就气派得不得了，八扇头的墙门一字排开，墙门木料全是上等银杏木。进大门一方天井，天井后面又是八扇墙门排开，开进去是

门厅，也就是现在讲的门堂间。门堂间西面有一过道。方砖铺地的过道夹在高墙之中，幽深阴暗，延进去二百多公尺长。过道中央原本有一口暗井，住家怕小人出事体，老早就封起来不用了。过道南北通，把大宅分作东西两落。东面一落总共六进，前面四进分别为门厅、轿厅、大厅、女厅”，“老早辰光这种大开间，一间小至三四十平方，大至七八十平方，气势庞大，派头十足”^⑭。只不过，历经沧桑岁月，今非昔比，吴家后人仍住在吴宅中，过的却是普通生活，有时连小市民也不如，见了人“点头哈腰，低头顺眼”^⑮。在新时代里，这座城所有的人都是为生活奔波的“小市民”。城乡关系也在变化，张师母自认为是“城里人”，当有人劝其女儿阿惠去做“小老娘”，她坚决不同意：“小老娘我们不做的，这种事体是安徽人做的，我们穷归穷，苦归苦，小老娘不做的。我这一世人生帮人家，做下等事体，反正人也老了，我女儿不做下等事体的。”^⑯可在改革浪潮中，这样的城市面子也保不住，阿惠虽然没做成“小老娘”，现实却逼她四处找活。

同样关注“市井小民”，范小青剔除了陆文夫的文人情怀，她立足当下，放眼未来，看到的是时代变化的积极作用——“改革开放”为每个苏州小市民提供了平等发展的机遇。无论是曾经辉煌的“大户人家”，还是为一日三餐奔波的“平头百姓”，均得靠本事吃饭。《城市民谣》中的钱梅子是一个下岗女工，下岗后生活陷入困顿，为了生活，她做过招待所服务员，炒过股票，与亲友合开过饭店，吃尽苦头，但其经营的饭店倒闭后，她没有泄气，而是满怀信心走向“新的生活”。《裤裆巷风流记》中的阿惠自小长在小巷里，没见过世面。经历种种挫折之后，她反而变得有主见了，“不管怎么样，汽车总归是朝前开的”，在小说结尾，阿惠勇敢地上了一辆开往陌生世界的汽车。通过阿惠、钱梅子等小市民，范小青展现了古老苏州的“青春活力”。

在讴歌苏州当代小市民阶层时，范小青没有排斥“宏大叙事”，相反，她将当代小市民的“喜怒哀乐”置于时代潮流中加以表现，突出变化时代对小市民物质和精神世界的影响：“苏州的每一根血管里，都渗透了时代的新鲜血液，苏州的每一个角落，都感受着变革的猛烈震荡。苏州人

的喜怒哀乐,他们的细碎的、烦琐的、杂乱的日常生活,始终紧系在全社会的总命脉上。”^④像香港作家西西在《我城》中写香港本地市民对香港的感情一样,范小青的小说扎根苏州,反映了苏州作家“本土意识”的真正觉醒。在这里,小市民对苏州有很强的认同感和归属感,苏州是她们赖以生活的“我城”,操着吴侬软语的小市民们在“我城”中生活,虽然每天为鸡毛蒜皮之事争吵不休,但这不妨碍大局,反而增添了“我城”的热闹气氛,谁家真遇到事,街坊邻里又挺身相助,这就是“我城”的魅力。

范小青讴歌与时俱进的苏州小民,肯定平凡庸常的市井生活,乐于接受古老苏州的变化,不过,她也深知变革时代的古城苏州本色不再,传统市井生活与现代社会的矛盾冲突在所难免:“苏州城里同吴家这宅房子大同小异的建筑,大街小巷处处有,只不过近几年拆的拆,坍的坍,不少地方已经面目皆非,光彩全无了……”^⑤可口可乐等西方文化也乘着改革东风侵入苏城大街小巷,原本单一纯正的市井空间正逐渐变得芜杂不堪。

三 “老瓶装新酒”的“市井故事”

在中国当代苏州书写之中,陆文夫继承中国传统小说的市井叙事传统,将目光投向“过去”,描写苏州传统“市井风情”;范小青立足“现实”,讴歌苏州当代小市民的平凡生活,书写城市本土意识之觉醒。在他们之后,叶弥、朱文颖等人也从市井出发,书写对市井人生的不同理解。如果说陆文夫的市井书写是传统文人型的,范小青的市井书写是新写实主义型的,那么苏童的市井书写则是先锋主义型的,朱文颖的市井写作属于新古典主义型的,他们的创作反映了苏州当代作家本土意识的不断加深,体现出市井叙事的不同维度。在这些作家中,苏童并非严格意义上的市井小说家,他是20世纪80年代先锋文学的主将。但是有人认为1989年之后苏童已不再是“先锋作家”^⑥,苏童自己也说:

二十来岁,我是反叛的,反叛常规的,那时,我认为,按照常规写作是可耻的,按照这个意义来说,先锋就是反常……到了《妻妾成群》之后,我对传统小说方法有了兴

趣。作一个永远的先锋作家不是我追求的……有时向传统妥协、回归传统也是一种进步(省略号为作者所加)。^⑦

大学期间,苏童不仅遍览博尔赫斯等西方作家的小说,还大量阅读了“三言”、“二拍”等中国古典小说,他盛赞过三位中国历史上杰出的短篇小说大师,排在首位的便是冯梦龙。苏童还分析过《红楼梦》和《金瓶梅》的差别,在他看来:“《红楼梦》描写的不是世俗生活,而是宦宦大家庭中的人情冷暖”,“而《金瓶梅》这样的东西迎合的是民间,干脆赤膊上阵,把市井人物的喜怒哀乐都火辣辣地写了出来”^⑧。他自己更喜欢《金瓶梅》的“市井书写”。苏童自小生活于苏州城北的市井小巷,对下层社会有一种天然亲切感,这是他创作的最重要源泉:“我是从我从小就非常熟悉的一条狭窄破旧的小街落笔的。它是一条穷街,也是多少年来被市政建设所遗忘的一条街”,“那全是一些日常生活的镜头,没有任何戏剧化的成分,我记起了小时候怎样走到母亲所在的工厂食堂吃午饭,记起了那边桥下的公共厕所,记起了和我当时同龄的孩子与他们母亲吃午饭的情景。那种视觉印象自然是混乱的,说不上有多少美,但里面透出鲜活的生命气息”^⑨。

因而,苏童从“先锋撤退,回归传统”并不让人惊讶。不过,苏童或许并非真的离开了先锋。他强调:“从某种意义上说,背叛先锋本身就是一种先锋,同时写作者宣告效忠于先锋的浮躁,就像宣告效忠于传统现实主义的保守陈腐一样有害”;“我不知道我是否对于先锋小说有过真正的背叛”^⑩。既承认自己“回归传统”,却又说不知道自己是否对先锋有过“真正的背叛”,显然,苏童对传统的“回归”和对先锋的背叛没那么简单。如何理解苏童作品中“回归”和“先锋”的关系呢?

“三言”、“二拍”是我比较喜欢的类型,它市井生活的气息很浓,呈现出万花筒般的人生,对此我很感兴趣。其实我本身不是一个对历史很感兴趣的人。但有人把我的作品概括为新历史主义,这是他们的语汇,我不反对。^⑪

苏童曾这样解释他为何喜欢“三言”、“二拍”,不仅是因为“它的市井生活气息很浓”,更在于它能

“呈现出万花筒般的人生”。苏童敏锐地发现“三言”、“二拍”等传统市井小说所展现的“万花筒般的人生”与“先锋文学”有内在的共通性——均关注个体存在境遇。在《蒋兴哥重会珍珠衫》、《卖油郎独占花魁》等传统话本小说中，“巧合”和“偶然”经常推动着故事情节发展，“巧合”、“偶然”恰恰意味着人物的命运具有“不确定性”，而先锋文学的核心思想亦是思考个体不确定性的存在境遇，由此，苏童看到了“传统”与“现代”的“契合点”；反过来，他也从先锋视角重新阐释中国古典小说，将《红楼梦》看做是“一部人生的百科全书”，《金瓶梅》则是“古典文学中的先锋派”^⑧。

《妻妾成群》（1989年）、《我的帝王生涯》（1992年）是苏童“回归传统”的几部代表作。《妻妾成群》讲述了一个封建大家族里女人们争风吃醋的故事，《我的帝王生涯》讲述一个帝王在发生宫廷政变王位被废黜之后的人生遭际。这些作品的共同特点是回到“过去”，讲述一段鲜为人知的“历史故事”，不过，苏童关注重点不是“历史”，而是历史中的“人”。在谈《我的帝王生涯》写作经过时，他强调就是要通过“帝王与最为普通的江湖艺人身份之间的转换”去表达某种“不确定性”^⑨。《米》亦是如此，本来苏童想将其写成“城市新兴产业工人的生活史”^⑩，但是写史的“大的设想”未能实现，小说最终变为南方的“市井传奇”。苏童无意于“宏大历史”，他称自己“向传统回归”不是“投降”，而是“一次腾挪”，是“老瓶装新酒”，是借中国传统小说的叙事框架，表达先锋理念——即对复杂人性的关注：

因此在写作《一九三四年的逃亡》、《罂粟之家》以后，我是有意识地撤退了。重新拾起故事，重新塑造人物。同时，我要寻找写作来源，我当时寻找到的最丰满的东西恰好就是最传统的、最中国化的素材。如《妻妾成群》，一个封建大家庭，男权屋檐下的女子的身影，我看见它背后潜藏着巨大的人性空间。^⑪

“最传统的”、“最中国化的素材”背后潜藏着“巨大的人性空间”，这是苏童“回归传统”的根本原因。苏童说《妻妾成群》这样的“老故事”完全可以改写为“四个机关女职员和一个上司的关系”

的“新市井故事”。

因而，苏童虽也像陆文夫一样“回归传统”，但在本质上差异很大，苏童看重的是市井社会呈现出的“万花筒般的人生”，而陆文夫欣赏的是传统市井世界所体现出的闲情雅致的“诗意生活”。在《城北地带》（1993年）、《肉联厂的春天》（1994年）等作品里，苏童还直面现实的“市井人生”。《城北地带》等故事大多发生在一个叫“香椿树街”的市井街区，苏童小说多次对这一街区环境加以描绘。不过，这里的街区景观不是诗意的，而常常是庸俗无聊和混乱肮脏的，陆文夫笔下那富有诗意的河道、茶馆、桥梁、店铺在此变得毫无美感。虽然“香椿树街”的名称还颇有“田园诗意”，但苏童却反讽地指出：“香椿树街上其实没有一棵香椿树，这条诗意缺乏的城北小街唯一盛产的花卉就是夜繁花，而人们通常把这种花的花名理解成夜饭花，夜饭花的名字或许更贴近香椿树街嘈杂庸碌的现实。”^⑫“香椿树街”没有赏心悦目的小巷风景，也没有青春活力的小市民，有的是庸常凡俗甚至暗蕴凶险阴暗的市井生活。丢弃女儿的耍蛇人父亲多年后再次来找女儿滕凤，却被女儿无情地赶到桥洞里；三个男孩随意就将走夜路的锦红杀害；投河自尽的美琪阴魂在雨季里频频出现；年盛卿一把火将自己的茶馆烧毁……“香椿树街”的每一个空间都令人不安，而这样的市井空间在实际生活中竟都有“原型”^⑬。苏童以“老瓶装新酒”的“另类的市井叙事”揭开了南方城市生活的灰暗一面：

南方人的脑子活络，他们特有的生存境遇，造就了他们对环境特殊的反应方式，他们必定要永远和人打交道，否则就无法在此立足。这培养了智慧和思维的多样性和丰富性……那么多的人在有限的地方都在扩充自己的生存空间，见缝插针，所以平直的巷子在那么多人争夺生存空间的战争中变得弯曲起来。^⑭

苏童无意开展“道德说教”，批评自私自利的“世俗男女”，相反，通过对南方狭小市井空间的“另类叙事”，苏童小说展现了人性的复杂和命运的无常。无论是写历史还是写现实，苏童关注的是世俗社会中的“人”本身，他说：“人写好了一切大的问题都解决了。”^⑮古今市井社会“万花筒般的人

生”，恰好为其理解“复杂的人性”提供了无数生动的素材。正是通过对市井社会这个“富矿”的深耕，苏童有效地调整了中国传统小说与西方先锋文学的关系，其作品反映了苏州作家对本土认识的深入。

四 从“市井人物”到“新市侩”

赵园曾说：“中国有的是田园式的城市，这类城市对于生长于乡土中国、血管里流淌着农民的血的中国知识分子，绝不像西方现代城市之于西方知识分子那样异己。”^④在陆文夫的《美食家》、《小巷深处》中，苏州小巷温情脉脉，富有“田园诗意”；即使是在范小青笔下，改革初期的苏州市井小巷依然散发着纯朴的乡土气息，例如在范小青的《城市民谣》第一章就有这样城乡交往的“和谐场景”：

每日的白天，上班的上班，上学的上学，向绪芬呢，就在大门外的街上，摆一个茶水摊，向家老宅从前的厢门间，开出一家便民小店，店主老三喜欢开了收音机听评弹，听得摇头晃脑，店门口，就是向绪芬的茶水摊，从好多年前开始向绪芬就一直在长街的小店门口摆茶水摊，向路过的人供应茶水，从前农民摇了船上城里来，船若是停在长街沿河，他们上岸来，他们也许会感到饥饿感觉口渴，他们看到向太太的茶水摊很高兴，他们摸出几分钱买一杯茶喝。^⑤

范小青的小说不像陆文夫的小说那么富有文化气息，向现代城市迈进了一步，但其笔下的苏州依然缺乏“现代味”。1970年出生的朱文颖却竭力摆脱乡土羁绊，塑造现代市民形象，可在叙事策略上却采用了一种更加古典化的手段。朱文颖曾发表过《浮生》（1999年）、《高跟鞋》（2001年）、《水姻缘》（2002年）等小说。小说具有浓厚的古典主义色彩，有的直接改编于古典小说或历史传记。朱文颖对古典的钟情，不但表现在借用《红楼梦》、《史记》中的故事作为底本，也表现在对语言文字的把握上，正是此文字感，使她一度赢得“苏州张爱玲”的称号。发表于1999年第3期《收获》上的《浮生》的开头“狐”一节就这样写道：

芸娘取了一枝并蒂茉莉，插在鬓上。刚才洗头的时候，婢女小红在水里放了些桃红花瓣，那是今年春天时蓄下来的，院里那棵老桃树，一夜风雨下来，便是满地的落红，芸娘让小红备了两只陶罐，装满了，一只埋在隔壁沧浪亭爱莲居的屋檐底下，另一只则用来熏茶焙香。^⑥

这一段仿佛是来自《聊斋志异》或《红楼梦》里的某个场景，连姓名都有一种“古典韵味”。评论家吴俊认为朱文颖小说独特之处在于“把当代的生活维系在历史的也可以说是近于古典的精神中，使现在活在过去之中”^⑦。朱文颖承认她一直在寻找一个东西，而这个东西就是所谓的“古典”，但她认为现实中找不到“古典”，只能在“过去的故事”里找到：“在‘过去的故事’里寻找它或许要容易些，但现在我找不到它了，它被蒙蔽起来了。在现实的氛围里它披上了各种各样的衣裳，戴上了各种各样的面具，我得用心去找它。”^⑧朱文颖用心在“过去的故事”里寻找“古典”。而历史悠久的古城为其古典情境的制造提供了丰厚资源，她多次谈到苏州是她的“无底之地”。不过，在这里，笔者更愿意将朱文颖的“古典”视为一种“新古典主义”。“新古典主义”的特点是有古典主义的表征却缺乏“古典主义”的内核，甚至与真正的“古典主义”背道而驰。在朱文颖“新古典主义”的市井小说总有一种不属于古典的现代的怪诞、虚无和恐怖隐于其中：

一般来说，讲到苏州，大家都容易想到甜蜜的东西，但我觉得，那都是非常表面的。在我印象里的苏州，更多的是一种“阴影”的感觉，雨当然是阴影的一种，但其实无论是晴天、阴雨、清晨、白昼或者黄昏，只要在某个瞬间，突然出现了一种幽暗的令人生畏的寂静，我觉得，苏州就来了。就处在苏州之中了。^⑨

温婉苏州多数时候让敏感的朱文颖感觉到的不是“诗情画意”，而是一种令人不安的“阴影”和“杀气”：“其实苏州除了阴翳，还有一个相当有意思的特点，那就是杀气。”以致在雨天或者阳光特别好的空无一人的巷子里，朱文颖会产生一种恐惧感。朱文颖将这种特别的“阴翳”和“杀气”带入了古典文字中，譬如《浮生》中就有这样一

段恐怖的古典场景：“（芸娘）我有些倦了，懒懒地听着，谁知道猛一抬头，一眼望见那老妇的脸竟是绿色的，真把我吓了一跳，仔细再看，原来是沧浪亭岸边的那棵老树。”^⑧小说还直接写道：“三白知道，苏州充满了这样的聊斋故事，苏州本身就是一个聊斋。”^⑨朱文颖以聊斋的方式，将现代心理幻觉与古典景物结合起来，传统的市井小巷由此亦真亦幻、亦实亦虚。

朱文颖的“新古典主义”风格另一体现是渗透着现代消费主义思想。这在其长篇小说《水姻缘》（2002年）中表现得尤为突出。在《水姻缘》发表之前，朱文颖曾推出一部长篇小说《高跟鞋》，描绘大都会的摩登生活，《水姻缘》则回归“苏州书写”，叙事技巧更加娴熟流畅。值得注意的是，老酒楼、老茶馆等代表传统市井生活的意象经常出现在小说中，增添了作品的“古典味”。例如主人公沈小红和康远明的初次见面就在“沧浪亭”——一个富有浪漫诗意的古典园林里进行，而在见面之前，沈小红、康远明都在约会地点上做了很长时间的理性思考，最终才选择了沧浪亭。其实对于沈小红和康远明而言，古典园林和麦当劳的功用并无二致，是为捕获对方的需要而存在。所以，朱鸿兴、松鹤楼、沧浪亭等传统市井场所在朱文颖的小说中都失去了“传统身份”，它们从乡土的和文人的传统中脱离出来，迅速参与到现代都市生活的建构中，成为了消费社会的代言人。

陆文夫笔下那富有传统市井风情的城市空间依然存在，功能却发生了变化，古典氤氲的制造完全是为了满足现代消费社会的需求，朴素的传统“市井人物”已被体面的“现代市民”所取代，范小青笔下那带有乡土气息的、乐观向上的纯真小市民也不见了，康远明和沈小红是践行现代都市生活方式、精于算计的“现代市民”。恋爱本是人生中最具浪漫之事，但是沈小红和康远明的恋爱已彻底的消费化，在恋爱前，沈小红对婚姻还有一次“想象性的旅行”。不过，沈小红的想象不是发自内心世界，而是由消费社会引领，是现代电视广告为其浪漫想象提供了依据：

沈小红对自己的婚姻有过一些想象。她的这些想象多半是从电视广告里得来的。很大的房子，雪白的窗帘被风吹起来。身穿白裙的漂亮主妇笑着忙里忙外。然后楼下传来

了汽车喇叭声，是成功的西装革履的丈夫，手里拿着一件礼物。^⑩

在这样的消费镜像里，现实的婚姻竟然也有点浪漫，只是消费社会培养的是小市侩，离开广告的小市民沈小红是根据现代都市的消费现实选择婚姻：“婚姻对沈小红来说，婚姻就是婚姻。婚姻只是一样东西，大小合适了，温热保证了，也就行了。这种市民阶层的女孩子，也没有什么特别的技能与识见，从小就被培养出一种能力，那就是现实。”^⑪所以，尽管双方都经过精心准备选择在沧浪亭见面，但是这次见面毫无浪漫色彩，双方都像选购商品一样互相审视：“在沈小红眼里，康远明身上的那件绸衣恰恰说明了三个特征：现实的（对应于沈小红的蕾丝花边），体面的，另外还有些浪漫。”^⑫小说中其他人物同样现实，徐丽莎利用年轻和姿色获取主角地位，于莉莉为了市场效益可以牺牲徐丽莎……在朱文颖的现代“市民话语”中，一切浪漫情境都被颠覆了，古典的情景、风格和氛围都是由现代消费社会所刻意营造，真正具有传统市井文人气质的彪哥，最终的命运却是被现代消费社会淘汰。

总之，朱文颖的小说反映了全球消费语境中苏州当代作家市井书写的本质变化，地方化和本土化的市井叙事正逐渐被全球化、消费化的城市叙事所取代。在其笔下，现代苏州表面上还具有“古典主义”的气质，骨子里却是全球消费主义的那一套——一切以消费为中心，这情形诚如波德里亚所说：“我们处在‘消费’控制着整个生活的境地。所有的活动以相同的组合方式束缚，满足的脉络被提前一小时一小时地勾画了出来。”^⑬

五 开拓“市井书写”的新空间

陆文夫、范小青等苏州当代作家作品的共同特征是将视角投向宏大叙事之外的“市井社会”，展现小市民的喜怒哀乐。前面说过，明清以来苏州经济发达、文化昌盛。虽然上海崛起后，苏州等江南传统城市衰落，但由于远离政治中心，这里依然是官僚商贾和文人雅士的好去处。民国时期“鸳鸯蝴蝶派”干将包天笑、周瘦鹃均是苏州人，他们的通俗小说主要是供小市民消遣。苏州当代作家或多或少都受到这一市井叙事传统的影

响,特别是陆文夫直接被视为“新鸳鸯蝴蝶派”的代表。

当然,1949年后的文学主流是写英雄、写革命和改革等“宏大叙事”,苏州作家的市井小说是“边缘叙事”。笔者曾在另一篇文章中提到,20世纪80年代初,冯骥才等人意识到一味“宏大叙事”的弊端在于忽视了生活的多样性,冯骥才写信给刘心武希望当时的作家们从“写社会”的大叙事模式中摆脱出来,关注艺术和日常生活^⑤。汪曾祺、邓友梅等人的文学创作由此发生了转型——从关注“社会革命”转向关注“市井人生”。对苏州这样一个有深厚市井传统的城市,作家们对“宏大叙事”更是普遍保持了一份清醒认识。陆文夫开启了“小巷书写”,展现普通市民的生活趣味;范小青扎根里巷,塑造了无数青春活力的苏州小市民形象;苏童以“另类叙事”颠覆历史大叙事,揭示普通人的生存境遇。朱文颖倾心于“历史夹缝”里的人和事,通过莉莉姨妈等女性形象反省宏大叙事。她说:“或许苏州这个地方不是政治、经济或者文化的中心地带,它本身就处在阳光与阴影的夹缝之中,相对来说,它倒是比较纯粹的,适合发生一些与人性有关的事情”^⑥。“不在中心”的苏州反能够沉浸于自己的生活和艺术世界中,王德威曾借评论苏童小说指出:“南方没有历史。因为历史上该发生的一切都归向了北方。偏安在时间的逻辑之外,南方却兀自发展了自己的传奇。”^⑦

“自己的传奇”并非兀自发展,而是长期的生活积淀,当历史烟消云散之时,日常生活的价值反而凸显出来。陆文夫、范小青等苏州当代作家继承中国小说的市井叙事传统,站在主流话语之外默默书写平凡的“市井生活”,他们的“市井叙事”不仅反思了主流话语,亦是对主流话语的一种“补充”。不过,虽然苏州当代作家或多或少地继承了中国小说的市井叙事传统,但随着苏州日益向全球化消费城市迈进,当代苏州作家们的“市井书写”也发生了本质变化。朱文颖虽努力从《聊斋志异》等传统小说中汲取养料,但其“新古典主义”作品是消费社会的产物,反而与传统市井小说渐行渐远;年轻一代作家苏文娟、葛芳等人尚未成气候。在此情况之下,小说家叶弥显得特别耀眼,她不仅继承中国小说的市井叙事传统,

还开拓了中国传统市井书写的新空间。

叶弥30岁时才开始小说创作,其成名作《成长如蜕》(1997年)因成功塑造了一个不愿意向世俗低头的“弟弟”形象引发巨大反响,此后每发表一篇小说都好评如潮。许多评论家从个体成长、女性主义等视角解读叶弥小说,却很少论及叶弥小说与传统市井小说的内在关系。其实从《成长如蜕》开始,叶弥已十分关注“市井世界”,2000年她还在《人民文学》上发表了题为《市民们》的小说。徐兆淮意识到这篇小说显示了叶弥的创作正逐渐从苏南企业主和苏北农村等题旨宕开,转而锁定“苏南城市市民的日常生活”:

她采用散点透视的结构方式,以文化的笔墨和白描手法,对南北街的往事和日常生活,还有居住在南北街的邻里街坊、诸多平民百姓一一作了散淡的描述。叙事节奏舒缓从容,语言细密老到,在淡淡的时代气息中,却可见出浓浓的地方特点和世俗人情。^⑧

叶弥将目光转投向苏州的市井社会,努力承继中国小说的市井叙事传统,她强调中国文化对她的重要性:“一本外国人的书总是会让我感到某些不安,外国人的名字我也总是记不住。我一直自以为是地认为,汉字是世界上最合理、最可爱的文字,用它作为描写的载体,描写的对象就活了,就像在现场看戏剧。”^⑨她不喜欢看外国书,所喜欢的是“三言”、“二拍”等中国传统市井小说。

立足千年古城,叶弥在纸上精心建制了一个根植于中国人生活空间的“市井世界”。此市井空间包括村庄、集镇和城市,无限广阔,出入其间的也是三教九流、五花八门——修鞋匠、下岗工人、家庭主妇、学校老师、政府官员、警察、妓女、和尚、道士、尼姑……他们都在小说的市井空间里占据着某个位置,从事着某种职业,过着平凡的市井生活。叶弥的作品遵循传统市井小说的那一套叙事原则——老老实实地“讲故事”和塑造“人物”,不玩花俏的叙事技巧。《郎情妾意》的开头这样写:“王龙官从此就在小路口摆开了摊子,他很感激一些人,让他在下岗的第五个月就领到了摊位证。”^⑩王龙官这个人物的名字就像从“三言”、“二拍”里面蹦出来的。又如《消失在布达拉宫的一头鹰》的“开头”:“蒋百年是我们村子里最令人敬畏的人物之一,这是铁板钉钉的事。

我们村子里四周都是山，东南面的山后，还有一方很大的湖泊。村子里的老百姓性情温和，老老实实种着自己的地，家里有船的人家闲时也到湖里去打鱼，日子过得风调雨顺平缓单调，昨天和今天一个样，明天还是这个样。”完全是传统说书的“开场白”。

深受传统小说叙事技法影响的叶弥很讲究故事简洁，她不满足外国小说复杂化的叙事风格：“我一直以为，在小说上，加法这种蠢方法是外国作家做的。外国作家中，如罗兰·巴特这样的聪明者绝无仅有。减法是中國作家做的事，但中国作家现今不爱做减法了……”^④她批评中国作家对“减法”这种自身小说技法的忽视。像“三言”、“二拍”一样，叶弥小说讲的都是普通市民的故事，他们生活在苏州寻常小巷，生活平凡无味，甚至有点无聊，然而惊心动魄的“市井传奇”却常由此产生，接一个电话、去一趟寺庙，传奇故事便发生了。

或许没有多少人留意叶弥小说中经常出现的市井空间——“庙宇道观”，但这些地方却经常是“三言”、“二拍”等话本小说故事的发生地。它们至今仍遍布江南的大街小巷，深深嵌入苏州市民的日常空间并影响着每位小市民的生活，成为他们判断个人和周遭世界的重要依据，显示了儒、道、释等中国传统文化至今仍具有支配性的力量，叶弥意识到这些空间的重要性，她的市井故事有浓厚的“宿命观”。例如在《消失在布达拉宫的一头鹰》中，当智修预言葛宝珍要被撞死时，同村女人都劝葛宝珍不要理他：“你不过是尝了一口葱油饼。智修是个恶和尚，你别听他胡说八道。上次他说人家刘三婆婆不敬菩萨，要遭天雷打。人家刘三婆婆听了哈哈一笑，理也不理他，到今天还活得好好的。”^⑤烧香归烧香，生活归生活，和尚之言可以置之不理。虽如此，每个人心里却感到害怕，就在担心，葛宝珍被自己的丈夫意外撞死，一切似乎冥冥中注定。“善有善报、恶有恶果”，在《蔡东的狩猎》中小梅重获自由，蔡东等不可一世的地方权贵终究要遭到报应。

通过《市民们》（2000年）、《明月寺》（2003年）、《郎情妾意》（2005年）等小说，叶弥有意识地重构中国小说的叙事传统。不过，叶弥虽钟情于传统市井小说，但她不愿被“传统”束缚，

她努力将中国传统市井小说里的生活空间扩展到今天一个更加复杂的时空结构里，在保持传统市井小说基本的语言、情节和结构的同时，更加关注人物的精神世界和生存境遇。有人说叶弥小说洞察一切甚至对生活已不抱希望：“叶弥小说中的人物不管来自乡村小镇，还是行走在都市大道，内心都充满着矛盾和痛苦、失意和挣扎，给读者呈现了他们难以名状的生活状态。”^⑥《“崔记”火车》中老崔和妻子秋媛每天都在巷口做缝补生意，有做不完的活，“除了吃饭，从早到晚坐在小凳子上，埋头缝补顾客的衣服，就像水边的两块石头，每天都这样，辛苦，乏味，然而正常”^⑦；日复一日的平凡生活有一天却忽然中断，秋媛毫无缘由地离家出走了。《逃票》中为了家庭贪小便宜逃票的孔觉民，竟然爱上了铁路女售票员……平凡生活总有一种“不祥之兆”，这一切根源于现代生活本身变得越来越复杂。借助传统的叙事笔调，叶弥向读者展示了当代社会的复杂性，从而开拓了中国传统市井小说的新空间。

范小青曾说：“似乎，苏州人津津乐道于小康，而我则沾沾自喜于小家子气，人们难免担忧，如此，社会怎么发展？人类怎么进步？其实，这是一种错觉。是的，苏州人没有梁山好汉的气魄，可苏州人有精卫填海、愚公移山的精神。苏州人从来就没有停止过他们的追求，他们的奋斗。”^⑧从陆文夫、范小青，到叶弥、朱文颖，苏州作家扎根于市井小巷，很少刻意迎合主流的宏大叙事，追逐文学的时代风尚。他们自觉继承中国传统小说的市井叙事传统，立足苏州本土，从不同方面书写小巷里的市井风情，并在此基础上推陈出新，这反而让他们的作品历久弥新，显示出了持久的生命力。

①徐国强：《总序》，徐国强、范培松主编：《苏州作家研究》，复旦大学出版社2008年版。

②范伯群：《插图本中国现代通俗文学史·绪论》，《插图本中国现代通俗文学史》，第1页，北京大学出版社2007年版。

③④⑤⑥陆文夫：《姑苏之恋》，见《陆文夫散文》，第256页，第257页，第258—259页，第256页，人民文学出版社2007年版。下同。

⑤陆文夫：《文以载人》，见《陆文夫散文》，第233页。

⑥陆文夫：《写在〈美食家〉之后》，见《陆文夫散文》，

第142页。

⑦④⑩赵园：《北京：城与人》，第164页，第10页，北京大学出版社2002年版。

⑧陆文夫：《美食家》，《陆文夫文集·第二卷》，第12页，古吴轩出版社2006年版。

⑨陆文夫：《生命的留痕·代序》，《老苏州》，第3页，江苏美术出版社2000年版。

⑪这是印在《陆文夫文集》封底上陆文夫的话，这段话体现了陆文夫的创作态度。

⑬这是苏州一份报纸《姑苏晚报》2009年9月1日对范小青的评价，认为范小青是20世纪以来，继周瘦鹃、陆文夫之后苏派文学最重要的代表。

⑭范小青：《关于成长和写作》，《苏州作家研究·范小青》，第15页，复旦大学出版社2008年版。下同。

⑮范小青：《设置障碍与跨越障碍》，《苏州作家研究·范小青》，第17页。

⑯范小青：《裤裆巷风流记·引子》，见《裤裆巷风流记》，春风文艺出版社2006年版。下同。

⑰⑱⑲⑳㉑㉒范小青：《裤裆巷风流记·后记》，见《裤裆巷风流记》。

⑳《编者的话》，《上海文学》1987年6期。

㉑㉒范小青：《城市民谣》，第16页，第12页，花山文艺出版社1997年版。

㉓㉔㉕㉖㉗范小青：《裤裆巷风流记》，第149页，第5页，第10页，第152页，第13页。

㉘程桂婷：《寻找灯神的路途》，《苏州作家研究·苏童》，第11页，复旦大学出版社2008年版。

㉙㉚㉛周新民、苏童：《打开人性的皱折——苏童访谈录》，《小说评论》2004年2期。

㉜㉝㉞㉟㊱㊲苏童、王宏图：《苏童、王宏图对话录》，第37页，第97—98页，第53页，第36页，第65页，第105页，第101页，苏州大学出版社2003年版。

㊳苏童：《关于写作姿态的感想》，《苏州作家研究·苏童》，第23页，复旦大学出版社2008年版。

㊴苏童：《城北地带》，《苏童文集·米》，第229页，江苏文艺出版社1996年版。

㊵㊶㊷朱文颖：《浮生》，《收获》1999年3期。

㊸㊹㊺㊻朱文颖、吴俊：《古典的叛逆》，《苏州作家研究·朱文颖》，第11页，第11页，第11页，第11页，复旦大学出版社2008年版。

㊼㊽㊾朱文颖：《水姻缘》，《中国作家》2002年2期。

㊿〔法〕让·波德里亚：《消费社会》，刘成富、全志钢译，第6页，南京大学出版社2001年版。

㉑冯骥才：《下一步踏向何处？——给刘心武同志的信》，《人民文学》1981年3期。

㉒王德威：《当代小说二十家》，第106页，生活·读书·新知三联书店2006年版。

㉓徐兆淮：《伴随着文学大树一道成长》，徐国强、范培松主编：《苏州作家研究·叶弥》，第33页，复旦大学出版社2008年版。下同。

㉔叶弥：《会走路的梦》，徐国强、范培松主编：《苏州作家研究·叶弥》，第20页。

㉕叶弥：《郎情妾意》，《恨枇杷》，第151页，二十一世纪出版社2012年版。下同。

㉖叶弥：《小说加减法》，徐国强、范培松主编：《苏州作家研究·叶弥》，第24页。

㉗叶弥：《消失在布达拉宫的一头鹰》，《恨枇杷》，第70页。

㉘这是叶弥小说集《恨枇杷》封底对叶弥小说的介绍。

㉙叶弥：《“崔记”火车》，《恨枇杷》，第125页。

[作者单位：苏州大学凤凰传媒学院]

责任编辑：刘 艳

