

蘇童的文學繪圖： 論「香椿樹街」系列中的江南市井民間

劉雅歆*

摘要

蘇童在中國當代小說家中以書寫南方著稱。他作品中的「香椿樹街」敘事空間貫穿創作始終，是承載南方意義的重要元素。本文借助「文學繪圖」與「民間」理論探究「香椿樹街」系列小說，認為蘇童在該系列中所做的正是一種「文學繪圖」的創造，具有獨到的個人技藝。他繪製出了一個存在於紙張中的「市井民間」，南方在其中得到充分彰顯。該系列大致以1990年代中期為界，呈現前後期的衍變。前期，蘇童的繪圖表徵著「文革」年代下充滿暴力與情慾的街道空間。該空間脫胎於現實，在文本中的地位舉足輕重，其中的市井生活涵蓋了作家當時所體驗到的全部的南方。後期，其創作折向了對「市井民間」的主動構建。他以關懷的目光探照小人物的精神世界，令繪圖不再侷限於特定的現實空間，而擴展為處於主流話語之外的「市井民間」世界——這便是蘇童賦予南方的新的內蘊。「香椿樹街」系列以其所折射出的邊緣的民間美學，拓展了蘇童「南方書寫」的邊界，豐富了南方的意涵。

關鍵詞：蘇童、「香椿樹街」系列、文學繪圖、市井民間、南方

* 香港大學中文系博士研究生。

Su Tong's Literary Cartography: On Civil Folk World of Jiangnan in the "Mahogany Street" Series

Liu, Yaxin

PhD Student, School of Chinese,
The University of Hong Kong

Abstract

Su Tong is well-known for his writings about "the South," particularly the "Mahogany Street" narrative space, which contains essential elements of the meaning of "the South." This paper investigates the "Mahogany Street" series using literary cartography and folk theory and concludes that what Su did in the series is a type of "literary cartography" creation with unique personal skills. Su depicts an existing "Folk" in which "the South" is fully represented. This series roughly corresponds to the mid-1990s for the boundary, demonstrating the former's and later evolution. Su's cartography depicts the violent and erotic street space during the Great Cultural Revolution in its early stages. This space emerges from reality and plays a significant role in the text. The street life in it encompasses all of "the South" that Su encountered at the time. Later, his creation evolved into actively constructing a "civic folk" world. He explored the spiritual world of the nobody and expanded his cartography beyond a specific, realistic space to the world of "civil folk" outside mainstream discourse. This was the new meaning Su gave to "the South." Su's "Southern Writing" is expanded by the "Mahogany Street" series, which reflects marginal folk aesthetics and enriches the meaning of "the South."

Keywords: Su Tong, "Mahogany Street" series, Literary cartography, Civil Folk World, the South

蘇童的文學繪圖： 論「香椿樹街」系列中的江南市井民間

劉雅歆

一、前言

蘇童的小說始終與南方緊密相連，具體來說，與一個江南小城的城北地帶相關。自上世紀 80 年代，他就開始在小說中建造城北，特別是其中一條名為「香椿樹」的街道。這場「造街運動」¹持續三十餘年，在 2013 年出版的《黃雀記》中，他再次帶領讀者回到此處。「香椿樹街」²這一反覆出現的敘事空間已然是蘇童創作中難以割捨的存在，所有以「香椿樹街」為空間背景的作品所形成的小說系列，³也成為了理解和欣賞蘇童文學世界的一把鑰匙。

¹ 蘇童、傅小平：〈我堅信可以把整個世界搬到香椿樹街上〉，《黃河文學》10（2013.10），頁 70。

² 「香椿樹街」和「楓楊樹鄉」是蘇童在小說中設置的兩個地點，隨後延伸為兩個小說系列。「香椿樹街」以蘇童家鄉的街道為原型，以其為背景的作品貫穿了他的創作；「楓楊樹鄉」是他虛構的原鄉，以其為背景的作品基本止於上世紀 90 年代。本文僅以「香椿樹街」系列作品來討論蘇童的「文學繪圖」創造及其對南方的建構，未將「楓楊樹鄉」系列納入討論，是出於以下考慮：首先，「楓楊樹鄉」並非地理與歷史意義上的故鄉，而是一個符號化的空間標記。以「楓楊樹鄉」為坐標的作品是想像的歷史寫作，作品數量有限且缺乏整體感。雖然「楓楊樹鄉」可以被視為一種寓言式的社會空間，產生「文學繪圖」的意義（關於「文學繪圖」概念的闡釋見下文），但此「文學繪圖」與南方關聯甚微。反之，在〈舒家兄弟〉（《鐘山》1989 年第 3 期）、〈南方的墮落〉（《時代文學》1989 年第 5 期）等「香椿樹街」系列作品中，蘇童明確地將「南方」與他的小說創作聯繫起來。其次，「楓楊樹鄉」系列小說與蘇童「南方書寫」之間的聯繫多表現在作品的美學風格上（即本文所言的唯美、陰柔的品質）。正如有學者所論：「楓楊樹鄉」系列與「紅粉系列」、「宮廷傳奇」一同展現出一種詩意、想像、性靈的文學傳統。參見吳雪麗：〈從「詩性江南」到「日常江南」——論蘇童小說中的「江南」書寫〉，《西南民族大學學報（人文社會科學版）》8（2011.8），頁 185。本文旨在論述「香椿樹街」系列小說對蘇童「南方書寫」邊界的拓展及其對南方意涵的豐富，試圖突破以「楓楊樹鄉」等系列在美學風格上探討蘇童「南方書寫」的侷限。

³ 參見張學昕：《蘇童文學年譜》（上海：復旦大學出版社，2015），頁 13。

蘇童研究不乏「南方」視角。研究者多將他的「南方書寫」定義為一種陰柔的文化書寫，試圖揭示作品中潛藏的南方意識及與之相連的美學風格，指出其「南方寫作」，即是「江南寫作」，在選材上偏重舊式生活題材、具有「江南格調」、語言偏重個人抒情。⁴蘇童恢復了中國語言文學的南方傳統，即古代南方文學倦怠陰柔、幽暗綿密的感性景象。⁵其中，王德威的論述影響廣泛，他著重闡釋蘇童作品中獨特的南方美學與古典情韻的彰顯，較早指出南方是蘇童小說的地緣視景，其作品「已建構（或虛構）出一個有關『南方』的民族誌學」。⁶另有學者將蘇童放入中國當代江南作家譜系，並將其寫作與自六朝以來的文人傳統相接續。⁷但是，貫穿蘇童「南方書寫」始終的「香椿樹街」系列，並未得到充分研究。目前對蘇童「南方書寫」風格的論述，並不能完全含括該系列創作；「香椿樹街」與其南方意識之關聯也未被展開討論。⁸這導致我們在認識蘇童「南方書寫」的價值時有所缺失。現有關於「香椿樹街」系列的研究，多聚焦於 1990 年代中期之前的作品，忽視後期創作，且多集中於童年書寫、成長敘事等分析角度，導致作品與「文革」年代的關聯未能完全彰顯：研究者多將小說中反覆表現的暴力與情慾視為少年的成長體驗，但兩者的社會性與

⁴ 張學昕：〈南方想像的詩學——蘇童小說創作特徵論〉，《文藝爭鳴》10（2007.10），頁 139-140。

⁵ 葛紅兵：〈蘇童的意象主義寫作〉，《社會科學》2（2003.2），頁 111。

⁶ 王德威：〈南方的墮落與誘惑：蘇童論〉，《當代小說二十家》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2006），頁 107。

⁷ 參見費振鐘：《江南士風與江蘇文學》（長沙：湖南教育出版社，1995），頁 33-35；參見汪政、曉華：〈南方的寫作〉，《當代作家評論》3（1995.6），頁 71-75。

⁸ 上述南方風格多指涉蘇童小說中關於歷史書寫及女性書寫的作品。譬如汪政將「南方、女性、唯美、意象」總結為理解蘇童小說創作的一組詞，他認為這種優雅、冷艷、淒清、陰柔的風格連同典雅、綺麗、流轉、意象紛呈的語言正是南方文人文化或江南士風的表現。參見汪政：〈蘇童：一個人與幾組詞〉，《海南師範學院學報（社會科學版）》3（2006.6），頁 47。又譬如費振鐘的《江南士風與江蘇文學》一書，在「世紀末的歷史感傷情懷」、「『女性』與作品構成」、「唯『美』和唯『藝』意識下的形式精雅化」等章節中，將蘇童作為論述的對象之一。而在「處事心機為現實而設」一章中，論述江南作家的「寫實主義」作品時，未選取他的小說。參見費振鐘：《江南士風與江蘇文學》，頁 95-145。然而，「香椿樹街」系列是寫實的作品，並豐富了他的南方書寫。也有少數學者，如吳雪麗提出「香椿樹街」系列作為「民間江南」與「日常江南」的書寫，補充了「詩性江南」的文學想像所疏離的部分。參見吳雪麗：〈從「詩性江南」到「日常江南」——論蘇童小說中的「江南」書寫〉，頁 186-187。但其僅在江南城市邊緣地方志書寫的程度進行討論，並未深入探究「香椿樹街」系列與南方之關聯。參見吳雪麗：《蘇童小說論》（北京：中國社會科學出版社，2012），頁 151-155。

歷史性意義，仍有討論空間。因此，有必要進一步追問「香椿樹街」如何在蘇童的「南方書寫」中生成與流變，它如何承載南方的意義。本文擬以「文學繪圖」(literary cartography)⁹為框架，來整合「香椿樹街」系列文本，探究該系列與南方之間的關聯，並藉助「民間」理論，以更深入把握該系列作品的內蘊，完善對蘇童「南方書寫」的認識。

「文學繪圖」由羅伯特·塔利(Robert T. Tally Jr.)所提出，屬於小說的空間範疇。此概念一方面指向小說創作的動態層面，即對小說家或敘述者而言，敘事的過程就是將生活資料組織到一個虛構的表徵空間的繪圖過程，¹⁰他們要對放置在圖中的元素進行挑選和省略，以讓這個「敘事地圖」產生意義；¹¹此概念另一方面，指向文本呈現的靜態層面，即小說文本本身就是「文學繪圖」的一種形式。¹²在這層意義上，文學作品通過創造被廣泛理解的、形象的或寓言的社會空間的表徵，發揮繪圖功能。¹³這一概念對理解「香椿樹街」系列極具啟發意義。蘇童在該系列作品中所做的，正是一種「文學繪圖」的創造，而且具有獨到的個人技藝——相比塔利所界定的單篇小說文本的繪圖性，蘇童對此「文學繪圖」的打造並非侷限在單一文本內部，而是在創作中自覺地尋求一致性，讓分散於諸多作品之中的「香椿樹街」聚合、生成為一個整體，因此更具可觀之處。因而，本文所採取的分析是歷時性的，也是總體性的。

筆者進一步認為，在蘇童獨特的「香椿樹街」繪圖中，「民間」又是其空間意義上的另一個重點。本文所藉助的「民間」理論，為陳思和於上世紀 90 年代所提出的

⁹ 「文學繪圖」是由羅伯特·塔利於其博士論文中首次提出的概念，參見：Robert T. Tally Jr., "American Baroque: Melville and the Literary Cartography of the World System" (Ph.D. diss., University of Pittsburgh, 1999).

¹⁰ Robert T. Tally Jr., "On Literary Cartography: Narrative as a Spatially Symbolic Act," *New American Notes Online*, January, 2011, accessed May 26, 2022, <https://nanocrit.com/issues/issue1/literary-cartography-narrative-spatially-symbolic-act>.

¹¹ Robert T. Tally Jr., "The Space of The Novel," in *The Cambridge Companion to the Novel*, ed. Eric Bulson (Cambridge: Cambridge University Press, 2018), p. 161.

¹² *Ibid.*, p. 153.

¹³ Robert T. Tally Jr., "On Literary Cartography: Narrative as a Spatially Symbolic Act".

概念。在對中國現當代文學進行考察的基礎上，他指出「民間」是「在國家權力相對薄弱的領域產生的」，「自由自在是它最基本的審美風格」，具有「獨特的藏污納垢的形態」。¹⁴然而，陳氏在首次提出概念之時，對它的闡釋與運用似乎更偏重於民間的鄉土形態，對城市有所忽略。於是隨後，通過對張愛玲作品的分析，他進一步劃分出「都市民間」的範疇，指出「都市民間就是隱藏在市民的各自記憶中的文化因素」。¹⁵聶偉則通過研究王安憶筆下的上海，對「都市民間」做出了更為詳細的界定：「『都市民間』是藏匿於現代都市龐雜意識之中的一個審美文化空間」，並且，它「與都市文化中底層的日常生活記憶和個體存在的邊緣意識相伴而生」，相對於主流話語，處於「邊緣化的弱勢一端」。¹⁶「民間」概念內容駁雜，既可指作家所存在的現實空間或寫作立場，亦可指文學中所呈現的審美空間。本文主要在後者的層面上對「香椿樹街」敘事空間進行探究，認為該敘事空間的內涵與聶氏的定義在很大程度上相重合。然而，在把握蘇童筆下的民間世界時，上述定義仍顯得過於寬泛。張清華較早注意到了「香椿樹街」系列中潛藏的「豐富的民間性的文化內容與人生遊戲」，¹⁷並認為「在當代的作家中，還沒有哪一個能夠像蘇童這樣如此豐富地書寫出一個城鎮生活的風俗圖畫」。¹⁸顯然，「香椿樹街」所展現的民間世界具有不同於「都市民間」的面向，其獨特性仍需進一步挖掘。本文認為，「民間」在很大程度上影響了蘇童對南方的認識與理解，真正激發了南方的內蘊；它是觀測「香椿樹街」繪圖變與不變的焦點所在，故而尤能幫助我們把握蘇童書寫南方、構建南方的文化關懷與審美趣味。

¹⁴ 陳思和：〈民間的沉浮：從抗戰到「文革」文學史的一個解釋〉，《陳思和自選集》（桂林：廣西師範大學出版社，1997），頁 207-208。

¹⁵ 陳思和：〈讀張愛玲的《傾城之戀》〉，《從魯迅到巴金：陳思和人文學術演講錄》（上海：中西書局，2013），頁 136。

¹⁶ 聶偉：〈都市民間：一九九〇年代大陸都市小說研究的新視野——以王安憶一九九〇年代中期以後的都市小說創作為例〉，收入王德威、黃錦樹編：《想像的本邦：現代文學十五論》（臺北：麥田出版股份有限公司，2005），頁 337-358。

¹⁷ 張清華：〈天堂的哀歌——論蘇童〉，《天堂的哀歌》（濟南：山東文藝出版社，2005），頁 17。

¹⁸ 張清華：〈天堂的哀歌——論蘇童〉，頁 18。

二、繪製「香椿樹街」： 江南景觀與「市井民間」的呈現

在中國現當代文學的版圖中，許多作家的創作都具備地域感。作家們擅長以自己的家鄉作為小說的空間背景，熱衷於敘述發生在家鄉的人與事。然而，就這種寫作方式的持久度和所輻射作品的數量而言，蘇童是其中的佼佼者。他以蘇州城北邊緣一條常年被市政建設所遺忘的老街，作為「香椿樹街」的原型。對他而言，正是通過小說創作，在該系列作品中投射、描寫、繪製空間，¹⁹並且通過對諸多江南意象的空間編織以及對地理景觀的描繪，以構建小說的空間感與「香椿樹街」系列的整體感。

「香椿樹街」繪圖在一系列作品的敘事中逐漸成形，它的一貫形象首先通過作者對地理景觀的設計與描繪得以建立。蘇童創作於1984年的短篇小說〈桑園留念〉（1987），²⁰可謂該系列作品的濫觴。該篇目對空間意象——石拱橋、石碼頭、桂花樹等的簡單提及，透露出故事發生的地點正是帶有濃厚江南水鄉特色的內河旁。在稍後發表的短篇〈門〉（1986）之中，敘述者「我」以街道居民的口吻講述發生在街上的怪事，奠定了該系列作品的敘事基調。至此，蘇童自覺地開始了他的「繪圖」工作，將自己所經歷或虛構的生活，組織進文本所建構的空間之中。於〈遙望河灘〉（1987）中，他第一次將河水流過的這條街道命名為「香椿樹街」。在之後的創作中，「香椿樹街」便作為事件發生的場所頻繁出現於作品中。

小說中對城北空間佈局與環境的描寫，和蘇童在散文〈城北的橋〉、〈過去隨談〉中對家鄉街區的描摹十分相似。²¹正是由於以一個固定的現實空間為藍本，且不斷自覺地「回到」該場所展開敘事，故而在小說中利用意象打造敘事空間時，也頗有技巧上的考究：依靠河流、石橋、茶館、鐵路、化工廠、煙囪等意象在空間中的編

¹⁹ Robert T. Tally Jr., "The Space of The Novel," in *The Cambridge Companion to the Novel*, p. 161.

²⁰ 1987 為〈桑園留念〉的發表年，參見張學昕：《蘇童文學年譜》，頁 27。本文中首次出現的作品名（含註釋部分）後皆會標註發表年份。發表年份皆參考張學昕《蘇童文學年譜》。

²¹ 參見蘇童：〈城北的橋〉、〈過去隨談〉，《河流的秘密》（北京：作家出版社，2009），頁 66-70、75-80。

織和在不同篇目中的重複，以及對上述意象所呈現形象的固定表達，令這條街道即使在不同的作品中，也保持了地理景觀的高度一致性。在被視為該系列前期創作的總結性作品《城北地帶》（1993-1994）中，²²蘇童進一步繪製出了城北的地圖，給予之前不斷出現於小說中的意象以方位上的明確佈局，並將距離「香椿樹街」不遠的監獄、火車站、學校都納入其中。在該長篇中，敘述者對景致的描寫延續了一貫的風格：注重感官感知、色彩組合與動靜結合，以營造整體的氛圍感。

黎明時分，他聞見空氣中那股油脂和工業香料的氣味突然濃重起來。他看見城北地帶的工廠和民居在乳白色的晨曦裡勾勒出雜亂的輪廓，煙囪和青瓦反射出相似的幽光。達生在石橋北端的路面上踩到了熟悉的廢紙、西瓜皮和柏油渣，他扛著自行車一路小跑地翻過石橋，在石橋上他看見家裡臨河的視窗，視窗還亮著昏黃的燈光，那也是河水映現的唯一一盞燈光。²³

這段文字通過達生的運動，透露出工廠、石橋、民居間的相對距離與方位。在描寫中充滿嗅覺、視覺與聽覺的體驗。多種意象經過編織，形成強烈反差，呈現出一個晦暗、破敗的南方水鄉。恰是對工業化發展階段，江南城市邊緣現實圖景的一種呈現。敘述者對色彩和光線的描繪奠定了清晨幽靜的基調，「勾勒」、「反射」等動詞的使用又為靜景平添一層動感。類似的空間描寫散見於該系列小說之中（尤其是創作於1990年代中期之前的作品），在《城北地帶》中愈加頻繁。小說採取第三人稱全聚焦的敘事方式，使敘述者能夠充分調動多個人物的視覺，借人物的眼睛觀看，如同電影拍攝的多個機位，再配以對其他感官的捕捉，從而營造出電影般的空間感，街區地圖也得以初步成形。在此基礎上，本文認為該系列作為一種「文學繪圖」，正是繪製出了一個存在於紙張之中的「民間」空間。

如前所述，「民間」理論有助於觀察與審視「香椿樹街」敘事空間。該空間脫胎於江南城市的一條老街，遠離權力中心，具備自由自在、藏污納垢的美學特徵，所呈現出的正是一個典型的審美文化空間。儘管該敘事空間處於城市內部，然而，與

²² 參見林舟、蘇童：〈永遠的尋找——蘇童訪談錄〉，《花城》1（1996.2），頁109。

²³ 蘇童：《城北地帶》（北京：作家出版社，1995），頁15。

「都市民間」不盡然相同，「香椿樹街」是依靠城市道路劃分所形成的居民區，展現出的是十足的市井形態，是一個「市井民間」。在外在面貌上，「香椿樹街」自然流露出不同於都市的氣質：

西窗裡映現的是城市邊緣特有的風景，渾濁而寬闊的護城河水，對岸的綿延數里的土壤其實是古代城牆的遺址，一些柳樹，一座紅磚水塔，還有煙囪和某種龐大的工業建築從水泥廠的工地上聳入天空。河大概有二十米寬，這樣的護城河在南方也是罕見的，河岸兩側因此停泊了許多木排和竹排，沿河的居民不知道它們從什麼地方運來，也不清楚它們的具體用途，只是看見那些木排和竹排一年四季泊在岸邊，天長日久，被水浸透的圓木上長滿了青苔，而竹排的縫隙裡漂浮著水葫蘆、死魚和莫名其妙的垃圾。²⁴

古代城牆遺址、工業建築、護城河都默然地宣告著這片區域與繁華都市之間的距離，「天長日久」不變的頹敗景致傳遞著濃烈的凝滯感與穩定感——這裡正是被市政建設所輕易遺忘的地帶。作者緊接著寫道：「河這邊就是香椿樹街，我們從小生長的地方」²⁵——盡顯街的歷史與住在街上之人的密切：從出生到成長，甚至到死亡，許多居民的一生就在這片區域中度過。與環境的穩定相輔相成的，是隨之產生的熟人社會，故而，鄰里間的家長裡短、閒話謠言就成為「香椿樹街」平淡庸常生活的調劑。總有「驚人消息突然在街頭傳開，於是許多人，主要是婦女和孩子從各個門洞裡跑出來」，²⁶人群圍攏，議論紛紛，多年之後街坊間仍舊津津樂道，而這也正是蘇童的筆端能夠在一定的時間限度內任意開合且以街道居民口吻開啟敘事的前提。相比起都市對社會各個階級以及不同身份人群的包容力，市井則與城市中長期處於社會底層、不引人矚目的平民群體緊密相連。「香椿樹街」的居民受教育程度不高，普遍素質低下。他們常常對自己的遭遇忍氣吞聲，卻對他人的不幸幸災樂禍；他們對自己的未來毫無打算，卻對眼前的蠅頭小利絞盡腦汁。作者偶爾也忍不住調侃：

²⁴ 蘇童：〈西窗〉（1992），《狂奔：蘇童短篇小說編年（1990-1994）》（北京：人民文學出版社，2008），頁105。

²⁵ 蘇童：〈西窗〉，《狂奔：蘇童短篇小說編年（1990-1994）》，頁105。

²⁶ 蘇童：〈美人失蹤〉（1994），《狂奔：蘇童短篇小說編年（1990-1994）》，頁174。

我一直對我們香椿樹街的落後風貌直言不諱，這個現代化進程異常緩慢的街區，至今有人在偷國家的電，有人在水錶上做了手腳，一滴一滴地偷國家的水——恕我不在這裡點他們的名了。²⁷

居住於此的人們往往直白地表達喜怒哀樂，其淺薄的見識與模糊的是非觀左右著他們的行為，交往之間，衝突總會因瑣事一觸即發，而矛盾卻也可以被小恩小惠完美化解。總之，這條街道自有它的風俗傳統、倫理道德，「其脈絡以人情世故的亂針針法來編織，『傳統』大搖大擺地掩蓋理性。」²⁸敘述者在講述故事的過程中也不時提醒我們：

也許傳說是個謠言，香椿樹街是經常流傳一些謠言的。²⁹

我們街上不公平的事情很多。³⁰

這也是香椿樹街的一種風俗，我說過香椿樹街是有許多奇怪的莫名其妙的風俗的。³¹

在城市化進程不斷加快、人口流動愈加頻繁的當下，市井穩定地盤踞於城市深處，成為了後者的基底，它所展現出的生活邏輯與價值觀念沉澱了更多的城市記憶與文化內容。透過「香椿樹街」系列中的「茶館」意象，可窺見一二。

蘇童十分重視「茶館」意象，在散文中反覆提及，³²其中篇小說〈南方的墮落〉（1989）與短篇小說〈橋邊茶館〉（1994），專門聚焦於茶館空間，內容也頗為相似。在外形上，這幢建築「三壁長窗，一面臨街，一面枕河，一面傍著小石橋，長窗的上方便是由鋸齒形木板綴接的樓壁，是漆成赭紅色的。」³³它是街道景觀的有機構成與標誌物，其內裡集中體現著「香椿樹街」的「市井民間」特徵。將其與現當代文

²⁷ 蘇童：〈人民的魚〉（2002），《垂楊柳：蘇童短篇小說編年（2000-2006）》（北京：人民文學出版社，2008），頁 71。

²⁸ 蘇童：〈我一直在香椿樹街上〉，《齊魯周刊》33（2015.8），頁 47。

²⁹ 蘇童：〈遙望河灘〉，《桑園留念：蘇童短篇小說編年（1984-1989）》（北京：人民文學出版社，2008），頁 87。

³⁰ 蘇童：〈白雪豬頭〉（2002），《垂楊柳：蘇童短篇小說編年（2000-2006）》，頁 54。

³¹ 蘇童：〈像天使一樣美麗〉（1991），《狂奔：蘇童短篇小說編年（1990-1994）》，頁 114。

³² 參見蘇童〈茶館店〉、〈南方是什麼〉等散文，《河流的秘密》，頁 283-284、134-140。

³³ 蘇童：〈橋邊茶館〉，《狂奔：蘇童短篇小說編年（1990-1994）》，頁 227。

學中最經典的「茶館」意象——老舍筆下坐落於北京的裕泰茶館相對比，後者從店家、房東到夥計、茶客，無一不或多或少地參與到國家歷史進程之中，故而令這個小空間得以反映「五十年來社會的變遷」；³⁴「香椿樹街」因其所處的地理位置與社會環境，註定無法以小見大地參與宏大敘事，因而與大歷史顯得十分疏離。儘管這間茶館的歷史可追溯至明朝嘉靖年間，但關於它的故事卻基本限於男女私情、風流韻事，百年來也無甚變化。以其中的茶客為「參照物」，茶館集中體現出江南市井的生活特色：

坐在油膩的八仙桌前用廉價的宜興陶具喝茶的那些人，曾經被我規定為最典型的南方的居民，他們悠閒、瑣碎、饒舌、扎堆，他們對政治和國家大事很感興趣，可是談論起來言不及義鼠目寸光，他們不經意地談論飲食和菜餚，卻顯示出獨特的個人品味和淵博的知識，他們坐在那裡，在離家一公里以內的地方冒險、放縱自己，他們嗡嗡地喧鬧著，以一種奇特的音色綿軟的語言與時間抗爭，沒有目的，沒有對手，自我遊戲帶來自我滿足。³⁵

即使是北京茶館、上海弄堂之中的市民，也可以跟隨都市的發展獲得生命經驗的豐富，而江南小城市井之中的居民只能在日復一日的沈悶與無意義中找尋一些輕薄的娛樂。這也構成了蘇童在該「文學繪圖」中突出並維持茶館情境統一性的原因：一方面，他發現這個座落於水鄉橋頭的建築物，在外形上彰顯著濃郁的江南特色，另一方面，它的內在也浸透著作家所體驗到的，市井散漫墮落的精神特質與藏污納垢的生存形態。

蘇童成長於江南小城混亂而嘈雜的街巷中，其「香椿樹街」繪圖，從伊始就註定與「市井民間」相關。那麼南方如何在這個「民間」之中得到彰顯？通過歷時性分析及對作品前後分期的相互參照，本文認為大致以 1990 年代中期為界，此前，蘇童以向回憶索取故事的方式，敘述他所生活於其中的空間，革命年代下，這條街上的市井生活就涵蓋了作家所體驗到的全部的南方。之後，他在其早期無意間搭建的民間世界中重新找尋南方的所在，將前期源於記憶和生活經驗而來的「香椿樹街」

³⁴ 老舍：〈答覆有關《茶館》的幾個問題〉，《文藝研究》2（1979.5），頁 34。

³⁵ 蘇童：〈南方是什麼〉，《河流的秘密》，頁 137-138。

繪圖，進一步拓展為「蘇童的南方」。折變前後的具體表現即是下文將闡述的內容。

三、革命年代中的「香椿樹街」： 充滿暴力與情慾的街道空間

創作於前期的「香椿樹街」系列作品，多以「文革」時期作為時間背景。蘇童生於上世紀 60 年代，童年在社會革命氛圍中度過。其實，他沒有真正參與到革命運動當中，屬於被歷史邊緣化的一代人。³⁶然而，他的「香椿樹街」繪圖卻通過表徵現實空間，呈現出特定年代下，被當時暴力、混亂、狂熱的社會氛圍及粗鄙野蠻的市井文化所充實的南方生活。同時，繪圖的過程也體現出蘇童對於這場革命運動的諸多思考。

如前所述，「文學繪圖」理論肯定了小說對現實空間的表徵作用及對現實生活的揭示作用，認為小說可以向讀者展示對地方的描述並提供參考點或參考框架，以供讀者自我定位，瞭解自己及他人所生活的世界。³⁷「繪圖者」蘇童，在對放入繪圖中的元素進行挑選的過程中，以講述故事和塑造人物的方式，使暴力與越軌的情慾得到凸顯。這並非是一個簡單的做出選擇的過程，而是作家有意或無意識地參與到更大的歷史和文化過程中的表現。³⁸

暴力首先是蘇童所強烈感受到的現實存在，「那是一個暴力的時代，暴力變成了某一種精神食糧，大家都在食用」。³⁹「文革」運動將暴力的存在變得合理化與合法化。對於少年而言，打架鬥毆迎合了時代的邏輯，正如貼於「香椿樹街」街頭的革

³⁶ 參見蘇童：〈六十年代，一張標籤〉，《河流的秘密》，頁 95。

³⁷ Robert T. Tally Jr., "The Space of the Novel," in *The Cambridge Companion to the Novel*, p. 157.

³⁸ *Ibid.*, pp. 162-163.

³⁹ 蘇童：〈重返先鋒：文學與記憶〉，收入張學昕編：《蘇童研究資料》（北京：人民文學出版社，2016），頁 338。

命標語上所綴的一個大字——「鬥」所揭示的。⁴⁰鬥毆成為他們贏得尊嚴、證明自我的方式。〈桑園留念〉中的「我」認為，打贏了街頭的肖弟就能使自己的內心變一變。〈午後故事〉（1988）中的「我」，也難掩對不良少年豁子的崇拜之情。革命話語向來指向集體，故而催生出諸多幫派。少年在幫派間的械鬥中獲得自我認同與歸屬感，但也在械鬥中喪失生命。講述死亡時，作品中的少年敘述者時常流露出親歷者般的理解，有情的視角為實則荒謬的死亡蒙上了一層悲壯色彩，與「少年血」⁴¹的意象相結合，將「文革」的殘忍與非理性展現得淋漓盡致。對於「香椿樹街」上的成年人、特別是男性而言，粗魯野蠻是他們共有的特點。而蘇童通過探討暴力對父子關係的異化，進一步反映出時代的癥結。

隨著興起於 19 世紀末的西方精神分析學派的發展，「父親」一詞的語意不斷豐富，在父系社會的語境下，日漸突破男性在家庭中的權威形象，成為社會法則與秩序的象徵。然而，儘管「香椿樹街」上的父親對子女十分專橫，但同時顯現出頹廢與無能的本質。他們不依靠德行或才幹樹立在家中的至高地位，而是依靠拳頭，雖然這種以暴力維持的父子等級秩序實則不堪一擊。這一系列卑瑣醜惡的父親形象，隱喻著對所謂社會權威、法律、秩序的質疑與反諷，體現出作者「對歷史、對文明持有的批判態度」，「作為傳統文化以及歷史的象徵，父親形象的分崩離析代表了主流話語形態下歷史的衰弱和瓦解」。⁴²對父親形象的顛覆也伴隨著小說中父子關係的變異。一方面，兒子恐懼父親所施加在他們身上的暴力，另一方面，他們企圖以暴力對抗父權。佛洛伊德（Sigmund Freud）認為父子關係基本呈對立狀態，只不過兒子壓抑了企圖取代父親的慾望，但慾望本身並不會消失。⁴³在「文革」語境下，對父

⁴⁰ 蘇童：〈午後故事〉，《桑園留念：蘇童短篇小說編年（1984-1989）》，頁 53。

⁴¹ 「少年血」意象來源於江蘇文藝出版社曾出版的蘇童文集，該文集被命名為「少年血」，主要收錄了創作於 1990 年代中期之前的「香椿樹街」系列作品。在該文集的自序中，蘇童寫道：「我從小生長在類似『香椿樹街』的一條街道上，我知道少年血是粘稠而富有文學意味的，我知道少年血在混亂無序的年月裡如何流淌，凡是流淌的事物必有它的軌跡。在這本集子中我試圖記錄了這種軌跡。」蘇童：《蘇童文集——少年血》（南京：江蘇文藝出版社，1994），頁 2。

⁴² 李莎：〈尋父·審父·弑父——論蘇童小說對父親形象的顛覆〉，《當代文壇》3（2014.5），頁 46。

⁴³ 參見〔奧〕西格蒙德·佛洛伊德（Sigmund Freud）著，趙立瑋譯：《圖騰與禁忌》（上海：世紀出版集團，2005）。

權的反叛精神以某種扭曲的形態達到了氾濫。⁴⁴在蘇童的小說中，以極端暴力、甚至弑父的形式展現。〈刺青時代〉（1993）中的天平在遭受父親王德基的虐打後，以其人之道還治其人之身，與幫派兄弟一起襲擊了王德基。〈舒家兄弟〉（1989）中的舒農在父親和哥哥雙重的壓迫下，決計以自己的辦法教訓他們，而方法竟是縱火將其燒死。小說中這些父親卑微的社會地位、卑劣的品行以及暴力的行徑，阻斷了兒子對其的依賴，父子的衝突被放大。當時代的革命話語取代了血緣倫理關係，少年對父親反抗與報復的放肆就不難理解了。

其次，街道的空間形象與作品所強調的暴力元素巧妙地圓融，揭示出空間本身對社會、文化的生產作用以及對生活於其中之人的塑造。〈刺青時代〉中的主人公小拐，原是一個文靜靦腆的男孩，一次意外使他失去了一條腿，此後變得陰鬱暴躁，並立志要復興幫派。表面上，是意外讓小拐性情大變，但實則「香椿樹街」對暴力的接納與縱容激發了小拐：

少年紅旗就這樣狂叫起來，叫聲引來了紅旗一家人。秋紅的耍潑無疑把他們激怒了。紅旗的母親和祖父祖母都參與了這場街頭混戰，他們撕扯著王家姐妹的頭髮和衣裳，並且用骯髒的語言咒罵著他們。⁴⁵

磚窯上的工人看見兩撥人從不同的方向朝空地上集結而來，有人把鐵鍊掛在脖子上，有人邊走邊轉動手裡的古巴刀，白狼幫的人甚至扛著一面用窗簾布製成的大旗，旗上有墨汁繪成的似狼似狗的動物圖案。在僅僅幾分鐘的對峙後，兩支隊伍就亂成一堆了，從刀器和人的嘴裡發出的呼嘯聲很快覆蓋了石灰廠那台巨大的粉碎機運轉的噪聲。⁴⁶

可見，70年代初期的「香椿樹街」是一個天然的鬥毆場。蕭條、破敗的街道容納著狂躁的居民，隨時隨地發生的鬥毆竟猶如某種儀式，令它籠罩著「一種雜亂的節日般的氛圍」。⁴⁷「街道具有一種天然的解放力量」，可容忍血性少年肆無忌憚地宣洩身

⁴⁴ 參見賈植芳、王同坤：〈父親雕像的傾斜與頹敗——談 20 世紀中國文學中的「褻瀆父親」母題〉，《中國現代文學研究叢刊》3（1996.8），頁 94-99。

⁴⁵ 蘇童：〈刺青時代〉，《刺青時代》（上海：上海文藝出版社，2013），頁 8。

⁴⁶ 蘇童：〈刺青時代〉，《刺青時代》，頁 10。

⁴⁷ 蘇童：〈刺青時代〉，《刺青時代》，頁 11。

體與內心所積蓄的能量，所以，「街道從來是屬於莽撞而混亂的身體」。⁴⁸從某程度上來說，正是這條位於城市邊緣的街道，影響、限制了少年的成長，物質的匱乏與精神的貧瘠剝奪了他們走向更廣闊世界的可能，從而令其難以反思自我，更難以獲得精神層面的成長。⁴⁹《蛇為什麼會飛》（2002）中的「克淵們」，似乎是「香椿樹街」上長大了的少年，⁵⁰他們依舊生活在城市的邊緣地帶，那裡依舊雜亂無章，但他們的生活未見改善。城北這個空間似乎已潛在地規定了他們的生活，因為「人們根據自己的空間狀況，來安置自己的生活。居住空間在鍛造人們的習性，鍛造他們的言談、姿態、表情、舉止、節奏和趣味。」⁵¹

如果說「香椿樹街」上橫行的暴力是對「文革」在意識層面的迎合，那麼越軌的情慾則是對其在無意識層面的反撥。在中國現代文學的語境中，革命與性愛的關係複雜、多變。晚清，「革命已經遭遇愛情」，但女革命者「天然地排斥『性』」；⁵²「五四」時期至革命文學早期，對私人情感、性、愛情等話題有不同角度的描述，「性解放也象徵著革命本身」；⁵³自「延安」時期以降，兩者間的關係就趨向緊張，至「文革」年代，文學作品之中進一步將它們隔絕。革命要求個體壓抑個人情感與性意識，以建構民族神話，⁵⁴革命者的身體與激情，從屬於他所為之奉獻的集體和事業。對「文

⁴⁸ 汪民安：《身體、空間與後現代性》（南京：江蘇人民出版社，2015），頁 145-147。

⁴⁹ 可將蘇童的此類作品與王安憶的長篇小說《啟蒙時代》對照閱讀，後者亦是一部革命年代下的成長小說，敘述了南昌等生活於上海的少年在「文革」期間所經歷的人與事，最終走向「啟蒙」的故事。依託大都市的背景與人物作為革命後代的身份，其成長經歷豐富多元，從對革命理論的閱讀，到與異性的交往，再到與資本家、知識分子的交流，這些少年最終完成了自我成長。相較之下，市井街道的侷限，令「香椿樹街」的少年幾乎不可能經歷類似於《啟蒙時代》中所鋪設的成長軌跡，只能走向另一個極端。參見王安憶：《啟蒙時代》（北京：人民文學出版社，2007）。

⁵⁰ 在《蘇童王宏圖對話錄》中，蘇童表示《蛇為什麼會飛》中描寫的火車站區域的原型就是蘇州城北。關於克淵的原型，他說道：「他的原型很多。我說過我從小生活的地方就是這麼一個烏煙瘴氣的街區，三教九流都有，克淵的原型具體是誰我也不知道，但確實是我生活當中認識的人，童年時代的夥伴或是別的什麼人。」參見蘇童、王宏圖：《蘇童王宏圖對話錄》（蘇州：蘇州大學出版社，2003），頁 170-171。

⁵¹ 汪民安：《身體、空間與後現代性》，頁 162。

⁵² 〔美〕劉劍梅著，郭冰茹譯：《革命與情愛：二十世紀中國小說史中的女性身體與主題重述》（上海：上海三聯書店，2009），頁 16。

⁵³ 〔美〕劉劍梅著，郭冰茹譯：《革命與情愛：二十世紀中國小說史中的女性身體與主題重述》，頁 27。

⁵⁴ 〔美〕劉劍梅著，郭冰茹譯：《革命與情愛：二十世紀中國小說史中的女性身體與主題重述》，頁 37。

革」時期，有學者進一步論道：「是一個無性時代，因為性是一切動物的本能，革命時期的人崇尚理想，崇尚一切把自己與動物區分開來的素質，不能接受人有動物性的觀念，並且敵視自己與生俱來的動物性。」⁵⁵然而，性愛作為原始的生命力量，即使在官方意識形態的刻意扭曲與壓抑之下，仍是無法被完全抹煞的人之本能。在偏執的社會氛圍中，反而表現為一種與主流意識形態相對抗的潛在力量。⁵⁶

在 60、70 年代的「香椿樹街」上，青少年朦朧的情慾在混亂的社會狀況下進一步被激發，但由於無法得到正確的引導，往往導致性犯罪或釀成殉情的悲劇。成人世界中，偷情之事也屢見不鮮。這種越軌的情慾既違背世俗倫理，也違背宏大政治，兩者皆為社會秩序。生活在該處的市井小民政治覺悟不高，革命的洪流也未能滌蕩去他們身上的世俗化成分，長期的政治高壓對人性正常情感慾望表達的剝奪，令他們無意識地以越軌的形式放縱自我。

《城北地帶》中的玻璃廠女工，就顯露出了迥異於時代風貌的放浪。敘述者聲明，玻璃廠風氣不正的原因，在於工廠前身是妓女勞動改造的手工作坊，似乎「舊社會」的價值觀念與行為方式仍然被女工所承襲，歷史的進程在她們身上似乎被抽空。⁵⁷其實，這暗含了作者對社會話語與性別關聯的思考：男性相較女性，參與社會事務的程度更深，更加靠近權力中心，因此更易被體制與時代話語同化，故而女性往往能保留更多個人的、本真的情感慾望。玻璃廠中的金蘭是有夫之婦，但與沈家父子都有私情，似乎應成為被鄙棄的對象。然而，敘述者卻將她塑造得坦蕩、果敢。黨員沈庭方在和金蘭發生肉體關係時，被治安聯防隊捉了現行；沈庭方之子沈敘德

⁵⁵ 艾曉明：〈革命時期的心理分析〉，收入艾曉明、李銀河編：《浪漫騎士——記憶王小波》（北京：中國青年出版社，1997），頁 293。

⁵⁶ 筆者強調源於「文革」的偏執的社會氛圍所造成的人性反作用力（而非極左意識形態所造成的人的歪斜），是因「香椿樹街」由市井小民所構成，他們文化程度較低，多從事體力勞動，又少鄉土社會中的束縛，「越軌」之事本易發生。「文革」期間的敗德之事可視為其原有街道風俗之延續，是該審美空間藏污納垢的一種表現，在「文革」中被進一步激發。蘇童筆下，「性」是民間社會的原始生命力量，亦說明他將之視作市井氣味的一部分。其筆觸更近「記錄」，而非透過「性」傳達寓言式的批判。

⁵⁷ 蘇童的〈紅粉〉亦存在相同的設定。在該小說中，建國後妓院中被送去接受改造的女子，在經歷社會主義話語的洗禮後，卻仍保持著未改造前的觀念與作風。

被民警審問時，供出曾和金蘭在革命語錄牌後面行不軌之事。這些革命詞彙與性愛場景的刻意組合，造成了強烈的反諷效果。玻璃廠的麻廠長憤然道：我就不信無產階級專政治不了她？事實上，儘管金蘭多次因作風問題被批判，但她仍舊直面慾望，我行我素，以個體生命的欲求對抗集體的壓迫。在 60、70 年代的極左政權下，當革命話語再一次將人塑造成一種反世俗的、崇高的、超自然的歷史存在者時，擁有情慾的普通人，顯得格外可貴。雖然金蘭的情感與行為在道德、倫理上是模糊的，但和小說中由官方意識形態建構出的麻廠長等人相比，前者的張力更強，而後者則盡顯虛偽。值得注意的是，蘇童對道德「越軌」的女性，如金蘭的描繪，筆觸非但不帶譏諷，甚至含有溫情。其作品中的女性，雖常與性和偷情掛鉤。然而，基於蘇童在其他書寫中對女性態度的綜合考量，⁵⁸與其將之貼上「厭女」標籤，倒不如以其因成長於非常態的年代所留下的「戀女」心結來理解更為貼切。⁵⁹

「文革」的時代背景構成了「香椿樹街」繪圖的重要時態，由此所催生出的暴力與越軌的情慾，賦予此繪圖深廣的社會與歷史意義。更重要的是，它以邊緣的姿態與主流意識形態對話，以不帶道德批判的視角展現革命之中，徘徊於主流話語之外的普通人的精神狀態。張清華認為蘇童是 60 年代人的一個「感官」，「當他真正將當代中國的城鎮社會還原到一種日常和民間的生活與敘事形態時，他的敘事便生發出特別悠遠和真切的歷史意蘊」。⁶⁰筆者進一步認為，「繪圖者」蘇童介入這段歷史的方式帶有「新歷史主義」的風格。⁶¹他並非以大寫歷史為文本參照，從而單一化、固

⁵⁸ 蘇童在〈二十年前的女性〉、〈女兒紅〉、〈女裁縫〉、〈女人和聲音〉、〈賣藥〉等篇目散文中談及童年時期家鄉街坊的女性給他留下的深刻印象，流露出對女性的讚美、理解與同情。

⁵⁹ 「厭女」一說，參見 Tonglin Lu, "Femininity and Masculinity in Su Tong's Trilogy," in *Misogyny, Cultural Nihilism, and Oppositional Politics: Contemporary Chinese Experimental Fiction* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1995), chpt. 5, pp. 129-154；「戀女症」，于樹軍將之理解成蘇童總將目光聚焦於舊時代女性（及男女情愛糾葛）的內在原因之一，參見于樹軍：〈蘇童小說《紅粉》的創作資源〉，《小說評論》3（2014.5），頁 61。筆者更認同後者的見解。

⁶⁰ 張清華：《中國當代文學中的歷史敘事：海德堡講稿》（北京：北京大學出版社，2012），頁 128。

⁶¹ 關於蘇童小說與新歷史主義的探討多集中於〈妻妾成群〉、〈罌粟之家〉、〈一九三四年的逃亡〉、《米》、《我的帝王生涯》等作品，而較少涉及「香椿樹街」系列。相關文獻參見王彪：〈與歷史對話——新歷史小說論〉，《文藝評論》4（1992.8），頁 26-32；吳聲雷：〈論新歷史主義小說〉，《小說評論》4（1994.8），頁 66-68；吳戈：〈新歷史主義的崛起與承諾〉，《當代作家評論》6（1994.12），頁 114-

定化歷史與文學之間的關係，⁶²而是以文學能動地補充、甚至塑造歷史，聚焦於「游離於正史之外的歷史裂隙」。⁶³從個人的生活體驗出發，蘇童「首先使歷史成為自己審美體驗感悟到的東西」，⁶⁴以自我感受補充歷史材料無法提供的細節，「使似有定論的客觀歷史在不同層面上有了被再認知、再解讀、再闡釋的多種切入視角」。⁶⁵以「民間」作為切入點，蘇童又在一定程度上解構了官方對革命的敘事，提供被大歷史所遮蔽的民間信息，建構起一種「小寫的複數歷史」。⁶⁶他的寫作「是對這個『紅色歷史時代』的意識形態的一種『剝離』式的描寫」，「構成了對主流歷史的一種改寫」。⁶⁷儘管，蘇童的最終目的並非書寫歷史本身，卻在以「文學繪圖」呈現記憶中的南方生活的同時，完成了與歷史的對話。而這種「個人化」、「民間化」的歷史書寫為我們提供了一種地方性、個性的、有情的觀看視角，也顯示出作者對歷史之中平凡個體的深切關注，這與他本人的歷史觀密切相關。⁶⁸在此民間世界中，我們得以窺探到時代對人性的壓抑、扭曲以及個體在時代洪流中的掙扎與反抗。

四、從回憶到建構：「香椿樹街」的流變與蘇童的南方

蘇童在前期的「香椿樹街」系列作品中，繪製出江南小城邊緣地帶的繪圖，以呈現記憶之中的南方生活。本節關注的是該系列作為「文學繪圖」產物的另一面及其整體的歷時性流變。該系列前後期作品相續相連，又有新面貌生成，主要表現

119 等。

⁶² 張進：《新歷史主義與歷史詩學》（北京：中國社會科學出版社，2004），頁 190。

⁶³ 張進：《新歷史主義與歷史詩學》，頁 292。

⁶⁴ 洪治綱：〈新歷史小說論〉，《浙江師大學報（社會科學版）》4（1991.8），頁 22。

⁶⁵ 李陽春、伍施樂：〈顛覆與消解的歷史言說——新歷史主義小說創作特徵論〉，《中國文學研究》2（2007.4），頁 98。

⁶⁶ 張進：《新歷史主義與歷史詩學》，頁 192。

⁶⁷ 張清華：《中國當代文學中的歷史敘事：海德堡講稿》，頁 127。

⁶⁸ 下文會詳細探討蘇童的歷史觀與「香椿樹街」系列創作之間的聯繫。

為蘇童前期的繪圖以表徵特定年代下的現實市井空間為主，且該空間本身在文本中的地位舉足輕重；後期則折向了對「市井民間」的主動建構，側重於以人文關懷的目光探照小人物的精神世界。在這個折變之中，前者是後者的文本前提，後者成為了繪圖對更為寬闊的文學世界的涵容。作為蘇童創作中承載南方意義的主要對象，「香椿樹街」繪圖的衍變也關乎作家對南方理解的變化。

蘇童自陳，在他前期創作階段，這條橫亙在他「記憶中的六十年代七十年代的街道」，就是他的南方。⁶⁹這時期對於南方的書寫，源自作家年少的生活經歷與回憶。個人經驗通過作品所採取的少年視角得到了合理表達。這位少年敘述者在傳遞他的所見所思時，並不施加價值判斷。加之年少的記憶只會間接涉及當時發展正盛的革命運動，記住與之相關的生活細節與氛圍，而非從正面直接描述。由此，小說便避免了主流意識形態話語對文本的入侵。可以說，蘇童的處理方式更像是對民間生活本相的「記錄」，反而使「香椿樹街」獲得了更大的表現空間。令讀者能夠在宏大敘事的遮蔽之下，了解到一個相對真切的「市井民間」世界。

蘇童率先用一部分作品為讀者繪製街道地圖，令人聯想到師陀在〈果園城記序〉中所云：「這小書的主人公是一個我想像中的小城，它在我心中有生命，有性格、有思想、有見解、有情感、有壽命，像一個活的人。」⁷⁰在「香椿樹街」系列的前期作品中，這條街在某種程度上也成為了主角：

我從來沒有如此深情地描摹我出生的香椿樹街，歌頌一條蒼白的缺乏人情味的石路路面，歌頌兩排無始無終的破舊醜陋舊式民房，歌頌街上蒼蠅飛來飛去帶有黴菌味的空氣，歌頌出沒在黑洞洞的視窗裡那些體形矮小面容委瑣的街坊鄰居。⁷¹

荷蘭敘事學家米克·巴爾（Mieke Bal）認為，一方面，小說中的空間是「一個行動的地點」（the place of action）；另一方面，「空間常被『主題化』：自身就成了描

⁶⁹ 蘇童：〈南方是什麼〉，《河流的秘密》，頁 136。

⁷⁰ 師陀：《果園城記》（上海：上海出版公司，1946），頁 5。

⁷¹ 蘇童：〈南方的墮落〉，《香椿樹街的故事》（上海：上海人民出版社，2008），頁 283。

述的物件本身，這樣，空間就成了一個『行動著的地點』(acting place)。⁷²相較前者，後者在小說中並不必要和常見，因為伴隨著小說文體誕生的是寫人敘事的功能，這使得小說的敘事重點很少會落於某個空間形象上。而敘事空間在傳統小說理論中也僅在環境、背景層面被理解。「香椿樹街」敘事空間卻恰好同時具備了上述兩重敘事功能：它是故事發生的地點，又像一個擁有生命的主角。與此相應的是，蘇童在此階段的創作中，並不十分著意於塑造典型人物或講述跌宕起伏的故事。他往往以簡單幾筆勾勒出人物的大致形象，故而，人物性格在作品中顯得非常模糊。儘管採取全知視角進行敘事，但敘述者放棄了第三人稱可以在文本中無所不在的自由，反而退至一個固定的焦點，以「我」出現在小說中。作為「香椿樹街」的居民，「我」旁觀、記錄著街上的事情。由於敘述者「我」會間或跳出來干擾敘事，左右敘事節奏，導致故事情節略顯鬆散，作品講述故事的意味大大降低。作者的寫作意圖誠如〈舒家兄弟〉開篇的一句話所昭示的：「我要說的也許不是故事而是某種南方的生活。」⁷³如此，「香椿樹街」敘事空間便成為小說中更為突出的存在，是被描述的主要對象。在某種程度上，人物及其行為方式隱約地被革命年代下的街道所約束，似乎故事在這裡只能這樣發展，人物在這裡就會這樣行動。於是，「素材成為空間描述的附屬」，⁷⁴作品中的人物、故事退居至次要的位置，淪為表現街道空間的點綴。恰如師陀對其小城的營造，蘇童也率先從「香椿樹街」的壽命中截取了他所熟悉的一段，將凡是合乎這條街道的材料，全部放了進去。⁷⁵由此，「香椿樹街」突破了僅作為小說環境、背景而存在的限制，一躍成為主角，從幕後「走」到了台前。

在該系列作品創作之初，蘇童就具備了一種南方意識，自覺將基於自身生活經驗所觀察、認識的南方投射於「香椿樹街」上。在 1990 年代中期以降的作品中，「文革」的背景已淡出，幾乎不見對地緣視景的描寫。基於早期所奠定的空間敘事基礎，

⁷² 〔荷〕米克·巴爾 (Mieke Bal) 著，譚君強譯：《敘述學：敘事學理論導論》(北京：中國社會科學出版社，1995)，頁 108。

⁷³ 蘇童：〈舒家兄弟〉，《香椿樹街的故事》，頁 237。

⁷⁴ 〔荷〕米克·巴爾著，譚君強譯：《敘述學：敘事學理論導論》，頁 108。

⁷⁵ 參見師陀：《果園城記》，頁 5。

作家無需格外介紹，而是直接帶領讀者回到此處，並不再強調該空間作為「行動著的地點（acting place）」⁷⁶的意味。文本中的少年敘述者已消失，代之以一位成熟、包容的街道居民，講述街坊鄰里的人情世故與小人物的命運錯落。而「香椿樹街」系列仍能保持統一性的原因，就在於邊緣視角的選取與「市井民間」審美空間的開拓。如果說，創作前期蘇童主要自感性的回憶層面「回到」南方，書寫「文革」時期家鄉的市井生活，令該「文學繪圖」承載著特定年代的社會文化；那麼，之後他自覺在理性層面思索南方的意涵，並不斷通過敘事，使繪圖不再侷限於特定的現實空間，進而拓展為「蘇童的南方」，即一個處於主流話語之外的「市井民間」世界——這也是南方新的所在。⁷⁷不同於北方，象徵著歷史、主流、權力、官方；蘇童認為：「南方意味著明天、意味著野生、意味著草莽、意味著百姓。」⁷⁸而這一階段的寫作正是在對「市井民間」的拓展中實踐著他對南方的理解，密切關注「被主流社會現代化虛偽承諾所遮蔽的弱勢的人群」，進而在他的南方世界裡「恢復了個人作為『人』的具體感性實在」。⁷⁹

寫於此階段的《菩薩蠻》（1997）、《蛇為什麼會飛》（2002）、《黃雀記》（2013）等長篇，皆圍繞小說人物建構敘事框架。這些來自社會底層的平民百姓由內而外散發著濃厚的市井氣息，自成民間文化的一部分。蘇童並不為他們編織傳奇故事，而是聚焦日常，以盡情地描摹他所目睹過的「平民生活」。⁸⁰他樂此不疲地於庸常之中

⁷⁶ 〔荷〕米克·巴爾著，譚君強譯：《敘述學：敘事學理論導論》，頁 108。

⁷⁷ 筆者欲在此對蘇童於1990年代中期發生創作轉折的原因做一說明。筆者認為前後期創作分界與蘇童個人的創作經驗、生命經驗有關。首先，如前文中所提到的，《城北地帶》是「香椿樹街」系列前期創作中的總結性作品，對作家而言，此後恐怕難以再以少年視角、對記憶中的「香椿樹街」挖掘出更多創作資源。其次，年紀稍長的蘇童，創作態度也發生了轉變。正如他在《蛇為什麼會飛》的訪談錄中所坦言的：「到了我這個年齡，勢必會愈加腳踏實地，直面慘淡人生」。徐穎、蘇童：〈蘇童的時代又回來了？〉，收入蘇童：《蛇為什麼會飛》（昆明：雲南人民出版社，2002），頁272。可窺見其對沉湎於回憶的寫作姿態的告別。當他重新審視「香椿樹街」時，便重新發現了南方新的所在。關於這一點，筆者將會在下文中論述。

⁷⁸ 蘇童、葛亮：〈文學中的南方——蘇童與葛亮對談〉，收入葛亮：《浣熊》（新北：INK 印刻文學生活雜誌出版股份有限公司，2013），頁 274。

⁷⁹ 聶偉：〈都市民間：一九九〇年代大陸都市小說研究的新視野——以王安憶一九九〇年代中期以後的都市小說創作為例〉，頁 343。

⁸⁰ 蘇童：〈我為什麼寫《菩薩蠻》〉，《河流的秘密》，頁 249。

體味、展現小人物的複雜情感和他們的人生況味——而這即是通常會被忽視也難以自明的每個平凡個體的生命體驗。

以《菩薩蠻》中的大姑為始，蘇童著力從小人物身上挖掘人類生存的普遍境遇。大姑是蘇童小說中普遍存在又頗為獨特的人物形象。她同「香椿樹街」上的大多數人一樣，粗魯蠻橫，全然不考慮活著的意義；但同時性格堅韌、無私善良，兄嫂意外離世後，獨自承擔起養育五個侄子的重任，在漫長的歲月中任勞任怨。不同於以往以簡單筆調勾勒街道居民的共性特征，《菩薩蠻》中，蘇童於數十年的時間限度內聚焦於這位來自「市井民間」的婦女，「貼」著人物進行敘事，是一次寫作的轉變。蘇童於〈我為什麼寫《菩薩蠻》〉中自陳想要通過這部作品表現一種孤獨，「是平民的孤獨」，⁸¹而他在大姑這個具體的人物形象上所挖掘與呈現的，正是這樣一種人生狀態。在日常生活中，大姑無時無刻不為生計操勞，實際卻沒有一天是為自己過活，從一個健壯、快樂的少女熬成了一個佝僂、疲憊的身影。追求其多年的李義泰曾試圖幫她分擔生活的重擔，但最終無法理解她的自我犧牲，選擇離開：

大姑說，我們家的孩子不是我生卻是我養，養大他們我這輩子就沒有白過，我不後悔，我對我哥哥嫂嫂有交代，我對華家的祖宗有交代，我不怕，我死在路上也不怕！

說來說去你還是這句話，聽得我耳朵起了老繭。李義泰長歎一口氣，說，好了，好了，我李義泰這輩子遇見你只能自認倒霉。就是個石頭人也有開竅的一天，你還不如一個石頭人！

李義泰雙手撐腰慢慢地站起來，他眯著眼睛看大姑的臉，似乎等著大姑說什麼，大姑卻把臉扭了過去。李義泰說，大姑你記住了，你這輩子是白忙一場，到了黃泉路上你就知道了。⁸²

大姑並非盲目地選擇，而是按照自己的想法進行人生的取捨，然而卻很難被他人理解，更何談與他人傾訴。她的價值觀難以被撼動，她自然也不會傾聽他人意見，實

⁸¹ 蘇童：〈我為什麼寫《菩薩蠻》〉，《河流的秘密》，頁 249。

⁸² 蘇童：《菩薩蠻》（上海：上海文藝出版社，2004），頁 193。

為「唾棄旁人，也被旁人唾棄」。⁸³不幸的是，李義泰竟一語成讖，為五個孩子奔波的一生並未換來一絲回報——新梅婚姻不幸，新蘭墮胎早逝，新竹、新菊渾噩度日，獨虎進了監獄。因缺乏文化、見識淺薄，有時好心辦壞事，大姑竟成為被家人埋怨的對象，於是，她也將所有不幸都歸因於自己。在去監獄看望獨虎的路上，她終於病倒在路邊，彌留之際依舊孤身一人，陪伴她的只有拉也拉不住的遠逝的光陰。《菩薩蠻》在生活與心理層面具象地刻畫出這位婦女的孤獨，然而作者並不止步於此，大姑的孤獨實際已蔓延為一種生命的形態——潦草、侷促、無人理解也不留痕跡的一生，正是芸芸眾生所擁有的一生。

到《黃雀記》，蘇童的思考延展至對人之慾望與生之困境的探索。小說中的三位主人公，「終其一生都活在慾望的牢籠裡，精神之獄使他們活得艱難而又狼狽」。⁸⁴悲劇始於兩個少年因莽撞的情慾而引發的強姦案，受害的仙女在利益面前，選擇成為柳生的幫兇，陷害實則無辜的保潤坐牢。保潤和柳生困於情慾，仙女困於物慾。從此，慾望與命運如同繩索，將其牢牢捆綁。在數十年的歲月中，三人也嘗試以自己的方式掙脫束縛：柳生變得世故圓滑，主動承擔起照顧保潤祖父的責任，以求贖清罪惡；保潤出獄後，面對故人，試圖放下心結，求得和解；仙女曾想遠離紛擾，與柳生一起共度人生。然而，慾望的無法擺脫和宿命的捉弄，仍令他們困頓其中，墮入更深的深淵。最終，保潤從被嫁禍者變成了殺害柳生的兇手，仙女在誕下一名私生子後音訊全無。《黃雀記》以「保潤的春天」、「柳生的秋天」和「白小姐的夏天」結構全篇，唯獨缺少冬天的對應，然而，其實小說所講述的無非就是「在冬天裡，『我們』各自應付著自己的根本無法應付的匱乏人生」的故事。⁸⁵正是從他們在春、夏、秋的掙扎之中，我們審視著自己的慾望、痛苦與困境。

〈水鬼〉(1999)、〈古巴刀〉(1999)、〈傘〉(2001)、〈騎兵〉(2003)、〈手〉(2004)等短篇中的主人公皆或多或少具有某種生理或心理障礙，但蘇童並不止於在故事層

⁸³ 蘇童：〈我為什麼寫《菩薩蠻》〉，《河流的秘密》，頁 249。

⁸⁴ 謝有順、陳勁松：〈論蘇童《黃雀記》〉，《小說評論》3（2016.5），頁 151。

⁸⁵ 翟業軍、呂林：〈怒與恥：「順從」世界的兩種方式——論蘇童《黃雀記》〉，《文藝爭鳴》8（2014.8），頁 136。

面完成對人物生活境遇的敘事，而是注重於生活的意外中挖掘人物心理的波動，捕捉人物所傳遞出的剎那的、強烈的意緒。在〈手〉這篇小說中，作者用一系列荒唐却於生活之中常見的細節，講述在傳統職業觀念影響下，主人公小武漢由於抬屍工作而被街道居民所歧視的經歷。雖然備受嫌棄，但是小武漢原本並不認為自己的職業是不光彩的。遭受奚落後，他前往「同行」，即花圈店的老秦處，想要獲取些許理解與安慰。小武漢捕捉著老秦話語中的信息，內心暗自將其與自己的境況相比，於是心情驟而愉悅又驟而黯淡，最終，老秦無意間流露出的歧視真正擊垮了他的內心。兩人交談之中，人物心理的曲折變化成為了敘事之中的亮點，也構成推動情節發展的重要動力。這些作品大多如此——原本平穩的敘事總是在意想不到之處因人物情緒的浮動生出新的波瀾，因而很多時候，對人物心理狀況的挖掘與描摹就構成了作品的重要意義。作者細膩的筆觸往往能探尋至人物心中最隱秘的角落，於其內心微妙的變動中捕捉到瞬間的真實，於細微之處呈現人性的難以捉摸。

其實，蘇童對南方的認知隨著個人的精神成長而變化，呈現出從對南方時隱時現的敵對到不斷體認的轉變。在前期創作中，少年敘述者站在「香椿樹街」的橋頭打量這條幽暗的街道，那位諳熟街道歷史與文化而刻意與其相隔絕的茶館主人金文愷告誡道：「小孩，快跑」，⁸⁶離開南方。或許童年的壓抑，⁸⁷和南方其來有自的墮落引發了蘇童的敵意。當他負笈北上時，感到了由衷的輕鬆與空曠。⁸⁸然而，在與這條街的不斷對話之中，經由對底層個體生命體驗的探究及對「市井民間」的重新發現，他由此意識到，南方的意義正是源於被遮蔽的、邊緣的民間文化與美學。而這背後，與作家一以貫之的歷史觀也有所關聯：

從遠處看，世界一茬接一茬、生命一茬接一茬、死亡一茬接一茬，並沒有多少新東西產生，你要說二十世紀的世界與十五世紀的世界，除了表面上的社會結構之類的東西不同，在本質上沒有什麼變化，都是一個國家一群人在那

⁸⁶ 蘇童：〈南方的墮落〉，《香椿樹街的故事》，頁 285。

⁸⁷ 參見蘇童：〈過去隨談〉，《河流的秘密》，頁 76-77。

⁸⁸ 蘇童：〈過去隨談〉，《河流的秘密》，頁 80。

裡從事某種職業或事業謀生，在那裡生老病死。⁸⁹

上述自陳表明：蘇童認為歷史是循環而非進步的。在他看來，過去、當下與未來不存在本質的不同，這就消解了歷史的宏大感，引向了關注日常的必要。其次，他強調「一茬接一茬」的普通人是構成世界的主體。由此，在歷史過程中平凡卻有情的生命個體就愈發得到凸顯。故而，探究普通個體於日常生活中的生命體驗就成為了應有之題。而「市井民間」正以其強大的包容性，安頓了普通百姓全部的物質生活與精神世界，令蘇童得以在此空間中從容地呈現小人物的複雜多面，將人物真正地還原為一個個感性的實在。因而多年後，當他再次打量生活了許久的蘇州老街，他看到了在大時代的動蕩起伏之中，這條老街為普通人的安穩生活所提供的保障。他領悟到老街上的小蔥雞冠花、公共廁所與年輕夫婦的家，構成了一個孔武有力的三角形狀，支撐起了南方的世界。⁹⁰正是這些世俗、醜陋又飛揚的存在彰顯出南方鮮活的生命力與自足性，這個「市井民間」在美醜新舊的交替下不斷自我更新、生機勃勃。

在走向民間的過程中，蘇童的知識分子視角與民間話語在敘述者身上得到了合理地整合與統一。一方面，他洞悉市井的思維方式與價值觀念，小說人物的語言、行為皆源自市井的審美體系。同時，他不避諱人物的侷限性，往往在細節處精準地揭露民間文化中的劣根因素。然而，蘇童對此幾乎不曾批判，多是溫和的諷刺。其知識分子立場始終潛藏於文本深處，隱而不發。他意識到，造成小人物生之困境的原因並非在於他們自己，⁹¹他們被街道所鍛造，被命運所掌控。而自己「穿行在慘淡的人生中」，⁹²其實也是他們中的一員，他與這個民間之間不存在啓蒙與被啓蒙的關係。「香椿樹街」系列中的人物，皆是生活在城市邊緣、無足輕重的那類人，他們盲目、草率、愚昧，但也以自己的方式與命運相抗，顯示出「市井民間」自有的運行規律與邏輯，足以支撐這個世界在廟堂之下長久而穩定的存在與發展。

⁸⁹ 林舟、蘇童：〈永遠的尋找——蘇童訪談錄〉，頁 108。

⁹⁰ 參見蘇童：〈南方是什麼〉，《河流的秘密》，頁 138-139。

⁹¹ 參見徐穎、蘇童：〈蘇童的時代又回來了？〉，《蛇為什麼會飛》，頁 272-275。

⁹² 蘇童：〈拳擊與蛇——《蛇為什麼會飛》後記〉，《蛇為什麼會飛》，頁 265。

然而，蘇童「香椿樹街」系列的寫作，也因此難以超越個人經驗所帶來的人與事。在書寫街道居民囿於自身生活境遇的生命體驗之時，他游刃有餘。然而，當他試圖以長篇小說深入當下現實，將「市井民間」中的個體與社會相連接之時，則顯力度不足，浮於表面。《蛇為什麼會飛》中已現端倪。在該小說後記中，蘇童直言要以這樣一部現實題材的作品「直面慘淡的人生」。⁹³儘管作者在小說空間中設置了性服務場所、高層寫字樓、世紀鐘廣場等標誌性建築，又安排了整容、逼債、買彩票等情節，企圖展現商品經濟時代的荒謬與瘋狂，但這種呈現方式是非常符號性的，難以觸及新時期下「市井民間」的深層內裡。小說人物的行為配合著作者預先設定的情節走向，力求以底層人物不同的悲慘遭遇，凸顯物慾對人的扭曲。然而，人物的主體性在敘事的過程中逐漸喪失，實則有淪為反映現實之工具的傾向，而人物所存不多的感性與鮮活便是他們來自市井的話語方式和性格特點。蘇童的寫作預期與作品完成效果的難以接洽，顯示出他對底層個體與當下時代之間的關係缺乏十足的把握，對「市井民間」在時代變遷中的沉浮亦乏深入的瞭解。

這一問題在《黃雀記》中，也未得到很好的解決。儘管該文本表現現實的力度有所加深，在丟魂與找魂的隱喻下，可看到作家為呈現小人物在現代城市生活中所陷入的精神困境所做的努力。並且，縈繞於故事中的宿命色彩或多或少掩蓋了小說表現時代環境變化與人物命運走向之關聯的不足，但需承認作者對造成現代精神困境的社會原因，缺乏深刻的洞察與相應的表達。蘇童張揚寫作的個人性，而不強調寫作的深度。⁹⁴「香椿樹街」在很大程度上賦予蘇童創作的獨特性，令他自如地截取小人物的生活片段進行創作，但同時也造成了他寫作中的困境——當他想以一條街道作為基底，去囊括更廣大的現實，便會捉襟見肘。然而，當一位作家直面現實時，他不可避免地要對當下時代的宏大議題做出回應。中國南方，尤其江浙一帶，率先掀起改革開放的浪潮，也率先影響了市民的生活方式與價值觀念。新的經濟模式與

⁹³ 蘇童：〈拳擊與蛇——《蛇為什麼會飛》後記〉，《蛇為什麼會飛》，頁 264。

⁹⁴ 蘇童表示：「我從來不相信我看世界的眼光是深刻的、深厚的，但它絕對是個人的。這個個人的就是價值所在。」蘇童、張學昕：〈回憶·想像·敘述：寫作的發生〉，《當代作家評論》6（2005.12），頁 49。

隨之而來的各種社會變化與社會問題，底層個體與新時代之間的糾葛與張力，都應在「市井民間」之中得到深刻而豐富的表現。

五、結語

蘇童在散文中寫道：「即使是在城市的邊緣，齊門外的這條街依然是十足的南方風味，多年來我體驗這條街也就體驗到了南方，我回憶這條街也就回憶了南方。」⁹⁵顯然，家鄉這個空間給予他源源不斷的敘事動力，啟發他開始追尋南方的意義。海德格爾（Martin Heidegger）和薩特（Jean-Sartre）的存在主義觀點（existentialism）認為，人類生來就伴隨著一種先驗的無家感，生活在使人感到迷失方向的焦慮之中。薩特指出，可以通過投射來創造意義或塑造我們的存在。塔利受此觀點影響甚深，認為「文學繪圖」的深層原因與意義就是對抗這種存在的焦慮。具體而言，個體可以自由地投射所在世界的示意圖，並通過自身在其中的位置去理解事物。這種投射，即是一種繪圖。所形成的形象的繪圖（figurative cartography），以理解或賦予世界形式的方式，令個體克服迷失方向的焦慮。⁹⁶「地點（site），如文本（text）一樣，是回憶的核心所在，是投射複雜人生經驗的場域。」⁹⁷對蘇童而言，這條至今為止貫穿他創作生涯的「香椿樹街」收藏著他童年、少年時代的記憶與感知，以及他對南方的複雜情感與體驗，是他最初接觸到的世界。以回憶的方式進入這條街的生活，他的筆端自伊始其實就與「市井民間」緊密相連。之後通過持續的創作，他不斷更新自己對被拋入其中的這個世界的理解，也不斷找尋與調整自己在其中的位置。

長久以來，蘇童小說作品中的南方多在寫作風格的層面上被理解和解讀，而貫穿其創作始終的「香椿樹街」系列，以一個具體的實在，於內容上進一步拓展了其

⁹⁵ 蘇童：〈城北的橋〉，《河流的秘密》，頁 66。

⁹⁶ Robert T. Tally Jr., *Spatiality* (Abingdon: Routledge, 2013), pp. 64-67.

⁹⁷ 王德威：《寫實主義小說的虛構：茅盾、老舍、沈從文》（上海：復旦大學出版社，2011），頁 286。

「南方書寫」的邊界，充實了南方的意涵。在審美風格上，該系列亦顯示出對其他系列作品風格的豐富與延續：這些小說立足現實，卻仍然在寫實的基礎上加入了諸多幻想元素，譬如，貓的化身（〈舒家兄弟〉），魂魄的世界（《菩薩蠻》），來歷不明的蛇群（《蛇為什麼會飛》），以及丟魂、找魂的隱喻（《黃雀記》）等等。這些元素令「香椿樹街」系列於現實中不失唯美、於平實中不失浪漫，豐富了文本的表現力。蘇童和與其同代的江南作家，如余華、格非，常被並置研究，後者的作品也有對民間的關注，不過，余華專注矚視民間百姓的生之艱難與命之堅韌，格非懷著濃烈的鄉土情思回望鄉村，唯蘇童對「市井民間」這一審美空間格外熱衷，以至於在多年的創作中孜孜不倦苦心營造。「香椿樹街」系列作品，深深扎根於江南小城的市井生活，是蘇童對多年人生經驗的拾取與採擷，其文字浸透著江南街頭巷尾的氣質。雖難免有所侷限，但蘇童以其細緻的筆觸展現小人物的審美趣味，挖掘他們的精神世界，將活潑的市民文化投射進一個統一的空間，並通過系列作品，完成了對江南市井繪圖式的呈現。

文學中的南方其實是一個始終需要被作家不斷確認、詮釋的概念。在當代華文文學的語境下，北方以其與政權的密切關聯表現出某種穩定性，而南方作為與北方相對的、看似明確的概念，實則不斷地延伸與流動，可以從小橋流水，到海港島嶼，再到熱帶雨林，每一種南方都自有其氛圍，自成其腔調，在群體的共性表達之外，亦不乏個性差異。被南方自身敞開的狀態與充沛的生命力量所吸引，諸多華文作家自覺繪製多樣的南方地圖，蘇童也是其中一員。他除了在小說中將南方的神韻寄託於古典與女性題材，還將所理解的南方濃縮於一條街上。這條街在其小說裡「依然在呼吸，依然還在生長」，⁹⁸最終發展為屬於他自己的南方世界。通過觀察、想像著街上的各種生活狀態及各樣的生存困境，他整理也書寫著自己對生活的感受與對人性的理解。自〈桑園留念〉伊始，少年莫名其妙的衝動與慾望、成年人的卑瑣與墮落，所有孤獨、恐懼與憂傷，魂魄的丟失與精神的陷落，都在「香椿樹街」這個空間中得到了呈現。蘊藏於其中的漫長時間以及時間之中的存在物，講述著關於南方

⁹⁸ 蘇童、傅小平：〈我堅信可以把整個世界搬到香椿樹街上〉，頁 75。

的故事，傳遞出南方生活的特質。這個世界徘徊於國家大歷史的外圍，然而，其從底層生發出的生活，卻是切實而充滿血肉的，而這也正是南方的魅力所在。

徵引文獻

一、原典文獻

王安憶：《啟蒙時代》，北京：人民文學出版社，2007。

師陀：《果園城記》，上海：上海出版公司，1946。

葛亮：《浣熊》，新北：INK 印刻文學生活雜誌出版股份有限公司，2013。

蘇童：《蘇童文集——少年血》，南京：江蘇文藝出版社，1994。

蘇童：《城北地帶》，北京：作家出版社，1995。

蘇童：《蛇為什麼會飛》，昆明：雲南人民出版社，2002。

蘇童：《菩薩蠻》，上海：上海文藝出版社，2004。

* 蘇童：《香椿樹街的故事》，上海：上海人民出版社，2008。

蘇童：《桑園留念：蘇童短篇小說編年（1984-1989）》，北京：人民文學出版社，2008。

蘇童：《狂奔：蘇童短篇小說編年（1990-1994）》，北京：人民文學出版社，2008。

蘇童：《垂楊柳：蘇童短篇小說編年（2000-2006）》，北京：人民文學出版社，2008。

* 蘇童：《河流的秘密》，北京：作家出版社，2009。

* 蘇童：《黃雀記》，臺北：麥田出版股份有限公司，2013。

蘇童：《刺青時代》，上海：上海文藝出版社，2013。

二、近人論著

于樹軍：〈蘇童小說《紅粉》的創作資源〉，《小說評論》3（2014.5），頁 55-64。

王德威：〈南方的墮落與誘惑：蘇童論〉，《當代小說二十家》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2006，頁 106-127。

王德威：《寫實主義小說的虛構：茅盾、老舍、沈從文》，上海：復旦大學出版社，2011。

王彪：〈與歷史對話——新歷史小說論〉，《文藝評論》4（1992.8），頁 26-32。

老舍：〈答覆有關《茶館》的幾個問題〉，《文藝研究》2（1979.5），頁 34-35。

- 艾曉明：〈革命時期的心理分析〉，收入艾曉明、李銀河編：《浪漫騎士——記憶王小波》，北京：中國青年出版社，1997，頁 291-296。
- 吳戈：〈新歷史主義的崛起與承諾〉，《當代作家評論》6（1994.12），頁 114-119。
- 吳雪麗：〈從「詩性江南」到「日常江南」——論蘇童小說中的「江南」書寫〉，《西南民族大學學報（人文社會科學版）》8（2011.8），頁 184-187。
- 吳雪麗：《蘇童小說論》，北京：中國社會科學出版社，2012。
- 吳聲雷：〈論新歷史主義小說〉，《小說評論》4（1994.8），頁 66-68。
- 李莎：〈尋父·審父·弑父——論蘇童小說對父親形象的顛覆〉，《當代文壇》3（2014.5），頁 44-47。
- 李陽春、伍施樂：〈顛覆與消解的歷史言說——新歷史主義小說創作特徵論〉，《中國文學研究》2（2007.4），頁 96-100。
- 汪政、曉華：〈南方的寫作〉，《當代作家評論》3（1995.6），頁 71-75。
- 汪政：〈蘇童：一個人與幾組詞〉，《海南師範學院學報（社會科學版）》3（2006.6），頁 44-48。
- * 汪民安：《身體、空間與後現代性》，南京：江蘇人民出版社，2015。
- 林舟、蘇童：〈永遠的尋找——蘇童訪談錄〉，《花城》1（1996.2），頁 105-111。
- 洪治綱：〈新歷史小說論〉，《浙江師大學報（社會科學版）》4（1991.8），頁 22-25。
- 張清華：〈天堂的哀歌——論蘇童〉，《天堂的哀歌》，濟南：山東文藝出版社，2005，頁 15-28。
- 張清華：《中國當代文學中的歷史敘事：海德堡講稿》，北京：北京大學出版社，2012。
- * 張進：《新歷史主義與歷史詩學》，北京：中國社會科學出版社，2004。
- 張學昕：〈南方想像的詩學——蘇童小說創作特徵論〉，《文藝爭鳴》10（2007.10），頁 137-143。
- * 張學昕：《蘇童文學年譜》，上海：復旦大學出版社，2015。
- * 張學昕編：《蘇童研究資料》，北京：人民文學出版社，2016。

- 陳思和：《陳思和自選集》，桂林：廣西師範大學出版社，1997。
- 陳思和：《從魯迅到巴金：陳思和人文學術演講錄》，上海：中西書局，2013。
- 費振鐘：《江南土風與江蘇文學》，長沙：湖南教育出版社，1995。
- 葛紅兵：〈蘇童的意象主義寫作〉，《社會科學》2（2003.2），頁 107-113。
- 賈植芳、王同坤：〈父親雕像的傾斜與頹敗——談 20 世紀中國文學中的「褻瀆父親」母題〉，《中國現代文學研究叢刊》3（1996.8），頁 94-99。
- 翟業軍、呂林：〈怒與恥：「順從」世界的兩種方式——論蘇童《黃雀記》〉，《文藝爭鳴》8（2014.8），頁 133-137。
- 謝有順、陳勁松：〈論蘇童《黃雀記》〉，《小說評論》3（2016.5），頁 149-156。
- 聶偉：〈都市民間：一九九〇年代大陸都市小說研究的新視野——以王安憶一九九〇年代中期以後的都市小說創作為例〉，收入王德威、黃錦樹編：《想像的本邦：現代文學十五論》，臺北：麥田出版股份有限公司，2005，頁 337-358。
- 蘇童、王宏圖：《蘇童王宏圖對話錄》，蘇州：蘇州大學出版社，2003。
- 蘇童、張學昕：〈回憶·想像·敘述：寫作的發生〉，《當代作家評論》6（2005.12），頁 46-58。
- 蘇童、傅小平：〈我堅信可以把整個世界搬到香椿樹街上〉，《黃河文學》10（2013.10），頁 70-76。
- 蘇童：〈我一直在香椿樹街上〉，《齊魯周刊》33（2015.8），頁 47。
- *〔美〕劉劍梅著，郭冰茹譯：《革命與情愛：二十世紀中國小說史中的女性身體與主題重述》，上海：上海三聯書店，2009。
- *〔荷〕米克·巴爾（Mieke Bal）著，譚君強譯：《敘述學：敘事學理論導論》，北京：中國社會科學出版社，1995。
- *〔奧〕西格蒙德·佛洛伊德（Sigmund Freud）著，趙立瑋譯：《圖騰與禁忌》，上海：世紀出版集團，2005。
- Lu, Tonglin. *Misogyny, Cultural Nihilism, and Oppositional Politics: Contemporary Chinese Experimental Fiction*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1995.

Tally, Robert T. “American Baroque: Melville and the Literary Cartography of the World System.” Ph.D. diss., University of Pittsburgh, 1999.

Tally, Robert T. “On Literary Cartography: Narrative as a Spatially Symbolic Act.” *New American Notes Online*, January, 2011. Accessed May 26, 2022. <https://nanocrit.com/issues/issue1/literary-cartography-narrative-spatially-symbolic-act>.

Tally, Robert T. *Spatiality*. Abingdon: Routledge, 2013.

Tally, Robert T. “The Space of The Novel.” In *The Cambridge Companion to the Novel*, edited by Eric Bulson. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.

(說明：書目前標示*號者，已列入 Selected Bibliography)

Selected Bibliography

- Liu Jian Mei, *Ge Ming Yu Qing Ai: Er Shi Shi Ji Zhong Guo Xiao Shuo Shi Zhong De Nv Xing Shen Ti Yu Zhu Ti Chong Shu* [Revolution Plus Love: Literary History, Women's Bodies, and Thematic Repetition in Twentieth-Century Chinese Fiction] trans. by Guo Bing Ru (Shanghai: Shanghai Joint Publishing Company, 2009).
- Mieke Bal, *Xu Shu Xue: Xu Shi Xue Li Lun Dao Lun* [Narratology: An Introduction to Narratology Theory] trans. by Tan Jun Qiang (Beijing: China Social Sciences Press, 1995).
- Sigmund Freud, *Tu Teng Yu Jin Ji* [Totem and Taboo] trans. by Zhao Li Wei (Shanghai: Shanghai Century Publishing (Group) Co., Ltd., 2005).
- Su Tong, *Xiang Chun Shu Jie De Gu Shi* [Stories of Mahogany Street] (Shanghai: Shanghai People's Publishing House, 2008).
- Su Tong, *He Liu De Mi Mi* [The Secrets of The River] (Beijing: The Writers Publishing House Co., Ltd., 2009).
- Su Tong, *Huang Que Ji* [Yellowbird Story] (Taipei: Rye Field Publishing Co., 2013).
- Wang Min An, *Shen Ti Kong Jian Yu Hou Xian Dai Xing* [Body, Space and Postmodernity] (Nanjing: Jiangsu People's Publishing House, 2015).
- Zhang Jin, *Xin Li Shi Zhu Yi Yu Li Shi Shi Xue* [New Historicism and Historical Poetics] (Beijing: China Social Sciences Press, 2004).
- Zhang Xue Xin, *Su Tong Nian Biao* [Su Tong Chronology] (Shanghai: Fudan University Press, 2015).
- Zhang Xue Xin, *Su Tong Yan Jiu Zi Liao* [Su Tong Research Data] (Beijing: People's Literature Publishing House, 2016).