

新世纪以来的方言写作与风格化

项 静

内容提要 新世纪以来当代文学创作中出现了众多有社会影响力的方言小说，近期的影视创作也频繁以方言作为重要表现方式。在当代中国日益融入国际化的背景下，方言写作及其风格化是一个值得研究的现象。新世纪以来的方言写作，处于当代文学方言写作变迁的历史脉络中。作为被征用和聚焦的方言，在新世纪以来的文学创作中表现出整体风格化的倾向，形成了以方言为主体、注重流通性的复合型叙事语言。方言写作所昭示的地方风情和地方色彩转化成具有强烈认同的地方感，在文学形式和主题上建立了通向民族主体意识的道路，并且呈现出方言写作与中国社会内部和外部具体历史性情境之间复杂而特定的关联。

关键词 “蓝青官话”；《繁花》；风格化；方言写作

方言写作在中国文学传统中是一个稳定的变量和永久运动的机器，进入新的时空后往往会相应发生变化。方言写作的被强调和关注基本处于时代和文学变迁的时刻，它置身于雅与俗、声余与正响、言与文、殊方异语与雅言、方言与国语、地方与国家、救亡与启蒙、本地性与现代化等概念的对峙交融情态中。在中国经典的方言写作中，《楚辞》对楚声楚语的使用、《金瓶梅》对山东方言的沿用、晚清的《海上花列传》对苏州话、《何典》对北部吴语的使用确立了其文本典范和艺术价值。现代文学中鲁迅、胡适、周作人、刘半农等积极提倡方言介入白话写作，践行方言整理和写作。新中国成立后赵树理、周立波对方言的典型使用方式，20世纪80年代中期，各地方言与“寻根”文学结伴出场，到20世纪90年代，已经形成莫言、贾平凹、阎连科、张炜、韩少功、李锐等作家不同程度使用本地方言，建造地方性文化政治空间和呈现生活的多元性与地方色彩的方言书写范式，并以此形成对现代性的反思。在此文学传统中的方言不仅仅是方言本身，而是被民族国家、地方社会、知识分子、人民大众以及政治、经济、文化态势合力征用的表达方式。

一 “蓝青官话”与风格化

新世纪以来的方言写作是在上述方言写作传统中自然延续和承接而来的一个文脉，与之不同的是，由于文学在社会体制中日渐边缘化的处境，文学创作对方言的使用，不再是自上而下的政治设想和文化精英的提倡，而逐渐成为写作者自发的个体性艺术探索，形成具有联动性质的社会生活和生命经验之表达。新世纪以来，中国当代文学中涌现出阎连科《受活》（2004）、莫言《生死疲劳》（2006）、刘震云《一句顶一万句》（2009）、金宇澄《繁花》（2012）、颜歌《我们家》（2012）、任晓雯《好人宋没用》（2017）、周恺《苔》（2019）、张忌《南货店》（2020）、王松《烟火》（2020）、林棹《潮汐图》（2021）、林白《北流》（2021）等程度不同的方言文学作品，《繁花》《一句顶一万句》还上映了完全方言版的话剧，近年颇受业界肯定和社会关注的《山海情》《装台》《爱情神话》也可以看作方言写作的影视化延续。除此之外，我们还会看到贾平凹、范小青、麦家、鲁敏、路内等人的作品中都有方言的有意识运用，但由于这些作家作品中，方言写作不是其主导的艺术特质，本文不

做讨论。新世纪方言写作的创作者从“50后”到“90后”，横跨几个代际，方言种类纵贯南北，创作者们对方言的使用几乎都不再沿用零碎工具式的方式，而是试图建立一种整体的方言价值观和艺术观。

直接影响新世纪方言写作，也最具承接关系是20世纪八九十年代出现的方言写作，以韩少功《马桥词典》、张炜《丑行或浪漫》、李锐《无风之树》等最具代表性。对于这些作家的方言写作，研究者基本达成了如下共识：方言所承担的功能是地域文化色彩、民间立场的建构，以本土化抵抗全球化，通过方言构造独异的文化生态、精神资源与思想历史^[1]。阎连科《受活》、莫言《生死疲劳》对河南、山东方言的使用基本处于这个范畴之中，方言、地域文化与大历史、国际背景之间形成有效的张力。及至新世纪现象级长篇小说《繁花》的出现，使得方言写作再次成为一个重要文学话题，后续颜歌《我们家》、任晓雯《好人宋没用》、周恺《苔》、张忌《南货店》、王松《烟火》、林棹《潮汐图》、林白《北流》等，多次引起研究者对方言写作的关注，并在很大程度上脱离了上述既定的讨论范畴。

方言写作面临的第一个问题是作品的流通性，金宇澄在《繁花》中规避生僻字和过于本地化的词汇，对方言进行提炼加工和改良，“很多沪语句子，不易书面表达，只能舍弃，反复拿捏，用心良苦。因此语言上，实际过渡到了所谓‘蓝青官话’程度，整个过程里，我用沪语读一次，用普通话再读一次，虽然至今，还有耐琢磨的地方，但是杜尚说得对，拒绝与接受是一样的。读者有兴趣的话，基本可以明白”^[2]。金宇澄提到的“蓝青官话”，较早用来称呼夹杂别地口音的北京话，在新文化运动、大众文艺论争中都被频繁提及。茅盾在《问题中的文艺大众化》一文中谈到过文艺大众化讨论中的另一种声音，他们希望使用更具实用性的在大都市五方杂处中自然形成的蓝青官话，它比北平话更适合作为全国性的的大众语言，“蓝青官话式的文艺作品更能接近广大的大众，并且可以教育连蓝青官话都不懂的南方大众脱离方言，进入全国性的国语”^[3]。随着时代的发展，“蓝青官话”可以模糊

地描述为一种不标准、不纯正的普通话，语音、语法、词汇具有复杂融合而多变的性质，说话的人往往把自己方言或别处方言里特有的一些词语和语法现象硬加套用。这种套用和混杂跟时代生活有着密切的关联，现代交通四通八达，国家、地域、城乡之间建立起日渐密切的融合，纯粹的方言实际上空间越来越小。作为一种混合体的“蓝青官话”负载着人们的时代情势、文化教育、传播媒介、风土民情、心理特征、思维习惯和时尚爱好等。“蓝青官话”强调实用交际功能大于书写，语音、词汇和语法往往不合乎规范，比如“以上海为代表的江浙吴方言，以广州为代表的粤方言，因其所在地域在现代化方面先行一步，有些词语被某些人争相模仿，尽管用得很不准确，甚至十分错误，但使用者还自以为非常时髦而乐此不疲”^[4]。

“蓝青官话”式的国语、南腔北调的国语是中国新文化运动以来被知识精英和政府默许了的一种存在，国语与方言并存的实际格局始终存在，是中国社会中打了折的统一主义，也是中国独特的语言格局，这一点上跟西方国家有本质区别，“在英格兰、荷兰、德国等一些西方国家，口音是‘区分社会阶层的重要标志’，许多‘方言’因此而受歧视，大家都要努力学习‘标准’口音，以便能够出人头地”^[5]。中国社会国语与各地方言并存的实际格局，不同地域所承载的独特的文化情势，政治、经济符码和区域间交流的加剧，是新世纪以来方言写作创造“蓝青官话”式方言和方言写作兴盛的重要基础。

“蓝青官话”式的方言写作从理论上解决了方言流通性的障碍，在具体写作实践中，拥有漫长方言写作经验的中国当代文学，也形成了一些实用性的解决方式。比如一直被奉为当代文学通俗化典型的赵树理，明确反对使用过于生僻的土语，他把这看作“大众读者阅读路上的拦路虎”^[6]。周立波在方言写作中，“一是节约使用冷僻的字眼；二是必须使用估计读者不懂的字眼时，就加注解；三是反复运用，使得读者一回生，二回熟，见面几次，就理解了”^[7]。老舍在《我的“话”》一文中，陈述自己对北平方言的处理方式：“怕别人不懂吗？加注解呀。无论怎说，地方语言运用得好，总比

勉强的用四不象的、毫无精力的、普通官话强得多。”^[8]实际上20世纪八九十年代文学作品对待方言，基本还是采用赵树理、老舍、周立波提到的避免过于生僻的词语、为方言加注解、反复使用祛除陌生化等基本策略。《繁花》对方言写作的一个贡献是不再对方言做注解，这是新世纪方言写作中最值得铭记的变化。方言不是“夹杂在规范和标准语言中的、零星的、可选择地吸收的语言因素”^[9]，而是一种获得主体性自成一体的风格。另外，有些方言写作中涉及人物对话时会使用方言，而整体叙事仍然是普通话，比如阎连科《受活》，部分对话使用方言与普通话的叙事语言错落地组合在一起，《繁花》打破了这种组合方式，实现了叙述语言的方言化，人物说话的声口与叙事语言达成整体风格的统一，“汪小姐与宏庆，吃了夜饭，闷坐不响。汪小姐说，我这种枯燥的生活，还有啥味道。宏庆说，又来了。汪小姐说，讲起来，我有小囡，等于是白板”^[10]。叙事人语言与文中说话人的语言同一种节奏，其中夜饭、不响、味道、小囡、白板都是上海人日常生活中经常出现的词汇，同样的字词如味道、白板，与普通话中的意思略有差异，但并不影响非上海话区域人们的阅读和理解。任晓雯《浮生二十一章》《好人宋没用》和张忌《南货店》也是从上海、宁波本地常用方言口语中选取了一些较具流通性、外地读者并不特别感觉突兀的词汇和表述方式。周恺《苔》中有一段，刘基业回家看到儿子“憨姪姪冲他点脑壳，便对着刘谭氏一通嗲，嗲累了，又赶她到柴棚困觉。翌日，刘谭氏要起早摘柞叶。出去时，忽见得屋头大门敞着，唤太清，没答应，唤刘三儿，也没的答应”^[11]。其中，憨姪姪、脑壳、嗲、困觉、唤等词，四川乐山地方色彩比较浓，读者根据作品上下文和具体场景，也能通顺解读。方言词汇、方言声口与普通话一般通用词汇和叙事语调非常自然地驯化整合在一起，既回避忌惮，也不过分突出特殊生僻词汇，淡化处理方言与普通话之间的差异，这是方言写作“蓝青官话”式倾向的一个表现。

莫言《生死疲劳》、刘震云《一句顶一万句》、王松《烟火》隶属北方方言区，使用山东话、河南话和天津话中常见的方言词汇和讲话语调，以易懂

词汇为主。由于北方方言与普通话书面语之间的差距较小，这些作品整体上反而给人一种以普通话为主体的印象，其特殊性在于其整体性的叙事风格，大量使用短句子和人物日常闲谈式对话，地方特色的幽默话风和语音语调，形成一种爽利均整、充满地域生活气息、极为接近普通话通用语的方言叙事语调。林白《北流》、林棹《潮汐图》略微特殊，方言以其倔头倔脑难以驯服的形象走到前台，特异与陌生反而是这类方言写作在文学领域的流通性，虽然多少牺牲了大众流通性。《北流》突出了北流语和普通话的缠绕，在普通话与方言自然融合的主文本之外，创作了《织字》《李跃豆词典》，北流话中的词语成为写作对象，引领读者走进北流这个不断自我增殖的无限世界。《潮汐图》是虚构之物珠江巨蛙的南方游历记，在行旅漫游中加入的澳门话、福建话和混杂的外语（葡萄牙话、英语、荷兰话）。《潮汐图》借助边地奇崛奇幻的生活、生僻的词汇和女性意识构造出一个语言和世界的幽灵魔盒。

其次，莫言把方言写作中的语言看作是一种“基本驯化的语言”^[12]，所谓驯化，即是整合和艺术加工，把自然的方言与一般叙事语言，人物对话的声口与叙事的语调，整合为艺术性的叙事语言，创造出有方言色彩的整体性声音。《繁花》的方言写作除了沪语方言之外，还杂糅了其他语言形式，小说中蓓蒂的阿婆讲绍兴话，絮絮叨叨自己的大老爷的黄金故事，小毛楼下理发店王师傅讲苏北话，甫师太讲一口苏白，北方人生意人讲北方话等等，《繁花》的沪语写作中附加了多种语言的印记。紧随《繁花》之后，任晓雯创作了表现上海历史生活的长篇小说《好人宋没用》，语言明显经过了调性一致的协商和修饰，在上海话、苏北话、明清白话、普通话之间寻求一种平衡和杂糅，以简短的句子、有古典意韵的词句、古朴的口语，再现上海故事。《一句顶一万句》《苔》《南货店》《烟火》《北流》中的方言叙事，因为作品中角色在不同空间中流动，同一场景中各色人等的杂糅，叙事语言都需要在本地方言与国家通用语言的范围内做调试和勾兑，从而完成叙事语言的风格化和审美形式，“有了审美形式，艺术作品就摆脱了现实的无尽的过程，获得了它本身的意味和真理。这种审美变形的

实现,是通过语言、感知和理解的重组,以致它们能使现实的本质在其现象中被揭示出来:人和自然被压抑了的潜能。”^[13]正如明清小说中,《水浒传》《金瓶梅》一般都被认为是以山东方言写成,实际上两部作品都有不少吴语方言成分,《红楼梦》在北京话以外,还有不少南京、扬州一带下江官话的语音、词汇、语法成分^[14],这是当时的地域融合和商品经济发展带来文学的反应。新世纪以来的方言写作中的语言新质,也打上了地域融合和商品经济的印记,为普通话叙事所压抑的欲望、潜能,在林林总总的地方性景观、你来我往的人群和生活碰撞、五方杂处混沌未开的生活世界内部得到进一步的表现。

在新世纪的中国社会空间中,各地方言在漫长发展中已经形成了自己的语言空间,也形成了各自背后稳定的政治、经济、文化要素,让方言叙事达到“蓝青官话”程度的流通,并创造出一种应对内部复杂性的整体性审美风格。这是《繁花》这类作品带给方言写作的启示,也是方言给当代写作带来的深化与探索契机。单纯的模仿,对人物对话绘声绘色的呈现,以及堆积地方性知识和罗列风土人情是在风格外围进行劳作,只有通过精密领会事物的本质和存在方式,基于事物的本性和融会贯通,使特殊对象隶属于一般概念之下才能跨进风格之门,而这不仅需要思考现象,更需要探其本原。

二 方言叙事:地方与国家

在《繁花》出版以前,上海文学(地方)一直有一种面对中国文学(国家)整体的焦虑,在当代文学的整体格局中,有一种异质他者的属性。有论者列举上海文学对中国文学的三个贡献:上海为中国文学描写都市提供了话语经验,为中国思想认识都市文明提供了材料和方案;上海为中国文学的南方精神、南方气质提供了样板,为中国文学的多样性样态提供了南方可能;在全球化语境中,上海文学为中国文学和世界文学提供了东方都市化的地方性指认、地方性知识^[15]。《繁花》中的上海依然是都市的、南方的、地方的,但作家在谈论语言特色时,却特别强调其中国风格和语言特色:“我承认

《繁花》这本书有很多让人读了很难受的部分,尤其是大量鸳鸯蝴蝶派的句子。其实,我是觉得中国小说在西化的道路上走得太远了,我要把它拉回来。”^[16]

《繁花》中宏庆、汪小姐夫妇乡下散心,邀梅瑞、康总同行,小说如此描写:“这一日江南晓寒,迷蒙细雨,湿云四集。”^[17]另一次俞小姐、陶陶、沪生、阿宝夜游沧浪亭,“温风如酒,波纹如绫,一流清水之上……大家游目四瞩,眼前忽然间,已经云灿霞铺”^[18]。此两处描写用词讲究、典雅、书面,南方气息和山水物事谙熟于心,声调中有一种旧式文人的抒情和哀婉。金宇澄说要“到传统文字里寻找力量,瞬息之间,具有‘闪耀的韵致’”^[19],传统在此指的是晚近上海通俗文学中鸳鸯蝴蝶派的笔法和文人气,还包括沪语方言的经典作品《海上花列传》《何典》等,在戏仿中捅破了大俗大雅、传统与现代、地方与国家的界限,上海的通俗文学传统不仅仅是上海的,更重要是通俗的。刘震云《一句顶一万句》的叙事语言类似明清笔记体小说,语句洗练,情节简洁,不做社会环境的铺排与还原,叙事直接,有古典韵味。莫言《生死疲劳》直接征用民间文化中六道轮回传统,模仿鬼神的口吻叙事,结构上延用中国古典章回体小说的范式。《一句顶一万句》《繁花》《好人宋没用》《苔》《南货店》《烟火》等方言写作几乎不约而同地高频率使用短句,从而与欧句式句法、中国当代常用小说句法创造一种疏离与对照。从以上这些方言写作自觉承接明清小说的古典意韵和民间文化传统,语言的半文半白和节制的抒情语言,可以看出它们在形式上对中国风格的自觉探索 and 追求。

另外,这几部作品的叙事者都有中国古代说书人的影子,金宇澄在访谈中特别强调《繁花》写作中,他想要做一个位置很低的说书人。《一句顶一万句》《烟火》对本地人物和掌故如数家珍,絮絮叨叨的形象也特别像说书人。说书人的形象与知识分子、启蒙者的叙事者形象拉开了一定的距离,他更贴近和认同于方言的世界,沉浸于生活世界的细节和轶闻趣事。说书人叙事者,与现代小说中知识分子式的叙事人视角不同,带来的往往是万花筒式的生活世界,更接近中国古典文学的表达方式,

比如作品喜欢创造“群像”人物，而不是聚焦核心人物。《一句顶一万句》固然有主要人物，但他们混迹在杀猪的、剃头的、卖豆腐的、种菜的、挑水的中间，《烟火》故事发生的空间天津蜡头儿胡同中住着懂学问的、会看相的、懂医道的、代人写书信的等人物。《繁花》的饭局上除了几位主要角色，康总、徐总、丁老板、钟大师等人来人往。他们都是扁平人物，但都必不可少，支撑着整体故事的氛围感。群像式的人较少沿用现代文学以来人物形象的内心深度模式，而多采用白描、速写和散点透视，呈现出一种清明上河图式人来人往的中国传统艺术表达风格。

《繁花》中写到20世纪90年代社会生活时，描写过大大小小四十余场饭局，从饭局的组织到具体落座，饭局的微权力和饭食的清单，聊天内容和递话方式，饭局中人引而不发的情感角力和环环相扣的故事动力，都给予了巨细靡遗的呈现。金宇澄之所以书写大量有关饭局的场景和情节，是因为他认为饭局代表着中国人的生活^[20]。饭局以共餐制方式分享食物、联络人情，实际上延续的是小说中20世纪60年代所形成的友谊共同体的感觉，模拟了友谊、亲属、姻亲关系中的群体团结感。商业化社会形成之后，从革命时代的家庭和群体中分离出来的个人成为社会主体，小说和现实中饭局的频繁出现，是当代中国社会关系和个人情感的一种表现。个人直接面对强大的公共社会，饭局成为小说中人物寻找失去的群体，并克服个人孤独的一种方式。饭局参与者固然有偶然的加入者，但大部分情况下彼此之间都有着地域、习惯、感情、商业等关系，与上一个时代相比，彼此的情感浓度是稀释了的，变成日常松散而又不断重复的社交形式。在座人物的身份、阶层差异因为同一张桌共同空间而暂时忘却，方言写作中所暗藏的地方与国家、本地人与外来者间的对立、差异、冲突空间，在饭局这种具有普遍性的场景中，能够便利地弥合，地域色彩和陌生化也会稀释。饭局是场景和故事情节，同时也是一个具有象征性的当代情感道具，使得小说因方言所塑造的地方特殊性，上升到当代中国社会和情感的普遍性。

《繁花》中除了反复出现的饭局，还有重复出现一千多次的词汇“不响”。“不响”与饭局具有

鲜明的对照功能，饭局指向众生喧哗的吃吃喝喝，不响指向沉默、放空和内心。乔治·斯坦纳在《语言与沉默》中提到过表达的悖论，沉默是普通语言之外的另一种语言，是一种有意义的语言^[21]。“不响”可能无法抵达沉默所指的语言危机（暴力、现代技术和表达泛滥对语言的伤害）问题，但它有词语贫乏、言说困境、无能为力之意，面对历史的暴虐和现实生活的空虚，普通人在根本上只有“不响”以对之。小说中又充满了喋喋不休、杂花生树般的交谈，看不到尽头的平凡日月，蝼蚁小民重复性的市井烟火，迎接一场接一场的闹剧，闷声不响成为一个具有标志性的姿态。《繁花》创造了有活力的语言去应对混沌的市民生活和大时代的车轮，制造了喋喋不休、活力、生猛、喧哗。小说中主要人物的家世命运在巨细靡遗的说书人声口中鱼贯而出，每一个人都有历史、信仰、秘密与故事，他们获得了集束般解放的效果。同时，“上帝不响”“小毛不响”“阿宝不响”“沪生不响”的高频出现，指向对时代、命运和信仰的探究。“不响”在上海本地方言中有装糊涂、尴尬、不悦、撒胡赖、忍耐、逃避、悬置不理、道貌岸然等诸多不同意涵，是一个内涵幅度较宽的日常词汇。“不响”的重复出现，熔铸了上海人生活的态度、哲学和智慧。“不响”与刘震云《一句顶一万句》中的“说得着”、阎连科《受活》中的“受活”有类似的精神内涵。“说得着”是河南方言对人与人之间心灵高度契合的表达，对照着中国乡民精神上的百年孤独。《受活》中乡民喜欢用的“受活”一词，是豫西人、耙耧人最常用的，有享乐、享受、快活、痛快淋漓的意思，是一种生活状态的描述，乡民们的生活与苏联社会建立起奇特的关联，曲折地表现了中国人精神生活的另一面。詹姆斯·伍德把小说看作栩栩如生与抽象时刻的混合物，“小说中一个个真实地瞬间，只有一小部分是关于栩栩如生，毋宁说，它们既涌向生活的质感也从中抽身而退。”^[22]《一句顶一万句》《受活》与《繁花》都有万花筒式的故事，故事缀连着故事，也都有奔赴时代本相的雄心，在一个又一个的故事群之外，抽身而退的时刻恰恰是作品的哲学时刻，“不响”“受活”“说得着”都以方言的方式，以具体质感和抽象并存的方式实现对

中国人生活的哲学化表述。

《繁花》开头有一段小说的引子，提到一句西谚“不褻则不能使人欢笑”。整部小说的一个重要组成部分是生活中的“褻”，带有读神的意味，《金瓶梅》第六十七回温秀才的话：“自古言：不褻不笑”。“褻”在《新华字典》中有三种意思，第一层意思是轻慢，亲近而不庄重，比如褻渎，褻慢，褻狎，褻辱（轻慢；使受辱没），褻玩。第二个意思旧指在家穿的便服，或贴身的内衣，《金瓶梅》中西门庆穿褻服出来见人，以打击人的尊严。第三种意思是污秽、淫秽、猥褻、褻语，比如《繁花》中小市民“恶行恶状”，日常开无轨列车。《繁花》借助于市民精神中的“褻”完成了对生活和经验的悖反式掘进，小说的中国式经验、美学形式、生活哲学的问题转变成对生活“本相”和真实的探索：“《繁花》主要的兴趣，是取自被一般意义忽视的边角材料——生活世相的琐碎记录……充满无意义的过程与特质，不重要的重要所在，海阔天空，胡说八卦，或者吵闹调笑中，时间逐渐消耗，流过，在话语，小故事，段子里，逐渐流过，消失，这一层不大被人留意的发现，表现了时代的本相，一个很小的切入口，因为这类场景、时间、状态，生活中比比皆是。”^[23]整体的虚无主义态度与对具体、重复、碎片的珍视，完成了一种近乎“自然主义”的生活呈现，而背后对生活的理解和认知，采取的是反启蒙主义、精英知识分子和文艺腔调的视角。《繁花》不断在具体与抽象之间滑动，戏剧舞台般的人物更替、重复的日常场景、生活细节和器物清单、荤素不忌的言谈和情爱与“不响”“饭局”“褻”这种概括性的表征和抽象意涵互为对照，在一个城市的历史故事与民族国家的时代背景之间寻找空隙，从而创造了最具个性化的表述，同时又能抵达时代和公共情感。

贝利代托·克罗齐在谈到17世纪意大利艺术方言文学的兴盛时说，艺术方言文学“不是反对统一的过程，而恰恰相反，是一个实现统一的过程，因为其目的并不是要反对和取代民族文学，文学是得到大家的尊重、接受和耕耘的，而是要以民族文学为榜样，使一直不为人所倾听或根本未曾发出的一些声音也能进入全国生活范围中去。全国统一同

任何其他统一一样，绝不是什么既成的和一成不变的东西，而无非是不断发展的统一运动，因此，这个运动不会逃避多样的东西，不会逃避这些多种多样的东西所带来的矛盾，而相反是会接受这些东西及其矛盾，并且加以促进，使之成为扩大和加强自身的固有因素。”^[24]由此，新世纪中国艺术方言文学的兴盛和集中出现，其中也包含着地方语言因素进入全国生活范围的努力，在对文学传统的继承与整合、中国经验的反复呈现、中国人的心灵与精神造像、褻渎式的自然主义呈现与人生图景的哲学认知中，形成充满悖论式的整体文本。这些复杂与悖论使得《繁花》成为中国社会生活的另类表述，既是地方的具体的，又是抽象的中国的，给主流文学叙事、国族叙事带来一种有意味的参照和声音。

三 历史性情境：阶层与世界

在《繁花》的相关研究中，鲜少有论者提及阶级和民族国家这类宏大主题，与艺术形式的讨论相比，阶级和民族国家视角是一个被不经意回避掉的话题。瓦尔特·本雅明在对复制时代的艺术品的分析中，曾指出有一种与所有复制性的东西相对立的存在，就是艺术品的氛围，即艺术作品在其中被创造、并对之诉说的、规定了艺术作品的功能和意义的独一无二的历史性情境。回到作品的历史性情境，可能更有助于理解方言写作的独特景深，即它对社会内部和外部历史性情境的回应。

《繁花》的内部故事，我们可以称之为上海故事，涉及两个时代和三个人的友谊。两个时代是小说的故事结构，20世纪60年代和90年代两条时间线上的故事。第一条故事线隶属于20世纪60年代的社会动荡期，不同阶层的青少年相遇，并带出各自的上海生活世界。小毛来自沪西大自鸣钟一带的工人阶级家庭；阿宝来自卢湾区独幢洋房的大资本家家庭，父亲背叛家庭追求革命，却被组织疏远和怀疑；住茂名路洋房拉德公寓的沪生，父母是新社会的空军干部。阿宝与沪生活动地盘接近，是如今被称为“巨富长”的法租界一带，典型标志是道路两旁遮天蔽日的法国梧桐树和极具历史文化气息的海派建筑，幽静的小马路和老式弄堂，小说中

人物活动空间涉及瑞金路、南昌路、长乐路、茂名南路、巨鹿路、陕西路等。沪生在茂名南路上著名的国泰电影院买电影票认识小毛，小毛替喜欢的女人银凤买电影票，边看《彭公案》边排队。这次相遇看起来是一次偶遇，其实是两个社会阶级相遇和融合的开始。小毛熟悉的地盘是上海工人阶级的空间，比如大自鸣钟、草鞋浜、西面药水弄、苏州河。三人见证了彼此的生活、爱情、离别和成长，生活心境的变化使得三人在20世纪70年代初期情谊破裂，青少年时代由此落幕。另一条故事线是20世纪90年代初期，三人兜兜转转再次相遇。沪生、阿宝以及他们新的社会交际空间成为主导，成年男女之间各种饭局，一起吃吃谈谈，吵架、和好、分离，他们借助进贤路上的“夜东京”、李李的“至真园”联系着，周围来来去去的人像一个小社会。正是在这个如潮涌动更迭漫延的交际圈中，沪生阿宝与小毛再次建立联系——“两张底片，慢慢合拢，产生叠影，模糊，再模糊，变为清晰，像有一记啪的声音，忽然合二为一，半秒钟里还原。”^[25]

小说塑造了三个缔结了深厚友谊的上海男人形象，他们不是典型中国男人的样子，没有一般意义上的婚姻和完整家庭，却有现代社会原子化个人的影子和波西米亚气质。虽然小毛的世界与沪生、阿宝的世界截然不同，但他们终生保持了兄弟般的情谊和情感牵涉。小毛正是认识了阿宝、沪生，第一次吃生日蛋糕和阅读新诗，阿宝、沪生在小毛家领受另一个世界，中年之后重逢，陪伴小毛走到生命终点，三人创造了一种天真的情感共同体。友谊共同体的集结、断裂和重新接续是整部作品潜在的故事线索，他们穿越曲折的历史，从命运到选择，一路走来聚散离合，是一趟充满荒凉感伤的旅程。小说在枝节横生、热闹欢笑中始终没有离开三人情谊的故事线，高歌猛进的时代、荤素不忌的市井生活被荒凉感伤的情调镶嵌了一道金边，恰如小毛讲述自己的故事，“有荤有素，但是悲的”^[26]。方言叙事是对国家文学讲述故事的补充拾遗，也是对它的深化，既给当代文学中习惯的史诗叙事和阶级叙事保留了另外的面向，又用本土环境的深层开掘、方言对记忆和日常的保存、回望时刻的感伤情绪创造

了超越阶层和时间的情感共同体。

小说中的方言跟情感共同体一样超越了阶级、时间和空间。与《繁花》一脉相承的沪语电影《爱情神话》，其艺术特色是上海方言、市民气息和文艺气质兼具，在文艺青年和上海大众中极受欢迎。评论界对它的最大质疑却是阶层视角的缺失，主要人物有钱有闲的设计，清空了个人生活历史的脉络，也擦去了个人与城市和时代的关系，“描摹这些上只角中产男女时，既要表现他们有钱闲适的洋气生活，又竭力使之‘接地气’，而产生了一种跨阶层拼贴的不实感”^[27]。与《爱情神话》相比，《繁花》以漫长曲折的历史，孜孜不倦重复的日常生活描述，世变时移中人物的悲欢离合，不同空间中的辗转交错，创造出个人生活与时代、城市的关系，又以友谊共同体的设置、方言叙事、感伤的情绪、本地环境中创造的生活哲学不断弥合这一当代中国内部巨大的断裂感和历史带来的创伤感。

《繁花》中的“上海”故事，处于一个日渐开放的全球化背景中，无论是作品中的时间（20世纪90年代），还是作品写作的时间（2011年），都处于中国与西方社会关系逐渐紧密和中国国际地位逐步提高的时段。小说正在进行的故事发生在20世纪90年代，三个主要人物尤其是沪生、阿宝，相逢在一场接一场的饭局，他们吃吃谈谈，说的都是无关紧要的琐事，正在上演的故事是“革命”终结以后，主角变幻更迭的私人故事：结婚、外遇、社交、发迹与消失。与上一个时段相比，此时人物生活的空间是不断外扩的，他们的活动范围走出上海，与周边江浙、广义的北方、广州、港台不断有故事和情感来往，与远涉日本、美国、泰国的人物也或隐或显地发生故事，人物离散的故事和五方杂处的饭局，犹如当时中国社会政治、经济、文化交流的缩微版。基辛格在《论中国》一书详细描述过新世纪前十年中国面临的国际局势，国家层面上提出“和平崛起”，坚持追求世界大国地位又被西方社会严重掣肘。民间层面上民族主义兴起，《中国不高兴》（2009）和《中国梦：后美国时代的大国思维与战略定位》（2010）两本书广为传播，表征着当时强烈的民间情绪。2007、2008年美国 and 欧洲金融市场的崩溃，西方的混乱失策与中国经济的

上行形成鲜明对比,严重破坏了西方经济威力的神秘感,在中国掀起了一波新的舆论潮流,“直率的年青一代学生、互联网用户……他们认为国际体系正在发生根本性变化,象征顶点是北京奥运会,在西方经济危机肆虐的时刻,奥运会不单纯是一项体育盛事,更被认为是中国复兴的标志。”^[28]新世纪的第一个十年,中国在情感和心理上告别了上世纪与外来侵略斗争的历史,实际进入国家复兴的历史进程之中。《繁花》中的人物故事和典型场景,可以看作这一重大转折和历史情境在文学中的折射。

与此相关的是,1980年代中期以来中国文学叙事中“越是地方的就越是世界”的观念深入文学创作者们的潜意识,文学创作中出现过太多地方色彩和地方意识,因其过于粗糙的表意系统和“走向世界”的直线思路,实际上已经成为颇受诟病的思维惰性,反而暴露出以自我的浮词建造虚幻主体性的急功近利。地方感与简单的地方色彩、地方意识有本质不同,陈国球在讨论文学中的地方感时认为:“地方除了是物理意义或者地志意义的定点空间之外,还是身处其中的人寄寓其情感、记忆、信念,以至相应的态度行为之所。当中关涉的感觉面向包括地方依附,地方认同,地方根源,以至地方意象等。简言之,所谓‘地方感’,体现的是人在情感上与‘地方’的深切联结,是人与环境互动的产物……地方色彩和地方意识主要性质在于区隔,以厘清‘人(他者)我(自我)’之别;‘地方感’的重点在于认同与投入,而不在乎畛域的界划。”^[29]《繁花》通过本地人故事和日常生活所塑造的恰恰是地方感,与方言叙事、哀婉情感、友谊共同体一起,寻求的是一种归属和认同,在生命的虚无、历史的动荡与现实的阶层断裂之中建造一种密实的认同感。《繁花》对方言的征用、对上海人生活和风格化表达,可以看作对中国崛起背景下现实处境和主人公心态的一种折射。审美风格化的方言叙事,不断回到整体性弥合性情感,征兆着新世纪以来,中国社会在全球化商业化背后,对自我主体性和情感共同体的强烈诉求。

《繁花》中小毛遇到外国人芮福安和安娜拍摄上海纪录片,是西方目光与本地生活的一次偶遇,交往渐深之后,小毛改变了外来者对上海人的预设

和想象,“安娜说,我的爸爸,七十年代来过上海,他说中国人的话语,是砖块的组合规则,只有微弱的变动,细心辨认,也很少有区别,不属于我们的规则,没有个人习惯用语,我爸爸觉得,中国,大概没有谈情说爱和社会逻辑学方面的话语,这我并不同意,因为认识了小毛先生,他是苏州河边,一个很丰富,很有性格的人。”^[30]小毛属于上海最具本土性的居民,普通工人家庭出身的生活经验,与沪生、阿宝等人一起交游的少年经历,成年之后的命运遭际打开了上海这个城市多种复杂的面向,他的个人史中包含着底层民众丰富多姿的精神世界,浅淡的革命历史印迹和奇幻的现实故事。小毛的形象大大拓展了我们在格式化、他者化的上海叙事中所看到的故事和人物,作为一个难以归类的独特个体,恰恰可以看到新中国成立以来中国复杂的社会历史与个人之间的互动。《一句顶一万句》也特别设置过与之类似的“外国人”形象,通过外国人的眼光,通过与外国人的相遇而重新认知自我。刘震云让主角杨百顺在困境中与传教士李摩西相遇,但他们心灵从未相通,杨百顺无法理解和认同他传达的教义与信仰,对传教士的亲昵只是为了缓解自己的困境。杨百顺为表达对收留自己的外国人的敬意,改名吴摩西,在小说的结尾他又改了一次名字,袭用了童年时代心悦诚服的传统喊丧人罗长礼的名字,回到自己的来处和初心,在重重游历中经过磨练和对比,确认了自己的心灵和情感认同。

贝利代托·克罗齐在讨论十七世纪意大利方言艺术文学中兴的时候,特别提到方言写作与国际化背景的并行不悖,“重新从历史角度考虑一下促成或减弱对艺术方言文学的崇拜的那些社会原因,我们就会看到,在意大利民族复兴运动鼎盛时期,恰恰有一件事没有引起人们足够的关注,被人忽略了,即当时人们的心灵都转向政治和道德斗争,转向哲学和宗教思想,这种情况使幻象和语言保持在民族统一的范畴之内,同时也保持在国际和欧洲范畴之内,从而使之脱离了地方和市镇范畴”^[31]。《北流》《潮汐图》中的故事发生于南方边疆地带,先天处于一种世界图景中,在方言写作中自然而然地延伸出中西相遇和边地跨国的故事。这种特质的出现,跟新世纪中国在国际社会的崛起具有一种参

差的同构关系,也使得方言写作的倾向脱离简单的地方和市镇的范畴,不断回到世界视域中的中国主体辩证思考中,并促成一种内在诚实性的认同,而不是简单的国族内部自我与他者的区分。

在新中国成立初期的方言写作中,方言在阶级话语的正当性与民族国家叙事的必要性之间小心翼翼寻找空间和艺术表达。到了20世纪八九十年代文学中的方言写作,方言主要指向文化政治,在地方、中国、世界的角力中,以地域文化和民间立场的方式出现。在以《繁花》为代表的新世纪方言写作中,方言叙事的弹性与魅力在于其内容与形式的一体化,并且以方言写作回应了中国社会内部的历史创伤和阶层差异、全球性语境中的地方认同与主体性诉求,建造了具体历史情境与人们情感结构的内在关联。在地方语言的自由与活力之中,内在婉转地回到民族国家的主体性和内部的情感结构,这是《繁花》这类方言写作不自觉的时代感应,也是新世纪以来中国当代方言写作区别于其他时段的内在特质。

[1] 参见王春林《二十世纪九十年代以来的方言小说》,《文艺研究》2005年第8期;王素、梁道礼《汉语文学方言写作嬗变的历史考察》,《西北工业大学学报》2005年第11期;张琦《迂回与进入:近期方言小说对历史的叙述》,《小说评论》2006年第2期;孙国亮《方言写作与“飞地”抵抗的文化愿景》,《文艺争鸣》2011年第8期;魏宏瑞《“言”与“思”——论中国当代小说中的方言问题》,《当代作家评论》2009年第6期等。

[2][19][23] 金宇澄、朱小如:《我要做一个位置很低的说书人》,《文学报》2012年12月9日,第4版。

[3] 文振庭:《文艺大众化问题讨论资料》,第381页,上海文艺出版社1987年版。

[4] 朱永锴:《“蓝青官话”说略》,《语文研究》1998年第2期。

[5] 王东杰:《“打折”的统一:中国国语运动中的不统一主义》,《中国社会科学》2017年第2期。

[6] 李普:《赵树理印象记》,见《赵树理研究资料》,黄修己编,第19页,北岳文艺出版社1985年版。

[7] 周立波:《关于〈山乡巨变〉答读者问》,《人民文学》1958年第7期。

[8] 老舍:《老舍谈写作》,第110页,百花洲文艺出版社2019年版。

[9] 张新颖:《行将失传的方言和它的世界》,《上海文学》2003年第12期。

[10][17][18][25][26][30] 金宇澄:《繁花》,第29页,第30页,第58页,第385页,第416页,第439—440页,上海文艺出版社2013年版。

[11] 周恺:《苔》,第19页,江苏凤凰文艺出版社2017年版。

[12] 莫言:《捍卫长篇小说的尊严》,《生死疲劳》,第6页,上海文艺出版社2012年版。

[13] 赫伯特·马尔库塞:《审美之维》,李小兵译,第196页,广西师范大学出版社2001年版。

[14] 周振鹤、游汝杰:《方言与中国文化》,第202—204页,上海人民出版社2019年版。

[15] 葛红兵、魏宏:《“上海文学”:作为一种“中国叙事”》,《山花》2012年第1期。

[16][20] 金正:《作家金宇澄:在“繁花”丛中找寻上海的市井记忆》,《定西日报》2016年2月21日,第6版。

[21] 乔治·斯坦纳:《语言与沉默》,李小均译,第62页,世纪出版社2013年版。

[22] 詹姆斯·伍德:《论文学与信仰》,第2—3页,黄远帆译,江苏凤凰文艺出版社2021年版。

[24][31] 贝内代托·克罗齐:《文学或艺术和语言哲学》,黄文捷译,第204页,第206页,人民文学出版社2019年版。

[27] 李南心:《〈爱情神话〉:上海空中楼阁》,澎湃新闻·思想市场,2022年1月4日, https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_16128070, 2023年2月21日。

[28] 基辛格:《论中国》,胡利平等译,第490页,中信出版社2015年版。

[29] 陈国球:《抒情·人物·地方》,第386—387页,四川人民出版社2021年版。

[作者单位:华东师范大学中文系]

责任编辑:罗雅琳