

# 当代中国电影与方言

## ——论沪语在电影《罗曼蒂克消亡史》中的多元化运用

Contemporary Chinese Film and Dialects: on the Diversified Use of Shanghainese in *The Wasted Times*

文 罗薇 /Text/Luo Wei

**提要:** 20世纪90年代以来,在国家政策推动和提倡传承方言文化的时代背景下,方言在当代中国电影中的地位得到凸显。本文聚焦沪语方言,以程耳导演的《罗曼蒂克消亡史》为主要案例,从沪语在本土电影的角色转变、审美取向和功能拓展三方面,探析方言在当代中国电影中的多元化运用,如何改变和丰富当代中国电影的叙事策略和表意方式。

**关键词:** 当代中国电影 方言 《罗曼蒂克消亡史》

近年来,在普通话主导的中国电影创作中,方言的使用已成为一种文化现象。从宁浩的《疯狂的石头》(重庆话,2006)、姜文的《让子弹飞》(四川话版,2010)、张艺谋的《金陵十三钗》(老南京话,2011)、杨庆的《火锅英雄》(重庆话,2016)、冯小刚的《我不是潘金莲》(江西婺源口音的普通话,2016)到程耳的《罗曼蒂克消亡史》(上海话,2016),十年间,一波接一波的热门电影采用方言制作,夯实了方言在本土电影中的地位,也打破了内地观众习惯于普通话叙事的观影模式。本文所指的方言,是相对于我国通行的汉语普通话而言的地域方言。香港地区的粤语电影因其历史和地缘政治的特殊性,不在本文的讨论范围内。

据不完全统计,中国境内约有七八十种方言。<sup>(1)</sup> 中国人几乎都在使用方言,然而在老百姓喜闻乐见的表演艺术形式中,使用地域方言的主要是戏曲和小品。“纵观新中国电影发展历程,在国家大力推广普通话的文化语境下,方言曾一度在中国银幕上销声匿迹。”<sup>(2)</sup> 方言与本土电影的深度融合直到20世纪90年代初期才显露端倪。第五代导演张艺谋使用陕西方言拍摄的《秋菊打官司》(1992)、周晓文的河北方言电影《二嫫》(1994)和李少红的上海、苏州方言电影《红粉》(1995)等,揭开了当代中国电影“方言叙事”风潮的序幕。

2000年,《中华人民共和国国家通用语言文字法》出台,法令第二章第16条明确规定,“戏曲、影视等艺术形式中需要使用的”可以使用方言,<sup>(3)</sup> 自此方言电影的发展在国家政策层面具有了合法性。本文将吴方言沪语作为研究对象,以程耳的电影《罗曼蒂克消亡史》(以下简称《罗》)为主要案例,从沪语在中国电影中的角色转变、审美取向、功能拓展三方面,来探讨方言的多元化运用如何改变和丰富着当代中国电影的叙事策略和表意方式。

### 一、沪语的角色转变:从情节点缀到叙事主导

沪语,又称上海话,属于吴语系方言,是海派文化

的根基。20世纪二三十年代,上海便是中国电影的摇篮,但在以北方官话(时称北平话)为主导的电影制作中,沪语方言只零星地散见于一些以上海为故事背景的电影中,比如《十字街头》(1937)、《一江春水向东流》(1947)、《乌鸦与麻雀》(1949),或是电影背景中的街头叫卖声,或是从角色口中偶尔蹦出的只字片语。“最早,方言仅是作为一种笑料、一种戏剧性的点缀出现在电影中的。”<sup>(4)</sup> 以沪语为语言媒介的艺术形式,主要是地方戏曲“沪剧”和“上海滑稽戏”。沪语与影视的嫁接最初通过滑稽戏来实现。1963年张天赐拍摄的上海话电影《如此爹娘》便是以经典滑稽戏剧目为蓝本。90年代中期红遍上海滩的沪语情景喜剧《老娘舅》系列和《红茶坊》等,也是滑稽戏的跨界创作。在1994年的内地与香港合拍片《股疯》中,上海籍主演潘虹、王华英、王汝刚以地道的上海话和生活化的表演,生动演绎了上海股市初开时期,市井阶层的躁动。《股疯》的成功,标志着沪语打破了方言壁垒,突破了单一的搞笑功能,进入主流电影制作的行列。1999年,王光利执导的沪语电影《横竖横》用“真实电影”的纪实风格,呈现了大时代变革中,上海下岗工人的命运沉浮。这部独立制作的小成本电影在方言运用上的实验性探索,证明了使用方言叙事可以消解用普通话对白与剧情人文环境所产生的落差,更真实和生动地还原上海社会底层人物形象以及上海的城市风貌。

从李少红的《红粉》(1995)到程耳的《罗》(2016),沪语又被放到了历史的维度中去挖掘其美学功能和人文价值。《红粉》以一位中年女性的第一人称沪语画外

(1) 周振鹏、游汝杰《方言与中国文化》,上海:上海人民出版社2015年版,第2页。

(2) 金丹元、徐文明《1999年代以来中国电影“方言话现象”解析》,《上海戏剧学院学报》2008年第4期,第104页。

(3) 《中华人民共和国主席令第三十七号》,中国政府门户网站2005年08月31日, [http://www.gov.cn/ziliao/flfg/2005-08/31/content\\_27920.htm](http://www.gov.cn/ziliao/flfg/2005-08/31/content_27920.htm)。

(4) 聂欣如《方言与电影》,《电影艺术》1990年第2期,第130页。

音开场，用市井闲话的口吻带领观众回溯一段四十年前的往事。吴依软语的对白凸显了女主人公秋仪外表柔美、内心坚毅的江南女性气质。而对影片《罗》来说，沪语方言更是一种“刚需”。影片改编自导演创作的三部短篇小说《罗曼蒂克消亡史》《童子鸡》和《女演员》，讲述了20世纪三四十年代上海风云突变的政治环境下，黑帮老大、电影明星、日本间谍、管家、马仔、妓女等众生命运交织、情感纠葛的故事。片中浅野忠信饰演的渡部是潜藏在主人公陆先生身边的日本军方间谍，一口地道的上海话是这个人物重要的身份伪装。影片开头渡部穿长衫、说沪语、泡茶馆，一副上海“白相人”（“旧时称不务正、业游手好闲的人”<sup>(5)</sup>）的生活做派。随着剧情的展开，当他撕下伪装，露出日本侵略者冷酷、暴虐的本性后，他身上原有的上海印记消失殆尽。渡部前后形象的巨大反差为影片的叙事带来张力，也使得剧中埋设的关于这个人物命运的悬念得以合理建构。

此外，《罗》的非线性碎片化叙事也是借助了方言对白的运用，才使得一众人物避免沦为纯脸谱化的呈现。原著小说中许多主要角色有历史原型，但在电影的改编中，角色只有姓，没有名，符号化的名字和人物背景交代的缺失强化了人物存在的虚无。这使得本片人物形象的塑造非常依赖演员们逼真、传神的表演，而用方言表述可使人物性格、情绪和思想的表达更显细腻和精准。管家王妈的城府与干练、小六的浮夸与空虚、马仔的热心与市井、童子鸡的憨楞与冷酷，一个个鲜活的人物形象正是靠碎片化的情节拼贴和充满个性的沪语对白得以立体和丰满。然而随着影片剧情的展开，那些令人印象深刻的沪语角色，不是倒在血泊之中（王妈、张先生、小五、马仔等），就是被迫离开故地（吴小姐和丈夫），又或是消身匿迹（小六和渡部的失踪、童子鸡和妓女故事的断尾）。影片的后半部分，沪语甚至呈现缺失的状态。讲上海话的主人公们到结尾处几乎集体“失语”，小六和车夫杀手再无台词，渡部和幸存的幼子讲回日语。沪语的退场正是罗曼蒂克消亡的意象化处理，一个个满口吴依软语的角色在架空的旧上海故事情境中，从梦碎走向灭亡。从方言的角色担当和功能开发上看，《罗》中沪语的审美取向已从写实转向对写意的追求。

## 二、沪语的审美取向：立足写实，兼重写意

“复现现实的原生态以达到影片‘写实化’效果的追求，一般被认作方言表演的目的。”<sup>(6)</sup>电影归根结底是视听艺术，对现实生活的真实再现，除了在人物外形、环境打造和情景设置上下功夫之外，对声音的逼真还原也不可忽视。过去，方言对人物写实性的刻画主要集中在革命历史题材电影。出于尊重观众对革命

领袖真实形象的认同感，在普通话脚本中，常常保留他们的方言使用。从90年代开始，方言对人物写实性的刻画开始超越题材限制。可以说，方言电影的崛起正是第五代导演对电影本体性探索的结果。张艺谋在拍摄《秋菊打官司》中不止对画面和镜头等影像语言做了纪实风格的处理，对“声音”元素也追求写实的效果。主角巩俐需要学习乡土方言，以便能自然地融入与众多非职业群众演员共同打造的叙事环境中。张导的这种创作风格，在其后的作品中亦有延续。《一个也不能少》启用非职业演员魏敏芝出演乡村学校代课老师，朴拙的表演和河北口音的台词让人物具有真实性与感染力，这是专业表演训练和一口字正腔圆的“普通话”所无法实现的写实性艺术效果。“如果失去了方言的帮衬，那么融化在这些‘人声’当中的情感韵味，以及从他们的语气、语音和语汇当中所迸发出的性格张力，无疑都将大打折扣。”<sup>(7)</sup>影片《金陵十三钗》也是出于逼近历史真实的考虑，让主人公们以老南京话进行交流，以增强影片的历史代入感。

近年来，方言在电影中的运用已从单纯的现实主义目的，拓展到营造时空氛围和追求艺术化的效果。比如，冯小刚在《我不是潘金莲》一片中采用江西婺源口音的普通话，其目的是为了营造一种与圆形画框相匹配的，具有南方气韵的乡土氛围。<sup>(8)</sup>在这部电影中，南方韵味的乡音主要被视为一种装饰性的元素，用以追求写意的效果，而非出于写实的本愿。

同样的，在被评论冠以“有腔调”的《罗》一片中，沪语也是一种造型元素。所谓“腔调”体现的即是一种对形式和气质追求，由声音和语调而来。影片中的老上海特有的腔调是沪语对白结合人物造型和环境设置，以视听的立体呈现构建出对三四十年代上海滩十里洋场的集体记忆——一种建立在感性认知和臆想基础上的、罗曼蒂克化的老上海城市意象。相比那些依靠经典城市地标（如外滩万国建筑、国际饭店、百乐门舞厅等）和文化符号（如灯红酒绿的风月场、上海风情怀旧金曲、嘈杂的弄堂等）来打造老上海意象的普通话电影，如《摇啊摇，摇到外婆桥》（1995）、《茉莉花开》（2004）、《天堂口》（1995）等，《罗》用沪语营造老上海乌托邦的意象，显得既直接有效，又不落俗套。可以说，在《罗》中，普通话的让位使沪语对白得以作为一种造型元素，激活影片中上海城市意

(5) 闵家骥、范晓、朱川、张嵩岳编《简明吴方言词典》，上海：上海辞书出版社1986年版，第60页。

(6) 邵澐《声音的意义：从方言电影说起》，《当代文坛》2005年第6期，第58页。

(7) 史博公、朱敏《方言：电影创作的活水源头》，《当代电影》2007年第2期，第11页。

(8) 许嘉、张思毅《范冰冰：我和冯小刚都喜欢冒险》，《南方都市报》2016年11月16日，<http://ent.163.com/16/1116/14/C60IFFMj000380D0.html>。

象的年代感和摩登风情。

### 三、沪语的功能拓展： 从纯粹承载文化到多元美学探索

从宏观层面来说，“方言是文化的载体”。<sup>(9)</sup>我国电影所惯常使用的普通话是一种习得的汉民族通用语言。在表现地域文化上，难免存在落差。《股疯》公映时按地区投放了沪语、普通话两个版本。沪语版本中许多台词是上海演员们参照普通话版脚本进行的自主发挥，对于熟谙上海话的观众而言，观看沪语版本比普通话版本更加过瘾，展现的上海市井风情也比普通话版更加原汁原味。固然“使用方言才能准确地把握住地方文化的真正灵魂，因为一种文化需要其本土语才能保持鲜活”，<sup>(10)</sup>但在当代电影创作中，沪语的功能并不仅限于承载上海的地域文化，《罗》在沪语功能的开发上，有其美学的考量。

一般而言，方言电影根据剧本中人物的身份，来设定方言的运用，以符合真实的状况。然而，《罗》中多种方言并用并未遵循现实主义的原则，在一众上海人角色中（包括自嘲已是“上海人”的渡部），陆先生是唯一坚持用普通话进行交流的上海人。乍看之下，有违常理。陆先生在原作小说中的历史原型是青帮老大杜月笙。从历史写实的角度看，陆先生即便不说川沙口音的上海话，至少也该讲标准沪语，然而，导演程耳却刻意保留了演员葛优的京腔普通话。针对相关疑问，导演在媒体采访时回应道，“大家其实是讨论过一致同意的，但是葛优的普通话确实太有特点了，而且因为葛老师演了这么多角色，观众的确很难把他的脸和他的嗓音分开，所以还是让他说普通话，只飏了几句上海话”。<sup>(11)</sup>在尊重演员声音认知度与角色真实还原上，导演选择了前者，这与前文提到的革命领袖题材电影中的方言用法逻辑相似。当陆先生以普通话演绎角色，熟悉葛优式台词念白的观众从情感上自然而然地会对葛优饰演的角色产生亲近感和认同感。这种对角色的移情作用是观众对葛优标志性声音的认同和熟稔普通话两方面合力的结果。相形之下，观众会下意识地与陆先生用方言对话的其他角色产生距离感。陆先生和其他角色在语言上的区隔，自然形成了叙事的内视角和外视角，即观众不自觉地分享了陆先生的视角和立场，而将以其他方言和语言交流的角色视为他者。仿佛影片是从陆先生的视角窥探与他命运交错的众人的故事展开。

片中陆先生难得一见的上海话对白，出现在他夜宿小六的住处。当进门时察觉保姆假客套的问候中带有责难时，他以上海话回应。这里一反常态的方言使用是提示观众，一贯沉稳、处变不惊的黑帮老大陆先生罕见地流露了真实情绪，喜怒形于声了。同样的，章子怡饰演的小六在影片两处用了普通话。第一处是拍电影念台词，

这符合历史的真实。另一处是与钟汉良饰演的舞蹈老师偷情，被陆先生抓现行。而后两人轿车内谈判，小六笃定陆先生不会弃她不顾，用普通话表现人物的真性情。类似的例子，还有渡部在未暴露身份前，在外人和妻儿面前只讲上海话，唯独回到日本料理店与黑猫独处时用日语交流。可见，导演通过使用不同方言（或语言）来暗示人物内心和外在的落差。这与侯孝贤在《海上花》和关锦鹏在《阮玲玉》中用上海话进行社交和用粤语展开私密对话的用法异曲同工。可见，方言在电影中的美学表达可以是多样的。既可以是导演的个人化书写，也可以是对民族的集体记忆构建；既可以是现实主义的刻画，也可以是感性认知的构建。

### 结语

从以上的案例分析可以看出，方言在电影中的多元化运用改变和丰富了当代中国电影的叙事策略和表意方式。通过使用方言加强声音构建的戏剧效果，让电影化的视听语言叙事有了更多的可能性。“这不仅是大陆电影在表达手段上的丰富，更是电影人在观念上的进步。”<sup>(12)</sup>

近年来，方言的运用已不仅限于导演个人化的、艺术化的书写，其在商业大片中的广泛使用，凸显了我国当代主流文化的包容性。不过，在方言电影的发展中，还有不少问题诚待解决。对演员来说，能否驾轻就熟地掌握方言会直接影响人物塑造的可信度和表演的生动性。我国南北方言在发音吐字和表达方式上差距较大，这不仅对演员的方言驾驭能力是极大的考验，对于方言地区的观众来说，听着不伦不类、荒腔走板的方言台词，也会影响他们对剧情的投入，制造不必要的笑点。

当然，比较省力的方法是像《让子弹飞》那样在通行的普通话版本之外，推出一个四川话版本。不过，方言电影如果仅用来满足特定地域观众的需求或作为一种商业噱头，久而久之，其发展的空间便会受到限制。声音和表演必须有机融合，才能使角色塑造和剧情氛围更具真实性和感染力。可以预见，未来方言在中国本土电影制作中的角色将越来越吃重。观众完全可以像观赏有中文字幕翻译的原版海外引进大片一样，接受并欣赏带有各地口音的中国电影，通过大银幕深切地感受中国丰富的地方文化特色，领略由方言使用带来的独特的电影审美体验。

（罗薇，华东师范大学传播学院讲师，200241）

<sup>(9)</sup> 朱建颂《方言与文化》，湖北：华中师范大学出版社 2008 年版，第 22 页。

<sup>(10)</sup> 都文伟《重写上海：大陆、香港和台湾电影中的沪语》，《上海大学学报（社会科学版）》2006 年第 1 期，第 46 页。

<sup>(11)</sup> 陈小猿《专访导演程耳：我也困惑，罗曼蒂克如何消亡的》，腾讯娱乐 2016 年 12 月 16 日，[http://ent.qq.com/a/20161216/023706.htm?pgv\\_ref=ai02015\\_hao123news](http://ent.qq.com/a/20161216/023706.htm?pgv_ref=ai02015_hao123news)。

<sup>(12)</sup> 同（7），第 11 页。