

地方性的生产:《繁花》的上海叙述

曾 军

(上海大学 文学院, 上海 200444)

摘要 对金宇澄《繁花》地方性生产的分析必须将“内容”、“形式”及其“生产机制”的研究综合起来。其首发之地“弄堂网”中的分论坛“文字域”所形成的“上海人讲述上海人自己的故事”的文学场决定了《繁花》用上海闲话讲述上海记忆的特点。在“收获”版《繁花》中,金宇澄将主人公确定为“沪生”(而非“弄堂”版的“臧先生”和“沪源”),显现出着意强化“沪生”们的上海城市市民意识,使之成为“当代上海寓言”的努力。金宇澄在“文艺”版《繁花》中新增 17 幅手绘插图,建构“上海人的上海地图”,展现了上海市民的空间意识。

关键词 金宇澄; 繁花; 地方性; 上海叙述

早在 20 世纪 80 年代,詹明信就在其《后现代主义,或晚期资本主义的文化逻辑》一文中就专门论述过“后现代主义与都市”的问题。他通过对美国洛杉矶鸿运大饭店的空间分析,认为“后现代的‘超级空间’乃是晚近最普及的一种空间转化的结果”,但我们的视觉感觉“始终无法摆脱现代主义高峰期空间感设计的规范”。^①当代许多城市(都市)文学都遵循着这种具有乌托邦性质的、带有强烈震惊体验的、但同时又采取田园牧歌式(具体到中国当代,就是强调“乡土中国”语境的“城乡二元对立”)的价值立场的叙述逻辑。在他们看来,由于城市规划布局、建筑风格、生活方式及城乡流动等各方面所具有的一致性,带来了城市(都市)文学在空间生产方面的一致性,也带来了“地方性”的消失。因此,他们甚至主张用“在地性”(与之相关的,还有一系列相关表述,如“跨地性”、“多地性”等)来取消“地方性”。^②不过,这个维度并不能涵盖当代中国城市文学的全部。近两年引起广泛阅读和讨论的金宇澄的《繁花》为我们提供了一个致力于“地方性的生产”的上海叙述。

《繁花》的文学生产刻上了鲜明的“上海”地方性。作家是《上海文学》的资深编辑金宇澄,首发之地是上海的“弄堂网”,正式发表是在另一份具有全国影响力的上海文学期刊《收获》,而专著版则是由上海文艺出版社出版。所有这些外部因素均与上

海有关,绝非偶然。就内部因素来看,小说展开的是从 1950 年代末到 1990 年代初将近半个世纪的上海叙述,所涉及的人物,从资本家到商人、从地下党到工人、从知青到律师,涵盖了当代上海各社会阶层的变迁;《繁花》自觉接续并扩展了从《海上花列传》到张爱玲以来的“上海文学传统”,“上海话”的方言叙述同样也强化了这部小说的“上海味”。这些从内到外的“地方性”,使得《繁花》成为近两年来最受关注和欢迎的上海文学作品,也使得我们对于《繁花》“地方性”如何形成的研究不能局限于“内容”层面,而必须将“形式”以及“文学生产机制”等诸多层面的因素纳入进来一起讨论。

一、“弄堂”《繁花》:成为场的“文字域”

《繁花》有着与中国早期网络文学《第一次亲密接触》极为相似的生产机制。它最早是从 2011 年 5 月 14 日开始出现在弄堂网的论坛“文字域”之中的,作者署名是“独上阁楼”(金宇澄的网名)。在随后数月间,长短短短的《繁花》章节便以帖子的形式陆陆续续贴了出来,并与论坛中的其他网民展开积极的交流互动、阐释修改。但《繁花》又与当前的网络文学工业中的作品很不一样。网络文学经过十多年时间的迅猛发展,其生产机制和文学形态已经发生了翻天覆地的变化:如果说《第一次亲密接触》时的网络文学还多少具有个人性、娱乐性和手工作

收稿日期 2014-08-05

基金项目 上海市教委科研创新重点项目“当代中国社会转型中的视觉问题研究”(13zs073)

坊式的初级形态的话,那么现在由盛大文学等所主导的网络文学平台则已形成真正意义上的文化工业。^③因此,与当前这些具有支配性的网络文学生产方式相比,《繁花》所具有的网络性毫无疑问已经太过古典,几近文物了。这构成了《繁花》独特的文学生产“场”。

首先,弄堂网的地方性强化了《繁花》写作的上海性。弄堂网只是一个极为小众的地方性网站,它的定位很简单,就是“上海人讲自家身边的故事”。它分为“上海历史”、“上海话”、“新老照片”、“小人书”、“亭子间”、“弄堂小菜”、“流金岁月”、“古董摊”及“客堂间”等几个板块组成。其中的“客堂间”是该网站的论坛板块,又分为“我爱上海”、“关于上海”和“弄堂水城”等二级板块,发表《繁花》的“文字域”是“我爱上海”板块中的三级分论坛。从弄堂网的这些特征不难看出,它首先不是一个网络文学网站,因此与曾经的“榕树下”、“起点中文网”以及现在的“盛大文学”等知名网络文学网站相比,它的目标并非“文学”,并不拥有数量庞大的致力于网络文学写作的作者和读者群体。因此,无论是“弄堂网”和作为作者的“独上阁楼”,还是其他论坛网民,都没有陷入追求点击率、追求文字量、追求轰动性等一般网络文学的俗套,没有陷入注水文学、讨好文学、庸俗文学的怪圈。

寻找“最上海”、“最阁楼”的“过去的味道”,是“独上阁楼”进入这个论坛的初衷,也是其“发帖”(“写作”)的源动力。在5月10日到14日期间,“独上阁楼”间断性地写了不少与上海有关的个人回忆——涉及从1960年代直到1980年代上海的诸多细节,如伸出老虎窗外看到的上海屋顶、1980年代上海新开小饭店如何挖地三尺“再造”空间、1970年代能讲《简·爱》《傲慢与偏见》的中专老阿姐、大自鸣钟附近E君家的三层阁以及想享受悠闲沪上时光、体验上海味道的W先生,等等。这些段落有一部分后来成为小说“引子前的引言”,并奠定了小说《繁花》的诸多特点:(1)与上海有关的个人回忆;(2)片断式、非正式的上海闲话;(3)基于“上海认同”和“上海怀旧”的文学场域。

弄堂网保持了不直接暴露自己现实生活真实身份的惯例,但是其中的网民已形成了一个新型的具有网络匿名属性的熟人社会(“社群”形态的出现正是以这种共识和认同为基础的)。他们共同回忆、分享、完善个人经验和记忆,品味残存的上海味道。因此,网络之于金宇澄的《繁花》恰如同小说中频繁出现的饭局一样(虽然大家绝大多数并不认

识,即使认识也保持网络的游戏规则,并不相认),它的游戏规则是趣味相投。从《繁花》的写作开始直到现在,论坛中出现的与金宇澄交流的网民身份尽管不是很确定,但从其发言来看,主要有文学研究者、出版编辑人、上海文化人以及其他较高的文化层次和认识水平并且对上海文化有强烈的认同意识的“上海人”。弄堂网并没有将《繁花》一下子投入“无名而匿名的网络汪洋大海”,而是将之引入一下倍感温馨的“上海人小圈子”。用传播学的术语,弄堂网中的这些“熟悉的陌生人”做到了“分众化”,也由此而“小众化”了。

其次,“独上阁楼”(金宇澄)的作者身份也是形成《繁花》独特性的重要因素。一方面,“独上阁楼”有别于已自觉被纳入网络文学产业的生产机制之中的写手:他“码字”,一旦开始写作,就形成了每天一小段、一小节的写作惯性,但他不受网络文学的“类型”束缚,由此也与当前流行的“玄幻”、“穿越”、“官场”、“青春”等绝缘;他也“讨好读者”,自称“我的初衷,是想做一个位置很低的说书人,‘宁繁毋略,宁下毋高’,取悦我的读者”^④,努力挖掘记忆中那些“最上海”的味道和细节,但他并不因此而追求点击率和受众量,也由此在写作过程中始终能够保持住自己的写作初衷,形成“讨好但不媚俗”的特点。而另一方面,作为资深的纸质文学把关人(《上海文学》杂志社的副主编)、一位有着长期写作经历的创作者的身份,“独上阁楼”(金宇澄)既不像某些严肃文学作家自觉拉开被视为通俗文学的网络文学的距离,又不像陈村那样以专业作家的身份“实名”展开网络写作,他选择了“匿名”的网络文学写作的惯例,并充分享受了这种写作的自由。从这个意义上讲,“独上阁楼”(金宇澄)正是充分调用自己作为专家作家和文学把关人的几十年的文学积累,以长篇文字、上海闲话的网络化碎片式写作的方式,成功实现了严肃文学对网络文学的逆袭。

再次,“弄堂”版《繁花》具有网络文学生产最为重要的“互动性”,即自始至终都与“读者”保持着密切的交流。这一互动性因“弄堂网”的小众化和“上海趣味”以及金宇澄自身的文化积累,使得这一互动尽管“非正式”,但并不落俗。尽管金宇澄从一开始就自谦说将自己的位置放得很低,但他的整个文学水准和艺术旨趣却相当之高。整个“弄堂”版《繁花》从5月10日(而非5月14日)开始的互动内在地构成了“关于《繁花》的《繁花》”,即所谓“元小说”成分,它通过与各位网友之间的讨论、争论,不仅交代了《繁花》写作的最初动机,艺术表现形式的选

择,人物身份、情节设置、主题结构等重大问题的思考,而且还包括作者自己和读者对小说的评论。比如有关《繁花》的创作缘起,先是“独上阁楼”与网友们有关上海城市文化意蕴的讨论,从宜山路地铁3号转9号线的设计开始,突然联想起张爱玲;从老电车公司,讲到现在的香哥里拉酒店,从常德路的弄堂想起此前1970年代认得的一位美人小金宝(——特意写到1990年代末再次碰见小金宝,看到伊在陕西路延安路转角天桥下摆服装摊,这一细节直接转化为小说《繁花》中陶陶及其老婆芳妹、情人小琴之间的职业身份);5月13日,“独上阁楼”的帖子标志着《繁花》写作真正的酝酿,“慢一点写”、“老老实实在地回忆”、“复式腔调”以及“近看远眺”的姿态,尤其是“现在是啥时代,还有这样讲话的?”对上海话方言叙事的异乎寻常的敏感和尝试的冲动,正是我们理解《繁花》的关键所在。“马路菜场唱市面,各位阿记得。”《繁花》正是从此处开始着墨的。在随后的写作过程中,还有数次直接关系到《繁花》写作艺术特色的讨论,如5月19日有关“如何进行上海话写作”的讨论、5月29日至6月1日有关“是否进行分行写作”的讨论、7月22日开始主人公从“臧先生”改为“沪源”的声明及其引发的讨论,8月3日有关《繁花》与王安忆《长恨歌》的比较,8月5日与《海上花列传》的比较以及网友对故事两条线索何时和如何交汇的期待。

这里最为重要的事件是,9月10日写到20万字时,“独上阁楼”作了一个总结,同时网友也表达了“宏著早日出版”的祝愿,这一细节标志着“独上阁楼”在写作一半左右的时候,已经开始着手考虑纸质文学的出版了。到10月17日,小说写到三十几万字时,“独上阁楼”接受朋友的关照(“最好不要全部贴出,对书有影响”)正式准备撤出“弄堂网”。10月31日,“独上阁楼”正式告别。很显然,如果说5月14日的起点算是《繁花》网络写作的开端的话,那么,从9月10日起,无论是“独上阁楼”(金宇澄)还是网友们,都开始将之作为“严肃文学”来看待了。

二、“收获”《繁花》：“沪生”们的市民意识与当代上海寓言

《繁花》在《收获》杂志发表,是其获得严肃文学认可的重要标志。如果说写作之初,金宇澄多少是带有游戏性、自娱性、片断式的偶一为之的“非文学”的“虚构类长篇文章”的尝试的话,那么,当《繁花》中的各色人物一一登场亮相,虚构性人物已经

形成了自身的生命发展轨迹的时候,金宇澄的写作也便开始变得自觉,严肃文学的标准和要求也开始内在地影响写作活动。

作家写作中这一重要的变化信息在“弄堂”版《繁花》中多少被保留了下来。其中最典型的是《繁花》主人公命名的变化。“弄堂”版《繁花》的主人公一开始叫“臧先生”。这个名字的来历是主人公小时候上学时经常被罚作业,老是逃学,于是被王老师取的绰号,意思是“失败,逃跑、害怕的蟋蟀,不想奋斗的蟋蟀,上海叫‘臧先生’”。不过,这一明显带有贬义的具有失败主义的特征并不能涵盖人物的全部特点。文革造反派大行其道时,臧先生充当的是逍遥派角色。在随后的命运转折中,他既没有像阿宝一样,全家被发配到曹杨新村“两万户”,从一度养尊处优的资产阶级沦落为需要接受改造的工人阶级,也没有像小毛那样,始终都是工人阶级的社会身份,到后来甚至还挣扎在生存的底线;相反,他在父母的运作下,到了某五金公司做采购(直到1970年代才受到冲击);到了1980年代,他哥哥成为到温州下海经商的第一批上海人,而臧先生自己则转型为律师,过上了中产阶级生活。正是这一人物性格及命运的形成,使得“独上阁楼”认为“臧先生”不足以概括人物的特点了,于是尝试用“沪源”这一曾经出现过的称呼来命名。到2011年7月22日,“臧先生”正式改名为“沪源”。“独上阁楼”如此解释:“几位读者认为臧先生名字不妥,今改名‘沪源’,南昌大楼姝华称呼过。抱歉”。在“弄堂”版《繁花》中,沪源还有一哥哥叫沪生。但是等到“收获”版《繁花》正式出版时,兄弟俩的姓名再次做了调整。弟弟“沪源”正式定名为“沪生”,而哥哥“沪生”则换名为“沪民”。将“沪生”确定为主人公之名,暗含着以沪生成为当代上海寓言的意味。从字面意义上讲,“沪源”意为“沪之源头”,显然不符合《繁花》的原意,而“沪生”则是“上海所生”,“沪民”当然也是“上海之民”,完全贴合小说展现上海1950年代末到1990年代近半个世纪上海城市社会文化变迁的主旨。

不过,这里比较麻烦的问题在于,沪生只是一个大概与新中国同岁(40年代末或50年代初出生)的一个普通上海市民。无论是出生背景,还是人生经历,他都远远没有《海上花列传》通过烟花女子观察上自达官显贵下至贩夫走卒式的“传奇”,也没有《子夜》《上海的早晨》那样直接将视角聚焦于上海社会变迁的重要人物(中国民族资产阶级的兴起及其没落)那样的“史诗”,同样也没有像《长恨

歌》中王安忆直接以作家兼叙述者的口吻直接将王绮遥等同于“弄堂”、“闺阁”、“上海”的那种“隐喻”。《繁花》中的“沪生”们经历了新中国成立以来上海半个多世纪的风云际会,但他们并没有作为时代的弄潮儿以英雄的形象置于精神高地的顶点。恰恰相反,他们更多是以随波逐流的方式被裹挟到大时代洪流中,没能够对历史和时代产生重要的影响,只能自我适应、自我调整,于逍遥中获得暂时的喘息,于被动中寻找生存的希望。因此,要将“沪生”理解为“当代上海的寓言”需要重新寻找一个认识的基点,这就是“上海城市市民意识”。市民化进程是城市化进程的重要标志,这一过程包括两个重要的阶段:其一是身份的市民化,即城市化进程中,大批外来移民获得城市居住权、职业以及各项城市权利;其二是意识的市民化,即获得市民身份后,与城市形成认同感,产生市民文化,形成市民社会。但后者是一个极为复杂而漫长的过程,因此在市民化过程中始终存在各种文化矛盾。^⑤而市民意识的获得是以市民个体性的自觉和独立为前提的。因此,我们要判断“沪生”们是否具有“市民性”,首先看他是否是一个独立的个体,他是否有自己的人生轨迹、性格情感、欲望追求;第二,是以个体为中心,他是否也有与他人之间的社会关系,这种关系是以家庭、邻里、同学、同事为同心圆逐步扩散的;第三,也是最为重要的,由此确立了他与“大时代”、“大历史”的关系,这些都将决定小说的叙述形态。

但是,在整部小说中,作为主人公的沪生并没有充分成为小说叙事的中心。他更像一个参与者、旁观者的角色,参与到他的同学、朋友们的悲欢离合之中。以沪生为中心,人物可以分为两组:一组是男性,即沪生从小到大的好朋友,阿宝、小毛、陶陶,他们的朋友以及朋友的朋友,如康总、徐总、苏安等。另一组则是在不同时期、分别出现在他们周围的女性:蓓蒂、姝华、银凤、小珍、春香、兰兰、雪芝、菊芬、白萍、梅瑞、潘静、汪小姐、李李、小琴等。她们或是这“沪生”们童年的邻居、玩伴,或是他们长大成年之后的恋人(或者是朋友的恋人)、同事。彼此的关系也颇为复杂,如姝华,既是小毛的姐姐,也是沪生的初恋;梅瑞则曾经是沪生、阿宝的恋人,又是后来康总的情人;陶陶是梅瑞的邻居,也是沪生和阿宝在1980年代之后认识的新朋友。透过各位人物之间的复杂关系,不难发现一个很重要的事实:《繁花》试图向读者展示一个“熟人社会”的上海叙事。

一般的城市社会学往往认为,“城市就是一个

陌生人可能在此相遇的居民聚居地。”^⑥因此,在许多城市文学中,“陌生人世界”往往成为观察城市、反思城市的视角。但《繁花》花了数十年的,向我们呈现了这样一个事实:在上海的城市发展中,上海人(或者再普泛一些,所有的“城市人”都具有这个特点)始终生活在一个“熟人社会”之中,其中亲戚邻里关系构成了市民交往的核心,其次是恋爱和工作的交往构成了其交往圈的外围;再其次才是陌生人世界。但是这个陌生人世界如果不与人发生关系,其实是毫无意义的;而一旦与人发生关系,陌生人也就会转化为熟人。这就是《繁花》为我们确立的“城市人‘陌生/熟识’的辩证法”。小说中最具有代表性的有两个场景:其一是阿宝全家搬到曹杨新村的“两万户”,一下子被置于一个陌生人世界。但很快,他们便建立起新的邻里关系,彼此开始尝试和谐相处互帮互助起来。其二是梅瑞在与康总的交往中,频繁接触生意场上的各色人等,到第二十八章梅瑞筹备大型恳谈会时,与梅瑞有关的康总、李李、沪生、阿宝等均被邀请,总人数近四十桌。小说详细开列了各桌的排位,完全就是根据关系亲疏、彼此间的远近进行了组合。这份座次表正是以梅瑞为中心的上海熟人关系网。从陌生人世界到熟人社会的转变并不是上海城市市民自身的“熟悉化”过程,而是文艺作品通过想象再现的方式,对城市社会学长期形成的建立在与“乡土社会”对立的基础上所强化的对城市片面认知的纠正。

有了这个基础,才有可能展开“沪生”们的精神世界——上海这座城市,究竟是如何塑造“上海人”及其市民意识的?在以往的城市社会学的描述中,上海一方面被指认为“移民城市”,这当然基于上海城市发展史上大量城市移民的事实,另一方面又被认为“排外”意识最强的城市,这是指新中国成立之后由于户籍制度的影响,逐步形成了“上海人”的意识,所谓“新上海人”和“老上海人”之争即此。但是《繁花》中所塑造的“上海人”,却是一个并没有明显“排外”意识的精神世界——或者说,《繁花》的叙事重心并不指向是否“排外”,而是更加侧重于“上海人讲述上海自己的故事”的这种相对封闭的叙事系统。而这一来源于“弄堂网”的宗旨,恰恰成为金宇澄《繁花》找到了重新讲述“当代上海寓言”的视角。

以“个体”为中心,依其社交圈子而形成“熟人社会”,但这并非“上海城市市民意识”的全部。在此还有一个重要的维度需要引入,这就是“历史”。这里所谓的“历史”更准确地说是相对于“沪生”们等个体人生的“小历史”之外的属于民族国家的“大

历史”。此前宏大历史的叙事多以帝王将相、革命英雄为主人公,正是因为他们是宏大历史的制造者或参与者,叙述他们的经历,也就完成了宏大历史的叙事。这也是中国历史小说从《史记》等中形成的叙事成规;新历史小说中,对宏大历史的解构主要从两方面展开:一是历史人物的调侃,用野史解构正史;二是选择宏大历史中的边缘性人物,通过其偏离历史的常轨,来反思宏大历史叙事的有效性。但是,《繁花》的个人史叙述,既不像正统历史小说那样,主人公就是宏大历史的弄潮儿,也不像新历史小说那样,主人公与宏大历史之间存在强烈的紧张关系。无论是人物,还是叙述者,并不以“个人与历史之间的张力”作为关注的重点。人物的命运固然受到大历史的巨大影响,诸如家族衰败(作为资产阶级的阿宝家被拆散,“阿宝”们被改造为工人阶级)、亲人离散(如蓓蓓的下落不明)、朋友反目(阿毛一度与沪生、阿宝决裂),不同的历史时期,分别上演着不同的人生悲喜剧……但是,小说中,无论是人物还是叙述者,都没有将反思、批判之矛指向历史、政治、文化,而是有意克制住了这种“直抒胸臆”的表达。人物首先关注的是个人的生存、生活问题,他们的关注的问题局限在亲情、友情和爱情上面。

作为一种典型的个人史的叙述,文本中还有一个重要的表现就是叙述者和人物的时间意识。相对于完整而精确的具有历史感的时间意识,其规范性的形态是“某年某月某日,星期几,几点几分”。这种规范性的时间越精确,越表明叙述者或人物的历史意识、时间意识的自觉,也越表明小说与“大历史”之间关系的紧密。但是在《繁花》中,随处可见的是“某天”、“那天”等非确指的时间标识。小说中的“时间标识”大体可以归为下面几类:其一是完全的虚指,即只有一个大概的时代范围,但没有准确的时间节点。这又可分为两小类,一类是显示一种发生过多次的状态,即热奈特所说的“综合性叙述”,如:“每次经过国泰电影院,阿宝就想到这段对话。”“小学时代,沪生每次经过这座老公寓”,如何如何。另一类是显示发生过一次的事件,具体时间却无法精确。如:“某日”蓓蓓爸爸带回一只兔子。阿宝“有一天”意外接到了去了香港的哥哥的来信。“有一次”,祖父说爸爸“一脑子革命”。“有一天上班,阿宝发觉5室阿姨眼泡虚肿”。其二是部分的虚指,即有一部分时间的标志,但不完整。这又可分为以下几种类型:一是突出“时代”标志的,“六十年代上海,重视生日的家庭不多。沪生父母同岁同

生日。”“1967年深秋的一个下午”,沪生、姝华到中山公园看梧桐。“1970年代的上海”,马路游戏如何如何。二是突出“季节”特征的,如“早春的一夜”,汪小组与宏庆吃夜饭。“这一日江南晓寒”,康总、梅瑞、宏庆、汪小姐等去双林古镇春游。“某年秋天的夜里,芳妹陪了陶陶”去大碟黄牛孟先生那里。三是突出“年、月、日”或“星期几”等某一单个时间元素的,如“礼拜天下午”,沪生来找小毛。李李经营至真园饭店,“某个周五,邀请阿宝、沪生、汪小姐宏庆夫妇,康总夫妇吃饭。”“9日下午”,沪生到至真园。四是突出两件事情之间的时间关系的,如:“此后某日,梅瑞打来电话,告诉康总,梅瑞娘终于离婚了……隔了三天,梅瑞再来电话说,我妈妈真的走了,不可能回上海了”。“几天以后”,阿宝收到姝华的信,阿婆和蓓蓓失踪了,等等。在各种时间标识中,唯独没有规范性的历史性的时间标志。这一现象揭示出《繁花》所具有的基于“个人史”的时间意识:作为一个普通的老百姓,其人生经历并不具有大历史所谓的重大的历史意义和价值,因此,“沪生”们的人生轨迹并不需要精确化、规范化到历史时间序列之中去。所有这些“不完全的”、“非确指的”时间标识恰恰是普通老百姓基于个人记忆的时间意识——对于普通百姓(在小说中就是上海城市市民)而言,其所经历的事件的意义或具有某个显著的时代特征,或只具有某个季节性、日期性的属性,或者只与自己所经历的前一个事件有某种关系,遵从这种时间意识的表现,用这种非确指的虚化的时间标识,正好准确地揭示了“沪生”们的历史意识和时间观念。

明确了《繁花》所坚持的以个人为中心的历史意识和时间观念,那么下一个问题就是《繁花》如何处理“大历史”和“小历史”之间的关系?《繁花》处理“大历史”的两种方式:

一种是在叙述者的叙述层面,仅仅用概述的形式,以交待结果,而非原因和过程的方式。也就是评论家们已经注意到的,金宇澄的“话本”体,擅长以白描的方式,并不过多透露作家个人的判断。如“引子”中讲完沪生与梅瑞的恋情后,“两个人关系,就此结束”,一句话交代了结果。如在第一章中,介绍人物关系和相关背景时,大多采用的是纯客观叙述的方式。客观地概述人物及其关系的变化,显示的是叙述者与人物之间所保持的某种客观性历史距离。此时尽管没有出现“大历史”,但这种表述方式正是“大历史”在场的一种表现。

另一种更主要的,则是在人物的叙述,即人物

的交谈和对话中透露。但这里的讲述方式也不像以往无论是现实主义还是现代主义小说,通过人物之口,对其所经历事件的完整讲述,而是化解到日常的散漫的对话中。也就是说,以人物的讲述为意识中介,将“大历史”和“小历史”并置地投射到人物大脑的意识屏幕上。尽管从历史学的角度,其中所涉的“大历史”事件可能具有风云际会的性质,其意义有堪称星云、星系的大小,但是由于其与人物关系的远近,投射到人物意识屏幕之中后,相反成为夜空中的繁星。“大历史”和“小历史”不再具有客观真实的“大”或“小”的区分,而成了极为相似的繁星点点。在近半个世纪的上海城市变迁中,新中国成立以来的历次重大历史事件都对上海城市及其市民带来巨大影响,如“社会主义改造”、“破四旧”、“上山下乡”、“造反”、“改革开放”等,但《繁花》并没有将笔墨用于“历史场景的还原”和“史诗性叙述”,而是将之投射到“沪生”们的日常生活之中。如第九章写“破四旧”,则完全从沪生作为一个中学生的眼光来写,既残酷又有趣:“长乐中学大门口,两个同学,发觉了沪生的新军裤,上来搭腔攀谈。此刻,淮海路方面,忽然喧哗作乱,三个人奔过去看,是外区学生来淮海路‘破四旧’。”“沪生”们以好奇、旁观者的心态来参与这一重大的历史事件。小说写沪生和他的这两个同学,一直跟到陕西南路口,“看够热闹,方才往回走。沪生说,实在太刺激了。”于是在身边同学的教唆下,一起去剪香港小姐的裤腿,演化成一出令人触目惊心的闹剧。再比如,写到文革,“停课闹革命,沪生的父母,热衷于空军院校师生造反,一去北京,几个礼拜不回来。姝华父母,‘靠边站’,早出夜归。沪生不参加任何组织,是‘逍遥派’,有时跟了姝华,出门乱走。”本雅明在其《拱廊研究计划》中,曾发展出一套独特的方法论——“辩证意象”,又被称为“凝固的辩证法”或“静止的辩证法”(Dialectics at a Standstill)。论者往往比较注重其“辩证法”与马克思的发展运动的辩证法、卢卡奇的辩证的总体性、阿多诺的否定的辩证法之间的异同。不过,在笔者看来,本雅明方法论的重心并非“辩证法”而是“意象”。本雅明有意用“意象”替代“概念”,他的辩证法亦非抽象的“概念的辩证法”,而是极富形象性的“意象的辩证法”。本雅明特别强调“当下”之于认识历史的意义,认为是凝固的历史瞬间,倡导一种立足于当下书写历史、透视未来的“凝固的辩证法”。他曾经有过一个非常精彩的比喻:“因为意象的历史标识不仅仅说它们属于某一特定的时刻;而是说,首先它们仅仅在某一

特定时刻才达到可理解性。……意象是那种来自星座的闪光在当下的集合。换言之,意象就是凝固的辩证法。”^⑦来自星座的闪光可能早已在太空飞行了数百万光年,但直到映入地球上人们的眼帘的那一瞬间(当下)才显现出意义,成为“意象”。很明显,这种意象是当下对历史的凝固,透过意象的分析,我们可以立足当下,反思历史。^⑧在《繁花》中,所有的“大时代”、“大历史”正是以这种“星座的闪光”的方式,对人物(“沪生”们)和叙述者(或可在一定意义上视为作家本人)意识的投射。“大时代”、“大历史”之于“城市市民意识”的关系,或可如是观。

三、“文艺”《繁花》:上海人的上海地图

2013年3月,《繁花》由上海文艺出版社出版,立刻进入畅销书行列,位列2012年中国小说学会“小说排行榜”的榜首;2014年1月,又出《繁花》的新版,这个版本最重要的变化是增加了由作者手绘的十七幅插图(一共二十幅,其中三幅手绘地图在“收获”版《繁花》中出现过)。二十幅插图只有三幅与“现在上海”有关(一幅是十二章写到玲子时,插图反映的是上海人“贬日”情绪,一幅是花园饭店、一幅是关于小毛梦境“江鸥”的虚构),再加上一幅与作家创作有关(第二十七章部分,插入“本书出版于2013年,蛇年,画蛇忆旧”)外,其余十六幅插图全部是有关“过去上海”的:其中包括四幅手绘“沪生”们活动区域的地图(包括1960年代卢湾的局部、1970年代沪西的局部、1960—1970年代大自鸣钟附近以及整个上海浦西的地图概貌)、其他均为对1960—1970年代上海典型的居住空间的描绘(阿宝家、小毛家、春香家、“两万户”)、青少年时代的活动空间(国泰电影院、君王堂、国营旧货商店)以及成为记忆的城市生活习俗(物质匮乏时代的梦幻邮票、小毛们练功的器械、林林总总的开瓶器、1960年代的时尚穿着、阿宝和雪芝镜破人散)等。插图形式的补充一方面固然体现出“读图时代”对读者阅读兴趣和品味的某种迎合,但另一方面,更为重要的其实是对1960—1970年代上海城市市民居住、生活空间的某种复原。与老照片的真实再现不同,插图的绘制可以更加充分地体现作者对空间关系的某种理解和图示化,从而更好地重建“上海人的上海地图”。因此,理解继“弄堂”版《繁花》和“收获”版《繁花》之后,“文艺”版《繁花》的地方性生产方面出现的新质,正在于进一步强化“上海市民城市空间意识的建构”。

《繁花》究竟建构了怎样的“上海人的上海地图”，它又是如何通过虚构性文本建构起来的？要想厘清这个问题，同样必须将小说的“内容”（“沪生”们的人生轨迹）、“形式”（小说的结构及其叙述方式）以及“生产机制”（手绘插图的增补）结合起来综合考虑。从内容上看，《繁花》的叙述主要集中在两个方面：其一是受大时代影响，“沪生”们所遭遇的命运转折，他们的数次搬家经历正是其命运转折的表征。其二是与“沪生”们日常生活的切身性相关的，以其居住生活之地为圆心，以亲戚同学朋友的交往为半径的“活动空间”。从形式上看，小说以双线并行的结构展开，繁体字的章节写过去，分别从1950年代末一直写到1980年代；简体字的章节写现在，主要围绕沪生、陶陶、梅瑞等人物展开，集中在1990年代。其中从第二十八章起，改为1990年代的单向度叙述，直到结尾。这种双线并置的结构建构起了“过去上海”和“现在上海”两种不同的空间意识的对比。这一形式并不只具有纯粹的形式意义，更重要的是一种“有意味的形式”，承载着作家或叙事者的情感价值语调，因此具有“上海市民空间意识价值”的分析维度。从生产机制角度来看，手绘插图的增补成为《繁花》小说的“新质”。特别值得注意的是，手绘插图既非“老照片”，也非“旧地图”，后者依据其生产媒介具有某种科学性和客观性，而手绘插图仍然属于艺术创作领域，其实是作家依据其上海空间记忆，以插图形式（它有别于现在流行的“卡通”、“漫画”或者“写生”、“素描”，其绘画风格上体现出对早期印刷术时代的“绣像”和现代上海“连环画”风格的致敬）对空间意识的建构产生强化作用。正如“弄堂”版《繁花》中那些与网友交流互动的“元小说”性质的文字那样，“文艺”版《繁花》中的这些手绘插图则形成紧密的“图文关系”，丰富小说意蕴的传达。

根据“沪生”们的生活空间及其在半个世纪的变迁，可以勾勒出“上海人的上海地图”，即上海人自己对其“所在”和“所活”空间的感知、情感和观念。从小说所展现的空间形态来看，可以有两种不同的分类方法：其一是根据上海城市空间的物理属性，分为“上海内”和“上海外”，其二是根据“沪生”们的活动空间的特征，分为“居住空间”（私人空间）和“居住外空间”（公共空间）。将这两种分类方法进行叠加，可以细分为三个子类型：“居住空间”、“上海内活动空间”和“上海外活动空间”。

从居住空间来看，《繁花》中的“过去上海”部分主要有三家：沪生家（1971年之前住在拉德公寓，

1971年之后搬到武定路旧公房）、阿宝家（1966年之前与蓓蒂一家合租的卢湾司南路附近的洋房，其祖父在相邻不远的独幢洋房；1966年之后是曹杨新村“两万户”）和小毛家（大自鸣钟弄堂三层阁的第三层，下面分别是一楼的理发店、二楼的爷叔家和银凤家）。三家分别对应于革命家庭（作为新中国上海的首批外来移民，沪生的父母是空军干部，既是新中国的功臣，又是社会主义革命和建设的积极响应者）、资产阶级家庭（阿宝家其祖父曾是拥有多家工厂的资产阶级，但其父亲曾是革命青年，与祖父决裂，上海解放之后又被审查关押，释放之后被剥夺一切待遇，安排到杂货公司做会计）和工人阶级家庭（小毛爸爸是上钢八厂的工人，1960年代末1971年之前的某个时间，小毛搬到莫干山路春香家做上门女婿）。如果再加上小毛家继续向北看到的棚户区，《繁花》为我们建构起了“上海人”因不同社会阶层历史上所形成的四种居住空间的类型，这种并置性以及在不同历史时期不同社会阶层居住空间的转换，构成了多元、复杂、流动的“上海居住空间地形学”。^⑨空间内充斥着差异，折射着人际关系——金宇澄插图中“阿宝和蓓蒂”童年时代爬上屋顶时的温馨与1970年代阿宝与雪芝不得不分手的伤感形成鲜明对比；小毛家位于三层阁楼的拥挤与春香家两室户婚房的殷实也透露出工人阶级内部的生活水平的不同；当然还包括君王堂被拆，改建毛泽东像，然后再改建为锦江饭店的同一地点的历史变迁。沪生、阿宝、小毛家由曾经有天壤之别的居住空间到1970年代后居住空间差异的缩小（其实是沪生和阿宝社会地位的降低而导致的居住环境的“恶化”），呈现出上海一系列政治运动、社会改造最终形成了“均一化”（看上去“平等化”了）的上海城市市民结构。

到了“现在上海”的写作中，沪生、阿宝和小毛的居住空间不再成为《繁花》关注的焦点，取而代之的是“沪生”们的邻里、同事及朋友们的居住空间。依人物社会身份的不同，《繁花》描绘了1990年代上海市民居住空间的基本状况：梅瑞原住虹口北四川路，房间大，后离婚搬出。于是卖掉新闸路老房间，买进延安中路底层的两室一厅；李李的住所位于南昌路，走进沿街面一间老洋房底楼，独门进出，外带小天井；小琴的住处位于延庆路一条弄堂，“讲起来新式里弄，其实是底楼围墙改造的披屋”；陶陶和小琴的同居之所是“六十年代老公房，四楼一室半”所有这些都是在新式居民小区改造和建设之前，上海市民的主要居住空间形式；其来源一方面

是合租的老洋房、旧公寓,另一方面旧式老公房,居住空间都很局促,这也决定了上海市民长期以来形成的人际交往习惯:除非极为熟识的亲戚同学朋友,一般情况下都不会“登门拜访”,而会在市里寻找一处碰面的地方——私人空间(居住空间)和公共空间(交往活动空间)的区分形成上海市民文化的城市景观。

在上海市民的“活动空间”中,可以分为“上海内的活动空间”和“上海外的活动空间”,通过对《繁花》“过去上海”和“现在上海”的比较,我们不难构建出上海市民从1960年代直到1990年代以来的活动区域及其交往方式。

从活动区域来看,“沪生”们“上海内的活动空间”主要围绕其居住之地展开。首先,其居住空间具有“家庭聚居”和“同学相邻”的特点。所谓“家庭聚居”就是指亲缘关系的聚居性质,类似阿宝那样的资产阶级大家庭祖孙三代住所相距甚近、彼此之间守望相助。所谓“同学相邻”是指“沪生”们少年时期所建立起的朋友伙伴主要来源于同学关系,而“就近入学”一直是中国的入学传统,在社会主义革命、建设和改造期间,社会阶层的区隔被打破,这才形成了沪生、阿宝、小毛三个不同社会阶层的同学能够相识相知的现象。其次,其活动半径因交通方式以步行为主、公交为次(仅阿宝祖父能够有私车接送)主要集中在三块地方:“文革”之前,集中在卢湾北至巨鹿路、南至复兴路、东过思南路、西达陕西路方圆这片区域;“文革”之后,新增两块区域:曹杨新村“两万户”附近,经过中山北路、穿过苏州河、南抵长寿路这片区域以及大白鸣钟、玉佛寺附近北抵苏州河、南达南京西路、东到石门路、西近西康路的一片地方;再次,还因阿宝祖父搬到闸北,大伯搬到提篮桥,《繁花》的“上海地图”也延伸到了闸北、虹口、杨浦等东北方向,但只是呈点状分布。最后,到了“现在上海”时期,“沪生”们各自成家立业,家庭、同学之间的交往更多地被同事、朋友间的聚会所取代,但从金宇澄所绘地图显示,其活动领域仍相对集中在南达卢湾、西抵普陀、东北到黄浦的这片“上海老城厢”。金宇澄的四幅手绘记忆中的上海地图拼在一起,正好涵盖了“上海浦西”的全部。“沪生”们“上海外的活动空间”则体现出明显的江南特色,童年时期,蓓蒂阿婆带阿宝和蓓蒂到绍兴乡下,交通不便,历经坎坷;成年之后,“沪生”们动辄到江浙游玩,先后去了双林古镇、苏州、常熟、昆山等地。这些活动空间突显的,是上海市民对于江浙城乡的双重意识:一方面是“乡土中国”(在上海人意识里,

“外地人”就是“乡下人”),另一方面则是“消费社会”(苏州常熟等地历来被视为上海的“后花园”,吃喝玩乐、休闲度假的地方)。

此外,还有一类空间意识也颇为重要,即通过不同人物的经历所建构起来的“上海人的全国地图和全球地图”,可以看出在不同的地方在上海市民意识中的位置。如在“过去上海”时期,小说写姝华知青到东北,阿宝哥哥在香港,上海人对东北和香港的复杂情感;到了“现在上海”时期,李李来自深圳、白萍出国(先后在加拿大和澳大利亚)、玲子与日本人的关系、林太来自中国台湾,并由此展现出上海人对这些国家和地区的刻板印象,等等。

特定的活动空间是与特定的交往方式相联系的。在《繁花》写作过程以及此后的评论中,“饭局”成为倍受关注的问题,正在于“沪生”们的交往方式主要是通过吃饭来完成的。但这并不是太准确。在少年时代,“沪生”们还有另一种更主要的交往方式:“荡马路”。《繁花》的第三章第三节详细描写了一个礼拜天下午沪生去大白鸣钟弄堂找小毛玩,然后一起“荡马路”的过程。从沪生的视角描述了小毛家的居住状况,依次从底楼的理发店,写到二楼的银凤,再到三楼小毛家,“看老虎窗外,满眼是弄堂屋顶”。然后下楼,开始漫无目标的“荡马路”。还有第五章第三节,小毛来找沪生玩,两人一起去南昌公寓找姝华玩,然后两人继续“荡马路”;第十一章第三节,沪生和姝华再次经过瑞金路长乐路转角,看见被拆掉的君王堂上搭起了一座四层楼高的大棚;第十五章第三节,沪生与姝华、阿宝以及阿宝在曹杨新村的新邻居小珍和小强,五人一起去长风公园,然后到华东师范大学,苏州河,等。与“荡马路”相比,“沪生”们成年之后的交往方式“饭局”(吃饭、喝茶)具有了不同的特点:首先是“地方性”的地理特征不再突出,对于“沪生”们来说,只有“终点”意识,不再有“荡马路”的过程感觉,因此,所有的饭局,几乎都是“到了某某饭店”这样极为简洁的叙述;其次是交往对象开始复杂,既有朋友聚会,还有商务宴请,既有私密交往,还有大摆宴席,正因为如此,饭局才成为《繁花》浓缩上海市民社会关系,展开矛盾冲突的最佳选择。

但是,“荡马路”和“饭局”还只是上海市民交往方式的外在表现形式,“荡马路”并不在乎从哪里出发,荡到哪里去,或者在路上发生了哪些事情(如公路电影、流浪汉小说等的常见套路),而在于“荡”这一过程本身中,小伙伴们通过话题散漫的闲聊,消磨了时光,加深了感情。“饭局”也不在乎吃了什么

菜、喝了什么酒,而在乎是跟谁一起吃的,在吃的过程中的聊天。因此,《繁花》最为精彩的,也是最为重要的写作特色即在于几乎所有的章节,都充斥着“话题散漫”、“无轨电车”的“上海闲话”。这种“上海闲话”不仅仅成为《繁花》塑造人物、推动情节发展的“描写对象”,更重要的,也成为金宇澄作为叙述者的“叙述方式”。

首先,聊天作为人类日常交往方式,不像严肃正式的谈话,会有明确的主题、意图;有时聊天甚至只是正式谈话的前奏、插曲或者调剂。但是在《繁花》中,金宇澄赋予其“核心”、“主体”的具有支配性的地位:按普罗普民间故事形态学的分析方法,《繁花》中的“行动”可以分为一些核心功能:“荡”、“吃”、“性”以及“聊”,而“聊”可谓“核心中的核心”。正因为如此,有一搭没一搭,讲完张三说李四,成为《繁花》聊天式叙述的基本特点。这种叙述方式形成了与一般通俗小说巨大差异的叙事风格:一方面,所有的“聊”——不管是长聊还是短聊,无论是两个人私聊,还是一桌人群聊——本身不具有推动情节、激化矛盾、设置悬念等叙事功能,随着话题的转换,聊过也就“忘”了,以前聊过的内容对后面情节的发展不再具有推动作用;但另一方面,聊的特点是追求“即时的快感”,即聊的当时非常热闹、不冷场,读者也会觉得聊得有趣,所有单个的聊都构成一个个精彩的小故事,极富质感地反映着上海风格。

其次,聊具有“对话性”,即所有的聊一定是针对具体对象的聊,如“引子”中沪生与陶陶的聊,陶陶所有的讲述,都是讲给沪生听的,此时,陶陶是叙述者,沪生是听众(读者)。听众有“应答”,有积极性应答,也有消极性应答,于是就有了最极端的消极性应答方式——“不响”。在小说中,“不响”出现次数频繁,达千次之多。全书引言前的题记:“上帝不响,像一切全由我定……”也将“不响”置于核心地位。从接受者而言,“不响”的原因很复杂:没话说、不想说、没法说、不能说……针对具体的情境及其所涉及的聊天的主题,“不响”亦可引申出更为复杂的政治、经济、社会、文化问题,或者说,“不响”成为一种极具标志性的行为,成为普通城市市民在面对诸多社会矛盾、文化冲突、人生命运时“以不变应万变”的策略。与“不响”相配套的,就是讲述者的极端情况:“独白”,即“对话的不可能性”,如十八章,李李与阿宝的聊天,阿宝始终处于“不响”,偶尔应付性的哼哈“应答”的状态,这就使得李李的讲述相对完整。李李有强烈的倾诉的欲望,讲述了早年

做模特时的辛酸,而阿宝则不想让李李沉浸在过去的痛苦回忆中。于是出现了李李大篇幅的自述场景,如过电影一般。由此,《繁花》的聊天具备了展现人物性格、人际关系、人情冷暖的叙事功能。

第三,“聊”的叙述伦理。《繁花》的叙述结构很特别。此前的“过去上海”和“现在上海”的交叉性只是外在性的属于“情节结构”的特点。从叙述结构来看,《繁花》所叙述的故事可以分为多个层面:第一层次是由作家叙述的故事。沪生等各色人等在1950年代末到1990年代近半个世纪的人生变迁。其叙述特点是白描、沪语、话本体以及空间的具体化和时间的模糊化(即此前所分析的,绝大多数的时间标记都是基于个人经验的“记忆时间”)。第二个层次是在各种“荡马路”、“饭局”、“喝茶”等场景中由人物所讲述的故事:小说不以人物的行动为主,而是以人物之间的讲述为主,形成“关于人物叙述的叙述”的套层结构,这构成了《繁花》叙述内容的主体部分。“所叙之事”通过人物之口来“讲述”,而且均有特定的具有应答能力的听众(聊天的对象),都附着上了人物独特的情感、价值、语调。任何人物的“事之所叙”也同时包含双重目的:一方面是对“事”的讲述,另一方面则是与他者交流的需要,要达到交流的目的。由此,人物的讲述部分具有了散漫性、对话性、未完成性等可供叙事伦理分析的诸多层面。对于《繁花》的读者而言,我们只能凭借作家的叙述、人物的叙述来重建对“沪生”们大半生以及上海城市近半个世纪的认识了。

正在于对“过去上海”和“现在上海”的精确复原(通过文字的,包括语音的,图像的,也包括地图的),《繁花》才具有了记录上海历史文化和社会变迁的“民族志”的意义和价值。通过对《繁花》地方性叙述的分析,一个更大的问题产生了:如果说《繁花》中“沪生”们始终都生活在熟人社会之中,并因社会阶层的差异而形成差序格局的话,那么,《繁花》及其所再现的上海城市仍是费孝通“乡土中国”的一部分,还是内在地构成了对“乡土中国/现代中国”二元关系的解构?

注释

①詹明信:《后现代主义,或晚期资本主义的文化逻辑》,张旭东编:《晚期资本主义的文化逻辑》,北京:三联书店出版社,1997年,第497、491页。

②如张英进的中国电影研究,即是在全球化语境中特别突出“地方性”维度,并开拓出“多地性”、“跨地性”、“跨地性”问题(《民族、国家与跨地性:反思中国电影研究中的理论架构》《作为跨地实践的国族电影:反思华语电影史学》

《重绘北京地图:多地性、全球化与中国电影》《全球化中国的电影与多地性》等)。文学研究领域也不乏其人,如叶舒宪(《地方性知识》)、王光东(《汉语新文学史写作的“地方性”问题》)、新世纪文学语言的“地方性”问题)、何言宏(《坚持一种批判的地方性》)、王尧(《内部写本与地方性传说》)、葛红兵(《小说:作为地方性语言和知识的可能》)、李怡(《地方性文学报刊之于现代文学的史料价值》)等。

③“盛大文学”作为盛大集团旗下的文学业务板块的运营和管理实体,其实是对原来比较有影响的文学网站(如起点中文网、红袖添香网、言情小说吧、晋江文学城、榕树下、小说阅读网、潇湘书院等七大原创文学网站及天方听书网和悦读网等)的兼容和重组而成。此外,“盛大文学”还有三家图书策划公司,它们分别是华文天下、中智博文和聚石文华。近年来,又与上海图书馆共同打造移动端借阅平台“云中上图”。

④金宇澄:《说书人的一种尝试》,《文艺报》2013年4月10日,第2版。

⑤曾军:《市民化进程与城市文化传承》,《学术界》2007年第4期。

⑥齐格蒙特·鲍曼:《流动的现代性》,欧阳景根译,北京:三联书店出版社,2002年,第147页。

⑦Benjamin, Walter. *The Arcades Project*. Translated by Howard Eiland and Kevin McLaughlin. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999, 462-463.

⑧曾军:《本雅明视觉思想辨正》,《学术界》2013年第

2期。

⑨《繁花》对这四类居住空间的描写颇为细致,极具文化意味,显示出作者为新中国之后的上海居住空间书写地方志的用意。如沪生家的新式公寓:“沪生家的地点,是茂名路洋房”——拉德公寓。凭借沪生父母的军人身份以及对政治的积极参与,他们一家一再化险为夷,没有受到多大冲击。但是到1971年,林彪事件之后,沪生的父母受到牵连,双双隔离审查,随后,他们也被迫搬出拉德公寓,沪生和沪民被指定搬进武定路一间旧公房,“两小间,合用卫生,与原来英式公寓,天地有别。”阿宝家的老洋房处于卢湾的中心,小说描写阿宝和蓓蒂从假三层爬上屋顶,“眼里是半个卢湾区,前面是香山路,东面是复兴公园,东面偏北,看见祖父独幢洋房一角,西面后方,皋兰路尼古拉斯东正教堂”。阿宝一家搬到“两万户”后,作者甚至不惜浓墨重彩地详细描写它的历史沿革、建筑布局、生活方式及其人际关系。小毛家历经大自鸣钟弄堂和莫干山路弄堂两处,均为底层市民(但高于棚户区)居住之所,其特点为拥挤狭窄与五方杂处,位于长寿路附近,草鞋浜、药水弄、苏州河,这是小毛熟悉的地盘。小毛家住大自鸣钟弄堂里的一个三层阁。一楼是弄堂理发店,二楼住的是二楼爷叔和银凤,三楼才是小毛和小毛娘。

责任编辑 王雪松

Locality Production: Shanghai Narrative of *Fan Hua*

Zeng Jun

(College of Liberal Arts, Shanghai University, Shanghai 200444)

Abstract: To study of the locality production of Jin Yucheng's *Fan Hua* must synthesizes the analysis of its content, form and production mechanism. *Fan Hua* first published on a website named Long Tang, which is a place that Shanghai people tell stories about themselves. The unique literature feature of Long Tang decided the narrative characters of *Fan Hua*. That Jin Yucheng changed his hero's name from "Ni Sir" to "Hu Sheng" shows his effort to emphasize Shanghai people's Shanghai citizen consciousness and to make them as "contemporary Shanghai fable". In the version by Shanghai Literature Press, Jin Yucheng added 17 hand-painted illustrations to construct "the Shanghai map of Shanghai people", showing the space consciousness of Shanghai citizens.

Key words: Jin Yucheng; *Fan Hua*; locality; Shanghai narrative