

畸變、幻滅以及重生之可能性—— 小說《繁花》中的上海形象三部曲

孫思

摘 要

本文對金宇澄的小說《繁花》進行分析，試圖探究文本中展現的上海形象。本文認為，《繁花》雙線故事背景分別是兩種不同社會形態時期的上海，但小說中的上海形象不符合「社會主義上海」和「摩登都市上海」的傳統印象。在這兩種傳統形象的「雙重幻滅」中，《繁花》展現的世紀末上海形象畸變為一個「怪胎」，並且作者在小說的結尾處隱喻了「怪胎上海」的最終消亡。但小說採用的傳統敘述方式和地方化傾向，則可能暗示了未來上海的出路。

關鍵詞

金宇澄 《繁花》 上海形象 上海敘事

一、緒論

（一）《繁花》熱

「《繁花》熱」從 2011 年小說連載伊始延續至今。隨著話劇、電影、電視劇《繁花》的籌拍，預計這股熱潮將會在未來很長一段時間內持續。在學術領域，目前對《繁花》的研究集中在其生產機制、地方化語言風格、敘述藝術、海派文學傳承等方面。而本文試圖梳理的，是隱藏在全書「不響」基調下、放棄了「心理層面的幽冥」¹而「自在存在」於表面物質鋪陳中的上海形象。

（二）上海的兩種形象

作為無生命體的城市，其形象在文化領域是被想象和建構出來的。上海形象的特殊性在於，它一直和中國的現代性想象聯繫密切。

李歐梵的《摩登上海：一種新都市文化在中國 1930-1945》以近代中國資本主義性質最濃厚的城市上海為例，闡述近代中國人如何被西方物質文明所啟發，從而形成了對中國的現代性的憧憬，以及這種憧憬，即「想象的風貌」²，是如何被作家書寫出來，最

¹ 金宇澄：《繁花》（上海：上海文藝出版社，2013），頁 443。

² 李歐梵：〈晚清文化、文學與現代性〉，載氏著：《未完成的現代性》（北京：北京大學出版社，2005），

終在總體上塑造出上海「LIGHT, HEAT, POWER！」³的摩登大都會形象。

李歐梵認為，「摩登上海」的形象起始於晚清，⁴終結於 1949 年後社會性質的變更，並復興於 90 年代「懷舊的溫情潮水之中」。⁵而在中間的那段時間，另一種上海形象——「新上海」，作為「摩登上海」的對立面出現，經常用於突顯變更了社會性質的上海新貌。突破「西方中心」論述、站在多元化的角度看，這一時期文化上對上海的形象塑造，也可以說是社會主義語境中對中國現代性的想象。

從時間上看，《繁花》雙線敘事結構恰好覆蓋了這兩個上海形象被塑造的時段。但其表現出的上海形象，恐怕不是兩個上海的簡單並立。本文認為，《繁花》中的上海形象，或許存在著一個「解構—混雜—畸變—幻滅」的過程，並且在此過程中蘊含了對上海這座城市未來的象徵和隱喻。

關於上海是如何在《繁花》中展現的這個問題，朱軍在〈《繁花》的都市本體論〉中評價道：「以滬生、小毛和阿寶三個家庭的命運為圓心，輻射了整個上海的命運及其歷史。這本質上源於一種儒家的空間觀念，一種中國人傳統的看世界的方式。杜維明在《儒家傳統與文明對話》中總結道：『儒家倫理就是從個人擴展到家庭，由家庭擴展到社會，這就是一個同心圓。』」⁶本文也將採取儒家這種「以小見大」的空間觀念，主要從文本中這些生長於上海、與上海命運休戚相關的人物命運入手，繼而擴展出對《繁花》中上海形象的論述。簡而言之，在論證方法上，本文將主要從人物的角度展開論述。

二、社會主義時期：意識形態話語背後的人性與慾望

拋開「引子」部分，《繁花》故事始於上海的 50 年代。書中的第一條線，也就是奇數章節，時間起止點分別是 50 年代和 70 年代末。

當文化界以回顧的姿態談論和描述這個時間段的上海的時候，很容易走向兩個極端。一個極端是有意無意地簡化甚至遺忘這段歷史，另一個極端是基於意識形態的刻板印象或出於某些政治目的而對其作出描述。尤其是在市場經濟後，所謂的「摩登上海」在「復興」，而作為對照的「社會主義上海」被過分否定甚至「妖魔化」。顯然，無論是簡化、遺忘，還是過分否定、「妖魔化」，都是非理性和不客觀的。

與許多現當代作家一寫上海就必言「十里洋場」不同，《繁花》的故事恰好是從「後洋場時代」進入上海的。那麼，金宇澄會以怎樣的姿態去描寫這段時期形象極端的上海，就很值得關注。

作為一部「說書式」小說，《繁花》中故事的展開繞不開歷史大背景。因此在奇數章節裏，按照時間脈絡，各大主要歷史事件一一呈現，而這些大歷史基本上都是通過書寫幾位主角的個人小歷史來呈現的。從呈現中，滬生、阿寶這些主角們儼然成為了階級論中失勢的一方。然後，隨著這些「失勢者」的遷移路線，小說的空間從「十里洋場」的法租界轉換到了蘇州河沿岸的工業區和工人新村一帶。空間的改變，小說也轉而開始描繪工人階級群像以及他們的生存空間和生活狀態。

這樣的脈絡很容易被描寫成「摩登上海」被改造為「社會主義上海」的書寫傳統。但《繁花》既沒有像李歐梵那樣哀歎「在新中國接下來的三個十年中……這個城市喪失

頁 3。

³ 茅盾：《子夜》（香港：南國出版社，1973），頁 1。

⁴ 李歐梵：〈晚清文化、文學與現代性〉，頁 1-15。

⁵ 李歐梵：〈都市文化與現代性〉，載氏著：《未完成的現代性》，頁 143。

⁶ 朱軍：〈《繁花》的都市本體論〉，《當代作家評論》2015 年第 5 期，頁 132。

了所有的往昔風流，包括活力和頹廢」，⁷也沒有讚美「使人感到如同走進一座無窮豐富的奇妙的新興城市」⁸的工人新村。實際上，小說「說書式」的文字在文本表面堆砌，雖然能感受到大歷史的存在，但大多數時候只是成為個人小歷史的虛化後景。《繁花》雖然用了歷史素材，卻無意讓歷史與政治因素成為小說的主角。實際上，小說要表現的是隱藏在這些歷史素材背後的一個基本而永恆的母題——人性與慾望。

奇數章節首先解構了一套關於工人階級先進性和「偉光正」形象的政治話語。在革命話語中，上海的工人新村具有革命象徵性。從棚戶區到新村，工人階級在城市中的居住空間升級了，這種升級象徵著工人階級地位的提升。從這個意義上說，工人新村「與其說是一種公共建設，倒不如說是一種文化的自我投射」。⁹但《繁花》打破了這層象徵意義。當目光返回作為居住空間本質的工人新村，它是雜亂骯髒的：

走廊，灶披間，廁所，房前窗後，每天大人小人，從早到夜，樓上樓下，人聲不斷……男人赤膊短褲，立到灶間外面，一塊肥皂一隻龍頭，露天解決，再進馬桶間裏換衣裳……爛大腸的氣味，工廠的化學氣味……¹⁰

廁所裏的「偷窺文化」則瓦解了工人階級的先進形象：

靠近馬桶圈的位置，上下左右，挖有六到十六個黃豆大小的洞眼……結論是，上海工人新村『兩萬戶』馬桶間，計有最低數目字，三萬六千個私人窺視孔。¹¹

透過「窺視孔」，性慾的味道已經隱約溢出。而工人的故事也圍繞著性與慾望展開：5室阿姨的偷情與勾引，少年與少婦的情愫，師傅與女徒弟的曖昧關係……《繁花》表現工人階級的偷情場景時，常用「機器運動」來隱喻男女之歡：

5室阿姨蹲於直立的衝牀前，兩臂抱緊前方，頭髮與肩胛，不斷前後作橫向運動，與衝牀上下滑動的頻率不一致……雌雄槽，經過金工修正刮鏟研磨，兩者之間高度配合，保持內部的自如潤滑……¹²

機器作為工業大生產中不可缺少的部分，通常被用於象徵工人階級的巨大力量，在此卻成為了男女性愛的代表。《繁花》就這樣把政治話語中被塑造成「超我」形象的工人，一下子拉回到了「本我」的狀態。¹³

⁷ 李歐梵著，毛尖譯：《上海摩登：一種新都市文化在中國，1931-1945》（香港：牛津大學出版社，2000），頁300。

⁸ 周而復：《上海的早晨》（北京：人民文學出版社，1958），卷3，頁124。

⁹ 羅崗：〈城市空間再生產與社會主義新傳統〉，載許紀霖、羅崗等著：《城市的記憶：上海文化的多元歷史傳統》（上海：上海書店出版社，2011），頁260。

¹⁰ 《繁花》，頁138。

¹¹ 同上注，頁189。

¹² 同上注，頁192。

¹³ 「本我」與「超我」的概念來自於心理學領域弗洛伊德（Sigmund Freud，1856-1939）的人格理論。弗洛伊德把人格分為「本我」、「自我」、「超我」三部分。一般認為，「本我」與滿足個人慾望有關，遵循快樂原則，不受物理的和社會的約束。「自我」遵循現實原則，主要工作是滿足「本我」衝動，但以考慮情境現實性的方式進行。「超我」則代表社會的價值和標準，遵循道德原則。「超我」會對違反道德準則的行為進行懲罰，並且為「自我」提供榜樣，用以判斷一個人的行為是否優秀和值得稱讚。相關論述可參考 Jerry M. Burger 著，陳會昌等譯：《人格心理學》（北京：中國輕工業出版社，2000），頁

進一步地解構，《繁花》裏工人們的慾望，實質上是被「十里洋場」上海形象所代表的都市文化激發出來的。而這種都市文化，在社會主義的話語中是頹廢醜惡的，本應該被工人階級領導下的無產階級群眾所唾棄和打倒。然而事實上，小毛和銀鳳在滬劇的「靡靡之音」中被激發了情慾，男女工在抄家展覽會展覽的本屬於資本家的大床上做愛，說出「我不起來，我享受……資本家小老婆可以穿，可以暈，我為啥不可以」¹⁴這樣的「反動」話語。在這些描寫中，本能慾望打敗了階級屬性，社會主義話語體系下工人階級「去性別化」和「偉光正」的形象被解構了。

與此同時，當作為城市主人的工人被慾望激發、形象由神返人的時候，反觀阿寶、滬生這類階級失勢者，他們的慾望卻在這個時期被壓抑了。小說主要通過他們無疾而終的青春愛情來表現這種壓抑，其中以少年阿寶失去青梅竹馬蓓蒂的故事最為精彩。先是阿寶在愛情角逐中輸給了無產階級的情敵馬頭，然後蓓蒂又頗為魔幻地變成金魚消失了。有學者稱人變金魚的故事是人性受到奴役時的童話溫存，¹⁵但從阿寶的角度或許也可以理解為，失去了青梅竹馬的愛情，少年的情慾無跡可尋。

在《繁花》十四節奇數章的篇幅中，人性與慾望的母題徐徐鋪展開。社會主義改造並沒有如預期地把人改造成神，在政治話語的表面下，依舊是人性與慾望的角逐。此時的上海，儼然是一幅社會主義版本的「慾望城市」景象。

三、懷舊潮：「摩登上海」二度登場

《繁花》的偶數章節是另一條敘事線。這一部分的時間從 90 年代開始，除去阿寶、滬生這兩個串聯全書的主角，其他生活在社會主義上海的人物下場，新的人物蜂擁登臺，形成一組嶄新的人物群像。那麼，消退了「社會主義」影響的上海，形象是否也如人物一般全新？

黑格爾在某個地方說過，一切偉大的世界歷史事變和人物，可以說都出現兩次……第一次是作為悲劇出現，第二次是作為笑劇出現。¹⁶

這句話本意說的是馬克思主義的史觀。現在套用於此，恰好可作為對《繁花》中「摩登上海」形象的註解。

（一）第一次的悲劇面貌

李歐梵稱「摩登上海」在進入 50 年代後消失，《繁花》奇數章節中，也可以讀出這種消失。小說描寫的 50 年代上海透露著失落感，「遠東最大舊貨店，輝煌時代的驚鴻一

31-43。

¹⁴ 《繁花》，頁 146-147。

¹⁵ 「作者就這樣讓天真的蓓蒂與滄桑的阿婆消失在『文革』的喧囂中……這個例子可以被寫入卡爾維諾(Italo Calvino, 1923-1985)《未來千年文學備忘錄》〈論輕逸〉一章，卡爾維諾通過精讀柏修斯斬斷美杜莎首級的神話揭示文學的『輕』：『只要人性受到沉重造成的奴役，我想我就應該像柏修斯那樣飛入另外一個空間裏去。』見黃平：〈從「傳奇」到「故事」——《繁花》與上海敘述〉，載氏著：《大時代與小時代》（北京：北京大學出版社，2014），頁 160-175。

¹⁶ （德）卡爾·馬克思（Karl Marx, 1818-1883）：〈路易·波拿巴的霧月十八日〉，中共中央馬克思恩格斯列寧斯大林著作編譯局編：《馬克思恩格斯全集（第二版）》（北京：人民出版社，1995），頁 131。

瞥」，¹⁷輝煌但僅僅是「舊貨」的堆積，之後就是「一副灰撲撲的荒涼」。¹⁸這樣的失落感本身就帶有「滄海桑田」式的悲壯。

另一層的悲則是一種「不合時宜」。在「說書」的基調中，小說中有兩段內容卻很像張愛玲筆下的「傳奇」，塑造了兩個改造運動中的受害者形象——歐陽先生和黎老師。¹⁹書中對這兩個人物的描寫頗有「十里洋場」文學的神采，但《繁花》卻將他們放置於文革剛結束時的上海。時間上的誤置，讓夾雜在社會主義上海中的「海上傳奇」顯得突兀起來。對比之下，可以看出此時「摩登上海」形象面臨的窘境：風韻猶存，但已經不合時宜。正如文中中年滬生說，「講得有葷有素，其實是悲的」，²⁰社會主義改造已然摧毀了過去年代「海上傳奇」存在的語境，講出來再精彩，也只是一種悲。

（二）第二次的鬧（笑）劇面貌

在西方古典戲劇的定義中，笑劇即是鬧劇。「摩登上海」形象第一次在奇數章節復興，夾雜在社會主義的背景之中演出幾幕悲劇，然而當它浩浩蕩蕩地再次「復興」於偶數章節 90 年代上海的時候，卻畸變為了一場鬧劇。

上海正經歷著令人興奮的都市重建——浦東地區的新的天空綫與香港的驚人相似……新的頂尖飯店和大舞廳正在興建……而新一代的年輕的上海作家與詩人開始在他們的小說與詩歌中探討什麼是所謂的新「都市意識」……現在上海終於在一個世紀的戰爭與革命的灰燼裏重生了……²¹

以重新歸來的資本和消費主義作為共同的經濟和文化基礎，90 年代的上海形象輕而易舉地與 49 年前的「摩登上海」勾連在一起。社會主義的上海被遺忘了，「摩登上海」重新佔據了人們對現代性的想象。在文化領域，這種想象體現在一股「懷舊」熱情上，從「張愛玲熱」到一批重現上海夢的小資文學作品的出現，都是把目光重新投向了前社會主義的上海。

在這股「重構」上海都市文化的熱潮中，香港是一個逃不開的參照物。有關香港和上海雙城記的論述認為，兩座城市在近代中國的歷史中一直都是「互為他者」的存在。所以當 90 年代的上海熱衷於重振往日「遠東第一城市」繁華面貌的時候，香港自然就成為了重返「摩登」進程中的一個重要衡量標準。如李歐梵所說：

半個世紀的革命確實毀掉了整個的中國城市文化以及它的都市感性。唯一的置身革命旋渦外的都會就是香港，而一個城市需要一個『他者』才能被理解。²²

所以無怪乎上一段引文中他描述浦東新區的時候，會說「浦東地區的新的天空綫與香港的驚人相似」。²³

但需要明確的是，兩座城市是「互為他者」的關係。香港這座城市，本身就是在不

¹⁷ 《繁花》，頁 168。

¹⁸ 同上注，頁 200。

¹⁹ 同上注，頁 334-340。

²⁰ 同上注，頁 416。

²¹ 李歐梵：《上海摩登：一種新都市文化在中國，1931-1945》，頁 314-315。

²² 李歐梵：〈上海與香港：雙城記的文化意義〉，載氏著：《未完成的現代性》，頁 158。

²³ 李歐梵：《上海摩登：一種新都市文化在中國，1931-1945》，頁 314。

斷地參照三四十年代「摩登上海」的過程中發現自身存在的。當 90 年代上海向香港投去欽羨的眼光時，它一定會有似曾相識的感覺：

新上海的城市景觀看上去就像是鏡像的鏡像——對香港的現代或後現代複製，而香港長期以來一直是以老上海為藍本……。²⁴

而正是這種相似感，才使得是香港而不是其他大都會，成為了 90 年代上海潛意識中的參照對象。

《繁花》將「『摩登上海』—香港—90 年代上海」的三角關係安排在三個人物身上，這樣的安排頗有象徵意味。在偶數章節裏，梅瑞、梅瑞姆媽、香港小開三人的糾葛貫穿始終。小說中的梅瑞屬於 90 年代初由公轉私的「下海大軍」中的一員，個人發展軌跡和八九十年代上海擁抱市場經濟的歷史進程高度一致。她在試圖吸引異性康總這一人物的過程中，將自己塑造成了「王琦瑤的女兒」式的形象，這似乎是為了迎合了當時大眾對老上海情調的「懷舊」熱潮。小說中寫她與康總的幾次交談，多數時間裏她都在講述姆媽的故事——帶有老上海風情的上流社會的愛情「傳奇」。在她的營造中，姆媽成為了王琦瑤式的女人，這就很容易使人引發聯想——那麼作為「王琦瑤女兒」的她，想必也頗具魅力。「摩登上海」的想象在此化為九十年代上海男女兩性博弈的手段。但這種想象又是拙劣的。例如，當她和康總帶著「懷舊」的腔調談論到「過去的布店，想想真熱鬧呀，店裏全部是人」²⁵的時候，梅瑞想到的是諸如「高凳子上面坐一個老伯伯，從早叫到夜，顧客同志們，當心賊骨頭」²⁶的地方。她千方百計為自己打造的老上海風情形象，在這類言語下露了馬腳：她潛意識中的「過去」，其實並不是「摩登上海」，而是帶著「同志們」腔調的社會主義上海。

與梅瑞相比，梅瑞姆媽的老上海色彩就顯得正宗許多。但這種正宗之下，是無可奈何的失落感：革命摧毀了她習以為常的都市文化，也耗費了她大半生的年華。小說中她有一個和王琦瑤類似的從「十里洋場」傳承下來的箱子，裏面裝滿她年輕時候的舊衣服。²⁷衣服是老上海繁華光景的物證，但當梅瑞姆媽在 90 年代重新翻開的時候，它們同時也成為了「王琦瑤」們在新時代中年華老去的見證。這就可以理解梅瑞姆媽對此的反應為何是「全部是垃圾，全部攆進垃圾箱」²⁸。

「王琦瑤女兒」梅瑞代表了 90 年代「懷舊」熱潮表面下慾望高揚的實質，而作為「王琦瑤」的梅瑞姆媽則代表了「摩登上海」在革命與改造時期的失落。這促使她們在遇到香港小開的時候，選擇了賭博式的合作與信任。梅瑞憑藉與小開同流運作空殼公司而躋身上流社會，姆媽則嫁給了小開，妄圖恢復年輕時的生活模式。這種合作和信任中帶有上海人對「香港」身份的認同。或許可以將此三人關係象徵為兩個上海對香港的想象，一個是 90 年代市場經濟的上海對香港的羨慕和亦步亦趨的姿態，一個是逝去的「摩登上海」希望透過香港回憶昔日「十里洋場」的輝煌。

《繁花》接下來向我們展示的是這種經過美化的想象的不可靠。梅瑞、梅瑞姆媽、小開的關係不可靠，同樣 90 年代上海把香港作為重構都市文化的參照物也不可靠。小說結尾部分，一場由他們三人發起的盛大飯局在吵鬧中收場，三角關係也終於失控，空

²⁴ 同上注，頁 315。

²⁵ 《繁花》，頁 88。

²⁶ 同上注。

²⁷ 同上注，頁 87。

²⁸ 同上注。

殼公司真相敗露，小開「香港」身份的信用破產，姆媽捲款外逃，梅瑞則在短暫的奢華後淪為「上海灘最嚇人的女癩三」²⁹。藉著 90 年代「重返『摩登上海』」的熱潮，三人各懷目的行事，最終演變為了一場全書中最大的鬧劇。這似乎也在向我們暗示著「懷舊」熱潮塑造的上海形象的結局：「摩登上海」其實是回不去的，香港模型也是不可靠的。

「摩登上海」不僅回不去，更在鬧劇中發生了畸變。偶數章節的故事依託於一場又一場的飯局，後半部分的飯局上突然加入了一群外地背景的太太們，她們聲稱「愛聽殖民地故事，荒涼故事，驚險海上故事，只有這樣的故事，會有野蠻的真感情」。³⁰這類故事多出現在海派作品中，也符合外人異域視野下的上海形象。通過閒談對話的敘述方式，《繁花》也確實講述了一系列形似這類風情的故事：諸如北方人秦小姐模仿「上海味道」以吸引新加坡人的故事，諸如外地小保姆嫁給荷蘭人成為躋身上流的故事。這些故事充斥著「海上傳奇」故事的多種元素——傳奇的愛情經歷，上流社會主角，殖民地情調等等。但事實上，這些 90 年代的「傳奇」不過是對「海上傳奇」的粗劣模仿。故事中的外人來尋找異域視野下的上海風情，但這種風情不過是一些「摩登上海」元素的簡單堆砌：北方秦小姐操著一口普通話、穿著不倫不類的旗袍就去和尋找「真正上海味道」³¹的新加坡男人見面，外地保姆用不標準的上海話俘獲荷蘭人之後就能被稱為「一號傳奇」，³²法國青年不顧史實地編寫出蘇州河上虛假的殖民地愛情故事……發生在 90 年代上海的這些新式「傳奇」，其實是對張愛玲式「海上傳奇」低劣模仿後畸變的一場場鬧劇，就如同「老上海」梅瑞姆媽嘲笑穿旗袍的鄉下女人，「身上不是牡丹花，就是紅梅花，以為穿旗袍，就是金龍金鳳，就是渾身包緊……自以為鬥艷競媚，老上海人看見，要笑煞」。³³老上海人看見要笑煞，這就是對《繁花》中走了樣的新「海上傳奇」的定義。

總而論之，「摩登上海」形象在《繁花》中有過二度登場，一次以不合時宜的悲劇形式出現，一次以「懷舊」旗號下各懷鬼胎和粗劣模仿的鬧劇形式出現。無論是哪個形式都是在宣告：「摩登上海」的形象，已然是回不去了的。

四、關於怪胎的隱喻

以上從《繁花》的雙線敘事結構中梳理出的兩個上海形象，一個是被人性和慾望解構了「光明的社會主義」圖景的上海，一個是一場「回不去的鬧劇」中的上海。從第 29 章開始，奇數章節中的小毛和偶數章節中的汪小姐因假婚姻而聯繫到一起，兩條敘事線也由此歸一。作為小說背景的海派上海，也從兩個不同的時代統一到了 90 年代末 20 世紀初這個時間點上。

在尾聲處，貫穿了兩條線的「城市漫步者」——阿寶和滬生二人，站在小說故事的終點，也是站在世紀末時間節點的上海，對歷來他者眼中的上海形象發表了一通評論。³⁴「被看」的上海形象，並不被這兩個生長於斯的上海人認可。由之前的論證也可得出，兩種社會形態下關於上海的現代性的不同想象，也都走向了幻滅的結局。所以在這一系列的否定之後，當下的上海究竟是一番怎樣的形象？當雙重幻滅在結尾處通過小毛和汪小姐合體之後，小說似乎隱約給出了一個廢墟上的上海圖景，而這個圖景是通過汪小姐

²⁹ 同上注，頁 423。

³⁰ 同上注，頁 185。

³¹ 同上注，頁 347。

³² 同上注，頁 352。

³³ 同上注，頁 89。

³⁴ 同上注，頁 430-431。

肚子裏怪胎的隱喻表現出來的。

汪小姐這一形象自始至終都以「養小囡」的目標存在。如果把生育作為人性的基本訴求，那麼制度下的生育政策顯然壓抑了她生育第二胎的訴求表達。在此種慾望壓抑下，她選擇了用「出軌」的方式來進行消極性的心理補償。³⁵「養小囡」的故事在小說後半段極富戲劇性：她如願以償地懷孕了，但在小說有限視角的敘述中，讀者分辨不清，丈夫和出軌對象，究竟誰是小囡的生父。更為奇異的是這肚中生命「可能，是連體嬰，也不排除雙頭單體嬰，如果胎兒是雙頭，兩根脊柱，一套消化系統，一旦確診，凶多吉少」。³⁶小說對汪小姐肚中生命的描寫，³⁷是繼蓓蒂變金魚的故事後魔幻現實主義手法的又一次出現。對於新生命，小說把它塑造成了一個蟒蛇般的存在，令人毛骨悚然。這可怖生命的降臨並不受人歡迎，它形成於慾望被強制壓抑後的消極性補償行為中，不知生父為誰。小說將其塑造成了有兩個頭的怪胎，也正暗合了「兩個父」的意味。

結合以上怪胎的內容發現，《繁花》中上海形象的塑造，和這個雙頭怪胎的形成十分相似。在經歷了革命改造話語體系下的壓抑後，慾望終於在市場經濟的年代裏迎來大爆發，90年代一場又一場的飯局中流淌著飲食男女的人性本能慾望，在喧囂達到頂點之後又迅速破滅，最後發現是鬧劇一場。在這之後，世紀末時間點的上海，其形象既不是「社會主義工業城市」，也不是90年代想要復興的「繁華摩登都市」。汪小姐肚中不知生父是誰的雙頭怪胎，隱喻了兩種上海形象混雜後的遺產——一個形象怪異的世紀末上海。

五、「怪胎」未來走向何處？

《繁花》沒有交代怪胎的結局，而世紀末的上海形象也是一樣的。小說留給世紀末上海的篇幅寥寥，因此也難覓一個具象的「怪胎上海」。不過，不妨從整部小說的脈絡中尋找一些關於未來「怪胎上海」的蛛絲馬跡。

首先，《繁花》中有許多「重複書寫」。第一類重複是書中人物講重複的故事。比如阿婆給少年阿寶和蓓蒂講「比幹大老爺」和「太平天國」，春香給小毛講「鱷大」。這類故事中的故事每次由同一人講出，但每次細節都不同，小說中聽故事的人也從不深究真假。第二類重複是小說情節的重複。梅瑞和滬生分手、汪小姐和徐總酒後亂性、小毛與銀鳳偷情始末等，這些情節在不同章節藉由不同人重複敘述，互有情節矛盾，但從小說的敘述中看不出孰真孰假。第三類重複是空間和事件上的重複感。銀鳳海德夫婦因偷情事件搬出大自鳴鐘理髮店二樓，但新的偷情又在原地萌芽；少年阿寶、滬生、小毛把弄堂底層的理髮店作為談天說地的場所，樓上偶爾傳來少年小毛的情人銀鳳發出的聲音，中年阿寶、滬生、小毛再次相見在弄堂底樓的小毛家中談天，樓上小毛的姘頭薛阿姨家傳來「拖檯子，腳步嘈雜」、「樓上轟隆一笑」³⁸的聲音。相似的時空重複發生著。作者不惜筆墨地採用不同方式進行著重複書寫，但又不在字裏行間暗示真假，可見真假並不

³⁵ 「補償」一詞最初出現於阿德勒（Alfred Adler, 1870-1937）的心理學理論中，屬於精神分析學「心理防禦機制」的一種。簡而言之，當個體因為生理或心理的缺陷導致目標不能達成時，改以其他方式來彌補缺陷，減輕焦慮，這稱為「補償」。「補償」又可分為「消極性補償」和「積極性補償」兩種。「消極性補償」指個體用來彌補缺陷的方式，對個人沒有帶來幫助，甚至是帶來更大的傷害。參華紅琴編著：《社會心理學原理和應用》（上海：上海大學出版社，2004），頁114-117。

³⁶ 《繁花》，頁435。

³⁷ 同上注，頁435-436。

³⁸ 同上注，頁386。

重要，重要的只是重複本身。

《繁花》中最大重複應該是偶數章節中無止盡的飯局。即使在小說最後，阿寶滬生關係網中的人物四散，但「夜東京」的飯局還是可以「重新來過，男女朋友，我有的是」。³⁹《繁花》的故事終結了，但在《繁花》之外，上海的飯局依然可以重複著延續。

顯然《繁花》透過重複表現出的上海的歷史進程並不符合「螺旋式上升」⁴⁰的歷史觀，從以上各種重複尤其是飯局的重複中，感受不到上海在時間進程中沉澱為一段段歷史，相反地，上海的歷史在飯局中停滯了。尾聲小毛彌留之際，阿寶和滬生前去探望，閒談中引用無名氏的名句「我們的時代，腐爛與死亡」；⁴¹而後小毛回顧一生，阿寶感歎時間「等於蘇州河，黃浦江，一直東流不回頭」。⁴²套用傳統的「逝水」意象，小說用這句話寓意上海的時間像黃浦江和蘇州河的水一樣不停流走。但上海在這個世紀末屬於「我們的」時代中，站在黃浦江和蘇州河的兩岸，眼看時間流走卻被禁錮在無意義的重複中，只好將近「腐爛與死亡」。

如果說通過「重複書寫」，《繁花》暗示了「怪胎上海」終將腐爛與死亡的結局，那麼小說中體現的宿命論觀點和「人生如夢」主題，則帶給「怪胎上海」形象虛無、虛空、虛妄的特質。

首先，小說中幾個主要人物的結局帶有強烈的宿命的意味，這裏僅舉陶陶的結局為例。陶陶這一人物在偶數章節前半段是以丑角形象出現的，三句話不離「弄女人」。在第四章有如下一段對話：

陶陶說，……如果革命成功，交關開心，可以多弄女人。滬生看一眼陶陶說，又是女人，吃足女人苦頭，還不夠。陶陶自嘲道，我心裏明白，老古話講，我是偷到如今，總不稱心，老天爺最公平，我既要逍遙，吃到甜頭，也就有苦頭，無所謂了。⁴³

「既要逍遙，吃到甜頭，也就有苦頭」，小說在此埋下了關於他命運的伏筆。隨著小說的推進，此句的意義也終於在第三十章解開：從情人的日記中，他看到情人是如何籌劃玩弄陶陶的感情。其宿命性體現在兩點。第一，他的前半生中四處留情，玩弄女人，但當他真正想用真情開啟新生活的時候，才發現不過那是他的一廂情願，只落得一個「被女人玩弄」的下場。第二，從引子部分陶陶在菜場拉住滬生講弄堂流言開始，陶陶半生看盡他人好戲，但沒想到最後自己也成了被人看的戲中主角：「陶陶落了眼淚，跟警察出來，弄堂裏人山人海。陶陶想到多年前，跟滬生講起弄堂男人捉姦的故事，兩眼發黑，心如死灰」。⁴⁴

但小說人物的命運雖然帶有宿命性質，卻和任何超自然的力量無關。無論是上帝還是菩薩，在《繁花》中都是「不響」的。小說一開始就用「上帝不響，像一切全由我定」的題記奠定了上帝的不存在，而菩薩在小說中被描述成了只會在天堂的水面上笑瞇瞇看荷花的形象，全然看不見荷花池下黑暗裏掙扎往上爬和掉入淤泥深處的凡人。

³⁹ 同上注，頁 434。

⁴⁰ 歷史的「螺旋式上升」理論來自歷史唯物主義，屬於馬克思主義的觀點，在社會主義意識形態下被奉為普遍真理。

⁴¹ 《繁花》，頁 432。

⁴² 同上注。

⁴³ 同上注，頁 57。

⁴⁴ 同上注，頁 405。

此外，《繁花》對話閒談式的敘述方式帶來了多聲部複調的體驗。在七嘴八舌的說話之中，小說中的男女經常發出「人生如夢」、「夢醒時無」的感慨。在這裏僅摘取幾句：

李李說……現在各行各業，樣樣是裝的，講到底，有意思吧，裝得花頭經十足，真的一樣，其實是空的，假的……⁴⁵

滬生說，我不禁要問了，這是一場夢，還是一部電影。⁴⁶

麗麗不屑說……這個世界，虛來虛去，全靠做門面，懂吧，完全是虛頭。⁴⁷
滬生說，人生是一場夢。阿寶不響。⁴⁸

在多重聲部反復演奏提醒下，「人生如夢」的主題在《繁花》中就這樣顯現出來。

另外，小說在敘述結構設計上也意圖使讀者感受到「如夢似幻」的氛圍。雙線敘事交叉敘述的安排，讓讀者在閱讀時，往往剛沉浸於奇數章節 60 年代上海的悲劇氣氛中，翻開下一章節，就已置身 90 年代紙醉金迷大上海鬧哄哄的飯局中。這當中的落差體驗，如人在夢中突然醒來。而當故事開展到最後，阿寶和滬生，這兩個廝混了大半生的主人公竟發現，他們彼此是陌生的。這種頓悟的「陌生感」揭示出，在《繁花》熱鬧喧囂的表面人際往來背後，人與人之間互相並不曾真正了解。因此在這喧鬧中生活著的二人，他們的人生也不過是黃粱一夢，夢醒之後一切都是虛無。面對這種無奈和窘境，他們能做的也只是彼此「笑笑不響」罷了。

宿命論的基調，神性的缺位，「人生如夢」的主題，這三者奠定了《繁花》虛無、虛空、虛妄的基調。上海的形象，就在這些虛無、虛空、虛妄的人物的生活經驗中建構和立體起來。所以當小說的結尾，人物的生活經驗匯聚在時間上的終點——世紀末上海的時候，這個作為「怪胎」形象出現的上海，自然也被賦予了虛無、虛空、虛妄的特質。

通過梳理以上脈絡，漸漸浮現出這樣一個「怪胎上海」的形象：它被時間拋棄而停滯於無意義重複中，同時它的存在又是虛無、虛空、虛妄的，並終將迎來「腐朽與死亡」。

最後，《繁花》的怪胎形象不免令人產生與馬爾克斯（Gabriel García Márquez, 1927-2014）《百年孤獨》（*Cien años de soledad*）的互文聯想——奧雷良諾（Aureliano）家族的最後一代，一個長著豬尾巴的嬰兒。這個豬尾巴怪胎在誕生不久就夭折，印證了「家族的第一人被綁在一棵樹上，最後一個人正在被螞蟻吃掉」⁴⁹的百年家族命運的預言，馬貢多（Macondo）也在預言成真的同一時刻「被颶風吹走，並將從人們的記憶中完全消失」。⁵⁰這樣的互文引發猜想，同為魔幻現實主義的設計，《繁花》的「雙頭怪胎」出生之後，上海的命運也會像馬貢多一樣嗎？

這就又涉及到了《繁花》的上海與《百年孤獨》的馬貢多之間的可比性問題。《百年孤獨》用一個家族的循環歷史表現了孤獨和遺忘的主題，而《繁花》則用全書中不斷出現的「不響」二字隱喻了這樣的孤獨和遺忘。不聲不響，可能是不願意與他人言說，這是孤獨；也可能是對談論的話題一無所知，這是遺忘。同樣是經歷了「興起—殖民—鬥爭—獨裁」歷史脈絡的城市，一百多年的馬貢多最終在帶有宿命感的孤獨和遺忘中消

⁴⁵ 同上注，頁 235。

⁴⁶ 同上注，頁 322。

⁴⁷ 同上注，頁 326。

⁴⁸ 同上注，頁 360。

⁴⁹ （哥）加西亞·馬爾克斯著，黃錦炎譯：《百年孤獨》（上海：上海譯文出版社，1984），頁 384。

⁵⁰ 同上注，頁 385。

失得無影無蹤。一部聲稱「說書式」的《繁花》，在情節上自然不敢讓上海像馬貢多那樣離奇消失，但它是否可以預言一種城市形象的消失？自上海開埠以來持續了一百多年的、被賦予了中國人對現代性的想象的上海形象消失。正如本文所論述，在《繁花》中兩種上海形象都是不真實的，混雜遺留下的是怪胎的上海。和象徵了馬貢多的豬尾巴怪胎被螞蟻吃掉一樣，《繁花》在此預言，這個象徵了上海形象的怪胎，也終將消失。

六、上海未來走向何處？

接下來的問題是，被賦予的上海形象消失了，那麼然後呢？金宇澄在《繁花》的〈跋〉中說：

《繁花》開頭寫道：……巴象陶陶說，長遠不見，進來吃杯茶。滬生說，我有事體。陶陶說，進來嘛，進來看風景……對話一來一去，一股熟悉的力量，忽然湧來。

話本的樣式，一條舊轍，今日之輪滑落進去，仍舊順達，新異。

……如中式古本，讀者自由斷句，但中式敘事，習染不同……其實《繁花》這一桌菜，已經免不了西式調味，然而中西之比，仍有人種，水土，價值觀念的差異。

《繁花》感興趣的是，當下的小說形態，與舊文本之間的夾層，會是什麼。⁵¹

看出作者追求的是一種舊的、熟悉的味道。但這種舊味道是要用「今日之輪滑落進去」，並且還帶有「西式調味」。在中國現代文學的敘述普遍帶有所謂「西式調味」並依然延續了自晚清以來以新為進步的觀念的當下，金宇澄卻反其道而行之，選擇了一種「復古」的書寫方式。這裏的「復古」並不是文學史和思想史領域「返回上古」的定義，而是對一直以現代形象出現的上海和西式敘述方式的一次反叛。

與這種「復古」性質相似的還有《繁花》中的吳語寫作。

在國民通曉北方語的今日，用《繁花》的內涵與樣式，通融一種微弱的文字信息，會是怎樣。

《繁花》長時期在一個語境裏徘徊，也使部分讀者，長久陷入這個氛圍中……⁵²

如陳建華所說：

自清末以來民族國家的建設都把語言改革當做現代化的基本工程，30年代左翼革命作家提倡「大眾語」，以之作為動員群眾、統一思想的利器，到50年代之後更成為鐵打江山，金科玉律。⁵³

即使是鴛鴦蝴蝶派，「儘管他們對新文學有異議，在擁護『國語』方面並無二致」。⁵⁴在這種傳統之下，描寫上海的文學作品絕大多數也是用國語寫成的，甚至張愛玲都要特意把《海上花列傳》譯成國語以便傳播。如今金宇澄在嚴肅文學的領域打破了這個傳統。

⁵¹ 《繁花》，頁443。

⁵² 同上注，頁444。

⁵³ 陳建華：〈世俗的凱旋：讀金宇澄《繁花》〉，《上海文化》2013年第7期，頁17。

⁵⁴ 同上注，頁16-17。

他首要追求的，不是通用語帶來的通用性和傳播度，按他自己的話說，他需要的是「語言的誘惑」和「母語思維」。⁵⁵這兩點不僅是對作者而言，也是對讀者的要求。不僅僅是讀者甄選作品，作品也在同時甄選讀者。這樣的甄選顯然和傳播廣度產生矛盾，但也正好體現了用吳語寫作的《繁花》的地方色彩和相對小眾性。

從〈跋〉中可以感受到金宇澄意圖在敘述方式上用另類「復古」和地方化講述現代上海的故事，而題材上對上海的「復古」和地方化已經由王安憶先開始做了。在寫遍了知青上海、文革上海、40年代上海、淮海路上海、梅家橋上海之後，她2011年的《天香》寫起了晚明時期的上海。用王德威的話說，「《天香》寫的還是上海，但這一回王安憶不再勾勒這座城市的現代或當代風貌，而是回到了上海的『史前』時代」。⁵⁶這裏的「史前」，當然是相對於現代史的「史前」，在大多數人的印象中，上海的歷史不一直都是從開埠開始的嗎？在這種印象下，明代的上海歷史當然可以被稱為「史前」。不知是有意還是巧合，進入21世紀第二個十年，王安憶和金宇澄在相似的時間段內相繼從題材和形式兩方面開始「復古」和地方化書寫上海。這種嘗試書寫上海，顯然與大眾印象中那個摩登的上海形象不同，當然也和社會主義改造時期代表了工業繁榮的上海形象不同。

所以為什麼要「復古」和地方化？就像文藝復興運動是藉著復興的口號進行革新一樣，《繁花》也好，《天香》也好，我們或許可以從中尋覓出對這座城市未來的啟示。重返「史前」的上海，用回溯的目光直接越過開埠之後上海的歷史，也就拋開了一百多年中對上海的所有建構和想象，在「史前」上海的廢墟上另起爐灶，表明這座城市的書寫者不再沉浸於復興「摩登上海」的美好幻想中；重返地方性的上海，則是主動弱化「上海」這一符號在中國和世界的象徵意義，擺脫49年前的「遠東巴黎」、社會主義時期的「中國最大工業城市」、市場經濟下「中國金融中心」等超越了地方性的城市形象。

如果說，《繁花》正文的結尾預言了因被賦予太多想象而畸變的「怪胎上海」形象即將消失，那麼在文後的〈跋〉中，或許暗含了一條未來上海的方向：祛除近現代以來被賦予的眾多頭銜，還原一個本真的上海，成為真正「上海形象」的上海。

七、結語

上海的「上海形象」，或者說「上海的海」，是怎麼樣的？《繁花》所做的只是「破」，接下來如何「立」，是需要後來人深入探討的問題——或許從歷史中尋找相似的模板，或許從現實中借鑒經驗。

有關「重返地方性」的話題，不免讓人想起上海永恆的他者——香港，近幾年開展的「本土化運動」。但上海和香港面臨的境遇又不甚相同，所以是否可以作為他者進行參照，則仍然需要存疑。如果再將話題延展開，這種復古和地方化書寫，或許又同近幾年全球範圍內的反全球化趨勢及孤立主義的興起在某些地方有吻合之處。

但事實究竟如何？以上聯想是否準確？這恐怕已經超越了本文研究的內容，就不在此展開論述了。

⁵⁵ 朱小如：〈我想做一個位置很低的讀書人——與金宇澄對話〉，載氏著：《對話：新世紀文學如何呈現中國經驗》（太原：北嶽文藝出版社，2014），頁209-217。

⁵⁶ 王德威：〈虛構與紀實——王安憶的《天香》〉，《揚子江評論》2011年第2期，頁33-35。