

话语改造与方言出场

——现代湘籍作家方言写作形式论

董正宇

(南华大学文法学院, 湖南衡阳, 421001; 苏州大学文学院, 江苏苏州, 215009)

摘要: 现代湘籍作家大量运用方言土语进行文学创作, 其话语改造及文本出场方式主要有三种: 一是方言话语的原生态直接出场, 独特的地域声音、别样的方言词汇和古朴的方言语法在文本中登场亮相; 二是方言话语的间接性再现, 有注释、加引号以及同义复现等多种出场方式; 三是方言话语本身成为文本的表现对象。这些方式实现了方言话语的文本审美化再现, 是现代湘籍作家在方言写作形式上的开拓和贡献。

关键词: 现代湘籍作家; 方言写作; 话语改造; 出场方式

中图分类号: I045

文献标识码: A

文章编号: 1672-3104(2007)03-0331-08

当年, 楚国诗人屈原等在一个雅言的语境中有意识“书楚语、作楚声、纪楚地、名楚物”^[1], 创作了《离骚》《九歌》等“逸响伟辞, 卓绝一世”的楚辞名篇, 标志着楚文学繁荣期的到来。到了20世纪, 不少现代湘籍作家承续楚文学优秀传统, 广泛采用湘地方言进行文学创作, 在现代文学史上再次奏响和延续了湘楚之音。由于方言身份、语言观念、价值取向、审美追求的异同, 现代湘籍作家在运用方言话语进行文学创作时, 其中方言话语的改造途径和文本出场方式也丰富多彩, 体现了作家“寻声律以定墨”“窥意象以运斤”^[2]的文思和匠心, 高明的读者从中自可领略情采并茂、“远近高低各不同”的审美境界。

一、方言话语的原生态出场

在方言写作中, 让方言话语在文本中以一种最为接近其本真状态的方式直接登场亮相, 借用一个时髦说法, 就是一种“原生态”。方言话语能够以近乎原生态的方式出场自有其理论根据。文学言语学认为, 语言是一种共时的、理性的、必然的、普遍的、抽象的、封闭的、稳固的集体模式和社会惯例; 言语则是一种历时的、感性的、偶然的、个别的、具体的、开放的、自由的个人选择和个体行为。换言之, 语言是一种社

会的言语活动方式; 言语则是一种个人的言语活动方式。文学创作无疑属于后者。细析之, 在具体的文学创作言语活动过程中, 又有一个内部言语——内部语言——外部言语的转化过程。其中那些刚刚脱离原生态的内在生命运动, 而以感性的、体验的、具体的、个体性的面孔出现的就是内部言语(在方言写作中, 就是原生态的方言话语); 而那些对内部言语进行理性化、普遍化、抽象化以后以社会性的面孔出现的则是内部语言(在方言写作中, 就是间接出场的方言话语)^①。内部言语(原生态的方言话语)和内部语言(间接出场的方言话语)相互运动的结果最终外显于文学文本之中, 即外部文学言语。虽然内部言语(原生态的方言话语)事实上不可能完全以一种原生态的方式作为外部文学言语出场, 但在作家的创作活动中, 不管是出于作家的自觉意识还是下意识之举, 不能不承认的是, 方言话语的原生态出场无疑始终是一种最为接近自然言语呈现方式。而且, 从纯技巧层面讲, 这种方言话语的出场方式简便, 可操作性强, 言语效用强, 因此在现代湘籍作家方言写作中频频出现。

(一) 独特的地域声音

声音是语言的第一属性。“每一件文学作品首先是一个声音的系列, 从这个声音的系列再生出意义。”^{[3](175)}从文本的声音层面看, 由于大量湘地方言话语的出现, 使现代湘籍作家方言写本文本呈现出浓

收稿日期: 2007-02-10; 修回日期: 2007-06-02

基金项目: 湖南省社会科学规划基金资助项目(06YB146)

作者简介: 董正宇(1971-), 男, 湖南衡东人, 南华大学副教授, 苏州大学博士研究生, 主要研究方向: 现当代文学。

烈的湘地风情和韵味。在德语中,表达方言的词是 *mundarden*, 字面意思是“口型”。作为一种生活语言,方言话语最能体现其原生本真状态的地方自然在人物的声口。如周立波《山乡巨变》片段:

“你们那个组办得如何?”

“不足为奇。”盛佑亭摇摇头,“依我看,不如不办好,免得淘气。几家人家搞到一起,净扯皮。”

“扯些什么皮?”

“赶季节,抢火色,都是叫化子照火,只往自己怀里扒,哪一家都不肯放让。组长倒是一个好角色,放得让,吃得亏,堂客又挑精,天天跟他搞架子。”

……

“他堂客不能帮他一手吗?”

“靠她?她是娘屋里的那兜种,只想吃点松火饭。这号堂客,要是落到我手里,早拿楠竹丫枝抽死了。”

“你这样厉害?”邓秀梅笑着问他。

“对不住。不要看我这个样,我是惹发不得的,我发起躁气来,哼,皇帝老子都会不认得。”^{[4](12-13)}

这是小说第一章中外来的干部邓秀梅与“面胡”盛佑亭的对话。本来,外来干部邓秀梅虽然年纪轻,但干部的身份以及一口普通话的话语权威使她应该主宰这场对话。但在具体对话中,有意无意间邓秀梅只能被动地贴着盛佑亭的话走,言说中甚至夹杂“扯皮”“堂客”等方言语汇。盛佑亭则一口地道益阳方言:“赶季节,抢火色”“叫化子照火,只往自己怀里扒”“挑精”“搞架子”“松火饭”“楠竹丫枝”等语汇,自然而然地从唇舌间流出。这些方言话语,通过作家的精心选择、改造和提炼,全部以一种近乎原生态的面貌直接出场。从这些鲜活、生动的地域语言话语中,更可体会到盛佑亭那饶舌的口吻、吹牛的腔调以及夸张的神情,无不神形兼具地彰显了“面胡”盛佑亭乡下老农的身份和个性。

音律和谐、朗朗上口的民间歌谣是地域方言声音又一荟萃之处,现代湘籍作家在写作中往往直接采用。湘西作家沈从文是“湘西世界”的杰出歌者,湘西民歌成为沈从文湘西系列小说的有机组成部分。《边城》不仅多处写到民歌在边地生活中的重要地位和实际存在,如小说中数次写到祖父与翠翠吹曲唱歌以及河边妓女边陪客人喝酒边唱曲子等场面,还有大老二老向翠翠求爱也是通过轮流唱歌的方式来进行等等,而且小说还通过翠翠的口对当地巫师十二月里为人还愿迎神的歌进行了直录:

你大仙,你大神,睁眼看看我们这里人!

他们既诚实,又年青,又身无疾病。

他们大人会喝酒,会作事,会睡觉;

他们孩子能长大,能耐饥,能耐冷;

他们牯牛肯耕田,山羊肯生仔,鸡鸭肯孵卵;

他们女人会养儿子,会唱歌,会找她心中欢喜的情人!

……

福禄绵绵是神恩,

和风和雨神好心,

好酒好饭当前阵,

肥猪肥羊火上烹!

……

歌声柔和,曲调舒缓,快乐中又微带忧郁。宋朝学者朱熹在《楚辞集论》中说:“昔楚南郢之邑、沅湘之间,其俗信鬼而好祀,其祀必使巫觋作乐,歌舞以娱神。”唱完了这歌,翠翠想起秋末酬神还愿时田坪中的火燎同鼓角,觉得心上有一丝儿凄凉。

清人黄遵宪在《山歌题记》中说:“然山歌每以方言设喻,或以作韵,苟不谙土俗,即不知其妙。笔之于书,殊不易耳。”古华小说背景为湘南山区,如胡玉音与黎满庚从小就山对山、崖对崖唱耍歌子。小玉音唱:那边徕崽站一排,你敢砍柴就过来,镰刀把把打死你,镰刀嘴嘴挖眼埋!小满庚回:那边妹子长得乖,你敢扯笋就过来,红绸帕子把你盖,花花轿子把你抬!这种山歌,曲调急促,韵脚鲜明,如火红的辣椒。打是亲,骂还爱。这种以恶狠狠的语气表达最为真挚情谊的火辣山歌,使胡玉音刻骨铭心、终生难忘。

(二) 别样的方言词汇

“语言是文学艺术的材料。我们可以说,每一件文学作品都只是一种特定语言中文字语汇的选择,正如一件雕塑是一块削去了某些部分的大理石一样。”^{[3](195)}在现代湘籍作家的方言写作中,最吸引读者眼球,给人印象最为深刻的无疑就是那些带着泥土气息和地域色彩的方言土语语汇。

湘中作家蒋牧良的小说,大量使用了湘中一带方言土语,绘出了一幅幅湘中地方风俗画。这些方言土语,生动形象,具有强烈的地方色彩。例如《古记》中的“香炉腿”指后裔,延续香火,传宗接代;“古记”即父代传给子代的纪念品;而“打计告”即商量事情。《报复》中的“打油火”指代“借端敲诈”,“一年的阳春”即一年的收成;而把在冬耕时,先在田中围一个圈,把粪挑进里面,叫做段子,在春耕的时候,先将段子散开,最后一次耙平泥土,叫“发插脚”。《强行军》中的“打起发”意为“抢东西”,《旱》中的“水椎子”为湘中地区的一种测量水准的方法:齐水平线起一堆小泥,上面做个标记,以防偷水,并测每日需水量;而“吃排饭”指的是一些穷人集合起来,涌到

地主家里要饭吃，地主如拒绝，便将食物掳掠一空，时代地域色彩兼有。《从端午到中秋》中用“水都过了三丘田，你还在寻水路”来形容事情已经过去了很久了，为时已晚之意。《集成四公》中“一盏豆大的桐油灯”“尺多长的旱烟杆”等话语地方色彩浓厚。文本中最生动的一句话是，别人对集成四公恨之入骨，可集成四公还蒙在鼓里，毫无察觉，他的堂弟气愤地指责他是“坐着泡尿却不知臭”。集成四公还用“枕头边上有一箩谷，死了还怕没人哭”来形容钱、粮是万能的。又如《懒捐》中用“绝拦症”作骂牛之词，湘人描述牛的步子如有偏差，多用此语。《番道生》用“前世踩了他的尾巴”作骂人之语，骂别人为有尾巴的动物。《报错了仇》中，骂女孩子为“赔钱货”，旧时社会看不起女孩子，因为出嫁时要给她一套嫁妆。同样的詈骂语言，别样的湘地风格。

《山乡巨变》是周立波方言写作的成熟之作，文本中无论是写景状物，还是描叙风俗人情，都直接采撷、征用了大量的益阳方言土语。如：“符贱庚听了这话，欢喜饱了，连忙站起身，把磨快的柴刀插在捆着围巾的腰杆子上，出后门一溜烟跑了。”“她本来是位山村角落的、没有见过世面的姑娘，小时候，只读得一年书，平素街都怕上得，一下子要她当人暴众，讲起话来，把她的心都急烂了。”“欢喜饱了”的“饱”是与“饿”相对的，用这个表示人的生理感觉的形容词来说明“欢喜”之情，比说“欢喜得很”或“欢喜得不得了”要具体、形象。“心都急烂了”，人的心理活动本来是抽象的，但由于用了一个表示具体动作的形容词“烂”来补充说明“急”，就使心急之情变成可见的了。

小说这样富有浓厚“泥巴味”的词语还有不少。如“扎气门子”（益阳人把说使人伤心的话，或做使人痛心的事叫做“扎气门子”），“绿戏”（指坏事），“墨水”（指女子的姿色），“棉花耳朵”（耳根子软），“绿麻鬼”（鬼主意），“吃松活饭”（做轻松事），“脚路”（指关系）。这些用语被益阳人赋予了特殊的含意。如小说中刘雨生追问符贱庚，受了秋丝瓜什么挑唆，符贱庚对刘雨生说：“你是说秋丝瓜么？他教我扎你的气门子，要我说你连堂客都团结不好。”当盛叔君等姑娘在宣传合作化时，就有人说闲话：“会出绿戏的，你看吧。”符贱庚没有女子看得起他，他却“口口声声，说要娶个标致的姑娘，墨水差点，还看不上”。陈先晋入社时，李月辉怕是他家里人逼着他入社的，对陈先晋说：“我怕他们对你来了一点冒进，该没有吧？”陈先晋说：“我的耳朵又不是棉花做的，光听他们的？”邓秀梅同李月辉从秋丝瓜家里出来，她对李月辉分析

说：“他是不是想用离婚的手段，来挫折老刘的情绪？难说。秋丝瓜肚里是有绿麻鬼的。他们兄妹，又都爱吃松活饭，他平常说城里太没有脚路，说不定这回是想把他的老妹许给城里的买卖人。”这些特有的益阳表意用语，为小说增添了一重亮丽的地域色彩。

在益阳方言中，还有一类很特殊的四字格的固定词组，它们结构固定，音节整齐优美，类似成语，大多数相当动词形容词的作用，是益阳话里独有而普通话里没有的。《山乡巨变》采用它们来刻画人物性格，写景状物，既具体深刻，又形象生动。如写单干户菊咬筋横蛮不讲道理，用了“蛮攀五经”；写亭面糊头脑不清醒，糊里糊涂，用了“云天雾地”；写谢庆元堂客说话粗俗、不含蓄、手舞足蹈、扎扎呼呼的样子，用了“遮巴舞势”。此外，用“死呆八板”写人死板，不灵活，用“共脚穿裤”形容两个好朋友，用“唱歌俐哪”描写人轻松愉快的神态；形容天色或某处很黑暗用“墨漆大黑”，描写天蒙蒙亮时用“黑雾天光”，描写某处灰尘满布用“灰尘络索”，形容寂静无声、安静得像声音被封闭了一样用“寂寂封音”等等。

（三）古朴的方言语法

如果说，独特的声音是方言话语最为外显的特征，而方言词汇反映的是地域人群别样的认知方式，那么，方言语法则最为深层次的体现地域人群的思维特征；而这种不同地域人群的思维差别是十分细微的，以致那些以语言为职业的作家们也难以洞察，从而导致在具体的文学写作中，方言句式语法的使用最为自然而本真，最为接近“原生态”，因为作家们几乎都是在一种无意识的情境下采用了方言语法的表达形式。在这一点上，现代湘籍作家也不例外。如：

他同村里人谈话总是不入流，一开口就是些蠢话，老觉得自己陷在陷阱里不得出来。^[5]

说完打了自己的手一下，嘿嘿笑起来。^[6]

如今，他正跪在这个汽车司机面前……说不定，会有一顿饱的打！^[7]

但他强压下心头的怒火，怕吵闹开去，叫隔壁邻居听了去，不好收场。^[8]

第一句中的“得”表可能，普通话的表达是“不能出来”或“出不来”。第二句语序是宾格在前补语在后，普通话正好倒过来，表达成“打了一下自己的手”。第三句语序是“有”+定语“一顿饱的”+宾语“打”；普通话不用“有”，表程度用“狠狠地”，作状语，语序是状语+动词“打”+补语“一顿”，即：会被狠狠地打一顿。第四句普通话中“来”“去”做趋向补语紧跟动词后，如本例说成“听去了”，湘方言则往往于动

补之间插入助词“了”(哒)或“起”,表达成“听了去”“提了来”“送起去”“带起来”。此外,湘语中一些程度补语的表达法比较特别,如:我姐真是比我漂亮得不知哪里去了^[9]。用“不知哪里去了”表程度极高,普通话从语序到用词都不同,表达成“我姐真的不知比我漂亮了多少”。湘语程度补语的用法再如:后来妈妈也来了,听了老乡们的讲述就开始用藤条抽我,我痛不过,就喊道:“妈妈,你让我死在山里人手中算了罢!”^[10]“痛不过”中“不过”表程度高,而普通话则说成“痛极了”。

从历史语言学的角度看,方言是语言的“活化石”,不少方言句式以及习惯的表达方式源于古汉语的遗留。从文学审美的角度看,现代湘籍作家方言写作中本真状态方言句式和习惯表达方式的自然运用,往往使文学文本氤氲一股古朴、雅致之气。比如沈从文《边城》:

“爷爷,你还以为大鱼会吃掉我?是别人家说我,我告诉你的!你那天只是恨不得让城中的那个爷爷把装酒的葫芦吃掉!你这种记性!”

“远处鼓声已起来了,她知道绘有朱红长线的龙船这时节已下河了,细雨还依然落个不止,溪面一片烟。”

两段文字,一录人物声口,一绘想象图景,句式简练,文字典雅,加点处自然流露的方言句式明显有古汉语风味。

茅盾在谈到文学语言问题时说:“被采纳为文学语言的方言土语一定是新鲜、生动、简练而意义深长的。”总之,方言口语在文学文本直接的出场形式,无论是声音、词汇,还是语法,看似简单、便捷,事实上也经历一个作家汰选的过程,才使方言话语在文本中得以展现其鲜活的力量。

二、方言话语的间接性再现

方言明快、通俗、简练,但并非浅薄、粗俗、低级。在更多的情况下,方言话语要进入文学文本,要依赖于作家深厚的艺术功力,才能点石成金,化俗为雅。清代戏曲理论家李渔说得极好:“能于浅处见才,方是文章高手。”现代湘籍作家的高明处,正在于他们善于把原生态的方言片语提炼成准确、简洁、意蕴丰富的文学语言,并通过各种出场手段的运用,实现方言话语的文本间接性再现。

(一) 注释——方言话语语义的说明

注释是一种最为明显的方言间接出场形式。注释的情形又分好几种。一种是文本中加括号,这是便利的注释方式。这种括入式解释,与一般“括入式插说”有相同之处:也主要是为了叙述的方便和顺畅,为了正文语意的连贯和结构的完整性。不过也有不同之处:这类括入项与被释方言词语之间的语义关系比较简单,其语用价值也比较单一,主要是方便读者阅读。何顿《我们像葵花》就多次采用括号的形式引进、解释长沙方言,如:

从事个体经济的人,十之八九是年轻人,而且均是坐在办公室里的人看不起的调皮下家(长沙土话,二流子的意思)^{[11](145)}

有的年轻人把缴用(钱)贴在脸上,穿金利来的衬衣、老爷车的西装和老人头皮鞋……^{[11](317)}

社会上流传着一些“带笼子”(长沙话:骗你的意思)的故事。^{[11](273)}

“吃‘撻难’(长沙黑话:解决麻烦的意思)饭的。”王向阳说。^{[11](395)}

这里的“调皮下家”“缴用”“带笼子”“撻难”都是特色的长沙语汇,作家在括号中直接加以说明。后两者还采用了引号的双重出场方式。正是小说文本中点缀零星出现这些长沙土话、黑话,构成冯建军等“葵花”们庸常、世俗、诱人堕落的生活背景,而作者的诠释和说明又进一步深化了读者对这一生活背景的认知和印象。

页下注同样是方言话语出场的常用手法。页下注大多数比较简单,采用的是与现代汉语标准语义对应的释义方式。如《山乡巨变》第10页页下注:诨,即聊天,也有吹牛的意思。第18页页下注:四海即大方。第26页页下注:夜摆子是最厉害的一种疟疾,夜里发病,不能安眠,到白天寒热退了,又不能休息。等等。页下注也有例外的情形。如《山乡巨变》上卷第六节题为“菊咬”。“菊咬”是小说重要人物王菊生的绰号,是其独特个性的集中体现。“菊咬”又是一个地方色彩十分浓厚的词语,共同语几乎找不到没有合适的对应词,非加注解不能理解。文本中页下作了一番详细注释:“自己利益看得重,难以讲话的人,叫做咬筋,又叫咬筋人。上面冠以本人名字的一个字,下面简称咬,或咬咬,也可以,如菊咬就是。”^{[4](62)}经过这样详细的解释,使读者不仅了解“菊咬”这一方言语汇的特殊语义,也为下文展开对王菊生的描述作了很好的铺垫。

当然,注释的方式,不论是加括号或是页下注,都是一种不得以而为之的语用策略。方言话语进入文学文本,面临的最大困难就是读者的接受与理解,注

释的方式无疑是解决途径之一。但是，过多的注释不仅影响阅读的流畅，而且会进一步增加理解的难度。因此，如何尽量减少注释这一过于显性的方言话语出场形式的数量，是现代湘籍作家方言写作中必须解决的难题。1948年，周立波运用东北方言创作小说《暴风骤雨》。尽管周立波为了掌握和恰当运用东北方言这一新的语言资源付出了巨大的努力，并且取得了令人称奇的成就，但东北方言毕竟不是周的母语方言，就总体而言，他对东北方言熟捻程度不够，对从这一陌生的语言资源中采撷有益成分并运用到文学创作中揣摩不够、提炼不足。在小说出版不久的东北文协组织的座谈会上，周就坦率地谈到小说有“三不够”：“首先是气不够。……第二个不够，是材料不够。……第三不够，是语言不够。”他重点谈了语言不够，他说“农民语言却活泼生动，富有风趣。我想学习，但才开始，因此写起书来就不够用。”“《暴风骤雨》是想用东北农民语言来写的，这在我是一种尝试，一个开始，毛病是多的。”^[12]为了使读者理解文本中大量的方言词汇，小说文本中出现了大量的页下注释。可以说，对于非东北地区的读者来说，如果不看页下的详细注解，很难真正理解文本的意思，从而造成了整个小说文本的接受困难。正是这一点上，周立波遭到评论家的批评^②。写作小说《山乡巨变》时，周立波回到了自己熟悉的母语环境——湖南益阳，而且自觉对方言写作进行了思考和总结。他在谈到《山乡巨变》方言话语的出场方式时说：“一是节约使用过于冷僻的字眼；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。”^[13]相比《暴风骤雨》，《山乡巨变》对方言土语的运用更加圆熟自如，一个明显的标志就是页下注数量的明显减少，零星的几个也是基于文本需要，使用十分恰当。

（二）引号——方言语汇身份的标识

引号往往表示文中直接引用的部分。在现代湘籍作家方言写作中，引号往往成为方言语汇身份的特殊标识，成为方言语汇一种习见的出场方式。引号的方式使方言话语的出场由显性开始走向隐性。在优秀作家对方言话语创造性的改造下，读者有时也能参与其中，在阅读、接受中去体会方言话语之独特魅力。1929年，渐渐步入成熟阶段的沈从文创作了著名短篇《萧萧》，小说中有这样一段话：

女学生这东西，在乡下的确永远是奇闻。每年一到六月天，据说放“水假”日子一到，照例便有三三五五女学生，由一个荒谬不经的热闹地方来，到另一

个远地方去，取道从本地过身。

这段话里使用了一个特别的语汇——“水假”。说特别，首先是文本出场方式引人注目：“水假”一词被引号特别标注，暗示它与其他语汇不同的出身和来历。作为湘西世界的杰出歌者，显然，“水假”是沈从文从其母语湘西方言撷取的一个语汇。在湘西方言中，“水假”就是暑假的意思。然而，问题在于：“暑”为什么会被湘人以“水”置换？这里首先是一个方音的问题。在湘地方言中，“暑”与“水”都读音“shu”。在“乡下人”口中，“暑”就是“水”，“水”就是“暑”，两者没有分别，难以分辨，也懒得分辨。其次，从认知语言学的角度来说，语言是自身世界的反映，水是生命之源，对湘西乡下人而言，水与生活、农事密不可分，在他们的生活环境中，河流、湖泊、池沼触目皆是，因此，或道听途说，或经他人转叙，接触新鲜事物“女学生”时，在这些几乎没有新式教育经历，不知“暑假”为何物的“乡下人”脑中，“暑假”一词就被自然而然想象和置换成“水假”。

但是，作为知识分子的沈从文，他清楚地知道“暑假”不能写作“水假”，因而，在他的文本中，也特意用引号做标注，但为什么还是使用“水假”作为文本出场方式？主要有两方面原因：第一，小说《萧萧》描写的是一个蒙昧、封建、保守、封闭的湘西乡下人的世界，要真实反映乡下人的无知、自然的生活状态，自然要让乡下人用自己的语言“说话”，“水假”一词是乡下人对“女学生”所代表的现代文明世界基于自身生活经历的想象和改造的产物，这个词的使用一方面真实地反映了乡下人的懵懂和无知，另一方面也反映了现代文明对湘西世界的渗透与冲击。第二，从具体语境来说，“女学生”一到放“水假”日子，照例“由一个荒谬不经的热闹地方来，到另一个远地方去”，在乡下人的想象中，“女学生”就像那天边的云，总是飘来飘去，无定所，无定居，是一种令人羡慕的“自由”生活状态。王安忆说：“‘水假’这个词也很有趣，它给人一种流动欢畅的气氛。”^[14]“水假”一词正是对女学生自由生活状态的生动描述和文学隐喻。鲁迅说：“方言土语里，很有些意味深长的话，我们那里叫‘炼话’，用起来是很有意思的，恰如文言的用典，听者也觉得趣味津津。”^[15]普普通通的“水假”一词，创作主体的创造性改造的确令人回味不已。

（三）同义复现——上下文间方言的出场

在方言写作中，方言词汇和相应语义的语言成分往往在文本中同时出现，构成语篇中上下文间的同义复现。同义复现是一种特殊的巧妙的方言话语出场形式，也是创作主体匠心独具的表现。一般来说，往往

是文本前面出现方言语汇,后面紧接相应的普通话话语,两者之间不仅构成句法关系,也构成语义诠释关系。如古华小说《芙蓉镇》中描写吊脚楼主王秋赦,从小住祠堂他只习惯了“吃活饭”:跑脚,打锣,扫地;而没有学会“做死事”:犁田,整土,种五谷^{[16](21)}。又如写胡玉音:她十三那年,一个身背月琴、手拄黄杨木拐杖的瞎子先生给她算了个“灵八字”,讲她命大,不主子,克夫。比得找一个属龙或是属虎、以杀生为业的后生配亲,才能家事和睦,延续后人^{[16](28)}。这里“吃活饭”“做死事”“灵八字”都被加上引号,标明语汇的方言身份,紧接着的叙述话语对这些语汇进一步诠释。再如周立波《山乡巨变》中亭面胡向邓秀梅介绍“菊咬筋”：“菊咬筋么？你只莫提起，又是一个只讨得媳妇，嫁不得女的家伙，比秋丝瓜还要厉害。他姓王，名叫菊生，小名叫做菊咬筋，难说话极了。”^{[4](63)}“菊咬筋”是一个意蕴丰富、地方色彩浓厚的方言语汇，文本借喜欢向外人饶舌的亭面胡之口加以详细介绍和说明，不仅说话人身份得当，而且采用的是方言言说解释方言的方式，通俗、明了。又如周立波短篇小说《翻古》：“断黑时节，李二爹带着满崽和长孙在堂屋里头选茶籽。按照传统，小把戏们喜欢要求老年人翻古讲汉，用普通话来说，就是讲故事。”^{[17](273)}“翻古讲汉”是一个方言语汇，接下来用了个对应的普通话语汇“讲故事”进行解释和说明。总起来说，同义复现是一种极高明的方言话语出场方式。要达到对方言语汇恰如其分的解释和说明的目的，又要保持上下文间方言语汇和普通话语汇出场的连贯且不影响阅读的流畅，需要作家的精心营构。从上面三个个案看，前两者方言语汇与后面的普通话语汇解释衔接紧密，同义复现做到了了无痕迹；而第三个例子中，就不得不采用了插入语成分，创作主体在文本中的介入痕迹明显。

三、方言成为文本表现对象

一般来说，方言话语通过创作主体创造性改造，进入文学文本，实现其审美化再现，这是方言写作的最为常见的情形（前文论述的两类均属于此情形）；而将方言本身“升格”为作品的描写、叙述、议论对象，属于特例，就比较少了。在现代湘籍作家方言写作中，方言作为文本表现对象出场，也存在两种情形。

（一）方言话语成为文本表现对象的一部分

方言话语作为文本的表现对象，最为常见的出场方式是：在文本中引入、介绍方言现象，方言现象成

为故事的讲述对象，从而推动叙述的进一步发展。比如周立波小说《山那边人家》写乡村婚礼，小说写到一群去参加婚礼的姑娘：“翻过山顶，望见新郎的家了。那是一个大瓦屋的两间小横屋。大门上挂着一个小小的古旧的红灯。姑娘们蜂拥进去了。”写到这里，小说没有马上写姑娘们如何参与婚礼的活动，而是另起一笔：“按照传统，到了办喜事的人家，她们有种流传悠久的特权。从前，我们这带的红花姑娘们，在同伴新婚的初夜，总要偷偷跑到新房的窗子外面、板壁下边去听壁脚，要是听到类似这样的私房话：‘喂，困着了吗？’她们就会跑开去，哈哈大笑；第二天，还要笑几回。”在引入方言话语“听壁脚”并对这一民间习俗充分描述后，叙述者再次发问：“走在我们前头的那一群姑娘急急忙忙跑进门去了，她们也是来听壁脚的吗？”^{[17](156-157)}本来平铺直叙的故事，由于方言话语的“插入”，从而变得摇曳多姿、趣味丛生。

方言话语作为一种民间话语形式，有时更以一种与其他话语冲突的形式登场，成为文本的表现对象。比如周立波小说《下放的一夜》中，下乡干部王凤林被蜈蚣咬伤，邻里农人都来帮助治疗。老一代农民卜老倌趁此机会大讲神怪巫术。他由这只蜈蚣讲起，扯到专治蜈蚣咬伤的法水，又说到蜈蚣精会变成美女，专门勾引男人，还说蜈蚣精最怕鸡公。他的思维，深受湘地民间笃信鬼神的影响，他的话语多是方言语汇，充满了神秘色彩。有意味的是，在小说的叙述中，卜老倌的奇谈怪论，不断遭到新社会成长起来的年轻人的质疑和反驳。连他的老伴也揭穿他说：“被蜈蚣咬伤的人，是上边伯娘治好的。”关于蜈蚣精擒人，一个小伙子马上接口：“世界上根本没有精怪。”至于蜈蚣精怕鸡公的事，一个孩子天真地问：“怕不怕鸡婆？”让卜老倌十分难堪。他的每一句话，在当时的时代环境下，都遭到他人的拆解、抵消，受到善意的嘲讽。这里，作为民间方言话语的发言人——卜老倌在与当时主流话语（科学话语）的冲突中不堪一击，只能接受改造的命运。从这里，我们也可以看到，周立波作为一个主流作家有意迎合时代的主旋律的一面。

地域方言由于其深厚的文化积累和历史沉淀，往往成为作家们创作时抒情写意的焦点对象。作为20世纪80年代寻根文学的倡导者和代表作家，地域方言不仅进一步启发了韩少功的寻根意识，同时也使他的文化寻根更为切实、准确。湖南这方土地上的方言话语及相关现象进入韩少功文学言说的范畴，成为文本表现对象，成为他文化寻根的语言出发基点。在小说《女女女》中，韩少功追问“我不知道为什么家乡人总说我们的祖先是一只蜘蛛，不知道那里的女人名字

里为什么大多带有“嫫”字，不知道家乡人平时为什么对妻女姐妹姑嫂都统称为“嫫”而不区分伦常秩序——有学者说这是原始群婚制在语言中留下的痕迹，这令我暗暗吃惊。”^{[18](99)}“嫫”作为古老社会制度的语言活化石，在方言语境中得以传承，这种方言特有的文化遗留现象引起作家思考，并“暗暗吃惊”。这种特殊的方言话语出场形式在韩少功另外一个文化寻根代表文本《爸爸爸》中也同样存在：这些村寨不知来自何处。有的说来自陕西，有的说来自广东，说不太清楚。他们的语言和山下的千家坪的就很不相同。比如把“看”说成“视”，把“说”说成“话”，把“站立”说成“倚”，把“睡觉”说成“卧”，把指代近处的“他”换成作“渠”，颇有点古风。人际称呼也有些特别的习惯，好象是很讲究大团结，故意混淆远近和亲疏，把父亲称为“叔叔”，把叔叔称为“爹爹”，把姐姐称为“哥哥”，把嫂嫂则称为“姐姐”，等等。爸爸一词，是人们从千家坪带进山来的，还并不怎么流行。所以照旧规矩，丙崽家那个跑到山外去查无音信的人，应该是他的“叔叔”^{[18](9-10)}。这里同样讨论的是方言与古老文化传统关系的问题。方言，正如韩少功所说，“虽然是有地域性的，但常常是我们认识人类的切入口，有时甚至是很宝贵的化石标本。”^[19]方言话语及其现象在文本的出现，已经成为作家追溯文化本源、进行文化发思的语言基石。

（二）方言话语成为整个文本的表现对象

方言作为文本表现对象出场，第二种情形是方言话语成为整个文本的表现对象。这种独创性的方言话语出场方式发明权属于韩少功。1995年，韩少功推出《马桥词典》，在文体结构、小说叙述方式上作了颠覆性改变。小说的基本构成，是以一个个词条排列方式来组合小说文本。115个词条均为湖南汨罗县一个名叫“马桥”的村子的日常用词。文本以对词条的释义和注解的方式展开。作者在《后记》中说：“词是有生命的东西。我反复端详和揣度，审讯和调查，力图像一个侦探，发现隐藏在这些词后面的故事，于是就有了这本书。”^[20]这样，方言话语不再仅仅是共同语的必要补充和有机养分，而是从边缘跃居文本中心，成为小说的主角，成为共同语言说、诠释的对象，方言话语所反映的特殊人群“大量深切而丰富的感受”被淌开和照亮。我们知道，方言话语有着深厚的文化底蕴，反映了并影响了操这个方言的人群的心理世界和生命程式，这样，描写、叙述、讨论方言词汇的由来及特殊语义，就已经不是选词造句这个语言运用行为本身，也不是语言学家做方言调查研究，而是通过描写活在某一特定地域的方言来揭示这个地域的风俗、

民情、人性、人心。总之，在《马桥词典》中，马桥方言虽然很少进入作家的叙事语言，但很独特的是，它除了经常出现于人物语言之外，还有着更加重要的价值，这便是它不仅在形式方面形成了文本的结构方式，而且在内容方面，它也是作品的主题旨归——实际上，《马桥词典》就是以“辞典”这一特殊的文本结构方式并且通过对马桥方言的释义，来挖掘或“释放”马桥方言的“文化潜能”^[21]。这是《马桥词典》的独特贡献，也是韩少功开辟的方言写作新路。

四、结语

综论之，在20世纪交通运输四通八达、人际交往频繁密切、现代汉语（普通话）逐渐普及、民族国家一体化得到广泛认同的文化语境中，现代湘籍作家希望坚持一种完全的原生态的方言写作，只能是一个虚幻的想象。事实上，一部现代文学史就是一部现代汉语文学史。形形色色的地域方言也包括古老的湘地方言，必然要经历一个艰难的汰选、改造、提炼的过程，才能在一个规范和系统的现代汉语书写语境中存在。换言之，现代湘籍作家运用方言土语进行写作，不能把它们直接搬到作品中去，而要在保守方言土语鲜活因子的前提下进行艺术加工，去粗存精，去俗存雅，从而实现方言话语的文本审美化再现。可见，如同屈原等人当年作楚辞时“书楚语、作楚声”，也要对“其词鄙陋”的一面加以改造和提炼，以期化俗为雅一样^①，现代湘籍对方言话语如何才能进入文学创作不仅有着清醒的认识^②，而且在方言话语改造和文本出场方式的实践上也开拓了不少新路。“京味小说”的代表作家邓友梅说：“我在民俗小说中使用方言，是出于对这类小说艺术目标的追求。我认为小说的首要功能是提炼概括，再现、复制有意义和有趣味的的生活片段，给人审美感受，并通过这种享受认识世界和人类自己。”^[22]邓友梅的夫子自道，同样可以移用来评价现代湘籍作家的。

注释：

- ① 阅白春香.扎根于原生态的生命基石上的三位一体——浅谈文学创作的内部言语活动的构成[J].晋中师范高等专科学校学报, 1999, (3).
- ② 有学者指出《暴风骤雨》“方言的运用，只能是一种机械的模仿，模仿的结果便是方言土语的照录照搬——他无法也无力对其讲行严格的选择和必要的提炼。”“对语言的运用决不能看作是现代小说语言的进步。”见秦林芳.《暴风骤雨》的艺术迷雾

[J].南通师专学报, 1995(2).

- ③ 王逸在《楚辞章句·九歌》论述屈原创作时说:“昔楚国南郢之邑,沅、湘之间,其俗信鬼而好祠。其祠,必作歌乐鼓舞以乐诸神。屈原放逐,窜伏其域,愁思怫郁。出见俗人祭祀之礼,歌舞之乐,其词鄙陋,因为作《九歌》之曲。”王逸的话,当是可信的。
- ④ 如周立波明确提出“在创作上,使用任何地方的方言土语,我们都得有所删除,有所增益,换句话说:都得要经过洗练。”参见周立波.周立波文集第6卷[M].长沙:湖南人民出版社,1984: 440-445.

参考文献:

- [1] 黄伯思.校定楚辞·序[M].
- [2] 齐梁.刘勰.文心雕龙·神思[M].
- [3] 勒内·韦勒克,奥斯汀·沃伦.文学理论[M].南京:江苏教育出版社,2005.
- [4] 周立波.山乡巨变[M].北京:人民文学出版社,2002.
- [5] 残雪.文艺湘军百家文库小说方阵·残雪卷[M].长沙:湖南文艺出版社,2000. 190.
- [6] 韩少功.月兰[J].人民文学,1979(4).
- [7] 谭谈.空镜.当代湖南作家作品选·谭谈卷[M].长沙:湖南文艺出版社,1997. 371.
- [8] 古华.芙蓉镇[M].北京:人民文学出版社,1981. 81.
- [9] 北方.四如意[J].芙蓉,2001(1): 42.
- [10] 残雪.山乡之夜[J].芙蓉,2001(2): 4.
- [11] 何顿.我们像葵花[M].北京:作家出版社,1995.
- [12] 周立波.《暴风骤雨》是怎样写的[N].东北日报,1948-05-29.
- [13] 周立波.关于《山乡巨变》答记者问[J].人民文学,1958(7).
- [14] 王安忆.走出凤凰[A].沈从名作欣赏[M].北京:中国和平出版社,1993.
- [15] 鲁迅.门外文谈[A].鲁迅全集(六)[M].北京:人民文学出版社,1981: 97.
- [16] 古华.芙蓉镇[M].北京:人民文学出版社,1981.
- [17] 周立波.周立波选集(一)[M].长沙:湖南人民出版社,1983.
- [18] 韩少功.韩少功中篇小说选[M].上海:上海社会科学出版社,2004.
- [19] 韩少功,崔卫平.关于《马桥词典》的对话[J].作家,2000, (4).
- [20] 韩少功.马桥词典[M].北京:作家出版社,1995: 389.
- [21] 韩少功.即此即彼[A].文学的根[M].济南:山东文艺出版社,2001.
- [22] 邓友梅.我在民俗小说中的方言运用[N].文艺报, 1989-11-25.

Discourse rebuilding and dialect in literature

——On the dialect writing form of modern Hunan writers

DONG ZHengyu

(School of Law and Literature, South China University, Hengyang 421001, China;
School of Literature, Suzhou University, Suzhou 215009, China)

Abstract: Modern Hunan writers make extensive use of Hunan dialect in literature, there are three major ways in the transformation of discourse and text: First, the original dialect words appear ecologically. the unique geographical voice, unique dialect vocabulary and rustic grammar of dialect appear on stages in the text. Second, discourse of dialect reappear indirectly, which include notes, quotes, and synonymous revival. Third, dialect discourses themselves become the object of expression in the text. They have realized the aesthetic reappearance of dialect words in the text, which is of pioneering significance, and have made contribution to literature with their creative employment of Hunan dialect.

Key words: modern Hunan writers; dialect writing; discourse transformation; way of expression

[编辑: 汪晓]