

巴蜀方言电影的后现代叙事及其影像地方感塑造

曹忠¹

(1.西南大学文学院, 重庆 400715)

【摘要】近年来, 以四川与重庆方言为主体的巴蜀方言电影受到学界和市场广泛关注。在这些电影中, 方言早已超脱了固有语言地理学意义, 而成为导演后现代叙事及其影像地方感塑造的核心手段。本文通过对《无名之辈》《疯狂的石头》《巫山云雨》等巴蜀方言电影的分析, 一方面揭示其方言在影像后现代叙事中的地域文化特质呈现, 另一方面探讨后现代叙事中方言电影在影像地方感塑造上的作用。

【关键词】巴蜀方言电影; 后现代叙事; 影像地方感; 身份认同

Postmodern Narrative and Cinematic Sense of Place in Bashu Dialect Cinema

Cao Zhong

(1.College of Liberal Arts, Southwest University, Chongqing 400715)

[Abstract] In recent years, Bashu dialect cinema, which uses Sichuan and Chongqing dialects as its primary linguistic medium, has attracted extensive attention from both academia and the market. In these films, dialect has long transcended its conventional linguistic-geographical significance, becoming the core means through which directors construct postmodern narratives and shape a cinematic sense of place. Through analysis of representative Bashu dialect films such as A Cool Fish, Crazy Stone, and Clouds Over Wushan, this paper, on the one hand, reveals how dialect presents regional cultural characteristics within postmodern cinematic narratives, and on the other hand, explores the role of dialect cinema in shaping the cinematic sense of place within postmodern narrative frameworks.

[Keywords] Bashu dialect cinema; postmodern narrative; cinematic sense of place; identity recognition

2026 年, 一部潮汕方言电影《给阿嬷的情书》成为电影市场黑马, 取得口碑与票房的双丰收, 这也标示着方言电影在当下的文化与电影市场中仍具有强劲的竞争力与接受度。而在目前中国的方言电影中, 巴蜀与东北方言仍旧是主力。近年来, 《无名之辈》《疯狂的石头》等巴蜀方言电影在艺术叙事与市场表现上都取得了不俗成绩。

项目基金: 重庆市社会科学规划(博士)项目: 巴蜀文化符号的影视化呈现与传播研究(2025BS117)

作者简介: 曹忠, 男, 文学博士, 西南大学文学院讲师, 研究方向为影视理论与批评。

从叙事看，巴蜀方言电影叙事与延续自“第六代”导演的后现代叙事范式一脉相承。后现代主义作为一种文化思潮，自进入中国以来深刻影响了文学、艺术、电影等各个领域。从概念史看，后现代主义原本仅是指称“一种以背离和批判现代和古典设计风格为特征的建筑学倾向，后来被移用于指称文学、艺术、美学、哲学、社会学、政治学甚至自然科学等诸多领域中具有类似倾向的思潮。”^[1]因此，一般而言，后现代主义哲学主要指西方20世纪60年代后的一股具有反西方传统哲学的哲学思潮。学者刘放桐曾专门指出：“当代主要后现代主义几乎都有反对（否定、超越）传统形而上学、体系哲学、心物二元论、基础主义、本质主义、理性主义和道德理想主义、主体主义和人类中心论（人道主义）、一元论和决定论（唯一性和确定性，简单性和绝对性）的理论倾向。同时还以非理性主义反对理性主义（包括以诗性哲学取代理性哲学）、以非确定性（相对主义、无中心论、无整体性）否定确定性和整体性、以多元论和非决定论反对一元论和决定论。这些也都无不出于对基础和本质的否定。”^[2]因此，简单而言，哲学意义上的后现代主义，其基本特征为反对在场的形而上学，消解中心与整体，反对宏大叙事，关注边缘群体。同时强调要回到生活本身，将我们的日常生活当成对整体理论代替，主张个性化与多元性。关照在“第六代”导演的后现代叙事上，一方面体现为“第六代”导演对宏大叙事的反抗，自觉地将电影创作转变为对个体生活与微观空间的书写；另一方面，“第六代”也自觉地反抗中心，主张去中心化的底层叙事，而方言成为他们反抗普通话这个文化话语中心的有效手段^[3]。因此，地域方言一度成为“第六代”导演实现其后现代叙事诉求的核心手段：“以管虎、宁浩、贾樟柯为代表的第六代导演，甚至已经将方言运用这种技法，纳入个人艺术风格之中，使其升华为技巧层面之上的审美形态和人生体验。”^[4]

因此在巴蜀方言电影中，方言也并非仅仅是地域标记或台词风格，而是第六代导演在其后现代叙事中实现影像地方感的核心手段。具体而言，这种基于后现代叙事的影像地方感与方言电影具有四个方面的同构性：一是后现代对崇高性的消解与巴蜀方言电影幽默诙谐风格在娱乐性的同构；二是后现代对宏大叙事的消解与巴蜀方言电影的微观具象空间书写契合；三是后现代主张的原生态叙事与巴蜀方言原生态语言表达共同指向了真实地方感塑造；四是后现代关注边缘人群身份认同问题在巴蜀方言电影中具有鲜明体现。

一、消解“崇高性”：巴蜀方言电影的幽默美学

后现代主义的一个重要理论立场是对“崇高性”的消解及其虚无呈现^[5]。传统美学中，“崇高”往往与庄严、严肃、宏大等概念联系在一起，代表着一种超越日常经验的、具有精神感召力的审美范畴。然而，后现代主义认为，这种“崇高性”往往与权力、中心、等级秩序相勾连，成为压抑个体、遮蔽日常的意识形态工具。因此，后现代主张消解崇高，回归日常生活，将平凡、琐碎、戏谑的民间话语提升到与宏大叙事同等甚至更高的位置。这种对崇高性的消解，在电影中表现为对严肃主题的轻松化处理、对悲剧人物的喜剧化呈现、对神圣概念的世俗化改编与戏仿。

在中国的电影语境中，“第五代”导演的创作体现出浓厚的“崇高性”追求，张艺谋的《红高粱》

以浓烈的色彩与仪式化的叙事建构民族神话，陈凯歌的《霸王别姬》以史诗般的跨度追问文化命运。这些作品追求的是一种形而上的美学表达，试图通过影像对中国的历史与民族文化进行整体性反思。然而，“第六代”导演自觉地对这种“崇高性”进行了反抗。他们不再追求宏大的历史叙事与民族寓言，而是将镜头转向普通人的生活日常，以一种平视的姿态对待人物与故事。方言，尤其是具有鲜明喜剧气质的巴蜀方言，成为他们消解崇高，从而对历史与生活实现戏仿的核心手段。

巴蜀文化天然蕴含着一种幽默戏仿的基因。四川话与重庆话作为中国最具影响力的方言之一，其语调抑扬顿挫、词汇生动泼辣、歇后语与俚语层出不穷，天然具备强烈的喜剧效果与戏剧张力。这种幽默并非后天习得的语言技巧，而是源自巴蜀地区独特的历史文化土壤，四川盆地常年云雾缭绕、湿气浓重，巴蜀先民在与自然环境的长期相处中发展出一种苦中作乐、以笑对泪的生存智慧。抗战时期，重庆作为陪都，大量文化精英汇聚于此，茶馆文化、码头文化与市井文化在此交汇融合，形成了以幽默为盔甲、以调侃为武器的地域性格。这种文化性格深刻影响了巴蜀方言电影的美学气质。

巴蜀方言电影充分运用了方言的幽默基因，将后现代“反对崇高性”的理论主张转化为具体的影像实践，形成了独特的非严肃性与娱乐性风格。新中国第一部方言电影《抓壮丁》（1963）便是这一传统的奠基之作。影片以四川华蓥山地区为背景，运用大量具有幽默特质的四川方言行话、歇后语对民国时期抓壮丁的社会现实进行了幽默化的讽刺批判。值得注意的是，《抓壮丁》的喜剧效果并非来自刻意的搞笑设计，而是源于方言本身所蕴含的戏仿智慧与批判力量。方言在这里既是人物的语言，更是一种生活观，面对荒谬的社会现实，底层人物不选择愤怒控诉，而是选择嬉笑怒骂，这种“以幽默对荒诞”的姿态，正是后现代消解崇高性的生动体现。

《疯狂的石头》（2006）正是这种以幽默戏仿消解崇高性叙事的典型。影片中，重庆话与粤语等多种方言混杂，制造出一种混乱而荒诞的喜剧效果。导演宁浩将一个关于“偷盗翡翠”的犯罪故事，处理成了一场充满巧合与误会的闹剧，观众在笑声中看到是底层小人物的贪婪、无奈与辛酸。在《无名之辈》中，饶晓志同样运用了巴蜀方言的喜剧力量。两个从农村来的劫匪“眼镜”与“大头”，虽怀揣着把抢劫事业“做大做强”的梦想，却因为满口方言而被城市精英嘲笑、因为笨手笨脚而处处碰壁。“眼镜”用方言叫嚣着要“做大做强再创辉煌”，却连抢劫手机店都抢到了模型机，这种“说最狠的话，做最怂的事”的反差，正是方言幽默与底层人物命运相互叠加所产生的独特喜剧效果。

更为值得关注的是，这种非严肃性并非对底层苦难的轻佻消费，而是一种“以喜写悲”的后现代叙事策略。当“眼镜”用“爱情，爱你个麻花情”的粗鄙的方言表达对爱情的失望，观众在笑声中感受到的是底层人物在压迫中的无奈与悲凉。这种“笑中带泪”的审美体验，正是后现代消解崇高性的最高形态，它不再是居高临下的怜悯，也不是正襟危坐的控诉，而是让底层人物以他们自己的方式（方言、幽默、自嘲）讲述自己的故事，观众在笑声中与人物达成情感共鸣。此外，《哪吒之魔童降世》（2019）中太乙真人操着一口“川普”（四川普通话），将传统神话中的神仙形象彻底拉下了“神坛”，以一种市井小民的口吻讲述着关乎天下命运的故事，这种“神说人话”的处理方式，不仅是后现代消解崇高性的当代变体，更是巴蜀方言幽默基因在动画电影中的创造性转化。

二、消解宏大叙事：方言电影指涉的微观具象空间

后现代主义的另一个核心理论主张是对“宏大叙事”的消解^[6]。这种对宏大叙事的消解，在电影创作中体现为从“宏大”到“微具”的转向：从民族史诗到个人记忆，从宏观历史到微观日常，从抽象概念到具体实在。“第六代”导演自觉地实践了这一转向，他们不再试图通过电影对中国的历史与文化进行整体性反思，而是将镜头聚焦于城市的角落、小镇的街道、边缘的人群，在微观空间中建构属于他们自己的影像世界。

方言在这一转向中扮演了关键角色。普通话作为一种国家通用语言，天然与宏大叙事联系在一起，它是官方话语的载体，是国家意志的表达，是连接不同地域、不同民族的“宏大”整体性语言。相比之下，方言则是一种“微观”的地方性语言，它只存在于特定的地理空间中，只被特定的人群使用。因此，当“第六代”导演选择使用方言而非普通话时，他们实际上完成了一次从“宏大抽象空间”到“具体微小生活空间”的转换。电影不再讲述“国族”的故事，而是讲述中国某个具体地方的故事。

巴蜀方言电影充分体现了这种方言指向微观生活空间的叙事功能。章明的《巫山云雨》是这一特征的典范之作。影片将叙事空间严格限定在三峡库区的一个小小县城——巫山。信号台、小饭馆、小旅店、录像厅，这些最日常、最具象的空间构成了影片的全部场景。导演章明以地道的重庆方言对白，将三峡库区底层人物在时代巨变前的迷茫与躁动刻画得入木三分。三峡工程这一“宏大叙事”在影片中始终只是一个遥远的背景，真正占据画面中心的是那些在信号台上打牌的工人、在旅店里等待客人的服务员。方言在这里发挥了关键的空间具象功能，重庆方言将叙事牢牢锁定在三峡库区这个具体的微观空间中，使观众无法将这个故事“泛化”。这种从宏大抽象到具体微小的空间转换，正是后现代消解宏大叙事的影像实践。

《疯狂的石头》同样体现了方言指向微观空间的叙事策略。影片将叙事空间严格限定在重庆这座城市的罗汉寺、长江索道、老城区的巷子等空间。这些地理符号不仅是重庆的城市名片，更是方言指向微具空间的标记。当一个角色开口说重庆话时，其立刻被识别为“这个地方的人”，其故事也被纳入了这个地方的文化特质中。饶晓志的《无名之辈》则从另一路径实践了方言指向微观空间的策略。影片以贵州都匀为叙事空间，通过对狭窄街巷、老旧居民楼、市井摊贩等微观空间的细腻刻画，建构出一种西南小县城特有的“烟火气”。笔者曾指出，《无名之辈》的方言叙事“使人物形象更加鲜活、立体，让观众感受到真实的市井气息”^[7]。而这种“市井气息”正是方言指向微观空间所产生的独特美学效果，它让电影不再漂浮在抽象的概念层面，而是扎根在具体的、有生活温度的地方。

三、原生态真实叙事：方言带来的真实地方感

后现代主义不仅消解宏大叙事，还主张回到事物本身，追求一种未经修饰、未经规训的“原生态”真实。在电影中，“原生态”体现为对非职业素人演员的使用、对自然光的坚持、对现场环境的保留、对即兴表演的容忍，以及对人物真实语言——方言的使用。“第六代”导演普遍认为，原生态是现实主

义电影的灵魂，而方言则是实现原生态最关键的要素之一，因为一个大字不识一个的农民是不应该说着一口标准的普通话的，如果说了，电影就不再是原生态的展现了。

从语言学的角度看，“不同地方讲不同语言”是人类社会最基本的事实。然而，在普通话电影的主导格局下，这一基本事实被长期遮蔽，无论是北京的都市白领还是四川的农村农民，在银幕上都讲着一口标准的普通话，这种语言的“同质化”虽然方便了跨区域传播，却也牺牲了电影的真实性与地方感。方言电影的兴起，正是对这种“语言同质化”的后现代反拨。“第六代”导演坚持使用方言，是因为他们深知方言不仅是人物的说话方式，更是人物的生活方式、思维方式、情感方式。一个人说什么话，就决定了他是什么人；一个地方讲什么话，就决定了这个地方的气质。因此，方言电影的核心逻辑是：不同地方讲不同语言，不同语言建构不同的地方感。

巴蜀方言电影在原生态地方感的建构上表现尤为突出。章明的《巫山云雨》以非职业演员为主要班底，演员们的重庆话并非“表演”出来的，而是他们从小说到大的母语。这种语言的原生性赋予了影片无可替代的真实感，观众听到的不是演员在“说方言”，而是真实的巫山人在“说话”。方言的语调、节奏、停顿、语气词，都携带着这个地方特有的生活方式与文化记忆。《火锅英雄》（2016）同样注重原生态地方感的建构。影片以重庆“洞子火锅店”（防空洞改造的火锅店）为核心场景，演员一口地道的重庆话，语气词的使用让对话充满了生活的质感，一些袍哥文化词汇的嵌入，更使对话成为地域文化的浓缩表达。观众在聆听这些对白时，不仅是“理解”了台词的意思，更是“感受”到了重庆这座城市特有的江湖气与烟火气。而这种感受是超越语言本身的，即使观众不能完全听懂每一个词，方言语调中所蕴含的情感态度与文化信息也足以让他们“进入”这个地方。饶晓志的《无名之辈》在原生态地方感的建构上同样可圈可点。影片大量使用西南官话，底层劫匪的方言粗口、市井摊贩的叫卖声、城市白领的普通话夹杂，这些语言细节共同构成了一幅真实的西南小县城声音图景。如果他们讲的是普通话，这些人物就会失去一半的生命力；正是因为他们讲着方言，他们才成为“这个地方的人”，他们的故事才成为“这个地方的故事”，电影才获得了一种不可复制的、原生态的真实地方感。

四、作为边缘语言的方言：方言电影中的身份认同困境

后现代主义对“中心”与“权威”的消解，必然伴随着对“边缘”与“他者”的关注。当宏大叙事被解构、统一标准被质疑，那些曾经被视为“非主流”的群体，即底层劳动者、城市边缘人、农村进城者、失业者、残障人士，便获得了前所未有的叙事能见度。“第六代”导演自觉地承担了这一叙事使命，他们将镜头对准了被“第五代”导演忽视甚至遗忘的人群，试图通过影像为这些“沉默的大多数”发出声音。方言，作为一种非中心的边缘语言，它指向的是同样被边缘的人群。在后现代的电影叙事中，方言被视为身份认同的核心媒介，一个人讲什么话，不仅决定了他是“哪里人”，更决定了他是“什么人”，即方言决定了他在社会结构中的位置、在城市空间的归属、在文化版图中的坐标。

在后现代语境中，方言不仅是交流工具，更是一种“身份标记”，它将人群划分为“我们”（方言使用者）与“他们”（普通话使用者），并在两个群体之间建构起一道无形的文化边界。美国学者克萊

默指出,“在一个特定群体中,语言所起的作用等同于粘合剂,把同属于这个群体的成员联系在一起的同时,也划定了这个群体与其他群体之间的边界。”^[8]在饶晓志的《无名之辈》中,这一理论得到了充分的影像化呈现。电影名称《无名之辈》即指涉他们的边缘化的身份,电影中“眼镜”和“大头”的身份焦虑贯穿全片。电影中,“属于底层的保安马先勇,他的妹妹马嘉旗,妓女肇红霞讲着满口方言。而属于真正‘城里人’的警察、教师、开发商高明父子等,也都是一口方言。”^[9]因此,电影中所使用的方言,不仅是一种边缘性语言的台词呈现,更是对边缘群体(无名之辈)的语言身份指涉。当他们面对城市精英、面对警察、面对政府官员时,他们的方言口音成为不可抹去的“底层标记”,时刻提醒着他们在这个社会中的边缘者(无名者)位置。而瘫痪女子马嘉祺同样面临着身份认同的危机,她的身体残疾使她被社会边缘化,而她的方言粗口则是她对抗这种边缘化的唯一武器。当她用恶毒的方言骂人时,她实际上是在用语言来确认自己的存在、维护自己的尊严、抵抗社会的遗忘。

此外,方言电影中的这种身份认同困境,还体现在观影心理上。对于西南官话区的观众而言,巴蜀方言电影提供了一种独特的“语言家园”体验,当听到熟悉的乡音时,他们产生强烈的文化亲切感与情感归属感。然而,这种认同也可能产生副作用:方言区观众更多地会关注电影方言本身所带来的认同体验,而对于电影内容与精神本身则相应地关注度降低。对于非西南官话区的观众而言,巴蜀方言则具有一种“陌生化”的吸引力,方言成为满足方言区外观众猎奇心理的重要方式。然而,猎奇也可能导致对方言文化的表层消费,当方言被简化为一种“奇观”和“段子”而非文化载体时,方言与地域文化的联系便可能被割裂。2026年《给阿嬷的情书》的市场成功表明,方言电影在当下的文化语境中仍具强劲竞争力,而这部方言电影对潮汕文化的呈现与宣传,也给巴蜀方言电影提供许多宝贵经验,即巴蜀方言电影如何在保持这一方言的幽默性同时,更多呈现方言背后的巴蜀文化特质。

【参考文献】

- [1]刘放桐.后现代主义与西方哲学的现当代走向(上)[J].国外社会科学,1996(03):3-6.
- [2]刘放桐.后现代主义与西方哲学的现当代走向(上)[J].国外社会科学,1996(03):3-6.
- [3]曹忠.国产文学改编电影的后现代文化特征[J].湖南大众传媒职业技术学院学报,2020,20(03):25-28.
- [4]杨泽林.地域文化视角下的电影方言运用[J].电影评介,2018(03):78-81.
- [5]崔莉.《亡父》中的后现代崇高美学特质[J].北京航空航天大学学报(社会科学版),2019,32(03):98-104.
- [6]马德生.关于文学宏大叙事的几点思考[J].河北大学学报(哲学社会科学版),2011,36(04):96-100.
- [7]曹忠,彭勃.电影《无名之辈》方言叙事的表现范式[J].卫星电视与宽带多媒体,2019(21):97-98.
- [8][美]艾瑞克·克莱默.全球化语境下的跨文化传播[M].刘杨译.北京:清华大学出版社,2015:17.
- [9]曹忠,彭勃.电影《无名之辈》方言叙事的表现范式[J].卫星电视与宽带多媒体,2019(21):97-98.