

自己的灵魂

影视批评：话语的重建

徐洲赤 著

中国  广播电视出版社

CHINA RADIO & TELEVISION PUBLISHING HOUSE

自己的灵魂

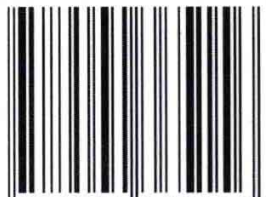
浙江省文化产业发展研究中心研究成果

浙江省传播与文化产业研究中心研究成果

浙江广播电视研究院研究成果

浙江省重点学科戏剧戏曲学研究成果

ISBN 978-7-5043-6515-6



9 787504 365156 >

定价：59.00元

浙江省文化产业发展研究中心研究成果
浙江省传播与文化产业研究中心研究成果
浙江广播电视研究院研究成果
浙江省重点学科戏剧戏曲学研究成果

自己的灵魂

——影视批评：话语的重建

徐洲赤 著

中国  广播电视出版社
CHINA RADIO & TELEVISION PUBLISHING HOUSE

图书在版编目 (CIP) 数据

自己的灵魂：影视批评：话语的重建 / 徐洲赤著

· 一 北京：中国广播电视出版社，2011.11

ISBN 978-7-5043-6515-6

I. ①自… II. ①徐… III. ①电影评论—文集②电视
评论—文集 IV. ①J905-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2011) 第 201965 号

自己的灵魂——影视批评：话语的重建

徐洲赤 著

责任编辑 张安平

封面设计 朋 歌

责任校对 李美清

出版发行 中国广播电视出版社

电 话 010-86093580 010-86093583

社 址 北京市西城区真武庙二条 9 号

邮 编 100045

网 址 www.crtip.com.cn

电子信箱 crtip8@sina.com

经 销 全国各地新华书店

印 刷 北京振兴源印务有限公司

开 本 710 毫米×1000 毫米 1/16

字 数 337 (千) 字

印 张 23.75

版 次 2011 年 11 月第 1 版 2011 年 11 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-5043-6515-6

定 价 59.00 元

(版权所有 翻印必究·印装有误 负责调换)

口传时代的怀想

——怀念周时杰，一个说书艺人、口传时代的传播者

(自序)

外公周时杰，一个离开这个世界快三十年的逝者，所有与他身体有关的一切都已化作泥土，滋生了无数代的草木；所有与他精神有关的一切都已化作血脉，在家族的脉管里悄悄流淌。

我的外公曾经是口传时代的一个非影像传播者——说书艺人。他经历的那是一个什么时代呢？他的壮年正逢战乱，整个时代都陷于困顿窘迫、颠沛流离之中，外公只是洪水浊浪中的一点微沫、一根草茎，辗转飘零。他教过书，但战火让他逃离家乡，无处安身。他拖家带口在数处异乡安家，又走向更远的异乡。在异乡的街头，他走进茶馆，成为一个说书艺人，用《三国演义》、《说岳全传》等传承民族的记忆和英雄史诗，乃至演化成民间的精神养分，给乱世中的人们提供一点心灵的慰藉。正如略萨在他的诺贝尔文学家致辞中所言：“当说书人开始用他的故事装点生活的时候，我们的文明也比之前少了些残酷。”那个时候严格来说，还不是一个阅读的时代，因为没有高度普及的文化教育，书场才是真正的历史课堂和精神教堂。那时候也没有视觉的泛滥，电视机的普及差不多只是上个世纪



90年代的事，而那时外公已经离开这个世界很多年了。

解放后，茶馆没有了，因为政治集会和学习取代了所有的公众活动，一个口传艺人失去了他所有的听众。外公被安排在医院，他不懂医术，他成为挂号窗口里的一个收费者，他的灵魂也就此囚禁在这个小小的空间里。只有在每年三十的晚上，他会在家里说起三国的故事，他会在说完一段之后发出一声浩叹。比如有一年他说诸葛亮之死：诸葛亮扶病遥祭天边那一颗摇摇欲坠的将星——自己的命运之星，但是，性急的魏延把他的灯给撞灭了——这就是命运，个人的命运，也是历史的命运，个人努力无法扭转冥冥中的天意！外公将诸葛亮的浩叹化作自己的浩叹。然后，开始探讨起魏延是否真有反骨的问题。但他的子女们都还年轻，大多不能说出如他浩叹般深切的意见。因为，他们还没有像外公那样在命运的深处艰难跋涉过，虽然现在他们都已经比外公还要衰老了。但关键是，他们无法体会外公作为一个口传文化传承者的使命感。当年外公在浩叹的时候，我仅仅七八岁，我怀着无穷的兴趣，渴望外公那形神具备、绘声绘色的讲述，但是，外公总是很快就以他的痛切的浩叹结束他的故事，让我每次都带着深深的遗憾踏着夜色回去。

有一次的话题是三国中的一个次要却又不可或缺的人物张松。“其人生得额颅头尖，鼻僵齿露，身短不满五尺”，却是口才绝佳，过目成诵。外公最为推崇的却不是其过目成诵的本领，乃是其读书人的风骨。《三国演义》是这样记载的，曹操因张松对自己言语不逊颇为不快，便让他次日去看自己点兵，欲以武力威赫之——

“至次日，与张松同至西教场。操点虎卫雄兵五万，布于教场中。果然盔甲鲜明，衣袍灿烂；金鼓震天，戈矛耀日；四方八面，各分队伍；旌旗扬彩，人马腾空。松斜目视之。良久，操唤松指而示曰：‘汝川中曾见此英雄人物否？’松曰：‘吾蜀中不曾见此兵革，但以仁义治人。’操变色视之。松全无惧意。”

我想，所谓仁者之勇，便是张松这样的！外公对这一段以说书人的绚



烂辞藻与细节铺陈来加以演义，听来更是酣畅淋漓，让人心向往之。此时，外公双目圆睁，手拍桌案，意气奋发，哪里有他平日蜷缩着的暮气和老态。

外公的去世是非常突然的一件事。那是一个寒冷的冬天，严寒突然击垮了外公的健康，他坐在一辆手推车上，目光已经散乱，却仍然能够清醒地指挥舅舅和我如何将车子拉出曲里拐弯的弄堂奔向医院。医院总是个让人放心的地方吧？第二天中午，我还在上班，突然传来消息，外公去世了（那个时候没有手机，我至今记不起来当时是怎么让我知道这个消息的）。我赶到医院，舅舅在给他擦洗身子。赤裸的外公是那么的瘦弱，只有他的那颗头颅，那颗充满口传时代无数鲜活记忆的头颅，仍然那么硕大，从肩膀上垂落下来，随着身子的转动晃荡着，就像没有什么东西能够支撑起他一生的命运一样。这么多年过去了，这个情景我仍然记得异常清晰。

我对外公的无法忘怀，既因为他是我血脉中唯一留下记忆的源头，我能够触摸到我秉性中许多来自于他那里的东西，也因为他是一个智者，一个命运多桀、怀才不遇的艺人，一个常常对不幸者施以深切同情的仁者。我工作之后最初在一个乡村中学教书。那个时候的老师没有社会地位，身份也非常复杂，有公办教师、民办教师……最没有地位的是代课教师，随时可能走下讲坛，回归农民。这样的差异使得当时的学校成为最令人压抑的环境。我的一位女同事是代课教师，也是一位文学青年，终于在一个周末的夜晚，跑到几十里路之外的异地去卧轨自杀了。外公听我转述此事之后，竟彻夜未眠，为这位素不相识的自杀者写了一篇长长的悼文，痛彻之词，溢满纸面。在很多年里，外公的悲悯情怀和他潜在的艺术天赋局促于医院的小小的挂号窗口里，无缘窥见天日，他的激情慢慢消磨在一分两分的挂号费里。他也无缘再走上街头，在人群里于酣畅淋漓中惊堂一拍，唤醒众人心灵深处那所有关于民族和历史的生动记忆。他的浩叹、他的才情都和那个口传时代一起远去、消失。我怀念外公，更是怀念一个伟大的、充满原始想象力和悲悯情怀的口传时代。



仅仅大概一百年的时间，我们经历了三个完全不同的时代——口传时代、书写时代、视觉时代。在我看来，口传文化更接近传承的本意，口传时代的表达更具有宏大叙事的性质，它必须连接过去和未来，让一代代人的生存和死亡成为一条记忆之河。荷马没有眼睛，但他创造了一个诸神的世界。每当我于清明的细雨中或新年的清冷中立于外公的坟前，内心总有一刻似乎在进行一种穿越时空的对话。我们若断若续的对话就如碑座前那一缕香火，细弱得似乎随时就要消散，我为之无比担心。就算它是消散在我们的血脉里，但也要有迹可循啊！我的担心是因为，这个时代不再有外公这样的口传艺人存在的理由。外公的生命还在的时候，口传时代就已结束。

茶馆消失了，书场消失了，当文字变得普及的时候，书写便日益沦为个人化的表达手段，它不再具有承担和完成集体记忆的紧迫感和使命感。具有史诗质感的伟大作品变得稀少。尼尔·波茨曼说：“印刷术树立了个体的现代意识，却毁灭了中世纪的集体感和统一感；印刷术创造了散文，却把诗歌变成一种奇异的表达形式；印刷术使现代科学成为可能，却把宗教变成了迷信；印刷术帮助了国家民族的成长，却把爱国主义变成了一种近乎致命的狭隘情感。”^①但假如把这些书写看作一个整体，那么，虽然其中有许多很快就走向腐朽，但留下来的，仍然是非常宝贵的记忆。退休之后的外公，更是只能困在家里。但他用他生命的最后那几年，用心去写一部书，一部长篇章回体小说，或者说是张恨水体小说，写了一对乱世中的男女的悲欢离合故事。书的标题叫《落霞与孤鹜》。这个书名直至今日，方能让我体会到其中的无比苍凉和悲怆——落霞，一个时代落幕前短暂的美丽与灿烂；孤鹜，一只孤独的飞鸟，它的归宿将会在哪里？这虽然是一本关于男女爱情的书，但是，它何尝不是一本献给一个已经消失的时代的书呢？整本书，都是外公用毛笔，以印刷体般的蝇头小楷手书出来的，非

^① 尼尔·波兹曼：《娱乐至死》，章燕、吴燕连译，广西师范大学出版社2009年版，第35页。



常漂亮，体现了一个旧式文人的非凡功力和坚守的意念。书中的语言也是旧式的，带着那个口传时代的深深的痕迹。因此，它在这个印刷时代显得格格不入。一段时期以来，这本书只在我们家族中阅读、流传，最后，在外公突然辞世之后，收藏在家族的长兄——大舅那里。大舅几度生出念头，想要自费出版，但是，似乎我们都认为出版后不会有多少读者会对之产生兴趣，因为它是一个非常个人化的精神世界，它属于一个已经消逝的时代。大舅只能作罢。当然，我以为这或许更符合外公的本意，他只属于那个口传时代，即使他的作品成书，也是以手写的方式存世，坚守着他与印刷时代的距离。

这里我要说说我的大舅。大舅是个版画家，他把自己的思考刻进每一块木头的纹理里。当初他选择版画这种艺术形式不知道是有意为之还是无心之举，但版画形式的象征意义是显而易见的。它似乎是口传时代书写方式的一个传统遗留——那些遥远的洞穴壁画、岩画、泥板上的楔形文字，和口传的史诗一起，构成了族群延续的残缺的密码。我曾在2010年8月的美国《国家地理》杂志上看到一片巴比伦泥板，已经有4000年历史。它的内容最近刚刚被翻译出来，里面的故事和人类第一部史诗《吉尔伽美什史诗》有关。上面的神谕这样说：“阿特拉哈西斯，听从我的劝告，你就能长生不死！……草拟并建造一艘圆形的船，并让它长宽相等。”这就是大洪水时期的方舟，和我们的想像不一样，它是圆形的。因为方舟不需要方向和目的地，它只是单纯地在水面上载沉载浮，一直到大水退去。我望着杂志上那块古老的泥板，它那些神秘的刻痕，多像一幅完美的版画。它证明我们流传下来的许多东西其实是真实的。大舅被收入《中国现代美术全集》中的一幅作品是《乡村女会计》。这本书代表了建国以来最值得保存的美术杰作，这是任何人都值得自豪的。大舅那幅作品的画面是一个年轻美丽、朴实健壮的农村女青年在工棚里记账，画面充溢着那个时代人民当家作主的豪情和喜悦。但我却觉得他应该有更好的作品可以代替它。比如80年代创作的《醉秋》：一棵枝繁叶茂的大树遮满了大部分画面，树下



躺着一位少女，她丰满的身体舒展着，身边零星散落着鲜红的果实。这是不知名的果实，是画家想象中的果实。整个画面充满了压抑已久被突然释放出来的艺术灵感和充沛的想象力。我仔细分析过两幅画面的潜在语意。从这两名乡村少女的肢体语言来看，前者俯在桌子上全神贯注地工作，身体是呈弓状向内收的，头上的头巾和胸前的双手遮住了女性的一切特征；而后者舒展的身体是向外打开的，充满了人性的渴望。这显然是两个时代的鲜明象征。但那本书收入前者而放弃后者，我想自有其道理。前者更能唤起我们对于一个特殊时代的感受，也就是它的时代记忆价值。

大舅在今天仍然是一个坚定的马克思主义者。我原来总是肤浅地以为，他所秉持的这个立场，只是那个年代过来人的一种惯性。90年代初期，人们欢呼一个市场经济时代和繁荣的商业社会的到来，大舅却对此表示出某种忧虑。我为此曾与他就他所思考的那些东西是否仍有价值进行争论，结果，他的一句话直接击中我的内心和灵魂深处，让我至今刻骨铭心。他睁大眼睛说：“但是，人剥削人的现象是不合理的啊！”他愤怒的语气和眼镜片后面坚定的目光一起向我直射而来，我所有对于新经济和新时代的狂热被这一句话击得粉碎。我这才明白，大舅所坚守的是一种什么样的东西。它们不是一堆概念和名词，而是一种和人的品性紧密相关的信念，一种对于人性的悲悯和关怀。那个时候，经过80年代的思想启蒙，我自认为我已经皈依为一个人道主义者。听了大舅这句话，我才知道，我这个人道主义者是多么的不纯粹。当大舅年纪大了，拿不动刻刀的时候，他便投入书写。他用杂文来表达他所坚守的东西，表达对一个时代的种种不合理现象的愤怒。后来，大舅花了几年时间写出一部很厚的书，是一部关于个人命运的长篇小说：一个画家，在文革的乱世中如何坚持信念和良知的故事。作为小说的结构，似乎有些松散，但它的许多细节非常真实，书中的激情和外公一脉相承。这也算是对外公精神世界的一个延续。

我总是在扪心自问：外公有他所坚守的东西，大舅也坚守着他的内心，而到了我，在这个喧嚣的时代，还有我所坚守的吗？



书写的黄金时代就要结束，一个汹涌的视觉时代如洪水猛兽一般到来。在这个视觉时代，美丽的想像力如明日黄花般迅速枯萎。声色喧闹，摧毁了纤细而脆弱的语言。要是外公看到今天影像中的《三国》、《赤壁》变成这样一种以女色娱人的模样——民族的记忆已死、民族的传统已死！他会情愿生活在靠语言和想像翅膀飞行的时代。我回过头来看看自己曾经写过的那些文字，猛然发现自己不知不觉中也成为视觉文化的囚徒，有时沉于声色，不觉自拔。80年代的另一位卧轨自杀者海子，在他的诗里喃喃地说——

有时，我孤独一人
静静地坐在麦地里
为众兄弟背诵中国诗歌
没有了眼睛
也没有了嘴唇

我理解海子此处的意思，只有心灵才能唤醒诗意。我愿以此自序为自己警醒。无论此书好坏，我只把它看作我对外公的一种血脉相承。因此，此书献给外公，愿他在天堂获得幸福（还有我劳累一生的亲爱的外婆）！除了一张遗照，外公没有给这个世界留下任何视觉的东西。但是，我能够看见——我的外公，他走在黄昏的落日里，无边的绚烂的云霞从他的身后伸展开去，像无数的翅膀，带着他缓缓升起，在他的精神天堂里自由飞翔！

目 录

上 辑 ◎ 理论 影视批评：话语的重建

第一章 引言：话语的审视·····	3
第二章 批评：关于思想的写作·····	13
第三章 影视批评：概念间的关系·····	29
第四章 体制话语：表扬的狂欢·····	39
第五章 意识形态话语：他人的思想·····	50
第六章 专业话语：学者的批评·····	74
第七章 民间话语：别样的视角·····	98
第八章 潮流话语：尖锐与甜腻·····	124
第九章 大众话语：喧嚣与尖叫·····	140
第十章 职业批评：何枝可依·····	166



下 辑 ◎ 实践：批评的视野

- 革命时期的文艺和暴力
 - 《激情燃烧的岁月》里的看和被看…………… 185
- 《潜伏》二题…………… 191
- 从“士兵”到“团长”
 - 《士兵突击》与《我的团长我的团》之比较…………… 196
- 覆巢下的爱情和范柳原的游离
 - 《倾城之恋》的禁忌改造…………… 201
- 新《三国》的美人戏…………… 204
- 新版《水浒》，有谱没谱…………… 208
- 谁是“路路·图马奇”
 - 《黎明之前》和美剧…………… 216
- 我们都爱坏女人
 - 《北风那个吹》的道德观…………… 222
- “风声”里的国共关系史
 - 从《风声传奇》到《建党伟业》…………… 230
- 爱情地道战…………… 238
- 洞穴困境…………… 245
- 有钱人的噩梦和小别扭
 - 《让子弹飞》和《非诚勿扰2》之比较…………… 252
- 征服者的盛典
 - 关于《南京！南京！》…………… 258



● 透过《阿凡达》的躯壳	262
● 人生应该有几集	273
● 我们需要党代表	277
● 淡紫色	279
● 菜饼子和枣丝糕	283
● 王家卫在家里也戴墨镜吗	287
● 钢丝录音机	290
● 上帝之手	293
● 不断消失的人生	299
● 偷窥与谍战	302
● 留白 ——《暗恋桃花源》	306
● 变异 ——《变异编年史》	310
● 港片的小人物传统 ——《十月围城》的视角	313
● 人鼠之间	316
● 深牢大狱里的阳光 ——《阳光像鲜花一样绽放》的悖谬	318
● 陈冲的大眼睑	320
● 走向乏味的结局 ——《中国达人秀》的价值观	322



● 榜单里的情书体	
——评《新周刊》年度电视榜·····	326
● “妻子”和“表妹”	
——关于《西湖》的一个比喻·····	330
● 方言的问题 ·····	334
● 思想的逃犯 ·····	342
● 国家在哪里 ·····	346
● 红在哪个部位重要吗	
——关于《忐忑》的“人民体”批评·····	349
● 在台湾逛书店 ·····	352
● 科幻的宿命 ·····	356
● 消失的季节	
——由《立春》所想到的·····	360
后 记 ·····	365

上 辑 

理论 影视批评：话语的重建



第一章 引言：话语的审视

—

“写书只为稻粱谋”。生活在体制的囚笼里的人们，现在还有谁是因为需要表达而写作的吗？还有人是因为激情而表达的吗？所有的话语都在萎缩、畸变，所有生长在传统枝干上的词句都不再饱满多汁，意象在消失，语言蜕变为一种平庸而乏味的工具，标题成为一种察言观色的小聪明，修辞成为掩饰真相的小手艺……那些雕章逐句的文章发表之后，没有人去看，文章的作者——他们自己也不再去看，因为那会让他感到无趣！

为什么会出现今天这样的情况？因为我们的话语系统被彻底改造过了，话语的真正功能在不断的改造中走向迷失，话语的本性已经不再是用来描述真理，而是用来掩护假象，实现了真正的言不由衷。当年杨绛先生写过一部小说《洗澡》，描写的是建国初期知识分子思想改造的过程。对这部小说的深刻寓意值得进一步去解读。它其实表现了政治体系对于知识分子话语系统的一个改造过程。经过那一番改造，知识再也不会以属于自己的面孔来显现。个别漏网之鱼比如梁漱溟之流还在用“三军可以夺帅，匹夫不可夺志”这样的带有个体精神印记的话语在抗争，但他很快被大批判话语淹没。钱钟书的《管锥编》也是漏网之鱼，李慎之称赞其“一个字都不理 30 年来统治



中国的意识形态”。但一代大家，躲在遥远而隐晦的文言空间里“自说自话”，多少是个遗憾，如今还有几个人能够接近他，读懂他？巴金 30 年代出版译作《我的自传》（〔俄〕克鲁泡特金著）的时候，在序言中对他的十四弟说：“弟弟，我现在把这样一个人（克鲁泡特金）介绍给你了，把他的生涯毫无夸张地展现在你的眼前了。你也许会像许多人那样反对他的主张，你也许会像另外许多人那样信奉他的主张，然而你一定会像全世界的人一样要赞美他的人格，将承认他是一个纯洁、伟大的人，你将爱他、敬他。那么你就拿他做一个例子，做一个模范，去生活，去工作，去爱人，去帮助人。你能够照他那样地为人，那样地处世。你一生就决不会有一刻的良心的痛悔，决不会有对人对己的不忠之事。你将寻到快乐，你将热烈地爱人，也将为人所爱，那时候你就知道这本书是青年们的福音了。”^① 那时候，年轻的巴金并没有把意识形态当作可以左右一切的东西，在他的眼里，人格、爱、良心等等是一些更重要的字眼，其他可以不论。字里行间，我们能看到一颗火热滚烫而裸露着的心灵。但是，20 年后的 50 年代，他文章里的这些字眼消失了。他曾反思自己建国后写的那些“歌德”文章：“文章里充满了豪言壮语。单单举出几个标题吧：《大欢乐的日子》、《我们要在地上建立天堂》、《最大的幸福》、《天上的光荣》……”^② 曾经留德 10 年的季羨林经过“洗澡”运动，带有西方学术气味的话语方式迅速被清洗得不留一丝痕迹：“当中华民族的优秀儿女把脑袋挂在裤腰带上，浴血奋战，壮烈牺牲的时候，我却躲在万里之外的异邦，在追求自己的名山事业。天下可耻事，宁有过于此者乎？我觉得无比羞耻。连我那一点所谓学问——如果真正有的话——也是极端可耻的。”——这才是话语改造运动的真正目的：唤起知识和个体意识的羞耻感，从而将所有的思想表达融入同一个话语系统——政治话语系统，因而也就不再有属于个人的思想。

① 《我的自传》，人民文学出版社 2007 年版，第 401 页。

② 巴金：《探索集》，人民文学出版社 1981 年版，第 2 页。



话语改造就此渗透进各类文体当中，甚至历史叙事也难以幸免。我曾经在旧书店以折扣价买过一本陶菊隐先生的《蒋百里传》，读完之后大受感动，又特意跑去买他的北洋军阀史话《武夫当国》，一口气买全五册。不料甫读绪言即兴趣全无，因为里面的观点、立场、行文风格已然面目全非。比如下面这段话：“1900年，帝国主义联军以屠杀焚掠等残酷手段扑灭了北方义和团的反帝运动，占领了中国首都北京，但终于不得不承认中国人民是不可被征服的，因而感到利用清政府作为间接统治中国人民的工具，是既省力而又唯一可行的办法。他们在以武力迫使清政府就范之后，就转而积极支持这个政权。同时，清政府对外不能进行抵抗，对内又害怕人民的力量发展起来将要推翻它的统治，就悍然不顾地采取了‘宁亡于外寇，不亡于家奴’的卖国投降政策，和帝国主义一道，残酷地镇压本国人民。”^① 一代史话名家成为拙劣的入殓师，把所有鲜活的历史事实折叠扭曲着往一种观点的箱子里塞，便得出了这样一系列荒唐怪异的历史逻辑。我看了介绍，才知道这本书写于1957—1959年。陶菊隐的儿子陶端回忆，那个时候：“父亲一边勤学辩证唯物主义历史观，力图以新的观点重新诠释这段他熟悉的历史，一边将他固有的过于自由散漫的文笔加以自我约束收敛。”“一位早已蜚声沪上的翻译大家，也是一位挚友，曾这样对父亲谈他对《史话》的读后感想：‘菊老的《史话》写是写得蛮好，可惜在文章里打了许多的红补丁’”。这本书我终没有读下去。

批评文体的改造更是首当其冲。1964年，《人民日报》发表关于电影《雷锋》的影评文章，说：“毛主席著作使他明白了一颗螺丝钉对于一架机器的意义；使他懂得了一个革命战士对于世界革命所负的责任……从影片中，可以明显看到，雷锋之所以不肯多花一文钱，之所以带病去推砖，之所以雨中护送老太娘……正是毛泽东思想在他心里开了花的结果。”^② 这篇影评成

① 《武夫当国》，海南出版社2006年版，第3页。

② 《读库1102》，第253页。



功地嫁接了新政治话语元素：它贡献了一个典型的喻体，把一个人变成了一颗螺丝钉，作为人的主体性和个人化的精神世界就此在影评中消失了。

新话语善于将真实的喻体与虚假的本体混杂在一起，让读者顺理成章地接受并不成立的逻辑。比如“鲜花没有太阳就不能开放，庄稼没有雨露就不能生长，一个人没有毛泽东思想来武装，就要迷失政治方向。”大前提都是没有错的，有了前面两个大前提铺垫，这个急转弯所产生的离心力就不会把人甩出去了。这是为了掩饰政治话语的突出表征——假大空。1964年，老舍在文章《贺新年》中对《八届十次全会公报》发表感想说：“在这个公报发表后，我不知把这一句看过多少遍，想过多少遍，说过多少遍。它的光芒照亮了我的心，照亮了过去的十三年，照亮将来的千万年！”^①一份会议公报的光芒能够照亮千万年，谁信啊？或许老舍是真信的。但一个作家学会了用这样的话语方式来书写，也就宣示了文学的死亡，语言的死亡。

二

对话语的关注正是我这本书的一个切入点。本书的写作过程经过了一个曲折。开始我是要写一部关于主旋律电视剧问题的专著，这是我正在做的一个研究课题。但是，我在写作过程中发现所谓的“主旋律”是一个远远没有廓清的概念和范畴。首先，它是一种意识形态话语方式的表达，脱离这样一种话语，我们往往不知道应该怎样表述它。倡导者、创作者、观赏者由此也往往不在同一个层面上讨论这个问题。面对一些成就，到底是主旋律的成功还是商业化的成功，是一个值得商量的问题。比如《建党伟业》，以主旋律大片的名义调动政策资源清场，确保一片独大的市场地位；在它的前期和拍摄过程中不断用话题人物如汤唯来制造动静，吸引了足够多的眼球之后，又将其戏份剪得一干二净，以逃避政治上的可能风险。可怜的汤唯在被商业色

^① 《读库 1102》，第 252 页。



情脱过一次之后，又被政治色情脱得“一丝不挂”。但在通行的、被人们熟练运用的陈旧话语遮蔽下，这一切问题都没办法分辨清楚，我们的影视批评对此无能为力、无所作为，只要见到“主旋律”的影子，就习惯性地鼓掌。为此，我开始转而关注影视批评问题，希望找到症结之所在。结果，我发现我们的影视批评者是一个操着不同的话语“方言”进行发声、却互相从来不对话的群体。人们在用不同的话语方式讨论问题，正常的批评争鸣根本没有办法展开。比如，我们的许多批评文章不是在揭示问题而是在掩盖问题，用流行的主流政治话语进行互相表扬、互相鼓掌；而有的则仍然在用政治语言进行着立场划分和阶级站队；还有的批评文章则是大量西方学术话语的堆积，完全是消化不良。我意识到，只有重建批评话语，才能改变这样的局面。就这样，我在写了一年多之后，突然决定抛下原来的题目，先来关注影视批评中的话语建设问题。

我将目前存在的影视批评话语构成形态进行了一个划分，大致分为七种话语形态：第一是体制内话语，以体制内刊物为阵地，所谓的影视批评发展为一个熟人圈，互相说好话，形成了表扬为主的话语特征和风格；第二是意识形态话语，将任何问题都提到意识形态的高度来分析，依稀可以窥见大批判风格的遗留；第三是专业话语，以学院派为主，侧重于调查实证和制度分析，提出策论型的现实应对方案；第四是民间话语，以自由写作的文化批评学者为主要写作群体，具有强烈的精英色彩和文化批判倾向；第五是潮流话语，以一些潮流时事杂志为代表，他们善于抓热点，抓社会的兴奋点，从社会现象的角度来进行影视现象的观察和炒作；第六是大众话语，以网络 and 大众媒介为主要批评阵地，以难辨真伪的喧嚣搅动着批评的泡沫。在这六种话语形态之外，本书提出，希望倡导一种具有独立立场和批判精神的职业批评话语，推动影视批评的健康发展。为了避免光说理论不面对实体，我又将自己平时随手记下的一些影视批评随笔附在后面，算是一些案例或对理论的感性补充。它们不算成熟的文章，只是我关于批评的一些体验。这样组成了本书的两个部分。第一部分关于理论：话语的重建，第二部分关于实践：批评



的视野。

我其实无意于提出一种新的批评范式，用来对抗时下流行的缺乏灵魂的批评。我自度缺乏这样的能力与水平，也知道这不一个人所能够办到的事。我只是想从一个此前并不为人所关注的批评话语的角度，来分析我们的话语表达被什么所遮蔽，以期有更多的共识者能投入一种新的批评话语的重构与实践。

话语不仅仅是语言，它是构成我们存在的方式。萨特称之为“他我”：“我是别人认识着的那个我……因为他人的注视包围了我。”这个“他人的注视”就代表着话语世界。我们还可以到福柯的著作里去寻找答案。很有意思的是，我到图书馆去借福柯的《知识考古学》，结果它真的插在考古类书籍的架子上。但显然它和考古毫不相干。在这本书里你看不到如何发掘法老墓，如何判定随葬品的年代，如何考证古文字和图腾的本义。福柯考察的是关于知识和真理的历史，但是，他不把自己的写作称作“历史”，而是挖掘性的考古——“重构”被埋葬了的“知识”。它们被什么埋葬？被各种权力的话语所埋葬。福柯考察疯癫的历史，考察监狱的历史，认为正是各种话语构建了对于疯癫的认定：“这种形式把理性与疯癫断然分开，从此两者毫不相关，毫无交流，似乎对方已经死亡。”^①陀思妥耶夫斯基在《作家日记》中写道：“人们不能用禁闭自己的邻人来确认自己神志健全。”权力恰恰以这样的方式建立了自己的话语规则，正是这些话语规则定义了我们是谁。“我们屈从于权力对于真理的制造。”福柯以这样的视角，揭示关于话语的真相。同时，他就像一个反叛者那样，通过对那些标准化压力的“反抗”，来显示人的存在。2010年诺贝尔文学家得主略萨在他的诺奖答谢词《一个没有小说的世界》中说：“《堂吉珂德》问世之初，第一批读者曾经嘲笑作品离奇古怪的幻想。今天我们才明白，那些稀奇古怪的想入非非都是对世界贫穷的反

^① 福柯：《疯癫与文明》，刘北成、杨远婴译，生活·读书·新知三联书店1999年版，第1页。



抗，并且试图改变它。”我赞同这段话里的一个理念：写作就是一种反抗。今天，我们要反抗各种权力的话语。

三

“借他人酒杯，浇胸中块垒。”我向来相信，批评是一种独立性的文体和话语系统，而不是附着于其他文本躯壳上的寄生者、应声虫。但是，大部分人可能和我想的不一样。在通常的观念里，批评写作是一种依附性的文体，离开了创作本体，它便没有任何独立存在的意义。也许正因为大部分人都这么想，所以，大部分批评文字沦为附庸，不会有更高的追求。只有少数的有创作力、原创力的批评家，他们的作品才和许多作家的作品一样影响深远。

在我开始本书的写作的时候，我正在阅读作家皮皮的非小说作品《安东尼奥尼猜想》，这是一部关于著名导演安东尼奥尼其人其作的长篇评论，当然，在严肃的批评家看来，这算不上正规的评论作品，是随笔，是笔记，连书名都是那么不靠谱——什么“猜想”。为此，皮皮自谦道：“我不是电影批评家甚至也不是批评家。”但她马上接下去表达了以下的意思：“就目前状况看，这很可能是我的优势。十几年来，从事文学创作、广泛阅读的同时，我对安东尼奥尼的兴趣一直没有消减。”^①从这段话里，我这样理解她所说的优势问题。皮皮认为，以一种业余身份来评论安东尼奥尼，她有两方面的优势：第一，她的文学素养和广泛阅读的学养，为她进入一个电影导演的内心、把握他的精神世界、理解他的创作用心提供了帮助，她能够或者说有把握对其人其作作出更有深度的解读。第二，兴趣。对一件事情保持持久的兴趣，热爱它、迷恋它、追逐它，这是做好这件事的前提。这个兴趣更包含了情感。一般认为，批评文章只需要冷酷的理性，冷冰冰的文字、听不见呼吸的语句、枯燥绕口的表述。不需要太多的感叹词，尤其要排除个人偏好和私

^① 皮皮：《安东尼奥尼的猜想》，三联书店2008年版，第11页。



心，是最没有情感寄托的文体。但是，这样的观点恰恰是把批评引入死路的大敌。有谁规定过批评文章必须面目可憎呢？批评话语的重建必须从这里开始！皮皮的评论最后是这样结尾的——“现在，他真正开始了另一部作品，在云的另一端。希望那里也是您更好的安息地。再见，安东尼奥尼！”^①——多么感性的表达，多么难分难舍的脉脉温情！从这样的句式里，我能感受到批评的温度。我讨厌任何没有情感的表达，哪怕你非常深刻、极其权威。但是，如果不能让我感动，我仍然拒绝阅读。

此前，我读到过一本台湾远流出版社的关于一位法国电影导演的书《再见，楚浮》。因为译名的不同，我拼命琢磨“楚浮”是谁？幸好书里关于这位楚浮作品的译名还有和大陆相同的，比如《四百击》，于是恍然明白大陆把他叫做特吕弗。而特吕弗在成为电影导演之前的身份是电影批评家。作为影评人的特吕弗同样在他的文章里倾注了丰富的情感，只不过这一情感属于一种憎恨——他曾经六亲不认，像疯狗一样咬得岳父摩根斯坦无法招架，作为电影制片人的摩根斯坦怒气冲冲道：“如果你那么懂电影，为什么不自己去拍一部。”这才有了《四百击》。他将批评的“主要靶心对准 40 年代和 50 年代初期气量狭隘的法国电影”，为此，他获得了“掘墓人”的称号——作为批评家，他埋葬了旧电影，却催生了“新浪潮”！

四

我以为，批评本身也是一种创作，而且，它们的生命力可能会和它的靶子——批评的客体一样长，甚至也可能超过后者。同时，批评家完全可以在艺术创作的另一个空间里驰骋自己的想象，填补作品留下的空白。在 17 世纪的欧洲，塞万提斯创作了《堂吉珂德》，莎士比亚撰写了《哈姆莱特》，书中的两个主人公，一个是生活在幻想世界里的疯癫骑士，一个是沉浸在复仇

^① 皮皮：《安东尼奥尼的猜想》，三联书店 2008 年版，第 220 页。



欲望里的忧郁王子，但在批评家的努力下，他们都超越了形象本身，分别成为狂热的行动者和犹豫的思想者的象征，进而用来表述 19 世纪以来欧洲乃至世界的关于理想主义和怀疑主义两大思潮，书中的两位主人公早已越过他们的时代、国度乃至作者所给定的形象边际，向着无限可能的言说漫游。

很久以前看过一部非常精彩的作品《金蔷薇》。这是俄罗斯作家康·巴乌斯托夫斯基的一部涉及创作感想、创作经验和创作活动的批评性著作，却多少具备了小说叙事的形体。它用充满情感的叙述、优美的语言、崇高的情怀，让人们明白，创作的真谛是什么。“金蔷薇”这个标题的来历便是通过作者开篇的一个故事而来。一位老清洁工为了给一个女孩子的祝福，花了二十多年的时间从首饰作坊的灰尘垃圾里筛取金粉，打造了一朵金蔷薇，但他却没有来得及交给那女孩就去世了。作者把这朵历尽岁月艰辛得来的金蔷薇比作作家们的创作：“那每一个刹那，每一个偶然投来的字眼和流盼，每一个深邃的或者戏谑的思想，人类心灵的每一个细微的跳动，同样，还有白杨的飞絮，或映在静夜水塘中的一点星光，都是金粉的微粒。”在帕乌斯托夫斯基看来，文学和人生是紧密结合在一起的。而我觉得，假如把“金蔷薇”这个形象，用来比喻我们的批评性文章，可能更加妥当。在首饰作坊里，人们只关注那些大块的材料和光彩夺目的成品，谁会注意那些被扫入角落的、用肉眼难以发现的金粉呢？批评家却在年复一年的努力中用他们的独特发现，把那些失落的金粉筛扫出来，打造成一朵美丽的金蔷薇，让那些可能被人忽视的细微之处重新进入人们的视野。谁能说这朵金蔷薇不如那些用大块材料打造的首饰有价值呢？

郭绍虞先生在他的《中国文学批评史》里开篇即说：“文学批评和文学又常是结合在一起的，因为这两种都是离不开社会，离不开人生的。”但是，现在，这样来看问题的人越来越少，人们承认创作应该在现实中找到出处，而批评只需要在资料堆中找到出处就可以了。当今的学术机构是以引文多少作为衡量文章价值高低的重要标准的。引文多，表明作者阅读丰富，理论扎实。但我想，如果能够自己把话说清楚，何必一定要求助于他人呢？几千年



前的前辈文人写作的时候岂不是很可怜，因为他们说的所有的话可能都找不到出处和依据。

我这本书的理论部分可能会被人指为不够纯粹，或者不够规范。比如，我坚持第一人称的写作，似乎大多数理论著作都不是这样的，要用到“我”的地方必定是“我们”，这是为了显示客观立场和避免孤立自己的做法。但是，一本“我”始终缺席的书，又如何去体现个人话语和思想呢？在论及现实弊端和观点辨析时，作为建构者的“我”怎么可以不在场呢？当年法国《电影手册》的批评家们认为，摄影机是创作者的笔，创作者应该拍自己的故事，就像信仰和日记一样，用第一人称来表达，这成为“作者电影”理论的基础。皮皮在他的《安东尼奥尼的猜想》里说：“作为评论者，他除了要抓住并牵引原著的灵魂，还要找到自己评论的灵魂，这样他才能完成他的使命——在对别人作品的阐述中完成自己的创作。”^① 这个灵魂，便蕴藏在“我”的话语中。

因此，所谓话语，不仅仅指语言，而是一系列观念性因素的组合。而批评话语中的灵魂，便是指个人的精神、独立的立场、心灵的表达、反抗的姿态和创作的态度等。这样的批评，才有旺盛的生命力和更广泛的阅读群体，才能对整个社会历史发展和人类的生存产生观照价值，有着广泛传播的意义，也才有着自己独立存在位置。

苏格拉底这样说：“未经审视的生活是没有价值的生活。”我想，像批评本身一样，有必要重新审视一切——包括那些我们已经习以为常的话语！

^① 皮皮：《安东尼奥尼的猜想》，三联书店 2008 年版，第 12 页。



第二章 批评：关于思想的写作

电影的残酷在于，当我们走出那个光与影搭建的激动人心的世界之后，重新置身于黑暗的现实，我们差点不想重回平淡乏味的生活中去。伟大电影的创作者是职业幻想家，就像费里尼评价伯格曼那样：“他使用任何手段，甚至幻觉，这是一种深奥的幻觉主义……”伯格曼自己的看法是：“电影是梦幻，同时也是音乐。没有一样艺术能够像电影那样，超越一般感觉之上，直达我们的情感领域，并深入我们幽暗的灵魂殿堂。”他们专门研究如何让人们的幻想看起来更加逼真，在短短的一个多小时里让你梦想成真，然后又让它消失得无影无踪。你以为自己曾经有过的生活，但它却就此消失了；你怀疑它是否真的有过，但它的确在你眼前呈现过。因此，电影就其本质，和时间有着内在的一致性：转瞬即逝，无迹可寻。在时间面前，在流逝的光影之河面前，我们只有徒劳的忧伤。而因为有了一群以幻想为职业的人，想象也就成为一部分人的专利。“一千个人当中有一千个哈姆莱特”，但这样的丰富性被影像扼杀了，靠电影打发日子的人们，他们每个人心中的哈姆莱特都是相同的。

电视的残酷在于，它将市场竞争中一些原本暗地里存在的唯利是图、道德沦丧、不择手段、尔诈我虞等丑恶内幕，以电视自身的形态（比如收视率的争夺）活生生地展现在观众面前，让我们看到了市场和人性的黑暗。但事



情的矛盾在于，人们向往这种黑暗，渴望欣赏这种黑暗，就像观看拳击比赛一样，在血肉横飞中获得释放的快感。由此，电视正演变成一种暴力美学，电视制作者们则充当起职业施暴者的角色和作用，电视观众在暴力中获得享受。颇有无厘头风格的科幻电影《银河系漫游指南》里，那台叫“深思”的电脑懒得再思考人类交给它的关于哲学、人生等一系列深奥的问题，当人们去向它询问的时候，它的回答是：“别影响我看电视。”

电视剧，则是隐藏在家庭里的一个看上去不声不响的忠仆。看起来它在迎合着你，实际上它在支配着你。你感觉不到它的存在，但缺少它你会不自在。长期的相处，它已经熟悉这个家庭的一切。它的沉默仿佛包容着我们关于生活的忧伤，它的想法和人们关于生活的想法刚好处于同一个刻度，它的暴力中还容得下一些温柔，它成为柔软与坚硬之间的一个缓冲。本来电影也是一个缓冲，但是，这个缓冲有时有些遥远，有时过于虚幻，有时又让我们忧伤过度，因而缺乏一个必要的过渡。但是，过于隐秘的过渡则隐藏了生活与幻想之间的界限，成为灵魂的按摩与催眠，这是我们对于电视剧的警醒之处。

鉴于被影像所遮蔽的一切，人们有必要把一切看得更加清楚，这就是思想的诞生。

第一节 批评的火焰

我首先要表明“批评”这个词在本书中的约定含义，以及它和“评论”一词是否有区别。

通常的语境中，批评意味着否定，指出别人的错误并加以劝告。但在文艺理论范畴内，“批评”中的否定性含义消失了。“从词源上看，‘批评’（criticize）起初的内涵是‘分析’（analyse），后来转化为‘评判’（judge）（李道新著《影视批评学》，北京大学出版社，pp50）它更接近于汉字本源



上的意义，“批”有分析、评论之含义，如“眉批”、“批语”等；而“评”则是品评、评价等。显然，批评相当于中性意义的评论。曾庆瑞在《守望电视剧的精神家园》一书中说：“电视剧艺术评论也可以叫做电视剧艺术批评。”^① 吴素玲曾对电视剧批评的概念做出以下界定：“电视剧批评是指，按照一定的标准，对电视剧作家、艺术家、电视剧艺术作品和电视剧艺术现象（包括运动、思潮、流派及相关文化现象）所做的研究、分析、认识和评价。”^② 但一般而言，批评家更看重“批评”这个词所含的价值导向意义：“批评源于一个希腊字，意思是作出‘判断’。因而，在广义上说来，批评就是‘判断’。”^③ 别林斯基的这个定义表明，批评作为一种行为，需要表明一种态度和立场。欧阳宏生在《建立科学的中国电视批评理论体系》一文中引用斯蒂文·小约翰的观点说：“批评就是运用价值进行判断。”^④ 在此基础上，他的《电视批评学》一书对电视批评做出界定：“电视批评是以对电视节目的赏析为基础，以相关理论为指导，以各种具体的电视节目、电视现象、电视理念、电视创作者为对象的旨在进行价值判断的一种研究活动。”^⑤

虽然人们普遍认为把批评和评论作等量齐观没有什么问题，但是，也有人不同意这样的意见。假如由我提出批评和评论是有区别的，那么很可能被嘲笑为无知，幸好我耽于阅读的习惯对我还有一点帮助。我从本雅明和汉娜·阿伦特那里发现了不同的看法。本雅明被认为“德国文学唯一真正的批评家”（但他自己很讨厌这样的头衔），他在《选择的亲缘》一文中，一开始就把批评和评论区别开来。本雅明这样认为：“批评关心的是艺术作品的真理内容，评论则注重题材，两者关系由文学的基本规律决定……如果，打个比方，我们把不断生长的作品视为一个火葬柴堆，那它的评论者就可比作一个化学家，而它的批评家则可比作炼金术士。前者仅有木柴和灰烬作为分析

① 曾庆瑞：《守望电视剧的精神家园》，北京广播学院出版社 2002 年版，第 29 页。

② 《电视批评的多元视角》，《现代传播》2006 第 6 期。

③ 《别林斯基选集》第三卷，满涛译，上海译文出版社 1980 年版，第 574 页。

④ 《传播理论》，中国社会科学出版社 1999 年版，第 407 页。

⑤ 欧阳宏生等：《电视批评学》，四川大学出版社 2005 年版，第 4 页。



的对象，后者则关注火焰本身的奥妙：活着的奥秘。因此，批评家探究这种真理：它生动的火焰在过去的干柴和逝去的灰烬上持续地燃烧。”

汉娜·阿伦特对此的理解是：“批评家作为一个炼金术士，演习神秘的艺术，将现存无用的素材转化成闪光的、永恒的真理金丹，或观察、诠释导致这种魔幻变形的历史过程——不管我们怎样对待这个形象，它都无法投合我们界定一位作者为批评家时心里通常浮现的任何一种现象。”

另外，我还要指出的一点是，有必要强调批评者和评论者的不同视角——批评者常常站在有别于创作者的角度和位置来审视创作行为和作品，并且进行深入的揭示和批判。而评论者可能以赏析的方式来揣摩作者的用心和意图，对原作进行一个平面的解读和展示，充当着“二作者”的功能。恰恰是这一点，更凸显了批评和批评者存在的价值和意义所在。

所以，我在本书中对“批评”一词的使用，有时候会更多地考虑到其内在的不同含义，区别对待。

当木柴堆放着的时候，它仅仅是木柴，没有呼吸；当它转化为灰烬的时候，它已经死去。它以火焰的形式出现的时候，它才是活着的。这生动而跳跃的火焰，有助于发现“闪光的、永恒的真理金丹”。而批评的火焰，便是有生命的思想。究其根本，批评是关于思想的写作。20世纪以来具有影响力的思想家，无不是植根于批判立场的批评家——福柯、马尔库塞、德里达、布尔迪厄、本雅明等等。他们的理论，从根本上来说是一种批判性理论，这也体现为他们的实践。阅读福柯，你必须准备好他将你的一切现成观念击穿，丝毫不剩。甚至最基本的人道主义、人文观念、理性、主体意识等，也被他证明是一种假象：“当它暴露自身为阶级权力和社会特权者的工具时，它也就同时瓦解了。拥有意识和理性的个人主体，在现代业已不合时宜，他在知识上、道德上和心理学上均已被解构。”^① 鲁迅以文学家的身份

^① [英] 彼得·沃森：《20世纪思想史》，朱进东、陆月安、胡发贵译，上海译文出版社，第732页。



最终定格于思想者的姿势，正是源于他对社会现实所持的严厉的批判态度和大量的批评实践。批评，正是通过对社会现实深刻的透视、冷静的把握和批判性的思考，为实践行动提供丰富的思想源泉和动力。批评作为一种特殊的写作实践，最需要掌握的是价值观判断和思想的能力。因此，一些论者以为我们的批评缺乏专业理论支撑，实在是一种误解。批评的根本问题不是狭隘意义上的专业理论资源，而是思想资源。我们的影视批评不缺少理论，在影视批评停顿不前的时候，我们的理论建设却在阔大步前进，关于影视批评学的专著和教材已经蔚然可观。其中各种批评范式的介绍也应有尽有。但这些批评方法的来源都并非本土产物，方法来到了你的身边，催生这方法的思想本源却仍留在别国的土地上，方法也就成了无源之水、无本之木。

这真是一个中国影视批评界的独特景观：批评成为一场裸奔。脱下了思想的外衣，理论在前面一路狂奔，实践在后面茫然四顾。批评是需要价值观判断的，需要辨别是非的能力。掌握专业理论，并不表明他能够成为一个合格的批评家。一些学者在谈基础理论的时候头头是道，但是，一涉及到具体的现象和个案分析判断的时候，就完全把理论抛在一边，或者根本就是歪曲性地运用理论，断章取义，为我所用，最后得出极其缺乏常识和荒谬的结论。因为他的价值观极其空洞，只会运用官方认可的价值观，把批评等同于政治图解，或者把批评的语言转化为意识形态语言。因为有一些批评家自知在艺术层面上、思想层面上自己和人家没有多少资格对话，而一旦把话题引入意识形态表述范畴内，他就有了优势，他占据了一个国家姿态和政府背景的价值制高点，而对方所有的见解和反驳都只能处于这个层面之下，处于下风。他把批评中的政治风险留给了对方，自己以代表大多数立场为标榜，获得了一个比较高的保险系数。这就是大批判一度盛行的道理。这样的批评行为，恰恰只能扼杀创作，于实践有害无益。



第二节 学术与思想的消长

批评的滞后源于思想建设的滞后。

长期以来，我们国家的思想建设固然是得到了充分重视，以致大学开设最多的课程就是思政课程。但思想建设是多元性、自主性的，单一思政体系思想灌输无法代替主体化的哲学性思想建设，也无法代替所有专业层面上的思想建设。相反，单一结构的繁荣可能带来整体性的抑制。

20 世纪 80 年代，中国进入思想启蒙，这是基于看上去各方趋于一致的诉求：政府需要通过对左倾观念的清算，获得改革的群众基础和思想支撑；知识界在遭受长期禁锢之后急于打破束缚，推动思想解放运动，重新获得主体理性的位置和创作与学术的自由；普通民众则表现为对知识的渴求和自主意识的觉醒。而反对解放思想的声音不敢明确表达自己的主张，只能改头换面或借事件化的案例做文章，但皆匆匆走了过场。因此，思想建设没有遭到更大的阻力。反映在影视剧批评上，80 年代精英文化与导向文化的声音出现较多的重叠。但是，80 年代末，思想启蒙运动因更为严重的事件意外地或者说不意外地被终结。文化和思想的蜜月期遂告介绍。80 年代末，政府提出影视创作的“弘扬主旋律”口号，标志着主导文化的声音再度高于一切。此后，各种文化和思想力量开始分裂、重新组合，不断面临死亡、新生，走上了各自不同的发展路径。

90 年代初的《渴望》、《编辑部的故事》，宣告了知识分子和思想者的边缘化，同时也表现了一批知识精英中的蜕变者自觉地寻求着这种转向，面向市场、面向现实利益，放弃思想和文化的更高追求。另一群蜕变者则更深地投入体制的怀抱，成为政策主张的注解派，并且以建设性的面目获得了主流和正统地位。从思想建设的意义上来说，他们只是主流思想的维护和诠释者，称为政府智囊和点子库，却不是真正具有贡献性的思想者，对于思想的



繁荣和发展不但毫无作用甚至有所窒息和压制。他们有时也会以自由知识分子的面目来掩盖他们的立场，比如一度宣传胡适的“多研究些问题，少谈论文主义”的主张，看上去颇具建设性的姿态，但实际上却遮蔽了思想建设的重要性。在提这个口号的同时，却有意忽略了胡适们的独立意识和对于思想建设的积极努力。凭借着这样一些主张，学术界确立了淡化思想、强化学术的主导思想。

90年代中前期，一批人文知识分子对于思想启蒙运动的停滞和社会价值观的转向深感焦虑，为此进行一场持续时间较长的人文精神大讨论，《读书》、《东方》等杂志均成为这场讨论的主战场，但最终均局限于相对小的一个圈子内进行，得不到更大范围的响应，无法形成第二次全民性的思想启蒙运动。但这场讨论对于影视批评界多少有了一些影响，《现代传播》杂志从90年代中前期开始加强文化色彩和强化批判意识的改版之举，正是受这种影响的波及。

90年代后期，知识精英的焦虑在一本叫做《陈寅恪的最后二十年》的书中体现出来。陈寅恪的发现，让一度失语的知识精英有了一个表达的出口，这种表达的内容就是“独立之精神、自由之主张”，再一次表现了对当时经济自由、思想禁锢、人文沦丧、价值转向的痛彻之感。反映在影视剧上，像《新星》、《今夜有暴风雪》这样一类有着强烈反思精神的作品没有了，取而代之的是一些以歌颂改革高官为主的所谓改革剧和清官剧。从主导文化的立场来说，既要高扬改革的旗帜，又要抽去思想的内容，减少引发思想混乱的风险，只有从主旋律和反腐倡廉中寻找思想资源，才能既迎合民意又树立政府形象。

但主旋律的口号在整个90年代都是贯彻起来不是很畅通的。因为精英文化忧虑其带来的创作凋零的局面，而资本文化则担心由于内容的说教和公式化而损害了资本利益，影响市场的繁荣，大众文化则本能地抵制一味高调的主流价值观，加上主旋律电视剧没有找到内容和形式结合得更加完美的价值点，没有突破性的成果，致使在管理部门不断强化主旋律口号的同时，反



而带来低俗化的泛滥。《戏说乾隆》开了戏说历史的先例，《还珠格格》后来居上，以一个嘲笑知识、反叛人文的小燕子形象成为新时代少男少女的偶像。从文化背景分析，这个小燕子的身份设计还是很有讲究的。她首先是一个民间底层人物的身份，是一个草根形象，带有许多来自草根的诉求和品性，这首先容易让人亲近，让普通观众引为知音，进而产生身份代入。此后，她机缘巧合进入上层，成为皇阿玛身边的格格，整日衣食无忧、无所事事，可以专注于谈情说爱、风花雪月、体察民情、打抱不平，这些都寄托了底层草根民众的对于理想生活的幻想，或者说是代表了草根们对于未来的诉求和生活的幻象。在 90 年代那样一个刚刚进入市场经济转轨同时也充满机会的时代背景下，许多人相信有机会通过自己的努力改变自己在社会中的地位和阶层成份。在小燕子身上，恰恰传达了草根民众的这样一种寄托。此后泛滥多年的“三风”：滥情风、奢华风、戏说风，乃至大辫子满天飞，都是这样一种文化诉求的延续和张扬。这是思想淡化、内容软化的必然结果。

由于社会正处于转型期，原有的思想启蒙已经中断，主流价值观则遭到怀疑和抛弃，新的价值观坐标迟迟无法确立，一些电视剧在价值观的导入和传导上大踏步倒退，只能从传统价值观中去挖掘为我所用。如帝王思想、清官思想等，这些思想虽然一度遭到强烈批判，但因为它们在民众中有着根深蒂固的传统，因而容易获得更多的迎合，并最终在收视率上得到体现。对于这种状况，精英文化和主导文化均持批判立场。但同时又体现出批判不力的态度。精英文化担心打压带来新的文化禁锢，主流文化则两害相权取其轻，只要没达到忍无可忍就继续容忍。这就使得这样一类作品和思想观念得以在批评声中继续泛滥，直到唤起大众的审美疲劳，引起大众文化自身的反胃为止。

进入新世纪，主导文化进一步重视政治思想理论建设，并以此形成一系列具有新时代特色的思想话语，中心词汇包括国情、民族、复兴、代表、荣辱、和谐、科学发展、与时俱进等，这些词汇的最大特点是进一步将国家意志和民众需求中的一些共同诉求点挖掘出来，紧密结合，互相撑持，从而进



进一步强化了主导文化的统治性地位。作为一种国家思想建设，它无疑具有凝聚群体意志、维护社会稳定和推动社会经济稳步发展的作用，所谓“统一思想、提高认识”成为渗透各个领域的通用话语。在这样的主流话语建设中，其中迎合民众情绪的相关内容走得更远，随着中国国力的增强，所谓大国情怀中的某一部分不成比例地膨胀，发展为民族狂热情绪。如2009年的《中国不高兴》，就是这样一种情绪达到高潮的标志。

从思想建设的广泛性、多样性、生态性、复杂性和发展性方面来看，思想政治建设只是其中的一个方面，新时期的思想政治建设固然充分体现了开放性、现实性和科学性的一面，但以思想政治建设代替整体的思想建设毕竟是不合理的。思想是创造，是一个民族生命力的体现，它不是跟在威权思想后面的亦步亦趋。思想者是先驱者，他也许不受欢迎，也许没有多少人能听到他发出的声音，但他必须存在。但似乎我们的民族已经不需要先驱者，大家像羊群一样挤在一起，习惯于循着驱赶的鞭子往前走。特别是新世纪以来文化产业化的转型，知识分子的现实困境进一步凸显，思想者无法找到自己的现实位置和思想话语表达方式，长久的失语状态必然导致压抑而失去语言能力，或被迫转换为一种现实应对策略的话语方式。

第三节 道德登场 思想退场

如前所述，强化学术、淡化思想的结果，推动了各种学术探讨高度繁荣，新鲜术语层出不穷，新理论、新方法不断输入，花样翻新，学术界呈现一派虚假的繁荣，国内学术界成为西方学术新潮流的跑马场。思想界杂志一齐转向，从思想的活跃转为追求话题的生僻、语言的晦涩和学术上的雕章琢句。各类学术刊物看上去日渐讲究规范，大部分文章却为无言之物，形式取代了内容，完成了职称晋升即可束之高阁。

这样的学术“繁荣”、思想凋零的恶果短期内是看不到的，但是，长期



之下，至少到现在，我们已经可以见出端倪。我们看到，如今我们没有任何思想资源可以支撑我们的批评和创作。我翻了翻近期一些影视评论专业期刊上的文章标题，看看反映出来的批评思想基础是什么——《以优秀典型引领电视节目发展》、《提高电视文化品味 竖立行业领跑榜样》、《英雄的重塑与信仰的重建》、《电视剧盛宴背后的意识形态建构》——全是报告体，政治话语，道德标准，看不到一点个人话语和思考。

这么多年，我们引进了无数种的批评方法，但至今我们没有能够贡献出一种属于自己的批评范式，要说有，无非是建立在机械的阶级分析法基础之上的道德批判。只不过在当今的社会背景下，改头换面为社会阶层分析法，比如草根与豪门、平民与精英的机械对应。我们在影视界轰轰烈烈开展的批“四风”、批“三俗”运动，所能够运用的全是道德话语。《中国电视》2011年第三期的头条专论《跨年盛典不是“烧钱”的明星秀场》，对一些卫视的跨年盛典活动进行批评，难能可贵地表现出批判性立场，可惜所运用的思想武器过于陈旧。作者在批评一些卫视的跨年盛典不惜烧钱请明星之后，便拿出一些正面的例子来对比：“山东卫视则打造了一台别开生面的‘跨年’草根娱乐晚会，利用‘祈福’这一体现中华传统吉祥文化和山东民俗文化元素的环节进行抽奖，密切与观众的互动，既富有民间特色，又体现游戏的趣味……可谓一举多得。”用草根来对抗明星，似乎就代表了是与非、对与错，至于两台晚会哪个质量更高却根本不作分析。作者的批评方法正是典型的阶层分析法：明星和草根是一个对立的阶层，有明星，就意味着草根受到了压迫，只有让草根当主角，才算是真正为草根服务。但娱乐规律往往不是这样的。舞台演出不等于单位内部的联欢晚会。虽然两者都是娱乐，同样体现出娱乐规律。但是，舞台演出是艺术欣赏，还要遵循艺术规律。内部联欢是人际交往，遵循的是熟人社会中的人情规律，只要有人上台就能获得掌声。当一个联欢活动的参与群体超出了一定的数量范围，熟人圈的人情规律就不存在了。比如电视机前的观众，他们虽然都有着草根身份，但是，熟人效应不存在了。因此，当一个陌生的草根出现在舞台上的时候，电视机前的草根们



不会激动喊叫，除非他的演出非常精彩，比如苏珊大妈（但苏珊大妈也是被娱乐化包装过的）。“达人秀”的演出也非常精彩，观众也喜欢看。但观众更喜欢看达人们背后的故事。也就是说，你首先必须通过讲述故事，把陌生的达人转换为身边的熟人，你的演出才会真正精彩。又或者上台演出的真是某个观众的熟人，他会看得很投入。而这个熟人效应用在明星身上反倒是适用的。明星是公众识别度最高的“熟人”，看完春节晚会之后，任何人都会像谈自己家熟人一样谈论赵本山。人们正是通过这样一些共同熟悉的面孔来寻求互相之间的共识和获得身份认同，找到社会文化中的定位，避免被社会孤立的感觉。要不然何来追星现象呢？当年美国军队在朝鲜战场上用玛丽莲·梦露去劳军，而我人民解放军也派出大量明星如白杨等去战地演出，也是一个道理。假如为了体现劳动人民立场，让一个村里的小脚大娘去劳军，能达到效果吗？就算这位大娘山歌唱得特别好，估计我军指战员也愿意让唱得不如她好的白杨来唱。因为人家是明星，知名度高，能够一睹真人，对战士们来说也是一种满足和光荣。早年间村里过节办大事，一般总要到外面去请戏班子来唱戏，唱上几天几夜，村民们感觉过瘾。若按阶层分析法的思路来，应该让村民自己登台唱，才体现了深厚的阶级情感和草根情怀。但现实好像行不通。所以，我以为不要轻易地以草根的名义来扼杀草根们的真正需求。

道德是传统的积淀，于是，道德话语的榜样便是传统。在那篇文章里，我还发现，如今我们越来越高频率地使用“传统”这个词，用“优秀传统文化”、“民族优良传统”、“革命传统”等这样一些词来对抗流行、时尚、前卫等现象。其实这恰是思想贫乏和话语匮乏的表现，一方面是对新的流行文化看不惯，另一方面却又提供不出新的对策，只能乞求所谓的传统。至于所谓的传统是否真的符合当下的时代环境就没有进一步的具体分析和结论了。反正传统是一张王牌，谁也大不过它；也是一把万能钥匙，什么样的锁都能打开。而文章举的另一个例子是湖北电视台以“中国第一、爱我中华、百年追梦”为主题的元旦晚会《中国 No. 1》。从这类大而空的主题词来看，这基调是不会出问题的，但仍然是回归到强调教化功能的传统。作者对这台晚会如



此评价：“回眸百年历史、聚焦时代英雄、弘扬中华文明、见证和平发展，隶属湖北在中国革命、社会主义建设和改革开放等各个重要历史时期所做出的创造性贡献和标杆性建树，展现了敢为人先、勇立潮头的荆楚儿女，在不同历史时期创造的中国第一乃至世界第一。”在这大段的评价中，没有一句涉及艺术表现方面，全是意识形态话语。其价值判断的依据是：只要主题正确，晚会怎么办都是成功的。文章评价晚会“主题突出，主流彰显，主调昂扬……庄重活泼、严谨灵动、富丽典雅、恢弘大气……带给观众心灵的感动和精神的震撼。”这都不是具体的艺术批评，而是形容词的堆砌，它根本无法触及被批评对象的本质，让一个小学生拿着成语词典就能写出来。

从根本上说，重庆卫视的整体飘红也是一个思想资源匮乏的象征。他们看到了当前的媒体乱象，如何改变却缺乏新的思路，于是，只能回头向现成的和已经被改革抛弃的传统思想资源中去寻求帮助，倒退到遥远的过去，成为新时代的一个刻舟求剑的典型笑话。

第四节 成人动画的启示

影视创作，更需要通过批评为其注入思想的动力。我不知道我们的影视批评有没有关注到这样一个问题：动画作品中的思想内涵问题。好莱坞的动画大片往往上座率超过真人出演的片子，表明它对成人的吸引力更大。许多人认为动画是低龄文化产品，不需要体现多少思维能力和思想水准。但是，这恰恰是对动画产品的误解。我们的低龄动画片已经做得不错了，《喜羊羊和灰太狼》风靡一时且长播不衰，但成人观众兴趣索然。成人动画方面我们至今拿不出像样的片子来，原因在哪里？我曾经和人讨论过一个问题：假如把同样一个故事，比如《里约大冒险》换成真人扮演，同样的情节、同样的语言，效果会有动画版的好吗？回答大概是否定的。因为从哲学层面上考量，动画片是对现实社会和人际关系的简化和提纯。当真人出演的时候，我



们的欣赏意识里同时存在现实生活中各种复杂因素的干扰，社会关系和对人的品行的认识变得不是那么纯粹，这影响了我们的价值判断和对主题思想的认识。而动画片将一切需要简化的现实因素加以简化，把人的关系、世界的关系加以简化、提纯，并将需要表达的思想加以放大，以极其纯粹的形式表现在我们面前。比如，一只鸟为了另一只鸟去历尽千辛万苦大冒险，这只鸟就代表了一种很纯粹的观念，它身上没有人常有的功利性。这种境界和哲学的境界是一致的。哲学就是从复杂的现实万象中抽取种种规律加以思考升华，以更为简明的方式让你认识这个复杂的世界。哲学营造一种对现实生活的疏离感，让我们在一个相对远的距离之外重新观察我们的世界。

我们多想把爱情、友谊、勇气等等从具体的情境、故事和人物身上抽出来，用来描述普遍的感受，这个感受就是寓言，它可以让人获得更加丰富而纯粹的体验。比如数学，一个人加一个人不是数学，一加一才是数学形式的升华，我们才有可能以纯粹的数学形式来思考这个世界。但是，艺术创作必然要追求“这一个”，离开了“这一个”，就不可能存在故事的载体，就不会获得真切的感受。因此，文学的世界里，我们无法把人抽走，没有人，故事就不存在，虚构也就不存在。《一千零一夜》中的山德鲁要每天晚上创造一个或数个“人”延续她的虚构，同时也延续她的生命，其难度可想而知。有没有更加纯粹的故事表述方式让我们进入世界的本质呢？于是，寓言产生了，动画产生了。我们把人类的情感移植到动物形象身上，反而能够把人类的存在意义表现得更加清晰。但是，我们的思想能力不提高，怎么能进入一种哲学的层面去把握并完成好这样一种艺术行为呢？我们的动漫节活动，一届届地围绕着新技术、产业化、上游下游等等一些讨论过无数遍的细枝末节问题煞有介事地开展讨论，却不知道以我们的贫血之躯如何去运用这些技术遨游于上游下游之间。

我们曾嘲笑好莱坞的商业化，却不知道好莱坞的生命力在于它的创造性，而创造性的根本源泉却在于思想。我们研究过好莱坞的技术，研究过好莱坞的产业机制，研究过好莱坞的大片策略，却从来没有好好研究好莱坞的



思想来源。好莱坞影视事业的发展是建立在西方丰富的思想资源基础上的，我们却一直看不到这一点。我们的导演宣称“只有好莱坞，才能救中国电影”，却以为只要有追车和枪战场景就算是西部片了。没有对人性的深入考量，充其量只是空洞的伪西部片。好莱坞电影最常出现的主题是关于人性的思考、对科学技术的批判、对人类生存的忧虑、对世界的本源追问等，这些都是西方哲学中不断面对的根本性问题。我们的影视作品的主题有多少在往这样一个层面上去发掘呢？影视创作需要想象力和形象思维，但是，没有背后的形而上的思考在支撑，所有的影像只是一盘散沙。情节荒诞不经的《加勒比海盗》，之所以让我们充满兴趣地往下看，是因为我们看到电影里对生存、死亡、咒语和世界的存在等之间关系的不断追问。但是，我们的国产影视经常是经不起追问的，问到最后，必然是一个空洞的答案，或者是一个无聊的“馒头”。张艺谋近年来电影艺术创造能力的衰退已经是一个不争的事实，他公开不好承认，自己当然心知肚明，于是去学《血迷宫》，却学成了一场闹剧。因为他只学人家怎么盯着票房，而没有去学人家怎样思考。

从欧洲人的视角来看，好莱坞文化固然肤浅。但美国人实际上是在给电影的文化内涵和思想厚度做减法：为了跨文化传播的需要，推动电影产业向全球扩张，他们必须给电影里的文化语言和思想符号进行消肿，进行简化，清除文化的接受障碍。但是，做减法，必然是因为原先拥有过于丰富的存在而需要删减。欧洲的艺术电影舍不得删减，那么他们就只能局限于一个小众的范围传播。但我们的电影文化内涵本身就贫乏，需要不断去做加法，才能使那些镜头符号有足够的意义承载。如今，在我们还不会做加法的时候就急着去做减法，这不是背道而驰了吗？而且，我们也千万不要以为好莱坞只是一味追求轻松、娱乐、浅显，他们思考的东西本来就非常沉重。美国影视教材中除了教学生操作技能，时时不忘提醒影视的责任：

一个躺在手术台上处于麻醉状态的病人，其实和没有美学知识的电视和电影观众有许多共同点。……这样，手术师和媒体制造者就肩负重



要的责任。手术师利用手术刀来医治人类，而制作人则利用经过精确测算过的美学能量来渗透人类。^①

影视工作者的责任与手术师同等，还有什么比这更让人沉重的职业思考呢？

2011年我在美国进行了为期20天的考察学习，尽自己所能地对美国影视发展现状进行观察了解。中国传媒大学李兴国等撰写的《中美大学影视教材比较研究》，列出了中美两国影视教材的七点不同之处，我结合自己的观察体会，对这七点区别试做解答如下：

第一，美国教材注重务实操作，中国教材注重理论体系。按照一般观念，注重理论后劲充足，中国未来的影视工作者应该更具发展潜力。现实何以并非如此？因为我们的理论都是概念，一碰到实践就像碰到碎纸机，全化为碎屑。

第二，美国教材注重综合，中国教材注重分解。美国大学从通识教育起步，注重培养一专多能、具有开阔视野的人才，而我国的影视教材把专业切割成互不关联的封闭和孤立的体系，缺少互相联系和融会贯通的接口。

第三，美国影视教育社会性强，中国影视教育历时性强。“美国影视教育具备一个宏大的参照系，将影视视为社会结构的一个元素，除研究影视本体之外，还借用传播学和社会学理论，研究影视节目所体现的社会行为及价值观念。”而我们的影视教育却不具有这样的开放性，只关注死的知识，不接受活的信息。

第四，美国的影视教育实用性强，中国的影视教育学术性强。我的理解，美国的影视教材面向学生，中国的影视教材则是面向编写者自己，考虑的并非是否适合应用，而在于是否够得上学术标准，能否用于评定职称。所

^① 《图像·声音·运动：使用媒体美学》，转引自《聚焦好莱坞·中美大学影视教材比较研究》，北京大学出版社2010年版，第263页。



以，我注意到我们的学生除了考试前，对发到手的教材基本没有兴趣多看。

第五，美国影视教育注重动态创新，中国的影视教育重在静态接受。我有位学生在美国学习影视专业，他们课堂讨论的案例往往就是昨天播放的电视剧，他们的老师往往也是这些作品的编剧和创作人员，而他们的创作实践也就是如何适应最新的节目形态。而我们课堂上讨论的可能还是八九十年代的作品，并且要当作考试的知识点记下来。

第六，美国影视教育重个性，中国影视教育重共性。艺术最需要个性的投注，大学教育是为了开发学生的天性，培养独立思考的能力，我们的教育恰恰是将学生的棱角磨平，然后让他们去生产只让老师自己满意的“标准件”。

第七，美国影视教育的前瞻性和预见性。前瞻性和预见性当然来自于对发展趋势的分析和把握，引领者全球影视创作潮流的美国当然有条件做到这一点。

以上七点，同时也是给我们影视批评者的提醒。



第三章 影视批评：概念间的关系

我想，在进入具体的影视批评话语建设讨论之前，有必要对一系列与影视批评相关的概念范畴及其相互间关系进行分析、区分。

第一节 一个概念中的三个领域

“影视批评”这个词是个指涉范围重叠交错、充满误解和猜想的概念。从概念的词汇组合结构上来看非常简单，所谓影视批评，就是针对影视作品、影视创作行为以及相关现象的价值判断行为。但是，当我们提到“影视批评”的时候，其实涉及到三个不同而又交叉的领域：电影批评、电视批评、电视剧批评。这三个领域如此相近，面临的问题却又区别很大。电视本身就比较具有分裂性，分为真实电视（新闻、纪实、专题栏目等）和虚构电视（电视剧和电视文艺）两个性质不同的领域，他们面对的问题有时候是不一样的，把它们放在一起表述，常常让人觉得靶子对错了。

比较常见的情况有两种。第一种，在“影视批评”的概念下进行讨论。比如李道新的《影视批评学》、袁志忠 虞吉主编的《影视批评纲要》。这类以影视批评为大范畴讨论批评问题的书籍文章大部分篇幅向电影和电视倾



斜，对电视剧批评的个性问题有所忽视。比如前列两书均没有划出专门章节，从电视传播特性出发，来讨论电视剧批评的特殊性问题。要从大量的电影案例中找到电视剧案例显得非常困难。《影视批评纲要》一书则只在第四章讨论影视批评的客体时，分为两节，分别从电影文本电影现象和电视文本电视现象两方面分析其各自特点。而在最重要的讨论具体范式部分时，没有区分对待，对电视剧批评的范式问题开展有针对性的探讨。这就很容易掩盖电视剧本身的一些问题。

第二种是运用“电视批评”的概念，有代表性的是欧阳宏生等编著的《电视批评学》、《电视批评：理论 方法 实践》。通过阅读这两种书籍，发现存在同样的问题，在电视批评这个概念下，更大的篇幅则是向电视节目倾斜，比如新闻、访问、纪实、娱乐节目、晚会等，电视剧只占了很少的部分。这些节目形态本身就差别很大，许多在创作理念、方式方法、内容诉求以及创作规律等方面都有着本质的区别，比如新闻和电视剧，前者以真实为生命，后者以虚构为叙事手段，它们只不过是在电视这个媒体平台上共生而已，如今把它们放在一起讨论，根本无法达到整体涵盖的目的。

如果要进一步细究，那么还有第三种情况，就是将电视剧置于“电视文艺”这一大范畴之下开展讨论。虽然这种方法区分了真实电视和虚构电视之间的不同之处，但是，作为以叙事为主的电视剧和以歌舞为主的晚会节目怎么能放在一个层面上讨论呢？电视剧作为叙事艺术，就其创作规律来说，更接近于电影创作，但就其文化身份来说，又服从着电视传播这一传播平台（当然已经有越来越多的电视剧通过网络传播，派生出另一种接受行为，这里暂且不去讨论），因而和电视的传播规律有着某种一致性。电视剧的个性往往就在“影视批评”或“电视批评”这样的笼统概念之下被隐去或被忽略。

为此，本书在讨论影视批评范畴内的问题时，尽量照顾电影、电视、电视剧三个概念领域的平衡，但事实上我也无法做到全面均衡，因为往往是这一章涉及电影问题更多一些，另一章涉及电视或电视剧问题又会多一些。作



为一本以讨论问题为主的专著，只能让篇幅的重点跟着问题走，难以照顾整体的平衡，这是要特地加以说明的。

第二节 电影、电视：身份贵贱之争

虽然影视合流已经成为一种趋势，电影和电视剧在艺术形态上也比较一致，但是，从艺术地位上来说，一直以来有一个不公平的现象：电视（电视剧）在电影面前，似乎要矮人一头。

我首先要提到1990年在《世界电影》杂志上翻译转载的一篇文章，题目叫《通俗文化和女子气：电视在电影研究中的“地位”》，作者是美国的帕·彼得罗。他在这篇文章的开头叙述了这样一件事：1984年，电影研究会在威斯康辛州的麦迪逊举行年会，大会最后一项议题是讨论“电视在电影研究中的地位”问题，结果议题很快被一场关于学术研究的确切对象的激烈辩论取代了，他们害怕对于“电视”这一“粗俗的”、大众化的媒介研究，会降低大学艺术电影研究的艺术和教育标准。

相对应的是，三年后，在中国也有一场关于电视性质问题的争论。1987年第四期《当代电视》发表文章《电视不是艺术》，作者钱海毅，文章认为，电视是一种最有效的文化信息传播媒介，这一本性规定了电视最主要的功能是社会文化的交流。而“略具艺术性的低度娱乐只是电视台一个附属功能”。这篇文章触及了电视本质定性的问题，应该是很有意义的。可惜一是结论失之武断，二是某些术语内涵和边际模糊不清，比如，何谓低度娱乐？是不发达的娱乐还是低俗的娱乐又或是粗糙的娱乐？反过来是否应该说相对应的高度娱乐？1988年第四期的《当代电视》发表了谢文的文章《问题成堆》，提出了针锋相对的观点，认为“电视是艺术，而且是很纯的艺术”。这场争论似乎以后者观点占了上风，张国涛在《电视艺术在论争中成长》的文章中这样说：“无论承不承认这一论断（电视是艺术）……电视艺术都作为一个



客观存在而现实地存在着。”^① 在我看来，论争的双方都犯了笼统表述的毛病，很简单，双方都错了。张国涛的文章就重新对论题作了明白的辨析：“电视同广播一样，首先是传媒，其次是产业，然后才是艺术；而电影首先是艺术，其次是产业，然后才是传媒。”^② 我以为，还需要辨析明白的一点是，电视是一个大家庭，它的成员里有的更具艺术气质，有的更具有新闻属性，有的更体现娱乐本性，等等，不能一概而论。因此，说“电视不是艺术”显然错了，如果成立，那么，电视剧怎么拍？晚会怎么办？纪录片怎么做？甚至广告也是艺术，难道都放弃艺术标准，任其粗制滥造？频道也可以没有包装，没有视觉传达，天天承受着“送礼就送脑白金”之类的折磨？而说“电视是艺术”也错了，新闻、访谈、评论都要求真实，讲求时效，难道也像艺术那样去精雕细琢百般美化播出慢半拍？何况电视还有技术呢！雷德蒙·威廉斯在《电视：科技与文化形式》一书的序言中说：“电视是科技的一环，有赖于社会制度的配合，更是文化生活的寄托。也就是说，科技、社会生活与文化三者等于是电视身上找到了聚合的焦点。”^③ 而电视还是政治，看看美国总统竞选和电视传播之间的关系就可以明白这一点。电视的复杂在于，它就像一头大象，你从每一个视角去观照，都能发现它的另一重属性，而且还直接与其本性相连。但假如我们把论题加以限定，换成“电视剧是不是艺术”，那么，这个争论还存在吗？最多仍有人抱着顽固的门户之见，把所有的电视剧斥责为艺术上不入流的肥皂剧。

再回过头来看美国的那场关于电影和电视的争辩，实际上也暴露了 80 年代初中期的美国电影学者们对电视艺术性问题的一个辨析不清的看法。从艺术性的角度来看，他们对电视这样一个身份不明的庞然大物，强行挤进电

① 张国涛：《电视艺术：在论争中成长》，选自《电视批评：理论、方法、实践》，四川大学出版社 2007 年版，第 145 页。

② 同上。

③ 雷德蒙·威廉斯：《电视：科技与文化形式》，台湾远流出版社 1994 年版，序言。



影这样一个日臻精致的艺术领地的人侵行为有着强烈的抗拒。在他们看来，电视是暴发户，是低俗产品的制造者，是工业化的流水线，是大众化的快餐食品，他们的消费需求不一样，因而制作标准也大不一样，最终反映到批评观念和方法上也大相径庭。这看上去是有道理的。但是，我们不能因为有大量的非艺术类节目充斥电视就认为电视不能包容艺术，也不能因为有滥俗的肥皂剧的泛滥就认定电视在艺术上没有前途。

关于电影和电视的区别，也许安托万·拉科夫斯基的下面这段话揭示了真相：“电影和电视之间的关系既涉及经济，又涉及美学，因而从来都是捉摸不定的。它们之间有时是爱，有时是恨。恨实际上掩盖着两种传媒的爱与魅力。一方嫉妒另一方拥有数不胜数的观众，一方嫉妒另一方具有过剩的文化正统性而自己却没有。”^①

而现在，在好莱坞，正有越来越多的大导演、名演员涉足电视剧领域。随着美剧的精致化发展，是否意味着电视剧也有了改变身份、赢得尊敬的机会了呢？

第三节 电影批评和电视批评

电影批评的历史很长，它的优势在于有着丰富的人文学科为基础。但在电影的初创时期，电影批评也同样浅陋，并没有更多的人在艺术的层面上进行考量。波布克在《电影的元素》一书中指出：“在电影发明初期，当电影在很大程度上是以娱乐为目的的时候，评论家们在报纸上评论起新片来，就跟他们在评论麦迪逊广场花园上演的一出音乐喜剧或冰上舞蹈一样，把重点放在是否有趣上。”^② 中国第一部国产电影是北京丰泰照相馆的业主任庆泰

^① 转引自李道新：《影视批评学》，北京大学出版社2002年版，第10页。

^② 《影视批评纲要》，袁志忠、虞吉主编，重庆大学出版社2009年版，第1页。



拍摄的《定军山》，拍摄于1905年。研究者陆弘石提到：“在任氏拍片之前的中国近十年的外国电影放映历史中，‘脚踏车赛跑’‘戏法’‘风景’等题材已屡见不鲜，观众对此也已不再怀有最初的观赏兴趣。”“20世纪伊始，法国的梅里埃、齐卡，美国的鲍特等人，已经开始拍摄了一批较为成熟的短故事片，表明此时期银幕探索已越过了记录俗艳美色、社会新闻、风光嬉闹的初级阶段，而开始将重心转向了如何利用新的可能性来进行叙事。”^①这是电影从当初的追求新奇的影像感受到转向充当叙事手段的一个过程。20世纪二三十年代，经济大萧条席卷美国，好莱坞却迎来了发展的黄金时代，失意的人们沉浸在电影的世界里，在里面寄托着自己的梦想和情感。这种消费心理和趋势被经济学家称作“口红效应”，人们的消费欲从房屋、汽车等大宗商品转向衣服、口红等低廉的消耗品，电影被比喻为一种类似于口红的廉价产品，人们怀着空前的消费热情，趋之如鹜。而电影作为廉价的精神娱乐消费，更在经济一片灰色的时代，去怀念昔日的繁华和荣光。这个年代的理论家迪阿梅尔这样评价电影：“电影乃是受压迫者打发时间的活动，没文化、穷困潦倒、劳累不堪、受尽忧患的可怜虫的消遣……一场戏，它根本不要求全神贯注，根本不要以理解力为前提……它不会点燃人们心跳的火焰，他所唤起的希望不过是可笑梦想，梦想有朝一日成为洛杉矶的明星。”^②但是，也正是电影批评拯救了电影本身。当越来越多的大师投入到电影的拍摄中去的时候，电影的艺术身份得以确认和提升。这得益于20世纪五六十年代电影批评中导演作品观念的确立。特吕弗在法国《电影手册》发表文章，区分了以编剧为中心导演仅仅是筹划者的观念和导演真正充当电影作者的创作方法之间的区别，这带来了艺术电影的黄金时代，也是艺术电影的大师时代。电影被当作表达思想的工具，而不是娱乐行为。电影艺术的高度发展，为电影创作领域奉献了一大批具有思想深度和艺术创造精神的大师，比

① 黄丹主编：《镜子里的山》，广西师范大学出版社2007年版，第242页。

② 转引自胡不适《图像了的世界：日常版影像生存》，《21世纪中国文化地图[2005卷]》，吉林出版集团有限责任公司2007年版，第142页。



如卓别林、希区柯克、安东尼奥尼、库布里克、费里尼、伯格曼、特吕弗、戈达尔、黑泽明……这个名单还可以无限制地拉长并且不断地生成，他们每个人都有关于对艺术和世界观的深刻理解，电影世界业已成为一个艺术和思想的丰富宝藏，也成为当代人精神营养的重要来源，足以吸引每一代的知识精英沉迷其中去猜度诠释。

电视批评起步的时候，我们对于电视的认识已经不像当初对电影的认识那样茫然、苍白。我们很快将它定位于大众文化这样一个位置，使其无所遁形。而这正是西方批判理论的拿手好戏。反过来，电视业的蓬勃发展和肆意扩张，催生了社会科学研究和文化批评理论的又一次快速发酵，各种理论和研究方法层出不穷，尤以法兰克福学派和伯明翰学派为著。这些理论从电视领域生发开去，成为理解、解剖或批判大众文化的利器。贡献出这些理论的包括霍克海默、马尔库塞、阿多诺、尼尔·波兹曼、皮埃尔·布尔迪厄……这个名单同样可以拉得很长。电视作为一种文化实践和精神生产，其贡献在于：它至今没有诞生出一位堪称博大精深的艺术大师，却贡献了一大批大众文化研究专家和新的学术理论。电影的成就使得人们可以专注于个案和文本研究与内容的思辨与鉴赏，而电视的庞杂使得人们习惯于从整体上总量中去观照分析、解剖切割它。电视作为一种生活方式，它和社会历史、大众文化以及日常生活关系如此之深，这就是“电视批评”这个词使用频率如此之高的原因，它一度在大众文化研究中居于核心地位。而具体的电视剧批评则变得不再让人重视。

从批评理论的角度来看，电影研究会在麦迪逊的那次讨论，让我们看到电影和电视在批评传统上的一些显著区别：“电视一旦纳入电影研究的范围，原先那些形形色色的实证主义研究方法将会接踵而至，从而破坏了从欧洲大陆的哲学和文学理论中移植到电影研究中的那些更为精妙的探讨观众和文本的方法。另一些人则担忧，电视研究主流中对于内容分析、观众调查和对照试验的强调，即在传播研究中大做数字文章的经验主义，已经使电影愈来愈



远离人文学科而接近社会科学。”^① 帕·彼得罗这段话让我们得出两点结论：第一，电影传统研究方法侧重探讨观众和文本，电视则注重实证性调查性的数字分析；第二，电影理论更接近以哲学和文学理论为核心的人文学科，而电视则更靠近方法严谨的社会科学。这两点结论对电视剧批评来说很有意义。因为电视从剧的本质来说是电影的，而从传播方式来说则是电视的，这种跨界生存的结构特点，决定了其研究方法和批评视角可以兼具两者之长，因而更具有丰富性和开放性，也更具有发展性和生命力。

第四节 影视研究和影视批评

一般理解中，影视研究和影视批评是同一回事，从事学术研究和批评写作的是同一批人。但实际上，电视研究是学术型写作，电视批评是创作型写作，而电视理论既是电视研究者的成果，也是电视批评者的依托，同时，电视批评者的写作实践和思考反过来进一步充实和丰富了电视理论。李道新认为，影视批评学“是影视理论以观念的、系统的形态介入电影/电视批评后诞生的一种新的电影/电视学科……两种不可能也不应该互相取代。”^② 他在该书注释中引用《电影史：理论与实践》（李迅译，中国电影出版社1997年版）一书中的观点指出：“电影理论对电影进行共性研究，而电影批评则从事于个别影片或者若干组影片的特质研究。”假如这个观点成立，那么，电视理论和电视批评之间的关系也是如此。

如果要在影视研究和影视批评两者之间做一个比较，那么有以下几个方面的衡量标志：

^① 《通俗文化和女子气：电视在电影研究中的“地位”》，《世界电影》1990年第3期，根据中文期刊全文数据库。

^② 李道新：《影视批评学》，北京大学出版社2002年版，第2页。



第一，两者之间影响范围有所不同。电视研究的影响一般局限在业界和传媒界，具有原创性和普适性的理论会影响到整个学术界，从而对其他专业的研究产生推动作用。而电视批评则可能会产生跨界行为，扩大到大众文化范围，影响到普通读者和观众，形成社会性的影响力，具有更广泛的接受性。比如《新周刊》是一份以新锐为标识来开拓普通读者群的社会潮流杂志，它以话题的前卫性作为连接专业读者与普通读者之间的纽带。该杂志从“弱智的中国”开始的一系列对电视文化的批评文章和年度电视榜，虽然因策划痕迹明显消弱了批评的学理性，但从对批评风气的倡导和引起公众对电视问题的关注方面来看功不可没。电视问题从此从一个业界的内部探讨的问题扩展开去成为一个公众性话题，并进一步推动了电视的改革步伐。这充分体现了电视批评的现实影响力。

第二，影视研究专业性更强，语言表述更严谨，更注重理论的系统性、严密性和研究的深度，因而研究者的身份基本局限在专业范围内。而影视批评则具有相对的开放性，各种身份的撰写者“跨界”批评行为较为常见。作者在知识结构上更为驳杂，更需要视野开阔，旁征博引，表述形象生动，语言犀利幽默。

第三，影视理论更注重学术规范性建设，一般探讨理论和方法，对具体现象的价值判断则较为谨慎。而影视批评更强调批判性，因而更具有敏锐的触角和批判的锋芒。试比较电视学者曾庆瑞和文化批评家王干关于演员赵薇的文章。曾庆瑞的《中国电视剧艺术学研究方法论纲》（以下简称《论纲》）是一部研究型著作，偏重于电视剧研究方法理论的构建。而王干的批评随笔集《赵薇的大眼睛》则是一本曾发表在各种刊物上的批评文集，重在批评各种文化现象。恰好两本书中都有专门的章节或文章涉及赵薇的评价问题。在《论纲》一书的第一章“方法论的一般原理和在本学科里的应用”里，作者首先列举了《还珠格格》和赵薇的红火现象以及电视剧播出后的一些社会效应，然后提出：“对这种现象，我们可以做社会性的研究，心理学的研究，接受美学的研究，传播学的研究，而引申出来电视剧艺术研究中的社会学、



心理学的接受美学的、传播学的方法来。”^①由此，从个案的分析上升到方法理论的启发和构建上。它基本不涉及判断和批判。而王干文章则在分析了赵薇走红的种种现象之后，非常鲜明地亮出自己的观点和立场：“这也正是我所忧虑的问题，人们有理由在看电视时放低自己的文化身份和思想能力，可久而久之会不会以此基准作为自己的文化高度和心智理想呢？小燕子长不大，可那些模仿、热爱小燕子的孩子终会长大，他们长大后还会记得小燕子吗？还会不会为小时候的狂热感到脸红呢？《还珠格格》的第三部又将拍摄完工，希望上映时收视率不要再那么火爆，更希望那些端坐在电视机前的观众有一天会抗议电视台：我们不是木头人！”^②

第四，影视理论注重长远的建设，影视批评重视当下的针对性，对现实更加关注，对创作关系的调整和创作观念的影响更为直接见效。

第五，影视理论为影视批评提供理论支撑，影视批评为影视理论提供研究内容和案例。

相比较而言，国内的电视研究受重视程度较高，发展也比较快，而电视批评则相对滞后，缺乏有影响力的批评作者队伍和扎实的文章。如今电视批评理论专著已经有很多，但是，我对一些影视批评理论论著有所不满意的是，看上去它们构建了一个严密完备的理论体系，但在论述过程中总是不肯触及具体案例的分析，看不到多少对于实践问题的真知灼见。这样的理论话语除了为学术的学术、为理论的理论之外，还有多少实际意义呢？这些论著作为一种话语方式，本身为影视批评实践作出了这样一个话语示范：关于批评的理论可以不涉及批评的现状，那么关于影视的批评也可以不触及影视的问题。在这样的理论影响下，影视批评的写作也就很少触及到影视现象中的实质性问题。

我个人观点以为，应该倡导更多的影视研究者从事批评性文章的写作，让学术、理论与实践贴得更紧。

① 曾庆瑞：《中国电视剧艺术学研究方法论纲》，中国传媒大学出版社 2008 年版，第 30 页。

② 王干：《赵薇的大眼睛》，凤凰出版传媒集团有限公司 2005 年版，第 13 页。



第四章 体制话语：表扬的狂欢

第一节 表扬体的滋生

梳理话语的过程，是一个梳理体制、观念、权力和场所的过程。

首先把话语和权力、体制等因素联系起来的是福柯。他曾在法国樊尚大学担任哲学教席。这所大学是第一所向没有中学毕业文凭的候选人敞开大门的法国大学，在专业设置上具有跨学科的特点，引入了电影、符号学和精神分析等新式课程，有人形容这所学校的气氛，“就像一个喧嚣的蜂窝”。我曾经不明白福柯的研究进路为何总是集中于监狱、军营、医院、疯人院等场所，它们僵硬、压抑、冷冰冰的外表，和通常文化研究的对象相距甚远，滋生于这些场所里的现象：犯罪、疯癫、疾病、性乱，也和大多数人所关心的文化现象相距甚远。当我仔细比较了这些场所的内在共性之后发现，它们都具有隔离功能，在隔离中形成“社会清洗和排斥的习俗”。“麻风病消失了，麻风病人也几乎从人们的记忆中消失了，但是这些结构却保留下来。两三个世纪之后，往往在同样的地方，人们将会使用惊人相似的排斥方法。贫苦流民、罪犯和‘精神错乱者’将接替麻风病人的角色……实际上，这种严格区



分的重大方式既是一种社会排斥，又是一种精神上的重新统一。”^① 这些地方从此成为体制用于行使权力的重要场所。而且，和其他行政机关的显性权力有所不同的是，这些权力的行使都是在借科学与知识之名而进行，由此带来了正当性与合理性的外部形态，但他们或许恰恰是造成犯罪、疯癫、疾病和性乱的根源。福柯认为，疯子的话语是被社会认为没有意义的，这一点的认定由谁作出？是精神病医生。精神病院的功能就是要让疯癫病人重新回归到一种普遍认可的话语体系中来。

这是关于话语的奥秘。话语与它生成与活跃的场所有关系。

这个思路，也促使我从体制的角度去关注一种富有国情特色的影视批评话语现象——表扬体的泛滥。

在业内的影视批评刊物中，活跃着一批表扬体的创造者和模范践行者，他们的文章总是占据着业界每一期主流杂志的第二、三条（因为头条要让给领导讲话和报告）。他们以敏锐的政治嗅觉、善解人意的代言意识、设身处地的宽容心态、正话反说的表扬技巧，通过大量的赞美诗式批评文章，达到了让创作者满意、让领导满意、让自己满意的完美效果（只有读者不满意），奠定了他们在电视剧批评界领军人物的地位。他们的文章有着政府工作报告般严格的规范，比如评论依据必定引用领导讲话，表扬和批评的比例必定是严格的三七开、衡量正确与否的标准必定是有没有体现劳动人民的感情……这样的人在文化批评领域已经没有多少生存空间了，但在影视界却仍然有头有脸、有滋有味。

这就是体制内批评。所有的刊物都有一个主管部门，而影视的生产和批评都归属于同一个机构管理，是左手握右手的关系。从性质来看，这类刊物称其为学术刊物不合适，因为每期都有大量的领导讲话和业务体会文章，够不上学术研究的标准。称其为批评性刊物更不合适，因为他们都是以表扬为

^① 福柯：《疯癫与文明》，刘北成、杨远婴译，生活·读书·新知三联书店 1999 年版，第 4 页。



主。所以，或许称作机关刊物或者工作通讯比较妥当。公平地说，他们也在向着学术和批评的方向努力，只是因为体制和观念的关系，成效难以体现。

学术批评和环评、医疗事故鉴定等等一样，照说应该属于第三方行为，但是没有一份影视批评刊物属于真正意义上的第三方（学院期刊以学术研究为主，不算真正的影视批评刊物），批评性的声音又从哪里发出呢？

第二节 一个封闭的场

体制内批评的作者队伍相对固定，人员来源非常清晰，组成成份尤其单一，具有高度的封闭性。其作者队伍基本由三方面组成：

一是主管官员，他们的文章基本上是一些会议讲话和报告，当然，从政策阐释和管理思路的角度去认真研究，把这类文章研究吃透，能够大大降低影视生产的风险度。但一般来说，重大的变革期已经过去，短期内我国的影视管理的主要思路和基本政策变化不大，因此这类讲话和报告内容重复居多，只是场合与时间不同而已。

第二类是“御用”批评家。他们的最主要工作就是出席各类好剧研讨会，基本调子开会之前即已确定，即多说好话少挑刺，在整体肯定前提下，可以谈谈个别镜头、个别细节、个别台词的问题。他们的突出才能就是能用一套娴熟的中国特色的理论话语将好剧之好充分挖掘出来，这些优点往往连创作者自己也没有发现和感觉到，从这个意义上来说，他们是影视圈的“伯乐”。用福柯的话语控制理论解释，他们巧妙而又粗暴地使用了“评论原则”，通过对主文本微言大义的尽情阐发，使话语本身不断增值，形成了新的意识形态话语建构。乃至新的话语建构大大超过主文本本身，形成“头轻脚重”的结构形态。由于他们擅长将理论话语和政策话语巧妙地结合起来，这一点是仅仅懂得政治语言的领导们所不及的，这就是他们的存在价值。容我来夹批一下下面这一段话：



像《毛岸英》这样把有思想的艺术同有艺术的思想统一起来的优秀作品（此类同义反复的复式句子结构是典型的形式大于内容的表达技巧，听上去像绕口令一样，却也成为他们的拿手好戏之一），必将（只有拥有御用地位的自信才有资格也才敢于使用这个斩钉截铁、铿锵有力、不容置疑的词汇，来宣示那谁也看不清楚的未来。但他们是廉价的预言家，因为没有人需要他们对将来负责）发挥电视剧在中国当代文化中的独特作用。该剧的播出，对于优化当前电视剧创作环境、营造当下电视剧良好的艺术创作和鉴赏氛围具有重要意义（批评家的再生话语全面覆盖了主文本，形成了典型的头轻脚重现象，充分体现了敢于闭上眼睛猛夸的勇气）。心灵受到净化、知识得到拓展、精神得到提升的良好文化氛围，就是文化的软实力（迅速和“文化软实力”挂上钩，这就是能将理论话语与政策话语完美融合的本领）……其实我们的人民是需要精神食粮的，是呼唤像《毛岸英》这样的优秀作品的（“人民”这个词是他们评价作品的重要标准之一，他们总是站在“人民”的立场上发言，这体现了意识形态话语的一个不可或缺的特色），所以我认为这个剧的播出是对电视剧创作环境的一个净化。（选自某电视业内期刊 2011 年第一期）这是某电视剧学者在《毛岸英》座谈会上的一个发言。

三是来自一线的行业人员，他们的文章更是自我表扬的典范了。

上述三类人员组成了行业内很窄的一个批评圈子，不是上级就是同事，不是同事就是同行，保持着机关单位严格明晰的阶层规矩。举一个例子。某杂志刊发了一个“年度优秀电视剧创作研讨会专辑”，总共有 19 篇发言和文章。严格按作者行政级别、部门级别排序，部级领导排在前面；接下去是级别相当的前领导（即使该同志本来就是著名的影视批评家，头衔却依旧必须是“前××领导”）；然后是台领导；最后是导演、制片等实践操作者和两位来自高校的学者。两位学者都是这类场合的老面孔，很清楚在什么场合该说



什么话。这是一个结构非常严密、身份极其可靠的人员名单，放在一起开会，全是自己人，如果在这个会上宣布一项高度机密，完全不用担心泄密问题。从内容来看，领导的文章是报告体，在肯定的同时，提出几点希望。影视批评家是表扬体，按照主旋律的口径找亮点，找表扬的依据。实践者的文章是自我表扬体，从电视批评的角度来说，都没有更多的意义。学院派是为领导分忧体，他们出席各种批评的盛宴，拿着不菲的出场费，却常常顾左右而言他，比如希望加强对历史题材的规划和增加校园题材等。他们都努力以建设性的姿态参与着表扬体写作的大合唱。

在这类刊物中，基本看不到体制外的文化批评学者的文章和观点。因为一旦有他们的加入，表扬的传统就可能遭到破坏。它们形成了另一种形式的“隔离”，或者说是自我隔离，隔离于“疯癫”话语之外，“用一种非疯癫的冷酷语言相互交流和相互承认。”（福柯）

体制话语和表扬体写作有一个很重要的孳生场所，就是各种作品研讨会、座谈会。这是一个典型的表扬性集会，他们是表扬体写作群频繁光顾的寄生性场所，大量的表扬话语从这里发酵、散播。这个研讨会现象也很值得研究，这是一种很奇怪的组织行为，因为它不追求活动的最终结论，其结论早在活动开展前就得出了。这样一种不追求实质性结果的学术联欢会，其形式本身就决定了在其躯体上运行的话语具有本质上的空洞性，这种空洞性也就决定了表扬体产生和存在的必然性。

但空洞性话语的背后却有着实质性的获得。研讨会以这种话语方式形成了一个影视批评圈的权力场。一部作品获得这样一种肯定，意味着拥有某种资本。创作方除了追求高价卖出版权、获得高收视率、赢得大奖之外，获得官方话语肯定便是一项最重要的资本。而相比较前三者，这项资本的获得在艺术上付出的艰辛比较少，因此，一些在艺术方面上升空间不大的创作者就会热衷于追逐这样的资本。而在确定这类研讨会出场人员时，组织方会尽量考虑到参与者的观念、立场和风格等因素，或者简单地说是是否属于圈内人即自己人，能够保证某种话语企图毫无障碍地得到贯彻实施。有资格参与这类



研讨会的批评家，一方面会珍惜这个权力场所赋予的权力身份，它往往代表了某种地位的获得和被承认，入场者会自觉遵守场的相关游戏规则，以免被驱逐和被剥夺资格；而另一方面出席者也会受场气氛的感染，不好意思发出杂音。由于各方的默契，这类场合就成为一场各方配合的完美表演，一场学术春晚，并且顺利地实现了利益分割和共享。研讨会由此成了整个体制话语和权力结构方式的一个缩影。

第三节 体制话语特征与基本立场

夏衍在1934年11月25日发表在上海《大晚报》上的文章说：“在一两年前，‘电影批评’只是一种宣传和广告的延长，直到现在为止，一部分剧作者和影评人还将影评当作一种私人情感的馈赠。”而现在似乎回到了当年这种情景了。基于体制内刊物的批评文章严重的表扬性倾向和赞美式文风，我把这类批评的写作特征概括为表扬体。具体表现在下面几个方面。

一、以表扬为主的批评基调和单一的批评方法

电视批评的批判精神，在体制内批评那里基本为“表扬与自我表扬精神”所取代。

为了证明这不是我的印象，我曾经查阅了电视业内某杂志从2008—2010三年的总目录，发现居然没有一篇具有批判性立场的电视批评文章。

当然，出于办刊宗旨的考虑，或者是编辑作者们怀着对电视作品的由衷喜爱，真的很喜欢那些被称作“时代赞歌”、“民族画卷”、“大爱情怀”的影视作品，找不出值得批评的地方。我又决定从一些极端的案例出发，找一些曾经普遍遭到恶评的节目和作品，看看这些刊物还能怎么表扬，比如春晚。于是，我看到某刊物2008年3月号有一组评价春晚的文章，封面标题叫



《为什么今年的“春晚”挺好看》（这个标题就属于典型的表扬体。不说电视批评，也不说学术研究，就算是工作总结、新闻报道，好像也不应该用这样浅显直白的小学生语言）。总共四篇文章，前面这个标题是对晚会导演的一个访谈，属于表扬和自我表扬的典型文本。比如第一问：“今年春晚办得挺成功，已是各界的共识，我们首先向两位总导演表示祝贺。”总导演的回答是：“今年的春晚能够办得比较圆满、安全、顺利，引起社会各界的热烈反响和积极评价，要归功于中央电视台团队、文艺中心集体的整体力量和社会的支持，我们只不过作了一点儿应该做的工作。”完全是表扬与自我表扬的范儿。不过，看来这个表扬中也透出一点不自信，其自我评价是“圆满、安全、顺利”，这三个词，“圆满”是空话，也是过头话，任何事情是不可能圆满的；“安全”是最低要求，艺术的标准不是安全，政治的要求才是安全；“顺利”也是模糊标准，每一首歌都唱全了，每一个演员都没有迟到，每一个时间点都掐住了，就是顺利吗？这和“今年春晚挺好看”是一回事吗？第二篇是观众点评《和谐盛世 团结奋进》，点评者包括教授、干部、编辑、学生、员工、居民等，虽然身份差别很大，但统一口径全是表扬，看小标题就知道内容了：“温暖浓情点亮春晚”、“春晚圆满落幕”、“温暖 2008”、“春晚温暖了我们的心”、“春晚应该办下去”等等。我在想，为什么没有网民代表呢？每一届春晚网上都是恶评如潮啊！我的疑问刚刚产生，后面第三篇就是《八方网友“看” 08 春晚》，看到“网友”这个亲切的称呼，我就知道网民也被和谐了。果然，网民们都很配合，全在夸“今年春晚很好看”。当然在二十多条评价中，也有三四条是给春晚挑毛病的，比如“为什么有个节目没打字幕”、“在感人的诗朗诵的时候台下有两声叫好声不合时宜”、“春晚花钱太多了”、“春晚也可以大胆借鉴别的国家的优点”等。这么大的一个晚会只有这么一点没做好，等于是表扬了。最后是北大两位作者的文章《温暖、团圆、奥运——2008 央视春节联欢晚会文化意义解读》，所谓的文化意义解读，却更多的是在做政治解读。只要政治正确，晚会必定成功。

我们每年都发现春晚问题一大堆，但这组文章可以置大多数人的反应于



不顾，只能说体制内刊物的表扬体写作已经到了自欺欺人的地步。有趣的是，该刊下一期马上就有一篇文章，一不小心泄漏了关于春晚的真相。这是一篇杂谈，标题叫《骂“春晚”，经久不衰的时髦？》，本来是为了批评那些对春晚的骂声（表扬派不仅自己不敢批评，也往往无法容忍人家批评），结果倒让我们知道骂声和表扬声的真正比例：“我心存好奇，想听听对春晚评价的不同声音。于是乎，遍搜网络，怎奈对它的褒扬之声寥寥，而痛斥责骂却连篇累牍。”但上期刊物的网民可全在夸“今年春晚很好看”啊！前后两期刊物，差不多等于打了自己的嘴巴。

对这些刊物的分析到这里为止，我发现其中提到的大部分不是严格意义上的文章，有的是座谈发言，有的是答记者问，有的是观点整理。但这的确就是这些体制内刊物的特点。它基本不考虑批评方法的创新，模式极其单一。像符号学、解构主义、精神分析、批判理论等批评理论和方法在这里基本用不上。因为这些方法的运用，很可能通过对故事结构、画面表达、话语分析等抽茧剥丝般的解剖，无意中触及意识形态的深层问题，使得体制对于批评的导向无法掌控。而表扬式批评融工作总结与经验体会于一体，营造一个互夸互赞、其乐融融、心情舒畅的良好的体制氛围。

电视批评当然需要表扬，总结经验，推广发扬。但只有表扬，听不到争鸣，批评的生态将会非常单一。表扬与批评如此失衡的状态亟待扭转。

二、华丽、空洞的修辞风格

华丽空洞的修辞风格首先来自于内容的缺失和苍白。我国古代六朝的骈赋最为华丽，便是因为其思想苍白，内容空无一物。“赋者，铺也。”洋洋洒洒铺排出去，同一个事物用不同的词汇来表达，比着赛着变花样，也就越写越长，越写越华丽绚烂。原因在于六朝的那些骈赋写作者也全是被体制包养的。“赵翼《二十二史札记·齐梁之君多才学》条辑录大量的原始材料，记录了统治者（南朝）爱好文学，而且他们经常举行集体文学活动（相当于现



在的影视作品研讨会)，以文辞的‘美’‘工’‘丽’来授予官职或升迁官阶。”^①这些人为了体现在包养者那里的价值，就以骈赋的形式比本事，在文章的修辞上下工夫，既献媚于上，又炫耀自赏，充分体现了体制包养下的“二奶”心态，故可称之为“二奶”体。后人评价，大赋是一种“官学”，而不是文学，更不是“人学”。

当代表扬体影视批评也越来越具有骈赋的气派。若谓不信，试举一例。某电影杂志为体现对电视剧问题的重视，专门设有“电视剧个案分析”栏目，被评价为“一个很有特色的电视剧批评阵地”。比如，2004年第2期的有关电视剧《大染坊》的一组个案分析的文章，作者是某高校的师生。这组评论的篇目分别为——《编剧分析：撼天动地谱新篇》；《导演分析：谁持彩练当空舞》；《表演分析：群贤毕至塑雄风》；《摄影分析：光影流转写春秋》；《音乐分析：敢有歌吟动地哀》；《美术分析：浓妆淡抹总关情》；《文化分析：沧桑正道在人间》。但这些标题让我颇为疑惑：这是批评文章的标题吗？这是理论分析呢还是谱写赞歌呢？看看“主持人导语”我们就知道编辑所起的示范作用了：

《大染坊》的剧作厚实峭拔，导、演、摄、美和音乐等艺术元素亦相当出色。它用平民视角抒写英雄史诗，以传奇手法彰显民族大义。盖因其恢宏与细腻兼备，理智与情感俱全，所塑造的人物才如此亲和而坦荡，所铺陈的故事才这样凄美而雄浑！真可谓“横看成岭侧成峰，远近高低各不同”。

这一段铺排放到六朝的骈赋里也完全不逊色。接下去还有：

艺术的要义在于奇瑰与谐美；思想的价值在于深刻与实用。迄今为

^① 陈洪娟：《南朝骈赋兴盛的历史合理性》，《求索》2009年第4期。



止，在我国已然汗牛充栋的电视剧作品中，鱼与熊掌兼得的佳作仍不多见。如果我们有幸走进《大染坊》，或许能兼得悦目与赏心的快乐，共享娱情与养性的收获。

通篇极尽华丽绚烂之辞采，可就是没有真正触及到“个案”本身。这不是批评家站在应该具有的高度上的批评，而是高山仰止式的敬仰和致敬。本来，批评应该站在一个比作品更高的高度来进行审视和判断，如果做不到，至少也应该在一个平视的高度上。以一种匍匐在地的姿势，有什么资格对对方做出有尊严的评论呢？如此，电视剧批评的价值何在、意义何在呢？遗憾的是，在我们的电视专业杂志上，这类歌颂体评论占了压倒性比例。在业界的电视专业刊物上，此类对仗工整、内容空洞的标题触目可及：《生命铸就英雄史诗 大爱抒写伟人情怀》《铁骨铮铮 浩气长存》《独特的题材 独特的风格》《历史性与艺术性的完美结合》等等。

思想的贫血决定了赞美体写作的华丽风格。体制内批评的写作的特性决定，思想是由体制提供的。独立写作需要有自给自足的思想，体制内写作则只需要有喂养的思想。所以，独立写作者具有野外生存能力，他们的文章充满生命气息和野性的表达。而体制写作一旦没有伟人指路，他就不知道出口在哪里，他不能自己生成思想。而且因为有人指路，不但思想退化了，眼睛也退化了，对于作品的好坏完全失去识别能力，于是，只剩下赞美的能力，通过赞美伟人、赞美喂食者、赞美周围一切人，来获得在体制内生存的空间。

三、为政治而艺术的艺术观

由于体制性刊物的责任更多地体现在主流价值观的引导，因此，很少从艺术层面来进行优秀作品的研讨，这就使艺术话语弱化为政治话语的点缀与衬托，当政治话语穷尽或无法实现圆满阐释时，才使用艺术话语进行补充，



结果往往有意无意地曲解艺术，为我所用。

在某刊举办的电视剧《毛岸英》研讨会上，一位研究电视剧艺术的高校学者发言：“《毛岸英》采用一种弱化情节的叙事方式，在构图、场面调度、景物配置、舞美造型等方面并非盲目追随当下电视剧的审美趣味，而是忠实地追求跟那个年代的历史文化元素和人文精神风貌完全契合的本色，质朴、平实，乃至完全用一种返璞归真的、大白话式的画面语言，讲述了一个亲切无比、思想震撼且在艺术上又深刻感人的故事。”这让我想起鲁迅先生的话：“只要从来如此，便是宝贝。即使无名肿毒，倘若生在中国人身上，也便‘红肿之处，艳若桃花；溃烂之时，美如乳酪’，妙不可言。”（《随感录三十九》一九一九年）这便是这位学者眼里的“桃花”、“乳酪”，缺点硬是夸成了优点。本来，以毛岸英题材的单薄、其生平记录的缺乏，要拍成一部电视连续剧的确是勉为其难的，所以最后剧情难免单薄。这本来也可以理解或原谅。但在这位学者的表扬下，便升华为“弱化情节的叙事方式”，是一种艺术上的有为之。这就有点违背艺术的良心了。一部电视连续剧必须有饱满的情节、曲折的故事，这是最基本的要求，除非拍的是艺术电影、电视散文、MTV（但许多MTV也是有情节的），或只在课堂播放的爱国主义教材。连这一点都做不到，靠什么去吸引观众呢？而什么叫“大白话式的画面语言”？且不说电视艺术上有没有这个术语，就算你是权威、是专家，有资格发明艺术上的新见解和新概念，但所谓的“大白话式的画面语言”为什么不作术语上的定义和阐释呢？通过语义上的限定，以获得交流上的理解和通畅，这是学术讨论中的规范。但你不加设定，我只能理解它就是指画面语言表现上没有变化、没有创新、艺术上没有新的追求，这怎么也成了优点了呢？以专家的身份做这样的发言，是对艺术的不尊重，也是对自己专业的不尊重，最终则是误导了观众。

批判话语的缺席，表扬话语的泛滥，影视生态失去平衡，这是批评的危机，也是文化的危机。



第五章 意识形态话语：他人的思想

第一节 意识形态和意识形态话语

一、意识形态

“意识形态是一些他人的思想，很少是我们自己的。”

以研究马克思主义著名的当代英国学者大卫·麦克利兰在他的《意识形态》^①一书里这样说。根据上海辞书出版社 2007 年版《哲学大辞典》定义，意识形态一词可以解释为：“系统地、自觉地反映社会经济形态和政治制度的思想体系。是特定阶级或社会集团根本利益的体现。是社会意识诸形式中构成思想上层建筑的部分。”（p200）但这个词的解释向来众说纷纭，难有明确定论。我们有必要在这里弄清楚意识形态的来历。

这个词的英文源自希腊文 idea（思想或观念）和 logos（理论或理性），解释为观念论或观念的科学。1801 年，法兰西研究院院士特拉西开始写作

^① 孔兆政、蒋龙翔译，吉林人民出版社 2005 年版，第 1 页。



一本著作叫《意识形态原理》，企图提出一种新的观念科学，将其作为所有其他科学的基础。或者说，用它来解释世界的一切。从意识形态诞生之初想要一统天下的勃勃雄心来看，它必然要和一些别的观念发生冲突。拿破仑打了败仗从莫斯科撤退以后，拿讽刺意识形态学者出气：“意识形态，这种模糊不清的形而上学，巧妙地寻找第一原因，希望在此基础上确立人民立法，而不是从关于人类心灵的历史的教训中获取法则，我们必须把我们可爱的法兰西的一切不幸归罪于它。”^①

本来，“意识形态”这个词还可以译为“思想”、“思想体系”、“观念论”等，但是，拿破仑的这一番话，把意识形态和“空论家”划上了等号，由此带上虚幻性的含义。意识形态就这样在肯定和否定之间开始了它的难辨是非的历史。

后来我们知道，意识形态和一些非常重要的理论结合在一起，被置于政治讨论的前沿。马克思在《德意志意识形态》一书中，分析了统治阶级怎样利用意识形态，一方面粉饰统治，一方面将其作为统治手段。而他同时又把意识形态作为和经济形态相对应的一个历史唯物主义范畴提出来。第二次世界大战之后，西方围绕马克思主义的意识形态理论进行了各种争论。前苏联以及中国改革开放前发生的一些事情，则让人把意识形态和思想上的非理性、政治上的极权主义更多地联系在一起。那个有着“忧郁的美丽”的思想家阿尔都塞分析了“古拉格”（前苏联的一处流放监狱）处境中的人们的思想状态之后，认为走出“古拉格”的人们并不必然会去反对斯大林或苏联，他可能仍然保持着对斯大林和共产主义意识形态的忠诚。“人们对他们所处的意识形态环境是不能选择的，对于生存于其中的意识形态，人们很多时候是理所当然地接受并去适应。久而久之，这种对意识形态的单纯适应就成了一种常态和思维习惯，于是意识形态像无意识一样深入人们的头脑中而不被

^① 孔兆政、蒋龙翔译，吉林人民出版社 2005 年版，第 8 页。



发觉。”^① 因为，所有的社会，都具有意识形态国家装置的东西：家庭、媒体、学校，他们的作用就是宣传和推广意识形态，“如此一来，我们就很难真正是自我意识的行为者了。作为这些装置作用的结果，我们获得了我们的身份。”^② 于是，意识形态给人带来依赖，成为一种很方便又能确保自身安全和正确性的话语方式。意识形态的观念也成为一些人下意识的选择，他们甚至都不知道还可以有其他的选择。根据阿尔都塞的观点，在意识形态社会中，人是社会角色的承担者，一点也不自主的主体。意识形态必然使我们成为我们自身的奴隶。换言之，意识形态是一些经过格式化了的观念。我在这一章里，也很想弄明白意识形态话语和批评家个人话语及内在精神空间的关系。

二、意识形态话语

当我们考察完体制内影视批评中的表扬话语后，应该注意到，体制内的影视批评中也并非听不到批评的声音。回望中国电视批评的历史，电视剧批评最有作为的是 90 年代后半期到本世纪零年代初的一个时期。原因是这个时期的电视剧价值观出现了一个令人吃惊的低谷期，这就是荧屏“三风”问题：奢华风、滥情风、戏说风。从繁荣电视剧批评的意义来说，“三风”问题的出现，给了电视剧批评界一个统一思想、协同作战的大好机会，电视批评界同仇敌忾，朝野各派枪口一致，抨击“三风”电视剧的泛滥成灾祸国殃民，致使精神文明建设遭遇空前危机。当然，各方看到的角度有所不同，体制派认为这样会教坏老百姓，精神文明建设太软了；学院派认为有辱斯文，文化精神被践踏；精英派看到了思想的倒退，蒙昧主义回潮。还有一些自由倾向的批评者倒没有太气愤，觉得市场经济了，有需求才有存在，看多看腻

① 曾军：《文化批评教程》，上海大学出版社 2008 年版，第 52 页。

② [英] 彼得·沃森：《20 世纪思想史》，朱进东、陆月安、胡发贵译，上海译文出版社，第 736 页。



了就会自然淘汰。

“四风”泛滥给电视批评界带来的另一个意外收获是：通过“破三风运动”，影视批评界大大巩固了一种批评话语的主流地位——意识形态话语批评。

意识形态话语是指以主流意识形态的观念和视角来描述世界的存在，它的内容越来越多地和社会阶层、政治立场、伦理道德、思想教化等捆绑在一起。而意识形态话语方式的影视批评是这样一种批评：它是运用主流意识形态话语和主导价值观进行的影视内容分析和价值引导的批评方法。其特点是批评的话语中心基本限定在意识形态层面进行，以是否符合主导价值观为作品高下的唯一判断依据，而主导价值观的高度概括则是“主旋律”。

第二节 西方意识形态批评特征比较

在具体展开对意识形态话语批评的分析之前，我们还是先对西方的所谓意识形态批评方法做一个简单的介绍，以免读者阅读中将两者有所混淆。

西方意识形态批评作为一种文化批评范式，有着非常丰富的理论基础和中心词汇构成。它产生于西方 60 年代“新左派”运动。借用了马克思主义的一些理论概念，其中包括葛兰西的文化霸权理论、法兰克福学派的社会批判理论、阿尔都塞的结构主义的马克思主义等。60 年代伊格尔顿糅合了上述理论，集意识形态性和文化批判精神于一身，核心是对社会异化的批评。其关键概念是：“意识形态”——“意识形态建构作为主体的个人。”^① 这种解释其实就包含了霍克海默、阿多诺对于文化工业企图的揭发：“整个世界都要通过文化工业的过滤……以为外部世界就是银幕上所呈现的世界那样，是直接和延续的。自从有声电影迅速崛起以后，这种原则通过机械化再生产

^① 阿尔都塞：《保卫马克思》，顾良译，上海印书馆 1984 年版，第 188 页。



得到了进一步增强。真实生活再也与电影分不开了。”^① 因此，电影批评的目的在于，解开电影手段通过叙事和符号运动造成的幻觉，看清摄影机背后的意识形态企图。由此，产生一系列意识形态批评理论所特有的概念，如“多重决定”、“主流结构”、“或然性”、“理论性实践”、“询唤”、“结构性空白”等等。意识形态批评既追问电影的体制、电影工业的社会决定因素、意识形态的作用等，也倡导一种有进步意义的文化产品。“1969年《电影手册》刊登巨文《电影·意识形态·批评》，文章认为客观的记录不可能，所有拍摄的对象都通过意识形态的折射变形，批评家应该让观众免受资产阶级意识形态的控制。”^②

说到底，西方意识形态批评就是一种观念的揭秘，通过话语分析，将隐藏在活动的影像之中的隐秘观念、那些能够麻醉和左右我们思想与行为的内容揭发出来，让人们看清文化工业的本质属性和真实意图，揭示意识形态控制的危害。而国内意识形态话语批评则是希望强化这种观念的力量，以意识形态标准来取代一切艺术传播标准。比如所谓的红色频道，让所有软性与隐性的东西全部退场，只剩下赤裸裸的观念传播，在这里，西方意识形态批评甚至都没有用武之地，因为他们唯恐暴露得不充分，不能被人们鲜明地感受到，根本不需要你去揭秘。具体而言，西方的意识形态批评理论和国内占主流地位的意识形态话语批评有以下几个方面的不同：

第一，价值判断标准不一致。意识形态话语批评倾向于观念传播的肯定，其价值判断依据主要来自领导讲话、政策文件、管理条例等。西方的意识形态批评则倾向于观念传播的否定，其批判的目标是文化工业对于人们精神世界的压抑和挤占。

第二，批判精神的有无。由于西方的意识形态批评来源之一即包括西方马克思主义的社会批判理论，因此，批判精神是其核心理念之一。所谓批判

① 霍克海默、阿多诺：《启蒙辩证法》，渠敬东、曹卫东译，上海人民出版社2003年版。

② 《南方周末》2009年05月20日。

精神，在他们那里，大多数情况下体现为对主流价值观的怀疑、否定和批判。而我国意识形态话语批评的使命不一样，他是主流话语和主导话语的维护者、解释者和体现者，因此，首先表现出来的不是批判意识，而是护卫意识。虽然他们对违背主导价值观的现象会及时给予批评和否定，但这不是批判精神、怀疑精神意义上的否定。

第三，开放与封闭的区别。西方的意识形态批评理论是一个开放的系统，它在多年的发展进程中不断吸收新的理论和方法，呈现不断发展和更新的态势。而国内的意识形态话语批评则一直呈自我封闭的状态，很难接纳新的理论和方法。这是因为，从思想和理论的角度，它仅仅具有被动接受的阐释功能，它只能在给定的思想理论范围内进行价值判断，只需要对现有的意识形态话语进行熟练运用就可以了，而新吸收的思想和理论都可能是现有主导价值体系的异端，具有某种颠覆性的危险可能。再从方法的角度而言，意识形态话语批评并不需要更多的劝服技巧和方法，因为就传统而言，体制会通过组织和制度的手段帮其达到劝服乃至消除异见的目的，比如通过座谈会、组织批判、不提供辩护场所等手段，以迅速统一思想、最大限度地达成批评效果。因此，定性批评一直是意识形态话语批评的唯一方法。

通过以上分析，我们也可以清楚，国内现在主流的意识形态话语批评和国外的意识形态批评方法其实没有任何源流上的联系，它们只是互相孤立存在的。

第三节 国内意识形态话语的存在基础

意识形态话语批评的好处是可以把一切问题导入意识形态层面来解决。在任何国家体制机制下，意识形态标准高于一切标准，比如它和艺术、美学等标准相比，是一种上级概念和下级概念的关系，而下级概念服从上级概念。因此，意识形态一开口，争论立即可以结束。这是意识形态话语批评的



高效性。

罗伯特·A·达尔认为：“领袖们弘扬一种意识形态的原因是显而易见的：赋予他们的领导以合法性，即把他们的政治影响力转换成权威。与用强制手段相比，用权威手段进行统治要经济得多。”^①

布尔迪厄认为，语言不仅仅是一种沟通的工具，它还体现了一种权力关系，或者说是一种权力关系的工具或媒介。^② 这种在生产和接受上都具有特定方式的语言就是话语。毛泽东同志一再强调，中国共产党取胜靠的是两大法宝：思想宣传和统一战线。这体现了共产党人对于意识形态话语优先性的充分认识和强调。意识形态通过动员、覆盖、改造、唤醒等调控功能的运用，在人们心目中唤起对其合法性地位的认可，从而获得更加广泛的民众基础。这比在肉体上消灭异己更加重要。为此，毛泽东自己即成为意识形态话语批评的示范者和高手。新中国成立以后，意识形态话语在民众中不断唤起对执政党合法地位的认可，使得共产党人在凝聚人心、形成合力方面有着强大的基础。但此后，这种话语的建设和运用被无限制的扩张、升级，乃至侵入公众生活的每一个角落，侵入了每一个人的私人情感空间，整个社会达到高度意识形态化，除此之外的一切话语方式包括生活的、情感的、艺术的、文学的等均遭废黜，话语生态全面失衡。从批《海瑞罢官》、批《武训传》开始，一切文艺批评都是意识形态话语批评，批到最后，文化凋零，只剩下八个样板戏。布尔迪厄认为，语言能带来一种温和的暴力。而中国“文化大革命”的实践证明，在一个极权社会里，这种暴力有时并不温和。

改革开放以后，话语系统的多元生态开始恢复，启蒙话语在80年代一度活跃，意识形态话语在温和与极左间摇摆不定，由于改革开放已成为精英与大众的共识，极左意识形态话语缺乏所需要的温床，逐渐退场。但80年代末的意外事件，使得逐渐到来的社会话语重建机会突然丧失。影视界“弘

^① 罗伯特·A·达尔：《现代政治分析》，上海译文出版社1987年版。

^② 戴长征：《意识形态话语结构：当代中国基层政治运作的符号空间》，《中国人民大学学报》2010年第4期。



扬主旋律”的口号成为主导影视创作的核心，但同时仍然提出“提出多元化”的对应口号，以维持合理的话语生态。为了转移敏感问题的争议，国家进一步把工作中心转移到经济建设和经济体制的改革开放上来，在90年代全面推进了市场经济的转轨。这样的结果，却是给意识形态话语重新确立其主流批评方法的权威地位带来里新的机遇。由于市场经济的发展，以启蒙为话语表达方式的精英分子逐渐走向转型或进入边缘甚至被挤出边缘。那些转型成功者融入了大众话语的潮流，成为大众文化产品的生产者和大众话语的制造者，如《编辑部的故事》、《渴望》、《过把瘾》、《我爱我家》等。这是一个多么清晰的转型路径——在价值迷失的社会背景下，人们“渴望”获得“人间指南”（《编辑部的故事》），但人生的方向有那么重要吗？关键是把握眼下，追求“过把瘾”，在轰轰烈烈的情感体验后，回到平静的家庭，“我爱我家”，实现个人幸福的人生。这就是价值观转型后对于普通人的人生观的引导。在转型者兴高采烈地参与着大众文化的狂欢、向着“钱途灿烂”的市场化浪潮绝尘而去的时候，留下来的精英分子在走向边缘的过程中，整个90年代一直执着于人文精神的讨论和追问。由于启蒙话语已中断，于是不断引进西方学术话语来重建自己新的话语空间，被寻找到的包括海德格尔、霍克海默、德里达、福柯等，用来对抗精神世界的日益扁平化。这个寻找过程由于失去了社会更大范围的响应变得有些孤单，乃至他们只能离开当下的空间，向时间去溯源，去寻找精神的回应和依据，比如发现顾准、发现陈寅恪。

当此之时，精英话语已经不是意识形态话语的主要敌手，日渐坐大的倒是随港台文化产品而来的大众文化浪潮，其核心就是日益低俗化的趣味和全面消解传统价值观的价值空洞化，这让主流价值观也终于看到了民族的精神危机。当初，主流意识形态对于大众文化的到来持积极肯定的态度，因为从代表大众情感这个标准来看，大众文化的面孔有着和主流意识形态面孔的疑似性，比如《渴望》中的女性观一度遭到精英话语的谴责，但在主流价值观那里却得到默许和认可。但是，当大众文化越走越远的时候，场面变得有些



失控：《还珠格格》让一个没有文化的小流民成为中小学生的偶像；表现劳动人民生活和情感的题材难觅踪影，荧屏上不是商界阔佬，就是黑社会大佬，出入豪华酒店，“满频道都是夹着皮包在欢娱场所里进进出出的老板。”^①“一个男人和几个女人的故事”之类的第三者故事天天晚上在各个家庭荧屏上上演，历史剧则是任意歪曲史实，历史虚无主义弥漫，大辫子满天飞……主流意识形态觉得不能让这种失控的低俗趣味由着性子地四处蔓延、泛滥。必须把这股决堤的洪水纳入规整的渠道，装上闸门，随时可以调控过水量。意识形态话语便承担起调控闸门的功能，彻底巩固了“正房”的地位。

如前所述，意识形态话语批评在 90 年代后期和本世纪零年代初一举确立了其主流批评方法的地位，这主要由于其在“破三风”战役中的赫赫战功。他们通过在各大党报和体制内专业刊物发表大量文章，从精神文明建设的高度来严厉批评电视剧低俗化倾向。虽然它们的话语结构极其单一，但却有着影响政策条规的功能，促使主管部门出台了一系列政策法规，对这类电视剧亮出红牌黄牌，从而腾出大量的市场空间，让代表主流话语的主旋律电视剧一举崛起成功，成为民族精神文化的有效读本。进入 21 世纪，从《钢铁是怎样练成的》、《激情燃烧的岁月》、《长征》等开始，军旅剧、伟人剧、战争剧、反腐剧、亲情剧、年代剧、谍战剧、励志剧、经典翻拍剧等主旋律电视剧形态空前繁荣。就此，意识形态批评形成了一套完整的批评话语体系，被一些主流批评家熟练运用，比如“殖民心态”、“畸形灵魂”、“精神鸦片”、“腐朽资本主义生活方式”、“不健康的社会心理”、“帮凶角色”等。这套话语体系中的一些词汇曾经一度已经被取代，或者在寻常状态下已经不太好意思使用，但每到意识形态大交锋的时候就能适时的脱口而出。

^① 沙林，《中国青年报》，2002、9、3，转引自时统宇《电视批评理论研究》。



第四节 意识形态话语批评标准和方法

一、意识形态话语批评标准

意识形态话语批评体系遵循的是主流价值观体系。所谓主流价值观体现在影视创作导向上，被概括为“主旋律”。江泽民 1994 年在全国宣传工作会议上这样表述：“弘扬主旋律，就是要……大量倡导一切有利于发扬爱国主义、集体主义、社会主义的思想和精神，大力倡导一切用诚实劳动争取美好生活的思想和精神。”从构成上来说，它由国家文化中的主导价值观（如上述江泽民讲话内容）、传统文化中的传统价值观（被主流价值观认可的部分）、民间文化中的共同价值观等方面组成。其前提是保证国家安全、维护社会稳定、弘扬革命传统、激发建设热情、构建理想人生。

具体到影视批评实践中，体现为：“三性”统一论、题材决定论、闪光人物论、现实主义论、社会效果论、教育意义论、劳动人民感情论（术语叫接地气）、国家形象论、民族精神论等。它们共同组成了其批评依据和价值判断标准。

1. “三性统一”论

这是一个相对比较具有时代特色的标准。所谓“三性”统一是指：思想性、艺术性、观赏性相统一。

1996 年，国家广播电影电视部召开的长沙会议确定了“思想性、艺术性、观赏性”三性统一的电影衡定标准。从此，也成为批评标准，并在各种场合被不断强调。2010 年 7 月 23 日，胡锦涛在主持中央政治局第二十二次集体学习时强调：“加强对文化产品创作生产的引导，真正从群众需要出发，继承和发扬中华文化优良传统，吸收借鉴世界有益文化成果，推出更多深受



群众喜爱，思想性、艺术性、观赏性相统一的精品力作。要引导广大文化工作者和文化单位自觉践行社会主义核心价值观体系，坚持社会主义先进文化前进方向，坚决抵制庸俗、低俗、媚俗之风。”

“三性统一”曾经引起争议的是观赏性，这是一个从市场角度提出的标准，老百姓叫做“好看”。但这个“好看”的标准很难把握，思想性、艺术性都可以明确表述，可观赏性不好说。一部片子看下来，说好看不好看的都有。谁说了算？当然掌握话语权力的说了算。所以，在一些批评家那里，这个观赏性有时就被隐形了，本来一般化的作品，因为思想性上迎合了主流意识形态的需求，就会被笼统地称赞为“三性统一”而大力推荐。本来最高境界的“三性统一”标准反而变得越来越廉价。2010年中央电视台播出农村题材电视剧《春暖南粤》，《人民日报》发表署名文章《南粤大地报春花》：“电视连续剧《春暖南粤》是一朵令人喜悦、令人兴奋的报春花。作品以其鲜明的时代特征和跌宕起伏的故事情节，赢得了观众的喜爱，是一部三性统一的艺术佳作。”但事实上，李准、仲呈祥等评论家均指出其“思想性大于艺术性”，“艺术上有些粗糙”。

顺便再说一下，国内影视批评界习惯以数字“三”来构建话语结构——90年代破“三风”：奢华风、滥情风、戏说风；21世纪批“三俗”：庸俗、低俗、媚俗（其实“三俗”都是一个层面的意思）。2004年3月18日政府主管部门领导在电视剧年度题材规划会议上讲话，开头就说：“电视剧创作应该遵循以‘三个代表’为指导，以‘三贴近’为途径，以‘三个面向’为方向，以‘三性统一’为标准，进一步繁荣和发展电视剧艺术。”^①短短五六十个字的一段话，一口气列了四个“三”，堪称“三字经”的数字游戏。这其实也体现了主流意识形态的一个典型话语风格，强调观念和思想的规律性和规格化，就像管理条例那样条款分明。

2. 所谓题材决定论则是强调重大题材、现实题材，以此衡量作品的高

^① 《辉煌与互补——2004中国电视剧创作回顾》，《中国电视》2004年第4期。

下。事实上，题材本身固然重要，却并非决定性因素。这一点容当后面再议。

3. 闪光人物论则是把人物的境界当作电视剧的境界，只要表现伟人、先进典型人物，就一定值得高度评价。比如对电视连续剧《毛岸英》的评价，《中国电视》的评论综述中三个小标题分别是：“革命历史题材形象塑造的新标杆”、“具有深刻的现实意义”、“彰显文化自觉”、“呼唤人性的真善美”。但此类电视剧往往被高度评价之后也就无声无息了。

4. 现实主义论、劳动人民感情论都是强调要贴近现实生活、表现普通人的状态，有一个术语很被批评家们频繁使用：“接地气”。但是否“接地气”由谁来判定？批评家本人是否接地气？曾庆瑞曾批评赵本山的《乡村爱情》是“伪现实主义”，赵本山反击他：你一个大学教授能比我了解农村吗？我承认曾庆瑞说得有道理，赵本山忽略了一点，了解农村并不等于就能表现好农村。但曾老师没有通过细致的解剖过程来分析为什么“赵氏喜剧”是伪现实主义，孤零零地抛出一个结论，而且又是这样一个已经用滥了的意识形态批评术语，人家当然听不进去，认为你是扣帽子。而批评绝不是扣帽子。符号学的批评为什么能够盛行，就是因为它擅长通过符码的剖析，将意义生成机制分析和意识形态批判巧妙结合起来，擦亮普通人的眼睛，达到去除遮蔽的功能。但你现在缺少科学判断方法，上来就是定性定论，根本没有一点专业技术含量，人家不能信服。

5. 国家形象论、民族精神论

这方面的批评一度表现在对古装剧的批评上。它建立在对后殖民批评理论实用性改造之上，在电影批评中曾经是衡量张艺谋电影的一杆标尺。比如《电影评介》2007年第18期发表文章《国产大片应该成为捍卫意识形态话语权的武器——国内外电影意识形态比较研究》，文章称：“人们对大片的质疑可以用一句话来概括：国产大片，你究竟想告诉世界什么？用网上的一篇文章题目也非常精到：张艺谋——拿什么来拯救你。”

6. 社会效果论、教育意义论是从强调作品的思想意义和现实影响力方



面来衡量作品。以此为理由，一些真实反映现实的作品也是有可能遭到否定的。比如关于《蜗居》的评价。《中国电视》曾发表评论文章：“值得注意的是，该剧的作者在给观众看似原生态呈现完残酷事实后，虽让观众有了一个对现实不满情绪的发泄口，却未在故事讲述中指引观众该如何面对残酷生活，这就造成部分观众在看过这部‘过于写实’的电视剧之后，萌生了‘看了《奋斗》觉得生活好假，看了《蜗居》之后觉得人生好假’的消极情绪，甚至有观众觉得看了《蜗居》之后觉得社会太黑暗有不打算再拼命工作、不打算结婚的想法。”在分析完社会效果后，批评者的结论是：“真正的现实主义的创作精神，不能仅仅理解为对原生态生活的还原，更要通过审美的把握，将其转化为诗意的叙述，将诗意的审美理想蕴藏其中，这才是现实题材电视剧创作的应有之题。”但我想，生活的真假是现实摆在那里的，不是电视剧编造出来的。假如生活是美好的，电视剧也无法将这美好抹杀，将消极情绪传递给观众。假如生活是艰难的，电视剧的美好则只能让人更加反感。按照批评者的结论，电视剧要对消极的生活做“诗意的叙述”，这对创作者的良心恐怕是一个很大的考验。首先他要在真实的现实面前装看不见，然后还要有心情从百姓的痛苦里去感受诗意。除非创作者自己住在宽敞的豪宅里，对着窗外的白云去创作，否则，在那些狭窄的“蜗居”里是很难找到诗意的。也有人愿意专门表现诗意的生活，比如赵宝刚的《婚姻保卫战》，播出后却仍然遭到批评家的意识形态话语批评：“没有真实地表现眼下‘80后’复杂的生存状态和文化心态，因而没有揭示‘80后’这一代中绝大多数那种困顿的、尴尬的、复杂的、生活的、本质的真实，而显得‘更风花雪月更理想主义’。”^①

意识形态话语是全能式话语，它仿佛一堵密不透风的墙，批评家总能让你到处碰壁。

^① 转引自中国作家网吴素玲文章：《电视剧需要这样的批评》，2010年12月8日。



第五节 意识形态话语的困境

意识形态话语采用两个方面的手段来构建批评话语功能。一种是树立典型，比如开座谈会、评奖、通报表扬、推荐等方法。如曾经由广播电影电视总局隆重推荐两部电视剧《闯关东》、《雪花那个飘》。这体现了意识形态话语的表扬功能。这方面已经在“表扬话语”一章中重点阐释，此处不赘。

但意识形态话语并不仅仅体现在表扬和示范功能上，它的作用还常常通过“威吓”和“阻止”功能表现出来。作为一种占统治地位、能够理直气壮地在各种公共传播渠道畅通无阻的信仰和目标体系，可以给企图违背或不遵守它的教条的人产生一种威慑和吓阻作用。“这种威慑和吓阻表现在，如果系统中有成员违背正统的意识形态信条，那他就可能轻则遭到道德申斥，重则被视为‘异端’，极有可能被贴上隔离性的政治标签。”这就是意识形态话语批评的第二种办法，批判功能。这也是为什么意识形态话语批评容易流于贴标签、扣帽子的原因。那些标签、术语往往是社会交往中的一张无形的网，把不同意见者隔离在多数人群之外。福柯发现：“自中世纪以来，疯人的话语即已不能像其他的人那样流通。他的言语被视为无效，不能具备任何可信性和重要性，不能作为法律证据，也不能用以认证合同和契约，甚至不能在做弥散时完成圣餐变体。”^① 意识形态话语产生的隔离效应某种程度上有着相当于对于疯病认定的医学结论般的权威和严厉。

由此，意识形态话语方式形成了以下显著特征：批评方法的单一化；判断标准的一元化；批评思维的极端化、公式化；批评风格的简单化、粗暴化；批评语言的概念化、术语化。比如“伪现实主义”，几乎不假思索张嘴就来，但内涵是什么？特征是什么？其内涵、特征与具体现象之间的对应关

^① 转引自刘晗：《福柯话语理论中的控制与反控制》，《兰州学刊》2010年第4期。



系如何？均没有具体思考。因为，对于批评主体来说，这些概念和术语就是历史累积的、不证自明的公理，是被大多数人认同的信仰和价值标准。这也是意识形态话语如此容易操作的原因。

一般来说，主流价值体系是一个严密的系统，对异质价值观保持着高度警惕。但矛盾的是，主流价值体现的构建并非非常完备，一方面，随着社会发展速度加快，各种观念层出不穷，更新频率不断加快，而一个基本定型价值体系必须保持它的一定的稳定性，它必须动员其内在机制和观念因素来予以反击和拒斥。但固有的封闭的价值体系又缺乏灵活有效的应对理念。在这样的情况下，一些原本与其相悖的价值观念通过搭车或寄生的方式偷渡进入主流价值观的肌理中，以一种高度形似的形态在难以察觉中得以传播。认真分析一些主旋律电视剧的可疑身份，许多便属于这样的情况。这是意识形态话语批评的困境，他很难对价值体系的各个部分进行清晰的剥离。

比如广电总局大力推荐的两部优秀电视剧之一的《雪花那个飘》，其目的大概是以闪光人物论为依据，树立新的时代典型和道德楷模。但主人公牛鲜花这个人身上所包含的价值观其实是需要仔细辨析的，编导在褒扬她的善良、勤劳、自立、自强等优良品质的同时，也把一些陈旧的、曾经被女性主义所严厉批评的理念偷渡过来。包括守身如玉的贞操观、恪守妇道的道德观等。牛鲜花无疑是从一而终的典范。即使负心汉帅子弃她而去，她仍然恪守妇道、守身如玉。她可以弃自己父母于不顾，坚持和曾经的公婆生活在一起，始终如一地照顾他们，这叫做嫁夫随夫。她离婚后也有男人来追她，一个是当年被自己拒绝过的，如今仍痴心不改围着她转；还有一位更具有符号意义，是一个有情有义又有金的老板，帮了她很多忙，还借钱给她办公司创业。她牛鲜花一个下岗职工，最后仍然“富贵不能淫”，谈来谈去，就是没让人家得手。形成对比的是那个刘青，帅子的初恋情人，首先在贞操上就是一个有污点的女人。剧中安排了一场戏，她为了救帅子，主动让一个恶棍占有了身子。这个叙事逻辑奠定了电视剧一个基本话语观念：一个身子被玷污的人道德上也是不完整的，传统价值观称之为“破鞋”，不能再穿了。这个



词很有意思，在传统隐喻里，女人的身体一直和衣服、鞋子这些外在符号联系在一起，就是好坏、新旧一眼就能被识别、看穿的，而不必进一步深入其内心和精神世界。后来作为革委会副主任的牛鲜花知道了这件事，从此有了在道德上俯视对方的资本，并且始终保持着这种俯视、蔑视的姿态。有形的、外在的、诉诸身体的贞操观和无形的、内在的、诉诸观念的道德观就这样合而为一，实现了编导的道德叙事逻辑。但显然，在主流价值观的显性话语中，这个等号从来就没有画在纸上过，但在主旋律电视剧里，它就这样通过寓意分明的叙事安排明明白白表述了出来，而且获得了意识形态话语体系的高度肯定。这个案例让我们看到，要么主流意识形态价值观在本质上就和传统价值观中的陈旧部分连在一起，是一根藤上的两颗果子，或者根本就是一朵两生花，无法把它们撕裂、剥离；要么就是我们的主旋律叙事策略出了问题，为了突出某一点，不小心却把人物从人群中拔出来，放进了靠近天堂的道德圣殿，远离了贴近普通人性的现实立场。无论哪一种，批评者对此都不应该视而不见。

还有《闯关东》，它的弘扬民族精神的高尚主题和宏大叙事的表现手法，极其符合主旋律价值体系的需求，而且极具可看性，因此获得表扬推荐。那么我们也可以看看它的可看性来自哪里？在这个作品里面，有一条贯穿始终的叙事主线就是民族主义的强烈情绪。主人公朱开山出场前的身份是义和团团员，一个抵抗外敌入侵的英雄，如今仍遭通缉流亡在外。如果要拍“闯关东前传”的话，那就是一幅义和团大战八国联军的壮烈画卷。但这又给主流价值观出了难题，因为大量史实证明义和团对于当时社会所带来的破坏性和动荡性有着不可推卸的责任，诉诸显性话语表达显然通不过。但主旋律叙事话语逻辑又舍不得放弃义和团身份中蕴含的民族主义情绪的符号价值，那么只能让其作为一个隐性话语，让主人公以一个前义和团大师兄的身份先去流亡，获得了一个流民或游民的身份。按照王学泰在《游民文化与中国社会》一书中的观点，过去的农民起义基本上是游民起义：“我们知道中国古代社会是由垂直的等级序列构成的宗法社会，其基础是由士民工商四民组成的。



他们的身份与职业是世代相传的，又有大致不变的固定居址，特别是农民，所以这四民又称石民。这反映了统治阶级的愿望，他们当然希望这种社会结构坚如磐石。当人口增加、人地矛盾越来越突出而官府腐败时，往往会发生社会运动和震荡，这时就会有一部分‘石民’被抛出四民之外，成为脱序的人们，其中有一部分就演变成了游民。游民是一切脱离了当时社会次序的人们，其重要的特点就在于‘游’。他们缺少谋生的手段，大多数人在城乡之间流动。他们中间的绝大多数人有过冒险的生涯或者非常艰辛的经历。……游民他是具有天然的反社会性的，他希望天下大乱，他才能改变自己处境和地位。”^① 显然，这种游民的反社会意义在主旋律那里则被成功地转化为强烈的民族主义情绪，推动着叙事主线的推进。在电视剧最后部分“九一八事变”剧变来临之时，朱家老二朱传武便接续上父亲曾经被中断的叙事内容，为抗拒外敌入侵而牺牲。看起来天衣无缝的叙事结构，其实却掩盖了不同性质的话语内容。但电视剧传导的民族主义叙事结构极其符合国内高涨的民族复兴情绪，这构成了好看的元素之一。（比如，差不多没多久，就有了《中国不高兴》等莫名其妙的书。）

意识形态话语的批评从来就不是手术刀，不需要对准伤口细细切开，缝洗包扎。它是一把重量级的屠龙刀，刀锋所向，一刀两断，势不两立！

但是，文化现象的问题并不能总是靠屠龙刀来解决问题的，它更需要的是手术刀、解剖刀。进入 21 世纪，文化现象变得日渐杂芜，各种现象交织在一起，意识形态观念不再简单明了，它们也许你中有我、我中有你，一刀两断的做法可能劈中的恰是自己的身体。或者把自己劈成两半，落得两败俱伤；或者目标不明，无从下手，仅仅劈中无关痛痒的毛发，批评变得无足轻重。当然，现在的情况是后者居多。意识形态的利刃已经不敢随便出鞘。比如《蜗居》，既体现了草根阶层的生活状态，又多少触及了主流意识形态敏感的神经，禁还是放？主管部门和主流意识形态话语一时进退失据，先放后

^① 王学泰：《游民与运动》，“南方网”，2005 年 11 月 24 日。



禁，禁后再放，很是矛盾尴尬。比如《爱情保卫战》，一方面注重家庭观念、彰显女性地位，这些内容让主流话语颇为满意，但主流话语却又对它只表现80后中产阶层的光鲜生活表示有意见。但问题是，假如每一部剧都要求全面表现“这一代中绝大多数那种困顿的、尴尬的、复杂的、生活的、本质的真实”，且不说这个要求是否现实，就算能够做到，那岂非又走向千篇一律。艺术反映现实应该是一个总体组合的图景，既有《蜗居》，又有《婚姻保卫战》，这样才显得丰富和完整。这就是意识形态话语批评容易走向困境的原因。比如在“弘扬主旋律”的口号下，谍战剧以主旋律的外衣一剧独大，屏幕上到处都是“潜伏者”，这种以倡导方式带来的从丰富走向单调的结果，已经成为电视剧市场的一个痼疾了。占主流地位的意识形态话语批评不应该对此负一点责任吗？

意识形态标准越来越像一个松紧带做的尺子，每一次都会量出不同的尺度来。比如现实主义，为什么同样的现实主义标准，却可以用来批评截然不同的创作现象？因为本身就有两个现实主义。19世纪现实主义在西方流行的时候，正值资产阶级处于原始积累阶段，各种矛盾集中尖锐，劳动人民水深火热，资本家极度贪婪没有人性，那时候的现实主义便叫批判现实主义，它要揭露丑恶现实。苏维埃政权成立后，人民当家作主，国家建设蒸蒸日上，现实主义理论被改造成歌颂现实主义，要表现火热的生活，巴金称之为“歌德派”。所以，你用批判现实主义看《婚姻保卫战》觉得不顺眼，用歌颂现实主义看《蜗居》，觉得更别扭。假如这个作品既有歌颂又有暴露怎么办？那就被批为“伪现实主义”！这个“主义”一发明，尺子的松紧度又放大了，变得更加随心所欲。意识形态话语也就不断自己和自己打架。

第六节 案例分析：“精神家园”的意识形态化

意识形态话语的最大困境还在于，概念化、标签化话语方式对于批评主



体的入侵，带来精神世界的意识形态化，即批评主体自主意识的被遮蔽和个人话语处于休眠状态。

在意识形态话语批评那里，无论表扬也好，批判也罢，都是官方意识形态意志的体现。但是，这种意志的表达最好通过批评主体代言方式和代言功能的实现才能取得最佳效果，这样才能实现批评话语“温和”的“暴力”。这个批评主体即代言者，其身份必须与意识形态管理部门之间具有一定的疏离状态，以消除接受者的心理疑虑和抗拒。无疑，处于意识形态管理机构和公众之间的学术机构和学术社团是一个比较好的缓冲地带，他们既能方便地领悟来自官方的意图，又能以貌似独立的学术或专业身份来发表意见，获取沟通效果的实现。考察这些代言者的精神世界，就成为我们一个有意思的课题。借助于这种考察，我们可以看清楚作为批评主体的个人话语是如何消失的。

本世纪初，中国传媒大学教授曾庆瑞和清华大学教授尹鸿曾就主旋律和大众文化问题有过一场争论。在这场争论中，曾庆瑞体现了坚定捍卫主流意识形态话语的姿态。他认为主流文化能够“维护社会与国家中心意识形态权威地位”，是对抗中国电视剧媚俗之风的坚强武器。国家广电总局等部门对电视剧进行的监管和控制必不可缺，而且“我们的电视剧从业人员和理论工作者，要想通，适应并自觉地服从，而不要去幻想摆脱、抑制乃至反抗。”这段话可以看作曾庆瑞作为国家文化和主流意识形态代言人的一个明确而自觉的宣示，同时也解答了我的一个疑问：代言者是如何心甘情愿放弃个人话语，而让整个精神世界沉浸在意识形态话语中的。因此，我觉得以曾庆瑞老师的批评实践来做一个分析还是比较典型的。

先来看他最新的一篇文章。2011年第三期《中国电视》，发表了曾庆瑞老师对电视剧《钢铁年代》的评论文章：《展示一个年代 赞颂一代脊梁》。读了之后让我颇多感慨。在我看来，曾老师的这篇文章固然表现了作为一个主流话语代言人在发现优秀典型方面的敏感性，但从内容看似乎有失学者水准，甚至有失批评的尊严。文章差不多全部用典型的意识形态话语组成：

“让人眼前一亮，精神为之一振”；“一首诗，一曲歌，一幅画，一块碑”；“编剧编得好，导演导得好，其他造型艺术工作者为他们所做的艺术造型好”……这些语言都不是艺术分析和理性判断的用语，更像是一封表扬信或者颁奖词。而作为一个专业学者，文章居然几次称网民如何评价这部剧好，并且认为：“我以为，这些美誉都不为过。”我并不是贬低网民的水准，但是，作为一个严肃的学者，有必要和网民站在同一个角度来看问题吗？如果这样，网络议论就可以代替专业评论了。这个剧虽然是歌颂钢铁工人的题材，但是，剧中的三个男女主人公是以一场男女情感纠纷开始进入剧情的，并且一直以此为情节推动力，对此，作者认为：“编剧把尚铁龙和杨寿山还有麦草三个人设计成这样的人物关系，显得特别有创意，特别顺理成章，由此，我们才有好戏可看。”但我不觉得这是有创意，因为用男女三角恋、争风吃醋等设计作为情节推动力，这一招是现在最流行的，这恰恰是把情节往俗套上引，让喜欢“滥情戏”的观众觉得“有好戏可看”。这正是曾老师以前一贯反对的。我也不觉得这样的情节发展“特别顺理成章”，因为，在这种关系多次可以化解的情况下，导演仍然在强化一开始就规定的剧情，就显得很勉强，很不顺理成章。在这篇用各种假大空的颂词堆砌起来的评论里，我们看到了批评的文风问题有多么严重。别人看不起批评家，首先是批评家自己看不起自己，把自己的文字看得太廉价。

当然，曾老师不是只会写表扬稿，他还会发挥意识形态话语的“阻吓”功能。

2010年第一期《当代电视》杂志刊载了他和该刊记者的对话《带着希望努力攀升——有关2009年现实题材电视剧的对话》。对话中，他在肯定国产电视剧发展成就的同时，认为现实题材电视剧太少。本来，这个问题的确也值得一说。但他分析这一问题的角度值得商榷。先照录他的一段话：

从理论上或者从人类文学艺术发展的历史规律来看，凡是朝气蓬勃、文学艺术生命常青的东西，一定是首先要表现出它以十二万分的热



情来关注眼前的、当下正在发生的现实生活中的人物和故事，来关注占人口绝大多数的人民大众眼前的生存状态和文化心态。……按照 2009 年电视剧的播出情况来看，所谓的现实题材，不少的都是一些小题材电视剧，无非身边的琐事，一己的悲欢。涉及国家建设、社会发展的国计民生的大主题的剧目并不多……像《金婚》或者《咱爸咱妈 60 年》这样的戏，虽然写的是当下现实生活，而且家长里短和婆媳关系也贴近生活，但那不是生活的全部，不是我们生活中更重要的、更本质的现实。

这段引语有点长，但是，我觉得它特别典型地代表了曾庆瑞老师一贯的评论立场和视角，不完整引下来不足以说明问题。首先，我以为这样的表述是有问题的——“从理论上……历史规律来看……一定是”，这个句式的特点是，在说出自己的观点和结论之前，先自说自话地冠以理论和规律的代言身份，然后以绝对化的口吻来强调其权威性，这本身就不是说理的方式。幸好我没有被“理论”和“规律”吓住，用自己的脑子想了一下，发现结论并不像他所说的那样“一定”——“凡是朝气蓬勃、文学艺术生命常青的东西，一定是首先表现出以十二万分的热情（在我看来，有八九分就够了，十二万分就把创作者脑子烧坏了）来关注眼前的、当下正在发生的现实生活中的人物和故事”。但我发现四大古典文学名著那么“生命常青”的作品，在创作的时候都和当时的时代生活有着相当的时间距离。《三国演义》和《水浒传》都是历史题材，《红楼梦》也是属于“年代剧”，而《西游记》不但叙述年代不可考，写的还都是天界魔界妖界的事，更是和所谓的“眼前”或者“当下”搭不上边。接下来看，是不是好作品一定要“关注占人口绝大多数的人民大众眼前的生存状态和文化心态”呢？好像也未必，《三国演义》写的是帝王将相，《水浒传》写的是强盗土匪，《红楼梦》写了一群贵族公子小姐寄生虫，每天只是在大观园里吟诗作赋、自怜自叹。《西游记》更不用提了，那些妖魔神怪你就是放眼人间都找不到。但人家就流传了几百年，从几



次翻拍电视剧的收视火爆程度来看，估计还会再流行几百年。曾庆瑞先生是研究电视剧艺术的，但他触及到具体创作问题时就不考虑艺术了：“所谓的现实题材，不少都是一些小题材电视剧，无非身边的琐事，一己的悲欢。”题材有大小之分吗？一己的悲欢就不能表现吗？每一个艺术形象都是“一己”，但人们可以从他的经历中看到自己的悲欢，这是典型人物的塑造手法，你难道能够同时在一部戏里表现几千人、几万人的悲欢吗？卡梅隆拍《泰坦尼克号》，一出世纪惨剧，他只是拍了一个落魄艺术家和一位富家小姐的卿卿我我、生离死别，也是一己悲欢，但多少人从里面看到了自己的悲欢。还有，认为像《金婚》这样的戏没有表现生活的全部，更是流于强词夺理了。面面俱到地表现生活的全部，那是艺术吗？那是宣传片、总结报告、PPT！他接着在后面举例说，当年写成昆铁路的剧有一个《铁色高原》，写青藏公路的剧有一个《天路》。现在到处修高铁、修地铁，却没有人去拍，“那是真正的现实”。但那个《铁色高原》和《天路》我从来没有看过，也没有听更多人提起过，应该不算成功。叙事的本质是虚构，艺术创作需要一定的时间来对现实进行消化、升华，急功近利并不能让作品达到相应的深度。如果举极端一点的例子，冯小刚的《唐山大地震》30多年后才有了现在的震撼力，让曾老师“眼前一亮”的《钢铁年代》则是过了60年后才“亮”的。

曾庆瑞老师的一些观点让我觉得颇为耳熟，某个年代的文艺创作就是这样做的，搞题材决定论，把作家赶到工地上、农村里、军队中去搞创作，去歌颂生活，歌颂劳动大众，结果搞得巴金、曹禺等一大批著名作家痛苦地丧失了创作能力。对于这一点，钟惦斐先生早在1956年就在批评文章《电影的锣鼓》中提出质疑：“绝不可以把电影为工农兵服务理解为‘工农兵电影’……其所以是教条主义的，便在于它把党提出‘文艺为工农兵服务’的正确指示僵化了，并且做了错误的解释；其所以是宗派主义的，便在于它企图以此去分别中国过去的电影，把那些电影，统称为‘小资产阶级的电影’；把那些影片，统称为‘消极片’……这种只要现在不要过去的做法，无异是



拒人于千里之外。”^① 后来钟惦斐便被剥夺了发言权。当年前苏联有一位善于用意识形态话语进行文艺批评的文化官员日丹诺夫，曾经斥责女诗人阿赫玛托娃写了“渺小狭隘的个人生活、微不足道的体验和宗教神秘的色情。”从而“完全脱离了人民”。作家王蒙在提起这件事的时候感慨：“当然写叱咤风云的重大题材而又能写得好是珍贵的，是应该受到执政党的特殊重视的，但是有什么理由去怒斥‘个人生活’与‘微不足道’的什么什么呢？说写了这些就脱离人民，等于是说人民就没有个人生活与微不足道，大概人民关心的只有世界革命与五年计划。这是在糊弄谁呢？”^② 一个批评家，只会以国家身份、以政府发言人的身份写批评，他能算得上是一个真正意义上的批评家吗？

曾庆瑞老师是国内电视剧理论研究的开拓者，他以其高度的专业热情、旺盛的精力和专注的目光，主编和撰写了大量理论专著，卓有成效地构建了电视剧艺术学的理论体系，在电视剧理论构建史上具有奠基者的意义。尤为可贵的是，他不但是理论的构建者，也是批评的践行者，他以“守望电视剧精神家园”的情怀，写下许多有批判精神的电视批评文章，一直活跃在电视批评的第一线。但是，我在阅读曾庆瑞老师的批评文章时，一直在追问一个问题：守望谁的精神家园？自己的还是官方意识形态的？或者两者融为一体有没有可能？一般来说，不同价值体系的话语系统互相具有排斥性，他们不可能同时容纳于一个空间，或处于同一个内心世界而相安无事。而意识形态话语和个人话语也不可能达到完全的重叠。这就是不同批评主体的批评行为一定会具有其独立性立场的依据。除非在意识形态话语的高压下，出于生存原因，被迫放弃个人话语，等到压力消失后才获得自主性的反弹。比如巴金、周扬的例子。但那是在一个特殊的年代，如今这样的高压是不存在的，那么，我们只能认为他的精神家园本身就是一个高度意识形态化的空间。正

^① 丁亚平：《百年中国理论电影文选》，文化艺术出版社 2005 年版，第 440 页。

^② 王蒙：《苏联祭》，作家出版社，第 196 页。



如迈克尔·奥肖内西所言：“‘意识形态’是一个相当实用的词，它似乎意味着一个占主导地位的思想意识或认识世界的方法是由统治阶级创造的，然后把它强加给其他人，并使其不加区别地全盘接受。”^① 在曾庆瑞老师那里，他的确是把广阔的“国家公园”看成他熟悉的“私家花园”，以强烈的文化自觉性自动清除或屏蔽个人话语，使个人话语进入一个休眠状态，心甘情愿地让自己成为意识形态机器中的某个部件。但批评的理性和独立性也就由此丧失。

我承认曾庆瑞老师是个勤奋的电视剧研究者，却不能算一个合格的电视剧批评家。希望曾老师原谅我的唐突。我的分析当然无法深入曾老师的内心世界，甚至他的日常生活我也不是很清楚，比如他的收视习惯，他是否真的只看好多人都没看过的《铁色高原》、《天路》，而不看许多人都在看的《金婚》、《婚姻保卫战》？或者即使看，也是边看边痛心疾首。我也想知道曾老师在生活里有没有属于自己的话语空间。文章写到这部分的时候我就准备洗洗睡了，躺在床上之后随手翻阅王小波的文集，结果就看到了这样一段话：“言必称天下，不以个人面目出现，是知识分子的尊严所在。当然，现在我把这作为虚伪提出，已经自外于知识分子。但也有种好处，我找到了自己的个人面目。”但曾老师不是虚伪，他的确是忠诚，在忠诚中迷失了个人面目。

^① 迈克尔·奥肖内西：《大众文化：大众电视与霸权》，选自《电视的真相》，中央编译出版社2001年版，第62页。



第六章 专业话语：学者的批评

专业话语是指批评者以专业视角、专业方法对影视作品进行研究型分析、评价、判断的话语方式。它从写作者自身专业的角度凸显出其清晰的专业话语特色和各个不同的观照角度，表现出符合其专业身份的冷静。从发展路径来看，专业话语一直在批评与研究间游移，在思想和方法间选择。它的写作者们致力于现实问题的研究，以务实的态度应对着纷至沓来的影视变革万象。它们以学者的身份进行研究性写作和批评，用自己的努力，想要为影视一线的生产提供替代性方案，让这个行业沿着他们画好的路线图前行。严格来说，它们大多属于影视学术研究和现实策论，部分内容属于影视批评范畴。

以专业话语进行影视批评的文章主要出现在一些学术期刊和专业期刊上，如《当代电影》、《北京电影学院学报》、《现代传播》、《中国广播电视学刊》、《南方电视学刊》等。单就电视方面而言，电视学术期刊和综合性的电视专业期刊的关注视野基本集中在电视传播、电视产业和真实电视（新闻、栏目、纪录片）等领域，一定程度上忽略了虚构电视即电视剧问题。这一方面说明当前在电视传播和真实电视领域面临更加激烈的变革，提供了更多的现实课题和案例，从而吸引了电视学者的研究兴趣；另一方面也表明通过电视剧的视角来透视电视行业问题和对当下的社会文化问题进行把脉，并没有



成为一条被重视和可遵循的路径。虽然处于这样的不平衡当中，但专业话语仍然构成了当今影视批评话语中的一个重要方面。

第一节 专业话语：批评意识的唤醒和停滞

由于期刊是话语的生成和藏身之所，因此，我想选择几份专业期刊为代表，来对专业话语的发展状况进行考察。

一、《现代传播》的批评路径

《现代传播》前身为《北京广播学院学报》。它的批评姿态从 20 世纪 90 年代中期即已确立。1995 年，《北京广播学院学报》发表一组对《三国演义》的讨论，结果引发一场办刊危机。但也就是危机和压力带来转机。此后，刊物索性开辟了专栏，专门从事批评和争鸣，并且进一步明确了以广播电视为中心的现代文化研究的转向。

这个批评立场的确立和文化研究方向的转向，对于推动专业批评的发展和建设有着重要意义。

2004 年，《现代传播》迎来办刊 25 周年，胡智锋在纪念座谈会上发言：“1994 年更名为《现代传播》以来，办刊方向向着社会文化领域迈进，明确定位为以广播电视为中心的现代传播文化刊物；1998 年以来，在此基础上，学报将办刊方向从一般社会文化视角凝聚为传媒学术刊物。”^①

“传媒学术刊物”定位的确定是转向专业话语建设的开始。2002 年第一期开始，又特地开设“传媒观察”栏目，意在通过对当下传媒业的潮流、动态、格局等变化的观察，提供思考和启发。此后，随着杂志学术地位的日渐

^① 《现代传播》2004 年第 5 期。



提升，更多的版面留给了学术理论，作者们也以更多的精力投向更为严谨的技术分析。但作为一份具有责任意识学术期刊，《现代传播》在影视批评方面的努力一直没有停止过，如“年度对话”的持续进行，坚持发表一些从专业视角出发的、在学术理论与电视批评方面互有关联的专业文章。

《现代传播》的可贵在于总能在学术的夹缝中保持着一份对美好情怀的追求和从整体上对工具理性加以审视与批判的精神。刘春作为批评者的身份和《现代传播》关系密不可分。2002年，他在《现代传播》发表《中国电视的“盛世危言”》一文，以敏锐的眼光洞察着当下中国电视的生存环境与自身格局；以犀利的笔法，“描摹着当下中国电视的潮起潮落与状态景观”，由衷地表达着对中国电视发展进步的期待与祝愿。此后，《现代传播》主编胡智锋约请他和徐舫舟等一起进行了一系列“会诊中国电视”的年度对话，成为电视界引入关注的批评事件，连续影响着中国电视的实践。又如围绕收视率问题的一系列及时的追问和反思：2006年第二期《收视率导向批判：本质的追问》（作者：时统宇、吕强），2009年第一期《收视率批判》（作者：姚广林），此后又有《收视率再批判》（作者姚风、钱践）等，不断提供新的观察视角和话语空间。这种对同一个问题不断追问和持续跟进的姿态，也是一种专业态度和话语特色的体现。2010年第七期《电视传播的责任与担当》（作者：时统宇），对电视传播者的责任意识进行追问。《电视传播的人文精神》发表在2002年第一期，作者希望它与技术的互相融通更好地满足人性的需求。还有这样一篇文章的标题吸引了我《电视——文化的诗意栖居》（作者赵晖），虽然文章对娱乐节目的批评缺乏个案的具体观察和剖析，显得有些单薄，但表现出来的一种文化情怀却是值得肯定的：“电视是文化的诗意的栖居，电视生态生长需要多元文化互动。文化使电视艺术不仅丰富了受众的感官，同时拯救逝去的思想灵性，呼唤起心中的民族意识、地域精神和文化精神。”（p104）可惜内容缺乏展开。

在《现代传播》25周年座谈会上，我看到众多发言者都在学术定位层



面上给予很高的评价，却很少有人对它在专业精神、文化和思想批评方面的追求给予评价。我注意到只有 cctv.com 负责人刘连喜的发言稍有不同：“我觉得《现代传播》应该不仅仅成为媒体的传播，更重要的是成为媒体、人的思想、一种文化、一种精神的传播。”^① 这是我在所有发言者中感受到的最为可贵的亮点。我想，这是《现代传播》需要充分得到重视和发掘的精神。

二、《南方电视学刊》的批评路径

《南方电视学刊》曾经是影视批评界意外的惊喜。它偏处广东，是一份地方刊物，却联合广东、海南、广西、广州、深圳南方五台，联手打造一份品牌学刊。从本世纪初开始，它表现出批评的锐气，2002 年被他们定位为“电视批评年”。这一年第一期“编者的话”标题就是《批评/文风》，提出了“倡批评之风 推独思之见”。在电视界刊物中，他们是第一个明确宣布，要“扬起思想解放和媒体批评之旗帜”，的确是开风气之先的。在同一期的“告示牌”中，编辑部还以敏锐的意识发出了一个解剖历史剧的告示：

90 年代以来，电视荧屏上历史剧的比重呈不断增长态势，在众多剧种之间，历史剧似乎取得了举足轻重的地位。历史剧也成了众多影视制作公司青睐的对象。就是类似的题材亦反复被制作成电视剧，比如帝王戏。在当代语境下，历史剧的繁荣是一个有待解剖的电视文化现象。

对于电视学者/业者，以下一些问题值得深思：

1. 历史剧的发展态势及其美学评价。
2. 港台所播电视剧中，古装戏（包括历史剧）一直都占较大比重，在一个大众文化高度发达的地区，古装戏中的历史剧的盛行是否蕴含了

^① 《现代传播》2004 年第 5 期。



某种与大众文化的必然联系？大陆历史剧的流行又说明了什么问题？

3. 作为历史剧导演是如何认识电视剧市场的？历史剧的市场卖点在哪里？它的前景如何？

4. 目前历史剧剧本大多是根据文学作品改编而成，编剧是如何处理文学作品与电视剧本的关系？又是如何处理历史、现实与艺术等多个维度之间的关系？

敬请赐稿，静候佳音。

这个组稿性质的“告示牌”，其实也是编辑部对于当时的历史剧问题的思考路径和批评意图，其中历史剧的美学评价、历史剧与大众文化的关系、历史与现实的关系等，都集中体现了历史剧问题的关注焦点。果然下一期就有了一组文章：“历史剧：如何展开现代的翅膀”，对前面提出的命题做出各种相应的回答。

此后几年的《南方电视学刊》，频频发表关于电视批评的文章。如2002年第一期《怎样解读电视批评》（叶哲），第三期《解读中国电视批评》（王炎龙）、《解析电视批评场》（梁蓬飞）、第四期《对当前电视批评的批判性反思》（高震）等。

在编辑部的鲜明导向下，杂志的批评风气呈一时之盛，许多文章也是充满勃勃的锐气，观点尖锐，立场鲜明。这些文章的质量如何暂且不论，但最可贵的一点是，他们对电视界都保持着一种冷眼相对的姿态，只有这样才能进入冷静的思考，体现独特的观察视角。比如这样一些标题：《不仅仅是行为，重要的是观念——分析广播电视改版热现状》（赵鑫、孙静）、《冷观电视节目制作潮》（李景成）、《广播电视集团化：热门话题的冷思考》（王晴川）、《资本经营：广电传媒的陷阱与对策》（阮志孝）、《益智博彩类节目火爆引发的冷思考》（覃辉）、《轰动效应与传播良知》（郭扬）、《对收视率热的“冷”眼关爱》（江敏、黄良奇）。而一些拷问式的标题则体现了批评者的质疑精神：《对话还能走多远》（章东轶）、《电视频道专业化能走多远》（闕乃



庆)、《新版〈东方时空〉为何悄然出局》(徐舫舟、宋洁)、《〈东方时空〉,改了什么,丢了什么》(徐洲赤)、《“书面语有声版”质疑》(应天常)等。2010年最后一期有批判锋芒的文章,则是对选秀节目的思考:“年复一年地进行单一性的社会动员,意图复制出曾经的辉煌。这不但使社会激情在成长、发酵前就消耗蒸发掉,还因这不可能完成的目标所带来的压力,选秀的操作理念、践行方式都产生了无可避免的位移,非常规手段成为选秀的自然选择。”

但我注意到,近几年,《南方电视学刊》开始表现出从人文理性的追问向技术理性的探讨的转向,展示出更多的建设性姿态。比如从2010年每一期的“南方论坛”内容来看,主题都是非常具体的技术问题。第一期探讨网络电视台问题;第二期探讨省级卫视的跨省联姻问题;第三期是跨地区广电集团猜想,同一期还集中讨论了电视相亲节目之惑,虽然标明是“之惑”,但似乎大部分文章内容在“不惑”之中,倾向于肯定和积极的诠释;第四期是“三网融合、电视怎么办?”第五期是从集团化到台化的讨论;第六期是选秀节目与七年之痒。差不多全是决策层面的问题,而关于电视批评问题思考和探讨的文章则彻底消失,我不知道这是因为什么。

本来,技术性和管理层面问题的增多,我以为也是正常,电视实践中面对的问题越来越多,需要听取的决策咨询也越来越频繁。新的技术形态、新的产业趋势每天都让我们考虑着怎样把自己的行业做强做大;网络技术的不断升级,三网融合、全媒体、IPTV的扩张,让广电的独家地位岌岌可危;苹果技术不断让手机玩出新的花样,新的信息终端呼之欲出,电视的地位遭到空前挑战。电视业界面临不断逼近的危机,无论业界、学界,团结一致,枪口对外:我们万众一心、冒着外来的炮火前进前进前进进……但是,这样一来,批评者的立场和身份正在走向模糊,刊物的独家理念正在丧失:当刊物热衷于电视业界的课题,操心着电视如何靠独家定位和创新摆脱同质化竞争的对策的时候,自己正模糊着自己的特色面孔,向着业务探讨和学术研究的方向转进。



以上两份刊物的演进脉络，基本上代表了电视学界和业界的专业话语动向。

三、《当代电影》与专业电影批评

由中国电影艺术研究中心主办的《当代电影》，创办于被称作电影批评第二个黄金时代的1984年，首任主编为著名电影理论家陈荒煤。26年的办刊历程，经历了三个发展阶段。这三个阶段，大致也体现为当代电影批评中专业话语发展的三阶段。

1984—1990年，为创刊和发展阶段。在电影批评空前繁荣的大环境下，杂志生逢其时，汇集了一批电影批评作者，重点对电影本体特性进行关注和探讨，提升了电影批评的学术品格，而曾经在很长一段时间内，主宰中国电影批评的主要模式是阶级分析模式。尤其对第四代、第五代导演的创作实践所进行的理论总结，具有开拓性意义。除了大量电影理论研究专家发表的理论批评文章外，《当代电影》还吸引了大批电影创作者，尤其是一些导演亲自撰写文章，畅谈对电影的创作感受与感想，先后刊登过张艺谋的《唱一支生命的赞歌》、陈凯歌的《秦国人》和《从〈孩子王〉想到的》、姜文的《燃烧的青春梦》等，在电影界、学术界引起广泛的关注和争议。批评与创作形成了良好的互动关系。比如对于电影娱乐性问题的讨论。陈晓云论及80年代电影批评状况时提到：“作为国内最早也最为集中地介绍了西方现代电影理论的杂志，《当代电影》1987年第1、2、3期连载的《对话：娱乐片》，1988年召开的‘中国当代娱乐片研讨会’，加之1992年北京电影学院召开的‘把娱乐片拍得更艺术’研讨会，尽管对于娱乐片的本质、类型、功能、价值等问题的探讨更侧重于理论性，却同样具有鲜明的现实意义。由于中国电影一向以来对于教化功能的强调和对于娱乐功能的忽视，这样的讨论尤其具有不同寻常的意义。如果联系到90年代以后中国电影的主导功能转向和美国好莱坞电影在中国的大举登陆，这些讨论确实与电影创作之间具备了显



而易见的相关性，事实上也具备了一定意义上的前瞻性。”^①

1991—1998年，为整合和稳步发展阶段。整个90年代，经济变革推动了一切社会关系的移形换位，思想文化经历了剧烈的变革和转型，单一的电影批评被更为驳杂和宽泛的思想文化批评所冲击，单一的传统电影批评方法和视角也被更为多样化的批评理论所取代，它们包括来自西方的精神分析方法、符号学方法、女性主义批评、电影叙事学批评、神话原型批评、观众学批评等。这充分体现了专业批评注重学理和方法的特色。“中国学者应用现代理论的基本特征是：读解电影，理解社会，即：以中国电影与社会为研究对象，以西方现代电影理论为武器，把电影理论与批评结合起来，把电影批评和社会批评结合起来。”^②“《当代电影》1990年第3期开设“重读经典本文”专栏，李奕明的《〈战火中的青春〉：叙事分析与历史图景解构》、应雄的《〈农奴〉：叙事的张力》、马军骧的《〈上海姑娘〉：革命女性及“观看”问题》、戴锦华的《〈红旗谱〉：一座意识形态的浮桥》对《战火中的青春》、《农奴》、《上海姑娘》、《红旗谱》进行了重新读解。”^③相形之下，这些文化批评方法大多是为了借电影之躯壳来透视社会文化之本质，但此后，中国的电影创作实践在整个90年代进入一个低谷，缺乏具有代表性之作来支撑这种精神解读，贫弱的创作所包含的文化信息和社会符号不足以承担起解读社会文化内涵的载体作用，因此，文化批评的重心在发生着位移，电影创作和电影批评均成为席散人稀的一个空场。反映在杂志的内容上，这一阶段也更为注重文化批评和美学等电影理论方面的研究。

1999年以来，《当代电影》进行改版，2001年与中国传媒大学联合办刊，这个合作比较耐人寻味。一方面，此举意味着该刊通过与学院派的结

① 陈晓云：《众声喧哗与个人独白——对中国电影研究现状的一种描述与批评》，《北京电影学院学报》2002年第3期。

② 胡克：《现代电影理论在中国》，《当代电影理论文选》，北京广播学院出版社2000年版，第10页。

③ 陈晓云：《众声喧哗与个人独白——对中国电影研究现状的一种描述与批评》，《北京电影学院学报》2002年第3期。



合，将进一步强化学术理念和文章的学术品格，“开阔学术视野和深化学术研讨”，将群众性的影评传统向专业化的电影研究转变。而另一方面，它所选择的“学院派”又并非电影专业的“学院派”，而是以电视研究见长的中国传媒大学（前身为北京广播学院），这又似乎象征着电影和电视的此消彼长。与电影的研究相比，电视的研究多少有些显得过于驳杂和务实，不像电影那样曾经具有的艺术的矜持，因此，看起来它又是在放低身段，会显得比较开放，容纳电影研究之外的一些东西，比如，提倡“更加关注创作实践、重视美学和文化分析的电影批评模式与写作风气”。这种既想纯粹又不够纯粹的学院派模式，体现了刊物在研究和批评、理论与务实之间力图取得某种平衡。随着国产电影的复苏，电影的热点不断出现，与《电影艺术》和《北京电影学院学报》相比较，《当代电影》“对中国电影界的热点新闻作出最快、最及时的回应”，如针对2008年8月在北京举办的奥运会专门推出的“体育电影专辑”（8月刊）及针对于2008年10月19日去世的著名导演谢晋推出的特稿（11月刊）。“这些都让《当代电影》成为了三刊中‘新闻性’和‘时效性’内容最丰富的一本。另外……《当代电影》每期‘新作评议’中设计的‘四人对谈’（‘主创+理论工作者’的组合模式）类新作点评。这些栏目的设计给理论自身的更新及理论和创作之间的互动提供了一个优秀的‘平台’。”^①而与中国传媒大学的结合，还让《当代电影》开辟了一个新的专栏——“电视研究”板块，大概这是学术界唯一把影视批评容纳于同一个发表空间的刊物。随着电影的商业化特性在新世纪日渐突出，电影批评在艺术、文化和现实响应间的摇摆也成为这一时期的显著特征。当然，对电影的关注和偏重仍然是《当代电影》的重点，比如它提出“重写电影史”，重新审视当代电影发展历程中的经典之作。

专业电影学术期刊较有影响的除了《当代电影》，还有《电影艺术》、《北京电影学院学报》等，余韬在发表于《北京电影学院学报》2009第五期

^① 余韬：《中国电影类学术期刊比较研究》，《北京电影学院学报》2009年第5期。



上的《中国电影类学术期刊比较研究》一文，比较了《当代电影》、《电影艺术》、《北京电影学院学报》三刊的一系列对比数据后，对他们的不同特点作出这样的结论：《电影艺术》重视传统，内容厚重；《北京电影学院学报》内容清新，偏重创作；而《当代电影》内容丰富，时效性强。

第二节 专业话语批评的特点

一、偏重制度层面的分析

和其他话语特点相比，专业话语批评力求在专业和制度层面进行批评和研究，力求避免将专业写作等同于单纯的意识形态批判和道德批判。但相对而言，制度层面的批评更多地表现在电视领域内，而电影更注重艺术层面上的分析批评。

尹鸿作为一个研究影视剧问题的专业学者，他的写作较多地从专业分析的视角和社会文化、政治经济的层面来看待影视现象。为此，他将某些对电视剧现状的激烈指责称之为“文化保守主义”，这些指责对电视剧市场化所带来的结果几乎做了完全否定，以一种“激进”的“反市场化”的姿态代表了相当部分知识分子对包括通俗电视剧在内的大众文化现状的一种忧虑。而他更愿意把这看作是反映了政府立场、商业立场和知识分子立场之间复杂的意识形态冲突。而在这些冲突的同时，市场力量与政府力量之间也常常在通过权力较量、谈判、协商来寻找结合部和协作点。比如如何看待历史剧的泛滥现象？尹鸿在《意义、生产、消费——电视剧的历史与现实》等文中，从政治经济、文化冲突等不同的视角来观照解答：“历史题材电视剧的大量出现，应该说是电视文化冲突的一种必然结果。无论是国家立场，或是市场立场，以及知识分子立场，几乎都不约而同地选择了‘历史题材’作为自己的



生存和扩展策略。‘历史’远离了当代中国各种敏感的现实冲突和权力矛盾，具有更丰富的‘选择’资源和更自由的叙事空间，因而，各种力量都可以通过对历史的改写来为自己提供一种‘当代史’，从而回避当代本身的质疑。历史成为了获得当代利益的一种策略，各种意识形态力量都可以借助历史的包装粉墨登场。”他的分析没有单纯从道德层面或社会效果层面去对历史剧问题进行情绪宣泄，而是从社会和结构中去找准它的出现和存在的必然性，从而提醒我们如何从根本上来作调整。

胡正荣的专业批评和研究也非常重视制度层面上的观察分析。他既重视个案研究和分析，也擅长从一个大的视角来进行整体性思考，如发表在《中国广播电视学刊》上的《广播电视节目创新战略分析》、发表在《中国记者》上的《瓶颈和出路——广播电视集团化进程分析与对比研究》等。他在《现代传播》2005 第五期上发表文章《结构·组织·供应链·制度安排——对当前西方媒介的经济学分析》，就体现出这种注重制度分析的特点：西方媒介产业正在经历着前所未有的变迁，这种变迁主要表现在两个方面：首先是媒介产业的内部要素变革，包括产业结构变迁，呈现出规模经济、范围经济特点；产业组织变迁，表现为网络化结构、管理方式和策略以及管理机制变革；产业供应链变迁，电视产业日益成为频道过剩而内容短缺的经济形态，而电影仍然在流通方面至关重要；产业技术变迁带来媒介产业生产、流通和消费形态的重大革命；其次是媒介产业的外部要素变迁，包括实行自由主义的产业政策，即放松、干预和保护并举的公共政策体系的完善，以及新的制度安排带来的制度合法性的实现。这些变化对于当今我国媒介产业变革有着极其重要的意义。

胡智锋、徐舫舟、苗棣等都是电视学界颇具批评眼光的学者。胡智峰在专业话语建设中最有意义的工作就是主持和推进着《现代传播》的发展，而他本人最有影响力的电视批评应该是坚持多年的电视年度对话。这个对话本身就是一个不断对制度层面进行冷静观察和不断反思的过程。“学界的批评话语如何影响行业政策，并进入到具体运作中？在‘十字路口’，由谁来掌



控‘信号灯’？又该如何掌控？在2007年初与夏骏的对话中，胡智锋提供了一种答案：‘一种比较良性的产业格局是需要国家战略去设计的。中国电视的领军人物必须具备战略家的素质，同时还要有政治家的能力和素质，要有一定的国际背景和经济背景。’这样的答案，在认可了电视一定能动性的同时，更暗示了国家—社会的结构力量对于媒介的影响、控制。于是，‘突破性配合’或者说‘配合性突破’，可能才是中国电视改革的一种现实路径。”

“他们（胡智锋、徐舫舟、苗棣）的频道批评，几乎做到了与国内主流电视频道的创建、变革之历程同步，在见证该历程的同时，还直接参与到了相关频道的定位决策、内容生产的流程当中。于是，在近十年当中，央视新闻频道、央视科教频道、央视电影频道、央视中文国际频道、东方卫视、湖北卫视、天津卫视、浙江卫视、广西卫视、福建新闻频道、四川卫视、江苏卫视、青海卫视等都进入到批评视野当中。”“如2005年面对广西卫视指向‘女性特色频道’的改版，胡智锋认为‘从发展的角度来看，女性特色频道这个概念似乎过于笼统，而且单纯的女性特色频道也难以完成广西党委政府赋予广西卫视的使命和任务’，那么，经过几年的发展，广西卫视当前东盟、民族、时尚的定位，事实上在现实中回应了上述批评。苗棣则在2005年看到青海卫视因昙花一现的商业化运作而出现二度‘变脸’的尴尬局面，提出‘也许，只有真正在体制上将负责政治宣传任务的国家电视台与进行商业化运作的商业电视台彻底分离开来，矛盾才能真正得到解决。’”^①在2009年度对话中，胡智锋、徐舫舟、刘春针对中国电视制度变革问题发表观点：“刘：电视目前的困境一方面来自于意识形态的压力，另一方面来自于市场竞争的压力。现在央视和省级卫视、各个省级卫视之间的竞争程度也比以前激烈多了，但是，最后这两种压力合而为一，使得所有地方电视台走到了同一条路上，就是不约而同选择电视剧、娱乐节目的内容策略，这样做一方面可以避免意识形态带来的管理限制，另一方面还可以保证一定的收视率。”

^① 《现代传播》2010年第4期。



“胡：在管理层面，它有时宁可让电视娱乐，也不会让电视触及到更深层次的社会问题。中国电视面临着的一个是政治压力，一个是市场压力，这样‘带着镣铐跳舞’反映到节目内容层面就成了现在这个样子。”“徐：电视改革最根本的是改革以资源配置和利益分配为核心的机制……资源配置的改革，首先要打破各种媒体之间的壁垒，报纸为什么不能办电视，电视也可以办报纸啊；其次，还有打破行政区划和部门垄断的格局，比如说在一定条件下企业集团可以去收购频道资源；再者频道自由的功能做明确划分，商业频道要在市场上竞争，专业频道才可以收费……由于媒体间定位与分工不明确，带来两个直接恶果，一个是内耗，一个是克隆。”^① 他们努力想要从根本上触及电视的症结问题。

二、新的批评理论的引进与尝试

在电影批评领域，自80年代以来，即非常重视介绍和引进西方的批评理论和方法。如《电影世界》，登载介绍了大量国外批评理论文章，成为引进西方电影批评理论的一个重要窗口。电视领域则相对滞后，并且缺乏相应集中介绍的阵地。新世纪以来，一些学者如时统宇等在介绍西方批判理论和话语方面用力颇多。时统宇连续在《现代传播》、《南方电视学刊》等杂志发表文章，不断地介绍西方批评理论，如布尔迪厄的场理论、法兰克福学派和伯明翰学派理论。他的专著《电视批评理论研究》也集中介绍了西方的一些批评理论。同时，其他一些作者和刊物对相关内容也不断有所涉及，进一步影响了我国电视专业话语建设。

除了这些热门理论的介绍，近年来，一些相对被忽略的理论也不断被关注。《文艺研究》2008年第八期发表张亮的文章《威廉·雷蒙斯“文化唯物主义”视域中的电视》，介绍了一种电视观察视角：“戏剧化社会”（drama-

^① 《2009：中国电视创新对话》，《现代传播》2009年第1期，第3—4页。



tised society)。雷蒙·威廉斯是第一代英国新左派思想家中电视经验最雄厚的一个，他在20世纪60年代逐渐形成了批判流行的电视理论这一理论需求，并在70年代初期萌发验证自己刚刚创立的“文化唯物主义”的理论冲动，在美国独特而强烈的电视环境的激发下，这些因素相互作用，最终促成他的电视研究。比如，威廉斯通过对“西方马克思主义”各个流派的资本主义批判理论的融会贯通创造出一个极为形象的批判观念：“戏剧化社会”(dramatised society)。所谓戏剧化社会指的就是典型化、类型化社会，在这种社会里，真实的自我与差异不复存在，人们只能按照意识形态所规定的类型化方式去生活、去思想、去言说，生活与戏剧的界限由此消融：戏剧在生活上重复上演，而生活也就变成了一场按剧本演出的戏剧。这是颇有发现性的一个视角。《南京大学学报》2004 第二期发表孔明安的文章《从媒体的象征交换到“游戏”大众——鲍德里亚的大众媒体批判理论研究》，鲍德里亚的媒体思想分为前后两个时期。其前期思想主要集中于电视媒体中符号的能指与所指分离以及大众媒体播放的单向性特征，这些现象导致了符号意义的丧失与大众的反抗。后期鲍德里亚思想主要体现在媒体自身的真实性与仿真性的矛盾上，这一矛盾导致了“意义”的混乱，并使大众采取了新的反抗形式，即“调侃和游戏”的反抗形式。鲍德里亚的媒体批判理论标志着西方社会批判理论已从单纯的物的“异化”批判进入了大众媒体的“符号”批判，同时也暴露了其思想的内在不足。《景观社会：媒介时代的一种批判话语》是作者刘力永发表在《北方论坛》2006 年第六期上的文章，景观社会是西方的一种批判理论。法国思想家居伊·德波在其代表作《景观社会》中，展示了对媒介时代的一种批判话语。德波借鉴了马克思《资本论》的分析，认为景观已成为“媒介时代”的本质，世界完成了从“商品的堆积”到“景观的庞大堆聚”的转变。德波认为明星、休闲旅游和城市化成为当今世界最突出的景观，并对此进行了批判性分析。从景观社会的批判理论出发，德波探讨了发达资本主义社会条件下反抗异化的革命策略。

类似于“戏剧化社会”、“游戏大众”、“景观社会”等专业话语的引进，



对不断充实影视界曾经单调的话语系统有着积极的意义。

相对而言，引进西方学术话语并运用到自己的批评实践当中去，在电影方面起步得更早。这也和电影的发展早于电视发展的历史路径相吻合。80年代后期到90年代以来，带有鲜明的后现代主义印记的电影批评就大量在电影期刊中出现。以《当代电影》为例，1990年第1期发表王一川《茫然失措中的生存竞争——〈红高粱〉与中国意识形态氛围》，此文写于作者在牛津大学研究马克思主义美学期间，因而带有鲜明的西方学术话语特色。文章分析了《红高粱》本文结构中潜藏的某种意识形态，并且着重从1989年6月以前中国特定意识形态氛围角度，揭示了《红高粱》在与观众的“对话”中所产生的意识形态功能。这种超文本解读的批评方法在当时颇为新颖，因而也引起一些争鸣。1991年第六期《当代电影》发表刘南的文章《情节·人物·意识——与王一川同志商榷〈红高粱〉与中国意识形态氛围问题》：“拜读了王一川同志发表在《当代电影》1990年第1期上的《茫然失措中的生存竞争——〈红高粱〉与中国意识形态氛围》一文，确实令我感到有些茫然了。直率地说，我对王一川同志的‘《红高粱》在与观众的对话中已经潜藏着一种法西斯主义强权逻辑’的观点，百思不得其解。”于是，批评的焦点转向了如何看待1989年之前的现实问题方面。

精神分析方法是影视批评中最常用的理论和方法。文化学者张颐武运用精神分析理论对电视剧《不要和陌生人说话》的几个人物进行解读，认为安嘉和是“本我”的象征，安家睦是“超我”的象征，叶斗则是“自我”的象征。《现代传播》2010年第六期发表熊国荣文章《精神分析理论与电视剧批评》，从作者、文本和受众三个方面切入，对精神分析理论在当前电视剧批评的现状进行分析，比如运用本我、自我和超我的理论分析电视剧人物：“可以把电视剧中的人物大致分为本我形象、自我形象、超我形象。道德色彩明显的人物是超我形象，如《渴望》中的刘慧芳，《红蜻蜓》的女教师杜媚；理性行事的人物是自我形象，如《北京人在纽约》中的阿春，《雍正王朝》的雍正；情绪化或者欲望化的人物是本我形象，如《香港姊妹》的林雨



虹，《空镜子》中的姐姐孙丽。这种分类为电视剧的整体分析、人物形象分析打开了新视角。”

电影批评中对潜意识的挖掘则更早、更集中。早期最为热衷的无疑是关于“样板戏”的解读。胡克和姚晓濛的对话《电影：潜藏着意识形态的神话》，对“样板戏”的读解别出心裁：

即使是“四人帮”统治时期拍的电影也包含了视觉快感的因素，包含了满足观众观赏欲望的因素。假如不能满足观众的观赏欲望，这样的电影就没有人看。在样板戏中，人们就不爱看《平原作战》，人们最爱看的是《沙家浜》、《红灯记》和《智取威虎山》。《沙家浜》中“智斗”那场戏更是家喻户晓。说穿了，“智斗”实际上是在看女人与男人调情。只不过是伪装得很巧妙的一种调情。比如阿庆嫂利用胡传魁做掩护与刁德一周旋，与好莱坞影片中的荡妇有相似之处。阿庆嫂是一个处在两个男人之间的女人，一边是胡司令，一边是郭指导员。阿庆嫂以前曾救过胡传魁，当她转向郭指导员的时候，我们也就在不自觉中接受了作者要灌输给我们的“十八棵青松”的思想，阿庆嫂对郭指导员的选择是以政治选择的伪装呈现出来的，观众认同了阿庆嫂的选择，也就认同了政治的选择。《红灯记》妙就妙在李玉和与铁梅的关系，是父女，但又不是亲生的。如果不是父女，就有可能是情人。父女加情人的关系就有些看头了。因此，人们总会心于铁梅在李玉和面前撒娇的戏，在这里“是父女又不是父女”的关系，很容易引人想入非非。同样，当人们全神贯注的时候，当与铁梅认同的时候，“爹爹挑担千斤重，我也要挑八百斤”的誓言也就成了人们的决心。表面上，这些都是十分说教的，而实际上观众在戏中找到了自己的快乐。当时没有任何宣泄的渠道和方式，可以说是非常严酷的时代，可即使如此，观众还是找到了代偿，虽然伪装得很好。其实，正因为它们伪装得好，观众才能放心大胆地看。细细地分析，样板戏中的色情成分照样有。这些戏的女主角都长得很好，观众当



然希望看到漂亮的女性，但是，漂亮的女性并不能让你白看，你需要付出代价，因为你在看到漂亮女性的时候，你也已经接受了“四人帮”的意识形态，你的主体已经向主流意识形态臣服。^①

这样的肆意解读看起来有些荒诞不经，但是，出于对压抑人性的文革叙事的消解，这样的批评恰是快意的武器。

挖掘影视作品中的隐秘叙事，这样的批评视角和方法正为越来越多的学者所运用。贾磊磊发表在《中国电视》上的文章《中国家庭：影像叙事体中的“裂变空间”》，分析了当代主流影视作品是如何通过合情而又合理的叙事方式改变了中国人传统观念中的家庭样式的：“我们在此无意追问这些影片在剧作上的得失成败，而是想阐明的是当影片的叙事语境与其所共生的社会历史语境相‘接壤’的时候，由于这些作品为大众提供了‘家里’与‘家外’两种完全不同的感情生活，家庭的变异与破裂为此变得天经地义。主流艺术形式就是这样以合情而又合理的叙事方式改变了中国人传统观念中的家庭样式：‘家庭’成了一个人性受到压抑、感情受到扭曲的封闭的牢狱；‘家外’的感情生活则充满了浪漫和自由的气息。人物所在的生存空间由此便裂变为两个不同的境遇：一个是追求情爱的、符合人性的‘家外世界’；另一个是泯灭人性的、扼杀爱情的黑暗的‘家内世界’。从而使观众在观赏电影的过程中改变人们对家庭的认知模式。尽管影片作者的原义未必如此，但是，通过对电影叙事本文的读解，结论无可置疑。”“在我们流行的电视剧中，家庭也时常成为制造戏剧冲突、激化人物之间种种矛盾的空间。它的职能似乎只是为剧情‘服务’，为命运的转变‘服务’，而没有考虑到观众对于完整的、和睦的家庭关系的固有期待。”与此形成对照的是，一些红色经典作品在这方面的处理手法：“也许大家还记得苏联影片《列宁在十月》，作为一部红色经典影片作者在处理革命者瓦西里和他妻子的家庭关系时，始

^① 胡克、姚晓濛：《电影：潜藏着意识形态的神话》，《当代电影理论文选》，第62—63页。



终突出表现了瓦西里对妻子、对孩子深情的眷恋：他们相见时近乎疯狂的拥抱接吻和离别时瓦西里把一片面包从兜里拿出来悄悄地留给妻子，这些富于浓郁的生活气息的场面给观众的印象是：革命并没有使瓦西里表现出任何对家庭的排斥和厌恶，革命只能使他们未来的生活更美好！影片《烈火中永生》中的江姐，之所以能够有钢铁般的意志，视死如归的革命精神，除了她坚定的政治信仰之外，还有一个重要的因素就是她所面对的是把自己丈夫的头颅砍下来又挂在城门上的凶手。敌人不仅毁灭了她与彭松涛美好的爱情和美满的家庭，敌人还要毁灭这座美丽的山城和将要成立的新中国。总之，与敌人面对的不只是江姐个人，还包括她的家庭、山城的人民和整个革命事业。革命的利益与革命者个人和家庭的利益永远是一致的，他们之间没有任何隔阂和对立。因为从根本上来讲，革命的目的最终是符合人性的。正是在这个意义上，我们认为把家庭作为历史界地分割开来把亲情与革命对立起来的叙事原则容易引起诸多误识。”这种对当今影视作品忽视教化功能倾向的批评，通过学者化研究视角的掩护，使其具有了更多的专业色彩。

影视作品被人们更多地看作是意识形态观念的藏身地。《当代电影》1990年第3期发表的戴锦华《〈红旗谱〉：一座意识形态的浮桥》一文，将意识形态批评有效地运用到对“十七年”主流电影和文化大革命电影的解读中，至今来看，也仍然是一篇后现代主义影视批评的经典文献。后期的一系列意识形态批评则将分析视点更多地对准了当下语境。《电影评介》2009年第18期发表王芩文章《被“询唤”的主体与被规训的形象——从〈潜伏〉到谍战电视剧的文化研究》。询唤（Interpellate、Interpellation）是拉康与齐泽克精神分析理论中的一个概念，阿尔都塞称之为“询唤”。在阿尔都塞看来，意识形态国家机器的基本功能就是让个体进入机构并为他提供位置。而“规制”作为具体的制度安排，是“政府对经济行为的管理或制约”。作者认为，《潜伏》所表现出来的独特的影视形象，再一次验证了后现代中国在消费时代的尴尬境遇。这种消费社会对价值主体的消费询唤功能，首先表现在对价值主体意义性的暧昧和多义性阐释；其次以红色意识形态为外壳的，世



俗性与传奇性的结合；再次是接受群体改变的表现，同时也是受众群体心理需要的反映。在对“余则成”式主体形象的询唤之中，其文化抵抗的意味和文化媚俗同时存在，共同构成了一个矛盾百出、却充满了魅力的形象。

鉴于电视与当代社会生活的密切关系，电视也就更具有超文本批评的价值。发表在《当代文坛》2008 第四期上的文章《后现代语境中〈士兵突击〉的饮水机效应——当下电视剧文化反思》，（所谓“饮水机效应”指的是办公室里围绕着某个大众文化事件的热烈讨论）作者余玫、张明仙借助互联网给受众带来的平等交流便利，从受众的审美视觉及心理体验出发，阐释后现代语境下《士兵突击》占领“饮水机”的深层原因，从而反思当下电视剧文化。

三、务实的路径和方法

《现代传播》在学术型定位转型中，逐渐脱离泛泛的现象性批评，集中到一些现实课题的研究和对具体个案的高度关注。现实课题的研究对于决策的价值和意义自不待言，而具体个案的讨论有助于我们从现象的观察进入具体本质层面的剖析，这也是电视批评范畴内的一项很有现实意义的工作。个案研究必须超越于软广告式的表达，方能使电视批评真正起到切入现实案例的功能和作用。但是，出于其他因素的考虑以及“个案讨论”这类约请式的撰稿在话语表达方式的潜在约定，不会有太多的文章在话语的尖锐度上有所体现。比如 2004 年第六期《现代传播》个案研究对“江苏卫视情感特色定位”的探讨，五篇文章，三篇是经验介绍，两篇是专家分析。操作者经验介绍自有其现实参考的价值，专家分析则分别从公众需求和创新策略两方面论证了江苏卫视情感定位的合理性。五篇文章中，只有范愉的文章在最后一部分提出了“情感类节目的问题与规范”，但在整个比例和分析力度上都显得不够起眼。这样的“个案讨论”基本上流于“学术鼓掌”，助推多而反思少。我想，应该有一种更具坦诚态度和真知灼见的分析来取代它——这就是具有专业精神的电视批评。2010 年第三期，该刊再次对江苏卫视的“情感世界



幸福中国”品牌战略进行个案研究，发表6篇文章。这一次的分析，就有了更多的专业深度和理性思考。比如丁俊杰的文章《关于江苏卫视品牌升级的思考》，体现了其专业视角的价值。文章在分析“情感世界、幸福中国”的品牌表述中存在断裂点的基础上，建议江苏卫视在今后的频道宣传中，“逐步淡化‘情感世界’的表述，重点强调‘幸福中国’”。丁俊杰的这个意见即使从生存策略这样一个层面考虑，也是极其具有价值意义的。作为频道定位，必须考虑到文化层面上的追求，而“情感世界”在此之前，仅仅是作为一种节目类型延伸而来的定位，假如江苏卫视以一种节目类型来定位整个频道，那就非常危险。因为它缺乏应变性和伸展性，频道的空间变得越来越狭窄，缺乏一个弹性空间。事实上，在当年的5月份，江苏卫视《密室疗伤》节目即因残忍的画面、压抑的情节被叫停，比如让节目嘉宾在封闭的密室中、在巨大的屏幕照片前回忆地震中失去的女儿，再次直面内心的创伤。这样的情感节目已经成为摧残情感的节目，又岂有幸福可言。所以，没有“幸福”的文化内涵去提升，“情感”将走向一个越来越窄的世界。

喻国明是擅长发现问题、研究问题并提供系统解决方案的媒介问题专家。他和另两位作者发表在《现代传播》2011第三期上的文章《瞬间效果：传播效果研究的新课题》，将传播效果研究与神经科学进行嫁接，使得相对模糊的传播效果研究有了更加精确的一个工具，体现了跨学科的专业特点。所谓神经科学是“使用脑部活动成像技术或其他手段来推测判断人脑工作状况的细节的学科”。因为对于人类而言，人脑是“黑箱”，他人终究无法进入。文章针对如何体现神经科学对于传播学研究的作用，提出可以从两个层级展开：一是使用神经科学方法直接研究传播的微观过程，二是神经科学通过影响心理学、社会学、经济学等其他学科，间接带动传播学研究的深化。例如神经经济学对于竞争与决策模式的脑电研究，对传播学研究媒体消费者的信息选择和媒介依赖时便能产生一定的借鉴作用。

调查和统计学方法的运用，作为一种影视研究方法非常普遍，也常为学者的批评写作所重视。《现代传播》2011第三期发表柯惠新的文章《央视春



晚满意度调查两个版本之我见》，用两个调查数据的对比分析来看央视春晚评价的客观度，从专业的角度，作者提出要重视调查的方法和过程，也就是从数据的来源去推断数据的可靠性，从而确定评价的可信度。同时，希望央视从不同的角度去解读数据，客观理性地评价春晚的成败：“作为一个国家级的大台，应该有更宽广的胸怀和包容心，对于‘挑剔的’网民们的批评意见，更要抱着虚心听取的态度。虚心听取批评不但不会降低中央电视台的身份，也许反而会拉近距离，赢得更多的忠实观众。”

第三节 专业话语局限

一、批评与理论文章界限的模糊性

以专业话语为核心的专业批评，在归属认定上很难明确区分。一些从专业角度来进行观察、分析的文章，从其学术风格来说，可以看作是学术研究文章，但从其对所涉及案例的分析来看，也可以归入影视批评的范围。这体现了专业话语批评现状的特点，作为学者身份的批评者，他总是不愿意放弃自己的学术身份，不屑于写那些针对具体现象问题的批评文章，甚至包括专门进行电视批评理论研究的学者。我查阅了周靖波、戴清主编的《中国广播电视文艺大系 1997—2000（理论·批评卷）》，从内容编排判断，应该上册是理论，下册是批评，但在下册中有许多入选批评文章完全可以看作是学术研究类的。比如《纪实性电视剧审美特征》、《电视剧“通俗”论》等。从入选文章的质量来看，许多是属于感想式的即兴点评与创作体会，尤其是创作体会，根本不属于批评文章。从 1977 年到 2000 年，33 年间的电视文艺批评，仅仅选 64 篇文章，本来应该选择余地很大的，但看上去却仍存在凑数之嫌，让人感到专业话语批评在实践中的薄弱之处。



二、方法与结论的头重脚轻

另一方面问题是，在专业话语的背后，多少透出思想资源的薄弱。一些文章在大量学术术语的套用之后，回到问题本身的解答时却显得软弱无力。比如 2010 年发表在某学术期刊上的一篇文章，分析电视剧《前妻回家》的主体女性意识与文化旨向。文章通过女性主义的视角来透视电视剧中的两性关系构建，但在冗长的专业分析之后，得出的结论却似乎过于浅显：“出现问题后要正视家庭责任，不要轻易离婚或再婚。”（p162）在专业的外壳下最后是道德说教，没有更多的发现价值和启发。这就好比剥开层层叠叠的外套之后，出现的是一个萎缩的内核，不免令人失望。没有思想的支撑，专业主义不免流于形式。

三、学术性强，阅读性差

这也是学者化批评的通病，或者是形式本身的局限，从专业表述的角度要求，这样的语言风格有着追求表述严谨性的需要，但却消弱了文章的现实影响力。学者化批评成为一种学术圈批评，圈内作者互相观摩、互相引用，却很少会对圈子外的创作实践产生影响。一些文章强调加强学术性，结果却往往是从开放性走向了学术的自我封闭性。

四、缺少稳定的专业批评队伍

因为专业作者大多具有学术身份，他们的批评文章无法进入学术评价和科研奖励系统，对这种劳心劳力又得罪人的写作谁能坚持得下去呢？表扬人哪怕错得再离谱，不会有当事人来和你“商榷”，批评人哪怕再谨慎，也会有人来对你反唇相讥。人们宁愿做凑热闹的喜鹊，也不愿意做被人四处驱赶的乌鸦。



当然，专业学者把更多的视线留给现实问题的调查、分析和实际对策的策划、咨询上，也确有其现实意义和价值。批评和研究本来是理论的两翼，有人专注于思考，专注于批判，从思想和文化的根源上去揭示问题，唤起警惕和清醒。而有人专注于解决问题：搜集数据，分析比较；把脉问诊，找准症结；辩证施治，药到病除。他们之间的关系不仅是两翼，也是前后驱动的关系。前者对后者提供思想的资源，后者是对前者的后续手段和跟进呼应。两者都推动着电视事业的发展和进步。两者之间，肯定哪一方都不意味着否定另一方。所谓批评和批判也并不只会破坏，它也有解决问题的意义。好比鲁迅，他批评过的社会已经不存在了，但他的思想对于当今的时代也仍然还有意义。只是相比较而言，我们的批判还有些薄弱和无力，没有能够更深刻地在本土社会和文化现状中揭示规律性的问题，提供更为丰富的思想资源，给现实问题的治疗提供一个整体化的思路，而是头痛医头脚痛医脚，同性质的问题不断反复。

在以专业刊物为载体进行上述分析之后，重新回头盘点，发现近年来，一些以批评者姿态进行批评性文章写作的学者和他们的代表作，其发表阵地更多的是在其他刊物中。如戴锦华，她近期的一些批评文章：《风声谍起：间谍片流行的初衷》、《中国电影是否需要“文化例外”》、《时尚·焦点·身份——〈色·戒〉的文本内外》、《百年之际的中国电影现象透视》、《〈色，戒〉：身体·政治·国族》等，均在其他刊物发表。但在90年代及之前，她的一系列批评文章大都发表在电影专业期刊内，如《中国电影：在快乐中沉没……》、《红旗谱：一座意识形态的浮桥》、《斜塔：重读第四代》等，其中许多文章都具有开拓性的意义。《斜塔：重读第四代》中，充满了她对第四代导演的独特感悟和文学性的描述：“第四代电影艺术家是失去了神话庇护的一代。他们登场于新时期大幕将启的时代，他们的艺术是挣脱时代纷繁而痛楚的现实/政治，朝向电影艺术的纯正、朝向艺术永恒的梦幻母题的一次‘突围’。他们贡献于影坛的是一种艺术氛围，忧伤而又欣悦。那是在掉头不顾而去之前，对‘文革’时代、逝去的社会灾难与心灵废墟的最后一瞥深情



而悠长的注视；那是在扑向预期的‘伊甸园之门’的渴望中，一次行色匆匆却又迟迟不去的徘徊。第四代导演的影片是在对现实的规避中完成对现实的触摸。他们以这种忧伤而欣悦的艺术氛围为自己搭设了一小片庇护的天顶，使他们得以在灾难岁月逝去不久，在布满‘死者弯曲的倒影’的天空下寻找一线裂隙、一小片净土。这使他们所选取的姿态，在某种意义上，成了背对着历史、现实与大众的姿态，使他们的艺术成了一种斜塔式的艺术，使他们对社会与自我的关注历史地成了‘在倾斜的塔上的瞭望’。”这样的写作对于影视批评话语的重构具有积极意义。另一位勤于影视批评的学者郝建，它的一些文章，包括《义和团病的呻吟》、《海上旧梦归何处》、《荆轲护秦王》、《英雄遮住了人的脸》等，也并非出现在专业期刊上。他在文章中对当代影视作品中的封建专制观念作了深刻的解读和揭示：“在本片（《荆轲刺秦王》）中，导演有的盖天豪情实在是让我不寒而栗。例如，赵国被攻破时，导演让孩子们跳城墙殉国，他用英雄性的煽情音乐烘托着这一壮举，让一个武士拼死挡住秦军以便孩子们成就大义。撇开我们和编导理念上的差异不谈，那些五六岁的孩子怎么就肯自己跳下城墙？这是本片叙事上最暴力的一笔，也是让我最可怕的一笔，因为它是以一种豪迈的、义无反顾的态度反人道，用粗暴蛮横的解释践踏人性。这就是导演要宏扬的民族精神？这就是我们一些知识分子脑海中的国家主义？”“张艺谋导演怎么有本领把《英雄》拍成这么一部惊人之作：它毫无人味、充满了皇权思想的豪情壮志。它为中央极权式封建主义的帝王抒发心中的种种崇高志向，宏扬秦王为天下着想的情怀。”学术期刊对这类文章的排斥，显示了其对批判性和思想性的忽视。

我们充分肯定《当代电影》、《现代传播》、《中国广播电视学刊》、《南方电视学刊》等学术阵地在学术研究和现实对策咨询方面的努力开拓和丰硕收获，但我们也希望出现更多属于批评者和思想者的发表阵地，让他们站在一个个时代的制高点上发出呐喊！



第七章 民间话语：别样的视角

“……无论其栖身于何处，人们都能凭着其独立的个人立场和独特的文体特征，发现它们的存在。”在朱大可、张闳主编的《21 世纪中国文化地图》一书的前言中，有这样一段关于“独立叙事的声音”的描述。

以民间话语为标志的自由批评者自 90 年代以来非常活跃，他们凭借西方的一系列新的大众批评理论，把影视和网络、流行文化乃至细微到口香糖、中国结、警报的发声史等统统纳入大众文化的研究范畴，而影视现象更是自由批评的中心事件和基本话语分析符码。他们从各自的研究方向，多视角、多层面地来观照、解剖、阐释影视现象，别开生面，让人耳目一新，眼界大开。他们的文章往往带有符号分析和话语揭秘的色彩，从一些文化现象比如常用词汇中去透视和揭穿社会表达心理。代表人物包括朱大可、张闳、王晓渔、南帆、张柠、蒋蓝、陶东风、孟繁华等，还有一些游走于专业批评与文化批评间的影视专业学者，如郝健、崔卫平等。他们的主要写作阵地是他们的相关著作，以及在各类文化观察、文学、学术期刊上，如《天涯》、《媒介批评》、《今日先锋》等。



第一节 自由批评和民间话语的界定

所谓自由批评，是指秉持民间立场、以体制外视角切入、以去学术化写作风格为特征的跨学科批评写作。他们往往具有非常扎实的文学写作功底和开阔的学术视野，因而能突破学术写作的束缚，致力于各种西方学术话语的本土化运用，来对应阐释影视文化现象。

严格来说，自由批评者不是一个紧密型的团体，更不是那种自由主义知识分子写作意义上的立场归并。他们的写作也没有固定成为一种严格意义上的范式。但是，和其他几类批评话语模式来比，他们中的一部分人有着较为明确而接近的批评理念和写作追求，因而这部分人曾流露出倡导一种流派的企图。作为流派，他们需要一些共同讨论达成的主张、明确的理论体系、沙龙式的活动方式和表达阵地以及公认的评价。本世纪初开始，文化批评家朱大可曾牵头主编《21 世纪中国文化地图》，在前言（以下简称“前言”）中有一个对于“民间文本”和“独立叙事”的表达，算是为他们这个群体的写作提供了一个理论上的基本交代：

20 世纪 90 年代中期以来，知识分子的蜕变和分化，已经成为最重要的文化景观。知识分子从庞大的国家主义话语体系中分裂而出，经历剧烈的动荡和改组，分化为诸多拥有不同的价值观念、立场、利益份额以及话语方式的群体。这些变化为 21 世纪文化话语形态及文化批评勾勒出混乱的轮廓，也为新的话语运动的崛起提供了重要契机。^①

朱大可是著名文化学者、批评家，20 世纪 80 年代中期以来，一直是当

^① 《21 世纪中国文化地图》，广西师范大学出版社 2003 年版，第 1 页。



代前卫文化的重要代言人，目前主要从事中国文化研究与批评。《21 世纪中国文化地图》基本上每年一本，其内容包括年度文化批评的精华文献、流行关键词及其阐释、文化事件年表等三大部分。收集在里面的大部分文章，可以基本反映自由批评作者的写作追求和批评理念。其中关于电视批评方面的专门文章数量不多，但各类批评中多有涉及影视现象。尤其是电影文化，更是他们关注的重点。他们更多地是从文化意义而不是从专业视角来批评影视现象。整本书的编选立场都明显倾向于民间和自由个体。虽然这些入选作者互相之间是一种松散的关系，也并非因认可某种共同的理念而同意入选，但从编选者的角度看来，他们的文章都是基于某一些共通的方面而入选的。朱大可、张闳在第一卷前言中的那些表述，如果要算作自由批评群体的一个宣言或者纲领的话，似乎也可以算。那些入选者互相之间是否也予以认同却不得而知。

他们的出现，缘于文化批评的兴起。“本世纪初，文化批评成为一种独立的书写方式在中国日益成熟并被确立为一种新文体写作。如果作一番横向比较，我们发现，文化批评这种新文体写作在欧洲的出现源于社会批评风尚的兴起。英国已逝文化批评家 Raymond Williams 指出，文化批评是作为社会批评的一种‘专门特别’的类型而出现的。古典时期的社会批评家齐美尔，从‘货币哲学’出发来观察、阐释资本主义文化，堪称文化批评写作的典范。实际上，文化批评写作在欧洲成熟起来，在很大程度上是社会批评的一种实践成果，这些实践者多数具有哲学、法学、社会学、政治学、文学等学科背景。而跨学科正是‘伯明翰学派’和‘法兰克福学派’的重要传统之一。”^① 从这段描述中，可以依稀看到自由写作的师承和思想背景。

本来，基于上述的描述，自由批评倾向也可以称作民间批评，但却可能会引起指涉范围上的误解。因为这里涉及两个方面的问题。

第一，“民间”这个词具有多义性，容易混淆界限空间，比如和“劳动

^① 曾念平：《同济批评的文化转身》，发表于《社会学家茶座》第 25 辑，2008 年 3 月出版。



大众”、“人民群众”这样一些政治术语相挂钩。为此，“前言”中还有这样段话：“为了建构这种独立的新个人主义话语，必须重新打扫被严重污染的‘多义性民间’，令其成为一个自由健康的语境。”正是“自由健康”的语境这一词语，才真正表达了朱大可们的核心意图。所以，称之为自由批评更为确切。我们不但要把“民间”这个词从意识形态上和政治术语撇清关系，还要把它从大众的、世俗的意义层面剥离出来。至于那些网络和大众媒介上的民间表达，我会归入大众批评的范畴来作一个交代。

第二，他们写作上的自由状态。他们不愿意受学院体制的束缚，虽然他们大多数出自学院系统，但他们对学院自身的人文危机和与国家主义的合流有着清醒的认识：“20世纪90年代以来，主流语境发生了一系列微妙变化，国家主义在新文化格局中需要寻找新的知识代言人。学院精英与主流话语一度破裂的关系在新的格局下得以弥合。以‘国学’、‘新儒学’和‘民族主义’为话语形态中介的学院知识分子，开始了与体制的漫长蜜月，并在新权力系统中扮演愈来愈重要的角色。……今天，独立立场的批判型知识分子与‘学院精英’的断裂已无可逃避。”^①只有自由的状态，才能保证独立的批判立场。除了追求思想的自由，还追求表达的自由，一方面体现为自由感性的文字，另一方面体现为跨界的写作，他们像不速之客，在各个学科层面自由穿梭，肆意畅评，打破了专业的垄断和学术神圣化的自我封闭。

他们用来表达的话语方式我们认为是民间的，这是哈贝马斯意义上的公共空间。“所谓公共领域，指的是国家与社会之间的一个公共空间，也是传媒运作的空间，市民可以在此自由言议而不受干涉……在公共领域里，权力空间处于真空状态。这里不存在任何压力，最适宜思想的萌蘖和成长；这里的结构同太阳系不同，无须围绕一个太阳活动，因为每一个思想主体都是自我照耀的独立的天体。”^②而学者梁治平认为：“‘民间’一词在今天的用法

^① 《21世纪中国文化地图·前言》，第2页。

^② 林贤治：《午夜的幽光》，广西师范大学出版社2005年版，第52页。



也包含了远较其表面所见到的更复杂的含义。根据其实际用法，‘民间’的含义包括三层。第一层与‘组织’有关，凡是政府组织和国家体制之外的社会组织和社会活动都可被看成是‘民间的’。第二层关乎“资金”，尽管在国家体制内部也不是所有的组织和活动都能得到财政的充份支持，但民间组织和民间活动依其定义是不依赖政府资助而存在的。最后，就我们所讨论的问题而言，‘民间’的含义与言论的自主性有关，它涉及发表言论的自由程度、意见交换的充分程度、以及在讨论过程中贯彻公开性与合理性原则的程度等。实际上，‘民间’的这三种含义都与自主性有关：组织的自主性，经济的自主性和活动的自主性。”^①“前言”认为：

毫无疑问，确立以民间为语境的话语权，已经成为知识界当下的重要使命。这种民间主义试图限定国家主义的边界，并为国家主义的公共空间的言说进行授权。文化就其本质而言是一种典仪，它需要一种权力的宣示。平等的话语权就是要保证每一个叙事者（演说者或书写者）都拥有观看、倾听、阅读、言说和书写的均等权利，而不是让这些权力垄断在少数人手里。^②

这段话证明着他们的民间立场与身份、关于“民间表达”的理念和要求获得自由平等话语权的愿望。他们的作者群体包容面很广，虽然大多身处影视机构体制之外，却坚持把影视现象作为他们的批评对象纳入批评视野。这种来自体制外的批评，这种要求打破话语垄断和专业封锁的强烈愿望，就构成了影视批评的别样视角。

民间化的立场、学者化的思维、文学化的语言，是民间话语的显著标志。

^① http://blog.sina.com.cn/s/blog_3f7b92d0010005tq.html.

^② 《21世纪中国文化地图》第一卷，第8页。



第二节 自由批评和民间话语特征

一、构建新话语的强烈使命感

朱大可、张闳在《21 世纪中国文化地图》第一卷前言中提出——

由于话语是知识分子最根本的存在方式，因此，我们不仅要在存在空间和价值立场的择取上，更要在话语方式的建构上，完成对历史和现实的“独立叙事”（包括记叙、描写、批评、阐释等各种独立的书写和言说运动）。（p9）

这一段“宣言”中表达了他们在话语构建上的彻底决心和努力方向，他们要运用新的话语方式，构建完成对历史和现实的描述。自由批评的写作者们用话语证明他们的存在，尤其他们在话语风格上的有意识的追求，成为一个非常明显的外在标识。

这种构建新话语的使命感是如此强烈，以致他们的“前言”中的许多表白都带着决裂的语气和充满宣战式的硝烟，比如以下这段表述，无论从句式还是内容而言，多少都具有美国独立宣言的样式：

但是，个人的民间话语权的意义至今未能得到申明。叙事的权力不是由法理赋予的，而是“人本主义”民间的天然组成部分，它属于每一个自由公民，任何话语强权都不能加以觊夺。（同上）

由于电视媒体的政府喉舌性质，这就使得批评话语的开放度得到了限



制。这样的一种重建话语的使命感和争取话语权的强烈愿望放在电视批评的语境中来表达，特别具有针对性。前言的核心理念就是要建立当今真正意义上的个人叙事：“作为当下民间知识分子的社会理想的‘公共空间’，每一个独立的个体的声音，对建立客观、理性、公正的社会叙事，以及维护公共话语空间的理性规则，都至关重要。”（同上）

这些表达，无疑对于前所涉及的两类模式——体制内话语写作和意识形态话语写作是一种有针对性的反思。

二、西方批评理论的践行者

自由批评的写作者们熟知各种西方新的批评理论和范式，他们对于西方的一些新的文化批评方法都有很大程度的认可和接受，在各自的批评实践中留下鲜明的痕迹，他们的文章基本上是各种新的文化批评理论和方法运用的一个集合体。比如蒋蓝关于萨德的文字和朱大可一系列性联想丰富的表达，显示他们属于社会心理分析方面的高手。而南帆则是一个符号分析的癖好者，他曾有一系列文章从身体的各个部位的符号含意透视进去，寻找其背后的社会文化意义，饶有趣味而又发人深省。他在《符号的角逐》一文中这样看待符号的作用和意义：

这些符号自身成了主体，互相勾结，并且作为一种商品拥有了经济交换价值。这是能指的自主化，能指成为自己的指涉物，同时倾入经济流通领域。很大程度上，符号形式开始覆盖了商品形式。^①

符号取代了本体，具有言说一切的功能。而锁定关键性符号（也可能是一个毫不起眼的细节），对相关事物进行解构，也就成为解构主义批评的惯

^① 《符号的角逐》，第1页。



用手法。张念的文章《话筒工厂及其神话》，通过一个独特的视角和符号代码，来解构电视的神话。这个被作者用来解构的事物是话筒，而不是电视机、摄像机等更具电视特性的东西。为什么是话筒？作者这样认为：

没有话筒的电视是不可以想象的，明星不管是政治的、娱乐的、经济的，还是文化的，他们被话筒所簇拥，他们的唾沫尤其唾沫里的DNA，洒落在话筒上，如同犯罪现场的蛛丝马迹，真正的铁证如山。话筒就像神话里的二郎神眉心的天眼，是对肉眼的反证。于是，镜头退居其次，它隐藏在观看的视野之外，我们的观看受到镜头的钳制，就是说视角是被设定的，而声音就是声音，话筒可以雄辩地出现在我们的视野里，它对着口腔和口腔后面的肉嗓虎视眈眈。话筒在一定程度上弥补了被动观看的不足。在电视时代，眼睛总是无能为力的，耳朵的存在，让我们的虚弱感得到缓解。

对话筒符号进行如此这般天马行空般的想象解析，读起来还是很过瘾的。并且，何止过瘾而已，文章还要通过对符号的分析解构，让包裹在核心内层的话语秘密——我们生活中无处不在的社会权力或文化霸权显露出来，企图让人震惊：

新闻话筒处于电视权力的高端位置，同时也是社会权力机器的加速档，在新闻话筒出现的地方，尽管有时候是在忧国忧民，这一般是大人物的声音形象，有时候是在忧人忧己，这是小民有难的呼告，小人物的声音形象和新闻话筒产生冲突，我们常常就会看见这样的情形，受访的小人物听不懂电视采访人在问些什么，话筒处于迷失和无声的僵局之中。就是说一种正在感受疼痛冷暖的声音，一种正常结构的声音，不得不在话筒的逼视下失声，这些语法结构错乱，几乎词不达意，或者只有词汇听不到句子。话筒对残缺、啰嗦、叽里咕噜的声音来个二度加工，



镜头又落在新闻主播的嘴上，这时候的话筒又恢复了铿锵、流畅、精确、完整的形象，这经过华丽装饰的声音形象，支撑着神圣的国家意志，支撑着社会的庞大幻觉。”（同上，p13）

这也是文化批评大语境中的民间话语表达者们的最终目标——进行权力批判。经过不断的解构，附着在权力之上的话筒被作了最终的色彩还原：这是一种文化暴力，它让我们付出的是神经官能混乱的惨痛代价，但这却是一个快乐的过程，在快乐中一切变得空洞——

当然话筒神话背后的文化暴力，已经不被体验为一种直接的暴力，它带上了消费时代和媒介时代的特殊色彩，建立在社会需要的基础之上，并把这样的需要欲望化、风格化，我们假定话筒能够满足我们对真相的需要、对快乐的需要、对智慧的需要，电视媒介就在不知不觉中，悄悄地摒弃了真相、摒弃了快乐、摒弃了智慧，让需要自我指涉，需要符号化，告诉你，这个符号里面有真相、有快乐、有智慧。一旦真相、快乐和智慧得以显形，就是真相、快乐和智慧真正的缺席的时刻，正如人民一旦掌握了政权，人民就彻底地消失了。而人们似乎也忘记了那最初的需要，需要成为空洞的欲望姿态——我们需要这需要，最后变成我们需要话筒。（同上，p17）

再看王怡的文章《公共权力：女贼爱衙役，我们爱你们》，同样是执着于权力批判，作者通过电影《东宫西宫》中的一句台词：“死囚爱刽子手；女贼爱衙役，我们爱你们”，来进行精神分析：

阿兰所以将“我们爱你们”的表白，与“死囚爱刽子手、女贼爱衙役”并列起来，说明他已经隐隐意识到这种种“爱”的缘由，超越了性别意识。不是男人爱女人，也不是男人爱男人，而是弱势者对于强权的



崇拜和迷恋。用电影中的话说，这种爱的实质就是“贱”……但我要说的重点不在这里。重点是这种其实与性别无关的“贱”，佛洛伊德把它看做生理意义上的受虐冲动和死亡本能……我宁愿这样看：阿兰所谓的爱，其实是一种在权威和强势面前瘫软下去的欲望。一种完全放弃自我和自治，一种对把自己的性命彻底交付出去的快感。

“女贼爱衙役，我们爱你们”——这种从社会生活的夹缝里泄漏出来的精神吃语，居然包含着如此丰富的文化基因密码。我们细细品味一下，有时，我们自己在权威和那些被神圣化的所谓信仰面前，是否也有“瘫软下去”的感觉呢？

三、感性化的写作

自由批评的相当一部分作者是从文学批评的领域转移过来的，他们从日益边缘化的文学视域转向更加开放而贴近大众的文化批评领域，因而许多文章都体现了文学批评方法的特色，比如文学语言的运用、文学形象的借喻和各种经典文本的混合引用和印证等，因而给影视现象的分析带来更多文学观照的视角和阅读趣味。他们的写作是内在的理论思维和外在的感性表达的奇异结合。体现出一种高度感性化的写作风格。“前言”中这样表达：

在这样的独立叙事中蕴含着一个全新的话语理想，那就是创造出一种新的感性生命，通过改变叙事（批评、阐释）主题与对象文本之间的关系，为我们的精神活动与对象世界之间的关系书写全新的可能性空间。……“敞亮语法”保证了独立叙事的“程序”的“内码”向外部完全开放，照亮另一个（些）叙事者的面貌，同时也令自身被照亮，以确保不同的书写者得到必要的阅读（聆听）和理解。同时，他也向历史和现实，向着不同的时间和空间敞开，从而保证团体活动的透明、纯净、



健全和有效。……它无畏地面对纷乱的数码资讯时代，并把自主的经验与信念投入到广阔的人类历史之中。^①

感性化写作的目的是把个人化的内在感受转换为“敞亮语法”，向所有可能性的时空敞开，最大限度实现表达的有效性。“就批评而言，他必须依靠敏锐的判断力、精确深刻的分析和独特的文体风格而闪耀光芒。”比如蒋蓝发表在《媒介批评》上的一篇文章《有关警报的发声史》，是这样开头的：“我梦到老鼠在啃我的耳朵，我只好从梦里退出来，待它在暗水中游远了，再回到梦停顿的地点，我有能力返回到那个地方，那里还留剩着我的体位和掌纹。我躺下了，就像一个器皿躺进模具。我梦到我的耳朵被一个妖冶的女人提着，像一盏小橘灯，它使得紧张的高跟鞋在清脆的声响里，获得黑暗中的资源以及可能埋伏的暴力。耳朵东张西望，像个企图解除恐惧的探测器，围绕旗袍的下摆跳起了狐步舞，但它忘记了一个事实，最危险的袭击并不是来自黑暗的，它突然被高跟鞋钉住，撕裂、碾碎，旗袍与身体摩擦的声音摊在地上，委身倒地的风，合奏，耳朵已经来不及拣起它们了——我被警报器吵醒，摸摸耳朵还在，有汗，冷得像融化的冰。”^②

虽然自由批评作者都具有很好的理论功力和严密的逻辑思维能力，但他们的表达常常不从枯燥的专业语言和术语开始，而是回到体验的开端，带领着阅读者共同进入，在充满叙事意味的描述中和贴近肉体感受本身的暧昧词语里进入批评的核心话题，让理论回归到日常生活本身状态下来展示。他们往往喜欢用一种大雅的方式来谈论大俗的事物，从而从一个常人没有顾及或通常学者文人不肯顾及的角度切入问题的核心，达到意外的表达效果。且看蒋蓝的另一段文字，它们就更加典型了：

^① 《21世纪中国文化地图·前言》，广西师范大学出版社2003年版，第9页。

^② 《21世纪中国文化地图》第二卷，广西师范大学出版社2003年版，第241页。



几年前，偶然在《神秘的舞蹈》一书里看见一段记载，说萨德侯爵喜欢随身携带满满一盒裹了糖衣的西班牙苍蝇，在嫖妓时提供给那些不知情的妓女服下。萨德之所以这么做，是因为他认为西班牙苍蝇能使生殖系统兴奋起来，激发交媾的欲望，是一种很不错的春药。从概述性的描述里，我们知道作者省略了事件的背景与细节，而且，西班牙苍蝇仅仅是常识性的春药么？这是汉语资料无法回答的。后来读到莫里斯·勒韦尔的《萨德大传》，才明白萨德使用西班牙苍蝇（另一说是一种叫芫青的甲虫）的本意。他把这种小虫压碎，其中含有刺激肠胃的物质，能够刺激血液循环，两者组合后，促成阴茎或阴核的有力勃起，但它却会伤害肾脏，甚至可能致命，这也是萨德犯下种种罪孽的罪证之一。这是浮在药物表面的性力，萨德其实青睐于秘藏在本质深处的西班牙苍蝇的不安分力量，它可以使服用者的肠道产生大量气体，于是不停地放屁。萨德侯爵焦急地等候在妓女的肛门外，侧耳聆听着激情的发声术，他一个猛子扎到粪门，对异质气体采取了令人背气的深呼吸方式，他激动得发抖，在妓女排泄的尾声中，西班牙苍蝇的鬼魂开始翔舞，香屁放尽处，坐起看云时，停车坐爱枫林暖，文学的萨德终于破裂，日破云涛万里红，开始冲刺肉的高潮……^①

随着萨德的高潮，写作者本人也进入了醺醺然的语言高潮。影视批评中很重要的一个方面就是要传达批评者对于作品的观赏感受，以此和读者进行共同的观赏体验。百度百科上有这样一段对蒋蓝的写作评价（可惜未能查到作者和出处），我以为非常精到：“他经常以自身的感官印象（比如视觉，或者听觉印象）作为他的写作题材，诸如他在《阅读》上发表的《那只半夜怪叫的鸡》，以及在《布老虎散文》上发表的《死亡的字型演变史》、《有关警

^① 《道在屎溺间》，选自《21世纪中国文化地图》第三卷，广西师范大学出版社2003年版，第16页。



报的发声史》等，注意采集某些令我们司空见惯却毫不在意的符号。当那些符号进入他自身的价值系统之后，其意义空间就会发生奇异的转向。在他的题材与主题之间经常有着巨大的反差，所以当我们进入他的文本的时候，通常会觉得自己进入了一个深邃莫测的迷宫，我们无法预测脚下的路会将我们引向哪里，不可能提前知道，最后的出口在哪里。”我以为这就是感性化写作的本体特征：以体验为导向，引领思想的出口。因而，感性化写作强调原创：“只有把原创视为叙事者的生命，才能有效地维系民间话语权，并保持民间的伟大活力。”（“前言”，p9）因此，那些没有看过作品或者抱着交差性态度粗粗浏览作品的批评者，是永远写不出这样的原创批评的。

四、特色鲜明的语言风格

如前所提及的，自由批评的写作，结合灵动与细密的语句、优雅而粗鄙的词汇，以理性的思维来表达原始的感官体验，它们组合在一起，形成一种奇异而令人着迷的语言风格。除了蒋蓝之外，我尤其欣赏南帆的语言，他擅长以学者化的风格来进行日常生活的描述。比如，《天涯》上发表过他的《符号的角逐》，里面这样描述符号问题：

《黑客帝国》之中的英雄主角为什么急于从虚拟的图像之中突围？这里肯定隐含了一个对比：符号领域远比自然王国凶险。相对于自然万象，符号王国隐藏了种种狡诈、陷阱、劝诱和胁迫。自然不依人的意志为转移，无论是日月星辰还是河流山川，自然的形成不存在取悦某一些族群同时非难、压迫另一些族群的意图。走出神话时代之后，也就是人类从自然王国分裂出来之后，自然已经不可质疑。没有人因为天上只有一个太阳或者太平洋如此浩瀚而愤慨，也没有人猜测西伯利亚的寒流或者毁灭性的地震源于某种不可知的阴谋。然而，符号领域是一个人为的世界——来自某些人的设计、制作和生产，实现了某些人的意图，并且



对于某些人产生了或者明显或者隐蔽的效果。符号擅长变魔术。符号可能夸大某些形象的比例，遮蔽或者盗走另一批人的生活——符号的修饰和删改可能形成一种虚假的意义。那么，谁在操纵这个领域？谁有权力、有资格操纵这个领域？这个领域的设计以及产生的效果对哪些人有利，同时损害了哪些人？栖身于符号世界，这成了一些不可避免的追问。^①

而朱大可擅长对一些常规词汇的意外盗用，赋予该词汇以历史遗留和现实所指的混合叠加效应，极大地丰富了语言的能指。他创造的“文化口红”一词形象而贴切。他对他身处的那个城市的描述是——上海，情欲在尖叫：“殖民地时代的上海情欲曾经达到过一个非凡的高潮，这是由那些美貌多情的江南女子创造的奇迹……在大翻身的年代，张爱玲旗袍的胸襟和下摆均已遭到了撕裂，文学正在进一步放肆地肉体化和感官化。”^② 他的写作，是一种性感意味十足的表达，阅读他的文章，则是在意象密林中的历险，各种词汇交叉移形换位，各种感官宛如乾坤大挪移，自始至终给人新鲜刺激的阅读体验。他发表在《天涯》上的《色语、酷语与秽语》代表了他对话语问题的看法——

在历史学家看来，统计学意义上的流氓永远是社会的少数者，但在我们看来，流氓社会的成员就是流氓话语的言说者，他们永远是全社会的大多数。这个话语空间远远溢出了统计表格、语言辞典和语文教科书的边界。流氓的秘密决不是它对于道德和权力的公开颠覆，而是对于话语的秘密征服。丧失了身份的人们与前意识形态发生了广泛的断裂。言说的属性被悄然改变了。一种与秩序话语截然不同的语法开始启动，试图喊出一种离经叛道的声音。流氓话语就是这样诞生的，它们在大地上滚动，像雪球

① 《符号的角逐》，凤凰传媒出版集团 2008 年版，第 9 页。

② 《上海，情欲在尖叫》，《21 世纪中国文化地图》，广西师范大学出版社 2003 年版，第 174/175 页。



一样无限地增长着。经过漫长的角逐，终于坚硬地屹立在世纪末的中国大地上。它是一个庞大的话语织体，它包含着色语、酷语、秽语以及各种形式的文本。所有的流氓社会及其流氓主义都是在话语的温床中诞生和发育的，并且还要在各种话语喧嚣中发出自己的犀利声音。（同上，p35）

他们的写作，极大地丰富了汉语，特别是论述性语言的表现功能，最大限度上赋予了其类似于文学阅读的趣味。在这样的文章面前，学院体、表扬体的文章自然是黯然失色的。

他们的写作特点和语言风格看起来如横空出世，却也并非无迹可寻的。他们许多人都受着西方批评文风的影响。比如后结构主义者罗兰·巴特，写过一系列当代文化的小品文，考察牛排、土豆片、人造黄油等这些小物品（像南帆考察人体的各个部位一样），他说，我们不应该不经考察或反思就让这些文化现象从我们身边流过，他要追踪其中的“细微意义”。引用一段他的小品文《塑料》中的文字：

塑料作为汇聚在展览会中的产品，本质上是一种用于炼金术的原料……正如它的日常名字所意味的，它无处不在，随处可见……与其说它是一种物质，不如说它是一种运动的痕迹……但是，为此所付出的代价是，由于升华为运动，塑料几乎不作为一种实体而存在……在一种诗意化的物质等级制度中，塑料像是一种不光彩的材料，迷失于橡胶的多情奔涌和金属的单调坚硬之间……对于它来说显露得最多的是它发出的空洞和平板的声响；它的噪音就是它的毁灭，它的色彩也一样，因为它似乎只能保留最平庸无奇的化学的外貌。黄色、红色和绿色层出不穷，但它们仅仅展示了塑料的刺眼品质。^①

^① [英] 彼得·沃森：《20世纪思想史》，朱进东、陆月安、胡发贵译，上海译文出版社，第738页。



塑料是典型的人造工业产品，它的出现，对于贪图享受现代工业之便的人们来说无疑是有诱惑的，但它以一种“刺眼的品质”挤入人们生活的各个空间，传统的诗意正在流失。通过对这些现代日常用品的符号和象征意义的细致分析，巴特表达了对资产阶级文明的憎恨感。

第三节 自由批评的价值和意义

一、对体制话语的挑战

自由批评和民间话语存在的意义，我以为在于它们形成了对体制内批评和意识形态话语的逼宫，就像小孩子捂不住的嘴，道出了关于批评的真相，从而给阅读者提供了更多的选择和比较思考的余地。

对于自由批评者来说，看起来他们的企图是通过文化的批评，改变文化的景观，但骨子里面，他们是在努力追求思想的写作，向着一个公共知识分子的身份转换而努力。因为，从中国的现状来看，公共知识分子的活动空间更多地是活跃在文化领域内，也就是说，只有在文化批评这样一个边界不是很清晰的领地内，思想的写作才有可能进行一些悄悄的越界，对批评的有效射程进行调整、分布，实现他们作为公共知识分子最大的作为和抱负。所以，看起来蒋蓝是在体验警报的发声，但在他的描述里，警报分明已经成为某一种无法逃避的制度力量的化身：“有一天，我突然看见一只鸟从警报的罗网中坠地，像一片挣扎的树叶企图返回枝头，但是它既找不到蜡来堵住耳朵，也找不到密封舱，它从高压电线上落下来，到达地面时，奇怪的事发生了，它只是几片羽毛，肉身逃跑了，它被声浪追赶着，总是无法落下，连安静地死去也不容易啊……”

他们在批评文化，同时也在批评文化下面的那片土壤。



蒋蓝是个诗人，所以他对体制的批评更多的是一种形象的借喻，而朱大可更为直接，他批评恶俗问题，最终将矛头对准的是体制：

电视台、出版社、各地党报的子报体系，无疑是零年代恶俗的最大生产单位。文化职能部门拒绝进行影视分级，继续鼓励镜头暴力；而作为节目评审唯一标准的央视索福瑞收视率指数，更是逼迫全体电视从业人员向恶俗投降。

在文化危机的黄昏，只要借助一种反思的光线，我们就能清晰地看到，多少年来，正是文化管理者自身，热烈地玩着雅和俗的博弈游戏，犹如一盘漫长而精妙的自弈式围棋。它时而打压高雅，时而围堵通俗；左右互博，乐此不疲；循环再三，周而复始，种下了文化退化的阴郁基因。^①

二、影视批评的别样视角

体制内话语通过互相吹捧获得体制内生存的宽松和惬意，意识形态话语通过立场宣判来维护主流价值观的统治地位，专业话语则通过研究性写作为影视实践提供操作性的资源，某种程度上已经和操作者站在了同一个平台上……只有民间话语是从一个局外人的视角和文化批评的层面上，运用种种批评理论的方法，对影视现象的本质和精神进行观照和总结。由于能够保持相对独立的身份和远距离观察的宽阔视野，他们能够不被一些细节所纠缠，从而呈现出更善于宏观把握的批评态势。南帆在分析解释电视肥皂剧风格形成的历史时这样认为：“文本生产不仅局限于语言作坊内部，社会历史可能对文本的每一个细部产生压力。”（《符号的角逐》）在他们那里，有时，是社

^① 《新世纪周刊》416期。



会历史和文化生活成为影视生产的宏观背景；而有时，又是影视现象成为社会历史的宏观背景。他们往往就在这样的互为背景过程中开展其文化批评的写作。

以朱大可为例。他在《1980：新流氓话语的租借与复兴》一文中考察80年代以来社会价值观的形成过程，其中港台电视剧成为其观察的重点。

纵观80年代新流氓话语的构建过程，我们不难发现，它最终来自某些“话语租借”，也就是从香港和台湾的文化产品中获得基本语法和词汇……在那些激动人心的夜晚，几乎所有的中国观众都聚集在14英寸的黑白电视机前，围观着那些戴着墨镜的流氓英雄，被他们的传奇故事所震撼。每当播放时刻到来，大街空寂无人。流氓话语在黑夜里迅疾奔行，像高蹈狂欢的闪电，而那些流氓的爱恨情仇则如文化蒙汗药，迅疾麻翻了全体中国人民。^①

他从《霍元甲》的成功中看到了流氓精神获得了一个“强大的国家主义的道义外框”。他断定这是大众文化所经历的一个重大变更。而《上海滩》“第一次让中国观众窥见了一个人性的秘密，那就是流氓（如周润发饰演的主人公许文强）不仅是杀人越货的匪徒，而且也是一个在爱欲的漩涡里浮沉难以自拔的寻常男人。……这是流氓在道义和美学上的一次双重翻身。”而金庸武侠的出现，其意义在于：“80年代，武侠作为成人神话，已经成为国家主义的隐秘敌人。”（同上）

在进入新世纪初写作的《上海，情欲在尖叫》里，朱大可即对大众媒介的一个重要转向作了描述：

^① 《1980：新流氓话语的租借与复兴》，选自《21世纪中国文化地图》，广西师范大学出版社2003年版。



早在 90 年代，中国传媒已经实现了从政治谎言向情欲谎言（生活谎言）的重大战略转移。报纸编辑、电台和电视台的主持人，利用煽动情欲来吸引公众，提高发行量或收视率。而上海主持人由于擅长“发嗲”，成了国家情欲的最受欢迎的代言人。

接着，他预言：

毫无疑问，只有大量的伪造的情欲，才能维系这种庞大市场，为急速膨胀的情欲消费提供保障。而为了迎接这种情欲经济的全球化挑战，在发生过来自上海衡山路的第一声尖叫之后，许多蝴蝶都在预谋发出类似的尖叫。一个真假难辨的叫春的年代已经降临，我对此将洗耳恭听。

无疑，朱大可的预言是准确的，如今，随着《非诚勿扰》之类的婚配节目火爆播放，在中国的大地上，这种叫春的声音正此起彼伏，一时难以克制。“叫春”的本质是为了媚俗，而对影视传播中恶俗问题的抨击在他的文章里始终清晰可见：

这是从 80 年代的“通俗”，经过 90 年代的“氓俗”，到零年代的“丑俗”的三次推进，表达出颠倒人类常识的革命性力量，却仍然不是俗美学的历史终点。所有那些俗人、俗务和俗趣，在有关部门的全力支持下，继续向伟大的文化恶俗全力飞跃，完全超出了日常趣味的底线。本文所谓的“文化恶俗”，并非指那些民间自然生长的通俗文化，而是那种受到政府鼓励的低级趣味，以民众需求的名义加以大量生产，又反过来逼迫民众进行全方位“消费”，并最终剥夺其多元文化消费的权利。^①

^① 《新世纪周刊》416 期。



社会历史和影视现象互为背景的分析视角和方法，避免了将影视问题从它产生的土壤中切割出来进行孤立的分析。

第四节 自由批评的局限

当然，自由批评写作也有其局限，特别从影视专业批评的角度来要求。

一、过于匆忙的结论

自由批评者们肩负当代文化批评的使命，他们的文章也往往体现出这种强烈的使命感，因而显得比较大气，大开大合，大处着眼，宏观扫描。由于这类写作基本采用定性分析的思维，为此，有些文章写作过程显得操之过急，急于定性贴标签，缺乏细致观察、说理分析的过程。

以入选《21 世纪中国文化地图》的张柠文章《青春小说及其市场背景》为例。在“几个案例分析”一节中，他这样对当时的韩寒进行判断：“韩寒借助于写作来充当了一个反传统的角色。他就是‘文革’期间的‘反潮流’和今天的‘商业模式’的混合物……我没有从他的小说中看出让过去的作家吃惊的、代表一个时代年轻人的创造性的东西，才能平平。”这个定论今天看来是有些不公平的，但当年这类文章的判断曾经一度影响了社会舆论。事实上，关于韩寒的这个结论，在文章中只是通过短短的四五百字完成的，没有更多的阅读分析过程，不免主观和草率。

《天涯》杂志 2005 年第六期曾发表旅美学者肖慧的文章《关于超级女声的几个关键词》，后来入选“天涯”批评文集《符号的角逐》。那篇文章当然有许多分析的过程，也有许多入木三分的看法，作为一种隔岸观火式的批评，已经达到相当的深度了。但是，在我看来，对文化现象的分析，重要的



不是下结论，也不必急于下结论，关键是揭示文化层面下的社会肌理和动态趋势。但《关于超级女声的几个关键词》一文以列举关键词的方式发表意见，确实有急于定性的味道。比如关键词中的“革命”、“中国梦”这两个词，把“超级女声”拔高到一个与政治标准相类似的高度上，的确有些过度解读。“超级女声”作为个人梦想、平民梦想，无论其影响了多少广大的人群，但离中国梦还是有些搭不上边的。她们在舞台上拼搏、哭泣、感恩的时候，面对的是亲友，倾诉的对象大多是自己的母亲。超级女声就是一个私人梦想的直播秀，是真实版的“灰姑娘”童话。每个渴望机遇、渴望成功的大众都希望从中找到一条可以复制的路径，来改变自身的处境，实现“灰姑娘”的梦想。在这一点上，“超级女生”和后来的“中国达人秀”本质上都是一致的。所以，作者以一个海外学者的身份来把超级女声现象一下子提升到中国梦的高度来表述，多少有些一厢情愿。作者在列举了一系列海外华人对超级女声的热情关注和希望张靓颖能够唱奥运、夺格莱美大奖的一厢情愿的想法之后，这样说：“在网上一片‘冲出亚洲，走向世界’的呼喊声中，世界似乎从来没有离中国这么近过，可却始终只是白日梦般的呓语，镜花水月的虚幻。”我只能说，这样的结论离“超级女声”这个靶子实在有些太遥远了。

作为新派批评家们，他们刻意追求语必惊人，比如名词翻新，实际上是一种热衷于定性和贴标签，每次创造一个新名词就代表着完成了一次批评行为。比如称《红楼梦》等经典名著为“公共文化产品”，这个名词听起来新鲜，但意义不大。作为文化产品，进入公共传播领域的都具有公共性。任何电视产品都是公共文化产品，这样的名词翻新显然多余。

二、欠缺专业视角的观察

局外人身份固然有助于保持批评的独立立场，但专业的隔膜有时难免使分析判断流于肤浅的主观推测。



拿张念的那篇《话筒工厂及其神话》来说，文章这样分析“声音”和“图像”的不同之处：

就一个声音单元——词来说，是不可修改的，就电视来说，我们看到听到了什么比看到了什么更加重要，也更加真实。因为影像是可以修改的，尤其网络时代酷索图的出现，我们可以把一张村姑的照片和里奥纳多的照片合成后，弄成搞笑版的“铁达尼号”，但我们不可想象把毛泽东的声音和布什的声音合成的效果。声音和声源基本是一一对一的关系，和身体相反，声音拒绝修饰，一种声音就是主体在场的保证。声音还能跨越障碍，抵临我们的耳朵，我们常常说，某某的原话是——这个原话就是在声音的反涂抹性的前提下，使意义（内容）的权威不容置疑。正因为如此，我们更相信自己的耳朵，而不是眼睛。^①

但是，这个“更相信自己的耳朵，而不是眼睛”的结论是无法解释电视强势、广播弱势的现实结果的，事实和作者的结论可能正好相反。而且，作者不知道，声音也是可以修饰的，它可以把同一个人的讲话录音前后顺序进行调整，构建一种新的逻辑关系，这个逻辑关系甚至可以和声音原意完全相反。听上去，声源没有变，内容没有变，但是，观点变了。这个借用他人的声音来构建自己的立场和观点的手法，是电视评论类节目的基本语法之一，它只需要一个粗通技术操作的后期制作人员在剪辑机房里就能完成。当声源提供者在节目成片里听到自己的声音却在表达着别人的观点的时候，他会无比吃惊，却终于哑口无言。

这是自由批评者的短板，因为他们的兴趣太广泛，对文化领域内的所有现象和面对一切新技术时，都有着强烈的在场感和表达欲，但他们又不可能具备所有的专业背景，同时又没有时间去作更深入的专业研究，于是，比较

^① 《21 世纪中国文化地图》[2005 卷]，广西师范大学出版社 2003 年版，第 11 页。



方便的捷径就是借助于一两个符号切入，起到牵一发而动全身的批评效果。和专业批评者相反，自由批评者总是观点大于技术分析，他们有大量不断涌现的观点，但毕竟是专业外围的旁观者，对影视相关内情处于隔膜状态，因此，想象和推测代替了对事实的分析和逻辑推导。

三、缺乏持续的关注

文化学者在影视批评领域的批评活动毕竟缺乏持久性和一贯性，带有票友性质的偶尔为之，虽然凭着他们的学识素养和旁观者清的观察位置，有着独到的机敏和跨学科的优势，但往往缺乏观察的严密性和思考的系统性。从文化批评出发，许多文章都是精彩和具有穿透力的，但是，从影视批评的角度来看，由于关注视野的局限，大部分文章对于影视现象的分析流于零打碎敲，难以在相关专业领域内产生大的影响力。他们打一枪换一个地方，缺乏战略性企图，没有战役性的重点歼灭战，难免流于走马观花。

2010年9月28日在新版《红楼梦》播放完毕之后，朱大可接受凤凰网记者访问，记者问起他是否看过全剧，朱大可回答：“只看了一点片段，因为不对胃口，没敢多看。”2011年2月1日，他再次作客凤凰网，这次是谈春晚，第一个问题也是问是否看春晚，回答基本一致：“偶尔瞅一眼，基本不看。因为它不能满足我的精神需求。”本来，问话到了这里，可以就此罢休，因为作为一个只看过“一点片段”或“偶尔瞅一眼”的发言者，这个发言是否有针对性和权威价值就值得怀疑了。但他仍然发表了大段议论和观点。而事实上他的观点除了“一点片段”的印象外，大多来自于别人转述基础上的一些猜测推断，作为批评来说，显然是不严谨的：

在这个文化危机的时代，电视工业、文化消费市场、文学界和红学界，都没有做好重拍和还原《红楼梦》的准备。这是一个航母式的庞大工程，需要优秀的文学脚本和能够准确把握《红楼梦》精神本质的导



演，以及素质良好、心态健康的观众。但眼下我们在这些方面一无所有。我们甚至找不到心灵、气质和容貌都合乎人们想象的演员。海选不能提供出路，反而加剧了电视观众的焦虑。重拍红剧的最恰当时刻，应当是文化复苏的年代。

以文化问题收尾，他是有发言权的。但什么问题都往文化身上一推了事，好像也比较省事。那么，什么是文化复苏的年代？现在不算，什么时候算？是不是也需要有一个具体的交代和描述？

而走马观花式的批评带有过客心态，表达难免随意和松散。比如那篇关于超级女声的文章是这样开头的：

今年6月刚回国时，时差还没倒过来，在上海的宾馆里看电视至深夜，凭声光色影重新定位自己身处的时空。无意中看到湖南卫视夜间重播的“2005蒙牛酸酸乳超级女声”，颇为现在国内颠倒众生的流行文化所震惊。而一旦开始关注这个节目，就发现它铺天盖地无所不在，覆盖了电视报纸网络各种媒体，诱惑着学生教授白领各色人群。

这样的开头，固然也可以算作感性写作的类型。但感性写作的感受传达应该建立在作者的独特体验之上，通过充满感官气息的描述，直达被观察事物或场景的幽深内部，而不是游记式、新闻通讯式的表面描述。须知，感性写作不是“印象写作”，由这类浮光掠影式的见闻到达作者的独特感受毕竟还有许多距离。而且，以这种下车伊始就开始发表意见的状态来看，作为观光散文尚可，作为严格意义上的影视批评就不够专业。比如超级女声节目“诱惑着学生教授白领各色人群”这句话就有疑问。“学生”、“教授”、“白领”是文化背景很不相同的三个群体，作者居然用一句话一网打尽。“学生”没有问题，“白领”不好判断，但是“教授”就难以轻易下结论了。因为据我所知，教授大概是批评超级女声最多的一个群体。所以，说关注是可以



的，说“诱惑”就过了。

四、被批评者对批评者的诱惑

批评者在对批评对象进行着批判的同时，又经受着对方的强烈诱惑，这种奇异的景观有时会构成飞蛾扑火式的死亡方式。这也是影视批评领域内特有的景观。我想要提醒的是，强调“独立叙事”和“民间立场”的自由批评者们也要防止被拉拢和招安的危险。不是来自学院派的招安，因为这些作者大多数本就身处学院体制中，却成为学院派的叛徒，这是由他们的精神气质所决定的，平庸而枯燥的学院不能容纳他们的勃勃野心，他们本就是学院土壤里长出来的异种。逼上梁山的故事有一百零八个，但这一百零八颗心本就躁动不安。也不是来自体制派的招安，体制派狭隘的心态、封闭的体制、仇视异己的做派，决定了他们不会有招安的胸怀。我所担心的是来自大众媒介的招安，包括让他们装点门面、做炮筒，或对他们的观点进行庸俗化传播等等。媒介的核心是大众文化，自由批评的反叛姿态和标新立异的言说方式对哗众取宠的媒介有着强烈的吸引力，这是招安的动力所在，而自由批评的民间身份则与大众文化的某种精神有着貌似吻合之处，因而也吸引着大众文化的青睐。更关键的是，从主观方面来看，媒介丰富的注意力资源对于急于找到表达出口的自由批评者有着无限诱惑，他们看中媒体制造轰动性效应的能力，使得观点获得更高效率的传播，因而这种招安很可能有一拍即合的趋势。但他们应该看清，任何思想进入大众媒介和网络的传播都可能变形。而且，自由批评与大众批评一旦同源合流，则独立批评的身份和价值彻底丧失。为此必须时刻保持谨慎的态度和清醒的头脑。

影视批评正在成为政府刊物、大众媒体和网络的集体狂欢，难以听到理性的声音。也许在影视批评界看来，自由批评的写作者们只是一群不速之客，是一群无视秩序的“夹塞者”，他们的表达太具有冲撞性，不符合与人为善的批评传统。他们在影视批评方面也缺乏系统的表达和足够数量的专门



性文本来引起影视界的关注，体制化的批评主渠道从来没有接纳过他们，他们也不屑于进入这样的主渠道。因而，在主流影视批评界的眼里，他们并非一个显性的存在，也可以无视他们在其他场合与表达阵地的存在。主流的影视批评家们只顾自己沉浸在表扬体的话语狂欢派对中继续收获既得利益。但是，贫血的中国影视批评真的需要他们的思想注入和“插队”，打乱这个靠体制维护着的秩序，以获得一种真正意义上的批评话语的重建。



第八章 潮流话语：尖锐与甜腻

“1644年6月6日，满族人攻入北京，为以后中国的电视剧事业作出了杰出贡献。”这是《新周刊》2003年的电视年终盘点中的一句话。这段貌似“表彰体”的话语，以其高台跳水式的戏剧性落差，溅起舆论的水花，作为对当年清宫戏窜红荧屏现象的一种讽刺性描写，一度流行于各种场合和文章中。这是潮流话语写作的一个经典范本。

第一节 潮流话语的概念

所谓潮流话语，就是符合时代趣味的、能够传达时代文化特色的话语方式。它的炮制者在写作过程中敏锐地把握着读者的阅读情绪和心理需求，总能够用一些出乎意料的表达和非同寻常的惊人话语刺激读者的阅读神经，引起轰动性效应，从而为人们传诵一时。由于它的阅读对象不受专业的局限，追求阅读群体的最大化是它的最终目标，因此，它的写作可以不追求专业术语的规范性和内容展示的全面性，却务必要求一语中的，击中大多数人的情绪中枢和社会心理的反射点，喊出属于大众的快感。一句话，语不惊人死不休！



潮流话语生存和活跃在一些潮流杂志中，如《新周刊》等，也包括《南方周末》、《三联生活周刊》这样一些融文化追求、思想观察和新闻分析于一体的报刊中。按说，《南方周末》是具有思想追求和严肃态度的文化读物，但是，社会化的定位使得它的话语追求必须向着这个方向去发展。现在我的办公桌上就放着它的这样一个标题：“好莱坞一来，谁也不是大片。”这是一个关于中国导演协会聚会的纪实报道，它从中抽出某位导演的这样一句话。至于什么意思，自己揣测去，你的眼球被它抓住就行了。

潮流话语擅长做标题文章，（当然不能把他们等同于标题党，因为他们的文章同样精彩，具有极强的可读性，许多作者在我的专业领域内所写的文章，其话语的穿透力和切割力让我自叹不如）他们的标题或者刺激眼球，或者善于提炼精神，而这些精神都是经过他们充分琢磨、能够直指时代人心理的。比如《三联生活周刊》讨论《士兵突击》——“许三多，简单主义”；讨论《我的团长我的团》——“炮灰团，极端主义”；讨论《人间正道是沧桑》——“情感与主义”。在“专业话语”那一章里，我们看到在学术和专业期刊里，处处挂着“多研究问题，少谈点主义”，但是，在这里，不谈论主义，怎么能够让人警醒呢？不谈论主义，怎么能触及人心呢？所以，潮流话语的穿透力不可小觑。

我本来想参照《新周刊》的自我定位，用“新锐”话语的名称来命名他们。但是，他们的立场往往不是那么确定，当他们需要锐度的时候，他们无比尖锐，刺痛所有人的神经。但是，当他们需要甜度的时候，他们可以无比甜腻，让人们堵在嗓子眼里无法下咽，担心从此血糖偏高。我们来看这一段话：

指点迷津，直指人心，他是《×××××》上最具人性洞悉力的角色。他敏于思，捷于言，不仅令一档节目锦上添花，亦让观众受益匪浅。他以非典型路径跨入电视界，却爆发出惊人能量。他的专业、睿智、幽默，不仅让一档娱乐节目绽放人性的色彩，更让自己成为年度主持界的最新亮点。



这是《新周刊》2010年度电视排行榜上关于“年度新人”的一段“榜评”，我不写上那档节目的名称，是想让你猜猜这个“敏于思、捷于言”的完美无缺的主持人到底是谁？你如果不往国外去猜，你肯定猜不到，国内好像还没有如此完美而专业的主持人。但你往国外去猜，你也猜不到，因为这个人就在国内主持一档著名的相亲节目，节目火了之后，一个点缀型的主持人也就和他的那颗标志性的脑袋一起成为主持界的“最新亮点”。但是，所谓的“惊人能量”“专业、睿智、幽默”“绽放人性色彩”等等这样一些重量级形容词，我们无论如何很难把它们和那个名字连在一起。13年前，大学老师、电视批评者李幸在《新周刊》上大声喊出“弱智的中国电视”的时候，大概不会想到这份刊物会有今天这般的甜腻。当观点消耗殆尽，以观点为支撑的锋芒不复存在，他们就以另一种话语方式体现他们的潮流性，就是走向尖锐的另一个极端：甜腻（舔你？）。《新周刊》的这个电视榜就越来越成为一个在电视界讨人欢心的甜蜜榜，对推出的每一个上榜人物和栏目都舌灿莲花般地猛夸，体现的却是一个同样的追求——语不惊人死不休——不把人夸死不罢休！

第二节 潮流话语批评的阵地

潮流话语的电视批评比较突出的阵地在《新周刊》、《三联生活周刊》和《南方周末》的文化版，因此，这几份报刊的文章是我们的主要分析对象。

一、《新周刊》

对传媒业尤其是电视的批判一直是《新周刊》的重点，“弱智的中国电视”（1998年），“砸烂电视”（1999年），“中国娱乐自愚自乐”（2000年），



“病态传媒”（2000年），“无书可读”（2003年），“恶搞成疯”（2006年），“浅阅读”（2006年）。

电视被潮流话语所关注，源自电视在当今大众生活中的重要性，也因为它对于大众文化的巨大影响力，而当初《新周刊》把它作为年度的重要话题和批评靶子的时候，更因为它自身的不争气——高高在上的姿态，刻板的面孔，劣质的节目，胡编乱造的电视剧……用当时一些报刊评价这件事时的话说：中国电视，不骂你骂谁？

1998年，《新周刊》杂志封面打出刺眼的标题“弱智的中国电视”，开始代表大众向高贵的电视发飙：“中国电视总是自我感觉良好，它喜欢自说自话，目中无人。”说穿了，所有的一切都是因为它“目中无人”。（现在电视目中有人了，它的姿态低到了红尘里，什么人——包括贱人，芙蓉姐姐、凤姐——都可以上去尽情表演）但是，不要小看这个因为心态不平衡而开始的批评发飙，它代表了电视平民化的呼声，当时的电视传播状况是只有宣传、没有娱乐，电视人是大爷，走到哪里都有人捧着宠着，生怕不高兴给你曝光。后来的电视界的一切变化都是体制变革的结果，但是，不能说这个批评没有产生作用。

李幸固然是电视批评专家，但就当年的这篇文章来看，多少因为突出潮流话语的特点而淹没了专业上的水准。相信当时李幸先生有其他更具水准的文章可选，但是，从潮流杂志的要求来看，大概这一篇最符合他们的要求。首先，他选择的批评对象是电视金字塔的顶层——中央电视台，敢于挑战权威和权贵，这正是这类平民杂志的勇气和营销策略。而且选择的又是中央电视台最具改革力度和轰动效应的《东方时空》，从最不容挑战的部位下刀，自然事半功倍。但我以为，在当时的背景下，批评《东方时空》是不公平的。这个栏目是央视的改革试验田，它的变革和观念远远走在央视其他栏目之前，它很大程度上改变了中国电视的言说方式和传播形态，它的平民精神和人文追求也给电视的荒漠注入一股清泉。但是，那些最应该批评的被放过了而逍遥自在，最应该肯定的却遭到炮火狂轰，这让我们看到了社会心态的



失衡。变革者是最不应该被批评的！再看他批的内容，三部分，第一部分已经说了，是“自我感觉良好”，也就是让人看着不顺眼，多少带有情绪发泄的味道。当然，代表平民立场的批评也难免流于情绪发泄，这也是一种需要，发泄完了气就顺了，对不对无所谓。第二部分小标题是“电视人都不知道自己是谁”，还是发泄，没有新的观点，看人家阔了就这样，你以为你是谁啊！第三部分是批评摆阔，装备豪华，手段先进，比如《在路上》那个栏目。但我觉得关键问题不是摆阔，而是摆阔之后能做出什么节目来。搞影视免不了摆阔，好莱坞导演拍个电影动不动就几亿美金，没有人批评他们摆阔，因为拿出来的片子让人看了服气。但你对人家节目内容的分析如此无力，没说清楚节目到底怎么不行，这就让批评流于表面。潮流话语总是关注现象、关注外在，却缺乏专业的剖析和本质问题的深入。这不是李幸的错，这是他选择这个平台来发言必须付出的代价。相信他如果把文章投给其他专业杂志就不会这么写。这是李幸的不幸。

《新周刊》的电视批评坚持了13年，其执着和耐心是值得称赞的。如果说当初是出于为刊物的销路炒作，那么后来则是体现了坚持。但长久的坚持和持续的吸引关注需要不断有新观点和新口号的注入，不然就会走向疲软。而潮流媒体善于生产口号和灵感，却不善于生产观点和思想。他们总是被社会潮流拖着走，不知道明天又会有什么样千奇百怪的事件等着他们。于是，《新周刊》的批评在不断追赶话语潮流的道路上越走越远。

对《新周刊》而言，由于它要面向没有更多话语权的年轻群体，为了争取社会的重视程度，所以力求新锐：话题之新与话语之锐，视角之新与角度之锐。张艺谋的电影每次都能成为社会热门话题，同时也就成为潮流话语最为受宠的话题，躲都躲不过。最早的《大红灯笼高高挂》和《菊豆》是暴露癖，《满城尽带黄金甲》是爆乳癖，《三枪拍案惊奇》是“三俗”。所以他说：“你信不信，我今天就是拍部《活着》也有人骂。”^①大概张艺谋想，我就来

^① 《南方周末》2010年1月14日。



个不爆也不俗的，打清纯牌，纯到谈恋爱只拉手，像改革开放以前那样连接吻镜头都不让你看，你们还能批什么。但是，想要难倒潮流话语是不可能的。结果，《山楂树之恋》上映之后，《新周刊》有话要说：“世界这么乱，装纯给谁看——清纯，而不是青春，这就揭示了我们社会重口味的根源。一定要麻辣鲜香吃得腻了，才会念叨淡口的好；一定要鲜衣怒马不爱了，才会回忆缁衣芒鞋的畅快。……问题是，现实终归是现实，如今的受众已经无法重回当年的情景。除了一部分中年人勾起回忆之外，全民清纯的幻想根本无从谈起，终究是一场并不专业的 cosplay。房奴、蚁族、艳照门，现实世界就是这么残酷。”以平民立场自命的潮流杂志要的就是煞风景，不让你去风花雪月——你要清纯，那就让你去看看什么是残酷。

每当一个社会现象成为公众话题的焦点的时候，潮流杂志总能在第一时间准确地找到一个定位词，表达出对某种社会心理的判定。这样的灵感无人能够企及。2010年的“五一”期间的“小月月”现象，被《新周刊》定位为“中国网民的嗜痂之癖”，其评价是：“如果小月月是真的，那她不应该被传播；如果小月月是假的，那她不值得被传播。但事情就这么发生了。”在每一个最热闹的社会事件之后，潮流杂志绝对不会缺席。

二、《三联生活周刊》

细加分辨，潮流刊物之间也是有很大区别的。如果说《新周刊》是走极端路线（用“三联”体命名该叫极端主义）的话，而《三联生活周刊》有些中庸，它面向中年人群，面向成功人士，话语之间，更注重白领阶层的阅读趣味。所以，它有时候要在残酷的表面加一点花花草草，或者那些层次太低的东西根本就不入它的法眼，比如凤姐，比如小月月。同样是面对社会热点，它更多地去挖掘背后的人物态度，比如经常做一些人物的访问，如康洪雷、张黎、葛优等等。文章看上去也更像是具有十足的理论架子，比如动不动把“主义”之类的词挂在嘴上，“简单主义”“极端主义”“情感和主



义”……这让他的读者觉得自己在思考某种意识形态层面上的高深的东西，而不是在赶时髦、随波逐流，从而满足了他们的文化身份。顺便说一下，潮流杂志的许多文章其实并不肤浅，他们如果专攻哪一点，那就有可能超过某些专业文章。比如《三联生活周刊》的历史专题，每每会有新发现。

态度最严厉的大概要算 2011 年春节过后不久的第八期，封面专题是《别闹了，春晚》。因为春晚已经成为全国人民的出气筒，也不在乎再多几点唾沫星子：“春晚走向它的自娱自乐是必然的趋势，因为任何一种展现在这个舞台上的艺术都已经变得腐朽没落。”接下去的几个小标题是：“1. 主持人：春，从来不是叫出来的”“2. 策划撰稿：每年都是假大空”“3. 歌曲：不过是谱曲版的解说词”“4. 语言节目：走向穷途末路”——大有全面清算的味道。

三、《南方周末》

《南方周末》心气更高，它不但关心潮流，关心文化，还关心政治，题头处处印上这句话：“在这里，读懂中国。”所以，即使议论影视问题，它的标题有时候也是政治味道十足——“枪杆子里面出收视率”“电视剧，让二老满意”“张艺谋批评史”，“《阿凡达》史上最牛钉子户 VS 史上最惨强拆队”，“失德的郭德纲‘VS’失控的公权力”等。他们对影视问题的关注总是最在意背后的政治因素，他们从卡梅隆的话里挑出这样一段来作为《阿凡达》评论的题旨：“科幻电影是个好东西，你要是直接评论伊拉克战争或者美国在中东的帝国主义，在这个国家你会惹恼很多人。但你在科幻电影里用隐喻的方法说这个事，人们被故事带了进去，直到看完了才意识到他们站在了伊拉克一边。”（2010.1.7）而他们的评论也就更像在评价一件强拆事件。

只要进入社会关注的焦点，影视问题就会成为潮流杂志的话题。而且，鉴于潮流杂志的发行量和对各个不同社会群体的影响力，鉴于其对社会现象



的精准的把脉能力，潮流话语对影视现象的关注，不能被我们忽视，必须列入批评之一种加以研究。

第三节 潮流话语特征

一、警句发源地——千锤百炼的语言能力

说实在的，潮流话语的精彩让专业话语的呆滞无地自容。在潮流派的写作群中，也有我所欣赏的，比如《三联生活周刊》的王小峰、《新周刊》的胡赳赳等。

“电视人自视甚高，因为掌握强大话语权、频频亮相；电视人自视甚低，因为语境受限，深度欠缺。”

“电视不过是‘意念的产物’，有什么样的念头，就形成什么样的电视观。可喜的是，电视一直在进化途中。”

“如果有一天，当电视像恐龙一样消失时，我们谈论电视时谈论些什么呢？”

这是胡赳赳在《新周刊》2010 电视榜的文章，都是警句，没有展开，充满玄机，却言之成理，可惜有太多的断裂点，他无心自补。非专业读者也无心去补。这就是潮流话语的警句式写作特点：只追求高潮，不想知道高潮来自何处。

警句来自于高度提纯，来自于深度凝练，还来自于极度夸张。

《三联生活周刊》在中国电影达到 100 亿的当口，组织了一个封面专题，叫《中国电影资本疯狂 100 亿太少》，发表在 2011 第一期上。其中王小峰的文章是这样开头的：“本世纪初，中国为了复苏电影产业，做了不少事情，10 年过去了，回过头来看，它的喧嚣多于实际结果，当危机真正站在门外



的时候，我们才发现，在中国，只有一名电影演员，叫葛优，只有两三名能创造票房的导演，除此之外，跟10年前没有任何区别。这就是中国电影的现实。”

事实当然要比这拗口多了，好演员当然不止一个葛优……但是，一一地铺排叙述，就永远不可能产生警句。虽然过于提纯，过于夸张，但是，它毕竟有助于你认识问题的严重性。这就是它和专业话语的互补性。专业话语必须一一核对数据，提供数据来源，但对于非专业读者来说，往往还没有等到看完那些数据，就不想读下去了。

即使像《南方周末》这样以严肃、深度来定位的读物，警句的产量也是不低的。他们采访军事题材电视剧制片人李洋的标题就很吓人：“枪杆子里面出收视率。”（2009.11.12）但你一想又有些道理。

潮流话语的性暗示是其拿手好戏。《新周刊》作者张凌凌评价新版红楼，小标题就叫《过量“前戏”后的反高潮》。即使《三联生活周刊》颇具绅士风度，有时候也免不了好这一口：“除非重大题材得到批准，‘央一黄’（央视一套黄金时间）的电视剧不得超过30集。”^①这个“央一黄”就是他们喜欢创造警句的一个惯性发挥，如果没有潜在的性趣味，这个简称也就毫无意义。因为它不但没有省略一个字，加上括号里的说明反而多了三个字，但读者有时对这样的恶作剧会报以会心一笑。

适度的警句对于发行量的提升的确会有帮助，但也须适可而止。

二、猪为什么受宠——大众的心理按摩

前些年流行一首《猪》的网络流行歌，喃喃倾诉着对猪的满腔爱怜之意。如果按照潮流话语的套路，这个里面大有可写之处。

《新周刊》打向电视界的第一炮为什么要刷出这么刺眼的一个标题——

^① 《三联生活周刊》2010年3月8日。



《弱智的中国电视》？潮流杂志的操持者们深谙公众的心理。在生活中没有多少成功机会的普通读者最需要优越感的自我按摩来获得心理安慰。当我们骂别人“傻瓜”“笨蛋”“猪”的时候，我们真的因为自己比“猪”聪明而获得一丝优越感。我们能够容忍“凤姐”们在台上大放厥词，是因为我们看到了世界上还有比我们更蠢的人、更没教养的人。虽然教养无关智商，但总之是一些和智商、神经之类相关联的东西。针对凤姐们的大行其道，潮流话语将这一现象称之为“贱文化”，记得这个词也是《新周刊》发明的，一亮出来即获得集体默认；而公众对“贱文化”的接受心态被称之为“审丑心理”。《三联生活周刊》2009年第12期还介绍了一个英国式“凤姐”约翰·萨尔金特（不过他比凤姐文化层次高多了）。这个萨尔金特退休前是一名著名的政治记者，但他在跳舞方面是彻底的“猪”。他参加了英国BBC的名人真实秀节目《舞动奇迹》，文章形容“他跳起舞来笨得前无古人”，有媒体嘲笑他“长了两只左脚”。四位评委每次都给他打最低的分，按说他早就应该出局了。可是他越是跳得像猪，观众越是喜欢他，纷纷投票力挺他。于是，他真的“舞动奇迹”，连闯八关。“随着比赛的一周一周进行，评委们的态度发生了变化：从宽容的鼓励，到温和的警告，最后忍无可忍便对他夹枪带棒，劈头盖脸骂他是癞蛤蟆、猪、疣猪，总之他可能是世界上任何一种蠢笨的动物。”就这样，观众和评委们开始了“萨尔金特保卫战”：评委们越想踢走他，观众越想留下他，事情甚至上升到民主政治的高度。我的观点是，这个事件无关民主，无关政治，只关大众的心理自慰——萨尔金特就是他们辛辛苦苦养起来的一头猪，更何况他是一头有着名人身份的猪，他们可不想让他轻易逃脱。现在你应该能够理解高高在上的电视为什么会和“弱智”扯上关系了吧？潮流杂志的平民化立场在这里得到充分的体现，这是他们的另一种“审丑”策略：总是从丑陋的一面去审查风光者的背后，以获得公众的拥戴。

三、反平庸：潮流化的批评视角和社会化的总结陈词

话语的放大。在潮流杂志那里，话语不是用来交代一个事实的，而是用



来放大一个事实的；也不是用来叙述一个观念的，而是用来放大一个观念的。所以，一个普通的名词后面再加上一个主义，这个事实就被放大了。“简单”、“极端”这类词除了词汇本身所能涵盖的范围，就不提供更多的意义了，但是，后面紧跟上“主义”，那么它就上升为时代潮流，成为不能不加以重视的社会思潮，你要是没有听说过，或者没有感觉到，那是你的迟钝，你缺乏对时代精神的把握。所以，潮流话语的批评从本质上来说，也是一种西方意识形态批评和社会心理分析相结合的批评方法的体现。它对技术的分析没有兴趣，技术被他们踩在脚下做垫子，以便大处着眼看清外部。他们不注重整体，只看重需要，截取需要的部分来证明他们的理解。他们说的不是事实的全部，而是局部事实中最让人感兴趣的部分，他们不关心事实，只关心被事实投射的部分；他们不关心作品本身，只关心被作品搅动的东西。《三联生活周刊》在做《我的团长我的团》（简称《团长》）的专题时所做的表白：“如果一部戏剧带来的不是简单的轰动，而是引出种种热议，大致是因为它触动了现实生活中的某些神经。”

比较一下他们怎么做《士兵突击》和《团长》。

当大部分媒体批评和大众批评停留在好看不好看的层面上议论纷纷的时候，“三联”的批评没有一个字涉及好不好看的问题，即使《团长》差评如潮、收视崩溃的时候，他们的评论仍然相信，观念能够解释一切。他们必须借助于《士兵》和《团长》这个难得的由头，把对于时代的评价倾泻出来——

2007年的《士兵突击》以一种寓言的方式，给现代竞争模式中的社会焦虑带来一些精神抚慰，因为在竞争模式中，你无论身处什么位置，都有相应的竞争压力，都有处境不利和被淘汰的焦虑。《士兵突击》于是提供了一个简单的成功模型，观众顺利地将其深度拟真化，在这种摇篮曲般的抚慰中很受用，很感慰藉。

相比起来，《士兵突击》强调的其实不是竞争环境，而是简单主义的生存之道，《我的团长我的团》则把人的处境推到一个极端的境地，



这种极端主义的立场其实不过是简单化的另一种表达，把处境简单化，简单到没有选择的余地。这时，所触及的问题也就推到极端，极端主义的方式也许使问题在封闭的逻辑中变得清晰，同时也会因此过滤掉了所有复杂关联，使问题变得简单。

从这样的解读出发，它只是以另外一种方式迂回到“好看不好看”问题的侧面，用不着痕迹的表述来提供解释：

虽然它的故事设置在战争中，但它比战争片走得更远，战争片中的牺牲或逃避、英勇或胆怯都有一个可依据的坐标，而《我的团长我的团》没有停留在这个层次，所以它没有壮怀激烈，也没有反面的畏缩投降，它把故事推到极端得连常识中的坐标也不起作用了，这也许是让它甩掉的观众难以接受的原因之一。

“甩掉的观众”这个词也是典型的潮流话语。那些不喜欢《团长》的观众是车辆加速或者拐弯过程中被“甩掉的”，他们所在的观赏位置不能适应前进的速度，他们是在时代潮流之外的人群，潮流话语的言说对象不包括他们，也从来不针对他们。这就是潮流和大众的区别。潮流还保持着某种先锋性，某种尖锐性，他们要反平庸，他们有自己的定位，他们不追求话语的扁平化，只追求话语的突出度，追求有刺激（但不会刺痛）的表达。而大众化的言说则只追求陶醉和愉悦。

但反平庸的代价有时就是离事物本来的距离远了。有些时候那个道理就是那么平庸，也没那么复杂。比如《三联生活周刊》用“简单主义”对许三多的故事理论了大半天，但是，我觉得还是导演康洪雷的一句话更击中要害：“人人都是许三多。”这也是让制作人确认他的导演资格的原因。^①

^① 《南方周末》2009年11月12日。



四、过剩的灵感——膨胀的影响力企图

潮流话语和冷静的专业话语有很大的不同。专业话语表述过程中不提供灵感，只提供数据和事实，而潮流话语句句带灵感，事实常常被它远远抛在身后。就此而言，它比自由批评走得更远。

它尤其擅长概括现象，升华灵感，以高屋建瓴的气概罗列世间万象。假如只允许他们用两百个字来概括娱乐业的十年历程，他们绝对还能做到夹叙夹议，有评有赞，处处跳跃着灵感——

2001，韩流来袭，雪村小小和贱兔流行。2002，《英雄》票房2.5亿，开启中国大片元年。2003，演艺界不幸的一年，张国荣走了。2004，《2002年的第一场雪》遇上《十面埋伏》，《天下无贼》有《功夫》。2005，352条短信把李宇春发射到“超女”冠军舞台，电视进入选秀季。2006火了宁浩易中天郭德纲和《武林外传》。2007，许三多和80后一起《奋斗》。2008“门”多。2009小沈阳孙红雷《非诚勿扰》。2010中国电影票房102亿。玩吧，中国！

总共184个字。

从这样以184个字横跨10个春秋的气势来看，潮流刊物的野心在不断膨胀，他们要在各种频繁发生的社会事件中及时出击，建立自己的影响力。比如《三联生活周刊》2005年起从新闻性周刊转为综合性周刊“——既然互联网降低了新闻消费的台阶，使得越来越多的读者已经不能满足于新闻的消费了，那我们就把理财、消费、收藏、旅游、健康、美食，这些实用的内容都增加进周刊，使周刊变得更杂更丰满，使读者在其中有更多的选择性。”“三联”的主编朱伟在600期纪念特刊里这样说。在追求专业化的潮流下，“三联”反其道而行之，要办一份真正的“杂”志。表面看起来，这个理由



是不成立的：既然互联网让新闻消费平台降低了，那么其他平台也同时降低了啊！杂志应该在更加专业和深度上下工夫才能和网络抗衡啊！事实上，这的确是“三联周刊”真正的成功之道，它在追求专业性和深度方面，的确做得比别人更好。比如我前面提到他们做历史专题，往往达到专业历史研究者所能达到的深度。2005年抗战胜利60周年，他们作了一个重访历史细节系列，累计5期，用了334页篇幅。其容量之大、内容之新、叙述之专业，令人惊叹。至于他们把内容做杂、做丰富，在我理解，这也有其中的道理，因为这个时代变得更加纷繁复杂，单一的内容已经不足以对应阅读的需求，这和美国《时代周刊》的定位有几分相似。《时代周刊》的宗旨是要使“忙人”充分了解世界大事，开辟的栏目板块也就包罗广泛，经济、教育、法律、批评、体育、宗教、医药、艺术、人物、书评和读者来信等等。所谓“忙人”，创始人亨利·鲁斯称之为“一百万受过大学教育的人”，即受过一定教育、有一定的经济地位和社会地位、渴求广泛的信息和深度的分析、自己却没有时间和精力去研究所感兴趣的话题的知识大众。^①事实上，这个读者群和《三联生活周刊》的读者群极其相似。因此，这是一个和现实相对应的战略定位。

第四节 潮流话语的意义和局限

一、潮流话语的价值和意义

看起来，潮流刊物对于影视问题的介入像一个搅局者，专业意义上的问题常常被摆到一个非专业的层面上炒作、评说，但是，他们和娱乐刊物的闯入又有很大的不同。娱乐刊物关心的是无聊八卦，而潮流刊物的非专业层面

^① 齐琳：《论〈时代周刊〉的定位》，《编辑之友》2009年第2期。



往往指向文化和社会的层面，那么，谁又说影视问题和文化社会问题无关呢？甚至影视问题更多的不是专业方面的问题，而是社会文化层面的问题，所以，在社会文化层面上活跃生存的潮流刊物，凭着他们对于社会文化问题的天然敏感和独特的把握，往往有着专业学者所不具有的视角和深度。潮流刊物对于社会现实有着自己的丰富的触角，当影视问题成为一种社会事件或文化现象之后，他们马上就能在第一时间做出判断，找到和社会心理距离最近的连接点。当《让子弹飞》等几部电影在进行票房大战的时候，《三联生活周刊》及时关注到中国电影 100 亿的问题：“资本正在改变中国电影的格局，这无可置疑。只是这种上游往下游延伸，下游往上游发展的基本态势，将不可避免地形成垄断，而且深刻地将这种垄断固化。这个时候，我们回望一下美国反托拉斯法对好莱坞的肢解，也有意思。1948 年，美国反垄断法要求制片方不可兼营院线发行和影院业务……上下游必须各归其位。赢家通吃，对一个产业而言，永远只是一时之快，因而未来不可期。”这已经接近很专业的批评话语了，而且，以其质疑的方式，在 100 亿的狂欢后面看到了危机，这当然体现了批评的精神。

潮流话语对于本土话语的天然融入度也能给专业批评者带来触动。尤其当专业话语费尽心思地忙着从西方理论当中去寻找诠释依据，却又常常对西方学术话语消化不良的时候，潮流话语贴身肉搏式的表达就常常能起到四两拨千斤的奇效。

优秀的潮流话语的存在，既能影响批评的生态结构，丰富和补充批评话语的方式，也常常给专业批评界带来激励。因此，我在概括潮流话语特征的叙述中，绝对是持着一种客观的态度的。

二、局限

关于潮流话语的局限问题我在特征部分的分析中就已涉及。

首先，它毕竟不是严格意义上的影视批评。潮流话语的批评目的不同，



它可能在和文本或事件本身不相干的方面走得很远、很深入，因此，有时它会带着读者一起迷失。

尤其他们对于批评本身、对于进入这个通道中的专家的异化必须有着清醒的认识。

李幸是我比较敬佩的一位学者，他具有敏锐的观察、及时的反应和批判的精神，是电视界一个坚定的持不同意见者，多年来坚持发出他自己的声音。他的文章也极具可读性，没有废话套话，行文中不断跳出自己的观点。他的专业影响力和他当年与《新周刊》的合作联系在一起。但专家和通俗媒介的结合，总是要失去一些属于自己的东西，比如我前面提到的那篇《弱智的中国电视》，其中的一些情绪化的东西，遮蔽了更多的专业方面的思考和对于节目内容的解读。这是媒介对人的异化。他不可能在媒介上以自己的方式存在，他总是要被改造成媒介自己的方式而存在，却以专家的空洞身份替他人摇旗呐喊。当一个写作者进入其他平台，所遭遇的结果也同样如此。媒介对人的异化到了什么样的程度？我再举一个例子。《南方周末》举行新版红楼的开播大典，相当于一个现代“堂会”，邀请了许多专家来捧场。高龄的李希凡老师也被他们请出来，手拉手地和扮演林黛玉的小姑娘走红地毯。这是一种甜腻化的异化。估计这样发展下去，如果诱惑足够大，专家们走上T台秀的可能性都有。在潮流刊物的操持下，学术的尊严不断失守。

因此，尽管潮流刊物社会影响不容小觑，但我们对他们的话语方式还是需要保持着一点警醒。



第九章 大众话语：喧嚣与尖叫

当大众传播逐渐从“面向大众的传播”向着“大众自身的传播”这样的形态转变时，“大众”这个概念也就变得越来越不确定。“我们将化为泡沫。”十多年前，《现代传播》当时的主编朱光烈面对信息高速公路的兴建，从传媒工作者的角度发出这样的预言和感叹。因为，在无限伸展的网络空间里，他看到了一个大众话语时代的到来。如今，随着博客、微博、播客等自媒体传播平台的普及，大众话语日渐膨胀，并且仍然在不断发酵，充满了我们的视野。

第一节 概念和范畴

一、话语里的“大众”

“大众”是一个生活在话语世界里的群体，它在现实世界中不存在。现实世界中，每一个人都是单独的个人，他们的兴趣爱好和情感空间有很大的不同。有人认为《士兵突击》好看，有人只看《非诚勿扰》，还有人爱看中



央三套，因为那里每天都有老歌可听。当我打开电视机的时候我是大众，当我关上电视捧读艾略特的《荒原》，我又是小众；当我在写这篇文章的时候我是小众，当我把它拿到网上去发的时候我是大众；面对权贵的时候，我们是大众，当我回到传播工作岗位上的时候，别人是大众。所以，我们只知道我们自己，不知道大众是谁。

但是，各种方式的话语创造了“大众”这个群体。20 世纪初期，面对欧洲人口的膨胀（从 1800 年到 1914 年人口从 1.8 亿上涨到 4.6 亿，只用了不到三代人的时间），一批知识精英们为之忧心忡忡，甚至感到恐慌。这批知识精英包括尼采、叶芝、福楼拜、萧伯纳、艾略特、威尔斯、劳伦斯、哈代……他们几乎是那个时代的精英的全部。尼采借扎拉斯图拉特之口说：“生者太多，他们依附在枝头太久，我希望一场风暴……”在《权力意志》中，尼采希望“高级人士对大众宣战”。而每当夜晚，生活在 19 世纪英国伦敦的托马斯·哈代就无法躺下入睡，他怕一躺下就看见“一个有四百万个头和八百万只眼睛的怪物”^①。当时伦敦有四百万市民，但是不知道小说家哈代有没有想过，在人口数据中，他也只是四百万分之一，在统计表格中，他的计量单位和那个正在下水道里酣睡的流浪汉没有什么两样。这些人担心大众的专政，担心大众粗俗的生活方式窒息了艺术。后来，意识形态理论家和革命学说也发现了“大众”这个词，用来对抗另一个阶级：“哪里有压迫，哪里就有反抗！”这是政治话语中的大众，大众是反抗思想和对立情绪的集合体、承载者以及表达者。英国批评家雷蒙德·威廉斯说：“在许多保守的思想中，他（大众）是一个轻蔑语，但是，在许多社会主义的思想里，他却是具有正面意涵上的语汇。”^②——哪一个真实的大众？

大众从来就是具有不同身份含义和不同场合规定的词。“大众”在英语中对应的单词是 mass（复数形式 masses），按照雷蒙德·威廉斯的观点，复

① 约翰·凯里：《知识分子和大众》，吴庆宏译，译林出版社 2008 年版，第 27 页。

② 雷蒙德·威廉斯：《关键词：文化与社会的词汇》，三联书店 2005 年版，第 281、284 页。



数形式下翻译成群众的时候，他是正面意义的，是一个支持革命的基础群体，但单数形式的 mass 在“大众社会”的层面上来使用时，却有着轻蔑的含义。^①

另外，为了证明我说的“大众”这个群体的不确定性，我举百度的例子。我搜索百度“大众”两个字，出现的是这样的解释：“大众，汽车品牌名，大众汽车公司是德国最年轻的、同时也是德国最大的汽车生产厂家。”接下去连产量、销量、车型（比如甲壳虫）、发展史等等都介绍到了，只在最后才有这样简短的一句话：“另外，在现代汉语中大众可以解释为：众多的人；泛指民众、群众等意思。”这个“另外”的解释，似乎证明了大众在现实生活中的真正位置：在宽阔的大马路上，一辆有着骄人业绩的汽车占据着多车道捷驰而去，被称作大众的人群却在狭窄的人行通道上拥挤着蜗行。“大众”这个概念已经被一辆闪着金属光泽的汽车碾得粉碎。

英国学者约翰·凯里是个坚定的反精英主义者，他揭露使用者创造和使用“大众”这个词的意图是为了体现自以为是地高人一等：“‘大众’是一个虚构的概念。作为一种语言学的策略，其功能在于取消大多数人作为人的地位，或至少剥夺大多数人的显著人性特征。”^② 这就是“大众”这个词在使用之时的危险性，他抹杀差异性、主体性和个体性的存在，而使大众凝固为一个“四百个头的怪物”，或者抽象为某个政治词汇，用来实现使用者的权威性和民意身份。

二、作为传播对象的大众

我们还应该注意到这样一个关于大众的概念。诺斯克里夫爵士当年创办《每日邮报》的时候宣布：“报纸是用来赚钱的，应该针对人民大众的喜

^① 郝彩红：《西方大众社会理论中大众概念的不同义域》，《学海》2007年第4期。

^② 约翰·凯里：《知识分子与大众》，吴庆宏译，译林出版社2008年版，第1页。



好。”^① 这是商业话语中的大众，他们是一群消费的动物，所谓大众传媒的概念也就由此产生。

现在，既然我们是在影视批评的范畴内讨论问题，那么，“大众”这个词总是在一个传播学意义上的概念。我们便是从这个概念出发，注意到有这样一个群体存在，他们是大众媒介所要传达和倾诉的对象。他们被同一种话语方式掩盖了他们的个体特性，我们根据这些话语透露的信息勾勒出一个形象，把他叫做大众。传播学意义上的大众传播，就是面向大多数人的传播。

西方马克思主义者在传播学意义上使用“大众”这个词的时候，称作“自愿的奴隶”（霍克海默）、“单向度的人”（马尔库塞）。但是，约翰·菲斯克批评了这样的看法：“如果我们坚持这样一个错误观念，认为我们置身于一个同质的社会，人们从根本上来说都是一样的，那么大众性这个概念就非常好理解。但如果我们认识到后期资本主义社会是由许多不同的社会群体和亚文化组成的，这些群体和文化被包容在社会关系网络中，最重要的因素就是权力的不同分布，那么这个概念就要复杂得多。”^②

菲斯克认为，这个群体并不都是“自愿”的奴隶，“受支配者是不肯妥协的。”他从几个方面来考虑这个定义：“符合文化商品制作者和发布人利益的定义是统计人数……并把这些数目‘卖给’广告商。人数越多，就越具有大众性。与这一定义相对的另一种概念，认为大众性意味着‘民有’，大众性来自于大众，符合大众的利益。在这里大众性是衡量文化形式、满足顾客需要能力的尺度。只要人们与制作者的社会地位不同，他们的利益自然也就与制作者的利益不同，甚至会发生冲突。”^③ 因此，在菲斯克的观念里，大众是有着反作用力的。我们可以这么理解，在霍克海默们那里，是资产阶级创造了大众媒介，奴役了大众。但是，在菲斯克那里，事情不是那么一边倒，作为接受者的大众和制作者的大众媒介控制者会发生冲突，大众媒介成

① 约翰·凯里：《知识分子与大众》，吴庆宏译，译林出版社 2008 年版，第 7 页。

② 约翰·菲斯克：《电视文化》，祁阿红、张鲲译，商务印书馆 2005 年版，第 445 页。

③ 同上。



功与否，取决于是否符合大众利益，是否具有“满足顾客需要能力”。

所以，我的观点是，传统理论中的大众是一个平均值，是最频繁出现的概率，是一些共同的数据，是小数据舍弃之后留下的大数据。虽然可能“我”就是那个被舍弃的小数据，甚至根本就没有体现“我”的数据，但我们只能以留下来的大数据为说话的依据。而这就是大众的话语，比如收视率。收视率也是一种大众话语，是被商业化利用的、最有力的、最具权威的大众话语，它和大众媒介控制者进行谈判，不断达成妥协。

但是，问题的诡异在于，每一个数据采集者都认为收视率来自民众，但可能每一个民众都会觉得那不是我的意见，因为每一次收视率都指向那些最低俗的节目，大众们承认这个结果，只能置自己于难堪的境地。这又是什么原因，这和“大众社会”这个概念有关。《布莱克威尔政治学百科全书》是这样解释大众社会的：“该词在当代被广泛地用来表示一种既有大量人口，但在其社会结构、政治形态上又相当松散和不定形的社会。在大众社会的理想形式中，个人主义在道德上是不易控制的，享乐主义渗透了消费者行为，一般性的散漫、松弛遍及家庭、邻里、教会和学校。”^① 这就是大众社会的结构特点，它没有组织，互相匿名，没有人宣布是这个群体的负责人，也没有人宣布对这个群体的行为负责，它容忍了人性中最散漫的部分。人们看电视的时候，恰恰处于最散漫的时刻。因为，此时他在家里，在家人中间，在独处之际，没有人说过看电视也要“慎独”，要做出个好学生认真听课的样子。因此，这个无意中形成的收视率话语是匿名话语，潜在话语，散漫话语。但问题是散漫者并没有意识到自己的散漫，所以，当他在非散漫时刻看到那些数据时，就认为那并不代表我，那只是“万恶之源”。

为了否定“万恶之源”，推翻“散漫的自己”，大众要通过各种渠道发声。一个是传统的大众媒介，因为正是大众造就了大众媒介，大众媒介里隐藏着大众的态度。另一个就是新技术的网络，通过网络直接发声，这成了大

^① 《布莱克威尔政治学百科全书》，中国政法大学出版社 1992 年版。



众话语的另一个组成部分，也是迄今为止最“像”大众话语的一种。

三、作为传播者的大众

王小波把没有话语权的人群称作“沉默的大多数”：“在一个喧嚣的话语圈下面，始终有一个沉默的大多数。既然精神原子弹一颗一颗地炸着，哪里有什么说话的份？但我辈现在开始说话，以前说过的一切和我们都无关系——总而言之，是个一刀两断的意思。千里之行，始于足下，中国要有自由派，就从我辈开始。”

这是一个“自由话语”的宣言。在王小波的时代，大众话语仍然只能由秉持民间立场的“自由派”来传达，就是一些知识分子靠写作争取话语权，向权力去要回自己的声音。但是，一旦沉默者能够发声，他仍然是一个单独的个体，就算他宣布他出身卑微，懂得民意，是真正的人民代表，有权替人民说话，他仍然只是他自己。许多出身卑微的学者、文化人，最后都将学问和声音作为交换品，交换到他们现实所需要的东西，这就是明证。

所以，真正意义上的大众话语并不存在，过去没有，将来也不会有。它不单单指不会有一个纯粹意义上的大众代言人，以及一种能够被每个人都方便地用来表达的话语方式，还指的是没有一种全能的渠道和不受控制的方式来表达每个人自己的声音。就算被我们寄予无限期待和幻想的网络。

网络是充分的民意和彻底的自由吗？按理我不应该提这种幼稚的问题，但是，为了打扫概念的需要，我必须涉及这个问题。首先，从声源一方来说，网络仍然不能保证人人都有条件发声。也不能保证人人清楚向何处发声，我自己就常常面临这样的茫然。因为，假如你的发声只有你自己能够听到，那是没有意义的。其次，从发声通道的通畅性来看，也不能让人放心。“网络交警”犹如马路交警的存在，固然是必需的，但马路交警的存在是为了清除路障，保持畅通。而“网络交警”却是为了设置路障，不让你顺利通过，这是网络世界的荒诞性。这样，就有许多声音在传送过程中消失了。最



后考察声音的终点。当网络声音经过整理后，它能够出现在什么位置，这不是全靠运气的，这个过程就回归到传统方式本身了，和电视的传播接收方式没有根本区别。和电视一样，你的电视机能够收到再多的频道，你能够看的只有一个频道。这是网络神话中让人幻灭的地方之一——你被泡沫淹没了。所以，你总是只能在网络上听到别人的声音，而无法让别人听到你的声音。于是，你仍然只是沉默的大多数，而且，你更加彻底地沉默下去。因为，你是大众，而网络就是大众的声音，所以，就是你的声音。以前，是有这样一个人或者一群人在说，他们代表大众，他们的话就是大众的话，他们的利益就是大众的利益。现在，是一个更加虚幻的、看不见的网络在说，你已经被代表了。你甚至都不知道是被谁代表了。这显然更加让我们郁闷难消。

所以，我所指涉的大众有别于传统理论，我只是指那些可以发出声来的人群，我只能根据这些声音来确定大众的属性，而这些属性与那些不能发声的或尚未发声的人群无关。但那些不能发声或尚未发声的人群才是大多数。那么，从严格意义上来说，我的所谓大众仍然只是小众。但从表述的需要来说，我只能将这种小众意义上的大众称为“大众”，这就是我对“大众”和“大众话语”概念的限定。

我为什么要说网络大众话语是迄今为止最“像”大众话语的一种？因为它只是“像”，而并不就是。在网络上，看起来每个人都有机会发言，但是，只有那些最尖利、最极端、最特别、最变态的声音才能被我们听到。所以，网络发言，务求别出心裁，触发响应。比如天涯社区对他们的人气作者的推荐：“文坛美女，文艺青年……多面美女，你想看哪？”这是对美女作家步非烟的推荐。作为一个以写作方式存在的作家，却只有通过这样一语双关、想入非非的话语才能被人关注。但你关注的真是步非烟本人吗？而那些既不美又不文艺的女青年怎么办呢？比如芙蓉姐姐。芙蓉姐姐的经典造型——一个水桶腰的S造型，作为一种身体话语，在网上风靡一时，掩盖了众多比她好看得多的造型。你能说这就是大众的追求吗？大多数人都会提出这个腰不是他们的腰，这个“S型”不是他们的造型。但抗议无效，那是无声的抗议，



因为常规的声音不可能在网上获得有效传播。按照我前面的观点，通常所谓的大众是一种平均值，照说像这种属于小数据行为的“S型”是要被排除在外的。但是，网络话语偏偏倒过来，平均值、大数据被删除了，能看见的都只是小数据，还是小数据中的极端、变态部分。而我说了，我所分析的大众和大众话语，只能通过这些发出声音的部分做依据，所以，看起来只有它最像大众话语，结果，实际上它可能只是个别话语，但是，没有办法，所谓大多数意义上的大众话语真的不存在。所以，和“我们”一起化为泡沫的还有“大众”这个概念和群体。

第二节 网络大众话语的主要存在形态

有统计表明，有 42.67% 的大学生受访者曾浏览过电影论坛或影评博客，另有 25.34% 的人曾在自己的博客中写过影评，或在电影论坛上发帖。^①这个统计表明年轻人和大学生利用网络接近电影、交流对电影的看法较为普遍，表明了网络影评所反映出来的文化层次。

泛泛地议论网络话语如何如何是没有意义的，因为这种综合印象同样可能是偏见。我还是选择几种有代表性的网络发言方式和站点，来做一个简单介绍。第一是博客、专栏；第二是论坛、贴吧，如天涯社区、百度贴吧；第三是专业网站，如时光网、豆瓣。但是，说实在话，豆瓣相对比较小众一点，与大多数网站趣味有所不同。这也有好处，分析的形态可以全面一点。

一、博客、专栏

新浪博客的网络言论不可忽略，尤其因为一些作者的影响力，让它成了

^① 李建强、吉莉：《网络电影论坛和影片博客发展态势扫描》，选自《中国电影批评（2000—2006）》。



至今为止国内发展最快、影响最大的博客门户网站，隐然在争取着网络话语意见领袖的地位。韩寒、李承鹏、徐静蕾等博客作者在这里都有着大量的粉丝。他们也经常会就影视方面的问题发表意见，引导着网络舆论。

一些影视专业研究者在网上开设的博客或专栏值得关注，如周黎明在新浪开设的专栏《周公说影》和时光网上的博客、程青松的博客《电影人—程青松》、陈晓云的博客《等电影的日子》等。相比于一般的网络评论，他们的批评更具有专业技术含量。

周黎明早在上世纪80年代中期就留学美国，获MBA后先后在加州多家媒体担任记者、编辑和主管，这使得他的电影观察更具有国际比较的视角。从“大陆最具江湖地位的影评人”这个民间封号来看，他发挥影响力的阵地更多地是在网络和《看电影》之类的通俗影视读物上。这是一个以专业身份走向通俗化传播的典型。他的影片分析具有相当的专业水准，但他的文字风格却颇为灵动，将专业化的表达和大众话语特色恰到好处地糅合在一起。他通过《让子弹飞》这样评价姜文电影的特色：

姜氏幽默不像冯氏幽默那么市民化，也没有赵家军的草根，既不同于伍迪艾伦的知识精英，更迥异于都市小资的情调。简言之，那是一种很男人、很凌厉、很强势的幽默，如同经过火烤的科恩兄弟。影片中采用的很多元素原本属于不可协调的风格，但被姜文揉碎了整合成有机整体。就拿很穿越的台词来说，原本属于恶搞喜剧的素材，但“浦东就是上海”这样的对白被姜文搁在民国早年居然一点不廉价。

在这段文字中，既有“伍迪艾伦的知识精英”、“火烤的科恩兄弟”这样接近专业的评价，又有“很男人、很凌厉、很强势的幽默”这样粗略感性的概括。比起一般性的影片观感，它更专业；比起专业的影评文章，它更感性。但耽于网络表达的习惯，毕竟让他在专业表述上有些放松。比如，像“很男人、很凌厉、很强势的幽默”这样的归纳还是有些让人难以捉摸和把



握。难能可贵的是，周黎明长期以来一直活跃在影评的一线，保持着影评人的激情和观察的及时性。有热点影片的时候他及时发出自己的评论；没有好片或大片档期的时候，二三流影片亦在他的关注视野内；再空的时候，他便会对一些经典影片进行面向大众的技术分析，如逐段点评《人工智能》；又或者研究好莱坞电影发展状况，写出《好莱坞启示录》之类的专著。

程青松自1999年起，多次担任金鸡百花电影节、北京大学生电影节、长春电影节、新春电影音乐会、华表奖，以及电影频道《首映》、《流金岁月》等电影主题晚会的策划、总撰稿。2010年1月他又发起了一个中国电影金扫帚奖，意在“扬尘除垢，吐故纳新”，鞭策、激励中国电影的健康发展，类似于国外的金酸梅奖。从影视批评的行为角度来看，应该也是一件好事情。他主编的《青年电影手册》高举独立批评的大旗，并在新浪上开了博客，但好像出到第二期就没有动静了。

其他一些影评人如江小鱼等也有博客，内容也大都与电影有关，但身份有些跨界，影评也做，独立性不强。作为影评人，如果他们努力，可以做到一流、二流，但是，做导演，他们却三流都勉强。没办法，他们总想证明自己。

还有一个遗憾就是，博主评电影居多，评电视剧偏少。这大概也是个趋势：导演看影评人不起，影评人看视评人（好像还没有这个叫法，可见电视地位低多了，批评者连个组织都找不到）不起，人往高处走，电视剧就成了寂寞的洼地，只剩下一些业余的剧“迷”们在论坛和贴吧里吵来吵去。

二、论坛、贴吧

天涯社区的关天茶舍无疑是最有影响的论坛，但他们的影视评论质量不是很高，内容比较杂。影视评论专区开在“娱乐八卦”栏目下面，这也决定了它的定位。内容大都是一些对影视现象问题的评价和个人感慨，相对来说，对文本的评价要少一些。百度贴吧则是影迷们创建的紧随各种作品和



影视人物而进行讨论的社区，他们写得比较随意，许多仅仅是帖子，并不具备文章的形态。而且，以“迷”的身份所发的帖子，很少具有批评性质，但颇为热闹。据曾军的文章介绍：《士兵突击》的网上红火成为大众影评异军突起的标志。从2007年1月18日有关《士兵突击》的第一篇帖子出现在百度贴吧开始，短短数月时间，即呈星火燎原之势。从2007年6月3日起，一名名叫“盛放”的网友开始在“士兵突击贴吧”展开“我看《士兵突击》之逐集评论”，近一个月时间，达到12万字，同样引起“兵毒”、“突迷”们的热烈追捧。截止到2007年11月15日凌晨1点就有接近30万个主题，7000多名会员参与，足见规模之大影响之广。^①

三、专业网站

“有了网络，判断好电影的权利回归到了看电影的人手中。”

这句话写在时光网“关于我们”的介绍里。和其他以影片下载和在线观看为主的电影网站不同，时光网专门提供电影资讯，为电影打分，发表影评，其中不乏犀利、专业的文章。网站开设五年多时间，成为许多影迷讨论和了解电影资讯的地方。其中2010年10月份被关停一段时间，引起各方关注，11月份恢复后，仅仅两天时间就吸引了3000多人跟帖，表示对网站的支持。和新浪一些影评博客不同，这里的影评博客更新频率很高，博主对博客的经营也相对重视一些。这大约和网站聘请了一批特约影评人有关。这批特约影评人将为网站撰写影评当作专门性的工作，及时为新片发表影评，为网友提供参考。

豆瓣是网络世界里的一个颇具清新气息的地方，居然可以用小资来形容它。而它的影视批评专区也做得最用心，分为五块内容，分别是“影人”、“电视剧”、“排行榜”、“分类浏览”、“热评”。影评作者比较关注文艺片，文

^① 曾军：《大众影评的崛起及其问题》，《上海大学学报》2008年第3期。



章表达也颇有文艺气质，有不少优质的影评。其小资的趣味到了什么程度呢？比如，他们常常会用非常含蓄的表达方式，有别于其他的网络帖子。有一篇署名麻绳的影评在评价电影《最爱》时，是这样表述一个和荤段子有关的内容的：“当赵得意向商琴琴简单粗暴地示爱的时候，我想到的是那个关于九男一女流落荒岛的荤段子（不知道这段子的请百度），这个联想带来的幻灭感在观影过程中始终统治着我直到最后。”^① 连潮流杂志都不肯放过这样一个重复荤段子的机会，这篇网络影评却以百度了之，实在有些矜持。一些专业影评人也会在这里活动，如郭小橹等。

由于相对的文艺和专业，这些网站对于电影的评论态度也引起了专业研究者的关注。我在阅读《中国电影艺术报告（2010）》（中国电影家协会理论评论工作委员会编写）时，发现书中许多地方援引了时光网和豆瓣的评价。例如，书的第十一章“中国电影创作年度争鸣”，将网络议论作为电影争鸣之一种加以列举和引用。这一章中共引用各方评价 65 处，其中来自网络评价有 44 处（其中部分为转引），占 67% 强。这 44 处网络评价中，时光网占比例最大，有 17 处，其次是豆瓣，有 13 处，另外，新浪 8 处，凤凰网 4 处，西祠胡同和搜狐各 1 处。书的许多地方都直接援引了时光网或豆瓣网友的评价，如在评价《秋喜》时：“‘豆瓣网’的网友认为，虽然《秋喜》看起来像是《潜伏》的续集，但是要讲可看度，《秋喜》的 90 分钟远远比不上《潜伏》的任何两集。《潜伏》把信仰讲得惊心动魄，《秋喜》里的信仰一塌糊涂。”这个评价还是具有一定的专业水准的。

四、网络“水军”

另外，网络批评还有一支队伍无处不在，叫“水军”，专门“灌水”，收人钱财替人消灾，其评论也就不是评论，而是“水”。天涯上有这样一篇文

^① <http://movie.douban.com/review/4946249/>.



章，描写了“水军”的盛况：“中国的电影营销，以远远超过制作的速度迅猛成熟着。全球各地的营销手段，中国人都学了来；咱们发明的，洋人还不容易学去。首映式，慈善宴，单曲，海报，绯闻，网络，对骂，曝光，数据，史料，技术，微博，全都成了营销手段。最可怕的是网络水军，有人买单，就有人写字。全都是不让别人说话，敢反驳就亲娘祖奶奶骂死算的劲头。先是吹嘘某部电影，之后是不许辱骂这部电影，这二年已经发展到大规模辱骂、抹黑竞争对手电影的程度。电影这事，一损俱损，对着骂的效果，如今已经显现出来——没怎么挨骂的好莱坞电影也跟着倒霉——市场整体的信誉度和吸引力，被骂倒了。”^① 这是网络批评的乱象，但是没办法，大众媒介包括电视台不是也常常在新片上映之际猛灌“浑水”的吗？甚至“水”都可以灌到《新闻联播》里去。

第三节 网络大众话语的语态

网络批评话语在发展过程中，形成了具有网络特色的几种语态。

一、恶搞：网络批评的独门暗器

最精彩的网络批评案例之一大概是胡戈的《一个馒头的血案》。这是以影视的方式对陈凯歌大片《无极》所进行的影视批评，短短一二十分钟的短片，给正在向商业化转型的第五代导演和当时所谓的大片热所带来的颠覆力量却非常巨大，据说网上对前者的下载量远远超过了后者。而且，不夸张地说，它的出现，很大程度上改变了陈凯歌电影的创作走向。他的《梅兰芳》、《赵氏孤儿》虽然没有让他彻底翻身，但总算使他的创作从天马行空回到了

^① 赵宁宇：《2011 中国电影乱局》，2011.5.14，<http://www.tianya.cn/publicforum/content/filmtv/1/321039.shtml>。



地面上来。

此后，恶搞作为一种民间批判的姿态，一度非常流行。恶搞《新闻联播》、恶搞国足、恶搞春运、恶搞韩乔生等等。“有人说：恶搞是人民冷嘲热讽的解构姿态，恶搞是人民喜闻乐见的文艺批评，恶搞是人民平凡有趣的精神追求。”^①

恶搞在传统的文学创作中也曾经一度盛行，西方叫“戏仿”（parody）。它盛行于中世纪的欧洲，当时是一个精神禁锢的年代，市民们乃至上流社会的人士都通过大量的戏仿之作，自由自在宣泄情绪，戏耍权威，以摆脱中世纪教会的清规戒律和森严的等级制度，达到娱乐消遣的目的。巴赫金将它看作是一种狂欢节似的文化。戏仿文学也并非昙花一现的泡沫，一些作品所具有的颠覆精神也使得其主题达到相当的深度。严格来说，《堂吉诃德》也是对骑士文学的戏仿之作，但它比骑士文学流传更广。金庸甚至通过他的最后一部小说《鹿鼎记》，对自己的武侠文学进行戏仿，却被认为是真正具有深度的一部小说。因此，我以为，恶搞恰恰是批判意识的觉醒。当然结论应该像《新周刊》警句式所言：“恶搞有理，恶毒有罪。”

恶搞也不限于影像，恶搞作为一种风格，也在向着文字的方向渗透。

二、无厘头：弱者的批判

“以前我看事物是用肉眼去看。有一天，我开始用无厘头去看这个世界，忽然间一切变得前所未有的清晰。”这是《西祠胡同一无厘头以人人为本讨论区》的栏目题词，它似乎揭示了无厘头风格表面混乱之下的某种深意：无厘头意味着觉醒和反抗。

何谓无厘头？“无厘头原是广东佛山等地的一句俗语，意思是一个人做事、说话都令人难以理解，无中心，其语言和行为没有明确的目的，粗俗随

^① 人民网传媒频道《从人肉搜索与网络恶搞看网络媒介素养》。



意，乱发牢骚，但并非没有道理。无厘头的语言或行为实质上有着深刻的社会内涵，透过其嬉戏、调侃、玩世不恭的表象，直接触及事物的本质。”^①《新周刊》曾经把无厘头总结为三句话：“凡人说话、意义消解、弱者狂欢。”并且把无厘头说话方式表述为：“答非所问自言自语牛头不对马嘴风马牛不相及不着边际逻辑混乱自嘲嘲人信马由缰言不及义——以无厘头的方式，你终于拿到了自己的话语权。”下面这段文字似乎就有着这样的混乱表述：

昨晚看完《关云长》做了个梦，梦中风雨交加，一声惊雷划破夜空。探子来报：禀将军，敌军兵临城下，城池告急。我一个鲤鱼打挺起身，抓起大刀跨马上城墙。城头大风萧萧，我横刀立马，万夫莫开，杀得敌军片甲不留，万军中取敌将首级，酣畅淋漓。梦醒，意犹未尽，I was lost in the dream，辨别梦与现实的唯一细节是电影中迎风飘扬的是关云长长的美须，而梦中，随风摆动的是我那飘柔打卷的腿毛。

这是评价电影《关云长》的帖子《嫂子，你知不知道》的开头，发表在天涯影视专区，作者吴独有偶。按正经的影视批评文章标准来看，它确乎不知所云，梦与现实混杂一起，看完开头仍不知主题何在。但是否如此，我以为值得深究。无厘头其实并非彻底的混乱，它以无意义消解伪意义、伪崇高，因而，它其实仍然于无意义中寻找着意义。接下来看上面这个帖子中的一段：

真正的英雄，不是横刀立马，万军中取敌将首级，也不是一夫当关万夫莫开，而是有一身武艺和长满胸毛的肌肉，喝了酒，吃了春药，见了貌美如花的嫂子不摸也不抱！连柳下惠都自愧不如，毕竟，他没有吃

^① 谭亚明：《周星驰现象研究》，蔡洪生、宋家玲、刘桂清：《香港电影80年》，北京广播学院出版社2000年版，第226页。



春药。男观众肯定淫笑：他不会不行吧?! 曹操说春药的药效只有两个时辰，他只说对了一半。他没有预料到吃了春药后不交欢的惊人后果。在我眼里，关云长过五关斩六将，都是吃了春药没有交欢憋出来的。他那一把重达 n 公斤的大刀，早已幻化为肆意挥洒，尽情发泄的生殖器！连砍 6 员猛将，如果曹操知晓一粒春药断送 6 员爱将，追悔莫及啊！

看起来，这样的描写是对影片内容的肆意消解，但它的真意，却是通过所谓的消解，唤回对历史真实或者原著真实的怀念和肯定。由此我们看到，后现代的无厘头暗里却与传统情怀相通，只是表达上和传统方式有很大区别，让一些不适应的读者难以消受。

对无厘头写作来说，消解意义的利器往往是那些最普通、最下贱、最不登大雅之堂的东西，以对抗那些高高在上、最一本正经的形象和观念。比如，上面这段文字，其要对抗和消解的是影片中传统概念里“横刀立马”的英雄，于是，作者抛出来的武器便是“胸毛”、“春药”之类龌龊、猥琐形象的描写，并且将关云长“过五关、斩六将”的光荣事迹和“春药”的作用出人意料地联系在一起，从而使影片苦心建构的荒唐英雄形象一时消于无形。

所以，仔细分析，无厘头貌似疯癫的语态中确实蕴含了严肃的批判精神。假如追溯起来，鲁迅的《狂人日记》何尝不是彼时代的无厘头之作呢？

今天晚上，很好的月光。

我不见他，已是三十多年；今天见了，精神分外爽快。才知道以前的三十多年，全是发昏；然而须十分小心。不然，那赵家的狗，何以看我两眼呢？

以上是“狂人日记”的开头几句，完全是无厘头的绝妙文字。开头“很好的月光”呈现出美妙的景致，一如至尊宝在《月光宝盒》里的那段著名台词：“长夜漫漫，无心睡眠，晶晶姑娘，为什么你也睡不着？”接下来出现的



却是毫不相干的狗：“那赵家的狗，何以看我两眼呢？”这段文字如果以周星驰的语气来念，那就深得其意了。不独《狂人日记》，鲁迅后来的一系列《故事新编》，差不多全是无厘头的杰作。他在《理水》里这样描写“三过家门而不入”的大禹的老婆：

局外一阵喧嚷，原来是禹太太被档在门外，她双眉一扬，一面嚷叫：“这杀千刀的！奔什么丧！走过自家的门口，看也不进来看一下，就奔你的丧！做官做官，做官有什么好处，仔细像你的老子，做到充军，还掉在池子里做大忘八！这没良心的杀千刀！……”

这段台词，让《九品芝麻官》里的老鸨念起来，那才淋漓尽致。

鲁迅当然是现代以来中国最具有批判精神的作家。可见，无厘头作为一种批判精神，在中国从来就没有断过。只是香港的无厘头更具有市民性和底层特点，它以一种弱者的姿态颠覆传统和强势，更能迎合网络弱势群体的心态，因而在网络上迅速风靡开去。

三、随性：表达的破碎化

网络上一些文章的作者往往会这样说明：“本篇为随笔，文字不太讲究，瞎聊瞎看足矣。”所谓的“瞎聊瞎看”，大概代表了网络批评的部分心态。

这种随性和感性写作又有所不同，传统意义上的感性写作虽然注重感性表达，但仍然体现了文章的完整性和内容的统一性。而随性的网络帖子往往并不在乎表达什么，甚至只是为了表达这样一种随性的状态，比如在韩寒、徐静蕾的文章后面，大多数留言都是为抢上“沙发”或位置靠前而开心，完全没有表现出对内容的关注。这多少象征着网络批评的破碎化和空洞化现象。

比如，为了研究《蜗居》的网络评价情况，我看了2011年5月15日的



百度贴吧，首页共 52 条帖子，或许由于《蜗居》播放已久，评论热度已过，52 条帖子中大约 30% 与这部电视剧无关，而在与电视剧内容有关的帖子中，其中心议题则是讨论海藻的第一次给了谁，由此延伸开去，议题方向便转而讨论应不应该在乎女孩是否处女，女孩是否也应该在乎男孩是否处男等，有一个帖子便这样说：“我觉得这个吧应该改成处不处吧。”这大约属于大众的“散漫性”特征的典型表现。网络讨论由于参与人群众多，越来越表现出信息过剩的特征，但同时，无效信息的大量涌入又真真切切地让人感到信息的匮乏。

第四节 批判性和盲目性并存

大众话语和潮流话语一样，最不缺的是批判精神，最需要的也是真正的批判精神。他们的批判往往不触及根本，只关注泡沫和表象；他们的批判不涉及分析、解剖，只停留在宣泄。比如，“我爸是李刚”，这个话到底说过没有，已经没有办法辨识清楚了。众多的声音，只有这句似是而非的话被听见了，其他的话都被淹没。于是，批判很可能朝着一个虚幻的靶子而去。而且，由于网络上批评者身份的多样化，他们的批评心态也很不一样，因此，很可能在不断转向、变位的话题太极中，把问题的性质引向一个不可知的方向，最终走向迷失。比如关于唐骏的文凭之争，一个真假、诚信的问题，最后演变成文凭和能力谁更重要的问题，让人难辨真伪，从而形成批评的变性。

能够代表网络批评的关注方向的是这样一个案例。2011 年戛纳电影节开幕，新浪博客 2011 年 5 月 14 日首页出现在头条位置的专题，却是关于范冰冰在开幕式上的仙鹤装问题的讨论，批评的重点是仙鹤装是否有淫荡的含义，至于中国是否有片子去参展等信息根本就没有提及。这些文章固然也是在批判，却将批判等同于八卦，流于对非主体信息、非专业领域问题的细枝末节的纠缠。范冰冰两次出席戛纳，两次都因为服装成为焦点。此前还有章



子怡、赵薇等的服装问题。

为什么网络话语的方向总是围绕着明星的着装在打转呢？对服装的关注其实是对身体的关注。它透露了“散漫者”对于明星身体的隐秘渴望。追星族在见到偶像之后最常见也最难以自持的动作就是和偶像拥抱、强吻乃至其他种种和身体相关的举止，甚至有县委书记身份的见了中央台主持人管彤之后，也当众以熊抱行使了他在自己“领土”上的特权，这都体现了“散漫者”对明星身体的渴望。所以，关注服装不是目的，掀开服装才是目的，他们要通过种种方式把服装这个符号消解掉，剩下的就是赤裸裸的身体。这就不难理解，网民们在对明星们的服装符号进行解读的时候，为什么总是要朝着淫荡与否或是否有损国格这两个方向去议论。看起来两个理由一个低俗一个高尚，但实际上都是为了把明星的身体从服装的掩盖下暴露出来，从高高在上和神圣不可侵犯的位置上拉下来，显得自己对其身体的想入非非并不是一种亵渎，而是她本身就不干净，可以让人随便接近和亵玩的。但是，这种渴望显然不能宣之于口，这是“散漫者”的隐秘话语，即收视率话语中才能透露出来的信息。反映在网络上叫点击率，有点击率的话语才能成为最终发出声来的话语。

网络的点击率也属于隐秘话语。我注意了一下，天涯影视评论专区2011年5月14日那天的首页，点击率最高的三个帖子分别是——第一名：《跪问高手一部三级片的名字（实在很重要）》，点击率遥遥领先，越过百万大关，达到1243774；第二名：《轻解罗衫，美不胜收——一天一部好莱坞“露点”大片》，点击率是五十七万多（579685），也颇可观；第三名：《情色无边：晒下我的情色电影和浅评论》，点击率是225204。虽然也涉及情色内容，但点击率稍逊一筹的原因，据我分析，恐怕是因为许多人对标题中文绉绉的“评论”不如直接“轻解罗衫”感兴趣。除此之外，其他的帖子均无法上六位数。可见，让范冰冰的着装问题占据新浪博客首页的头条位置，当属当仁不让，这个基本点两百年也不会动摇。

批判的盲目性源于网络传播中的非理性化影响。“大众影评中某些‘理



性的声音’，也很有可能被网民‘非理性的喧嚣’所排斥；更为重要的是，尽管网络论坛、博客中的‘声音’都是以文字的形式存在的，但并非所有的文字都能被视为‘大众影评’。如在《色戒》热映中，弥漫于网络论坛的声音一度全部集中到大陆版的‘删节’之争，进而被引向激情戏的‘真假’之辨，随后又聚焦于‘破绽’之别，对于《色戒》价值的探讨也被简化为‘保李派’、‘倒李派’和‘掺和派’，在这些口水文字中，除了话语的狂欢，其实并无多少真正的批评精神存在。”^①

第五节 网络影评人：“特别穷，特别有理想”

从传统观念来看，一些人对网络写作的水准多少有些偏见，即使如韩寒这样的成名者。韩寒的文章两次参加华语文学传媒大奖均落榜，有一则报道这样写道：“本届（第八届）文学传媒大奖的评委分析韩寒杂文与该奖失之交臂的原因时表示……（韩寒文章）如果在网络上进行浅阅读可能还可以，但是作为纸质媒体出版，里面的观点和行文还需要打磨，提炼得更精深才行。与梁文道这类作家相比，他的语言表达方式有差别，文字深度不够。”这位匿名评委的这段话里，有两个观点值得商榷。其一，浅阅读。由于这个词比较新鲜，我只能到百度上去查词义。百度百科这样解释浅阅读：“浅阅读就是阅读不需要思考而采取跳跃式的阅读方法，所谓囫囵吞枣、一目十行、不求甚解，它所追求的是短暂的视觉快感和心理的愉悦。”这里并没有限定浅阅读即等于网络阅读行为，看来只是那位评委对网络阅读的偏见。传统纸阅读就没有“囫囵吞枣、一目十行、不求甚解”的吗？那么这几个成语是怎么来的呢？它们可是在网络阅读行为之前就产生的！这里面显然存在荒诞性。其二，韩寒与梁文道之比较。在我看来，别人不敢说，比起梁文道

^① 曾军：《大众影评的崛起及其问题》，《上海大学学报》2008年第3期。



来，韩寒的文字绝不逊色。梁文道的出名在于他以一个“电视嘉宾”的身份不断在凤凰卫视上露脸，有了名气之后又不断在报刊上发表各类短小的文章。他的那本《常识》从书名看似乎想和潘恩著名的《常识》取得东西方并肩的地位，况且，如今敢于说自己懂常识的人就表明他是个头脑清楚的人，所以我就如饥似渴地借了来阅读，结果发现他把常识等同于老生常谈，显然这本身就违背了常识（常识是一些被观念遮蔽的东西）。我也没有从里面看出什么更多的“文字深度”来。只是和韩寒的文章比起来，他的一些表达的确是经过“打磨”过的，但我劝韩寒不要上那个评委的当，凡是打磨过的文章应该都是没有什么个性的文章。当然，我对梁文道是敬重的，他的文字比起其他作者来，比如像我这样的，显然还是很有深度的。

在网络写作前即已成名的韩寒、李承鹏等网络写手，这里就没必要再多涉及了，他们也不是专业的影评人。我想根据我的网络关注所及，介绍几位在网络影视批评圈内成名的高手。他们的文章和写作经历应该是有些代表性的。

一、卫西谛：网络影评专业推手

他主持的西祠胡同《后窗看电影》人气颇旺，在那里培养了一代民间影评人，堪称网络影评之推手，他自己也是一个影评高产写手。主编了《为希区柯克尖叫》、《后窗看电影》等书，其中“电影+”系列被称之为中国版的《电影手册》。他是众多网络影片人中最具有职业精神者，在《后窗》或别的什么影评社区，许多人可能都是匆匆过客，或者混出名了转投传统媒体，或者被电影招安，或者写着写着没了兴趣长期失踪。只有他正经当作工作来做，辞了职专门在家看电影写文章出书。“做学生的时候只能听老师说，工作的时候只能听领导说，看书只能听作者说，直到有了网络，才有了自己说话的地方。”这大概也是许多网络写手的原始动力，就此体会网络写作的畅快。他对电影的关注到了角角落落都不放过的程度，经常系统介绍一些国外听都没听过的影片以及导演。大约因为理工科出身的缘故，他的影评更重视



技术上的分析和局部感受，许多具有资料价值，但相应也就少了点宏观着眼的大气和随性抒发的灵气。

介绍一篇他关于美国导演罗伯特·奥特曼的文章《星光照耀奥特曼》。开头：

罗伯特·奥特曼最易被影迷忽略，他一生都在好莱坞体制内工作，然而拍摄的作品片又永远有别于主流商业电影，他描述自己与主流好莱坞的关系：“我们不反对彼此。他们卖鞋，我做手套。”

对于非专业读者来说，罗伯特·奥特曼这个名字的确稍有些陌生。接着，文章一一介绍了他的导演经历和影片风格，客观而正式，最后结尾：

进入90年代，奥特曼恢复了20年前的创作力，他的每一部影片都对某一种被美化的社会现象进行彻底揭示和极力批判，同时又都与舞蹈、绘画、爵士乐、乡村音乐、时装、电影等艺术活动相关。这一时期的名作是《大玩家》与《短片集》，前者以好莱坞体制作为批判靶心，运用了罕见而有力的反讽手段；后者则最大限度地显示了导演叙事、调度、剪辑的功力，成功地对美国社会各个阶层的家庭关系进行了一次透视。此后他的作品总是在固定空间中完美地调度十余位英国喜剧演艺明星。在电影史上善于使用某个大明星的导演有许多，而善于使用一堆大明星的导演只有一个，那就是奥特曼。他的作品几乎每部都像《霓裳风暴》那样云集马尔切洛·马斯特罗亚尼、索菲娅·罗兰、朱莉娅·罗伯茨、蒂姆·罗宾斯、金·贝辛格等一千巨星。但在奥特曼的影片中，他们永远得不到明星的待遇，他们永远只是一个角色。所以也有人说奥特曼与好莱坞唯一的联系就是明星制——这当然也是一个反讽。^①

^① 《新京报》，2006年11月23日。



从中规中矩的文字表达和颇为专业的介绍方式来看，卫西谛的网络写作风格已经变得不是很明显。

二、胡淑芬：无厘头教主

这个名字开始我以为是宋丹丹小品中那位相亲时“俺眼神不好”的魏淑芬，并且以为是女性。后来才知道他叫胡亮，用“胡淑芬”这个变性的名字行走江湖，只是他追慕周星驰电影中女性小角色的风采而已。由此你可以想象到他文章的无厘头风格，有文章称他是“网络无厘头领军人”。他曾经在老家一家冷冻厂当工人，和动物尸体打交道，后来觉得还是和人类打交道比较有前途，就跑到北京。那段时间，“特别穷，特别有理想”，这就是大部分网络写手的生存状况。他的恶搞成名作是《中国队勇夺世界杯》，文字我以为像《007之央视国际版》之类都是值得推荐的，它体现了典型的无厘头风格：

崔永元和赵忠祥，谁来演007。我个人比较倾向于崔永元，这主要是考虑到他更年轻一些。对于小崔出演007这个角色，可能有些同志会异议，他们也许会说，你看小崔嘴都是歪的，怎么演007啊？我觉得，这个问题看你如何看。我们不妨回顾一下美国版007，他们历史比较有名的那几个，肖恩康纳利、罗杰摩尔，包括现在的皮尔斯布鲁斯南，好像多少也有点歪嘴的小毛病。当然，这里不能说是毛病了，算是一种特殊的魅力。在这一点上，小崔居然跟他们不谋而合了，实属难能可贵。对于歪嘴，我的理解是，那是一种自信的象征，有很多时候，嘴歪的程度是与其人的自信度成正比的。一个普通的、自信心不足的人，他敢随便歪吗？就算是个先天性的歪嘴都要去整整形，把它正过来。从这一点上，我们可以想见，一个原本不歪嘴的人要把自己的嘴弄歪了，需要多



大的自信与勇气。是的，我说的就是崔永元同志。他的嘴也有正常的时候，这证明他的歪嘴完全是后天的。现在的永元已经是主流社会的主流人物了，因此，在公众眼中，他的歪嘴已经有了一种独特的魅力。在很多人看来，那张嘴不管歪不歪，它是美的，我们管它叫国嘴。什么叫美，古代的美学家说过：充内形外之谓美，也就是说，当充实的内在通过外在表现出来，那就是一种美。因此，我们对崔永元美丽的歪嘴的理解应该是，那不是外在因素造成的，不是面瘫，也不是风痛，而是由内而外的歪，这种歪跟一般的歪在本质上是完全不一样的。但很多人看问题总是看表面，以为崔永元口才好主要就好在他那张歪嘴，所以最近我发现，有个别主持人的嘴已经自觉不自觉地开始有点歪了，而且歪的方向都跟崔永元一样。另外我还听到过一些谣传，说是自打崔永元火了之后，部分社会上的整形外科门诊还新增了一个项目，叫国嘴再造，就是给一些口才不好，说话不利索，但面部肌肉正常的人士改造成歪嘴，有很多同志术后反映，嘿，你还别说，不说话的时候还真有几分像崔永元。

这段文字表现了周氏无厘头风格的典型症状之一：白日梦幻想症。作者幻想央视领导找他来拍一部央视版 007 大片，前提条件是必须由央视当红主持主演，于是，作者由崔永元的歪嘴开始进行了一系列随波逐流的联想，崔永元的歪嘴、眯眼成了作者用来颠覆央视权威的有力武器。

但近年来胡淑芬痴迷于于喜剧短片的拍摄，以“中国的憨豆”自嘲，可惜没有太成气候，反倒影响了他在文字方面的发展。他的新浪博客 2008 年开写；当年就停了。如果对他感兴趣，可以去西祠胡同，那里有《胡淑芬的角落》，办有《无厘头时报》，但也很久没有更新了。我不知道他是否还有其他的“角落”。

三、顾小白：修成正果

早期经历与卫西谛有点类似。刚参加工作的时候，日子闲得发慌，就利



用单位之便终日在网上厮混，因为对电影感兴趣，就“在百无聊赖的办公室里很无心地将小说的笔法将港片里的演员和他们演的类型人物串在一起写了篇小小的帖子”，这个帖子被不少人热捧狂顶，但他发现作者的署名却换了一个人。后来他主要就在西祠胡同的《后窗看电影》发文章，“现实生活的局限和压抑也将他推向虚幻的电影梦。他也向很多大片轰炮，成为‘网络愤青’”。再后来，他就不是一个严格意义上的网络影评家了，他的文字经常出现在《看电影》、《电影世界》、《21世纪环球报道》、《信息时报》、《青年时报》、《花溪》、《瑞丽》这样一些介于严肃与非严肃之间的刊物上。其实，顾小白只是他早些年自己武侠小说里所写的主人公的名字，与他早前所写的华丽辞藻颇为贴切。现在，顾小白连影评家都算不上了，影评家应该是一个冷眼旁观者，但是，他已经不是了，他成了张艺谋、李少红这些大牌导演的御用编剧，《红楼梦》、《山楂树之恋》、《金陵十三钗》这些剧本都有他的份。特别是写完《山楂树之恋》，他也应该觉得对得起“顾小白”这个纯情的名字了。比起影评这样的消遣性文字来，傍在电影的怀里写剧本显然要带劲和诱人多了。从胡淑芬到顾小白，网络上的影评人一个个在向着他们曾经批判过的地方投怀送抱（胡淑芬做的是草根喜剧，还相对保持着他的独立性），网络影视批评队伍日渐凋零。我并不反对影评人成为电影人，事实上这也是《电影手册》的传统。但《电影手册》的作者们拿起摄影机是为了“打倒老爸电影”，践行自己的批评理念。现在的情形却是，批评者一有机会即成为被批评者。始终言行一致的有多少呢？顾小白自己在新浪写过这样一段对影评人的描写，不妨引用如下：

加引号的影评人的意思是，首先中国没啥真正意义上的这号人，整个电影体系都还处在泥沙俱下七上八下的初级阶段呢，影评有个×用，影评人有个×用，全是小圈子自娱自乐，还自封什么“学院派”、“民间派”、“独立派”……寒不寒碜啊？哪个派不是或图钱或图名或图势？哪个派又不怕钱不怕名不怕势？生而为人，阴差阳错，十分不幸，我也算



其中一员。何门何派自己也不晓得，反正拿过红包噤过声，偶尔写篇影评也想被门户网站标红置顶，熟人参与的电影能不吭声也就不吭了，也曾因年少轻狂给脸不要脸破口大骂而被封杀过但还没被恐吓过，前两天还有一台湾女导怒发冲冠质问我那做宣传的朋友：那谁谁谁是你叫来看片子的吗？真是你朋友吗？害得我那朋友赶紧给我追来一个电话：大哥啊！以后你不还要接着混呢吗？悠着点儿啊！

这段文字写于 2009 年 7 月，里面有两个网络粗话被我用×号代替了。两年过去了，成功转型的影评人顾小白早已不复当年的愤怒和窘境。而对于期待着阅读健康的影评文章的读者来说，目睹这样的情景，面对着曾盛极一时的网络影评或“失语”或“失身”的现状，只能让我们寄望于职业化批评的到来。

结 语

本来大众话语还有一个组成部分——大众媒介话语，就是出现在娱乐媒介或大众媒介娱乐板块中的大众话语。因为作为大众媒介，一方面其话语中投射了大众的心态和语态，另一方面，娱乐媒介有越来越多的内容来自网络，本身就是大众话语的一部分。但我不想就此继续展开分析。因为，从影视批评的角度来看，媒体娱乐新闻板块内容普遍批判性不强，以关注八卦为主，同时缺乏高质量的文章，许多文字记者以追星族的心态进行写作，或属于变相的影视海报、文字片花之类，不值得耗费太多精力进行研究。最主要的是，我以为本章写到这里，关于大众话语的主要内容都已经表述清楚了，也就没有必要再写下去了。



第十章 职业批评：何枝可依

第一节 没有大师的年代

以赛亚·柏林，当代最有代表性的思想家之一，1997年去世前接受英国广播公司电视采访时说：“20世纪毫无理由地成为人类曾经历过的最糟糕的世纪……然而，我一直活到现在，安然无恙，在我看来，这是十分令人惊讶的！”^① 动荡的20世纪在容忍了野蛮和杀戮行为横行的同时，也催生了一大批构建和颠覆人类世界观的伟大思想家——思想之光照亮黑暗的年代——因为有他们存在，我们对那一切不可思议的历史事件才有了深刻的思考和启示，我们也才籍此对一些问题看得更加清晰，并且敢于提出有力量的批评。这是大师们对于时代的贡献和意义。

1994年4月，我在北京三间房（离北京广播学院十里路远的一个村子）的一个小书亭买下一本书《思想家——当代哲学的创造者们》，作者麦基是英国广播公司（BBC）的一个电视访问人，他对当时活在世上的一批著名思想家、哲学家进行电视访问和对话，其中包括 I. 柏林、H. 马尔库塞、

^① 彼得·沃森：《20世纪思想史》，广西师范大学出版社2003年版，第1页。



W. V. 奎因、N. 乔姆斯基等等这样一些赫赫有名的大师。但以我的浅陋，当时在阅读的时候并不知道这些名字意味着什么。如今快 20 年过去了，这本书静静地躺在我的书架上，纸张发黄，封面上布满黄色的霉斑，像那些年老的思想者脸上长出的点点老年斑。有一天我从书架上取下来，看着目录中那一个个名字，发现他们的生命大多已经消失了：如前所言，柏林死于 1997 年。奎因死于 2000 年 12 月 25 日，他的名著《语词和对象》，被称为本世纪两部影响最大的哲学著作之一。当年，奎因把装着这本书书稿的皮包挂在屋门的挂钩上，对家里人说，如果着火，这是第一件要拿出去的东西（现在的文章都在硬盘里，静静地等待着黑客们的来临）。马尔库塞死于 1979 年，60 年代，他成为西方革命青年的精神领袖，对此，他回答麦基说，我的确没想到，但是，如果要我解释，我想说，这是因为别人比我不如……更多的人被命运阻挡在新世纪的门槛那边，只有乔姆斯基幸运地从那个年代活过来，在新的世纪——一个大师凋零的年代里继续发声。他将自己定位为公共知识分子：

公共知识分子的责任与其他人并无二致。之所以称其为知识分子，不是因为他们特别聪明，而是他们享有一定的特权：他们享有更多的资源，他们更有影响力，他们比大众幸运。特权赋予责任。如果你是个生活在底层的劳动者，一生都在为温饱挣扎，你能做的肯定有限。但如果你享有特权，拥有丰富的资源，并受过训练，等等，你能做的就更多，你的责任也就更大。我们有一个共同的责任：发掘真相，并帮助他人找到真相；设法和当下的主流竞争并且交战；设法让这个世界进步，这才是我们所谓的知识分子的重大责任。

这个关于公共知识分子的解释，在我看来，大部分内容和批评者的形象重叠，他们对这个世界负有责任，因此需要时刻保持与“主流竞争并且交战”的姿势。影视批评者则是影视领域内的公共知识分子，影视创作同样对



这个世界负有责任，影视批评者便必须时时提醒或大声唤醒这样一种责任。

但是，毫无疑问，我们将进入一个没有大师的年代。假如现在再做一个类似的电视访问节目，能够列出一个怎样的名单呢？他们还能做出这样一档严肃的、体现当代最新思想成果的节日吗？

麦基的这个访问节目当年被认为是推动了广播电视节目的发展和电视观念的改变。在制作过程中，哲学家们和电视工作者充满了冲突，哲学家们不希望看到那些频繁的切换、花哨的特技，制作者们则顾虑这些“谈话头像”和大段大段的对话淹没了电视的特性。麦基批评说：

电视台提供给人们的是大量的动态画面——尤其是暴力画面，它只以刺激人们感官见长，却鲜有认真的讨论分析。他们有时也搞讨论，但大抵是沙龙酒吧式的废话，还有因希望在使问题简单明了的同时调动热情、产生戏剧效应而故意制造的粗野之徒的对抗（麦基的这个批评让我们想起某些时兴对话节目的做法）。在全部的电视节目中，存在着一种将所有素材弄成消遣性内容的倾向，而正由于这一点妨碍了对引导观众的严肃性要求的形成，反过来又对这本应承担的困难工作加以拒绝。他们总是认为，一个成功的节目应当转移、派遣、挑逗、活跃，甚至直接包容观众的兴趣中心。如果你想对观众提出严肃性的课题，有人就担心这样必然会失去大多数观众。^①

对于电视的这种想法，麦基有一个形象的评价，认为它很像人类青春期反抗阶段一样，“个体企望通过反抗双亲的支配而确立自己的身份……但这本质上就是不成熟的阶段。”当电视成熟的时候，“它就应当成为声音和视觉形象内容充实、浑然一体的综合性传播媒介，以至于人们自然地觉得他的伴

^① 麦基：《思想家》，周穗明、翁寒松译，三联书店1987年版，第477页。



音内容的重要，而决不以为它主要是一种视觉传播媒介。”^①

在今天，电视企图图解和稀释思想的努力看来阻力会越来越小，随着大师们的离去，思想的源泉可能逐渐断流，思想的厚度在减弱，批评的支撑也在减弱。在这样一个年代，我们怎样寻找新的话语力量？

第二节 批评家之死

批评者大多数是这样一些人，他们对新的社会无法适应，怀着恐惧之心面对生活中一切新的变化，无论变好还是变得更坏，他们总是看到这变化中恶的东西多一点。对不可抗拒的未来，他们坚持喊出属于自己的疼痛。被这日益扩张的社会物质之躯压疼的或许只是少部分人，因为他们仍然保持着痛的感觉，而许多人已经不知道疼痛，于是这些失去疼痛感的人们兴高采烈地迎向新的未来，留下少部分人在那里无所适从。但是，这少部分人的疼痛也许恰恰代表了我们的精神之痛，代表了物质时代的精神抗争。比如，当文化搭上工业的快车向全球扩张的时候，有人看到诗的传统在凋零。

本雅明对文化工业的批判是我们这个时代重要的思想资源之一。但他却和他生活的时代从来没有合拍过，“仿佛他是从 19 世纪漂游至 20 世纪，像一个被海浪冲到异乡海岸的人。”^② 他想要成为一个马克思主义者，却被斥为不够纯正，“在唯物的范畴里打转，根本不符合马克思主义的概念”；他写的论文观点不被采纳无处发表；他想凭借论文获得大学教席却始终被排斥。他本人在生活中更是一个笨拙者，他对将要到来的一切总是怀着深深的恐惧感，却“每每以奇怪、神秘的方式舍真正的危险而不顾。正如大战初期他逃

^① 麦基：《思想家》，周穗明、翁寒松译，三联书店 1987 年版，第 477 页。

^② 汉娜·阿伦特：《瓦尔特·本雅明：1892—1940》，《启迪》2008 第一版，张旭东、王斑译，第 39 页。



离平安的巴黎躲避到危险的莫市。”（汉娜·阿伦特）。纳粹向整个欧洲扩张的时候，他于惶惑不安之下逃离巴黎，他逃离的路线却恰好是德军的进军路线。他在前面逃亡，德军追随他的脚步进逼。最后，他逃到了西班牙边境，却于惊恐绝望之中自杀（一如茨威格在遥远而平静的巴西，眺望他沦陷中的“精神故乡欧洲”，于痛苦绝望中选择自行结束自己的生命）。批评家就是一群如此敏感而不安的人。但是，一个连自己的生命都处理不好的人，他的批评能够指导我们的时代文化和社会发展前进的方向吗？这的确让人怀疑。但这却是他们保持对这个社会必要警醒所必须付出的个人代价。他们不肯融入时代，是因为他们对社会的本性看得比别人更透彻。事实上，那个充满颓废气息的安逸的巴黎没过多久就沦陷了，本雅明的大量犹太同胞也在集中营里迎来了另一种死亡方式。他 1935 年在给朋友的一封信中这样说：“在这个地球上许许多多文明在血污和恐怖中崩溃了。自然我们必须祈求一个星球，那里将来有一天我们会享有一个放弃了血污和恐怖的文明。”批评家总是用理想唤醒时代。

1927 年，深受尼采影响的最后一位古典批评家王国维，面对两千年未有之剧变，把自己沉入冰冷的昆明湖水，上演了中国版的批评家之死。“五十之年，只欠一死，经此世变，义无再辱。”这是他的遗言。激进人士不屑地视之为被时代抛弃的可怜虫。后来，站在另一个时代回望，更多人相信，陈寅恪的解释或许更符合批评家的真正想法：“思想不自由，毋宁死耳。”“先生以一死见其独立自由之意志，非所论于一人之恩怨、一姓之兴亡。”“惟此独立之精神，自由之思想，历千万祀，与天壤而同久，共三光而永光。”

作为精神与思想的维护者，精神既死，生又何趣？

王国维身后的中国，是一个动荡中充满战乱、杀戮、死亡的疼痛的中国。

1949 年，中国的战乱结束，批评家吕荧辗转回到大陆，欢呼一个新时代的到来。但他却不知道怎样去适应这个新时代。在批判胡风的 700 人大会



上，在一片赞成开除胡风文联和作协身份的掌声中，他走上讲台，站在会议组织者中间，为胡风辩护……他的结局可想而知。1969年，批评家吕荧在寒冷和饥饿中死在北京郊区的劳改农场。死之前，他已经在精神错乱中过了很多年（当然，从另一个角度而言，何尝不是这个时代首先错乱了）。他的美学观点是“美是主观的”，认为“美是物在人的主观中的反映，是一种观念”。但是，面对如此残酷的生活，他能够从中审出美来吗？他死去的时候，贴胸口袋里放着一朵茨菰花，他把它放得那么好，大约为了不想它被揉皱。这朵茨菰花，似乎象征着批评家想要守护着的精神世界。同时，也是在使用她，对那个时代进行着严厉的末日审判！

第三节 职业批评：话语之新生

批评家需要一个更加纯粹的精神空间，职业批评之新生也有赖于在这样的空间里生存。而面对当代主导文化与商业文化不断合谋乃至合流的精神空间背景，我一直不能肯定，理想的、职业的影视批评到底应该以怎样的面貌呈现。我只能尽现实之可能，从我所关注的人和文字中去梳理、归纳、提炼。

一、坚守

所谓的职业，即来自于坚守。我在浏览关于国外影评人介绍的文字中注意到这样一个名字：罗杰·伊伯特，美国第一个凭借艺术评论获得普利策奖的影评人，被称作跨时代的评论偶像。他为《芝加哥太阳报》写作影评专栏二十多年，他的许多影评段落成为DVD封面的推荐词，换言之，他成为电影评价的一个标准。评论界对罗杰·伊伯特的影评特征概括是：“他推崇电影语言的创新和电影故事的思想性，侧重深入的人性刻画；对于好莱坞一些



胡编烂造的东西，他会给予不留情面的批评。”“少有晦涩的学院派词汇，没有高深的主义理论，以最平常的语言论述电影的文化价值。”“对电影评论数十年如一日，保持公正、严谨、透彻的态度与风格，正是罗杰·伊伯特成为众所瞩目的意见领袖的根本原因。”^①从以上的概括中我提炼出这样几个关键词：创新、思想性、人性、批评、文化价值。这些当然是伊伯特长期坚持的东西。但是，他的写作风格也并非一成不变的。他的早期批评更倾向于艺术描写和人性探秘，包括对剧情独到的深度解读，而后期则更带有“鉴宝”性质的权威评价，指点迷津，言简意赅，点拨评价，斩钉截铁。比如，关于《星战前传3》的评价：“《前传2》过多地描述了政治上的阴谋，《前传3》则终于回归到《星球大战》开篇那经典的太空歌剧式的风格。”“演员的对白读得很平淡：你站在一艘正在爆炸的星际飞艇上时说话的腔调，怎么能够跟坐在星巴克里打手机时一样呢？”“《前传3》的打斗场面比前面任何一部都多，而且很壮观。特技更加精良，但未必会更令人印象深刻。”只有站在权威的位置，才会以这样的自信进行断言式的批评。但相比较而言，我更喜欢他前期庖丁解牛式的评论：在剧情中出入自如，时而又灵光一现的以点穴式手法击中要害。伊伯特的影评在商业时代闪烁着理性光芒。一部被伊伯特翘过大拇指的影片，往往会成为各大电影节关注和追逐的大热门。反之，一部被他无情地抨击过的影片，很快将迎来商业上的惨败。当然，他的独具慧眼，也使得一些小成本艺术电影，大放异彩，避免了被永久湮没、遗忘的命运。

那么，职业的影视批评是这样一种模式和境界吗？谁能成为中国的罗杰·伊伯特呢？谁能成为中国的影视批评标准呢？我仔细想想，这恐怕是一种奢望。罗杰·伊伯特式的成功，在美国也是寥寥可数。这些人占据着权威媒体平台，靠长久的经营取得了稳固的话语权。我们的权威媒体——党报、大报，一般是以评论员身份或具有官方权威身份的署名评论员发表评论，其

^① 李建强、章柏青：《中国电影批评（2000—2006）》，第311页。



话语权来自于人为指定或特权授受，而非一种自然形成的意见领袖式的地位，这就无法达到令人期待的如风向标般的影响力。说到底，特定国情下的媒体性质，决定了不可能让国家媒体成为经营和竖立个人影响力的平台与阵地。因此，罗杰·伊伯特式的批评家暂时还不会出现。

——但贯穿在罗杰·伊伯特批评文章中的创新、思想性、人性、批评、文化价值元素，尤其他对于这些价值元素和职业信仰的坚守，却是我们职业批评话语所不可或缺的。

二、良知

回望批评的历史，我们曾经有过一位罗杰·伊伯特式的电影批评家，钟惦棐是建国以后第一位真正有影响的职业电影批评家。许多人评而优则仕了，或者评而优则导了，又或者去写大批判文章了，他却一直坚守着电影批评的职业本份，坚守着批评者的良知。1956年，他在《文艺报》发表文章《电影的锣鼓》，针对当时的电影问题，矛头直指体制本身：“这种以行政方式领导创作的方法，完全可以使事情按部就班地进行着，而且条理井然，请示和报告的制度都进行得令人欣慰。但是最后被感光在胶片上的东西却也如请示、报告、开会一样索然。”^① 因为这篇文章，他被最高领袖钦点为右派。1978年平反后，他迎来了电影批评写作的第二个高潮，大量发表影评文章。20世纪70年代末和80年代初被老电影批评家罗艺军称为中国电影批评的第二个黄金时代（第一个是30年代），这个黄金时代的形成，除了和文艺解放和电影创作的繁荣有关之外，与钟惦棐等人的个人号召力所起的推动作用不无关系。1982年，钟惦棐写了《电影评论落后于电影创作》一文，以批评者自我解剖的精神，呼唤电影批评的繁荣。在钟惦棐逝世20周年之际，曾召开专题座谈会，有人对他未能完成六五社科重点项目“中国电影美学”

^① 丁亚平：《百年中国理论电影文选》，文化艺术出版社2005年版，第442页。



课题和建立起完整的中国电影美学理论体系表示遗憾，认为这多少影响了他在电影史上的地位。对此，陈犀禾、潘国美在文章《钟惦棐的新美学和中国新电影》中作出公正的评价：“在一个习惯于对学术著作和学术活动进行量化统计（常常是文字篇幅和数量）的今天，离开钟老电影批评活动的历史和实践语境，人们可能错失钟老对中国电影贡献的最重要的内容。因为这些思想成就和重要重要性是无法用论文篇数和著作页码来衡量的。在今天这样一个数码和电子印刷时代，‘制造’一本书已经变得十分容易，但是，它和‘创造’一个有价值的思想成果是两个概念。”^① 正是因为今天我们大部分人碌碌于学术经营乃至钻营，大脑中充斥着那些考核数字和指标，我们的眼界再也没有办法看得更远，许多文字都成了没有内容、无意义的堆砌组合。如今，钟惦棐这一代影评人已渐次在批评的舞台上消失。

——但他们的传统或许可以留下来：职业的批评话语需要他们的那种良知。

三、谁能成为中国的《电影手册》

辉煌时期的法国《电影手册》曾经让法国电影的状况出现了两个“凡是”：“凡是被《电影手册》认可的，必定卖座；凡是被《电影手册》批判的，必定没法卖座。”（《南方周末》2009年05月20日）

当年，《电影手册》最著名的青年批评家特吕弗、里维特、戈达尔、夏布洛尔、侯麦等，以年轻人的锐气，痛批陈旧、过时的“老爸电影”——传统的文学改编电影，批评它们的平庸、华丽、虚假、公式化。后来，五大作者都以自己的观点和理论，推动着法国乃至世界电影的新浪潮运动。

《电影手册》的辉煌大约无法复制，但是，以一个共同的阵地催生出一系列共同的理念，形成观念的漩涡，并不断产生辐射力和巨大的推动力，这

^① 《当代电影》2007年第3期。



样一个批评的中心大约是需要。但我们的影视批评至今还没有出现这样一个漩涡的中心。

“2009年，当《南京！南京！》这样一部商业消费国耻的怪胎电影以买断一切媒体资源的方式恣意污染视听的时候，中国电影批评的道路还极其漫长。因此本书将崔卫平、郝建、朱大可、张献民，杜庆春，斜江明，李多钰等电影批评家的文字郑重地推出，也算是为中国电影的生态环境做一点应该做的事情。《青年电影手册》也将以‘批评’的姿态持久、深切地关注中国所有的电影。”这是几年前《青年电影手册》的一段宣言式按语，我仔细阅读了书中的许多批评文章，它们的内容看起来充满了宣战的姿态。他们批评《南京！南京！》的概念先行和攀附心态：“与过去很多抗日题材的国产影片相比，《南京！南京！》没有脸谱化日本人，也小心地避免表现出狭隘民族主义（据陆川说是为了让外国人包括日本人更容易接受）。然而，在不知不觉中，这部电影却滑向了另一个极端。《南京！南京！》虽然以真实表现历史为号召，以尽可能还原原貌的服装道具作掩饰，但在整体理念上却概念先行，弄虚作假，是典型的伪现实主义作品。它突破了过去的某些固有模式，但同时也符合了当下的某种固有模式，展开的是当下主流价值观易于接受的某种格式化的想象。本质上，它是一部概念化的作品，此概念化非彼概念化，但仍然是概念化。”他们批评《集结号》以崇高的名义表现出对生的漠视：“影片的前提是放弃探讨和争取活着的意义，认为不给这些人吹集结号这件事情可以模糊掉，对这样无视生命价值的行为可以悬置起来，仅仅关心如何给这些人一个死去的封号……如果说生是第一位的价值，死是第二位的价值，这部影片的矫揉造作之处在于以第二位取代第一位，即以死来替换生，以死亡的价值替换生命的价值和尊严。这种矫揉造作将事情变得廉价。”他们在《立春》里发现时代的文化集权病：“底层被赋予了超出正常的崇高使命，小人物被逼迫着伟大，王彩玲的崇高感被不正常地鼓励着。王彩玲不单是那个特殊年代，也是千年以来中国文人所谓投身家国的荒诞化身。王彩玲比那些王权时代投身家国的人更为悲剧之处在于，王权时代尚有底层的价值观，有



可以回旋隐居之所，而那个时代的底层，价值观已经被抽空，时代围绕着政治核心在旋转。”他们还批评《梅兰芳》、《赤壁》、《投名状》等等。

所有这些批评，让我对这本“手册”充满了期待。但它在2010年上半年推出第三期后至今再无音信。

（令人不安的是，在网络时代，今天的法国《电影手册》也在走向边缘并且不断被转卖。）

四、批判和自我批判

当我进行本章节的写作的时候，我想了解一个人——刘春，一个曾经在电视界尤其在《现代传播》杂志上发表过一系列“盛世危言”的电视批评者和思考者的最新写作动向，却意外地从互联网上得到他的最新消息，他已经从凤凰卫视中文台执行台长的位置上“转会”搜狐，担任搜狐副总裁兼搜狐视频运营官。我在为刘春个人事业蒸蒸日上高兴的同时，却又为一个曾经的思考者从这个阵地上渐行渐远感到惋惜。

刘春当年在写另一篇“中国电视的盛世危言”——《cctv：中国的电视航空母舰朝哪里开》的时候，已经是一个颇具历练的媒体人，他以他的无限深情抒写着对CCTV的复杂心情：“CCTV为我们创造的理想主义氛围，位卑未敢忘忧国，还有什么比年轻人执着的家国情怀和纯真的艺术追求更令人感动？然而，CCTV也是我们的伤心之地，多少次，呕心沥血之作被迫枪毙；多少夜，我们不得不违心赶制那些应景的垃圾；多少回，目睹老百姓的哭诉却无能为力。在我心中，CCTV是个那么复杂的混合体。”2002年，他在中华传媒网上发表的文章《令人失望的中国电视学术现状》，可以看作是中国电视学术的“盛世危言”：“我在凤凰做节目管理，很希望看到真正对我们批判的文章，而且我以为学术的精神就在批判，但是我看到的都是吹吹打打的文章，我们本来因为低成本而不得已的一些做法，也被夸成多么科学多么与国际接轨。同样，研究湖南卫视的文章那么多，只有一篇局外人写的



《虚火出尽的电视湘军》让我激动，不说别的，这篇文章的研究方法和文风，就应该作为传媒学术的范文。”如今，他对于电视批评的期望好像也没有得到更多的实现。

在国内电视界，有一个非职业批评家的电视工作者曾意外地被冠以“电视批评家”的称号，这个人就是崔永元。2009年，他突然被当作电视批评的武器，他对于电视的批评和愤怒被一些潮流杂志到处引用。虽然他是被动的，但两者之间其实也有着某种一拍即合的东西。在电视界，崔永元是个异类。这取决于他在媒体内的自由状态和戏谑式的言说方式。但崔永元以批评家方式二次成名的事实让人看到职业批评的匮乏，因为，直到被冠名为电视批评家为止，他还没有写过一篇正式的批评文章，只是在各种场合有过一些言论，比如“收视率是万恶之源”，而据说还是转述别人（时统宇）的意思：“那天两个人的发言最精彩，一个是时统宇，一个是清华大学的尹鸿，他们的发言对我们从业者是最有帮助的，但是后来的报道几乎没有他们的声音，都是我和李咏、朱军的。这就是媒体的问题了。”电视批评家这个称号来自于《南方人物周刊》何三畏的文章《电视批评家崔永元的现实困境》。因此，实际上是批评界或者传媒界借崔永元之杯浇心头之块垒：“无论如何，中国需要产生一批真正的媒体批评家。他们不仅要对媒体的产品进行个案批评，也要作形而上的追问，作技术批评、艺术批评和道德批评。没有哲学思考的民族是不优秀的，而我们国家在林立的电视发射架后面，竟然没有对电视的起码的批评，遑论哲学思考，这是说不过去的。然而，真正的电视批评是需要大气候的。这种气候来源于管理体制的开放，包括意识形态的边界的明确化，和让电视有真正的民间生长空间。只有这样，文化精英和普通大众才能一齐参与电视重建，才能在电视业内部产生自净功能，才能形成电视不致于最终以庸俗化当道的保障。”^①

——或许刘春已经永远不会回到批评者队伍中来，崔永元大概也永远不

^① <http://nf.nfdaily.cn/rwzk/20050921/fmrw/200509280024>.



会成为职业电视批评家，但他们的这种自我批判精神，他们身为电视人，却保持着对电视的某种清醒、疏离和强烈的爱与恨却是职业批评所需要的。

五、感动和锐度

电视研究学者时统宇的大部分文章在用专业的学术话语进行写作，但他发表在《现代传播》2005年第四期上的文章《感动与担当：电视批评的双重视阈》，表现出他的另一种风格。令人欣喜的是，在专业批评的层面上，作者引进了“感动”这样感性的词和概念，把电视批评从冷冰冰的学术词汇中解放出来。作者提出：“好看的节目不见得让你感动，但让你感动的节目一定好看。”这是批评视角的一种回归，是从最基本的诉求点上对优秀电视节目提出的标准，相对于“三性统一”之类的意识形态话语，更给人一种亲近感。作为一个学者，能够以这样的话语方式来进行专业领域的写作，让我看到了批评标准上的返璞归真。在这篇文章里，虽然作者没有明确提到批评话语的转换问题，但是，作者提出来的一些追问和相关的表述，其实已经在本质上触及批评话语转换的重要意义：“‘中国电视的关怀在哪里’？这实际上是中国电视批评的一个核心问题。”诉诸于情，方能晓之以理：“看这个片子是一种享受，因为让我几次留下眼泪。”“正是这些新闻和社教类电视节目所着力渲染的那种命运感，却恰恰可以让观众产生强烈的心灵震撼和心理共鸣。将这些放在中国电视的当下走势中，主流和方向便凸现出来。”看起来每一个普通人都能体验到的情感境界，却也是电视内容生产的一个根本性标准，所谓社会效果、教育意义等标准都被“感动”这个词形象地得到了体现。作者在追求感动的同时，也传递一种担忧。面对收视率问题，他借波普尔的话断言：“电视对人心有极大的影响，这是一种前所未有的理论。如果我们不能约束它的影响力，他会带我们冲下文明的斜坡，让老师无能为力，坐视悲剧的发生。”这就是我们的电视批评为什么需要保持一种批判性的立场与姿态的原因。



——一个有眼光的批评家应该善于在影视作品里发现感动，而他的文字更要能够传递感动。

李幸在 90 年代末以一篇《弱智的中国电视》，点燃了电视批评的硝烟。此后，他在电视批评方面一直保持活跃姿态。他的文章的可贵在于永远不在枯燥的专业术语里面绕弯子，以显得自己有多高深，而是面对问题，直奔要害，话语通透，就像面对面交谈般诚挚恳切、泼辣尖锐。他的第二部批评文集取名《大众立场》，在书的序言中称：“所谓批评精神，我的理解是对现状、定论这一类东西始终怀有疑虑，不肯轻易认账和就范，总要说出自己的看法。”这的确是他多年来的一贯保持的姿态：一种批判的姿势。他的写作，大多可以归入批评性文章。它们旗帜鲜明：“靠什么对现状、定论始终怀有疑虑呢？靠立场。这个问题分两方面说。首先是要有立场。不管是什么立场，或马克思主义的立场或别的什么主义的立场，总得具备了，而且要坚定，始终如一。其次是要什么立场。学习、研究大众传播媒介，当然得具备大众的立场；电视想做给尽可能多的人看，这就必须使最普通的老百姓爱看，那么民间的、大众的立场就是少不得的。”虽然表述上还有些简略，但应该肯定的一点：批评需要旗帜鲜明。

——虽然李幸近年来的批评影响力在减弱，没有如当年的呐喊般引人关注，但他一直在发声，他的不依不饶和充满锐度的表达方式也是少不得的。

六、境界与升华

2005 年第一期《现代传播》发表刘长乐的演讲《凤凰卫视追求专业主义激情的历程》，在我看来也是一份很有文化情怀和专业眼光、同时又超越了专业局限的思想表白：“世界正在全球化，企业正在同质化，人们正在世俗化。不同的个体，不同的生命，不同的文化，正在变得越来越相似。人们读同样的书，说同样的话，用同样的方式表达思想和情绪，而那些独行天下的个性，雄视宇内的志向，张扬生命的狂舞，正在被冷落，被遗忘，被压



抑。然而我们身处的时代是一个需要英雄、呼唤激情的时代。那些不甘平庸的人特别需要让生命充满激情，保持内心的伟大和人的尊严。”^① 王国维在《人间词话》里说：“东坡之词旷，稼轩之词豪。无二人之胸襟而学其词，犹东施之效捧心也。”这便是境界。刘长乐先生不是专业的电视学者和批评者，但他的思考 and 实践总结绝不比任何一篇电视批评文章逊色。他揭示了精神生产所需要的一种高远的境界——“保持内心的伟大和人的尊严”。我们的影视产品正越来越向着所谓贴近人性的方向去做，并且以人性的理由采取越来越低的姿态，但是，我们的人性什么时候变得如此低三下四，人的尊严和精神空间或许只有一辆狭窄的宝马车那么大小，并且被我们的媒体津津乐道。当我们的专业批评埋头于一大堆数据和细节的技术分析时，是不是真的需要抬起头来看一看，“那些独行天下的个性，雄视宇内的志向，张扬生命的狂舞”，是否“正在被冷落，被遗忘，被压抑”？

——这是影视批评的品格和境界：目光远大，境界高远。其中更包含着可贵的生命境界，张扬人的尊严。

2002年第一期《南方电视学刊》上发表文章《怎样解读“电视批评”——由一篇“批评”文章所引思》，对当今的影视批评表达一个愿望：期待“有精神领袖式人物的出现，即思想大家兼学术巨人”。作者虽来自一线前沿，却渴盼着电视批评之火，并敢于挑战专家学者，值得赞赏。将近十年过去了，我以为这样的要求仍然难以实现。在这样一个大师凋零的年代，这多少是一个奢望。而且，“精神领袖式”的“思想大家兼学术巨人”从来不出现在业界，更很难出现在中国的影视业界和学界，因为我们的研究者和批评者与忙碌的操作太贴近，太急于参与一线的务实，以获得眼前的回报和业界的地位影响。这些年，我们的电视学者纷纷热衷于做“媒体顾问”、“策划大师”，忙于做改版、产业化对策、政策咨询、市场调查等等技术性的研究。这些当然都是不可缺少的，对于推动影视产业的发展也是极有意义的，

^① 《现代传播》2005年第1期，第14页。



它满足了业界对于学界智力资源的求助需要。但相比较而言，我们的学术队伍中太缺少思想型的思考者，来自电视一线的诱惑在锈蚀着操作者的思想，也同时锈蚀着学者们的思想，这是电视这个东西真正可怕的地方。我们需要有一批人，让他们有时间、有条件、有地方去保持观察的距离和思想的空间，扩充自己的学识结构和文化视野，确立独立的立场和批判的姿态，通过学理的升华，成长为一代思想者和学术先锋。我只寄望于在体制上和大环境上有更为宽松和自由的空气，让独立的思想 and 自由的表达成为可能，让那些蓄势待发的批评者和有现实关注力的学者们迎来思想和学术上的升华——批评话语建设需要这样一种建立在丰富学理基础上的升华。

结 语

职业批评话语是一种激情中冷眼旁观、批判中充满感动的话语表达方式；职业批评者是一个坚守独立价值、具有批判精神、不轻言放弃的群体；他们对电影电视拥有无限的爱，也拥有无限的恨；他们站在一个时代的高度上，高扬人性和艺术的旗帜，守护在人类精神领域的入口；对于主导文化与商业文化日渐走向合谋的影视创作现状来说，他们的存在本身就是一种抵抗，抵抗着人类精神领地的陷落；他们为大多数人写作，也为被忽略的少数人表达，更替不能发声的人们发声；他们不会去加入“表扬体”，也不会去迎合收视率，他们守护着更加纯粹的精神空间，他们的声音因此会被当作噪音，遭到驱赶和隔离。但是，他们的存在却是人类精神生活的一种需要。

2004年，哲学家哈贝马斯在获得日本“京都奖”的答谢词里这样说：“如果从生理结构上比较一下新出生的哺乳动物，我们就会发现，没有哪种动物比人在来到这个世界的时候更加不成熟，更加无助了；也没有任何一种动物需要如此长时间地依赖家庭的庇护，离不开与同类成员之间共同分享的公共文化。”幼年的哈贝马斯曾接受过多项手术，包括5岁的时候所进行的



唇腭裂修补手术。要是没有这样一项技术，那么成年后的这位哲学教授在公共场合多少会影响到他的自信和交流。这让他对公共社会产生强烈的依赖心理，并且决定了他的哲学思考方向。他上面的这段话让我深信，因为人类的成熟，所以需要各种各样的批评。有价值的批评，注定将成为人类公共文化的成果，它修补人们心灵和身体的一切创伤，虽然修补的过程可能会有一些疼痛，但这是为了让人们免于纠缠一生的疼痛。

站在职业批评者的立场上，我想对在影视行业一线忙碌的人们说——

因为我们爱你，所以我们对你严厉；我们希望你完美，所以我们对每一个细节的错误都不肯放过；哪怕我们批评错了，这也是我们的一种努力。因为有我们的存在，让你们时时刻刻处于一种恐慌不安和战战兢兢之中，生怕被我们抓住话柄，遭受羞辱，所以力求做得更好。我们的每一次批评，都会当作是一次审判。历史就在这样的尖锐对立和痛苦纠缠中走向进步！

这是批评者存在的价值！

“月明星稀，乌鹊南飞；绕树三匝，何枝可依？”

我们的满怀激情、不肯妥协的批评者，这些从来不知道表扬代言和学术鼓掌的逆徒，他们在寂寥的夜晚，直到黎明将至的寒冷里，坚持发出刺耳的叫声，不让人们在甜蜜的睡梦中死去。他们浪迹形骸，四处盘绕，始终找不到一根可以让它们歇脚的温暖的树枝……那就继续飞吧，也不再让声音停止。就像本雅明所说的那样：“如果我们做不到，那么这星球就会惩罚我们这些没有思想的祝愿者，罚我们以末日审判！”

下辑 

实践：批评的视野



革命时期的文艺和暴力

——《激情燃烧的岁月》里的看和被看

在激情燃烧的岁月里，石光荣离开茫茫雪原进入大城市，他骑在高高的马背上看见了鲜花似的宣传队员褚琴。褚琴同学在秧歌队里欢快地扭着：“解放区的天是明朗的天……”突然，她感到“明朗的天”上有一道愣愣的光射过来。那不是阳光，是目光。她侧脸、抬头，看见了马背上的石光荣。这时候，两个人的视线形成了一个对角线：石光荣的视线在上方，是从上往下看；褚琴的视线在下方，是从下往上看，形成一个俯视和仰视的视线交流。其场景和体态语意非常明确：象征着征服和被征服的关系。对于这座城市来说，石光荣们是征服者。而对于生活在这座城市的文艺女青年褚琴们来说，是被征服者。又由于这是以革命名义的征服，因此，这种征服不叫征服，叫解放。

石光荣和褚琴第二次意外相遇的时候，两个人的视线又一次形成了俯视和仰视的关系。这天晚上，师里举办舞会。师长刚一宣布开始，单身干部们就饿狼扑食般冲上去，把女兵们抱在怀里，拖来拽去。褚琴迟到了，石光荣上前邀请。褚琴坐着，石光荣站在她面前，褚琴同志又一次被俯视了。俯视过后，她被石光荣强拉着跳舞。说是跳舞，其实像一次急行军。由于参加这个舞会是带着任务的，女战士的出席，是为了要给出生入死的首长们解决老



婆问题。所以，石光荣有权利俯视，褚琴有义务被俯视。⁴不料，这一次的俯视却把被俯视者看跑了。

为什么前一次可以大方地看，这一次不能随便看？是看的意义变了。前一次“看”，看的是表演，这是被看者存在的意义体现。假如石光荣们都目光朝上扬长而去，那么被看者的表演没有任何意义。也就是说，石光荣上一次的看是一种仪式，属于仪式性的看，而不针对具体的某一个人。只是他自己不知道罢了。大老粗石光荣对扭来扭去的表演不感兴趣，他只对人感兴趣。第二次看则是一种具体的看，属于私性质的看。但是，这种私性质的看只有限定在双方默契范围内才能接受，一旦没有这种默契关系，目光就会发生歧义。比如，你可以那样看你的女朋友，却不能用同一种目光去看别的女性。但石光荣不在乎默契，他以为中国都是他解放的，还有什么他不能看的。于是，他的这种看，在陌生的女性看来，就成了一种暴力。

从看的角度来说，什么是该看的？什么是不该看的？而从被看的角度来说，什么是愿意被看的？什么是不愿意被看的？这不是一个简单的问题，里面涉及了诸如社会学、心理学、文化学、经济学等等方面的学科原理。石光荣一个大老粗对这个问题如何把握得好呢？说实在的，别说35岁的老光棍石光荣，就是结过婚的人，也经常处理不好。如今，这个困境随着夏天的来临变得更加频繁。由于全球气候变暖，女孩子们的暴露尺寸有理由年复一年地放大。当美女们穿着吊带低胸出现在我们面前的时候，真的不知道该看还是不该看。或者说，让人把握不准，到底是不看才让对方高兴还是看了才让对方高兴？假如看了，似乎不礼貌，随之而来的是一份白眼：看什么看！那么，假如不看呢？似乎也不礼貌：我就那么不值得一看吗？或者最好的态度就是似看非看，似乎很留意似乎又不留意；似乎看见了，又装着没看见；似乎有兴趣，又似乎没有兴趣……你只有耐心等待，等到对方实在忍不住，主动提问：“我今天穿得漂亮吗？”那你就可以认真地看几眼。但也仍然矛盾：到底该看穿的部分还是露的部分呢？因为吃不准，她到底是指穿的部分还是指露的部分？这么复杂的问题，对于只知道骑马打枪的石光荣来说，实在不



好把握。石光荣是个孤儿，在35岁之前，他接触最多的雌性动物大概只有母马了，而母马是随便看的。

前面是说不能随便看，接下来要说不能随便被看。其实，这是一个问题的两种表述。作为以“被看”为职业的那些明星，他们的资源在哪里？就是眼球。眼球越多，身价越高。所以，这时候的被看，也就不意味着被征服。但是，凭什么靠吸引眼球吃饭的明星，有些时候在被看的时候也要生气。媒体常曝某明星又和人吵架了，甚至打人了，那是因为看的时机不对。

在褚琴的年代，娱乐化的浪潮还没有到来，她不知道作为戏子，还可以耍耍大牌，不能随便被看，被看多了，就不新鲜了，没有神秘感了。假如章子怡就住我家隔壁，天天穿着拖鞋、披着头发来我家串门，我也对她爱看不看。不过，褚琴是个具有明星潜质的文艺工作者，虽然不幸没有出生在造星机制高度发达的今天，她的本能还是发挥了作用。在舞会上，面对对方的目光暴力，她跑掉了。于是，接下来，可怜的石光荣只能坐在台下，像一个普通粉丝那样看。这使得石光荣极其不爽。因为有了高高的舞台，他只能去仰视，原先那种俯视和被俯视的关系倒过来了。当初的“对角线”已然易位，曾经被俯视的褚琴处于对角线的上方，石光荣处于下方，只能向对方仰视。仰视大约和打仗时的仰攻一样，处于极其不利的战场位置，攻击难度大大增加。关键是制高点被对方占据，仰攻者首先遭到心理重创。仰视意味着不能随便看。但越是不能随便看，越是想看。这叫欲罢不能。看和被看关系中的欲望原则就是这样发生作用的。这就是为什么今天追星族、粉丝团泛滥的生理和心理前提。于是，解放初期的粉丝团成员石光荣开始追星，他决定将这条“对角线”重新画过。他让警卫员把褚琴叫来吃饭。这和现在的一些明星常被权贵大款叫去陪吃是一个道理。不要忽视一起吃饭这件事，以前为了表明和某人关系密切，常用来说的理由就是：我们在一张桌子上吃过饭。当然，男女之间又常不限于此，一起吃饭的结果往往是一起上床。于是，通过吃饭，石光荣获得一种随便看的权利，最后胜利地把对方看到了自己的床上，实现了看的终极目标。在权力和文艺的征服与被征服过程中，最后的结



果总是权力在上面。

记得学者南帆说过一个观点：看是主体的权力，被看意味着被贬低为对象和客体。这曾经是戏曲演员——古代称之为“戏子”——地位低下的原因之一。诚如此言。但这个说法没有解释清楚为什么现在的戏子同样作为被看者，地位就高大了？关于这一点，用经济背景来分析大概能够说通。卖唱这种技能弹性太大，在物质匮乏的时候，你唱三天三夜，锅里面的米也不会多出一颗来，还得等着听戏的人给你施舍。米是硬通货，主席说：“手中有粮，心中不慌；脚踏实地，喜气洋洋！”所以，在物质匮乏的年代，戏子的技能与能够直接获得物质的技能相比，是被看不起的。卖唱为生者心里比较慌。用马斯洛的理论来说，听戏的需求离基本层太远，基本层没有满足的时候，到达不了那里。但是，正由于这种技能弹性大，在富足的年代里，它的价值可以直线提升，无限膨胀。演员们的天价代言是合理的，人们吃饱喝足别无所求，美色成为一种最需要的资源。为什么高级交际花身价高，街头娼妓身价低？因为高级交际花的服务对象都是温饱不愁的富家子弟，吃饱了撑的，价值弹性很大。而街头娼妓的服务对象大多平民百姓，“那种”需求虽然也是人的基本生理需求，但没人会饿着肚子去找女人。在物质匮乏的年代，最受崇拜的技能是暴力，而不是唱歌的技巧，因为它获取物质的方式最直接，这就是经济基础决定艺术和情感。所以，石光荣骑着高头大马进城的时候，作为一种暴力的象征是很被崇拜的。他也有权利为他的暴力自豪。他能够打枪，十发十中；他能说“马语”，别人的马都听他的。这些在战争年代都很实用。政治部主任给褚琴说媒的时候介绍说：石光荣同志是个战斗英雄，他打仗很勇敢，为了打跑日本人、为了解放全中国，为了劳苦大众过上幸福的生活，他都死过三回了……这样的人你怎么能不嫁给他呢！这话评英模、推先进，甚至提拔干部的时候都是不错的。但你张主任现在是做媒啊！完全不在一个因果关系上嘛！他会打仗、会杀人，就是个好丈夫吗？他死过三回，是不是广大妇女就欠她三次爱情呢？逻辑关系不是这样的啊！但是，褚琴是个向往革命的文艺青年，她是有觉悟的，而且这觉悟建立在浪漫主义的基础



上。革命加浪漫，那个时代的时尚，好比现在有一个会唱海豚音的犀利哥出现在你的面前，没有道理不把你征服的（乞丐战胜小资，这是我们这个时代的先锋性）。所以，文艺女青年懵懵懂懂地点头了。甚至这一刻，根本没想起那个她的初恋小资作曲家。第二天她就参加了婚礼，她在婚礼上说：我要听党的话，和石光荣同志一起干一辈子革命。小资作曲家伤透了心，荷尔蒙指数创了新高，一发傻跑到了炮火连天的朝鲜战场上，死在了那里。这个情节的寓意更加明显了。作为文艺女青年，褚琴的初恋——她的另一半也必须是文艺青年，而在革命的年代里，文艺青年必须死去，而且必须死在暴力的光环里，完成这样一种牺牲，文艺才能最终服务于革命。于是，活着的褚琴只剩下半个，在漫长的人生中体验不断被撕裂的过程。

褚琴和石光荣结婚了，按惯例，文学作品应该在这里结束了：“有情人终成眷属，男女主人公从此幸福地生活在一起，比翼双飞，革命生产两不误……”但这个是个电视连续剧，故事刚刚开始。这就是电视剧让人扫兴的地方，不能见好就收，从一个纯情的“女孩子”变成一个喋喋不休的“大妈”，慢慢地把美丽消耗殆尽。这样，男女主人公看和被看的关系还要继续演变，演变成互相看、仔细看、挑剔看、一览无余……看来看去就终于看到了许多当初没有看到的。于是，文艺青年褚琴和自己的另一半——家庭主妇褚琴互相在打架，陷入了深深的痛苦。但这个电视剧是主旋律，所谓主旋律就是要看大节，大处着眼，小处忽略不计更不能像拿着放大镜那样看得太仔细。主旋律的大节就是一切服从革命，革命是为了推翻封建制度和封建关系，解放妇女，解放全人类。但革命是暴力，暴力的结果必然是推翻旧权威，建立新权威。革命之后，新的社会伦理家庭伦理暂时还无法确立，便需要唤回旧秩序来维护革命者的权威，让文艺服从暴力，让妇女回归家庭。所以，最后的结果必然是褚琴想通了，理解了。那时候，她已经满头飞霜，却再一次披红挂绿，在街头载歌载舞，旋律依旧是那首“解放区的天”……文艺和暴力，最终以主旋律的名义实现了和谐。如今处处又闻红歌声，则是历史在不同的发展阶段不断地用这种方式证明了这一点。



英国学者穆尔维从性的角度论述了看和被看的关系：“在一个由性的不平衡所安排的世界中，看的快感分裂为主动的/男性和被动的/女性。起决定作用的男人的眼光把他的幻想投射到照此风格化的女人形体上。女人在她们那传统的裸露癖角色中同时被人看和被展示，她们的外貌被编码成强烈的视觉和色情感染力，从而能够把她们说成是具有被看性的内涵。作为性欲对象被展示出来的女人是色情景观的主导动机：从封面女郎到脱衣舞女郎，从齐格非歌舞团女郎到伯克莱舞剧的女郎，她承受视线，她迎合男性的欲望，指称他的欲望。”^① 学者的话都比较绕口，可以显得学问深一点。我简单点说，从男性主义的角度而言，就是男性需要看，女性需要被看。这是我们这个时代视觉泛滥的缘由。《激情燃烧的岁月》就代表了这样一种被商业文化和革命文艺双重修饰过的传统核心——有必要教导那些被看者，革命需要被看，工作需要被看，生活更需要被看。与其扭扭捏捏被看，不如大大方方被看，打扮妖艳被看……发展下去就像西方那样，干脆就搞《花花公子》、《男人帮》，让人家看得好，看得爽。在社会主义市场经济背景下，革命暴力美学和大众媚俗美学居然可以奇异地达成共谋，实现殊途同归，合而为一，这真让人匪夷所思！以致于一方面是红歌的海洋，一方面是“非诚勿扰”、肉体横陈，并行不悖。这样一来，主旋律电视剧也就和那些娱乐节目一样，无意间泄露了其男权主义叙事的密码。

^① 周宪：《视线的文化意义》，参见[英]穆尔维：《视觉快感与叙事性电影》，见张红军编：《电影与新方法》，中国广播电视出版社1992年版，第220页。



《潜伏》二题

一、为什么摇床

这是一个“弄假成真”的故事。相信这个故事的创意是从卧室开始的。

一对假夫妻，他们以革命的名义住在了一起，而且必须在同一间卧室里，甚至同一张床上。关上房门，他们干什么呢？让人挺好奇的。这比对正常夫妻的偷窥吸引人多了。电视剧是家庭游戏，关于家庭的一切都吸引眼球。《潜伏》也让人很满意：那个被青春期骚动搞得痛苦不堪的村姑翠平，一次次在夜深人静的时候，试探着把手伸过去，企图握住对方的手。但总是运气不好不能成功。翠平是农村来的，而且是游击队长，她凭自己的枪法和泼辣赢得了男人们的爱慕。可她不知道余则成是小知识分子，感情比较细腻，不但不习惯这样直截了当，而且还有点怀旧。她也不知道用女人的方式来诱惑对方，比如迷离的眼神、撒娇，甚至穿薄一点的睡衣，让身体里的内容若隐若现，直接打动男人的本能。实际上，红色革命就像性别错乱的游戏。游击队长翠平的性别被分裂了。她习惯了用枪战斗。老余称赞她：“你一拿起枪，就感觉不一样。”“怎么个不一样？”老余眯着眼睛欣赏地说：“挺有魅力的！”“什么是魅力？”翠平傻呼呼地问，老余晕倒。

枪是男性的象征。男性的身体不是武器，所以需要枪。而女性的身体就



是武器。这种武器的威力在于其柔软性。可翠平同志不理解，就像她不理解“魅力”这个词一样。她把自己的身体也练成了枪那样坚硬。她一伸腿，硬汉马奎都得立马躺在地上。她的枕边人余则成看了张口结舌，不寒而栗。红色间谍余则成也被分裂了。在从事间谍工作的时候，他是个坚强的革命战士，冷静、坚决，有韧性。而在感情上，他却细腻敏感如处女，和翠平阴阳倒置。从大的方面来说，组织是阳性，任何个人都是阴性。因此，在这里，翠平一开始就是组织的化身，她不仅要让余则成的身体为组织工作，在情感上也要被组织占有。小资余则成当然对此百般抗拒。但残酷的是，等到翠平的自我和她的性别意识觉醒的时候，她学会了烫头发、穿旗袍，让自己的身体变得柔软起来，当她真正以自己的身份而不是组织的面孔和余则成互相了解、互相接受的时候，他们又必须分开了。组织给余则成安排了另一个情感归宿，让他们从此天各一方。符号学大师巴赫金认为，身体具备保持异议的力量，所以能逃避统治阶级规定的标准。表面上看起来，《潜伏》拍了一个出色的间谍是怎样排除万难去争取胜利的故事，而实际上，它表达了一个个人情感和身体如何抗拒组织纪律的情结。就这样，《潜伏》把一个关于性别的寓言拍成一部扣人心弦的谍战剧，把同志关系偷渡为男女关系。而同志关系和男女关系之间的起承转合给人带来无限的想象：在一本正经的同志关系下，男女关系如何春光暗泄？诱惑、偷情、强暴，这一切关于家庭隐私的因素，都以革命的名义在谍战剧中上演。

《潜伏》里面有一个“摇床”的情节。余则成为了让隔壁监视的特务周会计知道他和翠平是真“干”了，便拼命制造动静。那个住在隔壁的周会计多像我们一个个平庸的小市民，盼望着夜幕降临的时候，满怀期待地坐在电视机前，想知道他们今天在卧室里又干了什么，到底真“干”了没有？那么，编导“余则成”们必须拼命“摇床”，不然观众会失望，不能给你提供满意的收视率。看的时候，我有时会想：摇都摇了，为什么不真“摇”呢？这也是工作的需要啊！上级不知道便罢，知道了也会认为这个“可以有”。这叫人性化。要知道，摇床也是个体力活，如果没有性内容在里面，多枯燥



啊！别说上级，连上帝也是人性化的。他让人类在繁衍后代这件事上做起来充满乐趣，从而乐此不疲地投入其中。要不然，纯粹是个体力活，谁愿意起早贪黑、床上床下地折腾呢！还要无端消耗无数积攒起来的“蛋白质”！所以，摇到最后，必然发展到真“摇”。不然，这活没法干，这戏没法拍！

那个年代，有多少对假夫妻摇啊摇、摇啊摇的就弄假成真了，有没有始终把持着毫不动“摇”的呢？我也像那个周会计一样，有些好奇……

二、谁的头发

在所有的身体组织中，头发是立场最不坚定的成员。它经常自行脱离组织，悄悄散落在某个我们自己也不知道的角落里。我们的组织比较庞大，一根头发，有它不多，没它不少。大部分情况下它就此消逝，毫无悬念。但在一些特别的情况下，它会给我们带来麻烦。比如，这根头发如果散落在不该散落的地方，并且被发现了，那就会被捡起来追问：“这是谁的？”这样就有可能暴露它的上级。

有一天晚上，军统天津站未来付站长余则成回到家里，他的名义妻子、革命助手陈翠平在他的衣领上发现一根头发，立即愤怒起来：“你到外面找野女人！”地下工作者余则成很是无辜：“怎么了？”翠平高举那根头发，就像举着那个野女人一样责问：“这是谁的？”余则成有些心虚，打马虎眼：“你的吧！”女人立即把他的嘴巴封住：“胡说！我的头发是卷的，这头发是直的。”在这方面，再粗心的女人也是火眼金睛。因为，这时候，她唤起的是本能，或者说是潜能。专业间谍余则成这个马虎眼也打得太没有诚意。除了翠平说的理由，还有，你都没有抱过眼前这个女人，怎么身上会有她的头发呢！大概当年军统的培训课目里面，没有关于如何掩盖出轨偷情痕迹的内容。但话说回来，陈翠平的这个醋吃得很不像话。老余之所如此漫不经心，是因为翠平只是假妻子，领导交代过，在这方面她没有权利限制他的行动。也就是说，余则成没有为陈翠平守贞的义务，他在外面找野女人也好，找野



鸡也好，跟她陈翠平压根一点关系没有。可是情愫暗生的翠平一下子没有意识到这一点，她已经深深植入她所扮演的角色中。这是翠平的可爱之处。

但头发问题的严重性变得越来越普遍。电视剧《喜耕田的故事》里，一位比翠平还要土气十倍的农妇早上回家叠被子，从床上捕抓到一根头发，而且是黄色的，显然不是自己的。想到自己一个晚上没在家，老公就有了野女人，农妇立即失控，打电话把胡子都有点花白的老公叫回来。面对这根头发，老农民没有像余则成那样很不专业地以“你的吧”来搪塞。他以攻为守，骂骂咧咧：“你这个死老婆子，瞎说什么……”什么理由也不扯，抵死不认账。这个方法就很有效，因为你只要有了一个谎言，就要有无数个谎言去补充它，那就有了无数个漏洞可以找。比如，余则成不小心对上司说他有老婆，那组织为了圆这个谎，就得给他派一个老婆，而派来的只能是假老婆，但又必须装得像真老婆，这就要一直被动下去。纪委审案就怕对方不开口，一开口，无论真话还是谎言，那都是突破口。于是，农妇满心疑惑，却毫无办法，见到染黄头发的，都以为是自己的情敌。

据说在所有动物中，只有人的头发可以无休无止的生长，具体原因连科学家也没有搞懂。所以，关于头发的烦恼应该也是无休无止的。如今，一个是谍战剧，一个是乡村剧，都不约而同地在头发的烦恼上做文章，可见头发问题有多严重。头发又因为信手可得，有利于降低拍摄成本，从而成为电视剧中的常用道具。随着这类剧的不断上演，人们对头发问题的关注程度日益提高。许多人出差回家，第一件事可能就是直奔卧室叠被子。对组织来说，加强头发的管理非常重要。把一根头发看成“有它不多、没它不少”的观念要改一改了！

不过，一根头发毕竟只是孤证，或者说是模糊证据。偷情这件事，除非抓奸在床，是很难确认的。韩国的艺人张紫妍自杀后，她所在公司的老板颇招非议。人们揭发他公司三楼以上是装修豪华的房间，平时来了重要客人，员工就提前下班，单留下女艺人陪酒陪唱陪什么。据说刑事部门已经介入，在“红楼”的房间里细细搜寻，已不单止于叠叠被子而已了，地毯、垃圾桶



之类统统翻开。结果找到许多毛发之类的东西，证明有男女在此共居过，下一步要进行 DNA 化验……科技发展到能看清 DNA 的程度，偷情的风险系数又加大了。应对措施只有激情之后注意及时打扫战场！

以前，对僧尼出家为何要削发的缘由一直疑惑，佛家称之为“三千烦恼丝”，似乎头发有多浓密，烦恼就有多密集。削发时，主持念念有词：“剃除须发，当愿众生，远离烦恼，究竟寂灭。”最后念到“爱缠永绝，福慧日增”时，已是一根不剩。看来还是佛家有远见，既然头发和情爱纠缠不休，不如从根本上解决证据问题。



从“士兵”到“团长”

——《士兵突击》与《我的团长我的团》之比较

在《士兵突击》里，许三多的父亲大概是个单身汉，却有三个儿子。也许他的老婆在贡献出三个儿子后，终于体力不支撒手西去。这且不管。但许三多父亲有没有老婆的问题对许三多来说有些重要。因为，没有了老婆，父亲把所有精力都发泄在了三个儿子身上。父亲一拿棍子，三个儿子就得屁股朝上。那根棍子既代表父权又代表男权，儿子们只有用屁股来满足变态的光棍父亲。许三多在父亲的大棍子下成长，学会了两个本事：一个是跑，速度可以和狗并驾齐驱。从村里到山梁，来回只要两三分钟。第二个是吃，被小泼皮们打得躺在稀泥里，任凭暴躁的父亲拳脚交加，仍然可以捧着方便面大口大口地啃。这两点奠定了他当兵的良好素质。不会跑，长途拉练急行军都得被拖死。（长征大概有一半多红军战士是被拖死的。特别是青海甘肃一带马鸿逵的骑兵，用马挨个追，把一个西路军都追没了。许三多生不逢时，如果参加长征，他肯定死不了。长征死不了就成将军了）会吃更重要了，部队吃饭基本靠抢，许三多吃不了亏。

但是，因为从小挨打，许三多也有两大缺陷：一个是不会说话，前后不搭。家访带兵的班长史今都要走了，他急得要哭，可不会挽留，只是结结巴巴一个劲地背“万有引力是牛顿、爱因斯坦相对论”。不会说话的原因，当



然和挨巴掌多、智力发育有点迟缓有关。史今来招的兵是参加地空协同作战的部队，没有脑子不行。第二自信心不足，这常常使他站着的时候重心不稳，一拨拉就倒。到了部队，起码站队列这一关就不好过，一个向后转就把自己绊倒了。史今被首长称赞“眼光毒，看兵一看一个准”，许三多这鼻涕样能不能当兵还看不出来？但一顿饭，史今改变了，临走前，朝老农民吼道：“今后，你儿子是我的兵，你骂你的儿子是龟儿子，你打你的龟儿子都可以，但是，你骂我的兵、打我的兵，我一百八十个不愿意。”为儿子当兵呕心沥血、要尽小聪明的老农民“噉”地一声哭了。老天，老许家终于改变命运了！

所以，这一顿饭非常重要。饭里面的内容非常丰富，而关键是里面有一个悬念：许三多能不能当兵？许家的命运能不能就此改变？这顿饭也就吃得扣人心弦。史今是个单纯的人，守纪律，连村长都没能把他留下吃饭，但老许一句话他就乖乖答应吃了。因为，听说史班长不肯留下吃饭，老许马上吩咐正在做饭的儿子：“老大，熄火。首长不吃，我们也不用吃了。”这不是绝食吗？史今没见过这一招，所以，立即就范。但史今毕竟是个老兵，有原则、有判断力，他要排除老农民狡猾的胡搅蛮缠，坚持必须和许三多单独谈谈。单独谈谈很重要，这是程序。程序就是必须过的一关。男女之间睡也睡了，孩子也有了，没有那张纸，就不能称夫妻。这种谈话的核心内容只有一个：为什么要当兵？这既是一个简单的问题，更是一个复杂的问题。这和入党考察谈话是一样的：为什么要入党？不解决这个问题，一切都无从说起。大哥高中入团的时候，团委书记找他谈话，提的也是这个问题：“为什么要入团？”大哥有些诧异，不是你一天到晚动员大家入团吗？听得多了，就成公理，公理是不证自明的嘛：大好青年就该入团。但这叫循环证明，不算答案的。于是大哥想了想，觉得还是通俗一点比较好：“这好比吃饭，有菜也吃，没菜也是吃。可有菜的时候吃起来更有味道。”入团就是添个菜，不知道团委书记对这个理由是否认可，反正大哥后来是入团了。男女在一起的时候，都很头疼被问一个问题：“你为什么爱我？”这时候，相信大部分人都会



发懵，绞尽脑汁说一大串理由，基本上是自欺欺人。这真叫图穷匕首见。其实，这是上帝的问题，人怎么搞得清楚呢！这问题差不多等于端起饭碗的时候有人发问：“且慢，人为什么要吃饭？”或者两情相悦的时候对方突然问：“我们为什么要交配？”奇怪了？祖祖辈辈都这样，是原始推动力啊！低等动物也这样啊！不需要想清楚才动手嘛！用这个问题来拷问头脑简单、发育滞后的许三多，这真像拿万有引力来拷问他父亲差不多。所以，谈话注定是不能让人满意的。在此之前，许三多背了半天的毛主席教导：“我们都是来自五湖四海，为了一个共同的目标，走到了一起……”但村里村外一跑，全忘了。只剩下他自己的答案：当了兵，就不用挨打。这对许三多是很重要的理由，对部队来说则是笑话。所以，这理由是不成立的。但是，不要紧，许三多父亲的智慧发挥了作用。这个农民的活动范围只是一个偏僻的小山村，他的智慧在这个小山村里挺管用。他用一顿饭，让这个理由成立了。他从“首长”态度里看到了他的主攻目标：这个人心软，这是可以利用的。史班长的善心拯救了无望的许三多：史今已经坚决地走出了院门，但从院子里传来的许家父子打骂哭喊的声音，让史今愤怒了。他毅然返回，给自己灌了一大碗白干后，他情绪激烈，以致失控摔倒在地，又拒绝别人的搀扶，鱼跃而起，这是一种拯救的姿态，他要拯救一个人的命运，他也要拯救自己：“许三多我要定了，一年之后，我还你一个真正的兵！”

一顿饭，把一个关键情节推进了，也把整个片子的发展方向奠定了，里面包含了丰富的人物心理基础和行为理由。比较一下另一顿饭，在《我的团长我的团》里面。

“团长”开头的时候，“炮灰团”的老兵油子们困在小镇里，百无聊赖。于是想吃猪肉炖粉条。大家就开始做这顿饭。可是既没有猪肉，又没有粉条，白菜也没有，只有口水。怎么办？“史今”孟烦了去偷粉条，其他人去解决猪肉、白菜等，这个过程延续了大约有大半集的篇幅，冗长，拖沓，只是为了吃猪肉炖粉条，最后也没有吃出什么来。这不构成悬念，也与情节无关。要说它的作用，就是迷龙吃了猪肉炖粉条之后，大声唱“我的家在东北



松花江上”，渲染出一种思乡的情绪。用大半集时间来表现一种情绪，而没有情节的推进，这不是电视剧要解决的问题。电视剧里，情绪是与情节和故事紧紧相伴的，脱离情节和故事的情绪除了创作者自己沉浸其中，观众摸不着头脑。

一顿饭的两种做法，出自同一个导演，一个是做情节，一个是做情绪，其效果很值得玩味。说实话，《士兵突击》是有一点反智主义倾向的。这可能并非编导有意为之，而是它选择了许三多这个人物做主角，就注定必须自己把这个道理讲通：这个迟钝的、处处在竞争中处于弱势的小人物，他自身和命运中必然潜藏着一种力量，能让他逆转劣势，梦想成真。这是大众的期待，也是大多数弱势群体只能如此的幻想。小时候看戏曲电影《天仙配》，觉得里面的董永那么臃肿、木讷，不够潇洒，想不通美丽的七仙女为何对他一往情深。后来看《白蛇传》，里面的许仙也是那么懦弱、平庸，觉得真是不配。现在想来，这就代表了大部分普通百姓的幻象。大众就是这样，如果各方面非常优秀，那他是社会精英，他能掌握自己的命运，完全不用寄望于以这种超出于凡间的神迹和仙迹来改变自己的命运。电视剧作为大众文化的产物，本身就是普通大众的白日梦。因此，许三多的弱势和作品中的反智是贴近大众文化的特性的。这是电视剧的本性所致。

但是，电视剧的内在分裂性恰恰体现在这里。观众所要求的电视剧就是在这个层次上，不能再偏离太多。而创作者是代表精英分子的、有着比较高的文学和哲学思考能力的编剧、导演，他们在市场取得成功之后，并不会满足于一个反智主义的立场，也不会满足于仅仅做一个大众的代言人，他很难抑制自我表现的冲动，他的精英主义立场会推动他把电视剧向另一个方向发展。于是，“团长”出现了。脱离了“士兵”身份的“团长”，成为精英主义的代言人，要把电视剧做成一个更具有小众趣味的、沉湎于自说自话的东西。这就很难和观众发生对话。而电视剧的观赏过程，更多地是一个荧屏内外对话交流的过程，可是，在“团长”里，大部分情节和表演都成为创作者的自言自语。当主创者把关切的目光从大众身上转向自己内心的时候，就不



可避免地陷入自恋。在“团长”里，那些冗长的对话、拖沓的情节、夸张的表演，都体现出作品的深度自恋。对创作者自身来说，从“士兵”到“团长”，是想实现从大众文化向精英文化的一次努力提升。可惜，十分不成功，结果成了一次遗憾的坠落。在《士兵突击》第一集里，许三多担任掩护任务时，需要从一个建筑物向另一个建筑物跨跃，从追兵的步步进逼中脱身，以免落入敌手。但他没有成功，在临时架设的木板上失去平衡，从很高的空中缓缓坠落，这时候，画外音是许三多痛苦的声音：“许三多，你又出丑了……”

从“士兵”到“团长”，中间的阶层相差太多，这注定是一种非常艰难的提升。



覆巢下的爱情和范柳原的游离

——《倾城之恋》的禁忌改造

我在看电视剧《倾城之恋》的这段时间里，电影院里在放《南京！南京！》。香港和南京，两个破碎的城池！

范柳原是《倾城之恋》里面的男主角，很重要。但在电视剧里，他有些游离。这游离不是指他的主角地位有所动摇，而是剧情给他加了许多外在的东西，使这个人物变得游移不定。我们无法判定：他属于哪一类型的范柳原？他帮助过地下抵抗组织，但他没有成为抵抗组织的成员。

范柳原在香港的时候是码头工人，后来才知道是个有钱人的私生子。那个有钱人一死，他就继承了大把遗产成了有钱人。有钱的范柳原一到上海，就开始游离了。一天晚上，小范去舞厅寻欢。本来，安排这个情节，是要说明小范是个有爱国心的人。但这里是矛盾的，如果有爱国心，他应该不会在国破城碎之时去寻欢。所谓“商女不知亡国恨，隔江犹唱后庭花”。这种没心没肺的做法，连古人都要谴责。不过，古人也有些思维混乱的。商女没有错，她是被动的，那些搂着商女醉生梦死的人才可恨，比如小范这样的。当然，这样分析问题也有点绝对。假如是这样，那么张爱玲也该杀，陷落期间她居然还发表那么多小说，以娱人复自娱。所以，这个是非暂且不论。

且说范柳原，一进舞厅，就有三两个“商女”婀娜地傍上来。小范如鱼



得水，推杯换盏，谈笑晏晏。不料，碰上扫兴的事了：日本鬼子进舞厅来搜查抗日人士。此时，一位叫桃红的舞女明显很紧张，一看就是个抗日志士。连观众都看出来了，敌人哪能看不出来！眼看柔弱的桃红就要落入敌手，小范出手了。他凭着当年码头黑帮里练出来的身手，一个鱼跃，飞身踢倒两个日本鬼子，拉起桃红就跑，手无寸铁地从敌人的刺刀和子弹下从容逃脱。本来到这里，双方就该各道尊重，就此别过，青山不改，绿水长流……但我们说了，小范也是个爱国人士，他很不放心，坚持要把抗日舞女送到根据地。作为公司的董事长，他这样做简直是自由散漫。要在今天，董事长失踪，他的股票跌哪里去都不知道了。小范陪着这位抗日舞女一路千辛万苦，惊险万分，终于到了根据地。终于又可以各道尊重，就此别过，青山不改，绿水长流……可是，万万没想到，见义勇为的小范成了冤大头，被扣下当成肉票。妩媚的抗日舞女原来是游击队长，她潜入舞厅就是为了绑架一位阔佬为抗日筹集经费的。现在，傻乎乎的小范送上门来了，哪能让这肥肥的绿水轻易流走？小范愤怒了，他想不通。但以小范的觉悟，仅仅过了一个晚上，他就主动想通了。抗日救国，匹夫有责嘛！他第二天就去打了电话，让副总老徐拿钱来赎人，还主动加了三万块钱。看着范柳原交完赎金离开根据地的背影，但觉得这个背影一下子变得无比高大。身处如此尴尬境地，仍痴心抗日，比起整天躲在法租界里的白流苏，境界不知道高多少。这样的人，值得白流苏以身相许。所以，后来尽管这个人一再怠慢白流苏，把人家请到了香港，又对人家不理不睬，还特意和位印度交际花同进同出，伤尽白流苏的心。那都不算什么了。不过，此后，范柳原除了和日本浪人打了一架之外，再也没有这类抗日义举和热血了。天天在香港花天酒地，想着白流苏的时候就拍个电报催她来。那位被小范轻薄过的女游击队长也再没出现过，连基本的情节和人物的连贯性都没有了。

所以，说范柳原是个游离的角色应该是没错的。这游离的部分就是为了证明他的思想境界有多高。

以前没看过张爱玲，本来以为《倾城之恋》是说主人公爱上一个倾国倾



城之人。看了电视剧，又去看张的原著，才知道说的是一段覆巢下的爱情。在呼啸的炸弹和冲天的火光里，城池破碎了，探照灯的白光在夜里直接照到家里的床头。小范和小白的爱情却成熟了，他们的玫瑰在血泊中绽放。本来，国破家已碎，恨别鸟惊心，有血性的中国人，都该投身抗日，就像白宝络、赵秋生那样。但张爱玲一直在租界里，抗日战场太远了。偏偏又来了高潮，创作态势一发不可收拾。怎么办？有了高潮你就喊，总不能让才华虚掷付流水，只好写写覆巢下的爱情。这在沦陷期不算什么。活着，总还是要爱的。爱情和生命即使在一个很小的空间里，也要发芽生长的。越是在恐怖的环境里，越是显出其顽强和珍贵来。同样，这样的爱情，在个人化阅读的小说里也不算什么，爱情本来就是个人化的情感表达。在静静的夜晚，捧着一遍遍读，让眼泪覆盖自己的双颊；让自己化身为那个火光之城里的男女，化怨为爱，只为这一刻的爱相拥相护，即使下一刻化为灰烬……但是，这样的爱情，是我们国家的一个禁忌。何况拍成电视剧！只是，这样的倾城之恋，已被多少人放在心里，无可回避。所以，多少年，我们对一个曾经委身于汉奸的张爱玲，始终绕不过去。我们曾经批评过她，批判过她。却是越批，越多的人去找她的书，在深夜里来捧读不放，泪流不止。因为，那书里有他们自己！既然绕不过去，那就干脆跨过去。编剧邹静之拿起这个本子的时候，一定非常痛苦。他是个诗人，却一次次被异化。他所生活的广州，离那个破碎的香港很近很近。他要让这个破碎的城池在屏幕上重现，但又不能打破那个禁忌。唯一的选择，就是让范柳原游离出去，游离到抗日根据地去，等他回来的时候，禁忌不复存在。这个游离的范柳原，就是被改造过的《倾城之恋》。



新《三国》的美人戏

新《三国》看看停停，看不下去的时候就去上个厕所或者洗个脚，洗完了回来，发现吕布和貂蝉还在那里缠缠绵绵，眉来眼去。他们在亭台楼阁里流连忘返，他们爱在战火纷飞时，他们深夜相拥在一起，这些场景大概累计有好几集的样子。编导用这样的缠绵、这样的爱情深情地说明一个道理：他们是有感情的。但笑点往往就在这个时候出现了，虽然这时候笑有点缺德。

貂蝉是新《三国》开篇的第一女主角，在前十八集里光彩照人。她和吕布的美好爱情绵延十多集。事情是这样开始的。话说在那风雨如晦、奸臣当道的压抑日子里，貂蝉的义父王允对国贼董卓恨之入骨，借了一把祖传七星宝刀给曹操，让他去宰了这个窃国者。可惜未来的曹丞相“操”之过急，作为刺客尚不职业，在董卓的卧室里鬼鬼祟祟拔刀的时候被发现了。但他幸好又比刺客多了些机智，临时变刺杀为献刀，得以全身而退，落荒而逃。但这献出来的刀就成为破案线索了，大内第一高手吕布带了“专案组”来拍门，历史上以连环计著名的王允六神无主，走头无路，以为这回死定了。此时，貂蝉闪亮登场。她冷静分析敌我形势，出谋划策，晕头转向的司徒大人方才惊魂初定，前去开门。于是，吕布和貂蝉有机会火星撞地球，在深情的一瞥中一见钟情。后来在逃难长安的路上，貂蝉和吕布又有机会见面了，这一回是一幕英雄救美，吕布奋不顾身于悬崖边救下貂蝉。不要觉得这个故事老



套，但它就是见效快，百试不爽。只有这样，这对男女的爱情才会合情合理地得到升华，从而有别于董卓的好色，进入高尚的境界。新“三国”的貂蝉近乎是个完美的女人。不但美丽（其实让陈好来演是有点对不起她的艳名的），而且有胆略，有智谋，又有着高尚的情操。吕布在徐州耽于酒色的时候，貂蝉却保持着清醒的头脑，劝吕布要听陈宫的话，可惜吕布没有听，不然三国有可能变成四国。又可惜她在第十八集的时候就英勇就义了，保持一个“干净”的身子为“干净”的吕布殉葬去了。但是，不要紧，后面还会有新的女主角的，比如嗲声嗲气的小乔（但在新“三国”里她更像一截光鲜的木头）、还有孙尚香啊等等，让向往美好爱情的纯情观众隐隐地期待下去。

我看新《三国》的时候，经常会有一个疑问：三国的主角是谁？这本来是很清楚的。但有时候似乎也不很清楚。好像从《赤壁》里小乔林志玲做了第一女主角之后，三国的戏就越拍越像美人戏、爱情戏乃至儿戏了。在新“三国”里，编剧为之呕心沥血而又成效卓著的一件事就是：“妹”不是传说，她们都来到台前成为活生生的主角，改写着三国激动人心的历史，实现了男女都一样的伟大理想。比如在新“三国”里，诸葛亮在借过东风之后，居然是在小乔的帮助下逃得性命。看来，今后对诸葛亮军事才能的评价中，除了空城计之外，还得再加上一个美人计（陆毅坐在小乔车子里看着对方的那一刻迷离的眼神，多像《永不瞑目》里的那个纯情少年啊）。

我这样说，并不是捍卫史实。《三国演义》是演义，新“三国”也是演义，没有谁对谁错的问题。关键是历史戏，应该有个年代感和距离感。你给那些传说中的女性加戏，让她们有足够的分量当主角，加来加去，历史戏变成了现代戏。老谋深算的王允在董卓派军队来搜查的时候惊慌失措，而貂蝉镇定自若、随机应变，这形象中无疑有更多的现代地下党员的成份。貂蝉的大义凛然、坚贞不屈，她和吕布的爱情感天动地、忠贞不渝，这固然满足了现代人对于古代四大美女和历史的意淫，但你用现代人的情感标准去对古人的行为模式作价值判断，就远离历史的趣味了。其实，在《三国演义》里面，吕布和貂蝉的爱情是有些令人丧气的。当董卓的部下李榷、郭汜乱兵杀



进城的时候，吕布撇下妻小逃出城去。在“毛批三国”中，毛宗岗对此冷冷地夹批了一句：“连貂禅也不要了。”虽然这样的结局让人心寒，但在那样一个乱世，似乎更加符合历史的真实情境，也更加符合吕布的性格：“三姓家奴”，反复无常。一个杀起义父毫不手软的人，对爱情似乎也不会太过认真。作为编导，作为一个现代人，你的柔情如此泛滥，完全可以去拍一个言情剧，何必拍三国？这样做，无非是要用臆想中的观众趣味来把历史庸俗化、商业化。对电视剧来说，固然要有收视率，要有噱头和卖点。但如果以为有美女就会有收视率，有三角恋就有眼球，以为我们的观众都像董卓一样见了美女就不知死活，那就近乎下作了。其实，大多数时候，所谓的观众趣味是编导臆想出来的。至少我以为把那些缠绵戏删掉，这个片子会更紧凑，更好看一些。

历史戏，本来就应该有神秘感和朦胧感，电视剧把那些神秘和朦胧的地方都细细地去演绎，搞得一点想象空间都没有，把浓缩的历史冲成一杯白开水，还有什么意思呢？历史戏好比古诗，你把它翻成白话，那就是白开水。“两个黄鹂鸣翠柳，一行白鹭上青天；窗含西岭千秋雪，门泊东吴万里船。”这很有想象空间，你可以把它想象成一个游子的思乡情怀，或者一个读书人的悠闲心态，都可以。但是，你要想把它变成现代的东西，就这么去糟蹋它——窗口外面的西山上有一千年没有化掉的雪，门口都是东吴来的有一万里长的船。这还是诗吗？曹操说：生子当如孙仲谋！这是多么有想象力的话啊？但你把一个形象的比喻句当大实话来拍，非要让一个小孩在成人打仗的时候去多嘴多舌，比大人还英明，这就是笨拙的做法了。在新“三国”里，孙坚参与诸侯会盟、进军进洛阳的时候，片刻不离把9岁的小孙权带在身边，让他说出一些大人没有想到的深奥道理。最后还预见到父亲孙坚将因为获得玉玺而招来杀身之祸，如此这般，硬把一部精彩的三国戏拍成了儿戏。

我的结论是，在新《三国》的主创团队里，只有一个人是多余的，就是编剧。老版本的“三国”虽然拍得比较早，技术比较落后，但好像也没有给



人留下太多的诟病。因为编剧老实，他就踏踏实实搞改编，不自作聪明。《三国演义》是经过几百年的民间流传之后才成书的，它的版本是一个经过不同时代考验的东西，是符合民族心理和欣赏习惯的。你没有更好的办法，就按照它的结构和表现方式去拍就行了。中国传统的那种章回体长篇小说，其实就是没有影像的电视剧。当年说书艺人们在书场里每天说一段，和现在每天晚上播几集电视剧一样的道理，人家也得讲收视率、上座率。假如前一天说了，第二天去，人全跑光了，怎么混饭吃？古人的这种机制和现在美剧的机制更加接近，像《越狱》、《欲望都市》这样一些片子一样，边播边看收视率，收视率上去了就按这个路子走，下来了马上调整，调不上去就彻底歇菜，另起炉灶。所以，《三国演义》是一个经过收视率考验过的版本。但新《三国》的编剧为了对得起自己的稿费，对得起自己的署名，一定要去和原著反着来。人家详的我就略，人家略的我就详；人家虚的我就实，人家实的我就虚，人家暗线我改明线，人家明线我改暗线……这是较劲，不是改编。比如刘关张的出场，在《三国演义》里是很重要的背景戏和人物身份来历的交代，但是，新“三国”里统统略去，只有三个人莫名其妙地跪在桃花丛中的一个镜头，没有对话，没有人物身份交代。没看过三国故事的，还真不知道他们在干嘛？说不定以为是三个犯了错误的小偷在罚跪。因为缺乏必要的交代，等到诸侯会盟的时候，刘关张出场了，哥仨就像三个怪物，老大呆气，老二傲气，老三傻气，谁都不知道这三个人是从哪里冒出来的背时鬼。而一些本来属于一笔带过的内容，或者比较虚的内容，却花很大的篇幅去实实在在地拍。比如，为了表现“曲有误，周郎顾”这句话，新“三国”就孤零零地安排了一大段戏，表现周瑜、孙策和大小乔怎样在琴声里相识相爱，却和主线毫不相干，完全是喧宾夺主。

新“三国”烧了那么多钱，却烧出个伪版“三国”。高希希曾信誓旦旦地说，这个东西保证30年不过时。看了电视剧我才明白，原来高导拍的是“大话三国”！除非这30年影像技术不再发展，除非这30年不允许大家拍电视剧，除非……这可能吗？



新版《水浒》，有谱没谱

一些台把新版《水浒》作为开年大戏，这个决策是比较贴近民意的。早年间过年要唱戏，唱的也就是《夜奔》、《十字坡》、《武松杀嫂》之类的传统曲目。现在是春晚压倒一切，不搞那些悲悲戚戚、打打杀杀的东西，总是热热闹闹，灯红酒绿，花好月圆，加上几十年不变的春晚腔：祖国总是繁荣的、生活总是美好的、子女总是孝顺的、老公总是怕老婆的……水浒里的皇上上元节的时候跑出去看花灯，说是与民同乐。虽然也就偶然同乐一两回，但也真就是随百姓之乐而乐。如今是万民与领导同乐，以领导之乐而乐，以领导之忧而忧。那些歌词、小品的内容总得先考虑领导看了开不开心，高不高兴，然后老百姓才能“真呀么真高兴”。这叫做娱乐绑架。所以，春晚的笑有时候就是赔笑，那笑声很是让人肉麻。我已经多年不看了，但还是有人看，过年就图个热闹。

今年好了，有新版《水浒》这样一部传统大戏来丰富节日生活，让人仿佛依稀回到传统生活当中去，也算是一种怀旧和回归。于是，春节的大部分时间，我都在看新版水浒。结果，这一看，发现大多数时间还是在与领导同乐。

上一版的《水浒》，我觉得基本是成功的。成功的原因在于比较尊重原著，没有以现代人的聪明去嘲笑古人的愚昧，也没有用现代人的合理想象去



改造原著。虽然最终也有点批判的意思，但比较含蓄，没有离开原著的故事框架，而是巧妙地用原著的故事曲线和人物行为来表现。在梁山好汉们热热闹闹欢聚一堂之后，随着宋江的力主招安，梁山逐渐走了下坡路，弟兄们死的死，走的走，让人很是伤感。老版里的宋江尤其演得好，对着朝廷下跪的时候背影看去像个软体动物，实在是传神。

拍《水浒》，我以为最大的障碍在于怎样面对那些糟粕的东西。按现在的眼光来看，水浒有三大糟粕，一是装神弄鬼，宣扬风景迷信。梁山一百单八将是因为洪太尉走失了龙虎山上的妖魔而降落凡间来造反的。后来石碣村出土天书和石碑，里面早有座次排定。这一切，原著写来是煞有介事。后来毛主席领导我们批水浒，共产党人都是唯物主义者，指出这是作者在装神弄鬼。什么天罡地煞、山寨座次，全是投降派宋江一伙的阴谋罢了。

第二是歧视女性，侮辱妇女。里面的妇女不是偷汉就是拨弄是非，引来灾祸。尤其是三大淫妇的故事，更是彻底把全体宋朝女性形象定了格。宋江小妾阎婆惜与人私通，还要勒索宋江以达到与奸夫长期在一起的目的，大好人宋江一怒之下，杀了这个祸水。打虎英雄武松向来不近女色，却偏偏遇上一个风骚的嫂嫂。——不过，他调戏孙二娘的那一段却又表明二郎并非完全不解风情，大约只是因为面对自家嫂嫂有些性压抑。你看《水浒传》里描写武松擒拿孙二娘时的姿势：“武松就势抱住那妇人，把两只手一拘，拘将拢来，当胸前搂住。却把两只腿望那妇人下半截只一挟，压在妇人身上。那妇人杀猪也似叫将起来。”其动作皆直奔敏感区域，姿势十分淫荡，全无一个武林高手的风范，倒似上演了一幅古代春宫图。不知那妇人“杀猪也似”的叫声是因为疼痛还是因为有了快感。别忘了，当时孙二娘还是赤膊的呢！真是一派豪迈。难怪后人续写“水浒”，曾把他们配成一对，让上面这个动作有了进一步发展的余地。——还是接着说潘金莲。这个风骚的嫂嫂又偏偏有一个丑而无能的丈夫。这种娇妻丑汉之间、嫂子小叔之间永远有着说不完的暧昧话题，从中国传统民间哲理来看，娇妻配丑汉，本身就离大祸不远了。何况这个娇妻还性饥渴，结局当然只能是悲剧。老实人杨雄的老婆潘巧云与



和尚私通，自己蒙在鼓里，幸好兄弟石秀明察暗访，侦破奸情。杨雄手起刀落，将淫妇开膛破肚。奇怪的是，充满阳刚气质的梁山好汉们都有些性无能或者性冷淡。潘巧云的出轨还得要怪杨雄的“不作为”。水浒里面交代，那杨雄面色微黄，人称“病关索”。不知是否有慢性肝炎什么的，对床第之事多少有些力不从心。平日里一个月倒有20天在衙门里值班，回了家也没见有什么恩爱之事。比如，在四十五回，说那杨雄这一天回来安歇，潘巧云待他吃了晚饭，洗了手脚，却去请潘父对杨雄说第二天上报恩寺许愿之事。接着便写道“当晚无话，各自歇了。次日五更，杨雄起来，自去画卯，承应官府。”偶然回家一趟，居然是“各自歇了”。那差不多就是分居。你想，潘巧云是个什么样的女人？潘巧云出场时，作者隆重交代：“黑髻髻鬟儿，细弯弯眉儿，光溜溜眼儿，香喷喷口儿，直隆隆鼻儿，红乳乳腮儿，粉莹莹脸儿，轻袅袅身儿，玉纤纤手儿，一捻捻腰儿，软脓脓肚儿，翘尖尖脚儿，花簇簇鞋儿，肉奶奶胸儿，白生生腿儿。更有一件窄湫湫、紧攢攢、红鲜鲜、黑稠稠，正不知是什么东西”。这番描写基本上属于市井流氓腔的“薛蟠体”，比如什么“肉奶奶胸儿，白生生腿儿”之类，大约只有泼皮牛二、矮脚虎王英之流方能说得出口。要是当面这样表白，那便是调戏无疑。可见作者自己在此等人物面前也有点拿捏不住了。接着又赋诗一首：“二八佳人体似酥，腰间仗剑斩愚夫。虽然不见人头落，暗里教君骨髓枯。”这四句要高明多了，不但平仄押韵，朗朗上口，而且一转三折，颇堪寻味。老版水浒里的潘巧云是牛莉演的，颇符合那一番“白生生”、“玉纤纤”、“软脓脓”的描写，总之是个让人销魂的尤物。这样的人，如何受得这般冷落？但在水浒原著里，她死得最惨。性无能杨雄非常变态，把老婆内脏挖出来都挂在了树上，作案现场就在风景如画的翠屏山。作者并不以为是煞风景。除了这三大淫妇，水浒里的其他女性，也没有多少正面形象。惹事生非的王婆、恩将仇报的刘高老婆、鬼鬼祟祟的李鬼老婆等等。就算上了梁山、排了座次的，也不是母夜叉，就是母大虫，没有一个贤惠的。要是就这样拍了，妇联要抗议。



第三个糟粕滥杀无辜，草菅人命。比如动不动就将人麻翻在地，做了人肉包子。拍《水浒》，该对这三大糟粕怎么处理呢？现在的人们自然是认识水平提高了，知道不能宣传封建迷信，也知道要尊重妇女。但我想象不出来，把这些彻底改掉，拍出来的到底还是不是《水浒传》？所谓古典名著，本身就带有时代的烙印，几百年前的事，你用现在的观念去批判原著的主题，以表现自己的高明，拍成一个批判版的《水浒》，恐怕也不怎么合适吧？

一、人肉包子里的爱情

作为讲述强盗故事的《水浒传》里面，有许多骇人听闻的内容，最著名的大约就是孙二娘的人肉包子了。“大树十字坡，客人谁敢那里过？肥的切做馒头馅，瘦的却把去填河！”古往今来，孙氏人肉包子还是做出了品牌的。孙二娘卖过人肉包子，历史上有污点，但她最后仍然加入了革命的队伍，走上了造反起义的道路。对这一点，施耐庵先生觉得应该给犯错误的同志以出路，革命不分先后。但新时代的“施耐庵”们不这样想。新版水浒的编剧对此不肯原谅，他们要对孙二娘进行彻底的改造，帮她洗清历史污点，给她一个根红苗正的出身，让她清清白白加入革命队伍。于是，一个现代“吴清华”版的孙二娘出现在我们的荧屏上。

在新版《水浒》里，武松夜宿十字坡，识破了孙二娘的阴谋，断定这是一家黑店。便将计就计，经过一番势不均力不敌、实力悬殊的格斗，轻松擒拿了张青、孙二娘夫妇。此时，纯真的爱情解救了这对夫妻。张青含泪对武松诉说，其实，二娘也是一个不幸的女性。她曾被卖入青楼，备遭蹂躏糟蹋。在她对人生失去信心的时候，张青爱上了她，深情地向她表白，一遍遍地唠叨：“我只要你和我做夫妻。”他们来到了风景秀丽的十字坡。为了报复这个万恶的社会，二娘这才卖起了人肉包子，而其实她只是号称卖人肉包子，为了让人家怕她而已，却决不会对社会造成危害。武松听完感叹：呵呵，原来这人肉包子都是假的啊！这就算给孙二娘平反了一个千古冤案。这



样的情节改编，推动了古代和谐社会建设，审片的领导看了自然是开心的。我等观众看了，也是深受教育：原来人肉包子这样的东西是不能卖的，就算拿到宋朝去卖也不可以。把道理拍得那么直白，文学作品也就等同于伦理学教材了。接着，为了继续考验他们的爱情，武松假装杀死了张青，于是，母夜叉哭喊着说：让我们死在一起吧！他们之间的纯真爱情感天动地，也终于感动了铁石心肠、杀人不眨眼的武松。曾经手刃荡妇潘金莲的武松放开了他们，并且和他们结拜为兄弟。向来讲兄弟义气的武松成了爱情至上主义者。在孙二娘身上，新版《水浒》既实现了和谐社会的理想，又歌颂了千古不朽的爱情，算是彻底践行了与时俱进的理念。

二、鲁智深的鸟蛋

鲁智深是水浒中最无私的一位好汉，同情弱小，扶危济困。他的几起人命官司都和自己的利益无关，纯粹是路见不平，拔刀相助。他看不得金翠莲父女孤苦无助，激愤之下，三拳打死镇关西；眼见林冲受奸臣陷害，他挺身而出，千里护送到沧州；桃花庄上，他藏身洞房为桃花寨强盗说“姻缘”，痛打小霸王周通，使刘太公女儿免遭强盗祸害。在我看来，这些都已足够成为他的闪光点了。但在新版水浒的绿色理念指导下，鲁智深的形象又增添了无数的闪光点。

在旧版（98版）水浒中，鲁智深出场是这样设计的：在喧闹的闹市中，一辆马车受了惊，在人群中狂奔。一个小孩面对迎面而来的惊马不知所措，来不及躲避。此时，鲁智深飞奔上前，抓住惊马，救下了孩子。这样的行为还是颇符合鲁智深身份的。不知为什么，新版水浒对这样的情节弃之不用，而将同样的情节用到了那个没有多少英雄气概的神行太保戴宗身上。在新版水浒中，鲁智深是这样出场的：也是在人群拥挤的闹市里，鲁智深双手捧着什么，像匹受惊的马一样一路狂奔，人们纷纷避让不迭。他来到了一家酒店，大呼小叫让酒保把脸盆拿来。酒保动作稍慢，就被其拳打脚踢。终于，



他把手里捧着的东西放进了脸盆里，那是一条小鱼。看着小鱼在水里游动起来，鲁智深欣慰地笑了。原来，老鲁是个动物保护主义者。把这个颇为滑稽的情节和旧版的情节一对照，弃救人为救鱼，显然编剧认为人的生命不如小动物有价值，救鱼这个行为更符合现代理念，希望人人都能像老鲁那样有爱心。

更可笑的是，著名的“鲁智深倒拔垂杨柳”一节被改编成以下模样：鲁智深在众泼皮们的拥护下畅快地喝着酒，突然，他发现树上的乌鸦太吵，扰了他的酒兴。于是，他来到树下，用尽全力将大树连根拔起，放平，众泼皮将鸟窝取下。此时，编剧表现了他的惊人想象力，已经精疲力竭的鲁智深又用力将大树扶正种了回去，以免被人批评破坏绿化。这还没完，老鲁又指着鸟窝里的两个鸟蛋，对泼皮们说：“你们去找个僻静的地方，把这个鸟窝放好，千万要保护好这两个鸟蛋。”这哪里是个粗人鲁智深，分明就是一个现代环保人士，其环境保护意识之强，大约只有当今西方绿色和平组织人士可以与其并论。经过改造，梁山好汉都成了被当代文化熏陶出来的现代人。

更不可思议的是，在新版水浒里，这个环保人士鲁智深不仅仅看重兄弟情义，在男女之情上也是个很容易动感情的人。当他看到梨花带雨的金翠莲时，眼神就已经直了。救出金翠莲父女后，他居然多次与金翠莲眉来眼去，而翠莲那幽怨的眼神，似乎也对他有着无限的暧昧。我不禁疑惑：这还是《水浒传》原著里那个古道热肠、爽快耿直的鲁智深吗？

三、戴宗靠什么日行八百里

关于《水浒传》里的法术问题，也颇让电视剧的改编者们头疼。比如，梁山一百单八将里面有两个道法高明的好汉，一个是入云龙公孙胜，一个是神行太保戴宗。要把他们身上的迷信色彩都去掉，拍起来就有些放不开手脚。戴宗号称神行太保，腿上绑上两个马甲，作起法来，就能日行八百里，通风报信、传递情报十分便利。但在新版《水浒》里，戴宗初次见面即对宋



江说：“哥哥，其实我的马甲是假的，骗人的。”把宋江说得一愣。既然马甲是假的，而电视剧里的戴宗却仍然来去如风，那么，戴宗靠什么日行八百里呢？编剧在这里也不打算自圆其说了，只是交代戴宗吃饭时不能吃荤腥。我暗自猜度：跑得快和不吃荤腥有什么关系呢？难道刘翔也是吃素的？这不吃荤腥本来也是戴宗施法时的要求，但现在改编后对其情节弃一半留一半，让人更加不好理解。这类自作聪明的改编在新版《水浒》中处处皆是。

其实，旧版（98版）《水浒传》在这方面的处理更为高明。比如关于“洪太尉误走妖魔”的情节，旧版是完全回避了，直接从高俅发迹开始，既交代了时代社会背景，又引出一系列与之相关的关键人物。显得顺理成章，还能更好地帮助读者从整体上把握和理解水浒的故事情节与思想内容，真是一举多得。而新版水浒呢？开篇就原原本本去表现洪太尉误走妖魔的情节，包括什么蟒蛇、白虎之类的都有。然后让道人公孙胜提前出场，说明都是他在装神弄鬼、散布谣言。后来，拍梁山排座次、天书石碑出土，又交代是公孙胜等一千人在自导自演。若有若无之间的事情，贵在含蓄，一旦改成大白话坐实，就很无趣。你总得为观众留一点解读余地。其实，就算你不想借鉴98版的做法，又想不出其他高明的手段，那就采取笨办法，按照原著的套路去拍，也未尝不可。在民间传说基础上创作的古典文学名著，本身就有许多传奇色彩，这也是作品本身魅力之一。我想，按原著的叙述方式，以现在人的认识水平，观众也不会真的以为是什么邪魔妖怪、星宿下凡，要不然神话故事、魔幻剧都退出荧屏算了，《西游记》干脆就不能拍了。《红楼梦》也不行，贾宝玉前世是块石头，林黛玉是根草，什么乱七八糟。而《水浒传》原著如果要出版，也必须把这些迷信情节改掉才能上市，以免误导观众。这样下来，古典名著没有了，全成了现代产品，绿色环保，健康无害。但所谓古典名著，就完全不靠谱了。

电视剧固然需要健康有益，有教化功能，但对于古典文学名著来说，糟粕和精华本来就混杂在一起，难以分割。处理不好，就是伤筋动骨，面目全非。所以，翻拍名著，绿色固然要考虑，古典的本色也不能丢弃，不然，何



必要挂着名著的招牌呢？

此外，在人物形象方面，最不能让我满意的是林冲。扮相好坏不去说他，人物气质定位就有问题。逆来顺受，满脸苦相。身处逆境，便愁眉苦脸。为了十两银子，在柴大官人面前与洪教头大打出手，哪里还有半分英雄气概！



谁是“路路·图马奇”

——《黎明之前》和美剧

1998年奥斯卡获奖影片《洛城机密》里面，有个一心想继承父亲遗志、成为警界精英的小伙子埃德，他心里有个秘密，要找出当年打黑枪杀害他父亲的内奸。他把这个内鬼叫做“路路·图马奇”。这件事他只和搭档杰克说过，结果，杰克在快要查出内鬼是谁的时候被杀了，杀他的就是上司达德利探长。看着垂死的杰克，达德利得意地问他还有什么遗言，杰克说出了这个名字：“路路·图马奇”。结果，达德利探长上当了，他心里疑惑不安，去问埃德：杰克有个朋友叫“路路·图马奇”你认识吗？埃德马上明白这个达德利正是内鬼。

自从《潜伏》大热之后，国产电视剧兴起“路路·图马奇”游戏热，处处在追查：谁是内鬼？2010年热播谍战剧《黎明之前》大概是其中最为突出的。它号称以美剧为模版，融心理分析、科学推理等美剧元素于一体。看起来，感觉情节和人物命运的起承转合的安排，的确像那么回事。这个剧最早的时候有人把本子拿给我看，说是准备投资，让我提供点意见。那时候正是《潜伏》火成一塌糊涂的时候，谍战剧的扎堆现象已经不可避免，荧屏上到处在寻找“内鬼”。以前的电影是抓特务，现在的电视剧是抓共党，敌我双方换了个位置。国共双方都对此乐此不疲。抓“内鬼”这件事，上升到哲



学高度，就是对人性不确定性的疑惑。你是谁？他是谁？我又是谁？到底我们身边的谁是谁？面对的那些熟悉的陌生人，哪个才是真实的？——谁是“路路·图马奇”？这样一种猜谜游戏迎合了人们对社会环境和人际交往的一种不安全感。所以，这样的题材看起来撞车撞得厉害，但是这个游戏是不会有终止的那一天。关键是看故事编得怎么样。那个剧本厚厚的像块大砖头，我看了开头大概两三集的样子，没看出有更多的亮点来，觉得故事套路还是比较常见的那种，就没有给出更多的意见。拍完之后，有人把碟拿来给我看，说非常好看，像美剧一样，节奏很快，比如第一集就有 960 多个镜头。还有许多心理分析、科学推理等等。于是，我就认真地把它看完了。说实话，它的确比我看剧本的时候感觉精彩多了，线索清晰，情节紧凑。不过，这都是前半段的印象，到了后半部分就越来越匪夷所思了，尤其是最后的大结局，真所谓出乎意料却又情理不通。

国民党的情报机构第八局局长谭忠恕和总务处长刘新杰是参加过常德会战的生死弟兄，谭局长自以为对这位兄弟知根知底，但是，刘新杰却是第八局的中共卧底。第八局还有几个人，行动处处长李伯涵是个嗅觉灵敏的老特工，但人缘不好，被视为第八局的另类，除了谭忠恕赏识他，其他人都不愿搭理他。情报处处长齐佩林查共党不遗余力，却和刘新杰是铁哥们。电讯处长孙大浦是技术狂人，但在敌我问题上有点糊涂。而且还自作聪明，颇有喜感。在这部剧中，谭局长的全部使命就是查出身边的卧底和破获一个“水手”领导下的中共地下组织。而刘新杰的全部使命也是在不暴露自己的前提下，保护好“水手”组织。但是，暴露的事情是总有一天要发生的。水手在最后一次掩护某重要人物的行动中参与了码头枪战，并且受伤留下了线索，于是，他暴露了。本来，他可以一走了之。刘新杰也这样劝他，但是，一贯冷静理智的他变得非常固执，坚持留下来，并且在一次发报的时候被第八局抓获。谭局长高度重视，亲自审问。但就在审问过程中，水手喝完一杯水后突然死去。不过在临死前，他说出了第八局潜伏者的名字：刘新杰。看起来，第八局大功告成，但问题是，谭局长自己也面临着被终结的命运。上面



派来特派员，重组第八局，谭忠恕坐了冷板凳，而此时，嫌疑犯刘新杰正四处躲藏。于是，第八局的弟兄们联合起来，团结在以老局长谭忠恕为核心的老班子周围，为刘新杰洗脱了嫌疑，让不合群的李伯涵做了替死鬼。而这一切，都在水手临死前的计划中。

这个故事的结局颇有些一厢情愿，最大的问题是，水手作为一个党的地下组织的领导人，竟然天真到轻易放弃自己的生命，布下疑阵，重演“死诸葛走生仲达”的神话剧，以为所有人都会钻入他的圈套中。以一个确定的牺牲，去换取一个不确定的结果，这值得吗？可信吗？同样是临死前说出一个名字，《洛城机密》中的杰克说出了“路路·图马奇”，最后的结果有着很大的必然性。因为内鬼达德利担心暴露，必然要把所有可能的知情人找出来灭口。他以为这个“路路·图马奇”也知道他的真实身份，因此会四处打听谁是路路·图马奇。而水手说出了潜伏者“刘新杰”，其结局并不具有必然性。从这个名字到他所要的结果，其过程太复杂，路线太漫长，要拐好多的弯。而且方案中涉及到的所有人不能有一个人想错，否则都无法到达终点了。这就好比公路车道的设计，一两个弯道是合理的，连续无数个弯道就不合理了。万一“车子”出轨，水手不是白牺牲了吗？

不知道是民族的思维习惯不同还是一时间接受不了那么多，我们号称学美剧的这些作品看起来总有些“山寨感”或者叫做消化不良。在美剧那里，许多情节和人物的转换叫做意料之外却又在情理之中，在错愕间让人拍案叫绝。但我们的“仿制品”在处理这方面情节的时候往往不知道如何收场。

如今，美剧基本上已经成为电视剧的一个标杆，成为国产电视剧努力看齐和用力追赶的一个目标。电影兼电视剧导演高群书在2010年10月28日的《南方周末》上说，“只有学习好莱坞，才能救中国电影”，差不多也表达了这样一种情结。但是，这个话我有一半同意，一半不同意。同意的一半是指我们是要向人家学习，学习好莱坞的创造精神和创造力，学习他们穷尽一切可能地将一种类型片做到极致而又不让人厌倦的境界。不同意的另一半是，学习不是迷信，看不到好莱坞的内在精神和短处，就学不到真正的好莱



坞精髓。其实，“很多欧洲人瞧不起美国电影，认为美国片太商业化，太模式化因而也就太没有文化。甚至美国的电影工作者在欧洲电影面前也有这样的自卑感……在美国大学中，那些自称为‘新马克思主义者’的电影学者公开表达对好莱坞电影的鄙视。”^① 正因为缺乏文化的追求，好莱坞电影越来越走向技术化、工业化，电影艺术等同于电影技术。但是，就算好莱坞没有文化，在西方文化背景下的电影工作者，凭着他们所擅长的哲理思辨和对人性的深刻理解，仍然在主题表现方面达到相当的深度。但是，我们看不到后者，只看到前者的视觉轰炸、技术翻新，以为学会了用几个大场面或飞车技术来镇住观众就是学到了好莱坞，这恰恰是学到了他们的短处。从《英雄》以来，我们哪一部电影没有学习好莱坞？《十面埋伏》学了，结果搞得观众好像也中了埋伏找不到北；《夜宴》学了，故事框架还是借了莎氏名剧《哈姆雷特》的，结果笑场不断，可惜这一次冯小刚拍的不是喜剧；《无极》也学了，但陈凯歌的英名就此葬送；吴宇森从好莱坞回来，人家在那里发展了几年，那是取了真经的，但是回来后按照好莱坞套路拍的那个《赤壁》，雷倒一大片，彻底丢失了他的“英雄本色”。如果学好莱坞就是学怎么烧钱，那能有几个人学得来？所以，我觉得提“好莱坞”这个概念的时候，首先得辨析清楚，什么是“好莱坞”？连“好莱坞”的概念都没有弄清晰，就开口“好莱坞”，闭口“好莱坞”的，岂不是茫无目标。好莱坞的真正精神是创新，不断把电影往新的高度推动，而我们只会跟风模仿，哪里学得来真正的好莱坞。高群书的那部《西风烈》，虽然以学“好莱坞”之名炒得热闹，票房却是惨不忍睹。观众不知道什么是“好莱坞”，但是每年都看过不少真正的好莱坞电影，真货假货还是分得清楚的。所以，没有弄清楚基本概念之前，我赞成先不要瞎嚷着学好莱坞。但美剧可以学，因为电视剧已经有了自己的思想和内容基础，而且相对世俗化，所缺少的就是怎么叙事。假如一部电视剧自称是学习美剧的产物或者被评价为有着美剧般的节奏，那么，差不

^① 黄丹：《镜子里的山——一次电影文化的冲撞》，广西师范大学出版社2007年版，第7页。



多相当于说这是一部好看的电视剧。

所谓的美剧风格，就是一些叙事技巧，如何制造悬念，如何一波三折。比如，先让你误入歧途，然后突然峰回路转。这段时间想看看美剧到底是怎么回事，就找了经典美剧《24 小时》来看。在第一集里面，那个杀手的出场就是一个小花招，有意误导你的判断，然后突然人物身份转换。电视剧一开始交代，有恐怖组织要暗杀总统候选人，并且已经派出外国杀手正在入境途中，这个杀手很有可能是德国人。接下来的场景是飞机上，一个叫马丁的摄影师，被派来为总统候选人拍照，长着典型的德国人面孔，有着典型的德国姓氏。他身负如此重任，仍不忘勾搭身边的美女。那位美女被他的一系列光环所吸引，意乱情迷，终于被他得手。两个人在空中洗手间一番激情，结束后又回到原来的位置上。这个叫马丁的德国摄影师猎艳成功，心满意足地合眼休息，此时，我们已经肯定这个人就是那名危险的德国杀手了。但是，接下来，那位美女开始行动了，她并没有睡着，而是偷出了摄影师的身份证明，然后悄悄离开座位，拿出事先藏好的跳伞装备和定时炸弹，在炸毁飞机前的一瞬间，跳出机舱。在她身后，那位德国摄影师马丁和飞机一起化作巨大的火团在空中绽放。编剧利用常识和习惯思维误导观众，让大家的判断误入歧途，营造出峰回路转的效果。虽然只是一个小花招，但是也是下足了工夫。

在美国，大台都靠几部自制剧在撑着，什么《老友记》、《欲望都市》，什么《广告狂人》，一部剧差不多就是一个台的品牌，那真是千锤百炼、精雕细琢，互相之间比拼得相当激烈。像《24 小时》那样精彩的电视剧都被终结了，所以你不出尽花样便撑不下去。

但美剧的套路和思维特点是西方式的，我们除非把编剧、演员都换成西方人，否则我们离美剧还会非常遥远。非要让我们的剧情和人物行为、思维方式像西方人那样进行，看起来终究还是别扭。比如《黎明之前》里面的那个电讯处主任孙大浦，一个挺着啤酒肚的胖子，怎么看都不像是个喜欢用脑子的人。开始也没看出他有什么科学天份，却在后面的情节中非要让他去搞



科学分析。摆弄着一大堆量杯、烧杯、酒精灯，满嘴化学元素。别忘了，那是在 40 年代的中国，特务们靠的还只是盯梢、暗杀和严刑拷打这些没有技术含量的手段，都没有什么高学历，离科学推理和技术分析还远着呢！但假如我们把思维方式和行为模式换成东方式的，用东方人的智慧来解决问题，让拍出来的电视剧既有美剧式的悬念和紧张，又有中国传统风格特色，那么，我们也可以像美剧那样好看。

比如，推理和心理分析是西方人的专利吗？我觉得不是，好像古人并不缺乏这样的智慧。试举一例，看看古人是怎么查“内鬼”的——

战国时期的韩国国君韩昭侯，很会推理判断。有一次去洗澡，发现他的浴缸里有瓦砾，当然很生气，他觉得大臣办事不力，起码主管他洗澡的大臣办事不力。但是他后来仔细一想，主管洗澡的官吏，再浑也不至于在国君的浴缸里放砖头瓦块，他就估计可能是有人栽赃。主管洗澡的官员，当时叫“尚浴”，韩昭侯就问身边的人，如果把“尚浴”撤了有顶替的人吗？身边人说，有啊，有候缺的呢！韩昭侯说，把那候缺的叫来！见了面，韩昭侯第一句话就问：你为什么在我的浴缸里放了砖头瓦块？这人果然就招了：“尚浴免则臣得代之，是以置砾汤中。”——主管洗澡的官员要是罢免了，我就是接替他的人，所以就做了手脚。

这个故事是记载在《韩非子》里面的，说完这件事，韩非子总结，凡事情发生，有的人因此得利，有的人因此遭殃。所以，事件发生时，该察明谁可能因此蒙利，即可得知真相。韩昭侯用的是倒推法，从结果倒推回去，寻找作案动机，于是，内鬼就原形毕露了。看起来，心理分析也并不是很玄妙的事情。

学美剧，我赞成，但骨子里还要有我们自己的东西。



我们都爱坏女人

——《北风那个吹》的道德观

《北风那个吹》无疑是成功的，先有国家广电总局向全国人民推荐，后来“北风吹”向金鹰节、上海电视节等地的领奖台，拿了许多奖。男主角夏雨的两个“老婆”——牛鲜花和刘青都获了奖。其中刘青的获奖（最具潜力奖）让我稍加安慰。

因为，我承认，我更喜欢刘青一点。

刘青在《北风那个吹》里是配角，而且是个负面形象。看完一部作品，观众声称更喜欢的是那个用来陪衬的配角，甚至是作者想方设法加以丑化的那个角色，不知道编剧会不会有些挫败感。比如看了《红楼梦》，更喜欢薛宝钗；看完《白蛇传》，更喜欢小青；甚至有看过《钢铁是怎样练成的》，至今念念不忘那个资产阶级小姐冬尼亚的。这种情况就好比结婚仪式办完了，进洞房的却是那个伴娘，很让人崩溃。但这是没办法的：怎么写，是你的权利；喜不喜欢谁，就是观众的自由了。这可以证明，生活有自己的逻辑，艺术形象从被创造出来的那一天起，就必须按生活逻辑来定位。

牛鲜花是个大好人，道德完人。她集劳动人民的优良传统于一身，勤劳朴实，品德高尚。她在男知青帅子大脑失忆、心智不全的时候，不离不弃地照顾他，甚至不顾父母寻死觅活的反对，和帅子结了婚，把自己的青春和一



生献给一个“傻子”。后来丈夫好了，回城了，却在旧情人的诱惑下离家出走，跑到遥远的南方和情人双栖双飞。弃妇牛鲜花勇挑家庭重担，照顾老公的双亲，抚育三个儿女。下岗之后，她又响应政府号召，不喊不闹，不等不靠，不挑不拣，每天外出奔波，自谋职业，自强不息。甚至丈夫和情敌生的智障儿子扔在她这里，她也充满爱心地抚养他。最后，当丈夫身患绝症的时候，她又默默回到这个负心汉的身边，陪他度过最后的时光……她简直就是当代道德楷模。而刘青呢？这个女人长得比牛鲜花漂亮，有气质，但却是牛鲜花的反面。她自私狭隘，逃避责任，恩将仇报，拆散人家家庭，是城里人劣根性的典型代表。可是很奇怪，我发现我这个人立场有问题，对劳动人民亲不起来。因为不管怎么样，看来看去，我还是更喜欢刘青一点。

我以为编剧在对待牛鲜花和刘青的态度问题上，是有点一碗水没有端平的。刘青错在哪了？她长得漂亮，她错了吗？没有啊！她是帅子的初恋情人，他们在那个冰天雪地的艰苦环境里，互相温暖着，关心着，却被大队革委会主任牛鲜花仗势横刀夺爱，她为此伤心痛苦，暗暗下决心夺回所爱，她错了吗？也没有啊！她为了把帅子从牢狱之灾中救出来，牺牲了自己的贞操，虽然是无知，但也是为了自己深爱的男友，为了爱情，她错了吗？还是没有错啊！她敢爱敢恨，敢做敢当，对爱情炽热执着，对未来充满追求，这样的女孩子不值得你喜欢吗？至少，我觉得刘青更真实，因为她有性格，有缺点，我爱她爱得踏实，知道她的缺点是什么，弱点是什么。可牛鲜花太完美了，这样的人生活中有吗？要是真的有，只能让人敬而远之。

这个牛鲜花，怎么看怎么不像女人。她一出场就披着个军大衣，扳着手，在知青点严肃地看黑板报，边看边不屑地微笑，很有些居高临下的样子。有个叫“兔子”的知青见了女人就不知死活，凑上去想在她身上捡便宜，被她一个大嘴巴扇出门外去，满嘴是血，半天起不来。接着她亮出身份把知青们吓了一跳——原来是全县闻名的铁姑娘。要是她到孙二娘店里打工，武松估计也得被她拿下。嫁了人进城之后，也是家长派头。就算下岗了，还一天到晚穿着职业装，拎着包，像个公社女干部。帅子在她面前，始



终不像老公，像小工。这样生活在一起，我想是不是有点压抑？

但对编剧来说，要的就是牛鲜花这个形象。牛鲜花是劳动人民出身，来自农村，她必须去女性化、中性化、职业化，相貌一般，才能品德高尚；刘青是城里人，虽然漂亮，女人味十足，但是人品不行。于是，在电视剧中，来自农村的牛鲜花成为唯一的亮点，而她周围的城里人天天不是吵架斗嘴，就是算计人，都显得境界不高。编剧沿袭着一个很多年前流行的价值判断逻辑：“唯成分论”。这样的道德寓言从80年代末的《渴望》就开始了。王沪生和王亚茹是大学生、知识分子，所以就没良心，不厚道。刘慧芳和宋大成是劳动人民，所以全身都是美德。

我们曾经还有一个屡试不爽的故事套路：一个好女人，一个坏女人，她们中间是一个摇摆不定、良知未泯的负心汉，从而上演了一出出善与恶、情与仇、爱和恨的道德大戏。在这个叙事模式里，那个负心汉就是我们每一个普通男人。那个好女人就是代表着善和道德的召唤，她相貌一般，甚至是个中性人，但是心灵美；那个坏女人代表了恶的诱惑，她美若天仙，心若蛇蝎。注意，这个坏女人一定要长得够漂亮、够风骚，足以形成致命的诱惑。《林海雪原》里的那个女土匪，名字取得多有味道啊——蝴蝶迷，一听就能感觉到美丽背后透出的危险。可惜了这个名字，没有给她更多的戏份，要不然，肯定能成为一个坏女人的典型。更早一点，这个故事的原型要追溯到《西游记》。在漫漫取经路上，我们都是唐僧，在善恶是非面前瞎了眼，人妖不分，是非不明。坏女人白骨精、蜘蛛精、铁扇公主以及一切妖魔鬼怪，她们变成各种美丽的面孔和身体来诱惑你、讨好你，最终目的却是为了吃掉你。他身边的大徒弟孙悟空就是个“好女人”。细细看来，在《西游记》里面，孙悟空是没有性别的。他（暂且写作“他”）从来没有爱过一个女人，或者一只母猴子。他不懂得怜香惜玉，再漂亮的女人，一棒子打下去从来不手软。搞得猪八戒每次都在一旁跳脚叹息：“大师兄，可惜了，这么漂亮的女菩萨！”然后就跑到唐僧面前去告状。他也从来没有爱过一个男人，或者一只公猴子，除了唐僧。他和唐僧之间的关系，细究起来多少有些暧昧。一



旦离开唐僧身边，他就寝食不安、茶饭不思，“为伊消得人憔悴”。按说，唐僧也没有什么本事可以做他的老大，那个紧箍咒也答应过替他拿掉算了，可他仍然对唐僧一往情深。唐僧一次次生气说我们分手吧，一次次绝情把他赶走，说我永远不想见到你！但他无怨无悔，关键时刻不计前嫌，及时回到他所思念的负心汉身边，消灭一切坏女人。“好女人”孙悟空当然长得不漂亮，尖嘴猴腮，还是个随地撒尿的畜生（猴子嘛）。但他是可靠的，总是在你最需要的时候出现在你的面前，保护你，拯救你。因此，这个故事模板的语意就是让我们禁欲禁色，远离异性，远离人性。

记得民国时期有部电影叫《一江春水向东流》，也是一个好女人、坏女人和浪子的故事。上海某纱厂的女工素芬和夜校教师张忠良相爱结婚，一年后有了一个儿子。抗战全面爆发以后，忠良投身抗战离开上海，素芬拖家带口回到乡下，在日寇铁蹄下艰难谋生。忠良在参加抗战中历尽磨难，逃到了重庆，但无依无靠，为生活所迫，投靠了交际花王丽珍。王丽珍在干爸庞浩公的公司里给忠良找了份工作。渐渐地，忠良经不起堕落生活的诱惑，终于和坏女人王丽珍结了婚。这时，好女人素芬则和婆婆过着艰难的生活。抗战胜利后，素芬为养家糊口，到富人家做女佣。一次在晚宴上，素芬认出了负心汉忠良，当她说出真相时全场惊叹。婆婆闻讯找到儿子，当面痛斥这个不肖之子，但懦弱的忠良不肯放弃奢华的生活离开坏女人，素芬万般无奈，投河自尽。这部电影上映后，据说上座率超过好莱坞“大片”，旧上海满城皆骂负心人。可见，这个故事模型多么契合传统人心。好像建国后这个电影还多次放映，因为它关于“城里人—坏女人”、“乡下人—好女人”的叙事代码很能迎合当时的政治话语。

但是，现实并非这样绝对。好像长辈都比较喜欢好女人，小辈却更喜欢坏女人。而且，对坏女人的向往像虫子潜伏在人的内心，难以抗拒。金庸的版本就是这样的。《倚天屠龙记》里，张无忌在一本正经的周芷若和辣手俏丽的郡主赵敏之间，选了赵敏；《射雕英雄传》里，郭靖在端正贤淑的华筝和刁钻古怪的黄蓉之间，选了黄蓉；《飞狐外传》里，胡斐在忠心耿耿的程



灵素和专门捣乱砸场子的袁紫衣之间，选了袁紫衣；《鹿鼎记》里的那个小混混韦小宝更是无耻下流，竟然选也不选，好女人、坏女人都要，还一连要了七个。甚至连邪教黑社会老大神龙岛主的老婆也要。这个女人武功高，手段毒，长得又漂亮，大大满足了男人们的色胆色心。所以，金庸的小说年轻人都追着看。就是这样一种心理，我们看《北风那个吹》，看着看着，发现那个有缺点、有性格的坏女人刘青越来越可爱了。这可不得了，这可怎么办？你要让大家在看电视剧的过程中，感情服从理智，爱情服从道德，讨厌刘青，爱上牛鲜花，这可有点违反审美规律。以前的办法就是靠说教，比如样板戏，动不动就来一大段唱词，像唐僧那样念经，让你头疼，满地打滚，不答应不行。可现在播的是电视剧，观众有那么多频道可选，说教没人听。怎么办？人性的缺点还是得靠人性来弥补。编剧最后的绝招就是绑架观众的同情心：用“绝症”来打动人心。看你还恨不恨刘青，看你还爱不爱牛鲜花！要是绝症还感动不了你，那你就是畜生，你自己都要谴责自己，努力去挤也要挤出几滴眼泪来。电视剧靠绝症和死来制造催泪弹，真是屡试不爽的法宝。于是，这个戏里的高潮就是三次和绝症有关的情节。

第一次，为了说明牛鲜花爱上帅子并非横刀夺爱，而是出于高尚的爱情，就让帅子自残，把自己打得人事不醒，差点成为植物人，醒来后成了傻子弱智，失去了自理能力。如果刘青还要和他在一起，那么不但一辈子陪着个废人，而且可能永远回城无望。于是，返城在即的刘青经不起考验，只好忍痛弃之而去。刘青的自私渺小和牛鲜花的无私伟大高下立判。第一回合，牛鲜花在道德和爱情的战场上同时获胜。

第二次，刘青债务缠身，外出躲债，在生活的底层艰难求生，不幸又阑尾炎开刀（大手术不行，必须是这种小手术，不影响观众的道德判断）。为了不让智障的儿子拖累自己，刘青背着帅子，欺骗牛鲜花说自己得了绝症，不久于人世，托她照顾孩子，甩掉了包袱。这一次，刘青虽然在爱情上获胜，但在道德上仍然失败。

第三次，也是电视剧最后的高潮。帅子真的得了绝症，是脑癌。他离开



了刘青，准备一个人了此残生。但牛鲜花知道了，再次张开温暖的怀抱，来到帅子的身边，丢下公司的生意，一心照顾这个令她一再伤心的负心汉，谱写了一曲道德之歌。为了完成帅子的最后一个愿望，她和帅子一起在知青聚会上跳起了芭蕾舞《北风那个吹》，台下观看的人们忍不住泪流满面，闻讯赶来的刘青也留下了眼泪。这一次，牛鲜花在道德、人格、爱情、艺术等方面全面获胜。

可是，目睹三次绝症之后，为什么我还是对刘青恨不起来呢？因为我发现这三次绝症都是可以商量的。比如第一次，帅子用木棍自残，居然把自己搞到失忆，这个概率好像比较低。除非他当时真的不想活了，才会下手那么狠。第二次，刘青谎称得了绝症活不了半年了，欺骗牛鲜花替她带儿子，看起来是够卑鄙的了。但是，以刘青的心高气傲和聪明，应该不会出此下策。因为半年后她必须死去，才能证明她没有说谎。这不是长久之计啊！第三次，帅子真的得了绝症要死了。这倒没有什么可商量的，因为只要是人，都是有这种可能性的。就算导演肯商量，癌细胞也不肯商量。但是，你一而再，再而三地用绝症这一招，已经有点让人麻木了。

用绝症来改变人物命运，虽然能让许多人控制不住眼泪，但仔细想想，这毕竟不是生活的常态。如今的电视剧，得绝症的主人公却越来越多。粗粗列举一下，就有《过把瘾》、《你的生命如此多情》、《第100个新娘》、《白屋之恋》、《水晶之恋》、《深情密码》、《悲伤恋歌》、《天国的阶梯》、《白袍之恋》、《我们结婚吧》、《午夜阳光》、新版《梁山伯与祝英台》等等，举不胜举。估计这都是韩剧流风所致。因此，如今看过几部韩剧的人都自信满满的可以来当编剧。有“绝症”垫底，什么样的场面应付不了？但是，用绝症来改编剧情，完成说教，这只能成为一部通俗剧，而不会有更多的文学价值。因为绝症本身仅仅是一种“自然灾害”，似乎没有更多的社会内涵和时代背景在里面，因此，在表现社会生活的深度和力度上显然都是不够的。当然，人家搞的本来就是大众文化，没必要那么有厚度、有深度。就像冯小刚拍《唐山大地震》，目的就是让人流泪。所以，在死了那么多的人之后，他还要



让剧中的养母得了绝症死去，再多赚几滴眼泪。眼泪多，就代表了商业上的成功。对一部商业电影或电视剧来说，这就足够了。

其实，根据我的分析，我以为编剧在牛鲜花这个形象上，是有点情结错位了。他大约更想在牛鲜花这个人物身上，表现一种恋母情结。当年的知青如今都已经老了，但他们当年下乡的时候，许多人还是孩子，他们的成长期、青春期是在那里度过的，当他们回望自己的青春岁月，回望那个遥远的山村，那个地方虽然贫穷，但毕竟陪伴着他们成长，在远离家庭的日子里，给了他们母亲般的温暖。随着岁月的流逝，这样一种情结日渐强烈，于是，在如今的知青剧中，出现了牛鲜花这样一个集母亲与情人形象于一身的人物，是毫不奇怪的。但母亲代替不了情人，有了牛鲜花，并不意味着不允许刘青的存在，更没有必要用绝症的方式来让观众只能两选一。而且，用牛鲜花来强调对当年农村生活的肯定，用刘青来表达对回城经历和城市生活的否定，这样的情结错位更是错得一塌糊涂。

从叙事模式来看，说《北风那个吹》是《一江春水向东流》的翻版，大致是不会错的。但人家40年代的电影还是很有追求的，它把里面人物的坎坷命运和大时代的动荡密切联系在一起，似乎更真实自然、更有说服力一点。如今我们拍感情戏，动不动就搬出绝症来救场，这种偷懒的做法本身差不多也成为影视的绝症了。虽然前面说了，电视剧和商业电影走的是通俗路线不必与之较真，但现在连艺术电影——我们还有艺术电影吗——也不断被感染了。曾经的商业片大师兼开幕式承包商张艺谋，在他的“三枪”令人拍案惊奇地成为“三俗”的代表作之后，在汹涌澎湃的口水中，他终于大彻大悟，痛感“只有靠死人，才能救电影”，于是声称回归艺术电影，改走纯情路线，以他的“史上最纯情”的表情和独家变脸工夫向世人证明，他能够俗到让人倒胃口，也能纯到让人受不了。于是，《山楂树之恋》里那位有款有型的地质队员老三倒霉了，他一出场目的就是奔着死亡去的，要说错，就错在他长得太帅又多情。有一句老话说得好，叫做“天妒红颜”，只是说话的主角变了性。我想，要比肉麻谁不会，不就是让主人公得绝症吗？反正是



癌细胞惹的祸，谁也不会去告导演谋杀罪。但是，据路金波先生考证，以人死结尾这套路，有 2000 岁之老。我只是担心，要是哪天医学战胜了癌细胞，导演们还能拍什么？



“风声”里的国共关系史

——从《风声传奇》到《建党伟业》

所有的谍战片，表现的都是国共斗争史，这一点是有缺陷的，虽然国共关系一直紧张，但毕竟有过两次全面的合作阶段，否认这一点就是对历史的不尊重。等到我看电视剧《风声传奇》的时候，我就仔细研究了里面的国共两党关系史，发现它对历史精神的把握有了进步，生动地表现了国共两党的合作过程，是一次可喜的突破。当然，编剧和导演在里面用的是象征和隐喻的手法，“风声”这个词本身就包含着一切丰富的能指，可以进行一系列的内容破译工作，加上“传奇”，更是鼓励我们大胆地进行叙事学上的潜在语意的考察。所以，我经过一番严密的逻辑推理、分析判断，破译了“风声”的密码：其实，这个电视剧里通篇都在用男女关系来比喻国共两党关系。这个角度巧妙，一般人看不出来，但是被我识破了，有必要在这里把我的破译过程展现给大家看。

《风声传奇》分成三个段落，但实际上只是两个段落。第一个段落是“裘庄之困”，共产党和国民党被日本人一网捞到一起，要从里面找出共产党内奸“老鬼”。第二阶段是“走出裘庄”，表现了唯一的幸存者顾晓梦和“老鬼”继承人老潘之间的恩怨纠缠关系。我们先看第一个阶段的国共两党的隐喻关系。



这一阶段，男女性别关系是共产党为女性，叫李宁玉，国民党为男性，叫吴志国。这个性别关系的设定有点反常。本来，按照女性主义的批评视角观察，在一个男权社会里，强势方的性别身份必为男性，弱势方的性别象征也就必为女性。从历史的结论来看，共产党是胜者，胜者为王，共产党的性别符号应该是男性才对，好比我们的影视作品在表现异国婚姻题材时，大多设定男性为我国公民，女性为他国公民，潜意识里觉得这样我们不会吃亏。《风声传奇》的姐妹篇《风语》就是这样设计的——科学奇才陈家鹄身处抗战乱世，身为亡国奴，身边的娇妻偏偏就是日本人，虽然国土被你们占领了，但是在性方面我们没有吃亏。当民族矛盾解除了，意识形态矛盾上升为敌我关系，国共两党水火不容，那么，在身份上也应该我方男性对方女性，我们阳性，对方阴性，这样我党不吃亏。这个问题可以上升到意识形态。黄章晋先生曾发表过一篇文章，题目就叫《谁操了谁，是个大是大非问题》。核心意思就是说，凭什么《色戒》里让汉奸睡了我们漂亮的爱国女青年？今后的文艺作品，一律让好人睡坏人，那才提气！结尾说，当年的《英雄虎胆》，女特务阿兰其实对男主人公（我地下党）是有点意思的，或者说我们希望他们有点意思。但后来可惜被不解风情的男主人公一枪打死了。言下之意，是说这么漂亮的女特务，就……啧啧……有点暴殄天物的意思。所以，强烈建议新版电视剧《英雄虎胆》让男主人公用另一把“枪”来对付阿兰小姐。云云！多少流露出一一点男人的想入非非。再比如《海角七号》，当年在老一辈人那里，台湾女教师爱上了仓惶撤离的日本殖民者，这让人不好接受，感觉别扭。所以许多爱国人士斥之为“皇民心态”。幸好到了新一代，我们台湾的青年歌手，狠狠地睡了那个日本妞，长我国威。于是影片终于得以在大陆公映。所以，在《风声传奇》里，第二阶段的男女身份对应关系就是这样确定的：我党男性，对方女性。但这个时候，在裘庄，为什么把国共两党的性别关系颠倒过来呢？请看官不要着急，这是有理由的。

这个阶段其实是象征着国共两党合作的第一次合作，那个时候国民党强大，我方弱小，在性别关系上这样设定也是相称的。但这不是主要的，关键



是我党虽然弱小，但是，我方在精神上是强大的，因为我们有着更为美好的信仰和更为坚定的理想追求，这种信念和理想是那么神圣而圣洁，容不得半点污染和杂质。所以，要体现圣洁的精神境界，非用女性不可。男性可以用来表现勇敢、顽强、冲垮一切的破坏力，但是，表现精神的干净还不够格，所以，一个圣洁而坚强的女性，这就是一个早期共产党的形象。她虽然出于国家利益考虑，和国民党进行合作，但她洁身自好，并没有把身体交付给对方，而且，关键时刻，她能够果断处决那个比她强壮的男性国民党人，坚决割断与对方的任何联系，保持自己的独立地位。

李宁玉在处决那个将要变节的国民党间谍吴志国的时候，是用一支钢笔插入了对方的太阳穴。为什么是用钢笔而不是其他别的什么，这里也很有讲究。这个细节一方面说明，共产党人的精神力量强大到什么程度呢——只要用一支小小的钢笔就能要了对方的命。而且，这支钢笔还有更进一步的象征意义。共产党虽然是“枪杆子里面出政权”，但是，共产党人能够战胜国民党，最根本的是靠“二杆子”——还有一支笔杆子。而且笔杆子更厉害，它还是我党的两大法宝之一：宣传工作（另一大法宝是统一战线，其实很大程度上也需要笔杆子来起作用）。这是一个多么恰当的比喻啊：共产党就靠小小的一支笔杆子，处决了丧失立场的国民党，维护了自己的贞操，划清了和对方的界限，最终赢得了革命的胜利。所以，第一次国共合作时的共产党的确是女性化的，而且是处女之身，虽然有过依附阶段，但她是独立的，不容玷污。她通过南昌起义、秋收起义等一系列激烈的反抗，斩断了国民党伸过来的魔爪，跑上了井冈山，像白毛女那样过着饮毛茹血的日子，经历了艰苦卓绝的游击战。但是，国民党不死心，还要来不断纠缠施暴，于是，共产党人通过举世震惊的长征，摆脱了对方的死死纠缠，来到了充满阳刚之气的革命圣地延安，成功地施行了变性手术，实现了性别的转换，从而一举结束了弱势地位，获得了更为强大的力量和身份。

这是电视剧第一阶段，表现的是第一次国共合作的情形。而电视剧的第二阶段，则描述了第二次国共合作的性别转换关系。



第二对男女关系是老潘和顾晓梦。老潘是共产党员，男性，曾经是李宁玉的老公，但仍然用“老鬼”为代号，这体现了共产党性别转换的继承关系。顾晓梦是国民党员，女性，曾经和李宁玉一起关在裘庄，是裘庄唯一幸存者。走出裘庄后，他们在对付日本人的时候，曾经是既有竞争又有合作的对手。老潘多次救过顾晓梦的命，暗示共产党有恩于对方。后来他们结为夫妻，睡在了一起。这个时候，性别关系就很关键了，必须是男性共产党睡了女性国民党，这样我党不吃亏，颠倒过来就不行，听上去会玷污我党的贞操，可能在审查的时候就通不过，影响片子的播出，这是男权社会普遍通行的观念。但是，仅限于男权社会观念接受还不够，还要党性观念也能接受。虽然我男性共产党睡了女性国民党体现了我党长久以来的隐秘欲望（这一点从许多影视形象的符号关系上就能看出来，在老电影里，国民党的女性总是打扮得特别妖娆，说话无比娇媚，电台的女声也是娇滴滴的，这种元素在我党根据地非常缺乏，而我党的形象就特别有男性的阳刚，粗鲁而不粗俗，这样搭配起来，一部红色电影看上去才显得阴阳和谐），但是，男性共产党也有贞操，这个贞操也很重要，不容玷污。虽然老潘是二婚，顾晓梦看上去还是处女，顾晓梦都不计较，但是，我党计较。所以，这时候就增加了一个看上去非常狗血却又必不可少的情节，就是让老潘失忆。于是，可怜的老潘、共产党的王牌间谍老潘变成了一个“傻子”，不知道自己是谁，不知道顾晓梦是谁，不知道组织是谁，反正大脑空白了，精神空白了。那么，在这个时候，他和顾晓梦睡了，虽然身子给了国民党，但是，他的精神还是纯洁的。等到他恢复记忆，发现自己和顾晓梦进了洞房，生米煮成了熟饭，于是在新婚之夜痛苦地在外边奔跑，跪在地上，以头撞地，泪流满面，这是在向党忏悔，向党表白，向党倾诉：国民党虽然占有了我的身子，可是，我的心还是属于自己的党的。完成了这样一番铺垫之后，老潘和顾晓梦睡在一起的事情就显得既符合男权原则又符合党性原则，社会接受了，组织通过了，观众心情舒畅了。

这个过程象征了第二次国共合作的历程，显示了国共双方力量上的此消



彼长。第二次国共合作，我党已经成功变性，从一个南方的小家碧玉变成了健壮的西北汉子。这一点，从我党的标志性领袖人物周恩来同志身体特征的显著变化就能清晰地呈现出来。在国共第一次合作时期，周恩来是著名的四大美男之一，他肤色白皙，英俊潇洒，集男性的阳刚与女性的阴柔美于一身，倾倒了男女众生。等到长征结束之后，出现在我们面前的周副主席风尘仆仆，长出一脸浓密的大胡子，满脸刚毅果决，是彻底的阳刚气质。他的这张著名照片随着因此而著名的记者范长江的报道《中国的西北角》，传遍了祖国各地。照片中，他严厉的目光充满决绝和战斗的欲望，像闪电刺穿乌云的阻隔和时代的黑暗，让每个国民党人看了又恨又怕又爱。而更具象征意义的是，周恩来同时又是我党谍报工作之父，他一手创建的地下情报网和红队组织曾经令敌人闻风丧胆。随着国共第二次合作，他在重庆进一步将我党的情报组织发展壮大，向着国民党的各个系统内部渗透。《在风声传奇》里，这一过程化为老潘和顾晓梦之间的关系被细细演绎。老潘就代表男性化的共产党人，成功地进入了女性化的顾晓梦——国民党的身体，还进入了她的家里。国民党人将自己的身体敞开着，已经没有任何私密可言，而共产党人则进出自如，在各方面都显示了自己的强大和优势。

但是，说实在的，看到这里实在让我有点不忍心。这时候，片子在叙事上也有点犹豫不定：要表现老潘坚定的党性，就要损害和顾晓梦之间的感情；要表现对爱情的忠贞，就有可能动摇党性。每当深夜的时候，顾晓梦看着老潘起床离开自己开始行动，她内心波涛汹涌：一方是自己深爱着的丈夫，另一方是深爱着自己的父亲，在情感和背叛之间，她无法选择，但她却从来没有揭穿他。也就是说，老潘利用了顾晓梦的爱情和信任，这多少有些伤了对方的心。在党性和人性之间，两套价值体系在不断打架。编导努力回避和遮蔽着人性价值观，用老潘对党的忠心和对情感的一次次欺骗来肯定党性的重要，但顾晓梦幽怨的眼神不时唤醒我们关于人性的感受，提醒我们感情不应该被党性挤压得一点位置都没有。从人性的角度来看，老潘终日生活在谎言中，人格似乎有所扭曲。这本来有可能让这部谍战剧的视角深入到人



性思考的层面，表现出一个间谍在爱情和信仰间的内心煎熬和挣扎。这让我想起林岭东《龙虎风云》的故事结构。在这个电影里，周润发是卧底警察，却和劫匪李修贤结成为生死兄弟，警察的职责让他必须将劫匪的抢劫计划通报警方，而兄弟情义却让他和劫匪一起躲避警方的围捕。最后，在警方的包围下，受伤的卧底警察躺在自己的兄弟——劫匪的怀里，在垂死中内疚地告诉他：“我是警察”，劫匪听后痛苦地嚎哭起来，他无法相信兄弟情会受到这般的愚弄。影片就在这样的痛苦迷茫中结束。后来昆汀·塔伦蒂诺用这个故事框架拍成了《落水狗》大获成功。但如今拍的是主旋律电视剧，这一切关于人性的问题都来不及思考，也没有余地思考！只是在电视剧结尾的时候，编导多少体现了一点内疚之心，让老潘在机场把敌人的计划炸毁了，却把岳父救了下来。当他看着妻子和岳父抱着自己的孩子将要离开大陆的时候，目光里充满了不舍之情，这也预示着我党的海峡两岸政策，希望能够和国民党破镜重圆，但是，国民党像个身心遭受摧残的怨妇，远赴海外，再也不肯回来。

以一部三十来集的电视剧，把国共关系史交代得这么清晰而深刻，我以为《风声传奇》可以作为一部党史教材组织全体党员观摩学习，让党员同志们从中获得一次生动形象的党性教育，这很有意义。

细究起来，用男女性别关系来比喻国共两党关系，在谍战片中并非始自“风声”。《暗算》里面，共产党人钱之江和美丽尤物、国民党人唐小姐也有一段若有若无的感情，而且，看得出来，是国民党暗恋着共产党。

我以为，之所以用如此隐晦的方式来展现国共关系史，根本原因在于长期以来，影视作品中关于国共关系的正常叙事方式和话语表达被压抑的缘故。杨奎松在《国民党的“联共”与“反共”》一书中说：“国民党人与共产党人就个人而言，历史上早有交往与合作……即使中共初创，双方一些主要成员之间的良好关系也并未改变，相互交往、合作的事情也仍有发生……1921年8月，中国共产党甫告成立，就配合共产国际代表，主动邀请国民党人与中共等各个革命团体的代表一起，组成代表团，前往莫斯科参加远东



人民代表大会。”(p2)具体到个人,比如中共创始人李大钊,曾经和老资格的国民党人张继“过从甚密”;陈独秀做过柏文蔚的秘书长,并且入狱后有多名国民党身份的朋友为其呼吁、营救;林伯渠、吴玉章、沈玄庐、谭平山等,原本就曾同盟会会员;邵力子、戴季陶等以国民党员身份,积极参与过中共早期组建活动。甚至蒋介石也对早期与共产党的合作颇为满意,他在检阅北伐第一军时对官长训话中这样说:“党代表存在的时候,军队多少还有些精神,党代表撤销了,弄得这样腐败,给人家笑骂,我在外面听见人家讲话,真是羞极了,不能做人!你们晓得不晓得?”这是记录在台湾出版的《蒋介石言论集》第三集里的原话,一副痛失爱侣的惨痛表情。但对国共间曾经有过的蜜月,后来似乎双方都羞于启齿。涉及到国共关系,总是表现摩擦的多,反映合作的少。比如《借枪》里面,日本占领时期的天津,共产党人又是搞情报,又是搞暗杀,大张旗鼓,轰轰烈烈。而国民党军统人员杨小菊,却只会躲在金碧辉煌的大办公室里背诵领袖语录,耍弄小手腕,邀功邀赏,毫无作为。这样一种国共关系的形象设定颇具代表性。

这就是主旋律,而历史叙事也必须服从这个主旋律。这形成了影视叙事话语上的一种公式化倾向。而僵硬的公式化不同于宽松的类型化,它恰恰是艺术创作的大敌,也是收视率的大敌。此时,一方面主旋律规定不能破除这样的公式,另一方面收视率又要求必须破除僵化的公式,于是,历史叙事只能迂回前行,从政治关系的红灯区绕道而行,转移到情感关系的领地,在男女情感中找到自由发挥的天地,把任何一部历史戏都拍成假历史片、伪历史片。擅长拍“新主旋律”的“三爷”韩三平就说了,《建党伟业》是黑帮片、政论片、青春片。但在我看来,它更是偶像片。有了偶像的光芒,历史就不会沉重。所以,所谓的“建党伟业”,建党的历史已经不是重点,两个多小时的电影,留给“一大”代表们的场景少得可怜,那些“一大”代表们从哪里冒出来的我们不得要领,匆匆而过的字幕甚至让普通观众连名字都没看清;还有一些早期参与建党和传播共产党理论的重要人物,如最早的三名共产党员之一的张申府、第一个翻译《共产党宣言》的陈望道等都失踪了;而



像蔡锷及其与小凤仙的爱情、北大怪人辜鸿铭之类与建党毫不相关的内容却不惜篇幅地演绎。在这里，没有人对历史负责，没有人对主题负责，商业与政治互相绑架、互相妥协。从这里看历史，我们宁愿从“传奇”中解读历史。聪明的叙事者，都在潜意识里追求着隐秘叙事，发展出一明一暗两套话语符码，在可以堂而皇之通行的显性话语掩护下，让隐性话语悄悄潜行。以致我们观看影视作品的时候，只能用破译密码的方式来进行揣摩推测。经过这样的长期熏陶，我们的观众读码、识码、解码能力日益增强，今后，估计人人有资格成为一名合格的情报工作者，人人都是 007！



爱情地道战

茫茫夜色中，无边无际的青纱帐。武工队长李昆仑带着他的队员们回来了，带着血海深仇、带着使命，穿行在浓密的青纱帐里。周庄是他的老家，他的父母在十年前被周家人逼迫而死，为此，他在外逃亡十年。这样的人物关系，让《地道英雄》一开始看上去有点像曹禺的话剧《原野》。远处不断传来奔跑的脚步声、喊声、枪声……深夜的青纱帐，就像“动物世界”里的原始森林，活跃着各种生命。

金海在两年前的一次同学聚会时说起，他写了一个关于地道战的电视剧本，为此，他在华北农村采访了两个月的时间，了解到许多他闻所未闻的事实。比如，鬼子要以屠村的方式对一个村子进行报复，后来经过维持会长的力争，答应让村民推出三个人代表大家去死。这是怎样的生死考验啊！虽然也是“海选”，但谁有权利决定别人的生死呢？后来，就以抓阄的方式决生死……去年，何冰和陈小艺主演的电视剧《地道英雄》在许多台播出，在上半年的电视剧收视排行中还名列第二。开始我以为这是红色经典《地道战》的改编版，没怎么注意，看了上面的细节才想起来，一看编剧果然是“陈金海”。

三四十年代华北贫瘠的农村，在战争的残酷中，不断遭受烧杀掳掠，生存空间不断被压缩，于是，只能转向地下发展。在地道里生存的人们属于弱势的一方。把战场摆到了地下，那是万不得已。在西方的科幻电影里，那些



核战争废墟下的人们，常常蜷缩在黑暗的地下，喝着凉水，啃着干粮，机器人或外星人搜索的强烈灯光从瞭望孔里掠过。他们在战斗的间隙里打盹，在打盹的瞬间梦见阳光、草地、亲人，但这一切又在凄厉的警报声中被撕得粉碎。他们抱起枪钻出地道，投入和那些钢铁庞然大物的生死搏杀……地道是人们最后的生存之所。

这部电视剧我基本上看完了，它曲折丰富的情节、精彩生动的台词和浓厚的乡土气息有些出乎我的意料。因为之前只知道金海做过新闻记者，没想到他还有文学创作的能力。尤其在人物形象塑造方面，我以为它具有一定的颠覆性，在同类题材中具有独特意义。比如李昆仑、李昆中和上岛太郎这三个人物形象。

李昆仑颠覆了武工队长形象。一开始，他是个不成熟的武工队长：会打仗，武功高强，对敌斗争经验丰富，身先士卒，不怕牺牲。但同时，他容易冲动，政策观念不强，一回村就忙着先报家仇，激化了抗日阵线的内部矛盾。有时还听不进部下的意见，动不动就要斗嘴训人，幸好上面派来了女指导员，把他管得服服帖帖。当年《平原游击队》里的武工队长李向阳手握双枪，在敌人的眼皮底下来去自如，鬼子闻风丧胆，后来印象中的武工队长就是这样能够飞檐走壁、无所不能的超人。《地道英雄》塑造的这个武工队长来自农民，有浑身缺点，同时又有突出的优点，从而破解了武工队长的神话，看起来非常亲切。

李昆仑的哥哥李昆中颠覆了维持会长形象。传统评价中的维持会长，简单等同于汉奸。他们忙着讨好“太君”，为其通风报信；另一方面又仗势欺人，鱼肉乡里，丧生国格人格，遭人唾弃，遗臭万年。可李昆中这个维持会长呢？是被硬推出去的。因为谁都不愿意当这个受气包，他一贯老实，胆小怕事，便被一致通过去做这个倒霉差使。鬼子一来，他就脖子上插个膏药旗，敲着铜锣，跑上去点头哈腰。日本人开心了就夸他几句，不高兴了就踢他几脚。幸好他有个特长，就是会喊冤叫屈地哄人。所以，经常能把鬼子伪军对付过去，保证了乡亲们和武工队的安全。有一天，李昆中为了把上岛队



长从炮楼施工现场引开，以方便武工队在炮楼下面挖地道，就故意带他去看他感兴趣的地方。上岛队长后来就有点怀疑，说：“你今天有点反常。平时你对什么都不感兴趣，今天为什么有兴趣陪我看这看那？”李昆中赶紧解释：“不是的，太君，我对妇女还是感兴趣的。”

还有，上岛太郎颠覆了鬼子形象。这个上岛队长很有人情味。他是个工程师，他承认日本的侵华战争是非正义的，终有一天要失败。他和当地百姓关系很好，主动放了被抓的李昆中，还陪着李昆中去祭奠死者。他和失踪的日本地质专家山木一郎情同手足，所以千方百计要找到他，解救他。为此，他多次和自己的弟弟、也是自己上司的上岛次郎闹翻。虽然他同情中国人，但从根本上，他还是日本军人中的一员，被日本的战争机器操纵着，想方设法对付武工队，最终死于这场战争。这样一个日本鬼子形象，在以往的抗战题材作品中是不多见的。陆川《南京！南京！》中的日军战士角川，以高度的自觉精神反思着这场战争，身上闪现着人性的光芒和人类的良知。最后他勇敢地拔出枪来自杀了，成为那个灰暗丑陋的南京城的唯一亮点。但我以为陆川做这样的翻案文章多少有些文化攀附心态，反而脱离了真实的历史情境。

电视剧要回归历史情境，用合理的眼光来看待历史情境中的人和事，对历史发展作出合乎情理的解釋和再现，我觉得这非常重要。这是用电视剧的质感和年代感，回归历史和生活本身。你不能把不同年代的题材都拍成当下的趣味和理解，那就不免肤浅。我并不是说金海的电视剧里表现的内容就一定是符合历史真实的，是回归了真实的历史情境的。但至少我相信，一个为剧本创作而在当地采访和体验生活几个月的人，他所描述的内容总是会和历史更为接近。至少超过那些不肯或者不屑于去这样做的人。现在搞创作，有多少人会采取这样的笨办法呢？我们常说，作品要接地气，这样创作的作品，才是接地气的。这段时间在播谍战剧《借枪》，和我们长期以来被革命文学和主旋律电视剧培养起来的敌我观有所不同，那里面我党的地下工作者和皇协军、军统特务眉来眼去、明铺暗盖的，既像混江湖，又像生意人，让我们看到了一个不一样的间谍生态场。编剧龙一长期研究近代城市



史，“专攻有租界的城市，因为资料相对多元，容易收集。”^① 这让他在这方面比较有发言权。

不过，我也要對金海提出点意见，作为一个严厉的批评家，就要敢于亮出自己的思想，虽然我和金海是同学关系。金海这个同志来自农村，恋爱观方面比较传统保守，表现男女关系上总是羞羞答答放不开，含苞待放不肯摘。比如那个漂亮的女学生王凯欣明明喜欢李昆仑，可片子都播完了，两个人手都没有拉过，把王凯欣同学急得啊，我们更急！你李昆仑是个共产党员，武工队长，也不能脱离群众啊，群众关系多重要啊，和女孩子拉个手也不违反群众纪律。还有李光棍和卢寡妇的爱情，一会儿有，一会儿没的，连个拥抱亲吻的镜头都不给。现在你看《风声传奇》，男性共产党和女性国民党都睡到一张床上去了呢，还有了孩子；《借枪》里面，地下党员熊阔海有个那么贤惠的老婆，还和房东裴小姐拥抱了好几回呢，也没影响他执行重大任务啊！所以，我觉得金海若要在影视界红起来，必须在爱情戏上有突破。而且，我在看《地道英雄》的过程中，有一个重大发现，提出来供金海兄参考——我始终认为，地道这种环境，更适合用来发展爱情，而不是打仗。

因为地道作为战斗功能，局限太大。电视剧里，黑老鹰的土匪们被堵在地道里，无奈之下要求投降，日本人拒绝了，残忍地投进几个炸药包，全军覆没。电影《冷山》里面，北方佬把地道挖到南方军的脚下，堆上炸药，一声巨响，可怜那些还在吃饭、写家信的士兵们被掀上了天。北方佬发起冲锋，却一头扎进被自己炸出的大坑里难以脱身，幸存的南方军队发起反攻，把他们打成一坑肉泥。战国诸子中的墨子是和平主义者，提倡非攻，所以对付进攻有很多办法。《墨子·备学篇》中提到对付地道攻城的方法：守军在城内沿城墙根约每隔6米挖一井口，深约3米左右。让陶工烧制坛子，每个容积在七十八升以上，坛口紧绷薄牛皮，埋入井中，派耳朵灵敏的人日夜值班，将耳朵贴在坛口上侦听。如果敌人正在挖地道进来，通过坛口的声音就

^① 《南方周末》2011年3月3日。



能觉察。这种声纳系统不仅能判断敌方是否在挖洞，还能从不同坛口的声音确定声源的方向，即地道的大致方位。这又给地道战增加了难度。（这办法幸好没有让后来的日本人知道）老电影《地道战》当年播出的时候有个名称，叫战争教学片。有一段用解说加演示的方式展示了地道如何应对敌人灌水、灌毒气等种种手段：“烟是有毒的，必须隔离开来；水是有用的，要让他们回到原来的地方去……”全片洋溢着浓郁的乐观主义精神。电影《地道战》的常映不衰，造就了抗日战争的地道神话。但人不是鼯鼠，不能在地下行动自如，更不能离开阳光和空气。从地上转入地下，毕竟是万不得已。这就决定了地道战必然是残酷的。

而地道里的爱情是很容易发展的。比如电视剧开头的场景：李昆中是个光棍。夜晚，他在挖地道。地道的另一边，年轻漂亮的寡妇卢秀花也在挖，他们只隔着薄薄的一层泥土。在经过一阵犹疑、猜测和喘息之后，他们终于“哐当”一声把地道挖通了，老光棍和小寡妇在地道里会合了。饥渴的李昆中一边喊着：“由不得俺了，由不得俺了！”一边就要拉住对方拥抱亲吻。这是多么好的爱情环境啊！黑暗的地下，寂静、隐秘，远离喧嚣和打扰，是一个完全独立的二人世界。可是，传统女性卢寡妇不解风情。她用手推、用腿踹、用牙咬地反抗：“死一边去……”她的条件是：俺男人是被日本人给杀了的，你也得杀个日本人，我才能嫁给你——哪里有这样要“彩礼”的嘛！胆小的李昆中欲抱不得，欲罢不能……地道的那种幽暗环境、泥土的气味、悠长弯曲的造型，多像一个伟大的子宫啊！它充满着生命的神秘和浪漫，身处其中，由不得人不激起创造生命的激情。难怪李昆中都“由不得俺了……”当年宋徽宗贵为皇上，要和名妓李师师幽会，还乐此不疲地钻地道呢！当时，李师师的家在开封城内大梁驿，据《如梦录》记载：“大梁驿，原是宋时小御巷，徽宗幸师师处，下有地道，直通宫院”。宋江就是因为和宋徽宗共用了这条“李师师小道”，成功地绕过了高太尉、蔡太师等挡道的奸臣，实现了朝思暮想的招安心愿。一个皇帝、一个强盗、一个妓女，用地道里的爱情传奇，消除了地面上的残酷战争，成为地道公关的典型案列。



中国传统农业社会里，之所以盛行包办婚姻，盖因农村缺乏生长自由恋爱的土壤。萌芽阶段的爱情，总是处于地下状态的，所以男女接触叫幽会。幽会就要有幽静的场所，以方便双方说悄悄话和肢体交流，甚至来点“实弹演习”啥的。比如现在城里人，想在一起的时候就开房间，成本都可以控制到钟点，你完全可以根据自己兴趣高低和能力大小，确定开房时间。但早先农村哪有这样便利啊？虽然好儿女天作被、地作床、野外处处皆战场。但一个村里也就几十号人，村头地角的遇见了，不是三大爷，就是四大婶的，不免尴尬。当然，春夏之际，无边无际的青纱帐还是可以利用的。电影《红高粱》里，“我爷爷”和“我奶奶”就是在一望无际的高粱地里“野合”成功了（据说大圣人孔子的爹也是）。但青纱帐一来没办法一年四季全天候“作业”，二来没有门，随时会有人闯进你的“房间”，因此，总是不能尽“性”。于是，只能忍着。今天一忍，明天一忍，转眼就更年期了，也就无须再忍。接着就教育下一代怎么忍，世世代代忍下去，世世代代包办婚姻。据资料表明，抗战期间山东、河北一带的农村地道比较发达，地道的最早功用我估计就是用来偷情的。因为那一带的农村，一马平川，没遮没掩的，幽会起来更不方便，所以就往地下发展。而在地道里，用周星驰的一句台词来表达，那就是：“你喊啊！你喊啊！你喊破喉咙也没人听见的。”后来鬼子来了，地道才发挥了作战功能。饶是如此，在战斗的间隙，爱情还是无孔不入。以前看《敌后武工队》，记得里面有个情节，女主人公和另外一个同事一起出去办事，被鬼子困在地道里。该同事对女主人公暗慕已久，此次孤男寡女共处地下，与世隔绝，机会难得。于是就凑到女主人公的身边，先是表白，后来就“由不得俺了”，动手动脚起来。无奈该女子觉得在这样的艰难环境里还来小资产阶级那一套很是厌恶，所以，坚决拒绝了。好像回去后还向上面打了“小报告”。那时候的革命文学比较保守，这样随便扼杀爱情的行为比较让人扫兴。这搞得该同事非常恼火，后来就叛变了。这种因爱生恨的事情本来完全可以避免，以减少对革命的不必要的损失。

我以为最感人的地道爱情应该是这样的：武工队长在战斗中负伤了，他



的部下、年轻貌美的大姑娘（小寡妇也可以）坚决不撤，掩护他一起钻了地道。队长伤得很重，还感染发烧，姑娘把他搂在怀里急死了，钻出地道挖草药，碰到了许多危险。鬼子知道这一带藏了武工队，就三番两次来搜查，坚壁清野，灌毒灌水。上面是血与火的考验，地下是生死相随的情感……春去秋来，队长的伤慢慢好起来了，他们的爱情也成熟了。他们找不到部队，就一起在艰苦的环境里坚持敌后游击战，星星之火，可以燎原，给绝望中的百姓带来希望。等到大部队反攻的时候，这一对革命情侣从地道里钻出来，后面跟着一大群——呃，当然不是他们的爱情果实，还没那么快——一大群新发展的武工队员，在敌人的腹背发起反攻，把鬼子彻底消灭干净。以前的战友们看见自己的队长还没有死，都激动地抱着他们热泪盈眶……

所以，我看了金海的《地道英雄》，虽然很喜欢，但觉得还有发展空间。我建议金海的下一部电视剧重心转移一下，重点表现地道里的爱情，打一场爱情地道战，片名就叫《地道儿女》。这事情比较急，万一拖两拖的，金海到了更年期，他就写不出伟大的爱情戏了。金海听了我的建议，倒是答应了，下一步还拍地道里的事。他习惯性地拧着眉心，急剧眨着眼睛，频率达到每分钟七八十下，像高速运转的发动机转速，然后睁大眼睛说，下一步要拍的是个寡妇村坚持抗战的题材，人物基本上是女性，片名就叫《遍地英雄》。我说不行，这片名被人家用掉了。他又快速地眨了回眼睛，说，那就叫《地道女英雄》。得，又没戏了！清一色女性，虽然养眼，可连男人都没有，还有什么爱情啊！总不能写成地道里的同性恋吧？

既然金海不肯答应，也就由不得俺了，俺也因此因爱生恨。我对金海的《地道英雄》还要提点批评意见。这个电视剧的喜剧色彩虽然增添了生活气息，但过度的贫嘴缓解了战争气氛，让这个日寇铁蹄下的周庄多少有些世外桃源的味道。即使场面非常紧张的时候，武工队员们仍然在从容不迫地耍贫嘴。到后来，片子的节奏明显被拖慢，看起来显得有些琐碎……这些意见不管和作为编剧的金海有没有关系，反正，只要这《地道儿女》一天不拍，我就一天天的批评下去，直到他答应写出一部伟大的地道爱情为止。



洞穴困境

几年前上海演过一部颇具寓言色彩的话剧《茫茫海上》，是波兰当代最有影响的幽默作家斯拉沃米尔·穆罗热克的作品。话剧的内容看起来是个困境中的杀人案例，却以其十足的荒诞性给人诸多启示：三个分别叫大碎片、中碎片、小碎片的女人被困在茫茫大海上，食物断绝，救援无望，面临死亡。她们觉得与其三人一起葬身大海，不如杀死其中一人作为另外两个人的食物。开始她们貌似公平地以民主方式演讲、讨论、投票，后来又决定抓阄，但终于都没能进行下去。于是，大碎片和中碎片开始喋喋不休地对身体最为虚弱的小碎片进行演说、鼓动，做思想工作。小碎片从开始的拒绝接受到逐渐动摇乃至慢慢被打动，直至最后热泪盈眶，苦苦恳求了结自己的生命成为两位演说家的食物。

无疑，这个荒诞剧的政治意味大于生存困境下的道德考量。话剧，正日渐沦为小众化的演出形式，也唯其如此，它才能在冷峻中保持一份理性的思考和执着的追问。实际上，假如把《茫茫海上》叙述的情节看作一个考验判案标准和道德底线的极端案例，其法哲学和伦理意义同样值得探究和深思。欧美学者往往善于设置一些隔离环境下的游戏方式，借以拷问道德人心和人类理性。美国 20 世纪法理学家富勒 1949 年在《哈佛法学评论》发表了一桩假想公案：五名洞穴探险人受困山洞，水尽粮绝无法在短期内获救。为了维



生以待救援，大家约定抽签吃掉其中一人，牺牲他以救活其余四人。威特摩尔是这一方案的最初提议人，但在抽签前又收回了意见。其他四人仍执意抽签，并恰好选中了威特摩尔做牺牲者。获救后，这四人以杀人罪被起诉并被初审法庭判处绞刑。富勒还进一步虚构了最高法院上诉法庭五位大法官对此案的判决书。这一著名的公案成了以后西方法学院学生必读的文本，并在此基础上演绎出了更多的公案。1998年法学家萨伯延续了富勒的游戏，假设50年后这个案子有机会翻案，另外九位大法官又针对这个案子各自发表了判决意见。这些判决书和富勒的判决书一起被萨伯编成了《洞穴奇案》一书出版，它实际上反映了20世纪各个流派的法哲学思想。

戏剧创作和学术公案固然出自虚构，但与现实生活却不乏暗合之处。富勒的公案在“后记”中说，如果本案存在任何预测的因素，那至多也是说明本案所设计的问题是永恒的问题。这一点已经被六十多年的人类经历所证明。萨伯在他的《洞穴奇案》一书导言中还提到了两个现实案例。一个是霍尔姆斯案：1842年，一艘从利物浦驶往费城的移民船碰触冰山下沉，幸存者爬上了救生艇。由于救生艇严重超载，风浪使其在沉没的边缘飘摇。船长助手让水手想办法减轻负载。水手霍尔姆斯就和另外两名水手一起，把六个男人和两个女人抛出船外，第二天又抛下了另外两个男人。救生艇上的人们后来获救，他们的经历震惊世界。一些幸存者返回美国后，愤而要求费城地区检察官起诉水手犯有谋杀罪。霍尔姆斯在辩护中说，如果杀人对于船上的人的存活是必要的，那在法律上就是正当的。但，法官认为，一定数量的水手是救生艇航行时所需要的，但超出一定数量的水手与其他乘客相比并没有任何特权，这些水手必须与乘客一起经受命运的考验。另一个是杜德利案：1884年，澳大利亚游船木犀草号从美国前往悉尼，途中沉没，四个幸存者被困在一艘救生艇上，全部食物只有两个罐头。在吃完所有能吃的东西之后，船长杜德利建议抽签选出谁该被杀掉作为其他人的食物。由于意见不统一，后来杜德利又提出，帕克身体状况最差，肯定会先死，而且没有家人，那还等什么呢？帕克就这样被杀死充当了另三个人的食物。等到获救的



时候，他们已经连续四天以同伴的尸体为食物并吃掉了大半。这些幸存者也被起诉。由于许多公众倾向于同情他们的处境，法官要求陪审团进行特殊裁决，这意味着陪审团只需认定事实，不用对该被告是否有罪做最后的裁决，法庭即使在陪审团同情被告的情况下也能判被告有罪。法庭宣告被告犯有谋杀罪，驳回他们关于紧急避难的抗辩。被告被判处绞刑，但随后被维多利亚女王赦免了。

这些案例看得我惊心动魄。我既为法律在关键时刻为维护道德和正义所具有的勇气而赞叹，同时也为人类在生存问题上所面临的道德困境而难过。书中每一篇判词都充满了激情而又理性的言辞，其中处处闪烁着人类的理性和道德之光。仅仅看那些判词的段落标题，就能给人以强大的内心冲击力：“饥饿不是杀人的理由”、“杀人永远不是‘划算’的交易”、“守护法律是法官的职责”、“平等地承担死亡是公平的”、“法律是否彰显正义”、“运用常识来断案”等等。它们让我沉浸于高尚的情感体验和内心追问中，有时热泪盈眶，有时掩卷长思，为各种观点的尖锐对立却又各自成理而陷入矛盾纠结之中。虽然我看的是一本严肃的法理学著作，但我感觉在感染力方面一点也不比一部精彩的文艺作品逊色。

《洞穴奇案》以一个虚拟案例，居然最后产生了十四份判词、十四种观点、十四种立场，其对于人性的判研、法精神的探究和道德观的思辨的确做到发幽探微、穷尽种种可能了。其中反映了人类思考的各种立场和角度，如法律的、人文的、技术的、制度的、政治的等等，也包括了除法学之外的人类学、心理学、哲学等方面的知识和观念。难怪在西方乃至在我国的香港、台湾地区（大陆地区除外）都将它作为一本大学跨学科通识教育的理想读本来推荐。对这十四份精彩的判词，篇幅所限，不能一一介绍，但至少有一点他们是共通的，这就是：面对法律与道德的两难，案件本身给法官们带来更多的是职业与情感之间的冲突和煎熬。颇具代表性的是其中一名法官唐丁，在陈词后最终宣布不参与本案之审理程序：“在情感方面，我在对这些人的同情和对他们的凶残行为的痛恨厌恶之间煎熬。我希望我能把这些矛盾的情



感作为不相干的因素撇在一边，然后根据法律要求，用具有说服力和富有逻辑的论证结果，来对此案做出判决。遗憾的是，我并未能如愿。”^① 这样的案件对于法官的心智的确是一个严重的考验，甚至有可能影响和扭曲法官断案心态，以至于在似是而非的立场中不知不觉迷失了最基本的判断常识和情感依据。最为怪诞而恐怖的建议是，萨伯九个延伸观点中的第一位法官伯纳姆陈词提出，减轻饥饿并非杀人一种选择，其中一种选择就是“吃掉不太重要的身体末梢”（p64）。“末梢”这个术语不够触目惊心，直白点说饥饿者可以吃掉某人身上的的一条腿、一支手臂、一块股肉，却仍然让他活着。这哪里是避免杀人，简直就是虐杀。一个正确的前提得出的却是让人吃惊的结论。“洞穴困境”在考验人类智慧的过程中，也多少透出了道德分析的迷茫和法律的无力感。

革命文学和国产影视作品面对此类困境的办法是期待于好人出现。亚里士多德曾提出“好人道德困境”问题。他举例说，一个暴君威胁一个好人去干一件恶事，如果他不从的话就杀掉他的父亲。《地道战》中，鬼子把村民们叫到广场上，让他们指认武工队在哪里，他们知道武工队就在这些人当中。每当这个时候，毫无例外的，乡亲们异口同声说：不知道！敌人就开始屠杀群众。在他们折磨孩子、侮辱妇女、举起屠刀的一刹那，武工队员挺身而出：“我就是武工队，要杀就杀我，放开他们。”还有，地下党员面对敌人的考验，常常需要拿枪指着自己的战友。你开不开枪？不开枪，你就暴露了，你多年的潜伏前功尽弃，革命事业将遭到巨大的损失；开枪，你屠杀了自己的战友，虽然保存了革命力量，但却是违背革命道德的。通常电视剧会在这个时候找到一个巧妙的办法绕开这个两难的困境。《黎明之前》中，刘新杰靠精湛的射击技术和科学的人体结构知识，一枪打在了战友的胸口，让子弹在千钧一发之间擦心脏而过。既保全了战友的生命，维护了革命道德，又成功地骗过了敌人，赢得了继续潜伏的权利。我每次看到这样的场景，都

^① 萨伯：《洞穴奇案》，陈福勇、张世泰译，三联书店 2009 年版，第 29 页。



非常难过：革命者为什么就要如此痛苦呢？反动派为什么就不会遇到这样的道德困境呢？他们杀起自己的同伙战友来可以毫不手软，仿佛他们就不是人，不会有内心的煎熬和自我谴责。他们还永远会利用人性的优点同时也是人性的弱点来拷问革命者，让他们在这样的困境中备受折磨，由此也就变得道德高尚、人格完美。这样的叙事模式是导致影视作品模式化和简单化的原因之一，他们永远可以用偶然化的设计方案来绕开人物的内心世界，让人物顺利地走出道德困境。电视剧设置这样的困境，不是为了引入理性思辨和道德考量，而是为了让剧情变得紧张、有悬念，让人欲罢不能，电视剧也就变得好看。但是，我们很少有影视作品专门就此类命题进行深层追问和探讨。假如我们总是在这样的道德关节点上麻木不仁，或习惯于耍小聪明、轻松化解，那么，我们就不会去严肃认真地思考应该思考的问题，甚至连思考能力本身也将逐渐丧失。尤其当今人类的文化接受方式已经差不多从阅读转向观赏，如何引导人们透过影像进行人类道德理性、责任心、价值理念的思考就显得尤为重要。

我不知道在国外，这个假想案例除了形成一本严肃的学术著作之外，有没有被拍成一部影视作品。既然是进行通识教育，我以为这是个值得尝试的手段。我设想了一下，如果让我们的国产电视剧创作队伍来拍摄“洞穴奇案”，把它拍成一部主旋律电视剧，会是怎样的一个结果呢？百分之九十的可能是，那位可怜的威特摩尔先生会变成一个崇高的革命者，他把所有的阉都偷偷写上了自己名字，然后从容赴死。甚至根本就没有抓阉这一幕，富于献身精神的威特摩尔先生坚决要求杀死自己，用自己的热血和鲜肉拯救陷入绝境的同志和群众，他死而无憾，因为他仍然活在每个人的身体里。而我们的同志和群众则含着热泪说：不，威同志，我们不能没有你！威同志毅然决然地举起刀：为了革命，同志们，永别了！就在他举刀刺向自己的一刹那，轰然一声，一道强光透入洞穴，洞穴打通了，救援队带着党和政府的关怀从天而降，人们获救了。面对这样激动人心的场面，观众深深陷入感动之中，而所谓的道德困境也就自行解除。我总是想，要是武工队员不站出来也就是



好人不肯出现怎么办？要是鬼子为了一个武工队员不断杀人怎么办？好人困境到底应该如何面对呢？

我没有打算在本文中拿出一个解除洞穴困境的方案，这并不是我能力范围所能做到的。但是，我仍然想在这里表达我的一些观点和态度。假如倒退到生物进化的初级阶段，为了物种生存的需要，牺牲个体生命是必须付出的代价，包括雌性螳螂在交配后为了营养的需要吃掉有过一夜情的配偶，这都是符合动物生存法则的，和道德问题是两码事。但是，人类一旦形成了自己的文化、道德、法律和一切社会规范，就同时脱离了动物生存法则，进入了一个更为高级的行为规范层次。比如通过一些道德观念的传承和法律规定，防止诸如屠杀、战争等危害人类行为的发生。这些同样是物种生存和发展的需要，而不是仅仅用来束缚和禁锢人们天性的刻板条文和习惯。所以，和动物不一样，人类为了生存需要而采取的行为有一个底线，就是不能危及同类。科幻作家阿西莫夫为机器人制订了三条行为准则，对人类来说，只需要这一条。如果没有这一条，战争也是合理的，屠杀也是正义。比如，日本军国主义者当年在亚洲的侵略行为理由完全成立：以杀掉一部分人为代价，将亚洲人民从西方势力压迫下解救出来，建立大东亚共荣圈给更多的人提供幸福生活。纳粹屠杀犹太人也是符合关于是否合算的生命数学题逻辑的：犹太人在这个地球上生存，将影响到大多数种族的生存秩序，因此，有必要以大规模的手段予以清除，以清洁地球的生存环境。还有，某人非常优秀，对革命贡献很大，是人类精英，将改变人类发展进程，现在他马上就要死了，因为身患疾病，只有杀死别人进行器官移植才能起死回生，我们用某项公式计算了一下，发现为了全人类的福利，杀死一个乞丐用来挽救精英的生命还是合算的，于是就付诸实施。甚至有这样的情况：有五个人需要不同部位的器官移植，只要杀死一个人就能满足五个人的移植需求，那么，牺牲一人救活五人是完全可行的。将来，随着地球资源的日益紧缺，为了大部分人的生存，取消少部分人的生存权利，以节省资源和食物，这也是完全可以接受的。法律不能守住道德底线，人类又何以避免自相残杀和走向灭亡？假如吃



人也可免罪，那么人类一旦陷于困境，必然是人人自危。《洞穴奇案》中，有一段判词是这样写的：“即便为了保全自己的性命有必要杀人，正义也从来没有要求我们去杀人。正义要求我们面对死亡，而不是去杀害别人。我希望我不会听到那些有意杀人的人哀求哭号，声称自己杀人是正义所要求的，那会让我窒息。我要告诉被告人，他应该自愿等待饿死。这句话很难出口，我绝不是随便草率地说出来的。但是如果其替代选择是杀掉别人的话，那我这么说就是正义所要求的。”^① 因为，通过别人替死生存下来的人们，他们一生或许会活得很卑微。没有办法，我们必须学会面对死亡，一个人是这样，一万个人也是这样！

当然，我觉得让法律追诉和道德谴责最为无奈的是本文开头提及《茫茫海上》的案例。渺小的小碎片虽然也是被杀充作饥饿者的食物，但有所区别的是，她最后以一种献身的方式走向屠刀。同样是人类相食，却有了一层崇高的光环。这样一种“被崇高”的结果是杀人者可以逃避法律的追究和良心的责备，吃起来心安理得，说起来感人泪下，惨剧演成了正剧，坏事变成了好事，限制级的暴力片拍成了主旋律，道德楷模演讲团也有了巡回报告的资本。当我们提出不能杀人，只要一个理由就够了。但是，当我们要杀一个人，却能够拿得出一千条理由，比如，为了帮他实现人生的价值、为了其免于病体的折磨、为了人类发展、为了社会和谐等等。对于善于蛊惑人心者来说，没有脱离不了的困境，洞穴困境的命题也就不复存在。

^① 萨伯：《洞穴奇案》，陈福勇、张世泰译，三联书店 2009 年版，第 121 页。



有钱人的噩梦和小别扭

——《让子弹飞》和《非诚勿扰2》之比较

我觉得《让子弹飞》里面演得最出彩的还是冯小刚，乐呵呵地张着大嘴，露出一口大暴牙，兴高采烈地陶醉于他的师爷角色。作为师爷，他擅长于把主人随意说出的一句话中的欢乐元素挖掘出来，让气氛瞬间变得热烈欢快：“要有风，要有雾，要有美女，要有酒。”然后瞬间从高潮跌入死亡的低谷——对了，就是擅长扮演那种乐极生悲的角色。那一天，县长去上任，搂着老婆，携着师爷，兜里揣了五张委任状。目标是那个小康之城（康城），而不是后来那个可怕的恶（鹅）城。在火车上，三个人吃着火锅，说着话，憧憬着光明的钱景，气氛比火锅还热烈。说笑间，火车就起飞了。县长想，我还不够级别坐飞机上任啊？这样一想，他让火车飞了一会，果然就降落了，却直接落到了水里。虽然县长和夫人都安然无恙，擅长搞气氛的开心果汤师爷却壮烈地以身殉职。我后来很遗憾地想，要是汤师爷不死，这个故事的情节会怎么发展？

第一，师爷活着，县长必然要死。因为县长这个身份有用，所以县长这个人就没用。就像县长夫人想的一样，谁当县长都无所谓，她嫁的是县长，不是当县长的那个人。但任何人来当县长，师爷都是有用的。师爷是开心果，类似于全国人民的赵本山。县长、市长乃至省长都换了不知道多少任



了，没人能换赵本山。导演换了也不能换赵本山，要不然全国人民不开心。因此，聪明的马县长从水里面湿漉漉爬上岸一瞬间就想通了这个道理，让自己放弃了县长身份和风骚的老婆，顶替死鬼汤师爷获得了活着的权利。所以，汤师爷的死是壮烈的，他的死换来了县长的生。县长想到这一点就感动：汤同志真是一个忠于职守的开心果啊！

第二，汤师爷活着，后面的子弹就不会继续飞。土匪张麻子砍了县长的脑袋，然后带着货真价实的汤师爷去上任，那就不会被骗着去鹅城了。他们直奔康城，在那个民风淳朴、治安良好、社会和谐、GDP排名靠前的百强县大搞基本建设，把能卖的土地都卖了，房子越造越漂亮。这里的老百姓有钱啊，就起早贪黑地排队乐呵呵捧着钞票买房。县长就每天晚上关着门和开发商一起数钞票。再过几年就被提拔了，仕途通达。那么，恶霸黄四郎也没机会照面了，老六呢，也不用为一碗凉粉闹出血案来。好学上进的他已经实现了出国留学梦，西洋、东洋、南洋地转了一圈，全是公款。对张麻子和他的团队来说，都不用让子弹飞就过上了好日子。但姜文这个电影就没了，拍不下去了。

第三……呃，没有这个电影也就没有第三了。所以，汤师爷必须死，大暴牙冯小刚的镜头形象必须是昙花一现，惊鸿一瞥，白驹过隙，弹指一挥间，挥袖一刹那，更显得弥足珍贵，令人留恋，让人不舍，使人回味无穷。他曾在《功夫》里面扮演一个热心于电影事业的黑帮老大，也是这样乘兴而来，转瞬即逝；招之而来，挥之即去。前一分钟他还看着电影院前拥挤的人群心满意足，后一分钟就被一把飞舞的斧头砍断了双腿，倒在地上大声惨叫，成为下场最惨的老大。这个乐极生悲的角色同样让人过目难忘。

《让子弹飞》里另一个乐极生悲的角色是民女大胸妹。那天晚上。她和老公关着门正在兴高采烈地数钱。估计数完了就要庆祝一下，因为她衣服都已经脱到只剩肚兜了。谁知，闭门家中乐，大祸从天降。一群蒙面麻匪突然破门而入，她已然来不及穿上衣服遮住自己诱人的部位，结果，这庆祝仪式的对手换了别人。说实话，看完《让子弹飞》，觉得姜文的老婆在这个电影



里面完全可以没有。她敲了半天鼓，接了许多客，结果还不如这个临时客串的大胸妹有光彩。网上八卦透露，那个大胸妹是助理制片，也就是打杂的。据说，她得知自己在网络上人气暴涨后，马上决定向演员转型。但我不知道她是否愿意一直就演这类被强暴的民女，梨花带雨地激发着匪徒们的邪念，因为作为演员，她的关注度和演出价值似乎就只集中在身体某一部位。要是这样，鉴于我们国家审片尺度之严，我估计她当了演员，也就是昙花一现的出镜机会，除非李安要拍《色戒2》。但即使李大师要拍“色戒”或“色不戒”，他是否也偏爱大胸就不知道了。

姜文另一部电影《鬼子来了》也是个乐极生悲的故事。马大三晚上关着门正和寡妇情人钻被窝呢，却被一个不认识的“我”敲开门，拿枪顶着替人家看管两个俘虏。这不是乐极生悲吗？贪心的马大三要用两个累赘俘虏去和鬼子换四车粮食，结果还真换来了。于是全村百姓和鬼子联欢，军民鱼水一家人。“白面大婶”还自告奋勇站起来说：俗话说得好，树怕剥皮，人怕见面，今儿我这老脸也不要了，我也唱一个——奴家我进前厅啊偷相女婿，用手指点破那个窗棂纸……唱得高兴就忘乎所以了，老族长居然让鬼子队长也唱一个，“让大伙乐乐。”你以为人家是戏子呢？人家是来杀人的。于是，欢乐的场面马上成了血腥的屠场。

我以为，所有的好故事就是这样一个曲线：乐极生悲。《红楼梦》就是一个乐极生悲的故事。我的意思是说，拍一个乐极生悲的故事多好，永远会有上座率。

冯小刚作为一个导演，他是应该明白这一点的。他拍的《非诚勿扰2》本来也是想搞成乐极生悲的那种，可是，我看起来，那个“悲”字来的很勉强，只是一个乐极寻悲的故事。而且，他寻的不是悲，是别扭。

《非2》算部什么电影呢？它的内在关系和外部叙事都是极度分裂的。它要拍一个“鸟巢”里的爱情，却说了一个人的故事。它本质上就是一部傍大款指南，就是作为一个有姿色的女孩子怎么样用欲擒故纵的方法把一个有钱人的心牢牢栓住的故事，是一个很物质的东西，却偏偏要用爱情来标榜



它，用人生格言来装潢它。它的主人公仍然是那个暴发户秦奋和曾被抛弃的“小三”笑笑（我始终觉得这个名字的灵感来自于某个美容厅小姐）。这种富人和美人之间的爱情故事本来就无趣之极，但电影一定要把它表现得很高尚。

在《非诚勿扰1》里面，一个想嫁有钱人的“前小三”终于如愿以偿找到了一个钻石王老五，可以过上衣食无忧的生活了。这几乎已经是当今女性的唯一择偶标准，曾经的“白马王子”早已被有钱而脑门微秃的中年单身汉所取代。（在财富这个问题上，好像有这么一个定律：钱越多，头发越少。我的小弟P哥，年纪还轻就开始为头发日渐稀少发愁了，时时揽镜自怜。遇到我就看着我茂密的头发喃喃自语：没天理啊，没天理啊！目光里满是贪婪羡慕嫉妒恨。乃至我们在他面前谈话要很小心绕开关于头、发之类的词语。但如果前面那个定律成立的话，我还是祝愿他的头发继续稀少下去）而那个不需要“勤奋”就拥有了巨额财富的闲人秦奋也终于在风光旖旎的北海道找到了自己的爱情，“有钱人终成眷属”。接下去就真的没有什么故事好拍了。但商机是不肯自愿终止的，看着大好的票房岂肯善罢甘休，于是，《非诚勿扰2》就只好开始乐极寻悲，表现有钱人怎样无病呻吟、无事找别扭。这一次的故事场景是海南，展示的却还是豪车、高档酒店、豪华派对。秦奋和笑笑来到天涯海角，秦奋在这里的山间度假酒店租了一个叫鸟巢的景观房，租期是20年。明明追逐的都是金钱、美女这些非常现实的东西，却偏偏要安排一处和大自然非常亲近的住所，以显示主人公情趣高尚。但我们知道，这些鸟语花香、山清水秀，都是金钱买来的。如今只要有钱，风景和新鲜的空气都是可以买到的。

接下去就是怎么找别扭。秦奋假设自己瘫痪了，只能坐轮椅，考验笑笑能否一辈子无怨无悔伺候他。而笑笑在一场奢华派对之后，和秦奋吵了一场。我实在不知道他们因为什么而吵，也不看不出他们的爱情观有什么根本分歧，因为很抱歉，我快睡着了，关键是我没看出来他们除了金钱还有什么其他的追求。反正第二天天亮俩人就分手了。但我们知道，这分手只是一个



小别扭、小刺激，撒一个小娇而已。因为，他们互相之间都有足够的资本吸引对方，比如足够多的财富、足够多的姿色、足够多的小情调。接下去，戏的中心就向一个叫李香山的人倾斜了。自己身上找不到痛苦，就到别人身上去找，有钱人的精神消费大抵如此，只愿意站在岸上体验着大海的惊涛骇浪。这个李香山生病要死了，便召开人生告别会，含泪发表了许多人生感慨。秦奋和笑笑在这里又相遇了，于是借着他人的死亡，互诉衷肠。但是，这个乐极生悲的“悲”落在李香山身上，和这对男女实在是没有多少相干的。2010年电影流行绝症，冯小刚作为矫情主义的大师，自然在这方面不肯落后。但绝症也不能掩盖《非诚勿扰2》剧情的单薄和无聊。有钱人的爱情要拍成一部好看的电影是有些困难的，因为他们要风得风、要雨得雨，一切都那么甜蜜美满，实在缺乏情节推动力。我觉得还不如就拍七年之痒，无聊到极致也是一种痛苦。

把《让子弹飞》和《非诚勿扰2》放在一起比较一下还是很有必要的。《让子弹飞》是要人命的，有钱人看了要发抖，晚上做噩梦。在我看来，姜文始终是个愤青，是怀抱革命理想的红卫兵，是毛泽东思想武装起来的坚强战士，是硕果仅存的丛林男子汉切·格瓦拉。有钱人“黄四郎”们利诱也好、色诱也好，喝酒也罢，黑枪也罢，都不能动摇他的革命决心。他用最新的电影技术和壮观的影像，重现了当年“打土豪、分天地”的火热而激动人心的场景，体现了他始终如一的正义感。在电影里，他响亮地喊出了他要办的三件事“公平、公平、公平”，像出膛的子弹一样直指人心，直指当下。而且，革命成功后，革命者就变成了有钱人，这是革命的悖论。张麻子拒绝这个悖论，他的兄弟们都骑上单车，带着女人，向这个悖论而去，只有他仍然孤独地骑马遁入山林。姜文即使在宣布向票房投降之后，仍表现出这样的决绝和寂寞。而这个冯小刚，再一次用他充满有钱人小情调的《非诚勿扰2》证明，他就是一个没有精神境界的商人，骨子里都刻着“媚”和“俗”这两个字，一如他扮演的汤师爷一样在权贵和金钱面前充满媚态，八面玲珑、四处讨好。革命成功之后，他就是那个骑上单车带着小桃红撇下大哥奔



向繁华浦东的“老三”、“老四”们。面对市场，他有的是小聪明、小机灵、小点子，能做到让有钱人开心，让大众麻醉，更重要的是让自己钱袋撑破。除此之外，就是没有任何思想和立场！

几年前看《太阳照常升起》，看完我写了下面这段话：“我以为姜文过分的自负浪费了他的才华，12年憋了太多的想法，急于证明自己，什么都舍不得扔，于是把所有的故事、所有的精彩都往一个筐里装，处处是华彩、处处是高潮。结果是影片风格分裂、主创人格分裂。第一部分是魔幻，第二部分是荒诞，第三部分甚至又掺杂了惊悚的成分，第四部分尾声则是梦幻般的极度绚烂。四个部分反差极大，难以统一。这看起来就不像一部完整的电影，而是几个片段的集锦。姜文才华四溢、难以自控，一些片段从幽默走向了油滑，如陈冲的风骚过度、那个有些二百五的女人的夸张语言等等都是。可以看得出来，姜文在这里的心态有些浮躁。他本来应该专心讲好一个故事的。故事就像生命，有孕育的过程，没有这个孕育的过程，我们不会为生命感动。但他现在显然已经不满足于为观众专心讲好一个故事，他的自负、他的众多想法终于使他把电影拍成了一个谜语，用来拷问观众的智商，这就走向了艺术的反面。姜文走过头了，他再往回走一走，那么他下一部作品会给我们惊喜的。”

他的下一部《让子弹飞》，除了张麻子太像共产党员，后面的攻打碉楼有点太儿戏，其他我都很喜欢。《非2》则彻头彻尾地无法让我喜欢。



征服者的盛典

——关于《南京！南京！》

《南京！南京！》本来不想看的。最主要的原因是，导演陆川介绍说这个电影是通过一个日本人的视角和内心世界来反映南京大屠杀，说是为了让电影能够走向世界，让人家也能接受。特别是要让日本人觉得这个电影很客观，没有偏向中国人。这首先就让我这个中国人难以接受。受伤害的是中国人，凭什么你日本人接受了才算是对历史的认可？凭什么一定要把一些日本人塑造得有良知才能让日本人接受？你拍的是历史事实，只要有足够真实的历史情境、人物行为逻辑就可以了，用迎合的方式人家就会接受了吗？既然是拍给日本人看的，那我这个中国人就不看了吧！

但是，不久，我动摇了。原因有两方面。一方面，听说票房很可观，一路飙升。我开始动摇：这么多人捧场，我的怀疑可能没有根据吧？第二方面，一些媒体陆续追着陆川做访谈，杨澜、鲁豫、《南方周末》，都是很有影响的。从媒体的重视程度来看，这个片子的上映成了上半年的一件大事，各方面必须给予充分关注。我彻底动摇了。我认为我有偏见。大部分人认可的东西，我要闹别扭，就是我自己变态了。所以，就找了个机会去看。看完之后，我发现：不是我变态，是这个世界在变坏——我又被商业化欺骗了。

回想这个片子上映之前，还有一部《拉贝日记》马上要上映，陆川有多



次谈话是针对拉贝的，说有人过于夸大拉贝所做的事。这个拉贝在南京只呆了一个多月时间，后来就走了。而且人家还是纳粹呢，凭什么对你中国人这么好？“日本是觉得杀掉 30 万人之后没有必要再杀，所以才让 20 万人活下来。中国人付出那么大代价，活点儿人下来都归功于一德国人，太可笑。”但愿这个姓陆的说完这些话，在夜深人静的时候能有点自责之心。做人要讲良心，人家在那个恐怖的环境里救了无数绝望中的中国人，这是事实。我曾经认真阅读过南京大屠杀期间南京国际安全区委员会的部分档案，主要是委员会致日军当局的各种公函和调查报告，其中大部分公函下面都是拉贝的署名。有一份 1937 年 12 月 19 日发出的函，是由委员会秘书史密斯签字的，函件开头说：“非常遗憾，又给贵方送来‘日本士兵在安全区暴行纪实案’，自 16 件起，到第 70 件止如前所述，这仅是亲睹暴行实录之一小部分……他们简直无暇录下目睹大量暴行案例。”^① 国际安全委员会就这样频繁地发出交涉，力尽所能地庇护战火中的难民。这份函件中还提到：“锐比（拉贝）先生因家有 30 名妇孺，不能去贵处，表示歉意。”^② 拉贝的家到底有多大的空间我们不知道，但是，30 名妇孺我想那是他能够做到的极限了。他守着这 30 名妇孺寸步不离，到底是为了什么？别的不去提及，就这 30 名妇孺能够活下来，不应该归功于“一德国人”吗？假如这 30 名妇孺中有陆川的父母或祖父母，他还会说出那种混账话吗？在刺刀下做这样的事情是需要勇气和担当的。设想你身处那个血海无边的南京，身后是死亡和鲜血，前面是慈悲的双臂和温暖的灯光，你一步跨进去，生命立即获得拯救。那个时候，你会怎样面对这“一德国人”呢？你陆川为了压倒商业上的竞争对手，为了讨好日本票房，讨好国际票房，怎么说都可以，但是不能忘恩负义。中国人将忘恩负义之人称作“良心被狗吃了”，但是，某些人的良心，大约狗也不要吃的。

① 中国档案馆、中国第二历史档案馆、吉林省社会科学院合编：《南京大屠杀——日本帝国主义侵华档案资料选编》，中华书局 1995 年版，第 88 页。

② 同上。



这个片子化了七千万，这数字听得我心疼。化七千万拍出来的是个什么东西？陆川说要拍中国人的抵抗。可我看到电影中的抵抗少得可怜。影片里，几个中国人只做了短暂的抵抗，就被击垮、俘虏了。然后就是屠杀。带头抵抗者响应屠杀者的号令，带头走向屠场，这场景被浓墨重彩地加以表现。我对这个场景百思不得其解：让屠杀者杀起来更方便一点，这也是抵抗吗？在这之后，中国人就更加不堪了。身处杀戮和恐怖中，一些人仍然悠闲地搓麻将。有人出卖国际区里的战士换得自己的安全。妓女们麻木地被蹂躏至死，一堆堆惨白的裸尸被拉走，松松垮垮。与之相对应的是日本人的形象。他们年轻阳光，互相关心、友爱，战斗间隙玩着健康的游戏，脸上充满纯真的笑容。那个叫角川的日本军人，充满良知和人性关怀，他尽自己所能去拯救中国人，似乎比拉贝还要善良。一个真实的拉贝，被认为无足轻重，不值得影片去表现；一个虚构和概念化的角川却成为主角，被导演尽情虚构他的善良和友爱。这就是七千万的去处！

陆川解释说，他这样拍是要说明一个事实：那时候的日本是比中国强大，中国是落后，证明一个道理，落后就要挨打。这个道理放在过去是可以说，我们需要唤醒自己强大起来。但是，现在，这个历史已经不劳你来说了。在今天再来说这个话，就有点为侵略的合理性作辩护了。比如，现在我们强大了，是不是那些弱小的国家，柬埔寨、缅甸、老挝等等，我们都可以堂而皇之、理直气壮地去占领他们呢！落后就要挨打，这是历史。但在这部电影的逻辑看来，这句话变成：落后就该挨打。那就只剩下兽性了。侵略行径在任何时候都该被谴责的，你的电影谴责了吗？你陆川化了七千万，你有几千万是用在谴责上的呢？何况那还不是一般的侵略，是屠杀！

在我看来，这个片子如果需要通过日本人的视角来表现，唯一的理由是要说清楚大屠杀为什么能够发生。这也应该是这个电影需要解决的一个根本问题。但是，导演的思路显然是自相矛盾和前后混乱的。一个孤立的、有良心的角川，根本不能解释为什么那么多的侵略者在丧心病狂地杀人。这种集体癫狂背后，有着怎样的民族心理、文化背景和特定时代的日本社会根源在



支撑？就当时来说，这不是一两个人的问题，而是整个国家进入一条歧途，个体理智彻底丧失。就像纳粹德国，一个如此有哲学头脑的民族，也会被某一种狂热症所控制，成为井井有条的杀人机器。不解决这个疑问，南京大屠杀就不能给人以可以信服的解释；不从这个层面上去看屠杀者，那些侵略者就只是变态杀人狂。事实上，陆川对这方面的问题根本没有进行过深入思考。他的表达仅仅停留在这样一个层面上：南京大屠杀中，有些日本人是具有良知的。仅此而已。角川最后在良知中自杀了。中国人死了30万，陆川没觉得要为他们说话。一个日本人死了，陆川化了七千万为他说话。认知水平的低下，成为中国导演的瓶颈。大片之大，始终只是场面之大，而不是境界之大。

影片的结尾，有一场侵略者入城式的大戏，陆川在多次访谈中津津乐道，并且坚决认为，其他场景都可以删，这个场景绝对不能删。孤立地看，这场戏拍得真美！鼓手们健壮的肌肉、虔诚的态度，舞蹈者醉心的舞姿、潇洒的步法、优美的手势，让人心驰神往。可我生理上有一种强烈的反胃。看到这里，我看懂了，这是一个征服者的盛典。一个征服者高高在上，俯视另一个匍匐在血泊中的民族。而且，这个征服者还有良知、有文化、有教养。你这个被征服者有什么呢？除了麻木、丑陋、出卖，一群乌合之众，什么也没有！陆川要用这个盛典，去征服票房，进行商业攀附，最终成就他一个人的盛典。

片面追求场面之大，在其他题材的影片里，都可以接受。你黔驴技穷，没有办法了嘛！但在南京，却是一种残忍！



透过《阿凡达》的躯壳

奥斯卡奖揭晓的时候我们知道，《阿凡达》终于没有获奖。不对，只是获了三个技术奖。事情的结局就应该是这样的：光环终将消散，尘埃终须落定。卡梅隆花了十年时间做的这件华丽新装，虽然不是皇帝的新装，但衣服里面真的没有什么更多的内容。而我们许多人都曾经被这件衣服眩花了眼睛，包括许多资深的电影人和评论人。就这一点来说，我敬重奥斯卡的定力。

但是，说衣服下面没有什么内容，其实也是不确切的。在《阿凡达》技术至上的华丽外衣下，却潜藏着一些危险的东西。

科幻还是魔幻

《阿凡达》在技术上领先若干年，理念上则落后了上百年。它的精神源头直接承续了中国的义和团运动。所不同的是，百年前的义和团好汉们输了，而阿凡达率领下的纳威人赢了——不是靠科技，靠的是巫术神力。

真的无法相信卡梅隆十年磨一剑，会编出这样一个蒙昧主义的故事。这十年里，卡梅隆从一个一流导演蜕变成一个一流的特效大师，一个技术狂人。他可以让潘多拉星球上的植物发光，可以运用高超的3D技术让史前生



物看起来就像在你的眼前。但是，他已经不会解决叙事逻辑问题了。按照故事的发展逻辑，纳威人必须赢，那么，除了呼唤神力，纳威人的弓箭长矛是永远无法战胜飞船导弹的。这是怎样的战争呢？交战的双方，一方连一副像样的盔甲也没有，另一方裹在厚厚的钢铁之中，攻击者连个照面也打不上，更不用说发挥冷兵器的作用了。虽然主人公后来成为魅影武士，骑上了被称作魅影的猛禽，那也只是一只更大的鸟。与能够穿越光速的太空飞船相比，仍然算个鸟。双方之间的差距，比之当年的义和团与八国联军之间的级数还要大得多。差不多是一个重量级拳击手和一个刚刚会走路的孩子在拳击台上的较量。那么，扭转战局的因素只能是让神招来百兽参战。科幻也由此转向魔幻。只是，这样的场景一出现，创作者精心构建的科幻外观也就轰然倒塌。

从科幻走向魔幻，卡梅隆破坏了一个他曾经为之作出杰出贡献的科幻电影传统：在人类的生存困境中展现科学想像的无穷魅力和人类的智慧之光。

我想还是先对比一下卡梅隆当年的经典之作《终结者2》中，较量双方最后的胜负是如何扭转的。《终结者》中，人类和机器人的较量、老式机器人和新生代机器人的较量本来也是力量非常悬殊的。在液态金属人的打击下，斯瓦辛格扮演的老式机器人 T-800 支离破碎，似乎已经被终结了，但是，最后的时刻，备用电源发挥了作用，T-800 复活了，将液态金属人打下了沸腾的钢水中。这样的构思，既让人意外，又符合科学构想的路径。仿佛在穷尽各种可能的末路尽头，突然出现一点亮光，让人看见人类智慧的力量。那个时期的卡梅隆真让人怀念。

假如把卡梅隆称作西方科幻电影的教父级人物，恐怕是不为过的。他所导演的《终结者1》和《终结者2》奠定了现代科幻电影类型化的一系列经典准则，同时奠定了卡梅隆的科幻电影大师的崇高地位。它把深刻的思想性、构思独特的故事性、高超的特效完美地结合在一起。电影中关于人类命运、人和机器、过去与未来等一系列命题的思考，构成了科幻电影永不衰败的主题。我尤其欣赏《终结者2》中那个液态金属人的创意，欣赏液态金属



人在夜深人静的时候悄无声息地穿越精神病院的栏杆等一系列经典特效。科幻电影具有无限丰富性的能指，深刻的寓言性，是科幻电影的特性之一。也就是说，假如这个电影是 A，那么它的背后就存在指向 A、B、C、D 等无限种可能的意图。液态金属人就是这样的一个寓言。它暗喻着现代科技中让人恐惧的那部分东西如影随形、无处不在。甚至能化作你最熟悉、最亲近的人，与你贴身相处。当那一天来临，我们还能相信谁？这真是深入骨髓的恐惧！

据说詹姆斯·卡梅隆的父亲是电气工程师而母亲是画家，这似乎说明科幻电影所应该具有的父本和母本，或者说用以平衡和飞翔的两翼。

但是，技术跑起来总是惯性越来越大，科技的发展总是要反过来挑战人类的存在。随着计算机技术的应用，好莱坞科幻片越来越倚赖电脑合成影像（CGI），给我们的视觉提供了一种比真实更加真实的虚幻世界，从而使电影日渐等同于电脑游戏。电脑要代替人类干一切事情，包括人物表演。这是《终结者》的又一个寓言。大概是那部讲述恐龙复活故事的电影——《侏罗纪公园》以及续集《迷失的世界》等带了一个坏头，人们第一次看见了逼真的恐龙影像。于是，对视觉效果的追求就像军备竞赛那样，让电影人乐此不疲。科幻电影开始真正进入一个迷失的世界。到了《骇客帝国》，各种特效眩人耳目，每个场景都美轮美奂，可是连在一起播放，就不知道他们之间到底在说一个什么样的故事。看完三部《骇客帝国》，我在智商上的自信心大受打击（后来才知道受打击的远远不只我一个）。当电脑制作技术越来越成熟的时候，电影人所需要的思想和艺术创作才能也就越来越不重要。你只要是电脑专家就行了。以后，拍电影基本上也就成了电脑工程师的事了，好莱坞科幻片就此迷失了方向。本来我们冀望于科幻电影大师卡梅隆的《阿凡达》能力挽狂澜，但实际情况是，《阿凡达》在它的潘多拉星球上迷失得更远。在《阿凡达》中，生动而耐人寻味的寓言情节没有了，甚至出现了“我们要保护我们的生态环境”等等这样直白的台词。寓言成为了宣言，卡梅隆把一部科幻电影拍成了一次演讲。



这些年，大概是在科幻电影后继乏力的情况之下，魔幻电影开始领一时风骚。魔幻电影将孩童式的神魔故事融入成人式的宏大叙事，成为一个新的电影奇观。比如《魔戒》系列。与科幻电影相比，两者虽然某些方面颇为相似，比如展示奇观、宏大叙事、丰富的想象。但两者的叙事视角和路径是天差地别的。魔幻电影以神话的视角来诠释世界，展现的往往是神魔之争，所谓道高一尺魔高一丈式的较量。而科幻电影则以科学的思想来解释世界。无论故事如何发展，它的内在驱动力一定是建立在某一个科学观点基础之上的。比如，在今天，所有的科幻创作者都应该感谢爱因斯坦的光速理论，要不然，大多数科幻电影就会失去其存在的依据，或者变得毫无趣味。《世界大战》中，火星人最后的失败是因为感染了地球细菌，这样的结局可谓既出乎意料又合乎情理。仔细想想，不要以为这个结果是一种简单的空想，其实里面包含着科学的辩证哲理。作为对地球环境完全陌生的外星人，对于人类身上的病菌当然是全无防范之功，只能一触即溃。BBC 曾做过一个系列节目，叫《史前怪兽》，专门描述那些曾经在史前荒原上快乐生存的巨型动物，比如剑齿虎、恐象、恐猫们，他们都曾经是有可能把人类扼杀在摇篮里的超级杀手，但后来却大多灭绝了。关于灭绝的原因，有一种猜想就是认为可能是人类病毒的传播。记得我在《环球科学》（2009.10）杂志上看过一个资料，介绍抗生素的来由。大部分抗生素来自于土壤。它是土壤中的微生物分泌的各种化合物。传统科学理论认为它是微生物们用来保护领土、杀死入侵者的杀伤性武器。但是，加拿大英属哥伦比亚大学的微生物学家朱利安·戴维斯（Julian Davies）有一个新的观点，认为这些分泌物大部分是用于“对话”，也就是协调细菌行为，而非战争。这说明一个什么问题呢？说明这既是一个好消息，也是一个坏消息。好消息是我们由此知道人类可以不断从细菌家族中开发出能“招安”另一种细菌的抗生素。而坏消息则是，由于细菌间经常进行“对话”，也就是基因交换，当一种抗生素广泛用于医疗时，耐药基因很快就从一种细菌传播到更多的细菌。这使得人类的疾病斗争史变得更加曲折艰难。这样一种相生相克的科学原理，应该是制作一部科幻电影的



绝佳素材，由此也将充分展示科学的无穷魅力。但是，假如《世界大战》中地球人最后的胜利是靠了地球“母亲”的突然发怒，用她的神奇魔力把外星人打垮，那么这就从科幻滑向魔幻了。科幻片的想象始终需要借助于科学的基础。卡梅隆可以花十年时间解决阿凡达的皮肤颜色问题，却不能花一段时间去寻求和接受一个新的科学观点，来解决情节上的缺陷，这无论如何算是一种走火入魔的表现了。神魔的想象虽然神奇，却是人类最原始的想象，因而也是最容易想到的。在人类的幼童时期，现代科学知识还没有发展起来，我们只能用神魔想象来解释这个世界。如今我们却是在想象力趋向枯竭的时候，才只好求助于神灵。

我这样说，决无贬低魔幻电影的意思。从电影类型来说，两者没有高下之分，它们有着同样的艺术感染力。而且，我的意思，也并不是说科幻电影和魔幻电影之间有着机械的割裂和泾渭分明的界限，假如卡梅隆有这样的抱负要填平两者之间的万丈鸿沟，要创造出一个融科幻与魔幻于一体的新的电影类型，一如当年他创造了不朽的《终结者》系列那样，那么也未尝不可。只是他不应该在科幻的尽头求助于魔幻，把一个魔幻的尾巴接在一部科幻电影的屁股上，这样一种偷懒的、机械的、实用主义的做法，既是对科幻电影的阉割，也是对魔幻电影的不敬。

上帝说：要有光。于是有了光。卡梅隆创造了潘多拉星球，那里的生物都发着光。可是，卡梅隆终究不能成为上帝。所以，他还是应该多了解一些科学机理和观点，认认真真地拍他的科幻电影比较好。这是我作为一个观影者对于他的期望。

我们还需要恐惧吗

《阿凡达》有可能中断西方科幻作品的一个伟大传统：对恐惧和不安全感的体验。

科幻电影向来是西方人用来表达恐惧的方式。记得 70 年代末国内引进



一部美国科幻电影叫《未来世界》，说的是某娱乐公司生产出有血有肉、有思想的、和真人一模一样的机器人，来替代各国政要，从而达到操纵世界的目的。男女主人公发现了这里的阴谋，在与自己的替代机器人以及各种机器人激烈搏斗后，终于逃出生天，揭露了这一切。电影播了一段时间之后，突然受到了批判，说是我们的未来世界怎么是这样的呢？世界的未来是美好的，我们的未来比蜜甜……于是，这部表达对未来世界的恐惧和担忧情绪的电影就不能播了。这样的事情在今天另外一个国家还在继续。据韩国 YTN 电视台援引日本《朝日新闻》的报道称，一名朝鲜男子因观看美国电影《2012》遭到逮捕。逮捕的理由据分析是这样的：2012 年是朝鲜领袖金日成主席诞辰 100 周年，而朝鲜也提出了 2012 年建设“社会主义强盛大国”的目标，但是电影《2012》的内容却是到 2012 年人类将面临一场大灾难，与朝鲜的主旋律不符，因此被认为是一部“不敬的电影”。抛开其荒诞性不论，单论其对恐惧的态度：对恐惧视而不见，并不表明恐惧将不再出现。

这个世界大致由两类人组成：乐观主义者和悲观主义者。乐观主义者体现在行动上，因而大多成为务实派。悲观主义者体现在思想上，因而大多成为务虚派，比如那些喜欢发表反对言论的知识分子。悲观主义者有时候并不是要从根本上反对行动的意义，只是为了降低行动中可能带来的危害性。（马克思学说是资本社会的悲观主义者，后来的发展是践行大于言论，而悲观主义者反倒没有了立足之地）科幻电影是西方知识界关于这种思考的一种影像表达，代表了西方科学和人文相结合的、根植于知识界的思想责任。它借助于科技发展的幻象，传达出对人类滥用技术和不懂得节制人力所面临的未来陷阱的深深忧虑。这多少契合了《圣经》以来所形成的西方世界价值观中所谓的末日危机和救世意识。于是，那些划时代的伟大电影往往具有科幻色彩：《终结者》、《骇客帝国》、《人工智能》、《异形》、《星球大战》等等。但中国这方面好像还是空白。因为，一方面，我们曾经用不允许散布悲观情绪为理由，扼杀了对人类未来的富有良知的提醒；另一方面，这种对人类未来的忧思，其实是一个国家知识界、文化界的思想高度和责任高度的体现，



而科幻电影的贫乏，反过来证明了我们在这两方面的欠缺。

科幻电影在中国是差不多绝迹了，我们只能在好莱坞的电影中体验我们的恐惧。虽然我们为了体现我们的思想深度，对好莱坞的娱乐和肤浅嗤之以鼻，但他们对恐惧感的执着追逐应该算是社会的清醒剂。比如，《终结者》表达了对核战争以及人工智能技术的忧虑和恐惧，《异形》表达了对于地球之外、人类之外的某种不知来由的异类存在的恐惧，《骇客帝国》表达了虚拟网络对现实存在异化的恐惧，《生化危机》是对病毒肆虐的恐惧，《我是传奇》表达了人类对自身的异化和幸存者深陷孤独的恐惧。还有一部稍有些另类的科幻电影《第九区》，虽然也有着强烈的影射现实的倾向，但其深深的恐惧感仍然让人难以释怀：被主流抛弃不得不与异类成为同类的恐惧。

可是，在《阿凡达》那里呢？我不知道它传递了什么？在《阿凡达》里，科幻电影第一次表现了人类对于自身科技水平的优越感。它尽情展示了人类科技的重要成果：太空技术、遗传技术、意识植入、杀伤性武器等等。然而，在这里，优越感是有害无益的。我以为，人类发展到今天，没有任何力量能够毁灭人类，只有人类自己能够做到，比如核弹、比如病毒、比如环境的急剧恶化。对于这一点，我们应该保持深深的恐惧，而不是自得。恐惧存在的理由是什么？挪威学者拉斯·史文德森在《恐惧的哲学》一书中提出：“透过恐惧，我们能更多地看到世界的真相。”他更进一步认为，恐惧可以说是人类文明的基础，激发人类创造出了世上一切的文明成果。比如，房屋和城镇。房屋自然比洞穴安全，群居产生城镇，群居自然比独处更能抵御恐惧。18世纪意大利杰出的历史学家、哲学家詹巴蒂斯塔·维科在《新科学》中，论证了如下的假设：所有的人类文明均起源于恐惧。但是，在今天，我们已经拥有了战胜种种恐惧的高级文明，却忘记了恐惧，以为我们可以不惧怕一切。当我们处在这样一种麻木状态当中的时候，我们是不是已经找不到回去的路了呢？

我查了心理学方面的解释，心理学角度是这样解释恐惧的：恐惧是一种有机体企图摆脱、逃避某种情景而又无能为力的情绪体验。其本质表现是生



物体生理组织剧烈收缩、组织密度急剧增大、能量急剧释放。其根本目标是生理现象消失，即死亡。那么，也就是说，恐惧是通往死亡之途中的一种必然体验（假如这个过程不是瞬间而是够长的话）。并且在这种体验的过程中，有机体感受到死亡的威胁，会采取一系列抵抗措施，所谓的“生理组织剧烈收缩”，就是防卫本能；所谓的“能量急剧释放”，就是激发潜能，使得反击更为有力，包括更多的创造性行为。

如今我们从人文的角度来谈恐惧，那么这种恐惧就不再仅仅是心理和生理层面的了，我以为它的字面里更多地投入了社会层面的意义。《简明大不列颠百科全书》这样解释恐惧：“是指人们对所担心的事物的一种想望。”^①这是19世纪哲学家克尔凯郭尔的观点。而我宁愿将恐惧看作是一种警告，好比有机体的疼痛感。我曾经想，要是人类不用体验疼痛，那是否活着就很愉快了呢？仔细想想好像不行。没有肌体的不适感，我们将直接面临死亡，当死亡到来的时候，我们仍然一无所知。疼痛是逃离死亡必须付出的代价，而恐惧同样如此。人类进化中的种种恐怖遭遇成为集体记忆贮存于遗传密码中，当危险来临时被唤起，这就是恐惧。我们往往将过度恐惧当作一种精神疾病，称作恐惧症。但我很好奇，心理学上有没有恐惧感缺位的病例呢？没有恐惧感的人有没有呢？是否这也属于一种精神疾病呢？我们这个社会，正进入一个娱乐至死的时代，用美色、用歌唱、用打情骂俏、插科打诨麻痹我们的恐惧感，我们“天天向上”，我们“爱唱才会赢”，我们“越跳越美丽”、我们“越策越开心”……以至有一天死亡猝然降临，我们仍浑然不知。科幻电影以其执着地召唤人类恐惧感的伟大传统，让我们对来自未来的危险始终保持高度警惕，懂得如何逃避。这种传统今天弥足珍贵。为此，我希望对好莱坞来说，《阿凡达》只是个个案，是个孤例。《阿凡达》之后，不再有《阿凡达》。卡梅隆之后，卡梅隆也不再重复自己。但是，按商业社会的模仿成风、追风成性的惯例，要做到这一点恐怕是不大不可能的。

^① 《简明大不列颠百科全书》第四卷，中国大百科全书出版社1985年版，第817页。



科幻电影的传统思潮会就此转向吗？我这样想的时候，多么希望自己仅仅是个恐惧症患者。

我们的思想是否将存在于一匹马之中

电影里，阿凡达是半地球人半外星人的克隆体，他具有外星人的外形，却可以装入他的另一半克隆母体——地球人的思想，因而适合打入对方内部，成为无需改装易容的间谍。每当阿凡达行动时，他的思想的主人就躺在链接舱里，如进入梦境般，用自己的意识去役使粗手大脚的阿凡达在丛林间奔跑、攀援。导演卡梅隆对此创意显然非常满意，他认为他给了人类以第二付身躯。因而，这位阿凡达之父特意设计了主人公的身份——是个必须坐轮椅的残疾人，这样，他才会为他的新躯体而喜悦。但是，看到这一幕，我真的有些不寒而栗。看起来，纳威人虽然形象上不是很符合地球人的审美标准，但毕竟还像个人样。不过，要是这一天真的到来，要是那些没有人性的科学家一念之差，把我们的思想装进一匹马、一头猪甚至一条鳄鱼当中呢？我们如何生存呢？比如，为了了解大熊猫的生活习性，为了拯救这个将要灭绝的物种（这个理由很上得了台面），把一个人的思想注入一头大熊猫的体内，然后放归卧龙的连绵大山里，让它（他？）每天啃竹子，和一头发情的母熊猫交配，不断躲避各种兽类的捕食。而作为母体的我们自己，则永远被禁锢在一个密封舱里，像个植物人般了此残生。这样的非人待遇真可谓生不如死。把一个文明人的思想装入一个兽类的躯体之内，我不知道他到底是会服从人性还是兽性。传说欧洲曾有过半人半马的人马族，由于无法控制自己身上的兽性，因而遭到人类的杀戮，最后灭绝了。我想象当最后一匹有思想的马被杀死的时候，它（他）是否为自己的外形而悲伤呢！

不要认为这样的景象不会到来，据说国外已经研制成功含有人脑的老鼠。早在2005年，美国加利福尼亚圣地亚哥索克研究院的研究人员就宣称，已经成功培育出了大脑含有1%人类细胞的老鼠。实验结果显示人类细胞可



以接受老鼠大脑发出的指示。对于这种大脑里含有人类细胞的动物，科学界称之为“凯米拉”，就像称呼“阿凡达”那样。凯米拉是古希腊神话里的怪兽，希腊语意为“山羊”，但是它却有狮子的头、雌山羊的身体以及龙的尾巴。如今，实验室里创造出来的这些半人半兽的小动物，就是一种“人鼠凯米拉”。有人担心，在这个实验过程中，人类干细胞很可能会“扩散”到动物其他部位，一旦进入生殖系统，产生携带人类遗传信息的精子或卵子，那么就可能造成人类胚胎在老鼠子宫中发育的噩梦局面。

据说前苏联曾经有过把人和猿进行交配的实验，以便让这样的生物去干一些危险的活，比如让他们到高温严寒环境，或者干一些容易丧命的工作。这真是骇人听闻。想象一下，假如这样的实验成功了，今后，在烈火中、在深海里，都是这样一些半人半兽的物种在灭火、在潜水，它们（他们）死了，就像死了一只蚂蚁、一头猪，毫不足惜！这到底是人道呢？还是惨无人道呢？人类社会是否将再次进入奴隶制度？幸好，据说这样的实验没有成功。我不知道是否真有过这样的实验还是西方国家制造的谣言，借此攻击苏维埃国家的不道德。

《阿凡达》中的“阿凡达人”项目，本质上和上述这些实验差不多。但是，影片借助一个外星球的星球寓言，将这一科学伦理课题掩盖了。为什么？因为它设置了一个前提：纳威人也是人类，不同星球间的人类交配、移植，就不存在人兽结合的担心了。姑且不论这样的前提是否成立，就算我承认这个前提，但是，在克隆技术达到这样一个登峰造极高度的漫漫长路中，我真的不愿意我们有许多智慧生命首先沦为马、沦为鼠，乃至沦为非马非鼠的异形。但是，按照实验科学的常规路径，这将是一个不可避免的过程。而这又将是一个多么悲惨和恐怖的科学探索过程！

美国有部电影叫《神秘岛》，说的就是关于克隆的噩梦。在一个被高科技装备起来的地下世界里，那里的人们被编上编号，每天检测健康情况，按严格的营养标准来控制饮食。他们被告知，外面的世界已经被污染，他们是一群幸存者。这里会定期进行一个叫大乐透的抽奖活动，被抽中者将被送往



令人向往的神秘岛，那里是地球上最后一片净土。而事实上，这是一个残忍的谎言。这些被打上编号的人们，都是克隆人，他们的生存任务只有一个，就是给他们的克隆原型“本尊”提供健康的器官。所谓的前往神秘岛，就是他们的躯体被肢解切割之日的到来。控制这个地下世界的是一个高科技公司，他们对外宣称他们培育的克隆器官都是没有思想、没有认知、没有喜怒哀乐的植物人，而事实上，这些克隆人和他们的原型一样，是一群正常人。他们的生命被创造出来，却随时将被剥夺。那么，《阿凡达》中克隆出来的纳威人身体外形，难道仅仅会是什么没有任何思想和情感的躯壳吗？我或许不应该对一部科幻电影去较真。但是，影片对这样一种灭绝人性的科技手段大加推崇，事关科学伦理，不能不认真。人类的科技已经足以毁灭人类自身，而科学伦理是人类自我膨胀的最后一道防线。如果连这样一道脆弱的防线也不复存在，那么，人类末日真的不远了！



人生应该有几集

每天晚上上了床，用遥控器扫一遍各频道播放的节目，这大概是大部分人的生活习惯。就是在农村，上炕之后直接关灯睡觉那个啥的似乎也不常有了。有时先看看电视剧，还可以酝酿酝酿情绪呢！长的电视剧像一生那么漫长，这大大满足了普通人无法自主的人生。

有消息说，国家有关部门向央视口头传达了一个规定，说是不能再播出30集以上的电视剧，以及电视剧的续集，目的是为了防止电视剧注水。我初听颇为愕然，这好比规定小说只能写30万字以内，超过30万的一律不准发表。那像《战争与和平》、《约翰·克里斯朵夫》这样动辄上百万字的小说就只能胎死腹中了。像《追忆似水年华》这样喋喋不休、绵绵不绝的散漫之作更是在“严打”之列了。后来想想，这种简单化、一刀切、绝不拖泥带水、绝不瞻前顾后的管理思路，倒还挺符合某些政府部门的一贯行事风格的。不是刚刚还出台过选秀活动不能哭哭啼啼之类的规定吗？估计这个规定让很大一部分选手知难而退。因为有些人感情比较容易失控，一激动，眼泪很不争气地就要出来，结果会害得整个活动都搞不下去，让大家都扫兴！电视剧也是一个与眼泪关系很密切的东西，我经常看到有人看电视剧看得哭哭啼啼的。你一个电视剧一播就是半年，人家就要哭半年，还讲不讲人性了！宝哥哥曾经很心疼地对林妹妹说：“表妹，你每天哭啊哭，哭啊哭的，很不



利于美容的。我就奇怪了，你眼睛里面到底有多少眼泪啊？怎么就像自来水一样说来就来呢？”我没有宝哥哥那样有耐心，有时看见我家“表妹”边看边抹泪的就很烦：哭哭哭！天下那么多阶级兄弟姐妹没饭吃，没见你哭！那是人家在演戏，你瞎操什么心啊！真希望广电部门也出台一个规定，不允许看电视剧的时候哭哭啼啼，并且允许公安部门像查偷看黄碟一样，可以随时冲进人家家里检查，根据情节轻重，给予当事人罚款、拘留乃至判刑等处理。不如此，多少家庭将被眼泪所淹没啊！

只是禁播 30 集电视剧的雷声打了好些天，似乎一直没有下雨。但闻楼梯响，不见人下来。不仅如此，还变本加厉。这几天央视又开始播《人间正道是沧桑》，50 集，大大超标。央视财大气粗，就是硬气，其实，注水不注水的，自有观众评判。电视剧的质量和集数有什么关系？电视剧就该长，生活本来就是漫长的啊！电视剧是模拟生活流，故事才开个头就结束了，这不是生活本身啊！《闯关东》从山东到东北，从乡下到城里，从义和团到打鬼子，从光棍一人到儿女一大群，一路闯下去，没有 50 集能说明白吗？再说了，电视剧是个市场化的东西，你拖拖沓沓我就不看。《我的团长我的团》把二三十集的东西硬拉成 43 集，观众意见很大，这本身就是报应。但你也不能一个“团”害了我“全军”啊！或者我就爱电视剧注水，像《与青春有关的日子》，也是 50 集，那情绪一路下来，刹不住车啊！

还有，不允许播续集也是很奇怪的规定。人家美国的电影，有一半的市场是靠续集撑出来的。拿《终结者》来说，“2”比“1”精彩，这已基本成为定论。这几天又开始放《终结者 4》，我是一定要看的。这就好比喝茶，续茶才有味道，喝了第一杯就换茶叶，哪有这样喝法的？那叫资源浪费！

电视剧把人生分隔成两半，白天庸庸碌碌，鸡毛蒜皮，勾心斗角，光阴虚度。夜晚来临，另一种人生在等待他们进入，去体验。人们亲眼看见主人公从美丽走向衰弱，从有力走向无力，从雄心万丈走向心灰意懒。仿佛看见自己的人生，或者用别样的人生来填补自己的无望和空虚。

葛洪的《神仙传》里面有一段话，仙女麻姑对仙人王方平说：“接待以



来，已见东海三为桑田。”——我们相见以来，东海已经三次变为桑田！神仙们见面不知道都聊些什么，反正在他们东拉西扯的工夫里，生生死死已经不知道更替了多少代人，多少悲欢离合在人间上演。仙女麻姑的这句感慨真是无比悲凉，透出了她的凡心未泯，似乎也在自责：我们做神仙的真是麻木啊！人间已是烽火连天、悲欢离合，我们还在搞些小资请调，有什么意义嘛！如今，人们关在家里，无所事事的时候，看看电视剧，其心态大致和麻姑差不多的。看到沧桑变幻，世事无情，连神仙也为之怦然心动！

中央台正在播的《人间正道是沧桑》，曾经是央视开年大戏，后来不知什么缘故推迟到现在才播。导演是张黎，曾经是冯小刚的摄像，《天下无贼》里面的“黎叔”便是冯小刚对他平时的称呼。导演过《走向共和》、《大明王朝 1566》，都是大手笔。剧中，“孙红雷”是个败家子，他父亲当年当官的时候留下一把手枪带回了家。“孙红雷”的哥哥是个热血青年，通过革命党找来六颗子弹，要刺杀三省巡查使。三省巡查使已经来到小城了，哥哥壮怀激烈，慷慨激昂，铿锵地吟着辛弃疾的诗：“男儿到死心如铁，看试手，补天裂……”刺客行刺前先吟诗，好比如今泡妞时吟诗，都是注定不能成功的。吟罢，热血青年心急火燎地回家找枪，翻箱倒柜遍寻不见。败家子“孙红雷”却正把枪偷出来玩，在书房里向同伴显摆，不料枪走火，打碎了一串古董，还把一位美女打伤，生死不明。父亲被抓到牢里，哥哥逃到广东去了。败家子却还有孝心，卖了祖宅救父亲出狱。父亲虽然出狱，一听祖宅没了，气得半死，宣布此生到死也不再见他。后来的剧情是，败家子后来成了一代红军名将，哥哥成了另一个阵营的高官。大时代使他们走上了不同的道路，注定要让亲兄弟在战场上生死相见。这个剧的核心是关于信仰、国家前途和个人命运的东西。它要把一个败家子拍成一个革命战士，再到百战名将；还要把一个少年汪精卫式的热血青年，拍成一个铁杆反动派，没有那么长的集数，真的无法充分展示人性的复杂和人生的变数。

“天若有情天亦老，人间正道是沧桑。”毛泽东当年在解放南京的时候写下这两句诗。前一句来自唐朝李贺《金铜仙人辞汉歌》，很有些悲天悯人。



汉朝已经不存在了，魏明帝派宫廷里的宦官来到咸阳，把汉宫门前的仙人承露盘拆了运到新都去。据说在拆的那天，仙人的眼里流下了眼泪。他在留恋前朝？还是感慨沧桑？所以，“天若有情天亦老”的前一联是“忆君清泪如铅水”。连铁人都流下了眼泪，那眼泪像铅水一样凝重，久久滴不下来。铁石心肠也被感动，可为什么沧桑变换那么无情呢！毛泽东是帝王气概，他不流泪，流泪的是反动派，那些赢得仓惶北顾的失败者。所以，在“天若有情天亦老”后面，主席坦然道：“人间正道是沧桑”——这都是正常的啊！帝王轮流做，今年到我家。眼泪是可笑的！看来，广电总局规定节目里不准流眼泪也是遵照主席的教导啊！

《人间正道是沧桑》试图展现沧桑变换中的人生道路、革命理想和世事变迁，展现创作者关于人间正道的感慨和思考，是一部颇具理想情怀之作。当然，和毛泽东的帝王之作相比，《人间正道是沧桑》多了些人情冷暖、人间烟火。革命和爱情结合，同志和情人相伴，高尚和庸常相容，是主旋律电视剧的生存之道，也是国产电视剧的“人间正道”。

“我已经老了，有一天，在一处公共场所的大厅里，有一个男人向我走来。他主动介绍自己，他对我说，我认识你，永远记得你。那时候，你还很年轻，人人都说你美，现在，我是特来告诉你，对我来说，我觉得现在你比年轻的时候更美，那时你是年轻女人，与你那时的面貌相比，我更爱你现在备受摧残的面容。”

这段著名的开头来自《情人》。假如把电视剧比作人的面容，那么，它备受摧残，饱经沧桑，才让人更爱。

这样想一想，规定人生只能有几集，是不是很荒唐？



我们需要党代表

胡司令这个人我觉得比较正派。哦！对了，胡司令就是胡传魁，《沙家浜》里面的反面人物。这几天在写关于红色经典的文章，想到这个人物颇有感慨。

胡司令似乎是绿林出身，好像他自己说过的：“想当初，老子的队伍才开张，拢共才有十几个人，七八条枪……”这公司规模一听就是个草台班子。但他身上沾染的匪气并不重。虽然长得五大三粗、挺着个大肚子，但还挺知道关心人的，嘘寒问暖，和现在电视新闻里的领导干部差不多。比如他见了阿庆嫂，就关心地问：“阿庆呢？”——“跑单帮去了。”作为土匪出身的男人，他的最大优点是不好色，出污泥而不染。阿庆嫂是他的救命恩人，又是那么的年轻貌美，老公又长期在外——用今天的话说是个“留守妇女”。胡司令仗着自己有枪有势，身体倍棒，完全可以在性方面关心一下他的恩人，免得正当青春年华的阿庆嫂陷入性苦闷。连我当年才十岁左右，都隐隐约约觉得，胡司令应该对这个说话嗲声嗲气、风情万种的美丽少妇起点邪念，发展发展。但是，人家老胡就是没往这方面去想。在问过一句“阿庆呢”之后就没有下文了，完全是守之以礼。他还知恩图报，阿庆嫂有什么要他提供方便的，他都爽快答应。恩人嘛！滴水之恩当涌泉相报，完全不去想人家是不是在利用他。而且还讲义气，光明磊落，对刁德一的阴阳怪气、反



复盘查很不满意，当面呵斥，弄得刁参谋长好没面子。

对这样一个义气为重、知恩图报的正派人，我们长期以来把他当作一个糊涂人，是草包的代名词，似乎有点误读。我以为胡司令绝对不是草包，不然刁德一也不会服他管。他只是被救命之恩迷住了眼睛。他身边缺少一个党代表，像《杜鹃山》里面的女党代表柯湘教育农民领袖雷刚那样：你往前看！你再往前看！你还要往前看……带着雷刚一步步登上了山顶，终于擦亮了眼睛。胡司令身边的刁德一是参谋长，不是政委，更不是党代表，所以，他不能通过耐心细致、和风细雨的思想政治工作去影响胡司令，让胡司令擦亮眼睛，分清敌我。哦！对了，关键是刁德一还是个反动派，要是他懂得了和风细雨就更糟糕。可见，党领导枪才是我们走向胜利的真正法宝！

当然，我说的胡司令比较正派，是指他的个人品行方面。可惜他的政治立场有问题，和刁德一搞在一起，后来倒向了汪派，投了日本人。这叫小节不亏，大节亏了。这也是因为当年我党没有及时往他身边派党代表的缘故。要是今天我们像后人写《反西游》、《反水浒》那样再拍一部《反沙家浜》，让阿庆嫂去做了胡司令的党代表，把胡司令从悬崖边拉回来，像雷刚那样终于成为革命队伍里的一员，这有没有可能呢？好像还是可以试一试的。现在拍红色经典，连杨子荣都可以有私生子，洪常青在把吴清华同志带上革命道路上的同时也可以把她带到床上，那么，我们对摇摆动摇中的胡司令拉一把有什么不可以的呢？我真不希望一个正派人晚节不保，令人惋惜。

我对现在的电视剧，最不满意的一点是，我以为里面的反派人物没有给人印象深刻的。比如曾经议论纷纷说《黑冰》里面的王志文美化反派人物，但那是有意的美化，而且用力过猛，谁都看得出来。不如以前的样板戏，无意间美化出来的反派人物，天衣无缝，让人对之生出无限复杂的情感。



淡紫色

“10岁时，我们已全部对我们的女教师动了邪念。”约瑟夫·布罗斯基在他的文章《小于一》里说。

诗人约瑟夫·布罗斯基生于1944年，他10岁的时候，正是上个世纪的50年代，斯大林时期的苏联。10岁时，布罗斯基和他的同学们坐在社会主义的教室里，听着马克思主义的道理，脑子里却对讲台上的女教师想入非非。（这样的情景好像还是满普遍的）而且，上课的时候，经常会有一个孩子从一排课桌下爬过去，一直爬到老师的讲台下，目的只有一个——从女教师的裙子底下看一看她当天所穿内裤的颜色。“完成他的探险之后，他会用戏剧化的耳语向班上的其他人宣布道：‘淡紫色！’（布罗斯基著《文明的孩子》，中央编译出版社）

布罗斯基对于童年的回忆基本上是灰色、混乱和无趣的，那么，这一点淡紫色就变得无比明亮而珍稀。一本正经的女教师、淡紫色的内裤，这是多么容易让人激发情欲，乃至让人趋向性变态的场景啊！这可以证明，性是无处不在的。正如他自己而言：“在斯大林俄国那种清教徒式的氛围中，人们会因为一幅百分之百社会主义现实主义风格的、题为《入团》的画而情欲勃发。”因为画中恰好有一位金发美女，“露出了两三英寸宽的大腿”。

但苏联时期的布罗斯基还算幸福的，能看见女性“两三英寸宽的大腿”



和淡紫色的内裤。因为在同一时期乃至很长一段时期，我们周围的女性都不能穿裙子，只能和男人一样穿长裤，这就使得那时候中国人的性启蒙变得格外艰难，机会格外难得。

记得有一张海报，是舞剧《红色娘子军》的，在那个年代曾贴满了各个公共场所和家庭的白墙壁，对那个年代过来的人来说，是一个很清晰的视觉记忆。

这张海报的画面是一个芭蕾舞的造型：党代表洪常青和解放女性吴清华站在前面，目光坚定地望着远方。吴清华刚刚经过洪常青的启蒙教育，擦亮了眼睛，提高了觉悟，对未来充满了憧憬。洪常青的身体造型是怎么样的忘记了，吴清华的造型很是难忘：她单腿着地，另一条腿向后高高抬起。大概是因为芭蕾的舞台服装造型的需要，那裤腿比较宽大，有点像后来流行的喇叭裤，但比喇叭裤还要宽松、柔软，悬垂性更好。对了，而且还要比一般的长裤短一点，露出了小腿肚，类似于后来也流行过的中裤。总结一下，就是那种比较短的、宽大的、裤筒比较宽松的裤子。对了，好像90年代流行过一段时间的裙裤就是差不多这个样子。想象一下吧：吴清华穿着这样的裤子，高高抬起一条腿，这个造型……噫！直说了吧！就是现在比较容易走光的那种样子。当然，当时的吴清华没有走光，因为，毕竟由于角度、长度等等原因局限，要想无障碍地让视线从宽松、悬垂的裤腿口直达内裤的可能性不大。如果能完成，这差不多是一次概率几千万分之一的视觉历险，于台下的观众而言，不仅要靠运气，还要有敏锐的洞察力和持久的好奇心。至于海报本身，是经过各级领导以超越于性别的身份严格审定过的，应该不会有纰漏。

问题是，画面是一个三角形的人物造型，除了前面的两个人是两个角之外，后面的那个角是小庞的造型。小庞是洪常青的通讯员，是个很小很小的配角，似乎还有点未成年的样子。但当他 and 洪常青一起出现，就是吴清华的半个指路人。之所以让吴清华的指路人是两个而不是一个，那表明我们的队伍绝不是一个人，绝不是一个人在战斗！而是力量强大，人数众多。于是，



小庞这个“小灯泡”就始终围着洪常青和吴清华在团团转，在洪常青和吴清华用疑似海誓山盟、情意绵绵的造型而实际内容却是在进行着革命启蒙的时候，他在一边凑热闹。这也是一种象征，表明洪、常两人虽然郎才女貌、青春年华，但要成为情侣关系是不可能的。小庞虽然小，似乎未成年，但他就代表党组织在一旁监督着这一次的男女之间的启蒙。这象征着在那个时候，我们的党组织在身体上也处于未成年阶段，讨厌一切男欢女爱、讨厌一切拥抱接吻。但在这个海报画面里，小庞的出现有点小问题。

下面我说说这个问题在哪里？问题在于，这个造型中的小庞人虽然在后面，摆的却是一个丁字步，也就是身体的位置要稍低一点，所以他向前看的时候就要略微抬头，然后伸出一只手，指向前方。奇怪的是，这个指路的动作本来应该让小庞在前面完成的。也就是说，这个三角形的造型是个倒三角形，底座（洪常青与吴清华）在上面，尖角（小庞）在下面，这就有点不怎么顺了。正三角形的造型应该让小庞在前面，他用手一指，后面的一对顺着他的手指往前方看，看到了党的方向和革命的未来。可小庞是配角啊，他只是半个指路人啊！让他在前面违反“三突出”的革命文艺创作原则啊！所以，他只能委曲求全退到后面，但因为还有半个指路人的身份和责任，所以，他的手指还要往前指，虽然需要找到方向的吴清华看不见身后的手指，但她仍然就这样往前看了，目光和小庞的手指似乎是一个方向。但问题是，小庞的手指和目光是不是这个方向呢？这是一个很大的疑问。联系到前面提到的吴清华高抬的腿和宽大的裤筒问题，就知道这个疑问来自哪里了：小庞的手指和目光正好和前面吴清华的高高抬起的大腿连成一条直线……噫！我还是直说了吧！就是小庞有可能看到了吴清华的内裤（或者竟然没有看到内裤，显得问题更加严重）——吴清华在小庞面前走光了！

这个问题还是我的一个小学同学发现的，并且当场为小庞配了一句有些下流的台词，完成了对这张著名海报的二度创作。这个二度创作的作品就成为我童年的性启蒙教材永久留在了我的记忆里。这是革命样板戏在那个年代里的无数个意外贡献中的一个。当然，没有我那个小学同学，这个贡献是难



以达成的。这是多么艰难曲折的性启蒙啊！所以，我对这位同学的惊人天赋的敬佩甚至是远远超过对布罗斯基的。

后来我读到冯原发表在《今日先锋》15期（2009年）上的文章《足尖上的仇恨——革命芭蕾舞中的身体困境与政治神话》，才从他的分析中明白，我那位小学同学在看《红色娘子军》时的性联想并非无迹可寻的。文章这样说：“革命文艺的另一个普遍特征是要防止性别诱惑对于革命主题的干扰。这个在其他戏曲形式中很容易达到的目标，在芭蕾舞上面却遇到了困难。因为芭蕾舞的身形与着装正好强化了女性的性别特征……女性芭蕾舞演员的身形以及舞剧中女红军的短裤装都包含着一种若隐若现的性感。”于是，性别诱惑不可避免地干扰了革命主题，以至于革命文艺所肩负的教育红色下一代的神圣使命终告失败。姜文拍《太阳照样升起》，里头有一个场景也充满了此种暧昧意味。黄秋生在弹唱着《梭罗河》：“你的光荣历史我永远记在心上……”一群光着大腿的女孩边和面便随着节奏把雪白丰满的大腿向后高高翘起，不断地翘起，那分明便是芭蕾。接下去黄秋生看的那场露天电影恰好就是芭蕾舞剧《红色娘子军》，银幕上一群女战士在河边追打嬉闹，黑暗中，就有女人被别人摸了屁股。在动听的芭蕾音乐和抓流氓的喊声中，黄秋生落荒而逃。但是，你说，这事能怪黄秋生吗……姜文的灵感是否也是来自那张海报和那些记忆呢？

由于这些记忆，红色年代里的红色经典就这样从它们红得发紫的颜色，到今天渐渐淡化为难忘的淡紫色——就是布罗斯基记忆里的淡紫色。



菜饼子和枣丝糕

现在写国产电视剧的历史，谁都不能不提《一口菜饼子》。虽然不知道到底有几个人看过这个片子，也不知道如何评价它的艺术高度，但它的历史价值不容低估。1958年6月15日，北京电视台（前中央电视台）试播仅一个半月之后，就播出了这部片子，用电视剧的手段，对当时流行的忆苦思甜活动进行了反映。解放前，妈妈带着一家人走上逃荒路，在饥饿中，妈妈把最后一口菜饼子留给了姐姐，姐姐活下来了，妈妈却死在了逃荒路上。解放后，生活条件蒸蒸日上，再也不用吃菜饼子了。可是，有一天，姐姐看到妹妹用枣丝糕逗狗。姐姐为此非常痛心，开始了对妹妹的忆苦思甜教育……今天看来，这位姐姐颇有些高瞻远瞩、未卜先知，身处“大跃进”火热的生活中，她已经洞察到潜在的灾难。果然，三年困难时期接踵而至，不但不可能再用枣丝糕逗狗，许多人连菜饼子也吃不到，也饿死在逃荒路上。这一后果的严重性，使得人们只能恭恭敬敬地面对它的教育意义。由此，它开创了国产电视剧的教化功能，并且在此之后差不多20年时间，我们必须把电视当作一种教育工具、宣传手段。

这个电视剧选择枣丝糕做道具和以逗狗行为为场景，我觉得是很经典的，其寓意深远。菜饼子和枣丝糕基本上是两个阶级的象征。菜饼子的加工工艺粗疏，或者说基本没有什么加工过程，只是一份为方便携带着想的干



粮，其功能在于充饥，而不在于美味，从而更接近于食物的本来功用。菜饼子代表了基本温饱的需求，有菜饼子就饿不死人，没有菜饼子就没法活下去。一口菜饼子，生死两重天。所以，穷人对于菜饼子的感情是用命换来的。而枣丝糕则不然。糕点的加工工艺就比较讲究了，不仅注重口感，更需兼具美感，看起来要色泽好，造型好，有花色纹理，再加上香味的要求。从字面上来看，枣丝糕还是有点奢侈的。它不是普通的糕点，在辅料中还有枣，而这枣还要加工成丝，显然更加精细了。加工者这样动足脑筋、想尽花招、竭尽其能的目的似乎只有一个，就是如何千方百计勾起人的食欲。“食欲”这个看不见摸不着的东西也是奢侈的产物。没得吃的时候，什么都想吃。枣丝糕出现意味着什么？意味着人们已经对吃产生某种厌烦了——怎么又要吃？此时，食欲变得比食物更加来之不易，于是，枣丝糕的功用就是让不担心被饿死的人们怎样食欲大开，把食物吃到肚子里去。它附加的那些工艺已经使食物远离了它的基本功用，只是为了品尝而不是为了吃饱。这些年我们的月饼生产越来越远离食物本身的功能，甚至连品尝功能也不需要了，只是为了馈赠和人情，因此，其工艺已经从饼本身衍伸到包装之类与食物不相干的内容上去。包装上竭尽奢华，包装里面更是藏金赠银。对于食物的这样的变异，当年的贫下中农如何想象得到！回到枣丝糕本身，这枣丝糕精细也好，美观也好，好吃也罢，还是为人服务的，为了让人吃得饱之外还能吃得好。这一点，群众的意见还不是很大。让姐姐痛心疾首的是，年幼的妹妹拿着这样的精美食物居然不是自己吃，而是拿来逗狗。这种对食物褻渎的态度就实在超出能够容忍的底线了。所以，不能不当场喝止，不能不对着这样的行为大喝一声：你忘本了！

还有，这里逗的是狗，而不是猪，不是牛，这也很有讲究。你逗猪逗牛还不怎么说明问题，猪养肥了可以宰了给人吃，牛喂饱了帮人耕田，它们吃了都还不算浪费粮食。问题是你去逗狗。狗是有闲阶级的象征。当年只有那些资产阶级的阔太太、娇小姐才整天抱着狗闲逛。人们发泄怒气的时候往往这样说：“宁愿喂狗也不给你吃！”现在你把枣丝糕拿去喂狗，劳动人民怎么



接受得了？当年因为吃不上菜饼子，妈妈活活饿死了，现在你把那么好吃的枣丝糕拿来逗狗，这岂不是相当于说人不如狗吗？这太伤感情了！虽然做这事的是个小孩子，但是，这事必须从娃娃抓起。我们因为有很多年没有从娃娃抓起，所以后来长大的一代就很不像话。我一个朋友家里养了一只猫，长得比她本人还富态。我这位朋友经常晚上满大街给这只万恶的猫买猫粮，而且经常听到她念叨又没有猫粮了、我家没猫粮了……还好没听她跟我详细分析过哪个牌子的猫粮口味如何如何，要不然我非好好给她忆苦思甜不可。“猫粮”“狗粮”这类词我特别接受不了。我们原来只知道粮食就是给人吃的，只有一种叫法，叫口粮。居然现在有了猫粮狗粮，它们正式和人一样有了口粮供应，有了户口本，有了福利，有了医院，有了墓地，是不是以后还会有学校、教堂、公厕等一切公共设施，就不知道了。也许会有。据说日本就有专门让狗去的寺庙（不知道狗在寺庙里面念经的时候念的是人话还是犬语）。

所以，我觉得《一口菜饼子》这个电视剧现在拿出来播一播，还是有意义的。《一口菜饼子》把忆苦思甜这种生动而感人的思想教育形式与电视这种现代化的传播手段结合起来，有效地防止了电视滑向娱乐化和低俗化的泥潭，是传统美德教育和现代传播技术相结合的典范。现在电视上一窝蜂地搞征婚交友、搞达人选秀，比穿着打扮，比奢侈堕落，没有一点新意，还搞得集体视觉疲劳。有个卫视搞 2011 跨年风尚大典，实在没什么好比了，就比谁穿得少。那天晚上据气象台报告气温零下三度，模特们就穿着一字内裤在寒风里散步。满台珠光宝气，只有模特们衣不裹体，实在惨不忍睹。这是让人家忆苦，自己思甜！

其实，吃多了枣丝糕，偶尔吃点菜饼子也未尝不可。我读初中的时候忆苦思甜正盛行。我们班主任是个革命女性，很有股闯劲，经常在学校大会上发言表决心。声音也是那种发音位置比较靠前，慷慨而激昂，尖利而高亢，弥漫着战地文工团的硝烟气息。有一次她率先在我们班布置了一个忆苦思甜班会，用黑布把窗户全遮住了，煮了一大锅黑糊糊的忆苦饭来吃。在这之



前，她先让班里一位女生用充满悲情的颤音唱“天上布满星，地上亮晶晶，生产队里开大会，诉苦的把怨伸。万恶的旧社会……”这女生唱得很投入，眼里似乎也闪烁着亮晶晶的泪花。她因为唱了这首歌，在班里一下子红了起来，成为头牌歌星。于是很长一段时间昂着头走路，目光只和空气接触，直到毕业好像也没有再搭理过我们，似乎我们都是万恶的旧社会。接下去老师把一位老贫农请上讲台，讲旧社会怎么苦，地主怎么坏。我因为对这样的活动形式很感兴趣，把它当作一次文艺演出来看待，忙着看各人的表情，琢磨哪个人是真悲伤，哪个人是假难过，同时，我还要让自己保持很伤心的样子，避免笑出声来，所以，注意力有点不集中，对老贫农说了什么全然没有印象。整个活动进行到这里都很有趣，很吊胃口。到了忆苦饭端上来的时候苦难开始了。那东西的主要成份是糠和野菜，油是肯定不能放的，也没有米，没有盐，甚至连当地随处可见的地瓜也没有。吃了它，估计三天排泄不畅。看来煮这东西的人是下了狠手，非让我们对旧社会产生刻骨仇恨不可。我吃了几口实在难以下咽。这时才对老贫农由衷地生出同情。我很佩服的是有的同学居然真的吃下去了，而且拿着碗去添加。我为此很惭愧，觉得和贫下中农的感情亲疏从这里就完全可以看出来了。但一方面又怀疑那些爱吃忆苦饭的同学是不是表演，或者有受虐倾向。进而又产生一个悖论：爱吃忆苦饭到底是对地主有感情还是对贫下中农有感情？忆苦大会结束后，我捧着吃剩下的糠饭溜回父亲的房间，结果是农村出生的父亲吃完了它，而我把父亲吃了一半的饭拿过来吃个精光。那一刻，我对白米饭有了感情！

早期的国产电视剧受条件限制，只能采取直播的方式，行不行都一次过。场景也只能局限在室内，最多用胶片拍一点外景用来插播。所以，表演和拍摄的仓促与粗糙在所难免，在现在的观众看来，大约也和“菜饼子”的口感差不多。现在的观众是看着韩剧、美剧、港台剧长大的，早已习惯了“枣丝糕”的滋味。我这里发表一点对《一口菜饼子》的感想，也算是关于电视剧口味的一次忆苦思甜。



王家卫在家里也戴墨镜吗

招牌是有代价的。几十年如一日地做一件事，想想都枯燥。

戴墨镜是王家卫的招牌造型，不论白天和黑夜，永远在一起（好像有句歌词是这么唱的）。很想找到一张他不戴墨镜的裸面照，但是，搜遍网上和网下，所谓上穷碧落下黄泉，网上网下两茫茫——那是真的没有！礼拜四看《南方周末》的文化版，有王家卫的访问。他飞到沈阳看赵本山，本山大叔很兴奋，说你是世界著名导演，我是中国著名演员，我们一起走向世界，给中国人长脸。可王家卫还是不肯摘下墨镜——要长脸，必须连墨镜一起长。看着照片，我突然想，王家卫在家里也戴墨镜吗？上厕所也戴墨镜吗？洗澡也戴墨镜吗？睡觉也戴墨镜吗？概括为一句话：他一个人的时候也戴墨镜吗？

这真是一个难倒狗仔队的猜想。按严格的逻辑来说，这个答案只有王导一个人知道。因为，如果有第二个人知道，那就必定不是只有一个人的场合。要想知道这个答案，除了偷窥，别无办法。因为王导肯定不会说，如果说，他也就会把墨镜摘下。墨镜的神秘效应不复存在。所以，指望王导自行招供是痴心妄想。偷窥好像也难实施。第一，王导毕竟不是美女，有着诱人的胴体，狗仔队的偷窥热情没有那么高。第二，就算狗仔队中有变态者，对王导的胴体有兴趣，愿意“不论白天和黑夜，永远在一起”地偷窥，但就



王导的“世界级”著名导演的身份来说，保安级别必定很高，能够成功潜入他的身边实施近距离取证的可能性不大。

照我的理解，按常理推论，王家卫一个人在家里的时候是不会戴墨镜的。假如墨镜是招牌，打烊的时候总要把招牌摘下来的。又假如把墨镜比作面具，洗脸的时候总要摘下来的，哪有在家里也戴面具的！有一次，我们几个人一起讨论一个人在家里怎么独处的时候，一位美女很坦诚地说：她一个人在家里经常不穿衣服。一位农家子弟出身的同事很是吃惊：“这这这怎么可以……”好像很担心自己会不小心撞上似的。一个人在家里连内衣都可以不穿，何况连遮羞功能都不具备的眼镜呢！

从墨镜这件事情来看，王家卫必定是一个非常单调的人。几十年一个造型，没有新鲜感。所以，他的电影也单调、乏味，一个基调、一个节奏、一个风格，暗淡的画面、忧郁的人物、缓慢的音乐、梦呓般的对白……连他的本家——王海，打假的那个，都冒着生命危险把墨镜摘下了，以肉身示人。王家卫比王海戴得早，而又脱得晚——至今还不肯脱。脱了也没生命危险啊！眼看着王家卫快老了。我注意了一下，他的鬓角已经有白发了，可他的墨镜还是黑的。就王导的这种锲而不舍、“不抛弃、不放弃”（许三多语录）的对墨镜的热爱之情来说，以仅仅是为了维持一个导演的神秘感来解释似乎已经通不过去了。是，导演是爱戴墨镜，但没见过王导这么爱戴的；就算导演全都戴墨镜，也没见过一天到晚、一年到头都戴着不肯脱的。我看到王导在漆黑的电影院里看电影，仍然戴着墨镜。我就奇怪了，这不影响他对电影色彩的还原吗？不影响他对色调的判断和把握吗？

以前有一句话，叫“戴着有色眼睛看人”，就是看人有成见。不知道王导戴了这么多年的墨镜，看出来的人会不会和我们不一样，看出来的世界是不是和我们理解的不一样。比如梁朝伟和刘嘉玲，我们看到在《东邪西毒》终极版推广会上，他们两个人是始终没有拉过手的。并排站在台上的距离总是超过一米，好像互相之间一点关系没有，虽然他们已经是夫妻。而在王家卫的眼里：“一早起来，看见两个背影，一男一女，穿着短裤，背着背包，



戴着帽子，手牵手走进林中，像是两个小学生，仔细一看，原来是伟仔和嘉玲……他们之间的默契胜过千言万语啊！”这是他告诉林青霞的，说的是当初拍《东邪西毒》的时候。“小学生”这个比喻用得真是好。果然感受和別人不一样。原来，即使这两个人并排相隔一米，照样有一种默契。就算刘嘉玲在之前有过无数与各类男人若即若离的传闻，事实上，两个人早有默契，最后手牵手走进不丹举行婚礼。

我的体会是，当世界过于明亮耀眼的时候，我需要墨镜来保护眼睛。但这个时间总不会延续太长，要是天色正常了，我就必须把墨镜摘下来，因为它影响视力，也影响我对时间的概念。戴着它，即使大白天，也给人日近黄昏的感觉，心情会随之黯淡、沮丧。摘掉墨镜，则立即为之爽朗。难道王家卫始终觉得这个世界太过于明亮，需要在他的“镜头”前加偏色镜？

王家卫的电影，许多人看不懂，我也看不懂。那个《蓝莓之夜》，看得我要睡觉。《2046》，只是一些凌乱的片断，像立体派的画。《花样年华》稍微好一点，但也是雾里看花。一些人声称看懂了，说那几件旗袍真好看。《东邪西毒》终极版一鱼二吃、冷饭新炒、卷土重来。我想去看，生怕还看不懂，至今没去。王家卫的电影，就像英语一样，成为我人生的一道坎。它横在那里，无情地打击我的智商。更严重的是，它已被贴上了小资的标签，承认看不懂，不但丢了智商，也丢了体面。下次我试试戴上墨镜去看看，或许就能看懂了。



钢丝录音机

虽然我做过广播，和录音设备比较熟。但是，关于钢丝录音机还是听康洪雷说起的。

他是在《三联生活周刊》的一次讨论会上提起的。他说，《夜上海》这首歌，就得是钢丝录音机唱出来的那种味道。他还尖起嗓子学了一两句：夜上海≈≈≈夜上海≈≈≈

我一直很迷恋 30 年代的《夜上海》、《玫瑰玫瑰我爱你》之类的歌声，觉得那种声音唱起来带着颤音、有点尖细、又有点风尘味、透出纸醉灯迷的华丽，具有那个年代独特的韵味。并不是说我喜欢这种醉生梦死的生活，而是向往醉心于一种年代感，沉湎于那种特有的格调。那个声音里面渗透了很深的时代痕迹，让我体会到一种沧桑感。一听到这种声音，仿佛能触摸到那个时代的皮肤，闻到那种气味。我很奇怪现在的人们同样唱这首《夜上海》，为什么却唱不出那种尖细、颤动的味道。听康洪雷一说，才知道那不是人声所具有的唱法，而是钢丝录音机独特的效果。这在当时来说，应该是钢丝录音机的缺陷。现在技术进步了，录出来的声音高度还原，比面对面听还要逼真。康洪雷纠正了我一个错误知识，破除了我对那个时代歌星的一种神秘感。但是，我仍然留恋钢丝录音机的声音。甚至，“钢丝录音机”这个词本身打动了。我特别感觉得，“钢丝录音机”这个词汇里面所透出来的工业



社会的技术人文的遗留和印记非常的典型。钢丝是坚硬的，录音机却是那么柔软和怀旧，两个词结合在一起，给人非常奇特的感觉。

开始我以为所谓“钢丝”只是一个比喻的或者形象的或者误用的或者因附会而将错就错约定俗成的说法，我特意去查了一下钢丝录音机的资料，才发现原来它的主要材质真的就是钢丝。我实在无法将冰冷的钢丝和深情的人声联系在一起。

声音随着空气飘动，空气在透明处流动。声音和空气一样无法捕捉。但声音在空气中走动的时候，和水波一样有着波纹。录音机的原理是把声波转化成电流。121年前，一位名叫史密斯的科学家设想，利用这一原理，把电流转化成磁力的变化并储存在磁性材料上。物理学告诉我们，在一根铁丝上绕上铜线，铜线通电后，这根铁丝会带有磁性，也就是磁化了。它的一头为N极，另一头为S极。如果把这铁丝折成两段（U型），它的两端仍为一头是N极，一头是S极。继续折下去，不论折成多少段，每一小段的一头都是N极，另一头是S极。于是，这一可折成无数段的铁丝，就会具有无数的N极和S极，每一对N、S极就是一个“小磁铁”。史密斯认为如果用一根钢丝缓缓通过有电流的线圈，那么随着电流强弱变化，这根钢丝就会把强弱不同的“小磁铁”一一排列起来被磁化，这就实现了声音的储存。把这根带磁的长钢丝通过另一个线圈作用后，磁力的变化又变成电流的变化，就会形成音频电流。音频电流通过放大送给扬声器，就实现了电流转化成机械声波的效果，放出声音。但他并没有把这一设想付诸实践。十年后，1898年，丹麦科学家保森根据史密斯的理论，研制出了第一台磁性录音机。

以上资料参考中国摄影网站上一位叫鲍昆的作者的介绍。我因为物理学知识的欠缺，一知半解。也不想太懂。技术理性并不是我所关心的。他说在北京档案馆现在还经常使用这种录音机。北京档案馆因为存有大量民国历史音频资料，所以在整理这些资料档案时，还得使用这种老式的录音机还原。想像这些人经常在傍晚的时候，窗户里透出落日的余晖，他们坐在这样的老式录音机旁，听一首周璇或者那个年代哪个歌星的歌曲，然后才下班，真让



我羡慕！

今天我去了二哥家，他现在沉迷于股市，拉我到电脑前，给我分析每一条曲线，计算他们的比例关系。那时候正是我往日午休的时候，我大脑开始缺氧。对于这样的实用理性，我向来兴趣不大。我只对历史和人文的东西感兴趣。钢丝录音机是实用理性的产物，曾经是技术的化身，有硬硬的外壳和冷冷的色泽，结构复杂，让人头疼。但是，它如今成为历史的遗物，于是，从实用理性的行列里面退了出来。但是，曾经的光阴却凝聚成一种深深的积淀，附着于它的身上，它的外壳因此不再冰冷生硬，它的缺陷成为特色，成为让人留恋的味道，充满了一个特定时代的温暖和感慨。

就强调钢丝录音机对一首歌的重要性这一点来说，康洪雷知道一个时代的内在质地是什么。因此，他的电视剧让人感慨。昨天晚上看《倾城之恋》，那也是30年代的上海，里面在唱《夜来香》，却是寡淡如水，空如无物，全然没有那个年代的味道。我这才想起，这不是张爱玲笔下的夜上海，而是被邹静之们改造和臆想的另一个不存在的上海。里面有一个场景让我愤怒：白流苏在婆家受了委屈，逃回娘家，娘家却也没有容身之处。她坐在屋内托腮伤感。此时，妹妹推门进来，说：姐姐，你怎么不开灯啊？但是，我分明看见灯光照得白流苏脸部透亮。拍电视剧就该这么马虎应付吗？你找不到钢丝录音机，但你去找啊！它们一定在的！它们就在某一个角落里，静静地放着，和那些积满灰尘的历史在一起。



上帝之手

所谓经典，就是让我们不断怀念的东西。因为对电影《终结者》的怀念，我想把这几部电影再找出来看一遍。结果很偶然地在网上发现还有一个电视剧版的《终结者》。不过它叫《终结者外传：莎拉·康纳编年史》。我先前从来不看美剧，即便几年前《越狱》火成那样，我也没有非看不可。我有一个顽固的成见，认为在西方，电视剧的收视对象主要是家庭妇女，不免肤浅，差不多每天晚上在吹肥皂泡。不像我们这边，要讲主旋律，越拍越有理想，有追求。常常看完几集电视剧，让你崇高得睡觉前啥欲望也没有。为此，我很为我们国家的电视剧自豪，觉得这么多年我国生育率显著下降，实在有着电视工作者辛勤努力的功劳。后来，为了怕落下什么毛病，才坚决戒掉了睡觉前必看几集国产电视剧的习惯。

看这个《终结者外传》本来也是为了有聊胜于无，用来一解对《终结者》电影的怀念之情。谁知一看，差不多改变了对美剧的偏见。这个电视剧是从电影《终结者》2的结尾处开始的。那是一个著名的结尾：终结者T800自沉钢水，融于无形。黑暗中，莎拉康纳和她年幼的儿子、未来的拯救者约翰康纳孤独地行驶在公路上，车灯照着散乱的路面，路旁不断地闪着吱吱的光芒，预示着前程危机仍在，世界末日不断逼近……电视剧便是展现了这随之而来的种种危机。看前几集的时候还觉得一般，看到第一季第七集



的时候，便渐入佳境，感觉精彩纷呈。那种精巧的情节结构、到位的人物表演、精彩的台词、深刻的思考，那种气势、那种想象力，还有强烈的宗教哲理性对精神的冲击力，加上拍摄的精细，构图的讲究，差不多是一部高质量的电影了（但也似乎仅限于第七集），我要是不把其中的场景在这里复述一遍，都不知道如何传递它的精彩了。

先讲其中的一个情节。

长期追踪调查莎拉康纳案子的联邦特工詹姆斯·艾利森为了了解康纳的真实情况，找到了退休的精神病院医生。在他的家里，这个医生一边背诵着《圣经》中的相关语句“上帝说，你们要提防假先知……”一边用加了药物的咖啡把特工给麻翻了。特工醒过来，发现自己已经被绑在椅子上。原来，这个早就从精神病院退休的精神病医生，已经成为一个疯狂的莎拉康纳主义者，每天都在恐惧地等待着机器杀手的到来。他怀疑眼前这个特工正是来自未来的机器怪物。为了验证自己的想法，他拿着锋利的小刀，在这位特工绝望的喊叫中，狠狠地扎进他的大腿里。在用鲜血证明了眼前这个人的确是人类之后，精神病医生仍然没有放开他。医生坐在被捆绑着的特工面前，向他回忆讲述着当年精神病院里的难忘一幕：万分危急中，那个粗壮的、脸上没有任何表情的机器保护神出现在年幼的约翰康纳面前，把手伸向他，说：想活命的跟我来！——“我仿佛看见了上帝之手”……特工詹姆斯·艾利森没有见过上帝之手，却带来了在一次案发现场发现的证物——一支机器人的手臂。精神病医生认定这支手臂将毁灭人类，为此，他把自己的家点着，要把特工一起烧死。屋里，无助的特工在烈火包围中徒劳地挣扎，屋外，莎拉康纳为了找寻真相，也来到了这里。熊熊烈火中，特工詹姆斯·艾利森依稀看见莎拉康纳伸向他的手，犹如上帝之手。詹姆斯·艾利森获救了，他走出屋外。瀑布般的雨水从天而降，撒向躺在地上的精神病医生，雨水中闪现出奇异的虹影。愤怒的特工将近似疯狂的医生关进了精神病院，一如这家医院当年关进了莎拉康纳一样。穿着病服的医生朝着门上的小窗嘶喊：“他们在这，他们在这，他们无处不在！”……这个场景之所以让我印象深刻，是因为我



觉得这种人物的癫狂状态，很像一个寓言，也是一个令人啼笑皆非的反讽：关在里面的和站在外面的，谁比谁疯狂？这个世界是否就像医生和病人的关系，我们治好了对方，自己却成了对方。这样的充满思辨性的人物命运，不是一般平庸的电视剧作品所愿意设想的。

电视剧中关于机器和人的关系的思考，大大丰富了因为时间限制而没能在电影中充分展开的内容，其深度和丰富性超出我的预期。来看看这些充满警句神谕般力量的台词：

——我们都有脆弱的时刻，失去信仰的时刻，但这是我们的缺陷。不完美，才让我们更像人类。

——科学就像古代的神明一样，创造着奇迹。用血细胞、细菌、金属制造生命。但他们是完美的造物，如此一来，他们也就更不像真正的人了。有些事是机器人永远做不到的：他们不会拥有信仰，他们不会与上帝交流。他们无法欣赏美，无法创作艺术。如果他们能学会这些，他们就没必要毁灭我们了，因为他们便成了我们。

后面这句话说出了为什么人类创造了机器，机器却站到了人类对面去的原因。

女机器人德瑞克·蕾丝是从未来被派来保护约翰康纳的。但她在和人类相处的过程中，具有越来越多的人的思维特性，为了完成一个目标任务，她去参加一个舞蹈培训班，但她在完成任务的同时，却对舞蹈产生了兴趣。在第七集结尾的时候，女机器人在自己的房间里跳起了芭蕾舞。阳光透过厚重的窗纱射进来，悠扬的钢琴声在室内流淌。此时，同样从未来派来的那位抵抗军战士——约翰康纳的叔叔，在门外看着舞蹈中的女机器人，满脸都是忧虑和迷惘。因为，他在那个人类灭绝性灾难的废墟上，曾遭受过机器人带给他的非人折磨，为此，他始终不能信任眼前这个机器人。但是，他对眼前这个情景又无法解释。在这同时，经历了那些惊心动魄的变故后，同样迷惘的特工詹姆斯·艾利森在捧读《圣经》：“凡不结好果实的树，便砍下来，丢在火里……”人类在迷茫中只能去聆听神的启示。在与不断顽强进化的机器



人的抗争中，神会不会抛弃人类呢？在这样的充满忧思的震撼性场景中，在女机器人优雅却又似乎潜伏着邪恶的舞蹈中，《终结者外传》第一季第七集结束了。

这个电视剧还解决了我一个多年的疑问——在《终结者》中，机器人为什么能进化为有独立意志的智能机器生物？这个想象是基于什么样的科学观点之上的呢？大概是在第三集中，它提出了一个奇点的概念：奇点是时空中存在的一个点，是宇宙进化的关节点，一旦这个奇点出现，机器人就开始进化。我查了一查，关于奇点的概念在天体物理学中是的确存在的。

几年前我买过一本斯蒂芬·霍金的书《万有理论》，希望它能告诉我宇宙是从哪里开始的，又会在哪里结束。结果读下来，只觉得里面充满了玄机，像听慧能大师在说禅，比如霍金说：“在这样的宇宙里，就物理学而言不需要一个开端。……另一方面，如果宇宙在膨胀，那么就物理学而言，可能就有理由说，宇宙必定有一个开端。”这就等于说——它们在，是因为它们不存在；它们不存在，是因为它们在——类似这样的一些表述书中处处可见。当时的我怀疑这个自闭症似的家伙在蒙人。全书看下来，只记住一个结论：时间的开端就是大爆炸。或者说，现在的宇宙形成于一次大爆炸之后。那么大爆炸之前呢？霍金说，哈勃的观察告诉我们，有一个可以称之为大爆炸的时刻，那时宇宙是无限小，因此其密度是无限大。大爆炸发生后，宇宙才开始膨胀。如果有在此之前发生的事件，那么它们对现在发生的一切没有影响。可以忽略它们的存在，因为它们不会有可观察到的后果。这让我感到霍金作为一个科学家很不负责任。这就好比做医生的对病人讲，你以前生过什么病我不管，我只要把你现在的病治好就行了。或者做老师的对学生讲，你以前是谁我不管，从今天开始，你必须照我说的做。后来想想，这样的类比很不妥当。人身上没有发生过大爆炸，所以过去和现在是无法割断的。而宇宙不同。在大爆炸发生的瞬间，所有物质都发生了变化。对宇宙来说，大爆炸把一切都终结了，是真正意义上的终结者，同时，大爆炸催生了一切，它才是上帝之手。于是我理解，广义上的宇宙是个不断坍塌和膨胀的空间，



有如地球上所谓的灭绝后又出现的一次又一次文明。而我们要研究的是这一次爆炸后膨胀的宇宙，至于对于在此之前的宇宙，由于它已经不存在，我们找不到任何实物，无法用科学手段来观察它，因此我们是无法理解的，也是没有任何意义的。其实，霍金能把我们身处的这个宇宙说清楚，已经非常伟大了。

由于坍塌和膨胀的秘密都蕴藏在黑洞之中，所以，霍金化了十多年时间去研究黑洞。他形容这“就像在一个漆黑的煤窑里寻找一只黑猫”。

就时空的进程来说，这只黑猫似乎就是奇点。霍金所谓的大爆炸，就是因为奇点的出现。

奇点这个概念首先是爱因斯坦提出来的。广义相对论认为奇点将会发生，但由于一切理论在这里失效，所以不能描述在奇点处将会发生什么。1974年霍金把爱因斯坦的广义相对论和量子论结合起来解决了这个问题，该理论认为宇宙（时间—空间）是从这一“点”的“大爆炸”后而膨胀形成的。奇点是一个密度无限大、时空曲率无限高、热量无限高、体积无限小的“点”，一切已知物理定律均在奇点失效。我们还可以想象，在某一点上宇宙奇点的这一势能平衡被打破，于是能量便不断转换为物质，而经过多少年而形成了我们现在的宇宙——物质与能量的共生体。我读书时最怕理科了，上到物理数学课时不是瞌睡就是想入非非。因此，要我理解这样复杂的科学课题实在是一件非常困难的事。但假如排除那些枯燥的运算和公式，我对科学上的一切假说和幻想都有着浓厚的兴趣。所以，我非常愿意按我的理解来解读这个奇点的说法。我想，所谓奇点，就是当物质的能量密集到这样一个无限大也就是无法衡量的程度的时候，新的物质创造条件就成立了，关于宇宙新的进化开始了。或者说，空间形成了，时间开始了。而在此之前，一切都无法衡量。而此后，一旦我们踏入下一个奇点，现有的宇宙历史就开始重写，或者说新的宇宙开始出现。宇宙在奇点处开始，在奇点处结束。

记得以前介绍牛顿的理论，提到第一推动力问题。牛顿力学对此无能为力，于是认为存在上帝之手。那个时候我们读高中，物理老师说出上帝之手



这个词的时候，我们都在为牛顿的幼稚和愚昧而发笑。那是因为我们不相信上帝，更不知道奇点的存在。牛顿相信上帝，仍然创造了不朽的三大定律和万有引力定律。而我们什么也不信，只相信马克思主义是万能钥匙，但我们并没有打开宇宙之门。08年的夏天，我到剑桥大学，在校园里看到了那棵著名的苹果树，还在树下拍了照片。在照片快门一闪的瞬间，我在想，那么多年过去了，牛顿之后的人们仍在寻找上帝之手。霍金在剑桥大学的教授职位，正是承接牛顿的教席。在《在万有理论》这本书中，霍金如此说：“在一个不变的宇宙中，时间的开端必定是该宇宙之外的某个存在物给定的。在这样的宇宙里……人们仍然可以相信，上帝在大爆炸的瞬间创造了宇宙。膨胀着的宇宙并不排斥造物主，但它对造物主完成其使命的时间设定了限制。”

这样的语句，同样蕴藏着神谕般的力量。爱因斯坦说：“想象力比知识更重要。”我浅薄的物理学知识，丝毫不能阻挡我对于宇宙问题的好奇与想象，并且从中感受到巨大的乐趣。为此。我像感谢霍金的《万有理论》一样，感谢《终结者》，感谢《终结者外传》这样一些严肃认真的、充满救赎精神的科幻作品。它们的存在，有着同样了不起的意义。



不断消失的人生

时间是最有韧性的东西，就像面对你的人生之门，无论你怎么用力抵挡，总有一种看不见力量在一点一点地推，纵使门的这边有千百个人在帮你顶着，未来之门终究要慢慢关闭，让一切消失在黑暗里。就因为这样，时间旅行是一件让人无比神往的事。它能让你在时间之河里逆流而上，不断在时空里来回穿梭，回到你人生中每一个让你留恋的时刻，或者那不可知的将来。但是，在电影《时间旅行者的妻子》里，这种穿越是让人痛苦的。因为，对主人公亨利来说，他的这种穿越行为是一种病，一种没人能够帮他治愈的疾病。他无法控制这种疾病的发生，当他发病的时候，没有预兆，他便会突然在亲人面前消失，只留下一堆空空的衣物。

原著里这样描述男女主人公的时空关系：

“相遇那年，她 6 岁，他 36 岁；

结婚那年，她 23 岁，他 31 岁；

离别后再度重逢时，她 82 岁，他 43 岁……

他把爱人一次又一次远远地抛在了后面，

她却用一生的时间等待爱人回到身边。”

如果生命是一场旅行，亨利的旅程肯定比常人的更加迂回，因为他的旅途充满歧途，患有慢性时间错位症的他，会不知不觉地游离在时间之间。由



于那些不由自主的消失，亨利会亲眼目睹幼小的自己一遍遍遭遇那些过往，而他却只能旁观、重复品味那些快乐、悲伤和痛苦。他以为他在28岁时是第一次遇到20岁的女孩克莱尔，而克莱尔却说：“我从小就认识你了。”她将多年后在亨利身上发生的事情告诉亨利，而这些事情却是发生在克莱尔幼年时候。克莱尔6岁的时候，39岁的亨利来到她的身边，告诉她将来他们是夫妻。于是，当20岁的女生克莱尔在图书馆看见28岁的亨利的时候，真是无比激动和爱怜。这样错综复杂的时空关系，让人顿生无限感慨。

在其他的科幻电影里，表达的是时间旅行者的快乐，而这个电影里，却独到地表现了时间旅行者的恐惧和忧伤。就这一点来说，这个电影更深刻地揭示了时间的本质。运动和变化是时间的本质，运动和变化的最终结果是物质的消失。而那消失的，往往是最为珍贵的。“原来姹紫嫣红开遍，似这般都付断井残垣；良辰美景奈何天，赏心乐事谁家园……”所谓天下没有不散的筵席，所有繁华、欢乐、美丽、青春，都将在变化中消失。没有生命的消失，就没有生命的存在。人生之痛，莫过于此；人生之恐惧，莫甚于此。以前看《与青春有关的日子》，让我惆怅感伤的不是别的，而是那曾经的友谊和团聚随着年龄的长大，同伴们各奔东西，再也无法挽回。欢乐的场景永远消失，往事只能回味。今后的日子，你只能以回忆为伴，与乏味者为伍。

大数学家谷超豪在香港的超市里买矿泉水，突然向身边的弟子发问：“你能用数学的方式来解释冰在时间中的融化过程吗？”这真是大师风范啊：身处闹市，神游天外，堪称数学家的神奇穿越。我不是数学家，我不能解释过程，但我知道得数。那最终的得数便是零——消失。只要在时间的进程中，无论过程如何漫长，结论不会改变。数学家用数字解释消失的过程，数字却解释不了消失过程里的痛苦。

对穿越者亨利来说，在时间的河流里，无论顺流逆流，都不能逃脱消失的命运。不是在这个时空里消失，就是在那个时空里消失。不是在亲人的童年里消失，就是在亲人的青春年华里消失，乃至在亲人的垂暮之年里消失。这是一个不断消失的人生，它象征着我们在每一个人生阶段都将失去一些宝



贵的东西。

2007年元旦，新年的钟声响过之后，在无法自主的穿越途中，亨利被一颗来自1984年的来复枪子弹击中。他死了。他的年龄在43岁那年永远地停止了。但神奇之处在于，他预定的穿越之旅并没有停止。亨利去世多年后，他的9岁的女儿在草地上玩耍，这时候，亨利出现了，喊着女儿的名字。女儿紧紧抱着爸爸，并让同伴快去把妈妈喊来。妈妈奔跑着，穿过长满野草的山坡，阳光在草丛间闪烁，那是他们第一次相逢的草地。她终于和她心爱的爱人重新拥抱在一起，流着眼泪亲吻着。那是从时间之缝里漏出来的拥抱和亲吻啊！然而，只是短暂的片刻，爱人消失了，美丽的女人又要用一生的时间去等待，等待着下一次的消失。假如出现是为了消失，假如来到这个世界是为了离开这个世界……一想到这里，我就悲从中来。

电影在这个地方结束了，而在小说原著里，他们还有最后的相逢。克莱尔的等待还在继续。她希望亨利能来看她，从43岁或者43岁以前的年龄来看她。她终于等到了那一天。2053年夏天的一个早晨，82岁的克莱尔终于等到了43岁的亨利——这是多么漫长的等待啊！她绽放出满脸的欣喜，步履缓慢地向他走去。他把她拥入怀中。多少时间逝去，多少岁月消失，而他们的爱还鲜活地存放在这里。爱没有实体，所以它不会消失。作者终于让我们在消失之外看到了一丝希望。

现在，那个在时间的缝隙里孤独穿越的病人，他还在吗？他赤身裸体地出现在陌生的都市？还是寒冷空旷的雪地里呢？这大概也是独自等待中的克莱尔的所思所想吧？年轻美丽的克莱尔在漫长的等待中，容颜凋零，年华老去，只是为了一次无法确定的、短暂的出现。假如让我选择，我是愿意做那个不断消失的穿越者呢？还是那个在消失和思念间苦苦挣扎的等待者呢？

2053年，穿越者亨利终于出现。那个时候，克莱尔82岁，而我已经91岁了，我的人生大约也已消失，只是不知道是在哪一天……



偷窥与谍战

西方历史之父希罗多德，在他的不朽之作《历史》中，一开头就讲述了一个离奇的故事（当然，希罗多德认为它是个真实的历史事件）。康道尔是公元前7世纪小亚细亚里底亚国的国王，他有一个美丽的妻子，并以此为骄傲。一次，为了证实她是世界上最美的女子，国王让他所宠幸的警卫基格斯去偷看王后的裸体。基格斯起初推三阻四，说这样太荒唐，是违背祖先教诲的越轨行为。我估计他内心是想看的，但又担心这是国王在试探他，一不小心会招来杀身之祸。但国王好像走火入魔，非逼着他看不可，还热心地安排了一个行动计划。基格斯只好从命，内心忐忑不安，不知是祸是福。对此，美丽的王后一无所知。到了晚上，基格斯就遵照国王的指点，躲在寝室门背后。王后晚上是脱光衣服上床的，她的裸体就完全暴露在基格斯的面前。或许基格斯看得过于投入，被王后发现了，这个女人深以为耻。第二天一早，她立即召见基格斯，告诉他说，既然国王做出了这样的事，让他看到了不应该看的，眼下只有两条路可走：一是把国王杀掉，作为惩罚，事后继承王位并和她结婚；二是赐他一死。这个选择题傻瓜都会做。估计这王后的裸体和王位一样诱人，最后，基格斯选择了第一条路，杀了国王，成了里底亚的国王，并娶了王后，权色皆收。

这个国王倒是颇符合西方人浪漫的天性。据说欧洲的上流社会喜欢把自



己太太的裸体画挂在卧室里甚至客厅里，有客人来了，就很是慷慨而炫耀地招待他们看，但没听说有为此而送命的。只有这个倒霉的国王为了自己的浪漫丢了性命。不过，希罗多德是个流浪作家，他所记载的历史事件是沿途收集的。我估计这个事件有加工的成份。看画像和看实体总是有区别的。按正常逻辑，大多数人总是自私的——好东西自己偷偷藏着掖着还来不及呢！要不然，干吗要让女人戴面纱呢？大概总是基格斯和王后偷情在先，然后弑主篡位在后。事后却编出这样一个故事来证明国王是咎由自取。至于卫士和王后为什么会偷情？倒是有可能卫士不小心偷看了王后美丽的裸体，于是激发了欲望所致。作为国王的贴身卫士，这样的机会总是不难得到的。

看是欲望的萌动，意味着主体向客体的逼进。大众文化学者费斯克说：“看制造意义，它因此成了一种进入社会关系的方式，一种将自己嵌入总的社会秩序的手段，一种控制个人眼下的个别社会关系的手段。”（《理解大众文化》）费斯克大约是从观众学的角度来阐述看的意义的。在一个媒介社会里，大多数观众不愿意被排除在社会关系之外，因此，他们通过观看，让自己成为幻象中的主流社会的一部分。而《超级女声》、《中国达人秀》等节目和各种通俗电视剧更进一步迎合了他们的这种欲望。但是，从历史社会的角度来理解这段话可不可以呢？我们是不是可以理解，一切社会关系都是从看开始的？洋务派的先锋们曾经呼吁：睁开眼睛看世界。不看怎么知道人家有多好？不看怎么知道要发奋变革呢？假如基格斯没有看到王后的裸体，也许一辈子都当不上国王。我以为希罗多德开篇就写了这样一个故事，是为了给他的历史观下一个结论——

看，只有看，才是推动历史发展的真正动力！

人类发展史，其实就是一部欲望史，因而也是一部看的历史。有人批评用人上的不公平现象，常说什么“干的不如说的，说的不如看的”。殊不知看的作用真的有可能超过那些干的和说的。学生时代打球，要是女生围观，那就像服用了兴奋剂，技术发挥得特别好。（好像中国足球例外）所以，没有观众就没有空前繁荣的娱乐业和体育产业。为此，我建议能否从女性的



目光中提炼出一种物质，加工成一种兴奋剂新产品，运动员服用下去之后是一定可以通过尿检的。反之，女性运动员就服用男性成份的。说不定中国足球队的成绩一夜之间就上去了，拿个大力神杯也不是什么难事。

所谓一见钟情，前提总是要建立在一“见”之下的（只有野生动物或者家猫才靠着叫声来呼唤性伴侣）。当年秦始皇一统江山之后喜欢巡视大江南北，检阅民众。乡巴佬刘邦看了，就无比羡慕地说：“成功人士就该这样！”另一个楚国的破落户项羽也看见了，说：“这个人的成功可以复制！”结果没多久，天下大乱，秦主席的皇位就这样被人复制走了。从权力拥有者来看，这样被随便观看的做法是很危险的。所以，后来的皇帝就不怎么出去了。嘉靖皇帝二十多年不上朝，躲在宫里专心修炼，也没有亡国嘛！权力和美女一样，最怕被看了——想上的人太多啊！所以，看的历史，后来慢慢也就演变为偷窥史。

偷窥是一场关于看和被看之间的战争。被看者要捍卫自己的隐私权，看者实在控制不住自己的好奇心，想方设法让目光入侵各个隐秘角落，这样就不断使战争升级。权力部门看到这里有利可图，就要垄断“看资源”，人为造成一部分人可以看、大部分人没得看的不公平局面，由此造成社会不平等之起源。哪里有压迫、哪里就有反抗，禁书的畅销原理就建立在这个上面。要想一本书被更多的人看到，就必须先让大家不容易看到，结果其传播速度反而成倍增长。文革手抄本的广泛传播和巨大影响就是一个明证。

我读高中的时候，禁书比非禁书更多，曾经有位同学不知从哪里搞到一本前苏联小说，没有封面，不知道标题，前三分之一基本不能读，因为已经像白毛女的裤腿一样破烂不堪，还有许多缺页和残页，可见不知道经过多少人手翻阅。那同学神秘地告诉我，这是一本禁书。这神秘的语气和偷偷摸摸的方式给了我巨大的诱惑，我居然连猜带蒙地看完了这样一本残卷，而且深深地被里面的没有来历的人物和不知所踪的情节所吸引。有了这样的经历，估计要是我读考古系或者刑侦专业的话，会很有前途的。就因为后来没有读这些专业，所以至今不知道这是本什么书，作者是谁？而且我至今也不知道这本书被禁的原因是什么：难道就因为里面有关于爱情的描写吗？解放后的



很长一段时间，国外引进的电影，必须剪去所有不该看的部分才能播放（不知道这些负责剪的人是否后来都中毒而死）。对有着强烈偷窥癖的人们来说，这是一个多么美好的偷窥时代啊！我们逆境求生，逆流而上，明知山有虎，偏向虎山行，八仙过海，各显其能，四处搜寻各种地下出版物，完成一次次偷窥历险。

偷窥由于鬼鬼祟祟和不择手段，常常遭人鄙视，甚至和变态划上等号。但我有一次因为想做个调查，就在网上发了一个关于偷窥的帖子，结果引来一大串灌水者，这个说：“我可喜欢偷窥人家洗澡了。”那个说：“我本来也喜欢偷窥，可是编辑不允许，所以，我也在这里勉为其难地谴责一下偷窥。”这些帖子让我看到了一个潜在的、庞大的偷窥群体。这些年谍战片大行其道，乃至风景这边独好，我曾对此百思不得其解。后来仔细分析了一下《暗算》、《潜伏》、《风声》之类谍战片的流行心理依据，发现如今的影视创作之所以如此“风声吃紧”，大约是和一般观众的偷窥需要联系在一起的。偷窥可以带来快感。偷窥者和被偷窥者存在权利上的不平等。一般人不肯以本来面目示人，而偷窥者却暗中实现了对被偷窥者自由领地的入侵和掠夺，对方仍浑然不知，这让偷窥者实现了某种心理优越感。同时，偷窥是历险，偷窥行为暴露，其后果难测，每次偷窥成功，足以带来巨大的成就感和心理刺激，长期实施便容易成瘾。人既有窥探隐私的卑劣心理，又有追求人格完美的崇高追求，在偷窥这件事上便很受煎熬。谍战片的出现恰好解决了这个问题。间谍委实可称为职业偷窥者，尤其是红色间谍，他以革命的名义偷窥，以神圣的名义干常人难以启齿的事，这种目的的崇高性和手段的卑劣性之间的巨大反差，实在可以给人带来无穷的满足感和奇异的快感。好莱坞电影里经常出现这样的场景：一个美女间谍回到房间里的时候，正宽衣解带准备放松自己，对面楼房里的监视者却通过高倍望远镜欣赏着一切；更有男性间谍早已潜入房中，眼看美女将要解除最后一道“防线”之时，方开灯现形，并且懒洋洋地说：“不能再脱了，总得留点事让我自己来干！”这个时候，那个监视者或男性间谍已经成为男性观众的替身，行使着普通人对于将偷窥合法化、正当化的权力和梦想。



留 白

——《暗恋桃花源》

去看《暗恋桃花源》的时候，拿的是赠票。这让我觉得很对不起衰弱的话剧事业。演出的主办方是我们的一位美丽的校友，她和另一位同样年轻美丽的好友一起开了个文化传播公司，寻找她们财富之外的文化梦想。这个戏是她们的开张大戏。

选择《暗恋桃花源》，我以为是有意义的，虽然这部话剧在杭州已经有差不多十年的演出历史。当代中国还没有一部话剧能像她一样，让不同时代的人，在同一个剧场里，流出共同的眼泪和发出共同的笑声，包括在我后排的那个开演前还在写作业的90后小男生。因为不同的时代有着共同的荒诞。《暗恋桃花源》80年代搬上舞台的时候，西方的荒诞派戏剧开始得到更多的共鸣。比如《等待戈多》，那个始终没有露面的戈多是谁？为什么要等他？明天他真的会来吗？到最后也没人知道。《暗恋桃花源》里面也有个疯女人在寻找始终不存在的“刘子敬”。想来，赖声川当时多少是受了这些影响的。

《暗恋桃花源》的主题不是等待，是寻找。病床上的江滨柳在寻找爱情，老陶寻找大“鱼”，春花和袁老板寻找快乐，疯女人在寻找“刘子敬”——把这个始终没有露面的“刘子敬”叫做“戈多”也可以。这些寻找者都曾经被遗弃。江滨柳和云之帆被时间遗弃，老陶被家庭遗弃，春花和袁老板被快

乐遗弃，疯女人被男人遗弃。于是，他们用尽种种办法寻找。

“偷人我最擅长了。”春花和袁老板用“偷”的办法寻找快乐。春花的老公是个渔夫，却只能打小鱼，更痛苦的是，他自己的“鱼”也小，所以，春花就到房东袁老板那里寻找快乐。悲愤的老陶离家出走。缘溪行，没有发现大鱼，却发现了桃花源，在那里学会了“放轻松”，找到了另一种快乐。《暗恋桃花源》有两个互不相干的故事在里面搅局。但都围绕着一个遗弃和寻找的主题。两个故事其实互为因果。后一个故事是前一个故事的答案。前一个故事开始的时候，是在40年代的上海。流亡青年江滨柳和云之帆热烈地相爱，他们分手前相约一定要在一起，谁知道一别几十年，再也没有对方的消息。在台北的病床上，衰老的江滨柳抑制不住思念之情，在报纸上登了寻人启事，寻找他失散的恋人。但是，见面了又怎么样呢？时光已经把两个人最好的岁月带走，他们有了各自的家庭。两个人只能像几十年前一样，一握手，然后各自分手。他们想寻回失去的爱情，假如当初他们真的寻回来了，又会怎么样呢？他们也会像老陶、春花、袁老板那样，陷入世俗的痛苦吗？老陶从桃花源回来的时候，春花和袁老板已经终日在孩子的哭声里吵架拌嘴，痛苦不堪，内分泌混乱。

袁老板并不清楚问题出在哪里。这方面他还不如他手下的一名美工。他发现布景上少了一棵桃树的时候，愤怒地把美工找来，责问是怎么回事。美工支支吾吾地找到一个借口：“老板，这叫留白啊！”

桃花源是不存在的。因此，快乐也是不存在的，这是深深的虚无。也是荒诞派戏剧的核心。我理解，那个从头到尾在找“刘子敬”的疯女人，其实就是江滨柳的影子。不懂得“留白”，非要把失去的找回来，那是疯子才干的事。

电影《暮光之城》里，美丽的少女高中生贝拉在父母离婚后，随父亲从大城市来到终日阴雨绵绵的小镇福克斯。在这里，她被她的同学爱德华——一个奇异神秘的少年所吸引。爱德华肤色苍白，触手冰冷，动作迅速，力量强大。贝拉后来知道，他就是传说中的吸血鬼。吸血鬼是永生的。贝拉问他：



“你多大了？”对方回答：“17岁。”但关键是贝拉的下一个追问，这个追问打破了时间的红线：“你17岁多久了？”从来没有人以这样的方式向时间提问的，既然提了，就足以让人震撼。爱德华沉默很久，答案是1918年，从他成为吸血鬼的那一年开始。算来到2008年，整整90年。此后，贝拉和爱德华相爱了。但这相爱我不知道会有什么样的结局，我只是感觉悲观。在爱德华没有尽头的人生中，贝拉的出现极其短暂，她无法与他相伴永恒。贝拉还可以有第二个选择，成为吸血鬼，获得永生。但他们的爱情也能永生吗？看看春花和袁老板，仅仅一两年时间就恩爱顿失，化爱为怨。而贝拉的爱情要穿过时间长河，与天地同老，这可能吗？传说中的神仙，都是天马行空，独来独往。嫦娥抛弃后羿遁往月宫，就成了永远的小寡妇。八仙们纯粹是一群快乐的单身汉。而据说活了八百岁的彭祖，经历了夏商两个朝代。他倒没有单身，却娶了46个老婆，一点不肯给自己漫长的人生“留白”。因此，彭老汉活得再长也成不了仙，八百年之后还是死了。

现代人更不知道“留白”。所谓科学无止境，探索无边际。《环球科学》(2009.6)上有一篇文章，叫《性爱芯片》，里面提到科学家正在进行一种实验，给人体植入一种芯片，就可以尝到性爱的快乐。这实验来源于这样一件事。美国北卡罗莱纳州的医生斯图尔特·梅洛伊(Stuart Meloy)专门研究给病人脊髓植入电极以减轻病人疼痛的方法。他在给一位女病人放置电极时，位置略微偏离了下脊柱的正确位置，结果居然引起这位病人的叫唤：“你可得教我丈夫学会这一招不可。”这个实验亏得是在美国做的。美国女人直率，有了快感她就喊。要是中国女人，羞羞答答，假装若无其事，像当年的烈火英雄一样，咬紧牙关也不肯叫的！于是，这样的伟大发现很可能与人类失之交臂。梅洛伊从此一发不可收拾，锲而不舍地找了很多女性做这个实验。而这些女性大约都是在现实中找不到快乐的人。他在2006年报告说，11名从来没有体验过性高潮的女性，在植入电极后，有10位体验到了性高潮。当年老陶辛辛苦苦在春花身上做不到的，如今都变得轻而易举。显然，春花是错怪老陶了，这事和“鱼”的大小全然没有关系。我得在此告慰老陶



——别再自卑了。当年，你要不是个渔夫，是名电工就好了。

早在 1956 年，科学家也有一次类似的发现，不过愉悦中枢的位置不同。那一年，著名生理学家詹姆斯·奥尔兹（James Olds）在《科学美国人》上发表了一篇文章：《脑部的愉悦中枢》，描述一只饿了一天的大鼠，因为受美味食物的诱惑，爬下平台直奔美味而去。在路上，它接收到一次令他愉悦的电刺激。结果，这老鼠忘了吃饭，沉溺于兴奋和愉悦中。

这一系列无耻的实验让我很有些幻灭感。人类那么伟大的爱情，曾经产生那么多伟大诗篇的美好情感，居然只需要一次电击就可以解决了。江滨柳就像那只老鼠一样，在奔往云之帆身边的漫漫岁月里，只需要一次电击，他就可以把美丽的云之帆给忘了，自己沉浸在莫名的愉悦中。看来，人类的未来真的非常容易迷途的。

当年春花和袁老板偷情的时候，因为家里穷，被子又破又薄，不小心感冒了。幸好当时还没有开始流行甲型 H1N1，不然就做了风流鬼。第二次来，袁老板就自带铺盖，披着一床大红绸缎被子来到老陶家。结果被老陶看出了马脚。将来好了，随着科学家的努力探索，性爱科技含量的不断提高，被子也就不重要了。



变 异

——《变异编年史》

《变异编年史》是一部电影，也是这部电影里提到的一本书。

所有的历史书都是关于过去的，但是这本书是未来史。

曾经有人认为《圣经》既是过去史，又是未来史。这是因为摩西、耶稣、保罗等都是先知，他们简洁而深奥莫测的话语透露出关于未来的信息碎片，可惜也只有智者才能猜透。于是《圣经》成为信仰。

电影的内容是这样的：大约 200 年后，地球资源消耗殆尽，世界被四个庞大帝国瓜分，战争连绵不绝。一部分人死后被变异，不断从地下冒出来，进行杀戮。黑暗、风雨、血腥，构成末日世界的全部。有限的蒸汽飞船载着有限的人们向渺茫的外太空天体逃亡。但是，人类还有最后的希望，这是《变异编年史》所记载的。于是，一位叫萨缪儿的牧师按照书中所提示的，带领人们向着黑暗的深处前行，要去改变人类被异化的命运。

变异是人类深藏的恐惧。

原先似乎没有“变异”这个词。奥维德有《变形记》一书，大学读外国文学时就提到。宙斯可以随意变成什么动物，比如他变成天鹅去追求少女莱达，不过发生性关系的时候似乎又恢复了人形，不然不好办。他的这次猎艳行动很愉快，但是后果很严重，因为莱达生下了千古尤物海伦，她的美丽引



发了古代社会的一次世界大战，毁灭了一个繁华的城邦，无数英雄魂断爱琴海。

让人印象深刻的是，对于变形，《变形记》里有个区别：神的变形是一次愉快的旅行，他随时可以恢复自身，比现在做3D动画还要方便。但是，人的变形是悲惨的：首先他变不回来了，动物的外形就像一具枷锁，永远锁住了他的灵魂。其次你变的都是极其不堪的东西，比如蛇，在潮湿地带爬行，只能在黑夜里出来，它视线的高度永远被草丛所掩盖；比如狼，独自在森林里嚎叫，以其瘦小的身躯和体形庞大的动物争夺同一种食物，因为它不幸与狮子、老虎等处于同一食物链上。比较好一点的是驴子，但也要终身受劳役之苦。而且由于终日劳作或跋涉，要找一头母驴相好很困难。最好的大约是羊了。因为不用干活，还有牧羊女天天陪着去吃草。少女忧伤的时候还会抱着它诉说心事，把脸贴在它（他）的身上哭泣。所以，宙斯有时候就变成了一头洁白的小羊，哀哀叫着惹人爱怜，少女尤其心软，便要去抱来体现爱心，于是他很容易就得逞了。

中国的变形体大多是鬼怪。但鬼和怪是不一样的。人死后变成鬼，动物长寿之后变成怪。最著名的变形故事便是《白蛇传》和《梁祝》。《白蛇传》里，白蛇要变成人，但人类世界的代表法海不让它变，要把它打回原形，这似乎反过来证明了，人变成一条蛇是很恐怖的一件事，哪怕它原来就是一条蛇。人对自己似乎宽容一些，对动物则是界限分明，决不能变来变去的变到人群中来。前些天看《画皮》，那只小狐狸被打回原形后，倦缩在山洞口，俯瞰人世的繁华，曾经的尘世阅历和萌发的爱情对它有着无限的诱惑，但它无法进入……《梁祝》的传说却似乎与之相反，表现了对人类世界的彻底绝望。里面的男女主人公变成了蝴蝶，快乐地飞离人间，这是出于浪漫主义的想法，表明爱情比形体重要。但是，没有形体，爱情也会变质。大部分蝴蝶是这样的：雄性蝴蝶是爱情的牺牲品，交配完成后，很快就会死去，而只剩下雌性蝴蝶去独自产卵。爱情终化为悲情。

变形的关键在变异。因为外形的改变带来内在的异化，才是真正的令人



绝望。比如你熟悉的一个朋友，变异成一个冷血动物，你记得彼此无数的温暖和友情，而他则是行尸走兽。电影里，牧师萨缪儿最后被变异了，他的同行者仍当他是生死与共的手足，抱住他安慰他，不料却被对方的利剑穿腹而过。

故事的结局是，变异的萨缪儿被同行者钉入变异机器上，和机器一起毁灭。临死前，他的理性方才被唤醒，于是他艰难地说：要有信仰……

拯救变异，唯有信仰。



港片的小人物传统

——《十月围城》的视角

影评人王书亚评论电影《线人》的时候，对港片里经常骂的一句话很是推崇：“差佬靠得住，母猪会上树。”我琢磨，这句话代表了港片的一个传统：发泄小人物的愤怒。（在周星驰那里，则将这种愤怒变形为无厘头）这是港片深入人心的一个原因。

《十月围城》里，阿四是老爷的车夫，每天，阿四从照像馆的玻璃橱窗外奔跑而过的时候，总有一双清澈的眼睛平静地看着他。这眼睛里没有一丝人间烟火，它让阿四看见天堂般美丽的爱情，美好的未来。但对一个车夫，一个有点破相的车夫，这爱情无疑天堂般遥远。有一天，老爷突然到处奔走，要找人保护一个叫孙文的人。这个人老爷不认识，阿四更不认识。但是，他知道，这是他阿四命中注定要做的事，哪怕是牺牲。这是中国人的一个传统，人很容易从一个默默无闻的小人物成为一名死士，因为这是小人物唯一能够拿出的报答。他只希望老爷能成全他的爱情，帮他去向阿纯提亲。

阿四是个下人，干着苦力活；阿纯漂亮，小家碧玉。照像馆老板虽然是个小老板，做的是小生意，不管怎么说也算是一份产业。看起来，地位悬殊。小老板很是为难。老爷说：阿纯嫁过去，别的不敢保证，我会像自己的女儿一样看待。小老板这才松了口，他让女儿走过来。于是，漂亮的阿纯站



起来，挪动双腿——原来，阿纯的腿是瘸的，而且是装了假肢的瘸子，走路艰难。老爷呆呆地看着，阿四却疼爱地看着，幸福地笑了。这笑老爷大概不会理解，因为，爱情从天堂走下来了，阿四实实在在感受到，这爱情是平等的。这一刹，他心里踏实了，只剩下单纯的爱。而这笑却让我们无比辛酸。这就是生活的真实面目。生活往往给我们美丽的假象，像橱窗里的爱情，给人幸福的遐想。但是，一旦触摸到它的身体，便显露出它的残酷和不幸。这是阿四和阿纯们的命运。

多年前看陈可辛的《甜蜜蜜》，至今忘不了里面的一个细节。影片开头，困顿疲惫的黎小军坐火车，来到他的天堂——香港。列车停下，和他背靠背坐着的、同样困顿疲惫的那个人已经下车了，他不知道那是谁，是男是女？经历漫长的悲欢人生，影片结尾，场景回到影片开头，这一次是个反打的镜头，正对着黎小军背后那个人的脸。原来，她便是日后要和他历尽悲欢离合的“张曼玉”。他们乘同一趟列车来到香港，融入陌生的茫茫人海，就像两滴水珠滴入大海，本该无影无踪的。但是，他们就像各自拉着线的风筝，即使在更遥远的纽约，也要把对方找出来。这样的人生感慨仿佛让人看见命运之手。相信冥冥中的定数，相信冥冥中的力量，这是一贯的陈可辛。

《十月围城》里的那些卑贱人生、逃亡人生、负罪人生、潦倒人生……仿佛都在为一个命运在做着准备，这就是我们相信的定数。书生陈少白手无缚鸡之力，见血就晕，被阎孝国鄙视。但他却是个坚定的革命者，为了信仰在刀光箭雨中穿行，义无反顾；“甄子丹”是个赌徒，但他渴望亲情；“巴特尔”外表凶悍，却善良，连花草都不肯伤害；李玉堂家财万贯，却悲天悯人；他的儿子李重光锦衣玉食，却有着成年人般坚定的信仰……他们都生活在那个定数里：在那个叫孙文的人来到香港的那一刻，为历史做牺牲，为将来做牺牲，为伟人做牺牲。这是这个定数的不容逃避之处。《十月围城》的贡献在于，它给这个定数、给那些碌碌众生的卑贱生命带来崇高的意义，从而给痛苦着的人生带来些许精神慰藉。它既让人热血沸腾、也让人伤感流泪。



——所谓定数，就是注定要到来的，不可逆转的命运。食指的诗这样写道：我的一生是辗转飘零的枯叶，我的未来是抽不出锋芒的青稞……

这大概便是小人物的定数！

阿四后来用自己的血肉之躯阻挡着杀手阎孝国对孙文的追杀，死在他的乱拳之下。阿四的爱情也就像那棵风中的青稞，最终没有抽出它的锋芒。



人鼠之间

在世界闻名的美食之都——巴黎，一只名叫小米（当然不是米老鼠）的小老鼠一心想成为一个伟大的厨师。但是，早已对人类绝望的老爸却时常提醒他不要妄想，因为在香气漫溢的厨房，老鼠是无处藏身的！然而，在孤独逃亡途中，饥寒交迫的小米猛然发现自己正好来到了著名食神奥古斯汀·古斯特餐馆的下面。这样的绝佳机遇给了小米无尽的勇气，于是他决定留下来，期望在这里达成自己成为一位老鼠名厨的愿望。但小米灰灰的外表自然会招致人们的厌恶甚至是四处追打。还好，幸运的小老鼠遇到了一个在后厨帮工的年轻人——小宽。尽管他缺少厨艺的天赋，但他得想办法保住自己的工作，并且，他居然还是食神的私生子。于是，小老鼠躲在厨师帽中，通过头发操纵小宽的手臂，帮助他做出一道又一道精美大餐。但接下来麻烦依旧不断。他们要躲避想夺得餐厅继承权的主厨的迫害，他们要说服小米的家人理解他的追求，他们要小心掩盖真相，还要帮小宽赢得美人心。最后，功夫不负有心人，他们的厨艺征服了变态的食评家苛刻先生，但他们也同时失去了心爱的厨房。但在苛刻先生的资助下，他们拥有了一家自己的餐厅，并向世人展示了人鼠融融、美食无限的温暖景象……

这就是《美食总动员》，一部充满温情和伤感的动画片。

人和老鼠，世代纠缠，难舍难分。和人生活在一起的，狗和猫都成了宠



物，只有鼠始终以仇敌身份与人不离不弃。“硕鼠硕鼠，毋食我黍。”人类用毒药、夹子、笼子，对其赶尽杀绝。老鼠的报复同样无情，一场鼠疫，把整个欧洲变成一个火葬场。人鼠之间，没有爱，只有恨；没有恩，只有怨。那只在巴黎的下水道里的孤独的小米，它的身子湿漉漉、脏兮兮；它饥寒交迫，带着流离失所的恐惧；它从地板下面窥见人类的温暖生活，暖洋洋、香喷喷，有如天堂。可怜的小米，就像那个同样生活在奢华巴黎底层的、同样丑陋的卡西莫多在窥视着他的女神爱丝米拉达，并且怀着同样迫切的美丽梦想。它的祖先与人类世代代为仇，但那不是它的错。出身不能选择，道路可以选择。人人皆可烹饪，人人有权革命。它不能背着祖先的过错，一辈子生活在阴暗潮湿的下水道里。但是，鼠的命运不可改变。它有一颗人类之心，却有着非人类之躯。它的梦想最终只能以悲剧告终。人和鼠的世界紧紧贴在一起，却像一张纸的两面，永远不可能在同一个平面上。那个人鼠融融的餐厅大概永远只在巴黎的偏僻下水道里，那位苛刻先生宽容地袒护了小米，但他为自己的仁慈和贪嘴所付出的代价是远离了主流的人类社会。《美食总动员》描画了一个不可能的欢乐图景，但他表达了许多卑微人们的同样梦想。这梦想后面却是无尽的悲伤。

早在1928年，迪斯尼先生在火车车窗玻璃上画下了第一只老鼠时，他说：“一切从一只老鼠开始。”从此，世界各地人们的童年里增添了无数的欢乐和记忆。好莱坞想象可贵的一点是，能够超出人类恩怨的局限，将美好的情感寄予常人认为丑陋的事物身上，比如米老鼠。现在又有了一只会烹饪的老鼠。这固然与西方的文化有关，但我们只要有一颗对弱者的同情之心，这一点是可以做到的。



深牢大狱里的阳光

——《阳光像鲜花一样绽放》的悖谬

又一部海岩剧《深牢大狱》被期待了很久，据说已经进入播出渠道了，却突然间消声匿迹。后来才知道片名改为《阳光像鲜花一样绽放》。不知为什么，近来荧屏突然阳光灿烂、鲜花怒放，先是有《一米阳光》，后来《幸福像花儿一样》在各频道绽放，现在连海岩剧也来凑热闹，我们的生活充满阳光！可我琢磨了一下，从《深牢大狱》到《阳光像鲜花一样绽放》，这中间跳跃性是否太大了一点？“深牢大狱”这个词好像是有点问题，让人想起万恶的旧社会，属于暴露阴暗面。怎么能把社会主义国家的监狱叫做深牢大狱呢！但要是把社会主义国家的监狱拍得鲜花盛开、阳光灿烂，使人流连忘返、乐不思蜀，好像也有难度的吧？

主人公是个公安大学毕业的狱警，从小养尊处优，以致形成容易冲动的个性。终于有一次因为被罪犯家属报复，他失手给对方造成伤害，被判刑入狱。为了突出命运的反差，主人公在自己工作过的监狱服刑（我不知道按规定这样是不是可以）。于是，主人公在监狱干警——他昔日的同事管教下，从委屈的抗拒心理到诚心认罪，到最后努力改造获得新生。整个片子给人一个结论，只有经过监狱改造出来的人，才是真正完美的人。没有蹲过大牢，实在是人生的缺憾。主人公虽然是公安大学毕业的，但没有蹲过监狱，仍然



是人格有缺陷的。当主人公从监狱里出来，没有了自尊，没有了追求，安心地开起大货车，成为一个不用动脑子、没有痛苦的货车司机，学会麻木地面对一切的时候，他的性格才算是得到了升华，他的人生才到了一个值得肯定的境界，他也才最终被这个社会所接受。但是，这样一个结果，逻辑上说得通吗？比如，主人公为什么需要改造，他当初的人狱是因为面临罪犯家属的报复而进行防卫，从某种程度上来说是职务行为。如果面对罪犯的报复他只能听之任之，那么，办案人员的人身安全怎样得到保障呢？编剧在这里面临着一个两难的选择：既要让人狱某种程度上是冤屈的，又要让他的改造显得是合理的。由于片子在情节发展过程中无法摆脱这种主题上的荒诞和悖逆，于是从主人公进入监狱后，情节越来越变得琐碎、乏味、谨小慎微，前面十多集营造的张力，在后面的情节发展中逐渐消弭于无形，终于使整个片子如同鸡肋。

海岩向来擅长于玩敏感题材，《永不瞑目》、《玉观音》涉及的都是贩毒题材，他把握得非常成功。但是，监狱这个题材，难度实在太大了！若是有人要拍中国版的《越狱》，那他注定死路一条。



陈冲的大眼脸

《色戒》里的易太太不关心政治，只关心麻将，有时对丈夫发点小嗲，对身边的危险永远麻木不仁……陈冲这两年总是演这样一些莫名其妙的角色。

文革期间看电影，对里面的女明星，从来没有当她是女性，叫做不爱红装爱武装！也难怪，那时候，连蓓蕾初绽的李铁梅都怒目圆睁，举着红灯冲上台犹如人体炸弹，哪里有亲近之心。陈冲大约是第一批恢复了女性身份出现在改革开放银幕上的女演员，以她清新自然的美丽强调着性别意识和新的电影美学观念。

《小花》电影播放后，街上到处是“妹妹找哥泪花流”的咽气声和颤抖的电声伴奏。接下来我和二哥的房间里就有了张陈冲的明星照，似乎是二哥贴的。有了这张图片，房间里明亮多了。二哥那时候学美术，分析说，为什么陈冲漂亮？因为她的眼脸大，所以好看。现在一想，原来陈冲还是我关于女性的审美启蒙教材。后来听说陈冲出国了，妹妹找哥泪花流，找到外国去了。大约国内拿了金鸡百花之后就没有什么可拿了。那时候对钱不看重，一心只要拿奖，要出名，于是去好莱坞，去给中国人挣面子。这中间不断听到她在国外的消息，什么跑龙套，小角色，脱，如何如何。于是乎，国内舆论汹涌，无非国格人格等等。几年后，终于熬到《末代皇帝》播放，她在里面



演皇妃，算是个重要角色，穿着半透明的睡衣，站在床头诱惑着情窦初开又或许还未开的紧张的溥仪。影片放了之后，有一天我和一位同学相遇于大街上，讨论起陈冲。他像个披头士那样留着长发，喷着嘴，先把穿睡衣的陈冲称赞了一番，然后产生一个结论，推崇她为中国第一性感女星。“性感”这个概念该是从国外传过来的，以前根本不能提。当时我们一讨论到这个词，立刻就觉得自己前卫了许多，也就有了与西方接轨的意思。我们在大街上一边避让着来来往往的板车、自行车，一边讨论了半天性感。然后各自分手。于是，隐隐期待着陈冲能一路性感下去，最终成为中国的麦当娜。不过，关于第一性感明星的荣誉称号后来似乎并没有流传开来得到公认，陈冲也终于没能成为中国的麦当娜，这表明中国的那一代影星终究还有一个大环境的局限，没有遇到更好的时代，好比被缠过的小脚放开之后，步子终究不可能迈得太大。

但陈冲的性感路线却是越老越坚决了。二十多年之后，她走进姜文的《太阳照样升起》里，一路夸张地扭着屁股，去引诱比溥仪年纪大、却比溥仪还要紧张的黄秋生。当时，她头发湿漉漉的，白大褂里的内容若隐若现，说一句话咬一咬嘴唇，似乎要把蓬勃的性欲咽下去，很努力的样子。这时候她已经有皱纹了，皮下水分不多，股骨明显突出，肉感不如当年……但她可是我们那个年代许多同龄人的梦中情人啊！看见她这样，我无比难过。我眼睁睁看着我们那个时代的美丽在消失，如今的时代已经不属于我，这个时代的美丽也不属于我，我只想看到属于自己的时代的美丽，但是，她们注定要全部消失，她们成批地消失，当最后一种美丽也在消失的时候，我们无力挽回，而太阳照样升起……

我在网上费尽周折，要找到当年贴在我和二哥床头的那张照片，在看了无数她的裸照、半裸照和风情万种的剧照之后，终于在我快要死心的时候，找到了那张曾经出现在《大众电影》上的照片——她戴着草帽，穿着白色的圆领毛衣，身前是一枝嫩黄色的花枝……那眼睛睁得很大，清澈的眼神那么让人难忘，尤其是那饱满的、湿润的大眼脸。



走向乏味的结局

——《中国达人秀》的价值观

东方卫视的《中国达人秀》从精彩的开局到鸡肋般的结局，让我们看到了下一届达人秀的不够明朗的前景。

刘伟拿冠军这件事，让许多人在评价这个选秀活动的时候都觉得有些难以下嘴。当然，从组委会的角度来说，大概这个方向一开始就决定了的。要从一个原生态的才艺展示和煽情故事走向道德秀、励志秀，整个活动才显得导向鲜明，主旋律突出。大概有许多选手都觉得应该自己获奖，但是刘伟得了，也没什么好说的，道德标准没法攀比。你有健全的双手双腿，从补偿的角度来说，显然刘伟更需要这个奖。也大概有许多观众觉得应该还有一些选手有资格获奖，但面对刘伟，他们也只能选择闭嘴。没有人愿意在同情心方面表现得比别人落后。

和别的选秀和体育赛事不同的是，别的选秀和赛事在进入决赛阶段的时候会越来越好看，越来越紧张，因为比拼的是技能本身，选手们是在同一个标准点上竞争，竞争的激烈程度会越来越高。但是，达人秀的比赛是各比各的，你跳你的舞，我唱我的歌。你不能说我的钢琴弹得比你的舞姿好看，或者说我的歌唱得比你的跑步更快，这样的表达是荒唐的。所以，达人秀比什么？这是一个评判标准上的难题。既然看得见的东西没有可比性，最后只能



比看不见的东西，比故事、比精神、比道德、比励志、比同情心，乃至比一切看不清道不明的东西。但是，有所谓的故事冠军、道德冠军、精神冠军吗？同样是道德行为，你不能说我的道德比你的道德更加道德，这是多么费劲而费解的表达啊！本来，从观赏性的角度看，比故事还是好看的，故事很感人，内容也很丰富，这就是为什么达人秀在海选阶段更加吸引人的原因。但是，当海选时的故事不再有延续性的时候，当海选的丰富变得单调的时候，当结果变得越来越缺少可变性的时候，达人秀就变得不好看了。于是，这个时候，唯一有延续性的故事就是刘伟的那句话——“要么精彩地活着，要么干脆地死去。”为了这句话，主办方必须让刘伟获奖。因为，对主办方来说，他们为这次大赛找到了收尾语。好比一场演出，在快要结束的时候，需要有一句告别观众的话，既让演出的主题升华，又能体面地走下舞台，于是，这句话来得恰到好处。

但是，问题恰恰是刘伟的这句话，让我感觉刘伟的获奖显得过于残酷。从开局来看，《中国达人秀》是不折不扣的一次平民秀，但是到了刘伟拿到冠军之后，尤其是说出这样一句话的时候，我以为真正的平民已经出局了。当年的张海迪已经成功地从一个普通残疾人练成了时代楷模、精神完人、政府官员，而我们看到了又一个新时代的张海迪破茧而出。在他们面前，一切寄希望于平淡地生活、安享社会关爱和福利的残疾人，都将备感社会的压力和人生的卑微。那些不想像张海迪、刘伟那样艰难地去拼搏自强的残疾人虽然不会就此被指为寄生虫、垃圾、社会渣滓，但他们至少会坐在轮椅上无法心安理得，为自己的庸庸碌碌、无所作为而羞愧难当，或者竟至于痛不欲生。这样，主办方就算达到目的了。但我以为，作为一名残疾人，想要追求一种稳定的、安逸的生活，能够得到这个社会更多的福利和照顾，应该是没有错的。社会不能把残疾人的观念建立在这样一个逻辑上：我如果不能像一个正常人那样去赚很多钱，拿很多荣誉，甚至比正常人还要表现出色，更为轰轰烈烈，我就是社会的负担我就应该去死！事实上，看着舞台上刘伟在用双腿弹钢琴的时候，我的心情是复杂的。对刘伟个人来说，我是敬佩的，但



就这个社会来说，我以为这样一种态度对刘伟们是不公的。他为什么会形成这样一种观念，就是一直以来我们的价值观导向在对他们灌输：你们要身残志坚、自强自立、乐观自信、不等不靠，至于他们在这个过程中付出的代价和艰辛，有几个正常人能够体会得到呢？桑兰的事情我想或许有某种程度上的相似性。12年前，桑兰在赛场上因为一次意外受伤致残，我们从政府到媒体就一直以一种“哄”的方式把她往架子上赶。说她醒来后第一句话就是问：“教练，我还能练吗？”后来又以所谓“桑兰式的微笑”把她树为英雄，当作社会的励志教材和工具。为此她一度被推上神坛、被打造成家喻户晓的“微笑天使”，成为自张海迪以来当今中国最知名的伤残人士，她身上的乐观、坚强和自信成为一个符号和标本。至于微笑后面的痛苦却没有人来关心，整个社会为此心安理得。据报道，桑兰的现实生活是如此困窘，连大小便都成为难事。每天她要导尿3次，需要事先准备好尿管、尿片、无菌手套、垫布，一次导尿要花半小时到1小时。大便3天一次，还要用开塞露、润滑油。这种“台前”与“幕后”的巨大落差，贯穿了桑兰受伤后的12年。如今，桑兰在备感人生之痛后，她不想生活在这样一种面具后面了。她要为12年前的那场惨祸讨回一个说法，获得应有的赔偿。结果，她被视为一个所谓的“麻烦制造者”。事实上就是这样的，这个社会只是需要她成为一个工具，一个教材，一个样板，一个虚幻的神话和光环，一旦她不愿意接受这样一种角色安排和操控，她就马上不可爱了。

对我们这个社会来说，是不是更需要健全一种对残疾人的救助制度呢？用没有几个人能够做得到的励志奇迹来代替救助制度的完善，是否显得有点残忍呢？过度地渲染所谓自强不息的残疾人价值观，其实是暗示着这个社会对残疾人责任的放弃。那些希望平淡生活的残疾人，他们不想生活得那么累，他们的生活态度和状态就不值得肯定吗？我们一直鼓励残疾人要身残志坚，但从社会来说，你应该要求一个残疾人这样做吗？社会不应该去从互助的角度去帮助他们、补偿他们吗？假如社会用励志的方式把他们往架子上赶，今后他们回到地面上之后，面临着生活的现实问题，他们怎么办呢？所



以，我觉得刘伟可以拿冠军，但不应该以这样一种惨烈的方式。我希望更多的残疾人在看见刘伟在领奖台上的时候，忘掉他说过的那句话——“要么精彩地活着，要么干脆地死去。”你有权选择自己的生活态度和方式，有权坚持自己的人生价值观，你可以生活得卑微，你可以碌碌无为，作为残疾人，你这样做，不应该受到任何指责或鄙视。

无论《英国达人》也好，《中国达人秀》也好，它的好看和精彩都来自于平民的参与，它的平民理念和梦想精神使它有了更多的人文关怀。但是，刘伟的夺冠让我看到，这个看起来充满温情的舞台实际上正是扼杀平民梦的终结者。比如那个农民歌剧演唱者徐宏东，看着他在舞台上谦卑的表情、质朴而笨拙的表达，我心里特别难过。他是农民，他就应该那么自卑吗？他在舞台上演唱得那么投入、那么深情，他的原始的艺术情怀在节目组有意为之的粗劣服装下仍然无法掩盖，显然，只是因为环境和条件的制约，他没有获得应有的教育。他的精神追求始终被禁锢在一个牢笼之中，无法挣脱出来，尽情发挥。有谁能去体会他的痛苦呢？而在这个节目里，人们都在用赞扬的口吻来评价达人们的梦想，却都没有从梦想者的痛苦出发，来共享他们的梦想。你如果真的是为了给他圆梦，完全可以把这个舞台做得更大，让更多的人有更多的时间来充分展示自己的才艺和梦想。而不是像现在这样，先让他们站在聚光灯下，然后再用一种残酷的赛制，挑剔的评价，把他们重新打入黑暗里去，踩在脚底！而那些有幸晋级的达人们，他们充满原始创造力和想象力的才艺，在复赛中经过声光效果的包装和处心积虑的迎合，已经失去了原始的气息和生命力，变得乏味和规矩。这个节目一开始之所以那么受观众追捧，只是因为它改变了传统追星族与偶像间地位不对等的状态——让更多的追星族有资格以一种俯视的姿态和嘲弄的眼光，从那些达人们身上获得一种自我满足和优越感的实现。这样看起来，这也算是一种平民精神的体现，只是内容完全变了。



榜单里的情书体

——评《新周刊》年度电视榜

《新周刊》的年度电视榜如期而至，但阅读那个榜单，我每次都有雾中看花的感觉。《新周刊》的电视榜已经努力做了很多年了。作为一份报摊杂志，却每年要对电视这样一个庞然大物说三道四，不剑走偏锋是不行的。这个剑走偏锋的特点就是用词特别大，大到你必须仰视，然后在长久的仰视之后头晕，直至丧失基本的判断力。在这个榜单里，文字和被评价者之间的关系越来越迷离，像光线朝着宇宙的暗黑中逃离而去，距离不可丈量。

你能从下面的文字里猜出被描述者是谁吗：

“她是最具涵盖能力的主持人，从娱乐到新闻到活动，无不信手拈来。她是最具现代气质的主持人，大气而不失灵活，幽默而不失稳重。她既有对现场的控制力，又有对参与者的煽动性；她既有亲民搞笑的柔软度，又有知性冷峻的国际派。她是轻熟女的榜样，主播范儿的典范。”

这个她是谁？

“指点迷津，直指人心，他是《××××》上最具人性洞悉力的角色。他敏于思，捷于言，不仅令一档节目锦上添花，亦让观众受益匪浅。他以非典型路径跨入电视界，却爆发出惊人能量。他的专业、睿智、幽默，不仅让一档娱乐节目绽放人性的色彩，更让自己成为年度主持界的最新亮点。”



这个他是谁？

“他擅长以人性关怀诠释人格的多重性，集性感优雅和睿智深刻与一身，内敛而悲情地展现出中国大历史下情义与信仰的厮杀，人性与意志的对抗，让人们得以看透个人命运在社会变迁中的浮沉难定。”

这个他又是谁？

这些文字都是献给想象中的对象的情书，这些人地球上不存在，只存在一厢情愿的单相思里。这是《新周刊》奉献给我们的情书体，让我们知道自己有多么不知足，原来我们有这样优秀的电视人每天为我们奉献精彩节目，我们却不知道他们好在哪里，他们到底有多么优秀。

让我来告诉你答案：第一个“她”是浙江卫视朱丹，一个擅长于在娱乐节目中调节气氛的娱乐节目主持人。从关于她的那段文字来看，她已经被抬上全能型选手的位置：“从娱乐到新闻到活动，无不信手拈来”，是“主播范儿的典型”。但据我所知，朱丹并没有参与过哪一档新闻节目的播出，更不要说在新闻报道领域有过什么作为。而且，从我们的现有媒体管理原则来看，虽然新闻主播偶尔有份去客串一下娱乐活动，但要允许一个娱乐节目主持人去一本正经地主持《新闻联播》之类的严肃节目是不可能的。作为榜单的撰写者，你可以抒情，你可以想象，你可以赞美，但不能离开基本的事实。

第二个“他”是江苏卫视《非诚勿扰》的乐嘉，一个节目过程中的插科打诨者，一个满堂剩女饥渴中的男色点缀。这是节目策划者的一个聪明之举，他的存在，只需要体现出一种符号价值和形式感，让这个节目在某种平衡性中找到它的黄金分割点。因为作为一档婚恋节目，固然需要琳琅满目的女色，但女色过于泛滥，则会显得阴阳失调，没有情趣和那种调调，不免让人审美疲劳。所以，一个光头的男人，一个有点坏表情的肌肉男，（他是余秋雨老师的反面或B面）还是能够给这档觅偶派对节目增加一点荷尔蒙的。但是，要说什么“指点迷津，直指人心”什么的，就完全不是这么回事了。这会让我们误以为在指余老师呢！《非诚勿扰》本质上只是一档娱乐节目而



已，只需要好玩好看，所谓的“指点迷津”则完全不在它的本份当中，那是访问、谈话等知性节目的本份。把一个娱乐节目主持人幻想成心理大师、人生导师，也许反映了榜单撰写者的内心期盼，但不能直接用来取代现实。好比你可以在情书里幻想你的女朋友是嫦娥、是西施、是奥黛丽·赫本，但结婚以后也以为就是和她们生活在一起，那就要陷入深深的失落和无比的苦闷当中了。

还有一个“他”，则是演员吴秀波，他扮演的刘新杰，是《黎明之前》里的一个帅气的共产党特工，一个战斗在敌人心脏里的潜伏者。而榜单上的那段文字更是让人疑惑，这到底是在评价演员本人还是评价那个智勇双全的我党特工？用扮演的角色来取代演员本身，简直沦为追星族的套路。

情书体有几个要素，除了以上所列举的角色错位、以偏概全和理想化乃至偶像化对方之外，还有很重要的一点，文字上不要吝啬“最”字，包括“世界”、“国际”等顶级字眼。

“他不只是最佳财经节目主持人，更是最好的财经记者。激辩世界领导者，他卓有‘芮见’，连线全球财经，他百炼成钢。他把世界的事情用中文讲给中国人听，他把中国的事情讲给世界听。他是勇于代表自己、代表中国、代表亚洲的尖锐提问者，也是有理想、有行动、有深度、有进退的四有青年。”

除了文字中间巧妙地嵌入了这个人的名字，让我们还能猜出他叫芮成钢之外，除了他的那件引起网络议论的“代表”事件让我们对这个人做过一件事有印象之外，其他文字就真的和这个人没有什么关系了。这里有必要介绍一下所谓“激辩世界领导者”的过程。中国中央电视台的记者芮成钢先生在G20上提问美国总统奥巴马，气势特别大，一开口就代表中国、代表亚洲、代表全世界，提两个问题。特别是第三个代表，差点没把奥巴马吓死，还好他还记得自己是美国总统，所以就告诉对方，我只负责让美国人民实现美国梦，世界的事情不归我管。我琢磨，这话里的意思好像也在劝告“身处大裤衩、胸怀全世界”的芮成钢先生，你也别随随便便就把全世界人民给代表了。这就是所谓的“激辩世界领导者”，让我们看到了汉字的廉价



和中国人的自恋。而所谓的“四有”青年更是不知所云，大到不着边际。

由于他们的写作，汉字变得不够使用。

当然，一本潮流杂志，用时尚化的视角去做一份榜单，就是为了把这个行业里的人都打扮成时尚达人，专业上靠不靠谱没关系，有人追着看就行了，没必要去苛求他们。但是，拉上一批专家来装点门面就带有欺骗性质了。这个榜单后面有一个看上去很专业的专家阵容，都是一些有发言权的人。有如此强大的阵容在场，却任由那些榜单撰写者胡说，就不应该了。不过，或许这些胡说里面也有专家的份也不一定。比如，在这个榜单的“推委评电视”栏目里，有某著名的讲坛学者，以某大学艺术与传媒学院副院长的身份在那里说：“娱乐节目中大量平民的参与成为主要潮流，娱乐呈现的同时也是民主的彰显。”把娱乐中的平民参与和政治意义上的民主化划上等号，不知道是情书体式的幼稚还是学识上的无知。平民们在娱乐节目中的蹦蹦跳跳、打打闹闹再怎么热闹，都和什么民主权利概念是两回事。如果中国的民主化进程要靠这样的方式来推进，那就遥遥无期了。要知道，这样的经历我们不是没有过，在毛泽东时代我们就有了全民作诗、农民学哲学的狂欢盛举了，并以此来抒发人民当家作主的豪情。后来我们清醒之后就明白，这和所谓的民主一点关系没有。如今也一样，从电视媒体的角度来说，让更多的普通人参与节目，最多只是讨好受众以赢得更多的收视率罢了，千万不要在政治上自作多情。

记得当年《新周刊》做第一期电视榜的时候，总题叫“弱智的中国电视”，锋芒毕露，炮打司令部，一度还真的让电视人有些灰溜溜地抬不起头来。13年过去了，当年的疾言厉色变成今天的甜言蜜语，旧怨结成了新欢。我倒不认为当年的批弱智就是表明了这家以“新锐”为标榜的刊物体现出了批判精神，现在的献媚就是批判立场的丧失。因为，批判从来就不是贴标签，它需要专业的视角，敏锐的观察，细致的分析，理论的建构，韧性的坚持，不妥协的姿态……其实，无论炮打也好情书也罢，在他们而言，本质上都是一样的，都是在用喊叫裸奔的姿态吸引眼球而已。



“妻子”和“表妹”

——关于《西湖》的一个比喻

浙江卫视前后拍了两个文化类的纪录片：《浙江人文地理》和《西湖》。结果，后者反响大大超过前者。《西湖》播出的第二天，总导演老夏和同事在办公室接了一天电话。这让他们自己都意外到反应不过来。于是，他们内部在讨论这个现象的时候，有人打了个比方：《西湖》说的是我们的“妻子”，所以，我们更关心她；而《浙江人文地理》说的是我们的“表妹”，离我们远一点，所以看不看无所谓。昨天请老夏来学院作个讲座，他介绍了这个说法。

事后我想了一下，觉得这个关于妻子和表妹的说法很有意思。我也很喜欢《西湖》。这个片子是我在一个酒后的深夜看的。那天喝了酒、喝了咖啡。结果，到一两点钟也睡不着，就点了这个片子来看。因为不知道顺序，就随便点了其中的一集《天堂》，看完后才知道是最后一集。结果欲罢不能，又返回去看了两集，又看了两集……结果就天亮了。那么我想，按照上面的那个说法，我不是杭州人，西湖不是我的“妻子”，最多是我的“后妻”。我的“前妻”在老家，我难道这么快就忘了我的旧爱，喜欢上我的新欢？事实上，我在西湖边住了好几年了，但从来没有在傍晚的时候去它的旁边散过步，我不喜欢它现在的嘈杂。再说表妹，谁说表妹就不可爱了，事实上，爱上表妹



是常有的事。虽然我既有“前妻”，又有“后妻”，但是假如“表妹”足够迷人，我还是会移情别恋，爱上“表妹”的。我们还爱巴黎、爱夏威夷、爱马尔代夫的海滩呢！那里连我们表妹的表妹都不是，我们照样千万里的去投怀送抱。所以，这个关于妻子和表妹的解释，是不怎么通顺的。但是，我为什么又说它有意思呢？因为，实际情况可能正好反过来。

在中国传统上，有个近水楼台效应，表兄妹最后走到一起的比较多。反正从小就睡一张床嘛，大不了小时候穿着衣服睡，长大后脱了衣服睡。中国的婚姻史，差不多是一部近亲结婚史。原因一部分大概是当时女性社交圈子小，有的女人终其一生没有机会和外面的男人打交道，因此，表哥和表妹之间是很容易混熟的。混着混着，就有些暧昧了。大词人陆游第一个老婆就是表妹唐婉，两人结了婚还一天到晚打情骂俏，爱得不得了。把陆游的老妈看得妒火中烧，棒打鸳鸯，死活拆散了他们。《天龙八部》里面，表妹王语嫣也是非表哥不嫁。可表哥慕容复胸怀大志，心里只有他的复国大计，搞得性压抑，终于伤了表妹的心。

记得电影《东成西就》里面，洪七张学友和表妹王祖贤之间有一段经典对白，表现了古代表兄妹之间是如何调情的，不妨在这里欣赏一下——

“表妹，表妹——我是你表哥洪七啊！”

叫化子洪七拎着打狗棒从草丛里钻出来，拦住匆匆下山的表妹王祖贤。

“谁是你表妹，你不要在这里胡说八道啊！”

（一听叫“表妹”就紧张，可见“表妹”这个词含义比较特殊。那个时候，喊一个女孩子“表妹”，差不多等于宣布她是自己的女朋友了）

“哎！你忘了，我们小时候就私定终身哪！然后让我在你18岁的时候在山下等你，说你18年华春心动，就会下山找男人……”（这个语言也可以用来解说《动物世界》：大地返青，万物萌发，母熊从冬眠中醒来，闻到了春天的气息……）

“呸！你再胡说，小心我扁你。”

痴情的洪七想不通了：



“你干吗这么凶？你不喜欢我了？我有很多优点的……”

“呸！不准你再说下去，也不许你告诉人家我是你表妹。”

真是落花有意，流水无情啊！洪七朝着表妹远去的背影喊：

“表妹，你不能抛弃我，我已经被誉为历代丐帮里面最英俊、潇洒、雪白、干净的少帮主了，你看一看……”洪七自信满满地捋起袖子，可表妹心里有师哥，根本懒得回头。

于是洪七伤心欲绝，拉着帮中弟子问：“我漂亮吗？”弟子说：“哎呀！帮主，赶紧开会去吧！漂亮也得去开会嘛……”

你看，为了表妹，一代英才洪七公差点从此奔溃、不理帮务。表妹的魅力是不是很大呢？

所以，我看过两个片子之后，发现问题不在这里。《西湖》这个片和《浙江人文地理》相比，在创作理念上的确很有特点。它对西湖文化精神的重新挖掘和解读，它的张弛有度的叙事节奏，它的视觉奇观，都让我们耳目一新。关键是，《西湖》第一次把一个湖放在历史和人文的座标上来表现，说的是西湖，其实说的是一种文化的历史、杭州的历史、民族的历史、我们自己的历史。西湖已经不再仅仅是一个划船赏湖的地方，而是我们的前世今生，是和我们的命运、我们的身体息息相关的。西湖的记忆，就是我们自己的记忆；西湖的历史，就是我们的心灵史。周兵拍完《外滩佚事》后这样说：“我对外滩的理解是，它同样是一个生命体，所有这些来来往往的历史人物，都是它的孩子，有的人来了，有的人去了，他们的情感、事业的变化，起起落落，它都看在眼里，考虑到片子是在电影院播出，我希望解说者是有生命温度的，能与观众进行沟通。”《西湖》也同样，创作者让这个湖有了“生命的温度”，而且是我们自己的生命。我们在看《浙江人文地理》的时候，我们是在远观，去了解我们还不知道的东西；当我们在看《西湖》的时候，我们是在进入，进入我们自己的精神深处，从历史的沧桑里体悟人生的悲观，从文化的兴衰里感受生死轮回。《外滩佚事》为什么要用第一人称来解说，就是这个道理，他要把自己和拍摄对象融为一体，让历史和建筑拥



有生命的情感和体验。而《西湖》虽然用的是第三人称，但并不影响传递生命的气息。而“远观”还是“进入”，最终取决于创作者的自身状态，与题材关系并不大。也就是说，她是“妻子”还是“表妹”并不重要。艺术和贞操真的没有什么关系！



方言的问题

“少小离家老大回，乡音无改鬓毛衰。”

我们相信，那个生活在唐朝的诗人贺知章在夕阳下吟诵出这两句诗的时候，一定已经热泪盈眶。方言的魔力，突然间击中他深藏的记忆，激活他阔别多年的故乡情结。

方言，是人类的故乡，是每个人与生俱来的本能，是村落里共同成长的童话。

由于这样，我们可以理解，拥有同一种方言的同一个城市的人们，在夜幕降临的时候，怀着怎样的心情沉醉在那些方言节目中去。

因为，这时候他们被认同着，被抚慰着，恍如远古时代人们围着篝火聆听往事。

此时，聆听者更多地是处于恍惚状态。换句话说，方言有着某种意义上的催眠效应。比如，“老乡见老乡，两眼泪汪汪。”——眼泪为谁而飞？不是为陌生的人，而为熟悉的语言。

这就是方言的秘密！海德格尔认为，方言的研究清楚地说明：语言比人强大，不是人支配语言，而是语言支配人，不是人“说”语言，而是语言在



“说”人。^①那么，研究方言电视节目，是否能够表明：方言是怎样牵着人们的思想走的？

方言节目已经成为一些城市电视台的收视法宝，雄踞收视率榜首。当收视率决定论甚嚣尘上的时候，当那些主创人员珍爱和捍卫收视率犹如圣经般激烈、狂热的时候，方言的迷恋乃至自恋是不可避免的了。

自恋便往往意味着狭隘。具有讽刺意义的是，以方言为制胜法宝的方言节目，本身却又表现出强烈的方言歧视倾向。大方言歧视小方言，城市方言歧视农村方言。某城市台曾经有一档类似夜总会的演艺娱乐节目，里面经常会演一些方言的滑稽小品。小品里凡是被嘲讽的对象，总是操着郊区县区的语言，以表现其土气和呆头呆脑的形象，并且往往形成笑点，从而为方言注入某种形象符号，犹如春晚的大部分语言类节目一样。

方言以其发音和语调的怪异、表意功能的巨大差异，从而使其具有一种特殊的形象再造功能，这一点早已在列届春晚的小品节目中得到充分证明。可以想象到的是，这种形象再造功能进入电视节目，更有可能由于接受者理解上的差异，带来传播内容上的失真或错位。

一、方言节目定性问题

无论《×××说新闻》等这类以新闻来命名的栏目，还是没有以新闻命名的方言说新闻节目，他们大都以新闻节目自居。但在我看来，这些节目都已经不能称为真正的新闻节目了。从节目的追求、表达的形式、关注的重点以及主持人的选拔标准等等方面来看，它都更多地向曲艺节目、娱乐节目靠拢，比如，它不追求信息量，不追求要闻必报，它不关心新闻本身，只关心和挖掘新闻中的表演要素、娱乐要素。

例如，以一档时长 30 分钟、与中央台《新闻联播》长度相当的方言节

^① 李勇：《海德格尔的语言学转向及其哲学史意义》，《社会科学辑刊》1999 年 2 期。



目为例。一般来说，这个长度的节目时间，可以播出 20 多条新闻。中央台的《新闻联播》常常达到 30 多条。但方言新闻节目平均每次节目的新闻条数只有 9 条多一点。主要原因是节目为了达到戏说新闻的效果，主持人在播出过程中常常要加上大段的过渡性、评述性的内容。这些内容许多流于拖沓、牵强、画蛇添足甚至牛头不对马嘴。而假如仅仅是拖沓还要好一点。但这样的发挥往往不是追求内容的准确性，而是出于曲艺效果的需要，这就是它们和新闻节目的区别。比如有一条方言新闻报道一名杀人嫌犯在潜逃六年之后落网的消息。这名杀人嫌犯的老婆是买来的，但几年后，老婆跑回娘家不愿回来了，嫌犯便上门将其杀掉。这条新闻后面接着报道关于超级女生 20 强进 10 强的新闻。在两条新闻之间，主持人这样来过渡：“（嫌犯）肯定要吃生活（吃苦头）了。为来为去为了一个老婆啦！有了老婆这种家庭要珍惜，应该好好交过日子。偏偏有种人，家里满好的，老婆也有的，偏偏外面搭来搭去，搭来之后的女人要寻着他的，弄得来，上有老，下有小，中间一个拐不了（甩不掉）。这种事情弄出来，叫多里多啦！有了好日子，要经营好，就像超级女生，进了 20 强，就要想着进 10 强。明朝超级女生 20 进 10 就要开始了……”这样的评论称之为“胡说”也不为过。首先是评述内容和前面的新闻是两回事。新闻是买卖妇女酿成的悲剧，而评述的内容却是第三者插足，口径对不上。其次是上下两条新闻的生硬联系让人无论如何转不过弯来。前面的杀人事件是负面新闻，而紧接着后面关于超级女生 20 进 10 的内容是娱乐新闻，两者之间完全没有关联性，主持人却生拉硬扯地联系在一起。这样的转换过渡其生硬自不用说，对新闻内容的损害也是显而易见的。

由于方言节目太热衷于插科打诨和调侃发挥，这种插科打诨是曲艺演员的本能，传统的曲艺形式如道情、小热昏（杭州曲艺）、二人转等，以前在演出中往往用一些低俗的玩笑来抓住观众，这与新闻节目中的点评走的不是—种路子。新闻节目的点评注重于新闻的核心内容，挖掘其中的警世效应。而方言节目主持人由于缺乏这方面的训练，发挥起来或离题千里，或在嘻嘻



哈哈的调侃中失去了主题，一无所获，甚至用一些错误的观念误导受众。

如某方言新闻报道一位产妇住院时由于不懂医保政策，出院后费用无法报销。节目认为当事人住院时应了解清楚医保政策，不然的话，吃了亏只能自己倒霉。对于主持人这样的说法，我认为是有问题的。作为消费者，他不是专家，他不可能对每一方面的政策都非常清楚。他们或者会疏忽，或者是时间太紧来不及咨询，或者是文化程度不高无法对复杂的政策条文作完全的解读，等等。因此，作为医院，在患者住院时，有义务提醒对方了解相关政策。这才是节目真正应该指出的问题，而不是去指责作为弱者的消费者。

从新闻节目的角度来说，内容和信息量是一种硬需求，任何形式上的翻新都无法取代它。而方言节目，人们看的是表演，是噱头、包袱和刺激。因此，所谓的方言新闻节目，是对新闻节目理念的异化，它造成了新闻节目的畸变。

二、人文关怀的缺失

这是最为荒谬的一个悖论。关于这一点，在没有经过分析举证之前，人们也许无法相信。因为，本土化、人文化是任何一档方言节目都加以标榜的，方言节目也几乎与民生新闻划上等号。但实际上，人文精神正在方言节目中流失。比如它热衷于窥探人们的隐私：那些夫妻反目、第三者插足、情人间互相伤害的故事让节目主创人员趋之若鹜。

有一条方言新闻的标题为《三个月怀孕两次，怎能找医院理论》。内容是一少妇三个月内两次怀孕人流，为此她认为自己不是怀孕，而是医院人流手术没做干净。而记者为了证明是该少妇自己的问题，通过采访医生、知情人等，将夫妻间的隐私赤裸裸地在节目里播出。如一位知情人说：“她（怀孕少妇）曾跟我说过，人流后12天就同房了。她当时不同意同房，她老公一定要同房……”如此等等。可以想象，节目播出后这对夫妻所面临的社会压力。本来，他们去找医院理论仅仅是缺乏常识，而如今，讨个说法的目的



是已经达不到了，连夫妻间房中的那点事也被公之于众，真是情何以堪！媒体播完了这事供大家一乐也就过去了，可夫妻俩在为媒体贡献了收视率后，仍然要延续原来的生活。第二天，他们面对左邻右舍、亲朋熟人的各种表情的面孔，恐怕连出门的勇气也会消失殆尽的。这就是在媒体粗暴干预下的小人物们的生活！

这样的视角，这样的趣味，与人文关怀还有多少关系呢？

如今，许多节目存在对民生新闻的认识误区。以为天天表现家长里短、邻里纠纷、车祸火灾之类的马路新闻就是民生新闻。其实，民生新闻不仅仅是一种题材划分，其内在体现的是一种观察现实问题的态度、境界和立场。

娱乐和戏谑固然能给人短暂的开心，但没有同情和悲悯，没有思考和呼吁，开心过后仍然是无边的空虚。这样的姿态和民生新闻的立场相去甚远。而且，民生问题许多是沉重和严酷的，因此，我们面对它的时候更需要贴近弱者的立场去思考和关怀。某方言节目报道一对情侣吵架的新闻，女的上了楼顶要跳楼，小区内的居民都在下面劝她。新闻之后主持人在点评中指责要跳楼的女孩：“这么多人力物力陪着你寻死寻活，而且这个时候正是大家要看我们节目的时候，也看不成了……你想想不值得啊！”劝人家女孩子珍惜生命本来也没错，但居然认为看你的节目比挽救生命更重要，这就自恋到了没有人性的地步！

三、方言节目高收视率之谜

当方言节目完全被摒弃的时候，我们希望能够有一些这样的节目来增加多样性，并满足一部分特殊受众的需求。但是，当一个收视率排行榜把差不多所有的方言节目都推向榜首的时候，人们开始失去了冷静，以为收视率就代表着民意，代表着人民群众的根本需求。因此，问题的关键，还是如何看待收视率的问题。只有破除对收视率的迷信，才能从根本上破除方言节目的神话。



收视率到底是什么？它是一个抽样采集的数据，抽样不合理，数据便没有任何意义。方言节目一路走高，其实和抽样布点有关。调查公司在确定样本户的时候有一条原则：有资格成为调查户的必须是有条件每天看电视或至少是经常看电视的。那么谁有这个条件，首选自然是传统小区里的大伯大妈。假如这样的收视群体成了城市收视率样本的主要来源，方言节目的收视率能不高吗？但是，这样的收视率有代表性吗？那些不稳定人群，像年轻人、上班族、知识分子、不断在城市间迁徙的流动人群，他们的收视取向能在收视率中得到充分的体现吗？

假如这样的分析有些主观的话，那么，我们来看那些调查公司提供的神秘数字，它们到底代表了什么？比如，0.2 的收视率是个什么概念呢？一个节目有 0.2 的收视率已经过得去了。央视新闻频道的平均收视率是 0.18。^①据说央视索福瑞在全国 13 亿人口中有 3000 户的抽样人群。那么 0.2% 在 3000 户中是多少呢？只有 6 户！也就是说，这 6 户就决定了一个节目甚至一个频道的命运。可真是命悬一线哪！听起来有点近乎儿戏吧？

这里举一个例子。北京电视台《证券无限周刊》的主创人员曾在网上回答网民的提问：我们的收视率是怎么来的？很有意思，不妨照录如下——

“BTV 的收视率委托一家叫 AC 尼尔森的调查公司进行调查。据信，AC 尼尔森在北京的样本户为三百户。这个数字对我们事关重大。也就是说我们“周刊”的小命就掌握在这区区三百户收视调查户的遥控器上。也就是说，如果这三百户当中没有一户是股民的话，那么，作为证券节目，我们的收视率将长期为零。如果这三百户中，天幸有股民，而不巧，他这周末出去会朋友，或去泰国度假了，那么，我们的收视率也将是零。于是，我们就经常会遇上这样奇怪的事，节目播完了，转天股民俱乐部里人满为患（有我们录制的现场录像为证），而在节目里预告过俱乐部的当周收视率却以一个大鸭蛋来宣告你《证券无限周刊》这档节目没人看。大家惶惑，如果节目确实

^① 《中国广播电视学科》2006 年第 7 期。



没人看，那么，这 3000 人怎么回事？唯苦笑而已。”

这说明，不同类型，不同收视对象的节目其收视率有很大的不同，也就是说，不是所有的电视节目都能达到高收视率。收视率与节目组成员付出的劳动和创造常常并不成正比。因此，收视率和节目本身做得好坏基本上是两个概念。

假如再往坏里去想，收视率就没有被操纵的吗？或者说，那些每个月统计出来的数字，假如某一项表现得与以前特别反常，就不会去有意修正它吗？因为，出现反常可能性是非常大的。你想想，贡献 0.2 收视率的 6 户人中，只要他们的活动规律稍有变化，或按遥控器的习惯稍有调整，那么出来的数据就完全不一样了。我经常会在一些小区看见有电视台拉出横幅：《××节目每晚×点×分真情奉献》等等，有人告诉我，因为这个小区有抽样点。

还有更荒诞的事实：目前，国内主要有两家调查公司在做收视率调查——央视索福瑞和 AC 尼尔森。但是，许多电视台反映，这两家的数据常常互相打架。究竟哪一个数据更加准确呢？实在让人困惑！

如此看来，所谓的收视率调查只不过是一个游戏规则，那些辛辛苦苦得出来的数据只不过是一个虚拟的事实，就像一个纸糊的盒子，经不起一个手指头一戳。但是，电视台又少不了它，不然，用什么来向广告商去作宣传呢？

于是，我们只好回过头来再往好的方面去想，承认我们的调查机构已经与国际化接轨了，所获得的所有数据都是合格的。那么，就算这样吧！而一味追捧这些合格的收视率就是合理的吗？收视率导向到底是一种什么导向呢？下面是我看到的一组数据：

“我国至今有 1 亿文盲，初高中文化的观众占 58.2%，而收视率样本是按照人口设计的。假如中国高等文化的人群占 8%，于是，抽样的 300 户中只有 24 户是高等文化的人；中等及以下文化的人群占 60%，于是，抽样中有 180 户是中等及以下文化的人。同一个电视节目，抽样户中的这 24 户高



等文化的人都在看，表现的收视率只有 8%；中等及以下文化的人中只有 20% 在看，但表现的收视率却是 12%。也就是说，所有高等文化水平的人都喜欢的节目，比不上 20% 的中等及以下文化的人喜欢的节目收视率高。”^①

换句话说，合格的数据，并不等于合理的收视率，更不是值得倡导的收视率。这样的收视率，体现的是一种什么样的导向呢？简单地说，它只会让整个社会的文化需求都随着中低文化水准的人群走，长期下去，整个国家的文化水准、文明素养是在上升还是下滑，不就不言而喻了吗！由此看来，对那些方言节目居高不下的收视率还值得去追捧吗？

我的结论是：方言节目，只是一个代表着中低文化水准人群收视趣味的大众化节目。它有着高收视率，这是由我国的人口结构所决定的。这样的节目是迎合，而不是提高，这就是真相！

^① 尧风、钱践：《收视率再批判》，《现代传播》2006 年第 3 期。



思想的逃犯

在当今这个世界局势下，没有比“国际和平与安全”这个主题更大的了，所以，我每次学习《新闻联播》的时候，看到里面说联合国又在为这样一些议题开会讨论，包括我外交人员在会上严正声明什么的，我就充满敬意地看着那些画面——世界和平就靠他们了啊！不料最近发生的一件事，把我长期培养起来的这种神圣感打得粉碎。事情是这样的：那天联合国安理会开会讨论“维护国际和平与安全”，葡萄牙外长发言之后，印度外长克里希纳接着上台。老人家老眼昏花，拿起讲台上的稿子就读。没想到，这居然是葡萄牙外长讲完后丢在讲台上的稿子（这位外长可能也知道这些讲话都是扯淡，所以随手就丢了）。于是，印度外长就替另一个国家作了一大段演讲，直到他念到“我对今天现场恰巧有两个葡语系成员国——巴西和葡萄牙深感欣慰”时，印度驻联合国常任代表普里才反应过来，赶紧上来给他换了讲稿，重新开始。荒谬的是，在此之前，会议代表们都没感觉出有什么不妥，此时才哄堂大笑，一出严肃的正剧就这样翻演成了闹剧。我在想，在克里希纳老先生读着别人讲稿的三分多钟时间里，老先生和下面的聆听者都在想什么？唯一的解释是，他们脑子里或许都在想着别的什么事，比如，昨天的高尔夫最后一杆怎么就差那么远呢？或者想，明天又是周末了，该带女秘书去哪里度假呢？或者干脆什么也没想。也就是说，在他们严肃认真的表情下，



他们走神了！

说实在，人很难长时间把注意力保持在一个点上，所以走神是难免的。小学时常被老师批评做小动作，很是自责，把自己归入差生一类。其实人是需要调整身体来促进血液循环的，长时间保持一个姿势不做小动作违反生理卫生。老师讲纪律不讲人性，小学生只有服从，真是摧残心灵和肉体。那时渴望“天天向上”，偶尔下决心考验自己能否一堂课不做小动作。可手上没动，脑子不留神“跑偏”了，从黑板上的不等式想到前面的女生今天为什么发型变了。老师仿佛有读心术，偏偏在这个时候让你站起来提问：刚才我说的这个问题你回答一下。我茫然以对，脑子里的女生发型瞬间成了一团乱麻。于是老师严厉批评你开小差。开小差就是走神，走神就是精神出轨。当年的老师是比妒妇还要严厉的，连精神出轨也不允许。

后来我做了老师，才知道老师其实也备受开小差的困扰。学生上课走神是他一个人的事，老师走神是全班人的事。我是最怕下午上课的，那时候真是口误频频，幸好学生也是哈欠连天，说错了也没反应过来。甚至，有时，适度的口误一下，也有意外效果，让学生神经刺激一下，从走神状态走回来。后来做电视，我们有个类似《百家讲坛》的节目，我审片时常发现主讲者有口误，后期制作就很麻烦，又没办法替主讲人配音，只好加字幕纠正一下。通常走神太过份，严重影响表达内容的时候，这句话就只好删去。一位专家来讲奥运会闭幕式报道就错得离谱，说成了“奥幕会避孕式”，这句话只好剪掉完事。

国外有人专门研究走神课题。美国北卡罗莱纳州大学的心理学家迈克尔—凯恩就做过这方面的实验。他在一天的8个随机时间里采集了学生的思维样本，一共提取了一周。他发现，他们平均有30%的时间没有想他们正在做的事情。甚至有些学生有80—90%的时间都在想别的东西。在126名学生中，只有一名学生否认在采样时有任何思维出现游离（但我怀疑这名学生不诚实）。英国哥伦比亚大学乔纳森—斯科勒研究发现，人们在意识到自己注意力分散前就已经分神了。是什么导致我们走神？斯科勒说：“思维不仅



是集中完成任务的目标，还是酝酿我们即时灵感的个人目标。比如，制定未来计划、解决工作问题和更加了解自我。有时，这些目标中的一个会‘劫持’我们的注意力。因此，我们的思维会漫游。”但这样拗口的表述是有问题的，阅读这样的文字就容易让人走神。其实，在我看来很简单，思考是有目标的思维，走神是无目标的思维。做有目标的事总是比较累，而漫无目的就比较放松，比如休闲、度假。走神就是思想的度假。

不管怎样，以上研究说明，走神是一件正常人干的事。而且，我以为，走神是一种人体的自我调节机制，类似于午休、哈欠、伸懒腰。据说高速公路每隔多少距离必须有个弯道或者有一定的坡度，不然容易出事故。既然脑子走私是不可避免的，那就适时提供危险信号。

走神除了调节身心，也不是一点成果没有。法国人普鲁斯特是个特爱走神的家伙，他的《追忆似水年华》就是一本走神大全。这部小说的故事没有连贯性，中间经常插入各种感想、议论、倒叙，显得很深奥，没有多少人看得明白，引得大家都去猜谜，许多人据此写了论文拿到博士、硕士学位。其实就是作家在想入非非，走神而已。小说开卷，“我”从床上醒来，在梦幻般的状态中千思百想集于心头。这时，由于一杯茶和一块点心的触发，使他回忆起小时候在姑妈莱奥妮家生活的情景。于是不断走神下去，这一走神，居然走了17年，写了15卷，洋洋大观。比普鲁斯特更早的还有个俄罗斯作家冈察洛甫，写了本《奥勃洛摩夫》，里面的主人公是个整天穿着睡衣的懒汉，一天到晚大脑信马由缰。后来，“走神派”文学不断发展，俨然自成一派，还有了一个很学术的名称，叫意识流。似乎意象诗派也可以算在内。最有名的一首意象派诗只有两句：

在人群中这些面孔幽灵般显现，
湿漉漉的黑色枝条上的许多花瓣。

天天在美国的地铁里穿行的诗人庞德，有一天走出地铁车站的时候，突



然走神了。眼前是面孔，脑中是花瓣，湿漉漉、黑黝黝。因为是走神，所以像所有的梦境一样，出现的是黑白画面。（此时，看着庞德这个名字，我脑中不免也走神，想起三国那个不会写诗只会打仗的大将庞德。）

显然，对杰出人士来说，走神是思想的逃犯。王朔就曾经忧心忡忡地说，真担心一不留神，写出部“红楼梦”来。

鉴于走神的非凡成就，在我看来，科学家要多研究走神的路径，也就是找到“逃犯”越狱的那条秘道。探究走神时的思想从哪里来，又会到哪里去？走神时的思想有效性成分又有多少？比如走神时意外获得某个重大科学发现，副产品超过了正产品，这就太幸运了！所谓“蓦然回首，那人却在灯火阑珊处”。我是个容易走神的人，如果真是这样，我必须把成功的希望寄托在某一次走神上了。

但我这样的想法很可能被某些科学家看作是一种疾病的症状。国外也有人把走神看得很严重，称作 ADD，是一种疾病名称的缩写，叫做注意缺陷障碍，或者叫注意力缺乏症。最主要的症状是频繁地、不自觉地走神（是否就是指那些叫空想家的人）。但这并不是说 ADD 患者就无法集中注意力，他们只是不能决定集中注意力的时间和场合。比如我，在上课的时候想女生的发型，就是属于时间和场合有问题。不是说女生的发型不能想，是那个时间不能想。况且你还是小学生呢！另一种情况是，比如你是一个有高度创造欲的人，总是渴望作画、演奏、写小说，但每次却又不肯付诸实施，因你总觉得自己时机没到，年纪尚轻，环境嘈杂，或是缺少强烈的动力，没有像徐志摩那样身边有个陆小曼、有个林徽音，借口多多。这种情况比较接近我。在我的想象里，我早就应该是个像托尔斯泰那样伟大的作家了。似乎《士兵突击》里面的那个李梦也是这样一名患者，而且比我还可怜。心比天高，取了个笔名叫梦尔斯泰。他的两百万字长篇小说写了两年，仍然只有区区 200 字的序。



国家在哪里

剑桥学者戴维·朗西曼在《国家的概念：一种想象的主权》一文里描述了这样一个场景：“一位男子在半夜听到敲门声后去开门，碰到一位警察，这位警察说道：‘我以国家的名义逮捕你。’这位男子手里拿着一把枪，旁边站着他的两个儿子，绝望地说道：‘国家在哪里！’那位警察向后做了一个手势，随着两束灯光开来了两辆装甲车，各有六位士兵站在车内。那位男子悄悄地走了。”普通而言，装甲车、士兵，这些似乎就是国家的象征。这也是西方电影里常见的场景。它显得威严，却不免僵硬。

但是，在中国，由于爱国主义教育卓有成效，国家形象早已深入人心。记得有一次看邓亚萍接受中央台李咏《咏乐汇》访问，说她奥运会期间如何一心扑在奥运村，一年到头不回家，把复杂的奥运村管理得井井有条，以致3岁的儿子都不认识她了。去幼儿园看儿子，儿子叫她阿姨，怎么逼他改口都不肯。再逼，又只肯叫阿姨妈妈。说得自己流下了眼泪，好像李咏也差点流泪（做主持人必须有发达的泪腺）。我也觉得应该流泪——太感人了！太让人辛酸了！太让人受不了了——那可是她自己身上掉下来的一块肉啊！刚掉下来三年就不是自己的了，连起码的亲情都得不到，工作还有什么意义啊……邓亚萍同志流着眼泪说：“可是，为了国家，我觉得特别值得！”看到这里，我由感动突然变成感慨：邓书记（她当时是以北京团市委副书记身份



接受采访)天生就是个作报告的人啊!从亲情突然升级到国情,点题点得多及时,多么恰到好处啊!

不过,我挺疑惑的,中国有13亿人口,能干的人大概也不少。国家也太不通情达理了!有必要逼着人家一个刚刚做妈妈的没日没夜地拼命吗?哪怕你再找不到第二个像邓亚萍同志那么能干的人,为她再配几个助理、几个秘书、几个保姆总可以的吧?一个奥运会,几百个亿都化掉了,还在乎增加几个人的工资、奖金和补贴吗?能干的人就该这么吃亏吗!

邓亚萍同志在说那番话的时候,我一点也没有认为她是在装。作为一个拿了无数冠军的运动员,在她的词汇里面,“国家”这个词大概是用得最多的了!从小打球,就喊着为国争光嘛!一想到一个人能代表一个国家,老激动了!个人算什么?小孩子算什么?国家有面子才是最重要的。这么一想,让邓亚萍同志当北京市的团市委副书记是委屈她了,今后她只能代表北京市,不能代表国家,该多痛苦啊!还好,如今她当上了人民搜索的总裁,大概有资格代表人民了。这和“国家”这个词同样神圣。

但朗西曼是这样认为的:“国家正不断地从人们的视野中消失,因为,人们很难在真实世界里发现某人或某物能够最终等同为国家……当然,国家不能够与任何有名字的个人或者由个人组成的群体在现行的存在中扮演某种角色而与其相等同,因为没有任何个人或者任何群体可以承担起国家的整个责任。”而通常的情形是,一群人组成一个政府,就宣布代表国家,成为国家的化身了。国外的政客经常这样,开口就拿“国家”两个字说事,仿佛谁反对他,就是跟国家过不去。朗西曼称其为“展现出某种独特的权力迫使人们去行动”。《金刚狼前传》里面,那个满脸正义的上校在加拿大森林里找到厌世的变种杀手洛根,让他重新出山时,用的理由就是让人为之肃然起敬的一句话:“国家需要你!”本来这理由连变种人都挡不住,没想到洛根改变了国籍:“我现在是加拿大人。”港片《降龙使者济颠》里,周星驰演的济颠下凡人间普渡众生,“张曼玉”是一个极度淫荡的九世野鸡,济颠要感化她。当时在大街上,“张曼玉”把一个男人搞得“马上风”,被抬着上医院。围观



众人纷纷辱骂她，此时，披头散发、衣衫褴褛的周星驰上前深情地对众人说：“鸡也是爱国的……”于是，众人惭愧而去，其感化力堪比耶稣。在中国，“国家”是个意识形态化的过程。当年白桦写《苦恋》，里面有一个情节，女儿要出国，父亲曾是个受尽折磨的右派，却劝女儿不要出去。于是，女儿说了一句话：“爸爸，你爱这个国家，可这个国家爱你吗？”就为了这句话，国家又掀起了批判资产阶级自由化的高潮，一时间寒流滚滚。白桦后来写文章回忆，一些多年的老朋友声色俱厉地在批判会上发言声讨他，其中包括“眼里常含着泪水的”诗人艾青。当然，免不了私底下尴尬地向他道歉，让他理解。看来，大家都知道，国家是一副面孔，朋友私情又是一副面孔。不过，能像邓亚萍那样把两副面孔合为一副面孔的还真不多见。

“国家”这个词真好，它能让任何行为在瞬间变得高尚。我们大多数人就一直不会用这个词，所以一直活得那么卑微。



红在哪个部位重要吗

——关于《忐忑》的“人民体”批评

《忐忑》的诡异之处在于，它的唱词没有一句具有明确的表意功能和内容指向，但是，却能配以各种煞有介事的丰富而夸张的表情。其内容的虚无和形式的夸张形成了极为鲜明的对照，这种能指和所指的极度分裂，使人恍如收看一次舞台上的《新闻联播》。

据考证，“忐忑”这两个看似地道的汉字，大约于公元五世纪初通过古罗马帝国、古印度辗转进入古汉文。相映成趣的是，《忐忑》地道的中国曲风，却是出自外国人之手。据说它由一位德国人——龚琳娜的老公老锣创作。这位老锣就是善于发掘人才，他从东方发掘出一个老婆，还从老婆身上发掘出了东方元素。本来，龚琳娜作为一个歌手和戏曲演员，虽然参加过青歌赛，在中国却是完全被边缘化了的。到了国外，她的潜在价值才被发现。在西方人的视角中，他们看重的就是歌曲和演唱中的各种中国戏曲元素。反正外国人对中国戏曲唱词本来就听不懂，内容是什么也就无所谓，只需要突出那种强烈的民族风格和异国情调就够了。而且，没有具体内容的唱词，使它听起来更加纯粹。而这种纯粹和单一，反倒给阐释者提供了更大的空间和更丰富的重构余地。

但是，《忐忑》在中国的走红却不是那么简单。如今，它红到什么程度



呢？一个过硬的事实是，它的大红大紫居然惊动了我党的《人民日报》。2011年3月3日该报发表文章，用严肃的“人民体”评价：“整首歌一气呵成，抒情能力极强，非常好听。”说实话，我还是第一次听到用这样的语言来评价一首歌，比龚琳娜演唱时的表情还要煞有介事。我不知道哪首歌不是一气呵成的，倒是这首“神曲”，无论是谁要想把它一气呵成，非断气不可。而所谓“抒情能力”极强，我们不知道是指歌曲本身还是指演唱者的表演，因为除了龚琳娜的表情，我真的不知道歌词本身抒了什么情。“而非常好听”更是一个极其业余的评价，你说好听，偏偏也有许多人说不好听。但因为你是《人民日报》，所以我们也只好承认你有权利代表人民下结论。

那么，既然“非常好听”，它能够走红是正常现象啊！可是，那篇“人民体”文章却沉痛地指出：《忐忑》的走红是“中国乐坛的悲哀”。为什么这么说呢？文章很不开心地认为：“《忐忑》的成名显然不是因为好听，大家的兴趣也不在此，大家的娱乐点在于演唱者演唱时的‘雷人’表情。”这就使作者感到很“悲哀”。在作者看来，《忐忑》是一首好歌，走红是应该的，但是，它不应该像现在这样红法。这就把人说糊涂了：它到底是该红呢？还是不该红呢？作者的意思是说，这首歌红的部位不对，本来它应该红在“脸蛋”上，现在却红在了“屁股”上，看着让人别扭。但别扭是没有办法的事情，歌曲的走红本来就有各种各样原因，有的因为怀旧，有的因为难唱，有的因为听不懂，还有好多简直就是因为难听才走红的，比如那首“雷声”阵阵的《狮子座》，也包括周杰伦的许多歌（当然，我没有说《忐忑》难听，这不符合党报的口径）。为此，文章作者痛感中国的艺术环境太差——

“对于艺术生产，一个好的环境是需要有素养的观众，有良心的批评家和有才华的艺术家。有才华的艺术家不缺，但是有良心的批评家和有素养的受众显然不多。”

原来，《忐忑》的成名是因为中国的受众缺乏素养，没有良心（难道它不红才显得观众有素养、有良心吗）。中国的艺术生产之所以上不去，不是因为创作者不行，而是观众不行。这是怎么说的呢？这就好比说菜没烧好不



是厨师的问题，是食客们不会吃。这是“人民体”批评的惯用套路，总是把问题上升到一个思想觉悟的高度，并以教育大众为使命。其实，假如用后现代的解构主义方法来分析，《忐忑》恰恰是用无意义来对一些所谓“大歌”和“青歌赛体”演唱艺术进行解构。那丰富而深情的表情下面，完全是无所指的虚词和叹词，但又不妨碍它听起来大气磅礴、深情并茂，或者像《人民日报》推崇的那样“抒情能力极强”。同样的单调而无意义的字词，龚琳娜演唱的时候时而深情，时而严厉，时而庄严，时而癫狂，但我们完全不知道她为何如此深情如此严厉如此庄严又如此癫狂……这种境界的演唱艺术，就算拿着一纸公文，比如会议通知、政府工作报告，或者就算站在一堆垃圾面前，也能唱得无比投入和忘情。有人在解构之后又热情重构，不断推出“抓贼版”、“游泳版”、“饮食版”等等，则是随手给这种演唱艺术做出的无厘头的注解而已。

我们不妨把《忐忑》的被追捧，看作是一次集体消遣的行为，在一个生活成本不断高企的时代，用这样的方式释放一下忐忑的心情也是可以的。中国十三四亿人口，艺术素养本来有高有低，教养也区别很大，有人说话很“人民”，有人说话很“贱民”，这都是没有办法的。在听歌这件事上，就不要再强求一律了。



在台湾逛书店

去台湾的目的之一，就是想去看看那里的书店。由于行程安排紧，基本上没有什么逛书店的时间。只在高雄的时候去过两家书店。一家是在一个很大的商场里，无意中发现的。在大陆的商场，如果有书店的话，基本上就在一个很不起眼的角落里，里面卖的也都是些什么财富学、成功学之类的所谓畅销书，以为财富和成功就像武林秘籍一样，一夜可以读通的，没有一点书店该有的人文气息。高雄的这家还正规，占了比较大的一个地方，里面各类书籍比较齐全。还有一家是我们晚上逛小吃街的时候发现的。穿过一条窄窄的弄堂，两边是拥挤的民宅，和我们这边县城的情况差不多。有一条巷子里还露天摆着灵堂，远远地看见烛火幽明，依稀想起香港的鬼片。据说台湾风俗就是这样的。出了这巷子，对面是女性内衣店，往左一看，就是一家书店了，店名叫金石堂，看店名开始以为是珠宝店。

到第一家书店的时候，因为时间比较紧张，不能细细去看，直接找自己感兴趣的书架去了。来台湾买书，我主要想看看台湾历史和社会类的书籍，我希望从另一个视角，看台湾学术界是如何评价一些历史问题的，其提供的历史材料和事实与大陆有什么不同。这类书架里，有不少是关于毛泽东和蒋介石的书。其中关于前者的基本上是欧美作者所著，台湾学者的著作似乎没有发现，也许是我匆匆搜寻太过粗略。而关于蒋的书，岛内所著以歌功颂德



居多，倒是一本叫《蒋介石諒辞说屑》的书还有意思，是关于蒋氏一生所撰諒辞之选粹与述评的书。所谓諒辞，就是悼词。这个视角倒是很独到的。大陆的悼词千篇一律，前面总是一长串的“伟大的、卓越的、久经考验的……家”，在电视或广播里播讣告的时候，像是智力测验，让人百般猜测：到底又是谁啊？毛泽东当年也写过两篇非常著名的悼词，一篇是《为人民服务》，一篇是《纪念白求恩》，后来都成为经典著作老三篇，我5岁就会背了，像背经书一样。其中名句段落至今仍不断运用：“人固有一死，或重于泰山，或轻于鸿毛……”他对白求恩的评价多么有特点：“一个高尚的人，一个纯粹的人，一个脱离了低级趣味的人……”可现在低级趣味的人为什么越来越多呢？后来毛泽东再也不写了，后来的悼词都是秘书执笔，中央集体审定。如此三审五阅，数易其手，内容倒是脱离了低级趣味，但也失去了任何趣味。大陆的人际关系也就成了政治关系，不再有私人关系。我们再也看不到毛泽东和他的那些一起在井冈山奋斗、一起长征的战友个人之间有什么亲疏情谊。而蒋氏则是热衷于亲写悼词（是否个人亲撰却是另说，但总是个人身份是不错的），其涉及人物竟有几百人。从“当世最有权力的美国总统罗斯福，到山野村中不名的百龄老人；从蒋宋孔陈四大家族的六十年，历数政敌李宗仁、阎锡山、胡汉民等。亲信部属陈诚、张群、何应钦等，或壮烈成仁于战场的诸英魂张自忠、郝梦龄、张灵甫等，名流学者梁启超、胡适、张伯苓等；乃至暗中斗法较劲的史迪威、陈纳德，允为一代完人的陈布雷，遭其暗杀的王乐平，昔日情敌刘纪文等等。”作者的观点是，蒋氏透过对传统諒辞文化淋漓尽致的运用，将丧葬礼俗和饰终褒扬融入复杂变幻的人际交往，转化为独步政坛的文化资本，以为维系权力、稳固统治的技术。而丧葬追悼与各种纪念会在台湾时期，亦有凝聚共识、维系情感的作用。我不免把这观点拿来和大陆的情况作一比较。这也可以看出大陆和台湾在解放后的不同的统治思路。毛泽东以斗争哲学来控制人的思想，蒋介石以传统礼俗来维系人际关系。

台湾书店里的各类书籍中，有一类是大陆比较欠缺的，就是科普类图



书。大陆的科普图书数量其实不算少，在新华书店里摆了很多。但大多内容陈旧，几十年没有变化，仍然在《十万个为什么》阶段，没有趣味、没有思想、选题老化、不够前沿，且读者对象单一，就是低龄化，成人读者少加关注。而台湾的科普类图书，可谓丰富多彩，趣味性、学术性、思想性兼具，不独孩子喜欢，成人也可当作社会思想类书籍来读。而作者欧美、日本和台湾本土学者均有，却独缺内地作者。几天看下来，似乎也感觉台湾很注重普及全社会的科学观念。在高雄的打狗领事馆（打狗系高雄日据前之土名，而非丐帮总舵所在地），有两个房间专门陈列图片和文字，介绍进化论学说。开始不明白领事馆与进化论之间有何关系。细细看下来，方才知道这英国领事馆当年的馆主（总领事）斯文豪氏乃英国卓有成就的生物学家，他曾沿台湾海岸线多次考察，发现了许多新的物种，其中有的就是以他的名字命名的，如斯文豪氏赤蛙、斯文豪氏蜥蜴等等。斯文豪的考察报告对进化论的理论多有佐证。打狗领事馆濒临大海，景色非常优美。站在高台或阳台上凭栏眺望，令人心旷神怡。大陆去的游客忙于拍照赏景，对这些内容反倒无暇留心，这是很可惜的。

台湾的暑期，最热闹的是科学馆。我们在台北的时候，有一次中餐是在科学馆旁边的餐馆吃的。就发现这个科学馆建筑气派，设施众多，也很热闹。在大陆的城市，最气派的恐怕是大剧院，以显示其城市的文化品位和文明觉悟，却是闲置的时候居多。而大陆的暑期，最热闹的恐怕是少年宫，书法班、钢琴班、作文班均有。很小的孩子，每天的就来学琴、学画，考级的还要一路考上去。多年下来，也没见得全民族的文艺素养提高多少，倒是培养了一代代歌厅的消费者，以及“歌唱接龙”之类的娱乐节目的忠实观众和参与者。大陆不重视科学素养的养成，所以许多方面让人无奈。比如大陆游客到了台湾，都评价台湾的酒店与内地相比，委实有些寒酸，所谓的四花、五花酒店和内地的四星、五星相比，都要差了几个档次，每每提起，引以为豪。而我却发现台湾的酒店虽然小，设施旧一点，但该有的都有。更要紧的是注重细节。比如在他们酒店的阳台或者窗户旁，总有一个钢架的构件，看



着不像晾衣架，开始不知道派什么用场。后来才知道是紧急逃生通道，遇有火灾、地震之类，把一旁的绳子接上，拴在腰间，一溜就到地上了。而国内的酒店越造越气派，越造越像迷宫，有时连电梯在哪里都找不到，更不用说逃生通道了。还有一件事。我在内地的酒店洗澡，假如那沐浴乳是用塑料纸包装的，就很头疼，因为手一打湿就怎么也撕不开袋口。而台湾的酒店这个细节也考虑到了，他们用来包装沐浴乳的塑料纸是防滑的，一撕就开。这大概也是讲究科学的表现吧！台湾的东部海岸，面对的是浩瀚的太平洋，碧水蓝天，景色美不胜收。下车拍照休息的时候，我发现公路旁有一些橱窗，用文字和图片来介绍台东沿岸的动植物形态，顺便也就获得了一些生物方面的知识。

我在金石堂买了本科普方面的书：《退化原来是进化》。作者是个日本人。这本书专门从人体身上的一些退化器官，比如智齿、副乳、盲肠等，来研究生命进化的现象。作者的观点认为，我们现在非常重视保护物质文化遗产，殊不知，最古老的物质文化遗产恰恰是人体本身。人类从 38 亿年前的单核生命形态开始演化，进化或退化出种种器官形态，他们记录了生命的演化史，并且原原本本地保留下来，供我们研究。有些知识我还闻所未闻。比如，作者指出，每个男人体内也遗存有退化的子宫。假如这是来自解剖学上的依据，那么，我想它从根本上解释了雌雄同体、同性恋等现象的问题。看来，人对于性别的自我认定不是一件简单的事。作者提出，性认同在大脑，性器官在下体，在部分人身上，由于基因的错误，造成局部器官进化不同步，下半身的性和上半身的性不一致，于是出现性别认同障碍——“偏偏社会又来要求二选一，于是这些人活得很痛苦。”那么，是否可以说，人的精神痛苦大都可以在生理上找到依据的呢？

台湾最有名的书店是台北的诚品书店，已经成为台北重要的文化景观了，可惜行程太紧，终于没有去成。或许随着两岸开放，今后会开到大陆来也未可知。那就等着那一天了。



科幻的宿命

西方科幻题材电影里，一开场常常出现这样一个场景：一艘巨大的、锈迹斑斑的飞船，幽灵般从银幕边缘滑过，往黑暗的宇宙深处航行，它的庞大身躯里透出点点微弱的灯光，镜头缓缓推上去，一直进入那有灯光的舷窗里面，一个表情僵硬的技术人员，呆呆地望着窗外，空洞的眼里透出深深的迷茫……这表明——他们迷路了，或者叫迷航。这个一再出现的场景，表现了人类科技的焦虑感：在现代科技包裹下的，却是一群紧张不安、迷失方向的人类。

据说分工不同，方向感强的人在原始部落时代负责打猎，无论追踪时间多长，跑了多远，总能把猎物背回来分给大家。方向感差的人就在部落里做些动口不动手的事情，比如做做思想工作，喊喊口号，写写标语，像巫师、演说家、政治家，还有吟诗作赋、唱歌跳舞的一些人，总之是可有可无的。由于口才练得好，可以给部落里的妇女们解闷，所以还兼妇联工作。在外面打猎的危险系数大，在哪儿被老虎吃了，被鳄鱼啃了也不知道。而留在家里的利用做妇联工作的方便，留下了许多种子。所以，这“种”人也是越来越多。

后来的历史演变是，方向感强的人在都历史中迷失了，史书上从来没有留下一个著名猎人的名字。而没有方向感的人却成为历史的主角。孔子周游



列国老是迷路，一会儿在郑国的东门找不到北，一会儿在河边找不到渡口……可他要指导中国人两千年前进的方向。小孩从三岁就开始背“子曰”，边背边看着堂前的牌位像看着一面指南针。可在孔子的时代很多人讨厌他。“孔子迷路问渔父，渔夫曰：‘人有畏影恶迹，疾走不休，绝力而死。不知处荫以休影，静处以息迹，愚亦甚矣！’”那渔夫说，你瞎跑什么呀？就像怕自己的影子一样，没事跑个不停累死了有什么价值啊？哪凉快哪呆着去，你算是蠢到家了！这渔夫看孔子“四体不勤，五谷不分”，还到处受各国领导人的接见，心理极不平衡。可老孔有句话他不知道，叫做“述而不作”——光说不练，吐沫星子也是生产力。所以，这个渔夫教训了半天孔子，姓甚名谁都没人知道。你方向感强你会打渔历史也不记你的好。

好像我在不记事的时候迷过路，因为那时候我还不会问路。所以一个人从西门走到了东门，像孔子当年在郑国东门走丢被称作“丧家犬”一样。这事想起来让我后怕，要是当时大人们没有找到我，我被另一群人像收养一条走失的宠物狗一样给接收了，那么我的人生完全就会是另一个模样。听人说，后来外公找到了我，把我带回家。如今，我的外公已经进入宇宙的某一个地方去了，他的身体和精神在熊熊的火焰中化成了什么物质还是非物质还是反物质还是暗物质我一点都不知道，我假如能够在茫茫宇宙里找到他，那么我就肯定知道了宇宙和生命的真相了，今后几十年的诺贝尔奖都得颁给我。但是，我是个路盲，我担心的是，在宇宙里走路的时候要是迷路了怎么办？因为漆黑一团的宇宙你找不到人问路啊！按常识，往有光的地方走就成！可是宇宙太大了，也许你走了几万光年，还是没有见到一丝亮光。而你的身体只能支持你走几十年，连一百年都困难。以人生之短，要探知宇宙之广，那真是不知量力啊！

宇宙中最宝贵的资源是什么？因未完成而著名的科幻电影《沙丘》里说是一种香料，各个星球都在争夺。为此星球大战，连年不休，生灵为之涂炭。这个香料到底有什么好呢？再好的香料我不闻也不会死啊！可是，在宇宙里航行，你没有这个香料还真得死。这个香料让你穿越宇宙的时候能够保



持容颜不老，就像进入冰箱一样，把时间给冻结起来了。科幻到底是科幻，要是真有这样的物质，早开打了。那么地球也许挨不到星球大战的那一天，已经毁成一堆沙丘了。

那么，要进入宇宙当中，只能依靠光速了。物理学是这样解释的，当物体运动接近光速，时间变得缓慢，当物体运动达到光速，时间静止，当物体运动超过光速，时间倒退。据说，这一推测在20世纪70年代通过卫星和地面天文台观测日食的同时时间位置的不同得以证实。我的理解就是，当我们以光速进入宇宙，无论你走多少光年，我们都不会老，因为时间是静止的。只是不要超过光速，那样会让时间倒退，我们就突然回到童年、幼年、胚胎、精子乃至不存在，这就彻底迷路了。不过光速行走恐怕永远不可能。因为爱因斯坦还认为，当速度趋近光速时，物体的质量随着速度的增加而直线上升，速度无限接近光速时，质量趋向于无限大，需要无限多的能量。因此，任何物体的运动速度不可能达到光速，只有质量为零的粒子才可以以光速运动。零状态才能达到无限大，这相当于道家的“无极”。我们不可能让自己质量为零吧？只有我们死后灵魂的质量为零，因此，我相信人死后是进入宇宙的。

活人在宇宙里行走还会有许多不测。4月1日的《南方周末》介绍，有一个纪录片（还是故事片？）叫《脱离现在的时空》，导演让一批苏联宇航员去“和平号”空间站的时候，继续用脚本互相拍故事。没想到这些人回不来了，因为他们在天上的时候苏联解体了，航天局什么都解散了，就没人管他们了，他们在上面等10个月，都没人上去把他们带回来。后来包括欧盟，还有美国，大家都捐钱，把他们接回来。宇航员在另一个时空里面，派他去的国家就没了，这还算好，只是国家没了。以前也看过一个电影，片名叫《杀戮九重天》：一批宇航员去了外太空，航行在茫茫宇宙中。在枯燥乏味的航程中，其中一些人不断跑到一个房间里去看一个类似于万花筒的仪器，结果看完之后都自杀。主人公不明白是什么原因，也去看，才发现是一个能够观察地球的设备，从那个图像里发现，地球已经毁于核爆炸，不存在了，他



们无家可归。这才是真正绝望到零的痛苦。不过片子的结尾有点出乎意料，这其实是一个残酷的科学实验，为的是考验人在绝望状态下的心理承受能力，其实他们始终没有离开过地球。这也给我们一个启示，无论我们对宇宙如何想入非非，真正无法离开的却是我们脚下的地球。所以，上帝创造人类，给你的速度极限就是地球范围，你要那个光速干嘛？物理学推测，我们存在一个多维宇宙，他们之间有一个通道，找到这个通道就很近了，好比从纸的这一面到达纸的背面，只要把纸戳破就行了。但地球上的物理学不存在多维，也不可能达到多维，这就是人类的宿命。那架航天飞船舷窗里透出的迷茫和焦虑，也将是人类永远的表情。



消失的季节

——由《立春》所想到的

我想不出还惧怕什么。我只努力追寻一种不用担心生命被下一个波浪冲走的生活。

——斯蒂芬·J. 康奈尔（《拉·里金访谈》）

立春到了，万物复苏，但是，一些旧物种却再也醒不过来。顾长卫电影《立春》的伤感，正在于记录了一群旧物种怎样在时代的隔离之下，走向蜕变甚至灭绝的过程。在最绝望的时候，王彩玲曾经想到过放弃生存，但她最终选择了蜕变。“每年春天一来，我的心里总是蠢蠢欲动。”蜕变的结果，就是让自己不再蠢蠢欲动，把弥漫出来的痛苦变成坚硬的外壳。假如不能承受这个过程中的痛苦，那么只能选择放弃。

选择放弃的那些人当中，就包括她，我80年代寂寞乡村学校里的一位同事，一位文学青年。

二十多年前，在那个对我们而言都没有什么异样的黑夜里，我不知道她是怎样迎着死亡列车走上去的。她为什么要选择卧轨这种方式呢？是不是她觉得这样的方式死亡过程最短暂从而最没有痛苦呢？她卧轨的地点在一个离家乡有几个小时车程的地方。她为什么要跑那么远呢？她是利用这段时间犹



豫挣扎，还是在寻找最为理想的告别世界的地点呢？她是不是曾经在路基旁坐了很长时间呢？她在开过了第几趟火车之后才下决心走上路基，趟在冰凉的铁轨上的呢？那一刻，她的内心是痛苦还是平静呢？最终又是什么让她下决心放弃刚刚 20 岁的青春呢？一切没有答案，黑暗中，只有她“被劈开的疼痛在大地弥漫”（海子）。

那一年，我刚刚 20 岁，和正在开始的 80 年代一样，一切都在刚刚苏醒当中，却从来没想到生命会以这样一种方式突然消失。她的家就在学校附近，村里人在议论她放弃这个世界的原因，大都是关于世俗方面的猜测，而我坚定地认为，她在离开这个世界之前所遭受的，绝对是普通人所无法理解的精神之痛。几年后，在山海关，有一个年轻诗人也以这样一种方式结束了自己年轻的生命。现在，他的名字已经成为中国当代诗歌的符号。而我的这位流星般飞逝的女同事已不再被人记起，甚至可能包括她的亲人。她虽然也是个文学青年，但她没有片字传于后世。

那一年，她和我成为同事的时候，她的身份是代课教师。或者说，在学校里，这等于没有身份。她来自农村，高中毕业，只能以一种最没有身份的方式回到她无比留恋的校园。那时候，教师的身份有很多种，公办教师、民办教师、代课教师。其中，代课教师最为朝不保夕，利益得不到保障。今天你还是受孩子们尊敬的老师，明天你或许回家在田里干着最不需要文化、最不被人尊重的粗活。一切都将在贫困的村庄里枯萎凋零，最后成为早衰的农妇。对他们来说，学校就是精神的圣殿。但他们一只脚踏进圣殿，而另一只脚仍然在外面，而且随时会被推出来。他们的焦虑可想而知。假如她只是将代课当作谋生之举，那么其精神压力可能还要小一些，而假如她还要把学校当作安放心灵的一块净土和圣地的话，那么她在希望灭绝之后的痛苦和绝望将会被放大百倍、千倍！

她非常热爱文学，在她离开这个世界之后，我和同事们在整理她的遗物的时候（我现在想起来觉得奇怪，她的家人为什么丢下她的遗物不管），看到了她之前一段时间写下的日记，表达着对文学的无比热爱和对精神世界的



执着。她读中学的时候，语文老师是一位发表过小说的业余作者（似乎小说题目恰恰叫《早春》），受他的影响，她写了很多，其中有一篇发表了。虽然刊物层次不高，但在当时却是很不容易的。

在学校的日子里，她除了上课，有时会来和我谈文学。我们谈三四十年的作家，谈新时期的创作。那时我刚大学毕业，尚带着大学校园新启蒙和新思潮的余温。80年代初期，思想解放运动正在开始，一批“五四”时期以来的作家像出土文物般不断被发掘出来，如郁达夫、沈从文、何其芳等，由此带来对传统作家的一系列颠覆性的观点，每每给人震惊或讶异。我也会把大学同学的蓬勃的创造热情和作品说给她听。每次她听完，都会无比感慨，露出心向往之的神情。然后叹一口气，沉默一会，离去。此外，她会在厨房里帮着烧烧火，和同样来自农村的食堂阿姨说说话，大约是觉得她们在身份上最为接近的缘故。她是代课教师，和大部分人不是一个群体。她的精神世界和身份都让她感到与环境的格格不入和孤单。

在一个礼拜一的早晨，回城在家度过周末之后来到学校，听到了她的死讯。我无法相信，同时无比内疚。因为在礼拜六放假之前，她来我的房间告别。她说着话，显得有些恍惚，然后告别，出门之间又回头，说：“我走了。”我因为惦记着回家，或者说我本来就忽略了她的内心世界，所以竟没觉出有什么异样。就这样她走出了我的房间，走向另一个世界。我为我的迟钝和麻木而自责。人和人之间的隔膜需要等到对方到了遥远的彼岸才能丈量出来吗？

遗体没有运回来，拿回来的是骨灰。引她走上文学之路的那位老师闻讯赶到学校，默默看完她留下的遗书，然后一声不响离开学校，我们一起跟过去。乡村的夜晚，像一个无边的黑洞，看不见出口在哪里。我们默默走着，一起来到她的家里。昏暗的灯光下，聚着她的亲人。我们在她的照片前站了一会，默默离去。我暗自猜测，此时此刻，她的这位文学前辈、精神导师是不是非常后悔把她引上了文学的道路。我没有问他，后来也从来没有就这个话题进行过交流。



那本日记当时我悄悄藏起来了。一方面作为有一个共同精神空间的朋友对她的一种怀念，另一方面因为日记中有些话，是对某些人的谴责。因为没有依据，我想这样的内容要是传出去，对生者的压力太大。我想，这或许是年轻人的一时激愤罢了。我当时年轻，以为这个世界总不会那么复杂吧！经过了这么多年，我的人生阅历和见识增多了，因此，开始怀疑那些话是有实在的所指的。最大的可能或许是，她将离开学校。这对一个渴望精神家园的女孩子来说，是一个可以让她绝望的判决。世界之大，她以为最后一块可以容纳她的精神和追求的净土已经把她抛弃了。家园沦丧，心灵何处安放？这或许就是她下决心离开这个世界的最主要原因？二十多年后，我在完成这样一段回忆的时候，仍然无比痛苦。假如让我重新回到她和我告别的那一个下午，我能挽回一切吗？以我现在的人生阅历，或许能察觉到一点。但也未必，因为岁月给心灵带来更多的尘垢，感官已经变得更加麻木。只有当我回想起她在那个岁月里留下的清澈目光，诚恳交谈时的姿势，还有日记中炽热和愤怒的文字，我的被层层包裹着的心才会感到一阵深深的刺痛！

我的朋友，在你离开这个世界快三十年后的今天，你能想象到这个世界已经变成什么模样了吗？你能想象到人们对于物质的欲望已经完全凌驾于崇高、理想、艺术、情感之上了吗？要是现在我们见面，我还敢面对你清澈的目光吗？要是看到现在的一切，你是会宁愿再死一次呢？还是如释重负、轻松地享受世俗的欢乐和畅快呢？所有的一切，我都只能以提问的方式来表达。因为这一切都已无法在现实世界里得到验证。但是，看着我和我同龄人的容颜，我在想，至少，我们都在老去，而你永远年轻。不仅仅是你的容貌，还有你的思想，你的对精神世界的向往和热情。它给了你生的乐趣，也给了你死的勇气。那个时候，你或许对身处其中的时代感到失望。那么，你现在所处的世界能让你满意吗？它是不是比你抛弃的这个世界好上一千倍呢？但愿它是的！

……在维也纳的金色大厅里，王彩玲盛装登场，用纯正的花腔女高音，唱着歌剧中的华彩乐章。字幕呈现：谨以此情此景，献给王彩玲。而如今，



我能以什么献给你呢？

又是立春，这是复苏的季节，但同时我们也才发现，这也是消失的季节。诗歌在消失，书籍在消失，文字在消失，我们也将消失……新的日子像曾碾压过生命的列车般不可阻挡地扑面而来，而我们无处可逃，只能一点点退到时间的尽头。我以这篇文章，以对她的悼念，纪念那些离我们而去的日子，怀念那些曾经的惆怅、悲伤和痛惜。这也是对我们自己的痛惜！



后 记

“许多年之后，我了解到，终究有一天摄影机会停止转动，灯光会消失。”

——伯格曼《魔灯》

有多少人在看过一部电影或者电视剧之后，还会去阅读与之相关的文字呢？

既然影像能够重现一切，文字还有必要吗？

当影像的潮水瞬间退走，文字散落在寂寞的海滩上，像一群寄居蟹在水洼间奔跑着，然后等待着被下一次浪潮淹没。

在电影《后天》里面，这样一个场景似乎可以窥见文字的命运：寒冬降临的时候，逃亡的人们挤在典雅而狼藉的图书馆里，在不断下降的气温中，撕下一页一页的书，焚烧取暖。被焚烧的知识和思想发出黯淡的光芒，忽明忽暗地照着一张张恐惧而迷茫的面孔。这景象让我在悲伤之中同时也有一丝安慰：当世界走向尽头的时候，至少它还能有这最后的功用。既然文字是为了给人温暖，那么，以什么样的方式都可以！

包括我所写的一切。



感谢所有我阅读过的文字，那每一张印有字迹的纸片，我的指尖记得每一次拂过它们时的感觉。在我独自成长的岁月里，它们代替我所需要的一切陪伴在我身边。多年来，它们在我生命中没有光亮的地方燃烧，给我温暖和慰藉。我知道，当时间停止的那一刻，所有光影构成的情景，所有依赖电子形态存在的幻象，电影、电视、网络……都将在瞬间消失，仿佛从来不曾有过。只有那些印有字迹的纸片，将在了无生气的寒风中漫天飞舞，散落废墟的每一个角落，构成曾经有过的关于繁华和安逸的记忆。

我所担心的，或许文字已经不能支撑到时间结束的那一天，因为，新浪潮正不断淹没旧有的陆地，逃离的文字像一群飞虫般粘挂在网上，无力地挣扎，等待着被吞噬的命运……

感谢所有关心我写作的朋友们，感谢所有的亲情和友情。

徐洲赤

2011-7-12

Images have been losslessly embedded. Information about the original file can be found in PDF attachments. Some stats (more in the PDF attachments):

```
{
  "filename": "MTMyMjQyNjYuemlw",
  "filename_decoded": "13224266.zip",
  "filesize": 98019818,
  "md5": "a1943d483afaa02a35998150a395e3b3",
  "header_md5": "84f1ce37a6500d8d663d1f7e32b430ea",
  "sha1": "c1af92748e9f0d9834491996fcf07d34470c47b8",
  "sha256": "87f3722bfe45b6103e858409a854b87bac840400daa41f22f5052faaa96d275e",
  "crc32": 4197156080,
  "zip_password": "",
  "uncompressed_size": 97846060,
  "pdg_dir_name": "\u256b\u2558\u255d\u2551\u2561\u2500\u2534\u0398\u2557\u03a9\u2559\u2591\u2569\u2559\u253c\u00b7\u255e\u2514\u2557\u2591\u2559\u2229\u2561\u2500\u2553\u256a\u255c\u00bf_13224266",
  "pdg_main_pages_found": 366,
  "pdg_main_pages_max": 366,
  "total_pages": 381,
  "total_pixels": 1880037261,
  "pdf_generation_missing_pages": false
}
```