

□ 第三届全国青年文艺论坛

在第三届全国 青年文艺论坛闭幕式上的学术总结

戴锦华

我必须说——无关谦虚或伪善,我没资格讨论电视剧,因为没有付出任何意义上的劳动。大家推我做总结发言,无疑是遵循中国文化的尊师传统,尊重我牙口老(笑)。事实上,所有的学术会议都在即将结束的时候,才渐入佳境。所以,尽管我对电视剧本身没有发言权,但另一方面,我的确有许多话想回应两天来发言的朋友。所以,我会引证许多人的话,如果我张冠李戴或挂一漏万,还请大家海涵。

电视剧研究的参数

电视剧在我们今天的社会生活中占有怎样的位置?引证祝东力先生的发言,我认同他关于电视剧是我们时代的“公共文本”的定位。我也将其引申到我所熟悉的电影,电视剧不仅接替了二战前电影曾占据的公众艺术、大众文化产品的功能位置,而且更接近于B级片在战后初兴的电影研究中所占据的文化位置。正如霍炬在他的发言中引证葛兰西,讨论电视剧与葛兰西论及的连载小说间的异同,我们显然分享着极为相近和互补的思路。不难看出,今日电视剧与葛兰西时代的连载小说确实是有相像之处:“说书人”的角色、提供公共消闲、娱乐和话题。我们提到B级片或连载小说,并非表达某种有精英主义嫌疑的价值评判,而是强调其文本的丰富与杂芜,强调它的复合性。它明确地负载主流价值,但也经常夹带和私贩种种另类或异类的表达。在日常生活的层面上,电视剧提供了公众话题,形构某种社群感,令人们在其中欢愉,寻找并获得自己的主体性呈现。

说白了,它提供饭后茶余的谈资和消遣,它提供迷恋与放松的时间。这就回到周展安的发言上了:时代的“公共文本”涉及生命政治与社会的再生产。在类似视野中,已无所谓公私领域,无所谓饭后茶余了。在今天这一全球化、后工业的社会,我们空前地个体,我们空前地自由,我们空前地“宅”,我们似乎已可以无需他者便可以将个体成就为充分的主体。但与此同时,我们已经被彻底地规训和整合,不是无处可逃,而是全无逃意。在《1984》的幽暗世界里,是无所不在的电幕的监视;今天,则是我们随身携带着自己的电幕,我们穿戴着自己的电幕,也许不久,我们还欣喜地、付费将芯片式的电幕植入我们的皮肤。我们接受、甚至订购24小时的定位,24小时追踪;为此,我们会多花几千块钱购买苹果手机,为了那个造型优美却注定打不开的外壳,为了那永远卸不掉的电池,永远看不见的内核,以便让某些人可以在任何时刻追踪、定位到你,让你自主下载的诸多软件随时上传你的隐私。周展安是在哲学层面上讨论并定位电视剧:文化工业的产品不仅要复制再生产出生产关系,也要复制再生产劳动——创造剩余价值、创造利润的劳动。因此,“松垮的时间”再生产了工作、紧张的时间。在这一层面上,电视剧是“纯粹的”消费品。会上,大家提到“注意力”,所谓“注意力的经济”、“注意力的心理学”、“注意力的美学”,也就是所谓的“眼球经济”。在周展安讨论的层面上,其本质就是无意义。因为其基本功能提供放松、娱乐、清空大脑、愉悦身体、热泪盈眶、暖意融融的时间。娱乐,“娱乐至死”。它拒绝所有意义的负载,或者价值的传递。其意

义,在于无意义。

这是电视剧的功能论或本体层面的讨论。但是同时,在座的很多朋友都是中文系出身,也许有很多朋友是做文化研究、电影研究的,我们会说“没意义”从来是“意义”。在文化研究的历史性与在地性层面上,“公共文本”从来是社会意义与价值生产与再生产的场域。本体层面的讨论无从解释:同一功能目的、同一社会机制中产生的电视剧产品,何以有些畅销热映,有些毫无反响。我们是在尝试分辨,用展安的语词,是哪些产品成功地制造了“松垮的时间”,哪些却无以达成这样的效果。联系着我下面要涉及的问题,比如某种自觉的主旋律作品,其定位似乎是借助“红色经典”重启社会主义意识形态的再生产;但其共同的改写却是强化、或强行添加其中潜在的商业、流行元素:俊男美女、草莽传奇、动作节奏……然而此间的绝大部分作品/产品并未因此而获得流行。其1950—1970年代式的政治教化诉求和其提供娱乐时间、捕获眼球的(潜在)定位一同淹没在供过于求的文化产品的堆积中。自不必赘言,作为主流的大众文化类型,它对观众量的最大化的(利润)追求,已不仅决定了其价值必须是主流的,也必须是尝试形构或再生产主流意识形态的。

我们强调电视剧作为我们时代的公共文本,强调的不只是它本体层面上的无意义,或文化批评、意识形态批评层面的意识形态祛魅,更是其文本与意义层面的多义、杂芜、矛盾与可能。因此,电视剧给我们提供了研究、批判、言说、再言说的、极为丰富、近乎无限的可能性。但也正在这个意义上,我们的电视剧研究,必须首先定位、区分我们的言说层面、对话空间,确认我们的立场与诉求。不存在着命题的对错、真伪,而在于着眼点、切入点及其先在诉求的不同。因此,电视剧研究永远是过度阐释的、又始终是阐释不足的。

“人民”?“人民文艺”?

就我个人而言,我选择文化研究的路径,进入大众文化现实的动力之一,是一组关键词所携带的困惑:这就是在全球资本主义时代,在文化市场的生态中,何谓大众?多数?人民?搁置在接受研究层面的主体性实践不谈,我要追问的是,何谓

今日世界的主体?不仅是哲学层面的主体,而且是社会学、政治学与政治实践意义上的主体,是在后冷战的全球结构中的历史主体。今天我们讨论到核心之一,围绕着罗岗发言提出的一个关键词:人民。大家尝试追寻和讨论今日流行电视剧中的人民性内涵。罗岗也由此引申出电视剧意义的包容性表达。对此,上午祝东力先生有精彩回应,我完全认同。文化产品之意义的包容性,建筑在、也坐落在包容性的政治结构与实践之上,没有包容性的政治,便不可能有包容性的意义表达。回到“人民”上来,我与罗岗的论述有很强的共鸣,但也有极深的疑惑。疑惑在于“人民”这个概念的使用。每一个概念,包括“人民”都必然有其历史印痕,有其历史性。人民,并非自在、自明的存在。在我看来,人民一词,与19、20世纪的全球共产主义运动、无产阶级革命紧密地联系在一起。不错,人民始终存在在那里,但作为一个具有社会正义性的称谓,一个历史主体,却始终与阶级概念和阶级意识相关,是经由无产阶级革命呼唤而出、形构而成的主体。在特定的历史情境中,人民这个概念不言自明地联系着阶级,其作为人类之多数的意义,建筑在马克思针对资本主义社会之基本判断的前提上:即世界终将一分为二,形成资产阶级和无产阶级两大阵营,无产阶级作为绝对的多数,占有并代表着先进的生产力,他们终将要通过夺回生产资料、改变生产关系来彻底地改造世界。因此,人民,创造历史。

而在工作层面上,人民的概念同时对应着、也回应着 mass/masses/“大众”这个概念。在大众社会理论中,沉浸在前现代社会挽歌里的保守主义者,认定现代社会创造的公众就是一群乌合之众/masses,是一群面目不清的、混沌愚昧的整体。“人民”这一命名的回应是,这是一种有结构、有组织、有动能、有创造的力量。今天,我们重提“人民”、人民文化,是在与 Mass Culture,即“大众文化”对话;潜在地,也是在与法兰克福学派所谓的“大众文化”——“社会水泥”对话。然而,在文化研究内部,对应着中文的“大众文化”的是 Popular Culture, Popular 一词,本身已是在和“人民”与“大众”概念对话,是在欧美后工业社会,当人民一词失去了阶级依托和阶级基础之后,尝试批判性地面对文化工业的问题。Popular 一词突

出了“民享、民有、民用”的意义,即,接受者/受众的主体性问题。对文化工业产品及其社会功能定位的转变,也伴随着(或作为其组成部分)所谓的“葛兰西转型”。大家所借重的“霸权”论述、游击战、文化谈判也源自于此。从某种意义上说,文化研究的“葛兰西转型”固然是文化研究自身的再次激进化,但却也在无言中宣告了欧美社会主义新阶段里,“人民”之主体位置的褪色与模糊。Popular Culture 的概念,凸显了接受者的主体性意义;但做文化研究 20 年,我以为主体性讨论极为有效,但其实践意义毕竟有限。

回到中国,“人民”的概念独具地位。所谓“人民”,是劳苦大众,人民大众,“人民,只有人民,是创造世界历史的动力”。但这里的“人民”同样不是自在之“民”,而是社会主义历史形构、召唤的主体:工、农、兵。今天,“告别革命”40 年之后,面对中国的大众文化,重谈“人民性”,我认为我们应该保持历史感、自觉与警惕。今天的文化工业,是形形色色的权力与资本的运行、运营空间,受众群体定位于都市新中产(尽管是具有相当想象性的中产社群)。在类似文本、尤其是热播的电视剧文本中寻找人民性,是可能的,但它无疑只存在于残篇断简、注脚、毛边中,是文本与历史也难于彻底压抑的潜意识。我们有必要从事、推进这样的工作,但是我们不能先在地认定它必然、明了地存在于那里。同样,我们又可以在什么意义上去言说电视剧中的革命历史?尤其是以现当代历史为题材的故事。这正是前面何吉贤发言的要点。——我极为后悔督促他发言(笑),他表达了我这层意思的全部精华,害得我只能应声了(笑)。

重要的是,二十世纪,中国激变的年代。今天,我们会用“千年未有之大变局”予以描述,殊不知,这修辞本身就已经构成对二十世纪历史的改写和阉割。二十世纪的中国,不仅经历了一个古老帝国向现代民族国家的蜕变,而且是“经历了人类历史上几乎所有样式的革命”,正是革命奠基了今天中国的现实。我喜欢说,断裂是 20 世纪历史的常态。这里的“断裂”不是描述一般社会变革历史的断裂,而是充分的异质性所造成的对峙,是由完全不同的、彼此水火不容的历史观所贯穿的历史叙述间的绝不兼容。因此,20 世纪的

历史叙述,曾充满了昭然的空白,暴力性的“剪辑”与褶皱;抚平、填充、重新赋予历史叙述以连续和流畅,便成为文化政治的困境与急迫。正因为此,大众文化、尤其是电视剧事实上出演了极为重要的社会角色,践行着极为关键的实践功能。某些电视剧:诸如《激情燃烧的岁月》、《亮剑》、《暗算》、《人间正道》、《潜伏》、《士兵突击》,也许还有《闯关东》、《悬崖》、《北平无战事》……,我认为事实上占据了重要的文化史、乃至思想史的地位,践行了文化政治的有效实践。在我对电视剧本身极为有限的认知中,我高度重视《激情燃烧的岁月》。因为这部剧率先成功地在当下的现实语境里,找到了、或者说创造了重新连贯地、顺畅地讲述二十世纪历史的可能。记得当时的报刊上的说法称“从上世纪下载激情”,其效果似乎是我们终于贯通了二十世纪、二十一世纪的历史和历史叙述。但事实是,比起二十世纪八十年代的笨拙而暴力的选择:剪去革命历史的时段,将新时期直接续写在三十年代上海滩之后;这次,“我们”远为高明、精致、情感地抹去二十世纪历史中的革命的印记和氤氲,二十世纪中国的历史中的特定时段已不再有任何异己的意味,也不再负有任何相对于全球资本主义的、另类实践的意义。可以说,越是那些标识为“红色”的、以共产党人为主角、主线的,其反向的文化政治实践的意义越加突出、鲜明。与其说,类似电视剧令革命在场,不如说,它正是以革命作为“在场之缺席”的事实,认证了关于革命的记忆与想象已老去,远走。如果说,历史唯物主义的红色史书,其主旨之一:“把颠倒的历史重新颠倒过来”,那么,此度,我们是在负负得正的再度颠倒中,返归世界主流。如果说,20 世纪最大的历史悲剧之一,是“被背叛的革命”;那么,世纪之交、冷战之后,我们加盟的全球主流,正是借审判“被背叛的革命”来审判“革命”。当然,我由衷地认同:在类似革命历史剧中,无疑存在着诸多的“毛边”和“杂质”——那是着意去压抑的、却无法彻底压抑的——用福柯的说法——“人民的记忆”或称“历史的潜意识”。所以,后结构主义式创造性/破坏性阅读,不能也不该取代意识形态批评的自觉;同样,后者也必须警惕自己高度预设性的模式化。

由于我关注电影多于电视剧,我很清楚,在重

建、重获连贯的历史叙述,也就是重新建立、确认新主流意识形态上,电视剧远胜于电影。在电影中,几乎唯一的例外,是冯小刚的《集结号》。影片成功地用现代的逻辑消融了所有的革命战争的差异,不再有人民战争——解放战争中最突出的支前队,不再有军队的政治化——支部建在连上;两个指导员,一个官僚或军阀做派,一个是逃兵;没有扫盲——文化、政治教育,全连都是文盲;没有人心向背、以弱胜强的历史事实。事实上,与好莱坞战争片相一致的场面调度与剪辑节奏,已然外在而直接地抹除了这场战争的历史特征与差异性。甚至不再有“同志”这个称谓,只剩下兄弟连和兄弟情。感人地、圆融地,一段饱含差异性的历史整合到一个同一的历史逻辑中。

对于这种怪异而有效的历史叙述逻辑,我曾有一组不无粗暴的比喻:“胜利的失败者。认贼作父,指父为贼。反认他乡为故乡。”这既是说20世纪中国现代化过程中的国族身份与主体结构,更是说我们关于冷战历史的书写与记忆。显而易见,我们是二战、内战的胜利者,我们是冷战终结后唯一一个屹立不倒的社会主义大国。但我们却在种种期艾、种种情结与纠结中选择了失败者的自我想象或对冷战胜利者的认同。并非题外话的是,金庸小说序列创造了一个奇特的主人公的成长模式,其中必须而重要的单元正是形而下的“认贼作父,指父为贼”。如果说,这曾经负载着昔日殖民地香港的身份表达与身份悖论——一如《无间道》中的“勾结型殖民主义”及其卧底的双重忠诚与背叛;那么,当金庸武侠在20世纪八九十年代之交开始成为中国(大众)文化的超级文本时,也无疑有力地参与了形构世纪之交中国背谬的主体结构与身份想象。也许一组近便的例子是,我们会在读《大江大海一九四九》时泪流满面,会为《巨流河》深深地感染,会热爱、甚至浸淫在《往事并不如烟》之中;相反,我们对记述“4·12”大屠杀的历史,对共产党人、仁人志士为新中国舍生取义的故事却隔膜、甚至“格格不入”或完全拒绝。我们在“他乡”体认的归属,我们把“故乡”逐往远方。不展开了,“历史与记忆”是我这些年集中关注与思考的问题。电视剧在延展、普及这种背谬逻辑上当推首功,但我仍没能对其付出应有的重视。的确惭愧。

不仅是语词与概念

第三,我想回应的是一组词。却不仅仅关于语词和概念。

在我们的会上,频繁出现、并经常彼此替代的一组词是:“弥合”、“缝合”及今天罗岗提出的电视剧意义的“包容性”。尽管这组词各有出处、各具谱系,在我看来,大家使用这组词的共同目的,是用以描述一个现象、一种事实:即电视剧如何成功地把冷战历史当中绝对的异己对峙转化为叙事中的水乳交融。

好,我来做点画蛇添足的分梳。第一个是“弥合”。我以为这个概念可以替换为(事实上大家也经常替换为)台湾陈光兴教授一篇文章的题目:《大和解是否可能?》。我想大家知道,陈光兴所谓的“大和解”,讲的是台湾的族群和解,是冷战分界线的“那一边”的故事,是冷战/后冷战的族裔/身份政治所造成的社会紧张与对峙。而我们所说的“大和解”则不尽相同。自1980年代以降,当代文化的大和解主题,是国共和解、阶级和解——彻底的历史和解。然而,要真正达成这一和解的唯一前提是弃置、告别、遗忘革命。如此说来,弥合这个词的中性特征也十分可疑(笑)。这的确是有效的非政治化的政治实践。

第二个是“缝合”。多数朋友把这个词用作弥合的修辞替代,或者在中文的字面上使用:好像是两片材料,我们穿针引线将其连缀在一起。然而,“缝合”是一个特定的理论术语——一个精神分析、电影理论的概念。“缝合”是指在叙述、镜头组合的逆推、回溯之中,锁定、创生出主体或曰主体位置。通过“缝合”,电影/电视剧/小说文本成功地再生产出它的读者/观众,以“腹语术”的形态成功地再现意识形态。我以为,从某种意义上说,某些成功的电视剧确实在履行着意识形态的“缝合”功能,成功地形构出作为“胜利的失败者”的当代主体,我们文化的自我形象。

其三是“包容性”。祝东力提出了包容性意义的前提是包容性政治。我自己认同于东力而非罗岗的表述。首先,从形而下开始,(电视剧)意义的“包容性”不可能作为一个解读、批评策略而获得浮现和完成。它必须首先存在于作品的生产

过程中,出自制作者的自觉或政治潜意识的努力或形构。然而,要形成这种创作自觉或令这份社会潜意识显影,需要一个积极、多元的政治结构。唯此,文化谈判才能够形成并展开。这同样要求不同的阶级/利益集团具有自己的政治代表,劳动者/底层拥有或争得了自己的谈判资格。否则,一个包容性的政治无法形成,具有包容性意义的文本便无从谈起。这绝非我们一厢情愿的善良的愿望便可以赋予。

最后,想再一次和大家分享我自己思考的一个瓶颈。尝试了十年之久,没有真正突破。前面说到,今天,“人民”已经成了一个历史性的概念,难于在不言自明中使用。同时,我们也要警惕某些人盗用“人民”的名义。如果说,人民,和劳苦大众、工农兵、无产阶级一样,成为一个历史性、蒙尘的概念,那么,我们是否应该追问并回答:今天,历史的主体、创造历史的力量何在?在某种意义

上说,资本主义不仅没有改变,反而急剧倒退回19世纪式的“承袭资本主义”;而在另一个角度上看,全球资本主义已彻底变形。无论我能否尝试呼唤或命名历史的主体,这遭到剥夺、日渐绝望的多数,已无所不在并尝试登场:诸如《帝国》一书的关键词:Multitude,“诸众”;诸如“占领华尔街”运动的口号“我们是99%”;或樱井大造帐篷戏中索性出现了寻找“多数”的戏剧动作。继续遭受剥夺的多数,是否需要在一个新的名字下重新集结?或者,21世纪的社会变革将另辟蹊径?我没有结论或答案。上午滕威发言,多少有代言我的意思。我也就重复她的表达了:要回答电视剧提出的议题,也就是要回答关于中国社会、现实及历史的议题。言说电视剧的意义,必然更真切地面对着二十世纪留给我们的丰富而巨大的遗产和债务。谢谢大家!□

(作者单位:北京大学中文系)

书·讯

杨娟、陆华编《柯岩文集续集(上下卷)》 作家出版社2014年11月出版

2011年末,柯岩同志因病与世长辞。为了清理柯岩遗留作品和资料,从2012年春天,在她的老伴贺敬之同志和女儿贺小风的帮助下,在中国艺术研究院马克思主义文艺理论研究所领导的关切和大力支持下,编者在近两年的时间里搜集整理了柯岩遗留在家中的几箱资料,并多次到图书馆查找、勘正、补遗。编者发现,虽然2010年四川文艺出版社出版了《柯岩文集》十卷,但是散落在报纸、刊物以及已出版的各种作品集中的文章和作品仍有不少,还有一些手稿,特别是她在上世纪80年代至去世前的一批书信,不仅和她的创作活动有关,而且也包含了很多饶有兴趣的日常生活记载,从中更能看出柯岩的为人、为文,都是非常珍贵的文学资料,于是产生了编辑出版这本《柯岩文集续集》的想法,希望对后来的研究者以及热爱她作品的广大读者有所帮助。需要说明的有五点:(一)本书以发表时间为序,具体分为散文、诗歌、剧本、讲话信件、访谈、答谢词与遗书及年表七个组成部分,共约78万字。(二)本书收录了部分作者的手稿,其中有的是未完稿,有的是缺页的,经过编者与贺敬之同志商量后,决定保持文章原貌。(三)部分手稿和书信的写作、发表年代无从考察,其中多篇都是根据内容大致推算出来之后,又与贺敬之同志进行核对的;实在无法判断的,都放在每一部分的最后。(四)柯岩早期的一些文章,如1947年她在湖北希理达中学期间发表的作品《我的同窗》、《夜》,受当时的历史条件和印刷水平的限制,现保存在国家图书馆里的文章字迹模糊,已无法完全辨认清楚,所以未能收入,为此感到非常遗憾。(五)为了使读者能够更好的了解柯岩的生平和创作活动情况,编者还编纂了《柯岩年表》。