

后革命的幽灵

戴锦华

一、破题或哈姆雷特处境

大家好。今天的题目是《后革命的幽灵》。其中无外乎两个关键词：一是“后革命”，一是幽灵。

当我们说“后革命”的时候，必须再次赘言：其英文对应的是 post 而不是 after，即，“后革命”不等于“革命之后”。使用“后革命”是在强调几个层面：一是革命已远，革命未至；一是已远去的革命——革命历史、革命记忆与革命想象仍然以种种形态留存、延宕、漂移在我们的现实中间。同时，革命幽灵的漂移、出没并不是简单明了地意味着某种革命的可能、革命的威胁、关于革命的记忆或对革命的呼唤，而或许刚好相反，是革命在持续不断的被幽灵化、债务化的过程当中扭曲着、变形着其自我显现的方式。这是我所谓的“后革命”。第二个词是“幽灵”。大家可能已经注意到，至少从德里达以《马克思的幽灵》为题撰写了他晚期最重要的理论著作之一以后，“幽灵”一词开始经历一次又一次的哲学化过程，以至有了所谓的“幽灵学”。因“幽灵学”的出现，《哈姆雷特》再次受到了思想界的青睐。在不同的场域、语境中，人们不断地提及《哈姆雷特》的幕启时刻，论及父亲的幽灵、幽灵的指令、复仇，再度讨论丧失行动能力的复仇者。也正是在这样的上下文里，哈姆雷特式的处境——To be, or not to be——开始以某种方式成了今日——革命已远，革命未至的世界现实之下的思想者与反叛者处境的象喻，换言之，突然之间我们都成了某种意义上的哈姆雷特。尤其是我们作为人文学者、思考者，不仅是在学科的职业身份上，同时也是在志向和自我期许与社会期许的意义上，我们相信自己与人类命运、与世界及中国的现实和未来相连接，尝试直面或指认并思考充满变数、危机的现实，也许我们会更清晰地感知并且更深地徘徊，甚至陷溺在一个幽灵出没乃至自身正经历幽灵化的现实之间，我们似乎都负有某种来自幽灵的指令，关于社会正义和解放，但我们同时经验着介入冲动和行动坐标的缺失。犹太教义核心的一个词：弥赛亚与弥赛亚时间，突然为欧美左翼学者所钟爱，似乎正是旁证之一。

当然，当整个世界的经济与阶级结构快速地倒退回“19 世纪末期”（如果皮克提的“硬”经济学是对的），“19 世纪”的文化幽灵也再次清晰聚形。在这儿，我要说的是鲁多夫·洛克尔的《六人》（我们这代人的宝典之一）中最著名的一对：哈姆雷特与堂·吉珂德（语义的一对，不是 CP 的一对哦——笑）。我借用的，也是在语义层面：指的是因超载的思想和内省而丧失了行动能力和拒绝内省、缺少思考能力的盲目的行动者；而这似乎正是今日的批判者与抗衡者的“选择”与困境——如果你拒绝接受 20 世纪末的“大失败”、拒绝改宗、归顺、拒绝犬儒、拒绝接受这样的结论：在全球资本主义之外人类别无选择，那么你难免陷入这一两难与尴尬。似乎还要加以补充的是，哈姆雷特和堂吉珂德都曾是“19 世纪”的英雄；但今天，哈姆雷特尚可借助弗洛伊德的背书而“合法”留存——成为某种病态或心理症候，而堂·吉珂德，则几乎完全丧失了为注定失败的事业而战斗的精神骑士的光环，“恢复”成了故事中众人眼里十足的疯子、傻瓜，也许还要加上：穷酸的失败者。这是破题（笑）：说明我为什么选择这样一个题目——《后革命的幽灵》。我想借助这两个关键词，突显论题的前提规定性，也尝试成为我们今天议题中社会文化现状的总体象喻：关于后革命，关于幽灵。德里达曾在《马克思的幽灵》一书中考宗明义：《共产党宣言》开篇的第一个单词，是幽灵。今天，当全球成功地击毁无产阶级革命之后，马克思主义、世界革命、共产主义的可能性再度成为幽灵。这恐怕是幽灵学的最重要的语境，也是我提出自己议题的前提和语境。

再一个补充是：中文里的“幽灵”，不仅对应着马克思、德里达那里的 Specter（幽灵），还对应着 ghost（鬼、鬼魂）。前者是徘徊不去的无名威胁，后者则来自旧世界、死亡国度、

一有机会，便试图“夺舍”或借尸还魂的怪影。今天我们尝试触碰的，不仅是幽灵——共产主义幽灵，还有鬼魂，来自老中国深处的鬼魂。

二、代沟与我的选择

此外，我必须首先坦白的是，令我产生冲动要讨论类似问题，是因为近年来我始终关注新技术革命、新媒体和因此而充满变动和再度重构的全球文化工业、新的产业链和不同以往的文化生产机制，一种诞生于新技术与新媒介，准确地说，是为新技术和新媒体所生育或曰生产出产业与消费样态，诸如游戏、网络写作、流行出版物和相互衍生的电视剧、电影、网剧、广播剧……在类似的文化生态中，坐标需要再度设定，诸多概念必须重新提出或遭受质疑、修订，很多思考和研究的框架都必须重新界定，诸如说作者、读者、书写、创作、原创等等，当然，也许更重要的，是诸如“文学”、“电影”、艺术……我们必须开始碰触诸如 Database（数据库）、数据库写作、大数据的概念与应用，我们必须开始处理诸如“漫威宇宙”、“萌元素”、“腐文化”等等文化事实。

与这一讨论相关的、另一个次要的、我个人的事实是，近年来，我自认最大的变化是平生第一次认可了“代沟”的存在。当然，在我大学任教的 35 年，我无数次体认过“代沟”，但此前那是差异感，那是为不同的文化素材“喂养”的不同代际间的差异，有时是鸿沟。但我自认我曾比较轻松地跨越了这些差异，甚至鸿沟。但这一次，我不再有跨越“代沟”抵达你们的愿望。我体认到的不再仅仅是差异，而是异己感。我意识到我们之间不再能分享同样的情感结构，基本教养、“直觉”、“常识”和“逻辑”。而且，或许除了你们是结构化的独生子女一代这一事实之外，我以为真实存在的，并非代际差异，而正是革命时代与“后革命”的全球事实之间的间隔，这相隔何止天壤。换言之，如果相对于现代史的常规，或者说依照全球化时代的新秩序，我，我们才是“异类”。因为我们是“大时代的儿女”，是“暴风雨中诞生”的。不错，也毋庸讳言，我，我们也曾置身或参与“告别革命”，但岁月流逝，我才后知后觉地明了，20 世纪、所谓“极端的年代”，不仅印染了我生命的底色，而且，某种召唤、创造新文化与新人的尝试，深刻地铭写了我的“基本教养”、情感结构与伦理感。而今，“尘埃落定”、“返璞归真”。换言之，是我，我们，不是你们，是“文明社会”、全球化时代的主导逻辑的“异形”。我意识到这并非 20 世纪 60 年代美国总统肯尼迪主导创生的青春文化中的代际之沟，而是世界文化逻辑的颠倒之再颠倒所造就的距离；因此我选择留在属于我自己的年代。我的确不担心自己成了任何意义上的“九斤老太”，因为我选择的位置是边缘对中心，梦想对现实，反叛对秩序，“幼稚”对成熟（笑）。

也是这一明确的选择，令我更为急切地回顾、反思“属于我自己时代”的文化逻辑。那是一个为历史唯物主义所贯穿、所统御的历史图景——我求学的年代，我们的历史课本不是帝王将相、朝代更迭的历史，而是农民起义的历史。我们体认的历史不是改朝换代的历史而是一次一次地反抗、颠覆体制权力，一次一次地建构新世界的努力如何被挫败，但是且败且战的历史。而且我们相信，这样的历史并未终结，仍在延续中。我们熟悉的历史金句是“王侯将相宁有种乎”，是“莫道石人一一只眼，此物一出天下反”，是“待到秋来九月八，我花开后百花杀”……我少年时代的梦中情人是花荣、武松，是李自成，是陈玉成……（笑）在这幅再度显影、形构的历史画卷的中心，是新的历史主体：人民——曾经历史舞台之下的幽冥含混的所在，“历史的无声处”。所谓“人民，只有人民，才是创造世界历史的动力”。这是马克思主义的历史唯物主义史观中的概念，新社会、新文化、新人的核心，是一个绝对占据话语中心的形象，贯穿了我们想象世界并自我想象的方式和坐标的始终。然而，在我数年间的思考与反省中，我越来越清楚地认识到，人民，并非如 20 世界的胜利者们在其审判词中所宣

称的那样，只是一个宏大叙事中巨型而空洞的能指，一个随时为政治家所盗用并高扬的名字，一个以统治者为首脑的利维坦——巨型怪兽的身体；不是欧洲现代历史之初，为绝望、怀旧的贵族、保守主义思想家所指认的 Masses/庸众、乌合之众；也不是后现代论者口中的无名、原子化的“单面人”或“孤独的人群”。但人民，亦不是某种自明自在的存在，并不简单的等同于现代社会中被压迫、剥削、被侮辱与损害的多数或“诸众”。在人民这一概念和命名中，关键的支撑之一，是马克思主义的阶级论。也正在马克思主义的逻辑和视域中，人民这一命名与无产阶级相叠加，成为多数的代名词。然而，在马克思主义的理论和视野中，无产阶级——这一资本主义生产方式的造物，这一内生于现代资本主义的“掘墓人”、历史的主体和主人，却无法涵盖帝国主义、殖民主义时代的全球“土著”/欧洲之外的原住民；马克思也不曾预见在二战之后的全球化进程及冷战结构中诞生的所谓“中产阶级”的出现，无产阶级亦难于用来直接指涉全球化进程所制造的急剧扩大的弃民群体。因此，阶级的维度无疑仍是图绘和思考今日世界的重要维度，却不再直接地代表多数，与人民相重合。如果说，在马克思那里，无产阶级，是资本主义历史的必然产物，是以自我消亡为目的的历史性的主体位置，那么，人民，则是 20 世纪国际共产主义运动和社会主义实践所尝试召唤的新人的总体命名，一个朝向未来的主体位置。人民，不是，或不仅是为现代资本主义的生产方式所生产并创生，而是一个曾经被召唤出来，并仍在召唤之中的新社会、新历史与新文化的主体，那是一种命名，一道召唤，一个主体位置。“人民，只有人民才是创造世界历史的动力。”人民作为国际共产主义运动的创造，是一个经过召唤、动员、教育、组织和自我组织而形成的动力和力量，一个自觉到自己身为社会主人的历史巨人与未来新人，他们自觉置身于历史中心，不仅显影了别样的人类历史，也拥有抉择和行动力，并将创造别样的人类历史。他们的在场，是实践社会/人民民主的前提。人民的在场，令我们的文化研究迄今为止仍然在分享的终极目标——人类解放——拥有了具体的承载者和执行者。

今天，人民似乎成了遥远的 20 世纪国际共产主义运动与社会主义国家实践中的历史角色；但不要忘记，在这一历史逻辑中，他们更是人类获救、人类解放的未来主体。在 20 世纪 50 到 70 年代的当代中国历史当中，“人民”有另一个更真切、具体的所指：工农兵。工农兵文艺不仅仅是一种命名方式，也标示着一种不同的文化实践，不同的文化诉求——新社会、新文化、新人。过去与未来、历史与目标，决定了围绕着人民，始终存在双重乃至多重话语及叙事；悬置了这一历史语境，人民便不是人民，而可能只是大众或群众，是乌合之众；是古汉字中被刺瞎了双眼的战俘和奴隶（甲骨文），或有目无瞳之人（金文、篆），群氓阿斗。联系着人民的主体地位，历史唯物主义所创造提供的，不仅是不同视野中的历史叙述，而且是不同的道德伦理与情感结构（/感知结构）。诸如在文学视野为被压迫群体赋予的道德高度，社会苦难所具有的某种“自明”的社会正义性；我们——知识群体在人民、劳动者面前必须的自省与反思态度：从鲁迅所谓“皮袍里榨出的小”到“卑贱者最聪明，高贵者最愚蠢”。我们朝向苦难中人的，不是轻蔑、恶意和刻薄，甚至不是居高临下的怜悯，而是意识到并认同于他们的尊严以及他们为保有尊严的抗争。关于 20 世纪的叙述之一是，这是背叛的年代，出自高阶级、上层的人们背叛自己的阶级，认同了低下阶层，与他们同在，为他们而战。切·格瓦拉所谓的“你们应当永远对于世界上任何地方的任何非正义的事情，都能产生最强烈的反感。这是一个革命者的最宝贵的品质。”

而我所谓的“代沟”体认，来自日常生活中的碰撞，更来自今日的种种的流行、社会想象、公众意识；其中，关于人民、关于历史唯物主义，关于阶级、阶级斗争，关于压迫与反抗的历史，不仅是作为一种情感与感知方式，也是作为有效的知识系统，已渐次褪色，乃至荡然无存。然而，于我，这却是高度内在的底色与谱系。

三、论题的核心与触发点

出生、成长于 20 世纪 50 到 60 年代，我们的底色中极为浓重的笔墨出自毛泽东，不仅出自“毛泽东思想”，而且出自他某些本土性、个性化的印染，这就是当代中国文化中急剧特色的“革命无罪、造反有理”的文化，是其清晰简洁版：“马克思主义的道理，千头万绪，归根结底，就是一句话：造反有理！”——这也是文革初年最著名的一首“语录歌”。在此，我们不必引证那段尽人皆知的掌故：法国大革命爆发，国王路易十六惊问朝臣：造反了？大臣回答：不，陛下，是革命；我想强调的是，造反精神，事实上成为当代中国文化的，或曰革命文化的重要而突出内涵之一。这也是昔日西方左派的激赏之处。在他们看来，这意味着对千年阶级社会所重重叠累的奴性文化与奴隶哲学的宣战，尽管在我看来，革命与秩序、“无限忠于”与“造反有理”间的张力，正是列宁主义实践下诞生的社会主义国家、社会主义文化的紧张与悖论之所在。如果说，这一张力曾令“文革”一触即发，那么也是这一悖谬最终引发了社会与文化的结构性内爆和坍塌。如果说，文革中夺权的一幕，或则波澜壮阔，或则丑角喜剧，成为 20 世纪的历史创伤和债务，那么，其遗产意义正在于，它也曾在一代以上的人那里，铭写了蔑视权贵、挑战权威、“粪土当年万户侯”的精神气质。今天，我珍视的，是那份我、我们与土地、劳动和劳动者之间的情感连接，那份对强者强、对弱者弱的行为逻辑。

然而，触动了我这一思考方向的，是近年来多系列的流行文本，准确地说，触动来自热映影片、电视剧、游戏设定、各种类型的网文。其中，不仅曾铭写了我的生命底色的革命文化荡然无存，可谓风流云散、春梦无痕；相反，在其中几乎迎面撞上的，是赫然的、突出的对权力、等级阶序的高度敏感与极端自觉。由于这次我所选取的主要是所谓“古风”类文本，所以姑且搁置在时装、现代都市类中赤裸、无耻、几近荒诞的（——当然是在我的认知中）拜金、跪舔类的“霸道总裁文”或娱乐圈名人韵事；搁置对一边是金钱、资本无需假面张扬即登基即位、称君作父，一边则是在新技术革命面前完全丧失了“天然”合法性披挂的父权的尴尬、萎靡。在类似“古风”类型（毋宁说是王朝故事）中，与（对我说来）异质、异样间或丰沛细密的想象力同时涌现的，不仅是近乎清一色的帝王将相、朝廷后宫、权谋厚黑故事，而且是恒古悠然、不曾更动的权力秩序。在几乎无疑出自是 80 后、90 后之手——“你们的”类似文本中，令我感到震动的，固然是其中对不可逃脱、无可遁形的权力秩序的深切的、内在的认可/认同，成为文本叙事的先设之先设；但在我心中甚至唤起了某种悚然感的，却是此间年轻的作者们对权力机制、对当权者处境的饱含体认的细密获知与同情。尽管充满了穿越与架空，但占据绝对的叙事与意义中心的“帝王将相”（或宗师、门主）们，却尽管对文本内的弱势者遮天蔽日，但其自身却并非全然凌驾一切的超人，并非王权神话中的真龙天子或欧洲文化中的君权神授；相反，他们大都为权力结构——宦官外戚、朝斗宫斗、法典制度的藤蔓所缠绕、所约束、所困扰，其间，写作者间或流露出一不痛感的理解与黯晦、略呈疲惫的情感内涵。因此，帝王们尽管充当着权力的肉身形象，但也完全可能是权力结构自身的傀儡和玩物。令我悚然的，固然是人民甚至修辞意义上的“百姓”、“布衣”、“普通人”的文化失踪，固然是对高位者的别无选择的认同，但更是情感的投注，更是来自这份深切细腻的体认背后的幽灵感。在我感知中，正是曾经存在的、尝试荡涤一切、颠覆一切的革命文化赋予了中国社会以洞察各种统治/统治者神话的利器与力度；然而，也正是革命的失败（对我，首先是革命时代尝试确认新文化、呼唤新人、建设新社会的努力的失败）、是对革命的背叛，反身成为对统治、对旧世界与旧秩序的背书。

事实上，如果类似文本所表达的，仅仅是皇权崇拜、臣民意识，那么，我也许会说，这是可

想而知的文化反动或知识逆流；但这些文本中的文化表征，于我却显影为密集的幢幢鬼影——旧世界的鬼魂与后革命的幽灵。因为，它们并不是那种再倡“多妻制”的、自称“新儒家”的呓语，而是对前现代之旧文化、旧世界、旧秩序的现代，甚或后现代重构版，我甚至可以在其中辨认出革命时代的深深擦痕。然而，正是类似叙事策略，填补了世纪之交新主流文化的中空状态，为近乎狰狞的社会“丛林法则”赋予了可谓饱满的纹理、肌质。其后革命性的突出呈现，是一种几近如饥似渴的对秩序的敬畏与臣服，即使既存秩序不尽人意甚或极不合理。在类似文本中出现率、重复率最高的“引文”是：“亡，民苦；兴，民亦苦”，是“宁为太平犬，不为乱世人”。考虑到整个世界在经历了两次几乎相衔的世界大战之后，度过了七十余年的和平岁月；参照着历经中国革命的世纪后的中国崛起的年代，作为在物质丰裕年代出生成长的一代作者，这份如饥似渴的秩序祈愿，其参照，显然不是战争离乱（更有力的参照，便是与之并行的流行时尚与文化症候：民国热的滥觞；而民国历史却的确是一段为千年蜕变、军阀割据、帝国主义瓜分、遭受侵略占领及全面内战所充满的时段），而是经历极为有效的妖魔化的革命历史与想象。为秩序祈愿所震慑并指涉的，正是为创造和抵达理想社会的革命，及其他意义上的剧烈的社会变革尝试。尽管极具讽刺的是，中国崛起与盛世莅临不仅无疑为中国革命所造就，而且迄今为止，整个中国社会仍在相当程度上分享着革命红利。王朝更迭、战乱横生年代之“伏尸百万”、“血流漂橹”（——这也是高频出现的语词）的恐怖图景栩栩如生地铺陈在古风写作的想象画面之中，作为反面参照，作为幽灵化的革命镜中像，成就了绝大多数流行文本共享的社会“理想”与价值期盼：“岁月静好，现世安稳。”搁置对此尽人皆知的引文出处的深究，这里的价值表达一目了然：这里存在的是联系着社会与时代的个人主体；勾勒与索取的，是相对于金戈铁马、血雨腥风的大时代而言的“小时代”。而为类似幽灵化的“革命想象”所遮蔽的是，革命，从来不是任何意义上的主观选项。甚至深重的社会苦难，是社会革命的必要条件，却并非决定因素；除了革命的情势，还必须有多数革命必须的条件，必须有充分的社会动员和组织过程。革命是暴力性的，但革命并不以暴力为旨归。当然，在最低的、几乎是扭曲篡改的层次上，革命也是以暴制暴；在另一个低层面上，面对不可化解的社会危机的总爆发，如果我们没有或拒绝社会革命的可能，那么，我们面临的便只有崩溃——单纯的暴力和毁灭；而革命则是一个包含着社会政治诉求，政治解决方案与议程目标于其中的过程。

我将其称之为“后革命的幽灵”，正在于，当革命时代、革命历史与记忆、曾经的革命文化看似已完全没入了历史的忘怀洞，对革命文化的倒置实践，大时代遗留的、被陈列展示的历史创伤，或将革命历史改写为历史创伤的文化政治，在将革命记忆与想象进一步妖魔化与幽灵化的同时，成为今日社会面对革命幽灵的对话、辩护与自我劝服。

不错，我再一次接近或尝试去触摸“你们的”文本，但这一次不是试图穿越代沟，而只是想获知，因为在类似数据库写作/生产的新媒体机制与产品链上，一个难于区分制作者和使用者、原创与复制、产品上游与下游的文化生态中，在今天全球化的“文本”、“文类”、“文体”的制作、传播与流动中，文本所负载传递的或许不再是“艺术家”或“艺术家群落”的思想、价值取向，而是某种社会潜意识、某种并非稳健的“公众常识”或“后意识形态”的意识形态。

为此，我选择了 21 世纪十余年间三组文本：世纪之初的古装大巨片序列及晚近的《刺客聂隐娘》，孙悟空形象的新世纪变奏及网文中的古风耽美（先别笑——笑）。

（一）古装巨片与权力魅影

在此，我选择的是以 2003 年张艺谋的《英雄》为肇始、以 2006 年《满城尽带黄金甲》、《夜宴》告一段落的大制作古装电影序列，其中，李安的《卧虎藏龙》无疑是其成功示范；1995 年的《秦颂》、1998 年的《荆轲刺秦王》是其前史，而我不大心甘情愿地选择侯孝贤的《刺客聂隐娘》（2015）作为其“番外”。选择这一序列作为此一文化研究的对象，当然几乎与电影艺术无关（这也是我不情愿将《刺客聂隐娘》列入的原因——后者的艺术成就远高于前一序列）。因此不评说其艺术高下，避免再次被标题党陷害（笑）；只说一个观影体验，这一大巨片序列每看一部，就由衷地原谅了上一部（笑）。我将这一系列电影文本分为三组，分别用以讨论三个层次的权力再现与文化症候。

1. “刺秦序列”——主体位置与认同的转移

其一是构成前史到开篇的刺秦系列。在《英雄》筹备拍摄之际，曾有一则笑话流传：“一位国家元首在六年间三度遭刺杀。前两轮已经失败，第三轮正在紧锣密鼓的筹备之中。试问此为国际政治新闻？否。中国娱乐新闻。”指的正是第五代的三位重要导演在短短的几年间，先后制作了彼时制作成本称最的古装片——刺秦故事。

我曾专门撰写过文章讨论刺秦系列的社会、文化及在电影产业发展中的位置。简而言之，“刺秦系列”标识着多重意义的历史转折：这是电影人或称艺术家自我身份与认同的转移——由反叛者转移向权力秩序，由社会批评自觉的参与者转向主流价值的生产者或曰复制者。这是关于电影的定位与想象的转移：由原创性的艺术表达转向资本、技术、工业与商业的奇观。这是中国电影的国际目标的转移：由欧洲国际电影节转向好莱坞的全球发行网。也许，应该补充的是，这也是想象中国的历史年代的改变：由晚明、晚清转移为秦皇汉武、唐宗宋祖；是中国历史想象及自我想象的性别转换：由女人到男人——从 90 年代前期对赛金花、武则天故事改编权的争夺转移为对始皇帝到康乾盛世的帝王们的争夺。在这个意义上，这一在艺术上乏善可陈的系列，仍然表现出对世纪之交预热中的中国崛起及再度巨变的朦胧感知。

我也曾粗略讨论过第五代导演——我的同代人约而同选择秦王/始皇帝故事，所显现出的当代中国史的记忆与政治潜意识的繁复斑驳。但在此，我想强调的是第一种认同转移的社会症候与文化意味。当我们将类似故事称为“刺秦”系列的时候，依照其语义或言说惯例，其主角当然应为刺客，其被述行动、主部情节应为刺杀。其中的前两部，的确出自《史记·刺客列传》，分别为高渐离刺秦王与荆轲刺秦王。然而，相当怪诞而有趣的，却是这一系列无一例外的定位于对秦王而非刺客的认同。三部影片的结尾都是秦王在仰拍镜头中独立大殿或高台，所以认同不再是作为刺杀行动的幸存者，而是作为事实的或意义的胜利者。两组例子或许可为脚注：一个《秦颂》，这是三部影片中“制作”时间最长的一部，1989 年，影片首度筹备拍摄时，确定的片名是《血筑》——筑，昔时的古乐器，也是高渐离刺秦的武器；而 1995 年再度开拍之时，片名已变成了《秦颂》，其英文片名则成了《帝王之影》（The Emperor's Shadow）。换言之，其中主体位置、自我想象、认同对象的转移早已在前史之前完成。而另一个例子，则是张艺谋对《英雄》的编剧、作家李冯给出的剧本的基本设定：“这部电影要把重心由如何刺秦转移为如何不刺。”其二是：“这部电影要表现最坚定的反叛者如何成了最坚定的捍卫者。”明了之至，无需说明阐释。

然而，我仍然深感悖谬并尝试追问的是，如果自觉到要表达对权力秩序的认同、对历史中胜利者的顶礼膜拜，那么前现代中国既有的历史上有极为丰富的选择空间，何以必须选择刺客/死士作为认同与转移的出发点？如果沿用张艺谋的修辞，将刺客转译为“反叛者”，那么一个间或偏执的反叛者最终为他的敌人、统治者的人格魅力或德行、政绩所征服，并且最终

由对抗转为认同，当然也是主流叙事中的成规之一；但在三部刺秦片中，尤其是在《英雄》中，导演却并未给秦王赋予时间与空间去展现他的道德高度或超凡魅力。相反，无名最终放弃刺杀秦王这一毕生的目标，是由于受到侠客残剑的启示；而早在无名之前，以“三千铁甲，概不能挡”之勇，与女侠飞雪联手杀入秦宫、刺杀秦王的残剑，却是在与秦王游斗、将其逼入绝境、刀剑相架擦出一片火花之际，蓦然收手，飘然而逝。而这场“电影觉悟”的爆发却始终影片文本的意义结构中刺眼的空白与裂隙。没有任何依据告知在这一刀光剑影的时刻，残剑心中究竟发生了什么。因此，我们无法真正获知或被说服：故事的结局中，无名终于近秦王十步之内，得以施展其必杀技，却在此刻了悟了我们始终无从了悟的残剑的逻辑或精神，放弃刺杀并将自负的使命“托付”于秦王。也正是在此，我们可以辨识出诸多的幽灵出没。首先，以刺客为反叛者的指称，本身已是革命的幽灵化或后革命的幽灵：因为在历史唯物史观的画卷中，刺客始终是历史必然轨迹上的偶然的丑角；其次，作为我同代人，第五代导演对刺秦故事的情有独钟，无疑出自当代中国历史记忆的结构性的倒置；此间，叙事的幽灵型特征更体现为这份认同转移的先在、决绝，却如此苍白中空。在剧情设置中，残剑的转变似乎出自对“天下”理念的顿悟（至于何以在杀入秦宫的关键时刻顿悟，则全无有说服力的呈现），但即使搁置对作为中国古代思想关键词的“天下”的深究，搁置对前现代中华帝国之朝贡体系的评说，在影片中，残剑书赠给无名的“天下”二字，名副其实地——在影像上——写在沙上。因此，它正是以画面/视觉呈现为“真正文本”的电影中不可见，即在场的缺席。相反，故事的主场景中，作为秦王的画面背景而“真实”在场的，却始终是残剑所书的、巨大的朱红“剑”字。这或可视为我经常引用的江南《九州缥缈录》中那段话的视觉版。那是江南创造的中国“圣殿骑士团”/天驱武士间的对话：问，究竟是羊、还是狮子是羊群更适宜的统治者？回答是：狮子。理由如下：只有狮子才有能力保护羊群，也只有狮子才有足够的动力去保护自己的食物来源。仍记得我最初读到这段话时的齿寒感。如此“冷静”（冷血？），如此笃定。此间的幽灵性，不仅表现在他们是对革命文化、历史唯物史观、被压迫者的哲学颠倒，而且事实上加盟了革命幽灵的驱魔式。这与其说是对历史逻辑与规律的彻查、顿悟，不如说只是对资源分配、力量对比、利益原则、利己动机的计算。它加盟驱魔式的效果，正在于以理性、事实、逻辑、规律之名，尝试遮蔽 20 世纪比比皆是的“例外”和奇迹：中国革命、印度独立、古巴革命、越南战争……长征、西班牙内战时代的国际纵队……。而这些正是统计学、现代战争学、政治学，甚至社会学与心理学无法解释的历史事实。它们曾向整个世界昭示：战争并不永远是经济实力/金钱数额的比拼，并不永远是政治利益集团间的博弈与交易，它可以是精神、是信念、是道义的力量、是情感的强度创造的奇迹。

2. 王座与脚凳

这便进入了我只想简要讨论的第二个子序列：《十面埋伏》、《无极》、《夜宴》、《满城尽带黄金甲》。尤其是《夜宴》与《满城尽带黄金甲》，据称是改编自《哈姆雷特》与《雷雨》的中国古代宫廷故事。一旦重回帝王将相主导的历史回廊，那么，谋权篡位、夺嫡弑君便逻辑地成为常规场景。但堪称奇异的是，在这最后两部影片中，逾越了类似“朝斗”故事的基本惯例，其中无论储君或皇后、皇亲或臣子，几乎每一个角色都觊觎皇位王权，并不遗余力地厚黑践行。其中仅有的例外，是《夜宴》中周迅所扮演的青女，《满城尽带黄金甲》中周杰伦所扮演的三王子，但此处的“例外”不仅没有给文本提供亮色或不同的叙事肌理，相反成了绝对的不谐音。甚至在影院中，两人一旦“纯洁”地开口插话，观众中即刻出现嗤笑或哄笑。

事实上，类似文本清晰显影的，正是一组十足“后革命”的症候：剧中所有人物如追腥逐臭般疯狂角逐权力，是因为在文本的意义结构中权力秩序、等级阶序岿然永恒，当权者却可以

走马灯、皮影戏般地“便利”“更换”；于是，与对权力秩序极度尊崇的表达近旁，是对当权者的犬儒不敬。正是曾经的革命时代（或是解构时代？）无情地撕开了意识形态赋予当权者的“自然化”、“天然合法”的华服面纱，将其曝露为皇帝的新衣，因而令统治者丧失了他们神圣的光环；同时也正是革命的远去，令创造新世界的理想再度成为虚妄，于是，革命，便似乎如同历史上屡见不鲜的起义、造反或谋篡一样，带来的只是当权者的变换，“极端的年代”不再是人类“最后的斗争”，相反成了“乱哄哄你方唱罢我登场”或罗生门式的模糊乱局。几乎像迪伦马特荒诞戏剧《天使来到巴比伦》的“正剧”版：皇位/王座绝对高耸、宝相森严，令人垂涎，但规定位置却只有两个：坐上宝座，君临一切；或匍匐跪倒，充当王者的脚凳。在迪伦马特的剧场中，国王与“脚凳”、君主与奴隶（奴才？）恰是一对孪生兄弟，可供区分他们的，只是他们所在的位置，而非其他。于是，国王的焦虑是如何震慑脚凳，确保他跪在脚凳该在的地方，切勿稍不留心被他窃取了王座；而脚凳的心思则是时时刻刻窥伺时机，等待着国王一万次小心中的一次不检点，以便坐上王座。一旦脚凳坐上了王座，留给前国王的，便只有王座下脚凳的位置。相当讽刺的是，类似创意确乎成了陈凯歌《无极》中的、支撑剧情的造型元素与服装：那是一副鲜花铠甲与一袭黑袍，前者意味着不容置疑的主人身份，后者意味着万劫不复的奴隶地位。不同于《夜宴》、《黄金甲》中人人谋权篡位的设定，却与之自成平仄：《无极》的主角、韩国影星张东健所扮演的奴隶在可以自主命运的时刻，选择穿上了黑袍。我也曾讽刺《无极》可以读作“模范奴隶教科书”。事实上，相对于迪伦马特的《天使来到巴比伦》——全球革命年代的艺术，在类似古装“正剧”中，完全蒸发了的，正是在迪伦马特作品的大笑间流淌着的愤怒和几乎灼人的泪；相反，在类似的“正剧”里，荒诞成了“常理”，“常理”中除了中空的社会丛林法则，便只有新自由主义的铁血逻辑。

如果说，这仍是新世纪之初、激变中的中国社会的文化症候，那么，尽管同样存在着艺术高下的区别，一个也许并非偶然的文本对位，是美国作家乔治·马丁尚未完结的玄幻巨制《冰与火之歌》，HBO制作极为宏大精美的电视连续剧的名称正是《王位的游戏》（Game of Thrones），中译名则不意外地成了《权力的游戏》。如果说，马丁的“残忍”创造：持续地、干脆利落地杀死读者/观众已成功确立认同的“主角”，令故事的篇幅得以无尽展开，那么，也正是那前赴后继地倒在权力锋刃与巨型网罗上人物群像，图绘出绵延无尽的历史——权力游戏。其中耐人寻味的是“铁王座”的意象勾勒：丑陋、狰狞、鲜血浸染、充满危险，却仍令人们不舍角逐。

3. “对照”——《英雄》与《聂隐娘》

好吧，现在到了第三个子序列、我不甚情愿并置的两部影片：《英雄》与《刺客聂隐娘》。因为相距12年，相隔着艺术诉求与成就的落差，但却不期然地叠加在同一故事/主题之上：一个刺客的故事，却是刺客放弃刺杀及使命的故事。侯孝贤为此改写了唐传奇中最著名的故事。

我们已经讨论过，在《英雄》中，这一逆转发生在反叛者转向了对权力/强权的认同。影片因此采取了某种“后现代”的叙事结构：影片叙事（名词——笑）建立在叙事（动词）的剧情设定之上——秦王、无名对坐大殿讲述残剑、飞雪的故事。每次，无名讲述了一个故事版本，秦王指出故事逻辑的破绽，无名再次开始讲述另一个版本，影片因此划分为不同色彩基调的视觉段落。随着不同故事/色彩版本的变换，秦王与无名间的空间距离不断缩短：在剧情上，这意味着无名刺杀计划的顺利推进，他渐次临近了施展必杀技的位置；但在影片的意义链上，这却名副其实地意味着他走近秦王，并最终（经由残剑这一语义不详的中介角色）认同了秦王——在此，是认同了权力或强权的逻辑。尽管在影片中，这表现为秦王同样迸发

的“电影觉悟”，他在关键时刻经由残剑所书的朱红“剑”字，了悟了剑道的“最高境界”：“手中无剑，心中无剑，那便是大胸怀，包容一切，便是不杀，便是和平”。于是，无名放弃了自己毕生的目标：刺杀秦王，给秦王留下了自己的“遗言”：“这一剑之后，很多人会死，可大王会活着。死去的人请大王记住那最高的境界。”而后死于万箭穿身。我也曾把无名的这段遗言戏称为与虎谋皮：将生命的选择托付强权，将和平托付给战争和征服。

而《刺客聂隐娘》则颇为不同。一如影片的女主人公聂隐娘在片中匪夷所思地拥有着若干别号、乳名、爱称，唯独不叫聂隐娘或隐娘，影片中的刺客，与其说是一个确定的人物形象，不如说是为多重话语、多重坐标所撕裂的主体位置。而影片的核心意象：青鸾舞镜，则寓示了影片镜式意义结构。青鸾舞镜，不仅意寓着聂隐娘皆然一身、“一个人，没有同类”的孤独，也意寓着剧中故事是一场影恋、影舞、影决。她最终离去之时，相伴的则是“负镜少年”，也可以说，她伴随着自己的孤影而去。似乎一如无名，聂隐娘最终选择了放弃对暴虐之君也是昔日恋人的刺杀，是为了秩序之名：“死田季安，嗣子年幼，魏博必乱，弟子不杀。”亦可视为一份放弃间的承担，绝恩于师、弃置道心，选择与圣人同忧——因为在不尽人意的现实侧畔，没有别样的、更好的选择。将《英雄》之无名与《刺客聂隐娘》并置，前者悲慨，后者低回；无名留下的是万箭之丛里的一方人形空位；聂隐娘留下的则是深秋原野中的一个背影。前者以“放大、浓重了十倍”的第五代“仪式美学”轰鸣着后革命时代的文化逻辑，后者则以节制的笔墨渲染了浓雾覆盖的远方。

在此，这组文本显影的是作为未来的过去表述。后革命，在革命已远、革命未来之间延宕；后革命，某种肉身沉重无比的现实。但与为理想社会而战的激情同时消失的，是我们形构乌托邦的能力与获取别样选择的可能。

（二）一个形象与一段历史

我们简要地讨论一下第二个文本组，围绕着一部古典名著中的核心形象——《西游记》之孙悟空（美猴王、弼马温、齐天大圣、孙大圣、斗战胜佛）。这一文本组极为丰富和庞杂，我选用的核心文本/元文本当然是吴承恩的《西游记》，其后是大量的古今续书、“番外”和同人文。其当代脉络则是自1961年版的上海美术电影制片厂的动画片到代表国漫崛起而浮出水面的《西游记之大圣归来》（2015），因在寒暑假作为保留节目而持续播放而为不止一代人所记忆的86版电视连续剧《西游记》；因极为特殊的原因，在20世纪八九十年代之交而开启于北大校园因而成为一代人的超级文本的、周星驰的《大话西游》（《西游记之月光宝盒》、《西游记之大圣娶亲》），以及具有其广义同人文性质的、中国早期网文的代表作《悟空传》；我自己很喜爱的、处于同一时期的李冯的《西游记》后现代重写《另一种声音》；暂时搁置《西游记》电影改编的悠长而复杂的脉络，突出2013年之为“猴”年——年初的大制作《西游降魔篇》及年尾的贺岁档《西游记之大闹天宫》。当然，与我们讨论的主题相关，是写于1961年的毛泽东的诗词《七律·和郭沫若同志》：“一从大地起风雷，便有精生白骨堆。僧是愚氓犹可训，妖为鬼蜮必成灾。金猴奋起千钧棒，玉宇澄清万里埃。今日欢呼孙大圣，只缘妖雾又重来”。对于你们，也许更为重要的，是若干本自《西游记》故事或形象的本土网游。

我个人有如下观察（我自己的中国古典文学的修养极为有限，还请有关老师同学不吝赐教）：在中国四大古典文学名著中，《西游记》的文学史地位确认的最晚。《西游记》步入并确立中国文学经典的地位，是一个当代文学史的事实。说句外行话，我以为相对于四大古典文学名著中的其他三部，《西游记》保留着更为清晰深刻的口头文学、民间艺术的漫长的传播、流

转痕迹，其完整性、结构性、价值一致性稍弱。说白了，在我感知中，《西游记》是由两段故事甚至是两本书复合而成：一曰金猴出世，大闹天宫，即，造反到终遭镇压的叙事；一曰获救归顺，西天取经并终成正果的故事。对于前者，孙悟空占据着、张扬着内在于前现代中国文化的“造反精神”：“舍得一身剐，敢把皇帝拉下马”；那是荡涤一切，蔑视一切权威、秩序、神圣的无畏。对于后者，孙悟空指称前现代正统文化最珍视的品格，也许可称核心价值吧：“滴水之恩，涌泉相报”、“一日为师，终生为父”，是一诺千金，是对秩序的自觉、恪守与自我约束；仁义礼智信、忠孝节义、忍辱负重、艰苦卓绝、不屈不挠。然而，在我认知中，正是这两段、两“本”故事在《西游记》中的相遇或曰耦合，令《西游记》在四大古典文学名著中显现了特殊的文化意味。因为这正是传统中国文化的多重构成中极为重要的双重逻辑与表达：“王侯将相宁有种乎”、“等贵贱、均贫富”的观念的与历史的实践，并因此衍生出统治者必须自我约束、自我警醒：“载舟覆舟”、“民为重，社稷次之，君为轻”的思想逻辑，而另一边——主流、正统所在，一份高度内在化、伦理化的统治/秩序逻辑，是三纲五常、忠孝节义、三从四德，是对（等级秩序中居高位的）尊者中国式的服从，承诺与恪守。

如果说，在前现代中国社会里，类似的双重话语与实践，相互抵牾、彼此生成、相互耦合、轮替主导，构成源远流长的中国历史节拍；那么，在当代中国，在 20 世纪 50 到 70 年代的历史语境和脉络中，此话语则显现为一份隐含了巨大的社会能量（创造或破坏）于其中的社会文化张力之所在。因为，作为诞生于 20 世纪列宁主义实践中的社会主义国家和社会主义阵营，其核心矛盾集中于无产阶级国际主义的理想、世界革命的愿景与处于帝国主义围困之下的民族国家的现实（如果再加上以民族国家为单位，置身于事实上的全球现代化竞争之中），是新社会、新文化、新人的设定与旧有的国家机器与管理体制难以剔除的官僚制度的等级阶序……。具体到我们讨论的议题，这是一系列的尖锐矛盾构成的现实，是巨大的、有时是断崖般的落差：这是历史唯物史观所重置的人民主体、国家主人公的地位与在重重围困、腹背受敌之下的、对国家（有时称民族）的凝聚力及令凝聚力得以形成的、具有超凡魅力的领袖人物的需要和确立；是人民民主的尝试与空前强大的国家机器；是用以改造几千年阶级社会铸型的奴性、中国所谓“国民性”的革命文化与不断加强的社会秩序与渐次蜕变中的权力等级。其极端形式，便是“造反有理”与“无限忠于”，是文化的与实践的“弑父”与因“父之名”……。在我理解中，正是这份社会文化所携带的内在张力令文革一触即发，最终令全球社会主义阵营内爆。或许正是对类似现实的自觉，或许更接近现实的是出自某种政治潜意识，令不甚完美的《西游记》分别在中国的 20 世纪 60 年代和 80 年代凸显为某种文化政治的超级文本。

紧密地联系着我们的议题的，是 1961 年的上海美影厂的《大闹天宫》。无需多论这部同样作为电视台暑期档保留节目的动画片在几代人那里留下的印痕，只需指出，50-70 年代，这部为当代文化所造就又为当代文化所借重的超级文本，其重心坐落在前半部：“造反”的主题之上。固然由于动画/卡通的“文类”特征却不是“文类”所可能完全阐释的是，美影厂版的孙悟空造型及其配音/声线的选择，令这一形象带有浓郁的孩童、赤子或曰纯真的基调。这设定间或无意间呼应了全球六十年代的“青春”主题、直接或间接地应对着社会“新人”的诉求，但毫无疑问，这一文本与同年的《七律·和郭沫若同志》一起，成为将来未来的中国六十年代的先声甚或集结令。

有趣的是，与此相对应的，则是 1985 年版的电视连续剧《西游记》则开篇伊始，便以片头画面设计、以其极为著名且广为传播、不断翻唱的片头曲/主题曲《敢问路在何方》将西游故事确定为“取经故事”。无需赘言，新时期开启，社会政治的主部主题是“拨乱反正”——

秩序的重建：是实践是检验真理的唯一标准，是思想解放运动。对于我自己亲历并深深介入其间的八十年代，我的定位是，那是一个“倒置的（全球）六十年代”：同样的青春盈溢，同样的理想高昂，同样地“粪土当年万户侯”，同样地试图“以知识对决权力”；却完全翻转或曰倒置了全球六十年的目标诉求：彼时，一代人试图启动的终结资本主义的“最后的斗争”。《西游记》的再阐释无疑是突出的一例，一次翻转：在中国六十年代，金猴出世、大闹天宫是主文本，取经只是其余韵、后传；到了八十年代，取经则成了主文本，大闹天宫则成了前传甚或原罪。然而，“你挑着担，我牵着马。迎来日出送走晚霞……”，主题曲之“我”再次认定了孙悟空在故事中的突出主体位置，然而也应和着此时悄然运行的“造人”（相对于造神）运动，令孙悟空由超越性的“崇高客体”“走下神坛”，降落为人——具有主体意义的个人。

也是这一指向或许可以解释八九十年代之交、20 世纪事实上终结年代的一组文本。《大话西游》在中国大陆校园中的之后流行、今何在的网络小说《悟空传》的风靡及李冯未曾广泛传播却别具意味的《另一种声音》。在这儿，我们不再重述《大话西游》充满偶然与错位地、出自北大校园、经由互联网造就的奇特的超级流行，似乎只需提及那些金句：“给我一个理由先”，“爱需要理由吗？”，“I 服了 You”，那个句式：“曾经有一份真挚的感情摆在我的面前我没有珍惜，等我失去的时候才追悔莫及，人间最痛苦的事莫过于此……如果上天能给我一次再来一次的机会，我会对那个女孩说三个字：我爱你；如果非要在这份爱上加一个期限，我希望是一万年！”（笑）似乎已可以令大家记忆起那个尽管早已退流行，却仍不时显现出痕迹的其昔日流行的盛况。而《悟空传》与《另一种声音》，尽管写作定位、路径、脉络大相径庭，但今何在笔下孙悟空遭受天庭惩罚那些几近受虐的描述，爱情悲剧中那种充满绝望和痛感的文字；李冯那里极尽疏离的笔调中奇异却充满体认地展示取经归来的身心俱疲、无妄落寞，那精神分析式的神力丧失、沦落，甚至作为女人行过漫长而苦难的历史时空……这些偶然甚至怪诞地与面对九七的香港无厘头文化相遇，共同传递着一种深切的疲惫、虚妄与无力感。此间，面目各异的、陌生的孙悟空无疑由神奇而战无不胜的反叛英雄，彻底坠落或曰降落为某种大时代终结时刻的个人，而且是失败的个人。倒置了目标诉求的“六十年代”精神的碎裂与落幕，分享着一个后革命时代的全球莅临。

然而，已经诊断、确认为失败者的孙悟空，尽管“神力”尽失、“武力值”几乎归零，却仍然是某种携带着社会能量的幽灵式的存在。因此，才会有再度的妖魔化与驱魔式。对于 2014 年的贺岁片《西游降魔》，我的反感乃至厌恶是“身体性”的，无关电影艺术——尽管影片在电影的意义上也的确乏善可陈。首先，对于我说来，即使在经由网游获知《西游记》故事的孩子那里，取经故事也应为唐僧师徒、以孙悟空为主角的“打怪升级”故事，但近乎怪诞的，是这部以唐僧为男主、片名标明“降魔”字样的影片中，孙悟空被确定无疑地定位为被降之魔——不仅魔性爆表，而且一反这一在原作中的趣味盎然、极为阳光的设定，阴鸷狡诈、残暴凶狠。我不得不对由《大话西游》和《悟空传》的主创联手打造的这部新作中的“想象力”表示“钦佩”：孙悟空被镇五指山下五百年，被十分“现实主义”地体认为单独囚禁五百年，于是这个孙悟空出现在银幕上，便被呈现为病态的苍白、狡诈的谄媚、充满了邪恶的怨憎。他一经使用欺骗与诡计脱身，即刻凶相毕露，而呈现在电影银幕上的便是一头站立在天地间的巨型怪兽。几乎无需调动大脑内存去思索，几乎可以立刻判明，中国古典文学中一位最神奇的英雄角色，此刻承袭了、化身为 20 世纪 50 年代好莱坞或日本电影工业的新宠：诸如泰山/金刚或哥斯拉之类的怪兽；而且无需开启任何理论武库，我们已知晓，这诞生于二战初歇、冷战伊始的银幕形象，正来自于拒绝揭破的二战谜底，指称着“自由世界”最大的敌人和恐怖：社会主义阵营。怪诞且逻辑地，此间的驱魔或曰幽灵放逐式的文化意味，已

在浓郁的商业诉求间不言自明。颇为反讽的是，似乎这放逐式的延续，或一个奇特而苍白的倒影，一年之后，“真人版”或曰“剧场版”《西游记之大闹天宫》登临贺岁档中国银幕。关于这部“真叫我无言以对”的影片，一则网络短评似乎已道尽天机：“神族为了天下太平，多么兢兢业业辛辛苦苦……”（豆瓣电影，青铜未老），或许也可以换成许多年前高温热映的电视连续剧《雍正王朝》的导演对主题言简意赅的概括：“当家难”。一旦彻底抹除了革命的逻辑，抹除了“不破不立”、“打垮旧世界，建立新世界”、在“一张白纸”上勾画“最新最美的图画”的豪情和想象，孙悟空便只能是（在最善意的理解中）一个无知、冲动、极不成熟（不靠谱？）的破坏者，大闹天宫，由是成了一份必罚之恶、必赎之罪。

也是为此，我曾不遗余力为《大圣归来》欢呼——固然为国漫崛起，但远远超电影、动漫工业、艺术的缘由，是为了给今日和未来时代的孩子们一个机会，去走近孙悟空，去认知这位神奇的英雄，去爱上他，去分享这份不无矛盾性的中国价值与世界价值。于我，《大圣归来》显现了某种有趣的症候和意味。也许并非自觉，也许这只是对好莱坞/迪士尼叙事成规的变奏，但我仍感到此间或许是集体记忆或许是政治潜意识的痕迹：故事开始是，孙悟空/齐天大圣已成为遥远的传说，成为主角/孩子（此处是江流儿，尚不是唐僧/玄奘/唐三藏）心驰神往的“神话”，而当孙悟空挣脱了五行山之镇，却一反此前的任情任性的洒脱造型，而成了一个日漫角色序列中的“大叔”：岁月的磨损、某种沧桑、疲惫、背负着未解的封印。即使如此，在影院里，“大圣归来”的时刻，我始料未及地发现自己热泪盈眶——要知道，我是个泪点极高的人，不易被感动，或耻于流露自己的情感——即使在影院的黑暗中（笑）。对我，那是权力、实力的阶序再次遭反抗并崩解的时刻，那是被制服的反叛者再次站立的时刻。当我在网络上再次读到了这个熟悉的也许恶滥的句式：“每个孩子心中都有一个孙悟空”（此前是“每个人心中都有一个至尊宝”——似乎大不相同的味道），莫名地有欣慰，有升起希望。恐怕我煽情了（笑）。想起了昔日《悟空传》流行时，事实上最著名的，也是悟空张扬的宣言：“我要这天，再遮不住我眼，要这地，再埋不了我心，要这众生，都明白我意，要那诸佛，都烟消云散！”然而，这一次，不只是“我”，还有“他”——利他、利人，也许，还应有：社会、世界、天下、未来。

（三）耽美

下面是第三组文本，来自网文中特定文类：耽美小说。大家又开始笑了。笑得有会心有暧昧（笑）。这说明耽美文正从特殊的、封闭的女性网络社群的分众文化开始成为某种低调的、世界性的流行文化元素。中外文学书写中古老而回肠荡气的桥段：义薄情天的兄弟情义——三剑客或桃园三结义，经此坠落肉身（笑）。英国文化工业“卖腐”卖得有声有色，这一次好莱坞尽管有些迟钝，但已略显笨拙地奋起直追（笑）。异性恋女性网络社群对男性间同性恋情或情色的想象（应该说歪歪/YY？）、书写，演变为主流文化工业的新卖点，逻辑而又怪诞。言其逻辑，是因为战后欧美的消费主义经济与文化自身便是“欲望的经济学”，任何有新意的欲望表达都意味着新的经济增长点；其怪诞则在于这一流行的形成无疑震荡了现代历史500年、脱化于基督教世界的资本主义的两大禁忌。一是同性恋，准确地说，是男性间的情欲关系。依照伊芙·科索夫斯基·塞奇威克（Eve Kosofsky Sedgwick）的酷儿理论的权威著作《男人之间》（*Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* (Gender and Culture Series) Paperback - Deluxe Edition, November 24, 2015. Foreword by Wayne Koestenbaum），这曾始终是异性恋父权制资本主义最为内在而秘而不宣的禁忌与威胁。一是女性的欲望/观看主体的张扬登场。这同样是欧美基督教会镇压千余年的妖孽。因为，一如劳拉·穆尔维所言：男人看/女人被看、男人行动/女人被动是好莱坞（及绝大多数欧洲主流叙事）的铁定模式。然而，也正是“腐文化”的悄然流行，表明现代资本主义的激变、危

机或重构。如果你不是一个纯洁的、历史目的论或进步论者，那么，你也许会同意，对男性间情欲及女性欲望主体这两块基石的撼动，其本身间或是一个思考、图绘现代世界问题的入口之一。但这不是我这次讨论的重点。

在正式进入对中国网络耽美小说的讨论之前，我想补充一些前提——我个人对中国的不同的文化历史脉络的思考和勾勒。这些也是我一再提醒从事性别研究、女性文学研究（包括耽美研究）的青年学者和学生的中国文化特征；此前我更多地是为了强调对文化差异的自觉，而今天我尝试的是勾勒寄托怪影的铠甲。

1. 题内的题外话

首先，在前现代中国文化中，我们并没有某种与欧洲基督教文化相类似的、判然两别的性别观念。在我们这里，与男/女相对应的是阴/阳，但阴阳所指称的却远不只男女这一对差异性所在，阴阳观最突出的符号表达，当然是太极图。太极图自身形象地表达了其中差异性的存在处于两仪——相生相克、相互转化之中，这某种非本质的、相对的差异性存在。

事实上，在作为一神教的基督教的创世神话中，上帝——意味携带着绝对创造力与毁灭力的男神在第七日“依照自己的形象”创造了人类之父亚当，而后抽取他的一根肋骨制作了夏娃——人类之母。不言自明地，女性在这人类故事之处，便被钉死在次生的、从属的“第二性”的位置上。且不论正是夏娃接受了魔鬼/蛇的诱惑，吃下了智慧果，令人类堕入“失乐园”。因此，所谓人类的“原罪”便是女人的原罪。而尽人皆知的是，在中国的创世神话中，是多神的民间信仰中的女娲——一位女神“抟土造人，造男造女”。即使在中国不同地区、不同民族的、各种伏羲、女娲创世造人的神话变体中，男人和女人间也从无等级排列，只有相对差异。或许还可以提到的是，在圣经故事中，上帝之于人类重大行动的“第二章”是惩戒：大洪水、毁灭与诺亚方舟；而中国创世神话中，女娲的“第二章”，则是救助：补天。（余下的石头生出了无数中国神话、传说、文学、幻想——笑）。

其次，或许更重要的是，阴阳/太极图原本是外在于权力等级意识的表述，但毕竟为后者所渗透或污染。在尊卑贵贱的差序表达中，阳为尊、为主、为贵，阴为卑、为次、为贱；以此类推，便是男尊女卑。然而，这一关于男女之间的权力阶序，在欧洲的基督教的文化中，是一种特异性的、本质的、不可更动、僭越的等级分布，而在前现代中国文化中，男女间的权力关系与其他等级阶序的序列相关，而且可能依据其相关性发生互换。因此，前现代中国的社会权力秩序或文化的核心表达：君为臣纲、父为子纲、夫为妻纲，固然构成了自上而下的权力阶序——一如新中国建国初年的《妇女解放歌》所言：“旧社会好比那黑咕隆咚的枯井万丈深，井底下压着咱们受苦人，妇女是最底层”。然而，换一个角度，三纲之君臣、父子、夫妻又是某种同构的权力、等级排列，君之于臣，相当于父之于子，夫之于妻。因此，才有中国男性文人士大夫以“香草美人”自比、自喻的文学传统，有男性文人士大夫在对自身命运的书写中对女性命运的奇特而深切的理解和体认。（在此，我不想去讨论为某些海外汉学家“坐实”了的、关于这一以男女喻君臣的文学传统的创造者屈原与楚襄王之间的同性恋关系；因为，即便的确如此，也不能改变或完全阐释中国古代文学史的事实：香草美人自比，是一种负载着特定的权力逻辑与文化心理结构的中国男性文人的书写惯例与文学传统）。

与此相关的另一个变体，则是与尊/卑、贵/贱的等级并置或内置的长/幼等级——尊长、尊老，长幼有序。因此，在前现代的权力表达中，存在一种奇特的“母权”（绝非女权）。事实上，20年前，我们曾在《浮出历史地表》一书中将其称为“代行父权之母”——母亲作

为肉身之父缺席之际的、年长的、父权功能的执行者。至少古代文学中两则最著名的爱情悲剧故事：《孔雀东南飞》、《钗头凤》中，代表压抑与毁灭性权力的都是代行父职之母亲。而种种历史与传说故事中的“垂帘听政”的“太后们”，无非是作为父亲“缺席之在场”的“母权”的变奏形式。其极端形态和例证，便是中国历史上唯一的著名女帝，武曌/武则天。

再一个变体，则是相对的权力、等级差序结构所形成种种错位和裂隙，令前现代中国文化中存在着“代父”、“代夫”的女英雄、女将军，存在着无需借助如上名目的女侠，存在一个特定戏曲行当角色：刀马旦；一句话，存在着女性的行动者和诸多限定之下的女性主体位置。

与我将要讨论的文本组密切相关的是：正是由于关于性别的权力规定是一个可以与其他权力阶序相关，因而出现变体的结构，因此不同于基督教文化将同性恋情——准确地说，是男性同性间的情感与情欲关系视为绝对禁忌与跖骨之蛆；相反，一般说来，男性间的情欲关系（当然绝非自主的性向选择）从来不是前现代中国社会文化中的禁忌，也不曾被视为洪水猛兽式的威胁；尽管始终“不登大雅之堂”，可依据其不同的情境和参数，成为“丑闻”、或“趣谈”。我们甚至可以说，在前现代中国，始终存在着某种名曰“龙阳”、“断袖”的亚文化传统。其前提无疑是不容冒犯、僭越、妨害父子相继的主体秩序，尽管在一对一的现代爱情观念之外、在事实上的多妻制的前现代，类似同性恋情亦难以构成对中国或曰东方式的父权制的威胁。因此，“不孝有三，无后为大”、“从一而终”等等仅仅是针对着女性的威压和规定。然而，在类似不无含混、暧昧意味的“容忍”空间中，最为基本和重要的，是不容在任何意义上冒犯或僭越了尊卑、贵贱、长幼的等级秩序。因此类似的亚文化更近似于某种特权阶层、某些特权位置的专利欲望和满足。一个近便的例子便是《红楼梦》第四十七回《呆霸王调情遭毒打，冷郎君避祸走他乡》，其主部故事是一向欺男霸女的薛蟠因公然调戏柳湘莲而遭到后者一顿胖揍。但参照小说文本便不难发现，除却薛蟠这一角色惯常的粗鄙不堪，他对柳湘莲的冒犯并非在于他公然赤裸地表达了对他的身体欲望，而在于类似行为背后昭然的身分错认：薛蟠将柳湘莲错认为一个“戏子”——“下九流”或“下等人”，而非他的真正身份：一位“公子”，玩票只是一份“雅趣”。换言之，如果他是一个真戏子，那么纵有不甘，也绝非愤怒，更无从反抗（事实上，民初的著名流行文本之一正是《秋海棠》——一个“乾旦”的悲惨命运）。

2. 僭越或规训？

回到对当下中国耽美文本的讨论中来。尽管已阅读了相当数量的网络耽美小说，但我无意也无法“化妆”成同人女或腐女（笑）。代沟是原因之一，认同与否是另一个。因此，尽管我的阅读量足够大，但我观察仍是外部的，而非内部的；是对文本和文化的观察，而非对这一特定的亚文化网络社群的立体观察。再次，我也不拟全面地考查这一亚文化的国际旅行线路，不拟深究这一在时间上最早发生在欧美的女性（网络）社群特定的同人文化到以日本动漫（/少女漫画？）产业为主要依托的BL（Boys' Love）漫游到中国的路径。我想明确，这类无疑是舶来的文学与情色书写的样式或主题，以日文汉字“耽美”——唯美（aesthetic）的日译——为名，但事实上却是相当本土化或曰“原创”性的。其与欧美和日本相关文化的最大区别，是其主要的表现形态，是数量极为可观的、“原创”（打引号是为了暂且搁置对风波不断的网络抄袭、剽窃事件的讨论以及相关的诸如数据库写作一类的理论与实践议题。在此，原创一词用以区别“同人”写作）网络小说写作。在广泛涉猎中国耽美小说之前，我对类似文化的了解止于欧美女性同人文化，准确地说，是兴起于20世纪70-80年代的、以美国中产阶级家庭主妇为主体的、美国电视连续剧《星际迷航》俱乐部。在我认知视野中，是她们最先开启了这种亚文化，依托大众文化文本将其中的主要男性角色重写为同性恋者。我关注

是逆推式的，开启这一视野的，是美国女性主义电影理论家康斯坦丁·潘莉对这一文化社群及其写作和想象的研究。她的主要论点或曰结论是，类似女性亚文化的出现，旨在剥离异性恋/男性与女性之间先在的权力规定，通过同性恋情探索权力结构之外，或之上的情感关系。补充一句，也是这一研究，标志着电影理论由文本中心向受众中心的转移，加盟后现代、主体性讨论的理论取向。当然，关于这一美国的同人文化（slash），更著名的研究出自亨利·詹金斯的《文本盗猎者》。詹金斯在类似写作是“女性的性幻想”的基本界定之下，讨论了其中的性别/性爱的乌托邦特征：社会性别与性身份的流动，自我与他人之间障碍的突破，平等，感受性的突显，脆弱的坦然裸露……

或许正是类似的指认，令我带着“错误”的或曰“谬之千里”的期待视野进入了中国耽美小说的文本世界。当我经由“资深腐女”导航进入这一世界，并渐次深入之时，我阅读体验是震惊。我极度讶异、几乎带痛感地发现，耽美社群对类似写作的共识性规定，是其中的主动者与被动者、上位者与下位者，即她们笔下所谓的“攻”与“受”，是清晰明确、判然有别的角色设定。一经确定，绝无更改。其中的被动者与劣势或弱势者的挣扎或逆转角色的尝试，因其注定无果或失败，被视作喜剧性段落或常规性调味剂。据说，作为一种有力的接受惯例，“反攻不成是情趣，反攻成了是雷点”；偶然的、一次性的角色反转并非不可，但决不可能是“反攻”得手，而“应该”出自强势一方的施舍。类似接受心理与需求无疑强有力地、在网络写作的作者/读者的密切互动加固了这一叙事成规。（在此，我亦不拟引入真实世界中同性恋社群及其文化作为参照。世纪之初，出现在晋江网上的耽美社群与同性恋社群冲突间，耽美社群的自我界说：“珍爱，耽美，远离同志”，尽管此后有社群内部的反省、分梳，仍清晰地表明了她们将自己明确区别于同性恋者、同性恋社群、文化的自觉。但也正是为此，此间的文化与书写成规便具有了更为清晰的社会症候意味）。进一步构成了我的阅读震惊体验的是，这一不容更动的主动与被动、强势与弱势（即使在所谓“双强”设定的人物关系中亦然）的角色位置鲜有例外地与角色的社会身份和地位全然高度吻合；甚至绝少背离新旧主流文化的各种规范，诸如身高与权力，诸如在欧洲殖民历史中形成的白人种学（金发碧眼优于浅黑型）；诸如拯救者/施恩者 vs. 获救者/受恩者。也就是说，在更换了爱情故事或情欲关系的性别身份之后，这一亚文化中的小说创作不是剥离了，而是凸显甚至强化了权力和等级阶序。于是，皇帝 vs. 将军便成为一对黄金 CP。当然可以十分结构主义地（笑）替换为皇帝（皇储、王爷、盟主、贵人、CEO、演艺明星……）vs. 臣子（伴读、质子、侍卫、戏子、公司下属、助理……），或广义的胜利者/成功者 vs. 失败者。于是，一种逻辑的、在我的感知中颇为怪诞的文本事实，便是亡国之君、败军之将、敌国质子成了类似文本中盈溢着特定性感的欲望客体。

无需赘言，耽美这一概念在中文指称的是对角色性别身份的规定：男/男，而不是一种叙事类型；其最单纯的叙事形态是言情，但它毫无疑问可以，也事实上叠加在任何叙事类型之上：武侠、玄幻、科幻之赛博朋克、蒸汽朋克、太空歌剧……侦探、历史之历史小说、架空、穿越、演义……。其共享部分，是女性写作者及其社群的某种性文化或曰情欲想象（所谓“歪歪”），后者似乎正是这一亚文化形成的内在动力之一。然而，类似性幻想并非以柔情蜜意开启或充满，相反，大都以公然、赤裸的强暴为端，包括持续的强暴、囚禁、施暴、羞辱。不是 S/M 的游戏、不是“虐心”——苦情或悲情，而是连篇累牍的直接凌虐。令我颇感匪夷所思的是，这类故事却大都最终以真爱作为结局。在此，或许不是文本细读，而是叙事序列演示，是更恰当的分析方法。耽美读者知道，在类似成规中，故事以强暴为开端；若以“攻”为 A，以“受”为 B（尽管其这类文本内聚焦/读者带入于“受”，也就是说后者才是男一号/A），故事前半部是 A 虐 B，“虐身”——施暴、施虐，后半段是 B 虐 A，虐心。故事的转折

点是施暴者A陡然意识到自己对B的欲望发自真爱,因而陷于迷惘、彷徨以致于无助——“平生不会相思,才会相思,便害相思。身似浮云,心如飞絮,气若游丝……”(在类似文本中引用率高到“令人发指”的是徐再思的《折桂令·春情》——笑)。因此,即使在故事的后半部中,B亦非主动者或主导者,相反因无以领悟A的变化或曰真爱表露而陷于更深的绝望和无所适从之中;所谓虐心,更多的是A所体认到的自虐。B最终被A的无限深情所感动,真爱/相爱的结局由此达成。事实上,这不仅是耽美,也是相当数量的网络古言(古风言情)的叙述范式,“不同”之处在于,在异性恋/男人和女人的故事中,尤其是当历史或架空“历史”的叙述设定在前现代/多妻制之中时,出自男性的强暴便意味着(只要他愿意)占有一——“主人”对其“所有物”的处置,便依据社会惯例而不论侵害或囚禁。这也正是我所体认到的、耽美文本自觉或不期然的意义所在:角色的性别身份置换,令在历史上和依旧现实中的女性生命的创伤经验和司空见惯的悲剧再度获得了可见、可感的质地。然而,无论在耽美或言情中,当类似故事的“标准”结局是真爱/相爱时,在我看来,文本便显影出迫近且狰狞的后革命时代的幽灵:故事更近似于权力的肉身形象征服,准确地说,是驯服他的猎物的过程;“真爱”的结局成就了彻底的屈服或臣属(在所谓君臣文中,也许该叫臣属者的臣服——不是对民、对社稷或江山、天下,而是完全对王者);或许可以说,文本自身成了受虐者/弱势者/臣属者最终心悦诚服地与强势和权力签署了一纸鲜血淋漓、血肉模糊的契约。如果说皇帝 vs. 将军是耽美写作的某种“标配”,那么更典型或极致的,便是皇帝(/王爷/盟主……) vs. 侍卫。为类似写作所偏爱的创造之一,是“影卫”——某种类似死士、忍者与家奴间的角色。如果说前者显影的是奴隶的养成,后者则更近似奴才的逻辑。于是,耽美——这女性网络社群的性别僭越性文化,便如此清晰地显影出社会规训的意味。

3. 惯例与反例

类似文本的数量如此众多,以致在相当长的时间内,所谓“虐文”在数量上大大超出了“甜、宠文”,也令这类文本于我显现出鲜明的症候意味。反驳者一定可以提出反例。我也读到过不少反例——可以说,寻找和发现反例,是我持续阅读的动力之一。但事实上,就大众文化工业产品和流行文化文本而言,佳作大都是其中的反例。因为所谓佳作,始终意味着其形式元素或曰媒介语言的独特令其凸显于大多数作品形成的底景,意味着制作者某些个性风格的清晰印痕,意味着对主流之成规惯例的僭越或改写。然而,是惯例而非反例,才是文化研究的关注重点与对象,因为正是前者才是显影社会文化心理与症候的屏幕。体认或思考这一现象之初,我首先考虑确认/排除这一书写惯例是否来自其直接出处:日本文化工业及其(我始终无法接受的、不时极为扭曲的——笑)日本性文化:诸如其中的“圈禁”与“养成”,在中国网文中,流行词是“束缚”与“调教”。我求教和考查获得的答案是肯定的。然而,这并未构成对我自己问题的有效解答。因为在其日本“出处”中,除了各种舶来与本土的差异,中国耽美写作无疑在自觉或懵懂间,更多接续了前现代中国的亚文化传统,而非欧美的新创“酷儿”或 Slash;然而,这一接续同时召唤或释放出前现代中国文化中的权力与等级的鬼魂或魅影。因此,在种种差异间,最突出的是,双重或多重的幽灵与鬼魂——后革命的幽灵或前现代的鬼魅。在日本的类似文本中,显然没有如此浓重的,可谓浓墨重彩的、多重后革命幽灵的萦绕——或者说,革命,原本是非革命造就的国家和地区文化中的极为陌生的所在;相反,对我们,不论是否愿意,是否自觉,革命,仍是某种极为内在的构成,尽管此时已多为幽灵怪影。

所谓后革命幽灵显影的形态之一,便是我们前面已然提到的对权力机制、对当权者的内在、细腻的体认。不是简单的直接臣服/认同,而是委婉、深刻的体察。或许为我的一贯立场或我的视野所囿,类似阅读带给我的、颇具新鲜感的获知和体验,正是这份不是极为精当、细

赋的表述：将当权者（包括其极致形式：皇权的拥有者）体察、指认为一具沉重、硕大的权力机器的功能位置。其中甚至包含某些颇具历史唯物主义特色的洞察：即使是立于权力之巅的皇帝，也从不是、从不能独自统治；皇权统治始终是皇帝、皇族与贵族、地主阶级或阶层的、充满争斗、阴谋、博弈的联合统治。因此，诸如所谓后宫，并不是男性个体的“所罗门王之梦”的对应物，而是一种作为皇权补充物的制度，作为皇权与宦官、外戚、文臣与武将、中央皇室与藩王或封疆大吏间的交叉点与连接点，是借以平衡、控制统治阶级/阶层的利益分配与利益冲突，也是反制、限定皇权的制衡装置之一。当权者拥有权力，也为巨大的权力所控制甚至“囚禁”、反噬。因此，我们尽管身处低端和弱势，我们也可能对权力巅峰付出一鞠同情和悲悯。或需赘言，正是类似叙事视点与策略，在不言自明的非政治化的社会语境中，相当有效地令故事中的强势者、权力的肉身形象得以伦理化与情感化，得以获得结构性的理解、原宥和体认；这当然也是剧情得以实现其先设结局/真爱所必须的绝地逆转的内在依据。相较于 21 世纪之初，类似《英雄》的叙事逻辑：认知自己的局限和弱小，因而捐弃反抗，将曾经自认的使命与诉求托付给强（权）者，耽美、古言或诸多历史小说的写作，也正是为这份体察，赋予了强（权）者伦理与情感的含量和血肉与肌理的充盈。换言之，革命时代击毁了权力机构曾高度自然化的合法性伪装，令我们得以近察细观权力机器自身；但后革命的现实却令我们反转或倒置曾经的、间或是悲情动员性的对权力、统治的控诉，代之以对其自身逻辑，包括对暴行的必要性（——“不得已而为之”）的理解。其中，颇为有趣、有时堪称精妙的，是古风耽美、古言、历史小说，包括种种拟古之作中的“历史”、“史书”的运用。其中成为某种特定“桥段”和炫技的，是在情节段落之间插入或可乱真的拟古、史传体段落；或者将权力暴力干预史官书写作为情节附线……。这里有批判理论、后结构主义赋予的对“历史是胜利者的清单”之洞察的分享，有后现代主义游戏、戏仿，有“数码原住民的”、象征着朝向想象界的无尽坍塌之后的扁平历史，有后革命的虚妄与犬儒。

在多数的耽美文本中，尤其是所谓虐文中，其内聚焦是安放在被动者/受的被述位置之上的，这便结构性地（尽管在其更新过程中时常因与读者间的互动而微调）决定了读者的认同/带入选择。换言之，我们的认同大都是建立在“权力的轮下”的（八十年代文化、文本中引用率颇高的、泰戈尔的诗句：感谢上帝，我不是权力的轮子，我只是压在轮子底下的活人之一）。事实上，在我的“古老”的阅读中，我在诸多的网络古言和古风耽美中读到了此前我不曾在虚构类作品中读到的、对父权下“女性”/弱势者极为悲惨的生命、身体经验的书写，间或充溢着真切、密集的痛感。然而，考虑到虐文的极盛出现在资本介入网文写作、收费阅读制度成了专业网站的运营方式之后，那么似乎显而易见的是，类似书写惯例的形成与流行的“缘由”，正在于它作为一种情色想象的类型，生产并满足了阅读、幻想、歪歪的快感需求。我不止一次读到了类似的更文后的“作者有话说”：“强上了！你们爽到了吧？”回应是一片读者打赏的“手榴弹”、“地雷”、“火箭炮”炸响。我的确在“无言以对”的同时感到“晕眩”（笑）：如果你的认同建立在被动者/弱势者一边，那么你如何会在“他”遭到强暴或凌虐时获得如此心理满足？当然，如果在性心理学或 S/M 幻想的层面上，这似乎是“天经地义”的“事实”；其中快感始终在 M/受虐者一端。然而，我仍然感到疑虑的是，耽美不仅是作为大众之小众的流行文化，而且正在逸出特定的网络社群，入侵主流大众文化。在一般意义上，女性主义关于女性的情色想象基本是被虐幻想（代表文本《0 娘的故事》）的回答是，只有自我安置被动、被虐的位置，被（父权文化尤其是基督教文化）禁止的女性欲望才可以在安全阀之下获得有限的表达。于是，问题成了：当耽美社群已然获得性别身份的换装出演，何以受虐想象仍是必须的 and 主导的？性别的“换装”出演只是增加了性爱想象的强度？与台大张小虹教授讨论到这一问题时，她的答案是：在中国、东亚，现代 100 年，还是太急促而短暂的时间，“女性还来不及形成自己的模板”，“但变化已然并正在发生。”而在另一层

面上，作为女性性幻想的受虐乃至（被）强暴幻想之所有可以称为怪异而充裕的快感来源，正在于它与现实中的暴力结构与行为无涉，而为幻想主体/女性自身所掌控。这当然也是对中国耽美虐文的有效脚注之一。因为为网络的媒介特质所改变的写作，除却已为相关讨论的所命名的“同人”、“数据库”等特征之外，另一个重要的不同，正是读者与作者共同分享着一份心明肚知的游戏的自觉，一份文本作为可选择、可调节的娱乐品与白日梦的属性。于是，有“亲妈”（大团圆结局，有情人终成眷属）、“后妈”（悲剧结局，劳燕分飞，天各一方）之说、读者有抗议、索求角色“戏份”、坚持结局走向的权利；有作者与读者真诚地或表演性地讨论作品的设定及情节的走向。因此，读者对文本中价值表述或角色位置、命运的认同，也无疑有别此前的“严肃”文学阅读和社会认同（/身份/同一性）体验。换言之，读者可以如同作者，充分享有对其中的性幻想的主控自觉。与其说，网文的读者如影院中的观众，是同时置身多重的梦幻主体，不如说，她/他更像是游戏的玩家，可以在每次游戏重启时选择或更换角色和阵营。因此，尽管耽美社群中所谓“攻控”是绝少数，可以说，所有的“受控”都是“攻控”，她无需认同“攻”，她参与掌控至少是分享创造角色和“世界”的规则。但上述反馈表明，此间的认同如果不是不断逆转，至少是含混漂移：是施动（/虐）、掌控与受动（/虐）、被控、征服与臣属，共同构成了某种不无怪诞（对我说来）的阅读/幻想快感。如果考虑到耽美——这一特定的女性欲望或情色写作，事实上翻转了主流文化的既定；因此，欲望舞台上的双主角原本可以轮替成为观看、欲望客体和认同的主体位置。然而，也正是在此，幽灵或鬼魂再度出没为某种政治潜意识的诡计：认同的漂移或轮替，内在地抹除了对抗性关系的可能，相反，在不期然间完成的正是对权力机器或机制，包括其暴力的认同，乃至背书。

4. 题内的题外：心理学的角色

在开始讨论这一文本组之时，获得来自腐女社群的反馈之一，是一个简洁而断然的专有名词：斯德哥尔摩综合症。这是对我所描述和探究的叙事惯例的命名（据说，这是社群内部“求文”时的有效标签），也带着某种肯定及辩护的意味。但类似“客观”、“科学”的表述与齐泽克所谓“幻想的瘟疫”相遇，令我有兴趣去追溯“斯德哥尔摩综合症”这一知其然不知其所以然的心理学术语的由来，进而在想象、幻想、幻象的意义上追问或反思冷战-后冷战-后冷战之后的世界及其中心理学的角色意义。

所谓斯德哥尔摩综合征出自1973年8月23日发生在瑞典首都斯德哥尔摩的一桩真实罪案：一名叫让·埃里克·奥尔森（Jan Erik Olsson）男人在试图抢劫信托银行未果后，挟持了四名银行职员（三女一男）为质，据金库与警方对峙了六天之后，警方打穿金库墙壁，以催泪瓦斯将劫匪逼出。这则近乎笨贼故事的寻常罪案在这里出现了奇异的变奏：人质在前来解救的警察面前以身回护绑匪，以防警方射杀绑匪，而后拒绝出庭作证指认绑匪，且筹集资金为绑匪开脱。报道称，获救后，人质之一与绑匪间建立了极为亲密的、近乎爱情的关系。这起抢劫绑架案的尾声令其成为更轰动的新闻。若干年后，精神病学家受FBI和苏格兰场的委托，将类似人质对绑架者发生了强烈的、正面情感的例子命名为“斯德哥尔摩综合症”。然而，为我们的国内中文网站上广泛转载、显然同源的词条、定义不曾说明的是，这则心理学症候新条目甚至令其命名者踌躇：因为这几乎如同孤证一枚。而同样为国内门户网站的相关条目省略的，是这一研究和命名的金主/订购者：英美警察机构。但即使是后者，也在迅速将这一成果纳入了警方的反恐与人质事件谈判的培训课程后，开始遭到了持续的怀疑和诟病。质疑集中在：鲜有发生，仅有的例证几无共性，而通常发生在遭绑架期间的、人质与绑架者的“正面关系”显然是理性选择，而非情感或病态的因素——或则是策略性选择：配合绑架者以求存，或则是真切的判断：在人质境况下，来自营救者/警方的威胁如果不大于至

少不小于绑架者。因为例证稀少、歧义横生，这一著名的心理学命名长期为其学科的权威名录拒收。即使这一命名的最热情的支持者，也不得不承认：这是极小概率事件。然而，这一为心理学质疑的命名，却在 90 年代中后期（也是后冷战年代）经由流行文化：电影、电视、通俗小说，作为一种新的叙事路径与策略而传播；出现在国内网站上同源复制的词条或解释，将其表达为某种刺激—反应，设定条件—必然结果式的科学—心理学事实，然而，那与其说出自相关案例，不如说更像是对类似叙事惯例的总结，而非普遍存在的心理/病理事实。但也正是“斯德哥尔摩综合症”作为一个新的开始。

在此，我想稍作延伸的是，尽管斯德哥尔摩综合症的命名自身是一个特例，但它在中国的（以讹传讹的）流行却提示着二战后尤其是越战后，心理学与精神分析所出演的独特的社会功能角色。类似命名的意义，以科学，即普世性的名义，向上阻断了去追问个案背后的真切具体的历史成因，向下阻断了探寻其他选择的现实可能性。在斯德哥尔摩综合症一例中，命名先在地否定，至少是搁置了对绑架者动机及目的的探究，因此悬置了人质对其产生认同的任何合法性理由；而一旦泛化为一般性、普世性结论，也必然阻断了在“人质”陷入了他人人生杀予夺、自我孤立无援、无路可逃的处境后，除了屈服、“爱上”自己的掌控者之外，还可能宁折不弯、宁死不辱、铤而走险……。而斯德哥尔摩人质事件——这一不无喜剧色彩的笨贼故事，在人质危机频发的 20 世纪 70 年代，确乎是一个特例：因为这一十年，是恐怖主义——这一专有名词问世的十年。一边是慕尼黑奥运会上人质危机及悲剧，标识着围绕巴以冲突、西亚北非地区因种族之名的悲剧冲突拉开序幕；一边则是德国“红军”、意大利“红色旅”、日本“赤军”所代表的、发达国家激进左翼青年主导的城市游击战”，频频制造着各种人质危机。后者，无疑是在 1967 年 10 月 9 日切·格瓦拉就义于玻利维亚荒原，第三世界游击战退潮后；而 1973 年美国从越南撤军之后，围绕着反战而集结起来的欧美左翼青年的反文化、反制运动随之解体而继起的极端主义行动，无疑是在绝望与不甘间的铤而走险，或者说走火入魔。他们举起切·格瓦拉，却几乎完全背离了格瓦拉主义；他们自称“革命者”，其“革命”中，却完全没有了人民，没有了阶级的维度，没有了社会动员与组织，只有暴力与个人/小团体的极端行动。这也正是詹明信定义“恐怖主义”的年代和背景。在他的定义中，所谓恐怖主义不仅 Made in Hollywood，而且正是没有革命可能性的年代，人们想象革命的方式。这里，詹明信所谓的“人们”，包括那些的确狂热的、堂·吉珂德式的行动者，包括主流社会的人群。

回到我们讨论的问题与文本上来，所谓斯德哥尔摩综合症——这一颇具“文学色彩”的心理学“术语”的确准确地对位于网络耽美社群（也是部分古言）某种盛极一时的写作惯例与快感机制，复制着也印证着中国网络上颇为流行的、由“以讹传讹”的斯德哥尔摩综合症的定义和描述“逻辑”引申出的断语：“人，是可以驯化的”。似乎是对“造反有理”的逻辑及文化的逆转或代偿，是对由于 20 世纪这个中国的革命世纪所动摇、开裂的秩序与服从的加固，类似身体与心理快感便在社会学意义上成就了某种十足的受虐快感。一如在某些时刻，人们“内在需要魔鬼”，这一次，我们内在召唤着“强势征服”。这无疑是后革命时代的精神症候之一。

5. 爱，爱情的意味

然而，同样作为惯例和反例，在那些耽美或言情的“虐文”中，“完满”的结局（/HE/happy ending）之一，是弱势者最终因“真爱”而皈依了强势（/强暴）者，最终接受了类似后宫—上书房之间的、传统后妃、宫娥之类的传统女性地位，自此夫唱夫随，尊卑有序（在古言中，类似的结局则是遣散后宫，确立、确保一对一的爱情盟誓，女人依旧皇后，变化只是成了唯

一女人)。然而,即使在这类故事中,爱情/真爱的意觉时刻,仍被表达为某种始料未及、充满震撼、携带着破坏力、威胁的时刻,令上位者震惊、恐惧的时刻。因此,在故事中,上位施暴者自觉到爱情的时刻,往往并不是其行为模式发生逆转的时刻,相反可能是更狂暴地施虐,希望藉此对自己否认爱情的存在。因为在他的感知中,爱情正是权力铠甲上的裂痕,是可能亲手交付施暴对象的利器。

事实上,爱、爱情正是后革命、后冷战时代的一股暗潮汹涌的暗流。有趣的是,它却更多是在昔日理论的领地上暗涌;而惯以爱情故事为主打产品的好莱坞及各类流行文化工业,却祭起亲情的旗帜,前所未有地“不谈爱情”。或许,在这轮关于爱情的理论话语中,最为突出而鲜明的,是阿兰·巴迪欧的对话录《爱的多重奏》。其中,这位《共产主义构想》的作者大声疾呼:必须保卫爱情!(笑)因为,在他看来,爱情是纯粹的偶然。而爱情的宣言,即“从偶然到命运的过渡”。在我看来,巴迪欧的《爱的多重奏》或许应以罗兰·巴特的《恋人絮语》为参正文本。是在《恋人絮语》中,巴特把爱情展示为一份全然的脱轨、一份微型或巨型的疯狂。爱情由此成为现代文明或秩序中防不胜防的危险品。这份“偶然”的爱情正像是巴迪欧所定义的“事件(/event)”——一个令你摔出或滑脱秩序轨道的时刻。然而,这并非“爱情”这一能指固有的意味。从某种意义上说,爱情是欧美最著名,也是最庞杂的神话之一。从圆桌骑士或神殿骑士的禁欲之恋,到“不死的爱情战胜死亡”的欧洲浪漫,或爱情作为个人主义的最佳践行,都并非在处理“二”(“二人世界”、爱情/欲望、身/心),而是“三”——最终在某种“关系”或曰“间性”中安置“大他者”将权威、秩序、绝对权力内在化。一如孙柏在谈到诺兰的好莱坞巨制科幻《星际穿越》时的洞察:《星际穿越》的确涉及政治哲学的问题。或者说,也是一个数学的问题。这一点用范伟小品里一句经典台词来表达最准确不过:“二啊,不是说山(/三)嘛!”爱的主题并不像表面上看那么无聊,尤其考虑到它完全是现代文学的贡献就更是如此。因为它所体现的是失去上帝这个第三项或任何外在的意识形态规约之后,人只能通过另一个自己镜像般的他人来指认和确证他/她自己。这就是“2”的维度,及其意识形态的起源。然而“3”并没有就此消失,尤其在黑格尔发现承认的政治内在的现代性危机后就转向了“绝对”(哈贝马斯等人包括福山就是要在冷战结束前后的历史语境中提倡重新回到交往或承认的政治上去),于是,在接下来的二百年里,范伟那句著名台词就一直回响在西方哲学界了。那个“3”当然不必然指向上帝,因为它所体现的其实是人类主体性所面临的茫茫无际的未知领域,也就是区别于小写他人的大写“他者”的领域(齐泽克称拉康和他自己是黑格尔主义者,道理就在这儿)。现在我们可以看到为什么科幻是触及相关哲学议题的首选题材了吧。科幻的政治哲学都是在“3”和“2”之间的调停,即在大写“他者”和小写“他人”之间可能实现的过渡、容纳、转化,等等(引文完——笑)。当然,不止是科幻,也是一切幻想类文本(诸如……某些耽美文本)。事实上,爱情故事的经典收束当然是婚姻/或者任何一对一的情感关系的固化;然而,婚姻或任何形式的关系固化却显然与爱情话语或爱情故事有着社会与文化逻辑的巨大裂痕和差异——如果不说是天差地别至少也是天南海北。所以,“主角的婚礼”是与“主角登基”、“主角葬礼”并称叙事的古典结局,“……从此幸福地生活在一起”之后,大幕落下,再不开启。婚姻(/关系固化)故事只能存在于另一本书、另一个故事中。因此,爱情故事自身更“完美”的古典结局是死亡/悲剧。可以说,在现代性反思的维度中,爱情是最具建构性的话语,也始终携带着内在的破坏性和颠覆力。此番巴迪欧不仅重提爱情,而重在爱情盟誓及其恪守中,凸显着“二”;用他的说法,便是“我们如何由单纯的相遇,过渡到一个充满悖论的共同世界,在这个共同世界中我们成为‘二’?”参考着他鲜明的欧洲左派立场,这便成为耐人寻味的“新”个案。无独有偶的是,临床精神病学家霍夫曼则在接受澎湃新闻访问时,称“爱能够创造社会联结。”对照上下文,不难领悟到,霍夫曼所谓的“爱”(移情)相对

的是自恋——泛滥全球的时代病，也就是爱的能力的丧失；而巴迪欧所谓的爱，爱情宣言和爱情盟誓则指涉着将“爱”——某种偶然，间或是疯狂，我的“翻译”是激进/激情，转变为常态的寓言。所谓“偶然应该被固定”。一如晚年德里达始终在尝试将一些日常的，间或是诗意的语词转变为新的哲学概念，爱，似乎成为与革命、与理想有关的、尝试为理论所回收的关键词之一。

回到我们讨论的作为中国网络耽美写作的惯例之一中来，其中，真爱的到来固然是类似叙述中必须的、充满政治无意识的装置，或称叙事必须的“机械降神”，但这也间或成为某种文本逻辑的裂隙，成为其中近乎绝对的权力游戏的对立项。就“单纯”的女性性幻想而言，耽美虐文中快感强度，首先来自于男性间的“虐身”部分展示（/幻想）着对男性所谓自足、封闭的身体的侵害与被迫打开；但“虐心”部分，更大的侵害与威胁（阅读/想象快感？）则来自爱情的自觉，那意味着封闭的权力主体之边界的开裂乃至消融。在情节层面上，与那些最终甘居后宫、夫唱夫随的故事相并列的，是真爱战胜权力欲望：禅位、弃权，相携“泛舟五湖”而去的结局选项。换言之，此间的爱情，无法也无意颠覆权力秩序，但却多少撬动了这庞然大物，或留下了擦痕，乃至裂隙。而在意义层面或曰快感机制上，真爱的降临，可以意味着弱者的臣服，也可能意味着强者的归顺。

当然，一如我自己坚持的观点，在既存的秩序之下，主体性意义上的另类选择始终存在，有效，但也有限。在我们所讨论的耽美文类中，类似的“爱的逃离”，意味着对权力的放弃或拒绝，但这逃离，通常是在福柯所谓圆形监狱或监狱群岛的基本设定之下发生。于是，逃离者可以选择离开原型监狱的中心/权力中心，逃亡之路却只能通往牢房的深处。因为在这类似想象世界的方法之中，江湖本是王土的地下层，而非王权外的荒原或净土。所以，作为惯例之反例之一，公子欢喜故事中典型的“岁月静好”、相爱相守的结局，同时意味接受放逐，接受一份贫贱、卑微的地位与宿命；放弃权力，同时意味臣服于权力并以献上必须的供奉为代价。因此，类似的“大团圆结局”同时弥散着一份荒芜、颓败、自甘而无助的氛围。阅读类似文本时，我体认到了某种心有戚戚焉的痛感，出现在我脑海中的是一个老旧、几乎带荒诞感的语词：“旧社会”（笑）。正是在这里，我再次辨析出重重叠叠的后革命的幽灵。那是在革命年代曾在、革命年代已远，在深刻、内在地经历颠倒之颠倒之后，人们可能获得的历史感悟和体认。也许更具症候意味的，是近期大热的、作者 Priest 的耽美长篇《默读》——现代都市警匪故事；同样作为反例，这部可谓恢弘的故事设定了警方的双重敌手：一是资本与欲望造就的凶残怪兽（大资本、黑社会与警局高官的利益共同体），一则是无权势者因社会正义缺席而法外执法的疯狂（真凶在逃之罪行受害者家属同盟）；相对于作为大他者的绝对秩序，故事之意味的双刃性便跃然纸上。这都市警匪/黑幕故事结局处，爱情盟誓的表达是：“没有了……怪物都清理干净了，我是最后一个，你可不可以把我关在你家？”爱情故事完满收束，关起了什么？或释放了什么？究竟是镇压了“怪物”，或封印了后革命时代的幽灵？或者，爱情是权力的钢铁城堡上的一道裂痕，幽灵间或由此逸出？

在这三组文本的对应参照中，我尝试触摸、捕捉并与大家分享我们置身其间的社会文化症候。我们观察到了某种似乎陡然耸立、不可撼动的权力逻辑和绝对秩序，我们看到了某种无力和无助。但换一个角度，我们也看到了某种对历史与现实的社会命运的清醒；看到了鬼魂西行之时的多种幽灵的出没。事实上，后革命时代的全球文化的另一个突出症候，正是历史的坍塌与历史纵深的消失；与此同时，最急迫的任务，也正是我们——我们和你们对自己身为历史遗嘱执行人的自觉，清理 20 世纪历史债务，不是为了加入审判失败者的大合唱或改宗式，而是为了终有一天重启革命的历史遗产。同样，当我们置身于中国崛起的时代，开始意识到

启动中国文化历史遗产的必需，不能忽略的是，我们仍必须继续充当历史债务的清算人。说到底，我们都是“五四”的儿女们，中国革命的后裔。在对权力秩序的警醒与梦魇之间，在性别与解放的迷思之间，在肉身与赛博格之间，在弃民与中产之间，新的可能性或新的另类选择究竟是什么？我们有没有别样的方式去想象和认知世界？我想，新的可能性也许正徘徊、游荡在众多的幽灵之间。幽灵是用以放逐的，但是幽灵却不可能一劳永逸地予以放逐。因为幽灵的特征正是它终将回归。