

文化魅影

中国电视剧文化研究



张慧瑜 著



中国电影出版社



文化魅影

中国电视剧文化研究

张慧瑜 著

CIP 中国电影出版社
2016 · 北京

图书在版编目 (CIP) 数据

文化魅影：中国电视剧文化研究 / 张慧瑜著. —北京：
中国电影出版社，2016. 6

ISBN 978 - 7 - 106 - 04490 - 9

I. ①文… II. ①张… III. ①电视剧评论—中国—现代
IV. ①J905. 2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016) 第 149312 号

文化魅影：中国电视剧文化研究

张慧瑜 著

出版发行 中国电影出版社 (北京北三环东路 22 号) 邮编 100013

电话: 64296664 (总编室) 64216278 (发行部)

Email: cfpvgb@126.com

经 销 新华书店

印 刷 北京易丰印捷科技股份有限公司

版 次 2016 年 6 月第 1 版 2016 年 6 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/850 × 1168 毫米 1/16

印张/16.25 插页/2 字数/270 千字

书 号 ISBN 978 - 7 - 106 - 04490 - 9/J · 1875

定 价 42.00 元

目 录

导 论	1
第一节 作为大众文化的电视剧及其政治功能	1
第二节 主流价值观的重构	7
第三节 社会伤口与文化治疗	10
第四节 国产电视剧的三重转型	12
第五节 “重写历史”与新的主体	18
第一章 新革命历史题材影视剧：历史记忆与主流价值观	26
第一节 “英雄传奇”的谱系与改写	28
第二节 “历史与冷战记忆”的缝合与和解	43
第三节 “社会伤口”的遮蔽与呈现	51
第四节 无法清除的“怪味”与精神治疗	56
第五节 批判知识分子的位置	59
第二章 谍战题材影视剧：后冷战改写与文化征候	62
第一节 跨越冷战、后冷战的谍战片	63
第二节 谍战剧的演变：从“女特务”到“兄/长”	66
第三节 《潜伏》：忠诚、背叛与被杀死的“信仰”	70
第四节 《渗透》与谍战剧的新功能	76
第五节 《北平无战事》与民国史观	81
第三章 工人题材影视剧：后工业时代与两种工人故事	87
第一节 他者的“魅影”与后工业社会的浮现	88

第二节	从“外来妹”到社会底层：“农民工”形象的变迁	95
第三节	《大工匠》与“工人阶级”的文化乡愁	109
第四节	打开锈住的记忆	122
第五节	“视而不见”的主体	126
第四章	主旋律题材影视剧：与“革命”握手言和	129
第一节	主旋律的叙事困境	129
第二节	“红剧”绽放与主流价值观的重建	137
第三节	作为修辞的“墓碑”	141
第四节	长征故事与《十送红军》的意义	147
第五节	“平凡的世界”如何可能	151
第五章	现实题材影视剧：家庭伦理与文化怀旧	155
第一节	产业转型与“限娱令”的市场效应	155
第二节	当代家庭伦理剧的文化功能	159
第三节	“怀旧剧”的文化想象与“80年代”的浮现	164
第四节	《乡村爱情》系列剧中的农村想象	166
第五节	《老农民》为何看起来如此“老”	168
第六章	宫廷题材影视剧：“宫廷”的蜕变与权力想象	172
第一节	“宫斗”乍起	172
第二节	“江湖”的消失，“后宫”的浮现	176
第三节	从“宫廷”到“后宫”	178
第四节	理性化的“铁笼”与“政治”想象的危机	180
第五节	“腹黑女”变身“情怀男”	183
第七章	青春题材影视剧：青春文化和社会变迁	185
第一节	青春文化的由来	186
第二节	青春剧的正能量与腹黑化	188
第三节	《蜗居》与中产梦的幻灭	192

第四节	《浮沉》中的白领视野与国企想象	208
第五节	《欢乐颂》与阶层分化时代的职场剧	215
第八章	抗战题材影视剧：以胜利者的名义与新的抗战记忆	225
第一节	后冷战时代的抗战叙述与主体位置的悬置	225
第二节	以“胜利者”的名义	233
第三节	抗日战争的性质与两种史观的转变	235
第四节	抗战胜利的暧昧性与被遮蔽的历史叙述	237
第五节	抗战影视剧的五种创作类型	240
结 语	国产剧的文化创造力	245
参考文献		249
后 记		253

导 论

第一节 作为大众文化的电视剧及其政治功能

从 80 年代开始,以电视剧、电影、流行歌曲等为代表的港台大众文化开始进入内地,尽管这些“靡靡之音”不时被指责为黄色文化或资产阶级自由化的体现,但并没有阻止这股南来的清新之风刮遍大江南北。90 年代随着邓小平南巡讲话后经济体制改革的展开,新兴都市媒体成为大众文化全面勃兴的平台。与此同时,这种市场化的媒体也被给予一种代表公众利益的、自由而独立的公共空间。新世纪以来在文化产业化改革的背景下,市场化成为文化生产的主流逻辑,一方面,文化事业单位逐步向公司化、集团化转型,另一方面,如电影、电视剧、电视节目等文化行业向民营资本开放,文化创意产业也成为后工业大都市发展的主导方向之一。

大众文化在内地的兴起有着清晰的文化地理学传播路径。80 年代的港台文化深受日本文化影响,而日本文化又受到“二战”后以好莱坞电影、摇滚乐为代表的美国文化的影响。如果考虑到 80 年代日本影视剧传入中国以及 90 年代好莱坞以分账大片的模式重新回到内地,这些曾经作为“冷战”对立面的文化形式成为改革开放时代中国文化与“世界”接轨的重要方式。在这种背景下,一种 50 年代到 70 年代形成的依靠计划经济体制运行的工农兵文艺逐渐转变为市场经济体制支配下的大众文化工业。这种去生产化、去工业化的消费主义文

化是与原子化的个人、自由竞争的市场经济相匹配的文化形态。大众文化的兴起不仅使得与 50 年代到 70 年代社会政治经济体制相适应的工农兵文艺陷入瓦解,而且也宣告着工农兵文艺的终结和失败。如果说从“五四”到“文革”、再到 80 年代,文化承载着政治实践的功能,如 80 年代的文学、电影等艺术实践通过反思 50 年代到 70 年代的文艺政治化来开启新的改革时代,那么 90 年代的大众文化则以去政治化的、消费化的方式实现了文化功能的转变,文化不再担负现代民族国家的启蒙、革命、救亡的任务,而转变为文化产业和文化创意经济学。

大众文化本身是一种很特殊的文艺形态,有这样几个特点:一是大众文化是现代社会的产物,文化从封建时代少数人垄断的特权变成了平民、普通人也可以分享的产品,这是文化权力的民主化和大众化;二是大众文化是商业文化,依靠现代资本主义商品交换的原则组织生产和消费,大众文化背后有一套文化工业系统来支撑,也就是现在常说的文化产业;三是大众文化是现代资本主义社会的主流意识形态,最早提出文化工业这个概念的是“二战”期间流亡美国的德国社会学家法兰克福学派,他们发现美国的文化工业非常发达,对维系美国资本主义体制很有帮助,他们把文化工业比喻为凝固资本主义大厦的社会水泥;四是大众文化的“政治”是一种非宣传的、非强制的、去政治化的文化,大众文化往往看起来没有强烈的政治诉求,讲述的都是儿女情长、家长里短的故事,但这本身也是一种软政治、软价值观的表达,这与冷战时代社会主义体制下的政治文化是有区别的,就像 80 年代港台流行文化与毛泽东时代的工农兵文艺之间的不同;五是大众文化的基本功能是一种社会矛盾的润滑剂和消音器。对于成熟或正常的大众文化来说,其大众应该就是一个国家、社会里面的大多数人,大众文化一方面要触及这些大多数人的喜怒哀乐,另一方面又要巧妙地转移、化解这些社会矛盾和困境,这就使得大众文化呈现两副面孔,既敏锐又很保守。

大众文化总体上认同于现有秩序和制度,但又擅长与时俱进和捕风捉影,大众文化的魅力就在于此,既润物细无声又是一个妥协和弹性、多元的空间。正因为发达资本主义社会的大众文化具有这种特点,西方左翼学者经常用争夺文化领导权、进行文化游击战的说法来描述文化革命的必要性。相对之下,中国的大众文化有一些“中国特色”。第一,大众文化在中国的全面兴起与改革开

放、“告别革命”有重要关系，市场化的大众文化取代了体制化的工农兵文艺，这使得八九十年代人们对大众文化寄予“厚望”，认为大众文化是解构政治文化的“进步”力量，对俗文化、通俗文艺也抱有肯定的态度；第二，90年代随着文化的商品化、市场化，包括都市报、电视等媒体在内的大众文化开始发挥着重塑主流意识形态的功能，出现了一种以对旧体制的批判和解构为特色的新主流认同；第三，从工农兵文艺变成市场化的大众文化，也是中国社会大转型的组成部分，这些大众文化的消费者正是市场化转型中浮现出来的都市小资、中产主体，而工农兵等弱势群体也被放逐到大众文化的边缘位置；第四，新世纪以来文化产业化成为文化体制改革的主旋律，尤其是文化产业在后工业产业结构中占据重要位置，资本的力量越来越强有力地介入到文化生产之中；第五，80年代以来中国的文化形态受到三股力量的制衡：政治（主旋律）、经济（市场）和艺术（知识分子）。

随着这三种力量的此消彼长，文化也呈现不同的状态。政治（主旋律）在80年代中后期获得命名，90年代处在自我危机状态，但新世纪以来与市场力量达成和解、变成新的形态；经济（市场）对文化的影响是逐渐增强的，80年代文化的商品化开始出现，90年代文化市场化全面开花，新世纪以来文化产业成为资本追逐的香饽饽；艺术（知识分子）在80年代处于黄金时代，艺术生产受到社会主义旧体制的保护，90年代开始受到市场化转型的压力，新世纪以来基本上被文化产业所抛弃。电视剧作为一种影响广泛的大众文化，是负载当代社会主流文化价值观的重要媒介，一部或一系列热播剧往往与特定历史时期的社会文化心理有着密切关系，而针对以热播剧为代表的大众文化研究也成为观察中国社会变迁的文化晴雨表。

90年代冷战终结之后，以电视剧为代表的大众文化经常讲述一种去政治化的政治观和去历史化的历史观。比如历史剧会告诉人们，历史不是循环往复的，而是从来都是如此的、亘古不变的。像近些年流行的穿越剧，没有古代和现代的区别，活在当下和活在古代是一样的，就像韩剧《来自星星的你》（2014年）从现代到古代可以随便穿越，这其实就是一种历史的扁平化和非历史化，这是20世纪人们试图改变大历史的实践失败之后的产物。而关于政治的想象基本上变成一种阴谋史观和权力史观，认为政治就是权力斗争，尤其是上层人物、伟人之间的钩心斗角，所谓“没有永远的朋友，只有永远的利益”，这种厚黑史观

很古老，是一种前现代的政治观。之所以这种老旧的、古老的政治观又重新流行，与 20 世纪轰轰烈烈的革命被宣布终结有着密切关系，或者说这种阴谋史观的归来本身就是革命破产的后遗症。对于中国来说，这种历史观是审判“文革”的方式之一，人们把“文革”解释成上层政治人物之间的私利斗争。就像八九十年代之交的主旋律电影《大决战》（1989 年），国共内战的故事变成了国共将领之间的“楚汉战争”和三国谋略、智斗的较量等，历史或政治不过是伟人之间的博弈，是帝王、豪杰的故事，这成为大众文化讲述历史和政治的基本策略，观众也认为这才是“真实”的历史。这种大众文化的政治观是对 20 世纪革命史观所强调的人民政治以及大众政治、现代政治的“反动”。

电视剧擅长讲述两种反映小资、白领生活的故事，一是爱情剧，二是职场剧。爱情剧往往具有奇幻性和幻想性，因为现代爱情是与个人、与自由最相关的主题，比如表现跨越阶级的爱情是可能的、灰姑娘的故事是可能的、屌丝爱上白富美也是可能的。人们赋予爱情一种超越现实的、打破世俗的想象，爱情剧变成了一种现实生活中很难实现的白日梦。但是近些年，这种超越性的爱情不仅在现实生活当中变得不可能，而且在荧幕上也难以被讲述了，爱情剧无法把爱情讲述为白日梦成为大众文化的征候之一。像《蜗居》（2009 年）、《裸婚时代》（2011 年）、《北京爱情故事》（2012 年）、《致我们终将逝去的青春》（2013 年）、《欢乐颂》（2016 年）等影视剧，都是赤裸裸的现实逻辑一次次击碎爱情的神话。“爱情”哪儿去了呢？爱情只发生在白富美和高富帅之间，就像《小时代》（2013 年）、《来自星星的你》一样，观众则变成封建时代的子民，大家只能围观王子与公主的爱情。

职场故事也有一种历史的线索。90 年代，电视剧经常讲述发家致富、家族企业成长的故事，讲述帝王的故事或泥腿子将军的故事，这里面也有英雄的成长，但主要是如何做一个大英雄、成为一个强者的故事，也是个人奋斗成功的美国梦故事。2005 年前后，《奋斗》（2007 年）、《潜伏》（2009 年）、《杜拉拉升职记》（2010 年）等职场剧、办公室剧开始流行，这些故事的核心看似和美国梦的故事很像，就是如何奋斗、如何晋级、如何成功，但却是美国梦的另一面——“中产梦”。这种晋级制是一种现代科层制，其实也是现代官僚制，是现代组织中最有效率的一种管理方式，军队、医院和学校等现代机构都是最典型的科层制管理。职场故事与从奴隶到将军、从底层到成功者的故事的区别在于，

从奴隶到将军实现的是一种阶级的逆袭，而职场故事则是在白领、中产阶层当中晋升，从一个小白领变成一个大白领、一个职场达人或更成功的白领而已。晋级制并不能实现阶级的跨越和翻身，最多就是如何踏实做一个公司白领或小中产。对于如清洁工、建筑工人、餐厅服务员等工人、农民来说，晋级制也不适用于这些底层群体，他们无论怎么奋斗都只能待在同一个社会阶层上。这种在可见的阶梯中爬格子是资本主义从自由竞争到垄断资本主义阶段必然出现的现象，也是“二战”后西方发达国家从工业社会向后工业社会转型中白领中产阶级崛起的产物，这就是《杜拉拉升职记》等白领故事出现的制度基础。

这些年，中国宫斗剧《后宫·甄嬛传》（2013年）、美国政治惊悚剧《纸牌屋》（2013年）等都把政治讲述为腹黑术和黑暗王国里的钩心斗角，这些发生在后宫、白宫里的故事更像办公室职场故事，它们并非要讲述一些历史的或政治的议题，而是基本上和穿越剧相类似，历史和现实政治不过是故事的噱头、背景，看点是腹黑术和权谋，这非常吻合于当下白领、中产观众对于职场的想象。这种把人生、把社会比喻为一场竞技赛是资本主义市场经济的典型隐喻，这种弱肉强食、丛林法则的职场伦理又是新自由主义的基本信念。90年代，人们对于全球化、现代化、未来世界还保有一种乐观情绪，自由市场所带来的解放和成功的神话还没有破灭。随着新自由主义的深入、金融危机的爆发，这种美国梦、爱情万岁的神话逐渐瓦解。就在一地鸡毛式的日常生活变得越来越不可能、甚至越来越艰难的时候，反而出现了一种更加保守的意识形态、一种扭曲的意识形态，这就是职场腹黑化。至于为何会从阳光下的自由竞争变成黑夜里的血雨腥风，恐怕与竞争激烈、机会减少、阶层固化有关，其背后则是新自由主义对中产阶级生活的剥夺，使得职场中人陷入不是你死就是我死的“饥饿游戏”。

与“爱情去哪儿了”相似，如果说个人奋斗是大众文化应该宣扬的白日梦，那么现在连这种职场白日梦也已经无法被讲述了。于是出现两种新的职场故事，一种是屌丝逆袭的故事，百度百科对“逆袭”的解释是“形容本应该是失败的行为，却最终获得了成功的结果”，也就是说“逆袭”并不是要改变游戏规则，反而是对现有秩序的认同和内在化；第二种是屌丝无法逆袭的故事，比如2013年岁末导演冯小刚拍摄贺岁喜剧《私人订制》，沿用《顽主》（1988年）“替人排忧、替人解难、替人受过”和《甲方乙方》（1997年）“好梦一日游”的模

式，继续替人圆梦。新的“私人订制”公司帮助人们完成的梦想不再是戏仿革命者或者扮演过去的角色，而是实现一种阶层身份的互换。三个段落分别让司机体验领导、让商业大导跌落底层变成贫困艺术家、让清洁女工做“一日”亿万富婆。每一种身份穿越表面上看起来是对阶层位置的僭越，实际上却维系了原有阶层的区隔，司机和清洁工在“梦醒”之后都体会到当领导（权力）和富婆（资本）的不容易，反而更加安于本职工作。而大导演与棉花匠的“换血”并没有变成真正的底层人，只不过摇身一变为行为艺术家。成功人士“换血”就像吃了补品或特殊营养品一样，增添了“不俗”的噱头，相反，底层人要想实现人生的逆袭唯有换上成功者的“血液”，也就是说，逆袭不仅没有打破成功者的“血统论”，反而为这种封建贵族式的等级想象提供了合法性。2014年初北京台推出《私人订制》的电视节目，第一期是一个北漂保安要做总经理的故事。这个保安的人生偶像是香港的李嘉诚，剧组帮助他圆了这个人生的梦想，让他在一个高档美发店当三天总经理，结果他发现自己根本不是总经理的材料、不具备总经理的素质，最终意识到总经理根本不是他这种人能够当的，白日梦彻底变成了黄粱一梦。如果说大众文化讲述梦想成真的故事是一种白日梦，那么告诉人们“梦想不过是梦想”也会起到白日梦的效果。当然，这也正是白日梦的真谛。

如果说关于爱情、职场都是以小资、白领生活为核心展开的，那么这种故事和生活有着清晰的边界，这种边界也是大众文化的边界、市场经济的边界以及后工业社会的边界，这个边界需要有“入场券”才能进入。就拿甄嬛来说，倘若不是官女子、不被选为秀女，她就无缘参与宫斗。不管是自由竞争，还是钩心斗角，都需要获得参与者的资格，而现在的问题在于，不管比赛结果是否平等，就连参赛的机会平等都难以实现，这是一个求做屌丝而不得的时代，更不用说那些被先在排除在外的其他弱势、底层群体。相比边界内部的人们陷入一场异常激烈的宫斗，边界之外的人们则用另一种政治的方式宣誓他们的“存在”，这就是个人主义的恐怖行动和暴力事件。尽管恐怖主义的原因非常复杂，却成为后冷战时代弱势者、个人唯一能够选择的反抗方式。近些年，恐怖事件已经从国外蔓延到国内。这些恐怖事件大多发生在火车站、飞机场等地方，这些空间很像一个通道，一个标识到达或者离开的分界线，暴力事件就发生在这些分界线上，也就是发生在两个不同的世界的临界点上。

这种个人主义的暴力事件有两个特点：第一，对于这些边界之外的人来说，他们采取自残或残害别人的方式，只是为了让边界内部的人们意识到他们的存在，也就是引起关注，暴力的象征、符号意义大于实际的破坏效果；第二，恐怖袭击所带来的感觉是，这是一种只剩下行动的行为，是一种看不到理论的实践，相比后冷战时代实践、行动变得越来越艰难，恐怖主义是少有的只有实践的实践、只有暴力的暴力。不过，这种恐怖主义的行动一方面呈现当下社会边界的“壁垒森严”，另一方面却经常起到适得其反的效果，恐怖袭击并没有打开边界，反而成为加固边界的“借口”，生活在边界内部的人们把“恐怖分子”当作中产阶级生活的威胁者，从而使得国家以反恐的名义来把边界变成更加封闭的“铁屋子”，就像斯诺登所揭示出来的“9·11”之后的美国变成一个更加专制的国家。

这就是目前当下社会存在的两种政治形式：一种是白领、中产者的办公室政治，是自由市场竞争的日益走向激烈化的黑暗内斗；第二种就是白领之外的底层群体采用的更加暴力的方式所发动的边界之战。

第二节 主流价值观的重构

在新世纪已经过去的十年中，世界发生了重要的转折（从“9·11”到金融危机），中国也发生了重要的变化（从“大国崛起”到“复兴之路”），人们很难再回到“快乐的90年代”^①。如果说七八十年代之交启动的全球新自由主义是为了应对70年代西方发达资本主义世界所遭遇的经济滞胀危机（也预示着“二战”后欧美三十年“黄金时代”的终结），那么伴随着冷战终结而被加速的全球化进程，在经历新世纪之初的“9·11”以及2007年金融危机的挫折之后，进入调整和反思的时期。这是一个西方现代性真正实现“全球化”的时代，又是一个社会主义作为另类实践以及美英主导的新自由主义都面临失败的危机时代，可谓“欣欣向荣”与“危机重重”并存。

七八十年代之交，中国的改革开放恰好与英美世界全面推行里根－撒切尔

① 齐泽克：《柏林墙之后》，马淑贞译，《国外理论动态》，2010年第2期。

主义同步开启。上世纪90年代以来,在经历国内外剧烈震荡之后,中国凭借廉价劳动力“优势”走向了大力发展对外加工产业的“东亚四小龙”之路(也正是凭借冷战终结,亚洲四小龙的制造业开始转移到中国内地)。在世纪之初,中国沿海地区已经成为名副其实的世界加工厂。这种为“世界”(以为欧美中产阶级市场供应廉价消费品为主)打工/生产的角色为中国积累了巨额的外汇储备,但是这种经济高速起飞也始终伴随着国内阶级的分化。这就造成2000年前后以农民工、下岗工人为代表的大量底层/弱势群体的出现。与此相伴随,在中国市场化/城市化/都市化过程中开始出现新富阶层和中产阶级。如何调和不同阶级、利益群体之间的矛盾成为新世纪以来政府面临的发展难题,也正是在这种背景下创建“和谐社会”成为新政府主政的核心口号。

2003年以来,中国政府逐渐调整执政策略,提出科学发展观、和谐社会、和平崛起等一系列论述。这种论述暂时修正了90年代所急速推进的市场化政策,而转向对社会民生的关注(如废除收容制度、废除农业税、设立劳动法、全民医保等)。这个过程被一些学者描述为一种针对90年代“经济”市场化的“社会”保护运动;^①另一方面积极推进产业转型升级和发展模式的转变(特别是2007年中国共产党十七大召开之后)。“金融危机”以来,中国经济“戏剧性”地成为世界舞台中的“一枝独秀”,依然保持强劲的经济增长,一种“大国崛起”以及“领导世界”的大国心态开始浮出水面。这种现状使得在2003年先后出现的“北京共识”及其“中国模式”的讨论更加方兴未艾、愈演愈烈,^②

① 香港学者王绍光借用波兰尼的“大转型”理论来解释2003年新一届政府上台之后的转变,认为“胡温新政”是一种从90年代以经济为中心的发展策略转变为向社会政策倾斜的“历史性转折”,《胡温改革:新共识、新走向》(玛雅主编:《战略高度:中国思想界访谈录》,中国出版集团、生活·读书·新知三联书店,2008年版)、《大转型:1980年代以来中国的双向运动》等文章。

② “北京共识”、“中国模式”、“中国崛起”基本上2004年前后由海外中国观察家提出,随后引起国内学者越来越强有力的呼应,尤其是伴随着2008年北京成功举办奥运会,关于有没有“中国模式”的讨论也渐入佳境,尽管有着截然相反的判断(中国拥有独特的发展之路或中国走得是蹩脚的西化之路),但是中国经济无疑正在改写全球政治经济版图。参考黄平、崔之元主编:《中国与全球化:华盛顿共识还是北京共识》(社会科学文献出版社2005年版)、黄平、崔之元等主编:《中国模式与“北京共识”:超越“华盛顿共识”》(社会科学文献出版社2006年版)、潘维主编:《中国模式:解读人民共和国的60年》(中央编译出版社2009年版)、郑永年:《中国模式经验与困局》(浙江人民出版社2010年版)等。

暂且不讨论“中国模式”是否存在以及中国是否已然崛起,^①一个基本的事实是,这种建立在经济自由主义和国家威权主义之上的现代化之路,“使得新马克思主义的依附理论和自由主义理论都陷入困境”^②。在2008年“纪念改革开放30周年”和2009年“中华人民共和国成立60周年”的紧要关头,如何叙述这30年和60年的历史,关系到主流意识形态是否能够建立有效的文化霸权(即一种获得民众高度认同的统治合法性论述),其中如何修复毛泽东时代与邓小平时代的断裂以及抚平改革开放30年所产生的内部创伤是最为重要的议题。

借用文化研究对于文化霸权的理解,一种合法性的论述不在于统治阶级自上而下地灌输自身的意识形态,而在于这种论述可以收编被统治阶级的诉求,或者说一种意识形态霸权的建立在于成功吸纳、回应各种批判性声音,以达成某种社会共识,或者受到某些主流阶层/阶级的认同(尽管主流阶层往往并非社会或统计学意义上的“大多数”)。对于上世纪90年代以来的中国社会来说,伴随着急速推进的市场化改革,大众文化日益影响和建构着人们的日常生活。这种以都市为中心的大众文化提供某种“公民社会”的协商空间,在这个空间中,官方、民间、资本、个人、媒体等不同的主体位置彼此冲突或达成共谋,尤其是新世纪以来一些大众文化现象获得了官民共享或“朝野一心”。因此,一种主流意识形态的确立在于赢得葛兰西意义上的文化霸权,或者说不同利益群体试图在一定程度上达成某种共识和由衷赞同。本书主要通过对90年代以来影视剧的文化解读,试图把握、描述和呈现这个危机时代里主流意识形态的建构过程,以及对社会主体的有力询唤和重构。

① 中国究竟有没有特殊的“中国模式”、“中国经验”还存在争议,而这种对中国历史及现实的批判性分析往往很快被挪用或吸纳为主流叙述。正如反思欧洲中心主义历史观的作品德国学者贡德·弗兰克的《白银资本——重视经济全球化中的东方》(中央编译出版社2005年版)、美国学者彭慕兰的《大分流——欧洲、中国及现代世界经济的发展》(江苏人民出版社2010年版)、意大利世界体系学者乔万尼·阿里吉的《亚当·斯密在北京》(社会科学文献出版社2009年版)等,某种程度上也可以支撑中国走向“复兴之路”的表述,或者说,即使在欧洲进入现代时期,中国已然占据世界经济的中心位置,仅仅在1840年以来遭遇短暂的挫折,如今即将恢复到旧日的荣光。

② 正如意大利学者艾伯特·马蒂内利在《全球现代化——重思现代性事业》一书中所接着指出的“前者认为居支配地位的中心国家与欠发达的边缘国家之间的差距会越来越大,后者支持经济增长与政治民主之间相互强化的观点”,商务印书馆2010年版,第3页。

第三节 社会伤口与文化治疗

2010年冯小刚执导的《唐山大地震》不仅再一次把“故事所讲述的年代”（七八十年代之交）书写为历史/个人的伤痕/创伤时刻，而且把“讲述故事的年代”叙述为一种化解积怨、破镜重圆的时代。在这里，作为个人记忆的伤口被表征为一种历史的创伤。如果说50年代到70年代在80年代被书写为一种伤痕叙述，那么新世纪以来的历史叙述在重复这种伤痕的同时，更重要的是找到了治愈伤口的办法。这种讲述创伤记忆与治疗伤口的故事也成为诸多大众文化现象所试图实现的意识形态效果。其中最为引人注目的现象就是“新革命历史剧”的流行。七八十年代之交的历史转型建立在对50年代到70年代左翼文化、实践的批判之上，这就造成80年代中后期出现的主旋律电影/文学叙述的困境，这种状况直到2002年《激情燃烧的岁月》的“意外”热播才获得改变，随后民营影视公司开始投资拍摄红色革命题材，如2004年《历史的天空》、2005年《亮剑》、2007年《狼毒花》都成为热点话题。就在红色题材影视剧持续引爆电视剧市场的时刻，2007年底放映的冯小刚执导的革命历史电影《集结号》也取得过亿票房，这部电影改写了2002年张艺谋的《英雄》所开启的国产古装大片“叫座不叫好”的现状，实现了商业大片的主旋律化。此后2009年《建国大业》、《风声》、《十月围城》以及2010年《唐山大地震》等一系列主旋律商业大片出现，在刷新国产电影票房奇观的同时，也实现了主旋律（革命历史或官方说法）与商业大片（去政治、去革命的娱乐与消费）的完美嫁接。

如果说一种革命历史的有效讲述使得50年代到70年代不再被作为异质的历史而可以顺畅地耦合毛泽东时代与邓小平时代的断裂，那么在书写改革开放30年的历史时，同样的断裂点或伤口依然存在。如2007年有一部热播的工人题材电视剧《大工匠》就呈现了工人阶级80年代以来所遭受的失落与创伤。又如某电视栏目也把一位中年女性的精神创伤追溯为90年代的病退下岗事件。这些创伤的故事之所以可以被讲述或突显出来，很大程度在于对当下的社会来说，这些都是历史的旧伤疤，在和平崛起、经济起飞的背景下，这些“发展”的代价终于可以得到补偿和命名。因此，暴露伤口本身是一种对伤口的治疗工作，

正如《唐山大地震》原版小说《余震》中心理医生给小灯医治“无名头痛”的方法，就是让小灯在催眠中找到“被锈住的窗”的“病根”，这也就是唐山大地震中母亲放弃自己所留下的创伤获得命名的时刻。可以说，暴露伤口与治愈伤口的工作成为新世纪以来以影视剧为代表的大众文化所充当的重要的意识形态抚慰功能：一方面通过对伤口的命名，使得无名伤口有名化；另一方面对旧伤疤的呈现恰好是为了印证当下社会的和谐、繁荣与宽容。

《唐山大地震》中的小灯、小达有着清晰的阶层身份，就是成功人士和中产阶层，这与新世纪以来在“中国大片”的催生下中国电影观众的主流群体是吻合的（从影院基本上分布在特大城市和一线城市以及从30元到100元不等的电影票价等方面可以看出）。在这个意义上，中国大片及其创作的票房奇观可以作为新世纪以来中国社会结构的隐喻。^①自80年代改革开放尤其是90年代急速推进的市场化进程，中国社会迅速进入阶级分化的时期，借用社会学家孙立平的表述就是社会结构及阶层之间的“断裂”。为了弥合阶层之间的断裂，政府提出科学发展观、以人为本、和谐社会等一系列论述，一种在80年代末期被热情呼唤、在90年代被想象为社会稳定和民主化力量的中间阶层开始占据社会主体的位置（中产阶级具有保守和激进的双重面孔），这就是市场经济内部的消费者——小资、白领及中产阶层，与此同时则是底层的显影和把底层命名为社会弱势群体。也就是说，中产阶层与弱势群体同时成为新世纪之交的社会命名方式，来指称经历90年代市场化的双重主体。

与新革命历史剧中所讲述的永远胜利的“泥腿子将军”和谍战剧中所呈现的隐忍而有信仰的“无名英雄”的男性主体故事不同，那些承载历史伤口和遭遇危机时代困境的主角更多的是女性的故事，尤其是通过这些寻找“怪味”的下岗女工等“她者”的苦情故事（如《蜗居》、《唐山大地震》等），女性这一差异性的性别位置再次成为现实苦难的受害者，使得社会/历史/个人的危机获得想象性解释和抚慰。不过，女性还充当着一种对现实秩序不满、怀疑的角色。按照福柯的论述，异质性和他者不仅一直是西方普遍历史所创造和命名的产物，而且更是施展规训的对象，甚或说差异性是一同性逻辑所构造和内在询唤的。

^① 正如戴锦华所述，这些国产大片与中产阶层之间的对应关系，再一次证明了所谓“大众”文化在中国不过是“小众”文化，参见《百年之际的中国电影现象透视》，《学术月刊》，2006年第11期。