



文化研究 与政治批评的重建

Cultural Studies and the Reconstruction of Political Criticism

陶东风 著

中国社会科学出版社

文化研究 与政治批评的重建

Cultural Studies and the Reconstruction of Political Criticism

陶东风 著



中国社会科学出版社

图书在版编目(CIP)数据

文化研究与政治批评的重建 / 陶东风著. —北京: 中国社会科学出版社, 2014. 12

ISBN 978 - 7 - 5161 - 5312 - 3

I. ①文… II. ①陶… III. ①文化研究—中国—现代—文集②中国文学—当代文学—文学批评—文集
IV. ①G12 - 53②I206. 7 - 53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 308022 号

出 版 人 赵剑英

责任编辑 史慕鸿

责任校对 曹海超

责任印制 魏 宽

出 版 中国社会科学出版社
社 址 北京鼓楼西大街 168 号

邮 编 100820

网 址 <http://www.csspw.cn>

发 行 部 010 - 84083685

门 市 部 010 - 84029450

经 销 新华书店及其他书店

印刷装订 三河市君旺印务有限公司

版 次 2014 年 12 月第 1 版

印 次 2014 年 12 月第 1 次印刷

开 本 710 × 1000 1/16

印 张 20.25

插 页 2

字 数 343 千字

定 价 72.00 元

凡购买中国社会科学出版社图书,如有质量问题请与本社营销中心联系调换

电话:010 - 84083683

版权所有 侵权必究

目 录

引言 通过西方理论与中国经验的对话寻求创新 ——关于文化研究与文学批评的访谈录	(1)
--	-----

第一辑 理论探索

核心价值体系与大众文化的有机融合	(17)
“文艺与记忆”研究范式及其批评实践 ——以三个关键词为核心的考察	(35)
从两种世俗化视角看当代中国大众文化	(56)
故事、小说与文学的反极权本质 ——关于阿伦特、哈维尔、昆德拉、克里玛的阅读札记	(65)
关于当代中国社会灾难书写的几个问题	(83)
文学理论的公共性:重建政治批评	(99)

第二辑 批评实践

《受活》:当代中国政治的文学喻说	(121)
大院顽主的荒唐岁月与成圣之路 ——都梁《血色浪漫》再解读	(143)
“悲壮的青春”与梁晓声的英雄叙事 ——以《今夜有暴风雪》为例	(160)
《血色黄昏》与见证文学若干问题的思考	(177)

2 文化研究与政治批评的重建

晚霞消失之后我们到哪里去？

——重读礼平《晚霞消失的时候》 (208)

荒唐的革命闹剧与民间的“文革”世相

——评李锐的《无风之树》 (228)

革命与启蒙的恩恩怨怨

——论李锐笔下的张仲银形象 (243)

忠诚危机及其疑似“化解”

——重读王蒙的《布礼》 (262)

王蒙《蝴蝶》与中国文学的忠诚主题 (275)

本能、精神胜利法与阿 Q 革命

——重读《阿 Q 正传》兼评汪晖《阿 Q 生命中的六个
瞬间》 (288)

附录 什么是学术研究的中国话语？ (312)

后记 艰难的坚持 (318)

引言 通过西方理论与中国经验的对话 寻求创新

——关于文化研究与文学批评的访谈录

陈国战：在很多人的印象中，您是一位非常具有现实关怀的批评家，总能够敏锐地发现现实生活中最新出现的问题，并及时地做出回应。从“日常生活审美化讨论”到“文学理论的本质主义与反本质主义论争”，您在文艺学界一直走在理论探索的前沿，关注的具体问题也不断在改变。如果要用一个一以贯之的主题来概括一下您这些年的研究和思考，您会选择什么？

陶东风：我想这个主题就是西方文化理论的本土化、中国化，或者叫探索建立中国文化研究的本土范式。早在2000年的时候，我就发表了文章《批判理论与中国大众文化批评——兼论批判理论的本土化问题》，批评了当时大众文化批评中普遍存在的盲目照搬法兰克福学派批判理论的状况，并提出在运用任何一种西方理论时，都不能脱离中国的特殊经验，都要将其语境化和历史化。此后，我又在很多文章和著作中对这一观点进行了深化，并将反思的对象拓展到其他的西方理论，比如阿伦特的极权主义理论、波兹曼的“娱乐至死”理论等。一直到今天，我的主要关注和思考也都还可以划归到这一主题之下，只不过更多地希望通过对现象的个案分析和对文学作品的解读来落实这一点。

大众文化的批评标准应该是公民价值

陈国战：在国内学界，您最早提出了法兰克福学派批判理论的适用性问题，可以说改变了中国大众文化批评的走向，现在回过头来看，您认为当时的大众文化批评存在的主要问题是什么？

2 文化研究与政治批评的重建

陶东风：当代中国的大众文化批评集中出现于20世纪90年代中期，其代表就是具有强烈精英主义、道德理想主义和审美主义倾向的“人文精神”话语。此后，占主流地位的文化批评一直延续了这种倾向。“人文精神”论者对大众消费文化的批判，是一个在世俗化的祛魅潮流中出现的反祛魅的“抵抗”运动，目的在于维护自己在20世纪80年代确立的精英地位。而审美主义和道德理想主义则正是他们质疑大众文化的合法性、为自己进行合法化辩护的两个基本立场。从审美主义的立场看，他们认为大众文化文本是贫乏的、复制的、类型化的，缺乏创造性和想象力；从道德理想主义的标准看，他们指责大众文化在道德上是低级的、堕落的、欲望化的，而导致大众文化蔓延的则是人的逐利本能和娱乐本能。这种审美主义和道德理想主义的文化批判，实际上已经沦为抽象的人性批判和宗教批判，他们感叹如今的大众沉湎于感官声色，丧失了对抽象哲学问题、人性问题、存在问题、“终极价值”问题、“天国”问题的兴趣。

这种对大众文化的批判是抽象、大而无当、不得要领的，因而也是无力的。它用来评价大众文化的或者是宗教伦理价值观，如“终极关怀”、“天国律令”等，或者是精英审美价值观，如独创性、实验性、不可重复性等。这些价值观都是与大众文化异质的、相向的，显得高蹈而虚空，根本没有能力从社会理论、政治理论层面切入大众文化的具体社会语境，把握中国特殊语境中大众文化的政治文化功能。它把20世纪90年代以来的大众文化说成“世纪之交人文精神的一场劫难”，或者把抽象的市场经济当作自己的声讨对象，认为是市场经济刺激了人的欲望，导致人欲横流，道德滑坡，却从来没有结合当代中国大众文化或消费主义的具体社会环境，特别是政治环境，对中国特色的市场经济和消费主义的政治维度进行深入的政治经济学分析，比如权力和市场是如何纠缠、勾结、沆瀣一气的，权贵市场经济是如何形成的，等等。

陈国战：多年以来，您一直反对大众文化批评中存在的审美主义和道德理想主义倾向。但不可否认的是，当前的大众文化产品的确存在这样那样的问题，对此，批评者显然不能袖手旁观，而应该发出自己的声音。那么在您看来，大众文化批评的合适标准是什么？

陶东风：我认为应该是公民价值标准。因为大众文化是世俗流行文化，我们对大众文化价值观的分析，也应该依据世俗社会本身的标准，而

不是宗教标准或实验艺术的标准，否则就会因为错位而导致批评的无效，变成自说自话。我们可以发现，当代中国大众文化价值观的误区，根本不在于缺少什么高蹈虚空的“终极关怀”或“天国情怀”，而在于违背了世俗社会公共文化的实实在在的价值底线。比如，脱离道德约束、无限渲染和美化暴力；庸俗、低级、缺乏节制的性描写和色情描写；宣扬权谋文化，津津乐道于玩弄权术，崇尚权术和地位；赤裸裸地炫富，把“好生活”等同于奢华生活，把“成功人士”等同于“豪宅+美女+名车”；等等。很多大众文化的价值观已经降到了世俗社会公民文化的标准之下，已经并正在继续误导国人，特别是青少年。目前，我承担了国家社科基金重大招标项目“当代中国大众文化的价值观研究”，在研究过程中，课题组成员也有意在贯彻公民价值的批评标准。

《甄嬛传》复制了现实生活中的比坏逻辑

陈国战：前段时间，您在《人民日报》上发表了一篇文章《〈甄嬛传〉与比坏哲学的胜利》，引起了很大反响。由于篇幅限制，文章好像并没有展开，您能不能详细阐述一下《甄嬛传》在价值导向上存在的问题？

陶东风：其实，我那篇文章的主旨并不是要批判《甄嬛传》，而是把它作为一个例子，以说明我们当前社会中普遍存在的比坏哲学和比坏心理。而且我的文章也不是对《甄嬛传》做全面的分析和评价（它在情节安排、场景制作、演员表演方面的成就是不能抹杀的），而是集中在对甄嬛最后的复仇方式的质疑上。

《甄嬛传》的故事梗概非常简单。在刚入宫的时候，甄嬛还是一个心地善良、简单淳朴的女孩，虽有一点心机，但不会用权谋害人，她的聪明才智主要是用来防范别人的加害的。但在越来越残酷的宫廷环境中，她时刻受到以皇后为首的宫廷势力的暗算和迫害。在经历了一系列惨痛教训之后，她终于悟出了一个“真理”：在残酷的宫廷斗争中，你必须比对手更阴险毒辣，你的权术和阴谋必须高于对手，才能立于不败之地。也就是说，你必须比对手更坏才能战胜对手。最后，她终于成熟了，并通过这种比坏的方式成功地加害于皇后并取而代之。《甄嬛传》当然是有自己的批判性的，其对宫廷黑暗的揭露也是深刻的，但就甄嬛的这种复仇方式而言，我仍然是不认同的。

4 文化研究与政治批评的重建

对比韩剧《大长今》，我们就可以看出两者价值观的差异：大长今在残酷的宫廷斗争中同样受到恶势力的迫害，但她并没有通过比坏的方式战胜后者，而是始终坚持自己的道德立场和做人原则。也许有人会说，《甄嬛传》比《大长今》更真实，因为生活就是这样残酷，只有学坏才能生存。这种观点非常流行。但我坚持认为：即使现实生活中的确流行这种比坏哲学，文艺作品也不能复制它、宣扬它。文艺作品应该高于生活，超越现实，而不只是简单地复制现实，它对于生活的超越性就表现在超越而不是复制现实生活中的不健康的价值观，哪怕这种价值观非常流行，占据支配地位。在评价历史题材作品时，我认为最重要的标准不是僵化的真实性标准（很多关于历史剧的讨论常常纠缠于真实性问题），而是价值观标准。不正确的价值观会导致观众把不正确的生存理念带入现实生活。稍微了解一点西方大众文化的人都知道，拒绝学坏也是西方大众文化作品的一贯主题，从《灰姑娘》、《白雪公主》等经典童话作品到《哈利·波特》等好莱坞大片，哪怕吃亏也要拒绝学坏是它们共同的一贯主题。我认为这点对于价值观教育，特别是孩子的价值观教育非常重要。

陈国战：前几天，《求是》杂志刊发了一篇文章，为《甄嬛传》正名的意图非常明显。文章提出：“观众喜欢是硬道理。如何评判一部作品，由谁来评判，人民群众喜欢不喜欢、满意不满意、接受不接受、认可不认可可是根本标准。文艺评价不能与观众的评价背道而驰。”^①您对此有什么评价？

陶东风：我也注意到了这篇文章。它是从现实主义文学观出发，对《甄嬛传》走红的原因做出的综合分析；而我的文章，如上所述，并不是对《甄嬛传》的总体评价，而是对甄嬛的报复方式的评价。因此，这篇文章与我的文章并没有形成对话关系。但是，它的一些观点与我是恰好相反的，它提出：“《甄嬛传》对后宫斗争的展示比一般宫廷剧更为辛辣，但这不是歌颂阴谋、欣赏斗争，而是借一个个青春女性理想和生命的惨烈毁灭，揭示出封建社会的腐朽本质。”这可以视为作者对《甄嬛传》批判价值的肯定，这点我并不否定。但这篇文章还始终回避我提出的“用比坏的方式打败皇后”这个核心情节。至于文章提出的“观众喜欢是硬道

^① 同玉清：《〈甄嬛传〉为什么走红？》，《求是》2014年第1期。

理”，我觉得是不值一驳的，大多数人喜欢也不是判断一部作品好坏的依据，也不意味着一部作品就可以获得批评的豁免权。网络上三级片、A片以及色情小说的泛滥足以证明这点。而且观众并不是铁板一块的整体，任何一部作品都会有人喜欢，有人不喜欢，《甄嬛传》也是这样。作者认为《甄嬛传》赢得了人民群众的喜欢，很显然是把很多像我这样的观众排除在“人民群众”之外了。还有一个例子，就是网上曾经就我批评《甄嬛传》的文章做了一个调查，结果显示53%的网民支持我的观点。这是不是意味着这些人也不是“人民大众”？

我们需要创造一个既不同于奥威尔，也不同于赫胥黎的 阐释模式

陈国战：当前社会中存在着一个奇怪的现象：一方面，很多大众文化产品都问题重重，常常引起受众“吐槽”；但另一方面，一旦批评家介入其中，又往往会遭遇喝倒彩。于是，很多人感慨我们已经进入了一个“娱乐至死”的时代，继法兰克福学派的文化工业理论之后，波兹曼的“娱乐至死”理论成为当代中国大众文化批评的又一个重要理论工具。那么，这一西方理论是不是同样存在与中国现实错位的问题呢？

陶东风：当然。波兹曼的《娱乐至死》的所有观点都建立在对美国大众文化，特别是电视文化的观察和分析之上，因此把它直接套用到中国肯定是有问题的。这本书想要告诉大家的是：虽然奥威尔在《一九八四》中描述的极权主义统治的可怕景象没有成为现实，“民主自由得以延续”；但我们不应该因此而沾沾自喜，因为，虽然奥威尔的预言落空了，但赫胥黎关于“美丽新世界”的预言却正在逐步成为现实，也就是说，“西方民主社会将莺歌燕舞，醉生梦死地消亡，而不是带着镣铐一路哀歌”。^①

那么，奥威尔的结论是否适合于今天的中国呢？答案是否定的。目前中国已经不完全属于奥威尔描述的那个没有娱乐的极权主义时代，我们可以在大众传媒上看到大量娱乐化的消费文化。同时，波兹曼的描述与今天

^① 尼尔·波兹曼：《娱乐至死·童年的消失》，章艳译，广西师范大学出版社2009年版，第97页。

中国的情况也不完全相符。尽管中国的很多文化批评家热衷于不加反思地引用波兹曼的理论分析当下中国大众文化，但说中国正处在波兹曼描述的以“娱乐至死”为特征的“美丽新世界”，说中国人由于自由太多而沉浸于娱乐，又由于娱乐太多而不再关注自由，或者说他们“毁于自己热爱的东西”，无异于痴人说梦，与绝大多数中国人的经验不符。在这个意义上，无论是用奥威尔的“老大哥”模式，还是用波兹曼的“娱乐至死”模式来解释中国当代文化，解释中国新闻业的娱乐化倾向，都是不够的，也是不准确的。

陈国战：的确，从表面上看，中国当代大众文化的勃兴与西方文化“娱乐至死”的发展趋势是非常一致的；但实际上，它不仅仅是这一全球化潮流的一部分，还出现在非常特殊的社会环境中。这就决定了，对于我们来说任何一种西方理论都是不够用的，面对这种境况，中国的批评者该如何突围呢？

陶东风：我们必须进行理论创新，创造一个既不同于奥威尔，也不同于赫胥黎和波兹曼的新的阐释模式。这种阐释模式基于一种中国特色的新现实、新可能性，一种奥威尔、赫胥黎、波兹曼或许都没有想到的可能性，这就是“老大哥”和“美丽新世界”的联姻，一种政治权力控制下的“娱乐至死”消费。中国媒体的商业化、庸俗化，以及娱乐文化的泛滥，实际上与官方的积极引导有关。那种对政治、经济、文化和人们的日常生活加以全盘控制的传统集权主义方法在今天已经很难奏效，新的历史时期更有效的统治手段，是一方面加紧政治领域和意识形态领域的控制，另一方面则放开私人消费领域，让大众沉溺于感官娱乐世界，借以消解他们的公共关怀和参与意识，走向犬儒化的日常生活。于是，对新闻业的所谓“港台化倾向”，对“八卦新闻”，乃至对色情暴力文化，政府都采取了较为宽容的态度。虽然在90年代以后中国政府制定的各种关于新闻管制的法规文件中，无一例外地都同时把所谓“危害国家利益”和“败坏社会道德”同时列为打击、整治的对象，但是以感官刺激为主要特征的娱乐文化实际上从来就没有真正成为政府的心腹之患，因此也从来不是其认真管控的对象。

因此，我们在分析中国的娱乐化现象时切不可套用《娱乐至死》的观点，以为今天中国人自由太多，选择太多，可以读的书太多，信息太

多，物质生活水平提高了，所以就堕落了、被淹没了，不珍爱自由也不知道什么是自由了。事实上，中国新闻的娱乐化乃至整个中国文化的泛娱乐化现象，是诸多社会因素特别是制度因素造成的，它们是结果，而不是原因。不是因为我们娱乐化了，所以我们没有了政治参与的热情、责任感和反思精神，而是反过来：因为缺少真正的公民参与，不能表达责任感，反思精神无用武之地，才不得已而只能娱乐、傻乐。换言之，今天民众沉溺于娱乐文化具有无奈和逃避的成分。

文学作品与政治理论能够互相激发

陈国战：大众文化一直是您研究的重要内容，多年以来，已经形成了自己独特的解释模式，同时，您也是国内最早倡导开展文化研究的学者之一。但是我注意到，您近来对一些文学作品表现出了异乎寻常的兴趣，请问促使您做出这种转向的原因是什么？

陶东风：我最近关注的只是一类特殊的文学作品，即知青文学和“文革”题材文学（两者是部分重合的，知青文学基本上属于“文革”题材文学）。表面上看这是一种转向，其实背后也体现出了很强的连续性，那就是我对中国革命、中国当代政治，或者说中国当代60年的社会主义实践问题的持续关注。同时，这也体现了我一贯的研究思路，即把西方理论与中国经验结合起来，既借鉴西方理论，又立足于本土经验，通过对两者之间契合和错位关系的分析，来实现中国的理论创新。

我最近感到，文学是一个很好的切入口，对知青文学和“文革”题材文学的解读，是进入我所关注的问题的一个途径。因此，与一般的文学研究者不同，我的研究有一种政治理论上的冲动。在我看来，如果运用得当，文学作品分析和政治理论研究能够形成一种对话关系，能够互相激发，相得益彰。一方面，政治理论能够为解读文学作品提供有力的工具，我的很多观点都得益于阿伦特等人的政治理论的启发。比如，李锐小说《无风之树》的题目就暗示：本来没有什么“阶级敌人”，也不存在阶级斗争，即所谓“无风”；但极权主义赖以存在的一个根本法则就是运动法则，即“阶级斗争”必须无休止地进行下去。于是，为了让人民保持无休止的运动状态，就必须制造出阶级敌人。这点似乎正印证了阿伦特的相关理论。阿伦特认为：在极权主义那里，成文法是无关紧要的，可以随时

打破，其目的是服从极权主义的意识形态，也就是“历史法则”（在苏联的极权主义模式中）或“自然法则”（在纳粹的极权主义模式中）。一切都必须服从“运动”，“运动法则”变成了最高法则。

另一方面，对文学作品的解读，也可以帮助我们纠正一些既有的理论结论，甚至是西方政治学理论中的结论。比如，很多人认为当时的中国是极权社会，但通过对张爱玲小说《秧歌》的解读就可以发现，其实当时很多人已经对官方意识形态采取了应付、敷衍的态度，虽然大家都把“革命”、“阶级斗争”等挂在嘴上，但是实际上谁也不理解这些术语的含义。有这样一个有趣的情节：作品中的一对青年男女领取结婚证的时候要回答干部的一个问题：你为什么爱他/她？结果两人的回答一样：“因为他是劳动模范。”这很像哈维尔在《无权者的权力》中分析的捷克在后斯大林时代的景象：蔬菜水果店老板每天在自己的窗口挂一个“全世界无产者联合起来”的标语，但是这不过是一个应付官方的表演。这就表明，即使在那时，中国也已经出现了后极权社会的因素。李锐的《无风之树》也反复写到矮人坪的农民对革命、政治运动和阶级斗争这套宏大理论、意识形态，其实没有任何兴趣，非常隔膜，处于彻底的无知和不解状态，开党员大会时大家都在那里抽烟、聊天、睡觉、纳鞋底，作为领导的队长天柱甚至还大打呼噜。再比如，通过对阎连科小说《受活》的解读可以发现，农民在“入社”时并不像有些作品（比如《创业史》等革命历史题材小说）描写得那样欢天喜地，敲锣打鼓，相反充满了暴力和血腥。这就告诉我们，意识形态在革命动员中的力量实际上被我们的很多历史学家、理论家和作家夸大了，群众运动依靠的其实还是暴力，而不是意识形态本身的说服力。总之，我认为政治理论和文学作品能够互相激发，这也是我关注这类文学作品的原因。

陈国战：可能有人会说，文学作品毕竟是虚构性的，不能等同于历史记录，通过文学作品透视历史存在着一定的风险。那么您认为通过文学作品来透视那段历史有什么优势？又有哪些需要警惕的地方？

陶东风：从文学的角度切入有独特的优势，可以弥补其他研究的不足。比如，历史学、政治学关注的大都是制度、大事件等，使用的材料多是官方文件、社论等（比如著名“文革”研究专家、哈佛大学麦克法夸尔教授的研究），它们忽视了大众的日常生活、心理活动，很难呈现历史

的细节；而这恰恰是文学作品的优势所在，因为它呈现的是人们非常具体的存在状态、日常生活、心理活动，为我们透视历史打开了一扇特殊的窗口。通过文学作品，我们可以看到处在大历史中的个人的生存状态，并借此来反思历史学、政治学研究中的既有结论。

但我们也应该注意，对文学作品的解读不能直接跟政治理论接通，不能将作品和理论机械地对接起来，而应该进入文学作品内部，从它的语言、叙事、结构等形式因素角度切入。其他文学研究者也关注作品的形式特征，但我与他们不同的是：他们主要是从审美上去研究形式，而我关注的则是文学形式的政治性内涵。在我看来，不仅文学作品的主题、传达的世界观具有政治性，而且它的形式也具有政治性，它的叙事方式也打上了政治的、权力的、意识形态的印迹。比如，魔幻现实主义在阎连科那里，就不仅是一种创作手法，而且还是特定的反思、批判武器，它之所以具有超级强大的思想力量，说到底还在于它表现了中国政治文化与乌托邦运动的内在本质和深层逻辑，或者说它与中国的政治文化和乌托邦运动的深层逻辑具有同构—喻指关系。也就是说，中国式魔幻现实主义必须和中国式现实，特别是中国式政治文化逻辑发生内在关联，才有自己强大的生命力。在小说《受活》中，很多不可思议的场景、情节和语言在中国的政治文化语境中都是高度真实的，比如对县长柳鹰雀开枪射日的描写，就用大量真实的细节描写堆积出一个极为荒诞的世界来，但这荒诞其实在骨子里是超级真实的，绝非向壁虚构或异想天开。它不仅能够让我们联想到歌颂领袖的革命歌曲，而且以夸张的方式深刻隐喻了权力在中国是如何不可一世，如何傲慢无礼到了让人不敢相信的地步：一朝权力在手，即可教云开日出！只要对中国式权力文化有所了解，就可以深刻感受到这种魔幻手法的艺术力量和真实性。再比如，李锐的《无风之树》采用了一种祥林嫂式的絮絮叨叨的叙事方式，不同的叙事者都在那里没完没了地絮叨，我把它命名为“絮叨体”。在我看来，这种叙事方式并不是作者的随意选择，而是具有一定的政治内涵，它表现了人在遭受重大打击、极度缺少交流状态下的一种心理疾病。通过这种自觉的形式选择，作家就把那段历史书写为一种创伤记忆。

梁晓声把“上山下乡”娱乐化、温情化、他者化了

陈国战：您提到的创伤记忆，的确是知青文学和“文革”题材文学中常见的一种叙事模式。在这类题材的作品中，还有另一种叙事模式影响也很大，那就是以梁晓声作品为代表的悲壮青春叙事或英雄叙事。您最近对这种叙事模式也多有批评，在您看来，这种叙事模式存在的主要问题是什

陶东风：英雄叙事（或者叫悲壮青春叙事）出现于20世纪80年代初期，其代表人物就是梁晓声和部分东北知青作家。“上山下乡”运动结束后，回到城里的一代知青在短暂兴奋之后面对的是巨大的失落感和挫败感。这些人大部分没有能够通过高考改变自己的身份与命运，也缺少在城里生活所需要的一技之长——其被戏称为“修理地球”的农耕技术在钢筋水泥的环境里毫无用武之地。因此，大多数知青回到城市后很难适应，日新月异的城市对他们而言是格格不入的。他们无法面对不堪回首的往事，又无法得到新时代、新环境的认同——当然，他们也无法认同日益商业化的新时代、新环境。这是他们拾出“青春无悔”的重要社会和心理原因。

在我看来，“悲壮的青春”作为宏大英雄叙事的基调，其本质就是知青在新环境下产生的一种心理防御机制：不想或不敢承认自己的失败，回避对于“上山下乡”的历史反思，因为如果连心理的“无悔”幻觉都粉碎了，那还怎么活下去？当然，由于官方对“文革”和知青运动的否定，所以再怎么嚷嚷“无悔”的知青作家们也不能直接正面地肯定知青运动，于是就转通过塑造抽象的道德英雄、歌颂去政治化的人格力量，迂回、间接地为自己失败的青春辩护。换言之，这种悲壮青春叙事的核心，是从对“文革”和知青运动的具体社会历史反思，转向对知青一代被去政治化了的所谓“理想主义”和“英雄主义”的抽象道德赞美——说它“抽象”，是因为它完全脱离了这种“主义”产生的特定历史语境和具体政治内涵，把它当作一种抽象的精神美、人格美和道德美加以礼赞。

陈国战：梁晓声的很多作品都被拍成了影视剧，比如20世纪90年代的《年轮》、2012年的《知青》，这些作品不仅引发了知青一代的集体怀

旧，而且塑造了年轻一代对于那段历史的记忆，可以说影响巨大。您认为这些作品的最大问题是什么？

陶东风：梁晓声的《年轮》和《知青》不仅没有摆脱悲壮青春叙事的基调，而且走向了对“文革”和“上山下乡”运动的娱乐化、温情化、他者化书写。这种叙事模式表现出一种极具误导性，但又很难被察觉的认识误区和价值误区。

比如，《知青》建构了“文革”时期的一个“君子国”、“好人国”、道德理想国，它通过把“文革”时期的广大知识青年、普通百姓和领导干部塑造为明辨是非、勇于和“四人帮”和极“左”路线殊死搏斗的“好人”，从而把“文革”和极“左”分子他者化、异在化乃至异族化、异类化了，在两者之间进行了截然二分，仿佛整个“文革”灾难是“上面”的一小撮野心家和下面的一小撮小丑在那里瞎折腾，跟百分之九十九的中国人民无关。《知青》在人物塑造和情节处理方面的一个基本特色，就是把极“左”分子及其言行另类化、妖魔化、漫画化，把极权主义给个体和集体造成的伤害，给整个民族带来的灾难，改写为极少数人实施的、与大多数人无关的莫名其妙的变态行为。这些不可思议的“妖魔”不但服饰与一般人不同，行为与一般人不同，语言也完全不同。整天背毛主席语录的吴敏就是典型，别人说的都是人话，就她说的是“鬼话”，她在兵团女一班完全是一个被彻底孤立的另类。这样，吴敏等人就仿佛不是人，是入侵的异类，是和“我们中国人”完全不同的另一类人，两者之间没有任何可比性。他们坏得不可思议，而我们人民好得不可思议。他们完全不是我们这个民族和文化培养出来的，不是这个社会 and 体制生长出来的，因此，他们的错误、他们的荒唐之举、他们的种种恶行、他们造成的灾难，也就与当时“正常的中国人”无关。通过这样的叙述，本剧达到的是回避反思“文革”、反思自我，推卸历史责任的目的。

仔细观察不难发现，作者的这种思想认识不仅表现在作品的人物塑造上，而且体现在作品的形式上。《知青》经常把极“左”势力对以坡底村为代表的农村社会的“侵犯”描写成类似外族入侵的场面，比如公社革委会的人到坡底村搜查所谓“反动书籍”的情节，就非常类似于抗日电影中的“鬼子进村”，而坡底村人和他们的对峙也极似人民和日本鬼子的对峙：他们自觉站成一排，共同对付入侵的“敌人”。这是两类人的对峙，是外族入侵者和本土反抗者的对峙。而《年轮》里的反面人物，不

但坏得不可理喻，性格模糊，语言苍白，而且根本就没有姓名！比如那个占用郝梅房子的人就叫“那个男人”，他以及他所代表的“文革”成了在场的缺席。通过这样的修辞，中国社会内部发生的社会灾难就被表现为类似异族入侵的民族灾难，完全和我们民族内部因素无关，和我们的人民大众、社会体制、文化无关，因此也就没有必要进行深入反思。这也再一次印证了我刚才提出的那个观点，即文学作品的形式也是政治性的。

陈国战：在接受媒体采访的时候，梁晓声为自己辩护说：“我选择在那样的年代里，更多传递出一种人与人之间的温暖。这种温暖并不是对时代的粉饰，而是我们在特殊年代里也没有放弃对它的坚守。”^① 您认为这个辩护说得通吗？

陶东风：描写特殊年代人们对光明、温暖的坚守当然没有错，但首先要充分写出这个时代的特殊性，否则就不成其为“特殊年代”了，也就谈不上什么“坚守”了。那是一个什么样的年代？是一个是非颠倒、价值颠倒的时代，是一个坚持真理和良知就要付出生命代价的年代。因此，我们必须首先真实地写出这个环境的恶劣，然后才能凸显这种“温暖”和“坚守”的可贵。而梁晓声恰恰没有写出这个环境的恶劣，相反，他把恶势力写得愚蠢不堪，不堪一击，把作恶写得很难（因为大家都反对），而行善和明辨是非倒是非常容易。《知青》的男主人公赵曙光引用契诃夫《第六病室》中的句子直言“中国病了”，但看了全剧，我们的感觉不是“中国病了”，而是中国很健康。因为作品中的大部分人都很健康，只有几个冒充中国人的“日本鬼子”病了。因此，要表现黑暗时代的人性，必须首先写出这是一个是非颠倒的时代，是一个鼓励人作恶的时代，是一个做好人、“向善”很难甚至要付出生命代价的时代。在这样的环境中，坚持向善既要有独立的判断力，还要有勇气，甚至以生命为代价。

陈国战：您对知青文学和“文革”题材文学的研究确实和一般的文学研究者不同，其中有很多对政治、历史和社会的思考，很多观点都令人耳目一新，我想这也得益于您多年以来对西方政治学理论、社会学理论的

^① 《梁晓声谈〈知青〉：“那个时代”也从未放弃温暖》，《北京日报》2012年6月7日。