

热风学术

热风学术 | 第十一辑

REFENGXUESHU

倪伟 郭春林 编



上海書店出版社
SHANGHAI BOOKSTORE PUBLISHING HOUSE

目录

阅读当下

从乡村到都市:反思当代民间文化的归来 沙 垚 / 3

“弹幕”论:软件结构的权力与模块化的文化 杨骏骁 / 17

《欢乐颂》与弹幕的文化逻辑 李 默 / 36

工人·阶级·文化 “新工人”讨论小辑

工人文化的继往开来

——集体劳动的记忆与合作经济的开拓 吕 途 / 43

钻研文化、赢得尊严:吕途“新工人”论述引发的思考 铃木将久 / 57

热风论坛

生态文明:一种自治主义进路? 夏永红 / 71

最激进的“保守”形态

——生态话语在当代科幻题材影片中的起源、功能和困境 孙佳山 / 78

微信:市民社会的再生产空间 相 明 / 88

重返现场

民国声域里的课本、留声机与广播 1912—1936 王 雨 / 99

理论·翻译

广播员本雅明:新技术媒介与一种听觉的现代性 康 凌 / 113

瓦尔特·本雅明论广播(三篇) 瓦尔特·本雅明 / 126

“曼海姆悖论”与马克思主义的“回应”

——以阿尔都塞的意识形态理论为中心 傅 正 / 132

《无悔：陈明忠回忆录》评论小辑

大陆版《无悔》出版后记 吕正惠 / 151

接续红色血脉 重建台湾叙述 吕新雨 / 154

“失败者”的战斗与胜利 蓝博洲 / 156

厘清历史,用知识和文化争夺未来

——陈忠明先生《无悔》的启示 郭春林 / 159

因为内心光明,所以无悔 倪 伟 / 167

评 论

数字资本主义时代下的马克思 吴畅畅 / 175

从“信息资本主义”到“数据资本主义”

——重读席勒《信息拜物教：批判与解构》 张 韵 / 183

《欢乐颂》的浪漫主义与现实逻辑 黄 蕾 高 明 / 189

当政治遇见诗意,当理智碰撞情感

——第66届柏林电影节综述 曹柳莺 / 194

专题论文

“生育之性”：生育阶段女性的性体验与性实践 苏春艳 / 203

亚洲视域

东亚青年与高科技(techno)文化

——青年难民的劳动地狱地牢(dungeon)摆脱记 李光锡 / 219

编后记 / 230

阅读当下



从乡村到都市:反思当代民间文化的归来

沙 垚*

一、提出问题:非遗时代文化复兴的潜在危机

2004年全国人大常委会批准了《保护非物质文化遗产公约》,2005年,国务院办公厅公布了《关于加强我国非物质文化遗产保护工作的意见》,以及《关于加强文化遗产保护工作的通知》;2006年,公布了第一批国家非物质文化遗产名录,以及《国家级非物质文化遗产保护与管理暂行办法》;2008年,从中央到地方纷纷发布文件规定“传承人”的认定与管理办法;2011年,颁布《中华人民共和国非物质文化遗产法》(简称《非遗法》),使“非遗”有了法律保障;同年,召开中国共产党的十七届六中全会,提出“文化是人民的精神家园”,推动“文化的新觉醒”和“文化的大繁荣”。

在这个过程中,农村与生产生活相关的文化形态,如扎纸、打铁、钉碗、织布、染色、唱戏、社火、扎竹筏、编草席……几乎全部都被纳入“非物质文化遗产”(简称“非遗”)序列,“非遗”逐渐取代了“民间文化”或者“农民文化”,成为农村文化传播的主流话语,“非遗”时代到来。

“非遗”时代,农民艺人被称为“非遗传承人”,享受政府补贴,生活得到很大的改善。在皮影戏的案例中,保护款主要用在两个方面,第一是老艺人的补助,2008年起,国家对每位国家级传承人每年补助8000元,2011年将此标准提高到1万元;第二是项目补助,华县皮影作为非遗项目,每年可得50万元的国家级传承经费(2014年已涨至100万元)。同时,大大小小的皮影戏文化产业示范园也逐渐兴起。

* 沙垚,中国社会科学院新闻与传播研究所助理研究员。

正如汪晖所指出,中国社会的各种行为,包括经济、政治和文化行为甚至政府行为,都深刻地受制于资本和市场的活动。〔1〕非物质文化遗产保护的实践中,在国家从政策到资金的动员鼓励下,“文化兴国”与“以经济建设为中心”相结合,文化的大繁荣大发展与产业相结合,地方政府的政绩要求和企业的商业要求相结合,这样的结合在改革开放以来并不少见,并成为30多年来经济建设的主要经验。并且他们还有一个强势逻辑:只有让“非遗”传承人挣到钱,才会有人愿意学,一门技艺才可能传承下去。实践中这一思路逐渐演化成能赚到钱的文化便是好文化,文化产业成为大趋势,掀起“文化热”,无数个文化工程项目上马,文化产业的主体是企业。媒体呼唤“非遗保护要与发展文化产业相结合”〔2〕,“保护非遗,产业化是关键”〔3〕,甚至还有呼唤“非遗”大发展大繁荣的春天,提出最好的保护是进入市场,尤其是旅游市场。〔4〕学者也试图提出“加快非物质文化遗产与文化产业的融合”的各项措施、对策与“战略思考”〔5〕,或者从符号价值的角度探讨非遗产业化的可能性〔6〕,等等。一时之间,非遗产业化之说充斥着媒体与网络,市场成为民间文化的主要意义。

但是,在非物质文化遗产,尤其是农村文化“大繁荣大发展”的表象之下,隐含着更深层面的危机。一方面,“保护一处破坏一处”成为不争事实;另一方面,随着城镇化的推进,农民上楼,农村传统的生产方式、生活方式“渐行渐远”。人们开始追问,非物质文化遗产轰轰烈烈进行了十年,农村的文化究竟是保护了,还是加速了其“灭亡”的步伐?

二、个案分析:华县皮影的复兴之路

20世纪80年代中期开始,关中皮影万马齐喑,走向衰落。但华县皮影堪称

〔1〕汪晖:《当代中国的思想状况与现代性问题》,《天涯》1997年第5期。

〔2〕贺雷、李荣坤:《非遗保护要与发展文化产业相结合》,《收藏投资导刊》2011年6月29日。

〔3〕姚蓝洁等:《保护非遗,产业化是关键》,《贵阳晚报》2013年1月31日。

〔4〕钟兴旺:《呼唤“非遗”大发展大繁荣的春天》(卷首语),《大江周刊》(焦点)2012年第5期。

〔5〕王志平:《江西非物质文化遗产保护利用与产业发展研究》,南昌大学博士学位论文2013年。

〔6〕《论非物质文化遗产保护产业化运作的可能性——从非物质文化遗产的符号价值谈起》,《贵州民族研究》2008年第2期。

一枝独秀，它的崛起轨迹和归来之路，自 20 世纪 90 年代以来就引领着全国皮影的发展方向。要从一位民间摄影师张韬说起，自 20 世纪 80 年代中期以来，在长达 30 年的时间里，他以皮影戏及其农民艺人为主要拍摄对象，与农民艺人建立了深厚的感情，在皮影戏“没落”的岁月里，甚至农民艺人生病了都会给张韬打电话，张韬会开车从几十公里之外的县城赶到塬上，把农民艺人送到医院，有时甚至代付医药费。

1985 年他结识了时任山西省美协副主席的靳之林老师，后来靳之林调到中央美院。1987 年，靳之林、杨先让、马珍、叶蕾蕾等 8 位艺术家组成的黄河沿途民间艺术考察队途经华县。张韬组织了华县最高水平的皮影戏班为他们演出，他们高度评价了华县皮影艺术。

“1987 年 12 月 30 日下午，我和老艺人潘京乐、郝炳黎、吕师道、刘文信、刘华、刘兴文，还有县文化馆的张振宇，秦腔剧团的演员张玲爱，一行九人在华县火车站搭上了进京的列车，于 31 号下午 5 点多钟到达北京站。火车缓缓进入站台，我们在窗户里老远看见靳之林、杨先让、冯真，还有吕胜中、刘长春、刘乃胜等许多曾到过华县的师生在站台上迎接我们，心里感到无比激动。杨先让教授更是显露出一副梦想成真的兴奋表情，他抱住潘京乐说：‘啊呀呀，可真把你们盼来了，一路上还好吧？就怕你们来不了……这下可好了，可好了。’”〔1〕

1988 年元旦，在中央美院大礼堂的舞台上，这些皮影艺人演出了《珊瑚塔大审》《杀船》《雪雁渡江》《卖杂货》和《刀劈韩天华》。事后，召开了座谈会，民间美术系系主任杨先让发言：“有人曾说，中国的皮影是世界皮影之父，我认为华县皮影是中国皮影之父，我们这次考察回来后查阅了一些资料，有许多资料表明陕西华州一带的皮影是中国皮影的代表。我个人认为，中国的皮影极可能发源于陕西华县一带。”〔2〕

这次座谈会为华县皮影赢得声誉。1992 年，台湾傀儡戏研究者郭端镇等来到华县，替潘京乐、郝炳黎录制了关中皮影史上的第一份 DV 磁带资料和第一张演出光盘。同时，台湾《汉声》杂志赴华县采风，第 44 期刊出《华县皮影》专辑，其

〔1〕 张韬：《华县皮影档案》，上海文化出版社 2012 年版，第 24 页。

〔2〕 同上，第 26—27 页。

中有一句话说：“你若到陕西，没看华县皮影，就如同没看兵马俑、乾陵和碑林，值得遗憾。”^[1]

“那天，去的时候也像今天下着大雨，村子里的路烂的不行了，没法走，所有的人全身上下都是泥巴，还要保护摄像机这些设备，在泥水里走了四五个小时才上塬，在一个土坯房里演戏，潘京乐看着摄像机不会演了，他以前都是给人演的。”^[2]

1993年，著名导演张艺谋将潘京乐的戏班邀请到《活着》剧组，包括潘京乐、郝炳黎、刘华等，最终电影《活着》于1994年在第四十七届法国戛纳国际电影节获奖。从此，华县皮影在国际社会受到广泛的欢迎。至今，潘京乐的家里还悬挂着和张艺谋、葛优、巩俐的合影。潘京乐回忆说：

“张艺谋、巩俐、葛优，合作么，在天津拍的，一二十天吧。我给他唱了《碧玉簪》上面的一两句，他不要多，他说要精彩的就行，演一半，一两句，不叫演完。葛优神气得很，张艺谋导得好。挑线的是郝炳黎、刘文信，两个人配合比较好。”^[3]

1995年，受台湾艺术学院戏剧研究所邀请，由张韬带领赴台演出，随后在南投、高雄二城巡回演出。

“那是夏天，在一个小院子里，没有现代化的灯光和扩音设备，用的是传统的油灯，原汁原味的演出。观众都是大艺术家，擦着汗，坐在板凳上看。”^[4]

1996年起，从日本开始，华县皮影踏上了世界之路，也实现了1988年渭南地区皮影调演大会上提出的“走向世界”的目标。

[1] 姜子全、左汉中、李红军：《凭灯观影走华州：光艺皮影班考察十日记》，《汉声》1992年第44期。

[2] 访谈：学者郭端镇，2008年7月30日。

[3] 访谈：农民艺人，潘京乐，2008年2月28日。

[4] 访谈：民间文化保护者，张韬，2008年1月30日。

“是1996年，我在德国演出，演了45天，去了29个城市，场场爆满，很多人买不到票，有个女的，四五十岁，专门开个小车跑很远来看戏，对皮影这东西很感兴趣。”^[1]

2000年第二次赴德演出，2001年第三次赴德演出。

2003年之后，华县皮影在全国媒体上大爆炸，最具代表性的案例是2004年4月29日农民艺人姜建合做客央视《乡约》，央视播出了专题片《最后的华县皮影》。2005年2月24日，秦雯在《新京报》发表《最后的华县皮影》，记录了在2004年年底华县原生态的皮影演出以及皮影老艺人的故事。2005年11月11日，李军均在《香港文汇报》发表《中国灯影渐行渐远的千年幻梦》等等。

2001年，吕崇德应邀参加了德国柏林亚太周，本来邀请的是他的师父潘京乐，因为潘师身体不好，吕崇德才获得这个机会。2002年，吕崇德参加陕西省第三届民间艺术节演出。2004年，赴法国参加中法文化年演出，同年6月参加由中央电视台和日本广播协会合作拍摄的《丝绸之路》电视纪录片。2005年起，以吕崇德为代表的华县皮影艺人先后赴新加坡、法国、韩国、意大利、日本、德国等国家演出；还在香港、澳门、南投、高雄、广州、上海、杭州、西安、昆明、呼和浩特以及北京等地区演出；在中央电视台、陕西卫视、浙江卫视、天津卫视、山东卫视、湖南卫视等电视台录制节目；参加“全国特奥会”，北京奥运会，上海世博会，西安世园会演出展览；为来自世界各地的专家、学者、明星、名人、领导、企业家演出，获得全国及省市县荣誉不计其数。

三、民间文化为何复兴？——民族主义

1988年，中国改革开放迎来了十年庆典。十年间中国的社会、政治、经济发生了深刻的变化，新的社会矛盾也逐渐出现，至1990年代初，知识分子向西方学习自由民主和普世价值的热情逐渐冷却下来，他们开始怀疑基于基督教文化传统的西方社会的现代化是否适合具有几千年儒家文化传统的中国社会和文化？

[1] 访谈：农民艺人，刘兴文，2008年1月31日。

“作为社会目标的现代化有可能导致(也可能已经导致)价值的危机。”^[1]他们转而吁求传统文化的价值,将目光转向中国历史,寻求当代中国文化发展困境的解决办法。

知识分子承担起时代的责任与使命,试图借助自己的力量拯救奄奄一息的民间文化,发动全社会关注民间艺术和农民的文化,做了很多事情,并取得了相当的成效。在2000年前后,无论是在媒体上,还是在都市咖啡馆里的艺术沙龙、大学讲坛,常常能见到热泪盈眶、痛心疾首的演讲者,他们大多是摄影师、作家、画家、音乐家、诗人或者教授。在华县皮影等民间文化被重新发现的过程中,知识精英发挥了重要的作用,可以说,是知识精英比国家和市场更早地发现民间文化的价值。

世纪之交,资本主义展开新一轮的全球扩张,并由此导致世界格局更加不平衡和不平等,地区性冲突加剧,最典型的是伊斯兰世界与欧美之间出现的紧张对峙关系。在文化领域,外来的文化产品如好莱坞电影、日韩动漫等受到中国年轻人前所未有的欢迎。

在此背景下,政府接受了20世纪80年代末以来知识分子关于民间文化的号召,2005年国务院办公厅下发了《关于加强我国非物质文化遗产保护工作的意见》,指出了我国民间文化面临危机的原因在于“全球化趋势的增强”和“现代化进程加快”。认为“我国非物质文化遗产所蕴含的中华民族特有的精神价值、思维方式、想象力和文化意识,是维护我国文化身份和文化主权的基本依据。”2011年,中国共产党的十七届六中全会提出文化的“大繁荣大发展”,将文化提升到国家战略的高度,试图寻求一条解决文化问题的政治路径。

分析这一话语,会发现其中包含着诸多具有民族主义意味的名词,如“中华民族特有的精神价值”“文化身份”“文化主权”“文化意识”等。从中可以看到一个清晰的方向,中国政府希望从包括传统和民间的文化(非物质文化遗产等)在内的“民族文化”中发掘文化内涵,成为支撑当下中国发展的内在的文化动力,以抵御文化帝国主义和西方意识形态对中国人民的情感结构、价值观念和世道人心的入侵。一方面坚持社会主义文化的方向,从马克思主义传统中发掘思想内涵,维护政权的合法性,同时从传统文化中汲取民族精神,一同建构新时期的社会主流价值观。黄纪苏认为这“是新时代伦理价值观的最优选择”。^[2]对外可以

[1] 汪晖:《当代中国的思想状况与现代性问题》,《天涯》1997年第5期。

[2] 黄纪苏:《中国到了重建自己文化形态的时候——30年价值观的变迁与反思》,《绿叶》2008年第1期。

减轻因中国崛起而带来的世界范围内的焦虑;对内,提倡“精神家园”,解决文化认同与道德、价值危机。

王铭铭认为,乡土社会、民间文化等概念常常“被政治精英和知识分子当成是抵制新的(外来的)商业化、都市化和‘殖民化’潮流的有效手段。”^[1]甚至“农民”“地方化”等概念,“若不能说完全是被‘发明’出来的,也应说是受传播广泛的现代政治文化中的主流意识形态——如民族主义——的影响。”^[2]相比之下我们的古代祖宗似乎不曾有过单独的“农村”概念。^[3]即,某种程度上可以说由于受到“民族主义”的意识形态影响,知识分子发明了“农民”和“农村”的概念。

当地方化、本土化、民间化、民族化与全球化、都市化、普世化等出现对峙,前者是否能阻挡后者?传播政治经济学学者文森特·莫斯可的答案是否定的。他认为“虽然这种民族主义可能减缓全球化的过程,或部分取得成功……但它仍然不足以阻挡全球化”,因为“它忽略了商品化和空间化的相互建构”。^[4]

实践上则更为明了,一个耳熟能详的短语“文化搭台,经济唱戏”是最好的注解,它说明无论文化如何保护,如何强调本土化,真正唱戏的主角是“经济”。于是我们惊奇地发现,所谓的“本土化”,是苍凉的《黄土地》,是神秘的《红高粱》,是原始的村落(《老井》),是粗犷冷倔的老腔(《白鹿原》)……在都市剧场和国际舞台受到了热烈的欢迎。

在欢呼的同时,我们更为惊诧地发现,有血有肉的乡村和农民不见了,农民的表达和农民的话语权丢失了,遭遇了主体性危机,成为被代言、被表达的符号,成为消费品。例如20世纪90年代初在国际艺术舞台上大受追捧的“政治波普”这一艺术样式,便是对“文革”时期农民形象的消费。换言之,在文化保护的实践语境中,本土化即等于符号化,而符号是用来消费的商品。对此,席勒和赵月枝深刻地揭示“跨国文化工业只会依赖文化差异而不会消除文化差异,只要这些差异能带来收益”。^[5]

[1] 王铭铭:《西学“中国化”的历史困境》,广西师范大学出版社,2005年版,第178页。

[2] 同上,第176页。

[3] 同上,第175页。

[4] 文森特·莫斯可:《传播政治经济学》,胡正荣、张磊等译,华夏出版社2000年版,第200、204页。

[5] Herbert I. Schiller, 1991, Not Yet the Post-Imperialist Era, *Critical Studies in Mass Communication*. 转引自赵月枝《中国与全球资本文化视野中的考量》,《新闻与传播评论(年刊)》2005年第1期。

民族主义,究竟是一个“哈欠”,还是中国的“吼叫”?^[1]不管怎样,民间文化的民族主义意味,是形成并支撑非物质文化遗产话语和民间文化复兴的重要因素。

四、民间文化为何复兴?——市场经济

中国皮影市场化的第一步是汪天稳迈出的:

“(19)84年开始就卖皮影了。第一幅作品是卖给一个法国人的,收了50元外汇券(相当于50元人民币)……(19)87、(19)88年,就卖得非常好了,1987年最多的一晚上卖了1万多块钱,老外都说,这一堆我买了,这么卖的……”^[2]

他看到外国的客商如此喜爱皮影娃娃,意识到这是一个皮影盈利的新模式。他开始雕刻作为纪念品出售的影人,将皮影戏的雕刻与演出相分离。汪氏皮影从20世纪80年代中期开始,从西安到华县到北京,引领关中、甚至全国皮影的商品化与市场化潮流。此后,雕刻的影人或作为装饰品进入家居市场,或作为纪念品进入旅游市场,或作为手工艺术品进入收藏市场,是千年来的一大创举,雕刻产品的买主首先来自国际市场,是国际市场的抢购刺激了国内市场。如今,汪天禧所在的梁堡村,农民家家户户都在雕刻皮影,优质皮影供不应求。雕刻与演出的分离,也是皮影艺术适应现代化市场的自我结构性的调整。

在旅游市场,地方政府打出“历史名片”和“文化品牌”旗号,想要得到的是商业项目开发。在所有的旅游景点和都市舞台上,皮影戏演出永远是三折戏,展示激烈武打的《刀劈韩天化》、炫耀技巧的《卖杂货》、表现爱情故事的《借水》,艺人刘华说“三分钟能干啥吗?”^[3]在慈恩镇的时候,连《借水》都不演了,换成了《三打白骨精》《武松打虎》,每天中午11点半到12点半,下午5点到6点,晚上7点

[1] 《20世纪中国美术中的国家形象:作为方法的二项对立考察》,《美术研究》2012年第1期。

[2] 访谈:皮影雕刻艺人,汪天稳,2013年5月13日。

[3] 访谈:农民艺人,刘华,2012年8月8日。

到8点固定演三场,晚上8点之后,是观众点戏,观众点一出戏,50块钱,常常要弄到快9点才散。还可以现场卖皮影。更可惜的是华阴老腔,“这三个是常唱的,其他都不唱了”^[1]。可是“这三个”中,只有《将令一声镇山川》是老戏,还有两个新编折戏《白鹿原》《关中古歌》。游客没有太多时间欣赏表演,当快餐化的旅游消费与民间艺术相遇,旅游公司毫不犹豫地要求这些身怀绝技的皮影艺人放弃经典剧目,每天像机器一样地表演模式化的三折戏。导游会告诉游客,这是一门有着两千年历史的民间艺术,这些演出的老艺人,是国家级非物质文化遗产传承人,戛纳电影节上获过奖。言下之意是,他们是名满天下的艺人,但是今天他们在为你演出,你的旅游支出是超值的。但文化的真实含义在于文化的持有者的具体实践与日常生活、社会环境、历史过程的互动关系,否定了这一点就否定了文化的来源和内涵。

“过几天,有一个电视台要来,不晓得是哪个电视台,要拍一台复古的戏,不要现代的钢管的台子,就要我们亲手搭的老台子,租的毛驴驼戏箱子,不要水泥路片,要土路,要粪堆,要农家气息,原生态的,不要砖墙,要拍土墙。……我们村基本上一个礼拜来好几家单位,还有外国人,住农家房子吃农家饭,看皮影戏,还要拍。”^[2]

将皮影产业推向高潮的是雨田公司,它原是一所高级职业技术学校,2005年成立了皮影传承保护基地,2006年成立陕西雨田民间文化文化传播有限公司,后又发展为雨田文化产业集团,在北京、上海、西安、华县均有分公司。雨田公司主打皮影雕刻产业,一方面以招募老师的方式将一批雕刻艺人签约成为公司员工;一方面培养学生,并将皮影雕刻中的各道工序分解,以流水线的方式生产,满足市场需求,这也是雨田皮影产业的主要收入。

雨田公司希望演出市场也能带来收益,于是将华县所有皮影演出艺人签约成为公司员工,组成数个班社(相对稳定的碗碗腔皮影社主要有三个),每个班社5—6人,工资由2006年的人均每月800元涨到了2012年的1800元每月。^[3]但雨田公司与艺人签订的协议有附加条款:非经公司允许,签约艺人不得私自外

[1] 访谈:农民艺人,王稳学,2013年8月21日。

[2] 访谈:农民艺人,吕自强,2008年9月11日。

[3] 访谈:农民艺人,吕崇德,2012年8月16日。

出演戏。事实上,2008年雨田将农村演戏的价格从200元每场涨到了800元每场,全部老艺人只能分得不到总收入的10%。

虽然雨田在皮影保护方面做出了不少事情:首先,给老艺人发工资,解决好皮影艺人的生存问题;教会年轻人雕刻皮影,并给他们提供就业机会;其次,皮影戏的数字化保存,建立档案和数据库,系统全面地录制音像档案资料,保存一批珍贵皮影经典剧目,制作发行DVD等;再次,在非遗中加入动漫等现代元素,取得一定的成功;最后,在全国乃至国际社会推广华县皮影品牌,走向都市剧场、旅游市场和国际剧场。如赴德、法、意大利、日本等地演出,参加中央电视台、2008年北京奥运会“中国故事”文化展、2010年上海世博会展等,都是雨田公司的产品项目。

但是雨田公司也遭到了猛烈的批判,上文提到的摄影师张韬就是反对雨田模式的代表。他说:“现在的农民艺人就是不法商人的人质。不法商人把艺人控制起来,垄断经营,就是要挟政府贷款,不给他们自由,连他们回家都不能唱皮影,凭什么?这还是保护皮影吗?连艺人自己唱皮影的权力都没有了。就是国家干部放了假回到家里,也有言论自由。”^[1]

2014年夏,由于非法集资等原因,雨田文化产业集团董事长雷文东被捕。

对于中国皮影保护,雨田公司开创了一种以企业为主体,以产业为方式,在市场中保护民间文化的模式,雨田希望既能够盈利,又能够保护文化,但以其近十年的实践,尽管企业规模达到中国皮影产业的龙头老大,却也没有能够处理好这样一组矛盾,并给世人留下了深刻的思考,是否可以说雨田的失败意味着20世纪80年代以来由知识精英、政府和市场共同开创的非物质文化遗产模式的经济实践的失败?

无论是跨国文化资本,还是都市的文化工业,他们都热衷于这种具有民族主义和“原生态”的文化形态,刘晓春认为,其原因与地方文化资源中所蕴含的“文化政治”有关,正是因为“原真性”与全球化、都市化、现代化形成的强烈的“文化反差”,而这种“巨大差异性的文化元素”刺激人们的消费欲望。^[2]但是,这恰恰是以历史的名义去历史,以文化的名义去文化,最终以符号的方式商品化,使一切成为资本的附庸。在家居市场、礼品市场和收藏市场,皮影雕刻作品作为装饰

[1] 访谈:民间文化保护者,张韬,2008年9月29日。

[2] 刘晓春:《谁的原生态?为何本真性——非物质文化遗产语境下的原生态现象分析》,《学术研究》2008年第2期。

品出现在都市家庭餐厅或卧室的墙壁上,官员将之作为礼物互赠,商人将明清时代的皮影作为古董收藏等待升值。皮影戏古老艺术的全部文化内涵,农民艺人的全部历史和社会主义文化实践,都成为消费者的文化品位的装点。因此,无论是家居市场、礼品市场、收藏市场还是旅游市场,参与其中的每一个人都认为皮影戏有文化、有历史,他们消费的恰恰也是其文化与历史,但是具体有什么文化,有什么历史,他们并不关心。在这个过程中,丢失的将不仅仅是以农民为主体的丰富的历史和文化实践,更让农民艺人成为皮影戏商品化过程中的表演机器。正如刘晓春所言,“非物质文化的‘遗产化’过程使非物质文化从其生存的文化环境中脱离出来,进入了一个被生产、被建构的陌生化过程,这一过程使非物质文化越来越远离其日常生活形态的本真样貌。”因此他提出一个问题,在当代文化创造的过程中“究竟是为他人生产自我,还是为自己生产自我”^[1]?

不仅如此,其间还包含着一种不言而喻却又隐蔽的政治意味。1949年以来,社会主义文化通过与农民的历史文化相互碰撞、改造与融合了半个多世纪,农民在这个过程中作为文化的主体登上历史舞台,以皮影戏为媒介,农民艺人从自己内在的生活与历史实践中得到灵感和创作素材,实现农民向农民传播文化、表达诉求,掌握了农村的文化领导权。但是在国际资本和都市文化工业的主导,文化的意识形态需求,以及各级政府的发展“指标”的要求下,一方面是将农民文化拔离它生存的农村土壤,进入都市“卖艺”;另一方面又通过国家与企业的联合项目,将代表都市现代文明的文化形态,图书、电影、手机、互联网送到农村,却不能与社会有机结合。通过这两个方面的“文化工程”,相当于将农民和农民的文化隔断,当发现农民“没有文化了”,就将都市文化“塞给他们”。其后果是,一方面农村的农民因生存压力“顾不上”学习这些“不太熟悉”的文化形态;同时,农民艺人重新成为机械重复的演出工具。

五、民间文化为何复兴?——意识形态

20世纪90年代以来,尤其是进入新千年,中国农村发生了翻天覆地的变化,

[1] 刘晓春:《谁的原生态?为何本真性——非物质文化遗产语境下的原生态现象分析》,《学术研究》2008年第2期。

但是也出现了前所未有的危机,以至于从2003年至2013年共11年间就有10年中央的“一号文件”是与“三农问题”相关的。从文化和价值的角度讲,农村究竟发生了什么?为什么引起全社会如此高度的关注?

2008年11月17日,我在华县三义村参加了一个女性的丧礼。这个丧礼上没有请僧人或道士,而是一群“教友”祷告。老人回忆,在建国之前,甚至包括20世纪50年代初,关中农村村村有庙,到如今十个八个村庄都找不到一个庙,但是每三五个村庄均有一个教堂,大多数农村妇女笃信不疑。

这说明农民是需要有信仰和表达的,农村的社会生活是需要有意义的。20世纪末21世纪初,农村经历了“数千年未有之变局”,市场的力量强势进入,现代媒体改变了农民的时空观念、文化结构和娱乐方式,更主要的是大规模的农民流动,以及土地问题使得各种现代资本主义的生活方式和生产方式在农村全面落地生根。市场与发展观念所带来的对货币和利益的追求,只能成为农民谋生的方式,却不能支撑起农民生活的意义,农村出现了意识形态的危机,一方面主流意识形态遇到了边缘化,同时传统还没有重建成为大多数农民的信仰。农民们不知道在何处安放自己的情感结构、价值观念和世道人心。因此麻将、迷信,具有西方意识形态、以及原教旨主义色彩的东西借助这种意义空虚的机会进入中国农村,造成了一系列家庭问题、文化危机和社会不安定因素,一些邪教组织在农村地区传播与扩张。

户县文化馆的刘珂认为,农民现在面临两个大问题。第一是身份困惑。原来农民有地,安安稳稳,有一整套的家族、社会、传统、文化价值,耕读传家的秩序。现在社会激变,一切都不稳定,加上三农问题、城中村等,农民不知道自己是谁了。第二是生存选择。转型社会,农民身不由己,社火、戏曲,都是农民喜欢的,但他们顾不上,不是不珍惜;如果你把歌剧、交响送到农村去,他们一样顾不上。因为农民没有安全感,需要为生计打拼。^[1]

贺雪峰称之为“农村价值荒漠化”^[2],他认为“今日中国农村,最大的问题也许不在生产上和经济发展方面,而在文化上,在意义系统的解体上”^[3]。他提出农民的“本体性价值危机”,即农民得以“安身立命”的价值基础和意义系统被改

[1] 访谈:户县文化馆,刘珂,2013年3月13日。

[2] 贺雪峰:《农村价值体系严重荒漠化》,《环球时报》2014年6月30日。

[3] 贺雪峰:《人民公社的三大功能》,《开放时代》2008年第1期。