



· 惺亭文会 ·

当代中国的文化想象与社会重构

张慧瑜 / 著



中山大学出版社
SUN YAT-SEN UNIVERSITY PRESS



· 惺亭文会 ·

当代中国的文化想象与社会重构

Dangdai Zhongguo De Wenhua Xiangxiang Yu Shehui Chonggou

张慧瑜 / 著



中山大學出版社
SUN YAT-SEN UNIVERSITY PRESS

· 广州 ·

版权所有 翻印必究

图书在版编目 (CIP) 数据

当代中国的文化想象与社会重构/张慧瑜著. —广州: 中山大学出版社, 2014. 9

(惺亭文会)

ISBN 978 - 7 - 306 - 05011 - 3

I. ①当… II. ①张… III. ①群众文化—研究—中国—现代
IV. ①G249.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 203372 号

出 版 人: 徐 劲

策划编辑: 邹岚萍

责任编辑: 邹岚萍

封面设计: 曹巩华 林绵华

责任校对: 杨文泉

责任技编: 黄少伟

出版发行: 中山大学出版社

电 话: 编辑部 020 - 84111996, 84113349, 84111997, 84110779

发行部 020 - 84111998, 84111981, 84111160

地 址: 广州市新港西路 135 号

邮 编: 510275

传 真: 020 - 84036565

网 址: <http://www.zsup.com.cn> E-mail: zdcbs@mail.sysu.edu.cn

印 刷 者: 广州家联印刷有限公司

规 格: 787mm × 1092mm 1/16 17 印张 274 千字

版次印次: 2014 年 9 月第 1 版 2014 年 9 月第 1 次印刷

印 数: 1 ~ 3000 册

定 价: 40.00 元

如发现本书因印装质量影响阅读, 请与出版社发行部联系调换

目 录

导 论	1
第一章 历史记忆的改写与主流文化的重建	7
第一节 主旋律的叙述困境	8
一、三种电影格局的出现	8
二、1990 年代主旋律电影的叙述类型	10
第二节 从“泥腿子”将军到“无名英雄”	14
一、“泥腿子”将军与“大国崛起”的主体想象	15
二、暧昧的“新中国”与“谍战”故事	18
三、被杀死的“纯洁/信仰”与中产阶层主体	21
第三节 主流大片的认同机制	24
一、主旋律与商业片的融合	25
二、弥合历史的伤口	29
三、与“革命”握手言和	31
第四节 革命历史记忆的偿还与重建	35
一、墓碑与记忆	36
二、革命历史与当下的内在耦合	38
三、询唤新的历史主体	41
第五节 “重写历史”与缝合 1980 年代	43
一、20 世纪中国的历史想象	43
二、重构世界史	45
三、“复兴之路”的历史功效	47

第二章 公民社会的想象与社会主体的置换	50
第一节 关于汶川大地震的媒体表征	50
一、谁的爱，奉献给谁	52
二、公民社会及其“公民想象”	60
三、批判的位置，甚或尴尬	72
第二节 社会“主体”的想象与“体制化”规训	75
一、几则新闻报道	75
二、社会的主体与客体	79
三、体制外的想象与体制的重建	82
四、主持人/中间人的位置与法律的功能	85
第三节 模范公民的故事：“拳头”、“谁”与“冒犯者”	87
一、“公民之年”和“中产之殇”	87
二、“拳头”的故事	90
三、这个“谁”是“谁”	94
四、公民韩寒=冒犯者=意见领袖=模范公民	98
五、“我们”与主流说法的合谋	103
第四节 为何“进不来”，为何“回不去”	104
一、“迟到”的命名	104
二、“进不来”，“回不去”	107
三、一个老故事	110
第五节 旧瓶装新酒：从“学习雷锋好榜样”到 “法治的力量”	113
一、“榜样的力量是无穷的”	114
二、旧瓶如何装新酒	118
三、“法治人物”的“除魔术”	123
第三章 中产阶层的“隐身衣”与“文化中国”的想象	127
第一节 悬疑故事的另一种讲述版本	128
一、谁在“惹尘埃”	128
二、中产阶层的“午间之马”	131
三、“掀开遮盖物”：批判可能吗	136
第二节 文化“隐身衣”与音乐的政治学	142

一、穿着“隐身衣”的手艺人	142
二、“我”“隐身”了什么	143
三、“腹黑”版的启示	145
四、音乐/声音的政治(阶级)学	147
第三节 舌尖上的视觉“乡愁”	149
一、“文化中国”的想象	149
二、舌尖上的“秘密”	151
三、“美食家”的登场	153
四、“幻象”的功能	155
第四节 与“孔夫子”的文化和解	157
一、“孔夫子”的文化“软着陆”	157
二、“新国博”的重修	160
三、“发现你的心灵”	163
四、与“孔夫子”的政治和解	165
五、孔夫子的幽灵	168
第五节 民国想象,谁的民国	169
一、“民国范儿”的写法	169
二、民国好风光	171
三、民国想象的文化功能	173
第四章 双重社会主体与治疗伤口的的方法	175
第一节 从三个作家看三个时代	175
一、顽主与1980年代	176
二、“特立独行的猪”与1990年代	177
三、《小时代》与“同一个世界”的出现	179
第二节 新中产与新工人的浮现	181
一、“中国道路”与双重主体的登场	181
二、去工业化与再工业化	183
三、工人阶级的衰落与废墟的故事	184
第三节 他者的“魅影”与视而不见的主体	186
一、“闯入者”的身影	186
二、工人阶级的“冰火两重天”	188

三、无法说出的故事·····	189
第四节 “社会伤口”的遮蔽与呈现·····	191
一、一则公益广告·····	191
二、“伤口”的彰显·····	193
第五节 一块布的寓言：社会创伤与精神治疗·····	195
一、心灵的“怪味”·····	195
二、抚平伤口的工作·····	197
三、批判知识分子的位置·····	198
 第五章 草根的“显形术”与屌丝逆袭故事·····	200
第一节 草根明显的文化功能·····	200
一、“我是草根，我怕谁”·····	201
二、从“人民艺术家”到“草根艺人”·····	205
三、从“傻根”到“许三多”·····	208
四、“见证奇迹的时刻”·····	212
第二节 屌丝是如何炼成的·····	215
一、忽然“屌丝”，忽然“逆袭”·····	216
二、潘晓的“路”·····	218
三、从英雄梦到“密室”想象·····	220
四、雷锋为何不需要逆袭·····	223
第三节 “梦想”背后·····	224
一、“限娱令”的“正面”功效·····	225
二、“既懂娱乐，又懂政治”·····	227
三、综艺电视节目搅动娱乐产业·····	229
四、梦想去哪儿·····	231
第四节 甄嬛启示录与职场腹黑化·····	235
一、甄嬛的逆袭·····	236
二、职场故事的腹黑化·····	238
三、“回不去”的时代·····	241
第五节 “小时代”在哪里·····	243
一、“小时代”的命名方式·····	243
二、“占领”陆家嘴·····	245

三、从“蚂蚁”到“小小的星辰”	247
结语 穿越后工业的文化“雾霾”	250
一、两个中国，两个世界	250
二、后工业时代的工业废墟	252
三、平行世界的“战争”	254
参考文献	257
后 记	261

导 论

新世纪已经悄然过去了十多年，就像经历 1980 年代风云激荡的人们很难想象 1990 年代中国会走向经济高速起飞之路，亲历 1990 年代社会转型危机的人们也难以预料新世纪以来中国的猝然崛起。从世纪之交成为世界制造业加工厂到 2008 年北京奥运盛大召开，再到 2010 年 GDP 超过日本成为全球第二大经济体，中国的巨变带来多重社会文化效应。1980 年代的文化伤痕、1990 年代的发展之痛，开始在新世纪被重新收编、改写为新的文化图景。中国如此，世界又何尝不是峰回路转、险象环生。八九十年代之交，近半个世纪的“冷战”铁壁从社会主义阵营内部瓦解，就在人们欢欣鼓舞地沉浸在 1990 年代全球化的美梦之时，2001 年“9·11”事件敲响了世纪转折的警钟，直到 2007 年美国金融危机彻底撕开了经济全球化的帷幔，随之引起共振的则是陷入泥淖的欧债危机以及动荡不安的中东社会革命。关于当下中国与世界的故事呈现两幅图画，一幅是和平崛起与中华民族的伟大复兴，一幅是反恐战争与经济危机。乐观也好，悲观也罢，一种不同于 20 世纪的历史大幕已然拉开，正如生活在“一战”前夕的人们（主要是欧洲）无法想象迎接 20 世纪的是如此剧烈的历史风云，那么当下的人们面对 21 世纪猝不及防的开场依旧没有做好充分的准备，“新”的世纪究竟又会上演何种剧目？

从 1980 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，但并未阻止这股南来的清新之风刮遍大江南北。1990 年代，随着邓小平南方谈话后市场化改革的展开，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，1980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1980年代日本影视剧传入中国，以及1990年代好莱坞以分账大片的模式重新回到中国，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1950—1970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。

这两种文艺生产体制的转轨使得文化的社会功能也发生了巨大的变化。在1980年代中后期浮现、1990年代成型的大众文化，改变了20世纪历史中文化所曾经具有的“政治”能量，一种不同于1950—1970年代工农兵文艺的商业文化成为主流文化。如果说从五四到“文革”再到1980年代，文化承载着政治实践的功能，如1980年代的文学、电影等艺术实践通过反思1950—1970年代的文艺政治化来开启新的改革时代，那么，随着“冷战”终结、全球化的到来，1990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。

新世纪以来，文化的产业化改变了文化的基本形态，主要体现在以下四个方面：

第一，消费主义文化的功能在于实现文化的去政治化，化解20世纪历史中存在的彼此对立、对抗的文化表述，把那些裹挟在文化意识形态战场上的姿态、立场都凝固化为一座“和谐”的文化博物馆，这尤为体现为后现代主义文化中使用拼贴、戏仿的方式来消解“冷战”时代的政治符号。2013年岁末上映的冯小刚贺岁喜剧片《私人订制》第三个故事《有钱》中有一个场景，河道清洁工丹姐走过白色别墅的大厅，正好穿越一组人物雕塑群，这些穿着戏服如蜡像般玲珑鲜活的塑像所扮演的正是20世纪政治文化史的核心角色，既有地富反坏右等牛鬼蛇神，也有革命领袖斯大林、红卫兵小将等，这个一闪而过的镜头可以

说是对 1988 年“王朔电影”《顽主》中三 T 文学奖颁奖典礼上模特表演的呼应，军阀、八路军、国民党、地主、汉奸、土匪、贫下中农等历史人物一起迈着“猫步”擦肩走过狭窄的 T 型舞台，这些彼此冲突的各色人等一起载歌载舞，成为 1980 年代末期最为怪诞又最为恰当的文化隐喻，历史人物背后所代表的政治含义在“告别革命”的氛围中完全非政治化，种种意识形态对抗达成黑色幽默式的和解。20 多年后，这些活蹦乱跳的历史人物彻底变成博物馆中静止的藏品，丹姐问“他们是谁”，心灵麻醉师马青随口说出“他们是一些不想扮演自己的人”。这句不经意间说出的话，不仅流露出顽主们把 20 世纪轰轰烈烈的政治理解为一种非个人化的表演或者说戏仿行为，而且也勾连出顽主们与他们所不屑的 20 世纪政治之间的密切关系。

第二，这种去政治化的文化可以变成可供消费、展览的文化风景线。如旅游产业是文化产业中最重要的组成部分之一。这些年，地方政府为了开发有地方特色的旅游资源，纷纷打文化名人的旗号，出现了对文化名人的争夺战，如关于孙子故乡、老子故乡的争论，还有的挖空心思寻找文化名人，如考证花果山所在地，甚至雷锋、刘胡兰等英雄人物也被开发为红色旅游资源。在被作为旅游消费符号的意义上，孔子、老子、孙悟空、西门庆、雷锋是没有实质性差别的。文化产业化有效地“磨平”了这些不同历史文化背景下文化资源的鸿沟，诸如曾经激烈对抗的传统文化和现代文化、中国文化和西方文化都可以“握手言和”，非物质文化遗产、红色旅游、民间宗教仪式也可以并行不悖，就像一个漂亮的、多元化的文化拼盘，这本身呈现了后现代“文化政治”的包容性和虚伪性。一方面，包容差异的多元主义文化本身是全球化时代的主流价值观；另一方面，曾经布满政治裂痕、历史污渍的异质、他者的文化符号被“培育”成了无公害的、易保存的绿色有机快餐。还比如许多地方政府采用办音乐节（尤其是摇滚音乐节）、电影节（或独立电影节）等文化演出的方式来提升文化旅游产业的知名度，这些在 1990 年代被作为独立的、地下的艺术与新的社会体制达成了文化和解，更不用说曾经作为先锋艺术的当代艺术在新世纪以来的文化市场中成为资本追逐和收藏的宠儿。如果说 1990 年代地方政府多采用“文化搭台，经济唱戏”的方式来招商引资，那么文化产业提供了另外一种“经济搭台，文化唱戏”的新发展模式，这与中国社会尤其是东部发达地区从

制造业加工厂的实体经济升级转型为以文化产业、金融产业为代表的第三产业有关。

第三，消费主义文化所询唤出来的社会主体是消费者。有研究者指出美国是一个虚拟国家，因为美国没有实体经济，只剩下虚拟经济，尤其是金融经济，这就造成消费主义成为美国最为重要的意识形态，即使没有消费能力的人也要贷款消费，哪怕勒紧裤腰带也要“消费为先”，否则中国生产的产品会因为消费不足而使得这种全球产业分工陷入困境。有趣的或许不是美国中产阶级成为“可怜”的除了消费只能消费的消费者，而是中国社会内部在这十几年中也迅速催生出比例甚小却数量惊人的小资、白领及中产消费者。这就使得中国社会本身成为当下世界的微缩版本。一方面，中国经历着高速工业化、城市化进程；另一方面，中国大都市又迅速完成了去工业化的进程，尤其是以“北上广”为代表的国际大都市成为典型的消费主义城市。后工业社会完全改变了以生产为中心的现代及工业秩序，消费主义成为后工业社会的核心逻辑，这尤其体现在城市空间的改造中。像“首钢”这种有着悠久历史、为新中国钢铁事业作出重大贡献的企业，在后工业社会的目光中成为“落后产能”的代表和人人厌恶的污染源（都市“雾霾”的罪魁祸首），必须从国际化大都市的北京搬迁出去。这些曾经作为现代化、工业标志的工厂建筑被改造成布满广告牌的购物广场或步行街。昔日热闹的厂区变身为空荡荡的废墟、遗迹，抑或“变废为宝”为文化创意工厂。

第四，支撑消费主义文化的主流消费群体变成了青少年。如电影、文学、网络游戏等都是年轻的观众在消费，这就使得消费主义文化往往呈现出一种幼稚化和低龄化的现象，因为真正愿意或有“消费”欲望的消费者是这些越来越年轻的青少年，以至于动漫、网络游戏在文化产业中占据着格外重要的位置，尽管很多年轻人并没有足够的消费能力，但不妨碍消费主义成为他们的价值观。好莱坞电影自1970年代以来就清楚地意识到，电影再也回不到电视机普及之前的“全民电影”的时代，青少年才是看电影的主流群体，这也成为好莱坞开始追求奇观影像、动作场面、快速剪辑的内在动力。比如，这十几年来风靡全球的大众文化文本就是英国女作家J. K. 罗琳创作的儿童读物“哈利·波特”系列，一代青少年与哈利·波特在魔法学校中共同成长；同样在英语世

界创造销售神话的流行小说也是高中校园版的吸血鬼故事“暮光之城”系列。还比如，这几年中国流行的“穿越剧”大多从网络小说改编而来，当下的穿越剧表达了一种超越历史和空间秩序的症候，之所以从当下穿越到清朝而不会产生任何“异样”，是因为在这些青年观众看来，现代社会与封建王朝没有什么本质区别，历史被扁平化、空洞化了。从这个角度看，消费主义已然改写了我们对于文化的理解，而这与全球化、新自由主义的产业分工是高度吻合的。对于这种略显保守、犬儒的后现代文化生态，我们迫切需要重新思考文化的社会功能和现代价值。

这种消费主义时代下的文化逻辑，是一种特定社会形态和历史结构的产物，是随着“二战”后欧美进入后工业社会才出现的现象，这种社会形态的形成密切联系着欧美发达国家把制造业等实体经济转移到第三世界的历史。随着制造业的转移，以美国为代表的发达国家出现了去工业化和产业中空化的问题，这也就造成服务业等第三产业成为美国的支柱产业，而文化产业又是第三产业的重要组成部分。好莱坞已经成为美国除了军工出口之外的第二大出口产品，好莱坞不仅仅是一种美国的文化商品，更关乎美国的国家利益。以好莱坞为代表的文化产业化有一个突出的特点，这也是好莱坞自身的转变，那就是从1970年代开始好莱坞进入奇观大片的时代，出现了《大白鲨》、《星球大战》等获得高额票房的带有视觉冲击力的电影。人们谈论电影的方式发生了重大改变，只剩下对这些电影高票房的惊叹了，从此票房成为媒体、影评人关注电影最重要的标签和噱头。文化被“产业化”并非从来都是如此，只不过是近些年发达国家开始把文化作为支撑产业以弥补产业中空化的问题，正如英国从1990年代才把创意产业、创意经济学作为国家重点推动的产业，而中国也基本上是新世纪以来才凸显文化产业在产业布局中的位置，从这里也反证出中国的消费主义也是1990年代急速推进市场化改革以来才出现的现象。

与此同时，1980年代形成文学、文化批评的方式也很难适应1990年代市场下的文化生态，在此背景下，已经在西方学院（尤其是在英国、美国）方兴未艾的文化研究开始进入中国人文知识分子的视野，这种研究大众文化工业的新方法成为新世纪之交人文学科的新显学。十余年来，文化研究式的文化批评已经成为人文学者研究文学史、大众文化现象的基本方法，其对文化身份、认同政治、差异政治的关注也打破

了1980年代以来回到纯文学、回到审美自身的纯学术想象。从五四新文化运动到1980年代的思想解放，文学、文化一直充当着格外重要的角色，如五四新文化运动、“文化大革命”就是以文化的名义进行的，政治本身被再现为一种文学和文化的形式。1990年代以来或者说“20世纪终结”的标识之一，就是文化实现了去政治化，文化开始与政治脱钩。其实，人们很少从另外的角度来思考，1980年代以经济建设为中心的改革开放，也是政治离开、抛弃文学的过程，是政治“去文学化”的过程，政治变成了中性的、没有意识形态区分的、中立的技术理性和管理科学。在这个意义上，“文化”从来没有像今天这样重要过——“文化”无处不在，也从来没有像今天这样无足轻重过——因为“文化”不再与一种政治实践相关。因此，文化批评的任务就是重新赋予文化一种政治的含义，以及重建一种关于政治的想象。

大众文化工业不仅是一种新的文化艺术生产方式，更重要的是也承担着塑造主流文化价值观的功能。本书是对新世纪以来中国大众文化现象的观察与反思，透过热播电视剧、电影、电视节目、报纸杂志或新闻事件等文本来呈现中国社会与文化的变迁，格外关注历史记忆尤其是红色历史的改写（第一章）、公民社会的话语建构（第二章）、中产阶层的文化表述（第三章）、双重社会主体的呈现（第四章）以及危机时代的主体想象（第五章）等问题。如何回应新世纪以来中国社会的巨（剧）变以及主流文化的重建，是每一个关心中国社会和从事文化研究的工作者不得不面对的迫切问题。

第一章 历史记忆的改写与 主流文化的重建

主旋律是1980年代末期出现的一种文化现象，在新时期以来的文化景观中处于特殊位置，1990年代主旋律创作与文化市场之间存在裂隙，这本身是主流文化内在困境与危机的症候。新世纪以来，有一批新革命历史剧获得高收视率和观众的普遍认可，并成为社会讨论的热点话题，如《激情燃烧的岁月》中对革命军人日常生活的重写，《亮剑》中所呈现的“逢战必亮剑，狭路相逢勇者胜”的亮剑精神。与此同时，一些主旋律电影也在电影产业化改革的背景下获得市场认可，如《集结号》、《十月围城》、《唐山大地震》等。与八九十年代关于红色革命历史的反思、伤痕不同，这些新的主旋律文化不仅正面讲述红色革命历史，而且实现了革命历史故事与文化市场的融合。这种对革命历史的重新诠释，也使得讲述近代以来中华民族伟大复兴和“大国崛起”的大故事获得内在支撑。本章主要从五个方面来论述这种主流文化重建的过程，第一节集中讨论主旋律电影1980年代、1990年代的叙述困境；第二节以新革命历史剧和谍战剧为例，分析红色题材影视剧成功的文化动因；第三节是以主流大片为例，探讨主旋律与商业片“嫁接”的叙事策略和认同机制；第四节是关于2009年国庆60周年献礼片的文化解读；第五节以电视专题片、奥运开幕式和大型音乐舞蹈史诗为例分析“大国崛起”、“复兴之路”等宏大历史叙事的建构过程。

第一节 主旋律的叙述困境

一、三种电影格局的出现

“主旋律”的出现与20世纪七八十年代之交的意识形态转折密切相关，在“拨乱反正”的背景下，文化/意识形态政策走出“文艺为政治服务”的教条，一方面回归到1950年代提出的“双百”方针，另一方面则提出“文艺为人民服务、为社会主义服务”的“二为”方向，在文艺创作上不再坚持“政治第一，艺术第二”的说法。1980年代前期，电影研究界展开了对“丢掉戏剧的拐杖”、“电影和戏剧离婚”、“电影与文学分家”的争论，这种对电影“本体”的讨论（以追问电影究竟是以什么的方式来完成）使得电影/文化开始从作为意识形态/政治宣传的角色转化为不受政治干预的具有独立艺术风格的作品（体现为以导演中心制为基础的第四代、第五代创作，也恰好是第五代使得“导演/艺术家”拥有了电影署名权）和商业价值的娱乐产品（借助香港合拍片内地再次出现娱乐片），这也就是在1980年代前期出现的对抗政治宣传电影的探索片和娱乐片。1984年启动城市经济体制改革，电影行业像其他经济部门一样开始变身为自负盈亏的企业，统购统销的计划经济式的电影生产、放映体系也开始松动，国营制片厂开始面临市场压力（拷贝数目直接决定着电影票房），1987年中国电影迎来了第一次娱乐片高潮（1980年代初期曾短暂出现以《神秘的大佛》、《少林寺》、《武林志》为代表的商业片），出现《神鞭》、《京都球侠》、《黄河大侠》、《二子开店》等作品。曾经借重原有制片厂制度庇护的探索片遭遇票房滑铁卢，以至于1988年第五代的几位主要导演纷纷拍摄商业片（如张艺谋的《代号美洲豹》、田壮壮的《摇滚青年》等），但并不成功。当时，电影界也展开娱乐片大讨论，为娱乐片“正名”。

就在娱乐片刚刚获得合法性之时，1987年初中央发布了《关于当前反对资产阶级自由化若干问题的通知》，两个月后在全国电影制片厂厂长会议上率先提出“弘扬主旋律，坚持多样化”的口号，“会议将‘主旋律’规定为弘扬民族精神的、体现时代精神的现实题材和表现党

和军队光荣业绩的革命历史题材作品”^①，不久就成立“重大和革命历史题材”领导小组^②，政府及其文化/宣传部门把有中国特色的社会主义文化命名为“主旋律”，承担着讲述中国改革开放合法性的文化功能。可以说，主旋律是在主流意识形态遭遇危机的状态下出现的，也是电影在1980年代去政治、去革命的背景下出现的再政治化，只是此“政治”已经与1950—1970年代文化政治斗争的“政治”发生了巨大的转移，是一种掏空了阶级斗争、工农兵主体的去经典社会主义政治的政治。新时期以来，通过把1950—1970年代及其革命历史叙述为伤痕、负面的方式来为改革开放确立合法性，以断裂的形式宣告新时期的开始。1980年代在新启蒙主义及“告别革命”的意识形态实践中把中国近代史及其革命史叙述为一种不断遭遇挫折的悲情叙述，以确立一种现代化的拯救之途。但是，这种去革命的逻辑又与中国革命的合法性在意识形态上产生了巨大的裂隙，这种裂隙使得1950—1970年代获得合法性叙述的革命历史故事很难被正面讲述。这也就造成1980年代以来的主流说法存在着内在的叙述危机，即革命历史故事所负载的左翼政治实践与以经济建设为中心的现代化叙述成为相互冲突、彼此纠缠的说法。这种在娱乐片冲击下提出“主旋律”的应对之策看似要重新讲述革命历史故事，其实是建立在对1950—1970年代革命历史叙述的反思之上。为了适应新的主流说法，主旋律始终处在一种动态的调整和协商之中，正如“弘扬主旋律，坚持多样化”这个口号所呈现的某种悖论状态，主旋律既要吻合于改革开放的新事业，又不能违背四项基本原则的底线。

人们提到主旋律时，经常使用这样的表述：“古今中外无论什么样的国家，什么样的社会，处于什么样的时代，都有自己历史发展的主

① 章柏青、贾磊磊主编：《中国当代电影发展史》（下册），文化艺术出版社2006年版，第527页。

② 1987年成立了重大革命和历史题材领导小组。所谓重大革命和历史题材就是“凡以反映我党我军历史上重大事件，描写担任党和国家重要职务的党政军领导人及其亲属生平业绩，以历史正剧形式表现中国历史发展进程中重要历史事件、历史人物为主要内容的电影、电视剧，均属于重大革命和历史题材影视剧”（《中共中央宣传部解放军总政治部广播电视部电影电视部文化部关于重大革命历史题材影视作品拍摄和审查问题的规定》中宣通〔1990〕16号）。