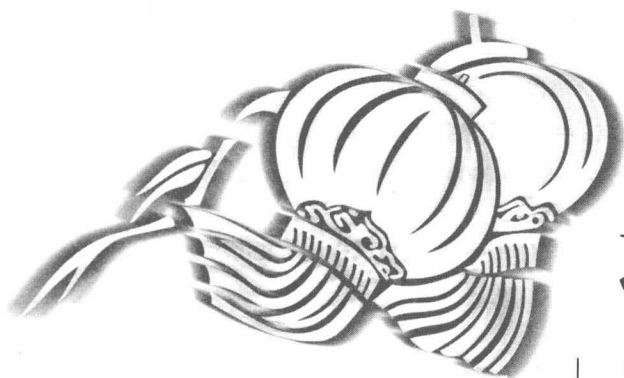


逐鹿春晚

——当代中国大众文化和领导权问题
师力斌 著





逐鹿春晚

——当代中国大众文化和领导权问题

师力斌 著

图书在版编目(CIP)数据

逐鹿春晚:当代中国大众文化和领导权问题/师力
斌著. — 北京:中国言实出版社, 2014.1

ISBN 978-7-5171-0308-0

I. ①逐… II. ①师… III. ①电视事业—文化活动—
研究—中国 IV. ①G229.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 301792 号

责任编辑:欧阳帆

出版发行 中国言实出版社

地 址:北京市朝阳区北苑路 180 号加利大厦 5 号楼 105 室

邮 编:100101

电 话:64924716 (发行部) 64924735 (邮 购)

64924853 (总编室) 52290775 (二编部)

网 址:www.zgyschs.cn

E-mail:zgyschs@263.net

经 销 新华书店

印 刷 北京凯达印务有限公司

版 次 2014 年 1 月第 1 版 2014 年 1 月第 1 次印刷

规 格 710 毫米×1000 毫米 1/16 印张 20.75

字 数 280 千字

定 价 39.80 元 ISBN 978-7-5171-0308-0

目录

绪 论	1
第一节 如何看春晚	2
第二节 春晚的历史语境:新媒体时代的中国想象	11
第三节 文化平衡与春晚的合法性危机	24
第四节 历史主体:草根与明星的 PK	31
第一章 春晚的生产机制及文化平衡	37
第一节 主题的确定和知识分子媒介人	43
第二节 文本制作与知识分子媒介人	51
第三节 节目筛选、审查与明星制	64
第四节 播出技术与意义控制	76
第五节 赵本山现象及文化平衡	90
第二章 表征元素:日常生活与文化领导权	99
第一节 日常生活的浮现及其历史语境	103
第二节 权力颠倒游戏及大众快感	108
第三节 身体的文化政治	119
第四节 动情节目与“情感管理”	126
第五节 武功热和 80 年代乡村文化的传播方式	131
第六节 从告别革命到消费革命	137
第七节 体育:国家叙事的最佳元素	144
第八节 身份与阶层叙事:知识分子的缺席	148

第三章 中国性的重述及其历史转变	155
第一节 “想象中国”和中国认同	156
第二节 改革开放的中国:由“疑富”到“想富”	166
第三节 意识形态化的私人空间:我想有个家	178
第四节 一台两制、仪式化与政治中国的表征	192
第五节 表征的历史转变:从政治共同体到文化共同体	200
第四章 消费主义的崛起及其运作方式	205
第一节 城市中心主义及其中产阶级文化趣味	209
第二节 消费主义的欲望表述:由禁欲主义到放纵艺术	227
第三节 “普通人”与“全民共享”文化模式的建构	233
第四节 “80后”及青年亚文化:消费力量的结构变动	238
第五节 常青剧目《锁麟囊》:春晚的后现代主义	244
第五章 全球化语境中的文化重构与大国想象	253
第一节 从“中国崛起”到“大国崛起”	258
第二节 “全世界中华儿女”:春晚的大国想象和盛世情结	268
第三节 “萨达姆”与“航空母鸡”	276
第四节 中西对抗:大众文化中的民族主义表述	284
第五节 青春、动感与危险:新的中国性表述	290
第六节 郎朗神话:走向西方的中国之路	295
结 语 谁能上春晚	309
参考文献	315
附录一 历届春节晚会主持人、总导演	319
附录二 历届春节晚会主题	320
附录三 历届春节晚会涉及家和故乡的节目	321
后 记	323

绪
论

第一节 如何看春晚

1. 问题的提出

为什么人们对春晚“年年看年年骂，年年骂年年看”？

为什么赵本山能成为春晚红人，如今却要他“下课”？

为什么身处不同时区的海外中国人会在北京时间的除夕春晚上拜年？

为什么农民工要上春晚？

为什么中国人如此关注一台晚会？

为什么知识分子形象在晚会长期缺失？

为什么歌舞越来越成为一种陪衬？

问题还可以提出很多。对于持续了 30 年的世界最大的超级晚会来说，其复杂性已经成为一个举国的话题。每年晚会前后形成的“话春晚”热潮，充分证明了它的文化主导性。有关晚会的各种消息、报道、评论以及花边新闻、内幕趣事，占据了媒体的重要位置，成为人们茶余饭后的谈资。这使春晚的社会影响成几何级数扩大。上个世纪 90 年代以后，依托网络和报刊，“话春晚”热潮覆盖几乎所有的行业和领域，上至专家学者，下到寻常百姓，从学术期刊到通俗小报，都把春晚作为热门话题，使它最终变成了特殊时间段中的全国性公共事件。有趣的是，对春晚的质疑、批判和声讨，也变成了维护、支持和扩大其文化影响的积极力量。这一运作过程充分表明，在消费社会中，主导话语可以通过市场渠道迅速繁殖和扩张，以此达到国家主

导话语与公众欲望相结合的效果。

春晚成为当代中国的焦点。透过春晚看中国，看中国人，看中国社会、中国文化、中国经验以及中国的转型时代。

许多研究都是从“边骂边看”入手的。王列军提出，春晚所运用的“忆苦思甜”、“正反典型塑造”、“神圣形象和象征塑造”等权力技术，都具有一种整合而非分化的力量。但前两种权力技术的理论（意识形态）逻辑往往与人们的实践（日常生活）逻辑相悖，因此“遭骂”就不足为怪了，而且观众都是从自身处境出发解读晚会节目的，各人的社会处境千差万别，这就造成了“骂声一片”。但偶尔有些例外，“春节晚会的自我解嘲”类节目，以不可见的权力吸引和消耗了对春节晚会的反对力量，从而给春节晚会装上了一个“安全阀”。^①我认为，这一看法在微观上有启发，但没有抓住要害。恰恰是那些“例外”才是春晚的主打菜，而那些遭骂的不过是配菜。潘知常认为，国家新意识形态对春晚“艺术性叙事”的全面介入，是导致春晚“年年骂来年年看”的根本原因。新意识形态瞩目的不再是阶级本质，而是强调从“阶级利益”走向“共同利益”。只有“国家”才是春晚这一中华民族最盛大“联欢”的唯一主角。春晚的眼泪是“变味的眼泪”，人为煽情成了虚伪的煽情，它“充其量也只是传统的‘天子与民同乐’的催泪术的现代继承与提升”。他甚至认为，“对欢笑的选择”事实上完全只是国家叙事的需要。小品、相声等语言类节目地位重要的原因就是由于“乐”字当头。小品之所以平步青云，并且成为国家叙事的最有力武器，根本的原因就在于：小品更易于皈依国家叙事的框架。军人出身的黄宏，充当了国家叙事的马前卒；从“老蔫”变成了“老乐”的“中国唯一的政治农民”赵本山，他的小品是对国家叙事的无条件认可。潘知常的结论是，由于上世纪80年代后期新意识形态的全面介入，春晚逐渐风光不再，“以艺术性作为国家叙事的手段”，这一根本缺憾导致了春晚“年年骂来年年看”甚

^①参见王列军硕士论文《关系视角下的权力实践——21年春节联欢晚会的社会学解析》（2003年6月答辩）。

至“边骂边看，挨骂还办”这一尴尬处境。在新世纪我们所应当去做而且也必须去做的，就是真正把属于春节晚会的还给春节晚会，让春节晚会是春节晚会，而且只是春节晚会。^①这些看法虽然不乏犀利，但显然值得商榷，特别是“欢笑完全是国家叙事的需要”的看法。从实际经验来看，“乐”既是国家的需要，也是大众的需要，二者有高度的一致性。换言之，在当代文化领导权的实践中，“乐”是国家和大众最容易达成一致的领域。潘知常的解读完全忽视了观众解码的能动性，忽视了中国经验的特殊性。他把自由主义对极权政治和民族主义的描述照搬到春晚中来，多少有些教条的嫌疑。

吕新雨触及到了一点核心问题。她从“时间”这一缝隙入手，解构了春晚建构的“天涯共此时”的神话。^②认为新世纪以后出现的“全球华人”概念（准确地说是“全世界中华儿女”等概念），既是民族国家概念的衍生，也是一个“市场概念”。市场是一种以“非政治化”面目出现的政治，它直接介入到新的国家意识形态的重组中去。她认为，在传统的政治意识形态衰落之后，市场既是国家新的自我认同的来源也是自我分裂的动力。春晚 20 多年所经历的发展和困境，正是这个社会在政治、经济和意识形态上的矛盾与冲突的缩影。而湖南卫视“超级女声”的实践表明，“市场成为‘人民’的代言”。但这一市场化民主的模式是可疑的，“除非你能证明横扫全球的好莱坞电影是全球‘娱乐民主’的标志，否则我们就无法放心地为‘大众’海选出的‘超女’贴上‘民主’、‘平等’、‘自由’等等金字招牌。”因而，“市场就是政治”。

吕新雨的启发在于，从超女 / 春晚的大众文化空间构造中，找出了现代社会认同机制的“结构性缺陷”，即“在一个利益日益分化、等级加深的时代里，政治丧失了提供泯灭差异的共同感”，个人主义对社会仪式的需求无法找到出路。正是这种“结构性缺陷”为大众传

①潘知常：《最后的晚餐——春节联欢晚会与新意识形态》，见潘知常的博客：http://pan2026.blog.hexun.com/16852607_d.html。

②参阅吕新雨：《解读 2002 年“春节联欢晚会”》，载《读书》2003 年第 1 期。

媒的乘虚而入提供了条件，它“制造了‘受众’的同一性，提供了一个虚拟的共同感”。然而，所有这些都被“成功地导向了市场，并转化为传媒的巨大利润”，这对“民主”来说是个莫大的讽刺。^①吕新雨基于一种激烈的、法兰克福式的批判立场，对春晚乃至大众文化和国家意识形态之间的复杂关系所进行的冷峻剖析，尽管触及到了当代中国大众文化的核心问题，但她无疑表现了一种理论偏激和历史虚无主义。如果我们完全无视“超级女声”之类市场化实践及其社会动员所包含的历史进步性，我们就无法承认中国的历史进步。进而我们必然面对以下问题：新世纪中国与“文革”时期的中国是一样的吗？市场化隐身政治与“文革”政治是一样的吗？“超级女声”与造反派运动能同日而语吗？

2. 春晚与文化领导权

王列军、潘知常、吕新雨等人的研究，对我们理解“春晚是什么”都有所启示，但都不令人满意。视野有限，甚至过于书斋气。他们一味指责春晚的意识形态编码策略、欺骗手法，很少关注到大众对于这种编码的认同和抵抗性解码，很少关注这些编码的复杂性和历史差异。事实上，参与编码的知识分子媒介人，并非一个同质化的群体，而是有很大区别的意义生产者和操纵者。冯小刚与哈文、邓在军、黄一鹤肯定是不一样的。赵本山做演员与做小品的导演也是不同的。宋祖英的意义与李玟的意义是不同的，她们的意义释放会在完全不同的符号序列里发生，前者是正统的、民族的，后者则是前卫的、时尚的。但她们都会表达一种当下中国、年轻中国和欲望中国的意义。可见，前述这些研究都是对春晚局部的观察，套用某种西方理论来检视中国的文化实践，而对其独创意义和历史性重视不够。没有将晚会纳入到当代中国的历史进程中考察，没有将晚会的表征与社会结构和主导话语的历史性转变联系起来，以致春晚被描述成一架一

^①吕新雨：《仪式电视与意识形态》，载《读书》2006年第8期。

成不变的、僵硬的意识形态机器。奉结构主义为圭臬，忽略意义生产的复杂性和个人经验的重要作用，特别是跳过了文化领导权建构过程中丰富、生动的意义争夺和建构的细节，抹杀了观众的力量，都不免大而无当。这些研究无一例外地将观众看成法兰克福学派意义上的“上当受骗者”。那么我要问，历史到底是谁创造的？是少数的英雄人物、领袖，还是广大的人民群众？无视民众的力量，将真正的社会主体遮蔽，结果就是历史唯心主义，其在理论研究上的表现就是，春晚成了观念的牢笼，而不是一个意义协商和谈判的场所。目前的春晚研究几乎是结构主义一边倒，观众完全被套牢了。研究春晚，绝对不可将观众视作被动接受者，否则就解释不了为什么1985年春晚失败后，央视要向全国观众公开致歉，为什么走红二十年的赵本山被要求下课，为什么农民工要上春晚，为什么朱之文、旭日阳刚、西单女孩能上春晚，为什么冯小刚可以当总导演。

在我看来，春晚不仅是一台国家级晚会，不仅是30年改革开放创造出来的中国“新民俗”，还是中国特色的文化领导权的实践。它关联到如何看待中国30年的历史转型，当下大众文化的机制，国家意志的表达何以达成，体制话语如何编码、变形、改造，大众诉求如何吸纳并被编织进一个更大的框架，新的文化共识如何被创造，新的国家观念和民族想象如何达成，新的社会价值观如何生成，社会力量之间的话语争夺如何展开等一系列问题。李陀在《“新小资”和文化领导权的转移》（载《天下》2012年第3期）一文中注意到了文化领导权问题。其中一个非常重要的结论是：“在今天，文化领导权在很大程度上已经转移到新兴小资产阶级的手中。”“他们占领了文化领域各个层面的领导位置，诸如刊物和报纸的编辑，商业电影和流行歌曲的制作人，各类广告和视频的直接或间接的生产者，网络世界里各个板块的操盘手，形形色色文化企业和产业中的策划人、执行人，新媒体所催生出来的新写作空间中做文字买卖的各类写手，还有在学校、学院和五花八门的准教育机构中握有‘育人’权的老师、学者——一句话，身居要津，小资精英们占据了文化领域的所有高地，

所有咽喉要道。”无论正确与否，李陀的观察都是至关重要的。

“文化领导权”（Cultural Hegemony，有时也被译为“文化霸权”）是意大利政治活动家和马克思主义理论家安东尼奥·葛兰西（Antonio Gramsci）提出的一个概念，是指社会集团实现其领导权的方式，不是通过使用军队、警察等暴力的强制来达到，而是通过在社会成员中“发展共同的理念、价值观、信仰和意义——即共享的文化，在此基础上组织赞同”。这一概念“超越了马克思主义的意识形态理论，它反对那种认为理念牢固地根植于阶级地位的观念，而是将理念看作‘物质力量’”，将文化和意义“视为所有社会关系形成过程的基础，而不是看作像经济蛋糕上的糖霜一样是后来‘加上去的’”。文化霸权不是结构主义式的一劳永逸的概念，它意味着一个建构、整合的过程，可以把它看成“正在进行的、通过各种渠道来使领导地位合法化和协商达成赞同的‘工程’”，这一工程“可以被理解为一个持续的、各种社会群体全都牵系于其中的过程”，它像一个“意识形态的战场”，进行着“思想、信仰、价值和意义”方面的斗争。^①孙晶用“领导权”概念代替“霸权”概念，认为这样更适合中国的语境。孙晶在他的著作中这样解释：“严格说来，文化霸权中的‘霸权’不是中文意义上的霸权——直接的强制统治，而应是领导权，即以服从和同意为基础的统治。”^②这个说法非常有道理。

田时纲对葛兰西的领导权理论有简明扼要的描述。他认为，围绕领导权理论，葛兰西形成了“市民社会”概念，提出新的革命战略——“阵地战”，强调知识分子作用，突出社会主义民主的意义。十月革命这样的革命为何没有在意大利发生，是葛兰西思考的历史背景。他根据西欧与俄国这样的东方国家不同的特殊社会结构和新的历史情况，对列宁主义国家范畴做了补充，指出“国家的一般概念中有应该属于市民社会的某些成分”，扩大了国家概念的外延，注意到教

①（英）阿雷恩·鲍尔德温等著，陶东风等译：《文化研究导论》，第109~110页，高等教育出版社，2004年7月。

②孙晶：《文化霸权理论研究〈导论〉》，第1~2页，社会科学文献出版社，2004年4月。

会、工会、社团、学校等非政府机构在对民众的教育和精神统一方面发挥的作用。而学校、教会、工会、社团等非政府机构就像战争中的“堡垒和战壕”，进攻和防御的关系十分复杂。西方无产阶级仅仅夺取政权是不够的，而且需要攻占市民社会中的“堡垒与战壕”阵地。无产阶级只能打稳扎稳打的“阵地战”，而不能打速战速决的“运动战”。葛兰西告诫西方无产阶级，更要注意开展文化和意识形态的斗争；在成为统治者之前，首先做领导者。这是葛兰西从西欧革命失败的血的教训中总结出的经验。^①

从领导权理论出发，葛兰西特别关注知识分子的作用。他根据特殊的社会职能探讨知识分子问题。他认为，“一切人都是知识分子，但并不是一切人都在社会中执行知识分子的职能”。他举例说，“每个人随时都可能煎两个鸡蛋，或缝一件上衣，但不能说大家都是厨师或裁缝”。因此，真正的知识分子是那些其“特殊职业活动重心方向”为“智力劳作”，并在上层建筑领域中执行“领导权”的人，不仅包括哲学家、艺术家、作家和新闻记者，也包括科学家、工程师、政府官员和政治领袖。知识分子不仅掌握宣传工具，而且肩负着在市民社会建立“意识形态”结构（如教会、教育体系、工会、政党等）的重任。^②

无论是市民社会理论，“阵地战”策略，还是知识分子的作用，葛兰西思考的核心始终是文化领导权，突出强调“认同”在政治斗争中的地位，是非常有见地的。葛兰西作为意大利共产党的创始人之一，在大学读书期间就投身革命，曾任意大利共产党总书记，1926年被法西斯政府逮捕，后判刑入狱。文化领导权理论是他在狱中的思考成果。可见，文化领导权理论不是书斋式的空头讲章和形而上的哲学思考，而首先是一个革命家关心现实斗争的理论思考，有着极其明确的政治关怀和实践属性。

春晚是检验文化领导权理论和观察当代中国文化领导权实践的极

①参见葛兰西著，田时纲译：《狱中书简》，第6~8页，人民出版社，2007年4月版。

②参见葛兰西著，田时纲译：《狱中书简》，第8~10页，人民出版社，2007年4月版。

佳个案。将春晚的意义生产与改革开放的国家话语联系起来，并放置在消费主义和全球化话语全面崛起的历史语境中观察，可以为我们打开一个广阔的视野。

斯图亚特·霍尔（Hall）的说法可以佐证葛兰西理论的意义。霍尔说：“在目前所显示的情况中，无论‘文化主义’还是‘结构主义’都不足以将文化研究构造成一个有明确概念和充分理论根据的领域。”而改变了这种局面的是葛兰西的理论。“我的论述足以表明，文化研究通过运用葛兰西著作中探讨过的一些概念，试图从结构主义与文化主义著作的最好要素中推进其思路，使其非常接近于对这一研究领域的需要。”^①霍尔本人在研究大众传媒的基础上，提出了一个文化循环的模式，这一模式通过对文化符号的生产和流通过程的分析，提供了一个大众文化研究的非常有效的方法。它使我们可以在微观/宏观、经济基础/上层建筑、编码/解码等关系框架中，讨论大众文化在领导权建构中的运作机制与规律。

本书正是要在微观（即单个文本）/宏观（30年历史语境）、经济基础（市场经济）/上层建筑（消费主义、全球化话语）、编码（知识分子媒介人）/解码（观众解读）等框架中，来讨论春晚。

春晚是意义建构的历史，而且目前还在这一历史进程中。

首先，要揭示春晚的历史性。这是许多研究忽略的工作。与春晚同步的改革开放历史和全球化进程必然被纳入进来，每一单个文本都是历史网络中的一个节点。王景愚是，马季是，陈佩斯是，赵本山是，郎朗、刘谦、王力宏都是。微观即是以“日常生活”来表征“改革开放的中国”，讲述的都是“咱老百姓自己”的故事。在上世纪80年代早期的节目中，个人或家庭发财致富的话语是这种历史转变的重要表征。从“疑富”到“想富”的转变是典型的改革话语的反映。为了将个人与改革连接起来，春晚创造了“普通人”形象和“全民共享”的文化模式。赵本山正是这样的普通人。赵本山的形象向我

①（英）斯图亚特·霍尔：《文化研究：两种范式》，见罗钢、刘象愚主编：《文化研究读本》，第51～65页，中国社会科学出版社，2000年9月。

们提供一种亲近感，他在改革进程中的种种体验与感受成为“我们”的感受。春晚没有名人和精英，知识分子是缺席的。赵本山式的“普通人”代替了杨子荣、江姐式的英雄人物。最近几年来，随着人们对赵本山背后故事的了解的增多，他的“普通人”形象逐渐瓦解，他的亲和力和合法性遭到了越来越多的质疑。

家庭、婚姻、发财、时尚、享乐等话语的集中浮现，共同建构了一种新的“大众生活”。与“大众生活”的切近性是春晚获得广泛认同的重要因素。当然，这一“大众生活”并非大众生活，而是以城市中心主义和中产阶级文化想象为主导的生活模式。香港明星成为“中国性”的最佳代码，表明了主导话语的高度灵活性。青年亚文化被借重和挪用，一方面显示了市场的巨大推动力，另一方面也表明了青少年阶层对消费主义话语的影响力。

其次，春晚是一个意义斗争和谈判的场所，多种社会力量、观念、价值和诉求都在此被表征。在这一点上，它或许充当着葛兰西“市民社会”的功能。因此，春晚表征的方式和机制成为讨论的又一个重点。本书第一章详细描述了晚会的生产机制，包括主题的确立、主创人员的确定、节目的筛选、修改、审查直到播出的一整套程序，揭示了主导话语的意义在国家、知识分子媒介人、演员及观众之间复杂的生产过程。此外，本书所称的“知识分子媒介人”在功能上基本接近葛兰西的“知识分子”。这些知识分子媒介人是意义的生产者，是掌控意识形态运作的“官员”。同时，也在一定程度上印证了李陀的观察：知识分子媒介人，也就是“新小资”，掌握着当下中国的文化领导权。这一结论非常值得玩味。

第二节 春晚的历史语境： 新媒体时代的中国想象

1. 春晚的原型

本书所讨论的春晚，指从1983年开始的现场直播的春晚。之前也有春节晚会，只不过不是直播的形式，但其中一些晚会深刻影响了之后电视直播的春晚。郭镇之认为，“以相声、小品为骨干的春节联欢晚会从内容到形式都脱胎于‘笑的晚会’”^①。所谓“笑的晚会”是指上世纪60年代的三次文艺晚会。上世纪60年代初，由于文艺政策的调整，戏曲界出现松动，“社会上一度大演喜剧成风”^②。由原北京电视台（即中央电视台前身）组织演出了三次“笑的晚会”。三次都是录播。第一次笑的晚会是1961年8月31日播出，导演笪远怀，节目完全是相声。播出后收到100多封来信，要求再办。第二次晚会播出于1962年1月20日，仍然以相声为主，增加了其他形式的喜剧节目^③，“如话剧片段、独角戏、洋相和笑话”。“总导演是耿震，电视导演是王扶林。演播时参考外国电视台的做法，布置了一个茶座式景区，演员分散围坐着，既是表演者，又是现场观众”，^④目的是活跃气氛。1962年9月30日国庆节前，播出了第三次“笑的晚会”。这次晚会“是为国庆晚会组织的，节目式样、播出风格和前两

①郭镇之：《中国电视史》，第139页，文化艺术出版社，1997年12月。

②郭镇之：《中国电视史》，第135～136页，文化艺术出版社，1997年12月。

③于广华：《中央电视台大事记》，第14页，人民出版社，1993年7月。

④郭镇之：《中国电视史》，第135～136页，文化艺术出版社，1997年12月。

次不同，着重表演，减少说唱，以电影、话剧演员演小品的形式为主”^①。特邀北京电影制片厂的导演谢添和著名相声演员侯宝林担任艺术指导，特邀导演是青年艺术剧院的导演杜澎。他后来参加了1983年春节晚会的策划。电视导演仍然是王扶林。在这次晚会上，中国青年剧院的青年演员王景愚演出了哑剧小品《吃鸡》，这个节目后来在1983年的晚会上重演。其他节目中，有模仿北京街头小贩吆喝声的《市井大合唱》，讽刺不肯让座的小品《在公共汽车上》，讽刺不遵守公共秩序的《一张照片》，有一人表演三个角色的《不速之客》，有滑稽动作《变脸》，有模拟公鸡下蛋的小品《来亨先生》，有后来被上网上线为宣扬和平共处的小品《驯虎女郎》，还有被滑稽处理了的京剧、话剧片段和独唱，还有陈强从延安时期就保留的活宝节目《光棍哭妻》。“这些节目有的事先未经审查，有的演出时临时变了样。演员们反对审查，他们说，艺术创作的规律就是凭灵感，喜剧表演主要靠激情，一审查就不可笑了。”^②可见，在60年代，电视在国家意识形态机器里边，地位远远无法与后来相比。演员可以拒绝审查，这是今天的演员难以想象的。由此看出主导文化的不同历史形态。

值得注意的是，文艺虽然可以暂时拒绝审查，并不等于没有审查。审查是国家实现文化领导权的一个基本机制。三次“笑的晚会”并没有真正逃脱政治审查。“后来，在很长一段时期，‘笑的晚会’成了不光彩的、讽刺性的贬义词，甚至在文化大革命之前就被扣上许多政治大帽子，受到内部批判。”^③

“文化大革命之前，北京电视台每年都要举办新年联欢晚会，或者自办，或者转播，其影响都没有超过‘笑的晚会’。‘文革’期间，晚会停办。”1978年2月6日，农历除夕，北京电视台恢复春节晚会，播送到凌晨一点左右，这是粉碎“四人帮”以后北京电视台第一次举办春节晚会。郭沫若特为晚会写了春联，“四害必须肃清，飞雪

①于广华：《中央电视台大事记》，第14页，人民出版社，1993年7月。

②郭镇之：《中国电视史》，第138页，文化艺术出版社，1997年12月。

③郭镇之：《中国电视史》，第139页，文化艺术出版社，1997年12月。