人生智慧

烨 子　　编 著

艺术文化出版社

需要全本请访问 www.ertongbook.com

人生智慧

烨子/编著

出 版 社: 艺术文化出版社
书　　号: ISBN 7 - 5030 - 3049 - 3
版权所有: 烨子工作室
类　　别: 人生哲学 - 通俗读物
出版时间: 2004 - 09 - 04
字　　数: 25 万字
内容提要:

时装, 现在人们的一种普遍追求, 似乎从中能看出人的身份、品味。而当人们有着某种追求之时, 也会在时装上大有显露。因而产生了时装的多样化, 各种品味化。

世纪末的服装和其他潮流一样, 迎合着人们的世纪末心理。

多样化, 热点众多而又互相极不相同, 仍然是其普遍共同的特点。

第一章　传统文化与新时代文化的冲突

谈传统，就是谈过去的东西，过去的东西肯定遗传有那个时代的一些特点，其中包括有今天看来还十分落后的思想，或者甚至是“糟粕”的东西。新文化的存在形式其实就是传统文化的概念外延，新文化直面传统文化应采取何种态度呢？吸取精华，去除糟粕，这是我们每一个文化人的态度。

1. 善待传统文化中的“精华”

对待传统文化，我们持以审视的眼光，因为传统文化受当代两次大的破坏，使之遭到割裂。我们评价一个事物或一个人喜欢用比例直观地加以说明，那么传统文化中“精华”的比例有多大？

说这个比例要先说“版本”。比如孔子的思想，版本就非常多。历代不同的研究者，留下了不同的版本，在清末和民初以前，它基本上就是一个经学的问题了，它的区分就是今文经学和古文经学之别。“五四”以后对孔子思想开始有不同的看法。新儒学比较注重去挖掘孔子思想中比较积极的地方，在他们看来就是比较原本的地方，没有被歪曲的地方。孔子思想后来被统治阶级利用、歪曲成了一种国教，变成统治阶级的工具了。所以要说精华占多大的比重，要看是在哪个版本中了。直接去看《论语》和读董仲舒对他的诠释，完全是两码事。就孔子本身来说，他的思想里面精华是主要的。

因此怎么划分“精华”与“糟粕”之间的标准问题，对我们来说是十分重要的。以往的标准是对社会的进步有没有好处，用今天的话说就是对实现现代化有没有好处。这是一个角度，对社会发展是好是坏，主要是指传统文化中社会伦理道德的那部分思想。这部分思想是可以做不同用途的，比如说孔子的“礼”，你可以说它是维护统治秩序的，但也可以用在人与人之间关系的规范化。所以对传统思想有一个怎么样解释、怎么样运用的问题，因为你很难说它的本意是什么，它的本意是靠你的解释。从这一点说，可以把传统文化作为一种思想资源，丰富现在的思想库，面对现在的现实问题，我们应该怎样解决。传统文化中那些对人生最根本问题的一些精彩智慧的解释。这些东西是永远不会过时的，而且是人类共同的思想财富。因为传统文化精华有两个层次：第一层次是对人类根本问题的思考和回答，这部分是最有价值的。第二层次是对社会的发展有好处，能够为现实服务的。这两个层次，都是“精华”的部分。

谈传统，就是谈过去的东西，过去的东西肯定就带有那个时代的一些特点，这里面就有在今天看来还十分落后的东西，一些不可避免的“糟粕”。当然我们今天不会再完全依照传统行事。任何传统里都有我们要扔掉的东西，对各个民族来说都是这样的。因为我们看的是过去的东西，过去的东西放在现在肯定有一些观念要彻底加以否定。比如中国的古典小说中，妇女大多被描绘成“祸水”，这在当时可能是比较普遍的观念，但在今天看来它显然就是糟粕了。在当今，能否

正确地对待传统文化中的精华与糟粕显得尤为重要。

2. 传统文化与当代社会

传统文化是相对于现代文化来说的，因此审视传统文化时，我们不可避免地要考虑这两个问题，一是传统文化和现代文化有什么关系？二是传统文化在当代社会中能起什么样的作用？

关于现代文化和传统文化的关系，很难讲清楚，这是一个很复杂的问题。一种很普遍的误会就是，现代文化好像就是外来文化，传统文化才是中国文化，其实不是这么一回事。传统文化和现代文化是一个时间次序问题，而不是一个空间位置的问题。其实传统文化应该有一个现代的形式，成为现代文化的有机组成部分。当然，传统文化如何具备现代形式，涉及到吸收外来文化在内的问题，但更主要的是在传统文化的基础上，加以发展的问题，而不是不要传统文化，从外面引进一些东西。一个民族不可能通过放弃自己文化、完全吸收外来文化去实现现代化。

现代文化是传统文化的一个现代形式，它的内核就是一种延伸下来一个东西，是传统的精华。

一个民族的文化几乎是不可移植的。民族文化是根深蒂固的，是一个民族本身的本质的东西。我们可以借鉴外国的东西，但一定要明白我们自己有一套传统的延续几千年的东西，它就是我们的思维模式、生存模式、行为模式，这些东西是很难改变的。这就涉及怎么对待过去和现代的问题。过去有些东西是不好的，我们不必坚持，但是过去好的东西我们还得特别珍惜，不光珍惜，我们还要把它继承和发扬下来，现在这方面差得太多了。好像觉得我们过去穷怕了，受人欺负受怕了，就得跟人家学，其实这些并不是文化差异所致，而是文化层次的问题。

我们应怎么看传统文化在今天社会发展中的作用，以及传统文化与当代文化的关系？

传统文化可以从几个方面来理解。一方面，传统文化里有些东西确实是涉及永恒的精神价值，这些东西还是在生长在发展就是的。这部分传统文化可以说是一种有机体，它还活着，并不是已经死去了，我们继承了这些东西同时又使之得到了发展。当然，现代化的进程中又加进来很多新的东西，它本身也融进了这个有机体里了。这是指传统文化中精神价值的部分。还有一部分，就是它具有历史价值意义。传统文化里面有些东西现在不可能继续生长了，最明显的就是那些古迹。它们只是物的存在。有些艺术形式青年人可能不怎么感兴趣，但它是中国文化传统里很重要的一个部分，如果这些东西不能继续生长，它应该作为历史保存起来。这就是博物馆的价值。这些东西能够给一个民族一种历史感和民族自豪感。没有这种东西，一个民族是没有根的。欧洲所有的国家都十分注意这问题，古建筑、名人故居都得到很好的保护，连年代久一点的普通房子，外观上也不许有任何一点破坏。那是法律规定的。这一方面很重要，它给人一种历史的延续性，有一种古老的感觉。如果没有这些东西，人民就丧失了民族认同感。现在咱们中国这个问题确实是非常非常严重。本来是一个文明古国，但现在让人觉得没有历史感，所有的城市都是千篇一律的。这一部分是传统文化中具有历史价值感的东西。

还有一部分既不是有机体，不能继续生长，又没有历史价值，这就是所谓的“糟粕”部分了。内容上主要是那些压抑人性的东西，中国文化中压抑人性的东西非常多，国人的国民心理中最大的问题就是没有个性，没有个人的独特性。这些没有个人独特性的人，在一起必然不能融为一体。只有有个性的人，才能产生一种凝聚力。还有那些没有人性的东西，包括对妇女的蔑视，这就是阻碍社会进步的东西，这部分东西就是“糟粕”。

这主要从有两个方面说。一个方面是如何利用好传统文化中的精神内容。精神方面一百年来

需要全本请访问 www.ertongbook.com

做得最好的是鲁迅先生。他对过去糟粕东西的抨击非常严厉，但他对很珍贵的优秀文化传统又非常重视。他作出的表率就是致力于人的精神面貌的改变，他始终致力于这个改变。他一开始学海军，后来学开矿，再后来开始学医，最后搞文学，他为什么有这么多次改变？正是因为认识到人的精神最为重要，他看到中国人精神面貌里有好多弊病。他常常一个人孤独地坐着思考问题，头发直直的，非常像只“猫头鹰”。有人开玩笑说：“先生你很像一只猫头鹰。”他马上接口说“我确实爱猫头鹰”。“猫头鹰”在中国老百姓的眼中是只恶鸟，他说，“我就要做恶鸟”，就要发出一种恶声，来提醒人们注意自省、图强。他具有一种非常浓厚的忧患意识。鲁迅先生不光是一个社会活动家，致力于社会结构的改变，他更是一个文化工作者，他想把文化层次的问题非常重地点出来，呼唤人的思想文化的改变。此外老舍先生也做得相当出色。他的《四世同堂》通过描写北平一个小胡同 10 多个人家的小故事，普通老百姓的故事，来描写整个抗战的历程。他没有描写战场，也没有描写游击队，他描写沦陷区小胡同里的老百姓，告诉读者，中国这么大，人口这么多，却被日本那么一个小国打了 8 年，打得七零八落、遍体鳞伤，为什么？他说除了我们有社会制度落后的问题以外，我们还有一个文化问题。我们中国老百姓常常是一盘散沙，这是文化传统问题。这是非常重要的问题，要不然一个国家没救了。过去对这方面提的是特别少，其实它关系到一个国家的命运。比如《四世同堂》中的瑞宣，他是个高级知识分子，但传统告诉他要尽孝道，要顾家。如果所有的人都这么想的话，那么谁还会谁出城去打仗呢？文化关系到国家命运，这是第一层意义。它一般不容易被人认识，以此来继承一些优秀传统。

第二个层次就是传统文化的载体。现在所能见到的那些不朽的东西，应尽量加以保护，这对后代是能起非常好的作用的，比如戊戌六君子问斩的遗迹，如果好好保留下来，让孩子们在读了课本之后还能看到实物实景，那能使他们对这个事件和那段历史理解得更为深刻与透彻。这就是文化的作用，传统的作用，历史的作用。这类东西一定要保存。很多国家就充分开发了这些东西，借此来凝聚自己。我们在这方面相对来说要差一些，作为文明古国，却到处在破坏，好像这一切都不重要了，可以任意地挥霍，这是非常不正确的。这些是我们民族的精神财富，千万不要把它给破坏了。

3. 旗袍、姨太太与中国式享乐主义

在时装展览会、饭店、酒吧中经常款款出现的旗袍，而我们如何去认识旗袍呢?

从字面上说，旗袍泛指旗人所穿的长袍；从渊源上看，旗袍可追溯到历代的深衣和宽身长袍；而从文化上看，旗袍则是在我国文化衰落时，吸收西方服饰的一些特点，在民国初年形成的一种很能体现国人现代怀旧心理的产物。我们仔细一看，不难发现我国旗袍与旗人的宽袖旗袍有着很大差别。30 年代，上海有着领口和开叉处的“ 中西合壁 ”式旗袍，这说现代中国人对女性性感的重视。八九十年代旗袍的“ 复苏 ”而没有“ 复兴 ”，身着各类旗袍的女性之所以只是在舞台和各类服务性场合被男人们欣赏，只是在各类重大的剪彩场合作为装饰之用，根本上也即在于与这种性质的合谋。只要注意到一些中国男人欣赏民国旗袍的心理，一切便可一目了然。这种心理是：一些男人不会注意宽身宽袖的旗人旗袍，也不会特别感兴趣于现代女性的各类西服或休闲便装，而独独盯着能衬托出女性身体曲线的旗袍不放，它一方面说明：在现代一些人已经丧失了文化创造、思想变革的兴趣与能力的情况下，当社会召唤着国人的生命复苏时，他们的“ 自由 ”和“ 生命 ”的意识，便只能落实在“ 性 ”上。又由于我国传统文化从来没有正面正视“ 性 ”和“ 裸体 ”的健康心态，这就使得“ 性 ”的出场，不得不呈现猥琐的文化积淀状态：“ 性 ”要么呈现郁达夫笔下对女性身体的“ 窥视 ”，要么便只能隔一层衣服来被一些男人微笑着观看。而所谓“ 隔着衣服 ”的“ 看 ”，其实便是“ 剥离 ”衣服的过程。因此无论是“ 窥视 ”还是“ 观看 ”，最后都与鲁迅所说的“ 私处 ”与“ 性交 ”有关。如此一来，紧身旗袍便不可能作为纯粹的审美符号来对待，并因此而只是起到煽情的作用。另一方面，紧身旗袍之所以特别容易引发男人的视线，还在于它暴露出一些人有关“ 性 ”的生命状态，已经不仅从“ 性行为 ”异化为“ 性心理 ”和“ 性文化 ”(即只有对性的“ 想 ”，而没有或不能对性的“ 要 ”)，由此远离自然本真的生命状态，而且也从被传统文化支撑的“ 性心理 ”和“ 性文化 ”衰落为“ 没有新文化 ”支撑的“ 性心理 ”和“ 性文化 ”。女性衣着从古代的非曲线化到现代旗袍的曲线化，固然说明身体和性感可以在某种程度上出场，从而体现“ 性文化 ”的某种现代发展，但是当生命的现实状态不能通过“ 性 ”显示它的健康性、不能与旗袍所展现的“ 性意识 ”同步时，当“ 性 ”只能是被观看的而不是身体力行的时候，显示女性性感的旗袍，便只能衬托出一些男人在“ 性文化 ”上的病态性。对民国旗袍的隐秘性热衷和怀念，表明一些现代男性已经不能真实地面对自己的“ 性 ”，只能通过自己假想的性满足来获得满足。这种假想，显示我国现代一些男人既不能去创造什么，也不能去实践什么的一种“ 抽大烟 ”式的文化堕性。可惜的是：旗袍的复兴并没有成为当代时尚，而只是在作家、艺术家的笔下频频出现，这就使得他们的“ 满足 ”更多的只具有书本的意义——我想，这就是“ 怀旧 ”被称为“ 文化 ”的原因。如果有关旗袍的“ 怀旧 ”只是书本性的，那么“ 怀旧 ”便成为国现代男性 (当然不会是全部) 逃避现实的一种重要方式。如果说，我国当代一些知识分子已丧失了把握现实的能力，那么，怀旧便是其表征之一；如果说，我国当代文人已不能过健康的性生活，于是，当人们欣赏紧身旗袍时，也可成其表征之一，因那为裸体的异化的形态。

今天我国的一些男人，之所以特别喜欢在剪彩、饭店。酒吧等服务性场合安排身着紧身旗袍的女性翩翩出场，也因此而一目了然。就像当代我国不少成功和并不成功的人士喜欢在自己豪华的居室放几本书装点门面、在酒饱饭足之后找几个女孩“ 三陪 ”一样——旗袍的出场也起到了

书本文化的装饰作用，而紧身的旗袍则起到了“三陪”的作用。其背后，则典型地说明了我国士大夫的享乐文化的当代性延伸。之所以说这是享乐文化而不是审美文化，是因为旗袍充分体现了士大夫的把玩性质。就像商业中以女人作为武器很能奏效一样，服务行业以女人作为道具也往往颇能助兴和煽情。旗袍作为文化是典雅的，因此旗袍女性不等于不能登大雅之堂的妓女；旗袍作为文化又是从属于“食色”的，所以这种文化又是可以“吃”的——至少它唤起人吃的欲望。中国文化的“吃”性质，决定了中国所有的“雅”其实都是从属于“俗”的，自然也决定了中国文化的“口福”性质、“享受”性质。因此，当一群现代女性穿着旧时的服装出现在现代公共场合时，她们只是以“文化”的面貌服务于人们的“吃”，进而形成“吃文化”，人们便可以在所谓“文化环境”中安然于“吃”，最后也便觉得“吃”的是“文化”——南京夫子庙的“秦淮人家”。“晚晴楼”等多种以“秦淮小吃”为特色的餐厅，伴以身着旗袍的年轻姑娘歌舞助兴，食客络绎不绝，美食与美色一起细嚼慢咽，便是一例。所以在根本上，不仅“食、色”是文化，而且“食、色、看”也是一种文化。80 年代北京的“人体画展”之所以轰动，又之所以看不出多少审美的意味来（很少见到中国观众在人体画前激动与沉思，有的人是半张着嘴准备“吃”的兴奋表情），我看多半还是在于人们看着看着就想怎么把人体给“吃”了。如果我国文化史上除了春宫画外，并无真正的人体艺术，那么，能衬出女性线条的旗袍自然便成了替代品。对旗袍的“怀旧”，其实就是一种男人妻妾成群的理想，进而又成为一种拥有美人的享受——当这一切在现实中不能成为可能时，她们自然就成为在人们心理上存在着的“文化”。这也算是对鲁迅所说的“吃人”文化的新解。

也因为此，苏童的《妻妾成群》、张艺谋的《大红灯笼高高挂》和陈逸飞同类题材的绘画，掀起了一阵“姨太太”热，就不足为怪了。这道与“旗袍的复苏”相异成趣的风景线，是以女人们围着男人争风吃醋展开的，并衬托出“姨太太”们的生存性质——时刻准备着被男人们“吃”。苏童和张艺谋的作品告诉我们：在我国，即便是一些女大学生，在骨子里也是愿意去做“姨太太”的，因此，“姨太太”文化与受教育程度无关。再者，今天的“现代化”是以教育为基础的，而它能在多大程度去改变那种对“姨太太”的眷念心，让人难以猜透。相反，苏童告诉我们的一个真实状况是：女人的本性对男人就是依附的。即便是一个女强人，恐怕也是准备着依附男强人的——女强人们之所以存在，是因为男人好多不怎么行所致。而依附着的女强人，其“强大”就体现在她能战胜其他女人，实现其依附的理想。因此，无论男人们怎么抛弃女人，女人也只是重新寻找依附对象，而不大可能改变其依附的本性。而且，女性依附还有一个特点是排他性和独占性。苏童笔下的“姨太太”们，争的就是这种独占鳌头的位置。在此意义上，女性精神上的“独立”，至少对我国的部分女性而言，我看多半是一句空话。因此事实上，“独立”多半会导向“独占”。而所谓女性的经济独立和精神自由，在我看来只是“人的解放”的范畴，丝毫无关于“妇女解放”。换句话说，女性即便经济上独立了，心理上还是时刻准备着依附男人——女人骂男人的时候，诸如“嫁给你倒了八辈子霉”，其实就是在骂男人靠不住，就是在想通过骂而能有所依附。一旦女人觉得靠得住的时候就不把其他女人和男人放在眼里，产生一种自己就是太后的感觉——这一点，应该是苏童和张艺谋笔下的“颂莲”的共同之处。

这样，以“颂莲”为代表的“姨太太”们在我国当代作家笔下复活，就暴露出这样两个问题：

（1）我国当代作家之所以热衷写“姨太太”，张艺谋之所以热衷将“姨太太”们介绍给西方，主要不是因为现实中我们在许多地方发现了“小老婆”现象的复活，当代作家写“姨太太”是为了反映现实问题，而是因为一些我国人本质上就有一种类似“姨太太”的心理，就是“姨

太太”产生的土壤——当我们不能成为“颂莲”们依附的对象陈佐仟时，我们就只能争着成为陈佐仟宠爱的对象。我国现代一些知识分子一旦依附于西方文化，便不把传统文化放在眼里，更有甚者，我国知识分子的相互倾轧、攻击、争斗，我看比“颂莲”们为一个男人的争风吃醋，还有过之而无不及的。而学术界的所谓话语权之争，在根本上恐怕也是“姨太太”们的“独占”心理的显示。这种“独占”就是独自拥有对所依附对象的发言权。比如谁是正宗的海德格尔研究专家，等等。这也足以证明：作为被“怀旧”的“姨太太”们，与作为“新生代”的我们，其实是没有根本的差异的，轨新轨旧在此也就是没有真正界线的。因此，当现代化无情地开始阻隔我们的依附性时，我们对“姨太太”们的怀念就是正常的了。

(2) 对“姨太太”们的怀旧性抒写，是因为一群“姨太太”围绕一个男人转，充分体现出男人和女人们的享乐主义本质。当男人不把女人当人，女人也不把男人或自己的同伴当人的时候，大家竟然都能体验着对快乐的受用。这意味着，现代性所蕴含的人的平等、尊重，是与人的快乐无关的一个世界，当大部分人还不习惯这个世界时，对享乐的眷念便情有可原。“怀旧”，在此实属于我们摆脱现代化的一个方式。只是，从“把人当玩物”中体验到的快乐，已经是原初社会游戏性快乐的一种异化——游戏的本质在于游戏者的平等性和非专制性。如此，游戏才能体验到智慧的与本然的快乐。但陈腐的“享乐文化”之所以不同于健康的“快乐文化”，乃在于“享乐文化”是“快乐文化”的放纵形态。因为“快感”是自然的，而“享乐”则是人为的——自然的快感是稍纵即逝的，而人为的享乐则通过快感的制度化而企图始终生活在快感中——这应该属于对“快感”的贪婪。所以，当一个男人妻妾成群并且欣赏着妻妾成群时，他实在是在欣赏着自己可以“不断快乐”地为所欲为。而当女人们要获得支配人的快感与有所依附的安全感时，她就不得不认同这样的“姨太太”身份，认同自己被玩的性质，而且还会争夺“越小越好”的位置。这样，作为一种配合，男人在快乐上的专制便被合理化了。于是，本来有问题的“姨太太”文化，便成了理所当然的“姨太太”文化。本来合理的快乐，变成了一些男人愿意沉涸于其中的声色世界——这个世界和禁欲一样，均属于快乐的异化。这种异化在某些人的否定主义美学中便直接等于丑。一个人处在“享乐主义”世界中，他就不仅不思创造性进取，而且连一般的进取心也很难谈得上了。

在这个意义上，如果“大红灯笼”是为西方人挂的，那么我们可以说：这种举动本身就属于“姨太太”的举动——媚西方这个“陈佐仟”的俗；而“大红灯笼”作为传统文化不衰的一个象征，就与“大红旗袍”的长久不衰如出一辙——依赖于各种“陈佐仟”的一些团体与个人，不是争着成为“颂莲”那样的可欺负同类的“大”，便是争着成为“颂莲”那样的可讨好主子的“小”，但就是很难成为一个“不大不小”的“人”。

4. 样板戏与中国式审美文化

我们把今天对毛泽东时代的怀念，与对民国姨太太的怀念并行不悖，似乎是有些滑稽的——它不仅说明我们怀旧的价值取向可能是不分青红皂白的，而且也说明我们的怀旧是只及对象一点不及对象其余的。因为毛泽东是以革资产阶级的命为己任的，资产阶级在毛泽东的眼里，无疑代表着全部旧文化——知识分子如果只能承传过去的旧文化，毛泽东肯定就不会喜欢知识分子；封建老爷如果只能守卫过去的旧文化，毛泽东肯定也不会喜欢侍候老爷们的姨太太，所以如果让我们大胆地假设，让毛泽东看《大红灯笼高高挂》，他肯定会气不打一处来。

一般地说，怀念毛泽东时代，可以归结为人们总是习惯用过去好的东西来比较今天不好的或一下子还看不出好的那种求完美心理——当现实不可能完美的时候，我们就会将触角伸向过去，用来表达对现实的不满。具体说来，那就是市场经济的动荡不安与毛泽东计划经济的稳定所形成的反差，使得一部分不适应竞争的人会自然感觉到毛泽东时代的那些好来。当有的人认为市场经济比计划经济好，而有的人则认为计划经济比市场经济好时——后者就直接导致了人们对毛泽东时代的怀念。这种怀念，其直接原因，是人们的现实利益和生存快感的得与失、有与无；而在美学上，则是人们的一种求完美的心态的表现。今天主流意识形态所讲的物质文明与精神文明并举，恐怕也是依托于这种怀念和完美心理——毛泽东时代的精神是纯洁的、道德的、由中心价值统摄的，而市场经济时代的精神缺陷则是明显的、复杂的、非道德化和无序多元的。如果我们建立起一个经济上不亚于西方、精神的纯洁又优于西方的“ 现代化 ”，那就确实具有了“ 中国特色 ”。

当我们将这种文化心理置于当今对“ 样板戏 ”的怀旧现象之上时，我们就能从中发现我们当代审美文化的一个误区。如果说，对“ 样板戏 ”的厌弃，是与 70 年代末揭批“ 四人帮 ”同步的，并与人们在审美上对“ 高、大、全 ”式的艺术形象的厌弃同步，那么今天，当我们厌弃“ 小女人和小男人 ”时，如果我们的审美文化不能够创造新的、健康的“ 男人 ”或“ 女人 ”形象，对“ 样板戏 ”的怀旧，则可能是十分危险的。这表现在以下三个方面:

(1) 在“ 样板戏 ”中,《沙家浜》中阿庆嫂、胡传魁、刁德一之间“ 智斗 ”一场戏，在当代人们的日常和社会化娱乐活动中，可谓是高频率使用的一个段子。之所以如此，是因为这个段子既含有男女之间隐秘的调情心理，又将这种调情上升到革命的高度，符合那种寓俗于雅的审美心态。就男女间的调情而言，它应该是民间和私人生活的重要内容之一。在“ 性 ”不能以正常的生命形态展示自身时，当所有的公共场合均被“ 非性 ”的革命话语充斥时，无伤大雅的“ 调情 ”，或者以革命名义出现的“ 调情 ”，就成为连“ 样板戏 ”也回避不了的一个内容。“ 智斗 ”将国人喜欢革命还是喜欢调情的界线模糊化了，因而它可以被各方面所接受。而且“ 智斗 ”还是女人战胜男人。男人调情失败的调侃，从而给艺术和思想上均十分平庸的《沙家浜》，添上了一单内蕴相对丰富的酥红。问题在于: 当我们独独钟情于《沙家浜》的“ 智斗 ”时，我们常常不是对其进行艺术欣赏或审美欣赏，而是用戏谑的态度来进行客串。于是，人们不是争相亮自己的嗓子像不像刁德一的原唱，就是阿庆嫂被男演员客串，更有甚者，一个演员同时扮演阿庆嫂、胡传魁与刁德一。这种技能化地对“ 智斗 ”的怀旧，一方面将“ 智斗 ”工具化了，另一方面也将我们对“ 智斗 ”的审美欣赏游戏化、现实化了。精典意义上的“ 智斗 ”片断，作为审美符号，就在人们的“ 怀旧 ”中遁失了。“ 智斗 ”就成为一个可以让我们快乐的符号，宛如卡拉 OK 可以

让我们快乐一样。

关键是毛泽东和“样板戏”是一个时代内在精神统一的标志，对这个时代的怀念，其积极意义在于现实和历史总有着某种深层的文化性关系——我国无论再怎样现代化，我国新一代青年无论再怎样注重物欲与自由，人总应该保持一种超越自己生存层面的神性追求。毛泽东时代的神性追求有问题，“样板戏”式的英雄人物有问题，不等于神性和英雄性应该彻底摈弃。这意味着，我们只有建立适合当代人的关于神性和英雄观念，对毛泽东和“样板戏”的怀旧才能产生积极的效果，也才能克服由当代价值平面化带来的弊端。既然对毛泽东和“样板戏”的怀念，其终极意义是建立新的关于“神性”和“英雄性”的观念，那么，对毛泽东和“样板戏”的怀念，其本质就不能不对毛泽东时代的“神性”和“样板戏”的“英雄”观念的双重批判，毛泽东时代的审美观念的最大问题，不仅在于其神性和英雄性是建立在对个人欲望“轻视”的基础上，而且其“神性”和“英雄性”也是不讲“个体创造”的。这就使得毛泽东时代的伟大性和英雄性对个人来说，无疑具有巨大的依附性。一旦所依附的对象被人们发现是一种乌托邦，或依附的对象解体，其神性和英雄性便会解体。这就是不食人间烟火的“高、大、全”式的英雄不再能打动今天青年人的原因。推而论之，如果对毛泽东和“样板戏”的“怀旧”，不与这种“本体性否定”意义上的反思和批判同时进行，那么，这种“怀旧”无论在初衷上多么纯洁，但在效果上则是逆历史潮流而动的，即是反动的。所以，我们不能用“出发点是好的”来原谅一切效果上是不好的行为。

(2)“样板戏”中的英雄形象，无论是江水英、柯湘还是李玉和，均不同程度地体现出传统道德的无视人欲、人性、人的丰富性的那种政治性特征，体现出不食人间烟火的“假、大、空”倾向，这是与改革和市场经济对人欲、人性、人的丰富性的解放与尊重相悖的，甚至是反其道而行之的。否定主义的伦理审美观认为：当代健康的“男人”和“女人”形象，不应该是无七情六欲的、只有革命感情的“伟大”形象，也不应该是只有欲望与私利的“渺小”形象，而应该是有私利、有欲望，但又能够超越这个层面、追求实现创造性自我的形象——这个形象我们称之为“完整”而不是“完美”。因此当代人应该追求“欲望世界”和“创造世界”的并存式的“完整”，而不是追求“克服欲望”的“完美”。对“样板戏”的怀旧如果成为一种人们心理上的文化思潮，那就会和道德理想主义合谋，以一种传统形态的逆反运作，在批判当代人沉湎于“私人感受和欲望”之后，让人们重蹈对过去“高、大、全”式的英雄形象的追求。这种追求和引导，实质上恰恰是反现代性的，而且也与当代创造新人的审美方位相悖。再退一步说，当代审美形象即便做不到我们所说的“健康”与“完整”，至少也应该以“人”为尺度来重新审视过去的“高、大、全”式英雄形象的局限。这种审视，其直接结果，就是产生欲望、快乐、本能与革命、理想、牺牲之间有复杂的矛盾关系的“人”的形象——这个形象，在当代文学艺术中，应该说还是一个远没有填补够的“空白”。

(3) 我们自然可以将“样板戏”的内容与“样板戏”的音乐区别开来。如果“怀旧”只是冲着“样板戏”的旋律而来，我们可以说是包含审美意味的。这不仅因为旋律是一种独立的艺术样式而可以自在，旋律在各种艺术样式中因为自身的抽象化特征，在舞剧、京剧这样的艺术样式中，可以一定程度上脱离内容而自律，甚至可以脱离歌词而自律。《北风吹》、《娘子军连连歌》、《打虎上山》、《大红枣儿》等歌曲与旋律，因为既具有时代特征，又可以抽象化、形式化以至穿越一定的政治性束缚，使得我们对“样板戏”旋律的怀念与重温，一定程度上与对古代文学艺术的欣赏，具有相同的性质。但所谓的“怀旧”，不是定位在对古代、现代、当代文学艺术的同时审美上（既欣赏当下的艺术，又欣赏过去的艺术，这才是正常的审美心态），而是用我

需要全本请访问 www.ertongbook.com

们只能欣赏包括“样板戏”在内的过去的旋律，来抵抗包括摇滚乐在内的当代旋律，这样，我们的艺术心态就会变得封闭而专制，就会将多样化的审美变成对审美多样化的排斥，因而也就不是在审美——我们就会通过对“样板戏”旋律的怀念，来唤起对那个时代坚强、勇敢、崇高、圣洁。牺牲精神的怀念，进而逃避和贬斥与那个时代不一样的当代自由、轻松、尊重、宽容、个性、自我实现等同样可贵的人类精神品质。其间接结果，也就将审美功利化了、现实化了、专制化了。

5. 怀旧的需求

伴随着一次规模庞大的都市化（或曰都市现代化），始自20世纪80年代中期并于90年代开始急剧推进的我国社会商业化进程，不仅是深圳、珠海、蛇口、海口一类的新兴城市在昔日村野、小镇间的拔地而起，而且是大都市改建过程的如火如荼。高层建筑，豪华宾馆、商城、购物中心、写字楼等也正日复一日地在取代那旧有的格局以及充满辛酸的历史空间。都市如贪婪的怪物在不断地向周遭的村镇伸展。于是，90年代我国都市的一幅奇妙景观，便是在触目可见的、如战后重建般的建筑工地，在飞扬的尘土、高耸的塔吊、轰鸣的混凝土搅拌机的合唱中，新城在浮现成型，老城——几百年的上海或几千年的北京、苏州——在轰然改观中渐次消失。如果说，旧有的空间始终是个人记忆与地域历史的标识，而空间的颓败、颓败的空间是我国历史特有的——如果不说是惟一的——辨识与印痕，那么，繁荣而生机盎然的、世界化的无名大都市已阻断了可见的历史绵延，阻断了还乡游子的归家之路。如果说，历史便是在空间的不断扁平化的过程中显露出自己的足迹，那么，我们当代中国人“有幸”亲历、目击了这一过程。

从某种意义上说，90年代这一高歌猛进的都市化过程，负荷着当代国人、当代知识分子最为繁复的情感。一方面，关于“进步”的信念正在一个物化的现实中印证并显现，因之必然携带着无穷的欣喜与快乐；而另一方面，甚至一个“土生土长”、守家在地的国人也如同骤然间被剥夺了故乡、故土、故国，被抛入了一处“美丽的新世界”。家园感不再自一条胡同、一处大院、一个街区、一座城市中涌现，而在不断的后退与萎缩中终止于栖身的公寓房的门户与四壁。如果说，七八十年代之交，“现代化”还如同金灿灿的彼岸，如同洞开阿里巴巴宝窟的秘语，那么，在八九十年代的社会现实中，我们不无创痛与迷惘地发现，被“芝麻、芝麻，开门”的秘语所洞开的，不仅是“潘朵拉的盒子”，而且是一个被钢筋水泥、不锈钢、玻璃幕墙所建构的都市迷宫与危险丛林。曾为“现代化”这一能指所负荷的、那个富足而亲切、健康而合理、民主且自由的彼岸，并未更加临近，而倒更像是那个留在了盒底的“希望”。

而在另一层面上，如果说，八九十年代间重大的转变之一，是90年代个人的黄金梦取代了80年代群体的强国梦，那么，1994 - 1995年之间，至少对知识分子群体说来，黄金梦的受挫与破灭远比强国梦的碎裂来得迅速且直接。人们从印度海边风景漫画的T恤衫的流行（1991年）到“爬上岸来话下海”（1993年）的故事，对于在双重创痛、双重挤压中辗转的知识群体来说，怀旧如同一种陡临的需求，一个必需的想象与抚慰的心灵空间。似乎更甚的是，人们的身份认同也在此段时间内面临大乱，其中八九十年代的伤痛以及社会的非常重组和变迁无外乎为其重要原因。在90年代“滔滔不绝的失语”中，除了一种王朔式［或曰电视系列剧《编辑部的故事》（1991年）、情境喜剧、电视系列剧《我爱我家》（1993年）式］的妙趣横生的“废话”——在语境的移置、套话的“误用”中有效地制造出一种政治亵读的喜剧感——之外，知识分子群体大多在话语的禁忌与失效（实际上是其知识谱系相对于现实的失效）间辗转。换言之，王朔一族尽管为充满了伟大叙事的80年代所不齿，但却是90年代惟一有效地传递现代性话语的一群。是他们，而不是神圣的思想者与改革者们无保留地拥抱着现代化，拥抱着拜金主义与个人主义的时代。而对于其他的知识群体说来，90年代的现实纷纭斑驳，而且充满了辛酸、痛楚与难以名状的焦虑。因此，作为1995年重大文化事件的“人文精神”的讨论“，尽管无疑有着极为深刻的现实动因与依据，尽管它无疑成了90年代的文化格局与“阵营”的分化与重组，但就其本身

而言，论争更像是一场“能指之战”——针锋相对的论战双方不时分享着诸多基本的观念与立场，而在同一营垒之中，在一套耳熟能详的概念术语之下，却涌现着截然不同的立场、表达与利益原则。事实上，关于“进步”的信念支撑与对于“现代化”的乌托邦冲动，使中国的知识分子无法亦不愿反身去推动对“现代性”的思考，而现代化却不断地以金元之流和物神的嘴脸制造着挤压、焦虑与创痛。

人们怀旧的涌现作为一种文化需求，它试图提供的不仅是在日渐多元、酷烈的现实面前的规避与想象的庇护空间，而且更重要的是一种建构。犹如小彦所言：“依赖记忆的质感的抗衡”，以维护“现代化‘进步’的涵义”。一如80年代而又不同于80年代，建构一套福柯所谓的“历史主义”的历史叙事，成了90年代中国文化的又一只涉渡之筏。而怀旧表象无疑是历史感的最佳载体。尽管90年代的中国精英文化试图全力抵抗的，是无所不在的市场化的狂浪，但优雅的怀旧迅速成就的却正是一个文化市场的热销卖点。因此，无论是知青返乡热、形形色色的同学会的召开，还是大型系列画册《老房子》的出版；无论是美国畅销书《廊桥遗梦》的中国风行，还是其同名改编影片于中国上映时影院中淌不尽的热泪；无论是陈逸飞的影片《海上旧梦》、《人约黄昏》无限低回的缠绵徘恻，还是在苏童和须兰的小说、王安忆的《长恨歌》、张艺谋的《摇啊摇，摇到外婆桥》、李少红的《红粉》、陈凯歌的《风月》、李俊的《上海往事》中突然涌现在回瞻视野中的细腻、纤美的旧自南国与迷人而颓败的上海滩（乃至所谓图书市场上的“古典热”及“怀旧书系”的出现）；无论是港台通俗歌曲《牵手》（苏芮）、《再回首》（姜育恒）的流行，还是大陆的新校园民谣《同桌的你》（老狼）、《团支部书记》（王磊）、《露天电影院》（郁东）的小情调小感伤的风靡一时（在此且不论怀旧情调、怀旧表象事实上成了90年代MTV的流行“包装”）；无论是不无怀旧感伤的电视连续剧《风雨丽人》（1992年）、《年轮》（1994年）、《遭遇昨天》（1994年）的高收视率，还是形形色色的亲切怀旧的午夜电台直播节目（《老式汽车》、《零点夜话》）与谈心式的电视栏目的出现；它们的共同点也就是创造了一种文化，一种时尚。它们共同构造了一种文化，一种时尚，一种文化、心理与消费的需求和满足。一如在女作家柳岩的中篇《远去了，法黛儿》中，一把价格高昂的精美仿古藤椅与一束康乃馨给女主人公带来了她从未曾享有的关于悠闲、素朴而高雅的昔日岁月的想象氛围，在郭润文的油画中，尽管土墙、剥漆的衣车、宣纸信笺、红烛蜡泪、系带婴儿装在提示着共同的儿时记忆，但少女的长裙、玻璃镶嵌的古旧灯罩、作品的绘画技巧，却无一不在提示着一种难以归属于任何中国历史年代的西方古典情调。

1990年，第五代导演孙周率先在他的影片《心香》中，将第五代背对历史、迈向未来空明的目光与姿态掉转成凝视历史并承接历史文化的姿态；而也是他第一个将同样的温情怀旧的影像风格赋予了他策划并制作的999广告公司的“南方黑芝麻糊”（“小时候……”）的成功广告：冷色调的背景前暖红色的烛光，阿婆苍老却依然娟秀的慈祥面容，穿着袍褂帽盔的可爱男孩的贪吃模样，古老的竹挑木桶（1993年）。怀旧情调在填充记忆的空白与匮乏，在历史的想象绵延中制造着身份表达的同时，成就着表象的消费与消费的表象。

或许是随着社会的发展，都市化的兴起，整个文化的进步，至于其是否真有进步，有待考证，而人们从中不免有一种失落，或是想找一种更适合自己的东西。他们发现一些老的东西陈而有味，因而也就有了一种真正意义上的怀旧，其实怀旧也是不错的。

6. 无处停泊的怀旧之船

20 世纪 80 年代终结处的震惊体验隔膜了一个黄金彼岸的视野，而 1993 年之后陡然涌现的物欲之流再一次预示着经验世界的碎裂，人们摹然涌动的怀旧情怀面临着一个无处附着的记忆清单。革命和战争的酷烈年代，阻隔了人们对似曾纯正的“ 中国历史 ”的记忆。即使对于一群临渊回眸的精英知识分子，他们的目力所及之处，仍是金戈铁马、血污创痛。到了 90 年代，从“ 精神家园 ”的论争中可以看到可供返归，可供追忆的地方的十分缺乏。意大利诗人可以歌咏：“ 没有经历过革命之前岁月的人们，不知道何谓生活的甜蜜 ”；但在日渐狭小局促的空间与突然加速度运转的时间中浮起一叶怀旧之舟的中国人，却发现他们只拥有“ 革命岁月 ”的记忆，此前便是血迹斑驳的民族百年的叙事。当陕西作家陈忠实试图构造一份宗族社会的田园记忆时，他所遭到的抵制远甚于他所获取的认同。我们记忆着革命的历史，我们拥有着革命的历史；早在五六十年代，革命战争年代的记忆曾被构造为一处追忆、依恋的情感空间（吴伯萧被选入中学课本的著名散文《歌声》），七八十年代之交它再一次被勾勒为“ 精神的黄金时代 ”，但这历史并不能提供给我们一份所谓怀旧感所必需的伤情与些许颓废。

于是一个极为有趣的文化现象是，一本美国的廉价畅销小说《廊桥遗梦》，于 1994—1995 年之间突然畅销于我国都市，以数百万册（在此且不论无从计量的盗版书的发行）的销量风靡我国。几乎所有的传媒系统都不可能无视这一空前规模的流行。而 1996 年同名改变影片的上映，再度延续着这一感伤畅销之浪。如果说，这部美国 90 年代通俗小说在美畅销，正在于它以一个中年人的性爱故事改写着六十年代——美国历史上的革命年代（同样的改写可见诸于在中国亦颇受好评的好莱坞大片《阿甘正传》，及计划在我国出版的罗伯特·J·沃勒的第二部通俗小说《雪松湾的华尔兹》），在于它以“ 人间真情 ”想象性地消解着冷漠而隔膜的后现代空间，那么，它在我国的流行，除了在全球化过程中的文化身份与指认方式，还在于（如果不说是更重要的）它为当代我国都市人无处停泊的怀旧之船提示了一个空间，一个去处：个人记忆的幽冥处，一次无伤大雅的“ 遭遇激情 ”的经历。在那里有纯正的“ 老方式 ”，有如同在呜咽的萨克斯管吹出的那个立调呼唤着的一个名字。但是，当个人记忆从失落的缝隙中重新出现之时，那些东西会产生革命历史和记忆性变化。不再是“ 大时代的儿女 ”，不再是血与火的画面，而是“ 锦瑟无端五十弦 ”。事实上，如果考查一下 90 年代风靡我国的另一本畅销书《曼哈顿的中国女人》，我们会发现同样的趋势与取向。这部在我国行销百万册的准自传（？准小说?），其卖点固然在于一个“ 真切 ”的美国梦，但令人矫情落泪的却不是“ 我 ”（周励）如何征服曼哈顿，住进了“ 俯瞰中央公园的公寓 ”的赫赫“ 战绩 ”，尽管正是这些“ 战绩 ”为周励赋予了昔日“ 隐私 ”的讲述（或曰兜售）权。全书中最为煽情而成功的段落，是“ 少女的初恋 ”、“ 北大荒的小屋 ”。那些在不同时期的“ 知青文学 ”中复沓出现的段落，被拼凑成一段遮没了激情澎湃而残酷狰狞的大时代的儿女私情。

如果说，革命时代记忆的性爱化呈现，有效地以怀旧之情填充了大背景隐没、大叙事失效后的空白，那么，它同样在不期然间缝合、连缀起因不同的权威话语的冲突而断裂、布满盲视的历史叙述。经怀旧感浸润、修饰的历史表象，再次以“ 个人 ”或消费的名义获得了和谐与连续性。孔府家酒众多的电视广告中有一个堪为恰当的例证：如同泛黄、褪色的旧照片的“ 做旧 ”的画面，伴着“ 那时候我认识了‘ 家 ’，那时候我离开了家，那时候我们保卫着家的歌声，依次出现

情趣盎然的私塾学童、革命经典电影中进步青年离家出走、投奔革命以及抗美援朝、赴朝参战的场景；尔后，随着色彩明亮饱满的画面——三代同堂的团圆饭，亲情融融，其乐融融——的推进，出现了那句家喻户晓的广告词:“孔府家酒叫人想家”(1995 年)。在这服务于消费目的的怀旧表象中，彼此冲突话语系统重组为完整、有效的历史叙述。

怀旧因然是不错的，要不如此多的人以怀旧这一大众心理来寻求什么，因而以怀旧为主题的电视，电影、书本、甚至广告并不鲜见，因为人们无处怀旧而其他就抓住了这一点进行猛攻，用现今较为流行一点的话来说，就是达到“双赢”的效果罢。

第二章　透视电话文化

电视的本质属于传媒范畴，虽然它也具备一些艺术特性。打个比方，电视与报纸、电台等新闻传媒属于一奶同胞，而与电影、绘画等艺术门类只能算是姑表亲戚。电视主要的表现形式有生活的虚拟化、文化的欲望化与情感的娱乐化三种，它们搅扰了人类的生活感觉及人类对于未来的想象，从而把人类奴役在现象异化的这种电子枷锁之中。一方面它以商业广告霸占了人类生存的物质空间，另一方面，它还以大批量生产的文化幻象成为心灵的统治者。

1．我国电视四大弊病

现在中国城乡均是电视网履盖，因而可通过有线接收的频道增多，似乎这一效果也还不太耐，但是们人们却发现电视网履盖前后并无太大区别，甚至收一个台也可以。我们看到，各台报道内容大同小异，拍摄手法、节目样式、编排程序以及播音员主持人的架势几乎如出一辙。开头的报题以及中间插报的处理都跟中央台一致，结束时也同样是拉个全景镜头，在这个画面里，播音员收拾稿子，出工作人员名单字幕。新闻播完之后，都是类似《焦点访谈》的节目，搞的虽然是当地的题材，但所聚之焦，也还是中央台的那些，只有节目名称不同而已。

一个泱泱大国，少不得统一意志，步调一致，然而，我国又是一个各地发展极不平衡、各有“地情”的国度，政治上与中央保持一致并不意味着经济上文化上不顾具体情况的亦步亦趋。

(2) 罐头

我国电视以录播为主。

而电视开始的时候，是直播的（中国电视早年也是如此），后来有了磁带录像机，电视才全面地走向了录播，但这个局面很快又被打破，电视直播卷土重来。目前西方电视最引人注目的是屏幕上总打着显著的“LIVE”，时刻提醒你本台“正在直播”。相形之下，我国电视的“现场直播”字样就很少出现，尤其是新闻节目——最需要发挥电视现场同步纪录功能的原生态的新闻传播，成了“罐头”——总是滞后播出。

在50年代中期磁带录像机刚刚出现时，美国电视界就有一场录播与直播之争。尽管磁带录像机比原先采用的电影胶片在纪录手段上方便了一些，但它在本质上仍和电影一样仍属于“非同步”，同样无法快速反映新闻事件。有些评论家尖锐地指出，通过录制而播出的电视节目，是罐头而不是鲜肉。他们有此种发觉：电视要想发展，必须走直播之路。这应引起关注，而那录播全面开展之时，那直播节目从未间断过，因而也必须让直播尽快发展，不应以滞后的所谓“罐头”出现在世人面前，尤其是新闻时事之类的东西。

本世纪60年代发生的一些重大事件都在电视上有了现场的同步的反应。比如1963年美国总

需要全本请访问 www.ertongbook.com