# 伤痕文学：“历史的终结”版的中国叙述

李飞 来源： 2020.09.11 10:34:04

内容提要：本文从近年来大众文化中流行的中国叙述文本切入研究，并将这股新伤痕书写的精神脉络追溯到上世纪的“伤痕文学”，论述重点是“伤痕文学”这样“历史的终结”版的中国叙述从何而来，为何在今天仍有回归的土壤，并在此基础上提出重建新时代中国叙述的紧迫性。

关键词：历史的终结 中国叙事 伤痕文学

在当下，大众媒体中的中国故事与故事中的中国，以及故事所讲述的年代，越来越受到关注。中国崛起时代需要建立足够的文化自觉基础，以中国为主体，立足中国实践，融会贯通中西方文明，形成中国叙述的新价值，正如贺桂梅教授所指出的：中国叙述行为本身，不仅意味着如何"描述"当下中国的现实状况，也包含着如何"引导"社会发展方向，如何应对现实中存在的社会问题。[[1]](#footnote-0)[1]

“中国叙述”需要在历史的坐标中处理中国的过去、现在与未来。近年来，大众文艺从小说《软埋》到电影《芳华》，再到热播的电视剧《风筝》，乃至于青春电影《无问西东》均属于这一模式下的产物。尽管这些作品分属小说、电影、电视剧等不同的文艺种类，但它们均从个体主义的叙事立场来对大历史进行简单的伤痕式呈现。由于认知与格局的偏差，它们无法对新时代的宏大背景与重大议题做出真正的回应，无法承担溢出文艺本体之外的功能。究其原因，这些作品是带有“伤痕”底色的“历史的终结”版的中国叙述。

当代中国面临的，是在全球化时代中国能不能在欧美霸权下开创出新世界文明秩序的问题。而上述“历史的终结”版的中国叙述，同处于历史巨变期的中国现实是相互脱离的。社会意识层面再次显示出其延宕的特点。那么这种“历史的终结”版的中国叙述从何而来？为何在今天会有存在的土壤？

伤痕书写与消失的大历史

 “伤痕文学”的出现，根源在于中国处于变革时期复杂性，在“文化大革命”结束后，对“文革”的错误进行拨乱反正时期，以卢新华的《伤痕》、孔捷生的《在小河那边》等为代表的一类作品，使得“伤痕文学”作为一种文艺潮流出现，“伤痕文学”关注的是被宏大叙事遮蔽的个人命运曲折，展现知识分子、艺术家、老干部、知青个人在错误路径下的艰难经历以及“文革”时代的荒谬性。代表善良、美好的主人公在“文革”中成为被批判、被迫害的客体。在这种将个体美好的东西“撕毁给人看”的悲情之中，以个体悲剧展示时代阴暗面的方式来揭示宏大叙事的压抑性，并在解构“文革”过程中形成新的普遍主义的叙事成规。在上世纪八十年代初，一些新时期的文化人在催泪与反思热潮之中以伤痕、被耽误的年华、不堪回首的岁月等方式，在批判“文化大革命”与“四人帮”的倒行逆施中起到积极的历史作用。从社会功能的角度来看，其发挥着告别“文革”、迎接“新时期”的功能作用。

正如刘复生指出，“八十年代中期以前只有一个文学思潮，那就是‘伤痕文学’思潮”。他所指的“伤痕文学”包括了“文革”后期的知青民间创作一直到伤痕小说、反思文学、现代派小说等文学样式，经历了最初将“文革”与“文革”过程分开，发展到后来“走向对一切革命价值与社会理想的否定和对资产阶级现代性的全面拥抱”。 [[2]](#footnote-1)[2]这种演绎为广义上的“伤痕文学”，将狭义“伤痕文学”步步推进的反思文学、现代派小说，完成了现代性的转型：传统“伤痕文学”以反思“文革”之名试图挣脱政治工具论之际，中国的文艺被认为是对苏联上世纪六十年代“解冻文学”的重演，实现向另外一种“告别革命大历史”的转型，呈现出“对个人的命运 、情感创伤的关注 , 和作家对于`主体意识' 的寻找的自觉”[[3]](#footnote-2)[3] 的特点。

问题在于，建立在作家主体意识的觉醒基础上的个体化叙事，对体制同样构成挑战。尽管不缺原则性指导，但现实政策落实困难重重。在中国实行改革开放后，在“解放思想”的旗帜之下，流行着种种不利于社会主义现代化事业和安定团结的错误思潮。作为对这种挑战的回应，早在1979年理论务虚会议上，邓小平就提出了坚持四项基本原则，以期及时结束思想混乱。正如后来学者所观察到的：“曾经参与中苏论战的邓小平深知政治原则的重要性，因为它是政治正当性的源泉。市场和计划作为手段，完全可以采用实用主义的立场，但四项基本原则和中国特色的社会主义……则是不可动摇的政治原则。”[[4]](#footnote-3)[4]

这种政治原则层面的规定性，在今天看来是必须的。尤其是在中国再次融入世界过程中，文艺可能再次成为新的意义赋予的媒介：尽管文艺的创作者的表达都是真实的，但真实的内容却在无意识中被裹挟进了更为复杂的文化生产的场域：有研究者指出，“伤痕文学”的命名并非中国原生、而是美联社文章经《参考消息》转载后被中国接受；据此来阐释这套文学话语背后的帝国主义文化政治的全图。[[5]](#footnote-4)[5]

从文艺社会学角度来看，“伤痕文学”也绝非是简单情感宣泄。以“伤痕文学”为代表的文艺思潮，处理的是当时的现代性转型议题，这是继延安文艺座谈会之后，文艺再次占据社会中心位置所发挥的作用。而其在新的历史背景下延续至今的文艺创作思想，本身只是一种“他者思想”内化的通俗体现而已。由于革命是中国近现代史的起点，因而“历史的终结”就只能在“告别革命”，以个人、人道主义、人性等名义，完成对革命的质疑乃至审判，方才能让转译过来的西方国家的“现代性”着地。“告别革命”之后，诉诸情绪的“伤痕文学”也积极将同时代的思想、文化讨论成果融入到创作理念中。这一潮流的发展态势呈现出两个方向：一是文学同改革开放的实践相结合，在此过程中形成了所谓反思文学、改革文学等文艺样态；另一个方向是文学脱离社会与政治，越来越向个人化书写、纯文学书写的方向发展，形成所谓“现代派小说”。这两个方向均将舶来的人性论与人道主义变成新的书写价值标准，在政治无意识中将“历史的终结”以去政治化方式内化。

在这个转化过程中，文艺作品中的中国社会走上了汪晖所言亚洲版的“历史的终结”。[[6]](#footnote-5)[6] 历史的复杂性变得粗糙起来，变成了归来的“右派”的故事；作为历史主体的人民变成了“文革”十年中上山下乡的知青、受迫害的开明干部、秉承良知的知识分子等个人伤痕与情感的宣泄。它们在处理历史与现实的定位问题的时候，客观上在社会生活中发挥着另外一种重新政治化的功能。作为对当时文化危机所做出的一种政治回应，邓小平提出了在组织上全面整党与思想战线上“清除精神污染”。[[7]](#footnote-6)[7] 然而这个过程，却同时又是中国革命的大历史叙述被放逐和不断衰落、日益成为“问题”的过程；文化界所崇尚的人性论与人道主义、纯文学与告别革命等意识形态和观念无法撑起中国宏大的革命历史；大历史被日益小资化的表达排挤了。

“新伤痕”与历史蒙太奇

 “新伤痕”书写是在中国崛起、复兴的时代背景下，言说新中国成立以来的历史伤痕。“新伤痕”书写在精神内核上并没超出伤痕文艺范畴，内容更加空洞和教条化了。面对这种陈旧的中国叙事，多数质疑者试图在舆论界一度失去历史坐标的今天重新回归历史语境。然而，在各种“戏说”与伪历史作品充斥的当下，在“旧伤痕”叙事的成规面前，这种回击一般都显得乏力。年轻一代对“旧伤痕”可能并不熟悉，但在“新伤痕”书写者那里，“文革”以及对“文革”的清算本身是他们生命的一部分。在市场化、全球化过程中，一些新老精英将市场经济中被放大的利己主义作为他们裁剪历史精神的原则。此时，个人主义或他们口中的“人性”就成为衡量一切的价值标准。不同于“伤痕文学”所追求的面向当下的和解，“新伤痕”则试图将这种伤痕债务化与扩大化，将所谓“浩劫年代”的叙述扩展到了新中国的建立：《风筝》中是大大小小的政治运动，惨不堪言；《无问西东》中则是在三年自然灾害中及“文革”前夕的1962年，人性颠覆；在《芳华》之中，改革开放初的对越战争也成了“新伤痕”。可见“新伤痕”的中国叙述，已经不再停留在“文革”，而是扩展成了整个社会主义清算史；而中国崛起之路也成为一个历史债务缠绕与内部矛盾淤积的历程。

问题在于，这种债务叙事事实上是精英基于利己主义立场编织的：文本采用历史蒙太奇编织起一个个精致的叙事--即将个人从大时代裁剪出来，并以此为中心而非特定历史情境来重新组织材料，甚至不惜夸大、编造。八十年代引起争议的“伤痕文学”作品，到九十年代后在文学商业化、市场化浪潮下，演变成一种文学的叙事“成规”和“惯例”：《白鹿原》、《一个地主的死》、《活着》、《丰乳肥臀》等，实际上是要将革命的历史以“伤痕”、“纯文学”之名再颠倒回去，其遵循的依然是八十年代人性论与人道主义的逻辑——“把所有人都当人来写”， [[8]](#footnote-7)[8] 尊重“人”的价值、采取人性叙事等，将八十年代以来价值的逆转加以固定化，变成新的教条信仰。

这种“把所有人都当人来写”的经过裁剪的叙事中，那些所谓具有普遍意义的“人”，未必是主流文化期待的历史主体。在颠倒的价值判断下，历史蒙太奇赋予个体主义叙事合法性。在电影《芳华》中，小说作者与编剧严歌苓个人曾经的情感经历被包裹在冯小刚温情脉脉的小时代“旧青春”叙事之中，而新时期的对越反击战，成为同一战壕中战友因爹不同命运殊途的“新伤痕”。[[9]](#footnote-8)[9] 柳云龙执导、主演的电视剧《风筝》更是以谍战剧、职场剧、国共剧等多种影视文本杂交的方式，完成了对历史的解构，国共的角色在以信念与人性之名的叙事之中出现了大崩盘：而国民党军统特务则被描写成重情义、富有人性的群像。电影《无问西东》则更是将各种错乱时空之中的事情混合剪辑在一起。为了达到对新中国建设时期的控诉，更是将沈阳某医学院扒坟的事件挪到了清华园，硬生生让清华来背负这笔“债务”。影片之中，以清华校史之名串联起来的后现代碎片叙事结构，替代了真实历史发展真相与历史的叙事。有研究者指出：《无问西东》说到底不是电影技术表达的问题、不是讲故事的技巧问题，而是讲述历史的问题、是在这个意义上的叙事（historia）的问题。只就影片自身的故事层面上去争辩它的好赖，就说不到点上。影片本身的问题是，对于它所要处理的那个时代缺乏最起码的感知，一任自己沉浸在神话里，“特别是发生在毛泽东时代的那个故事段落，彻底暴露了影片创作者对历史的无知，以及基于这种无知的对那个时代的诬蔑。”[[10]](#footnote-9)[10]

这种缺乏历史的“寻根”“反思”，以个体主义之名完成了对作为整体的历史的掏空。尽管“新伤痕”文艺的叙事年代各不相同，其“寻根”的神话表述更多指向的是今日共和国之根。《风筝》之根则追溯到了革命战争时期；《芳华》在指向新中国成立前三十年的同时更是指向了改革开放初期之“根”；《无问西东》寻的清华“新根”是民国的传统。这种“寻根”的神话表述，用一个人、一个机构的历史蒙太奇替代了整个大时代的叙事。

整个思想界，在八十年代尽管是真诚的，但是大家基本上还是认为外来和尚会念经，虚心学习先进国家，通过他者认识自己，因而才有了“河殇”叙事。在这种被戴锦华总结为“反认他乡为故乡”的过程中[[11]](#footnote-10)[11]，中国逐步在情感层面以自我憎恨的方式告别过去，在知识层面积极和世界接轨，快速将现代化逻辑内化。

在市场经济中，一切以经济发展为中心，文艺的群众性衰退，越来越出现江湖化态势，人民文艺衰退成为精英文艺与都市文艺。作家、文艺工作者在强调独立、自由创作过程中高扬个体主义价值，商业因素越来越渗透到整个文艺生产过程。正是在这个过程中，文艺再次完成了缙绅化，视野日趋局促，距离作为整体的现实、时代与人民越来越远，体验社会生活机制的缺乏使得文艺视野越来越局限在作者的个人意识之中。文艺越来越停留在作家、文艺工作者个人的意义表达层面，这种文艺与人民、真实生活世界的断裂恰恰是通过“伤痕文学”这种催泪与煽情的方式遮蔽的。在这种历史蒙太奇的裁剪之中，时代与历史对于主体的“孽债”被以伤痕的方式显现与表述。自八十年代以来，文艺完成了“纯文学”“纯电影”等转变的时候，文艺长期脱离人民、脱离社会实践，也就丧失了言说中国社会变迁中工人、农民生存的真实经历的可能。与此同时，顶替文艺功能的是更为蹩脚的叙事产品——黄色新闻[[12]](#footnote-11)[12]。

与此同时，九十年代以来的文艺领域市场化与商品化改革，使得八十年代以一种窄化、教条化的文化形态延续。时髦的全球化与文化产业化，强化的是冷战终结前另一方的文化霸权。美国基于中产阶级读者偏好的通俗文学与好莱坞叙事，替代了新中国长期影响作家情感结构的十九世纪的批判现实主义和浪漫主义文艺，以及苏联的文艺形态。革命史中被贬低的王侯将相再次被抬升到政治家、民族英雄、先知等位置；而农民起义被贬化为现代化过程中的障碍；曾经构成三座大山的帝国主义与洋大人则成为现代化代表，最现代化的是十里洋场上海。历史书写完成了民国对共和国的“不战而胜”：该叙事中民国即便在动乱中也延续现代化的追求，唯独在共和国政治运动中中断了现代化，使得知识分子颠沛流离，倍受摧残。历史蒙太奇再次衔接上的是1978年现代化重启，而新中国成立后的三十年作为异质性的历史被剪掉或忽略全球化的向度，使得来自全球霸权中心的价值成为历史衡量的尺度。单向度的现代化逻辑，使得前三十年成为难以言说的历史，历史的蒙太奇变成了一种学术与文艺的事实。新伤痕文艺以后现代大杂烩与历史蒙太奇的方式形成一个个逻辑自洽的衍生文本，使得书写者以“纯文艺”之名成功绕过审查的环节。《白鹿原》、《一个地主的死》、《活着》、《丰乳肥臀》等莫不是以家族史、生命史的方式来对大历史进行历史蒙太奇的处理，这也成了新伤痕文艺延续的微观个体叙事解构宏大叙事的“传统”。

在这种“去政治化”的文学政治之中，曾经在革命文艺之中作为人民对立面的阶级被赋予的新意义：这些曾经穷凶极恶的阶级敌人被视为逝去的精英、无辜受害者，在革命的逻辑被抽离被现代化逻辑替代后，再一次粉墨登场。他们的形象也在频频的翻案史学的支撑下变成依靠劳动致富、代表先进生产关系的“先进阶级”。叙事在这里发生逆转，敌我关系模糊了。那些被打成“敌人”的人，或是早期革命队伍成员、积极分子，或是革命战争年代的功臣，或是为革命做出贡献的开明绅士。然而，他们为之奋斗的新中国最后成为了个人悲剧命运的来源。“新伤痕”书写则将这种洗白的逻辑通过历史蒙太奇的方式“自然化”。

**中国叙述的债务：“无问西东”还是“一路向西”（二级标题）**

在今天无论是“无问西东”还是“一路向西”，均成为某种不得不正视的历史债务，是今天中国叙述不得不承担的。当下崛起的中国有必要重新思考何为现代中国的问题，以生成新的中国现代文明与中国叙述。

在经过了漫长的“反认他乡是故乡”之后，思想界与文艺界并没有做好中国叙述的准备。新伤痕文艺的创作者中不少原本是体制内培育的歌颂社会主义的文艺工作者，有的甚至在行业中身居高位，结果居然创作出脱离现实、质疑政权合法性与正当性的文学作品。

问题同样严峻的是媒体领域。新伤痕文艺在风行一时的过程中，媒体都扮演着重要的参数。在历史终结之时，商业逻辑主导了今天的媒体：尽管不少媒体号称官媒、党的喉舌，然而到底有多少喉舌是站在党的立场上，则一直是大写的问号。这个问题同样是一个市场化过程中的历史遗留问题。

在今天，这种历史遗留问题形成的债务本身已经结出了果实。如果说生于50年代的一些作家在伤痕文学基础上扩大了伤痕叙事的范围，形成“新伤痕”叙事的话，那么“七五”后的李芳芳则以《无问西东》向老一代伤痕作家们致敬：这再一次提醒我们话语本身的繁衍性以及置之不理将会使得这套话语“道成肉身”，变成某种社会事实的叙述。而在今天这个传播渠道众多、众声喧哗的新媒体时代，历史事实本身的社会性由于传播不足反倒不如那套漏洞百出的叙事话语。作为新一代“伤痕”书写的继承者，这位成长于改革年代的“七五”后比她的前辈更加国际化，也比这些前辈更具有“反认他乡是故乡”的典型性。李芳芳采访中坦言，她从小接受的是中美教育，“家里人希望我得到中西方最好的教育，对此他们竭尽所能。”[[13]](#footnote-12)[13]这种所谓中西方最好的教育以及经历导致她本身的政治无意识：在她的认知之中，中国更多是蜗居台湾的国民党在冷战期间形塑的“文化中国”概念。这种价值与理念，导致她真正想表达的清华，事实上是接过西南联大名士风流与精英主义衣钵的台湾新竹清华，[[14]](#footnote-13)[14]而非曾被人民革命改造过，拥有“人民的清华”传统的清华。

在表达技巧上，《无问西东》的导演娴熟地将老一辈的历史蒙太奇的方式发挥到了极致：她选择了能够体现买办性与精英主义的历史时段，做足了影像修辞。影片中，买办的清华被用今天想象的充满全球化色彩的民国范与民国精英替代了[[15]](#footnote-14)[15]；人民的清华则被妖魔化的“文革”时代群氓暴力替代了；她甚至移花接木将发生在沈阳某医学院的故事嫁接到清华大学，从而来表现大时代之中，处在暴力逻辑之下的可怕，以形象塑造的方式对历史的逻辑进行解构与替代。

在这种表达中，二十年代的清华风流名士、四十年代的精英子弟都以某种“去男性气质”的方式表达出来：在片中最有男性气质的是趾高气扬的美国教官，中国的学生、教授与飞行员相反是孱弱的。这在某种意义上表明：在充满男性气质的西方殖民者面前，中国的形象就是一个“女性”，或空有颜值而无男性气质的精英。因此，沈母反对儿子投笔从戎之际说那番“你还没享受生活”，除了徒添几分悲情外，同时也传播了当下及时行乐的价值观念。这同样也不符合国民政府在那个特定历史时期“一寸河山一寸血，十万学生十万兵”的精英价值表达。尽管有文章曾经批评她采用了国民党的文宣[[16]](#footnote-15)[16]，但须指出的是，她对国民党价值表达同样是“去历史的”：美国飞行员教官高大勇猛成为了价值评判的标准，而中国的飞行员只有以子之矛攻子之盾式的“柔软的主体性”；在同日军作战之中，只见中国作为受难的客体与反抗的牺牲者，而不见人民斗争——这方才是真正的抗战主流；在表现中国飞行员的飞行与空战段落，则大量平移了日本走红电影《永远的零》之中对日本零式战机的表现手法与技巧。而真正代表中国脊梁的陈鹏奔赴沙漠研制原子弹的段落，却放在小时代小确幸三角恋之中——而这源于创作者缙绅化的处理方式：故事之中从梅贻琦到张震这个脉络下来，推崇的要么是被西方文化接纳的泰戈尔[[17]](#footnote-16)[17]，要么是西化的价值。“无问西东”事实上要遮蔽的恰恰是政治无意识层面的“一路向西”。这种 “一路向西”的价值表达，将“西”放在了真理的位置上。然而，中国革命与现代化实践经验正如汪晖所言的“近代中国向西方寻求真理，但这并不意味着西方就是真理”[[18]](#footnote-17)[18]——这也是影片中中国为何如此柔弱之所在。

在经历了新时期“伤痕文学”、伤痕电影洗礼之后，作为情感结构上的伤痕文艺之子（女）以及价值上完全接纳了冷战另一边文化成长起来的一代，由于长期以来文艺思想与意识形态的混乱加上电影工业属性，造就了这样一部“一路向西”的清华献礼片。这导致她越是真诚、越能煽情，离真正清华精神就越是南辕北辙，越是陷入某种单向度的现代性幻觉中不能自拔。

重建中国叙事，走出历史终结的迷雾

今天新时代文艺真正的纠结点在于“我们中的大多数人实际上仍生活在八十年代，那时建立起的观念仍然是我们理解这个世界的基本框架。”[[19]](#footnote-18)[19]如果说刚打开国门，国人还缺乏文化自信、制度自信、道路自信，那么今天中国全面复兴的新时代，则到了反思这个亚洲版“历史的终结”的时刻了。

在新时代，真正问题是中国历史并没有终结，但是却被伤痕文艺的叙述话语裹挟进了历史终结的困境中。我们看到的是，我们反被国内某些精英共享且唯一的“彼岸想象”即美国想象管起来的世界想象，帝国主义与殖民秩序以某种文明、发展主义的叙事形态重新归来。这正是八十年代“伤痕文艺”的遗产与历史债务。在九十年代以来，这种遗产延续着，扩大的新伤痕书写是在市场环境带来的主体多元化与表达多元化背景下完成文艺的重新政治化。原本多元化的目的是以多元化的实践加强党的领导，丰富文艺的形态。然而，由于缺乏对中国叙述与宏大叙事在实践层面行之有效的引导，中国在追求现代化过程中，原本过气的“伤痕文学”在全球化时代复活了过来：严歌苓多部作品拍成电影及电视剧，继续影响年轻一代观众的情感结构，同时也在向我们这个时代索讨历史的债务，在叙事之中向我们显示彼岸所携带的“自由民主”与优越感，以阴暗的方式来表现中国历史中伤痕与荒谬之际[[20]](#footnote-19)[20]，国内的文艺界却不断用八十年代以来那套所谓“纯文学”的“人性”的话语遗产来为之辩解。

中国崛起的大历史实践正在冲破这种颓废式、教条化知识体系与叙事的牢笼。这个过程正如汪晖所言：“不打破现代的幻觉和帝国主义强加的幻觉，我们很难把自己的历史经验开放出来，从而帮助我们在当代世界中重建我们的价值取向。”[[21]](#footnote-20)[21]

“历史终结论”的破产，使得我们从个体主义伤痕叙事框架中跳出来，正视作为整体的中国的历史与现实，重新叙述中国经验的时刻。中国叙述需要从这种伤痕叙述与债务式叙事中走出，重新打开唯西方本位的历史的终结屏蔽掉的历史可能性。[[22]](#footnote-21)[22]这也是寻找创造打开新时代中国叙述的关键所在，是一个重新发现真正中国脊梁的过程。

（编辑 季节）

[[23]](#footnote-22)\* 李飞，北京大学新媒体研究院博士，本研究系北京市社会科学基金重点项目《当前社会思潮传播的新特点和有效引导研究》（18XCA004）成果之一。

https://www.jingjidaokan.com/icms/null/null/ns:LHQ6LGY6LGM6MmM5Y2QyODQ3MzQ4MTAzMDAxNzQ3YjA0MjlmMjZjMDUscDosYTosbTo=/show.vsml

1. [1]贺桂梅：《“文化自觉”与“中国”叙述》，《天涯》, 2012年第1期，第27-51页. [↑](#footnote-ref-0)
2. [2]刘复生：《“伤痕文学”:被压抑的可能性》，《文艺争鸣》 2016年第3期，第36-41页. [↑](#footnote-ref-1)
3. [3]洪子诚：《中国当代文学史》，北京 : 北京大学出版社 , 1999年版，第240页 [↑](#footnote-ref-2)
4. [4] 强世功：《中国香港: 政治与文化的视野》北京: 三联书店，2010，转引李彬：《试谈新中国新闻业的“十大关系”》，《山西大学学报(哲学社会科学版)》, 2014年第 37卷第2期. [↑](#footnote-ref-3)
5. [5]边芹：“伤痕文学”话语框架竟然还有美国策划http://www.szhgh.com/Article/wsds/wenyi/2016-03-21/109708.html [↑](#footnote-ref-4)
6. [6]汪晖：《十月的预言与危机——为纪念1917年俄国革命100周年而作》，《文艺理论与批评》，2018年第1期 [↑](#footnote-ref-5)
7. [7]邓小平：《党在组织战线和思想战线上的迫切任务》，《邓小平文选》第三卷第36页，人民出版社1993年版。 [↑](#footnote-ref-6)
8. [8]莫言：《莫言对话新录》，文化艺术出版社，2010年版，第379页 [↑](#footnote-ref-7)
9. [9] 张慧瑜：《冯小刚的“小时代”：旧青春与新伤痕》https://wx.abbao.cn/a/4604-f9c287b1fa3d0882.html [↑](#footnote-ref-8)
10. [10] 孙柏：《<无问西东>的青春叙事和历史书写》，《电影艺术》2018年02期，第53-56页。 [↑](#footnote-ref-9)
11. [11] 戴锦华：《做现实主义者，求不可能之事——重访六十年代》，观察者网，2013年1月6日，https://www.guancha.cn/DaiJinHua/2013\_01\_06\_118495.shtml [↑](#footnote-ref-10)
12. [12] 黄色新闻是上世纪九十年代商品化过程中争夺市场与注意力的拳头产品，甚至对当时学界刊物产生了影响。连八十年代以来新闻传播领域著名学术期刊《国际新闻界》都一度脱离学术轨道，其内容与标题充满了黄色新闻的气息。以1994年第4期为例，该期文章有：《尼克松的奋斗历程》《最后的偶像——杰奎琳:美国第一夫人和亿万富孀》，《中国广播之父陈果夫》，《蒋介石父子43年贴身副官回忆录(中)》。直到1995年该刊方才调整方向，成为学术刊物。 [↑](#footnote-ref-11)
13. [13]李芳芳在访谈中提到一个耐人寻味的细节：在美国曾被港台来的中文老师逼着写繁体字。参见 李芳芳：16岁起没花过家里的钱 http://www.bjnews.com.cn/opinion/2010/07/09/49687.html [↑](#footnote-ref-12)
14. [14]王诚：从“不是东西”到“无问西东” 百年清华的轮回http://www.szhgh.com/Article/opinion/xuezhe/2018-02-02/160596.html [↑](#footnote-ref-13)
15. [15] 《无问西东》里的清华精神离现实有多远？ https://www.sohu.com/a/219554139\_115479 [↑](#footnote-ref-14)
16. [16]《无问西东》为何不讲真正的清华脊梁？http://www.sohu.com/a/219465271\_425345 [↑](#footnote-ref-15)
17. [17] 此时，泰戈尔的祖国印度正处于英国的殖民统治之下。 [↑](#footnote-ref-16)
18. [18]汪晖：《向西方寻求真理，不等同于西方是真理》，2018年1月24日， http://www.sohu.com/a/218628692\_425345，2018年2月1日 [↑](#footnote-ref-17)
19. [19] 李杨, 袁园：《重返八十年代:为何重返以及如何重返——就“八十年代文学研究”接受人大研究生访谈》. 《当代作家评论》, 2007年第1期，第45-54页. [↑](#footnote-ref-18)
20. [20] 于中宁：阴暗的心理，阴暗的审美，阴暗的芳华http://www.szhgh.com/Article/wsds/wenyi/2017-12-20/156530.html [↑](#footnote-ref-19)
21. [21] 汪晖：《重新解释历史，创造性地重建中国社会的核心价值》，《中国与世界观察》，2006年第4期 总第5期，第123页 [↑](#footnote-ref-20)
22. [↑](#footnote-ref-21)
23. [↑](#footnote-ref-22)