

青年学者文库 15

文学批评系列

文学需要批评。这种批评既推动文学创造、传播与接受，又影响文学思想和理论的发展。当代中国文学的成长与发展，离不开文学评论的支持、鼓励和影响。愿这一系列丛书，能够引导读者审美兴趣，促进当代中国文学风尚转变……

刘岩著

# 历史·记忆·生产

——东北老工业基地文化研究

 中国言实出版社


青年学者文库 15

文学批评系列

教育部人文社会科学研究青年基金项目成果(项目批准号: 12YJCZH136)

历史·记忆·生产  
——东北老工业基地文化研究

刘岩著

 中国言实出版社

图书在版编目 ( CIP ) 数据

历史·记忆·生产：东北老工业基地文化研究 / 刘岩著. -- 北京：中国言实出版社，2016.6

ISBN 978-7-5171-1909-8

I. ①历… II. ①刘… III. ①老工业基地—地方文化—研究—东北地区 IV. ① G127.3

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016) 第 126772 号

出 版 人：王昕朋

责任编辑：肖凤超

封面设计：王立霞

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

编辑部：北京市海淀区北太平庄路甲 1 号

邮 编：100088

电 话：64924853 (总编室) 64924716 (发行部)

网 址：www.zgyscbs.cn

E-mail: zgyscbs@263.net

经 销 新华书店

印 刷 三河市祥达印刷包装有限公司

版 次 2016 年 7 月第 1 版 2016 年 7 月第 1 次印刷

规 格 880 毫米 × 1230 毫米 1/32 4.625 印张

字 数 116 千字

定 价 23.80 元 ISBN 978-7-5171-1909-8



CONTENTS

## 目录

### 绪 论 //1

### 第一章 赵本山、东北表述与大众文化的霸权建构 //11

第一节 春节晚会中的赵本山 //11

第二节 话语爆炸与“黑”/“红”变奏 //22

第三节 后赵本山时代：转型期贺岁喜剧的终结 //36

### 第二章 作为流动神话的赵本山现象：以《马大帅》为中心 //44

第一节 流动的主体 //44

第二节 释“梦”种种 //52

第三节 鰥夫爱情故事 //57

### 第三章 社会主义工业基地的“民间”文化生产 //62

第一节 二人转：“民间”“地方”与“传统” //62

第二节 说书人与当代史：田连元与单田芳自传对读 //71

#### 第四章 “元记录”电影中的工厂与城市 //86

第一节 故事和“关于讲故事的故事” //86

第二节 家与国，断裂与连续 //89

第三节 沈阳人在成都：“共和国长子”不能说话吗？ //92

#### 第五章 老工业基地的创意景观改造与城市记忆再生产 //97

第一节 “沈阳 798”的逆向 798 模式 //97

第二节 “智慧转型”与“浴火重生” //101

第三节 区域景观化的城市记忆 //106

第四节 消失的钟楼与被遗忘的有机城市 //110

#### 第六章 “东北人不是黑社会”：城市“江湖”想象与“锈带”情感结构 //120

第一节 “都市外乡人”与社会主义城市经验 //121

第二节 分化的暴力空间：“锈带”的抗争、对立与结合 //124

第三节 构成“主流社会”的“黑社会”：他者修辞与历史质疑 //128

结 语 //131

后 记 //139

## 绪 论

东北是新中国的工业基地，为独立、完整的国家工业体系和国民经济体系的建立做出了突出贡献，以此为前提，它在社会主义计划经济时期的文化生产中也占有重要位置：既是国营文化单位最为完备和发达的地区之一，又是作为国家主人翁的工人阶级获得最充分的文化呈现的地理空间。而历经 1990 年代初期以来的市场化改革，在当代中国的生产关系和社会关系发生整体变迁的过程中，作为构造、安置和规训新的社会主体的意识形态实践的一部分，东北在“想象的共同体”中的形象和意义也被深刻重构。这种当代性的文化重构是以更长时段的历史书写和地缘符号政治为基础的。

尽管作为现代民族国家共同体想象的一个结果，东北之为“东北”（旧称“关外”“关东”或“满洲”）的命名无疑已使它内在于中国的“北方”，然而，只要对历史叙述中的象征符号的空间分配稍作关注，这两个似乎连体的地域形象的文本裂隙便会豁然浮现——后者是中国历史上绝大多数统一政权的政治和文化中心所在，是中国历史本身的空间换喻，而前者则区隔出了主流中国文化史的一个边缘地带。只有一个时代的历史情境可以弥合二者间的这种裂隙，这就是被称为毛泽东时代或计划经济时代的 20 世纪 50—

70年代。在整个50—70年代，东北不仅是新中国最重要的工业基地，社会主义工业化得以展开的元空间，而且是社会主义文化最主要的当代叙事空间。从杨子荣到雷锋到“铁人”王进喜到“白卷英雄”张铁生，从智取威虎山的传奇到鸭绿江边的烽火到珍宝岛上的激战，从第一辆国产汽车上路到第一架国产飞机升空到第一台国产机床启动运转，一直到“工业学大庆”成为最响亮的社会主义建设口号，在那三十年间，没有任何区域像东北一样成了如此众多、如此著名的当代英雄和英雄故事集中显影的舞台。

在1980年代的历史文化反思运动中，对毛泽东时代的批判是在反思传统中国社会文化的总体框架中进行的，一如从秦始皇到毛泽东的中国历史被不断描述为超稳定的大一统结构，作为其空间换喻的“北方”也保持着一个统一的整体形象，换言之，辽阔北方大地上的各式风物大抵被编码到了这一时代的文学艺术所构建的表述传统中国的象征系统之中，“悲歌狂舞的红高粱、‘一片神奇的土地’、苍凉干涸的黄土地、浊流滚滚的黄河”皆被用以“充分有效地传达、构造一个中国历史断裂的表述，构造一处无往不复的历史轮回舞台并宣告彻底的送别与弃置”<sup>①</sup>。与此同时，始自1979年的辽西大凌河流域的大规模考古发掘强有力地推动了关于中华文明起源的“多源说”的兴起，不仅中国文明史被提前了一千年，而且关于东北红山文化与中原仰韶文化的碰撞、融合的讨论直接汇入了以建设“同五千年文明古国相称的现代化”为诉求的“寻根”思潮<sup>②</sup>，考古学出身的作家张承志更以书写“北方的河”而轰动一时，西起额尔齐斯河东到黑龙江的诸条中国亚洲内陆边疆的河流与黄河共同构成一个

① 戴锦华：《隐形书写——90年代中国文化研究》，江苏人民出版社，1999年，第122页。

② 参见苏秉琦：《华人·龙的传人·中国人——考古寻根记》，辽宁大学出版社，1994年，第94—95页。

自然发生的文化有机体的表征，共同意指着积淀深厚而生生不息的民族传统。从正反两方面来看，无论表述历史的绵延还是断裂，“北方”皆是一种整体性的文化意象。

然而，随着80年代及其文化想象的终结和新的意识形态实践的展开，曾经和谐统一的北方意象也不可避免地发生了裂变。一方面，作为“现代化”中国主体建构的一个重要策略，“南国”逐渐取代北方成为1990年代（尤其是1992年之后）以小说和电影为主要形式的文化表述中的核心空间意象，具体而言，“在想象的怀旧景观中，历史中的上海、江南成就一个文化的跳板或浮桥，使我们得以跨越、安渡文化经验与表达的断裂带”，从而获得一种对于现代中国的整体感知，即“‘现代化’不再是于1979年——‘改革开放’之际——降临老旧中国的奇迹，而原本是‘中国历史’的一部分”。<sup>①</sup>而另一方面，“南国”的意象不管如何惹人缱绻依恋，却毕竟裹挟着无法彻底抹去的被强迫“现代化”的半殖民地记忆和“枪炮声敲碎了宁静夜”式的另一层意义上的历史断裂感，这种并不舒服的历史无意识与中国的进一步市场化和日益深刻地卷入资本主义全球化体系所加剧的民族身份焦虑相重合，压迫着90年代以降中国的文化生产者与消费者一面继续遗忘历史，一面不断援古以自慰，以宣泄，即通过重新书写传统中国及其空间象征，将现代中国的主体结构与更悠远、更绵长、也更似是而非的历史想象相连接，以填补其断裂处的晦暗渊藪。

正是在这一重写的过程中，旧有的“北方”意象整体被打碎，被扬弃，被拣选，被重组为一个新的意义结构，一种传统与现代进行象征交换的想象性空间。在这个新的想象空间里，以黄土高原上众多的中华古老文明的历史印痕为标识的西北占据了一个与1980

<sup>①</sup> 戴锦华：《隐形书写——90年代中国文化研究》，第125-127页。



年代同样重要的位置。一个十分突出的方面是被视为中国电影形象代言人的第五代导演的“西北情结”依然清晰可见，只是其表象发生了变化。一方面，黄土地上的普通老中国儿女生活的那种原始、封闭、蒙昧、野蛮、残酷、生死场般轮回的色彩已然消退，另一方面，秦汉盛唐的壮丽王朝投影被持续浓墨重彩地突显——文明史范畴的中国传统逐渐取代了人类学意义上的传统中国。从周晓文的《秦颂》到陈凯歌的《荆轲刺秦王》到张艺谋的《英雄》，不难发现，那个开疆拓土的伟大帝国被一次次寓言式重写的过程正是不断“在中国发现历史”，向历史的深处求索“中华现代性”的逻辑与脉络的过程。如果说前两个文本的意义在于将启蒙主义的自然化范畴与其异化对立面间的冲突表现为是博大恢宏的中国文化母体内部原发的，而不再像《黄土地》等80年代的第五代电影中那样是偶然的外部因素介入封闭空间的结果，那么到了新世纪初年《英雄》所绘制的秦帝国历史文化图景中，则已不存在真正意义上的自由与权势、人道与暴力的对抗，那不过是对圣君统一天下的良苦用心的一场地方性误会。影片以长剑、围棋、古琴、书法、秦腔、九寨沟剑竹海、阿克塞当金山麓和想象中秦王城的深宫重帏等极易辨识的中国传统文化的象征符号和典型的中国西部景观建构起了误解的迷宫，同时又藉此“曲径通幽处”，最终将观众引入对伟人良苦用心的顿悟。这无疑是将传统与现代性的对话提升到了一个新的境界：古老深邃的中国智慧与全球化的伟大逻辑心意相通<sup>①</sup>。然而就最大限度地调动西北形象的现代召唤力而言，同是2003年上映的何

<sup>①</sup> 参见张颐武：《〈英雄〉：新世纪的隐喻》，《文化研究》第4辑，中央编译出版社，2003年。尽管有很多观众对《英雄》提出批评，但破纪录的票房收入似乎多少说明了“沉默的大多数”的选择，并且，即使这些批评性的意见也很少是针对影片的文化逻辑的。也许更能说明问题的是张艺谋那部广受好评的“申奥宣传片”，在其中，现代景观与东方表象被拼合得天衣无缝。

平的《天地英雄》似乎更胜一筹：茫茫戈壁沙漠（在盛唐时代是繁盛的国际贸易和文化交流的通道）上，一支护送舍利的唐朝商队遭到了突厥人及其雇佣军响马子的袭击，两个原本正在决斗的人——大唐戍边校尉与日本遣唐使为保护圣物和美女而捐弃前嫌，联手反对“恐怖”势力，经过一番浴血死战，终于在一片佛光普照（无法抗拒的普遍主义）中将舍利安然送抵（“天下”或文明世界的中心）长安。21世纪初年的全球化逻辑能够以公元7至8世纪中国西部交通史的形式再现，正如出席上海APEC峰会的各成员国领导人以集体身着唐装在世界媒体面前亮相一样。中国传统文化的表象不再必然指称现代性的他者，毋宁说它已然成为市场中国在全球化语境中获取主体身份和优势场位的重要象征资本。而汉唐历史地理叙事则是这种伟大传统的最重要的空间再现形式，从《汉武大帝》（2005）到《贞观长歌》（2007），烘托“大国崛起”的当代氛围的大型历史剧连续于元旦至春节期间的节日时刻在国家权威媒体的黄金时间热播，由关中出发向西域和漠北延伸之“北方”不断被用以讲述四夷宾服、万邦来朝的古代盛世，同时藉此展现出“现代化”中国的辉煌前景。

随着“一带一路”（“丝绸之路经济带”和“21世纪海上丝绸之路”）战略在21世纪的第二个十年被提出，在对接续古代盛世的“现代化”中国的辉煌前景的书写中，一方面，以关中为核心的“北方”从汉唐文明的符号空间进而成为现实的地缘政治经济蓝图的关键区域，另一方面，作为文化政治意象的“南国”从长江三角洲扩展到整个东南沿海，在时间向度上尽洗晚清民国怀旧的暧昧，将当代中国的崛起再现为基于深厚历史积淀的文明自觉。在这一全方位开放进取的经济、政治和文化图景中，地处欧亚大陆东缘的中国东北有时也是叙事元素之一，但与另一个十多年前提出的战略口号——“振兴东北老工业基地”关系更为密切的区域叙事仍然主导

着关于东北的历史地理想象：不是因毗邻俄罗斯（乃至韩国、日本）而获得的东北亚机遇，而是苏联模式的社会主义计划经济的负面遗产。相对于“振兴东北老工业基地”作为一项曲折事业的持续回荡的口号，与之同时而稍早提出的另一战略“西部大开发”在“一带一路”叙事兴起后已鲜有提及，但值得玩味的是，在“振兴东北老工业基地”口号提出伊始，集中报道东北国企改革的恰是当时中央电视台的“西部频道”（2002—2004年）。

东北被书写为“现代化”语境中的“西部”，一个相当直观的同构表述是作为东北老工业基地改革修辞的“闯关东”精神，人们对这种精神的想象很大程度上来自于一部创下11%惊人收视率的电视剧——中央电视台2008开年大戏《闯关东》。自清康熙七年（1668年）起，东北被列为封禁之地，而山东、直隶诸省流民为谋生计则不顾官方禁令而向山海关以东迁移，历二百余年不绝如缕，由于这种移民是在封禁条件下进行的，故称“闯关东”<sup>①</sup>。咸丰年间，面对沙俄的渗透和侵略，清政府行移民实边之策，对东北开禁放垦，至光绪三十年（1904年），东北各边荒地已全部开放<sup>②</sup>。而电视剧《闯关东》的故事却恰好从1904年开始，直至1931年“九一八”事变，这个时间段显然已不是中国移民史上的典型“闯关东”时期，掐头续尾，其情境倒是与另一个著名的历史断代若合符节，这就是法国历史学家白吉尔（Marie-Claire Bergère）所说的“中国资产阶级的黄金时代（1911—1937）”<sup>③</sup>。该剧的主人公也正属白吉尔所叙述的这个“阶级”，前义和团大师兄朱开山一家从山东迁移到东北（在这里又有从“放牛沟”转进哈尔滨的过程），先后淘金，置地，经商，

① 曹树基：《中国移民史》第六卷，福建人民出版社，1997年，第475页。

② 同上书，第495—496页。

③ 参见白吉尔：《中国资产阶级的黄金时代（1911—1937）》，张富强、许世芬译，上海人民出版社，1994年。

开矿，克服种种险阻，顽强开拓，最终在股份制和现代管理模式下成为民族资产阶级，以“闯关东”为名的中国移民故事实际上充满了类似美国资本主义发展史上不断“西进”的“边疆”精神<sup>①</sup>。

东北用以表述资本主义“边疆”精神的前提是它被呈现为一块有待“现代化”垦殖的“黑土地”。东北“黑土地”叙事在大众文化中的流行始自1990年，是年11月，《魂系黑土地——北大荒知青回顾展》在彼时的中国革命博物馆开展，90年代的知青文化热由此拉开序幕。此后从小说、报告文学到回忆录，从电视剧到专题片，从新闻报道访谈到综合文艺晚会，乃至被凭空创造的东北菜和东北菜馆，对北大荒及其“黑土地”的多媒介表述的影响力已远非80年代的知青小说可以企及。尽管“文革”上山下乡运动中的知青点遍及全国各地，但是没有任何地方形象可以像上述地域空间那样被突显为一代人的集体经历的象征。然而，不论曾经的“北大荒人”怎样表达对“黑土地”的认同，他们始终无法被再现为真实的“还乡者”，因为其来自城市，归于城市，并且继续在城市中书写现代自我的历史足以表明那里本来就不是他们的故乡，充其量是一方朝觐的圣土，再神圣也是异域，或是一次悲壮之旅的追忆之所，再刻骨铭心也无法融入日常生活，更何况知青文化热的光谱远非如此单纯。因而，作为一种文化表象，“黑土地”的意义在于为90年代日趋同一化的中国历史的想象图景开辟了一处非异族的“异度空间”，一段挥之难去的历史被再现为一种空间形象，而这一空间本身则被彻底褫夺了历史。这不仅仅是就北大荒而言的，因为“黑土地”始终代表着对整个东北的同一性定型想象，一个最为直观的表征是，当年知青下乡吃的粗粮野菜在被端上大城市饭店的餐桌之

---

<sup>①</sup> See Frederick Jackson Turner, *The Frontier in American History*, H. Holt and Company, 1920.

后，未加任何限定就被径直命名为“东北菜”。

东北菜的诞生无疑是 90 年代中前期的这场想象和表述实践的影响最为持久的成果之一，换言之，在知青文化热中横空出世的这支旁门菜系并未随着前者的消退而成为过眼云烟，相反它已在全国许多大城市落地生根，甚至连与东北数千里之遥，以食不厌精著称的广州如今也已是东北菜馆林立。除了偶尔能够看到“北大荒不了情”之类的招牌，21 世纪初的东北菜馆已绝少“知青”印痕，然而其对空间的刻意营造则无疑是继承了知青文化热中的东北表述，从土炕方桌到挂在墙上的玉米大葱，从大红大紫的侍者行头到花花绿绿的窗帷桌衬，从大号碗碟到大分量的饭菜，最为“地道”的东北菜馆与其说是为人们提供了传统八大菜系之外的另一种美食，不如说是在制造一处都市中的乡村、一种消费前现代俚俗的后现代时尚和一个精细计算时代里的粗豪景观。当然，任何具有地域色彩的餐馆或多或少都要进行某种视觉空间上的装饰，而东北菜馆的独特之处在于营造了一种视听综合奇观。大多数东北菜馆的服务员不论其本身是东北人与否，都要用东北腔和东北方言来招呼客人，甚至“先生”“小姐”这样的流行称谓也被“(大)哥”“(大)姐”所取代，而在一些场地较大的餐馆还可以看到二人转表演。东北表象能够如此普及，如此易于辨识，如此方便地被挪用，这已绝非东北菜馆本身或作为其渊源的知青文化热可以独立实现，而不能不归功于更为广泛的大众文化的“东北风”。

从 1990 年代初到 21 世纪的第一个十年，从赵本山、高秀敏等春节晚会上的东北喜剧演员到本山传媒旗下的整个赵家班，从“白云黑土”系列到《刘老根》《马大帅》《乡村爱情故事》，从小品、二人转到影视剧、网络动漫说唱，以至横空出世的东北菜和东北菜馆，很少有哪一种地方形象能像东北形象那样在通俗娱乐文化中如此广泛而长久地风行不衰，也很少有哪个区域的中国人能像东北

人那样被如此高频率、定型化地呈现为小农习性深重的“都市外乡人”；然而另一方面，在从计划经济向市场经济过渡的伟大叙事中，东北又以全国最高的城市和工业人口比重扮演了最典型的悲情角色，被公认为是深受旧体制束缚而转型艰难的“老工业基地”。这两种表述长期以来一直作为相互独立的常识处在无意识的二律背反之中，而其间的矛盾和抵牾几乎不曾受到任何严肃的反思和质询。这种无意识合理化是在怎样的历史语境中，在哪些力量的作用下，通过怎样的机制和策略发生的？生产和再生产着怎样的秩序与逻辑？询唤出怎样的主体想象和身份认同？这是本书首先要探究的问题。

由赵本山等人引领的大众文化的“东北风”，制造了一种“农民文化”的表象，表面看来似乎与老工业基地无关，然而，在新世纪初热映、热播的一些都市题材影视作品（如张艺谋导演、赵本山主演的电影《幸福时光》，英达导演的情景喜剧《东北一家人》）中，通常在小品中塑造农民形象的喜剧表演模式已被直接用来表现东北城市工人生活，与此同时，在媒体对东北国企改革的讨论中，一些与农业生产或农村生活有关的词汇也常被用来解释东北工人的观念和习性对于市场经济的不适应。本书将以赵本山的春节晚会小品为中心，把大众文化“东北风”置于东北老工业基地经历市场化改革的背景下加以考察，分析其兴起的社会、文化和体制条件，揭示上述两种看似矛盾的地理修辞的相互指涉关系，探讨由此建构的关于历史与现实的文化霸权和这种霸权建构的变迁过程。另一方面，本书将集中探讨二人转与东北老工业基地文化生产的历史关联，并在这一历史脉络下，考察从二人转演员赵本山被吸纳进城市文化空间，到二人转成为需要由赵本山“拯救”和“代言”的“民间艺术”的过程，以及在这一过程中被改写的关于二人转和东北文化生产的历史记忆。与此同时，笔者也将关注二人转之外的、并没有东北地

方性表象的“民间艺术”与东北老工业基地的文化生产的深刻联系，以期更进一步探究东北作为社会主义文化生产基地的历史，并反思社会主义文化生产方式的兴衰。以上内容构成了本书的第一部分（第一章至第三章）。

本书第二部分（第四章至第六章）将集中考察东北工业历史遗产和工人阶级在当代文化中的再现。这种再现不仅以电影、小说等文艺文本等为载体，更直接以工业城市在后工业时代的重新规划和改造为媒介，藉此塑造市民及观光者的历史记忆。在上述不同的文化生产范畴中，贯穿着同一种可称之为“区域历史景观化”的历史地理再现的主流逻辑，这种逻辑既体现在对中国不同地域和城市的想象中，也体现在城市内部的空间规划和想象中，它使得老工业基地/工业城市/工业区/工厂/工人阶级社区同构性地成为被区隔再现的他者景观。除了在对文本和城市空间的细读中探讨与“区域历史景观化”相关的表意实践、身份认同和权力关系，本书也会努力勘察这种主流历史地理再现逻辑的裂隙，由此考掘和描述以工人阶级为主体的社会主义有机城市及其情感结构。

通过对再现东北老工业基地历史的各种文本与文化现象的讨论，本书将最终抵达对蕴含社会主义经验的文化生产的未来可能的尝试性探究。

## 第一章 赵本山、东北表述与大众文化的霸权建构

### 第一节 春节晚会中的赵本山

赵本山是1990年首次亮相中央电视台春节晚会并一举蜚声全国的，而此前他已在东北三省成名经年。尽管与黄宏这样出身大城市，很早就进入国家文艺机构的正式编制，并且在参加中央台晚会之前很少用东北话表演的东北小品明星相比，赵本山显然有着更突出得多的“民间”和“地方”色彩，但是，只要对比一下他在80年代和90年代这两个不同阶段的作品，便不难发现非民间和非地方性的力量在他的东北表述中所起的支配作用，其中，最具决定意义的变化是其所饰角色的边缘身份的消失/移置。从拉场戏《摔三弦》《大观灯》到小品《如此竞争》，赵本山得以在家乡成名且最令关东父老拍案叫绝的是他对盲人的惟妙惟肖的模仿，而此类表演在他进入央视春节晚会之后便几乎完全绝迹了。不独如此，赵本山早年所塑造的人物的边缘性除了生理上的残障，还表现为某种“不务



正业”的职业身份，如《摔三弦》中的算命先生、《跳大神》中的“二神”、《如此竞争》中的街头报贩、《麻将·豆腐》中的乡间赌棍等等，这类令东北观众印象深刻的形象也从未出现在整个90年代的春节晚会上。1990年央视春节晚会的编导们决意招募赵本山时，看中的是一个在其所有旧作中题材多少有些特别的小品《老有少心》——演一个老年农民的黄昏恋，而即便对于这样一个作品，仍然有编导认为其中的男主角“有点农村的‘二混子’派头”，因此“需要重新塑造形象，提高小品的品位”<sup>①</sup>。这一“提高”着实让赵本山费了不少功夫，其好友金景辉在《土神赵本山》一书中描述了他接受编导们审查时的情景：

本山开始做戏，他有意识地纠正自己平时演出时过分夸张的形体动作。可是，几句台词过后，他不知不觉地恢复了那些习惯了的动作：弯腰、弓背、曲腿、屁股往后使劲，两脚站不稳似的不停地踏步、摇晃。虽说剧本中他扮演的“徐老蔫”是个近视眼，可他把这个近视眼发挥到了把手表贴在眼皮上才看清钟点的程度，简直成了一个接近百分之九十九的盲人，这哪里是剧中那个朴实、健康、风趣、爽快的“徐老蔫”？要说是马戏团里的小丑，倒有点像。

编导们笑不出声来了，有一两个人捧场似地干笑两声，反更增加了排练场上的尴尬。尽管本山有几个包袱甩得很俏，要是在剧场里，必定会叫观众捧腹大笑，可编导们对戏的整体感觉不舒服，笑的神经已无法拨动。<sup>②</sup>

① 李东旭、艾华山：《赵本山外传》，华东师范大学出版社，2003年，第177页。

② 金景辉：《土神赵本山》，沈阳出版社，1993年，第38页。

据金景辉说，赵本山在经过痛苦思索之后找到了问题的根源——“频繁的演出”：

他曾带着这个戏，一年里走遍东北三省，演出三四百场，场场爆满，笑声不断。东北的老乡是打心眼里喜欢他，他在台上的一举手一投足，都可以引起观众的大笑，他便钻心磨眼地逗他们笑。到后来，已经不是戏让观众笑，而是他本人在“逗”大伙乐。在大伙眼里，他是一个被溺爱的顽皮的孩子，怎么做都惹人喜欢，就像一个朋友对他说的的那样：“你在台上放个屁都肯定是香的。”<sup>①</sup>

姑且不论东北观众是否真的如此“溺爱”赵本山，这种“溺爱”是否真的导致了其艺术水准的下降，透过这段叙述倒是可以确实地看出，赵本山在大多数时候呈现在东北观众面前的的确是一种“钻心磨眼”逗人发笑的“小丑”形象。此外，“提高”或“重新塑造”不仅是一个表演问题，而首先是针对剧本而言的，因此才由晚会小品组负责人王景愚与《老有少心》的原作者张超共同突击修改剧本<sup>②</sup>。有两处修改最为显著，首先是剧名被从多少有些暧昧色彩的“老有少心”更换为正经得多的“相亲”，另一个重大的改动是小品的结尾，旧版的《老有少心》是以这样一段对白结束的：

徐老蔫：这回你还有啥折头？

马丫：那你就说呗。

徐老蔫：那我说呀，事情都整到这个份儿上，干嘴就用一

① 金景辉：《土神赵本山》，沈阳出版社，1993年，第39页。

② 李东旭、艾华山：《赵本山外传》，第177页。

个字儿。

马 丫：啥字儿呀？

徐老蔫：你没看那人儿……（指身后的雕像）

马 丫：那叫啥字儿呀？

徐老蔫：那还看不出来？够啥呢，你看，（马丫做迷惑状）  
那叫甜蜜的……那叫啥呀，“嘴儿”！

马 丫：哎呀我的妈呀！（下）

徐老蔫：这老家伙还害臊，你别的，到底怎么整？你干啥，走啥呀！（跟下）

这个近乎荤段子的结尾在《相亲》中被全然删除了，作为替代的是一句面向全体观众的召唤：“结婚前儿都上东北吃喜糖去啊！”就这样，经过一番“提高”与净化，一个农村的“二混子”、东北剧场中的“小丑”最终被改写为符合经典意识形态规约的“健康”农民和全国观众注视下的东北代言人。

赵本山的表述实践不仅为审查体制所改造，同时也为“春晚”小品这一文类所规定。在赵本山于1990年除夕之夜一鸣惊人之前，小品已由陈佩斯等人在春节晚会上经营了六年之久，从1984年的《吃面条》到1989年的《胡椒面》，陈氏喜剧小品奠定了这一文类的基本范式，而其中最为重要的是制造了一种几乎无法改变的文类真实：一个成功的“春晚”小品的主人公一定具有某种边缘性的社会身份。赵本山的早期实践几乎与此不谋而合，但由于他在90年代初的象征资本尚不足以抗衡机构性的意识形态净化，因而一方面，其所饰角色的旧有的边缘特征被过滤殆尽，另一方面，由这种过滤所造成的文类真实的空洞又亟须填补，于是，在审查体制与文类范式所形成的张力的作用下，一种新的边缘身份诞生了：东北人/农民。换言之，赵本山不再扮演东北或农村内部的边缘人而仍

能符合文类真实的基本前提是，原先的主体被充分地他者化了。值得注意的是，这个新的他者的两种面相丝毫没有互相遮蔽——赵本山既是东北笑星，又是“农民的儿子”，既是在演东北小品，又是在塑造农民形象，“东北”与“农民”并不构成简单的领属关系。此外，赵本山虽无疑是东北的第一形象代言人，却并非唯一代表，黄宏、潘长江、巩汉林等人与他共同缔造了东北小品在央视春节晚会上的显赫地位<sup>①</sup>，共同建构了这一亚文类的互文参照系统，与赵本山长期执着于农民形象不同，这些小品演员所呈现的“阶级成分”要庞杂得多，但同时又往往与前者分享着共同的定型化特征，如憨直、愚拙、狡黠等赵本山小品中的“农民性”能指完全可以在上述诸人所塑造的大量“非农”形象的身上找到。故而在赵本山的小品中，“东北”与“农民”、地域身份与阶级身份之间建立的乃是一种同质性的象征交换：既借重对方的表象以被指认，同时又构成对方呈现必须借重的媒介。

不特如此，这个双重身份的他者还始终为一种特定的历史表象所包裹。从1990年开始的二十年里，赵本山不论在春节晚会上扮演何种角色，演绎何种剧情，他那一身毛泽东时代的行头——中山装、八角帽几乎从不曾褪下过，至少是不曾完全褪下<sup>②</sup>，如《我想有个家》中那个参加电视征婚的木匠虽已换上了西装，八角帽却顶戴如故，仿佛这一历史的遗存和经过戏剧化的东北方言一样，是东北性与农民性的天然标识，或者倒转过来说，这种地域身份和阶级身份是表征那段历史的最佳媒介或修辞。这在1999年春节晚会的

---

① 黄宏首次亮相央视春节晚会是1989年，但当时他作为配角表演的《招聘》显然还算不上是东北小品。1990年赵本山、黄宏、巩汉林第一次集体出现在春节晚会上，潘长江于1992年入围。

② 唯一的例外是1996年的《三鞭子》，但恰是在这个小品中，赵本山直接充当了经典社会主义意识形态的代言人。

《昨天·今天·明天》中获得了最为直观呈现。尽管小品搬演的是“实话实说”这一本来突显“个人”（经历、观点和风格）的现代脱口秀形式，然而开场不久，讲“自己的故事”便蜕变成了纵论“天下大势”的意识形态表述：

九八，九八，不得了！

粮食大丰收，洪水被赶跑。

百姓安居乐业，齐夸党的领导。

尤其人民军队，更是天下难找。

国外比较乱套，成天钩心斗角。

今天内阁下台，明天首相被炒。

闹完金融危机，又要弹劾领导。

纵观世界风云，风景这边更好！

不仅内容是毛泽东时代的意识形态流绪，语体风格也是极易辨认的五六十年代“新民歌体”，更兼直接引用了毛泽东的诗词。至此以下，两个东北人/农民的个体生命完全被一种经典的宏大叙事所编码——甚至连最个人性的爱情故事也要借助漫画化了的政治修辞“薅社会主义羊毛”来讲述——直到节目临近结束时宋丹丹发表概括性的“世纪末”感言：“我是生在旧社会，长在红旗下，走在春风里，准备跨世纪。”尽管这段感言，这种宏大叙事，连同“昨天·今天·明天”的剧名就创作者的本意而言无疑是要呈现一种线性的历史进步，然而，谁能想象把铁岭称作“大城市”，把美容表述为“做个拉皮，拍个黄瓜”，把秋波诠释为“秋天的菠菜”的人可以真正走进“明天”，走进“新世纪”？显然，该小品所再现的是一种“在”而“不属于”今天的昨日他者，其引起快感的基础在于以“现代化”目光凝视“前现代”历史残留物的时间感觉。需要说

明的是，将《昨天·今天·明天》作为个案来做分析并非出自笔者个人的阐释意图，而是缘自这个小品受欢迎的程度：凭借该作品，赵本山夺回了失去六年之久的由观众评选的“我最喜爱的春节晚会节目”戏剧小品类第一名<sup>①</sup>，并由此形成了此后被一再复制的“白云黑土”模式，而这一模式中的其他作品始终都不曾达到《昨天·今天·明天》的“经典”高度。

与赵本山塑造的东北形象走红全国几乎是同一个时刻，东北在另一种话语——主流经济话语中也开始被表述为历史主体的他者。自1990年代初以来，主流经济话语形成了一个描述东北在市场化改革中的困境和象征意义的专门词汇——“东北现象”<sup>②</sup>，尽管对这一术语至今尚无一个统一而清晰的界定，但是显然，绝大多数表述都是按照同一种二项对立的进化论模式对同一个前提的发挥：在发展市场经济的时代，“老工业基地”是最难攻克的计划经济堡垒，它的一切问题最终都可归咎于旧时代的包袱和旧体制、旧观念的束缚。一个颇具代表性的大众文化文本是1997年流行一时的电视连续剧（及作为其副产品的小说）《车间主任》，正是在这一文本中，我们看到了东北被表述为“北方”的确切含义：“工厂广场前，矗立着一座高大的毛泽东铜铸雕像。这个铜铸雕像威武地矗立在那里，永远在诉说着北方重型机械厂那部厚重的历史。”<sup>③</sup>与一个50年代创建于东北哈尔滨的重型机械厂被命名为“北重”和毛泽东像在工厂广场前极富象征意义的矗立相一致，该文本在领导者与被领导者、

---

① 从1990年到2011年，赵本山除了1994年缺席春节晚会外，在1993年和1995—1998年获“我最喜爱的春节晚会节目”戏剧小品类第二名，其余年份皆获第一名。

② 最早提出这一概念的是1991年的一篇著名的新华社报道《“东北现象”引起各方关注》。

③ 张宏森：《车间主任》，山东文艺出版社，1997年，第19-20页。

改革者与被改革者之间刻画了一条鲜明的观念分界线，线的一边是高瞻远瞩、锐意改革的新任厂长，另一边则是对市场经济完全懵懂无知，甚至因无知而抵触的普通工人，而故事的主人公则是身处二者之间的中层干部——车间主任，正是由于他的出色的桥梁作用，才使“北重”得以化解重重矛盾，上下同心，成功扭转危局。在某种意义上，著名经济学家茅于軾在2004年7月为亚洲资本论坛首届中国东北论坛所作的闭幕词可以看作是对《车间主任》这类工业或改革题材作品的叙事模式的概念化：

曾培炎说过一句话，东北的经济是车间主任经济，浙江经济是小老板经济。这句话是什么意思呢？就是东北的经济要靠人组织，靠人领导，而浙江的经济是每个人都是发动机，每个人都是小老板，都在市场上寻求赚钱的机会。

值得玩味的是，在该论坛的圆桌会议讨论的五位主要发言者中，三位不同身份的专业人士——企业家、法学家和经济学家——都使用了和茅于軾类似的“东北—浙江/温州/南方”的二项对立，但描述东北的具体修辞却发生了一些变化：

讲一个故事谈一个想法，就是18年以前有一个非常优秀的黑龙江人到北京工作了，这个黑龙江人也姓陈，正好出现了一个大案，对民营经济、对乡镇经济一片喊打之声，他到国务院工作以后，有一天把我叫去聊天，说温州非常了不起，他说温州比不了黑龙江，黑龙江资源很丰富，但是温州资源不丰富，大家人很勤劳，他们有一种创业冲动，他们有一分钱就要做老板。……从和他的聊天中，我认为这个黑龙江人对黑龙江的认识是很好的。今天我是第一次到黑龙江，我在想一个问

题，确实资源很富的地方，人比较懒。温州人确实比较勤劳，那是我们中华民族中的犹太人，怎么把我们黑龙江的人，把东北的父老乡亲可以变成勤劳的、有创新冲动的人？

我前些日子在沈阳也参加了一个东北的论坛，当时就是说东北和温州的话题。当时沈阳市的领导建议，他说如果我们换一个角度，如果把温州人移到沈阳，把沈阳人移到温州会有什么。这个只是一个假设。我觉得除了制度创新和法律以外，我作为一个东北人在考虑。在东北有猫冬，我上大学的时候和南方人说这个猫冬，但是南方人听不懂，我说就是到冬天的时候没有事干，东北人都猫在家了。所以我想这个是不是有气候的原因，东北人不是天生懒惰，冬天不可能做什么事情。有人说你东北人国家再给你钱，你人不行你也干不好。所以我也在思考，东北的振兴主要是人的问题，还是制度的问题，还是什么问题，我希望大家能多一些意见。

东北人是游牧民族起家的，太富足的黑土地了，撒下一把种子，年底就收获，不像南方就那么几分地，只有靠精耕细作来维持自己家的生计。所以说，富足的环境，确实养了一群懒人。这个从世界上看也是一样，我们看以色列、看日本，可能也有这个道理。但是我觉得今天这个标题很重要，就是缔造新东北，重要的就是缔造东北人的新观念，如果观念不更新的话，我说戏不大，我这个是有感而发。<sup>①</sup>

<sup>①</sup> 参见陈健、徐家力、田也壮在亚洲资本论坛首届中国东北论坛圆桌会议自由讨论中的发言，<http://cef.business.sohu.com/7/0404/43/column220014365.shtml>。



“车间主任经济”的本质可以等同于“黑土地”上的“猫冬”经济，这乃是以各种制约前工业社会生活的自然条件来解释东北人对市场经济的不适<sup>①</sup>，对于一个经过了高度城市化和工业化并以国企改革为主要任务的区域，该表述无疑十分悖谬：东北是“老工业基地”，东北人却又是“都市外乡人”。但这种组合的悖谬在当今的主流书写逻辑中是完全无法被感知的，因为市场原教旨主义话语中的计划习性恰是对经典马克思主义话语中的小农习性的隐喻式的复写：仿佛工人如同农民依附土地一样依附于国家。由此也就不难发现，在主流经济话语这种看似与东北小品绝对不可同日而语的高级表述中，实际上存在着与后者大体一致的修辞机制——东北性、农民性和50—70年代习性的象征交换，通过这种修辞转换，一种以经济人理性为中心的二项对立结构得以建立，在其中，工人对分配正义和体制保障的诉求不被承认为是现代公民意识，而被指认为是一种前现代的保守和依附惰性，换言之，这种中国特色的现代化话语完全取消了马克思主义的现代化理论所推重的观念和社会习性层面的工农差别，最终只生产两种身份：市场经济时代的适者与不适者。

正是在上述意义上，东北小品与建构市场社会的意识形态实践于不期然间发生了耦合（articulation），如果说主流经济话语对前现代化习性的表述是围绕直观的经济领域展开的，那么东北小品则是通过对趣味、衣着、言语、举止等日常生活的细节为之补足血肉，从而使同一种符码逻辑获得更为“自然”的表达，以更潜移默化的

---

<sup>①</sup> 与此可资参照的是著名东北小品编剧何庆魁对东北喜剧艺术发达的解释：“因为东北是一个盛产幽默的土地，它是地理位置造成的，南方你说广东那边，你想让他幽默，他忙，种了好几个季节庄稼，东北就一季庄稼，一年他得闲八个月，大家都是那种老婆孩子热炕头比较乐呵的日子，所以天长地久形成一种幽默的风气，到哪个村子都有这种像赵本山这样张嘴就是非常幽默的人，每村都有每村的笑星。”见2005年2月中央电视台新闻频道《新闻会客厅·“猫”在赵本山背后的人》。

方式生产我们这个时代的“神话”。在后毛泽东时代的中国，似乎还从未有过这样一种大众文化形式，作为戏剧的一个分支文类，它不但有着一套简单到不能再简单的表演程式，而且向来固定由一位明星领衔主演一种主人公形象，不但从不变化他讲话的口音、词汇和腔调，而且从不让他改变举手投足的姿态，甚至连他穿的服装也几乎从未变过。就是这样一种绝少变化的戏剧形式，在当代中国变化最频繁、最迅速、最惊人的时期创造了被数亿之众连续二十年在同一时刻共同观看的奇迹。这种剧变中的不变与其说是再现了一个没有历史的封闭地理空间，不如说它让我们多少看到了那界定着我们的历史视域的封闭的意识形态。余秋雨说得不错，“在这充满欢笑的年代，你可以无视赵本山，却不能无视几亿人民对于欢笑的选择。”<sup>①</sup> 几亿春节晚会的电视观众不仅是在消费赵本山的表演，更是在一年最重要的节日时刻举行一场的建立身份想象和认同的笑的仪式。

在这场集体性的实践仪式中起着至关重要作用的是一种双重的观看机制：电视观众不仅是在看东北小品中的他者，而且是在看看着这一他者的春节晚会的现场观众——主流社会的代表。当掌声响起之际，当电视画面在他者的憨态和“主流社会”的笑脸间切换之际，无疑，一种主体位置出现了：无数看着笑着的个体（及家庭）不但将自己与那被看被笑的他者——时代的落伍者区分开来，而且通过一致的视点和行动实现了向“主流社会”（更大的“家庭”），向我们这个时代的大写主体之名的认同，并在这幅“其乐融融”的图景中确认了自己独特的、无可取代的主体身份——不论你生活在怎样的境况之中，只要你在那一瞬间，在那需要你大笑的节骨眼儿上能笑出声来，那你便尽可放心，你正紧紧跟随着“现代化”的步履和节奏。

<sup>①</sup> 余秋雨：《关于赵本山的表演》，《辽宁日报》，2003年2月20日。

## 第二节 话语爆炸与“黑”/“红”变奏

随着2001年——确定无疑的新世纪的到来，大众文化的东北表述也似乎开始了一个新的纪元。首先是赵本山本人的事业在小品之外取得了突破性的进展。尽管他1990年甫一成名，便主演了一部喜剧故事片《现世活宝》，但长期以来他在电影这一相对高级的文化场域内始终未曾获得一个正式的“名分”，尤其是在张艺谋和陈凯歌这样的“大师级”导演的作品中，他仅仅能够获得一些边角料式的角色，如在《有话好好说》（1996）中友情客串的民工和《荆轲刺秦王》（1997）中稍微重要一点的高渐离。如果说他在1999年凭借自己投资并主演的《男妇女主任》捧得第二十二届百花奖的“最佳男演员奖”和“最佳故事片奖”，算是获得了必要的象征资本，那么在张艺谋指导的2001年贺岁片《幸福时光》中担纲主演，并由傅彪、李雪健、牛犇等资深一线演员众星捧“山”，则无疑具有里程碑式的意义。同样值得关注的是，在这部影片中赵本山几乎是第一次直接扮演了国企工人的形象，而其通常用以塑造农民形象的表演模式并未因此而发生改变，这不啻表明，经过整个1990年代的社会文化实践，东北小品中的那套象征交换机制已成为一种为全社会所共享的“神话”符码，关于东北人的定型化想象已由一种文类真实上升为超文类的文化真实。

2001年的4月和9月，两部表现东北人生活的电视连续剧——英达的《东北一家人》和赵本山的《刘老根》先后投入拍摄，并于次年春节前后分别在北京台和中央台热播。在后一部剧中赵本山除了首次身兼导演之外，最引人注目之处在于将二人转推到了前台，尤其在创造了收视佳绩之后，他更是成立了“刘老根大舞台”，率领剧组成员赴各大城市现场表演二人转，以致掀起了全国性的二人

转热。2003年9月，包括中国新闻网、新浪网、《中国青年报》和《解放日报》在内的国内知名媒体纷纷报道了“刘老根大舞台”登陆上海金茂大厦的消息，据报道，最高票价880元的首场演出座无虚席，许多论者将此视作民间乡土艺术与现代都市文明的结合，而最具症候性的修辞当属余秋雨的“波希米亚风”比喻：“最朴素的文化可以在最豪华的地方拥挤在一起，一旦高贵和世俗连在一起，高贵就贴近了大地，世俗也可以更加贴近大众，这正如19世纪巴黎兴起的状态以及20世纪纽约兴起的状态一样。”<sup>①</sup>显而易见，二人转为制造他者景观的东北表述提供了新的媒介。与《刘老根》以著名的东北小品“铁三角”组合担纲主演不同，尽管英氏兄弟曾希望《东北一家人》能将东北笑星一网打尽，但除了巩汉林和金珠之外，这部情景喜剧——抻长了的小品的主要演员皆非“职业”的东北小品明星，因而该剧的一个重要意义正在于壮大了东北小品的“从业”阵容，尤其是剧组还邀请了为数众多的非东北籍影视明星参加客串演出，如在《马葫芦和虫子》一集中就有王奎荣、冯小刚、张铁林和傅彪四位大腕操着半生不熟的东北话同时出镜，无疑，这与其说是表现东北工人家庭生活的情景喜剧，还不如说是东北人“大家演”的超级模仿秀。然而，《东北一家人》人气最旺之处却并非这种戏剧表演本身，而是在于它的主题曲——雪村的音乐评书《东北人都是活雷锋》，这部“评书”并非为电视剧而创作，也并非因后者而流行，而它的影响更是《东北一家人》难以望其项背的。在电视剧首播之前，《东北人都是活雷锋》已经通过网络和其他后来跟上的媒介风行了一年之久，在城市的大街小巷被广为传唱，这不但使雪村个人在2001年的影响力几乎可与赵本山相提并论，更为重要的是，它为大众文化的东北表述开辟了一个全新的空间：flash

<sup>①</sup> 周凯：《“土文化”走进“洋大厦”》，《中国青年报》，2003年9月16日。

MTV 或曰网络动漫说唱。

就将东北表述为现代化中国的他者而言,《东北人都是活雷锋》显然比东北小品和二人转更为直露。这不仅是指其本身就是对这两种文类的语言和音乐表象的挪用和拼贴,也不仅是指有关东北的各种定型化想象被直接整合进最著名的毛泽东时代英雄的名字——“活雷锋”,更为重要的是,通过一种由第三人称外部聚焦/吉他弹唱城市民谣向第一人称内部聚焦/东北腔配二人转锣鼓转换的双层叙述框架,它在说唱者/匿名的叙述者和表演对象/公开的叙述者之间制造了一种完全间离的、戏仿与被戏仿、嘲弄与被嘲弄的关系。这种关系最显豁的呈现是美国9·11事件爆发后不久,一首拿异国灾难开玩笑的《东北人都是活雷锋——9·11版》迅速在网上出现并流行,在丝毫不改变音乐曲调、演唱腔调和歌词句式的前提下,“俺们这旮都是东北人”被轻而易举地改写成“俺们这旮都是美国人”,东北的音乐和语言表象极其廉价地充当了幸灾乐祸的媒介。

与《东北人都是活雷锋》直接挪用现成的东北文化表象,制造他者景观不同,由哈尔滨工程大学学生郝雨创作的渗入了校园民谣风格的《大学自习曲》(2003)显然更为突出“东北人”的主体性,与单纯的第一人称内部聚焦的叙述方式相一致,主要叙述对象由主流世界眼中的东北人置换成了东北人眼中的世界——“俺们自习室,俺们的学校”。那种面对自习室纷繁怪现状的郁闷、无奈、调侃和自嘲是很容易在大学生校园内引起共鸣的,但是用以表达这种情绪的媒介——东北腔和东北方言却无疑挟带着过于强烈的令人产生间离感的文化真实,以致叙述者和叙述行为本身取代主要叙述对象而突显为他者景观:这是一个与主流社会格格不入的可笑的东北人。

《东北人都是活雷锋》和《大学自习曲》所呈现的东北人的愚憨形象到了2004年在网上流行的陈旭的《东北人不是黑社会》(又名《东北人都是黑社会》)中陡然变得极具暴力色彩,很显

然，从作品的名字即可看出，它所直接针对的是由一个著名的刑事案件——在2001年成为传媒焦点的沈阳“刘涌黑社会性质组织案”——所引发的一场重新表述东北的话语事件。各种媒介的话语对刘涌几乎众口一词的“黑社会”指认与其说是对一个过去长期处于匿名状态的社会现实的充分发现，毋宁说是一场成功的霸权统识的建构。“黑社会”这一舶来的能指对于绝大多数中国大众文化的消费者而言，最为直接的联想召唤自然莫过于好莱坞和香港电影中的都市暴力形象，以成熟市场社会的边缘形象指称某种本土现实不啻构成了现代化中国身份想象的一种方式，同时这种舶来能指在大众文化文本中过分突显的暴力色彩则有效地遮蔽了它作为一种生产方式的政治经济学内涵，因而，在对“刘涌案”的主流表述中出现这样的悖论就不足为怪：一方面，刘涌被毫无余地地定性为“黑社会”“黑老大”或“黑道霸主”，他在案发前作为民营企业家的合法身份似乎完全成了“画皮”或假面具，而另一方面，只有极个别的论者注意到了对刘涌非法财产的司法认定的缺席<sup>①</sup>，这与其死刑改判所引发的激烈争论形成了异常鲜明的对照。与此相关的是，在和

---

<sup>①</sup> 参见洪巧俊：《那些不法之财到底流向何处》，《华商报》，2003年12月23日。“刘涌案”从铁岭市中级人民法院一审、辽宁省高级人民法院二审到最高人民法院再审，三份判决书都没有对刘涌的非法财产作明确认定，唯一有具体数额的相关判决是以非法经营罪并处1500万元罚金。洪文对此提出质疑，认为这1500万元“只是刘涌不法之财中很小的一部分”，其主要事实依据是，刘涌名下公司总资产达7亿元，下属20余个企业，而他在1995年以承包的方式获得（后来以“零买断”转为私有）第一个企业——原属沈阳市和平区劳动局的太原街中华商场就是以贿赂该局领导为条件的，此外，刘涌1999年依靠行贿马向东而获得沈阳中街2.4万平方米商业用地，仅此一项就使其公司资产一夜陡增3.5亿元。值得注意的是，该文所列举的事实早就被各种形式的媒体大量报道过，而与事实相连的问题在其之前却几乎不曾被提出。同样有趣的是，该文将贪官与刘涌的权钱交易表述为“红道”和“黑道”的“联姻”，但其援引的两个主要事实却无法直接印证刘涌为“黑社会”。

“刘涌案”盘根错节的“慕马腐败案”中，众多贪官被媒体描述为“黑社会的保护伞”，然而他们呈现在具体报道中的却并非与暴力有必然联系的所谓“涉黑”行径，而是帮助刘涌攫取国家和集体资产的权钱交易的一般事实。显而易见，为表述“刘涌案”和“慕马案”的“黑社会”修辞成功隐去的是一个更具普遍意义的过程：在权力寻租的直接推动下，一个官僚（法院庭长）之子在短短四五年时间里迅速发迹为身家数亿的新富。此外，由于在这种表述中，“黑社会”成了一个失去产业内涵的纯粹暴力能指，因而它几乎是顺理成章地被与另一种源远流长的关于东北的定型化想象——彪悍民风联系在一起，尤其是在“刘涌案”刚浮出水面不久，辽宁著名球星张玉宁又因为一年前的车祸事件被队友曲乐恒指为“黑社会”成员，引起了传媒在另一层面上的热烈炒作，一时之间，辽宁乃至整个东北仿佛成了“黑社会”大本营，“黑社会”也仿佛不再是一种社会组织形式，而成了一种作风，一种气派，甚至一种性格。随着此类“黑社会”文本的大批量生产，东北再次成了一个具有普遍社会阐释效力的镜像空间，经由它的映射，复杂的社会关系还原成为经济自由主义的抽象图式：法制观念和市场秩序问题。毫无疑问，《东北人不是黑社会》正是为这一语境激发出的强烈反应，在其中，“黑社会”性格被视为是对“黑”社会的以“黑”制“黑”，以暴易暴的反抗，这在相当程度上凸现出了它身涉其间的这场霸权建构的另一种重要资源——与暴力修辞相连接的“黑幕”叙事。

从2001年春节——“刘涌案”和“慕马案”完全浮出水面的最后阶段——开始，一部以东北为背景的反腐剧《大雪无痕》连续二十天在中央一台黄金时间播出，不但该剧本身收视反响热烈，并因此获得当年的金鹰奖，而且引发了一种新的电视剧类型——“反腐打黑剧”的火爆荧屏。与这种新的亚文类的基本角色设置——具有明显暴力特征的黑社会或准黑社会组织及与之结成不透明的权力

利益关系的腐败官员和在勘破这重重黑幕的过程中多少显得势单力孤的公安英雄的对立——相一致，一种双重的在场/缺席——“黑幕”在场/阳光缺席与邪恶暴力在场/正义暴力缺席——构成了其叙事原动力，不难看出，这种二元论的叙事模式是以暴力叙事为中心的：非正义暴力的存在构成了权力秩序及其透明性问题前提与边界；叙事的最终封闭或曰完满结局并非真正所谓“将一切都摊在阳光下”，而是应然在场/已然缺席的正义暴力的重新在场。多少有些令人惊异的是，“刘涌案”及“慕马案”所呈现的情形与“反腐打黑剧”的叙事模式极具相似性，这不仅是指其“本事”中的“角色模式”：自原沈阳市长慕绥新和常务副市长马向东以下，包括法院院长和检察院检察长在内的沈阳市十六个重要党政部门的大批官员纷纷涉案落马，唯有公安局长因为能够顶住压力，执着“打黑”而受到上方的嘉奖和媒体的赞扬；更值得关注的是，在为审判刘涌的一波三折<sup>①</sup>所引发的广泛而激烈的社会论争中，对二审改判提出质疑的一方——被普遍认为是代表了民间的呼声——所使用的主要话语资源正是一种与暴力叙事相耦合的“黑幕”叙事。如果说，在这场社会话语博弈的早期阶段，民间朴素的“黑幕”叙事的确有力地质疑了以“程序正义”为借口而实无透明性可言的某种权力秩序，那么，以最高法院再审判决后网上压倒性的数万欢呼<sup>②</sup>为标志，随着一个作为暴力象征符号的生命为暴力所消灭，对过程和秩序的正义质询运动即刻自动终止。一个或曾浮现的社会民主事件最终仿佛

---

① 2002年4月17日铁岭市中级人民法院一审判处死刑，2003年8月15日辽宁省高级人民法院二审改判死缓，2003年12月22日最高人民法院再审判处死刑并于当日执行。

② 据新浪网的调查，这次判决的认可度高达80%。



只是一出“反腐打黑剧”的尾声<sup>①</sup>。而在大众文化的东北表述的范畴内，除与暴力叙事连接之外，“黑幕”话语似乎还有另一种书写方式。

2001年除夕之夜，赵本山第十一次精确地刺中了全国观众的笑神经，“利器”似乎没变，还是那身行头，那口东北话，以及那不甚协调的“两步道”，但与前十次都不相同的是，他的角色功能不再是独自进行夸张的展示，而是作为一个诱使者，教别人也跟着“走两步”，表演不再是无意识的，而是变成了一个蓄意设计的圈套，内中套着另一个浑然不知的角色（范伟饰）——设套与人彀被呈现为同一个动态过程。无疑，正是这圈套内外的张力——规则设定者的荒诞操作和就范者的信以为真——引发了当夜的亿万笑声，换言之，小品《卖拐》最重要的变革并不在于赵本山形象的“复古”——因象征资本的增值而实现的向早年为审查体制所禁止的“二混子”的回归，而在于由角色结构的调整而牵动的视觉中心由形象向场景的转移，正因为如此，为赵本山作了多年“绿叶”的范伟才终于获得了表演的空间，终于开始为观众所熟知。随着这种视觉中心的移置而同步发生的是整个观看和认同机制的转换：以笑看他者形象的方式进行的身份想象转而成为在对游戏场景的赏玩中实现的秩序体认。如果说，《卖拐》的“黑幕”/交换场景确乎能够召唤起刚刚经历过1990年代的权力市场化过程的新世纪初年的中国人的某种现实经验或联想，那么，观看这一小品时的举国欢笑与其说是对市场社会的形式正义神话的祛魅狂欢，毋宁说是中国特色的市场意识形态的还原主义实践仪式。具体而言，观众为上述游戏场景所引发的无反思的笑是以对游戏规则的制定者——“大忽悠”（赵本山）——视点的认同为前提的，经由这一视点的呈现，位置

<sup>①</sup>《大雪无痕》在剧终处以字幕的形式交代，行事与黑社会相类的九天集团公司总经理冯祥龙被判处无期徒刑，省检察院认为量刑明显过轻，提出抗诉。

不对等——圈套内外——的权力场景被还原为“聪明人和傻子”的智力游戏，在其中，“优胜劣汰、胜者通吃”的游戏规则是自然正当的，而对失败者的同情则显得多余和悖谬。也就是说，通过一种隐匿暴力的社会达尔文主义的暴力书写，《卖拐》成功地缝合了“黑幕”话语与市场逻辑的断裂，为一种暧昧的市场中国经验的提供了合理性的阐释。一年之后，赵本山凭借几乎是《卖拐》的自我复制的《卖车》蝉联了2002年“我最喜爱的春节晚会节目”戏剧小品类第一名，这不管是集体性的想象力贫乏的表征，同时也再次从另一个层面显影了在“黑社会”表述事件中崭露的社会现实：只有当苦难和暴力以极端和赤裸的方式呈现出来的时候，弱势群体或曰受剥夺的人群才得以进入公共视野；只有涉及对这些苦难和暴力的制造者的惩罚的时候，“正义”和“程序”才会成为问题，否则，一切已然秩序化的不公正与不平等都是再自然而然不过的。

当然，在新世纪初的大众文化中，东北形象绝非只有一种色调，粗暴或暧昧的黑色之外，怀旧的浅红似乎也很惹人注目。同样是在2001—2002年间，一部表现1940年代末到1980年代中期的军人家庭生活的电视连续剧《激情燃烧的岁月》（以下简称《激情》）掀起了一场据说是自1990年的《渴望》以来从未有过的全国性的收视热潮。正如一位研究者所指出，这股红色怀旧的“激情”得以跨越各种人群区隔的界限而广泛流行的一个重要因素在于，“这个剧首先相当成功地借重了‘地方特色’，石光荣满口的东北话，不仅一洗‘主旋律’字正腔圆的主流气味，添加进‘现实主义’风格的佐料，而且成功地将其纳入类似《东北一家人》（英达导演，2002年）、《刘老根》（谢晓嵎、赵本山导演，2002年）以及赵本山

小品、雪村新民歌等构成的‘东北风’中”<sup>①</sup>。需要补充的是，“东北风”的意义不仅在于它是一种新世纪初的流行文化元素，而且就该剧所履行的意识形态功能——缝合当代中国历史经验的断裂而言，这种“地方特色”的选择无疑是本书绪论所描述的地缘符号政治使然：几乎没有任何地域形象比东北更适合充当50—70年代怀旧的媒介；当然，这种功能角色的成功扮演是以它和特定的阶级及性别修辞相耦合为前提的。首先，该剧的主人公石光荣及其子女两代人皆隶属于一个在当代中国的历史变迁中社会地位最稳定、最少动荡的阶层——解放军军官，对这一特殊阶层的历史书写很容易建立起一种连续而无断裂的共和国叙事。《激情》的确是“以家庭老照片的方式连缀起了裂隙重重的当代中国历史”——“凡是家庭成员未曾经历的历史事件，都被处理为家庭‘外部’的故事而不被呈现”<sup>②</sup>，而这种以家庭为中心的叙事选择显然是以对社会的阶层的选择为前选择的。其次，因为以家庭生活为叙事中心，作为军队高干的石光荣的农民“本色”得以充分呈现，新的权力身份与旧的阶级出身始终相互耦合。如果说，在他精力旺盛的时期，其颇不考究的生活行为方式与他的东北话一样给人以粗犷感，是一种不拘细谨的军旅气象。那么，在退休之后，他与城市生活格格不入的“蘑菇屯”风格则使其接近了赵本山式的东北人/农民形象，而《激情》的主角之所以不会成为东北小品中的他者，不仅在于他是军区高干住宅楼的主人，更为重要的是，这位农民出身的丈夫和父亲是一个“现代化”城市家庭的中心和权威，他不但缔造了自己的家庭，而且在“斗争”与“谈判”中，以或直接或间接的方式最终支配了这个家庭的成员——作为纯粹城市人的妻子儿女的人生和情感选择。如果

①② 贺桂梅：《以父/家/国重叙当代史》，<http://www.eduww.com/lilc/go.asp?id=2890>。

说,《激情》确乎再现了一种“全方位”的“父子相继”的秩序:“不仅是家(爱情、父子),同时是国(职业、信念);不仅是儿子‘子承父业’,同时也是女儿对父亲所代表的男性气质的重新接纳。”<sup>①</sup>那么,只要考虑到阶级修辞的层面,该剧在新世纪初年的语境中所获得的广泛认可就不仅是某种“民族国家的自豪感”和“男性中心的回复”的表征,也不仅意味着,大众文化意识形态“被成功地组织到一种国家主义的想象之中”,<sup>②</sup>而且似乎更有预后性的是,对“红色年代”的怀旧以换喻的方式卷入了一场以底层整合为重心的霸权重构:新的主流合法化再生产——发展主义的现代化意识形态——试图以缝合旧有的经典合法性话语——关于“人民中国”的历史起源和阶级基础的叙事——的方式来实现对现代化中国这一大写主体的社会询唤机制的完善。

2003年10月,电视剧《激情燃烧的岁月》收视热的余温犹在,一个拥有巨大国族激情召唤力的共和国军人/东北人形象已然在现实中呈现,他就是杨利伟。尽管以杨利伟顺利走出飞船返回舱为圆满成功标志的中国首次载人航天的正式启动时间是1992年,但无论就最初构想,还是就体制、技术和人才准备而言,它都是对毛泽东时代奠基的航天工业乃至整个国防科技事业的“子承父业”,也许正因为如此,从《人民日报》评论员文章到《三联生活周刊》“封面故事”,各种舆论身份定位的媒体对于“神五”飞天的表述虽然风格和侧重点各异,却都讲述着同一个“故事”:世界比较视野中的新中国航天史。从“两弹一星”到载人航天再到登月展望,除了激发强健的民族国家想象外,关于“神五”飞天的表述实践在某种程度上和“红色怀旧”一样不但充当了缝合历史经验断裂的浮桥,

<sup>①②</sup> 贺桂梅:《以父/家/国重叙当代史》, <http://www.eduww.com/lilc/go.asp?id=2890>。

而且实现了新旧主流意识形态的整合。故事的第一主人公杨利伟不仅是政治权威命名的“航天英雄”，而且是大众媒介中一时间最受瞩目的文化英雄：从在《黄飞鸿》式的舞狮背景下与成龙合唱《男儿当自强》到担任2004年春节晚会零点仪式主持人，从接受《面对面》访谈到作客《实话实说》，从当选央视“感动中国2003年度人物”到上榜新浪网“2003年度十大热点关键词”到成为各种流行刊物的封面人物。也许，这位英雄的辽宁绥中人身份原本是无要紧要的，然而，那从外太空传回的浓重东北乡音却与一个特定的语境——中共十六大后，“振兴东北老工业基地”成了一个日益响亮的口号——发生了耦合。2004年元旦，中央电视台经济频道播出了一个全面回顾上一年经济的特别节目——“CCTV2003中国经济年度报告”，在节目的第四部分“报告”区域经济的“经济拼图”中，“重振东北”是叙事的主部，而两张照片的连接构成了一种重要的叙事方式，主持人首先以第一张照片引出开场白：

每当新年来临，我们总有太多的祝福和期望。按我们中国人的风俗，在农历除夕这天，一定要吃顿饺子。这被捏得像元宝一样的饺子，象征着富足和平安。我手上这张照片就是2003年除夕温家宝同志在720米深的井下，与阜新艾友煤矿正在加班的矿工们，一起吃饺子的情景。东北这片经受了太多历史磨难和岁月沧桑的白山黑水，在2003年再次成为关注的焦点。在经过周密的调研和考察后，9月份，党中央国务院做出了振兴东北老工业基地的决定。

最后，又以另一张照片——杨利伟乘“神五”飞天的精彩瞬间——作为结束语的提示：

我想已经不需要介绍他是谁了，这个个头不高的东北汉子不仅让中国，也让全世界在一夜之间就记住了他的名字，他就是杨利伟。中国人做了几千年的飞天梦终于在他身上实现。我记得杨利伟乘“神舟五号”飞翔太空时说过这样一句话，给我留下的印象非常深刻，他说，我们的家乡很美丽。

而在两张照片之间，则是对两位东北人——成功实现再就业的阜新下岗工人李莹和作家梁晓声的报道和访谈，前者在新闻片里说：“现在回过头看，人应该受点苦、受点难，有点曲折、有点痛苦还是好的，因为酸甜苦辣才是人生。”后者对主持人说，他想写一部表现几代东北工人的工业长剧，“我关注过大的产业在市场转型期间，要重新在商业化的社会中寻找能够继续靠自己能力生存的方式，这对他们不是简单的事情，但是我也欣慰地感觉到，东北人也在变化，我的哈尔滨乡亲们也在变化。”如果说，在这种中央媒体的表述中，杨利伟的形象与一种底层询唤相耦合，那么，在东北内部，它则与一种“共和国长子”的集体自我想象发生了连接。从东北本地媒体的报道到东北网友在网上发的帖子，似乎没有人比东北人更在意东北人在“神舟五号”成功飞天中所起的关键性作用：除杨利伟外，中国载人航天工程总设计师王永志是东北人，常务副总指挥胡世祥是东北人，“神州号”飞船系统总设计师戚发轫是东北人，飞船系统总指挥袁家军是东北人，着陆场系统总设计师侯鹰是东北人，送“神五”飞船入太空的长征二号F火箭的总设计师刘竹生和副总设计师荆木春都是东北人……2003年11月18日，一场盛大的慰问杨利伟等返乡航天英雄的文艺演出在沈阳举行，正是在这场晚会上，诞生了一张与成龙和杨利伟同唱一首歌一样在娱乐媒体上流传甚广的照片——一脸农民相的赵本山向老乡杨利伟索要签名，在许多东北人眼中，这不啻是两个正反东北典型的组接。与对

“神五”飞天的欢呼几乎同时，以《凤凰周刊》东北籍资深记者蓝艺的《要振东北，先振东北人》所引发的争论为标志，网上本来就十分热闹的“东北人”论战变得更加如火如荼，尽管与论者（大部分是东北人）在已然层面的事实描述和价值评判上分歧重重，但对于“共和国长子”的应然想象却分享着某种共识，一位东北网友在搜狐 BBS 上的发言无疑是有代表性的：“以前提到东北人，人们肯定会想到王铁人、蒋筑英等，可现在一提东北人，人们肯定马上会想到赵本山、高秀敏、潘长江等，作为一个东北人，我们想过这是为什么吗？……如果有一天，人们一提起东北人，人们马上想到袁家军、杨利伟……那么，我们东北就有希望了！他们才应成为我们东北人的代表！”饶有趣味的是，赵本山 2004 年颇受好评的电视剧《马大帅》片头的第一个镜头就是“神舟五号”发射的经典画面，继而是各种光怪陆离的现代都市景观在旋律急促的音乐中的快速变换组接，并伴随着一连串“哇赛哇赛，怪怪怪”的清脆女声，其间间或穿插进赵本山充满惊异的农民脸，画外音里同时添加进其本人的一声惊叹：“哇赛！”尽管在这部聚焦城市农民工的作品中，赵本山刻意彰显着一种与市场逻辑和经济人理性截然对立的农民哲学——超越了以血缘为根据的家庭-财产关系的农民乌托邦大同主义：马大帅先是在自己生计无着的情形下收养了六个街头流浪儿作义子，后来又因为精心照料一位被子女遗弃的七旬老太并认其作干妈而继承了一套大房子和一大笔遗产，并将遗产全部投资社会公益事业，兴办起了打工子弟小学；但毋庸赘言，这个“天下一家”的叙事并没有召唤出相应的社会想象。倒是马大帅的“自然”家庭状况更合乎观众的“现实主义”感知：只有一个在娱乐中心打工的女儿，最后怀着劳改犯情人的孩子嫁给了自己的老板。在这一年早些时候的春节晚会上，赵本山在小品《送水工》（他的第一个农民工题材的“春晚”小品）中也曾试图实现一种由“家”向“国”的抵

达，他扮演的送水工语重心长地劝勉范伟所饰的“海归”博士：孩子，回来的正好，你妈需要你这个儿子，咱们国家也需要你这样的人才。然而，小品的成功却恰恰源于这种“父”的自居的不可能：正是送水工冒充博士父亲时的种种“贻品”表现引发了观众“五秒钟一次”的笑声。不消说，人们在笑得喘不上来气的时候是没有工夫体味那家/国修辞——下岗女工母亲培养出的留洋博士儿子回国报效——背后的良苦教化用心的，而显豁的、几乎不可跨越的阶级的区隔或断裂则作为自然化的秩序被充分体认。《送水工》的悖论也正是它置身其间的这场意识形态再生产的内在矛盾：底层或弱势群体进入话语中心的时刻正是新的等级秩序的合法性全然确立的时刻。

21 世纪的最初几个年头是大众文化的东北表述发生话语爆炸的时刻，这种话语激增是多重权力关系介入的表征：当代中国的社会文化实践已日益成为一种复杂的多方博弈和霸权建构的过程。而另一方面，赵本山的事业始终是形塑东北的繁复话语空间中一条最为明晰的主线，在某种意义上，它为我们勾勒出了一幅文化迷津的导航图。尽管不断经历某些细微的新变，但就总体模式而言，赵本山仍旧是赵本山。90 年代后期以降，作为全民年节仪式的央视春节晚会越来越倚重这位东北笑星，越来越倚重他所制造的笑的惯性，似乎没有人能够设想：假如这条线索有一天突然中断，我们要为那失却的笑声支付多大的成本或曰代价？这种倚重再现的是世纪之交的中国大众文化及其霸权建构所助推着的似乎不可逆转的历史过程，但也正是这一过程，最终瓦解了造就春晚的赵本山时代的历史条件。



### 第三节 后赵本山时代：转型期贺岁喜剧的终结

通过本章前面的论述，可以发现，作为一种制造快感和认同的节日仪式，赵本山的春晚小品所倚重的是一些关键性的形式元素，这些元素年复一年地不断重复。赵本山在春晚舞台上有两个始终不变。首先是他的视觉形象从来没变过，永远是那身毛泽东时代的服装——破旧的中山装和八角帽；在年龄上永远是扮老，无论演员本身是30多岁，还是50多岁，他扮演的角色永远都是上年纪的老年人；他的肢体动作永远都是那两步道，走两步，走着走着就拌蒜，不是拌了，就是拐了，要不就是半身不遂了。春晚舞台上的赵本山总是呈现为一种过去的、年老的、腿脚不灵便的形象，显得跟不上时代的节奏。赵本山的第二个不变是永远使用错位的语言。他的话语系统似乎也是属于过去的，一旦试图表述今天的事物和观念，或是使用当下新词，他就会出错，就会闹笑话，产生喜剧效果。从1999年的《昨天·今天·明天》到2008年的《火炬手》，赵本山小品的快感都恰恰来自和主题相反的地方：主人公总是踩不上现代化的点儿，无力与时代一起进步。这种快感不属于抽象的美学范畴，而是依托于特定社会历史条件的喜剧性认同政治。

2008年之后，赵本山的春晚小品逐渐失去了制造喜剧性认同政治的功能。尽管在观众表达对近年春晚的不满时常常会出现怀念赵本山的声浪，但难以否认的是，赵本山最后两次参加央视春晚（2010年和2011年）的小品的喜剧效果已呈强弩之末。关于赵本山代表的春晚小品由盛到衰的原因，一种比较普遍说法是，这些节目不再讽刺，不再针砭时弊了。这种说法看起来挺有道理，比如赵本山90年代中期的一些作品是和讽刺腐败有关的，且有脍炙人口的名句流传，如《牛大叔提干》中的“扯蛋，扯蛋，就是从这儿来的

吧”，《三鞭子》中的“就你那腐败的肚子”等。但正如前文所述，这类小品并不是赵本山最受欢迎的作品，在央视春晚最受观众欢迎的节目的评选中，上述两个作品都只获得了第二名，而他在1999年重新夺回失去六年之久的春晚小品王的宝座，凭借的恰恰是一个歌颂型的作品《昨天·今天·明天》。90年代末新世纪初是国企工人下岗进行得最惨烈的时刻，也是“三农”问题非常突出的时刻，2000年3月，李昌平致信朱镕基总理，说“农民真苦，农村真穷，农业真危险”。但恰是在这个最严峻的时刻，赵本山的歌颂型春晚小品最为成功地制造了喜剧性的认同政治。值得探究的是，在1990年代后期社会阶级急剧分化的历史条件下，这种喜剧性的认同政治如何成为可能，尤其是被“现代化”抛在后面的人如何可能获得时间性的快感。回答这个问题，同时也是在解释央视春晚的后赵本山时代的根本症结。

以赵本山作为标志，央视春晚的历史可以粗略地分成三个时代。80年代是前赵本山时代，在这个时代，人们看春晚是看整台晚会，春晚没有唯一的中心或焦点。90年代到新世纪的头十年是赵本山时代，至迟从90年代后期开始，人们看春晚基本就是为了看赵本山，对赵本山的观看，本身构成了一种新的年俗和仪式。而从2012年至今，央视春晚始终面临着后赵本山时代的难题，即如何重新寻找到有效制造快感与认同的焦点。作为不成功的尝试之一，甲午马年的央视春晚选择冯小刚担任导演，央视的这一选择显然不是因为冯小刚拍过《唐山大地震》《1942》等灾难片，而是看中了他90年代后期以来（从1997年的《甲方乙方》开始）执导贺岁喜剧的成功经验，和赵本山成为春晚的绝对中心几乎同时，冯小刚开启了中国电影的贺岁片时代。赵本山的春晚小品和冯小刚的贺岁喜剧有着相互重叠的巅峰期或黄金时代，而同样并非偶然的是，当央视把冯小刚当作一棵救命稻草来应对后赵本山时代的春晚危机的

时候，冯小刚自己的贺岁喜剧也陷入了危机。癸巳与甲午之交，冯小刚执导的两台贺岁大戏先后在两个不同的媒介中呈现，并接连经历从倍受期待到引发广泛质疑的落差：一是电影院里放映的喜剧片《私人订制》，一是电视直播的中央台马年春节联欢晚会。这种有趣的“同时性”提示研究者有必要参照冯小刚的贺岁喜剧来观察春节晚会的赵本山时代，探究它们共同的兴衰条件。

在冯小刚的《甲方乙方》里，有一个很有意思的段落：一位大款想过几天苦日子，就被送到了贫困山区。富人到穷人家，又是从城市到农村，这应该是进入了一个陌生的空间，但异质空间在影片中却被表述为一种同质的时间。大款说：“做梦都想过几天苦日子，野菜、棒碴粥你就让我可劲儿的造。”这个过苦日子的梦不是抽象的，而是非常具体的，在物资匮乏的年代，大多数中国人都有以粗粮野菜为主食的经历。过苦日子的梦其实是忆苦思甜的梦，农村的贫困生活就是城里人的过去，而且姚远（葛优饰）把大款送到农村，其实是把他送到自己的二舅家，都市和农村仍然具有某种密切的亲缘或人际关系，都市生活的主体或者自己就是从农村出来的，或像当时四五十岁这批人年轻时大都有过上山下乡的经历，而子一代对父母年轻时的这段经历也都有明晰的意识，90年代还有过一段知青文化热。这时候我们发现，《甲方乙方》和《昨天·今天·明天》的喜剧快感的来源都在时间的维度上，如果说后者源自主人公踩不上现代化的点儿，那么前者则是源自一个当下的人物又被扔回了过去的物质生活或文化情境，《甲方乙方》里最让人津津乐道的两句台词都与此有关：一句是“打死我也不说”，一句是“地主家也没有余粮啊”，前者是嘴不严的厨子像地下党一样被严刑逼供，后者是不懂体贴妻子的丈夫被放到了类似《白毛女》的情境中。这当然是对社会主义文化的戏仿，但这种戏仿的前提是对于共同的过去的集体记忆。

给大款圆梦之后，钱康（冯小刚饰）对大款说：“一切都会好起来的，等过两年，山里头也富了，你再想吃苦受罪，就得往沙漠无人区送了。”大款说：“拉倒吧你，我都想一辈子和龙虾睡一块了。”这个对话让我们看到，对富人进行善意调侃的背景是什么，就是“一切都会好起来的”的共同愿景——被时代抛下的人总有一天会赶上来，之所以有这种愿景，不是因为大款会到农村来投资，而是和前面说的亲缘关系有关，在1990年代后期，指望下一代（读书、考大学）来改变整个家庭的命运，仍然具有非常大的可能性。重新跟上时代的可能性与对共同体记忆的分享，二者是相互支撑的。因为有“一切都会好起来的”这样一种愿景，异质的空间才能被表述为同质的时间。

而在十多年之后，当《甲方乙方》被升级为《私人订制》，我们再也体验不到这种同质的时间。《私人订制》是《甲方乙方》的升级版，而80年代还有一个《甲方乙方》的1.0版，就是根据王朔同名小说改编的《顽主》（米家山导演，葛优饰杨重，张国立饰于观）。《顽主》《甲方乙方》《私人订制》一脉相承，故事模式一致，不一样的是对社会共同体的想象方式。

如果说，《甲方乙方》是以共同的过去来消解现在的区隔，那么，《顽主》则是以混杂的现在消解过去的区隔——话语中的区隔。《顽主》开头的摇滚唱道：“我曾经梦想着现代化的都市生活，可是现在的感觉不知道该怎么说。”在一个现代化的、能指混杂的当下，一切既有的话语秩序都丧失了表意的功效。影片中有一个极著名的段落，酣畅淋漓地表达了这种时代征候，就是3T文学奖颁奖仪式前的表演：最新潮的时装模特与京剧中的古人、头戴白手巾的游击队员和日本鬼子、国共两党的军人、比基尼女郎和长袍马褂的乡绅，以及举着大字报的红卫兵全都在一块劲歌热舞，把酒言欢。在混杂的当下日常生活中，一切关于区隔对立的话语都是虚妄可笑的。在

王朔式的表述中，混杂的、大伙一块狂欢的当下生活则被概括为一个词，叫“俗”。在表演开始前，有一个青年来问里边演什么节目，张国立扮演的于观回答：“可以透露一下，表演相当粗俗。”对方说：“哥们儿就喜欢俗的！”为所谓作家颁奖的会场变成了群众狂欢的场所，也就是雅变成了俗，“雅”只属于少数精英，“俗”则是多数人共享的空间。这种雅俗的区分一直延续到了90年代后期，冯小刚的贺岁片被称为“俗”，而某些第五代导演的电影被称为“雅”，“雅”或“俗”首先意味着是被少数人还是多数人观看。

但到了2013年底上映的贺岁片《私人订制》，电影中的雅俗之辨却变得非常吊诡。一个以拍俗片而著称的导演决心脱俗入雅，就离开了自己的豪宅，住进了农民工的工棚，豪宅是俗，工棚是雅，但导演不是要跟农民工住在一块，而是先把工人们迁走，然后自己再住进去。就像798以前是工厂，现在作为艺术空间跟工人无关，《私人订制》里的雅俗之辨仅仅是新富阶层关于自身品位或格调的符号游戏，而和多数人的生活一点关系也没有。

导演离开豪宅，到工棚里去受苦，这显然是《甲方乙方》的大款受苦梦的翻版，但二者的不同在于，《甲方乙方》是一个社会转型期的喜剧，也就是阶级分化还是现在进行时，正分化为不同阶层的人群仍然分享着对共同的生活世界的记忆。而到了《私人订制》，转型已经完成，阶级已然固化，人们不仅被不同的生活世界所区隔，而且似乎从一开始就不是同一种人类，所以影片有一个导演和弹棉花的换血的情节，大导（李诚儒饰）的一腔俗血改变的不是王阿强（王宝强饰）的品位（雅俗之辨对底层是没意义的），而是他的阶级身份和社会地位。联系到另外两个故事——司机的当官梦和清洁工的富婆梦，冯小刚试图通过让人物置换社会位置的游戏来制造喜剧快感，但在这种虚幻的过把瘾的游戏中，人们却恰恰真切地体验到，阶级秩序是多么牢不可破的现实，社会空间的区隔是多么

难以打破。而这种区隔的凸显是和贺岁喜剧本身的性质相冲突的。

所谓贺岁，庆贺的是本尼迪克特·安德森所说“想象的共同体”的“同时性”<sup>①</sup>。无论春晚还是贺岁片，它们要履行的最重要的功能，就是让参加贺岁仪式的个人暂时忘记现实中的分化与区隔，想象性地体验同质时间的快感。而癸巳与甲午之交，冯小刚导演的贺岁片和春晚的共同问题，是它们无法为观众提供这种时间性快感。这并不是说导演没有朝制造同质时间想象的方向努力，而是说，进行这种想象的社会条件已经消失了。

在电影《私人订制》里，过了把富婆瘾后，丹姐收到了马青为他点播的庆祝生日的歌曲——《时间都去哪儿了》。若干天后，这首歌又出现在冯小刚导演执导的中央电视台春节联欢晚会上。又过了些天，歌名成了中央台新闻报道的专题。这首歌本身听起来让人不无感动，感动什么呢？爸爸妈妈“生儿养女一辈子”，“转眼就只剩下满脸的皱纹了”。对血缘亲情的岁月缅怀，曾经能召唤出社会共同体的同质时间体验，在传统社会主义时期，这种同构想象有着真实的基础，即以社会主义生产关系为前提的社会福利和保障体制，尤其是在城市里，通过这一体制，历来在血缘家庭内部分担的家庭成员的生、老、病、死，以及教育等方面的责任，都成了“社会主义大家庭”的分内事，小学课本上的“人民抚育我成长”和单位文宣中的“以厂为家”，都绝非空话。正是以这个“大家庭”的真实存在为前提，在1990年代后期，新主旋律文艺的“分享艰难”叙事（以家庭成员共渡难关的故事来讲述国企改革和工人下岗）才得以履行它的意识形态功能，但这一意识形态所助推的实际历史过程，也最终瓦解了它所召唤的那种同质时间想象的基础。在不可能

---

① [美] 本尼迪克特·安德森：《想象的共同体》，吴叡人译，上海人民出版社，2005年，第23-24页。

呈现清洁工和富婆的同一种“生儿养女”经验的前提下,《时间都去哪儿了》这首歌完全游离于《私人订制》的影片情节之外,而央视记者一面采访各界名流,一面在大街上拉住人就问“你时间都去哪儿了”,则像是小学生做命题作文,非要生硬扣题。把时间作为同一性的标志着意抽象出来,反倒更突出了具体生活世界的分化。春晚也是如此,导演越是刻意营造同质时间的表象,他试图超越分化的努力,越显得力不从心。

最典型的例子是冯氏春晚中最受争议的那个节目——《英雄组歌》。其实春晚几乎每年都有红歌,比如癸巳蛇年春晚就有《迎来春色换人间》,也是样板戏,但没有任何反响,因为在春晚上,这种节目一直都是例行公事的点缀。甲午马年春晚不一样的地方是,喝红歌被赋予了“致青春”的形式——说这是40后、50后、60后,甚至70后的青春记忆,当年的我们,或者我们的父辈,都唱这样的歌,都看这样的戏。导演是非常自觉地在建构“想象的共同体”的同质时间,但恰恰在这个他非常自觉的地方,引发了激烈的两极化的反应。

以红色文化作为致青春的媒介,并非没有成功的先例。如前文所述,就在冯小刚的贺岁喜剧和赵本山的春晚小品的共同的巅峰期,大众媒介上同时出现了一股非常强劲的红色怀旧的热潮,如2001年的电视剧《激情燃烧的岁月》,那也是致青春,也有抗美援朝,对同质时间想象的召唤却非常有效。一些学者用汪晖说法“去政治化的政治”来描述当时的红色怀旧:它就是把传统社会主义时期的历史日常生活化,说我们的父辈在那个年代都是那样生活的,在共同的年代生活表象下面,矛盾和对立的因素都被抽空了。但十多年后的情况是,过去被去政治化的叙事元素又被重新政治化了,当年全民共享的红色经典引起的是人们对历史的不同态度。当日常生活的阶级区隔已经成为一种常态(而不再是一种转型期状态)的

时候，相对平等的传统社会主义时期的历史也就不再可能充当召唤同质时间想象的资源。比如说，在十多年前，70后、80后一般也不会觉得红歌、社会主义革命的历史和自己有什么关系，但会觉得那是“我父亲”那代人的青春记忆。而到了21世纪的第二个十年，不同阶层的年轻人已无法分享对同一个“父亲时代”的想象：你爸是李刚，我爸是清洁工，“致青春”究竟致的是谁的青春？到了这个时候，人们越来越容易把对现实的不同理解投射到传统社会主义时期的历史上。当下的区隔最终导致了历史想象的对立。

综上所述，甲午年冯氏春晚的困境既表征着央视春节晚会的后赵本山时代，也标志着转型期贺岁喜剧的终结，其实质是为全民制造时间性快感的历史条件的改变：在中国社会阶层固化成为常态之后，人们再也无法通过消费一个“共同的过去”，来想象性地消解当下生活世界的分化与区隔。



## 第二章 作为流动神话的赵本山现象：以《马大帅》为中心

### 第一节 流动的主体

1990年代末到新世纪初，作为大众文化明星的赵本山曾处在一个被经典化的过程中，他被一些媒体和“文化学者”褒奖为“来自民间的大艺术家”或“东方卓别林”，2004年，电视剧《马大帅》问世，使这些命名显示出了获得普遍认同的可能。在这部农民工题材的电视剧持续热播近一年的时间里，大众传媒上始终喝彩声不断，即使并非认为“一位真正意义上的大师已经俨然出现”<sup>①</sup>，人们也大都开始以一种庄重的措辞来谈论这位小品笑星。而几乎所有试图将该剧经典化的评论都要特别强调它的“底层流动”的主题。表现农民进城，自不必说，更引人注目的是那些跨越疆界和等级的比较：不但看出“《马大帅》有《城市之光》的影子”，而且发现“它

---

<sup>①</sup> 杨彬彬：《赵本山：大匠之惑》，《新京报》，2004年5月17日。

的确是一个现代寓言”，可以和 18 世纪欧洲的“漫游式小说”相提并论<sup>①</sup>，回到国内，则可以说它“弥补了中国影视作品中自‘三毛流浪记’之后‘流浪汉’形象的空白”<sup>②</sup>。但这一主题的意义显然不只局限在文本与文本或文本与现实之间的关系上，赵本山本人不就是一个进了城的农民？这不仅使人得以赞叹其“内部”视角叙事的“不可思议的作用”<sup>③</sup>，而且即便间或有人鸡蛋里头挑骨头，也不得不从同一个前提出发：赵本山不应该因为自己已经“脱贫”，就“饱暖而悯人饥寒”，要向杜甫学习“饥寒而悯人饥寒”<sup>④</sup>。但除非“万里悲秋常作客”，否则一个已过稳了好日子的人如何能做到“饥寒而悯人饥寒”？因此，无论从成功还是失败的意义上来衡量，《马大帅》都可以读作一个流动主体的自叙传。

赵本山和他的作品之所以在 2004 年引起不同以往的关注，《马大帅》的文本特征当然不是唯一的因素，电视剧的外部事实似乎起着更大的作用。与《刘老根》一样，在《马大帅》中赵本山依然是集制片人、导演和男主角于一身，但和前者获得中央电视台的投资不同，赵本山此次是独立面对市场，并且在未能如愿登陆央视的情况下，仍旧获得了巨大的收视成功。而《马大帅》未能在央视播出的原因则成了另一个传媒关注的焦点。据说，这与 2004 年春节前夕著名的“叫停”事件不无关系，在该事件发生后不久就传出了《马大帅》将被央视封杀的消息<sup>⑤</sup>。对于“叫停”事件，赵本山在接受媒体采访时表示：之所以会在晚会现场向中央电视台公开抗议，

① 刘玮：《〈马大帅〉：人性觉醒的时代》，《新京报》，2004 年 5 月 17 日。

② 马戎戎：《赵本山的力所不及》，《三联生活周刊》，2005 年第 12 期。

③ 张颐武：《马大帅带给我们的“中国梦”》，《新京报》，2005 年 3 月 23 日。

④ 刘江华：《赵本山电视剧阴阳两说》，《北京青年报》，2004 年 5 月 9 日。

⑤ 任嫣：《赵本山今年上春晚没问题 但〈马大帅〉可能受冻》，《北京娱乐信报》，2004 年 1 月 7 日。

是出于“代表一种地方文化”的“责任感”<sup>①</sup>，这种文化受到的“误解”让“所有东北人都会觉得心酸”<sup>②</sup>。循此而论，《马大帅》与央视脱钩反而获得了摆脱束缚和自由表达的可能：“以前央视花钱，当然会与他们商量创作风格，现在自己做主，这次作文是自己发挥。”而市场则显现为自由与平等的前提：“我这部戏就是要走市场，央视给价合适，我们就卖，他们不买，我就卖别的频道。”在市场面前，“央视不是领导是媒体。”<sup>③</sup>依靠市场和观众，反抗权力，代言地方文化，呈现在2004年大众传媒中的赵本山无疑是一个文化英雄的形象，一个“以前是为名、为钱做事，现在是为了历史在做事”的“自觉”的“大匠”<sup>④</sup>。岁末尚未临近，赵本山便被新浪网评选为“2004年五大明星”之一，与其他四位“娱乐明星”相比，他的上榜理由显得异常高亢：“2004年，被央视拒绝的《马大帅》依然受到了普罗大众的追捧，赵本山有这样的勇气去面对观众，源于他对自身号召力、作品实力的绝对自信，亦源于他自身性格中的倔强与不妥协，正是这样的倔强与不妥协，使他敢于在直播节目中炮轰央视，使他敢于对春晚提出质疑，使他敢于在自己的作品中针砭时弊、讽刺权贵、悲天悯人，使他敢于在政策与创作之间，找到能够忠于自我内心的表达。……如果真有大师，他只能是，赵本山——我们唯一的大师。”<sup>⑤</sup>而刚刚在是年以评选“50位公共知识分子”而声名鹊起的《南方人物周刊》则在“年终特稿”中将赵本山选入了体现1979年以来中国历史进程的“二十五年，二十五人”。尽管专

① 见凤凰卫视2004年2月7日《鲁豫有约》。

② 王晓峰：《赵本山忽悠东北文化》，《三联生活周刊》，2004年第10期。

③ 李彦：《马大帅农民进城 赵本山不写命题作文》，《北京青年报》，2004年4月9日。

④ 杨彬彬：《赵本山：大匠之惑》，《新京报》，2004年5月17日。

⑤ 《综述：2004年五大明星 张艺谋刀郎榜上有名》，新浪网（ent.sina.com.cn），2004年10月21日。

访赵本山的文章是以“为国人生产快乐”为题的，但作为题记写在文章前面最醒目位置的文字却显然意在传达更加严肃的意味：“谁也别说是老大，到中央电视台面前你就要老老实实的，那毕竟是中国最有权威的媒体，现在这种形势和中国这种国情，你服也得服，不服也得服。”<sup>①</sup>2005年春节前夕，赵本山接受了中央电视台名牌访谈节目《面对面》的采访，面对以提问尖锐著称的主持人，他不但朴素地阐述了自己“是给观众演出，不是给审查者演出”的原则，而且从容地证明了自己是真正的中国农民的代表。<sup>②</sup>

如果说，赵本山在2004年作为文化英雄的形象还多少显得有些被动，正如马大帅以一套漂亮的组合拳打跑了泼皮牛二，主要是出于自卫，那么在2005年，赵本山无疑扮演了更为积极的角色。是年三月初，诸多媒体都引述了一则新华社的电文稿：“‘坦率地说，这一年，由于自己忙于拍片办学，没有像很多代表那样花更多的时间到百姓中间调查研究，在会上形成高质量的议案，作为一名人民代表，我感到很惭愧，今年，我一定拿出专门时间和其他代表一道深入基层了解民情民意，更好地履行一名人民代表的职责。’人大代表赵本山在辽宁代表团会议讨论发言时自我检讨。”<sup>③</sup>无论赵本山本意如何，在某种特定的语境和特定的解读当中，他做的显然不只是一般的检讨，央视评论员白岩松的简短评论意味深长：“一提赵本山就笑，但是听到他这番话的时候恐怕我们不会笑，这是一个非常非常严肃的事。是他今年非常好的议案，虽然只是一般检

① 易立静：《赵本山：为国人生产快乐》，《南方人物周刊》，2004年第14、15期合刊。

② 见中央电视台新闻频道2005年2月5日《面对面——赵本山：制造快乐》。面对王志的“如果中国农民都这样”的质疑，赵本山微笑反问：“难道中国农民不这样吗？中国农民应该啥样？我想问问你，了不了解农民？”王志默然。

③ 新华社北京2005年3月6日电。

讨。”<sup>①</sup>而赵本山在2005年最受瞩目、也最惹争议的动作莫过于出任辽足董事长。几乎所有对赵本山入主辽足的非议都使用了一个最经典的赵氏戏谑修辞——“忽悠”，但与“赵本山忽悠辽足”的判断相连接的，却是一个本该荡气回肠的提问：赵本山能“拯救”辽足，甚至中国足球吗？于是，颇不和谐地，一个喜剧感十足的主角被放到了一台正剧甚或是悲剧的舞台背景之下：“在制度缺位、管理乏力、黑幕难揭的背景下……中国足球就像一潭死水，死水偶尔微澜，波纹最终逐渐淡去，死水还是死水。就在很多人都捂着鼻子绕开这潭水时，赵本山大叔，背着手悠然下水了。他会呛水吗？还是以狗刨的喜剧姿势轻松浮在水面？或者一个猛子扎进去，满身淤泥逃上岸？”<sup>②</sup>显然，人们并不认可赵本山扮演悲剧英雄或拯救者（拯救“二人转”除外）的角色，这样的评价也适用于马大帅。《马大帅》第二部在2005年的上演同样富有戏剧性，与第一部被中央媒体拒绝形成对照的是，这次央视虽然买到了首播权，却因为众多地方台纷纷违约抢播，而不得不延迟原定的播出计划。<sup>③</sup>这种微妙的权力关系的反转十分有趣地与两部《马大帅》的剧情变化发生着对应：在第一部中，马大帅是因为被村长逼亲逼债才被迫进城流浪打工的，而在第二部里，农民马大帅成了准教育家马校长，村长余富贵则做了他手下的打工仔。这当然只是马大帅身份变化的一个侧面。第一部中，马大帅街头卖艺，餐厅打杂，给人搓澡，替人哭丧，赔老干部聊天，为拳击运动员当靶子，工作之于他完全是为自己和亲人讨生活的手段，而第二部中的马大帅俨然是中产阶级职业伦理的积极履践者，为了办学大业甚至不惜变卖家产，并由于这种

① 《白岩松两会观察·赵本山的议案是自我检讨》，《新京报》，2005年3月8日。

② 肖春飞：《赵本山开始“忽悠”辽足》，《今晚报》，2005年6月9日。

③ 《〈马大帅2〉遭遇播出难题》，《新京报》，2005年2月24日。

对事业的执着获得了城市知识女性（宁静饰）的爱情。这种人物身份的整体性转变显然难以获得观众的认可，除了收视率低于预期<sup>①</sup>，传媒也纷纷改变论调，叹息“马大帅不再可爱”<sup>②</sup>，呼吁“赵本山，别进城”<sup>③</sup>，甚至做出颇具深度的传记式批评：“导致‘马大帅’发生变化的唯一原因只能是赵本山自己。现在的赵本山不仅仅是一个小品演员，也不仅仅是本山影视公司的老板，他拥有的头衔还包括辽宁大学本山艺术学院院长，东北黑土地文化的代表，更重要的是他正在建设的影视基地，面对将来，赵本山的目标是建立一个巨大的文化产业实体，这个公司还要上市，甚至走向海外。在这样的背景下，《马大帅2》中的‘教育家’马大帅不啻就是赵本山自己现实生活中的写照，而导致‘马大帅’变化的就是‘马大帅’已经越来越像赵本山自己了。”<sup>④</sup>2005年底，与赵本山退出辽足几乎同时，《马大帅》第三部拍摄完成，仿佛是从善如流，本已做稳了城市人的马大帅重新流动起来，最终又回到了农村。对于这个结局，赵本山早在关机前就做了解释：“马大帅最终还是要回到农村，这是他的必然归属，我希望告诉大家的是，农民要真正得到发展，还得依靠自己，回到农村是我为马大帅选择的最后结果，他带着他的生活，他的玉芬回到了农村，这是一个农民在进城之后的一种最正常的结局。就像一个中国人出国，即使他在那里享受着异国的风土人情，但他始终是一个别人眼中的外国人，无论如何，你也进入不了别人的生活圈子，这和一个农民进城之后的遭遇是完全一样的。”<sup>⑤</sup>这一阐释很像是赵本山本人的夫子自道。与众多成名后定居北京的外省

① 《〈马大帅2〉收视率低于预期》，《新京报》，2005年3月29日。

② 表江：《马大帅不再可爱了》，《新京报》，2005年3月22日。

③ 吴勇：《赵本山，别进城》，《中国新闻周刊》，2005年第13期。

④ 刘杰：《赵本山：游走在自己和马大帅之间》，《今晚报》，2005年3月31日。

⑤ 《“马大帅”的戏场与球场》，《体坛周报》，2005年11月2日。

明星不同，这位当今中国的喜剧之王把家安在沈阳，人事关系保留在“大城市”铁岭，并且时常返回莲花村老家走亲访友，他曾不止一次在赞美家乡人的“真诚与透明”的同时，公开表示对京城“艺术圈”的厌恶，而对于一年一度的春节晚会，则是“不想上”又“不能不来”，既称自己是“给观众活的”，又以农民式的大实话“不来就要吃大亏”<sup>①</sup>。从这一角度来看，赵本山确乎处在一种常规性的往返于中央和地方、城市和农村间的流动之中，这种流动向人们展示了一个直接在场的本源，它仿佛可以穿透重重中介，时刻自我呈现出来，以至无论在任何情况下，赵本山都有权力宣称：我来自民间，我就是个农民。

2006年春节前夕，《南方人物周刊》将赵本山选作了封面人物，同期刊载四篇专题文章，除了一篇采访若干演艺界人士的《他们眼中的赵本山》，另外三篇文章《人民需要赵本山》《赵本山我就是个农民》《过去我是秦森 现在我是唐金》仅从题目看便构成了有趣的互文关系，其中前两个题目很明显是在强调赵本山的“民间”性：“和那些盘踞在北京的御用‘喜剧’演员们不一样，他是真正来自民间的，他脑子里装满了各路农村人物……除了农民群体，赵本山还自然地赢得了农民之外、中国城乡更广阔的俗世民众的喜爱。他的小品和影视小人物系列，那些有着一整套民间生存智慧、善于自我解嘲的普通人，那些为生活所累却还没丧失希望、烦恼中带着眼泪和笑容的生活片段，其实正是绝大多数中国人的生活写照。这，使他从黄宏式主旋律小品演员和潘长江式丑角演员中脱身出来。”<sup>②</sup>这里“民间”的含义无疑是不确定的：是仅指农村和农民，还是也包括城市的“俗世民众”，抑或是“绝大多数中国人”的同义语？

① 见中央电视台新闻频道 2005 年 2 月 5 日《面对面——赵本山：制造快乐》。

② 《人民需要赵本山》，《南方人物周刊》，2006 年第 2 期。

对“御用”和“主旋律”的否定是在强调相对于政治国家的独立，还是仅仅表示与“小人物”“普通人”的贴近？这种表意的含混所勾连着的正是建构“民间”概念的复杂历史脉络。按照旷新年的说法，从胡适的《白话文学史》到五六十年代中国大陆的文学史书写一直都是“民间文学正统论”<sup>①</sup>，尽管不无断裂，“民间”始终建立在雅与俗、庙堂与草野、上层与底层的二项对立框架内。而刘禾则指出，现代文学史上的“民间”概念“打着深深的民俗学的烙印”，具有某种前现代的“原始残存物”的意味<sup>②</sup>。这两条叙事线索虽然各有侧重，但都排除了“民间”作为与政治国家平行分殊的社会自治空间的可能，尽管“五四”知识分子提倡“平民的文学”，具有西方意义上的市民阶级的指向，但对于本土都市中的市民通俗文艺却始终作为腐朽没落的旧文化予以扫荡。直到1990年代，随着“民间社会”（civil society）理论的引入和传播，“民间”才渐次成为“与国家相对的一个概念”<sup>③</sup>。但是，这个新的“民间”所指却一直难以在中国现实中找到一个相当于西方中产阶级市民社会的所指物，恰是这一社会空间的最迫切的呼唤者最经常性地流露出某种宿命的焦虑，这不仅是由于作为该空间基础的“自由市场”的现实形态极端可疑——“看不见的手”的“自然肌肤”常与踩在其上的

---

① 韩毓海、旷新年等：《1980年代：历史选择与可能性》，《文艺理论与批评》，2004年第2期。

② 刘禾：《语际书写》，上海三联书店，1999年，第158-160页。

③ 陈思和在其所写的一系列关于“民间”的现代文学史论文中，尽管着意强调与“民间社会”理论的区别，却承认“在下列一点上”与“民间社会”的讨论有重合之处：“即民间是与国家相对的一个概念，民间文化形态是指在国家权力中心控制范围的边缘区域形成的文化空间。”（陈思和：《陈思和自选集》，广西师范大学出版社，1997年，第200页。）



“看得见的脚”的“脏脚印”难于分辨<sup>①</sup>，更是因为人口占绝对多数的中国小农阶级难以被现代化进程所“消化”<sup>②</sup>。因此，新世纪初中国“民间文化”想象中的“民间”就不可能等同于市民社会，但不可能单纯回到“五四”新文学传统所建构的作为草根底层的“民间”，或者民俗学意义上的强调地方性和前现代“残存物”的“民间”，毋宁说，它是这多种含义的不均衡的混杂。在这样的语境下，赵本山的流动作为一种神话的意义正在于，它使人们体验着一个暧昧“民间”的自然在场。

## 第二节 释“梦”种种

马大帅为寻女儿初次进城，在车上被人偷了钱包，想靠拉二胡卖艺果腹，却被城管罚没了几乎所有收入，到车站借宿，又被警察错当成小偷，蹲了半天墙根儿，一番折腾之后，疲惫的马大帅躺在候车室的长椅上做了一个颇为杂乱、然而表意丰富的梦：时而他变成了公安局长，手里拎着二胡对一群手下严加训斥；时而他坐在路边捧着饭缸狼吞虎咽，一队荷枪实弹的警察突然从天而降，正惊惶之际，却发现对方是来给自己送钱包的；时而他又被吊在村里的杠子上，因为还不起村长的钱而受到全村人的文攻武斗；时而是情人玉芬无助的哭泣；时而是女儿马小翠灿烂的笑容。正像是这个候车室之梦，《马大帅》在叙事上也具有某种含混和不连贯的性质（尤其是一、二、三部之间剧情的裂隙），姑且不论这是否是代表构思

① 朱学勤：《一九九八年自由主义学理的言说》，《中国图书商报——书评版》，1999年1月5日。与赵本山入主辽足引来众多非议多少形成对照的是，他退出后对“中国足球太肮脏”的指斥获得了极其广泛的认同。

② 何清涟：《中国消化不了小农阶级》，三农中国网（www.snzg.cn），2005年3月29日。

的仓促和制作的粗糙，重要的是，它使得阐释者们有可能带着各自的立场和意图进入文本，将其呈现为一出出不同的“梦的戏剧”。鉴于媒体上对《马大帅》的评论数量过巨，无法一一引证，故而笔者只选择恰好直接使用了“梦”的修辞的四个文本，加以读解和参照，虽不免挂一漏万，但由于这几篇文字的文类差异（既有报章短评，也有发表在专业学术网站的研究论文）和作者身份的不同（既有媒体记者，也有从事当代文学和文化研究的知名学者），倒也能够显示出某种“普适性”。

由于某种滥套式的前文本的作用，对一个单纯的都市“寻梦者”故事的想象得以成为观看《马大帅》的一种期待视野：“在这个城市里，有那么多从农村来寻梦的人，每天默默地走过我们眼前。他们的生活到底怎样，他们又怀揣着什么样的希望？欠薪的日子他们如何熬过，春运的高峰他们怎样回乡？赵本山说，我拍《马大帅》，就是为了反映农村人在城里的生活状态，那么，我们之所以要看《马大帅》，就是为了知道，那沉默的人群里，到底发生着怎样的故事。”从这种前理解出发，《马大帅》很容易被体验为一个抚慰人心的“梦”：“对于那些离乡弃土、在城市里为生活而奔波的人来说，马大帅的故事带给他们的是安慰，更是励志。尽管现实残酷，但在故事里，好日子总会来的，黄连树下也真的有人在弹琴，苦中作乐，琴声悠扬。”<sup>①</sup>以至这篇文字在其转载过程中，标题会被修改成意思更明了的“为什么喜欢赵本山：马大帅的故事给我们安慰”<sup>②</sup>。

但是“梦”不仅具有抚慰功能，它同样包含着令人深感不快的东西。据说，“候车室之梦”中马大帅训斥警察一段，最初是有台

① 刘森尧：《为什么喜欢马大帅》，《沈阳今报》，2005年3月18日。

② 见新浪网（ent.sina.com.cn），2005年3月18日。

词的，但由于有关方面提出异议，后来只好将声音处理掉。<sup>①</sup>而一篇名为《〈马大帅〉的逻辑悖论》的文章则对剧中的如下情节提出了严厉指控：马大帅曾经做过送外卖的工作，一天在送饭路上，他遇到了自己刚进城时认识的几个流浪儿，看到后者忍饥挨饿的惨状，不禁出于怜悯分了一些饭菜给饥儿，并试图以缺斤短两的方式蒙骗客户，虽被对方识破，却在辩明原委之后获得了原谅。文章作者愤怒质问：“以牺牲市场契约精神为代价，以牺牲信守合同的双方利益为代价，马大帅究竟在这个过程中扮演了什么样的角色？他所做的善举和他所犯的过错究竟孰轻孰重？一次欺骗行为是否可以因为欺骗理由的自我正当感而被忽略？这个角色行为应得的客观评价和主创人员所要表达的主观评价是否一致？”并最后宣判道：“做梦吧——只要人类的基本价值没变，只要社会公正和公平还是我们讨论这个命题的前提之一，那么这个命题就永远都不成立。”<sup>②</sup>显然，以市场原教旨主义的视点来看，《马大帅》无异于社会鸦片，它诱使观众背离人类最基本的真理——市场契约式的永恒公正。

而在具有某种反思性的现代化论者看来，《马大帅》“理直气壮地用农民式的善良、真诚、乐观替换了以专业化、契约化、规范化为核心的现代性工作伦理”是需要辩证地分析的。一方面，它消解了作为现代性神话的“美国梦”和“工具理性单极化”，是有其积极意义的，但另一方面，用一个“植根于农民文化的旧梦”来替代“美国梦”却是不可取的，因为“沉迷于回忆人会陷于自欺，回忆也会因为沉迷而虚假，前现代社会的种种温情往往掩盖了其致命的愚昧、落后和压迫，而且汹涌的现代化浪潮也不会留给人们太多时间用来做温情而虚假的怀念，这种‘以梦解梦’的循环，不能为面

① 刘玮：《〈马大帅〉：人性觉醒的时代》，《新京报》，2004年5月17日。

② 滕云：《〈马大帅〉的逻辑悖论》，《中国妇女报》，2004年5月24日。

临现代性困境的人们找到真正的出路。”这篇名为《以梦解梦》的论文对《马大帅》的批判完全以“现实”为依据：马大帅依靠农民气质在城里赚钱，放到现实中是不可能的；马大帅父女代表的田园理想不可能真正医治城市人的精神疾病；钢子“以武犯禁”的侠客行为在现代社会必然受到法律的制裁……因而，赵本山的“农民梦”在现代性面前是苍白无力的，“现代性的旅程只能在不断地修订中前行”。<sup>①</sup>换言之，现代性仍被确认为唯一可能和不得不接受的真实，论文作者虽然也批判工具理性，但其刻板的“现实主义”却恰好表现了“工具理性单极化”对文艺批评的深刻影响。正是这种没有得到真正反思的现代性前理解，将《马大帅》呈现为一个现代化进程中的浪漫怀旧的滥套。

就笔者目力所及，唯一没有按照“梦幻-真实”的二元模式来为《马大帅》释“梦”的，是一位持后现代主义立场的批评家。在他的表述中，“梦”并不是现实的对待之物，而是具有积极建构意义的欲望和力量的表征，他在《马大帅》中看到的，是一个“在平凡中展现的‘中国梦’”，即中国的普通人民二十多年来“通过自己的自强不息和坚忍奋斗超越贫困的命运，超越贫困的物质现实和文化束缚”的“历史主动性”。这种“中国梦”或“历史主动性”的前提是对贫困的不满和对贫困之危害的自觉，在作者看来，电视剧中“钢子的弟弟的因吸毒而绝望，钢子的法外复仇和入狱，牛二的无赖，流浪孩子不良习惯，城市流氓的活动”都表现了“贫困带来的腐蚀性”。而中国人民依靠个人奋斗改变贫困命运的“历史主动性”不仅体现在马大帅的办学事业上，也体现在剧中的爱情故事上：“从小翠和钢子的爱到马大帅和玉芬的爱，直到范德彪和桂英的感

<sup>①</sup> 杨慧、宋一苇：《以梦解梦——解读〈马大帅〉》，文化研究网（www.culstudies.com），2004年4月1日。

情里都包含着这‘中国梦’的最为可贵的一面，包含着改变命运的意志和决心。”也就是说，《马大帅》系列最终“接上了《刘老根》主题”——“展示了对于这个社会 and 这个国家的承诺和信心”。<sup>①</sup>作者的“中国梦”修辞不仅将二十余年来的中国社会变迁叙述为一个线性的历史进程，而且也将第一、第二两部《马大帅》缝合成了一个和谐的意义整体，似乎马大帅的形象不曾发生断裂，而毋宁说是一个自然流畅的过渡——完成了“一个农民向城市人的转变”。当他如此表述的时候，他也就失去了阐释马大帅的下一个梦的契机。

《马大帅》第三部的第一组镜头就是一个梦的场景：马家堡子众乡亲夹道欢迎马大帅荣归故里，为家乡投资。梦境过后，清洁工马大帅正窝在墙脚，满脸疲态地打着瞌睡。显然，美梦开场起的是开篇破题的作用。在第三部戏里，“梦”几乎成了一个结构性的表意元素。剧中的另一位男主角——“城市梦”做得更深更久的——范德彪（范伟饰）不但为梦所缠绕，而且不断自我解梦。由于梦的启示，他做出了和妻子桂英离婚等一系列荒唐决定，并且在一次日梦周公之后开办了“彪哥解梦馆”，专门为人坐堂释梦。中途又因为一次范式危机而进行了方法论革命，捧读《梦的解析》转投“弗门”，以至号称“古有奥地利国弗洛伊德，今有辽北地区范德依彪”，直到被一位回开原探亲的精神分析专家戳穿，后者训诫道：“我不用问你做了什么梦，你敢把弗洛伊德的像挂在墙上，本身就说明你有心理疾病。”当范德彪不再解梦的时候，他已从种种城市幻梦中彻底清醒过来，随马大帅回到了农村。然而，延伸到剧外的情节似乎更具反讽意味：《马大帅》刚在辽宁电视台播出不久，《梦的解析》便在沈阳各大书店脱销，受“彪哥解梦”的影响，这部精

<sup>①</sup> 张颐武：《马大帅带给我们的“中国梦”》，《新京报》，2005年3月23日。

神分析经典成了比《周公解梦》更前卫的“解梦书”。<sup>①</sup>或许，这是一个同样真实的“中国梦”。

尽管上述诸种释“梦”呈现出了不同的图景，但无论是感伤滥情，还是狰狞批判，无论是老式的“农民梦”，还是新式的“中国梦”，抑或是赵本山本人的反释梦式的释“梦”，都在同一个方向上简化和远离了马大帅最初的那个“候车室之梦”——一个挣扎在城乡边界线上的农民的复杂身体经验，各种解码和叙事都只在一种问题意识当中构成争论：马大帅进城之后怎样？而他出发的那个起点则早已成了确定无疑甚至不言自明的前提，都市寻梦、市场正义、自我修订的现代性、一往无前的历史主动性、回家建设新农村，以及其他无数可能的设想与实践都可以将它当作坚实而稳定的地面。

### 第三节 鳏夫爱情故事

在《马大帅》系列中，马大帅的流动是与他的爱情故事相始终的，后者不仅是一条与之平行的线索，有时甚至构成了它的直接动力，为了能使一个四十多岁的中年人的情感世界风生水起，同时又不违背“糟糠之妻不下堂”的中国传统伦理观（尤其是农民的伦理观），赵本山采取了一个最为便捷的方法，让他的主人公从一开始就丧妻鳏居。这显然不是一个新方法，而是赵本山的作品序列中一个惯用的套路，它不仅贯彻在赵的上一部电视剧《刘老根》中，而且一直可以追溯到1990年他第一次亮相中央电视台春节晚会时表演的小品《相亲》。尽管这个表现老年农民黄昏恋的作品尚不具备流动的主题，但是在年后央视《综艺大观》为纪念深圳特区成立十周年举办的第29期特别节目中，《相亲》的续集《老鳏完婚》已把

<sup>①</sup>《〈马大帅〉热播“解梦书”断货》，《华商晨报》，2006年2月24日。

场景从东北农村转移到了深圳。赵本山登场的第一段台词就将一段新的生命历程与一个新时代的空间象喻连接在了一起：“接到马丫一封电报，让我速来深圳报到，说是上这儿完婚，万万没想到，这五十出头六十不到，还要重新坐把花轿。”显然，无论是玉芬追随马大帅进城，还是徐老蔫到深圳与马丫完婚，鰥夫爱情故事与流动主题相耦合的意义正在于使社会历史变迁与普通个体的生活变化之间建立起一种更为直接、内在和自然的联系，从这个意义上说，鰥夫爱情故事其实是一种历史的讲述方式，一种作为历史断代法的个人传奇。赵本山作品中的鰥夫爱情故事的一个突出特点是，爱情的史前史被表现为彻底的匮乏或空无，马大帅的亡妻是一个被彻底遗忘的死者，无事可说，无情可忆，甚至连一张照片也没有留下。新爱情隐喻着新时代，而此前的时间如果不是不堪忍受的，至少也是停滞的，历史只随故事的讲述而展开。与《马大帅》所具有的自叙传色彩相一致，赵本山也正是按照大致相同的模式来讲述自己的故事的：“一个地方戏演员，正好赶上了改革开放，同时赶上了中央电视台春节晚会，让一个农民也有权利参加晚会，突然在这里就露脸了，这一露脸就收不住了，就走到今天了。”<sup>①</sup>这其实是一个被反反复复讲了十数年的故事，不但赵本山的“民间性”的认同者是这样讲述的，即使是批评他现在“迷失在商业和权力的神话中”的人也不得不承认他曾经是个“农民艺术家”<sup>②</sup>。

马大帅的鰥夫身份使他和玉芬的爱情获得了可能性，但同时也危及了其真实性，因为玉芬不过是替代了他亡妻的位置，这样他们的爱情就不再是一次全新的开始，而只是一次替补行为——对本源

<sup>①</sup> 见中央电视台新闻频道 2005 年 2 月 5 日《面对面——赵本山：制造快乐》。

<sup>②</sup> 房伟：《赵本山：从边缘到秩序内的前现代农民神话》，文化研究网（www.culstudies.com），2004 年 3 月 1 日。

的替补，但如果本源是可以替补的，那它也就不再成其为本源，而同样是对缺席的本源的替补。循此追究下去，马大帅和玉芬的爱情就仅仅是替补不在场的爱情的替补之链的替补末梢，而它之所以会被体验为一次新的本真的爱情，只是因为它与其他替补之物进行了区分——亡妻的弟弟范德彪不管玉芬叫“姐”，亡妻的女儿只管她叫“姨”，但这两个替补之物也只是对替补的替补，故而，鳏夫马大帅获得一次全新爱情的真实性消解了。按照与此大致相同、但更具事实依据的逻辑，赵本山曾经是“民间艺人”或“农民艺术家”的真实性，也只是在替补过程中产生的直接在场的幻象。首先，当赵本山1990年第一次参加央视春节晚会的时候，他已经不再是一个农民，而是国家编制的铁岭市民间艺术团的著名演员，并已红遍了整个东北三省，因此，登陆央视不过是一次体制内的相对位移而已。其次，在赵本山未曾进入城市和国家文艺团体的正式编制之前，他也没有真正处在体制之外。正是在赵本山本人忆苦思甜式的叙述中，我们得以获知，即使是在生活最为贫困的时候，他也没有失学，而是一直读到了初中，并直接由中学的毛泽东思想文艺宣传队进入了乡里的宣传队。<sup>①</sup>这一方面驳斥了说赵本山没文化，没受过正规教育的偏见，在1970年代中期，初中文化显然是标准的“知青”学历，另一方面，也说明，赵本山并非来自纯粹的“民间”，“我过去是农民”的表述，只在为户籍制度所限定的物质生活的层面上是有意义的（而事实上，除了在农民工问题成为社会热点时生产出来的《马大帅》，赵本山的作品从未对农民这方面的疾苦有过任何涉及），但就文化层面而言，就其作为所谓“地方戏演员”而言，他是从一开始就被组织在国家的意识形态机器之中的。

赵本山的非“民间”性不仅表现在机构性的外部事实当中，而

<sup>①</sup> 见凤凰卫视2004年2月7日《鲁豫有约》。



且同样可以从其表演本身获得说明。在春节晚会上，赵本山十数年如一日地戴着一顶破旧的八角帽，这顶帽子常被看作是源自现实生活的农民的象征，但赵本山自己却告诉人们，它其实是对电影——现代民族国家的文化工业——道具的模仿，其原型的主人是“文革”电影《青松岭》中的头号反面人物钱广，以至采访赵本山的媒体将这顶帽子径直称为“钱广帽”<sup>①</sup>。而在赵本山 80 年代的表演中，“钱广帽”并不具有后来那样举足轻重的作用，在《大观灯》《麻将·豆腐》《驱魔》等著名作品中，它都不是主人公的顶戴，甚至在后者当中，那身典型的徐老蔫的行头竟穿在演配角的李海的身上。在当时，即使是在大城市中，头戴八角帽仍然是相当普遍的国人装束，而“钱广帽”与普通八角帽的区别仅仅是它的帽舌多少戏谑式地扭曲着，这一点微小的差异显然很难使人过分留意。赵本山在他 1982 年的成名作《摔三弦》中确实戴了“钱广帽”，但此时更引人瞩目的并不是他头上的帽子，而是他手里的盲人棍，正是这部作品为他赢得了“东北第一瞎”的美誉，身体的残疾对应着精神的缺陷，其一整套漫画化的盲人肢体语言是社会常识系统中的他者习性的表达方式。换言之，就喜剧性来源而言，赵本山 80 年代的表演不仅在人物造型上受到钱广的影响，而且是在塑造与其同一类型的形象，即意识形态规范下的反面典型，所不同者仅仅在于，一个是“以阶级斗争为纲”时期的不可救药的阶级敌人，一个是“四化”建设中亟须疗救的陈风陋俗的受害者，从《摔三弦》中的算命先生开始，直至 1989 年在辽宁电视台春节晚会表演的《麻将·豆腐》中的乡间赌棍，赵本山在整个 80 年代几乎不曾中断地扮演了后一类角色，他在东北的走红，与那十年中意识形态实践的主流趋向是颇为吻合的。而正如本书第一章如述，1990 年央视春节晚会的编导

<sup>①</sup> 见凤凰卫视 2004 年 2 月 7 日《鲁豫有约》。

们决意招募赵本山时，看中的是一个在其所有旧作中题材多少有些特别的小品《老有少心》——演一个老年农民的黄昏恋，编导们试图改变该作品男主角的“农村‘二混子’派头”，以期塑造一个符合经典意识形态规约的“健康”的地方农民。但这种改写并不是一蹴而就的，在此后两三年的春晚小品里，赵本山所饰角色的“二混子”习气依然颇为明显。直到1995年的《牛大叔提干》（1994年，赵本山因故缺席春晚），赵本山才完全脱去了钱广的影子，一个最直观的标志是，他的扭曲的八角帽帽舌变得直挺了，也就是说，社会主义历史的符号已经无须戏谑化处理，便可直接充当喜剧的道具。这无疑意味着，一个新的认同/区隔的机制已经建构完成。就赵本山1995年之后的小品来说，其最受欢迎的作品恰恰是最充分地挪用了社会主义符号的作品。<sup>①</sup>

一种颇为深入人心的“常识”是，赵本山的成功得益于二人转。赵本山在2005年接受采访时表示，看到很多二人转艺人流落北京的桑拿场所，他感到很痛心，希望民间艺人能得到有效的社会组织和管理。<sup>②</sup>然而，他几乎绝口不提，他自己当年是被谁组织和管理的，到底是何种组织力量成就了他的难以复制的神话。几乎所有关于赵本山“过去是农民”的叙事都只强调两件事——生活的贫困和民间艺术的滋养。这种叙事的前提是相信我们今天的时代是一个全新的时代，而不是前个时代的一种替补，正像是嫫夫爱情故事的主人公一样，会为二手的事情投注过多的热情，对于真实的历史却总是忘恩负义。在下一章，本书将以二人转为主要考察对象，尝试还原在主流“民间艺术”叙事中被遗忘和辜负了的历史。

① 参见本书第一章第一节对小品《昨天·今天·明天》的细读。

② 见中央电视台新闻频道2005年2月5日《面对面——赵本山：制造快乐》。

### 第三章 社会主义工业基地的“民间” 文化生产

#### 第一节 二人转：“民间”“地方”与“传统”

对于当代通俗文化的关注者来说，赵本山之所以是一个难以忽视的对象，除了影响大，受众广，流行时间长（二十年的时间几乎已经可以抵消“流行”这个词所携带的转瞬即逝的含义），相对于其他娱乐明星，其更为不可替代的意义在于一个为大众传媒和知识精英共同建构的神话：“赵本山——刘老根——‘二人转’代表的是农民文化、民间文化、外省市场文化”，在与国家权威媒体及其代表的主流文化的持续合作又不断抗争的过程中，这个来自东北农村的二人转艺人为“民间”赢得了“地位和尊严”。<sup>①</sup>王蒙命名的“文化革命”或许是这种社会象征意义的最为凝练的表达，只是，不知是否出于根深蒂固的“精英”意识，这位著名作家对赵本山的认同

---

<sup>①</sup> 王蒙：《赵本山的“文化革命”》，《读书》，2009年第4期。

仍是以一种身份区隔作为前提的：“不论是从灵魂工程角度，还是优秀作品鼓舞人角度，还是从文艺需要鲁迅式的大师或是现代社会需要有机知识分子的福柯角度，谁都难以认同赵本山——刘老根式的文艺。”<sup>①</sup>把葛兰西的“有机知识分子”说成是福柯的，也许并不是什么打紧的事，但将进行“文化革命”的主体排斥在这种身份之外，则不免令人费解，因为决定“有机知识分子”资质的，不是孤立的“知识分子活动的本质”，而是“各种社会关系的一般的总体”，在这个总体当中，“一切的人都是知识分子，但并不是一切的人都在社会中执行知识分子的职能”<sup>②</sup>。从塑造公众感知的“职能”角度来说，赵本山不仅和鲁迅一样是“知识分子”，而且其拥有的“有机性”早已让今天的“鲁迅传人”们无法望其项背，这与个人素质无关，而是社会生产方式及其分工体系的历史变迁的结果。与这一社会变革相配合的是一个“重新训练、培养人们的意识的过程”，由此“使人们适应新的情况、条件和要求”<sup>③</sup>，这正是葛兰西意义上的“文化革命”。赵本山的社会象征意义，或王蒙所谓的“文化革命”，不过是实际上远为深刻而复杂的革命过程在其“训练、培养”出的头脑中的并不完整的投影而已。

在公众的印象中，赵本山之所以不同于一般的小品明星，而具有代言某种民间和地方文化的资质，显然与他为二人转所做的推广和正名密切相关。从举办“本山杯”二人转大奖赛到打造产业化的“刘老根大舞台”，赵本山不仅奇迹般地使一种乡土艺术成为都市流行文化景观，为全国观众所瞩目，而且为了维护这个行当的“地位和尊严”，他甚至敢于公开抨击作为权力媒介的中央电视台。2004

① 王蒙：《赵本山的“文化革命”》，《读书》，2009年第4期。

② [意]葛兰西：《狱中札记》，葆煦译，人民出版社，1983年，第421-422页。

③ [美]杰姆逊：《后现代主义与文化理论》，唐晓兵译，北京大学出版社，2005年，第69页。

年著名的二人转“叫停”事件及赵本山在晚会直播现场抗议央视的举动，被相当普遍地读解为民间与体制、文化边缘与权力中心的冲突，尤其在市场化改革的大背景下，更是承载着从国家意识形态的束缚中获得世俗生活解放的象征意义，以至刚刚在是年以评选“50位公共知识分子”而声名鹊起的《南方人物周刊》在“年终特稿”中将赵本山选入了体现1979年以来中国历史进程的“二十五年，二十五人”<sup>①</sup>，这种历史性的定位与文学史家陈思和描述的新时期文艺的“民间的还原”不谋而合，该“还原”的前史是民间文化为左翼政治意识形态改造和压抑的漫长时期<sup>②</sup>。然而，倘以今天主要由赵本山展现给公众的二人转作为考察对象，除非将其家喻户晓的表演手段弃置不顾，我们很难寻找到能与意识形态全然剥离的“自在的民间形态”，与“还原”想象刚好相反，其最为显著的“民间形式”恰是特定历史和政治情境中的国家创制。

按照有据可考的历史叙述，二人转的前身可以追溯为清代出现的蹦蹦戏，系河北莲花落与东北秧歌融合而成。清末民初，流散于乡村野店的蹦蹦戏艺人开始进入东北城市卖艺，也正是在此时出现了最早的省级国家机关查禁蹦蹦的记录（1913年奉天行政公署禁令），此后几乎贯穿整个民国（含伪满时期），蹦蹦艺人始终处于迭遭禁捕的半地下状态，当局的打压主要是在整饬市容风化的名义下进行的，而《盛京时报》《泰东日报》等东北主要媒体也为这种打压提供舆论支持，当时语境中的蹦蹦与其说是体制外的“民间艺术”，不如说是正常市民社会的他者。蹦蹦始获“艺术”之名，是在东北解放战争时期：1946年，老艺人徐生带弟子进哈尔滨献艺，次年获赠“艺术先声”锦旗一面。其背景是东北解放区的新政权贯

① 参见《南方人物周刊》2004年12月22日第14、15期合刊。

② 陈思和：《陈思和自选集》，广西师范大学出版社，1997年，第200-225页。

彻毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》精神，开始大规模调研/建构“民间文艺”，由此为蹦蹦戏艺人塑造了新的身份。1951年中华人民共和国政务院发出指示：“地方戏尤其是民间小戏，形式简单活泼，容易反映现代生活，并且容易为群众所接受，应特别加以重视。”（《关于戏曲改革工作的指示》）指示下达后，蹦蹦戏艺人纷纷自称是“唱地方戏的”，除进入新成立的各级“地方戏剧团”和“民间艺术团”，甚至有个别著名艺人到大学任教。在此语境中，“蹦蹦”一名因携带历史中形成的歧视性含义遂为艺人所厌，经讨论最终改称“二人转”，于1953年正式推广。<sup>①</sup>

从“蹦蹦”到“二人转”的转变，无疑在一个细微的局部反映了中国共产党建构新的民族国家和民族文化的历史过程，当代文学学者贺桂梅借用帕萨·查特吉（Partha Chatterjee）的“政治社会”和“市民社会”（civil society，又译“公民社会”）概念来阐释这一过程与此前晚清以降的民族国家建构历史的本质区别：市民社会的主要特征是“精英分子的独占空间”，以其为核心的制度权利体系事实上是将广大的底层（农村）人口排斥在外的，也就是说，在作为政治和文化主体的“公民”与作为治理对象的人口之间存在着巨大的鸿沟，“而‘政治社会’则意味着‘人民大众’是为数众多的‘人口’，政治动员的目的就是将他们组织成一个集体”，使“那些很难被国家法律制度和官僚机器组织的乡村农民，被动员和被组织起来参与社会”。<sup>②</sup>作为“民间艺术”在民族文化中显影的“二人转”，既是这种政治动员和组织的产物，同时其本身也成为动员的

① 参见耿瑛：《正说东北二人转》，春风文艺出版社，2008年，第6-41页；李微：《东北二人转史》，长春出版社，1990年，第81-87页；孙红侠：《二人转大事记》，附录于《二人转戏俗研究》，中国艺术研究院2007届博士学位论文，第163-172页。

② 贺桂梅：《“当代文学”的构造及其合法性依据》，《海南师范学院学报（社会科学版）》，2006年第4期。

工具，尤其当二人转在吉林和黑龙江两省被进一步建构为“吉剧”和“龙江剧”的时候，它更明显是在地方性与民族性的辩证关系中担当共同体想象和认同的媒介。就此而言，自由主义批评家以“政治工具论”来看待40年代解放区以至新中国成立后的戏曲改革，确有其道理，但这一视角下的讨论往往单纯强调国家对“民间”的“改造”，而忽视了其生产和创造的面向：不仅是命名和身份，而且是今日被视为“民间形态”的表演形式的生产。王蒙这样叙述他在“刘老根大舞台”的混杂表演中对“二人转”本身的指认：“唱歌说外文扭屁股翻跟头变魔术硬气功更不要说讲笑话脱口秀了，都是小菜一碟，都是他们的‘帽儿戏’。真正的艺人之艺，还得看过硬的‘二人转’。一个手绢就能丢得你如醉如痴。”<sup>①</sup>把转手绢和舞彩绸扇看成是传统二人转的标志性绝活，是相当普遍的看法，但事实上，这两种招牌式的表演都是在新中国成立后的文艺会演中才出现的，尤其前者，据有的老艺人回忆，甚至是为表现“轰隆隆的机器转得欢”的社会主义大工业生产而发明的<sup>②</sup>，尽管这未必是二人转手绢的唯一起源（起源往往是多元决定的），却能够反映出“民间形式”的发生发展与特定政治内容表达的密切关系。

“十七年”时期的政治内容及其文艺建构在“文革”中遭到相当程度的否定，就二人转艺术形式而言，其最大的损失在于主要由丑角承担的说口、使相等喜剧性表演几乎被删消殆尽，在极力突出完美高大阶级英雄的样板戏模式中，二人转成了“严肃的歌舞”<sup>③</sup>。然而，正是“文革”文艺为后来最著名的二人转丑角赵本山的形象塑造提供了灵感。从早期二人转拉场戏到今天的春节晚会小品，一

① 王蒙：《赵本山的“文化革命”》，《读书》，2009年第4期。

② 参见2009年8月9日凤凰卫视《走读大中华》中二人转表演艺术家张桂兰的口述。

③ 李微：《东北二人转史》，长春出版社，1990年，第175页。

顶破旧的八角帽已成为赵氏喜剧扮相的标识，有媒体称之为“钱广帽”，因为按照赵本山自己的叙述，这顶帽子乃是从“文革”电影《青松岭》中的头号反面人物钱广那里学来的<sup>①</sup>，倘若仔细比较可以发现，钱广的耷拉帽舌与赵本山的斜帽舌或直帽舌还是有相当差别的，但后者承袭前者的关键并不是帽子的形状，而是农村“二混子”式的整体人物造型。由于“文革”文艺极端类型化的人物塑造模式，这种滑稽性的造型差不多完全集中在反面角色身上，而赵本山80年代的表演不仅在人物造型上受到钱广的影响，同时也延续了其角色类型，即主流社会文化规范下的反面典型，所不同者仅仅在于意识形态的具体内容：一个是“以阶级斗争为纲”时期的不可救药的阶级敌人，一个是“现代化”建设中亟须疗救的陈风陋俗的浸染者——从1982年在《摔三弦》（二人转拉场戏，后拍成电视戏曲片）中扮演算命先生一“摔”成名开始，直至1989年《麻将·豆腐》（二人转拉场戏，获观众评选的辽宁电视台春节晚会最受欢迎节目）中的农村赌棍“中发白”，赵本山正是依靠这一类角色在80年代享誉东北的。赵本山显然比“钱广”幸运得多地赶上了适宜的时势，随着“三突出”模式在“文革”后被打破，一方面，长期受压抑的喜剧性表演和反面人物塑造获得了摆脱边缘位置的空间，另一方面，作为二人转的主要滑稽表现手段的使相、说口被充分恢复，使相属丑角扮功，说口在角色分工上的特征在于丑逗旦捧，以丑为主，以旦为辅，在向新时期主流大众文化靠近的过程中，这两种手段渐次从二人转“四功”（说、唱、扮、舞）中突显和分离出来，形成了与当时方兴未艾的喜剧小品类似的独立表演模式。因而，尽管赵本山80年代在东北脍炙人口的作品主要还是二人转拉场戏（小品则只有《如此竞争》《老有少心》两个），但真正吸引观众的已只

<sup>①</sup> 参见2004年2月7日凤凰卫视《鲁豫有约》中赵本山的口述。



是其中“说”与“扮”两个方面的丑角表演，这正是二人转演员赵本山后来进而成为央视春晚“小品王”的前提。

赵本山是1990年首次亮相中央电视台春节晚会并蜚声全国的，以二人转说口和使相为基础的东北小品（以及间或在其中展现的手绢绝活）也由此渐次成为一种地方文化的代表，但很少有人注意到的是，赵本山的第一次其实是东北文化工业最后一次全方位的宏伟呈现。1990年的央视春节晚会是以歌舞、曲艺和戏剧三队擂台赛的形式进行的，其中从歌舞队队长（阚丽君）、曲艺队队长（田连元）到擂台赛总裁判（李默然），以至整台晚会的总导演（黄一鹤）都是东北艺术家，这种人员构成是东北在当时体制的国家文艺格局中的地位反映。在传统社会主义时期，这一地区不仅是重工业基地，同时也是文化工业的重镇，正如东北由于为新中国工业体系的建立和发展所做的突出贡献而被誉为“共和国长子”，其文艺部门的生产也并非自给自足，而是代表着社会主义文化现代性的前沿，因此，东北的文化形象实际上是与共和国本身的形象高度同一的。但90年代初期以降，作为“老工业基地”在市场化改革中的整体命运的一部分，东北文化工业的光辉岁月随着所谓“计划经济体制”的瓦解而风流云散，昔日属于国有企业的文化生产空间和那些有形的厂房烟囱一样渐次凋敝，以至被爆破拆除，零敲碎卖，“共和国长子”被重构为“现代化”共同体的边缘地带，由此裸露出一片有待资本垦殖的“黑土地”。正是在这个东北被“东北化”，或者说因“国家退出”而“地方”化的背景下，“地方戏”演员和“民间”艺人赵本山得以在全国观众的凝视下放大凸显为东北文化的代言人。

然而，诚如前述，“民间”本身就是一种国家创制，赵本山的成功非但不是简单的“国退民进”的结果，相反倒是充分借重了旧有的国家文艺体制。尽管早在1981年二人转领域就出现了体制

改革的尝试者——沈阳曲艺团的二人转演员张桂兰放弃“铁饭碗”，创办了自负盈亏的民营剧团<sup>①</sup>，但赵本山的路径与方向却与此截然相反。正是在同一年，这位莲花公社文艺宣传队的“台柱子”因为在地区文艺会演中的出色表现被西丰县剧团借调，次年又因在辽宁省农村小戏调演中获一等奖而调入铁岭县剧团，四年后又调入铁岭市民间艺术团，到1990年首次参加央视春节晚会的时候，他已是完成“农转非”多年的国营文艺单位的骨干演员。即使考虑到80年代中后期开始的“走穴”式商业演出（这些“体制外”演出的火爆程度往往取决于演员在“体制内”的知名度），仍然不难发现，传统社会主义的文艺会演和调演体制乃是赵本山最主要的“晋身之阶”（中央电视台春节晚会只是代表了阶梯的最高也是最后一个层级），他作为“民间艺人”或“农民艺术家”的显影在20世纪中叶以来国家吸纳、组织和建构“民间”的当代史中殊非特例。但赵本山的“史无前例”在于，他适逢其时地将在旧体制中积累的“民间”象征资本成功转换成了市场化条件下的巨大无形资产，循此逻辑，“农民艺术家”赵本山顺理成章地与“本山传媒”董事长在公众视野里合而为一。在赵本山的文化产业当中，二人转既是最主要的经营商品，同时又呈现为被拯救的濒危艺术。的确，正是由于赵本山的呼吁和影响，二人转及其从业人员的生存状况才逐渐为传媒和公众所关注，正是由于他的组织经营，许多流散于酒吧、歌厅、洗浴中心乃至色情场所的二人转艺人才得以进入正规剧场，并进而通过电视剧和文艺晚会在大众传媒上崭露头角。但赵本山的二人转拯救者角色却也恰好遮蔽了二人转需要拯救的历史前提：与他上升为“黑土地”的文化代表几乎同时，那个曾使他逐级晋身的社

<sup>①</sup> 霍长和、金芳：《二人转档案》，<http://www.guandong.com.cn/feature/errenzhuang/erzda/dsiz13.htm>。

社会主义国家“民间文艺”整合体制已在市场化改革中解体。在无法被传统社会主义体制吸纳为“民间艺术家”的前提下，做本山董事长的弟子和员工成了二人转演员最好的选择。从这个意义上说，二人转拯救者赵本山同时也是破败的东北文化工业的接收者。

赵本山所接收的不仅是二人转演员，同时也包括昔日相对主流的文化空间，比如今天“刘老根大舞台”的总部所在地便是拥有百年历史的京剧和评剧的荟萃之所——沈阳大舞台，在地方政府、传媒和资本合力打造新城市名片的情境中，就连本地观众也很难感知这里发生的“传统”的更迭与重构。具有讽刺意味的是，民国年间，蹦蹦戏还无法在沈阳立足，除了前面提到的官方查禁，另一个重要原因在于无法抵挡京、评、梆子等剧种的竞争压力，以至于蹦蹦艺人“纷纷回到农村”，剩下的一些人则“改行唱梆子、评戏”，类似的情形还发生在抚顺、鞍山和辽南的许多城镇。<sup>①</sup>即使在新中国成立后，也不同于吉林和黑龙江两省对“吉剧”和“龙江剧”的发明，二人转在辽宁并未被建构为代表性的地方戏，尤其在省会沈阳一直处在文化工业系统的边缘。然而，自2003年大舞台更名“刘老根大舞台”以来，沈阳工人会堂、沈铁文化宫、梨园剧场、群众电影院等不同类型的原国营知名演出场所纷纷为二人转所“占领”，在老工业基地的废墟上呈现出“满城尽演二人转”的局面。<sup>②</sup>从许多二人转剧场广告和媒体宣传中的“弘扬民族文化”、“发展地方特色”等口号来看，对于今日的沈阳人而言，二人转已不再是一种外来的他者奇观，而是嵌入其身份认同的本地传统。

当沈阳这样的重工业城市也以二人转标识自己的文化身份的时候，这个新中国成立后发明的“地方戏”第一次再现出了同质性的

① 李微：《东北二人转史》，长春出版社，1990年，第85页。

② 蓝恩发：《满城尽演二人转，说明了啥》，《沈阳日报》，2009年9月22日。

“东北”文化，很大程度上，这种文化“本土”化是对东北老工业基地在市场化改革中的边缘处境的回应，即通过认同赵本山们令全国观众瞩目的“东北风”而重新成为他者凝视的中心。但这种喜剧看客目光下的身份认同却总免不了某种“跑偏”的焦虑，从赵本山的“小草”造型到小沈阳的“委婉”扮相，无不与“共和国长子”雄壮的主体想象相抵牾，“跑偏”的性别修辞的背后是“东北风”在常识化的文化分类和等级体系中的暧昧位置，尽管作为“民间”神话建构的一部分，赵本山的经典化过程一直在继续，但在日趋激烈的象征资本竞争中，他的喜剧表演仍无法摆脱低俗文化的定位。

自2006年二人转入选国家“非物质文化遗产”以来，随着越来越多的“东北民间艺术”专家在媒体上亮相，赵本山的“二人转传人”身份也渐起争议，不少人开始指斥“刘老根大舞台”混杂的商业演出是窜乱传统，并力图揭示纯正的典范二人转图谱。不过，批评者显然并不比赵本山的拥趸更接近“地方戏”和“民间文艺”的本质，因为迄今为止的历史考掘仍以遗忘作为前提，被遗忘的是使对传统二人转的想象成为可能的那个传统——多元决定而充满裂隙的“当代中国”传统。作为这一传统深刻形塑的“非物质文化遗产”，二人转并非特例，在下一节，笔者将探究另一没有东北地方性表象的“民间艺术”与东北老工业基地的文化生产的关联。

## 第二节 说书人与当代史：田连元与单田芳自传对读

2015年3月，评书表演艺术家袁阔成辞世，媒体在相关报道中普遍使用了“评书四大家”的说法，将他与三位后辈说书人田连元、单田芳、刘兰芳相提并论。一些“资深”评书迷对此表示不满，认为除袁先生之外的另外三位都不属于“正宗的评书门”，而是出自唱大鼓书的门户，靠说广播和电视评书成名，将他们与袁阔成并称

“评书四大家”，既无法凸显正统评书的“阔”字辈泰斗的资历与造诣，也对没能通过广播和电视获得同等影响力的其他“评书艺术家”不公。<sup>①</sup>但“评书四大家”一说其实由来已久，其最早的版本是1980年代的“辽宁评书四大家”——“南袁北田，西远中兰”，即营口袁阔成、本溪田连元、锦州陈青远（唱东北大鼓出身的评书演员，1988年去世）和鞍山刘兰芳。2008年，“北京评书”以辽宁省鞍山市、本溪市、营口市和北京市宣武区为申报地入选国家级非物质文化遗产名录，次年，刘兰芳和单田芳（鞍山）、田连元（本溪）、连丽如（北京）四人被文化部公布为这一“非遗”的代表性传承人。对照上述三组四人名单，“辽宁评书”几乎成了“评书”或“北京评书”（两个经常混用的能指）的所指，而在其代表艺人的构成中，鼓书门（而非所谓“正宗评书门”）传人占有绝对优势。难以释怀的正统论者将“评书四大家”的声名归因于电台和电视台的传播，但问题是，通过这两种现代传播媒介而享誉海内的，为什么主要是中国东北的“非正统”评书艺人。答案在塑造这些说书人的历史中。

“评书四大家”已有两位出版了自传，即同在2011年问世的《田连元自传》（新华出版社）和《言归正传——单田芳说单田芳》（中国工人出版社）。如田连元在书中自述，“每个人都生在一个特定的历史时期，而这一历史时期会给你一个活动范围和可操作的条件，在这种情况下，你使出浑身解数，拼搏进取，这就是你的命运”，“个人命运”的背后是“一股不可抗拒的国运”，说书人的自传因此可以看作从一个特定角度叙述的当代中国史。田连元与单田芳的回忆及叙述各有侧重，前者强调平淡，在自序中自嘲，这本自传的“卖点”恰恰是“会讲故事的人生却没有意思”；后者突出传奇，开篇即借他人之口说，“你的自传比《三侠五义》还精彩”。正因为

<sup>①</sup> 王润：《“评书四大家”提法不科学》，《北京晚报》，2015年3月3日。

两位说书人有各自的特殊经历，并采取了不同的叙述策略，当他们的自传发生重合或互文的时候，个人传奇才更显现出特定时代背景下的普通与平常，寻常人生细节包含的历史信息也才更耐人寻味。

两部自传的第一个形成互文的回忆主题是战争与逃难。1947年，六岁的田连元居住在四平——东北解放战争中最惨烈的城市攻坚战战场；翌年，十四岁的单田芳经历了对平民而言更为残酷的长春围城。两位说书人一改说评书时的将帅英雄叙事，以亲历者的视角对战争中的平民生活做了格外生动的细节描述。单田芳这样回忆长春围城中的极端情境：公共厕所变成了抛尸场，老师在课堂上哭着向学生乞食，一位行人捡起路边的砖头啃了两口又扔在地上……与饿殍饥民同样令人印象深刻的是围城中照常营业的饭馆，单田芳的父母买通了六十军的一位下级军官，准备冒充该军起义人员及家属混入解放军的接待站，出城前在饭馆答谢这位军官，吃的是大米饭和酒肉，以黄金结账。长春也出现在田连元的战争记忆里，他随父母从四平逃到抚顺，“开始时一面袋子的金圆券能买回来半面袋的玉米面”，“后来，玉米面买不到了，只能买豆饼、豆腐渣，这些原是喂马、喂猪的东西，如今却拿来喂人”。在此情形下，大人们担心“如果抚顺像长春那样被围困起来，久不进粮，大家只有等待饿死”，于是决定回关内老家：“饿死也要回老家饿死。”相对于今天知识界流行的对长春围城惨剧说书式的解释——单纯归咎于攻城方的“饿殍战术”或守城方的“杀民养军”，两位亲历战争的说书人的饥饿记忆反倒无法简单等同于评书和史传文学中常见的孤城绝粮，而是联系着更为普遍的社会经济条件，长春的人道悲剧不仅是特定军事策略造成的灾难，而且是国统区灾难性的战时经济的极端案例。单田芳和家人逃离长春城后，来到已经解放的九台县（今长春市九台区），他用一条花旗布在县城市场换了十万五千元解放票，随手抽出两张千元票，出乎意料地买回了约十斤煎饼和一大包“都快拎

不动了”的肉熟食，远远超过全家人饭量，于是又分给其他同行的逃难者。东北既是中国抗战胜利后最早经受内战摧残的区域，也最早获得了迅速恢复和重建，并在新中国成立后成为社会主义经济和文化建设的基地。因此，尽管40年代后期有过短暂的关内移民的回流，东北在1949年后很快又成为中国七大区域中首屈一指的人口和劳动力的净迁入地。

田连元入关后在天津读书和学艺，1959年赴济南说书，是年底，加入本溪曲艺团。而在此前四年，单田芳已从沈阳迁至鞍山，加入鞍山曲艺团。这两位同样出身曲艺世家的年轻说书人表面看来都像是重走父辈的老路——从关内流动到关外，或从东北的一座城市到另一座城市。自清末起，评书艺人开始从北京向北方各地流动，“主要流动方向是天津、唐山、张家口、哈尔滨、长春等城市以及东北的鞍山、鹤岗、本溪等工矿区”。<sup>①</sup>生于天津的单田芳从记事起就随父母在东北各城市间来回迁移，他在自传中对此解释道：

过去有句话，流落江湖上便是薄命人，因为说书不可能固定在一个城市或者一个茶社，一是书会的不那么多，有的一辈子就会说一部书；有的会说到三部书，在一个地方说完了你还说什么？所以必须流动到其他的地方去说书，重打鼓另开张；还有一点，无论是说书还是唱戏都讲究留个响腕儿，也就是说将来还有回来的可能，听众还惦记你，你还有饭吃，如果走了水穴（没有观众）将来就不可能再回来了；还有一点，在演员说头一部书的时候竭尽所能把压箱底的功夫都抖搂出来了，时间长了难免重复，就不那么吸引人了，自己接不住自己难免得

<sup>①</sup> 汪景寿、王决、曾惠杰：《中国评书艺术论》，经济日报出版社，1997年，第39页。

水，所以三十六计走为上策，这是流动的主要原因。

田连元从天津到济南说书，原因与上述解释不尽相同，但仍属于民间艺人的自发流动，他重返东北，与父辈相比，却发生了本质性的变化：本溪曲艺团到济南招演员，使他进入社会主义文艺单位的正式编制。单位制结束了民间艺人的自发流动，而大量关内曲艺演员落户东北工业城市，则与社会主义计划经济时期的资源配置密切相关。单田芳这样叙述鞍山对他的吸引力：“一是鞍山是祖国的钢都，新中国成立后百业兴旺，是块风水宝地；第二，鞍山的演员比较多，其中也不乏有名的演员，在这里有学习的条件，是除了沈阳之外的理想之地。”鞍山是东北工业城市的典型代表，正如它的“百业兴旺”源自建设新中国“钢都”的需要，东北的城市文化生产是在国家优先发展重工业和建构工人阶级主体的前提下展开的，内在于社会主义工业基地的整体建设，因而也具有了社会化大生产的高度组织化的特点。在加入曲艺团之前，田连元的正式表演实践只有两年，而单田芳虽已拜师学艺，却还未曾有过登台说书的经验，他们不仅是单位制吸纳的民间艺人，更是社会主义文化生产塑造和培养的现代评书演员，新的体制和生产方式对青年演员的培养在单田芳对自己获得登台机会的回忆中可见一斑：

到了鞍山之后，评书演员和大鼓演员很多，加在一起有四五十位，既给了我广大的学习空间，也为我早日登台创造了好条件，我岂能错失良机？所以在我到鞍山不久，我就向曲艺团的领导提出我要登台说书的要求，赵玉峰老先生也极力推荐我。那时候要求登台的也不止我一个人，男女一共有几个人，为此曲艺团专门举行了一次测评考试，还请文化局艺术科的领导参加，如果考中了才有资格登台，否则就得继续学习。



社会主义文艺体制作作为“广大的学习空间”，首先意味着过去流散于江湖的门户资源的整合。单田芳早年在沈阳生活时，最熟悉的演艺场所是城外北市场的茶社，在北市卖艺的都是他父母的同门说唱艺人，而在前清盛京城里还有另一派他不曾提及的说书人——更为“正宗”的北京评书艺人。沈阳“城里派”与“北市场派”长期对峙，其实质是正统评书门与西河鼓书门的对立。起源于河北农村的西河大鼓在清末传入东北，1920年代之后，一些演唱西河大鼓的艺人因为找不到弦师伴奏，开始只说不唱，由此形成西河评书，正统北京评书和西河评书的说书人在新中国成立前相互排斥，以至于“鸡犬相闻，老死不相往来”。<sup>①</sup> 隔阂不仅存在于正统评书门和西河门之间，同一门户不同师承的艺人也因为各自为战的江湖漂泊而缺少深入的艺术交流。单田芳加入鞍山曲艺团后，慕名观摩西河鼓书“东派”宗师赵玉峰表演《明英烈》，却发现大名鼎鼎的“赵师爷”说得“内容松懈，十分口生”，以致无法吸引听众。原来说《明英烈》并非赵玉峰所长，但因为鞍山定居日久（不像过去在各地流动卖艺），“所会的书都说过了”，必须要尝试自己陌生的和不擅长的书目。得知这一情况后，单田芳主动将作为家传“底活”的《明英烈》交流给赵玉峰，帮他改善了表演。值得玩味的是，赵玉峰与单田芳家颇有渊源，不仅论门户中的辈分是单田芳的师爷，而且还是其亲属关系上的舅爷，但直到进入单位，双方才有机会实现资源的交流与共享。相比较从孙辈那里得到一部《明英烈》，赵玉峰带给年轻演员的教益更多，单田芳和后来加入鞍山曲艺团的刘兰芳都直接受业于这位师爷，按照前者的学艺心得，“从手眼身法步，到故事情节设计、诗词歌赋”，赵玉峰对他的影响已超过了其“名

<sup>①</sup> 汪景寿、王决、曾惠杰：《中国评书艺术论》，第42-44页。

正言顺”的业师李庆海。

1990年代，单田芳因播讲《白眉大侠》等“武侠”评书而名动海内，但据他自述，在50年代，相对于作为家传底活的袍带书，侠义或短打书恰是其短板，帮助单田芳化劣势为优势的，是他的西河门师兄杨田荣。如果说，以赵玉峰为中心，西河评/鼓书在鞍山曲艺团实现了门户内部的资源整合，那么，杨田荣的名字则意味着门户界限的彻底打破，他不仅是单田芳的传统短打书老师，更是全体鞍山评书演员的现代新书教师。在1962年全国性的“说新唱新”文艺潮流中，所有门派和师承的传统评书套路都不再适用，正如田连元所说，表演现代题材的评书“对说惯了传统书的老艺人们来说是一场革命”，而在辽宁引领这场革命的是袁阔成、杨田荣和陈青远三位“旗帜性的人物”。由于本溪曲艺团缺少这种评书革命的先行者，田连元的新书学习是在一个比单位更广大的体制空间中进行的，即全省范围的“说新唱新”曲艺会演和经验交流会。在田连元对这些会演和交流的回忆中，除了向前述“旗帜性的”新书名家学习和求教，叙述尤为细致生动的是中国曲协辽宁分会主席、老延安文艺干部王铁夫对他的一次指点，后者以亲身示范的四个表现“皓月当空”的大幅形体动作为譬喻向田连元阐述“艺术家”的概念，并为其详细开列了包括范文澜《中国通史》、艾思奇《大众哲学》、《梅兰芳舞台生活四十年》在内的各种艺术修养书目。近五十年后，田连元动情地写道：

他是给我做了一个人生设计，也是向我提出了一个高标准的希望，这是一个老革命文艺工作者对一个文艺新兵的鼓励和鞭策，在我一生中还没有第二个人能对我如此的关注和嘱托。在第二年也就是1963年“辽宁省说新座谈会”上……听说王铁夫同志已经去世，我大吃一惊，他对我的这一番谈话，

竟成了对我的一篇遗言。

值得注意的是，在1962年王铁夫主持的这次辽宁省“说新书，说好书”现场交流会上，田连元表演的并不是现代题材的“新书”，而传统题材的“好书”《隋唐演义》中的《三挡杨林》选段，评书革命的历史意义并不在于题材上的“厚今薄古”，而在于评书表演模式和说书人的艺术观、价值观的革新。70年代末之后，以刘兰芳《岳飞传》、袁阔成《三国演义》、田连元《杨家将》为代表，说传统故事重新成为评书表演的主流，但这种传统题材的“主流评书”既不是传统北京评书，也不是传统西河评书，而是观念和形式都经过深刻改造的现代评书。1985年，田连元在辽宁电视台录制《杨家将》，成为“电视评书第一人”和“立体评书”的代表，除了少年时代的武术功底，这次成功的实验显然得益于王铁夫所启示的综合艺术修养，特定历史条件更强化了这种本来就具有主观能动性的学习和修养——“文革”下放桓仁县期间，田连元一度改演京剧，随县样板戏学习班先后到沈阳和北京进行专业学习，后调入本溪歌舞团，“文革”结束后接连导演《江姐》《小二黑结婚》等歌剧，为此刻苦自修了斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特、狄德罗等人的著作和理论。这些经历和修养使田连元的评书具有了传统评书难以企及的戏剧表演效果和综合视听表现力。1987年，长篇电视评书《杨家将》交流到北京电视台，这使田连元享誉京城，与此同时，他大胆的艺术创新也引起了不少争议，批评者中不乏文学和曲艺研究名家，《田连元自传》全文照录了吴小如、吴晓铃两位学者的批评和他自己的回应文章，其中，针对吴晓铃把《杨家将》看作西河门绝活的观点，田连元回应道：

该文最后提到“《杨家将》，我只知道属于西河大鼓说唱

门户……”此见不敢苟同。早在南宋时期，就有了《杨令公》、《五郎为僧》的话本（见罗烨《醉翁谈录》甲集卷）。宋末元初人徐大綽《烬余录》中也说当时民间已有了《杨家将》话本，就是在《杨家将》正式成书时的明万历年间，“西河大鼓”这个曲种也还远远没有形成。虽然我也是“西河门”中人，但不敢把历代说话艺人的传世之作，窃属本门所有。

吴晓铃完全没意识到田连元也是西河门出身，以至臆测其“当属关外流派”，这位曲艺史学者印象中的说书仍是师徒“口耳相传”的行当，而田连元的回应简直像是学术研究，建立在大量文献阅读基础上的自主创新，正是现代评书演员区别于传统说书人的本质特征。这种变化在单田芳家的两代艺人之间显得更为直观，单的父母和业师都是文盲，而他本人在拜师说书前已是东北工学院的大学生，从东工辍学后又在辽宁大学历史系获得函授本科文凭。这位1950年代接受高等教育的现代评书演员，在电台和电视台播讲各类题材评书一百余部，彻底改变了昔日说书人依靠门户师承和口传心授，一生只能说几部长书的传统面貌。

在评书的“现代化”革命中，辽宁的现代媒体扮演了至关重要的角色。早在1951年，杨田荣便在天津发起成立“新评书小组”，表演《新儿女英雄传》等现代题材评书，却一直不合听惯了旧书的听众的胃口，以致“上座率低，收入微薄”。<sup>①</sup>杨田荣1955年到鞍山后，坚持在茶社和书馆说新书，听众仍旧不买账，但他得到了鞍山人民广播电台的大力支持，先后录制播出了《三里湾》和《铁道游击队》，终于引起热烈反响；1964年，杨田荣应邀在中央人民广播电台播讲《铁道游击队》，蜚声海内，被《人民日报》赞誉为“全

<sup>①</sup> 安士全主编：《鞍山市文化志》，辽宁大学出版社，1989年，第201页。

国说新书的一面旗帜”。<sup>①</sup>从杨田荣开始，作为钢铁工业基地的鞍山同时成了中国广播评书的生产基地，不仅接连贡献了刘兰芳、单田芳等最负盛名的评书演员，更为重要的是，他们的成名作都是首先由鞍山人民广播电台录制，在本市热播，而后才复制传播到全国各地。1979年，刘兰芳播讲的《岳飞传》在鞍山首播后推向外地，“先后在北京、上海、天津、辽宁等63家省、市电台复制播放，使《岳飞传》家喻户晓，轰动了全国”。<sup>②</sup>相对于刘兰芳《岳飞传》举国热播的空前盛况，单田芳在鞍山台录制的广播评书（始于1980年）虽然就单部书而言没有造成相似的轰动效应，但也以同一传播模式从钢都享誉全国，他因此在自传中感恩地将鞍山人民广播电台称作“我成长的摇篮”。鞍山是全国广播长篇联播界公认的“评书故乡”<sup>③</sup>，但在辽宁评书的整体格局中，鞍山评书并不享有“特权”，田连元这样回忆他的代表作《杨家将》诞生时辽宁各地广播评书“百家争鸣”的语境：

当时在辽宁播出的有四部《杨家将》，分别是鞍山刘兰芳的《杨家将》、营口李鹤谦的《杨家将》、抚顺刘先林的《杨家将》，本溪就是我的《杨家将》。辽宁人民广播电台的编辑把这四部《杨家将》各选择了几回拿到了省台给中央人民广播电台的编辑去听，编辑审听完了之后，就选定了我的这部《杨家将》，拿到中央人民广播电台去对台湾播出。

① 杨佩琴：《鞍山广播评书四十年》，转引自汪景寿等：《中国评书艺术论》，第52-53页。

② 安士全主编：《鞍山市文化志》，第96-97页。

③ 参见叶咏梅编：《中国长篇联播历史档案》（中国广播电视出版社，2010年）中卷第五章“从评书故乡鞍山到名家云集北京”。

70年代末80年代初，辽宁各主要城市的市级电台都有常设的评书连播栏目，借重本地评书演员，与兄弟电台的广播评书相互竞争又相互交流，影响波及全国，由此开创了以“评书四大家”为代表的辽宁评书的黄金时代。鞍山人民广播电台录制的刘兰芳《岳飞传》风靡海内，但《杨家将》却是本溪台录制的田连元的版本更胜一筹。而这版广播评书很快发展为中国第一部电视长篇评书，则是源自80年代辽宁电视文化生产的内在需求。自1984年下半年起，辽宁电视台的播出时间从一周三天骤增至一周七天，进口节目（包括香港电视剧）占有绝对比重，本土电视工作者迫切需要“提高自办节目的能力”和“弘扬民族文化”，1985年，“辽宁台自办节目每天大约1小时左右，增加20分钟评书，自办节目的量一下子就提高33.3%”。<sup>①</sup>对于第一代看电视长大的辽宁城市居民，评书连播是少数能像日、美动画片和香港电视剧一样在童年文化记忆里占据中心位置的国产电视节目，而从更长的历史时段来看，80年代的辽视评书属于东北老工业基地辉煌的社会主义文化生产的尾声。

到80年代后期，评书演员在现代媒体上播讲评书的动力已迥异于传统社会主义时期。1987年，单田芳在单位办理了提前退休手续，作为自由职业者为各地电台和电视台录评书，以便更高效地赚钱。用他自己的话说，“我可以自由翱翔，甩开膀子大干，时间是我个人的，我可以自由支配，财源不断，名利双收。”而1966年“文革”开始前，田连元在辽宁人民广播电台录制了自己的第一部广播长篇评书《欧阳海之歌》，获得报酬80元，不到他一个月的工资，全部自愿上交给了单位。当时的评书演员渴望播讲广播评书，主要是出于成为“人民艺术家”的荣誉感，经济上的考虑几乎可以忽略不计。

<sup>①</sup> 白天明：《电视〈评书连播〉的开篇》，《中国广播电视学刊》，1995年第7期。

但另一方面，田连元和单田芳最初辍学说书，又都是为了解决家庭变故造成的经济问题。单田芳这样回忆业师李庆海当初对他的动员：“就凭你们家的现状，你能读完五年大学吗？即使你真的大学毕业了，又能怎样？当技术员？或者是见习工程师？每个月的工资也不超过百元，与说书比起来差多了……”60年代前期，分别在本溪曲艺团和鞍山曲艺团做评书演员的田连元和单田芳工资相同，都是84元。同一时期，实行八级工资制的中央属本溪煤矿和鞍山铁矿工人的最高三级（六级到八级）工资为77.15元、90.88元和107.1元。<sup>①</sup>相对于同城工人，这两位年轻的评书演员显然属于高收入阶层，但无论和最初从业时的预期相比，还是和单位里的同行相比（田连元的妻子刘彩琴在本溪曲艺团工资最高，为149.5元），他们的工资又都偏低，尤其考虑到当时他们都已是单位演出创收的主力。由于对收入感到不满，单田芳一度离开鞍山曲艺团，和妻子到外地流动“走穴”，“几乎全是火穴大赚”，直到单位给他涨了一级工资（到98元），才又重新回到鞍山。这个发生在“文革”前的演员“出走”事件，虽然很快依靠行政力量得以解决，没有产生重大影响，却无疑显影了社会主义单位制下文艺工作者的等级工资制的症候。这种工资制既要体现按劳分配原则，又要避免使劳动交换价值化的商品拜物教逻辑，相对于在茶社（鞍山曲艺团所属的演出场所）说书的单田芳，主要在电台录广播评书的杨田荣给单位带来的经济效益要少得多（单田芳回忆自己当年的不满时特别提到这一点），但他通过无线电波创造的社会效益却是前者难望其项背的，这是杨田荣比单田芳获得更高待遇的合理依据。然而另一方面，与文艺工作者的艺术造诣及其创造的社会效益无法用交换价值量化的假设相悖的是，演员的报酬又是以不同数量的货币（交换价值）来

<sup>①</sup> 李唯一：《中国工资制度》，中国劳动出版社，1991年，第86-87页。

支付的，这时，单田芳唯一可以进行同质性比较的，就只能是员工为单位创造的市场收益，尤其当他离开单位“走穴”时，又发现了自己更大的市场价值。换言之，无论计划经济条件下的文化生产取得了怎样的成绩，都还远远无法满足整个社会的需求，这种难以解决的相对短缺使社会主义生产不可能不为市场和交换价值的逻辑留下余隙。“文革”后期，被下放农村监视劳动的单田芳因不堪忍受批斗，从监管地逃亡，在沈阳、长春等地流窜四年，靠制贩水泡花（一种简单的手工艺品）为生，每天能卖一百多套，赚十多块钱。严苛的“斗私批修”加剧了原本存在的相对匮乏，而匮乏的加剧又反过来酝酿了变革的动力。

单田芳 70 年代末 80 年代初年重返茶社说书并开始录制广播评书，1987 年成为自由职业者，1995 年创办“北京单田芳艺术传播有限责任公司”，其评书生产方式的变化相当清晰地标示出“改革”的不同阶段——市场从作为解决短缺的补充手段被引入社会主义计划经济，到从社会主义生产关系的限定中脱嵌而出，最终在后者的废墟上以自身的逻辑重塑了一切生产（包括文化生产）。由于六七十年代的特殊经历，单田芳在市场化进程中如鱼得水的解放感几乎溢于言表。相比之下，田连元对同一进程带来的变化表现得更为冷静，将其一如既往地看作个人不得不适应的历史条件或“势”——“势如流水，随势而变形，变形才能向前流动。”这种适应历史的“流动”再次直观地体现在地理空间上。田连元以四枚印章来概括自己的人生：

一枚叫做“长春赤子”，说明我出生的长春；一枚叫做“津沽少年”，说明我在天津度过了少年时代，在那里读书、学艺；一枚叫做“辽东山人”，说明我大部分时间居住在辽东山区，也即本溪；还有一枚叫做“京师闲客”，说明我闲住在北京。



90年代之后，田连元的主要演艺和社会活动多集中在北京，因而成了所谓“京师闲客”，而单田芳则彻底告别鞍山，把公司和家都安在了北京，“因为北京的工作越来越多，朋友也越来越多，机遇也越来越多”。这种从三线城市向一线中心城市的流动与他们几十年前的地理迁移恰好形成鲜明对照。50年代中后期，单田芳从沈阳到鞍山，田连元从天津、济南到本溪，二者迁移的显著共同特点是从大城市落户到相对较小的城市。50—70年代的社会主义计划经济在以东北为工业和文化生产基地的同时，抑制了资源向大城市和相对发达的东部地区的集中，持续建构着资源配置和经济、文化发展的均衡格局。从60年代初开始，国家的发展计划“改变了前十几年中国内地人口分布重心一直向着东北方向移动的趋势，使之转向西北方”，统观1952年至1978年各省级行政区的生产总值（不包括三个直辖市和西藏自治区），增长率最高的七个省区是宁夏、青海、辽宁、陕西、广西、黑龙江、山西，与人口迁移的总体态势恰好一致；而1978年至2008年间，这个七个省区的生产总值增长率已“依次退居第12、24、25、13、9、27、15位”。<sup>①</sup>第一和第二个五年计划期间，东北是国家重点建设的地区，从这时起到70年代末，该地区源源不断地为全国各地尤其是西部省区提供了大量物资、技术和人才支援，名副其实地扮演着中国社会主义建设的“基地”的角色，这个“基地”在市场化条件下的衰落并不是孤立的区域经济现象，而是意味着以集体共享和均衡发展为特征的社会主义经济地理关系的终结：区域间的发展差距日益扩大，商品化和资本化的各类资源越来越向东部少数几个中心城市和经济带集中。

<sup>①</sup> 路遇、翟振武主编：《新中国人口六十年》，中国人口出版社，2009年，第372—375页。

评书的命运与东北老工业基地——社会主义文化生产基地的命运一体相关，即使像单田芳这样为市场化欢呼的说书人也不得不承认“后继乏人”的当下现实。在这个“短缺经济”被制造相对过剩的机制彻底替换的时代，单人只口说老故事的评书表演早已成了明日黄花，淹没在翻滚着各种形象和声音的商品泡沫里。某个突然出现在新闻里的老说书人的名字（如2015年去世的袁阔成先生），或许会短暂地唤起关于评书的社会记忆和情感，但此时，人们往往误以为自己怀念的是一种极其古老的民间艺术，而未曾意识到自己实际是在缅怀仍看得见其背影的社会主义时代，正是在这个时代，借重特定的文化生产和传播制度，说书人的声音才第一次超越了茶肆、书场等特殊的消费空间及其消费群体，成为深植于我们每个人的情感结构中的全民文化记忆。

## 第四章 “元记录” 电影中的工厂与城市

### 第一节 故事和“关于讲故事的故事”

作为社会史换喻的地理空间中微末个体的日常生活，一向是贾樟柯纪实风格的电影叙事的基本主题，以一座工厂的五十年变迁及其间的个人际遇呈现“当代中国”历史经验的《二十四城记》，无疑延续着贾樟柯作为电影作者的这种“掘井式”努力，并表明了其再现的范围及野心的增长，而另一方面，消弭故事片与纪录片的文类界限的尝试，则不仅使导演本人一以贯之的风格成了问题，同时也构成了对更为普泛意义上的当代中国史（或曰“人民共和国史”）书写可能性的质询和探究。“访谈录”或“口述史”形式的影片中，在几位真名实姓的普通人用极其自然的四川话或东北话讲述了他们记忆中的真人真事之后，是操着字正腔圆的普通话的吕丽萍和陈建斌、自称“小花”的陈冲、明显“扮嫩”的赵涛对普通讲述者的表演，以常识性的“真实”经验来衡量，实在太容易看出这是一部“露怯”的“伪纪录片”，不少论者实际上也正是这样批评的，不过，倘将批评者的前提预设加以问题化——“真实”乃是“真实”化的

效果，纪实风格的破绽却恰可看作媒介自觉的“元记录”特征：

比如我换另一种方法，找非职业演员，让他们演这四个人物，经过排练、选择一样可以特别的真实、特别自然，对于大多数人，根本不知道那是排演的，那变成真正意义上的伪纪录片。既然有虚构的部分，应该告诉观众，这部分是假的，是演出来的，是被导演干预过的，而且任何一个作品，我觉得都是导演结构过的，都被导演干预过。从这个角度来说，讲述有50年记忆的，带有回忆、带有记忆色彩的影片，很多的因素促成这样的方法。从这个角度来说，不是说是不是像演，而是的确让人知道是在演。<sup>①</sup>

不只明星演员的表演“是在演”，真实口述者的忆述在被导演“结构过”之后，也成了影片中的“演”。更值得玩味的是，作为艺术家的贾樟柯对于“演”或叙述行为的自觉又是与他作为历史叙述者对于历史本质的执着信念同时存在的：

2006年底，有一天新闻里讲，成都有一家拥有三万工人、十万家属的工厂“成发集团”（又名“420厂”），将土地转让给了“华润置地”，一年之后整座承载了三万职工、十万家属生活记忆的工厂将会像弹烟灰一样，灰飞烟灭，而一座现代化的楼盘将拔地而起。……

这条新闻提示给我，新中国五十年的工业记忆需要我们去面对。曾经为了让国家富强、个人幸福而选择了计划经济体

---

① 许知远、贾樟柯：《对话：历史与时代》，<http://www.eduww.com/Article/200904/23710.html>。

制、但五十年来我们为这个试验而付出的代价是什么？……从土地的变迁、从计划经济到市场经济，从集体主义到个人。这是一个关于体制的故事，是一个关于全体中国人集体记忆的故事。我毫不犹豫地去了成都，徘徊在这家工厂周围，决定一部新电影的拍摄。<sup>①</sup>

“一部新电影”的拍摄者要讲一个关于记忆的故事，在那些具体而零散的记忆被拍摄之前，它们所承载的大历史便在“全体中国人”的名义下先行在场了，以致可以简单明了地用一个二元对立（计划经济与市场经济、集体主义与个人）的叙事俗套来概括，但由于回忆本身是作为叙述行为被着意凸现的，历史的想象和建构也不可避免地成了影片“演”的对象。《二十四城记》由此自我悖反地“演”了两个相互关联的故事，一是回忆和叙述中以个人经验为依托的一座工厂的五十年变迁，及由厂与人的遭际所展现出的当代中国史，另一个则是“关于讲故事的故事”，即五十年的历史是借重怎样的主体身份被叙述出来，并由个人的或地方性的经验升华为民族国家的共同体记忆，在此过程中，哪些声音为讲述“从计划经济到市场经济，从集体主义到个人”的故事竞争而又合作，谁又在如是概括“当代中国”的当下语境中始终沉默，甚至失语，失忆。通过这双重的“演”，影片一方面召唤着“口述史”听众的情感认同，另一方面却将入戏的观众的目光引向了这种认同的情境化和问题化。

<sup>①</sup> 贾樟柯：《序：其余的都是沉默》，《中国工人访谈录：二十四城记》，山东画报出版社，2009年，第3页。

## 第二节 家与国，断裂与连续

在作为“口述史”的《二十四城记》中，关于“体制”及其“代价”的故事是以家/国叙事的模式来讲述的。成立于1958年的420厂是国家指令和动员下的大规模移民的产物：作为三线建设的序幕，原沈阳111厂的数千工人远徙成都，将飞机发动机制造工业从东北迁移到西南。这场移民被突出地表现为“国”对“家”的撕裂和“家”为“国”而牺牲。420厂的第一代工人大丽（吕丽萍饰）惨痛地回忆起船过三峡时丢失，甚至可以说是舍弃亲生儿子的情景：在岸上走失的儿子没有找到，开船的汽笛却响了，“这个厂是军事化管理，我们做军工的都知道一举一动都关系到国家的安全……所以那汽笛响就跟吹了军号一样，必须得走。”第二代女工侯丽君则动情地说起自己的母亲和外祖父母的长期骨肉分离，时隔十四年才有一次探亲的机会，旋聚旋分，生离若死别。计划经济时代的移民“离家”又直接接续以市场化改革中的下岗“回家”，母亲为“大家”舍“小家”，当侯丽君自己成为母亲的时候，这个“大家”却已不再需要她。而第三代娜娜（赵涛饰）则从女儿的角度描述了下岗的母亲在血汗工厂打工的身影：蓝压压的人丛中，已“分不清我妈是男是女”。面对这一情景，这个在社会上游荡的“80后”第一次有了想“回家”的渴望，她现在的最大愿望是“挣很多很多钱”，“给我妈我爸在二十四城买一套房”。历经五十余年的历史变迁，人们所能找到的确定归属似乎只是压缩在单元房里的血缘亲情，而一直延续的“历史问题”则是人们无法获得得以承载这种亲情的空间，70年代由上海分配到成都的单身女工顾敏华（陈冲饰）讲述了因为兄弟姊妹众多的家庭居住空间局促而自我流放的经历，更为伤感的故事则配以“妹妹找哥泪花流”的老电影插曲：“小花”的镜像最终

没能在异乡找到人生的归宿。以自然化的家庭对照于异化的国家，似乎可以看作是“新时期”文化一以贯之的叙事模式，“80年代对家庭（血缘或核心）的再度重视，本身是对阶级论与集体主义的一次反拨”，“90年代对血缘家庭表象的拥抱，则在很大程度上出自社会急剧分化、重组所带来的失序、失落与茫然”<sup>①</sup>，但值得注意的是，除了对80年代人道主义话语和90年代的某种“分享艰难”叙事的接续，《二十四城记》还凸现出“社会重组”的另一重要维度，即社会主义历史清算与传统性别秩序重建的相互借重。从上述分属三个世代的个体共同拥有的女性身份来看，与其说国家、社会是与个人疏离的外在他者，不如说通过传统性别角色的自然化，新的主体建构得以成立：一方面，女人在情感和价值认同上“回家”，乃是男人重新叙述自我和国族的特定修辞手段，另一方面，对“国”的批判仅仅指向社会主义国家体制，不同时代、不同原因的个人伤痛被笼统地归纳为“计划经济体制”的“代价”。

相对于从母亲、女儿或单身女人角度讲述的私领域与公领域相疏离的经验，男性主体的叙述则以父子故事呈现出更为复杂的“家”/“国”含义。在已是成功人士的电视台主持人赵刚的回忆中，“家”不是自我的归属，而是被幸运摆脱了的束缚，更为确切地说，是父子相继的工人职业和生活方式，这种生活被指认为单调乏味和压抑个性的。赵刚着意讲述了自己在离家到东北读技校的过程中发生的心理变化，对照于整个旅途上“外面的世界很精彩”的兴奋体认，作为“家”和起点的420厂工人社区和作为终点的技校实习工厂却是阻隔这种认同经验的封闭之所，这是一种转变了的共同体想象的个性化表达：工厂不再是民族国家现代化的表征，而已成为迅速发展变迁的中国社会中的边缘空间。但是，对另外一种的成功人

<sup>①</sup> 戴锦华：《隐形书写》，江苏人民出版社，1999年，第217页。

士来说，工厂仍是身份认同的场所。不同于在1990年代市场化改革前夕走向“外面的世界”的赵刚，年纪稍长的宋卫东（陈建斌饰）留在了“体制内”子承父业，并为此付出了遭初恋情人抛弃的代价，但在他的叙述中，这不过是配着电视剧插曲的青春期伤痛，这位现任的成发集团总经理办公室主任在回顾“我们厂”的历史时仍旧神采飞扬，而其充满神采的回顾乃是倒叙式地从修建新工业园的当下开始的，历史上的“特别牛”之所以能被特别得意地叙述出来，显然联系着企业在经过减员增效、股份制改造和土地转让等变革措施之后重新焕发的生机。经过改革而继续保持体制内身份的管理者阶层在其叙述中不仅“忠诚”地“以厂为家”，而且喜欢以民族国家大历史的符号铭写其个人记忆：以“卫东”为名的回忆者的唯一具体的童年故事发生在周恩来总理逝世的日子。退休的党委副书记关凤久的厂史叙述为现任管理者的回忆提供了背景：420是“按照毛主席的战略部署”建立的。对更为宏大的“父名”的认同，不仅出于怀旧，而且被用以在体制变迁的背景下书写一种自然赓续的历史主体。

典型的以民族国家名义跨越历史断裂带的场景出现在影片的序幕段落。“成发集团迁出老厂区暨华润置地接受土地仪式”上，身着整齐的蓝制服的420厂工人聚集在礼堂里，在统一的指挥下齐声歌唱《歌唱祖国》，嘹亮歌声中镜头反打，集团领导走上讲台，铿锵致辞：“经历了半个世纪的风云历程，闯过了无数的艰难曲折和改革攻坚的阵痛而重新焕发了生机的成发集团，即将告别生活战斗了五十年的老厂区……这不是结束，而是阵地转移和新的创业的开始，是成发人永无止境报效祖国的征程的新起点和历史的里程碑……”但官方的发展主义叙事刚开头便成了背景音，画面已切换为废弃的老厂房里幽长而曲折的楼梯，一个中年人的孤寂身影缘梯而上，拾阶的脚步声与会场上的宣讲声高低互现，直至后者逐渐消



失，空荡的楼道里足音低回。在这条歧出的缅怀与追忆之径上行走的人叫何锡坤，一个年轻时曾在420厂工作的成都人。作为影片中的第一个口述者，也是唯一没有呈现自己的当下身份的叙述人，他回忆和探望了自己当年的师傅，一位50年代从沈阳来到成都的老工人。何锡坤试图讲一些师傅的事情，但他的回忆其实相当单薄，全部内容不过是一个有关爱惜劳动工具的概念化的细节，和“对厂里贡献很大”这样没有细节的概念。而他的师傅面对询问和提示，除了时间错乱地想起“59年朝鲜打仗时”总是“加班”，便只有承认自己记性不好，于是久别重逢的两代人的交流实际上不过是沉默，徒弟伤感地抚摩着师傅的额角，老人则从喉咙里发出毫无意义的呜噜声，仿佛真的已经丧失记忆和表达的能力。值得玩味的是，何锡坤在这个师徒会面场景中充当的询问者角色正是此后的全部访谈场景中导演贾樟柯本人扮演的角色，他们曾与被寻访者属于同一种大历史，但作为幸运的“走出”者，他们已失去与这一历史的当下关联和经验的连续性，因而只能借助他者话语重建记忆。影片的整体“口述史”以沉默或失忆开头，似乎可以作一种拉康式的解读：回忆只是徒劳地填补失去的对象的空位，语言注定无法触及真实界。然而，那沉默所在的地方却又并非一处单纯的空隙，而是一个具体的身份，当叙述者身份是母亲、女儿、单身女人或“体制”内外的成功人士的时候，他们从自己的角度皆有故事可讲，为什么偏偏工人师傅就不能说话呢？面对关于历史记忆的文本，我们当如何“历史”地看待这个不能说话的“老工人”身份？除了衰朽的生命与日暮途穷的职业，它还能否意味别的什么？

### 第三节 沈阳人在成都：“共和国长子”不能说话吗？

诚如前述，《二十四城记》所再现的空间和人物是以一场大规

模移民为背景的：三线建设时期，为数众多的东北人千里跋涉，将重工业带入西南腹地——就420厂而言，更为确切地说，是从沈阳到成都。由于对新中国工业体系的建立和发展做出的突出贡献，东北和沈阳曾长期被称为“共和国长子”，在社会主义工业化的语境中，这个与国族、地域和城市有关的命名又同时与一种阶级叙事相耦合：“工人阶级老大哥”。在影片开头何锡坤的追忆和重访中，一个东北人和一个成都人的师徒关系，无疑已呈现出前者“长”于资历和经验的身份，但从另一方面来看，该身份的合法性只存在于工厂车间之中，因而，衰老的“长子”除了加班劳作（这正是询问者想听到的）之外已无事可忆，无话可说，即使说了，也只能显现为不可信的谬误。由是观之，与其说是“共和国长子”无法自我表述，不如说他的表述空间已被先行压缩和限定。

《二十四城记》大体上讲述了一个沈阳人在成都的故事，该地缘关系在影片中同时被换喻为工厂与城市的对立，这种对立不仅是空间意义上的，而且表征着时间向度的主体和他者。除了最后的大全景，作为城市的成都在片中几乎是不可见的，但与此同时，影片又充分利用了这座城市的象征意义：一座诗的城市——既是古代诗人栖居的地方，又是“新时期”的诗歌和艺术重镇；同时又是贯通古今以生活富足安逸而著称的消费都市。“二十四城”的片名正完整体现了这两方面的意指：一个时尚商业楼盘的名字，得自一句古诗——“二十四城芙蓉花，锦官自昔称繁华。”作为诗意高档社区的“二十四城”覆盖了工厂的废墟，而“成都诗人”们的诗句则以文字媒介的形式覆盖了整部“东北/工人阶级访谈录”，在“成都”或诗意消费主义成为呈现“全体中国人集体记忆”的至高视点的时候，“共和国长子”无论是否有故事可讲，实际上都已不再是记忆的主体。影片结尾，成都城市全景的画面中凸现出莽汉诗人万夏的诗句：“成都/仅你消逝的一面/已经足以让我荣耀一生”。“消逝的

一面”确是“成都”曾经拥有的东西，却与“自昔称繁华”的都市本质无关，毋宁说只是一个封闭自足的内在他者——一座东北人建立的工厂，一个特殊的体制和时代的产物。通常用“计划经济”来命名的时代是“全体中国人”曾经共同经历的，但却与国族身份认同所借重的同质时间无关，因为这个“过去”已凝滞和物化为一种特殊的空间和职业，一个欧阳江河《玻璃之城》中的意象：“整个造飞机的工厂是一个个巨大的眼球/劳动是其中最深的部分”。东北/工人阶级获得了工业劳动的专利权，却失去了自己的城市和生活的整体性。

从“成都”作为视点的角度来看，一群东北人被隔绝在城市之外，不仅因为他们是移民，《二十四城记》的地理再现模式事实上可以追溯到一部以沈阳本地工人为对象的著名纪录片——王兵的《铁西区》。在这部长达九小时的影片的三个部分——“工厂”到“艳粉街”到“铁路”——的呈现中，作为沈阳五大城区之一的铁西区仿佛向来只是由工厂和贫民窟组成的孤岛，和贾樟柯一样，王兵认为自己“拍的是一个主流人群的生活”<sup>①</sup>，然而在经过对厂房车间和工人家庭内景的拍摄之后，影片的终部却着落于一个铁路沿线的边缘人传奇。在《铁西区》之后，铁西区的工厂整体搬迁出沈阳市区，而原址修建了工业博物馆，与此同时和之后，许多城市工业区的改造与表意皆如法炮制，包括作为楼盘和电影的“二十四城”。历史就这样被“艺术”地记忆了。然而这种记忆的艺术却完全没有能力想象另一种工厂，一种与城市整体生活的命运血肉相连的生产空间的历史，因为在其诗意消费主义的视野里，根本不存在占据大都市中心的工厂和工人阶级。于是，作为差不多同时出现的历史或怀旧表象，工厂和城市成了时空上的二元对立，前者是封闭、半封闭的

<sup>①</sup> 李宏宇、王兵：《〈铁西区〉：工厂就是主人公》，《南方周末》，2003年4月17日。

重工业（最好是军工）厂房车间和工人宿舍区，后者则只能由弄堂、胡同、四合院等传统市民空间或者更为抽象的“诗”与“艺术”来代表，而迄今在当代中国史叙述中缺席的，则是这二元空间的广阔中间地带——工人阶级的城市。计划经济时期的城市是围绕工人阶级进行组织和建设的，工人阶级在城市的中心位置对应着社会主义中国的国族身份建构，即“阶级-国族”（class-nation）的建构，具体地说，民族国家认同是依靠主导性的阶级认同来凝聚的<sup>①</sup>。循此而论，工人阶级城市的不可见意味着当代中国人的一种曾经的国族身份的消逝。

不独“纪实”风格的电影和创意景观，以工厂或大工业生产的空间再现社会主义计划经济时期的历史其实是各种不同立场、媒介的话语表述的共识，从集体主义的“奉献”赞歌到个人主义的“压抑”指控，从民族国家现代化角度的“积累”论到普世价值立场上的“牺牲”论，从新主旋律的“粉饰”到先锋艺术的“暴露”，不论在价值判断上存在怎样的差异，皆不脱同一种历史书写的刻板形象。而构成这一外部生产空间的补充的，则仅仅是工人的家庭生活内景的呈现。“工厂”与“家庭”似乎就是工人阶级生活的全部。因而，当沈阳被看作是比成都更为典型的工业城市时，被看到的其实仅仅是“北厂南宅”的铁西区，而建于不同年代的街市、商场、广场、剧场、影院、饭馆、图书馆等城市建筑空间及可能存在于其间的工业生产空间，都被排除在社会主义工业化的历史地理想象之外。“共和国长子”只有自己的工厂，而没有自己的城市，只有被凝视的“劳动”和“家庭生活”，而没有有机的生活和历史的主体性呈现，因而其衰落只能显现为阶层性和职业性的，共同体想象的

---

<sup>①</sup> 参见[美]杜赞奇：《从民族国家拯救历史》，王宪明等译，社会科学文献出版社，2003年，第11页。

转变只能在产业结构调整的知识框架内被讲述，尽管很多人都见证了这一转变的过程，却很少有“中国人”能够再想起我们曾经的那种国族身份——“阶级-国族”。所谓“仅你消逝的一面/已经足以让我荣耀一生”，而真正“消逝”的身份及经验其实并未被体认为“消逝”，从这个意义上说，“共和国长子”确实很难说话。

## 第五章 老工业基地的创意景观改造 与城市记忆再生产

经过 1990 年代到新世纪初的市场化改革，大量原公有制工厂停产，破产，或搬迁至偏远的市郊，给城市遗留下荒废的厂区。在随后的城市改造中，这些工业废墟除了被新兴的商业和消费空间彻底淹没，也有不少成为景观建构的对象。进入新世纪以来，作为所谓“文化创意产业”的一部分，老工业基地废弃的生产空间被改造为某种视觉文化景观，并充当重构城市历史记忆的媒介，已是相当普遍的现象，但在不同的城市，工业遗产的景观化又耦合着特定的本地动力、改造模式和历史再现逻辑。本章拟以沈阳铁西区的工业博物馆改建为中心，结合国企转型、城市规划等相关脉络，对这一具有普遍意义的文化现象进行在地性的探究。

### 第一节 “沈阳798”的逆向798模式

像其他许多城市的工业遗产改造一样，沈阳利用旧工厂发展“文化创意产业”，得益于著名的北京 798 艺术区的示范效应，几乎

每有一处工业废墟被重建为文化空间，都会被本地媒体引类取譬地称为“沈阳 798”。因而，讨论这座具有特定历史的工业城市的创意景观，仍需首先以北京 798 为参照。

根据艺术史学者巫鸿的描述，北京 798 艺术区的形成与发展大致经历了四个阶段。第一阶段始自 2000 年，独立艺术家利用废弃的厂房，开始自发地建立工作室；2001 年之后，民营和外资艺术机构的出现标志着 798 发展的第二阶段；第三阶段以 2003 年“再造 798”计划为序幕，此后，位于大山子的旧工业区在整体上转变为艺术展览和活动的空间；第四阶段的标志是尤伦斯当代艺术中心于北京奥运会开幕前一年建成，大规模消费场所的建构由此开启，一方面，这“宣告了中国当代艺术的合法化”，另一方面，“迅速的商业化和体制化开始威胁艺术家的独立”。<sup>①</sup>

当代艺术的合法化、体制化、商业化与地方政府的态度转变密切相关。2006 年，北京市政府将 798 列为首批“文化创意产业聚集区”，开始对这一空间进行积极规范和引导，随着与全球资本主义日益全面的“接轨”，以及曾于冷战时期构成意识形态对立的各种符号在消费社会的全新普世逻辑中冰释前嫌，当代艺术（尤其是波普艺术）渐次由令官方感到不安的某种政治威胁转为有利可图的产业化对象。正是在这个“第四阶段”，798 的示范意义得以彰显，成为国内其他城市利用工业遗产发展“文化创意产业”的榜样。

在沈阳，第一个被称为本地“798”的创意景观出现于 2007 年。此时，沈阳最著名的工业区、有“东方鲁尔”之称的铁西区正在经历大规模工业搬迁，在国企改革中幸存下来的工厂陆续迁至市郊的经济技术开发区，原工业用地重新规划为商业或商住用地。在工业

<sup>①</sup> [美] 巫鸿：《废墟的故事：中国美术和视觉文化中的“在场”与“缺席”》，肖铁译，上海人民出版社，第 244-247 页。

空间集体消失的浪潮中，作为极少数例外之一，原亚洲最大的铸造业企业沈阳铸造厂在搬迁新址后，位于卫工北街老厂区的部分厂房被保存下来，改造为占地约4万平方米的沈阳铸造博物馆。

不同于原版“798”，从沈阳铸造厂到铸造博物馆的改造，没有经历独立艺术家扮演重要角色的前三个阶段，而是直接进入了“体制化和商业化”阶段，即从一开始就属于地方政府发展文化创意产业的规划。“沈阳铁西创意产业中心”与“沈阳铸造博物馆”是同一地点的两块招牌，前一块牌子直接显示出主事者保存和改造工业遗产的实际意图。

就视觉风格而言，沈阳铸造博物馆的展览可以分为两类。首先是对社会主义工业时代的“物质现实复原”。原沈阳铸造厂的一车间被整体保存下来，在由原砂池、冲天炉、天车等构成的巨大空间里，各种铸造设备和铸件及其工艺流程获得了完整呈现。铸造博物馆还是整个铁西工业区的历史纪念碑，二百多家已迁出工厂的厂旗横悬其中，“铁西工业回顾展”陈列了昔日“东方鲁尔”各行业各时期的代表性工业产品。此外，当年工人工歇、娱乐和文化活动的场景也是博物馆复现的对象。

另一类与单纯的“物质现实复原”相区分、但并非全然泾渭分明的展览表现出波普艺术的风格。从博物馆大门右侧用废弃零件制作的抽象浮雕开始，在整个室外展区和室内展区的部分空间，社会主义工业时代的器物和文化符号经过改变用途及互文关系而成为某种泛波普装置。如一个锈迹斑斑、沿口残破的冷渣罐里游着若干金鱼，罐体写着“昔日冷渣罐，今日养鱼缸”，仿佛被再利用的“废物”以自嘲的口吻自述命运。在“铁西工业回顾展”中，沈阳自行车厂的“白山牌”（曾经的地方名牌）系列自行车被用粗绳穿成一串，从高处顺着墙壁笔直垂下，不同时期推出的各款产品摆脱了历时的转喻关系，在共时的隐喻轴上重新聚合，生产史演绎成商品的



诗。这首“诗”的旁边是一幅“1968年第二季度先进生产者”的宣传画，配以一则寻找绘画者的启事，不同于博物馆里其他后贴上去的60年代宣传画，这幅画是在清理原沈阳铸造厂墙壁时偶然发现的，寻人启事的确是要寻找真实的作者，但在特定的空间和语境下，“寻找”已经成了一种艺术建构行为——建构着那些后贴上去的历史符号的“本真”。

波普艺术是消费社会的艺术，铸造博物馆的波普风格匹配着它的另一项功能，即充当商业会展及其相关活动的空间。在铸造博物馆开馆的当年（2007年），贴着“文革”宣传画的旧车间里便搭起了T型台，承办“第四届辽宁服装时尚文化周”；2008年6月，同一空间又成了宴会厅，德国汉莎航空公司开通“沈阳—首尔—慕尼黑航线”，首航庆典晚宴在这里举行；2010年9月，总部在香港的国有地产巨头华润置地为在沈阳新建的大型购物中心“万象城”进行招商，招商成果发布会又选在铸造博物馆——老全民所有制工厂的废墟。作为商业会展空间的铸造博物馆表征着铁西区乃至整个沈阳的身份处境：正招商引资的社会主义工业废墟或“锈带”。

根据铁西区文化主管部门负责人2007年向媒体公布的信息，呈现在公众面前的沈阳铸造博物馆只是工程的第一期，第二期将要“引进艺术家工作室、广告制作室、动漫制作室等，实现工业文化与现代时尚文化的最佳契合”。<sup>①</sup>如果说，北京798的发展经历了一个艺术家、资本、地方政府先后介入的过程，那么，第一个“沈阳798”——铸造博物馆则代表了工业遗产“创意”改造的一种逆向模式：地方政府主动搭建社会主义历史的纪念和消费空间，各类资本受邀登台唱戏，广义的“艺术家”则是一个有待填补的空位。

<sup>①</sup>《沈阳：为工业文化建立博物馆》，[http://www.gmw.cn/content/2007-06/27/content\\_629992.htm](http://www.gmw.cn/content/2007-06/27/content_629992.htm)。

在沈阳这样的非文化中心城市，逆向 798 模式是旧工厂变身创意空间的更为普遍的模式。由于缺少成规模的独立艺术家群体，社会主义工业生产的空间在衰败、废弃之后，并没有被体制外文化主体自发“占领”，直到地方政府意识到，这种城市经济发展中的过剩资产除了在推土机下化为齑粉，还可以通过发展文化创意产业来盘活。在这种情境下，政府的规划开发、招商引资会首先落实和推进，艺术家和其他文化生产者的进驻则是后话。从 2007 年的沈阳铸造博物馆，到 2010 年的铁西·1905 创意文化园，直至 2013 年动工的皇城里文化产业园，沈阳几个著名的由工业遗产改造的创意产业空间都形成于这一模式。值得一提的是，当沈阳本地的艺术家开始主动追慕“798”这一时尚时，传统社会主义时期的标志性工厂建筑，或已在剧烈的城市变迁中消失，或已按官方意图规划，留给艺术家自主改造的只剩下名不见经传的小角落，在小印刷厂基础上建构的艺术/消费空间“11 号院”是这方面的代表。上述不同规模的创意景观都曾被本地媒体类比为“798”，但它们不仅是另一个城市里的故事，而且相对于作为原型的北京 798 艺术区，这些景观的兴建或改建大多从属于一种整体性的城市历史地理再现。

## 第二节 “智慧转型”与“浴火重生”

沈阳铸造博物馆的逆向 798 式发展是一个未完成的规划，它非但没有实现建立艺术家工作室等第二期目标，反而在中断后转向了一个截然不同的工程。2011 年，沈阳铸造博物馆闭馆施工，改（扩）建为“中国工业博物馆”。次年 5 月，中国工业博物馆正式开放，对于曾见过老馆的参观者，新博物馆的变化令人震惊。

中国工业博物馆占地面积 8 万平方米，是沈阳铸造博物馆的两倍多，建筑面积扩大了约三倍，新馆建取代旧厂房成为主体建筑。

卫工北街上与旧厂区直接相连的原入口被封闭，正门转至博物馆北侧的北一西路，参观者首先看到的是宏伟、崭新的银色钢架结构，从前扑面而来的老工厂的沧桑感由此荡然无存。在展区内部，利用社会主义工业时代的器物和文化符号建构的波普空间已不见踪迹，而单纯针对这一时代的“物质现实复原”也被更长时段的工业、制造业编年史展览所替换。

2012年开放的中国工业博物馆一期工程包括三个展馆：通史馆、机床馆和铸造馆。其中铸造馆仍在原沈阳铸造厂的旧车间内，展览还是主要依托于传统社会主义时期的铸造工业遗址和生产设备，但发生了两个引人注目的改变：一方面将对中国古代铸造的回顾作为展览的序言，一方面增加了国企改革之后、新世纪以来新生产的铸件成果，并特别说明其在当今国际市场竞争中的位置。如果说，铸造馆还能让人看出与原铸造博物馆的显著连续性，那么，通史馆和机床馆则完全属于新的馆建，各时期的机器设备被置于光洁、明亮的空间里，配以色彩辉煌的图文展板，从工业、制造的角度讲述全球化视野中的中国复兴故事。

通史馆的陈列为两条历史线索的平行展开，参观者的右侧是从“工业前奏”“蒸汽革命”“电气时代”直至“信息世界”的世界工业史；左侧是1840年以降的中国工业史，划分为“百年徘徊”（晚清至中华人民共和国成立前）、“励志前行”（毛泽东时代）、“科学探索”（改革开放三十年）、“崛起东方”（改革开放进入第四个十年）等四个阶段。在这个讲述世界工业史中的中国的叙事里，可以很容易找到博物馆所在的这座城市的位置，其最具象征意义的角色出现在一个礼盒造型的红色展室里，那里陈列着由沈阳第一机床厂制造的新中国第一枚国徽。而机床馆的展览则可看作“通史”叙事的具体行业个案：在世界机床发展史的背景下，中国的机床制造于1949年“起步前行”，经过不懈探索逐步进入“数控时代”。在认识这条

历史线索的时候，参观者几乎一路沿着“沈阳制造”前行，在此过程中发现，这座城市不仅是第一台国产机床的诞生地，也不仅是传统社会主义时期援建国内数家大厂的“机床之乡”，而且在新世纪引领中国数控机床进入了全球竞争的前沿。

显而易见，从沈阳铸造博物馆到中国工业博物馆的变化不是简单的规模扩大和内容扩充，而是视觉及历史呈现上的彻底更新。原铸造博物馆呈现为被消费的社会主义工业废墟，化石般的厂房和机器、波普化的物件和符号表征着它们所从属的历史的衰败和断裂。中国工业博物馆建构的则是随线性时间不断进步的历史，那些锈迹斑斑的旧机器成了历史主体的光辉履历的一部分。这个主体既是民族国家——“复兴”或“崛起”的中国，也是承担国家工业化使命的地方——作为老工业基地的沈阳及铁西区。从1990年代到新世纪初，东北老工业基地长期是中国市场经济改革的负面典型，国有企业密集的沈阳及铁西区更是被视为“东北现象”的突出代表：背负沉重的“计划经济”历史负担，转型和发展举步维艰。因此，当该地方可以再度将自己书写为国家“复兴”的前沿的时候，这种书写的逻辑和语境就格外值得探究。

2013年，中央电视台颇为罕见地连续推出两部关于国有企业的纪录片《国企备忘录》和《大国重器》，两部纪录片都把沈阳的工厂作为重点呈现的对象。其中《大国重器》的第二集《国之砝码》更是直接以中国工业博物馆为开篇：

时光倒退三十年，这里还是一间巨大的厂房，如今这里是中国最大的工业博物馆，这些机器是中国最早的工业制造装备，凭借它们，中国人生产出了第一炉钢水，第一辆汽车，第一桶石油，甚至天安门城楼上的第一枚国徽，这是当年贫穷的中国宁可饿着肚子也要打下的工业基础，那时的中国有一句口

号，叫作“自力更生”，这些机器见证着历史，也讲述着一个道理，一个国家要想不受制于人，有些东西就必须要有自己制造，无论是过去的中国，还是现在的中国。<sup>①</sup>

央视纪录片的这段开场白与中国工业博物馆的展览自身所呈现的逻辑是一致的，即以建设强大工业化国家的故事，将“现在的中国”和“过去的中国”接续起来。中央级国家媒体在大致相同的时间和以“中国”为名的地方博物馆讲述同一个故事，并将后者所在的城市作为重要叙事空间，凸显出地方自我塑造所依托的宏观情境：大型装备制造业国企在市场经济条件下实现“智慧转型”和“创新驱动”（《大国重器》第四集、第五集标题），当仁不让地成为中国参与全球资本主义竞争的中坚力量。

而另一部纪录片《国企备忘录》则展现了转型升级的历史前提——通过“抓大放小”“减员增效”“改制重组”等措施为国有资本脱困，在传统社会主义的经济、社会和文化废墟中将少数大国企锻造为具有强劲竞争力的市场主体。值得玩味的是，在《国企备忘录》中，这个“浴火重生”（第二集标题）的过程首先通过沈阳城市空间的变迁呈现出来：

这个城市历经国企改革最悲壮的时刻，曾经的疾风骤雨已在一代人的老去中慢慢消逝，被称作国企亏损一条街的北二路（铁西区工厂最密集的一个街区——引者注）已经变成繁华的商业街，只有这些路牌还能让人想起过去的景象。<sup>②</sup>

① 2013年中央电视台纪录片《大国重器》第二集《国之砝码》片头解说词。

② 2013年中央电视台纪录片《国企备忘录》第二集《浴火重生》片头解说词。

国企的“浴火重生”也是城市空间的“浴火重生”，这在中国工业博物馆中获得了更系统的表述。除了常设的通史馆、机床馆和铸造馆，中国工业博物馆一期还有一个特别的展览——“铁西十年成就展”，从中人们可以看到铁西区“重生”的具体途径：2002年铁西区和沈阳经济技术开发区合署办公，合并为新的“大铁西”，此后将“国企三年脱困”中存活下来的工厂陆续从东部老区搬迁至西部新区，对腾出的原工业用地进行大规模商业开发，同时利用土地级差收益为企业输血，使之彻底解决债务、冗员等问题，并获得转型升级的资本。这个所谓“东搬西建”战略在不到十年间对铁西区的深刻重塑，构成了沈阳铸造博物馆变身中国工业博物馆的文化重写依据：一方面，在新扩容进来的经济技术开发区，依靠国企的产业转型升级，铁西再度成为充满发展活力的中国装备制造业中心，另一方面，在老城区，破败的工业废墟被购物中心、时尚广场、汽车4S店、高档商业楼盘等崭新消费空间所取代，再也看不到冶炼厂大烟囱的铁西成了沈阳最宜居的一个区。从“一切历史都是当代史”的意义上说，“铁西十年成就展”可以看作中国工业博物馆历史叙事的元叙事。

这个元叙事毫无疑问是官方叙事，但其中也容纳和借重了独立艺术家的作品。在央视纪录片《国企备忘录》第二集《浴火重生》中，原国家经贸委国企脱困办官员面对中国工业博物馆“铁西十年成就展”中的一块展板，讲述当年国企脱困的艰辛和代价，而出现在这块主题展板的中心位置的，却是著名体制外纪录片王兵的《铁西区》里的画面，这些画面被“十年成就展”用来“回溯沧桑”：当年的铁西“工厂停产关闭，产业工人下岗，棚户区拥挤不堪，悲观、无助、失望、焦虑充斥着这片土地”，十年间，这里发生了何等天翻地覆的变化！2013年9月，中国工业博物馆二期开放，“铁西十年成就展”被“铁西馆”替换，在这个更新的展馆里，《铁西区》

干脆被剪辑为名叫“困境”的宣传片，循环播放，屏幕旁是这部马赛纪录片电影节最佳纪录片的法文海报。在“浴火重生”的叙事框架下，纪录废墟的镜头不再有任何批判性，而是成了本雅明所说的作为历史胜利者的“战利品”的“文化财富”<sup>①</sup>，它让权力支配的社会变革显现为充满悲壮诗意的发展和进步。

值得追问的是，独立纪录片为官方的发展主义叙事所收编，究竟是由于历史的不断进步可以自然化解属于特定时代的问题，从而使批判无效，还是表明，上述两种看起来迥然有别的表意实践事实上分享着同一种城市历史地理的再现逻辑。

### 第三节 区域景观化的城市记忆

根据王兵的说法，《铁西区》“拍的是一个主流人群的生活”。<sup>②</sup>但从《工厂》到《艳粉街》到《铁路》，构成这个纪录片的三部曲在空间和人物呈现上却是一个重心不断向边缘偏移的过程。

工厂无疑曾是王兵所说的“主流人群”——传统社会主义体制下的“工人阶级”得以命名的空间，但当王兵1999年手持摄影机进入铁西区的时候，这个著名的工业区早已被沈阳人戏谑而沉痛地称为“度假区”，昔日的万人大厂如果没有倒闭或停产，也只有少数工人在其中工作。有评论者发现，在《铁西区》的第一部《工厂》中，工人只是工厂的配角和“巨大的机器客体性的附庸”，生产空间仿佛是与工人对立的外在的庞然大物。<sup>③</sup>这种视觉呈现成立的历史前提是作为工厂“主人翁”的工人阶级的溃散，曾经“以厂为家”

① [德]瓦尔特·本雅明：《历史哲学论纲》，[德]汉娜·阿伦特编：《启迪：本雅明文选》，张旭东、王斑译，生活·读书·新知三联书店，2008年，第268页。

② 《〈铁西区〉：工厂就是主人公》，《南方周末》，2003年4月17日。

③ 吕新雨：《〈铁西区〉：历史与阶级意识》，《读书》，2004年第1期。

的工人大多已离开了工厂，疏离和压抑的感觉是在巨大、空荡的破败空间与极少留守人员对比中形成的。纪录片中，一位仍留在厂里的工人对着镜头说，他妻子下岗后靠卖菜为生，自己每天天刚亮就要到十二线帮妻子送货。十二线位于沈阳市和平区，毗邻传统商业和文化街区北市场，是沈阳著名的农副产品集散地，对于许多下岗工人，蔬菜批发市场、商业街，甚至娱乐场所，都是远比工厂重要得多的谋生地点。但对于不熟悉沈阳城市地理的观众，“十二线”“北市场”这样的地名偶尔出现在影片人物的叙述中，完全没有意义，因为纪录片并未呈现与之对应的地点和活动。《工厂》聚焦于90年代末工人大规模下岗后的工厂，却恰好忽视和遮蔽了导演宣称关注的“主流人群”彼时艰难求存的差异化的城市空间。

《铁西区》的第二部《艳粉街》拍摄的是工人社区。以建设大路为中线，铁西区呈北厂南宅格局，工厂集中在北部，工人居住区在南部。尽管这一格局形成于日伪时期，但工人住宅建筑却主要建于中华人民共和国成立后。从1952年兴建全国第一个工人住宅新村以来，至1984年，“铁西区新建房屋10735.581平方米，相当于建国前2473.410平方米的4.3倍。其中旧区住宅改造1594.226平方米。”<sup>①</sup>1984年，位于铁西区东南部的滑翔机场（日伪时期在东北最早的私立大学冯庸大学原址上改造修建）被规划为以“滑翔”命名的居民小区，滑翔小区于1990年竣工，成为工人村之后铁西区最大规模的工人住宅楼群。《铁西区》第二部拍的“艳粉街”就位于滑翔小区的西侧，却是历史更悠久的棚户区，纪录片中一位艳粉街的老居民这样回忆：“我十六岁来到咱们这儿，就在这屋住，我今年七十三，我十六岁来的……跑到这儿来给人打工，给日本人做工。”

<sup>①</sup> 沈阳市铁西区房地产局房地产志办公室编：《铁西区房地产志》，1988年，第143页。



导演着意略去新中国成立后不同年代兴建的各种工人住宅新区（及其在市场经济时代的凋敝），而专门聚焦日伪时期残留下来的棚户区，这些简陋工房和《工厂》中那些给人以巨大压抑感的生产空间一样，将工人的日常生活囚禁在单一而凝固的所谓“工业化时代”的历史框架中，使铁西区的衰落看起来“不过是七八十年代美国中西部传统工业锈带区和德国传统工业鲁尔区衰落的重演，是共同的历史理性在不同的时间、空间的展开”<sup>①</sup>，在这种“共同的历史理性”中，社会主义中国的工人社区记忆并没有特别的位置。《艳粉街》的英文片名叫“废墟”（Remnants），废墟表象来自彼时正在进行的艳粉街动迁改造，棚户区改造过程中的残垣瓦砾掩盖了社会主义历史废墟本身。《铁西区》拍摄后没多久，艳粉街便建成了焕然一新的居民小区，纪录棚户区废墟的影像在反衬以进化论“阵痛”的“历史理性”的同时，使人们遗忘了工人阶级——尤其是那些并非居住在需要动迁的棚户区里的工人——在这场大变革中失去的究竟是什么。

这种使历史抽象化、空洞化、景观化的历史书写，在《铁西区》第三部《铁路》中达到了极致。影片叙事最终着落于一个铁路沿线的边缘人传奇：一对相依为命的父子，不仅游离于体制之外，而且与社会历史的变迁无关。他们藉以谋生的场域——“铁路”是整个《铁西区》的中心意象，《工厂》和《铁路》皆以一组推轨镜头为开端，置于火车机头上的摄影机沿铁轨向前推进，仿佛将观众带入一个陌生空间的内部，而非呈现大多数观看者都能在其中找到认同的“主流人群”的世界。纪录片拍摄的是铁西区内部的支线铁路，却避开了使铁西之为“铁西”的那条最重要的铁路——长大铁路沈阳段：中国东北最著名的工业区因位于长大铁路西侧而被命名

<sup>①</sup> 吕新雨：《〈铁西区〉：历史与阶级意识》，《读书》，2004年第1期。

为“铁西区”。这条铁路既是铁西区的界标，也是其居民和工人参与分享城市整体空间的通道（道口、桥梁等）所在，这些通道使铁西区真正成为沈阳这座城市的有机构成。影片的推轨镜头如果沿着长大铁路拍摄，不仅将呈现出更加丰富、多样的空间，而且由于沈阳火车站就在这条铁路上，它将召唤起曾于此进出家园的沈阳观众强烈的视觉认同。但显然，《铁西区》所预设的接受视野，并非有机性的本地经验，而是对工业区景观的符号化凝视。

《铁西区》奠定了对老工业基地进行“物质现实复原”的电影的历史地理书写模式，即将工业区再现为孤立、封闭的景观世界，这个世界仿佛就是工人活动的全部天地，而全然看不到其与城市整体空间的有机关联。这种区域景观化的历史地理再现逻辑实际上也是地方政府进行城市规划改造的逻辑。在沈阳市规划和国土资源局公布的《沈阳市城市总体规划（2011—2020年）》草案（以下简称《规划》草案）中，沈阳的“历史城区”被规划为五个区域：盛京城、满铁附属地、商埠地、张作霖时期扩建区、铁西工业区。不同面向的城市历史被分配给不同的区域景观。《规划》草案所说的“盛京城”即清代盛京城郭所在地，经过20世纪20年代以来的屡次拆毁，城垣与郭墙皆已不存，但沿内城垣址而建的道路仍清晰标画着内城的四方轮廓，该四方形区域被当代沈阳人称作“方城”，方城内现存清盛京故宫、民国奉系军阀张作霖和张学良父子的“大帅府”等文物建筑。《规划》草案要求，方城“新建、改建的建筑要延续满清、民国建筑文化的特色”。1905年日俄战争后日本取代沙俄掌控南满铁路并营建其附属殖民地，1906年列强迫使清政府在留都盛京开辟商埠，由此形成了满铁附属地和商埠地，参照现属于沈阳和平区的这两个“历史城区”当初营建时的殖民情境，《规划》草案认为其空间和建筑要体现“中西合璧”“东西文化融合发展”的历史风貌。而沈阳的工业历史则专门由铁西工业区和属于今大东区的张作

霖时期扩建区来再现，按《规划》草案的表述，“张作霖时期扩建区主要为东塔兵工工业区，是沈阳民族工业文化的主要承载空间之一。保护工业遗产及相对独立又联系方便的生产、生活空间布局模式。铁西工业区是日本殖民时期以及建国初期沈阳近现代工业区。规划保护方格网道路格局，选择有代表性的工人居住区、工业遗产区加以保护，展示沈阳早期的工业文明。”<sup>①</sup>一方面，中华人民共和国成立后的工业化实践被与民国、伪满时期的工业史统一整合为沈阳这座城市的“早期工业文明”，另一方面，工业生产和工人生活的空间被规划在特定的“历史城区”，与其他区域的历史景观相区隔，沈阳的历史被再现为各种区域景观的无机拼盘，仿佛这座城市并不曾在整体上经历社会主义工业化。

按照这种区域景观化逻辑进行城市改造，重构各“历史城区”，不能不想办法克服保存异质历史记忆的空间。2013年，当铁西区的废墟已被消费空间和“工业文明”的创意景观淹没的时候，在原盛京古城的中心地带，追求“满清民国风”的最新一轮旧城改造正试图驯服社会主义工业时代的幽灵。

#### 第四节 消失的钟楼与被遗忘的有机城市

关于新中国为社会主义工业化而进行的城市改造，一个具有意识形态效果的轶闻是，彭真曾向反对拆除北京城墙的梁思成转述毛泽东的愿望：站在天安门城楼上，将看到成片的烟囱。在许多“文化人”和媒体的津津乐道中，城市古建筑的大规模破坏，已成为描述毛泽东时代的“原罪”神话之一，当年将工厂和工业人口布局在

<sup>①</sup> 《沈阳市城市总体规划（2011—2020年）》草案，<http://www.syhgt.gov.cn/ztgz/csztgh/content/4028e48237e97e2b01380dbefb510586.html>。

历史悠久的古城里，也因此全然像是一个荒诞的错误。1990年代以来，这种意识形态想象直接助推了中国各地以去工业化为条件、以建构消费性历史景观为目的的传统城市风貌“复原”。景观化（“民族或地方）传统”的神话屏蔽着真实的历史问题：社会主义工业化给古城空间造成的实质改变究竟是什么？为这个问题去蔽，首先需要还原中国城市古建体系解体的“现代化”情境。

早在1944年，梁思成便已慨叹，与文物毁于战火同样令人痛心的是，在破坏性的发展趋势下，国内“主要城市今日已拆改逾半”，“纯中国式之秀美或壮伟的旧市容，或破坏无遗，或仅余大略”。<sup>①</sup>老北京城墙和牌楼的消失，其实是这位古建筑保护者的经常性失败的尾声，相比之下，最初个案发生的城市，更能完整展现1949年后的古城改造与之前的一般“现代化”趋势的联系和差别。如费慰梅（Wilma Fairbank）所指出，梁思成的悲壮努力始于20年代末在东北大学任教期间：他反对拆除盛京钟鼓楼的意见遭到了沈阳市长的拒绝。<sup>②</sup>

盛京钟楼和鼓楼不仅是两个具有文物价值的单体建筑，而且是一座古代都城的标志。公元17世纪前叶，清太宗皇太极将国都沈阳更名“盛京”，并改明沈阳中卫城的四门“十”字街为八门“井”字街格局，使城市空间区分为“九宫格”，皇宫（今沈阳故宫）位于中间方格的南部。1637年（清崇德二年），皇太极下旨在“井”字街上横与左右两竖交叉点分别修建鼓楼和钟楼，击鼓定更，鸣钟报晓，以规范都城作息时序，同时将两楼之间的土地辟为商业区，名曰“四平街”（今中街）。四平街南向傍依皇宫，按《周礼·考

① 梁思成：《为什么研究中国建筑》，《中国营造学社汇刊》第七卷第一期（1944年10月），第5页。

② [美]费慰梅：《林徽音与梁思成》，成寒译，法律出版社，2010年，第53页。

工记》所载的营建原则，形成“前朝后市”格局。1680年（清康熙十九年），四方形的盛京城外又增筑圆郭，郭门与内城的八个城门一一对应，称为“八关”。按照沈阳城建史学者广泛引述的一种清人说法，内方外圆、八门八关的格局使钟鼓楼成了一个更富玄学意味的城市建筑体系中的关键符码——体现《周易》宇宙生成观的“八卦城”中的“两仪”。而钟鼓楼的拆除也与整个体系的瓦解密切相关。

从清末到1930年，四平街的道路、建筑被不断改造翻新，最初用三合土砸成的路面先后修筑为石子和沥青马路，并大幅拓宽，沿街主要商号的传统中式瓦房也纷纷改建为欧式洋楼，古老故宫的背后蜕变出了一条现代商业街。此时钟鼓楼的实际功用早已为西洋机械钟取代，但行人从四平街两端进出，仍需从它们下面的门洞穿行，使当局视之为必须清除的障碍。奉系军阀统治末期，为改善城市交通，不仅拆掉了钟鼓楼，更将内城大西门（怀远门）、小西门（外攘门）和大东门（抚近门）接连拆除，而早在1923年，外城（郭墙）便开始被有计划地夷平。沈阳沦陷后，日伪当局除了1936年拆毁大西门剩余的瓮圈，在城市整体发展规划的框架下，又从1941年起部分实施了“奉天城墙拆除五年计划”。与此同时，经过半世纪变迁而形成的现代沈阳市区，已远远超出了内方外圆的城郭范畴。从俄日殖民者对中东铁路（满铁）附属地的先后营建，到清政府向列强开放商埠地，直至民国和伪满时期大规模兴建工业区，新的市区轮廓源自不同时期为不同目的而开发的地块的累加，旁逸斜出式的扩张使其丧失了盛京形制的严整和均衡。

以上述情境为参照，50年代沈阳拆除残缺的城墙，既是20世纪上半叶“现代化”趋势的赓延，也是盛京形制的持续毁坏的终结。城墙消失后，东西南北四条沿垣址而建的道路仍清晰标画着内城的四方轮廓，这个四方形的区域被当代沈阳人称作“方城”，方城的

“井”字街格局完整保持至今。在1949年后成为新中国工业基地的沈阳，社会主义工业化是在既有的城建区划中进行的，一方面，民国和伪满时期在城市东西两侧开发的工业区为50年代接受苏联援助项目、发展重工业提供了空间基础，另一方面，在传统意义上的“城里”，新中国成立后的工业建设基本没有改变此前历史中形成的街巷和建筑格局。如果说，钟鼓楼的拆毁意味着，清代盛京城建筑符码体系早在新中国成立前即已解体，那么，社会主义工业化对古城空间的重新编码，仍需从一座钟楼说起。

距盛京钟楼消失约四十年后，从其旧址沿朝阳街（“井”字街右竖）向南400余米，抵达故宫门面所在的沈阳路（“井”字街下横），会看到十字路口东南建起了一座新的钟楼——沈阳钟厂钟楼。沈阳钟厂肇建于1956年，前身是太原街（原满铁附属地的春日町）的一些手工业师傅在社会主义改造中组成的钟表修配合作社。60年代前期，国家调配大量人员、设备，将其改（扩）建为国营工厂，并重新布局在方城“井”字街的中心地带，厂址在历史上曾先后是清初吏部、清盛京将军衙门、民国奉天省财政厅和伪满城内警察署。旧官署消失，代之以工、商、文化和科研单位，是新中国成立后方城的一个显著变化。到70年代，沈阳钟厂已发展为国内生产机械摆钟的主要企业，与上海、烟台和长春的老厂并称为中国“四大钟厂”，职工人数最多时近两千人。1972年，沈阳钟厂临街北楼的顶端安装了一个巨型机械四面钟，为当时沈阳唯一整点播放《东方红》报时的所在。钟厂钟楼成了方城中的新地标，它标志着这一古老空间在毛泽东时代经历的社会主义工业化改造。

在今天将毛泽东时代的城市描述为生产型城市的历史叙述，以及对老工业基地进行“物质现实复原”的电影中，排放工业废气的烟囱都往往被当作社会主义历史的中心意象，这种单一的工业空间想象不仅遮蔽了50—70年代的工厂形态及其地理环境的丰富性，

也使古城空间在社会主义工业化中发生的真正变化处于不可见的盲区。不同于沈阳市区侧翼巨型烟囱耸立的重工业区，方城中的工厂主要是轻工业的中小型企业。和重工业区那些万人以上的大厂相比，这些邻近古建文物和商业中心的工厂除了生产空间更受环境限制，单位的后勤和文化活动场所也不尽完备，在此条件下，工人的日常生活与方城中其他不同历史时期的建筑形成了有机的联系。

据1975年到钟厂1车间做铣工的史师傅回忆，当时车间实行三班倒的工作制度，工厂食堂晚上不开伙，上夜班的工人如果没有自带饭盒，便会在工歇时结伴去中街北侧的沈河饭店（新中国成立后建立的大型国营饭店）吃夜宵。她至今记得当时的情景：工人们关掉机器，走出工厂，三五成群地一路喧哗，路灯下的朝阳街显得既静寂又热闹。另一方面，喜欢读书的钟厂工人也很少去厂图书室，因为工厂南侧便是沈阳市图书馆，图书馆建筑为1909年始建、1921年扩建的原日本满铁奉天公所，而再向西南步行五分钟，则会看到利用原张氏父子（张作霖和张学良）大帅府为藏阅空间的辽宁省图书馆。钟厂附近还有两个建于30年代的电影院——中街的光陆电影院和故宫东北侧的天乐电影院，后者在解放初期先后更名为“大众俱乐部”“大众电影院”，1958年又改称“儿童电影院”，以放映少年儿童影片为特色。史师傅对儿童电影院的印象尤为深刻，不只因为她在钟厂工作时是这里的观众，也不只因为读书时学校常组织在此观影，更为重要的是，这个曾以“大众”命名的电影院就位于她从小生活的社区——中央路大众里。

大众里在三百多年前曾坐落着努尔哈赤次子代善的礼亲王府。清初崇德至顺治年间，盛京城内共建有十一座王府，清迁都北京后，以盛京为留都，保持旗民分治，除留都皇宫外，王府和八旗亲贵宅邸长期是城内住宅建筑的主体。民国和伪满时期，方城里的前清王府尽皆颓没，取而代之的是新特权阶层的各种规模的公馆。

1948年沈阳解放后，人民政府颁布一系列法令，接收或没收敌伪、军阀和官僚资本家房产，并将代管逾期房产收归公有，重新分配使用。在此过程中，许多“公馆”变成了普通工人聚居的宅院，史师傅家所在的大众里16号便是其中之一。史师傅的父亲50年代初从锦州来沈阳务工，在中街花纱布商店做电工，旋被分配在大众里的公房居住，老师傅后来又调至大东区的三凯轴承厂，但全家仍居大众里。70年代，史家的子女大多已到外省市工作，只有下乡返城、被分配到钟厂的小女儿和在铁西区的沈阳橡胶机械厂工作的小儿子与父母生活在一起。参照70年代末绘制的《沈阳市区现状图》和《沈阳市区工业区与居住区关系分析图》（《沈阳市总体规划图集》，沈阳市规划设计院，1979年），可以发现，史家两代人工作地与居住地的关系是当时城市地理的缩影。

作为工业城市，沈阳的大型和超大型工厂主要布局在城市东西两翼的大东区和铁西区，而在城市的躯干部分，方城所属的沈河区 and 以原满铁附属地、商埠地为基础的和平区既是商业和文化中心所在，也是生活居住用地最为集中的市民居住区。除了工业区附近的工人住宅区，大东区和铁西区工厂的大量工人居住在中心城区，上班时向城市侧翼跨区流动，与此同时，沈河区与和平区也零散分布着众多中小型工厂。据1982年的人口普查，在作为核心老城区的沈河区，“生产工人、运输工人和有关人员”占全区就业人口的58.58%。在工人阶级是城市主流人群的前提下，城区空间的区分主要是功能性的，而并无阶级区隔与之对应。这对曾以空间标识地位和财富的方城尤具历史意义。

50年代至80年代初的方城大体延续着此前历史时期形成的建筑格局，社会主义工业化造成的实质改变，不在建筑的物质形态，而在其符号性存在：沈阳最古老的城区第一次成为以工人阶级为主体的空间体系。沈阳钟厂生产的机械摆钟在中街的商场里出售，而



钟厂工人本身就是这条商业街上的消费者，另一方面，像购买其他很多商品一样，工人买自己生产的钟，也需要凭票和排队。马克思将生产者的物质匮乏看作“异化劳动”的表现，产品、工厂、城市乃至劳动本身都成了否定工人的异己之物，原因在于他者对这一切的占有：“如果劳动产品不是属于工人，而是作为一种异己的力量同工人相对立，那么这只能是由于产品属于工人之外的他人。”<sup>①</sup>但对沈阳方城的工人阶级而言，并不存在这样一种“工人之外的他人”。生产者们把工厂称作“咱厂”或“咱家”，又同时是商业街上的消费者、图书馆里的读者、电影院中的观众和市中心社区的居民，在相对匮乏却不疏离的状态下，共享着属于自身的空间体系。而这一体系的解体，则是源自所谓“短缺经济”向不断制造相对过剩的机制的转变。

1989年，中国经济在改革后第一次出现市场疲软，沈阳钟厂恰在此时深陷“过剩”危机，翌年全面停产。在1990年代，钟厂主要依靠变卖资产、出租厂房来维持生存和部分解决职工工资问题，作为昔日方城地标的钟厂钟楼在各种商户门市的包夹中显得日益凋敝。1998年，与沈阳最大规模的国企工人下岗几乎同时，这个社会主义工业化的标志最终消失在城市符号秩序的重构中。在这一年，沈阳市政府实施了“清代一条街”改造工程，位于沈阳路和朝阳街交叉路口的钟厂大钟被拆，北楼被飞檐朱柱的立面重新包裹，成为西起怀远门、东至抚近门（两个最早被拆除的城楼又最先被复建）的新兴“古建筑”群中的一员。时隔数十年后，梁思成的整体保护理念颇具反讽意味地被重新认可和实践，地方政府为“恢复”故宫周边的古建环境而不断大兴土木，并使之与商业开发并行不悖地结

<sup>①</sup> 马克思：《1844年经济学哲学手稿》，《马克思恩格斯选集》第一卷，人民出版社，2012年，第59页。

合起来。2004年，沈阳故宫与“关外三陵”打包列入《世界遗产名录》，一位参与“申遗”的故宫专家事后不无惊异地回顾道，在80年代末以降的“旅游开发热”“旧城改造热”中，“沈阳故宫不仅没有受到破坏，反而在保护工作方面有了几十年来未曾有过的迅速发展。”<sup>①</sup>对故宫建筑环境的“恢复”或“保护”从属于更大范围的消费空间建构，最初因“前朝后市”而建的沈阳路和中街已被整体改造为“前后皆市”，作为集观光、购物、餐饮为一体的实际上的商业街，前者与后者的区别仅仅在于，这里的特色商品具有“文化遗产”的包装。

“保护历史建筑”及商业开发的一个必需步骤，是拆除周边煞风景的老居民区。90年代到新世纪初，中街、故宫、张氏帅府附近的居民被大规模动迁。2006年，大众里作为较晚拆迁的老社区消失在中街商业区的扩张中，社区内建于1934年的天乐电影院（1979年由“儿童电影院”恢复原名）也被一同拆掉。拆迁无疑极大缓解了方城内长期累积的居住压力，但这并不是单向的居民搬离过程，而毋宁说是“小众”对“大众”的替换。2013年夏天，笔者陪史师傅重访故地，在已改造为商业广场的大众里旧址和故宫的红墙之间，蓦然撞见她在90年代回娘家时不曾见过的“盛京花园”——一个由十来栋低层楼房组成、在闹市中显得格外清幽的小区。怀着好奇向房屋中介询问小区的房价和房龄，工作人员在向“顾客”热情介绍后，特意补充：“这里的住户都很高端。”“高端”或许只是广告词，但正像“大众里”这个地名的湮灭一样，身份修辞的变化契合着钟厂钟楼消失之后方城建筑的符号性现实：以工人阶级为主体的空间体系已不复存在。

<sup>①</sup> 佟悦：《走向世界遗产之路》，沈阳市政协学习宣传文史委员会编：《沈城纪事》，沈阳出版社，2011年，第3页。

沈阳钟厂在2004年正式破产，厂区进行整体拍卖，先后六次流拍。由于钟厂土地属于工业用地，变更为商业用地需补交高额土地出让金，以及邻近故宫无法修建高层建筑，这个市中心寸土寸金的位置并没有地产开发商接手。直至2013年，钟厂仍为各种商户租用，除了北楼被改造成仿古建筑，厂区的其他部分皆显现为衰败的工业遗存，而“故宫（东华门）”公交车站就在工厂门前，游客于此下车，在看他们想看的“世界文化遗产”之前，首先和社会主义工业化的历史幽灵不期而遇。这个幽灵成了最新一轮“旧城改造”亟须处理的问题。

2013年6月之后，按照沈阳市及沈河区政府的方城改造规划，沈阳钟厂的各承租商户被全部清出，厂区开始进行全面改造。包括钟厂改造方案在内，整体改造方城的计划是近年来沈阳本地媒体持续关注的焦点，媒体以“满清民国风”来形容这一轮改造追求的整体风格，地方政府公布的《沈阳市城市总体规划（2011—2020年）》草案也明确提出，在方城及其周边，“新建、改建的建筑要延续满清、民国建筑文化的特色”。在这种整体氛围中，沈阳钟厂的新蓝图显得别有意味：厂区将改建为文化创意产业园，临街建筑按照立面模拟的不同时期风格区分为若干部分，代表清朝以降的各个时代。以创意景观来表征历史的赓续，恰恰意味着真实历史纵深的消失。

盛京古城自20世纪初以来经历了剧烈的变迁，但直到景观化时代在世纪之交降临之前，从不存在为消费性观看而进行的城市改造，各时期建筑的在场与缺席构成了丰富的历史褶皱，保存着对真实变迁过程的记忆。史师傅的儿子小时候常常疑惑，为什么“钟楼”公交车站不在母亲单位的钟楼下面，而在靠近中街路口的下一站，他循着由近及远、由今及古的自然顺序，逐渐进入“我城”的历史。这种远近关系在今天正好颠倒过来：面对沈阳路上真真假假

的“古建筑”，仿佛一下子“穿越”到了清朝，母亲及外祖父的时代却杳不可寻。“历史”景观湮没了作为理解历史的基础的当代史。据当地媒体报道，在由钟表博物馆、老字号风味餐馆、主题酒吧和电影院等构成的创意产业园中，沈阳钟厂本身的历史也将再现为某种景观。未来方城的消费者在“满清民国风”中漫游，走到创意产业园时，或许仍会发现一座“工厂”。但这一发现的前提是，对属于工人阶级的城市空间体系及其兴衰过程的记忆已被放逐。

传统社会主义时期的工人阶级和以之为主体的城市空间体系在市场化改革中的消解，是按照区域景观化逻辑进行城市规划、改造和表述的前提，而这种再现实践又反过来放逐了对工人阶级的有机城市及其兴衰过程的记忆。在国企、工厂已远离大多数市民的日常经验的情况下，昔日“工业区”中的创意景观仍能让本地观众对这座城市的“工业文明”历史感到自豪，却无法唤起人们对社会主义工业化曾锻造的城市社会主体的想象和认同，消费主义和景观化的空间遮蔽的，不仅是历史性的普遍身份，同时也是当下城市社会的真实生产基础。从1990年到2012年，沈阳市的第二产业就业人口从174.7万减少至122万，国有和集体经济就业人口则由222.4万剧减至72.2万。<sup>①</sup>真正有意义的变化不是产业工人的人数，而是作为城市社会关系基础的生产关系，因而，对社会主义工业化时期的有机城市的遗忘，意味着丧失对如下现实问题的思考可能：谁是今天的工人阶级？工人阶级与城市具有怎样的关系？突破区域景观化的历史地理再现，重新描述当代城市空间体系的变迁，是提出这类问题的必要条件。

---

① 参见《沈阳统计年鉴》(2002)，[http://www.sysinet.gov.cn/web/tjnianjian/2002\\_sy/NRLL/nrll.htm](http://www.sysinet.gov.cn/web/tjnianjian/2002_sy/NRLL/nrll.htm)；《沈阳统计年鉴》(2013)，<http://www.sysinet.gov.cn/web/tjnianjian/2013sy/12从业人员及工资/12从业人员及工资2.htm>。

## 第六章 “东北人不是黑社会”：城市“江湖” 想象与“锈带”情感结构

“东北人都是黑社会”是从 21 世纪初开始流行的大众文化的地域修辞，除了各种已经或有待证实的名人“黑道”身份传闻，书写东北城市暴力空间的文艺作品在最近十多年间被不断生产出来。2004 年哈尔滨歌手陈旭创作的与上述流行语同名的网络动漫说唱，是较早出现的标志性文本，它取代此前红极一时的雪村的《东北人都是活雷锋》，使东北人形象陡然充满“流氓无产者”气息。但考镜源流，《东北人都是黑社会》的歌名其实是网络流传中形成的讹误，其本来的命名是“东北人不是黑社会”——在暴戾的音乐和语言风格中表达着截然相反的立意。如果说，“东北人都是黑社会”和“东北人都是活雷锋”一样，都是一种外来者视角（“老张开车去东北”）下的叙述“套话”，那么，在东北本地音乐人对此类“套话”的复制中，则同时包含了对抗主流定型化想象的情感结构。如雷蒙·威廉斯所指出，经验的时代性和地方性是情感结构的两个关键向度：“只有在自己所处的时代和地方，我们才能期望对一般性组织获得实质性的认识。对其他地方和时代的生活，我们也能知道很多，但

在我看来，某些因素却永远都无法重新获得。”<sup>①</sup>另一方面，这些经验因素及其结合为“一般性组织”的方式又可以在不同媒介和文类的作品中发现。由东北籍上海“金领”孔二狗创作的《东北往事》（又名《黑道风云二十年》）是《东北人不是黑社会》之后影响最大的同类题材作品，这部通俗小说2008年以网络连载形式爆红，2009年由重庆出版社出版，迅速洛阳纸贵，连续十八周位列图书畅销榜，2012年被改编为50集网络电视剧热播，2014年又被改编为同名话剧。本章将以《东北往事》的小说文本为中心，结合《东北人不是黑社会》等相关作品，分析大众文化的城市“江湖”想象及其空间表述，藉此探究一种形成于特定历史地理条件的情感结构。

## 第一节 “都市外乡人”与社会主义城市经验

吭哧瘪肚地弄俩糟钱就买了火车的站票 / 到了大城市后  
慢慢体验慢慢发现 / 这嚙瘩的人都挺损 / 还一个比一个尖 / 要不就贼抠，要不穷的就剩钱了 / 还拿我当山炮，问我是不是看啥都新鲜 / 我说你们是不是都破草帽子没沿，跟我晒脸啊……  
（《东北人不是黑社会》）

不同于传统农业社会的土匪、山贼、响马或绿林好汉，常被笼统称为“黑社会”的现代“江湖”是一种城市经济和文化现象，但《东北人不是黑社会》却有意将暴力的主体描述为“大城市”的他者。这种悖论式的空间和身份书写是对大众文化关于东北人的定型化想象的回应。作为老工业基地，东北三省直至90年代末新世纪初仍

<sup>①</sup> [英] 雷蒙德·威廉斯：《漫长的革命》，倪伟译，上海人民出版社，2013年，第22页。

是全国城市化率最高的区域<sup>①</sup>，但在彼时的大众文化中，东北人却常被表述为“都市外乡人”，在2001年的中央电视台春节晚会上由东北喜剧明星巩汉林表演的同名小品中，东北话和所谓“南方话”被直接用来区隔乡村和城市身份；而另一位更知名的东北小品明星赵本山则在同一年主演了张艺谋导演的城市题材贺岁片《幸福时光》，扮演一个贫困孤独的老国企工人，但其通常在小品中塑造农民形象的喜剧表演模式却并未因此而发生改变。同样是在这一年，英氏影视公司推出了情景喜剧《东北一家人》，“发扬东北小品的地域特点”来表现“一个东北中等工业城市的一个大型国有企业的一个普通工人家庭”<sup>②</sup>。《东北一家人》在后期制作阶段采用了雪村的《东北人都是活雷锋》作为主题歌，这个脍炙人口的音乐评书一方面将定型化东北想象的种种细节（高丽参，酸菜，“喝得少了他不干”，等等）尽皆整合进传统社会主义时期的英雄之名——“活雷锋”，另一方面则将这个曾经的历史主体之名完全戏谑化和他者化，其中与全剧的“主题”最相契合之处在于，由一起现代性事故（车祸）引起的“活雷锋”故事乃是以乡村二人转的调子来讲述的。东北人成为大众文化中的“都市外乡人”，源自老工业基地在市场化过程中的凋敝，原来以工人阶级为主体的城市空间或沦为废墟，或被改造为中产阶级消费空间，消费主义文化不仅取代了传统社会主义时期的城市文化，更将后者重构为以市场经济为基础的现代都市的他者，“东北人都是活雷锋”与“东北人都是黑社会”乃是这个他者的两幅漫画像，一为计划经济残留物，一为转型期畸形物。

① 2000年，辽宁、黑龙江和吉林的城市化率依次为54.24%、51.54%和49.68%（第五次人口普查统计数据），在省级行政区的排名中，仅次于上海、北京、天津三个直辖市和广东省，而如果按七大地区排名，东北的城市率则领先于华北、华东、华中、华南、西北和西南，位居首位。

② 英宁：《〈东北一家人〉笔记》，<http://ent.sina.com.cn/v/2002-01-29/71446.html>。

而由东北人自己创作的老工业基地“江湖”故事的流行文本，往往既是消费主义文化的一部分，又携带着它未能驯服的社会主义城市经验及记忆。和《东北人不是黑社会》一样，《东北往事》也属于这类文本，并具有比前者更显著的历史纵深感。小说以四部曲的形式将东北某工业城市的“江湖”往事划分为四个阶段：80年代中期至90年代之前为古典阶段；1992年至90年代后期为拜金主义形成期；1998年至2000年，“江湖”组织开始具有黑社会性质；2000年之后，暴力、金钱和腐败权力相勾结的“黑社会”正式形成并常态化。“江湖”形态的更新和大历史的更动若合符节，它因此不仅是被讲述的对象，更是东北（乃至中国）城市社会变迁过程的叙事角度。小说的主人公赵红兵1986年（城市改革的后果开始显现）从老山前线复原回到家乡；1988年入狱，1992年（市场经济元年）出狱；1994年再次入狱，1998年（国企工人大规模下岗的标志性年份）再次出狱……通过他的一次次“归来”，已在当下日常经验中被遗忘的、当年改革造成的一次次“震惊”得以在陌生化的视点中复现出来。主人公每次进入（或重入）“江湖”，都是面对猝不及防的社会变革，自觉或不自觉地重新寻找位置和归属，并由此展现出与“改革”时代的新体制的关系。

1986年，赵红兵复原后被分配到某银行的办公室工作，因为不满腐败风气、打伤领导而失去公职，从此开始自谋职业和“混社会”。实行“放权让利”的城市改革在保持单位制的主体地位的前提下，导致了最初的利益分殊和人际疏离，以平等主义、集体主义为核心内容的社会主义文化由此日渐衰落。在此背景下，赵红兵这样从战场归来的退伍兵，不是在最先遭受权钱交易关系侵蚀的金融单位，而是在距离这种关系最遥远的“江湖”重新找到了“集体”归属。赵红兵和他的七个把兄弟组成了后来当地最有影响的斗殴团伙，其“元老”的身份极其庞杂：赵红兵等四人是退伍兵，张岳是



在粮食局工作的大学毕业生，李武和孙大伟是待业青年；与此同时，赵红兵出身于革命干部家庭，是现任市委组织部的儿子，张岳是解放初期被镇压的土匪的后代，父亲是工人，赵红兵和张岳是高中同学，张岳和李武、孙大伟是邻居。这个团伙的成员构成折射着80年代城市的社会关系网络：不同的职业、教育程度和家庭背景并未造成阶级分化和区隔，城市社会空间通过广大“人民群众”的密切交往而错综织就。这种无阶级区隔的社会网络同样显影在赵红兵团伙与其敌对团伙的关系上。作为赵红兵团伙最初的两股敌对力量，二虎、三虎团伙由东郊毛纺厂的职工子弟构成，路伟团伙则完全是铁路系统职工子弟，这些团伙间的争斗，纯粹是为斗殴而斗殴，而没有任何金钱或利益诉求，也没有任何官二代、红二代试图借助父辈在体制内的权势来压服其他混混儿，而完全是靠自己的身体与对手们“打成一片”。暴力形式的“打成一片”是社会主义城市的有机性的显现：不仅单位家属区、邻里之间形成了有机社会，而且城市本身也构成了不同社区的人群共享的“同一个”生活世界。

因此，“混社会”作为一种城市亚文化形态，并不在主流社会的逻辑之外。80年代的混混儿们之所以独立于金钱和权力，原因在于社会还没有在整体上受到这两种力量的败坏。而当社会主义城市为权力强制推动的市场化所摧毁，当这种城市的文化主体被排斥为“都市外乡人”，前市场经济时代的“江湖”也就被追认为了与体制关联密切的“黑社会”的古典形态。

## 第二节 分化的暴力空间：“锈带”的抗争、对立与结合

回去以后这心里憋屈地没着没落 / 寻思不管咋的也得找现实说道说道 / 它说，你爱咋咋的 / 有招想去，没招死去 / 你瞅瞅，你瞅瞅，人都是被这么逼出来的 / 所以根本不怪俺们东北人性

格这么霸气 / 完全都是有道有理有根据的 / 这穷苦的老百姓的确谁都不容易 / 这统治阶级的霸权主义也都不咋的 (《东北人不是黑社会》)

作为当代大众文化修辞，“东北人都是黑社会”是以一种源远流长的定型化想象——东北的彪悍民风为基础的，但在市场化语境中，这种暴力性格有时也会被东北人自身体认为严重的阶级分化的产物，借用美国华裔社会学家李静君的表述，即是“锈带的绝望抗争”。根据李静君的研究，在以东北老工业区为代表的中国经济社会的“锈带”，工人阶级的抗争主要是出于社会分化过程中“向下流动的绝望”，以及对传统社会主义时期的“社会契约”遭到背叛的感知，因此不同于“阳光地带”（以广东为代表的经济发达地区）的新工人参照市场经济时代的“法律契约”进行的“依法维权”，“锈带”的抗争往往诉诸对公共秩序的破坏。<sup>①</sup>李静君所说的“公共破坏”（public disruption）主要是指工人以街头抗议等手段对单位和政府施压，进行政治议价，这种“绝望抗争”的前提是寄希望于社会主义“社会契约”的当下合法性，而在东北老工业区，事实上也还有一种绝望更深、更扭曲、也更常态化的抗争与自我保护的形式，即底层的黑社会化。

在《东北往事》所描写的那座城市里，1998年的“江湖”与80年代，甚至90年代前期有着相当明显的断裂。一方面，之前的四年间，赵红兵团伙的主要骨干或在狱中，或逃往异地，另一方面，他们曾经的凶悍对手三虎子早已洗心革面，办了一家洗毛厂，为国营的毛纺厂做配套。在市场化改革中，毛纺厂像许多老国企一

---

① Ching Kwan Lee, *Against the Law: Labor Protests in China's Rustbelt and Sunbelt*, University of California Press, 2007, p.11.

样处境艰难，工厂停产，超过三分之二的工人下岗，三虎子的洗毛厂因此失去依托，最终破产倒闭，他为了偿还拖欠的工人工资向毛纺厂讨账，与腐败领导发生冲突，被迫“重出江湖”，于是，“江湖中又多了已经消失六七年的三虎子团伙”，“团伙成员结构很简单，全部是三虎子以前工厂的职工和毛纺厂的下岗职工”。<sup>①</sup>在当代唯一执着于老工人题材的电影人、东北青年导演张猛的电影中，也不断出现类似的故事和人物，如2011年的《钢的琴》通过季哥这个角色，以“社会大哥”的神采来复现产业工人的尊严，2014年的《胜利》更是把这类“大哥”作为老工业区故事的中心人物。工人阶级的解体和黑社会化的底层空间的出现，构成了同一历史过程的两个方面，这是社会主义“锈带”最痛切、也最内在的城市经验。

但是，90年代后期兴起的具有黑社会性质的城市犯罪组织，并不能笼统地视为底层的抗争形式，越是有“江湖”地位的组织，其主要功能越是充当资本积累和竞争的工具。《东北往事》第三部中，使赵红兵团伙重树威望的“南山之战”正是由两个城市的私人资本的冲突所引发。与此同时，曾经“打成一片”的暴力空间出现了明显的阶级分化，即官僚权贵子弟与下岗工人、城市贫民子弟的区隔与对立，这既表现为同一团伙中赵晓波们与丁小虎们的对立，也表现为不同人脉系统中袁老三、袁老四兄弟与大志、九宝莲灯等人的对立，后者依旧靠身体打拼，前者倚仗的却是体制权力，后者尽管斗殴本领更强，却必须在前者面前退让，否则便是“一场社会最底层的人和权势阶层的对抗”<sup>②</sup>。大志和九宝莲灯实施过多起恶性犯罪，皆能逍遥法外，却因为斗殴中失手杀了袁老四而被判极刑，连他们的江湖地位显赫的“大哥”张岳也受牵连被镇压。赵红兵为营救张

① 孔二狗：《东北往事3》，重庆出版社，2009年，第7页。

② 同上书，第165页。

岳而竭尽心力，后者却在临刑前与孙大伟的对话中突然谈起了亲密无间的兄弟间的身份差异：

“大伟，咱们和红兵不一样。你爸爸是烧锅炉的，我爸爸是普通工人，我爷爷更是土匪。”

“对，咱们不是从小就知道吗？你说这个干吗？”

“咱们不是富家子弟，和权势根本不沾边。咱们能混到今天，都是靠自己打拼。……”<sup>①</sup>

这与其说是阶级意识的觉醒，不如说是从90年代末的社会和符号秩序回溯建构的身份叙述。张岳在《东北往事》第三部的结尾被镇压，小说第四部开头戏仿托夫勒的“权力转移”理论分析“黑社会”，同时是对张岳教训的总结：他“只用暴力手段获得了金钱，却基本没有获得腐败官员手中职权的支持”，导致最终失败身死，因为“暴力是低等权力，金钱是中等权力，腐败官员手中的职权是高等权力”，只有结合高等权力，才算真正实现“从古典流氓、拜金流氓到黑社会转变的全过程”。<sup>②</sup>在小说第四部中，赵红兵团伙发生了分裂和火拼，赵红兵、李四与李武兄弟相残，同时，他们各自都完成了与资本和腐败权力（80年代的赵红兵试图逃离和抵抗的对象）的结合。《东北往事》关于这种分裂与结合的章节，不仅是对新世纪“黑社会”的叙述，而且成了它所构成的城市社会本身的寓言。

① 孔二狗：《东北往事3》，第215页。

② 孔二狗：《东北往事4》，重庆出版社，2009年，第1-2页。

### 第三节 构成“主流社会”的“黑社会”： 他者修辞与历史质疑

人家都说俺们东北特产是黑社会 / 我说老铁要是这么说那就是你的不对了 / 一下把俺这颗爱国的红心吧嗒扔地下摔稀碎 / 俺死都不信有谁能比这个社会还黑……（《东北人不是黑社会》）

《东北往事》的最后一部呈现了一个常被忽视的悖论：当赵红兵真正转变为“黑社会”之时，他也“终于成了主流社会乃至上流社会的一员”。<sup>①</sup>换言之，表面上是社会他者的“黑社会”构成了“主流社会”。让·波德里亚在谈到疯人院、监狱等封闭性的他者空间时曾指出，这些空间的边界在今天已不复存在，其逻辑早就弥散开去，“包围了整个社会空间，包围了真实生活的所有时刻”，然而，“它们作为威慑符号，还将一直存在下去，以便把资本统治的现实引向一种想象的物质性”。<sup>②</sup>从内部叙述东北城市“江湖”的文本显然也给人以相似的启示：将特定空间和人群指认为暴力专业户，恰好遮蔽了市场化过程及其剥夺性积累的普遍暴力，对于社会主义工业基地沦为凋敝“锈带”的历史的亲历者，“黑社会”并不存在，“黑”社会无所不在，但作为他者修辞的前者将后者洗白了。

除了关于兄弟、暴力、金钱和权力的情节，《东北往事》中还有另一个引人入胜的故事，即赵红兵与中学女教师（二十年前是品

① 孔二狗：《东北往事4》，重庆出版社，2009年，第2页。

② [法]让·波德里亚：《象征交换与死亡》，车槿山译，译林出版社，2012年，第22页。

学兼优的女学生)高欢的曲折爱情。英雄美人渡尽劫波,终成眷属,这固然是通俗小说的叙事俗套,但也在不经意间写出了“江湖”与“主流社会”的交媾。2011年的老工业基地教育/黑社会题材电影《跟踪孔令学》(张骁导演)可以看作是《东北往事》这一文本褶皱的展开。影片以整合宏观历史情境与微观教育环境的空间蒙太奇为开头:从东北某工业城市(凋敝的老工业区)的大全景切入“双全文武学校”的教室内景。教室里,语文老师孔令学没收了不认真听课的女学生的手机;校园外,孔老师被追求女学生的小混混全城跟踪和尾随。与学生的一次偶然冲突,犹如一场突如其来的风暴,将孔令学从虚幻的“神圣课堂”卷入了真实的城市社会综合体,难缠的跟踪者使他再也无法逃回旧世界,一切想象中“合理合法”的传统资源都无法帮助他,他最终只能向势力更大的“黑道”求助,学校、市场和“江湖”由此展现出密切的关联。而片头的工业城市全景则是上述这些异质空间相互交错的依据,其作用正如《东北往事》中看起来和主人公的活动并无直接关联的背景:

在五年以后的一个夏日的夜里,赵红兵和张岳二人最后一次溜达在马路上聊天时,他们发现,马路边的那些工厂还是那些工厂,厂房还是那些厂房。工厂虽然在,但曾经几千人熙熙攘攘的工厂,却只剩下风烛残年、瘦小枯干的看门老头,在杂草丛生的工厂大院里抽着烟袋追忆着当年国营工厂的辉煌。

聊了一夜的张岳和赵红兵都认为,必须要收拾赵山河。……<sup>①</sup>

与忙于斗殴、赚钱的赵红兵和张岳一样,为大众文化工业生产“江湖”故事的作者并没有余隙去严肃反思作为“历史进步”的市

<sup>①</sup> 孔二狗:《东北往事2》,重庆出版社,2009年,第180页。

场化过程，但当他描写故事发生的空间或背景时，却会不由自主地感觉到“进步”的代价和“落后”之物的价值：

别的饭店的服务态度一家比一家好，但是这家，服务员叫客人去拿菜，客人拿得慢了点儿，都要被服务员骂。而且，客人们也乐于享受被骂的感觉。……这个饺子馆不像是个饭店，倒像是大家庭。在当今社会中，这家饭店依然以这样的方式固执地经营着，而且，又在继续哺育着新一代。至今，当年杂乱无章的街道上已经建起了一栋一栋的现代化小区，但这家饭店依然巍然不动，据说附近的人都不同意拆掉这家饭店。<sup>①</sup>

类似对城市老旧甚至已经消逝的空间的描述，蕴含着社会主义“锈带”特定的情感结构，在消费主义大众文化中，这种情感结构不可能决定历史书写，却可能通过对“有机”的城市生活场景和细节的回忆，回应主流历史书写及使其获得合法性的“实际的社会过程”，在此过程中，“占据主导地位的生产和社会关系模式通过教导、加深印象以及主动给予的方式，使那些分开的、孤立的、外部的感觉和行为模式显得正常甚至是牢不可破”<sup>②</sup>。正是由于这种回应，本来为“主流社会”而生产的“黑社会”故事，反身成为对前者的质疑。

① 孔二狗：《东北往事2》，第126页。

② [英]雷蒙·威廉斯：《乡村与城市》，韩子满等译，商务印书馆，2013年，第403页。

## 结 语

2015年5月15日，位于沈阳铁西区的刘老根大舞台沈阳工人会堂剧场在停业80天后重新开业。在这一停一开之间，在人们对“刘老根”的命运的关注中，沈阳工人会堂的历史变迁也多少进入了公众视野。沈阳工人会堂最初是沈阳电缆厂的工人文化宫。从1949年到1988年，铁西区总共建有82个厂区工人文化宫或俱乐部，在1990年代的市场化过程中，这些工人文化空间大多随着它们所在的工厂一起衰落凋敝。经过21世纪初的十年改造，老铁西工业区被整体改造为崭新的都市消费空间，旧工厂和厂区内文化宫几乎彻底消失。作为铁西区唯一保留下来的原厂区工人文化宫，沈阳电缆厂文化宫在2004年更名为“沈阳工人会堂”，改制为隶属于铁西区总工会的非财政补助（自收自支）事业单位。2007年，沈阳工人会堂被出租给刘老根大舞台，成为沈阳著名的二人转演出场所之一，在铁西区的“工人会堂”看二人转，是对东北城市的工业地理符号和“都市外乡人”景观的同时消费。2015年，刘老根大舞台在沈阳工人会堂的80天停演，让人们开始想象赵本山的二人转产业退出老工业基地的文化空间的可能性，然而，至今未曾被想象的



是，如果这种退出真的发生了，替代“刘老根”的将是什么。换言之，成长于东北老工业基地的文化生产者，如果不给赵本山这类制造“都市外乡人”景观的文化企业家打工，其实践将会具有何种新的可能？在本书收束之处，笔者将以从本山传媒辞职的青年导演张猛拍摄的电影为例，对这一指向未来的问题进行尝试性的探究。

张猛曾是赵本山的春晚小品编剧（赵本山先后在2005年和2006年的央视春节晚会表演了张猛创作的《功夫》和《说事儿》）和本山传媒的副总裁，他主动放弃这两个身份，是为了实现自己的电影理想，更确切地说是拍摄工人阶级电影的理想。从2007年至2016年，张猛共导演了四部剧情长片，除了2016年上映的《一切都好》，另外三部编导合一的“作者电影”——《耳朵大有福》《钢的琴》和《胜利》都是对东北老工业基地工人（1990年代逐渐成为“多数”的下岗工人和退休工人）状况的再现。其中，《钢的琴》是张猛影响最大的作品，它不仅被誉为“2011年口碑第一片”，而且被看作是新世纪最有代表性的工人题材电影之一。但很少有人意识到的是，《钢的琴》也是文化生产的寓言。影片中的工人既是工业空间中的物质劳动者，也是文化空间中的精神劳动者，传统社会主义时期的城市和单位制下的工厂都曾将这两种空间整合为统一的生产空间——生产工人阶级主体的空间，但导演并不单纯是在市场化语境中复现或发掘这种历史遗产，更为重要的是，他在对工人阶级历史命运的书写中表述了自身的命运。张猛尽管出身文艺世家，却一直把工人阶级视作自己的父辈，在各种访谈中一再强调自己的亲属关系、成长环境、青春记忆与工厂、老工业基地及社会主义工业时代的无法分割的联系。在他导演的《钢的琴》中，主人公被同时赋予了三种身份：工人/表演者/父亲。正是这三种身份的内在关联，构成了支撑起整个影片叙事的记忆/生产框架。

《钢的琴》“回忆”的是一个1990年代的小故事：钢厂下岗工人陈桂林长期独自抚养女儿，傍大款的妻子却突然归来，要和他争夺女儿的抚养权，女儿提出，谁能给她一架钢琴，她就跟谁，买不起琴的陈桂林便发动起从前的工友，在废弃的工厂里共同制作一架钢造的琴。与此同时，陈桂林还是一支小乐队的组织者，他和一些工友在下岗后依靠这支乐队的各种“商演”来维持生计。也就是说，影片中的劳动者不仅制造钢琴，同时也在进行音乐演奏和表演。关于这两种活动，马克思在《政治经济学批判大纲》中有过著名的论述，他认为，制造钢琴的工人从事的是生产性劳动，而钢琴家则不是，因为，“钢琴制造者再生产出资本；钢琴演奏者只是用自己的劳动同收入相交换”，在资本逻辑下，“劳动只有在它生产了它自己的对立面时才是生产劳动”。<sup>①</sup>雷蒙德·威廉斯从“文化唯物主义”的立场重写了这一命题：相对于《大纲》写作的年代，在发达资本主义社会，包括音乐生产在内的文化生产也已卷入资本价值增殖的系统，但更为根本的问题是，所谓“生产劳动”不能只局限于经济领域，而必须打破社会各领域的分野，在“活动的总体”中加以探讨。<sup>②</sup>《钢的琴》中工人的制造与表演的关系正体现着这种生产与文化合而为一的总体实践。

生产与文化在主人公身上的统一，与影片在如下意义上打破声源音乐与无声源音乐界限的努力相一致：即使无法在影像叙事中找到实际的音响依据，音乐也并非单纯从外部为画面中的场景赋予基调。如陈桂林曾两次弹奏钢琴曲《致爱丽丝》，一次是在为女儿绘制的纸壳琴键上，父女二人边“弹”边哼唱着曲调，琴声随之轻

---

① 《马克思恩格斯全集》，第三十卷，人民出版社，1995年，第264页。

② [英]雷蒙德·威廉斯：《马克思主义与文学》，王尔勃、周莉译，河南大学出版社，2008年，第101-102页。

颯而出；另一次是从学校偷钢琴失败，陈桂林拒绝和同伴们一起逃跑，独自在舞台式的灯光布景下弹琴抒情。在如上情形中，音乐无论来自画外还是画内，无论属于情节元素还是表现元素，都是具体情境中人物切身体验的传达，或开朗舒畅，或忧伤婉转，或沉静低回，或激扬高亢，抑或是热烈狂放，音乐的多样性对应着工人情感经验的丰富性。尽管在许多段落，由背景音乐营造的戏谑氛围格外突出，但这种氛围从一开始便被影片置于一种更复杂得多的叙事/情感结构当中。

在《钢的琴》的序幕段落，首先响起的是俄罗斯民歌《三套车》的低沉、悲怆的音乐，陈桂林和他的小乐队披着黑雨披站在雨中，在为一场丧礼进行演奏。悲伤的旋律被一个来自画外的声音突然叫停：“老人听着这曲子步伐得多沉重啊。”音乐于是立刻改换成欢天喜地的《步步高》。为别人家的丧事吹拉弹唱，似乎与这群下岗工人自己的悲喜无关，但当镜头切换为大全景，却显出杂耍般的丧礼的背景——仍在冒烟的工厂烟囱。而当镜头固定在这个背景上，主创名单的字幕伴着欢快的丧曲逐次显现的时候，这部工人题材电影已成为电影作者自身命运的寓言。陈桂林等人为了生存而卖艺，这不单纯是工人的处境，也是社会主义文化生产解体之后许多文艺工作者的处境，这种境况的同一性不仅就张猛本人的经历和认同而言是真切的，更为根本的是，并不存在彼此绝缘的孤立的工业领域和文艺领域，“存在的只是带有特定条件和特定目的的、多样的、变化着的生产实践”<sup>①</sup>。基于何种生产条件和目的，工人阶级的谢幕会被表现为荒诞的喜剧？最显而易见的是经济交换价值的逻辑，一方面，“对于每个人来说，只有通过交换价值，他自己的活动或产

① [英] 雷蒙德·威廉斯：《马克思主义与文学》，王尔勃、周莉译，河南大学出版社，2008年，第102页。

品才成为他的活动或产品”，“另一方面，每个个人行使支配别人的活动或支配社会财富的权力，就在于他是交换价值的或货币的所有者”<sup>①</sup>。但无论是炫耀性丧礼的支付者，还是“看”工人阶级的文艺片观众，金钱都只是其消费的条件而非目的。花钱买一首挽歌，掏空其中的真切经验，以成就作为身份标识的“超现实”趣味，这其实是鲍德里亚所说的“作为一种经济交换价值向符号/交换价值转换的消费”<sup>②</sup>，该消费方式也是生产方式，即具有社会区分功能的符号生产。90年代以来，与中国社会在交换价值层面的阶级分化相配合的是构造文化阶序的符号价值生产体系的建立。当《钢的琴》在2011年的文艺时尚中占有一席之地时<sup>③</sup>，它所蕴含的老工业基地记忆也随即被主导性的“追悼”符码阻断，“口碑第一片”凝聚下的消费共同体已预先排除了工人阶级及其历史经验，因而，相当顺理成章，某种“黑色幽默”会从具体的情感结构中被抽象出来，比附为“中国版的库斯图里卡”。

对于这种抽空具体经验的“文艺片”解读模式，张猛明确表示不能认同：“《钢的琴》不文艺，我是被文艺青年弄得很文艺，那是多么现实主义的一个故事啊。”<sup>④</sup>并且这种被异化的感知不只是事后产生的，而是早已包含在影片的叙事/情感结构之中。陈桂林造钢琴的曲折过程正是《钢的琴》本身的生产困境的同构呈现，与前者一样，这部试图表达工人阶级内在经验的电影不仅在生产过程中

---

① 《马克思恩格斯全集》，第三十卷，人民出版社，1995年，第106页。

② [法] 鲍德里亚：《符号政治经济学批判》，夏莹译，南京大学出版社，2009年，第103页。

③ 尽管《钢的琴》的票房只有500多万，但造成其低票房的一个原因也恰好说明了此类“文艺片”的符号价值：《钢的琴》公映未久，许多院线便只在VIP厅放映。

④ 张嘉：《张猛：“一切都好”只是善意的谎言》，《北京青年报》，2016年1月2日。

面临经济和物质条件的困窘，更大的挑战是，只有进入使经验和劳动异化的符号/价值秩序，它才能够成为产品。对于争取下一笔投资的青年导演张猛，这是成功的前提；对于“工人阶级之子”的作者电影，却是神话的毁灭。这种困境在影片中显现为言说侧畔的缄默。陈桂林骑摩托在厂区空间中穿行，一路上对坐在后座上的父亲滔滔不绝，而后者却一直木然，没有任何反应，与陈桂林狂欢化的语言风格形成对照，陈父在影片里从始至终都是戴口罩的失语者。工人/父亲的身份是一种传承，陈桂林父子两次在水塔下默然遥望余晖，仿佛共同分享着一个时代的落幕的经验，但当秉承父名的子一代言说、表演和生产时，父亲却是无法参与的局外人。“工人阶级之子”的《钢的琴》引起了许多讨论，在其中难以听到的正是当年的工人的声音。

无声的父亲让子一代于浩歌狂热之际听到了现实的噪音。在陈桂林放弃女儿的抚养权和工厂烟囱被炸掉之后，工友们又在工厂里重新聚集，钢花四溅配以小乐队的西班牙斗牛曲和淑贤的红装热舞，“钢的琴”造成的时刻，生产者的自我表达和自我肯定达到了最高潮。但这却并非曲终奏雅，钢琴的音还没有调好，一个砰然爆裂的声音突然打断了工人的工作（休息打盹的人则如梦初醒）：陈桂林的小摩托翻倒在地，车灯摔得粉碎。镜头由此切换到火葬场，烟塔下，工友们正在议论胖头女儿未婚先孕的孩子，陈桂林姐弟捧着父亲的遗像和骨灰盒从月门后走出，大家停止议论，默默排成两列送葬的队伍。送葬的场景使影片从愿景回到了现实：当工业劳动和劳动者再次获得想象性赞美的时候，曾拥有父名的工人阶级实际上不仅缄默无声，而且已逝如尘烟。这场葬礼也不再像片头那样是他者的炫耀性消费，而是工人自己的迎生送死本身。只有面对事情本身，“钢的琴”才能作为一件礼物被送出去。经过葬礼的打断之后，陈桂林的女儿终于坐着母亲开的宝马来看父亲造的钢琴了。如

果说，摔坏的小摩托意味着封闭空间中的非异化劳动想象的脆弱的现实基础，那么，宝马车开进工厂，则是带入了由交换价值和符号价值的生产体系支撑的社会关系，正是以面对和理解这种现实的关系为前提，“钢的琴”才不是被物神阉割的男人的虚幻慰藉，而是父亲馈赠给女儿的另类可能性。这个礼物没有价格，也无法标识社会分化中的任何消费共同体，孩子弹起它的时候，在场的每个人都若有所思，摄影机缓缓地后拉回撤，音源逐渐退入记忆的深处，明亮的音乐却与幽深的生产空间结成无限绵延的统一体，将启示送给正在观影的当下。

《钢的琴》的启示是同时关于陈桂林和张猛的事业的。《钢的琴》公映后，不少人对张猛继续拍摄工人阶级电影寄予厚望，但导演本人却在访谈中一再否定这种希望：

在日本接受采访的时候我说我可能有一天就会随波逐流，一旦你进入市场了，一旦你被别人看到了，一旦你拍片不是有感而发，或者有人给你拿来一个题材让你做，你可能就会失掉你想说的东西，你只能说从导演的技法上，从电影语言上争取做到不同。你真正想说的，比如我想说工人阶级，这可能是最不商业的话题，你想缅怀那个时代，但那个时代的人已经不进影院了。<sup>①</sup>

2016年的贺岁片《一切都好》多少印证了上面的预言，在导演这部商业电影之前，张猛已完整践履了当初自己对自己的承诺——“我的作品至少前三部都要自编自导”<sup>②</sup>。在这三部“作者电影”中，

① 雪风：《导演张猛专访：能坚持，就再坚持一下》，《电影世界》，2011年第6期。

② 唐晓诗：《张猛：“小人物”带来“大福气”》，《沈阳日报》，2007年12月27日。

《钢的琴》具有“元张猛电影”的性质，它同时再现了陈桂林和张猛的以失败为条件的成功，前者在造出“钢的琴”并送给女儿之前，已首先放弃了女儿的抚养权——承认了资本对自己的胜利<sup>①</sup>，后者在生产出对符号/价值秩序的反讽之前，已预知了自己对这种秩序的就范。像陈桂林一样，张猛是在一场必败之局中清醒地尽其所能的求胜者。这位东北老工业基地的艺术家能否获得并坚持自己的文化主体性，最终取决于工人阶级重新赢回自己的父亲之名的可能性。

---

<sup>①</sup> 张猛在访谈中明确指出，陈桂林的前妻“代表的是资本的力量”。（许嘉：《张猛访谈：为工人阶级拍电影！》，《大众电影》，2011年第12期。）

## 后 记

在电影《白日焰火》的片头，有一条时光隧道，本书就起源于此。

那是表现为公路隧道的五年光阴——1999年之后的五年，观众随着车载摄影机行驶其中，时间匀质空洞地从身旁流过，清晰的年代标记对于大多数人只像是无意义的日历牌，以致《白日焰火》最终被看作是一部借用东北地理景观的黑色电影，而没有被理解为以衰败的老工业基地为背景的历史寓言。显然，在主流文化塑造的历史记忆中，1999年还远远不是一个有分量的时间点。而仅仅改变一个数字——变成1969年或1979年，情形就完全不同了，时间不仅立即被符号化和概念化，而且仿佛永远回归并永远在场，就像在电影《归来》的结尾，陆焉识陪着失忆的冯婉瑜不断回到某个“5号”，迎接尚未归来的自己。许多喜欢这部电影的知识分子都觉得自己认同的是陆焉识，但当这种认同发生时，认同者实际扮演的却是冯婉瑜，这两个角色的关系是作为大他者的意识形态与被询唤的主体的关系：为了让屏蔽历史的历史神话发挥作用，神话的讲述者会清醒地陪着“你”失忆。一旦随他入戏，“你”便永远活在“5号”之前，而对时间的绵延起伏失去了感觉。在1999年之后，单纯讲述1979年之前的创伤，是把创伤变成展柜里的化石，从而遗忘活



人身上有时间质感的历史的新旧印痕。

如果不是亲身穿行过《白日焰火》的时光隧道，我也会成为《归来》的入戏观众。1999年之后的五年是我的大学本科后期和整个硕士研究生阶段。2001年春节，我在学生时代最后一次回沈阳老家，当时我刚刚在母校四川大学中文系通过保送研究生的笔试和面试。看到儿子即将顺利完成大学四年的学业，母亲开始不再向我隐瞒家里的真实情况。比如90年代后期小区分户供暖后，家里冬天就不再有暖气了，母亲最初的解释是，沈阳不是哈尔滨，零下二三十度其实没几天，家里窗户又都朝阳面，根本不算冷，用不着花钱烧暖气。我那时年轻火力壮，竟觉得这个解释合情合理（一点也没考虑对于父母的身体来说是否合理）。直到读研究生前夕，我才真正意识到自己家的情况与国企下岗潮的深刻关联。此后不久，父母南下打工。我在成都读硕士，他们在重庆打工；我到北京读博士，他们又去了广州。一直到我参加工作之前，每逢回家过年的时节，我不是在成渝高速的大巴上，就是在京广线的火车上。沈阳或东北一度成了我回不去的故乡。

我最初的当代东北文化研究便是这种乡愁的理论化，或者更确切地说，我试图用在大学中文系学到的知识来解释自己的经验。知识和经验之间的裂隙长期让我惶惑和焦虑，有时甚至觉得，穷人家的孩子应该远离人文学术这种奢侈品。我在家庭陷入经济困境之前报考中文系，在充分感知这种困境之前决定读研究生，实在是因为误认历史而误认了自身。自身仿佛是一分为二的，一半走在生活经验的隧道里，一半迷失在人文的景观里。如果不是偶然读到一本叫《隐形书写》的书，如果不是幸运地成了这本书的学生的学生，我可能永远都不会知道，处理上述这种分裂，本身就是文化研究的题中之义。在戴锦华老师开辟的当代中国文化研究途径上，我尝试着学习在理论与经验的张力中前行。

某种底层经验可以是一个中文系学生进入文化研究的动力，却无法构成他长期坚持（不是坚持“文化研究”这个名字，而是坚持一种介入性的学术实践）的保证。随着他在学院体制中获得博士学位和相对稳定的教职，昔日的惶惑可能逐渐淡忘，取而代之的是成为另一种学术生产者的愿望，即成为克尔凯郭尔嘲讽过的那种“副教授”：

带着一种安全感，他们生活在他们的思想中：他们有终生的职位，有一种在组织良好的国家中的可靠前途。他们与生存的巨大变动隔着千百年的距离；他们也不担心生存的巨大变动会重新出现……（《恐惧与颤栗》）

直面“生存的巨大变动”——存在主义思想家曾经设想的孤异的英雄之举，在今天已越来越成为普通人生活的常态，在学术美杜莎的物化之眼下寻求庇护，也因此比任何时候都更像是自欺式的逃避。与逃避如影随形的是无法逃避的不安，如果一个学院知识分子认同或默认资本逻辑在其他领域普遍制造的竞争、动荡和过剩，他又凭什么奢望自己的领域享有“豁免权”呢？想寻求例外，就必须寻找新的普遍性，否则就没有例外。看《白日焰火》的时候，我无法将那条时光隧道看作只属于过去或他人的，这种作为共在的存在中的不安，让我继续着自己的带着乡愁的文化研究，以至写出现在读者看到的这本书。

尽管相对于那隧道中的岁月与人，目前的这本小书实在过于微薄了，但作者自信：十余年焦虑与思考的稚拙结晶只是一个更长久的过程的起点。感谢为拙著的出版付出辛劳的中国言实出版社的老师们，尤其是本书的责编肖凤超老师。感谢师力斌兄向出版社推荐拙著，十年前，我的第一篇当代东北文化研究论文正是在他主编的

《北京大学研究生学志》上发表的，这本小书也是对这十年来他给我的鼓励和帮助的一种纪念。

刘岩

2016年仲夏

中国言实出版社是国务院研究室主管主办的国家级出版单位，主要出版党和国家重大方针政策的研究成果及其相关的辅导读物，曾获得中国政府出版奖、“三个一百”原创图书奖、中国图书世界馆藏影响力100强等荣誉。近两年，我社推出“全民阅读精品文库”系列丛书，集国内百余位名家，百余部名作，得到读者的广泛好评。为了更好地引导、推动全民阅读，特推出此套文学批评系列丛书。入选本丛书的作者，均为当代中国文坛较为活跃、较有影响、较有实力的青年文学评论家。

上架建议：学术 / 文化

ISBN 978-7-5171-1909-8



9 787517 119098 >

定价：23.80 元

