

2018年(第三届) 华宇艺术论坛

重估革命：历史、艺术与政治

2018年12月8日

海南三亚

THE THIRD HUAYU ART FORUM

THE REEVALUATION OF REVOLUTION: HISTORY, ART AND POLITICS

8th December 2018

SANYA, HAINAN

重新认识20世纪中国的文化坐标

张慧瑜（北京大学新闻与传播学院，研究员、博士生导师）

近代以来，中国始终处于传统与现代（时间）、中国与世界（空间）、乡村与城市（社会）三组文化坐标中。在相当长的历史时期，中国的自我指认是传统、非西方和乡村，追求现代、变成西方和实现城市化成为中国文化与社会内在的焦虑。随着21世纪中国经济崛起，这三组坐标也发生了位移，现代中国、城市中国成为讲述中国故事的底色，在这种背景下，传统重新归来、世界不仅仅是西方、乡村变成了诗意田园。与这种截然二分的文化、社会图景不同，在20世纪中国革命的实践中，产生了一种克服这种二元对立的文化、政治逻辑，如“古为今用，洋为中用”，以及工（业）农（业）联盟基础上的工业城市、工业乡村的想象等。这是一百多年中国现代化过程中浮现的三种主体状态和文化结构。

#### 一、传统中国与乡土中国的自我指认

五四新文化运动以来，为了应对西方殖民主义的挑战，中国开始被动、主动地追求现代化地现代化的过程。在传统与现代的框架下，中国被认为是未完成现代化的传统中国。这是五四以来形成的基本问题意识，在七八十年代之交的“拨乱反正”时期，这种五四意识又成为80年代推动改革的文化动员。在这种文化意识之下，形成了两种文化心理，一是文化自卑感，也就是对传统的批判和反思，甚至出现了激烈地反传统思潮，因为传统意味着落后、愚昧和非现代；

第二是现代焦虑症，就是对现代的强烈渴望和追求，以至于在现代中国文化中很少出现对现代的反思和批判，现代以及与现代相关的科学、科技、理性、现代化等概念都是正面的词汇。在这种文化逻辑下出现了一种中国故事，就是把自己指认为贫穷、落后的“黄土地”，通过激烈的自我批判来完成中国的民族化、民俗化和东方化，如电影《黄土地》（1984年）重新把中国呈现为一个几千年来都指凝固不变的文明形态，是一种压抑人的、没有希望的、从来不会被改变的陆地文明，即便八路军战士顾青来到黄土地，也依然无法改变翠巧的命运，这种80年代对革命历史故事的重新改写服务于重新现代化的启蒙叙事。

这种传统与现代的线性时间逻辑又被空间化为中国是传统、西方是现代的地域想象。这导致80年代以来中国的世界视野也发生了转变，从50到70年代的国际主义世界维度转变为80年代的民族国家叙事。在冷战割据的大背景下，中国拥有一种超越民族国家的国际主义以及“解放全天下三分之二的受苦人”的人类视角，而80年代在普世的现代、西方的参照下，中国又变成了充满了特殊性和差异性的民族国家故事。这种中国与世界的空间秩序变成了对“蔚蓝色文明”、“海洋文明”的追逐，把世界简化为西方和美国，如电视剧《北京人在纽约》（1993年）、贺岁片《不见不散》（1999年）、电影《北京遇上西雅图》（2013年）和《中国合伙人》（2013）等。这种叙述与中国是传统、西方是现代的中国故事相似，背后都是中国属于非现代，西方、美国是现代的、理想的所在。

这种传统/现代、中国/西方的文化想象，在社会空间的意义上，又被转化为中国是乡土的、非城市的中国，这也造成近代以来乡土中国及其所代表的农业文明就成为中国的典型形象和自我指认。在五四时期，农村是鲁迅笔下需要被打碎的“铁屋子”，是封建礼教和吃人的盛筵，愚昧、落后的乡村就是整个中国的象征。上世纪二三十年代，经济大萧条和城市化加剧了乡村社会的内部矛盾，在文化上出现了两种乡村故事，一种是重申乡村的传统伦理，来批判和反思城市的消费性和诱惑性（如电影《故都春梦》1930年、《奋斗》1932年、《天伦》1935年等），二是呈现乡村内部的阶级分化和小生产者的破产（如叶

圣陶的小说《多收了三五斗》1933年等），前者是一种带有浪漫主义色彩的反现代式的乡村视角，后者则是用社会阶级的角度理解资本主义生产对乡村秩序的破坏。这样两种叙述都是以城市为中心、以乡村为他者。80年代以来，传统中国又“恢复”为乡土中国，如《黄土地》、《红高粱》（1987年）、《菊豆》（1990年）、《五魁》（1993年）等都是典型的中国故事。

可以说，从五四到80年代，这种传统中国和乡土中国就成为两种最常见的中国形象，这是在启蒙主义和现代化的逻辑下形成的中国认同，代表着一种负面的、需要被现代化所抛弃的价值观，也形成了20世纪历史中深入人心的一种文化自觉，就是激烈地自我否认和文化批判，斩断传统中国与现代的关系，渴望把一系列现代价值观从外部内置到中国文化内部，这也是一种自我他者化、自我现代化、自我殖民化的过程。

## 二、现代中国和城市中国的浮现

这种传统中国和乡土中国的主体位置，近些年随着中国经济崛起以及成为全球第二大经济体而发生了逆转。通过对内改革和对外开放，中国经济实现了高速起飞，也基本完成了近代以来梦寐以求的现代化目标，从传统中国变成现代中国。如果说90年代中国历史尤其是革命历史的叙述往往放置在西方人的视角之下，如《红河谷》（1996年）、《黄河绝恋》（1999年）、《红色恋人》（1999年）等，那么新世纪以来在“大国崛起”、“复兴之路”等新一轮关于中国史的重述中，中国开始呈现为一种作为民族国家的“现代主体”的位置，一个拥有悠久历史和传统、并在近代遭遇现代化的历史中逐渐实现了现代化的新主体。这意味着80年代以来讲述中国故事和中国经验的前提发生了变化，这既需要改变那种对传统中国的激烈批判态度，又需要调整对西方现代性的盲目崇拜。

首先，现代主体的浮现。2015年，中国与法国联合制作的电影大片《狼图腾》由擅长拍摄动物题材的法国导演让·雅克·阿诺执导，改编自2004年出版的同名畅销小说。与西方原发现代性国家不同，中国近代以来一直是被征服和被

殖民的对象，也就是说中国就是殖民故事中的他者。因此，中国故事经常以弱者、前现代主体的角度来讲述，中国无法像西方那样自然占据现代主体的位置。而《狼图腾》的出现则意味着中国终于从前现代主体变成了现代的、后工业的主体。近些年还出现了一批魔幻、奇幻大片，如《九层妖塔》（2015年）、《寻龙诀》（2015年）、《盗墓笔记》（2016年）、《鬼吹灯：精绝古城》（2017年）等根据网络文学改编的盗墓影视剧。这些作品改变了80年代以来把当代历史讲述为伤痕和历史反思的策略，借助寻宝、盗宝模式把当代历史奇幻化。比如《九层妖塔》中的科技工作者也像好莱坞电影里的科学家、考古学家或殖民者一样，这不仅是一部中国版的印第安纳·琼斯式的《夺宝奇兵》，更重要的是借摸金校尉胡八一的知青、越战老兵的身份把中国当代史镶嵌到寻宝、探险的故事里，从而使得50年代到70年代的革命历史与80年代改革开放的历史对接起来，并用这种对未知、他者之地的探险来表达一种现代精神。中国变成了现代主体，传统也获得新的意义，成为一种与现代不再冲突的文化遗产，2017年小成本青春片《闪光少女》则征用轻盈的二次元文化改写80年代的另一种传统与现代的文化逻辑。《闪光少女》中西洋乐器和民族乐器所代表的不再是现代与传统的冲突，而是两种不一样的演出风格，甚至能演奏出“百鸟朝凤”的唢呐成为打败乐器之王钢琴的杀手锏。这种对于民乐的推崇与二次元文化“嫁接”起来，使得“2.5次元”乐队不仅不代表着落后、保守，反而是既新潮又有文化底蕴的中国古风。在这里，现代化的焦虑感消逝了，传统是已然现代化的中国人建构自我认同和文化身份的华丽外衣。

其次，出现了“世界”之外的世界。中国与西方二元对立的世界图景变成中国与东南亚、中东、非洲等第三世界的关系，如电影《泰囧》（2012年）、《湄公河行动》（2016年）、《战狼2》（2017年）、《红海行动》（2018年）等都反映中国与这些地区有着密切的经贸关系。在这些电影中，中国从落后的、愚昧的主体变成了现代的、文明的代表，这些发展中国家则是欠发达的、非文明的地方，中国开始占据曾经是西方、现代、白人的文化位置，变成一个现代化的主体。《湄公河行动》改编自2011年中国公民在湄公河遇难的真实案

件，正面呈现了中国警察到境外抓捕国际毒贩的故事。2017年暑期档上映的军事题材大片《战狼2》不仅创造了56.83亿的国产电影最高票房，而且吴京扮演的冷锋塑造了新的中国特种兵形象。冷锋不再是以弱胜强、小米加步枪时代的军人，而是冷兵器、热兵器样样精通的特种兵，是打不败、无所不能的强者，这种个人主义英雄与好莱坞电影中的“钢铁侠”和“美国队长”类似。冷锋面对美国护士所表现出来的自信以及冷锋铲除欧洲雇佣军时的自豪，这改变了近代以来积弱积贫的中国形象，中国也成为名副其实的大国，或者强国。2018年初上映的《红海行动》讲述的是中国海军特种兵从中东战乱之地拯救难民和撤侨的故事，采用了好莱坞商业大片的模式，用大场面和激烈的战斗场景来凸显中国军人的勇猛和意志。这些电影既与中国资本和劳动力十余年来深入中东、非洲等地区有关，又与中国崛起时代新的国家形象的塑造有关。

再者，在这种现代中国的主体想象之下，乡土与城市的对立关系也发生了转变，变成了以城市为主体、以乡村为他者。80年代以来农村合作化运动失败，在经历了短暂的“在希望的田野上”之后，农村丧失了从乡土内部实现工业化的制度基础，被认为是愚昧、落后的地方，这也使得乡村叙述变成路遥式的知识青年进城和陈忠实式的乡绅主体的农村故事。乡土中国呈现为两种空间。一种是落后、愚昧、非法治的异度空间，也就是恐怖片、惊悚片中的农村，如《光荣的愤怒》（2006年）、《心迷宫》（2014年）、《中邪》（2017年）等乡村被他者化，变成了非文明的、非法治的空间，发生鬼魅的地方；第二种是诗意的乡村、自然化的乡村，如电视纪录片《舌尖上的中国》（2012年）、电视综艺节目《爸爸去哪儿》（2013年）等呈现的是一种浪漫主义式的乡土，赋予前现代、自然空间和乡土一种有机的、绿色的文化想象。在《舌尖上的中国》的系列作品中有意规避更为讲究、更有文化底蕴的宫廷菜、私家菜和饕餮盛宴，反而不惜跋山涉水寻找穷乡僻壤的野味，或走街串巷访求市井乡里的味道。那些在少数民族聚集区（相比汉族中心的异域风光）、乡野之间存在的“乡村盛宴”，以及特定的民间习俗、传统节日（如春节、端午节、重阳节）与饮食之间的“心心相惜”都成为不可或缺的“食材”，即使已经消逝、变成民俗旅游项

目的高跷浅海捕鱼等也是不可或缺的菜肴。在这里，自然、老传统、手工艺、老味道都成为酿制“乡愁”之酒的酵母菌和酒曲。这是一种典型的后工业时代的文化逻辑，通过对自然的崇拜来反思现代、城市文明的异化。

可以说，2008年中国经济崛起之后，现代中国成为一种新的中国主体位置。这种文化位置，使得传统与现代、中国与西方、城市与乡村等文化坐标发生了巨大的改变，不仅使得中国重新回收优秀的传统文明、看到西方之外的第三世界空间和建构一种反现代化的乡愁，而且治愈了文化自卑感和现代焦虑症，找到一种文化自信和对现代中国的认同。

### 三.被放逐的革命中国和当代中国

传统中国与现代中国的文化逻辑背后都隐含着一种以现代为核心的价值观，不管是批判传统的包袱，还是重新把传统作为正面遗产，都是把现代作为参照系，这是五四时代、80年代以及中国经济崛起之后支配性观念。这其实压抑、忽视了50到70年代革命中国、当代中国的历史和另类尝试。在这种社会主义文化的实践中，改变了传统与现代的二元想象，变成一种在批判传统中继承传统、在批判现代中追求现代的文化逻辑。这体现为三种不同的文化精神，一是以工业、生产为核心的城市文化；二是农村在地现代化的路径，三是相对平等的亚非拉想象。

第一，城市在50到70年代的文化逻辑中具有一种暧昧性，城市文化被作为资产阶级文化的典型代表，尤其是城市里的消费主义空间如咖啡馆、歌舞厅、高楼大厦等是资产阶级腐朽堕落、社会罪恶的象征。这种对城市文明的反思既是工业社会、城市化以来西方现代性的自我批判，又是冷战时代社会主义文化对资本主义文化的批判。在负面化资本主义文化的同时，社会主义文化也创造了一种与资本主义文化针锋相对的现代文化，这就是把消费性的城市改造为生产性的城市，把灯红酒绿的夜幕变成阳光明媚的工地。于是，在50到70年代的中国电影中，出现了两种城市形象：“资本主义黑夜”和“社会主义白天”，前者是在旧中国、旧社会的“霓虹灯”下展现身体的诱惑与人性的沦落，后者则

在新中国、新社会的“艳阳天”里表现热火朝天的生产性和工业化场景。这样两种截然对立的空同，在1958年刚从苏联学习一年归来的成荫导演的城市电影《上海姑娘》中得到淋漓尽致地呈现。这部电影的片头是，波光粼粼中浮印出“上海姑娘”的片名，背景则是一幅又一幅倒影中倒置的高楼大厦。这些高楼大厦一方面是现代文明、都市文明的象征，另一方面又是上海褪不去的旧社会、殖民地的痕迹。电影用这种水中倒影的手法表达了社会主义文化对城市既爱又恨的双重定位，也表达了社会主义文化的双重任务是既要批判现代化所带来的诸多弊端，又要追求现代化和工业化。这一汪清泉显示出人们对于现代性的渴望和批判的矛盾心情。这样双重任务给城市电影带来创作上的困境和难题，既要表现现代化的繁荣与“现代”，又要避免现代文明所携带的资本主义的“阴影”。片头过后，这些水中倒影消逝，浮现出来的是一个建筑工地，一个正在建设之中的工厂。就像被压抑的欲望，一旦进入正文，一种建设的、生产性的空间，立刻取代片头中柔美的现代化倒影。这成为50到70年代处理城市题材最重要的修辞方式，就是用生产、工业化来表征城市。

第二，与西方现代以来通过“羊吃人”、圈地运动等强制方式消灭农村、把农民转化为城市无产阶级不同，作为有着悠久农业文明的中国，被迫走上了一条“农村包围城市”、土地革命的方式来完成国家独立和社会改造，这也为新中国开启现代化、工业化提供了社会基础。相比五四时期启蒙视角下的“恶乡村”和浪漫主义视角下的诗意乡愁，新中国所形成的是一种以乡村为主体、从乡村出发的现代化叙述，如《暴风骤雨》（1948年）、《三里湾》（1955年）、《创业史》（1960年）等社会主义现实主义作品，乡村不再是城市的他者，而是现代化的主体，是以乡村空间为主角，展现农村社会的集体化、合作化的历史，这里的乡村不再是城市之外的他者，而是从城里来的年轻人与村里的人们一起追求现代化、建设工业化乡村的地方，这种乡村主体的视角是“农村包围城市”的中国革命以及以农村为主体的合作化道路的产物。这种乡村在地现代化的经验，不是把农民赶到城市里，而是通过组织化、发动农民实现本土的现代化，人们不是背井离乡去城里寻找现代化的生活，而是在本土本乡实现现代化，农

村不是城市的外部，现代化的生活建立在农村生活的基础之上。这种不同于城市视角下的乡村故事得以成立的前提是工农联盟的政治经济制度和人民公社体制。

第三，在50到70年代的国际主义和阶级政治影响下，亚非拉和第三世界成为中国打破冷战结构的突破口，中国建立了一种与第三世界国家相对平等的兄弟想象。近些年，因为中国经济开始与亚非拉地区建立广泛的经贸联系，曾经在80年代被排除到世界之外的第三世界又重新回到中国的文化视野之中，出现了电影《战狼2》以及2018年央视春节联欢晚会上表现中非友谊的小品《同喜同乐》，只是在这些文化呈现中，中国被表现为现代、非洲表现为落后，这与50到70年代关于中非友好的招贴画里中非是一种合作、互助的形象非常不同，在这个意义上，那种彼此承认、相对平等的中非想象对中国崛起时代重新建立一种国际视野有重要的启示意义。

2008年西方遭遇经济危机、2011年中国超过日本成为全球第二大经济体，中国拥有了一种现代主体的想象和新的文化经验，中国开始扭转百余年来激烈的反传统和自我否定，尝试“回收”、追认曾经被遗忘的灿烂与辉煌。在这种背景下，中国需要重建三种文化意识：第一是向外看，培养新的国际视野和世界眼光。随着“一带一路”、亚投行等机制，中国企业、劳动力从来没有如此深入、深广地介入到全球尤其是亚非拉地区的生产之中，如何处理中国资本、文化与被输出国的政治、历史之间的关系，对中国来说是巨大的挑战；第二是向内看，辩证地理解中国悠久的农耕文明与近代以来的现代化历史之间的关系。中国是现代以来少有的没有依靠海外殖民而完成工业化的大国，这对第三世界国家来说有着不同于西方现代化的启示意义；第三是向下看，主动深入到农村生活中。中国近代以来之所以能够抵抗来自西方的挑战以及日本的侵略，很大程度上依靠广泛的农村动员。农村不是等着去救赎、去怜悯抑或恐惧的他者之地，当然，也不是鸟语花香的、浪漫化的诗意空间，而是充满生命力、有主体感的地方。只有这样，中国经验、中国道路才具有真正的普世性和启示意义。