

電視熒幕上的兩種歷史敘述

● 張慧瑜

2008年是「紀念改革開放三十周年」，2009年則是「紀念建國六十周年」，如何評價中國這近三十年的歷史以及後三十年與前三十年的關係，是重要的社會及學術話題。

2008年是「紀念改革開放三十周年」，2009年則是「紀念建國六十周年」，如何評價中國這近三十年的歷史以及後三十年與前三十年的關係，是重要的社會及學術話題。在1980年代和1990年代中前期，人們普遍把1978年視為歷史的分水嶺，將改革前與改革後視為兩個斷裂的歷史時期。在1990年代中期之後，伴隨着「改革共識」的破裂，知識份子對改革前三十年的評價出現了分歧和調整，一種試圖彌合兩段歷史時期的敘述開始浮現。改革前三十年不再被視為「封建專制」或「革命法西斯主義」的歷史倒退，而被視為一種現代化的另類嘗試，或曰「反現代的現代性」。這種知識界話語得到官方的認同。

儘管對於文革的敘述依然持否定態度，但官方論述把改革前三十年說成是一種建設社會主義的「特色」嘗試，因而新時期的改革開放無疑是前者的延續和推進。這種敘述在「三個代表」、「科學發展觀」、「和諧社會」的新官方意識形態的整合下，建國以來的歷史甚或左翼歷史就成為不間斷

地嘗試建設有中國特色社會主義的歷史(馬克思主義中國化恰好也可以轉述為一種有中國特色的社會主義理念)，同時也是不斷追尋「現代化」的歷史。

這種意識形態調整可以從近年來在中國大陸熒屏上熱播的「新革命歷史劇」中看出。一種革命歷史的「成功」講述，不僅抹平了1970至80年代的歷史傷口，而且把「革命」這一相對異質的歷史重新納入到中國現代化的歷史敘述之中。在1980至90年代，人們往往把改革開放敘述為一種具有相似歷史動力的連續的時代；但如今，改革開放三十年卻被表述為一種經歷了1990年代中期的挫折、創傷的歷史低谷，又回歸到今日「大國崛起」的高潮的歷史過程。

本文試圖通過大眾文化文本來探討這樣兩種關於建國六十年的「彌合斷裂」和改革開放三十年「暴露傷口」的敘述。之所以選擇大眾文化文本為研究對象，是因為大眾文化與其說是自上而下的意識形態建構，不如說更符合葛蘭西 (Antonio Gramsci) 意義上的文化霸權 (Cultural Hegemony) 的爭

奪戰。尤其是，以電視劇為媒介的大眾文化在中國具有更為廣泛的收視率及遍布城鄉各地的觀眾基礎。因此，相比知識份子的某種理論或精英的高級討論，以及高高在上的官方意識形態，這些「成功」獲得流行的大眾文化文本無疑是主流意識形態確立霸權的最為重要的表徵。

一 「英雄傳奇」的書寫與「歷史／冷戰」記憶的和解

新世紀以來，中國有一批革命歷史劇獲得高收視率和觀眾的普遍認可，還成為社會討論的熱點話題，「紅色懷舊」、「亮劍精神」成為流行一時的文化現象。這些電視劇主要代表有2002年熱播的《激情燃燒的歲月》、2004年的《歷史的天空》、2005年的《亮劍》、2006年的《暗算》和2007年的《狼毒花》等。與1990年代初期以來官方全資支持的主旋律創作不同，這些電視劇基本上都是由民營影視公司以及有港資背景的公司所投拍的^①，它們因意外的熱播而引起了相似題材的再生產。在這個意義上，這些電視劇首先獲得了市場意義上的成功，而這種成功恰好呈現出特定的社會文化症候。

雖說這些電視劇中的英雄形象被削弱了革命色彩，而更像傳奇英雄或俠客、義士（所謂「亂世出英雄」），但是他們所經歷的畢竟是二十世紀中國最驚心動魄的一段歷史。這段歷史在以往「告別革命」的敘述中往往作為負面債務而被剪輯掉，但這些新的革命歷史劇又使革命歷史重新浮現出來。

那麼，這些被重新喚起的歷史記憶又是如何得以講述的呢？或者說，革命的歷史如何與當下的生活和諧起

來呢？簡單地說，有兩種不同的縫合歷史記憶的策略。

第一種是以家庭的連續性來保證歷史的連續，代表作包括《激情燃燒的歲月》和《軍歌嘹亮》這類革命家庭言情劇。《激情燃燒的歲月》的書寫策略與2007年熱播的《金婚》有某種相似的地方，兩者都以家庭為線索串聯起四五十年的歷史。前者塑造了軍人石光榮的形象，但是這個形象與紅色經典中的英雄並不相同。石光榮雖然是一位戎馬半生的革命軍人，戰功赫赫，但劇中並沒有更多地在戰場上展現他的英雄主義，而是呈現了抗美援朝之後「英雄」解甲歸田的兒女情長。換言之，該劇通過家庭生活或日常生活來填補革命歷史的宏大敘述。

《金婚》則以都市普通職工的生活把波瀾壯闊的歷史排除在家庭之外。在1980至90年代，出現一大批關於1950至70年代苦難歲月的敘述，主題是知識份子蒙難（反右敘述）或普通人成為歷史的人質（《藍風箏》、《霸王別姬》、《活着》）。與這些不同，《金婚》使用家長里短、日常生活填充了「激情燃燒」的歲月，無疑修正了這種1980年代以來的迫害敘述。歷史如同情境喜劇，雖然過了一年又一年（《金婚》使用的正好是編年體），但除了歲月的流逝以及室內布景的變遷外，歷史（或者說革命歷史）似乎從來不曾改造或光顧這些「核心家庭」。這種家庭、個體與歷史，尤其是宏大歷史的疏離感，恰恰是當下意識形態的有效組成部分。

第二種縫合歷史的方式是借重抗日戰爭敘述來重塑國家神話的講述，《亮劍》等革命歷史題材的電視劇是其代表。這種敘述試圖跨越1940至50年代的斷裂以及1950至70年代文革或曰革命的異質性，不僅使得革命與當下

新世紀以來，中國有一批革命歷史劇獲得高收視率和觀眾的認可，還成為社會討論的熱點話題，這些電視劇首先獲得了市場意義上的成功，而這種成功恰好呈現出特定的社會文化症候。

生活之間曾經存在的深刻矛盾被消解，而且使得冷戰的對立雙方達成和解。這些電視劇紛紛把抗日戰爭敘述為一場民族戰爭，共產黨的抗日英雄也由革命英雄變成了民族英雄。與1980年代影視作品中只凸顯國民黨軍隊正面抗戰的敘述不同，在《歷史的天空》和《亮劍》中，國共兩軍並肩作戰，雙方將領都被塑造為抗日民族英雄，從而重塑或喚起一種國家神話。這種敘述彌合了國共冷戰的意識形態衝突，但其負面效果是，抗戰之後的所謂「解放戰爭」就變成很難被講述的故事（借用《亮劍》中的一句話：「中國人為甚麼要打中國人呢？」）。

另外一種消弭冷戰邏輯的策略是把1950至70年代的政治鬥爭，尤其是文革的歷史，敘述為一種心胸狹窄的小人物得勢（《歷史的天空》）或者是老幹部蒙難（《軍人機密》），以及自殺的歷史（《亮劍》小說版）。這種對國共和解與老幹部／知識份子受難史的敘述，是1980年代出現的兩種清算左翼文化的基本策略，而上述革命歷史劇成功地挪用了這些策略，把對左翼文化的批判性表述轉移為一種對革命歷史故事的重建。

這些革命歷史劇以種種方式抹平革命歷史中的異質性，從而達成某種和解，可是對觀眾來說，這些革命歷史劇以甚麼方式與他們發生連接呢？或者說，在這些電視劇中，觀眾究竟認同的是甚麼呢？在這個後革命或冷戰結束的時代，諸如歷史、革命、民族認同等，對於每個個體觀眾來說，真的能有所觸動嗎？電視劇畢竟是人們在家居環境中觀看的娛樂品，如果它能夠打動觀眾，似乎還有比歷史記憶、國族神話這些宏大話語更為切近的理由。在觀眾看來，石光榮、李雲

龍（《亮劍》）、常發（《狼毒花》）等不守規矩、經常違背上級命令，但卻能屢建其功的英雄，與其說是民族／國家英雄，不如說是這個時代最成功的CEO。李雲龍掛在嘴邊的話，是把打仗比喻為做生意，永遠都不能吃虧，不能做賠本的買賣，也早被人們看成為這個時代最有商業頭腦的職業經理人形象。從這裏可以看出，這些被作為新革命歷史劇所建構的主體位置具有多重的耦合能力，既可以以革命者的位置順暢地講述革命歷史的故事，又可以象徵當代社會最為成功的資產階級／現代主體位置。

相比起1990年代末期到二十一世紀初期熱播的宮（清）廷戲和韓劇，這些電視劇講述的都是中國革命歷史的故事，而這種講述被觀眾所普遍接受本身，已經涉及到中國當代文化史內部的一個重要問題。與新歷史小說、紅色經典不同，新革命歷史劇不只是在消解英雄，而且是在重建一種英雄與革命歷史的論述。從這個角度來說，這種對革命歷史的再敘述，其重要的意識形態功能在於，把曾經異質化的革命歷史，尤其是國共之爭和文革，以非異質的方式連綴起二十世紀中國的歷史；或者說把斷裂的歷史連綴成連續的歷史，並借助「英雄傳奇」得以把曾經拒絕或無法講述的革命歷史縫合進破碎而斷裂的二十世紀中國歷史。

這種對革命歷史的重新改寫，使得講述近代以來中華民族偉大復興和「大國崛起」的民族／國家的大故事獲得了內在支撐。無論是中國作為現代民族國家的歷史，還是中國經過艱難曲折尋求現代化終將成功的歷史，都需要一種把1950至70年代的歷史中獲得主導和霸權位置的革命文化改寫成為國家／民族神話的方式。在這個意

作為新革命歷史劇所建構的主體位置具有多重的耦合能力，既可以以革命者的位置順暢地講述革命歷史的故事，又可以象徵當代社會最為成功的資產階級／現代主體位置。

義上，這些英雄的登場與新世紀以來中國共產黨由革命黨轉型為執政黨的自我調整與定位有關，也密切聯繫着「大國崛起」和民族復興的現實訴求。

二 「社會傷口」的遮蔽與呈現

與上述彌合歷史斷裂、達成歷史和解的敘述不同，在2002年以來的大眾文化書寫中，關於改革開放的歷史敘述卻要暴露一種「社會傷口」，這就是曾經在1990年代中期出現的下崗浪潮。筆者留意到一則電視公益廣告，大意是：1978年「我」考上大學，1997年「我」被迫下崗，2008年「我」的兒子考上了大學。故事的敘述人是一個中年男子，根據其經歷應該是1949年前後出生的「50後」一代。廣告中沒有講述的是，這既是一批改革開放的親身參與者或者中堅力量，也是一批「共產主義接班人」。在他們誕生之初就被作為紅色江山的繼承人來培養，文革期間，他們是紅衛兵或紅小兵的主體，1970年代趕上知識青年上山下鄉（「知青」），隨後近而立之年又遇上「撥亂反正」，以種種方式（考大學、招工）參與改革開放的大潮。作為建設有中國特色社會主義的主力軍，他們幾乎見證了共和國六十年的每一個重要時刻。

這則廣告最意味深長的是，改革時代的歷史並沒有被敘述為一個或緩慢或快速的上升過程，而是如同過山車一樣，經歷了一個低谷之後又爬升的過程。在這種敘述中，改革開放三十年的歷史就被分為兩個階段，前一個階段似乎是在償還社會主義體制的債務（除去不適合市場經濟發展的「障礙」）；直到1990年代中期全面實踐社會主義市場經濟體制，社會分化

與矛盾也達到了改革開放以來最為嚴重的時期。而恰好正是此時，中國知識份子在1980年代所分享的改革共識出現了破裂，究竟是繼續推進市場化改革，還是重提社會主義的傳統，成為新時期以來思想界的重要分歧。該廣告為甚麼要選擇這種斷裂的方式來敘述改革開放三十年的歷史呢？或者說，為甚麼會選擇1997年作為改革時代的低點呢？在這裏，首先，需要追問的是為甚麼要挑一個國企工人作為歷史的敘述人和見證人？其次，為何要選擇1997年下崗這個下降動作來作為歷史的「傷口」呢？

選擇工人階級作為主角是意味深長的。改革前三十年的歷史合法性建立在一種工人階級作為歷史主體的共產主義革命的敘述之中。儘管中國革命的歷史始終與工人階級的某種缺席狀態相伴隨，但是國企工人在改革前三十年，無論是在話語（「共產黨是工人階級的先鋒隊」、「咱們工人有力量」等）還是實踐（作為享受了工作和保障的「城市」市民階層的主體）當中，都佔據着中心位置；工人階級的主體位置是革命敘述的合法性來源。因此，選擇國企工人作為敘述主體，更可以隱喻1950至70年代的社會主義歷史。

可是，伴隨着1990年代以來「國企改革攻堅戰」，國營企業紛紛轉制，工人階級遭遇了最為嚴重的挫敗。從這個角度來說，1997年確實具有某種標誌性。但是，在「下崗衝擊波」的年代，下崗問題往往被轉述為一種「再就業」的問題，媒體報導的往往只是那些再就業成功的典型（如那首知名歌曲《從頭再來》），而再就業的問題又被進一步轉述為下崗女工的問題，由此，階級議題被成功地移植為性別議題^②。總之，下崗／失業成了一個在當時無法被「真正」觸及的話題，成

在「下崗衝擊波」的年代，下崗問題往往被轉述為一種「再就業」的問題，媒體報導的往往只是那些再就業成功的典型，而再就業的問題又被進一步轉述為下崗女工的問題，階級議題被成功地移植為性別議題。

了一種言說的禁忌；而談論工人階級下崗，也成為那些對社會持有批判立場的人們的「竊竊私語」。地下電影、地下影像這些「特殊的言說空間」（主要以海外電影節、國內學術討論會或小型咖啡館等為放映渠道），紛紛以這些社會議題為重要的表現對象^③。

新世紀以來，尤其是2002年新一屆領導人上台後，在「科學發展觀」、「和諧社會」等一系列政策調整的背景之下，下崗工人、三農問題、醫療改革、教育改革等社會議題獲得高度關注；關於國企改革、下崗工人的討論也被公開化。與此同時，遠離社會議題很久的文學界出現了對「純文學」的反思和「底層文學」的呼喚，在大眾傳媒中也出現了好幾部有關「民工」的電視劇（在溫家寶總理為農民工討工資之後）和一些以工人為題材的電視劇（如《大工匠》、《愛情二十年》等）。工人階級如何經歷改革陣痛獲得了正面的表述，而底層文學也在某種意義上成為純文學創作的新的美學追求、方向和「時髦」。

直到最近，似乎被作為改革開放正面成果來講述的是，國企改革已經走出了困境，正如在紀錄片《鐵西區》中所呈現的，是煥然一新的藍色廠房、更現代化的設備和工資提高的工人；而當年的廠房已經被置換為房地產的開發專案，其中部分廠區以「文物」、「遺蹟」的方式保留下來，建為一個工廠博物館^④，記錄的是作為「共和國長子」的輝煌和歷史。一個老工人帶領攝影隊伍走過這些被「精緻」地排列的機牀、光榮榜和萬國旗，一種在特殊的產業政策下，即因朝鮮戰爭而被急速推進的重工業化運動形成的東北老工業基地，再也不是《鐵西區》當中空蕩蕩的廠房，而是對曾經「火熱的年代」的銘記。

只是這種歷史的「博物館化」，其功能在於對某段歷史的凸顯，同時也意味着這段歷史被徹底地埋葬，或者說與現實生活的脫節；也許彰顯比遮蔽更能印證一種歷史的死亡和「傳統」的斷裂。在彼時的歷史中，工廠／工業是城市現代化的標誌（以生產為主體的城市），而在此時的歷史中，工廠又成為必須或被遷出或消失的「污染源」（以消費為主體的城市）。有趣的是，某些「工廠」（或更準確地說是「工廠建築」）被改造為文化創意園，如北京798藝術區（前身是1950年代東德援建中國的軍工專案718軍工廠）和南京秦淮河畔的晨光1865創意產業園（前身是李鴻章於1865年創建的金陵機器製造局）。這種先鋒藝術家偶然發現的被都市拋棄的工業自留地「一夜之間」變成了受到政府鼓勵的文化創意園區。「工廠」博物館或創意園成為中國現代化的某種縮影，而曾經發揮生產功能的工廠也被「以土地換資金」的方式郊區化。在這種空間置換中，消費、消費者成為都市景觀的主體，而作為生產者的工人以及填充這個位置的農民工在這種消費主義的都市景觀中卻不可見。

總之，1997年下崗事件被清晰地敘述為個人／社會的創傷性事件，曾經的傷口終於「大白於天下」，這種彰顯本身發揮着撫慰的功能。現在之所以可以把過去的傷口、傷疤呈現出來，是因為我們的社會已經找到了癒合的方式，或者說工人下崗的問題在「和諧社會」和「大國崛起」的背景下已經被成功消化了。在這裏，有效的意識形態運作不在於拼命地遮蔽或掩飾傷口，而是坦誠地暴露傷口、暴露創傷。當然，在這種治療或者自我治療的過程中，傷口總是舊傷口，傷疤也是舊傷疤，而更重要的，是沒必要追

現在之所以可以把過去的傷口、傷疤呈現出來，是因為社會已經找到了癒合的方式，或者說工人下崗的問題在「和諧社會」和「大國崛起」的背景下已經被成功消化了。

究為甚麼會有傷口；萬一要追究也沒有關係，因為那是十幾年前的事了，現在的社會、現在的時代已經可以成功修復那時的傷痕了。

三 主流意識形態霸權的確立

無論是把1970至80年代的斷裂重新彌合，還是把1997年的社會傷口暴露出來，都使得建國六十周年的敘述變得更加順暢和有效。這樣兩種整合歷史記憶的方式，既可以連接前三十年與後三十年的歷史，又可以把1990年代中期產生的「改革共識」的破裂重新整合起來。這種整合性力量既吸收了「新左派」的論說（即改革前年代也是現代化歷史的一部分以及改革開放的實踐曾經給昔日作為社會主體的工人階級造成了巨大的傷害），又認同於「自由派」的論說（即1950至70年代作為一種知識份子受迫害史的敘述和市場化過程中因官方壟斷資源給底層民眾帶來的剝奪和傷害）。

在這種整合性力量中，所有這些「舊」傷害已經在「科學發展觀」、「和諧社會」、「以人為本」的敘述中獲得正面而積極的回應。在這個意義上，彌合斷裂和暴露傷口都成為當下主流意識形態獲得霸權的兩種重要策略，也就是說，霸權的確立在於能夠成功地回應各種質疑和批判性的聲音。

2007年出現了一部並非那麼顯眼，但又獲得熱播的電視劇《大工匠》^⑤。這部劇不僅被認為是十年來首部以工人為題材的電視劇（相對於上次與工人或者說國企有關的媒體熱點，集中在1990年代中期呈現國企改革困境的電視劇如《大雪無痕》、《車間主任》等），而且還獲得第十屆「精神文明建

設『五個一工程』入選作品獎」，成為與《狼毒花》、《山菊花》、《士兵突擊》等抗戰題材、紅色經典或軍人題材相並列的熱播劇。筆者以為，與其要把《大工匠》放置在「工人題材」這一很少受到電視劇市場青睞的脈絡中來討論，不如把《大工匠》看成是工人版的《激情燃燒的歲月》。

《大工匠》的歷史跨度很大，從1950年代中期一直到二十一世紀之初。劇情被分割為兩大部分：前半是以蕭長功、楊本堂這對師兄弟為代表的產業工人的光榮與豪情（體現在1958年參加全國冶金系統大比武和1960年代初期大饑荒中參加國家的軍工專案01工程）；後半則是從蕭長功自1980年代初期退休以來一家人所經歷的持續衰落。蕭長功作為昔日被毛主席接見過的勞動模範，在1950年代不僅獲得各種獎狀，而且以八級工匠的身份居住在二百多平方米的兩層洋樓裏；1980年代退休之後，伴隨着企業改革帶來的是兒子的下崗（以及由於蕭長功的忠誠或者說誠實葬送了二兒子德虎從軍的前程而帶來兒子的瘋癲），晚年的蕭長功所經歷的是一次內疚和贖罪的過程。電視劇強化了工人階級悲喜兩重天的歷史境遇。對於這些共和國的「大工匠」來說，這半個世紀的歷史顯得並不連續，一邊是1950年代作為工人階級的輝煌時代，另一邊是1980至90年代以來工人階級所遭遇的持續的衰落過程；也就是說，既呈現了改革前工人階級作為國家主人的歷史及社會位置，又呈現了改革後工人階級所遭遇的傷害。

這種對於工人階級光輝歷史的懷舊，正如「大工匠」的命名一樣，是一種從生產技能，而不是政治或階級的角度來指認這些工人階級的身份。這種對技術的強調，在某種程度上，削

無論是把1970至80年代的斷裂重新彌合，還是把1997年的社會傷口暴露出來，既可以連接前三十年與後三十年的歷史，又可以把1990年代中期產生的「改革共識」的破裂重新整合起來。

《大工匠》以生產為中心建立的敘述非常有效地穿越改革前後的斷裂，把改革時代描述為一個撥亂反正，一個恢復生產、恢復秩序的年代，與〈關於建國以來若干歷史問題的決議〉對十七年和文革的定論相吻合。

弱了「工人」的政治（作為階級）和經濟含義（機械化大生產）。更為重要的是，電視劇把文革的歷史敘述為一種革命破壞生產、只搞政治運動的歷史，從而使得1950至70年代關於生產與革命的內在衝突的合法性消解了。顯然這種以工人階級／生產為主線的1950至70年代的敘述是一種去革命的敘述。這種以生產為中心建立的敘述可以非常有效地穿越改革前後的斷裂，把改革時代描述為一個撥亂反正，一個恢復生產、恢復秩序的年代，這種敘述基本上與〈關於建國以來若干歷史問題的決議〉對十七年和文革的定論是相吻合的^⑥。

1980年代以來，這些大工匠所經歷的是企業改革、轉軌和子女下崗的過程，《大工匠》的後半部分主要講述了這種「工人階級失去歷史主體位置」的故事。改革用一種市場的邏輯使「國營」企業從一個社會單位轉變為僅僅承擔經濟功能的「國有」公司，劇情以某種時空錯亂的方式幾乎直線式地使「北方特鋼廠」蛻變為「藍天鋼鐵總公司」。在這場被改革者楊明亮比喻為「女人生孩子」的「陣痛」式改革中，蕭長功等老工人所感受到的是「家」的失落。作為一種福利安排，使所有工人生老病死有所依靠的「大鍋飯」，讓工人與工廠之間存在一種「家」的情感；在依靠勞模、獎章的管理制度下，勞動者的主體位置獲得了另一種非市場、非金錢的尊重。也正是在這個意義上，工廠並非一個具有商業功能的公司，而是一個「家」。所以，當保衛科長老包退休後看到自己幾十年關於工廠的所有記錄都被扔到了垃圾堆裏，便導致了他的出走和精神錯亂。

在《大工匠》的結尾處，故事主角蕭長功和楊本堂在參觀完停泊在某港

口的中國自主研製的退役潛水艇後，才知道他們鍛的特鋼用到了屢建戰功的潛水艇上，不禁發出「這輩子咱光榮啊」的慨嘆。隨後他們爬上潛水艇頂部，先是坐着，然後躺下，畫面音傳出：「當以往的一切都成為過眼雲煙，榮辱都成為歷史的時候，這對並肩走過了一生的師兄弟，又要喝酒了，他們會紀念他們所創造的功勳，紀念他們為國家帶來的財富，紀念他們所屬於的那個時代，甚至紀念他們的衰老。」與這種悼詞式的語言相配合的是逐漸上揚的攝影機俯拍他們斜躺在潛水艇的頂部仰天大笑。在這個長長的鏡頭裏（「再見禮」），與其說呈現了一座凝聚他們歷史功績的豐碑，不如說更像一座塵封歷史記憶的墓碑，他們作為墓碑的「主人」非常恰當地「躺」在了應該屬於自己的位置上（一艘退役的供參觀瀏覽的軍艦上）；或者說，這是一座他們親自為自己鍛造的「墓穴」，正如他們「光榮退休」的照片豎立在車間的光榮榜上，成為工廠招商引資的「無形資產」，或者說遺產。

有趣的是，《大工匠》劇組經過一些波折，最後選定在北京的一家鋼廠拍攝，如果說劇中的藍天鋼鐵總公司最終通過引進國外現代化的流水線而結束了「陣痛」，那麼該劇的拍攝場地不久就要破產了，拍攝用的車間也即將拆除，這個「故事」之外的故事遠沒有一個圓滿的結局。晚年的蕭長功唯一哀嘆的事實是：「咱老蕭家沒有一個工人了……這國家以後怎麼辦啊？不用工人了嗎？」這種對於曾經作為國家主人翁的工人階級再也無法擁有「那個美好的時代」的慨嘆，與這部電視劇播放時身處的建設「和諧社會」的時代似乎有着某種不協調，但或許就

是這種已然「大國崛起」的心態更可以容納這份對於往昔的追憶。

四 結語

從這些紛雜繁複的大眾文化文本中可以看出，新世紀以來，一種更為有力和有效的意識形態整合起來了，或者說，新的霸權確立了。改革前後兩個時期的斷裂曾經是改革開放合法性的社會共識，「新啟蒙主義」對於左翼文化的清算與官方對於文革意識形態的否定是高度吻合的。然而，1990年代中期「新左派」與「自由派」之爭浮現出來之際，這種斷裂性依然是雙方的共識，只是「新左派」把改革前的實踐論述為一種現代化的另類嘗試，以反思改革時代建立在發展主義基礎上的現代化路徑。不過，伴隨着新一屆領導人的上台，這些在1990年代中期扮演批判性角色的論述，如「新左派」對市場原教旨主義所帶來的貧富分化、環境危機的批評，以及「自由派」對於官商勾結、特權階層的批評，都被一種主流論述所吸納，如「科學發展觀」（包括可持續發展、以人為本、依法治國、執政為民、建設環境友好型社會、建立資源節約型社會等）、「和諧社會」、「和平崛起」等。

正如在這些新革命歷史劇中，既可以看到革命年代的自豪感、強烈的國家認同，又可以看到改革開放以來清算左翼文化的主要方式（即知識份子受難史）。從這裏，可以看出一種日漸顯影的主流邏輯如何彌合歷史的斷裂，又如何撫慰社會傷口，從而使得歷史與現實如此順暢地組合在一起。在這個意義上，一套有效的意識形態講述不在於遮蔽傷口，而在於能夠回應、收編諸多批判性敘述以抹平歷史的傷口。

註釋

- ① 如海潤影視公司拍攝了《亮劍》、《紅色記憶》、《大刀向鬼子頭上砍去》、《狼毒花》等，北京小馬奔騰公司拍攝了《歷史的天空》、《光榮歲月》等軍旅劇，從《新民晚報》的一篇報導〈呼喚英雄主義 點燃觀眾激情——熒屏軍旅戲觀眾踴躍出現「井噴」行情〉中也提到，伴隨着軍旅劇走紅，愈來愈多的港台明星和民營公司投入拍攝軍旅題材的電視劇，參見 http://xmwb.news365.com.cn/wy/200707/t20070731_1515360.htm。
- ② 戴錦華：《隱形書寫：90年代中國文化研究》（南京：江蘇人民出版社，1999），頁276-78。
- ③ 在2000年前後出現的一些地下電影或地下紀錄片中，這些社會意義而不是文化意義上的邊緣人成為被關注的主題，這包括《北京彈匠》（朱傳明導演，1999）、《鐵路沿線》（杜海濱導演，2000）、《希望之旅》（寧瀛導演，2001）、《鐵西區》（王兵導演，2002）等地下紀錄片，《安陽嬰兒》（王超導演，2001）、《陳墨與美婷》（劉浩導演，2002）、《盲井》（李楊導演，2002）等地下電影。
- ④ 如被賈樟柯拍成電影的《二十四城記》的房產專案就保留了部分工廠遺蹟作為社區景觀，而《二十四城記》在某種意義上為這種遺蹟提供了「視覺聽覺」的資料，如同廢棄的廠房被改造成紀念館，工人的傷痛與聲音也以「遺言」的方式保留下來，這究竟是對過去的祭奠，還是對未來的一種詢喚呢？
- ⑤ 《大工匠》從2007年春節前後分別在吉林、遼寧、黑龍江等東北地區的省衛視台首播以來，截至10月份，已經在天津、山東、北京、上海等十幾個省市衛視依次播映，並一路獲得高收視率。比如在吉林衛視，以8.33%的收視率打破吉林電視台49個頻道黃金檔電視劇的最高收視，在天津衛視取得9%的收視率，北京電視台儘管在「五一黃金周」期間播出，也獲得了6.8%的收視率。
- ⑥ 《中國共產黨中央委員會關於建國以來黨的若干歷史問題的決議》（北京：人民出版社，2009）。

在這些新革命歷史劇中，可以看出一種日漸顯影的主流邏輯如何彌合歷史的斷裂，又如何撫慰社會傷口，從而使得歷史與現實如此順暢地組合在一起。它收編諸多批判性敘述以抹平歷史的傷口。

張慧瑜 北京大學中文系博士，現供職於中國藝術研究院。