
热风学术 刊 1

网刊发刊词

杨骏骁_“弹幕”论——软件结构的权力与模块化的文化

沙垚_从乡村到都市：反思当代民间文化的归来

康凌_广播员本雅明

张韵_从“信息资本主义”到“数据资本主义”

约瑟夫·A·布蒂吉格_《狱中札记》导论

Q W E R T Y U I O P

A S D F G H J K L

Z X C V B N M



您也可以扫描二维码，
登陆网站阅读本期杂志。

热风学术网刊

主 编 _ 倪 伟 郭春林

学术编委 _ 按姓氏拼音排序

雷启立 孟登迎 潘家恩 朴姿映(韩国) 滕 威 章戈浩

责任编辑 _ 蔡 博 **编辑助理** _ 李 超 **美术设计** _ toybook studio

编辑部邮箱 _ refengxueshu2016@foxmail.com

本刊每年3月、6月、9月、12月15日上线。

版权所有，违者必究 All Rights Reserved

目录

2016_03

总第 1 期

2 网刊发刊词

论文 _

- 3 杨骏骁 _ “弹幕”论——软件结构的权力与模块化的文化
- 22 相 明 _ 微信——市民社会的再生产空间
- 32 沙 垚 _ 从乡村到都市：反思当代民间文化的归来
- 46 王 雨 _ 民国声域里的课本、留声机与广播：1912-1936

理论 · 翻译 _

- 58 康 凌 _ 广播员本雅明：新技术媒介与一种听觉的现代性
- 73 瓦尔特 · 本雅明论广播（三篇）
 对广播的反思
 戏剧与广播——论其教育作用的相互监督
 两种普及——广播剧的基本原则

评论 _

- 80 张 韵 _ 从“信息资本主义”到“数据资本主义”
 ——重读席勒《信息拜物教：批判与解构》
- 87 曹柳莺 _ 当政治遇见诗意，当理智碰撞情感
 ——第 66 届柏林电影节一瞥

专稿 _

- 94 约瑟夫 · A · 布蒂吉格 _ 《狱中札记》导论

网刊发刊词



《热风学术》纸质版书影

十年前开始筹办，八年前出第一辑，《热风学术》走到今天，也有这么长时间了。路况当然不好，天气也是叵测，脚力更是孱弱，但它走走停停，还是坚持了下来：今年春天，第十辑要面世了。

杂志就像一棵树、一个人，熬过了初生时候的艰难，生命力就会一点一点滋长，甚至在旧有的枝桠旁，生出新的绿条。在纸本出到第十辑的时候，《热风学术》推出它的第一期网刊，也是自然的事吧。

这本网刊的读者，应该大多是和它的作者和编者一样，在同一块土地上试图认真行路的人。呼吸着同样的空气，躲闪着同样的风雨，尽管方向可能有异，目的地也或不同，但对这个时代的方圆长短，基本的善恶是非，却是有大体相类的感受的吧，因此，不需要赘述为什么要在这时候增办这一份网刊，或者说得更宽一点，为什么这本来是存身于白纸黑字的思想 and 学术，现在要更多地转移到屏幕和键盘之间。

只扼要报告这网刊的规划：一，做一个文化研究的思想 and 学术平台，以直面现实、持之有故的论述文章，构成自己的主要部分；二，思想是学术的精髓，活跃是思想的特质，各种在形式和内容上自成一格的文字：演讲、杂感、书评、回忆、译作……都该在这平台上分据一方；三，凡被编辑认定是论文的来稿，即便并不跟着长队的注释，都要送盲审，以审读者的评判决定取舍；四，各类文章一经刊用，即向作（译）者奉致薄酬；五，每年四期，通常在季度的第三个月内上网。

除了最后一点，其他都是《热风学术》纸版的成规。刊名也一并搬用，阴晴不定的时候，鲁迅式的“热风”精神，理当在网上和纸面一同勃发。

2016年3月

“弹幕”论

——软件结构的权力与模块化的文化

杨骏骁*



图 1

摘要 _ 近年来，在日本诞生的“二次元”文化——“弹幕”逐渐成为一种备受关注的交流形态。它迅速渗透到小说、影院、音乐、漫画、综艺节目等多种文化形态之中，成为炙手可热的社会话题。与此同时，它也在某种程度上反映了当代文化视听与制作形态的变化。本文将从软件结构（architecture）这一视点对弹幕本身的性质及其造成的影响进行分析，并试图呈现导致其迅速普及的背景和载体结构。对弹幕的视听习惯的讨论将揭示出当代文化中最根本的操作逻辑——“分解”与“再结合”，通过将这一逻辑概念化为“模块化”，本文试图超越在各种语境中趋于泛滥的“碎片化”这一话语的局限和弊害，进而获得另一种观察文化经济趋势与结构的崭新视点。

关键词 _ 弹幕 软件结构 模块 身体性 亚文化

* 杨骏骁，早稻田大学中文系博士研究生

1. 弹幕的起源与特征

1-1 何为弹幕

所谓弹幕，即一种能够使用户发送的评论直接呈现在播放画面上的功能。如图 1 所示，由用户发送的字群从右边流动到左边，而当这种评论大量发送时就会形成一幅特别密集的景象，颇像战场上导弹大量发射的场面，故在日语中被称为“弹幕”，中文也直接采用了这个名称。此外，根据用户资格的不同，高级用户甚至还可以自定义文字的大小、颜色、位置等。那么，如此吸引眼球的评论形式究竟起源于何处，又具有哪些深层特征呢？

1-2 弹幕的起源——niconico 动画

2006 年 12 月 12 日，日本的视频共享网站 niconico 动画开始提供实验性质的服务，而其最大特征就是字幕形式的评论功能，也就是我们所说的“弹幕”。niconico 动画一出现便获得了巨大的人气，ID 的注册量在一年半之内就超过了 700 万人，现在已成为 ACG（Anime、Comic、Game）和二次创作等亚文化的中心社区。

值得注意的是，niconico 动画最初并没有自己的视频上传服务器，其网站上大部分视频都是直接跳转到 YouTube，niconico 动画仅负责提供在视频上显示弹幕的功能。但其过大的访问量经常导致 YouTube 服务器超负，最终被 YouTube 断链。之后 niconico 动画建立了自己的上传服务器，成为一个独立的视频共享网站，这种模式后来也被中国的各种弹幕网站所效仿。由此可见，弹幕网站的价值与其说在于其内容，不如说更多的是在于其弹幕功能上。以下将具体分析这一功能的深层特征。

1-3 弹幕的特征——拟同步性

弹幕最显著的特征在于其特殊的“时间性”。弹幕是由不同的用户在不同的时间点上发送的评论构成的，但所有的评论都被整合在视频自身“客观”的时间线上。也就是说，虽然各个用户都在彼此不相关的时空中观影，他们发送评论的时间实际上可能间隔数月乃

至一年以上，但其呈现的表象却是所有的评论都沿着视频播放的“内部时间”缓缓向前，而围绕着一个情节的多条评论就好像是同时爆发的一样。日本网络文化批评家滨野智史形象地描述弹幕的效果：

“…‘犹如’大家在一边一起观看同一个画面，一边围绕着视频的内容，观众这里热热闹闹地互相对话、吐槽一样。”¹

我们可以试着回忆一下以前报纸上的读者来信，或者是传统博客及视频网站内容下方的评论，它们由用户在不同时间点发送和阅读，之间存在明显的时间差，因此这种类型的媒体上的交流可以称为“非同步性”的交流。可是尽管弹幕评论本身也是“非同步”的，但这些评论严密地贴合于视频时间线上，就会制造一种错觉——好像所有人同时在观看同一个视频，而所有吐槽也都是同时的。因此，滨野把这种弹幕文化所独有的时间性称为“拟同步性”。

真正的“同步性”媒体，譬如即时通讯和电话等，必须在相同的时间里交流。弹幕并不需要这种负担和成本，但却可以营造同样的效果，从而使交流和文化群落的形成更加容易。这就意味着 niconico 动画不仅仅是一个视频共享网站，更是一个“视听体验共享”网站，最初它只是盗链其他网站就获得了巨大的人气，可见它不仅仅是以视频的内容来吸引观众，更是从这种交流和视频的结合中挖掘出了附加价值。

2. 弹幕的发展：从日本到中国

2-1 弹幕在日本

弹幕起源于日本，但总的来说直到现在它在日本都还处于比较边缘的位置。虽然有的批评家称其为百年一次的媒体事件，而且在年轻人当中也享有巨大人气，但是目前还是只有 niconico 动画一家提供弹幕功能，而 niconico 动画又是会员制的封闭性媒体，所以弹幕的使用和推广其实都受到了很大的限制，并且仅仅局限于网络视频。

此外，日本的视听环境也与中国大不相同。购买或者租借 DVD 仍然是观看电影和电

1_ 滨野智史（滨野智史）：アーキテクチャの生態系——情報環境はいかに設計されてきたか。（《软件结构的生态系》），第 213 页，东京：NTT 出版，2008 年。

视剧的主要方式，并且可以在 niconico 动画上观看的作品也基本上仅限于和 ACG 相关的视频作品。因此至今为止日本的弹幕研究的焦点都集中在 UGC (User Generated Content) 的生态上。

2-2 弹幕在中国

与日本相比，弹幕在中国的应用则广泛得多，并且还在持续急速渗入更多的媒体形态之中。值得注意的是这一倾向在近几年都是由一些商业资本的巨额投资所推动的。

首先光是以 ACG 为中心的就有 AcFun (2008)、bilibili (2009)、MioMio 弹幕网 (2013 年)、斗鱼 TV (2014) 等诸多弹幕网站，其使用群体均为 ACG 爱好者。另一方面，由于 AcFun 和 bilibili 等视频网站最初就是由对日本文化潮流敏感的人模仿引进的，可以说是在日本弹幕文化的深度影响下诞生，所以它们与 niconico 动画在受众层面上也大致相同。

然而近几年来，中国的弹幕生态发生了巨大的变化。首先，2012 年中国最早的视频共享网站土豆网试验性的导入了弹幕功能。²紧接着 2014 年爱奇艺、乐视、腾讯视频、搜狐视频、暴风影音等主流视频网站也开始配备弹幕功能。³也就是说，和日本仅限于 niconico 动画内部的、相对封闭的弹幕环境不同，中国的弹幕在巨额商业资本的推动下，很快就突破了 ACG 爱好者的封闭圈，扩展到所有视频视听平台，成为网络视听环境中的一种“基础设施” (infrastructure)，并很快被以九零后为主的年轻人接受。⁴这就意味着在中国，弹幕作为一种普遍的视听环境，改变着对影视作品的观看态度，而为了分析这种变化的具体内容，有必要导入“软件结构” (architecture) 这个视点。

3. 弹幕的软件结构 (architecture)

2_ 赵天新：《土豆网推弹幕产品“豆泡” 视频分享融合 SNS 元素受捧》，载《通信信息报》，2012 年 8 月 29 日。

3_ 不光如此，2014 年上映的三部电影《小时代 3》《秦时明月之龙腾万里》《绣春刀》积极尝试将弹幕导入影院。虽然大部分媒体只是把它视为营销战略的一环，但这也证明了弹幕已经走出封闭的 ACG 和网络圈子，在社会上被广泛认知。

4_ 当然，并不是所有人都接受弹幕这个交流形态，对其抱持很强的抵触心理的人也不在少数，对当前情况更加准确的描述应该是“弹幕功能的开 / 关”这一区分的普遍化。不管是接受还是排斥，弹幕都作为一种“环境”要求人们做出反应。

3-1 作为权力形态的“软件结构”

“软件结构”原本是软件设计及其设计思想的专业术语，后来被美国的法学者劳伦斯·莱斯格（Lawrence Lessig）借用，定义为并非通过内面化或强制手段，而是从“物理”层面规制并控制人的行为和思考的一种权力形态。通常情况下人们很难意识到它的存在，仅仅单纯地把它视为自然的环境。⁵

实际上，在用户未曾察觉的状态下，弹幕已经在“物理”层次上规制了视频和电影的接受方式。而这种“物理”层次，正如莱斯格所描述的，是可以由市场等外部力量以用户无法察觉的方式进行变更和扩张的。比方说，有学者对弹幕的功能进行了如下概括：

网络平台上各种评论形式数不胜数，弹幕视频只是将其进行整合简化，这些评论形式可能是搞笑微视频的创作，也可能是影片的讨论吧，亦或是网站的评论区，无论哪一种形式都无外乎想要实现网民观点的表达、意见的互动以及引起讨论盛宴形式以获得集体存在感与外界的关注。⁶

在这里，网络上各种各样的评论方式被并置在一起，不同形式之间所存在的细小但重要的差异被完全忽视，而弹幕被仅仅视为这些形式的“整合”与“简化”。然而弹幕非但无法兼容如此多的特质，反而显然具有极为突出的自身特点——它拥有“表达”或“互动”等词语所无法概括的特性。事实上，不同的形式在实际使用中也必将产生不同的作用，这正是“软件结构”这一视点所格外关注的。⁷

3-2 结构上的并置——评论栏与弹幕的功能分化

日本的 niconico 动画的视频播放页面中只有弹幕池，没有评论栏。与此不同，中国大部分弹幕网站都同时设置了弹幕池和传统的评论栏。这就意味着在中国这两个栏目各自承

5_ ローレンス・レッシング（劳伦斯·莱斯格）：*CODE VERSION 2.0*。山形浩生 訳，東京：翔泳社，2007 年。

6_ 马月飞：《从亚文化及群体心理视角探析弹幕功能的粘性》，载《现代视听》，2015 年第 4 期，78-80 页。

7_ 虽然没有提出“软件结构”这个概念，关于弹幕栏的特殊性以下的文献做出详细且实证性的分析。但是本文强调的是，弹幕的软件结构导致类似“英雄一反派”这类的大主题与作为一个整体的角色在弹幕用户的实践当中不断被分解，已经不能作为一个分析前提。参见马进平、葛志浩：《日本动画的弹幕评论分析：一种准社会交往的视角》，载《国际新闻界》，2014 年第 8 期，116-130 页。

担着不同的功能，形成了一种功能分化的状态，不同的功能则规制了用户的评论行为与评论内容。以下将对这两种栏目分别予以分析。

3-2-1 评论栏

总的来说，传统的评论栏中的评论大部分是对视频整体的感想和围绕这些感想所展开的交流，比如视频作品的主题、从特定立场出发的对作品总体的评价和讨论等。之所以会呈现这种趋势，原因在于其结构。因为评论栏和视频本身是分离的，所以如果想谈及电影当中的一些细节的话，就会产生“再一次说明具体脉络”的成本，并且回复评论也要准确的回忆出视频中的脉络和细节，这就提高了交流的门槛。鉴于这种高门槛的交流成本，用户在评论栏中对待视频作品的态度就倾向于更加综合性、分析性、评价性的言论。由于交流的过程中必然出现时间差，而且评论的显示顺序也依据“赞”的数量和回复数变动，所以所有评论呈现一种分散性分布的形态，主要是以某个单独的评论为中心，而对这一评论的回复则围绕它展开对话性、总结性的交流。

3-2-2 弹幕

与其相比，弹幕的软件结构使用户的评论更加集中于视频的具体细节。由于弹幕严密地依据视频自身的“客观”基准（其内部时间线）来组织，弹幕的内容也紧扣视频的细节，用户就会对视频中某个特定的点做出反应（譬如吐槽）并带动其他人卷入其中形成连锁。这种“拟同步性”极易引发一种局部性的、狂欢式的交流，并且时常会因为弹幕过分集中以致于覆盖了视频本身的画面，形成一种强烈的视觉冲击。这种交流并不是建立在讯息（message）的交换上，而是一种直观的、情感上的共鸣，所以这种交流方式中的对话和评论栏中的对话不同，简言之，即相对于视频自身的叙事脉络，弹幕本身拥有一定的自律性。从这个意义上说，比起评论栏的“分析性”和“评价性”的交流，弹幕的结构使用户的交流方式更趋向于“情感化”和“游戏化”。在这种交流方式下，对作品质量的评价，是以对交流的刺激和形成各种“段子”的潜在能力为基准的。而这种结构作为一种权力形态，

在改变用户交流模式的同时，也将深刻影响人们的视听习惯。

3-3 弹幕对视听态度的影响

“台词、特效、服装、剧情都能引发评论，网友们的吐槽密集到经常挡住主角们的脸。也许有的人不能接受，但喜欢这种方式的人就会觉得特别好玩。（中略）甚至是一个面部特写、一个动作，都可以被网友拿来当做吐槽对象发表出来。”⁸

以上引文可以说是人们对打开弹幕模式下观看电影和电视剧等作品的视听体验一种非常普遍的看法。这种看法既佐证了上述“拟同步性”所制造的热闹交谈的表象及弹幕倾向于关注视频细节的特性，同时也表明了用户在视听态度上的转变。

在我们熟知的以前的视听习惯中，“台词、特效、服装、剧情”等细节都被置于作品的整体主题和脉络中去理解，每个细节都是作为作品这一有机脉络中的一部分而存在的。但弹幕的软件结构则要求视听者更加关注视频的细节，比如取出视频中的某句台词进行仿拟化（parody）加工，或是找出画面中的破绽，以及对戏中的服装道具等进行吐槽，从而达到搞笑的效果并引起吐槽的连锁。总的来说，这些行为可以被总结为“去脉络化”和“再脉络化”的实践，换句话说，就是把原本拥有有机脉络的电影或电视剧碎片化。又因为弹幕内容紧密地贴合着作品内部的时间进程，并以极具视觉冲击力的方式与原始画面交融在一起，所以被“再脉络化”的“吐槽”等附加内容又会反过来重新侵入并影响作品的意义体系，进而改变作品的整体面貌。也就是说，这里存在着一种“分解”与“再结合”的操作。

“可能任何视频放在弹幕网站上都变得让人难以置信地好笑。”⁹

“弹幕比视频更有趣”“在b站看什么都是喜剧片”¹⁰

正如这些引文所述，相对来说，弹幕功能影响下的视听习惯重视的不是作品的主题，而是基于用户交流所形成的自律性的“段子”。这就意味着弹幕使作品（=作者）和视听者（=用户）的等级关系发生某种逆转，作品中制作者所预想的效果及其所使用的战略（=

8_ 凤凰网，《看视频爱吐槽，弹幕网站走红》，http://news.ifeng.com/a/20140731/41376176_0.shtml，2014年7月31日。

9_ 同上。

10_bilibili 董事长陈睿于2015年10月27日在复旦大学新闻学院的讲演上的发言，由现场听众整理。

权力)已经不起作用,被弹幕的自律性交流不断脱臼,作品的内容和主题被当作交流的契机来处理并消费。

当这种“分解”和“再结合”的操作成为一种习惯,它就会扩展到用户对更多文化产品的消费行为中去,成为其面对作品时的主导逻辑。下面以几种典型形态为例予以介绍。

3-4 “分解与再结合”逻辑下的文化形态 ——MAD、长微博以及“足记”与“蛋幕”

3-4-1 MAD (鬼畜) 与长微博 (视频截屏和字幕重配)

MAD 是一种通过剪辑各种视频音频,并重新组合在一起形成意想不到的搞笑效果的视频形态,又称为“鬼畜”。2015 年开始在网络上大热的 MAD 动画《我的洗发水》就是一个好例子。它把成龙的广告分解为若干独立的片段,并重新编入约瑟翰·庞麦郎的《我的滑板鞋》的歌曲脉络中,获得了一种搞笑的效果,并催生了“Duang”这个流行语。具有影响力的早期的网络视频作品《一个馒头引发的血案》(2005)如果放在“分解与再结合”这个层次上来看时,可以发现它与 MAD 之间的连续性,而这部视频的爆红及其引发的一系列后续事件使得其制作者胡戈声名鹊起,日后他也成为了一个广告片制作者。由此不难看出 MAD 所体现的“分解与再结合”的文化形态的巨大渗透力和话题唤起能力。

此外,微博配有一种“长微博”功能,即突破微博的字数限制把长文章制作为图片发布。利用这一功能而开发出的一种新形式就是把电影或者电视剧当中的场面截屏,分解为各种断片,并配上其他脉络的字幕,然后再拼凑结合为一个长微博,这样就创造出了一种与原来的脉络完全不同的意义。这种形式在微博当中非常流行,转发率(话题性)也非常高。

3-4-2 “分解与再结合”逻辑的产品化——“足记”与“蛋幕”

在“鬼畜”和“长微博”中,用户自发地遵循“分解-再结合”的逻辑、享受恶搞作品的快乐与创作的成就感,这一事实也刺激了软件开发者的灵感,于是有人开始将这一逻辑具象化为具体的应用程序,并以此营利。其中颇具代表性的就是“足记”与“蛋幕”。

以为视频截屏重配字幕的长微博的普及为背景,“足记”这一应用程序于 2014 年出

现并迅速流行。“足记”的功能便是，个人摄影的照片在各种滤镜的帮助下被转换为电影式的效果后，用户还可以自由添加任意的电影式的中英字幕，形成一种与原来照片截然不同的效果。当然，“足记”的出现，很大一部分是以唯美摄影（所谓的“小清新”）和诗意化的语言（所谓的“心灵鸡汤”）的组合这一自社交网络出现以来便流行开来的交流形态为背景的。但是，这个操作的过程同样是以“分解”与“再结合”（将个人摄影抽离日常生活脉络，转而以“电影风”再脉络化）为中心，可以说对待作品及现实世界的态度是一样的。

比“足记”更加接近长微博文化和弹幕文化的便是“蛋幕”（2015）这款应用，它不光具有电影化的滤镜和字幕功能，还可以把其结合成长微博，甚至还可以添加自定义的弹幕效果。它的定位也和“文艺小清新”的“足记”不同，更多的是一种搞笑与二次元文化。那么既然人们对弹幕的视听习惯可以直接具象化为产品（专门提供“分解再结合”服务的“足记”和“蛋幕”），那么它也同样可以直接反馈到内容。以下我们将讨论弹幕对内容制作的影响。

4. 弹幕对内容制作的影响

4-1 制作者与用户的“正反馈”关系

UGC（User Generated Contents），即由用户自己所制作的视频作品。在弹幕视频的圈子里，制造热门话题引起关注是UP主（视频制作者）最大的目的，为了达到这个目的，有必要制作或找来适合用户吐槽的或有“萌”点的视频，以提高其点击率和视听率。

也就是说，在“弹幕族”的“生态体系”当中，这种类型的视频会大量增加。正如日本niconico动画的创建者川上量生所说，和一般预想不同，由用户自己进行的自由创作并没有带来内容的多样性，反而使它越来越单调。¹¹但是川上所说的UP主之间的竞争本身并不是根本原因，重要的是这种竞争以刺激受众的欲望和制造话题作为其唯一目的。用系

11_川上量生（川上量生）：コンテンツの秘密（《Contents的秘密》），第134页，东京：NHK出版，2015年。

统论 (system theory) 的术语来形容的话,就是在制作者和受众之间形成了一种“正反馈”的关系。

而在弹幕普及的中国,这种关系已经并不仅仅局限于弹幕的圈子,在商业电影和电视连续剧的制作上,吸引交流 (communication) 并将其编入作品亦已经成为其获得关注并取得成功的最有力手段。

在社交网络的普遍化进程中,从新闻采写到影视创作,与网络上的声音的双向对话已经不是一种选择,而是一种必须。比方说,电影《秦时明月之龙腾万里》率先将弹幕引进影院,其导演沈乐平这样理解弹幕:

“虽然弹幕整体上是吐槽为主,但是吐槽的密集度,在哪个剧情点上出现这个量,对于创作参考是很重要的。哪些地方是冷场的,弹幕很稀少;哪些地方特别的密集,就说明这个剧情点可能是观众的兴趣点。某些亮点、有争议的、有大的起伏、兴奋点,所以会出现特别密集的弹幕。”¹²

影院弹幕并不仅仅是媒体所说的营销策略,使潜伏于网络当中的大量交流信息“可视化”,从而发展为一种可分析利用的大数据也是其主要目的之一。AcFun 内容中心的冯舒婷在谈及 AcFun 的运营方式及其与内容制作者之间的关系时说道:

“初期内容创作者或许并不清楚网络市场用户的喜好和习惯,我们会基于实际情况和对用户的理解对脚本内容做一些针对性内容指导。(中略)内容在 AcFun 上获得用户认同后,我们也会根据情况给予创作者一定的实质性的奖励。(中略)如何向内容创作者提供最真实的市场反馈?这就与 AcFun 的弹幕有直接关系。弹幕是用户最直观的感受和表达。虽然现在做弹幕的视频网站不少,但 AcFun 的用户群集中在 90 后,先锋果敢,这群用户的特点是“迅速反馈、直接表达”。弹幕厚度和弹幕内容一定程度上理性表达了用户的实际反馈。”¹³

由此可见,网站的运营方会以迎合用户的喜好和习惯为目的,对制作者所提供的脚本进行直接的干预和指导,并以用户对制作者的认同率作为奖励基准。而这里决定运营方对作品的评价与指导内容的最大参照系便是“弹幕”中所沉淀积累下来的交流数据。与 UGC 所形成的自律性生态体系一样,弹幕的“可视化”、“深度嵌入”、“交流数据的积累”

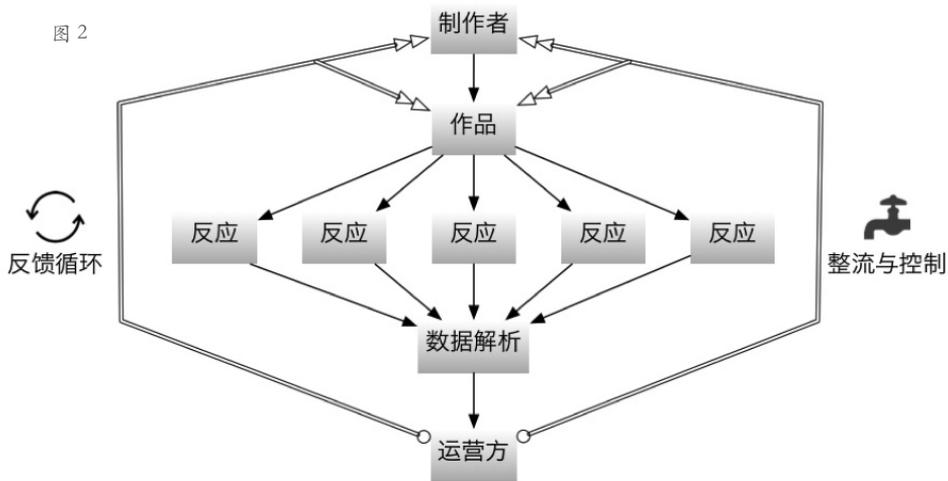
12_ 南方都市报:《弹幕电影:如何让“吐槽”变成一门经济学》,2014年8月7日。

13_ 腾讯科技:《Acfun 冯舒婷:A站的“IP创造+内容孵化”玩法》,2015年11月26日。

等特性使制作者和视听者得以连接（coupling）起来，彼此之间形成了一种非常紧密的“正反馈”关系。在这种作品和视听者的关系随时都会反转的视听环境中，制作者必须关注什么要素能最有效地引爆交流。

这里值得注意的是，弹幕的普及与UGC作品的商业化背后都存在巨额的资本投资，因此我们有必要进一步思考作家与受众等级关系逆转的真正含义——这一逆转对作家主义取向的作品来说构成了一种威胁，但是对以利益最大化为目标的商业电影来说却带来了巨大的商机。从AcFun经营者的话里，我们可以清楚地看到两种主体的分离，即内容制作者和平台运营方的分离。也就是说，对作家和作品的威胁，是建立在运营方对用户的情感和交流数据的反馈的把握和控制中的，所以用户在这里并不构成反抗的主体，而处于超越作家和用户位置上的则是运营方。

因此可以说，弹幕文化与UGC并不一定意味着“反抗”，或是对官方话语进行解构的“狂欢”，恰恰相反，依靠弹幕等新媒体所实现的反馈关系而形成的制作和受众的连接，意味着一种系统（system）的建立，运营方可以通过分析反馈数据对这一系统进行控制，也就是相对于流动化的“整流”行为。这种关系已经不是单方面的禁止与许可，而是通过反馈的数据（弹幕）不断地修正自己的行为，从而有效地控制受众的反应（图2）。¹⁴



14_ 北野圭介在《制御与社会》一书中通过对电脑和信息理论的发展史的分析，分类了三种控制的形态或者说阶段，分别为①自我的控制、②他者的控制、③关系的控制。这里所描述的，是基于围绕作品内容（output）而展开的弹幕所积累下来的交流数据所形成的反馈（input），不断地调整自己的行为（output），因此其进行控制的形态相当于③关系的控制，这也是一个系统（system）完整形态。参见北野圭介：《制御と社会》，京都：人文書院，2014年。

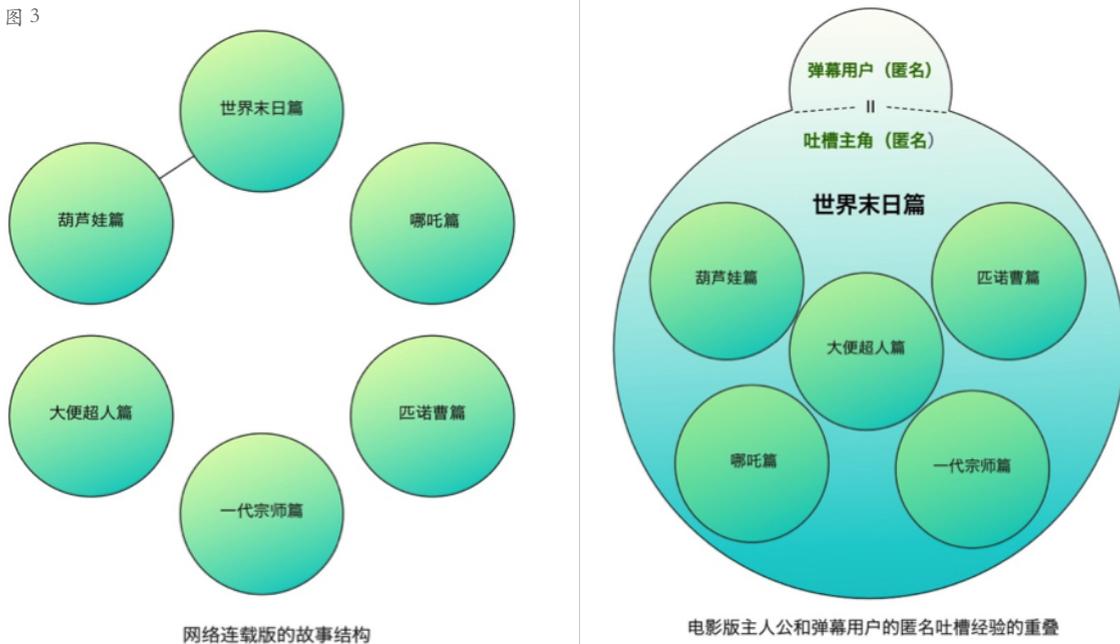
无论是引导 up 主的个人判断，还是影响运营方的商业决策，弹幕都是作为“正反馈”关系中的一环发挥着功能性的作用。而它对内容制作最直接的介入，便是弹幕及其内在逻辑自身成为作品内容的素材。这方面最好的例子，就是近来的现象级作品，《十万个冷笑话》。

4-2 想象力的变化——《十万个冷笑话》

《十万个冷笑话》原本为“有妖气”上的人气原创漫画，2012 年开始播放网络动画版，虽然每一集只有 4、5 分钟，且每个月只更新一次，但却在年轻人当中获得了巨大的人气。2015 年，其电影版作为“中国第一部众筹电影”，在全国各地上映。

《十万个冷笑话》的网络连载版是由彼此之间毫无关联的几个独立系列的故事并置而成的，其内容是对葫芦娃、白雪公主、匹诺曹、超人等经典母题的借用和再创作，其内部

图 3



逻辑即前文所述的“分解和再结合”。作为 80 后和 90 后世代所熟知的文化资料体 (cultural corpus) 和集体记忆，对这些经典故事的分解和再结合也有利于低成本高效率地引爆交流。而像匹诺曹和白雪公主的相爱这样的情节，将分解和再结合的交流形态本身作为作品的内容，也深度地编入了交流形态和交流环境中所形成的用户的经验和现实感。

《十万个冷笑话》网络连载版中几条平行的故事线，在电影版中被统合为一个故事。制作方的策略如图2所示，统合其他故事的是以吐槽作为能量来源的匿名青年为主人公的“世界末日篇”，并且在作品的高潮处主人公放的大招是覆盖整个屏幕的海量弹幕，背景音效也是敲打键盘的声音，这就意味着电影版直接诉诸弹幕用户的交流经验统合了各个故事。“以吐槽为力量的匿名主人公通过弹幕吐槽拯救了宇宙”这个故事，直接对应着“匿名的弹幕用户通过弹幕吐槽改写了作品”这个经验所带来的参与感和全能感，这也意味着一种想象力的变化。

《十万个冷笑话》最大限度地保持着对网络交流的敏感度，并以分解和再结合为最基本的故事结构，从而对应4-2中所论述的MAD、长微博以及足记等已经普遍化的文化经验和想象力，并将其编入作品本身。

为了进一步分析这部作品的深层结构以及其身处的更大的文化环境与脉络，需要导入一个新的视点：“模块化”。

5. 模块化的文化

5-1 新媒体的模块性

当今学界和媒体对于以上述电影为例的文化产品的支配性话语便是将这些网络文化现象乃至整个当代文化习惯性地认定为一种碎片化的文化类型（碎片化的作品、碎片化的视听与阅读、碎片化的时间等等）并对其进行道德性的批判。因此这里有必要对“碎片化”这一概念重新进行思考。

对所谓的碎片化文化的批判多多少少会有一个前提，就是碎片化之前存在一种“完整的”或者说“完美的”文化形态，而碎片化的文化则破坏并异化了这种和睦的文化。但是正像阿多诺在《美的理论》中所说的，所有所谓完整的艺术形态必然是一种虚构，正如透视画法这种整体性的方法当中所虚构的人的单一视点一样。¹⁵

我们已经看到，弹幕等去脉络化和再脉络化的文化形态并不是单纯的碎片化与分解，

15_テオドール・W・アドルノ（阿多诺）：美の理論（《美的理论》），大久保健治訳，東京：河出書房新社，1985年。

而是同时包含了“再结合”的操作，所以为了超越碎片化话语的局限和弊端，有必要重新概念化这种同时包含“分解”和“再结合”的文化形态。而“模块（module）”便是符合这一目的的一个概念。

在本文中“模块”这一概念包含两个层次。由于这个概念原本是电脑设计的专业术语，所以首先需要分析的便是媒体层次上的模块性，这也是“新媒体”的软件结构的最重要的性质之一；第二便是延伸到文化层次上的模块性，弹幕的视听态度、在 4-2 中所列出的交流形态、在 5-3 中所描述的电影作品的特殊结构等均属于文化层次上的模块性。

首先讨论媒体层次的模块性。使弹幕的视听和制作环境得以成立的条件无疑是互联网、电脑、智能手机等“新媒体”，但所谓“新媒体”到底“新”在哪里，又究竟是哪些特性将其与“旧媒体”在根本上拉开了距离？

新媒体研究学者 Lev Manovich 认为，所谓新媒体，其最基本的构成原则便是“模块性”。所谓模块，就是组成一个集合体功能单位，它虽然和其他模块相结合共同构成这个集合体，却依然保持着自身的独立性。不仅如此，这个模块自身也是由更小的各个独立模块所组成的集合体。这就意味着，每个模块都可以在保持其本身的功能（独立性）的同时，从它现在身处其中的集合体中分离出来，然后自由地重新结合到其它的集合体之中。这种性质所产生的最重要的结果便是高度的重组与扩张可能性。¹⁶

建立在这种自由重组和扩张基础之上的新媒体，可以使在以前的旧媒体环境中绝对不会相遇的两个性质迥异的媒体在结构上相结合，并根据其结合的形式获得全新的属性与价值。¹⁷ 设置为全屏模式的网络视频本来与电视或者影院的屏幕并没有本质性的区别，但是通过与弹幕的模块集合体进行结合，便造成了视听和制作上的质的变化。

理论上这种结合的可能性是无限的，所以媒体结合所产生的全新的属性与价值也是无限的，而这一切也暗合了资本无限的价值增殖运动。弹幕在中国作为一种基础设施的普及

16_レフ・マノヴィッチ (Lev Manovich), ニューメディアの言語——デジタル時代のアート、デザイン、映画(《新媒体的语言——数码时代的艺术、设计、电影》), 第 73 页, 堀潤之 訳, 東京: みすず書房, 2013 年。

17_レフ・マノヴィッチ (Lev Manovich): カルチュラル・ソフトウェア(《文化软件》), 收于伊藤守(伊藤守)、毛利嘉孝(毛利嘉孝)編:アフター・テレビジョン・スタディーズ(《后电视研究》), 第 113—116、132、140 页, 東京: せりか書房, 2014 年。

这一现象本身就是各大商业资本推动的结果，而且这种媒体结合的趋势还在不断增长，并且渗透到了影视以外的其他作品形态。

人气原创漫画共享网站“有妖气”在漫画当中配备了发布和阅览弹幕的功能，使漫画阅读和弹幕交流这两个媒体功能相结合，获得了新的属性与价值。而其结合的战略不仅仅局限于弹幕的功能模块，还延伸到用户可以自己给漫画台词配音的功能，并且还可以对其他人的配音点赞、评论与分享（作为单独模块的输出）。所以在“有妖气”里，除了漫画作品本身以外，最重要的价值便是阅读漫画的方式，也就是“交流”。而这种交流式的阅读方式本身也在很大程度上规制了作品的内容。《十万个冷笑话》的漫画版就是一个很好的例子。

此外还有“当读小说”这款应用，它是当当网在2015年初发布的，给原创小说也配备了发布弹幕的功能。使音乐和弹幕结合在一起的应用也在2014年开始出现。“echo 回声”是一群九零后女生开发制作的一款应用，2014年上市仅三个月注册用户便突破了100万人。¹⁸看到弹幕和音乐结合的成功，行业巨头腾讯也参与到了其中，2015年“QQ音乐”也配备了弹幕功能，可见嵌入音乐之中的弹幕也在逐渐成为一种基础设施。

可以说，新媒体的模块性构成了这种通过各种媒体的结合来获得附加价值的文化经济的下部结构，而模块性也作为基底支撑着各种软件结构的设计及其随机应变的变更和扩张。

5-2 作品的模块化

模块化的第二个层次便是文化（想象力）的模块化，这个现象直接表现在新出现的作品形态上。

诸如《十万个冷笑话》和《万万没想到》等作品拥有一种模块化的故事结构，整个作品都是由各自独立的段子所组成的，虽然通过各个段子的串连形成了作品的整体，但和以前的电影作品大不相同的是，段子和作品的大主题之间并没有有机的联系，或者说作品的大主题（“宇宙的危机”、“英雄救美”等）的突出已经不是其目的（甚至可以说大主题

18_ 网易财经：《echo 回声一周年：90 后怎么打破技术壁垒》，<http://money.163.com/15/0928/16/B4K5J9TR00253B0H.html>，2015 年 9 月 28 日。

本身就已经是一种模块)，反倒是各个模块化的段子及其再结合的形态才是真正的看点。值得注意的是，近来这种倾向在商业电影也开始蔓延开来，比如 2015 年大热的《煎饼侠》和《夏洛特烦恼》等，皆为独立的段子所拼接成的离散型配置结构。

各个段子本身也是由各种具有独立性的模块所组成的，比如说角色的外观、性格属性、人物配对等，都是通过分解与再结合的操作所构成的，而且这种操作的可视化本身也成为一种笑点。比如说如图 4，《十万个冷笑话》中的哪吒篇中李靖选择哪吒的外观的场面就是以对角色扮演游戏的仿拟来可视化这个操作。

也就是说，把角色看作模块的组合体的习惯或者说想象力在某种程度上已经普遍化，而这些模块作为一种集体记忆构成了一个巨大的数据库（database）¹⁹，一个角色的描写已经不是对现实人物的模仿和对其内心活动的想象，而是对外貌、内心、经历、性格等不

图 4



图 5



同的数据库中抽出的模块进行重组所形成的。在这个意义上，能指与所指的深层关系在模块的文化形态中被彻底表层化，或者说“深层/表层”这个意义层次上的对立本身被无效化，而在其之后出现的维度便是“情感”或者“身体性”。以下我们将分析这一文化形态的具体特征。

5-3 模块与身体性

bilibili 的董事长陈睿说，看弹幕发弹幕最重要的是要“反应快”，同时还强调弹幕的

19_ 東浩紀：動物化するポストモダン オタクから見た日本社会，東京：講談社，2001 年。

真正作用为“氛围（围观）”、“吐槽”、“情感反馈 / 互动”²⁰。也就是说弹幕唤起的并不是一种反思性、分析性的交流和视听态度，而是一种环绕着用户身体的感觉和氛围，它要求用户近乎条件反射的快速反应。这其中发生的不是意义（message）的交换，而是情感上的互动。这一点日本 niconico 动画也一样，“niconico 宣言”的第一条便宣称其目标是形成一种“具有感情的集体智慧”。²¹

弹幕中对作品成功地去脉络化（分解）和再脉络化（再结合）的吐槽被称为“神吐槽”，由于弹幕一瞬间便会流过，神吐槽必须是在极短时间内就能被理解的内容。这种理解成本低、效果好、效率高的交流形态拥有爆发性的感染力，从而极易引爆一种狂欢式的交流。

在这里所说的“理解”与文化研究中所谓的“解码（decode）”这种有意识的信息解读完全不同。虽然神吐槽的内容在某种程度上是深思熟虑过的，但是在理解的层面上引起的则是身体性而非反思性的反应。所以这里需要严格区分两种情感，一种是经过反思或存在于意识层面的情感，在此暂时称之为感情（emotion），而另一种则是瞬间出现的，在到达意识之前就作为身体反应出现的情感（affect）²²。比感情更加瞬时，更加潜在也更加直接的情感反应，这也是这里所说的“身体性”的含义。弹幕吐槽所引起的笑，并不是充满机智的“幽默”，而是可以瞬间引起周围身体反应的“哄笑”（图6）。

以这种身体性为基础的段子与哄笑在作品中体现得很充分。比如前文所分析的《十万个冷笑话》中葫芦娃、哪吒、黄飞鸿等集体记忆，在某种程度上已经成为一种积蓄在人们身体当中的深层经验，对其分解和再结合的理解成本都非常低，所以引起情感上的共鸣也比较容易。举一个最简单的例子，如图4与图5所示，在《十万个冷笑话》中，关于哪吒形象——身材小巧、面容可爱——的集体记忆被分解，可爱的外貌转而与健壮的肌肉拼接

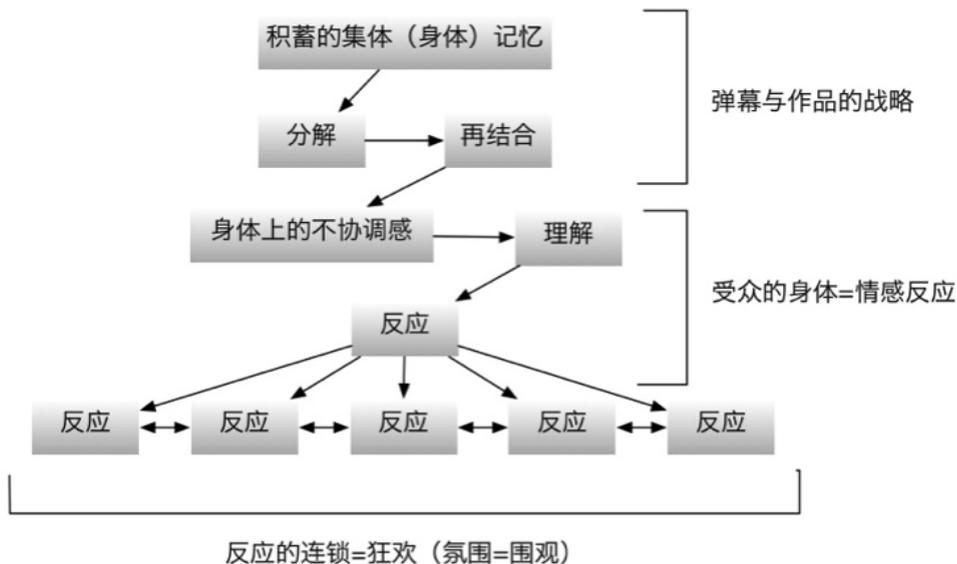
20_bilibili 董事长陈睿于 2015 年 10 月 27 日在复旦大学新闻学院的讲演上的发言，由现场听众整理。

21_ニコニコ宣言，<http://ex.nicovideo.jp/base/declaration>。

22_近年的欧美的文化政治研究中最重要的一個变化便是从结构主义与后结构主义式的文本研究和以视觉为中心的精神分析研究，到以身体的潜在性（情感）为中心视点的转向，这个转向一般被称为“affective turn”。详细参照以下文献。Michael Hardy, *The Affective Turn: Theorizing the Social*. NC: Duke University Press, 2007; Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. NC: Duke University Press, 2002; Melissa Gregg, *The Affect Theory Reader*. NC: Duke University Press, 2010; 伊藤守（伊藤守）：情動の権力—メディアと共振する身体（《情感的权力—与媒体共振的身体》）。東京：せりか書房，2013年。

在一起，由此瞬间激起视听者身体与情感上的不协调感，从而达成其所期待的效果——即反应的连锁，狂欢般的哄笑（屏幕上充满“233333”，意思为“笑”）。

图 6



“理想的”模块是可以被顺利快速地理解的意义单位，比如说“可爱的面容”、“小巧的身材”、“凶恶的面容”、“健壮的身体”等。而各个模块又可以带动特定的情感（如“凶恶的面容”所引起的恐惧或厌恶）。《十万个冷笑话》等作品便是利用这种模块和情感的链接，把各种看似不相容的模块组合在一起，形成一种直接性的身体刺激。²³

到这里，我们或许有必要思考一下作为一种文化权力形态的模块化。如果说模块的分解意味着“流动化”的话，模块的再结合则意味着“整流”。其目的便是对上述的情感和身体的控制，从而以最小的成本获得最大的利益。整流的形态当中充满权力与战略，而新媒体的软件结构的模块性与隐蔽性便为这种利用反馈关系不断进行变更与扩张的“柔软的”权力形态提供支撑。²⁴

23_ 以这个观点为基础，可以更新“角色（character）”这个概念。它已经不是可以作为一个整体来看待的人格，而是各种“属性”或模块的合体，角色的数量上的剧烈增加的结果便是，一个角色区别于另一个角色的最大的基准便是模块和模块之间的关系，也就是其再结合的形式。

24_ 福柯晚年的概念“安全装置”可以说是对这种社会形态的预见。作为一种权力形态的“安全装置”的特征，是将特定的现象插入一系列具有或然性的事件当中，并对其成本计算，最后得出一个最妥当的平均值，并在特定的范围内对其进行控制，以此替代禁止与许可的权力形态。ミシェル·フーコー（米歇尔·福柯）：安全·领土·人口：コレージュ・ド・フランス講義一九七七一七八年度（《安全，领土，人口：法兰西公学院讲义 1977-1978 年度》），高桑和已译，第 9 页，東京：筑摩書房，2007 年。这正符合本文所描述的文化经济的控制机制，而且新媒体的迅速普及使这种形态成为常态。Bilibili 的“节操系统”便是一个很好的例子，它并不是完全禁止用户的行为，而是通过节操的数值来在一个范围内对弹幕的内容进行控制。

结语

最后，弹幕在中国的普及所体现的变化可以总结为三点。

第一，弹幕象征着一种新媒体的互动性所导致的对作品态度和制作方式的结构变革，而弹幕的软件结构所形成的特殊的互动性则将其推到了极致。导演贾樟柯、何平，演员张震等先后对弹幕走进影院表示担忧或反对，并主张对弹幕实施管制以保障制作者的权益。与他们相反，《秦时明月》的导演沈乐平对于弹幕的看法则比较肯定，他认为电影是导演表达自己想法的场所，而弹幕则是观众表达自己想法的场所。不管是哪种立场，都共有一个前提，就是弹幕会改变观众的被动性，把他们拉升到和电影制作者同等的立场，而运营方（资本）则位于两者之上。²⁵

第二，作为第一点的结果，它形成了一种广泛的想象力的变化，而其中最重要的特征便是去脉络化（分解）和再脉络化（再结合）操作的普遍化，而其背后更加广泛的文化背景，便是作品的模块化，以及直接刺激身体与情感的作品结构。可以说“分解与再结合”式的弹幕吐槽这个行为所体现的是，用户或者观众对“作品本身就是各种模块的组合体”这个事实的广泛认知，它作为一个想象力的形态渗透到了整个亚文化。

第三，通过资本的推进，弹幕的软件结构获得了巨大的影响力和渗透力，弹幕已经不仅仅被限制在视频媒体上，而是不断和各种媒体进行结合，并且作为一种“建筑（architecture）”的软件结构虽然对于用户来说是一种“物理”环境，但是对于运营者来说却是可以依据反馈数据随意变更的程序。然后通过以对模块为单位的反馈流的整流和控制，形成了一种巧妙的控制人的情感与身体新的文化权力形态与环境，用户的情感与身体（及其数据）已经成为新文化权力的主战场。

本文只是粗略地描绘出了这几点，不过这也是弹幕现象与其所处的文化环境中的核心问题，它已经不仅仅是一个周边性的亚文化形态，而是象征着整个文化想象力和文化产业的现实和未来。🌈

25_《弹幕技术进入院线》，载《工业设计》，2014年第12期。

微 信

——市民社会的再生产空间

相明 *

摘要 _ 互联网技术发展至今天，网络世界俨然已经成为了社会关系的另一个组成部分。在这一常被称颂具有解放力量的虚拟空间内，各种力量共同交织成一个似乎比现实世界更符合理想的市民社会。然而，这一市民社会远未符合我们的期许，越来越多的具有现实社会根源的关系重叠，使得现实社会与网络社会愈趋同一——微信就是这一趋势的体现。本文旨在对微信进行文化分析，指出这一现象的存在，以求将问题本身重新返回到现实的社会关系及其矛盾上来，回到马克思主义的传统。

关键词 _ 微信 市民社会 国家 再生产空间

* 相明：上海大学文化研究系博士研究生。

当互联网技术最初出现在我们的社交网络时，很少人会提起重视，更多地是把这种新事物当作另一种电子游戏，它是日常生活的“偏离”，正如最初的聊天室那些简单线条勾勒的窗口里，充满着好奇的询问、肆无忌惮的发言甚至谩骂——我们从未想象过在现实生活中可以继续这种“虚假”的状态。随着技术的革新，越来越多的社会问题通过网络展现出来，我们眼见着虚拟社交正在逐渐实体化，逐步地打破着现实与网络世界的区隔。很大程度上，社会事件的产生与传播方式逐渐地表明，虚拟社交再生产着我们的社会空间，而且不再是以间接的方式。在当前的中国，微信及其影响力是最具代表性的，它深入到社会的各个方面，正在成为社会关系中的有机部分。

提到微信，它依托的载体——手机——本身便值得我们思考，因为微信实现的绝大多数功能都是建立在手机媒介的移动通讯服务基础上的。而手机本身也经历了一种从通讯工具转变为智能化的装置的蜕变，或者更激进地说，它在演进为某种人类的器官——这一蜕变过程是由信息技术载体的灵巧化为主导的，手机对于信息技术的进取同时对对应着个人电脑的退却。起初，在90年代早期，手机上仅有的简单的接打功能只是将电话、呼机旧有的呼叫、拨打用途进行了集中化、便利化的处理，而通信服务很大程度上受制于经济发展水平：并未加剧的人口流动确保着相对稳固的生活空间，计划体制的残留在有意识地避免自由市场带来的种种社会问题。但随后，通讯技术经历了跨越式的发展，同时期的经济特征是信息与生产开始脱离——它是一种极端的“金融化”状况，海量的信息自身形成了生产的网络，不再尾随于实体生产之后，随之而来的是一种确实、权威的标准虚化，这导致了广泛的意义播撒与无法抑制的个体意识的激烈膨胀，从群体的角度上看，脑体分工造成的阶级分化被技术所加剧了。手机一开始只是被动地适应这一市场的要求，它仅仅是旧有功能的精致化，手机在逐渐地用自己的优良表现争取使用者的信任，而如果并未使人满意，那么它就像所有产生问题的家用电器一样，被主人寄存式地送去修理而不必担心有任何事务上的影响。然而后来，手机被推到了技术的风口浪尖，它不再落后于具备网络技术的电脑，这就大大地改变了它在人们生活中的地位。一旦它开启了移动互联功能，就意味着潜在的一切功能都被激活，一切具体的指令被信息的上下行代替了，只要具备一个强

大的处理系统，它就可以在完成基础性的规定动作以外拓展一切创造性，而这一切的发生都在巴掌大小的面积完成。如果说个人电脑仍需要占用一个固定的空间，并因而需要被特定的场所条件所安排的话，那么手机则几乎完全摆脱了这些束缚，它似乎就像一个附着物。甚至，当我们发现没有手机，就像生活都不再完整的时候，它似乎就像是身体的一部分，一个器官。手机不再是一个被动接收信息的物品，而是一种生活方式，被我们对于世界的各种“期待视野”所交织起来的生活方式，为此我们付出了几乎所有的初始信息——联系人与社会关系，来为这一件智能物品所许诺的“更多的自由”下注。我们不单应用手机那些传统的功能，接打电话、短信息服务、日历天气时钟、记事本等等，更多的使用方式摆在眼前：应工作、生活需要进行智能组织、整理的功能，有趣、复杂甚或极具公共性（联机）的游戏功能，集成众多信息以期获利的功能，以及手机本身作为商品在社会中产生的那些多元化的、象征性的交换价值等等。

微信就诞生于手机功能膨胀的背景之下，虽然它只是部分功能的延展——在更狭隘的层面上，它仅仅是由腾讯这一特定公司在虚拟社交理念领域中推出的一款产品。它由几个基本功能组成，（相对）动态信息网络（包括好友的文字和语音），固定信息网络（订阅号和朋友圈），外部信息（添加功能和其他信息来源，如通讯录），以及个人信息链（个人基本信息及其更改）。在这些基本功能背后，潜伏着一整套“托付性信息”，即我们对腾讯所提交的个人信息，我们姑且可以把它当做是一种备案功能（稍后我们将提到腾讯行使此种功能所产生的政治问题）。有趣的是，我们可以看到，微信在这些信息以外，格外设置了诸多封闭功能，如“通过QQ号搜索”、“通过微信号搜索”以及“通过手机号搜索”等添加好友方式都可以被拒绝，这使得添加好友的双方之间的关系被极大地限制住了。最稳妥的情况是当面添加或者通过熟人转发名片的方式添加——当然，不同社会阶层的人有着不同的情况，这是需要进行广泛考察的。此外，关联通讯录也是同样的道理，我们都知道手机号码比其他的联系方式更具备私密性，毕竟在当今几乎人人都拥有一部手机的情况下它就像系统坐标一样指示着人的位置，能够获得手机号码信息往往代表着人际关系的重叠。不言而喻地，我们本来期望获得更多的交往方式的意愿，在我们能获得更多自由的

条件下，反而开始了人际交往的重复。或者说，我们在用微信这种交往方式确认自己的群体归属。

我们还应该深入微信传播信息的几种方式来具体地谈一谈。首先，是微信最基本的功能——对话。这一功能看似与传统的通讯工具没有差别，但是我们要注意到此前所提到的联系人的相对封闭性。同时，还应注意到，微信简单易行的操作方式——对讲，将大量此前受打字、拼音所限制的人群纳入进来，使得虚拟的人际关系与现实交往的圈子有了全面覆盖的可能性。而且，语音的加入，使得我们的生活更难把握意义的确定性，信息变成“口语化”的，因为语音信息无法进行检索，也不便进行追溯——毕竟语音记录无法标记内容，而且必须付诸等同的时间再次获取信息。期间，还要排除大量冗余信息的干扰。从语音到文字看似提供了交流的便利，但它却重新整合了虚拟社交的时空间关系，交流的双方一旦选择了语音作为交流方式，就必须找寻时间的余裕，同时，放弃自己灵活处理信息（你必须聆听，而不是可以一扫而过地阅读）的可能。其次，作为另一主要交流空间的朋友圈，它所包含的是一系列可追溯的信息，但它们高度符号化。之所以说它们符号化，是因为它们在试图用一些模糊的认同信息来塑造一个人的形象，不论是转发与原创，都在隐约地传达一个在信息的编织中诞生的“理念的人”的形象，而淡化了当事人在选择信息时所包含的复杂性。于是我们在对这些信息产生好感或恶感的同时等于承认了一个前提，即人是高度理性化且具备一贯的同质性的，如果我们凭借这些碎片拼凑出一个人的形象，等同于是在延续一种激进的自由主义政治。最后，是一个特殊的功能，它与朋友圈相关，即这个封闭性的系统的开放面向——公众号。公众号虽然在整个微信版面只占极少的位置，但是这并不影响它发挥着极为重要的作用，哪怕它经常被夹杂在众多对话框中。它几乎占据了微信朋友圈的大部分内容，而且传播方式比起传统媒体更具私人性质，因而它更加难以遏制：信息源不明，信息看上去也没有终点。而且，它的阅读方式比起传统媒体更为便利，虽然推送信息数量的限制使得它无法承载更多的信息量，但是手机阅读的快捷性特征使得它在这方面不构成劣势。公众号的文章，也因为朋友圈作为相对封闭空间的特征而在各种接受群体中产生不同的效果，分享问题在逐渐地与现实的群体归属划等号，甚至在极端的意义

上进行了纯粹化。我们在这些传播方式的背后看到了一个市民社会的影子，而这种影子似乎在使我们更加牢固地体认“自由”的生活现状。

这三种方式共同组成了微信的基本功能。私人对话与公众号媒体的社会基础实际上是私人空间 / 公共空间的区分，而朋友圈是二者的中间地带，三者虚拟世界中模拟了现实世界的社会关系。有所不同的是，这一社会关系的出发点是一个“个体”，它掺杂了一个马克思所说的“鲁滨逊式”的个人的预设，加固着一个从“自我”出发，逐步遭遇世界的想象。而且，通过应用程序的自主操作，一个根据现实世界，又超越了现实世界中制约着“自我”的部分因素（不同意见者、不认同的集体）的主体得以可能。这个孤独的个体是一个起点，也是所有信息的终点。而且，在三种方式交织之处，“个体”、“自我”的力量用一种另类的方式既攫取着一切可能的信息，又尽可能拒绝着超越自身利益回归社会与集体。它在以上三种方式编织出的模拟世界中呈现出一种张力，比如朋友圈给了发送者一个全知的视角，然而却让评论、点赞的人们依照好友圈子而各自归类，又如人们可以在私下的对话中用转发的方式加入各种话题，但却不能让语音超越私人化的局限，再者，公众号的各类文章也并非自带评论功能，如果没有开启相应版块，看起来它更像是种类多样的公告。换言之，公共的空间可以保留私人性，而私人的空间似乎并没有直接指向公共空间的可能及必要。尽管互联网及虚拟世界看似跨越了种种边界，但是，这种跨越并非是无条件的，总有力量在牵扯着它，这种力量不在于技术本身，而在于分析该技术的人及其存在的社会形态。用丹·席勒的话说，“信息本身是有条件的，并且是被它所处的社会制度和关系构筑起来的”¹。

由此，我们可以看出，微信是手机最根本的某项功能的返回——尽管它被纷繁复杂的功能、应用所遮蔽着，而这种功能并非来自于手机本身，而在于手机设计的初衷——人际交往，更进一步说，它重新在提醒着我们在今天这样一个新时代，存在着并未解决的旧问题——市民社会。我们或许在重新审视网络技术给我们的自由主义政治想象时大呼被骗，也在试图区隔一切宣布“我就是我，无法归类”的自我认识的失败中茫然若失：微信最终把我们带回了问题的原点，即做一个被（“周围”的）人们认可的人。应对的态度，不管

1_ [美] 丹·席勒，《信息拜物教》，第16页，北京：社会科学文献出版社，2008年版。

是积极或是消极，一个被关系网络捕获的人没能在虚拟世界中寻求到另一种可能，反而反馈到自身转变为更多的束缚（我们会发现，微信的“朋友圈”功能正是困扰我们人际交往的一种潜在形式）。我们保有手机用以自我确认，实际上仍然只是不断地返回我们潜在地给自己预定好的一个位置，而这个位置最终要被现存的阶级关系所规约，指向当前社会所提供的最理想身份——市民，或者说公民。无论我们如何在网络中重新发现、定义自己的位置，我们始终要遭遇他人，遭遇歧见，遭遇我们被预置在“个体”的最根本出发点——也是我们借以确认自身的地点。而当我们与他人冲突的发生无可避免之时，市民社会的幽灵引来了它的另一个面向——国家。

国家的意义并不明显地出现于私人空间中，它的管制力在更高的层面上存在——现代社会的特征之一即所有的权力被集中起来确保自由市场秩序的运行，一个市民社会与国家的依存关系被确立起来——或许更多地它被表述为市民社会与政治社会（国家）的二元对立。为了理解这种二元对立在我看来，如何成为一种依存关系，我们有必要重新梳理一下“市民社会”的来源。“市民社会”的最初源头来自亚里士多德的《政治学》一书，其意义为“国家共同体”，是“最高的、具总括性的共同体”，它代表的是对最高级别的“善”的追求——当然，这也是具有阶级关系的表述。历经了中世纪的“一个被置于神性共同体的教会之下的‘世俗性’共同体”，当“civil society”这一概念进入英语后，在霍布斯和洛克那里，“国家”与“市民社会”仍未产生分离，只在理想的政治形态及国家形成的方式上有所差异。直至卢梭对“civil society”赋予了启蒙式的含义，“市民社会”加入了对工业技术和商品经济的要求。只有在黑格尔受亚当·斯密的政治经济学影响的《法哲学》一书中，它才被确定为与“国家”截然分开的“经济活动领域”，“市民社会”开始以一个“经济活动中的人”为出发点，延伸至“同业工会”（Korporation），推而广之体现为经济活动及其相关组织的自律性。“国家”开始趋近“政体”的概念，也就是后来葛兰西称之为“守夜人国家”的形态，用以保障经济活动的正常运行。马克思在此基础上，指出“市民社会”是“资本主义生产方式占统治地位的社会”，建立在资本主义社会的剥削关系基础上。“国家”与“市民社会”的对立，根本性地来源于“真正的资产阶级社会只是随同资产阶级发展起

来的；但是这一名称始终标志着直接生产和交往中发展起来的社会组织”，因为这是“国家的基础以及任何其他观念的上层建筑的基础”²。马克思实际上重新提出了“国家”=“市民社会”的命题，只是他以一种不同以往的形式，他认为“市民社会”代表着资本主义生产方式的物质基础。在“市民社会”中，由特定的社会分工所组成的社会力量的总体成为相对于特殊利益而言异己的存在，“国家”就是这种异化关系的衍生物。这事实上是一种经济基础与上层建筑的关系。随后，他又在著名的《〈政治经济学批判〉序言》中提出了“从抽象到具体”³的方法论，试图超越这种地形学式的论断的理论局限，要求我们在认识上清理市民社会与国家二分法在意识形态上的残留。⁴为此，我们还必须参考列宁《国家与革命》中一再强调的著名观点——“国家是阶级矛盾不可调和的产物”⁵。有趣的是，列宁在重复恩格斯的两个重要观点，其一即阶级矛盾不可调和，必须实施一方对另一方的统治；其二即国家存在的意义在于不能使对立的双方矛盾激化“把自己和社会消灭”⁶，我们发现了国家竟然拥有着强制与赞同的双重性，而且国家的必要性还是体现为一种最起码的社会维系关系。在中国，市民社会与国家的问题成为传统社会结构转型中的现代性问题，脱胎自皇权统治下的宗法社会的中国，国家本身就包括着一整套社会经济制度与心理结构，并非是简单的政权所能概括，此后经历了社会主义时期“革命-动员”的运动形态，使得市民社会与国家的边界被不断地改写，大量群众涌入政治生活，国家，即政治社会也就具有了更为普遍性的意义。即便到了改革开放以后，国家和政权依旧难以区别，很大一部分社会是在国家内部，同时政府充当着组织很大一部分社会的骨架，在市场化的改革浪潮的冲击下，市民社会才渐露端倪。然而，在逐渐信息化的当今社会，这一正在进行的社会阶层变革及其固化却被忽视了。

“国家”与“市民社会”，集中于我们今天要谈的话题，有两个方向需要思考。其一，

2_ 马克思、恩格斯：《马克思恩格斯选集》第一卷，中央编译局编译，第130-131页，北京：人民出版社1995年版。

3_ 马克思、恩格斯：《马克思恩格斯选集》第二卷，中央编译局编译，北京：人民出版社1995年版。

4_ 关于“市民社会”概念的演变史参见植村邦彦的《何谓“市民社会”》一书，赵平等译，南京：南京大学出版社，2014年版。

5_ 《列宁选集》第三卷，第174页，北京：人民出版社，1972年版。

6_ 《列宁选集》第三卷，第175页，北京：人民出版社，1972年版。

微信是我们享有的市民社会的空间吗？其二，国家对于一些信息的管控，是否是作为市民社会的敌人而存在的，而到底是国家在对于信息进行管控还是有人在代替国家行使这样的职能，又或者兼而有之？而这又意味着什么呢？或许我们有必要把注意力集中到具备类似市民社会中公共机构的部分中——订阅号——去。某种程度上，在微信所创造出的封闭的虚拟空间中，各种公众号是一种中介，可以说它是我们这个靠朋友圈人际关系维持的虚拟空间中，唯一有能力对尽可能多的人发出公开声音的机构。公众号们发出的大量信息交织出一整套的机构与运转网络，然而，它们试图呈现给我们的无论有多么丰富多彩，呈现出这样的空间如何接近自由主义所坚信的那种图景，却始终在提醒我们知识与权力的关系存在着，而更深层地是那些公众号与推广方式的关系——我们如何能够对更多的人“说话”，“说到”他们心坎里。这样的“说话”方式一方面依赖于“关注”的获得，但更隐蔽在“关注”背后，因为一个成功的文案往往不在于其本身的价值（类似于公告似的推送内容，使得这种“关注”带有极少的交流特征，接受与认同有极大的实际落差），反而在于被阅读与推广所遮掩的线下的组织运作，比如在并不起眼的营销文案背后，却是资本的大量流动。传统的知识与权力的关系被进一步体现为传播方式与权力的关系，在这一意义上，这更接近于葛兰西所强调的文化领导权。一般从启蒙意义上来理解的知识，被它所传播的技术工具——媒介本身所代替，市民社会没能对于产生于其中的各种机构有所超越，反而被逐步圈占。

另一个方向，则是对之前所提及的问题的补充。我们知道，如果说国家——无论是保护的、对立的还是同一的——对市民社会有一种责任，那么市民社会中的公共空间的合理性必须考虑到它与国家之间的关系，然而当科技使得虚拟空间中征用的现实人际关系在网络中开辟了第二重市民社会时，国家应该在哪里？国家的位置应该是与科技相对应的，而现实是，国家的位置被运营公司——腾讯所代替了。技术促成了一个社会阶层的划分，而没有足够的力量予以制衡——市场代替国家在场，任何行政行为都被市场的合理性摒除了，一切都无从置喙。经济行为被视为经济本身的事情，其产生的政治及其他后果被排除在外。所以我们经常看到不同价值的文章被封杀，有些并非与一干政策相左。“国家”存在的现

实合理性，被一个想象性的、独立的“市民社会”概念攻讦着。与之相对应的是，少数群体通过技术攫取了国家层面的资源，却只用承担极少的责任——而且还是经济责任，不被人们在与国家间关系中确认的市民社会，反而在更狭隘的商业行为中被体认，因而带着一层隐秘的剥削重新返回。这是我们应当注意的，科技给了我们极少，而我们付出得更多，个人信息的泄露已经成为今天网络安全的最重要威胁——任何获取我们个人信息的人，都是我们潜在的敌人，而我们在被侵害之前，无法进行有效的分辨。事实上，粉碎虚拟空间中的市民社会的良好秩序的的最好表征就是，腾讯公司与日俱增的垄断：垄断市场、垄断视听、垄断人与人之间的交往。

技术因素正在重新组织新的关于“国家”的想象：在一个现实关系无法得到有效改善的当下，虚拟关系正在与现实关系产生高度的重合，借助虚拟世界凭借技术日趋实体化的力量攫取资本，使得虚拟的互联网世界成为一个现实世界的“例外状态”，并借助这一“例外状态”跳出常规之外的力量作用于现实政治。如果用一个贴切的比喻来说，这种新的互联网技术及其运营者在用一种类似于“洗钱”的方式攫取社会资本——不再直接呈现为金钱本身，而是可能转化为金钱的一切社会关系。只有把握住人们交往的方式，并予以一定的改变，腾讯这样的公司就足以在人与人之间的复杂关系中嗅探各种潜在的利益，而它所开创的那些极为隐秘与私人化的技术空间可以摆脱现实社会中的“国家”的监管，使自己在承担最小社会责任的前提下，构建起了与市民社会想象相关另一种“国家”。“国家”的位置被一个商业公司承担着。从这一角度看，我们可以说，网络世界的变化甚至不仅仅是一个现实社会关系再生产的“隐喻”，而是直接组成着它的“肉身”，社会关系的变革，社会权力的转移通过它在偷偷地起作用。

面对这样的现实，或许应该再次勇敢地提出，一个自我运转的市民社会的悖论在于它是被相信这样一种市民社会存在的人生产出来的，市场中走出的那个主权者偷偷在改换“国家”的门庭。国家，或者说政治社会的实际功能运转，被市场的逐利性所决定的新的组织原则逐渐代替，而不必正视社会本身可能产生的混乱与毁灭。一个被保卫的“国家”恰恰应该在防止社会被消灭的底线上被重新思考。一种想象性的“国家”与“市民社会”的对立实际上仍在重复最幼稚的论断，即“政治”可以与“经济”相分离，换言之，人民可以

被“蒙蔽”，而这种“蒙蔽”来自启蒙话语，来自“自由”与“专制”的虚假对立。如果说微信作为一种全新的公共机构，在一切的形式上可以归结到对市民社会的再生产中，它复杂的政治功能在现实生活中最终得到实现（它很大程度上解放了信息，然而却并没有改变社会关系），那么我们更加有必要重新回到生产，回到组织生产的问题上来。“国家”将会是一个起点，因而也是一个战场。✕

参考文献：

- 1_ 丹·席勒：《信息拜物教》，邢立军，方军祥，凌金良等译，北京：社会科学文献出版社，2008年版。
 - 2_ 植村邦彦：《何谓“市民社会”》，赵平等译，南京：南京大学出版社，2014年版。
 - 3_ 列宁：《列宁选集》第三卷，中共中央马恩列斯著作编译局译，北京：人民出版社，1972年版。
 - 4_ 葛兰西：《狱中札记》，曹雷雨等译，郑州：河南大学出版社，2014年版。
 - 5_ 马克思、恩格斯：《马克思恩格斯选集》，中央编译局编译，北京：人民出版社，1995年版。
-

从乡村到都市： 反思当代民间文化的归来

沙 垚 *

摘要 _ 本文以华县皮影戏为例，分析在这个转型过程中，政府、知识分子、资本的力量是如何介入的，并一同建构了当代皮影戏的新繁荣。农村传统文化中蕴含着民族主义、意识形态和传统文化的要素，无论是从国际文化战略、中国共产党的政治合法性还是文化产业的经济利益最大化出发，皮影戏的“繁荣”与“归来”都是一种时代的必然。但是从文化的持有者的主体性，文化的生存土壤，文化与社会结构的关系，文化是否能表达时代精神、表达亿万民众的世道人心等角度考察，皮影戏当代的归来只能是“幻象的繁荣”。

关键词 _ 非遗时代 民族主义 市场经济 意识形态 皮影戏

提出问题：非遗时代文化复兴的潜在危机

2004年全国人大常委会批准了《保护非物质文化遗产公约》，2005年，国务院办公厅公布了《关于加强我国非物质文化遗产保护工作的意见》，以及《关于加强文化遗产保

* 沙垚，中国社会科学院新闻与传播研究所助理研究员。著作有《土门日记：华县皮影田野调查手记》《新农村：一部历史》等。

护工作的通知》；2006年，公布了第一批国家非物质文化遗产名录，以及《国家级非物质文化遗产保护与管理暂行办法》；2008年，从中央到地方纷纷发布文件规定“传承人”的认定与管理办法；2011年，颁布《中华人民共和国非物质文化遗产法》（简称《非遗法》），使“非遗”有了法律保障；同年，召开中国共产党的十七届六中全会，提出“文化是人民的精神家园”，推动“文化的新觉醒”和“文化的大繁荣”。

在这个过程中，农村与生产生活相关的文化形态，如扎纸、打铁、钉碗、织布、染色、唱戏、社火、扎竹筏、编草席……几乎全部都被纳入“非物质文化遗产”（简称“非遗”）序列，“非遗”逐渐取代了“民间文化”或者“农民文化”，成为农村文化传播的主流话语，“非遗”时代到来。

“非遗”时代，农民艺人被称为“非遗传承人”，享受政府补贴，生活得到很大的改善。在皮影戏的案例中，保护款主要用在两个方面，第一是老艺人的补助，2008年起，国家对每位国家级传承人每年补助8000元，2011年将此标准提高到1万元；第二是项目补助，华县皮影作为非遗项目，每年可得50万元的国家级传承经费（2014年已涨至100万元）。同时，大大小小的皮影戏文化产业示范园也逐渐兴起。

正如汪晖所指出，中国社会的各种行为，包括经济、政治和文化行为甚至政府行为，都深刻地受制于资本和市场的活动。（汪晖1997：7）非物质文化遗产保护的实践中，在国家从政策到资金的动员鼓励下，“文化兴国”与“以经济建设为中心”相结合，文化的大繁荣大发展与产业相结合，地方政府的政绩要求和企业的商业要求相结合，这样的结合在改革开放以来并不少见，并成为30多年来经济建设的主要经验。并且他们还有一个强势逻辑：只有让“非遗”传承人挣到钱，才会有人愿意学，一门技艺才可能传承下去。实践中这一思路逐渐演化成能赚到钱的文化便是好文化，文化产业成为大趋势，掀起“文化热”，无数个文化工程项目上马，文化产业的主体是企业。媒体呼唤“非遗保护要与发展文化产业相结合”（贺雷、李荣坤2011），“保护非遗，产业化是关键”，（姚蓝洁等2013）甚至还有《呼唤“非遗”大发展大繁荣的春天》，提出最好的保护是进入市场，尤其是旅游市场。（钟兴旺2012：1）学者也试图提出“加快非物质文化遗产与文化产业的融合”

的各项措施、对策与“战略思考”，（王志平 2013：2）或者从符号价值的角度探讨非遗产业化的可能性，（李昕 2008：68-73）等等。一时之间，非遗产业化之说充斥着媒体与网络，市场成为民间文化的主要意义。

但是，在非物质文化遗产，尤其是农村文化“大繁荣大发展”的表象之下，隐含着更深层面的危机。一方面，“保护一处破坏一处”成为不争事实；另一方面，随着城镇化的推进，农民上楼，农村传统的生产方式、生活方式“渐行渐远”。人们开始追问，非物质文化遗产轰轰烈烈进行了十年，农村的文化究竟是保护了，还是加速了其“灭亡”的步伐？

个案分析：华县皮影的复兴之路

1980年代中期开始，关中皮影万马齐喑，走向衰落。但华县皮影堪称一枝独秀，它的崛起轨迹和归来之路，自1990年代以来就引领着全国皮影的发展方向。要从一位民间摄影师张韬说起，自1980年代中期以来，在长达30年的时间里，他以皮影戏及其农民艺人为主要拍摄对象，与农民艺人建立了深厚的感情，在皮影戏“没落”的岁月里，甚至农民艺人生病了都会给张韬打电话，张韬会开车从几十公里之外的县城赶到塬上，把农民艺人送到医院，有时甚至代付医药费。

1985年他结识了时任山西省美协副主席的靳之林老师，后来靳之林调到中央美院。1987年，靳之林、杨先让、马珍、叶蕾蕾等8位艺术家组成的黄河沿途民间艺术考察队途径华县。张韬组织了华县最高水平的皮影戏班为他们演出，他们高度评价了华县皮影艺术。

“1987年12月30日下午，我和老艺人潘京乐、郝炳黎、吕师道、刘文信、刘华、刘兴文，还有县文化馆的张振宇，秦腔剧团的演员张玲爱，一行九人在华县火车站搭上了进京的列车，于31号下午5点多钟到达北京站。火车换换进入站台，我们在窗户里老远看见靳之林、杨先让、冯真，还有吕胜中、刘长春、刘乃胜等许多曾到过华县的师生在站台上迎接我们，心里感到无比激动。杨先让教授更是显露出一副梦想成真的兴奋表情，他抱住潘京乐说：‘啊呀呀，可真把你们盼来了，一路上还好吧？就怕你们来不了……这下可好了，可好了。’”（张韬 2012：24）

1988年元旦，在中央美院大礼堂的舞台上，这些皮影艺人演出了《珊瑚塔大审》《杀船》《雪雁渡江》《卖杂货》和《刀劈韩天华》。事后，召开了座谈会，民间美术系系主任杨先让发言：“有人曾说，中国的皮影是世界皮影之父，我认为华县皮影是中国皮影之父，我们这次考察回来后查阅了一些资料，有许多资料表明陕西华州一带的皮影是中国皮影的代表。我个人认为，中国的皮影极可能发源于陕西华县一带。”（张韬2012:26-27）

这次座谈会为华县皮影赢得声誉。1992年，台湾傀儡戏研究者郭端镇等来到华县，替潘京乐、郝炳黎录制了关中皮影史上的第一份DV磁带资料和第一张演出光盘。同时，台湾《汉声》杂志赴华县采风，第44期刊出《华县皮影》专辑，其中有一句话说：“你若到陕西，没看华县皮影，就同没看兵马俑，乾陵和碑林，值得遗憾。”（姜子全、左汉中、李红军1992:30）

“那天，去的时候也像今天下着大雨，村子里的路烂的不行了，没法走，所有的人全身上下都是泥巴，还要保护摄像机这些设备，在泥水里走了四五个小时才上塬，在一个土坯房里演戏，潘京乐看着摄像机不会演了，他以前都是给人演的。”¹

1993年，著名导演张艺谋将潘京乐的戏班邀请到《活着》剧组，包括潘京乐、郝炳黎、刘华等，最终电影《活着》于1994年在第四十七届法国戛纳国际电影节获奖。从此，华县皮影在国际社会受到广泛的欢迎。至今，潘京乐的家里还悬挂着和张艺谋、葛优、巩俐的合影。潘京乐回忆说：

“张艺谋、巩俐、葛优，合作么，在天津拍的，一二十天吧。我给他唱了《碧玉簪》上面的一两句，他不要多，他说要精彩的就行，演一半，一两句，不叫演完。葛优神气得很，张艺谋导得好。挑线的是郝炳黎，刘文信，两个人配合比较好。”²

1995年，受台湾国立艺术学院戏剧研究所邀请，由张韬带领赴台演出，随后在南投、高雄二城巡回演出。

“那是夏天，在一个小院子里，没有现代化的灯光和扩音设备，用的是传统的油灯，原汁原味的演出。观众都是大艺术家，擦着汗，坐在板凳上看。”³

1996年起，从日本开始，华县皮影踏上了世界之路，也实现了1988年渭南地区皮影

1_ 访谈：学者郭端镇，2008年7月30日。

2_ 访谈：农民艺人，潘京乐，2008年2月28日。

3_ 访谈：民间文化保护者，张韬，2008年1月30日。

调演大会上提出的“走向世界”的目标。

“是1996年，我在德国演出，演了45天，去了29个城市，场场爆满，很多人买不到票，有个女的，四五十岁，专门开个小车跑很远来看戏，对皮影这东西很感兴趣。”⁴

2000年，第二次赴德演出，2001年第三次赴德演出。

2003年之后，华县皮影在全国媒体上大爆炸，最具代表性的案例是2004年4月29日农民艺人姜建合做客央视《乡约》，央视播出了专题片《最后的华县皮影》。2005年2月24日，秦雯在《新京报》发表《最后的华县皮影》，记录了在2004年年底华县原生态的皮影演出以及皮影老艺人的故事。2005年11月11日，李军均在《香港文汇报》发表《中国灯影渐行渐远的千年幻梦》等等。

2001年，吕崇德应邀参加了德国柏林亚太周，本来邀请的是他的师父潘京乐，因为潘师身体不好，吕崇德才获得这个机会。2002年，吕崇德参加陕西省第三届民间艺术节演出。2004年，赴法国参加中法文化年演出，同年6月参加由中央电视台和日本广播协会合作拍摄的《丝绸之路》电视纪录片。2005年起，以吕崇德为代表的华县皮影艺人先后赴新加坡、法国、韩国、意大利、日本、德国等国家演出；国内有香港、澳门、台湾、广州、上海、杭州、西安、昆明、呼和浩特以及北京等；在中央电视台、陕西卫视、浙江卫视、天津卫视、山东卫视、湖南卫视等电视台录制节目；参加“全国特奥会”，北京奥运会，上海世博会，西安世园会演出展览；为来自世界各地的专家、学者、明星、名人、领导、企业家演出，获得全国及省市县荣誉不计其数。

民间文化为何复兴？——民族主义

1988年，中国改革开放迎来了十年庆典。十年间中国的社会、政治、经济发生了深刻的变化，新的社会矛盾也逐渐出现，至1990年代初，知识分子向西方学习自由民主和普世价值的热情逐渐冷却下来，他们开始怀疑基于基督教文化传统的西方社会的现代化是否适合具有几千年儒家文化传统的中国社会和文化？“作为社会目标的现代化有可能导致(也

4_访谈：农民艺人，刘兴文，2008年1月31日。

可能已经导致)价值的危机。”(汪晖 1997: 14)他们转而吁求传统文化的价值,将目光转向中国历史,寻求当代中国文化发展困境的解决办法。

知识分子承担起时代的责任与使命,试图借助自己的力量拯救奄奄一息的民间文化,发动全社会关注民间艺术和农民的文化,做了很多事情,并取得了相当的成效。在2000年前后,无论是在媒体上,还是在都市咖啡馆里的艺术沙龙、大学讲坛,常常能见到热泪盈眶、痛心疾首的演讲者,他们大多是摄影师、作家、画家、音乐家、诗人或者教授。在华县皮影等民间文化被重新发现的过程中,知识精英发挥了重要的作用,可以说,是知识精英比国家和市场更早地发现民间文化的价值。

世纪之交,资本主义展开新一轮的全球扩张,并由此导致的世界格局更加不平衡和不平等,地区性冲突加剧,最典型的是伊斯兰世界与欧美之间出现的紧张对峙关系。在文化领域,外来的文化产品如好莱坞电影,日韩动漫等受到中国年轻人前所未有的欢迎。

在此背景下,政府接受了1980年代末以来知识分子关于民间文化的号召,2005年国务院办公厅下发了《关于加强我国非物质文化遗产保护工作的意见》,指出了我国民间文化面临危机的原因在于“全球化趋势的增强”和“现代化进程加快”。认为“我国非物质文化遗产所蕴含的中华民族特有的精神价值、思维方式、想象力和文化意识,是维护我国文化身份和文化主权的基本依据。”2011年,中国共产党的十七届六中全会提出文化的“大繁荣大发展”,将文化提升到国家战略的高度,试图寻求一条解决文化问题的政治路径。

分析这一话语,会发现其中包含着诸多具有民族主义意味的名词,如“中华民族特有的精神价值”、“文化身份”、“文化主权”、“文化意识”等。从中可以看到一个清晰的方向,中国政府希望从包括传统和民间的文化(非物质文化遗产等)在内的“民族文化”中发掘文化内涵,成为支撑当下中国发展的内在的文化动力,以抵御文化帝国主义和西方意识形态对中国人民的情感结构、价值观念和世道人心的入侵。一方面坚持社会主义文化的方向,从马克思主义传统中发掘思想内涵,维护政权的合法性,同时从传统文化中汲取民族精神,一同建构新时期的社会主流价值观。黄纪苏认为这“是新时代伦理价值观的最优选择。”(黄纪苏 2008: 13)对外可以减轻因中国崛起而带来的世界范围内的焦虑;对内,

提倡“精神家园”，解决文化认同与道德、价值危机。

王铭铭认为，乡土社会、民间文化等概念常常“被政治精英和知识分子当成是抵制新的(外来的)商业化、都市化和‘殖民化’潮流的有效手段。”(王铭铭 2005: 178)甚至“农民”、“地方化”等概念，“若不能说完全是被‘发明’出来的，也应说是受传播广泛的现代政治文化中的主流意识形态——如民族主义——的影响。”(王铭铭 2005: 176)相比之下我们的古代祖宗似乎不曾有过单独的“农村”概念。(王铭铭 2005: 175)即，某种程度上可以说由于受到“民族主义”的意识形态影响，知识分子发明了“农民”和“农村”的概念。

当地方化、本土化、民间化、民族化与全球化、都市化、普世化等出现对峙，前者是否能阻挡后者？传播政治经济学者文森特·莫斯可的答案是否定的。他认为“虽然这种民族主义可能减缓全球化的过程，或部分取得成功……但它仍然不足以阻挡全球化”，因为“它忽略了商品化和空间化的相互建构。”(莫斯可 2000: 200、204)

实践上则更为明了，一个耳熟能详的短语“文化搭台，经济唱戏”是最好的注解，它说明无论文化如何保护，如何强调本土化，真正唱戏的主角是“经济”。于是我们惊奇地发现，所谓的“本土化”，是苍凉的《黄土地》，是神秘的《红高粱》，是原始的村落(《老井》)，是粗犷冷倔的老腔(《白鹿原》)……在都市剧场和国际舞台受到了热烈的欢迎。

在欢呼的同时，我们更为惊诧地发现，有血有肉的乡村和农民不见了，农民的表达和农民的话语权丢失了，遭遇了主体性危机，成为被代言、被表达的符号，成为消费品。例如 20 世纪 90 年代初在国际艺术舞台上大受追捧的“政治波普”这一艺术样式，便是对文革时期农民形象的消费。换言之，在文化保护的实践语境中，本土化即等于符号化，而符号是用来消费的商品。对此，席勒和赵月枝深刻地揭示“跨国文化工业只会依赖文化差异而不会消除文化差异，只要这些差异能带来收益。”(赵月枝、席勒 1991: 15)

民族主义，究竟是一个“哈欠”，还是中国的“吼叫”？(杨力、孔新苗 2012: 28)不管怎样，民间文化的民族主义意味，是形成并支撑非物质文化遗产话语和民间文化复兴的重要因素。

民间文化为何复兴？——市场经济

中国皮影市场化的第一步是汪天稳迈出的：

“（19）84年开始就卖皮影了。第一幅作品是卖给一个法国人的，收了50元外汇券（相当于50元人民币）……（19）87、（19）88年，就卖得非常好了，1987年最多的一晚上卖了1万多块钱，老外都说，这一堆我买了，这么卖的……”⁵

他看到外国的客商如此喜爱皮影娃娃，意识到这是一个皮影盈利的新模式。他开始雕刻作为纪念品出售的影人，将皮影戏的雕刻与演出相分离。汪氏皮影从1980年代中期开始，从西安到华县到北京，引领关中、甚至全国皮影的商品化与市场化潮流。此后，雕刻的影人或作为装饰品进入家居市场，或作为纪念品进入旅游市场，或作为手工艺术品进入收藏市场，是千年来的一大创举，雕刻产品的买主首先来自国际市场，是国际市场的抢购刺激了国内市场。如今，汪天禧所在的梁堡村，农民家家户户都在雕刻皮影，优质皮影供不应求。雕刻与演出的分离，也是皮影艺术适应现代化市场的自我结构性的调整。

在旅游市场，地方政府打出“历史名片”和“文化品牌”旗号，想要得到的是商业项目开发。在所有的旅游景点和都市舞台上，皮影戏演出永远是三折戏，展示激烈武打的《刀劈韩天化》，炫耀技巧的《卖杂货》、表现爱情故事的《借水》，艺人刘华说“三分钟能干啥吗？”⁶在慈恩镇的时候，连《借水》都不演了，换成了《三打白骨精》、《武松打虎》，每天中午11点半到12点半，下午5点到6点，晚上7点到8点固定演三场，晚上8点之后，是观众点戏，观众点一出戏，50块钱，常常要弄到快9点才散。还可以现场卖皮影。更可惜的是华阴老腔，“这三个是常唱的，其他都不唱了。”⁷可是“这三个”中，只有《将令一声镇山川》是老戏，还有两个新编折戏《白鹿原》、《关中古歌》。游客没有太多时间欣赏表演，当快餐化的旅游消费与民间艺术相遇，旅游公司毫不犹豫地要求这些身怀绝技的皮影艺人放弃经典剧目，每天像机器一样的表演模式化的三折戏。导游会告诉游客，这是一门有着两千年历史的民间艺术，这些演出的老艺人，是国家级非物质文化遗产传承

5_ 访谈：皮影雕刻艺人，汪天稳，2013年5月13日。

6_ 访谈：农民艺人，刘华，2012年8月8日。

7_ 访谈：农民艺人，王稳学，2013年8月21日。

人，戛纳电影节上获过奖。言下之意是，他们是名满天下的艺人，但是今天他们在为你演出，你的旅游支出是超值的。但文化的真实含义在于文化的持有者的具体实践与日常生活、社会环境、历史过程的互动关系，否定了这一点就否定了文化的来源和内涵。

“过几天，有一个电视台要来，不晓得是哪个电视台，要拍一台复古的戏，不要现代的钢管的台子，就要我们亲手搭的老台子，租的毛驴驼戏箱子，不要水泥路片，要土路，要粪堆，要农家气息，原生态的，不要砖墙，要拍土墙。……我们村基本上一个礼拜来好几家单位，还有外国人，住农家房子吃农家饭，看皮影戏，还要拍。”⁸

将皮影产业推向高潮的是雨田公司，它原是一所高级职业技术学校，2005年成立了皮影传承保护基地，2006年成立陕西雨田民间文化艺术传播有限公司，后又发展为雨田文化产业集团，在北京、上海、西安、华县均有分公司。雨田公司主打皮影雕刻产业，一方面以招募老师的方式将一批雕刻艺人签约成为公司员工；一方面培养学生，并将皮影雕刻中的各道工序分解，以流水线的方式生产，满足市场需求，这也是雨田皮影产业的主要收入。

雨田公司希望演出市场也能带来收益，于是将华县所有皮影演出艺人签约成为公司员工，组成数个班社（相对稳定的碗碗腔皮影社主要有三个），每个班社5-6人，工资由2006年的人均每月800元涨到了2012年的1800元每月。⁹但雨田公司与艺人签订的协议有附加条款：非经公司允许，签约艺人不得私自外出演戏。事实上，2008年雨田将农村演戏的价格从200元每场涨到了800元每场，全部老艺人只能分得不到总收入的10%。

虽然雨田在皮影保护方面做出了不少事情：首先，给老艺人发工资，解决好皮影艺人的生存问题，教会年轻人雕刻皮影，并给他们提供就业机会；其次，皮影戏的数字化保存，建立档案和数据库，系统全面的录制音像档案资料，保存一批珍贵皮影经典剧目，制作发行DVD等；再次，在非遗中加入动漫等现代元素，取得一定的成功；最后，在全国乃至国际社会推广华县皮影品牌，走向都市剧场、旅游市场和国际剧场。如赴德、法、意大利、日本等地的演出，参加中央电视、2008北京奥运会“中国故事”文化展，2010年上海世博会展等，都是雨田公司的产品项目。

8_访谈：农民艺人，吕自强，2008年9月11日。

9_访谈：农民艺人，吕崇德，2012年8月16日。

但是雨田公司也遭到了猛烈的批判，上文提到的摄影师张韬就是反对雨田模式的代表。

他说：

“现在的农民艺人就是不法商人的人质。不法商人把艺人控制起来，垄断经营，就是要挟政府贷款，不给他们自由，连他们回家都不能唱皮影，凭什么。这还是保护皮影的？连艺人自己唱皮影的权力都没有了。就是国家干部放了假回到家里，也有言论自由。”¹⁰

2014年夏，由于非法集资等原因，雨田文化产业集团董事长雷文东被捕。

对于中国皮影保护，雨田公司开创了一种以企业为主体，以产业为方式，在市场中保护民间文化的模式，雨田希望既能够盈利，又能够保护文化，但以其近十年的实践，尽管企业规模达到中国皮影产业的龙头老大，却也没有能够处理好这样一组矛盾，并给世人留下了深刻的思考，是否可以说雨田的失败意味着1980年代以来由知识精英、政府和市场共同开创的非物质文化遗产模式的经济实践的失败？

无论是跨国文化资本，还是都市的文化工业，他们都热衷于这种具有民族主义和“原生态”的文化形态，刘晓春认为，其原因与地方文化资源中所蕴含的“文化政治”有关，正是因为“原真性”与全球化、都市化、现代化形成的强烈的“文化反差”，而这种“巨大差异性的文化元素”刺激人们的消费欲望。（刘晓春2008：157）但是，这恰恰是以历史的名义去历史，以文化的名义去文化，最终以符号的方式商品化，使一切成为资本的附庸。在家居市场、礼品市场和收藏市场，皮影雕刻作品作为装饰品出现在都市家庭餐厅或卧室的墙壁上，官员将之作为礼物互赠，商人将明清时代的皮影作为古董收藏等待升值。皮影戏古老艺术的全部文化内涵，农民艺人的全部历史和社会主义文化实践，都成为消费者的文化品位的装点。因此，无论是家居市场、礼品市场、收藏市场还是旅游市场，参与其中的每一个人都认为皮影戏有文化、有历史，他们消费的恰恰也是其文化与历史，但是具体有什么文化，有什么历史，他们并不关心。在这个过程中，丢失的将不仅仅是以农民为主体的丰富的历史和文化实践，更让农民艺人成为皮影戏商品化过程中的表演机器。正如刘晓春所言，“非物质文化的‘遗产化’过程使非物质文化从其生存的文化环境中脱离出来，

10_访谈：民间文化保护者，张韬，2008年9月29日。

进入了一个被生产、被建构的陌生化过程，这一过程使非物质文化遗产越来越远离其日常生活形态的本真样貌。”因此他提出一个问题，在当代文化创造的过程中“究竟是为他人生产自我，还是为自己生产自我？”（刘晓春 2008：153-158）

不仅如此，其间还包含着一种不言而喻却又隐蔽的政治意味。1949年以来，社会主义文化通过与农民的历史文化相互碰撞、改造与融合了半个多世纪，农民在这个过程中作为文化的主体登上历史舞台，以皮影戏为媒介，农民艺人从自己内在的生活与历史实践中得到灵感和创作素材，实现农民向农民传播文化、表达诉求，掌握了农村的文化领导权。但是在国际资本和都市文化工业的主导，文化的意识形态需求，以及各级政府的发展“指标”的要求下，一方面是将农民文化拔离它生存的农村土壤，进入都市“卖艺”；另一方面又通过国家与企业的联合项目，将代表都市现代文明的文化形态，图书、电影、手机、互联网送到农村，却不能与社会有机结合。通过这两个方面的“文化工程”，相当于将农民和农民的文化隔断，当发现农民“没有文化了”，就将都市文化“塞给他们”。其后果是，一方面农村的农民因生存压力“顾不上”学习这些“不太熟悉”的文化形态；同时，农民艺人重新成为机械重复的演出工具。

民间文化为何复兴？——意识形态

1990年代以来，尤其是进入新千年，中国农村发生了翻天覆地的变化，但是也出现了前所未有的危机，以至于从2003年至2013年共11年间就有10年中央的“一号文件”是与“三农问题”相关的。从文化和价值的角度讲，农村究竟发生了什么？为什么引起全社会如此高度的关注。

2008年11月17日，我在华县三义村参加了一个女性的丧礼。这个丧礼上没有请僧人或道士，而是一群“教友”祷告“亲爱的救主啊，因为人死的日子胜过人生的日子，阿门；亲爱的救主啊，人活着总是劳苦愁烦转念成空，阿门；亲爱的救主啊，总知道唯有从你那里，哦主啊，得到安慰，阿门；主啊，让我永享安息，阿门；亲爱的救主啊，我感谢你，赞美你，

阿门；主啊，像我们这样祈祷侍奉耶稣圣明诉求，阿门……”从过去僧道法事到如今祈祷基督施福，农村的意识形态正在发生变化。老人回忆，在建国之前，甚至包括1950年代初，关中农村村村有庙，到如今十个八个村庄都找不到一个庙，但是却每三五个村庄均有一个基督或天主教堂，大多数农村妇女笃信不疑。

这说明农民是需要有信仰和表达的，农村的社会生活是需要有意义的。20世纪末21世纪初，农村经历了“数千年未有之变局”，市场的力量强势进入，现代媒体改变了农民的时空观念、文化结构和娱乐方式，更主要的是大规模的农民流动，以及土地问题使得各种现代资本主义的生活方式和生产方式在农村全面落地生根。市场与发展观念所带来的对货币和利益的追求，只能成为农民谋生的方式，却不能支撑起农民生活的意义，农村出现了意识形态的危机，一方面主流意识形态遇到了边缘化，同时传统还没有重建成为大多数农民的信仰。农民们不知道在何处安放自己的情感结构、价值观念和世道人心。因此麻将、迷信，具有西方意识形态、以及原教旨主义色彩的宗教借助这种意义空虚的机会进入中国农村，造成了一系列家庭问题、文化危机和社会不安定因素，如“法轮功”、“全能神”等邪教组织前赴后继地在农村地区传播与扩张。

户县文化馆的刘珂认为，农民现在面临两个大问题。第一是身份困惑。原来农民有地，安安稳稳，有一整套的家族、社会、传统、文化价值，耕读传家的秩序。现在社会激变，一切都不稳定，加上三农问题、城中村等，农民不知道自己是谁了。第二是生存选择。转型社会，农民身不由己，社火、戏曲，都是农民喜欢的，但他们顾不上，不是不珍惜；如果你把歌剧、交响送到农村去，他们一样顾不上。因为农民没有安全感，需要为生计打拼。[11]

贺雪峰称之为“农村价值荒漠化”（贺雪峰2014），他认为“今日中国农村，最大的问题也许不在生产上和经济发展方面，而在文化上，在意义系统的解体上。”（贺雪峰2008：26）他提出农民的“本体性价值危机”，即农民得以“安身立命”的价值基础和意义系统被改变、重构和摧毁，才导致了农村“各种光怪陆离”的家庭、文化、信仰和伦理问题。

（贺雪峰2007）他举例说看到丧事上跳脱衣舞的现象，解构了丧事所包含的关怀和意义。2008年4月30日与8月31日，我分别参加了华县下庙乡新建村和大明镇颜塬村的丧礼，

均发现了类似的现象。当孝子孝女哭灵以后，现代歌舞的主持人便让农民观众倒数几个数，刚刚数到“0”，主持人宣布“音乐一响，黄金万两”，便开始演唱刘德华、周杰伦的歌曲，以及现代劲舞。我在陕北调研期间，农村丧礼上的现代歌舞竟演变成一场“歌舞比赛”，孝子孝女纷纷穿着孝服上台，一亮歌喉，如同KTV一般唱歌，甚至还有孝子唱到《今天是个好日子》，匪夷所思。因此，贺雪峰认为在农民传统和农村社会瓦解之际，农村和农民的文化建设尤为迫切，是“当前新农村建设中的战略任务。”（贺雪峰2007）

农村的文化危机对社会主义中国为什么如此重要？第一，中国农村人口众多，即便是2012年城镇常住人口超过农村，但是这其中有多少人是农民工或二代农民工？在中国具有农民身份的人口数量远远超过城镇人口是不争的事实。虽说农民工生活在城市，却无法享受城市居民的生活、医疗、教育等基本城市福利保障，有朝一日他们会叶落归根。那么，面对这样一个拥有庞大人口的身份群体出现的价值系统和意义系统崩塌的时候，会给中国带来不可估量的社会不稳定因素。

第二，《中华人民共和国宪法》规定：“中华人民共和国是工人阶级领导的以工农联盟为基础的人民民主专政的社会主义国家。”因此，农民问题的出现直接关系中国的社会主义性质以及共产党执政的合法性。政治上，农民作为新中国的主体，“承接国权，完成了民族国家再造的大任。”（吕新雨、赵月枝2009:308）经济上，农村、农民以土地和劳动力的方式支援工业，促进中国经济发展，即便是到20世纪末21世纪初，在全国号召“工业反哺农业”“城市反哺农村”的时候，农民“承担并部分化解了”中国现代化过程中出现的“产业危机的后果或者代价”。（温铁军2015:5）而如何从农民的历史实践，尤其是正视近一个世纪以来中国共产党领导的社会主义革命实践，继承遗产，并从中发掘出具有“中国作风、中国气派和社会主义”（穆焜1981:14）的文化表达，关系到中国未来国家道路的选择。

因此，农民的文化是“工农联盟”的革命遗产和政权基础在意识形态层面的具体表现，抛弃了农民文化等于抛弃了自己的历史与道统，将会面临执政危机。🌈

参考文献：

- 1_Herbert I. Schiller. 1991. Not Yet the Post-Imperialist Era. *Critical Studies in Mass Communication*. 转引自赵月枝(2005)《中国与全球资本文化视野中的考量》,载《新闻与传播评论(年刊)》。
 - 2_[加]文森特·莫斯科:《传播政治经济学》,胡正荣、张磊等译,北京:华夏出版社,2000年版。
 - 3_贺雷、李荣坤:《非遗保护要与发展文化产业相结合》,《收藏投资导刊》,2011年6月29日。
 - 4_贺雪峰:《为什么要强调新农村文化建设》,《解放日报》,2007年11月22日。
 - 5_贺雪峰:《人民公社的三大功能》,《开放时代》,2008年第1期。
 - 6_贺雪峰:《农村价值体系严重荒漠化》,《环球时报》,2014年6月30日。
 - 7_黄纪苏:《中国到了重建自己文化形态的时候——30年价值观的变迁与反思》,《绿叶》,2008年第1期。
 - 8_姜子全、左汉中、李红军:《凭灯观影走华州:光艺皮影班考察十日记》,《汉声》,1992年第44期。
 - 9_李昕:《论非物质文化遗产保护产业化运作的可能性——从非物质文化遗产的符号价值谈起》,《贵州民族研究》,2008年第2期。
 - 10_刘晓春:《谁的原生态?为何本真性——非物质文化遗产语境下的原生态现象分析》,《学术研究》,2008年第2期。
 - 11_吕新雨、赵月枝:《中国的现代性、大众传媒与公共性的重构》,载“传播与中国·复旦论坛”:《1949-2009:共和国的媒介、媒介中的共和国论文集》,上海。
 - 12_穆焜:《民俗学的重建和发展》,《江苏社联通讯》,1981年第2期。
 - 13_汪晖:《当代中国的思想状况与现代性问题》,《天涯》,1997年5期。
 - 14_王铭铭:《西学“中国化”的历史困境》,桂林:广西师范大学出版社,2005年版。
 - 15_王志平:《江西非物质文化遗产保护利用与产业发展研究》,南昌:南昌大学管理科学与工程专业。
 - 16_温铁军:《中国乡村文明中的东方理性》(代序),载沙垚(2015)《新农村:一部历史》,北京:清华大学出版社,2015年版。
 - 17_杨力、孔新苗:(2012)《20世纪中国美术中的国家形象:作为方法的二项对立考察》,《美术研究》,2012年第1期。
 - 18_姚蓝洁等:《保护非遗,产业化是关键》,《贵阳晚报》,2013年1月31日。
 - 19_张韬:《华县皮影档案》,上海:上海文化出版社,2012年版。
 - 20_钟兴旺:《呼唤“非遗”大发展大繁荣的春天》(卷首语),《大江周刊》(焦点),2012年第5期。
-

民国声域里的课本、留声机与广播： 1912—1936

王 雨 *

摘要：十九世纪末以来，中国的知识分子发现声音对国民塑造的重要作用，试图通过声音的标准化来实现国民重建和国家再生。为此，切音字、白话文、新式课本、留声机和广播纷纷登场，形成以推广国音为核心的声音再造运动。本文以赵元任《国语留声片课本》为例，讨论课本、留声机和广播在国音推广中的作用。本文认为，课本、留声机和广播形成一股合力，通过制造国音声域将民众整合进国家共同体。这股合力在受国家驱使的同时又被资本左右，在声音共同体内塑造阶级和城乡差异。国家与资本的相互纠结构成民国声域的核心特征。

关键词：声域 国家 资本

声域 (Soundscape) 这个概念来自加拿大学者 R. Murray Schafer (1977: 274-275) 的《为世界调音》(The Tuning of the World) 一书。在书中，作者将声域定义为“声音的环境” (sonic environment)。声域既包括实在的环境，又涵盖抽象的建构，比如音乐作品和磁带录音。Emily Thompson (2002: 1) 对声域进一步发展，她认为声域是听觉的景观，它是实在的环境，同时又是一种理解环境的方式；它既是一个世界，又是为理解这个世界而形成的文化。借用 Thompson 的定义，本文试图通过声域这一概念来理解近代以来中国社会的重要特征及变化。

* 王雨，多伦多大学历史系博士候选人。

十九世纪末以来，中国的知识分子发现声音对国民塑造的重要作用，试图通过声音的标准化来实现国民重建和国家再生。为此，切音字、白话文、新式课本、留声机和广播纷纷登场，形成以推广以国音为核心的声音再造运动。本文以赵元任《国语留声片课本》为例，讨论课本、留声机和广播在国音推广中的作用。本文认为，课本、留声机和广播形成一股合力，通过造成国音声域将民众整合进国家共同体。这股合力在受国家驱使的同时又被资本左右，在声音共同体内塑造阶级和城乡差异。以城市为中心，国家与资本的相互纠结构成民国声域的核心特征。

课本中的声音

声音成为一个问题，是在晚清思变之时。晚清的有识之士认为，汉字言文分离，西文言文一致。语言的差异是导致中不如西，落后挨打的重要原因。因此，要想赶上西方必须做最根本的变革：从传统的识字方式下手，变汉字为切音字¹。有学者认为“声音”是理解切音字运动的关键²，而本文将此观点再推进一步，认为声音是理解中国现代性的关键。晚清以降的中国，不仅改造发音，而且将其视为国家转型和重建的必要途径。

1911年清朝灭亡，但改造国家的事业并没有因此中断。相反，民国的成立为政府和知识分子的进一步合作提供了平台。1913年，民国政府召集语言学家成立读音统一会，创立一个标准化的中文发音系统。年底，一个以记音符号作字母，拥有38个音的发音系统被提交到教育部，这套字母被称为“国音”字母³。

为了平衡读音统一会部分委员的地方主义思想，“国音”字母糅杂各地方言发音，以投票方式定出。但是，这些“国音”字母在推行时遇到巨大困难：民众如何知道“国音”字母的发音呢？为解决此问题，读音统一会在1919年编出《国音字典》，用新式发音系统标注六千五百个常用汉字，国语学习者可以参考此工具书学习正确读音。不过，字典

1_ 相关研究可参考王东杰(2010)《“声入心通”：清末切音字运动与“国语统一”思潮的纠结》，载《近代史研究》，第5期。

2_ 同上。

3_ 崔明海(2012)《制造“国音”的尝试：1913年的读音统一会》，载《历史档案》，第4期。

的缺点明显：它仅提供给读者这套读音的文字形式，而对具体怎么发出这些音显得束手无策。在学习的过程中，读者依然难免会掺入自己的地方口音。在国音的提倡者看来，这使得声音更加混乱。

混乱必须被代以秩序。1920年，教育部派语言学家王璞去留声机巨头百代公司上海分厂，把自己对这套字母的发音录下来⁴。为了保证录音的质量，百代公司在上海和巴黎分别灌了一副模具⁵。教育部高度评价这套唱片，认为是国语统一的利器⁶。同年，王璞的录音唱片和配套课本由中华书局出版。课本共十二课：前六课讲发音，后课为基本对话⁷。这是中国第一套国语留声片。稍后，商务印书馆请在美的赵元任也灌制一套⁸。于是，1922年赵元任录制的《国语留声片》由商务印书馆出版，随唱片附《国语留声片课本》⁹。

与王著不同，赵所著课本，尤其重视声音。当时教授国语的课本强调单字的发音，忽略这些单字在不同语境下读音的变化¹⁰。赵元任批评这样的教学法是“偏重目见，偏重纸上字形”¹¹。在赵的课本中，他把声音置于教学法的核心，不仅重视每个字母发音的标准化，而且强调这些字音在日常生活中的应用与变通。对他来说，语境折射字音。序言以“了”为例，进一步说明这个问题。“了”字在《国音字典》中只有一个读音，但是在日常生活中，“了”字有三个读音。学习者不能单从观察字形来判断读音，只有具体的语境才能帮助揭示其中的区别¹²。

《课本》对声音的重视在“校正方音一览表”里表现更加明显。赵元任专门设计第五、六节课为方言校正课，用以“校正各处方言里最容易混乱国音的地方”¹³。为此，他制作了“校

4_ 陆费逵：《中华国音留声片缘起》，载陆衣言（1921）《中华国音留声机片说明书》，北京：中华书局。

5_ 同上。

6_ 同上。

7_ 《申报》，1920年09月24日。

8_ 赵新娜（1998）《赵元任年谱》，北京：商务印书馆1998年版，页114。

9_ 《申报》上还刊登了广告。见1923年01月17日。

10_ 赵元任《序》，《国语留声片课本》。

11_ 同上。

12_ 《国语留声片课本》，第10课，页32。

13_ 同上，第5课，页12。

正方音一览表”，表中共列二十九个区域，每区一栏。在每一栏中，赵元任列出对这一地区的居民发音有困难的声母和韵母¹⁴。比如说，“in”与“ing”被放在安徽地区一栏，表明安徽人比较难于区分这两个音。

赵以方言特征划分区域。二十九个区有大有小，大的如“黄河流域”，小的如“崇明”；方言复杂的省份占好几栏，比如江苏的“苏州”“扬州”“江北”“南京”各占一栏，还和浙江合占“江浙”。相比之下方言比较单一的直隶则只占一栏。不过，对安徽这样语言多样的地区也只占了一栏，有的学者难以理解。安徽绩溪的胡适在此书的序中指出，安徽内部的语音差异远比赵元任想象的要大¹⁵。

此分类方式打破了既有行政区划，但又与资本有所勾连。同样只占了一栏的还有广东和云南，一栏未占的有新疆、西藏和蒙古地区¹⁶。越靠近南京和上海，方音划分就越精细，越远离南京和上海就越笼统。这样的分布规律可能和赵元任本人对全国各地方言的熟悉程度有关，因为赵对江浙地区最为熟悉，对其他地区了解有限。不过，更值得思考的是，此疏密状况同时耦合于资本的发达程度。江浙地区经济最为发达，人们有相对充裕的购买力以及学习国音的欲望，因此其方言内部差异受到充分重视。至于资本不发达，甚至落后的地区，造就听众的条件基本不存在，因此对当地方言的改造就显得多此一举了。将表格如此重构，展现出来的是一个以（南）京沪经济区为核心的内密外疏的方言格局。

国音推广和方音校正是声音层面国语运动的两种策略，通过发音的固定化和标准化实现从内部对国民的改造和国家的整合重建¹⁷。关于国音和民族国家之间的同构关系，学者们已有精彩论述，此处不赘¹⁸。这里补充一点，通过将国语和方言量化处理，国语和方言之间的关系由模糊变得等级分明：国语高于方言。而且，国语与方言之间区分同时也构成一条通道。普通民众被鼓励从方言土语的领土迁移到国语的领土上，从而成为

14_ 同上，第5、6课。

15_ 《序》，同上。

16_ 同样一栏未占的还有东北地区。二十年代东北在国家想象中的缺席是个极其重要的问题，须另辟文再论。

17_ 赵元任《全国转播中央广播电台节目对促进国语统一的影响》，载《广播周报》第88期，1936年5月30日。

18_ 见刘进才《国语运动与现代民族国家的想象》，《人文杂志》，2010年第4期。袁先欣《袁先欣：语音、国语与民族主义：从五四时期的国语统一论争谈起》，《文学评论》，2009年第4期。王东杰，《“汉语是一种语言”：中国现代国语运动与汉语“方言”的成立》，《学术月刊》，2015年第11期。

一个语音一致的中国人。与国语发音系统紧密结合，赵元任的“方言矫正表”正是创造了这样一种抵达国家公民的通道。

方言矫正很容易遇到来自地方的抵抗，尤其是在方言接近国音的地区。赵元任很有先见地意识到这一问题，并以与国音只有百分之五差异的京音为靶子，设计了一场对话。该课名为“甄国宇和贾观化”，围绕两个人讨论国语展开。甄国宇是上海人，贾观化是老北京。当两人交谈时，贾观化告诉甄国宇他的国语有南京口音，甄国宇向其指出自己说的是标准国语，而贾观化的才是北京方言。而当贾观化询问为什么不用京话做国语时，甄国宇回答说：“国语是一个很有规则的系统，是一个实际的普通话”¹⁹。甄国宇的言下之意很明显，京话不是规则的系统，更不是实际的普通话。

与其将赵元任“国语是一个很有规则的系统（而方言不是）”的论断奉为真理，不如将其视为一种策略。这种策略可以充分调动当时有关科学的流行话语来告诉讲方言的人，虽然国音和京音之间只有百分之五的差异，但京音依然摆脱不了方言的身份，依然需要被校正²⁰。正是这百分之五的缺失，使得京话次于真正的国语，只能是“假官话”。也正是因为科学的助力，国家与地方之间的争斗被放置到语言学习者看不到的后台中去，只将国语和方言留在前台，形成国语高于方言的局面。

1928年教育部将北京方言立为国语，并且将国音字母和国语罗马字同时立为官方标准。赵元任1922年版课本中曾经的“贾观化”先生现在摇身一变，成了“真官话”，而“甄国宇”先生则成了“假国语”。为适应新形势，第二版《新国语留声机课本》于1935年出版。这一版分甲种本和乙种本。甲种本适用于国音字母的读者，乙种本适用于国语罗马字的读者。从1935年到1939年，赵元任的课本再版了十二次，这足以证明公众对其欢迎程度之高。

留声机中的声音

19_《国语留声片课本》，第13课，页40。

20_同上。

留声机在 19 世纪末进入中国。它的外观颇具吸引力：方方的盒子上装着一个巨大的拧弯了的喇叭。这种造型让留声机成为公共场所的奇特景观。它对声音的再现让当时的人惊奇不已²¹。商人们从留声机上观察到巨大的商业潜力，法国人乐滨生凭此赚了第一桶金并在上海建起了东方百代公司²²。二十世纪初上海公共租界卖炒板栗的货郎担也开始在自己的摊子上摆留声机，播放音乐，招徕顾客。这种营销手段是如此的成功，以致于围观顾客太多，造成交通阻塞²³。

与商人不同的是，教育家们将留声机作为教授语言的优良工具²⁴。用唱片录制清晰而又标准的国语发音，那么就能通过播放这些唱片实现国音的标准化，时间和地域障碍被轻松扫清²⁵。对边远地区的语言学习者来说，唱片可以帮助他们摆脱方言和地方口音的影响，习得纯正国音²⁶。赵元任甚至认为唱片对于推动实现国家统一，培育公众的公民意识，将中国从东亚病夫转变为现代强国能起巨大推力²⁷。

除了作为娱乐和教育手段之外，留声机在更一般的意义上代表的是饱含技术的机器。不论是王璞的还是赵元任的唱片，都附有详细的说明书，指导听众正确使用留声机。听众在学会国音之前，必须先学会留声机的语言。在某种意义上，国音和留声机都是机器：它们的任务是保证同样的声音能够不断重复。借助留声机，国音从最标准的口中发出，传给每一个听众²⁸。

赵元任对新科技的影响是非常敏感的。留声机传播声音，不分真假、不论好坏，不

21_ 当代中国的广播电视》编辑部选编（1989），《中国的唱片出版事业》，北京：北京广播学院出版社，页 1。关于留声机及唱片对中国社会的影响，可参考葛涛（2014），《略论唱片与近代中国社会变迁》，载《史林》，第 4 期；及其专著《唱片与近代上海社会生活》，上海：上海辞书出版社 2009 年版；还有桂强（2014），《西风东渐中的声音景观：论唱片的传入与晚清民初听觉文化的嬗变》，载《文艺争鸣》，第 10 期。

22_ 葛涛（2009），《唱片与近代上海社会生活》，上海：上海辞书出版社，页 130。

23_ 《警局禁止炒栗摊之机器唱戏》，载《申报》，1910 年 10 月 21 日。

24_ 《教授语言用留声机概说》，载《申报》，1919 年 10 月 13 日。

25_ 《国音留声机为小学校必备之物》，载《申报》，1922 年 5 月 5 日。

26_ 载《申报》，1922 年 03 月 29 日。

27_ 赵元任，《全国转播中央电台节目对于促进国语统一的影响》，载《广播周报》第 91 期，1936 年 6 月 10 日播出。

28_ 赵元任曾被公认为是世界上唯一一个能准确发出这些人造国音的人，见《赵元任全集》卷 16，页 109。另见《赵元任年谱》，页 114。

辨正误，一视同仁，一律放大。正因为如此，赵元任调侃道，“上千上万个字里念错了一个音，就是逃了‘十目所视’，也免不了‘万耳所闻’，就是躲掉了‘十手所指’，也还要给‘万口所讥’呢”²⁹！

借助留声机，赵元任充分利用汉字同音异字的特点，让听众记住国音。上文中提到的“甄国宇和贾观化”就是一个很好的例子。对于那些仅能认识一些常用字的人们来说，当他们看到这两个名字的时候，可能并不一定会意识到两个名字有同音字。但是对于那些听到这两个名字的人，在当时国语争论甚嚣尘上的背景下，最先想到的就是两个名字的同音字，即真国语和假官话。

赵元任的另一个策略是把国音旋律化，从而帮助学习者记忆。他在第十五课选择了四首新诗，在第十六课设计了三首新歌。五首新诗中的四首来自胡适，剩下的一首则出自郑振铎。三首歌中，赵元任亲自作曲、谱写《尽力中华》。这首歌为F调，4/4拍，有两段歌词，内容如下³⁰：

听我们同唱中华，中华，中华！听，君不闻亚东四万万声的中华，中华！都同声同气的同调同歌的中华，中华！来，三呼万岁中华，中华，中华！听，君不闻亚东四万万声的中华，中华！都同声同气的同调同歌的中华，中华！尽力中华！

看我们唤醒中华，中华，中华！看，君不见亚东四万万人的中华，中华，同种同胞同志同心的中华，中华！来，发奋尽力中华，中华，中华！看，君不见亚东四万万人的中华，中华！都振起精神来，振作振兴中华，中华！尽力中华！

读这两段歌词，会发现“中华”一次在每句的结尾都会出现。就通篇来看，每句的曲调都是激昂向上的。而且，调子一边充满自信的前行，一边囤积一路上收集的力量。当调子行至尽头时，所有聚集的力量达到高潮，在发出“中华”的瞬间全部爆发。“中华”是整个曲子的核心。它是一路上所有努力的最终目标。同时，第一段歌词以听开始，以唱结束，更是将“中华”声化。原本抽象的“中华”，经过如此的召唤后，在四万万中国人的合唱中变成具体的存在。可以说，赵元任成功地通过他的音乐和歌词创造了一个声音共同体。也正是因为这样的原因，这首歌曾一度作为民国政府的国歌演唱。

29_《序》，《国语留声片课本》。上海辞书出版社，页130。

30_同上，第16课。

虽然赵元任在国音教学上设计巧妙，但受众非常有限。很重要的一个因素是留声机的商品性。作为商品的留声机在二十世纪初价格不菲，起先只有富豪家庭才能享受得起，后来中产家庭也能消费³¹。这一情况虽然随着三十年代留声机的大量进口及本地的生产而有所改善，但一架便宜的留声机要几十块钱，而贵的依然上百。在月收入十数元的普通家庭，留声机依然是奢侈品³²。

因此，如果将价格导致的经济区隔考虑在内的话，那么就会发现，留声机并不能教每个人学会国音。它只可能教会富人，而这又给富人带来丰富的文化资本并使他们更加远离普通人。而那些买不起留声机，但又渴望学习国语的人，他们只能通过占有课本自学或者跟着语言老师学习，获得一个不标准的国语。在这种意义上，留声机在国语教学中的出现不仅没有消除社会分层，反而把它深化了。直到广播的出现，这一切才有所改变。

广播中的声音

与课本和留声机相比，广播代表的是声音的另一种状态。通过广大的电网，广播向不同地区诉说同一种语言而将全国共时化。广播将不同的区域联接起来并消除这些距离带来的差异³³。而且，因为国家的直接参与，广播的公共性更强。将留声机和广播有机结合，通过持续不断地重复同一种声音，它们为国音共同体的形成提供了最大的可能性。

在半殖民地的中国，广播的意义更加深远，因为它将国家的声音散布于领土之上，不仅直属政府管辖的区域能听到，国中之国的租借能听到，就连中央力不能及的边远地区也能听到³⁴。自1934年开始，位于南京的中央广播电台就开始将国语唱片纳入节目表向全国播送。国语唱片节目通常是在下午和傍晚时分，这时候听众比较有时间学习。这一时期最经常播放的国语唱片由时任国语筹备委员会委员的白涤洲录制。他的唱片1934

31_葛涛（2009），《唱片与近代上海社会生活》，上海：上海辞书出版社，页136-137。

32_据1929年《上海市工资和工作时间》统计，每天工作12个小时，上海棉纺织业女工平均月收入12元5角，男工15元2角8分。著者认为，“这可算是上海工人的模范数字”。见《民国时期物价工资生活费汇编》，第19册，页36。

33_Michele Hilmes, "Introduction", *Radio Voices: American Broadcasting 1922-1952*.

34_吴道一《中央台服务的经过和今后的方针》，载《广播周报》，1934年第10期。

年由中华书局出版，共十六张：前四张是发音，接着四张是语言，最后八张是朗读选定的课文。这套唱片在 1935 年被重播了一次³⁵。赵元任的唱片最早于 1928 年在上海开洛电台播送，后来上了福建广播电台。福建台是当时全国建立最早的，也是规模最大的三家电台之一。他的唱片在福建台从 1935 年 4 月一直播到 1936 年 4 月³⁶。每个周日的傍晚，从十九点二十分播放，每次播放十分钟。到了 1935 年的 11 月，播出时间调整为十九点十分，每次播放二十分钟³⁷。国家对广播事业的介入，在一定程度上弥补了国音推广受以留声机与唱片的流通与销售等市场因素制约的不足，为国音推广提供持续动力。

留声机加广播的播放效果非同一般，听众非常珍惜这一学习机会，以至于对 1935 年中央广播电台忽视国语唱片节目时，写信向电台抱怨。一位听众写到：“去年早操节目后，曾播送国语留声片若干时，现仅逢星期日市府奏乐休息时略播一二，是项节目，既于教育上有所贡献，仍宜另设”³⁸。另一位听众甚至建议把中午的西乐赏析换成国语唱片，这样语言学习者就有更多的时间练习国语³⁹。

听众的抱怨似乎有些道理，不过电台的回应也值得思考。针对类似问题，电台回答说他们明白自己在传播国语上的责任，但是在电台大量播放国音唱片，受益的也只是有收音机的听众。对于那些无力购买收音机的人群，他们无能为力⁴⁰。这也就是说，电台很清楚广播对于那些并不生活在城市中的广大民众能起到的影响是微乎其微的。之所以没有彻底取消国语留声片广播，是考虑到每个城市都设有民众教育馆，住在附近的居民可以就近到民众教育馆听节目⁴¹。这在电台工作人员看来，总是聊胜于无的⁴²。

很明显，电台和听众都对国语节目有意见。听众想听到更多，但播送者确认为多了

35_《广播周报》，第 3 期、第 6 期、第 20 期、第 23 期、第 24 期等。

36_ 实际时间可能更长。因为 1936 年以后的广播节目表没有再刊登于《广播周报》上，所以无法确切得知。

37_《广播周报》，第 3 期、第 6 期、第 20 期、第 23 期、第 24 期等。

38_ 同上，1935 年第 55 期。

39_ 同上，1935 年第 76 期。

40_ 同上，1935 年第 22 期。

41_ 同上。周慧梅（2013）在其近作《民众教育馆与中国社会变迁》中提到馆中确实备有收音机。可为佐证。

42_ 同上。

也没有什么用。其中端倪可以从广播节目设计中窥得一斑。一份关于1932年到1934年广播节目结构的报告指出：“新闻和音乐，大约各占百分之三十一，常识约占百分之八，演讲约占百分之十，儿童节目约占百分之十三”⁴³。在节目播送的语言方面，绝大多数的节目都是用国语播送的。在内容方面，听众可以听到评剧，西乐，国内新闻，重要任务的演讲等等。换句话说，虽然广播电台希望教育水平低的听众能够听、说国语，但实际的收听者可能已经具备了听、说国语的能力，而收听不到的，自然也无法习得此能力。国音教学节目在节目单中的边缘地位表明，在国家的视野下，国音推广不再是塑造声音共同体的基石，仅仅沦为手段之一。

听众和电台的矛盾反映出民国声域的都市性：以城市为中心，以城市居民为服务对象。即使如此，到1934年10月份，三十九个省份只有十三个建立了公共广播电台，共二百一十一个员工⁴⁴。截止到1934年9月23日，全国共有五千一百二十六架收音机⁴⁵。其中江苏省占有四千零九十三架，首都南京又占了江苏的两千三百五十六架。剩下的三十八个省区合占一千零三十三架：安徽六百七十一架，山东一百一十一架，河北七十九架，浙江七十九架，湖南二十八架，河南二十六架，湖北四十二架，江西十四家，福建十一架，广东八架，剩下的地区合占十八架⁴⁶。虽然这个数据是根据各地听众填的调查表计算而出，有一定失真，但足以表明，全国绝大多数的人口是接触不到国音的。或者说，他们正是通过这样一个网络被国家拒之门外。

结论

民国声域最重要的构成因素是国音。通过重视单字发音的具体语境以及明晰国语和方言在声音上的差异，赵元任的《课本》有意识地将声音纳入改造的范畴。更重要的是，学习字音的课本不再像以前一样是独立自主的，它成为留声片的附庸。目见不如耳闻，

43_ 吴道一《中央台服务的经过和今后的方针》，载《广播周报》，1934年第10期。

44_ 同上，1934年第9期。

45_ 同上。

46_ 同上。

认知的逻辑被彻底颠覆⁴⁷。

同时，认知逻辑的颠覆和声域再造的过程又是留声机和唱片的生产、流通与消费的过程。作为商品，唱片需要符合的是听众的消费习惯，而不是灌制者的国家诉求。因此，唱片市场的绝大多数是旧时戏曲，新式音乐以及西方爵士，而不是国语教学。资本的强烈介入既为国音推广和方言校正提供了前所未有的可能，同时又对其真正实现构成更为严重的挑战。电台和广播管理处的建立拉开了国家控制声音生产与流通的机器，掌握发声权力的序幕，而收听的权力则被进一步下放到听众手中。国家为吸引听众，照顾各种收听喜好，国语唱片被进一步边缘化。国家与资本及其互动恰好构成民国声域的三个维度。国音推广，举步维艰。如此艰难的过程又被1937年的日本侵华战争打断。民族和国家重建的声音从晚清的轰轰烈烈到三十年代淹没在众声喧哗之中，这正是资本主义现代性在中国悖论式的表现⁴⁸。

与此同时，在江西的苏维埃政权以及后来的延安革命根据地以及广大的解放区也在探索实现国语化的途径。他们在缺乏课本、留声机、广播甚至教室的情况下教民众识字。与民国声域的都市性相比，共产党在资本真空的状态下建立的是乡村声域。在乡村声域中，听众将普遍性的文字置于特殊性的方言之中，通过方言学习听说读写。在文字方言化的过程中培养听众的民族和国家意识，这是乡村声域的核心特征。从三十年代开始，中国开始目击这个乡村声域不断发展壮大并包围城市，将整个国家充满国语的壮丽过程。✘

参考文献：

- 1_ Hilmes, Michele : *Radio Voices: American Broadcasting, 1922-1952*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1997.
- 2_ Jones, Andrew : *Yellow Music: Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age* Durham: Duke University 2001.
- 3_ Schafer, R. Murray: *The Tuning of the World*, New York: A.A. Knopf 1997.

47_《序》，《国语留声片课本》。

48_ Andrew Jones 在 *Yellow Music: Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age* 一书，尤其是第一章里重点论述了中国语境下音乐和殖民现代性的关系。

Thompson, Emily: *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900–1933*, Cambridge: MIT Press 2002.

4_ 崔明海:《制造“国音”的尝试:1913年的读音统一会》,载《历史档案》,2012年第4期。

5_ 葛涛:《略论唱片与近代中国社会变迁》,载《史林》,2014年第4期。

6_ 葛涛:《唱片与近代上海社会生活》,上海:上海辞书出版社,2009年版。

7_ 桂强:《西风东渐中的声音景观:论唱片的传入与晚清民初听觉文化的嬗变》,载《文艺争鸣》,2014年第10期。

8_ 刘进才:《国语运动与现代民族国家的想象》,载《人文杂志》,2010年第4期。

9_ 陆费:《中华国音留声片缘起》,载陆衣言《中华国音留声机片说明书》,北京:中华书局,1921年版。

10_ 全国图书馆文献缩微复制中心:《民国时期物价 工资 生活费 汇编》,北京:全国图书馆文献缩微复制中心,2008年版。

11_ 王东杰:《“声入心通”:清末切音字运动与“国语统一”思潮的纠结》,载《近代史研究》,2010年第5期。

12_ 王东杰:《“汉语是一种语言”:中国现代国语运动与汉语“方言”的成立》,载《学术月刊》,2015年第11期。

13_ 袁先欣《语音、国语与民族主义:从五四时期的国语统一论争谈起》,载《文学评论》,2009年第4期。

14_ 《当代中国的广播电视》编辑部选编:《中国的唱片出版事业》,北京:北京广播学院出版社,1989年版。

15_ 赵新娜:《赵元任年谱》,北京:商务印书馆,1998年版。

16_ 赵元任《国语留声片课本》,北京:商务印书馆,1922年。

17_ 周慧梅《民众教育馆与中国社会变迁》,台北:秀威出版,2013年版。

广播员本雅明

——新媒介技术与一种听觉的现代性

康凌*

1、本雅明是怎么当上广播员的？

本雅明不太乐意别人提他在广播站工作这事儿，他觉得，这活儿有点上不了台面，挺跌份儿的。

也难怪，本雅明的爸爸是个有钱的古玩绘画商人，早年间在巴黎开银行发了财，转行开始买卖艺术品，也是挣得个盆满钵满。有了这样的家境，本雅明也乐得优哉游哉，从弗莱堡晃到柏林，从柏林跑到慕尼黑，又从慕尼黑转到伯尔尼，这才定下心，结了婚，生了个儿子，并在1919年写完了博士论文《德国浪漫主义的批评概念》。

论文写完，好日子到头，本雅明要出去找工作了。可当时的德国刚打完仗，工作不好找，兜兜转转没有结果，老婆孩子又得吃饭，本雅明没办法，只好拖家带口跑到柏林去啃老，在老父家住下。但柏林的情况也好不到哪里，市面一天天坏下去，通货膨胀倒越来越厉害，1923年，本雅明老爸的生意终于折了本，撑不下去了。

更糟糕的是，到了这会儿，本雅明还没找着工作。又要养家糊口，又要买书读书，又要结交朋友，偶尔还要搞搞婚外恋，没钱就成了大问题。于是，本雅明想着去大学里谋个教职。1924年，他将刚完成的《德国悲苦剧的起源》送到法兰克福的歌德大学，作为教授资格论文（在德国，只有通过教授资格考评，才能当大学老师），然而1925年结果出来，评审委员会的评语是“一片泥淖，不知所云”，没有通过，

* 康凌，美国圣路易斯华盛顿大学中国文学与比较文学专业博士候选人。

这下老师算是彻底当不成了，只得另找出路。¹

说来也是运气，本雅明做学生时候交的好朋友恩斯特·肖恩（Ernst Schoen）这会儿正在法兰克福电台工作，位子坐得挺高，帮他开了个后门。1925年2月19日，本雅明从法兰克福给索勒姆（Scholem）写信，信里说：“我一直都在这里盯着看有没有什么机会，最后去申了一份电台杂志（其实是本副刊）的编辑工作。这是个临时工，但也有点难度，因为我们对报酬还没谈好。但好在肖恩在法兰克福广播电台当上了经理，已经干了几个月了，他帮我说了几句好话。”²

肖恩后来在法兰克福电台一路做到了艺术总监，靠着他在法兰克福电台有了份活儿干。阿多诺后来说，“从学术计划失败，到法西斯主义兴起的这些年里，本雅明能有一份相对体面、自在的生活，在很大程度上要感谢肖恩的无私帮助。他当时是法兰克福电台的节目指导，为本雅明提供了稳定的工作。”（p. xix）

从1925年起，到1933年两人受不了政治压力离开电台为止，为电台写稿和播音成了本雅明的主要收入来源之一。在当时的德国，广播可是个新事物。地区性的电台广播于1923年10月才进入德国，而一年多以后本雅明就操持起这个职业，说来也算是元老了。

1927年3月23日，本雅明拿起话筒，在法兰克福电台播送了他的第一次广播，是个讲座，名字叫《青年俄罗斯诗人》，自此，他算是正式干上了广播员这个新行当，从此一发而不可收拾。1929年，本雅明进行了至少13次广播：8次在法兰克福，5次在柏林的儿童电台。1930年，播音数量达到至少37次，这也是他最高产的一年。1931年的数量稍微减小了一些，21次。1932年1至9月，13次，1933年，2次。（p. xix）

归总算来，自1927年到1933年，本雅明统共在柏林电台和法兰克福西南德意志电台写作、发表了有八、九十篇广播稿，而在绝大多数情况下，这些作品都由本

1_ 本文关于本雅明生平的描述，依据 Howard Eiland and Michael W. Jennings, *Walter Benjamin: A Critical Life*.

2_ Lecia Rosenthal, "Introduction", in *Walter Benjamin, Radio Benjamin*, Lecia Rosenthal ed., p. xviii. 出于篇幅考虑，下文中出自《本雅明电台》一书的引文仅在正文中注出页码，不作脚注。

雅明亲自播送。这些广播稿里，有一大半是为儿童节目写作的，其中的一些故事类作品可以长至 20-30 分钟。在这些儿童节目里，本雅明向孩子们谈起了柏林的城市变迁、谈起了自己的童年记忆、谈起各种真真假假的小把戏小骗局，也谈各种自然灾害，比如维苏威火山喷发啦、密西西比河水灾啦等等。在这些作品中，本雅明完全摒弃了艰涩、缠绕的哲学写作风格，转而开启了一种充满细节、形象与速写的生动的叙述文体。

除此以外，本雅明的作品还涉及了如何向老板要求加薪（《涨工资？亏你想得出！》）这样的“实用”生活指南、谈论启蒙运动中关于文学品味与阅读普及性的论辩（《德国古典作家们写作的时候德国人读什么》）这样的知识性的讲座、以及利用广播特有的声音技术创作出的广播剧。

正当本雅明的广播员事业干得热火朝天时，愈演愈烈的纳粹运动使得公共媒介中的言论空间日益收紧。1932 年 7 月，他写信给索勒姆提到：“反动活动……已经影响到了我在电台的工作。”言下所指，则是当时巴本政府对广播的接管。这一年秋天，他又给索勒姆去信抱怨言路控制之严，表示自己“由于这些事件，这些最黑暗的思想，而完全被剥夺了我赖以生存的柏林电台的收入。”（p.xx）

在急转直下的政治情势中，本雅明的广播员生涯逐渐告一段落。1932 年 3 月 23 日，本雅明结束了在柏林电台的最后一次播音，内容是一个儿童广播节目《1927 年的密西西比水灾》。次年 1 月 29 日，他在法兰克福电台播出了最后一次节目，《未发表文集 <1900 年前后的柏林童年> 选段》。而就在第二天，1933 年 1 月 30 日，希特勒被任命为总理大臣，纳粹的火炬游行第一次向全国直播。

2、本雅明的广播文献

除了《1900 年前后的柏林童年》外，本雅明的许多最终完稿或未完稿的重要工作，包括《打开我的图书馆》、《拱廊计划》、《德意志人》等，最初都曾以电台

播音的形式发表过。但除此以外的广播作品，却很少为人所知。事实上，本雅明当时的音频资料早已散失，我们已无缘“听到”他的广播作品，而他的部分广播稿之所以得以保存下来，则完全是一个幸运的意外。1940年本雅明逃往巴黎时，在自己的公寓遗留下了一部分档案，其中就包括了一部分广播稿的打字稿。盖世太保抄没了这些档案后，错误地将它们同《巴黎每日新闻》的档案装订在了一起，从而躲过销毁，幸免于难。后来，它们又被送往苏联，并于1960年左右运回东德。一开始被保存在波茨坦中央档案馆，后又于1972年转移到东柏林艺术学院的文学档案馆。而直到1983年以后，本雅明全集的编者才被允许接触这批档案。（p. xvi）

换句话说，要不是当初盖世太保一念之间的错误，本雅明的广播员生涯就将被一笔抹除了。1985年，本雅明的儿童广播剧的打字稿首次结集出版，题为《儿童启蒙》，后来以《儿童广播剧》为名，收入本雅明全集的最后一卷。然而，本雅明所产出的与广播相关的文献材料远不止于此。希勒·雷格（Schiller-Lerg）曾将这些材料分为八类：故事、讲座、书话、对话、广播剧、样板剧、青年广播、校园广播。（p. xvii）这些材料四散在卷帙浩繁的全集中，使得一个作为“广播员”的本雅明形象始终淹没不彰，不仅他本人的广播实践及其对早期广播发展史的贡献不为人所知，他对广播这一新媒介的理论思考，也竟长期落在研究者的视线以外——尽管对新技术时代诸媒介形式的批判反思，始终是本雅明研究的重中之重。

当然，这与本雅明本人对广播的消极态度也脱不了干系。他好像始终觉得，自己去干广播员这行，“仅仅是为了挣钱而已”（p. xix），算不得什么体面的事业。1933年2月底，本雅明离开电台之后，索勒姆曾让他把自己的“广播作品”搜集起来，本雅明回信道：“我没能把它们收齐。我说的是广播剧，不是那堆数不清的讲座什么的。很遗憾，现在这些都结束了，除了解决点财务问题，它们没什么作用，但这也已经是过去的事儿了。”（p. 220）

一方面受到档案的限制，另一方面又受本雅明自身态度的影响，后世学界从图像复制讨论到电影媒体，独独跳过了他关于广播的理论与实践。在德语世界中，希

勒·雷格的《本雅明与广播》是目前为止最为重要与详尽的研究，而在英语世界中，杰弗里·梅尔曼（Jeffrey Mehlman）的《孩子们的本雅明：论本雅明的电台岁月》一书也触及了本雅明的儿童广播作品。然而除此以外，研究本雅明与广播的专著与论文屈指可数。

2014年，雷奇亚·罗森塔尔（Lecia Rosenthal）出版的《本雅明电台》一书终于首次汇集、编译了本雅明所有与广播有关的文献材料。借助这部文集，我们终于得以大致看清“广播员本雅明”的全貌。在这部近400页的文集中，罗森塔尔将所收录的44篇作品分成了四类：1）儿童广播故事，共29篇；2）儿童广播剧，共2篇；3）其他广播作品，包括谈话、广播剧、样板剧等，共8篇；4）本雅明在“线下”所写的关于广播的讨论文章，共5篇。在每篇文章之后，编者都附上了背景介绍与文献来源。此外，编者还整理了一份详尽的《本雅明广播作品编年目录》，共收条目100条（实际播出者87条、播出而日期不详者6条、未播出者7条），并提供了目前所能搜罗到的相关信息，包括作品标题、节目类别、播音时间、播出电台、以及档案存世情况。这份编目不仅再度证实了本雅明广播作品数量之庞大，同时也为之后的研究者绘制了一份可靠的地形图，以待进一步地探索。

尽管本雅明从未赋予这些作品以重要的地位，但通读这些作品我们依旧能够发现，本雅明在其中清晰地展现出了他对广播这一全新媒介所具有的形式与技术潜力的认知，尤其是内涵其中的政治性。对于本雅明而言，广播这一全新的社会传媒技术提供了一种特殊的社会教育形式。由此，他自己的广播实践可以被视为某种社会教育实践。在这一目标下，本雅明借助广播这一媒介进行了一系列叙事形式的实验，并试图创制出一种“参与式”的听觉实践与具有能动性的听觉主体。然而，这一听觉主体本身的结构矛盾，以及1930年代德国的政治语境使得本雅明的实践不可避免地遭遇失败。但重要的是，通过对本雅明的广播实践的勾勒与思考，我们得以在“听觉经验”的方向上，再一次打开私人领域与公共领域、经验的可再现性、叙事形式、个体性与公共政治参与等一系列现代性的核心命题。

3、本雅明的广播教育：参与式听众与“判断力的训练”

1938年的世界广播大会上，一位与会者激动地宣称：“在这个世代所见证的所有奇迹中，广播无疑是最为神奇的。它为沉滞的声音插上了轻盈的羽翼。现在，我们就如同上帝一般，有能力向全人类发言。”³

这一宣言将对技术进步的乐观主义，纳入一种宗教启谕式的修辞之中，从而以吊诡的方式呈现出了现代性的自我张力。更有趣的是，它明确地表示，广播这一新技术媒介的“神奇”之处，正源于其急剧扩张的“听众”范围（“全人类”），在于它所创制出的前所未有的普遍性 / 普及性中。

正是出于对这一普及性的体认，本雅明得以将广播转化为一种独特的社会教育方式。在《两种普及性：广播剧的基本原则》中本雅明指出，广播听众在量上的扩张，将会导致沟通与“教育”实践在质上的转变。在他看来，广播与书籍、演讲、报纸等旧有传播形式的不同，在于它“拥有空前强大的技术潜力，能同时对无数的大众说话。”旧有传播形式基于学术进展，并受限于专家学者的小圈子，但广播“寻求的是范围更加广阔力度也更大的普及”，它“要求从关乎大众的立场出发，全面地改造材料，重新加以安排。”（pp. 369-370）

换句话说，传统的公众教育模式已经不适用于广播的时代。在这里，本雅明所批评的不仅是前代的公众教育模式，同时也包括一些同代人以广播为媒介的教育实践。事实上，借助戏剧与广播的合作以期发挥作品更大的教育作用的努力在当时绝非新鲜事物。然而，这些工作忽视了最为关键的因素：技术。在《戏剧与广播》一文中本雅明指出，“在与戏剧的关系中，广播所代表的技术不仅更新，而且曝光性更强。它无法像戏剧那样重回古典时代；拥抱它的群众的人数要多得多；最后且尤为重要，其设备所依赖的物质因素，与其节目所依赖的精神因素，两者是紧密交织在一起，以造福于听众的利益的。”（p. 366）因此，传统公众教育方式的问题在于，在技术的发展使得广播听众的数量趋于无限的情况下，它依旧延续着一种单

3_ John Potts, *Radio in Australia*, p. 103.

向度的、说教式的、学者-听众的模式，而拒绝将“听众的利益”真正纳入考量。

与上述工具化的广播实践相反，本雅明提出了自己的公众教育理念，其重点已然不在于“知识的传递”，而在于“判断力的训练”（p. 368），它将全面重塑“听众”与“知识”之间的关系：

它不能满足于用一时的刺激来吸引人们的兴趣，向好奇的听众们提供那些他们在古老的演讲厅里也能听到的东西。与此相反，我们所作的一切意在说服他，让他相信，就听到的内容而言，他自己的兴趣也是有着客观价值的；让他相信，他自己的疑问，即使没有通过麦克风说出去，也在呼唤着新的学术发现。通过这种方式，之前盛行的学术与普及之间的外在大关系，就被仅凭学术自身所无法锻造的一种新的方式所取代了。在这里所出现的普及性，便不仅是在大众的方向上调动知识，而且也在知识的方向上发动大众。总之就是：民众的真实兴趣总是能动的，它转变了知识的实质，并对知识的追求本身产生了影响。（p. 370）

“判断力的训练”的本质在于，广播的听众不再是消极的信息接收者，而是积极深入地参与进了这一交流形式与知识生产过程。更准确地说，广播的民主性，并非其在更大范围内分配既定知识的能力，而是它生产知识与判断力的方式。在这里，听众的判断、参与与能动性，要比播音者的知识更为重要。在《对广播的反思》一文中，本雅明将“歌剧观众、小说读者、休闲旅行者等人”与广播听众作了比较，前者是“迟钝而无言的大众——一个最狭隘意义上的受众，既没有自己的判断标准，也没有表达自己情感的语言。”他们绝无可能施展自身的批判性思考。用本雅明的话说，他们被“彻底丢弃了”。（p. 363）与之相反，广播的技术与形式则向它的听众“要求”批判性的判断：

只须稍作思考，便能辨明差异。从来没有人会像一个刚听了一分钟演讲就转台的听者那样任性，没读几行就啪的一声合上书本。……人们只需要想一想广播听众（他们与其他任何一种受众都不同）在自己家里收听节目的情况，在这里，广播里的声音就像一个来访的客人，从他登门的那一刻起，就开始受到（听众）迅速而锐利地评估了。（pp. 363-364）

换句话说，本雅明认为，人们之所以不会在短时间内合上书本，却会在短时间

内换台，是由于后者要求听众迅速而锐利地对其内容作出评估。也就是说，广播的技术与形式特征具有一种潜力，它将驱使听众去运用他们的批判性的判断力来评估播音者的“声音、措辞和语言”，由此发展出一种“作为听众的专业能力。”（p. 364）换句话说，“转台”或“关闭（广播）”这个简单的动作，事实上是对于判断力的表达与实践，是一种参与的形式。在这一过程中，面对广播内容，听众“迅速而锐利地”评估自身的社会与政治现实、认知自身的利益、从而获得对于主体与客体的更为深入的理解。用本雅明的话说，广播媒介使得听众有可能去“凝神反思自己的真实反应，以便使这些反应变得更尖锐，并证明产生这样的反应是有道理的。”（p. 363）

因此，作为一种新的通讯与交流形式，广播提供了一个可能的空间，使得听众的批判性判断力能够得到锤炼。在这一过程中，它将听众从消极的消费者/接受者——歌剧观众、小说读者、休闲旅行者——转化为积极的参与者与实践者。正是在这个意义上，我们才能理解本雅明的如下断语：“广播的好处就在于只要有机会就能把任何人带到麦克风前，让大众得以见证那些谁都可以说上一嘴的访谈和对话。”（p. 363）在这里，本雅明并非在召唤一个仿佛每个人都能向“全人类”发言的乌托邦幻境，相反，他所强调的是，电台所特有的技术与形式特征具有一种潜力，它有可能建构出一种具有批判性判断力的积极的、参与式的听觉主体，从而克服古典戏剧与小说阅读过程中，“表演”与“观众”之间的根本性的分离。

4、作为“说故事的人”的广播员

既然在本雅明看来，广播的形式与技术特征提供了训练听众之判断力的可能性，那么接下来的问题自然是：他是如何通过在自己的广播节目中的形式构造与叙事实验，来实现这一潜力，动员听众的批判性参与的呢？

1931年，本雅明撰写了一份《广播剧模板》，意在为广播剧的形式提供指导原则。

这里所谓的“形式”，从广播剧的结构、播音员的作用、剧情的构造、一直到人物/声音的数量、结局的设定等，堪称面面俱到，巨细靡遗，其论述之详尽琐细，从下面的引文中可见一斑：

在每部样板剧中，播音员均出现三次：在一开头告诉听众接下来的话题，并介绍广播剧第一部分中出现的两个人物。这一部分包含的内容是一个反例，即错误的做法。在第一部分结束后，播音员再次出现，点明之前的错误所在，然后向听众介绍一个新角色，这一角色将在第二部分中向观众展示在同样场景下的正确的做法。在全局结尾处，播音员应将错误的方式与正确的方式做一比较，并说明本剧寓意。

因此，所有样板剧都只有不超过四个主要的声音：1) 播音员的声音；2) 在两个部分中都出现的一个人物；3) 第一部分中犯错误的人物；4) 第二部分中做法正确的人物。（p. 373）

本雅明自己的广播剧，恰是严格按照上述原则写成的。以《涨工资？亏你想得出！》（由本雅明与沃尔夫冈·扎克合撰，1931年2月8日、3月26日分别由柏林电台与法兰克福西南德意志电台播出）为例，正如其标题所示，此剧的主题是讨论向老板要求加薪的策略。用本雅明的话说，这是一个“典型的日常生活中的场景。”（p. 373）在此剧开场之初，播音员在与他的搭档“怀疑者”的对话中，向听众介绍了这一主题。“怀疑者”提出，在“像现在这么糟糕的境况里”，要求涨薪是件不可能的事情。随后，两人一并消失。接下来出现的，是一个名叫扎奥德尔的职员和他的老板之间的对话，前者试图让后者给他加薪。其后，播音员回归，总结了上述场景中扎奥德尔所犯下的七个错误，并向听众引介了一位叫赫尔·弗里希的职员，以向我们“展现”要求加薪的正确方式。随后，自然是弗里希登场，并成功地在与老板的协商中拿到了30%的涨薪。在本剧结尾处，播音员再度出现，向听众揭示了弗里希“成功的秘诀”：“那些愤愤不平的失败者是永远不会成功的。成功属于那些在失败后从不抱怨，从不放弃的人。”（pp. 293-302）

这种心灵鸡汤式的格言，与我们熟悉的本雅明的写作实在是大相径庭——也无怪乎本雅明不愿别人搜集他的广播作品了。然而对我们的讨论而言，重要的不是他

作品的内容，而是其再现形式。在这个作品中，本雅明没有以一种说教式的、讲座式的形式，来教导听众何为正确的行为方式。相反，他构造了两个具体的场景，以展现人们在这些场景中的所作所为。在这一过程中，听众本身被纳入场景设定，置身于雇员与老板的谈话之中。换句话说，听众并非像在聆听一场讲座一般聆听这出广播剧，相反，他们在“经验”这些场景，他们需要“在场”地调动自身的判断力，来分辨、回应、参与这些场景。

在这里，听众之所以能够被纳入场景之中，正是得益于广播的声音录制与播音技术。在这些样板剧中，实时录音技术与多重声效技术将听众完全置于一种拟真的环境中。敲门声、关门声、椅子倒地声、人们的喧哗叫闹声、锣鼓声、掌声、铃声、玻璃破碎声、雷声、唱诗班歌声……20年代末30年代初的普通电台听众有史以来第一次暴露在如此新颖繁复的声效技术之下。这些技术有效地将他们纳入故事之中，并将他们所处的场景（常常是家居环境）转化为故事的“声景”——或者说，用故事的“声景”覆盖、乃至取代了听众自身所处的场景。与此同时，听众们也从消极的接收者成为了这一声景中的一员。播音员无须将故事的场景与内容发展，转化为冷冰冰的“信息”以“告知”听众，更无须为听众解读、阐释故事。相反，借由这些音效，广播剧要求听众去“经验”故事，去积极地调用自身的判断力来察知、分辨故事中发生了什么。也就是说，听众自身对于种种声音的体验、判断与阐释，事实上已经成为叙事推进的内在组成部分。

在《卡斯帕尔周围的喧闹声》（1932年3月10日、9月9日分别由法兰克福西南德意志电台、科隆电台播出。此剧现存部分音频，但其中没有本雅明的声音。）一剧中，本雅明借助各种各样的音效技术，创作了一系列悬疑与谜面，并要求听众们动用自己的想象，来判断这些声音的真正含义。听众可以将自己对故事的解答邮寄到电台，以换取奖品。（p. 220）这个例子以最明晰的形式，表明了本雅明对听众之参与的重视。听众对声音的判断与阐释，绝不仅仅会导致对某个既定的故事的不同理解，它还将彻底重构故事内容本身。也就是说，离开了听众的判断力、离开了

听众的参与，连叙事本身也将不再完整，乃至不复存在。

对于“口传”的偏好、对于“经验”而非“信息”的强调、对于听众参与的重视，广播剧的这种种特征无不让人想起本雅明1935年（离开电台两年后）发表的名文《讲故事的人》。在此文中，本雅明写道，讲故事的人具有“交流经验的能力”，他“取材于自己亲历或道听途说的经验，然后把这种经验转化为故事听众的经验”，乃至“与听众的经验融为一体”。在资本主义社会中，主导性的交流方式是“信息”，而所有的“信息”在传到我们耳边时，都“早已被解释得通体清澈”。与之相对，讲故事的艺术则要求“在讲述时避免诠释”，避免将“事件在心理上的因果联系强加于读者”，而应将“作品留给读者，让读者以自己的方式进行阐释。”⁴

尽管“信息”与“经验”的对立、对读者/听众的参与性的重视、艺术形式的社会政治意涵等主题均是贯穿本雅明整个思想过程的重要问题，然而，本雅明在广播剧创作中的形式与技术实践，和他对“讲故事的人”的理论阐述之间的深切呼应，依旧指向了一种可能性：即本雅明关于“讲故事的人”的构想，与其说是源于那些神秘的、“与我们疏远，并且越来越远”的工匠们，或许更接近于电台广播这一现代的新技术媒介的发展。在这个意义上，本雅明的广播事业或许能够为我们提供一些线索，来历史地追溯本雅明笔下那些歧义而又诱人的概念，比如“讲故事的人”。

5、极权主义政治中的听觉主体

在广播发展过程中所出现的种种声音技术中，本雅明敏锐地发现了一种潜在的可能性，即通过这些技术的运用，我们有能力创造出一种新的艺术形式，它不仅内在要求读者/听众的主动的参与，同时能够藉此训练读者的判断力。由此，一种全新的、参与性的、批判性的、交互性的知识生产方式及知识主体便有可能被构建出来。

4_ Walter Benjamin, "The Storyteller: Reflections on the Works of Nikolai Leskov," in *Illuminations: Essays and Reflections*, ed. Hannah Arendt, pp. 83-91. 引文参考了王斑、张旭东的译本，有改动。

然而，本雅明绝非简单的技术乐观主义者，对于广播所建构的听觉主体的独特构造，尤其是其内在的张力，本雅明始终保持着清醒的认识。随着纳粹的兴起，本雅明的这一认识也愈发明晰与锐利。

就在本雅明结束广播工作的第二天，希特勒当选总理大臣。本雅明曾提到，他曾通过广播听到了希特勒在国会大厦前的演讲，事实上，他非常清楚电台在政治动员中所能起到的作用。在《机械复制时代的艺术作品》一文的一个脚注中，本雅明论及了广播在纳粹崛起中的作用：

由机械复制所导致的展现方法的变化也运用于政治领域。当前资产阶级民主的危机中包含了一种社会条件的危机，这种社会条件决定了对统治者的公共形象的再现。民主将政府中的一员直接地、个人化地展现在国民代表的面前。国会成了他的公众。照相与录音设备的发明使得演说家能够被无限数量的人们所听见、看见，政治家在照相机、录音机前的表现成了决定性的事物。国会和剧场一样，被弃之不顾。广播与电影不仅影响了职业演员的功能，也同样影响了那些将自己展现在这些机械装置之前的人，那些统治者的功能。尽管他们的任务不同，但这种变化却同样地影响了演员和统治者。现在的趋势，是在某些特定社会条件下，去建立起一种可控的、可传递的技巧。这导致了一种新的选举，在这场机械设备面前的选举中，电影明星和独裁者成了最后的赢家。⁵

在这里，“一种新的选举”所指的无疑是纳粹的上台。事实上，本雅明早已注意到，大量新电台的建造的“真正原因”，恰在于“政治。战争需要长期的宣传机构。”（p. 372）广播与电影影响“无限数量的人们”的能力，从根本上改变了政治领域中的“公众”的概念。借助这些新的通讯技术，群众动员，或者说政治宣传，变得前所未有的简单与高效。阿伦特曾指出，在极权主义运动中，群众缺乏“对共同利益的意识”，他们是“中立的，在政治上是冷漠的”。⁶而在这里，本雅明所强调的是，正是广播与电影的发展使得纳粹有可能将这些中立的、冷漠的人群组织起来，并锻造成“群众”。技术手段在这些人中间建立起了某种联系：他们形成了某种想象的听觉/视

5_ Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," in *Illuminations: Essays and Reflections*, ed. Hannah Arendt, p. 247. 引文参考了王斑、张旭东的译本，有改动。

6_ Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism*, p. 311.

觉共同体。在这个意义上，极权主义的出现，至少部分地要归功于现代通讯技术的发展。当政治环境不允许人们“换台”或“关机”，当广播节目的内容完全被宣传的“信息”而非“经验”霸占，或者用阿伦特的话说，当广播节目的内容被收编入一种包罗万象的宏大叙事、一种“逻辑”、一种笼罩性的阐释，结局便是可以预料的：为本雅明所反对的工具化的广播实践主导一切，广播成为意识形态国家机器，成为法西斯主义的“巨大的教育机关”，由此彻底地扼杀了人们的批判性判断。

在某种意义上，本雅明之所以极力推动一种参与式的（而非工具化的）广播实践，正是因为他意识到了广播所具有的双面性。而这种双面性的根源，恰在于广播所塑造的听觉主体的独特构造，尤其是其“个体性”。本雅明指出，“广播听众几乎始终是一个孤独的个体；即便你的声音能够为数千人所听到，这数千人也始终是数千个孤独的个体。因此，你采用的说话方式，应当是面对一个——或者无数个——孤独的个体时的说话方式，而绝非是面对集合在一起的人群时的说话方式。”⁷ 听觉主体的这种个体性导致了两个结果，一方面，广播使得这些个体有可能、有机会独立地训练他们的批判性与判断力；另一方面，广播也暴露出这些个体的脆弱性。

广播剧《卡斯帕尔周围的喧闹声》表明了本雅明对这种脆弱性的洞察。此剧有两个主要人物，一是卡斯帕尔，一位知名人物，“孩子们的老朋友”，二是赫尔·马尔施密特，一位播音员。马尔施密特试图邀请卡斯帕尔去电台做节目，而卡斯帕尔则始终拒绝邀请。故事很快发展成了一场猫和老鼠般的追逐游戏。卡斯帕尔一路穿过广播站、火车站、游乐园、动物园等等，试图避开马尔施密特的追踪。当他最终回到家，却发现他早已在自己不知情的情况下为电台献了声：

马尔施密特：笑到最后的人才笑得最好。我们电台人可比你聪明多了。当你在城里干那些丢人的勾当时，我们已经偷偷地在你房间里的床底下安上了麦克风。现在我们已经录下了你说过的所有东西，我现在正好给你带来了一份。（p. 219）

7_ Walter Benjamin, "On the Minute," in *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*, ed. Michael W. Jennings, Brigid Doherty, and Thomas Y. Levin, p. 407.

就在本雅明创作此剧的同一年（1932年），对广播的控制权被收归国有。在这一语境下，我们很难不将马尔施密特视为某种国家权力的隐喻，甚至将整个故事读作一则关于社会监控的寓言。在这个故事中，听觉主体的脆弱性被清晰地展现出来。一方面，工具化的广播实践延续了节目创作者与听众之间的隔离。听众无由参与、乃至了解广播内容的生产过程（后者是“偷偷地”生产的），于是，听众被置于一种盲目的状况中。与此同时，广播却又有能力渗透、深入个体听众的生活，影响、干预个体的生活。在由此产生的不平等的权力关系中，广播的生产者便有可能操弄盲目的听众，将其纳入自身的意识形态轨道。

在另一方面，这个故事提醒我们，广播技术不仅包括声音的传播，还包括声音的录制。而正是在后一个维度中，广播通讯技术悖论性地成为了一条名符其实的“双向街”：当听觉主体在聆听国有电台广播时，国家也正在聆听听众的生活。由此，此剧中的广播节目的“录制”过程，恰恰呈现了国家机器借由新的声音技术手段进入、占领个体私人领域（“房间里的床底下”）的过程。然而，这绝不意味着节目创作者与听众之间的隔离被取消了。它所表明的是，这一隔离并非是空间性的，而是结构性——政治性的。

6、世界声像的时代？

本雅明在广播技术的发展中发现了一种参与式实践与判断力训练的可能，基于这一认识，他提出了自己的广播教育方案，并创作出独特的声音叙事形式，其特征与他之后提出的“说故事的人”之间极其接近。与此同时，本雅明也意识到潜藏于工具化的广播实践中的威胁，以及广播所造就的听觉主体的脆弱性。随着纳粹运动的兴起，这一威胁日益显明地呈现在人们的日常生活之中。在这些文献中，本雅明虽然没有对广播作出系统的理论考察，然而，他所涉及的新的声音传播与录制技术、广播作品的形式实验、听觉主体的构形与特征、政治参与和动员等诸议题，无不触

及现代性的核心命题，并为我们的进一步思考，提供了有效的思想工具与起点。

在儿童广播剧《冷心》里，本雅明为广播提供了一个空间化的隐喻：声域（Voice Land）。在声域中，除了广播传输的声音（以及对声音的聆听）之外，一无所有。一旦进入声域，你发出的声音就将同时被成千上万的孩子所聆听。而进入声域的条件，则是彻底放弃外在的形体，放弃肉身，将自己化为纯粹的声音的存在（pp. 224-225）——事实上毋宁说，整个声域世界，都是以声音的方式存在的，借用海德格尔的话，“声域”是一个“世界声像”。

“声域”的意象，逼使我们去思考广播的本质。在某种意义上，“声域”所指向的，事实上正是现代声音技术背后的那个座架（Gestell）。它先于、并支配着关于声音的技术理念与实践，以及由这些理念与实践聚集而成的声音的现代性。在这个意义上，我们对声音的现代性的讨论，正是对一种“世界声像”——世界作为声音，人作为听觉主体——的讨论。本雅明所留下的这些零散的文献的意义，正在于它再度打开了我们思考技术，尤其是媒体技术之发展，与现代人类存在之关系的空间。其中所涉及的论题，亦必将超越广播本身，而延伸至书本、戏剧、电视、电影、网络等一切新旧媒介，而广播员本雅明，也将继续被“无限数量的人们”所聆听，并向我们发问。✕✕



本雅明在法国国家图书馆，巴黎，1937

瓦尔特·本雅明论广播 (三篇)

库岑_译*

对广播的反思

广播这种组织机构最重要的过错是从根本上把演员和受众永久地分隔开了，这种分隔是由其技术基础所导致的。每个孩子都知道广播的好处就在于只要有机会就能把任何人带到麦克风前，让大众得以见证那些谁都可以说上一嘴的访谈和对话。在苏联，人们从广播这种机器装置得出了这些必然的结论，但在这里，大行其道的却是“演出”这个乏味的术语，在其支配下，广播从业者所面对的是几乎毫无异议的听众。这种荒谬的现象所导致的结果是：听众完全被抛在一边，虽然已有多年的经验，但时至今日，他们还是不够老练，几乎只能靠破坏性的行为（关掉广播）来作出批

* 选译自 *Radio Benjamin*, Edited by Lecia Rosenthal, Verco, 2014.

判性的反应。从来不曾有过哪一种真正的文化组织机构，不是通过各种形式和技术给受众灌输专门知识，从而得以确立其合法性的。从古希腊的剧院到德国的名歌手，从法兰西的舞台到布道的演说家，莫不如此。只有在眼下这个时代，随着在歌剧观众、小说读者、休闲旅行者等人群中不断煽起一种消费心态，创造出了迟钝而无言的大众——一个最狭隘意义上的受众，既没有自己的判断标准，也没有表达自己情感的语言。从大众对广播节目的态度看，这种蒙昧已经达到顶点，但现在看来是将要走下坡路了。只须采取一个行动：对听者而言，是要凝神反思自己的真实反应，以便使这些反应变得更锐利，并证明产生这样的反应是有道理的。但这一任务也可能无法完成，如果这种行为，如节目编导尤其是节目主持人所乐于相信的那样，基本上是不可估量的，或者完全依赖于节目的内容。只须稍作思考，便可证明事实并非如此。从来没有人会像一个刚听了一分钟演讲就转台的听者那样任性，没读几行就啪的一声合上书本。如此任性并非因为相关话题陌生——陌生的话题往往反倒能让人自在地听上一会儿，而是因为声音、措辞和语言。总之，技术和形式方面的因素经常会使最有趣的东西变得不可忍受，就像有时候它也能用最陌生的题材俘获听众一样。（有那么一些播音员，人们连他们播天气预报也爱听）只有从技术和形式方面着手，才能不断增进听众的专门知识并去除蒙昧。这是不言而喻的。人们只需要想一想广播听众（他们与其他任何一种受众都不同）在自己家里收听节目的情况，在这里，广播里的声音就像一个来访的客人，通常是一进门就会受到迅速而锐利的评估。但为什么没有人说出自己希望听到什么样的声音，喜欢什么样的声音，又不能忍受什么样的声音呢？原因就在于大众太懒惰，而那些控制一切的人思想又太狭隘。当然，要使声音的表现与所使用的语言相适应，这并非易事，因为两者是缠绕在一起的。但广播若是只依靠那座由每天都在变得更丰盈的各种不可能性造成的兵工厂，比如说，只利用种种负面的属性创造出如同幽默的播音员类型学那样的东西，那么它就不仅要提高节目的标准，而且还要在听众方面做文章，使他们都成为行家里手。没有什么比这更重要了。

戏剧与广播 ——论其教育作用的相互监督

“戏剧和广播”：不含偏见地思考这两种组织机构，未必会唤起一种和谐感。它们之间的竞争关系的确不像广播和音乐厅之间那么激烈。然而对于广播活动的不断扩张和戏剧危机的愈益深重，我们都知道得太多了，以至于开始遐想它们或许能携手合作。这种合作当然存在，而且已经有相当一段时间了。就其发生的范围而言，这还只是一种教育性质的合作。西南德意志电台（SGR）最近启动了这种合作，而且投入了相当大的热情。电台的艺术总监恩斯特·舍恩是最早关注近来被贝尔特·布莱希特及其文学上和音乐上的同伴们提出讨论的那些作品的人之一。这并非出于偶然，因为这些作品——《林德伯格的飞行》、《巴登教育剧》、《说“是”的人》、《说“不”的人》等——都有着明确的教育意义，它们以一种全新的方式在戏剧和广播之间搭起了一座桥梁。支撑这些节目的基础很快被证明是可行的。同样打造的系列节目，如伊拉莎白·豪普特曼的“福特”，也很快在校园广播台播出，于是人们在日常生活中碰到的一些问题——如抚养教育孩子，追求职业成功的技巧，婚姻上的种种困难——便通过正反面的例子以辩论的方式被提了出来。法兰克福电台（以及柏林电台）为瓦尔特·本雅明和沃尔夫·楚克尔撰写的这类“广播剧模板”提供了动力。这些广泛的活动使我们可以来仔细考察这项工作的一些原则，同时亦可使其免遭误解。

这种细察不应使我们忽视就在眼前的显而易见的问题：技术。我们理应把一切敏感的问题放在一边，坦率地声明这一事实：与戏剧相比，广播所代表的技术不仅更新，而且曝光性更强。虽然它无法像戏剧那样，让人重回古典时代；但拥抱它的群众人数要多得多；最后且尤为重要，其设备所依赖的物质因素，与其节目所依赖的精神因素，两者是紧密交织在一起以造福于听众的。就其自身而言，戏剧应该提供什么呢？是对一种活媒介的运用，除此无他。也许，戏剧面临的危机所源自的问题没有比这更重要了：用活人能帮到戏剧什么？作为回答，出现了两种有着鲜

明对比的观念——一种是反动的，一种是进步的。

第一种观念认为完全没必要把危机当回事。在它看来，整个世界仍然是和谐的，阳光明媚，而人就是这个世界的代表。它认为人现在正处在其权力的巅峰，他是万物之灵，是至关重要的角色（甚至连一个只是挣工资的人也这么想）。他的王国就是今日之文化，在这里他以“人类”之名行使统治。这种骄傲的、自负的戏剧——它毫不在意自身的危机，正如它毫不在意这个世界的危机一样，这种上流资产阶级的戏剧（其最显赫的巨头如今却退出不干了），无论它是以新式平民剧还是以奥芬巴赫式的歌剧延续下去，都会把自己当作一个“象征”，一个“总体”，一种“总体艺术”。

我们这是在描述教育的戏剧和消遣的戏剧的特征——它们表面上是对立冲突的，但这不过是饱和土层内的互补现象，对于饱和土层来说，所有东西都是刺激因素。然而这种戏剧要是和耗资数百万马克、而且充斥着复杂的机器以及一大堆附加设备的电影比拼吸引力，那是徒劳无益的，其剧目纵然囊括了所有时代和世界各地，也还是没用。广播和电影，虽然装置设备少得多，却能在其演播室里为古老的中国戏曲与超现实主义的最新突击创造一个共处的空间。跟广播和电影所能运用的技术相抗衡，是毫无意义的。

但由此引出的辩论却并非毫无意义。首先，这正是进步戏剧所希望的。布莱希特第一个将此理论化，他把这种戏剧称为“史诗剧”。史诗剧是十分严肃的，尤其是在技术方面。在这里无法细述史诗剧的理论，更不用说去证明“社会姿势”（Gestus）的发展及其结构只不过是转而改造了对广播和电影来说至关重要的蒙太奇手法——从一种技术活动变成为人的活动。总而言之，史诗剧的原则，就像蒙太奇的原则一样，是以“中断”为基础的。只是在这里，中断不是作为一种刺激因素而是作为一种教育工具发挥作用的。它使情节暂时停顿，迫使观众站在批判的立场上来看剧情的发展，也迫使演员批判地来看自己所扮演的角色。

史诗剧使戏剧的实验与戏剧的总体艺术相对抗。它以新的方式采用了戏剧的值

得信赖的古老愿景——曝光一切现存。它的各种实验都是围绕着陷入目前的危机之中的人而展开的，这种人是被广播和电影所忽略的，说得厉害一点，他是被当作技术的第五个轮子而排除在外的。这种被贬损、被抹煞的人要忍受许多折磨，以及各种评价测试。其结果是，事件得以改变不是在它们处于高潮的时候，也不是凭借着美德和决断，而只是在其完全是惯常的过程中，凭借着理性和实践而实现的。从一些最细小的行为因素来建构亚里士多德在其戏剧理论中所说的“情节”：这就是史诗剧的意义所在。

史诗剧用训练代替文化，用集群代替消遣，以此来对抗传统戏剧。关于后一方面，凡是对广播的变迁有所了解的人，都熟悉最近出现的想要按社会阶级、兴趣和出身背景来细分听众群的努力吧。与此相似，史诗剧也在试图培养一群有兴趣的团体，他们不受批评和广告的支配，渴望看到自己关注的事情——包括政治上的——通过一个训练有素的表演团体实现在一系列的情节（在上面所说的意义上）中。很显然，这种发展使相对老一点的戏剧正在经历着巨大的转变（《爱德华二世》和《三毛钱歌剧》），而相对新一点的戏剧则遭受了一种有争议的对待（《说“是”的人》和《说“不”的人》）；这也许可以说明用训练（判断力的训练）代替文化（知识性的）意味着什么。广播尤其要利用已有的文化产品，最好是对它们进行改编，这种改编不仅要跟上技术发展的步调，而且也要服从于技术所处时代的听众的需要。只有这样，广播这种机器才能摆脱“庞大的教育产业”的光环（正如舍恩所说的那样），回缩为一种适合于人类的程式。

两种普及 ——广播剧的基本原则

广播剧《德国古典作家们写作的时候德国人读什么》为读者引用了几个与此议题相关的例子，试图思考关于普及的一些基本问题，这种普及是广播在其文学性方面应该追求的。就广播的革命性方面而言，与我们对普及的理解相关的是，广播是，或应该是，最有创新性的。按老观念来看，流行的表征方式——不管它可能多么有价值——是衍生性的。那很容易解释，因为在广播出现之前，几乎没有什么发表形式是与普及或教育的目的实际关联的。虽然有书籍、演讲、报纸，但这些传播形式与学术研究方面的进展赖以在专家圈内流播的那些形式，并没有什么不同。所以，流行的表征方式在过去也采取了学术的形式，并且被迫锻造出自己的原创方法。它发现自己必须要用一些多少有点吸引力的形式来掩盖某些方面的知识内容，但它生产出来的总还是二手货。普及化是一种低级的技巧，公众对它的评价证明了这一事实。

广播已经深刻地改变了这种状况——这是它造成的一个最令人瞩目的后果。它拥有空前强大的技术潜力，能同时对无数的大众说话，普及化因而已越出了其善意的、人道主义的意图，变成一种有着自己的正式法则的努力，并且与它之前的实践相比，有了如同现代广告技术在上个世纪里那样显著的提升。在经验方面，这意味着：旧的普及化类型是以可靠的学术基础为出发点的，并以相同的方式表明学术本身推动了它的发展，但省略了一些较为艰深的思路。这种形式的普及化其实质在于省略，其布局大体与教科书相仿，主体部分用大字排印，附注则用小字号。然而，广播寻求的是范围更加广阔力度也更大的普及，它当然不能满足于这种途径。它需要从关乎大众的立场出发，全面地改造材料，重新加以安排。因此，它不能满足于用一时的刺激来吸引人们的兴趣，只给好奇的听者再次提供他在所有古老的演讲厅里都能听到的东西。与此相反，一切要靠如何去说服他，让他相信自己的兴趣因为材料本

身而有着客观的价值，他的疑问，即使没有通过麦克风说出去，也在呼唤着新的学术发现。通过这种方式，之前盛行的学术与普及之间的外在关系，就被学术本身也许无法锻造出来的一种方法所取代了。事实上这种普及，不仅是在大众的方向上调动知识，而且也在知识的方向上发动大众。总之就是：民众的真实的兴趣总是积极的，它转变了知识的实质，并对求知本身产生了影响。

这种教育的努力需要依托于形式来推进，形式越是生动活泼，对一种真正生动的知识展开的需要就越是显得不可或缺，它不能是一种抽象的、没有变化的、一般意义上的生动性。这尤其适用于广播剧，因为它有着教育的性质。文学性的广播剧几乎不可能靠摘录各种选集以及各种作品和信件的片断，像制作工艺品那样，把所谓的对话胡乱拼凑在一起，也不能厚颜无耻地让歌德或克莱斯特用麦克风朗读编剧所写的脚本。正因为这两种方式都有问题，所以就只有一条路可走：直接提出学术性的问题。我所做的试验就以此为目的。直接出场的决不是德国思想史上的英雄们，而满耳朵都是多到数不清的摘录的作品，似乎也不合适。要做到深入，就必须从浅显出发。目的是向听众展示如此流行又如此无谓、竟至于要求予以类型化的实际上是什么：它不是文学，而是日常的文学性对话。这种对话是在咖啡馆、集市、拍卖行和各种闲逛的场所展开的，但它们关注的却是诗歌学校和报纸、审查制度和图书贸易、中等教育和借阅图书馆、启蒙运动和蒙昧主义等五花八门、不可预知的话题。这种对话同时也与高端的文学研究——它总是更注重探讨决定文学生产的各种历史因素——所提出的各种问题保持着紧密的联系。要重建关于图书价格、报纸文章、讽刺文和各种新出版物——它们本身就是所能想到的最浅显的论争——的各种争论，就必须把浅显作为一项学术任务来承担，因为这种追溯性的创造也在很大程度上要求探究各种事实的来龙去脉。总之，讨论中的广播剧要努力与所谓受众社会学方面的最新研究保持最紧密的联系。如果它能够像吸引普通人那样吸引住专家，即使是出于不同的原因，那它就是得到了最高程度的承认。那样的话，一种新的普及概念似乎也就获得了最简明的定义。✂

从“信息资本主义”到“数据资本主义” ——重读席勒《信息拜物教：批判与解构》

张韵*



中译本《信息拜物教：批判与解构》书影

“未来的一切生意都是数据生意”，在今天的网络化社会，似乎我们如何强调凯文·凯利的这句断言都不为过。2016年春节前夕，“今日头条”创始人兼 CEO 张一鸣先生突发微信朋友圈指责第三方数据公司艾瑞咨询提供的数据报告失实，表示将终止与艾瑞的一切商业合作。事件起因于艾瑞发布的一份新闻客户端行业排名报告，这份数据报告显示，“今日头条”的日活跃用户为 960 多万，落后于“腾讯新闻”和“一点资讯”。但“今日头条”方坚称，在多家第三方数据机构报告中，其活跃用户数都超过三千万，艾瑞咨询疑为利益进行数据造假。此后事件不断发酵引发各方争议。一条数据排名何以会引发两家商业公司如此大的争端？其背后的原因或许在于，数据排名可能直接影响到这家作为信息分发平台的互联网公司在资本市场上的估值。对，数据就是资本。

然而，比“今艾之争”更吸引眼球的是几天之后猴年除夕夜的“红包大战”。支付宝以天价拿下中央电视台春晚合作权，并设计出集福卡抢红包的环节——用户必须在支付宝添加 10 个好友才能获得 3 张福卡，集齐 5 种福卡才有可能平

*张韵，上海师范大学人文与传播学院教师。

分 2.15 亿元大红包。某种程度上而言，红包大战的背后，是中国的互联网巨头对于未来数据资源竞争的白热化。

在当下中国互联网公司的竞争格局中，三大巨头百度、阿里巴巴、腾讯（BAT）分别通过对搜索、电商和社交的互联网入口的掌控，各自聚合了上亿用户，形成了自身独特的数据资源优势。

其中，百度公司掌握的数据主要是以用户 / 消费者的搜索关键词、爬虫抓取的网页、图片和视频数据为主，这些用户 / 消费者行为数据除了用于改进百度自身的搜索技术服务，同时可以作为商品卖给广告主以进行精准营销，更具商业价值的去向是通过数据挖掘进行数据产品的再生产，然后卖给第三方公司以指导企业推出产品；阿里巴巴主要拥有国人的交易数据和信用数据，覆盖了消费者从浏览、搜索、点击、收藏、购物再到支付的整个行为过程。通过对这些数据的计算分析，阿里可以实现对用户消费行为的精准预测；腾讯数据最大的特点是基于社交关系的各种用户行为和娱乐数据，其中社交数据最为核心的是关系链数据、用户间的交往数据、用户生产的文字、图片、音频和视频内容等，这些更具私人特征的数据可应用于实现个性化营销和产品体验，打通腾讯各产品的平台数据，形成完整和全面的用户画像和行为轨迹。

在“红包大战”中，掌控了国人消费数据的阿里将目光转向了移动端的社交领域，试图通过支付宝网络迅速积聚起关系数据，而这些数据原本为腾讯公司的核心竞争资源；同样腾讯微信也不遗余力地利用“发红包”文化来弥补在交易数据上的不足。三大互联网巨头分别围绕信息流、商品流、资金流展开的数据资源与数据生意的竞争，旨在于形成一条以数据为核心的完整产业链，以精准预测未来在资本市场上的回报。数据俨然已成为最能代表这个时代的隐喻。于是趁我们在通向大数据的“技术乌托邦”之路上还没有走得太远之前，趁我们还未陷入数据拜物教之前，我们最应该要问的是，数据到底是什么？我们应如何看待数据？

如何思考数据？“信息”拜物教的启示

某种程度上而言，数据就是信息。无独有偶，美国传播政治经济学者丹·席勒在《信息拜物教：批判与解构》一书中也曾经做出类似的发问：如何思考信息？在席勒一书中，“信息”指代的是文化、传媒以及电信的交汇领域。涵盖了从生物基因所传递的信息到企业内部的信息管理系统，再到趋于整合的文化媒体产业、电信和互联网等各领域。

不同之处也许在于，此书于十年前出版之时，“信息”一词似乎就已经不再是一个时髦的词了——世纪之交互联网泡沫的破灭俨然宣告曾经被喻为“第三次浪潮”的信息时代美梦的终结。然而，席勒敏锐地指出，对信息发问的意义在于，不论是信息化浪潮席卷之时，还是其后出现的对信息“流于仓促”的拒斥，“信息的地位之所以一直让人琢磨不定，是由于它从未被充分审视……信息的当代结构性角色的问题依然重要，依然发人深省。”¹

20世纪40年代，基于数学和工程领域的“信息论”首先把“信息”认定为分析组织机构运作特征的独特维度，席勒指出，这种信息理论旨在找到组织体系的信息构件，但回避了一点：“信息本身是有条件的，并且是被它所处的社会制度和关系构筑起来的。”²到了60年代末和70年代初，“信息社会”或“后工业”理论曾试图阐明信息的社会架构。后工业主义的论述强调信息的经济价值，并认为信息的价值源于它作为一种资源本身所固有的内在特质。不仅如此，信息本身已经变成社会组织的变革根源，信息和知识正在取代资本和劳动力，成为生产的决定性要素。然而在席勒看来，“后工业主义者没有将他们在决定性的历史条件下所发现的信息部门的重大变化置于某种背景下，讲清楚变化的来龙去脉，反而选择了将其抽象化”³，等于是用事物所谓的无所不在的性质代

1_ [美]丹·席勒：《信息拜物教：批判与解构》，邢立军等译，北京：社会科学文献出版社，2008年版。

2_ 同1，第16页。

3_ 同1，第7页。

替了人类社会关系的历史发展。

将“信息”从社会生活中抽象出来，通过“信息社会”这一语境来扩大其指涉范围时，容易出现的问题就是将“信息”与“文化”混淆在一起。丹尼尔·贝尔将信息看作“最广泛意义上的数据处理，数据的存储、检索和加工变成任何经济和社会交换中的主要资源。这些交换包括：历史记录的数据处理……任务设置的数据处理……数据库”。⁴在席勒看来，正是这样的理解使得信息侵占了渗透在人类经验中的语义的社会编码过程，而且使这些过程变得毫无意义。“如果把数据看作‘广义上的数据处理’，那么它应该与文化有着广泛的重合。然而实际上，“信息”却同时涵盖和掩盖了它所涉及的有人类学‘文化’意涵的内容。”⁵相较而言，“文化”却独立地衍生出了一种整体的、尽管也许不那么容易共享的生活方式。于是，“信息”的理论家们在转而讨论他们所提出的新领域是指哪些领域时，就带来了分析上的距离，使得信息远离了活生生的、经常处于社会冲突当中的人类经验。

貌似客观并体现线性社会进步逻辑的“信息范式”涵盖和隐匿了“文化领域所体现的社会冲突和矛盾”，通过把信息定位于社会变革的决定性因素，继而得出了信息和知识已经取代资本和劳动力成为生产决定性要素的推论，从而否定了资本与劳工的对立性和资本主义制度的延续性。⁶

值得注意的是，席勒的反思不仅仅局限于“信息论”和“信息社会”理论。他发现，在一些传统西方马克思主义政治经济学者对信息的认识中，广告、市场研究、法律、金融服务等信息密集型领域都是非生产性的，在此意义上，信息的经济意义完全被否定掉了。席勒指出，只要劳动通过工资关系和市场交换为资本积累作出了贡献，它就是生产性的。信息的非生产性认识，是对《资本论》中劳动价值论的机械和片面理解。因为这一认识忽视了马克思时代相对独立于

4_ Daniel Bell, "The Social Framework of the Information Society," in *The Computer Age: A Twenty-Year View*, ed. Michael L. Dertouzos and James Moses, Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Press, 1979, 168.

5_ 同1, 第23页。

6_ 同1, 第4页。

资本积累过程的个体知识性劳动,已经被雇佣劳动和市场关系代替这一重要发展。

信息是如何被商品化的?

在对有关信息的理论进行批判性辨析的基础之上,席勒援引马克思的商品化概念,对信息的社会历史及其背后的社会关系进行评估。在分析现代社会信息的本质时,席勒在“作为资源的信息”和“作为商品的信息”之间进行了区分,同其他被转变为商品的资源一样,信息在其转变过程中经历了社会组织中的一系列变化:“所有商品通过工资劳动生产出来,源于市场也面向市场。”⁷而“信息社会”理论往往就是在无视这种社会转变的情况下把信息天然地看作商品的。

就信息而言,商品化涵盖了两类情况或两个方面:第一,信息是终端产品;第二,信息是生产的一个中间环节。而把信息当做一种资本从表面和深度上加以开发,这既是商品化过程日益扩大的表征,也是商品化本身的一部分。

在对信息所进行的历史化的讨论中,席勒所提出信息的商品化,在雷蒙·威廉斯“漫长的革命”所追溯到的18世纪的基础上,再向前追溯到了15世纪中期。也就是说,信息文化商品化发生于资本主义起源时期,伴随着英国农业内部的资本主义商品生产在早期的兴旺而诞生出来,根植于当时英国复杂的社会阶级关系之中。⁸

信息的价值仅仅来自它向商品的转变——通过工资劳动和市场在历史上被不断运用于信息的生产 and 交换;信息作为一种资源的价值被重估,其内涵被重新界定。技术创新、包括信息存储、处理、复制和传送领域的创新,加快了越来越多的职业领域中生产者与产品和生产过程的分离。信息商品已经变成当代资本在世界市场体系内,为了世界市场体系而进行扩张的必要条件。

1970年代前后信息和文化领域的商品化进入了持续加速的阶段。席勒详细阐述了这一时期美国电信、文化产业、广告业与移动产业相互勾连为一体的整

7_同1,第8页。

8_同1,第8页。

个信息产业在发展进程中对商业资本积累的加速追求：商业主线贯穿始终、资本逻辑统摄了信息业。美国国家在推动信息商品化过程中扮演了基础性角色，随着商品化的加速，有关知识产权法规、信息资源的掌握和控制，以及电信系统发展的政策也发生了巨大的调整，以使信息领域中私有化的快速发展持续下去。他认为，这实际体现了一种使市场扩张进程持续下去，围绕信息建构资本主义发展的扩张新企图。

全球资本主义体系在这一扩张过程中，挫败了反对信息商品化的各种抵抗力量，包括不结盟国家对国际信息传播新秩序的要求，加快了信息文化传播领域的商品化过程，但也蕴含着危机。这不仅体现于 21 世纪初期互联网股票泡沫的破灭，更伴随着信息商品化条件下社会财富和资源配置的不平等和公共服务原则的被侵蚀，以及在制定信息资源生产和分配政策方面的社会权利差距已然对民主本身所构成的威胁。

中国的数据资本主义：大数据时代的商品化逻辑

在席勒看来，信息文化传播产业和中国是全球资本主义 20 世纪 80 年代以来得以克服积累危机的两个增长极，而中国则希望通过信息化来实现跨越式发展，并进一步使其文化信息传播产业全球化。置身当代全球资本主义结构之中的中国经济及信息文化传播产业获得了持续增长，然而，与全球市场体系的结构逻辑接轨，也意味着中国国家内部“绝大多数人口的社会需要让位于跨国范围内的资本积累需要”。⁹ 正如赵月枝在该书序言中所指出的，“我们不能回避如下问题：资本主义市场体系在成功地把信息和中国作为增长点之后的全球性生产过剩危机的可能性，信息化资本主义的跨国积累驱力与中国国家发展目标之间的张力。”¹⁰ 对中国而言，在追求文化信息传播产业全球化发展的道路上，亟待从全球视野和批判角度审视日益裹挟进国际资本主义结构体系中的现实与

9_同1, 第290页。

10_同1, 第9页。

未来。

文章开头提到的“红包大战”某种程度上就是信息资本主义在当前大数据时代的延展。而与此步调一致的则是刚刚过去的一年，阿里巴巴“媒体帝国”的开疆拓土：随着 2015 年 12 月阿里巴巴集团收购《南华早报》以及南华早报集团旗下的其他媒体资产，该电商巨头已经将 25 家媒体纳入麾下或战略入股，其领域涵盖了社交媒体、数字媒体、娱乐影视平台乃至主流新闻媒体。同一 BAT 阵营的腾讯和百度也不甘示弱，同样大张旗鼓地在媒体领域攻城略地。2015 年 11 月 21 日，微投资本董事长蔡伟在第八届中国品牌媒体高峰论坛演讲中指出：“在新闻分发市场上，微信已处于绝对垄断地位，传统报业和广电的分发只有 3%。如按照资本控制来计算，BAT 集团实际上已经垄断了新闻分发市场。”¹¹

中国的人口红利已使其自身成为当前世界最大的大数据产业市场，在数字经济繁荣的背后，在政策的制定与推广的过程中，在将数据作为新的经济增长点的同时，席勒的《信息拜物教》从另一个视角警醒我们最不应该忽视的是数字经济背后商品化逻辑的历史及其在当下中国社会的延展——数据资本主义，以及由此引发新的数据鸿沟——个体与机构之间关于数据隐私与数据开放的伦理问题、以及数据资源生产和分配政策方面的社会权力差距。

当“从 IT 到 DT”转型的大幕被开起，是再一次堕入“新经济”条件下“众神狂欢”的文化想象，还是拨开数据热潮蒸腾起的云雾，席勒给了我们启示。🌈

11_ 参见 <http://mt.sohu.com/20151125/n428131909.shtml>

当政治遇见诗意，当理智碰撞情感 ——第66届柏林电影节一瞥

曹柳莺*

将柏林电影节和“政治”划上等号似乎已经成为媒体们每年必要操弄一番的文字游戏。比起红毯上星光熠熠的戛纳派对，寒风瑟瑟的柏林之冬常常给人一种内敛严肃之感，电影节组委会对政治问题高度的敏感，也给营造出“只谈政治、不聊艺术”的刻板印象。今年电影节尚未开始之际，官方发出的三条消息又仿佛坐实了这一标签化的判断：一是由梅姨率领的“四女三男”的主竞赛评委会，继续将“女性半边天”贯彻到底；二是针对欧洲来势汹汹的难民问题，提出用电影帮助柏林难民融入主流社会；三是为庆贺“泰迪熊单元”创立三十周年，电影节将热热闹闹地推出一系列放映活动。女性主义、难民危机、同志平权……短短十天的电影节几乎将当下流行的政治议题悉数打捞，一时间，对于今年主竞赛影片的种种猜想便在坊间流传，不少媒体甚至揣测本届柏林会以牺牲艺术为代价，敲打出政治的最强音。

* 曹柳莺，华东师范大学—里昂高等师范学校联合培养博士生。

如果说前两年的柏林云集了创作力旺盛的大师、新人，佳片层出不穷，那么今年，柏林则回归到其原初的粗粝状态，依靠一众曲高和寡的艺术电影，撑起所有的门面。如果说前些年还有各路不大不小的明星在发布会、红毯上拼命耍宝增加人气，今年的柏林在娱乐话题方面乏善可陈，甚至没有贡献出任何一个具有爆炸性的瞬间。好像新改版海报上漫步在午夜城市的棕熊，今年的柏林电影节，拖着自己庞大的身躯，从开幕一路悄无声息地缓缓踱向终章。

现实照进电影

这一年，金熊奖最高荣誉颁给了《海上火焰》，纪录片——这一常常受人忽视，认为并不足以与剧情片抗衡的类型电影，终于踏着电影节的红毯，登上了星光阶梯的顶端，电影意大利导演吉安弗兰科·罗西亦成为首位同时折桂威尼斯与柏林的纪录片导演。在质量不甚喜人的主竞赛单元，《海上火焰》与另一部出自亚历克斯·吉布尼的纪录片《零日》成为为数不多收获影评人交口称赞的作品。

《海上火焰》的强势口碑自首映当天便已显露，此后一度成为夺奖呼声最高的影片，抱得金熊，也算顺遂民意。当移民问题成为整个欧洲政治最为核心的议题，作为纪录片导演的罗西用《海上火焰》表达了他对社会现实的紧密追随。他将镜头对准距离意大利 70 公里处一座名为兰佩杜萨的小岛，以此作为折射欧洲难民问题微小而具体的切片。

在对于难民远征血泪史的讲述中，罗西的镜头平静而舒缓，小岛当地人静谧的生活，仿佛一个远离诸事纷扰的室外桃园——调皮而早熟的小男孩用想象的手枪向天空中虚构的敌机扫射；端坐于录音室中的电台 DJ 每日收到来自小岛居民充满爱与温柔的点歌请求；每日下海捞贝前，年迈的渔夫悠闲地在餐桌边喝完老伴递来的咖啡。然而，特殊的地理位置决定了这一小岛并非如表面看上去的那般静谧。海上搜索雷达急促的转动，以及对讲机声声急促的问询，不安

地撕破小岛的黑夜，海洋深处缓缓移动的船只，是即将倾覆在恐惧中的诺亚方舟，自战争地区逃亡而来的难民们，将在这里踏上他们向往已久的欧洲领土。

当地人平静的生活和不时“闯入”的难民仿佛在两个毫不相干的世界中生存。罗西并没有刻意描绘难民生活的苦难，而是选择用两类人生活的拼贴对比，展现天堂与地域一线之隔的困境。“海上火焰”，是对难民极端生存状况的形象描摹——他们被挤压在密闭的船舱中，船舱中的橡胶很容易沾染汽油引发火灾。火焰同时对应着难民们对生活热切的期望，他们疲惫的眼中闪烁着无比的炽热，被汗水浸透的身体，也如火焰般滚烫。

尽管《海上火焰》的获奖，引发了诸多基于不同政治立场的激烈讨论，但不可否认，罗西层次丰富而细腻的影像，早已超越了对难民单纯的“圣母”般的同情。他将这群海上客的苦难一一摄入镜头，同样被他捕捉到的，还有那层横亘在小岛居民与难民中那道坚不可破隔膜——这层冰冷的屏障，不啻为当下欧洲政治危机的根源，作为艺术家的罗西用他敏锐的感知，冷静而克制地展现着一幕幕令人不寒而栗的现状，在所有观众的耳边，敲响了最有力的警钟。

政治的N种面向

人们已经习惯于将柏林电影节与“政治”一词画上等号，就连油嘴滑舌的乔治·克鲁尼，都忙不迭地在新闻发布会上用政治玩笑和满屋子女记者调情。不过，柏林从来都不是死板的政治宣讲台，相反，不同风格的影片试图在艺术的包裹下，为“政治”一词赋予更为具体的肉身。

在《秘密的悲伤摇篮曲》中，菲律宾导演拉夫·达兹用黑白影像谱写了一曲革命的挽歌。电影长达八个小时的长度，无疑创下了三大电影节主竞赛片长之最，也让人们对于柏林的“胆量”疑窦丛生。在这场特殊的放映中，评审团、媒体记者和普通观众济济一堂，经历了一场前所未有的观影马拉松。对于这位

“长片”导演来说，电影骇人的长度并非哗众取宠，而是他孜孜追寻的美学意义的一种。通过漫长的电影挑战观众的感官极限，用史诗般的庄重感，回溯本民族每一段伤感的历史。电影借由寻找革命领袖安德列斯·博尼法西奥的下落为主线，勾勒革命过程中的人间百态——西班牙殖民者残暴的丑态、年轻革命者无畏的斗争、三位女人在丛林中对于领袖艰辛的追随，为了完美营造 19 世纪末菲律宾民间充斥着神秘主义和浪漫情怀的氛围，导演甚至在这个颇为现实的故事中，加入了三位半人半兽的神灵，让他们一同见证，甚至参与人间的苦难。

如果说在《秘密的悲伤摇篮曲》中，“政治”是有关一个民族苦难史的腥风血雨，那么在葡萄牙导演范思奥那里，“政治”则是一封与个人休戚相关的深情家书。在同样为黑白摄影的《战场来信》中，随殖民军开赴安哥拉的医生在信笺中向妻子诉说前线的点滴生活。一面是柔情蜜语的情感诉说，一面是战争无法掩藏的残酷丑态，诗意与困惑交织的画外音，成为一段殖民史的最好注解。

在今年的主竞赛单元中，除却对历史与政治的诗意拷问，同样不乏更为直接的辛辣讽刺，和对历史戏谑的隐喻。十四年前凭借《无主之地》斩获奥斯卡最佳外语片奖的波黑导演丹尼斯·塔诺维奇首次回到自己的家乡，将巴尔干半岛剪不断、理还乱的历史暴风雨，塞进一座位于萨拉热窝的五星级酒店中，隐射并反思欧洲政治格局充满隐忧的现状。《萨拉热窝之死》试图通过一个精巧的多线叙事，在大酒店这个封闭的空间中勾连现实与历史，在充满生死悬念的一个半小时中，导演巧妙地加入了黑色幽默的点缀，使得剧本看起来相当诱人：大堂领班、洗衣女工、厨子、赌场老板、贵宾及其代表的不同阶级、民族游走在酒店与历史的角角落落，情节处处充满张力。影片最终将评委会大奖收入囊中。

同样妙趣横生，却更加躁动不安的影像，来自伊朗导演曼尼·夏希希的《龙来了》。在这部癫狂先锋的作品中，导演用后现代拼贴的方式颠覆了观众对传统伊朗电影的理解。如果说去年获得金熊奖的《出租车》是一篇针砭现实的檄文，那么《龙来了》则是一部基于历史，却借由神话之力升腾于沙丘上空的幻想曲。

电影用两位电影人与一位私家侦探在神秘岛上的探险，隐喻伊朗空前错乱的政治局势。而那条见首不见尾的神龙，则仿佛地心深处蓄势待发的革命之力，在月黑风高的夜晚吞噬大地。

诗意与情感

不过，当“政治”成为柏林电影节最耀眼的核心词汇之时，我们也不难体察到展映影片在主题上的贫瘠。当个体的日常生活如此紧密地与诸多庞大的词汇联系在一起，观众也期待着对于私人体验更为迷人的表达。每当这时，有关身体、女性、记忆影片，便会显得尤为动人。

杨超十年磨一剑的《长江图》作为本届主竞赛单元唯一的华语片，自然备受关注。在这部被称为“影像诗”的电影中，长江如同神秘的时间本身，串联起不同个体的前世今生，又映照中国十年发展中消逝的种种风景。导演试图通过一男一女两位主人公不同航向的旅程，勾勒出一副诗意的途径，将一段长江奥德赛放在中国式的平凡日常生活里，贯通外界与内心。李屏宾的掌镜为影片的画面质感保驾护航，阴翳在雾气中的长江图景，好似一个迷人的幻景。

影片中的女性形象被塑造为抽象而神秘的河神，寄托着导演对于长江充沛的怀恋之情。十首诗歌按照长江口岸的地名依次登场，创造出一种与日常氛围迥然相异的飘然之感。不过，在“诗意”的名号下，《长江图》却没有走得更远。漂亮的画面和缓慢的表演并不足以构成影片自洽的气场，架构在超现实框架之上的叙事，反而让人有被“诗意”绑架之感。

如何将“诗意”落实在生活的实处，成全真正触动人心的影像，法国导演似乎最有发言权。获得最佳导演奖的女导演米娅·汉森-洛夫用《将来的事》完美地诠释了何为“诗化的生活”，而其偏向女性主义题材的主题，受到今年梅姨领衔的评委会的青睐。同样，在女性题材上勤勉开掘的还有德国影片《24



电影《长江图》剧照

周》。影片追随一位孕妇，描摹其面对新生儿先天缺陷时身心状态。当乐观情绪迅速消散，这位年轻的准妈妈做出了人生中最为勇敢的决定。几近纪录片的拍摄方式，真实记录了一位女性由欣喜到绝望，最终走向坚强的过程，电影末尾发生在手术室中的片段已然成为本届电影节中最虐心的情节。

相较于着眼于“自我”的小格局作者电影，工业流水线上的制作则无一例外地遭到了观众的嘘声。文森特·佩雷兹卡司耀眼的《柏林孤影》遭到了口碑覆灭的滑铁卢，即便作为一部德国本土影片，也难逃被观众厌恶的厄运。

同样打着明星旗号的《天才捕手》，则同样堕入平庸的窠臼，原本花火四溅的文坛轶事，被拍得四平八味，毫无引人入胜之处。如此一来，也就只能白白浪费一群好演员在柏林费力地为这部片字站台吆喝。

大千世界细说从头

作为一个展映量超过400部影片的电影节，柏林的“地平线”、“论坛”、“新生代”、“短片”单元负责在主竞赛之外为观众们提供意外的惊喜。诚然，

观看这些影片需要投入大量的时间与勇气，在那些籍籍无名的主创人员背后，可能是九十分钟让人摸不着头脑的意识流影片，亦有可能是完成度颇高的过硬作品。一切的一切就像是输赢未定的博彩，在答案揭晓的那一刻，你永远不知道银幕上等待你的究竟为何物。但错过这些生态丰富的影像呈现着实可惜，因为在这些单元里，恰恰蕴藏着最出乎意料的大胆作品，以一种先锋甚至实验的姿态平衡着电影节浓重的商业和娱乐气息。这其中，“论坛”虽然受到的关注不多，却这是一个包容性极强的单元，仿佛一个围桌而坐的小型讨论会，“论坛”中充满着此起彼伏的影像交锋。这里是导演们你一言我一语的讨论空间，在众声纷杂中，那些或先锋或传统的影片一一登场。

由 200 多个固定空镜头组接而成的《智人》，是对于地球上废墟奇观的人类学记录。导演用摄像机凝视这些已被人类抛弃、被自然侵蚀的建筑或空间，将废墟美学发挥到极致，反思“建造”与“毁灭”的终极意义。缅甸华人导演赵德胤的《翡翠之城》和中国导演王兵的《德昂》则不约而同地使用纪录片的形式，聚焦饱受战争困扰的中缅边境地区，前者深入玉石矿山，跟随那些妄图一夜暴富的淘金者，在赤红的山脊做无谓的开挖。后者随德昂族奔逃在躲避战争的路上，眼睁睁地看着家园在远方慢慢消失。两部影片，一部用几近失真的色彩饱和度，将矿山描绘成一个只有依靠鸦片才能生存下来的炼狱；后者则用完全使用不加干预的影像，原生态地反映一个少数民族的动荡生活。

“泰迪三十周年”则是今年柏林影展的又一个重磅单元。1987 年，柏林电影节首次设立针对同志影片而颁发的“泰迪熊奖”，作为对兴盛一时的同志平权运动的声援，阿莫多瓦《欲望的法则》成为首部获此殊荣的影片，此后“泰迪熊”逐渐成为柏林电影节一道独特的风景线。转眼时光匆匆而过，泰迪熊也迎来了自己的三十岁生日。今年，包括《寻找西瓜女》、《我你他她》在内的多部同志 / 酷儿影片被选入致敬单元展映，提醒着观众这段属于柏林电影节的包括历史回忆。🌈

《狱中札记》¹ 导论

约瑟夫·A·布蒂吉格 (Joseph A. Buttigieg)

田延 _ 翻译 相明 _ 校并统稿 *

1_ 本文译自哥伦比亚大学出版社出版的《狱中札记》(Antonio Gramsci, Prison Notebooks, Columbia University Press, 2006), 该译本由安东尼奥·卡拉里(Antonio Callari)和约瑟夫·A·布蒂吉格(Joseph A. Buttigieg)合作翻译, 是首部根据盖拉塔纳版《狱中札记》(Antonio Gramsci, Quaderni del Carcere, Einaudi, Torino 1975)进行翻译的英译本, 目前已出版三卷。盖拉塔纳版《狱中札记》是意大利出版的第一部完整版本, 因而也是目前最为权威的版本, 它完整地收录了葛兰西所写满的三十三个笔记本, 并且严格按照葛兰西的手稿进行编排。

作者约瑟夫·A·布蒂吉格(Joseph A. Buttigieg), 美国圣母大学教授, 主要关注当代文学、批评理论, 以及文化与政治的关系。主要著作有《多视角下的艺术家肖像》、《无边界的批评: 后现代批评理论中的趋势及逆流》等。

导论大量引用了葛兰西的著作, 其中符号 S 表示每一段独立札记的开始, 前置的数字代表笔记本编号, 如(25, S1)指《狱中札记》笔记本二十五的第一条札记; LC指代已经出版的《狱中书简》(Antonio Gramsci, Lettere dal carcere, Einaudi, Torino 1965), 出现于其后的数字代表页数, 如(LC, 481)指《狱中书简》第481页; HM代表布哈林的著作《历史唯物主义: 一个社会学系统》(Historical Materialism: A System of Sociology, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1969); 引文内方括号[]的内容, 则是葛兰西写在行间和页边的异文以及其他增补的文字。

* 田延, 华东师范大学中文系博士研究生。相明, 上海大学文化研究系博士研究生。



安东尼奥·葛兰西
(1891—1937)

按语 意大利伟大的革命家、政治家、思想家安东尼奥·葛兰西的著作在中文世界的翻译并不多，实际上葛兰西生前也并没有出版过任何一种著作，虽然在他被意大利法西斯政府逮捕前，曾经在报纸、杂志上发表过不少文字。我们也无法判断是他狱中写的多还是相反。这些都不重要。1926年11月8日晚，葛兰西被捕，从此身陷囹圄，直至1937年4月27日因病逝世。在这十年铁窗生涯中，葛兰西以其顽强的革命者的意志，克服重重艰难险阻，坚持阅读、思考和写作，从而为后世留下了一笔无与伦比的思想的和精神的巨大财富。后人将其统一命名为《狱中札记》编辑出版，但因为是手稿，而葛兰西的写作形式又是札记，并非一般的专著，不同的编辑方式和编选原则都可能对阅读造成不同程度的影响。但对很多无法通读的普通读者而言，选本的意义无疑是重要的。目前，汉译选本，以《狱中札记》为名的有两种，其一是葆煦先生的，比较早，据俄文版《葛兰西选集》第三卷译出；另一种是2000年出版的曹雷雨等人的译本，从英文版译出。两书内容有部分重复，还有一个共同点，即编选均以主题排列，换言之，札记的编排是根据编选者的考量重新组织过的。完整的意大利文版《狱中札记》是1975年的盖拉塔纳版，正如此处发表的英文完整版《导论》题注所说，“盖拉塔纳版《狱中札记》是意大利出版的第一部完整版本，因而也是目前最为权威的版本，它完整地收录了葛兰西所写满的三十三个笔记本，并且严格按照葛兰西的手稿进行编排。”要把葛兰西全部的《狱中札记》完整翻译过来，将是一个大工程。而就翻译来说，首选理所当然应该从原译出语进行翻译，选择第三种语言多出于不得已的原因，虽然据此可以了解英语编选者的意图和思路，但就更全面的葛兰西研究来说，这实在是退而求其次的策略，无论如何，对中文世界而言，葛兰西的重要性尚未得到足够的重视。

明年是葛兰西逝世80周年，为了纪念这位伟大的思想家，也为了让更多汉语学界的朋友能够更深入地了解他，我们将陆续刊登由德里克·布斯曼 (Derek Boothman) 编译的《〈狱中札记〉增选》(Further Selections from the Prison Notebooks, Lawrence & Wishart, 1995)。在此之前，我们先刊发英文完整版的译者之一约瑟夫·A·布蒂吉格 (Joseph A. Buttigieg) 为其所撰写的长篇导论。原文篇幅较长，将分两期续完，本期刊登的是此文前两个部分。

1937年4月27日拂晓，安东尼奥·葛兰西在位于罗马的圭西萨纳医院中平静地辞世，享年46岁。他的内姐，塔提娅娜·舒赫特独自坐在他的身边。葬礼在警察警觉的目光下草草进行，他们的省督记录下了这一事件：“如下，运送葛兰西尸体的车子今晚19点30分启程，只有他的亲戚陪同。灵柩由马拉着快步行进到公墓，尸体被寄存在那里等待火化。”实际上，警察局的看守和国家安全特务的人数远远超过了当时在场的两位哀悼者——塔提娅娜和葛兰西的弟弟卡洛。葛兰西其他的所有亲人都远在他乡：他的妻子，朱丽娅·舒赫特和两个儿子，德里奥及朱利亚诺（他从未见过他的父亲）居住在莫斯科；他的大哥杰纳罗在西班牙抗击佛朗哥；弟弟马里奥在非洲的意大利军队中服役；而他在撒丁那边的其他家庭成员，大都从未敢远离他们在当地岛屿中的那片相对孤立的土地。皮埃尔·斯拉法，是葛兰西的一位忠实慷慨的朋友，此人几乎永久地定居在英国剑桥，他为葛兰西提供过几近于无限的书籍和杂志，他通过与塔提娅娜定期接触而一直与葛兰西保持着紧密的联系，有时还到监狱去探望他。那些尚未被法西斯政权迫害致死或监禁的葛兰西的政治同盟者和共产党人则星流云散，或者流亡国外，或者销声匿迹。在意大利国内，大多数人很可能都没有注意到葛兰西的消失，4月29日，主要的报纸和广播电台通过法西斯电讯社 Agenzia Stefani 向他们提供的最新声明统一报道到：“前共产党议员葛兰西死于罗马的圭西萨纳医院，他在此处患病已久。”

如同早于他十几年的吉亚科莫·马泰奥蒂、乔万尼·阿曼多拉和皮埃罗·戈贝蒂以及在他不久之后的加洛·罗塞利那样，葛兰西成为了一名反法西斯烈士，许多其姓名不为大部分人所知或很少被记住的人也是如此。和马泰奥蒂与罗塞利不同——他们的恐怖暗杀吸引了公众的广泛注意同时也招致了墨索里尼支持者的残酷镇压——葛兰西是默默死去的，经过十多年令人难以忍受的身体恶化、具有毁灭性的孤独和精神上的重创之后，他在卧病期间却并没有喧嚣。自从他1926年11月8日被捕以来，他几乎和这个“伟大并糟糕的世界”——像他有时所说的那样——隔绝开了。在当时看来，葛兰西之死似乎只是一种必然的结局，这一结局属于他为社会主义美好前程无私奉献而度过的艰苦生活，属于他为帮助创立意大利共产党而耗费的半生经历，属于对法西斯独裁统治所做的勇敢

而坚毅的斗争，属于他的失败和受挫。

在1937年，几乎没有任何理由可以认为葛兰西留下了一笔永恒的精神遗产。然而，那些熟知他的和与他并肩战斗过的人们——他们并不都是共产党人——早已把他当作楷模而敬重着并且意识到保存他的名声的重要性。例如，马里奥·蒙塔格亚纳——他在都灵获得了来自葛兰西的政治教育——在听到他的导师死讯的当天，从巴黎写信给帕尔米罗·陶里亚蒂说：

“……我确信，几乎没有人能够充分地理解（就像我们两人所理解得那样深刻）党以及我们整个国家遭受的这一损失的严重性。其原因在于，安东尼奥首先是在谈话中、在普通的日常生活中显示出了他的伟大、他的大量政治上的、知识上的以及道德上的天赋的。但是，当一位年轻的同志——他甚至不了解安东尼奥——告诉我说，安东尼奥之死最为令人可悲和痛苦的一面在于这样一个事实，即他的天才——怎么来表达？——仍未被广泛地利用并仍未被人们广泛地知晓时，我震惊了。”

为了防止葛兰西的“天才”被浪费掉，蒙塔格亚纳感到一种迅速筹划出版葛兰西著作的紧迫需要。蒙塔格亚纳显然考虑到了葛兰西的政论，或许还有葛兰西被捕之前创作的其他一些政治文献，因为当他给陶里亚蒂写那封悲痛欲绝的信时，他不可能知道葛兰西在狱中的岁月里所做的大量具有学术研究性质的工作。

陶里亚蒂几乎不需要来自于蒙塔格亚纳的任何鼓动，他也同样热切希望看到葛兰西著作的出版。1937年5月20日，他从莫斯科写信给斯拉法询问葛兰西是否留下了关于他的文章处置权的任何说明。在他的信件中，陶里亚蒂强调了保存葛兰西的“政治的和书面的遗产”的重要性，而且承认他对葛兰西狱中著作所包含的内容一无所知。就斯拉法而言，他十分清楚，葛兰西在被关押期间把所有能够使用的精力都投入到了智力劳动当中，而且对于那些令人为其保存深感忧虑的笔记本，他也有足够的了解。通过他的联络并根据他的建议，他帮助塔提娅娜·舒赫特在意大利保护了这些笔记本并越过守卫的警戒线，把它们交付到了可靠的人手中。

在葛兰西去世的那个年代里，没有人能够比塔提娅娜·舒赫特更充分地理解并体会这三十三本笔记本的价值。由于其温柔和持续的鼓励，塔提娅娜在这些札记的创作中起

到了非常重要的作用（尽管这仍被人们低估），而且葛兰西去世后不久，她就开始进行必要的计划和安排去抢救并保存它们。葬礼过后两周，她给身处剑桥皇家学院的皮埃罗·斯拉法写了封长信，叙述葛兰西最后身体垮掉、他的去世以及葬礼等等细节。然而，在她心中最重要的还是葛兰西的狱中札记，它们是在这封书信开头的寒暄之后最先提到的内容：

“我最亲爱的朋友：

请不要对我花费了如此长的时间答复你，更确切地说，是给你写信告诉你这场巨大灾难的种种细节而感到生气。

但是，首先，我想让你写信告诉我，你是否认为整理尼诺的手稿这件事是值得的和完全必要的。毋庸置疑，这件工作必须由一个有能力的人来完成。另一方面，尼诺也希望我把一切都交付给朱丽娅，都委托给她直到她做出进一步的指示。我原本认为最好是推迟寄出任何东西，直到从你那里听到你是否想在该家庭的一位成员的帮助下自行处理这些材料的消息。后来我想，让朱丽娅知悉我把所有著作寄送给她的打算，这样她将重新得到它们并确保没有任何内容遗失，而且没有任何人横加干涉……”

斯拉法认为葛兰西的文章最好委托给意大利共产党的领导人们，塔提娅娜·舒赫特把手稿安置在罗马一家银行的保险库中，同时她力图确定用一种安全的方式把它们寄送到莫斯科去。与此同时，她为笔记本标了序号，斯拉法则对其内容进行了分类。手稿最终于1938年夏天运抵莫斯科并被委托给文森佐·比安科，他是葛兰西的一位私人密友，也是驻共产国际的意大利代表。二战之后，这些笔记本连同葛兰西的书籍和信件都被归还给了意大利，并最终落户在位于罗马的葛兰西研究院。不管怎样，它们逃离了墨索里尼和斯大林的安全机关严苛的监视。

如果不是塔提娅娜·舒赫特的努力，葛兰西的大部分具有永恒意义的精神遗产就永远不会让任何人见到。正如瓦兰提诺·盖拉塔纳在他的评注本《狱中札记》的导论中指出的那样：

“很多功绩都应归于这位女性的无私奉献和牺牲精神：通过其沉默而谨慎的行动，她阻止了最初的大多数严重危险的发生，这些危险曾对葛兰西著作的幸存产生过威

胁。如果这些手稿没有被保存下来，葛兰西多半会被当成传奇故事而为人们记住。”

而如今，葛兰西的精神遗产以书籍的形式，而不是以葛兰西式的传奇故事留存了下来——尽管在实际上，他从未写过任何一本书。

葛兰西的政治实践：狱中的研究及对札记的早期计划

葛兰西自己似乎并没有意识到，他正在为自己的身后留下后来被陶里亚蒂称为“书面遗产”的东西。的确，在他被监禁之前，葛兰西完全回避那些以书籍形式出版他著作的建议、邀约和机会。他至少三次拒绝了来自不同地方的出版提议。在他1931年致塔提娅娜·舒赫特的一封相当具有启发性的信中，人们找到了其中的细节和葛兰西对自己早期大量作品所做的自谦的回顾性评价，那时他已经写好了笔记本中一些最重要的文章的草稿。

“在10年的记者生涯中，我写下的文章可以编成15或20本400页的书。然而，它们都是在当天写成的，而且我认为，随着当天的结束它们也就随之死去了。我总是连编辑一本很小的选集都予以拒绝。1918年，科斯莫教授请求我允许他将我的专栏文章——这些专栏文章是我每天写给都灵一家报纸的——汇编成一部选集，他将出版它们并为之加上一篇令人激赏的序言，但是我没有让他这么做。1920年11月，朱塞佩·普利佐里尼劝说我允许他的出版社出版一部文集，实际上，这些文章是根据一种有机的计划写成的，但是，在1921年1月，我决定偿付已出版的那部分的成本并收回手稿。1924年，弗朗哥·恰兰蒂尼又建议我写一本关于新秩序运动（Ordine Nuove movement）的书，他将把这本书放在一套丛书里出版，这套丛书已经包括了[J·拉姆齐]麦克唐纳、[塞缪尔]冈帕斯等人的书在内。他保证连一个标点都不更改，而且不对我的书添加任何序言或引人争议的注释。在这些条件下，和一个法西斯出版商合作出版一本书是非常诱人的，但是我仍然拒绝了。如今我想，也许在当时最好能够接受。”（LC，481）

在这个事例中，葛兰西提起自己过去的著作是他所从事的一部分努力，即：向塔提娅娜·舒赫特、同时也间接地向斯拉法解释，为什么不能够指望他产生出关于知识分子历史的令人满意的研究。牢狱生活限制了他对资料来源的获取，而这些资料是他认为对

其研究非常重要的，如此一来，也使得严谨、全面的研究变得不可能，而葛兰西认为，如果这些研究想拥有任何具有持久意义的价值，那么，这种严谨和全面就是十分必要的。葛兰西非常严格并且要求对他自己的著作进行批判，就好像他是旁观者一样。尽管他非常勤奋地致力于他的研究并且在写作札记时对准确性予以严谨的关注，但是他把狱中札记仅仅当作为可能的未来工作所做的暂时性准备。这并不意味着，可以把他的狱中札记和早期为社会党和共产党报刊快速写作的稿件等而视之或混为一谈。可以确定的是，在这两组著作之间存在着许多重要的联系，但是它们产生的具体条件——不是指它们特殊的形式和修辞的特点——使它们又非常不同。葛兰西认为，他能够将孤独的牢狱生活强加于他的空虚，变成对一系列使他长期感兴趣的话题进行系统研究的有利时机。因此，这些笔记形成了一种知识活动的记录，这种活动是新闻业的截稿日期、党的责任和持续不断的组织工作不能让他从事的，虽然他那时仍然享有自由。鉴于新闻写作不值得一书籍形式出版——因为它们仅仅是“为当天而写作的”——所以狱中札记里的材料也不应该被认为是适于出版的，因为它太不完整、太过于臆断以至于不具备学术上的准确性——至少，这就是葛兰西的看法。

把葛兰西关于出版其著作所具有的价值观点仅仅归因于一种谨慎的意识，或者过分的谦虚是很吸引人的。然而，这么做会遮蔽葛兰西知识和学术工作方式的一个非常重要的方面，即：他对缜密的思考、规范的研究、全面的学识、毫不妥协的批判性评价的反复强调。葛兰西以极端的严肃性来对待他的研究，他并不是被要就某个特定话题做出一项完成了的“研究”这种冲动所支配着，恰恰相反，他是被内心深处所感受到的一种愿望和需要所支配着，即：对广泛的各种主题与学科进行持续的研究与探索，它们使他产生兴趣并且由于某种未知的原因（起初是凭直觉，后来则清晰了许多），他认为它们是互相关联着的。矛盾的是，正是他对知识上的规范、批判上的严谨以及学术上的细致这些要求的坚定不移的遵守，阻止了葛兰西完成他的“研究”，妨碍他赋予其研究和理论工程以最终确定的形式，使他推迟实现将其材料汇编成书或者一系列专著这一可能性，阻碍他给没有定论的研究一个确定收束的，是知识的规范、批判的严肃和学识的全面。

葛兰西在知识上的好奇心似乎是无法满足的，他的批判力量无穷无尽，他对分析与论证的偏好也是无限的。这些品质，连同他对社会主义原则坚定不移的遵守，有助于把他从国内流放与关押的悲惨年月的懒散和绝望中拯救出来。他被捕后便几乎立刻开始索求书籍并寄送他的研究计划。在他从狱中寄出的最早的一封信中——警察扣下了这封信，因此它从未抵达目的地——他请求他的房东寄给他三本书：

- 1、位于房间入口旁书架上的《德语语法》；
- 2、巴托内和巴托利合著的《语言学家手册》，位于床前面的贮藏柜里；
- 3、如果您能够寄给我一本便宜的《神曲》，我将十分感激，因为我的那本已经借出去了。（LC，3）

1926年12月9日，也就是他抵达乌斯蒂卡岛的两天后，他给塔提娅娜·舒赫特写了第一封信，叙述作为一个囚徒的经历和旅程，并宣布了他的计划：“1、保重身体以便经常拥有良好的健康状态；2、系统地、有规律地学习德语和俄语；3、学习经济学和历史。”那时他已经几乎全部地阅读了画报和体育报纸，他还开始为自己“建立了一个图书馆”，因此，除去一些个人的生活必需品外，他还让塔提娅娜寄给他书籍。

“如果你可以的话，请马上寄给我那本德语语法和一本俄语语法，袖珍的德意、意德词典和一些书（马克思和莫里茨——以及浮士勒所著的意大利文学史，如果你能够在那堆书中找到的话）寄给我那本关于意大利复兴运动的文章与研究的大部头，我想它的名字是《十九世纪的政治与历史》，还有一本由R·恰斯卡写的名叫《民族统一计划的发展》的书，或者一些与此相类似的著作。”（LC，11—12）

此外，在给他的内姐写信的几天之后，葛兰西又一次表达出他对阅读材料的需要，这次他给皮埃罗·斯拉法写了封简短的信：“我想要一本关于经济学和金融学的优秀著作来学习：一本以你的判断力挑选出来的基本读物。如果可以的话，请寄给我一些你认为会使我感兴趣的关于大众文化的书籍和杂志。”（LC，15）类似的对于书籍和杂志订阅的要求大量地存在于他的狱中书信里。

除了一种对于阅读材料的显然无法满足的欲望之外，葛兰西的书信还显示出，从一开始他就打算有目的地、连贯地进行阅读。他试图通过为自己制定研究计划和方案来达

到这一点，而且在大多数情况下，他所要的书籍都和这些计划紧密相关。他写给塔提娅娜·舒赫特的第一封信是一个很好的例子：他先告诉她自己要学习德语和俄语以及经济学和历史的决定，隔了几行之后，他便索要语法书、一本词典和两本关于 19 世纪历史的书籍。对于经济学和金融学书籍，他转而向斯拉法求助。在葛兰西努力求书的背后，存在着一种比抵御无聊这一当下最为强烈的愿望更深层的焦虑。他向斯拉法坦承：“相信我，如果不是被解决智力下降这一问题的需要所驱使，我不敢以此[索求书籍]来叨扰你，这个问题是我特别关心的事情。”（LC，15）起初，葛兰西制定他的研究计划，至少有一部分是出于一种自律的意识，以防止漫无目的的阅读所造成的浪费，并且防止使他的智力陷入废弃的状态之中。然而，尽管他在那时对此并没有充分的意识，但是他已然为一项范围更为广泛的研究准备了条件，而正是这项研究诞生了狱中札记。实际上，仔细地检视笔记本中的内容，就会遇到这些狱中寄出的第一批书信里约略提及的所有话题（连同许多其他的话题）。但丁、语言学、历史、意大利复兴运动、意大利文学——每一个题目都得到了全面的论述。经济学和金融学的问题（许多评论者错误地臆断说葛兰西忽视了这些问题）在札记中占据着重要的地位，这在第二个笔记本中是最为明显的，而在其他地方也是如此。全部的笔记本都被留下来用于翻译练习。

由于葛兰西修改并精简了研究计划，所以他的大量阅读变得更为集中和有目的性，扩大了他所希望涵盖的领域并阐明了对他最关心的问题进行系统解决的详尽方案。当他仍在米兰等待审判，并距他认真开始从事札记写作还有两年的时间，葛兰西给塔提娅娜·舒赫特写了一封信，这封信自此变得十分著名，因为在其中他表达出要做一些“für ewig”（“永恒的”）的事。短语“für ewig”在 1927 年 3 月 19 日的信件中出现了三次，在那里，葛兰西告诉他的内姐，为了应付狱中生活的单调无聊，他需要着手从事一项具有如此巨大的分量与重要性的事业，以至于它能够为他的生活提供稳固的中心点。葛兰西在这里思考着从事一种相对定义完善的、多层面的知识活动，这项活动将作为一种精神上的保障而发挥作用，同时以此来对抗那令人沮丧的牢狱的统治。这个时候，在他有充足的理由相信自己将得到长期徒刑的宣判之后，他无可非议地害怕精神崩溃。通过制定他的研

究计划，葛兰西正准备着他的抗击心理围攻的防御策略，而这种围攻则是他完全希望法西斯党的司法与刑罚机关加之于他的：

“我的生活伴随着毫无变化的单调继续着。甚至研究工作本身也比它所看起来的那样更加困难了。我收到了一些书籍，而且我也的确阅读了很多（除去报纸以外，每天阅读超过一本书），但是这并不是我要谈的，我的意思是其他的一些事情。我被这种思想困扰着（我想，这在囚徒当中是个常见的现象）：一个人必须在意识到歌德的复杂性理念的情况下，做出一些‘für ewig’（‘永恒的’）的事，我记得，这曾经极大地折磨着意大利的 [诗人] 帕斯科利。简言之，通过事先制定的计划，我想用一些吸引我的课题急切地、彻底地占据我自己，并为我的内心生活提供一个中心。（LC，58）

葛兰西随后开始概述他分的四项计划，他至少暂时地将他的精力引向此处：（a）“一项关于上一世纪意大利公共精神之形成的研究，即：关于意大利知识分子、他们的起源、他们有关文化思潮的派别、他们不同的思考方式等等”；（b）“对比较语言学的研究”；（c）“对皮兰德娄的戏剧以及他在意大利所代表和引起的戏剧趣味转向的研究”；（d）“一篇关于连载小说和文学中的流行趣味的论文”（LC，58—59）。在葛兰西的思想中，这四项研究被一个统御一切的主题，或者说共同的中心思想整合在一起，即：“人类在其发展的不同状态与阶段中的创造性精神”。葛兰西长期以来都对这些课题具有兴趣。对19世纪历史和语言学的研究已经成为他最初的研究计划的一部分，这项计划在早先从乌斯蒂卡寄出的信件中就已经公布了出来。葛兰西在他被捕前也已经写了关于这些话题的许多方面的大量文章，但他从来没有时间或机会系统地，更不用说全面地来论述它们。对政治活动的专注已经迫使他放弃了都灵大学时期的语言学研究，而他为了应付《前进报》加给他的截稿日期而匆匆写就的戏剧专栏文章，则只是他阐述对皮兰德娄看法的不甚合适的手段而已；他的被捕打断了他在一篇论“南方问题”的文章草稿中开始的、有关意大利知识分子作用的持续的理论阐述。现在，他打算重新拾起他未完成的工作思路，就像它原来那样；只是这次，他的论述和方法都将不同，因为他将以“für ewig”（“永恒的”）的标准来对待他即将从事的工作。

虽然他从歌德那里选用了“für ewig”（“永恒的”）这个短语，但毫无疑问的是，葛兰西运用了一种与歌德具有出人意料的相似性的措辞来构思他的计划。葛兰西并不打算写出一部作为遗产和纪念的、在美学上不朽的作品，恰恰相反，他把这种以细腻持久的方式进行的关于各种话题的研究，看作一种对他来说特殊的兴趣。自从他不能对听众讲话，自从他不能够直接参与任何种类的辩论或公开交流，自从他没有了让他应付的截稿日期和使他能够直接参与贡献的特定政治活动——换句话说，自从他完全被从政治、社会以及文化斗争的当下需要与责任中隔绝出来的时候开始，葛兰西就把他的精力倾注在学术研究的严格训练上。因此，当他向塔提娅娜解释关于知识分子的有目的的研究的本质时，他使用了单词 disinterested 和短语 für ewig。“你还记得我写的那篇论意大利南部和 B·克罗齐的重要性的草率而肤浅的文章吗？我想进一步发展已经大略阐述过的论题，从一种‘公正的’、‘永恒的’（für ewig）立场出发。”在这两句话之后，当他询问塔提娅娜·舒赫特，就他打算研究比较语言学而言，“什么比它更为‘公正’和永恒？”（LC，58）的时候，他使用了相同的词汇。

在这些例子中，葛兰西两次用引号括起来的“disinterested”这个词，与公正的概念毫无关系，这一概念通常是和审美距离的状态、哲学家的中立或者实证主义者的客观联系在一起的。葛兰西的实践哲学需要一种充满强烈激情的批判，一种倾向于具有“超然宁静”的素养的批判——他不仅没有支持过这种倾向，更别说采取这种倾向了——而他实际上对克罗齐的这种倾向严加斥责。为了在言辞的平常意义中显得“公正”（disinterested），葛兰西将不得不采用一种非政治的方法进行研究，但他从来没有这样做过。然而，他所能做的，就是在一种更广阔的语境和知识领域中对他所关心的话题进行研究与写作，这种语境和知识领域比他先前为难以驾驭的社会党和后来充满矛盾的共产党——那时他们正在许许多多的阵线上与法西斯主义进行斗争——的报刊杂志撰稿时所领受的要更为广阔、全面。例如，当他在《南方问题的诸方面》中讨论意大利知识分子时，葛兰西正在介入一场关于他的党与农民关系的专门的讨论，他同时还主张缔造农民和无产阶级之间的政治同盟。他在那篇文章中对知识分子作用的分析，是由其他的论

题构成的。一旦葛兰西发现自己远离了政治舞台，那么他就想以更大的规模重新研究同样的话题，而限于当时策略上的需要——因此他的计划考察知识分子在意大利历史中所扮演的角色、他们对社会群体和阶级的形成所做的贡献、他们的互相团结、他们在维护现有领导权过程中的作用、他们的不同类型以及他们在工业化社会中不断变化的地位。对这些问题的研究需要非常广阔的视角、近乎无限的调查研究范围和独特的观点——然后，在这些方面的条件下，采取一种“公正的”立场。

在他公布自己的长远计划前后，葛兰西安慰他的妹妹泰蕾西娜说：“我平静地看待任何事物，尽管我不怀任何幼稚的幻想，但我明确地相信，我并不是命中注定要烂死在牢房里。”（LC, 66）同样轻蔑的语气也出现在其他的许多信件中，比如他告诉朱丽娅：“我已经确信我自己永远都不会成为一个十足的平庸之辈。”（LC, 181）葛兰西一直信守着从罗曼·罗兰那里得到的格言，并且将它用于他协助创办的《新秩序》这份评论杂志的刊头，即：“智慧上的悲观主义，意志上的乐观主义”。通过对其处境的客观冷静的评价，他从头脑中祛除了所有对于迅速释放他的不切实际的愿望，但是凭借着意志的力量，他确信自己不会沦落为一个庸碌无益的存在。关于这一点，回顾一下葛兰西 1932 年的某一段时间在第九个笔记本（§ 130）中所写的评论是很适宜的：

“乐观主义与悲观主义。应该被强调的是，在通常的情况下，乐观主义除了是对一个人的懒惰、一个人的不负责任与什么都不想做这一想法的辩护之外，什么都不是。它也是宿命论和机械主义的一种形式。一个人往往依靠着与其意志和活动无关的因素并抬高它们，而且看起来充满了宗教般的狂热。这种狂热除了是一种外在的崇拜之外，一无所是。一种必须以理智为出发点的观念是十分必要的。唯一正当的热情是这样一种热情：它伴随着理智的意志、理智的活动和改变当下现实的丰富而实在的首创精神。”

可以说，葛兰西的研究计划是他“理智的意志”中“实在的首创精神”与创造，但是在他能够执行这些计划之前，他需要克服许多障碍——他最终通过顽强的意志克服了它们。

为了开始进行他的计划，葛兰西首先不得不解决一个非常实际的问题：如何把他的

想法记录在纸上。他必须获得钢笔、墨水和纸张，以及当局对他在牢房中进行写作的许可。因此，他在1927年3月提交了一份正式申请，但是被拒绝了，尽管进行审查的地方行政官员提供了有利的建议。葛兰西在大约一个星期后把这一令人失望的结果告诉了他的内姐：

“我想我能够长期使用一支钢笔，而且我打算写作那些已经向你提到的著作。然而，我没有获得准许而且我也不想再坚持。因此，我只在留出的两个半或三个小时的时间里写作，这些时间是被留出来让人匆匆书写每周的信件的（两封信），我当然不能够写作札记，这意味着在现实情况下，我不能以一种有序的和富有成效的方式去进行研究。我百无聊赖地进行着阅读。”（LC，71）

葛兰西将这一问题放下了一段时间，他有许多其他的令他挂心的事，其中有即将来临的对他的审判，他在远方的家人的安宁以及他为适应监狱生活所做的内心斗争。他试图安慰他的亲人和朋友：他正在非常理智地面对他的处境、他对他的困境毫不后悔、他们没有理由为他的境况担心、他已经获得了某种保持镇定的方法。他给弟弟卡洛写道：“我的精神状态非常好。这里有些人认为我是个魔鬼，有些人几乎认为我是撒旦。我并不指望去扮演烈士或者英雄。我仅仅把自己看做一个拥有坚定信念的普通人，他不会用这个信念来换取世界上的任何东西。”（LC，126）在写给他妻子的一封信中——他在其中说明了自己如何凭借嘲讽的精神获取对周围环境的控制——有一个对牢狱和鱼缸的引人注意的对比。葛兰西坚持认为，凭借嘲讽和知识上的好奇心，即便是鱼缸里的生活也会是有趣的。“你会认为……我的生活乍看之下是那样的无聊并且一成不变地继续着。一旦一个人习惯了生活在鱼缸中，并且使他的感官适应了去接受流逝而过的昏暗的印象（同时保持一种多少是嘲讽式的视角），那么，整个世界就开始朝着相反的方向运动，形成一个拥有它自己的光辉、自己的独特法则和自身的固有进程的世界。”（LC，182）在其他的信件中，他提到自己敏锐的观察能力和在最普通的事物中发现有趣因素的能力——他指出，这些品质使他的思想保持着繁忙的状态。“我拥有一种从最低级的知识产品，比如像连载小说中发现有趣事物的异常丰富的能力。”（LC，111）他在给他的朋友和共产党同志朱塞佩·贝尔蒂的信中这样写道。他用类似的语调告诉他的母亲：“我总是像

一只鼯鼠那样好奇，而且我对十分微小的事物也很珍视。”（LC，184）

尽管他为使自已适应监狱生活的贫乏做了自觉的努力，但葛兰西一直对不能够从事系统的研究过程感到惋惜。他坚持不懈地对德语和俄语进行研究，同时，像他对朱丽娅所抱怨的那样说：“和我经常所认为的相反，在监狱中，一个人不能好好研究是由许多原因造成的，技术上的和心理上的。”（LC，88）他向贝尔蒂悲叹道，要是允许他写作的话，他能够在“成千上万张索引卡片上”（LC，111）写满由其他方面的杂乱无章的阅读所激发的观察与思考。然而，与此同时，人们从狱中书信里察觉到，葛兰西的思考和阅读并不像他使其看起来的那样分散。例如，如果仔细地看看他索要的书籍和期刊，就会看出某种结构——当它被置于他的计划的背景和笔记本的实际构成当中时，这种结构就会清楚地突显出来。他四处搜集那些在新书资讯方面对他有用的报纸和期刊杂志，这些新书触及到一些与他的兴趣密切相关的话题，他还同时从中剪下一些文章以备将来查阅。因此，他早就在一直收集那些最终将被吸收进笔记本中的材料。此外，1929年前，在狱中书信中简要表述过的许多评论、观察以及理念涵盖了在笔记本中详细论述的几个主要题目。所以，当他对因为禁止写作而导致“我现在什么也不能做”（LC，111）和“我能阅读却不能研究”（LC，176）这样的事实表达愤怒之情时，葛兰西在现实情况中凭借着可资利用的一切具有启发作用的有限资源，一直在工作中持续着知识上的努力。在一封非常吸引人的信中，他勉力完成此事的方式被充分地揭示了出来。

1929年春，葛兰西从马尔维娜·桑纳那里收到了几封短信，她的丈夫因为参与反法西斯活动而遭受着长期的牢狱监禁。她想让葛兰西告诉她，应该为丈夫获取什么样的书籍才能使他用严肃的学习来充实狱中生活。由于强加在信件上的限制禁止他对此作出直接的回应，因此，葛兰西在1929年4月22日致塔提娅娜·舒赫特的信中也给她写了一封仔细认真的信——他让他的内姐把它抄录下来并转寄给马尔维娜·桑纳，而且，他显然也想让这封信传送到她丈夫手里。葛兰西的这封信值得被完整地引录在此，不仅因为这是了解他如何在狱中进行研究的简明的、富于启发性的指导，或者说因为这是一个和葛兰西在与理智的瘫痪作斗争的过程中所采取的策略有关的、有趣的传记资料的来源，

而且——尤其是——因为它就葛兰西如何研究、如何审读文本、阐释文本以及如何在他自己对文化的独特思考和对社会—政治历史的新颖解释中运用文本这些问题，向我们提供了宝贵而深入的见解。这封信让我们目睹了直接的思考与分析的过程，就像它原本发生的一样，通过这些思考与分析，产生了笔记本中的许多条札记，这些札记是以一些普通的书籍、平庸的文章、一时间的观察、随意的评论或者偶然发生的琐事作为出发点的。尽管如此，葛兰西在这封信中一直描述着他获许在牢房中从事写作之前所采用的研究方式，这是一种他从未放弃过的方式，即：他从未停止过谨慎认真地同时以一种开放的思想来细读文本，在这封信里，葛兰西向他的同志安东尼奥·桑纳界定了这种方式：

“今天我将答复一个问题，一个我没有被直接地而是被间接地问及的问题，而且我知道这个问题对任何一个被监禁的人来说都是普遍关注的：一个人如何避免在狱中浪费时光，而且如何通过某种方式继续研究学习？在我看来，首先，必须摒弃一种“学究式心态”并消除任何追求常规的和全面深入的研究过程这种想法——即便是在最好的环境下，这也是不可能的。现代语言学当然是最值得研究的：所需要的全部东西就是一本在二手书店里花几分钱就能得到的语法书和一本用你所选择研究的语言写成的书籍（或许也能用一本二手的）。这并不能让人学到正确的发音，这是事实，但是却可以让人学会如何阅读，而且这当然也是一项最重要的成就。此外，许多犯人小看了监狱的图书馆。毫无疑问，监狱图书馆大都混乱无序。这些书籍被随意地放在一起，他们都来自于赞助人——他们从出版商那里获得所有因滞销而积压的书籍——的馈赠和刑满释放人员遗留下来的书籍。这里有大量的用于祈祷的书和三流小说。然而，我认为，一个政治犯必须能够从石头里抽取血液。这就是让阅读充满目的性并理解如何去写笔记（如果获许写作的话）的一切奥秘之所在。我给你举两个例子。在米兰，我阅读了一定数量的各类书籍，尤其是流行的小说，直到典狱长允许我自己去图书馆，从那些尚未被借阅的，或者，因为某些特殊的政治道德偏见而未让每个人阅读的书籍里自行挑选。我发现如果以如下的观点来进行阅读，那么即使苏·蒙泰潘、蓬松·杜泰拉伊等人也是足够有趣的，这些观点是：“为什么它总是最常被阅读和出版的文学作品？它满足了什么样的需要？它响应了什么样的强烈愿望？在这些拥有如此广泛吸引力的极糟糕的书中表达了什么样的思想感情和观点？”为什么欧仁·苏不同于蒙泰潘？根据他所讨论的那些话题来看，难道维克多·雨果不也属于这一类型的作家吗？而达里奥·尼科代米所写的《残余》、《冠毛》或者《飞翔》难道不是1848年晚期浪漫主义的直接派生物吗？等等。第二个例子如下。一位

德国的历史学家格勒图森最近出版了一部大著作，在其中他研究了1789年之前法国的天主教信仰与资产阶级之间的联系。他考察了那两个世纪中所有献身宗教的文学：布道书的全集、来自于不同教区的教理问答等等，并且将它们汇编成一部规模宏大的书籍。在我看来，这足以向我们展示，如果存在任何一块石头的话，那么即使从石头里也能够抽取出血液这个道理。每一本书——尤其是，如果它讨论的是历史的话——都值得阅读。在每一本十分糟糕的书中都可以发现些有用的东西……特别是当一个人处于我们这样的境况之中的时候，在这种境况里，时间不能够以通常的标准来测算。”（LC，269~271）

虽然他因为不能写作而感到沮丧和愤怒，但葛兰西仍然利用他在乌斯蒂卡岛、在罗马与米兰的监狱斗室中被囚禁的时光，从他所能见到的任何一块“石头”中从事抽取“血液”的工作。他“抽取”出的许多东西不仅在信件中，而且在笔记本中——在这里，他的很多早期研究成果（包括那些他在致马尔维娜·桑纳的信中提到的东西）被记录下来而且大部分内容都被扩展充实了——都能被发现。因此，葛兰西早期的狱中书信构成了对其笔记本来说非常重要的前言，而后来的书信实际上则是刚才提到的那些笔记本的必不可少的指南。

在罗马审判之后，葛兰西被送往为健康状况欠佳的犯人特设的、位于都里的巴里监狱。他于1928年7月19日抵达那里。由于检察官的话在他脑海中记忆犹新——“我们必须让这个头脑停止工作二十年”——所以，他立马开始采取措施为自己创造条件，获取能使自己挫败法西斯政权企图使他在政治上无所作为这一诡计所必需的资源。葛兰西和他进行审判的检察官彼此都十分了解，他们两人都很欣赏（每个人都有他自己的方式）智力劳动的极端政治效应。检察官足够了解葛兰西，因此他意识到，这位意大利共产党领袖正是以一位知识分子的身份给墨索里尼对全国的镇压造成了最大的威胁。换句话说，这位检察官对葛兰西为了在他的同志们中间进行反复的教育而为之艰苦奋斗过的那些观点是很敏感的，这一观点就是：激进的反对派政治主张要使人面对的，远不止和已经确立的权力机关进行直接的、正面的冲突。通过把葛兰西关进监狱，国家的司法系统就使意大利共产党失去了一位最杰出的领导者和决策人，但是这位检察官暗示道：并不能把

葛兰西作为一种反对派力量完全根除掉，除非同时能够成功地使葛兰西的理智陷入瘫痪的状态。对葛兰西来说，他明白，如果实践他经常宣传的那些思想，即如果他坚持全心全意的知识研究工作——他认为这可以成为富有成效的政治活动的重要准备与基础——那么他就能够不让法西斯政权彻底战胜他。除了填补心灵空虚的真实需要之外，葛兰西对确定指导其研究的工作计划的忧虑被其他的一些事情搅扰得更加厉害了。他为献身于自己信仰的宝贵事业激励着，以剩下的唯一向他敞开的方式继续着他的政治活动——通过深化对他一直以来想靠斗争去改变的那个社会的理解；通过阐明关于马克思的理论以及马克思主义传统的一些观点；通过分析复杂的并且常常隐藏着的权力结构；通过思考他自己的政党的特点；通过为以后的行动构想可行的策略等等。在他的信中，葛兰西不得不避免公开表明其研究的政治性质和暗示，他用心理学上的术语来表述他的写作目的和动机，这些心理学术语并不会使监狱检察人员感到恐慌。然而，对于熟悉葛兰西早期著作的任何人来说，很明显，他的学术计划表明着他打算在狱卒的眼皮底下从事政治工作的意图。因此，葛兰西在狱中研究里选取出来进行集中讨论的大多数话题，与他在杂志文章中讨论的话题享有一种相似性当然也就不是巧合了。那些早期著作——正如其原本的那样，它们构成了葛兰西狱中札记的前身——准确无误地传达了葛兰西的理念：知识运动本身就是一种政治实践的方式。

从他最早的文章到他被捕前夕正在草拟那些的短文，葛兰西持续不断，而且一再地关注为反抗压迫的社会主义斗争而进行的紧张的知识运动的极端重要性。在一篇于1916年1月29日发表在《人民呼声》上的题为《社会主义与文化》的文章中，25岁的葛兰西指责社会主义贸易联盟领导人，他们把无产阶级当作一个“有着长满老茧的双手和未被文化与学校的弊病所污染的头脑”的阶级而大加赞扬。葛兰西反驳道，没有文化，被剥削阶级就永远不能指望达到对他们的历史角色，或者对他们的权利与义务的理解。他继续解释说，推动自由与社会变革的力量是基于一个“理性反思”的过程的，这就是“为什么每一场革命都是以一场紧张的批判运动、文化渗透和理念传播的努力为先导的原因……”（CT，101）在次年年末，葛兰西强力督促社会党在都灵建立一个无产阶级文化

协会，这是葛兰西在他的整个生涯中所建议的众多举措之一，而这一生涯就是让他的同志们都致力于建立一个他经常所说的“文化的组织”，并且促进对工人们的政治教育。这种理念引起了强烈的反对，而且没有能够被确立下来，但是接着发生的争论却为葛兰西提供了机会去进一步阐述他对社会主义（而且，更确切地说，是对于所有的政治主张）和文化之间必然发生的关系的看法。针对葛兰西计划的最典型的一个反对理由是由贸易联盟的一位官员提出的，这位官员用 L'umilissimo（最卑贱的人）这个笔名发表文章，他坚持认为社会主义者和工人没有义务变成有文化的人，如果他们对此具有强烈的倾向，那么他们可以获得文化，但是他们应该通过利用一些手段，依靠自己的力量来做这件事——这些手段是具有相似习性的每一个人都已经能够利用的。葛兰西在1917年12月24日的都灵版《前进报》上以题为《慈善事业，良好的愿望和组织》的文章做出了回应。他断言，文化不是一个社会主义者能选择获取或者忽视的某种东西，它不仅仅是经济与工业斗争的附庸。葛兰西认为，他的对手提出了一个关于文化的错误概念，他错误地认为文化意味着“对所有事物都略知一二”，然而，“我有一个苏格拉底式的文化概念：我认为它是指仔细地思考，无论一个人思考些什么；然后去认真地做，无论一个人做些什么。”此外，“文化是社会主义的一个基本概念，因为它完善了而且具体化了思想自由的模糊概念。”与组织其他所有实际活动相比，社会主义者有责任在文化的组织上投入同样多的精力。根据葛兰西的看法，这种组织的性质赋予处理文化问题的社会主义方式以独特的特点，使它区别于资产阶级的方式：

“资产阶级仁慈地想出了为无产阶级提供普及的大学教育这个主意。我们对这种慈善事业与团结和组织进行对比。我们提供了一种方式，这种方式正是良好的愿望所要求的，如果它不会一直毫无结果和成效的话。不应该强调讲课的重要性，而应该重视具体的讨论工作和对问题的调查研究，在这种工作中，每个人都参与，每个人都贡献，而且每个人同时都是老师和学生。”（CT，519）

“新秩序派”——他们获得与其在1919年5月1日出版的期刊名称相一致的称呼——的突出特点之一，即：对文化和教育的强调，在很大程度上应归功于葛兰西。《新秩序报》把它自己称作“社会主义文化每周评论”，而且其首页上印有一条标语：“教育你们自

己，因为我们将需要你们的所有智慧。唤醒你们自己，因为我们将需要你们的所有热情。组织起你们自己，因为我们将需要你们的所有力量。”正如马丁·克拉克在他对葛兰西狱前政治生涯的研究中所说的那样，《新秩序报》“作为一份由咖啡馆知识分子、带有虚浮思想并擅长新闻写作，却对任何工业或管理都没有经验的年轻人出版的浅薄期刊，它将会受到攻击——而且也确实受到了攻击。”然而，这种攻击几乎没有吓到葛兰西。通过热情地参加工厂委员会运动，他同工人们建立了紧密的联系并且获得了工业劳动领域中的宝贵经验。葛兰西在被选为意大利共产党领导人之前以各种官方身份为其服务时，他的管理技能就得到了长期的历练。葛兰西总是在不同的公开讨论的场合（报纸评论、党的会议、演讲、报告等等），以不同的方式，不仅在他的同志们当中，也在所有工人和与他的事业志同道合的其他每一个人中间促进教育、文化上的准备、批判性的分析以及理论的详细阐释等工作。

1925年，当狂暴的法西斯迫害已经迫使意大利共产党变成一个实际上私下活动的组织时，时任党的总书记的葛兰西建立了以传授马克思理论研究为目标的“党校”，这种传授是通过相应课程的形式来进行的。每个共产党员所期望的学习方式一样，他在一篇刊登于1925年4月1日的《新秩序报》上的文章中，阐释了“党校”的目的。像往常一样，他努力将自己的观点和资产阶级的教育理念区别开来。葛兰西坚持认为，被“人道主义和资产阶级的”学校教育反复灌输的“客观的研究”和“公正的文化”不应该在富有战斗精神的工人们中间占有任何地位；反之，工人们为了提高他们的理论意识，为了有效地抗击敌人而获取必要的武器，就必须严肃地进行研究学习。自从共产主义运动成为了一场斗争，“在我们的行列中，人们为了提高、为了增强个体成员及整个组织的战斗力、为了更好地理解我们的敌人和我们自己的情况，以便能更好地适应针对这些情况的日复一日的行动而研究学习。学习和文化，对我们来说，除了是理论知识以外，什么也不是，这种理论知识属于我们当前和最终的目标，属于我们能够成功地将其转变为实际的方式。”（CP，49—50）为了寄出两批学习材料，这个“党校”持续了足够长的时间。这两批材料中都包括由葛兰西撰写的长篇导论性文章。这一冒险活动失败了，因为想通过邮件分

发这些材料而不吸引安全机关的注意并且不提供给他们搜捕异见人士的简单方法，这在逻辑上是不可能的。

由于警察镇压和国家支持下的恐怖统治对所有反对墨索里尼的政党都造成了危害，解散了他们的骨干队伍并在他们当中产生了一种普遍的失败主义情绪，因此葛兰西的著作逐渐集中于两个重要的问题：对作为一种政治力量的法西斯主义的兴起具有帮助作用，并且能够让它作为一种独裁统治而变得根深蒂固的意大利社会、政治、经济以及文化的条件；意大利共产党通过对法西斯主义进行理智细密的分析，通过加强工人们的政治意识，通过与其他被剥削群体（尤其是农民）建立同盟并通过对党的理论立场、策略、目标的一致表达而巩固党的团结，从而把自身组织成为一场有效的反对派运动的迫切需要。在处理这些问题的过程中，葛兰西一再地返回到知识分子的社会作用这个问题上——他似乎确信，首先，如果想完全理解法西斯主义的特点、导致它兴起的漫长历史以及使它继续执政成为可能的那些复杂因素；其次，如果想达到对领导权的特点、组织结构的特点、政治意识的程度、战斗行动的形式、文化干预的模式以及意大利共产党在成功地战胜法西斯主义并实际地追求夺取政权之前所需要的群众基础这些问题的有用的理解，那么，这个问题就不得不被仔细地调查研究。

在葛兰西对意大利社会政治领域的分析、对党的策略的讨论和对社会主义目前与未来任务的描述中，知识分子问题的中心地位再没有比《南方问题的诸方面》这篇未完成的文章表现得更为明显的了，这篇文章是他被捕前刚刚草拟的。这篇文章视野广阔，把最重要的论题展开分析，又联系在一起，并且至少暗示出了葛兰西思想——一种关于复杂的关系网络的思想——的总体轮廓，这种关系网络通过由认同的产物，也就是由知识分子赋予它的合法性而将政治经济力量与文化权威联系起来，以建立一种在很大程度上稳固持久的社会秩序。《南方问题的诸方面》初步地包含了葛兰西思想中最为重要的组成部分，后来他在《狱中札记》里详细论述了这些部分，而且他也因此而更著名。特别是他的关于知识分子社会作用的理论和他的领导权概念（尽管“领导权”这个术语，就这篇文章本身而论，只在其中出现过一次）。葛兰西非常理解他在这最后一篇不完整的

文章中所达到的见解的重要性，以至于向塔提娅娜·舒赫特描述说，他的“永恒的”工程就是他在这篇文章中最初概述的内容的扩展补充与详细阐述。可以有把握地说，《南方问题的诸方面》，除了以其自身的重要性对社会政治理论做出了非常宝贵的贡献外，同时也是《狱中札记》的序言。但是，在关于“南方问题”的文章首次提及的思想获得造成一场重大突破的使人信服的力量之前，仍然需要进行大量具体的工作和耐心的思考。葛兰西明白这一点，并因此忧心忡忡地回到了自己的工作当中。（未完待续）✂

2016年第1期
总第1期

QWERTYUIOP

ASDFGHJKL

ZXCVBNM