

热风学术

月刊

冬

第15期

2019年12月

自动检测语言



中文



《新十月》

新工人乐团

白日依山尽，黄河入海流
欲穷千里目，更上一层楼
前不见古人，后不见来者
念天地之悠悠，独怆然而涕下
千里莺啼绿映红，水村山郭酒旗风
南朝四百八十寺，多少楼台烟雨中
带着工厂的嚎叫，带着一个幽灵的流浪
带着烧不尽的野草，带着梦里尖叫的故乡
带着穷困潦倒的情愁，带着早春二月的赤诚



在热风翻译中打开

反馈



目录



点击文章标题
自动跳转至内容

- 4 **编辑手记**
- 7 **内容提要**
- 11 **专题 _ 漫道雄关：来自《从头越》的提问**
- 12 **编者按**
- 14 **新声音、新战场、新征程——致新工人乐团的新专辑《从头越》**
张明涛
- 19 **漫漫雄关漫漫歌——新工人乐团专辑《从头越》听后感**
崔柯
- 29 **新工人音乐“新”在何处？——专辑《从头越》聆听笔记**
许金晶
- 38 **话语与空间生产：新工人乐团与《从头越》**
肖剑
- 43 **特稿 _**
- 43 **罗纳德·科斯在北京**
Christopher Connery
许多 译

殊音 _ 中国的“非洲”

71 今日中国的非洲：初步观察
王智明

98 “社会人”文化：基于对“短视频”非洲表征的分析
白晨雨

书讯书评 _

113 《〈沙龙沙龙〉前言：1972-1982年艺术实践小考》
刘鼎 卢迎华

154 《沙龙沙龙》书讯及目录

157 《〈印度艺术的现代主义时刻：吉塔·卡普尔读本〉前言》
吉塔·卡普尔

162 《印度艺术的现代主义时刻：吉塔·卡普尔读本》书讯及目录

164 “n 地域”投稿指南

165 《热风学术（网刊）》稿约

166 封面故事 & 网刊信息、下载方式

编辑 手记

韩松写过一篇很拽的小说，题目叫《外星人写下去》。故事说的是，实际上所有一流的文学作品都是早早来到地球的外星人写的；而当地球人开始自己的“地球梦”的文学创作时，外星人感到极为无趣，准备集体撤离。发现了这一秘密的“我”激动地跑去县文化馆门口举牌：“我们是外星人！让我们留下来！让我们写下去！”却无人搭理，因为路上正有一队蟑螂昂首阔步，好像要去参加写作大赛。

把这个故事稍微扩写一下，便可以拿来做这一期《热风学术》的宣传语：我们是外星人！让我们写下去！让我们唱下去！让我们拍下去！让我们画下去！……因为这期的“热风”，讲的便是这样一个如何在“地球梦”中继续艺术的故事。只是，我们这个故事结尾，略有不同。因为举牌不会有用。这个时代需要的，是敏锐的批评和扎实的思考，以帮助被文化经济和“地球梦”冲晕了头脑的地球人，不断提高识别外星人、假装成外星人的地球人和蟑螂大队的能力。

本期专题“漫道雄关：来自《从头越》的提问”，便是这样一组围绕“新工人乐团”的新专辑而展开的关于音乐创作、听觉感受和社会意涵的讨论。其中，既有对于当代音乐市场和音乐创作最为直接的批评——“音乐原本产生于人们的生活之中，产生于人们的生产之中，反映着人们的生活生产和思想感情，起着真实记录历史、促进人与人的团结、振奋和鼓舞人心、激励人们前进的作用。但是现在，多数音乐脱离了实际，丧失了思想性，只有娱乐的功能，对

人们的作用只剩下刺激、诱惑和麻醉。”（张明涛：《新声音、新战场、新征程》），也有就编曲、唱法和歌曲内容，对在上述环境中展开创作的新工人乐团的作品提出质疑（许金晶：《新工人音乐“新”在何处？》），更有对于“新工人乐团”的整体定位与期许（崔柯：《漫漫雄关漫漫歌》、肖剑：《话语与空间生产》）。而所有的讨论，最终指向的远不止于品评单张专辑的优劣，而是企图在时代对于音乐文化的要求和人们实际的创作和鉴赏能力之间寻找通途。

特稿刊登的是 Christopher Connery（老康）的《罗纳德·科斯在北京》。此文初刊于 *New Left Review*；有兴趣阅读英文稿的读者，欢迎移步我们提供的网址下载原文。如果说，本期文章大多是关于当代中国的艺术创作和文化定位议题的话，那么这篇特稿提供的则是这一切何以发生的时代背景，帮助我们厘清文化艺术在今天所受到近乎赤裸的经济冲击的起因与发端。

“殊音”中的两篇文章，被放置在“中国的‘非洲’”的主题之下。如果说，游记和短视频都属于这个“人人文艺”的时代里的文化作品的话，那么我们非常希望，这两篇文章可以继续推动“中国在文化上究竟如何把握‘非洲’，继而理解自身”这一议题的思考。

“书讯书评”中，则有一篇考察在并不那么遥远的年代里，人们如何开动脑筋、“让我们画下去”的长文。那就是刘鼎、卢迎华所撰写的《1972-1982年艺术实践小考》。值得一提的是，这篇文章属于《沙龙沙龙》这本大书和同名展览，而这本大书和其背后的策展与讨论，又隶属于重新梳理中国当代艺术创作的历程，确立别具一格的美术史框架的雄心。

于是，在这个温暖的冬日，读罢《热风》，你会发现一个事关身体和头脑的有趣变化。那就是——

我们都是外星人！

让我们写下去！

让我们唱下去！

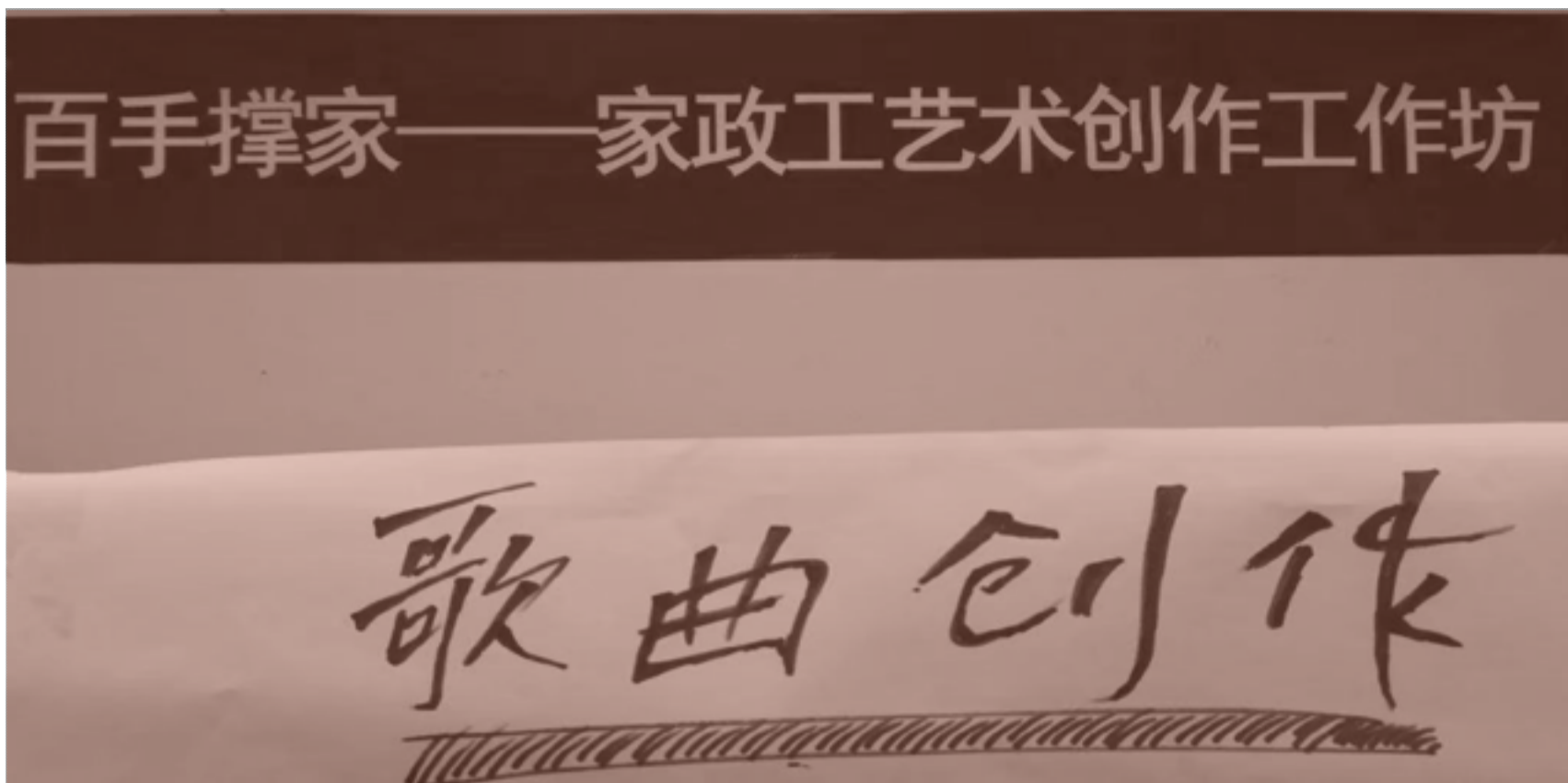
让我们拍下去！

让我们画下去！

……

《热风学术（网刊）》

2019年12月14日



乐团在以往的创作和演出中只关心工友们的反应，而不介意其他人如何看待他们的作品。但如今，乐团的创作理念开始转变，工友的反应重要，其他人的反应也重要。那些被歧视的劳动者需要被尊重，那些歧视劳动者的人也应该学会尊重。这样的定位无疑给乐团提出了新的挑战。

7

——张明涛《新声音、新战场、新征程——致新工人乐团的新专辑〈从头越〉》

《从头越》的作品里，基于城乡身份与文化认同之间的挣扎、迷茫与踌躇，要比基于工人群体的认同和创作自觉的成分，要大得多。也就是说，分析《从头越》的作品，采取“乡土—城市”的地域范式，恐怕要比采取“工人—新工人”的阶级范式，来得更为贴切。

——许金晶《新工人音乐“新”在何处？——专辑〈从头越〉聆听笔记》

特稿

网络图片 http://www.kaixin001.com/sheying/photo/view_105876353_860612652_1_1_25.html#860612652_105876353_0_6



8

没有坐标的文化地形图，可能恰恰是新自由主义的温床。新自由主义在政治和经济方面的核心教条已经在全球各地扎下了根，在不同的政治语境下都是如此。

——Christopher Connery 《罗纳德·科斯在北京》

殊音

图片来源：中工网 http://culture.worker.cn/67/201802/17/180217160905152_5.shtml

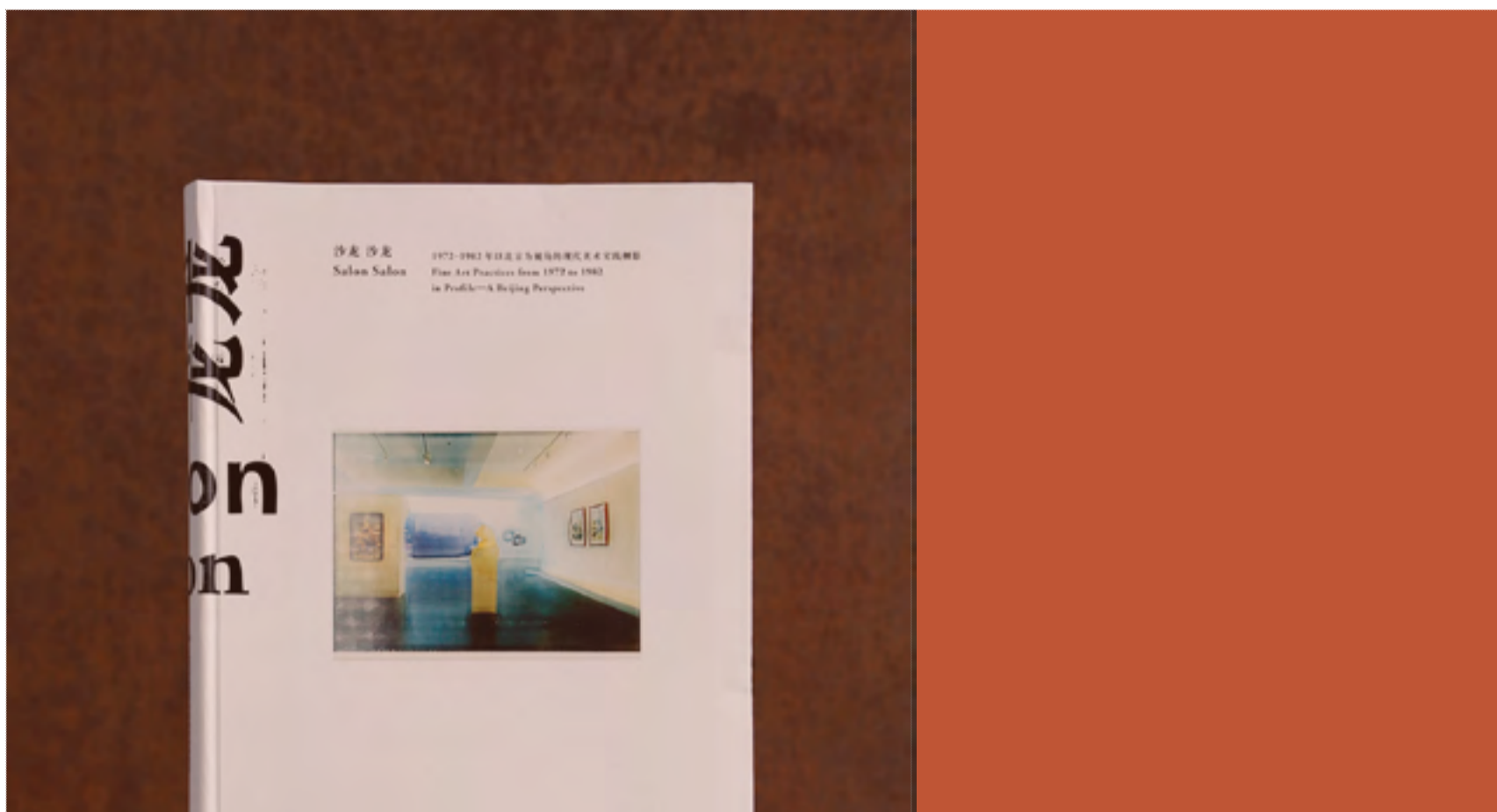


9 在我们称颂或诋毁西方媒体对于中国在非洲的评价之前，或许我们应该先了解中国眼中的非洲是如何形成，又将如何与中国的未来发生关系。

——王智明《今日中国的非洲：初步观察》

非洲拍“短视频”是“中国崛起”与新媒体技术相遇的症候性文化现象。……诸多在知识层面上未能解决、相互缠绕的问题融化到他们的日常生活言语和行为中，通过所指的反转、借喻和偷渡，形成了这些蓬勃、丰富而似有怪诞的文化表征。

——白晨雨《“社会人”文化：基于对“短视频”非洲表征的分析》



10

这些被选择过的史实使人们对文革结束后数年间的艺术动态形成一个基本印象。从论述者和接受者的心理感受而言，对于这个时期的认识主要是基于一种“断裂”的意识，即将注意力集中在区分文革之后与文革时期所出现的艺术创作和思潮之上。这种取向有一定的合理性，也有坚实的认同机制作为后盾，在社会层面获得广泛认可。在实践中，这种区分认识一方面有助于我们把握“新时期”涌现出的新艺术思潮；但它同时也忽略了对这两个时期之间复杂的关联性进行更深入的探索。事实上，这两个时期之间既存在着断裂，也存在着超越简单的相斥关系的深刻，和复杂的关联与互动。换句话说，为了更全面地把握“新时期”艺术的历史逻辑，我们应该追问：“新时期”的艺术实践和思想如何产生？它与1949年后前三十年的艺术运动有什么关系？

——刘鼎、卢迎华《〈沙龙沙龙〉前言：1972-1982年艺术实践小考》

专题

漫道雄关

来自《从头越》的提问

Musical score for the piece "漫道雄关" (Man Dao Xiong Guan), derived from the song "从头越" (From the Beginning). The score is written in treble clef with a 3/4 time signature. It consists of eight staves of music, numbered 1 through 29. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several triplet markings (indicated by a '3' above a bracket) at measures 25, 29, and 33. The background of the page features a stylized, textured orange-red landscape with a bird in flight.

编者按

■ 罗小茗*

2002年，“打工青年文艺演出队”成立；

2003年，更名为“打工青年艺术团”；

2009年，改名为“新工人艺术团”；

2018年，明确了“城乡文化互助”的新路线，更名为“新工人乐团”；

2019年劳动节，“新工人乐团”发行EP数字专辑《新工人》；

2019年9月，出版专辑《从头越》。

这是崔柯在专辑文章《漫漫雄关漫漫歌》中提供的一段“新工人乐团”的简史。从这段简史里，我们或许可以读出如下信息：

其一，从2002年到2019年，用流行歌词的话来说，这是我们“一起走过的日子”。在此期间，无论是社会、国家还是我们自己，都发生了不小的变化。理解和对待这些变化的能力以及方式，却千差万别。音乐也好，文学也罢，乃至更广泛的艺术，既体现着我们的理解能力，也意味着随之而来的处理之法。

其二，其中，有一些变化似乎过于“显而易见”了。比如，“青年”这个称呼势必远离我们。它不仅从乐团的正式名称中消失，也在日常生活中被泡着枸杞的保温杯们强行挤出。区别在于，如何对待这一变化？是让它就此被动消失，还是以更积极的姿态和指称，取而代之？就此而言，“新工人”似乎不光是在和过去的“工人阶级”“农民工”或“打工者”对话，也是和在这个时代里被广泛地污名化的“青年”和“中年”，拉开距离，形成自己的队形。

.....
* 罗小茗，上海大学文化研究系副研究员。

其三，也许，每个人在年轻的时候，都会觉得自己无所不能，无限可能。而当一个国家或社会也还年轻的时候，人们对它的观感则是问题无处不在，且每一个都牵一发而动全身。就此而言，走向成熟的个人意味着，理解到自己的禀赋与局限，在体会最深沉的热情时保持冷静，并在此种心境之中，全力以赴去完成自己所能做到的极致。这样的人渐渐多起来的时候，一个国家和社会，便开始走向真正属于它的成熟，在充分把握整体的状况下，更加自信也更有分寸地展开自我理解和处置自身的问题。

可惜的是，这是一个并不鼓励成熟的年代，尽管它一并唾弃年轻。这或许是因为，年轻人的朝气和自带理想的属性，中年人对于善恶的冷静与对于理想的执着，随时都可能戳破幻境，有碍狂欢，也让幼稚或老朽变得触目。

正因为如此，从“新工人艺术团”到明确了“城乡文化互助”而专注于“音乐的发声”的“新工人乐团”，这种变化是一份值得尊敬，也值得人们更多关注和思考的成熟。

也是在这里，我们遭遇了来自这份成熟的提问：在今天的中国，如何以音乐的方式，将“新工人”对于社会的思考与批评，对于这个时代的热爱与憎恶，真正刻写下来？倘若每一个时代都势必有其的风雅颂，那么所有过去和既有的音乐文化和新兴的风雅颂之间构成了什么支援/压制的关系？属于我们这个时代“新工人”的优美与动人，将如何发生，怎样凝结？

毫无疑问，所有的成熟都是相对的。因为倘若它不意味着新一轮的自我理解和持续践行的话，也就瞬间变身为老朽。而如果我们不喜欢一个过于幼稚或过于老朽的文化，也不希望生活在一个过于幼稚或过度老朽的国家，那么，就让我们更加认真地来对待这个“从头越”的提问，对待迈向成熟的每一个步骤。

在此，特别感谢本专辑中四位作者的慷慨赐稿，感谢他们的直言与洞见！也期待更多的读者与乐迷对这个音乐专辑、这一改变和这份思考的反馈意见。

■ 专题 漫道雄关：来自《从头越》的提问

新声音、新战场、新征程 ——致新工人乐团的新专辑《从头越》

■ 张明涛*

2019年9月，新工人乐团（前身为新工人艺术团、打工青年艺术团）的新专辑《从头越》正式出版发行。“从头越”的专辑名称正式宣告乐团已经步入一个新的阶段。从打工青年艺术团到新工人艺术团，再到今天的新工人乐团，倏忽间已经过去了近二十年。

新工人乐团在今天的中国、乃至世界范围内都是一种特殊的存在。他们不仅是一支乐团，也是一支战斗队。从成立之初到现在，他们就一直为“新工人”这个庞大的群体歌唱。

2017年的中国摇滚迷笛奖——评委会特别奖被授予新工人乐团。¹ 不知迷笛音乐奖的评委会出于什么样的考虑，将这个年终大奖颁给新工人乐团。但在我看来，新工人乐团获得这个奖是实至名归。能如此颁发这个奖，也让我对迷笛音乐奖刮目相看。

从表面看，新工人乐团并不“摇滚”。他们的外表朴实无华，没有摇滚乐队 & 歌手的摇滚打扮，更没有乐手之间矛盾重重分分合合的离奇故事。不过新工人乐团的经历和精神内核却非常摇滚。新工人乐团成立的目的是为了出名，不是为了赚钱，他们唯一的目的是为了实现劳动价值，让普

.....

* 张明涛，成都高新区和众文化发展中心理事长；成都大地民谣生态文化音乐节发起人。

1 迷笛这个品牌对于熟悉的人来说无需赘述，对于不了解的人来说三言两语似乎也解释不清。简单说，迷笛音乐节是中国音乐节的开山鼻祖，是中国摇滚史上的传奇。

■ 专题 漫道雄关：来自《从头越》的提问

天下的劳动者获得应有的尊严。他们走进工厂，走入农村，走进校园，走进社区，走入工地，走遍千山万水……有劳动者的地方就可能有他们的身影。他们的音乐不谄媚权贵，不迎合精英，只为最普通的人民表达真实朴素思想和情感。他们是在和这个不公平、不正义、不合理的主流价值观战斗。

2018年新工人乐团在全国巡演的途中开了“遵义会议”，确定了新的阵容和新的发展方向。这张《从头越》就是在这样的背景下酝酿产生的。

如果你听过乐团早些年的作品，会发现这张专辑和之前的作品有明显的不同，这种变化首先来自音乐编曲和技术方面。乐团新阵容吸收了有乐队工程师之称的贝斯手姜杰和才华出众的主音吉他手小帅（此前新工人乐团甚至没有主音吉他），他们的加入极大地增加了音乐的丰富性和饱满度。

专辑里的一首新版老歌——《想起那一年》与早年的版本有着较大的不同。我第一次听到这个新版本是在乐团现场，贝斯响起的时候，那种颗粒感的效果让我瞬间想起了Limp Bizkit的《Take a Look Around》。当然这只是专辑里一个细节，诸如这样的处理随处可见。

早年新工人乐团把音乐作为一种社会工作方法开展社会工作。大家对音乐的技术和技巧并不看重，甚至不把自己定义为乐队或乐团。因为乐团除了创作、演出，还经营着服务工友的公益机构、打工子弟学校、打工文化艺术博物馆、同心互惠商店、同心农园、工人大学、社区工会等社会事业。乐团的成员是乐手、歌手，但首先是一名社会工作者。鼓手姜国良曾戏言自己是“很少打鼓的鼓手”。即使如此，新工人乐团也网罗了一众粉丝，在社会工作和公益领域，新工人乐团声名远播。

与此同时，乐团也意识到在这个领域之外，在更为广泛的社会公众领域中，乐团的影响力十分有限。乐团开始反思，如果还是继续走老路，乐团的功能和作用就会局限。作为“遵义会议”的成果之一，大家对提升乐团音乐性和表现力达成了共识。乐团要让更多社会公众认识和接受，首先

■ 专题 漫道雄关：来自《从头越》的提问

要以音乐吸引人、感染人，之后大家才会关心乐团唱了什么，为什么这么唱，以及乐团背后的故事和乐团的思想理念、价值观。

另外，新专辑的作品开始扩展关注面，这可能是乐团有意而为之的结果，也可能是乐团成员增加带来的客观结果。乐团新阵容的另一位成员路亮——一位国有企业的矿工，也是一位创作型歌手，他的歌曲创作源泉全部都是来自于自己的亲身经历。路亮的加入使得乐团所定义的劳动者形象更加丰富，不仅有新工人，也有传统国有企业的工人。

如果细听这首《矿工兄弟》，就能知道如果没有亲身经历，没有对这个职业深切的体会，绝对不可能写出这样的歌。对于很多人来说，矿工这个职业过于陌生，除了偶尔在某些摄影作品或电视上露出黑黑的脸，矿工们似乎永远生活在人们的视野之外。我相信很多人可能都和我一样，基本都是靠想象来推测他们的生活、工作、情感和思想。

2018年新工人的全国巡演曾计划在地下几百米的矿井为矿工演出。这样的演出在音乐史上还从来没有过，不知道安全是否能够保证。有人开玩笑说，可能下去就上不来了。孙恒说，“如果能在这里为矿工兄弟们演出，上不来就上不来！”我当时被这种玩儿命的精神深深触动了。最终，尽管主办方考虑安全还是取消了这场地下演出，但我感受到了乐团对矿工的那种赤诚的敬意。2019年的全国巡演终于到了路亮的老家，据说他的前同事们非常喜欢这首歌。

同时，在创作思路，乐团也开始重视寻找劳动者、新工人与更多普通人的共性，而不只是看重劳动者或工友的个性，试图寻找劳动者与更多公众的共鸣点。

过去，乐团的创作是目的明确——表达和反映劳动者、特别是底层劳动者的生产和生活以及这个过程中的喜怒哀乐和思想感情。这样做的好处是直接、有力，受众对象非常喜欢，但不足之处也很明显，受众对象之外

的人听了往往无感。我印象最深刻的是孙恒的一首歌《团结一心讨工钱》。我听过新工人乐团所有的歌曲，但这首歌以其特有的古怪让我听而却步。我也一直怀疑，这首歌有没有人喜欢听？直到2011年我在成都毛主席视察红光社纪念馆的工地旁边现场听孙恒唱这首歌。现场那些原本比较腼腆羞涩的工友开始露出了笑脸，他们听得专注而投入，和孙恒一起进入到歌曲讲述的故事里。等孙恒唱完，工友们齐声高喊，“再唱一遍，再唱一遍……”。

乐团在以往的创作和演出中只关心工友们的反应，而不介意其他人如何看待他们的作品。但如今，乐团的创作理念开始转变，工友的反应重要，其他人的反应也重要。那些被歧视的劳动者需要被尊重，那些歧视劳动者的人也应该学会尊重。这样的定位无疑给乐团提出了新的挑战。

《西藏南路》《这个冬天》《距离》《报春晖》《我从未将自己找到》等几首歌已经不再执着于是否明确地表达了劳动者的心声，而是尝试将个体的感受与这个社会 and 时代带给人们的普遍经历和情感建立联结。更多的听者听到的可能不是别人的故事，而可能是自己某个时候的经历，这个听者自然也包括新工人乐团心心念念的劳动者群体。这种转变至关重要，这是乐团开始走近更多人的开始。

作为乐团的“励志歌手”——许多在近几年的创作中形成了独特的风格，从《生活就是一场战斗》开始，许多写了多首为战友和同志们加油鼓劲的歌。你在网易云音乐的专辑评论里经常能看到在许多的歌曲下边，有很多备受鼓舞的年轻人跟着许多的歌曲呐喊。《冬天里的游击队员》是这张专辑的第一首歌，是一首节奏明快，铿锵有力，高亢激昂的战歌。《新十月》曲调低沉，但主题一样得积极向上。特别是带有某种隐喻性质的歌词，回望历史，畅想未来，让人在悠远的历史中重新汇聚能量，勇敢向前。

不要小看这两首几分钟的歌。在被资本主导的全世界，大多数人过着异化的生活而不自知，那些资本世界的漏网之鱼正是不甘沦为工具的人们，

他们也许人微言轻，但仍然在拼搏奋斗，他们需要属于他们自己的战歌。

音乐原本产生于人们的生活之中，产生于人们的生产之中，反映着人们的生活生产和思想感情，起着真实记录历史、促进人与人的团结、振奋和鼓舞人心、激励人们前进的作用。但是现在，多数音乐脱离了实际，丧失了思想性，只有娱乐的功能，对人们的作用只剩下刺激、诱惑和麻醉。最终只能作为一种商品被制造贩卖和出售。在这种情况下，连音乐人本身也是没有尊严的。所谓的“大牌”可能也是资本用名利置换了他们更为可贵的青春、才华和理想的牺牲品。

在这个意义上，新工人乐团很红色，很主旋律。他们是真正的社会主义文艺，而且践行了最深刻的社会主义文艺观——为人民服务，为社会主义服务。但这种真正的主旋律似乎还没有得到应有的重视。

判断人或事件的价值和意义不应该靠别人的说法，而是依靠自己的眼光；人们通常对那些已经逝去或是过往的伟大人物和伟大事件充满崇敬与向往，却对正在发生的历史视而不见。新工人乐团的音乐、实践和理想值得人们去思考，如果你之前错过了他们，就让我们从《从头越》开始吧！

■ 专题 漫道雄关：来自《从头越》的提问

漫漫雄关漫漫歌

——新工人乐团专辑《从头越》听后感

■ 崔柯*

《从头越》是“新工人乐团”的“第一张”正式专辑。

“新工人乐团”，前身为“新工人艺术团”“打工青年艺术团”“打工青年文艺演出队”。有必要简要梳理一下乐团的历史，探察成立近20年来乐团创作实践的“常”与“变”，进而理解《从头越》的“内”与“外”。

—

2002年劳动节，“打工青年文艺演出队”成立，2003年更名为“打工青年艺术团”，出版专辑《天下打工是一家》（2004）《为劳动者歌唱》（2007）《我们的世界，我们的梦想》（2009）。2009年改名为“新工人艺术团”，此后出版专辑《放进我们的手掌》（2010）《就这么办》（2011）《反拐》（2012）《家在哪里》（2013）《与机器跳舞的人》（2014）《劳动与尊严——新工人艺术团呐喊十年精选专辑》（2014）《挣脱枷锁》（2015）《红五月》（2017）。2018年，新工人艺术团巡演期间，“经过娄山关，巡演到遵义，在那儿开了个会，明确了‘城乡文化互助’的新路线，团队名字由之前的‘新工人艺术团’更名为‘新工人乐团’，更专注于音乐发声。”¹2019年劳动节，“新工人乐团”

* 崔柯，中国艺术研究院马克思主义文艺理论研究所。

1 参见《从头越》专辑文案。

■ 专题 漫道雄关：来自《从头越》的提问

发行 EP 数字专辑《新工人》²。2019 年 9 月，出版专辑《从头越》。

从“打工青年艺术团”到“新工人艺术团”，再到“新工人乐团”，歌者的初衷未改，其作品一以贯之立足新工人群体的劳动与生活状态，以劳动者的视角对社会现实问题做出回应。不过，名称的改变，亦表明歌者在不同阶段对现实问题的认识，以及对团体的期许和定位有不同侧重。下文将涉及“乐团”不同时期专辑中的作品，为方便论述，笔者采用“新工人歌者”，而不用更广为人知的“新工人艺术团”，也不用或许较多听众还未熟知的“新工人乐团”，来称呼这一秉持“为劳动者歌唱”宗旨的团体。³

梳理新工人歌者创作发展的脉络，2009 年出版的第三张专辑《我们的世界我们的梦想》，是具有“承前启后”意味的一张专辑。

专辑同名曲目《我们的世界，我们的梦想》的主歌部分，以并举对比的形式，唱出了新工人群体之“世界”和“梦想”：

我们的世界是狭小的九平方，从早到晚不停地奔忙。从乡村到城市从工地到工厂 打出一片天地来是我们的梦想。

我们的世界是长长的流水线，赶货加班加点不知疲倦。付出了青春泪水和血汗，省吃俭用寄钱回家是我们的梦想。

我们的世界是钢筋混泥土，高楼大街桥梁都是我们双手来建。脏苦累活儿没日没夜地干，顺利拿到血汗钱是我们的梦想。

2 EP 专辑，即迷你专辑（extended play），即相比一般至少收录十首歌的正式专辑，收录歌曲较少的专辑。参见百度百科词条“迷你专辑”。《新工人》即是一张有 4 首歌的 EP 专辑，故而笔者将《从头越》而非《新工人》视为“新工人乐团”的第一张正式专辑。

3 2019 年 11 月 24 日，笔者就新专辑文案中“更专注于音乐发声”这一定位的含义，请教新工人歌者的骨干之一、“新工人乐团”团长许多，据他介绍，此前“艺术团”的演出，不仅包括音乐，也包括相声、舞蹈等多种文艺形式，“更专注于音乐发声”，是指团体更专注于音乐方面的实践。这也提醒笔者，“打工青年艺术团”“新工人艺术团”，不仅是创作歌曲、出版专辑的“歌（乐）手”，亦是多种形式的新工人文艺、新工人文化的实践者。不过，鉴于本文探讨范围，主要是出版的 13 张音乐专辑，所以用“新工人歌者”这一称呼。对于更广范围的“新工人文艺”及“新工人文化”实践将另行撰文探讨。

我们的世界是孤单和寂寞，背井离乡四处漂泊。城市灯火辉煌我心空空荡荡，梦里时常回到妈妈温暖的身旁。

我们的世界是别人的冷眼，冷漠与偏见我习以为常。我一不偷二不抢心底坦荡荡，顶天立地做人要有做人的尊严。

我们的世界是烈酒和乡愁，天南地北四海皆朋友。有福同享有难同当，一个好汉需要三个来帮。

我们的世界是没有硝烟的战场，疯狂的机器它轰隆隆地响。工伤事故职业病痛苦和绝望，平安健康有保障是我们的梦想。

我们的世界是矮矮的村庄，孩子们在这里玩耍学习歌唱。同在一片蓝天下共同成长，总理说的话也是我们的梦想。

我们的世界是同一个世界，我们的梦想是同一个梦想。平等团结互助合作，创造一个新天地是我们的梦想。

.....

“我们的世界”，即新工人的生活现实，包括生活空间（狭小的九平方）、工作场所（长长的流水线、钢筋混泥土）、心理世界（孤单和寂寞）、现实境遇（别人的冷眼、冷漠与偏见）、社会交往（烈酒和乡愁，天南地北四海皆朋友）、子女生活和教育场所（矮矮的村庄）等方面。

“我们的梦想”，则包括个人理想（打出一片天地来）、生活责任（省吃俭用寄钱回家）、现实诉求（顺利拿到血汗钱、平安健康有保障）、个人尊严（顶天立地）、对下一代生活的期望（同在一片蓝天下共同成长）等。这些，说是“梦想”，不若说是应得的权利和保障，本应是“我们的世界”之

内理所当然的组成部分。可以说，描绘新工人群体生活和工作的现实，他们在物质和精神方面的诉求，以及两者之间由于种种原因尚且存在的落差，是新工人歌者创作的主要内容。这一内容，是其“为劳动者歌唱——用歌声呐喊、以文艺维权”宗旨的体现，《我们的世界 我们的梦想》这首歌，以及这张专辑，较为集中全面地呈现了这一内容和宗旨。

在《我们的世界，我们的梦想》之后次年发行的专辑《放进我们的手掌》中，“新工人艺术团”的名字取代了“打工青年艺术团”。与“打工青年”相比，“新工人”⁴这一名称，更符合这一群体生活和工作的实际，更明确地表达出了他们的诉求，也彰显出一种更主动积极、自我赋权的主体。这一主体不再是“北漂的过客”，亦不是以实现个人成功为目标的城市追梦者，而是希望依靠社会主义基本理念，“团结起来，建立集体”（《怎么办》，收入2011年《就这么办》专辑），对现实有所能动性实践的主体。在此后几张专辑中，新工人歌者表现出了更加积极主动的思考，他们要把漂浮在空中的“劳动的价值”“放进我们的手掌”（《放进我们的手掌》，收入2010年《放进我们的手掌》专辑），“唱大地、山川和人民”（《我的吉他会唱歌》，收入2011年《就这么办》专辑），并将目光投向处于同一境地的劳动者，将改变现实境遇的希望寄托在劳动者自身。如果说，此前漫漫冬夜里“疑惑着漫漫寒夜该怎样去度过”的“我”从送来一车煤的老乡身上“终于懂得什么是真正的光和热”（《煤》，收入2007年《为劳动者歌唱》专辑），还是朴素的情感萌发，维权“根据地”六里桥（《六里桥》，收入2007年《为劳动者歌唱》专辑）、团结起来讨工钱的工地现场（《团结一心讨工钱》，收入2004年《天下打工是一家》专辑）、“携起手来，共同拼凑我们的理想”的社区姐妹行（《社区姐妹行之歌》，收

.....

4 关于“新工人”名称的由来、依据、含义以及其所包含的积极意义，参见吕途：《中国新工人：迷失和崛起》，法律出版社2013年。

入 2009 年《我们的世界，我们的梦想》专辑）还只是自发组织的维权形式的话，那么在《就这么办》专辑中，“团结起来，建立集体”的呼喊，则在“我们的世界”和“我们的梦想”之间，构建了一个桥梁。在 2017 年的专辑《红五月》中，更是唱出了“火红的五月，只是你我新的登场”的宣言。

或许可以说，着眼于“我们的世界”和“我们的理想”之间的落差和裂隙，召唤能够弥合两者的新主体，是贯穿新工人歌者创作实践的主线。

二

与《我们的世界，我们的梦想》时隔十年，更名为“新工人乐团”的歌者，出版专辑《从头越》。

如果说，从“打工青年艺术团”到“新工人艺术团”的转变，意味着一种新主体观的确立，那么，从“新工人艺术团”，到“更专注于音乐发声”的“新工人乐团”，有什么转变和发展呢？

专辑十首歌曲，除了旧曲新编的《想起那一年》，有 9 首新作品。

新专辑自然还是延续了此前一以贯之的“为劳动者歌唱”的主题。2016 年加入新工人歌者团体、此前做过 12 年矿工的新成员路亮创作演唱的《矿工兄弟》和《这个冬天》，用新工人歌者常用且娴熟的描绘“典型环境”、塑造“典型人物”的方式，连带出对新工人整体境遇的思考。《矿工兄弟》是一首饱含切身情感，又有着自觉追问、意味复杂的作品。歌曲首先描绘了“矿工兄弟”工作的“典型环境”（“上班下班两头都不见那太阳”）、做出的贡献（主观上看似没有远大理想，工作源自对家庭的责任，实际在为社会默默奉献），继而发出了对“皮带运送着那青春的梦，用乌金做成了铁饭碗”的矿工兄弟之伟大还是渺小的追问。歌曲有追问，有呐喊，有源自自身经历的情深意重，亦有对劳动者的价值和意义的重申，具有打动人心、促人思考

的力量。《这个冬天》，则以“冬天的皮村”这一“典型环境”入手，描绘了歌者由寒冷的天气和萧索的环境而生发出的孤寂与追问。

两首许多创作演唱的歌曲值得注意。《冬天里的游击队员》是较为典型的“多式”歌曲，延续《生活就是一场战斗》（收入2013年《家在哪里》专辑）《红五月》（收入2017年《红五月》专辑）的“革命摇滚”风格，运用“游击队员”“野火”“春风”等典型意象的组合，营造一种近乎革命浪漫主义氛围。至于《新十月》，或许更适合做本张专辑的名字，“带着五月后的分裂，继续上路到达新的十月”的宣言，显然是对《红五月》的延续。歌曲糅合古诗和现代派式的语句，在古典与现代的断裂与冲突中，呈现一种革命和爱情交织，幻灭与理想并存的场景。

在《从头越》中，我们依然可以听出新工人歌者一直在吟唱、召唤的那个主体：他背井离乡，他饱受辛苦；他满怀理想，他遭遇不公；他胸怀劳动者的自豪，他相信双手换来的美好；他背负生活的冷遇，他期望现实终究会改变；他思念乡村的父母亲人，他感动于城市工友的温暖；他也许会陷入孤独寂寞冷，但他相信团结带来的力量；他面对一时的遭遇感到困扰和愤怒，但他并不失却乐观昂扬的心态；他有时面对现实迷失彷徨，但他有志为了未来披荆斩棘；他是具体的一个个工友，他也是被歌唱赋权的“新工人”。

此外，专辑也有几首歌曲，似乎呈现出一种较为“宽泛”，或曰“曲折”的抒情，即是说，与此前专辑相比，几首歌曲不是直接呈现新工人群体“典型”的生活场景，更近似某种较为“普遍性”的抒情。《我从未将自己找到》《西藏南路》《报春晖》《起风的夜》，单从歌曲内容本身看，抒情主体近乎一个“旅者”面对生活某个情境而产生的情感抒发或自我追问。以老诗人蔡其矫的诗作为词的《距离》，则是更为含蓄朦胧的抒情。

对于这种抒情方式，排除专辑出版方面的考量，笔者更愿意结合歌曲文本内外的语境去理解。

在 2013 年出版的《家在哪里》专辑文案中，新工人歌者如是说：

三十多年过去了，我们用我们的双手、智慧和血汗，创造了中国的繁荣和世界经济发展的奇迹，可是我们突然发现自己却成了一群无家可归的人：回不去的乡村，待不下的城市，迷失在城乡之间。

城市待不下的原因容易理解。回不去的乡村的原因，如该专辑第一首歌《春天 故乡》中所唱：“想到了故乡，故乡在远方，干枯的河床，衰败的村庄。从乡村到城市，找不到安身的地方，脚步越来越慌张，内心越来越迷茫。”乡村不是现成的故乡，而也在现代性进程中被改变了本来的面目。城市的发展依赖乡村，却拒斥建设它的新工人群体。

近年来，过度追求城市化的发展模式的弊端开始明显地显露，夸张的房价、交通的拥堵、空气的污染，以及其他种种，使得一些城市开始主动寻求疏解之道。同时，乡村建设多点开花，发展呈蓬勃之势。新工人歌者亦积极介入这一实践。他们的足迹，除了城市、学校、工地，也有计划地走向了广阔的乡村。2014 年，新工人歌者开启“大地民谣巡演”活动，成员组队自驾车，走遍全国演出。刚刚结束的 2019 年巡演，历时 45 天，行程万余公里，深入十几个省市的村庄演出 28 场。或许，在这样的巡演中，新工人歌者进一步发现了乡村的活力，乡村的力道，将建设乡村，进而回馈城市的“城乡文化互助”作为解决城乡发展、突破某些瓶颈问题的路径。有学者将这一实践称为“文化的万里长征”：“新工人群体来自农村，心系家乡，是连接城乡的桥梁，是城市建设的主力军，也将成为振兴新乡村的主要力量。振兴乡村不只是经济振兴，也是文化振兴，因为有文化才有根。大地民谣是一次文化的万里长征。”⁵

5 参见《大地民谣全国巡演即将启程 打造文化万里长征》，“朝闻天下”网，2017-10-28。

在深入乡村的实践中，新工人的主体性也获得了扩展，新时代的“新工人”，不仅是城市的建设者、当代工人文化的实践者，也是力图返回乡村，重建乡村，并力图在此一实践过程中构建“新文化”的探索者。

如果说，“新工人”这一命名，现实依据是他们“已经离开农村不再从事农业生产，而是在城市里生活和工作”⁶，其隐含的实践场域是“城市”。那么，深入乡村的行动，拓展了他们实践的场域，追求一种建设乡村、反馈城市的“城乡文化互助”路径。实践场域的拓展，使得新工人歌者将新工人群体的未来，放到对城乡、工农问题的探究中。抒情的“宽泛”，或许是这种实践维度拓宽的反映。

当然，熟悉新工人歌者的听众，依然能从这些看似抒情“宽泛”或“普遍性”的歌曲中听出他们一以贯之的风格。《我从未将自己找到》由工友胡小海作词、孙恒作曲、演唱，孙恒的方言演绎，以及与歌词的迷惑、追问内容不相匹配的铿锵有力的曲调，似乎容易听出孙恒此前的作品《我的吉他会唱歌》乃至《团结一心讨工钱》的愤怒却不失坚定信念的声音。而从《西藏南路》，似乎亦可以听出演唱者姜国良的《蒲公英》（收入2013年《家在哪里》专辑）中对“家在哪里”的追问，以及《放进我们的手掌》中对“劳动的价值在风中飘着”的不平之音。

同样需要注意的，是相隔不到半年的EP专辑《新工人》专辑。这张被许多提醒应视为《从头越》“序曲”⁷的专辑的四首歌曲⁸，则一如此前，呈现出“我们的世界”和“我们的梦想”，以及其间的落差。可以说，《从头越》是一张有“常”亦有“变”的专辑。其“常”，即“为劳动者歌唱——用歌声呐喊、以文艺维权”的宗旨，为新工人命运而歌的“初心”；其“变”，是新的实践场域带来的“乐团”的工作重心和歌曲抒情方式的调整。

6 吕途：《中国新工人：迷失和崛起》，第11页。

7 参见刘雅芳：《朝解放之歌迈进的听觉笔记——听新工人乐团和〈从头越〉》注释20：“许多叮咛，要把《新工人》EP作为《从头越》专辑的序曲来一起听。”，《热风学术（网刊）》第14期。

8 四首歌曲分别是：《一路有你》（路亮）《过客》（孙恒）《皮村北路》（姜国良）《不干啦》（许多）。

三

需指出的是，《从头越》的音乐风格有较为明显的变化，音乐编配似乎更加“复杂”，技术更加“考究”。在此前的创作中，作品或采用铿锵有力的节奏，曲调朗朗上口，唱出劳动者的宣言；或以简单乐器伴奏，方言或白话讲新工人群体的生活、工作、情感，娓娓道来；或以轻快诙谐的调子，表达乐观积极的情绪。在这些作品中，音乐更大程度是为歌词服务的。歌词直白、通俗、清晰，易于在工地、学校、乡村等不同场所演出时，为不同听众所接受乃至传唱。

而在《从头越》中，音乐较为突出，掩盖了歌词。同时，歌词的修辞性也更强，总体上呈现出音乐凸显，歌词不易直接、准确把握的特点。而在笔者看来，是歌词，而非音乐，更能典型地标识出新工人歌者创作演唱的特点。作为新工人歌者的较长时间听众，笔者听完专辑的第一时间，甚至一度有专辑的“可听性”远不如之前的感觉。

相比笔者粗浅的听觉经验整理，刘雅芳更准确且专业地指出《从头越》的特点：“即便是民谣吉他配唱的歌曲，和弦的声响也比较高（以前编曲类似的歌曲，人声会略微突出）。专辑整体的音场在后制上更重视音响效果，带来的第一层听觉感受基本上与以往定义的民谣摇滚、抒情摇滚专辑差别并没有太大。”她亦提出疑问：“我不晓得已经习惯以往‘艺术团’音乐风格的听友、歌友是否能习惯这样的变化，这个转变也透露着乐团编制摇滚乐专辑的能力颇为游刃有余。”⁹如前所说，笔者初听的时候，确实有不习惯的感觉。¹⁰当然，这或许是新工人歌者“更专注于音乐发声”诉求的体

9 刘雅芳：《朝解放之歌迈进的听觉笔记——听新工人乐团和〈从头越〉》。

10 刘雅芳对此风格持宽容的态度，她指出，“很神奇的是，这样的摇滚声响质地也让专辑的调性洋溢着一种说不出的青春感。另一个角度来说，却有时也让人觉得有些“刚”，尤其许多、路亮的歌声音域是属于比较高亢的，但是也仍有姜国良温厚的歌声，还有孙恒更为深沉的说与唱。”而且，“……对于一支面对着内外情势的转变而想要透过新的尝试而继续走下去的乐队，我们应该支持并对他们的革新给予意见，因为还会有下一张专辑，还会有下一次演唱会。”参见刘雅芳：《朝解放之歌迈进的听觉笔记——听新工人乐团和〈从头越〉》。

现，也或许与歌者“曲折”的抒情方式相关。

进一步说，作为不习惯这样变化的听众，笔者更愿意理解为：新工人歌者，以及更多的新工人文化的实践者，在守护、推广新工人文化的成果的实践中，在走遍大地探究“城乡文化互助”路径的旅程中，积累了太多的经验，这些经验，亦需要相应的艺术形式。但在艺术形式层面，或许还没有现成的、充足的储备，去充分呈现这些经验。经验溢出了形式，所以带来了一时的不适。

这种不适，或许也是一种新的创造的前奏。

近20年来，新工人歌者正是将经验——包括新工人群体的历史和现实经验和自己创造新工人文化的实践经验——灌注到独特的音乐形式之中，创作出百余首别具一格的歌曲，这些歌曲又通过其传播、接受，推动了新的经验的生成。那么，有理由期待，“更专注于音乐发声”的歌者，也将如此前那样，以“经验”推动“形式”的创造，进而呈现一种更为鲜活、更具生产性的“经验”。

漫漫雄关漫漫歌，而今迈步“从头越”。

新工人音乐“新”在何处？ ——专辑《从头越》聆听笔记

■ 许金晶*

虽然曾听说孙恒和新工人乐团的事迹，但此前并未真正聆听过他们的作品。为此，在接到约稿函之后的两个月时间里，我将《从头越》这张专辑聆听了不下三十遍，同时查阅了新工人乐团的一些相关报道资料，慢慢地开始了解其所作所为与作品指向。刘雅芳老师在《朝解放之歌迈进的听觉笔记》¹一文中指出，新工人乐团的创作，是以“音乐”开始的文化运动，（我们）除了看符号，也要听他们的声音。本文就试图从音乐本体的角度出发，兼顾其社会文化属性，谈谈笔者聆听《从头越》之后的些许思考。

作为一个一直关注中国独立音乐和独立电影的评论人，我对于新工人乐团及其相关的新工人文化，既缺乏直接交流和面对面访谈的感性认识，也从未有过身临其境的田野式体验和调研。这一切，都决定了这篇关于《从头越》的评论，只能更多地基于自己聆听后的第一感受。它必然是零碎、片面和缺乏深度的，不当之处，请大家批评指正。

.....
* 许金晶，民谣唱作人，乐评人。

1 刘雅芳，《朝解放之歌迈进的听觉笔记——听新工人乐团和〈从头越〉》，载《热风学术（网刊）》第14期。

专辑的聆听感受——内容主体性上的缺憾

基于新工人乐团的乐队名称，我个人在聆听《从头越》之前，希望从这张专辑里听到的，自然是关于在当下这个时代里，工人群体的情感、日常与社会生活状态。带着这样的预判和期待聆听，《矿工兄弟》《新十月》和《距离》这三首歌给我的印象比较深刻。《矿工兄弟》对于矿工群体生活状态的精准描绘，以及其试图唤起矿工群体的阶级意识与集体意识的创作诉求，都让人很有共鸣。而《新十月》这首歌，则将新工人乐团清晰的阶级自觉展现无余——传统文人的经典诗词作品选段之后，马上接入的，就是当代工人阶级的呐喊与哀号，文化趣味的阶级性对比，让受众一听便知；而从歌名里的“新十月”，到歌曲当中的“二月”“五月”等词汇背后的丰富政治文化意蕴，也给大家留出了足够的阐释和解读空间。借用相关媒体报道里的字眼来说，这首《新十月》，堪称一首不折不扣的战歌。而《距离》这首歌，尽管歌词不一定有很强的辨识度，但在编配和唱法上也让人耳目一新——刚柔相济的唱法，口琴配器的重要运用，以及口琴与民谣吉他在编曲中相得益彰的配合，都可圈可点。

然而就整张专辑而言，虽然不时有触动我的细节闪现，但专辑整体的作者性和辨识度，可能还是要打上一个大大的问号。新工人乐团成立之初，曾经有一个非常响亮的口号——“没有我们的文化就没有我们的历史，没有我们的历史就没有我们的将来”，其建立工人群体自己的独特文化的主体性意识清晰可见，然而主观上的主体性诉求，并不会自然导致其创作内容客观上的主体性特征。下面，我就从编曲、歌唱和歌曲内容这三个方面，来谈谈我对《从头越》在内容主体性的缺憾上的理解。

先来谈编曲。回顾中国独立音乐的三十多年发展史，乐器编配上的作者性与主体性，其成功案例是屡见不鲜的。就笔者熟悉的音乐人来说，

■ 专题 漫道雄关：来自《从头越》的提问

广东的后摇乐队沼泽乐队，将中国传统的古琴，引入以电声三大件为主打（电吉他、电贝司、架子鼓）的后摇音乐，开创出中西合璧的古琴后摇，在国内外都拥有一大批忠实听众，并且经常在国内外的重大音乐节上演出；成长在宁夏的音乐人苏阳，将唢呐等民族乐器，运用到其既充满乡土特色、又完全以现代音乐形式表达的方言民谣摇滚作品当中，目前也堪称是西北民谣的一位旗帜性人物；除此之外，五条人、玩具船长等广东乐队对于手风琴乐器的精湛运用，歌唱福建方言民谣的老街乐队对于尺八乐器的运用，都赋予了她们的作品以充分的辨识度和主体性。反观《从头越》，专辑的编配乐器是常规的电声三大件、口琴和民谣吉他，尽管专辑也运用了唢呐这样的民族乐器，但唢呐在专辑的音乐编配当中，并未占据主流，也没有特别让人印象深刻的演绎。更为重要的是，专辑在编曲和旋律方面，受中国主流民谣和摇滚作品的影响非常之大。《冬天里的游击队员》副歌部分对意大利歌曲《啊，朋友再见》的直接借鉴，《矿工兄弟》的吉他编配部分里，受BEYOND乐队作品的深度影响，《我从未将自己找到》里对谢天笑式雷鬼作品和编曲风格的借鉴，《这个冬天》里浓厚的汪峰式曲风和歌词……类似这样的直接借鉴或深度影响，在这张专辑里实在是非常之多。我们虽然可以从中看到新工人乐团的音乐创作来源，但从另一个方面来说，却不得不让人担忧其编曲和创作的原创性成分能有多大。

再来看歌唱，专辑里的作品，基本上采取的都是普通的流行唱法，而歌唱的语言，则完全都是普通话。从新工人乐团“城乡文化互助”的创办宗旨来说，流行唱法和普通话的语言选择，确实能保证作品到达尽可能多的受众，但从作品的作者性和主体性角度来说，歌唱方面的确仍然缺乏足够的辨识度。同样是从乡土走进大城市，苏阳、老街乐队、五条人乐队等国内“新方言民谣”²的佼佼者，选择用方言歌唱，直接彰显

2 这个提法为笔者首创，始建于笔者在2017年第一期《天涯》杂志上刊发的《新方言民谣：文化边缘与主体性》一文。

■ 专题 漫道雄关：来自《从头越》的提问

其在城市中的“异质者”或“边缘人”身份；而类似杭盖这样的民族乐队，则选择运用“呼麦”这样的独特唱法，来确立自己在歌唱方面的作者性。相比之下，《从头越》在这方面也并无新意可言。

最后说歌曲内容。如果说在编曲和歌唱方面的主体性缺失，跟新工人乐团没有受过系统的音乐教育、音乐素养方面的相对不足有关的话，那么最能够、也最应该体现其作品主体性的，就是应该在歌曲内容方面。以创作内容获取独特作者性的例子，在中国独立音乐发展史上，可谓屡见不鲜。比如五条人对于小城青年在广州这样的大都市里打拼生活的真实记录，比如白水借助于宜宾小城里的日常生活体验，对于古典中国诗意生活趣味的完美再现，比如台湾交工乐队以音乐发声、将音乐跟环保、女权等社会运动直接结合的有效尝试，在笔者的音乐聆听体验中，都是记忆犹新。反观《从头越》这张专辑，我们看到的却是城市民谣的套路化创作、乐团成员对于自身主体性寻求过程中的迷茫，与一种情感和姿态大于实际内容的“战歌”般控诉的大杂烩。真正以写实手法，记录工人群体生活状态的，主要是《矿工兄弟》和《这个冬天》这两首歌。然而即便是《矿工兄弟》这首作品，提供的关于工人社会生活的有效信息，也不是特别多；副歌部分的歌词内容，则集中在一种“我者”与“他者”的主观阶级区分上。这样的内容指向，能不能打动工人群体的听者另说，至少在歌曲传播的阶层延展层面，也多少打了一点折扣。如果新工人乐团为工人群体的发声，更多停留在一种情绪、一种呐喊、一种“我者”与“他者”截然区分的阶级彰显上，而不能为工人群体的情感、日常和社会生活状态，留下足够多的富有震撼力和价值的“民族志”记录的话，那么其作品在工人群体之外的“视而不见”状态，也就可想而知了。

除了《矿工兄弟》和《这个冬天》之外的作品，《我从未将自己找到》和《西藏南路》歌词的流行化套路处理，《报春晖》里类似周云蓬

式的对古典诗词传统和现代诗歌文学的内容杂糅，以及《这个冬天》里浓厚的汪峰式歌词等，都无法带给我惊喜，相反只能是缺憾的重要原因。这些作品，放置在汪峰、谢天笑、周云蓬等音乐人的专辑里，都可以说是还不错、至少是差强人意的作品，但放置在一个具有明确主体性诉求、以“新工人乐团”命名的当代工人文化代言人的专辑里面的话，我看到的，只是原创性的缺失和一种内容上的“内卷化”。“内卷化”这一概念，出自美国学者杜赞奇的《文化、权力与国家》，原意是指国家、组织或个人既无突变式的发展，也无渐进式的增长，长期停留在近乎相同的层面上自我消耗和自我重复。我挪用到这里，更多是指新工人乐团的音乐作品，尽管在工人群体的文化生产中，已经可谓独树一帜，但从整个大众文化的角度来看，还是深深受到其他主流音乐人及其作品的影响，缺乏足够的原创性和辨识度。包括最后一首歌《想起那一年》在内，我听到的只是普通城市民谣的套路，却听不到我真正想从这张专辑里听到的工人群体的喜怒哀乐与真实生活状态。

或许有评论家或学者会说，作为非专业音乐人，新工人乐团为工人群体的发声本身，就是一种主体性和作者性的体现。对于这样的观点，我实在不敢苟同。根据我对中国独立音乐创作生态的了解，绝大部分的独立音乐人，都有着自己的本职工作，而音乐创作更多是一种业余生活状态，因为在如今的音乐产业环境之下，单纯靠音乐很难养活自己。以我身边的独立音乐人為例，秦超（菠萝大哥）的本职工作是医生，幸福大街乐队主唱吴虹飞的本职工作是作家、媒体撰稿人，白水乐手孤岛的本职工作是票务公司经理等。然而，尽管上述音乐人的创作都是业余行为，但真正对其作品进行评价，那就只有音乐层面上的一个标准而已。同理可知，不能因为工人群体中很少出原创音乐人，对新工人乐团的作品评价，就采取另一种先入为主的或者带有主观偏好的评价标准。让音乐回归音乐，这样或许才有助于新工人乐团在音乐创作上取得更大的成就。

何以诉求上的主体性意识，不能自动导出内容上的主体性特征

如上所述，仅就《从头越》这张专辑而言，新工人乐团主观意识上的主体性诉求，跟其作品客观内容上的主体性缺憾之间，存在着明显的张力。那么我们不禁要追问的是，造成这种状况的深层次原因究竟是什么？为了解释这个问题，请允许笔者提出三个子问题，进行简单的探讨。

首先，何为工人群体，何谓工人阶级自己的文化？或者说，有没有完全只属于工人群体的文化？笔者出生在改革开放之后，虽然一直关注独立音乐和流行音乐，但真要我举出一首完全属于工人群体或工人阶级的阶级性特征明显的歌曲，绝对是一件非常困难的事情。即便是在毛泽东时代那样高度政治化的时代里，我们可以举出众多耳熟能详的爱国主义歌曲，但真要举出一首属于工人群体、属于农民群体、属于知识分子群体的歌曲，就笔者有限的所知来说，还是一件比较困难的事情。就个人的音乐聆听体验而言，将以阶级为特征的主体性，引入音乐分析和创作当中，其结果恐怕应该是难以为继。于是我们在第一部分的分析论述就转化为：既然新工人乐团作品里歌唱的爱情、尊严与梦想，与其他城市民谣作品相比，并无明显的辨识度，从另一个角度来说，是否也证明其建立工人阶级自己的音乐的主观意图，在爱情、尊严与梦想这些任何阶层人群都会遭遇的人性层面的普适命题之前，可能会是徒劳的？

其次，在新工人乐团作品的文化分析当中，究竟阶级性是主导性的，还是地域性是主导性的？无论是聆听《从头越》里的歌曲，还是查阅新工人乐团的相关报道，会发现 BEYOND、汪峰、谢天笑等流行音乐人和已经逐渐主流化的独立音乐人的作品，对他们的创作影响极其深厚。而这些音乐作品，恰恰也是相当一部分出生成长在乡村和小城镇，进入大城市读书、工作、生活的乡土青年和小镇青年的重要文化滋养来源。也就是说，新工人乐团与上述乡土青年和小镇青年，共享的是近乎相同的文化滋养。因此，

与其说，新工人乐团的作品是工人音乐、工人歌曲，倒不说更是中国独立民谣的有机组成部分。至少就笔者的聆听体验而言，《从头越》的作品里，基于城乡身份与文化认同之间的挣扎、迷茫与踌躇，比起基于工人群体的认同和创作自觉的成分，要大得多。也就是说，分析《从头越》的作品，采取“乡土—城市”的地域范式，恐怕要比采取“工人—新工人”的阶级范式，来得更为贴切。

最后，就是新工人乐团今后的创作，如何摆脱“内卷化”的宿命？就笔者个人的成长经验来说，笔者出生成长的小镇上，父母一辈的50后、60后工人群体，最为熟悉的还是那些爱国主义色彩浓厚的老歌；而80后、90后的新工人群体，则近乎是流行音乐一统天下，老一点的歌手诸如凤凰传奇、庞龙，年轻一点的诸如周杰伦、TFBOYS等，都在新工人群体中有相当多的听者。对于这样的文化现状，新工人乐团显然是不满意的，他们的创作，与凤凰传奇、周杰伦这样的流行音乐人迥异，而更接近于流行摇滚、独立民谣的路数。问题是从通行的艺术评判标准来说，把新工人乐团的作品放置在中国独立音乐的场域中，是难称一流的。而更为尴尬的是，上述中国独立音乐的主流听众，恰恰并不是80后、90后的新工人群体，而是大多有着乡土和小镇成长经历、现如今在城市里打拼的知识青年和文艺青年。这种从创作主体到作品受众上的双重错位，或许正是新工人乐团成立近20年来，尽管受到不少媒体和知识分子的关注，却还没有真正成为影响广大工人群体的主流文化力量的原因之一。

由《从头越》延伸出来的思考

在文章结尾处，我想对《从头越》这张专辑以及由此延伸出来的思考，做一个简单的小结：

就音乐本身而言，《从头越》的作品气质和内容指向，使得它区别于大

■ 专题 漫道雄关：来自《从头越》的提问

众流行音乐，更多从属于中国独立音乐的范畴与场域，但就中国独立音乐的作品体系内部而言，《从头越》因为作者性和原创性的相对缺失，个人认为难称一流作品。当然，《从头越》这种内容上的“内卷化”，有其社会性、结构性的客观原因，那就是新工人乐团的成员，几乎都没有受过特别系统的文化教育。这使得他们尽管在主观意愿上，有进行自我文化革新的诉求，但就其客观产生的作品内容来看，却处处受到主流文化的深刻影响，难以跳出主流文化的窠臼，真正另辟一个全新的文化世界。在这一点上，知识作为文化革新的必备基础，就体现出其在自我革新意识与革新能力上的非凡价值。在过往的历史长河中，绝大多数社会中下阶层，往往更多自觉遵循统治阶层制定的政治、社会、文化秩序，而社会的反叛、批评与革新者，往往从知识分子当中诞生，就可见一斑。

就社会文化实践而言，笔者在相关媒体报道中，看到了新工人乐团进行城乡文化互助、进行工人群体维权和文化开拓的诸多社会实践。但单从《从头越》这张专辑来说，上述社会文化实践，并未跟专辑歌曲的内容创作形成有机的呼应。这多少使得新工人乐团的社会文化实践跟歌曲创作之间，有两张皮的感觉。而在社会文化实践跟音乐创作的有机结合上，笔者眼中的典范作品，就是台湾交工乐队的经典专辑《菊花夜行军》。尽管《菊花夜行军》的创作背景和环境，无法照搬到大陆，但是其作品创作的实践导向，仍然可以供新工人乐团的朋友参考。新工人乐团的音乐创作实践，固然是“以‘音乐’开始的文化运动”³，但这种文化运动，如果要想真真切切地推动和改变中国工人群体的生存状态，改变中国社会当今的“失序”状态，那还是要跟以文化为载体的社会运动相结合，而不能仅仅停留一种自我表达的发声姿态上。

就工人群体的文化档案价值来说，《从头越》最重要的价值，就是可以成为后人了解当今工人群体思想文化和社会生活状态的重要史料。于这张专辑中，我们可以管窥新工人群体们工作生活的艰难，于逆境中顽强拼搏、追

3 刘雅芳，《朝解放之歌迈进的听觉笔记——听新工人乐团和〈从头越〉》，载《热风学术（网刊）》第14期。

逐梦想的精神状态，以及在梦想与现实之间的纠结、彷徨与踌躇。这种工人群体自己发声的作品，其实也是某种大的范畴之下的口述史料的一部分，应该引起足够的重视。值得注意的是，在2019年这样一个新中国成立70周年的特殊年份里，包括新工人乐团这张《从头越》的专辑在内，国内涌现出一批记录工人群体历史和当今生活状态的作品，诸如上海作家管新生老师回忆自己在上海第一座工人新村里生活历史的非虚构作品《工人新村》（中国工人出版社）、同济大学学者杨辰老师研究上海工人新村变迁史的学术著作《从模范社区到纪念地》（同济大学出版社），也包括吕途老师近年来推出的“中国新工人”三部曲（三联书店、法律出版社）。这些作品的陆续问世，能否对中国工人的生存状态，产生某种意义上的积极影响，我们拭目以待。

最后，我仍然试图重申自己的核心观点，新工人乐团作为工人群体的“我者”的发声状态，并不能够天然成为记录工人群体思想文化和社会生活状态的真正主体的代表。王兵导演拍摄工人群体的纪录片《铁西区》，BEYOND乐队歌唱中国农民的歌曲《农民》，都已成为展现工人和农民这两大群体状态的经典文化作品，但王兵导演非工人，BEYOND乐队亦非农民。在创造真正具备工人群体主体性的文化作品上，除了寄希望于新工人乐团这样工人出身的文化群体的继续成长之外，广大知识阶层，尤其是受过良好艺术学、人类学、传播学训练的知识阶层，仍然应该、也仍然能够发挥更大的作用。

2019.11.2 下午和晚上作于竹林斋

2019.11.10 下午修改于同处

话语与空间生产：新工人乐团与《从头越》

■ 肖剑*

引言

“贫富分化、城乡分化与区域分化是资本主义时代的常态”¹。正如新工人乐团在出版 2019 年新专辑《新工人》时说：“新工人，狭义可以理解为从农村进入城市的打工者群体；广义是指新型的劳动者，随着社会不断发展，一些新型劳动形态出现，比如：快递、外卖、网约车司机、IT 行业、办公文员、自由职业者等等……无论体力劳动或者脑力劳动者，只要是对他人、对社会发展有益的工作者，都是劳动者。”²从这个意义上讲，劳动者不仅指代打工者这个族群，还涵盖了城市中其他的劳动族群，他们在当今时代所面临的冲突和挣扎是共通的。汪晖（2014）将“新工人”与“新穷人”群体做了类比。他指出新工人群体是资本主义世界工厂形成过程中城乡对立和区域分化的产物，“新穷人”群体也同样是全球化条件下工业化、城市化和信息化过程的产物。消费社会下的“新穷人”群体受过高等教育，在都市边缘聚居，收入无法与消费文化激起的需求相匹配。但同时，他们在文化创造和生产上也发挥着不可小觑的作用。比如由他们主导的对“丧”文化³的追捧，就从起初的戏谑的符号延伸到对生活方式的自我嘲讽。

.....

* 肖剑，中山大学传播与设计学院副研究员。

1 汪晖，“两种新穷人及其未来：阶级政治的衰落、再形成与新穷人的尊严政治”，《开放时代》，2014，6：58-79。

2 参看 <http://pre.jiliuwang.net/archives/81561>。

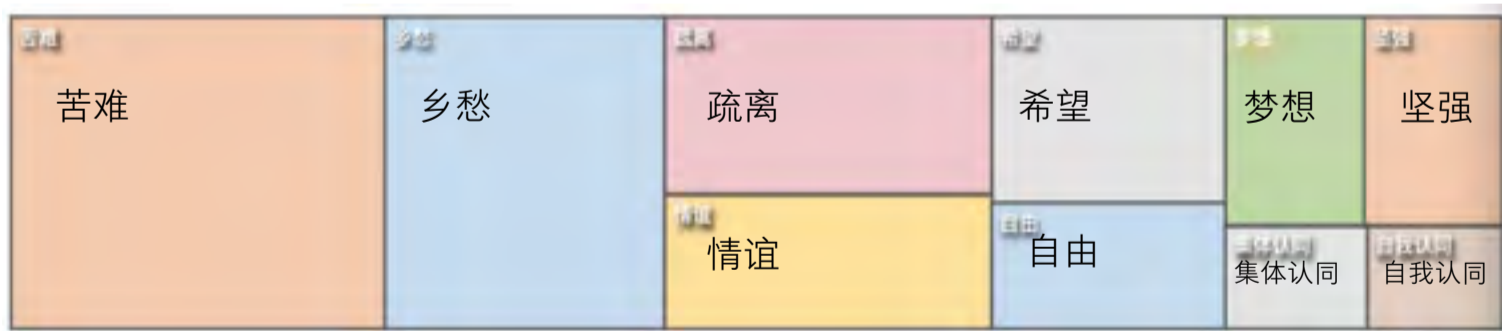
3 丧文化指 90、00 后的年轻人，在网络上、生活中表达沮丧的情感，形成一种文化趋势。 <https://baike.baidu.com/item/丧文化/19892924>。

■ 专题 漫道雄关：来自《从头越》的提问

在过去，新工人群体在政治领域和文化领域几乎没有自己的位置，但随着他们不断地壮大，新工人群体在文化生产上越来越积极。除了本文中即将谈到的新工人乐团与他们的音乐实践之外，还有其他工人群体的文艺形式频频出现：比如打工者创作诗歌的过程在纪录片《我的诗篇》中得以呈现。在这篇文章中，我将分别从两个视角，即话语生产和空间生产，来谈新工人乐团的音乐实践与文化生产。我主要提出两个问题：第一，新工人乐团通过歌词的创作进行了哪些表达？第二，他们在“大地民谣音乐会”中进行了怎样的空间生产，并带来了哪些影响？

新工人乐团的话语生产

格拉（Guerra）和席尔瓦（Silva）曾说过，无论乐队给自己取什么样的名字和唱什么样的歌，即使看似“毫无内容”，他们都在“尝试着说些什么”⁴。为了达到明确的交流目的，文字（连同音乐，服饰，舞台或者观众表演等）成为了一个重要的传达信息的工具，以建立和传递一种意义。研究音乐歌词本身，是一个开端。当我们聆听《从头越》时，就会感受到新工人通过歌唱构建出了不同的维度。



为了充分地理解乐队所表达的内容，我用 Nvivo 质性软件对专辑里的所有歌词进行了编码。按照主题，我选择了 10 个关键词（如上图所示），

4 Guerra, P and Silva, AS (2015) Music and more than music: the approach to difference and identity in the Portuguese punk. *European Journal of Cultural Studies* 18(2): 207–223.

■ 专题 漫道雄关：来自《从头越》的提问

发现《从头越》中最为频繁出现的主题为苦难，其次是乡愁，接下来是疏离和情谊，有关希望、自由、梦想、坚强和认同的表达也都成为了主题的一部分。其中苦难的表达中有对情绪的抒发，比如“绝望”“沉重”“崩溃”，也有对隐喻的使用，比如“我们说这背包太重了”，还有对具体场景的描摹，比如“上班下班两头都不见那太阳”。在情谊的部分，除了歌唱亲情外，还在《西藏南路》中歌唱了不断流逝的略带伤感的情感：“亲爱的人啊不要发现我，我会走向你经过你忘记你”。新工人乐团对于乡愁的歌唱则是充满诗意和情怀的，诸如“温暖的家”，或是“要带上一切美好回到梦中故乡”。从这个角度来看，故乡是美好的，温暖的，但同时也是梦里的，暗示着故乡与现实的差距。这样看来，在新工人乐团的话语生产中，故乡是过渡性的，它连接着现在和过去。在其他维度中，疏离感不仅是以“孤独”直白地表达出来，还通过具体的场景比如“冰冷的床”以及“我就住在五环外，东北方的打工博物馆，你站在高高的城市中央”表现。后者极大地凸现了一种被边缘化的情绪。与疏离、苦难相对应的话语为希望、梦想和自由，“光明”和“黑暗”成为了其中重要的隐喻手法。同时，关于认同的表达也从一首“我从未找到自己”中凸现了自我认同的缺失，以及“矿工咱兄弟”这样的歌唱中表达集体认同感。

由此可见，新工人乐团并非一味地积极，也并非格外地消沉。新工人身份带来的被剥削感和城市乡村的二元结构形成的边缘感，通过话语实践不断地蔓延。他们的话语生产体现出了新工人身份的独特性，但这种表达也能引起其他城市族群的共鸣。过速的城市化进程所带来的疏离感和乡愁，是城市劳动者无法摆脱的共通情绪。

新工人乐团的空间生产

正如郭春林所说，新工人艺术团的现实感表现在两个方面，其一，充满方言的声音和词曲本身就构成了新的组织方式，制造更强的真实感和现场感。

■ 专题 漫道雄关：来自《从头越》的提问

其二，新工人乐团义演的场景是企业厂矿或是工地，这种现场感往往变成了现实感⁵。新工人乐团的空间实践更多地体现在大地民谣音乐会的巡演上。“大地民谣音乐会”开始于2014年。2019年的全国巡演则开始于9月30号并在11月13号结束。新工人乐团从河北青龙满族自治县七道河乡石城子村开始，走遍小镇、特色村庄、侗寨、古村、工地、最后从山东潍坊牟家院村回到北京。在国家提倡“乡村振兴”的政策下，新工人乐团的音乐实践在不断地重塑村民和镇民们的主体性。

德·塞尔托（De Certeau）说过，“行走对于城市系统来说，就像言语对于语言或者城市系统，是一种声明”⁶。行走会与周遭发生关系，它能“确认、怀疑、试验、超越、尊重它所‘叙述’的轨迹”（p. 99）。新工人乐团的音乐实践点亮了乡村的文化生产与空间生产。与新兴的在小城市发生的国际电影节和艺术节⁷不同，新工人乐团作为外来的文化形式能够迅速地融入到乡镇的文化生产脉络中去。朗朗上口的音乐表达、掷地有声的音乐节奏，以及热烈激情的音乐传递，都能迅速地感染村民镇民，让他们能在熟知的热闹氛围中享受、参与甚至与乐队一起共同创作。当新工人乐团去往贵州从江美德侗寨后，他们与当地的侗歌队共同演唱，让传统的侗歌音乐和现代音乐交融，并为那个大部分是妇女、孩子和老人的村庄带来了影响。在这种情形之下，人们开始创造自己的空间⁸，即使这种碰撞的空间是暂时性的。

新工人乐团巡演的组织形式是众筹。这种形式既能让不同身份的人进行经济参与，也能让网络对他们的旨趣和理想进行传播。当他们进入乡村时，不仅有当地的老少妇孺参与，也引得在城市打工的人们回到故乡来，

5 郭春林，形式的文化政治意义——试论新工人艺术团音乐实践的形式，《文艺理论研究》，2016年第3期。

6 Certeau, D.M. (1984). The practice of everyday life. University of California Press.

7 例如平遥电影节，乌镇戏剧节等。

8 Altay, D. (2007) 'Urban Spaces Re-Defined in Daily Practices: "Minibar", Ankara'. Encountering Urban Places: Visual and Material Performances in the City. Ed. Lars Frers and Lars Meier. Aldershot and Burlington: Ashgate.

■ 专题 漫道雄关：来自《从头越》的提问

一起品味乡愁，延续对故乡的情感。这样的文艺形式是否能在短时间内影响乡村的身份我们不得而知，但这种实践却能实实在在地唤醒乡民的身份意识。新工人艺术团的许多曾如此表达：“我们要打破精英对文艺表达的垄断。通常我们在剧场所看到的演出总是由学过表演的演员来演出的。通过观看戏剧和戏剧实践，我看到了精英文艺和大众文艺的区别，精英文艺把如何表达放到第一位，大众文艺首先是有话要说，然后才通过一种形式表达出来。”⁹ 通过巡演，新工人乐团不仅在话语上实践了大众文艺的表达形式，也同时在空间上将大众文艺的表达以乡村邻里熟知的一种聚会社交的方式呈现了出来。在乡村里，人们不需要遵守特定的观看演出的规则或是仪式，而是以随意的方式聚集，可以一边参与活动，一边拉着家常，可以随时来，随时走，变成日常生活中的组成部分。

结语

新工人乐团从一开始以歌唱为主，逐渐扩大影响力，不仅成为了共青团所认可的组织机构，也通过众筹建立了打工博物馆、组织了巡演，并在长久的实践中开始进行社区交流，反思与城市工人紧密相关的文化生产或是身心问题，也与村民们一起关心乡村的探索和未来问题。对于新工人艺术团的人们而言，通过艺术和文化创造的方式，乡村可以重焕生机和活力，而通过艺术机构的建立，工农可以被赋权，成为叙述者和发声者。在这些努力之下，新工人将在文化领域占有一席之地，而社会上拥有着其他职业身份的人们，也会从他们的视角，去共鸣，去审视，去重新理解自己与社会的关系。

.....
9 参看 http://www.xingongren21.com/usershow_15743_25_1.htm; 郭春林，形式的文化政治意义——试论新工人艺术团音乐实践的形式，《文艺理论研究》，2016年第3期。

罗纳德·科斯在北京¹

■ Christopher Connery *

许多 ** 译

2017年初，习近平出席达沃斯论坛，成为座上宾。他在演讲中高举自由化、市场开放和自由贸易的大旗。他似乎在暗示，不管西方世界正在发生什么变化，至少中国版的新自由主义还安然无恙。相反，近两年的种种动向，似乎大大背离了新自由主义教科书的内容：国家逐渐加强对经济的干预（dirigisme），习近平可能连任国家主席（甚至终身），最近几个月呼吁增强国有企业的实力，重申经过中共改良的马克思列宁主义。现实存在的中国新自由主义者（Actually existing neo-liberals）同样危机重重。高层领导人从2012年开始攻击新自由主义的立场，连带波及了一些可能颠覆政权的潜流，如普世价值、宪政民主等等，至今进攻火力不减。当时很多中国的左派乐见其成。2016年，《炎黄春秋》编辑部宣布停刊，据称受到了政府的强力干涉（刊物仍在发行，只不过编辑团队全部换掉了）。《炎黄春秋》创刊于1991年，是大陆自由主义知识分子最重要的发声平台，呼吁政治改革和自由市场。天则研究院是影响力最大的新自由主义智库，其读者群庞大的网站和博客也在2017年关停。茅于軾是天则研究院的创始人，也是中国最有名的新自由主义者，被禁止发声，著作被封禁。2018年夏天，天则研究院北京总部被查封，门窗都被贴上了封条。

* Christopher Connery，美国加州大学圣塔克鲁斯校区东亚系中国文学教授。

** 许多，上海大学文化研究系博士生。

1 本文首发于 *New Left Review* 115, Jan Feb 2019，原文可点击 <https://newleftreview.org/issues/III115> 免费下载阅读——编者按。

从去年开始，监控开始往大学渗透。长期以来，在中国的大学里，自由主义乃至新自由主义比在西方大学里的拥趸更多。现在，大学教师的课程大纲和讲课内容都要经过审查，很多学生自愿做信息安全员，随时都会举报老师的不当言行，老师们人人自危。一部分左派曾经认为，习近平上台后，90年代中期以来的新自由主义政策开始转向，“人民”正在重新浮出历史地表。这个说法现在已经很难站得住脚了，因为左派也在遭受攻击，网站被封禁，女权主义者和工人运动参与者被逮捕，甚至北京大学的马克思主义学会也在高压下被迫解散；而且习近平政府面临经济衰落，之前承诺要逐步推进的福利政策也落空了。尽管习近平常常被批评，认为他行事粗鲁，大包大揽，但是在国内推进的新权威主义还是卓有成效，同时在国家舞台上捍卫自由市场，创造和谐稳定的国家经贸秩序。难怪女性主义文化批评家戴锦华认为，当下政治文化的基本状况是“没有坐标的。”²

没有坐标的文化地形图，可能恰恰是新自由主义的温床。新自由主义在政治和经济方面的核心教条已经在全球各地扎下了根，在不同的政治语境下都是如此。它的核心主张包括：只有市场能确保信息的流通，真理只能市场中诞生；竞争可以保证最合理、最高效的资源配置；国家应该干预经济，确保市场竞争的运行；普及企业化思维，改造各种机构，使之深入人心；反对平等，无论是公然反对还是遮遮掩掩。因此，“常态化的（normative）新自由主义”指的是新自由主义理念在国家政策中的全面贯彻。这一点恰恰是由第三条道路和民主党执政所保障的，而不是那些显而易见把市场作为根本价值的党派。³新自由主义经济学家和意识形态鼓吹者并不需要夺取政治权力，就能广泛推行新自由主义了；中国很少有制定经济政策的人公开对其表示

2 戴锦华，“没有坐标的文化地形图：当代中国电影”，2016年5月26日在加州大学圣克鲁兹分校的演讲。演讲整理稿“坐标与文化地形图”发布在乌有之乡，2017年7月2日。

3 William Davis, “The New Neoliberalism”, *NLR 101*, Sept-Oct 2016.

异议，即使有也是凤毛麟角。中国改革开放以来的种种迹象都证明了，通过新自由主义的视角来理解中国是可行的，反过来也可以让我们理解新自由主义本身的局限。

显然，中国政府仍然强力干预经济，近来的发展轨迹也出乎不同派别的经济学家所料，从新自由主义者到制定产业政策的专家，再到坚定的凯恩斯主义者。他们都认为应该逐步削减国有企业的份额，或者至少让国有企业参与市场活动时变得更理性化，更符合市场规律。但是新自由主义本身作为一种教条，在历史中也形成了若干变体或分支，比如反对垄断、强调市场秩序的自由主义者（Ordo-liberals）已经过时了，现在芝加哥学派占据了主流。芝加哥学派可以容忍一定程度的垄断，认为虽然竞争绝对必要，而且是市场的根基，但是竞争的内涵已经出人意料地改变了。正如Quinn Slobodian所说，如今维持“全球化秩序”（Ordo-globalist）的体制已经步入（暂时的？）衰退期，我们会看到新自由主义在各国扩展，但出现了各种变体，带有各国的特色。⁴ 在新自由主义所有大思想家中，对新自由主义的不同政治形式最开放、最包容的是罗纳德·科斯。

单一的方法

据我所知，科斯从来没有自诩为新自由主义者，他一直避免陷入教条，也拒绝社会学和形而上思辨。科斯非常崇拜哈耶克，在朝圣山学会（Mont Pèlerin Society）中地位很高。他后半生都在芝加哥大学法学院任教，是芝加哥大学法律和经济研究的执牛耳者。与芝加哥大学其他学者迥异，科斯文风清晰晓畅，谆谆善诱，坚持系统性的经验主义，这也使得他的不少

4 香港社会学家 Yin-wah Chu 和苏耀昌认为中国是“国家主导的新自由主义”，因为国家才是推动和保障新自由主义秩序的核心力量。参见‘State Neoliberalism: The Chinese Road to Capitalism’, in Yin-wah Chu, ed., *Chinese Capitalisms: Historical Emergence and Political Implications*, London 2010. 关于新自由主义的变体以及内部多样性，参见 Philip Mirowski, *Never Let a Serious Crisis Go to Waste: How Neoliberalism Survived the Financial Meltdown*, London and New York 2014. 源于国家秩序，参见 Quinn Slobodian, *Globalists: The End of Empire and the Birth of Neoliberalism*, Cambridge, MA 2018。

文章成了业界必读；他在1991年荣获诺贝尔经济学奖。科斯1910年生于伦敦北部的威尔斯登，家境清寒。他父亲是邮局的电报发报员，年轻时信仰社会主义。科斯考上伦敦政治经济学院后，师从Lionel Robbins、哈耶克和南非经济学家Arnold Plant，受Plant的影响最深，毕业后留校任教，直到50年代。他的研究关注公共设施的经济学，包括广播、邮政系统、电力和天然气。⁵

科斯发表《企业的性质》（The Nature of the Firm）时年仅26岁，后来诺贝尔奖的授奖演讲也提到了这篇具有里程碑意义的论文。这篇论文发表前，科斯进行了为期一年的田野调查。1931年到1932年间，科斯走访了美国很多工厂和公司，尝试考察组织工业的不同方式。相反，科斯提出的问题是，“竞争通过价格体系发挥作用，进而可以做所有必需的协调，如果定价体系提供了协调所需的一切功能，为什么还需要管理呢？”⁶这篇论文开头几句话几乎像马克思写的：“经济学理论一直饱受不能清晰阐明其假设之苦。经济学家在构建理论时，经常忽略考察其建立的基础。”⁷科斯是最优秀的新自由主义者，因为他始终挑战理论的前提。“企业为什么存在？”，他的回答是，因为存在“交易成本”，价格机制在发挥作用：企业之所以能够内部运转起来，是因为它可以通过市场交换降低劳动力和服务的成本。交易成本的概念打开了研究的新局面，创造了不同于20世纪初凡布伦式的制度经济学的新制度经济学。

二战时期，科斯在伦敦的中央统计局工作，这让他更加怀疑国家统制

5 1950年，科斯在朝圣山学会发表以“自由社会的广播系统”为题的演讲。第一本专著《英国广播系统：对垄断的考察》也于同年出版。

6 科斯在诺贝尔颁奖仪式上的演讲：“同样的问题又向我呈现出另一种表现形式。俄国革命刚刚在大约14年前爆发，我们对社会主义制度究竟如何计划知之甚少。列宁说过俄国经济系统将像一个大工厂那样经营。然而，许多西方的经济学家坚持说这不可能。但西方确实有工厂，其中一些还相当大。我们该如何将经济学家关于定价系统的作用和成功的中央经济计划的不可能性，与管理的存在及明显的计划社会，在我们自身经济体系内运营的企业存在协调起来呢？”罗纳德·科斯，《企业的性质——起源、演变和发展》，《生产的制度结构》，第301~302页，商务印书馆，2007年。

7 罗纳德·科斯，《企业的性质（1937）》，《企业的性质——起源、演变和发展》，第22页，商务印书馆，2007年。

的工业。科斯在 50 年代移居美国，先在纽约大学 Buffalo 分校任教，接着跳槽到弗吉尼亚大学。1964 年，科斯搬到芝加哥，担任《法律与经济评论》的编委。⁸ 诺贝尔奖授奖演说提到的第二篇论文《社会成本问题》（1961）让科斯名声大噪。科斯的论证方式类似律师，从实际案例出发，反驳了出自阿瑟·庇古《福利经济学》（1920）的主流观点。庇古认为，如果一家企业造成了“负外部性”（negative externalities），损害了其他企业、其他人的私有财产或生态环境，那么政府应该出手制约这家企业。相反，科斯认为，双方协商谈判会带来效益最大化，不会损害任何一方的利益。《社会成本问题》旋即成为经济学界引用率最高的论文之一，为美国新自由主义大刀阔斧地放松管制奠定了理论基础，也让科斯显得比芝加哥学派更像芝加哥学派。⁹

因此很容易理解，为什么科斯终其一生都在反对教条和纸上谈兵的经济学，也为中国的资本主义道路激烈辩护。尽管科斯从来没见过中国，他的著作在 80 年代中期开始走红，此后影响力一直很大。¹⁰ 他的思想指引着中国版制度经济学的发展。由于在中国体制中，与经济有直接联系的“机构”繁多，在这些机构中从事具体工作的干部都在学习制度经济学，所以几乎都变成了科斯的信徒。（科斯本人不承认“科斯经济学”，更愿意把它叫做“正确的经济学”。）从 90 年代开始到 2000 年代，虽然科斯年过九旬，仍然主持了一系列活动，邀请中国的知名经济学家来芝加哥访学，既有从事博士后研究的，也有来参加学术会议的。科斯与中国的新自由主义知识圈过从甚密。其中，张五常在香港大学做博后时，与科斯的交往尤其密切。后来张五常在香港大学任教，成了中国读者最多，影响力最大

8 科斯在提交给诺贝尔奖评委会的自述中阐明了自己的编辑原则：我鼓励经济学家和律师去研究市场的实际运行方式，以及政府如何管理经济活动和实施经济政策。

9 William Davies, *The Limits of Neoliberalism: Authority, Sovereignty and the Logic of Competition*, London 2015, pp. 51-4, 84-5.

10 参见张曙光和盛洪编《科斯与中国：一位经济学大师的中国影响力》，北京，中信出版社，2013；Steven Cohn, *Competing Economic Paradigms in China: The Co-Evolution of Economic Events, Economic Theory and Economics Education, 1976-2016*, New York 2017。

的经济学家。张五常 1982 年在伦敦出版了一本小册子，题为《中国可能走向资本主义吗？》（*Will China Go Capitalist?*），这本小书由新自由主义立场的经济事务研究所（Institute for Economic Affairs）发行。张五常认为，只要中国建立私有财产制度，就可以走向资本主义。

三十年后，科斯和研究助理王宁合著《中国如何走向资本主义》（*How China Became Capitalist*），异常笃定地回答了张五常当年提出的问题。¹¹这本书采用了科斯对新自由主义合理性的理解以及哈耶克的认识框架，重述了中国转向资本主义的历史进程。中文版标题改为《变革中国：市场经济的中国之路》，于 2013 年出版。“资本主义”一词在中文版里被替换成“市场经济”；“社会主义”在原文里带有贬义，在中译本里被替换成“计划经济”；原文少数几处提到 1989 年的地方都被删除了。不过总的来说，中文版的内容准确详实。《变革中国》非常畅销，大概是因为读者既能从中找到中国特殊论的证据，也能增强对未来繁荣的信心，而且不用担心未来必须仰赖西方的政治模式。书里甚少讨论社会，绝口不提阶级，也几乎不涉及主观意识层面；焦点放在宏观经济和工业政策上，随处可见的是新自由主义式对计划或“指导思想”的批评。然而通过本书的新自由主义视角，中国的改革进程就变得完全合乎逻辑了，按照“实事求是”的原则，中国特色的新自由主义已是既成事实。如果读者接受科斯和王宁给出的视角，就会看到无数迹象都在表明，新自由主义在中国已经打下了坚实基础。

老虎和石头

在改革话语中，两句中国俗语最能体现改革特征：“摸着石头过河”和“骑虎难下”。“骑虎难下”在坊间流传甚广，意思是全方位控制是不

.....
11 罗纳德·科斯、王宁，《变革中国：市场经济的中国之路》，北京，中信出版社，2013 年。科斯在序言里说到，他和王宁从 2008 年开始着手这本书的写作，那时候他已经 97 岁；“在本书中，关于中国发生的一切及对此的解读是由王宁最先提供的，在对事件重要性及相关性的讨论、纠正错误和矫正论点的过程中，两位作者通力合作。”科斯 101 岁时，中译本出版；第二年就去世了。

可能的：资本主义这头老虎不知道要何去何从。邓小平和“保守派”陈云等早年从事改革的领导人经常说“摸着石头过河”。这是一句中文的歇后语，后半句是“稳稳当当”，本意强调的是过河时有石头做支撑会更稳当，而不是后来有些用法强调的不知道下一块石头的确切位置。

科斯和王宁在序言里说：“引领中国走向现代市场经济的一系列事件并非有目的的人为计划，其结果完全出人意料”。中国的这一转型是哈耶克“人类行为的意外后果”理论的一个极佳案例。¹² 读过哈耶克的人当然会记得，不要指望诸如计划一类的人类行为会带来预期的结果，因为人类智慧不可能比得上市场自发的优化功能。因此科斯和王宁认为，中国之所以转向资本主义，不是由于中华文明有某种本质，并不存在被社会主义钳制和压抑的本质，不同于 Robert Bellah 或 Ambrose King 声称的儒教传统与资本主义的亲缘关系，也不同于 R·H·托尼论述的新教与资本主义的兴起。同时跟西方势力的入侵无关，也并不是臣服于更高的经济秩序。在科斯和王宁的叙事中，中国的改革历程更像是新自由主义理论的重演：无法预测和拒绝规划才是成功的保证，领导层必须积极适应现实并调整战略，而不能指引方向。

《变革中国》主要是从哈耶克的视角审视中国改革历程的，强调知识的增长才是推动经济发展的核心动力，就是说知识来自于市场竞争。¹³ 下文会看到，科斯和王宁的论述与主流叙事的区别并不在于论述重点的不同。改革是由国家主导的，还是主要是“自下而上的”，两种力量各占多大比重，这个问题在学术界聚讼纷纭。科斯和王宁却认为两种观点都有道理。读者会发现，作者基本上没有把中国发展与全球资本主义的转变联系起来，也不认为与区域经济变动有什么关系。推动竞争和经济试验的结构转型，由此创造出的新知识，以及市场逻辑和 market 价格的逐渐扩张，才是决定中

12 罗纳德·科斯、王宁，《变革中国：市场经济的中国之路》，北京，中信出版社，2013年。

13 See the summary in Ronald Coase and Ning Wang, 'How China Became Capitalist', *Cato Policy Report*, Jan–Feb 2013.

国经济发展的核心因素。

在两位看来，毛泽东时代的分权奠定了改革的结构性的前提。毛泽东的《论十大关系》最早发表于1956年，这篇演讲在改革时期重新出版，作为改革派的理论支撑，说明改革其来有自。分权政策于1957年制定，次年开始实施，把经济规划和行政管理的巨大权力交给了当地和省一级的机构手上。这一轮分权延续到了60年代，在财政和军事层面都有合理的功能，但是并没有想象中重要。1978年以前，政治动员是主导性的，而且与毛泽东的领袖魅力密不可分。毛泽东可以直接影响本地权力机构，不需要通过中央政府就可以发号施令，所以在整体上分权的结构内部保留了重要的中心权力施展的空间。

大饥荒终结了大跃进，死伤惨重，因为各地官僚为了迎合毛主席的指令，虚报产量大放卫星。由此带来的负面后果就是分权实际上难以为继了，中央收回了制定计划的权力。科斯和王宁的结论是：

哈耶克曾强调，市场最为关键的优势并不在于它的分配效率，而在于信息的自由流动。这其中的深奥含义还远没有被我们充分认识。但是，除非当事人意识到问题存在，从而主动寻求信息来帮助解决问题，信息自由化就没有实际意义，甚至看起来是一种浪费。市场经济建立在两个深厚的认知基础假设之上：承认无知和包容不确定性。要让中国有这样的认识绝非易事，即使有着“大跃进”的前车之鉴。¹⁴

恰当的分权应该把本地知识、试验和区域竞争结合起来，让信息流动起来。在毛时代，这些潜能都被意识形态和政治挂帅限制住了，但是组织分权的原则终究确立下来了，在后来的发展中，分权可以变得更符合哈耶克的设想。

知识和利润

14 罗纳德·科斯、王宁，《变革中国：市场经济的中国之路》，第28页，北京，中信出版社，2013年。

1977年6月，胡耀邦创立了《理论动态》杂志。在科斯和王宁看来，创刊的主要目的是“组织一些有分量的文章来批评、质疑深深扎根于人民思想中僵化的理论教条和毛泽东的一些极端政策。”¹⁵在科斯的框架中，辩论和讨论可以生成知识，他在早先文章中称之为“思想市场”，因此他们并不把那些怀疑市场的“保守派”看做威胁和障碍，而认为“保守派”可能为积累知识做出积极的贡献。1978年5月10号，第60期《理论动态》杂志发表了一篇名为《实践是检验真理的唯一标准》的文章，旗帜鲜明地挑战了中国共产党当时奉行的盲目崇拜毛泽东的政策¹⁶，彻底颠覆了“两个凡是”，即“凡是毛主席作出的决策，我们都坚决维护，凡是毛主席的指示，我们都始终不渝地遵循”。“两个凡是”在毛泽东去年后几年曾是统治性的原则。

毛泽东去世后的第一个五年计划正值资本短缺，却重点发展了大量需要资本的重工业，粮食和钢铁产量显著上升。金钱激励、计件工资和初步企业改革等市场化举措都是在“社会主义现代化”的旗帜下展开的，“现代化”取代了阶级斗争和其他更直白的政治要素。科斯和王宁认为，1978年召开的中共十一届三中全会既没有提到市场，也没有提出明晰的政策方向，毋宁说误打误撞地契合了哈耶克的认识论主张：

就经济方面（农业除外）而言，《公报》几乎没有给出任何具体措施。不得不说这的确是一种幸运，因为当时中国领导人极度缺乏信息，他们制定的任何具体措施都只会给经济带来严重的伤害。但如今，中国政府坚持实用主义路线，愿意将一切置于实践的检验之下，并且努力尝试能够促进“生产力发展”的措施。就物质条件和制度建设而言，中国或许对即将来临的市场化革命准备不足，但中国至少在心态上跃跃欲试，精神

15 罗纳德·科斯、王宁，《变革中国：市场经济的中国之路》，第39页，北京，中信出版社，2013年。

16 罗纳德·科斯、王宁，《变革中国：市场经济的中国之路》，第39页，北京，中信出版社，2013年

上整装待发。¹⁷

1978年和1979年，改革步伐加快，科斯和王宁认为其他人忽略了一个核心要素，即企业改革。中华人民共和国建国初期，当时的主流经济学家孙冶方和顾准就提倡企业改革，内容大致包括横向合并、增加企业自主权和厂长负责制。可惜两位经济学家随即被打成右派，毛泽东去世后才平反。孙和顾那时候理解的企业改革还是在社会主义经济内部加以讨论的。科斯和王宁的主要观点却是，尽管当时的改革派很快意识到，没有价格改革以及由价格波动反馈给企业的信息流，企业改革大概率会失败，80年代初的现实的的确证明了这一点。然而80年代初各种观点在激烈竞争，最引人注目的是薛暮桥，他被看做“保守派”，却支持市场改革，认为应该深化价格改革。科斯和王宁在解释改革初期的挫折时说，那时候企业改革的观念已经被很多人接受，一开始的挫折恰恰确认了企业改革势在必行，而且必须最终促成价格改革，增强市场的功能。

据作者估计，改革初期，推动市场经济更重要的力量来自“边缘革命”：城市小型私有企业、家庭联产承包责任制、乡镇企业和经济特区。科斯和王宁对这一段发展的诠释与其他主流叙事如出一辙。Teiwes和Sun的观点有代表性，他们最近发表的案例研究很有说服力，认为农业去集体化是自上而下的，根源是为了缓解财政危机。¹⁸虽然科斯和王宁认为农业去集体化是自下而上发动的，但是遇到国家主导的改革措施，只要是有利于市场化的，一律表示支持，所以Teiwes和Sun的研究成果并不会挑战到科斯和王宁的核心论点。科斯和王宁认为，边缘革命的真正成果在于知识的增长、组织上的多样性、竞争效用的增强，以及经济理性的兴起和普及。袁庚在1979年创立了蛇口工业园，后来合并进

.....

17 罗纳德·科斯、王宁，《变革中国：市场经济的中国之路》，第59页，北京，中信出版社，2013年。

18 Frederick Teiwes and Warren Sun, *Paradoxes of Post-Mao Rural Reform: Initial Steps Toward a New Chinese Countryside, 1976-1981*, New York 2016.

了深圳特区。袁庚的企业口号是“时间就是金钱，效率就是生命”。在中文里，“时间就是金钱”与富兰克林无关，而跟深圳有关，这条原则后来成了常识，最早的确源自边缘。

80年代的改革还是“笼中之鸟”，宏观经济政策受制于国家计划，经济自由化必须限定在一定范围。1982年和1983年，政治依然威胁着进一步市场化改革。在科斯和王宁看来，政治上的障碍增加了知识总量，所以总的来看仍然发展喜人。经济学作为一门学科和一套话语在80年代也蓬勃发展起来了。制定经济政策的人都在研读东欧和西欧经济学家的著作，学习对象派别各异，但都是支持市场化的。价格双轨制加快了价格改革的步伐，即存在国家配给制下的价格和配给之外的市场价格，这个政策是由张维迎提出来的，当时他还是一名经济学研究生，后来是中国最有名的新自由主义者之一。然而价格改革的时机不对，造成了价格波动、通货膨胀和紧缩政策，在80年代后期造成了全国范围的社会动荡。虽然80年代以惨烈的方式结束了，但是科斯和王宁还是从中看到了政治上的成果，特别是知识分子重新参与公共生活，大学和智库恢复活力，以及法律系统的重建。他们觉得后来的发展不应归于法治，而是法制，为的是在中国政治的权力迷宫里调控权力关系。

认知变化

80年代是“新思想”层出不穷的时代。尽管主流经济学主要关注利益的冲突，而不是思想的争鸣，科斯和王宁觉得思想的冲突并没有得到应有的重视。思想以及相应的机构是认同的基础：“一旦如此，我们可以说在我们身上发生了一个蕴意深远的认知变化，它对我们个人和社会都会产生切实的、不可预期的影响。”¹⁹ 两人承认中国共产党一直很重

.....

19 罗纳德·科斯、王宁，《变革中国：市场经济的中国之路》，第134页，北京，中信出版社，2013年。

视思想工作，“社会主义”思想的残余仍然极大地阻碍了市场经济的发展。但是在1978年后的实用主义笼罩下，社会主义变成了政治意识形态一贯的样貌：社会主义只是工具，不再是不容协商的目标。社会主义必须用实践来检验，其成败要依具体表现而定。市场经济作为一种理念，还需要继续传播和推广。80年代和90年代出现了对“经济人”的建构，使用的是革命的语汇，规劝那些对市场有疑虑的人要“解放思想”。²⁰在科斯和王宁的论述中，“思想”的地位尤其突出。科斯和王宁认为“实践转向”带来的好处很多，主要在于市场作为判断标准的一套思想开始传播，就是说以竞争和效率为代表的市场价值开始成为主流思想，乃至新的身份认同的基础。汪晖把同一个过程描述为“去政治化的政治”²¹。

90年代初实行紧缩政策，高层反市场的一派好像获得了喘息的机会。但是邓小平1992年南巡讲话后，“中国特色的资本主义”开始家喻户晓，深入人心，2001年中国加入世界贸易组织后彻底成为全民共识。科斯和王宁从意识形态、政策制定和微观环境三个角度阐释这个转变。邓小平从意识形态方面重新定义了马克思主义的教义，提高生产力才是社会主义的本质；任何有利于提高生产力的政策，事实上都是社会主义的题中应有之义，应该消除一切妨碍市场发展的政治或意识形态因素。在1992年召开的中共十四大上，发展市场经济被确定为改革的最终目标，从此以后每一届党代会都一再重申市场的至关重要。中共高层再也不对意识形态层面感到焦虑。从此真理是可以数据测量的，如GDP增长、工资水平、贫困率、通货膨胀率、物价水平和专利数量等等。接下来几任领导班子相继提出的口号都是去政治化的，后意识形态意味浓厚：“三个代表”“社会主义和谐社会”和“中国梦”。那么共产主义呢？1978年，国务院副总理王震访问英国，英国的繁荣和高工资深深地触动了他。他

20 Joseph Fewsmith, *China Since Tiananmen: The Politics of Transition*, 2nd edition, Cambridge 2008, pp. 68–72.

21 汪晖，《去政治化的政治：短20世纪的终结与90年代》，北京，生活·读书·新知三联书店，2008年。

说：“如果加上共产党执政，英国就是理想中的共产主义社会。”²²

价格改革的步伐缓慢，但是意义举足轻重：截至1995年，78%的商品和服务都以市场价销售，黑市基本上已经是明日黄花。1994年实行了税改，简化税制，取消税收分成，采用统一分税制，取消产品税，个人和企业不再可能单独协商纳税税率。税改进一步打破了国企的管理合同制度，这项制度曾经保障了国企独立于市场。取消产品税有力打击了地方政府的地方保护主义政策，凝聚了全国市场，开拓了竞争空间。科斯和王宁认为：

1994年税改的影响深远，它将由原本地方各自为营的混乱局面转化成为一个高效而可持续的竞争环境，刺激了区域经济的发展动力。如今，各地方政府都将着力点放在了改进基础设施及商业环境上，以期在招商引资的竞争中脱颖而出。区域竞争成为中国在90年代中期经济强劲发展的主要功臣。²³

最后，国企改革也在积极推进中，私有化、上市和统一资产监督等举措陆续上马。“铁饭碗”被打破了，取而代之的是失业保险和住房私有化。与很多批评中共经济政策的人不同，科斯和王宁并不过分纠结国企的存在。如果国企在改革，在竞争中提高了效率，那么所有制是无所谓的。

科斯和王宁同意张五常的观点，认为县一级的竞争至关重要，是推动市场改革的主要动力。科斯的经典论文《企业的性质》里就指出，市场开放很必要（无论是产品市场还是生产要素市场），是企业稳定运行的基础。计划经济向市场经济转变的过程中，生产要素市场的发展总有些滞后，但是县一级的竞争可以克服这种滞后，可以开发工业园，吸引企业入驻：

生产要素向产品和服务的转化需要在一个生产结构中实现，该生产结构通过各种安排——包括非人为操控的定价机制、契约及非契约性人际关系——对生产要素进行组织协调，最终将生产要素转化成商品。在这个巨

22 罗纳德·科斯、王宁，《变革中国：市场经济的中国之路》，第209页，北京，中信出版社，2013年。

23 罗纳德·科斯、王宁，《变革中国：市场经济的中国之路》，第173页，北京，中信出版社，2013年。

大而我们又依然知之甚少的领域里，组织是关键。阿尔弗雷德·马歇尔甚至将组织视为一种“独特的生产要素”。但是，不发达经济体的典型特征正是组织不力。的确，在经济不发达地区，组织能力通常会比资本投资更为欠缺。在中国，组织真空被地方政府填补，它们在调动资源方面仍能发挥巨大的力量。²⁴

一些批评者指出，上述改革会导致产能过剩、固定资本荒废、重复投资和丧失比较优势等弊端。科斯和王宁的回答是，由于区域竞争加剧，人力资本得以增长，生产组织技术得以扩张。他们提醒读者，竞争不仅包括如何投资，还包括经济发展的不同思路。只要经济失败限制在一个地区内，几乎上没有太大破坏力。因为当地官僚的升迁取决于经济发展指标，所以他们更愿意按照企业的原则依法行事。

思想市场

前总理温家宝公开推荐过亚当·斯密的《国富论》和《道德情操论》。科斯和王宁非常欣喜《道德情操论》在中国热销。他们认为，资本主义经济不可避免会造成不平等，如果没有亚当·斯密所谓的正义，即如果缺乏平等的法治，以及法律无法保护国民，那么代价会很惨重。他们大概会从斯密的角度来赞赏习近平发起的反腐运动。《变革中国》的结论一章用了很大篇幅批评中国缺乏思想市场，中译本完整保留了这部分内容。他们批评中国压制言论自由，会造成很多众所周知的恶果：钳制创造力，阻碍创新，中国厂商难以创建国际驰名“品牌”，人的潜力得不到充分伸展，诸如此类。然而，检验“思想”的标准只能是市场：

此外，思想市场也直接影响商品与服务市场的发展。由于商品市场

24 罗纳德·科斯、王宁，《变革中国：市场经济的中国之路》，第190页，北京，中信出版社，2013年。

的运行基于消费者独立自主的假设，而正是思想市场塑造了消费者的需求，因此决定了经济领域中存在的是什么样的消费者（或者是企业家、政治家和律师等），决定了他们的性格和价值观，最终决定了商品市场的性质及其运作效率。²⁵

科斯在 1974 年就明确反对把思想和商品区别开——认为商品市场需要一定程度的管控，而思想领域必须自由放任——的观点。科斯从市场的角度出发，认为“思想”和“商品”没什么区别。²⁶

不管科斯是否多虑了，中国并不缺乏塑造消费价值的“思想”。科斯和王宁到底提倡什么样的多元主义呢？显然他们觉得思想市场与某些特定的政治形式没什么关系，比如多党制民主。新自由主义者关注的言论自由几乎不涉及社会运动、工会斗争、政党路线斗争等集体行动。哈佛大学 2013 年发布了一项有关中国社交媒体审查的报告，发现反政府或反共言论并不是审查的目标，而是可能导向集体行动的言论，但这些都不是科斯和王宁的关切。²⁷《变革中国》提到，80 年代到 90 年代初，类似的思想市场曾经存在过，而且成果颇丰。如果以那时候作为榜样，我们可以说思想市场最需要的就是，让有关市场的思想越来越多。

执政当局仍然致力于垄断“指导思想”。这些思想正因看起来空泛，才被挑中成为“指导思想”。就广大民众而言，占据主流的思想也早已是经济挂帅了——所谓“经济领域中存在的是什么样的消费者”，中国新自由主义最伟大的成就莫过于此了。Mirowski 指出，新自由主义的一个政治特征，就是把自己塑造成体制外的解放力量，反对体制的压迫。市场永远还不够开放，财产权的覆盖范围永远不够大，企业活动永远都

25 罗纳德·科斯、王宁，《变革中国：市场经济的中国之路》，第 254 页，北京，中信出版社，2013 年。

26 Ronald Coase, 'The Market for Goods and the Market for Ideas', *American Economic Review*, vol. 64, no. 2, May 1974.

27 Garry King, Jennifer Pan and Margaret Roberts, 'How Censorship in China Allows Government Criticism but Silences Collective Expression', *American Political Science Review*, vol. 107, no. 2, May 2013, pp. 326–43.

不够自由。新自由主义理性的运行方式是矛盾的，既是支配性的共识，同时也是体制外的解放力量，这个状况在中国和其他国家如出一辙。

科斯和王宁阐释中国资本主义 20 年来的发家史，认为正是制定政策的人没有方向和蓝图，积极适应环境并调整方案，才形成了一套关于市场的知识，连同市场竞争，才足以创立新的经济模式，并让它延续下去。但是资本主义在中国的诞生是一个有机的过程，新自由主义在全球扩张，深刻改造了经济学和法学，打造了截然不同的政治 - 经济理性（rationality）。国际环境使得经济学在中国的大学、智库和政府决策部门得以重建，同时在社会和个人主观层面塑造了“经济人”。

学科政治

2016 年 11 月，北京大学发起了一场公共辩论，正反方是张维迎和林毅夫，好像在回应科斯对思想市场的大声疾呼。张维迎是科斯门徒，曾经是北京大学光华管理学院院长，林毅夫曾任世界银行首席经济学家，两人目前都在北京大学兼职任教。《经济学人》报道这场辩论的口吻一如既往地夸张：

有史以来最有名的经济学辩论大概是凯恩斯和哈耶克之间的辩论，1930 年代出现了政府对经济的干预，并延续至今，两人分歧在于政府干预的利弊。这场辩论近来在中国最高学府产生了回响。林毅夫曾任世界银行首席经济学家，现在信奉凯恩斯主义，主张扩大公共开支。他猛烈攻击张维迎。张维迎声称以哈耶克为圭臬，怀疑官僚能否战胜自由市场。²⁸

辩论本身非常无聊，相当多评论者发现两人的论点高度重合。林毅夫一贯的立场是，在一定的发展阶段，工业政策是必要的，直到更纯粹

28 ‘China’s Industrial Policy: Plan vs. Market’, *Economist*, 5 November 2016.

的市场力量足以掌控全局。虽然两人大同小异，但是这场辩论大致暴露了今天中国经济学的全部立场。与其他国家的大学类似，经济学系下设若干二级学科。如果一个秉持公共选择理论的经济学家向党国喉舌《人民日报》撰稿进言，没人会惊讶。绝大多数马克思主义的政治经济学家都在马列主义学院，倾向于历史研究和理论探索，不会影响到政策制定。我估计，英国大学里经济学系里的马克思主义学者都比中国经济学系多。中国大学的经济学系怎么倒向资本主义正是故事的重要组成部分。²⁹

1980年，中央一个工作小组发布了官方内部文件，改革经济学家薛暮桥也在列。文件详尽勾勒了改革方向，包括按照经济效率的原则重组企业，促进商品生产，有计划地增强市场的功能，经济权力进一步下放。当年的国家副主席李先念，担任过华国锋的首席经济顾问，说：“这个稿子我看了两遍，都没有看懂。”³⁰ 很多历史学家都讲过这条段子，说明改革初期经济学和经济知识的地位尚不稳固。文革前的经济学主导范式来自苏联经济学理论，主要关注价值问题，以及在社会主义条件下价值在什么意义上成立。老一辈经济学家，无论什么流派，都在文革中遭难。改革初期，政治环境改天换地，经济学开始重建，而且发展迅猛。牛津大学经济学家林至人（Cyril Lin）在1981年讲到：“东欧和苏联的高层不愿意，也没有能力做出体制改革，但是充斥着改革的理论和方案；中国的情况正好相反，领导层热切地渴望改革，却苦于没有理论和蓝图。”³¹

理论和蓝图很快就有了。经济学以及广义的经济话语卷土重来。改革派薛暮桥在1979年发表《中国社会主义经济问题研究》，销量过千万，创造了社会科学读物的销售记录，只有毛泽东和历任领导人的著作发行量

.....

29 从左派的角度，对这个议题最详尽的研究参见 Cohn, *Competing Economic Paradigms in China*. See also essays in Ying Ma and Hans-Michael Trautwein, eds, *Thoughts on Economic Development in China*, New York 2013. 关于中国马克思主义经济学与新自由主义的关系，参见 Rebecca Karl, *The Magic of Concepts: History and the Economic in Twentieth-Century China*, Durham, nc 2017。

30 柳红，《八〇年代：中国经济学人的光荣与梦想》，第58~59页，桂林，广西师范大学出版社，2010年。

31 Cyril Chihren Lin, 'The Reinstatement of Economics in China Today', *China Quarterly*, vol. 85, March 1981, p. 4.

可以超过它。薛暮桥痛斥僵化的“斯大林主义”规划，责成左倾思想要为一揽子经济问题负责；支持放权，灵活分配，小型私企应该起到更大的作用，关注重点从“生产关系”转向“生产力”。³² 只要书名包含“经济学”三个字，就一定畅销，短短五年前，“经济主义”还是一个贬义词。历史滚滚向前，再也不回头了。1980年，中国重新加入世界银行不久，世界银行派出经济学家团队来华，完成了一份研究报告。这份题为《中国：社会主义经济发展》的报告在1981年出版，长达1000多页。中译本旋即成为政府部门和经济学系的必读书，并以补贴折扣价公开发行。这份报告影响力巨大，后来成为政府经济报告的模板。

经济挂帅

Steven Cohn 的《竞争中的经济模式》（*Competing Economic Paradigms in China*）和 Julian Gewirtz 的《不可能的伙伴》（*Unlikely Partners*）研究扎实，细节丰富，描述了70年代末到80年代，在邓小平保驾护航下，经济学和经济政策重整旗鼓的过程。年轻一辈经济学家和老一辈倾向市场改革的老经济学家携手参与这一过程，并引领改革方向，老一辈在反右和文革中受迫害，文革后才复出恢复工作。³³ 国家不断资助经济学家去西欧、美国、东欧和发展中国家访问。整个80年代，去英美高校就读经济学专业的研究生数量激增。中国社会科学院成立于1977年，实际上就是改革的智库，从1979年起陆续接待了一批访华经济学家。第一位访华的是牛津大学的 Włodzimierz Brus，他从波兰流亡到英国，是

.....

32 薛暮桥，《中国社会主义经济问题研究》，北京，1979年。1998年，中国社会科学院经济所联合广东广东经济出版社，发行了“影响新中国经济建设的10本经济学著作”，薛暮桥的这本书作为其中一册再版。丛书收录了50年代经济学家王亚南和孙冶方的著作，也囊括了吴敬琏的早期作品，可以说吴敬琏是改革时期最有名的经济学家。

33 Julian Gewirtz, *Unlikely Partners: Chinese Reformers, Western Economists and the Making of Global China*, Cambridge, ma 2017。柳红的《八〇年代：中国经济学人的光荣与梦想》的主题类似，但只讨论中国的经济学家。关于80年代经济思想的详尽材料，不局限在某个经济学流派，参见 Robert Hsu, *Economic Theories in China 1979–1988*, Cambridge。

最重要的市场社会主义理论家，在中国做了一系列讲座，听众很多。Brus 面向中国听众，坚定支持加大企业的自主性，主张在国家主导的经济体制下增强市场力量。

福特基金会和美国经济协会（the American Economic Association）在建立经济学学科方面居功至伟。普林斯顿大学经济学教授邹至庄（Gregory Chow）牵头组织出版了一批美国经济协会的作品，他曾就读芝加哥大学，师从米尔顿·弗里德曼。弗里德曼本人在1980年就受邀来华讲学。虽然当时《自由选择》已经出版，但是否有中国人知道弗里德曼和新自由主义的关系是存疑的，直到90年代，“新自由主义”这个词还鲜有人知。³⁴ 弗里德曼对价格的研究很深入，理论体系的出发点是反对通货膨胀，这些都是中国方面对他感兴趣的主要原因。80年代，中国经济一直挣扎在通货膨胀的边缘。弗里德曼本人对中国经济的前景并不乐观，尽管常年的阿谀奉承让他改变了一点想法。改革派心心念念的就是价格改革，捷克经济学家 Ota Šik 的观点受到追捧，他完全采用了哈耶克的想法，认为价格作为调节信息的机制是无与伦比的。Šik 强调“社会主义市场”，以及国家应该在“宏观调控”中起到协调作用，在一个还自称社会主义的国家内高歌猛进地推行价格改革，这些观点无疑是至关重要的。³⁵ 对价格改革之必要性的不断声张，使改革派在1984年战胜了支持中央计划的一派，从此势不可挡，非市场价格被逐渐取缔，直到寿终正寝。³⁶

中国第一个工商管理硕士学位（MBA）设立于1984年，由美国和欧洲机构联合培养，目的是为新的经济模式提供配套的管理思路。截至2000年，60多家大学开设了MBA课程，教学内容全部来自西方国家。经济学和管理学在大学系统里逐渐壮大，在90年代，“西方经济学”这

34 Gewirtz, *Unlikely Partners*, pp. 83 ff.

35 Gewirtz, *Unlikely Partners*, pp. 88-95; 柳红, 《八〇年代: 中国经济学人的光荣与梦想》, 第289~99页。

36 关于市场机制在中国的诞生和稳固, 最主流的论述参见 Barry Naughton, *Growing Out of the Plan: Chinese Economic Reform 1978-1993*, Cambridge 1996。

个专业名词都被抛弃了，取而代之的是“现代经济学”，尽管教材都是从美国大学教材翻译过来的。截至2007年，经济学专业的大学生接近100万，管理学专业的学生更是突破350万，占到了全部大学生数量的四分之一还多。³⁷

Gewirtz 和柳红都提到了一件标志性事件，大大推动了改革时期的经济政策。1985年9月召开了一次大会，由世界银行资助。会址选在一艘叫“巴山”游轮上，会期一周，沿长江顺流而下，穿过三峡大坝。会议受国务院总理赵紫阳指示，世界银行的林重庚（Edwin Lim）具体组织，与会人员包括吴敬琏等资深中国经济学家，国外参与者有 James Tobin、Leroy Taylor、Alexander Caincross 和雅诺什·科尔奈。Tobin 的观点让中国经济学家有些诧异，他认为宏观调控极其重要，“宏观调控”这个词就是在这艘船上发明的。³⁸ Tobin 浏览了几页经济数据，迅速指出宏观经济政策存在的弊病，并给出对策。中国的东道主从来没有见识过这种数据分析的威力，希望可以把这种分析能力带入决策。³⁹ 科尔奈的《短缺经济学》声称所有社会主义国家都存在“投资饥渴症”（investment hunger），这个弊病在中国尤其深重。科尔奈和中国的渊源从此开始。科尔奈面对中国听众，软化了他的反共产主义立场：与他在东欧语境下采取的立场相反，科尔奈在中国支持渐进改革。科尔奈在“价格反应”（price responsiveness）方面的主张说服力尤其强，在宏观调控下，“价格反应”是企业成功的衡量标准。

1988年，米尔顿·弗里德曼再度访华，由张五常全程陪同，与赵紫阳进行了公开会面。⁴⁰ 弗里德曼坚持自己的观点毫不动摇，主张解除束缚

37 Haiyun Zhao, 'Economics Education in China', *International Journal of Pluralism and Economics Education*, vol. 1, no. 4, 2010, pp. 303-16.

38 宏观调整听起来不够有力；宏观控制又太像中央计划了；宏观调控显得更合适。Gewirtz, *Unlikely Partners*, p. 146.

39 Gewirtz, *Unlikely Partners*, p. 145.

40 这次访华的演讲内容和会谈纪要参见 Milton Friedman, *Friedman in China*, Hong Kong 2013.

市场的一切约束：这个观点吸引了大量拥趸，形成共识，甚至在最高领导层也是如此。部分官员在 86 到 87 年的经济政策大讨论中，提出工人自治应该是企业改革的方向。邓小平否决了这项提议，工人从此不再是掌控改革进程的力量。1992 年中共十四大召开，彻底消灭了保守派势力，无论在学术界还是政策决策层，已经没有什么能够阻碍市场价值扩张了。弗里德曼 1993 年三度受邀访华，这次访问意义重大；因为 1988 年那次访华曾经被用来打击赵紫阳。

传播道理

1993 年，天则研究所在北京成立，创办人是英国商人 Antony Fisher。Fisher 在《读者文摘》上读过《通往奴役之路》节选后，转头信仰新自由主义。Fisher 采纳了哈耶克的建议，开始创办智库。1955 年在英国成立“经济事务研究所”（the Institute of Economic Affairs），这家研究所后来孕育了撒切尔主义，紧跟着又成立了曼哈顿研究所（The Manhattan Institute）。1981 年，Fisher 的使命感爆棚，“立志为自由市场开疆扩土”，创办了阿特拉斯经济研究所（the Atlas Economic Research Institute），后来改名为阿特拉斯集团（Atlas Network），主要为智库的扩张提供支持和资金。⁴¹ 天则研究所成立于 1993 年，作为阿特拉斯集团的北京分部。⁴² 虽然天则不是中国最大的经济学智库，但是意识形态影响力最大。天则在运营的 25 年间，资助了无数大会、研讨班、讨论课等等，参与者遍布政府机关、媒体和私企。⁴³ 天则没有拿过政府一分钱，却给不

41 John Blundell, 'The Life and Work of Sir Antony Fisher', *Institute of Economic Affairs*, 10 July 2013.

42 天则的英文名是 Unirule，是 Universal Rule 的合成词。天则二字来源于《诗经 大雅 周颂》“天生丞民，有物有则”。

43 中国社会科学院资助了不同政治派别的经济学家。林毅夫 1994 年在北京大学创办的中国经济研究中心，规模比天则大，可能影响力也更大。

少政府机构提供过咨询，起草过研究报告。天则名气最大的几位经济学家名列“中国经济50人论坛”，该论坛成立于1998年，旨在把全中国最有名、成就最大的经济学家网罗到同一个组织门下。通过天则开展的活动，以及旗下成员的积极奔走，新自由主义的教义成为政策讨论的一部分，在国家和地方都是如此。新自由主义者建立了一种标准，使得财产权、私有化、效率和竞争都可以被测量，进而塑造了国家政策，尽管某些具体的政策建议超过了国家可以接受的范围。中共高层在官方层面更亲近新古典主义一派的经济学家。但是新自由主义经济学家总会说，目前采取的市场措施还不够完备，应该加大改革力度。

以戴尔·卡内基（Dale Carnegie）和斯蒂芬·平克（Steven Pinker）为代表的经济学通俗读本让“经济主义”世界观流传甚广，影响生活的方方面面。从新兴的经济学学科出发，按照市场法则，创造出了一系列通俗段子（popularization of wisdom），在中国起到了相似作用。80年代后期以来，亚当·斯密以降的经济学原典陆续推出中译本。冯·米塞斯和哈耶克非常流行，读者甚众。大城市的书店往往引领着知识界的动向，比如南京的先锋书店，上海的季风书店（现已关停）和北京的万圣书园，他们的书总是摆在最醒目的地方：季风书店就把他们的书摆在入口的书架上。最早全面介绍新的经济思维的普及读物是14卷本《市场经济学普及丛书》。中国留美经济学会策划和出版了这套书。该学会成立于1985年，成员都是留美经济学家，穿梭在中美两国。⁴⁴丛书有意避免出现数学公式，目标读者是政府官员、学者、企业经理和大学师生，旨在让他们了解经济学基本原理。

丛书第一卷是张帆的《大众市场经济学》，介绍微观经济学，内容围绕计划经济向市场经济的转变。张帆用案例分析比较两种制度，每一个案

44 参见官网 www.china-ces.org. The group also organized publication of a 12-volume Modern Business Administration Book Series in 1995.

例分析都得出计划经济不好的结论。第二卷讨论宏观经济学。其余各卷内容涵盖家庭经济学、组织架构和管理、货币政策、资本市场、国际贸易和引进外资。《看不见的手：市场经济中的政府职能》专门讨论公共选择理论，意识形态意味也最直白（值得一提的是，这是丛书里唯一一本讨论具体经济学流派的）。最后一卷是茅于軾的《生活中的经济学》，意识形态最浓，也最畅销。茅于軾是天则的创始人之一，也是中国最有名的新自由主义者，本书材料来自他在哈佛大学一年的访问生活。茅于軾盛赞美国经济的理性和务实，把市场看作最基础的价值，讨论内容包括住房所有权、垃圾回收和超市。《生活中的经济学》以新自由主义者最爱的囚徒困境作结，规劝政府官员：

交易有其特定的规范，但基础是人权和市场规则，遵守规则却不能依靠自利动机。通过囚徒难题说明为什么要建立市场规则，廉洁高效的政府才能领导出规范化的市场。⁴⁵

向市场经济过渡的初期，社会上广泛存在对市场交易和动机的怀疑，茅于軾讨论的不是转折期，而是运转良好的市场经济应该具备的道德。

塑造中国式的“经济人”（Homo economicus sinensis）

近十年来，西方学者研究新自由主义的著作越来越多，从社会、政治、主体性、认识论和心理等角度展开分析。新自由主义塑造了最新版本的“经济人”，经济领域急剧扩张，相应的尺度、标准和计算法则浸入生活方方面面：竞争和风险才是生存的要义；企业家精神是人的本性，要不断重塑自我；政治领域大幅缩减，政治变革的近乎不可能。新自由主义改变了人们的认识论，人们不再相信超越性的价值或真理，即使还有真理，也只可能存在于冷冰冰的市场运行中。新自由主义想象中的市场要求政府干预，

45 茅于軾，《生活中的经济学》，北京，上海人民出版社，1993年，252-257页。

政府应该维护市场秩序，但是政府只能在特定情况下出面，而且要秉持务实的态度，不能有历史包袱，不能设定任何终极目标，也没有不能逾越的首要原则。新自由主义塑造的主体没有组织机构的支撑，能依傍的只有自己和自己的家庭，很少参与集体行动，国家也几乎不提供福利保障。社会不仅变得两极分化，而且理直气壮地分成了赢家和输家，近乎残忍。⁴⁶

中国基本符合上述状况。中国 2001 年加入世贸组织后，资本体系才真正得以巩固。⁴⁷ 与西方漫长的演变相比，中国从改革开放前的政治经济制度过渡到 21 世纪的新自由主义“经济人”，规模大得多，速度快得惊人。社会和集体资源被极大地削弱了，没有什么能够阻碍人们变得孤立，用企业的思路来想象自我，没有力量能干扰市场运行。从 70 年代起，工人和单位职工不再可能通过民主的方式参与管理，国家和企业取消了托儿所等家庭福利，大部分社会养育的担子落到了女工和退休职工肩上。⁴⁸ 1982 年，宪法取消了工人罢工的自由。老一辈国企工人在 90 年代下岗，处境悲惨：“铁饭碗”（可以由子女接替同一个职位）到 1997 年几乎完全被取缔了。科斯和王宁在书中抱怨，农村去集体化之后，农业上宝贵的组织知识（organizational knowledge）也被消灭了。90 年代中后期，乡镇企业要么私有化，要么倒闭，集体所有制和合作管理的最后一丝痕迹也荡然无存。新的工人阶级主要是农民工和下岗工人，他们面对劳动力市场时，只是孤零

46 参见 Wendy Brown, *Undoing the Demos: Neoliberalism's Stealth Revolution*, New York 2015; Melinda Cooper, *Family Values: Between Neoliberalism and the New Social Conservatism*, New York 2017; Davies, *The Limits of Neoliberalism*; Pierre Dardot and Christian Laval, *The New Way of the World: On Neoliberal Society*, London and New York 2013; 韩炳哲, 《精神政治学：新自由主义与新权力技术》，北京，中信出版社，2019; Jamie Peck, *Constructions of Neoliberal Reason*, Oxford 2010. 米歇尔·福柯, 《生命政治的诞生：法兰西学院演讲系列 1978~1979》，上海人民出版社，2011 年。

47 这是科斯和王宁理解的中国新自由主义的历史转折点。网络刊物《闯》（Chuang）的编委也认可这个历史分期。该刊即出“红尘：中国资本主义的演变”，应该是共产主义立场对中国资本主义发展史最优秀的论述。参见官网 www.chuangcn.org。

48 Joel Andreas, *Disenfranchised: The Rise and Fall of Industrial Citizenship in China*, forthcoming. Dong Yige, *From Textile Mill Town to iPhone City: Gender, Class and the Politics of Care in an Industrializing China (1949-present)*, PhD dissertation, Johns Hopkins, 2019.

零的个体，没有社会保障，也没有组织可以依靠。

“业主社会”（ownership society）迅速出现，也积极塑造了新的主体性。80年代后期之前，中国根本没有私有住房。政府在1988年启动住房改革，整个90年代不断修改法律法规，积极推动住房私有化。截止1998年，最后一批企业停止给职工分配住房，那时候中国已有24000多家房地产公司，私有住房占比高达90%，位居世界前列。必须买房很快成了主流价值观，具有重要的文化含义。男人要是没有买房，就很难娶到媳妇。手里有闲钱要投资的人，房地产是首选。由于投资渠道很少，在投资经济的强力驱使下，大城市的房价飙升，是否买房就成了一种区别赢家和输家的标准。直到2007年，物权法才正式出台，财产才完全受法律保护，所有权仍然比在其他国家受到更多限制，比如业主并没有土地所有权，只有70年使用权。尽管很多人希望法律修改70年使用权的限制，然而正是这种限制造就了对所有权的渴望，在政治上和意识形态上都有重要意义，当然还有文化意义：绝大多数业主都希望自己的财产权受到法律切实的保护，财产应该是神圣不可侵犯的，这当然会让业主在政治上日趋保守。例如，人们普遍反对征收物业费，主要理由是所有权不完整。

William Davies认为，审计文化（audit culture）是新自由主义治理的重要特征。在中国，审计文化无处不在，从共产党对干部的考核，再到各级教育机构的评估。在中国大学里，审计文化越来越压迫人，越来越笼罩一切：大学排名、院系排名和学科排名决定预算多少，以及教员能拿多少薪水。中国大学的科研评估完全是量化的，认为学术成果必须可以预测。买版面发论文已是潜规则，代写论文和抄袭同样猖獗，还产生了大量毫无意义的专利。中国计划在2020年全面施行征信制度，不过这主要不是奥威尔说的全面监控，而更像是审计文化向个人生活的入侵，把生活变得更经济化，生活就是一系列考核串联

起来的。建立征信系统的目标更多在于“助力”经济发展（‘nudge’ economy），而不是国家要施行惩罚式的监控。

用企业思维来理解自我，人力是一种资本，会带来经济利益，这些观点已经深入人心，家庭、学校和工作场域无不是用审计文化来理解自己的，审计文化还遍布日常消费和社交媒体，如网络交友、约会和电子游戏。人们通常用“发展”描述自己的人生历程。90年代起，“成功学”就是一门大生意，收费昂贵的研讨班和在线教程如雨后春笋般涌现，城市和机场的书店里，“成功学”书籍总摆在最显眼的书架上。陈安之是中国最有名的成功学讲师，他在2000年出版了第一本书《卖产品不如卖自己》，他的书和影像产品销量过千万。他在书中自述，他90年代在美国留学时，遇见了成功学大师 Tony Robbins，改变了一生。潘毅和张彤禾的研究发现，工厂女工最爱读成功学段子，她们都梦想有朝一日开一家小店。⁴⁹

国家也大力促进人力资本的形成。国家从90年代末开始推行“证书”系统，到2010年代已经有1000多种证书了，歌手、市场营销人员、心理咨询师等等都需要持证上岗。考证培训行业的市值高达数百亿美元，很多人误以为拿到某个证书就能从事具体的行业，觉得多考几个证书，找工作时就能占得先机，选择面也更宽。虽然中国的社交媒体有防火墙的限制，但是“影响力经济”（influence economy）给新自由主义大开方便之门，让人们把自己当作商品来营销，可以在网上不断改造自己的形象。人们在网上孜孜不倦地树立人设，获得粉丝和流量，除此之外网络上还有一些付费活动。网络游戏的受众极多，非常赚钱。网红收到的打赏也很多，影响力经济在中国形成了数千万美元的规模，中国还有全球最大的网购市场。太多人想当网红了。买家

.....

49 潘毅，《中国女工：新兴打工者群体的形成》，九州出版社，2011年；张彤禾，《打工女孩：从乡村到城市的变动中国》，上海译文出版社，2013年。

和卖家的界线变得模糊，每个人都在“点赞”，都或隐或显地在做营销，影响经济。

新左派与批判

传统观点认为，80年代见证了自我的发现，个人摆脱了文革后期的专制服从，个人得以树立。今天中国大多数左派回忆80年代年轻岁月时，都坦诚当年是“自由主义者”，因为个人主义拥有彻底反对专制的强大力量。这批人在90年代左转，因为社会分层日渐清晰，他们意识到当年为之奋斗的个人并没有走向解放，而倒向了消费和自私。今天大多数左派都认为，前三十年社会主义建设的历史仍然是抵抗全面新自由主义化的资源。中共领导依然宣誓忠于社会主义和马克思主义，左派当然不会被这一点蒙蔽，但是很多人还愿意相信中共有自己纠错的能力，尽可能寻找空间，在国家决策层面加入社会主义的内容。因此很多左派支持国企扩张，尽管在结构、运作方式和劳资关系方面，国企和私企毫无区别。还有一些左派拥护“一带一路”，认为“一带一路”继承了万隆会议的精神，而不是新殖民主义。

大多数学院左派都支持社会运动，无论是工人运动、环保运动还是女权运动。然而国家会限制他们发声，他们自己也希望影响政府决策，所以很少有左派公开声援运动分子。在中国，社会运动有一个特点，缺乏必要的理论支撑、批评意识和知识准备。由于学院左派太亲近政府，所以对年轻人吸引力不大。只有在社会运动中，才可能形成政治性的集体意识，才能挑战新自由主义的霸权，才能构成最有意义的另类力量。在工作领域，在农村，年轻人普遍感到前途渺茫，对工作、家庭生活和消费文化不满，这些意愿都可以成为集体行动的组织潜能，即使往往持续不了多久。事态或许会改善。但是反抗力量在不断积累，知识分子却无法贡献自己的力量。

尽管左派知识分子很敏感，很快就开始批判新自由主义的弄潮儿，如茅于軾和张维迎之流。但是，新自由主义侵入社会肌理的过程，如审计文化、成功学、社交媒体的经济效益、各种机构、规章和习惯如何在日常生活层面塑造新自由主义的文化，左派都缺少分析和批判。⁵⁰ 很多左派信奉民族主义，认为中国作为经济大国的崛起，可以摆脱美国的控制，是另类选择的胜利，至少看得到胜利的希望。这种另类选择可能类似汪晖的“反现代的现代性”，可以追溯到漫长的中国革命；可能类似甘阳的“通三统”：儒家传统、毛主义革命传统和邓小平的改革传统。⁵¹ 因此中国的现代化是很特别的。从这种视角看，新自由主义基本上是西方舶来品，理应抵抗。

与很多新自由主义者一样，科斯从来没有用过“新自由主义”这个词。但是他推崇的中国式资本主义，已经臣服于新自由主义逻辑。资本主义在中国已经落地生根，开花结果。不久之后我们也许就会看到，中国如何经历严重的经济危机。科斯的论述让我们认识到，新自由主义的政治经济理性已经在全球占据了支配地位，中国的资本主义只是其中一个版本，认清这个现实，才会形成持续的、有意义的、重要的反抗力量。

.....

50 笔者惊讶地发现，冯·米塞斯、弗里德曼、贝克尔等新自由主义者的著作大量被翻译引介，我在第45个注释里提到的著作却完全没有中译本。（除了福柯的著作引介比较全面，以及中信出版社最新策划的韩炳哲文集。）也许情况正在改变，但愿是我多虑。

51 甘阳，《通三统》，北京，生活·读书·新知三联书店，2007年。

今日中国的非洲：初步观察

■ 王智明*

新到非洲的每一个人都有潜力成为连锁移民现象中的有力连结，将亲戚、熟人、女朋友和配偶们带到非洲。随着时间过去，新到者的行为，他们和非洲人民建立起的的关系，操办业务的方式，对当地法律、习俗、环境以及人的尊敬或其缺乏，将决定中国的形象，甚至是中国与非洲的全面关系，其影响力将大于任何北京为了建立政府权力与强化国家名声所精心策划的行动。

—Howard French, *China's Second Continent* (2014), 6

只要我们可以超越媒体的终局策略，我们就可以打开深入研究的空间，而不只是专注在经济上的利益或损失。我们需要更多、更具广度的文化与艺术研究，以为中非关系的论辩增加有意义的面向。

—Ruth Simbao, *China-Africa Relations* (2012), 7

中国崛起，尤其在 2006 年以后的“中非合作论坛”¹ 以及 2013 年前后“一带一路”倡议出台后，使得中国与非洲的关系（以下简称“中非关系”）成为西方和中国媒体关注的焦点。前者通常以“黄祸”的角度观之，认为

.....
* 王智明，台湾中央研究院欧美研究所。

1 中非合作论坛 (Forum on China-Africa Cooperation) 是中国与非洲为加强双边合作，促进共同发展而举行的双边会谈。每三年举办一次，首届部长级会议 2000 年在北京召开，当时 53 个非洲国家共有非洲 45 个国家以及 17 个国际与地区组织应邀与会。六年后再度于北京召开时，非洲有 48 国派代表与会，其中 42 国由元首亲自带队，会上通过了《中非合作论坛北京峰会宣言》和《中非合作论坛 - 北京行动计划 (2007 至 2009 年)》，为中非合作发展的推动加大了力度。其中《北京行动计划》包括：协助非洲国家设立农村学校；中国政府向非洲留学生提供奖学金的员额，至 2009 年将逐步提升到每年 4,000 名；向非洲的教育官员与大学、中学与职业学校的领导提供训练；以及在非洲建立孔子学院以加强中文教育，并在中国的高等院校鼓励非洲语言的学习与教学等项目，大幅推进实质交流。见 FOCAC, “Beijing Action Plan (2007-2009)”, <https://www.fmprc.gov.cn/zflt/eng/zyzl/hywj/t280369.htm>。

■ 殊音 中国的“非洲”

中非关系的进展意味着中国对西方霸权的挑战，也对非洲国家的主权、劳动条件与环境带来破坏，乃至透过债权形成某种的“新殖民关系”。² 后者则视之为一个关于未来的论述，中非关系的进程将为新的国际秩序的到来奠定基石，并为中国未来的发展铺下坦途，因为中国绝不称霸，只是打造互利双赢的国际合作，投资基础设施建设与国际贸易，推动非洲与世界的发展。³ 已故的非洲学者山姆·莫尤（Sam Moyo）就强调，中国再殖民非洲“是一个贫乏的概念，这种看法完全是在套用传统的常规殖民秩序……，没有体现当下的资源争夺方式的差异”；同时，乐观地看，中国的援助与投资不仅可以让非洲“得到新的金融资助和形式，还包括对联合国和国际金融体系转型的预期”（99-100），何况在非洲征用土地的主力是“美国、欧洲以及来自斯堪的纳维亚半岛国家的大量跨国公司”，而非中国；但是中国制造占据非洲零售市场、中国企业大量涉入非洲矿产、农业和建筑领域，乃至因为待遇问题而造成中非冲突，也是铁板钉钉的事实（102-3）。⁴ 因此，在“一带一路”的带动下，中国的学术界开始关注中非关系，不仅许多研究中心应运而生、蓬勃发展，部分学者也开始关注在中国，特别是在广州和义乌学习和做买卖的非洲人社群，⁵ 尽管中非关系，早在冷战的年代，在1955年印尼万隆亚非会议的基础上，就一直在外交与援助上有所互动；在2000年“走出去”的政策推动下，国有企业开始到非洲积极进行投资与基础建设，造桥铺路、开矿垦荒，为当前的中非关系打下了重要的基础。从冷战时期反帝连带

2 例如 Howard W. French, *China's Second Continent* (New York: Vintage, 2014) 就对中国在非洲的发展抱以负评，尤其强调中国移民对于非洲的影响以及对非洲人民的歧视。

3 例如张春，《走进非洲》（上海：复旦大学出版社，2017）就带着乐观的论调，从国家政策的角度来阐述过去60年中国在非洲的发展和境遇，并以“携手共圆中、非梦”作为结论与展望。

4 萨姆·莫约著，林允柯译，《中国在非洲：“南南关系”展望》，《人间思想》简体版，第6期（2017），页97-108。

5 见博艾敦（Adams Bodomo）著，李安山、田开芳和李丽莎译，《非洲人在中国：社会文化研究及其对非洲—中国关系的影响》（北京：社会科学文献出版社，2018）；以及香港岭南大学学者 Roberto Castillo 做的相关报导和研究：<https://africansinchina.net/tag/roberto-castillo/>。

的战略同盟，到今天经贸与人员的密切往来，中非关系可以说也进入了新的时代。“中国在非洲”，究竟给非洲国家与人民带来了“解救”还是“诅咒”？它是一种帝国与资本的复制，还是打开反思不结盟运动、重建“南南关系”的契机？这在中外媒体上成为了中非关系论辩的主轴。⁶

然而，当中国媒体和学界唱和着希望的旋律时，西方媒体似乎弥漫着警醒的曲调。尽管中国政府、媒体与知识界对于中国的辩护不无道理，中非关系的最终发展也有待时间的磨合来证明，但在中国企图向国际社会“说好中国故事”的同时，似乎忽略了中非关系当中的文化冲突可能造成的负面效应：不论是对在华非洲人社群的严格管控，或是中国媒体对非洲形象的刻意塑造，似乎都反映了长久以来，中国社会对非洲的有限认识，乃至是误识与歧视。⁷ 尤其，近年来中国关于非洲的文化生产——从《战狼 II》与《红海行动》等大片到 2018 春节联欢晚会上备受争议的小品《同喜同乐》——将非洲呈现为中国行动的背景与对象，而非对等的主体；这些影视产品还复制了西方媒体对非洲的主流想象：贫穷脏乱，又疾病肆虐，他们要不在低度开发中腐败，制造恐怖袭击，就是等着中国英雄或丈夫前来营救。因此，在我们称颂或诋毁西方媒体对于“中国在非洲”的评价之前，或许我们应该先了解中国眼中的非洲是如何形成，又将如何与中国的未来发生关系。

这样一个自省的出发点是必要的，因为非洲不仅是当前中国基建

6 例如黛博拉·布罗蒂加姆 (Deborah Brautigam) 著，沈晓雷、高明秀译，《龙的礼物：中国在非洲的真实故事》（北京：社会科学文献出版社，2012）便为这个论辩，从外交援助与国际战略的角度，提出了有利中国的辩护。李静君 (Ching Kwan Lee)，*The Specter of Global China* (Chicago: University of Chicago Press, 2017) 则从资本，而不是资本主义的角度，解说中国资本在非洲造成的影响，反驳西方媒体认为中国是新帝国主义的說法。

7 当然，中非关系的冲突涉及的不仅仅是文化和媒体，还包括地缘政治的角力以及中非两方对经济交换与发展的认知差距。笔者感谢台湾中研院民族所谢力登 (Derek Sheridan) 教授的建议，但能力所及，本文着力之处主要还在文化和媒体的再现。

■ 殊音 中国的“非洲”

援助的前线，前往非洲旅游的中国旅客亦逐年攀高。中国旅游公司携程所做的一项消费调查显示，“2018年上半年，以商务出行为目的前往非洲的机票订单占总体赴非订单的15%，比去年同期增长50%以上。同时，今年前7月，通过携程旅游平台购买各类旅行产品前往非洲的游客，比去年同期增长约40%，模里西斯⁸、肯亚⁹、摩洛哥、南非、突尼斯都是中国游客青睐的目的地”；中国旅游研究院发布的数据则显示，“过去三年中非双边入出境人数基本保持稳定，2017年全年，中非双边旅客互访达到142.6万人次，其中，中国游客旅非79.78万人次，非洲游客旅华62.83万人次”。¹⁰ 这意味中非关系将从物流、金流及外交的往来逐渐步入更密切的人际与文化交往；不只中国游客将加入“中国在非洲”的大潮，提振非洲经济、认识非洲文化，他们在非洲的经验、忆述以及与非洲社会的互动也将成为“中国的非洲”的一部分。在这个意义上，这几年非洲游记的高频出现反映的就不只是中国民众对非洲兴趣增加，而是非洲想象的中国表述，正借着文字和影像，乃至于博客，加入了中非关系的建构行列。¹¹ 在这个中非关系的新时代，研究者有意识地走出“解救”或“诅咒”如此截然两分的意识型态框架，或是超越“龙在莽原”的意象思维，¹² 而进入更为细致的关系研究当中，同时对自身的知

.....

8 毛里求斯——编者注。

9 肯尼亚——编者注。

10 引自田虎和连品洁，《中国赴非游客量连年增长 非洲旅游迎来发展黄金期》，《人民网》旅游频道，2018年9月4日：<http://travel.people.com.cn/n1/2018/0904/c41570-30271171.html>。亦可参见 Juergen T Steinmetz, “Tourism for Africa is now Top Destination for Chinese Tourists,” *ETurboNews*, March 19 (2018): <https://www.eturbonews.com/180671/tourism-to-africa-is-new-top-destination-for-chinese-tourists>; Shi Yinglun, “China Focus: Into Africa, Chinese Tourists Charmed by Natural Beauty,” *Xinhua News*, August 29, (2018): http://www.xinhuanet.com/english/2018-08/29/c_137427958.htm。

11 这也包括了许多官方纪录片的出现，例如浙江师范大学非洲研究院张勇导演与制作，关于在华非洲人的《我从非洲来》（2018）以及仍在制作中的《重走坦赞铁路》。2018年新华社亦推出名为《与非洲同行》的主题纪录片；中央电视台（CCTV 1）亦将推出《中非合作新时代》的五集专题片，介绍中国如何通过合作项目的具体事例以及非方亲身感受，展现中非合作真实亲诚的理念，以及促进当地经济社会发展、改善民生发挥的作用。

12 见 Daniel Large, “Beyond ‘Dragon in the Bush’: The Study of China-Africa Relations,” *African Affairs* 107/426 (2008): 45-61 对于中非研究的回顾与批评。关于中非研究领域的出现与展望，见 Chris Alden and Daniel Large, eds., *New Directions in Africa-China Studies* (London: Routledge, 2018)。

■ 殊音 中国的“非洲”

识构成与认知框架提出反省。中欧大学公共政策学院的学者丹尼尔·拉吉 (Daniel Large) 就强调, 中非研究的发展应该“超越在国家架构下分析经济关系”这个层次, 并转向中非之间多元关系的开展如何影响了双方的发展 (60)。任教于南非罗德斯大学艺术系, 同时也是国际刊物《非洲艺术》主编的学者茹丝·辛包 (Ruth Simbao) 则指出中非关系是全球非洲想象的一环, 它既指向“反向离散” (contra-flow diaspora) 的非洲全球运动, 也提醒我们膝反应式的团结或偏见这类的概念, 并无助于理解中非关系中的复杂动态。她认为, 当前关于中非关系的论辩中, 盲目的团结有时候被用来解释非洲或中国的行动 (端看论者是以“解救”或“诅咒”来看待中国在非洲的举措), 但这类解释对于我们理解或进行内部反思作用不大; 因此, “复杂的研究和有意义的艺术作品不能简单地在中非关系的论辩中选边, 而得要允许——甚至寻找——这类复合议题中无法避免、一定存在的矛盾” (2017: 5)。¹³

在辛包看来, 所谓的“中国袋子” (Chinese tote) 具现了中非关系的许多矛盾。“这些袋子通常与被迫移动、难民身份以及贫穷相连系, 在非洲许多地方有不同名称: 中国袋子、津巴布韦袋子、土耳其皮箱、孟加拉袋, 或在奈几内亚¹⁴叫做‘迦纳¹⁵必须走’袋, 因为1983年有大量的迦纳难民逃离奈几内亚” (2012: 6)。¹⁶ 换言之, 虽然这些袋子不过是移动性的暗喻 (Cheng 2018), 并在不同的脉络中有不同的指称和意涵, 但就像被非洲艺术家回收再加工的中国产品¹⁷, “中国袋子”与中国的关联转喻了非洲的中国认识。或许这样的想象连系对中国与中国

13 见 Ruth Simbao, “Situating Africa: An Alter-Geopolitics of Knowledge or Chapungu Rises,” *African Arts* 50.2 (2017): 1-9。

14 新几内亚——编者注。

15 加纳——编者注。

16 见 Ruth Simbao, “China Africa Relations: Research Approaches,” *African Arts* 45.2 (2012): 1-7。相关研究, 亦可参考 Ying Cheng (程莹), “‘The Bag Is My Home’: Recycling ‘China Bags’ in Contemporary African Art,” *African Arts* 51.2 (2018): 18-31。

17 见王硕, 《“回收”作为转喻: 非洲当代艺术中的中国外销品》, 文章摘要见 <http://t.cn/AiDK6hYz>。

■ 殊音 中国的“非洲”

制造并不公平，我们也绝对可以找到其他的物件（例如华为手机或高铁）作为反证，但是“中国袋子”终究表述了某一层次的中非关系与中国想象，而这正是中非研究者必须诚恳面对的。“中国袋子”的另一层意涵更值得我们深思。辛包说：这些袋子不仅指出便宜中国货大量倾销非洲的事实，它们也指向了2005年津巴布韦政府“去除脏乱”的主张——即以都市更新与公共卫生之名扫除贫民窟的行动。这个造成数以百万居民流离失所的举措，据说是为了迎合总统慕加比“向东看”的政策，为中国企业的进驻扫除障碍（Simbao 2012: 6-7）。思之于此，我们就不得不将中国袋子看做是中非关系的多重转喻：一方面它象征中国产品的质量以及中国经贸扩张的现实，另一方面它与难民和贫穷的连系凝结了某种对中国在非投资的认识——这种认识与就业率或国民生产总值的发展无关，而与非洲人民居住空间的破坏与改变相关。虽然发展难免带来破坏，而且破坏的动力不只来自于外，亦发源于内，但是中国的发展如何不为非洲人民的生活造成灾难性的破坏，当是思考中非关系的首要命题。能否守住这条底线，对于批判性的人文知识而言，自然是如何评价中非关系的重要判准；不然，去殖民化的知识生产又与殖民现代性的知识生产何异呢？是故，辛包提出了以下的重要提醒：

所有学者都得与他们作为知识生产者的现场搏斗，承认去现场的、普世的或是全球的思想，在另类地缘政治这样的去殖民概念中是有盲点的。在非本质化的意义上，「关注知识生产者，而不是知识对象」是一种实际的需要，目的是为了「置疑掌握知识本身的现代／殖民基础」。（2017: 7）

以中国近年出版的非洲旅行书写为研究对象也是类似的道理，因为旅行书写本身即是一种知识生产的形式；它不仅暗含美国学者玛丽·普拉特（Mary Louise Pratt）所说的“帝国之眼”，¹⁸ 它本身就是一个现代／殖民

18 见 Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, 2nd Edition (London: Routledge, 2007)。

的现场，是一种以非洲为对象和场景的中国表述。对其深究不仅可以发觉国家叙事与主体叙事之间的贴合与缝隙，也可以看到非洲之于当前中国在自我追寻与探问中的位置。在中国游客前往非洲旅游高速成长的今天，我们可以预期未来将有更多的非洲游记即将出版，新的文化碰撞将在这些非洲行旅中发生，乃至成为中非关系的新热点。这都使得检视中国的非洲想象——乃至对黑人的歧视——变成中非关系中无可回避的课题。换句话说，“如何说好非洲故事”与“如何说好中国故事”恰恰是一体两面，一如“中国在非洲”与“中国的非洲”是一个相互连动的过程，它们突显的是“当中国深入世界”时，中国人的心灵与视野是否也能与之合拍的主体性拷问。¹⁹ 如果“中国在非洲”是关于批判与辩护中国在非洲的行动——从掠夺土地、资源，到移民、基础设施建设与债权——是否构成了“新殖民主义”的辩论，那么“中国的非洲”则期待批判反思自我的非洲想象，以检视在中国知识生产与主体形构里的非洲究竟意味着什么。

这篇文章将以最近中国流行文化里的非洲形象为出发点，特别关注中国的旅行书写如何表述非洲。虽然流行文化的再现未必能够代表中国人对非洲的全部观感，但是它们都指向了一个相对于非洲的中国主体。正是这个中国主体值得我们思考与分析。这样的取径并不只是为了批评中国的非洲再现犯了“东方主义”的毛病，而是要抢救那些反思的痕迹与瞬间，让我们得以对非洲提出不同的想象，如辛包教授所建议的，以“超越媒体的终局策略”，“打开深入研究的空间”，从“一个互嵌而且极度情境性的地理”（2012）中去想象与介入中非关系的未来。

没有地方与不是地方：非洲一体？

2017 年是中国电影市场巨幅成长的一年。根据《综艺》杂志的调查，中

19 相关讨论，见铃木将久编，《当中国深入世界：东亚视角下的“中国崛起”》（香港：亚际书院，2016）。

国电影市场从每年 20 亿的营收于 2017 年大幅成长为 86 亿美元，²⁰ 而当年最卖座的电影——也是截至目前中国影史上最卖座的电影——就是吴京主演的《战狼 II》。它在上映四个月内就已获得人民币 56.7 亿的票房收入。而名列第二的是在 2018 年 1 月上映的《红海行动》。这两部电影描述的都是中国在非洲的（非军事）救援行动。虽然这两部电影独占中国电影史鳌头或许不过是意外，但它们都以中国在非洲救援侨民的行动为背景这一事实，无疑值得关注与讨论。

毫无疑问，这两部电影都具有明显的爱国主义色彩，并以男子气概为基调，而它们也受到中国政府与解放军的大力支持。²¹ 它们向中国公民传达了一个重要的讯息：“中华人民共和国的公民，当你在海外遭遇危险，不要放弃！请记住，在你身后，有一个强大的祖国”。²² 宣扬爱国主义无可厚非，强调男子气概就军事与动作电影来说亦情有可原，但这两部电影里的非洲再现却大有问题：不只是视非洲为战乱、疾病、贫穷、危险之地这样的刻板印象充斥全片，电影里的非洲亦不存在任何的地方标记；观影者除了透过刻板印象清楚地看见“非洲”之外，无法从非洲演员的穿着、使用的物品或地景辨别电影究竟指的是非洲哪里？观影者只看到了战争、爆炸、打斗与救援在“非洲”发生，以及众多无辜的非洲人民为之受害与牺牲，却全然无法辨视这些受害者是谁，来自哪里？他们虽有脸孔，但却和“非洲”一样，不过是这些中国救援故事的“背景”，而不是主角，没有个性、姓氏、部族、国家。和“非洲”相同，他们也是被作用的对象，而非有自主意识的主体——没有来处（placeless），亦无处可去（nowhere）——他们既是流离失所，也是被发明的他者。在这两部电影里，非洲被想象为一个整体，但它并不是一个有中心意识

20 见 Patrick Frater, “China Office Box Expands by \$2 Billion to Hit \$8.6 Billion in 2017,” *Variety* 2017/12/31: <https://variety.com/2017/film/asia/china-box-office-expands-by-2-billion-in-2017-1202650515/>。

21 《战狼 II》被推荐代表中国角逐 2018 年奥斯卡最佳外语片奖项，而《红海行动》的摄制则受到解放军的大力支持，包括出借舰艇与装备进行拍摄，颇带有武力展示的意涵。

22 这是《战狼 II》结尾的字幕。

■ 殊音 中国的“非洲”

或思想的集体，而是被贫穷、疾病与政治动乱所扰动的一盘散沙。由此观之，虽然中国在非洲造桥铺路、大举建设，在中国人眼里，非洲仍是一片广大而平坦的荒原，随时等待资本主义与军国主义的开发和征用。仅见“非洲”而不见非洲的地方，同时反映的是我们对于非洲知识的稀缺与不在意，一如我们对于非洲人的认识是不分地域与国籍的“黑”。²³

因此，2018年春节联欢晚会上赞扬中非友好的短剧小品《同喜同乐》会引发轩然大波，也就不令人那么意外了。《南华早报》指责这个短剧带有“种族歧视”，并造成人们对“扮黑脸与大屁股的愤怒”。²⁴名为“SupChina”的网络平台则责怪该小品“无耻”，是“这个星期上最多人观看的节目中的低点”。²⁵美国的《纽约时报》与《华盛顿邮报》也报导了这则新闻，将这起事件置放在中非关系中来理解，并捎带提到自2016年以来，中国媒体与社会对非洲的负面再现，包括一个洗衣精的电视广告以及在武汉展出的一个非洲动物摄影展；前者暗讽连黑皮肤都洗得掉，后者则将非洲人与猿猴、猩猩并置，强调其原始与落后。²⁶这些批判不只发生在英语媒体，也在像微博、微信这样的中文网络平台上发酵，引发正反辩论。

不论认为《同喜同乐》对非洲人的再现只是“为了喜剧效果”，“没什么大不了的”这样的想法是否强辞夺理，或是认为中国人种族歧视的看
.....

23 在这里尚无法充分展开的讨论是：“视非洲为一体”的视角，在知识上是否有问题？虽然非洲联盟的确实存在，但它并不像欧盟有单一市场、货币与议会作为基础，遑论非洲各国间在语言、部落、文化、宗教与殖民史上的差异。莫尤即曾指出，“非洲大陆往往被视为一个大国或一个区域，而这块大陆上纷繁复杂的历史以及当代政治经济情况则被忽视了。事实上，撒哈拉以南的非洲国家有着明显不同的政治、人口、经济和资源，这些特质吸引着各式各样的外国投资者，而中国只是其中之一”（2017: 97）。的确，中非关系的开展在各个非洲国家并不相同，视之为一体或许更大程度反映的是中国对于非洲政经布局的需要。

24 见 Mimi Lau, “‘Racist’ Chinese Spring Festival Gala TV Show Causes Uproar over ‘Blackface’ and ‘Big Bottoms,’” *South China Morning Post* (2018/2/16): <http://www.scmp.com/news/china/society/article/2133558/racist-chinese-spring-festival-gala-tv-show-causes-consternation>.

25 见 Anthony Tao, “China’s CCTV Spring Festival Gala Included a Truly Shameless Africa Skit, Featuring Blackface,” *SupChina* (2018/2/16): <https://supchina.com/2018/02/16/cctv-spring-festival-gala-a-truly-shameless-africa-skit-blackface/>.

26 See Jane Perlez, “With Blackface and Monkey Suit: Chinese Gala Causes Uproar,” *The New York Times* (2018/2/16): <https://www.nytimes.com/2018/02/16/world/asia/china-africa-blackface-lunar-new-year.html>; Adam Taylor, “China’s Televised New Year’s Gala Featured a Blackfaced Skit about Africans,” *The Washington Post* (2018/2/16): https://www.washingtonpost.com/news/worldviews/wp/2018/02/16/chinas-televised-new-years-gala-featured-a-blackface-skit-about-africans/?utm_term=.3674a7f0589f.

法实在过于严肃，乃至出格，或许比较持平的判断是：剧组人员对于种族主义缺乏“文化敏感”，对于黑人在西方种族再现的漫长历史缺乏认识与同情。小品里“扮黑脸”与“大屁股”的作为不只重覆了西方的种族主义观点，流露了中国对于他们宣称所关心的“黑人兄弟”的历史与情感缺乏认识，更强化了这类再现本身的种族化结构，而华人自己恰恰也曾受到这个种族化结构的折磨：从“东亚病夫”“黄祸”“模范少数”到“菜鸟新移民”，这些标签都是上个世纪华人以及亚裔美国人试图打破与超越的刻板印象，至今仍然未竟全功。更重要的是，《同喜同乐》反映中国对于非洲想象的接受本身缺乏批判意识，既看不到它是西方媒体长期主导下的产物，也没有认识到它本身反映的是一种已经被地缘政治化的知识；令人遗憾的是，中国媒体非但无意改变这样的知识结构，反而随之起舞，堂而皇之地演出了一出自以为中非友好的短剧。其中的讽刺正在于，尽管中国政府对于西方媒体抨击中国的举措相当敏感，以至于要求中国媒体与知识界要“说好中国故事”，中国媒体自身却在制造自己的霸权宰制，并借以宣称与非洲友好。对非洲人民来说，看到自己被中国媒体如此呈现不仅令人伤怀，也让他们对快速发展的中非关系充满怀疑与不解，乃至质疑过去60年中非友谊与连带的历史基础是否只是嘴巴说说，或者根本就是与西方沆瀣一气。一位在英国念书的迦纳留学生塞斯·阿夫斯勾拉（Seth Avusgola）认为，像《战狼II》这样的电影表达的讯息不外是：中国已经来到世界的舞台上；它会保护海外侨民与自身的利益。同时，它对非洲描绘也是我们熟悉的。但是这种单一的观点并没有帮助；中国自视为与西方不同的外国势力，但这部电影却完全无法传达这样的讯息。²⁷或许这也是为什么如《战狼II》与《红海行动》这样的救援电影在中国获得如此注目，却在中国以外显得落寞的原因：在中国男子气概的赞扬下隐藏着对种族主

27 见 Hui Man Chan, “On Wolf Warrior II: Thoughts from Africa,” *Cardiff University Journalism, Media, and Culture blog*, October 12 (2017): <http://www.jomec.co.uk/blog/on-wolf-warrior-2-thoughts-from-africa/>.

义与恐怖主义的恐惧，因为中国及其人民很可能成为其目标。但就对非洲的认识而言，令人遗憾地，中国电影似乎没有超越好莱坞的水平。这就让我们不禁好奇，究竟中国民众是透过哪些管道认识非洲的，中国的非洲想象与故事，与西方又有何不同？

从发现到孤独：中国旅行书写里的非洲

早先我一想到非洲，脑海中涌出的画面大致有这么几幅。黑如漆墨的当地人、荒芜的草原，无尽的沙漠，还有惊慌蹦跑的羚羊和懒散伟岸的雄狮……哦，说不定你也是这样想的。我们都是《动物世界》的拥趸。骨瘦如柴的百姓、铁皮房顶的城市、艾滋病的泛滥和埃博拉的高死亡率、赤裸上身的原始部落居民和政变……哦，你是个关心世界风云的人，每晚都会看《新闻联播》。

——毕淑敏，《非洲三万里》，第7页

每天晚上，等在首都机场准备前往非洲的人满坑满谷。他们穿着自己最好的衣服，却掩盖不了去出卖体力的事实。非洲急需建设，中国工人作为基建大军，大量拥入非洲。然后，就像一滴水落在干涸的沙地上，飞快地没了。

——芦淼，《孤独的时候，我们去非洲》，第6页

当然，这些高曝光度的影视产品并不代表“中国的非洲”之全貌。以上的讨论也不只是为了批评中国传媒的非洲再现陷于东方主义的框架。相反的，这仅仅构成了一个考察的起点，要求我们思考中国对于非洲的知识与想象究竟来自哪里，又如何受到主体意识的中介？中国的非洲故事又如何反映中非关系以及中国人脑子里的非洲？

在中国崛起的数十年前，华人世界即对非洲及其他第三世界地区投以关注的眼神。台湾的三毛可能是华人世界第一个描写非洲生活与文化，并广受两岸读者欢迎的作家，尽管她的作品向来被放在“流浪文学”“旅行文学”或“流行文学”的框架中理解。²⁸ 三毛的《撒哈拉的故事》《雨季不再来》《稻草人手记》《哭泣的骆驼》《温柔的夜》等书描写的就是她在1970年代在北非西班牙属地（西撒哈拉与加纳利群岛）生活的故事。²⁹ 虽然三毛在故事里也写到了北非的贫穷与战乱，但是她笔下的非洲人物鲜少有刻板的龙套角色，而多是活生生、有思想与主张的个体，为华人世界的非洲想象提供了有温度与深度的思想资源。然而，尽管三毛去世后并没有被华人读者遗忘，³⁰ 但我们绝少从中非关系的历史视野中去看待她的作品，也往往忽略她在非洲写作的1970年代，所谓的中非关系仍是一个三角关系，两岸透过各项援助计划正在非洲竞逐国际支持。³¹ 简言之，即令三毛的作品称不上“非洲研究”，但她浪漫行旅的非洲采风与国际背景仍然构成了当前中非关系的史前史，值得进一步的发掘。

近年来，部分由于中国崛起以及中非关系大幅进展，部分由于中国主体意识在变动中的世界里更为增强，非洲之于中国不再是黑暗的大陆，而是遥远的他方；非洲的意义也逐渐从政治经济领域渗透进文化领域。近两年陆续出现的非洲游记或可为证。毕淑敏是中国的“一级作家”，其西藏书写受到相当欢迎。她在2016年出版了《非洲三万里》（长沙：湖南文艺出版社），记述她在非洲行旅的经验。她儿子芦淼与之同行，也于同年出

28 比方说，在台湾出版的六本硕士论文，尽管主题不一，都是从旅行书写、流浪文学与流行文学等角度出发研究三毛的作品。在华艺在线图书馆可以搜寻到的相关期刊论文，多数也持类似的观点。

29 三毛当时生活的地方是西撒哈拉。1886年，这块地方被划为西班牙的保护领地，并在1958年成为海外省。1975年，西班牙和摩洛哥、毛里塔尼亚签订马德里协议，准备离开。1976年，西班牙撤出西属撒哈拉，其后大部分领土被邻国摩洛哥占领，三毛也因此搬到西属加纳利群岛居住，直到1981年回台湾定居。

30 2000年，三毛遗物被收入后来的台湾国家文学馆中典藏；原来出版三毛作品的皇冠也在2010年以“三毛典藏”重新出版她的著作，并授权北京出版集团的北京十月文艺出版社于2017年出版三毛全集，共14册。

31 见刘晓鹏，《回顾一九六〇年代中华民国农技外交》，《问题与研究》44.2(2005)，页131-145；以及《一种刻板印象，两种不同政策：比较两岸在非洲的“神农”们》，《中国大陆研究》59.2(2016)，页1-35。

■ 殊音 中国的“非洲”

版了《孤独的时候，我们去非洲》（长沙：湖南文艺出版社）。著名的海外作家严歌苓也在2016年出版了《非洲手记》（北京：人民出版社），记述她陪美国外交官丈夫派驻非洲的经验与观察。曾在非洲的中国国企工作的八〇后作家黄河清则在2017年的一月出版了《非洲归来不必远方》（厦门：鹭江出版社）。几个月后，曾在尼日利亚从事农业与技术支援工作的渤文也出版一本《我在非洲的一千零一夜》（北京：团结出版社）。虽然可能有更多的作品尚未面世，我也可能错过了一些稍早的作品，但是仅在这一两年内的中国旅游书写就出现了五本关于非洲的游记，这件事本身或许就值得思考。也许这意味着中国对非洲相关的知识有更大的兴趣与渴望——至少，读者渴望看到更多关于非洲的故事与图片。事实上，《非洲归来不必远方》是这五本当中，唯一除了封面以外没有任何图片的一本，而在其他四本里，图片的重要性不亚于文字叙述本身。这些游记的内容各有视角、观察与体会，但是尽管经验不同，这些作品却意外一致地呈现了两大主题：发现与孤独。

“发现”这个主题不难理解，即令它本身意义复杂。如同这些作者注意到的，中国人对非洲的第一印象大都来自《发现频道》（Discovery Channel）上的《动物世界》节目，在这里头非洲被呈现为一个景致壮丽的野性大陆：睡狮、奔鹿、漫步的象群，当然还有捶胸顿足的猩猩。非洲的“发现”因而必须从超越《发现频道》开始。然而，诚如毕淑敏的《非洲三万里》所示，克服非洲刻板印象的第一步很快地就与非洲的现实捆绑在一起——贫穷、脏乱，甚至是混乱。事实上，对任何有意去非洲的人来说，进入非洲前要出示黄色的疫苗接种证明这件事本身，就不断提醒自己非洲是疾病的大陆，而不要靠近贫民区、小心劫匪与个人安全等的各式警告，也在强化非洲并不安全的印象。换句话说，在《发现频道》背后的真实非洲或许并不美丽，而且更为“野性”，因此希望超越刻板印象的企图很快地被更为流行的刻板印象所置换。

■ 殊音 中国的“非洲”

在毕淑敏和芦淼的作品里，“发现”同时意味着收集故事——从名为“露西”的第一个人类骨骼、南非贫民窟、火车“非洲之傲”风情，到非洲殖民者与西方银行家西塞尔·罗德斯（Cecil Rhodes）的故事、波耳战争、曼德拉的修行与气度，乃至一般人的故事——这些故事企图展现一个不同于《发现频道》的非洲，以揭示非洲社会的种族与阶级动态，并且凝聚一种同情，而不是团结的观点；非洲不只是一片广袤无边的大陆，而是不同个人——从殖民探险家、非洲部落到中国工人与商人——故事的集合。毕淑敏如此总结她的非洲之旅，“旅行就是听故事。听不同的故事，听没有听到过的故事，听他人的故事”（368）；她强调，“旅行本身就是不断碰撞记忆的过程。没有回忆的旅程，不能算作优质的旅行”（256）。换言之，旅行一方面是收集故事（一如收集各类纪念品）的活动，同时也是制造记忆的行动——将他人的故事变成自己的记忆，在毕淑敏看来，恰恰是旅行的本质，或是说优质旅行的必要条件。随着她所收集的故事与制造的记忆，读者们也成为故事与记忆的收藏家；他们不只见证与发现，同时也感受、反思与记忆非洲。但是中国读者们究竟记得非洲的什么，他们的反思又反映了些什么？

由于毕淑敏与芦淼一同旅行，所以他俩的游记分享了共同的行程，由南非入境，搭乘火车“非洲之傲”一路向北，以走上坦赞铁路为叙事的高潮，并在坦桑尼亚的德累斯莎朗姆结束旅程。毕淑敏的记述较为细腻，对当地的风土民情、文史地理有较多的考察与介绍，并在非洲的故事当中提炼人生的智慧。相较之下，芦淼的记述较为零碎，文字略为滑头，书中不断出现，用来分段的引文有时也显得多余而做作。尽管两人笔下多是非洲的景物与旅途的人事，但非洲景物中的中国身影——“非洲之傲”的“绿皮火车”内核，坦赞铁路的铁轨与枕木，乃至中国工人和移民等——仍然是他们心头挥之不去的念想。换句话说，这两部游记里的另一个重要“发现”，其实是在非洲大陆上的“中国”。

在《中华人民共和国制》这一章里，毕淑敏带着读者坐上坦赞铁路，那是1970年代中国人民饿着肚子为赞比亚的非洲兄弟盖的一条铁路。藉着描述坦赞铁路今日的状况，毕淑敏带读者走进时光隧道，回忆她自己的1970年代，以及当时中国建造这条铁路的原因。坦赞铁路是“属于我们那个年代的纪念”（251），毕淑敏回忆道：当时中国非常贫穷，穷到她在西藏的同志们乐于在离开部队前割盲肠，因为割掉盲肠，每个人可以获得两百块人民币的补偿。尽管穷困至斯，宁可割肉换钱，中国却毅然决然地要为非洲兄弟盖铁路，只因为他们向世界银行贷款遭拒、向苏联求援被否，极需要一条铁路来推进自身经济的发展。这是中国人民愿意勒紧裤带，全心全意帮助非洲人民的时代。但是新禧年到来后，坦赞铁路很快地失去了昔日的光采，因为赞比亚不再需要它来运送铜矿到国外，而中非友谊的愿景也慢慢在记忆中淡去。坦赞铁路的故事是毕淑敏珍惜的回忆，因为那正是今日中国所失去的，即令它也是中非关系中一再被提及的桥段，包括2018春晚小品《同喜同乐》亦以之为背景。

同样的，芦淼也为坦赞铁路写了一段，但是他的理解却有更多想象与虚饰的成份。他坦诚：坦赞铁路“这词离我实在太远太远。无论是从历史还是地理上来说，都如此。我会和其他人说坦赞铁路如何如何，这就像七月骄阳下的高中地理考试，满嘴名词仿佛地球就是自家后院，自己就是无所不知的秘书长，但实际上，贫瘠的大脑里浮现的只是一行行枯燥的印刷体”（128）。即令如此，也不妨碍芦淼对之大发思古幽情：“那种似曾相识的感觉，来自那些沉睡在此地已经40年的铁轨、道钉和枕木。它们似乎还带着当初修建铁路时中国人的喘息和汗水，带着当时的尘土和海水的味道”（131）；“历经风吹雨打，车厢已被风化腐蚀出一个个锈迹斑斑的大洞。虽然没有汉字，但我仍然固执地认为，这些车皮，就是当年中国援助坦赞铁路时的车皮。这个车站给我的感觉就像一个沉默的墓地，让人压抑”（134）。墓地的比喻具体而微地解释了坦赞铁路的兴衰，也暗示了中非友好时代的

落幕，如今非洲更为形象的中国商品已不是铁路，而是大量倾销的日用商品、手机，以及机场、体育馆等大型硬件建设。因此，如何评价坦赞铁路遗产的问题，就成为如何理解中非关系深层历史的线索。然而，尽管坦赞铁路构筑了中非关系历史上的基石，它同时也成为了一套修辞，或是用以导正中非关系发展的道路，或是用以遮掩中非关系中的实质剥削。显然，在《发现频道》之外，非洲的发现意味着重新发现在中非关系的发展与体验中的中国主体性。

然而，这个主体性是如何构造的？它与非洲的关系，如果不是以友谊和连带为基础的话，又是如何表述的？芦淼在《龙在非洲》这章的记述值得观察与申论。他在开头就写道：“在这个世界上最善于背井离乡然后落地生根的，我觉得不是犹太人，而是中国人”（220）。以他的非洲签证反覆被找麻烦为起点，芦淼指出，非洲国家之所以不给中国人发放落地签证，是因为“他们怕根本控制不住中国人流入国内”；中国不只有基建大军进驻非洲，更在非洲各个角落留下了许多的足迹与印记，成为“隐隐能够影响民间局势的一股力量”（223）。然而，这批来自中国的新移民“所做的不过是卖苦力”“挣非洲钱的洋民工”（224）。他写道：

我真不希望，我的同胞们向非洲输出的，几十年来永远是这些体力劳动。非洲人自己不愿意做、懒得做或者不屑于去做的工作，我们去做。西方人做不了、做不来、觉得做了亏本的工作，我们去做。这样多傻。我真不希望，我们的同胞去做那些本来就应该是当地人做的工作。而且做了之后，还无法得到感激。他们会在口头上说，呀，谢谢你们无私的援助，我们永远是好朋友呢。但然后呢？然后就是全世界人都可以去自己的家里坐坐，唯有好朋友不行。因为好朋友太能干了，他如果来了，就可能让自己家人没事可干，尽管这些活儿可能摆在那里，如果好朋友不来永远也没人干。（228）

姑且不论芦淼的这番表述是否符合现实，他此番感受其实来自两个特定

■ 殊音 中国的“非洲”

的历史构造：一方面是中国积弱不振的百年阴影，衷心希望自己的同胞能够摆脱劳苦奋斗，为人刀俎的命运；另一方面则是对种族主义压迫的反抗，不愿自己的同胞受到歧视与不公平的对待。问题是，在反抗积弱与歧视的同时，芦淼或许没有考虑的是，“因为自己太能干而使得朋友没事可干”这样的比喻本身可能也是一种种族主义；它非但没有注意到非洲朋友敞开大门的期待与需要是什么，也没有考虑到援助与移民，一如探险与殖民，本不该是同义反覆，而是两种不同的行动；前者的正当未必得以证明后者的必要，而对后者的警惕也不必然意味着对前者的否定。重点或许不在于中国人能干与否，勤俭无双，而在于移动与交往当中的文化冲突往往反映了主体性的问题以及对待他者的态度问题。同样的心情也在毕淑敏那儿有所反映。对非洲同胞想凭英语到中国赚钱的想法，她颇感不以为然，即令她自己是不说英语的：“非洲普通黑人的英语常常是有口音的，还有些不合正统语法的口语。有时发音模糊，难以听懂。他们把到中国教授英语当成新的致富之路，我个人觉得有点过于乐观了。中国人求贤若渴不错，但也不会孬好不分”（152-3）。虽然写得含蓄，这段话的言外之意倒也无处隐藏。

认为非洲英语不够“正统”或是非洲人不肯“吃苦”、不够“勤劳”，当然都反映了中国人直观的感受，但这些评价的背后，其实有一套根深蒂固的种族阶序。非洲同胞虽然是我们的第三世界兄弟，但是在文化与文明，乃至发展的程度上，他们仍是被援助的对象，而不是平等交往的主体。依此逻辑，中国移民与资本进入非洲当然是文明开化之举，只能是无私的援助，而非有意的侵占；非洲是中国跃上世界的舞台，是聪明的中国人在中国之外追求发展的机会之地。不谙非洲语言，不会影响中国人到非洲发财，但是想到中国发展的非洲人，还是该乖乖到孔子学院学好汉语的。无怪乎，在维多利亚瀑布的山水秘境之前，芦淼会发出如下的感叹：“如果没有利文斯通，非洲大陆的秘密或许要到很多年之后才能被人发现。有没

■ 殊音 中国的“非洲”

有可能，要等到卫星上天，才能找到非洲大陆内陆的那些巨大的湖泊和河流？”（103）。作为丰饶之地，似乎非洲的美好只能被外人发现，而非洲的机会仍然不属于非洲。³²

有趣的是，这个沿着中非关系发展与体验中出现的中国主体性，却往往以“孤独”的修辞来表述自己。年轻一代的作家尤其如此。芦淼的《孤独的时候我们去非洲》可谓其中代表。芦淼不只在书名上将孤独的感受与非洲挂勾，更在内文里表述了一个诗意、自省的自我，将他与母亲同行的非洲之旅表述为一趟灵魂探索的旅程。于是，尽管芦淼的游记与毕淑敏的《非洲三万里》在内容与视角上有诸多雷同之处——都是故事的收集——芦淼的叙事更倾向于建立一种主体性，一种排斥各种事先计划，只听从内心的主体表现。在附录《走进非洲之前》里，芦淼写到旅行就像职业生涯规划那样，各人虽有不同，但高下可见。有些人走的是安稳的路线，以攒签证章为目的，另一种则“剑走偏锋，什么地方有挑战什么地方难去，就专拣这些地方去……这类人就有点儿像职业生涯里的自我创业者。不愿意受别人的规则的约束，宁愿自己冒风险去打拼，是这类旅行者的特点”（19）。像其他旅游书一样，芦淼也以“老司机”的姿态提供读者行前规划的“实用信息”（签证手续、货币策略、行程规划等），但是以上的表述却突出了一种行旅主体的姿态，强调一种自我创业者的孤傲、不受规束，而非洲正是这类旅行者的心之所向。在这个意义上，孤独来自于想要走一条没人走过的路的想象，以及自我探索的期待，而非洲在旅行上所提供的挑战恰恰最适合这些创业家类型的旅人。在此，旅行安排与生涯规划被巧妙地与

32 虽然这里的分析以毕淑敏和芦淼的游记为对象，但这类种族主义心态不是中国公民的专利，而是华人社会中普遍的态度。刘晓鹏在讨论台湾在非洲的农技援助时就曾指出当时的种族主义心态；见《农技援助之外：小中国对非洲的大想象》，《台湾史研究》19.2（2012），页141-171。陈光兴在《去帝国》（台北：行人，2006）中则使用“汉人种族歧视”（424）一词，一方面强调“汉人”为中国主导性人口，以及中华文化的传承与流布主要是以汉人为基础的事实，另一方面也使之与境外的海外华人与境内的少数民族有所区辨，毕竟这两者的处境不同，也往往处于汉人种族与文明阶序的下方和外缘。陈光兴企图回到中华帝国与汉人世界观的脉络中，梳理种族歧视的问题，并强调这样的种族文化主体形构与帝国历史的关联。同样的，本文对种族主义的批评无意针对中国大陆公民，而是着眼于台湾及其他海外华人社群也分享和承继的汉人文化种族潜意识。关于这点，我会在结语一节再做申论。

中非关系勾连了起来，非洲被投射为一个挑战之域，一个挑战、完成自我的新天新地。当然，这些投射没有对错可言，但孤独修辞却有效传递了种族潜意识里的感受；这种感受与《战狼II》与《红海行动》没有太大的差别。

无独有偶地，黄河清的《非洲归来不必远方》也在书末收录了一篇实用信息的章节，名为《关于非洲工作生活的Q&A》，但其目的并不是要告诉读者如何规划行程、办理签证，而是透过一连串的问题来协助读者自剖与考虑是否要到非洲工作和生活。这一方面显现到非洲工作已然成为当前中国公民的就业选项之一，另一方面也突出既有的非洲想象对有意前往非洲者的制约。但是，在众多的考虑中，黄河清强调，核心的问题不是非洲安不安全、文化适应是否困难，而是“我的孤独值多少钱？”（279）。这是一个有趣、深刻，甚至带点哲学意味的问题。但它也暗示了到非洲工作本身就是一种“牺牲”，而这样的牺牲只能以薪资所得来计数与衡量，因为在非洲的工作经验是无法被转移到其他的工作上；在非洲工作的风险也确实比其他地方来得高；最重要的，孤独本身就是最大的挑战，连科技的进展也难以弥补和改善。而这本书的内容恰恰就是关于在非洲工作的中国国企员工如何面对日以继夜的孤独。芦淼将非洲视为挑战之域，黄河清则将之加码为生命的赌注。在半殖民场景里的这个赌注，其目的不外是为了更快地谋求中产阶级的薪资与生活；去非洲的目的不是为了体验非洲或孤独，而是为了从非洲归来，不再远方。在这个意义上，所谓“孤独”不只是一种清冷寂寥的感受，而是一种主体的装置；这个主体与当下的环境陌生而疏离，但他又需要这样的陌生与疏离来证实自己的存在。正如黄河清说的，“即便有的老非让我见面就想退避三舍，而有的老非又给我提供了极端舒适的生活。老非终归是老非，我终归是我”（34）。其实，主体并不真的孤独，只是需要孤独的衬托。

“民族志瞬间”

命运就是这么有意思，把我这么一个人发配到了大洋彼岸那些个荒蛮未开化之地，让我想不旅游都不行。我在这样的世界里竟然有了些审问自己、凝视星空的时间。

——黄河清，《非洲归来不必远方》，第4页

相较于芦淼与毕淑敏的游记，黄河清这本书更接近于民族志书写，不过它记录的对象不是非洲及其人民，而是在非洲的国企员工。如果说游记是一种主观化的采风，是作者对他者与地景的凝视，那么民族志，在1980年代的反身性转向之前，³³是自许为客观的再现模式，是将自我从其凝视中拔除的一种他者书写。文化人类学家詹姆斯·克里佛（James Clifford）就指出，“只要民族志的任务是将陌生的文化变得可以理解，那么它永远不能被限定为一种科学的描述”（101）；相反的，克里佛强调，我们必须认识到民族志的文本性与寓言性，亦即它是一种描述与再现他者的“故事”，本身就糅杂了客观的现实与主观的认识。³⁴另一位人类学家玛丽琳·史崔珊（Marilyn Strathern）则主张，民族志书写包含两个田野，一个是作为研究对象的田野，另一个是作为书写现场的田野，这两个田野之间的互动构筑了她所谓的“民族志瞬间”（ethnographic moment）。换言之，作为一种知识的形式，民族志并非纯然客观而科学，而是一种经过转化的洞见。也因此，民族志的意义不在于他者知识的积累，而在于反思的瞬间，在那既“沉浸于内，又游移于外的关系之中”（6）。³⁵所以，当我试图从民族志的角

33 1980年代，在后结构主义思潮的影响下，北美的人类学家开始反思民族志的文本性格，强调人类学家对异文化知识的再现并非纯然客观，而有高度主观的介入。一般认为，James Clifford and George E. Marcus, ed., *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* (Berkeley: University of California Press, 1986) 是推动民族志反思的重要里程碑。

34 James Clifford, “On Ethnographic Allegory,” In James Clifford and George E. Marcus, eds., *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* (Berkeley: University of California Press, 1986), 99-121。

35 Marilyn Strathern, *Property, Substance and Effect: Anthropological Essays on Persons and Things* (London: Athlone Press, 1999)。

■ 殊音 中国的“非洲”

度来理解黄河清的游记时，我想强调的是一种糅杂的阅读策略：一方面将书写者本人置于书写的场景里，作为民族志再现的一部分（例如作者与当地人的互动），另一方面注重作者自身的主体存在，亦即他对当地风土与当下事件的描述、感受与反思。不同于毕淑敏与芦淼对收集故事的强调，仿佛自身只是外在于故事的收集者，在黄河清的作品里，重要的不是故事，而是见证——不只是非洲的风土民情，更是中国国企及其员工在非洲的存在，以及他们为非洲带来的影响。在这个意义上，“审问自己、凝视星空”的孤独既是主体的装置，也是中非关系的寓言。

对黄河清来说，孤独的构成是多重的：一方面是空间上的隔离，这包括了非洲与中国的空间阻隔以及国企员工与非洲人民生活空间的隔离；前者可能造成妻离子散的家庭悲剧，后者则会导致国企员工与非洲人民的紧张和矛盾；同时，感情与文化生活仰赖祖国的补给亦会强化人在异乡的孤寂。另一方面，中国国企与非洲政经紧密而复杂的关系，以及几乎是根深蒂固的种族心态，更使得派驻非洲的国企员工形成一个极小的社交圈，若不与同事相濡以沫，彼此安慰，就只能相忘江湖，自度伤悲。如此隔离的体制性安排制造与强化了中国人特别“吃苦耐劳”的意识型态，乃至形成一种“集体的禁欲主义”。李静君（Ching Kwan Lee）的研究就显示：在非洲的中国工人普遍居住在当地人称之为“中国屋”的集体住宅里，如此隔离的居住状态使得中国工人都是囚犯的流言，在当地甚嚣尘上，而这样的道德批判，在海外的中国移工眼里，则强化了中国人被外国人羞辱与歧视的感受，使得他们更以“吃苦”作为民族身份与道德边界的识别标志（157）。于是，隔离本身就成为中国在非洲的寓言。黄河清以极为浅白的文字写道：

中国在非洲的投资与其说是援非，不如说是救己。……一方面，近期内中国对非洲的援助完全通过中国进出口银行直接拨款给相关企业，也就是说钱完全不经过老非们的手，而是直接从中国银行转到中国企业的手里。因此当地的深度腐败对此基本没有影响。另一方面，中国企业

在收到钱后，基本又全部投回了国内。项目设备的进口以及人员的雇佣，基本上还是以国内的厂家和中国人为绝对的主导。因此钱转了一圈又回到了中国人自己的手里，所以流到外人田里的肥水，只是极小一部分。
(28-29)

如果说资本的跨国流动，以援助之名，绕了一圈，还是在中国人的手里，那么在非洲设立公司与工厂、进行基建的中国企业总要与非洲人民有所互动吧。对此，黄河清则有以下的表述：

在这一点上，我们公司采取的方针政策一直都是“中国人的项目当然应该由中国人来建！老非出出力就可以了！”因此一般的工程全都是由中国人负责管理层，高层雇佣老非更是绝对不可能的，不管来的人多优秀，总会有点非我族类其心必异的感觉。即便和少数的老非合作，也是一种以黑治黑的心态，依靠那些老非的能量来对抗当地许多不合理的现象。（219）

易言之，国企员工在非洲感到的孤独，很大程度上，是资本运作与种族主义的结果。尽管来到非洲，中国国企仍然是以中国的方式运作，不仅资金与人力来自中国，连心态也没有因为时空转换而有所改变。“以夷制夷”仍是百年不变的对外策略，“肥水不落外人田”的老祖宗智慧也仍然主导着援外的思路。³⁶也因此，在行文上，黄河清对自身的种族潜意识直言不讳，不但直指非洲脏与穷，连非洲人的体味也毫不客气地批评。他将非洲人民分为五等，最下等者，他直言，是无法交流的，因为“当我们用怜悯的眼神看着他们在微不足道的小事面前瑟瑟发抖时，他们也会用怜悯的眼神看着我们为着虚幻的未来东奔西走”，而那些“整天无所事事闲逛的，在你车前敲打着玻璃要钱的，把握一切机会对你进行勒索的”则是稍上一等的老非，因为“他们既没有步入现代化的机会，也失去了安贫乐道的平常心”；

.....
³⁶ 这也是国际媒体对中国在非洲常见的批评，亦即中国的援助是一种变相的交换与剥削，以及中国的投资并没有进行技术移转，也没有为非洲带来更多的工作机会。

再上一等者是从西方与中国留学归国的非洲知识青年，他们尽管对环境愤恨不平，却无力改变大局；最上两等的则是皇亲国戚与各方权贵（30-3）。

虽然作者的焦点是国企员工在海外面对孤独的心路历程，非洲种种只是花絮，但这反倒赋予了这部作品“见证”的意味，从而促成了“审问自己”的可能。在《老板发威整拆迁》这一章里，作者描述中国国企在非洲发展的一个重要现场。作者受命要与刚果当地村落的一个非洲灵媒接触，以说服村落百姓搬迁，让国企进驻开发，架设电塔，因为当地百姓相信，地有祖灵，不能随意拆迁，而这位灵媒或可与祖灵沟通，打通门路。在这个过程中，不仅作者发现这个灵媒曾经留学中国，获得北京清华大学水利工程的博士学位，他也明白了村民的抗争并不是为了讨价还价、索求赔偿而演出的戏码。可是就在他说服了灵媒前往现场的当下，他赫然发现老板早已联系好刚果军方，强行拆迁。眼见灵媒因为村落拆迁而疯颠，他明白了自己所为不过是公司的备案，也因此自己成为强行拆迁的同谋——不管灵媒灵或不灵，拆迁都是必然。带着一点同情与更多的世故，他写道：

“赵总！都拆完啦！”远远传来一声呼喊，听声音是赵总下属管工程的王经理，这声音标志着他没有因为胡拆这里亵渎神灵惨遭不测，也标志着这次搬迁工程的结束。不久之后，这边便会被刚果河的水所淹没，不管是否真的有灵，都已不会再有，灵是否真会哭号，也不再被人听见。不管世界有多少种解释，胜者永为王侯，败者终生为流寇，所谓自由之灵，自此湮消云散。（256）

黄河清的描述，在这里，远远逸出了“游记”的范畴，而展现了某种的“民族志瞬间”，让我们看到发展的代价如此沉痛，以及作者见证苦难之后的人生体悟。然而，作者不只是个旁观者与记录者，他更是这个事件的参与者。他无力扭转事情的发展，也无意为村民的命运做出更多的努力，但他毕竟为那些不可知的祖灵留下了一点悲悯的“见证”，并对“胜者为王、

败者为寇”的大道理予以嘲讽；他让我们看到，即令发展的步调无法停止，发展造成的“不安”仍然值得我们关注与思考。因此，我们不能不在他的悲悯与世故之间把握分寸。作为读者，我们或许同样无力抵挡发展与拆迁的巨轮，甚至羞于承认在其中获得的好处，但我们或许都该扪心自问：在悲悯与世故之间如何把握自己，如何与时代共进，又保持距离。尽管作者未必有任何反思的企图，也未曾深入检视自身的种族意识，只是单纯地分享自己的见闻与体会；然而，恰恰是这样一个含括自身在内的视角，提供了一种感性的见证，迫使读者思考“中国在非洲”的意义，以及它与“中国的非洲”之间的关联。

结语：“世界中的中国”与其不安

“向南看”（Looking South）政策是成功还是失败，就取决于它是支持非洲大陆的自主发展计划，抑或深化其与世界经济的融合。

——莫约、耶罗斯、杰哈，《帝国主义与原始积累》，第133页³⁷

2018年10月15日，《纽约时报》报导了一则消息，在国际社会引起哗然。³⁸一名在奈洛比郊区的中国机车工厂担任销售员的肯亚员工，欧强先生（Orchieng）指称，与他年纪相仿的中国上司叫他“猴子”，令他感到歧视与难堪。事情是这样的：在一趟公务旅行中，欧强与上司看到一群猴子在路边，上司就叫道：“你的兄弟”，要他分一些香蕉给它们。类似的状况一再发生，于是欧强录下了一段他与上司的对话放在网上。在这段对话中，上司不断强调黑人如猴子一般，并且以西方曾经殖民肯亚为理由，拒绝承认肯亚的黑人应该被平等对待。毫无意外地，这样的言论立即在网

37 萨姆·莫约（Sam Moyo）、帕里斯·耶罗斯（Paris Yeros）、普拉文·杰哈（Praveen Jha）著，陈耀宗译，《帝国主义与原始积累：关于新非洲争夺战的笔记》，《人间思想》（繁体版）第11期（2015），页117-136。

38 Joseph Goldstein, “Kenyans Say Chinese Investment Brings Racism and Discrimination,” *New York Times*, October 15, 2018: https://www.nytimes.com/2018/10/15/world/africa/kenya-china-racism.html?emc=edit_mbau_20181015&nl=morning-briefing-australia&nid=6210613320181015&te=1&fbclid=IwAR2EDGzCS1f_LPBoXqayt_8iCS58RWD-KLnkoCVXkodRjmouFTPQDy-HzYwE.

络上引发热议，而这位上司也于隔天被遣送离境。虽然遣送的处置可谓果断，但歧视的印记却不容易消除。最令人不安的是他毫无遮掩的种族潜意识，强调黑人脏、穷、笨、又有体味，一如黄河清在书里的描述，而这位中国上司之所以敢于如此放肆，是因为“他不在乎，也不属于这里”³⁹

这个事件让我们明白，黄河清的记述不只代表了他自己，也一定程度地表述了部分在非中国工人的心声，而这恰恰是中国在非洲最为人诟病的地方。傅好文（Howard W. French）在《中国的第二个大陆》中最核心的批评也在这里：在非洲“中国并没有与西方的家长作风分道扬镳，而是如一般所批评的，取而代之。非洲人并不真的是兄弟。一点也不。在友好的面具下，中国官员把非洲人当成小孩，认为他们只能够缓步行走，得用糖和幼稚的语言诱使前进”（221）。刘晓鹏的系列研究也显示，早在1960年代，当台湾仍与中国在非洲竞争外交支持的时候，“台湾也在非洲建立了台湾版的‘殖民论述’，认定自己所代表的中国足以领导‘落后的’非洲”（2012: 143）；虽然表面上，台湾对非洲的农业技术援助是以孙中山的“扶助弱小民族”为指归，但实际上，从当时的新闻局长到非洲各国的公使，都对非洲人投以歧视的眼光，认为他们“自大、倨傲、混乱、肮脏而没有责任感”（2012: 146-147）；连当时的台湾媒体也提出移民非洲，协助开垦的呼声，以解决非洲国家缺粮的问题，相信台湾可以派出“大量青年像汉代的张骞班超一样，前往非洲宣扬我文化并帮助他们”（2012: 154）。当然，1960年代的台湾与当前的中国无法相提并论，但在对非洲社会的认识以及推动双边交往的论述却是如此的相似，以致我们不能不承认某种种族潜意识确实在两岸社会中作用着，形塑着汉人对黑人的感觉与认知结构。姑且不论中国在非洲是否真如西方媒体所说形成了新的殖民主义，或是如李静君描述的只是“国家资本”在获取最大利益与执行国家政策之间所表现出的矛盾行为，我们大概都无法否认这些资本与国家行为也受到种族潜

39 同上，见文中嵌入的视频。

意识的左右，而且国家资本的理性要求还不断地透过体制性的安排——包括居住空间、劳动与雇佣的种族性区别、乃至于资本流动与资源交换的契约行为——强化了种族潜意识，尽管表面上的官方论述恰恰相反。如果我们不能对自身的种族潜意识进行反省和警惕，再多的援助承诺与美好愿景都无法改变非洲社会与西方媒体对中国的质疑和警诫，中国深入世界的过程只会更为崎岖而扭曲，即令我们仍愿意相信前途是光明的。

在这个意义上，中国在非洲不仅如李静君所言，是资本主义发展史上的一次事件，它也是中国走向世界，重返荣耀的里程碑。李静君强调，“中国国家资本的向外流动只是全球中国的一个例子”，在经贸投资外，“中国的全球性存在以多元的形式在不同的场域中展现：人口移动，全球的传媒网络、高等教育、科学研究、多边的区域与全球信用机构以及中国非政府组织在海外的拓展等等”（165-166）。这意味着我们对于中国的研究与理解不能再局限于中国境内，而要从国际互动的具体脉络中重新理解中国。换言之，“世界中的中国”（global China）将成为一个新的命题与学术领域，这也意味我们必须严肃面对“中国在非洲”与“中国的非洲”之间的关联，从外部出发打开内部的秘密。对处于中国内外夹缝中的台湾学者来说，这意味着既不放弃介入改造中国的责任，也不忽视自身既内且外的暧昧处境；此外，更应该如陈光兴所建议的，“善用绑在我们身上、甩不开的身分认同，从内部发言，让自身所属的群体能够积极面对问题”（2006: 436）。

作为一个知识与政治的命题，“中国的非洲”最终追问的仍是中国的问题；它是一个锻炼跨文化、跨种族感性的挑战，是在政治与经济之外对“世界中的中国”的另种要求。这或许正是思想第三世界在当前局势中的意义：一方面对我们据以认识世界的媒介保持警醒，另一方面不断追问与自省我们和世界的关系。或许面对“世界中的中国”及其不安，探其根源、溯其变异，正是我们现在出发必须首先正视的起点。

【鸣谢】

本文最初以英文发表于杭州中国美术学院亚非拉文化艺术研究院在2018年6月1-2日所举办的“思想第三世界：艺术、翻译与媒体”国际工作坊。感谢与会朋友们的讨论与分享，尤其是高士明副院长对工作坊的支持，以及唐晓琳博士、曹梅清、姚雨辰、李佳霖、彭婉昕的协助。之后，又以《华人穿非衫：今日中国的非洲之初步观察》为题，于2018年6月22日在金华的浙江师范大学非洲研究院发表。特别感谢雷雯老师的邀请，以及浙师大朋友们——张勇、徐薇、章亮莹、黄金宽等——的批评与讨论。谢力登（Derek Sherida）与贺照田老师对本文初稿提出的诸多建议与批评，笔者亦受益匪浅，特此致谢。最后，感谢陈光兴多年来的启发、鼓励与支持。没有他的敦促与推动，这篇文章是不会出现的。

“社会人”文化：基于对“短视频”非洲表征的分析

■ 白晨雨*

摘要

随着移动互联网的飞速发展，依托其上的手机终端和应用创新迅速下沉，在此背景下，“短视频”应运而生。在众多“短视频”的文化表达和表征中，关于非洲的内容是“海外”短视频供给的重要一部分。本文从文化研究的视角出发，试图在媒介物质基础和历史语境之上对于其中丰富而怪诞的文化表达进行理解：短视频中观看的表演性是由短视频平台将景观商品化的机制决定的，大量“非洲社会人”的内容充分体现出短视频内容生态中学习模仿的规律（即“社会人文化”的扩散）；对于非洲贫穷的观看实际上是一种无意识的、跨越阶级的回望和俯视，并往往与民间的中非关系观交织。而真正体现日常生活的、展示技能/劳动和生产生活的内容是无法短期内被模仿学习的，但也往往因过于单调而不能持续吸引到粉丝。

关键词：非洲表征 社会人文化 短视频

本文关注的是已经持续两到三年的新媒体文化现象，即表征非洲的“短视频”：从春晚间隙流通在中国互联网的“非洲小孩举牌祝福”小视频，扩展到遍布“快手”“抖音”“火山小视频”等应用上的各类关于非洲的“短视频”，它们对于非洲的表征与中国受众对于非洲的认识互相建构、互相影响。在大众文化层面上，它顺应了新千年以来中国的某种非洲热潮、并一再使中国人向非洲投去目光。在学术界和媒体界，它引起了互联网观察类自媒体、青年文化自媒体、非洲相关内容自媒体、以及非洲研究者的关注；而反过来，这类视频连同短视频类平台媒介也历时性地受到媒体报道和学术界评论的影响。

* 白晨雨，北京大学新闻与传播学院，研究领域：文化研究，媒介考古，电邮地址：alice_bai@pku.edu.cn。

一、数字和移动转向的媒介环境

尽管“短视频”看似是一个突然崛起的新兴媒介，但它并非凭空而来。使其大众化的物质基础（infrastructure）的铺设包括：智能手机、流量数据和 Wi-Fi 的全覆盖。

从移动手机到智能手机的普及，花费了大约 15 年的时间：两千年左右，移动电话的技术扩散呈现陡峰增长态势，于是，“无线通信扩展到社会中下阶层”，到“2007 年底，我国成为全世界移动电话用户人数最多的国家¹”；也就是在这一年，苹果公司前首席执行官史蒂夫·乔布斯发布的 iPhone 改变了移动手机市场的格局。随后，安卓 Android 操作系统由于其开放性，大大降低了智能手机的制造成本；随着智能手机产业链（芯片、开发人员等）的完善，低价格的安卓 Android 手机在 2010—2011 年涌入中国市场。根据 CNNIC 中国互联网发展报告，2011 年我国手机网民规模为 35558 万人，其中，智能手机网民规模占手机网民的比例首次超过半数、达到 53.4%²；到 2014 年年底，智能手机网民占据手机网民的比例超过 91.1%。

作为其物质基础之二的 Wi-Fi 无线网络，从 2012 年开始使用规模一直在大幅度提升，到 2014 年选择 Wi-Fi 上网的手机网民比例在整体网民中过半，达到 55.3%³。这种增速“一方面得益于网络运营商提供 Wi-Fi 服务，加大对公共场所的覆盖热点；一方面得益于无线设备的发展，使简便式无线路由器大规模进入家庭，促使越来越多用户享受到 Wi-Fi 这种高速快效的网络接入方式⁴”。

1 邱林川，《信息时代的世界工厂》，桂林：广西师范大学出版社，2013，第 84 页。

2 CNNIC 中国移动互联网发展状况调查报告·中国互联网络信息中心·2012 年 3 月，第 11 页。

3 CNNIC 中国移动互联网调查研究报告·中国互联网络信息中心·2014 年 8 月，第 10 页。

4 CNNIC 中国手机网民上网行为研究报告·中国互联网络信息中心·2012 年 11 月，第 23 页。

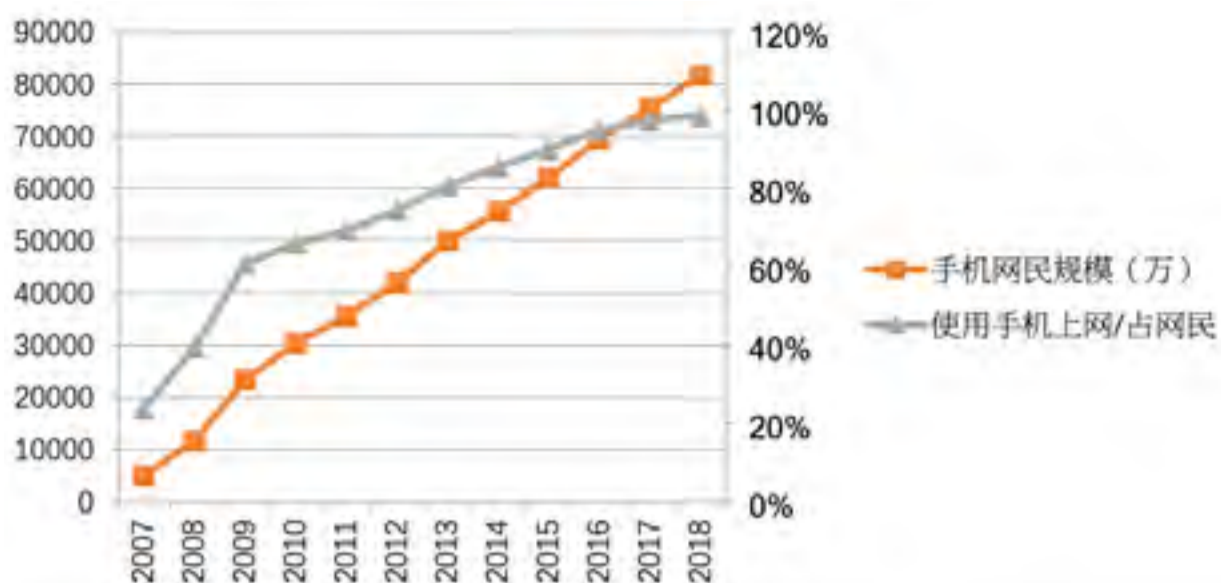


图1 2007—2018年中国手机网民规模与使用手机上网率趋势图，整理CNNIC数据笔者自绘。

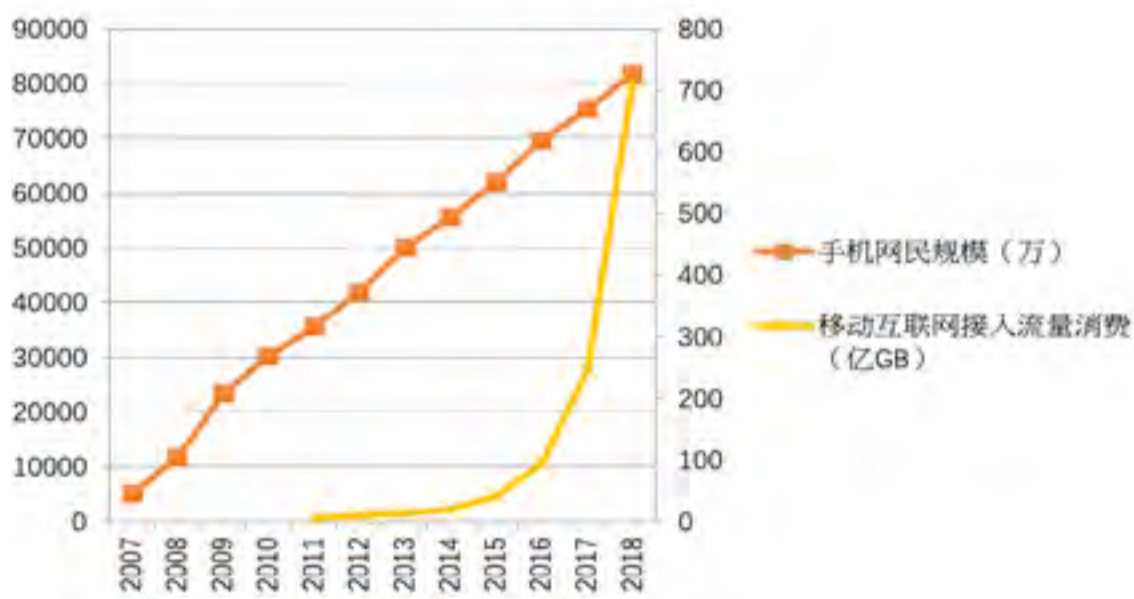


图2 2007—2018年中国手机网民规模与移动互联网接入流量消费规模趋势图，整理CNNIC数据笔者自绘。

流量数据从2G网络迅速向3G、4G更新迭代是其物质基础之三。从2012年选择3G网络上网的手机网民比例30.4%，发展到2015年使用3G/4G网络上网的手机网民比例83.2%⁵，仅仅用了3年时间。根据CNNIC互联网发展状况报告中的数据推算，2014—2015年是4G网络使用规模突飞猛进的一年。

在这三者综合作用的趋势下，手机网民规模、使用手机上网占据网民的总数呈现不断上升的趋势（图1）、乃至移动互联网接入流量消费的规模在2018年达到2017年的189%倍（图2）。由此我们可以进入“短视频”的简史。

.....
5 CNNIC 中国互联网络发展状况统计报告·中国互联网络信息中心·2016年1月，第22页。

二、“短视频”媒介与非洲内容的相遇

倘若以治理的视角对“短视频”简史做个梳理，可以将其大致划分为三个阶段：第一个阶段从2011年到2016年，在资本的驱动下短视频在极短的时间内井喷，各大互联网公司很快布局，带动了一批相关公司在上下游的兴起，奠定了产业布局的基本形态。第二个阶段2016年之后，国家主流媒体不仅主动回应这一新媒体现象，而且将其视为“创业风口”。但与此同时，问题间或不断地自媒体曝光（如微博），引起传统媒体调查与回应：2017年主要针对的是“伪慈善”事件、色情信息、非法捕猎的问题；2018年在“短视频”行业资本注入和企业持续补贴的情况下，问题拓展到更多领域（如“早孕妈妈”“社会摇”“假冒商品”“宣传毒品”、版权问题、格调低下、低俗恶搞、“标题党”等）。直到2019年，《管理规范》和《内容审核标准细则》两条管理条例的发布，标志着对短视频的规范化管理抵达了新的阶段。而与此同时，“直播和视频+旅游、科学、农业”被主流媒体列为“互联网+”的范畴。政务机构进驻短视频平台试图弥合主流意识形态与网络的间隙。从中央到省市的各类政府机关与党媒被大力鼓励拥抱短视频。主流媒体对于网红个人的报道、以及与短视频企业合作举办的视频拍摄比赛，不断挑起个人致富与成名美梦般的欲望。

对于短视频企业这一主体而言，除了面对公共危机时的道歉和一轮轮关闭账号，积极配合政府机关和党媒的活动，还有在企业网站首页上通过企业形象的自我表征试图向国家意识形态靠拢的行为。2017年，快手官网的主页上专门辟有“快手正能量：记录每个人的中国梦”板块，其中，“非洲古法织布”的11秒视频就作为非洲视频的代表被放在子版块“世界真奇妙”的首页。

2015年天津大爆炸后偶然尝试的“举牌小视频”⁶恰好契合了短视频发展井喷期。在经历了随便玩玩、举牌小视频产业化、升级版多业务小视频、内容越变越复杂的过程后，现在所有拍摄非洲短视频的账号简介上都标明“心得语录”。下面是笔者摘录的其中一部分。

“不忘初心……方得始终”

“支持快手、传递正能量，从我做起”

“当你感觉岁月静好的时候，那是因为有人在为你负重前行”

“带你们走进非洲，揭开非洲神秘的面纱”

“用自己的方式记录这里的生活百态，若恰好到了这里，不妨点点关注。茫茫人海，你我遇见不仅仅是偶然，感谢一路有你，感谢一路陪伴。感谢官方让我遇见你，传递正能量，从你我做起。”

“首先感谢快手这个平台，让我过的很充实。”

“传播爱心孝心上进心”

“闲暇时间给大家直播非洲户外，非洲独特食物、风景、奇风异俗、奇人异事，一夫多妻，超模，带非洲朋友唱中国歌，跳中国舞，传播中华文化！”

“把更多中国的正能量，中国传统美德带到非洲！”

图3 本研究中“短视频”拍摄者首页语录。

在此发展过程中，影响最大的一件事发生在2018年年底的“快手”短视频应用上。这次震荡源于国内自媒体微信公众号的批评，特别针对他们所拍摄的“唇盘族”内容。在整顿期间接受访谈时，拍摄者普遍表示“被关闭几天没事的（访谈者1）”、“不知道具体是什么原因，以前人民日报捧这行，现在不行了（访谈者2）”。果然如他们所预料，一个星期之

.....

6 “非洲威哥”：争议中的非洲儿童举牌拍摄者 [EB/OL]. 新京报旗下的微信自媒体：剥洋葱 people, 2017- 09-08. http://blog.sina.cn/dpool/blog/s/blog_61ff32de0102xtjz.html。

后账号又恢复正常了。但在经历了这段时间的账号封锁后，“非洲”被快手设置为搜索违禁词，除了粉丝量不足 20 万的账号依然保留“非洲”名称，其他的都更改账户名为“xxx 海外旅游”来贴合前文中提到的“短视频 + 旅游”的规训。而事实上，根据笔者的调研和访谈，这群拍摄者并非出于“旅游”的目的，而是以中国公司劳务派遣的短期签证来到非洲。相对在先的于 2000 年之后到达非洲，更晚的于 2016 年左右到达非洲。

三、当代语境中的非洲表征

大致而言，从中华人民共和国建立到现在，中国与非洲国家的关系经历了从毛泽东时代的“世界革命”“第三世界大团结”到改革开放之后“互利”驱动的大转向。在互联网媒介兴起之后，从网络论坛时代开始，对非洲的表征就呈现出了在网络上芜杂斑驳的景象，“非洲自然风景的壮美、黑人的懒惰、体力好、真诚、具有一定威胁性”成为网络上流行的刻板印象⁷。

在 21 世纪非洲政治经济形势好转、西方对非政策调整、全球化的机遇和挑战之下，从 2000 年第一届“中非合作论坛（FOCAC）”部长级会议至今，中非关系步入以机制化合作的新的发展阶段。2013 年，国家主席习近平提出“一带一路（the Belt and Road）”合作倡议，辐射到众多非洲国家。2018 年中非合作论坛北京峰会中提出“八大行动”以及更多细则都正在一一落实中。一些媒体评论和研究认为，当下中国式援助以“不干涉内政”“基建为先”作为特色⁸。但是，另一方面，新时期的中非合作也面临众多诟病以及西方描黑的言论。在大众文化层面上，《战狼 2》（2017）使“一带一路、中非合作”等一系列当下中国主体在非洲的战略与行动显影于大众视野。

7 Shen, S, “A constructed (un) reality on China’s re-entry into Africa: the Chinese online community perception of Africa (2006–2008)”, *The Journal of Modern African Studies*, 2009, 47(3), 425-448.

8 周安安：《中国资本的非洲面孔》，《文化纵横》2011 年第 4 期。

而春晚小品《同喜同乐》（2018）的广泛传播、以及中西网络世界对其的争议，更是说明裹挟着逐渐浮现的“非洲”的中国现当代史、正处于国内和国际话语的激烈交锋中。这些历史和当代话语，构成理解本研究中文化表达的“前视野”。

笔者大致根据观看主题将内容分为以下几个方面进行具体分析：观看异域、观看非洲社会人、观看贫穷、观看技能/劳动/生产生活。这些类别之间并非界限清晰，而是互相有联系，往往一个“短视频”会同时具备几个主题，这里的分类主要是为了方便分析。

（一）观看“异域”：表演与建构“真实”

作为大众旅游的观看方式，西方世界的“游客凝视”最早可溯源到18、19世纪，“它将集体旅游的工具、旅行的渴望、摄影再制技术，通通结合起来。摄影堪称是游客凝视的核心”⁹。而在摄影驯服凝视的对象中，异文化是最鲜明的例子。“美国铁路公司为了让旅客有东西可拍，特意创造‘印第安’景点，还精心挑选特别‘上相’‘古老’的部落¹⁰”，西方人为了想象异域的东方，也刻意将东方囚禁在更古不变的古老空间内。在这种意义上，追求“真实（authenticity）”意味着“偏离常轨（departure）”，所偏离的正是当地居民的日常生活。

“短视频”中对于“异域”的观看可以“唇盘族”的拍摄为例。2018年下半年，“短视频”中非洲内容的拍摄者热衷于拍摄所谓的“唇盘族”。也正因国内自媒体文章对这类视频的指责¹¹，“快手”暂停了大部分传播

9 [英]约翰·厄里，乔纳斯·拉森：《游客的凝视（第三版）》，黄宛瑜译，上海人民出版社，2016，第36页。

10 Albers, P. C., & James, W. R., "Travel photography: A methodological approach." *Annals of tourism research*, 1988, Volume15, Issue 1.

11 黑非洲有多惨，快手主播就有多赚 [EB/OL]. 公路商店微信公众号, 2018-12-26. <http://www.eleefeed.com/f/479434>。

■ 殊音 中国的“非洲”

这类内容的账号，并将“非洲”设为搜索违禁词。事实上，所谓的“唇盘族”是生活在埃塞俄比亚的 Mursi 族，他们原本居住在临近南苏丹的南方州（Southern Regional State）的南奥莫地区（Dehub Omo Zone），总数大约有 7500 人。由于这一地区被奥莫河和 Mago 河环绕，是整个国家最隔绝的一块区域，所以成为现代国家政权难以到达的地区之一¹²。他们因此可能是非洲最后一批还在嘴唇上悬挂唇盘的人群。根据他们的习俗，未婚女性在 15 或 16 岁时嘴唇被刺穿，在下嘴唇上佩戴大型陶盘或木盘。2005 年，非洲公园基金（African Parks Foundation）与埃塞俄比亚政府以及南方州签订条例，将 Mursi 人集中到奥莫国家公园（Omo National Park）进行统一管理。由于公园内不同族群群体的争端等多种原因，非洲公园基金（African Parks Foundation）于 2007 年终止了这一项目¹³。从 2008 年 7 月开始，Mursi 人宣布其为自己的社区保护地，并开始实施社区旅游项目。

从上面可以看出，Mursi 族生活的空间实际上是一个现代政府与国际组织作用的结果，是国家、组织、族群权力博弈与妥协的现代事件。但在“短视频”的表征中，种种现代性的因素与背后的来龙去脉都被抹去，只剩下片段式与奇观式的“表演”：通过建构“真实”的方式完成对非洲大陆的“神秘化”，似乎整个非洲大陆都分布着这样的“原始部落”，现代民族国家还没有形成。正如布尔斯特廷（Boorstin）所指出的那样¹⁴，现代人无法直接体验“现实（reality）”，反而喜欢“伪事件”。参加团体旅游的游客与旅游景点当地的环境、居民完全隔绝开来，人们热衷于在导游的带领下享受“伪事件”而完全无视现实，观看者反而距离当地民众更遥远了。这种“表演”不仅是旅游者对 Mursi 人的单方面凝视，Mursi 人也主动融入这个被观

.....

12 Mursi people. [EB/OL]. Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Mursi_people#cite_note-16.

13 African Parks to give up its management of the Omo National Park, [EB/OL]. *Mursi online University of Oxford*. <http://www.mursi.org/news-items/african-parks-to-give-up-its-management-of-the-omo-national-park>.

14 Boorstin, D. J., *The image: a guide to pseudo-events in America*. New York: Vintage Books, 2012.

看的“实践”中，用戈夫曼的表演隐喻来理解，即“旅游景点实系一座舞台，导游则担纲导演一职，还探讨舞台管理等等。¹⁵”

如果说上面所论述的、作为旅游者的拍摄者与当地人面对面的交往处于第一层次的“表演剧场”的话，那么，在“短视频”屏幕前观众的注视下，怀揣着致富梦的“唇盘族”拍摄者与当地人的交往则可以被视为第二层次的“表演剧场”。在双重层次的“表演剧场”中，两者共同完成一种有意识的“表演”。这种对“异域”的观看方式，是由“短视频”平台将景观商品化的生产机制决定的。景观商品化的方式具体包括：贴片广告分成、直播和视频接受打赏和礼物、以及视频代购广告，比如本案例中的拍摄者通过视频吸引粉丝加微信，代购非洲辣木籽、树皮、珠宝挣钱。如前文所述，“短视频”已经深陷民营资本布局的红海战场中，拍摄和直播获得的打赏都要与平台分成，资本由此得利。

（二）观看“非洲社会人”：性别的差异化建构与学习模仿

这些关于非洲的“短视频”另一重显著的特征是对于性别的差异化建构：黑人年轻女性常常作为“女朋友、老婆、性感美女、超模”等角色出现，与拍摄者共同表演“爱情故事”等桥段。对黑人家庭内部结构常见的表述就是“一夫多妻”。对于中年女性，她们常常被描述为“败家娘们”，在镜头前呈现夸张的动作或表情，以扮“丑”为笑点。对于儿童，常见的几种类型是“可爱但让人同情的”“中非混血”“穷人的孩子早当家”。而对于黑人男性，呈现最多的就是身体构造奇怪的变异人。

这些似曾相识的内容往往会让人想起一系列关于短视频中“社会人”的报道：用早期评价“快手”的自媒体“X博士”的话来说，“社会就是.....

15 转引自：Edensor, T., “Performing tourism, staging tourism: (Re) producing tourist space and practice”. *Tourist studies*, 2001, Volume 1, Issue 1.

■ 殊音 中国的“非洲”

丛林主义、胜者为王”¹⁶。从上世纪90年代开始，伴随着国企改革、单位制动摇，端不起铁饭碗的“混社会的”意味着不在单位之内上班，也有时表示某种威胁性的存在。而用“社会人”表示身份认同的、代表着“混得好的”意涵源自特定的地理区域，即东北。经过网络时代的贴吧¹⁷、QQ空间“小阿火”图片和头像¹⁸、网络音乐的喊麦、以及“快手”为代表的短视频的媒介传播，“社会人”的称呼扩展到全国。随后，通过小猪佩奇的萌化，以及众多城市年轻中产阶级喜爱的公众号 pingwest 品玩等的报道¹⁹，“社会人”这一词汇被中产阶级挪用、在大众和流行文化层面上波及开来。

因此，目前“社会人”有两重含义。第一是延续了曾经“混社会的”、东北地理意义上“社会人”的意思。其身份符号是抽烟喝酒、烫头、紧身裤、大金链子、穿着 supreme 衬衫等。这一层意义为“短视频”中的底层青年所共享，是他们凸显身份认同的词汇。第二重泛化的、在大众口语中“社会人”的意思是，走套路、随机应变。这一层意义被中产阶级挪用，进而成为青年人普遍接受的流行语言。两者的重要差异在于，对于前者而言，不在单位是正常的、反而更能给人带来自信的状态。而对于后者而言，尽管彼此以“社会人”调侃却争着抢着要去体制内上班。

弥散在整个短视频媒介生态中的“社会人文化”，往往与主流话语不是保持批判的距离，而是一种主动迎合和自嘲。一方面，直白地表达对女人和金钱的欲望，每个人在丛林社会中单枪匹马的奋斗；另一方面，又要

16 残酷底层物语：一个视频软件中的中国农村 [EB/OL]. X 博士微信公众号, 2016。

17 如百度贴吧“长春吧”2010年《现在长春混的最好的社会人是谁？就是最厉害的大流氓！》是互联网上较早出现的关于“社会人”的讨论之一（<http://dq.tieba.com/p/780784364?pn=3>）。同时期还有岫岩吧、哈尔滨吧、天涯论坛吉林市、锦州吧、沈阳吧等众多东北地方贴吧板块出现相关的讨论帖子。

18 “小阿火”是2013年达州吧（四川省）上最早出现的爆火卡通图片。其衣着、穿戴等特征与后来“快手”等短视频上流行的“社会人”完全一致。

19 2018年3月 pingwest 品玩《如何假装一个抖音社会人》是笔者找到的最早一篇将短视频 app 和社会人联系起来、并要“教育”中产阶级群体的文章。Amon, 如何假装一个抖音社会人 [EB/OL]. Pingwest, 2018- 03-20. <https://www.pingwest.com/a/158613>。

在外人面前表现出维护秩序和文明的样子，因为只有融入现代社会、充分掌握着规则和密码才意味着成功。因此，社会人亚文化在这里并非开拓了反抗空间，而是借“丛林”的隐喻来掩饰自己的伤痛和无奈。男人在“非洲”这一狂野的大陆上“拉风”冒险，女人蜂拥而至、用亲吻和搂抱来表达对他们的爱慕，非洲男人同他们一起表演“社会摇”、“英文喊麦”。因此，“非洲社会人”是“短视频”中“社会人文化”的升级版，它源自其内部生态中的学习模仿。

（三）观看贫穷：跨越阶级的凝视

对“贫穷”的观看是“短视频”中所有非洲账号的共同点之一，并往往依附于国家话语“正能量、中国梦”等。以给“原始部落”送电视机的视频为例。拍摄者在视频中讲解：“这是给唇盘族那一个部落（一个村）装的家庭影院，有电视、有音箱、有天线，还有发电机，但是美中不足的是这边没有中国品牌的……我们从国内现发货来不及，其实装中国品牌是最有意义的。”通过将“施舍与救济”等同于“正能量”，将“购买中国品牌”等同于“中国梦”，拍摄者巧妙地配合了受到网信办规训后的“短视频”平台策略：“公益传播，助力扶贫济困”。

一方面，对非洲贫穷的观看是自我现实的镜像，以“中非对比”作为叙事结构。比如评论中这样的对话：A：我们山区孩子也不比他们幸福。B：扯淡，你说的是三十年前吧，现在你去看看。A：你去现在的中国西部山区看看就知道了，过得不比非洲好。另一方面，这种观看还包含了对自我历史的理解。在视频评论中，“感谢我们强大的中国，想当初如果我们中国还没打败日本，我们的生活可能还不如非洲呢”；“找工作不容易啊，贫困的国家就是这样，以前中国也找不到工作，解放就好了”；“如果没有改革怎么会有现在的富裕”……此类“忆苦思甜”的内容比比皆是。

屏幕前的人在观看贫穷时社会心理的复杂之处在于：一方面，贫穷的空间和身体在窥探与好奇的目光下被客体化为景物，而被看到、被指认的正是被认为与正常生活相反的社会构成元素，差异性、他者化使得贫困被“景观化”。就像19世纪的英国中产阶级一样，在一种“与我无关”的排斥性心态中，“以一种接近的方式表示拒绝²⁰”，由此在差异中确立了所谓正常的、有道德的文明生活。另一方面，由于观看者一定程度上具有农村生活经验，其生命主动或被动裹挟于中国近几十年来的现代化和城市化进程中，通过观看重新发现、再次定位和理解自己熟悉又陌生的农村空间就成为情感动力。正因如此，对贫穷的“唯恐避之不及”与“苦尽甘来”的感慨交相混杂，形成同情、厌恶、长见识等诸多情绪混合的观看。与其说这是对遥远非洲的观看、是城市对农村的观看，不如说是这实际上是跨越“阶级”的“回望”与“俯视”。对于短视频拍摄者来说，想象中广大的受众“市场”激起的对财富的欲望，与国家“公益、扶贫、正能量”等意识形态亲密无间地结合在一起。

在这些对于“贫穷”的观看中，往往透露出民间的中非关系观。“中国崛起”的国族主义是其基调，它伴随着“施舍与援助”的话语，将当下的中非交往视为中国对非洲的施舍与援助。与此同时，“实用主义”的论调认为：中国政府的“一带一路”项目就是不值得推进的白白捐钱，因为非洲国家都是弱国，不值得交往。换句话说，“民间的中非关系观”是将“社会人文化”中的丛林法则、弱肉强食原则推至国家行为体之间的交往，在“中国崛起”的国族主义社会心理基础上，认为崛起了的中国应该去多和强国打交道，并暗含了对中国在非洲扮演“好好先生”是“没有原则的”批评。

20 刘洁莹：《作为景观的伦敦东区——19世纪末英国的贫民窟旅游》，《文化研究》2017年第4期。

（四）观看技能、劳动、生产生活：溢出的内容

除了上述明显的模式化拍摄之外，溢出的内容掺杂其间。关于技能、劳动、生产生活的视频往往无法在短时间内被模仿学习。用这类内容可以本质性地区分全职拍摄者和一般的海外打工者。

以 Beyond 的《光辉岁月》《打工哭打工累》《还有梦想》《男人不怕苦》《打工行》配乐，字里行间透露出自己背井离乡外出打工闯荡的心酸、赚钱的不容易，是所有此类视频共享的情绪。他们通过机器、技能和劳动过程的呈现，建构自己作为工人的主体性。用技术吃饭、用劳动挣钱，是他们认为自己区别于其他专职拍非洲视频团队的主要标志：“我有手有脚的，靠工作赚钱。靠这个（拍视频）也能赚钱，但我不想这样赚钱。你老是自己直播让人家送礼物，心里觉得不带劲儿。人家凭啥给你送礼物啊。靠自己挣钱拿到手里也实在。”（访谈者3）

当镜头转向黑人工人时，拍摄者会向屏幕前的观众介绍黑人兄弟的工资状况，体察当地人工作的艰辛与努力，对劳动本身给予超越国家和种族的赞美，与黑人兄弟一同苦中作乐，但也会注意到他们工作流程与工具的相对落后、他们工作时的不熟练。仅有一则视频曾表现非洲工人与中国企业发生劳资冲突：由于一位非洲工人发生工伤，该厂区其他黑人一起罢工，而这位拍摄者主张和平解决，并未流露出过多的情绪。反而是他视频评论区的人则因此而分为几大阵营，有的人力挺非洲工人的团结，认为罢工是合理的，反向指责中国人的不团结；有的人则将民族国家的利益置于最高地位，推测黑人工人一定是出于想敲诈的心理，主张“全部辞退，留下的也不发工资，不信治不了这臭毛病”，还有人认为“自己的国家肯定向着自己人，咱们中国也不是吃素的，会给他们一个交代”。对此，视频拍摄者并没有回应评论，他甚至表示自己不希望通过快手视频平台的社交功能去认识同一个国家、同一个公司的人，因为这会影响到领导和同事心中对

他的看法。这再次映证了，面对冲突事件不发表评论、主动利用国家话语，是在“短视频”平台上的生存策略。

这些溢出了短视频内模仿学习规律的视频，并不能获得很高的视频热度，但恰恰是它们才能体现出中非民间交往的日常样态。由它们显现出来的，正是“短视频”的商品机制与官方宣传、国家意识形态规训的内在矛盾。

四、结论

本文所研究的“短视频”媒介生长于网络论坛、微博、微信之后的媒介互动生态之中，是智能手机、流量数据和 Wi-Fi 的全覆盖三重基础设施铺设完成后的产物。在新媒体产业经济的发展脉络上，2015 年偶然尝试“非洲小孩举牌小视频”的此类视频，恰好契合了由井喷到产业布局的“短视频”的起飞。此后，它与其他短视频内容一样，引起主流媒体和其他各类自媒体的关注，这种关注中既有浸润了互联网意识形态的赞赏、也有所谓曝光。2018 年，随着国家和主流媒体通过价值引导、逐渐走向整治的正规化，“非洲”类的短视频也纷纷转向“海外旅游”“公益扶贫”，与国家以及平台互联网公司协作构成和声。

在内容层面上，本文将短视频中五种主要的观看主题进行讨论，分别是：观看异域、观看非洲社会人、观看贫穷、观看技能 / 劳动 / 生产生活，以及由评论和视频衍生出来的对于中非关系的观看和讨论。将非洲作为“异域”进行观看时，拍摄者以“真实”自诩，但笔者用例子和分析说明，这种“真实”是对当地居民正常生活的异轨，而且，海外劳工在“旅游”中制造视频时，与当地人共同配合、对屏幕前的观看者完成“表演”。这种观看的表演性是由短视频平台将景观商品化的机制决定的。另一类对性别进行差异化建构的“非洲社会人”充分体现了“短视频”内容生态中学习模仿的规律，

因为这些视频是在模仿国内“社会人”视频的基础上产生的。第三类观看是对贫穷的观看，结合评论内容可以发现，对他者贫穷的观看动力来自“忆苦思甜”、拒斥贫穷以确立自我安全感、好奇等等复杂心理的交织。实际上，这种观看是一种跨越“阶级”的回望和俯视，但是拍摄者和屏幕前的观看者本身往往没有意识到这一点。展示技能/劳动和生产生活的内容是无法短期内被模仿学习的，但它也往往因过于单调而不能持续吸引到粉丝，也正因如此，笔者认为这是最能体现出平台和国家话语与实践裂隙的内容。衍生出的关于中非关系的评论可以分为捐助与施舍、国族主义、实用主义、以及国际主义这几种话语，它们相互区别并紧密缠绕。

在非洲拍“短视频”是“中国崛起”与新媒体技术相遇的症候性文化现象。新世纪巨量的海外工程与涌出的资本向非洲带去了一波又一波短期劳务派遣人员，这些低技能的劳务者将出国视为掘金和实现阶层跃升的机会。国家“一带一路”、“中非友谊”等等大众和媒体话语为其留下巨大的想象空间，使其主动接受来自资本和国家意识形态的规训。而诸多在知识层面上未能解决、相互缠绕的问题融化到他们的日常生活言语和行为中，通过所指的反转、借喻和偷渡，形成了这些蓬勃、丰富而似有怪诞的文化表征。人人“睁眼看世界”注定是带着迷茫、困惑、好奇、不断指认他者和自我位置、认识国际体系、有冲突也有惊喜的“漫长的调试”。而对于“短视频”能否承担这样的历史意义尚且不可做出过于乐观的回答。

《〈沙龙沙龙〉前言：1972—1982年艺术实践小考》

■ 刘鼎* 卢迎华**

一、概要

在有关中国当代艺术的普遍记述中，作为文化大革命正式结束的节点，1976年往往顺理成章地被视为新艺术时期的起点。1976年既是政治社会历史的分水岭，也被视为中国当代艺术历史中一个重要的分界点。一些历史书写将从1976—1978年的中国艺术称为“后文革美术”，将1979—1984年的艺术称为“人道美术”，而1985年以后的艺术则是“人本美术”。¹在这种叙述中，前两个时期的艺术家要求艺术表达情感，展现生活趣味，代表个体个性和形式风格，描绘历史的真相。²

从1976—1984年间出现的艺术也被称为“新时期美术”，它涵盖了“后文革美术”和“人道美术”两个时期。³“后文革美术”主要包括三方面：以和蔼可亲之态刻画新领袖形象、用浪漫和夸张的手法批判“四人帮”和大量复现革命先烈和普通英雄形象。⁴“人道美术”主要指“伤痕艺术”和“生活流”。“伤痕”和“生活流”都强调艺术应该描绘平民百姓的真实生活，

* 刘鼎，艺术家、策展人。

** 卢迎华，墨尔本大学艺术史博士学者，现任北京中间美术馆馆长。

1 高名潞等著：《中国当代美术史1985—1986》（上海：上海人民出版社，1991），页24—55。

2 一些画家喊出了“人民万岁”的口号，并且呼吁美术作品要表现感情，表现生活情趣，表现个性和形式，描绘历史真实。见《美术》1979年，第1期；又见高名潞著：《中国当代美术史1985—1986》，页24—55。

3 1977年8月，中国共产党第十一次全国代表大会召开，将文革结束之后的中国社会称为社会主义革命与建设的新时期”。一般来说，它指的是从1979—1989年的这段时间。见洪子诚著：《中国当代文学史》（北京：北京大学出版社，2010）；又见张旭东著：《改革时代的中国现代主义：作为精神史的80年代》（北京：北京大学出版社，2014），页105。

4 高名潞等著：《中国当代美术史1985—1986》（上海：上海人民出版社，1991），页26-27。

而不是为政党政治服务。其本质是对现实主义的回归，批判性地揭示现实和历史的黑暗面。当时有关形式主义与形式美，以及现代主义的讨论也备受关注。在艺术活动方面，“星星画会”的几次展览往往被认为是该时期具有代表性的艺术运动，由此也引发了一场关于自我表达和艺术自由民主的讨论。⁵

这些被选择过的史实使人们对文革结束后数年间的艺术动态形成一个基本印象。从论述者和接受者的心理感受而言，对于这个时期的认识主要是基于一种“断裂”的意识，即将注意力集中在区分文革之后与文革时期所出现的艺术创作和思潮之上。这种取向有一定的合理性，也有坚实的认同机制作为后盾，在社会层面获得广泛认可。在实践中，这种区分认识一方面有助于我们把握“新时期”涌现出的新艺术思潮；但它同时也忽略了对这两个时期之间复杂的关联性进行更深入的探索。事实上，这两个时期之间既存在着断裂，也存在着超越简单的相斥关系的深刻，和复杂的关联与互动。换句话说，为了更全面地把握“新时期”艺术的历史逻辑，我们应该追问：“新时期”的艺术实践和思想如何产生？它与1949年后前三十年的艺术运动有什么关系？

本文希望通过对一个短暂历史阶段的梳理，主要以1972-1982年间发生在北京的现代艺术活动为例，来尝试进行一些还原和连接的工作。我们将着眼于分析从文革结束初期至“新时期”的开启，即70年代末至80年代初，短短几年间在北京发生的艺术现象和思潮，它们的历史动力、思想基础和所涉及的实践主体。通过对具体的时间与空间中的人与事的考察与深描，突破以往观察中国官方体制的僵化视角以及将当代艺术等同于反体制的简单看法，试图描述一个艺术实践与国家意识形态之间的动态交互过程。其中，艺术实践是作为人的精神活动和主体性的外化，而国家意识形态在一定程度上构成了人们所形成的意识与所展开的行動的思想基础。

.....
5 吕澎著：《20世纪中国艺术史》（北京：北京大学出版社，2006），页617-73。

二、1949年以来艺术与艺术话语的政治化

1949年以来，艺术随着新国家的建设被加速体制化并相应地意识形态化，这个过程不仅限于艺术创作本身，同时还关涉了在诠释、评价艺术等方面的话语建构。艺术话语政治化的这个漫长过程产生了深远绵延的影响。自1949年至1976年文革结束，全国的文艺活动长期受到政府的控制，实施控制的主要手段在于建立和发展出一个庞大的体制与奖惩机制，为艺术工作者提供社会地位和经济支持，限制可能出现不同意见和创作体系的空间，逐渐形成了艺术观点与实践高度一体化的局面。艺术的创作、发表和评价都与当时的国家/政党政治紧密相关。任何偏离或违背“主流”艺术规范的艺术观点和作品都会遭受到批评。但如果仔细研究，会发现在这个时期处于高度控制下的艺术与文学实践中，偏离或违反“主流”的个案也是时而存在的。而且它们构成了一条实践和思想上的潜流，尽管微弱，但执拗地在场，时而断裂，时而又延续。

60年代，当江青试图在政治上和实践中通过行政命令规定艺术与文化的样板时，仍有地下诗人开展与其背道而行的文学实践，这个事实便是政治高压下存在思想缝隙的一个典型例子。1966年11月28日，江青在文艺界大会上发表讲话。会议上，她宣布：“资本主义已经有几百年了，他们的所谓‘经典’作品也不过那么一点，他们一些是模仿所谓的‘经典’著作，死板了，不能吸引人了，因此完全衰落了；另一些则是大量泛滥，毒害麻痹人民的阿飞舞、爵士舞、脱衣舞、印象派、象征派、抽象派、野兽派、现代派等等，名堂多了。一句话，腐败下流，毒害和麻痹人民。”⁶然而，即使在现代主义理想被完全异化和否定的严峻环境中，以诗人食指为例的“具有现代派艺术特点的新潮诗歌仍然在‘地下’滋长和成长”⁷。食指

6 江青著：《在文艺界大会上的讲话》，《江青讲话选编》（北京：人民出版社，1968）。

7 王尧著：《五个“关键词”的修订与当代文艺思潮的演进》，《作为问题的八十年代》，（北京：生活·读者·新知三联书店，2013），页151。

原名郭路生，1968年8月插队落户到山西省汾阳县杏花村。当时在村庄里同时插队的有黑帮高干、高级知识分子、“靠边站”的中层干部和平民百姓的孩子，还有许多北京中学生到这里来，因为怕和原校那些战天斗地的革命左派在一起。和这些背景的“知青”（知识青年）一起插队，使郭路生得以避开了席卷全国的文革以及被打成反革命的危险，从事了几年自由的诗歌创作。他的诗歌贴切地描写出当时知青们与家人分离的情景和气氛，是知青生活的真实写照及其情感的准确表达，在知青之中获得强烈的共鸣，并通过手抄的方式传播到全国其他有知青插队的地方，激发其他地区的知青进行写作，再将其作品抄写流传。⁸这场诗歌运动是20世纪60年代中期至70年代存在于文革期间的一股暗流。⁹它为文革结束之后涌现出的一股诗歌写作与阅读的热潮作了重要铺垫。

同样的，在视觉艺术领域中，1978、1979年出现的活跃景象也可在文革期间甚至文革之前找到部分渊源。我们有必要将文革刚结束后几年内突然间呈爆炸式增长的艺术活动与文革时期所发生的事情联系起来，而此前在讨论1976年后的艺术时，人们很少细究文革时期的情况对于这个阶段的影响。造成这种现象的其中一个原因，是人们普遍认为，在文革时期，革命浪漫主义艺术占绝对主导地位。在与苏联破裂之前，毛泽东就已表明了对苏联模式进行修正的想法，他提倡创造一种具有中国特色的无产阶级艺术形式，以区别于苏联的社会主义现实主义。¹⁰通过提出现实主义与浪漫主义的“对立统一”，毛泽东的设想是将革命现实主义与革命浪漫主义相结合，强调社会主义现实主义中具有革命浪漫主义色彩的元素，鼓励艺术家利用政治乌托邦和浪漫主义热情的概念和目标“制造”现实。同时，他呼吁工农兵走进艺术和文学，成为创作的主体。这些激进文化战略，经

8 戈小丽著：《郭路生在杏花村》，刘禾编：《执灯的使者》（广西：广西师范大学出版社，2017），页288-298。

9 洪子诚著：《〈朦胧诗新编〉序》，《文学与历史叙述》。（河南：河南大学出版社，2005），页267。

10 毛泽东1956年4月的《论十大关系》就已表明了对苏联模式的修正；在1958年3月的成都会议上，毛泽东告诫党内同志，“硬搬苏联的规章制度就是缺乏独创精神”。见吕澎著：《苏联“社会主义现实主义”的影响与向“两结合”的过渡》，《20世纪中国艺术史》（北京：北京大学出版社，2008），页418。

过高层文化官员、理论家和艺术家的解读、转化和落实，对接下来几十年的文艺实践与文艺思想产生绝对性的影响。尽管在实践中也仍然存在着个人理解的差异和从理论到行动的偏离。

在讨论江青对样板戏的指导时，文学史家洪子诚谈到江青既高调地、决绝地批判“资产阶级文艺”，又在行动上选择“封建主义”的京剧和她所钟爱的西洋乐器钢琴来为京剧伴奏。¹¹ 因此，在思考文革时期的艺术时，我们也应该看到相当精英化的文艺领导者自身所具备的艺术修养的多样性。在通过权力和体制来主导和规训的艺术主流中，作为高级艺术官员和教育者，一些在民国期间受过教育的老艺术家们将他们的经验和记忆带进新中国的艺术空间中。新中国成立至1970年代末的三十年间，中国传统艺术与西方现代艺术的影响持续通过家传、物件、画册、巡回展览和留学交换等渠道流传，使艺术资讯的来源具有一定的多样性。¹² 这些多重的电波在一定程度上“干扰”和“介入”了政治意识对于艺术的形塑。

但直至今日，有关中国艺术的评论、历史书写和意识仍过于单一和绝对化地强调特定时期的政治环境、影响和因素对于艺术的普遍性塑造，而对艺术，尤其是对具体的艺术实践与个体思考的关注甚少。比如，人们普遍认为文革时期的艺术全都是政治宣传的产物，完全不加以区分。事实上，文革期间，与政治宣传艺术同时并存、作为暗流和个例的艺术实践，以及在政治宣传艺术中艺术家个体之间的差异、同一艺术家不同时期艺术风格上的微调，都鲜有被讨论。这些被遮蔽的课题，在后来叙述文革十年的反思性和批判性的文本中，继续被边缘化甚至忽略。这一缺憾，即使在那些有意重建艺术自主性、让艺术远离政治的艺术家和历史学家那里也一样存在。历史叙事基于普遍的预设，倾向于将艺术的转变和发展与政治上的变化对应起来，成为直接的因果关系。这种认识本身证明，有关艺术的意识

11 洪子诚著：《革命样板戏：内部的困境》，《读作品记》（北京：北京大学出版社，2017），页89。

12 李秀实著：《从“油画民族化”谈起》，中国艺术研究院、美术研究所编：《油画艺术的春天》（北京：文化艺术出版社，1987），页118。

始终受到政治考虑的制约。

文革后，在建构“新时期艺术”的概念和范畴时，着重强调了1976年之后的艺术与此前大相径庭。这种区别性话语的形成，一部分原因在于艺术家和评论家们对于1950年代至1976年间，艺术创作受制于压迫性的政治环境这一事实的整体性疲倦与质疑。在这二十多年间，艺术实践和话语逐渐被整合、吸收、规训，成为政治体制的一部分。“新时期”的提出以及与之相关的叙事结构的形成，是通过重塑五四运动中启蒙艺术的主体地位，并将左翼艺术和延安艺术边缘化而实现的。相对于直接介入现实和政治的艺术实践和活动，五四运动中启蒙艺术的思想脉络强调的是艺术本体的研究。在“当代艺术”中，这种话语结构体现为艺术史叙述中对确立“新时期艺术”的主体地位，以及将创作于1950-1976年这段时期的艺术边缘化的处理方式。同时，在与“新时期”相关的话语中出现了现代化的概念。这个概念最初是中国政府在1975年发表的官方文件和政治领导人的演讲中首次提出的。自此，“四个现代化”¹³也成为了“新时期”指导国家各方面建设的重要议程。¹⁴围绕“新时期”发展出来的意识结构有意开辟新的空间，以现代化作为价值导向，这也影响了“新时期”艺术的取向。

1949-1976年间在中国占主流地位的艺术，被逐渐排除在以西方艺术史为范式所认定的“现代艺术”的范畴之外。在艺术与非艺术（政治）、启蒙与救赎、现代与传统等辩证对立的分类中，它归属于应当被舍弃的一类。¹⁵1976年以后艺术界的偏好与对未来的投射，深刻地左右了艺术分期与经典的确立，抹去了长达十年的文化大革命以及在那之前的艺术活动与思想，和它们对当代艺术的形态、经验内容和历史进程的影响。艺术家、

13 “四个现代化”指农业现代化、工业现代化、科技现代化、军事现代化，1963年由周恩来首次提出，在毛泽东1978年逝世后，由邓小平在农业、工业、国防、科技等领域制定计划并实施。四个现代化的目标是让中国在21世纪初成为经济强国。一个伟大的经济强国，其关键是让中国在经济方面实现自给自足。

14 贺桂梅著：《80年代、“五四”传统与“现代化范式”的耦合——知识社会学视角的考察》，《文艺争鸣》第6期（2009），页6-18。

15 借用北京大学文化历史学家李杨的说法。在写给洪子诚的一封信中，他这样描述当时的文学。见洪子诚著：《与李杨就当代文学史写作及相关问题的通信》，《文学与历史叙述》（河南：河南大学出版社，2005），页173。

历史学家和批评家对围绕艺术的话语产生和传播有重要影响。只有将“新时期艺术”“现代艺术”和“当代艺术”等术语，与创造并传播艺术话语的艺术家、历史学家和批评家在这些术语中所投射的特定内涵与意图联系起来，在动态的历史情境中把握这些术语，才能更好地理解它们的语义、所指和实质。

在20世纪80年代，现当代艺术的主流话语，都围绕着“新”这一概念而展开。随着文革后期入学受教育的新一代年轻艺术家的出现，他们意欲与文革艺术的政治宣传主旨和“红、光、亮”的形式保持距离，摆脱文革时期艺术被政治绑架的污名，这几乎是那个时代的写照与共识。文革艺术将自20世纪30年代以来不断发展的左翼艺术运动推向高潮。政治权力机构对于文艺生产的利用与控制，从20世纪30年代初的“苏区”和40年代的延安一直发展到文革时期，表现得更为直接和严密。¹⁶在这个艺术政治化的过程中，五四运动中作为一种思想取向的“纯艺术”传统被政治化艺术的主流所遮蔽。¹⁷文革结束后的“新时期艺术”重提五四运动中这一精神分支，倡导艺术回归自身，意欲摆脱被作为特定政治宣传工具的命运。

饶有意味的是，20世纪80年代的这种观点，随着90年代的到来而改变。艺术评论家们普遍认为，90年代初期的艺术区别于80年代最核心的特征之一，就是在1989年之后，艺术家们重新回到对于艺术语言形式问题的关注与讨论，并借此与80年代时艺术与社会、政治以及意识形态的高度关联拉开了距离。¹⁸而实际上从70年代后期开始，形式问题就一直是讨论的焦

16 洪子诚著：《革命样板戏：内部的困境》，《读作品记》（北京：北京大学出版社，2017），页89。

17 1919年5月4日，中国学生在北京游行示威，抗议中国对日本的屈辱政策。由此引起一系列的罢课、罢市、罢工及其他事件，最终导致整个社会的变动和思想界的革命。没过多久，学生们就为这新起的时代潮流起了个名字“五四运动”。大体来说，这个运动的主要事件发生在1917-1921年之间，是一个复杂现象，包括“新思潮”、文学革命、学生运动、工商界的罢市罢工、抵制日货运动，以及新式知识分子所提倡的种种政治和社会变革，是一项大规模的现代化运动。学生和新起的思想界领袖们希望通过思想改革、社会改革来建设一个新中国，提倡西方的科学和民主观念。新文化运动是其中的一部分。该文化运动的创始人最初聚集在北京大学，得到时任北京大学校长蔡元培的支持。参与这一运动的学者包括陈独秀、蔡元培、李大钊、鲁迅、周作人、胡适等，他们曾经接受古典教育，却发起抵制儒学的运动。他们希望在中国创造一种以全球和西方世界为标准，注重民主和科学的新文化。胡适最早开始创造白话文学，标志了新文化运动的开启。可以说，新文化运动是一场由文学革命开启的运动。见周策纵，《五四运动史》（北京：世界图书出版公司，2016），页2-15。

18 区别式的表述在“新生代展览”之后的研讨会中评论家们对于“新生代”的评述和界定中可见一斑。见《艺术状态与现实——关于〈新生代展览〉的讨论》，《艺术广角》第6期（1991），页55-61。

点之一。通过这个例子我们可以看到，不同时期的艺术家和评论家可能根据其面对的当下的情境而对早期的观点与定义进行调整和修订，以便对新趋势的差异性特点进行阐释。但评论创作的话语与创作两者都容易受限于一一种过于简单和固化的设定，将纯艺术与政治艺术、艺术语言、内容和意识形态二元对立起来，往往预设前者被政治话语所禁锢，并以挣脱和超越政治意识框架作为其正当性的保障。在这种阐释框架中，艺术形式上的探索被赋予了摆脱意识形态的政治性。这就突显了这种阐释框架的内在矛盾和局限。

三、文革期间的北京市美术公司

发现并理解文革期间艺术实践的差异和复杂的肌理，对于解读文革之后艺术的流变至关重要，可以使我们更好地把握当时整个的艺术景观，而不只是看到被摆在眼前的所谓事实，或仅仅接受关于这个时期的种种印象和预设。只是嘲笑和否定千篇一律的“全、多、大”与“红、光、亮”式的作品，或者干脆认定它们根本不是艺术，这种做法并无法帮助我们认识文革时期的美术实践在中国现代艺术历史序列中的作用与意义。在文革时期，同样存在着不同经验和意识的主体，我们也需要用流变和甄别的眼光来看待钳制与规范艺术实践的政治运动和意志。引入对文革美术的细化分析，可以帮助我们更好地理解在文革后期和文革结束后艺术创作的变化。

美国艺术史家安雅兰（Julia F. Andrews）曾在她对文革美术的论述中以1971年9月的“林彪事件”区分文革艺术的两个时期。她写道，此前的艺术沿用了延安时期文艺工作者以艺术进行战争动员的方式，以宣传画、漫画、素描、水粉画草稿、木刻等可批量复制并广泛传播的媒介为主，主要以批评旧文化和体制，歌颂毛泽东和宣传“文化大革命”的革命成果为主题。1971年之后，江青加强了对于以油画和水墨画为媒介的创作的推动，在内容上突出工、农、兵形象，形成一种全国性的风格。此后，文革美术

也从延安时期由八路军和鲁艺成员所发展出来的革命艺术，逐渐演变成为一种更为学院化的、社会主义的风格。¹⁹

在文革期间，特别是中后期，一些艺术家一边为官方创作社会主义现实主义的命题绘画，完成国家分配的任务，一边在私底下继续尝试探索现代主义创作的技法与风格，这个现象构成了文革期间艺术的部分暗流。在文革时期同时参与社会主义现实主义创作的艺术家中，在艺术教育的渊源上存在着千差万别，这些个体的差异往往在人们对文革艺术开展整体性认识时被忽略。

以一些在北京的艺术家为例，如闫振铎、庞均、曹达力、王路等，他们都是文革前毕业于中央美术学院的艺术师，毕业后分配到北京市美术公司工作。据闫振铎介绍，他于1968年加入北京市美术公司，在文革期间作为北京市美术公司的工作人员得以继续作画。²⁰北京市美术公司是北京市文化局的一部分，其业务主要为筹办国内和国际展览、交易艺术作品、并完成政府委派的各类艺术任务。公司里既有艺术家成员，也有木匠、电工等技术人员。其中，创作人员主要来自延安，包括辛莽、庄严和刘迅等鲁艺艺术家。在文革期间，北京市美术公司的美术创作活动也保持了一定的活跃度。虽然美术公司创作组在1965年被撤销，一些创作人员被调出美术公司，但为了保证公司的业务正常进行，一些专业艺术家又陆续调进。除了上面提及毕业于中央美术学院的闫振铎和他的朋友们，还有天津美术学院毕业的陈以禄、毕业于清华大学建筑系的杨燕屏等加入了美术公司负责油画创作；雕塑方面由毕业于广州美术专科学校并参加过抗日救亡工作的张松鹤、毕业于中央美术学院雕塑系的陈淑光和包炮等承担。他们除了参与北京市和全国各种展览的设计制作以外，也肩负创作任务，到延安、

19 Andrews, Julia F. *Painters and Politics in the People's Republic of China, 1949-1979*. (Los Angeles: University of California Press, 1995.)

20 北京美术公司的员工之前属于北京人民艺术工作室。北京人民艺术工作室于1950年创立，是被北京市文教局文艺处领导的文化事业单位，协助政治宣传。该工作室在1958年关闭，而其大部分艺术家都来到了北京美术公司。

井冈山、长沙、南昌等一些革命故地去写生，到北京周边地区农村和厂矿深入生活。²¹

闫振铎在 18 岁时尝试报考中央美术学院附属中学，但由于年纪过大，未能如愿入校深造。1959 年 19 岁时，他通过考试进入北京师范大学。北京师范大学的艺术学科包括了音乐、戏剧、美术等多种艺术门类，在建国初是北京高等艺术教育学科的重要基地。1949 年，中央教育部派曾留学日本的艺术家庄言、辛莽、以及 40 年代中期在俄罗斯受教育的刘亚兰等艺术家，但在闫振铎的回忆中，他主要提及的是当时留日和留欧的艺术家教师对他的艺术影响。²²然而，自 1956 年起，中国的艺术界涌现了一股民族化探索的热潮；很快地在 1957 年，“反右运动”开始。在这种氛围之下，艺术教育也不得不将苏联与欧洲的艺术排除在公开的教学内容之外。不同教育背景与持不同艺术主张的艺术家们很快发现，他们的地位高低，取决于他们属于哪个艺术流派。不同流派的艺术不仅政治地位不同，甚至还会被划分入“正确”与“错误”两个阵营，面临政治压力，甚至压迫。这种情况一直持续到文革结束才改变。

这是建国初期至文革期间中国艺术政治化一个缩影。什么能够传播、什么不能够传播，很大程度上取决于当时的政治环境。洪子诚教授以 50 年代小说因内容反映政治立场而成为被批判目标为例，指出 1949 年以来中国当代文学具有的极端政治化的特点。原本属于虚构范畴的小

21 北京画院编：“文革’中后期的北京美术活动”，《20 世纪北京绘画史》（北京：人民美术出版社，2007），页 338。

22 北京师范大学的官方网站上所刊登的《北京师范大学艺术学科发展简史》提供了有关 1949 年组建美术工艺系的信息。见 <http://www.art.bnu.edu.cn/Content/index/id/724>

闫振铎在与笔者回忆起在此求学的经历时，只提及了留日、留欧等老师的名字。

■ 书讯书评

说，却在当时特殊的政治和文化气候中被等同于历史书写，其内容的政治取向直接决定了该作品所可能得到的评判和待遇。这种倾向也同样存在于艺术领域之中。对一切艺术问题只作简单化的阶级划分，以此决定什么艺术可以被传播、被实践，什么必须被批判。中央美院的教授詹建俊也曾指出：

“在美术领域内对西方美术史中所有的风格和流派可以容许流传的范围也很有限。除了古典主义、写实主义极窄的方面外，印象派以后均被视为资产阶级没落的意识形态的表现，一概受到排斥和粗暴批判。在美术教育上也唯有一种学派受到推崇。造成了第一化的状态。”²³

新中国成立以后，由于中苏两国的友好关系，苏联美术对中国美术的影响越来越大。从50年代初学习苏联开始，伴随着经济建设中各个专业的苏联专家相继来到中国，中国官方全面引进苏联的美术，苏联艺术家和展览也被请进中国。1952年，文化部派出第一批留苏学习美术的学生，1954年派出第二批。两批留苏的学生中既有画家罗工柳、李天祥、林岗、邓澍、冯真、苏高礼等，也有学习理论的学生如程永江、劭大箴、奚静之、李玉兰等。他们在学成归国后，基本上都被安排在教学和研究岗位上。应中国文化部邀请，1955-1957年，苏联政府委派首位美术专家画家马克西莫夫来北京，举办油画培训班，兼顾指导人民美术出版社创作室的业务进修，即“校外油训班”。这个举措推动了受苏联影响的油画教育方式的形成。然而，20世纪50年代后期，中国与苏联交恶，在那之后，艺术院校的学生在进行绘画练习时就只能画中国人，尤其是工农兵的头像。

有关评价“印象主义”的讨论也是在这个历史时期艺术政治化的一个生动的例子。从1956-1957年间，“双百方针”的提出曾掀起一场关于如何评价印象主义艺术的热烈讨论。²⁴从1956年11月23日至1957年1

23 詹建俊著：《董希文先生的“兼收并蓄”和“顺水推舟”》，北京画院编：《董希文研究文集》（北京：文化艺术出版社，2009），页92。

24 “双百方针”是指“百花齐放，百家争鸣”。1956年4月28日，毛泽东在中共中央政治局扩大会议上说，艺术问题上的“百花齐放”，学术问题上的“百家争鸣”，应该成为我国发展科学，繁荣文学艺术的方针。这一方针由毛泽东提出，经中共中央确定的关于科学和文化工作的重要方针。该运动在一定程度上是对知识分子感到被共产党疏远、积极性不高等现象做出的反应。这样自由化的时间并不长，很快毛泽东变突然转向，用权力的方式压迫挑战了共产党政权的人。这样的镇压一直持续到1957年，以“反右运动”的形式继续进行，批判那些对共产党政权和其意识形态提出批评意见的人。

月 23 日，中央美术学院西洋美术史教学研究室主办了四次讨论。²⁵ 参加讨论的有六、七十人，其中包括中央美术学院的三位院长，油画系大部分教师，油画培训班学员，西方艺术史教学研究中心全体成员，中国美术史教学研究室部分成员、雕塑、版画以及彩墨画系的部分教员，中央美术学院附属中学的主任和教师，以及《美术》杂志社编辑。

这些讨论中不同的见解主要集中在三个问题上：其一，印象主义是否属于现实主义的范畴？其二，印象主义的革新有什么意义？其三，风景、静物画与情节性绘画在绘画艺术中的地位如何？中央美术学院主办的《美术研究》杂志（每年四期）不仅报导了这四次讨论，还在 1957 年第二、三期中都刊发了重要艺术家和理论家讨论印象主义的文章。其中包括江丰的《印象主义不是现实主义》（1957 年 1 月 17 日）、王琦的《印象主义是现实主义，还是自然主义》（1957 年 2 月 5 日）、金冶的《论莫奈及印象主义艺术的性质：关于印象主义评价问题的一些看法》（1956 年 6 月），以及许幸之的《印象主义就是印象主义》（1957 年第 3 期）。尽管印象主义被认为是资产阶级艺术的流派而颇具争议，但此次讨论的总体基调是要开阔视野，理解印象派的特征与局限，拒绝将其完全视为形式主义，或者只是从现实主义的框架来理解它。在 1957 年《美术》杂志的第 2 期中，编辑在介绍四篇有关印象主义文章的翻译和刊载时写道：

印象主义绘画对中国画家来说，并不是什么新鲜东西，很早以前就和它打过交道了。那么，为什么今天又把它当作问题提出来呢？情况是这样的：有人说印象主义就是现实主义，这岂不是值得研究的吗？对于这个问题，人们的看法是复杂的，决不象我们说得这样简单。不仅对印象主义，对现实主义有这样或那样的理解或解释，而且也涉及到对社会主义现实主义的理解，等等。因此，把印象主义作为问题提出来讨论、研究就很有必要。²⁶

25 《关于印象主义的讨论》，《美术研究》。上海：上海人民美术出版社，第 2 期（1957），页 24。

26 《论印象主义》编者按，最初刊登于《美术》1957 年第 2 期。见孔令伟、吕澎主编：《中国现当代美术史文献》（北京：中国青年出版社，2013），页 449。

然而这个讨论很快陷入停滞，起因是1957年开始的“反右运动”，迅速波及文艺领域。1958年，“双反运动”即“反浪费反保守”运动爆发。²⁷在中央美术学院，“双反运动”以大字报、论坛和展览的形式展开，批判了艺术专业化以及艺术脱离工农兵的问题。²⁸1958年5月，毛泽东在中共八大二次会议²⁹上提出了艺术实践的原则：无产阶级文艺应当将革命现实主义与革命浪漫主义创新地结合起来。³⁰从那时起，直到文革结束之时，包括印象派在内等形式主义的所有流派，都被认为是资产阶级艺术，是反对工人阶级的，因此是社会主义现实主义的对立面和应该被批判的艺术。

因此，当闫振铎这一代艺术家在50年代末入学时，北京师范大学的老师们在课堂上是无法直接向学生完整讲授印象主义的。在课堂上，艺术史虽然可以一直讲授到印象主义，但那纯粹是技法层面的讨论，完全不解释印象主义与个人内在情感和生活经验的联系。学生更无从学习如何绘制印象主义的画作。尽管当时大部分教师都有过学习现代主义艺术的经验，但在课堂上他们不得不回避关于印象主义的讨论。在“反右运动”中，至1957年底，印象主义被扔进垃圾箱。这种“气候”的转移竟然在短短几个月内就完成了。由批判美术界的右派、“拔白旗”到鼓吹“共产主义的艺术萌芽”，在看待艺术家和群众的关系、政治思想和艺术创作的关系等方面，将一切问题的出路归结为“政治挂帅”和向工农学习，出现对知识分子和“专家”的否定与贬低。

1963年，闫振铎入学中央美术学院，在罗工柳所领导的第二工作室学习。第二工作室的教师力量是由留苏的艺术家组成的，包括邓澍、林岗、李天

27 毛泽东在1958年1月31日发表的《工作方法六十条》（草案）呼吁每一个单位、工厂、合作社、学校、武装部队等，用“宣传意见、整改和改革”的方法每年都进行一次“反抗”“废物”的行动。2月，军事部响应号召，开展了一次“反浪费”运动，旨在消灭部门内所有单位的浪费、官僚主义与怠工现象。此次运动受到广泛关注，中央国家党委在2月16日召开推介会，检查“反浪费”和“反保守”运动的开展情况。参见 Alfred L. Chan, *Mao's Crusade: Politics and Policy Implementation in China's Great Leap Forward* [《毛泽东的十字军东征：中国大跃进的政治和政策实施》] (Oxford University Press, 2001), 页166。

28 记者（无作者名字），《改造思想 力争红又专——记中央美术学院双反运动》，《美术研究》，第1期（1958），页8-11。

29 中共八大二次会议于1958年5月5日至23日在北京召开。

30 洪子诚著：《1956：百花时代》（北京：北京大学出版社，2010），页220。

祥以及冯真等。他们在教学中主要遵循的是苏联的训练模式。当时美院的其他两个工作室，一个是由曾赴比利时留学的吴作人领导，而另一个则由曾留学越南河内巴黎美专分校的艺术家董希文主持。虽然闫振铎主要在罗工柳主持下的工作室进行学习和创作，但他也有机会上其他工作室的课程。通过上吴作人的课，他增长了对欧洲绘画的认识。他也在接触董希文主持的第三工作室的教学中产生了对敦煌壁画的兴趣，对董希文在教学实践中摸索油画民族化的创作体系和理论有所认识。所以尽管是接受以留苏艺术家为主的学院训练，闫振铎对于其他艺术流派和语言也并不陌生。

在1968年加入北京美术公司后，像当时许多艺术家一样，闫振铎的两大任务之一就是为毛泽东画肖像。这些毛泽东的肖像画主要被用在舞台剧和展览中，来表达造反派对毛泽东的忠诚。还有一些被其他机构拿去装饰他们的会议室、公共空间和教室。闫振铎的另一项任务就是在中国革命博物馆、军事博物馆等政治场所里，根据具体的场地和要求进行命题创作。据闫振铎回忆，当林彪被确定为毛泽东接班人后，他曾绘制了一幅毛泽东和林彪的画作，足有五、六米高。这些大幅的画作都是在北京美术公司那个十米高，五、六十米宽的工作室里完成的。在美术公司工作的艺术家按月领工资。1968年初入公司时，闫振铎的工资是每月47元，在当时属于中上收入。供职北京市美术公司期间，闫振铎曾用部分时间和精力研究印象派的颜色变化，并观察其在中国语境中的运用。他意识到，由于中国不同地区的气候和空气质量不尽相同，南方与北方的湿度差异较大，因此不可能用一种颜色表达对中国不同地区的印象。这正是他当时试图探索的一个与印象主义相关的问题。

从现在的角度来看，当时受雇于北京市美术公司的艺术家们实际上更像美术工作者，他们以作画为生。作为公司的雇员，他们实际上与当时的文艺界有一定距离，这种情况也使像闫振铎这样的艺术家在文革中没有承受太多的政治压力。据他回忆，只要完成了分配的任务，他就可以在私人的时间画静物画，或到北京郊区类似颐和园这样的地方，去写生风景。从

这个意义上来说，闫振铎认为自己首先是一个根据获分配任务作画的美术工作者，与那些根据自己的意志创作的艺术家是有所不同的。对于闫振铎和其他在公司工作的美术家朋友来说，画画是一项有偿的工作。

与这些受过专业培训、把作画作为主要工作内容的艺术家们不同，这个时期还有一些画家，他们因为各种原因报考美院落榜，在文革爆发后，他们更没有机会进去艺术院校学习。只能在工厂里从事不同工种的工作，绘画对于他们来说仅仅属于一种爱好。他们大多在中学或民间美术补习学校接受过一些艺术训练，在工作之余的闲暇时间里抽时间画画，一般被认为是业余爱好者。有些业余画家也在工人文化宫学习画画，他们的老师就是这些受过学院训练的艺术家们。以北京为例，在文革期间，这两类人都会去郊区写生，并会遇到彼此。所以在文革期间，专业画家和业余画家之间通过这样的方式产生艺术上的往来。

1957年反右派运动中开始的美术批判，在后来几年里虽有起伏，但始终没有平息，持续的批判一直发展到“文化大革命”的“全面专政”。许多在1949年以前接受美术教育的画家，如果在这个时期无法顺应毛泽东所支持的革命浪漫主义，就会被边缘化，在“极左”的文艺思潮中受到严厉批判。其中一些人在20世纪70年代，因为文革期间受到不公正的待遇，身心受损，甚至纷纷过世，其中就有董希文、潘天寿等艺术家。50年代中后期，董希文在中央美术学院油画第三工作室的教学主张和做法，使之招致非议。他将“百花齐放、百家争鸣”的文艺方针作为工作室的指导原则，容许各种艺术学派、艺术样式、艺术风格和艺术方法的并存和广泛流传，重视和肯定学生的艺术个性。然而这些被曲解为走个人主义的道路，也就是反对社会主义的道路，而第三工作室也被当成了“宣扬资产阶级艺术方向”的代表，从老师到学生都受到不公正的批判。

像董希文一样，在文革前和文革期间经历磨难，遭受迫害、诋毁的艺术家们，许多都曾既深受传统文化的熏陶，又曾在中国、日本、越南、欧洲（主要在比利时和法国）等地的艺术学院受教育，受到现代主义的影响。

从50年代中后期开始至文革，因为被人为地隔绝在一个封闭式的社会里，这些艺术家中的大多数人没有机会把握世界现代艺术的潮流，也无法在了解世界文化潮流的背景中去探讨中国现代油画的问题。身在大陆的现代中国艺术家常常热衷于油画民族化或装饰性艺术，其中一个原因便是企图找到一个现代艺术的藏身之所。在70年代后期参与北京机场壁画绘制的艺术家袁运生在追忆其老师董希文的生涯时写道：“60年代以后许多人去研究中国古代艺术和民间艺术，发现和希望那里有一座桥梁，可以名正言顺地通往现代艺术之路，而不用在理论上遭莫名之灾。”³¹

闫振铎和同时代的其他艺术家，大多生于20世纪40年代，在60年代初进入艺术院校时，他们仍然可以接触到艺术界的前辈，比如教过闫振铎的董希文、吴作人等，了解他们是如何创作的，理解他们的思想。从20世纪50年代末至60年代，以这些前辈画家为代表的艺术知识和体系经历了被边缘化和被压抑的过程，被主流艺术潮流，也就是社会主义现实主义，特别是革命浪漫主义，所排挤。尽管在此期间，这些艺术家还是在持续实践，有一些也还在艺术院校教书。然而，他们的经验、实践和思想逐渐成为了暗流。进入20世纪70年代，他们中的一些人陆续过世，而随着他们生命的终结，他们独有的贯连1949年前后两个时期的经验也消失了。

文革开始后，1949年以来建立起来的文化艺术体制被批判和瓦解。这种权力集中的制度结构就是由国家支持艺术媒体、美术家协会、美术馆以及艺术院校。直到20世纪70年代末，中国文化机构的组成部分，如艺术院校、艺术协会、博物馆和媒体等，才得到恢复。在北京，从1969年初秋到1970年的上半年，政府艺术机构和艺术院校的工作人员被迫停止了艺术创作。他们被派到五七干校或军事农场进行劳动改造。艺术院校的学生被派到农村去接受工农兵的“再教育”。1966年，北京的中国美术馆相关规划完全停止，直到1972年才得以恢复。

31 袁运生著：《袁运生追忆其恩师董希文》，北京画院编：《董希文研究文集》（北京：文化艺术出版社，2009），页27。

四、1971年之后的艺术空间

20世纪70年代后半期，在一个短暂的时间段内，频繁的艺术活动与实践重新出现在全国各地，大多数活动主要是由艺术家自发组织的，此时尚未完全恢复原样的官方艺术体制仍未成为艺术活动的主要主导者。但要理解70年代最后几年艺术领域所出现的空前活跃的现象，我们应该把视野投向文革之中，特别是1972年前后，政治文化上所出现的转折与松动。除了中国美术馆重新开放展览的事实之外，还有许多迹象表明，1972年开启了一个我们可称之为“长期复苏”的过程，尽管这一过程中仍将出现诸多反覆与波折。开启艺术领域这些变化的首先是出现在政治领域的重要转机。

1967年中，一部分扰乱社会治安的红卫兵遭到打击，学校“复课闹革命”，工厂、农村“抓革命，促生产”。直至1968年下半年，工宣队、军宣队开进学校、机关、团体，红卫兵运动才偃旗息鼓。1969年4月28日，中国共产党九届一中全会在北京举行，全会选举了新的中央领导机构，成立于1966年5月的“中央文革小组”停止工作。随后，中国共产党九届二中全会于1970年8月23日至9月6日在江西庐山举行，毛泽东主持会议，周恩来宣布全会的议程，重点讨论修改宪法、国民经济第四个五年计划和加强战略问题。此后，文革初期的混乱局面逐渐平息，全国政治形势相对稳定，经济上基本刹住前两年生产下降的趋势，并且开始出现回升的迹象。1971年以后，国内形势有所变化，一些在文革初期关闭的图书馆局部开放。

1971年9月13日林彪叛逃坠机身亡，这成为文革期间一个关键的转折点，它在客观上宣告了“文化大革命”的理论和实践的失败，人们也已意识到“文化大革命”无休止地破坏社会秩序的现象不应当再继续下去了，动乱势头有所减弱。从这一年开始，毛泽东的健康状况也开始下降；同年，周恩来在毛泽东的支持下主持党中央的日常工作，使社会秩序、生产状况等方面都出现了改观。周恩来重视文化教育、科技等方面，亲自部署和指

导文化、卫生和体育等领域，肃清极左思潮的影响。文艺事业随着迎来了转机，全国性美展也被提上日程。相应地，艺术家们能够相对公开地追求自己私人的艺术志趣，尽管这种追求依旧是谨慎的和保持在小范围内的，但相比之前已经放松了许多。

“全国美展”一般指的是由国家级文化机构主办和组织的，面向全国征稿和搜集作品，展出具有艺术性美术作品的综合性展览。出现在“全国美展”的作品往往涵盖国画、油画、版画、雕塑、宣传画、连环画、水粉水彩画、年画、剪纸、漆画等多种画种与媒介。³² 1970年，新的国家文化机构——国务院文化组成立，文化部被撤销，由国务院文化组代行原文化部、出版局以及短暂存在的“中央文革小组”等部门在文化领域的领导职权。毛泽东的外甥女王曼恬时任国务院文化组美术组组长，分管美术工作；但实际上这个时期江青仍然掌握着对文艺事业的控制。在经历了四年全国美术展览的空白期后，1971年，官方美术类展览在新的文化机构重组之后逐渐复苏。借1972年毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》（以下简称《延安讲话》）发表三十周年的契机，国务院文化组美术组提交了关于在1972年举办“纪念《延安讲话》三十周年全国美术展览会”的报告，周恩来亲自做了同意的批示。1971年，国务院文化组美术组进驻中国美术馆，开始了全国美展的筹备工作。这种国家级美展的举办，使一批多年没有机会进行艺术创作的美术工作者，获得了再次进行创作的机会。自此至文革结束前的六年间，全国、地方性美展迅速回升至七十四次。其中，国务院文化组在1972—1975年间举办了四次“全国美展”，影响深远。³³

1972年5月23日，“纪念《延安讲话》三十周年全国美术展览会”在中国美术馆展出，展览历时两个月，共展出两百七十多件（三百多幅）

32 有关“全国美展”的界定，参见中国艺术研究院美术学毕业生杨子的硕士学位论文《“文革”时期全国美术作品展览的运作机制研究》，（2010），未发表，页7。

33 此数据来自中国艺术研究院美术学毕业生杨子的硕士学位论文《“文革”时期全国美术作品展览的运作机制研究》（2010）未发表，页8。她的数据统计出自：中国美术馆编：《中国美术年鉴1949-1989》（广西：广西美术出版社，1993）；中国美术馆编：《向祖国汇报 新中国美术60年》（北京：人民美术出版社，2009）。

美术作品，参观量高达九十三万五千人次之多，其中包括各国驻华使节、各国专家和来华进行友好访问的外宾。³⁴ 参展作品包括国画、油画、版画、连环画、年画、宣传画、水粉画、剪纸等多种媒介，普遍以描绘毛泽东的领袖形象，反映三大革命运动（阶级斗争、生产斗争、科学试验），刻画工农兵的时代形象为题材。虽然工农兵业余美术工作者在此次美展中仍占了约65%的比例，但更重要的是，文革开始后被搁置的专业艺术家得以重新加入文艺创作的阵营，在此次展览中得以一展身手。其中，油画有侯一民、邓澍、靳尚谊、詹建俊、袁浩、杨林桂集体创作的《要把无产阶级文化大革命进行到底》，唐小禾的《在大风大浪中前进》、陈衍宁的《毛主席视察广东农村》、吴云华的《虎口夺铜》、潘家峻《我是海燕》等，国画有杨之光的《矿山新兵》、关山月的《南方油城》、钱松岩的《锦绣江南鱼米乡》等，由专业画家创作的作品。1978年上中央美院的艺术家陈丹青在一次演讲中曾指出作为一名刚经历了下乡后返城的知识青年看到1972年的“全国美展”，其中出现的新一代艺术家对于他那代人的深远影响：

“在1972年‘全国美展’中的新画家有两类，一类是‘文革’前已有一定名气的青年，如何孔德（部队）、蔡亮（陕西）、朱乃正（青海），但政治身份是右派，年龄在三十到三十五岁左右；另一类完全是新名字，年龄在二十五到三十岁左右，他们是陈衍宁、汤小铭、伍启中、林墉（广东）、杨力舟（山西）、陈逸飞、魏景山（上海）、孙景波、姚中华（云南）、刘柏荣（知青）等等，这些名字，包括各省市地区的新画家，是我们这群知青业余画家在整个‘文革’时期的楷模和崇拜者。没有他们的影响，不可能有我们这代人。”³⁵

在“纪念《延安讲话》三十周年全国美术展览会”上还出现了唯一一幅不以人物，而以自然风光为主题的油画作品——《春到兴安岭》。创作这幅作品的是当时在黑龙江工作的艺术家李秀实。他毕业于中央美术学院，

34 《全国美术作品和摄影艺术作品展览闭幕》，《人民日报》（1972年7月24日）。

35 陈丹青著：《我的回忆——70年代的美术和艺术展览》，吕澎、孔令伟编：《回忆与陈述》（湖南：湖南美术出版社，2007）。

1956年进入董希文工作室学习。在谈起自己在苏俄学派影响下学习绘画的经过时，李秀实曾表示，当他在50年代末在美院图书馆接触大批精美的印象派画册时，“才相信油画还有更广阔的路子”³⁶。1961年毕业后，李秀实带着“白专”的政治帽子，近乎惩罚性地被分配到黑龙江。当时黑龙江荒凉闭塞，艺术家发现在黑龙江对人物画的评判条条框框很多，使得他的作品总是没法经过省里领导的通过。尽管在1972年以前他创作的题材都是人物，但当他在准备参加这个展览时，他联想起自己为歌颂毛泽东而创作的《万里长江横渡》在政治上遭到的打击，便决定转向风景画，在不正常的政治环境中寻找新的落脚点。他想到自己从1961年起，几乎年年都到兴安岭的森林和北大荒的黑土地去，并收集了许多素材，所以决定以此为内容进行创作。在这幅尺寸并不大的风景画上，画面上展现了大片的森林，一列运送木材的火车正向雪原的纵深驰去，沿途喷出的一团团机车烟气在冷空气中被浓缩起来，在高大的红松映衬下也染上了红色的光晕。根据李秀实的回忆，“创作时，林区下完大雪之后，空气特别清新，同时由于气温零下四十多度，所以自然就有自己的特色，比如太阳出来之后照着地上的雪就显得特别红，像血洒在地上一样，尤其是越远越红，烟起来了以后飘在空中不散，像一个柱子立在那个地方，我画了两幅，一幅是早上一幅是黄昏，特别红，后来想之所以会入选与红色有很大的关系，因为当时就是红色的海洋，因为要农业学大寨，我就在作品中加了一些标语，当时向省里面上报这件作品时，是全票通过的”³⁷。后来文革结束，对于艺术的政治约束没有那么严密了，李秀实把画面上的标语涂抹掉，使《春到兴安岭》成为一幅完全的风景画。李秀实一直是在官方系统里工作的艺术家，他的作品也是社会主义现实主义思潮的一部分。但同时，艺术家在私底下和政治控制相对宽松之后，创作过深受后期印象派影响的画作，以象征性的手法表达对社会的思考。《幸存》是一幅艺术家创作于1981年反思文革的作

36 李秀实著：《从“油画民族化”谈起》，中国艺术研究院美术研究所编：《油画艺术的春天》（北京：文化艺术出版社，1987），页118。

37 陈耀杰著：《李秀实：何为中国油画的当代精神》，雅昌艺术网专稿（2016年10月28日），<https://news.artron.net/20161028/n879771.html>。

品。取材于乾陵墓道六十余尊石像，艺术家看到这些在文革中遭到破坏的石像有的无头，有的拦腰截断，有的躺在泥土中时深受震动。在刻画这些石像时，他根据想象将它们缺失的头部补充完整，但在颜色上有所区别，“就像虚幻的轮廓，因世道的反常，使天空的日月不分。细节刻画越精确，整体关系越不合情理，便越能给人一种反常的刺激。这种虚与实的对比手法，包含有西方现代绘画给我的某些启示，我想它会加强观众想象的延伸”³⁸。

五、专家的退场和回归

从1957年“反右”运动中开始的美术批判，到“大跃进”高潮中席卷全国城乡的“美术大跃进”、鼓吹“共产主义的艺术萌芽”、发动群众加入艺术创作的队伍，再到文革爆发初期，在看待艺术家和群众关系、政治思想和艺术创作的关系等方面，出现了将一切问题的出路归结为“政治挂帅”和向工农学习的做法和思潮，出现对知识分子和“专家”的否定与贬低。1962年夏天在北戴河举行的中央工作会议上，毛泽东开始抓阶级斗争。1962年9月中共八届十中全会以后，“阶级斗争”进一步升温，文艺工作的指导思想继续向左发展。1963年12月，毛泽东严厉批评文艺工作，对中宣部文艺处编印的《关于上海市举行故事会活动的材料》作出批示：“许多共产党人热心提倡封建主义和资本主义的艺术，却不热心提倡社会主义的艺术，岂非咄咄怪事。”³⁹

在这个批示下达后，文联所属各协会开始整风。在美术家协会的整风中，许多纯属艺术观点的问题，被提高到阶级斗争的高度进行批判。美术界一方面紧急布置和宣传美术家下乡，推广“领导、作者、群众三结合”的部队美术创作经验，认为“三结合”的方法可以帮助作者防止资产阶级自由化。

38 李秀实著：《创作中的一些想法》，《中国美术》第1期总第10期（1985）；另见《外实中秀——李秀实艺术之路》，（北京：人民美术出版社，2017），页56。

39 见北京画院编：《“极左”思潮对美术事业的影响》，《20世纪中国绘画史》（北京：人民美术出版社，2007），页317。

另一方面，开始对一些美术家的思想表现和作品进行公开批判，审查和批判一切形迹可疑的美术现象。“左”的思潮波及美术界各方面。有些画家也以“左”的眼光对待过去的成绩。将反右和“大跃进”之后完成的革命历史画作为被审查和批判的对象，如董希文的《红军不怕远征难》（1957年）就因其“阴暗低沉，悲观伤感”的调子而被否定。从1964年夏天开始，山水、花鸟画在展览和报刊上绝迹。

“极左”路线在文革开始后占领各个文艺领域，1967年是红卫兵美术运动开展以来美术展览最密集的一年，仅上半年，北京各大专院校、工厂、机关的造反派就组织开展了七次“红卫兵展”。1967年的“毛主席革命路线胜利万岁”美展是“红卫兵美术时期”唯一一次全国美展，参展的一千六百多件作品主要是当时美院、工艺美院的学生和业余美术工作者、工农兵在短时间内制作的宣传画和版画。在这个时期，各种“红卫兵”造反派纷纷出现在美术院校，批判老教授、老艺术家和美术界领导人，对他们进行殴打。文联和美协等专业单位被撤销。在文革期间，仅文化部及其直属单位有两千六百多人受到诬陷、迫害，被送至劳动改造，投入监牢或迫害致死。⁴⁰老知识分子和老艺术家们被批斗和强迫劳改，没有机会参与创作，这个局面一直到1971、1972年才逐渐扭转过来。

早在1971年3月“海军美术作品展”中，专业画家的回归就已初见端倪。在这个再次恢复到官方控制的展览中，两百多件作品大部分表现的是领袖接见和视察海军基层的情景，但“娴熟的油画技法表明了专业画家的参与”⁴¹。1973年10月1日，国务院文化组在中国美术馆举办了展期一个半月的“全国连环画、中国画展览”，同时展出的还有“户县农民画展”和“1973年全国摄影艺术展览”。“全国连环画、中国画展览”沿袭了1972年的主题精神，描绘无产阶级革命领袖光辉形象和革命实践，反映阶级斗争、路线斗争、当年的批林整风运动，表现上山下乡的知识青年在农村的经历，

.....

40 水天中著：《“极左”思潮对美术事业的影响》，北京画院编：《20世纪北京绘画史》，页315-320。

41 吕澎著：《作为政治根据的美术——阶级斗争于文化大革命时期的艺术》。

“工业学大庆”“农业学大寨”等群众运动及国防建设，都是在当时居于主导地位的政治路线。但在这个展览里有一幅作品特别值得注意，那就是1966年毕业于广州美术学院中国画系的艺术家钟增亚的国画作品《老教授新著作》。这幅作品描绘了一位头发花白的老知识分子在挑灯伏案做草药研究。这幅作品的参展在这个时期出现传递了一个重要的信号，不仅仅因为这样一幅表现知识分子题材的绘画可以被展出，而且在画面中，知识分子可以占据中心的位置。通过这样一幅作品，我们可以洞察政治气候的缓和，知识分子不再只是应该被批判和改造的对象，他们可以回到工作岗位，甚至像在这幅作品中一样，成为被赞许的对象。

在文革前期停滞的外交事业也在1969年4月中国共产党第九次全国代表大会召开之后，根据毛泽东和周恩来的决策，由中央政府采取一系列措施，改善对外关系，开始慢慢恢复与国际社会的正常外交，重新向世界开放。尽管1971年中美两国还处于敌对状态，但是由于中苏关系恶化、美苏争霸，中美两国都需要加强相互的沟通和交流，从而牵制苏联。1971年7月9日，基辛格由巴基斯坦转道，秘密访问北京与周恩来举行会谈，为尼克松访华进行铺垫。毛泽东同意接受尼克松的来访。1971年10月，中国恢复了在联合国的合法席位。1972年2月，尼克松访华。同年，中日建交。截止1972年底，中国与四十一个国家建立或恢复外交关系。

早在1971年9月，由于外事接待工作的需要，周恩来指示要用中国画来装饰北京国际俱乐部、民族饭店、北京饭店等一些刚刚搬迁、改造或新建的宾馆；而用于装饰的作品和创作，要反映出中国悠久的历史 and 独特的民族文化，而不是把毛泽东像和语录强加给外宾。根据这些指示，政府主管部门把当时下放到部队农场改造的中央美术学院与中央工艺美院的教师抽调一部分回京，参加这一工作。

1972年春节之后，艺术家们正式开始为外宾下榻的酒店进行创作。阿老、彦涵、邓澍、卫天霖、李苦禅、董寿平等艺术家为北京国际俱乐部作画，阿老任组长。吴作人、白雪石为钓鱼台国宾馆创作。之后，为北京

国际俱乐部创作的艺术家，与黄胄、黄润华、郑乃珖、许麟庐、宗其香、袁运甫等艺术家一起参与北京饭店的绘画工作。乔十光被分配负责北京饭店扩建部分的室内装饰工作。除了为酒店作画，黄胄还为多家外国领事馆进行了创作。酒店装饰作品的绘制持续了一年多。所有为此而作的作品在主题和形式上都遵循传统，没有受到当时主流政治形式的影响。⁴² 创作宾馆画的任务为此前因为政治形势而中断创作的艺术家们提供了返回工作岗位、发挥艺术才能的一个特殊而短暂的空间。

此时，一批老干部得到了解放。⁴³ 在北京，高层艺术官员与优秀的艺术家逐渐脱离监视，他们的状态也随之好转。在国务院的指示下，艺术家与艺术专业的知识青年陆续返城。艺术家和艺术爱好者都渴望改变当时艺术的休眠状态，投身到创作活动中去。因此，展览组织者拥有了组织艺术家在一起工作的可能。

这一时期北京的大众艺术活动，主要由散落在各城区、近郊区和远郊县的文化馆、教育机构、工人俱乐部与群众艺术馆等。他们的活动包括为北京各类美术展览或全国美展“下达”的任务组织创作；在国庆节和劳动节的时候装点公园，培训业余艺术爱好者，组织观摩交流等。以文化馆为基地，来自中小学的美术教师，来自工厂、企业、政府机构和农村的艺术爱好者聚集在一起，在大多数情况下他们都受来自北京艺术院校的教师和研究生的领导。以当时的密云县为例，先后接待北京画院等专业单位的画家尹瘦石、溥松窗、吴冠中、周思聪等前往写生和讲座。1971年后，北京青年宫等地为未来的艺术家们提供了许多基础培训课程。1971年，大专院校进入了“工农兵上大学、管大学、以毛泽东思想改造大学”时期，中央美术学院也陆续招收了若干届工农兵学员，学员中有张桂林、梁长林、栗

42 北京画院编：《20世纪北京绘画史》（北京：人民美术出版社，2007），页342-343。

43 《“文革”中后期的北京美术活动》，北京画院编：《20世纪北京绘画史》（北京：人民美术出版社，2007），页333。

宪廷、姜国芳等。⁴⁴

1973年，邓小平恢复国务院副总理职务，国务院对文化教育、科学技术等方面的工作加强了领导。1973-1974年间，邓小平想整顿教育，适当增加文化课考试。在学校里，教师们一方面急于为学生提供指导，另一方面也想释放他们在文革早期被压抑的从教的兴趣。这种教育正常化的举措很快就因农民张铁生的“白卷”事件而突然停止。张铁生考试不及格，但他却在考卷背面写了一封信，解释说他因为忙于农事，无法专心学业；同时，他批评了那些为考试复习过的人，特别是知识分子，认为他们自私自利。这一事件被“四人帮”利用，他们借此阻挠中国教育制度的恢复，并逐渐演变成对知识分子的攻击。

同样，艺术领域的蓬勃发展很快也因为“四人帮”在1973年底至1974年初对周恩来的攻击而被中断了。他们批评印有美术作品的年历和用于出口宣传的《中国画》画册“不执行毛主席的革命文艺路线”。1974年初，“四人帮”没收了专门为北京国际俱乐部、北京饭店和民族饭店绘制的作品，并从政协礼堂、古玩店、荣宝斋、北京画院和中央美术学院搜集了一大批作品。实际上，这些作品很多是被丢弃的草稿，有些仅仅是个人馈赠，还有一些根本不是为这些酒店而作的。但他们却因各种问题被挑了出来，被批判为“黑画”。1974年2月，中国美术馆举办了一场批判“黑画”的展览。十九位艺术家的两百一十五件作品被树为反革命的典型。展览的门票免费发放给十五万工农兵，让他们来参观展览并进行批判。随后，江青指示将展览搬到人民大会堂。在这次展览的影响下，北京市、山西省、上海市、武汉市等省市的一些艺术机构也组织了内部展览，对“黑画”进行批判。据不完整记录，近一百位艺术家被称为“黑画艺术家”，并因此受到影响。⁴⁵

从1972-1975年，中国美术馆共举办过四次全国性展览和两个大型展

44 《“文革”中后期的北京美术活动》，北京画院编：《20世纪北京绘画史》（北京：人民美术出版社，2007），页336。

45 《批“黑画”事件》，北京画院编：《20世纪北京绘画史》（北京：人民美术出版社，2007），页342-344。

览。1972年5月23日“纪念《延安讲话》发表三十周年全国美术展览会”；1973年的“全国漫画艺术与国画展”和“户县农民画展”；1974年的“纪念中华人民共和国成立二十五周年全国艺术展”，同年，“上海、阳泉、旅大工人画展览”在北京举行；1975年10月1日举行“全国年画、少年儿童美术作品展览”。尽管仍然与各种政治宣传任务密切相关，这些展览，包括“黑画展”，在当时是一个重要的艺术窗口，使一些专业的艺术家有机会再次创作和展出，也给年轻的艺术学生、业余爱好者们和大众提供了近距离观看原作的机会。在题材上的诸多限制和边界是事实和前提，但艺术语言上的实践和交流也在这样的局限中艰难地推进。文革期间全国美展中大量重要的油画、国画作品都被作为年画和宣传画发表，以招贴形式大量印刷，发行量大、影响广。

在谈论文革期间的艺术时，应该对不同阶段的艺术实践主体进行甄别，是工农兵、学生、业余爱好者创作的，还是由专业艺术家、老艺术家执笔和主导的。文革中不同时期政治信号和文化管制程度的差别，使文革期间仍然存在着有限的艺术探索和传播的空间。这些时段和空间的存在就像某种缝隙和媒介，在一定程度上为文革结束后自由艺术创作的再度活跃蓄积了某种能量和可能性。但有研究者据此得出结论，认为尽管从绘画语言分析上来看，文革美术制约了艺术家个性的张扬，但文革时期的展览仍然推出一批出色的、并在后来继续产生影响力的精英艺术家，凸显了精英艺术家的天赋，这说明，展览形式及行政干预体制并非与艺术创作活动相矛盾。这种结论是值得商榷的。文革前和文革期间对于艺术和艺术问题的极端政治化和意识形态化的处理给艺术的学术研究和创作实践，造成了严重的阻碍和伤害，不能仅仅因为部分个别的艺术家在此过程中仍然有机会发挥一定的艺术才能，就低估了行政干预，在艺术上制定必须遵循的公式，和将丰富的现实抽象为若干教条的创作环境，对于自由创作和思考的危害和禁锢。

到了1975年，国务院致力于恢复国家经济和社会秩序，对文艺领域进

行了各项调整，使艺术作品逐渐脱离“四人帮”的控制。根据毛泽东的指示，中共中央批准了《人民文学》《诗刊》等刊物重新开始出版。1976年3月，文学联合会包括《美术》在内的一些出版物被允许再次出版，由华君武任《美术》杂志的主编，李松涛任副主编。一方面，许多方面都在努力重启文化实践，而另一方面，“四人帮”和“极左”势力仍为恢复之路制造障碍。1975年11月，“四人帮”发起了“批邓、反击右倾翻案风”运动来攻击邓小平。次年4月，邓小平被免去一切职务，以此作为惩罚。然而不久，这种情况就发生了转变，一系列事件的发生使1976年成为历史上非常重要的一年。1月周恩来逝世，7月6日朱德逝世，7月28日唐山大地震，9月9日毛泽东逝世，10月6日“四人帮”被隔离并拘留。10月14日，中共中央宣布粉碎“四人帮”，这被认为是文革结束的重要标志。从10月21日开始，全国各地开始普遍谴责“四人帮”。在艺术方面，重组的文化部组织来自全国各地的艺术工作者进行讨论，揭露“四人帮”在艺术领域所犯下的罪行，庆祝艺术界的重生。从1976年11月直到次年，在北京和全国各地都组织了展览。1977年2月18日，中国美术馆举行了“热烈庆祝华国锋同志任中共中央主席、中央军委主席，热烈庆祝粉碎‘四人帮’篡党夺权阴谋的伟大胜利全国美术作品展览”（“双庆展览”）。

尽管题材和创作手法已经被从文革时期的管制松绑出来，但有迹象表明，文革结束初期的艺术家们，仍然深受文革时期以及“反右”运动以来“主题先行”的创作方式所影响，习惯性地根据某一时期突出的政治化议题进行创作，而且具有明显的趋同性。即使是在创作反思和控诉文革罪恶的作品时，也趋向于选择同一类型的主题。在文革刚刚结束时，全国出现了近百幅由不同艺术家创作的，以“你办事，我放心”为主题的画作，且思路与构图基本相同。这是“主题”创作遗风的表现之一。引发这批创作的，是一封传说中由毛主席写给华国锋信中出现的这句话。这个表述来自中央文献出版社出版的《建国以来毛泽东文稿》第十三卷，是华国锋成为最高领袖的真正继承人的一个关键证据。但实际上这句话的具体含义尚

有争议，而有关这次会议也没有留存任何可以查阅到的影像记录。尽管如此，大量描绘毛泽东和华国锋的会面，表现“你办事，我放心”主题的作品开始涌现出来。该类作品的最初的创作者根据毛泽东晚年时经常见报的在书房会见外宾的场景，和他的习惯性手势，设计出这段历史镜头的模样。后来的艺术家往往也模仿类似的构图和人物形态，来刻画这个历史性的会面。类似的情况也出现在纪念张志新的风潮之中。当官方释放出对文革期间由于批评文革而入狱并被枪毙的女共产党员张志新进行悼念的信号时，全国各地的艺术家自发以各种媒介、各种艺术风格构思与创作出与张志新题材相关的作品，并于1979年在中国美术馆举办“学习张志新美术、摄影、书法展览”。但此时，主题一致、内容相仿的作品中出现了艺术风格多种多样的面貌，从现实主义的雕塑到超现实主义的画作。在这股创作热潮中，张志新只是一个载体，或者说是外衣，投射的是人们对于文革的控诉，艺术家们纷纷借此把握住这样一次充满政治正确性、又可以在创作上充分实践自由选择艺术样式的机会，与此同时又不自觉地延续了此前革命浪漫主义中塑造和突出典型人物的革命激情。

六、“新春画展”及数个民间组织的画会和展览

到1978年底，中国的政治领域已经发生了许多意义深远的事件，也有诸多迹象和信号表明社会在逐渐走向正常化。在这些众多变革信号中，最显著的一个是十一届三中全会的召开。该会议于1978年12月18日至22日举行，体现了政府翻过文革这一章、推动国家从以阶级斗争为纲走向改革开放新时期的愿望。有一些艺术家敏锐地感受到国家政治的转向，迅速地利用这种新气象来推动艺术创作的自由。正是在这个时候，当时在北京美术公司任职的闫振铎开始考虑举办一场由艺术家自发组织的展览。

1978年8月，闫振铎、庞均、曹达立、王路四位画家在太庙中作画，并在太庙大殿东配殿举行了一场四人联展。此次展览共展出一百多幅画作，

其中既有此次写生的作品，也有曹达立、庞均、闫振铎在长江中下游和桂林写生的风景画。此次展览吸引了大量参观者。闫振铎因此次展览的成功而备受鼓舞，便在1978年底去找他的姐夫陈向远，时任中山公园的负责人，希望争取得到在中山公园中的水榭举办展览的许可。历史上，水榭是艺术家和知识分子聚集一处，展示作品，进行思想交流的地方。1978年，文革才刚结束两年，要试图恢复这个历史传统可以说是具有非凡意义的。此前，除了由政府发起或强制命令举行的活动，其他自发的公开的文化活动都有可能招致严厉惩罚。这样的记忆依旧萦绕着所有人。因此，在此时任何自发的艺术活动都面临着不确定的前景，甚至有可能要承担严重的后果。

为了举办展览，闫振铎与他的同事以及艺术家好友庞均开始一起进行筹划。两位艺术家首先邀请他们的前辈来参加此次展览。庞均的父母是艺术家庞熏琴和丘堤，他们首先邀请的是其父辈的艺术家朋友们，其中包括了吴冠中、吴作人、卫天霖和许幸之等老一辈艺术家，他们都曾有过留学欧洲或日本的经验，并于20世纪30年代回到中国，在不同的艺术教育机构任教。闫振铎则去找了在中央美院教授过他和庞均的教授们，如罗工柳、林岗等50年代留苏的艺术家，如既具有传统文化的家学、又接受过上海艺专的现代艺术教育、对敦煌壁画有深入研究并曾提出“油画民族化”的董希文，还有他们在美术公司的上级、成长于延安时期的画家庄严和刘迅等，他们是在本土受教育和成长起来的艺术家。这些艺术家各不相同的背景，承载和缩影了当时在中国油画界里艺术家们所具有的不同成长和教育经验，不同视野和艺术取向混合并存的真实情况。从“反右运动”开始到文革结束的近二十年间，政治领导艺术，在以政令的方式倡导并制造革命浪漫主义主导一切的艺术格局中，这种个体艺术经验的多样性，尤其是欧洲现代主义的影响和基因，被压抑到几乎无形。而“新春画展”集中地让这种复杂的、丰富的多元重新摊开在阳光底下。

同时，闫振铎和庞均也将目光转向了他们的同辈人或比他们稍微年长一些的艺术家的同事王路、曹达立、赵以雄，中央美

术学院的詹建俊和靳尚谊，后者曾参加过1955-1957年由苏联派遣的油画家康斯坦丁·马克西莫夫（Максимов. К. М）在中央美术学院举办的油画培训班，接受苏联油画创作方法的培训。他们还邀请了年轻艺术家来参加展览。其中还包括了两位工人身份的业余画家，冯国栋和钟鸣，他们并没有在艺术院校接受过专业培训，而是在业余时间参加闫振铎和庞均在工人文化宫教授的课程学习绘画。画展中最年轻的作者要属一些参展艺术家的子女们，如画家林岗和庞壻的女儿林延、画家袁运甫的儿子袁佐和袁加。他们当时虽然只有十几岁，却已显示出非凡的天赋。

有关这个展览还有一段佳话。袁加所作的关于晾鱼干的油画《鱼》（1978）被水墨画家叶浅予看中。展览开幕当天，叶浅予就订下了袁加的画。叶浅予与袁加父亲袁运甫是好友，在展览结束后，袁加就把那幅画当作礼物送到叶浅予家。恰逢叶浅予不在家，袁加就把画留下了。第二天，叶浅予给袁运甫送去一封信，表示已经收到了画作。信中还夹了一幅他自己的画送给袁加做为礼物。

不同年代、教育背景，和社会地位的艺术家汇聚在一起，是“新春画展”一个重要的创举。文革前及文革期间一系列的政治运动，打破了建国以后逐渐形成的艺术体制。同时，对于工农兵群众参与美术创作的推崇，和对于老艺术家、专家知识分子的打击，在客观上打破了从事艺术的资历、辈分、身份、受教育程度的限制，在观念上消除了专家、大师的特权，使不同教育经验、社会位置和阶层的艺术家之间产生了互动和流动的可能性。而在文革刚刚结束的这个短暂的时间段中，一方面在文革中对于创作所限定的条条框框已经淡化；而另一方面，被瓦解的艺术体制与等级划分还没有完全恢复到一个稳定的状态。“新春画展”的参展名单充分体现了文革后仍然处于松动状态的艺术界中不同层面的艺术家之间有所交往的情境。⁴⁶

.....
46 新春画展的参展艺术家包括刘海粟、卫天霖、许幸之、庞薰琹、吴作人、艾中信、李瑞年、吴冠中、刘亚兰、董希文、庄言、赵域、林岗、庞涛、张文新、詹建俊、袁运甫、李化吉、权正环、丁慈康、杨燕屏、陈以禄、郝永明、王路、曹达立、刘秉江、庞均、马运洪、陈伟、张伟、闫振铎、汲成、张嘉玺、钟鸣、冯国东、姜振鹏、袁佐、袁加、林延等。此名单是由闫振铎之子，艺术家闫博根据其父当年的笔记整理而成的。

其中既有高级艺术官员，资历深厚的老艺术家，也有中青年艺术家，以及不在艺术体制里任职，初出茅庐的年轻业余艺术家，而这正是此次展览与当时的社会环境独一无二的地方。

选定了参展人，筹备工作马上开始。艺术家与中山公园的工作人员一起清理了文革期间被当作储存空间的水榭。他们邀请艺术家每人贡献两至三幅画作，并特别要求提供风景画或静物画。然而，这不是出于一种去政治化的态度，恰恰相反，这一策略堪称巧妙，是在当时特殊的政治环境下应运而生的一种做法。这些艺术家中大多数人都曾经历过只能为政治宣传进行绘画创作的历史，而他们面对的观众也只看到过那样的作品。描绘刻画自然风景的画作——华北的森林、牡丹花田、莲花满湖等等——这些绘画题材在文革中是被视为体现腐朽的小资产阶级情调的内容，是创作的禁区。相关题材的创作在此之前只能在私底下进行，并不能公开展示。“新春画展”把这些在文革期间被视为禁忌的画作集中呈现，即使不是革命性的，也绝对是给文艺界带来了一股新风。

记者劳岱在1979年2月号的《美术》杂志中总结了北京的艺术活动，在北京市各大公园举办的二、三十个展览中，他特别着墨于“新春画展”，并对其中出现的印象派作品印象深刻，“这个以油画为主的展览，展出了四十几位画家的一百多幅作品。我们可以在这里欣赏到老画家吴作人、刘海粟、庞熏栾的作品，他们的画使我们想到老一辈油画家认真学习和介绍西欧优秀绘画技巧，为开创我国油画艺术所作的努力。著名画家董希文、吴冠中、李瑞年、詹建俊的一些风景画，在技巧和风格上各俱特色。还有许多青年画家，也在积极学习外国的有益的经验，例如对于印象派色彩的研究和借鉴，都有一定的收获。”⁴⁷在当时，印象派风格尤其充满张力。自1950年代后期，印象主义（连同抽象）被定性为是资产阶级的艺术形式而被官方严加压制。事实上，“新春画展”中的许多艺术家在文革中都被禁止创作具有印象派特征的作品，因此“新春画展”中展出的一些展品

47 劳岱著：《今日首都画坛》，《美术》（1979年2月），页48。

其实在 20 世纪 40、50 年代就已经完成了。

在展览中，画作按照“沙龙风格”摆放，按照艺术家进行分类，由包括闫振铎和庞均在内的组织者根据直观感受来布展。据闫振铎回忆，他们故意忽略了艺术家的年龄和职业背景的差异；艺术家之间完全没有等级顺序，作品的摆放取决于形式方面的因素。展览的后勤工作也是以民主的方式展开的。不同年龄的艺术家轮番看管展厅，在开幕式后几天还举办了一场由艺术家和文化官员共同参加的研讨会。

在筹备展览的过程中，闫振铎和庞均去拜访了刚刚摘去“右派”帽子，正待复出主持美协工作的江丰。江丰是一位左翼艺术家，曾于 1949 - 1957 年间在毛泽东改革艺术界文化形式的项目中担任领导。1957 年，他被打为“右派”，随后被关押了十年。当他得知艺术家们的计划后非常支持，几天后写下了当时令人为之一震的《新春画展》前言。这篇前言很快发表于《读书》杂志，也有许多人以手抄的形式传播这篇文章。

在这篇简洁的序言中，江丰表达了他对展览的大力支持，指出艺术家之间这种自由的结社可以为日益多样的风格、形式、主题提供一个实验性的平台。他还建议可以通过这样的组织销售艺术作品。最重要的是，江丰提到自由结社是宪法上明文规定赋予人民的合法权利，而且画会是一种有利于艺术发展的组织形式。尽管江丰是在这篇文章发表后，于当年 4 月才复出任文化部顾问，8 月复任中央美院院长，11 月 3 日当选为中国美协主席，但他在这篇序言中所发出的信号分量十足，鼓舞了一批艺术家在全国各地形成艺术组织。根据中国美术家协会的正式记录，“新春画展”之后，全国有一百六十六个艺术家组织申请注册。

1979 年 2 月 4 日，在读过江丰的展览序言后，叶浅予写了以下这封信给江丰：

读到你为新春画展写的前言，感到很兴奋，你的主张非常有利于美术作品的繁荣兴旺，“创作民主”要有具体措施才能切实保证。组织

画会，自办展览，画责自负，风气一变，局面就和过去大不相同了。祝你冲劲长在！⁴⁸

叶浅予不仅以书面形式表达了对江丰提议的认同，他还参观了“新春画展”“星星美展”等当时由艺术家自发组织的展览，买下不少年轻艺术家的参展油画，以行动对于江丰的倡议表示支持。在“星星美展”中，他提出购买包括朱金石、艾未未和黄锐在内等艺术家的作品。通过这样的方式，叶浅予对于江丰所说的艺术家通过出售自己艺术作品的方式负担自己生活的设想，给予了实际的支持。

在“新春画展”之后，参与“新春画展”的四十多位艺术家中部分成员组成了北京油画研究会。⁴⁹1979年9月，北京市美术家协会副会长、中国美术家协会常任秘书长刘迅提议，北京油画研究会在当年举行第二届展览，配合全国文学艺术工作者代表大会的召开，展出北京油画研究会的成果。10月14日至30日，北京油画研究会第二届展览在北海公园的画舫斋举行。从这个展览开始，参展作品不再只限于风景和静物画，只要是反映艺术家自由灵感的，无论是现实主义的，还是装饰性的，是表现主义的、后印象派的，还是抽象主义，都可以展出。主题和风格更加多样，艺术语言也更具个性。全国文学艺术工作者代表大会同期举行，众多与会代表和各界人士参加了展览，使得展览开展首日就迎来一千五百人次参观者。新闻界对这一事件进行了大量热情的报道。1980年11月和1982年7月，北京市油画研究会又举办了两次展览。展览期间多次举办论坛，展品也被送往四川、广东、湖北、上海、浙江等地进行巡展。

许多未受过美术学院系统训练，但热爱艺术的业余画家也受到“新春画展”和油画研究会创立的启发和鼓舞。“星星美展”的创始人之一，艺

48 叶浅予著：《给江丰的一封信》（1979年2月4日），未发表。

49 北京油画研究会成员包括汲成、李玉昌、吴冠中、冯国东、袁运甫、邢国珍、黄里、袁运生、靳尚谊、刘迅、曹达立、庄言、赵域、张光福、陈玮、秦元阅、庞均、马运洪、赵以雄、王路、林岗、叶武林、闫振铎、詹建俊、庞涛、王磊夫、张红年、常又明、张嘉玺、刘秉江、张玮、富源、李化吉、钟鸣、杨燕屏。

术家黄锐就曾以“夏朴”为笔名，在他参与创立的《今天》杂志的第二期里发表了专门讨论“新春画展”文章。其中，他大量引用了江丰给“新春画展”所写的序言，并对江丰的提议给予积极的回应。⁵⁰

1978年12月，北岛、芒克和黄锐一起创办了《今天》杂志。1979年4月和10月，杂志编辑部在玉渊潭公园举办了两场诗歌朗诵会。许多诗人在朗诵会中首次亮相，向大约一百人的观众，公开朗诵了自己的作品。同年9月，编辑部在紫竹院公园举行了一场作者与读者间的漫谈。当时，《今天》是一个较为稳定的独立组织，具有一定的社交网络与影响，与约三十名作家、艺术家和志愿者保持着长久合作。大多数参加“星星美展”的艺术家已是《今天》的合作伙伴。事实上，“星星美展”的筹划就在《今天》编辑部中进行，而美展中所需要的搬运、秩序维护和宣传工作均由《今天》团体来辅助完成。1979年9月，“星星美展”第一届展览在中国美术馆东面的一个小花园里举办，然而两天后展览因为政策原因被取缔了。通过刘迅的协调，第二届“星星美展”由中国美术家协会北京分会定于1979年12月在北海公园画舫斋举行。1980年8月，第三届展览经过江丰的批准在中国美术馆举办。据朱金石回忆说，叶浅予就是在中国美术馆举行的第三次“星星画展”中提出购买黄锐、朱金石以及艾未未的作品的。从那以后，一些“星星画会”的成员陆续离开中国，而“星星画会”也逐渐瓦解。

20世纪60、70年代，还有一些热爱艺术的年轻人，他们来自高干或知识分子家庭，由于家庭出身问题而在文革前的政治运动以及文革期间成为闲散的社会青年。他们大都报考美术院校落榜，其后自学绘画。赵文量、张达安、杨雨澍和石振宇四人先后入私立熙化美术补习学校学习，1962年后常在一起画画。熙化美术补习学校的前身是1926年创办的北京女子西洋画学校，当赵文量等人在熙化美术补习学校学习时，承担教学任务的主要是熊先蓬、熊先菱两位受日本现代艺术影响的老师。熊先蓬、熊先菱是跟着她们的母亲，也是该校的创始人，留学日本的唐守一女士学习绘画的。在一定程度上，她们有西方现代艺术，特别是印象派和野兽派的艺术背景。

50 夏朴著：《采一束鲜花献给春天——评中山公园“新春画展”》，《今天》，1979（2）。

她们大多数时间里教授写实的风格，主要推荐西方现代艺术，给学生看一整套的《世界美术全集》，里面有塞尚、毕加索等艺术家的作品，强调蓝、灰、紫以及空间的处理，这些教学内容和绘画趣味与当时强调苏式艺术的美术学院教学有所区别。

后来，这四位艺术家与比他们年轻一代的艺术家相遇，并聚在一起作画交流。这些更年轻的成员多是父母在文革期间经历“下放”，他们面临高中废除、大学关闭，被分配从事工人、农民、厨师、幼儿园总务等工作。这些青少年出生于1951—1957年之间，也多是知识分子的后代，往往有机会接触到被抄禁的图书，比如纽约现代美术馆的《印象画派史》⁵¹的中译本。⁵²他们跟随赵文量、杨雨澍学画，画人像静物风景，临摹画册，从伦布朗到梵高、塞尚、毕加索、表现主义、野兽派，也看中国画，黄公望的雪景、倪瓒的山林、金农的梅花、八大的枯荷。⁵³既在赵文量在什刹海的家中，又跟随两位在北京各地，如市内的北海、紫竹院、北海、天坛、故宫，到郊外的植物园、香山、颐和园、八大处、十三陵、玉渊潭、北戴河等地写生。⁵⁴1958年，赵文量第一次到又称玉渊潭的钓鱼台写生，这里是北京郊外游人稀少的一处游览场所，景色自然而荒野。从这一年起，玉渊潭成为他们最常去的写生地点，而他们也因此被称为“玉渊潭画派”。

1975年1月1日，这些经常在一起作画的艺术家们在成员之一的张伟家中举办了为期一夜的内部展览。十位艺术家，赵文量、杨雨澍、石振宇、张达安、田玉、康万、张伟、马可鲁、李珊、郑子燕展出了三十多幅作品。1979年7月17日，在刘迅的支持下，二十二位艺术家在北海公园画舫斋举行公开展览，成立了“无名画会”。开幕当天，赵文量和杨雨澍非常尊重的老艺术家刘海粟也来现场参观，为展览书写“无名画会”匾额。1981

51 约翰·雷华德 (John Rewald) 著，平野译：《印象画派史》(The History of Impressionism) (北京：人民美术出版社，1959)。

52 王爱和著：《无名：特殊历史条件下的艺术和团体》，《无名画集卷十一：赵文量》，页5-6。

53 王爱和著：《无名：特殊历史条件下的艺术和团体》，《无名画集卷十一：赵文量》，页5-6。

54 王爱和著：《无名：特殊历史条件下的艺术和团体》，《无名画集卷十一：赵文量》，页5-6。

年春，“无名画会”在同一地点举办了第二次展览。此后，这个组织本就松散的团体自然解体。之后一些成员继续在北京从事艺术创作，如赵文量和杨雨澍，而一些成员则离开了中国，还有一些出于对艺术的不同理解退出了这个团体。

参与过编辑或供稿《人民的悼念》的许多摄影师后来成为四月影会的核心人物。作为一个由业余摄影师和摄影爱好者组成的松散的团体，四月影会最初有二、三十个会员，其中包括一些拍摄“四五运动”的摄影师，如任世民、王苗、金伯宏、刘世昭、王立平、凌飞等，也包括了在此之前就存在的星期五沙龙的成员。“星期五沙龙”是围绕在时任北京科影特技摄影师狄源沧周围的一群文化人，其成员以北京电影厂职工子弟、导演和摄影师为主，爱好摄影。狄源沧是主讲，他对国外摄影历史有专门的研究，但在教学中，他所使用的参照既有外国摄影师的作品，也有中国摄影师的作品，非但没有厚此薄彼的态度，还经常对这些创作持有批评的态度，寻找突破的空间。星期五沙龙的摄影师们经常一起外出，到许多北京郊区进行拍摄实践：香山、樱桃沟、大觉寺、十渡等。

1978 - 1979 年间，星期五沙龙的成员们在池小宁家的三间平房里组织两次摄影展。在以“银星”为题的第二次展览上，李晓斌和王志平看到了星期五沙龙成员们的作品，并邀请他们参加四月影会的首展。⁵⁵ 1979 年 4 月 1 日至 25 日期间，四月影会以“自然·社会·人”为主题，在中山公园的兰室展出选自五十一位摄影师的两百八十幅作品，照片一幅紧挨着一幅，把窗户都挡住了。其中有静物照、风景照，普通人的肖像照和生活场景照，完全不同于文革期间英雄照、领袖照和政治宣传照

.....

55 1979 年 1 月 12 日，狄源沧、池小宁、孙青青、李恬、任曙林、张岚、吕小中、范生平、钟星座、陈凡、吕铁志等“星期五沙龙”的成员，在北京市西城区新街口池小宁的家中举办了一场名为“银星”的展览。根据任曙林的笔记，这次展览被叫作“年会观摩”。其实在展览的时候，这个团体还没有正式的名字，“星期五沙龙”是之后起的。

一统天下的局面。⁵⁶ 大部分照片更倾向于我们所熟知的艺术摄影，既捕捉了大自然花草树木的美，也传递了人的感受与情绪。

受到苏联作家伊里亚·艾伦堡（Ilya Ehrenburg）出版于1960年代的回忆录《人·岁月·生活》（Ilya Ehrenburg: Selections from People, Years, Life）的启发，王志平认为以“自然·社会·人”为题，可以传达这个展览中对于自我表达和人文主义关怀的重视，“摄影艺术的美存在于自然的韵律之中、存在于社会的真实之中、存在于人的情趣之中，而往往并不存在于‘重大题材’或‘长官意识’里。”王志平还在前言中强调摄影的艺术和内容并不只等同于形式，指出展览中的摄影作品作为艺术，与纪实摄影的区分，并强调其与政治的距离。在筹备四月影会时，王志平与李晓斌找到好友，青年出版社的文学编辑赵介轩，与她商量影会的名字和展览的形式。赵介轩会写新旧体诗，她建议照片可以配一些诗展出。所以在第一回展中，所有的配诗主要是赵介轩、王志平，及赵介轩引荐的福州军区诗人叶文福所写，给展览增色不少。筹备组织展览的费用几位组织者找到中山公园，将平时养花的兰室租下，来看展览的人还需另购一张更贵的公园门票入园。尽管如此，开幕当天，兰室还是被挤得水泄不通。影展在二十天里接待了七万观众。

在筹备第一回展时，王志平打听到办影展要有挂靠单位，经由多方寻求支持，最后找到刘迅家，给他看了上百张片子，获得他同意主办影展。北京市摄影家协会想支持，但临时变卦，当看到影展的《前言》中写有得到他们支持的字样，向兼管中国摄影协会北京分会筹备组的北京市文联党组成员刘迅提出应在《前言》中取消分会的名字。刘迅支持这个影展，不仅不赞成取消，还在北京市委宣传部召开的群众文化工作座谈会上这样谈这个展览：“这是解放以来，第一个这么受欢迎的非组织活动，每天观众二、

56 《自然·社会·人》第一回展参展名单为：王志平、王立平、王苗、罗小韵、金伯宏、吴鹏、池小宁、李晓斌、李恬、张岚、高强、任世民、赵介轩、黄云生、张炬、任国恩、潘贺、赵立业、严可、翁乃强、李江树、李建文、胡现军、许涿、吴大轸、贾玉平、贺红宁、刘世昭、安政、忻迎一、廖增益、兆光、孙青、范生平、任曙林、凌飞、胡征、苏德新、吕小中、符兵、邓启元、陈比钢、罗扬、张少轩、钟阿城、钟星座、龚田夫、叶青纯、马小青、罗哲文及何伙伴。

三千人。这是些对当代摄影表现手法不满的年轻人办的。但所有的报社、正统的摄影工作者，都对这个影展持否定态度。影展个别作品有问题，大部分看不出什么问题。这些年轻人最初非常骄傲，他们的东西不允许改动，后来，我对个别不好的作品提了意见，也改了。”⁵⁷ 1979年4月5日，四月影会的成员在中国摄影协会举办了第一场座谈会。四月影会这一展，在以新闻摄影为主导的摄影界激起波澜，当时作为摄影主流派的新华社反对声音最大，光在中国摄影家协会就举办过不止三次座谈会，但反对意见经由几次讨论由强变弱，中国摄影家协会也在第二、三回展成为主办单位。

1980年4月3日至22日，“自然·社会·人”展览第二回展在北海公园画舫斋举行。一年后，四月影会在中国美术馆举办了它的最后一回展。不似第一回展对于参展作品的甄选，第二、三回展对于参展作品不但没有严格的评选，甚至还有不少人送来的作品未经同意就自己挂上了，这使得虽然展出作品数量大大增加，整体质量却下降了，四月影会的组织者们自己也觉得不满意，最终没有举办第四回展。⁵⁸ 与同一时期的“新春画展”一样，四月影会的系列展览以风景静物和对普通人的肖像、刻画，尊重和强调个人情感的表达和抒发为内容，不拘一格的创作风格和艺术语言的运用，强调对于艺术性的追求，吸引了大量的观众，在长时间只能看到千篇一律的政治命题创作的中国社会中激起了千层浪，对于僵化的摄影界造成冲击。与“新春画展”相似，四月影会也曾巡展到十个城市，在全国许多地方引起共鸣。群众摄影组织也随着在全国各地争相成立，仅北京地区就多达百个，如北京崇文区的“广角影会”、北

57 《〈对自然·社会·人〉艺术摄影展览的不同看法》，《永远的四月》（香港：中国书局，1999），页100。

58 李晓斌著：《永远的怀念》，《永远的四月》（香港：中国书局，1999），页27。

京西城区的“80 平米展厅”、上海的“北河盟”和西安的“四方影会”等。⁵⁹

相比上面提及的几个艺术家团体，同代人画会成立的时间比较晚。王怀庆、黄冠余、张宏图、秦龙、白敬周、张健平、张红年、孙景波、孙为民、李忠良、江大海等艺术家由于长期在一个地点共同作画，并为了在中国美术馆举行一次群展，于1980年成立同代人画会。作为这个时期众多艺术小组之一，“同代人”成员之间在艺术风格上取向各异，组织松散，但其意义在于“同代人画会”是文革以后首个在中国美术馆举办展览的民办团体，也开启了该美术馆有偿收藏作品的先例。1980年7月16日至8月7日，“同代人画展”在中国美术馆举办，近百幅作品参展。同年8月20日至9月7日，中国美术馆举办了“星星美展”；11月15日至30日，举办了北京油画研究会第三届展览；1981年4月15日至5月4日，四月影会的“自然·社会·人”第三回展也在中国美术馆举行。

除了这些由艺术家主动发起的活动以外，自1978年10月开始，为文革中受到迫害或逝世的艺术家的个人展览和回顾活动持续、频繁地出现。这是中央决定恢复被冤枉为“右派”的艺术家和知识分子的结果。1978年4月，中共中央组织部、宣传部、文化部与中国文学艺术界联合会，联合召开会议，要求政策上向知识分子倾斜，优先提高知识分子的生活水平，放松对他们及其各方面实践的限制。1977年9月，1971年含恨逝世的潘天寿平反昭雪，次年2月，潘天寿展览得以举行，并于9月为其举行追悼会。1978年4月，中国美术家协会和中央美术学院联合举办了徐悲鸿墓碑修复仪式。徐悲鸿于1953年逝世，他的坟墓在文革期间遭到破坏。同年10月15日至29日，在北京的中国国家博物馆举办了方君璧水墨画个展；11月，何天健、赖初生、贺之光的遗作在上海美术馆展出。同样在11月一个月内，北京画院为已故名誉院长齐白石，和陈半丁、于非闇、胡佩衡、吴镜汀、吴光宇等十三位老画家举办了遗作展。这些画家在文革期间被批判为反动

59 李英杰著：《一批新型的摄影人》，《永远的四月》（香港：中国书局，1999），页86。

权威、黑画家，连家属子女都受牵连，有的含冤死去。这个名单不断增加，展览的数量也不断攀升。从1978-1982年，据不完全统计，全国各类博物馆共为艺术家举办了一百二十七场展览。

得以在中国美术馆举办个人展览的还有像雕塑家刘焕章这样的艺术家，他曾参与北京许多社会主义现实主义公共雕塑与纪念碑的设计。在进入中央美院学习雕塑之前，他学习刻章和做印纽，虽然入学后要配合政治运动，创作表现工农兵和重大题材的概念化和教条的雕塑，他仍私底下制作小尺寸的动物雕塑，和表现母爱、人性的小雕塑。他屡次受批判，文革时创作的木雕《少女》被指为表现资产阶级小姐，被打上黑叉，和他的另一件作品石雕《梦》参加了黑画展，他也被指为三名三高黑线人物之一。⁶⁰在文革期间，由于注重对形式美的探索和带有现代主义气质的作品被人说是“有毒”，他愤而砸掉了自己文革前一些不符合社会主义现实主义经典的作品。文革结束后，短短几年间，刘焕章雕刻了三百多件作品，并于1981年在江丰的邀请下在中国美术馆举办了个展，展出作品三百七十二件。

七、结语

1970年代末期，各行各业百废待兴，“左”和“右”的思潮交织在一起。在文艺界，大家都在摸索应该怎样走；对一些新事物的出现，大家也在探讨。这是一个关键的背景。在艺术家的推动和政府主导部门的支持和号召下，许多展览和艺术活动频繁出现。在试图掌握20世纪70年代后期艺术活动的同时，我们需要认识到这个时期整体的政治动态对于这种个人倡议的可能性至关重要。在那个时代的声音中，高级艺术官员江丰和刘迅等强烈主张为艺术创作提供更加宽容的语境。从1979-1981年间的短短几年，刘迅积极支持包括北京油画研究会(1979-1981)、四月影会(1979-1981)、无名画会(1974-1981)和星星画会(1979-1980)等在内的各种艺术组

60 刘焕章著：《走我自己的路——刘焕章自述》，《刘焕章雕塑作品集》（北京：人民美术出版社，2000），页25。

织在中山公园、北海公园和中国美术馆等展览场所组织展览，并出席这些展览的开幕式、研讨会，与年轻的艺术家们进行交流。这些艺术团体活动主要包括经常聚在一起进行创作，以及比较随意地交流思想。一开始这些团体并没有名字，直到他们意识到自己需要一个名字来组织展览，或是在美术家协会进行注册，他们才为组织命名。北京油画研究会在正式创立之前就于1979年1月举办了首展“新春画展”。刘迅随即敦促参与组织“新春画展”的艺术家在同年迅速举办第二场展览，呼应第四届中国文学艺术界联合会代表大会，并向所有与会成员发放展览手册。北京油画研究会的做法为许多艺术家提供了榜样，他们纷纷效仿，举办展览，并形成组织。作为一名文化官员，刘迅抓住了政治环境缓和的机会，鼓励和支持艺术家公开展示作品，有力促进了当时艺术领域的民主。1976年3月复刊的《美术》杂志同样是一个培养民主和多样的艺术话语的关键平台。老一辈艺术家，以吴作人和吴冠中等为主要发言人，以及艺术评论家何溶，把握住恰当的时机，抛出形式主义的问题，掀起相关讨论，打破了这个长达近二十年的禁忌。

1978年十一届三中全会提出“实践是检验真理的唯一标准”，为艺术界解放思想，释放创造力和自主性提供了重要的依据。从高级文化官员到体制内重要的艺术家借助时代的风气，积极推动艺术民主，重提“百花齐放，百家争鸣”的文化方针，进一步为艺术家们自由创作和展示创造话语和物理空间。这个民主和开放的空间短暂且珍贵，很快就随着1983年清除精神污染运动的到来而闭合。今天我们将1978-1982年几年间多样的艺术实践和事件还原于其所发生的历史语境，并分析这个短暂的爆发期的思想动力和历史逻辑，从而更清晰地识别1949年以来所建构的意识形态框架如何在不同的历史时期，通过不同的形态外化自身，并牢固地附身于所有行动和取向的精神基础。即使在看起来是偏离和游移的过程，也始终受制于同一个意识形态的渊源。文革结束前夕与随后几年的转变在本质上并非基因突变，也谈不上断裂与前卫，这些充满创作自主、思想解放和民主的诉求的艺术活动和思潮，具有深远的意义；但在长时间段看来，它们并没

有脱离大的政治思潮的框架。由于推动这些转变的根本性力量始终来自于体制内具有一定政治视野和权力权威的艺术官员和艺术家，他们将很快面临艺术体制与政治体制的双重吸收、约束、规训或排挤，并通过重组自身的艺术取向，努力与官方频率保持一致。

《沙龙沙龙》

1972—1982 年以北京为视角的现代美术实践侧影

出版日期：2019 年 5 月

作者：刘鼎 卢迎华 编

出版社：香港中文大学出版社

ISBN: 9789882370890



简介

Salon Salon unfolds a narrative about Beijing's art scene in a decade from the late period of the Cultural Revolution to the beginning of the Reform and Opening-up (1972–1982)—a period that is considered as a brand-new start for contemporary Chinese art. It focuses on the continuous influence of the ideological structure of socialist realism in China on the practice and discourse of contemporary Chinese art; how artists and their pieces engaged in “internal exile” wherever possible amidst a harsh political environment, feeling out and defining the tense relationship between art and politics or adjusting their individual standpoints. This book also attempts to discover hidden crevices in the existing narratives of contemporary Chinese art history, to serve as starting points for rethinking.

作者简介 刘鼎，艺术家、策展人。
卢迎华，墨尔本大学艺术史博士学者，现任北京中间美术馆馆长。



目录

- 编者按（刘鼎、卢迎华）
前言：1972至1982年艺术实践小考（刘鼎、卢迎华）
愁绪（刘鼎）
个体肖像（卢迎华）
1976——纪念张志新（苏伟）
“你办事，我放心”（苏伟）
周扬的三个问题与七篇文章（刘鼎）
短暂的合流（卢迎华）
北京油画研究会的缘起（闫博）
印象派与形式美（卢迎华）
重新容纳艺术空间（苏伟）
“沙龙沙龙”展参展艺术家
- 附录
一、 思古观今——与刘鼎谈研究性策展（杨天歌）
二、“沙龙沙龙”展新春座谈会
编者及撰文者简介

《〈印度艺术的现代主义时刻：吉塔·卡普尔读本〉前言》

■ 吉塔·卡普尔*

这次收入《读本》里的四篇论文都意在指明我作为批评家和策展人的双重身份之间相互重叠的领域。回顾我过去几十年的写作，我替换了一些关键的主题，希望能够为读者们相对紧凑地解释我的这种重叠。

《读本》的第一部分（Section I）名为《场域》，第一篇文章是《现代主义何时在印度艺术中现身？》。在过去五年多，这篇文章有好几个版本，还曾经被命名为《何时曾是现代主义：当代印度的文化实践》（2000）。这篇文章后来成为了统领整个《读本》的命题。本书和本文都涉及长期以来关于传统和现代性的辩论，并且把以连词符连接的概念“民族—现代”（nation-modern）放在了舞台中心，为它设置了一套范式。这个概念制高点来自后殖民主义的理论化。在这个过程中，“民族”和“现代”两个术语（不论分开还是放在一起）总会广泛地出现，不断被讨论，受到各种赞扬或批评。后来，到了20世纪90年代，“全球和本土”（global and local）这一术语开始流行起来，就好像“既是中心的，又是边缘的”。我在某种程度上有意避开这些东西，从而不受到被殖民群体长达一个世纪努力的影响。他们努力地考察民族的（national）与现代的（modern）之间的结合，也在努力发展一套能够为构建民主的民族国家作出贡献的对话论证。在后殖民

* 吉塔·卡普尔（Geeta Kapur）是生活工作于德里的批评家和策展人，她的文章被广泛选编与收录。她的著作包括《当代印度艺术家》（1978），《K. G. 苏布拉曼扬》（1985），《批评家指南：在航行中实践》（即将出版）。

卡普尔是《艺术与思想》刊物的创始编辑，《第三文本》的顾问组成员，她也是Marg和ARTMargin的顾问编辑和董事。她的策展项目包括印度国家美术馆（德里和孟买）和伦敦皇家艺术学院举办的对印度现当代艺术的调查性展览。主题性展览包括：“剥夺”，约翰内斯堡双年展（1995）；“孟买”，世纪之城，泰特现代艺术馆（联合策展，2001）；“潜在地带”，世界文化宫，柏林（2003）；“美学捆绑”，Chemould画廊，孟买（2013—2014）。她是威尼斯双年展（2005）、达卡双年展（2006）和沙迦双年展（2007）的评委会委员；她曾是纽约古根海姆美术馆亚洲艺术协会的顾问，现为香港亚洲艺术文献库和伦敦泰特亚洲研究中心的顾问委员会成员。

卡普尔在世界各地演讲，曾担任印度高等研究院（西姆拉）、尼赫鲁纪念美术馆和图书馆（德里）、剑桥大学克莱尔学院和尼赫鲁大学（德里）的访问教授。2009年她获得印度政府颁发的莲花士勋章。

话语中，我们现在既承认又争论这套民主构建的要求。这就是说，不要忘记去殖民化的痛苦经历，不要接受关于全球化政权的文化霸权——很明显它是全球化资本胜利的产物，并且务必要拒绝那些总是强加到非西方社会的对本土和边缘的划定。这个论点，基于对共同生成的现代性（co-produced modernity）的主张，探索了（定位于后殖民理论中的）自我、身份、他者性等问题，还将它们发展到了与艺术的实践和语言相互交织的存在状态这一层面上。

第一部分的第二篇论文（像我从20世纪90年代末以来写作的很多其他文章一样）转向了“全球”（the global）这一问题，一方面论述艺术的全球化，另一方面也通过一些不寻常的事例来讨论。切入到“全球”需要一个论争定位，用这个定位让朋友与敌人进入到特殊循环中，使得全球的合约不仅仅是永远充满疑问的。在我的这一写作阶段，我开始推出“当代”（the contemporary）这一概念（在我更早的论文中，“当代”都被“现代”[modern]所定义）。我允许自己从历史化的窠臼中解脱出来。我没有将这一精准的时刻认定为某种停滞不前，而是将它视为过渡。这一时刻曾经被充分地历史化，但是又充满了自发性的优点。然后就艺术而言，带着一些必要的莽撞。此外，我没有把这个全球的当代同艺术的资源和实践（在这其中我持续地强调情境性[situatedness]、强调现代性语言各种复杂的校对标准，以及它们在当下和超越当下的时空中丰富的展现形式）非常紧密地联系在一起。相反，我更多地把它与展览过程、特别是不断升级的双年展巡回圈联系起来。将当代以过渡性经验的形式前景化，这也同展览的经验相吻合。这两者通过它们的活动、它们的相遇和它们的中止，生成了某种战栗。而正是在这里，全球变成了视觉与话语交流的积极基础。就像金融资本的速度一般，交际网络和个人旅行的循环都在不断地加速，从第一世界到第三世界，剧烈地改变了艺术世界的面貌和传播方式。比如，改革开放以来的中国艺术，既反叛又默认了中国共产党政府创造的关于国家资本主义的语汇，这正好符合全球化在当代的迅速发展。中国的艺术家们把他们自己变得无处不在，带着“自己曾经就是新前卫艺术”的自信。世

世界各地的艺术都从这类主张中获得了勇气。同时，西方的策展人也被全球收视率的需求所压倒，屈从于更广泛的包容性。这为全球的众多艺术家提供了一个平坦的竞技场。更重要的是，它在最好的情况下能够引向语言和文化的自反性（self-reflexivity），而该自反性又能够将景观和修辞导入政治的，乃至批判的视角中。

我的论文《穿越多重论争世界的策展实践》写于 21 世纪的头十年（也延续了数个阶段并且以其他不同的形式持续至今），记录了国际展览的许多形式，最主要的是当今双年展普遍涉及的一种“事件形式”（event-form）。这种展览设置机制，在某个层面上满足了填充“现在”的迫切需求——不论是用什么东西来填充。即便双年展带着与大众意见相左的效应，它依然是一场策展界的“政变”。它最好的可能，就是以它重复的形式创造离心力，以及生成能够促进建设通往全球多重论争立场的民主化效应。像奥奎·恩维佐（Okwui Enwezor）这样的策展人之所以支持双年展，恰恰是因为它能够契合后殖民的当代艺术机构对话语、对修改艺术史的要求，以及通过活跃的公共领域实现对资本的批判。策展功能本质中的说明成分（如果不是纯粹的展览成分），可以被定位于批判全球的那几乎吞噬一切的当代范畴。我如此安排《读本》的第一部分，就是为了让作为概念的现代主义被时间化、让当代被空间化。更进一步，我借由在《现代化何时在印度艺术中现身》中质询“何时”的方式来倾斜时间，并且在《穿越多重论争世界的策展实践》一文中通过地理的映射来展现崎岖的地形。

这部《读本》作为概览难免具有相对松散的结构，虽然指明了我的智识之旅，却没有加以说明。《读本》的第二部分以“身体”为题，带上了一个不同的风格。正如我本人广泛的涉猎一样。要想评价我的写作的话，将各种配置解码，而不是追踪某种确定的“方法论”，也许会是一种更好的方法。

《性别的流动性》是第二部分的第一篇文章，它转向了一整套不同的关怀。表演的姿态和通过摄影或摄像镜头记录的——还有概念上折射出

的——姿势都提及性别的问题。我将性别作为内在性的一种投射，不完全是想祛魅或者产生影响，而更多地是想将身体视为一种在可读世界的模板内既不稳定却又“合理”的能指。这篇文章提出了一种有意识的双重“异化”，它让我们澄清本质化身份——包括任何预设的女权主义本体论形式——的努力成为可能。建构的摄影影像和某些设计出的想象图像联结了各种符号，而艺术家们的选择与阅读都是通过聚集于这些符号来操作。于是，我们作为观察者，可以解释、校正这些符号数据，还可以将它们插入到已经被性别化的意义世界中。这样，我们就不会图标化或符号化地勾勒身体，而是将身体重新描绘，使之能够代替凝视。并且更进一步，到达一种危险定位的相互指涉（inter-referentiality），而不是主体间性（intersubjectivity）。这种相互指涉，比起仁义或慈爱要更多地依赖于身份化的认知形式。

性别，在镜头前表演时，获得了或远或近的距离。这里我说的不是字面意义上的特写或远景镜头，而是对于聚焦点的调整，使得身体能够吸气、伸展、呼气、暂停。《读本》这部分的第二篇文章题为《遗体》，研究了一幅图像——它不是表演性的，事实上它是被迫静止的。这幅图像描绘了公共暴力的受害者，哀求却悄无声息，已被抹去或者已经死去，公开地甚至是示范性地被羞辱，被杀害。这时候，出现了令人呆滞的暂停。如果说女权主义艺术中曾经还有对于聚焦点的游戏，这里则完全没有类似的演习。

一个死人躺在街头，一个男人在杀害他的人面前啜泣，血海掀起波浪，还有遥远的哀号。观察者的注视锁定在被摄下的主体那里，辨认出他正是死亡的主体。而且，即便这个人物是匿名的，他依然生产了某种交互式的主体性：临终的主体性。“活着的遗体”不是对死亡的形而上反映，也不是本体论的质询，而是社会调查。我们都带着可怕的知识：少数人群的形象可能只是话语中的比喻。可是，在某一瞬间的政治契机中，它就有可能变成暴民猎捕的对象。当多数人社群赋予一群地方自治的民众借助宗教、民族和国家名义进行杀戮的权力时，当他们建立了允许在公共场所肆意杀戮的庞大的真实时，艺术家们却往往选择抽象的表现方式。顺着这种倾向，

我使用“活着的遗体”这个表述，恰恰是为了突出这种抽象。将这幅摄影图像视为“活着的遗体”，也就是承认确有许多瞬间躲开了或者超出了图像的资源，并且也将哀悼的重任留给了我们。

但是还有另一种观察它的方式。“活着的遗体”这一隐喻在这篇文章里也是一种物质的残留。这幅照片，这座装置，这段录像，像它曾经那样，也是残留。艺术家承担了供呈证言的责任，而且他们渴望重建关于补偿的诗学。但是他们又带着关于承认的洞见，把当今印度社会被撕裂的构造握在手中，并且寻找着控诉的场所和手段。

这部精简的《读本》并不要求它能够完全自圆其说，哪怕是一小段总结也很容易引发误解。将特定的文本编织成一张奇特网络的好处是可以留下松散的线头。我希望读者们可以把这种形式当成被省略号所标点的文本材料。在这之中，由于带着些许放任，甚至连填充这些省略号的需要都变得多余。所以，这个前言也不过是在事后部分地解码和为继之而来的批判提供场所吧。



《印度艺术的现代主义时刻：吉塔·卡普尔读本》

出版日期：2019年9月

作者：张颂仁 陈光兴 高士明 主编 / [印] 吉塔·卡普尔 著

出版社：上海社会科学院出版社

ISBN：978-7-5520-2426-5

简介

《印度艺术的现代主义时刻：吉塔·卡普尔读本》由艺术批评家、策展人吉塔·卡普尔撰写的一篇导言和四篇长论文构成。吉塔注意到，过去几十年有关当代艺术的讨论，总是围绕“民族-现代”和“全球-本土”这些二元对立的概念展开。作者批判这种分析方法，倡导超越两分法去思考“共同生成的现代性”。作者通过分析近年来世界各地艺术展中的一些例子，结合自身的策展经历，描述了这种共同生成的艺术结构。在本书的后半部中，作者进一步将这种方法推至“身体”领域，分析了“性别”和“死亡”两个主题，体现出印度学者独特的思考维度。

目录

第一部分：场域

3 / 现代主义何时在印度艺术中现身？ / 戚育瑄 林书全 译

33 / 穿越多重论争世界的策展实践 / 许芳慈 译

第二部分：身体

77 / 性别的流动性：透过五位女性艺术家的镜头 / 陈佩甄 译

109 / 遗体 / 申舶良 译

Section I: Field

179 / When Was Modernism in Indian Art?

215 / Curating across Agonistic Worlds

Section II: Body

261 / Gender Mobility: Through the Lens of Five Women Artists

299 / Mortal Remains

n. n. n. n.

2019 “n 地域” 投稿指南

2019 年，“n 地域”将征集围绕以下话题的稿件：

“财务处的故事” 在一轮又一轮的制度改革中，各类“奇葩”的高校报销规定，持续出新，变本加厉，构成了今天学术发展的巨大障碍。“n 地域”，不仅是要将这些规定记录在案、立此存照，以待未来 IT 考古学的研究，更希望由此引发现世的讨论：对于中国而言，今天的“经济基础”——财务经费，究竟如何决定了上层建筑——不仅是思想和知识的生产，更是对学院中人的再生产？

“国际化的，更国际化的” 新世纪中国社会的各行各业，莫不以“世界一流”为旨规，致力于提高自身的“国际化”程度。中国大学无疑是其中的典型。与之相伴随的一个新颖现象是，近年来，各高校纷纷出台规定，凡是在中国大陆举办的会议，一律不算国际会议。这个新颖而吊诡的现象提醒我们，“国际化”在今日之中国，早就不是上世纪八十年代那样的定解，而是“俱分进化”为一个极具时代特点的混乱词语。记录发生在你身边的各种各样的“国际化”——学术交流、留学观光、“外国人”，将有利于我们更整体性地思考，究竟什么是这二十年来正在形成的中国人的“国际化”和新的国际视野。

“青年与工作” “青年人如何工作？”“如何通过工作走出自己的路，找寻未来？”是现代社会的常设话题。只是，倘若对照资本主义诞生以来一路陪伴人们的成长小说，便会发现，这个老话题，正面临新的社会状况和青年人自身变化的最为强烈的冲击。这不光是指，在互联网、弹性工作制、（伪）共享经济、人工智能等一系列新的或可能的制度设计中，青年人正面临看似越来越多的选择/限定，也是指，青年人越来越将自己细化为“**后”，企图以公元纪年来标示或凝结自身对于工作、生活乃至未来的基本态度。当国家和社会企图用“匠人精神”来填补漏洞百出的现代工作伦理的时候，如何在新的社会条件下重新定义和想象“工作”已经成为争夺文化霸权的焦点所在。“n 地域”企图记录文化研究的师傅和学徒们，对这一问题的感受和思考，期待由此展开更多样的线索和探讨的可能。

“学以致用” 2019 年的“n 地域”，将在访学交流积累的经验之外，试图展开另一方向，即征集在学术体制之外展开文化研究，从而“学以致用”的各色经验。如果说，文化研究不应该局限在大学课堂和学术论文的话，那么，经历了文化研究的学习，投入到社会各行各业之中的那些文化研究的“种子”，正在如何发芽、生长和结果？它们如何展开和不同行业的对话和角力？如果说，文化研究不是一味的理论和情怀，而是希望和现实短兵相接的话，那么，散播在各行各业里的这些实战经验，如何被呈现、讨论和思考，并成为文化研究在学院建制之下继续前行的宝贵经验和鲜活刺激？当学院体制里的空间日益缩小，变得越来越和其他行业一样的时候，这样的积累，既是对于之前文化研究的正视和修正，也是后续进步必须澄清的现实条件。

《热风学术（网刊）》稿约

1 本刊为立足于中国当代社会文化和思想议题的文化研究类刊物。这一立足，不仅是指聚焦于中国的当代性，关注中国问题，解析这一快速变动社会中的文化现象，更是指，在“亚际”、“第三世界”、“全球”等这一系列既是历史又是虚构的框架的选择和比照之下，重新放置和结构中国当代社会的文化和思想议题。

2 为保持文化研究的野气和灵气，本刊对来稿有两个“不在意”。一，不在意是否一定写成论文模样，欢迎以生动、恰当的文体形式，呈现“问题意识”和清晰思考的文字。二，不在意是否一定是首发稿，提倡各个友邻刊物和网站之间的资源共享和推广。

3 在此共识之上，本刊欢迎各类来稿，来稿请注明是否首发。凡首发稿一经采用，即奉薄酬。其中，“专题”一栏为特约组稿栏目。如有专题的组稿建议和想法，欢迎来信，来信请注明“专题”字样。

4 来稿请用 word 文档发送至《热风学术（网刊）》邮箱（refengxueshu2017@163.com）。本刊会在收到稿件的一周内确认收到投稿；并于收稿后一个月内，回复作者是否用稿。

5 来稿一经录用，除在本刊刊登之外，也将在当代文化研究网及其微信公共号陆续发布。同时，本刊拥有授权友邻刊物和网站共享的权利。

热
风

封面故事：《人民的节日》

短暂的周末啊，总是一闪而过。小I在周日的最后一小时里躺在床上怅然若失，一边用耳机听着随机播放的音乐电台，一边划着屏幕逛着购物网站，以及提供优惠活动汇总的各式平台——如今信息实在是太多太复杂了，选择是多么困难，即便是优惠，也都要算各种津贴购物券，麻烦。

正看着新款的T恤，耳边的音乐居然传来了古诗，“南朝四百八十寺，多少楼台烟雨中”，后面两句听不清唱什么，小I划出了歌词界面，“带着工厂的嚎叫，带着一个幽灵的流浪”，有点意思，他接着往后划，看到了一句“每个时代有每个时代应解放的十月”，歌词里写的城市、流浪与飞鸟虽然诗意却也蛮常见，不过工厂似乎没听歌里唱过，还有“解放”和“十月”，又是什么意思？十月发生了什么吗？历史书上写过的十月革命早已经被遗忘了很久；前一阵子刷屏的红旗也很快地被“双十一”铺天盖地的促销淹没。是啊，不知道从前的日子用什么标记，不过今天，购物确实是重要的坐标。从年初到年尾，每一个重要的节日都伴随着促销活动，甚至，没有节日也可以创造出节日。十月是国庆，“双十一”是光棍节，“双十二”是什么来着？小I记不清了，不过隐约记得购物网站的页面上一闪而过的几个字，“人民的节日”。

小I看了一眼表，在“人民的节日”里，能够“解放”的时间只有最后两分钟了，他再不抓紧下单优惠活动就要结束了，这次这件T恤不错的，虽然不是名牌，却是名牌的代工厂生产的，绝对保质保量，小I喜欢上面印的字，Le Penseur，思考者，多么深沉。怀着对自己新衣服期待，小I在歌声中迷迷糊糊地睡着了，忘记摘掉的耳机里，还在兀自唱着“带着五月后的分裂，继续上路到达新的十月”。



XX热风学术网刊

166

主 编 _ 罗小茗

学术编委 _ 包宏伟 Fran Martin (澳) 雷启立 孟登迎 潘家恩 朴姿映 (韩) 王智明 章戈浩

责任编辑 _ 龚琛洁 美术编辑 _ 刘睿 编辑助理 _ 许诺

《热风学术(网刊)》来稿邮箱 refengxueshu2017@163.com

本刊每年3月、6月、9月、12月15日上线。

版权声明：自由转载 - 非商用 - 非衍生 - 保持署名。



请登陆“当代文化研究网(<http://www.cul-studies.com>)”下载《热风学术(网刊)》。

热风学术月刊



扫描二维码，回顾往期。