

21 世纪早期中国影视潮的新趋向

——兼论中国文艺现代性与传统

王一川

(北京师范大学 文艺学研究中心, 北京 100875)

[摘要]21 世纪早期中国影视潮呈现为大约五种新趋向:融世趋向表明中国社会正快速融入世界秩序中;流动趋向展现中国社会人口流动趋势及其相关生活方式变迁态势;跨门趋向显示中国各艺术门类之间呈现相互跨越和交融格局;图像趋向说明视觉图像或视觉文化在当代社会和文化中正扮演愈益重要角色;流溯趋向揭示百余年来中国现代性进程在历经现代 I 和现代 II 后进展到现代 III 时段并呈现既向前流动又向后溯洄的趋向。这些新趋向表明中国文艺现代性无法离开传统,而只能带着传统走向未来。

[关键词]21 世纪早期中国影视潮;中国文艺现代性;融世趋向;流溯趋向;传统

DOI:10.3969/j.issn.1002-1698.2023.08.001

随着影片《英雄》(2002)在国内外电影市场实现热映和电视剧《贫嘴张大民的幸福生活》(2000)在国内热播,进入 21 世纪以来的中国电影和电视艺术这两种大众艺术门类相继出现了一些引人关注的新趋向,产生了其他艺术门类所一时难以比拟的社会影响力,值得选取合适的视

角加以回顾和检视。党的二十大确定的中国式现代化及其人口规模巨大、全体人民共同富裕、物质文明和精神文明相协调、人与自然和谐共生、走和平发展道路等五项特征,对于这种回顾和审视具有重要的理论和方法论意义。中国式现代化,可以视为有关中国现代社会发展总体状

作者简介:王一川,《学术界》本期封面人物,文学博士,北京师范大学文艺学研究中心主任、文学院教授。1982 年、1984 年和 1998 年先后毕业于四川大学中文系汉语言文学专业、北京大学中文系文艺学专业和北京师范大学中文系文艺学专业,分获文学学士、硕士和博士学位。曾任北京师范大学中文系文艺学教研室主任、文学院副院长、研究生院常务副院长兼学位办主任、教务处处长、艺术与传媒学院院长。曾任北京大学艺术学院院长、教授。入选教育部第三批“跨世纪优秀人才培养计划”、教育部 2005 年度长江学者特聘教授、中组部“万人计划”教学名师。国务院学位委员会第七届艺术学理论学科评议组召集人、教育部艺术学理论类专业教学指导委员会主任、教育部第六届艺术教育委员会常委。中国文联第十、十一届主席团委员、中国文艺评论家协会第一、二届副主席,北京市文联副主席兼北京文艺评论家协会主席。现为中华美学学会副会长、中国文艺理论学会副会长、中国电影评论学会副会长。著有《意义的瞬间生成》《修辞论美学》《张艺谋神话的终结》《中国形象诗学》《中国现代性体验的发生》《中国现代学引论》《革命式改革》《第二重文本》《艺术公赏力》《中国艺术心灵》《跨文化艺术美学》《跨文化学的要素》《艺术学理论要略》《修辞论美学述略》《大片时代记忆》《艺术史学要略》等。

况的表述,它涉及现代中国的经济、政治、社会和文化等多个维度,中国文化现代性属于中国式现代化的符号表意系统维度,中国现代文艺则指向中国文化现代性的审美表现维度。这就是说,当以富于感性形象特征的符号表意维度去呈现中国式现代化趋向时,中国文艺现代性就应运而生。中国文艺现代性正代表了中国式现代化的富于感性形象特征的符号表意维度。由此视角去重新梳理当前文艺观,就需要在如下方面予以强调:在文艺创作观上突出人民至上、铸牢中华民族共同体意识等原则;在文艺价值观上倡导共同富裕和公平正义;在文艺功能观上重视物质需要与精神需要的协调、在身体感觉需要与心灵鉴赏需要的统一上突出心灵鉴赏的导向作用;在文艺宇宙观上向往人与自然和谐共生的境界;在文艺的国际交流上以中国文艺现代性为和平、和睦等人类共同价值作出独特建树。

为使这里的讨论相对集中些,拟聚焦于21世纪头20年中国影视潮(可视需要而适当延伸到2022年),简称21世纪早期中国影视潮。这个话题本来需要考虑的方面很多,但限于水平和篇幅,这里只能略述其中的几方面。假如其每个方面都可以被称为趋向的话,那么,可以看到展现21世纪早期中国影视潮演变状况的多重趋向:一是国家改革开放战略转型趋向,这是指中国“以经济建设为中心”取代“无产阶级专政下继续革命”的国家改革开放战略在21世纪早期进入一个新时段,是中国经济和其他相关方面更加深层次地融入世界、与世界各国一道推动经济全球化的时段,简称融世趋向;二是面向流动型社会的社会转型趋向,这是指从中国影视艺术作品所尝试反映的改革开放时代社会生活变迁状况去透视,展现出此时期中国影视作品与21世纪早期流动型社会变迁之间的关联,简称流动趋向;三是跨门类和跨媒介趋向,这是指包括电影和电视艺术在内的若干艺术门类和艺术媒介之间的跨门类和跨媒介的艺术交融态,简称跨门趋向;四是电影和电视艺术联手竞相展示作为大众

艺术基础的流动影像媒介的力量,简称图像趋向;五是现代性分期后呈现的新趋向,这是指把21世纪早期中国影视史纳入中国文化现代性的长时段进程去考察,给予其中国现代Ⅱ和中国现代Ⅲ之间的交替这一特定分期和定位,简称流溯趋向。上述相关趋向还可以列出更多,但这些是主要的和不可缺少的。这里拟就上述五种景观作一次全面勾勒,就教于方家。^[1]

一、融世趋向

谈到融世趋向,不得不提到2000年2月播映的20集电视连续剧《贫嘴张大民的幸福生活》。就在此前不到三个月,中国本来会正式加入世界贸易组织,但由于原拟举办世界贸易组织部长会议的美国西雅图在1999年11月30日爆发反全球化示威而被迫推迟。从这部根据1997年同名中篇小说改编的热播电视剧可知,中国人日常生活更广泛而深刻地融入世界进程的酸甜苦辣滋味,早已被北京胡同普通市民张大民一家品尝到了。张大民是北京暖瓶厂工人,与邻居美女李云芳早就相识但不敢追求,得知李云芳被毛巾厂助理工程师徐万君去美国后给蹬了,在家不吃不喝,于是赶去李家施展“贫嘴”功夫而让李云芳哭倒在怀,从此与她恋爱、结婚并生下儿子张小树,过上“幸福生活”。但这种“幸福”并不长久,很快张大民下岗,到饭店看厕所。第20集的两段叙述颇有意思。一段叙述徐万君回来探亲时邀请李云芳等过去的同事去吃饭。张大民口头同意她去,内心却醋海翻滚,感觉自己一生很失败,与云芳彻夜长谈后终于消除误解。另一段叙述徐万君回美国时,张大民身着灰色西装和彩条领带去饭店送别,一边把上次对方送给云芳的美元送还他,一边施展绝技“贫嘴”,调侃在美国的中国人只会刷盘子、上飞机得小心点儿、避免得艾滋病,送别时还没忘记像外交家那样郑重地挥手说“别了,司徒雷登”。

从这两段叙述可见,张大民这位北京胡同普通市民虽然从未有过出国经历,但早已遭遇出国

浪潮带来的剧烈冲击了。这种剧烈冲击的程度,固然体现在张大民的婚姻生活、家庭生活及其看似琐细的请客送礼细节上,更在他的心灵生活的隐秘角落掀起难以平息的滔天巨澜。没有念过多少书而极度自卑的张大民,好不容易过上娶妻生子的幸福生活,想不到因徐万君回国请云芳吃饭一事而自卑得对自己失望透顶,好在最终凭借自己的“一张具有溜顺才华的超级神嘴”而在徐万君面前找到了侃平的机会。侃平,这种通过言语调侃对方而让自己不平衡的内心重新归于平衡的行为,确实成为遭遇基本生存困境的“京油子”张大民在中国融入世界过程中设法让自己的自卑心理归于平复的一件最后的武器。这种侃平方式的超级力量在于,通过口语调侃的神奇作用,这位在日常生活中深感自卑的小人物居然也能在调侃的瞬间活出伟人才有的崇高气派来。这不是廉价的“精神胜利法”或自我平衡心理的“作祟”,完全可以视为在首都长大、从小就谙熟国家及国际政治事务的“京油子”或“顽主”的日常“侃平”习俗的惯常运用而已。

这部剧通过主人公张大民的京味调侃特有的滑溜口才,体现出溜顺风格。溜,原来是指滑行的意思;顺这里是指捋顺、平顺等。溜顺,是指以滑溜口才去捋顺关系或平息内心。溜顺,与侃平的意思相近,属于一种以言语的滑溜去化解个体不平衡心理并使其趋向平静的风格。在北京胡同长大的暖瓶厂工人张大民既没高学历也没高收入,但能够与邻居李云芳一同过上幸福生活,主要靠的正是他具有溜顺神力的超级口才。该剧动用编、导、摄、录、美、音、剪等多方面手段,集中凸显京味式调侃在当代日常生活中的神奇力量,当然,其中也蕴含一种反讽修辞,也即善意的嘲笑。

这样的生存图景作为中国融世趋向的一部分,会在中国正式“入世”后成为更加普遍的全国性趋向。这里的融世趋向,是以中国在 2001 年 12 月 11 日正式成为世界贸易组织成员国即“入世”为标志、中国人的社会生活更广泛而全

面地融入世界的状况。这意味着中国影视发展处在整个国家更加广泛和深入地融入世界各国整体发展圈,世界各国也纷纷融入中国发展的过程之中,从此中国与世界共同进入更深层次的相互依存和共生阶段。如果说,20 世纪 70 年代末至该世纪末是中国努力在开放中“走向世界”的时段,那么,21 世纪起即进入新的“走在世界”时段,也就是与世界各国相互共在的时段。2001 年开始至今的 20 年,看起来只是物理时间纪年上的纯数字变化,或许缺乏多少实际意义,但是,从客观发生的历史事件进程回看,这次年份变化实际上真正构成了改革开放时代中国国家战略转型上一个新的具有里程碑式意义的关键转折点:中国国家改革开放战略在此时刻发生新的升级和提速这一重要变化,其典型标志就是中国成为世界贸易组织的正式成员国。这就加快了以经济全球化为基础的整个国家全方位融入国际社会的新发展进程,也给中国影视艺术发展带来新的契机。

2001 和 2002 年接连发生的几件事,在中国文化走在世界方面具有重要的开启性和里程碑式意义:一是中国正式加入世界贸易组织(即 WTO),从而经济全球化步伐加快,而这一进程必然给包括影视艺术在内的文化艺术发展带来新的驱动力;二是北京申办 2008 年奥运会成功,表明中国的经济全球化进程在体育、文化、旅游等相关方面已然结出硕果并开启新里程;三是 2002 年召开的党的十六大决定把文化产业发展纳入国家战略。“发展文化产业是市场经济条件下繁荣社会主义文化、满足人民群众精神文化需求的重要途径。完善文化产业政策,支持文化产业发展,增强我国文化产业的整体实力和竞争力。”^[2]由此,与文化相关若干领域的重要性也都受到高度重视,这体现出对于与迅速发展的经济建设水平相匹配的文化水平迫切的提升要求;四是故事片《英雄》不仅在制作上沿用世界上流行的国际资本合作、大投入、大制作、大明星等“大片”模式,而且确实造就了中国国产片在国外票

房上的至今仍未被超越的最高纪录,还因此而成为整个国家文化艺术产业领域一个被广泛推广的典范案例。

尤其是这第三件事在文化政策和文化产业上的发展战略和制度性意义影响深远:包括影视艺术产业和事业等在内的整个文化艺术行业的重要性持续增强和愈发活跃。随后五年,2007年党的十七大进而要求在“推动社会主义文化大发展大繁荣”的背景下“推进文化创新,增强文化发展活力”,“大力发展文化产业,实施重大文化产业项目带动战略,加快文化产业基地和区域性特色文化产业群建设,培育文化产业骨干企业和战略投资者,繁荣文化市场,增强国际竞争力。”^[3]这为影视艺术在国际层面的新发展铺平了道路,凸显出影视艺术纳入国际竞争的必然性。

这样,融世趋向的出现有着必然性。作为这种趋向的当然组成部分之一,中国按照世贸组织相关规则以及与相关国家双边贸易协议的规定,需要大力引进包括影视艺术产品的外国艺术品,这意味着不仅要允许外来艺术进入中国市场、在中国产生广泛的社会影响,而且同时还要让它们分割中国艺术市场的份额,从而对中国民族艺术业构成强力的挑战。这样一来,一种必然的严峻挑战在于,中国影视业需要按照世界一流艺术的套路、规格、标准和机制等去创造,以便在影院票房和荧屏收视率上同外来影视艺术展开激烈的竞争,既需捍卫民族影视产业的市场份额,更需保持民族影视产业的精神主导性和社会影响力。由此可见,21世纪早期中国影视必然呈现出以往不曾有过的融世趋向。

从中国影视业发展看,这种融世趋向突出地表现在,中国政府为适应“入世”后新的世界性文化艺术市场竞争格局,陆续制订出台电影业和电视剧业的“涉外”生产、制作和传播等系列条例。2001年12月13日,国家广播电影电视总局颁布(广发影字[2001]1451号)《聘用境外主创人员参与摄制国产影片管理规定》。自2002年1月1日起施行的该规定在第三条指出:“国产

故事片原则上不得聘用境外导演,其他主创人员一般也应是我国境内公民。因题材、技术、角色等特殊需要聘用境外主创人员的,制片单位须报国务院广播电影电视行政部门批准后方可聘用;但主要演员中聘用境外的主角和主要配角均不得超过主要演员总数的三分之一。”第四条指出:“中外合作摄制的故事片,其主创人员一般也应以我国境内公民为主。因题材、技术、角色等特殊需要聘用境外主创人员的,境内制片单位须报国务院广播电影电视行政部门批准后方可聘用;但主要演员中聘用境外的主角和主要配角一般均不得超过主要演员总数的二分之一。”^[4]这一规定为“入世”后中国电影业实行中外合作拍片制度铺平了立法道路。

武侠故事片《英雄》的出现正是受惠于上述新规定。该片以独创的视觉凸现性美学方式,建构了秦朝时期无名、残剑、长风、飞雪和如月等一群侠义英雄为天下和平而奋勇献身的感人故事。就这部其特长和特短都曾引发巨大争议的影片而言,其最引人瞩目之特长集中在精心营造的影像形式系统——视觉凸现性形式上。这是指该片在影像的视觉形式建构上精心设计和落实,使得影像的色彩、线条、构图、人物服装服饰、场景、背景、画面组合等形式因素在全片影像系统中的作用变得格外突出,以致产生出似乎可以独立于影像的意义系统之上或之外的其他意义来。可以说,《英雄》在影像形式系统上的成绩相当突出,以致直接凌驾于贫弱的影像意义系统之上,亦成亦败,得失都在此一念间。值得注意的是,在影片叙述中,无名、长空、残剑、飞雪和如月等侠士的日常生活,总是处在国破家亡后的异域流动或漂泊过程中。他们的生活流动中充满了忧异感和开拓感,即一面忧心国破家亡造成的同胞苦难,一面急切地起来探寻开创未来的途径。因此,他们的前赴后继的英勇无畏之牺牲,都为的是换来“天下”的“和平”。

与这种电影形式上的超强力度创新相比,该片由北京新画面影业公司出品、中国内地和中国

香港联合摄制、按照国际商业“大片”模式去制作的方式更应该得到关注;这里的国际商业“大片”模式,意味着采取当代中国电影史上前所未有的大投资、大明星、大制作、大营销等新手段,特别是聘用中国内地导演执导、中国内地和中国香港一批国际知名影星联合出演,都得到上述国家电影制作新规的合法性支持。该片上映后曾创下中国国产片至今仍未被超越的境外票房纪录:不仅在中国内地创下 2.5 亿元人民币的高票房,而且取得全球票房达 1.77 亿美元(约合 14 亿元人民币)的空前业绩,还被《时代周刊》评为 2004 年度全球十大佳片第一名。这些空前观影效果及影响力的取得本身足以表明,中国人及其艺术生活都伴随着“入世”带来的更深的经济全球化进程而被融入世界性文化艺术竞争过程之中。说中国人融入世界,其实也正意味着外来世界异文化更深层次地渗透入中国人生活以及中国本文化的形塑过程之中。^[5]《英雄》在中国电影市场和世界电影市场上的成功营销,本身就应当视为中国的融世趋向早期呈现的一道具有标志性意义的风景线。

随着“入世”后影视制作及市场需要,国家陆续出台一系列影视创作新规定。例如,2004 年 7 月 6 日国家广播电影电视总局令第 31 号《中外合作摄制电影片管理规定》第十三条有这样的新规定:“联合摄制中需聘用境外主创人员的,应当报广电总局批准,且外方主要演员比例不得超过主要演员总数的三分之二。”^[6]与 2001 年的《聘用境外主创人员参与摄制国产影片管理规定》相比,这里进一步放宽了外方参与的权限:一是不再规定导演必须由中方担任,二是把外方主要演员人数从不得超过总数的三分之一放宽到不得超过总数的三分之二。这两点都意在进一步开放外来影响力,突出融世趋向中的异文化色调。

从这些电影法规和措施的陆续出台,可以看出中国政府在“入世”背景下大力扶持和发展电影产业的决心:2009 年国务院发布《文化产业振

兴规划》,使得包括电影在内的文化产业上升为国家战略性产业;2010 年国务院办公厅颁发《关于促进电影产业繁荣发展的指导意见》,多方面全面支持电影产业发展;2014 年国家新闻出版广电总局等联合发布《关于支持电影发展若干经济政策的通知》明确在金融政策、专项资金、税收政策、人才引进政策等方面大力扶持电影产业;2016 年《中华人民共和国电影产业促进法》以法律形式将国家电影政策和相关措施固定下来,为电影产业发展铺平道路和提供保障;2020 年疫情之下国家电影局协调有关部门联合发布《关于电影等行业税费支持政策的公告》《关于暂免征收国家电影事业发展专项资金政策的公告》,积极帮助电影行业脱困减负;2021 年中宣部发布《关于开展文娱领域综合治理工作的通知》以有力措施清理电影行业乱象;同年国家电影局正式发布《“十四五”中国电影发展规划》,明确提出 2035 年建成电影强国的目标。

二、流动趋向

与融世趋向主要呈现中国融入外部世界进程、外部世界进程也融入中国人日常生活的景致不同,流动趋向主要揭示中国国内人口流动景致,这是从全国人口遭遇的普遍性流动境遇来说的,是中国社会进入流动型社会的必然标志。在影片《天下无贼》(2004)中,位于新疆某大都市的一家公司老板刘总裁在家中被英语家庭教师王丽与男友王薄合伙诈骗价值百万元的宝马牌轿车,这两位惯贼随即又盯上淳朴善良的打工青年傻根,后者乘火车时随身携带六万元准备回家盖房娶媳妇。在东去列车上,当王薄准备去行窃傻根时,不想遭遇因怀孕而想改过行善的王丽坚决阻拦,而此时列车上另有黎叔率领的窃贼团伙也准备对傻根下手。王薄在王丽感召下幡然醒悟,为保护纯朴的傻根而与黎叔团伙展开殊死搏斗,流尽最后一滴血。整部影片以贺岁商业类型片特征而披露出 21 世纪初以来当代中国社会流动性加剧的日常状况以及随之而来的日常生活

风险增加这一新特征:居家的刘总裁居然被流动到此的男女盗贼合谋诈骗,而从中部家乡到西部打工的傻根则遭遇流窜作案的两伙盗贼共同行骗,可见人们日常生活都处在流动风险或流动引发的困扰中。这里既有城—城式流动的人口如王薄、王丽等,也有乡—城式流动的人口如傻根等,他们的异地流动都给自己、家庭以及社会带来新问题和新经历,从而激发影视艺术家的创作与表达渴望。

无独有偶,同年播映的20集电视剧《民工》叙述鞠广大和鞠二元一家两代民工在城里艰难度日的故事,虽然没有触及《天下无贼》那种异地流动引发的跨地域流动困扰,但还是牵涉出乡—城式流动所伴随的问题:在鞠家父子克服种种困难而坚持进城打工后,他们的家族留守人员两代女人刘艳梅和李平都相继分别受到邻居郭家两代人的诱惑、挑拨甚至残酷报复等沉重打击,导致刘艳梅猝死和李平被赶走的可悲结局,致使两家结下难以化解的生死结。由此可见,21世纪以来中国社会的新变化:中国人的流动生活正遭遇异地流动的巨大诱惑以及由此而滋生的社会矛盾的持续震荡。

要认识21世纪早期中国影视的特点,就需要对这时段中国流动型社会特点有所认识。据人口学家相关研究,“大规模、长时间的人口流动,是改革开放以来我国经济社会发展历史进程中的标志性事件。……目前我国流动人口总量达到2.44亿人,约占全国总人口的18%。40年的时间里,约6亿多农村人口转移到城市,人口规模超过欧盟27个成员国人口总规模。这种长时期、大规模的人口流动迁移不仅在我国历史上而且在世界历史上都是一个伟大的奇迹。”^[7]这种超大规模的人口流动构成了当前中国流动型社会的主要特点,也为国家经济社会发展带来新的动力源:一是提供所需人才和劳动力,二是促进产业结构升级,三是推进区域均衡发展,四是推动我国城镇化进程,五是改变社会结构,六是促进社会进步,七是改变中国人口结构和布局。

当然,与此同时也引发了一些新的社会问题。

在21世纪早期中国,随着改革开放进程的持续深入,全国流动人口数量和规模都急剧增加,中国进入“流动型社会”。研究者指出:“上世纪80年代至90年代初期,我国流动人口规模从1982年的600多万人增加至1990年的2100多万人,年均增加约185万人。1990年至2010年,我国流动人口规模更是以年均增加约1000万人的速度增长,2010年底我国流动人口总量达到2.21亿。”^[8]由此可见,就中国现代Ⅱ时段而言,从1990到2010年的20年间,流动人口数量增长竟然高达十倍。这个时段为什么会出现如此巨大的流动人口规模?人们出于多种原因离开出生地而向外流动,这可以列举上学、婚姻、投亲等多种社会原因。但是,根据研究,这个时段中国社会人口流动的主要原因还是经济原因:“经济原因是当前中国人口迁移流动的主要动机。……改革开放初期,我国流动人口空间移动的原因主要是婚姻迁入、家属随迁、投亲靠友等社会原因。自上世纪90年代后,我国因务工经商迁移流动的人口比例逐渐上升。2017年全国流动人口动态监测数据显示,我国务工经商迁移流动人口的比重超过60%,比2010年增加了近20个百分点。这表明,当前引起我国人口迁移流动的‘推力’和‘拉力’主要表现在经济层面和发展机会上。”^[9]由此可见,出于打工、就业等务工经商目的的人口迁移,构成了这个时段中国社会人口流动的主要原因。

研究者根据2021年5月国家第七次人口普查公报提供的数据指出:“全国人口中,人户分离人口为492762506人,其中,市辖区内人户分离人口为116945747人,流动人口为375816759人。流动人口中,跨省流动人口为124837153人,省内流动人口为250979606人。与2010年第六次全国人口普查相比,人户分离人口增加231376431人,增长88.52%;市辖区内人户分离人口增加76986324人,增长192.66%;流动人口增加154390107人,增长69.73%。七普数据显

示,总体而言,中国的人口流动呈现出3个明显特征:流动人口活跃度大幅提高、绝对规模陡增;市辖区内人户分离规模巨大、增速极快;跨省流动和城城流动规模剧增。”这里指出的三个明显特征都表明,中国社会人口的流动性和流动人口绝对规模增长速度都正处于高峰状态。进一步看,“2020年全国流动人口规模巨大,占全国总人口的26.62%,相当于1/4的人口处于流动状态。与2010年相比,流动人口规模增加了1.5439亿人,增长69.73%。粗流动率从2010年的16.53%上升到2020年的26.62%。这说明人口流动更加趋向活跃,且绝对规模陡增。”^[10]就流动人口模式分布而言,该项研究分析,近距离省内流动人口为主,规模为2.5098亿人,占全部流动人口的66.78%,超过了三分之二比例,比2010年时的1.3541亿人增加约1.16亿人,增加近翻倍的巨大数量,由此可见现代Ⅱ时段人口流动量增长速度之快。再有就是由农村向城市流动的乡—城流动人口规模达2.49亿人,占全部流动人口的66.26%,也超过了三分之二比例,比2010年提高3.06个百分点。这些数据说明,“中国人口流动的方向仍以从农村到城市的流动为主,而且农村人口依然是人口流动大军中的主力。……流入东部地区的省际流动人口占有所有省际流动人口的73.54%,说明中国人口流动仍然以东部地区为主要流入地。”^[11]该研究认为,当前中国社会虽然已经具备“流动型社会”的诸多鲜明特征,但政府管理体系和社会治理体系在服务上都需要进一步加强。

要理解流动型社会的特点,不妨把它同非流动型社会作简要比较。在一个人口流动极少的非流动型社会或社区里,人们对那些突然间流动而来的“陌生人”是持严加提防甚至排斥态度的。正如研究者指出的那样,当地人会认为“新来的人、外来人口把他们的城市变成了难以想象的地狱之洞”。而且这些“陌生人”同时也是“文化上的陌生人”,因为“他们不知道或不共享他人的价值观、风俗习惯和行为标准,尤其是公众

场合的行为标准”。^[12]可以说,在从非流动型社会到流动型社会的转变过程中,“陌生人”数量由少到多或其规模从小到大,构成了一个显著标志。“在人类历史的大部分时间里,在人们居住的社区,很少或根本没有互相不知道姓名的现象,陌生人的到来实属罕见。……我们已经看到,生活发生转变,我们置身于大量的陌生人之中,这深深地困扰了早期城市化的观察家们,而且人们如何与他人形成有意义的或者至少是有效的关系纽带,这一显而易见的谜团也继续困扰着我们。”^[13]由此看影视艺术中的人物形象塑造,可知被表现的“陌生人”数量逐渐增多、人物对于生活世界的陌生感加剧,以及它们在叙事系统中的作用变得愈益重要,恰是流动型社会的艺术审美表现的重要特征之一。

回到《天下无贼》中。流动型社会中的流动打工者傻根,来自中原农村,本性纯良,不谙世事,根本不知自己公开随身携带6万元坐火车,会导致东去列车上因为自己而上演一幕紧张、惊险和激烈的生死大戏。他的公开携巨款乘车之举早已惊动了两群“陌生人”,一是王薄和王丽这一对窃贼,二是黎叔率领的贼团伙。王薄在王丽授意下,带着即将做父亲的善良和神圣感,为傻根而与黎叔贼团伙展开殊死决斗。当王薄奋力搏斗而流尽最后一滴血并赢得胜利时,傻根自始至终竟浑然不觉,一直处在自己的“傻”态中。这部影片实际上叙述了一个坏人想变成好人但不容易、结果为之付出生命代价的故事,为观众幻化出一个流动型社会里的人际关系乌托邦:一方面,流动型社会必然地遭遇大量“陌生人”的冲击或影响,他们中有好有坏;另一方面,这样的变动不居社会终究有好人在。这部影片同时也是“入世”以来中国电影新规定的另一受惠者:所聘请的扮演王薄和王丽的男女主演都来自境外,剧组的这一选择想必也是出于这部影片在票房保障上的综合考量。由此也可见,影视中的流动趋向与融世趋向实际上常常相互交融而难以分离。

三、跨门趋向

小说《贫嘴张大民的幸福生活》(1997)在发表后被先后改编成电影《没事偷着乐》(1998)和电视剧《贫嘴张大民的幸福生活》。这样的同一“作品”或“故事”而呈现三重不同“文本”的多文本状况,既可以视为文学门类、电影门类和电视艺术门类之间的一道跨门类趋向,也可以同时视为杂志媒介、电影媒介和电视媒介之间的一道跨媒介趋向,即具备了跨门类跨媒介多文本性,都可以视为跨门趋向的组成部分。

这里不妨就其中两则细节设计作点简要分析。一则是在开头张大民去劝说不吃不喝的李云芳时。小说第一章中张大民说了一连串与过去革命年代和生理需要等相关的话语,但到了电影里都被删除了。电影在创作时似乎有比较严格的限制,考虑到这些话语在阅读杂志时可以让读者在头脑里去想象,但到电影里就该变成直接的视听觉形象,在大众艺术中会直观地分别呈现非严肃性和不雅性,因此需要删除。取而代之,电影里让张大民在利用扮演者的知名相声演员才干尽力耍贫嘴后,又津津有味地吃了一碗大蒜伴面条,终于说动李云芳:“大民,你把我娶了吧。”但是,在改编成的电视剧中,编导似乎更为大胆。第1集第30分至43分共计13分钟时长,都用来叙述张大民如何劝说李云芳。在张大民的长篇劝说话语中,小说原著话语都基本保留住了,只是有两处小改动。第一处改动是张大民去李家之前,先去看过心理咨询医生,后者建议他最后一句话必须说“我爱你”。于是他果然在劝说的最后添加了“我爱你,云芳”的话,终于让李云芳开了口。第二处改动,是让张大民去李家时换了一身灰色西服并系上斜纹领带,等他说热了后才将西装脱掉而只穿白衬衣,显然意在表明他对此事如何重视和郑重。

另一则是在张大民送技术员返美的细节处理上,小说、电影和电视剧这三重文本之间存在微妙而重要的差异。小说第四章写张大民一人

去京伦饭店送别,一看对方接过装钱的信封时的腼腆和迟疑样,忍不住说了一大堆有关在美国刷盘子、掉飞机、得艾滋病等调侃语。这些话语对于小说读者的阅读来说显然很过瘾,但到电影中则已被修改为由李云芳陪同张大民去送别、李云芳把钱还给技术员、再说一两句话简单道别完事。这一改动似乎也是出于电影的直观呈现的特殊性和时长的限制,趋向于保守和节制。但有意思的是,电视剧在处理上跟小说几乎完全一样放得开并有机会作更多渲染:仍然让张大民一人去送别,让他在还钱后说了一大堆话,这些话与前述小说原作中的一席话几乎完全一样,丰富而又饱满!只是减少了要他单腿跪着还钱、哥伦比亚掉飞机和纽约街上开枪等三处过度宣泄点,而其他的话语零部件都在。与此同时,引人注目的是,电视剧还增加了张大民灰色西装革履派头说“别了,司徒雷登”的豪言壮语,以及左手叉腰、右手挥手的潇洒告别姿势。需要看到,这个西装革履派头,同张大民在第1集去劝说不吃不喝的李云芳时的着装是一致的和起到相互呼应作用的,让观众感觉他把此时送走“美国人”同当年劝回李云芳时看得一样重,也即都被他视为自己有限生命中的极重要的意义丰满的人生仪式时刻,正是通过这种具备过渡礼仪性质的社会仪式,他向这个社会公开宣布自己升腾到人生的一个新阶段!

这样的设计,有效地宣示出张大民的这两次个人深层体验在他的整个人生价值系统中的特殊价值。美学家早就揭示了人生中深层审美体验与普通体验相比而有的特殊价值:“在艺术的体验中存在着一种意义丰满”,“这种意义丰满不只是属于这个特殊的内容或对象,而是更多地代表了生命的意义整体。”^[14]这样的瞬间体验的丰满意义往往远远超越出日常生活中的其他普通瞬间的单薄意义,而让个体人生享受到更加丰富、充实而又深刻难忘的生命馈赠。这表明,对于张大民来说,不仅赢得李云芳的瞬间是他生命中最重要胜利之一,而且这次送别徐万君的瞬

间的胜利分量同样重要！如果说，前一次胜利瞬间意味着成功地赢得未来“幸福生活”，那么这一次胜利瞬间则表明他在中美激烈交锋中成功地捍卫了自己已有的“幸福生活”。

从上述文学、电影和电视剧三种艺术门类和艺术媒介的跨门类和跨媒介交融中可以看到，同一张大民故事在这三种门类和媒介中被重复叙述了三次，这三重叙述文本之间既有相互差异，同时又呈现出共通性和一致性，分别满足杂志读者、影院观众和荧屏观众的不同而又相通的审美需要。就杂志读者来说，他们阅读小说可以透过文学中的艺术语言而在头脑里纵情想象张大民及其周围人和事，彼此的想象可以各有不同；电影观众则是在影院的封闭而黑暗的环境里观看由演员表演的张大民故事，但时长有限；荧屏观众则是在日常家庭生活的茶余饭后时刻连续多日地观看张大民故事，更具日常性且时长限制更少，灵活性也更大。

但这三重文本之间的跨门类和跨媒介共通点也有不少。第一，同样的苦乐叙事。无论这三重文本之间存在何种微妙而又重要的不同，但北京胡同下岗工人张大民的苦中作乐叙事即苦乐叙事是一致的和没有任何疑问的，否则就不再是张大民故事了。第二，同样的侃平法则。这是张大民在处理与李云芳的关系、与其他家人的关系，以及周围其他人物的关系时所遵循的侃平法则，即通过口头调侃去争取心理平衡或精神胜利的原则，它们在三重文本中具有 consistency。这是张大民的北京地缘文化传统涵养出他的特殊本领。第三，同样的心安议题。三重文本都共同地突出处在流动型社会中，特别是全球化流动型社会中普通市民寻求个体心理安定这一议题的重要性。面对人口的全球化流动，个体会遭遇更复杂和更严峻的人际关系纷扰，使得内心不平、愤懑、焦虑等心绪会变得更加经常，这就需要调动更加有力的心理干预力量去寻求心理平衡。

在对《贫嘴张大民的幸福生活》中的跨门趋向作了上述简略考察后，再来看跨门趋向的理论

层面问题，或许会更清晰些。跨门趋向，是若干艺术门类之间或若干艺术媒介之间相互跨越或相互交融状况的简称，表明不同的艺术门类或艺术媒介之间处在更加显著和更加深入的相互跨越或相互交融状态中。不同艺术门类之间或不同艺术媒介之间的相互跨越或相互交融，由来已久，几乎可以说同艺术史的时间一样久远漫长，从古到今连绵不绝。至于出现跨门趋向，自然是艺术学上以及艺术学教育上正式划分艺术门类和艺术媒介之后的事情。因为，假如没有对于艺术门类和艺术媒介的艺术学确认，人们是不可能奢谈艺术门类和跨门类或艺术媒介和跨媒介的。

21 世纪早期中国艺术界出现跨门趋向，与多重原因有关。首先，各个艺术门类都同样属于被归为“美的艺术”形态的审美符号形式创造活动，它们都同样受到特定时代的政治、经济、社会、文化、生态等多方面资源的交互影响，这些交互影响又常常具有跨越单一艺术门类而横贯不同艺术门类的强劲的融汇或化合力量。其次，网络文学的崛起及其被改编为舞台剧、电影、电视剧等其他艺术门类作品的热潮，有力地拉动跨门类和跨媒介艺术潮流的兴盛。其原因在于，“互联网络这一最新的、最具有包容性、最为复杂以及全球性的媒介”具备各种媒介的“碎片整合”的力量。“互联网络整合，也可以说衔接起了所有的媒介，并通过重新塑造各个媒介在新兴的网络语境下的可能性而再度媒介化(remediate)了这些媒介。由此，互联网络整合了印刷媒介(书籍、报刊、杂志以及新的书写形式如博客)、视听媒介(包括电影、电视、再度得以兴盛的收音机以及由用户生成的合成与混搭形式如 YouTube)。”^[15]网络文艺在中国的崛起甚至与世界各国都不尽相同：不仅在文学界十分活跃，而且借助互联网上超高人气而成为社会公共舆论热点的引擎，甚至频繁地横向移植为电影、电视剧、网络剧、舞台剧等多种艺术门类或艺术样式，从而产生与世界各国都不相同的超级影响力。

据相关研究，中国网络文学的影响力已经通

过互联网海外传播平台成功地越出国界而产生世界性影响,其范围已经不仅限于东南亚地区而是波及欧美。据报道,截至2020年,中国网络文学共向海外传播作品10000余部。其中,实体书授权超4000部,上线翻译作品3000余部;网站订阅和阅读app用户1亿多,覆盖世界大部分国家和地区,国际传播成效显著。中国网络文学创作者有上千万人,活跃作者数万人,每天的创作量超过1.5亿字。充满活力的网络文学作品,影响了国内上亿读者,成为影视、游戏、动漫、有声读物等文化产业的重要内容源头。^[16]同时,网络文学的改编继续维持在高热状态,影视剧方面有改编自同名作品的《庆余年》《赘婿》,同名小说《司藤》,以及《佳期如梦之海上繁花》改编的《海上繁花》等都成为热播剧。动漫方面,则有《斗罗大陆》、《斗破苍穹》第四季、《吞噬星空》等上市。通过网络文学面向其他艺术门类的这些改编,更可以见出当前中国艺术史的跨门趋向。

四、图像趋向

在上述跨门趋向背景下,电影与电视剧之间的基于声光电影媒介的可跨性而更容易在社会公众中产生重要的影响,于是有图像趋向。根据米歇尔(W. J. T. Mitchell)的《图像理论》(1994)一书有关“图像转向”(pictorial turn)的观察,“图像转向”可以视为20世纪人文科学与文化公共领域继此前的“语言论转向”而出现的一次新转向。它指涉至少双重含义:一是指图像在人类社会生活中的作用愈益突出,以致图像或视觉问题成为人文学科和社会科学的中心话题之一,包括哲学在内的各个知识领域都对于视觉画面及其心理震荡产生了种种新思考;二是指图像转向的提出实际上源于新的当代社会现实的新状况,即图像爆炸、景观凸显的后现代社会现实,各种新的视觉技术与媒介技术制造了各类图像景观,并引发了人类对图像的喜爱与恐惧。特别是当人类确实通过新的视觉技术和媒介技术获得将一些不可见物加以图像化的超常能力时,人类的图

像运用愿景和图像沉迷恐惧都变得强化了。“图像转向”恰是对于这一双重可能性现象的理论概括。

在“图像转向”背景下观察21世纪初中国电影与电视艺术潮,恰恰有着一种必然性,因为它们都擅长于运用流动型图像媒介(含声音媒介)去表现和再现人类生活世界。不过,首先需要看到这两个艺术门类之间其实存在显著的和难以弥合的诸多差异。第一,两者虽然同样是运用流动影像系统去叙事的涉及文学、音乐、美术、戏剧等多个艺术门类的综合艺术门类,但作品时长不同:电影一般为两小时左右,电视剧(这里特指电视连续剧)则为若干集/天;第二,鉴赏场地不同:电影通常在影院这个公共场所的黑暗中静静地观看,既公共而又私密,电视剧通常在家中客厅的灯光下不需中断日常生活地观看,既私密而又日常;第三,制作要求不同:电影的艺术性需要在两小时左右时间内就完整呈现,其精细程度上要求颇高,电视剧的艺术性则需要若干小时或集去连续地叠加和汇合完成,在技术和艺术上可以更加从容和舒缓(有时难免以吸引人的故事情节去淡化或替代艺术表现的精细度);第四,鉴赏效果不同:电影需给观众带来最具艺术性的影院观影效果(否则就吐槽或退场),电视剧需以有吸引力的剧情持续满足观众的客厅追剧冲动(否则就换频道)。简要地说,一个体现为公共影院观影,另一个表现在家庭客厅追剧,这两者都是当代观众习以为常的大众艺术门类。

尽管有着上述门类差异,影视作为在“图像转向”中占据中心地位的艺术门类,还是赢得了其他各门艺术所没有的风光。音乐、戏剧和美术等艺术门类虽然也有各自的图像性或视觉性,但毕竟不具有影视所有的声光电影综合传播优势、明星崇拜和消费潮拉动等功能。在21世纪早期,被公认为最基本的两种大众艺术门类的电影和电视剧共同经历了一段特殊的发展历程。在所有艺术门类中,影视一般被视为以电子媒介渠道传输、具备通俗易懂功能和更易于掌握巨量公

众的大众艺术,而以印刷媒介传输的更多具备思考功能的文学、美术、话剧、歌剧等则被视为高雅艺术。其实这种区别只是大致的和相对的,不过,在是否快捷抵达巨量公众、让其产生即时体验、形成明星崇拜潮或生活时尚潮等方面,作为大众艺术的影视产生这种能量,应是确信无疑的。这20年发展恰恰表明:以影视为代表的大众艺术比之文学等高雅艺术更能运用图像媒介而快捷掌握巨量公众并形成明星崇拜热潮。

由媒介技术、信息技术、光纤通信技术、数字技术、材料技术和互联网技术等多种不同词语去竞相传达的相关艺术技术、艺术媒介和艺术形式等手段的日益发达和普及,给以视听综合艺术为特点的影视等大众艺术的强力崛起铺平了感性物质道路,从而给艺术媒介间跨媒介交融和艺术门类间跨门类交融提供了感性物质条件。早在1986年,有行家就洞察到各种媒介间跨媒介融合的普遍性新趋势:“光纤网络遍天下。人们将会沉溺于为各种媒介服务的信息渠道,这种痴迷在人类历史上是空前的,或许也是空前绝后的。一旦电影和音乐、电话和文本通过光缆进入各个家庭,先前泾渭分明的各种媒介——电视、广播、电话和邮件都会融合到一起,使用标准的传输频率和字节格式。值得一提的是,光电通道不会因外界干扰而对表示声音和图像的精微数位产生随机影响。”^[17]不过,他在准确地预言多媒介融合新趋势的同时,也发出了各种媒介间界限会消失从而实现相互转换的预言:“在电脑内部一切都变成了数字:只是数量的累加,没有图像、音响或声音。一旦光纤网络将先前各异的数据流转换为标准化的数码序列,各种媒介之间可以互相转换。一切都与数字息息相关。模块化、变形、同步;延迟、储存、调换;倒频、扫描、绘图:所有这一切都将抹杀传统意义上的媒介概念。”^[18]在他眼里,随着光纤技术的普及、数字化的持续,不仅各种媒介间可以相互转换,甚至可以抹杀媒介概念的传统意义。因此说,电影联手电视剧一道擅长于运用流动型影像媒介去创造和表达,诉诸比

之单纯文字媒介受众远为巨量的受众,从而共同使得以电影和电视剧为主干的大众艺术成为当前最具社会影响力的艺术主流。

特别是在20世纪末和21世纪初交替时刻,电影和电视剧所展现的视听媒介的超凡威力产生了广泛而深远的社会影响。运用高超的特技特效术制作成的美式大片《泰坦尼克号》(1997)轰动了包括中国在内的全球各国。该片票房超过此前雄霸票房榜长达20年的《星球大战》,成为当时电影史上最卖座的影片。直到12年后的2009年,《泰坦尼克号》创下的票房纪录才被同样由卡梅伦执导的《阿凡达》打破。《泰坦尼克号》全球累计票房高达21.87亿美元,仅次于《阿凡达》的27.88亿美元。^[19]如果说,当陌生而领先的《泰坦尼克号》产生的巨大震荡在中国尚在初步消化过程中,那么,与中国武侠文化传统紧密相关并且由中方参与制作和表演的《卧虎藏龙》(2000)又给予了同样强劲而深刻的刺激,于是才有《英雄》的积极而又有力的回应。同样是凭借电影,人类在科学技术及其社会影响方面的想象力先后通过《星球大战》《阿凡达》《盗梦空间》《头号玩家》等科幻大片而获得丰富的呈现,这样的强刺激终于在2019年激励出根据中国科幻小说改编的第一部中式科幻大片《流浪地球》。若电影擅长于运用先进的高科技流动影像形式打造供影院观看的镜头艺术的话,电视剧则更擅长于将这些高科技流动影像形式运用于连续多日定时播放的客厅荧屏艺术中。据相关资料记载,《贫嘴张大民的幸福生活》不仅其小说文本登上1997年中篇小说排行榜榜首,而且其电视剧文本在2000年产生更广泛的社会影响,还接连收获多项电视剧奖项,如第21届中国电视剧“飞天奖”优秀男主角奖和优秀编剧奖,第18届中国电视“金鹰奖”优秀奖、最佳编剧奖、观众最喜爱的女主角奖、观众最喜爱的女配角奖等。至于其电影文本效果则影响力略有局限。

为什么影视艺术能够取代美术、戏剧等视觉艺术或舞台艺术而成为在当代生活中占据中心

地位的艺术门类群呢?恰如哲学家阿兰·巴迪欧就电影所指出的那样,有一点原因应是无疑的:影视艺术更擅长于以活生生的、通俗的和普通观众能够在同一时空里同时观赏到的视听奇观,去满足他们在生活世界的“不纯与提纯、民主与荣耀、象征暴力与个体自主性”等多重矛盾之间寻求调和和通道的日常诉求。而相比起来,文学和视觉艺术(例如其中的“当代艺术”)则可以更多地仅仅局限在有着“先锋”或“前卫”趣味的少量精英“小众”范围内,体现他们所代表的生活世界的反思性。难怪阿兰·巴迪欧会把电影视为一门即时掌握巨量公众的“大众艺术”,认为它内含一种现代政治意义上的民主范畴与贵族意义上的精英身份之间的紧张关系,同时又认为“电影是一种绝对不纯的艺术,从它开始构思起就是如此,因为使电影成为可能的条件系统是一个不纯的物质系统”。^[20]按照他的看法,恰似象征主义诗人马拉美、瓦雷里等所分别信奉的那样,电影可以在当代生活世界垃圾堆中找到纯宝石一样的人生真理。“电影真的是在处理当代垃圾:它是一种绝对不纯的艺术,这也是为什么它是金钱的艺术。其艺术努力在于让这些素材在内部发生转化,通过其不纯性来生产运动—影像和时间—影像。”^[21]如果这一看法具有一定的合理性,那么可以说,电影是一种从现实生活世界的“不纯中提纯”的艺术样式。

笔者理解阿兰·巴迪欧这里所说的,其实更多地属于一种较为理想化的作者型电影而非所有类型的电影:如果说日常生活世界的原生态状况是未经人为选择、过滤或提纯的丰富而带有杂质的东西,那么理想化的作者型电影正可以根据电影作者(编剧、导演和演员等团队)的理想化意图而对之加以提炼、加工和改造,进而创造出真正符合理想标尺的新影像。而观众常见的那些高票房电影往往与“提纯”的要求相去甚远或者存在较大距离。尽管如此,他还是相信,正是通过从不纯中提纯的特定方式而“与大众分享社会想象”,电影可与当代哲学相通:“电影是一种

哲学体验”或“一种哲学情境”。^[22]假如电影如阿兰·巴迪欧所指认的是一种从生活世界的“不纯中提纯”的艺术,那么,电视剧也应与它相差不远。法国社会学家皮埃尔·布尔迪厄对于电视新闻的反思部分地也可以视为是对电视剧艺术特点的剖析:“通过电视,我们是在与一种理论上能触及公众的传媒工具打交道”。^[23]从他的看法推导,电视剧艺术也正像电视新闻一样,存在着反民主的象征暴力与受商业逻辑制约的他律性之间的紧张关系。电视新闻及电视剧向经济的迁就与电影向不纯世界的妥协之间实际上存在着某种相通处,由此可以说,影视艺术都同样地具有从生活世界情境出发去探寻人生真理的特点,都同样需要在经济效用、商业元素与独立精神之间寻找一种矛盾的调和。

由此不难理解这时段影视艺术史的共同特点:同语言艺术(文学)高度依赖于读者建立在识字素养基础上的审美想象力的培育和提升不同,也同视觉艺术门类群(美术和设计艺术)在普通公众传播和社会影响力方面遇阻不同,以流动型图像或流动型影像创造为主的电影和电视剧艺术门类群,简称影视艺术门类群,伴随中国现代性进程的推进,与这个时段愈益活跃的全国性商业文化、消费文化、流行文化等的快速发展相应,特别是与这里说的“图像转向”大趋势相应,自觉地充当了中国现代性在此时段的与巨量公众最贴心的大众审美表现方式,就迅速成为所有其他艺术门类都难以比拟的最具备社会公共影响力的艺术门类群。需要补充指出的是,影视艺术门类群除了特别契合“图像转向”大趋势以外,还需仰仗这个消费社会特有的“明星”效应去维持其征服力,这就是通过演员“明星”对于“粉丝”群体的巨大号召力而试图保持和巩固其在公众中的特殊的偶像地位。^[24]对于影视艺术门类群在当代社会所必然伴随的这种“明星”效应,应当抱有常态化的警觉态度,因为它容易通向某种流俗或低俗的东西,令人丧失掉理性反思的独立性和主动性。

五、流溯趋向

这里探讨 21 世纪早期中国影视,需要对这个时段本身的历史位置及其意义有所把握,以便为分析中国影视状况提供一种合适的话语构架。这个时段本身不宜孤立对待,需要纳入中国式现代化以及人类文明新形态构建的范畴去衡量,也就是纳入中国文化现代性长时段进程去作总体考察。这里的中国文化现代性或称中国现代性,是指清末以来至今中国在古典文化衰败境遇中,参酌西方文化现代性范本,根据自身的现代性文化建构需要而进行的文化转型实践,这一实践中必然地包含有电影艺术门类和电视艺术门类在其中的审美与艺术现代性实践维度。也就是说,中国的影视艺术发展可以被视为中国文化现代性进程的一个组成部分,体现中国文艺现代性维度在大众艺术领域的实施状况。适当综合中国传统时序及朝代更替之说、费尔南·布罗代尔的“长时段”概念、米歇尔·福柯的“知识型”概念及“知识考古学”等中外相关思想资源,可以把中国文化现代性视为一种包含若干中时段和短时段的长时段式知识型建构进程。

假如可以分期的话,中国文化现代性的长时段式知识型建构可以约略划分为三个时段:第一时段可称为中国现代 I,是指清末至 20 世纪 70 年代末的时段,属于中国通过文化启蒙、社会动员等方式开展解放斗争、社会革命和建设实践,由此确立全球化时代国家主权和民族独立权的时段;第二时段为中国现代 II,是指 20 世纪 70 年代末至 2012 年,通过改革开放和经济建设等进程而争取物质富足和精神自信等的时段;^[25]第三时段为中国现代 III,是指 2012 年至今,被称为新时代及其刚刚起步的新征程的时段,以“中华民族伟大复兴”为目标、增强中华民族自信自强。这三个时段大致对应于过去百余年来中国人民从“站起来”到“富起来”再到“强起来”的飞跃过程。如果说,中国现代 I 的任务主要是国家自立与人民自主,中国现代 II 的任务主要是国家

富裕与人民自足,中国现代 III 的任务主要是国家强盛与人民自信自强。在艺术上,中国现代 I 的主调表现为流兴和典型化,中国现代 II 的主调表现为流兴和反思性典型化,目前还在向前延伸的中国现代 III 的主调则表现为流溯。^[26]

要认识中国现代 II 和现代 III 以及其中影视艺术发展与演变状况,需要暂且首先回到中国现代 I 时段,因为它们之间毕竟有着先后和承续关系。为论述方便,不妨将中国现代 I 具体分解成两个中时段去考察:其第一个中时段为清末至 20 世纪 40 年代末,主要任务是实现国家独立,艺术上呈现出流兴和典型化双重主调;其第二个中时段为 20 世纪 40 年代末至 70 年代末,主要任务为人民自主,艺术上则是典型化上升为主调,流兴暂处潜隐状态。在现代 I 的第一中时段即清末至 20 世纪 40 年代末,面对西方列强的侵略和西方现代文化影响的持续,中国古典传统体系走向衰败和崩塌,现代民族、国家和社会危机加剧,以社会革命的激烈方式全力争取民族独立成为中国文化现代性的主要任务。而这种进程在艺术上的审美反响突出地表现为流兴,这是指古典感兴在现代衰败后释放出来的流散物或流变体,属于流变着的感兴。这方面的代表作有鲁迅的小说集《呐喊》《彷徨》、沈从文的《边城》、张恨水的章回体长篇小说系列、影片《小城之春》等,更早的先声则有刘鹗《老残游记》、苏曼殊《断鸿零雁记》等。与此同时,一种新兴的艺术形象也强势崛起,这就是借助西方“典型”范畴而产生的现代中国典型,一种具备个性特征而又可以透视社会生活普遍本质的人物性格,如《阿 Q 正传》中的阿 Q,《子夜》中的吴荪甫、吴老太爷、赵伯韬、杜竹斋、屠维岳等,《雷雨》中的周朴园、繁漪、周萍、四凤、周冲等,《大波》系列(《死水微澜》《暴风雨前》《大波》)中的蔡大嫂、罗歪嘴、顾天成、刘三金、蔡傻子等,《北京人》中的曾皓、曾文清、曾思懿、愫方等,《小二黑结婚》中的刘二黑、小芹、二诸葛、三仙姑等,《白毛女》中的喜儿、王大春等,《黄河大合唱》中的“黄河”,《太

阳照在桑乾河上》的张裕民、程仁等农民和地主钱文贵、李俊等反面人物，《暴风骤雨》中的工作队队长萧祥、共产党员赵玉林和青年农民郭全海、地主杜善人等，《财主底儿女们》的蒋捷三、蒋捷祖、金素痕，影片《一江春水向东流》中的张忠良、素芬、王丽珍等。

在中国现代Ⅰ的第二个中时段，即20世纪40年代末至70年代末，与通过社会主义革命和社会主义建设而实现民族自主这一主要任务相应，在艺术上，流兴暂处潜隐状态，而典型化上升为主调。在社会主义革命和社会主义建设的深刻转型进程中，一大批艺术典型陆续创造出来，予以该进程以有力的呼应。被简称为“三红一创青山林保”的长篇小说，分别创造出一批典型人物，如江姐、许云峰、蒲志高（《红岩》），沈振新、梁波、石东根、张灵甫（《红日》），朱老忠、江涛、张嘉庆（《红旗谱》），梁生宝、梁三老汉（《创业史》），林道静、江华、卢嘉川、余永泽（《青春之歌》），邓秀梅、盛淑君、盛佑亭、陈大春、陈先晋、王菊生（《山乡巨变》），杨子荣、少剑波（《林海雪原》），彭总、周大勇、王老虎、李诚、孙全厚、陈兴允（《保卫延安》）。此外，其他艺术门类中的艺术典型化也蔚然成风，涌现出戏剧中的王利发、常四爷、秦仲义（话剧《茶馆》），美术中的“狼牙山五壮士”（油画《狼牙山五壮士》），电影中的竺春花、邢月红（《舞台姐妹》）及吴琼花、洪常青、南霸天（《红色娘子军》）等典型形象。与此同时，上一中时段一度风行的流兴则处于潜隐状态，这可以从小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》等少量作品中约略感受到。

中国现代Ⅱ的任务是国家富裕和人民自信，艺术上体现为溯游。中国现代Ⅱ可以再细分出两个中时段：在20世纪八九十年代的20年属于第一个中时段，简称中国现代Ⅱ第一段；而在21世纪初至2012年则进入其第二个中时段，简称中国现代Ⅱ第二段。与中国现代Ⅱ第一段致力于“走向世界”，即面向全球重新开放而争取物质生产和经济建设的高度发达、实现物质富裕目

标不同，中国现代Ⅱ第二段则是重在走在世界，也就是注重中国与全球各国一道开展经济和文化等各方面的交流与合作，从而不再是文化启蒙而是文化休闲与文化启蒙的交融成为基调，强调提高国家文化软实力，艺术的政治润饰功能则转变成艺术的体验经济或文化经济功能与艺术的政治润饰功能间交融的局面。其中，在中国现代Ⅱ第一中时段，与国家富裕成为主要任务相应，艺术主调为流羨，副调为流怨；在中国现代Ⅱ第二中时段，与国家富裕和人民自信的主要任务相应，艺术主调为流羨，副调为流怨，其间还交织着再典型化等语调。

进入中国现代Ⅲ，从2012年开始至今，国家层面将中华文化传统列为引导力，力求让当代文化建设及国家文化软实力战略等都接受马克思主义与“中华优秀传统文化”相结合后生成的合力的引导。在2013年十八届三中全会上通过的《中共中央关于全面深化改革若干重大问题的决定》中，随着“实现中华民族伟大复兴”等发展目标的确认，中华文化传统复兴的题旨被正式列入国家战略中。次年习近平总书记《在文艺工作座谈会上的讲话》中提出“实现中华民族伟大复兴需要中华文化繁荣兴盛”、“中华民族精神”、“中国精神是社会主义文艺的灵魂”等重要思想。^[27]由此，中国文化传统在整个文化战略中的重要性和引领性地位更加显著。到2017年党的十九大，文化传统引领下的文化艺术建设受到全方位重视。^[28]同时，在2021年11月党的十九届六中全会通过的《中共中央关于党的百年奋斗重大成就和历史经验的决议》，有关“十个坚持”的第三条就包含有“坚持把马克思主义基本原理同中国具体实际相结合、同中华优秀传统文化相结合”的内容，同时还强调“注重用社会主义先进文化、革命文化、中华优秀传统文化培根铸魂”，“实施中华优秀传统文化传承发展工程，推动中华优秀传统文化创造性转化、创新性发展”。直到党的二十大，中国式现代化等理论正式成为推进和认识中国文艺现代性的纲领。这些表明，中国现代

Ⅲ 在国家文化战略层面越来越注重经济全球化语境中中华优秀传统文化的当代意义。而这样的新趋势也在此时段中国文艺现代性基调中得到有力反响。而这些来自国家层面的文化设计一旦与社会各界和民间层面蕴藏的中华文化传统复兴诉求结合起来,就成为溯洄古典传统的强劲力量。

与此时段的主要任务在于国家强盛和人民自信自强相应,艺术主调表现为流溯。而这也能够在此时段中国影视演进轨迹中得到证明。这时段的特殊的中国式现代性景观,不能像齐格蒙特·鲍曼在《流动的现性》中那样称为“流动的现性”,即像液体或水流一样向前流动和流散的现性,而需要改称为流溯的现性,也就是这里发生了既向前流动而又同时向后溯洄的现性趋向。《诗经》有“蒹葭苍苍,白露为霜。所谓伊人,在水一方。溯洄从之,道阻且长。溯游从之,宛在水中央”的名句,其中的“溯洄”就是逆流而上的意思,引申而为向过去回溯、溯源于往昔。由“溯洄”义项同“流动”义项的组合,可以产生出在“流动”中“溯洄”这一新的综合义项就是既向前流动又同时向后溯洄。这个表述压缩后就有流溯一词。流溯,反映出中国社会既向前流动而又向后回溯的回流趋势,这就不同于以往的仿佛只有向前流动才是先进、进步或革命的,而向古代求取就是“封建”“落后”或“守旧”等的陈旧观念,转而开放地和辩证地处理向前开放和流动与向后溯源和溯洄之间的关系。这显然意味着在流动中有回溯或溯洄,在回溯或溯洄中有流动,既瞻前又顾后,带着传统走向未来。流溯表明当前中国文艺现性呈现为以洄流姿态向前流动、又在向前流动中同时形成洄流的特定态势。根据同名小说改编的电视剧《装台》(2020),通过刁顺子和他的装台队员的装台生活,既反映了这群从乡村流动到城里的“城中村”人对于极速向未来奔去的城市生活的不停追求,又展现出他们从自己为之辛勤装台的秦腔艺术中潜移默化地接受熏染、在不知不觉中从历史

往昔中获取精神支撑的隐性习惯。他们身上实际上就具备了这种流溯的品格。同样根据同名小说改编的电视剧《人世间》(2022),致力于将现实主义特有的客观性或真实性描绘,同中国式心性论传统所有的仁厚、友善、容让等主体德行修为融合起来,在真实描绘中有着心性智慧传统的过滤或调节,塑造出周志刚的刚正直率、周秉义的正直有为、周蓉的高雅孤傲、周秉昆的憨直仗义、郑娟的良善慈悲、金月姬的庄正灵活、郝冬梅的温婉宽容、蔡晓光的包容宽厚等众多人物性格,表明中国主体在向前流动的生存方式中同时受到来自古典心性论传统的强烈牵引和引导。古典心性论传统的引导作用突出地表现在,该剧在客观而真实的描绘中着力以仁润真、以善化恶、褒贬皆有,充分体现了心性论传统在当代生活中的引领力量,让观众领悟到传承和弘扬心性论传统的必要性和重要性。

这种以流溯为美学特征的电视艺术潮流,也在其他艺术门类中有着相通的表现。舞蹈《唐宫夜宴》(2021)激活了河南省博物院所藏隋代乐舞俑中的身体丰满而又有着唐三彩式“红绿黄”三色着装的宫女造型,幻想出一群唐代宫女的日常生活中叽叽喳喳的憨态以及谐趣或逗乐式神情,跟当代观众形成有趣或诙谐的对接,推进了古典艺术的通俗化和大众化,产生出让古典艺术在当代活起来的美学奇效,满足当代观众与传统生活方式相共情的渴望。舞蹈诗剧《只此青绿》(2022)从宋代名画《千里江山图》中获取创造性感兴,将画中青绿山水图案幻化为舞蹈演员的青绿人体着装和舞姿造型,又构想出故宫博物院的当代展卷人与宋代画家王希孟之间发生跨时空对话的想象态情节,由此让宋代作画工具如颜料、纸张、墨水等以及相关制作工艺在优美舞姿中活灵活现地展示出来,唤起当代观众对于宋代艺术乃至宋代文化传统的浓烈的鉴赏激情。刚获取茅盾文学奖的长篇小说《宝水》(2022)就以中国的四季节律为小说的基本故事情节框架:第一章为冬——春,第二章为春——夏,第三章

为夏——秋,第四章为秋——冬。作品的故事情节就依据这样的四季更替方式而展开。同理而又有所不同的是,与北京冬奥会开幕式文艺演出中由中国古代二十四节气视频为开幕倒计时的开篇环节相应地,长篇小说《野望》(2022)也设计出按这种二十四节气去谋篇布局的24章结构体式,也就是其24章逐章一对一地完全对应于中国传统二十四节气(从小寒节气起到冬至节气止)。这些都表明,作家在文体设计层面就自觉地发掘和灌注中国传统规范,展现中国传统对于当代生活方式的强大而深厚的表现力。

除了流溯之外,中国现代Ⅲ时段还可以见出再典型化这一美学特征。这里的再典型化表现为影视艺术自觉地创造具有典型性的人物性格,由此再现大历史视野中的中国现当代社会风云变幻。典型人物总是能够以个性化特征去再现社会生活的普遍规律,帮助观众洞悉被掩藏的人生真理,奋起为改变世界而行动。电影《我和我的祖国》中的电动旗杆设计安装者林治远、科研工作者高远、升旗手朱涛、女港警莲姐、外交官安文彬、修表匠华哥、出租车司机张北京、退休扶贫办主任老李、女飞行员吕潇然等,《我和我的家乡》中的停车收费员张北京、农民发明家黄大宝、旅居瑞士的教师老范、经销商乔树林、教师马亮等,《中国机长》中的机长刘长健,《流浪地球》中的航天员刘培强和刘启父子,《长津湖》中的志愿军基层指战员伍千里和伍万里兄弟,《我不是药神》中的小商贩程勇,《奇迹·笨小孩》中的创业大学生景浩等,以及电视剧《大江大河》中的国有企业技术员宋运辉、乡镇企业老板雷东宝和个体户杨巡,《装台》中的装台队长刁顺子,《都挺好》中的苏明玉,《觉醒年代》中的“五四”风云人物陈独秀、李大钊、蔡元培、辜鸿铭等,《叛逆》中的特工林楠笙,《跨过鸭绿江》中的志愿军总司令彭德怀,《功勋》中的李延年、于敏、张富清等八位英模人物,都能够以各自鲜明的个性化特征而在观众中激发起深沉的现代历史感和凝重的人生感怀。

六、结语:多重趋向中的文艺现代性与传统

以上对21世纪早期中国影视潮趋向作了匆匆的扫描,从中梳理出五种新趋向作了简要观察。这些新趋向的出现,尽管建立在改革开放时代以来的逐步积累和持续创造的厚实基础之上,同时其间也难免存在相互渗透、相互交叉以及无法截然分开的复杂情形,但毕竟有助于考察该时段中国文艺及文艺现代性的基本状况,也可由此对于把握当前和未来中国文艺发展状况产生一定的参考和启迪价值。

透过21世纪早期中国影视潮的演变,可以见出当代中国文艺对于当代中国经济、政治、社会、文化等多方面状况有着巨大的依赖性,因而无法离开这些状况而得到合理阐释。正像其中的融世趋向和流动趋向分别呈现中国“入世”和人口流动给中国社会和中国文艺带来巨大的促进作用所显示的那样,上述五种新趋向的出现、共存和相互渗透等情形本身就说明,中国影视艺术发展无法脱离中国经济、政治、社会、文化等“社会存在”或“社会生活”状况的影响。这也生动地印证了马克思有关“物质生活的生产方式制约着整个社会生活、政治生活和精神生活的过程。不是人们的意识决定人们的存在,相反,是人们的社会存在决定人们的意识”^[29]的论断,以及毛泽东有关“作为观念形态的文艺作品,都是一定的社会生活在人类头脑中的反映的产物”^[30]的思想。要进一步认识和把握中国当代文艺发展状况的究竟,就必须坚持马克思主义文艺观中有关社会存在决定社会意识的思想原则,从而坚持从文艺与社会生活的联系上阐明文艺的美学和历史价值。

从上述影视新趋向,还可以更清晰地见出中国文艺现代性的当代趋向及其由来。21世纪早期中国影视潮的新变化,可以让我们领略到,历经百余年演变后中国文艺现代性已经来到了一个新时段:从过去的全力以赴地“走向世界”到现代的坦然地“走在世界”。如果说,“走向世

界”代表中国文艺挣脱古代文化和文艺的束缚而面向现代世界开放并产生自己的现代性品质的话,那么,“走在世界”则表明中国文化和文艺已经开始从与当今世界多元文化和文艺的相互共在、相互平等和相互共生状况中获取了更新和更高层次的现代性品质,而这恰恰是需要进一步总结的。

与此同时,由上述新趋向还可以见出中国文艺现代性在当前新时代(即2012年至今)所产生的新美学特征及其由来。从前面有关中国文艺现代Ⅱ与现代Ⅲ之间相互渗透和更替关系所作的简要分析可见,当前新时代文艺表明中国文艺现代性已经进入一个新时段,在其中流溯成为新的美学特征。而流溯特征的生成,富于审美表现力地证明,中华文明传统正在对当代生活方式和当代文艺发生有力、有效和有魂的影响力,也即表明中华文明传统对于当代中国人和当代中国观众可以产生美学吸引力、言行引导效果和精神感召力。

这不禁让人展开进一步联想,通向未来的中国影视艺术乃至全部中国艺术需要继续植根于中国式现代化道路,携带对于中华文明突出特性的理解而致力于中华民族现代文明的构建,以便创造出新的归属于中华民族现代文明的中国现代文艺。这正体现了中华民族现代文明建设对于中国文艺现代性建设的新的促进作用。

以上讨论可以让我们进入到中国文艺现代性与传统的关系的反思中。作为伴随中国式现代化进程而在清末以来至今现代世界多元文明格局中诞生的中国新文艺,中国文艺现代性在其发展演变中确实生成了与中国文艺古典性不同的一些新特征,例如前面所说的中国现代Ⅰ的流兴和典型化、中国现代Ⅱ的流兴和反思性典型化,以及当前已经和正在向前延伸的中国现代Ⅲ的流溯和再典型化。特别是流溯特征的生成和呈现,有力地表明中国文艺现代性在当前现代Ⅲ时段已经出现了显著的传统溯洄趋向,进而显示快速向前流动的当代中国社会生活也不得不

时返身回头求助于和溯源于自身的古典传统。这是因为,越来越多的当代中国人自觉或不自觉地感受到或流露出古典文化传统对于当代生活方式的重要性及其灵魂般引导作用。正像小说和电视剧《人世间》中历经半个世纪曲折和苦难生活的周家人所呈现的中华传统美德那样,仁爱、容让、宽容、慈悲、有为、信义等古代心性论传统,恰是当代中国人享受现代生活和走向未来的精神皈依之所在。中国文艺现代性当然离不开波德莱尔所阐述的“过渡、短暂、偶然”：“现代性就是过渡、短暂、偶然，就是艺术的一半，另一半是永恒和不变。每个古代画家都有一种现代性，古代留下来的大部分美丽的肖像都穿着当时的衣服。他们是完全协调的，因为服装、发型、举止、目光和微笑（每个时代都有自己的仪态、眼神和微笑）构成了全部生命力的整体。这种过渡的、短暂的、其变化如此频繁的成分，你们没有权利蔑视和忽略。如果取消它，你们势必要跌进一种抽象的、不可确定的美的虚无之中，这种美就像原罪之前的唯一的女人的那种美一样。”^[31]不过，值得注意的是，文艺现代性的“另一半是永恒和不变”，而这正可以归结为传统的内涵及其力量。这表明，文艺现代性或现代文艺在着力追逐自身的“一半”即令人新奇和刺激的“过渡、短暂、偶然”的同时，也不得不返身朝向自身的“另一半”即代表“永恒和不变”的传统，并从传统中获取自身与之不可脱离的稳定性和依赖性及其灵魂引导力。马克思指出：“人们自己创造自己的历史，但是他们并不是随心所欲地创造，并不是在他们自己选定的条件下创造，而是在直接碰到的、既定的、从过去承继下来的条件下创造。”^[32]正像人们的历史创造无法脱离而只能依托从过去继承下来的特定历史条件一样，文艺现代性也不得不面对和依托传统。由此可见，文艺现代性与传统一起才构成自身的完整体。特别需要看到的是，中国文化或中华文明是世界上少有的连续体文明形态，从古到今的传统连续性构成其独特特征。就中国文艺现代性在当前时段

的流溯特征来看,中国文艺现代性是根本无法离开自身的古典型传统的,而只能带着这种传统走向未来。

注释:

[1] 本文原为笔者的《艺术史学要略》初稿中第三编 21 世纪早期中国影视史略的导论和结语部分,后从书稿中撤换出来,现在略加修改和扩充而成。特此说明。

[2] 江泽民:《全面建设小康社会,开创中国特色社会主义事业新局面》,《江泽民文选》第三卷,北京:人民出版社,2006 年,第 561 页。

[3] 胡锦涛:《高举中国特色社会主义伟大旗帜,为夺取全面建设小康社会新胜利而奋斗》,《胡锦涛文选》第二卷,北京:人民出版社,2016 年,第 641 页。

[4] https://www.chinafilm.gov.cn/xxgk/zcfg/gfxwj/dyzpsc/200112/t20011213_1476.html.

[5] 王一川:《中国电影的后情感时代——〈英雄〉启示录》,《当代电影》2003 年第 2 期。

[6] https://www.chinafilm.gov.cn/xxgk/zcfg/bmgz/202112/t20211214_441292.html.

[7] 肖子华:《改革开放四十年与中国人口大流动》,《人口与社会》2019 年第 1 期。

[8][9] 林进龙:《新时期中国人口迁移流动的十个特征》,《中国人口报》2021 年 4 月 19 日。

[10][11] 周皓:《中国人口流动模式的稳定性及启示——基于第七次全国人口普查公报数据的思考》,《中国人口科学》2021 年第 3 期。

[12][13][美] 丹尼尔·约瑟夫·蒙蒂·迈克尔·伊恩·博雷尔·林恩·C. 麦格雷戈:《城市的人和地方——城市、市郊和城镇的社会学》,杨春丽译,南京:江苏凤凰教育出版社,2017 年,第 187-188、188-189 页。

[14][德] 汉斯-格奥尔格·加达默尔:《真理与方法——哲学诠释学的基本特征》上卷,洪汉鼎译,上海:上海译文出版社,1999 年,第 89-90 页。

[15][英] 索尼娅·利文斯通:《推荐序言》,〔丹麦〕克劳斯·布鲁恩·廷森:《媒介融合:网络传播、大众传播和人际传播

的三重维度》,刘君译,上海:复旦大学出版社,2012 年,第 1-2 页。

[16] 刘江伟:《〈中国网络文学国际传播发展报告〉发布》,《光明日报》2021 年 10 月 5 日。

[17][18][德] 弗里德里希·基特勒:《留声机、电影、打字机》,邢春丽译,上海:复旦大学出版社,2017 年,第 1、2 页。

[19] <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1587364872636067743&wfr=spider&for=pc>.

[20][21][22][法] 阿兰·巴迪欧:《电影作为哲学实验》,〔法〕米歇尔·福柯等著,李洋选编:《宽忍的灰色黎明——法国哲学家论电影》,李洋译,郑州:河南大学出版社,2014 年,第 43、49、1 页。

[23][法] 皮埃尔·布尔迪厄:《关于电视》,许钧译,沈阳:辽宁教育出版社,2000 年,第 10 页。

[24] 这里有关影视艺术之间关系的分析,吸收了笔者在《流动回溯的现代性影像——21 世纪头二十年中国影视潮》(《南方文坛》2020 年第 6 期)中的相关论述,特此说明。

[25] 关于现代性分期及中国现代 I 和现代性 II,总体上沿用笔者过去的论述,此次在具体论述上略有调整。参见王一川:《中国现代学引论——现代文学的文化维度》,北京:北京大学出版社,2009 年,第 42-51 页。

[26] 笔者曾在《流动回溯的现代性影像——21 世纪头二十年中国影视潮》(《南方文坛》2020 年第 6 期)一文中概括为“流动而回溯的现代性”,现在压缩为“流溯的现代性”。特此说明。

[27] 习近平:《在文艺工作座谈会上的讲话》,北京:人民出版社,2015 年,第 2、3、21 页。

[28] 习近平:《决胜全面建成小康社会夺取新时代中国特色社会主义伟大胜利——在中国共产党第十九次全国代表大会上的报告》,北京:人民出版社,2017 年,第 43-44 页。

[29] 马克思:《〈政治经济学批判〉序言》,《马克思恩格斯文集》第 2 卷,北京:人民出版社,2009 年,第 591 页。

[30] 毛泽东:《在延安文艺座谈会上的讲话》,《毛泽东选集》第三卷,北京:人民出版社,1991 年,第 860 页。

[31][法] 波德莱尔:《现代生活的画家》,《波德莱尔美学论文选》,郭宏安译,北京:人民文学出版社,1987 年,第 485 页。

[32] 马克思:《路易·波拿巴的雾月十八日》,《马克思恩格斯文集》第 2 卷,北京,人民出版社,2009 年,第 470-471 页。

〔责任编辑:李本红〕