

《後革命的幽靈》

(演講稿，作者全文校對)

破題或哈姆雷特處境

大家好。今天的題目是《後革命的幽靈》。其中兩個關鍵詞：一是「後革命」，一是幽靈。

當我們說「後革命」的時候，必須再次贅言：其英文對應的是post而不是after，即，「後革命」不等於「革命之後」。使用「後革命」是在強調幾個層面：一是革命已遠，革命未來；一是已遠去的革命——革命歷史、革命記憶與革命想象仍然以種種形態留存、延宕、漂移在我們的現實之間。同時，革命幽靈的漂移、出沒並不是簡單明瞭地意味著某種革命的可能、革命的威脅、關於革命的記憶或對革命的呼喚，而或許剛好相反，是革命在持續不斷的被幽靈化、債務化的過程當中扭曲著、變形著其自我顯現的方式。這是我所謂的「後革命」。第二個詞是「幽靈」。大家可能已經注意到，至少從德里達以《馬克思的幽靈》為題撰寫了他晚期的最重要的理論著作之一以後，「幽靈」一詞開始經歷一次哲學化的過程，以至聯繫著所謂的「幽靈學」。因「幽靈學」的熱絡，《哈姆雷特》再次受到了思想界的青睞。在不同的場域、語境中，人們不斷地提及《哈姆雷特》的幕啓時刻，論及父親的幽靈、幽靈的指令、復仇，再度討論喪失行動能力的復仇者。也正是在這樣的上下文里，哈姆雷特式的處境——To be, or not to be——開始以某種方式成了今日——革命已遠，革命未至的世界現實之下的思想者與反叛者處境的象喻，換言之，突然之間我們都成了某種意義上的哈姆雷特。尤其是我們作為人文學者、思考者，不僅是在學科的職業身份上，同時也是志向和自我期許與社會期許的意義上，我們相信自己與人類命運、與世界及中國的現實和未來相連接，嘗試直面或指認並思考充滿變數、危機的現實，也許我們會更清晰地感知並且更深地徘徊、甚至陷溺在一個幽靈出沒、甚至自身正經歷幽靈化的現實之間，我們似乎都負有某種來自幽靈的指令，關於社會正義和解放，但我們同時經驗著介入衝動和行動坐標的缺失。猶太教義核心的一個詞：彌賽亞與彌賽亞時間，突然為歐美左翼學者所鍾愛，似乎正是旁證之一。

當然，當整個世界的經濟與階級結構快速地倒退回「19世紀末期」（如果皮克提的「硬」經濟學是對的），「19世紀」的文化幽靈也再次清晰聚形。在這兒，我要說的是魯多夫·洛克爾的《六人》（我們這代人的寶典之一）中最著名的一對：哈姆雷特與堂·吉訶德（語義的一對，不是CP的一對哦——笑）。我借用的，也是在語義層面：指的是因超載的思想和內省而喪失了行動能力和拒絕內省、缺少思考能力的盲目的行動者；而這似乎正是今日的批判者與抗衡者的「選擇」與困境——如果你拒絕接受20世紀末的「大失敗」、拒絕改宗、歸順、拒絕犬儒、拒絕接受這樣的結論：在全球資本主義之外人類別無選擇，那麼你難免陷入這一兩難與尷尬。似乎還要加以補充的是，哈姆雷特和堂吉訶德都曾是「19世紀」的英雄；但今天，哈姆雷特尚可借助弗洛伊德的背書而「合法」留存——成為某種病態或心理症候，而堂·吉訶德，則幾乎完全喪失了為注定失敗的事業而戰鬥的精神騎士的光環，「恢復」成了故事中眾人眼裡十足的瘋子、傻瓜，也許還要加上：窮酸的失敗者。

這是破題（笑），說明我為什麼選擇這樣一個題目——《後革命的幽靈》。我想借助這兩個關鍵詞，突顯論題的前提規定性，也嘗試成為我們今天議題中社會文化現狀的總體象喻：關於後革命，關於幽靈。德里達曾在《馬克思的幽靈》一書中考宗明義：《共產黨宣言》開篇的第一個單詞，是幽靈。今天，當全球成功地擊毀無產階級革命之後，馬克思主

義、世界革命、共產主義的可能性再度成為幽靈。這恐怕是幽靈學的最重要的語境，也是我提出自己議題的前提和語境。

再一個補充是：中文里的「幽靈」，不僅對應著馬克思、德里達那裡的Specter（幽靈），還對應著ghost（鬼、鬼魂）。前者是徘徊不去的無名威脅，後者則來自舊世界、死亡國度、一有機會，便試圖「奪捨」或借屍還魂的怪影。今天我們嘗試觸碰的，不僅是幽靈——共產主義幽靈，還有鬼魂，來自老中國深處的鬼魂。

代溝與我的選擇

此外，我必須首先坦白的是，令我產生衝動要討論類似問題，是因為近年來我始終關注新技術革命、新媒體和因此而充滿變動和再度重構的全球文化工業、新的產業鏈和不同以往的文化生產機制，一種誕生於新技術與新媒介、準確地說，是為新技術和新媒體所生育或曰生產出產業與消費樣態，諸如遊戲、網絡寫作、流行出版物和相互衍生的電視劇、電影、網劇、廣播劇……。在類似的文化生態中，坐標需要再度設定，諸多概念必須重新提出或遭受質疑、修訂，很多思考和研究框架都必須重新界定，諸如說作者、讀者、書寫、創作、原創等等，當然，也許更重要的，是諸如「文學」、「電影」、藝術……。我們必須開始碰觸諸如Database（數據庫）、數據庫寫作、大數據的概念與應用，我們必須開始處理諸如「漫威宇宙」、「萌元素」、「腐文化」等等文化事實。

與這一討論相關的、另一個次要的、我個人的事實是，近年來，我自認最大的變化是平生第一次認可了「代溝」的存在。當然，在我大學任教的35年，我無數次體認過「代溝」，但此前那是差異感，那是為不同的文化素材「餵養」的不同代際間的差異，有時是鴻溝。但我自認我曾地跨越了這些差異，甚至鴻溝。但這一次，我不再有跨越「代溝」抵達你們的願望。我體認到的不再僅僅是差異，而是異己感。我意識到我們之間不再能分享同樣的情感結構，基本教養、「直覺」、「常識」和「邏輯」。而且，或許除了你們是結構化的獨生子女一代這一事實之外，我以為真實存在的，並非代際差異，而正是革命時代與「後革命」的全球事實之間的間隔，相隔何止天壤。換言之，如果相對於現代史的常規，或者說依照全球化時代的新秩序，我，我們才是「異類」。因為我們是「大時代的兒女」，是「暴風雨中誕生」的。不錯，也毋需諱言，我，我們也曾置身或參與「告別革命」，但歲月流逝，我才後知後覺地明瞭，20世紀、所謂「極端的年代」，不僅印染了我生命的底色，而且，某種召喚、創造新文化與新人的嘗試，深刻地銘寫了我的「基本教養」、情感結構與倫理感。而今，「塵埃落定」、「返璞歸真」。換言之，是我，我們，不是你們，是「文明社會」、全球化時代的主導邏輯的「異形」。我意識到這並非二十世紀六十年代美國總統肯尼迪主導創生的青春文化中的代際之溝，而是世界文化邏輯的顛倒之再顛倒所造就的距離；因此我選擇留在屬於我自己的年代。我的確不擔心自己成了任何意義上的「九斤老太」，因為我選擇的位置是邊緣對中心，夢想對現實，反叛對秩序，「幼稚」對成熟（笑）。

也是這一明確的選擇，令我更為急切地回顧、反思「屬於我自己時代」的文化邏輯。那是一個為歷史唯物主義所貫穿、所統御的歷史圖景——我求學的年代，我們的歷史課本不是帝王將相、朝代更迭的歷史，而是農民起義的歷史。我們體認的歷史不是改朝換代的歷史而是一次一次地反抗、顛覆體制權力，一次一次地建構新世界的努力如何被挫敗，但是且敗且戰的歷史。而且我們相信，這樣的歷史並未終結，仍在延續中。我們熟悉的歷史金句是「王侯將相寧有種乎」，是「莫道石人一隻眼，此物一出天下反」，是「待到秋來九月八，我花開後百花殺」……，我少年時代的夢中情人是花榮、武松，是李自成，是陳玉成……（笑）。在這幅再度顯影、形構的歷史畫卷的中心，是新的歷史主體：人民——曾經歷史舞台之下的幽冥含混的所在，「歷史的無聲處」。所謂「人民，只有人民，才是創造世界歷史的動力」。這是馬克思主義的歷史唯物主義史觀中的概念，新社會、新文化、新人的核心，是一個絕對佔據話語中心的形象，貫穿了我們想象世界並自我想象的方式和

坐標。然而，在我數年間的思考與反省中，我越來越清楚地認識到，人民，並非如20世界的勝利者們在其審判詞中所宣稱的那樣，只是一個宏大敘事中巨型而空洞的能指，一個隨時為政治家所盜用並高揚的名字，一個以統治者為頭顱的利維坦——巨型怪獸的身體；不是歐洲現代歷史之初，為絕望、懷舊的貴族、保守主義思想家所指認的Masses/庸眾、烏合之眾；也不是後現代論者口中的無名、原子化的「單面人」或「孤獨的人群」。但人民，亦不是某種自明自在的存在，並不簡單的等同於現代社會中被壓迫、剝削、被侮辱與損害的多數或「諸眾」。在人民這一概念和命名中，關鍵的支撐之一，是馬克思主義的階級論。也正在馬克思主義的邏輯和視域中，人民這一命名與無產階級相疊加，成為多數的代名詞。然而，在馬克思主義的理論和視野中，無產階級——這一資本主義生產方式的造物，這一內生於現代資本主義的「掘墓人」、歷史的主體和主人，卻無法涵蓋帝國主義、殖民主義時代的全球「土著」/歐洲之外的原住民；馬克思也不曾預見在二戰之後的全球化進程及冷戰結構中誕生的所謂「中產階級」的出現，無產階級亦難於用來直接指涉全球化進程所製造的棄民群體的急劇擴大。因此，階級的維度無疑仍是圖繪和思考今日世界的重要維度，卻不再直接地代表多數，與人民相重合。如果說，在馬克思那裡，無產階級，是資本主義歷史的必然產物，是以自我消亡為目的的歷史性的主體位置，那麼，人民，則是20世紀國際共產主義運動和社會主義實踐所嘗試召喚的新人的總體命名，一個朝向未來的主體位置。人民，不是、或不僅是為現代資本主義的生產方式並創生，而是一個曾經被召喚出來、並仍在召喚之中的新社會、新歷史與新文化的主體，那是一種命名，一道召喚，一個主體位置。「人民，只有人民才是創造世界歷史的動力。」人民作為國際共產主義運動的創造，是一個經過召喚、動員、教育、組織和自我組織而形成的動力和力量，一個自覺到自己身為社會主人的歷史巨人與未來新人，他們自覺置身於歷史中心，不僅顯影了別樣的人類歷史，也擁有抉擇和行動力，並將創造別樣的人類歷史。他們的在場，是實踐社會/人民民主的前提。人民的在場，令我們的文化研究迄今為止仍然在分享的終極目標——人類解放——擁有了具體的承載者和執行者。

今天，人民似乎成了遙遠的20世紀國際共運與社會主義國家實踐中的歷史角色；但不要忘记，在這一歷史邏輯中，他們更是人類獲救、人類解放的未來主體。在20世紀50到70年代的當代中國歷史當中，「人民」有另一個更真切、具體的所指：工農兵。工農兵文藝不僅僅是一種命名方式，也標示著一種不同的文化實踐，不同的文化訴求——新社會，新文化，新人。過去與未來，歷史與目標，決定了圍繞著人民，始終存在雙重乃至多重話語及敘事。懸置了這一歷史語境，便不是人民，而可能只是大眾或群眾，是烏合之眾；是古漢字中被刺瞎了雙眼的戰俘和奴隸（甲骨文），或有目無瞳之人（金文、篆），群氓阿斗。聯繫著人民的主體地位，歷史唯物主義，創造提供的，不僅是不同視野中的歷史敘述，而且是不同的道德倫理與情感結構（/感知結構）。諸如在文學視野為被壓迫群體賦予的道德高度，社會苦難所具有的某種「自明」的社會正義性；我們——知識群體在人民、勞動者面前必須的自省與反思態度：從魯迅所謂「皮袍里榨出的小」到「卑賤者最聰明，高貴者最愚蠢」。我們朝向苦難中人的，不是輕蔑、惡意和刻薄，甚至不是居高臨下的悲憫，而是意識到並認同於他們的尊嚴、他們為保有尊嚴的抗爭。關於20世紀的敘述之一是，這是背叛的年代，出自高階級、上層的人們背叛自己的階級，認同了低下階層，與他們同在，為他們而戰。切·格瓦拉所謂的「你們應當永遠對於世界上任何地方的任何非正義的事情，都能產生最強烈的反感。這是一個革命者的最寶貴的品質。」

而我所謂的「代溝」體認，來自日常生活中的碰撞，更來自今日的種種的流行、社會想象、公眾意識；其中，關於人民、關於歷史唯物主義，關於階級、階級鬥爭，壓迫與反抗的歷史，不僅是作為一種情感與感知方式，也是作為有效的知識系統，已漸次褪色，乃至蕩然無存。然而，於我，這卻是高度內在的底色與譜系。

論題的核心與觸發點

出生、成長於20世紀五十到六十年代，我們的底色中極為濃重的筆墨出自毛澤東，不僅出自「毛澤東思想」，而且出自他某些本土性、個性化的印染，這就是當代中國文化中急劇特色的「革命無罪、造反有理」的文化，是其清晰簡潔版：「馬克思主義的道理，千頭萬緒，歸根結底，就是一句話：造反有理！」——這也是文革初年最著名的一首「語錄歌」。在此，我們不必引證那段盡人皆知的掌故：法國大革命爆發，國王路易十六驚問朝臣：造反了？大臣回答：不，陛下，是革命；我想強調的是，造反精神，事實上成為當代中國文化的、或曰革命文化的重要而突出內涵之一。這也是昔日西方左派的激賞之處。在他們看來，這意味著對千年階級社會所重重疊疊的奴性文化與奴隸哲學的宣戰。儘管在我看來，革命與秩序、「無限忠於」與「造反有理」間的張力，正是列寧主義實踐下誕生的社會主義國家、社會主義文化的緊張與悖論之所在。如果說，這一張力曾令「文革」一觸即發，那麼也是這一悖謬最終引發了社會與文化的結構性內爆和坍塌。如果說，文革中奪權的一幕，或則波瀾壯闊，或則丑角喜劇，成為20世紀的歷史創傷和債務，那麼，其遺產意義正在於，它也曾在一代以上的人那裡，銘寫了蔑視權貴、挑戰權威、「糞土當年萬戶侯」的精神氣質。今天，我珍視的，是那份我、我們與土地、勞動和勞動者之間的情感連接，那份對強者強、對弱者弱的行為邏輯。

然而，觸動了這一思考方向的，是近年來多系列的流行文本，準確地說，觸動來自熱映影片、電視劇、遊戲設定、各種類型的網文。其中，不僅曾銘寫了我的生命底色的革命文化蕩然無存，可謂風流雲散、春夢無痕；相反，在其中幾乎迎面撞上的，是赫然、突出的、對權力、等級階序的高度敏感與極端自覺。由於這次我所選取的主要是所謂「古風」類文本，所以姑且擱置在時裝、現代都市類中赤裸、無恥、幾近荒誕的（——當然是在我的認知中）拜金、跪舔類的「霸道總裁文」或娛樂圈名人韻事，擱置對一邊是金錢、資本無需假面張揚登基即位、稱君作父，一邊則是在新技術革命面前完全喪失了「天然」合法性披掛的父權的尷尬、萎靡。在類似「古風」類型（毋寧說是王朝故事）中，與（對我說來）異質、異樣、間或豐沛細密的想象力同時湧現的，不僅是近乎清一色的帝王將相、朝廷後宮、權謀厚黑故事，而且是恆古悠然、不曾更動的權力秩序。在幾乎無疑出自是80後、90後之手——「你們的」類似文本中，令我感到震動的，固然是其中對不可逃脫、無可遁形的權力秩序的深切的、內在的認可/認同，成為文本敘事的先設之先設；但在我心中甚至喚起了某種悚然感的，卻是此間年輕的作者們對權力機制、對當權者處境的飽含體認的細密獲知與同情。儘管充滿了穿越與架空，但佔據絕對的敘事與意義中心的「帝王將相」（或宗師、門主）們，卻儘管對文本內的弱勢者遮天蔽日，但其自身卻並非全然不是凌駕一切的超人，並非王權神話中的真龍天子或歐洲文化中的君權神授；相反，大都是為權力結構：宦官外戚、朝門宮鬥、法典制度的藤蔓所纏繞、所約束、所困擾，其間，寫作者間或流露著不無痛感的理解與黯晦、略呈疲憊的情感內涵。因此，帝王們儘管充當著權力的肉身形象，但也完全可能是權力結構自身的傀儡和玩物。令我悚然的，固然是人民、甚至修辭意義的「百姓」、「布衣」、「普通人」的文化失蹤，固然是對高位者的別無選擇的認同，而且是情感的投注，更來自這份深切細膩的體認背後的幽靈感。在我感知中，正是曾經存在的、嘗試蕩滌一切、顛覆一切的革命文化賦予了中國社會以洞察各種統治/統治者神話的利器與力度；然而，也正是革命的失敗（對我，首先是革命時代嘗試確認新文化、呼喚新人、建設新社會的努力的失敗）、是對革命的背叛，反身成為對統治、對舊世界與舊秩序的背書。

事實上，如果類似文本所表達，僅僅是皇權崇拜、臣民意識，那麼，我也許會說，這是可想而知的文化反動或知識逆流；但這些文本中的文化表徵，於我卻顯影為密集的幢幢鬼影——舊世界的鬼魂與後革命的幽靈。因為，它們並不是那種再倡「多妻制」的、自稱「新儒家」的囈語，而是對前現代之舊文化、舊世界、舊秩序的現代、甚或後現代重構版，我甚至可以在其中辨認出革命時代的深深擦痕。然而，正是類似敘事策略，填補了世紀之交新主流文化的中空狀態，為近乎猙獰的社會「叢林法則」賦予了可謂飽滿的紋理、肌

質。其後革命性的突出呈現，是一種幾近如飢似渴的對秩序的敬畏與臣服，即使既存秩序不盡人意、甚或極不合理。在類似文本中出現率、重複率最高的「引文」是：「亡，民苦；興，民亦苦」，是「寧為太平犬，不為亂世人」。考慮到整個世界在經歷了兩次幾乎相銜的世界大戰之後，度過了七十餘年的和平歲月；參照著歷經中國革命的世紀後的中國崛起的年代，作為在物質豐裕年代出生成長的一代作者，這份如飢似渴的秩序祈願，其參照，顯然不是戰爭離亂（更有力的參照，便是與之並行的流行時尚與文化症候：民國熱的濫觴；而民國歷史卻的確是一段為千年蛻變、軍閥割據、在帝國主義瓜分、遭受侵略佔領及全面內戰所充滿時段），而是經歷極為有效的妖魔化的革命歷史與想象。為秩序祈願所震懾並指涉的，正是為創造和抵達理想社會的革命，及其他意義上的劇烈的社會變革嘗試。儘管極具諷刺的是，中國崛起與盛世蒞臨不僅無疑為中國革命所造就，而且迄今為止，整個中國社會仍在相當程度上分享著革命紅利。王朝更迭、戰亂橫生年代之「伏屍百萬」、「血流漂櫓」（——這也是高頻出現的語詞）的恐怖圖景栩栩如生地鋪陳在古風寫作的想象畫面之中，作為反面參照，作為幽靈化的革命鏡中像，成就了絕大多數流行文本共享的社會「理想」與價值期盼：「歲月靜好，現世安穩。」擱置對此盡人皆知的引文出處的深究，這裡的價值表達一目瞭然：存在的是聯繫著社會與時代的個人主體；勾勒與索取的，是相對於金戈鐵馬、血雨腥風的大時代而言的「小時代」。而為類似幽靈化的「革命想象」所遮蔽的是，革命，從來不是任何意義上主觀選項。甚至深重的社會苦難，是社會革命的必要條件，卻並非決定因素；除了革命的情勢，還必須有諸多革命必須的條件，必須有充分的社會動員和組織過程。革命是暴力性的，但革命並不以暴力為旨歸。當然，在最低的、幾乎是扭曲篡改的層次上，革命也是以暴制暴；在另一個低層面上，面對不可化解的社會危機的總爆發，如果我們沒有或拒絕社會革命的可能，那麼，我們面臨的便只有崩潰——單純的暴力和毀滅；而革命則是一個包含著社會政治訴求，政治解決方案與議程目標預期中的過程。

我將其稱之為「後革命的幽靈」，正在於，當革命時代、革命歷史與記憶、曾經的革命文化看似已完全沒入了歷史的忘懷洞，對革命文化的倒置實踐，大時代遺留的、被陳列展示的歷史創傷，或將革命歷史改寫為歷史創傷的文化政治，在將革命記憶與想象進一步妖魔化與幽靈化的同時，成為今日社會面對革命幽靈的對話、辯護與自我勸服。

不錯，我再一次接近或嘗試去觸摸「你們的」文本，但這一次不是試圖穿越代溝，而只是想獲知，因為在類似數據庫寫作/生產的新媒體機制與產品鏈上，一個難於區分製作者和使用者、原創與複製、產品上游與下游的文化生態中，在今天全球化的「文本」、「文類」、「文體」的製作、傳播與流動之中，文本所負載傳遞的或許不再是「藝術家」或「藝術家群落」的思想、價值取向，而是某種社會潛意識、某種並非穩健的「公眾常識」或「後意識形態」的意識形態。

為此，我選擇了21世紀十餘年間三組文本：世紀之初的古裝大片序列及晚近的《刺客聶隱娘》，孫悟空形象的新世紀變奏及網文中的古風耽美（先別笑——笑）。

古裝大片與權力魅影

在此，我選擇的是以2003年張藝謀的《英雄》為肇始、以2006年《滿城盡帶黃金甲》、《夜宴》告一段落的大製作古裝電影序列，其中，李安的《臥虎藏龍》無疑是其成功示範；1995年的《秦頌》、1998年的《荊軻刺秦王》是其前史，而我不大心甘情願地選擇侯孝賢的《刺客聶隱娘》（2015）作為其「番外」。選擇這一序列作為此一文化研究的對象，當然幾乎與電影藝術無關（這也是我不情願將《刺客聶隱娘》列入的原因——後者的藝術成就遠高於前一序列）。因此不評說其藝術高下，避免再次被標題黨陷害（笑）；只說一個觀影體驗，這一大片序列每看一部，就由衷地原諒了上一部（笑）。我將這一系列電影文本分為三組，分別用以討論三個層次的權力再現與文化症候。

「刺秦序列」——主體位置與認同的轉移

其一是構成前史到開篇刺秦系列。在《英雄》籌備拍攝之際，曾有一則笑話流傳：「一位國家元首在六年間三都遭刺殺。前兩輪已經失敗，第三輪正在緊鑼密鼓的籌備之中。試問此為國際政治新聞？否。中國娛樂新聞。」指的正是第五代的三位重要導演在短短的幾年間，先後製作了彼時製作成本稱最的古裝片——刺秦故事。

我曾專門撰寫過文章討論刺秦系列的社會、文化及在電影產業發展中的位置。簡而言之，「刺秦系列」標識著多重意義的歷史轉折：這是電影人、或稱藝術家自我身份與認同的轉移——由反叛者轉移向權力秩序，由社會批評自覺的執行者轉向主流價值的生產者或曰複製者。這是關於電影的定位和想象的轉移：由原創性的藝術表達轉向資本、技術、工業與商業的奇觀。是中國電影的國際目標的轉移：由歐洲國際電影節轉向好萊塢的全球發行網。也許，應該補充的是，這也是想象中國的歷史年代的改變：由晚明、晚清轉移為秦皇漢武、唐宗宋祖；是中國歷史想象及自我想象的性別轉換：由女人到男人——從九十年代前期對費金花、武則天故事改編權的爭奪轉移為對始皇帝到康乾盛世的帝王們。在這個意義上，這一在藝術上乏善可陳的系列，仍然表現對世紀之交預熱中的中國崛起及再度巨變的朦朧感知。

我也曾粗略討論過第五代導演——我的同代人——不約而同選擇秦王/始皇帝故事，所顯現當代中國史的記憶與政治潛意識的繁復斑駁。但在此，我想強調的是第一種認同轉移的社會症候與文化意味。當我們將類似故事稱為「刺秦」系列的時候，依照其語義或言說慣例，其主角當然應為刺客，其被述行動、主部情節應為刺殺。其中的前兩部，的確出自《史記·刺客列傳》，分別為高漸離刺秦王與荊軻刺秦王。然而，相當怪誕而有趣的，卻是這一系列無一例外的定位於對秦王而非刺客的認同。三部影片的結尾都是秦王在仰拍鏡頭中獨立大殿或高台，不是作為刺殺行動的幸存者，而是作為事實的或意義的勝利者。兩組例子或許可為腳注：一個《秦頌》，這是三部影片中「製作」時間最長的一部，1989年，影片首度籌備拍攝時，確定的片名是《血築》——築，昔時的古樂器，也是高漸離刺秦的武器；而1995年再度開拍之時，片名已變成了《秦頌》，其英文片名則成了《帝王之影》/ *The Emperor's Shadow*。換言之，其中主體位置、自我想象、認同對象的轉移早已在前史之前完成。而另一個例子，則是張藝謀對《英雄》的編劇、作家李馮給出的劇本基本設定：「這部電影要把重心由如何刺秦轉移為如何不刺。」其二是：「這部電影要表現最堅定的反叛者如何成了最堅定的捍衛者。」明瞭之至，無需說明闡釋。

然而，我仍然深感悖謬並嘗試追問的是，如果自覺到要表達對權力秩序的認同、對歷史中勝利者的頂禮膜拜，那麼前現代中國既有的歷史上有極為豐富的選擇空間，何以必須選擇刺客/死士作為認同與轉移的出發點？如果沿用張藝謀的修辭，將刺客轉譯為「反叛者」，那麼一個間或偏執的反叛者最終為他的敵人、統治者的人格魅力、或德行、政績所征服，並且最終由對抗轉為認同，當然也是主流敘事中的成規之一；但在三部刺秦片中，尤其是在《英雄》中，導演卻並未給秦王賦予時間與空間去展現他的道德高度或超凡魅力。相反，無名最終放棄刺殺秦王這一畢生的目標，是由於受到俠客殘劍的啓示；而早在無名之前，以「三千鐵甲，概不能擋」之勇，與女俠飛雪聯手殺入秦宮、刺殺秦王的殘劍，卻是在與秦王游鬥、將其逼入絕境、刀劍相架擦出一片火花之際，驀然收手，飄然而逝。而這場「電影覺悟」的爆發卻始終是影片文本的意義結構中刺眼的空白與裂隙。沒有任何依據告知在這一刀光劍影的時刻，殘劍心中究竟發生了什麼。因此，我們無法真正獲知或被說服：故事的結局中，無名終於近秦王十步之內，得以施展其必殺技，卻在此刻了悟了我們始終無從了悟的殘劍的邏輯或精神，放棄刺殺並將自負的使命「托付」於秦王。也正是在此，我們可以辨識出諸多的幽靈出沒。首先，以刺客為反叛者的指稱，本身已是革命的幽靈化或後革命的幽靈：因為在歷史唯物史觀的畫卷中，刺客始終是歷史必然軌跡上的偶然的丑角；其次，作為我同代人，第五代導演對刺秦故事的情有獨鍾，無疑出自當

代中國歷史記憶的結構性倒置；此間，敘事的幽靈型特徵更體現為這份認同轉移的先在、決絕，卻如此蒼白中空。在劇情設置中，殘劍的轉變似乎出自對「天下」理念的頓悟（至於何以在殺入秦宮的關鍵時刻頓悟，則全無有說服力的呈現），但即使擱置對作為中國古代思想關鍵詞的「天下」的深究，擱置對前現代中華帝國之朝貢體系的評說，在影片中，殘劍書贈給無名的「天下」二字，名副其實地——在影像上——寫在沙上。因此，它正是以畫面/視覺呈現為「真正文本」的電影中不可見，即在場的缺席。相反，故事的主場景中，作為秦王的畫面背景而「真實」在場的，卻始終是殘劍所書的、巨大的朱紅「劍」字。這或可視為我經常引用的江南《九州縹緲錄》中那段話的視覺版。那是江南創造的中國「聖殿騎士團」/天驅武士間的對話：問，究竟是羊、還是獅子是羊群更適宜的統治者？回答是：獅子。理由如下：只有獅子才有能力保護羊群，也只有獅子才有足夠的動力去保護自己的食物來源。仍記得我最初讀到這段話是的齒寒感。如此「冷靜」（冷血？），如此篤定。此間的幽靈性，不僅表現在他們是對革命文化、歷史唯物史觀、被壓迫者的哲學顛倒，而且事實上加盟了革命幽靈的驅魔式。這與其說是對歷史邏輯與規律的徹查、頓悟，不如說只是對資源分配、力量對比、利益原則、利己動機的計算。它加盟驅魔式的效果，正在於以理性、事實、邏輯、規律之名，嘗試遮蔽20世紀比比皆是的「例外」和奇跡：中國革命、印度獨立、古巴革命、越南戰爭……，長征、西班牙內戰時代的國際縱隊……。後者正是統計學、現代戰爭學、政治學、甚至社會學與心理學無法解釋的歷史事實。它曾向整個世界昭示：戰爭並不永遠是經濟實力/金錢數額的比拼，並不永遠是政治利益集團間的博弈與交易，它可以是精神、是信念、是道義的力量、是情感的強度創造的奇跡。

王座與腳凳

這便進入了我只是想簡要討論的第二個子序列：《十面埋伏》、《無極》、《夜宴》、《滿城盡帶黃金甲》。尤其是《夜宴》與《滿城盡帶黃金甲》。據稱是改編自《哈姆雷特》與《雷雨》的中國古代宮廷故事。一旦重回帝王將相主導的歷史迴廊，那麼，謀權篡位、奪嫡弑君便邏輯地成為常規場景。但堪稱奇異的是，在這最後兩部影片中，逾越了類似「朝鬥」故事的基本慣例，其中無論儲君或皇后、皇親或臣子，幾乎每一個角色都覬覦皇位王權，並不遺餘力地厚黑踐行。其中僅有的例外，是《夜宴》中周迅所扮演的青女，《黃金甲》中周傑倫所扮演的三王子，但此處的「例外」不僅沒有給文本提供亮色或不同的敘事肌理，相反成了絕對的不諧音。甚至在影院中，兩人一旦「純潔」地開口插話，觀眾中即刻出現的嗤笑或哄笑。

事實上，類似文本清晰顯影的，正是一組十足「後革命」的症候：劇中所有人物如追腥逐臭般瘋狂角逐權力，是因為在文本的意義結構中權力秩序、等級階序巋然永恆，當權者卻可以走馬燈、皮影戲般地「便利」更換；於是，與對權力秩序極度尊崇的表達近旁，是對當權者的犬儒不敬。正是曾經的革命時代（或是解構時代？）無情地撕開了意識形態賦予當權者的「自然化」、「天然合法」的華服面紗，將其曝露為皇帝的新衣，因而令統治者喪失了他們神聖的光環；同時也正是革命的遠去，令創造新世界的理想再度成為虛妄，於是，革命，便似乎如同歷史上屢見不鮮的起義、造反或謀篡一樣，帶來的只是當權者的變換，「極端的年代」不再是人類「最後的鬥爭」，相反成了「亂哄哄你方唱罷我登場」、或羅生門式的模糊亂局。幾乎像迪倫馬特荒誕戲劇《天使來到巴比倫》的「正劇」版：皇位/王座絕對高聳、實相森嚴，令人垂涎，但規定位置卻只有兩個：坐上寶座，君臨一切；或匍匐跪倒，充當王者的腳凳。在迪倫馬特的劇場中，國王與「腳凳」、君主與奴隸（奴才？）恰是一對孿生兄弟，可供區分他們的，只是他們所在的位置，而非其他。於是，國王的焦慮是如何震懾腳凳，確保他跪在腳凳該在的地方，切勿稍不留心被他竊取了王座；而腳凳的心思則是時時刻刻窺伺時機，等待著國王一萬次小心中的一次不檢點，以便坐上王座。一旦腳凳坐上了王座，留給前國王的，便只有王座下腳凳的位置。相當諷

刺的是，類似創意確乎成了陳凱歌《無極》中的、支撐劇情的造型元素與服裝：那是一副鮮花鎧甲與一襲黑袍，前者意味著不容置疑的主人身份，後者意味著萬劫不復的奴隸地位。不同於《夜宴》、《黃金甲》中人人謀權篡位的設定，卻與之自成平仄：《無極》的主角、韓國影星張東健所扮演的奴隸在可以自主命運的時刻，選擇穿上了黑袍。我也曾諷刺《無極》可以讀作「模範奴隸教科書」。事實上，相對於迪倫馬特的《天使來到巴比倫》——全球革命年代的藝術，在類似古裝「正劇」中，完全蒸發了的，正是在迪倫馬特作品的大笑間流淌著的憤怒和幾乎灼人的淚；相反，在類似的「正劇」里，荒誕成了「常理」，「常理」中除了中空的社會叢林法則，便只有新自由主義的鐵血邏輯。

如果說，這仍是新世紀之初、激變中的中國社會的文化症候，那麼，儘管同樣存在著藝術高下的區別，一個也許並非偶然的文本對位，是美國作家喬治·馬丁尚未完結的玄幻巨製《冰與火之歌》，HBO製作極為宏大精美的電視連續劇的名稱正是《王位的遊戲》/ *Game of Thrones*，中譯名則不意外地成了《權力的遊戲》。如果說，馬丁的「殘忍」創造：持續地、乾脆利落地殺死讀者/觀眾已成功確立認同的「主角」，令故事的篇幅得以無盡展開，那麼，也正是那前赴後繼地倒在權力鋒刀與巨型網羅上人物群像，圖繪出綿延無盡的歷史——權力遊戲。其中耐人尋味的是「鐵王座」的意象勾勒：醜陋、猙獰，鮮血浸染，充滿危險，卻仍令人們不捨角逐。

「對照」——《英雄》與《聶隱娘》

好吧，現在到了第三個子序列、我不甚情願並置的兩部影片：《英雄》與《刺客聶隱娘》（2015）。因為相距12年，相隔著藝術訴求與成就的落差，但卻不期然地疊加在同一故事/主題之上：一個刺客的故事，卻是刺客放棄刺殺及使命的故事。侯孝賢為此改寫了唐傳奇中最著名的故事。

我們已經討論過，在《英雄》中，這一逆轉發生在反叛者轉向了對權力/強權的認同。影片因此採取了某種「後現代」的敘事結構：影片敘事（名詞——笑）建立在敘事（動詞）的劇情設定之上——秦王、無名對坐大殿講述殘劍、飛雪故事。每次，無名講述了一個故事版本，秦王指出故事邏輯的破綻，無名再次開始講述另一個版本……，影片因此劃分為不同色彩基調的視覺段落。隨著不同故事/色彩版本的變換，秦王與無名間的空間距離不斷縮短：在劇情上，這意味著無名刺殺計劃的順利推進，他漸次臨近了施展必殺技的位置；但在影片的意義鏈上，這卻名副其實地意味著他走近秦王，並最終（經由殘劍這一語義不詳的中介角色）認同了秦王——在此，是認同了權力或強權的邏輯。儘管在影片中，這表現為秦王同樣迸發的「電影覺悟」，他在關鍵時刻經由殘劍所書的朱紅「劍」字，了悟了劍道的「最高境界」：「手中無劍，心中無劍，那便是大胸懷，包容一切，便是不殺，便是和平」。於是，無名放棄了自己畢生的目標：刺殺秦王，給秦王留下了自己的「遺言」：「這一劍之後，很多人會死，可大王會活著。死去的人傾大王記住那最高的境界。」而後死於萬箭穿身。我也曾把無名的這段遺言戲稱為與虎謀皮：將生命的選擇托付強權，將和平托付給戰爭和征服。

而《刺客聶隱娘》則頗為不同。一如影片的女主人公聶隱娘在片中匪夷所思地擁有著若干別名、乳名、愛稱，唯獨不叫聶隱娘或隱娘。影片中刺客，與其說一個確定的人物形象，不如說為多重話語、多重坐標所撕裂的主體位置。而影片的核心意象：青鸞舞鏡，則寓示了影片鏡式意義結構。青鸞舞鏡，不僅意寓著聶隱娘皆然一身、「一個人，沒有同類」的孤獨，也意寓著劇中故事是一場影戀、影舞、影決。她最終離去之時，相伴的則是「負鏡少年」，也可以說，她伴隨著自己的孤影而去。似乎一如無名，聶隱娘最終選擇了放棄對暴虐之君、也是昔日戀人的刺殺，是為了秩序之名：「死田季安，嗣子年幼，魏博必亂，弟子不殺。」亦可視為一份放棄間的承擔，絕恩於師、棄置道心，選擇與聖人同憂——因為在不盡人意的現實側畔，沒有別樣的、更好的選擇。將《英雄》之無名與《刺客聶隱娘》並置，前者悲慨，後者低回；無名留下的是萬箭之叢里的一方人形空位；聶隱娘留

下的則是深秋原野中的一個背影。前者以「放大、濃重了十倍」的第五代「儀式美學」轟鳴著後革命時代的文化邏輯，後者則以節制的筆墨渲染了濃霧覆蓋的遠方。

在此，這組文本顯影的是作為未來的過去表述。後革命，在革命已遠、革命未來之間延宕，某種肉身沉重無比的現實。但與為理想社會而戰的激情同時消失的，使我們形構烏托邦的能力與獲取別樣選擇的可能。

一個形象與一段歷史

我們簡要地討論一下第二個文本組。圍繞著一部古典名著中的核心形象——《西遊記》之孫悟空（美猴王、弼馬溫、齊天大聖、孫大聖、鬥戰勝佛）。這一文本組極為豐富和龐雜，我選用的核心文本/元文本當然是吳承恩的《西遊記》，其後是大量的古今續書、「番外」和同人文。其當代脈絡則是自1961年版的上海美術電影製片廠的動畫片到代表國漫崛起而浮出水面的《西遊記之大聖歸來》（2015），因在寒暑假作為保留節目而持續播放而為不止一代人所記憶的86版電視連續劇《西遊記》；因極為特殊的原因，在20世紀八九十年代之交而開啓於北大校園、因而成為一代人的超級文本的、周星馳的《大話西游》（《西遊記之月光寶盒》、《西遊記之大聖娶親》），以及具有其廣義同人文性質的、中國早期網文的代表作《悟空傳》；我自己很喜愛的、處於同一時期的李馮的《西遊記》後現代重寫《另一種聲音》；暫時擱置《西遊記》電影改編的悠長而複雜的脈絡，突出2013年之為「猴」年——年初的大製作《西游降魔篇》及年尾的賀歲檔《西遊記之大鬧天宮》。當然，與我們討論的主題相關，是寫於1961年的毛澤東的詩詞《七律·和郭沫若同志》：「一從大地起風雷，便有精生白骨堆。僧是愚氓猶可訓，妖為鬼蜮必成災。金猴奮起千鈞棒，玉宇澄清萬里埃。今日歡呼孫大聖，只緣妖霧又重來」。對於你們，也許更為重要的，是若干本自《西遊記》故事或形象的本土網游。

我個人有如下觀察（我自己的中國古典文學的修養極為有限，還請有關老師同學不吝賜教）：在中國四大古典文學名著中，《西遊記》的文學史地位確認的最晚。《西遊記》步入並確立中國文學經典的地位，是一個當代文學史的事實。說句外行話，我以為相對於四大古典文學名著中的其他三部，《西遊記》保留更為清晰深刻的口頭文學、民間藝術的漫長的傳播、流轉的痕跡，在其完整性、結構性、價值一致性上稍弱。說白了，在我感知中，西遊記是由兩段故事、甚至是兩本書復合而成：一日金猴出世，大鬧天宮，即，造反到終遭鎮壓的敘事；一日獲救歸順，西天取經並終成正果的故事。對於前者，孫悟空佔據著、張揚著內在於前現代中國文化的「造反精神」：「捨得一身剮，敢把皇帝拉下馬」；那是蕩滌一切，蔑視一切權威、秩序、神聖的無畏。對於後者，孫悟空指稱前現代正統文化最珍視的品格，也許可稱核心價值吧：「滴水之恩，湧泉相報」、「一日為師，終生為父」，是一諾千金，是對秩序的自覺、恪守與自我約束：仁義禮智信，忠孝節義，是忍辱負重、艱苦卓絕、不屈不撓。然而，在我認知中，正是這兩段、兩「本」故事在《西遊記》中的相遇或曰耦合，令《西遊記》在四大古典文學名著中顯現了特殊的文化意味。因為這正是傳統中國文化的多重構成中極為重要的雙重邏輯與表達：「王侯將相寧有種乎」、「等貴賤、均貧富」的觀念的與歷史實踐，並因此衍生出統治者必須自我約束、自我警醒：「載舟覆舟」、「民為重，社稷次之，君為輕」的思想邏輯，而另一邊——主流、正統所在，一份高度內在化、倫理化的統治/秩序邏輯，是三綱五常、忠孝節義、三從四德，是對（等級秩序中居高位的）尊者的中國式服從，承諾與恪守。

如果說，在前現代中國社會里，類似的雙重話語與實踐，相互抵牾、彼此生成、相互耦合、輪替主導，構成源遠流長的中國歷史節拍；那麼，在當代中國，在20世紀五十到七十年代的歷史語境和脈絡中，則顯現為一份隱含了巨大的社會能量（創造或破壞）於其中的社會文化張力之所在。因為，作為誕生20世紀列寧主義實踐中的社會主義國家和社會主義陣營，其核心矛盾集中於無產階級國際主義的理想、世界革命的願景與處於帝國主義圍

困之下的民族國家的現實（如果再加上以民族國家為單位，置身於事實上的全球現代化競爭之中），是新社會、新文化、新人的設定與舊有的國家機器與管理體制難以剔除的官僚制度的等級階序……。具體到我們討論的議題，這是一系列的尖銳矛盾構成的現實，是巨大的、有時是斷崖般的落差：這是歷史唯物史觀所重置的人民主體、國家主人公的地位與在重重圍困、腹背受敵之下的、對國家（有時稱民族）的凝聚力、及令凝聚力得以形成的、具有超凡魅力的領袖人物的需要和確立；是人民民主的嘗試與空前強大的國家機器；是用以改造幾千年階級社會鑄型的奴性、中國所謂「國民性」的革命文化與不斷加強的社會秩序與漸次蛻變中的權力等級。其極端形式，便是「造反有理」與「無限忠於」，是文化的與實踐的「弑父」與「因父之名」……。在我理解中，正是這份社會文化所攜帶的內在張力令文革一觸即發，最終令全球社會主義陣營內爆。或許正是對類似現實的自覺，或許更接近現實的是出自某種政治潛意識，令不甚完美的《西遊記》分別在中國的20世紀六十年代和八十年代凸顯為某種文化政治的超級文本。

緊密地聯繫著我們的議題的，是1961年的上海美影廠的《大鬧天宮》。無需多論這部同樣同作為電視台暑期檔保留節目的動畫片在幾代人那裡留下的印痕，只需指出，50-70年代，這部為當代文化所造就、又為當代文化所借重的超級文本，其重心坐落在前半部：「造反」的主題之上。固然由於動畫/卡通的「文類」特徵、卻不是「文類」所可能完全闡釋的是，美影廠版的孫悟空造型及其配音/聲線的選擇，令這一形象帶有濃郁的孩童、赤子或曰純真的基調。這設定間或無意間呼應了全球六十年代的「青春」主題、直接或間接地應對著社會「新人」的訴求，但毫無疑問，這一文本與同年的《七律·和郭沫若同志》一起，成為將來未來的中國六十年代的先聲、甚或集結令。

有趣的是，與此相對應的，則是1985年版的電視連續劇《西遊記》則開篇伊始，便以片頭畫面設計、以其極為著名且廣為傳播、不斷翻唱的片頭曲/主題曲《敢問路在何方》將西游故事確定為「取經故事」。無需贅言，新時期開啓，社會政治的主部主題是「撥亂反正」——秩序的重建；是實踐是檢驗真理的唯一標準，是思想解放運動。對於我自己親歷並深深介入其間的八十年代，我的定位是，那是一個「倒置的（全球）六十年代」：同樣的青春盈溢，同樣的理想高昂，同樣地「糞土當年萬戶侯」，同樣地試圖「以知識對決權力」；卻完全翻轉或曰倒置了全球六十年代的目標訴求：彼時，一代人試圖啟動的終結資本主義的「最後的鬥爭」。《西遊記》的再闡釋無疑是突出的一例，一次翻轉：在中國六十年代，金猴出世、大鬧天宮是主文本，取經只是其餘韻、後傳；到了八十年代，取經則成了主文本，大鬧天宮則成了前傳、甚或原罪。然而，「你挑著擔，我牽著馬。迎來日出送走晚霞……」，主題曲之「我」再次認定了孫悟空在故事中的突出主體位置，然而也應和著此時悄然運行的「造人」（相對於造神）運動，令孫悟空由超越性的「崇高客體」「走下神壇」，降落為人——具有主體意義的個人。

也是這一指向或許可以解釋八九十年代之交、20世紀事實上終結年代的一組文本。《大話西游》在中國大陸校園中之後流行、今何在的網絡小說《悟空傳》的風靡及李馮未曾廣泛傳播卻別具意味的《另一種聲音》。在這兒，我們不再重述《大話西游》充滿偶然與錯位地、出自北大校園、經由互聯網造就的奇特的超級流行，似乎只需提及那些金句：「給我一個理由先」，「愛需要理由嗎？」，「I服了You」，那個句式：「曾經有一份真摯的感情擺在我的面前我沒有珍惜，等我失去的時候才追悔莫及，人間最痛苦的事莫過於此，……如果上天能給我一次再來一次的機會，我會對那個女孩說三個字：我愛你；如果非要在這份愛上加一個期限，我希望是一萬年！」（笑）似乎已可以令大家記憶起那個儘管早已退流行，卻仍不時顯現出痕跡的、昔日流行盛況。而《悟空傳》與《另一種聲音》，儘管寫作定位、路徑、脈絡、大相逕庭，但今何在筆下孫悟空遭受天庭懲罰那些幾近受虐的描述，愛情悲劇中那種充滿絕望和痛感的文字；李馮那裡極盡疏離的筆調中奇異卻充滿體認地展示取經歸來的身心俱疲、無妄落寞，那精神分析式的神力喪失，淪落，甚至作為女人行過漫長而苦難的歷史時空……。這些偶然、甚至怪誕地與面對九七的香港無釐

頭文化相遇，共同傳遞著一種深切的疲憊、虛妄與無力感。此間，面目各異的、陌生的孫悟空無疑由神奇而戰無不勝的反叛英雄，徹底墜落或曰降落為某種大時代終結時刻的個人，而且是失敗的個人。倒置了目標訴求的「六十年代」精神的碎裂與落幕，分享著一個後革命時代的全球蒞臨。

然而，已經診斷、確認為失敗者的孫悟空，儘管「超能力」盡失、「武力值」幾乎歸零，卻仍然是某種攜帶著社會能量的幽靈式的存在。因此，才會有再度的妖魔化與驅魔式。對於2014年的賀歲片《西游降魔》，我的反感、乃至厭惡是「身體性」的，無關電影藝術——儘管影片在電影的意義上也的確乏善可陳。首先，對於我說來，即使經由網游獲知《西遊記》故事的孩子那裡，取經故事也應為唐僧師徒、以孫悟空為主角的「打怪升級」故事，但近乎是怪誕的，是這部以唐僧為男主、片名標明「降魔」字樣的影片中，孫悟空被確定無疑地定位為被降之魔——不僅魔性爆表，而且一反這一在原作中的趣味盎然、極為陽光的設定，陰鷙狡詐、殘暴凶狠。我不得不對由《大話西游》和《悟空傳》的主創聯手打造的這部新作中的「想象力」表示「欽佩」：孫悟空被鎮五指山下五百年，被十分「現實主義」地體認為單獨囚禁五百年，於是這個孫悟空出現在銀幕上，便呈現為病態的蒼白、狡詐的諂媚、充滿了邪惡的怨憎。他一經使用欺騙與詭計脫身，即刻凶相畢露，而呈現在電影銀幕上的便是一頭站立在天地間的巨型怪獸。幾乎無需調動大腦內存去思索，幾乎可以立刻判明，中國古典文學中一位最神奇的英雄角色，此刻承襲了、化身為20世紀50年代好萊塢或日本電影工業的新寵：諸如泰山/金剛或哥斯拉之類的怪獸；而且無需開啓任何理論武庫，我們已知曉，這誕生於二戰初歇、冷戰伊始的銀幕形象，正來自於拒絕揭破的二戰謎底，指稱著「自由世界」最大的敵人和恐怖：社會主義陣營。怪誕且邏輯地，此間的驅魔或曰幽靈放逐式的文化意味，已在濃郁的商業訴求間不言自明。頗為反諷的是，似乎這放逐式的延續，或一個奇特而蒼白的倒影，一年之後，「真人版」或曰「劇場版」《西遊記之大鬧天宮》登臨賀歲檔中國銀幕。關於這部「真叫我無言以對」的影片，一則網絡短評似乎已道盡天機：「神族為了天下太平，多麼兢兢業業辛辛勞勞……」（豆瓣電影，青銅未老），或許也可以換成許多年前高溫熱映的電視連續劇《雍正王朝》的導演對主題言簡意賅的概括：「當家難」。一旦徹底抹除了革命的邏輯，抹除了「不破不立」、「打垮舊世界，建立新世界」、在「一張白紙」上勾畫「最新最美的圖畫」的豪情和想象，孫悟空便只能是（在最善意的理解中）一個無知、衝動、極不成熟（不靠譜？）的破壞者，大鬧天宮，由是成了一份必罰之惡、必贖之罪。

也是為此，我曾不遺餘力為《大聖歸來》歡呼——固然為國漫崛起，但遠遠超電影、動漫工業、藝術的緣由，是為了給今日和未來時代的孩子們一個機會，去走近孫悟空，去認知這位神奇的英雄，去愛上他，去分享這份不無矛盾性的中國價值與世界價值。於我，《大聖歸來》顯現了某種有趣的症候和意味。也許並非自覺，也許這只是對好萊塢/迪士尼敘事成規的變奏，但我仍感到此間或許是集體記憶或許是政治潛意識的痕跡：故事開始是，孫悟空/齊天大聖已成為遙遠的傳說，成為主角/孩子（此處是江流兒，尚不是唐僧/玄奘/唐三藏）心馳神往的「神話」，而當孫悟空掙脫了五行山之鎮，卻一反此前的任性任性的灑脫造型，而成了一個日漫角色序列中的「大叔」：歲月的磨損、某種滄桑、疲憊、背負著未解的封印。即使如此，在影院裡，「大聖歸來」的時刻，我始料未及地發現自己熱淚盈眶——要知道，我是個淚點極高的人，不易被感動，或恥於流露自己的情感——即使在影院的黑暗中（笑）。對我，那是權力、實力的階序再次遭反抗並崩解的時刻，那是被制服的反叛者再次站立的時刻。當我在網絡上再次讀到了這個熟悉的、也許惡濫的句式：「每個孩子心中都有一個孫悟空」（此前是「每個人心中都有一個至尊寶」——似乎大不相同的味道），莫名地有欣慰，有升起希望。恐怕我煽情了（笑）。想起了昔日《悟空傳》流行時，事實上最著名的，也是悟空張揚的宣言：「我要這天，再遮不住我眼，要這地，再埋不了我心，要這眾生，都明白我意，要那諸佛，都煙消雲散！」然而，這一次，不只是「我」，還有「他」——利他、利人，也許，還應有：社會、世界、天下、未來。

耽美？

下面是第三組文本，來自網文中特定文類：耽美小說。大家又開始笑了。笑得有會心有曖昧（笑）。這說明耽美文正從特殊的、封閉的女性網絡社群的分眾文化開始成為某種低調的、世界性的流行文化元素。中外文學書寫中古老而回腸蕩氣的橋段：義薄情天的兄弟情義——三劍客或桃園三結義，經此墜落肉身（笑）。英國文化工業「賣腐」賣得有聲有色，這一次好萊塢儘管有些遲鈍，但已略顯笨拙地奮起直追（笑）。異性戀女性網絡社群對男性間同性戀情或情色的想象（應該說歪歪/YY？）、書寫，演變為主流文化工業的新賣點，邏輯而又怪誕。言其邏輯，是因為戰後歐美的消費主義經濟與文化自身便是「慾望的經濟學」，任何有新意的慾望表達都意味著新的經濟增長點；其怪誕則在於這一流行的形成無疑震蕩了現代歷史500年、脫化於基督教世界的資本主義的兩大禁忌。一是同性戀，準確地說，是男性間的情慾關係。依照伊芙·科索夫斯基·塞奇威克（Eve Kosofsky Sedgwick）的酷兒理論的權威著作《男人之間》/ *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* (Gender and Culture Series) Paperback - Deluxe Edition, November 24, 2015。Foreword by Wayne Koestenbaum，這曾始終是異性戀父權制資本主義最為內在而秘而不宣的禁忌與威脅。一是女性的慾望/觀看主體的張揚登場。這同樣是歐美基督教會鎮壓千餘年的妖孽。因為，一如勞拉·穆爾維所言：男人看/女人被看、男人行動/女人被動是好萊塢（及絕大多數歐洲主流敘事）的鐵定模式。然而，也正是「腐文化」的悄然流行，表明現代資本主義的激變、危機或重構。如果你不是一個純潔的、歷史目的論或進步論者，那麼，你也許會同意，對男性間情慾及女性慾望主體這兩塊基石的撼動，其本身間或是一個思考、圖繪現代世界問題的入口之一。但這不是我這次討論的重點。

在正式進入對中國網絡耽美小說的討論之前，我想補充一些前提——我個人對中國不同的文化歷史脈絡的思考和勾勒。這些也是我一再提醒從事性別研究、女性文學研究（包括耽美研究）的青年學者和學生的中國文化特徵；此前我更多地是為了強調對文化差異的自覺，而今天我嘗試的是勾勒寄託怪影的鎧甲。

題內的題外話

首先，在前現代中國文化中，我們並沒有某種與歐洲基督教文化相類似的、判然兩別的性別觀念。在我們這裡，與男/女相對應的是陰/陽，但陰陽所指稱的卻遠不只男女這一對差異性所在。而陰陽觀最突出的符號表達，當然是太極圖。太極圖自身形象地表達了其中差異性的存在處於兩儀——相生相克、相互轉化之中，這某種非本質的、相對的差異性存在。

事實上，在作為一神教的基督教的創世神話中，上帝——意味攜帶著絕對創造力與毀滅力的男神在第七日「依照自己的形象」創造了人類之父亞當，而後抽取他的一根肋骨製作了夏娃——人類之母。不言自明地，女性在這人類故事指出，便釘死在次生的、從屬的「第二性」的位置上。且不論正是夏娃接受了魔鬼/蛇的誘惑，吃下了智慧果，令人類「失樂園」。因此，所謂人類的「原罪」便是女人的原罪。而盡人皆知的是，在中國的創世神話中，是多神的民間信仰中的女媧——一位女神「搏土造人，造男造女」。即使在中國不同地區、不同民族的、各種伏羲、女媧創世造人的神話變體中，男人和女人間也從無等級排列，只有相對差異。或許還可以提到的是，在聖經故事中，上帝之於人類重大行動的「第二章」是懲戒：大洪水、毀滅與諾亞方舟；而中國創世神話中，女媧的「第二章」，則是救助：補天。（余下的石頭生出了無數中國神話、傳說、文學、幻想——笑）。

其次，或許更重要的是，陰陽/太極圖原本是外在與權力等級意識的表述，但畢竟為後者所滲透或污染。在尊卑貴賤的差序表達中，陽為尊、為主、為貴，陰為卑、為次、為

賤；以此類推，便是男尊女卑。然而，這一關於男女之間的權力階序，在歐洲的基督教的文化中，是一種特異性的、本質的、不可更動、僭越的等級分布，而在前現代中國文化中，男女間的權力關係與其他等級階序的序列相關，而且可能依據其相關性發生互換。因此，前現代中國的社會權力秩序或文化的核心表達：君為臣綱、父為子綱、夫為妻綱，固然構成了自上而下的權力階序——如新中國見過初年的《婦女解放歌》所言：「舊社會好比那黑咕隆咚的枯井萬丈深，井底下壓著咱們受苦人，婦女是最底層」。然而，換一個角度，三綱之君臣、父子、夫妻又是某種同構的權力、等級排列，君之於臣，相當於父之於子，夫之於妻。因此，才有中國男性文人士大夫以「香草美人」自比、自喻的文學傳統，有男性文人士大夫在對自身命運的書寫中對女性命運的奇特而深切的理解和體認。（在此，我不想去討論為某些海外漢學家「坐實」了的、關於這一以男女喻君臣的文學傳統的創造者屈原與楚襄王之間的同性戀人關係；因為，即便的確如此，也不能改變或完全闡釋中國古代文學史的事實：香草美人自比，是一種負載著特定的權力邏輯與文化心理結構的中國男性文人的書寫慣例與文學傳統）。

與此相關的另一個變體，則是與尊/卑、貴/賤的等級並置或內置的長/幼等級——尊長、尊老，長幼有序。因此，在前現代的權力表達中，存在一種奇特的「母權」（絕非女權）。事實上，20年前，我們曾在《浮出歷史地表》一書中將其稱為「代行父權之母」——母親作為肉身之父缺席之際的、年長的、父權功能的執行者。至少古代文學中兩則最著名的愛情悲劇故事：《孔雀東南飛》、《釵頭鳳》中，代表壓抑與毀滅性權力的都是代行父職之母親。而種種歷史與傳說故事中的「垂簾聽政」的「太后們」，無非是作為父親「缺席之在場」的「母權」的變奏形式。其極端形態和例證，便是中國歷史上唯一的著名女帝，武曌/武則天。

再一個變體，則是相對的權力、等級差序結構所形成種種錯位和裂隙，令前現代中國文化中存在著「代父」、「代夫」的女英雄、女將軍，存在著無需借助如上名目的女俠，存在一個特定戲曲行當角色：刀馬旦；一句話，存在著女性的行動者和諸多限定之下的女性主體位置。

與我將要討論的文本組密切相關的是：正是由於關於性別的權力規定是一個可以與其他權力階序相關、因而出現變體的結構，因此不同於基督教文化將同性戀情——準確地說，是男性同性間的情感與情慾關係視為絕對禁忌與附骨之疽；相反，一般說來，男性間的情慾關係（當然絕非自主的性向選擇）從來不是前現代中國社會文化中的禁忌，也不曾被視為洪水猛獸式的威脅；儘管始終「不登大雅之堂」，可依據其不同的情境和參數，成為「醜聞」、或「趣談」。我們甚至可以說，在前現代中國，始終存在著某種名曰「龍陽」、「斷袖」的亞文化傳統。其前提無疑是不容冒犯、僭越、妨害父子相繼的主體秩序，儘管在一對一的現代愛情觀念之外、在事實上的多妻制的前現代，類似同性戀情亦難於構成對中國或曰東方式的父權制的威脅。因此，「不孝有三，無後為大」、「從一而終」等等僅僅是針對著女性的威壓和規定。然而，在類似不無含混、曖昧意味的「容忍」空間中，最為基本和重要的，是不容在任何意義上冒犯或僭越了尊卑、貴賤、長幼的等級秩序。因此類似的亞文化更近似於某種特權階層、某些特權位置的專利慾望和滿足。一個近便的例子便是《紅樓夢》第四十七回《呆霸王調情遭毒打，冷郎君避禍走他鄉》，其主部故事是一向欺男霸女的薛蟠因公然調戲柳湘蓮而遭到後者一頓胖揍。但參照小說文本便不難發現，除卻薛蟠這一角色慣常的粗鄙不堪，他對柳湘蓮的冒犯並非在於他公然赤裸地表達了對他的身體慾望，而在於類似行為背後昭然的身份錯認：薛蟠將柳湘蓮錯認為一個「戲子」——「下九流」或「下等人」，而非他的真正身份：一位「公子」，玩票只是一份「雅趣」。換言之，如果他是一個真戲子，那麼縱有不甘，也絕非憤怒，更無從反抗（事實上，民初的著名流行文本之一正是《秋海棠》——一個「乾旦」的悲慘命運）。

僭越或規訓？

回到對當下中國耽美文本的討論中來。儘管已閱讀了相當數量的網絡耽美小說，但我無意也無法「化妝」成同人女或腐女（笑）。代溝是原因之一，認同與否是另一個。因此，儘管我的閱讀量足夠大，但我觀察仍是外部的，而非內部的；是對文本和文化的觀察，而非對這一特定的亞文化網絡社群的立體觀察。再次，我也不擬全面地考查這一亞文化的國際旅行線路，不擬深究這一在時間上最早發生在歐美的女性（網絡）社群特定的同人文化到以日本動漫（/少女漫畫？）產業為主要依託的BL（Boys' Love）漫遊到中國的路徑。我想明確，這類無疑是舶來的文學與情色書寫的樣式或主題，以日文漢字「耽美」——唯美/aesthetic的日譯——為名，但事實上卻是相當本土化或曰「原創」性的。其與歐美和日本相關文化的最大區別，是其主要的表現形態，是數量極為可觀的、「原創」（打引號是為了暫且擱置對風波不斷的網絡抄襲、剽竊事件的討論以及相關的、諸如數據庫寫作一類的理論與實踐議題。在此，原創一詞用以區別「同人」寫作）網絡小說寫作。在廣泛涉獵中國耽美小說之前，我對類似文化的瞭解止於對歐美女性同人文化、準確地說，是興起於20世紀70-80 的、以美國中產階級家庭主婦為主體的、美國電視連續劇《星際迷航》俱樂部。在我認知視野中，是她們最先開啓了這種亞文化，依託大眾文化文本將其中的主要男性角色重寫為同性戀人。我關注是逆推式的，開啓這一視野的，是美國女性主義電影理論家康斯坦丁·潘莉對這一文化社群及其寫作和想象的研究。她的主要論點或曰結論是，類似女性亞文化的出現，旨在剝離異性戀/男性與女性之間先在的權力規定，通過同性戀情探索權力結構之外、或之上的情感關係。補充一句，也是這一研究，標誌著電影理論由文本中心向受眾中心的轉移，加盟於後現代、主體性討論的理論取向。當然，關於這一美國的同人文文化（/slash），更著名的研究出自亨利·詹金斯的《文本盜獵者》。詹金斯在類似寫作是「女性的性幻想」的基本界定之下，討論了其中的性別/性愛的烏托邦特徵：社會性別與性身份的流動，自我與他人之間障礙的突破，平等，感受性的突顯，脆弱的坦然裸露……。

或許正是類似的指認，令我帶著「錯誤」的、或曰「謬之千里」的期待視野進入了中國耽美小說的文本世界。當我經由「資深腐女」導航進入這一世界，並漸次深入之時，我閱讀體驗是震驚。我極度訝異、幾乎帶痛感地發現，耽美社群對類似寫作的共識性規定，是其中的主動者與被動者、上位者與下位者、她們筆下所謂的「攻」與「受」，是清晰明確、判然有別的角色設定。一經確定，絕無更改。其中的被動者與弱勢或弱勢者的掙扎或逆轉角色的嘗試，因其注定無果或失敗，被視作喜劇性段落或常規性調味劑。據說，作為一種有力的接受慣例，「反攻不成是情趣，反攻成了是雷點」；偶然的、一次性的角色反轉並非不可，但決不可能是「反攻」得手，而「應該」出自強勢一方的施捨。類似接受心理與需求無疑強有力地、在網絡寫作的作者/讀者的密切互動加固了這一敘事成規。（在此，我亦不擬引入真實世界中同性戀社群及其文化作為參照。世紀之初，出現在晉江網上的耽美社群與同性戀社群衝突間，耽美社群的自我界說：「珍愛，耽美，遠離同志」，儘管此後有社群內部的反省、分梳，仍清晰地表明瞭她們將自己明確區別於同性戀者、同性戀社群、文化的自覺。但也正是為此，此間的文化與書寫成規便具有了更為清晰的社會症候意味）。進一步構成了我的閱讀震驚體驗的是，這一不容更動的主動與被動、強勢與弱勢（即使在所謂「雙強」設定的人物關係中亦然）的角色位置鮮有例外地與角色的社會身份和地位全然高度吻合；甚至絕少背離新舊主流文化的各種規範，諸如身高與權力，諸如之歐洲殖民歷史中形成的偽人種學（金髮碧眼優於淺黑型）；諸如拯救者/施恩者vs.獲救者/受恩者。也就是說，在更換了愛情故事或情慾關係的性別身份之後，這一亞文化中的小說創作不是剝離了、而是凸顯、甚至強化了的權力和等級階序。於是，皇帝vs.將軍便成為一對黃金CP。當然可以十分結構主義地（笑）替換為皇帝（皇儲、王爺、盟主、貴人、CEO、演藝明星……）vs.臣子（伴讀、質子、侍衛、戲子、公司下屬、助理……），或廣義的勝利者/成功者vs.失敗者。於是，一種邏輯的、在我的感知中頗為怪誕的文本事實，便是亡國之君、敗軍之將、敵國質子成了類似文本中盈溢著特定性感的慾望客體。

無需贅言，耽美這一概念在中文指稱的是對角色性別身份的規定：男/男，而不是一種敘事類型；其最單純的敘事形態是言情，但它毫無疑問可以、也事實上疊加在任何敘事類型之上：武俠、玄幻、科幻之賽博朋克、蒸汽朋克、太空歌劇……、偵探、歷史之歷史小說、架空、穿越、演義……。其共享部分，是女性寫作者及其社群的某種性文化或曰情慾想像（所謂「歪歪」），後者似乎正是這一亞文化形成的內在動力之一。然而，類似性幻想並非以柔情蜜意開啓或充滿，相反，大都以公然、赤裸的強暴為端，包括持續的強暴、囚禁、施暴、羞辱。不是S/M的遊戲、不是「虐心」——苦情或悲情，而是連篇累牘的直接凌虐。令我頗感匪夷所思的是，這類故事卻大都最終以真愛作為結局。在此，或許不是文本細讀、而是敘事序列演示，是更恰當的分析方法。耽美讀者知道，在類似成規中，故事以強暴為開端；若以「攻」為A，以「受」為B（儘管其這類文本內聚焦/讀者帶入於「受」，也就是說後者才是男一號/A），故事前半部是A虐B，「虐身」——施暴、施虐，後半段是B虐A，虐心。故事的轉折點是施暴者A陡然意識到自己對B的慾望發自真愛，因而陷於迷惘、徬徨、以致於無助——「平生不會相思，才會相思，便害相思。身似浮雲，心如飛絮，氣若游絲……」（——在類似文本中引用率高到「令人發指」的徐再思的《折桂令·春情》——笑）。因此，即使在故事的後半部中，B亦非主動者或主導者，相反因無以領悟A的變化或曰真愛表露而陷於更深的絕望和無所適從之中；所謂虐心，更多的是A所體認到的自虐。B最終因A的無限深情所感動，真愛/相愛的結局由此達成。事實上，這不僅是耽美，也是相當數量的網絡古言（古風言情）的敘述範式，「不同」之處在於，在異性戀/男人和女人的故事中，尤其是當歷史或架空「歷史」的敘述設定在前現代/多妻制之中時，出自男性的強暴便意味著（只要他願意）佔有——「主人」對其「所有物」的處置，便依據社會慣例而不論侵害或囚禁。這也正是我所體認到的、耽美文本自覺或不期然的意義所在：角色的性別身份置換，令在歷史上和依舊現實中的女性生命的創傷經驗和司空見慣的悲劇再度獲得了可見、可感的質地。然而，無論在耽美或言情中，當類似故事的「標準」結局是真愛/相愛時，在我看來，文本便顯影出迫近且猙獰的後革命時代的幽靈：故事更近似於權力的肉身形象征服、準確地說，是馴順了他的獵物的過程；「真愛」的結局成就了徹底的屈服或臣屬（在所謂君臣文中，也許該叫臣屬者的臣服——不是對民、對社稷或江山、天下，而是完全對王者）；或許可以說，文本自身成了受虐者/弱勢者/臣屬者最終心悅誠服地與強勢和權力簽署了一紙鮮血淋瀝、血肉模糊的契約。如果說皇帝vs.將軍是耽美寫作的某種「標配」，那麼更典型或極致的，便是皇帝（/王爺/盟主……）vs.侍衛。為類似寫作所偏愛的創造之一，是「影衛」——某種類似死士、忍者與家奴間的角色。如果說前者顯影的是奴隸的養成，後者則更近似奴才的邏輯。於是，耽美——這女性網絡社群的性別僭越性文化，便如此清晰地顯影出社會規訓的意味。

慣例與反例

類似文本的數量如此眾多，以致在相當長的時間內，所謂「虐文」在數量大大超出了「甜、寵文」，也令這類文本於我顯現出鮮明的症候意味。反駁者一定可以提出反例。我也讀到過不少反例——可以說，尋找和發現反例，是我持續閱讀的動力之一。但事實上，就大眾文化工業產品和流行文化文本而言，佳作大都是其中的反例。因為所謂佳作，始終意味著其形式元素或曰媒介語言的獨特令其凸顯於大多數作品形成的底景，意味著製作者某些個性風格的清晰印痕，意味著對主流之成規慣例的僭越或改寫。然而，是慣例而非反例，才是文化研究的關注重點與對象，因為正是前者才是顯影社會文化心理與症候的屏幕。體認或思考這一現象之初，我首先考慮確認/排除這一書寫慣例是否來自其直接出處：日本文化工業及其（我始終無法接受的、不時極為扭曲的——笑）日本性文化：諸如其中的「圈禁」與「養成」，在中國網文中，流行詞是「束縛」與「調教」。我求教和考查獲得的答案是肯定的。然而，這並未構成對我自己問題的有效解答。因為在其日本「出處」中，除了各種舶來與本土的差異，中國耽美寫作無疑在自覺或懵懂間，更多接續了前

現代中國的亞文化傳統，而非歐美的新創「酷兒」或Slash；然而，這一接續同時召喚或釋放出前現代中國文化中的權力與等級的鬼魂或魅影。因此，在種種差異間，最突出的是，雙重或多重的幽靈與鬼魂——後革命的幽靈或前現代的鬼魅。在日本的類似文本中，顯然沒有如此濃重的、可謂濃墨重彩的、多重後革命幽靈的縈繞——或者說，革命，原本是非革命造就的國家和地區文化中的極為陌生的存在；相反，對我們，不論是否願意，是否自覺，革命，仍是某種極為內在的構成，儘管此時已多為幽靈怪影。

所謂後革命幽靈顯影的形態之一，便是我們前面已然提到的對權力機制、對當權者的內在、細膩的體認。不是簡單的直接臣服/認同，而是委婉、深刻的體察。或許為我的一貫立場、或我的視野所囿，類似閱讀帶給我的、頗具新鮮感的獲知和體驗，正是這份不時極為精當、細膩的表述：將當權者（包括其極致形式：皇權的擁有者）體察、指認為一具沈重、碩大的權力機器的功能位置。其中甚至包含某些頗具歷史唯物主義特色的洞察：即使是立於權力之巔的皇帝，也從不是、從不能獨自統治；皇權統治始終是皇帝、皇族與貴族、地主階級或階層的、充滿爭鬥、陰謀、博弈的聯合統治。因此，諸如所謂後宮，並不是男性個體的「所羅門王之夢」的對應物，而是一種作為皇權補充物的制度，作為皇權與宦官、外戚、文臣與武將、中央皇室與藩王或封疆大吏間的交叉點與連接點，是借以平衡、控制統治階級/階層的利益分配與利益衝突、也是反制、限定皇權的制衡裝置之一。當權者擁有權力，也為巨大的權力所控制、甚至「囚禁」、反噬。因此，我們儘管身處低端和弱勢，我們也可能對權力巔峰付出一鞠同情和悲憫。或需贅言，正是類似敘事視點與策略，在不言自明的非政治化的社會語境中，相當有效地令故事中的強勢者、權力的肉身形象得以倫理化與情感化，得以獲得結構性的理解、原宥和體認；這當然也是劇情得以實現其先設結局/真愛所必須的絕地逆轉的內在依據。相較於21世紀之初，類似《英雄》的敘事邏輯：認知自己的局限和弱小，因而捐棄反抗，將曾經自認的使命與訴求托付給強（權）者，耽美、古言或諸多歷史小說的寫作，也正是為這份體察，賦予了倫理與情感的含量和血肉與肌理充盈。換言之，革命時代擊毀了權力機構曾高度自然化的合法性偽裝，令我們得以近察細觀權力機器自身；但後革命的現實卻令我們反轉或倒置曾經的、間或是悲情動員性的對權力、統治的控訴，代之以對其自身邏輯、包括對暴行的必要性（——「不得已而為之」）的理解。其中，頗為有趣、有時堪稱精妙的，是古風耽美、古言、歷史小說、包括種種擬古之作中的「歷史」、「史書」的運用。其中成為某種特定「橋段」和炫技的，是在情節段落之間插入或可亂真的擬古、史傳體段落；或者將權力暴力干預史官書寫作為情節附線……。這裡有批判理論、後結構主義賦予的對「歷史是勝利者的清單」之洞察的分享，有後現代主義遊戲、戲仿，有「數碼原住民的」、象徵階朝向想象界的無盡坍塌之後的扁平歷史，有後革命的虛妄與犬儒。

在多數的耽美文本中，尤其是所謂虐文中，其內聚焦是安放在被動者/受的被述位置之上的，這便結構性地（儘管在其更新過程中時常因與讀者間的互動而微調）決定了讀者的認同/帶入選擇。換言之，我們的認同大都是建立在「權力的輪下」的（——八十年代文化、文本中引用率頗高的、泰戈爾的詩句：感謝上帝，我不是權力的輪子，我只是壓在輪子底下的活人之一）。事實上，在我的「古老」的閱讀中，我在諸多的網絡古言和古風耽美中讀到了此前我不曾在虛構類作品中讀到的、對父權下「女性」/弱勢者極為悲慘的生命、身體經驗的書寫，間或充溢著真切、密集的痛感。然而，考慮到虐文的極盛出現在資本介入網文寫作、收費閱讀制度成了專業網站的運營方式之後，那麼似乎顯而易見的是，類似書寫慣例的形成與流行的「緣由」，正在於它作為一種情色想象的類型，生產並滿足了閱讀、幻想、歪歪的快感需求。我不止一次讀到了類似的更文後的「作者有話說」：「強上了！你們爽到了吧？」回應是一片讀者打賞的「手榴彈」、「地雷」、「火箭炮」炸響。我的確在「無言以對」的同時感到「暈眩」（笑）：如果你的認同建立在被動者/弱勢者一邊，那麼你如何會在「他」遭到強暴或凌虐時獲得如此心理滿足？當然，如果在性心理學或S/M幻想的層面上，這似乎是「天經地義」的「事實」；其中快感始終在M/受虐者一

端。然而，我仍然感到疑慮的是，耽美不僅是作為大眾之小眾的流行文化，而且正在逸出特定的網絡社群，入侵主流大眾文化。在一般意義上，女性主義關於女性的情色想象基本是被虐幻想（代表文本《O娘的故事》）的回答是，只有自我安置被動、被虐的位置，被（父權文化、尤其是基督教文化）禁止的女性慾望才可以在安全閥之下獲得有限的表達。於是，問題成了：當耽美社群已然獲得性別身份的換裝出演，何以受虐想象仍是必須的和主導的？性別的「換裝」出演只是增加了性愛想象的強度？與台大張小虹教授討論到這一問題的時，她的答案是：在中國、東亞，現代100年，還是太緊促而短暫的時間，「女性還來不及形成自己的模板」，「但變化已然並正在發生。」而在另一層面上，作為女性性幻想的受虐、乃至（被）強暴幻想之所有可以稱為怪異而充裕的快感來源，正在於它與現實中的暴力結構與行為無涉，而為幻想主體/女性自身所掌控。這當然也是對中國耽美虐文的有效腳注之一。因為為網絡的媒介特質所改變的寫作，除卻已為相關討論的所命名的「同人」、「數據庫」等特徵之外，另一個重要的不同，正是讀者與作者共同分享著一份心明肚知的遊戲的自覺，一份文本作為可選擇、可調節的娛樂品與白日夢的屬性。於是，有「親媽」（大團圓結局，有情人終成眷屬）、「後媽」（悲劇結局，勞燕分飛，天各一方）之說、讀者有抗議、索求角色「戲份」、堅持結局走向的權利；有作者與讀者真誠地或表演性地討論作品的設定及情節的走向。因此，讀者對文本中價值表述或角色位置、命運的認同，也無疑有別此前的「嚴肅」文學閱讀和社會認同（/身份/同一性）體驗。換言之，讀者可以如同作者，充分享有對其中的性幻想的主控自覺。與其說，網文的讀者如影院中的觀眾，是同時置身多重的夢幻主體，不如說，她/他更像是遊戲的玩家，可以在每次遊戲重啟時選擇或更換角色和陣營。因此，儘管耽美社群中所謂「攻控」是絕少數，可以說，所有的「受控」都是「攻控」，她無需認同「攻」，她參與掌控、至少是分享創造角色和「世界」的規則。但上述反饋表明，此間的認同如果不是不斷逆轉，至少是含混漂移；是施動（/施虐）、掌控與受動（/受虐）、被控、征服與臣屬，共同構成了某種不無怪誕（對我說來）的閱讀/幻想快感。如果考慮到耽美——這一特定的女性慾望或情色寫作，事實上翻轉了主流文化的既定；因此，慾望舞台上的雙主角原本可以輪替成為觀看、慾望客體和認同的主體位置。然而，也正是在此，幽靈或鬼魂再度出沒為某種政治潛意識的詭計：認同的漂移或輪替，內在地抹除了對抗性關係的可能，相反，在不期然間完成的正是對權力機器或機制、包括其暴力的認同，乃至背書。

題內的題外：心理學的角色

在開始討論這一文本組之時，獲得來自腐女社群的反饋之一，是一個簡潔而斷然的專有名詞：斯德哥爾摩綜合症。這是對我所描述和探究的敘事慣例的命名（據說，這是社群內部「求文」時的有效標籤），也帶著某種肯定及辯護的意味。但類似「客觀」、「科學」的表述與齊澤克所謂「幻想的瘟疫」相遇，令我有興趣去追溯「斯德哥爾摩綜合症」這一知其然不知其所以然的心理學術語的由來，進而在想象、幻想、幻象的意義上追問或反思冷戰-後冷戰-後冷戰之後的世界及其中心理學的角色意義。

所謂斯德哥爾摩綜合徵出自1973年8月23日發生在瑞典首都斯德哥爾摩的一樁真實罪案：一名叫讓·埃里克·奧爾森（Jan Erik Olsson）男人在試圖搶劫信託銀行未果後，挾持了四名銀行職員（三女一男）為質，據金庫與警方對峙了六天之後，警方打穿金庫牆壁，以催淚瓦斯將劫匪逼出。這則近乎笨賊故事的尋常罪案在這裡出現了奇異的變奏：人質在前來解救的警察面前以身回護綁匪，以防警方射殺綁匪，而後拒絕出庭作證指認綁匪，且籌集資金為綁匪開脫。報道稱，獲救後，人質之一與綁匪間建立了極為親密的、近乎愛情的關係。這起搶劫綁架案的尾聲令其成為更轟動的新聞。若干年後，精神病學家受FBI和蘇格蘭場的委託，將類似人質對綁架者發生了強烈的、正面情感的例子命名為「斯德哥爾摩綜合症」。然而，為我們的國內中文網站上廣泛轉載、顯然同源的詞條、定義不曾說明的是，這則心理學症候新條目甚至令其命名者躊躇：因為這幾乎如同孤證一枚。而同樣為國

內門戶網站的相關條目省略的，是這一研究和命名的金主/訂購者：英美警察機構。但即使是後者，也在迅速將這一成果納入了警方的反恐與人質事件談判的培訓課程後，開始遭到了持續的懷疑和詬病。質疑集中在：鮮有發生，僅有的例證幾無共性，而通常發生在遭綁架期間的、人質與綁架者的「正面關係」顯然是理性選擇，而非情感或病態的因素——或則是策略性選擇：配合綁架者以求存，或則是真切的判斷：在人質境況下，來自營救者/警方的威脅如果不大於、至少不小於綁架者。因為例證稀少、歧義橫生，這一著名的心理學命名長期為其學科的權威名錄拒收。即使這一命名的最熱情的支持者，也不得不承認：這是極小概率事件。然而，這一為心理學質疑的命名，卻在90中後期（也是後冷戰年代）經由流行文化：電影、電視、通俗小說，作為一種新的敘事路徑與策略而傳播；出現在國內網站上同源複製的詞條或解釋，將其表達為某種刺激—反應，設定條件—必然結果式的科學—心理學事實，然而，那與其說出自相關案例，不如說更像是對類似敘事慣例的總結，而非普遍存在的心理/病理事實。但也正是「斯德哥爾摩綜合症」作為一個新的

在此，我想稍作延伸的是，儘管斯德哥爾摩綜合徵的命名自身是一個特例，但它在中國的（以訛傳訛的）流行卻提示著二戰後、尤其是越戰後，心理學與精神分析所出演的獨特的社會功能角色。類似命名的意義，以科學，即普世性的名義，向上阻斷了去追問個案背後的真切具體的歷史成因，向下阻斷了探尋其他選擇的現實可能性。在斯德哥爾摩綜合症一例中，命名先在地否定、至少是擱置了對綁架者動機及目的的探究，因此懸置了人質對其產生認同的任何合法性理由；而一旦泛化為一般性、普世性結論，也必然阻斷了在「人質」陷入了他人生殺予奪、自我孤立無援、無路可逃的處境後，除了屈服、「愛上」自己的掌控者之外，還可能寧折不彎、寧死不辱、鋌而走險……。而斯德哥爾摩人質事件——這一不無喜劇色彩的笨賊故事，在人質危機頻發的20世紀七十年代，確乎是一個特例：因為這一十年，是恐怖主義——這一專有名詞問世的十年。一邊是慕尼黑奧運會上人質危機及悲劇，標識著圍繞巴以衝突、西亞北非地區因種族之名的悲劇衝突拉開序幕；一邊則是德國「紅軍」、意大利「紅色旅」、日本「赤軍」所代表的、發達國家激進左翼青年主導的城市游擊戰，頻頻製造著各種人質危機。後者，無疑是在1967年10月9日切·格瓦拉就義於玻利維亞荒原，第三世界游擊戰退潮；而1973年美國從越南撤軍之後，圍繞著反戰而集結起來的歐美左翼青年的反文化、反制運動隨之解體而繼起的極端主義行動，無疑是在絕望與不甘間的鋌而走險，不如說是走火入魔。他們舉起切·格瓦拉，卻幾乎完全背離了格瓦拉主義；他們自稱「革命者」，其「革命」中，卻完全沒有了人民，沒有了階級的維度，沒有了社會動員與組織，只有暴力與個人/小團體的極端行動。這也正是詹明信定義「恐怖主義」的年代和背景。在他的定義中，所謂恐怖主義不僅Made in Hollywood，而且正是沒有革命可能性的年代，人們想象革命的方式。這裡，詹明信所謂的「人們」，包括那些的確狂熱的、堂·吉訶德式的行動者，包括主流社會的人群。

回到我們討論的問題與文本上來，所謂斯德哥爾摩綜合症——這一頗具「文學色彩」的心理學「術語」的確準確地對位於網絡耽美社群（也是部分古言）某種盛極一時的寫作慣例與快感機制，複製著、也印證著中國網絡上頗為流行的、由「以訛傳訛」斯德哥爾摩綜合症的定義和描述「邏輯」引申出的斷語：「人，是可以馴化的」。似乎是對「造反有理」的邏輯及文化的逆轉或代償，是對由於20世紀這個中國的革命世紀所動搖、開裂的秩序與服從的加固，類似身體與心理快感便在社會學意義上成就了某種十足的受虐快感。一如在某些時刻，人們「內在需要魔鬼」，這一次，我們內在召喚著「強勢征服」。這無疑是後革命時代的精神症候之一。

愛，愛情的意味

然而，同樣作為慣例和反例，在那些耽美或言情的「虐文」中，「完滿」的結局（/HE/happy ending）之一，是弱勢者最終因「真愛」而皈依了強勢（/強暴）者，最終接受了類似後宮-上書房之間的、傳統后妃、宮娥之類的傳統女性地位，自此夫唱夫隨，尊卑有

序（在古言中，類似的結局則是遣散後宮，確立、確保一對一的愛情盟誓，女人依舊皇后，變化只是成了唯一女人）。然而，即使在這類故事中，愛情/真愛的意覺時刻，仍被表達為某種始料未及、充滿震撼、攜帶著破壞力、威脅的時刻，令上位者震驚、恐懼的時刻。因此，在故事中，上位施暴者自覺到愛情的時刻，往往並不是其行為模式發生逆轉的時刻，相反可能是更狂暴地施虐，希望藉此對自己否認愛情的存在。因為在他的感知中，愛情正是權力鎧甲上的裂痕，是可能親手交付施暴對象的利器。

事實上，愛、愛情正是後革命、後冷戰時代的一股暗潮湧動的暗流。有趣的是，它卻更多是在昔日理論的領地上暗湧；而慣以愛情故事為主打產品的好萊塢及各類流行文化工業，卻祭起親情的旗幟，前所未有地「不談愛情」。或許，在這輪關於愛情的理論話語中，最為突出而鮮明的，是阿蘭·巴迪歐的對話錄《愛的多重奏》。其中，這位《共產主義構想》的作者大聲疾呼：必須保衛愛情！（笑）因為，在他看來，愛情是純粹的偶然。而愛情的宣言，「從偶然到命運的過渡」。在我看來，巴迪歐的《愛的多重奏》或許應以羅蘭·巴特的《戀人絮語》為參正文本。是在《戀人絮語》中，巴特把愛情展示為一份全然的脫軌、一份微型或巨型的瘋狂。愛情由此成為現代文明或秩序中防不勝防的危險品。這份「偶然」的愛情正像是巴迪歐所定義的「事件（/event）」——一個令你摔出或滑脫秩序軌道的時刻。然而，這並非「愛情」這一能指固有的意味。從某種意義上說，愛情是歐美最著名、也是最龐雜的神話之一。從圓桌騎士或神殿騎士的禁慾之戀，到「不死的愛情戰勝死亡」的歐洲浪漫，或愛情作為個人主義的最佳踐行，都並非在處理「二」（「二人世界」、愛情/慾望、身/心），而是「三」——最終在某種「關係」或曰「間性」中安置「大他者」將權威、秩序、絕對權力內在化。一如孫柏在談到諾蘭的好萊塢巨製科幻《星際穿越》時的洞察：《星際穿越》的確涉及到政治哲學的問題。或者說，也是一個數學的問題。這一點用範偉小品里一句經典台詞來表達最準確不過：「二啊，不是說山（/三）嘛！」愛的主題並不像表面上看那麼無聊，尤其考慮到它完全是現代文學的貢獻就更是如此。因為它所體現的是失去上帝這個第三項或任何外在的意識形態規約之後，人只能通過另一個自己鏡像般的他人來指認和確證他/她自己。這就是「2」的維度，及其意識形態的起源。然而「3」並沒有就此消失，尤其在黑格爾發現承認的政治內在的現代性危機後就轉向了「絕對」（哈貝馬斯等人包括福山就是要在冷戰結束前後的歷史語境中提倡重新回到交往或承認的政治上去），於是，在接下來的二百年里，範偉那句著名台詞就一直回響在西方哲學界了。那個「3」當然不必然指向上帝，因為它所體現的其實是人類主體性所面臨的茫茫無際的未知領域，也就是區別於小寫他人的大寫「他者」的領域（齊澤克稱拉康和他自己是黑格爾主義者，道理就在這兒）。現在我們可以看到為什麼科幻是觸及相關哲學議題的首選題材了吧。科幻的政治哲學都是在「3」和「2」之間的調停，即在大寫「他者」和小寫「他人」之間可能實現的過渡、容納、轉化，等等（引文完——笑）。當然，不止是科幻，也是一切幻想類文本（諸如……某些耽美文本）。事實上，愛情故事的經典收場當然是婚姻/或者任何一對一的情感關係的固化；然而，婚姻或任何形式的關係固化卻顯然與愛情話語或愛情故事有著社會與文化邏輯的巨大裂痕和差異——如果不說是天差地別、至少也是天南海北。所以，「主角的婚禮」是與「主角登基」、「主角葬禮」並稱敘事的古典結局，「……從此幸福地生活在一起」之後，大幕落下，再不開啓。婚姻（/關係固化）故事只能存在於另一本書、另一個故事中。因此，愛情故事自身更「完美」的古典結局是死亡/悲劇。可以說，在現代性反思的維度中，愛情是最具建構性的話語，也始終攜帶著內在的破壞性和顛覆力。此番巴迪歐不僅重提愛情，而在重在愛情盟誓及其恪守，凸顯著「二」；用他的說法，便是「我們如何由單純的相遇，過渡到一個充滿悖論的共同世界，在這個共同世界中我們成為‘二’？」參考著他鮮明的歐洲左派立場，這便成為耐人尋味的「新」個案。無獨有偶的是，臨床精神病學家霍夫曼則在接受澎湃新聞訪問時，稱「愛能夠創造社會聯結。」對照上下文，不難領悟到，霍夫曼所謂的「愛」（/移情）相對的是自戀——泛濫全球的時代病，也就是愛的能力的喪失；而巴迪歐所謂的愛，愛情宣

言和愛情盟誓則指涉著將「愛」——某種偶然、間或是瘋狂、我的「翻譯」是激進/激情，轉變為常態的寓言。所謂「偶然應該被固定」。一如晚年德里達始終在嘗試將一些日常的、間或是詩意的語詞轉變為新的哲學概念，愛，似乎成為與革命、與理想有關的、嘗試為理論所回收的關鍵詞之一。

回到我們討論的作為中國網絡耽美寫作的慣例之一中來，其中，真愛的到來固然是類似敘述中必須的、充滿政治無意識的裝置，或稱敘事必須的「機械降神」，但這也間或成為某種文本邏輯的裂隙，成為其中近乎絕對的權力遊戲的對立項。就「單純」的女性性幻想而言，耽美虐文中快感強度，首先來自於男性間的「虐身」部分展示（/幻想）著對男性所謂自足、封閉的身體的侵害與被迫打開；但「虐心」部分，更大的侵害與威脅（閱讀/想象快感？）則來自愛情的自覺，那意味著封閉的權力主體之邊界的開裂、乃至消融。在情節層面上，與那些最終甘居後宮、夫唱夫隨的故事想並列的，是真愛戰勝權力慾望：禪位、棄權，相攜「泛舟五湖」而去的結局選項。換言之，此間的愛情，無法、也無意顛覆權力秩序，但卻多少撬動了這龐然大物，或留下了擦痕，乃至裂隙。而在意義層面、或曰快感機制上，真愛的降臨，可以意味著弱者的臣服，也可能意味著強者的歸順。

當然，一如我自己堅持的觀點，在既存的秩序之下，主體性意義上的另類選擇始終存在，有效，但也有限。在我們所討論的耽美文類中，類似的「愛的逃離」，意味對權力的放棄或拒絕，但這逃離，通常是在福柯所謂圓形監獄或監獄群島的基本設定之下發生。於是，逃離者可以選擇離開原型監獄的中心/權力中心，逃亡之路卻只能通往牢房的深處。因為這類似想象世界的方法之中，江湖本是王土的地下層，而非王權外的荒原或淨土。所以，作為慣例之反例之一，公子歡喜故事中典型的「歲月靜好」、相愛相守的結局，同時意味接受放逐，接受一份貧賤、卑微的地位與宿命；放棄權力，同時意味臣服於權力並以獻上必須的供奉。因此，類似的「大團圓結局」同時彌散著一份荒蕪、頹敗、自甘而無助的氛圍。閱讀類似文本時，我體認到了某種心有戚戚焉的痛感，出現我腦海中的是一個老舊、幾乎帶荒誕感的語詞：「舊社會」（笑）。正是在這裡，我再次辨析出重重疊疊的後革命的幽靈。那是在革命年代曾在、革命年代已遠，在深刻、內在地經歷顛倒之顛倒之後，人們可能獲得的歷史感悟和體認。也許更具症候意味的，是近期大熱的、作者Priest的耽美長篇《默讀》——現代都市警匪故事；同樣作為反例，這部可謂恢弘的故事設定了警方的雙重敵手：一是資本與慾望造就的凶殘怪獸（大資本、黑社會與警局高官的利益共同體），一則是無權勢者因社會正義缺席而法外執法的瘋狂（真凶在逃之罪行受害者家屬同盟）；相對於作為大他者的絕對秩序，故事之意味的雙刃性便躍然紙上。這都市警匪/黑幕故事結局處，愛情盟誓的表達是：「沒有了……怪物都清理乾淨了，我是最後一個，你不可以把我關在你家？」愛情故事的完滿收束，關起了什麼？或釋放了什麼？究竟是鎮壓了「怪物」，或封印了後革命時代的幽靈？或者，愛情是權力的鋼鐵城堡上的一道裂痕，幽靈間或由此逸出？

在這三組文本的對應參照中，我嘗試觸摸、捕捉並與大家分享我們置身其間的社會文化症候。我們觀察到了某種似乎陡然聳立、不可撼動的權力邏輯和絕對秩序，我們看到了某種無力和無助。但換一個角度，我們也看到了某種對歷史與現實的社會命運的清醒；看到了鬼魂西行之時的多種幽靈的出沒。事實上，後革命時代的全球文化的另一個突出症候，正是歷史的坍塌與歷史縱深的消失；與此同時，最急迫的任務，也正是我們——我們和你們對自己身為歷史遺囑執行人的自覺，清理20世紀歷史債務，不是為了加入審判失敗者的大合唱或改宗式，而是為了終有一天重啟革命的歷史遺產。同樣，當我們置身於中國崛起的時代，開始意識到啟動中國文化歷史遺產的必需，不能忽略的是，我們仍必須繼續充當歷史債務的清算人。說到底，我們都是「五四」的兒女們，中國革命的後裔。在對權力秩序的警醒與夢魘之間，在性別與解放的迷思之間，在肉身與賽博格之間，在棄民與中產之間，新的可能性或新的另類選擇究竟是什麼？我們有沒有別樣的方式去想象和認知世

界？我想，新的可能性也許正徘徊、遊蕩在眾多的幽靈之間。幽靈是用以放逐的，但是幽靈卻不可能一勞永逸地予以放逐。因為幽靈的特徵正是它終將返歸。

2017年4月初稿

2017年6月定稿