

文革中的幽靈：作為「牛鬼蛇神」的知識份子

● 彭麗君

很多論者把毛澤東視為文化大革命的罪魁禍首，這當然有其道理，毛在運動中所擔當的角色和須負的責任已有很多討論，這裏不再重複。筆者想指出的是，文革得以蓄積和發放如此巨大的政治能量，很大程度源於人民和毛澤東結盟，互相賦予對方無限的權力。這種群眾與領袖的直接聯盟是極具破壞力的，群眾得到領袖的祝福和授權，幾乎可以無所不為，足以破壞社會結構和體制秩序。而這結盟的紐帶，除了是建基在對新社會的烏托邦想像之外，更重要的是共同敵人的確立。知識份子，尤其是文化學術界的精英名流，就成為這個新社會建構中最富象徵意義的「代罪羔羊」。

當時，王西彥是被大力批判的作家。他後來回憶自己和一些知識份子被關在「牛棚」接受再教育的日子，特別記得一名濫權獨裁的退休軍人。這名軍人折磨王西彥時曾經說^①：

你們看我胸前配的是甚麼？是偉大領袖的金像章！你們再看我胳膊上套的甚麼？是偉大領袖上天安門時套的紅袖章！我無限忠於偉大領袖，我對你們這些「牛鬼蛇神」就有無限的權力！

這種由群眾教導知識份子的結構，最能象徵文革社會階級的顛倒狀況。此結構之所以具有諷刺性，是因為毛澤東教育群眾時似乎愛民如子，但群眾「再教育」知識份子時卻是如此殘暴不仁。不過，當時很多知識份子大概不會認為這種狀況完全是意料之外，甚至可能比所有人都清楚知道：一個最理想的毛式社會，正正是一個完全平等、知識份子不再存在的社會。那麼，這是否代表知識份子明知故昧、坐以待斃？更複雜的是，在此前的「十七年」時期，由於他們不少都曾是中共政權的捍衛者，都以不同方式參與了那些貶低和懷疑知識份子的論

* 本文修改自即將出版的拙作 *The Art of Cloning: Creative Production during China's Cultural Revolution* (London: Verso, 2017) 第八章，感謝李祖喬的中文翻譯。

述，因此文革中的知識份子並非完全被動。

本文重新審視那一段知識份子參與文革文化的歷史，並不是要把毛澤東政權的道德責任轉嫁到知識份子身上，也並非要指責知識份子自掘墳墓，而是關注文革社會建構的歷史脈絡。以下將透過研究兩個概念：「犧牲品」和「鬼」，以探討知識份子如何成為一種凝聚社會的負面力量，並且從中理解「代罪羔羊」和「社會模仿」的關係。本文認為，除了把知識份子在文革的慘痛遭遇看成瘋狂社會的特殊例證外，我們也可以重組一個較細緻的歷史、社會和理論脈絡，從而理解知識份子在文革中的構成功能。也就是說：沒有知識份子作為代罪羔羊，就沒有文革；而最弔詭的是，知識份子本身就是這個論述的建構者之一。

一 社會模仿與犧牲

人與人之間的模仿不單單產生認同，也造成差異；它不只建立親密的情誼，也製造仇恨。文革一大特點，就是極端仇視階級敵人。當然，我們可以批評此為毛主義的內在邪惡，但除此之外，也可以用其他角度去理解仇恨的根源。這股仇恨最少來自兩種社會機制：

第一，在一個十分強調模仿和社會同一化的處境下，人們難免感到人與人之間的劇烈競爭。按照佛洛伊德(Sigmund Freud)的說法，當人感到跟別人相似(例如對親密的鄰居和兄弟姊妹)時，就會發展出一種對差異極之敏感的心理，以建構自我的身份、把競爭合理化。他把這種心理稱

為「小差別、大自戀」(narcissism of small differences)，人們為了要與一些跟自己很相似的人區分開來，會確立一些微小的差別，並把它無限放大，而這也往往孕育出各種敵意和暴力^②。所以，最親密的人往往也可能會成為最大的敵人。文革期間，所有人都被要求學習和模仿毛澤東提倡的價值；同時，不同的個體與社群也努力尋找跟自身不同的人，把那些人當成自己的敵人，從而建立自我。在一個不容許展示獨特性、嚴打個人主義的社會，人們傾向把人與人之間最微小的差異視為社會威脅，這些差異很多時都會被挖出、誇大。文革裏一些災難性的悲劇，往往出於這種要在雞蛋裏挑骨頭的強迫性敵對欲望。

第二，在一個講求團結統一的社會裏，往往需要用「犧牲品」(sacrifices)來喚起緊密的情誼，「模仿」與「犧牲」關係緊密。很多要求社會團結的論述都斷言，不肯犧牲小部分成員，社群就不能組織和發展各種社會關係^③。確實，中外古今很多社會都是通過犧牲才得以建立；當犧牲的過程完成後，模仿就成為社會的複製機制。總喜歡用核心家庭關係看社會結構的佛洛伊德認為，動物圖騰可以被視為被殺的原初父親的代替物，因為原初的父親被殺，兄弟情誼才得以重新建立。而且，隨着原初父親這位最終的權力主體(也是被欲求的對象)的死亡，互相競爭的兄弟才得以和解，故此被殺的父親的力量比起在生的父親更強大^④。當代法國理論家巴塔耶(Georges Bataille)用一個另類經濟學的角度指出，人類世界總是充滿「過剩」(excess)的能量，人們千方百計要把它們排除出去——這就是巴塔耶所指的「普遍經濟」(general economy)。

此「普遍經濟」跟我們一般認知有關生產的經濟領域不同：它是一個過剩的領域，一個把有用之物摧毀的領域^⑤。他認為不同文化有不同的儀式去犧牲被確認的受害者，無論是動物、奴隸、小孩，甚至王子、公主，都可以是社會的「剩餘物」。對受害者施加暴力，就是要釋放過剩的能量，重新為社會帶來秩序和穩定的狀態。

雖然佛洛伊德和巴塔耶的理解都以一個想像的原初社會為論證前提，但把他們的理論放在文革社會，我們確實看到有很多「階級敵人」成為社會的「犧牲者」。受害者不僅僅有劉少奇、鄧小平等毛澤東的政敵，還有很多1949年新中國建立之前便存在的地主、資本家及其後代。中共有所謂「黑五類」（地主、富農、反革命份子、壞份子、右派）的說法，認為這批人在解放後仍是「階級敵人」，要沒收其土地及特權。可是，即使這些「階級敵人」已身無一物，卻仍然在後來的各種政治運動裏作為「資產階級」的代表被揪出來反覆迫害。其後，官方還更新了說法，加進四種「階級敵人」：叛徒、特務、走資本主義道路的當權派、反動學術權威。在這九種「階級敵人」中，知識份子名列榜末，被稱為「臭老九」（也暗指知識份子完全無用）。

事實上，毛社會的知識份子一直被困在一種介乎「有用」和「無用」之間的模糊位置。按巴塔耶的「普遍經濟」論，被選中的「犧牲品」往往是極珍貴的客體，被社會暴力地消費，從而展示社會如何排除有用的財富^⑥。從這個角度看，文革的知識份子之所以被選中成為犧牲者，也許是因為他們在新中國極之「珍貴」和「有用」。可是，在大大小小的政治集會裏，都

出現群眾「再教育」知識份子的儀式，顯示群眾才是社會的主人，而知識份子則從向來被社會尊重的導師變成毫無用處的廢物。可見，文革對知識份子的理解是矛盾的——如果知識份子真的全然無用，人們又何必大費周章去展現和消費整個犧牲過程？也許正是因為毛社會對知識份子愛恨交纏，才令他們成為文革的犧牲者。也正因此，被犧牲的並不是個別知識份子的性命，而是知識份子的社會地位。

在犧牲的儀式裏，知識份子的「有用性」被挑戰，然後成為社會的「他者」，卻從而得到新的價值——使群眾得以團結起來。但是，這些被犧牲的知識份子卻又不是完全消失，而是像鬼魂般存在，讓社會辯證地維持着一種善與惡、黑與白、是與非的對立氛圍。其實，任何要證明自身意義的啟蒙或文化革命運動，都非常依賴這種辯證的價值對立，文革並不是特例。作為代罪羔羊，這些知識份子在文革中的最大價值可能就是他們的否定性（negativity）。

在中國的語境裏，「知識份子」是一個現代的觀念，指涉作家、藝術家、教育家、科學家、官員等各類型擁有知識者。大概由於儒家思想的持續影響和民族主義情緒，「知識份子」這種身份自晚清起往往帶有強烈的公共性和社會責任。任何中國人，只要受過教育、又運用其知識去影響別人，都有可能被視為知識份子。當然，在不同的處境下，知識份子也被劃分成不同的種類。例如，在毛時代便存在着「黨內」和「黨外」知識份子的區分。

根據王紹光的說法，文革之所以發生，其根本的社會和政治矛盾是兩種不同類型的知識份子之間的鬥爭：

1950年代到1960年代早期，政治精英（紅）和專業精英（專）都在持續進行鬥爭^⑦。1949年後，新成立的中國政府需要社會各界的廣泛支持，遂使兩群知識精英都高人一等。這兩群人要確立自身的精英地位，抱持着兩套不同而且互相競爭的原則：政治精英自稱對國家極為忠誠可靠，努力達成社會主義式的平等；專業精英則被認為對國家有用，有助國家發展、提高生產力。王紹光認為，推動社會主義的平等理念和推動現代的工業發展是兩組矛盾的原則。因而，文革可以被視作兩組原則和兩群精英的公開鬥爭。

不過，本文重點考察的文化精英，卻不能被簡單歸類成「紅」或「專」。筆者所研究的文化精英不算「紅」，其政治資本並非來自政治忠誠；恰恰相反，由於他們的家庭背景大都相對優越，因而一直無法被中共信任，甚至在反右運動中被加以迫害。而且，這批文化精英也不「專」，對工業和經濟改革無甚用處。這批知識份子的特殊價值來自其文化知識和溝通技巧——它們的作用可能並不明顯，事實上卻可以被當權者用來協助管治社會。

要理解這群知識份子的特殊性，我們可以借用葛蘭西（Antonio Gramsci）的說法來加以對照。葛蘭西區分了兩種知識份子：「有機型知識份子」（organic intellectuals）和「傳統型知識份子」（traditional intellectuals）^⑧。前者由管治階級所創造，例如技術人員、政策制訂者、律師、專業人士等，負責協助建立社會，讓政權得到下層人民的認同和支持；後者包括老師、教士等，扮演道德領導者的社會角色，世世代代傳承教育人民的責

任，而且會自視為跟主流社會有一定的距離，具有一定的獨立性和自主性。對葛蘭西來說，兩種知識份子是對立的。有機型知識份子的功能是協助管治階級，因此他們在歷史上的位置是高是低，完全由管治階級所決定。相反，傳統型知識份子代表了一種歷史的連續性，即使是最激烈的政治和社會變革，也無法輕易動搖這種歷史傳統。然而，不論是哪一類型的知識份子，都對當權者大有用處：主流社會固然需要有機型知識份子的直接支援；但同時當權者也需要在意識形態上佔據傳統型知識份子的道德領地，塑造自身的合理性和合法性。

運用葛蘭西的概念來對照中國的情況，我們也許可以視中國的專業精英為「有機型知識份子」，但把政治精英（即王紹光所說的「紅色知識份子」）等同於「傳統型知識份子」並不恰當。在葛蘭西那裏，傳統型知識份子忠於自身的道德和政治理想，並不容易被外力強行改變，可是中國的紅色知識份子極度依附中共的政治體制。可以說，在新中國的知識份子歷史中，我們看到一些自視為「傳統型知識份子」的文化精英，希望證明自己在新的政治環境下屬「紅」，而又總是徒勞無功。這批文化精英既支持當權者，協助提高政權的正當性，又同時意識到所支持的政權其實對自己的知識份子身份懷有敵意。或者，「傳統型知識份子」和「紅色知識份子」兩種身份之間本身便存在一種結構性的張力：「傳統型知識份子」應當對權力保持一定的批判性和道德距離；而作為「紅色知識份子」卻要向權力展示自身對它的用處和價值。「十七年」時期受國家重用的那批文化精英大多希望同時成為這兩種知識份子，

在文革中這兩種身份的矛盾在一個極端的政治環境下被凸顯，知識份子最終只能成為「鬼」。

應該指出的是，文革對知識份子——尤其是那些一直對黨忠誠的知識份子的整體打擊，不少人還是始料不及的。雖然「十七年」時期有很多由國家主導、致力打擊部分知識份子的運動，但在文革之前，中共政府一直為專業的文藝工作者提供不錯的報酬和工作環境，讓他們專注於工作^⑨。我們也看到社會角色的整合：很多文藝工作者變成政治領袖，而那些不大願意跟政權走得太近的知識份子，會明顯感受到自身所擁有的自由空間急速收窄。1956年的「匈牙利事件」可能提醒了中共，知識份子在政治上並不可靠。毛澤東的對策就是軟硬兼施，既進行意識形態上的誘導（百花運動），又直接打壓異議（反右運動）。反右運動便是一個針對「不忠誠者」的政治運動。儘管如此，知識份子（特別是文藝工作者）作為一個階層仍然受到一定程度的保護。

我們可以把中國的情況跟蘇聯相對照。研究蘇聯文化史的專家格羅伊斯（Boris Groys）說，蘇聯的「社會主義現實主義」既是文化計劃，也是政治計劃，把藝術創作者和社會現實創造者兩個角色重疊起來。在斯大林時代，很多作家、藝術家、電影人都被提升到黨精英階級的位置，直接參與斯大林國家機器的運作。蘇共希望這些文藝工作者可以擴闊視野，把黨所塑造的現實世界反映在文藝作品之中^⑩。在1950年代的中國，我們也可以看到相似的情況，當時的文化精英可以跟政治精英比肩。不過，蘇聯和中國的情況有一明顯差異：蘇共跟文化精英的圈子始終有頗清楚的區

別；但在中國，政治和文化藝術的關係非常親密，不少中共領導人本身是業餘藝術家或文藝愛好者，很多都在文化圈廣交朋友，一些私交甚篤。即使是在政治動盪、文化審查和自我審查嚴厲的「十七年」時期，藝術家和作家仍然保留了其優越地位和特權。這個社會群體可以享有當時大部分平民百姓都沒有的自由、尊重和權威。其實，這也解釋了為何文革期間人們對三種著名文藝工作者（名作家、名表演家、名教授）和三種高收入者（高工資、高稿酬、高獎金）特別懷有敵意。當時，這群人一般被稱為「三名三高」。

現存的學術研究傾向強調文革時期的知識份子如何被動、如何被迫害和批判。但從以上可見，既然一部分知識份子在文革前的「十七年」時期受到新成立的政府敬重和保護，或許我們可以說，他們或多或少也有份造成自己後來的悲慘遭遇。按社會主義現實主義的邏輯，文化不單單生產符號，也同時定義物質存在。文化再現反映社會關係，社會關係也反映文化再現。這種邏輯一方面嚴重打擊文藝工作者的自主性，卻又同時讓他們涉足政治。最後的結果是：大部分身處毛澤東時代的中國知識份子都無法好好掌握這種文化與政治間的張力，也無法駕御權力。

以下將回溯這段知識份子史，而切入的角度是「鬼」這一文學和政治的比喻。在毛時代的中國，有關「鬼」的文化再現往往由文藝工作者負責生產，但很快，這些人本身也被標籤為「鬼」。同時，這些知識份子由社會的建設者變成社會的破壞者。這是一段糾結和詭異的歷史。「鬼」不但是一個當時常用的政治比喻，作為一種想

像，「鬼」確實能夠準確地表達當時文藝工作者既邊緣又鬼魅的政治位置。

二 「鬼」的再現

文革之前，中共要打擊某些知識份子，往往以「右派」作為標籤。但到了1966年，「知識份子」這個身份本身便已經是原罪，而且被賦予一個新名稱——「牛鬼蛇神」。這個詞語源自佛教，卻體現出文革期間所有邪惡和仇恨，政治意涵豐富。在佛教故事中，「牛鬼」負責在地獄行刑，而「蛇神」負責保護天上的經典。本來，「牛鬼」和「蛇神」屬不同領域，各司其職，毫無交疊之處，直到唐代詩人杜牧在〈《李賀集》序〉中如此形容同代詩人李賀：「鯨呿鰲擲，牛鬼蛇神，不足為其虛荒誕幻也。」在毛澤東時代之前，「牛鬼蛇神」一詞已經在中國的文藝作品中出現，但它得以家喻戶曉，是拜喜好李賀詩歌的毛澤東所賜。

1950年代末，毛澤東已開始常常運用「牛鬼蛇神」一詞（下詳）。但是，真正使這詞語成為經典，是1966年6月1日一篇名為〈橫掃一切牛鬼蛇神〉的《人民日報》社論^⑩。這篇社論宣告了文革正式開始，呼籲人民用毛澤東思想作為武器，橫掃一切牛鬼蛇神，而文中的「牛鬼蛇神」泛指支配了全國意識形態和文化戰線的知識份子。當「牛鬼蛇神」被除去後，人民就得以破除剝削階級加諸自身的精神枷鎖。根據社論，文革的首要戰場就是意識形態及文化戰線。清除知識份子，就像人民每年歲晚掃除邪物一樣，必要時更要狠心一點。忽然，所有知識份子都成為「牛鬼蛇神」了。

大體來說，「牛鬼蛇神」指涉所有階級敵人；但在文革期間，它往往特別指涉知識份子。

追溯歷史，在中共論述裏的「鬼」有兩種主要意義。在「鬼」作為民間文化的一部分以及「鬼」作為政治敵人的比喻中，文藝工作者都扮演了重要的角色。這裏先解說第一重意義。在1920年代末到1930年代初的中央蘇區，中共認為土地改革的一個主要障礙是地方的民間宗教^⑪。及至中共撤出中央蘇區後，意識到它在延安必須更加包容地方迷信，以爭取地方人民的信任^⑫。因此，在延安時期，我們看到中共對「鬼」的尊重，視之為地方文化的一部分，也容許有關的文藝創作。雖然中共持續創作反對迷信的劇作^⑬，但同時也創作了不少既合乎地方信仰、又可以推動新社會主義世界觀的宣傳作品。例如，中共創作的秧歌戲不僅有新的類型，也有不少改編自傳統的鬼故事。另外，魯藝平劇團的京劇演出不僅包含新的創作，也有傳統的劇目（包括鬼故事）^⑭。總的來說，中共當時的管治思維是清楚明白民間的民俗文化和鬼神有着難以分割的密切關係。文藝工作者就作為連結黨和人民的橋樑，致力生產出合乎中共意識形態的新大眾文化，包括鬼故事。

1949年中共建國，打算同時兼顧兩大工作：既要尊重農村人口，把農民視為黨的支持者和捍衛者；同時又追隨國民黨的發展路線，要把中國現代化和世俗化，使它轉化成一個不再受迷信及宗教思想「污染」的國家。在文化領域，中共矛盾地處理兩個不同界別所呈現的迷信思維：在電影界，超自然的神怪元素被審查部門大力掃蕩^⑮；相反，在戲曲界，中共卻

稍為手下留情。這是因為電影是現代大眾媒體的代表，是負責教育大眾的意識形態載體；而地方戲曲則被視為餘暇活動和民俗傳統。而且，田漢等知識份子也說服政府保存那些具有神怪元素的劇目^①。1950年，中國知識界有很多圍繞着神話與迷信的激烈辯論。一些持同情態度的知識份子認為，中國傳統戲曲的神怪元素極之豐富，應該盡力保留，只需去除那些導人迷信的部分^②。當然，究竟哪些是文化傳統，哪些是導人迷信，實在難以區分。不過，這場大辯論過後人們基本形成共識——至少在傳統戲曲裏，中國的神怪故事得以保留下來。

在新中國建立的頭八年，文化領域中的「鬼」尚未遇上甚麼風浪。但從1957年起，有關鬼神的論述便改變了。1957至1961年是政治動盪的年代（百花運動、反右運動、大饑荒、中蘇交惡），毛澤東的演講詞經常以「鬼」為主詞，「鬼」的第二重意義就在這個時候大量出現：妖魔鬼怪不斷被毛澤東作為政治比喻，指涉各種不同形式和關係的敵人。

1957年，毛澤東第一次用「牛鬼蛇神」一詞來表示他容許鬼故事的存在。當年1月，毛下令不可禁演涉及「牛鬼蛇神」的文藝作品，因為他認為觀眾應該先有機會去認識及批評這些鬼神故事，之後便自然會放棄它們^③。兩個月後，毛再次申述相同的觀點，而且更把「牛鬼蛇神」連繫到社會上一些真實存在的人^④：

社會上有牛鬼蛇神，劇本裏有也不稀奇。中國人不一定很相信鬼，演來看看也沒有甚麼可怕。許多青年都不懂甚麼是牛鬼蛇神，讓他們看看也不要緊。

這裏的「鬼」，所指涉的既是真實存在的階級敵人，也是文藝作品中的再現。毛隨意轉換現實世界和虛構世界，沒作甚麼闡釋，就把社會中的「鬼」和文藝作品中的「鬼」混為一談。諷刺的是，這種令人混淆的邏輯又使人感到毛澤東極有魅力——這次演講的重心並非談論文藝，而是在評論整體的管治問題。毛就是有這種能力，以動聽的說法把各種元素拉在一起，打動聽眾。

同年5月，文化部宣布撤銷所有針對傳統戲曲的禁令，所謂的「迷信作品」都可以全國公演（雖然這些迷信作品其實一直都廣泛存在，從來沒有消失）。禁令撤銷的原因，有說是因為人民及文藝工作者已有足夠的政治意識，有能力判斷不同作品的好壞^⑤；但更重要的是，這些屬於民間民俗文化的作品都有強烈的道德元素，強調懲罰社會上的壞人，在當時成為頗有力的政治寓言。這段時期，「牛鬼蛇神」經常跟「帝王將相」一詞同時出現，「帝王將相」被視為服務統治階級的故事人物。涉及這兩組詞語的劇作，都被視為傳統文化中的反動元素。但是，在百花運動中，「牛鬼蛇神」卻不像「帝王將相」一樣被大力批判^⑥。

同一時期，本來努力在文化領域捍衛「鬼」的知識份子，自身也被當成社會上的「鬼」。1957年初，「鬼」雖然代表不好的人物，觀眾仍然可以在文藝作品中觀賞「鬼」的演出。但是當反右運動開始，「鬼」就變成某些不良知識份子的象徵。1957年1月到3月期間，毛澤東用這詞的時候相對溫和，自7月起，個別知識份子開始被《人民日報》稱為「牛鬼蛇神」^⑦，「鬼」直接指涉攻擊社會主義的大右派^⑧。

不過，把知識份子稱作「鬼」，只維持一段頗短的時間。很快，官方又把其他東西囊括到「鬼」這把傘下。1959年，毛澤東下令中國科學院文學研究所收集一些關於中國傳統英雄對抗妖魔鬼怪的故事。他希望以這些故事作為比喻，激發人民對抗西方帝國主義和蘇聯的修正主義²⁵。這些故事被編輯成《不怕鬼的故事》，而且聲稱由毛澤東直接授權出版²⁶。這本故事選集收錄了很多中國的傳統短篇故事，展示出中國人面對超自然的精神力量時仍然無畏無懼，而且以各種方法盡力對抗這些怪力亂神。其實，這些傳統故事大都承認鬼神的存在，只不過它們歌頌人類有能力戰勝鬼怪。

例如其中一個出自清代紀昀《閱微草堂筆記》的故事，一隻女鬼試圖威脅一位名叫曹竹、在鬼屋過夜的清朝官吏²⁷：

曹殊不畏。忽披髮吐舌作縊鬼狀。曹笑曰：「猶是髮，但稍亂；猶是舌，但稍長，亦何足畏？」忽自摘其首置案上。曹又笑曰：「有首尚不足畏，況無首耶！」鬼技窮，倏然滅。

1957年，知識份子被視為「鬼」而遭批判；但在1961年的故事選編中，我們卻看到作者暗暗稱許曹竹這位身為知識份子的官員，原因就是展示了對抗鬼怪的意志和能力。何其芳是當時的名作家，也是文學研究所的領導。他在《不怕鬼的故事》的〈序〉中說，這些故事都以寓言的方式鼓勵人們要對抗今天社會所面對的「鬼」，即「帝國主義、反動派、修正主義等等」²⁸。據稱，毛澤東想用《不怕鬼的故事》作為文化宣傳，鼓勵人們

對抗自己的敵人，把敵人視作妖魔鬼怪。

這裏，我們看到中國鬼怪元素的兩條歷史線索。第一條線索是知識份子的傳統，知識份子對民間文化的認同，往往表現在鬼怪的文化再現上。從撰寫曹竹故事的紀昀，到搜集和編輯這本故事集的何其芳，還有努力捍衛傳統戲曲中鬼神元素的田漢，以及保護民間藝術的毛澤東，都屬於這一個知識份子的傳統。在第二條線索裏，我們看到毛澤東運用「鬼」作為比喻，把他的政治敵人視作妖魔鬼怪。毛並不是第一個用鬼作為比喻的人。在中國的傳統文化裏，一直都有志怪小說，以鬼神怪異的元素為主題。志怪小說得以流行，不單單因為讀者喜歡鬼神傳說，也因為作者試圖把自己對社會及歷史的看法和評價注入故事之中²⁹。毛隨心所欲地借用鬼作比喻去達到政治目的，並非他個人的發明，而是可以追溯到中國的文藝史。在這兩條歷史線索裏，我們都看見毛澤東的身影；而知識份子在其中更扮演着一個顯著的角色，從保護到創造以至成為妖魔鬼怪。

作為民間傳統文化及政治比喻，以上兩種「鬼」的呈現在1963年的「《李慧娘》事件」中直接產生衝突。以鬼為主題的文藝作品熬得過反右運動，卻在「《李慧娘》事件」後全面被禁³⁰。這件事也再次把「牛鬼蛇神」和知識份子扯上關係。需要注意的是，江青集團是隨着「《李慧娘》事件」而冒起的，而這件事也代表着當權者決意打壓、侮辱當時當道的知識份子文化。

1959年，中共鼓勵文藝工作者參與改編傳統戲曲，以證明百花運動的精神仍然持續。因應中共政策，歷史學家孟超³¹按明代名劇《紅梅閣》

創作了新的崑曲劇本《李慧娘》。該劇大受歡迎，演出超過二百次^⑳，鋒芒畢露，卻在四年後被禁。有關《李慧娘》劇本的歷史和演化非常複雜，筆者不擬在此詳細解說^㉑。簡言之，故事涉及三個角色：腐敗的宰相賈似道、他的小妾李慧娘，以及秀才裴舜卿。賈似道因為李慧娘和裴舜卿相戀而大怒，殺死李慧娘。後來，李慧娘重回人間拯救她的愛人，同時向賈似道報復。

在明代的原著中，李慧娘只是個小角色，但是作為女鬼的李慧娘在此後的改編版本中日益重要，該劇成為家喻戶曉的鬼故事。建國後，有些新的改編版本為了去除鬼神迷信，把故事改寫成李慧娘是裝死以逃過賈似道的迫害，刪掉了那些有關鬼神和回到人間等情節^㉒。但是，孟超卻保留甚至強化這些神怪元素，加入了「幽恨」和「鬼辯」兩場，強調李慧娘的英雄主義。孟超的新崑曲劇本強化了李慧娘的能動性——她既是悲劇性的、也充滿勇氣。在孟超的改編故事中，神怪元素極之突出，可是，它在1961年公演時候卻沒有觀眾和論者認為它是在鼓吹迷信思想；相反，很多評論家和官員都讚揚故事歌頌正面的女性形象、表達人類意志，還追求社會公義^㉓。也有評論家認為，孟超嘗試淡化故事中的浪漫元素，強調李慧娘和裴舜卿的階級友誼^㉔。可見當時鬼神被視為政治比喻。

1963年，上海《文匯報》刊出一篇批判《李慧娘》的評論^㉕。據說，該評論與江青本人有明顯關係^㉖。該篇長評仔細分析《李慧娘》的文本和歷史，指責故事和公眾的好評都是鼓吹一種普世和非唯物的人文主義。

作者指出，李慧娘只是一個悲劇性和微不足道的小人物，她被傳統封建社會所規限，軟弱無力得根本不值得社會大眾歌頌。很快，同類型的評論接踵而來，讓人看出該文藝評論背後的政治動機就是要打擊孟超及其盟友。到1964年，孟超的《李慧娘》被官方視為「反黨反社會主義的毒草」，而被攻擊的也不再單單是劇本，而是作者孟超本人^㉗。不久，另一場全國性的批判也展開，這次針對的是吳晗的《海瑞罷官》^㉘。這兩場對《李慧娘》和《海瑞罷官》的全國大批判，可以說為後來的文革開路^㉙。

從1950年代有關神話和迷信的大辯論，到毛澤東1957年有關「牛鬼蛇神」的演講，再到1961年出版的《不怕鬼的故事》，討論的重點主要在於「鬼」的文化再現如何被讀者接收和理解，而非故事作者個人的政治身份。但是，1963年的「《李慧娘》事件」標誌着一個明顯的論述轉向，把文化領域中的「鬼」跟文藝創作者扯上關係。被批判的既是女鬼李慧娘，也是作者孟超。此時，任何涉及非人間元素的文藝作品，不論作者是有意還是無意，也不論觀眾的反應如何，都會被批判。即使故事試圖歌頌人類必能戰勝妖魔鬼怪（就像《不怕鬼的故事》），也不能逃過批判。文藝世界中的鬼怪不再被視作比喻，而是被視為直接鼓吹迷信文化；而創作鬼怪的文藝工作者也會被視為妖魔鬼怪，要相關起來以免其創作遺禍人間。我們都知道，作者和作品必須有所距離，藝術才變得可能，因為作者只是文藝作品中的一個元素；但在文革中，作者和作品的距離完全消失了，作者的身份和創作被混為一談。

三 幽靈般的知識份子

1963年，跟「《李慧娘》事件」差不多同時期，毛澤東發表了著名的〈關於文藝工作的批語〉，指出在文化領域，真正的社會主義改革尚未來臨，很多政府部門仍然被「死人」把持着^②：

各種藝術形式——戲劇、曲藝、音樂、美術、舞蹈、電影、詩和文學等等，問題不少，人數很多，社會主義改造在許多部門中，至今收效甚微。許多部門至今還是「死人」統治着。不能低估電影、新詩、民歌、美術、小說的成績，但其中的問題也不少。至於戲劇等部門，問題就更大了。社會經濟基礎已經改變了，為這個基礎服務的上層建築之一的藝術部門，至今還是大問題。這需要從調查研究着手，認真地抓起來。

這篇演講詞的重點是，毛澤東判定很多「死人」在把持政府部門。不過，他用文化部門作為代罪羔羊，以反映整個國家的問題，文化部門由死人管，也即生產死人文化；文藝工作者和文化官員都變成了「鬼」。「鬼」成為一群沮喪、被排擠，又陰魂不散的群體的比喻，彷彿能夠準確地描繪出新中國知識份子的社會狀態。知識份子寫鬼故事，被視為鬼而遭到大力批判，也像鬼一般過活。

政治心理學家利夫頓 (Robert J. Lifton) 也留意到，毛澤東時代的中國政治論述經常以妖魔鬼怪來作比喻。他認為，把不同人視為永遠不死的鬼的化身，反映了毛澤東及其信徒害怕革命終會結束。利夫頓認為，1961到1962年間，知識自由化把蘇聯和東

歐知識界中反革命的「人文主義」引入中國，毛主義者害怕人文主義會使人民背棄革命^③。利夫頓認為，毛主義最害怕的恰恰是這種超越階級出身和階級鬥爭的「人文精神」。毛主義者不會稱這種思想為「人文主義」，而是指責它代表邪魔妖道。諷刺的是，鬼是永遠不死的，所以也不會被完全消滅，這也間接解釋了為何革命永不終止。筆者很贊同這個說法，但也必須指出，「鬼」這個飄浮玄空的概念可以承載各種不同的論述，既可以是1960年代東歐的人文思想，也可以是任何一種文革唾棄的社會元素。

文革前，季羨林是北京大學東方語系的系主任，也是知名作家和翻譯家。根據他的回憶，像他這種知識份子，在文革時期不能走大路，否則很易被人打和投石^④：

不敢走陽關大道怎麼辦呢？那就專揀偏僻的小路走。在十年浩劫期間，北大這樣的小路要比現在多得多。這樣的小路大都在舊老房屋的背後，陰溝旁邊。這裏垃圾成堆，糞便遍地，雜草叢生。臭氣薰天。平常是絕對沒有人來的。現在卻成了我的天堂。

在很多知識份子的回憶裏，文革都是一個被隔離的時期。知識份子在肉體上被監禁，心理上被周邊的人批判和否定，活在地獄般的環境，好像生活在另一個平行時空裏。就如季羨林所說，一些知識份子甚至享受自己像幽靈般的存在，於遠離人類干擾的地獄過活。但是，他們仍然十分害怕被拖到群眾之中，一再扮演妖魔鬼怪。換言之，知識份子並不是真真正正的死亡，跟群眾的關係也並非完全割裂，

而是不斷被拉回人間去重演那台戲。在毛時代，通過不斷對知識份子的否定，革命才得以繼續。

在以下這段個人回憶裏，作者提及他曾經目擊的一場政治集會。在建國後文藝圈中擁有最大政治權力的周揚是其中一位主角，在當中他得表演屬於他的特定角色^④：

不管會場如何狂躁，如何虛張聲勢，如何威逼不饒，他（周揚）都能從容以對，滴水不漏。不管問他多少「為甚麼？」他總是一言以蔽之曰：「我反對毛主席！」好像是說，你要的最高價不就是「惡攻」麼，給你！於是，會場裏「誓死捍衛」「打倒」之類的口號聲震耳欲聾；於是，施虐的人便大獲全勝，心滿意足；於是，他也便乘機擺脫糾纏，得以喘息。皆大歡喜。

周揚肯定出席過無數類似的集會，清楚知道他在這種儀式中要扮演的角色。他的表演千篇一律，觀眾的反應也不出意料之外。巴塔耶對「犧牲」的看法，無法幫助我們充分詮釋文革中被犧牲的知識份子。當然，文革的犧牲儀式是表演性的，旨在刺激觀眾情緒，但是跟巴塔耶的理論不同^④，這些表演不是要排除過剩的奢侈品。文革中的受害者並沒有受到尊重，而是被侮辱（例如被強行剃陰陽頭、戴高帽子）；受害者也不是為了神聖的力量而犧牲性命，而是以最荒謬的方式維持生命，讓群眾確信自己業已被啟蒙。

巴塔耶筆下的「犧牲品」不僅僅是有待清除的剩餘物，也是一種讓人感受死亡的獨特客體^④。犧牲的行為跟暴力和非理性有緊密的關係。根據巴塔耶的說法，觀眾可以藉此超

越日常生活的邊界，達到一種所謂「自主」（sovereignty）的自由狀態，人們在其中可以逃離各種工作和功利計算，盡情沉醉於無謂的消費、情欲和毒癮。在此，犧牲的儀式不一定要殺死「犧牲品」，卻一定要帶出「死亡」的觀念^④。不過，文革中被「犧牲」的「鬼」卻沒有進入神聖的地帶，讓人排出或驅散各種情欲；相比之下，這些受害的中國知識份子被不斷帶返人間，可能正是因為儒家和道家都沒有了一個跟人間完全割裂的神聖概念，因此也沒有一種純粹的解脫。知識份子可能被徹夜侮辱，但又不是要真的被「犧牲」——他們是不斷被折磨，而不是被殺。在無產階級專政之下，自殺作為一種反抗的方式是被禁止的。跟巴塔耶筆下的「犧牲品」不同，文革的知識份子被困於生與死之間的地帶，偶爾被人從黑暗的地獄中拖到光明的人間，讓人加以摧殘發洩。可是，在這種政治集會裏，台上台下的人都很清楚集會的表演性質，每個人都要扮演相應的角色。只要儀式持續上演，文革的鬼怪和冤魂就永遠不能離開人間。巴塔耶所說的「犧牲」儀式，讓人感受到極端的他者性，但文革的觀眾卻不同，大部分都只是參與儀式的旁觀者，冷漠無情地看着千篇一律的劇目上演。

在中國文化裏，「鬼」往往是一種比喻，讓人藉超自然之物去評論人間的各種問題。在「十七年」時期，知識份子捍衛「鬼」，除了因為要保存幾部傳統戲曲外，也因為他們想保留這種以鬼為喻的傳統。但是在《李慧娘》的個案中，當權者打算直接掌控文化領域，而知識份子則從生產「鬼」的文藝工作者變成社會上不斷被驅逐又被帶回來的「鬼」。這種對

精神世界的徹底否定，也是文革作為一場社會主義式文化啟蒙運動的證據。

文化啟蒙運動並不是一個固定的狀態，而是一個過程。而且，它需要確立反面的「他者」才得以操作。文革並不是要徹底消滅階級敵人，敵人必須在被批判過後重新回來，以證明啟蒙的過程仍然持續進行。文革是一個鬼魂處處的時代，但「鬼」並不單單指那些行屍走肉的知識份子，還有很多自殺者，或「意外地」在階級鬥爭中被殺的受難者。這些鬼並沒有到達神聖的天國，而是成為含恨的冤魂，流連人間。文革期間也流傳很多民間鬼故事，冤魂誓要報復的伸冤聲響徹夜空。那些難以安睡的人都清楚知道，不散的冤魂曾在生前受到種種屈辱和痛楚。所有掃除鬼怪的儀式和替亡魂伸冤的故事，都是文革的一部分。正因為文革旨在啟蒙，它就必須製造社會的黑暗面，以證啟蒙之光。總之，若要凝聚、掌控那想像中團結的「社會」，「鬼」必須成為敵對的「他者」，並作為一種不能完全死去的文化觀念。

我們也可以把《李慧娘》和其他批鬥知識份子的劇場表演視為革命能量過多的證明。文革的舞台既展示這些能量，又消化它們。文革期間當道的經濟模式並不是物質性的經濟，而是一個宣傳文化無處不在也源源不盡的「普遍經濟」。物質性當然存在，但是人們更多以各種虛構故事和表演去想像世界、跟世界建立不同的關係。全中國各地的舞台都不停上演樣板戲和大大小小的政治集會，就是最明顯不過的例證。

當時，知識份子被迫唱侮辱性的《牛鬼蛇神嚎歌》，在觀眾面前像動物

般嚎叫、像慟哭的厲鬼大聲唱「我是牛鬼蛇神/我是牛鬼蛇神/我有罪/我有罪/我對人民有罪/人民對我專政……」官方並沒有刊印這首歌的歌詞，但這首歌的不同版本卻唱遍當時全中國⁴⁹。類似的以鬼為喻，在同期迅速冒起的諷刺漫畫文化之中也非常普遍；一般來說，對知識份子的批判往往是千篇一律的，十分公式化、毫無創意。在這情況下，圖像卡通就成為進行政治批判和宣傳的好工具。其中，一幅震動中共政治領導的諷刺漫畫《群醜圖》(1967)就是一例。從這些當時流傳的歌曲和圖像可見，「牛鬼蛇神」既是政治論述，也是文化論述。我們很難區分哪些是現實、哪些出於虛構和想像。

文革是一個充滿幻象的年代。劉文彩、黃世仁、南霸天、周扒皮等「四大惡霸地主」一直被視為階級敵人的代表人物，但是四人中有三人都是虛構人物⁵⁰，可見文革如何把虛構和現實混為一談。還有一些情況更為複雜，例如著名的演員陳強，在《白毛女》的電影版飾演黃世仁，也在《紅色娘子軍》飾演南霸天，後來他本人也被批判⁵¹。究竟被批判的「階級敵人」是陳強這位演員本身，還是他所演的角色，實在難以區分。

四 「牛鬼蛇神」的轉世

當文革發展到某個階段，中共又逐漸重新召喚知識份子幫忙。1969年，政府對那些主動投入群眾運動的知識份子示好⁵²。最富象徵意義的事件是周恩來於1972年以高規格接待物理學家楊振寧(1957年諾貝爾獎得主)。在1960年代末，大學

教授是身份禁忌，但後來開始放寬。例如在1973年的「全國連環畫、中國畫展覽會」，鍾增亞以一幅中國水墨畫《老教授新著作》描繪了一個在小油燈旁邊默默工作的教授，記錄他正在研究一些從附近檢來的中草藥。我們可以把這幅老教授圖視為赤腳醫生的專業版，也反映出誠惶誠恐的知識份子重新受國家重用。在文革末期，也有不少文藝作品呈現愛國的工程師和地質學家如何既協助國家現代化，又向工人學習毛主席的正確思想，1974年的電影《創業》就是一例⁵³。

此時，人文學者和文化精英也開始重新受到重用。這在1974年的「批林批孔」運動之中尤甚。為了同時批判林彪和孔子，毛主義者要求中國人重讀儒家經典，而且要透過最好的哲學家去重讀、得到正確的解讀方法。一些經過「思想改造」的哲學家被召喚來支援這場運動。當時不少以「梁效」（即清華及北大「兩校」）為筆名的文章，執筆者都是著名的哲學家或歷史學家（例如馮友蘭）。批孔的作品多不勝數，從短小的口號到嚴肅的學術論著都有⁵⁴。這裏，我們看到一個似乎充滿自信的政權，確信有能力控制所有的文化意義如何生產。不過，知識份子被召喚來進行科學研究和「教育」大眾，卻又證明了沒有一個現代政府能完全棄絕知識份子。

文革初期備受壓抑的知識份子後來重新獲得重用，可說是德里達（Jacques Derrida）所評論的馬克思主義幽靈狀態的反面。在今天新自由主義化的世界，馬克思主義被重新賦予期望，部分人希望能夠通過它發展出新的左翼政治批判。德里達認為，由於教條化的共產主義在1980年代末崩潰，使我們有空間反思馬克思留給

世人的種種得失。正正是馬克思主義從官方教條變成在野的幽靈、鬼魂，從官方的形上學轉化成一種想像未來的可能性，才出現一個可以讓人重新審視馬克思主義的空間⁵⁵。如果用德里達的說法去理解中國的情況，我們也許會得出這個看法：只要知識份子從高高在上的導師位置被拉下來，成為被打壓的妖魔鬼怪，便能夠重新成為真正的馬克思主義知識份子，批判性地討論歷史，討論如何面對歷史的各種斷裂和重建。

可是，這情況並沒有出現。中國不少信奉馬克思主義的學者，並沒有認真審視和批判當道的意識形態。相反，這群學者仍然支持現實主義（甚至是社會主義現實主義）的意識形態，認為這是知識份子的存在意義。1977年，文革結束後第一次舉辦文藝工作者會議，會議由《人民文學》主編張光年組織，在12月20日至30日於北京舉行。在這個名為「在京文學工作者座談會」上，很多被復職的作家憤怒地表達文革期間有多痛苦、訴說有多少同伴遇害。周揚演講完畢後眼泛淚光；曹禹幾乎昏倒，會議未完便被扶着離場。夏衍則向全場的觀眾（大部分是作家）問道：「為甚麼〔四人幫〕反對起寫真實，我想不通。」⁵⁶整個會議的核心，似乎都圍繞着這個問題：為何我們這些作家背負了文革的苦難？又似乎，夏衍已經有答案：知識份子如此可懼，正是因為他們就是現實的代言人。

對夏衍或者一整代信仰毛澤東思想的知識份子來說，最重要的歷史任務仍然是再現社會的現實。夏衍既是左翼作家，又是文革期間的代罪羔羊，親身見證意識形態的操作過程可以有廣泛、多可怕。可是，即使在

文革期間被迫當了十年「牛鬼蛇神」，夏衍也沒有重新反思意識形態與寫作、國家與知識份子等等的複雜關係。不消說，文革後成長的那一代知識份子，身處急劇市場化的文化領域之中，就更少關注文化與政治的辯證關係了。

也許我們過份相信馬克思主義作為在野的「幽靈」的力量，又或者馬克思主義和知識份子其實都不能拯救世人。人類學家安德訓 (Ann Anagnost) 指出，在實踐上，社會主義現實主義根本就是一套審查制度，直接打壓各種再現現實的文藝作品；與此相反，在文革及後文革時代，一般平民百姓卻能夠在日常生活中以各種靈活的對策去積極參與再現的政治。1979年就有一個騙子假扮高官的兒子，因而得到各種他此前無法想像的厚禮和待遇。平民百姓既有意識地扮演社會結構賦予他們的角色，又懂得以靈活和誇張的方式生產各種偽造的「現實」。這些「模仿」的行為以「戲弄」的方式展現出來，讓人們發現政權所建構的「真實」本身也不過是透過虛構和自我指涉而塑造出來^⑥。

跟一般平民百姓相比，作家和各種文化生產者理應擁有更高的能力了解「模仿」的權力關係，可是很多作家都有意無意放棄了這種以模仿來挑戰權力的潛能。如果真的存在完全透明、沒有任何偏頗的現實，那就是一個沒有意識形態和壓迫的世界。意識形態總是要透過虛構的想像才得以操作，而對意識形態的抗爭也同樣需要想像力。在今天的中國，知識份子跟政治的距離愈來愈遠，可能只有一般平民百姓才能夠在日常生活中重燃文化與政治的辯證關係。德里達無法完全否定馬克思主義，仍然相信它作為

「幽靈」有一定的意義。或者，在文革五十周年的今天，是時候重新開展有關中國左翼知識份子的討論。

李祖喬 譯

註釋

① 王西彥：《焚心煮骨的日子：文革回憶錄》（香港：崑崙製作公司，1991），頁113。

② 雖然佛洛伊德曾經數次提及這個概念，但從來沒有完整地把它理論化。有關這個概念的整全解說及相關議題，參見Anton Blok, "The Narcissism of Minor Differences", *European Journal of Social Theory* 1, no. 1 (1998): 33-56。

③ 參見Rey Chow, "Sacrifice, Mimesis, and the Theorizing of Victimhood (A Speculative Essay)", *Representations* 94, no. 1 (2006): 131-49。

④ Sigmund Freud, *Totem and Taboo: Some Points of Agreement between the Mental Lives of Savages and Neurotics*, trans. James Strachey (London: Routledge & Paul, 1950), 132-43.

⑤⑥⑦⑧ Georges Bataille, *The Accursed Share: An Essay on General Economy*, trans. Robert Hurley, vol. 1 (New York: Zone Books, 1991), 27-61; 59; 49-51; 60.

⑦ Wang Shaoguang, "The Structural Sources of the Cultural Revolution", in *The Chinese Cultural Revolution Reconsidered: Beyond Purge and Holocaust*, ed. Kam-ye Law (New York: Palgrave Macmillan, 2003), 58-91.

⑧ *Selections from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci*, ed. and trans. Quentin Hoare and Geoffrey N. Smith (London: Elec Book, 1999), 134-39.

⑨ 郝富強：〈「十七年」文藝稿酬制度研究〉，《江海學刊》，2006年第4期，頁200-205。

⑩ Boris Groys, *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic*

Dictatorship, and Beyond, trans. Charles Rougle (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992), 52.

① 〈橫掃一切牛鬼蛇神〉，《人民日報》，1966年6月1日。

② 諸山：〈土地革命時期江西蘇區的反迷信運動〉，《科學與無神論》，2006年第1期，頁34-35。

③ Kenneth Lieberthal, *Governing China: From Revolution through Reform*, 2d ed. (New York: W. W. Norton, 2004), 48-52.

④ 王予霞：〈中央蘇區文化新透視〉，《黨史研究與教學》，1998年第6期，頁63-67。

⑤ 參見任均口述，王克明撰寫：《我這九十年，1920-2010：一段革命家庭的私人記憶》（北京：華文出版社，2010），頁167。

⑥ Laikwan Pang, "The State against Ghosts: A Genealogy of China's Film Censorship Policy", *Screen* 52, issue 4 (2011): 461-76.

⑦ Laikwan Pang, "Tian Han's Historical Dramas in the Great Leap Forward Period: History, State, and Authorship", in *Oxford Handbook of Chinese Literature*, ed. Carlos Rojas and Andrea Bachner (New York: Oxford University Press, 2016), forthcoming.

⑧ 參見馬少波：〈迷信與神話的本質區別——在北京業餘藝術學校戲曲部講話節錄〉，載《戲曲改革散論》（北京：藝術出版社，1956），頁29-33。

⑨ 毛澤東：〈在省市自治區黨委書記會議上的講話〉，載《毛澤東選集》，第五卷（北京：人民出版社，1977），頁349。

⑩ 毛澤東：〈同文藝界代表的談話〉，載中共中央文獻研究室編：《毛澤東文集》，第七卷（北京：人民出版社，1999），頁257。

⑪ 何海生：〈文化部發出通令禁演劇目一律開放〉，《劇本》，1957年第6期，頁63。

⑫ 陳晉：《毛澤東與文藝傳統》（北京：中央文獻出版社，1992），頁256-57。

⑬ 王毅：〈毛澤東的「打鬼戰略」〉，《炎黃春秋》，1999年第5期，頁15-19。

⑭ 在中國歷史裏，這並不是第一次知識份子被稱為「鬼」。元代劇作家鍾嗣成的《錄鬼簿》，詳細記錄元代劇作家的生平和作品。

⑮ 陳晉：〈在「不怕鬼」的背後——毛澤東指導編選《不怕鬼的故事》的前前後後〉，《黨的文獻》，1993年第3期，頁67-74。

⑯ 中國科學院文學研究所編：《不怕鬼的故事》（香港：三聯書店，1961）。

⑰ 紀昀：〈曹竹虛言〉，載《不怕鬼的故事》，頁64-65。

⑱ 何其芳：〈序〉，載《不怕鬼的故事》，頁1-11。

⑲ 參見謝明勳：《六朝志怪小說研究述論：回顧與論釋》（台北：里仁書局，2011）。

⑳ 〈中共中央批轉文化部黨組《關於停演「鬼戲」的請示報告》〉（1963年3月29日），人民網，<http://cpc.people.com.cn/GB/64184/64186/66671/4493619.html>。

㉑ 孟超是非常資深的中共黨員，1926年入黨。1929年左翼作家聯盟成立之時，他是創立者之一。1949年後，他是中國出版業的領軍人物，監督人民美術出版社、戲劇出版社以及人民文學出版社。

㉒㉓ 張煉紅：《歷練精魂：新中國戲曲改造考論》（上海：上海人民出版社，2013），頁157；139-71。

㉔ 參見1953年馬健翎的秦腔劇《遊西湖》。

㉕ 例如當時北京市的宣傳部部長廖沫沙以「繁星」為筆名，寫了一篇文章支持該劇。參見繁星：〈有鬼無害論〉，《北京晚報》，1961年8月31日。

㉖ 張真：〈看崑曲新翻《李慧娘》〉，《戲劇報》，1961年第5期，頁47-49；鄺青雲：〈談談李慧娘的「提高」〉，《戲劇報》，1962年第5期，頁47-50。

㉗ 梁壁輝：〈「有鬼無害」論〉，《文匯報》，1963年5月6-7日。

㉘ 葉永烈：《「四人幫」興亡》，中卷（北京：人民日報出版社，2009），頁503-508。

㉟ 齊向群：〈重評孟超新編《李慧娘》〉，《戲劇報》，1965年第1期，頁2-8。

㊱ 「三家村札記」專欄在1961到1964年間刊於中共刊物《前線》，按知識份子口味刊登不同題材的短文。1966年5月，接連有文章批評「三家村札記」的文章，指它們反黨反社會主義。這些文章認為「三家村」的最大罪行是站在封建文化的立場歌頌傳統的智慧，其實是用來準備推翻無產階級專政的宣傳材料。這次批判被視為批評《海瑞罷官》的後續。至於對《海瑞罷官》的批評，則由姚文元的〈評新編歷史劇《海瑞罷官》〉首先發起。參見蘇雙碧、王宏志：〈吳晗小傳〉，載《吳晗文集》，第四卷（北京：北京出版社，1988），頁467。

㊲ 一些論者認為，對《李慧娘》的全國批判才是文化大革命的真正起點。參見陳均：《京都崑曲往事》（台北：秀威資訊科技股份有限公司，2010），頁263。筆者比較贊同此說。

㊳ 毛澤東：〈關於文藝工作的批語〉（1963年12月12日），載張迪杰主編：《毛澤東全集》，第四十六卷（香港：潤東出版社，2013），頁117-18。

㊴ Robert J. Lifton, *Revolutionary Immortality: Mao Tse-tung and the Chinese Cultural Revolution* (New York: Vintage Books, 1968), 19-27.

㊵ 季羨林：《牛棚雜憶》（香港：三聯書店，1999），頁93。

㊶ 李屏錦：〈《青春之歌》的遭遇〉，《新聞出版交流》，2000年第2期，頁17。

㊷ Georges Bataille, *Theory of Religion*, trans. Robert Hurley (New York: Zone Books, 1989), 43-61.

㊸ 參見戴嘉枋：〈動亂中的喧囂——1966-1969年間紅衛兵運動中的音樂〉，《中國音樂學》，2005年第1期，頁98。

㊹ 四人之中，只有民國時期的軍人劉文彩是真人。他之所以成為著名的「惡霸」，主因在於以其為原型的泥塑群雕《收租院》（1965），但

這種惡霸形象現在遭到人們質疑。黃世仁和南霸天是《白毛女》和《紅色娘子軍》的邪惡地主，周扒皮是小說《高玉寶》的地主。

㊱ 秦紀民：〈「南霸天」陳強「文革」歷劫記〉，《文史春秋》，1994年第4期，頁15-20。

㊲ 參見〈貧下中農歡迎這樣的知識份子〉，《人民畫報》，1969年第1期，頁12-13。

㊳ 可以說，科學工作者和文化工作者之間最大的差異，是前者對工業和科技發展有用，所以部分在文革期間仍受器重。不過，曹聰認為，由於中國現代科學的歷史和制度都非常脆弱，文革對中國科學的破壞遠遠大於蘇聯和納粹德國。參見Cong Cao, "Science Imperiled: Intellectuals and the Cultural Revolution", in *Mr. Science and Chairman Mao's Cultural Revolution: Science and Technology in Modern China*, ed. Chunjuan Nancy Wei and Darryl E. Brock (Lanham, MD: Lexington Books, 2013), 119-42。

㊴ 相關文章參見人民出版社編：《批林批孔文章彙編》（北京：人民出版社，1974）。

㊵ Jacques Derrida, *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*, trans. Peggy Kamuf (New York: Routledge, 1994).

㊶ 張守仁：〈《燕山夜話》被批前後——我的十年經歷〉，載季羨林主編：《我們都經歷過的日子》（北京：北京十月文藝出版社，2001），頁149。

㊷ Ann Anagnost, *National Past-Times: Narrative, Representation, and Power in Modern China* (Durham, NC: Duke University Press, 1997), 45-74.