

大革命與文藝

——評彭麗君《複製的藝術：文革期間的文化生產及實踐》

● 李瀟雨



彭麗君著，李祖喬譯：《複製的藝術：文革期間的文化生產及實踐》（香港：中文大學出版社，2017）。

在中國二十世紀漫長而複雜的革命歷程中，無產階級文化大革命是一個不折不扣的異數。這場史無前例的運動顯示了最高領導人登峰

造極的雄心壯志，同時也導致了崇高理想的徹底幻滅。它許諾一個更加公正、民主與團結的光輝未來，卻造成了驚人的破壞、深重的挫折和難以彌合的社會割裂。文革在「不斷革命」的信條中誕生，但在收割了人們狂熱的支持、釋放了巨大的社會能量之後，也恰恰是它自身真正終結了革命——其中手段和目的、動機與效果之間的重大矛盾，既使這場運動充滿諷刺和悖論，又讓它難以表述，謎點重重。

或許正因如此，長久以來文革一直是一個充滿吸引力和詮釋空間的社會與學術議題，召喚有志者投身其中。但在不同的政治氛圍和理解範式中，文革的書寫和研究形成了不同的潮流。在中國大陸，文革的發展和失敗直接促成了中國共產黨高層在1978年形成告別激進主義並走向改革的共識；而隨着社會轉軌的徐徐展開，文革再也不是思考革命的可能方式，反而長期被定性為「十年浩劫」、歷史災難以及封閉僵化的「老路」^①，並愈來愈成

《複製的藝術》體現了學界在研究範式轉移後對文革時期文化藝術的關注與興趣。作者不以「求真」為目的來重建文革的文藝歷史，強調經由辯證書寫所打開的問題空間，並重視「詮釋」帶來的認識歷史的新視角。

本書以一個根本性矛盾作為全書的問題根源：儘管文革時期的文化在表面上極其同質，但亦有空間讓社會中的每個個體去表現自己的特殊性格；參與文革的人，客觀上高度服從權威，主觀上卻認為自己充滿了自主性。

為學術研究的禁忌。僅有少數人能夠在政府的阻擾和審查的壓力下繼續自己的探索^②。不過，與官方的噤聲形成強烈對比的是，中國民間關於文革的各種回憶書寫不僅從未禁絕，更是五味雜陳：除了知識份子對「下放」、「挨批」等自身況味的記敘外^③，很多當年的紅衛兵也以自傳或懺悔錄的形式回望了自己的青春歲月，其中往往印刻着受難、傷痕和對某種莫可名狀的「自由解放」的緬懷，形成了複雜的多聲部合唱^④。

相較於中國社會在文革書寫上投注的情感，西方學界的同類研究是在對歷史事實的詰問中展開的，其中包含着對中國獨特的現代化進程的理解或批評。無論是邁斯納(Maurice Meisner)、麥克法夸爾(Roderick MacFarquhar)、沈邁克(Michael Schoenhals)或馮客(Frank Dikötter)，西方研究者往往將釐清文革事實、辨析政治關係作為最重要的嘗試，他們重視黨國體制內的權力傾軋，關注黨內政治精英之間的博弈衝突和群眾運動內部的派性鬥爭，也執著於分析受害者的具體數字。這些興趣一度形成了一個穩定的研究範式，然而該範式在近年也逐漸被克拉克(Paul Clark)、梅嘉樂(Barbara Mittler)、王拓等學者挑戰和補充^⑤。後者將注意力轉向文革中豐富的藝術理念、文藝形式和文化經驗上，其論述不僅豐富了讀者對於中共宣傳機制的理解，也審視了文革文化中的創造性與控制性，重塑了讀者對文革的認知。

如果按照以上的分類模式，那麼香港中文大學文化及宗教研究系

教授彭麗君撰寫的《複製的藝術：文革期間的文化生產及實踐》(以下簡稱《複製的藝術》，引用只註頁碼)一書，同樣體現了學界在研究範式轉移後對文革時期文化藝術的關注與興趣。然而相較其他學者，作者坦言自己的著作並不以「求真」為目的來重建文革的文藝歷史。比起尋找一個僵化的、「描述」色彩厚重的過去，她強調經由辯證書寫所打開的問題空間，並重視「詮釋」帶來的認識歷史的新視角(頁23)。因此，本書並不刻意與其他文革研究者對話，反而獨闢蹊徑地以一個根本性矛盾作為全書的問題根源：儘管文革時期的文化在表面上極其同質，但亦有空間讓社會中的每個個體去表現自己的特殊性格(儘管這些特殊性也許非常相似)；參與文革的人，客觀上高度服從權威，主觀上卻認為自己充滿了自主性(頁1-3)。

為了解釋這一矛盾，作者將全書分為四大部分：導論重在引介「主體的形塑」、「社會性的模仿」和「宣傳」三個關鍵概念，鋪陳後文的關切對象。第二部分「藝術、政治與經濟」剖析文革宣傳藝術中的美學性質與藝術作品在生產、流通和接收過程中產生的複雜張力。第三部分「典範與複製品的文化」則集中以赤腳醫生、地方性革命戲曲、樣板芭蕾舞劇、宣傳複製中的毛澤東和知識份子形象這些不同時期、不同性質的案例，從文革藝術中的官方典範及其複製品兩方面來揭示宣傳文化如何使人們既政治化又去政治化。在最後的結語部分，作者重新剖析了文革失敗的原委，同

時也呼籲要重新賦予文革與文革書寫更具能動性的歷史位置。縱觀全書，作者採用高度凝練和理論化的筆法，在史料與問題之間縱橫捭闔，章節與章節之間相互穿插印證，雖增加了閱讀時的難度，但也強化了分析的深度。在下文中，筆者將試圖以較為直白的方式介紹作者的歷史關懷，解釋該書的論述結構，並充分討論其中的複雜性和悖論感。

一 主體塑造與社會模仿

1966年8月8日，中共八屆十一中全會通過了〈關於無產階級文化大革命的決定〉。第二日，《人民日報》通欄發表了該決定全文共十六條決議，向人民傳達「最高指示」，文革在全國快速鋪展開來。作為指導文革的頂層設計，「十六條」既是戰鬥檄文又是革命綱領，其重要性毋庸置疑；筆者認為，借助該文件不僅可以重回「歷史現場」，補充本書因敘述手法而缺失的歷史背景，也可嘗試在其中進一步理解作者在本書中建構的文革理解框架。

毛澤東發動政治運動向來注重輿論造勢和出師有名，依靠誰，打倒誰，必須有清晰的界定和謀劃。因此，發動文革的必要性，以及革命主體和鬥爭對象的「現身」，在「十六條」中均是首要大事。首先，「十六條」將運動發動原因直指階級矛盾：「資產階級雖然已被推翻，但是，他們企圖用剝削階級的舊思想，舊文化，舊風俗，舊習慣，來腐蝕群眾，征服人心，力求達到他

們復辟的目的。」為此，無產階級必須改變社會精神面貌、團結解放自身，與敵對勢力進行徹底鬥爭。這一鬥爭應採用大辯論、大字報等「文鬥」的方式開展和深化，當中也涉及高度美學化的文藝活動及鬥爭，以便觸及人們的「靈魂」^⑥。正是因為充分把握住了上述結構，作者將多個層次的文化生產作為全書的主要討論領域——它們在文革中具有關鍵地位，甚至成為革命本身的目的（頁17-20）。也正是在這樣的歷史氛圍與文化實踐活動中，革命的主體被形塑和召喚出來。

其次，「十六條」中提到革命的目的是「批判資產階級和一切剝削階級的意識形態，改革教育，改革文藝，改革一切不適應社會主義經濟基礎的上層建築，以利於鞏固和發展社會主義制度」^⑦，顯示文革時期經濟基礎和上層建築的關係與古典馬克思主義理論並不相同。馬克思主義理論頑固地設置了一個決定性的經濟基礎以及一個非決定性和非物質的上層建築，其中物質的現實成為推動歷史改變的唯一領域，與之相對的上層建築元素則被視為對經濟基礎的依附——作者稱之為「唯物主義」（頁32）。然而，毛澤東似乎並不相信這一機械僵化的經濟決定論。作者在書中指出，毛認為物質生產領域要有實質的改變，前提是必須改變作為上層建築的政治和文化。因此，文革時期社會主義文藝語境中存在一個明顯的顛倒：文藝作為一種政治的再現形式，並非要反映現實，而是要指導現實。由是，毛十分重視文化並且強調其宣傳功能，認為它承擔着道

作者將多個層次的文化生產作為全書的主要討論領域——它們在文革中具有關鍵地位，甚至成為革命本身的目的。也正是在這樣的歷史氛圍與文化實踐活動中，革命的主體被形塑和召喚出來。

透過「十六條」和《複製的藝術》觀點的互見，文革最大的特徵之一是政治與文化的不可分離。文藝宣傳一方面將個體與集體、中央和社會緊密地編織在一起，另一方面又在這些關係中增加了張力，使個體有可能挑戰既有的社會秩序和政府支配。

德與政治價值，能讓革命群眾的「人心」做好準備（頁35-37）。

不過，即使文藝是政治價值的堅實載體，官方的政治宣傳也不能壟斷文藝作品的全部意義：因為文藝宣傳需要被民眾觀賞和消費，而這些文藝作品一經流通，人們對它們的接受和再生產會形成複雜的連鎖反應，傳播過程中的大量爭論和協商也會使文藝作品的意義「溢出」被設計和控制的標準區域。作者認為，文革的文化經濟能縱向傳遞革命的命令和橫向形成革命的社群，如果說縱向意味着政治秩序和文化典範從上至下的傳播，那麼橫向則是指社會中各主體在學習、模仿文化典範時共享文化知識和興趣，並構築更平等的社會關係的過程；但模仿典範也可能激活各成員的能動性，使他們反過來挑戰宣傳品所要傳遞的意識形態價值（頁60、70-74）。這兩組價值的內在張力，讓文革時期的中國存在一定程度上的自由空間，也讓人們保有與主流協商的能力。

最後，「十六條」中隱含着文革推動機制中的一個內在矛盾。一方面，個體被要求能動與自主地參與文革，人們被鼓勵懷疑一切、無視權威，要「敢字當頭」，使「群眾自己解放自己」；另一方面，文革對群體的一致性又有很大的要求：「統一認識、統一行動」不斷被強調，個體的革命者被告誡應該在群眾運動中找到自己的位置，形成一個絕對一致、互相追隨的集體，服從「偉大舵手」思想的指導。這種個人與集體之間自主與順從的悖論，促使作者重新思考毛主義對於

革命主體的管制方式。正是由於從下而上的解放和由上至下的控制並行所產生的張力，使得當時中國民間對社會整合充滿了強烈的訴求。而鑒於文革時期文化和思想變革被視為有效社會政治行動和經濟進步的根本前提，因此文革時期的整合是通過文化手段來達到的——要以獨一無二的革命文化去創造一個新的革命群體（頁2-11）。

至此，我們可以將前文提到的主體、文革文藝、整合需求與文化傳播連接起來。作者用「社會性的模仿」這一概念來理解文革時期文化典範「整合」貫徹的過程——當權者不僅不斷製造典範，而且不遺餘力地大加推行，希望社會成員能通過對典範的模仿和學習服從於當權者的意識形態，自我轉化為理想的革命主體，由此完成人們的相互黏合。但實際上，模仿不僅製造出亦步亦趨的順從者，也能改變文化秩序，生產出其他異性的產物，後者使典範轉化和扭曲，進而出現多樣化的複製品，超越當權者的政治控制範圍。這種二元性使得藉由社會性的模仿而聯繫起來的文藝宣傳、社會互動和政治行動變得極不穩定，在在導致了文革時期中國無法穩固為一個一成不變的社會（頁12-15）。

透過「十六條」和《複製的藝術》觀點的互見，我們不妨這樣來總結本書的創見和思路：如作者所言，文革最大的特徵之一是政治與文化的不可分離（頁31）。而在這兩者結成的緻密空間之中，文藝宣傳一方面將個體與集體、中央和社會緊密地編織在一起，另一方面又在這

些關係中增加了張力，使個體有可能挑戰既有的社會秩序和政府支配。正是在這個複雜、矛盾又充滿變數的網絡裏，文革十年的文化生產歷程徐徐展開。

二 「毛式美學」

雖然文革文藝、社會性的模仿與革命主體形塑之間的複雜互動關係是《複製的藝術》一書的關鍵內容，然而在進入具體的案例分析之前，作者專闢一章，探討文革時期「毛式美學」的特質、原則，說明美學在文革社會產生的政治效果，概括性地闡釋藝術和政治之間的複雜關係。

中國的革命美學從延安時期開始發軔，有如下幾種元素：西方的經典美學結構和敘事藝術、本土的民俗戲曲與民俗想像，以及蘇聯式的「社會主義現實主義」原則。這些元素在藝術實踐中得到吸收，以確保角色被完整呈現、藝術內容和形式可與廣大百姓溝通，以及社會的正面形象得到展示。在三種元素中，「社會主義現實主義」原則自二十世紀30年代起便在中國逐漸確立其地位並產生巨大影響，然而自1958年中蘇交惡後，毛澤東和周揚以去蘇聯化、發展自身民族藝術形式為目的，提出「革命的現實主義和革命的浪漫主義相結合」的口號，隨即成為文革前和文革時期的新興指導原則（頁32-34）。在這一新原則裏，「革命的浪漫主義」成為定義文藝性質的關鍵。毛澤東一反五四運動後對浪漫主義的批

判傳統，轉而將其肯定為一種歌頌人類主體潛能的藝術形式。在1958年大躍進全面展開的時代背景下，文藝創作的目的不在「反映」而在「鼓吹」，希望以再現的技巧表現事實上「尚未到來」的大繁榮和大勝利，激勵人民超越現實條件的羈絆，說服他們投入誇張的勞動生產（頁36）。

然而值得玩味的是，這種在精神上具有「超越性」的美學，卻又在文革時期具備了穩定社會的功用。作者指出，比起文革期間高度動盪、恆常斷裂的政治環境，文革藝術中的浪漫氛圍顯得穩定和持久，因此反而是一個連貫存在的領域；而藝術和美學也有助於聚合分散的政治能量、創造安穩的象徵，成為一個失序和散亂的世界中的「準理性」和替代秩序。但正是因此，1960年代的浪漫主義在中國迅速褪去其實驗性，變作一種保守且合乎預期的、具現實主義特質的美學。而它指導下的那些體制化和形式化的藝術，又為迷失方向的社會提供了一種想像力，成為人們在動盪時局下「探索日常之外的世界」的涉渡之舟（頁39-40）。

這一層外在於客觀現實的「再現性的現實」使文革時期的美學和政治變得更加複雜。黃宗智認為這兩種現實之間充滿斷裂^⑥，本書作者卻認為它們互相滲透，以至於無法彼此區分——這一現象得以形成的關鍵原因就在於感官。文革期間，感官的重要性被嚴肅對待，本書以「憶苦思甜」為例子，詮釋了文革宣傳中如何利用感官為美學驅力，以實現意識形態之外的說服和

比起文革期間高度動盪、恆常斷裂的政治環境，文革藝術中的浪漫氛圍顯得穩定和持久，而藝術和美學也有助於聚合分散的政治能量、創造安穩的象徵，成為一個失序和散亂的世界中的「準理性」和替代秩序。

感召。作為當時一種普遍流行的文化實踐，「憶苦思甜」不僅僅是一套依靠語言建立的歷史觀和價值觀，其推進和完成還需要參加者通過「吃憶苦飯、唱憶苦歌、看憶苦戲」得到的各種美學經驗和感官刺激。這些美學教育把藝術再現的現實和客觀現實縫合起來，讓人們體認歷史如何從「過去的苦」進步到「現在的甜」（頁49-52）。與此同時，也正因為文藝在文革中的核心地位，這兩種現實變得同等重要，虛構與真實之間也變得界限模糊，甚至往往被混為一談，造就了文革具有極其「超現實」的一面。

雖然在以上分析中，意識形態和政治看似凌駕於美學和感官之上，但兩者之間並非統禦和服從的關係。政治意向永遠無法完全控制感官想像的世界。作者用江青對「出綠」（荷里活電影中捕捉的翠綠色）的沉迷和執著來說明，就算在一個狂熱的政治化時期，美學仍然有其不可動搖的自主地位（頁46-48）。而藝術中的美學力量往往也能夠逃離意識形態的支配，其強烈想像力和感染力甚至能干擾政治。例如，在極其政治化的「憶苦思甜」課程中，聽眾卻可以藉機沉醉在由視覺、聲樂、文學和表演藝術等整合起來的令人印象深刻的藝術世界之中（頁52-54）。

三 典範文化：模範與樣板

在《複製的藝術》一書的主體部分，作者從「文化複製」和「社會

性的模仿」的視野出發，對文革文化生產和接受的具體操作機制作出嶄新的闡述。文革文化注重樹立典範，而典範又具體可分為模範和樣板這兩種既有所不同又相互關聯的典型。根據作者的區分，「模範」是指得到自身所在的社群的人民認可之後再由官方挑選出的傑出人物，是他人效仿的對象；「樣板」則指在文藝作品中虛構的完美形象（頁86）。這兩個概念都與建國後社會運作和教育規範有關，而它們將要通過大規模的宣傳、教育以及管制，協助群眾積極轉化自身，並實現大眾的統一和聯合。

雖然目的相同，但這兩種典範在實踐上有很大區別。文革前期首先被加以推廣的典範類型是模範，這種將真實人物樹立為教育者供人學習的操作，既有蘇聯經驗的影子，也有傳統中國哲學的烙印。但由於在毛的政治理論中個體不被信任，模範人物總有曖昧危險的可能，而變幻莫測的政治潮流也可能會使模範因為「失敗」、「脫序」而變得不再可靠，例如1950年代受到垂青的模範清潔工時傳祥便因為與劉少奇握手，於1965年成為「階級敵人」。因此，新中國需要更單純和徹底的英雄（頁87-89、92）。1968年，因應中共決意完全控制文化的主張，樣板應運而生並取代模範，提供用於複製的、完全符合意識形態的虛構人物。而樣板產品中最著名的便是樣板戲，觀眾被鼓勵通過歌唱與扮演那些精心設計、嚴格受控的人物來內化道德上、行動上、思想上的一系列規範，成為當權者眼中理想的革命主體。而

1968年，因應中共決意完全控制文化的主張，樣板應運而生並取代模範。觀眾被鼓勵通過歌唱與扮演樣板戲中那些精心設計、嚴格受控的人物來內化道德上、行動上、思想上的一系列規範，成為當權者眼中理想的革命主體。

這一以虛構取代現實的選擇，也印證了前文對文革「超現實」的論證（頁95-96）。

本書舉出的第一個具體的典範案例是「赤腳醫生」，其特殊性在於她本來是模範人物，文革後期卻被描繪為樣板英雄。赤腳醫生之所以能夠作為新的模範人物，與1964到1965年毛澤東推動的農村醫療新體系有關，此時大量被稱為「赤腳醫生」的衛生員開始為基層提供基本和預防性的醫療服務，以彌補專業醫生的不足。在文革宣傳畫和大量複製品中，赤腳醫生往往是女性形象，她們和平寧靜，獨立自由，是當時少有的得以保持彰顯自己的女性形象與氣質、也沒有承載日益普遍的階級鬥爭革命情緒的角色。這使赤腳醫生既具有一種烏托邦式的感染力，也成為一個不受文革禁忌所影響的靈活原型，便於畫家探索各種女性形象和人性（頁110-14、123-26）。

及至1975年，「四人幫」為了反抗務實派重新控制政府，利用電影把赤腳醫生政治化，這個原型從此被製作成為一種樣板。在電影《春苗》（1975）中，赤腳醫生原先所體現的服從性、連接社群等性格全然消失，成為一個對高級衛生官員發起階級鬥爭的政治主體。與此同時，她也從一個化解社會矛盾，克服城市和農村、腦力和體力勞動差異的治癒型人物，搖身一變成為激進政治的代言人，說明女性形象在革命化的過程中變得僵硬與刻板（頁128-31）。

緊接着，作者用廣東戲曲和芭蕾舞劇兩種形式，從「聽覺」和「視

覺」兩個不同維度討論樣板戲的移植和再媒介化，審視文革文化在生產和複製之間的複雜糾葛。

作者在書中所討論的戲曲，既包括1965年廣東地方自主創作的革命模範粵劇《山鄉風雲》，也包括1968年之後地方戲曲對樣板戲的移植。《山鄉風雲》雖然是一齣關於覺悟、計謀和鬥爭的革命粵劇，但在創作和表演上卻力求忠於粵劇傳統，作者認為此舉證明粵劇藝術家懷有「意欲把自己樹立為典範、繞過新政權的美學霸權」的企圖。而該劇在廣東人中深受歡迎，也證明它成功地營造出一種穩固的地方認同。但正是這種地方特色和本土主義，使得《山鄉風雲》不但無法上升成為供全國人民學習的樣板，後來更成為被禁演的對象（頁144-45）。

中共領袖雖然致力於壓抑和打擊蓬勃的地方主義，但他們也意識到，新的宣傳文化必須跟具差異性的地方文化進行協商和調節。因此，1967年官方規定將革命樣板戲移植到地方戲曲中，使其承載的價值觀借助各地文化形式加以推廣。而在1970年前後，一度停辦的廣州粵劇院和廣州市粵劇團恢復運作，開始移植《沙家浜》、《智取威虎山》等京劇樣版戲劇目。雖然劇團在表演形式、設計布景等方面處處向原版看齊，但這種模仿和跟從卻在「聽覺」上顯得困難重重，原因是民間戲劇有其自身成長的土壤，戲曲中的旋律往往與地方方言的音調相配合，而要把京劇樣板戲的歌詞、對話落實到粵劇之中，會讓地方音調大幅度扭曲，降低聽覺吸引力。此外，在粵劇中系統地移

作者用廣東戲曲和芭蕾舞劇兩種形式，從「聽覺」和「視覺」兩個不同維度討論樣板戲的移植和再媒介化，審視文革文化在生產和複製之間的複雜糾葛。戲曲移植的失敗反襯了樣板戲芭蕾舞劇的成功。

藝術家對芭蕾舞的舞步和編排等進行改造，努力去除情欲意味、實現陽剛化，使得芭蕾舞更加中國化和革命化。正是因為中國觀眾對演繹方法的陌生，往往在接受「革命教育」的同時，仍直接受到作為載體的舞者身體所帶來的「非革命」衝擊。

植樣板戲音樂，意味着粵劇傳統曲調、京劇音樂體系和西洋古典音樂系統必須共冶一爐，彼此配合十分困難；而這樣的混合方式也導致了戲曲表演中角兒和樂手之間的即興互動被取消（頁153-55）。

戲曲移植的失敗反襯了樣板戲芭蕾舞劇的成功。本書也討論了樣板戲芭蕾舞劇及其一系列衍生品，分析革命芭蕾舞、照片和雕塑怎樣處理樣板戲中的「身體」。芭蕾舞劇是中國觀眾本來極不熟悉的一種表演方式，但在1960年代卻得到了巨大的發展：一方面，藝術工作者將一些家喻戶曉的故事改編成為芭蕾舞劇，例如代表作《白毛女》、《紅色娘子軍》，希望利用觀眾熟悉的敘事普及這一陌生藝術形式；另一方面，藝術家對芭蕾舞的舞步和編排等進行改造，努力去除情欲意味、實現陽剛化，使得芭蕾舞更加中國化和革命化。然而，正是因為中國觀眾對演繹方法的陌生，往往

在接受「革命教育」的同時，仍直接受到作為載體的舞者身體所帶來的「非革命」的視覺衝擊（頁166-72）。

此外，攝影技術對芭蕾舞劇中演出者的身體凝固定型，更造就了文革期間另一種重要的文化產品：樣板戲劇照。照片打破了時空限制，使得女性舞者的身體可以被不同主體消費和凝視，而在消費劇照的過程中，個體並非消極被動地等待革命論述的模塑，反而與官方的典範開展出各式各樣的關係。例如脫胎於《紅色娘子軍》的著名攝影照片「倒踢紫金冠」，圖像上高難度的姿態所表現出的堅決柔軟的女性身體，既可以作為一個典範，以嚴守紀律的身段顯示人類強大的意志力量，同時也可以昭示着自由、力量等抽象美，甚至被不少時人認為具性暗示（頁178-81）。而從這些劇照衍生出的瓷器創作，也展現出一種無法被革命論述收編的情感和審美（頁188-94）。



芭蕾舞劇《紅色娘子軍》（資料圖片）

四 領袖和敵人：超脫人物的複製

在本書最後兩章中，作者跳出官方打造的文藝範疇，出人意料地以毛澤東和知識份子為討論對象，分析「領袖」和「敵人」如何被大規模複製，又如何關涉一系列的儀式化處理，以此觀照這類既非模範又非樣板的「典範」和主體形塑之間的複雜關係。

文革時期，毛澤東支配了中國人文化生活的所有面向，他的詩歌、畫像、語錄、書法無處不在，對他表示忠心和崇拜的一系列儀式也層出不窮。在今天，這些行為大多被簡單地斥為「洗腦」，而作者卻將對毛的崇拜視為一種建立社會道統的方式。所謂「道統」，可以被理解為擁有廣泛基礎的「常理」，擁有不證自明的合理性和正當性。而從這個角度再去分析諸多盛極一時的崇拜行為，就會發現它們不僅僅是表忠或者臣服，更是人們通過跟隨和模仿確立安全感的方法。例如「早請示晚匯報」等祝頌儀式可以使操演者靠近權力、獲得權力，懸掛毛的畫像等形式也可以讓人們進入社會主流的規範，並受其保護。在政治混亂的時代，毛澤東能夠作為一個為社會提供穩定秩序的政治性象徵，為社會道德提供定義和界線，因此，圍繞着毛澤東來行動的人際關係、對毛的形象的政治性運用，才是其在社會裏的真正意義（頁198、207-11）。從這個角度來看，毛澤東的權力固然巨大，但他也是權力的產物，是權力流通網絡中的一分子。

作者的闡釋讓我們得以重新理解人們對毛澤東的崇拜。固然，文革中關於毛的各種再現使他成為一個典範，但這些產品的泛濫也製造了眾多陳腐的複製品。毛之所以能夠作為社會道統而被建立，一方面是人們互相學習模仿如何去敬愛毛澤東，另一方面是人們希望在日常生活裏逃避革命——當毛的形象提供了一種安穩和可預測的安全性，人們便可躲在其後拒絕被動員。

與高高在上的「偉大舵手」處境截然相反的，是被嚴重污名化的知識份子。他們在文革時期往往被稱為「牛鬼蛇神」，「鬼」不僅是1950至60年代知識份子受命要去創作和再現的文學戲曲作品中的題材，也是1963年之後知識界文藝工作者被批判時的政治隱喻。這種政治身份和創作題材被混為一談的情況，顯示了文革時期政治論述與文化論述、現實和虛構的緊緊纏繞。而知識份子在文革大大小小的表演性政治集會中不斷被批鬥，也正暗合了「鬼」的遭遇：他們是需要被掃除的對象，卻不會也不能被徹底打倒，而是必須以一種「不死不活」的姿態，一次次回到喧鬧的人間，證明與推動革命的進行（頁234-37）。

文革社會是一個不容許顯示獨特性、嚴打個人主義的社會，人與人之間即使最小的差異也被視為社會威脅；與此同時，這又是一個極端講求團結統一的社會，一些共同的「他者」有助於喚起革命主體之間的緊密情誼。可以說，文革時期知識份子的「負面性」，恰恰是他們在革命之名下所獲得的新價值。而

文革中關於毛澤東的各種再現使他成為一個典範，當毛的形象提供了一種安穩和可預測的安全性，人們便可躲在其後拒絕被動員。與之相反的，是被嚴重污名化的知識份子。知識份子的「負面性」，恰恰是他們在革命之名下所獲得的新價值。

知識份子，在社會結構中扮演的「否定性模仿」的角色，推動革命以辯證的價值對立持續進行，民眾也可通過反對和打倒知識份子，確認自己已被啟蒙（頁222-25）。

五 餘論

1958年，毛澤東在得知江西餘江縣消滅血吸蟲病之後，寫下「春風楊柳萬千條，六億神州盡舜堯」的名句。這句豪言壯語既傳達了毛對中國社會主義建設成就的自傲，又可視作他對一個新世界的終極理想——那將是一個沒有落後者，遍地是楷模的烏托邦。

如果我們將文革視為一個鍛造烏托邦的決絕嘗試，那麼在1970年代末期，經過文化與政治的血與火，文革在社會的疲憊和大規模的失調中慘淡落幕，為甚麼偉大的理想最終造就了嚴重的悲劇？作者在結語中坦言，文革的矛盾在於每個人都被視為獨一無二的個體，但在集體的層面上卻又被要求成為一致的整體。這種矛盾導致了文革注定失敗，因為不可能存在一種既要革命又要馴服於權力的能動者。而在一個極其重視模仿和順從的社會之中，相似性和相異性會被極端二分，對異己的鬥爭哲學，使革命主體無法孕育出真正的同情心和互相尊重。文革的激進民主也沒有真正推翻體制中不平等、不透明的權力結構，反而讓這種權力架構四處擴散和複製，為一個不穩定的社會更添焦慮與混亂（頁249-51）。

因此作者敏銳地察覺到，雖然文革是個極端政治化的時代，但去

政治化也是文革必然產生的結構性後果。人們會被強大的意識形態所異化，於是隱藏政見、緊跟道統、尋求保護自己的方法而無法真誠地參與政治（頁248-49）。文革的實踐，既無法成為自私逐利和不平等的資本主義的替代方案，也無法真正迎來解放，孕育「新人」。當下文革已過去四十多年，如果我們相信歷史有其力量，就會發現今天的中國人仍然被籠罩在這場大規模實驗的後遺症中：人們在一個企業化和個人主義的社會裏貪婪地兌現着自己之前被奪去的自由，同時退守在非常狹窄的私人領域之中，懷疑任何追求共善的行為。這不得不說是一種慘烈的諷刺。

正是因為文革的解放與革新承諾無法兌現，因此在今天，我們才更要記住它的自相矛盾和左右搖擺，這些記憶的保留或許只能依靠書寫達成。在本書的最後，作者讚揚國內一批退休長者討論、敘述文革的嘗試（例如收錄了三十七位紅衛兵懺悔書的著作《我們懺悔》），認為這些書寫可以重新連結過去與現在，反省至今仍然存在的集權主義傾向；經由回憶與敘述，書寫者也能夠體驗自己在革命歲月中曾錯失的平等（頁252-53）。這或許是時間給予親歷者的特權。

而作為一位立足香港的文化研究者，彭麗君也在本書中顯示了她獨特的寫作風格。她非常清楚自己並非文革親歷者，也實際外在於中國革命文化的歷史經驗，因此她將文革文藝史料以文化理論研究的方式處理，並從高度抽象的角度把握1960、70年代的文化實踐和與之相關的中國社會結構。正是在這兩

理論層面上的書寫和思辨固然重要，不過，如能找到一個方法去直面和處理文革中被實踐的身體倫理，正視並理解其中的感受性邏輯，也許將為我們帶來新的理解框架和認知範式。

者的基礎上，她力圖以辯證的書寫更為能動地開發文革的思想資源，因此本書長於理論思辨，也充滿極具深度和啟發性的哲學闡釋。

不過這種抽象的詮釋也自有其不足之處。正如作者一再強調並屢次展現的那樣，文革在本質上也是一種身體實踐。文革文藝帶有強烈的表演性，各種宣傳、公開演出、儀式操練不僅打造了國民身體，也帶來了非常深刻而且鮮活的身體記憶。理論層面上的書寫和思辨固然重要，不過，如能找到一個方法去直面和處理文革中被實踐的身體倫理，正視並理解其中的感受性邏輯，也許將為我們帶來新的理解框架和認知範式。然而，這些身體記憶的內容應該如何在目前以歐美歷史經驗為主流的理論世界中被「理論化」？在一個社會主義業已「隕落」、「文藝」觀念早已乾涸、身體記憶高度斷裂的今天，怎樣的主體有能力去系統評估、開啟和整理這份遺產，並展現另一個維度的「辯證」又「及物」的文革景觀？對這些問題的解答或許能為我們帶來第三種文革書寫的可能方向。

註釋

① 參見《關於建國以來黨的若干歷史問題的決議：一九八一年六月二十七日中國共產黨第十一屆中央委員會第六次全體會議一致通過》（北京：人民出版社，1981）。

② 例如高皋、嚴家其：《文化大革命十年史：1966-1976》（天津：天津人民出版社，1986）；王年一：《大動亂的年代》（鄭州：河南人民出版社，1988）；席宣、金春明：《文化大革命簡史》（北京：中國黨史出版社，1996）。

二十一世紀後，文革相關書籍的出版愈來愈集中在香港，例如卜偉華：《砸爛舊世界——文化大革命的動亂與浩劫》（香港：香港中文大學當代中國文化研究中心，2008）；史雲、李丹慧：《難以繼續的「繼續革命」——從批林到批鄧》（香港：香港中文大學當代中國文化研究中心，2008）；楊繼繩：《天翻地覆——中國文化大革命史》（香港：天地圖書有限公司，2016）。

③ 參見季羨林：《牛棚雜憶》（香港：三聯書店，1999）；楊絳：《幹校六記》（北京：中國青年出版社，2000）。

④ 參見張抗抗：《大荒冰河》（長春：吉林人民出版社，1998）；北島、李陀編：《七十年代》（香港：牛津大學出版社，2008）；陳益南：《青春無痕：一個造反派工人的十年文革》（香港：中文大學出版社，2006）；印紅標：《失蹤者的足跡：文化大革命期間的青年思潮》（香港：中文大學出版社，2009）。

⑤ 參見 Paul Clark, *The Chinese Cultural Revolution: A History* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008); Barbara Mittler, *A Continuous Revolution: Making Sense of Cultural Revolution Culture* (Cambridge, MA: Harvard University Asia Center, 2013); Wang Tuo, *The Cultural Revolution and Overacting: Dynamic between Politics and Performance* (Lanham, MD: Lexington Books, 2014)。

⑥⑦ 〈中國共產黨中央委員會關於無產階級文化大革命的決定〉，《人民日報》，1966年8月9日，第1版。

⑧ Philip C. C. Huang, "Rural Class Struggle in the Chinese Revolution", *Modern China* 21, no. 1 (1995): 111-32.

李瀟雨 香港中文大學（深圳）人文學院通識教育講師