

景觀

不能讓歷史留下空白

• 楊小彥

從1970年代中期北京的趙文量、楊雨樹開始的「無名畫會」，到幾乎同時出現的以食指、趙振開等人的「《今天》編輯部」，再到稍後的「四月影會」以及「星星畫會」，這四個民間文化藝術團體，共同演繹了那個極左而貧乏的年代的另類文化，同時掀起了70年代末、80年代初文學與藝術的最初浪潮。自然，如果深入到歷史細節中，人們肯定會發現，在這幾個民間藝術團體之間存在着諸多的不同，甚至在藝術觀點上會互相有對立。這個事實說明，像攝影這樣本來就相當社會化的文化樣式，從來就不是孤立發展起來的，是諸多因素促成了它的成長，造就了它的面貌，讓它以今天人們所熟悉的樣式而呈現自身。

無論後人怎麼爭論，李曉斌在「四月影會」中的作用都是重要的。遺憾的是，李曉斌的獨特作用，在相當長的時間裏，基本上被掩蓋甚至被抹殺掉了。50年代出生的李曉斌，文革中參過軍，當過攝影員。1974年復員回到北京，不久到歷史博物館工作。當時他的同事有後來成為著名作家的

張承志，兩人成了要好的朋友。正是在那個時候，張承志告訴李曉斌，重要的是普通的人。這一觀點對李曉斌的攝影起到了莫大的作用。大約從1975年開始，李曉斌便有意識地去記錄發生在北京的各種事件。1976年他不僅參與當時的「天安門運動」，而且還完整地記錄了「四五運動」的整個過程。文革剛結束不久，李曉斌又積極參與編輯攝影畫冊《人民的悼念》的工作。之後，他參與發起組織「四月影會」，成為這一影會重要的發起者與奠基者。之後，李曉斌離開歷史博物館，轉到重新復刊的《新觀察》當攝影記者。80年代末，他離開《新觀察》，轉到北京文聯工作。

80年代的北京是充滿急劇變化的故事的都市，這裏所發生的事件，不僅具有全國意義的巨大示範作用，甚至還會左右歷史的進程。其中一個重要現象就是學生運動。其實，今天已經很少有人知道，文革後發生在北京的第一場聲勢浩大的學生運動不是自發的，而是由學校當局所領導的。1978年，剛剛恢復建校的中國人民大

學，因為原校址被某軍事單位佔用，無法歸還，遂組織師生到北京新華門遊行示威。遊行隊伍由學校領導帶領，舉着寫有「強佔校舍國法不容」、「落實國務院文件還我人大校舍」、「只許黨指揮炮不許炮對抗黨」、「還我教室還我食堂還我宿舍」等刺眼標語，經過長安街和天安門，一直抵達中南海新華門入口處。抗議最後在鄧小平的干預下得到合理解決，原來佔用校舍的軍事單位撤出，中國人民大學全部恢復文革前的校舍。

當時李曉斌對整個事件做了相當完整的攝影記錄，不僅拍下了遊行的過程、遊行隊伍中的許多個人，還把校舍的標語、外國記者的現場採訪、遊行標語以及寫在牆壁上的口號全都拍了下來，以至今天來看，人們仍然為他的紀實的全面性與完整性而吃驚。甚至連當事人中國人民大學都沒有留下完整的圖片資料，所以，當2006年李曉斌把一套完整的圖片交給中國人民大學檔案館時，他們的驚訝程度並不亞於多年後初次看到這一組圖片的筆者。無論從任何意義來看，李曉斌的「1978年中國人大抗議要求歸還校舍」的組照，都是經典的「紀實攝影」，像新聞中的深度報導一樣，是關於這一事件持續而完整的全面視覺記錄。

因為正是在李曉斌的這些作品中，透露了當時瀰漫在北京民間攝影界的一種熱烈氣氛，也許到了90年代以後，攝影界中人才開始把這種氣氛稱為「紀實攝影」，但當時在北京的確已經有一些人意識到了攝影與歷史的關係，意識到了攝影的責任感，開始自覺不自覺地用攝影來書寫歷史。而

李曉斌只是這個氣氛中一個重要的承載者而已。

1986年4月，新成立不久的「中國現代攝影沙龍」在北京舉辦了《十年一瞬間》攝影展，展示了從1976到1986年間的攝影作品，其中李曉斌的《上訪者》贏得了廣泛的讚譽。顧錚就《上訪者》的意義和影響曾經評論道：「李曉斌的《上訪者》是反映新時期中文革遺留影響的無可爭議的經典性作品。他將鏡頭對準上訪者這麼一種社會身份不確定的人，這與當時所提倡的文藝政策是背道而馳的。不過從『獨幅』這一作品形態上看，《上訪者》還不具備紀實攝影多側面報導記錄的特徵。可以這麼說，這是一件現實主義典型性美學原則的成功之作。但由於各種原因，它遲至1986年才被公開並引起了廣泛的注意。但即使是在它公開後，也還是被歸入現實主義的範疇中加以認識。」^①意思是說《上訪者》顯然帶有批判現實主義的「典型性」特徵。

在筆者檢索過李曉斌同類作品後，尤其尋問了李曉斌的家庭背景和居住地點後，發現他關心「上訪者」遠非一時半會，而是頗有時日，更不是只有一兩幅偶爾為之的作品。李曉斌住在東交民巷高等法院旁邊，父親在高院工作，離家不遠就是高院的「上訪辦公室」，李曉斌整天看到全國各地前來上訪的人群，於是拍攝上訪者就自然成為他日常工作的一部分。在李曉斌家所看到的作品中，其中就有好幾張是拍攝上訪者的。筆者認為，參展的《上訪者》應該是同類作品中較為完整的一張。至於李曉斌在拍《上訪者》時有沒有想到「現實主義典型性」的美學原則，一時不好下結論。

從他所受的教育看，有這種影響也不足為奇。不管怎麼樣，《上訪者》的確具備了在那個平反冤假錯案的特定年代中人們在視覺上的焦慮期待：所拍主角的悲憤表情、破舊的服飾、胸前的像章以及略帶傾斜的姿態，每一樣都具有某種符號的象徵意味，述說着一段刻骨銘心的歷史。尤其是，《上訪者》頗為「藝術化」，像一幅經過深思熟慮的油畫創作，所以顧錚得出那樣的結論是可以理解的，也說明這幅作品之所以產生影響的某些原因。

重要的是，從70年代末拍「中國人大師生抗議活動」的紀實作品開始，相信有一個信念在李曉斌的頭腦中揮之不去，那就是不能讓歷史留下空白^②。的確，如果歷史學家回顧過去半個世紀的歷史，就會驚人地發現，建國後到文革結束的二十多年裏，我們的歷史在視覺上幾乎是空白的，甚至是完全空白的。那個年代的新聞攝影大多都等同於宣傳，絕大部分攝影記者手持相機，卻按照一種宣傳的要求來擺拍物件，以便符合狹義的政治要求。許多歷史真相只能借助於文字而勉強留存。1976年唐山大地震，這場有史以來最可怕的、奪去了幾十萬人生命的自然災難，居然沒有留下任何像樣的視覺記錄。文革期間的圖像之稀少也是盡人皆知的。今天，關於文革最好的圖像記錄來自兩個攝影家的私人努力，一個叫李振盛，文革初期以造反派的名義為當時的火爆場面留下了現場圖像；另一個是資格更老的攝影家蔣少武，他手頭的幾萬張圖片，為今人提供了那個年代絕無僅有的視覺證據。

中國紀實攝影蔚為壯觀是在上個世紀的90年代，但是，追蹤中國紀實

攝影更早的源頭，那些真正意識到攝影的記錄功能與歷史的關係，並且矢志不移終生努力為歷史填補空白的攝影家，則非蔣少武莫屬。

蔣少武，山東人，1931年出生，十五歲參加革命，時為兒童團長。1954年到《遼寧日報》社工作，任攝影記者。1960年任遼寧省攝影家協會副主席。1996年退休。從他開始攝影的那一天，就把記錄歷史作為自己的基本工作，並不斷強調自己不是「攝影藝術家」。文革開始時，國家和社會的亂象讓他心驚，同時也讓他興奮。從那時開始，他比以往更自覺地拍照，出入各種場合，留心各種事件，關注各種細節。為了保護自己不受衝擊，從而保護所拍的圖片，他乾脆不洗照片，只是把底片沖出來，標上日期和事件，就收藏起來了。這樣一來，外界就很少有人知道他究竟拍了些甚麼，甚至連自己都不太記得拍了甚麼，從而把可能的危險最大限度地降低。退休以後，蔣少武有了閒暇，整個環境也不那麼危險了，他才開始陸續整理底片。不整理不要緊，一整理，連自己都吃驚，原來多年所拍下來的，竟然是一段鮮有人記錄的歷史現場。

筆者曾經在〈圖像證史的可能性——蔣少武與他的視覺見證〉^③一文中談到了蔣少武和他的工作意義。有一張照片，畫面是三個年輕的紅衛兵，二女一男，穿着軍裝，束着武裝帶，背着軍書包，戴着軍帽。三人左手拿着「紅寶書」（《毛主席語錄》），整齊地放在胸前，一臉嚴肅地地望着遠方，背景則是著名的天安門城樓。照片說明拍於1967年5月。這是那個年代紅衛兵的標準裝束，也是那個年代

的典型形象。筆者注視着這張圖片，心裏卻想着「圖像證史」的可能性。

三個年輕的紅衛兵，因為攝影家的在場，又因為拍攝，於是，在穿越了三十年的歷史雲煙之後，它就成為了真實，成為說明三十年前一個典型動作與服飾、典型表情與經歷的關於真實的表徵。而且，就歷史是一種視覺而言，它還成為一種記憶，指向那個特定的年代。筆者懷疑蔣少武的歷史意識本來就是視覺化的，歷史在他的頭腦中原本就具有可視性，否則，他不會如此執著於拍攝，如此投入到現場，而放棄做一個「攝影藝術家」。恰恰就是「放棄」本身，成就了蔣少武「圖像證史」的偉大事業。

但是，這張照片的意義還是超越了簡單的真實，因為它當中含有一種儀式化的傾向，這個傾向是那個年代的一個自然動作，是政治大環境充分儀式化之後，內化到年輕人身上的一種本能反應。筆者絕對不懷疑照片中三個年輕人所呈現的青春意義，而且認為照片之所以成為那個年代一個重大的視覺象徵，正是因為其中那種本能的、發自內心的、同時又是充分儀式化的青春動作與狂熱表情起了作用。

的確，圖像中的三個紅衛兵，無一例外都具有「神聖的整一性」^④。其中的男青年左手捧着紅寶書，放在胸前，右手則叉在了腰上；女青年左手動作相同，右手則握拳下垂。這些動作細節說明，他們在面對鏡頭時，不僅具有「神聖的整一性」，而且還體驗到了「高峰時刻的莊嚴化」^⑤。當我們把這些視覺因素歸整到一起時，就會驚訝地發現，布迪厄 (Pierre Bourdieu) 所使用的這幾個詞，恰恰成為文革年

代集體儀式化的瘋狂的註腳。蔣少武通過現場的拍攝，印證了眼前的事實 (這個事實現在已經變成視像) 所包含的「整一性」與「高峰時刻的莊嚴化」這樣兩個「群體特徵」。

與布迪厄所指稱的「重塑」不同，蔣少武並沒有機會通過他的作品去做「重塑」的工作，以推動集體的瘋狂。如前所述，在那個特殊的年代，他根本就沒有放照片。因為他清醒地意識到自己身陷「亂世」之中，不僅無法改變歷史的進程，而且，稍一不慎，就很可能被「瘋狂」吞噬。他一開始就知道自己的生存價值在於記錄，好讓亂世成為視像，進而成為歷史。在解釋自己的生存策略與工作方式時，蔣少武說：「以個人的血肉之軀無法改變脫韁的歷史軌迹，但手中的相機卻可銘記下歷史。」^⑥他進一步說：「說實話，我不是一個優秀的攝影記者，但我是一個總想給後人留下點念想的攝影記者。照相機正是我達到此目的最有力的工具，它那記錄歷史，又能形象地再現歷史的功能，是其他任何手段都無法比擬的。在拍攝這些照片的現場，我經常激動地念叨：『謝天謝地，歷史給了我如此好的機遇，我得拍下來，留下來……』。如今，每當我翻看這些老照片時，自然而然地產生一種愉悅感，一種成就感，一種攝影記者的社會責任感。」^⑦蔣少武的清醒與理性，尤其是他對生存策略的選擇，說明攝影在布迪厄所討論的功能之外，還有另一個功能——「圖像證史」。

嚴格來說，「圖像證史」和把攝影視為一種「儀式」仍然是有差別的。但是，在三個紅衛兵的照片中，我們的確看到了「儀式化」，那麼，它又如何

去「證史」呢？一方面，照片是儀式；另一方面，照片是記錄。兩者之間，有時是衝突的，這種衝突對「圖像證史」至少是一個損害。要想回答這個問題，得回到蔣少武那裏去。

蔣少武謹慎的生存策略說明他在歷史觀方面的清晰性可能是那個年代少有的。他不放照片，這個動作的意義在於，他不參與同時代的圖像合謀。他不想讓同時代人知道他的意圖，是因為他相信，一旦意圖暴露，他就會被同時代人所吞噬；而他不能被吞噬的，因為他的目的是證史。他把這「亂世」視為難得的機遇，不動聲色地注視着眼前的瘋狂。當他拿起相機時，他沒有過多的雜念。他既然自覺不自覺地已經把自己與同時代隔離開，還要去改造或者「重塑」甚麼呢？他的狀態從根本上保證了他的鏡頭在選擇與客觀之間具有一種理性的平衡，他的拍攝對象的特性與時代的特性有着歷史性的對等。紅衛兵的儀式化不是蔣少武提供的，而是歷史本來的結果。那個年代就是一個體驗高峰時刻的莊嚴儀式的年代，蔣少武通過鏡頭把與儀式有關的所有重要因素集中起來，然後按動快門，於是歷史就被收進了底片，然後再經過漫長的歲月，轉化成了今天的視像，一種歷史記憶的視像。於是，問題就回到了「在場」、「目擊」和「拍攝」這三個攝影層次上。

筆者把三個紅衛兵的照片看作是文革初期重要的視覺象徵，因為它如此鮮明而簡潔地表達了那個瘋狂年代剛開始時的獨特氣氛和昂奮狀態。從中國紀實攝影運動這樣一個角度來看，蔣少武甚至像一個先知，在那個宣傳就是一切的年代，他自覺承擔起

一個攝影家的社會責任，從「在場」到「目擊」再到「拍攝」，為後人留下了一部豐富多彩的地區文革的視覺史，也為「圖像證史」提供了根本的保證與探討的基礎。蔣少武的實踐提醒我們，紀實攝影中，強調社會責任、希望通過圖像留下歷史真相這麼一種願望，更多時候是和新聞攝影掛鈎的。

在過去的三十年中，中國新聞攝影成功地擔當了填補歷史空白的偉大角色，賀延光是這個集體中當之無愧的代表，他的實踐驗證了攝影家在社會變革面前敢於承擔的前所未有的勇氣。

出生於1951年的賀延光有着他們這一代人的不平凡經歷。文革前接受小學教育，中學期間經歷了整個文革，然後下鄉，又回城當工人。其中林彪事件令他大受震動，如夢初醒時也獲得了最初的政治經驗。積累在心的社會熱情促使他積極參與1976年的「四五運動」，並成為一個真正的「四五英雄」。這是他一生中最危險也最難忘的經歷。按照賀延光的敘述，4月5日開始鎮壓之前，他僥倖地在公安和民兵合攏前逃過了一難。但後來還是因其案子重大，被當時北京的「四大領導」一一批示^⑥，正式逮捕。直到毛澤東逝世，「四人幫」倒台，才在那一年的年底釋放出來，又經過兩年後才獲得了徹底的平反。接着，賀延光的事跡先是上了《北京日報》，再由中央人民廣播電台摘播，最後《人民日報》和《中國青年報》（《中青報》）聯合報導，讓其聲名大震。在這期間賀延光到處演講，為平反天安門事件呼籲。1978年他當選為共青團第十次全國代表大會的代表，並在胡耀邦的干預下進入第十屆團中央委員會。這些經歷

說明，至少在1978年時，在賀延光面前已經鋪就了一條從政的道路，他其時也已調離工廠，到北京市團委工作。但是，這時的賀延光卻做了他人生中最重要的一次選擇，毅然到《中青報》工作，當一名普通的攝影記者，成為職業的新聞攝影人。

即便是在巨大的榮譽和誇耀面前，賀延光也一直保持着格外的清醒，這充分說明他作為一個敏銳的新聞攝影人不可多得的內在氣質。這麼多年來，正是這種氣質使他一次又一次地在轉瞬即逝的機遇當中，成就了鏡頭中的偉大事業。而賀延光之所以取得這樣的成就，最根本的原因就是貫穿在他整個職業生涯中的正義原則和公正立場。在筆者看來，他所秉持的這個立場，甚至比他的作品還重要，儘管他一再謙虛地表示，他的作品比他的個人名聲更重要。

在和陳小波的對話中，當陳小波說有很多人認為賀延光是個革命者，是中國新聞攝影界的「良知」，是「正義」的代名詞時，賀延光回答說：「革命者？你不是在罵我吧？至少，我現在不把『革命者』當作一個好的稱呼來看。格瓦拉是這類人，輸出革命，崇尚暴力。但現在那叫恐怖份子。我看現在有的年輕人穿着格瓦拉頭像的T恤衫，莫名其妙，挺嚇人的。」在否定了「革命者」的稱呼後，賀延光認真地說◎：

我是個新聞記者，是用照片說話的人，形式上異常溫和，哪有這樣的革命者！再所謂「正義」、「良知」，作為個人怎麼能夠承載這麼重的東西呢？做記者這麼多年了，我現在越來越明白，我們服務的對象是對大眾讀者，

所以對新聞記者談使命也好，談責任也好，應該超越一黨一派的利益和標準。在我看來，是否對事實負責，對讀者負責，對歷史負責，是評價新聞從業人員最重要的尺度。

當賀延光意識到自己個人能力有限，無法承載「良知」和「正義」這樣的公共名詞所附加的道德解釋時，事實上他的工作和言論卻又反覆證明，他恰恰是依據這兩個名詞所指稱的內容而行事的，一點也不含糊。當他認為新聞是為大眾服務時，他已經把自己視為一個「公民」，為公共領域工作，而不是為一黨一派的私利工作；為事實、讀者和歷史負責，而不是為狹隘的黨派標準負責。

2006年，從世俗眼光看，賀延光已經功成名就，但這個年過半百的為公共領域服務的攝影人，卻仍然抑制不住對不公正現象的憤激，在一篇題為〈公正又一次成為弱者〉的短文中，繼續對邪惡進行了抨擊。

事情起因於《中青報》「冰點」副刊停用著名法學家賀衛方關於一位名教授學術剽竊的指控文章，理由是這位「名教授」有上層背景，以及被剽竊者處境複雜。這是一起明顯針對公共正義的事件，所以賀延光挺身而出。針對這位名教授曾經到中南海講過課的情形，賀延光質疑道：

誰說過，給中南海講過課的人就不受道德和法律的約束？誰說過，頭頂某種光環的人就有規避輿論監督的豁免權？從國法到黨章，哪一條有這個規定？正是因為你有背景，才更不允許你混同於普通人。正是因為你太敏感，你若無視法律和道德，那麼，

「清君側」至少是輿論督察的表層目的。欺騙中央的事例不勝枚舉，難道我們不替高層領導感到危險嗎？

賀延光堅信：「即便今天我們傷害了一群誠實的作者和編者，公正也不會永遠成為弱勢。」^⑩而賀延光的這個舉動，只不過是此前另一個行動的合理延續而已。

2005年7月15日，《中青報》發表了一篇評論〈振翅遠飛正逢時〉，其中出現了這樣的句子：「胡錦濤總書記就實施大學生志願服務西部計劃所作的重要指示，像燈塔一樣，為當代大學生指明了前進的方向。」這種歌頌式的肉麻句子不免觸動了賀延光的內心隱痛，更重要的是，這涉及到了公共領域的「公正」問題，涉及到如何正確傳達公民社會政府聲音的問題。在針對這篇評論的短文中，賀延光尖銳地指出：「生活經驗早就告訴世人，凡吹捧別人，尤其是肉麻地吹捧領導人的人，一定是有私利可圖。」^⑪而在隨後的解釋文章中，賀延光補充說：「大家應該明白一個道理：當公共權力被變為私人利器的時候，所有正直和誠實的人，永遠不會俯首稱臣。」^⑫

上述例子已經給出了賀延光的價值觀——一種秉持公正，力圖在公民社會中發揮良知的公共價值觀。正是這個信念以及其中所包含的理想，讓賀延光離開了仕途，成為一名新聞攝影記者，並在幾十年的工作中，促成新聞攝影與社會價值的接軌。如果說，這三十年中，中國新聞攝影能夠獲得巨大的社會聲譽，嚴格來說，和以上所描述的價值觀是分不開的。從個人言，正是賀延光面對社會不公具

有「不會俯首稱臣」的堅強品質，才成就了他的全部。

翻開賀延光的「相冊」，人們會驚訝地發現，他的圖片構成了三十年來一連串重大事件的經典記錄，絕大多數瞬間都具有不容質疑的歷史價值，成為歷史轉折關頭重要的視覺見證。1984年10月1日，在慶祝中華人民共和國成立三十五周年的慶典上，當北京大學師生遊行隊伍經過天安門廣場時，突然打出了一幅事先沒人知道的橫幅標語，上面寫着「小平，您好！」表達了當年人民對鄧小平的支持。當時在座的攝影記者有三十多個，卻只有賀延光準確無誤地把這個瞬間抓拍了下來（雖說還有一兩個老記者也拍了這個場面，但角度不及賀所拍的）。照片發表後，迅速為賀延光帶來了巨大的聲譽，也成為在那個改革開放的年代人們情緒高漲的重要象徵。其實這只是賀延光隨後所拍下的無數具有經典意義的歷史場面的一個開端。

新聞攝影強調現場感。按照著名戰地攝影家卡帕（Robert Capa）的說法，拍攝時重要的是靠近再靠近，好讓事實在你眼皮底下清楚地演繹。賀延光對此可以說是身體力行。1985年賀延光深入廣西前線，採訪那裏的作戰情況。那可是一次真正的戰場體驗，槍林彈雨不是遊戲，更不是電影場面，而是真實對峙的結果。已屆中年的賀延光有此經歷，在他看來，是新聞攝影記者必不可少的課程。2003年，正是非典（SARS）肆虐的時候，年過五十的賀延光仍然尊奉「靠近再靠近」的拍攝原則，主動申請前往北京地壇醫院隔離區，和那兒的醫生護士共同奮鬥了近二十天，親眼目睹了人們的

抗爭，採集到了許多動人的故事。《中華新聞報》的記者事後對賀延光的報導說^⑬：

在他採訪期間拍攝的2,000多張照片，有的照片是隔着病房玻璃照的，有的照片卻必須在病房中拍攝。賀延光跟病人最近的距離是一米，這是一聲咳嗽就可能讓人倒下的距離。隔離區裏邊根本不可能換鏡頭，相機被防護罩罩得嚴嚴實實，但是為了拍特寫，只能貼近、再貼近。貼近再貼近，拉進了人與人之間的距離，拉近了人心。在地壇醫院，賀延光、王堯還有中央電視台的張海強、張洪峰等共同在隔離區採訪的新聞記者，形成了一個緊密的新聞戰鬥團隊，他們的付出和努力，贏得了患者和醫護人員的信任和尊重，醫院的醫生對他們說：你們可真行！躺在病牀上的重病患者雖然不能言語，但對他們伸出大拇指表示由衷的敬意。

事後，賀延光的名聲更加響亮，在社會上贏得了更多的認同。但是，賀延光卻強調說：「作為新聞記者，面對SARS這場災難，我們本該介入得更早，本該讓更多的世人警醒，但是我們沒有做到。儘管能夠找到許多原因為自己的怯懦開脫，但在不該逝去的生命面前，一切都顯得那麼虛偽、無力。」^⑭

註釋

① 《永遠的四月》編委會編：《永遠的四月：紀念四月影會二十周年》（香港：中國書局，1999），頁23。

② 「不能讓歷史留下空白」這句話筆者第一次是聽賀延光說的，這句話也成為筆者和他在90年代中一篇對話的題目。原來李曉斌早在1985年就已經用〈不給歷史留下空白〉為名寫了一篇文章。參見《中國攝影》，1985年第5期，頁27。

③ 楊小彥：〈圖像證史的可能性——蔣少武與他的視覺見證〉，《中國攝影家》，2007年第5期，頁15-17。

④⑤ 布迪厄(Pierre Bourdieu)著，周舒譯：〈論攝影〉，載吳琮、杜予編：《上帝的眼睛：攝影的哲學》（北京：中國人民大學出版社，2005），頁27。

⑥⑦ 蔣少武：〈再現歷史回眸往事〉，未刊稿。

⑧ 賀延光回憶：「後來我才知道他們為甚麼把我的案子看得這麼重。原來是工廠裏有人揭發我，揭發我的信到了吳德那兒，北京當局的四巨頭——吳德、倪志福、丁國鈺、吳忠，同時都有批示。」邢小群採訪賀延光。

⑨ 對話見「陳小波的博客」，<http://blog.voc.com.cn/blog.php?do=showone&uid=1684&type=blog&itemid=38402>。

⑩ 賀延光：〈公正又一次成為弱者〉，學術批評網，www.acriticism.com/article.asp?Newsid=8116&type=1003，2006年7月19日轉發。

⑪⑫ 賀延光：〈本報評論員，我為你害臊〉（2005年7月21日）、賀延光的解釋文章：〈作答總編輯和編委會〉（2005年8月15日），均載於中山大學性別教育論壇網，<http://genders.zsu.edu.cn/News/505-Content-505.html>。

⑬ 對賀延光的採訪，參見《中華新聞報》，2003年5月28日。

⑭ 參見「賀延光的博客」，<http://blog.voc.com.cn/blog.php?do=showone&uid=221&type=blog&cid=&itemid=29285>。

楊小彥 中山大學傳播與設計學院主任，副教授。