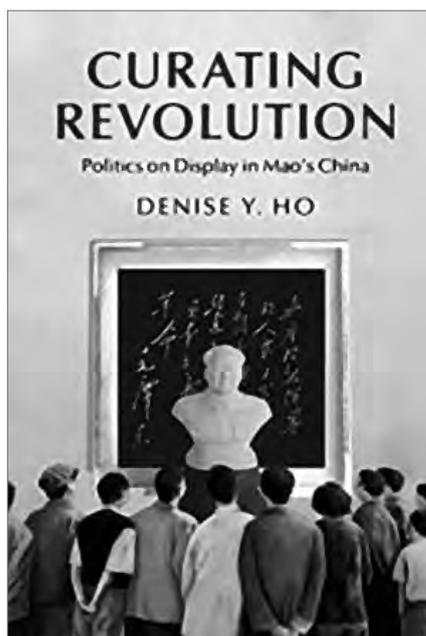


毛時代展覽文化中的政治、 群眾和媒介

——評 Denise Y. Ho, *Curating Revolution: Politics on Display in Mao's China*

● 田 延



Denise Y. Ho, *Curating Revolution: Politics on Display in Mao's China* (Cambridge: Cambridge University Press, 2017).

近年來，歐美及港台地區的當代中國研究出現了一個新動向，研究者的興趣點從政治、經濟等宏觀

層面逐漸轉向民眾的日常生活與文化，尤其是以前不太被注意的文化形式，目前已有不少相關的著作問世^①。這些著作主要通過通俗文化來觀察中國社會主義革命與建設時期的政治和歷史以及其意識形態含義。這種研究路徑既帶有文化研究的色彩，又反映出史學界近年來以「眼光向下」為特徵的社會史和文化史轉向，形成了當代中國研究的主導潮流。

近年由劍橋大學出版社出版的《策展革命：毛時代中國的展覽政治》（*Curating Revolution: Politics on Display in Mao's China*，以下簡稱《策展革命》，引用只註頁碼），是在上述潮流下寫成的社會史和文化史著作。作者何若書是美國耶魯大學歷史系助理教授，專門研究二十世紀中國史。本書以「展覽」為中心，通過文獻檢索、實地調查、訪談等方法，全方位地呈現了毛澤東時代中國展覽文化的風貌，揭示了展覽如何使中共建國後的政

《策展革命》以「展覽」為中心，全方位地呈現了毛澤東時代中國展覽文化的風貌，揭示了展覽如何使中共建國後的政治運動和意識形態生產過程變得更加物質化和直觀化，以及中共如何運用展覽的方式來進行思想教育和群眾動員。

毛時代的展覽文化是一種物質化的、視覺化的策展方式，既「反映」了革命，又「製造」了革命。官方通過展覽把中共革命的歷史知識化、秩序化、權威化；而通過把參觀展覽的過程儀式化，最大限度地激發了群眾運動的政治激情，開啟了「繼續革命」的可能性。

治運動和意識形態生產過程變得更加物質化和直觀化，以及中共如何運用展覽的方式來進行思想教育和群眾動員。

關於中國的展覽文化，目前較為系統的著作是鄧騰克(Kirk A. Denton)於2014年出版的《展覽過去：後社會主義中國博物館的歷史記憶和政治》(*Exhibiting the Past: Historical Memory and the Politics of Museums in Postsocialist China*)^②。

這本書探討了市場經濟時代中國各類博物館的文化政治意義，是該領域的經典之作，但在時間上只處理了改革開放之後的發展和變遷，沒有對中華人民共和國「前三十年」的展覽文化細加分析；在空間上只討論了設於城市的博物館，沒有探索博物館之外的其他展覽形態。因此，何若書的《策展革命》可說是填補了《展覽過去》留下的空白。

本文試圖概括性地介紹本書的主要內容及其研究思路與方法，並對其優點和不足進行評述。更重要的是希望借助對本書的閱讀，來進一步思考如何以更加歷史化的態度來研究毛時代的社會主義文化實踐。

一 文化與政治互動的三種機制

「展覽」是本書探討的核心對象，但作者的興趣顯然不在「展覽」本身，而是想通過「展覽」這個具體的文化傳播形式探索毛時代文化與政治的互動關係；這是本書核心的問題意識。以此為中心，本書分為七個章節：導論是對毛時代展覽

的總體描述。本書認為，毛時代的展覽文化是一種物質化的、視覺化的策展方式，既「反映」了革命，又「製造」了革命。之所以「反映」革命，是因為官方通過展覽把中共革命的歷史知識化、秩序化、權威化；之所以「製造」革命，是因為通過把參觀展覽的過程儀式化，最大限度地激發了群眾運動的政治激情，從而開啟了在日常生活中「繼續革命」的可能性(頁4)。

其餘六章分別是個案研究，第一章討論了1949年中共建國後，在黨和政府的主導下對1921年中共一大會址的選址、布置、展出和保護的歷史過程，充分展示出中共通過展覽文化來構建並敘述自身歷史的意義生產機制。第二章討論了上海蕃瓜弄這個舊社會的貧民窟如何在建國後被改造成一種「活展覽」，通過把它和新建成的工人新村進行對比來展示新舊社會兩重天的歷史鉅變，並作為「憶苦思甜」的活教材發揮着意識形態教育的功能。第三章聚焦於1963至1964年上海舉辦的諸多以「熱愛科學，破迷信」為主題的科普展覽。通過這些展覽的組織過程及其效果，可以看到中共在傳播科學觀念時如何克服迷信思想在民間的持續影響。第四章討論的對象是在1964至1965年社會主義教育運動背景下於全國範圍內舉辦的「階級教育展覽」。作者依次討論了這類展覽的歷史背景以及展覽採用的諸種方式，讓人們得以理解在文化大革命的前夜，階級意識形態是如何以展覽的方式在草根階層中被激發起來。第五章討論了文革中上海的「紅衛兵功勳展覽會」，分析了這些展覽和「階級教育

展覽」之間的繼承關係，以及它在合理化文革的過程中所起的作用，對於策展者來說，敘述革命本身就是鬧革命 (make revolution)。最後一章討論文革中上海博物館的館員如何用革命意識形態把文物保護事業合法化，使文物保護的意義與文革本身的意義達成一致，從而規避了「破四舊」的風險。

上述這些個案研究反映了毛時代文化與政治的諸多互動機制，可以把它們總結為革命真理的物質化、政治動員的情感化和宣傳鼓動的草根化。

第一種互動機制是革命真理的物質化。作者一開始就指出：「在毛時代的中國，策展革命就是使革命變得物質化。」(頁1) 書中引用時任文物局副局長王冶秋的話可以很好地說明這個觀點。1952年冬，王冶秋在視察中共一大會址後要求工作人員恢復會址的原始面貌，因為「革命歷史紀念館應該按照原樣來準確地布置；通過這種方式，你們才能讓參觀者想像原始場景並激發他們的崇敬之情」(頁30)。他的意思很明確，即要給中共建黨的歷史敘述賦予一種物質形式，讓參觀者通過它切實感受到歷史的呼喚。

這種用物質演繹革命的機制在其他案例中屢見不鮮，例如，建國後作為舊社會底層人民惡劣居住環境的樣本而被保留下來的蕃瓜弄是另一典型。如果說一大會址紀念的是中共革命的起點，蕃瓜弄展示的就是革命的實際效果，即通過讓參觀者置身於貧民窟的真實場景，激發他們對舊社會的仇恨和對新社會的熱愛。因此，蕃瓜弄不僅是一個展現上海變化的歷史遺迹，更是革

命勝利的物質化身(頁64)。除此之外，在「階級教育展覽」中，舊社會的用工合同、帶着血污的工作製服都可以成為工人階級受壓迫的歷史見證，進而變成「憶苦思甜」的絕佳材料(頁138)；而在「紅衛兵功勳展覽會」中，被抄沒的資本家財物則可以成為資產階級腐化生活的罪證，起到教育群眾的作用(頁192)。

作者指出，採用這種物質化展覽方式的目的，旨在促進人們對中共的「世界觀及其體系的理解」(頁2)，使之認同中共革命及其敘述的合法性。反過來說，日常生活中的「物」雖然不計其數，但「只有當物被組織進一個系統的時候，才能被用來說明某個問題的真實軌迹」。也就是說，「物」必須被編織到一個意義體系中才會具有教育價值。總而言之，「具體的物對那些不習慣於抽象的人更有吸引力」(頁1)，把抽象的革命道理還原為具體可感的「物」，有助進一步把革命意識形態和物質生活融合起來。這種物質化的展覽本身也是對媒介形式的一種創新，它用照片、繪畫、雕塑、實物等訴諸視覺的東西代替了語言文字，使參觀者能夠更加直觀地感受到展覽所要傳達的意義，從而獲得了良好的觀看效果。群眾正是借助這種媒介，「帶着新的眼光回到了日常生活」(頁3)，實現了政治世界和生活世界的合二為一。

第二種互動機制是政治動員的情感化。裴宜理(Elizabeth J. Perry)早已研究過中共的情感動員，她認為國共兩黨在組織方式上的差異並不大，但前者的「情感工作」能力卻遠不如後者^③。在《策展革命》中，作者接續了這個思路，並把

如果說一大會址紀念的是中共革命的起點，蕃瓜弄展示的就是革命的實際效果，不僅是一個展現上海變化的歷史遺迹，更是革命勝利的物質化身。採用物質化展覽方式的目的，旨在使人們認同中共革命及其敘述的合法性。

在很多情況下，群眾主動投身於一種「參與式宣傳」。他們不僅是參觀者，也是主動參與組織、接待和講解的宣傳員。因此，宣傳不僅是黨和國家的事務，也是居民的日常生活。作者把這種特點稱為展覽文化中的「草根性」。

「情感工作」的範圍擴大到1949年後的政治與文化實踐。在她看來，「舉辦一場展覽既是群眾教育，也是群眾動員」（頁1），而動員的關鍵就是先激發情感，再轉化為行動。

本書用大量的個案分析為我們呈現了「情感工作」在展覽中的具體操作。比如在分析「階級教育展覽」時，作者詳細描述解說員如何調動參觀者的情感：首先，他們認為只有先感動自己才能感動觀眾，為此必須通過學習和思考來培育自己的階級情感（頁201）。其次是用語言來「表演」解說詞，讓觀眾像看戲一樣受到感染。這時候解說員化身成演員，對語音語調的輕重緩急予以恰當處理，力求達到最動人的戲劇化效果。最後，展覽空間變成了儀式空間，解說者和參觀者通過齊誦《毛主席語錄》、合唱革命歌曲等集體行動來產生情感共鳴，把展廳的氣氛推向高潮。誠如作者所說，「展覽大多數時候是一座教室，但有時又變成一個劇場」（頁14），讓理性說教通過一種近乎藝術的方式完成自身的情感化。

本書呈現的第三種互動機制是宣傳鼓動的草根化。在作者的論述中，群眾不是一個被動的群體。相反，在很多情況下，群眾主動投身於一種「參與式宣傳」（頁64）。他們不僅是參觀者，也是主動參與組織、接待和講解的宣傳員。因此，宣傳不僅是黨和國家的事務，也是居民的日常生活。作者把這種特點稱為展覽文化中的「草根性」（頁2）。參與式宣傳還意味着把革命敘事地方化和個人化，即把革命敘事變成日常空間（一個村、一個廠或一個

社區）中以群眾為主人公的各種故事，通過讓群眾自己講述新舊社會的對比來證明革命的正當性。

例如，在蕃瓜弄的案例中，群眾本身就是「活展覽」的一部分。他們主動擔任講解員，現身說法，向參觀者講述了蕃瓜弄如何從昔日的「滾地龍」變成了今天的工人新村。這就無形中把個人的居住史編織進了從「解放前」到「解放後」的宏大歷史敘述之中，同時揭示了這種歷史轉換給個體命運帶來的「翻身」的意義。一位紡織工人在接受外國參觀者的訪問時說：「舊社會我們過的是甚麼生活？簡直牛馬不如。但在新社會，我們吃得飽穿得暖，哪種社會更好不是一目了然嗎？」（頁75）這種反應正表明，蕃瓜弄的「展覽適應了地方性和個人敘述」（頁17），它把對歷史的理性解釋與人們的生活實感緊密地結合在一起。可以想像，這種參與式宣傳的方法很容易激發人們共同的階級情感，使經歷相同的人產生強烈共鳴，也鼓勵那些尚未參與宣傳的群眾自覺承擔起這個任務，把身邊的故事講出來，從而壯大這支群眾的宣傳力量。

二 「群眾」的視角

值得注意的是，作者在探討上述三種機制時，不僅着眼於黨和國家的頂層設計，而且聚焦於群眾的日常生活，闡釋了「群眾」在文化與政治的互動中的作用和意義。因此，本書以「群眾」為坐標劃分出兩類擁有不同組織形式和空間形

態的展覽形式。這種劃分極富洞見，揭示出毛時代政治與文化的特殊性。

第一類以「掌握權力的國家」為主導。這是一種以傳播古代文物知識和革命歷史常識為目的，以國家級或省市級博物館為依託的展覽形式。它用現代博物館學知識建構了一個封閉的專業化空間，目的是用知識傳播的方式把民族國家的歷史和關於革命的敘述合法化，以證明「革命創造了政權並且把革命刻寫在民族敘事之中」（頁13）。這種博物館本身就是知識與管理現代化的產物，也是建國後普遍的展覽形式。

本書最大的特色是提出另一類以基層「革命運動」為主導的展覽形式。它不採取體制化形式，而是置身於一個比博物館更加靈活機動、更具政治和文化參與性的空間。在很多情況下，展覽和生活的空間合二為一，專業和業餘、官方和民間、國家與社會的界限則被取消。它「號召群眾去聽，去說，去回憶，去哭泣，去抨擊，去譴責」（頁5），「像一本手冊一樣」指導群眾如何「確定政治類別」、運用革命的「詞彙和口號」來「控訴革命的敵人」（頁13）。總之，這種展覽不僅像博物館那樣傳播知識，而且能動員群眾，通過「訴苦」和「憶苦思甜」等集體行為，激活他們的主體性，使其日常生活政治化。在作者看來，1949年後的展覽也是讓群眾主動鬧革命的一種手段（頁13）。

這種基層視角顯然是社會史和文化史研究的內在要求，但作者採取該視角不是為了追趕學術潮流。這是由其研究對象，即1949至

1976年中國政治與文化「不斷革命」的性質來決定的。革命思維的延續使這一時期的政治不同於一般的「治理」。「治理」是靜態和常規的，只需把黨和國家的權力委託給官僚或技術專家實施管理；但是在中共的鬥爭經驗中，革命主體是被動員起來的群眾，只有讓群眾不斷運動，革命才能前進。這種以「嚴密的組織和逐漸強大的組織能力，去發動群眾，組織群眾，引導群眾參與政治」的「全能主義」機制^④，在1949年後的政治和文化實踐中被繼續應用，使「群眾」成了與黨和國家同等重要的政治力量，既改變了精英政治傳統，也打破了知識份子的文化壟斷。

因此，通過「群眾」這個視角，本書讓讀者感受到了毛時代的展覽文化和作為現代化象徵的博物館文化之間的張力。毛時代的展覽固然是「和現代化的諸機制聯繫在一起的」（頁7）、由精英人士在民族國家話語支配下進行的專業知識建構——這是西方經典現代化必需的知識準備，本書認為共產黨和國民黨在這方面並無分歧，它們都通過展覽文化論證各自的革命和國家的合法性並塑造國民（頁34-35）；但「群眾」的介入還把展覽變成了一個能使普通人獲得表達和參與權的公共政治空間。

也就是說，展覽既可以借助國家、政黨、學術機構等體制性或專業性力量，也可以借用地方或業餘的形式，構成群眾日常生活中一個自主靈活的部分，擺脫專業化的宰制。這種雙重性——既是國家的、現代化的、專業的，又是群眾的、業餘的、地方的，不僅是該時期

通過「群眾」這個視角，本書讓讀者感受到了毛時代的展覽文化和作為現代化象徵的博物館文化之間的張力。「群眾」的介入還把展覽變成了一個能使普通人獲得表達和參與權的公共政治空間。

中共一大會址的展覽最能體現文化生產與編碼的過程。一大會址對革命歷史的所有物質呈現都嚴守毛澤東思想的「紅線」，毛澤東的著作成為最重要的展品。整個展覽從內容到形式都是以革命意識形態為中介的生產和編碼的結果。

展覽文化的典型特徵，也貫穿於毛時代所有文化活動。例如，1950至1960年代的「送戲下鄉」實踐就旨在引導城市戲曲劇團的演出資源向農村地區流動，通過讓城市演員和農村業餘劇團合作、交流，共同完成戲劇的創作和排演。在這個過程中，現代的專業藝術生產模式得到了改造，變成了容納群眾創作的、具有地方化色彩的模式。總而言之，作者通過描述展覽文化，把握住「群眾」自身的重要性，同時也就把握住毛時代整個文化實踐的普遍特點。

三 「文化生產」的視角

除了「群眾」視角外，貫穿全書的論述中還有一種「文化生產」的視角。「展覽」不僅可作名詞，也可作動詞「策展」(curate)。後者強調「展覽」作為文化生產的過程。正如作者所說，「策展」指的是「舉辦一場展覽的所有階段，從收集展品到展出和解說，再到展廳的儀式」，它「指的是這樣一個過程，即闡明了在毛時代的中國，宣傳如何通過一種把許多形式聚集在一起的媒介而被生產與消費」(頁249)。也就是說，「展覽」不光指參觀者通過實物、圖片、語言和儀式來獲取信息和意義的過程，還指在展覽前就已經開始，並在展覽後尚未結束的對各種信息的篩選、整理、分類，然後按照一定目的進行編碼的過程。所謂「編碼」，是指展覽中各類展品傳遞出來的信息並不是自明的，它必須經過展覽館、博物館這類意識形態國家機器的「過濾」和

「轉譯」，按照中共自身的意識形態要求來對展品的意義進行刪削、重組甚至改造。通過這一系列的加工，展品被附加上國家意識形態對社會關係及其歷史的權威解釋，從而擺脫了自身的自然狀態。

中共一大會址的展覽最能體現文化生產與編碼的過程。作者認為，由於「毛澤東代表着馬列主義與中國革命實際相結合的正確方向」(頁40)，所以一大會址對革命歷史的所有物質呈現都嚴守毛澤東思想的「紅線」。為此，毛澤東的著作成為最重要的展品。為了印證毛對中國革命的判斷，展覽突出強調農民革命的歷史經驗，賦予其極大的展覽空間，與農民革命相關的重要圖片被放大甚至修改(如1964年修改了表現金田起義的圖畫，洪秀全的領導和農民的革命決心得到了更加有力的表現)，重要的語錄被塗成紅色並裝飾上紅旗(頁41-42)。可見，革命意識形態支配着大會址的布置，整個展覽從內容到形式都是以這種意識形態為中介的生產和編碼的結果，「它反映了官方的歷史和政治，把知識秩序化和組織化，製造出革命的教科書」(頁4)。

此外，同樣的意識形態話語也影響了策展者對古文物的態度。本書揭示了上海博物館的工作者在面對紅衛兵的衝擊時如何用該話語保護文物。他們憑藉《毛主席語錄》，成功地把文物的價值編織進革命的話語系統：他們從〈新民主主義論〉中獲得理論依據，認為古代文化有「民主性的精華」，是「發展民族新文化提高民族自信的必然條件」，為保護和展覽文物找到恰當的理由(頁19)；還把古文物的價值歸功於

勞動人民的勤勞智慧，用群眾史觀把文物革命化，「不僅以革命的名義保護文物」，而且直接「宣稱保護文物就是文化革命任務的一部分」（頁215）。

雖然革命意識形態的生產與編碼作用在「階級教育展覽」和「紅衛兵功勳展覽會」中的呈現更為直接，但在作者看來，意識形態權力並非鐵板一塊，在其堅實的外表下往往隱藏着裂縫。「熱愛科學，破迷信」展覽雖然呼籲人們相信科學，但由於科學不是作為「理解或提問」的方式，而是作為代替迷信的國家意識形態發揮作用（頁125），所以並不能完全說服人們拋棄鬼神思想。當時的官方報告指出，迷信思想仍影響着人們，尤其是青少年的世界觀（頁127-28）。

在蕃瓜弄的案例中，作者通過採訪當事人發現，當年在蕃瓜弄從事宣傳工作的群眾是經過挑選的，只有歷史背景清白的「模範居民」才能獲此殊榮（頁81、84）；而在蕃瓜弄改造工程中能搬進新居的也只是「幹部和模範工人」，這些人只佔原住民不到30%。其他人並不像中共宣傳那樣，把機會主動讓給了更需要的人，他們要麼窮困，要麼患有生理或精神疾病。作者據此認為，蕃瓜弄的改造並沒有真正兌現對美好未來的承諾，所謂「革命的人民」只是一種歷史建構，不能掩蓋人民內部因家庭出身和經濟狀況引發的矛盾與分裂（頁91）。

在筆者看來，作者並不想利用這些材料質疑或者解構中共革命，也不想藉此斷定中共的宣傳都是謊言。書中引用了鄧騰克的話提醒人們：「如果無視這些官方敘述及其

使人信服的力量，就無法全面地理解中國。」在作者看來，並非所有展覽參觀者都以懷疑之心去接受思想教育，對於當時的大多數人來說，展覽傳遞的信息確實令人信服（頁89）。由此可見，作者不是站在非黑即白的立場上指摘中國的革命宣傳，而是在一定程度上承認了它的真實效果。而作者之所以要揭露那些和官方宣傳相齟齬的現實，目的僅在於向讀者表明：意識形態權力並非無遠弗屆，它總會在現實中遇到「盲區」並喪失力量。因此，必須用和現實同樣複雜的眼光來看待中共的宣傳機制，既不能把它想像得過於軟弱，也不能認為它是鐵板一塊而忽略其內部的斷裂。

四 對本書的評價

《策展革命》一書的問題意識十分突出，作者緊緊地抓住文化與政治的關係這個核心來展開論述，利用大量詳實的文獻或口述資料回答了下列問題：「甚麼是社會主義中國的文化政治？它有何作為？文化如何影響政治以及它給中國的共產主義革命帶來了甚麼？毛時代的文化政治是甚麼？它以何種方式把政權合法化並推動政治運動中的參與？」（頁14）

重要的是，作者對文化與政治的理解並非靜態的，而是把兩者放在一個動態的生產過程中來考察。這就使得本書對展覽文化的研究具有全方位和多角度的特徵，既考察了展覽前期的組織與策劃工作，又探究了展覽過程中對各類展品歷史意義的詮釋和傳播機制，還從接受

本書對展覽文化的研究具有全方位和多角度的特徵，既考察了展覽前期的組織與策劃工作，又探究了展覽過程中對各類展品歷史意義的詮釋和傳播機制，還從接受的角度展示了群眾主體在展覽文化的意義消費中起到的重要作用。

本書雖然看到了「群眾」在1949至1976年文化與政治實踐中的重要意義，卻沒有從歷史的角度解釋群眾這種主體性是如何形成的。要回答這個問題，必須回到1927年毛澤東把「農村包圍城市」確立為中國革命總戰略這個歷史時刻。

的角度展示了群眾主體在展覽文化的意義消費中起到的重要作用。通過閱讀本書，讀者可以清楚地了解到在毛時代的文化語境中，展覽的各個環節是怎樣串聯起來並形成一個完整的社會主義文化實踐，從而深化對整個毛時代文化生產與傳播模式的理解。

筆者認為，作者如能在現有基礎上朝着更歷史化的方向論述，將進一步提升本書的學術價值。首先，本書雖然看到了「群眾」在1949至1976年文化與政治實踐中的重要意義，卻沒有從歷史的角度解釋群眾這種主體性是如何形成的。要回答這個問題，必須回到1927年毛澤東把「農村包圍城市」確立為中國革命總戰略這個歷史時刻。正是在革命空間由城市轉入農村的過程中，佔中國人口絕大多數的農民被動員起來，並以「群眾」的名義獲得了參與政治和表達自我的權利。因此，忽略了「群眾」主體誕生的前史，就很難說清它在1949至1976年何以有如此重要的地位。但在本書中，當作者在討論群眾動員時，只是順帶提到它與解放區土地改革的關係，而沒有更深入地挖掘其歷史根源。這就導致本書一方面確實看到了「群眾」的巨大影響力，另一方面又顯得就事論事，沒有從更長的時段來解釋其成因，以至於未能把握其歷史本質。

其次，筆者認為本書需要從「媒介」角度繼續深化對毛時代展覽文化的思考。作者實際上亦意識到了媒介的意義，不僅在書中展示了多種媒介形式在展覽中的應用，而且對其效果也做出了判斷。例如，在1951年出版的一本指導基層幹

部動員群眾的手冊中，策展者總是被建議優先使用最直觀、最能夠和參觀者個人生活聯繫起來的媒介形式（例如照片、雕塑、宣傳畫、實物等），因為這樣才能吸引那些「不習慣於抽象的人」。當然，利用媒介把抽象之物具象化是展覽的普遍特點，無論是國民黨、中共還是蘇聯，在各自的展覽中都運用了這種機制（頁259）。但筆者認為，對中共的展覽文化來說，還應該通過其革命的特殊性來理解它對展覽媒介的選擇；本書欠缺的恰是對這種特殊性的分析。

這裏需要回到中共文化戰略的歷史背景加以說明。首先仍是「農村包圍城市」的戰略轉移。這是由中國資本主義不發達、城市無產階級弱小的客觀條件決定的。其次是抗日戰爭爆發後中國文化地理的變遷。由於大城市相繼淪為日本軍事佔領區，一大批知識份子陸續奔赴中共領導的農村根據地；這些根據地後來又成為國共內戰時期的解放區。在上述兩個歷史條件合力造成的由城入鄉的過程中，農民被確立為革命和文化的主體。這不僅意味着要從軍事上武裝他們，更意味着要從思想上動員他們，使之獲得自覺的民族意識和階級意識。

革命主體的轉變使中共的文化戰略必須適應農民文化水平較低的現實，創造出易於讓他們接受的文教機制。在此背景下，以城市知識份子為主體的印刷文化的地位隨之下降，以農民為主體的民間視聽文化受到空前重視，以至於「以『文字』為中心的『文學』因為文化背景的變化而發生了非『文字』中心的『文藝轉向』，從而造就了『人民文

藝」的繁榮」^⑤。通過提倡「人民文藝」，戲曲歌謠、木刻年畫等成為理想的宣傳媒介。這些媒介的共性是直觀易懂，十分善於把觀眾迅速帶入某種情境，激發他們的情感。利用這些農民熟悉的文藝形式宣傳革命，很容易把抽象的革命道理變成符合他們感覺結構的事物，從而獲得良好的宣傳效果。

事實證明，中共根據地時期的展覽文化也確實得益於「人民文藝」。當時展覽會上用具體實物配以圖表同時展示，並有專業人員進行講解，大大增強了展覽的直觀性。陝甘寧邊區的生產展覽會便是典型：1943年的中直軍直生產展覽會就展出了各種圖表達118種之多，圖表設計、色彩，均別出心裁^⑥；而陝甘寧邊區隴東分區首屆生產展覽會則專門聘請畫家，突擊創作出各類圖片共200幅左右^⑦，實物配圖表的方式直觀生動，提高了參觀者的興趣，這些簡明易懂的圖表極大地鼓舞了農民的生產積極性。

根據地的美術展覽更是把民間形式發揮到了極致。首先是積極利用農村的廟會或騾馬大會辦流動畫展，使展覽和集會、藝術和生活合二為一，讓人們在生活的直觀與實感中受到教育；其次是借助民間藝術加強宣傳效果，比如美術工作者根據展覽需要繪製連環畫，戲劇和音樂工作者則在一旁通過演故事、唱鼓詞、說快板，直觀地呈現畫中情境，使群眾邊看邊聽，通過多種媒介獲得教育^⑧。

在1949年後的展覽案例中均可發現上述展覽模式的遺迹。毛時

代的展覽雖非嚴格意義上的文藝，但它同樣利用文藝形式，比如用文學修辭創作展覽解說詞、用美術工藝布置展品，所以不妨把展覽納入廣義的「人民文藝」中思考。不難看出在媒介的選擇與使用上，這兩個時期有着高度的統一性，這些展覽都喜歡運用直觀的、便於融入生活的媒介形式，而且都在其中注入了一定的藝術元素，使展覽轉變為獨特的視聽文化，而不是止步於專業的知識建構。但本書只是表面上抓住了毛時代的展覽媒介的特點，缺乏對這種特點的歷史解釋，也沒有看到展覽媒介的選擇和「人民文藝」的內在聯繫。

雖然本書也試圖從歷史傳統中為毛時代的展覽文化尋找淵源，但僅把「傳統」局限於古代文化習俗。比如，作者認為「階級教育展覽」中歷數資本家的罪惡反映了佛教中「算總賬」的因果報應觀念，「訴苦」則源於古老的鄉村文化中受害者公開向他人訴說悲哀和不滿的習慣（頁262）。但筆者認為，對於毛時代的展覽文化而言，真正需要作為一個「傳統」來繼承的恰恰是在中共革命中形成的「人民文藝」。如果忽略了「人民文藝」及其反映出來的中國革命的歷史特點，可能無法很好地理解展覽媒介和傳統的關係，也就無法理解媒介在毛時代的展覽文化中何以重要。

五 結語

總而言之，無論是對「群眾」還是「媒介」，《策展革命》都還缺

本書需要從「媒介」角度繼續深化對毛時代展覽文化的思考。利用媒介把抽象之物具象化是展覽的普遍特點，但對中共的展覽文化來說，還應該通過其革命的特殊性來理解它對展覽媒介的選擇。

本書倘若能夠把歷史的眼光拉長，對文化與政治關係的理解也就自然會突破1949至1976年這個有限的時空範圍，從而對毛時代展覽文化的歷史合理性有更多同情的理解，而不是把這種文化單純地視為中共進行意識形態宣傳與灌輸的手段。

乏更加歷史化的分析。這就導致本書具有兩個特點：一方面大量的個案研究呈現了毛時代展覽文化的整體面貌和豐富細節，以及展覽與時代文化及政治的關聯；另一方面缺少能把這些細節或特點提升到歷史高度的敘述，以及能夠把諸多個案研究統合起來的宏觀歷史視野。這個歷史視野不僅要聚焦於1949年以後中共執政的時期，更要往前回溯中共領導整個中國革命的歷史過程中展覽文化形成的前因後果，以及它的基本經驗。只有通過這種追溯，才能看到展覽文化在中共革命文化實踐的脈絡中究竟處於甚麼樣的地位，具有怎樣的歷史延續性，以及它和中共革命的歷史目標之間具有怎樣的內在聯繫。倘若能夠把歷史的眼光拉長，對文化與政治關係的理解也就自然會突破1949至1976年這個有限的時空範圍，融入更廣闊的歷史背景，從而對毛時代展覽文化的歷史合理性有更多同情的理解，而不是把這種文化單純地視為中共進行意識形態宣傳與灌輸的手段。

因此，如果本書能夠在追溯中共的革命歷史這方面有所完善，將會更為充實，更加具備歷史的深度和廣度。儘管《策展革命》有一些不足之處，但筆者仍然認為它是一部資料翔實的優秀學術著作。對那些渴望了解毛時代的讀者來說，本書無疑值得一讀。當然，任何評論都會因為難以擺脫評論者的主觀色彩而掛一漏萬，本文也是如此。筆者更希望藉此小文促進討論，推進學界對毛時代的文化與政治的認識。

註釋

① 參見余敏玲：《形塑「新人」：中共宣傳與蘇聯經驗》（台北：中央研究院近代史研究所，2015）；Brian James DeMare, *Mao's Cultural Army: Drama Troupes in China's Rural Revolution* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015); Xiaobing Tang, *Visual Culture in Contemporary China: Paradigms and Shifts* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015)。

② Kirk A. Denton, *Exhibiting the Past: Historical Memory and the Politics of Museums in Postsocialist China* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2014).

③ 參見裴宜理 (Elizabeth J. Perry) 著，李寇南、何翔譯：〈重訪中國革命：以情感的模式〉，載劉東主編：《中國學術》，第八輯（北京：商務印書館，2001），頁99。

④ 參見鄧謙：《二十世紀中國政治：從宏觀歷史與微觀行動的角度看》（香港：牛津大學出版社，1994），頁4。

⑤ 參見羅崗：〈「人民文藝」的歷史構成與現實境遇〉，《文學評論》，2018年第4期，頁16。

⑥ 〈中直軍直生產展覽會閉幕〉，《解放日報》，1943年11月20日。轉引自萬立明：〈抗日根據地生產展覽會的興起及其運作模式〉，《江蘇社會科學》，2014年第2期，頁220。

⑦ 中國革命博物館編：《解放區展覽會資料》（北京：文物出版社，1988），頁80。轉引自萬立明：〈抗日根據地生產展覽會的興起及其運作模式〉，頁220。

⑧ 吳繼金：〈抗日民主根據地的美術展覽〉，《中國國家博物館館刊》，2015年第9期，頁66。