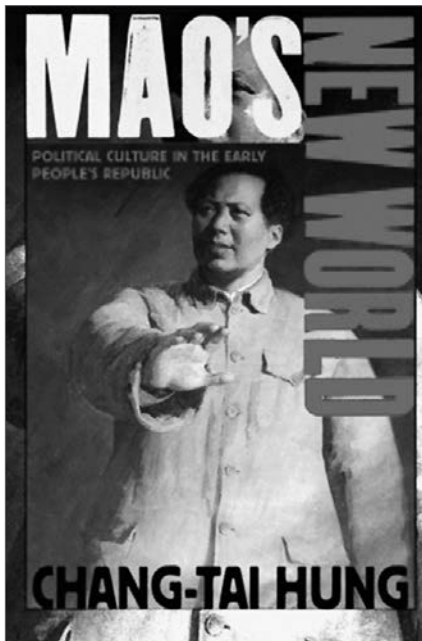


革命與文化符號的重塑

——評 Chang-tai Hung, *Mao's New World: Political Culture in the Early People's Republic*

• 霍炫吉



Chang-tai Hung, *Mao's New World: Political Culture in the Early People's Republic* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 2010).

香港科技大學人文學部榮譽教授、著名歷史學家洪長泰一直致力於研究現代中國文化史、中國流行

和民間文化、當代中國儀式和政治，著有《到民間去：1918-1937年的中國知識份子與民間文學運動》(*Going to the People: Chinese Intellectuals and Folk Literature, 1918-1937*)、《新文化史與中國政治》、《地標：北京的空間政治》等書^①，成就斐然。2010年，洪長泰推出《毛的新世界：早期中華人民共和國的政治文化》(*Mao's New World: Political Culture in the Early People's Republic*，以下簡稱《毛的新世界》，引用只註頁碼)一書，聚焦於新中國早期的文化符號和文化儀式。

1949年中國共產黨奪取政權後，在全國各地推行的土地改革基本上有益於貧困農民。早期的城市工業政策也給予了工人幾年前做夢都沒想到過的社會福利。知識份子也大多歡欣鼓舞，因為中共給中國帶來了一個可以抵抗西方列強的強大政府，他們為此已經苦苦尋求了數代。朝鮮戰爭後，中國經濟逐漸復蘇，民眾的民族自豪感達到新的高峰，大部分中國人將中國軍隊可

洪長泰《毛的新世界》一書，聚焦於新中國早期的文化符號和文化儀式。除了軍事、經濟、政治的成果之外，作者認為中共獲得民眾的廣泛擁護，還在於其一系列非凡的文化舉措。

作者切入的視角十分新穎，即中共如何以文化途徑塑造權威，塑造民眾對新政權的崇敬。他將共和國定義為「宣傳國家」，即中共政權運用宣傳機器向民眾傳遞信息，從而動員民眾高效率地達成政權的政治目標。

以與美軍打成平手（甚或取勝）視為中國國力恢復的標誌，並倍感驕傲。中共奪取政權後僅數年內，就得到了人民廣泛的支持。除了軍事、經濟、政治的成果之外，洪長泰認為中共獲得民眾的廣泛擁護，還在於其一系列非凡的文化舉措。

在《毛的新世界》一書的結構設置上，全書共分為五大部分，每部分包含兩章，依次對毛時代的宏偉建築、慶典活動、歷史博物館、繪畫藝術、烈士紀念儀式等文化現象進行剖析。洪長泰切入的視角十分新穎，即中共如何以文化途徑塑造權威，塑造民眾對新政權的崇敬。首先，作者闡釋了意識形態符號怎樣像貨幣一樣流通，深入到民眾的日常生活之中，並解釋了共和國的新形象是怎樣在視覺和空間上構建起來的。接着，作者進一步指出，深究新中國的「政治化文化」是了解共和國政治本質的有效手段。在本書中，作者將共和國定義為「宣傳國家」(Propaganda State)，即中共政權運用宣傳機器向民眾傳遞信息，從而動員民眾高效率地達成政權的政治目標(頁17)。正如著名政治理論學者阿倫特(Hannah Arendt)所論述：「只有用宣傳才能贏得群眾，宣傳是極權主義最有力的工具。」②

意識形態是國家統治的最為根本的合法性基礎之一。當大多數的民眾都認同國家所推崇的某一意識形態時，這種意識形態不僅僅為國家的統治提供了道德性依據，而且為社會提供了一個「核心價值觀」。如果一個國家有一個被廣為接受的核心價值觀，統治成本就會大大降

低。而國家的核心價值觀必須通過一種宏大的、給予歷史以某種道德意義的敘事，即西方史學界所稱的「宏大敘事」(grand narrative)來加以呈現。洪長泰通過對新中國早期的著名建築、繪畫、歡慶活動、紀念儀式等文化現象進行透視，發現它們都不是自發衍生的產物，而是在中共政權主導下生產的一個個文化符號。雖然這些符號在形式上各不相同，但都蘊含着深刻的政治意象，遵照着中共政府的意志演進，本質上都是中共塑造的統一意識形態的產物。這些或莊嚴神聖、或喜聞樂見的文化符號深入到中國大眾生活和頭腦之中，作為一個有力的載體將中共的意識形態同個人的認知與記憶相連接，從而使個體與共和國深刻勾連在一起，讓民眾對共和國產生了強烈的支持，因為支持共和國就是支持他們心目中的世界觀。

一 宏大的建築奇觀

洪長泰在《毛的新世界》第一部分「空間」中，詳細介紹了新中國的著名宏偉建築。作者認為這些奇觀式的宏偉建築顯示了中共政權的權威性。

1950年2月，在新中國創立之初，著名建築學家梁思成和城市規劃專家陳占祥聯名向中共政府提出北京城市建設的方案，史稱「梁陳方案」，建議中共在北京的西部郊區建設新城作為新政權的首都，而將北京老城按照歷史原貌保存下來。他們估算，如果新政權將中央

機構建在北京老城區，必須拆除十三萬座房子和遷移眾多居民，頗為浪費人力物力。但幫助中共出謀劃策的蘇聯專家堅持認為，新首都的建設必須以天安門廣場為中心。中共高層最終否決了「梁陳方案」，選擇以天安門為軸心開展首都建設。洪長泰認為，中共的此項選擇純粹出於政治原因，因為天安門廣場有着獨一無二的象徵性意義：它既處在中國古代王朝的皇城前方，同時也是1919年五四運動的發生地，這場學生運動是中國歷史上的標誌性事件，同時也催生了中國共產黨的誕生。所以天安門是一個「承載着中國過去與現在的標誌符號」（頁31）。

1958年8月，中共中央在北戴河召開政治局擴大會議，為了在翌年慶祝建國十周年，決定大規模改建天安門廣場，並建設包括人民大會堂、中國革命和歷史博物館、民族文化宮等重大建築工程（即後來俗稱的「十大建築」）。在擴建天安門廣場時，北京市政府拆除了舊城門和遷移了大量民居，從而把廣場的面積擴大至44公頃，成為世界上最大的城市廣場。在洪長泰看來，天安門廣場的拓寬完全出於政治上的需要，尤其是為了滿足大型遊行集會時的空間需要，力求將其建設為一個「百萬人大會」的廣場（頁49）。天安門廣場是官方控制的一個政治大舞台，其廣袤的空間充滿了國家權力的象徵意義，散發出單一的、嚴肅的政治氣氛。正如法國社會學家勒菲弗（Henri Lefebvre，又譯列斐伏爾）所說：「空間並不是某種與意識形態和政治保持着遙遠

距離的科學對象，相反地，它永遠是政治性的和策略性的。」^③

在擴建天安門廣場的同時，作為向共和國建國十周年獻禮的「十大建築」也在北京落成，分別包括：人民大會堂、中國革命和歷史博物館、釣魚台國賓館、民族文化宮、中國人民革命軍事博物館、北京火車站、全國農業展覽館、北京工人體育場、民族飯店、華僑大廈。洪長泰從建築風格的角度對「十大建築」一一進行了分析，指出這些建築吸收了蘇聯建築的設計風格，尤其是中國人民革命軍事博物館中軸對稱的結構、中央高聳的塔尖和紅五星，以及面積巨大的廣場，都是標準的斯大林式建築風格。此外，「十大建築」也從中國古典建築中吸取富象徵意義的形象和裝飾，如民族飯店、民族文化宮、全國農業展覽館的設計都採用了中國古典屋頂的建築風格。由此，「十大建築」從總體上看是一種中蘇混合的建築風格，其宏偉、規整、厚重，完全不同於民國時期乃至中國古典時期的建築風格。即使是對建築學一竅不通的人，也能一眼鑒別出這些建築的美學獨特性。這些由鋼筋混凝土鑄造的建築厚重、莊嚴、有力，成了共和國最精煉的文化符號，也是中共政權力量的物化體現。

勒菲弗曾說道：「宗教或者政治性建築都追求其不朽性。」^④洪長泰認為「十大建築」的象徵價值超越了使用價值，中共高層希望用宏偉的建築物宣示他們強大的政治權威，也用來凝聚國民對政權的向心力。正像希特勒（Adolf Hitler）闡述政權與建築的關係時曾說：宏偉的建築是消除我們德意志民族自卑

在作者看來，天安門廣場的拓寬完全出於政治上的需要，尤其是為了滿足大型遊行集會時的空間需要。天安門廣場是官方控制的一個政治大舞台，其廣袤的空間中充滿了國家權力的象徵意義。

感的一劑良藥，任何人都不能只靠空話來領導一個民族走出自卑；一個民族必須建造出一些能讓民眾感到自豪的東西，那便是看得見、摸得着的宏大建築，這並不是在炫耀，而是給一個國家以自信；一個擁有8,000萬人口的國家有權力擁有這樣的建築，我們的敵人和朋友都一定要認識到這些建築鞏固了我們的政權^⑤。

二 神聖歷史與集體記憶

作者在《毛的新世界》第三部分「歷史」和第五部分「紀念」中，對共和國的中國革命和歷史博物館、革命題材的油畫、人民英雄紀念碑和烈士紀念儀式進行了專門闡釋，由此展現出中共是怎樣將運用文化手段將自己的歷史神聖化，從而塑造民眾的集體記憶。

天安門廣場無疑是新中國的神聖政治坐標，作為展示中國近代史的權威機構，巍峨的中國革命和歷史博物館坐落在這個神聖廣場的東側。中共中央對這個博物館十分重視，因為這裏展示着中共由萌芽至成功建政的歷史，體現了中共政權合法性的來源，也昭顯着中共不同於國民黨和民主黨派的獨一無二性。1959年，中共中央對展品劃定了六項政治標準線，如展品應該精確反映不同地區的革命鬥爭史實，尤其要重點展示在中國共產黨領導下的革命鬥爭史；只有中央政治局常委才有資格畫成大畫像，只有毛主席才有資格樹立雕像（頁120）。這些政治標準線的規定，完全是以中共的視角和利益訴求來

解讀中國歷史，突出只有共產黨才能救中國的主題。展品陳列的歷史階段，要嚴格按照毛澤東提出的「新、舊民主主義革命」的定義，進行三段式的劃分，即1840至1919年的舊民主主義革命時期，1919至1949年的新民主主義革命時期，以及1949年共和國成立後的社會主義建設時期。這些歷史階段的劃分意味着中共的誕生是「新」、「舊」民主主義革命的分水嶺，這正是中共主宰中國歷史闡釋權的一個側影。

革命博物館中陳列着一系列表現中共偉大勝利的油畫，這些畫作有着濃烈的蘇聯社會主義現實主義畫風，主題的大小及政治性成為衡量藝術作品的重要標準（頁130）。這些油畫不是藝術家的私人創作，而是由政府主導的政治宣傳，所以畫家在繪畫中表現出來的都是整齊劃一的共和國意識形態（頁150），渲染熾烈的革命熱情。這些油畫的主題都經過中共仔細的挑選，表現一些關鍵事件、決定性的戰役和有重要影響力的人物。油畫中的主角往往是堅毅的革命烈士、威武的戰士、卓越的共產黨領導人和強壯的工人，畫中他們有着奧林匹克運動員般的強壯身軀，肌肉飽滿、流暢、有力，極其富有力量感和戲劇感，這些彙集起來的視覺形象將中共的歷史編織成一個個英雄神話。

崇拜英烈，是中國乃至整個人類文明共通的傳統。共和國也確立了一系列革命烈士崇拜的措施。首先，中共政府對「革命烈士」進行了明確的界定：凡辛亥革命以來，確定為革命及抗日而陣亡和死難的人員，均稱為「烈士」（頁215-16）。紀念革命烈士自共和國建立之初就

1959年，中共中央對中國革命和歷史博物館的展品劃定了六項政治標準線。這些規定完全是以中共的視角和利益訴求來解讀中國歷史，突出只有共產黨才能救中國的主題。

成為中共一項重要的政治儀式，為此中共將「清明節」改稱為「烈士紀念日」。1958年，雄偉的人民英雄紀念碑在天安門廣場樹立起來。中國各地建立起大大小小的烈士紀念館和烈士公墓——如最著名的八寶山革命烈士公墓，成為祭奠烈士的聖地。洪長泰認為，中共通過紀念儀式和紀念物將這些革命戰爭的死難者塑造成共和國的奠基人，他們出於對民眾的責任感和對黨的忠心，犧牲自己的生命來換取革命的勝利，值得民眾發自內心的敬仰（頁215）。

正像英國社會學家康納頓（Paul Connerton）在評論納粹德國時說：「納粹的紀念儀式神話教導表明，歷史不是偶發的遊戲，其永恆的內容是鬥爭、犧牲、勝利。在紀念儀式中，在政治鬥爭和戰爭中死去的亡魂是英靈，他們所獻身的神聖事件都得到重現，預示着下一個神聖事件。」^⑥在這個紀念死難者的過程中，中共以往的鬥爭和戰役都得以神聖化和正義化，死難者的家屬也得到了精神上的安撫，最後這些被供奉在廟堂上的烈士能對新成長的一代進行精神感召，將社會主義的目標傳遞給他們（頁215）。中共通過這些儀式來強化公眾記憶、製造一個神聖的歷史闡釋體系。由此，洪長泰得出結論：「在共產主義國家，公眾記憶是一個政治加工品。」（頁217）

三 大眾化的政治宣傳

除了運用神聖化的藝術形式來闡釋歷史外，中共還運用各種民眾

喜聞樂見的大眾文化手段去宣傳中共的價值體系、鞏固政治權威。

洪長泰在《毛的新世界》第二部分「慶典」中，介紹了共和國時期獨特的歡慶活動，其中扭秧歌是共和國早期經典的歡慶活動。秧歌是一種在中國北方農村流行的民間舞蹈。在延安時代，共產黨人發現秧歌是一種非常受農村地區民眾歡迎的宣傳手段，並對其進行了改良，去除了其中插科打諢和男女調情的表演要素，增加了許多符合共產黨意識形態的要素，把傳統的民間秧歌改良成了「鬥爭秧歌」等適合中共宣傳的表演形式。1949年，解放軍攻佔南京、上海、廣州後，秧歌也作為政權更迭的歡慶表演，因此洪長泰將秧歌稱為「革命之舞」（頁75）。

節日的民眾遊行是另一項共和國早期的獨特歡慶活動。洪長泰引用檔案資料，指出共和國早期（至今依然如此）的大規模民眾遊行都是由政府嚴密組織的：中共政府設立如「首都慶祝中華人民共和國國慶節籌備委員會」、「北京慶祝五一國際勞動節籌備委員會」這樣的機構專門負責遊行的組織工作。政府對遊行隊伍經過的街道都進行了整齊劃一的裝潢，紅旗、標語、海報、紅五星等與中共息息相關的政治符號被布置在相關的地區；參加遊行的人員構成都由政府嚴格甄選，他們必須是「軍人、少先隊員、工人、農民、政府僱員、城市居民、工商業代表、大學生、藝術家、演員、運動員」（頁97），從而顯示共和國的政治格局；遊行的路線和時間完全由政府精心策劃；遊行的主題也完全由政府根據當時的政治目標進行界定，如在抗美援朝

中共通過紀念儀式和紀念物將革命戰爭的死難者塑造成共和國的奠基人。在紀念死難者的過程中，中共以往的鬥爭和戰役都得以神聖化和正義化，中共通過這些儀式來強化公眾記憶、製造一個神聖的歷史闡釋體系。

人數眾多、載歌載舞的遊行本質上是中共政府導演，挑選民眾參演的一場大型政治演出。這種大型遊行實際上也是一種國家性的儀式——宣示着舊秩序的消亡、共和國所代表的新秩序的建立。

時期，「反對美帝國主義」是遊行的核心主題，而在「一五計劃」實施時期，「工業建設」是遊行的重要主題。遊行中各個方陣打出的標語必須由政府直接控制，「各單位不許自作主張打出標語」（頁103）。由此可以看出，遊行的主體雖然是人山人海般的民眾，但他們並沒有遊行的主導權，只是作為反映政權意志的一個巨大載體。這些人數眾多、載歌載舞的遊行本質上是中共政府導演，挑選民眾參演的一場大型政治演出。這種大型遊行實際上也是一種國家性的儀式——宣示着舊秩序的消亡、共和國所代表的新秩序的建立。同時，遊行也顯示民眾對中共政權一致且熱烈的支持，凸顯出中共政權的穩固合法性。正因為遊行所具有的重要的儀式意義，退敗台灣的國民黨政權幾次計劃對其進行破壞式襲擊（頁102-103），但由於中共的嚴密安保措施，這些襲擊都失敗了。

《毛的新世界》第四部分名為「視覺形象」，在其中作者闡述了中共政府怎樣運用年畫、漫畫、連環畫等視覺作品對民眾進行意識形態灌輸。年畫是中國民間傳統繪畫模式，一直以來，大部分傳統年畫的主題是門神、灶君、鍾馗、財神等民間宗教主題，按照中共的觀點，傳統年畫的內容是中國農民無知、迷信的寫照，無疑與馬克思主義的唯物世界觀相衝突。中共很看重「新年崇拜」在民間的影響力，在延安時代就注意到年畫是一種深入家家戶戶的宣傳品，所以在1949年共和國建立之始，中共就開展「新年畫運動」（頁183）。一方面，中共禁止帶有門神和灶君等神仙年畫在

市面上流通（頁189）；另一方面，中共組織了幾乎所有畫種的畫家參與繪製「新年畫」。洪長泰通過對大量新年畫的分析，總結出其基本的主題：熱火朝天的社會主義生產；民眾尤其是年青一代對社會主義國家的熱烈支持；無私的共產黨人帶領民眾走向光明（頁195）。

在洪長泰看來，「新年畫運動」是「舊瓶裝新酒」，即以傳統的載體來傳遞新中國的意識形態。這些新年畫對傳統年畫的主題進行了針對性的置換，如強健的農民、工人、軍人取代秦瓊、尉遲恭的門神地位，他們都是共和國的支柱力量，象徵着國家力量取代了傳統神靈，成為保護民眾安全的神聖力量；再如中國傳統年畫中的兒童是古代「胖娃娃」的形象，象徵着富足和人口興旺，在新年畫中的兒童則是身着共和國時代的新服裝，甚至穿上軍裝與蔣介石和美國作戰，顯示着天真無邪的孩子對共和國的無限支持；再者，傳統年畫中的灶君、鍾馗等神明形象被中共領導人的形象所替換，尤其是毛澤東英明、偉岸的形象（頁195-200）。這種置換現象反映了「新年畫運動」本質上是一次社會風尚和民間習俗的更迭，將舊意識形態從農村驅逐出去，讓共和國主導的意識形態在每家每戶中呈現出來，正如阿倫特所說：「政權的力量已經侵入私人生活。」（頁207）

洪長泰進一步揭示了漫畫和連環畫的工具性作用。不管是美國、蔣介石、間諜、腐敗官僚、資本家，還是如胡風一樣的知識份子，只要是中共的敵人，黨的宣傳機器就會用漫畫將他們的形象醜化並布

告天下。在這些漫畫中，美國五星上將麥克阿瑟(Douglas MacArthur)被塑造成一個瘋狂的屠夫；美國總統杜魯門(Harry S. Truman)被塑造成一個打扮成自由女神像的異裝癖，而手中的火炬卻變成了原子彈(頁162-63)；文學評論家胡風被塑造成一個在地下室裏策劃反共計劃的陰謀家(頁177)；蔣介石作為中共的死敵，對其形象的醜化尤甚，其光頭、矮小的體貌特徵遭到誇張式的放大，被中共的漫畫家塑造成一個猥瑣、無恥的惡棍形象(頁167-69)。在用漫畫打擊政敵形象的技巧上，中共的宣傳部門時常表現出天才般的創意，常常讓人忍俊不禁、過目不忘。但這些被卡通化的歷史就像一場充滿娛樂氣氛的喜劇，毫無嚴肅性可言。

四 文化壟斷與意識形態合法性

社會學家趙鼎新認為一個政權能夠穩定地存在需要三個要素，即「意識形態合法性」、「績效合法性」、「程序合法性」^⑦。在《毛的新世界》一書中，洪長泰梳理出中共怎樣通過金字塔式的官僚層級結構，製造出一個個代表共和國的文化符號。在書中，我們可以清晰地看到中共塑造文化符號的兩種核心技巧：一為「神聖肅穆」(「十大建築」、天安門廣場、紀念儀式、歷史展覽)；二為「喜聞樂見」(秧歌、遊行、年畫、漫畫)，這兩項看似南轅北轍的技巧，其目的卻是一致的——使共和國的文化符號深入每個民眾的頭腦和生活。這些文化

符號重塑了中國社會的共同價值和集體願景(頁257)，從而確立中共政權的「意識形態合法性」。

法國社會學家哈布瓦赫(Maurice Halbwachs)在其經典著作《論集體記憶》中說道：集體記憶的意思是個體通過把自己置於群體的位置來進行回憶，集體記憶本質上是立足現在而對過去的一種重構^⑧。洪長泰認為哈布瓦赫的理論在共和國的歷史上得到了驗證，「如同怎樣去紀念那些死去的人一樣，有關對過去的記憶已經被強大的國家機器所完全控制」(頁16)。中共政府通過儀式與藝術，壟斷了對歷史的解釋權，這些充滿神聖、犧牲、勝利的文化符號，將民眾的記憶和世界觀同共和國的歷史緊密串聯起來。正如中國搖滾樂歌手崔健在他充滿洞察力和諷刺的《盒子》一曲所唱：「我的理想是那個，那個旗子包着的盒子，盒子裏裝的是甚麼？人們從來沒見過。旗子是被鮮血染紅的，勝利者最愛紅顏色，盒子裏的東西變得不重要，重要的算是勝利者的驕傲，驕傲的勝利者最有力量，穩定地坐在盒子上……」中共的歷史就如一個包裝精美、密封嚴格的盒子，盒子裏裝着被壟斷、被神話化的歷史章節，彰顯着中共政權的合法性，也構建了中國民眾的集體記憶和世界觀。但那神聖符號背後的真實歷史呢？民眾並不知道。

被壟斷的文化向所有民眾展示了一幅涇渭分明的二元世界圖景：一方是完全神話化的中共，另一方則是純粹邪惡的敵人。這種二元敘述模式一部分繼承於中國傳統民間文學中英雄懲治惡徒的故事，另一

中共塑造文化符號的兩種核心技巧，一為「神聖肅穆」；二為「喜聞樂見」，目的是使共和國的文化符號深入每個民眾的頭腦和生活。這些文化符號重塑了中國社會的共同價值和集體願景，從而確立中共政權的「意識形態合法性」。

被壟斷的文化向民眾展示了一幅涇渭分明的二元世界圖景：一方是完全神話化的中共，另一方則是純粹邪惡的敵人。這種二元對立敘述把複雜的歷史和現實簡單化，從而能迅速激發起觀眾的情緒，成為攻擊敵對勢力的有力武器。

部分也很大程度上來自於馬克思主義中的階級鬥爭理論。這種二元對立敘述把複雜的歷史和現實簡單化，非常便於民眾理解，從而能迅速激發起觀眾的情緒，成為攻擊敵對勢力的有力武器。對共和國的這種文化現象進一步思考，我們就會發現一個奇異景象：即在共和國的宣傳世界裏，一方是己方神話般的史詩——泰坦巨人 (Titans) 或是海格力斯 (Hercules) 般神力附體的共產黨戰士；而另一方是共產黨的對手——國民黨、美國政府，在畫家筆下只是幾道鉛筆線條勾勒出來的無能小丑的形象。

共產黨用二元對立的方式去描述敵我雙方鬥爭的歷史，即一方是被供奉在廟堂之高的神話人物，另一方則是打倒在地的丑角。這是一種很獨特的方式，我們可以與同樣描述正邪對立的宗教藝術進行比較。宗教藝術中將「神」與「魔」放在同樣的藝術情境中進行描述，即兩者都是等量齊觀的對陣雙方，如在基督教繪畫和佛教繪畫中，與神聖方對戰的惡魔方都是邪惡兇悍的^⑨，但顯然不是小丑般的形象。然而在中共文化話語體系之中，敵我雙方的形象差距十分明顯，民眾看到的是強大的共產黨，以及愚蠢可笑的國民黨和美帝國主義。這些視覺形象的對比將現實與歷史中的複雜性和殘酷性都消解了，傳遞給民眾一個簡單直白、二元對立的卡通化的世界，一部中共撕碎紙老虎的史詩。

這種敵我雙方形象強烈對比在文化大革命時期發生了諷刺性的一幕——原先被神話化入廟堂之高

的劉少奇、鄧小平等中共高級領導人，由於在文革中被打倒，他們的「高大」形象一瞬間就在政治海報中變成了在民眾鐵拳下抱頭鼠竄的小丑。這種粗簡的二元分野的文化宣傳模式，有着其危險的暴虐性，因為「越能夠將敵人徹底地納入純粹惡的神話中，為自己攻擊性行為提供合理解釋的需要就越少」^⑩。在文革中，自詡「革命」的一方對「黑五類」等所謂中共敵人的殘忍攻擊比比皆是，但攻擊方在實施殘忍行為時並不會有道德和心理上的負擔，尤其是在這種浪漫主義和英雄主義文化中成長的青少年，對「死亡」和「暴力」的概念只有簡單的理解，隨之而來的是對異己的殘忍。這種現象在文革中紅衛兵的殘酷武鬥中表現明顯，這與共和國的神聖/邪惡二元對立的文化宣傳有着密切的關聯，值得學界深刻關注。

如前所述，洪長泰將共和國定義為一個「宣傳國家」，這是一個一針見血的洞見。毛時代的文化生產與評價體系全部由中共官方所壟斷和左右，各種文化符號本質上都是政治的附屬品，是維護政權統治的核心工具。但這是一種統治成本巨大的制度，需要政權無時無刻保持文化的封閉性。尤其在大躍進的徹底失敗和大饑荒的慘烈災禍後，中共政府的「績效合法性」已經嚴重動搖，共產黨政府只能通過不斷強化對於意識形態的控制才能穩定政權，所以共和國的文化愈來愈政治化和非現實化，並在文革時期登峰造極。但是，這鐵桶一般的封閉文化體制，是一種用權力強行製造的人造產物，往往是脆弱的、不自信

的，一旦外界的多元文化從鐵桶的縫隙湧入，就會造成制度的迅速動搖和瓦解。如在改革開放之後，中國社會思潮在1980年代出現了強烈的激盪，再如1980年代末至1990年代初發生的東歐、蘇聯鉅變，都印證了高度意識形態化的社會在文化上的脆弱性。反言之，有說服力、自信的文化，一定是實事求是的、多元化的。

五 結語

洪長泰在《毛的新世界》中展示的視野和野心都很宏大，他想通過本書全面分析毛時代的文化景觀，以總結、探究毛時代文化的特殊性，但還存在着一些不足之處。

第一，本書每一獨立章節的內容比較簡短，只是簡單梳理各種文化現象的由來，如蜻蜓點水，缺乏充分的檔案資料來對每一種文化現象作深入的解讀和挖掘。作者只描述了中共政府的文化宣傳和文化塑造的一些重大政策，並沒有考究這些文化符號在實際運作時的細節；事實上，細節往往更加體現歷史的複雜性，正所謂在細節中發現問題。如作者在「遊行」一章中寬泛地指出1950年代共和國的勞動節和國慶節遊行時，都會打出毛澤東和其他中共領導人的畫像，但史料中的細節內容卻沒有進入作者的視野，如中共中央當時曾下達文件專門指出在遊行時「不許出現毛主席張開嘴或向下看的畫像」^①，這些細節更能切實地表明中共的文化符號塑造仔細而考究，甚至落實到畫像中

領袖嘴角的角度。令人遺憾的是，本書並沒有捕捉到類似的細節。

第二，本書沒有詳細描述共和國新文化符號在社會中普及和互動的情況。雖然書中提出以民眾史（history from below）的角度去審視共和國的歷史，考察新中國一系列移風易俗的舉措在民間到底有甚麼樣的反應，據此作者也提出了一些比較有創見的想法：即中國廣大的農村民眾對中共雷厲風行的移風易俗運動並不完全接受，出於自我保護，他們表面上遵循了共和國政府的意識形態，但在內心仍舊保持着對「舊」價值觀念的堅韌認可，兩套平行的價值觀在中國民眾的生活中並行不悖（頁207）；但令人遺憾的是，作者並沒有提供充足的地方檔案資料或是口述採訪資料來支持這個觀點，也沒有以一些典型的個案來切入上述問題，從而將社會主義精英文化與民間文化、共產主義意識形態與中國傳統的對立和曖昧包容的關係充分展現在人們面前。

第三，作者的一些觀點過於武斷。如談及建設天安門廣場時，書中指出北京市委第二書記劉仁認為人民大會堂不應該與人民英雄紀念碑正對，因為「活人不對死人」。據此，作者斷定這反映了中共領導人的迷信心態（頁67）。然而，劉仁的這句話屬於「民俗」還是「迷信」，是個值得商榷的問題。再者，劉仁單獨的一句話能否就代表中共領導層？這也是個問題。

第四，作者在探討共和國建築、群眾遊行和繪畫之時，在一些片段中提及了這些文化現象與蘇聯和納粹的文化有類似之處，如作者

作者指出中國廣大的農村民眾對中共的移風易俗運動並不完全接受，兩套平行的價值觀在民眾的生活中並行不悖；但他並沒有提供充足的地方檔案資料或是口述採訪資料來支持這個觀點。

作者將毛時代的「十大建築」同斯大林和納粹德國的宏偉建築相提並論，稱它們都顯示着「政權的強大力量」，但並沒有系統地將蘇聯和納粹與新中國進行類比，也沒有展示新中國文化組織模式和內容上與蘇聯和納粹的異同。

將毛時代的「十大建築」同斯大林和納粹德國的宏偉建築相提並論，稱它們都顯示着「政權的強大力量」(頁51)。但令人遺憾的是，作者並沒有系統地將蘇聯和納粹與新中國進行類比，沒有橫向展示新中國文化組織模式和內容上與蘇聯和納粹的異同。

然而，瑕不掩瑜，《毛的新世界》是一部從比較全面的角度來分析共和國政治文化現象的著作，有着其開創性的價值。作者把多方資料編織成體系化的文章，需要細緻和長期的努力。本書從獨特的文化現象解讀共和國歷史，這是文化史視角在中國史領域中的精彩展現。這一研究思路拓展了共和國歷史的研究對象，我們可以順着本書的思路延伸，衍生出更多的共和國文化現象研究，如共和國的服裝系統、語言系統、電影與音樂等等。這些新的探索勢必涉及人類學、語言學、美學、心理學，從而能夠較全面地探析共和國文化對民眾觀念的影響，開拓出共和國史研究的新領域。

註釋

① Chang-tai Hung, *Going to the People: Chinese Intellectuals and Folk Literature, 1918-1937* (Cambridge, MA: Council on East Asian Studies, Harvard University, 1985), 中譯本參見洪長泰著，董曉萍譯：《到民間去：1918-1937年的中國知識份子與民間文學運動》(上海：上海文藝出版社，1993)；洪長泰：《新文化史與中國政治》(台北：一方出版有

限公司，2003)；《地標：北京的空間政治》(香港：牛津大學出版社，2011)。

② Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1973), 342.

③ Henri Lefebvre and Michael J. Enders, "Reflections on the Politics of Space", *Antipode* 8, no. 2 (1976): 31.

④ 勒菲弗(Henri Lefebvre)著，李春譯：《空間與政治》(上海：上海人民出版社，2008)，頁8。

⑤ 轉引自Deyan Sudjic, *The Edifice Complex: The Architecture of Power* (London: Penguin Books, 2011), 48。

⑥ 康納頓(Paul Connerton)著，納日碧力戈譯：《社會如何記憶》(上海：上海人民出版社，2000)，頁48。

⑦ 趙鼎新：〈當今中國會不會發生革命？〉，《二十一世紀》(香港中文大學·中國文化研究所)，2012年12月號，頁7-9。

⑧ 哈布瓦赫(Maurice Halbwachs)著，畢然、郭金華譯：《論集體記憶》(上海：上海人民出版社，2002)，頁71。

⑨ 基督教具體畫作參見艾柯(Umberto Eco)編著，彭淮棟譯：《醜的歷史》(北京：中央編譯出版社，2010)，第三章，「啟示錄、地獄和魔鬼」，頁73-90。佛教具體畫作參見莫高窟壁畫《釋迦牟尼降伏魔軍》。

⑩ 鮑邁斯特爾(Roy F. Baumeister)著，崔洪建等譯：《惡：在人類暴力與殘酷之中》(北京：東方出版社，1998)，頁116。

⑪ 參見Daniel Leese, *Mao Cult: Rhetoric and Ritual in China's Cultural Revolution* (Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2011), 39。