

聽電視：文革後期 新媒體文化初探

• 黃心村

摘要：本文重點關注文化大革命後期的集體視聽文化。目前電視研究的主流仍將中國電視定義為「改革開放時期」的標誌性媒體，着眼點乃1980年代以降、範圍不斷擴大至新千年的全球中國市場時代。本文則通過回溯中國電視前史，追尋1980年代以前有關電視作為新媒體的話語建構。在1970年代的中國，小型黑白電視作為大小城市中集體收看和收聽的中心媒體，其視覺上的衝擊不如聽覺上的滲透來得徹底，而早期電視信號之不穩定更使得屏幕上閃爍的「雪花」噪音成為這一時期影視文化和視聽體驗的重要標誌。文革落潮期以「向陽院運動」為代表的對公共空間和私人空間的重組促進了電視正式進入城市中國的集體生活。雖然對電視的所有權和使用權局限於單位或社區街道組織，但是電視所生成的技術以及觀看和聆聽文化在1970年代中後期就已居於城市生活的中心，而中國電視的集體視聽文化則在1970年代末和80年代初達到了高峰。這一轉折時期的視聽文化現象早於電視進入每家每戶的個體視聽時代，是研究中國當代媒體文化不可忽略的重要一環。

關鍵詞：早期電視史 新媒體 文革後期 集體視聽 空間重組

當代藝術家陳曦在2005至2013年間以電視文化為主題創作了共十八幅油畫作品，近年來在世界各地美術館和畫廊巡迴展出，最近的一次是2016年春季在香港大學美術館題為「陳曦：所以記憶」的個展。這一系列油畫每一幅的中心都是一台電視機，屏幕並不空白，而是作為載體展演着近四十年來一些深入人心的標誌性圖像。從1976年的唐山大地震和毛澤東逝世（圖1），到幾年後的審判「四人幫」，至1997年的「香港回歸」，2003年的「非典」（SARS）爆發，乃至近年的《超級女聲》播放熱，經典歷史瞬間以嶄新的框架一一呈現出

來。在巡展中，這些油畫作品往往被設計成裝置藝術的一部分，與一些1970、80年代的老舊電視機並置。譬如陳曦2011年在北京中國美術館以「被記憶」命名的個展即被策展人舒可文設計成一個「記憶隧道」，畫作與多媒體裝置交映於展覽廳中。裝置中的一些老電視機已無法運作，另一些則持續播放着逝去年代的活動影像，譬如意大利導演安東尼奧尼(Michelangelo Antonioni)攝於1972年的紀錄片《中國》(*Chung Kuo, Cina*)的片段，以及1970年代末、80年代初歌星鄧麗君演唱會的經典鏡頭。還有一些屏幕則特意調成嗡嗡作響的「雪花」素點，即受靜電干擾的噪音屏幕，或由天線的技術故障造成，或因電視節目播放已經終止，均是早期電視史中的特殊視聽經驗^①。

電視作為主題或框架每每出現在中國當代藝術家的作品中，在那些着力關注新媒體的藝術創作當中更是屢見不鮮，但陳曦處理電視這個主題的方式仍顯得別具一格。生於1968年的陳曦，長大成人的過程恰與中國逐步走出毛澤東時代的轉折期同步。嵌在她油畫作品中的電視屏幕上的每一幅歷史鏡頭，均與當代中國的標誌性事件或具有時代感的個人經驗相連，表明藝術家試圖強調媒體演變在塑造代際體驗中的關鍵作用(圖2)。可以說，陳曦畫布上的電視機裝置與媒體歷史學研究中常用的「重建」(reconstruction)手法有異曲同工之處。陳曦也曾在與雅昌藝術網的專訪中提到要「將《被記憶》做成文獻，直到電視機的使命終止」^②。

在每一輪繪畫製作之前，陳曦都會在她的工作室中先擺置一番，把一台老電視機放在她淘來的舊桌子或架子上，並精心在同一場景中搭配一些小擺設，譬如一台公雞鬧鐘，一副老花眼鏡，一塊印迹斑斑的舊桌布，或是一摞書和筆記本^③。這樣，陳曦畫布上的每一台電視都在其他物件的襯托下，於一個日常家居場景中得以完整呈現。有時，室內的建築細節或室外的庭院設



圖1 陳曦：《中國記憶之毛主席逝世》，2008年。(圖片由陳曦提供)



圖2 陳曦畫布上的電視機裝置與媒體歷史學研究中常用的「重建」手法有異曲同工之處。(圖片由陳曦提供)

計也會潛入畫布的角落，作為電視屏幕的背景悄然現身。陳曦的十八幅作品必須被當作一個系列來看待，藝術家寄望觀眾能藉此建構起不同層次的敘事：關於個人生活如何與政治運動互相纏結，關於物質文化以及我們與日常事物間的關係如何形塑了一代人的情感與體驗，關於媒體演變如何影響了生活步驟以及過往記憶的形成。機器和物件與鑲嵌在屏幕上的歷史圖像交相呼應，暗示着這一代人的體驗只能在多層次、多媒體交叉的設計、擺放和重塑之後，訴諸形狀、色彩、質地、溫度與各種聲音^④。

陳曦將電視作為刻骨銘心的個人往事和鮮明的代際歷史來展示，是將電視這個媒體定格在過往，定義為一個已然逝去的時光的符號，並且以她的作品預言電視機的使命有一天會「終止」。藝術家對電視在現代生活中的位置的思考為媒體史研究者提供了一個意味深長的參照。在一本出版於2004年的電視研究論文集，美國學者斯皮格爾(Lynn Spigel)在序言的開篇便問道：「甚麼是電視的未來？」在她如此發問之時，電視已經經歷了多次自我拯救，最近一次則發生在與互聯網和新媒體技術的交會中，電視的生命不僅沒有消亡，反而獲得了新生。電視這一媒體在西方工業社會層層疊疊、重生再生的歷史也已經被斯皮格爾和她的同行仔細爬梳了^⑤。但對電視的未來人們仍然無法完全確定，這正如在並不遙遠的過去人們將電視的興起視作對電影工業的威脅，曾一度對電影的未來憂心忡忡。事實上，電影沒有被電視替代，電視也沒有滅於新媒體的崛起。新舊媒體從不會真正消亡；相反，它們會帶着多個「前世」在未來以不同的形式轉世再生。

關於電視之未來何去何從的答案，其實正存在於電視的過去當中。也正因如此，斯皮格爾和其他研究者才會為了電視未來的預想而不斷回到對電視過去的重構之中。對當代中國研究來說，這樣一個重構工程剛剛開始，而目前電視研究的主流仍將中國電視定義為「改革開放時期」的標誌性媒體，着眼

點乃1980年代以降、範圍不斷擴大至新千年的全球中國市場時代^⑥。本文要提出的恰恰是逆向的觀看，通過回溯中國電視前史，追尋1980年代以前有關電視作為一個新媒體的話語建構，重尋媒體的前身，初步勾勒一段曾經被湮沒的歷史文本。

這裏使用的「前史」這一概念帶有媒體考古學的意味，「前」字強調的是「潛在於大眾媒體雜亂無章的表象之下的科技認知論的結構，而並非時間概念上的先行或後到」^⑦。在這一意義上，研究中國電視前史（亦即中國早期電視史）並非意在為中國電視之延後發展而辯護，同樣也無需將電視在中國出現的時間向前推移，刻意使之與全球時間表同步。相反，這一研究試圖將電視這個媒體的興衰做橫向分析，着眼點是電視與其他主流媒體間的交叉，進而打破媒體在時間上前後相繼的進化論敘述。本文的橫向分析將集中關照毛澤東時代，尤其是文革後期的集體視聽文化。之所以強調電視的聽覺層面是因為在1970年代的中國，小型電視作為大小城市中集體收看和收聽的中心媒體，視覺上的衝擊不如聽覺上的滲透來得徹底，而早期電視信號之不穩定更使得屏幕上閃爍的「雪花」噪音成為這一時期影視文化和視聽體驗的重要標誌。中國電視的集體收看和收聽在1970年代末和80年代初達到了高峰，然而也是終結的開始。這一轉折時期的視聽文化現象早於電視進入每家每戶的個體視聽時代，是研究中國當代媒體文化不可忽略的重要一環。

一 電視史的多重開端

電視作為一種魅力四射的新媒體貫穿整個毛時代的媒體文化，雖然從一開始它是以廣播的未來和衍生媒體登場的^⑧。必須指出的是，中國現代電視史無疑有多個開端可供追溯。早期電影史和媒體史研究者包衛紅認為電視作為一種全新媒體進入中國始於1929年。在她的描述中，我們可以看到，電視最早進入中國時貼的是「無線電影」的標籤，它在民國早期電影從業者的想像中，被定位為介於心靈感應和新興的無線電技術之間的一種新媒體^⑨。在這一意義上，早期電視與無線電廣播在中國的發端是同步的，這與西方工業社會中的情形相似，對電視技術的設想乃十九世紀末、二十世紀初全球狂熱追求無線通信之無窮可能性的產物。

本文要描述的則是中國電視史的另一個開端，即1949年中華人民共和國的成立。新中國的誕生伴隨着一系列新媒體技術的國有化，電視被尊為一個光明的未來對革命世代的召喚。從1949年的分水嶺到電視開始進入每家每戶的1980年代初有整整三十年時間，這三十年即筆者所謂的「當代中國電視前史」。對毛時代媒體文化的討論必須細究這漫長的三十年裏，電視如何被想像為一種未來的新媒體，電視廣播的實驗最初又是如何在中國各大城市中以集體收看和收聽的方式進行，並在文革後期成為城市文化的中心媒體^⑩。

電視在中國和西方留下的歷史軌跡同多於異。在1920年代的西方工業化社會，電視是作為一種特殊的能夠遠距離傳輸動態圖像的電子通信方式登場

的，人們對它的想像一開始是關乎視覺，但是將電視作為一種聽覺媒體亦是幾代媒體史研究者努力探索的誘人話題。英國文化研究學者威廉斯 (Raymond Williams) 所創的「流」(flow) 的概念，講的就是電視的聲道如何調控私人空間內的「家事流程」(household flow)。這一概念啟發了一系列關於電視與無線電技術內在關聯的研究^①。沿着威廉斯的思路，聲音史學者奧特曼 (Rick Altman) 在一篇文章中區別了電影觀眾和電視觀眾：前者取窺淫狂的立場，而後者則是散漫的，更容易分心，看電視因而是斷斷續續的。但因為有連續不斷的聲音存在，電視觀眾便可以跟上節目的進度，保證順「流」的視聽經驗^②。長期研究美國收音機史的學者希姆斯 (Michele Hilmes) 也指出，在電視發展的初期，人們普遍將它視為「帶圖像的收音機」(radio with pictures)，聲音的功能從收音機到電視機都是一貫的^③。希姆斯認為電視是從廣播文化中自然發展而來的，這與法國電影研究學者希翁 (Michel Chion) 將電視稱為「插圖版廣播」(illustrated radio) 的觀點可謂異曲同工^④。這種強調電視的聲音層面並將之定義為收音機的衍生媒體的提法曾經深入人心。

然而，僅有聲音的層面顯然是不夠的。學界長久以來將早期電視主要視作聽覺媒體的觀點近年來受到年輕一代學者的挑戰，他們試圖將電視從廣播的親緣網中分離出來，轉而關注電視與其他中心媒體的聯繫，從而徹底打破電視史的線性敘述。媒體史研究者施泰德 (Luke Stadel) 在最近完成的博士論文中，討論了除收音機之外的其他聲音媒體 (譬如電話、家用立體聲、聲音影院等) 怎樣與電視的聽覺層面交叉並互相滲透^⑤。其他新出的研究成果則更為關注家庭環境中的影院體驗^⑥。近年來，隨着寬屏顯示器、高清信號接收機和數碼傳輸的發展，電視影像漸趨電影化。手持設備的廣泛應用也突顯了電視這一媒體在新千年的便攜性和實用性。因此，我們無需擔憂電視的未來；而陳曦以她的畫作所預示的「終止」其實也不會到來，因為這種媒體已經在每一次技術更迭中完成了新的自我重生，媒體的這種韌性將在可預見的未來繼續下去。相對於電視的未來，我們更應重新審視電視的過去。儘管已有很多相關的研究，但電視的過去仍是謎團重重。尤其是在當代中國研究中，電視媒體之層次豐富、交錯縱橫的過往仍需仔細發掘。

本文關注的是電視的過去，這裏必須提到電子通信媒體的「保真度」(fidelity) 這一基本概念，既包括視覺的保真，也涵蓋聽覺的保真。聲音的高保真度又與「噪音」這個概念並存，這不僅是技術層面上的話題，更是社會經濟學範疇的重要考量^⑦。媒體史研究者並不將「噪音」看作一種障礙，反而將其視為通信基礎設施的一個內在特徵。研究者試圖給「噪音」賦予意義，使之成為所有電子通信傳輸中的一個可量化的標準指數。本文開首提到陳曦將噪音屏幕納入 1970 年代電視文化不可或缺的經驗中，她的選擇實有眾多的理論支撐。本文討論的文革後期集體視聽文化，正可以定位在一個看似矛盾、實則相輔相成的關係網中，其中有圖像與聲音的交界，低保真影像與高保真聲音的反差，音像播放與「噪音」干擾的相連，以及斷斷續續的收看與持續不斷的收聽之共存。

二 電視話語和新媒體建構

在討論文革後期的電視文化之前，讓我們先簡要回顧1950年代初期，也就是中華人民共和國建立最初幾年的電視話語。雖然有線和無線廣播無疑是整個毛時代不可替代的中心媒體，但對電視作為一個未來的嶄新媒體的企盼也是那個年代「無線電熱」中的一個關鍵^⑮。

新中國電視事業創始於國家第一個五年計劃(1953-1957)中期。1955年，周恩來總理批准了廣播事業局擬於1957年建成第一座電視台的規劃^⑯。雖然電視試播始於1956年，規劃中的第一家電視台(即北京電視台)卻遲至1958年5月1日才開播——通常這一天被看成是新中國電視史的開端。早期的電視節目非常有限，只有一個頻道，而且只在晚間播放短短的一個時段。新中國的第一部電視劇是北京電視台1958年製作的《一口菜餅子》，時長20分鐘，以現場直播的形式播出，因為當年並沒有電視劇製作、錄製的條件^⑰。1958年10月，上海電視台成立並開播。在接下來的兩年裏，十六家省級電視台陸續建立，到了1975年的文革末期，這個數字又翻了一倍。到了1970年代中葉，各省級電視台都具備了製作並播放節目的技術和人力基礎^⑱。

中國電視機生產的歷史同樣是以漫長的摸索和試驗為開端的。第一台國產電視機誕生於1958年，型號為「北京牌820」，是一台由天津無線電廠生產的9吋黑白電視機^⑲。之後多年電視機生產線發展緩慢，直至1969年這個局面才有質的變化。那年的7月，阿波羅11號登月計劃的成功成為一個全球範圍內有目共睹的大事件，不僅在全球太空競賽的歷史上意義重大，也對電視的發展和市場擴張有深遠的影響。一個由美國領導的全球衛星網絡初次投入使用並發出登月的電視傳輸信號，這一舉動使美國在兩項角逐中獲勝：一是全球太空競賽，一是全球電視市場的擴張。電視的黃金時代被牢固地置於冷戰的邏輯與角力之中^⑳。從那以後，中國開始加速電視機生產，這個趨勢在1970年代初中美重拾外交往來的冷戰轉型期中更是不可逆轉。在接下來的十年裏，中國在全球太空競賽中的地位逐漸上升，與此同時，電視和其他通信媒體的生產和節目製作也加快了步伐，上海開始超越天津成為電視機生產的中心。1970年，上海金星鋼筆廠負責研發第一台國產彩色電視機，當時全國的電視機生產指導方針是「大力發展黑白，同時搞彩電」^㉑。同年，上海國光口琴廠負責開發第一台國產全晶體管電視機。上海玩具十四廠也成立了特別工作小組開發全晶體管接收器。從1971年起，中國電視機正式從顯像管時代進入全晶體管時代，一大批新產品陸續面世。隨着黑白電視機在上海和其他主要城市的工廠正式投產，1972年，第一台彩色電視機也正式走下生產線。到了1970年代的後半期，上海各種各樣的小型電子廠和器械廠轉而大量生產電視機。雖然1978年中國每百人擁有不到一台電視機，但不到十年，這一數字就翻了十倍。可見從電視機產量的變化來看，1970年代中葉也是電視作為新媒體發展的一個關鍵期^㉒。

關於早期中國電視節目和電視機生產的研究都尚在初始階段，只有一些基本的數據可查，目前為止對於這些數據的解讀仍然欠缺。關於毛時代電視

節目的回憶也只是一致強調它的千篇一律。研究者筆下的文革後期電視節目安排是這樣的^②：

電視播放從晚上7點開始，屏幕上顯示着毛澤東的畫像，配樂是《東方紅》，即那個年代的官方主旋律。隨後播放的是諸如英雄人物的紀念活動、上山下鄉青年在偏遠鄉村的勞動生活、中國領導人接見外國來賓，以及北越的「英勇的鬥爭」之類的新聞節目。接下來是革命芭蕾舞劇和電影，通常是一些關於抗日戰爭或者國共內戰的中國老電影。晚上10點半，播放結束。

在毛時代的最初二十年，電視節目的編排和播放如此貧乏和有限，似乎乏善可陳，但關於電視這個新媒體的話語建設卻是多姿多采。節目的匱乏和話語的豐富構成了有趣的對照。這裏一個關鍵的文本是中國在無線電技術領域的官方刊物——《無線電》月刊^③。這份雜誌創刊於1955年，與中國第一個五年計劃的實施同期誕生，之後在毛時代的每一個關鍵節點都反覆強調無線電作為先鋒技術的重要意義。縱觀《無線電》幾十年裏出版的數百期，收音機很少僅僅當作設備或機器被提及；相反，它被展示為一種技術平台，總是與其他媒體和通信技術聯繫在一起。從創刊至今的近六十年裏，《無線電》涵蓋了大量的話題，包括收音機、電視、雷達及其他軍事技術、計算機、計算器、遠程控制、電力、空間科技（特別是衛星）、電話、電報、小型電器、家用電器、廣播系統、鏈接系統、早期輸出模型等等。表面上看來，這代表了一種社會主義意識形態中對直線式發展的偏好，其背後卻隱含着一種對媒體演變的深刻認識：沒有哪一種媒體全然是新的，媒體演變在不同的歷史時刻

會產生不同的交叉界面，而新媒體的產生必須依賴一個健全的交叉界面。

1957年3月號《無線電》的封面是一幅意味深長的視覺宣言（圖3），充分說明了共和國成立初年即形成的對界面媒體（interface media）重要性的深刻認知。該封面題為《發展電視事業示意圖》，設計者是傅南棟^④。傅在新中國初期工業設計領域裏頗有一些權威，《無線電》創刊初期的很多封面都是由他設計並創作的。這裏作為案例的封面便代表了中國1950年代工業設計的總體雜糅風格。我們看到這個封面下面的三分之一是一幅基本的示意圖，展示了圖像怎樣經由接收器傳輸和投射顯示到電視屏幕上，而這裏顯示的是當時在中國根本不存在的彩色電視的接收網絡。示意圖雖然十分簡陋，但充滿了未來感。圖像上面的三分之二描繪了一種以新媒體為軸心的家庭生活。右上角的一座電視塔在深藍色的星空映襯下隱隱可見。畫面中心是一個私人空間，電視機屏幕旁是一個男人和一個女人的側影。男人的面部輪廓以黑色線條勾勒，女人用的則是柔和的白



圖3 傅南棟：《發展電視事業示意圖》，《無線電》，1957年3月號封面。（圖片由黃心村提供）

色。波浪髮、紅嘴唇、搖晃的耳環和旗袍的高領，無不暗示着這是一位「民國範兒」都市女郎，不小心出現在新中國的背景上，顯示了傅南棣早年所接受的民國時期繪畫傳統的訓練。這些繁雜的視覺元素綜合在同一個封面設計中，宣揚了1950年代中期中國城市生活的富足。

這種富足的核心要素顯然是那台精緻的電視機。在傅南棣的演繹中，電視屏幕看起來袖珍小巧，尺寸和收音機差不多，顯得非常便攜，幾乎可以托在手掌上。他把機器畫得栩栩如生，小小的屏幕彷彿是一張臉，凝視着看着它的人。屏幕上的圖像來自中國1955年製作的第一部彩色動畫片《烏鴉為甚麼是黑的》^⑨。故事講述烏鴉曾經是一隻彩色的鳥，有一身漂亮的羽毛，牠生活放縱，驕傲懶惰。這是一個具有警示意義的寓言故事，烏鴉的漂亮羽毛和美麗歌喉在影片的最後都消失了，取而代之的是黑漆漆的羽毛和刺耳的噪音。傅南棣從影片中選出的畫面是一隻啄木鳥，牠與烏鴉完全相反，代表着謙虛生活和努力工作的美德。在對未來電視進入家庭生活的暢想中，電視播放的圖像看起來生動而奇妙。男女二人通過電視注視着擬人化動物的鮮活世界，將電視這個界面媒體輕鬆地囊括在視野中，預示着一整套全新的視聽體驗的開端。

假如說傅南棣1950年代的封面設計代表了一種新型視聽經驗的開端，那麼這種視聽經驗又是在甚麼時候趨於成熟並開始走向終結的呢？到了文革後期的1970年代末，時隔二十年之後的《無線電》又是如何建構關於電視的話語呢？1979年3月號的封底題為《電視進入每家每戶示意圖》（圖4），更為詳細



圖4 《電視進入每家每戶示意圖》，《無線電》，1979年3月號封底。
（圖片由黃心村提供）

地展示了天線系統如何將電視信號傳送到每家每戶。這張示意圖已經沒有了傅南棣設計中的未來感，而是充滿了現實感和時代感，直指1970年代末、80年代初中國電視從集體收看和收聽走向個人消費的轉捩點。

示意圖中包含了五張照片。左上角的一張展示的是共用天線的設立，而右上角的照片則示意電視信號分支器和分配器的安裝。另外三張照片意在顯示在室內陳設中擺放電視機的理想位置，只是這些示意圖中的陳設並不像是家庭，反而更像是公共單位裏的會議室。布置整潔的寬大廳堂，式樣單調、統一的椅子、桌子、沙發和

裝飾物都帶有社會主義大單位的風格。1970年代末的中國，電視正漸漸從單位所有轉入每家每戶私有，但即使是這樣的公家廳堂也在放置電視機後改變了原來的樣貌，彷彿有了私家客廳的意味。坐在這個空間裏的人們，他們的目光必然會被導向支配着整個空間的電視機。在寬敞明亮、通風良好、裝飾簡潔的廳堂中央擺一台電視機，就無需任何其他的裝飾了。這幅出現在1970年代末的電視文化示意圖，標誌着中國即將進入一個電視生產和節目製作的全新時代。《無線電》雜誌相隔二十年的這兩個視覺宣言恰到好處地勾勒了集體收看和收聽電視時代的起始和衰落。

三 城市空間與集體視聽文化

文革後期的中國，每百人擁有不到一台電視機，這還是一個樂觀的估計。也有數據表明，按全國八億人口計算，1976年的中國平均每1,600人才擁有一台電視機，而這些電視機中的大多數則分布在城市地區^⑩。這個數據經常被用來說明當時電視的邊緣地位，但這個幾乎可以忽略的小數字，只要換算一下，依然意味着全國範圍內有近五百萬台電視機。這五百萬台大多歸中國城鎮的單位或居民委員會所有的電視機，往往是供民眾集體收看所用的。假如有一個實際收看人數的統計，電視在1970年代中期中國城市的普及就不是一個可以忽略的現象了。

必須強調的是，本文將1970年代中國電視的集體收看和收聽作為一個典型的都市現象來分析。到1970年代末、80年代初甚至更晚，集體收看電視的現象才開始在中國大部分農村出現，而這時中國各大城市已進入個人擁有電視的時代。這裏當然有例外，差距不僅是城鄉之間的，也有南方和北方、沿海和內陸、鄉村與鄉村之間的地域性差異。譬如1970年代後半葉起電視文化就已經深入珠三角地區各城鄉，當年的港澳居民回鄉探親時會帶上電視機，還有與之配套的魚骨天線，同時也將多姿多采的香港無線電視節目帶入了中國改革初期的視聽空間。不過，香港電視的滲透，曾使中央和廣東地方政府憂心忡忡，拆除魚骨天線的呼聲從1980年代初此起彼伏。密密麻麻、參差不齊、拆了又裝、裝了又拆的魚骨天線成了1970年代中後期乃至整個1980年代珠三角地區的獨特風景。這裏可以看到電視作為一個被重新刷新的新媒體是如何被置於轉折時期媒體政治的風口浪尖上的^⑪。

珠三角地區的電視文化是一個鮮明的個案，電視進入中國其他地區的農村則緩慢得多。城鄉差別、地域差異往往決定了媒體的傳播和分布之嚴重不均。研究中國宗教文化的人類學家丁荷生(Kenneth Dean)曾描述他在1983年去福建一個偏遠山村做田野調查的一段經歷：「到了晚上，整個村子一片漆黑，放眼望去只有一個亮點，那是全村唯一的一台電視機被打開了。全村人都聚在電視機前，聲音開到震天響，覆蓋了山村每一個角落。」^⑫丁荷生的描述與1975年的一幅題為《佻隊長》的宣傳畫形成了有趣的對照(圖5)。這張頗有革命未來主義氣息的海報描繪了一群欣喜的村民，男女老少一齊坐在一台



圖5 郭志明：《佻隊長》，1975年。（圖片由黃心村提供）

大型彩色電視機前面，電視裏正在直播他們的女大隊長的演講。這種對中國農村集體收看电视的表現無疑是指向未來的，因為電視新聞直播直到1976年後才出現，而彩色電視機則要到1980年代初才開始進入中國城市。對宣傳畫家郭志明來說，電視作為一種未來的媒體給了創作者更大的自由度和更廣闊的想像空間，在他烏托邦式的設想中，電視的即時性、視聽保真度與集體收看的普及和滲透是同步的。

中國農村集體收看电视的現象可大致定位在1980年代早中期；文革末年集體收看电视的文化則是一個限定在城市的課題。這裏要援引筆者早年發表的關於1970年代中期中國城市集體院落文化的研究，將1975至1976年間在中國各大城市興起的「向陽院運動」定義為在文革落潮期的又一次公共和私人空間的大規模重組，而這一場大規模重組中的主角乃正式進入中國城市公共生活空間的電視^③。「向陽院運動」的始作俑者乃1975年1月27日發表於《人民日報》頭版的一篇有關北京北新橋街道的新聞報導。這是一個典型的北京小區，以傳統院落組成，十戶以上人家的院落算是大院，這樣的大院共328個，其中的一些居民開始為大院更名為「向陽院」，並有詩為證：「勝利凱歌傳天下，黨的光輝照玩家，批林批孔結碩果，大院盛開向陽花。」^④到了1975年的夏天，以「向陽院」重新命名的大院、小院開始在全國大小城鎮出現，成為文革末期「新生事物」中鮮明的一例。

來自於城市院落空間界限的約束為電視的進入提供了理想的條件。在上海和其他中國城市的日常生活中，電視媒體的重要性在文革最後幾年就已經盡顯無遺了。從1970年代初開始，毛主義的文化實踐和話語產生了一個空間、一種機制、一套組織方式，在將電視這種重要媒體引入中國城市的過程中扮演了重要的角色。電視及其集體視聽文化早在1970年代中期就已在城市

生活中處於中心地位這個現象無法單靠數據來解釋，只有釐清電視在有組織的休閒活動中所處的地位，並了解這種媒體如何在集體環境中形塑了個體體驗，對我們所說的「中國電視前史」才能得到充分的理解。

電視在1970年代中期城市集體院落的休閒生活中佔據了中心位置。「電視」作為一個關鍵詞日趨頻繁地出現在同期的宣傳話語中。一篇發表於1976年5月30日上海《文匯報》、由上海市楊浦區文化中心集體創作的短篇故事，形象地說明了電視在群眾的日常生活中所佔的位置^⑥：

這年夏天，全市的向陽院像爛漫的山花，一下子盛開在各條里弄。

那一天清晨，紅星里委向陽院就像辦喜事似地「咚咚鏘！」「咚咚鏘！」響着鑼鼓聲，三輪拖車上裝着滿滿的圖書，只見退休工人、共產黨員阿根伯喜氣洋洋地雙手捧着一台電視機，邊走邊告訴人家：「這是街道黨委送給咱向陽院的，晚上演播革命樣板戲，歡迎大家來看啊！」阿根伯邊走邊想，我們的電視機是宣傳毛澤東思想的工具，這回可好啦！一定要讓它在複雜的里弄陣地大造革命輿論。孩子們更是圍着電視機跳呀、唱呀，興奮極了。連一位七十多歲的老奶奶聽說送來了電視機，也特地坐着手扶推車趕來了。她雙手撫摸着電視機，滿含着激動的淚花說：「這……這下可好啦，革命文藝節目來到我們里弄演出，毛澤東思想送到阿拉屋裏廂〔上海話，我們家裏面〕來啦！」阿根伯的小孫子軍軍在一旁維持秩序，緊緊地護着電視機，唯恐人們把電視機碰壞了……

「向陽院」的出現本身在1970年代社會主義生活中就是一個被大肆宣揚的新現象，而藉着這個現象隆重登場的便是電視。這個原本乏善可陳的故事重複的是千篇一律的「永遠不忘階級鬥爭」的繼續革命的主題。但若仔細看來，亦不乏另一層意思，即電視是如何隆重、大張旗鼓地「被進入」人們的日常生活。獲得這個黑白9吋或11吋的神奇匣子，讓整個院落沉浸在喜悅中。社區文化終於得到了恰到好處的硬件技術支持，把所有人、所有事聚集在一起。圍繞着這個神奇的匣子，一個新的集體空間瞬間形成，這匣子的號召力甚至比最受尊敬的勞動模範阿根伯還要大得多。

這篇題為〈向陽院裏的鬥爭〉的故事配有一張插圖（圖6）。雖然故事是業餘作者的集體創作，



圖6 張培礎：〈向陽院裏的鬥爭〉插圖，1976年。（圖片由黃心村提供）

但配的插圖卻出自專業人士的手筆。署名的畫家張培礎，當年以人物畫見長，乃文革美術中的翹楚人物，現任上海大學美術系教授、國家一級畫師。插圖描繪的是故事裏的阿根伯和兩個孩子商量如何保衛電視陣地的情形，是典型的1970年代的插圖風格。畫中櫥櫃頂上的電視機儼然是整個房間裏最尊貴的物品，此刻它也在默默地關注着房間裏緊張的氣氛，像一張沒有五官、神秘的捉摸不透的臉，卻隨時可以鮮活起來。可以想像這台電視機在畫面中所佔的中心位置原本是領袖畫像或政治宣傳畫的專用空間，此刻卻被悄悄地置換了。因為電視這個嶄新媒體的介入，室內空間的重組悄然地發生了。電視在1970年代中期的中國城市產生的轟動效應顯示出這個時代政治氛圍的微妙和曖昧。

在媒體交叉界面上建立起來的「向陽院」文化集中發生在1975和1976兩年間。而在集體收看氛圍中的電視往往更多地被描繪成一個聽覺媒體。一篇題為〈二十年前看電視〉的回憶文章是這樣記錄當時的經驗的：「……居委會辦起了向陽院，購置了一台16英寸的黑白電視機，傍晚時分，弄堂裏的男女老少如同趕集似的，早早在那兒搶座位了。等到我去時，能站在20排以內已算不錯了，其結果往往是只聞其聲，不見其影……」^⑥「只聞其聲」的黑白電視進入1970年代中國城市日常生活的時候往往充滿了儀式感。比如一幅創作於1976年的宣傳畫《向陽院裏氣象新》（圖7），描繪了一個城市居民社區喜迎電視到來的場面。畫中電視機空白的屏幕凝視着想像的觀眾，或多或少地被神化了。迎接它的到來像是某種儀式，紅旗、標語不可或缺，人群中「健康茁壯」的男女老少都欣喜若狂。在文革初年，人們便是以如此隆重的儀式將「紅寶書」、毛畫像和毛澤東思想引入日常生活空間的。但到了文革後期，被大張旗鼓請入的卻是一台機器，一台插上電便有聲有色的機器。集體政治儀典裏的基本要素沒有變，但其意義卻被悄無聲息地置換了。



圖7 曹自強：《向陽院裏氣象新》，1976年。（圖片由黃心村提供）

電視的到來重新調動了城市空間，也掌控了時間。1975年上海《文匯報》一篇〈過一個革命化的暑假〉的系列報導，就把重心放在南方城市夏日的一個獨特的時間段，即納涼或乘涼。因為電視的進入，傍晚的消閒時間在「向陽院」中也被賦予了新的意義。炎熱的夏夜，居住在城市裏各個不同院落的男人、女人和小孩經過了一天的工作或學習，晚飯後集中到一個小院或弄堂裏聊天，享受傍晚涼爽的微風，給彼此講故事，當然還有一起看電視。電視被用來「佔領納涼陣地」，統籌掌控人、時間和空間³⁷。

北方城市的公共空間又是如何被電視調整的呢？《無線電》1976年11月號的封面是一張集體收看電視的照片（圖8）。一群紅小兵被帶入一個看起來像是北京四合院的地方，院裏有一台彩色電視機，擺在五六排座位前面。大部分孩子已經坐下了，還有幾個正被領進來。電視旁邊是一塊黑板，上面寫着要播放的節目。孩子在看的是1974年攝製的故事片《閃閃的紅星》，乃文革後期的一個重要電影文本，講述1920年代末至1930年代初一個剛剛失去了母親的孩子如何在艱難的環境中把自己鍛鍊成了一個革命的最佳繼承人³⁸。這個文本的重要性不僅在於其敘述



圖8 《無線電》，1976年11月號封面。（圖片由黃心村提供）

的引人入勝，更重要的是它的跨平台混合設計使其既可以在視覺媒體上播放，也可以通過有線擴音器和無線收音機這樣的聽覺媒體傳播，因而適合在大銀幕、小屏幕、印刷媒體、無線電波上無限流通、重複播放。在這張精心布局的照片中，幾個已經坐下的小孩子一邊閱讀改編自這部電影的圖畫書，一邊等待着這部他們已經通過不同的視覺和聽覺媒體溫習過無數次的電影放映。媒體之交叉互動便在這樣一張擺拍痕迹十分明顯的攝影作品中盡顯無遺。

由此可見，看電視被奉為一種集體儀式，在1970年代中期中國城市的社會動員中佔據核心地位。電視放映室在上海、北京和其他主要城市陸續建立起來，變成了一個個小型劇院，反覆播放一批革命故事片和樣板電影。電視放映室散布在整個城市中，集體收看的儀式逐漸將電視這個媒體帶到了每家每戶。文革落潮的1970年代中期見證了電視作為一種重要的視覺宣傳手段，如何在娛樂功能之外，教育、知會、啟蒙、控制着已然高度組織化的城市居民。

四 餘論：聽的文化

中國電視的集體收看和收聽文化與「聽電影」文化同期誕生。筆者在之前的研究中討論過毛時代「聽電影」的文化現象。文革後期一代人對於電影和電影文化的癡迷得益於電影聲音通過無線電波廣泛傳播，電影中的對白和音樂充斥於1970年代中國的聽覺空間。正因為銀幕歌聲和經典的電影對白在社會主義視聽文化中佔據了一個重要的位置，細究電影在那時是如何被聆聽，就成為更深入地理解電影的跨平台雜糅設計的重要途徑³⁹。毛時代的有線廣播和無線收音將電影的聲音帶入日常生活的每個角落，到了1970年代的中後期，在中國城市正式登場的電視也成為了傳播電影聲音的一個重要媒介。

正如「聽電影」可以理解為一個沒有電影的電影文化，「聽電視」也可以是一個沒有電視的電視文化。即使沒有個人擁有的電視機，有關電視的零星技術和以各種傳播途徑散布的電視話語在1970年代的日常生活空間中舉目皆是。在沒有電視機的情況下，那些掌握連接電視傳輸聲道線路技術的人依然可以被納入1970年代中期迅速發展的電視文化。電視是話語，也可以是一些散落的零件和長線。一位散文作者在童年回憶中講述了他如何發現電視首先是一種聽覺媒體，與無線電波在同一個空間中共存、傳播。他和他的朋友找到了參與集體收看電視的方法，即便沒有圖像，這種新媒體也因為媒介的交叉界面而變得可知、可用、可觀⁴⁰：

20世紀70年代中期，一種9英寸熒屏的黑白電視機，開始進入百姓家庭。我家居住的那幢樓房裏，好幾十戶人家，最初只有一家有電視，每遇到有電影播放時，他家裏早早就擠滿了人。晚到一會，就別想往再前湊了。由此我想，看不上能聽上也好啊。於是這聽電影的欲望再加上物理課上學到的知識，促使我與另外一位同學決定製作「超再生調頻接收器」（也叫電視伴音器）。做這東西的關鍵在於要有一隻「矽材料晶體管」，那時買一隻「矽材料晶體管」需要8元多人民幣，1974年時，成人每月工資也不過幾十元，當學生的我們，口袋裏除了三、五毛的冰棍錢，哪裏買得來這東西。於是我們倆來到了市電子研究所牆外的廢料堆，上下翻啊挖的，雖然人都搞得髒兮兮的，但需要的零件總算是湊齊了，回家後再一通忙活，「超再生調頻接收器」裝配成功了。那次，電視裏播放朝鮮電影《一個護士的故事》，我們把「超再生調頻接收器」接到同學家電子管收音機的功放上，放足音量聽，片中的朝鮮歌曲真好聽。有電視的鄰居家就在對門，影片進行到緊要關頭時，那邊電視突然出了毛病，一下子影像沒了，聲音也沒了。就在人們掃興時，這邊的歌聲傳了過去。他們滿懷希望，循聲而至。進門就四下張望，我一看就知道是怎麼回事了，於是笑着對他們說：「你們在那邊是觀眾，到這邊就當一回聽眾吧！」省過味的人們全笑了。往後，我用它收聽了很多電影，「文革」前的、「文革」中的、「文革」後的，不一而足。

這篇文章寫得生動、有趣，還附有一張自製的「超再生調頻接收器」的照片——一捲長線，幾片金屬，一段鋰電池，這樣簡陋的自製設備就足以成為進入當年電視文化的敲門磚。對那些聚在一起的電視觀眾和這群年輕的無線電發燒友來說，即使視覺傳輸會出現中斷，聲音的保真度也能確保節目的順暢「流」動。電視接收器無法傳輸圖像信號，圖像因而被放逐於無線傳輸中某個未知的空間。然而，這種時常出現的狀況並沒有挫傷整整一代人對於一起聽電視並逐漸加入看電視的行列的熱情。他們的信心來自對電視這種新媒體的崇尚和樂觀的前景，而所用到的知識則來源於此前通過媒體平台普及的廣播文化和電影文化。

文革落潮期對公共空間和私人空間的大規模重組促進了電視正式進入城市中國的集體生活。雖然對電視的所有權和使用權局限於單位或社區街道組織，但是電視所生成的技術以及觀看和聆聽文化在1970年代中期就已居於城市生活的中心。本文論證了研究中國電視之過往的必要性，這段前史以漫長的集體收看和收聽為特徵，文革後期的1970年代是它的巔峰期。進入1980年代，電視開始進入每家每戶，漸漸代替收音機的主導位置，而中國社會去政治化的漫長旅程也就開始了。

註釋

① 李宏宇：〈「還是那時候的電視有看頭」——電視機中的「被記憶」〉，《南方周末》，2011年6月29日。文中提到陳曦將「雪花」素點的靜電屏幕納入多媒體裝置，有她的特殊用意。

② 顧盼：〈陳曦：我準備將《被記憶》做成文獻，直到電視機的使命終止〉（2016年3月7日），雅昌藝術網，http://huanan.artron.net/20160307/n820589_1.html。

③ 這些道具都是藝術家自己搜集的。在構思這個系列的過程中，陳曦首先成為了一位收藏者。她淘遍了中國各地的二手市場，得到了一批不同型號的老電視機，都是當年流行的家用品牌，例如1970年代流行的木質外殼的凱歌、金星、上海、星火，還有1980年代流行的塑料外殼的牡丹、崑崙、東芝、松下等。由老電視機開始，陳曦的收藏又擴展至與每一台老電視機同一時期的物件，包括家具、日常用品和小擺設。作為收藏者的陳曦也花費了大量時間和精力去重建由文字、圖像和聲音組成的過去。陳曦的「記憶工程」涵蓋了大量的印刷文獻、紀錄片和故事片的片段、專業攝影師和業餘愛好者所攝錄的影像。除此之外，也有親身經歷者的個人敘述，包括對幾十個過來人的採訪。參見張夢薇：〈陳曦：所以記憶〉，《文匯報》（香港），2016年4月19日，A29版。文章談及陳曦為其油畫系列所做的大量文獻準備工夫，是一項記憶工程。

④ 成小衛：〈蛻變中的永恆：淺析陳曦的藝術創作〉，《庫藝術》，2011年第17期，頁40-47。

⑤ Lynn Spigel, introduction to *Television After TV: Essays on a Medium in Transition*, ed. Lynn Spigel and Jan Olsson (Durham, NC: Duke University Press, 2004), 1.

⑥ Michael Curtin, *Playing to the World's Biggest Audience: The Globalization of Chinese Film and TV* (Berkeley, CA: University of California Press, 2007); Ying Zhu and Chris Berry, eds., *TV China* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 2009).

⑦ Wolfgang Ernst, "Media Archaeography: Method and Machine versus History and Narrative of Media", in *Media Archaeology: Approaches, Applications,*

and Implications, ed. Erkki Huhtamo and Jussi Parikka (Berkeley, CA: University of California Press, 2011), 240.

⑧ 徐光春編：《中華人民共和國廣播電視簡史，1949-2000》（北京：中國廣播電視出版社，2003）。徐書是一部廣播電視史，重點描述的是中國廣播事業的建立，有關電視的論述很少，僅散見幾處。

⑨ Weihong Bao, *Fiery Cinema: The Emergence of an Affective Medium in China, 1915-1945* (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2015).

⑩ 新中國第一代電視播音員的幾位代表人物近年來都有回憶錄出版，從中可一窺草創時期電視製作的境況。參見趙忠祥：《歲月隨想》（上海：上海人民出版社，1995）；呂大渝：《走進往事：一位共和國第一代女電視播音員的自述》（北京：中國文聯出版社，1999）；上海音像資料館、上海文廣新聞傳媒集團節目資料中心編：《老電視人口述歷史》（上海：學林出版社，2009）。

⑪ Raymond Williams, *Television: Technology and Cultural Form*, ed. Ederyn Williams (London and New York: Routledge, 2003), 86-96.

⑫ Rick Altman, "Television/Sound", in *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture*, ed. Tania Modleski (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1986), 39-54.

⑬ Michele Hilmes, "Television Sound: Why the Silence?", *Music, Sound, and the Moving Image* 2, no. 2 (2008): 163-81.

⑭ Michel Chion, *Audio-Vision: Sound on Screen*, trans. Claudia Gorbman (New York: Columbia University Press, 1994), 165.

⑮ Luke Stadel, "Television as a Sound Medium, 1922-1994" (Ph.D. diss., Northwestern University, 2015).

⑯ Barbara Klinger, *Beyond the Multiplex: Cinema, New Technologies, and the Home* (Berkeley, CA: University of California Press, 2006).

⑰ Jacques Attali, *Noise: The Political Economy of Music*, trans. Brian Massumi (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1985).

⑱ 關於新中國初期電視話語的研究稀少。參見歐陽宏生主編：《中國電視批評史》（北京：北京大學出版社，2010），頁15-52。此書採取的論述取向仍是傳統的階段論，將1958至1978年視為中國電視批評的「萌芽初創」時期。

⑲ 方漢奇、陳業劭主編：《中國當代新聞事業史：1949-1988》（北京：新華出版社，1992），頁134。

⑳ 關於《一口菜餅子》的製作經過，參見梁振華主編：《中國影像誌：電視卷》（北京：北京師範大學出版社，2010），頁3-10。另參見高鑫、吳秋雅：《20世紀中國電視劇史論》（北京：學苑出版社，2002），頁1-11。

㉑ 關於1950年代電視廣播初期的製作，參見郭鎮之：《中外廣播電視史》（上海：復旦大學出版社，2008）；另參見《上海廣播電視志》編輯委員會編：《上海廣播電視志》（上海：上海社會科學院出版社，1999），頁7-8；岳渺編著：《中國影視傳播史綱》（北京：中國傳媒大學出版社，2007），頁1-4。

㉒ 天津市地方志編修委員會編著：《天津通志：物價志》（天津：天津社會科學院出版社，1997），頁266。

㉓ James Schwoch, *Global TV: New Media and the Cold War, 1946-69* (Urbana and Chicago, IL: University of Illinois Press, 2009), 1.

㉔ 《上海電子儀表工業志》編纂委員會編：《上海電子儀表工業志》（上海：上海社會科學院出版社，1999），頁63-64。

㉕ 此處各數據均取自《上海電子儀表工業志》，頁64-65。

㉖ John A. Lent, ed., *Broadcasting in Asia and the Pacific: A Continental Survey of Radio and Television* (Philadelphia, PA: Temple University Press, 1978), 37.

㉗ 《無線電》由1955年出版發行至今，乃中國發行量最大的科普刊物之一，累積發行量已經超過三億冊，是新中國當之無愧的核心刊物。具體背景參見楊泰芳主編：《當代中國的郵電事業》（北京：當代中國出版社，1993），頁448。

⑳ 作為民國時期著名學者和教育家傅斯年的胞弟，傅南棣出身於顯赫的士大夫家庭。不同於其兄幼年起便傾心經典文化，傅南棣的愛好在於藝術方面，曾拜入徐悲鴻門下學畫。傅南棣擅長多種藝術門類，從傳統的人物花鳥到油畫、木刻、攝影，乃至動畫電影製作，他都有過嘗試。戰爭時期他頻繁出現在上海、南京、重慶、桂林等地的藝術家圈子中。新中國成立後，傅南棣曾參與郵票及各種工業設計，並成為當時許多重要出版物青睞的插圖作者。關於傅南棣的材料很少，只是零星散見各處。

㉑ 《烏鴉為甚麼是黑的》是一部彩色動畫短片，由富經驗的動畫家錢家駿和李克弱共同執導，上海美術電影製片廠1955年出品，片長10分鐘，曾獲得的國際和國內獎項有1956年意大利第七屆威尼斯國際兒童電影展覽會兒童文藝影片一等獎、1958年意大利國際紀錄片和短片展覽會榮譽獎，以及中國國家文化部1949年—1955年優秀美術片獎。參見張慧臨：《20世紀中國動畫藝術史》（西安：陝西人民美術出版社，2002），頁60。

㉒ 岳渺編著：《中國影視傳播史綱》，頁6。

㉓ 參見〈香港電視及其他〉，《羊城晚報》，1980年6月8日。文中力陳香港電視的弊端，主張拆除魚骨天線。類似的呼籲也出現在同期的其他出版物上。當年這個現象在美國《紐約時報》亦有報導，參見Christopher S. Wren, “China Trying to Compete with Hong Kong TV”, *New York Times*, 18 April 1984。近年來關於當年「魚骨天線」的興盛和爭議有一系列回憶和訪談。參見《南方都市報》2013年6月的系列報導：〈城市瘋起魚骨天線：港風北漸〉（6月18日）；〈黎子流：魚骨天線的拆留關乎「半開放」還是「真開放」〉（6月20日）；以及〈當年，我們這樣拆「魚骨」〉（6月21日）。另參見馬傑偉有關香港電視文化的著述，比如《電視與文化認同》（香港：突破出版社，1996）。

㉔ 丁荷生與筆者的對話，新加坡國立大學，2015年10月16日。關於中國媒體與地理的研究，參見Wanning Sun, *Leaving China: Media, Migration, and Transnational Imagination* (Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers, 2002)，特別是第一章“Going Home or Going Places: Television in the Village”，討論了城鄉間媒體傳播和分布的不均衡性。

㉕ 參見Nicole Huang, “Sun-facing Courtyards: Urban Communal Culture in Mid-1970s’ Shanghai”, *East Asian History* no.25/26 (June/December 2003): 161-82。

㉖ 參見〈用社會主義佔領城市街道思想文化陣地，把鞏固無產階級專政的任務落實到基層——批林批孔運動給北京市北新橋街道居民大院帶來深刻變化〉，《人民日報》，1975年1月27日，第1版。關於「向陽院運動」的起源其實還可以追溯到一本1973年出版的小說《向陽院的故事》，講的是一群大院裏的孩子在一位退休老工人的領導下，提高了革命覺悟，揪出了一個隱藏在大院裏的階級敵人（徐瑛：《向陽院的故事》〔北京：人民文學出版社，1973〕）。可以說，「向陽院運動」在全國蔚然成風前，關於「向陽院」的話語已經滲透了日常生活。對小說中向陽院原型的分析，參見Nicole Huang, “Sun-facing Courtyards”，161-82。

㉗ 〈向陽院裏的鬥爭〉，《文匯報》（上海），1976年5月30日，第3版。

㉘ 吉建富：〈二十年前看電視〉，《滬港經濟》，1998年第1期，頁43。

㉙ 〈過一個革命化的暑假〉，《文匯報》（上海），1975年7月29日，第3版。

㉚ 參見Nicole Huang, “Listening to Films: Politics of the Auditory in 1970s China”, *Journal of Chinese Cinemas* 7, no. 3 (2013): 187-206。中文版參見黃心村：〈收聽電影：1970年代中國的聽覺政治〉，《文藝爭鳴》，2016年第6期，頁57-68。

㉛ Nicole Huang, “Listening to Films”，187-206。

㉜ 李寧：〈昔日的記憶〉，《大眾電影》，2005年第9期，頁45。