

## 一、引言：新中國與文化領導權

### 1. 導言

本書源自筆者多年來對中國文化變遷的關注。錢穆先生曾被形容為「一生為故國招魂」，而其歷史背景自然是中國固有文化一定程度上成為「遊魂」。中國傳統文化如何成為「遊魂」，而此「遊魂」是否可「魂兮歸來」，這些都是引人深思的問題。如果借用余英時先生關於「內在理路」與「外在機緣」的區分，那麼社會學對於文化變遷的分析，毋寧更偏向「外在機緣」的一面。從社會學的視野來審視文化變遷，我們會發現，文化在現代社會所面對的獨特處境，是盧曼（Niklas Luhmann）所說的自我指涉的（self-referential）具有自主性的諸社會系統的興起與擴張，<sup>1</sup>而其中最值得關注的即政治系統（以國家為最樞紐的組織）與經濟系統（以市場為基本機制）。儘管傳統社會中的文化決不是停滯不動，但現代社會的到來顯然使得文化變遷的速度和範圍變得更快和更大，而現代國家與市場的興起是其中最重要的影響力量。因此，對於社會學者而言，對現代國家與市場的細緻分析與理解，是分析文化變遷的必要前提。這在新中國史的語境下是尤為適用的。

事實上，如果要對過去七十年中國的大眾文化發展尋找一種「中國模式」或者「中國特色」，則其最鮮明的特點即在於國家對大眾文化領域積極而全面的介入。對於新中國七十年的歷史，人們往往以1979年為分界線而分之為「前三十年」和「後四十年」。對於「前三十年」國家與大眾文化的關係，一句「八億人民八部戲」，似乎就以大結局的

方式定格了人們對它的認知，凸顯了國家對文化生產的極為有力的宰制。對「後四十年」而言，國家已隨著改革開放的推進逐漸收縮其對大眾文化領域的控制範圍，但國家對大眾文化的積極介入仍然是清晰可見的。這表現在國家雄心勃勃地構建公共文化服務體系的努力，通過國家的大量投資和政府自上而下的督導來建設和強化基層的文化機構（文化館、文化站等），而在文化生產方面，也持續地以「五個一工程」、大眾電影百花獎等活動來鼓勵比較貼近官方價值立場的文化產品的生產，並透過在市場上佔優勢的國有媒體進行傳播。

雖說這是有心人顯而易見之事實，但現有研究對新中國的國家與大眾文化之關係的分析仍顯得不足。有學者針對當下頗為興旺的關於中國農村的研究指出，「這些研究中一個比較共同的特點是對於國家或政府權力的討論不夠深入。國家權力在這些研究中被作為前提條件出現，或者作為一個模糊混沌的龐然大物來對待。」<sup>2</sup>這一評價也同樣適用於大眾文化的研究領域。本書正是從國家的視角來審視新中國的國家與大眾文化的關係。不過，有必要指出的是，本書將研究的時段限制在新中國成立至文革爆發這一期間，也就是1949至1966年之間。之所以選擇這一時段，是因為這是新中國的創建時期，這一時期所建立起的國家與大眾文化關係的模式對此後影響深遠，我們今日所看到的官方的文化機構建制（上自文化部下至鄉村的文化站）也基本是於這一時期所確立，要理解「後四十年」的國家與大眾文化關係，有必要回溯至這一時期。

這一時期不僅是我們當下文化走向的歷史背景，更重要的是，它為我們提供了極佳的機會來分析現代國家如何影響了文化發展的軌跡。在一「政治掛帥」的年代，我們可以暫時擱置對經濟系統的關注（這不



<sup>1</sup> Luhmann, N. *Social Systems*. Trans. by J. Bednarz Jr. & D. Baecker, Stanford, California: Stanford University Press, 1995.

<sup>2</sup> 周飛舟：〈從汲取型政權到「懸浮型」政權——稅費改革對國家與農民關係之影響〉，《社會學研究》2006年第3期。

言，<sup>133</sup> 沒有總體的國家能力，而只有在特定範圍的國家能力。因此，我們要關注的是更為細緻的國家能力，並在具體的歷史語境中予以勾勒和分析。在這方面，國家中心觀並沒有提供一個比較詳盡的分類。

基於對已有的國家能力研究的綜合與調整，<sup>134</sup> 本書提出以下的國家能力分類（詳見表 a）：第一組是國家的內在特徵，包括人力資本（國家雇員所擁有的技術、管理能力與專業化水準）、工具理性（國家的組成部分收集和評估信息，並作出合理決策以最大化其效用的能力）、一致性（國家的組成部分對共有的意識形態基礎、目標及方法達成共識及共同行動的程度，以及國家的組成部分相互溝通，建設性地討論觀念、信息和政策的能力）、統合（國家對自身機構和工作人員予以約束，促使國家公務員隊伍有效貫徹和執行政府決策的能力）、彈性（國家應對突發事件，適應社會經濟情況的長期變化以及可持續地解決社會爭議而不引發災難性的崩潰的能力）；另一組是國家與社會關係的指標，包括自主性（國家獨立於外部力量而行動的能力）、汲取能力與財政資源（國家動員社會經濟資源的能力，國家及其組成部分的財政能力）、再分配能力（國家在不同社會集團間對稀缺資源進行權威性的調配的能力）、滲透力（國家成功地將其意識形態、社會政治結構以及行政機構滲透到社會當中的能力）、反應力（國家對地方社會的需求的反應能力）、調控和監管能力（國家指導社會經濟發展的能力，國家促使個體

與團體的行為符合國家制定的規定之能力）、強制能力（國家運用暴力手段和威脅等方式維護其統治地位的能力）、吸納與整合能力（國家與社會之間進行溝通，並將各種社會力量與意見有效整合進國家框架與運作的能力）以及合法化能力（國家的道德權威的力度，也就是其國民遵從其命令是出於忠誠和義務，而不是出於脅迫或經濟動機的程度）。

表 a 國家能力分類

國家的內在特徵	國家與社會關係的指標
人力資本 工具理性 一致性 統合 彈性	自主性 汲取能力與財政資源 再分配能力 滲透力 反應力 調控和監管能力 強制能力 吸納與整合能力 合法化能力

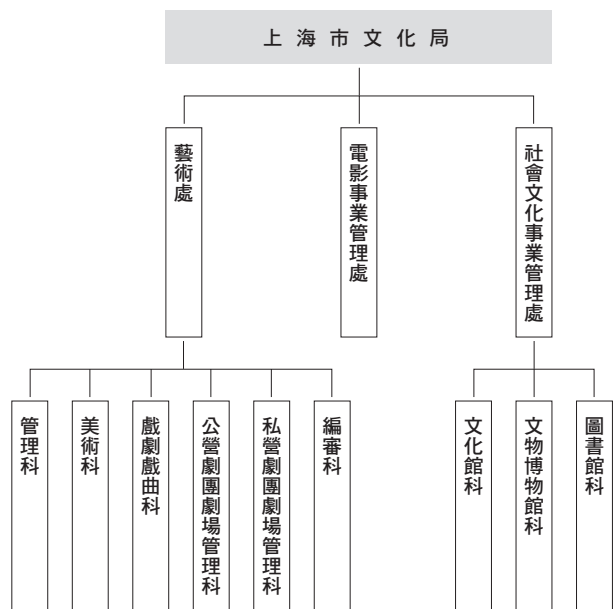
本書認為這是一個較為周全的國家能力的分類。當然，在具體的經驗研究中可能無法對不同的國家能力都進行面面俱到的分析，但上述國家能力的分類仍值得參考。

此外，斯科克波雖然注意到國家能力的不均衡性的問題，但僅僅是比較宏觀粗略地提及不同領域能力會有不同。事實上，即便在同一領域內（如文化領域）的不同面向，國家的能力也是有所不同的。同時，不同領域裏的國家能力都有相互影響的作用，某一領域的國家能力將會影響到另一領域裏的國家能力。此外，國家能力在某一方面的強大在一定時期和一定程度上推動國家目標的實現之後，可能轉變成妨礙國家目標實現的力量，而且這種國家能力越強大，其妨礙的作用就越強，這是

<sup>133</sup> Weiss, L. *The Myth of the Powerless State: Governing the Economy in a Global Era*. Cambridge, U.K.: Polity Press, 1998.

<sup>134</sup> Migdal, J. S. *Strong Societies and Weak States*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1988; 王紹光等：《中國國家能力報告》，瀋陽：遼寧人民出版社，1993年；王紹光：〈和平崛起與國家良治〉，《21世紀經濟報導》2003年12月29日。該分類方式特別參考了多倫多大學「環境稀缺品、國家能力與民間暴力」課題組所提供的分類體系，數據源自 <http://www.library.utoronto.ca/pcs/state/keyfind.htm>，引於2010年6月2日。

表 1.1 1953 年底上海市文化局組織機構圖<sup>37</sup>



可以說，在新中國成立後四五年的時間裏，上海市政府就已經建立起了比較完備的文化局的科層體制架構，其主要職能也基本確立，並付諸實施。這也足以看出新中國對於文化治理的重視。在此後的時間裏，組織結構也幾經轉變，不同部門的職能也有相應的增刪，但其基本格局已然是確立了的。

隨著新中國在大眾文化領域中逐步確立起計劃經濟的模式，也就是說由上海市文化局統一調度和安排全市的各種文化表演事務，文化局的組織機構的規模也隨之達到了頂點。由於全市眾多的文娛場所和演藝

團體都由市文化局管理，此外又有各種戲曲領域之外的文化事業需要推進，所以文化局頗有不堪重負之感，也影響工作的品質。在此情況下，文化局在 1957 年開始醞釀市區分工，也就是在區一級成立文化局（科），並將文娛場所和演藝團體劃分到各個區予以管理。<sup>38</sup> 這樣一個轉變，實際開啟了國家的力量向基層文化事業滲透的制度化 and 機構化。由於這一市區分工的推進和不同部門之間職能劃分上的規定，市文化局一方面可以減輕其原來過重的負擔，另一方面也可進一步實現對基層文化事業的滲透和管控，從而更有效地管理各區的文娛場所。

此後文化局組織結構上最主要的變化就是文化組織在橫向上的進一步分化，尤其是電影從文化局的管理範圍內劃出。1958 年 10 月成立了上海市電影局，而在此之前電影處也已被裁撤。電影局的設立，意味著有一更為整合的、系統的、更大規模的專職機構來管理電影事業。它的成立也同時意味著中央和地方之間文化管理上的進一步分權，因為此前的上海電影系統都直屬於文化部電影事業管理局，此後則歸上海市電影局管理了。<sup>39</sup> 除此之外，1958 年 2 月份，為了推動全市的群眾文藝的進一步發展，成立了市、區兩級的群眾文藝工作委員會。這個委員會是在市委文藝部的領導下，由多個部門共同構成的，有市文化局、市工聯、團市委、市婦聯等參加，區文化科則是在區委文教部領導下，建立有區文化科、區工聯辦事處、團區委、區婦聯等參加的群眾文化工作委員會或聯繫會議制度，以協調各方關係。<sup>40</sup> 這一機構的設立，也表明國家對群眾文化治理的進一步強調。

概而言之，相對於南京國民政府時期的三局共管模式，文化局模

<sup>37</sup> 電影事業管理處下設公營影院管理科、私營影院管理科、電影隊管理科和直屬電影隊。本結構圖基於 B172-1-717，〈市政府市編委關於市文化局更名為市文化事業管理局及局機關機構設置調整的指示報告批覆〉。

<sup>38</sup> 上海市文化局黨史辦公室：《上海市文化局大事記：1949-1999》。

<sup>39</sup> 《上海電影誌》編纂委員會：《上海電影誌》，上海：上海社會科學院出版社，1999 年。

<sup>40</sup> B9-2-69，〈關於文化局整編方案（草）〉。

身就有可能存在歷史的延續性，<sup>91</sup>而延續性中也當然存在著變遷。從結構與能動性的角度而言，蕭鳳霞未能充分重視能動性的作用，這將使得我們在解釋社會變遷如何可能（如改革開放）上變得更為困難。

蕭鳳霞和許慧文的討論實際上牽扯出「國家中心觀」和「社會中的國家」的理論交鋒。蕭鳳霞的論點更接近集權主義論，而集權主義模式實際是一種極端的國家中心觀，相信國家可以改造一切，而忽略了國家的不同質性、社會力量的繁複性與文化領域的自主性。與之相對，許慧文的分析更接近「社會中的國家」理論（事實上她隨後就與米格達爾合編了一部基於「社會中的國家」理論範式的經驗研究文集<sup>92</sup>）。「社會中的國家」強調了國家的非同質性與限度，但又沒有充分體認到國家一定程度上的自主性和國家能力強大的一面。

本章的論述儘管更支持「社會中的國家觀」，但並不代表筆者否定「國家中心觀」的合理性。事實上，它們都洞察到了國家與社會關係中的不同面向。毛澤東時代大眾文化領域中的巨大變遷與當時國家所設定的文化改造目標之間有極高的關聯，這一文化改造的目標並不受某特定階級利益的主宰，而體現出的是國家一定程度的自主性。只有充分認識到這兩種視角的分析合理性和局限性，互相補充和融合，同時關注國家與社會之間的持續互動，我們才能獲得一種更為切實的對新中國成立初期的國家與社會關係的認識，才能更好理解新中國社會主義文化改造歷程的複雜性，這也正是「國家性質的繁複性」所試圖傳遞的信息。

## 國家性質的繁複性



91 Cohen, P. "Reflections on a Watershed Date." in Jeffrey N. Wasserstrom (ed.), *Twentieth-Century China: New Approaches*. London & New York: Routledge, 2003.

92 參見 Migdal, J. S., Kohli, A and Vivienne Shue (ed.), *State Power and Social Forces: Domination and Transformation in the Third World*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994。

表 9.5 上海市 1965 年 1-12 月上演的各劇種各劇團劇目統計表<sup>34</sup>

1965 年 5 月

滑稽	一千零一天，南京路上的彩車
揚劇	沙家浜，紅燈記，江姐
錫劇	一千零一天
甬劇	萬年紅，紅花曲，山花爛漫
話劇	小保管上任，出鋼之前，美國侵略者，豹子灣戰鬥
滬劇	紅燈記，南方來信，紅花曲，奇襲白虎團，一網打盡，江姐
淮劇	紅花曲，瓊花，母子會，重要一課，紅燈記，紅色少年，江姐，洪湖赤衛隊，千萬不要忘記
越劇	紅燈記，八一風暴，山花爛漫，瓊花，年青的一代，黃浦江激流，紅花曲，北方怒火，阮八姐，胡伯伯的孩子，女飛行員，江姐，水晶洞，小紅軍，重要一課，紅燈記，南方來信

1965 年 6 月

話劇	一千零一天，南方來信，草原小英雄
揚劇	沙家浜，瓊花，紅燈記
錫劇	紅花曲，一千零一天，英雄阮大娘
京劇	紅燈記
越劇	紅燈記，黃浦江激流，金菊花，八一風暴，霓虹燈下的哨兵，山花爛漫，胡伯伯的孩子，阮八姐，北方怒火，向陽商店，颯爽英姿，南方來信，三世仇，迎新曲，重要一課，蘆蕩火種
淮劇	瓊花，千萬不要忘記，紅燈記，紅岩，南海長城，南方來信，洪湖赤衛隊
滑稽	儂真好，迎新曲，喜上加喜
甬劇	萬年紅
滬劇	南方來信，天山的紅花，南海長城，瓊花，沙家浜，奇襲白虎團，紅燈記

1965 年底，大世界試圖組建一個由不同劇團的精簡人員組成的短小精悍的說唱宣傳隊，劇種以滬劇和滑稽戲為主。在大世界的設想裏面，這個說唱宣傳隊是集體所有制，而不隸屬於大世界，但它基本是固定在大世界演出，各種活動也由大世界領導管理，其包銀數目不超過現

<sup>34</sup> B172-5-934，藝術一處〈上海市文化局 1965 年 1-12 月本市上演的各劇種各劇團劇目統計表〉。

有劇團。這個設想的出發點在某種程度上是要回到接管前大世界的狀態，一方面擁有一個相對固定的基本劇團，另一方面也多少可以解決插場演出問題。不過，這個設想被上海市文化局否決，因為文化局認為這涉及到大世界的經營方針問題。可見，重回舊路的方式已是行不通了。市文化局允許的是組織臨時的說唱宣傳隊進行插場演出，其內容也仍然是歌頌新道德新風尚，但這種形態是不穩固的，也無法改變大局。<sup>35</sup>

由於連續三年的大虧損，大世界已然成為文化局的一個大包袱。1966 年 2 月份，上海市文化局專門成立調查組，瞭解大世界的觀眾逐年減少的原因以及經營管理方面的問題。在另一方面，大世界也組織人手對觀眾進行訪談，調查瞭解情況，而這個調查令大世界的領導都多少有些驚訝。儘管有觀眾認為在大世界看演出划算，比解放前有進步，但有不少觀眾仍然對大世界是抱著負面評價，大世界在人們心目中的形象仍然不是那麼好，而最集中的一點就是「亂」。有的單位的工會說，他們廠的工人對外都說不去大世界玩，但實際上是來玩的，之所以不與工會說，其緣由是大世界的名聲不好，回去被人知道了不光彩。另一廠的工會人員說，該廠女工多，所以不會以團體的形式去大世界，其言下之意也是顯而易見的。大世界曾調查一百多個單位，結果發現只有中小型廠的工人來大世界較多，大型單位則來得少，這樣一個等級劃分所折射的含義也是很明顯的，也就是說，對於那些較有身份地位的單位及其員工來說，來大世界遊玩是一件並不體面的事情。有的工會也曾考慮過組織職工去大世界玩，但怕出事情。五星剪刀廠文教人員說，該廠某女職工，某年度到大世界來玩，被人盯梢，心裏驚慌，但又不敢講，怕把壞人拉到派出所去，留下自己的姓名地址，給領導知道，影響不好，此後

<sup>35</sup> B172-5-928，〈上海市文化局關於本市外地評彈團創作演出的彙報及市曲協〈培養評彈接班人〉的報告〉。