

圖像中的虛構： 上海外灘空間的記憶演變

● 劉永廣

摘要：本文從政治文化史的角度，着重探討以上海外灘作為空間背景的虛構性圖像產生的時代因素與背後的政治邏輯。1936年，上海木刻藝術家以1935年的「一二·二四」運動為主題，分別以南京路與外灘作為空間背景創作出兩幅木刻版畫，而虛構的後者的傳播範圍遠較前者廣泛。與之類似，在1958年建造的人民英雄紀念碑上的《五卅運動》浮雕中，為表現愛國群眾遊行示威的場面，藝術家再次以事件並未波及的外灘作為空間背景。外灘作為殖民主義空間，在1930年代逐漸被藝術家視作帝國主義壓迫與中國民眾反抗強權的典型空間加以建構，以此動員民眾參加救亡運動，這種民族主義的集體記憶呼應了抗日救亡的時代主題，並伴隨時代的轉變不斷演變，以滿足不同政治運動的需要。隨著1949年新革命政權的建立，虛構性圖像作為藝術家的個人記憶逐步融入國家的公共記憶之中，使外灘成為整個民族的「記憶之場」，強化了民眾對新政權的認同。

關鍵詞：上海外灘 「一二·二四」運動 五卅運動 殖民主義 記憶之場

空間研究既是城市史研究的重要領域，也是一種重要的理論思維^①。紀念性空間與集體記憶有着密切的聯繫，是中外許多學者介入空間研究的視角。法國學者諾拉(Pierre Nora)提出「記憶之場」(Les Lieux de Mémoire)的概念，用於解釋「法國」國家身份的記憶保存在一系列包括空間建築在內的各類紀念形式中^②。在近年中國學者的空間研究中，洪長泰對北京天安門廣場及周邊附屬建築進行了政治化的解讀，將這些公共建築視為體現中國社會主義

* 本文是江蘇省雙創博士項目「紅色空間的記憶傳承研究」(R2020SCB25)與國家社科基金後期資助暨優秀博士論文出版項目「空間改造與記憶嬗變：上海外灘變遷研究(1843-2012)」(23FZSB067)的階段性成果。

政權合法性的象徵^③。李恭忠通過研究中山陵的營造，探討了孫中山死後被國民黨塑造為政治象徵符號的過程，分析了國民黨的權力運作機制^④。不同於李氏的上層研究視角，陳蘊茜考察了孫中山記憶在城市道路、公園、紀念堂等日常生活空間中的塑造與推廣過程^⑤。

上海外灘作為一處典型的殖民主義空間，也受到學者的關注。外灘是舊上海的金融貿易中心，它瀕臨黃浦江，北起外白渡橋，南抵金陵東路；在1.5公里長的黃浦江西側，鱗次櫛比地矗立着數十幢西洋風格的建築大樓。自1843年上海開埠，至民國時期，外灘逐漸成為中國乃至整個東亞地區的金融中心。早期研究外灘的成果多集中於建築與規劃學科領域，主要分析外灘單體建築的藝術風格與街區變化及原因^⑥。在歷史學領域，關於外灘的研究多立足於區域社會史、經濟史與城市史角度，考察外灘地理空間與經濟功能演變^⑦。外灘作為整體性的城市意象、一個顯著政治文化符號，也曾有學者略為論及^⑧。上述研究多從權力或記憶的角度考察外灘地理空間嬗變過程。但是，關於外灘在一些藝術圖像中的政治文化象徵意義的形成與定型，幾乎無人論及。外灘雖為上海的經濟重心，但是作為英美控制的公共租界的一部分，卻又具有鮮明的政治色彩，自民國以來長期被視為西方殖民主義與中國人屈辱的象徵，是一處鐫刻大眾集體記憶的場所。

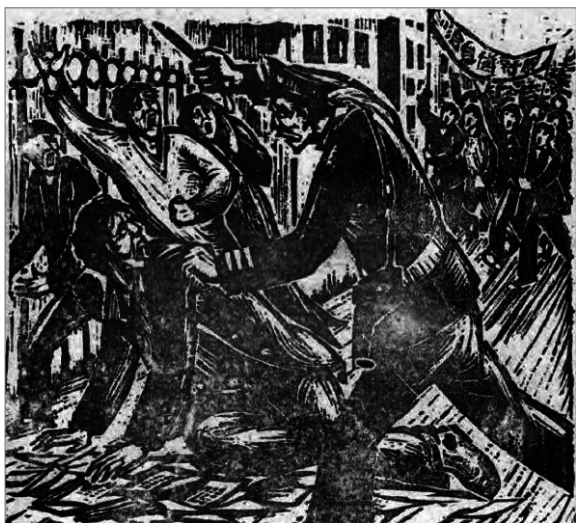
自晚清民國以來，外灘成為藝術家進行創作的靈感來源，有關外灘空間的形象頻繁地出現於各類視覺文本之中。政治與藝術雖然界限兩分，但並非涇渭分明。近代中國自五四新文化運動之後，政治逐漸有擴大化的趨勢，不僅進佔公共領域，而且登堂入室，滲透到私人領域，「自我隱秘的空間不但要求全部公開，而且幾乎全盤政治化」^⑨。在藝術領域，政治思潮也擺盪其間，導入藝術家的想像與創作當中；政治操控藝術審美，藝術表徵政治現實，二者交相為用，共同形塑起大眾集體記憶。本文從政治文化史的角度，首先分析以1935年12月24日上海學生運動為題的兩幅木刻版畫的產生背景；其次梳理作為殖民主義空間的外灘在虛構性藝術圖像中被呈現為壓迫性與抗爭性政治空間的集體記憶形塑過程；再次分析1958年人民英雄紀念碑《五卅運動》浮雕中所建構的外灘空間，闡述作為帝國主義象徵的外灘由藝術家個人記憶向國家公共記憶的演變；最後總結外灘空間的集體記憶演變歷程及其背後的政治邏輯。

一 木刻版畫中的外灘

1935年12月9日，北平大、中學生為反對華北自治，反抗日本帝國主義，齊集新華門，掀起大規模抗日救國遊行示威。「一二·九」運動發生後，迅速蔓延全國^⑩。消息傳到上海後，從12日開始復旦、同濟、大夏、大同、交通、光華等大學學生先後召開大會，成立學生救國會，發表通電與宣言，熱烈響應北平學生的抗日救亡運動。23日，復旦大學學生救國會組織「赴京請願討逆團」奔赴上海北火車站，準備乘車赴南京請願，請求政府抗日^⑪。24日，

為聲援北平學生，上海各界救國會發起了一次大規模的遊行示威。這次遊行有大學聯、中學聯、婦女救國會、職業界救國會等團體參加，臨時指揮部設在南京路上的五芳齋（賣餛飩、包子的鋪子）。遊行開始時，有人從大陸商場樓上往下撒傳單。工部局巡捕房出動巡捕暴力驅趕學生，與學生發生流血衝突。被驅散的學生重新在閘北天通庵集結，並向北站廣場進發，以支持在那裏進京請願的學生。在行進過程中，許多店員、工人、職員、市民加入，他們在1932年「一·二八」事變時曾被日軍轟炸的東方圖書館前召開市民大會，學生發表演說，宣傳抗日。市民大會結束後，學生繼續遊行示威，在隊伍進入北四川路轉向外白渡橋邊時，遭到巡捕的阻攔。為免造成人命傷亡，遊行指揮部下達解散命令，學生有秩序散去^⑫。上述即是上海學生為響應北平「一二·九」運動而發起的「一二·二四」運動。事件發生以後，有木刻藝術家以此為題材分別創作了兩幅取景不同的木刻版畫：一幅是野夫的《南京路上》（圖1），另一幅是郭牧的《一九三五·一二·二四》（圖2）。

圖1 野夫：《南京路上》



圖片來源：野夫：〈南京路上〉，《時代》，第112期（1936年11月），頁30。

圖2 郭牧：《一九三五·一二·二四》



圖片來源：郭牧：〈一九三五·一二·二四〉，《良友》，第121期（1936年10月1日），頁36。

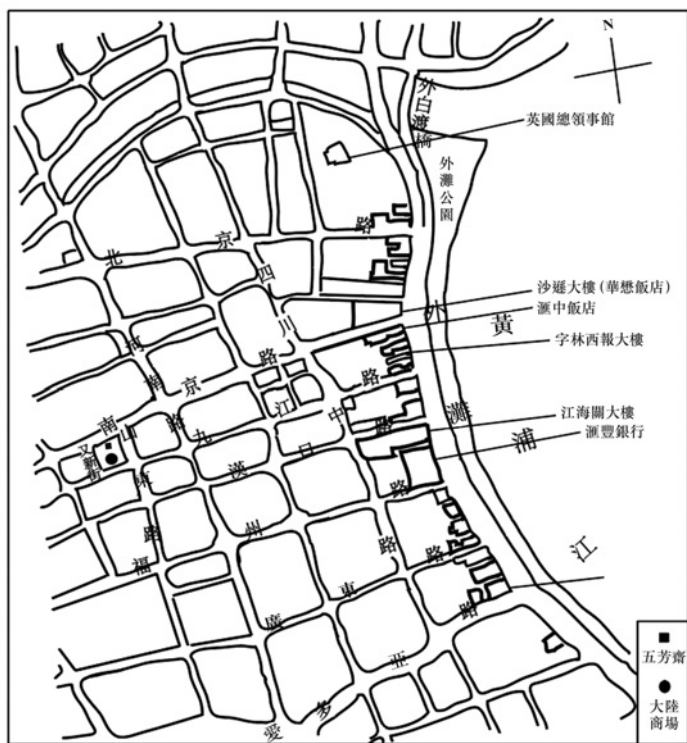
野夫創作的《南京路上》在布景的設置上有遠近兩個景象。在近景中，凶神惡煞般的巡捕，腰繫武裝帶，身背盒子槍，左手按住已經倒在撒滿了傳單的地上的學生肩膀，右手揮着警棍作勢朝學生身上打去。周圍站立的人神色各異，有的驚恐，有的憤怒，還有的不知所措，其中一人朝上方揮着手臂，張大嘴巴似乎在勸阻巡捕，背後是巡捕房放置的阻擋遊行隊伍的鐵柵欄。在遠景中，手持「反對華北自治」標語旗幟的學生遊行隊伍正大踏步地朝前挺進，高喊着抗日救亡的口號，表現出抗爭的姿態。畫面中遊行學生與巡捕之間的衝突，象徵着中國抗日救亡運動與殖民者利益之間的矛盾，也突出了壓迫與反抗的主題。

大概在同一時期，郭牧也創作了一幅以「一二·二四」運動為主題的木刻畫。在這幅名為《一九三五·一二·二四》的木刻畫中，藝術家運用小三角

刀，以黑白明暗手法突出人物和建築。外灘上的滙豐銀行大樓、江海關大樓、沙遜大樓的建築輪廓，以橫豎線條構圖，簡潔明朗。新古典主義風格的滙豐銀行大樓，其和諧的比例、對稱的結構、古羅馬萬神廟風格的半圓形穹頂都相當傳神地被刻畫出來。滙豐銀行右側的江海關大樓頂部層層收進的鐘樓、長方體直線線條與結構清晰可見。遠景中裝飾藝術 (Art Deco) 風格的沙遜大樓的方錐體屋頂也鮮明可辨。大樓前的外灘路上，黑壓壓的遊行隊伍擎着標語旗幟，舉着手臂，鬥志昂揚地自南向北行進。在畫面的左側，停靠着巡捕房的警車，車輛前方幾位印度巡捕手持警棍緊緊跟隨着遊行群眾，似乎在追打隊伍後的示威學生。建築物上空風雲漫捲，體現出救亡運動的激盪，整個構圖呈現出強烈的反抗色彩。畫面中以白底黑字形式呈現的數字「1935. 12. 24」，清楚顯示畫作表現的主題正是1935年12月24日的上海學生遊行示威運動。

比較兩幅作品的主題、布景，可以發現它們描繪的都是「一二·二四」運動；差異在於空間地點的選擇上，前者在南京路，後者在外灘。但是，根據當時中外報紙的記載以及參加過遊行示威活動人員的事後回憶，當天學生僅在南京路、北站與北四川路一帶活動^⑬，並未抵達外灘。學生在公共租界內遊行示威的地點是在大陸商場附近，而該商場的位置是「北至南京路，南至九江路，東至山東路，西至又新街」^⑭。又新街（俗稱「飯店弄」）是大陸商場這塊地中間的一條貫通南北的石子小路，作為學生遊行指揮部的五芳齋就位於沿南京路的一面^⑮。結合歷史地圖資料，我們大致可以確定當天遊行示威的地點與南京路以及外灘的相對位置（圖3）。

圖3 學生遊行地點與南京路和外灘位置示意圖



圖片來源：筆者自繪。底圖來自羅小未主編：《上海建築指南》（上海：上海人民美術出版社，1996），頁37；葛石卿編纂：《袖珍上海里弄分區精圖》（1946年）（上海：中華地圖學社，2008），頁6。

從圖中可以看出，學生示威的地點與外灘相距尚有河南路、四川路等數個街區之遙。

學生沒有去外灘遊行，一方面與巡捕房嚴格的防衛措施有關。自1919年五四運動以後，公共租界當局就嚴禁學生進入租界遊行，認為允許學生進入租界遊行「將會開創一個非常危險的先例」^⑯。此後，巡捕房強化警務力量，制訂嚴密的防衛計劃，工部局被授權在緊急時刻可以宣布「戒嚴令」，以應對未來可能發生的緊急狀況^⑰。尤其是1925年「五卅運動」爆發後，公共租界與法租界當局都加強了軍事防禦措施，在各個主要路口設置鐵柵門，還有各式各樣的碉堡。這些堡壘外形堅固，內設機關槍對準主要街道^⑱。上述舉措的實施，使租界當局的警衛力量能夠有效地控制租界空間，學生遊行隊伍很難在租界內展開大規模

的示威活動。另一方面，學生遊行的地點主要在南京路一帶，因為這一帶人員密集，可以向社會大眾廣泛宣傳抗日。相比南京路，外灘交通繁忙，各種高大建築、銀行旅館集中，但是人員密集度較低，外灘或許根本就不在學生計劃的遊行範圍內。

二 殖民主義空間的民族主義敘述

1935年12月24日學生遊行隊伍並未行至外灘，郭牧選擇外灘——一個示威活動並未波及的場所，作為木刻畫的空間背景，也就特別值得玩味。很明顯，藝術家加入了想像的成份，虛構了遊行隊伍在外灘行進的場景。但是，辨析藝術作品中空間背景的真假，並非本文所要拷問的最終目標。誠如論者所言，「繪畫不過是一種人造的歷史敘事在圖像上的延伸」^①，本文所關心的是虛構性圖像產生的動機以及其背後所隱藏的思想觀念和生活的「結構」。戴維斯 (Natalie Z. Davis) 曾指出，「虛構的修飾並不必然使敘述變得虛假，它也可以使敘述栩栩如生」^②。郭牧雖然選定外灘作為學生遊行示威的場所，虛構了一幅木刻版畫，但從深層意義上真實地傳達出彼時藝術家個人記憶中的外灘形象，這種虛構性圖像的敘述結構恰是彼時風起雲湧的抗日救亡運動與藝術活動共同決定與形塑的結果，是當時的政治生活決定了這一敘述的取徑。

這裏我們不妨借用法國學者列斐伏爾 (Henri Lefebvre) 的空間理論，有助於深化對這一問題的認識。列斐伏爾將空間分為「空間實踐」(La pratique spatiale)、「空間表象」(Les représentations de l'espace) 與「表徵性空間」(Les espaces de représentation)。其中「空間實踐」是指人直接施加於物質空間中的實踐活動而產生的空間；「空間表象」是社會中的支配者所規劃的空間，包括科學家、規劃師、官僚機構所設計與規劃的空間；「表徵性空間」是被支配者建構的想像性空間，包括藝術家、作家、哲學家等學者描述的空間^③。因此，「空間表象」是空間裏支配者的意識形態表達，充滿了支配者的統治意圖，「表徵性空間」是空間裏被支配者對支配者所控制的空間意義的挪用、拆解與解構。郭牧所創製的這幅木刻版畫，恰是藝術家對當時外灘空間意義的解構。要理解郭牧將外灘作為「一二·二四」運動的背景，必須將這幅作品放置於1930年代抗日救亡的政治語境與藝術譜系中加以審視。

1920、30年代，外灘不僅已成為上海城市的地標性空間，而且是當時聞名遠東的金融街，匯聚了帝國主義列強在華的幾乎全部銀行，是西方在華勢力的集中表現^④，尤其是巍峨雄壯的滙豐銀行大樓被時人視為「英國在華經濟力量的權威象徵」^⑤。但是，自五四運動以後，中國民族主義運動就以席捲地之勢衝擊着帝國主義在華勢力。至30年代，外灘被視為西方殖民主義勢力盤踞的象徵性場所，對外灘形象的這一想像與記憶，不僅能夠從當時的真實空間場所中體驗到，而且可以在報刊、雜誌、書籍上的評論、小說、詩歌以及電影中感知到^⑥。郭牧將外灘設置為遊行示威的空間背景，顯然具有強烈的象徵內涵，更能凸顯出學生遊行示威這一歷史事件的抗爭意義。

《一九三五·一二·二四》這幅版畫的產生既與郭牧個人的經歷有關，也與當時滬上濃厚的藝術與政治氛圍密切相關。郭牧又名郭夢家，原名郭虹路，1916年出生於山東諸城，1936年畢業於上海美術專科學校西畫系，以筆名「郭牧」在報刊上發表木刻作品^⑤。據郭牧回憶，他是在1933年於北平美術專科學校學習時開始接觸版畫的。版畫發人深思的題材選擇、鮮明的黑白對比，以及運用刀鋒刻出線條形成的力度，都給他很深的影響。在那國難深重的年代，他覺得作為一個美術工作者，有責任反映民眾為挽救國家危亡進行的革命鬥爭，而黑白木刻版畫是很好的藝術手段。也正因為此，郭牧在無師資指導下就開始自學木刻^⑥。從郭牧加入1936年11月成立的上海木刻作者協會，可以看出他的藝術選擇與當時興起的抗日救亡運動之間的緊密聯繫。該協會宣稱中國新興的木刻的任務就在於「鬥爭——與黑暗和強暴相搏鬥」，木刻「要以最大的赤誠和努力」參與「神聖的偉大的救亡運動」^⑦。顯然，加入這一協會意味着郭牧將個人的藝術專長運用於民族國家的救亡運動中，而如果沒有一定的民族主義思想意識的鋪墊，藝術家不會作出如此的選擇。當年那場聲勢浩大席卷整個上海學界的救亡運動，彼時身處滬上作為學生的郭牧躬逢其盛，親身參與其中^⑧。這樣，在那種風雷激盪、外侮日亟的時代，他將個人的藝術創作與民族國家救亡的使命相結合。

在創作時，郭牧自覺或不自覺地將這種強烈的民族主義情感注入到作品中，解構了外灘這一殖民主義空間的特質。晚年的郭牧回憶了當時創作這幅作品的感受^⑨：

示威遊行結束後，我回到菜市場悅來坊的小亭子間裏，當晚躺在牀上久久不能入睡，附近教堂裏不時傳來聖誕節的歌聲，隱約地聽到甚麼「神聖的夜，安靜的夜……」，我閉着眼凝想着，在洋人和國民黨反動派統治下的上海灘，哪有甚麼聖潔和安靜可言！白天示威遊行隊伍被鎮壓的情景，手持木棒的巡捕兇惡的嘴臉又浮現在眼前，頓時胸膛上像壓上了塊石頭，這壓力實在使人按捺不住。為了表達中國人民抗敵救亡的意志和抗議敵人的血腥鎮壓，一股強烈的創作欲望促使我翻身起牀，懷着激憤的心情拿起木刻刀，刻了題為「1935年12月24日」的木刻。

顯然，郭牧是在參與了上海學生的遊行示威後，受到民族主義情感的激發而創作了畫作。

雖然「一二·二四」運動並未在外灘真實發生過，但郭牧將這一西方勢力盤踞的場所想像為國人反抗之地，在殖民主義的空間加入了民族主義的記憶。相比野夫以示威活動實際發生地南京路作為空間背景創作的《南京路上》，郭牧創作的《一九三五·一二·二四》將學生遊行示威置於代表西方列強勢力的空間外灘之中，顯然具有強烈的象徵意義。藝術家通過這種錯置的表現形式，表達反抗帝國主義勢力的堅決態度與救亡圖存的抗爭意識，以喚起社會大眾的民族意識與戰鬥精神。正如郭牧在回憶中所指出的，「這幅畫的構圖沒有按寫實的原則處理，背景不是南京路，而是外灘的滙豐銀行和海關大樓。因為外灘和這幾個建築物更典型地代表着帝國主義列強侵略中國和吮吸

中國人民血汗的老虎口，而今在老虎口前中國人民團結示威，發出爭取民族解放的呼聲」^⑩。

這種對殖民主義空間的民族主義想像與記憶，並不是藝術家憑空臆造的，它的產生與發展要歸結於1930年代圖像藝術對城市空間表現的藝術譜系。木刻版畫是一種圖像藝術表現形式，藝術家只要使用一塊木板與一把小刀，就能創作出一幅簡潔的圖像。魯迅是中國現代木刻版畫藝術的先驅，他認為木刻版畫作為一種民間藝術形式，流行範圍廣泛，能夠推動社會變革。由於外國藝術家的版畫作品能夠反映社會現實，與社會密切相關，從20年代起，他陸續將西方現代木刻版畫介紹到中國，並重印中國木刻經典作品，舉辦木刻展覽，培養年輕藝術家學習木刻藝術。在其大力倡導之下，中國出現了一大批年輕的木刻版畫藝術家，上海發展成為中國木刻藝術中心^⑪。流風所及，外灘成為彼時木刻版畫重點描繪與表現的城市空間之一，在圖像藝術中受到廣泛批判。這種圖像藝術中的「空間批判主義」往往通過將外灘或相關建築設置為人物活動或事件的空間背景，表現外灘的殖民主義色彩，以凸顯中國所遭受到的帝國主義壓迫與剝削。

例如，1934年羅清楨所作的木刻畫《黃浦江濱》中，黑白線條對比強烈，外灘最具代表性的建築滙豐銀行大樓與江海關大樓矗立在畫面的中心位置，還有通向浮碼頭的引橋^⑫。這幅版畫看似一幅普通的木刻景物畫，但實際上隱含了藝術家對這一空間的批判。兩座建築就像是戰鬥性的軍事堡壘，滙豐銀行是英資銀行，江海關大樓代表的中國海關也為英國人所把持；作為金融與海關管理機構，它們是英國在華利益的象徵。兩座大樓所代表的外灘空間，背後受到帝國主義列強的操控，藝術家無疑在批判這一空間的帝國主義性質。又如，1935年胡其藻創作的木刻畫《街頭徘徊的母親和小孩》中，孤苦無依的母子兩人徘徊在街頭，背後是外灘的江海關大樓和滙豐銀行大樓等象徵西方殖民主義的建築物^⑬。作品將人物放置於一種異質性的空間之中，形成強烈的對比，凸顯出當時中國社會現實秩序的扭曲，是左翼革命話語在藝術領域的反映。

上述作品雖然並不能代表1930年代以外灘為背景的全部藝術作品，但是卻反映了當時藝術創作中的一種普遍傾向，即外灘被視為殖民主義的空間、帝國主義列強在華勢力的盤踞場所。郭牧的木刻版畫恰是從這種帶有空間批判主義意味的藝術表現譜系中產生的。事實上，這種民族主義思潮深度影響了藝術家的創作，對外灘空間作出深刻的批判。這種批判不僅表現在木刻畫作品中，還廣泛存在於其他形式的藝術圖像中。例如，1934年萬籟天為小說《寒夜》所作的插圖，突出表現了沙遜大樓的壓迫性；廖冰兄的漫畫刻畫了沿外灘一線的黃浦江中停滿了外國的軍艦，顯示了外灘空間中帝國主義的軍事武裝；陳浩雄將沙遜大樓與白人武裝巡捕並置在一個畫面中，更加直白地表現出外灘空間的帝國主義壓迫性^⑭。

裴宜理(Elizabeth J. Perry)在敘述安源煤礦近一百年的革命歷程時，為了分析文化在革命運動中的重要意義，她提出兩個核心概念——「文化置位」(cultural positioning)和「文化操控」(cultural patronage，下詳)。其中「文化置位」揭示了革命的組織者與領導者通過對地方文化(包括語言、文學、藝術、

符號象徵、社會意識、社會組織形態)的適應和運用來發起革命、完成動員、爭取支持，將革命不斷引向深入^⑳。上述作品中的藝術批判策略與表現形式集中地表現了裴宜理所說的「文化置位」策略。外灘具有強烈的異域色彩，其本身代表着殖民者的權威，參與民族主義文化運動的藝術家運用「文化置位」策略——通過黑白分明的木刻藝術的表現形式與技法，將這一空間虛構成為學生遊行示威的場所，將殖民主義的空間塑造成反抗帝國主義壓迫的抗爭之所，從而激發社會大眾的民族主義情感，以此動員民眾參與革命運動。

也正因此，比較《南京路上》與《一九三五·一二·二四》兩幅作品，虛構的後者在傳播範圍與社會影響力方面似乎要比前者更勝一籌。目前所見，前者僅登載在1936年5月出版的《文學叢報》與11月出版的《時代》畫報上^㉑。反觀後者，從1936年2月至10月，先後刊載在《生活知識》、《海燕》、《鐵馬版畫》、《文學》、《生活星期刊》與《良友》等多家雜誌上^㉒。被刊物轉載的次數足以說明，後者的傳播範圍遠比前者要廣泛得多。後者的殖民主義空間特質更能表現出救亡與反抗的時代主題，因此在當時廣為流傳，這也可從郭牧後來的回憶中得以印證，「由於這個題材的選擇有現實意義，作品發表之後，曾引起人們的注意，有的雜誌（如聶紺弩主編的《海燕》雜誌），有的抗日救亡小冊子都予以轉載，可以說是取得一定的鼓舞人民抗日鬥志的藝術效果」^㉓。

雖然兩幅作品名稱同樣關乎反抗與壓迫的主題，但是一幅以場所空間命名，另一幅以事件發生的時間命名，而《一九三五·一二·二四》將「一二·二四」運動發生的空間放置於租界最具代表性的場所——外灘，從而在殖民主義的空間中植入了民族主義的想像與敘述，形構出關於這一空間的民族抗爭的集體記憶。因之，相比於過去學者所強調的中國人通過新建的物質空間進行民族主義的宣傳與敘述^㉔，這種通過藝術圖式語言拆解殖民主義空間、表達民族主義精神的方式，更具政治與文化上的張力。藝術家通過創造形象鮮明的藝術作品，將具體的物質空間賦予政治性的內涵，能夠更加強烈地體現出政治立場與民族主義情緒，這種藝術感染力更容易激發起社會大眾的政治情感。

這種空間的批判性藝術一直延續下來，隨着社會形勢的變化，其批判的對象也不斷轉移。進入抗日戰爭時期，隨着中日之間戰事的加劇，外灘被視作中國軍民反抗日寇的抗爭場所。例如1938年馬達創作的木刻畫《和平紀念塔》，其前景是矗立在外灘的歐戰和平紀念碑，後景是外灘沿江高大的建築群，中景則是中國軍機在轟炸日軍旗艦「出雲號」^㉕。這種抗日救亡的主題也表現在張在民1940年發表的《「八一三」戰爭》木刻連環畫中，最後一張的畫面同樣以外灘高大的建築群為背景，中國軍機飛臨黃浦江上空轟炸日艦^㉖。抗戰結束後，外灘空間藝術圖像的批判對象由日本帝國主義者轉向登陸上海灘的美帝國主義者。1946年路得創作的《外灘風光》系列漫畫，集中批判美軍在外灘的胡作非為^㉗。外灘開始被視為美帝國主義壓迫中國民眾的空間。解放戰爭時期，隨着國共兩黨鬥爭的加劇，外灘成為表現國民黨軍警鎮壓學生運動的場所。1947年，響應魯迅號召、積極參與木刻藝術創作的左翼畫家李樺創作了一幅名為《從鐵蹄下站起來》的木刻畫（圖4）。畫面的中心是國民黨軍警騎着高頭大馬，揮舞着長槍、馬刀衝入參與「反飢餓，反迫害，反暴行」示威運動的學生群中，毆打仆倒在地地的抗議學生，地面散落了大量傳單，學生未有因而停

圖4 李樺：《從鐵蹄下站起來》



圖片來源：李樺：《從鐵蹄下站起來》，收入四川省美術家協會、神州版畫博物館編：《烽火歲月 中國抗戰版畫集》（成都：四川美術出版社，2015），頁39。

下腳步，反而繼續喊出口號；畫面的背景是滙豐銀行大樓、江海關大樓與字林西報大樓等外灘建築。

1930年代至40年代初期木刻版畫中的外灘空間記憶，集中批判了帝國主義對中國的欺凌與壓迫，同時又表現出中國民眾強烈的抗爭意識。值得注意的是，到40年代中期，木刻版畫中的外灘空間還表達了對在美帝國主義者支持下實行專制獨裁統治的國民黨政權壓制民眾民主運動的批判。外灘這種集壓迫與抗爭雙重政治寓意於一身的集體記憶，一直延續到社會主義時期紀念性建築的浮雕藝術形式中，並有所演化。

三 紀念碑浮雕上錯置的外灘空間與記憶

1958年，在新中國建國十周年前夕，人民英雄紀念碑在北京天安門廣場正式落成，著名美術家劉開渠領導一組雕塑家，根據中共中央定下來的歷史主題，在紀念碑的須彌座四面刻上了十塊巨型浮雕。紀念碑東面的浮雕主題分別是「虎門銷煙」、「金田起義」；朝向南面、面對正陽門的三塊浮雕主題分別為「武昌起義」、「五四運動」、「五卅運動」；西面兩塊浮雕的主題分別是「南昌起義」、「抗日游擊隊」；正北面中間的浮雕為「勝利渡長江，解放全中國」，左右兩面的浮雕主題分別是「人民支援前線」、「歡迎解放軍」^{④③}。

中國共產黨自建黨之初，就致力於完成以「打倒軍閥」、「推翻國際帝國主義的壓迫」為主要內容的反帝反封建的民主革命任務^{④④}。在承繼中共民主革命綱領的前提下，1940年毛澤東發表〈新民主主義論〉，將中國革命的歷史進程

劃分為民主主義革命和社會主義革命兩個階段；自近代以來至1940年的民主革命又劃分為由資產階級領導的舊民主主義革命和由無產階級領導的新民主主義革命。在民主革命階段，中國經歷了鴉片戰爭、太平天國運動、中法戰爭、中日戰爭、戊戌變法、辛亥革命、五四運動、北伐戰爭、土地革命戰爭、抗日戰爭^⑤。毛澤東對近代中國革命歷史進程的劃分成為建國後具有主流意識形態地位的史觀，中共領導的反帝反封建的民主革命運動構成近代史的主旋律。

人民英雄紀念碑上的浮雕主題是經過官方精挑細選的結果，是對毛澤東提出的新民主主義革命理論的再現與表徵，深度契合中共的革命史觀，是其具象化表現。它們突出表現了近代以來中國人民反帝反封建的歷史任務，十塊浮雕中僅有三塊浮雕主題（「虎門銷煙」、「金田起義」、「武昌起義」）反映了舊民主主義革命歷史事件，其餘七塊浮雕主題（「南昌起義」、「五四運動」、「五卅運動」、「抗日游擊隊」、「勝利渡長江，解放全中國」、「人民支援前線」、「歡迎解放軍」）均反映新民主主義革命時期的歷史事件，凸顯了中共領導下的新民主主義革命的輝煌勝利。

在王臨乙於1955年創作的《五卅運動》這塊漢白玉雕塑上，一群工人與學生模樣的人群揮舞着標語，呼喊著口號向前行進，在這群遊行示威群眾的背後是幾座高聳的上海外灘建築，自左向右依次排列着：滙豐銀行大樓、江海關大樓、字林西報大樓、沙遜大樓（圖5）。劉開渠簡要介紹了這塊浮雕的內容與意義^⑥：

浮刻表現由工人領導，聯合各界人民，英勇不屈的向帝國主義示威、抗議、鬥爭。「五卅運動」浮刻的構圖是行列式，作者以結實的體積造型，着重的從每個人物的反帝精神去描寫，工人、學生和各界人民，他們都像鋼鐵一般的堅強，不屈不撓，衝向敵人。中間一個青年工人，雖受傷而仍奮勇前進，更深刻的表現出中國人民一定要打倒敵人，獲得勝利而後已。

圖5 人民英雄紀念碑《五卅運動》浮雕



圖片來源：王臨乙：《五卅運動》，收入王臨乙、王合內：《王臨乙王合內作品選集——素描·雕塑》（北京：人民美術出版社，1993），頁24。

十塊浮雕的歷史主題均有強烈的革命色彩，劉開渠的說明恰是對《五卅運動》浮雕富有鬥爭精神最有力的說明。五卅運動的鬥爭目標指向以外國資本家為代表的帝國主義勢力。外灘作為浮雕的空間背景，成為表現帝國主義勢力與群眾反抗壓迫的空間象徵。

與1936年郭牧所創作的木刻版畫類似，這塊浮雕的空間背景也是一個虛構的圖像。五卅運動期間，在外灘並沒有發生大規模的群眾遊行示威。根據公共租界工部局警務處的報告記載，從1925年6月1日至26日，在總罷工期間爆發的大規模遊行均發生在閘北與南市等華界地區^④，這些示威均沒有進入公共租界範圍。在外灘一帶發生的對抗性行動，僅限於一些宣傳性的活動^⑤。外灘之所以沒有發生大規模遊行活動，是由於「五卅慘案」在位於南京路的老關巡捕房發生後，租界當局立即採取一系列嚴格的治安舉措，以防止學生在街道聚集。慘案發生當日，工部局總辦魯和就授權警務處長麥高雲（Kenneth McEuen）和萬國商團（Shanghai Volunteer Corps）司令對局勢採取適當處理。萬國商團於次日出動，上街維護治安。6月1日，工部局宣布對公共租界實施戒嚴^⑥。2日，美國和意大利軍艦上的海軍一部登陸，代替萬國商團擔任警戒任務^⑦。在這期間，參與執勤的萬國商團約二千人，各國海軍約八百人，公共租界內所有重要機構都由海軍部隊擔任防衛任務，南京路和附近一帶高大建築的屋頂上都架設機槍^⑧，如永安公司大東旅館、西藏路一品香飯店和遠東飯店的屋頂花園均加設了機槍^⑨。在層層防禦措施之下，遊行示威群眾不僅無法涉足外灘，甚至連與華界毗連的滬西一帶的公共租界也難以進入。

或許會有人質疑說，王臨乙所作浮雕上的外灘，並不必然代表五卅運動遊行隊伍所經過的地點，可能僅是作為上海城市的一種地標性符號，以此表明五卅運動的發生地是上海。即使如此，浮雕上的建築也呈現出一種空間與時間上的錯位。1961年，也就是人民英雄紀念碑落成後的第三年，北京市城市建設委員會去函上海市城市建設委員會，讓後者協助查明《五卅運動》浮雕上的兩座建築江海關大樓和沙遜大樓的具體落成時間，問詢函全文如下^⑩：

上海市城市建設委員會：

北京天安門廣場人民英雄紀念碑的碑座上，刻有一幅紀念「五卅」運動的浮雕，其背景是上海的「海關大樓」和「沙遜大樓」（位於南京路、貴州路、浙江路之間）。最近有人提出，上述兩幢建築物在1925年「五卅」運動時尚未建造起來，為弄清史實，希你委協助查明這兩幢建築是何時開始建造何時落成的，並告知我們。

此致

敬禮

北京市城市建設委員會

1961年7月28日

事實上，五卅運動爆發之際，江海關大樓與沙遜大樓尚未建成。江海關大樓於1925年12月奠基興建^⑪，至1927年建成^⑫。沙遜大樓於1926年開工，至

1929年建成^⑤。這距離五卅運動爆發已有數年之久。因此，這塊浮雕顯然將先發生的歷史事件置換於後形成的建築空間中，從而導致集體記憶在空間中的錯置。

之所以出現如此的時空錯置，在於中共在建國後力圖通過對空間象徵符號的「文化操控」來強化自身的執政合法性。裴宜理認為，革命國家建立後，革命者通過「文化操控」——即對文化（話語、符號、象徵等）的控制與再解讀來鞏固政治權力和將政治權力神聖化^⑥。同樣以革命造反起家的國共兩黨都特別重視對意識形態的宣傳與掌控，以服務於政權合法性建設。歷史作為意識形態的重要表徵之一，成為兩黨都努力影響並力圖掌控的場域。為壟斷與強化歷史敘述的言說，擴大其影響效應，必須通過特定、具象化的政治象徵符號，使高蹈的意識形態理論容易為不同層次的大眾所理解與接受。因此，戲曲、詩歌、小說、舞蹈、電影、繪畫、建築等眾多日常生活中大眾化的文化藝術手段被操控，用之於表現兩黨的歷史觀，只是中共對政治意識形態的掌控力度遠超國民黨。歷史敘述往往又必須借助形象化的空間尤其是紀念性空間來展現，因此空間尤其是紀念性空間成為中共銳意加以利用的政治符號。在民主革命階段，中共就特別重視打造與利用空間政治符號強化自身的權威，這種符號涵蓋廣泛，既包含革命領袖人物形象在空間的展示^⑦，也涉及特定公共空間的營造^⑧，還包括紀念性公墓的營建等^⑨。

1949年中華人民共和國成立後，帝國主義勢力已被驅逐出中國。保存帝國主義勢力侵華的屈辱史與緬懷光榮先烈的光輝鬥爭史，成為區分敵我的重要手段，這就需要使對帝國主義的感性體驗與革命鬥爭的記憶繼續留存在當下。但是帝國主義已成往事，民族屈辱與壓迫已逝，僅革命激情與幻想尚存，體驗曾經的屈辱史與光榮史唯有訴諸歷史記憶一途。諾拉強調「所謂場所的時代就是這樣的時刻：我們曾在記憶深處體驗到的深厚資源正在消失，現在它只能通過重構起來的歷史學才能體驗」，「它是由一個從根本上被捲入變遷和更新的集體通過詭計和意志分泌、設置、確立、建構、決定和維持的」^⑩。因此，作為昔日帝國主義勢力曾經盤踞的場所——外灘，一處遺留下來的城市殖民主義空間，成為保存和維持恥辱與光榮過往的「記憶之場」，革命政權借助這一特定的「記憶之場」重構過去的歷史，合法化自身的權威。

正如洪長泰所說：「統治者往往選擇、簡化、重寫或特別強調某些時段或事件，以配合他們當時的政治需要。因此，歷史的重點並不在於過去實際發生了甚麼事情，而在於過去應該發生甚麼事情，以迎合既定的政治目標和意識形態。」^⑪五卅運動被中共視作在新民主主義革命階段親自領導的毫不妥協的反帝鬥爭。五四運動以後，「革命的領導者，已經不單是資產階級，無產階級也獲得了領導權」，「這種光榮的成就，固然應說是由社會的發展，客觀的已決定它必然要這樣，但是主觀方面，在它的階級政黨——中國共產黨堅強的領導下，它曾經進行過數次的流血鬥爭，這些功績，也是不能埋沒的」。五卅運動即被視為中共領導的「數次的流血鬥爭」之一^⑫。上海是五卅運動的發生地，作為上海地標性空間的外灘無疑是展示這場波瀾壯闊的民族主義革

命運動的最佳舞台。雖然五卅運動並未波及外灘，外灘空間卻被刻寫入人民英雄紀念碑的紀念浮雕中，藝術家在創作時也許是無心之失，但是這卻表明彼時人們對外灘作為殖民主義空間根深蒂固的集體記憶。

這種集體記憶承襲自民國時期的抗日救亡運動，在新中國成立後依然延續下來。外灘在中國近代以來的民族主義與社會主義革命之中，充當了中國人民區分敵我、反抗帝國主義的「記憶之場」。正如諾拉所言，這種「記憶之場」就是「一切在物質或精神層面具有重大意義的統一體，經由人的意志或歲月的力量，這些統一體已經轉變為任意共同體的記憶遺產的一個象徵性元素」^⑥。在這一過程中，外灘成為公共記憶永遠鐫刻在石製的紀念碑之上，藝術家對外灘空間的構想也導入了國家的公共記憶之中，外灘由此成為集體記憶中的帝國主義勢力象徵以及中國人民反抗壓迫的場所。借助國家的歷史話語，外灘的形象在此固化與定型。同時，外灘在浮雕藝術圖像的公開呈現，也表達出中共意在動員社會民眾強化對革命政權的政治認同，維持和延續革命政權合法性。

四 結語

上海的「一二·二四」運動，是北平「一二·九」運動的餘波。在後來由藝術家以這一事件為主題創作的兩幅木刻版畫中，卻出現了兩種不同的空間敘述：一幅以事件真實發生地南京路作為空間背景，另一幅以事件並沒有波及的外灘作為空間背景，虛構的後者傳播範圍之廣泛遠超前者。這種藝術現象的產生，源於外灘作為殖民主義空間，其富有西方特色的建築物使抽象的帝國主義概念更加真實與具體化，為西方列強的張揚與跋扈提供了一種現實的象徵，能夠有效激發大眾的民族主義情感，從而呼應了1930年代鋪天蓋地的反帝民族主義運動。外灘被時人視為壓迫與反抗的典型空間，正因為具有這樣的象徵意義，外灘雖然並不是學生運動發生的所在地，卻被刻寫在藝術版畫之上。親身參與抗日救亡文藝運動的經歷，孕育了郭牧作為藝術家的敏銳政治嗅覺，他以政治與藝術的雙重鋒芒刻寫了外灘空間的個人記憶。

這類虛構的圖像作為藝術家的個人記憶與藝術想像，解構了外灘這一殖民主義空間的內涵，形塑起大眾對外灘的集體記憶。在木刻版畫中，外灘作為學生運動的空間背景是藝術家想像的「表徵性空間」，是對公共租界當局規劃與設計的「空間表象」的挪用、拆解與解構。郭牧以藝術性的手法表達出民族主義的母題，外灘由一個西方殖民者的權威所在被解構成一處中國大眾反抗帝國主義勢力之場所。也正是借助木刻版畫等藝術形式，外灘政治化的集體記憶得以強有力地建構與廣泛地傳播。這種虛構的藝術作品之所以得到廣泛的傳播，恰恰是那個時代政治思潮持久滲入到藝術創作之中所致。這種對外灘的形象刻畫在藝術創作中延續下來，見諸1930、40年代的版畫、漫畫等圖像藝術作品之中，真實地反映出政治與藝術之間的聯袂與互動影響；藝術

家視外灘為一處中國民眾抗議強權的處所，其反抗的對象隨着政治形勢的變化而演變：在1930年代初期至中期，外灘象徵着中國民眾抗議以英國與日本帝國主義勢力為主的西方列強；抗戰爆發以後，外灘象徵着反抗日本帝國主義勢力；抗戰結束初期，外灘一度被描繪成為反抗美帝國主義勢力的場所；解放戰爭時期，它又成為國民黨勢力打壓學生運動與愛國學生反抗的象徵性政治空間。

1949年新革命政權建立後，外灘作為帝國主義勢力的空間象徵，由藝術家的個人藝術想像層面逐步過渡到國家政治層面。1958年人民英雄紀念碑落成，外灘作為《五卅運動》浮雕的空間背景，由此前藝術家想像的「表徵性空間」一變而成為權力支配者的「空間表象」。作為合法化革命政權的有力工具，它表徵了革命當權者的意志，再現了當權者對全體民眾實施革命意識形態規訓與歷史記憶再造的意圖。浮雕上的五卅運動被置於外灘之中，在空間和時間上的錯置深刻地反映出政治意識鐫刻進入藝術想像之中，外灘空間也由藝術家的個人記憶轉變為國家的集體記憶，再現與重構了一個想像的民族主義的「記憶之場」。

註釋

- ① 葉文心：〈空間思維與民國史研究〉，《南京大學學報（哲學·人文科學·社會科學版）》，2013年第1期，頁120-21。
- ② 諾拉（Pierre Nora）主編，黃艷紅等譯：《記憶之場：法國國民意識的文化社會史》（南京：南京大學出版社，2015）。
- ③ 洪長泰：《地標：北京的空間政治》（香港：牛津大學出版社，2011）。
- ④ 李恭忠：《中山陵：一個現代政治符號的誕生》（北京：社會科學文獻出版社，2009）。
- ⑤ 陳蘊茜：〈空間重組與孫中山崇拜——以民國時期中山公園為中心的考察〉，《史林》，2006年第1期，頁1-18；〈建築中的意識形態與民國中山紀念堂建設運動〉，《史林》，2007年第6期，頁15-33；〈民國中山路與意識形態日常化〉，《史學月刊》，2007年第12期，頁108-17；《崇拜與記憶——孫中山符號的建構與傳播》（南京：南京大學出版社，2009）。
- ⑥ 伍江編著：《上海百年建築史（1840-1949）》（上海：同濟大學出版社，1997）；常青主編：《都市遺產的保護與再生：聚焦外灘》（上海：同濟大學出版社，2009）；王方：《「外灘源」研究：上海原英領事館街區及其建築的時空變遷：1843-1937》（南京：東南大學出版社，2011）。
- ⑦ 錢宗灝：《百年回望：上海外灘建築與景觀的歷史變遷》（上海：上海科學技術出版社，2005）；蘇智良主編：《上海城區史》，上冊（上海：學林出版社，2011）。
- ⑧ 張曉春：《文化適應與中心轉移：近現代上海空間變遷的都市人類學研究》（南京：東南大學出版社，2006）；張鴻聲：〈「十七年」與「文革」時期文學中上海的城市空間敘述〉，《文學評論》，2010年第2期，頁173-80；朱大可：〈外灘主義：泛光燈加強的水泥美學〉，《社會科學報》，2003年9月11日，第4版；林敏、洪長暉：〈外灘：一個符號的所指變動與空間政治〉，《新聞界》，2013年第11期，頁9-12。
- ⑨ 王汎森：〈近代中國私人領域的政治化〉，載《中國近代思想與學術的系譜》（長春：吉林出版集團有限責任公司，2011），頁176。
- ⑩ 清華大學、北京大學「一二九運動史」編寫組：《一二九運動史》（北京：北京出版社，1961），頁15-21、34。

- ⑪ 上海市青運史研究會、共青團上海市委青運史研究室編：《上海學生運動史》（上海：學林出版社，1995），頁161-66。
- ⑫ 陳明：〈「一二九」運動中的上海中學聯〉，載上海人民出版社黨史資料叢刊編輯部編：《黨史資料叢刊》，第四輯（上海：上海人民出版社，1980），頁33；清華大學中共黨史教研組《一二九運動史》編寫組編：《一二九運動史》（北京：北京出版社，1980），頁70-71。
- ⑬ 〈二千餘學生 晉京請願昨離北站〉，《申報》，1935年12月25日，第8版；“Three Foreign Policemen, Five Students Hurt in Downtown Riot”，*The China Press*, 25 December 1935, A1；“Student Parade Assaults Police in Nanking Road”，*The North-China Daily News*, 25 December 1935, A9；滬生：〈記十二月二十四日南京路〉，《海燕》，第1期（1936年1月20日），頁6-7；〈十二月二十四日續記〉，《海燕》，第2期（1936年2月20日），頁2-5。
- ⑭ 何品整理：〈上海大陸商場建造、經營、轉讓史料選〉，載上海市檔案館編：《上海檔案史料研究》，第六輯（上海：上海三聯書店，2009），頁269。
- ⑮ 談公遠：〈上海大陸商場始末〉，載全國政協文史資料委員會編：《中華文史資料文庫》，第十三卷（北京：中國文史出版社，1996），頁371。
- ⑯⑰ 上海市檔案館編：《工部局董事會會議錄》，第二十冊（上海：上海古籍出版社，2001），頁762；803-804。
- ⑱ 王晨：〈非中國武裝下之上海〉，《時代》，第6卷第11期（1934年10月1日），頁4。
- ⑲ 藍江：〈歷史與影像：朗西埃與影像政治學（譯序）〉，載朗西埃（Jacques Rancière）著，藍江譯：《歷史的形象》（上海：華東師範大學出版社，2018），頁17。
- ⑳ 戴維斯（Natalie Z. Davis）著，饒佳榮等譯：《檔案中的虛構：16世紀法國的赦罪故事及故事的講述者》（北京：北京大學出版社，2015），頁5。
- ㉑ 列斐伏爾（Henri Lefebvre）著，劉懷玉等譯：《空間的生產》（北京：商務印書館，2022），頁51-52。
- ㉒ 〈上海的華爾街〉，載上海通社編：《上海研究資料》（上海：上海書店，1984），頁243。
- ㉓ 陳嘉震：〈如此上海（上海租界內的國際形象）〉，《良友》，第89期（1934年6月15日），頁21。
- ㉔ 如1935年袁牧之導演的音樂喜劇片《都市風光》，開頭就有一段展示外灘景物的鏡頭，揭示了光怪陸離的十里洋場；1937年，袁牧之導演的另一部鉅製《馬路天使》上演，片中以上只角的外灘空間與下只角的弄堂對比（解放前，上海人將城區中好的地區和差的地區分別叫做「上只角」和「下只角」），凸顯了貧富的差距與階級的分化。
- ㉕ 郭夢家：《往事鈎沉》（郭夢家自印傳記，2005），作者簡介頁，無頁碼。
- ㉖㉗ 郭夢家：〈我與版畫〉，載《往事鈎沉》，頁3；4。
- ㉘ 〈上海木刻作者協會成立宣言〉，《小說家》，第1卷第2期（1936年12月1日），頁155-56。
- ㉙㉚㉛ 郭夢家：〈一幅版畫喚起的回憶〉，載《往事鈎沉》，頁1；1-2；2。
- ㉜ 洪長泰：《新文化史與中國政治》（台北：一方出版有限公司，2003），頁113-16。
- ㉝ 羅清楨：〈黃浦江濱〉，《時代》，第5卷第7期（1934年2月1日），頁15。
- ㉞ 胡其藻：〈街頭徘徊的母親和小孩〉（1935年11月），收入上海魯迅紀念館、江蘇古籍出版社編：《版畫紀程：魯迅藏中國現代木刻全集》，第二冊（南京：江蘇古籍出版社，1991），頁350。
- ㉟ 萬籟鳴：〈寒夜（插圖）〉，《良友》，第73期（1933年1月30日），頁17；廖冰兄：〈上海的直覺〉，《時代漫畫》，第22期（1935年12月20日），頁62；陳浩雄：〈上海風物錄：市民的統治者，誰敢不低頭〉，《中國漫畫》，第7期（1936年5月30日），頁17。
- ㊱㊲ 裴宜理（Elizabeth J. Perry）著，閻小駿譯：《安源：發掘中國革命之傳統》（香港：香港中文大學出版社，2014），頁viii、4；viii、10。

- ③⑥ 野夫：〈南京路上〉，《文學叢報》，第2期（1936年5月1日），無頁碼；《時代》，第112期（1936年11月），頁30。
- ③⑦ 郭牧：〈一九三五年一二·二四〉，《生活知識》，第1卷第10期（1936年2月20日），頁455；〈1935，12，24〉，《海燕》，第2期，頁4；〈十二月廿四〉，《鐵馬版畫》，第2期（1936年3月1日），無頁碼；〈起來！不願做奴隸的人們！〉，《文學》，第6卷第3期（1936年3月1日），無頁碼；〈1935，12，24〉，《生活星期刊》，第1卷第19號（1936年10月11日），頁229；〈一九三五·一二·二四〉，《良友》，第121期（1936年10月11日），頁36。
- ③⑧ 陳蘊茜：〈日常生活中殖民主義與民族主義的衝突——以中國近代公園為中心的考察〉，《南京大學學報（哲學·人文科學·社會科學版）》，2005年第5期，頁82-95。
- ③⑩ 馬達：《和平紀念塔》，收入湖北博物館、北京魯迅博物館編：《中國戰鬥：抗日戰爭時期木刻展》（北京：文物出版社，2015），頁171；另參本社記者：〈木刻的展覽〉，《戰地》，第1卷第5期（1938年5月20日），頁151。
- ③⑪ 張在民：〈「八一三」戰爭（四）〉，《新道理》，第5期（1940年11月25日），頁8。
- ③⑫ 路得：〈外灘風光〉，《新民報晚刊》，1946年9月4日，第2版、1946年9月5日，第2版。
- ③⑬ 劉開渠：〈人民英雄紀念碑〉，《裝飾》，第1期（1958年3月2日），頁7。
- ③⑭ 〈中國共產黨第二次全國代表大會宣言〉（1922年7月），載中共中央文獻研究室、中央檔案館編：《建黨以來重要文獻選編》，第一冊（北京：中央文獻出版社，2011），頁133。
- ③⑮ 毛澤東：〈新民主主義論〉（1940年1月），載中共中央文獻研究室、中央檔案館編：《建黨以來重要文獻選編》，第十七冊，頁14-16。
- ③⑯ 劉開渠：〈人民英雄紀念碑的歷史浮刻〉，《文物參考資料》，第5期（1958年5月31日），頁4。
- ③⑰⑱ 上海市檔案館編：《五卅運動》，第二輯（上海：上海人民出版社，1991），頁129-242；122。
- ③⑲⑳㉑ 《工部局董事會會議錄》，第二十三冊，頁561；562；564。
- ③㉒ 參見〈警務處總巡致萬國商團司令官函〉（6月3日），載上海市檔案館編：《五卅運動》，第一輯（上海：上海人民出版社，1991），頁305。
- ③㉓ 北京市城市建設委員會：〈北京市城市建設委員會關於了解海關大樓和沙遜大樓建造年代的覆函〉（1961年7月28日），上海市檔案館，B257-1-2451-32，無頁碼。
- ③㉔ “New Shanghai Customs House”, *The North-China Daily News*, 19 December 1925, A13.
- ③㉕ “Architectural Advance in Shanghai’s Custom House”, *The North-China Daily News*, 9 April 1928, A13.
- ③㉖ “Formal Opening of New Cathay Hotel Attracts Distinguished Gathering”, *The China Press*, 2 August 1929, A7.
- ③㉗ 楊昊成：《毛澤東圖像研究》（香港：時代國際出版有限公司，2009）。
- ③㉘ 陳傑：〈城市空間的政治化：鄂豫皖蘇區首府的改造與轉型〉，《蘇區研究》，2018年第3期，頁75-87。
- ③㉙ Kirk A. Denton, *Exhibiting the Past, Historical Memory and the Politics of Museums in Postsocialist China* (Honolulu: University of Hawai’i Press, 2014).
- ③㉚ 諾拉著，黃艷紅譯：〈記憶與歷史之間：場所問題〉，載諾拉主編，黃艷紅等譯：《記憶之場：法國國民意識的文化社會史》，第二版（南京：南京大學出版社，2017），頁10。
- ③㉛ 洪長泰：〈人民英雄紀念碑：刻在石上的黨史〉，載《地標》，頁209。
- ③㉜ 韓啟晨：《中國近代史講話》（哈爾濱：東北書店，1948），頁34-36。
- ③㉝ 諾拉著，查璐譯：〈紀念的時代〉，載《記憶之場》，第二版，頁76。