

· 文学研究 ·

# 抗战大后方的儿女英雄

——国际先锋主义视野下的田汉研究

[美]罗 靛 著,金 玥 译

(肯塔基大学 文理学院;天津师范大学 跨文化与世界文学研究院;美国 列克星顿 Lexington 40506 天津 300387)

[摘要]本文在国际先锋主义视野下探讨田汉在抗战时期“创造新女性”和“到民间去”的艺术政治实验。文章首先初步梳理了“先锋”与“人民”的辩证关系,继而讨论抗战文艺与“传统”的深刻关联及其跨媒介实验的品格。文章进而聚焦田汉作品中“儿女”与“英雄”两种艺术政治倾向的绵密交织。从电影《风云儿女》中“儿女”到“英雄”的蜕变到抗战剧《卢沟桥》在“戏剧游击战”中的教育作用,从平剧《新儿女英雄传》中女战士间的情愫到话剧《秋声赋》中战时三角恋对女战士的塑造,最后在电影《忆江南》对《风云儿女》的反思中,探究“英雄”与“儿女”的不可切割。文章结语将田汉的战时艺术实践置于艺术与政治、先锋与大众的汇流之中,上承两次世界大战之间的国际先锋主义,下启共和国初期社会主义先锋主义的艺术实验。

[关键词]国际先锋主义;田汉;大后方;儿女英雄;创造新女性;到民间去

[中图分类号]I206.6

[文献标识码]A

[文章编号]1671-3842(2021)04-0047-27

侠烈英雄本色,温柔儿女家风;  
两般若说不相同,除是痴人说梦。  
儿女无非天性,英雄不外人情;  
最怜儿女最英雄,才是人中龙凤!

文康《儿女英雄传》,1872年

在抗战时期的中国,儿女英雄正如文康笔下所描绘的那样,作为私人情爱和公共政治的双重化身,汇聚于战时后方内陆地区。王德威认为,这部作于1872年的小说《儿女英雄传》体现出了一种“被压抑的现代性”,这种“被压抑的现代性”源于作者文康自觉将中国传统的英雄侠义与儿女柔情融为一炉,“试图将二者归拢于单一的,并非双重或多重道德体系之下,这一写法迥异于通常将二者分开言说的传统想象。”<sup>①</sup>

田汉对于儿女英雄传统的重塑也达到了相似之效,这尤其体现在他于1939年创作完成的京剧《新儿女英雄传》中。他在其中塑造了同时极具女性与男性气质、极富浪漫与英雄品格的女战士形象。这一现代女性形象一方面脱胎于“传统”民间传说,比如能召唤水军的白娘子和女扮男装的花木兰,另一方面也取材于西方、日本以及中国一系列对于现代女性形象的化用。

[作者简介]罗靛,美国肯塔基大学终身教授,博士生导师;天津师范大学跨文化与世界文学研究院特聘教授。

[译者简介]金玥,伦敦政治经济学院媒体与传播专业硕士。

<sup>①</sup>参见 David Der-wei Wang, *Fin-de-Siècle Splendor: Repressed Modernities of Late Qing Fiction, 1848-1911* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1997), 156-171. 中译本见王德威:《被压抑的现代性:晚清小说新论》,宋伟杰译,北京:北京大学出版社,2005年版,第178页。此处译文有改动。

“创造新女性”和“到民间去”这两大经久不衰的主题是田汉革命理想的核心所在,也在抗战时期重新成为知识分子关注的焦点。知识分子对中国女性和“民间”所赋予的想象的真实性和真实性,将其作为民族精神的双重寓言,并在极端的战时环境下将二者结合起来。抗日动员的需要使得女性参与游击战的程度达到了前所未有的水平,同时也重新体现了“到民间去”的紧迫性。在日军愈演愈烈的攻势之下,人们被迫从沿海、城市中心迁往大后方,实际上这为知识分子们指明了一条到民间去的路线,同时也能使他们通过挖掘民歌、民间故事、地方戏曲以及大众娱乐之中存在的真正的文化之根,将一种长久以来的思想情结具像化。

尽管后方内陆地区起初只是作为战争威胁之下的临时家园而存在,但这一区域概念却很快获得了一种平民化、浪漫化的意涵,是为“大后方”(the hinterland)。这种意涵的产生与日本新村运动中的理想化乡野以及俄国的民粹主义紧密相关,也为田汉和其他城市先锋派知识分子呈现了另一种乌托邦景观<sup>①</sup>。在俄国与日本对于“民间”(folk)的称颂之外,还可溯及19世纪德国对于“民间”(Volk)概念以及赫尔德(Johann Gottfried Herder)思想的推崇<sup>②</sup>。“后方内陆地区”在中文表述中被称作“大后方”,这一指谓既表明一种区域化的意识,同时也意味着这是一个可供人们撤退下来养精蓄锐的避风港。因此,人们对于内陆地区的认识既是经验层面的,也是概念层面的;既具备真实基础又存在乌托邦式的理想化成分。正如hinterland在英文表述中其实带有些许贬义而浪漫主义者却推崇乡村乌托邦的概念,在中国同样也是如此,在战时境况下,“大后方”的概念意涵是双重且多元的。

这段从沿海城市中心向大后方迁徙的旅途既遥远又漫长。在辽阔的后方地区,大批城市、乡镇在基础建设与发展方面远远落后于像上海这样拥有世界性“电影布景”、通宵营业咖啡馆和文化实验室的大都市。不过,讽刺的是,对于大部分知识分子而言,从沿海城市被迫迁往后方内陆地区其实是一场返乡之旅,因为在安顿于上海或北京之前,他们大多来自外省城市和乡村地区,田汉也包括其中,这一迁徙让他能在战争期间待在家乡,安居一段时间<sup>③</sup>。这批返乡的知识分子将其自身与方言及从小耳濡目染的地方文化形式重新联结起来。此般生活经历使得战时知识分子得以将“民间性”具体化,同时也奠定了他们身上的“中国性”。对于田汉而言,内陆和“南国”(南国的概念对于田汉在上海的艺术实验至关重要)无法相互取代,但毋庸置疑的是,在他从位于东海岸的上海迁往中国西南内陆的这段心路历程中,二者之间建立了关联。尽管后方内陆地区的观念通常被视作传统、保守,甚至是落后的,田汉通过自己的文艺观与社会活动家视角,将与南国有关的艺术、风情和政治意涵大量地实践于战时的内陆地区。

战时的内陆地区对于我们检验现代性状况的一般方法提出了几项特别的挑战。由于上世纪三四十年代的动荡时期,文化生产、流通和消费发生地域性转移,要构建出一幅连贯的战时文化史图景几乎毫无可能。战争期间并存的多个文化中心及其短暂存在的社群、机构和所发行期刊都让阐明战时文化发展的任务变得复杂化了。本文无意于全面呈现战时后方内陆地区的文化动态,而是试图描绘在这样一个特殊的历史节点和地理位置之中,田汉还在继续贯彻他“创造新女性”和“到民间去”的主张,这些行动有助于增强他打破疆界的实验主义精神及其文化创作的杂糅性。

在1930年代中期,田汉作为一名主要地下党人活动于两家左翼电影公司,艺华和电通。此外,

<sup>①</sup>参见田汉有关“民间”及其与俄国民粹主义和日本新村运动之关联的讨论:《到民间去》,见于《银色的梦》,上海:中华书局,1928年版。

<sup>②</sup>有关赫尔德的思想及其与人类学学科发展的关系,参见John H. Zammito, *Kant, Herder, the Birth of Anthropology* (Chicago: University of Chicago Press, 2002)。

<sup>③</sup>田汉于1938年初回到故乡湖南长沙,并与同人在此共同创办了《抗战日报》。他曾离开长沙到武汉参与“三厅”的工作,主管艺术宣传,但在“长沙大火”之后又回到家乡,并创办了大火后的第一份报纸,《新长沙报》。

更重要的是,田汉还为迫近战争创作了革命通俗歌曲(多为抗日歌曲)。1935年,田汉因参与共产主义活动被关押入国民党监狱。那时,国民党依旧遵从“攘外必先安内”的策略,这一策略其实在1931年满洲事变之前就已确立。日军于1932年入侵东三省,随后便轰炸上海,迫使国民党与其进行正面对抗。田汉在狱中被拘禁至1935年7月末,后来又被软禁在国民党政府所在地南京,直到1937年7月抗日战争爆发才得以释放<sup>①</sup>。与此同时,共产主义作家与电影制作者的受欢迎程度和文化影响力,使之成为战争全面爆发之后国民党抗日宣传中不可或缺的一部分。面对极端的战时境况,精通日本文化又有许多日本朋友的田汉在国民党的财政支持下成为了一名反对日本军事扩张的抗日宣传人员。

在抗日战争时期有三种势力范围争夺文化权力:日军控制的东北地区,国民党控制的东部和中南部地区以及共产党控制的西北地区。然而,知识分子和文化活动却无视了这种分裂的局面。日本女演员山口淑子(中文名为李香兰)体现了满洲国电影业的诱人魅力以及满洲国作为一个中日双语混杂的文化帝国的殖民现代性,上海传奇女作家张爱玲讲述了日据时期上海的故事,而田汉本人又体现出国民党控制之下南方城市以及抗战大后方的知识分子活动家们的多元性。“模范农民作家”赵树理则被认为是共产主义在华北地区发出的最响亮的声音,在那里,上海现代主义作家笔下的蛇蝎美人正在脱变为抗日女战士。

对于研究现代中国文化的许多学生和研究者来说,提及大后方的“战时现代性”或许首先会想到毛泽东于1942在“延安文艺座谈会”上的讲话<sup>②</sup>。毛泽东通过长征巩固了其在共产党的领导地位<sup>③</sup>,长久以来,人们理所当然地认为毛泽东在延安文艺座谈会上的讲话设定了战时行动的方向,而他呼吁的“到群众中去”也正是在那时成为了战时知识分子投身社会活动的主要方针。如果将毛泽东在延安文艺座谈会上的讲话置于20世纪以降的先锋与大众辩证关系的谱系之中,那么显而易见的是,毛泽东的思想不过是对知识分子们长期以来抱有的“到民间去”情结的一种重新表述,而田汉正是其中的代表人物。与晏阳初(James Yen)带领的基督教青年会(YMCA)平民教育运动和在20世纪20年代早期由北京大学师生领导的歌谣运动相似<sup>④</sup>,田汉在东京的激进主义尝试和他在上海的实验,均在艺术与政治层面体现了一种类似的平民主义驱动。这些平民运动在极端的战争环境下进一步发展成为一种双向政治努力——为人民说话和向人民学习。

## 先锋与人民

近代以来,关于“人民”(the people)这一概念的思想建构始终与现代性和民族国家的创建紧密相关,这可以追溯到18世纪中叶法国的空想社会主义,18世纪晚期的德国哲学家赫尔德以及19世纪中期的俄国民粹主义运动。不过,“人民”一词在不同的语言和历史环境中存在着不同的内涵。田汉和他同时代过渡时期中国知识分子往往将“人民”的概念与“民间”联系在一起,正如在德

<sup>①</sup>在被迫滞留南京期间,田汉曾积极投身于南京艺坛。参见田汉:《暴风雨中的南京艺坛一瞥》,见于《新民报》(南京),1936年6月9、10、12、14、29日。收入《田汉全集》(第15卷),石家庄:花山文艺出版社,2000年版,第282-296页。

<sup>②</sup>参见毛泽东:《在延安文艺座谈会上的讲话》,延安:解放社,1943年版。

<sup>③</sup>参见Ed Jocelyn and Andrew McEwan, *The Long March: The True Story behind the Legendary Journey that Made Mao's China* (London: Constable, 2006); Helen Praeger Young, *Choosing Revolution: Chinese Women Soldiers on the Long March* (Urbana: University of Illinois Press, 2001)。

<sup>④</sup>参见Charles W. Hayford, *To the People: James Yen and Village China* (New York: Columbia University Press, 1990); Chang-tai Hung, *Going to the People: Chinese Intellectuals and Folk Literature, 1918-1937* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985)。

语中, Das Volk 一词指的是一个由共同血缘关系联结而成的民族。同样, 在日语中, 也有“常民”(じょうみん)一说, 这是由柳田国男在研究日本山区村民传统习俗的过程中提出的概念, 其在 20 世纪初至中叶展开的研究也为日本民俗学研究奠定了基础<sup>①</sup>。在现代汉语中, 农民和农村二词均构成了民间的概念, 而人民和群众则被赋予了更多的政治意涵, 而且往往指向特定的阶级性质。不过, 尽管这些词之间存在着差异, 它们都是由个体来完成表述的, 这些知识分子们参与了一场关于“人民”的全球性对话。这场对话是相互关联的, 他们彼此之间都意识到互相借鉴了对方的思想。从某种程度而言, 他们都是那个时代的知识先锋。

鲁迅在他第一部短篇小说集《呐喊》的著名序言中记录了一场 1918 年的对话<sup>②</sup>, 对话双方是他和一位观点更为激进的来访者。在其中, 他提出了经典的“铁屋子”比喻, 在一间没有窗户的铁屋子(中国)之外, “呼号者”(知识分子)大嚷着惊醒里面“较为清醒的人”(先锋)——那些怀有唤醒熟睡同胞的希望的人。从听觉维度而言, “呐喊”着传播知识分子思想, 唤醒民众, 是对“宣传”这一概念的极佳诠释。这“呐喊”将会在中国的大地上一次又一次地回响, 横贯 20 世纪。

李欧梵和卡洛琳·布朗(Carolyn Brown)等文学研究者对于铁屋子的范式和悖论性进行了研究, 他们尤其关注鲁迅在他的论述中有意同时表现出的对于知识分子努力的深刻怀疑与信仰<sup>③</sup>。与当时田汉也认同的主流浪漫主义情绪相对, 鲁迅对于宣传知识分子思想观念的效用总是持怀疑态度。与此同时, 他也笃信文化中介的重要性, 因为他们了解铁屋子内外的情况。铁屋子的比喻揭示了宣传与 propaganda 在不同的文化语境中如何引发不同的共鸣, 以及我们如何轻易地将宣传与洗脑等同——后者使人们继续沉睡而非唤醒他们。

未来的共产党领袖毛泽东在湖南期间受到了日本新村运动的影响, 时间上与田汉在东京受此运动的影响相近。事实上, 有人认为毛泽东在 1920 年提出的充满青春冲动的“湖南共和国”及湖南独立自主的主张, 正是建立在乌托邦式的“新村”思想基础之上的<sup>④</sup>。值得注意的是, 田汉在宣传他 1927 年推出的电影《到民间去》时, 在电影杂志上做了整版的广告, 其俄文标题为“V Narod”, 还配有英文标题“To the people”, 与中文标题并排印在一起<sup>⑤</sup>。在 1927 年, 田汉倾向于使用“民间”或者用日语中的“民間”(みんかん), 因为这最能体现出一个乌托邦式的文化空间。在这一文化空间中, 真正的民众得以依存。

1936 年, 在战争迫近的威胁之下, 田汉在讨论戏剧与社会时用到“前卫”一词, 字面义为“前线的防卫”, 以此来为“先锋派”作注解——他们虽然扎根于人民群众之中, 但可以依靠他们向人民宣传新的艺术与思想。

我们不能以群众之喜爱为标准, 然而我们却不能离开大众去找标准。离开大众而谈戏剧大众化无疑是种笑话。我们应当在大众的队伍里去发现它的“前卫”, 就是说要以它的“前卫”做标准。<sup>⑥</sup>

正是在日军即将入侵的 1936 年, “群众”和“大众”进入了田汉的话语体系中, 对于田汉而言,

①参见柳田国男:『遠野物語』, 東京:柳田國男, 明治 43 年[1910]。

②参见鲁迅:《呐喊·自序》, 见王世家、止庵编:《鲁迅著译编年全集》(第 4 卷), 北京:人民出版社, 2009 年版。

③参见 Leo Ou-fan Lee, *Voices from the Iron House: A Study of Lu Xun* (Bloomington: Indiana University Press, 1987); Carolyn Brown, “The Paradigm of the Iron House: Shouting and Silence in Lu Xun’s Stories,” *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews*, vol. 6, nos. 1 - 2 (1984), 101 - 20.

④参见中共中央文献研究室:《毛泽东传(1886 - 1949)》, 北京:中央文献出版社, 1996 年版; Maurice Meisner, *Mao Zedong: A Political and Intellectual Portrait* (New York: Polity Press, 2007).

⑤参见田汉:《到民间去》, 见于《银星》(1927 年)。

⑥田汉:《戏剧与社会》, 见于《北平晨报》文学副刊《剧刊》, 1936 年 1 月 19 日, 第 263 期。收入《田汉全集》(第 15 卷), 第 281 页。

这一先锋派的思想是从引领着文化景观朝向西方化发展、更具世界性的五四先锋中生成的,再依中国的战时境况为基础形成一种特定文化政治取向。1936年,田汉写下这篇文章,在人民群众当中搜寻先锋。同年,通常被视作现代中国“农民作家”代表的赵树理,在其所作的短文《文化与小伙子》中,试图将农民与他们的先锋之间的多层次关系进行分类<sup>①</sup>。在赵树理后来被誉为毛泽东延安讲话的“忠实拥趸”之前,也就是在他1942年以前的这段创作和文化活动时期,我们发现了现代中国知识分子历史上,“人民”这一概念的建构存在着一段重要的“史前阶段”,有必要在此仔细分析考量。

作为一名乡村教育工作者,赵树理在1936年写文章针对的对象是所谓“弄锄头的小伙子”,也就是“青年农民”。不过,他和田汉一样将重点放在那些受过一定教育的年轻人身上(“多上过几天学”),“能够告小伙子们说遇了苦难‘怎么办’”。赵树理进一步指出,仅仅提供建议是不够的,实际上应该“自己站在前面向小伙子喊声‘照我来’”<sup>②</sup>,这种高呼是对鲁迅《呐喊》的另一种强有力的呼应。田汉和赵树理的文字都具有行动性,我们从中再次看到了作为“popular propaganda”形态而呈现的“宣传”——一种常常依赖生动的肢体行动来传播信息以达到目的的传播手段。有关“宣传”的传播性这一面可以与资本主义语境下的大众文化和大众传媒的实践进行比较,从而将先锋与大众的故事放到后社会主义转型的中国语境中来讲述。

为了使这种传播成为可能,赵树理将目光投向了那些在小伙子中占有特殊地位的人,也就是那些像他一样接受过些正规教育的人。赵树理是“高明的人物”中的一员,深知打破铁屋子的可能性。他把自己视作在铁屋内的人,强调知识分子先锋在唤醒铁屋中的同伴时起到的积极作用的重要性。这尤其体现在先锋者能使其他人感知到他们最先观察到的东西。赵树理的这一观点体现在他于1939年至1942年间所从事的新闻通讯活动中,也即在他获誉全国之前。

1940年,赵树理在山西的一个偏僻山村里,担任一家当地小报《中国人》的唯一编辑。赵树理在为这个周刊写稿时,强调了俚语的重要性。据说他每次调研时都会带上一本地方方言词典。赵树理为了拓宽年轻同乡的视野做了许多努力。他将抗战时期共产党的官方刊物《新华日报》上发表的有关抗日战士的文章翻译成快板,这一形式使得“新闻”,在这里也就是带政治性的“宣传”能在不识字的农民之间传播开来<sup>③</sup>。十余年的宣传工作使赵树理成为农民群体中的先锋者,尤其是作为身边其他“小伙子”的翻译者和提携者。他认为文学应从左翼作家的亭子间走出来,放到劳动人民的炕头上。在1930年代初至1942年初这段时期,毛泽东的延安讲话传到赵树理所在的偏僻山区之前,他也曾发表过类似的言论<sup>④</sup>。近年来,赵树理再次引起了英文学界的关注,因为他的战时实践所涉及到的问题仍然是当代文化政治关注的核心<sup>⑤</sup>。

《李有才板话》使赵树理在战时中国变得家喻户晓,在这本书中,李有才就是个善于宣传的模范青年。<sup>⑥</sup>他虽然是一个以替别人放牛为生的穷小伙,却敏锐机智,还有写作讽刺诗的天赋,这点可

<sup>①②</sup>参见赵树理:《文化与小伙子》,以笔名常哉首发于《中国文化建设协会山西分会月刊》第2卷第2期,1936年2月16日,收入董大中编录:《赵树理文集补遗》,太原:中国作家协会山西分会印,1982年4月,第29-30页。

<sup>③</sup>参见赵树理:《回忆历史,认识自己》(1966),见于《赵树理文集》(第4卷),北京:人民文学出版社,2005年版。我们在使用这类回忆、反省式材料时必须将其置于当时的历史背景之中来考量。

<sup>④</sup>参见陈荒煤:《向赵树理方向迈进》,见于黄修己编:《赵树理研究资料》,太原:北岳文艺出版社,1985年版,第200页;赵树理:《“雅”的末运》,见于《中国文化建设协会山西分会月刊》第2卷第2期,1936年2月16日,署名常哉,收入董大中编录:《赵树理文集补遗》,第31-33页。

<sup>⑤</sup>参见 Jiang Hui, “From Lu Xun to Zhao Shuli: The Politics of Recognition in Chinese Literary Modernity” (PhD diss., New York University, 2007); G. Andrew Stuckey, *Old Stories Retold: Narrative and Vanishing Pasts in Modern China* (Lanham, MD: Lexington Books, 2010).

<sup>⑥</sup>参见赵树理:《李有才板话》,河北平山县:华北新华书店,1943年版。

以在白德恩(Jack Belden)1949年的作品 *China Shakes the World*(《中国震撼世界》)中对李有才讽刺诗颇为神似的英译中得到佐证。

村长阎恒元,一手遮住天,  
自从有村长,一当十几年。  
年年要投票,嘴说是改选,  
选来又选去,还是阎恒元。  
不如弄块板,刻个大名片,  
每逢该投票,大家按一按,  
人人省得写,年年不用换,  
用他百把年,管保用不烂。

Hooray for Yan, our village chief, who towers all above us;  
By all the years you've been our boss, it's plain to see you love us,  
Ten autumns now, the polling place has seen the folk in action:  
And each election proves once more that Yan's the big attraction.  
Yet times are getting harder now and labor we'd be saving,  
So I suggest we have your name cut on a wood engraving.  
Each voter then, instead of writing out the famous name,  
Can simply use the chop and the results will be the same.  
Then Yan, who's always first, can take the damn thing home and save it.  
For it will be a hundred years before we re- engrave it. ①

正是这样的形式才使得宣传流行开来。民众的心声通过李有才的板话唱出来,让腐败的村长成为被讥讽、戏弄的对象。在当代中国,赵树理在上世纪40年代初提出的这些问题至今仍紧扣着许多曾目睹过官场腐败现象的国人的心。赵树理早期的文艺创作和文化活动表明,在延安讲话发表之前,他就遵循着自己的主观能动性,努力弥合知识分子与民众之间的隔阂。可见赵树理对“农民语言”的有意识地运用是源于其自身作为农民与知识分子的“双重身份”,而非刻板响应毛泽东“到群众中去”的号召②。

赵树理的例子不仅质疑了毛泽东的延安讲话与战时知识分子们所作出的选择之间的绝对关联,也提醒人们在审视政治的过程中要恢复“个人”的重要性。毛泽东作为延安文艺座谈会的主持者,他本人也是五四一代现代中国作家中的一员。和田汉一样,毛泽东也来自民国初期“革命的摇篮”——湖南省,他们同属于浪漫主义知识分子群体③。毛泽东和田汉在革命精神中寻找浪漫主义,也在浪漫精神中“干革命”。尽管毛泽东比田汉年长5岁,他并没有出国留学。实际上,他还曾拜托田汉为他在东京购书④。若要对现代中国的文化政治展开卓有成效的研究,那就得对个人与政治之间的联系作更为细致的考究,而不是将共产党及其领导僵化地理解为铁板一块。这就需要理解共产党与现代知识分子之间、知识分子与人民群众之间的密切关系。

即使先锋派就其本身而言已被公认为是一股政治力量,但它模糊的阶级背景持续困扰着20世纪的中国政坛。例如,毛泽东曾特别关注“小资产阶级”,他将“小知识阶层——学生界、中小学教

①参见 Jack Belden, *China Shakes the World* (New York: Harper, 1949), 87.

②参见赵树理:《也算经验》,见于《赵树理全集》(第4卷),太原:北岳文艺出版社,2000年版,第186页。

③参见 Leo Ou-fan Lee, *The Romantic Generation of Modern Chinese Writers* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1973).

④参见董健:《田汉传》,北京:十月文艺出版社,1996年版,第3页。

员、小员司、小事务员、小律师还有小商贩”包括在内,并且强调“这一个阶级,在人数上,在阶级性上,都值得大大注意”<sup>①</sup>,他的意思是说,这个阶级既发挥着重要作用,也要受到严格的监督。

在抗日战争最为激烈的时候,毛泽东继续展开他与知识分子“小资产阶级”的对话,并表示对他们的关注。在于1939年发表的一系列文章中,他特别指出了五四运动以来中国青年所起的“先锋队作用”,鼓励他们起到“带头作用,就是站在革命队伍的前头”<sup>②</sup>。毛泽东鼓励大量吸收知识分子进入革命队伍以帮助无产阶级建设自己的文化<sup>③</sup>。但他怀疑知识分子的主观主义与个人主义倾向,认为他们思想上空虚,行动上动摇,敦促他们“和群众的革命斗争打成一片”<sup>④</sup>。在1942年延安文艺座谈会上的讲话中,毛泽东公开承认自己的知识分子“小资产阶级”背景,通过对自身经历生动的描绘,以此来说明自己如何摆脱了这种“被污染”的思想观念,如何“根本地改变了资产阶级学校所教给我的那种资产阶级和小资产阶级的感情”<sup>⑤</sup>。

延安讲话的口语化风格以及诉诸听觉的特性——以讲话的形式取代书面文字来宣传推广、便于口传与记忆,证明毛泽东有意选择扮演一个接地气的领袖角色。他虽然来自受教育阶层,但却似乎全心全意地接纳了工人阶级的反精英、甚至反知识分子的立场。而这种立场被认为是根植于中国民俗与地方智慧之中的,而并非西方化和日本化的思想习惯<sup>⑥</sup>。

这标志着毛泽东与托洛茨基(Leon Trotsky)对“无产阶级文化”产生可能性的哲学思辨已经发生了彻底的浪漫主义偏离。托洛茨基在1923年的一篇文章《什么是无产阶级文化?它能够产生吗?》(*What Is Proletarian Culture, and Is It Possible?*)中表达了他对“无产阶级文化”的看法。其间他对知识分子在塑造“无产阶级文化”的斗争中的双重作用进行了批判性思考<sup>⑦</sup>。毛泽东决意从根本上将知识分子“从一个阶级转变为另一个阶级”,而托洛茨基则怀疑这种转变的可能性<sup>⑧</sup>。小资产阶级知识分子转变为无产阶级知识分子之后会发生什么?无产阶级知识分子还是无产阶级吗?还是知识分子吗?

这些关于知识分子转变与改造的问题与我们对田汉的研究息息相关。田汉作为一名先锋艺术家,在革命中试图转型成为一名通俗歌曲词作家、戏剧家、记者和宣传员<sup>⑨</sup>。“投笔从戎”的知识分子是诗人在战争中的核心形象,比如毛泽东最喜欢的历史人物之一的士大夫曾国藩,为镇压太平天国运动而建立湘军,是为一例<sup>⑩</sup>。

军人形象和对军事的迷恋(以军装为象征,“先锋”的原义本身即与此有关)渗透到战争时期的

①参见毛泽东:《中国社会各阶级分析》,见于《毛泽东选集》(第1卷),北京:人民出版社,1964年版,第3-11页。

②参见毛泽东:《青年运动的方向》(1939年5月4日),见于《毛泽东选集》(第2卷),第525-533页。

③参见毛泽东:《大量吸收知识分子》(1939年12月1日),见于《毛泽东选集》(第2卷),第581-583页。

④参见毛泽东:《中国革命和中国共产党》(1939年12月),见于《毛泽东选集》(第2卷),第584-617页。

⑤参见毛泽东:《在延安文艺座谈会上的讲话》(1942年5月),见于《毛泽东选集》(第3卷),第804-835页。

⑥白鲁恂在其著作中也提出了类似的观点,参见Lycian Pye, *Mao Tse - Tung: The Man in the Leader* (New York: Basic Books, 1976)。

⑦参见Leon Trotsky, “What Is Proletarian Culture, and Is It Possible?” (1923), 收入Leon Trotsky, *Literature and Revolution* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1960), 第六章“Proletarian Culture and Proletarian Art.”

⑧尽管毛泽东当时或许还未读过托洛茨基的文章,他对其1923年文章中提出的观点却有可能是熟悉的。当时共产党的主要成员中有不少后来被称为“托洛茨基分子”的人物,包括陈独秀。

⑨这里的转变、转型观念与新儒家的修身、修养观念颇有渊源。刘少奇就在1939年的一次演讲中特别谈及做一名好的共产党员应该注重何种修养,参见刘少奇:《论共产党员的修养》(1939年7月在延安马列学院的演讲),北京:人民出版社,1962年版。

⑩参见Stephen R. Platt, *Provincial Patriots: The Hunanese and Modern China* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2007)。

舞台及银幕上。对于许多知识分子来说,隶属于军事单位,作为宣传班子受制于军事机构管控展开半军事化的日常生活,这样的社会现实被证明是既骇人又迷人的。毛泽东与田汉这代青年人在1911年辛亥革命前后与军队保持着暧昧关系,田汉还曾在南京政府任职,1927年他在上海艺术大学任教时还炫耀了自己的军装,展现了“为文之人”如何重新建构与想象自身成为“为武之人”。抗战大后方时期最终将知识分子对于军事的这种迷恋转变为一种时而令人振奋,时而令人恐惧的日常生活实践。先锋艺术的政治性被置于突出地位,这提醒着研究现代中国的学生学者们,我们不能仅仅将目光集中在艺术作品的内在美学价值上,还要审视其在中国语境中产生的现实影响。

抗日战争的爆发为知识分子参与中国文化史提供了新的路径。它为知识分子带来了一场从“象牙之塔”走向“十字街头”的彻底转型。一些在都市先锋派中争论已久的问题,诸如“到民间去”和“文艺的大众化”终于在乡村条件下得以展开实践。从某种意义上说,战时大后方集中了许多战争爆发之前零散开展的知识分子实验,并在接踵而至的内战时期预示了共产主义中国的崛起。不过,共产革命的胜利与1949年中华人民共和国的建立也使得一批知识分子先锋派变成了文化官僚。当反建制的先锋派被体制吸纳之后,还能有多激进呢?答案倒不一定是完全消极的,但这是我们在研究当代中国时需要不断追问自己的核心问题。

国民党和共产党的革命运动在当时的中国可谓是最主要的先锋运动。这些先锋运动自然是在新的社会经济方案下展开的实验。或许更为重要的是,它们意味着缜密的、系统的努力——通过运用强有力的视觉形象,语言和符号来塑造民众的思想。尤其是以毛泽东为象征的社会主义革命,那就是一场文字与图像的争夺战,以此来争夺人心。那也是一场文化信仰的斗争。战时条件和现实使得作为民族救亡先锋队的中国共产党必须激发动员绝大多数民众,使其共同成为抗日救国的先锋。这种试图通过图像、符号和语言的大众化来引导社会主义转型的渴望,将先锋与民众联结到一起,亦将“表演”纳入了政治领域。

现代知识分子和他们想象中的他者,也即“人民”之间存在着本质上的矛盾关系。在当时的修辞话语中,“人民”基本上指的是农民和城市无产阶级。“人民”及其与之相关的一些特征(如农民的淳朴、勤劳与保守,以及无产阶级的激进主义)解释了知识分子对待他们的矛盾心理。一方面,一种理想化的、本真的民间概念引诱着知识分子产生“到民间去”的冲动,同时还交织着向农民学习和教育他们以实现民族复兴的双重不安的希望。另一方面,革命群众在政治上比大多数城市知识分子更为进步,迫使知识分子们不得不面对自身与这个更为激进的他者之间的疏离感。

这是几代中国知识分子的困境:他们渴望将自身同化于那个他们认为更为纯粹,更为激进的社会,却只发现了自己面对这一抱负时的矛盾心理。理想化的乡村农民和农民们日常生活所面对的实际的脏污、苦役之间并没有多大关联。然而对于那些城市知识分子来说,至少在隐喻意义上,弄脏自己的双手成了他们迫切的需求。戏剧的游击战为这些战时知识分子提供了一个体味脏污与艰难困苦的机会。这一时期的宣传活动是先锋派,或者说转变为建制派的先锋派,以人民的名义指导人民的话语。这种关于“人民”的多层次、相互关联的话语体系,是战时知识分子实践的核心所在。

## 传统之用与跨媒介之途

在极端的战时境况下,利用和滥用“传统”(京剧、民歌、曲艺等)来动员“人民群众”,推广宣传活动,成为了核心的思想问题。有人认为,在动荡不安的年代里,中国文化依靠“复兴传统”来为国人提供了某种能够依附之物——一个相对稳定的文化内核<sup>①</sup>。指定“传统戏曲”作为战时宣传的理

<sup>①</sup>可参见胡迎建:《论抗战时期旧体诗歌的复兴》,《抗日战争研究》,2001年第1期。



想体裁则进一步佐证了这一观点。作为一种“从群众中来,到群众中去”的艺术形式<sup>①</sup>,传统戏曲在战争期间赢得了政治上的认可和特殊地位。然而,20世纪30年代末和40年代的传统戏曲与世纪之初相比已经变样,不可同日而语<sup>②</sup>。此外,电影和话剧的出现和发展也为跨媒介实验和跨流派融合提供了沃土。因此,在危急关头用以稳定民心的传统文化并不是一成不变的,也并非被封存于“怀旧”的琥珀中,而是一种灵活的、有生命力的形式——即使在提供延续性的同时也在不断地演化。

一切流行的战时文艺体裁——京剧、民间说唱、鼓书、快板书、话剧、有声电影和大众演唱(以诗歌填词),都有一个重要的特点,那就是它们强烈诉诸听觉来传播和扩散信息,由少数人及多数人。战争环境和国家动员的需要呼唤着戏曲、戏剧和电影进行跨媒介实验和体裁革新。田汉对电影的敏感度及其以电影视角切入京剧和民间说唱等“传统”艺术形式<sup>③</sup>,以及他在战争期间积极地参与电影业的实践,都表明了一种运用传统元素行先锋之事的文化取向。

在民族危难之时,寻找“民族形式”成了政治与文化的当务之急,田汉长期以来对戏曲改革的兴趣在这时找到了理想的契机<sup>④</sup>。民族主义以反日情绪的形式在重构的传统中找到了最佳表达方式,那是对于“过往”的适时操纵,一种使反日情绪得以立足的“再造形式”。一直到1930年代中期,田汉在创作抗日歌曲和民族主义戏剧的同时,也笔耕不辍地翻译谷崎润一郎和佐藤春夫的作品。田汉对日本文化的热爱与推崇,及其热情投身抗战文艺创作,都是发自内心的:这反映了他对于日本的文学成就及其军国主义文化是有所明辨的。

在1937年7月抗日战争全面爆发之前,由于国民党认为共产党比日本人带来的威胁更大,所以对共产党活动的审查程度达到了新高。以京剧和各种地方戏形式上演的历史剧,因其能够将时事掩藏在层层戏服之下,作为一种逃避审查的方式,既能娱乐百姓,又能团结大众,所以称为当时最受欢迎的艺术和政治表达形式之一<sup>⑤</sup>。戏曲形式推动了咏叹调和歌曲的创作。通过为戏曲和电影的唱段作词的形式,田汉在抗战期间的跨媒介实验使得诗歌成为最具活力的文艺体裁之一。田汉在他大量的歌词及剧本创作中找到了他最好的诗歌表达方式,他赋予了古典诗歌和现代西式诗歌新的生命。他还有意在戏剧和电影中设置大量歌唱桥段,使之成为表演其原创歌曲的载体<sup>⑥</sup>。

对于田汉来说,戏曲电影是在战时背景下出现的一个重要体裁。就在1937年7月中日战争爆发前几天,田汉写了一篇《斩经堂》的影评,这是一部由费穆执导的戏曲电影,费穆可以说是当时最具艺术知名度的电影导演了。田汉形容这部戏曲电影所依托的戏曲为“一出本来就很有动人的而且保持着民间‘野性’的剧”。他进一步指出这部影片的成就,“这是电影艺术与中国旧有的优秀的表

①参见毛泽东:《从群众中来,到群众中去》,《毛泽东选集》(第3卷),北京:人民出版社,1991年版,第899页。

②参见 Joshua Goldstein, *Drama Kings: Players and Publics in the Re-creation of Peking Opera, 1870 - 1937* (Berkeley: University of California Press, 2007); Jin Jiang, *Women Playing Men: Yue Opera and Social Change in Twentieth-Century Shanghai* (Seattle: University of Washington Press, 2009)。

③早在1927年,田汉已在《女与蛇》一文中提及想要将白蛇故事摄制成电影。参见《田汉散文集》(上海:今代书店,1936年)。尽管田汉对电影的痴迷一直存在,战时的艰难处境更进一步强化了这一欲望,却又因为经济困难对其电影梦的实现提出了新的挑战。

④参见唐弢:《中国现代文学史》,北京:人民文学出版社,1979年版, Kirk A. Denton, *The Problematic of Self in Modern Chinese Literature: Hu Feng and Lu Ling* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1998); 汪晖:《现代中国思想的兴起》,北京:三联书店,2008年(第二版)。

⑤参见 Chang-tai Hung, “Historical Plays,” 见于 Chang-tai Hung, *War and Popular Culture* (Berkeley: University of California Press, 1994), 78 - 85.

⑥参见田汉:《田汉词作歌曲集》,孙慎、黎英海、向延生编,北京:人民音乐出版社,2003年版。

演艺术的交流……银色的光,给了旧的舞台以新的生命!”<sup>①</sup>在此我们不难发现,田汉在1937年通过电影接触戏曲的方式和他1927年在电影《湖边春梦》中,从类似的电影视角化用《白蛇传》的故事之间存在着一种相似关系。自从田汉1916年在东京第一次接触到电影这种具有魔力的媒介形式之后,这股电影的冲动就成了贯穿田汉美学历程的一股强大电流。田汉的电影理论被描述为“造梦说”<sup>②</sup>,这是在谷崎润一郎关于电影是“人类用机械造出来的梦”的论述上建立起来的<sup>③</sup>。在田汉看来,电影的梦幻特质被赋予了一种超越性的能量,由此具有了能够借助新的灯光来丰富“旧戏”表现形式的可能性。

在之前提到的影评中,田汉反驳了一般人认为电影是写实的而“旧戏”是写意的观点(在中文原文中,田汉用了“Stylization”这个英文单词,意为“样式化”)。这或许让人想起了田汉对他1921年在东京看过的那部成为德国表现主义的代表性影片《卡里加里博士的小屋》(*The Cabinet of Dr. Caligari*)的迷恋。田汉坚持认为中国旧戏的一大特点为“场面的自由”,也就是说旧戏在台上的表演不受限制<sup>④</sup>。对于田汉而言,这就是中国戏曲与电影的交汇处,因为戏曲不用现实背景而获得自由,电影却是在性质上就可以自由地运用任何背景,不论是写实的还是写意的。在这一点上,田汉认为电影是对中国戏曲的一大补充。与此同时,他还强调中国戏曲的立体性,观众可从各个角度来欣赏演员的表演,而电影却是平面的,在3D电影诞生之前观众很难获得相同的审美愉悦<sup>⑤</sup>。

不过,对于田汉来说,电影艺术最进步之处在于光的运用,正是对光的运用将他的后方时期与东京的光影以及上海电影实验中“银色的光”联系在了一起。灯光也是舞台的灵魂,用田汉的话来说即是“中国旧的舞台几乎还没有受过新的灯光洗礼”。戏曲演员们精彩的舞姿、演技及其雅致戏服的精巧细节,未曾能够在灯光下尽情展现其美。为此,田汉哀叹道,尽管中国戏曲得益于立体的舞台,但在美学上却被平面、呆板的照明扼杀了。他特别提及“特写”这种电影技法(借助新的灯光),以及它对于突出戏曲表演者面部表情、手势和舞步的精湛表演所能起到的作用<sup>⑥</sup>。田汉的电影论使得中国戏曲重新焕发生机,而戏曲模式又转而渗透到电影这一媒介形式中,这可在本文将要论及的田汉战时的艺术实验中得到印证。在田汉的艺术实验中,与凸显视觉同样重要的是声音历久不衰的重要性。田汉抗战期间的“造梦”实验在视觉呈现上继续强调听觉的核心位置,且在40年代中国的舞台、银幕以及街头巷尾,掀起了一波“流行歌曲”的热潮。这些歌曲中,许多最初都是作为“抗日”歌曲被创作出来的,包括国歌。

值得一提的是,在田汉1935年7月被释放后软禁于南京期间<sup>⑦</sup>,他参加了电影《夜半歌声》的制作。这部影片的导演是马徐维邦,被许多研究中国电影的当代评论者誉为“中国的希区柯克”<sup>⑧</sup>。除了作为影片中最流行的三首歌曲——《夜半歌声》《热血》《黄河之恋》的作词人之外,田汉还在很大程度上负责了剧本的定稿工作,因其以陈瑜为化名合作完成了电影剧本。这部影片于1937年2月由新华影业公司在上海发行。近年来,当西方影评人在国际影展上第一次见到该片时,不由得

①参见田汉:《评〈斩经堂〉》,见于《联华画报》(上海)第9卷第5期,1937年7月1日。收入《田汉全集》(第17卷),第371-377页。

②参见郇苏元:《中国现代电影理论史》,北京:文化艺术出版社,2005年版,第142页。

③参见田汉:《影事追怀录》,北京:中国电影出版社,1981年版,第3页。

④参见田汉:《评〈斩经堂〉》,见于《田汉全集》(第17卷),第371-377页。

⑤田汉在1937年的上海就已倡导拍摄3-D电影,参见同上,第372页。如若田汉还健在,今天充斥影院的3-D电影对他而言也早在意料之中吧。

⑥田汉:《评〈斩经堂〉》,见于《田汉全集》(第17卷),第371-377页。

⑦参见张向华:《田汉年谱》,北京:中国戏剧出版社,1992年版,第198页。

⑧参见吴贻弓等编:《上海电影史》,上海:上海社会科学院出版社,1999年版。

将这部以《歌剧魅影》(The Phantom of Opera)为原型的早期中国电影视为“中国第一部恐怖片”<sup>①</sup>。

田汉在共同塑造这部“中国歌剧魅影”的过程中所发挥的作用因其敏感的政治立场而被极大地淡化了。他最多只能以影片歌曲词作者的身份被人记住,在另一部大热影片《马路天使》中(发行于1937年7月,正值第二次中日战争爆发),情况亦是如此。后者的特色在于主演包括歌手兼演员周璇,还有那三首依旧是由田汉作词的,从30年代传唱至今的歌曲——《天涯歌女》<sup>②</sup>,《四季歌》以及《怀乡曲》。

田汉与上海电影界的接触持续且密切,甚至在他软禁南京期间依旧如此,这说明了这种潜在的电影视角对于解析田汉战时艺术创作和活动的重要性。他在借鉴中国民间传统和西方歌剧旋律的基础上创作出了通俗的电影歌曲,展现了电影与戏剧的联姻。田汉为他的歌词创作了优美的、古典风格的诗歌,这些歌曲后来被老百姓称为通俗情歌和爱国歌曲。田汉在这段战乱与民族救亡之际对于中国抒情诗的再创造过程中,找到了一条最能表达他那一代人儿女私情与爱国情怀的路径——他们既是多情儿女,也是志在四方的民族英雄。

## 从“儿女”到“英雄”

田汉1934年所创作的剧本及其改编的电影《风云儿女》(1935)表明在现代中国文化中对抗日战争的表现走向了初步成熟。这部电影以《义勇军进行曲》为主题曲,这首歌在1949年中华人民共和国成立后上升至国歌的地位。影片为探讨战时中国的美学与政治之间的内在关系提供了一个宝贵的机会。“创造新女性”和“到民间去”这两大主题在剧情中得到了绝佳体现——影片围绕着两个年轻知识分子为邻居女孩提供受教育的机会展开,然而他们最终都决定放弃学业,奔赴抗战前线。

1934年,上海的反日情绪高涨。日军已在1931年入侵满洲并在东三省建立了傀儡政权“满洲国”。清朝的末代皇帝溥仪在1911年民主革命后逊位,被日本人操纵为满洲国傀儡皇帝<sup>③</sup>。没过多久,1932年1月29日,日军入侵上海,轰炸了闸北区,将这个民国时期最为重要的文化中心置于军事阴影之下。日军的这次轰炸摧毁了上海许多标志性建筑,包括商务印书馆及所属的图书馆,切断了当时上海最大的出版社的命脉。

<sup>①</sup>David Robinson 有关马徐维邦的《夜半歌声》的文章忽略了田汉被国民党软禁在南京期间对这部影片作出的巨大贡献。Robinson 认为这部影片可被视为所有对 Gaston Leroux 的恐怖故事重新演绎的影片中最引人入胜、最具创造性的作品。据 Robinson 所言,这部影片的巨大成功来自于其插曲的流行度,其中至少有一首在电影本身几乎被遗忘之后,还经久不衰,广为传唱。该影片中的歌曲词作者均为田汉,而且田汉对电影剧本也提出了深入的修改意见。正是在田汉的建议下,冼星海成为歌曲的曲作者,并在其创作中有意融合了西方歌剧与中国传统戏曲中的流行性与民间性的元素。Robinson 认为这样的创作方式类似为默片谱曲,无所忌惮地将种种流行的经典曲目重置在一起:“从‘Night on Bare Mountain’到‘Orpheus in the Underworld’,从 Händel 的‘Largo’到‘Rhapsody in Blue’”。尽管曲目都是精心挑选的,但因为这些曲子对1937年的中国民众而言还颇为陌生,因此很难衡量这些引用曲目在当时观众中的实际影响。参见 David Robinson, “Return of the Phantom,” *Film Quarterly*, vol. 53, no. 2 (Winter 1999–2000), 43–46.

<sup>②</sup>在有关李安导演电影《色·戒》的文章中我特别关注了源于1937年电影歌曲的《天涯歌女》在这部2007年电影中的意味深长的重生,参见 Liang Luo, “Performing the Political in *Lust, Caution*,” in *Trans-Humanities*, vol. 8, no. 3 (2015), 85–109; 修改后的中文版可见罗靛:《民族主义与革命冲动的呈现》(谈洁译),见于《电影研究》,2018年,第5期。

<sup>③</sup>有关满洲国及中方对其进行的抵抗,参见 Prasenjit Duara, *Sovereignty and Authenticity: Manchukuo and the East Asian Modern* (Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2003); Norman Smith, *Resisting Manchukuo: Chinese Women Writers and the Japanese Occupation* (Vancouver: University of British Columbia Press, 2007).

田汉在1934年构思《风云儿女》故事的时候,已经在大约四年前经历过激烈的自我批判,并于1932年加入了共产党<sup>①</sup>。这部电影以及田汉参与创作的歌曲是1930年代中期上海电影界中特定左翼阵营的产物。与此同时,这部电影将中国置于国际主义视野中,突出了德国殖民统治在中国土地上留下的历史印痕和日本军国主义的威胁。影片将上海、青岛和满洲标示为三处各方势力争夺界定其意义的所在:上海社会的垂直型阶级结构在电影的开篇呈现出来;拥有德式建筑 and 海滨度假胜地的殖民城市青岛则被批判为逃避主义者的“梦境”;而满洲国先是被建构为民族创伤之地,其后又被建构为实现个人救赎与民族救亡图存的可能之处。

田汉创作的这一故事,经夏衍改编,又由许幸之导演执导,被搬上了银幕。这部电影的开场是一位西式女郎和两个年轻人之间的调情场面。这两位年轻人一个是具有艺术倾向的革命者,另一位是诗人。影片旋即设置了两位男主人公与上海这座城市中两种空间意义上的阶级世界之间的关系:一个是住在他们楼下的穷苦少女的世界,她正拿着乐谱歌唱着,镜头给了她面部特写;另一个是住在两层楼私人别墅里的充满魅惑的C太太的世界,她的别墅正对着两位男主人公居住的亭子间<sup>②</sup>。

影片引入这位西化女郎的时候,她身处于精致的布景中,仿佛是在进行演出,因为她正在抚琴独唱。她白色的长裙、波浪卷发还有对她眼睛的特写——她的眼上带着深色眼影和精心描画的眉毛,都使她更添风韵。女郎曼妙的身姿投影在白色丝质窗帘上,引得那位有艺术倾向的革命者快速绘了一幅素描,还激发了那位诗人题诗一首。然后,他们将这幅共同创作的艺术品折成了纸飞机,飞进了那个女人开着的窗子里。尽管两位年轻人和这位女郎之间在经济上相差悬殊,但他们所处的社会地位是相似的,都是(小)资产阶级的一员——这也是他们在这个垂直结构的阶级社会中能有相似居住高度的原因——而工人阶级的女孩和她的母亲则被置于他们楼下。

作为作家、诗人、音乐和绘画爱好者,田汉很自然地将他的男主人公辛白华设定为“追求文学研究、音乐和绘画的诗性青年”,而这一角色几乎是对其1920年上演于东京的《灵光》短剧之主人公梅丽的原样复制。“梅丽”也即“Mary”的中译,她在剧中被田汉塑造为带社会主义倾向的“女版浮士德”<sup>③</sup>。辛白华,这位与朋友同住亭子间里的年轻诗人,不仅是田汉好朋友诗人宗白华的形象,也是田汉自己以及李欧梵近40年前在其著作中所描绘过的一代浪漫主义现代作家的形象<sup>④</sup>。

在工人阶级女孩阿凤的母亲去世后,这个可怜的少女成了两个年轻男子“艺术之家”的一员。影片并未着墨于这个艺术家庭里青年男性与年轻女孩之间的两性关系。然而,无性生活并不意味着缺乏浪漫。与之相反,缺乏明显的性接触本身可能就是一种隐含的浪漫。彭丽君在探讨民族与爱情之间的关系时,强调了这部影片中诗人与纯真女孩之间的亲密关系,并追溯了维系这种情愫的三重基础:其一,他们有共同的“革命”血统——东北既是他们的家乡也是战争前线;其二,他们在空间上有姻缘关系,因为他们同住在亭子间(而那位住在私人别墅的女郎则属于另一个世界);其三,他们都欣赏凤凰涅槃重生的传说,它象征着革命烈火的洗礼。由此,彭丽君得出的结论与王斑

<sup>①</sup>参见张耀杰:《影剧之王田汉:爱国唯美的浪漫人生》,太原:山西教育出版社,2003年版,第279页。陈小眉在如下文章中对张耀杰的田汉研究提出了质疑,参见Xiaomei Chen,“Reflections on the Legacy of Tian Han: ‘Proletarian Modernism’ and Its Traditional Roots,” *Modern Chinese Literature and Culture*, vol. 18, no. 1 (Spring 2006), 155 - 215.

<sup>②</sup>参见田汉构思、夏衍编剧的电影《风云儿女》的开场,该片由许幸之导演,袁牧之、王人美主演,上海电通影业公司1935年发行。

<sup>③</sup>参见Liang Luo, *The Avant - Garde and the Popular in Modern China: Tian Han and the Intersection of Performance and Politics* (Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 2014), 33 - 35.

<sup>④</sup>参见Leo Ou - fan Lee, *The Romantic Generation of Modern Chinese Writers* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1973).

在革命电影欲望与快感的语境下探讨影片《聂耳》时得出的结论相似<sup>①</sup>。她认为“在这部影片中，与其说这是浪漫被民族情怀升华了，不如说后者只是一种伪装，以满足这种所谓的政治电影所不容许的性欲驱动”<sup>②</sup>。

在十余年前东京上演的“女版浮士德”的故事中，对伪饰之下的性欲驱动的满足体现在梅俚“做艺术”的过程中，“做艺术”即“做爱”的升华。至于上海的“风云儿女”，在战争阴影的笼罩下，肉体的牺牲和抗日运动再次代替了性爱。青年男女之间的性能量被进一步升华为教育的热情——将纯洁少女塑造成现代女性。现实革命者梁质夫想要把她介绍到工厂工作，而浪漫诗人辛白华则坚持要送她上学。白华用其诗集出版所得，瞒着质夫，送女孩去了寄宿学校<sup>③</sup>。当质夫因参与激进运动被捕，而白华也被警方追捕时，这位诗人投奔了开场介绍过的那位神秘 C 太太。她待他如丈夫，用热吻迎接他，还留他过夜。诗人与妖艳贵妇之间蓬勃的性能量和这种互惠式的性关系释放了诗人与纯洁少女之间柏拉图式关系之下存在的性张力。

诗人仿佛着了魔，与蛇蝎美人共赴青岛<sup>④</sup>。青岛既是前德国殖民地，也是逃避主义者的乌托邦，此时的诗人就像谷崎润一郎 1921 年电影《蛇性之淫》中被蛇女迷住了的丰雄一样<sup>⑤</sup>。与此同时，处在诗人庇护之下的女孩阿凤，不得不辍学加入歌舞团以维生。影片的高潮，不论是情节上还是性能量上，就在以下的场景中展开——白华和 C 太太去看演出，改名“新风”的少女就在其中，并表演了一段小歌剧《铁蹄下的歌女》。新风上着长袖，下着露腿短裤，戴着一顶宽檐帽。她的服饰具有明显的日耳曼风格，与后来的电影《红色娘子军》中女兵们的着装颇为相似<sup>⑥</sup>，而该片在文革时期使女兵形象成为标志性革命形象<sup>⑦</sup>。据称在文革期间成长起来的男孩们，虽然只能接触到有限的十几部电影，却在凝视女兵短裤与长靴间裸露的大腿时获得了极大的满足。

这位爱国歌女新风，正是在白华帮助下接受了教育的那个纯真小姑娘。作为身处日军入侵铁蹄之下的纯洁少女形象，她虽然充满了性能量，在这里却被用作一记警钟，将诗人从其逃避主义梦境下的放荡生活中唤醒，至少从革命者的角度来看是如此<sup>⑧</sup>。在这场戏剧性的相遇之后，诗人感到还有更重要的任务在等待着他。于是，他与质夫取得了联系，并通过质夫加入了东北义勇军。电影的结尾，白华的部队恰好到了新风的村子。他在那里发现了凤凰图，并因此与新风重逢。原来新风在青岛遇到白华后，随即离开歌舞团，回到了抗战前线的家乡。面对日军的空袭，白华与新风手持

①参见 Ban Wang, *The Sublime Figure of History: Aesthetics and Politics in Twentieth - Century China* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1997), 125.

②参见 Laikwan Pang, *Building a New China in Cinema: The Chinese Left - Wing Cinema Movement, 1932 - 1937* (Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2002), 98.

③见许幸之导演：《风云儿女》（上海：电通影业公司，1935 年）。

④青岛对田汉而言有重要意义。青岛海边的度假地或许唤起了他对 1920 年夏和易漱渝、康景昭在镰仓海边度假的美好回忆。这两位女性在田汉早期文字中频频出现。青岛海边还与西湖岸边的“湖边春梦”遥相呼应，其间的女性形象可被视为在日本作家谷崎润一郎 1921 年电影脚本《蛇性之淫》影响下转世重生的白蛇，结合了神秘的民间传说特质，又具备了现代蛇蝎美人的属性。

⑤参见 Tanizaki Jun'ichirō, "Jasei no in," *Shufu no tomo*, April 1922.

⑥感谢肯塔基大学德国文化教授 Theodore Fiedler 指出此处新风及其他歌女们的服饰与德国魏玛共和国时期女性表演者服饰极为相似。

⑦田汉以京剧改写了电影，对塑造“红色娘子军”的系列影像做出了自己的贡献。参见《红色娘子军》（1964），收入《田汉全集》（第 9 卷）。

⑧田汉在五十年代晚期回顾这一电影故事时说，“这一故事的形成，只是在于写出在紧迫的政治情势下，一群青年男女由迟回瞻顾到勇敢抗敌的过程。”尽管这样的描述带有五十年代末期的时代政治烙印，我们仍然应该严肃对待田汉对青年转型及知识分子蜕变等电影主题的强调，并将其视为贯穿田汉一生艺术实验的恒久主题。参见田汉：《影事追怀录》，1958 - 1959 年间首发于《中国电影》及《电影艺术》，见于《田汉全集》（第 18 卷），第 199 页。

旗帜,加入了义勇军的行列,并齐唱起白华所作长诗《万里长城》的最后一节:

起来,不愿做奴隶的人们,  
把我们的血肉筑成我们新的长城。  
中华民族到了最危险的时候,  
每个人被迫着发出最后的吼声:  
起来!起来!起来!<sup>①</sup>

如果我们将年轻诗人辛白华重置于纯洁少女与蛇蝎美人这两个世界间的爱欲纠葛之中,并以此为诱因来重新解读电影主题曲《义勇军进行曲》,就有可能在大力呼吁爱国奉献的单一阐释框架之外来读解歌词中的弦外之音。“国民诗人”写下《万里长城》这首长诗正是希望能将可怜女孩教育为“现代女性”,同时他也发现自己为蛇蝎美人所俘获,成了她的爱情奴隶。纯洁少女激发了诗人的抗战爱国热情,而蛇蝎美人则引诱他远离爱国活动。

从蛇蝎美人那里重获自由到在民族敌人面前自我解放,诗人奴隶身份的动态转移隐含着个人与政治之间的内在关联。就像在那幅以郭沫若诗歌为名的凤凰图里<sup>②</sup>,凤凰投身于火焰以重获新生,年轻的知识分子们也同样在战火的洗礼下改造自己,在20世纪的政治风云中,在电影叙事中,都从感伤主义者转变成为革命者。

然而,诗人辛白华为蛇蝎美人所蛊惑,直到影片末尾才完成了突然而彻底的蜕变——他摒弃儿女情长、奋起捍卫伟大事业的英雄主义并不那么令人信服,也似乎并不能被视为中国现代知识分子转型的代表。这种从个人欲望到集体意志的无缝衔接,看似昂扬,或与现实并不相符,正如田汉自己后来在共产主义时代所经历的那样。他最终在文革期间寂寂地死于北京,死亡证明上都不能写上真实姓名<sup>③</sup>。

## 如何组织“戏剧游击战”?

在鲁迅去世前不久的1936年,他曾批评田汉软禁南京期间上演戏剧是一种投靠国民党的“转向”行为<sup>④</sup>。当时田汉作为共产党文化宣传的重要一员被国民党软禁于南京,如果没有南京政府的默许,他当然也无法上演大戏。田汉在国民党首都的地位确实是模棱两可的。在被迫滞留南京的两年时间里,他继续从事戏剧活动,并创作了四幕剧《卢沟桥》,该剧是在抗战全面爆发之后立即写就并上演的。

田汉创作《卢沟桥》的意义,既在于它对民族危机的及时回应,又在于它的戏剧性和形式上的自我指涉性。首先,卢沟桥作为日军全面入侵的切入点,承载着双重功能:一方面它是现实生活中的战场,另一方面它也是戏中戏的舞台所在。其次,在这部戏中,卢沟桥成为充满政治紧迫性的争夺之地,在这里上演了一场以抗日宣传为目的的即兴演出。演员们是“抗日宣传队”的业余学生表演者,这为美籍台湾导演李安将张爱玲短篇小说《色·戒》改编为电影时提供了范本。在田汉的剧中,学生们为台上的观众表演,而这些观众又由周围民众和保卫卢沟桥的二十九军士兵们组成<sup>⑤</sup>。

<sup>①</sup>参见田汉:《义勇军进行曲》,见于《风云儿女》,由邝苏元根据影片整理而成,原载1983年中国电影出版社版《田汉电影剧本选集》,见于《田汉全集》(第10卷),第259-260页。

<sup>②</sup>参见郭沫若:《凤凰涅槃》,见于《郭沫若代表作》,北京:华夏出版社,2009年版。

<sup>③</sup>田汉于1968年12月10日在北京301医院默默离世时所用名为李伍,是主管其事务的工作组为掩盖其身份而用的化名。了解更多田汉离世前的细节,参见田汉:《1968年日记残片》,见于《田汉全集》(第20卷),第509-510页。

<sup>④</sup>参见鲁迅:《答徐懋庸并关于抗日统一战线问题》,见于《作家》,1936年8月,第1卷,第5期。

<sup>⑤</sup>参见田汉:《卢沟桥》(成都:印刷局,1937年),收入《田汉全集》(第4卷)。

其三,《卢沟桥》的戏中戏带有强烈的自我指涉姿态,使该剧为戏剧游击队提供了可操作的模式,颇有布莱希特(Bertolt Brecht)式的“*Lehrstücke*”<sup>①</sup>,即“教育剧”的风格。在这种模式下,演出团体的成员们成为集体的主人公们,表演成为舞台上下、文化和政治活动的共通模式和核心表达方式。舞台表演使演员们通过角色扮演成为激进分子,演出结束后他们又将舞台角色融入其真实生活之中。

在《卢沟桥》上演之后的几年时间里,田汉组织了九支戏曲宣传队和一支戏剧宣传队,到1941年又发展壮大到13支队伍。这些宣传队员们成为整个战时戏剧游击战的主要实践者<sup>②</sup>。他们的足迹遍布许多内陆城市和乡镇,重庆、昆明和桂林是其中主要的文化中心。从这种意义上来说,田汉的《卢沟桥》作为一种教学手段,给之后的战时宣传工作者们传达了必要的教学信息。

《卢沟桥》开场于1937年6月,即日本全面侵华前一个月,其时一支学生宣传团正在桥上为中国士兵们表演。学生们一个接一个地起身发表演说,以地缘政治解释当下日本对于中国的威胁,直到换了一个女大学生上台。她在士兵们面前跪下,极力请求他们守卫卢沟桥,阻止日军入侵<sup>③</sup>。这一跪引发了在场观众强烈的情绪反应,越来越多的围观者站起来,讲述自己自1931年日军侵占满洲以来的苦难遭遇。于是,剧场本身变成了展演私人陈述及其政治观点冲突的场所。其中一位试图劝说士兵们不要保卫卢沟桥的“汉奸”像“小丑”一样被众人嗤笑<sup>④</sup>。

当一名学生宣传团成员担当起“传统表演艺人”的角色时,伴随着一个有趣的转折,这场政治集会的表演性被进一步突出了。学生一边拉琴,一边用新填的词唱着《秦琼访友》选段<sup>⑤</sup>。他拉的是手风琴而不是传统的二胡,颇有苏联文化影响的印记。田汉对秦琼故事的改编,建立了将耳熟能详的京剧名段转变为革命歌曲的模式<sup>⑥</sup>。曲子一开始就唤出了这位传奇英雄人物以及他与其他农民起义者之间的交往,引起人们将其与当前抗战中的战士们进行比较。新唱词接着列数了日本帝国主义的野心,最后以迫切的请愿作结:

你别扮哑,别装聋,  
中国国难已经达了最高峰。  
快些武装起来上前线,无分老幼男女一般同;  
我们不愿做奴隶,要做中国的主人公! 主人公!<sup>⑦</sup>

田汉的剧作本身强调了听觉元素,即通过演说和歌曲打动舞台上下的双重观众,以突出表演的戏剧性。在临时搭建的舞台上,演员的演技及其角色扮演被赤裸裸地呈现出来。由此,表演的戏剧性暴露无遗。戏剧性同时成为演出的重要主题,以向其他表演者展示这样的表演可以怎样被复制。在试图复制表演者的同时,新唱词的第二句和最后一句显然是借着《义勇军进行曲》大受欢迎的东

<sup>①</sup>参见 David Drasner 编, *Theatre in Theory, 1900 - 2000: An Anthology* (Malden, MA: Blackwell, 2008), 169.

<sup>②</sup>参见田汉:《抗战与戏剧》,见于田汉《抗战与戏剧》(1937年12月长沙商务印书馆版),收入《田汉全集》(第15卷),第310-333页;田汉:《关于抗战戏剧改进的报告》,见于《戏剧春秋》(1942年4、7、9月第2卷第2-3期),收入《田汉全集》(第15卷),第388-393页。

<sup>③</sup>李安在电影《色·戒》中重塑了这样的场景。在舞台上,女主人公王佳芝跪倒在男主人公和观众面前,以感谢并敦促他们投身抗日斗争。李安在构思这一舞台表演场景时可能从诸如田汉《卢沟桥》的抗日戏剧中汲取了养料。

<sup>④</sup>参见田汉:《卢沟桥》,收入《田汉全集》(第4卷)。

<sup>⑤</sup>《秦琼访友》与《金莲戏叔》都是京剧折子戏中的名段。秦琼的故事来自《说唐全传》,据称他是隋朝(581-618)的第16位英雄。正如另一位隋朝英雄尉迟恭的故事在鲁迅的《阿Q正传》中以传统剧目的形式出现一样,秦琼的故事在此也体现出经典京剧剧目在现代中国个人与政治生活之中的重要性。秦琼与尉迟恭一起成为建立唐朝的大将军,其形象在民间习俗中又被神话为门神,在中国普通民众心中的地位举足轻重。

<sup>⑥</sup>秦琼访友的故事通过百代公司一战前录制的谭鑫培所唱京剧折子戏而更为流行,参见葛涛:《“百代”浮沉——近代上海百代唱片公司盛衰记》,见于《史林》,2008年,第5期。

<sup>⑦</sup>参见田汉:《卢沟桥》,见于《田汉全集》(第4卷),第143页。

风,铿锵有力地鼓动着观众成为国家危亡时刻的英勇斗士和国家主人翁。

这种将人们熟知的经典故事转化成为有效“呐喊”的范式,值得拿来与本雅明所描述的“史诗剧”(Epic Theater)的教育意义作比较。本雅明以布莱希特和埃斯勒(Hanns Eisler)的作品为例:“只有言语的参与,如埃斯勒所说,才能使音乐会改变成一种政治会议。布莱希特和埃斯勒以教育剧《措施》(The Measures Taken)证明,这种改变的确表现了音乐和文学技术的最高水准。”<sup>①</sup>田汉在舞台上和银幕上进行的歌曲实验带有这样一种布莱希特式的冲动。他的实验将言语变成了音乐,并将音乐会变成了政治会议。因此,在政治美学化的范畴内,对于歌词之重要性以及作词者所扮演的核心角色是如何强调也不为过的。

在《卢沟桥》中有一首新式歌曲《送勇士出征歌》,其歌词中渗透着一种当代报告文学的风格(带有写实表述)。这首歌加入了诸如“抗战”,“自由”这样的新鲜词汇,它的新式风格也体现在舞台指示中,比如“女孩送花抱吻”。像“鲜花”这样现实的舞台道具和“抱吻”这样的现代动作,加强了对观众的情感冲击。这些由大学生饰演的青年们,都是剧中宣传团的一员,在这场“戏中戏”里互道别离。

女:(唱)哥啊,我送一束花,  
再亲你一个吻,  
千百万爱自由的人都在做你们的后盾。

男:(唱)妹啊,谢谢你的花儿香,  
谢谢你的吻儿热,  
我们要战到最后一个人,  
流到最后一滴血。<sup>②</sup>

这首新曲通过像“热吻”和“最后一滴血”这样的表达再次凸显了体液及其动态性,与《义勇军进行曲》中对于“血肉”的强调遥相呼应。歌词所传达的中心意象是人的身体在动能上的相互作用以及人们的行动和政治运动之间的能量转移。黑姑娘在第一幕中短暂露面<sup>③</sup>,还唱起了一首民歌。到了第二幕,她转变成为卖俏的蛇蝎美人与具革命精神的乡间姑娘的合体。她唱着以不要“辜负了我月样眉儿柳样腰”结尾的情歌勾引着英俊的士兵马成龙。当黑姑娘被众士兵要求为大伙儿唱支歌时,她先用了田汉《四季歌》中的一句起头,这首歌因新近上映的电影《马路天使》而流行开来,而最后她又以一句革命宣言作结:“鬼子讲亲善用大炮,二十九军杀敌用大刀。”<sup>④</sup>

这些旅行剧团和勇敢无畏的女演员们是田汉战时戏剧的集体主角,这些女演员们不仅在台上扮演着女战士的角色,在现实生活中亦是如此。田汉战时戏剧中的大量场景,以及表演者们身为“游击队”在社会政治空间中四处流转的经历,跨越了真实与虚构的边界。1938年的一部《最后的胜利》,和《卢沟桥》一样,呼唤着抗日战争最终取得胜利。这部剧刻画了救亡宣传队的女学生们和

<sup>①</sup>译文引自本雅明著;王炳钧,陈永国,郭军,蒋洪生译:《作为生产者的作者》,开封:河南大学出版社,2014年版,第21-22页。参见Walter Benjamin,“The Author as Producer,”*New Left Review*, vol. 1, no. 62 (July - August 1970), 91。在布莱希特和埃斯勒的戏剧*Die Maßnahme*(《措施》,1930年)中,故事发生在1930年的中国。这与田汉同时代的戏剧及李安在《色·戒》中的再创造在以下方面有丰富的可比性:中国三十年代的主题、与苏联的关系、革命工作中的传教士情结、对革命暴力的正义化、革命的抒情性、国际主义、以及革命中歌曲与合唱团的功能等。

<sup>②</sup>参见田汉:《卢沟桥》,见于《田汉全集》(第4卷),第147页。

<sup>③</sup>在此黑色充当了阶级的符号,以表明黑姑娘的身份是有别于知识分子的民众,因为常常在田间劳作而被晒黑。在此意义上,黑姑娘和赵树理《小二黑结婚》中的小二黑有着类似的阶级属性,标示着他们农民身份中自带的原始野性、真诚与率性,在很大程度上符合了知识分子对民间与民众的理想化构想与塑造。

<sup>④</sup>参见田汉:《卢沟桥》,见于《田汉全集》(第4卷),第155页。



农村姑娘之间的互动。《送勇士出征歌》的最初构想是在《卢沟桥》中完成的,而到了这部剧中又成了一首现成的曲子,由演说队女学生和当地的姑娘们一同演唱<sup>①</sup>。由此,流行歌曲从一个文本迁移到另一个文本,并在跨越不同媒介的过程中重获新生。

## 《新儿女英雄传》与战时戏曲

田汉担起江湖老大的地位,带领戏班子在战时大后方巡演的时段主要是在1939年至1940年间,那时他正处于从国民政府政治部“第三厅”公职离职时期。1937年7月7日后,在国共“第二次统一战线”期间,敌对两党为了抵御日本军事侵略的共同目标再次携手<sup>②</sup>。第三厅正是在这一背景下建立起来的,分管“艺术宣传”,或者说战时政治宣传。其中大多数成员为共产党知识分子,他们在周恩来和郭沫若的领导下聚到一起<sup>③</sup>。

1939年是田汉创作生涯中重要的一年,也是他战时文艺活动的重要时期。在离开官职后,田汉沉浸于成堆的史料和戏曲资料中,并开始大规模地着手长篇史诗剧创作。在这些戏剧中,田汉对于面对日本侵略和战争威胁时该如何处理“传统”这一问题做出了表态<sup>④</sup>。就在前一年,即1938年,田汉在一篇文章中阐述了自己对文学形式与内容关系的看法,其中,他反对普遍将“戏曲改革”视作旧瓶装新酒的观点。取而代之地,他认为瓶与酒之间的关系应当是有机的,也就是说,当新的内容注入旧的形式中时,形式本身也被改变了<sup>⑤</sup>。

在京剧《新儿女英雄传》中,田汉通过再造现代“传奇”的方式创造了一种混合体裁,而这部戏正是田汉战时文艺创作活动中最能展现他超越常规性别观念与体裁的例子<sup>⑥</sup>。他将流行的传统“传奇”体裁与易装美人以及女战士的魅力相结合,由此使得这部戏凭借其神秘的女性角色广受大众青睐,也让中国传统戏曲成了抗日宣传的绝佳载体。田汉这部剧作的标题借用了清代小说《儿女英雄传》,本文的题词即援引于这部小说。不过在田汉的剧中,由于故事发生在明代(1368-1644),在这一背景设置下,侵犯明朝东南沿海的日本人也就顺理成章地作为臭名昭著的倭寇出场了。在这部以旧时代为背景,将浪漫爱情与英雄侠义相结合的新传奇中,总兵张经与其同僚俞大猷一同抗击倭寇。张总兵的女儿张蕙兰是剧中的女主角。热爱武艺的蕙兰希望随父击退入侵江南的敌人。在大段唱词中,她表达了想要奔赴前线的决心。

老爹爹到江南贼势大挫,  
杀敌人还有个英勇哥哥。  
奴也是粉面的金钢一个,  
我岂肯珠帘下愁损双蛾?

……

红颜女自有寸心丹。

<sup>①</sup>参见田汉:《最后的胜利》(汉口:上海杂志公司,1938)。

<sup>②</sup>第三国际促成了国共两党在1923-1927年间的第一次统一战线,其间两党联手抗击军阀,但因蒋介石在上海发动“四·一二政变”、将共产党人从国民党中“肃清”而终止。有关国共联合抗日的第二次统一战线(1935-1941年),参见John K. Fairbank and Albert Feuerwerker合编:《The Cambridge History of China》(Cambridge and Taipei: Cambridge University Press and Caves Books, 1986),第13卷,《中华民国,1912-1949》,第2页,第220-229页。

<sup>③</sup>有关第三厅在三十年代末四十年代初向虚有其名的“文化工作委员会”的转变,参见阳翰笙:《回忆文化工作委员会》,见于《重庆抗战纪实》,重庆:重庆出版社,1985年版。

<sup>④</sup>我在“传统”上加了引号以强调现代中国的“传统戏曲”实际上是一种创造出来的传统。

<sup>⑤</sup>参见田汉:《论战时戏剧的新与旧》,见于田汉:《抗战与戏剧》,重庆:独立出版社,1939年版。

<sup>⑥</sup>参见董健:《田汉传》,北京:十月文艺出版社,1996年版,第558页。

忠勇不让男儿汉，  
倭奴未灭敢偷安？  
跨凤乘龙儿不愿，  
儿只愿提刀上马鞍...<sup>①</sup>

在去前线找寻哥哥的路上，蕙兰遇到了沈言之子沈厚端，沈言因支持蕙兰的父亲张经而被肃清。厚端将易装后的蕙兰误认为“年轻公子”<sup>②</sup>，坚持要和“他”结拜成异姓兄弟。当蕙兰和厚端通过想象的兄弟情谊结缘时，他们在路上救助过的姑娘何巧姑却爱上了蕙兰——因为这位仪表堂堂的“年轻公子”曾救了她的性命。女扮男装的蕙兰只得找理由推脱巧姑的婚约，便提议与巧姑结成义兄妹。

叶大姐的突然出现使原本就复杂的两性关系愈加复杂。叶大姐这位坦率、美丽的“女强盗”对蕙兰一见钟情。而蕙兰实际上成为其他三位主人公共同爱慕的对象：年轻的书生厚端、穷苦的姑娘巧姑，以及“有血性”的女匪叶大姐。叶大姐拿《白蛇传》自比，强调就算是白素贞那样的大蟒也不会吞噬爱人<sup>③</sup>。当叶大姐面对蕙兰讲述她“女海盗”的身份时，她直率地将自己描述为“见贪官污吏从不放过”的“海上女阎罗。”<sup>④</sup>蕙兰劝她与海盗丈夫决一死战，于是叶大姐最终在关键时刻杀死了丈夫并夺得了船只的掌控权。蕙兰和叶大姐一起烧了船上的货物，以防倭寇得利。尽管叶大姐已深受重伤，仍保护了蕙兰和巧姑，让她们能游到岸边。她最后的心愿是得到她深爱的“年轻公子”蕙兰的吻。当蕙兰吻着她时，她“微笑而逝。”<sup>⑤</sup>

此剧最新奇之处就在于这个吻，叶大姐也成为田汉笔下又一个“凡派亚”（vampire）形象。据田汉1927年所作散文《凡派亚的世纪》所言<sup>⑥</sup>，他所谓“凡派亚”就是那种重视并优先考虑感官享受的女人。此外，两个女战士之间的吻——女扮男装的蕙兰和女强盗叶大姐，潜台词暗指女性同性恋<sup>⑦</sup>。最重要的是，它违背了传统性别观念和性别期待——年轻女孩扮演着强势的、阳刚的情人，而年长女人则扮演悲剧性、富英雄气概的追求者。叶大姐将死，当蕙兰抱着她的头颅，亲吻她冰凉的双唇时，田汉的“莎乐美情结”通过多重角色反转与换位进行了重塑：渴望得到吻的蛇蝎美人正奄奄一息，而吻她的女战士则注定要成为另一个蛇蝎美人。

叶大姐死后，蕙兰担起了女战士和女魔王的双重角色。她将自己描述成“杀人不眨眼的女魔王”，同时巧姑和其他人也如此描述她<sup>⑧</sup>。这部长篇史诗剧的第三幕第二十场离奇地再现了成书于13世纪末14世纪初的浪漫喜剧《西厢记》中的场景，描绘了年轻书生张生与美人崔莺莺之间的邂逅故事<sup>⑨</sup>。《新儿女英雄传》中的这段戏沿用了《西厢记》中的情节。蕙兰是剧中美人，她正焚香祭父。此时，一男贼翻墙而过，声称自己是“学学张生，为了莺莺小姐的美貌而跳粉墙”。蕙兰将其骗

①参见田汉：《新儿女英雄传》，见于《田汉全集》（第7卷），第333-335页。此处的歌词与秋瑾的文字颇有呼应，尤其是秋瑾作为掣马扬刀的女战士形象。秋瑾的文字的英译本可参见 Wilt L. Idema and Beata Grant, *The Red Brush: Writing Women of Imperial China* (Cambridge, MA: Harvard University Asia Center, 2004), 765 - 808.

②女扮男装是造就女战士女学者的经久不衰的主题，从木兰替父从军到《梁祝》中祝英台的换装求学，从《女驸马》中的女状元到现实生活中的抗战女兵谢冰莹。有关田汉作品以及中国现代表演艺术中的女扮男装，参见 Liang Luo, “Modern Girl, Modern Men, and the Politics of Androgyny in Modern China,” 见于 *Michigan Quarterly Review* 之中国特刊, vol. 47, no. 2 (April 2008).

③④⑤⑧参见田汉：《新儿女英雄传》，见于《田汉全集》（第7卷），第388页，第389页，第395页，第435页。

⑥参见田汉：《凡派亚的世纪》，见于《田汉散文集》，上海：今代书店，1936年版，第146-149页。

⑦有关中国文学中的女同性恋情愫，参见 Tze - lan D. Sang, *The Emerging Lesbian: Female Same - Sex Desire in Modern China* (Chicago: University of Chicago Press, 2003).

⑨参见《董解元西厢记》（八卷本），北京：人民文学出版社，1962年版；王实甫：《西厢记》，上海：上海古籍出版社，1978年版；汪志勇编：《董王合刊本西厢记》，高雄：复文图书出版社，1991年版。

下墙来,然后用剑斩其首,并将其头颅抛至墙外(“斩温八,掷头墙外”)①。通过这一幕,蕙兰最终担起了“莎乐美”的角色,而且,她比王尔德剧中的蛇蝎美人更进一步,因为她自己动手施暴,同时又能做到完全抽离情感。

戏中的性别错位在第三幕第二十八场中得到了圆满的解决,此时蕙兰的哥哥遇到了蕙兰在路上救下的女孩巧姑,而蕙兰也终于被厚端认出了女儿身——四人组成了两对完美的异性恋伴侣。全剧最终以全体合唱《新儿女英雄歌》结尾,形式如同一部电影的主题曲,也可以说和田汉实验性的“话剧加唱”异曲同工。因其在话剧中,田汉总是将多首主题曲融入表演当中。

虽然田汉在抗战的战火硝烟中,于国民党战时首都重庆创作了这出史诗性的京剧,开拓了新的领域,但他依旧使用了大量传统材料。若将其《新儿女英雄传》置于中国文学传统下儿女英雄的谱系中,我们可以发现女英雄形象的许多原型可以追溯至唐传奇,比如红线女和聂隐娘的故事②。此外,田汉还利用广泛的文本和文化作参考——从女扮男装的木兰,危险的白蛇,以及迷恋死亡的莎乐美,再到对《西厢记》的戏仿。

王德威在分析文康的《儿女英雄传》时,将女主人公何玉凤(又称侠女十三妹)的原型追溯至17世纪的话本小说和晚明的“才子佳人小说”《好逑传》(1712年后),以及《聊斋志异》(1679)中一篇名为《侠女》的故事③。王德威认为文康的小说“探讨世俗生活的两种理想,即儿女柔情和英雄侠义的关系,以及两者合二为一的愿景。”④田汉将张蕙兰和叶大姐塑造成了一对极具女性与男性特质、极具浪漫与英雄品格的女战士形象,这呼应了文康试图将儿女柔情与英雄义气融于单一道德领域,而非分立于两个平行道德领域来理解的意图。

如此奇幻的剧情让人忍不住猜想《新儿女英雄传》最初上演时的观众反响。1939年5月20日,这出戏由平剧宣传队首演于桂林金城大戏院⑤。当时的观众们当然不会错过该剧醒目的抗日题材,也能充分捕捉到该剧吹响的全民抗战的号角。但我们不禁怀疑,剧中真正引人注目的正是那几位强大无畏的女性角色——尤其是张蕙兰和叶大姐,她们一个是现代的花木兰,好战的崔莺莺,另一个则是正义、嗜血的女海盗,骁勇善战的女斗士。这很容易让人联想到这两个女性形象正是田汉给这部戏起名为《新(同性)儿女英雄传》的真正用意。

田汉在构思《新儿女英雄传》的同时,也进一步阐述了他对话剧与戏曲二者间关系的看法。

人们经常把话剧和戏曲的差别看作新与旧的对立,这是不确的。过去这种对立的旧帐就不必去算它了,现在对艺术上的新旧问题应有新的认识。我认为任何有利于抗战的都是新的,反之则是旧的。所以,诸位不要误会,以为我干了十几年的新剧运动,现在忽然来干旧剧运动了。我不过是从话剧转到戏曲,就戏剧运动来说,我干的仍然是新剧运动。⑥

有人可能很容易将上述说法斥为纯粹的宣传造势。然而,在实践中,正是这种宣传式的实用主

①参见田汉:《新儿女英雄传》,见于《田汉全集》(第7卷),第421页。

②参见袁邨:《红线》,见于陶宗仪编:《甘泽谣》,上海:商务印书馆,1927年版;裴翎:《聂隐娘》,见于裴翎:《传奇》,台北:世界书局,1959年版。

③参见David Der-wei Wang, *Fin-de-Siècle Splendor: Repressed Modernities of Late Qing Fiction, 1848-1911* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1997), 157.

④同上,第156页。译文引自王德威:《被压抑的现代性:晚清小说新论》,宋伟杰译,北京:北京大学出版社,2005年版,第175页。

⑤桂林的金城大戏院是根据1935年首演了《风云儿女》的上海金城大戏院而得名的,参见《田汉全集》(第7卷),第314页。此处平剧即为京剧(因北京已改名为北平),而不应与流行于华北的评腔梆子戏,及三十年代流行于上海的评剧相混淆。有关评剧可参见胡沙:《评剧简史》,北京:中国戏剧出版社,1982年版。

⑥根据1939年4月24日桂林《救亡日报》的报道,田汉在1939年4月23日于马彦祥主持的迎接他赴桂林的欢迎会做了这次有关戏剧戏曲的演讲。引自董健:《田汉传》,北京:十月文艺出版社,1996年版,第558页。

义为艺术形式的空前繁荣开辟了前所未有的文化空间。诚如田汉所言,问题并不在于遵循体裁惯例,而在于回应当下的迫切需求。在田汉上述理论观点中,有两点尤为值得关注:其一他感到中国戏剧中的新旧对立不但毫无效用,而且适得其反;其二是他描述自己干的是“新剧运动”而不仅仅是一个戏剧家,这就标志着他自我认同的身份是一个文化活动家,而非传统的“文人墨客”。

《秋声赋》与战时话剧

欧阳子方夜读书,闻有声自西南来者,竦然而听之,曰:“异哉!初淅沥以潇飒,忽奔腾而砰湃,如波涛猛击,风雨骤至,其触于物也,鏦鏦铮铮,金铁皆鸣,又如赴敌之兵,衔枚疾走,不闻号令,但闻人马之行声。”予谓童子:“此何声也?汝出视之。”童子曰:“星月皎洁,明河在天,四无人声,声在树间。”予曰:“噫嘻悲哉,此秋声也,胡为而来哉?”

欧阳修,《秋声赋》,1042,摘自田汉《秋声赋》,1942<sup>①</sup>

一首“主题歌”拉开了田汉所作的五幕话剧《秋声赋》的序幕。

.....

啊,此秋声也,胡为乎来哉!

但是我们不要伤感,更不用惊怪,

用铁一般的坚定从风雨中、浪涛中屹立起来,

这正是我们民族翻身的时代。<sup>②</sup>

尽管有这样如此英雄豪迈的开场,这部剧还是转向了传统的三角恋故事。这段三角恋中的情敌是两位“新女性”,争夺一位男性的爱情,而这位男性就是剧中的第一人称叙述者。该剧很明显是田汉对他自己1941年在桂林遭遇的窘境的自传式表达。剧中的蓼红和淑瑾是粗线条版的安娜与林维中。自田汉的第一任妻子易漱瑜于1925年过世后,这两位女性在他的生命中扮演了重要的角色。安娜是那位在莫斯科留过学的共产主义活动家,而林维中则是一个“娜拉型”的人物。她从中国“出走”,去了南洋,又回国用她自己的积蓄支持田汉的“小剧场运动”,虽然后来有人说她在田汉的革新运动中“拖后腿”了。

剧中,两位非比寻常的女性之间一开始就结下了对立关系。秦淑瑾(以林维中为原型)是男主角徐子羽的妻子,她评价那首无意中听到的《漓江船夫曲》听起来“就像哭着似的。”<sup>③</sup>谈到这首歌就引入了女诗人胡蓼红(以安娜为原型),她是男主角的情人,也是《嘉陵江纤夫曲》的作词人。这首歌作于重庆,战时在百姓间流传甚广。田汉生活中真正的情人女诗人安娜也是如此,她所作的歌曲确实在战时大受欢迎。这两首歌都是模仿《伏尔加船夫曲》所作。这是一首全世界左翼人士最爱的曲子,田汉、荷兰导演尤里斯·伊文思(Joris Ivens)、非裔美国歌手兼演员保罗·罗伯逊(Paul Robeson)都臣服于这首曲子的强大魔力,因为它表达了工人阶级的苦难、力量与美丽<sup>④</sup>。

最重要的是,战时中国大后方的“新女性”形象带着莎乐美、卡门和传奇女侠何玉凤的痕迹。蓼红和淑瑾成了田汉早期文学及艺术生涯中长期存在的多重现代性的混合体,这一创作脉络从大正时期的东京一直延续到民国上海。胡蓼红被刻画成一个真正独立的女知识分子形象,她既是战地记者,也是现代派诗人。秦淑瑾则一出场就是一个多疑的妻子形象,比起“大家庭”,她更关心“小家庭”。但后来她也蜕变为一位战区女工作者,和蓼红一起救济难童。

蓼红从重庆飞到桂林来见她阔别已久的情人徐子羽——那位田汉剧中的自传性男主角。蓼

①田汉在《秋声赋》剧作中大量引用了欧阳修《秋声赋》中的原文,见《田汉全集》(第4卷),第265-266页。

②③参见田汉:《秋声赋》,见于《田汉全集》(第4卷),第251页,第253页。

④田汉在此引用了学生陈明中的日记,为自己给《伏尔加船夫曲》谱写的新词注入历史真实性,将其转化为西湖南岸的纤夫曲。参见田汉:《我们的自己批判》,收入《田汉全集》(第15卷),第145页。

红一见到情人,就用拥抱代替了言语。她在宾馆的房间里,跑过去猛烈抱吻子羽<sup>①</sup>。田汉在《卢沟桥》中用写实的舞台说明细致地描绘了女孩们如何给将要出征的士兵们献花、献吻,这部剧中同样也是如此。田汉用开放的、细致的、写实的笔触来描摹女性表达亲密关系时的身体语言,在战时压抑和革命动荡的环境中将情欲集中化呈现。

徐子羽赞赏蓼红过去总是牺牲自己,“为了大众的运动你常常把自己的饥渴也忘了,甚至生命危险也忘了”,敦促她当下继续保持这种精神。他声称,“谁能始终给大众以幸福的,谁一定能给我以幸福。”<sup>②</sup>当男主人公成了两位新女性争夺的战利品时,这暗含着一种对传统惯例的颠覆——田汉在上海时期参与制作的电影《到民间去》中,气质美女仍被当作年轻男子“到民间去”的犒赏。

这部相当不寻常的话剧写作于内陆城市桂林,那是1941年的深秋,秋风肃杀,环境萧条。剧本中暗藏着许多关于东京和上海这两座城市的重要指涉。木质拖鞋、忧郁情绪和托尔斯泰都成为似乎消逝已久的先锋心理的只可意会的标识。这种先锋心理包含在一个词语中,那便是寂寞。这种感伤心绪存在于田汉在东京创作的《咖啡馆之一夜》中的男学生林泽奇身上,同时也存在于《获虎之夜》中的青年人黄大傻身上,后一部剧是在上海创作并上演的。

“人民”一词则是在战时境况下被具体化了。“人民”既是那些在桂林美丽的漓江之上劳作的船夫,也是那些为了勉强糊口而不得不替富人擦皮鞋的难童们。《擦皮鞋歌》和《漓江船夫曲》一样,也是为那些在劳动着的穷苦人民发声。

秋风一起叶满天,  
姐儿身上没有棉,

……

您看哪,擦鞋的没鞋穿,  
流浪的孩子多可怜。<sup>③</sup>

徐子羽的情人,那位左翼女诗人胡蓼红无意间听到了这首歌。这首歌融合了三种主要的下层社会弱势群体形象:穷人、女性和儿童。我认为对于田汉而言这是一个重要的时刻,因为这首歌生动地再现了大约30年前他在东京第一次接触到的好莱坞剧情片《鞋》(Shoes)时的感受。天真而纯洁的女孩,打工补贴家用却没有一双合脚的鞋,这一形象也被田汉写入了他在上海关于电影的论述中。<sup>④</sup>而到了这部以战时为背景的话剧中,这一女孩形象既是战时苦难遭遇的社会注脚,也表现了具有普遍性的人的境况——它由一个人的性别、阶级和年龄预先裁定。

详细的舞台说明使女诗人胡蓼红的心理状态呼之欲出,由此引向她高歌一曲《落叶之歌》的桥段:

[秋风一阵,红叶数片纷纷飘下。]

胡蓼红:[起身捉住,轻轻地]啊,“草木无情,有时飘零……”

[从皮夹内取出小镜来,无聊赖地地理理发,擦擦口红。感于景物,遂唱《落叶之歌》]<sup>⑤</sup>

这些感时伤怀的,完全“现代”的说明文字似乎预示了接下来会听到一首令人心碎的情歌。虽然这首歌的开头是恋人们在“相思河畔”泪洒千行,但随着地点转移至桂林的漓江,歌曲的基调也从私人柔情转向公共大爱,从个人的愿景转变为响应一个更伟大的事业的召唤。

<sup>①②</sup>参见田汉:《秋声赋》,见于《田汉全集》(第4卷),第284页,第305-306页。

<sup>③</sup>参见田汉:《秋声赋》,见于《田汉全集》(第4卷),第313-314页。

<sup>④</sup>参见田汉:《靴子》,见于《银色的梦》,上海:良友图书公司,1928年版。

<sup>⑤</sup>参见田汉:《秋声赋》,见于《田汉全集》(第4卷),第322页。

落叶儿归根，  
野草几朝宗，  
在大众中生长的，应回到大众之中，  
他们在等待着我，  
那广大没有妈妈的儿童。<sup>①</sup>

唱着《擦皮鞋歌》的那个女孩原来是蓼红曾经救助过的一个难童。蓼红受到她的鼓舞，从桂林奔赴长沙，持续救济难童，或许这也是回应了徐子羽“给大众以幸福”的呼吁，因为这样也会给他以幸福。可以说，颇为讽刺的是，蓼红追逐更伟大的事业的这段旅程是随着徐子羽的妻子淑瑾，还有徐母，一道搬去了同一座城市，到了徐家的老宅。蓼红这场“寻根”以及“回到大众之中”的旅程，恰好同时也是一场回到情人祖籍地的探访之旅。为了更伟大的事业而工作，实际上也在无形之中促进了这对情人在精神上走到了一起，如果不是肉体上的靠近的话。这甚至给作为情人的蓼红提供了一次与作为妻子的淑瑾握手言和的机会——她们在夜里同床共枕，展开了一次推心置腹的谈话。在淑瑾的要求下，蓼红唱起了《潇湘夜雨》<sup>②</sup>：

燕赵孤鸿飘然来到南方，  
为着借南方丰富的阳光，  
温暖着她的愁肠；  
但南方啊！你也给他一个样儿的惆怅，  
看过了漓江的秋色，  
怎禁得今夜又云暗潇湘！<sup>③</sup>

在这里，蓼红再次担起了歌女的角色，也即女性歌唱主体。她自比为从燕赵之地（北国）飞来的孤鸿，哀叹着即使来到了阳光充沛的南方，也无法缓解她的伤悲。在现实生活中，田汉的情人安娥是北方人，她写过一本诗文集，叫做《燕赵儿女》<sup>④</sup>。这种对于南方感时伤怀的哀叹将在田汉1947年创作的电影剧本中进一步升华，这会放在下一节讨论。

在田汉对战时中国大后方知识分子生活的描绘中，带有大量现代性的痕迹，这种现代性表现在日常生活的物质性上，比如枪支、飞机、轿车、电话、徕卡相机、报纸这些物件上。田汉笔下的人物也会参与那些显得非常摩登的活动，比如排戏，在餐厅就餐，住酒店，八卦好莱坞影星等。剧中所隐含的那种亲美主义，体现在美国医生这样的角色上，在抗日民族主义斗争期间，这位医生提供了一个安全的避难所<sup>⑤</sup>，这表明了田汉在战时作为一名共产主义宣传员，其身份内在的某种含混性。同时，这也将中国和世界范围内的反法西斯运动联系在了一起<sup>⑥</sup>。

不过，彰显着现代性的枪支，也不乏喜剧效果。蓼红和淑瑾这对情敌在非常时刻不得不睡在一

①田汉：《秋声赋》，《田汉全集》第322页。当华裔美国歌手王力宏为自己在李安电影《色·戒》中扮演的爱国学生领袖邝裕民的精神所感召，于2007年创作了题为《落叶归根》的歌曲，落叶归根的主题在当代华语流行歌曲中获得了新生。参见《落叶归根》MV，王力宏作词、作曲，王力宏导演、出演。台北：Hito Radio，2007年6月20日。

②这里漓江代表桂林，潇湘代表湖南省会长沙，也是虚构的徐子羽与现实中的田汉的故乡。

③参见田汉：《秋声赋》，见于《田汉全集》（第4卷），第343页。

④此处“儿女”字面上是儿子、女儿，在这里确指东北青年。但“儿女”也可被解释为“儿女情长”中的爱人，正如田汉在《风云儿女》中“儿女”的用法一样，可与“英雄”形成互文。

⑤这与日本秘密警察档案中将大正时代东京的基督教青年会（YMCA）定性为“亲美主义”颇为相似，参见外务省外交记录：『支那關係事務概要』，日本外务省外交档案馆，文件号3-10-5-17-2，1933年，第108-126页。

⑥参见 Evans Fordyce Carlson, *Twin Stars of China: A Behind-the-Scenes Story of China's Valiant Struggle for Existence by a U. S. Marine Who Lived and Moved with the People* (New York: Dodd, Mead & Company, 1940).

张床上,起初二人平静地睡下了,后来半开玩笑地用枪指着对方<sup>①</sup>。有一个关键的用枪时刻出现在第四幕的末段,那时她们二人因共同的抗日决心而联合起来,发现自己卷入了一场与两名日军展开的血腥枪战之中<sup>②</sup>。

敌兵甲:[用手电照见蓼红]哈哈!别嫔ダナ!(好漂亮呀!)

[蓼红对手电光发枪,敌兵随声而倒。]

敌兵乙:[亦取手电置桌上,扑蓼红]ヨシツ!(哼!)

[蓼红再发枪,不中,被敌人踢去,敌兵向前抱蓼红。蓼红猛推敌兵碰着桌灯,闻玻璃碎声。]

敌兵乙:ハハ,ツヨイ女ダナ!(嘿嘿,好厉害的女人啊!)(再扑去。蓼红举瓶击之,敌兵顾直前紧抱蓼红)

胡蓼红:(叫)啊!

敌兵乙:(拔枪威胁)向力ナイト杀スゾ!(不转过来就枪毙你!)

胡蓼红:(叫)啊!畜生!魔鬼!

[此时通厨房门忽开,淑瑾持劈斧出来举劈敌人,敌人发枪,蓼红急推开,枪发斧下,但闻惨叫,手电滚落]<sup>③</sup>

这对于在战时创造“新女性”来说是一个关键时刻——由枪支和肉搏交织构成的戏剧性交锋使她们经历了一次“浴火洗礼”,由此转变成为新时代的女战士<sup>④</sup>。当这段场景在第五幕中以“闪回”的形式重新出现时,这一通过枪战塑造女战士的紧张时分得以进一步突显。

[暗转。]

[灯光忽暗,场景回到第四幕末段。]

.....

胡蓼红:(挣扎中看看力薄)救命啦!

[门开,淑瑾拖出劈柴斧]

秦淑瑾:鬼东西!(照敌兵乙劈去)

敌兵乙:啊!(发枪)

胡蓼红:(闪电般推开敌兵乙)你敢——

[枪响,斧下敌兵乙倒。]

[但淑瑾亦应声而倒。]

胡蓼红:(忽从地上拾起手电看看她,见没有伤,叫)淑瑾!淑瑾!

秦淑瑾:(清醒点)怎么,我没有死?

胡蓼红:淑瑾,你没有死,我把鬼子的手一推,子弹从你脸上擦过,只破了一点皮罢了。

秦淑瑾:蓼红,真谢谢你。

胡蓼红:那是你救了我。鬼子给你劈死了。

.....

[灯光一变,回复到原来漓江边子羽家的场面。子羽、大纯、梦鹤、小江们正围着热心地看志强带来的信。]<sup>⑤</sup>

不管田汉是借用了“现代”电影技术,还是取经于“传统”中国戏曲的倒叙叙事,这段闪回的戏剧效果是显而易见的。当观众两度面对台上两位中国女性和日本士兵间的肢体对抗时,他们被迫

<sup>①②③⑤</sup>参见田汉:《秋声赋》,见于《田汉全集》(第4卷),第340页,第347页,第347页,第343-364页。

<sup>④</sup>参见 Weihong Bao, *Baptism by Fire: Spectatorship and Aesthetic Affect in Chinese Cinema from Shanghai to Chongqing* (PhD diss., University of Chicago, 2005).

再次经历蓼红射杀日本兵和淑瑾砍下另一个敌兵头颅这样的奇观式舞台场景。莎乐美这一象征形象,作为欧洲传统下的颓废偶像,颇具讽刺意味地在战时中国的内陆城市桂林找到了最有力的表达方式。在这里,呈现在观众面前的是一个被赋权的莎乐美,她在未请求外援的情况下独立执行了斩首仪式<sup>①</sup>。

这部“话剧”里的最后一首歌强化了儿女英雄的主题。两位现代女性为了完成更伟大的事业而离开了桂林的居所。但徐子羽和他的女儿仍住在那里,他们注意到漓江边上的一男一女。女儿想象这两个人是一对在“讲恋爱”的恋人,他们谈得入迷以至于变成了“石头”。父女间的对话以子羽的感叹作结,他强调他们都在更伟大的事业里找到了自己的工作。的确如此,徐子羽的女儿在一部爱国剧中谋得一角。在《秋声赋》的最后,“石头般的男女”发出夜莺般的歌声,唱起了《银河秋恋曲》。

秋风吹起了愤怒的火,  
秋虫唱起了复仇的歌,  
你从前方来,你可知道敌人的罪恶?  
……  
扫荡敌寇像秋风扫落叶,  
飘堕在洞庭波。  
这样才能我拥着你,你拍着我,  
像牛郎织女相会在银河……<sup>②</sup>

爱情与战争、浪漫与政治之间的相互关联这一永恒的主题,在这首带有杂糅性质的爱国情歌中,最终达成了诗意的表达。在战火纷飞的抗战大后方,儿女英雄处在一个单一的象征领域中——鱼水之欢、英雄主义、自然与文化共存于一种互文关系之中。于是,风起和虫鸣被赋予了愤怒之火和复仇之歌的意涵,还可以用来引入恋人之间亲密接触的实现。歌曲的高潮部分,恋人们像传说中的牛郎织女那样在标志性的银河相会,这一重逢成了他们英勇投入战争、战胜敌军的最终犒赏。

《忆江南》,抑或是《哀江南》?

魂兮归来,哀江南!

《招魂》

(据信屈原所作),公元前3世纪

将非江表王气,

终于三百年乎?

《哀江南赋》,庾信,6世纪

能不忆江南?

《忆江南》白居易,9世纪

<sup>①</sup>值得注意的是,田汉构造的女战士并非空穴来风。林语堂在同时代就将现实存在的中国女兵谢冰莹的故事介绍到英语世界,翻译并出版了她的《从军日记》。我们当然应该认识到谢冰莹自己及热衷介绍她的男性翻译家对其形象的包装,但这并不会减少女战士形象的历史意义与文学魅力。参见 Shen Shuang, *Cosmopolitan Publics: Anglophone Print Culture in Semi-colonial Shanghai* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2009); Qian Suoqiao, *Liberal Cosmopolitan: Lin Yutang and Middling Chinese Modernity* (Leiden: Brill, 2010)。

<sup>②</sup>参见田汉:《秋声赋》,见于《田汉全集》(第4卷),第369-370页。



残山梦最真，  
旧境难丢掉，  
不信这舆图换稿。  
谄一套哀江南，  
放悲声唱到老。  
《哀江南》

出自《桃花扇》，孔尚任，1699

从1934年的电影剧本《风云儿女》，1937年的剧本《卢沟桥》，再到1947年的影片《忆江南》（或名《哀江南》），田汉保持着他对于演员与戏中戏的迷恋。《风云儿女》描绘了女性表演者及其对青年诗人的感召力，那是一种能使人发生深刻转变的力量；《卢沟桥》刻画了抗日宣传队及其有再生魔力的表演；《忆江南》又再次关注到类似的宣传队与“爱国诗人”在战争的动荡变迁之中的蜕变。

这部1947年的影片《忆江南》沿着这条元戏剧的叙事主题展开，聚焦于灵与肉的浪漫纠葛，呈现了战时背景下，主人公在声色犬马与爱国抱负之间的挣扎。这是人们第一次在银幕上看到知识分子在战时中国的历史变迁中所经历的堕落，迥异于《风云儿女》中那位转变为义勇军的诗人所体现的自我重生。如同田汉早期的许多电影作品那样，其间的女性角色既可表现为参与或鼓动革命的“正统的化身”（纯洁少女），也可表现为与革命事业对立的、能色诱并俘获试图成为革命者的男人（蛇蝎美人）<sup>①</sup>。与此呼应，人称“金嗓子”的影星周璇在该片中兼饰两角：蛇蝎美人黄玫瑰与采茶姑娘谢黛娥，而谢黛娥恰巧是黄玫瑰失散多年的双胞胎姐姐。这一纯洁少女与蛇蝎美人的双重身份进一步展开了《风云儿女》中已经呈现过的主题，也凸显了两个看似截然不同的原型人物之间的“血缘关系”。

影片开场聚焦一列从上海开往杭州的火车，在暮春的阳光之下，从江南肥沃的田野间穿行而过。车窗外挂着一面旗子，上面写着“上海文化界抗日宣传队”。宣传队的男女青年激昂地唱着《哀江南》，这是一首六节抒情诗，延续着屈原、庾信、白居易和孔尚任以来的传统（正如上面题词中所摘录的）。在六段诗节中，五段都是七言律诗，而第四段则是以词的形式写就。这组歌曲中每一节都以由衷的哀叹作结：“啊，可哀的江南！”<sup>②</sup>。

电影在歌曲传唱之间穿插着车窗外的远景镜头以及车厢内人物的特写。两组镜头并置在一起：远景是农家妇女在春耕地里劳作，日本兵走过断壁残垣的场景以及远处车站建筑物的景象。特写镜头所关注到的则是车厢内一位学者似的老人的叹息，和一位青年人以有些做作的戏剧化表情显露出的激昂愤慨之色。中国的许多戏曲形式，尤其是元杂剧，会以一首重要的开场曲来介绍主要人物，并以此奠定整场演出的主旋律，这部影片同样也是如此。影片的开场曲不仅突出了“哀江南”作为全片的中心主题，而且将其作为预示男主角命运的先声，为他之后的际遇埋下了伏笔。正如歌词的最后一节所告诉我们的那样，他将受到引诱而逃避民族救亡，躲进个人暂时的欢愉中（“奈何苟且贪暂欢”），这使他最终成为了一个可悲可叹的、不够光彩的人物<sup>③</sup>。

影片中，现代派诗人黎稚云加入了救亡宣传队，这为他赢得了“爱国诗人”的称号。在随宣传

<sup>①</sup>参见 Prasenjit Duara, “The Regime of Authenticity: Timelessness, Gender and National History in Modern China,” *History and Theory*, vol. 37, no. 3 (October 1998), 287 - 308.

<sup>②</sup>应云卫导演：《忆江南》，田汉编剧，周旋主演（上海：国泰影业公司，1947年）；田汉：《忆江南》，原电影剧本已佚待查，此本系由子青根据影片整理而成，原载《田汉电影剧本选集》，北京：中国电影出版社，1983年版，见于《田汉全集》（第10卷），第321-324页。

<sup>③</sup>参见田汉：《忆江南》，见于《田汉全集》（第10卷），第323页。

队至杭州进行宣传考察期间,黎稚云邂逅了美丽的谢黛娥,并以写作一篇万行长诗为借口,退队与谢黛娥同居于西湖边(在根据影片转录的剧本中,多处影射《白蛇传》),这与《风云儿女》中诗人退隐至青岛海边的情形类似)<sup>①</sup>。“八·一三事变”日军炮轰上海,惊醒了在乡村与谢黛娥共度闲适生活的黎稚云。但这位软弱的知识分子诗人并不能长期保持他的革命热情。当黎稚云前往香港为其报社筹款时,旋即拜倒在香港小姐黄玫瑰(后来与谢黛娥相认的双胞胎姐姐)的石榴裙下。他娶黄玫瑰为妻,并且留在了香港,由此安全地远离了战争与革命<sup>②</sup>。

于是,这位多愁善感的诗人和他那意志薄弱的“爱国心”就这样二度困于女人的美色中。事实证明,他的矢志不渝是针对肉欲世界而并非“灵”与革命理想的世界。这种将灵魂,或者说精神性,等同于政治活动的做法,在西方有相应的理念。在西方传统中,人们可能会放弃公共政治生活,转而投入私人生活的精神反思中。人们也可能从政治生活抽离出来之后进入另一种内化的对于价值体系的感受,是为浪漫的退隐。但在中国那个战火纷飞的时代,在价值取向上与传统的基督教二元论倒是有更多的亲缘关系,也就是说,女人与爱欲生活代表着远离上帝(这在战时中国语境下相当于政治理想)的巨大诱惑。在影片中,诗人的情人身份盖过了其爱国诗人的身份,这被认为是一种罪愆。诗人最终成了影片中的反派角色,而两位女性角色反过来又被她们一开始俘获他的那种能力所困住了:黄玫瑰在发现她的情人对他第一任妻子(她姐姐)不忠,而且背叛他的朋友和祖国(勾结日本人)之后就离开了香港;而谢黛娥在黎稚云回杭州后则只当他已经死了,因为他已经不再是她心中所珍视的那个爱国诗人了<sup>③</sup>。

《忆江南》所涉及的主题可以追溯至1927年上海出品的默片《湖边春梦》中所突出的那种如今看来已十分常见的主题。那部电影讲述了剧作家在杭州西湖边上与神秘美人之间带有情色意味的邂逅。杭州西湖边这一标志性的“江南”,也即采茶女谢黛娥所居之地。到田汉的另一部电影作品《母性之光》(1932)中,这种都市情色美学与革命江南之间的斗争得到了进一步的探讨。影片中,流行音乐家试图将其继女“包装”成风姿绰约的“歌舞皇后”。这一设想最终为女孩的生父所挫败:而其生父正是从南洋归来的革命音乐家<sup>④</sup>。

## 结语

田汉对于“南国”的迷恋持续贯穿其创作生涯,而战时大后方时期为他亲身游历内陆南方省份提供了理想的出口。田汉颇以自己湖南人的身份为荣,早年也受到舅舅交际圈内的湖南籍知识分子、实业家、及革命者的影响。内陆地区的苦力劳作、物质匮乏以及保守观念,与乌托邦式南国盛产的荔枝和珍珠、南方美人和革命热情处在持续不断的斗争之中。田汉的艺术倾向将他从经验主义的大后方引到了具有原型意义的南国。至此南国逐渐呈现出多情与艺术的特质,成为乌托邦式的仙境,仿佛意大利之于歌德那样<sup>⑤</sup>。虽然对于田汉来说,南国有时是引诱他远离政治参与的塞壬海

<sup>①</sup>比如参见田汉:《忆江南》,见于《田汉全集》(第10卷),第331页,此处诗人黎稚云在雨中西湖向美丽女子借伞的情节正是在呼应《白蛇传》中的许仙。

<sup>②</sup>另一方面,战时革命的“地图学”又指向爱国艺术家与活动家们如何被迫转移到祖国的其他地区以借助艺术活动重塑民族国家,参见田汉:《忆江南》,见于《田汉全集》(第10卷),第369页。

<sup>③</sup>参见田汉:《忆江南》,见于《田汉全集》(第10卷),第378-385页。

<sup>④</sup>参见田汉:《母性之光》(电影故事),见于《晨报》(上海),1933年7月21-25日,第10版,署名卜万苍,收入《田汉全集》(第10卷),第21-31页;田汉:《母性之光》(电影剧本),由雷霆根据影片整理而成,原载《田汉电影剧本选集》,北京:中国电影出版社,1983年版,收入《田汉全集》(第10卷),第35-65页。

<sup>⑤</sup>参见 Johann Wolfgang von Goethe, *Italian Journey: 1786 - 1788*, translated by W. H. Auden and Elizabeth Mayer (New York: Penguin Classics, 1992).

妖,有时又是使他与其崇高自我及革命理想保持一致的缪斯之神。

田汉从日本归国后的第一项艺术事业便是独立出版《南国》半月刊,意图“打破文坛的惰眠状态,鼓动一种清新芳烈的空气。”<sup>①</sup>田汉在上海的南国艺术事业贯穿了整个1920年代,他在此基础上展开了遍及南方主要城市的巡回演出,包括南京、杭州和广州。田汉的南国事业还衍生出一所成熟的,包罗戏剧、绘画及文学科系的独立艺术学院<sup>②</sup>。田汉的“艺术南国”不断地渴求和寻找“革命南国”。在他的创作中,广州(岭南)既是荔枝与珍珠之乡,也是性感、异域美人的故土。同时,至少从1911年广州起义开始,它就成了国民革命的中心。田汉将其写进了他计划中的“三黄”系列历史剧<sup>③</sup>。纵观田汉的创作生涯,他的南国从“湖之南”“江之南”“岭之南”再到“南洋”,作为一种想象的文化景观,在地缘政治上涵盖了东南亚和台湾。在战争期间,田汉游历了不少南国之地,并将它们共同想象为光明与黑暗,新生与堕落的混合体。这样的南国也正是田汉笔下儿女柔情与英雄侠义交织的理想处所。

田汉对神秘女性形象的迷恋及其对既风情万种又富革命热情的南国的想象,不能仅仅被理解为特立独行者的个人心理的产物。这种迷恋与想象表明了一种更为广泛的趋势,它不仅普遍存在于同时代中国艺术家与活动家身上,也鲜活地呈现在两次世界大战之间国际先锋主义者的艺术政治活动之中。这种将儿女情长与英雄气概合二为一的心理与一种更为广阔的文化想象相关。这一文化想象受一战后无政府主义、女权主义和社会主义思潮的影响,又在二战的艰难岁月中,重新唤起了艺术先锋主义与政治参与的热忱。田汉从东京、上海到战时大后方的艺术实验正是在这一广阔思想洪流中形成的个案。这种种潮流的交汇存在于浪漫爱情与意识形态之间、艺术与政治之间,也存在于先锋与大众之间。这样的思潮汇流将会融入国歌的创作中,也将融入共和国成立后社会主义戏曲改造的过程中,并在国际先锋主义背景下,贯穿整个20世纪50年代。

[责任编辑:安 华 jidaanhua@163.com]

<sup>①</sup>参见《南国宣言》,见于《南国》半月刊,1924年1月5日,引自刘平:《戏剧魂:田汉评传》,北京:中央文献出版社,1998年版,第134页。

<sup>②</sup>参见阎哲吾编:《南国的戏剧》,上海:萌芽书店,1929年版;蒋碧薇:《我与悲鸿:蒋碧薇回忆录》,长沙:岳麓书社,1986年版;欧阳予倩:《电影半路出家记》,北京:中国电影出版社,1984年版。

<sup>③</sup>田汉计划写三部历史剧,各以南中国的一处地名为题,三处地名中都带有“黄”字,故称“三黄”:写于1925到1930年间的《黄花岗》所纪念的是1911年的广州起义、《黄鹤楼》回顾的是1911年的武昌起义,而《黄埔潮》反映的是1925年上海五卅运动中的“南京路事件”。三剧中第一部有雏形但并未完成,而二三两部似乎并未动笔。参见田汉:《我们的自己批判》,见于《田汉全集》(第15卷),第86页。