

探尋作為終點的起點：抗戰文藝中的“東北”

——以鄭伯奇四幕話劇《哈爾濱的暗影》為中心*

楊 慧

[提 要] 鄭伯奇取材於 1933 年哈爾濱西蒙·卡斯普綁架案的四幕話劇《哈爾濱的暗影》，與章泯的獨幕劇《痛打日本鬼》、陽翰笙的電影劇本《日本間諜》、林適存的四幕話劇《日本的間諜》和顧佛影的《二十鞭雜劇》一道，在彼時的抗戰文藝中構成了一個以 Amleto.Vespa(萬斯白)的 *Secret Agent of Japan* (《日本密探》) 中譯本為史源的“東北”敘事譜系。對於萬斯白著作的“集體性”挪用與改寫，體現了全面抗戰進入相持階段後，“東北”不僅為抗日鬥爭正當性和民族尊嚴神聖性提供了追認和證明，更為“抗戰到底”標示了不可動搖的歷史與民心刻度，因而成為一個重要的政治與文化符碼。在對此“作為終點的起點”的文學探尋中，鄭伯奇獨辟蹊徑地聚焦於交織着國際鬥爭的西蒙·卡斯普事件，關注“弱小民族”猶太人的悲劇命運，不僅展現了其包括左翼作家和國際政治觀察家在內的豐富面向，更是為世界反法西斯文學貢獻了一種來自中國的“光明磊落的抱負”。此一跨越不同文類乃至不同學科的挪用與改寫的創作方式，恰從極端化的戰時情景出發，深刻揭示出中國現代文學特別是左翼文學與現實的血肉連帶及其介入現實的強大力量。

[關鍵詞] 鄭伯奇 萬斯白 《哈爾濱的暗影》 抗戰文藝 東北

[中圖分類號] I206.6 [文獻標識碼] A [文章編號] 0874 - 1824 (2022) 01 - 0137 - 13

以章泯連載於 1939 年 3 月 23 日至 4 月 1 日《新蜀報·文鋒》副刊的獨幕劇《痛打日本鬼》為先河，繼之以陽翰笙的電影劇本《日本間諜》(1939, 同名電影首映於 1943 年 4 月)、林適存的四幕話劇《日本的間諜》(1939)、鄭伯奇的四幕話劇《哈爾濱的暗影》(1940)，以及顧佛影的《二十鞭雜劇》(1942)，在彼時的抗戰文藝中，形成了一個以華籍意大利人 Amleto.Vespa(萬斯白)所著的 *Secret Agent of Japan* (《日本密探》) 一書為史源的“東北”敘事譜系。而鄭伯奇的《哈爾濱的暗影》(以下簡稱《暗影》) 不僅獨辟蹊徑地以萬斯白原著所載的 1933 年哈爾濱西蒙·卡斯普綁架案為題

* 本文係國家社科基金項目“關內‘東北’敘事與中國現代民族國家的建構研究”(項目號:21BZW031)的階段性成果。

材,更是藉由對於原著相關敘述的大幅度“改寫”,營造出全新的故事情景,展現出獨立的問題意識,因而成為同源戲劇譜系中最具“原創性”的文本。《暗影》首發於1940年6月18日第6卷第5期的《中蘇文化》雜誌,隨後數月連載於該雜誌的第7卷第1、3、4期(以下簡稱“首發版”)。翌年9月,劇本經過細致的修改,特別是其中的第三幕更是近乎重寫,又被作者列入其主編的上海雜誌公司“每月文庫”叢書出版單行本(以下簡稱“單行本”)。有關《暗影》在鄭伯奇文學歷程中的位置、左翼知識界與《日本密探》一書的流布、《暗影》與《日本密探》中譯本的關係,以及抗戰文藝同源“東北”敘事文本的譜系,筆者曾在《鄭伯奇抗戰話劇〈哈爾濱的暗影〉史源考》一文中進行了初步的探索。^①在此基礎上,本文重點討論鄭伯奇創作《暗影》的思想脈絡、改寫萬斯白原著的運思軌跡,以及這一“東北”敘事展現和形塑其左翼作家與國際政治觀察家面向的生動歷程,以期抉發鄭伯奇與“東北”之間的深層關聯,明確“東北”在抗戰文藝中的重要位置。

一、從“上海”到“哈爾濱”:鄭伯奇的變與不變

早在1932年9月,鄭伯奇就在中篇小說《寬城子大將》中處理過東北題材,但正如小說開篇對“考據”真實的調侃所暗示的那樣,^②這個文本雖以1920年代末1930年代初發生在東北的若干重大歷史事件為背景,但卻是一種旨在揭批漢奸罪行的諷喻性寫作,並不追求細節的真實。而八年後的《暗影》則無法循此先例,因為無論是現實題材還是話劇體裁都有其內在的寫實性要求,這進一步凸顯了鄭伯奇與“東北”的距離,並在文本中留下了許多細微的痕跡。

在《中蘇文化》版《暗影》的第一幕,馬迭爾飯店的“總茶房”、希臘人福多普祿在向手下的中國茶房大耍威風時自稱“拿摩溫”。這個在今天看來頗為怪異的詞彙其實是源自“洋涇浜英語”的上海方言,又寫作“拿馬溫”,讀如“Number one”,“為首腦、工頭、經理,即最高管理者之意”。^③讓一個身在哈爾濱的希臘人總茶房說上海話,這顯然不符合人物的身份,因而鄭伯奇在隨後的單行本中將其修正為更為平實的“總管兒”。^④劇中另外兩個來自上海方言的詈詞和稱謂分別是“豬糞”與“僕歐”,前者的本義為“豬”,也可借來“罵人愚蠢、懶惰”,^⑤後者則是上海話中的外來語,源自英文“boy”,指“旅館、飯店裡的男服務員”。^⑥在《暗影》單行本中,用來辱罵猶太人的“豬糞”一詞大部分被替換為“鬼”、“老豬”或“豬”,^⑦但卻仍有殘留的痕跡,而“僕歐”的說法則始終未改,可見這兩個帶有鮮明上海特色的詞語植根於鄭伯奇的滬上記憶,在文本中的潛伏亦深,細致如鄭伯奇者竟也習焉不察。

究其原委,鄭伯奇筆下之所以存留着如此深刻的上海印記,不僅因為這座城市是其曾經居停十年的第二故鄉,更是其“對文藝大眾化、通俗化潛心研究、努力實踐的結果”。正如有論者指出的那樣,“在《偉特博士的來歷》、《普利安先生》等作品中,這位世居西北內地又長期留學異域的作家,對上海方言,特別是小市民、小商人、電車工人的習語、行話的精彩描述,即令土生土長的上海人讀來,也不能不表示佩服”。^⑧的確,這位踐行“新通俗文學”理念的作家,一向將“體驗民眾的意識形態和生活情感,學習民眾的言語”作為創作的前提。^⑨就在構思《暗影》的1939年3月,鄭伯奇撰文強調創造典型的方法在於“個別觀察綜合描寫”,而這首先要要求作者“和自己所要觀察描寫的人物生活在一起”,特別是“對於必要的言語必須加意學習”,因為“言語應用的適當與否”決定着作品的“生死成敗”。^⑩而從上述的文本痕跡看來,儘管也曾“加意學習”,但鄭伯奇似乎並不熟悉其筆下“東北”人物的生活與言語。那麼,他為何要“一反常態”,取材於發生在哈爾濱的卡斯普綁架案呢?

窮本溯源,“新通俗文學”是鄭伯奇在1930年代中期進行的一項頗有成效的“文藝大眾化”嘗

試,而其選題的重點之一,就是深受大眾歡迎、富於教育意義的“轟動一世的新聞”。^①毫無疑問,經過萬斯白著作中譯本的披露,這一發生在1933年的卡斯普綁架案重新成了“轟動一世的新聞”。不過,這一在“七七事變”之前提出的“新通俗文學”理念必須要有新的發展變化,如此才能因應抗戰文藝所面臨的時代要求。1940年6月4日,也就是《暗影》第一幕首發前夕,鄭伯奇應邀為《中蘇文化》“抗戰三周年紀念特刊”撰寫了《略說三年來的抗戰文藝》一文,在評述全面抗戰以來文藝活動的基礎上,肯定最近隨着戰局的穩定,作者的態度更加“安詳”,觀察也變得愈發“周密而深刻”,“這就戲劇方面講,的確是一個顯著的進步”。^②而就在《暗影》單行本即將出版的1941年8月14日,鄭伯奇在《新蜀報》發表了《文學的新任務》一文,更為深入地闡明了自己對於抗戰文藝的理解。在他看來,1938年10月武漢會戰結束之後“開始了抗戰第二階段”,此時“文藝才恢復了由游擊戰到陣地戰的經常狀態”,而“今後文學的任務”就是“提高並發揚作家的批判精神”,“一切合乎抗戰最高原則的行為,都值得表揚;一切違反抗戰最高原則,破壞抗戰最高原則的都應該無情地加以暴露或譏諷”。^③

鄭伯奇所言的“抗戰第二階段”,源自1939年元月蔣介石在第五屆中央執行委員會第五次全體會議開幕式上的訓詞,^④這是國民黨政府對於抗戰時局的權威論斷,並在隨後的《中國國民黨五中全會宣言》中得到了更為明確的闡釋:“及廣州失守,武漢撤退,抗戰局勢,乃由前期而轉入後期。前期抗戰之主旨,在於消耗敵人力量,暴露敵人陰謀,完成後期抗戰之方略與布置;而後期抗戰之任務,則在承接前期奮鬥之成績,發揮我前後方及被占地區內一切抗戰力量,以期獲得最後勝利與建國之成功。”^⑤此後《大公報》接連發表社論呼應了這一戰略部署,以發揮前後方一切抗戰力量為“必勝之道”,^⑥並且特別強調“肅清少數人的‘和平’幻想”的重要性。^⑦

概略而言,彼時最高當局“抗戰第二期”戰略部署的要義有二,一是“被占地區”的抗戰力量受到前所未有的重視,二是反對投降成為凝聚全民族抗戰意志的關鍵。而反對投降之所以成為抗戰的重心,則是因為1938年12月汪精衛投敵叛國。正如時任《中蘇文化》雜誌編輯的趙康所言,即使在1939年1月1日國民黨中央常務委員會決議永遠開除汪精衛黨籍,並撤銷一切職務之後,仍有“少數人”不能深刻認識汪精衛叛國的歷史因果和思想根源,甚至發出同情或美化汪氏之言論,因而“全國的同胞們,必須起來堅決申討汪精衛的叛賣祖國及其所代表的變節思想,只有肅清這種思想,才能夠澈底消滅親日分子,鞏固革命抗戰的國策,以爭取抗戰最後的勝利!”^⑧彼時已經淪陷七年有餘的東北,既是日本侵略者最為重要的以戰養戰的“被占地區”,又是飽受日寇蹂躪的苦難之鄉,更是在全國最早點燃抗日聖火的革命策源地,正處在“抗戰第二期”戰略的核心位置,因而成為大後方知識精英共同關注的焦點。

二、走向“東北”敘事的路途

1939年2月初,黃炎培在一篇時事評論文章中藉由一個親耳聽聞的故事,以“東北”為例,生動詮釋了普通民眾“為個人身家性命而抗戰”的樸素心理,也讓讀者看到了“東北”在“抗戰第二期”的典型性意義:某軍事長官下鄉動員農民抗戰,對方“答稱,我們田裡事忙得很,那有功夫去打敵人,某長官急轉論調,說:‘你們還沒有知道,要使讓敵人到來以後,田早被他們搶去了。東三省百姓的土地,他們要搶便搶,房屋要占便占。幾十個村莊裡老百姓,房和地都給敵人占領完了,趕向一個村莊裡住,叫做‘併村’,你們還不知道呀’。大家聽到這段話立即跳起來說,那還了得,吾們大家一齊去打”。^⑨而《大公報》在當年9月18日的社論中不僅再次回顧了“東北”這一沉痛的教訓,更是

從中發現了民族復興的生機。文章寫道，“中國未亡，東北同胞先過了十足的亡國奴生活。請全國同胞睜眼看看，捫心想想，若當真亡國給暴日，這慘痛，這殘虐，還有我們黃帝子孫的生存餘地嗎？……我們的抗戰，是為了抵抗暴敵，是為了保衛民族國家的生存自由，同時也是為了拯救東北同胞的苦難”。而正因如此，“東北是這次國難的起點，也將是我們抗戰勝利的終點”。只有回到“起點”，我們才能認識“歷史的必然”：正是那次事變“把中國引上一條覺醒的大道”，告別了依靠帝國主義列強的迷夢。唯有展望“終點”，我們才能明確“抗戰到底”的歷史與民心刻度：“今後‘九一八’卻正是我們奮鬥的目標。”²⁰正如 1939 年 9 月 18 日《新華日報》頭版標語所言，“加強關內同胞的抗戰與關外同胞奮鬥的聯繫，給東北艱苦鬥爭的游擊運動以精神物質的各種有效幫助，認識我們抗戰到底的目標，是在把日寇逐到鴨綠江的對岸，是今年紀念‘九一八’八周年的最低限度的具體工作”。

而隨着 1939 年 9 月 1 日德國閃擊波蘭以及 9 月 3 日英法向德國宣戰，第二次世界大戰在歐洲拉開帷幕。此時的“九一八”事變已經成為“世界反動的起點”，《大公報》在當年 11 月的一篇社論中指出，正“因為暴日未曾受到公理的有效制裁”，遠東戰禍的“瘟疫”才“傳染到歐洲，給世界造成更大的慘禍”。同樣，“九一八”也必將成為世界反法西斯主義正義戰爭的終點：中國的抗戰既是“為了爭取我們國家的獨立與生存，同時也是為了保衛世界和平。……因此，我們對世界大局也抱有一種光明磊落的抱負”。²¹翌年 9 月，面對着“抗戰三年，打弱了東方巨強的日本，熬倒了西方多少的國家，中國非但屹立不撓，且已可瞻望抗戰之勝，建國之成”的輝煌戰績，《大公報》不禁在社論中感歎中國的“偉大”，進而從歷史的縱深和國際的視野出發，重申了“東北”的戰略地位：“九一八事變是中國的國恥，卻不是中國的損失”，“它雖使我們暫時失去東北，而由此喚起大中國的自力立國的精神，執行一個民族國家的神聖自衛，我們這個擁有五千年文明的大國，將由此而整個的翻身復興”。“說到世界大局，九一八事變真是歷史巨變的燎原星火”，“現在的歐洲大戰不始於去年的波蘭問題，而實始於九年前的九一八事變”。因而，回到“東北”這一“起點”，就有着無比重要的戰略意義：“此次中日戰爭，在時間上是開始於九年前的今天，在地點上是爆發於東北之瀋陽，我們的抗戰任務，至低限度，要清算這九年來的血債，重整東北河山”，而“九一八事變給予世界的教訓，世界各國也應該勇敢接受”，給予推行南進戰略的日本侵略者迎頭痛擊。²²

這些見解深刻、擲地有聲的《大公報》社論大都出自主筆張季鸞之手，它們或許就是鄭伯奇日後在追悼張氏文章中所言的自己深為服膺的“對時局的卓越的論斷”。²³而在筆者看來，彼時有關東北問題最具學理深度的分析來自時任“東總”機關刊物《反攻》雜誌主編的于毅夫。在 1940 年 9 月 18 日《新華日報》發表的《今日東北問題——紀念“九一八”九周年》一文中，于毅夫強調今日之“東北”已經成為“民族解放運動的指標”，事關“中華民族解放運動的前途”，並從“東北問題的一般性與特殊性”、“東北問題之現狀”和“怎樣為收復東北而努力”三個方面論述了“東北”問題的來龍去脈和解決之道。唯其一般，東北自古以來就是中國的神聖國土，唯其特殊，近代以降的東北逼處日俄兩大強鄰的壓迫之下，有着與關內截然不同的歷史命運，甚至成為國人民族意識中的一個模糊地帶。究其現狀，東北既是日本帝國主義者和蘇聯緊張對峙的“前哨陣地”，更是日本深度依賴的“進攻中國的軍事基點”。正緣於此，一切收復東北的努力必須以團結全國人民的力量和形塑中華民族共同體的意識為根本原則。²⁴

回到抗戰戲劇的歷史現場，1938 年 5 月吳祖光取材於東北義勇軍領袖苗可秀壯烈殉國事跡的四幕話劇《鳳凰城》在重慶首演一鳴驚人，並藉由 1939 年初的再次公演而風行全國。苗可秀生前

的親密戰友、“中國少年鐵血軍”總司令繼任者趙侗更是親臨公演現場並發表演講，為該劇的一飛沖天提供了強大助力。而隨着 1938 年末在華北領導抗日游擊隊的趙侗來到重慶，彼時的陪都迅速興起了一股“趙侗熱”。⁵⁵1939 年元月，趙侗在《中蘇文化》雜誌發表了有關華北敵後鬥爭工作的講話，並且特別強調“一般救亡團體動員民眾的工作最初最能收效的是演劇”。⁵⁶而鄭伯奇在 1939 年元月來到重慶後最先觀看的兩部話劇就是《鳳凰城》和“以淪陷區的民族解放鬥士發動農民游擊戰爭為主題”的《中國萬歲》（唐納編劇），並且不吝讚譽地寫道，“在二期戰爭的現階段，這兩個戲劇都具有提高民族意識鼓動抗敵情緒的偉大力量”。⁵⁷不僅如此，1939 年元月的《中蘇文化》刊載了宋之的取材於華北敵後鬥爭的四幕劇《自衛隊》，並在隨後三期續完，而鄭伯奇在當年 6 月將其收入自己主編的上海雜誌公司“每月文庫一輯”，並出版單行本。可見鄭伯奇對於第二期抗戰的戰略及其在抗戰劇中的呈現都非常熟悉，並已通過自己的評論和編輯活動參與到這一主題的文學實踐當中。

以上種種，無疑揭示出鄭伯奇等人“集體性”挪用與改寫萬斯白著作的思想背景。不難理解，萬氏之書因東北問題而備受矚目，而東北問題之重要性亦因萬氏之書而得以凸顯，兩者彼此結合，相得益彰，共同形成了一個思考中國抗戰前途和世界反法西斯事業走向的問題框架，從而牢牢抓住了鄭伯奇等人的目光和想象。具體到鄭伯奇而言，既然書寫東北已是最能體現“抗戰最高原則”的當務之急，那麼作為“轟動一世的新聞”的卡斯普綁架案就獲得了敘述的正當性。這宗在萬斯白原著中大約只占十五分之一篇幅的案件具有四個關鍵詞：一是國際性，這從小卡的法國籍白俄猶太人的身份就能看出，更何況還直接牽涉到日本特務、白俄匪徒、希臘茶房和中國法官；二是日本人，日本殖民者是這宗綁架案的幕後黑手，當然也是事件的主角之一；三是白俄，本案的受害者和罪犯都具有白俄身份，透過本案亦可看出哈埠白俄社群的劇烈分化；四是猶太人，本案的受害者小卡和老卡是白俄猶太人，然而白俄只是官方和社會給定的身份，他們雖然“學習俄語，但從來沒有把自己看作是俄國人”，其真正的認同仍是猶太人。⁵⁸如果了解鄭伯奇的文學履歷，我們馬上就會發現前三個關鍵詞都可以納入其熟悉的題材範圍。首先，處理華洋雜處的國際性議題一直是鄭伯奇的強項，1936 年發表的短篇小說《普利安先生》可謂傑出代表。其次，留東十年的鄭伯奇對於日本社會有着深刻的洞察，這既體現在其作為國際政治觀察家完成的著譯當中，也可在初創作《最初之課》和成名作《帝國的榮光》中找到充分的證據。再者，白俄敘事是鄭伯奇長期持續關注的領域，《深夜的霞飛路》（1933）和《偉特博士的來歷》都是個中名篇。

而在從原本陌生的東北題材中開掘出卡斯普綁架案這個相對熟悉的領地之後，鄭伯奇動用自己豐富的文學儲備，為劇中人物設置了很多頗具生活真實的細節。此處只舉一個與小卡的鋼琴家身份有關的例子。劇中白俄女歌唱家帕芙樂娃演唱、小卡鋼琴伴奏的歌曲是 *Avé Maria*，⁵⁹歌曲原名為法文，漢譯為《聖母頌》，這是一首著名的“天主教稱頌聖母馬麗亞的樂曲”，有舒伯特 1825 年所作的聲樂曲，1895 年古諾根據巴赫鋼琴曲改編的樂曲，用於女高音、管風琴和樂隊，還有李斯特、門德爾松、威爾第等人的同名作品。⁶⁰而這一恰到好處的嵌入，顯然與作家在上海天主教震旦學院三年的學習浸潤有關。⁶¹事實上，出於左翼作家的批判視角，鄭伯奇曾在短篇小說《聖處女的出路》中，刻畫了西安主教石丹白這樣一個“交結官紳”和“哄騙百姓”的“能手”，⁶²而這也正是《暗影》中那兩位以宗教之名行殖民之實的日本浪人——憲兵隊總顧問、東正教“神學博士”中村和曾在朝鮮傳教十年的偽滿洲國路警處顧問井上的文學“前輩”。

如前所述，鄭伯奇本不熟悉“東北”，並且因此付出了一些細節真實上的代價，不過我們更應該

看到,儘管受限於較為單一的史源,但這位堅持“新通俗文學”理念的作家還是通過選取發生在哈爾濱這座國際都市的外僑綁架案,有效地規避了與題材隔閡的敘事風險,將寫作控制在自己相對熟悉的領域。換言之,鄭伯奇沿着“抗戰最高原則”的指引,以自己最為熟悉的方式走向了“東北”敘事。

三、“改寫”、“反猶主義”批判與世界反法西斯主義的國際情勢

回顧中國現代文學史,《暗影》大概是最早揭示反猶問題的文本。而這樣的主題雖然襲自萬斯白的敘述,但在主人公老卡的人物形象刻畫上卻有着非常明顯的變化。在萬斯白筆下,痛失愛子的老卡當然是日本殖民統治的受害者,但也正是其隨處張揚的“大弱點”招引了災禍,之後又因他的吝嗇和固執而失去了保全小卡性命的最後機會。³³時過境遷,隨着小卡綁架案檔案逐漸解密,我們發現萬斯白對於老卡的看法並非一己之見。很多當事人都將老卡“做不出決定和沒有作為視為一種吝嗇的表現”,彼時直接負責此案的法國副領事阿貝爾·香本就宣稱,他曾先後六次派出自己的“私人調查人員”前往“馬迭爾賓館”,但老卡最終僅同意“支付 150 美元用來調查”。³⁴領事雷諾也曾指出,老卡在處理危機時“表現出脫離現實的狀況,他仍試圖通過要價還價來讓對方釋放他的兒子”。甚至就連被綁架的小卡都認為父親既“不願支付贖金也不採取其他辦法”,並在 1933 年 11 月留給母親和兄弟的絕筆信中“詛咒”了自己的父親:“他已經殺死我了。我詛咒他,我詛咒他給我生命的那天,我求求你們別再見他。”³⁵

這的確是一個讓人悲傷的故事,殘忍的日本殖民者不僅奪走了一個年輕的生命,更是殺死了親情和愛。不過正如有國外學者所論,彼時那些有關老卡吝嗇的指責,很可能是重複了與《威尼斯商人》一樣的反猶主義陳詞濫調,我們或許更應當把老卡的表現“看成是一個民族對威脅自己的暴力的一種堅定的反抗。而這種暴力是 1933 年俄國法西斯主義和日本軍國主義所奉行的”。若以猶太民族的苦難歷史視之,老卡看似執拗和無謂的抗爭其實體現了一種堅定的認信,那就是以自己的兒子作為捍衛民族尊嚴的犧牲(獻祭)。因而,他的表現就“和亞伯拉罕對待以撒一樣,但上帝這次沒有停住父親的手”。³⁶

震旦學院出身的鄭伯奇想必讀過《舊約》中這則“以撒獻祭”的故事,但卻沒有從更為抽象的神學角度解讀老卡在危難時刻的選擇,而是緊緊圍繞其被構陷為共產黨和第三國際的“猶太代理人”的困境,³⁷深刻揭示出白俄法西斯黨反猶主義與日本軍國主義的共謀。因而,作家徹底抹去了萬斯白原著中老卡的吝嗇鬼形象,並且通過老卡、高福門和小卡等人的不同視角,將其最初在不明就裡的情況下壓低贖金的執拗解釋為不甘為綁匪脅迫的強烈的“名譽心”使然。³⁸而這樣的設置既符合老卡剛愎自用的性格,也揭示出這位“法國公民”挾洋自重的心理,更是卸去了他在原著中非人性的冷酷。在《暗影》單行本中,鄭伯奇從一個側面增補了老卡在收到小卡被割下的耳朵後的反應,而其之所以面對如此血腥的警告仍然無動於衷,是因為堅信這不過是綁匪用來要挾的詭計,而“西敏的耳朵仍然好好地長在他的身上。他們還不曾傷損過他的一根汗毛呢!”³⁹劇中此類旨在“修復”人性的增補還有一例,那就是老卡在從法國副領事夏朋處得知小卡綁架案的複雜性和嚴重性後,救兒心切的他非但不再堅持對於贖金的態度,反而“亂找路子”,⁴⁰甚至因此落入了日本浪人井上的騙局。

顯然,在鄭伯奇筆下老卡恢復了人性,成為一個雖不無缺陷但卻始終以自己的方式關愛兒子的父親。而其剛愎自用的性格,既來自資本的驕橫,也有早歲備嘗艱辛的流亡生涯的影響,更是對與

生俱來的各種反猶主義迫害的應激反應。面對着這樣一個依附於帝國主義者的“受害者”，鄭伯奇既有嚴正的批判，也有深切的同情。一方面，作家藉由小卡和高福門父女的視角引入了哈埠青年白俄群體的分化與新生，以此消解了老卡的頑固與沒落。而這既是對萬斯白有關哈埠白俄不堪日人虐待、紛紛返回蘇聯之原始敘述的援引與改寫，^④更是延續和深化了1920年代末1930年代初普羅—左翼文學中“奔向蘇聯”的改造白俄的敘事模式。^⑤另一方面，作家在《暗影》單行本中弱化了老卡作為“白俄”的反動性，甚至以中性的“俄僑”一詞替代了首發版中對於包括老卡在內的普通俄國僑民的“白俄”命名，轉而強化其雖然奮力掙紮但卻無能為力的悲劇性。

而除了老卡形象的重塑，《暗影》還有一處對於高福門國籍的改寫，雖然細微但卻不無深意。在該劇單行本人物表中，鄭伯奇分別為“猶太系白俄”老卡與高福門增補了“後入法國籍”和“後入美國籍”的身份。^⑥然而，與老卡真實的法國籍不同，高福門的“後入美國籍”是一處既沒有譯本依據，也沒有史料來源的“小說家言”。回到《暗影》首發版的語境，“日本憲兵隊總顧問”中村如此教訓老卡和高福門：“不是共產黨，也是願意當什麼法國人（看老卡）或是美國人（看高福門），這是大大的不好！”^⑦可見前述的增補進一步明確了劇情中本已設定的人物身份，而其真正的敘述功能則在《暗影》單行本新增的老卡和高福門等人討論時局的場景中得到了彰顯。在這裡，鄭伯奇藉由“美國人”高福門之口，嵌入了如下一段文字：“依我看，日本這個國家最會欺軟怕硬。對於史汀生主義的美國日本倒還客氣。對於事事遷就他的法國，他倒不見得會客氣呢。”^⑧所謂“史汀生主義”（Stimson Doctrine），是指1932年8月8日時任美國國務卿的史汀生（Henry L. Stimson Doctrine）在紐約外交討論會的演講中所提出的不承認日本對東北的占領、取消美國在華中立地位等對日外交原則。^⑨而有關“史汀生主義”對於東亞局勢的影響，鄭伯奇曾在1933年2月的《良友》雜誌有過深入剖析：因為日本獨占中國東北，而美國又堅持門戶開放，日美之間的緊張關係已經成為最為激烈的國際矛盾，兩國“恐終不免一戰”。^⑩

1939年9月1日出版的《中蘇文化》第4卷第2期發表了《紀念“九一八”八周年認識中日關係的清算》一文，這篇署名“編者”的類乎社論的文章深刻分析了中國抗戰所面臨的國際形勢，並且特別指出法國已經淪為“四面楚歌的二等國家”，而“在各民族的屈辱失敗中，獨有中國，義旗高撐，實現理想，不屈不撓，愈打愈強……這一世界的擅獨的光榮精神，更鼓勵教訓了正為世界民主制而前進的美利堅！……更配合着蘇聯社會主義和平外交的正確步驟”，而彼時的蘇聯已經“成就了強大的保衛和平的真實武力”，實乃當今鞏固世界和平與正義的柱石。^⑪鄭伯奇顯然讀過這篇文章（詳後），不過，與其說《暗影》有關國際角力的敘述借鑒於此，毋寧說後者為我們理解《暗影》提供了一個可以彼此發明的視角。的確，在鄭伯奇筆下，兼具猶太人、白俄、法國籍/美國籍的老卡和高福門不僅代表了東北高度國際化的獨特面向，更是折射出世界反法西斯戰爭合縱連橫的複雜背景。當然，在東北這個日蘇鬥爭的“前哨陣地”，老卡等白俄猶太人最為重要的敘事功能還是作為蘇聯的鏡像，從“內部他者”的角度去“反證”蘇聯社會主義制度的優越性。值得注意的是，在《暗影》首發版第二幕中還出現了兩位“蘇聯公民”，即中東鐵路工人阿斯達金及其妻子。阿斯達金被控向東北義勇軍提供幫助，並被日本憲兵少佐“原”殘忍槍殺，這一情節實錄自《“神明的子孫”在中國》一書，^⑫而其由作家“虛構”的妻子則繼續出現在第四幕的庭審中，並且表現得和壯烈犧牲的丈夫一樣大義凜然。雖然這一代表蘇聯的敘事線索在隨後的單行本中被刪除，但已充分揭示出作家以蘇聯為世界反法西斯主義的中堅和旗幟的主張，而這也體現了與陽翰笙在電影劇本《日本間諜》中關注卡斯普綁架案的立意相通之處。

不過,我們同時也應該看到,鄭伯奇對於蘇聯的推崇並非出於中國抗戰的國際情勢所做出的權宜之計,而是體現了其一以貫之的國際主義精神。換言之,彼時的蘇聯正是包括鄭伯奇在內的眾多左翼作家心目中的國際主義象徵。1941年元月,鄭伯奇應邀為《新華日報》副刊的發展提出建議,希望其更多地關注“數百年來在帝國主義鐵蹄下的東方被壓迫民族——我們的兄弟民族——的生活”。⁵¹沿着這一思路回溯,《暗影》中老卡父子的遭遇正是猶太民族備受壓迫之苦難命運的縮影。在劇本第一幕,哈埠白俄法西斯黨頭目雷佐耶夫斯基要求剛從法國回來的小卡加入法西斯俱樂部,但卻遭到了對方的嚴詞拒絕:“我是音樂家,我是尊重精神自由的人。那種燒毀海涅的詩歌,侮辱樂聖驅逐愛因斯坦那樣世界級學者的野蠻團體,我是絕對不會加入的。”小卡所言的這些毀滅文化的暴行,顯然是對於德國納粹的指認,而其接下來那句“更諷刺”的反詰:“聰明的法西斯主筆先生,竟忘記了我是一個猶太人了”,則為文本帶來了瀰漫在歐洲的反猶氣息。在隨後高福門與老卡父子的談話中,鄭伯奇更是直接嵌入了“德國的猶太人大批向俄國移住”的反猶議題。⁵²而在這些文本細節背後,則是作為左翼作家和國際政治觀察家的鄭伯奇對於蘇聯民族政策和猶太人命運的長期關注。

四、“國際政治觀察家”視域中的蘇聯與日本

1944年末,鄭伯奇回顧自己在長達25年的文學生涯中所留下的“沙上足跡”時,曾特別提及其在1920年代初擔任過上海《新聞報》的“東京通訊員”,並以“虛舟”的筆名寫過一年多的日本通訊。⁵³而從鄭伯奇在1950年代初留下的另一份自述中可知,其在1930年代初曾以同樣的筆名為《良友》寫過一年多的“國際論文”。⁵⁴可見在為人熟知的“創造社”重要參與者、“左聯”常委、小說家、劇作家、文學評論家、編輯家諸面向之外,鄭伯奇還非常在意自己的國際政治觀察家身份。而在全面抗戰期間,這樣的身份仍在或隱或顯地繼續存在着。

在發表於前述之1939年9月《中蘇文化》雜誌的《蘇聯戲劇給予中國抗戰戲劇的參考》一文中,鄭伯奇特別指出,“蘇聯自革命成功以後,厲行列寧的民族政策,各少數民族,在政治上獲得了自治的政權,在文化上建立和發展了獨立的文化,因而也建立並發展了自己民族的戲劇。就是沒有祖國的猶太人和流浪的吉卜西人也都在蘇聯國度內得到了建立和發展民族文化民族戲劇的沃土”。⁵⁵不僅如此,鄭伯奇還在自己的譯文中介紹了蘇聯的“國立猶太人劇場”,強調“猶太民族的文化在蘇聯得到很好的發展”。⁵⁶而由擔任該刊“編輯委員”的鄭伯奇組稿的另一篇譯文則重點介紹了這家成立於1919年元月的劇場,強調“猶太”與“國家”一詞的結合,在壓迫猶太人的沙俄時代根本不可想象,該劇院的成立是在“猶太民族文化史上值得大書特書”的重要事件,如今這家“全國性的劇場”已經成為蘇聯民族團結的象徵。而與這篇文章同樣值得注意的還有譯者按語,“法西斯對猶太民族文化的摧殘與迫害,可謂無所不至了;然而在同時代的另一個世界裡,猶太民族文化卻像春花一樣地日益繁榮燦爛”。⁵⁷

鄭伯奇這些有關蘇聯猶太民族生存境遇的譯介和評述,其學理的源頭可以追溯到作家1937年4月在上海良友圖書印刷公司出版的《蘇聯新憲法》一書。鄭伯奇將這部在世界法西斯主義狂潮和歐洲戰爭硝煙中產生的蘇聯新憲法比作“陰霾中的太陽”,⁵⁸盛讚其為“以階級與民族彼此之自由平等和平為基礎的偉大的交響樂”,⁵⁹並在書中引述了斯大林在“蘇聯第八次非常代表大會”上報告的《蘇聯新憲法草案》,強調與資產階級國家民族主義的憲法不同,“蘇聯新憲法則為徹底國際的。其出發之前提為一切民族種族均享平等權利”,⁶⁰因而必將保障“蘇聯各民族以民族主義為形式,以社

會主義為內容之民族文化之高度發展”。^④而比勘文字，可見鄭伯奇書中有關斯大林報告的引文均出自 1937 年元旦《中蘇文化》第 2 卷第 1 期所載的《蘇聯新憲草之形成及其特質》一文。

循是以觀，鄭伯奇至遲在 1937 年 3 月 10 日，也就是《蘇聯新憲法》一書付排之前，就已將《中蘇文化》作為研究蘇聯的參考讀物，^⑤並且接受了斯大林有關“民族形式”的著名論斷。由此我們也就能夠理解，1940 年 11 月鄭伯奇在評價由向林冰和葛一虹引發的“民族形式的爭論”時，為何會從探究這一熱點問題的“史源”——蘇聯《新憲法》所言“‘民族的形式，社會主義的內容’這種對於民族文藝的政策”入手，指出所謂“民族形式”問題的本質是“社會主義的內容”如何實現“中國化”之文學表達，進而從中華民族的整體視域出發，強調這一概念的外延還應包括“邊疆民族的傳統形式”。^⑥

早在 1939 年 8 月，鄭伯奇就在《典型的貧乏》中寫到，中國抗戰的主體“有漢人，有回民，有蒙人，也有其他邊疆民族”，這是“整個中華民族的全面抗戰”。^⑦而在當年 11 月《中蘇文化》雜誌發表的一篇文章中，鄭伯奇更是明言自己在此介紹蘇聯民族政策的用心，就是因為在“今後的抗戰建國中，民族問題仍不失為重要問題之一”。如該文編者按所示，面對“敵人的‘大蒙’、‘大回’等自治欺騙”，學習和借鑒蘇聯成功的民族理論與政策顯得尤為必要和迫切。^⑧正因如此，在寫作於 1940 年 6 月初的《略說三年來的抗戰文藝》一文中，鄭伯奇一再強調“描寫邊疆民族抗戰的劇本，也豐富了抗戰劇的內容”，並將陽翰笙的《塞上風雲》等引為成功的範例。^⑨以此推考，藉由哈埠“猶太系白俄”的苦難遭遇“奔向蘇聯”，再從這個“國際主義”和“社會主義”的精神原鄉重返中國的抗戰現場，進而整合全民族的救亡力量，形塑中華民族的集體認同，這或許就是鄭伯奇改寫萬斯白原著猶太敘事的主旨，而唯有高度國際化的“東北”才能為其提供如此廣闊和豐富的視域與資源。

校讀《暗影》與《“神明的子孫”在中國》，除了反猶問題的凸顯，劇本還有兩處重要的改寫，即日本顧問“浪人”身份的指認和偽滿法官傀儡本質的揭露。在《暗影》中一共出現了四個實錄自萬斯白原著的日本侵略者形象，即日本憲兵隊總顧問中村、偽濱江省高等法院刑事顧問江口、偽滿洲國路警處高等顧問井上和日本憲兵少佐原，而前三位“顧問”又都有着“日本浪人”的身份。不過，萬斯白在原著中雖曾提及日本殖民者通過派遣“不下十萬人”的“顧問”控制了偽滿洲國政權，而這些顧問又幾乎“全是犯罪的惡棍、騙子、‘冒險家’、私販、毒販，妓院的老板，幾乎沒有例外”，但卻沒有直接稱之為“浪人”。^⑩三者當中的“鐵路警察局的‘高等顧問’大井”，也就是《暗影》中的井上，在萬斯白眼裡則是“留下優良的政績”的“真正的君子”，而且正因為他“維持嚴格的公平和正道”，才在轄區抓獲了三名參與綁架小卡的白俄匪徒，堪稱破獲該案的頭號功臣。^⑪而在鄭伯奇筆下，就是這位“真正的君子”，竟然在明知小卡已經遇害的情況下，搶在他的同類中村之前騙取了老卡營救小卡的三萬元“賞錢”，殘忍地蹂躪了一個老人和父親最後的希望。^⑫

比讀《“神明的子孫”在中國》，劇中日本浪人在小卡死後仍然騙取賞金的情節，化用自該書有關 1933 年 2 月白俄猶太人藥房老板柯夫曼綁架案的記述。^⑬可見鄭伯奇在創造性地改寫這一原型人物時非常嚴謹，而其對於此類無惡不作之徒的“浪人”命名，正是建立在鐵的事實之上的藝術概括。至於鄭伯奇在單行本《暗影》的人物表中，開宗明義地將這三個顧問的首要身份全部標示為“日本浪人”，則又體現了其對於日本軍國主義權力構成與宰制方式的洞察。

所謂“浪人”，1933 年版的《現代語辭典》釋之為“日本失業的無所屬的軍人遊民”，並且特別指出“日本的浪人常為法西斯利團體所用，如大地震時殺害朝鮮人及一二八事變前在上海殺人放火，皆若輩所為”。^⑭而在 1932 年 9 月問世的中篇小說《寬城子大將》中，鄭伯奇就已提及日本浪人在東

北的罪惡活動，⁷¹1934年元月又在為《良友》寫作的一篇“國際論文”中深入指出，日本軍國主義的猖獗離不開“在鄉軍人和浪人”的推波助瀾，而以“五一五事件（即刺殺犬養事件）”為標志，“浪人的暗殺和暴舉”已經變成了日本恐怖政治的中心。⁷²的確，“浪人”問題其實是破解日本軍國主義之匙，並在全面抗戰爆發後成了報界敵情分析和救亡動員工作的重點。1938年8月24日的《大公報》社論在分析日本民族性的歷史成因時特別強調，“日本軍閥的專權秘訣，在驅策浪人群去海外效死，成功了則功狗同肥，失敗了則搗亂鬼消滅”。⁷³大約半年後，該報的另一篇社論再次將揭批日本軍國主義的矛頭對准“浪人”，認為日本“最醜劣的是所謂武士階級與浪人群。日本的武士，是奴隸與強盜的混合體。他們不事生產，食藩閥俸給，奴顏婢膝，以至為豢主效死，尋仇殉葬，是他們的本技；而對於一般平民，則欺壓凌辱，殺人越貨，無所不為。最不幸的，……日本國家整個被所謂武士階級與浪人群控制着”。⁷⁴

顯然，正因為作為“國際政治觀察家”的鄭伯奇對於日本的“浪人”問題有着深刻的認識，才會在《暗影》中做出上述畫龍點睛般的“改寫”。不僅如此，誠如鄭伯奇在前引致《時事新報·青光》編者信中所言，“在《哈爾濱的暗影》中，主要地想寫出滿洲浪人的幾種不同的典型”。⁷⁵可見由“浪人”形象的塑造入手，揭露日本侵略者對於東北的殘暴統治，此乃《暗影》的主旨所在。而這樣的人物設置既體現了左翼作家鄭伯奇的追求，也彰顯了“國際政治觀察家”鄭伯奇的特質。

五、結語

綜觀《暗影》，從劇本題名到核心情節再到人物身份，或可以“統言則通”的方式歸納出一組詞彙：題名曰“影”，國籍曰“僑”，總管曰“諜”，綁案曰“騙”，顧問曰“假”，法官曰“偽”……。顯然，這些“家族相似”的詞彙都有“依附性”的特質。如若從中選取一詞作為代表，則又非“偽”莫屬。有必要解釋的是，老卡最為倚重的馬迭爾賓館總管、希臘人福多普祿竟然是日本特務機關安插的間諜，而這也是對萬斯白原著的挪用，⁷⁶至於主審此案的中國法官林求榮，則是劇中最後一處重要的改寫。為了更好地刻畫這個賣主“求榮”的漢奸，作者甚至在《中蘇文化》首發版第四幕的結尾留下了全劇唯一的注解：“本幕為暴露偽組織的傀儡性，布景不必全求真實，舉動不妨稍帶誇張，而法官言語動作以能多表現出傀儡形態為尤妙。”⁷⁷而與井上顧問的“浪人”身份尚能在萬斯白原著中找到“觸類旁通”的依據不同，“漢奸林求榮”完全出自鄭伯奇的虛構。在萬斯白的敘述中，主審小卡案的中國法官最終之所以被日本特務機關逮捕，正因其“按照法律，以觸犯劫掠綁架和暗殺各項罪狀將四人判處死刑，兩人判處無期徒刑”，在此之前，他曾多次與萬斯白秘密接觸，並在後者的幫助下獲得了有關此案的核心證據。⁷⁸值得注意的是，陽翰笙的電影劇本《日本間諜》在此完全追隨了萬斯白的敘述，而同為左翼作家的鄭伯奇卻做出了不同的選擇。

盱衡全劇，林求榮可謂最具諷喻性的人物，劇中與之政治性質對立但命名方式同一者，還有曾在首發版第四幕庭審現場出現的四位東北義勇軍英雄：趙國秀、張漢魂、王祖烈、黃漢英。⁷⁹然而，不同於鄭伯奇以往反諷文學譜系中的“黃克歐”（《抗爭》）或是處在反帝和反諷文學譜系交會處的“王漢魂”（《偉特博士的來歷》），林求榮等人的形象塑造並非來自於對生活事實的深入觀察，似乎又回到了《寬城子大將》的諷喻性寫作模式當中。雖然在單行本的《暗影》中，作家將東北義勇軍和蘇聯工人這兩條敘述線索刪除，但卻未改變林求榮的身份設置，並且讓原本“着制服”的馬迭爾飯店中國茶房全部換上了“白色中山裝”。⁸⁰如此峻急，如此艱辛，透過“林求榮”和“中山裝”，我們仿佛看到了鄭伯奇的心與淪陷多年的東北貼得如此之近，但卻受制於歷史、思想和文化的內在阻隔，

仍然無法抵達那片神聖國土的心靈最深處。

1938年末，曾有論者在《中蘇文化》雜誌撰文慨歎，“東北，在中華民族解放鬥爭史上，占有這樣慘痛與光榮的一頁，但，東北本身在過去被國人忽略了，現在仍然被國人所忽略”。^④而在抗戰進入相持階段後，“東北”的戰略地位得到重新審視，僅就以萬斯白所著《日本密探》一書為史源的“東北”敘事譜系而言，這五位作家都並非東北籍或曾經長期居停東北意義上的“東北作家”，可見此時的“東北”已經成為“中華民族解放戰爭中重要的一部分”。^⑤尤有要者，人們逐漸形成共識，“九一八”事變給予國人最大的教訓就是對於東北的忽視，隱藏在“不抵抗”背後的其實是“根本失掉自力立國的信心”，^⑥而全面抗戰的意義正在於重新發現東北，就是“由‘九一八’的火口而清算奴役歷史”。^⑦就歷史縱深和世界大局而言，“東北”的確是標定中國抗戰和世界反法西斯正義事業“終點”的“起點”。而在《暗影》中，通過對於萬斯白原著的創造性改寫，鄭伯奇努力探尋這一作為“終點”的“起點”，不僅準確把握了抗戰文藝的脈動，更是以飽含國際主義精神的猶太敘事，為世界反法西斯主義文學貢獻了一種來自中國的“光明磊落的抱負”。

在老友郭沫若看來，鄭伯奇有着當代作家少見的多方面“學殖”，不僅是心理學方面的專家，而且“法國文學，日本文學和中國文學的教養一樣的深”。^⑧事實上，一向為學界所忽視的《暗影》，不僅匯聚了鄭伯奇多方面的“學殖”，更是展現了其包括左翼作家和國際政治觀察家在內的豐富面向，堪稱一部非“鄭”莫屬的力作。而從1940年的《中蘇文化》首發版到一年後的上海雜誌公司單行本，鄭伯奇對《暗影》做了大量的增刪和改寫，可見在越出了《中蘇文化》這一“奔向蘇聯”的特定場域之後，劇本的主旨與敘述變得更加明確和流暢。這一不免曲折的探索，則又體現出作家立足於“抗戰最高原則”和左翼作家的革命立場不斷調整寫作姿態的思想軌跡。

誠如鄭伯奇在1942年9月發表的一篇文章所言，“抗戰以來，戲劇始終站在文藝戰線的最前列，儼然居於領導地位”。^⑨而戲劇又是最適合採用改編/改寫方式的文類之一，這在一定程度上可以解釋“有源”的“東北”題材劇本何以不斷湧現。不過如此的創作方式倒也並非戲劇的專利，1941年7月25日徐遲在《中蘇文化》雜誌發表了《獻詩》（長詩《東北，我的東北》的第一歌），而據其文末“附記”所示，這部“一共分六個歌”的長詩是“一個朋友供給作者的材料，由他口述，由作者筆錄的”，至於此處發表之“第一個歌”的“材料”，則有一部分來自“《東北地理》一書”。^⑩因而更為深入的探討或許在於，這種跨越不同文類乃至不同學科的深度融合，恰恰從極端化的戰時情景出發，深刻揭示出中國現代文學特別是左翼文學與現實的血肉連帶及其介入現實的強大力量。

①參見楊慧：《鄭伯奇抗戰話劇〈哈爾濱的暗影〉史源考》，福建廈門：《廈門大學學報》，2021年第5期。

②⑦鄭伯奇：《寬城子大將》，上海：上海良友圖書印刷公司，1932年，第1頁；第5~6頁。

③參見邢墨卿編：《新名詞辭典》，上海：新生命書局，1934年，第100頁。

④③⑩④③④⑤⑥⑧鄭伯奇：《哈爾濱的暗影》，廣西桂林：上海雜誌公司，1941年，第11頁；第89頁；第123頁；第1頁；第93頁；第131~136頁；第5頁。

⑤參見于能：《趣吳語——江南人文手記》，上海：學林出版社，2015年，126頁。

⑥參見王均熙：《上海話中的外來語》，《王均熙文集》，上海：文匯出版社，2014年，第163頁。原載上海：《新民晚報》，2000年6月30日，第20版。

⑦即將“猶太豬猡”改為“猶太鬼”、“猶太老豬”或“猶太豬”。參見鄭伯奇：《哈爾濱的暗影》，第18、19、53、55、67頁。按，“猶太豬猡”一詞在《“神明的子孫”在中國》一書中就已存在，鄭伯奇其實是不假

思索地追隨了譯者的稱呼。參見樊思伯(萬斯白):《“神明的子孫”在中國——一個日本情報員的自述》,邵宗漢譯,重慶:國民出版社,1939年,第192、193、197頁。

⑧參見陳青生:《鄭伯奇》,上海社會科學院文學研究所編:《三十年代在上海的“左聯”作家》(上卷),上海:上海社會科學院出版社,1988年,第129頁。

⑨⑩參見鄭伯奇:《新通俗文學論》,上海:《光明》,第2卷第8號,1937年3月25日。有關鄭伯奇“新通俗文學”實踐的論析,可見拙文《白俄與洋奴“病毒”的思想偵測——從〈偉特博士的來歷〉看鄭伯奇的文學“原創性”》,澳門:《澳門理工學報》,2016年第2期。

⑪⑬參見伯奇(鄭伯奇):《典型的貧乏》,重慶:《理論與現實》,第1卷第1期,1939年4月15日。

⑫參見鄭伯奇:《略談三年來的抗戰文藝》,重慶:《中蘇文化》“抗戰三周年紀念特刊”,1940年7月7日。

⑬參見鄭伯奇:《文學的新任務》,廣西桂林:《文藝新哨》,第1卷第6期,1942年7月15日。原載重慶:《新蜀報·七天文藝》,第19期,1941年8月14日。

⑭參見《五中全會開會蔣總裁講我國必勝》,重慶:《大公報》,1939年1月6日,第2、4版。

⑮參見《全會發表宣言——期盼國人力行三事:加強團結積極奮鬥努力建設》,重慶:《中央日報》,1939年1月31日,第2版。

⑯參見《讀蔣委員長全會訓詞》,重慶:《大公報》,1939年1月27日,第2版。

⑰參見《五中全會閉幕》,重慶:《大公報》,1939年1月31日,第2版。

⑱趙康:《聲討汪精衛》,重慶:《中蘇文化》,第3卷第5期,“抗戰特刊”,1939年1月16日。

⑲參見黃炎培:《心》,重慶:《時事新報》,1939年2月5日,第2版。

⑳參見《“九一八”八周年——更要堅定我們的信念》,重慶:《大公報》,1939年9月18日,第2版。

㉑參見《六中全會閉幕》,重慶:《大公報》,1939年11月21日,第2版。

㉒⑲參見《九一八的教訓》,重慶:《大公報》,1940年9月18日,第2版。

㉓參見鄭伯奇:《雨中的哀思——悼念張季鸞先生》,重慶:《大公報》,1941年10月6日,第4版。

㉔參見洪波(于毅夫):《今日東北問題——紀念“九一八”九周年》,重慶:《新華日報》,1940年9月18日,第4版。

㉕參見楊慧:《“如子始堪稱國士”——〈鳳凰城〉的“苗可秀”塑造與抗戰時期民族意識的建構》,廣州:《中山大學學報》,2020年第5期。

㉖參見趙侗:《華北游擊隊的發展及其現狀——趙侗先生在文化座談會講》,重慶:《中蘇文化》“抗戰特刊”,第3卷第5期,1939年1月16日。

㉗參見鄭伯奇:《觀客席上的感想》,重慶:《新蜀報·文鋒》,1939年2月2日,第4版。

㉘參見西奧多(特迪)·考夫曼:《我心中的哈爾濱猶太人》,劉全順譯,哈爾濱:黑龍江人民出版社,2007年,第17頁。

㉙⑤參見鄭伯奇:《哈爾濱的暗影》,重慶:《中蘇文化》,第6卷第5期,1940年6月18日;鄭伯奇:《哈爾濱的暗影》,第15頁。

③⑩參見文庸等主編:《基督教詞典》(修訂版),北京:商務印書館,2005年,第429頁。

③⑪⑫參見鄭伯奇:《沙上足跡——文壇生活二十五年的回顧》,西安:《高原》,第1卷第2期,1944年12月1日。

③⑬參見鄭伯奇:《聖處女的出路》,《鄭伯奇文集》,西安:陝西人民出版社,1988年,第638頁。原載上海:《現代》,第2卷第4期,1933年2月。

③⑭⑮⑯⑰⑱⑲參見樊思伯:《“神明的子孫”在中國——一個日本情報員的自述》,第196、199~204頁;第116~118頁;第36~37頁;第202~205頁;第193~194頁;第214~217頁;第217、210~212頁。

③⑳㉑參見丹·本-卡南:《卡斯普事件:1932~1945年發生在哈爾濱的文化與種族衝突》,尹鐵超、孫哈譯,哈爾濱:黑龍江人民出版社,2009年,第439頁;第448頁;第439頁。

③㉒參見鄭伯奇:《哈爾濱的暗影》,重慶:《中蘇文化》,第7卷第4期,1940年10月10日。

③㉓參見鄭伯奇:《哈爾濱的暗影》,重慶:《中蘇文化》,第7卷第1期,1940年8月15日。

④①參見萬斯白:《“神明的子孫”在中國——一個日本情報員的自述》,第69頁。

④②有關於此的初步探討可參見拙文《隱秘的書

寫——1930年代中國東北流亡作家的白俄敘事》，北京：《中國現代文學研究叢刊》，2014年第3期。

⑭鄭伯奇：《哈爾濱的暗影》，重慶：《中蘇文化》，第6卷第5期，1940年6月18日。

⑮參見《史汀生主義》，上海：《新生周刊》，第1卷第8期，1934年3月31日；浩：《史汀生主義》，上海：《申報月刊》，第2卷第8期，1933年8月15日。

⑯參見虛舟（鄭伯奇）：《一九三三年前奏曲》，上海：《良友》，第74期，1933年2月28日。

⑰參見編者：《紀念‘九一八’八周年認識中日關係的清算》，重慶：《中蘇文化》，第4卷第2期，1939年9月1日。

⑱參見鄭伯奇：《一些過分的希望》，重慶：《新華日報》，1941年1月11日，第5版。

⑲參見鄭伯奇：《我的文學經歷》，北京：《新文學史料》，1995年第3期。

⑳參見鄭伯奇：《蘇聯戲劇給予中國抗戰戲劇的參考》，重慶：《中蘇文化》，第4卷第2期，1939年9月1日。

㉑L. Grigoriev：《一九三八——一九三九年度蘇聯戲劇季》，鄭伯奇譯，重慶：《中蘇文化》，第4卷第2期，1939年9月1日。

㉒參見S. M. Mikhoels：《蘇聯特種劇場點描·蘇聯國立猶太劇場》，潘德楓譯，重慶：《中蘇文化》，第4卷第2期，1939年9月1日。

㉓㉔㉕㉖參見鄭虛舟（鄭伯奇）：《蘇聯新憲法》，上海：上海良友圖書印刷公司，1937年，第1頁；第12頁；第14頁；第25頁。

㉗《蘇聯新憲法》一書1937年3月10日付排。參見該書版權頁。

㉘參見鄭伯奇：《關於民族形式的意見》，重慶：《抗戰文藝》，第6卷第3期，1940年11月1日。

㉙參見鄭伯奇：《蘇聯的民族政策及其成果》，重慶：《中蘇文化》“蘇聯十月革命廿二周年紀念特刊”，1939年11月1日。

㉚參見鄭伯奇：《略說三年來的抗戰文藝》，重慶：《中

蘇文化》“抗戰三周年紀念特刊”，1940年7月7日。

㉛參見李鼎聲編：《現代語辭典》，上海：光明書局，1933年，第375頁。

㉜參見虛舟（鄭伯奇）：《悲慘的插話》，上海：《良友》，第85冊，1934年1月15日。

㉝參見《讀〈第三百零三個〉》，湖北漢口：《大公報》，1938年8月24日，第2版。

㉞參見《遠視日本》，重慶：《大公報》，1939年3月2日，第2版。

㉟參見伯（鄭伯奇）：《作家小簡》，重慶：《時事新報·青光》，1942年1月4日，第4版。轉引自趙國忠：《釋鄭伯奇一封遺簡》，上海：《現代中文學刊》，2020年第6期。

㊱㊲鄭伯奇：《哈爾濱的暗影》，重慶：《中蘇文化》，第7卷第4期，1940年10月10日。

㊳參見王克道：《東北抗日游擊運動在抗戰中底地位》，重慶：《中蘇文化》“抗戰特刊”，第3卷第1~2期合刊，1938年12月1日。

㊴參見編者：《紀念“九一八”八周年認識中日關係的清算》，重慶：《中蘇文化》，第4卷第2期，1939年9月1日。

㊵參見郭沫若：《爭取今天——慶祝伯奇五十及三十年創作生活》，西安：《高原》，第1卷第2期，1944年12月1日。

㊶參見鄭伯奇：《最近文藝的趨向》，廣西桂林：《半月文萃》，第1卷第5~6期合刊，1942年10月20日。原載重慶：《新蜀報》，1942年9月6日。

㊷參見徐遲：《獻詩》，重慶：《中蘇文化》“抗戰四周年紀念特刊”，第9卷第1期，1941年7月25日。

作者簡介：楊慧，南開大學文學院教授。天津300071

[責任編輯 桑海]