

危机时刻的美学与政治

——以郭沫若历史剧《棠棣之花》为中心

罗雅琳

内容提要 《棠棣之花》的历次修改均对应着现代中国的“危机时刻”。在 20 世纪 20 年代至 40 年代的历次修改中，聂政的“暗杀”色彩消失，聂嫈和酒家女的“扬名”之举得到凸显。这些修改对应着晚清以降的革命者身份变迁，其中渗透着郭沫若用以对抗阴谋政治的“真诚”理念。传统伦理在剧中被更新为可以无限扩张的“最广泛的同类爱”，凭借极高的情感强度引发观众的普遍共鸣。但郭沫若历史剧并非简单地诉诸情感煽动，它的“诗性”与历史必然性相关。面对作为“战国时代”的抗战时期，郭沫若不是像“战国策派”那样意图效仿“强侵略”的秦国，而是从小国弱国的历史中发掘出正义性与自由反抗的精神，为暂时处于弱国地位的中国找到了一条“弱中生强”的道路。

关键词 郭沫若；历史剧；《棠棣之花》；真诚；伦理革命

一 危机时刻的生死大事

郭沫若的历史剧《棠棣之花》是一部充满死亡气息的作品：第一幕出现于布满白杨荒草的坟前，第二幕铺垫了聂政的牺牲决心，第三幕出现了刺杀、多人混战与集体死亡，第四幕中的盲叟重述了第三幕的死亡场景并引出豫让之死的故事，第五幕又是一场集体死亡。剧本人物表中的 15 位主要演员，有 9 位最终死亡。

惨烈的死亡遍布于郭沫若 20 世纪 40 年代的历史剧之中。在《棠棣之花》之后，《屈原》中有婵娟的被毒杀，《虎符》中依次出现了如姬父亲之墓、被朱亥锤出脑浆的晋鄙、被赐剑自裁的太妃、被斩首示众的朱女和自杀的如姬。《高渐离》中先回顾了荆轲之死，接着出现了怀清、高渐离和怀贞的毁容与死亡。郭沫若此时作品中浓重的死亡阴影究竟来自何方？

1941 年 11 月 20 日首演于重庆抗建堂，在演出过程中再加以整理，最终于 1942 年由重庆作家书屋出版的五幕历史剧《棠棣之花》^[1]，是郭沫

若在 1920 年发表于《时事新报·学灯》的《棠棣之花》^[2]（简称“学灯版”），1922 年发表于《创造季刊》创刊号的《棠棣之花第二幕》（简称“创造版”），1925 年上海光华书局出版的《聂嫈》^[3]和 1938 年上海北新书局出版的《甘愿做炮灰》集中的《棠棣之花》（简称“炮灰版”）基础上修改完成的。除去最早的两幕之外，《棠棣之花》诸版本的诞生时间都颇值得玩味。《聂嫈》诞生于“五卅”之后，被郭沫若称为“五卅”的“一个血淋淋的纪念品”^[4]。“炮灰版”创作于郭沫若从日本归国后滞留上海时期。1937 年 9 月，当他在前线与陈诚会面时，陈诚提出的主张是“屡败屡战”^[5]，可见战事之困苦。1941 年，为了在郭沫若 50 诞辰暨创作生活 25 周年纪念活动中演出，郭沫若重新修改《棠棣之花》。而这一纪念活动的起因，则是在“皖南事变”之后重庆政治环境恶化的情况下，周恩来等中国共产党领导者希望将国统区政治斗争转向文化斗争^[6]。总结起来，《棠棣之花》历次修改与再创作的时间节点，都处于现代中国和中国革命的危机时刻。似乎可以说，《棠棣之花》中的大规模死亡场景正是对深重现实危机的转写。

在郭沫若 1941 年完成的《棠棣之花》，以及 1942 年完成的《屈原》《虎符》和《高渐离》这四大战国历史剧中，40 年代中国的“危机时刻”被转喻为“战国”。四部剧作的统一性不仅在于历史时段，更在于共同的“抗秦”主题^[7]。《棠棣之花》中“三家分晋”后的韩国、《屈原》中的楚国、《虎符》中的魏国和《高渐离》中已灭亡的燕国，四个诸侯国中的各类人物如何应对强大的秦国、如何在“合纵”与“连横”之间抉择，构成了四部剧作的核心冲突，也成为抗战时期的中国该如何抉择的隐喻。当时同样借镜战国历史思考中国抗战前途的还有“战国策派”。值得注意的是，《棠棣之花》的主角聂政、《屈原》中的反面角色张仪、《虎符》的主角信陵君和《高渐离》中曾与高渐离一同刺秦的荆轲，都曾出现在“战国策派”代表人物雷海宗的笔下。雷海宗认为，张仪和先秦诸子等游说人君者“文弱无耻”，聂政和荆轲这类“谁出善价就为谁尽力，甚至卖命”的人则“粗暴无状”^[8]。高渐离被雷海宗视为“代表六国遗人力谋恢复的企图”^[9]，信陵君则被认为是“唯一有胆有识的抗秦人物”^[10]。已有论者指出，和郭沫若将战国视为奴隶解放、人的意识觉醒和“仁义”兴起的时代不同，“战国策派”将战国视为帝国主义扩张、君主专制独裁的时代，甚至提出：战国外交“最狠最辣”，处于“新战国时代”的中国应当“以不仁的手段达到大仁的目的”^[11]。“战国”理念上的差异，最终导向了在应对外敌之时的两条不同路径：到底应该学习秦国式的强国，还是学习其他六国？

“战国策派”选择的榜样是“强侵略”、推行“全体战”的秦国，指出德国、意大利和苏联都是“秦之续”^[12]，“小国弱国终没有幸存的余地”^[13]。郭沫若则反其道而行之，将目光投向作为“小国弱国”的六国。若提倡中国进行“战国策派”式的“强国对强国的决斗”^[14]，结果必然导向取消个人自由、以集体意志领导一切的“全体战”逻辑。而郭沫若的战国历史剧则展现出，个人的自由意志本身就是最强大的力量，自由也构成了弱者反抗强者的基本正当性。暴政之下弱者的死，尤其是主动选择的死——“牺牲”，正是对这二者的证明。伊格尔顿借用布朗肖的理论指出：自我毁灭既“暗示人们

可以以一种绝对自主的方式处理自己的一无所有”，更让肉体瓦解的过程成为一种上帝式的“以一己之力成为了自己的造物主”的行为^[15]。郭沫若在战国历史剧中执迷于描写肉身的惨烈毁灭，跳出了一般性的“自强”战胜外敌的叙事陈套，直面充满牺牲故事的真实中国史。他不是讲述“以强抗强”的逻辑，而是在弱者身上发现正义性与反抗强暴的崇高力量，进而，为暂处于“弱国”地位的中国找到了一条“弱中生强”的道路。1937 年，郭沫若从陈诚的“屡败屡战”中得出结论：“要有‘屡败屡战’的精神，我们才能够抗战到底。”^[16]这句话中对于抗战将士的期望，与他后来在战国史剧中讲述的六国义士反抗强秦的故事，二者有着内在精神的一致性。

郭沫若的政治理念渗入了他的文学构思。在《棠棣之花》中，当春姑临死前讲述统治者的罪恶和聂政之死的意义时，士长回应道：“你们讲的话总是这一套啦，好像是从一本书本儿上背下来的。”^[17]春姑的劝诫也是郭沫若的劝诫，然而，如何才能让这种政治劝诫不像是“从一本书本儿上背下来的”那般生硬机械？本文以《棠棣之花》为中心，希望探讨的正是其中美学与政治如何水乳交融的过程。

二 从“暗杀”到“明杀”： 革命者之变

在 20 多年的修改过程中，《棠棣之花》的批判对象从私有制转变为内战阴谋。此处仅举最典型的一例：在 20 年代的《聂嫈》中，“只要是王是宰相”，都是聂政的刺杀对象^[18]。然而，在 1938 年的“炮灰版”和 40 年代的版本中，因为侠累“三家分晋”的主张“削弱了中原的力量”，而且“私下和秦国勾结，干着媚敌求荣的诡计”^[19]，聂政才行此刺杀之举。韩侯和侠累的罪恶不再来自其统治阶级身份，而是来自私下勾结秦国的“诡计”。相应地，聂政的刺杀也不再是早期无政府主义式的暗杀当权者，而是对于勾结外贼、图谋内战的政治阴谋的反抗。

在 40 年代的版本中，聂政的刺杀不仅被描述为反抗“阴谋”，更被抹除了曾经的“暗杀”色彩。

在1922年的“创造版”中，聂政讲述了自己的“暗杀”主张：

我们中国贵与富是不分的，贵的倒了，天下国家才有可均的希望，所以我们不惜杀身以成仁的了。我们相信暗杀本是消极的办法，要想全部推翻，终究旷靡时日，但是我们此刻所能做到，并且很能痛快地做到的只有这一种。^[20]

但在1938年的“炮灰版”中，聂政的台词被改为：

是的，听你这样说，觉得这侠累实在是罪不容诛。但不知有没有可以和他接近的机会。^[21]

聂政的“暗杀”色彩在修改中消失了，40年代的版本更在此处强调了侠累是“国贼”。40年代的《棠棣之花》强调正邪双方之间有着强烈的明暗对比：正义一方的行为光明正大——剧本前的人物表强调韩山坚“心地坦白”，严仲子在与聂政谋划之时也不避外人。奸邪一方则显得“昏暗”——人物表中的韩哀侯是“昏庸”，侠累是“阴险”。侠累常担心他人暗算，并想给严仲子下毒。总之，从1938年的“炮灰版”开始，谋划刺杀的韩山坚、严仲子和聂政不再是“暗杀”，反而象征着“明”，被刺杀的韩哀侯和侠累则代表着“暗”。相比之下，在《虎符》中，如姬将魏王意图谋害信陵君及其门客的行为称为“暗杀”^[22]。可见，“暗杀”和“暗”在抗战时期的郭沫若心中已具有负面含义。

剧本中双方明暗关系的颠倒对应着真实的历史变迁。清末民初是暗杀成风的时代。晚清革命党人认为暗杀是革命的种子，秋瑾、邹容、刘师培和蔡元培等人都曾参与或鼓吹暗杀^[23]。郭沫若一度对于“宁汉合流”之前作为武汉政府首脑的汪精卫抱有极高期待^[24]，而汪精卫曾以同盟会领袖的身份于1910年参与暗杀摄政王。“创造版”中实行“暗杀”的聂政，身上应当有着晚清革命党人的影子。若要为之寻找原型，可以说，这一聂政形象与曾写下名文《暗杀时代》、暗杀出国考察立宪的清廷五大臣的吴樾有着暗合之处。在吴樾之前，史坚如刺德寿、万福华刺王之春和王汉刺铁良等多起革命党人的暗杀都几乎未伤及对象，吴樾则使清廷五大臣受伤并另外毙伤数十人^[25]。吴樾当场牺牲，“肠

腹崩裂，手足皆断，流血满地，备极惨状”，而且“面目血污，模糊难辨，人不知其为谁，更不明其宗旨”^[26]。这一惨烈且难以辨认的死状正与聂政类似。此外，吴樾的堂姐吴芝瑛是为秋瑾收尸的义士，清廷搜查吴樾身份而不得、最终被桐城试馆里的小孩认出，这些细节亦与《棠棣之花》中聂嫈和酒家女的故事有所呼应。郭沫若早年受到无政府主义思想影响，曾十分崇拜暗杀者：

我们崇拜十九岁在上海入西牢而瘦死了的邹容，我们崇拜徐锡麟、秋瑾。我们崇拜温生材，我们崇拜黄花岗的七十二烈士。一切生存着的当时有名的革命党人不用说，就是不甚轰烈的马君武，有一时传说要到成都来主办工业学校，那可是怎样地激起了我们的一种不可言状的憧憬！^[27]

徐锡麟、秋瑾和温生材都是持有暗杀主张的革命志士。吴樾曾与陈独秀、秋瑾、柳亚子和章太炎等人有交往，郭沫若应当也对其事迹有所知晓。《棠棣之花》中的聂政，即使不能说是以吴樾为原型，也可以说，他是郭沫若仰慕的晚清暗杀者们的缩影。

如果将《棠棣之花》分为聂政的刺杀与聂嫈和酒家女的“认尸”两大故事，那么，早期的郭沫若对前者更感兴趣。在《史记》的相应段落中，聂政是故事的主体，聂嫈只是附属人物。在最早计划的十幕版中，郭沫若首先完成的是主要写聂政的前五幕，并未完成以聂嫈为核心的后五幕^[28]。在最初发表的“学灯版”和“创造版”中，聂政也是绝对的主角。然而，从《聂嫈》开始，《棠棣之花》中其他人物的戏份不断加重，聂政牺牲后聂嫈与酒家女的“认尸”情节得到格外渲染。在40年代版本中，聂嫈冒着危险“认尸”，是因为担心“我的兄弟永远没有人知道”^[29]。她阻止春姑自杀的理由，同样是希望春姑传播聂政的故事。春姑也果然在临死前宣扬了聂政和聂嫈的主张。在剧本的内在逻辑上，聂嫈和春姑主动的“认尸”与“宣扬”使聂政的“暗杀”色彩彻底消失。

事实上，暗杀在民国政府成立后的名声急转直下。1913年，宋教仁和徐宝山先后遭到暗杀，李大钊因此写下《原杀》一文，指出“暗杀起于不良政治”，进而批评暗杀是“以暴易暴，真实幸福仍

不可得也”^[30]。1923年，陈独秀也在《论暗杀暴动及不合作》一文中批判暗杀是“小资产阶级出身的改革家”的“消极的态度”，是“个人浪漫主义的奇迹”。他认为，“组织民众积极革命”、“创造武装的民众”和“积极的与民众合作”才是正确的做法^[31]。民国成立后，一方面，暗杀从晚清革命者反抗专制的行动变成了专制者对付反叛者的阴谋，另一方面，与有组织的武装斗争相比，暗杀也被视为个人主义的消极行为。到了40年代国民党特务统治下的重庆，尤其在“皖南事变”之后，“暗杀”的负面含义更被强化。40年代演出的《棠棣之花》抹除了早期版本中的“暗杀”色彩，转而强调聂政行为的光明磊落，正对应着现实中“暗杀”的负面化，隐藏着反对阴谋政治和特务统治的呼声。

聂政的“暗杀”色彩在当时的评论中被进一步抹除。剧本中仍被称为“刺客”的聂政在相关评论中干脆被称为“游侠”。周恩来领导下的《新华日报》开设了“《棠棣之花》剧评”专栏，其中由时任周恩来文艺秘书的陈舜瑶写作的文章把聂政放在“古代的游侠”谱系中^[32]。常任侠称《棠棣之花》有着“古游侠的壮烈史实”^[33]，郭沫若本人后来也称聂政为“游侠之徒”^[34]。《史记》有“刺客”和“游侠”的区分，聂政被归入《刺客列传》。这些评论将聂政称为“游侠”而非“刺客”，显然是为了避开“刺杀”所具有的阴谋意义和“刺客”对于恩主的依附地位，而将之放在近代以来被章太炎、梁启超和蒋智由等人阐释为“深明大义”的“游侠”^[35]谱系之中。在40年代的《棠棣之花》中，聂政强调，如果不把聂政的精神流传出去，人们将只把他当成“寻常的刺客”^[36]。需要追问的是，聂政是怎样一位“不同寻常的刺客”？早期版本中作为“刺客”的聂政代表着晚清革命者不惧牺牲、舍生取义的形象，那么，在后来抹除了“暗杀”色彩、以“游侠”形象出现的聂政身上，郭沫若希望展示怎样一种40年代政治所需要的新人格？

三 “真诚”：一种激进的政治美德

郭沫若的四部战国历史剧都包含着“真”与“假”、“诚”与“伪”之间冲突斗争的母题。如前所述，《棠

棣之花》中的聂政和酒家女通过“认尸”之举使自毁容貌的聂政显露真身，背后的逻辑是：一位正义的政治人物应当以“真”示人。《屈原》中讲述了南后和张仪对屈原的阴谋陷害，但郭沫若没有将其写成一个智谋较量的故事，而是让满腔真诚地直抒胸臆成为屈原几乎唯一的行动。郭沫若不惜以政治人物在谋略上的幼稚为代价，也要极力突出其行为的真诚与磊落。在《虎符》中，魏王想要弄明白如姬的“真心实意”，但当唐雎对如姬假施法术、使她说出魏王要暗杀信陵君的真话之时，魏王却将之斥为胡言。这一情节揭示出：魏王虽想得到如姬之“真心”，却无法容忍真正的“真话”，他的“真”乃是一种“伪”。在《高渐离》中，秦始皇讲述了自己“从容”“机敏”的对抗荆轲的故事，否认了夏无且口中那个“只是在铜柱间逃来逃去的逃命”^[37]的版本。这也是对于当权者混淆真假的讽刺。这些情节紧密地围绕着“诚伪之辨”展开，让即使不熟悉历史的观众也可以对人物的立场一目了然：“假”和“伪”就是恶，“真”和“诚”就是善；对“假”和“伪”的揭露带来喜剧效果，显出人物的滑稽与低劣，而“真”和“诚”则显示出人物的崇高。借用《屈原》中的台词：“我言行一致，表里如一，事实俱在，我虽死不移”^[38]，“真诚”构成了郭沫若四部战国史剧中所有正面人物的共同政治品格。

将这些作品和同时期由“战国策派”代表人物陈铨创作的话剧《野玫瑰》进行对比，就会发现双方阵营在“真/假”“诚/伪”问题上有着意味深长的差异。在《野玫瑰》中，汉奸王立民身边看似与其关系亲密的各色人物，结尾处被一一揭示为肩负不同使命的好人。这一反转意味着人们的表里可能不一，看起来是恶的东西可能隐藏着善。后来中国共产党阵营批评《野玫瑰》“美化特务”，指向的正是剧本对于特务统治的阴谋与欺诈手段毫无反省。而在郭沫若对于聂政和屈原等真诚、坦白的政治人物的推崇中，则体现出另一种透明公开的政治理想。在这些作品中，有过学医经历的郭沫若常使用一种要把人体内部“看透”、“洗净”或“挖出”的修辞。在《棠棣之花》中，当韩山坚想加入游女队伍之时，严仲子让他把“肮脏的肺腑吐干净”^[39]。在《屈原》中，钓者说屈原的控诉和剖白震撼了大

家的“骨节脏腑”^[40]。在同样写于40年代但并非战国主题的剧本《孔雀胆》中，阿盖也嘲讽了车力特穆尔想要挖出“心肝”^[41]的想法。“五脏六腑”的修辞同样与“表里如一”相关，可见，在郭沫若对于政治人物的评判中，“表里如一”的“真诚”确实构成了重要的元素。

《棠棣之花》中有着《哈姆雷特》的影子。“十字街头”一幕中守卫尸体的卫士们关于鬼魂的对话，就与《哈姆雷特》的开头极为相似。卫士甲所说“大凡疯子的面孔总是寡白的”^[42]一语，与《棠棣之花》的上下文毫无联系，却隐秘地指涉着哈姆雷特被反复描述的脸色惨白。特里林指出，《哈姆雷特》和莎士比亚的其他戏剧都贯穿着“冒充”情节，《皆大欢喜》中的罗瑟琳、《威尼斯商人》中的鲍西亚都有过女扮男装的经历^[43]。相比之下，在《棠棣之花》中，聂嫈不仅为自毁面容的聂政扬名，自己也由开始的女扮男装转而显露女身——“如何显露”而非“如何冒充”构成了《棠棣之花》的戏剧动力。《棠棣之花》与《哈姆雷特》之表现方式的最大差异，在于聂政永远直抒胸臆，哈姆雷特则始终将意图隐藏于各种“疯话”之中。郭沫若曾表示，《屈原》和《哈姆雷特》的区别在于：哈姆雷特是“佯狂而向恶势力斗争”，屈原则是“被恶势力逼到真狂的界线上而努力撑持着建设自己”^[44]。他指出的正是二者之间“伪（佯）”与“真”的差别。

卢梭曾批评启蒙时期流行的戏剧观念，尤其指出莫里哀的《厌世者》本质上是在赞美“伪善”。因为它将心直口快、为人诚实、嫉恶如仇的阿尔塞斯特表现为一个可笑的疯子，却赞美那些心口不一、摆出“彬彬有礼的虚伪样子”的人^[45]。卢梭反对的是达朗贝尔对于剧院功用的歌颂。后者认为，由于要取悦观众，剧院是无法促进道德的：

它导致人们偏爱社会上的做法与准则，而不爱一丝不苟的正直不阿；因为，它将智慧看成邪恶与德性之间的适中；因为，它说服观众们相信：只要不是个彻底的恶棍，便足够成为一名正派人——这让观众大为宽心。^[46]

莫里哀赞成的是作为“政治上适度者”的绅士，卢梭却将这种“适度”看成另一种伪善^[47]，因为适度必然导向对于一个已经开始腐化的社会中普遍风

气的迎合，而对于世故练达之“智慧”的强调正是一种“适度”的体现。卢梭影响了狂飙突进运动，而狂飙突进运动的代表人物如歌德和席勒则对郭沫若有着深刻影响。卢梭的主张有助于我们深入理解郭沫若笔下人物的特殊性格。郭沫若宁可让他们显出缺乏政治智慧的幼稚，也不愿放弃他们身上“言行一致、表里如一”的品格，这意味着，这些人物不是“适度”与“智慧”的，而是以对于“真诚”的高度坚守区别于常人。《棠棣之花》中的聂政和春姑以及《高渐离》中的高渐离都与象征着世俗世界的酒家格格不入，《屈原》中行为“适度”的宋玉、表面上举止如仪的南后和善于辞令的张仪也与屈原形成了鲜明对照，《虎符》中的如姬更绝非一位优雅的贵妇。值得注意的是，《棠棣之花》和《屈原》尽管广受欢迎，但其浓重的抒情色彩和反戏剧性的特征其实有着拒斥大众趣味的倾向。在1942年与郭沫若的通信中，徐迟指出《屈原》第五幕的长篇独白与《天问》相似，而“《天问》尽可以不投合近来那大量的时髦而注重生意的剧作者的胃口”^[48]。同样，《棠棣之花》也曾因“有诗无戏”而被应云卫和陈鲤庭拒绝导演^[49]。最终执导《棠棣之花》的石凌鹤有一番委婉表述：

我觉得与其说是热情的剧本，毋宁说是赞美正义的壮丽的诗篇……作者是写实地用壮烈的诗篇来讴歌这古代的英雄美人，同时用美丽的情调来描写着可歌可泣的故事——虽则并不必要曲折离奇。^[50]

玩味此段，不难发现他对《棠棣之花》中“戏剧性”的不足有所批评。《屈原》中的长篇大论并不符合“时髦”与“生意”的标准，《棠棣之花》也并不“曲折离奇”。与充满着多角恋爱和悬疑元素、以舞女为主角之一的《野玫瑰》相比，郭沫若的战国历史剧对于大众趣味有着内在的抵抗。总体而言，这些绝非“适度”与“智慧”的情节正像卢梭所期待的那样，撕裂了“社会上的做法与准则”，从而以一种毫不妥协的激进达成更新社会风尚的效果，通过对最彻底的真诚进行最激进的表现。

无论是以“明杀”反对阴谋，还是以最彻底和激进的“真诚”反对伪善，都指向了40年代对于民主政治的呼吁。阴谋和伪善在君主制和贵族制中

并非最大的邪恶,但在民主政治理念中则相反,“支持民主政治的重要道德主张之一便是:在民主制中,政治能够公开进行,并且摆脱操纵”^[51]。和崇拜“强国”之狠辣政治手腕的“战国策派”相比,郭沫若捕捉到了“弱国”政治中存在着的“真诚”品性,将之运用于对现代政治美德的构想。这是对于历史的反向书写,也是对于历史逻辑的重新创造。

四 旧伦理的更新与扩张

郭沫若的四部战国历史剧都始于伦理教育的场景。《屈原》开头处屈原讲解《橘颂》是对于“诗教”的展示^[52],《棠棣之花》的第一幕则展现了“丧礼”。虽然“三年之丧”的实行晚于聂政时代,而且“侠与儒在精神上不相容”,但郭沫若不顾周恩来的修改意见,仍为衬托聂政的孝心而强调“三年之丧”^[53],可见对于“丧礼”的重视。《虎符》始于投壶游戏,也即“射礼”。朱女与侯女约定输者要向胜者叩头,侯女遵守约定,朱女输了却不肯叩头。在后文中,朱女迅速出卖了如姬,而侯女则离开魏王投奔信陵君。郭沫若的历史剧虽充满革命精神,但其正面人物似乎仍是“守礼”之人。除了对“礼”“乐”“射”与“诗教”等伦理教育方式的展现,郭沫若的战国历史剧也对传统伦理本身多有关注。在《棠棣之花》中,“三年之丧”是“孝”,聂嫈和聂政之间有“悌”,酒家女不肯陪客人调笑是“贞”,为聂政殉难是“烈”,聂政报答严仲子的知遇之恩是“义”。刺杀国君非“忠”,郭沫若以“爱国”对之进行替换。

在30、40年代,历史剧一直被拿来与“旧戏”对比。刊于《新华日报》“《棠棣之花》剧评”头条的文章《论历史剧》中,作者认为新兴历史剧取代了两三年前对抗战将领加以“古装”的旧戏风尚^[54]。对旧伦理道德的遵从似乎可以满足旧戏观众的观剧期待,不过,潜移默化中的改造,才是郭沫若的真正目的。尽管其笔下的正面人物都在一定程度上符合旧伦理的要求,但他们同时更是新伦理的践行者。在《棠棣之花》中,酒家女之“贞”在表面上表现为她不像其他人那样行为放浪,在更深层次上则与其牺牲精神相关。酒

家母在为她送行时说:

万一死的果是聂先生,你要陪他死,那你也就可以成为有名的烈女。^[55]

“烈女”本是用以旌表守节者的词汇,在此处则一语双关,同时指涉着酒家女的牺牲行为。同样,在后文中,酒家女称聂政为“烈士”,称聂嫈为“烈女”。此“烈”是革命烈士之“烈”,而非传统的“贞节”之“烈”。《屈原》中也有一段类似的台词:

子兰 好的好的,算我枉费了唇舌。我们恭喜先生成为圣人——

宋玉 婵娟,也恭喜你成为烈女啦!^[56]

这里的“烈女”指向前文中婵娟的“不愿苟且偷生”之语,同样指涉着牺牲精神。通过聂嫈、酒家女和婵娟等女性角色,郭沫若为“烈女”注入了全新的含义。相比之下,《高渐离》中的秦始皇在逼死怀清并处死荆轲和怀贞之后,又下令表彰他们的“贞烈”和“忠烈”。统治者对于“烈”的表彰与实际的迫害之举形成对照,则体现出郭沫若对于传统“烈女”观念的讽刺。

有学者指出,安分克己、忠诚孝悌和仁义礼智信等被命名为“封建礼教”和“奴隶道德”的东西,当表现于传统戏曲之时,或许并非对于等级制度的妥协,而是隐藏着底层民众的“韧性抗争”精神^[57]。郭沫若的战国历史剧中看似充满传统的“封建礼教”,但作家和评论者更重视的其实是“礼教”背后的反抗精神和强劲生命力。在当时的评论中,《棠棣之花》中的那些“孝悌贞义”被视为浓烈且真挚的情感。李长之以“浓挚的情感”和“至情”等词汇评价该剧^[58]。陈舜瑶也指出,《棠棣之花》“所表现的是人与人之间最纯真的恋爱——母子之爱、兄弟之爱、朋友之爱、男女之爱,以及人类间最广泛的同类爱”^[59]。伦理道德被转化为“爱”与“情”,其间的差异在于:前者“发乎情,止乎礼义”,需要节制情感,而后者可以无限扩张;前者在费孝通所谓从“己”出发的同心圆式“伦”^[60]的关系中展开,触及范围有限,后者则更具普遍性——正如陈舜瑶所言,这是“最广泛的同类爱”。

这种可以无限扩张的、超出了“伦”之限定的“爱”,最终成功地引发了观众的普遍共鸣。《棠棣之花》中的乐曲更有助于这种共鸣。当春姑唱出

《湘累曲》时，在“爱人呀，你还不回来呀？我们从春望到秋，从秋望到夏”的歌词渲染下，春姑对聂政的倾慕就化成了所有观众对聂政的呼唤。此外还有第一幕和最后一幕都出现的“去吧，兄弟呀”一曲。在第一幕中，它原本是姐姐为弟弟送行之曲。“学灯版”中的第一句为：“去罢！二弟呀！”^[61]“炮灰版”将其改为“去罢！兄弟呀！”^[62]这首歌在此前的版本中只有第一幕中的聂嫈独唱，到了40年代版本中才加上了结尾处的众人合唱。“学灯版”中“二弟”这一称谓使情感局限于聂嫈和聂政二人之间，40年代版本中的“兄弟”称谓和合唱形式则使之扩展为一切革命志士的共同情感。

黄芝冈曾与郭沫若就《棠棣之花》展开讨论，认为作为“诗剧”的《棠棣之花》具有“情感之强力”，能让观众沉酣其中、丧失理智，进而被剧中人物的情感所同化，从而“知人皆可为诗人侠士，知自己和别人皆具有诗人侠士之心”^[63]。这正是使观众与剧中人物产生共鸣的过程。饱含“情感之强力”的《棠棣之花》与强调“强力意志”的“战国策派”主张似同而实异。此时的陈铨正在大论特论“英雄崇拜”，提出要让拥有“强力意志”的少数“英雄”引领群众前进^[64]。而在郭沫若那里，正如黄芝冈所言，“人皆可为诗人侠士”。于是，强弱不在于武力或天才，而在于内在情感。要做一个英雄，不必具备（只有少数人才有的）天赋异禀，而只需（人人都有的）“情感之强力”。陈舜瑶曾指出《棠棣之花》中“不是什么铁石心肠的超人，而是和我们一样有血有肉的凡人”^[65]，可见这种超人式的英雄和“人皆可为”的英雄之间的对比已经存在于当时评论者的视野之中。

这种对于内在情感强度的强调或许要追溯到郭沫若早年深受影响的阳明学。中国阳明学不仅强调内心主体性的无限发挥，更重要的前提是“儒教的大众化”；也即：放弃朱子学强调的、普通百姓无法实现的、通过静坐内观来完成圣人性的个体修养方法，转而提倡在实践中进行修养^[66]。明末阳明学曾提出了“无善无恶”的命题，甚至拒绝将孝、悌、慈等伦理视为人的真情。而在其后，黄宗羲、王夫之、颜元和戴震等人则开始考虑将自然欲望放置在孝悌制度之中^[67]。郭沫若试图在普通人的心

中发现可以成为“诗人侠士”的可能性，并以普遍的同感共感、而不是严格恪守道德教条作为激发这一可能的前提，让人看到了他思想中阳明学的影响痕迹。再进一步，当普通人心中“灼热之火”和“情感源泉”被激发出来，前文讨论过的以普遍的“诚”实现真正民主、反对阴谋政治的理想，也就有了实现的可能。郭沫若笔下“人皆可为”的英雄，通向的概念正是“人民”。

结 语

大力推动《棠棣之花》演出，并亲自为《新华日报》头条的“《棠棣之花》剧评”专栏题名的周恩来，将该剧本的主旨归纳为“士为知己者死”，认为这不是封建思想，而是表达对党的感情之深^[68]。“士为知己者死”源自《史记·刺客列传》，但周恩来在40年代重新采用这一评语，则似乎别有深意。就《棠棣之花》中的表述而言，郭沫若将聂政的刺杀从《史记》版本中的为“知己者”严仲子报仇改写成了为晋国统一而杀侠累，在表面上看，这符合40年代“望合厌分”、共同抗战的政治主题^[69]。然而，正是“士为知己者死”这一潜在的故事原型，才让文本中政治主题并未流于生硬的口号，而是渗透着饱满的情感。周恩来重新点出“士”这一主体，其实提醒我们《棠棣之花》内在召唤着某种作为“理想观众”的“士”，而剧中那些充满诗情、拒斥大众庸俗趣味的部分则正是为吸引他们而作。总结起来，《棠棣之花》无论是刺杀行动从“暗杀”转为“明杀”，还是反对伪善、强调彻底的“言行一致”，亦或是将传统伦理扩张为无远弗届的“情感强力”，对“诚”之深度与力量的强调都构成了《棠棣之花》所极力展现的美学风格。“诚”与“知己者”相关，它将政治选择的问题化为了情感选择的问题。在政治局面晦暗不明或政治主张难以表达之时，“知己者”成为对于正当性的表达。而最后的“死”，则是对40年代中国的“危机时刻”的精炼概括，更构成了一种具有决断意味的、召唤行动的力量。在以《棠棣之花》开端的郭沫若40年代战国历史剧中，“危机”、“美学”与“政治”三者实现了互相激活：“危机”促成“政治”

的新变，二者为“美学”赋予内在的强度；反过来，“美学”也因“危机”而获得内涵与活力，从而为“政治”构想出可感可亲的血肉身体和丰富的远景。

在抗战时期郭沫若的历史剧中，“诚”构成了核心的美学风格和政治诉求。这与他早年在《女神》和《三叶集》中体现的浪漫主义诗学精神是一致的。然而，我们同时也要看到，40年代进入历史剧时代的郭沫若已经与20年代的诗人时代拉开了距离。这一点强烈地体现在郭沫若与黄芝冈关于历史剧与“诗”之关系的争论中。黄芝冈认为《棠棣之花》是“诗剧”，但也批评其中“东孟之会”等内容“没有诗趣”而失之“庸俗”。郭沫若则提出“诗”不是“那样消极的东西”，“由‘墓地’到‘十字街头’是我的目的”^[70]。这体现出二人所持“诗”之理念的分歧。40年代的郭沫若在谈到历史剧时，有一句名言曾被后来研究者反复引述：史剧家是诗人，而诗人的任务“不在叙述实在的事件，而在叙述可能的——依据真实性，必然性可能发生的事件”^[71]。这句话指出了“诗”相对于“史”的虚构属性，但更重要的是，它勾连着亚里士多德《诗学》中关于“诗”具有“普遍性”的观点。在亚里士多德那里，诗之所以可以表达“必然”，是因为它描述的是“普遍”，而历史因为只描述“已经发生的事”，所以只能描述“具体事件”——也即“特殊”^[72]。只不过，亚里士多德在“诗”所展示的必然性和普遍性中看到是“哲学性”，而郭沫若则将这种必然性和普遍性落实为历史唯物主义对于社会发展规律和历史必然性的强调——这才是40年代郭沫若眼中的“诗”之内涵。黄芝冈强调“诗剧”具有使人沉酣的情感强力，但其中也隐藏着非理性的危险。然而，在40年代的郭沫若这里，因为“诗”与“必然性”相关，所以它导向的不再是因情感被煽动而进行的无理性行动，而是在掌握历史发展方向之后选择的理性行动。郭沫若40年代的历史剧中依然洋溢着诗性，充满“真情”与“真诚”，但这已经告别了简单的浪漫主义，而是因其与历史必然性的关联而最终通往“真理”。郭沫若40年代的历史剧，正是他在抗战时期所写出的新“诗”。

[1] 当未特别指明版本时，本文所称“《棠棣之花》”均指1942年重庆作家书屋版。

[2] 此版（除少数改动外）后收入1921年上海泰东图书局版《女神》。

[3] 此版（除少数改动外）后收入1926年商务印书馆版《塔》和1926年上海光华书局版《三个叛逆的女性》。

[4] 郭沫若：《写在〈三个叛逆的女性〉后面》，附录第29页，《三个叛逆的女性》，上海光华书局1926年版。

[5] [16] 郭沫若：《前线归来》，《郭沫若全集·文学编》第13卷，第448页，第448页，人民文学出版社1992年版。

[6] 参见刘奎：《郭沫若与唱和传统的现代嬗变》，《长江学术》2017年第3期。

[7] 参见陈瘦竹：《论郭沫若的历史剧》，《戏剧论丛》1958年第2期。

[8] 雷海宗：《君子与伪君子——一个史的观察》，《今日评论》第1卷第4期，1939年1月。

[9] 雷海宗：《皇帝制度之成立》，《清华学报》第9卷第4期，1934年10月。

[10] 雷海宗：《外交：春秋与战国》，林同济、雷海宗编：《文化形态史观》，第108页，上海大东书局1946年版。

[11] 马媛媛：《战国时代的再发现——40年代大后方文坛的或一侧面》，硕士学位论文，第12—13页，北京大学中文系，2012年。

[12] 林同济：《战国时代的重演》，《大公报》1941年1月28日。

[13] [14] 林同济：《战国时代的重演（续）》，《大公报》1941年1月30日。

[15] 特里·伊格尔顿：《圣徒与自杀者》，陈奇佳、张永清主编：《左翼立场与悲剧文化》，第42—43页，人民出版社2014年版。

[17] [19] [29] [36] [39] [42] [55] 郭沫若：《棠棣之花》，第139页，第121页，第103页，第126页，第38页，第121页，第107页，重庆作家书屋1942年版。

[18] 郭沫若：《聂嫈》，第二幕第8页，《三个叛逆的女性》，上海光华书局1926年版。

[20] 郭沫若：《棠棣之花第二幕》，《创造季刊》第1卷第1期，1922年3月。

[21] [62] 郭沫若：《棠棣之花》，《甘愿做炮灰》，第92页，第73页，上海北新书局1938年版。

[22] 郭沫若：《虎符》，第91页，重庆群益出版社1949年。

[23] 参见黄滔：《晚清革命派暗杀风潮兴起之原因初探》，《探索与争鸣》2013年第6期。

[24] 参见刘奎:《总体战与动员文艺——抗战初期郭沫若的文化政治实践》一文中对于郭沫若与汪精卫渊源的分析。《文艺研究》2016年第1期。

[25] 参见左玉河:《暗杀:义烈千秋的壮举》,第50—58页,北方文艺出版社2011年版。

[26] 邹鲁:《吴越》,《中国国民党党史稿》下册,第1227页,东方出版中心2011年版。

[27] 郭沫若:《反正前后》,《郭沫若全集·文学编》第11卷,第203—204页。

[28] [34] [53] [69] 郭沫若:《我怎样写〈棠棣之花〉》,《棠棣之花》附录一,第2—3页,第13页,第13—14页,第11页。

[30] 李大钊:《原杀(暗杀与自杀)》,《李大钊全集》第1卷,第79—85页,人民出版社2006年版。

[31] 独秀:《论暗杀暴动及不合作》,《向导》第18期,1923年1月。

[32] [59] [65] 舜瑶:《正义的赞诗,壮丽的画图》,《新华日报》1941年12月7日。

[33] 常任侠:《观近演四大剧后》,《中央日报》1941年12月14日。

[35] 陈平原:《千古文人侠客梦:武侠小说类型研究》,第16—17页,百花文艺出版社2009年版。

[37] 郭沫若:《筑》,第175页,重庆群益出版社1946年版。

[38] 郭沫若:《屈原》,《郭沫若全集·文学编》第6卷,第357页。这一台词在1946年群益出版社版中为“言与行其可迹兮,情与貌其不变”。郭沫若:《屈原》,第95页,群益出版社1946年版。这一变化源自郭沫若《〈屈原赋〉今译》,他将《九章·惜诵》中的“言与行其可迹兮,情与貌其不变”意义稍加偏离,翻译成了“我的言行一致,可以考查,我的表里如一,不会变化”。《郭沫若全集·文学编》第5卷,第333页。

[40] [56] 郭沫若:《屈原》,第94页,第124页,重庆群益出版社1946年版。

[41] 郭沫若:《孔雀胆》,第151页,重庆群益出版社1946年版。

[43] 特里林:《诚与真》,刘佳林译,第13—15页,江苏教育出版社2006年版。

[44] 郭沫若:《〈屈原〉与〈蜃雅王〉》,《新华日报》1942年4月3日。

[45] 卢梭:《致达朗贝尔的信》,《卢梭全集》第5卷,李平沅译,第80—91页,商务印书馆2012年版。

[46] 转引自露丝·格兰特:《伪善与正直——马基雅维利、

卢梭与政治的伦理》,刘桢彤译,第92页,华东师范大学出版社2017年版。

[47] [51] 露丝·格兰特:《伪善与正直——马基雅维利、卢梭与政治的伦理》,刘桢彤译,第76页,第65页。

[48] 《附录:徐迟先生来信》,《新华日报》1942年4月3日。

[49] 石曼:《周恩来浇灌抗战戏剧花》,《红岩春秋》1997年第3期。

[50] 凌鹤:《〈棠棣之花〉导演的自白》,郭沫若:《棠棣之花》附录二,第3页。

[52] 参见刘奎:《情感教育剧:〈屈原〉的形式与政治》,《文学评论》2017年第3期。

[54] 参见欧阳凡海:《论历史剧》,《新华日报》1941年12月7日。

[57] 张炼红:《历练精魂:新中国戏曲改造考论》,第359页,上海人民出版社2013年版。

[58] 李长之:《棠棣之花》,《文艺先锋》第1卷第4期,1942年11月。

[60] 费孝通著,刘豪兴编:《乡土中国》,第23—29页,上海人民出版社2007年版。

[61] 郭沫若:《棠棣之花》,《女神》,第41页,上海泰东图书局1921年版。

[63] 黄芝冈:《评〈棠棣之花〉》,王亚平主编、柳倩编辑:《文艺新论》,第65页,成都莽原出版社1943年版。

[64] 参见陈铨《英雄崇拜》和《再论英雄崇拜》,张昌山主编:《战国策派文存》,第121—129、694—698页,云南人民出版社2012年版。

[66] [67] 沟口雄三:《李卓吾·两种阳明学》,孙军悦、李晓东译,第250—251页,第231页,北京三联书店2014年版。

[68] 参见张颖:《挚友·知音——周恩来与郭沫若》,《走在西花厅的小路上:忆在恩来同志领导下工作的日子》,第131页,中共党史出版社2008年版。

[70] 郭沫若:《由“墓地”走到“十字街头”》,《蒲剑集》,第123页,重庆文学书店1942年版。

[71] 郭沫若:《历史·史剧·现实》,《戏剧月报》第1卷第4期,1943年4月。

[72] 参见亚里士多德:《诗学》,第81页,商务印书馆2012年版。

[作者单位:北京大学中文系]

责任编辑:何吉贤