

測繪冷戰文化地形圖： 張愛玲與《秧歌》

• 王曉珏

摘要：通過對小說《秧歌》的構思和寫作過程的討論，本文測繪了冷戰初期，張愛玲的文化活動軌迹與冷戰歷史地理情境之間的關係。本文首先論述在1950和60年代台海兩岸分隔的背景下，流寓紐約的胡適和客居香港的張愛玲書信往來，討論《秧歌》和韓邦慶的《海上花列傳》，藉此反思「平淡而近自然」的文學特徵。然後，以互文解讀的方法，探討《秧歌》和社會主義中國初期的新農村電影《太平春》（1950）與《遼遠的鄉村》（1950）之間的關聯，思考身處對立意識形態陣營的文藝創作者，如何回應變化莫測的文藝政策，設定自我的文化位置，尋求可能的藝術創作題材和風格。最後，從敘事風格和性別政治的角度出發，討論《秧歌》中包含的典型文化冷戰敘事類型——間諜敘事，並以此探討美國在亞太地區的文化冷戰策略與新中國文藝政策之間意味深長的交集。

關鍵詞：張愛玲 《秧歌》 《遼遠的鄉村》 間諜敘事 文化冷戰

近年來，隨着張愛玲（1920-1995）後半生文字接二連三地「出土」，晚期張愛玲研究不再只是勉強為之的論題^①。1949年政局變動之後，張愛玲的文化活動軌迹跨越了冷戰的地緣政治分隔。她在上海、香港、台灣和美國的文化經營和實踐，與亞洲和國際冷戰格局的形成和發展息息相關，其中關聯並非文學和政治、漂泊個體和歷史權變的糾葛可以大而化之、一筆帶過。1949年的政治分裂，是斷裂也是延續和轉折，是危機也是契機，為中國現代文學的走向開啟了新的局面，更深刻地影響了張愛玲的晚期文化活動。冷戰帶來的地緣政治分野，導致跨國族、跨地域的政治、經濟、軍事和文化力量的消長、流動和轉移，既是社會主義和資本主義各自堅壁清野的意識形態的遏制，同時也是各個陣營努力開疆拓土、尋求聯盟的新的國際整合^②。在政治、文化、語言層面上，國際冷戰格局引發了歧義紛呈的族群、疆土和現代

主體性的想像，生成了新的邊界、中心、路徑、網絡與交叉點，並形塑了新的冷戰文化地形圖。

The Rice-Sprout Song 是張愛玲以英語寫作的第一部長篇小說，寫作於1954年的香港，同年，她改寫成中文版的《秧歌》，在香港美國新聞處 (USIS) 旗下的《今日世界》雙周刊上連載。1954年7月，中文單行本作為「今日世界叢書之九」由今日世界社結集出版，封面、插圖出自上海漫畫家薛志英之手；英文本則於1955年由美國紐約斯克里布納 (Charles Scribner's Sons) 出版社出版。《秧歌》的出版、翻譯和發行與美國冷戰宣傳機構及其所建立「自由亞洲」的政治文化區域之間的關係毋庸置疑。1949年前後，大批流亡知識份子南下香港，香港成為亞洲文化冷戰的前哨，在冷戰期間的第一場區域熱戰——朝鮮戰爭爆發以來，香港作為自由世界在亞洲的樞紐地位更是不可撼動。除了美國官方代表機構 USIS，中央情報局 (CIA) 秘密資助的以非政府組織面貌出現的亞洲基金會 (Asia Foundation)，以經費贊助、出版等方式輔助美國政府的政治宣傳，傅葆石、王梅香等學者已經做了相當精彩的研究^③。

本文在現有的《秧歌》研究基礎上，測繪經由《秧歌》的構思和寫作而交織形成的文化地形圖，涉及冷戰初期的上海、東北、香港和紐約等重要時空點，以此來梳理張愛玲的文化活動軌迹與冷戰歷史地理情境之間的關係，旨在把晚期張愛玲研究和文化冷戰研究結合起來，開闢新的面向。本文首先論述在1950和60年代台海兩岸對峙局面形成的背景下，分處於紐約和香港的胡適和張愛玲通過對《秧歌》和韓邦慶的《海上花列傳》兩部作品的討論，對晚清以來中國文學表現的現代性問題作出反思。然後，通過對《秧歌》和社會主義中國初期的電影《遼遠的鄉村》(1950)與《太平春》(1950)的互文性解讀，探討身處對立意識形態陣營的文藝創作者，面對冷戰初期風雲變化的文藝政策，如何設定自己的文化位置，探索藝術創作的可能性、題材和風格。最後，從敘事風格和性別政治角度出發，對《秧歌》進行冷戰間諜文類的解讀，探討美國在亞太地區推動的文化冷戰策略與新中國文藝政策之間不經意的交集。

一 「我們甚麼時候可以回去？」

1954至1955年正值第一次台海危機，國共雙方處於軍事緊張態勢之下。兩岸在大陳島的衝突角逐直接影響了美國在西太平洋地區的安全和利益，以及亞太地區逐漸形成的冷戰地緣政治，美國冷戰戰略部署重心因而轉到亞洲。1949年後，胡適流寓紐約，在美國主流媒體慨歎所謂的「痛失中國」(China loss) 的消沉氛圍中，在在關注一個民主自由的中國在冷戰局勢中實現的可能性。台海局勢的變化和美國對台政策的發展正是寓居紐約的胡適關注的焦點，其在1955年初的日記中的記錄和評論，皆關乎於此。1955年1月25日，胡適寫道：「這一天的國際形勢的變化，是一九四五年至今九年中的最重大變化。」「我這幾年來，人問我『我們甚麼時候可以回去？』我總回答道，『遠在天邊，近在眼前。』今天的變化是『近在眼前』的趨向了。」胡適還在當天和第二天的日記中剪貼了三份報導，包括美國總統艾森豪威爾 (Dwight D.

Eisenhower) 遞交的〈關於福爾摩沙的國情咨文〉(“Message on Formosa”)和國會通過的〈福爾摩沙決議〉(“Formosa Resolution”)等^④。胡適所言的重大變化指的是台海危機所促成的〈福爾摩沙決議〉。相比1954年12月美國與中華民國簽訂的《中美互防條約》，1955年初通過的〈福爾摩沙決議〉授予美國總統以軍事行動的權力，必要時可以出兵協助國民政府防衛台灣和澎湖列島，擴大了美國在該地區的義務範圍，基本確定了延續至今的兩岸對峙格局^⑤。在胡適看來，冷戰對立之勢在東亞開始後，美國政府一直沒有採取真正有實質性的舉措，直至這項決議通過，才明確了對台灣當局的支持。如此，有望能在將來實現一個完整的自由中國，那時「回去」便「近在眼前」了。

就在〈福爾摩沙決議〉發布的兩天前，1955年1月23日，也就是農曆年除夕，胡適的日記沒有觸及任何亞太地區的軍事政治，而似乎極為偶然地提起一部出版不久、名不見經傳的小說《秧歌》^⑥：

去年十一月，我收到香港張愛玲女士寄來他的小說《秧歌》，並附有一信。(信附上頁)

我讀了這本小說，覺得很好。後來又讀了一遍，更覺得作者確已能做到「平淡而近自然」的境界。近年所出中國小說，這本小說可算是最好的了。

一月廿五日，我答他一信，很稱讚此書。我說，「如果我提倡《醒世姻緣》與《海上花》的結果單止產生了你這本小說，我也應該很滿意了。」(此信沒有留稿)

張愛玲的原信黏貼在胡適本日日記上^⑦：

適之先生：

請原諒我這樣冒昧的寫信來。很久以前我讀到您寫的《醒世姻緣》與《海上花》的考證，印象非常深，後來找了這兩部小說來看，這些年來，前後不知看了多少遍，自己以為得到不少益處。我希望您肯看一遍《秧歌》。假使您認為稍稍有一點接近「平淡而近自然」的境界，那我就太高興了。這本書我還寫了一個英文本，由Scribner's出版，大概還有幾個月，等印出了我再寄來請您指正。

張愛玲 十月廿五日

儘管張、胡兩家祖上曾有交集^⑧，但分別身處香港和紐約的張愛玲和胡適當時並不知情。一位是上海孤島時期以來最璀璨的作家，一位是五四運動的精神領袖、自由民主理想在中國的代言人，連結二人的看似是一部宣揚反共意識形態的政治小說《秧歌》，實則更是清末民初新文化運動以來有關文學、文化的現代性的思考。對胡適而言，對《醒世姻緣傳》與《海上花列傳》(以下簡稱《海上花》)的考證與推介旨在推廣白話文、提倡新小說，經由現代形式的語言和文學來推動中國文化的現代化進程^⑨。而張愛玲更強調其中不可多得的現代的美學和歷史文化觀念，把「平淡而近自然」的《海上花》視為《紅樓夢》之

後中國小說的又一巔峰、晚清茕茕孑立的文學現代性的承載者。剔除傳奇性的悲歡離合，立足「平淡而近自然」的美學，是張愛玲在寫作《秧歌》時想要實踐的，與她1940年代亮麗華美的文學風格迥異，也是胡適認為《秧歌》已經取得的境界。

當然，兩人都清楚，自晚清新小說發端以來，無論促進啟蒙自強還是民族救亡，平淡美學從未躋身主流。在晚清，即便各種文學形態眾聲喧嘩，韓邦慶創作的《海上花》尚且銷路慘澹。1930年代後，批判寫實主義愈來愈引領大潮^⑩。在文化冷戰中，政治小說當道，涕泗縱橫、揭露控訴，在以文字為載體的刀槍劍戟的版圖上，平淡素樸的《秧歌》儘管旨在揭露極權的非人道因素，依然銷路不佳^⑪。雖然《秧歌》的英文版在美國出版後獲得了《紐約時報》(The New York Times)、《紐約先驅論壇報》(New York Herald Tribune)、《周六文學評論》(The Saturday Review of Literature)等主流媒體的正面評價，卻遠無法比肩韓素音的《瑰寶》(A Many-Splendoured Thing)一類暢銷作品。雖然《秧歌》讓張愛玲在台灣暫時成為所謂的「反共作家」，但其政治宣傳力度遠遜於同時期陳紀滢的《荻村傳》^⑫。胡適讀《秧歌》後在日記中欣然提筆記之，不僅是因為小說的政治意涵——寫出了共產制度下人民忍受飢餓的折磨：「從頭到尾，寫的是『飢餓』」^⑬，更是因為意外收穫到五四初始提倡「思想和言論的自由、學術和文化的進步」的種子在冷戰下香港的中文創作園地開花結果，正如他在回信中寫道：「如果我提倡《醒世姻緣》與《海上花》的結果單止產生了你這本小說，我也應該很滿意了。」身處異鄉，何去何從，五四發起的自由多元的政治文化理想，無論在海峽的哪一端，依然未竟。在冷戰非黑即白的意識形態箝制下，當美國決定更大程度地介入亞洲冷戰的時刻，胡適看似瞥到「我們甚麼時候可以回去」的趨向，實則對自由中國的前景更加憂心忡忡。

1955年10月，張愛玲離開香港抵達美國。11月，她與好友炎櫻一同拜訪了寓居曼哈頓東城的胡適。十多年後，張愛玲在香港《明報》發表了回憶文章〈憶胡適之〉，記述了這些經歷。〈憶胡適之〉書寫的與其說是胡適的其人其事，不如說是五四以來時代精神的湮沒傳承，並視漂泊異域的胡適為知其不可為而為之的領導民族復興的靈魂人物^⑭：

天冷，風大，隔着條街從赫貞江上吹來。適之先生望着街口露出一角空濛的灰色河面，河上有霧，不知道怎麼笑咪咪的老是望着，看怔住了。他圍巾裹得嚴嚴的，脖子縮在半舊的黑大衣裏，厚實的肩背，頭臉相當大，整個凝成一座古銅半身像。我忽然一陣凜然，想着：原來是真像人家說的那樣。而我向來相信凡是偶像都有「黏土腳」，否則就站不住，不可信。我出來沒穿大衣，裏面暖氣太熱，只穿着件大挖領的夏衣，倒也一點都不冷，站久了只覺得風颼颼的。我也跟着向河上望過去微笑着，可是彷彿有一陣悲風，隔着十萬八千里從時代的深處吹出來，吹得眼睛都睜不開。那是我最後一次看見適之先生。

1958年，胡適赴台出任中央研究院院長，1962年過世。「隔着十萬八千里從時代的深處吹出來」的「悲風」，是歷史與文學現代性進程的風；冷戰鐵幕兩端，

無人能夠置身其外。1968年，為胡適及其時代做記錄的張愛玲，正處於赴美之後的事業低谷，在《金鎖記》基礎上改編重寫的英文長篇小說《粉淚》(Pink Tears) 接連遭美國幾家出版社退稿。因此，其欲憑藉英文小說打開美國市場、「比林語堂還要出風頭」的夢想徹底失敗^⑮。而寫作〈憶胡適之〉的緣起，依然是《海上花》。

1967年6月，張愛玲抵達位於美國麻州劍橋的賴氏女子學院研究所(Radcliffe Institute for Independent Study)，開始着手1955年2月20日給胡適的回信中初次提及的《海上花》英文翻譯計劃^⑯。1894年《海上花》單行本出版，鮮有人問津；1926年經由胡適考證作序的亞東版(上海亞東圖書館出版)不久即絕版。將其翻譯成英文，介紹給一個完全不同的語言文化傳統的讀者，有可能改變此書的命運嗎？張愛玲是持懷疑態度的，在〈憶胡適之〉一文的最後部分就此做了思考。她認為《海上花》的數次湮沒並非語言障礙所致，而在於其文學風格：「大概還是興趣關係，太欠傳奇化，不sentimental……中國讀者已經摒棄過兩次的東西，他們能接受？這件工作我一面做着，不免面對着這些問題，也老是感覺着，適之先生不在了。」^⑰因此，與1955年信中表現的對翻譯的自信相比，張愛玲在經歷了與美國出版界的近距離接觸後，明白這是一項知其不可為而為之的嘗試：要回到一個「平淡而近自然」的寫實的美學傳統，儘管作者在寫情方面「完全是現代的，世界性的」^⑱，恐怕也是「回不去了」。

在翻譯《海上花》的同時，張愛玲着手修訂《十八春》。《十八春》本以「梁京」為筆名在1950年連載於上海的《亦報》，是張愛玲在1949年後試圖向新中國文藝政策靠攏的試筆之作。修訂後，小說以《惘然記》為題於1967年2月至7月連載於台北《皇冠》雜誌，單行本出版時又改書名為《半生緣》。從社會主義上海輾轉香港、日本直至美國新英格蘭小鎮，作者所經歷的豈只是十八春秋、半生緣斷的追憶和惘然？新中國把《十八春》中或自私或可憐的男男女女從上海灘帶到了大東北，參加革命建設從而獲得新生，而在冷戰高潮於美國所成就的《惘然記》/《半生緣》則刪改了「時代的紀念碑」般光明的尾巴，任由筆下人物滯留在舊上海的柴米油鹽、灰撲撲的日常生活中。時隔又一個十八年，作者在修訂本中經由曼楨之口道出：「我們回不去了。」^⑲這裏，回不去的豈止是此情可待成追憶的情感歷程，也是被冷戰政治所截斷和改變的中國現代文學的發展路程。從1950年代初期冷戰正酣時胡適面對的「我們甚麼時候可以回去」的惶恐，到1960年代中期美國反越戰運動高漲之時張愛玲「我們回不去了」的慨歎，其中指向的不僅是國際政治變化帶來的時空轉換和升斗小民的生死離散，更是文化傳統的傳承與變革，或斷裂或延續，直指中國文學現代性的關鍵。

二 《太平春》、《遼遠的鄉村》與《秧歌》

在1955年2月20日給胡適的回信中，張愛玲提到《秧歌》創作過程中實踐的一些文學觀點，並寫道：「《醒世姻緣》和《海上花》一個寫得濃，一個寫得

淡，但是同樣是最好的寫實的作品。」²⁰ 平淡的寫實正是她希望《秧歌》能夠實現的文學風格。對她而言，五四新文學家之所以看重《海上花》，使之進入現代文學之林，其「平淡而近自然」至少包括兩層含義：首先是平淡、非傳奇的敘事；其次是細節的寫實。在發表於1974年的〈談看書〉一文中，她認為好的寫實可以做到不陷入「三底門答爾」(sentimental)、傳奇化的泥沼²¹。平淡的寫實並不同於源自歐洲十九世紀文學主流的寫實主義，而是融合了傳統的世情小說對不同社會階層的事態言行的把握，以及現代文學對現實的理解和再現。夏志清認為，張愛玲對世情小說的偏好是因為對其表現的深厚的歷史感的看重²²。盧應初則指出：「她為『寫實』而進行的跨越傳統和時代的大冒險使她的小說創造性地提煉整合了近代的通俗小說、寫實的純文學和現代主義小說的認知方式和技術，並使她最終超越她所學習與吸納的這許多傳統。」²³ 桑梓蘭在對《小團圓》的解讀中討論了張愛玲對真實的偏愛，不同於批判寫實主義對社會現實的精準摹仿再現，而是靠近承繼世情小說的1920年代社會小說具有「人生味」的真實²⁴。李明皓在對英文版《秧歌》和《赤地之戀》(*Naked Earth*)的解讀中，則聚焦在張愛玲對感官細節的生動描寫，認為她強調的寫實是一種感官寫實主義(sensual realism)²⁵。

隨着張愛玲的後期作品相繼面世，許多學者從不同角度討論其作品風格轉向平淡自然²⁶。例如，陳輝揚認為，《色，戒》、《浮花浪蕊》和《相見歡》「標誌着張愛玲創作的新高峰：一種樸厚沉潛的氣質，淡化了早期作品中那種狂喜與放恣」²⁷。郭玉雯指出，完成於1960年代的《怨女》「正是她揚棄早期的華麗之風而轉向師法《海上花列傳》的佳作」²⁸；李元貞則強調，《怨女》以「較平實而完整的手法，去塑造一位具有真實感的人物」²⁹，開拓了張愛玲晚期寫作的新境界。有關張愛玲晚期風格的討論一般聚焦在她1952年離開上海後的作品，本文認為，張愛玲靠攏平淡近真的美學風格，至少從她在上海寫作的第一部作品《十八春》就開始了。1950年3月24日，《亦報》登載了桑弧用筆名「叔紅」發表的文章〈推薦梁京的小說〉，為即將連載的《十八春》造勢。桑弧寫道，作者之前的風格過於濃麗，這部新作「比從前來得疏朗，也來得醇厚，但在基本上仍保持原有的明艷的色調。同時，在思想感情上，他也顯出比從前沉着而安穩，這是他的可喜的進步」³⁰。此處，桑弧準確地把握了張愛玲寫作風格的轉變趨向。

筆者以為，更自覺的變化發生在1951年開始連載於《亦報》的中篇小說《小艾》，不論是敘事結構、人物塑造還是文字風格，都明顯地表現出轉向平淡的實驗痕迹。《小艾》沒有一個故事性的內核，沒有像《金鎖記》一樣強烈的戲劇性衝突，文字簡樸，而且敘述視角更接近中國傳統小說的全知敘述，平面鋪開，展現了諸多人物的感觀、活動和言行，但並沒有傳統敘述中作者凌駕一切的長篇大論、夾敘夾議的流弊，是張愛玲試圖綜合世情小說和西方現代寫實風格的一次認真的嘗試。與之前的《十八春》一樣，《小艾》以社會主義政治信息倉促收尾。在後來「重新出土」的台灣版本中，張愛玲刪除了小說光明的結尾³¹。至今，海峽兩岸皆無所謂「完整」的張愛玲「全集」，正如《秧歌》與《赤地之戀》無法在中國大陸出版，《小艾》與《半生緣》的原初版本也無法出現於台灣市場。這種奇詭的不對稱的出版狀況，在在透露了冷戰文化地理的

箝制特徵³²。《小艾》和《秧歌》分別完成於冷戰鐵幕分隔的兩端，均帶有政治意識形態的痕迹。但《秧歌》平淡寫實的手法要成熟許多，不難理解張愛玲為甚麼選擇此書郵寄給胡適，用以向《海上花》的「平淡而近自然」致敬。

《秧歌》的故事設定在1950年代初土地改革初步結束後上海周邊的一個村莊，在上海幫傭的月香回到家鄉後，很快發現農村食物匱乏。年底，派駐在譚家村的共產黨幹部王霖勒令各家各戶上繳糧食支援朝鮮戰爭前線，慰問軍烈屬。月香的勞模丈夫金根公開反抗，導致村民搶糧騷亂，地方武裝暴力介入。金根受傷死去，月香放火燒了糧倉。在慘澹的新年，倖存的村民被迫扭起了秧歌，給軍烈屬拜年，迎接不可知的未來。小說的另一條主線講述上海文聯派來的電影編劇顧岡在村子裏收集素材，創作歌頌土改後農村新面貌的電影劇本。面對饑饉的現實，顧岡左支右絀，編造殘留地主和國民黨特務破壞生產、放火燒糧的劇本³³。

學界有關《秧歌》的研究主要集中在小說的政治主題，除了爭論小說是否USIS授意之作，讚譽者如夏志清認為小說揭露了極權政治高壓下民眾食不果腹、噤若寒蟬的真相³⁴；批評者則認為此書出於政治原因而對新中國的真實情況進行歪曲污蔑，例如，1980年代，當張愛玲重新回到中國大陸的文學視野時，柯靈在歡迎老朋友的同時寫道：「《秧歌》和《赤地之戀》的致命傷在於虛假，描寫的人、事、情、境，全都似是而非。」³⁵本文則關注《秧歌》的寫作風格，討論張愛玲在與兩部新中國電影《太平春》和《遼遠的鄉村》的互文對話中營造的文本的多重性，以及在政治壓力下對平淡寫實的思考。這兩部電影的導演桑弧和吳永剛，都曾經是上海電影黃金時期詮釋現代城市生活的翹楚。1949年，兩人均轉向描寫新中國初期農村的變化，一部電影描寫江南小鎮，另一部則聚焦東北鄉村；作為進入新話語秩序的轉折作品，在主流批評界的遭遇卻截然不同。有意思的是，這兩部電影對離開社會主義上海前往亞太地區冷戰前哨的香港的張愛玲有着重要的影響。

《太平春》由石揮和上官雲珠主演，由當時還是私營的上海文華影業公司（以下簡稱「文華」）於1950年出品。這是桑弧在新中國的轉型之作，上映後非常賣座³⁶。影片講述從抗戰結束到華東解放浙江東部某小鎮老裁縫一家和鄉紳趙氏夫婦的生活際遇，表現新舊交替時代的轉變。老裁縫本將女兒鳳英許配給學徒根寶，趙老爺垂涎鳳英美色，設計陷害根寶。不久，趙氏夫婦隨着國民黨政府潰逃，老裁縫卻拘囿於人情世故，堅守諾言，幫忙看護趙氏夫婦的錢財。直到華東解放，糊塗的老裁縫在現實教訓下才終於覺悟，交出趙家的錢財，還把政府給的獎金全部買了公債，蛻變為時代新人。在早幾年完成的《不了情》（1947）與《太太萬歲》（1947）中，桑弧聚焦都市市民生活，敘事風格細膩溫婉，尤其以描摹日常哀樂點滴見長。《太平春》的轉變非常明顯，不僅場景從上海移到浙東小鎮和水網遍布的鄉村，而且敘事線條粗糲，風格明快。

1950年6月23日，張愛玲署名「梁京」，在《亦報》發表了〈年畫風格的《太平春》〉，是她在中國發表的唯一一篇影評。她對影片頗為喜愛，認為具有民間藝術的特色，「線條簡單化，色調特別鮮明，不是嚴格的寫實主義的，但是仍舊不減於它的真實性與親切感」。短短九百字的文章，開篇描繪影片中鳳

英迎親途中逃婚的段落：「花轎中途掉包，轎門一開，新娘驚喜交集，和她的愛人四目直視，有些女性觀眾就忍不住輕聲催促：『還不快點！』他們逃到小船上，又有個女人喃喃說：『快點划！快點划！』」^②為了搭救被抓壯丁的根寶，鳳英被迫答應給趙老爺做妾。花轎隊伍在窄窄的鄉間泥路緩緩地走着，行至半路，根寶在轎夫的幫助下，使出調包計將鳳英劫走，把一隻老母豬裹上嫁衣，權充新娘，塞入花轎。至趙老爺家，打開轎門，母豬長喙拱出，眾人才發現新娘已然搖身變成母豬，登時廳上哭笑打鬧，亂成一團。觀看如此橋段，張愛玲寫道：「我也從來沒有這樣感覺到與群眾的心情這樣合拍，真痛快極了。」她強調影片表現出傳統年畫一般的民間藝術的特色，「那種大紅大紫的畫面與健旺的氣息」，是一個「劃時代的作品」^③。

這一場老母豬調包計顯然是影片的賣點之一，文華製作的電影海報圖像描繪的正是開轎門的一刻，轎簾微掀，「豬」影綽約。張愛玲對此顯然印象深刻。《秧歌》第十二章講述年關將至，村民在幹部的逼迫下，殺豬以慰勞軍烈屬。本章精彩地描述了殺豬的場面，文字直接來源自張愛玲在戰後去浙東農村探望胡蘭成所寫的筆記《異鄉記》。但是，殺豬所引發的譚大娘對抗戰時期藏豬入牀的痛苦回憶，很可能受到《太平春》的調包計的啟發。為了躲避和平軍的劫掠，譚大娘把家裏唯一的老母豬藏在牀上，裝成生病的女子臥着：「母豬咕嚕着，表示抗議。他們給牠蓋上一條舊棉被，大紅布面，上面有星形的小白花。老婦人把被窩牽上來，蒙上牠的頭，四面塞得嚴嚴的。她設想得很周到，還從牀底下撈出一雙鞋來，比得齊齊整整的放在牀前。」^④然而，士兵最終發現了被窩裏的母豬，逼着譚大娘的兒子扛着豬走了，兒子再也沒有回來。從田埂到河岸，白牆黑瓦的村落到清淺的溪流，《太平春》捕捉了浙東村鎮風光，印證着張愛玲探訪胡蘭成時寫下的筆記，也為之後《秧歌》故事的展開提供了背景。

張愛玲更推崇的是《太平春》獨有的寫實主義手法，認為影片的風格看似拙樸，實則平淡天真，具有民間藝術的色彩。作為1940年代的資深影評人和編劇，她並沒有想到，主流媒體的評價與自己完全不同^⑤。張愛玲的影評發表次日，《文匯報》同時刊出梅朵的〈評《太平春》〉和黎遠岡的〈對《太平春》的幾點意見〉兩篇評論，對《太平春》大加批判，指責影片犯了溫情主義的錯誤，尤其是石揮扮演的老裁縫，對權貴趙氏夫婦相待以禮，缺少從階級政治立場出發的嚴厲批判^⑥。畢克偉(Paul G. Pickowicz)討論說，在社會主義初期，《太平春》的誤區在於「人道主義觀念壓倒了對包括階級矛盾和國際鬥爭在內的人的衝突的關注。它努力想成為革命電影，歸根到底卻還是一部人文主義作品」^⑦。顯然，主流意識形態批判關注的是《太平春》的政治內容和態度，認為影片溫情脈脈，缺少政治覺悟的提升，沒有轟轟烈烈的革命性和殘酷的鬥爭性。這種左派修辭應該是張愛玲非常熟悉的，套用她在〈自己的文章〉中的論述，《太平春》不是「強有力的」「時代的紀念碑」式的作品，缺少「極端病態和極端覺悟」的人物^⑧。我們無法知道張愛玲是否讀到了《文匯報》對《太平春》的批判文章，但是閱讀《秧歌》中顧岡反覆斟酌劇本的敘事安排，可見她對主流媒體宣傳的文藝政策顯然並不陌生，而且通過顧岡的劇本設計進行了回應。

在觀看和評論《太平春》的同時，張愛玲還看了一部1950年上映的電影《遼遠的鄉村》。她對《遼遠的鄉村》評價不高，但是在寫作《秧歌》的時候，卻用這部影片作為對照文本，與之就電影的敘事問題和寫實方式進行對話，來構思小說的第二條故事主線，即顧岡如何為新中國編寫他的電影劇本處女作。《遼遠的鄉村》和《太平春》同樣講述新中國前後鄉鎮的變化，一部獲得成功，另一部則被批判。通過描寫顧岡為了創作成功的作品，如何反覆斟酌權衡劇本的情節處理和敘事方式，張愛玲揭示了自己對社會主義中國文藝政策、社會政治書寫和主流意識形態的理解，也回應了兩部影片在主流批判界遭受的不同評價。在中文版《秧歌》的〈跋〉裏，她寫道：「《秧歌》裏面的人物雖然都是虛構的，事情卻都是有根有據的。」她仔細羅列了寫作時參考的資料來源，除了《人民文學》、《解放日報》等主流報刊材料，還包括一部「是甚麼人編導，已經記不得了」的電影「遙遠的鄉村」^④。在她的寫作生涯中，類似如此的自證真實的嘗試非常少見，頗有些清末民初融合傳統與西方小說敘述特點的新小說家的作法，即為了強調作品的真實性，往往在文中附上一筆，說明小說素材來自耳聞目睹或者報紙新聞。本文認為，張愛玲的用意絕不僅僅在於多此一舉地強調小說素材的真實性，而是通過多重文本對話形成的思考和批判空間，探討在電影再現和主流意識形態之間、敘事表達和文藝政策之間，左右挪移、尋找安全的書寫空間的無奈。

這部張愛玲所謂的記不得何人編導的電影「遙遠的鄉村」，其實是東北電影製片廠（以下簡稱「東影」）1949年拍攝、1950年出品的影片《遼遠的鄉村》。從「遼遠」到「遙遠」，影片題目應該是張愛玲的筆誤，或者是記憶錯誤。這是新中國成立以來第一部以土改為題材的電影，由吳永剛導演。吳永剛最初以美工師入行，1934年為聯華影業公司編劇執導處女作《神女》，一舉成名。《遼遠的鄉村》是吳永剛1949年後的轉型之作。電影講述1947年的東北，解放軍擊敗國民黨軍隊後，進行土改以加強鞏固政權。初見成效之後，東村和西村的農民為修壩而鬧不團結，影響了當地的農業生產。省城來的黨員幹部王漢龍和新婚妻子張娟被派到農村新區主持工作，組織群眾，勝利完成了修壩的任務。影片以集體狂歡的慶豐收大會結尾，省主席勉勵民眾積極生產，支援前線，為徹底打敗美帝國主義和國民黨反動派奮鬥，為建設新中國而努力。

《秧歌》則通過兩位外來者的觀察和體驗，來展現新中國農村生活的真實情況。一位是回鄉的月香，另一位是被派遣到村的顧岡。通過顧岡的視角，張愛玲書寫的是拍攝《遼遠的鄉村》的吳永剛或者任何一個新中國成立後的文藝創作者，如何在不違反社會主義文藝政策的前提下，尋求藝術創作的可能。到達村莊不久，顧岡開始被飢餓折磨，這既是生理也是心理層面的折磨。無論是從參加過土改的同事處了解的，抑或報刊上的宣傳軼事或統計數字，都表明土改後農村的生活水平大幅度提高：「報紙上是從來沒有提過一個字，說這一帶地方——或是國內任何地方——發生了饑饉。他有一種奇異的虛空之感，就像是他跳出了時間與空間，生活在一個不存在的地方。」^⑤顧岡的身體卻誠實地因為挨餓而枯瘦下去，但他不能瘦得皮包骨頭地回上海，因為會洩漏饑饉的事實，而被「公安局當作『國特造謠』給逮了去」^⑥。於是，顧岡開始一次次去鎮上私下買食物，躲起來偷偷吃。

對顧岡來說，更大的挑戰來自劇本創作：如何在不觸及饑饉和農村經濟凋敝的情況下，找到合適的題材，編寫一個表現社會主義新農村欣欣向榮的劇本。顧岡絞盡腦汁，散步時偶爾看到村裏的溪流，給了他靈感，決定寫一個築壩的故事：「假定這條溪每年都泛濫出來，淹沒了兩岸的農田，破壞了一部分的農作物，那麼，就有一個工程師被派到這裏來籌劃對策。他和當地年老的農民會商之下，由老農建議，築了一個壩，上面有活動的閘門，開關隨意。於是就解決了這問題。」^④這裏，我們可以明顯看到張愛玲對吳永剛電影敘事的套用。《遼遠的鄉村》講述的就是土改後農村修建水壩的故事，從城市派遣來農村新區的幹部王漢龍，與當地兩位曾經在日據時期日本人工廠工作過的有技術經驗的農民合作，設計出可以活動的閘門，從而成功修築了水壩，解決了每年溪水泛濫的問題。

有意思的是，在《秧歌》中，張愛玲詳細思考了為甚麼這是一個可能被當時的文藝政策接受的題材。通過顧岡，她總結分析了自己對《文藝報》宣傳的相關文藝政策的解讀：首先，土改後農民的歡呼雀躍已經是過時的主題，而且，一部作品不能僅僅停留在描寫物質層面的滿足，必須上升到農民的新的政治覺悟，否則不宜再寫。其次，馬上開始的農村集體化、成立互助組的題材更是碰不得，尺度把握不當，就容易轉調變質成農民不滿政府沒收剛剛到手的土地的故事，因而遭到批判。而修建水壩、改善生產則是既安全、又討巧的題材：「這故事正可以表現農民的智慧與技術上的知識的結合。如果這辦法是工程師獨自一個人想出來的，那麼編劇人不免要被批評為『耽溺在知識份子自高自大的幻想裏。』劇中可能有一個頑固的老農不肯和技術人員合作，只倚賴他自己過去的經驗。他是犯了『經驗主義』，結果終於被爭取過來了。」她寫道，當時已經有影片表現城市工廠裏工程師和老工人合作，修理鍋爐、車牀、機器零件等，這些在1949年以前都是從美國輸入的，現在卻靠着人民的經驗和智慧，自己解決了。類似的題材只設定在工廠，從來沒有移用到農村故事裏。所以，顧岡如此構思的劇本，「給新中國的電影又闢出了一條新路。這題材至少夠拍三五十張影片」^⑤。張愛玲的這些思考，讀起來也像是對吳永剛《遼遠的鄉村》以及新中國初期的電影創作的簡短評論。

《秧歌》對社會主義電影創作思考的另一個重點是：由縱火焚燒糧倉而產生的奇觀式的高潮。《太平春》被聲討的原因之一正是缺乏暴力的奇觀、傳奇的高潮、聲嘶力竭的控訴；年畫一般刻畫出的升斗小民的日常生活，哪怕是具有強烈的色彩，也不足以產生煽動性，完成有效的政治宣傳。《秧歌》中顧岡硬生生杜撰卻沒有發生的破壞水壩的構思，靈感顯然來自《遼遠的鄉村》的第一個高潮；影片的另一個高潮是：惡霸地主東霸天攜同女兒孫秀梅和潛伏的國民黨特務，帶着美國製造的炸彈和國民黨頒發的陸軍中將委任書，深夜去燒糧，剛剛點火就被民兵抓獲了。張愛玲在《跋》中寫道，看了電影之後，覺得滑稽可笑，尤其是「劇中放火燒倉那一節，當時看了就有一個思想，如果不是完全虛構的話，那一定是農民的報復行為，被歪曲了的」^⑥。在《秧歌》中，她果然把放火燒倉寫為村民月香的復仇行為。為劇本苦苦尋求高潮的顧岡看到熊熊大火時，「感到一種原始性的狂喜」：「『這不正是我所尋找的麼，』他興奮的想。『一個強壯的驚心動魄的景象，作為我那張影片的高潮……』」^⑦

隨即他意識到，描寫農民縱火，哪怕把事件放在解放前，也是犯忌的題材。《文藝報》與《人民文學》對於文藝作品的取材都有過極明確的指示，不能逗留在醜惡的過去，應當歌頌光明^⑤。

然而，顧岡捨不得放棄那一場火，仍舊用它作為水壩故事的高潮。和《遼遠的鄉村》的編導一樣，顧岡設計地主為放火燒倉的罪人：「這一次他被當場捉住了，他那姨太太捧着個小包袱緊緊跟隨在他後面奔走着，也被逮住了。他們想必是預備在得手以後立刻遠走高飛。小包袱裏除了別的貴重物件之外，還收藏着他最珍視的那一張委任狀。」顧岡的劇本讀起來就像《遼遠的鄉村》的內容提要。和影片一樣，這場偉大的火還沒有燒起來就被即時制止了：「剛剛有一兩袋米開始冒起煙來，就已經有一個守兵繞着牆角跑了過來，大聲喊叫着：『失火了！失火了！有人放火！』要不然，那就顯得民兵太低能了，太缺少警惕性。一定有許多報紙怒氣沖沖地聲討他，『敵友不分地濫用諷刺的武器抨擊人民自己的組織……超出了建設性的批評的範圍……』那張影片大概不會被禁映——那太引人注意了——僅只是在放映期間悄悄的抽掉了，從此永遠下落不明。」^⑥

這場大火，不管是否及時被撲滅，也是政治敘事中不可或缺的高潮設置。對左派意識形態話語而言，這種誇張的、充滿戲劇性的場景，是促使政治覺悟誕生的關鍵。所以，不論是顧岡虛擬的劇本，還是吳永剛的新中國獻禮之作《遼遠的鄉村》，這場火儘管沒有熊熊燃燒，助長敵人的氣焰，卻是必備的高潮因素。發人深省的是，在鐵幕另一端的右派陣營，奇觀式的戲劇想像同樣是文學信息戰的最佳武器。在《秧歌》高潮處，大火肆虐，金光燦爛，成全了共產黨幹部王霖的間諜理論（下詳）和顧岡難產的電影劇本。尋求非傳奇的平淡寫實的張愛玲，不得不以這場傳奇式的大火來完成《秧歌》的政治敘事，否則就如她給胡適的信中所說：「《秧歌》這故事太平淡，不合我國讀者的口味——尤其是東南亞的讀者。」^⑦面對鐵幕後對共產主義罪惡充滿好奇的讀者——不論是美國本土讀者，還是分散在東南亞各地的「自由亞洲」的讀者，這場大火是必不可少的政治敘述的關鍵，是政治壓迫下人民走投無路的證明。但同時，張愛玲不厭其煩地以冗長的篇幅來記述顧岡的斟酌思量過程，來消解和嘲弄在政治限制之下不得不編寫的戲劇性高潮，在在強調了她本人與桑弧、吳永剛和虛構的人物顧岡一樣，在或左或右的意識形態的高壓下如履薄冰、左支右絀，書寫着可能和不可能真實。

關於結尾的高潮設計，小說的中文版、英文初稿和定稿有着不同的處理方式。中文版大致保留了英文初稿的結尾，以含蓄的手法點出月香之死，並沒有實寫，而是記述有個民兵「曾經看見一個女人在黑影裏奔跑，被他追趕，一直把她趕到火裏去了」^⑧。斯克里布納出版社英文初稿的編輯並不滿意這樣的敘事設計，要求張愛玲增補月香死亡場景的細節，以增強小說的政治譴責力量。最終，在1955年英文版《秧歌》的尾聲多了一幕奇觀式的場景：村民在清理火場時，發現了一具女人的屍體，保持坐姿，呈現一種奇異的亮粉色光澤^⑨。對尋找書寫鐵幕背後的真實體驗的紐約編輯來說，糧倉大火構成的奇觀彷彿還不夠強烈，需要加入神秘的具有東方主義色彩的女性坐佛形象，才能感動自由世界的讀者。1957年，小說被哥倫比亞廣播公司（CBS）改編成電

視片⁶⁶。對電視面向的通俗大眾而言，直白式的控訴似乎過於激烈。編劇增添了賺人眼淚的「三底門答爾」的感傷力量，在片子的結尾，月香涕泗縱橫，厲聲呼喚着丈夫的魂靈，祈求他原諒中國大地上懦弱的芸芸眾生。對奇觀式戲劇高潮的耽美熱愛、對文字和敘事的經營和操控、對宣傳有效性的理解和運用，鐵幕兩端的左右陣營在不經意間達成了共識。

三 「一定有間諜」：《秧歌》的間諜敘事

《秧歌》描寫飢餓的農民憤而反抗，拒絕繳納軍糧，幹部王霖不敢相信也無法理解這是農民的自發行為。在命令開槍阻止暴動、保護倉庫之後，王霖頹然說出：「我們失敗了。」但在苦苦思索後，他豁然開朗：「一定有間諜！」他的「臉色忽然興奮活潑起來，眼睛也很亮」：「一定有間諜搗亂。不然群眾決不會好好的鬧起來的。得要徹底的檢查一下。」⁶⁷小說結尾，月香放火燒倉，為王霖的間諜假設做出了完美的論證。對信仰共產主義的忠誠戰士王霖而言，間諜理論是解釋政治工作中出現異常情況、社會建設中發生突發性事件的最佳論述。《秧歌》的間諜敘事雛形來自電影《遼遠的鄉村》，卻自覺地對之作出揶揄，揭示其「紅顏禍水」的程式化的性別盲點。

《遼遠的鄉村》作為第一部描寫鄉村土改的作品，進入新中國「十七年」（1949-1966）電影史之列，論者往往忽略了影片表現的另一條重要的敘事線索，即抓間諜，識別潛伏的國民黨特務和殘留地主的陰謀，擊潰他們對社會主義建設的破壞。在土改後的新農村，幹部王漢龍與惡霸地主東霸天、地主女兒孫秀梅，以及潛伏的國民黨特務、當地的醫生李尖頭進行鬥爭，識破他們的陰謀。東霸天和李尖頭深夜提着標有「美國」兩個大字的炸藥去炸毀水壩，但民兵高度警戒，使他們的邪惡計劃未能得逞。豐收以後，二人又企圖放火燒毀公糧，王漢龍組織民兵將他們一網打盡。

從這個角度出發，本文認為，影片同時開啟了風行社會主義中國初期影壇的反特片的先河。反特片是十七年電影中最具特色的影片類型，帶有濃重的冷戰意識形態色彩，同時具有很強的大眾娛樂性，代表性作品包括《無形的戰線》（1949）、《人民的巨掌》（1950）、《國慶十點鐘》（1956）、《寂靜的山林》（1957）、《羊城暗哨》（1957），等等。反特片與西方陣營以「007系列」作品為代表的間諜片一起，構成了冷戰初期鐵幕兩端少有的平行發展的流行片種，如戴錦華在其研究中指出，「是1949年以降，中國電影中唯一一個『國際同步』的電影現象」⁶⁸。丘靜美把十七年電影中的反特片放在冷戰初期全球地緣政治語境嬗變中進行考察，認為反特片或者驚險樣式特務偵察片，屬於冷戰時期典型的「國防敘事樣式（或類型）」，其主旨在於強調反殖民、反強權的獨立國家意識；同時，相比當時的主流經典革命影片，反特片擁有政治通俗文化的特性，以娛樂性見長⁶⁹。這一通俗文化的特性保障了反特片旺盛的生命力，使之長興不衰。在本世紀的華語影壇，張愛玲短篇小說《色，戒》在2007年經由李安改編，轉身化為諜戰片，開啟了又一波豐富的電影和電視作品。

間諜敘事作為電影和文學類型，是極為典型的冷戰文化產物。間諜是「他者」或「異數」的方便指代，作為類型人物和敘事中介，反映並加強了對敵對陣營的意識形態滲透、對正常的生活秩序的破壞，以及對顛覆穩定政權的恐懼。同時，身份的變化和流動性是間諜生存的根本，間諜往往具有多重身份和跨越敵我界線的能力，所以，反特片在彰顯冷戰非此即彼、壁壘森嚴的意識形態分野的同時，又悖論地帶出了此二元對立的話語的複雜性和曖昧性。

間諜或者特務首先指認的是意識形態層面的敵人。同樣是東影出品的、被視為新中國第一部反特片的《無形的戰線》，在開篇幾個歡慶遼瀋戰役結束、東北解放的組合鏡頭之後，直接以字幕打出毛澤東著名的關於冷戰的警示：「在拿槍的敵人被消滅以後，不拿槍的敵人依然存在，他們必然地要和我們作拼死的鬥爭，我們絕對不可以輕視這些敵人。」^⑥對特務和間諜入侵的提防和焦慮，指向的是冷戰時期新的對抗方式，諸如心理戰、信息戰、文化戰等，形成了「無形的戰線」。作為「他者」，間諜不僅存在於對立的政治層面上，更融合了性別和文化的因素，這使得間諜敘述更加撲朔迷離，複雜多樣。在《秧歌》中，王霖向組織上交的間諜報告和顧岡創作的電影劇本，都把月香設定在間諜的位置：王霖的報告指認她為蠱惑村民暴亂、燒毀糧食的國民黨特務；在顧岡的藝術創作中，她被想像為地主和特務身邊不可缺少的妖嬈女子，「她主要的功用是把她那美麗的身體斜倚在桌上，在那閃動的燈光裏，給那地主家裏的秘密會議造成一種魅豔的氣氛」^⑦。「紅顏禍水」是不同文化傳統中常見的用來指代危險的、不馴服的因素，對正常男性社會秩序和道德規範造成威脅和逾越。在十七年電影的反特片敘事中，間諜的性別話語構成了一道獨特的風景：《英雄虎膽》（1958）中隨着倫巴搖擺曼妙身姿的阿蘭，《寂靜的山林》中美國情報組織派遣的風姿綽約的女特務李文英，《激戰前夜》（1957）中以美色誘惑沿海駐地軍官的台灣潛伏特務林美芳，等等。鏡頭一方面凝視並展示女性的身體及其誘發的情色欲望，另一方面警示觀眾蛇蠍美人對政治覺悟、道德立場的腐蝕和戕害。

有意思的是，張愛玲筆下的性別話語同時指向了現代都市文化。月香之所以被視為令人不安的「他者」，不僅因為她年輕美麗，更因為她有在上海幫傭生活的經歷。與其他農婦不同，她是一個經過現代城市洗禮、見過世面的女人。不論是管理家中有限的錢糧，還是與幹部王霖或是來自上海的顧岡周旋，月香從容大方、進退有度，與她在上海的見識是分不開的。在冷戰文化地理學的脈絡中，月香身上體現的城鄉差異，指向的是上海所代表的現代資本主義都市文化、政治和經濟，是被鐵幕隔開的彼岸的另一個世界。在1950年代的冷戰話語中，上海、哈爾濱、長春、瀋陽等現代城市因其與西方殖民勢力或日據時代偽滿洲國的種種歷史糾纏，被視為急需改造的資本主義殘留空間，布滿糖衣炮彈、溫柔陷阱的十里洋場，侵蝕社會主義新中國的迷魂陣和另類戰場。這些城市具有便利的現代化設施、豐富的物資、資本主義經濟運作方式、高度發展的物質和消費文化，因此被視為社會主義的改造對象。在張愛玲的筆下，城市被性別化的比喻書寫成為魅惑力十足的蕩婦嬌娃。

《秧歌》中月香與上海的關聯必須放到這一脈絡中理解。現代女性和都市一樣被視為不潔之物，誘惑無邪的無產階級墮落，污染社會主義意識形態的

純潔性，這種被無形的敵人入侵和污染的焦慮，正是冷戰政治文化話語的中心修辭。在建國初期的文化作品中，最有代表性的例子是反映「南京路上好八連」的話劇（1960）和電影《霓虹燈下的哨兵》（1964）。連長陳喜因對花襪子指代的上海城市生活方式的迷戀而被腐蝕。在南京路這種地方，「帝國主義的陰魂還不散，他們乘着香風，駕着煙霧，時刻出現在我們周圍，形形色色，從各個方面向我們攻來」^②。香風迷霧，與南京路色彩斑斕的霓虹和即興變幻的爵士樂一樣，觸及各色感官及至精神，透過冷戰的鐵幕瀰漫開來，構成無形的羅網。對女性的性誘惑力的警惕和恐懼也是同時期美國冷戰文化的主題之一；遏制性的威脅和遏制核威懾一樣重要，如美國研究學者梅（Elaine T. May）指出，「境內家庭空間的叛逆、境外俄羅斯的入侵、核威力、性、炸彈和『肉彈』都必須『受到控制以獲得和平』」^③。具有性魅力和控制欲的女性，不論是情人、妻子還是母親，對社會秩序的威脅與境外虎視眈眈的冷戰敵人一樣，必須受到箝制和馴服^④。

吳永剛素來擅長挖掘現代城市女性的複雜心理，他的處女作《神女》正以此聞名。《神女》啟用默片皇后阮玲玉，講述為生活所迫淪為暗娼的單身母親，失手殺死欺凌她的流氓，入獄後把兒子託付給小學校長，寄予未來。吳永剛以乾淨簡潔的鏡頭語言、含蓄蘊藉的敘事方式刻畫現實，探索女性在出賣肉體的無奈和母性堅忍之間掙扎的複雜心態，以及社會加於女性的雙重道德標準。《遼遠的鄉村》也以微妙的方式觸及了新社會的女性問題，為影片留下了一些曖昧複雜的空間，只是並沒有充分展開。電影中有兩位女性角色，地主的美麗女兒孫秀梅和王漢龍的妻子張娟。孫秀梅的第一次出場是張娟初到村子的時候，她上前與張娟搭訕，聽說張娟是從省城來的，羨慕地說，這裏路不好走，省城有「溜平的大馬路」。在一堆圍觀農民中，張娟穿着代表革命和政治進步的白襯衫打底的幹部裝，理着整齊利落的齊耳短髮；孫秀梅穿着乾淨的剪裁得當的旗袍，電燙的頭髮，時尚的髮帶，點出了兩人與眾不同的現代女性身份，也表明了各自不同的階級屬性。孫秀梅的第一場戲也是她唯一一次發聲的戲，之後，她主要出現在深夜搖曳的燈光下地主和國民黨特務密謀的場景中，以妖媚的女性身姿，作為增加妖異詭秘氣氛的元素而存在。

王漢龍的程式化表演、單一的人物性格，代表的是新中國以社會主義現實主義為圭臬的土改敘事中的典型幹部形象，就如丁玲《太陽照在桑乾河上》中的張裕民和周立波《暴風驟雨》中的趙玉林，二人立場堅定，忠於黨性和階級性，疾惡如仇，大公無私。張娟的人物設置則更有層次感。她的飾演者周蘇菲在進入延安魯迅藝術學院



《遼遠的鄉村》以微妙的方式觸及了新社會的女性問題。（資料圖片）

之前，已經有在上海演出話劇和電影的經驗，在《遼遠的鄉村》中恰到好處地捕捉了張娟細膩的心理變化。作為出身城市的現代女性，張娟嚮往革命，卻又多愁善感。在影片開場的一組鏡頭中，城市街道上人們敲鑼打鼓、扭着秧歌歡慶解放，張娟身着時尚的白襯衫，站在寬敞的陽台上興奮地鼓掌歡呼。不久，她勉強跟隨丈夫登上離開省城的火車，對下派農村顯然並不高興。吳永剛用特寫鏡頭含蓄地表現這一心理：張娟幽怨無奈的臉龐後是窗外隨着鐵軌展開的無窮盡的遼遠荒涼的原野。電影發行的海報，也點明了這一城鄉對立的設定：圖像由上下兩部分構成，上面是張娟的臉龐映着摩天大樓組成的現代都市的黑色剪影，下方是村野黃土地和幾位農民，王漢龍的側影則跨過由深淺二色象徵的城鄉圖景，堅毅果決。剛到農村，滿懷心事的張娟就病倒了。在影片僅有的幾場溫馨的室內家庭戲中，王漢龍努力做妻子的思想工作，倒水餵藥，直到張娟流下羞愧的眼淚，決定重新振作，參加當地的婦女工作。張娟的多愁善感容易被寫為軟弱和不堅定的中間人物，正在經歷政治學習和改變的吳永剛及時打住，沒有展開挖掘這個人物負有的多重內涵。儘管寥寥幾筆，《遼遠的鄉村》留下的這些意味深長的曖昧空間，足以點出其後十七年電影中被反覆爭論的有關中間人物的問題，也帶給了張愛玲以啟發，來塑造《秧歌》中王霖的神秘妻子沙明。

比起月香，沙明是一位更加複雜、難以定位的女性。張愛玲在給胡適的信中提到，有關沙明的章節是根據美國出版商的審稿意見，為了增加篇幅而勉強補寫的⁶⁵。與月香一樣，沙明的形象點出了城市與農村、性別與「他者」的話語的相互糾葛。沙明是王霖在蘇北新四軍時期邂逅的一位女學生模樣的、投身革命的城市「小資產階級」。王霖對她一見鍾情，向組織申請結婚。新婚不久，部隊轉移，小產後身體虛弱的沙明被遺留在當地。王霖返回尋找時，沙明失蹤了。據說是沙明私自離開了革命隊伍，回到了普通的市民生活。小說中沙明與王霖的往事部分，無論意象還是詞藻，都寫得非常豔異繁華，與其他章節的簡樸平淡迥異。張愛玲運用了早期作品擅長的《聊齋誌異》式的狐鬼手法，書寫二人短暫的露水姻緣：他們的新婚之夜在破舊的古廟的大殿上，「她永遠是晚上來，天亮就走，像那些古老的故事裏幽靈的情婦一樣」，「有時候他幾乎是掙扎着，想打破那巫魘似的魅力」⁶⁶。張愛玲對王霖的曖昧心理做了深入挖掘，王霖不可自拔地迷戀革命的「他者」，以至於不能接受沙明叛變脫逃的事實，或者說，不願承認像自己這樣的革命忠貞之士會在情感上被革命的背叛者所降服。小說中最精彩的是王霖數年後重見沙明鬼魂的一幕：在一次行軍途中，暮色蒼茫，他在一幢被炮火炸毀的大樓的窗框裏，恍惚看到了沙明的臉倏忽閃過。追蹤而去，發現這棟樓只殘存一方磚牆立面，牆後瓦礫成堆，空空如也⁶⁷：

他抬起眼睛來，去找那樓窗。剛才看見那女人伏在窗口，是左邊第一個窗戶，那麼，倒過來，該是右面第一個窗戶。這不過是牆壁上一個長方形的洞眼。那白牆缺掉一隻角，映着暗藍的天，寂寞的站在那裏。他向那窗戶裏面望進去，裏面空空的，只有那黃昏的天色，略有幾顆星剛剛出來，一閃一閃。他不由得腦後一陣寒颼颼的，就像把頭皮一把揪緊了。

這是一次見鬼的經歷。王霖被嚇得幾乎發狂，同時又生出一種奇怪的喜悅：沙明應該是死了，化作鬼魂與他相見。這自然是經典的佛洛伊德式的詭異(uncanny)瞬間，標誌着主體性搖擺和分裂的危機時刻。他寧願相信鬼魂，也不願意承認自己愛上變節者的失敗。這場「革命鬼話」，我們可以便利地解讀為張愛玲對「舊社會把人變成鬼，新社會把鬼變成人」的經典敘事的顛覆反寫。但更進一步看，王霖的擇善固執，揭示了革命者身上內化了的「他者」因素，張愛玲也嘲弄了冷戰雙方對黑白分明、二元對立的邏輯的虛偽堅持。

四 結語

蘇真在對冷戰初期興起的信息傳播學研究中談到，美國新聞署(USIA)在冷戰時期賦予文學、文化以特別的策略意義。以施拉姆(Wilbur Schramm)為代表的新一代的傳播理論家，認為文學是一種人文化、情感化的信息科學，而且相比傳統社會科學枯燥的、冷冰冰的統計數字，文學能夠把社會現實中散亂的信息組織成清晰完整的敘事，以利於理解和共情的方式被讀者接受，是一種具有審美特性的信息科學^⑥。在這個意義上，作家不啻於有效的信息處理的情報人員。王德威在多年之後為《秧歌》的英文再版所書寫的導言中指出，張愛玲對顧岡迫於政治壓力，無中生有、舞文弄墨的諷刺，不無自況之意^⑦。誠哉斯言。在冷戰文化地理學的脈絡中，我們還可以更進一步地探索文學和信息相互糾葛纏繞的諸多層面。

本文嘗試思考，冷戰作為一種全球性的跨國族、跨地域的政治、經濟、軍事和文化勢力，是以何種方式反映在身處其中的作家的文化作品、敘事風格和空間位移軌迹之中。通過測繪以張愛玲的《秧歌》為索引而連結起來的幾條冷戰初期的文化地理學軌迹，本文討論了台海對峙局勢形成時期胡適和張愛玲對晚清、五四以來中國文學現代性的重新審視，也從敘事風格和性別政治角度出發，對《秧歌》和社會主義中國初期的新農村電影《太平春》、《遼遠的鄉村》進行互文性的剖析，以理解面對政治的波譎雲詭時，作家對寫實空間的思考，以及對寫作自身的反思。張愛玲的思考軌迹從民國上海都市現代性的社會批判延展到社會主義現實主義的農村書寫，從晚清《海上花》上海現代性的初露端倪經由新中國初期《小艾》的社會主義信息，直至冷戰時期香港《秧歌》對土改和文藝政策改變進行揭示和回應。這些經歷着歷史空間時間位移的知識份子，不得不兢兢業業地解讀隨着新的政治態勢而變換不定的文藝政策，適時調整藝術創作策略。黃心村在對上海淪陷時期的張愛玲研究中指出，張愛玲的作品鍾情於探索闕界(liminal space)的過渡型時空^⑧。的確，不論在文類、語言、媒介、性別還是政治意識形態層面，她都擅長於表現跨界經驗以及其中生成的流動的主體性。冷戰時期看似決絕的二元對立，導致了個人和家國的痛苦離散，但也為她的無奈遊走增加了一重新的國際維度。

文化地理學學者科斯格羅夫(Denis Cosgrove)曾經言道：「測繪(mapping)永遠是一種在世界上留下痕迹或者記號的表演行為，是導向個人和群體的身份認同的創造和交流的空間行為。」^⑨在本文嘗試對冷戰文化地形圖的測繪

中，不論是《秧歌》中的社會主義新作家顧岡，還是往返紐約與台北之間的胡適，抑或努力融入新中國電影的桑弧和吳永剛，甚至是張愛玲本人，都在詮釋和處理紛繁的信息，書寫在破裂整合中重現的個人和文化主體性，經營有限的文學、文化敘事，在冷戰歷史地理的不同節點上，移位、錯位或者尋求定位，測繪多重空間之間或融合或分隔的流動的邊界。

註釋

① 有關張愛玲晚期創作的研究，一般集中於她在1952年離開中國大陸、尤其是1955年到達美國之後的作品。本文則從文學風格轉變出發，把1949年開始張愛玲在上海的寫作，均納入晚期作品的討論範圍。

② 有關冷戰時期美國在亞太地區進行「自由亞洲」的整合，以及與中產階級文化作品之間的千絲萬縷的聯繫，參見Christina Klein, *Cold War Orientalism: Asia in the Middlebrow Imagination, 1945-1961* (Berkeley, CA: University of California Press, 2003)，尤其是第一章。

③ 傅葆石：〈文化冷戰在香港：《中國學生周報》與亞洲基金會，1950-1970〉（上、下），《二十一世紀》（香港中文大學·中國文化研究所），2019年6月號，頁47-62，8月號，頁67-82；王梅香：〈冷戰時期非政府組織的中介與介入：自由亞洲協會、亞洲基金會的東南亞文化宣傳（1951-1959）〉，《人文及社會科學集刊》，第32卷第1期（2020年3月），頁123-58。

④⑦ 曹伯言整理：《胡適日記全編》，第八卷（合肥：安徽教育出版社，2001），頁354-55；352。

⑤ 有關冷戰期間美國在亞洲的政治軍事部署的討論，已經出版了許多研究著作，此處不一一列舉。有關美國在台海地區的軍事防禦政策的變化，參見John W. Garver, *The Sino-American Alliance: Nationalist China and American Cold War Strategy in Asia* (London; New York: Routledge, 2015), 52-72。

⑥ 《胡適日記全編》，第八卷，頁352。《胡適日記全編》編者指出，胡適記錄的1月25日回覆張愛玲，與本日日記的日期（1月23日）有矛盾。參見《胡適日記全編》，頁352，註釋2。

⑧⑭⑮⑰⑱⑳㉑㉒㉓㉔ 張愛玲：〈憶胡適之〉，頁148-49；150-51；146；152-54；154；146；145；145。

⑨ 胡適：〈《海上花列傳》序〉，載《胡適文存》，第三集（北京：外文出版社，2013），卷六，頁707-40；〈《醒世姻緣傳》考證〉，載《胡適論學近著》，第一集（北京：外文出版社，2013），卷三，頁333-89。

⑩ 有關五四以來寫實主義的壯大和深遠影響，參見David Der-wei Wang, *Fictional Realism in Twentieth-Century China: Mao Dun, Lao She, Shen Congwen* (New York: Columbia University Press, 1992)。

⑪ 《秧歌》並非美國新聞署(USIA)直接委託創作的作品，高全之對香港美國新聞處(USIS)主管麥卡錫(Richard M. McCarthy)的訪談澄清了這一點(參見高全之：〈張愛玲與香港美新處——訪問麥卡錫先生〉，載《張愛玲學》[桂林：灑江出版社，2015]，頁163-70)。張愛玲在同時期創作的另一部小說《赤地之戀》則不像《秧歌》具有相對的創作自主性，該小說受香港USIS的直接委託，受制於寫作大綱及進度的審查(參見王梅香：〈隱蔽權力：美援文藝體制下的台灣文學〉[新竹：國立清華大學社會研究所博士論文，2015])。有關這兩部小說的出版和傳播，以及在香港和東亞的文化冷戰背景中的位置，參見Xiaoju Wang, "Eileen Chang, Hong Kong, and the Cold War", in *Modernity with a Cold War Face: Reimagining the Nation in Chinese Literature across the 1949 Divide* (Cambridge, MA: Harvard University Asia Center, 2013), 255-96。這一時期，張愛玲還為USIS做了許多文學工作，有關討論參見單德興：〈含英吐華：譯者張愛玲——析論張愛玲的美國文學中譯〉，載《翻譯與脈絡》(台北：書林出版有限公司，2009)，頁159-204。

- ⑫ 具有諷刺意味的是，《荻村傳》(*Fool in the Reeds*)的英文譯者正是張愛玲。
- ⑬ 參見胡適1955年1月25日給張愛玲的回信，胡適沒有保留信件底稿，但全信幸好收錄於張愛玲的回憶文章〈憶胡適之〉，載《張看》(台北：皇冠文化出版有限公司，1991)，頁142-44。
- ⑭ 張愛玲：〈私語〉，載《流言》(台北：皇冠文化出版有限公司，1991)，頁162。
- ⑮ 張愛玲：《半生緣》(台北：皇冠文化出版有限公司，1991)，頁355。
- ⑯ 張愛玲：〈談看書〉，載《張看》，頁188。
- ⑰ C. T. Hsia, *A History of Modern Chinese Fiction*, 3d ed. (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1999), 389-431.
- ⑱ 盧應初：〈還原張愛玲：關於「寫實」的冒險〉，載沈雙主編：《零度看張：重構張愛玲》(香港：中文大學出版社，2010)，頁80。
- ⑲ Tze-lan Sang, "Romancing Rhetoricity and Historicity: The Representational Politics and Poetics of Little Reunion", in *Eileen Chang: Romancing Languages, Cultures, and Genres*, ed. Louie Kam (Hong Kong: University of Hong Kong Press, 2012), 193-214.
- ⑳ Christopher Lee, "Rethinking Realisms through the Writings of Eileen Chang", *Amerasia Journal* 32, no. 3 (2006): 59-77。
- ㉑ 例如，李憲瑜：〈論張愛玲後期創作的「改寫」現象——以「惘然小說」為中心〉，《中國現代文學研究叢刊》，2017年第10期，頁89-104；郭玉雯：〈〈金鎖記〉與《怨女》比較研究〉，《台大文史哲學報》，第65期(2006年11月)，頁151-82。
- ㉒ 陳輝揚：〈歷史的迴廊——張愛玲的足音〉，載《華麗與蒼涼——張愛玲紀念文集》(台北：皇冠文化出版有限公司，1997)，頁98-99。
- ㉓ 郭玉雯：〈〈金鎖記〉與《怨女》比較研究〉，頁178。
- ㉔ 李元貞：〈張愛玲的〈金鎖記〉與《怨女》〉，載《文學論評》(台北：牧童出版社，1979)，頁208。
- ㉕ 桑弧：〈推薦梁京的小說〉。引自巫小黎：〈張愛玲《亦報》佚文與電影《太平春》的討論〉，《中國現代文學研究叢刊》，2010年第6期，頁182。
- ㉖ 《小艾》講述席五太太的女傭小艾在席家備受欺凌和漠視，之後嫁給了印刷廠工人金槐。小說以新中國賦予小艾以新生戛然收尾，她不但治好了痼疾，還找到了工作，過上了幸福生活。《小艾》初載於《亦報》(上海)，1951年11月4日至1952年1月24日；台灣版參見張愛玲：《餘韻》(台北：皇冠文化出版有限公司，1991)，頁113-218。
- ㉗ 此處觀點，感謝匿名評審的建議。
- ㉘ 張愛玲：《秧歌》，典藏版(台北：皇冠文化出版有限公司，2010)。
- ㉙ 除了胡適，最早稱讚《秧歌》的文學評論家是夏志清。參見C. T. Hsia, *A History of Modern Chinese Fiction*, 389-431。這個章節的中文譯本早在1957年，由夏濟安翻譯為〈評《秧歌》〉並發表在《文學雜誌》，第2卷第6期(1957年8月)，頁4-11，在海外中文讀者中產生很大的影響。
- ㉚ 批評《秧歌》沒有表現真實的社會情況的評論，參見柯靈：〈遙寄張愛玲〉，《讀書》，1985年第4期，頁95-103。
- ㉛ 抗戰結束後，張愛玲直接參與電影劇本的編寫與創作，與桑弧幾度合作。1947年，張愛玲為文華編劇了《不了情》和《太太萬歲》，均由桑弧導演，非常賣座。
- ㉜ 柯靈：〈遙寄張愛玲〉，頁95-103。
- ㉝ 巫小黎：〈張愛玲《亦報》佚文與電影《太平春》的討論〉，頁181；謝其章：〈張愛玲佚文發現記〉，《中華讀書報》，2010年11月24日，第9版。
- ㉞④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛ 張愛玲：《秧歌》，頁150；95；96；104；102、104-105；197；197-98；200；197；169、170；199；77-78；90-91。
- ㉜ 從1940年代初期開始，張愛玲用英文在《上海泰晤士報》(*The Shanghai Times*)和《二十世紀》(*The XXth Century*)發表過多篇對國產影片的評論，之後將其中兩篇改寫為中文，以〈借銀燈〉和〈銀宮就學記〉為題，收入《流言》，頁93-96、101-106。

- ① 梅朵：〈評《太平春》〉、黎遠岡：〈對《太平春》的幾點意見〉，《文匯報》(上海)，1950年6月24日。
- ② Paul G. Pickowicz, "Acting Like Revolutionaries: Shi Hui, the Wenhua Studio, and Private-Sector Filmmaking, 1949-52", in *Dilemmas of Victory: The Early Years of the People's Republic of China*, ed. Jeremy Brown and Paul G. Pickowicz (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2007), 269.
- ③ 張愛玲：〈自己的文章〉，載《流言》，頁17-24。
- ④⑤ 張愛玲：〈跋〉，載《秧歌》，頁203-205；205。
- ⑥ Eileen Chang, *The Rice-Sprout Song* (Berkeley, CA: University of California Press, 1998), 175-76.
- ⑦ 有關CBS電視版本對張愛玲原著的刪改，用以加強反共意識形態，參見Christopher Lee, "Rethinking Realisms through the Writings of Eileen Chang", 70。
- ⑧ 參見戴錦華：〈諜影重重——間諜片的文化初析〉，《電影藝術》，2010年第1期，頁58。
- ⑨ 丘靜美著，朱曉曦譯：〈類型研究與冷戰電影：簡論「十七年」特務偵察片〉，《當代電影》，2006年第3期，頁74-80。
- ⑩ 毛澤東1949年3月在西柏坡做的報告，參見毛澤東：〈中國共產黨第七屆中央委員會第二次全體會議上的報告〉，載《毛澤東選集》，第四卷(北京：人民出版社，1991)，頁1427。
- ⑪ 沈西蒙等：《霓虹燈下的哨兵》(北京：中國戲劇出版社，1964)，頁34。中英文世界已經出版了許多有關《霓虹燈下的哨兵》的研究，如張鴻聲：〈城市空間與「革命史」的政治意義——「十七年」影、劇中的外灘與南京路〉，《當代電影》，2009年第6期，頁32-35；Yomi Braester, *Painting the City Red: Chinese Cinema and the Urban Contract* (Durham, NC: Duke University Press, 2010), chap. 3。有關社會主義初期作品表現的對資產階級遺留趣味的焦慮的研究，參見唐小兵：〈《千萬不要忘記》的歷史意義——關於日常生活的焦慮及其歷史意義〉，載唐小兵編：《再解讀：大眾文藝與意識形態》(香港：牛津大學出版社，1993)，頁184-95。
- ⑫ Elaine T. May, *Homeward Bound: American Families in the Cold War Era* (New York: Basic Books, 1988)：有關冷戰時期出現的一系列對女性充滿性指控的話語，如「金髮肉彈」、「比基尼」等，參見Kristina Zarlengo, "Civilian Threat, the Suburban Citadel, and Atomic Age American Women", *Signs* 24, no. 4 (1999): 925-58。
- ⑬ 有關文化冷戰和控制欲強烈的女性，尤其是母親形象的研究，參見Jodi Sungsin Kim, *Ends of Empire: Asian American Culture and the Cold War* (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2010), 73-93。
- ⑭ Richard J. So, "Literary Information Warfare: Eileen Chang, the US State Department, and Cold War Media Aesthetics", *American Literature* 85, no. 4 (2013): 719-44.
- ⑮ David Der-Wei Wang, foreword to *Eileen Chang, The Rice-Sprout Song*, vii-xxv.
- ⑯ Nicole Huang, "Written on Water: Eileen Chang and the Modern Essay", in *Women, War, Domesticity: Shanghai Literature and Popular Culture of the 1940s* (Leiden: Brill, 2005), 122-58.
- ⑰ Denis Cosgrove, "Mapping/Cartography", in *Cultural Geography: A Critical Dictionary of Key Concepts*, ed. David Sibley et al. (London: I.B. Tauris, 2005), 32.