

# 张天翼论

吴福辉  
沈承宽  
黄侯兴  
张大明  
编

# 张天翼论

吴福辉 黄侯兴

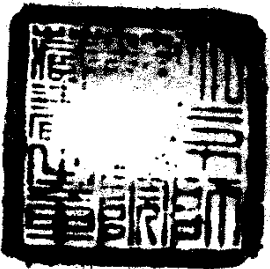
沈承宽 张大明

湖南文艺出版

首都师范大学图书馆



21121664



1121664

## 张天翼论

吴福辉 黄侯兴 编  
沈承宽 张大明  
责任编辑：罗尉宣

\*

湖南文艺出版社出版  
(长沙市银盆南路67号)

湖南省新华书店经销 湖南省新华印刷二厂印刷

\*

1987年8月第1版第1次印刷

开本：787×1092 1/32 印张：10.5 插页：2 字数：207,000  
印数：1—1,550

ISBN 7—5404—0114—1/I·96

---

统一书号：10456·269 定价：1.95元

# 目 录

- 忆天翼……………冰 心( 1 )
- 张天翼同志……………叶君健( 4 )
- 张天翼和《中国少年报》……………沈腴正 聪 聪( 6 )
- 一位非常富有个性、风格化的作家……………鲍 昌( 21 )  
——纪念张天翼诞辰八十周年
- 高度评价为中国现代文学立过丰碑的作家  
……………刘再复( 27 )
- 从现代小说史看张天翼……………杨 义( 32 )
- 现实主义的深化  
——张天翼小说创作的演进……………黄侯兴( 60 )
- 张天翼的小说和中外讽刺文学传统……………吴福辉( 75 )
- 张天翼与左翼文坛……………张大明( 92 )
- 童年人格·幼年审美观·少年文化构成  
——张天翼、老舍创作风格差异的主体  
探源……………宋永毅( 107 )
- 一个新颖独特的讽刺角度  
——张天翼小说中“面子”问题管窥



.....	邹言九(118)
论张天翼的幽默意识.....	徐 侗(141)
张天翼讽刺的漫画型	
——从《砥柱》说开去.....	诸天寅(152)
充满喜剧色彩的悲剧	
——评小说《包氏父子》.....	刘士杰(165)
《包氏父子》——张天翼的代表作.....	孙庆升(182)
张天翼《陆宝田》的现实主义特色.....	黄渊泉(193)
关于华威典型的思考.....	杜元明(210)
重评《鬼土日记》.....	黄侯兴(240)
张天翼文学批评的流变与特色.....	罗炯光(260)
中国儿童文学的生动标本.....	汤 锐(275)
现实主义精神在幻想艺术中的不同显现	
——张天翼、叶圣陶童话思想比较论	
.....	王泉根(281)
六十余年来的张天翼研究.....	杜元明(297)
编后赘语.....	编 者(330)

# 忆 天 翼

冰 心

在我没有见到天翼以前，似乎已经熟悉了这位作家。从他的著作里我知道了他的家庭背景：他的父亲“是个诙谐的老人，爱说讽刺话。待儿女象朋友。”母亲是个“多感的人……她又自信力很强，什么事都想试试看。”“他们不干涉儿女的思想、嗜好、行动，可是给了儿女很大的影响。”对他最有影响的二姐“指定些书叫我找来看。她爱说弯曲的笑话、爱形容人，往往挖到别人心底里去。可是一严肃就严肃得了不得”。他的父母和他的姐“都酷爱阅读文学作品，所以我很自然地受了他们这方面的影响”。

他二十二岁就开始写小说。他自己说，“小说中的人物取自我的朋友、亲戚以及其他与我经常来往的人们。”提到在旧中国动乱时代写的小说时，他说：“当时写作的目的，就是要揭露现实生活中的各种矛盾，揭示生活中形形色色的人物，特别是要剥开一些人物的虚伪假面，揭穿他们的内心实质，同时也要表现受压迫的人民是怎样在苦难中挣扎和斗争的。帮助读者认识生活、认识世界，晓得什么是真理，什么是谎言，该爱什么，恨什么。要告诉读者，特别是青年知识分子，该走一条什么样的生活道路。”

我看了许多篇他对旧社会的牛鬼蛇神的嘻笑怒骂的小说以后，当五十年代初期，一位年轻同志把我带到东总布胡同作家协会东院的一座小楼下的东屋，把我介绍给天翼时，我见到的不是我想象中的那么一位象鲁迅先生一样的“横眉冷对千夫指”的凛然的人物，而是一张微笑的温蔼诚挚的脸，一双深沉的眼睛里洋溢着天真的温暖。我们一下子就熟悉了起来。他说他是丙午年生，属马的。我说：“那是和我的大弟弟同年了，比我小六岁。”我们都笑了，似乎心里涌起手足般的感情。从那时起，我们就常在一起座谈、开会，谈的是儿童文学创作。现在他的笔风完全变了，文章里充满的是爱而不是恨。他和小孩子交朋友，写小孩子的故事，他是孩子们心目中的“老天真叔叔”。他写《蓉生在家里》、《罗文应的故事》、《宝葫芦的秘密》等，他希望新社会里的孩子们读了这些故事“能进步、能变得更好、或者能改正自己的缺点，等等”。他对年轻的作者们更是谆谆善诱，和他们谈话时既慈蔼又严肃，因为他自己对生活和写作的态度都是十分严肃的。

这一年，他和沈承宽同志结了婚，第二年，他们的女儿张章出世了。许多年来，她一直亲热地叫我“谢姑妈”。

十年动乱时期，我们也都卷进“黑帮”的“龙卷风”里。在林彪的第一号命令下，我们作协的“老弱病残”的“黑帮”，也都先后到了湖北咸宁的干校。我和天翼等人干的是最轻的活——看菜地。遇到我们交接班的时候，我们并不交了班就走，而是坐在菜地边“聊天”，聊些天上地下与时事无关的事。

在咸宁干校不到一个月，我又被调到湖北沙洋中央民族学院的干校去。我们的消息便隔绝了。七十年代初期我回到北京，听说他也回来了。一九七七年，听说他在做健身操的时候，把腰弯下去，十指交叉双掌抵地后，就起不来了。他得了脑血栓！他每天都做健身操也是为了“我一定要努力锻炼身体，战胜疾病，争取早日恢复健康，继续为我那些亲爱的孩子们创作新作品。”

从那时起直到他搬到崇文门西河沿一号楼的一段时期，我去看望过他多次。他虽然不能说话，但是看见我来，他的笑容和那一双天真诚挚的眼睛，都对我说了许多我所得到的他要说的话。我最记得的是在一次儿童的集会上我得到一条小朋友们送我的红领巾，我没有等到散会，就跑到他家去，把我颈上的红领巾解下来，系在他的颈上，我们都笑得很开心。

一九八〇年秋天，我从日本访问归来，又赶着翻译一本诗集，我也得了脑血栓，以后又摔坏了右腿，从此闭门不出，和天翼也无从见面。但我仍旧得到他的赠书，一九八〇年的《小说选集》和一九八二年的《短篇小说集》扉页上还是他自己签的字，“天翼”减笔为“天烈”，但笔力还是很刚劲的。

天翼于一九八五年四月二十八日逝世了！我又少了一位最纯真最可爱的朋友。

沈承宽同志还是常来看我，逢年过节，我也得到张章夫妇给“谢姑妈”的贺片，已经结合起来的友情总是绵绵无尽的！

一九八六年八月十四日多云之晨

# 张天翼同志

叶若健

三十年代初期，当我开始对写作感到兴趣的时候，我最喜爱的一个作家就是张天翼同志。他所写的作品我差不多每篇必读。他的文章写得轻快活泼，但是内容深刻，使当时的社会相跃然纸上，读后好久不能忘记。我觉得他是当时为数不多的最有才华的青年作家之一。他的作品具有很高的欣赏价值，但同时又能引起人的深思。这些作品是无法模仿的，有它独特的风格，也表现出作家独特的气质。

在抗日战争初期，中国的现实生活有了一些变化，他的题材也有些变化，但他的风格未变：同样轻快和活泼，但却更为深刻。《华威先生》是个典型的例子。这里有果戈理和契诃夫之风。他具有他们两人的讽刺天才，但没有果戈理的动摇和契诃夫的低沉。他对一些阴暗人物的鞭挞是无情的，但他的调子却非常乐观。华威先生这个人物，作为典型是不受时间和空间甚至意识形态的局限的。一九三八年我把它译成英文，分别寄往伦敦和纽约的两个纯文学刊物《新作品》(New Writing)和《小说》(Storg)，同时又送给莫斯科的政治倾向很强的《国际文学》(International literature)月刊。它们都在同一年发表了它。十年以后，我

把这篇小说收集在以茅盾同志的三篇小说《春蚕》、《秋收》和《残冬》命名的中国短篇小说集《三季》(Three Seasons)里，在伦敦出版。它同样得到好评。六十年代和八十年代我遇见北欧丹麦和亚洲巴基斯坦的作家朋友，他们从英文中读到过这篇作品，还和我说起华威先生。他们说在他们的国家也可以发现这样一个人物，只不过社会背景不同罢了。

我在欧洲的时候，听说他得了肺病，住在湖南的家乡。那时抗日战争正在进行，生活条件极差，但他仍在写作，我曾为此深为感动。在我为《三季》这个集子所写的《后记》中，我曾提到过这件事。中国的作家就是这样坚强，富有韧性！解放以后，我终于得有机会见到了他本人。那时他住在北京东总布胡同的作家协会里，和沙汀同志的住房对面。我当时编一个英文刊物《中国文学》，经常要向沙汀同志请教有关刊物的内容问题，因此得有机会常常和他见面及交谈。和我从他的作品风格中所得到的印象相反，我发现他是一个沉默寡言的人，但非常朴素和平易，使人感到亲近。

那时他已经创作了一些优秀的儿童文学作品，把他的注意力转向了这个文学品种。这当然一点也不奇怪：中国的儿童是那么多，又是我们事业的接班人，他的关注不单是由于他的兴趣转向到了这个类型的文学，主要的我想恐怕还是他对于社会持有很强的责任感。这是中国现代作家的一个最大特点：他们始终忘记不了我们国家的前途和人民。在这方面，张天翼同志是个最全面的典范。不仅是就他的作品，即使就他的气质而言，他也是一个值得我们永远怀念和学习的人。

## 张天翼和《中国少年报》

沈腴正 聪 聪

著名儿童文学作家张天翼同志，离开我们已经一年了。但是，《中国少年报》的几代小读者和历届的编者，不仅没有忘记他，反而在阅读他的作品时和在编报工作中，更加想念他、怀念他。这是因为：一，从建国初期《中国少年报》创刊开始，这张报纸一直得到张天翼同志的热情支持；特别是在五十年代，在新中国的儿童文学事业的开创时期，他的很多著名的儿童文学作品，如短篇小说《去看电影》《罗文应的故事》《他们和我们》，童话《不动脑筋的故事》《宝葫芦的秘密》，以及儿童剧《蓉生在家里》等，都是首先发表于《中国少年报》上的。二，当年，作为全国仅有的这张中国少年先锋队的队报，无疑是最能直接把这些作品传播到全国孩子们当中，并立即发挥其作用的报刊；从这个意义上讲，张天翼的这些深受孩子们欢迎的作品，就更加获得了当时最广大的小读者。同时，《中国少年报》作为这位作家与小读者联系的纽带，在作家深入孩子、了解孩子进而为他们写作的过程中，为作家广泛结识更多的孩子创造了一些条件，而编者从中也学到了很多宝贵的东西——这种亲密的编作者的友谊，是永远难忘的。三，张天翼同志当年在久

病未愈、工作繁忙之中，多次对《中国少年报》的编者进行思想、业务以及工作方法上的教导和帮助，对这张报的新的作者言传身教，他和其他著名作家一起，通过《中国少年报》这块阵地，为新中国的儿童文学事业立下了功勋。他的作品，他的作家的责任感，他的对孩子的热爱，他的平易近人和团结宽厚的品德，我们是不会忘记的。

《中国少年报》的老编者不会忘记，当年老作家们对张天翼同志都亲切地称为“老天”，于是，在亲切地交往中，编者也毫无顾忌地称他为“老天”了，孩子们呢？也就简单明瞭地向他叫起“老天叔叔”来了；《中国少年报》的新编者也决不会忘记，“文革”后，队报又复刊了，张天翼同志在不能讲话的重病中，依然关怀着孩子们，他毅然答应在《中国少年报》召开的作者座谈会上，做一次书面发言，果然，在一九八〇年承德会议召开之前，他拿出了一篇重要的讲话稿——这就是后来收入《我和儿童文学》和《张天翼论创作》等书中的《为孩子们写作是幸福的》一文。

当年被孩子们亲热地称为“老天叔叔”的张天翼同志，在晚年更加感到为孩子们写作是“幸福的”，这里渗透着作家对新中国的儿童文学事业的无比赤诚，这其中是有着丰富内容的。作为与这位作家交往三十多年的《中国少年报》的编者，谈谈这方面的感想和体会，对张天翼的学术讨论，也许会有些益处。



## (一)关于作品的标准问题

在张天翼一生所取得的成就中，他作为儿童文学作家的写作实践的成功，突出地说明了他在作品的标准问题上一直有他的明确性和坚定性。

他的标准是什么呢？那就是一九五九年在《给孩子们》一书序言中提出的，后来又在一九八〇年《为孩子们写作是幸福的》一文中重新强调过的两条：“一，要让孩子们看了能够得到一些益处，例如使孩子们能在思想方面和情操方面受到好的影响和教育，在他们的行为习惯方面或是性格品质的发展和形成方面受到好的影响和教育，等等。这是为孩子们写东西的目的。为了要达到这个目的，那么还要……二，要让孩子们爱看，看得进，能够领会。……写作时候的一切劳动，苦功，以至艺术上的讲究，技巧上的讲究等等，也都是为这两件事服务的。除开这两件事——两个标准以外，老实说，我就不去考虑了。”

作家给自己规定的这两条明确的标准，从一九三〇年写第一篇童话《大林和小林》，到一九五六年写的童话《宝葫芦的秘密》的二十多年中，一直坚定地实践着，而且取得了巨大成功，使他“感到了幸福”。他的这两条标准，不能不说是我们新中国儿童文学事业上的宝贵经验。我们觉得，研究作为儿童文学作家的张天翼的这两条标准的问题，至少有以下两个方面应引起学术界的重视——

1. 这两条标准提出的基础，是张天翼同志对新中国下

一代的高度的责任感。

全国解放后的一九五一年春天，中宣部的于光远同志告诉我们的一位编辑说：“你们可找到一位好作家了，张天翼同志前两天刚回到北京。”当时，张天翼同志刚从澳门养病归国，他的肺结核病还没有痊愈，而当时《中国少年报》的前身《中国少年儿童》期刊，即将改为《中国少年报》。当编者向张天翼同志讲清《中国少年报》的性质、方针和任务并请他写稿时，他欣然同意。但是，出于一个作家的高度责任感，他并没有因为自己是著名作家而轻率地动笔。他提出：由于刚回国不久，对新中国的孩子在怎样生活、怎样学习，还都不了解，需要编者帮他联系学校、介绍学生与辅导员，使他能够和孩子们经常见面、经常接触，和他们交朋友，以便让他熟悉少年儿童生活之后再行写作。这就是后来作家所回忆的“一九五一年……《中国少年报》的编辑同志曾向我介绍了少年儿童的一些情况和问题，并介绍了一些初中、小学校的学生以及他们的教师、辅导员和我认识”的当年的情形。后来，在作家与孩子们的频繁亲切的交往中，我们发现：他有一颗热爱孩子的心，他深深懂得，少年儿童是祖国的未来，孩子的成长决定着祖国未来的命运，他对新中国充满着激情，对祖国的新一代怀着强烈的责任感。

正是因此，张天翼在给新中国的孩子们写东西的时候，创作态度极其严肃认真。他为了尽快地熟悉孩子、了解孩子，为了搜集素材和儿童语言，他经常是在参加少先队活动或与孩子交谈聊天以后，把捕捉到的语言、动作、神态

等等，逐一记在小条子上。有一次，张天翼同志生病，我们的编者去看望他，帮他整理屋子时，就翻到了不少这样的纸条。他极力反对儿童文学创作上的粗制滥造和对孩子不负责任的态度。他曾不止一次地对我报编者讲，一篇好的儿童文学作品，会对孩子起很大的启蒙作用，影响他们思想和品德的成长；而一篇坏的作品，则会导致孩子走向歧路。

就是本着这种创作思想、抱着这种写作态度，身兼教职、繁忙病弱的张天翼，只经过半年的时间，就为新中国的孩子们写出了第一篇作品——《去看电影》，发表在刚创刊不久的《中国少年报》第四期上；很快，他又写出了第二篇作品——《罗文应的故事》，发表在《中国少年报》第十六、十七期上。作品发表后，立即在小读者中引起了强烈的反响，他们纷纷来信，表示要向罗文应学习，“罗文应能够改掉自己的毛病，我自己为什么不能呢？”他们从作品中看到了自己的影子，吸取了力量，得到了进步。

使儿童受益，让儿童爱看，张天翼对自己确定的这两条原则是坚守不移的。如果达不到这个目的，即使已经付出了艰巨的劳动，他也要推翻重写。我报的编者记得，张天翼曾花了一两个月的时间写成过一篇作品，但他几经考虑，认为文章的主题不合适，决定不让发表。他说：“给孩子们写东西，在我是一件很吃力很艰苦的工作，比写给成人看的东西要多花几倍到十几倍的时间和精力。在写作过程中往往饮食、睡眠都不正常，写完一篇作品，好象病了一场。”不难看出，张天翼在建国初期发表在《中国少年报》

上的作品，都是他的呕心沥血之作；对于一位著名作家来讲，他在儿童文学创作领域上的这种高度的责任感，正是我国老一辈作家的重要优良传统之一。

2. 这两条标准，是张天翼同志创作实践获得成功的根本原因。

我们的作家，应该给孩子们写什么样的作品？这个问题，似乎早就解决了，可是真要讨论起来，又有些众说纷纭。比如，儿童文学作品要提高质量、要突破，要不要首先考虑它的教育功能问题？教育功能，在儿童文学作品的诸功能中，又应该占什么位置？这个问题，随着时代的发展，也开始变得越来越复杂，因为在为什么写和怎么写之后，随之而来的就是孩子们爱不爱看、能不能领会的问题。也就是说，一部儿童文学作品的成败，是要拿到小读者中去鉴别的，最终是要看它的社会效果，要通过实践来检验。

如果把整个五十年代作为一个历史阶段，众所周知，张天翼的这两条创作上的原则是成功的；那么，如果把粉碎“四人帮”以来的新的历史时期也包括在内，就是说，当历史发展到当今的八十年代，在八十年代孩子所特有的一些时代特点的现实环境中，他的这两条原则还有没有现实意义呢？这依然需要用当年的那些作品在当今孩子中的反映这个实践来检验。

作家在一九八〇年写的《为孩子们写作是幸福的》一文中说：“自从‘文化大革命’开始，我过去写的儿童文学作品……都被打入冷宫，不能和广大读者见面。一九七七年以后，我的作品才重新出版。这些作品重版后的小读者又是新

一代少年儿童了。他们对我解放前，以及五十年代初期的作品会有什么反映呢？这些作品还能对他们起什么作用、产生什么影响么？我是曾有疑问的。但是，许多小读者的来信，许多小学生到我家来朗读他们的读后感和学习‘汇报’，解答了我这个问题。”

作家在这里，指的是很有代表性的两个四年级的小朋友对他五十年代发表在《中国少年报》上的两篇旧作的新反映——

一位叫袁新宇的四年级小同学给作家写信说：“看到《罗文应的故事》，好象罗文应就是我的化名。”原来，这位小读者告诉作家，他自己竟完全象罗文应那样贪玩、粗心、完不成作业和悔恨不及又管不住自己，最后，这位小读者说：“我想：我是少先队员，我为什么不能改掉贪玩、不珍惜时间的坏毛病呢？这学期，在中队辅导员和老师的帮助下，我以罗文应为榜样，抓紧时间、认真学习，再也不会因为没完成作业而担心了。学习成绩也有了进步，受到老师和同学们的表扬。我的进步也应该说是罗文应帮助了我，他象一面镜子，使我看到了自己的毛病。”

另一位四年级的孩子汪漪，这样写来了他读《宝葫芦的秘密》的感想，他说：“看到宝葫芦为王葆做那么多事，王葆一点儿也不动手，想什么就有什么，我心里甭提多羡慕了。”但是，当这位小读者读完全篇作品而又经过“反复想了想”之后，他终于感到就象作品中所说的：“世界上的任何东西，没有一项是天上掉下来的，都是人们通过劳动换来的，想要什么就有什么，那就只有象宝葫芦给王葆变来

东西那样，从别人手里拿来——也就是偷来！”不过，汪漪同学并没有写到此为止，这篇旧作通过这个新时代的孩子的头脑，使作品再次发光，从而产生了具有鲜明时代特点的新的社会效果——汪漪说：“当前全国人民正在为使我国在本世纪内——二〇〇〇年实现四个现代化而努力奋斗，如果谁都想要个宝葫芦，靠偷、靠摸，怎么能实现‘四化’呢？我们只有用自己的双手去劳动，才能创造一切。”

至此，我们已经可以看出，张天翼的五十年代的作品，在今天依然有它的现实意义，也就是说，他的那两条写作原则依然是行得通的。从五十年代到八十年代，横跨了四十年的时间，情况尽管有这样那样的不同，他的作品在“对孩子有益”、“让孩子爱看”这两个最基本的方面，仍然保持着艺术青春，这不能不促使我们进一步思考：这种现象说明了什么呢？

毋庸置疑，它向人们说明：其一，通过与孩子们的亲密交往，作家紧紧抓住了新中国孩子们所具有的时代的脉搏，即他们的与旧中国不同的思想感情，喜怒哀乐和生活中所遇到的活生生的现实及其心理反映，所持态度等等；其二，这种能摸准当年孩子们脉搏的功夫，首先取决于作家是否真正地热爱孩子并和他们成为知己、为他们赤诚地服务。关于这一点，凡是和张天翼同志接触过的《中国少年报》的编者同志，都曾强烈地感觉到。这正如张天翼同志在回忆到当年他和孩子们的亲密关系时所说的那样：“有时我写东西，他们也爬到我身上来玩，坐在我的膝头，我一手搂着他们，一手写作。当时曾有朋友问我，有些孩子在身

旁玩闹，不影响你写作吗？我说不，不但没影响，反而使我写起来更有兴致。……如果不是我曾经和孩子们混得很熟，就写不出那些给他们看的童话和小说。”著名作家金近同志也深情地说过：“他和孩子们在一起，很尊重他们，也很关心他们的进步，能同孩子们谈心，一块玩儿，有时候一同到北海公园，租个小船，玩得很快活……”其三，到底什么是孩子们的时代的脉搏？通过张天翼这位前辈作家的实践，我们是否对时代的脉搏即少年儿童的时代特点问题，理解得更宽一些为好？从张天翼的作品的社会效益来看，解决这个问题，是否首先应该抓住人生观、革命理想及团结、劳动、纪律等等这些最基本的社会主义新中国的少年儿童应该具备的方面，之后再因年龄而宜去进行写作呢？回答应该是肯定的，因为新中国作为一个新的时代，尽管有这样那样的曲折，而我们要培养社会主义的一代新人这个最根本的目的，是没有变的。当然，社会的新发展，势必会在少年儿童中产生很多新的生活现象，它的表现方式，会发生各种变化，这正是作家应该不断深入生活、了解孩子的原因；但是，塑造新的少年儿童的形象，首先是在对孩子们进行共产主义思想品德教育的前提下进行的；这就是说，就象我们要搞具有中国特色的社会主义就必须首先遵照“四项基本原则”那样，先把自己的主要目的弄清楚。为了对孩子们有益而写，要根据时代特点写出孩子们爱看的作品，首先紧紧抓住这两条，就会使我们的儿童文学作品，既有较长的生命力，又不至于因为图解一时的政策而把一些皮毛的东西当成时代的主要特点去做突出的

表现。张天翼的儿童文学作品经久不衰的生命力，是证明了这一点的。

他用自己对儿童文学创作的鞠躬尽瘁，获得了幸福。

## （二）关于编创的言传身教

张天翼作为著名的儿童文学作家和开拓新中国儿童文学事业的老前辈之一，除去他的作品和很多有关的创作理论外，在他培养新一代作家和扶植少年儿童报刊方面，也是立下了功绩而不容忘记的。当年，张天翼同志作为中国作协书记处书记和文学讲习所的负责人和老师，在培养青年作家方面的成效是人所共知的；即使是在通过《中国少年报》而结识的新作者的培养方面，他也是不遗余力的。那些生动感人的历史，自有受过张天翼同志指教的作家们去写；现在，只就他对《中国少年报》的编者的扶植培养方面，谈谈他的良好品德和作风。

当年的《中国少年报》处于童年时代。这张报纸的编者除去个别几位报社领导同志三十多岁以外，绝大部分只有二十来岁。这对办好一张全国性的报纸来讲，在业务水平方面，担子无疑是太重了。一切都需要从头开始，从工作中学习和提高。值得庆幸和感到幸福的是，在党团组织的坚强领导下，这张新中国第一份全国孩子的报纸，得到了社会各界人士、特别是老一辈作家艺术家们的大力扶植。这其中就包括当时年已四十多岁的著名作家张天翼同志。张天翼同志对《中国少年报》的帮助，不仅是积极供稿，也不



仅仅是对编者讲一些有关编辑业务的知识，而是从思想、生活、工作、学习等多方面进行“综合帮助”。

据一些老编者回忆，三十年代著名的左翼作家张天翼从不以长者自居。在交往中，他除了谈学校情况、青年团工作、少年儿童情况，也谈自己的工作、学习和思想。他对人循循善诱，当他感到有的编者对少年儿童工作缺乏足够的认识时，他就讲少年儿童报刊编辑工作的意义，鼓励大家建立牢固的事业心，努力提高理论水平和业务水平。当年，年轻的编者们学习政治理论的热情很高，但是抓不住要领，他就用谈自己学习体会的口气教导大家要学习哲学著作，并反复指出，学习毛泽东哲学思想对于革命者来说至关重要，只有掌握了科学的世界观和方法论，才能真正做好工作。此外，他还用亲身体会，鼓励大家学习教育学、心理学和其他广泛的知识。他说：“作为少年儿童报刊的编者，要经常深入实际、熟悉孩子，了解他们的情况和对报刊的要求；并学练笔，学习写作。”为了办好报纸，张天翼同志还经常介绍作者，或动员他们为《中国少年报》写稿，比如邵荃麟、葛琴、吴组缃、蒋牧良和白薇等一些老作家，都是他推荐的。当报社编辑部召开作家座谈会或举行节日联欢活动时，只要他的健康情况允许，他总是尽力支持并到会发言。有一年的国庆节晚上，由于盛情难却，他竟被大家邀同一起去游天安门广场。

当历史推进到六十年代的时候，这位作家并没有因为自己的名望日益增高，或因为工作越来越忙而减弱他对《中国少年报》的支持，相反，他感到时代在发展，少儿报

刊的编辑水平也要进一步提高，于是对这张孩子们的报纸愈加重视。现在，我们不妨把一位老编者在一九六二年八月十日的一篇日记中所记录下来的作家的话，摘录在下面。那天上午，这位老编辑去金近同志处，在那里，她遇见了张天翼。张天翼针对当时一些编辑工作的情况，首先讲关于编作者的团结问题，之后谈了如下六点看法，这六点看法的基本内容是——

1. 编者对作者的作品提意见，要提得具体、中肯，使作者能够进行修改。象有些意见，如“思想性不高”、“人物不突出”等等，使作者根本无法修改，这样提意见不行。要一段段一处处地提具体意见。

2. 一篇作品发表以后，常常会听到各种意见，也会有古怪的意见。而其中有些意见难免不挫伤作者，有些作者就受不了——编者要对这些意见作分析，特别是向作者反映意见时，一切要从是否能鼓励作者的积极性出发。

3. 他说：“《小布头奇遇记》出版了，这是一本不错的作品，但并不是没有缺点。”对这些缺点，张天翼说，他“可以单独的面对面和作者谈，有第三人参加我就不谈。两人对谈，意见提得尖锐些无妨，这样只有感到亲切。”

4. 编辑部内部对一篇稿子有不同意见，可以讨论，但不能向外泄露，要保密。一旦决定后，有艺术上的分歧可以保留，但对外要口径一致。

5. 对一些作品的处理，往往一篇作品标签层层叠叠，从编辑、组长、编委到主编，经过研究，确定处理意见以后，还要分别看情况决定由谁当面去和作者交谈，有的需

要主编去，有的需要编委去，有的可由某个具体编辑去。

6. 应给作者办卡片及表格登记，定期对某一重点作者进行研究，给予帮助。

现在看来，这六点关于编辑工作的意见，仍有现实意义，特别是在当年，对年轻的编者来说，真是获益非浅啊！如果不是一个无私的前辈，是不会真挚地谈出这一些真实的肺腑之言的。

就是在这一次谈话当中，作家还讲到以下一些问题

一、关于编者要把工作做到最重要的地方，即要做“积极的工作”的问题。他说，如果编者把大部分精力放在复退不用的稿件上，不是办法；他主张编者要主动常和作者谈心，也可不断请些作者同志来编辑部开开座谈会，互相交流。

二、他说，做好编者工作要做到两件事：一是作者的队伍问题，一是选好稿件的问题。他强调说，到一定时间发一些作者的作品，能鼓励作者的积极性。在选稿问题上，不要因为编者与作者的“口味”不同，就不用。

三、他对作品风格和质量标准的看法是：所谓风格也就是对作品思想性和艺术性的看法、对作品质量高低的看法。

四、作家针对当时《中国少年报》的某些情况，热情地提出两条建议供研究：一个是他问到《中国少年报》有什么“保留节目”；另一个是报社成立以来培养了哪些作者、现在的联系情况如何。

五、最后，张天翼同志谦逊又真诚地说：“我是《中国少年报》培养出来的。”他并且特别声明：“听了这话不要发笑。我说这话的意思是要引起你们的注意，好总结这个经验，如何培养作者。”

张天翼同志这次的重要讲话，前后涉及到了有关办报和编辑业务等问题共十一条意见。作为这位作家的老朋友和小学生，我们《中国少年报》的编者愿意借这次首届学术讨论会的机会，把它发表出来，供专家们研究。当然，张天翼象这样拉家常式的有意义的讲话，并不只是这一两次，其他的内容，还有待于现在已经不在《中国少年报》工作的老编者们的回忆了。

著名儿童文学作家张天翼在培养年轻作者和编者的言传身教方面所表现出来的实事求是、严于律己的精神，是值得我们好好学习的。他曾在“文革”以后，借着接见编者和作者的多次机会，通过他的夫人沈承宽同志，表达了以下的意思：听说有个别小读者读了《宝葫芦的秘密》之后，有要得到一个宝葫芦的愿望，他感到非常不安和难过；尽管在一九七八年《宝葫芦的秘密》一书再版时，他写了《为〈宝葫芦的秘密〉再版给小读者的信》一文重申他的创作意图，但作家仍认为这不能弥补这篇作品的缺陷和不足，并表示今后再创作时当努力避免这种副作用。作家的这种心情，直到一九八〇年为承德作者座谈会写书面发言《为孩子们写作是幸福的》一文时，还作为自己作品的不足，写了进去，并收进了他生前就已经出版了的《张天翼论创作》一书中。

这也许就是少年儿童工作者和孩子们更不会忘记这位著名作家的另一个原因吧。

一九八六年八月，北京

附注：本文中的引文及有关资料，曾参照以下著作——

《张天翼论创作》（上海文艺出版社一九八二年十月出版）

《张天翼作品选》（中国少年儿童出版社一九八〇年六月出版）

《我和儿童文学》（中国少年儿童出版社一九八〇年八月出版）

《儿童文学概论》（四川少年儿童出版社一九八二年五月出版）

《我在中国少年报》（中国少年报社一九八一年十二月编印）

# 一位非常富有个性、 风格化的作家

——纪念张天翼诞辰八十周年

鲍 昌

时间在无情地流逝，在我们难以觉察之时，张天翼同志去世已匝周年，而又迎来他的八十诞辰了。抚今追昔，缅怀过去，我觉得对张天翼这样一位在中国现代文学史上立过丰碑的作家，应当再次给予高度的、历史的评价。

张天翼初次发表作品，是在一九二二年，但他真正在文坛上产生影响，是在一九三〇年前后。这时，大革命已经失败，国民党反动派在军事、文化两条战线上的反革命“围剿”正在加强；以鲁迅为旗帜的左翼文学阵营，遭受了严重的迫害。为此，鲁迅发出“应当造出大群的新的战士”的号召。正在这个时刻，张天翼在当时的文坛上崛起了。他以其从社会底层生发出来的现实主义作品，给左翼文学带来了清新的气息。当时，张天翼先后发表的《三天半的梦》、《从空虚到充实》、《二十一个》、《蜜蜂》、《鬼土日记》、《一年》、《万仞约》等等小说，突破了“恋爱加革命”的模式，超越了虚夸的感伤主义情调，集中而有力地揭露、

讽刺国民党统治下的黑暗现实，并比前人更为真切硬朗地刻画工农人物形象。这种创作新生面的开拓，使他立即赢得了“新人”的美誉。

从那以后，张天翼的文学生涯，持续了半个世纪以上。他一生中共发表了三百八十余万字的作品，包括短篇小说、中篇小说、长篇小说、童话、寓言、评论、杂文、散文等各种体裁。笔耕之外，他还担任了多年的教员和其他社会职务。新中国建立后，他先后担任中央文学研究所副主任、《人民文学》编委及主编、中国作协党组成员、书记处书记、中国文联委员、中国作协理事，第一、二、三届全国人大代表、第五届全国政协委员等职务。艰巨的脑力劳动，很早便给他的身体带来损害。“文革”中所受的冲击，使他的健康日益恶化。一九八五年四月二十八日，终于溘然长逝。今天看来，这是中国文学的一个重大损失。我们失去了一位杰出的作家，也失去了一位坚强的无产阶级文化战士。

我国汉代的杰出思想家王充，主张思想和文化上的创新，他在《论衡》中提出过“稽合于古，不类前人”的命题。如果我们以三十年代初的中国现代文学为参照系，可以明显地看出张天翼给文坛带来的几点创新。

首先，他使左翼文学的现实主义深化了一步。他以尖刻的笔触，把批判的锋芒刺向旧社会生活的多个侧面，举凡灰心沉沦的小资产阶级知识分子、拚命向上爬的小市民、利欲熏心的奸商、言行相悖的绅士、盘剥寄生的地主、贪污腐化的官僚……都被他塑成栩栩如生的人物，引起读者难以抑制的憎恶。他的一些革命倾向鲜明的作品，描绘了

农村城镇的阶级斗争。例如在《三太爷与桂生》里，写了地主活埋农民的惨剧；《二十一个》里，写了反对内战的叛变士兵；而在《蜜蜂》、《菩萨也管不了》、《儿女们》、《脊背和奶子》里的农民，都是反抗的、斗争的。这些作品尽管在艺术处理上还有少许简单化之处，但比起二十年代末期盛行的“革命罗曼谛克”作品，要真实可信得多。由此可见，张天翼的小说，在描写的逼真性上，题材的多样化上以及对劳动人民形象的刻画上，都使当时的现实主义深化了一步。

在艺术技巧上，张天翼一开始便表现出深厚的功力。他非常重视小说结构，绝大多数作品都内含有戏剧性的冲突。巧妙地设置悬念，吸引读者一气读完。他也十分注意表现手法，故事情节主要通过白描和对话来展现。他决不滥用词句，这就形成了他的明快简练的艺术风格。多年以来，评论家们对张天翼的这种艺术风格，是十分称道的。如果我们说“风格就是人”，而人的特点又是通过他的行为和语言来表现的话，我们就会发现：正是由于他那明快简练的语言，才形成他的艺术风格。他的语言绝不拖泥带水、生硬晦涩，看起来明白如话，实际上却经过了精心的艺术锤炼。就这一点来说，张天翼称得上是一位语言大师。张天翼在写作时，还善于分节断句，往往是一句一行，几行一段，具有活泼的、跳动的节奏旋律。必须注意的是，张天翼极力从人民口语中吸收养料，汲取灵感。他笔下的人物对话，大都符合人物的社会身份，因而显得生动逼真，达到了语言的个性化。上述种种，说明张天翼是一位艺术技巧卓越、风格化了的作家。三十年代初期，当他以崭新



的艺术风格出现于文坛时，是深受读者喜爱的。

众所周知，张天翼的作品充满讽刺的力量。为了无情地暴露国民党统治的黑暗，撕下伪善者的假面，他充分运用讽刺手段，真是做到了鞭辟入里、入骨三分。事实上，张天翼运用的不只是讽刺，同时也有幽默。在大多数情况下，他能掌握好分寸感，讽刺而不离真实，幽默而不落轻佻。抗战时期的短篇名作《华威先生》就是一个代表。这篇作品虽然在当时引起过争论，却产生了很大的社会影响。他的另一篇名作《包氏父子》，也显示出高超的讽刺才能。也许我们应该承认，张天翼的小说一开始便抓住了众多的读者，是同他擅长的讽刺幽默有关的。

张天翼有个宝贵的文学品质，就是他始终关心广大的儿童。还在他开始文学活动后不久，具体说是从一九三二年起，他就陆续写出了《蜜蜂》、《大林和小林》、《秃秃大王》、《金鸭帝国》等童话故事；解放之后，又发表了《罗文应的故事》、《不动脑筋的故事》、《宝葫芦的秘密》等影响更大的儿童文学作品。在这里，我们无法详细评价张天翼的儿童文学业绩，我们却能说，他给一代又一代的儿童提供了优质的精神食粮；因为这些作品一方面抨击了可诅咒的恶势力，一方面呼唤出天真善良的向上的童心。今天许多长大成年的人，孩提时都曾沾受过“张伯伯”的教益。在整个中国现代文学史上，始终在成人文学、儿童文学两条战线上劳作着的作家，大概只有张天翼了。

现在，多达十卷本的《张天翼文集》已经出版了四卷，其余的正在编印之中。人们在编辑文集时发现：他的一百

余篇评论、杂文、古典文学研究文章，也是有特色的。作为一名革命文学工作者，他没有忘记在关键时刻出来捍卫革命文艺路线。三十年代，他参加过文艺大众化的讨论；抗战初期，他批判过“文学与抗战无关”论。他写出的关于《红楼梦》、《西游记》的札记或论文，颇受古典文学研究界的重视。张天翼的这些评论和论文，正是他自己现实主义创作之路的注脚。

世界上没有十全十美的作家，张天翼的创作自然也有其缺点和不足。在他早期作品中，某些工农形象的刻画具有概念化的痕迹；对于反面人物的描绘，有时又流于漫画化；个别直面人生的作品，欠缺足够的思想深度，而他在嬉笑怒骂地实施讽刺时，有时忽视了必要的含蓄，未免陷于油滑或“谑极而虐”的弊病。关于这一点，鲁迅先生曾对他有所提醒。

尽管如此，张天翼在中国现代文学史上的业绩是辉煌的。就我个人来看，他应属于中国现代文学史上最有成就的少数作家之列。他为我们留下了丰富的精神遗产。

张天翼所以取得了辉煌的文学业绩，一方面是由于天赋，一方面是由于他的际遇。张天翼祖籍湖南湘乡，一九〇六年九月出生于南京。他的父亲在清末曾经中举，但生性耿直，辞官不就，一直以教员、职员身份四处谋生。既有家庭的文化熏陶，又接触了人民的苦难生活，这就为张天翼准备了应有的作家素质。他在中学毕业后，于一九二五年来到北京，正是在这里，他阅读到许多革命书刊，并在一九二六年参加了中国共产党。从那以后，尽管他的道路

迭经波折，备尝苦难，却一直同革命文学事业保持着坚固的联系。七十九年间，他的心在胸膛里怦怦跳动着，那是一颗为革命、为劳动人民战斗的红心。我们从《张天翼选集·自序》里，得知他“在国民党反动统治的种种压制下面”，力求“站在劳动大众立场，并为他们而写”的创作宗旨。但是他很谦虚，他说那一切都已成为过去，自警地表示说：“以后——从头学起。”

但我们能说张天翼的作品完全成为过去了吗？不，我们懂得应用特定历史发展的座标，来评价张天翼的作品。他的作品，已经成为中国人民值得珍视的精神财富，对它提供给我们的认识作用、思考价值以及非常富有个性、风格化了的艺术技巧，要很好地去研究、学习和借鉴。

# 高度评价为中国现代文学 立过丰碑的作家<sup>①</sup>

刘再复

今天，我代表文学研究所在这里真挚地缅怀张天翼同志，并祝贺张天翼学术讨论会的召开。

我们召开张天翼学术讨论会，这是对张天翼最真挚的纪念。已经离开我们一年多的张天翼同志在地下如果有知，一定会很欣慰的。因为我们解放后对他的作品的评论、研究很不够。半个世纪以来，一直没有再出现三十年代胡风《论张天翼》那样有份量的研究成果。直到最近才有杜元明研究张天翼的专著出现。而了解张天翼，对于研究我国左翼文学演化的历史，对于研究我国现代喜剧艺术系统和儿童文学艺术系统，对于研究现代中国人的某些典型心态都是非常重要的。

张天翼同志是我国现代最杰出的讽刺小说家和儿童文学作家之一。他一九二二年开始创作。而在一九三一年（二十五岁时）就超越了自己原来的文学观念。发表短篇小说《二十一个》，即成为饮誉文坛的左翼文学的“新人”，数年

---

① 本文系作者在1986年9月3日张天翼学术讨论会上的发言。

后,就被鲁迅归入最优秀的左翼作家的行列。直到一九八五年他逝世,已从事创作活动六十多年。六十年中,尽管他一再受到疾病的沉重打击和其他外在条件的限制,但是,他始终孜孜不倦地劳动着,创造着,成为一个很有创作实绩的作家。正在陆续编辑出版的《张天翼文集》共计十卷,三百多万字,是他留给后人的丰厚遗产。他为我国现代文学的发展作出了独特的贡献,并取得别人无法代替的特殊的重要地位。这些贡献大体上有下列四个方面:

(一)与茅盾、丁玲等作家一道,从创作实践上推进了诞生不久的左翼文学走向成熟。二十年代后期,我国革命文学充满着真诚的激昂的但又往往是幼稚的浪漫蒂克的气氛。当时的文学受到苏联和日本的“左”的文艺思潮的影响是很明显的。在这种气氛中,张天翼同志带着革命和现代艺术的双重锐气,勇于试验,勇于寻找新的道路。他和沙汀、艾芜、叶紫、魏金枝、蒋牧良等被称为左翼文学的“新人”。新人之所以新,就因为在严酷的政治斗争条件下,他们既明确地站在革命的立场上,思想又是比较开放,对艺术本身的特性又是比较尊重的。他们从浪漫蒂克的氛围中另辟新路,脱离了“革命加恋爱”的创作模式,以新的题材、新的主题、新的笔墨,使左翼文学在苦难的中国大地上生根、壮大。张天翼是这些“新人”群中最有成就的作家之一。他的探索和建设,给左翼文学带来了新的走向,克服了象蒋光慈那样的初期革命家注重宣传价值大于注重审美价值所引起的偏差,使左翼文学功利追求和文化价值、审美价值追求更好的结合起来,从而帮助正在艰难前进中

的左翼文学逐步找到新的出路，更加接近人民。我们探讨张天翼时，应当肯定他在左翼文学建设中的这种特殊的地位和作用。

(二)张天翼是继鲁迅之后，在左翼阵营内足以同老舍并峙的讽刺小说家，也是鲁迅、郁达夫之后最出色的短篇小说家之一。他的讽刺艺术，融政治讽刺、道德讽刺、民俗讽刺、人性讽刺于一炉。他的讽刺虽不及老舍深沉和含蓄，但在某些方面，却比老舍犀利。他写得最好的农村地主和城市小公务员的形象，都是寥寥几笔，直逼要害，穷形极相，充满社会批判的智慧和风俗刻画的工力。张天翼的讽刺艺术还善于把火药味与人情味结合起来，在鲜明的阶级性中包含着深挚的人性内容，从而使他的讽刺更具特色。武器的批判不能代替文化的批判，在为中国人民争取解放的斗争中，张天翼讽刺艺术所起的社会批判作用和它本身的艺术价值，应当得到充分的评价。张天翼的讽刺艺术经验今天特别值得我们借鉴。他的讽刺艺术是非常高超的。他善于用语言描摹人物的口吻，一人一副腔调。还善于抓住人物最有特色的外貌和言行特征，反复调侃，使人物处在无从躲闪的境地。他的文章有气势，而且明快，活泼，精炼，散发着笑的艺术的魅力。这些艺术经验，是很宝贵的文化遗产。

(三)张天翼是三十年代左翼作家中难能可贵的几个注意国民性解剖和透视民族文化心理的小说家之一。他继承了鲁迅的方向，明确地指出：“我们时常会遇到阿Q这种人。现代中国的作品里许多都是在重写着《阿Q正传》。”他的

《包氏父子》宣告了在殖民地文化侵蚀下，中国“望子成龙”的宗法伦理观念的破产。包氏的灵魂是被封建宗法观念缠住的小市民的灵魂。《华威先生》剖析着在民族灾难深重的历史时期追逐权柄而不讲职责、空言误国的官场风气；这种只要威风与面子而毫无忧患意识、毫无实际精神和负责精神的灵魂，确实是我国民族灵魂可悲的一角，它反映了我们民族文化心理结构中黑暗的、麻木的一面。华威先生的官场法至今并没有灭绝。张天翼所鞭挞的许多现象今天仍然可成为我们的镜子。但是，我们在研究张天翼这方面的成就以及他的整个文学成就时，不应当仅仅记得他的《华威先生》和《包氏父子》，不应当用这两部优秀作品覆盖他的其它作品。他的创作是很丰富的。尚待我们去研究的领域自然也是很广阔的。

（四）张天翼继叶圣陶、冰心等儿童文学先驱之后，把我国现代儿童文学提高到一个新的水平。特别是解放后，他倾注了全副心力于儿童文学，成为新中国社会主义儿童文学的开山祖。他的《大林和小林》、《罗文应的故事》、《宝葫芦的秘密》等，以进步的思想、高尚的情操、天真的眼光、谐趣的笔墨，给我国少年儿童的心灵以深刻的影响。他是解放后和儿童心灵保持最密切联系、受儿童们深深热爱的作家。张天翼奠定的这种儿童文学传统是着眼于培养儿童真、善、美的心灵，没有被文艺界极左思潮所污染。在张天翼之后，我国的儿童文学至今还未超越他的水平，而且在一个时期中，儿童文学也被“以阶级斗争为纲”的观念和正面人物、反面人物机械地划分的文学观念所影响，太

张天翼研究

执着于某种急切的功利目的，反而在某些方面降低了儿童文学的水平。今天，我们的儿童文学正在向前发展，借鉴张天翼的经验是很重要的。

张天翼的创作除了上述四点基本贡献之外，还值得提出的，是除了创作之外，还从事文学批评和文学研究工作，包括古典文学研究工作。他对阿Q形象、哈姆雷特形象以及对贾宝玉形象都有一些很精辟的见解。

回顾一下张天翼的创作历程，我们可以说，张天翼是我国左翼文学中有数的最有成就的优秀作家之一。但是，我们以往对他的研究是不够的。

在解放后，几乎没有重印他解放前的作品，这是令人感到困惑的。这种不足，是我们整个文学研究的构架所决定的。我们过去的文学研究构架，包括现代文学的研究构架，基本上是一种政治泛化的研究构架，这种框架把政治参照系作为唯一的参照系，把政治标准作为艺术评价的唯一准绳。这样，就会有意无意地忽略具有各种不同的文化价值和审美价值的作品。今天，如果我们能够改变这种研究框架，用多种文化的视角和审美的视角来重新审视张天翼，就会有許多新的发现。

我觉得，张天翼研究领域，尚待我们去开拓的处女地是很多的。我相信，我们今天这个会，对张天翼的研究，对继承张天翼同志留给我们的这份遗产，将是个重要的开端。张天翼的研究工作，今后将会获得新的发展。



# 从现代小说史看张天翼

杨 义

要了解一个作家的地位和特色，最好是把他放在特定的文学发展的总体格局中进行比较性的考察。对于张天翼，就是要考察他出现于文坛的历史机遇；他的发展对于左翼文学格局的变化，发生了什么影响；他的风格与同代作家相比较，具有何种特色和优点。经过这种历时性和共时性的纵横比较，我觉得，张天翼是一个堪称喜剧奇才的左翼新人。假若说，左联的成立，是革命文学向鲁迅的文学方向的靠拢；那么，张天翼实际上是左翼文学内部的“鲁迅风”。

## 一 为左翼文坛吹来一股新风

创建伊始的左联，焦灼地呼唤着以一代新文风来显示自己的创作实绩。二十年代后期关于“革命文学”的论争，催生了一种急进的、且不失为崇高的文学理想，但是这种理想令人遗憾地在公式化的浪漫蒂克的文学现状中有所脱节，发生倾斜了。克服这种脱节和倾斜，是当时左翼文坛的一种思维焦点和心理定势。一九三一年三月，介于蒋光

慈未成全璧的《咆哮了的土地》和丁玲未尝问世的《水》之间，张天翼在《文学生活》创刊号上揭载了小说《二十一个》。这个名不见经传的文学新人的脚步声，使人们一下子感触到克服文学理想和文学实际不相协调的转机。连曾写过革命浪漫蒂克作品的冯乃超也喜形于色地说：“在两种意义上，他是新人，——在创造新的形式上，在他是新的作家上。”<sup>①</sup>他是左翼大树上抽发的富有生命力的翠嫩新枝。他令人羡慕地以清新明快的文风影响着文坛，自此以后，他勤奋地挥动一枝生动活泼、极少概念化而又喜趣横生的文笔，为左翼文坛赢得声誉。在他饮誉文坛不久，眼光犀利的鲁迅就一再把他的归入自新文学运动以来“最好的作家”和“最优秀的左翼作家”之列。<sup>②</sup>

初入新文坛的张天翼，经历了一个意识蜕变时期。他不属于在“五四”新文学运动中深受新思潮洗礼的作家，相反在二十年代前期他还有几分同情作为新思潮之对立面的林纾。在二三十年代之交，他却发现了一个巨大的意识距离，要由一个在鸳鸯蝴蝶派杂志上发表作品的文学学徒转变成左翼文学新人，这就有必要在思想意识的跑道上作一番百米跨栏竞跑。他一九二九至一九三〇年的作品是弥漫着意识探索的气氛的。他首先跨越了带宗法制意味的伦理之情。《三天半的梦》描写主人公回杭省亲，备受父母温情脉脉的抚爱，自己也觉得有责任使父母暮岁能过点象人的生活。但他毕竟不甘为厩中之马，终于别故土而谋新

① 李易水(冯乃超)：《新人张天翼的作品》，载1931年9月《北斗》创刊号。

② 参看尼姆·威尔士：《现代中国文学运动》，为斯诺编《活的中国》附录。

生。主人公的灵魂充满着理智的痛苦，感到人类是一种矛盾的动物，亲子之爱，“却造了一所感情的监狱，拘禁我们”，“我们还应该履行我们那句话：赎出我们的身子。出一点相当的代价，买回自由。”这里没有“五四”青年所经历的那种强烈的家族禁锢，父子冲突，但小说以“梦”喻省亲，以一种理智的，而不是感情的特殊方式，与作为宗法制社会的家庭理想的数代同堂、安土重迁观念挥手告别。其次，张天翼写了《从空虚到充实》，明白地宣布了他跨越对“五四”青年曾有冲击，在大革命失败后又泛余波的颓废享乐思潮。小说的主人公李荆野自叹为“人生摸索的失败者”，醉心于王尔德和波特莱尔，沉溺于醇酒美人。但是现实的黑暗不允许他斯斯文文地患“现代病”，“在咀嚼时代的苦味”中放浪形骸，只因他与革命者戈平同乡，便被当局投入牢狱，深受人性遭侮辱的愤怒和悲哀的折磨。于是他于上世纪末思潮告别，准备到南方参加革命：“他整理一切东西。书架上的书，封面上如果写着王尔德、邓南遮、梅特林克和波特莱尔、维尔哈仑的，全被塞在一个破皮箱里，预备存到(朋友)老惠那里”，这“存”，他叫它“葬”。但是，埋葬以往并非一蹴而就的事情，作者清醒地估计到意识转变的艰难性和曲折性，他采取一种开放性的结尾：半年后，朋友谈论荆野先生的去向，有人说他经过一番奋斗，又反复了烟酒沉沦的生活；有人说他离沪南去，埋头做艰苦的斗争；有人说他在上海谋到报酬丰厚的差事，讨了漂亮的太太——结论是：“那消息虽然矛盾得滑稽，……但都是可能的。”这种没有结局的结局，虽然难卜主人公是

否已克服“空虚”，却反映了作者在以韧的精神趋于“坚实”。难能可贵的是张天翼不仅抛弃世纪末思潮的残渣，而且突破了早期革命文学的浪漫蒂克的格套，这就是他的第三个超越，超越了“革命加恋爱”的公式。《找寻刺激的人》描写文科大学生江震在爱情场上吃了败仗，到风景宜人的陶镇休养，他总爱在生活中追求风浪，寻找传奇，于是热恋姑母家的婢女小顺子。小顺子是一个新鲜而奇特的女性，在上海当过女工，把他那种浪漫蒂克的求爱，看作是“好象在小说里看见过”的玩意儿。在他离开陶镇之时，面对着他死死活活的痴情表示，冷静地说：“你总是少爷”，“你也许可以跟我，可是得过几年。我将来寄点东西给你。”这位下层进步女性的冷静，实际上反映了作家的冷静，小资产阶级知识分子狂热的爱情与坚实的革命之间是存在着一道意识的深沟的，并非只靠一番狂热，或一觉醒来便可以填平它，需要“几年”的痛苦的思想磨炼才见成效。不然，他对革命的不理解，一若江震对小顺子的不理解：“他神秘，美丽，又伟大，又阴谋，又可爱，又冷酷。”小说以清爽柔婉的文笔，给头脑发热的“革命加恋爱”时症，投了一帖清凉剂。

经过这三级跨越，张天翼终于获得左翼文学的前沿意识。他在回答《北斗》月刊关于“创作不振之原因及其出路”的问题时指出：“我们定得去正确地紧紧地抓住科学的地亚来克谛克(Dialectic—辩证法)来发展我们的作品，同时更需下苦工去克服我们自己的残余着的旧意识。”他还认为：“我们的每个新的创作者都应当离开他的玻璃窗和写字台。”

到广大的工人，农人，士兵的社会里去。……如果只关起房门来从事创作，往往流于空想或感到枯窘；徒凭想象，那无论怎样伟大的天才也不会产出有力的创作吧，而况所谓天才的有没有也还是个‘？’。”<sup>①</sup> 作家的成名作《二十一个》，便是实践了这种进步的文学观念的。它描写军阀混战中一群劫后余生的旧士兵的哗变。这连人在连日的溃退中已疲惫不堪，又在掩护全营撤退中伤亡惨重。不算连长，还剩下二十一个。连长只把士兵当作战争的机器，毫不怜恤伤员，命令“站不起来就丢了他”。士兵们埋怨这种非人的待遇，“要不是乡里连稀饭都吃不着，谁来吃窝窝的粮！”连长斥骂他们目无长官，命令班长对他们缴械和枪毙。大家“平素一肚子的怨气，吃苦，挨饿，不发饷，受伤，仇恨，象霰榴弹爆开似地，一时发作。”班长被打死，连长落荒而逃，正准备紧急转移中，发现敌军的一个伤兵，觉得他也是“乡里连稀饭都吃不着”才当兵的，收容了他，又是二十一个。他们血肉相连，互相扶持，决心打那些乌烟瘴气的压迫者，寻找新的生路。作者以粗犷的口语状写一群粗鲁的人物，虽未能从容地勾勒个性，却真切地渲染了场面、气氛、群像，旧士兵的心理、口语刻画也颇为贴切，满纸是点之欲燃的火辣辣的空气，令人有若身临其境。正如瞿秋白所说：“天翼的小说，例如《二十一个》之类，的确有他自己的作风，他能够在短篇的创作里面，很紧张的表现人生，能够抓住‘斗争’的焦点。他的语言，也的确是人

---

<sup>①</sup> 载1932年1月《北斗》第2卷第1期。

话。不过魄力是比较的不大。”<sup>①</sup>

沿着《二十一个》的方向，张天翼写了一批社会斗争意识颇强的作品，从不同的侧面反映了旧中国城乡经济破败，民族危难，下层民众无以为生，起而反抗压迫者和剥削者的社会面貌。这类作品有《面包钱》、《菩萨也管不了》、《最后的列车》等。较成功地克服了瞿秋白所谓“魄力是比较的不大”的，是描写农民遭受兵祸，流离失所的《仇恨》。它在一片黄土昏日的单调环境，在一群衣衫褴褛的苦难人群中，展示了一个丰富复杂、充满着爱与憎的世界。情节紧张而运笔舒展，有些场面使人感到一种原始的强悍与恐怖，善于层层渲染地把人群的情绪推至灼热状态，又善于周到自然地把这种灼热的情绪转折至深沉蕴藉。文笔缺乏修饰，略嫌繁冗，但繁冗往往能显出一味精细的文笔所缺乏的力度。

平庸的作家只能给文学的既有模式增加数量，天才的作家却能在冲破既有模式中给文学增加具有新素质的模式。张天翼的《鬼土日记》（上海正午书局1931年版）早于老舍《猫城记》两年，不是在左翼文坛之外，而是在左翼文坛之内，显示一种怪诞的嘲讽色彩。它引起世人瞩目，完全在于它以古典小说《何典》一类怪诞手法，放大地、扭曲地、极为尖锐而又高度变形地显示了现实阶级社会阴森恐怖、而又滑稽可笑的荒诞性。它惊世骇俗地告诉人们：左翼文坛不是水晶一块、烈火一团，它应该允许丰富多彩的文学

---

① 董龙（瞿秋白）：《画狗罢》，载1931年9月《北斗》创刊号。

探索，甚至应该允许怪诞的。带点“黑色”的幽默。鬼土社会分两层：有钱的上流人居上层、粗俗而劳苦的下流人居底层，界限分明，不容混杂。主人公韩士谦施用“行阴术”入鬼土，通过鬼土中上流朋友萧仲纳的关系，得以巡视这个黑暗王国的形形色色，尤其是政界、文化界的畸型现象和社会的动荡不安。这是一个礼义之邦，因鼻子是性器官的象征，须用布套遮掩，不许裸露。但是上流人物却在婚姻介绍所高价挑选美人，甚至在办公会议上肉麻地玩弄娼妓。这又是文明国土，各种末流的文学受到上流人的扶植，颓废派文学家司马吸毒以神经衰弱作为现代人的标志，婚礼的仪仗队齐举烟枪，新郎新娘擎着烟灯、罌粟花；恋爱小说家黑灵灵构思小说，以掷骰子的方法布置人物的关系；万能学者文教授著作等身，既有《电子论》，又有《“麻衣相法”详注》，既有《哲学大纲》，又有《烹调术大全》，既有《〈粉妆楼〉考证》，又有《〈太极图说〉辨》。他们还举行“龙圣哲百年祭”，从古人的情诗中参悟出经国至理。维护这种道德文化的，是所谓平民政治。平民都是大企业家，为了表示平民作风，每天盛大宴会之前由他执扫帚举行三十秒钟的扫地仪式。鬼土有两个政党，坐党和蹲党，他们政纲的区别只在出恭时是坐还是蹲，大领袖的选举取决于平民的“属意”。但是，鬼土社会已危机百伏，纱厂下流人罢工，边境的士兵哗变，和平大会上有人高呼打倒操纵政局的太上皇，国会内部勾心斗角，演出全武行，而主人公韩士谦为了躲避政治迫害，便结束了这次“行阴”之举了。作者在序言中说，鬼土虽是一个滑稽的畸型社会，但与阳

世社会的一切人事，“都是建立在同一原则之上的”。鬼土中的种种鬼脸、鬼话、鬼事，是和现实社会政治、社会、文化曲折地吻合的，带有强烈的象征性。小说在幻想中闪烁着理智，在幽默中蕴含着严肃，既然是以幻显真，作者也就更为自由、更为大胆地抨击这个与现实相对应的黑暗王国，撕下现实中的种种假面，还其鬼态。但是，这个鬼土未免空泛一些，既似东方的“礼义之邦”，又似西方的“文明之域”，缺乏真确的地域特色，多少有点以艺术形象解释社会科学理论之嫌。不过，作家那种富有想象力的幽默，还是足以使读者欣然终卷的。

经过两三年的艺术探索，张天翼文学才能的长处和弱点已经隐隐然呈现在人们眼前。他以《二十一个》、《仇恨》等作品，披露了描写重大题材的志向，但他在这个领域缺乏生活积累上的优势。其挚友蒋牧良曾经回忆道：“天翼那时候虽说已经是成了名的作家，对认识农民的不够，他却感到是最大的缺憾。”<sup>①</sup>《鬼土日记》并非高度成功的作品，但它显示了令人神往的讽刺和幽默的天才。正是在发挥这种艺术个性的优势中，我们的作家成为三十年代最有才华的左翼新秀之一。

## 二 势利庸俗人世的敏捷解剖家

张天翼的喜剧世界是一个千姿百态的世界，他的喜剧

---

<sup>①</sup> 蒋牧良：《记张天翼》，收入《人民作家印象记》，香港智源书局1949年版。



内涵是非常丰富的。他是鱼肉民众、趋炎附势、蝇营狗苟的人情世态不可调和的敌人。他描绘了以狡诈掩饰残忍、以虚伪遮盖腐烂的地主、官僚形象；描绘了于动摇中日趋庸俗、慕荣达而渐显枯窘的小公务员、小市民、小知识分子形象；描绘了怕风波反招致横祸、由愚昧更加深不幸的下层贫苦民众的形象。他的喜剧具有多种形态：道德喜剧、性格喜剧、风俗喜剧、意识喜剧和时事喜剧。他的小说绝不象某些幼稚天真的“左翼”作品，把世界写成只有革命、恋爱、罢工、暴动，只有红色与黑色的两极对立。他的作品写到平凡的人生，丰富的社会层次，给左翼文学增加了许多介于红色与黑色之间的中间色彩，从而使左翼文学成为更高一级的整体组合系统。他没有茅盾那么宏大的气魄，写出左翼文学这个地母和海神之子安泰的巨人躯体；但他以真确流畅的线条，出神入化地勾勒出巨人安泰牢牢地站立在大地上的一只脚。

中国向称礼义之邦，但上流社会往往在礼义的大旗下藏污纳垢，这种历史荒谬性的长期延续，成为历代喜剧艺术的箭垛。张天翼窥破了乡绅和政客政治上灭绝人性的残忍，道德上欺世盗名的虚伪，他对这种道貌岸然角色的讽刺具有政治道德的二重性，而尤重人品，带有道德喜剧的色彩。《脊背与奶子》写族绅长太爷想调戏任三嫂，逼得她远走溪庄，跟了情人。他在祖宗香火堂上公审她的“淫奔”重罪，却以淫邪的眼光睨视着她那双有若没蒸透的蒸鸡蛋般的奶子。他说得如此冠冕堂皇：“我一定要整顿整顿这风气，给那些相信邪说的无耻之徒看看！孝悌忠信，礼义廉

耻一桩都不讲了，这还了得……！淫奔——万恶淫为首……非严办不可！”小说便是紧紧地抓住他的道德说教和反道德行为这一喜剧性矛盾，发出一声轻蔑而尖刻的笑，揭示了一个散发着礼义之光的家族内部，受侮辱者被戴上淫邪罪名，而男盗女娼者却成为道德化身的畸形现实。

张天翼的道德喜剧具有敏锐的文化眼光。中国传统文化偏重于人文伦理，深刻的道德嘲讽，必然联系着对民族文化构成的历史反思。《砥柱》就是从现实人物的品行中，反思程朱理学的道德价值的。笃信程朱理学的黄宜庵老先生送女儿进城与易总办的儿子相亲，在轮船的舱房里向女儿大讲“礼为人之本”。听到隔壁有淫秽的谈话，想过去制止这种有伤风化的行为。其不知隔壁官舱，都是他志同道合的老友，于是这个识途老马也加入谈女人经了。小说通过这个道学家在狭小的舱房之间遇人遇事的畸形心理反应，让他郑重其事地在脸上涂上洁白的脂粉，又带有几分残忍地使他在瞬息之间把这些外加的脂粉和内在的污垢混成丑恶不堪的脏脸，谋篇紧凑，勾勒敏捷，读来妙趣横生。

张天翼长于揣摩市井人物的心理习性，尤其善于勾勒小公务员一类角色趋炎附势，做着升官荣达之梦而要小聪明，并在美梦破灭后陷入哀伤和绝望的窘态。这类作品颇有果戈理、契诃夫的味道，蕴蓄着小人物的性格喜剧的意趣。长篇小说《一年》出书广告说：“作者在里面，极力描写着一班小官僚阶层由幻想而趋于没落的过程，心理的和动作的刻画，均表露尽致。有些地方，似乎很受鲁迅的《阿Q正传》的影响，而作者在这中间所要完成的人物，也很想

写出象阿Q那样的几个没落社会的典型人物来。”乡村塾师的儿子白慕易为了不辱没书宦世家的家声，到城里托当了一辈子录事(比办事员还低一级)的老舅父梁梅轩谋出路。梁梅轩低声下气地奔走，为他谋到一个文书上士的位置，却因他没有正牌的学历，即被降为“传令下士”，每月十四元，比在家乡当裁缝收入还要低。他不愿与勤务兵一类下流人厮混，便走了族兄白骏当处长的刚舅舅的门路，得了录事的差事，可以佩带作为官员标志的证章了。自此他逢年过节都向“刚舅舅”送礼，而厌恶那个被裁缺赋闲的亲舅舅梁梅轩，甚至当梁老先生病在重危之时，他还东躲西藏，害怕这笔丧葬费沾在自己身上。在此同时，“刚舅舅”失掉处长位置，白慕易的靠录事的台阶往上爬的梦也成泡影，他就投靠整天穿少校服装，自称与达官贵人过从甚密的江湖骗子李益泰，并以候补县长的名义跟随冒充某旅参谋长的李益泰到一个偏僻的乡镇去倒卖鸦片，事发后他沉江自杀，还遗书给妻子，抚养小儿“上进，千万莫下流。”

作品以略嫌松散的结构和偶或夸张过度的文笔，绘下了在裙带风、闲聊风、打牌风弥漫下的官场社会中，形形色色的卑下势利的小公务员的幻想和碰壁。较多用墨的白慕易和一生忠谨安分、辛苦得连媳妇打破一个碗也大动肝火，魂迷得病入膏肓还忘不了爬上科长高座的梁梅轩，以及整日招摇过市，以编织繁华富贵、浪漫传奇的故事来安慰空虚灵魂的李益泰，都是这种小人物世界中可鄙、可笑、可悲的喜剧典型，他们的表演渗透着作者多种多样的感情色彩，反映了作者的小人物性格喜剧世界存在着一个广阔的

领域。

小人物世界与大学生的世界处于不同的文化层面：大学生较少后顾之忧，敏于接受新的社会思潮，因而为一些热心于捕捉急进的时代思潮的作家屡屡涉及；小人物较多家庭拖累，瞻前顾后地讲究世故人情，他们的心灵中沉淀着较厚的社会文化心理，为一批阅世较深的作家反复揣摩。张天翼对小公务员一类人物的性格和灵魂解剖得至为深透，简直深透得令人震慄的是短篇《陆宝田》。在这里，他已经把性格喜剧，变作社会文化心理沉积层的地质图了。主人公陆宝田热衷于攀援派系，却在派系的倾轧和妥协中成了殉葬品。这个小书记是如此卑微，每月赚三十几块钱，对桌的科员总拿他的肺病开玩笑，把燃着的烟卷放到他的面前，说是给他的肺杀菌消毒。他倒是一个热衷于“关系学”的角色，对自己做人懂诀窍、会玩手段而沾沾自喜。他听到科长和科员们议论连厅长都须礼让几分的樊秘书是个营私舞弊的亲日派，就想向樊秘书告密。樊秘书没有礼贤下士之风，他遂到秘书的侄儿樊股长面前搬弄口舌。尽管樊股长怕他传播肺病，总是蹙眉掩鼻，他依然谬称知己，向门房打听到樊股长的生日，并竭尽家用，送礼赴宴。可是，这番趋炎附势的苦心是白费了。在宴席上，樊股长拿他的穷困寻开心，让他打了四圈麻将，输去一个多月的薪金；又唆使客人，拿他的肺病寻开心，频频劝酒；最后还拿他的生命寻开心，把昏醉病弱的他扶上劣马，让他从马上摔下来，大吐其血。他奴性至死不悔，过去因在工余拚命地为樊秘书恭楷抄录私人信件而加深病根，在病至

垂危，樊秘书已将他开缺之日，还向同事请求把樊秘书那些“公事”拿到家里办理。趋炎附势和等级森严，是一枚文化铜币的正反两面。陆宝田是在等级森严的社会中，为改善穷困和屈辱的处境，而拉关系，走门路的。从其人生处境看其悲惨的结局，不无值得可怜之处，作者对他的讽刺也是冷峻中夹着几分辛酸的。但陆宝田是固执着那个剥夺他的生存价值的社会的腐朽法则，以向社会求生存的。瞿秋白在批评《鬼土日记》时指出，中国有的只是走狗和牛马，“与其画鬼神世界，不如画禽兽世界”，他呼吁作家“还是画狗罢！”陆宝田便是兼具走狗性和牛马性的喜剧形象。从他变态的精神而言，他是一个甘于当狗，却没有资格当狗，而至死又未灭狗性的可怜虫。

张天翼有一项独特的贡献，就是他在左翼文坛是率先恢复探究国民性这个重大的文学主题。本来，在二十年代后期，一些偏激的“革命文学”倡导者就宣布“阿Q的时代死去了”，这就导致相当数量的左翼作家眼光仅及社会人生的政治经济层次，而忽略或回避了人性和文化心理沉积的层次。而张天翼则重新肯定了鲁迅的这个描写方向，认为：“我们常见阿Q这种人。现代中国的作品里有许多都是在重写《阿Q正传》。”<sup>①</sup>他以一批独具只眼的画鬼、画狗、画可怜虫的作品，宣告阿Q的时代并未结束，文学家在重写阿Q上还大有可为。《包氏父子》中的公馆门房老包虽然不用去住土谷祠，但他何尝不在做着“我的儿子会阔的多”的

---

① 张天翼：《我怎样写〈清明时节〉的》，收入上海文学出版社1936年版《清明时节》。

阿Q式的梦。老包当了三十余年的仆役，唯一的希望是儿子包国维从洋学堂毕业出来当官，自己享享老太爷的晚福。这种美满而渺茫的梦给这个贫困寒伦、忠谨老实的老人一种效力无法估计的兴奋剂。他可以把穷困视若等闲，千方百计地为儿子借债缴学费；他可以把自已的尊严置于度外，老着脸皮到银行、学校去哀求免缴制服费；他甚至可以去玷污自己忠实清白的品格，为儿子打扮得体面一点去偷主人家的头发油。但是，父亲可怜而执著的梦，却被儿子可笑而轻浮的梦所粉碎。学校和社会是富家子弟出风头的地方，包国维受熏染，受诱惑，处处跟在纨绔子弟屁股后面转，甚至不顾自己的家境而与纨绔子弟比派头，变成了一个十足的流氓青年。他可以偷抹别人的高级头油，而欣赏自己的“英俊”；他可以在大街上拧女学生的大腿，来显示自己的“勇敢”；他还可以受唆使而袭击纨绔子弟的情敌，使他受伤昏倒，以表示自己的哥们义气。小说把父子两代不同的“梦”和不同的行为，交织描写，相互映照，使老包执著的梦显得更加可悲，小包轻浮的梦显得更加荒唐，使整篇小说杂拌着甜酸苦辣皆有的悲喜剧味道。最后，包国维因行凶而被学校开除，老包的精神支柱彻底崩塌因之而昏倒在地，作者始而轻松的笔墨至此也使人感到沉重起来。在家族观念非常严重而人生幸福观念又极为狭隘的旧中国人的心中，“望子成龙”的观念已成世代沿袭的普遍心理。《包氏父子》剖示了这种普遍心理的消极性和空幻性，诚可使天下父母肃然敛容而思之。

张天翼描写知识分子的作品，多带意识喜剧的倾向，

早年所写的《从空虚到充实》、《猪肠子的悲哀》直至后来写的《畸人手记》、《出走以后》、《一九二四——三四》、《“新生”》，皆可归入此类。其中《出走以后》是写得较精练，也较精彩的一篇。“五四”时代，易卜生的《玩偶家庭》曾经激荡着我国个性解放、尤其是妇女解放的思潮。但时过不久，一些思想深刻的作家便提出“娜拉走后怎样”的问题，并在作品中探索这个问题。张天翼此作从题目便知，也是继续这种探索的，主人公何太太也振振有词地说：“我要象《玩偶家庭》里那个女主人公一样！”何太太出走，起因于口口声声要振兴实业的丈夫何伯峻，却到处放风说公司蚀本，要关闭，以剋扣工人的工薪。她替那些“穷鬼”不平，认为丈夫“腐化，恶化，守财奴！禽兽！国家社会上的罪人！”但是那位曾介绍《玩偶家庭》给她看，从而使她认识女人是“人”的七叔，却劝导她：同情民众的苦痛“只不过为了表示我们赶得上时代，表示我们没落伍”，“我们不妨把生活跟思想——解释成两回事。思想归思想，生活归生活。”她的生活方式已完全上流社会化，感到娘家的破败摊子处处不便，父亲已辞去收入微薄的差事，等着享她的福，母亲正在因一把剪子的失踪与仆妇吵闹，弟弟的上学也短不了她的扶持。但她又感到这样重返何府“太丢面子”。正在进退两难之际，何伯峻打来电报，准备明晨接她回府，她也就高高兴兴地梳妆打扮，邀请父母七叔上酒楼了。何太太的出走和被接回，从表面上看，是无足轻重的家庭纠纷；但作家正是从这些无足轻重之处插入他那无比锋利的讽刺刀锋，使人在开怀一笑之时若有所思。在外来的妇女人性解

放思潮后面，晃动着中国封建家规的暗影。中国的小知识分子一旦厌恶“窝窝头”，垂涎于“牛油面包”，投入资产阶级的怀抱之时，必然会被封建幽灵缠体，使人格行为分裂为二的。

抗战初期，张天翼由沪返湘，热情参加抗日救亡宣传工作，所作小说不多，却使他的喜剧天才得到一番光芒耀眼的闪现。他集道德喜剧、性格喜剧、风俗喜剧、意识喜剧各种要素于一炉，在抗日救亡的形势下作了进一步的发挥，写出时事喜剧的杰作《华威先生》，在社会上和文坛上引起轩然大波，使人正视和思考抗战营垒的阴暗面和妨碍抗战发展的社会隐患。华威先生这个喜剧形象早已被视为作家的“慧眼的发现”，小说寥寥几笔，即把一个官场风云人物写得声态毕现，针针见血，深刻淋漓。华威是国民党官场的宠儿，在宴会上他被刘主任频频劝酒，还被邀请参加县长公余工作方案的决策。他颇能装出几分“平民风度”，叫人称他“阿威”，开会坐在边角。他整天忙于开会，几乎把开会和宴会当作职业，可以不折不扣地称之为“会议阀”。他开会是为了显示他在政界、文化界的重要存在，照例要开会的人到齐等着他的大驾，在会场门口下车时总得把包车上踏铃踏它一下：叮！并且常在门口伫立一下，让全场给他行注目礼。他不能安安稳稳地参加一个会议的全过程，一天开几十个会，总是迟到早退，来去匆匆，街上闪电一般跑得顶快的，要算他的包车，借以大搞“串梭开会”。他与会是为了推销自己的政治信条，每常以谦逊的口气专横地打断别人的发言，虽然口头上鼓励青年热心抗日工作，但重点却要求“青年工作人员要认定一个领导中



心”，“要是上面没有一个领导中心，往往要弄得不可收拾。”很显然，他是要以自己心目中的那个“领导中心”来“收拾”这个热气腾腾的抗战摊子的。即是说，他以热心抗战的面目出现，实际上成为人民广泛地、切实地开展抗战工作的障碍。“群众是复杂的。工作又很多。我们要是不能起领导作用，那就很危险，很危险”。他以冠冕堂皇的语言来曲折地表达他那种充塞心窍的权力欲。他不能容忍任何一个群众团体“失控”。妇女界战时保婴会没有请他参加，他便弦外有音地问会内有无“汉奸”和“不良份子”，难以保险它不会成为“非法团体”，从而使自己成为这个妇女团体的男性委员。当知道青年们的日本问题座谈会，没有请到他就开会，他便脱下“平民”的伪装，露出暴君的嘴脸，称之为“秘密行动”，要追查“到底是什么背景”。这种“舍我其谁”的专横作法，正是国民党当局推行的消极抗日，压制人民民主救国要求的路线的表现，也即是当时便有人挖苦地形容的那句话：“蹲着茅坑不拉屎”。《华威先生》是一篇敏锐、深刻地切中时弊的明快速写，当一般作品尚在对抗战工作进行热情的鼓动之时，它以喜剧的敏感反省抗战主体自身，如明镜一般照见抗战营垒内部的蠹虫，直接影响了抗战文学的发展方向。正如茅盾所说：“‘华威先生’那样典型的出现，而且引起普遍的注意（……），而且更引起了青年作家对于隐伏在光明中的丑恶的研究和搜索，——这也是最近半年来文坛的新趋向。”<sup>①</sup>同时，华威的形象是

---

<sup>①</sup> 茅盾：《八月的感想——抗战文艺一年的回顾》，载1938年8月《文艺阵地》第1卷第9期。

富有个性而高度典型的形象，它借一个顽固官僚的喜剧性格，透过表层的政治层次，进入深层的文化心理层次，从而隐括了一个积弱民族在艰危时势中显露出的某种国民弱点：追慕名分而忽视实践目的，不顾民族的大局而膨胀——它的派系。作者让这个人物姓“华”，也许便有这种暗示性。这种较深刻的形象内涵的层次，随着抗战的深入也逐渐为人们所了解。在小说发表六年后，便有人指出：“我们能够静心观察的话，有一个事实是无法否认的：在广大的中国土地上，华威先生之多，犹如恒河沙数。而在日常生活之中，我们更不断地接触到，抗战以前有，直到抗战第八年的今天仍旧在活跃着。华威先生的时代还没有死去！”“华威先生是中国国民精神病状的凝结和综合：他名义上在刘主任那里办事，其实整天在别的地方鬼混，在官场上这种情形最普遍不过了。”<sup>①</sup>正由于这个艺术典型的高度成功，茅盾于一九四九年初发表在《小说》月刊的短篇《春天》，便以华威先生为主人公，描写四面楚歌中国国民党官僚政客的垂死挣扎，这是一位小说巨匠给一个因病几乎辍笔的后起之秀所写的小说续篇，也是对时事喜剧《华威先生》的崇高评价。

### 三 明快活泼又尖厉峭刻的讽刺风格

称张天翼是继鲁迅之后，和老舍并列的讽刺艺术的“双

---

<sup>①</sup> 蒋星煜：《论华威先生——华威先生的时代还没有死去》，载1944年12月《民主世界》第1卷第4期。

璧”，不失为真知灼见。不过，老舍得狄更斯的恢阔和轻松，须潜入生活深处，才能祛除嬉皮笑脸；张天翼得契诃夫的犀利和敏捷，须多方拓展自己的行文笔调，才能避免笔墨琐碎。老舍是成功了，当然他倘能如愿写成《正红旗下》和《康熙大帝》，将有更辉煌的成功；张天翼是有所遗憾的，他在四十年代成熟期，就抱病辍笔了。但是，张天翼不失为有自知力的作家，他在弹指十年的短促时间中，已开始展示了多副笔墨。他以活跃的才思，作过多种艺术形式和艺术风格的尝试，且不说他写过童话，写过戏剧，即在小说领域，他也写过怪异的长篇、精粹的短篇，还写过象《成恒业》这种以新闻报道、朋友信札、小说人物日记杂然相陈的“卷宗体”作品，写过象《一个题材》这种以作家向描写对象调查和寻问，秘不告人的真相的“采访体”小说。其中值得重视的是那些颇有情趣的写实体作品和韵味悠然的抒情体作品。《同乡们》属于前者。长丰大叔年青时失去土地，到异乡江畔当造船工，想积攒几个钱回乡买点田，“一个人总要有落脚地呀”。旧中国乡下人这种朴实的理想，使他拿可怜的几个钱去向来自同乡的青年人放债，二十余年的苦心经营，得钱还不能买一亩地，却招致同乡青年对他这个债主的讥讽和怨恨。阴雨天，青年们把孤苦无告的驼背老信接到大棚子里住，让长丰大叔独留在漏风漏雨的小草棚里。他手艺比驼背老信高明，却总感到自己应有的一些什么给驼背老信抢去了。他孤独地漫步江边，孤独地在小茅屋垂泪，叹息“一生一世就忙几个钱。钱呢，又害煞人”。小说在苍茫的江边展示一个复杂的灵魂，境界之开阔

有如高尔基早年的流浪汉小说，人物心境虽没有俄罗斯流浪者的强悍，但其自嚼心瓣、有苦难诉的辛酸，婉曲绵密地写来，格外凄楚动人。

讽刺属于理智的文学，它与抒情几乎处于对立的两极。但张天翼象一个音域宽广的音乐家，能作尖厉的诅咒，能作圆润的抒情。《夏夜梦》描写十里洋场的少年女戏子筱芸芳，被凶恶的女主人骂着打着在半饥半饱的状态中学戏，以便将来被当作摇钱树。这是一个富于幻想的天真少女，常对着星空遐思，即便身处恶劣的环境，也做着种种美好的梦。她听了胡琴师傅所说的古老故事，有感于“只要心眼好，总得团圆”的古老预言，思念曾经当过在旗将军的爸爸，每每浮现爸爸被迫卖掉她的模糊音容。她相信以玩戏子为能事的史六少爷要送她入学堂的许愿，觉得他是天上星宿下凡，对自己有情有意，做着无忧无虑的女学生的梦。她羡慕姐姐筱芸艳变作戏台上大红人，可以满不在乎地不听凶恶的女主人的管束，于是梦见戏台前面红底白字上挂着自己的芳名。尤其使她心动的是常到家中来的小官僚马先生，他许愿带她跳出这个黑暗的世界，到有鱼塘、有竹林的乡下自由自在地生活。他虽然拿不出八千块钱为她赎身，却满有把握地声称她的女主人做人口生意是犯法的，可以“到妇女协会去告她”。但马先生也是过江的泥菩萨，受女主人唆使的流氓的一番毒打，就不明去向了。筱芸芳被孤零零地遗落在黑暗的世界中，虽然天上的星河也许照着鱼塘竹山，也许照着剃光脑门的红脸大汉的父亲，但对她已是非常生疏了。因为女主人把她关进暗室，斥她

“十六岁的孩子就想飞！”一顿毒打，就使她的梦和她的皮肉一样带上斑斑血痕。一个骨肉分离，丧失人身自由的少女，把自己的人生欲望从虚无缥缈的梦境寻求抒发和满足，可是在残酷的现实的嘲弄和打击下，她陷入了连梦中的“幸福”都丧失净尽的精神痛苦。作家对这种沦落风尘的下层人物的人生和灵魂表示了真切的关注和同情，表现了一种深挚的人道主义精神。全篇真幻错综，现实和梦境相交织，高远的星空与黑暗的庭院相比照，笔意朦胧清妙，在张天翼作品中是别具一格的。

以上作品都丰富了张天翼的小说个性，减少其单调之嫌。但为数甚少。最集中地体现他的艺术个性的，是大量存在的讽刺与幽默之作。从他的第二个短篇集《小彼得》开始，他便以幽默和讽刺为创作的主调，但这种风格也有一个发展和成熟的过程，早期作品“有时失之油滑”，一两年间，在鲁迅等前辈作家的影响下，变得“切实起来了。但又有一个缺点，是有时伤于冗长。”<sup>①</sup>他早年作品淋漓尽致地表现了滑稽作风的是《稀松（可笑）的恋爱故事》。它描写诗人罗缪和大学艺术系学生朱列两个月处处讲究“现代意味”的恋爱，他们认为恋爱等于灵加肉，开始他们实行的恋爱减肉等于灵的爱，几乎每天嚼朱古力糖，喝甜酒，看电影，写诗，逛公园，举行野餐，于此时间罗缪经常想恋爱减去灵的事，于是接吻、宿夜。作者无情地嘲笑阔少小姐们以疯狂地吃喝玩乐为时髦的恋爱，只要看看他们两

---

<sup>①</sup> 《鲁迅书信集·致张天翼》，1933年2月1日夜。

个月不计结婚费的帐单：“猪股癩（朱古力）糖一百三十四盒。甜酒两打又三瓶。逛公园每周二次。看电影每周四次。Picnic（野餐）六十六次。上馆子二百余次。余从略。共计用银一千五百余元，费时一万二千三百八十四小时。”便可知其谐谑程度，更何况满纸是高度漫画化和引人开怀大笑的噱头了。

由于作家有自知之明，虚怀若谷又勤于进取，他的喜剧表现能力迅速地成熟，并取得了非同凡响的成功。这种成功的意义，超出了张天翼作品自身，它表明：左翼文学绝不仅仅需要震耳欲聋的“粗暴的叫喊”，而且更不可缺乏诙谐幽默的从容气度。呐喊自然可以激励民心，幽默同样能够提升人们的灵魂，证明自己在道德上、智慧上和前途上优于对手。更何况张天翼的幽默使人不能不承认，他是左翼阵营中比较注意作品的艺术魅力的一员。他以优越的思想眼光观照世态人情，对人物淡笔勾勒，重点皴染，攫取几个凡眼容易放过而又富有喜剧意味的生活细节反复刻画，明快泼辣，生蹦活跃，真味扑人。谈三十年代讽刺幽默作品的繁荣，是不能不谈张天翼的。首先，他善于把握日常生活中的喜剧性矛盾，使之交错聚结，不时地迸发出讽刺的火花和幽默的笑影。《旅途中》描写发生在一节货车上很有戏剧性的场面。泼皮式的乡镇官吏计三钻子不把早上车的两个乡下佬放在眼中，碰了他们不让坐包着黄历的布包袱的钉子之后，却又不能不低声下气地向他们借茶水解渴。他浑身不舒服，只有到了一个秃头灰须的老人带着仆人上车时，才感到有了知音，便声色俱厉地表示下车后要

让民团整治这两个乡下佬。其不知这个秃顶老人是一位退伍将军，财巨势大，曾在一次办赈务中审问过贪污舞弊的计三钻子。他怒斥计三钻子凌辱乡下佬的行为：“中国就糟在你这种人手里！”计三钻子诚惶诚恐，只有当退伍将军中途下车之后，才吐一口恶气：“什么家伙！你两百多万的家财从哪里来的！”小说在狭小的车厢内展示了一个等级森严的世界，大官训小官，小官骂国家，百姓对此均无兴趣，只尊重包袱中那本黄历——大小官僚的两重嘴脸，上下流社会的种种人情世态，都在一个半小时的奇特旅途中翻箱倒柜地抖落出来，令人在多重喜剧性矛盾的浑然一体的交织中，感到又可笑又可悲。

在聚集多种喜剧性矛盾方面，假若说《旅途中》用的是巧合法，那么《欢迎会》用的就是误会法。省巡视员来县视察，体操教员赵国光连忙排演话剧《还我河山》，以便在欢迎会上大出风头，为巡视员赏识而升官发迹。戏的内容是强小国侵略弱大国，弱大国忽有一个爱国大英雄起来抵抗，把敌人打得躲到桌底讨饶。但是忙乱中却把剧本的台词弄乱了，大英雄按后台提示，错念了卖国贼的台词，并以卖国贼的身份听命于强小国，屠杀本国的老百姓。结果巡视员指挥军队包围学校。把赵国光及演员解省交军法处严办。一幕话剧的误演，把赵国光邀宠得祸，“欢迎会”变成“得罪会”等多重喜剧矛盾集中在一起，足以使人开颜一笑。但是错中有真，错益显真，国民党当局不正是以救国大英雄自命，实行媚悦外敌，屠杀人民的政策吗？因此，这种误会不是纯然卖弄噱头，可以引起人们的深思，并非一笑

可以了之的。

一般说来，悲剧是深沉舒缓的，喜剧是敏捷轻盈的。张天翼善于把握喜剧艺术的节奏和速率，简单明快，鲜明跳跃，笔姿活泼，给人以有别于悲剧沉重感的喜剧轻松感。这是他的喜剧表现手法的另一个重要特征。他在气质上是一个出色的短篇小说家，他擅长于以微见著，顷刻提破。《笑》一再重复和深化一个细节，节奏显得单纯又富于跳跃感的。发新嫂的丈夫因顶撞九爷，被当作土匪关进狱中。发新嫂为了搭救丈夫，以肉体满足九爷的淫欲。但九爷不满意她那副苦脸，要她“笑一个”。次晨离去的时候，九爷挑了一块假银元，还要她“笑一个”，才给她。发新嫂要靠这块银元维持家用的，于是到茶馆请求九爷换一块，九爷要她在大庭广众中再“笑一个”。短短篇幅中，三番写笑，使小说高潮迭起，节奏紧迫。第一次写笑，是要受侮辱者“愉快地”接受侮辱；第二次写笑，是要受侮辱者对侮辱行为表示“感恩戴德”；第三次写笑，是要受侮辱者把耻闻变作社会新闻，在社会上失去做人的价值。豪绅阶级为残酷地践踏受侮辱者的肉体 and 人生价值，作家也极为愤慨地鞭挞了豪绅阶级丑恶卑鄙的灵魂。这种喜剧是严峻的，而且严峻到使人不能发笑，它在喜剧的外壳里面已膨胀着悲剧的内核。最后，发新嫂痛不欲生、愤不可抑地飞起茶壶向九爷打去，这把茶壶也是带着作家的悲愤去攻打那个悲剧的根源的。

张天翼还善于把握喜剧描写的角度，用特殊的视网膜感受生活的动静明暗，用特殊的试剂来检验生活浊水的酸



稔咸淡，用特殊的三棱镜来分析生活中习以为常的白光所混杂着的五颜六色。这种调动描写的角度，从而使描写对象散发出自然、亲切和别有味道的喜剧感，是他的喜剧表现手法的另一个重要特点。《善女人》从一个闭塞乡村的昏庸老妇的眼中透视世界，使周围正常运行着的事物发生歪斜和倾倒，于愚拙谬误之处逗出人们的笑声。《奇遇》从一个未学会行走的富家婴儿的眼中，展示老妈子在贫民窟中阴暗凄惨的生活，以婴儿半懂不懂、少见多怪的天真联想，散发着一股带奶味儿的幽默感。作家擅长的是以少年儿童的眼光观照世界，以纯洁观照邪恶，则邪恶愈显，用这种角度写成的小说有《团圆》。小说中的野孩子大根备受玩伴们的侮辱，因为爸爸失业后外出营生，毫无音讯，衰弱的妈妈拖着五个小鬼，只好靠出卖肉体维持家庭。爸爸终于被盼回来了，“团圆”应是一家喜庆的事。但爸爸碰到纠缠着妈妈的流氓无赖大摇大摆地出门，“团圆”便成了一幕悲剧的起因。当爸爸气急败坏地责问妈妈时，大根以妈妈的保护人自任，甚至操起石块、劈柴想对抗爸爸。家庭境况是明摆着，爸爸痛悔、自责，觉得无脸见人。当妈妈想自杀以换取一家的清白和宁静的时候，全家大小陷入悲惨的骚乱之中。小说从这个野孩子受辱起笔，既点明了妈妈出卖肉体实因生活所迫，又勾勒出爸爸感到无颜见人的社会气氛。野孩子不明悲剧的底里所采取的幼稚行为，增加了小说的喜剧感，但如此幼稚的孩子无辜地被家庭悲剧所殃及，就更增加了悲剧的份量。作品所以写成了一幕始而令人发笑、终而令人震慄的悲喜剧，是与作家选取由小孩

的角度去描写世界有极为密切的关系的。

张天翼是喜剧语言大师。他有非凡的语言敏感，除了北京话之外，他还精通长江流域多种地方话，包括湘乡话、杭州话、扬州话和四川话。因此，他能得心应手地驱遣语言，通俗、准确、生动而又富于幽默感地描摹或城、或乡、或上层、或下层等各种人物的身份、脾气、怪癖和腔调，从而形成一种得到人们普遍推许的喜剧语言特点。一位国外学者甚至认为：“他摒弃了华丽辞藻，也不用冗长的段落结构；采用喜剧或者戏剧性的精确，来模拟每一社会阶层的语言习惯。就方言的广度和准确性而论，张天翼在现代中国小说家中，是首屈一指的。”<sup>①</sup>张天翼喜欢在运动状态中使用语言，使其语言带有初出水的鱼虾那种鲜蹦活跳的生命。他的小说多写行动和对话，少写静止的环境和冗长的心理。他认为，“笨重沉闷的心理描写最好能够避免，每个人物都拿举动来说明。写景也愈少愈妙。”<sup>②</sup>他并不是不写环境，而是把环境描写渗透到情节的发展之中。打个比喻，他小说中的环境，不是挂在商场上的衣服，而是妥贴地穿在人体（情节）上的衣服。《小账》写“松记酒家”的大老板向顾客夸口：“热天顶要紧的是讲卫生，卫生我们最讲究。”小说并没有急不可耐地大段描写肮脏的环境，使店老板当场出丑。而是先写店老板在柜面上把汗珠、唾沫洒在腊肠上，转到“内设雅座”的套间传呼徒弟时，又写那里布着蛛丝，三张歪桌似乎绞得出汁水，十来张凳子一坐下

① (美)夏志清：《中国现代小说史》第九章，香港友联出版社1979年版。

② 张天翼：《文学大众化问题征文》，载1932年7月《北斗》第2卷第3、4期。

去就得粘住屁股。连屋后有一个露天粪缸和臭水河，也是等到大老板追打徒弟，徒弟投石入粪缸，溅了老板一身，才作出交代的。这种写法使文气从容清爽，使依次出现的零碎环境不时地闪动着幽默。张天翼笔下人物的对话，切合口吻，颇为精彩。虽然早年有的作品过多地重复人物的口头禅、习惯语，似有一点“嘴贫”之嫌。但他描绘南北城乡、绅贾豪强、平民百姓、三教九流诸色人物的谈吐，都显示出地域、职业、身份、个性等不同特点，华威、老包各具口吻；计三钻子、九爷异其腔调。《讲理》中的巨富人家太太因孩子在杂货店门口拉屎受到干涉，就理直气壮地宣称：“就是市长也不能不许人屙屎，”“不屙屎——肚子不发胀的啊？小娃儿胀死了你抵不起命哩。我告诉你，噉！出了人命案——看你吃不吃得起官司！”一副恃财气盛、以势压人的腔调。《中秋》的葵大爷每年只收四五十担租谷，口气就没有她那么壮。他想赶走到他家中过节的业已破落的舅老爷，只能指桑骂槐地打骂馋嘴的孩子。佃户以阉鸡送礼，被他挑肥挑瘦地气走，丢了一口肥肉，应是他大发雷霆的时候了。但他也不是指名道姓，只不过借题发挥地指责舅老爷：“我的亲戚朋友只会占我的便宜！一有得吃他们就赶紧来，一有事情他们就只袖手旁观！好亲戚！好亲戚！”富女人敢于在大街上逞横，开口“市长”，闭口打“官司”，无所顾忌；小财主虽然吝啬，却不愿落个六亲不认的坏名声，唯有旁敲侧击，令人抓不到把柄地刺伤穷亲戚的灵魂，即便在他怒火最盛之时，骂亲戚还要采取泛指法，并拉“朋友”来陪绑。这种闪烁其词、不能一吐为快的骂法，

绝非巨富人家所为。张天翼这种达到或接近化境的喜剧艺术语言，是他其余喜剧艺术手法的坚实基础。唯其如此，他当之无愧地成为三十年代小说领域的喜剧艺术的奇才。

# 现实主义的深化

——张天翼小说创作的演进

黄侯兴

## 一 文艺观的转变

学生时代的张天翼，从一九二二年涉足文坛，在林琴南与《礼拜六》之类的影响下，开始写些滑稽小说。这些早期的作品，镂刻着张天翼青年时代生活和思想的印记，表现了一个深受封建文化毒害的文学青年的守旧立场。

我们今天重新审视这些作品，除了艺术上比较粗糙外，不难看出它们的反现实主义的倾向。这不仅因为作者尾随在林琴南等“保古派”后面，扮演封建“小老头”的角色，否认“五四”以后人的觉醒这一历史的走向，而且没有正视“五四”以后的现实人生。

大约于一九二三年间，张天翼偶读鲁迅的《阿Q正传》，思想开始发生转机，进入了对自己的政治立场与文化观念进行反思的阶段。他从阿Q身上看到自己头脑里潜在的封建意识，保留着“阿Q的灵魂原子”。未庄的生活，未庄的文化，熬炼出了这样一个阿Q。这阿Q的哲学，来自于赵太

爷、钱太爷们，是封建宗法的传统，是代表封建地主阶级经济、政治和文化利益的哲学。而阿Q正是莫名其妙地维护这一套道理。至于这套道理是怎么一回事，从哪里来的，阿Q从来不去思考。张天翼因此反省，他越觉得自己象阿Q，就越觉得他过去所尊敬的林琴南大师以及中学校长们都象赵太爷，他们“把一部未庄文化塞给我们，要我们年轻小伙子都训练成一个小阿Q”。张天翼终于决心从未庄文化的圈子里跳出去，“不再作阿Q”<sup>①</sup>。

告别“鸳鸯蝴蝶派”，告别林琴南们，张天翼“从不安之中渐渐解脱”。他要学习鲁迅，执著现在，正视人生，对于现实人生有分明的是非和热烈的好恶。张天翼说：“要是一位艺术家不怀着这样的大热情，要是他对人生冷淡，无所善恶，无所爱憎，并不想来洗涤我们的灵魂的话，那他一定写不出这样的作品来。”<sup>②</sup>告别未庄文化，是张天翼走向艺术自觉的开始。他这时文学观念的变化，主要是不再把文艺视为封建政治的附属物，不再借文艺戏谑人生，而是要求作家的艺术个性得以自由的发展，在咀嚼人生的苦味之后，逐渐意识到作家对于人的精神解放应尽的特殊责任。

张天翼放弃旧文艺，从近代西方文艺思潮中学习了现代派的表现方法，“躲到象牙做的宝塔里玩玩神秘劲儿”，《黑的颤动》、《走向新的路》和《黑的微笑》，便是在探索中仿效现代派的象征主义的作品。作者那时虽然试图通过人物

---

① 《论〈阿Q正传〉》，《文艺阵地》1941年第6卷第1期。

② 《论〈阿Q正传〉》。

心态的描写揭示人的精神世界，但由于他还无力把握住生活的本质和人生的真谛，而只能把自己郁闷的心境用一个厚厚的神秘的外壳包藏起来，因此作者笔下的形象没有人的血肉，没有显现真的人的灵魂，没有与时代的脉搏汇流。而且，从张天翼早年就具有的讽刺谐谑的才能来看，象征主义的表现方法，显然是不适应于他的性格气质与美学追求的。经历了“五卅”惨案、“三一八”惨案，这一幕幕的社会人生的悲剧，再次引起他的反省，使他意识到不能躲在“象牙之塔”里做文章；“无论躲到什么地方，总还是在这现实的世界里”<sup>①</sup>，无法逃避作者与社会现实中黑暗、腐恶的东西的搏斗。这再次的反省，是张天翼在实现人的自觉与艺术的自觉上一个重要的演进。写于一九二八年十一月的短篇小说《三天半的梦》，反映了张天翼创作思想的重大转折，是他的现实主义文学的新起点。

## 二 “新人”的意义

从《三天半的梦》到《二十一个》，张天翼的短篇小说引起了社会的普遍注意，他被誉为当时文坛的“新人”。

为什么张天翼的创作能给文坛一个“新”的印象呢？这就有必要考察一下当时理论界、创作界的情况。

一九二八年，创造社、太阳社主要成员提倡无产阶级文学，这在大革命失败后的白色恐怖氛围中，是有积极的

---

<sup>①</sup> 《创作的故事》，载《创作的经验》，上海天马书店1933年版。

战斗意义的；不过，他们所犯的“左”倾错误及其在较长时间内造成的不良影响也是显而易见的。譬如他们在强调作家要“把握正确的世界观”的同时，鼓吹唯物辩证法的创作方法，认为这种方法“将给你以正当的指导，示你以必胜的战术”<sup>①</sup>。他们把世界观视为能网罗一切、取代一切的宝物，说“我们要表现‘五卅’，我们即使不曾跳进那个漩涡之中，我们可以去访问那时的当事人，可以考核当时的文献，经过相当缜密的研究，我相信我们一定可以生出一个伟大的直观，激刺我们的创作欲”<sup>②</sup>。相反，他们认为，“单描写客观的现实，是空虚的艺术至上论，是资产阶级的麻醉剂”<sup>③</sup>；他们因之提倡“描写旧的之中的新的产生，描写今天中的明天，描写新的对于旧的克服”<sup>④</sup>。这些理论，歪曲了文学的本质，违背了文学创作的规律，错误是明显的。然而当时不少进步的作家、批评家却相信这套理论。他们把创作理解为“政治宣传大纲”加公式主义的结构和脸谱化的人物。蒋光慈、钱杏邨、洪灵菲、华汉等写于这一时期的许多作品，存在着脸谱化和公式化的倾向，便是这些“左”的错误理论的产物。

在文学教条主义错误思潮占统治地位的时候，张天翼没有随声附和。首先，张天翼遵循文学自身的规律和特性，

---

① 成仿吾：《从文学革命到革命文学》，1928年2月《创造月刊》第1卷第9期。

② 《桌子的跳舞》，《沫若文集》第10卷第335页。

③ 克兴：《评茅盾君底〈从轱岭到东京〉》，1928年12月《创造月刊》第2卷第5期。

④ 转引自朱寰：《关于“创作”》，1931年9月《北斗》第1卷第1期。



不把小说创作等同于“政治宣传大纲”，而是把人作为文学的根本对象。他的独特的文学思考，使他超越了“革命文学”论者的局限，潜心去发掘人物，描写性情。张天翼说，“人物第一”，“人物总是居于主动地位”；而且这个人必须是一个“活人”，有血肉、有灵魂的人。“他的一切——甚至他的内心，他那些最微妙的感触，他那隐藏在灵魂深处的东西，我们也都能够了解，能够设身处地去同感，并且关心他的命运”<sup>①</sup>。因此他不去重弹“革命加恋爱”的老调，不去硬造一个自己不熟悉的、突变式的革命英雄，也不把人物作为政治说教或道德说教的工具和傀儡。如《三天半的梦》，张天翼把重心放在塑造一个有生命的活人——一个企图与家庭决裂却又割不断千丝万缕的感情联系的知识分子的复杂的内心世界。作者笔下的人物，既包含着肯定的性格因素，也包含着否定的性格因素。作者没有按照进步、中间、落后这类政治尺码去制作他的人物，而是按照生活的本来面目，努力写出人物性格的真实性与复杂性，他因此获得成功。

“‘人’是多方面的，是复杂的创造物，要是只用一张脸谱——不论是什么脸谱，那总是写不到家的”。张天翼文学思考的特点在于，他对他的物诚然有着一种道德态度，但他始终没有忘记他的人物的多元性。“他一方面固然是个首相，而一方面他同时也是他太太的丈夫，是他儿女的父亲，是他女婿的丈人老子，是他朋友的朋友，是他所爱读

---

<sup>①</sup> 《谈人物描写》，《张天翼文学评论集》，人民文学出版社1984年版。

的书籍的读者。他也有他的私生活，有他的嗜好，有他内心的真苦闷与真喜悦，等等。总而言之，他是一个‘人’”<sup>①</sup>。在《团圆》、《夏夜梦》、《报应》、《包氏父子》等作品中，作者以人物为轴心，写出了人物复杂矛盾的精神世界，这些描写看来是那样客观、超然、冷酷，然而这里却蕴蓄着作者的良心，他的人道的同情，他的深沉的悲哀，他的含泪的控诉，他的性格的批判。张天翼说，“只有到了人类能够自觉地支配自然之后，到了人类能够自己作主，来支配人类自己的命运之后，作品中才有自动的‘人’，而不是被别的东西任意摆布的棋子了。”<sup>②</sup>张天翼所追求的就是这种自动的、多元的真人，有人性的活人。

张天翼并不否认文学的社会功利价值，他同样在小说里要借形象、情节去表现自己的政治倾向或道德态度，但这种倾向、态度，不是硬贴的标签，外加的评语，而是以人物的真实性为前提。文艺写人，写人的精神世界，这是作家对文艺内部规律的探求；文艺反映现实，提出引人思考的社会现实的问题，这是作家对文艺的外部规律的反映。问题在于，现实主义要求这种反映必须是真实的、形象的，而不是虚假的、教条的。短篇《三太爷与桂生》，作者对于遭到恶霸地主活埋的农会积极分子桂生是同情的，但作者没有把他写成高大全式的人物，而是给人物以独立的个性，让人物按照自己的灵魂和逻辑行动着。桂生一方面是农会积极分子，带领农民抗租，勇敢而诚实；另一方面他又沿

---

①② 《谈人物描写》。

袭着祖传下来的麻木、落后的意识。他从上海大城市回来以后那些可笑的举止，同发迹以后回到未庄的阿Q，并没有两样。有人曾因此批评张天翼的这类作品“没有固定的倾向”，即缺少现实主义作家应有的一种“有力量的情绪”。我以为，这恰恰是张天翼小说的成功。

当张天翼走进新文学领域时，就立意把社会生活中各色各样活生生的人作为自己描写的对象。但这种描写又和作者肩负的社会责任紧密结合在一起，反映了作者在那个黑暗社会里的忧患意识以及他的深厚的人道主义精神。短篇《二十一个》之所以引起人们的瞩目，并不在于它的艺术描写的成功，而是在反映战争题材中，作者有了新的突破，不再把士兵当“丘八”看待，注意了尊重人的价值，通过对士兵哗变的描写，对“当兵打仗”这个主题进行了更深的层向的开掘，纠正了人们长期以来形成的偏见，发掘了在普通士兵身上人性的觉醒。对于看厌了公式化、概念化作品的三十年代读者来说，对于被生活的纷乱弄得神经已经有点迟钝、麻木的知识分子来说，张天翼的小说，无疑使他们感到耳目一新。而对于纠正文坛的不良风气来说，张天翼的小说则是起到了扭转风气的作用。所谓扭转风气，即指摆脱文学教条主义，使文学得到了复归，使小说有了转机。“所以，如果我们考察张天翼底作品是怎样地受到了广大的欢迎，就不应该忘记了当时新生的文学要求在创作实践上找不到具体表现的苦闷，更不应该忘记了那要求是在所谓进步的知识人底气氛里面经过了屈折作用”<sup>①</sup>。

<sup>①</sup> 胡风：《张天翼论》，1935年2月《文学》月刊第4卷第2号。

在短篇《仇恨》、《蜜月生活》、《小账》、《团圆》、《夏夜梦》里，张天翼对那些被侮辱与被损害的弱者、贫者，一直寄予深厚的人道主义的同情。《仇恨》写一群因兵灾而逃荒的农民在路上遇见三个伤兵，立即把仇恨发泄在他们身上，甚至想活埋他们，但后来农民们终于认识到，他们是同属于一个世界的，他们应该团结起来，向那些专门制造灾难的恶魔去发泄他们的仇恨。《夏夜梦》写一个学唱戏的女孩子身心遭受的摧残。她想跳出苦海，做了一连串的梦，这些梦都无法实现，但她没有绝望。作者给他的人物留下了美好的憧憬，不让她的梦完全破灭，似乎是以爱和祝福来医治人们心灵的创伤。至于短篇《笑》，我以为不该属于“幽默”一类。因为小说所反映的这一严肃的主题——即揭露土豪劣绅从肉体上、精神上凌辱与摧残劳动农民的罪恶行径，使擅长幽默的张天翼无论如何也“幽默”不起来。土豪劣绅九爷把农民杨发新当作“土匪”抓起来以后，发新嫂来为丈夫求情，九爷借机调戏她，要她象卖淫妇似的对他发笑：“我花钱买你一张哭脸么！……你要的是钱，我要的是快活！”“笑一个！——不笑不行！”当九爷达到目的，给她一块假洋钱的时候，还要“笑一个！——笑一个才给你”。后来那女人知道受骗了，终于反抗，举起茶壶向九爷掷去。旧制度毁灭的不仅是人的生活，同时还毁灭了人——人格、人的尊严。土豪劣绅可以在一个善良而毫无抵抗力的妇女身上任意发泄他的兽欲，而且在这以后还要进一步蹂躏她的人格。于是这成了张天翼憎恨的焦点，成了他的小说抨击的中心。当作者通过被侮辱与被损害者的艺术形象，表现

自己深广的忧患意识，提出要维护人的尊严、人民的精神价值的时候，便加重了作品的崇高的悲剧性质，显现了人道精神的伟大力量。

总之，以人物为轴心，把人作为文学创作的主体，在广阔的社会生活背景描写和深沉的民族文化心理剖析的基础上去发掘人性，批判人性的扭曲和人格的堕落，探索人生悲剧的根源，使张天翼小说获得了新的生命，一种蕴含着作者喜怒哀乐的、灌注着人道同情的活人的生命。

### 三 讽刺的成就与特色

黑格尔说过，喜剧高于悲剧，理性的幽默高于理性的激情。张天翼被誉为文坛“新人”的作品，如《三天半的梦》、《二十一个》，都不是具有喜剧色彩的讽刺作品。这些作品只说明张天翼忠实于艺术，通过创作实践做了文学复归的工作，但这些作品未能显示张天翼的创作个性与文学才能。张天翼的个性与才能，在于讽刺与幽默——张天翼独特的笑。

近年来一些论文，对张天翼讽刺的才能与特色，已经进行了很有见地的研讨。我这里仅就张天翼的“理性的幽默”——显现社会姿态的笑，作些补充性的论述。

(一)社会批判与道德批判的统一，使讽刺超出伦理学范畴而具有社会学的价值。如性道德批判，是张天翼讽刺小说经常接触的主题之一。短篇《报复》是反映这一主题的开篇。作者意在批判那种把男女之间的性行为当作双方“等

价交换”的礼品的鄙俗的道德观念。卜小姐是为了答谢，黄先生是为了报复。这种性生活的“交换”，已经越出了理性的轨道，是人性的扭曲，是美向丑、崇高向滑稽、圣洁向鄙俗的转化。有人责备《报复》是一篇写性行为的无聊作品，我以为这种批评不公允、不全面，因为作者还是尽了道德批判的责任的。不足的是，道德的批判没有以社会的批判为基础，作者未能从发掘人性美这一更高的层次上进行道德审视。在《温柔制造者》中，作为性道德批判，张天翼则把锋芒指向那个不负责任的、玩弄女性的老柏，而不象《报复》那样，对卜小姐与黄先生进行了等量的谴责。而且，这个短篇开拓了更深的批判层向。《报复》里的黄先生也许就是一个职业流氓，而老柏却是一个大学教授，他的“单纯的性欲”同他的文化教养、他所从事的高等教育工作是相悖的。又如短篇《找寻刺激的人》里的江震，是一个大学毕业生，他失恋后想寻求新的刺激，他于是想在他姑妈家的婢女小顺子身上发泄情欲。作者始终把嘲讽的视角对准人物身上的毒瘤，让主人公用自己的潜在意识和滑稽动作把自己的种种伪装撕碎。在抨击那些所谓“有教育的知识者”时，把性道德批判引向社会批判的更深的结构层次上，讽刺因之更具有严肃的战斗性。

“笑这个东西要比人们所想象的重要得多，深刻得多。这个笑，不是那种出于一时的冲动和喜怒无常的性格的笑，同样也不是那种专门供人消遣的轻松的笑；这是另一种笑，它完全出于人的明朗的本性，之所以如此，是因为在人的本性的最深处蕴藏着一个永远活跃的笑的源泉，它能够使

事物深化，使可能被人疏忽的东西鲜明地表现出来，没有笑的源泉的渗透力，生活的无聊和空虚便不能发聋振聩”<sup>①</sup>。一个严肃的讽刺作家所要维护与保持的便是圆满的人格、健全的人性——“人的明朗的本性”；真、善、美是他们遵循的美学原则，是他们揭露隐藏在现实生活中的笑的源泉的渗透力。在《找寻刺激的人》里，小顺子拒绝了江震的“爱”，因为这不是两性间健康的爱，她的拒绝，正是维护了人的明朗的本性，美的灵魂战胜了虚伪与丑恶，性道德批判在这里得到了深化。

张天翼不仅批判了象老柏、江震这类堕落的新派知识分子，也批判了那些乡绅地主和旧派文人。《脊背与奶子》里的长太爷，《砥柱》里的黄宜庵，作者对他们丑恶的灵魂和可笑的举止，剖析得入木三分。如果说，新派知识分子在现代性爱关系上从打破封闭走向混乱与堕落，那么乡绅地主与旧派文人则在封闭的国门之内保持着世袭因袭的原始型的愚昧的性生活。但是这两种类型都具有东方封建的性道德观念的特征，因此张天翼的讽刺是尽了反封建的战斗任务的。

(二)“愤怒的笑”与“含泪的笑”的统一。张天翼的讽刺作品，大致发出了这两种笑声。前者是肖伯纳式的笑，后者是果戈理、契诃夫式的笑。在《友谊》、《善举》、《和尚大队长》、《善女人》等许多短篇中，张天翼的笑，时时发出愤怒的火焰，他对笔下那些讽刺形象进行了最恶辣的诅咒，

---

① 果戈理：《剧场门口》(1836—1842)，载《春风》文艺丛刊1979年第3期。

不惜他们的溃灭。但是，真正能显示张天翼讽刺才能的，是他的含泪的笑，他的充满人道同情的苦笑。《包氏父子》堪称这种含泪的笑的典型作品。老包是在某公馆伺候了三十年的老听差，他省吃俭用，甚至借债供儿子包国维读书。他“望子成龙”，天真地以为“洋学堂里出来的就是洋老爷，要做大官”，而他自己俨然就是“老太爷”了。应该指出，由于中国社会的封建性质所决定，在老包身上深刻反映了小生产者想改换门庭的意识；而这种意识又使他在现实生活中演出了种种悲喜剧。老包其实就是三十年代的阿Q。在他身上，幻想与现实是矛盾的，他的向上爬欲望与他的社会地位，以及愚昧、麻木、软弱、卑怯的性格也是矛盾的。当然，老包不具有冒险的精神，也不具有流氓的品质和骗子的本领；所以张天翼嘲笑了老包的性格和行为，但也揭示了这位劳动者忠厚善良的品质和最后的悲剧遭遇。作者对老包是怀着人道主义的同情心的。他把老包归入“牛马”类，而不是“狗”类。他的笑，不是旁观的笑，更不是恶辣的笑，而是含泪的笑，一种说不出滋味来的苦笑。

其余如《皮带》、《请客》、《陆宝田》等作品，喜剧富有悲剧的渗透力，喜剧产生了悲剧快感的作用。张天翼在这类作品中刻画了许多不同性格的讽刺形象，但他没有诅咒他们的毁灭；相反，一种进步的、正义的道德基因激发了作者对这类讽刺形象的怜悯。这种感情因素，既含有同情他们的生活窘境，也含有惋惜他们因性格的弱点而酿成的惨剧。总之，张天翼讽刺小说的可读性，就在于它从一笑了之走向深沉的笑——既有愤怒的笑，更有含泪的笑。而



这含泪的笑是属于更高层次也是更难把握的讽刺，它是讽刺作家的历史使命感凝成的结晶。

(三)《华威先生》是张天翼的讽刺代表作，《速写三篇》标志着他的现实主义文学道路达到的高峰。毋庸讳言，华威这个形象的塑造存在着类型化的毛病，但这个形象的出现无疑给我国现代文学画廊增添了一个讽刺的典型。有一篇评论文章指出，“在我们新文学史上，《阿Q正传》曾经使一些小官僚和小政客感到惶恐，后出的《华威先生》也在一个新的历史时期里使一些抗战官僚和‘救亡专家’感到惶恐。它在政治上给破坏抗战的社会渣滓以无情的打击，在艺术上更宣告了现实主义的胜利”<sup>①</sup>。我很赞同对《华威先生》思想、艺术成就的这个基本评价。华威永远挟着一个公文皮包，带着一根老粗的黑油油的手杖为“国事”忙碌着。他叫嚷着“一切抗战工作都要领导起来才行。我怎么跑得开呢，我的天！”他声明自己“不怕吃苦，在抗战时期大家都应当苦一点”。因为太忙，华威乘坐的黄包车在全城跑得最快——象闪电一样快！他毫无必要地一天参加十几个有关抗战的会，每次讲话又都是重复着“要认定一个领导中心”一类的谰言。华威究竟是一个什么样的文学典型，众说纷纭。有人说是国民党文化特务的形象，有人说是国民党抗战官僚的形象，有人说是国统区职业文化人的形象，有人说是旧官僚主义者的形象。吴组缃曾作过这样的分析：“华威是个很可笑可鄙的角色，并非十恶不赦。在国民党统

<sup>①</sup> 王西彦：《当〈华威先生〉发表的时候》，《张天翼研究资料》第104页，中国社会科学出版社1982年版。

治区是到处都有的。他是国统区一种官气十足的文化人，在抗战初期极多。作者嘲笑、挖苦了他，为统一战线内部塑造这样一个形象是很有意义的。有人把华威先生说成是个文化特务，看成敌我矛盾，那并不符合作品的处理态度和人物性格的特质。”<sup>①</sup> 吴组缃正确地指出了这一形象的典型属性。这是一个官气十足、官瘾很大的官僚主义者的典型。我认为，对于文学的典型，我们应该重新加以理解。高尔基说过“典型是时代的现象”，是一种“综合”，它可以“超越时代的界限”。如堂·吉珂德、浮士德、哈姆雷特、奥涅金、毕乔林、罗亭等，高尔基认为都是艺术的典型，具有不受时空制约的超越性。阿Q这个典型，也是一个综合，一个超越了时代界限的综合。如冯雪峰所分析的，“阿Q，主要的是一个思想性的典型，是阿Q主义或阿Q精神的寄植者，这是一个集合体，在阿Q这个人物身上集合着各阶级的各色各样的阿Q主义，也就是鲁迅自己在前期所说的‘国民劣根性’的体现者。”<sup>②</sup> 我们是不是也可以把华威看成是一个综合呢？它综合了在官场上争权夺利而不干实事的官僚主义者的本质特征。张天翼笔下的华威，虽是在抗战初期国民党统治区文化界活动，但作为典型，我们不能认为只是文化界才有这种宝贝，其实政界恐怕要更多些，因为这里的气候土壤似乎更适宜于这类宝贝的繁殖。而且，不只是国民党的抗战官僚，其他政党、团体内部同样存在着；也不只是解放前的社会现象，全国解放后恐怕也还有

① 《吴组缃谈张天翼》，《张天翼研究资料》第79页。

② 《论〈阿Q正传〉》，《冯雪峰论文集》第1卷第288。

华威在活动着——争官争位，忙于应付各种会议。所以，解放后，张天翼曾一度酝酿撰写华威的续篇。虽然这续篇没有写出，但张天翼心目中的华威形象的典型属性，可见一斑。应该说，华威这个典型，也具有超越时代、超越阶级的特点的。

新中国成立后，我国文艺一度由于不断地受到“左”的路线、方针的干扰，讽刺被禁止了（即所谓废除讽刺的乱用）。这种极不正常的现象，使作家无法在广阔的天地里从事创作，它限制了包括张天翼在内的一批已经形成自己独特风格的作家的讽刺才能。解放后的张天翼，主要从事儿童文学创作和文学批评，他所擅长的讽刺小说却不多写了，这对于我国文学事业不能不认为是一个损失。这不只是张天翼，许多有才华、有丰富创作经验的作家，因为形形色色的“左”的禁令都搁笔了，直至十年文化浩劫，文坛更是呈现一片荒凉、萧瑟的景象。总之，喜剧被禁止了，人们看到的却是一幕时代的悲剧。

——写于纪念“双百”方针三十周年之际。

# 张天翼的小说和中外 讽刺文学传统

吴福辉

一个极富革新精神的作家也总是要面对传统。在张天翼的小说艺术进入成熟的境地之后，他创造了独特的现代讽刺体，但他确实是从阅读中国旧小说和“林译小说”起步的。而且，在他身上反射出如此复杂的文学之光：他早期给“礼拜六派”杂志写过旧小说，在北京求学时代还写过模仿现代派的作品，作为激进的左翼作家，却始终保持着某种狄更斯笔调，在提供出一种充满跃动的艺术感觉、乐趣和犀利的社会批判意识的讽刺作品的同时，四十年代初，他居然能专心一意地写出长篇理论文章，来一泄他对中外名著《红楼梦》、《儒林外史》、《汉姆雷特》的无限倾心。透过这一切，人们不难发现张天翼那极为开阔的艺术天地，并循此探寻到他的文学的“根”：看他怎样在中外文学的交汇中创新，在吸收中国古典讽刺、英俄讽刺的优秀遗产当中，找到自己“冷面”幽默的个性、劲捷的笔力和刻意营造喜剧的位置的。

“五四”以后第二代作家所接受的文学启蒙，从一开始便是多元的。张天翼回忆他幼时读的作品，几乎同时在读着四种小说：中国古典小说、近代旧小说、“林译小说”和鲁迅小说。他说最早看到《阿Q正传》时，“正在杭州一个旧制中学读书，一面又是林琴南的信徒”，“先生在讲台上讲他的书，我在下面看我的旧小说，侦探小说，以及《礼拜六》之类”<sup>①</sup>。他把这样混杂的阅读，分为两类：“一类是好小说，例如《水浒》、《儒林外史》、《红楼梦》，以及《侠隐记》、《撒克逊劫后英雄略》、《块肉余生述》等等，这些使我感动，使我老记得那些人物。还有一类呢，那就是福尔摩斯侦探案之流，还有那时候‘礼拜六’之类的老作家的小说”<sup>②</sup>。在这个时候，鲁迅的魅力似乎尚小于旧文学。阿Q在他脑子里留下了影子，使他不安，但旧的形式，近代的消闲、游戏的文学观还占着上风，这些读物造成的直接结果，起初主要是引导着这个十七岁的中学生在《礼拜六》、《星期》、《半月》等上海滩的流行刊物上写滑稽、侦探小说。这并不奇怪，当时白话文虽然已经登上文学舞台，旧文学的阵地仍是相当强大，张天翼就读的中小学里便时时在玩着攻击“新文化”和“复辟”文言写作的花样。对他吸引力最大的“林译小说”给他带来了西方新的思想、人物，新的小说结构

---

①② 张天翼：《论〈阿Q正传〉》。

技巧，但它毕竟还是用文言写的。当然，这种貌似旧的中外文学的影响，已经在时代的冲击下发生着“质变”，新的意识要涨破古老的形式。张天翼一九二三年在《半月》“呜呼五月九日”专栏里发表的短篇《恶梦》，用假托的方式痛悼中国之亡，激烈地批评只有五分钟热度的反帝者，便显然是一篇带有民主精神的作品。这一阶段的写作，对他日后讽刺小说中戏剧性的紧张和简约的笔风，似乎也是不无作用的。

从最初的影响里，已经可以看到“讽刺”潜入了张天翼的文学个性。张天翼的父亲很开明，“是个诙谐的老人，爱说讽刺话”，“看过许多小说，还知道许多笑话”<sup>①</sup>。对他少时思想帮助颇大的二姐，比他长十六岁，是一个“五四”新女性，“爱说弯曲的笑话，爱形容人，往往挖到别人心底里去”<sup>②</sup>。有位老王妈，每晚给他讲江浙一带流传的民间徐文长的滑稽故事，如《屁弹铜匠》<sup>③</sup>。在这样一个文化环境下成长起来的张天翼，从小便染上喜爱讽刺的个人审美趣味，便毫不足怪了。其次便是林纾译的小说，特别是其中的狄更斯的作品，使他较早地接触到西方的讽刺。母亲“有一次说林译的《孝女耐儿传》（Dickens: Carious Shop），眼泪直流着”<sup>④</sup>。《孝女耐儿传》和前述的《块肉余生述》，即狄更斯的《老古玩店》、《大卫·科波菲尔》。狄更斯对他一生构想人物的方式及叙述的风格，都发生了根本性的影响，

---

①②③④ 张天翼：《我的幼年生活》。

是他最长久的讽刺引路人之一。

而鲁迅的影响，只是到了一九二六年他在北大读书前后，由于接受了马克思主义，补了“五四”这一课，才发挥出潜在的活力。据周颂棣回忆，张天翼在北大期间曾大量阅读新出版的中外文艺书籍和报刊，赞赏鲁迅的《狂人日记》、《阿Q正传》，喜欢《儒林外史》、《西游记》，也读过清末民初的谴责小说，“对于十九世纪欧洲的文学家，他最钦佩的是果戈理，其次是契诃夫和莫泊桑”<sup>①</sup>。思想左倾的张天翼大大加强了他对新文学、对鲁迅和对俄国文学的接受力，使他最终摆脱掉旧文学的束缚。鲁迅、果戈理、契诃夫，对于他获得更深的讽刺意识，可说至关重要。鲁迅作为“五四”第一代作家，他的小说借鉴了《儒林外史》和唐宋传奇，借鉴了世界讽刺文学的传统，张天翼一直自认师承鲁迅，他在《自叙小传》（写于一九三六年）里举出影响他的作家“有狄更斯、莫泊桑、左拉、巴比塞、列夫·托尔斯泰、契诃夫、高尔基和鲁迅”。中国仅鲁迅一人。从一九二九年在鲁迅、郁达夫主编的《奔流》上发表第一篇新小说《三天半的梦》起，他学习了鲁迅对旧世界虚伪、吃人本质的历史性敏感，对官僚、知识者及下层人民的阿Q性的描写，以及含悲发笑，经过这个中介环节，处处与中外讽刺文学相通。这种间接的影响（通过中国作家受外国影响，通过当代作家接受古代影响），正是张天翼这一代青年作家形成文学修养的一个特征。至于直接影响，对于外来小说

---

① 周颂棣：《我和天翼相处的日子》。

的思考、探求，可能是他这个“转换期”的重要内容。有一个有趣的现象：在发表《三天半的梦》与停止旧小说写作之间，大约有五年左右，张天翼只是在《晨报副刊》上发表过《黑的颤动》等，在《贡献》上发表了《黑的微笑》。这是一些神秘主义、象征主义的作品，表明他曾经有过短暂的学习现代派的历史，而且不认为与政治信仰有何违背。他在《创作的故事》中曾用开玩笑的口吻谈起“听说现在写实派过了时”，因而想“玩玩神秘劲儿”<sup>①</sup>，大概便是指这几篇东西，其时，倒已经有了悔意了。如果再联系三十年代初期他的不少模仿之作，如《鬼土日记》之于《艾丽丝漫游奇境记》，《洋泾浜奇侠》之于《堂·吉珂德》，《欢迎会》之于《钦差大臣》（都在当时即为评者点破），更可以窥探到他学习外国讽刺以造成自己从事新文学讽刺的努力。总之，由于鲁迅的存在和外来小说的冲击，张天翼终于完成了由旧小说到新小说，由传统形式向现代形式的转变。

不过，综观张天翼的小说，你会感到它们在中国是多么独到。他没有鲁迅的凝炼、深广，却有跳跃的叙述节奏，咄咄逼人的力度和辛辣、粗放的机趣。他小说的洋味和现代味紧紧纠葛在一起。在他最成熟的一些作品上面，张天翼站在英、俄讽刺的交点上，从英国讽刺那里学到夸张地描写人物的本领，及纯喜剧的讽刺心态，从俄国讽刺那里学会对社会阶级命运的关注，加强了讽刺主题的尖锐性、坚实度及历史内涵。另一方面，从加入“左联”始，他便

---

① 张天翼：《创作的故事》。



按照左翼文艺运动不断推进文学大众化的进程，不断考虑着讽刺文学的民族化问题。张天翼尽量俭省背景的写法完全是中国传统式的。他说过：“小说不妨放一点低级趣味进去，譬如卖卖关子之类。每个场面要发展得快。又，我认为那些笨重沉闷的心理描写最好能够避免；每个人物都拿举动来说明他。写景也愈少愈妙”<sup>①</sup>。这是他一九三二年期间的观点，如果用以比较他的创作实践，正是他大部分小说采用的“白描”写法。这与自异域引进的小说的节奏、变换视点的叙述方式等，结合得如此之好，显出他的成熟。日本研究者伊藤敬一便指出张天翼中期以后的创作摆脱了“洋味”，“接近于《儒林外史》那样的传统的现实主义的形式”<sup>②</sup>。如果不是指完全的《儒林外史》式，这分析大体是准确的。

这便是张天翼学习中外文学的基本“模式”：他从外国小说的借用跨越了旧小说，又以民族化来实现左翼文学的大众化。但是他的讽刺小说并没有成为“通俗作品”。因为在这种两面的吸收当中，张天翼又从中发现了“自己”，他按照自己一个纯讽刺文学家的气质来决定吸收哪些方面的东西。如同郁达夫时而把感伤主义当作一种可与浪漫、写实相提并论的文学倾向看待，时而一厢情愿地把屈原、杜甫、李后主、庾信和莎士比亚、卢梭等人都拉到感伤主义的旗帜之下；如同茅盾围绕着现实主义，把斯特林堡、叶芝也当作现实派来看待一样；张天翼的心中从少年时期便

① 张天翼：《文学大众化问题征文》。着重号为原文所有。

② 伊藤敬一：《张天翼再论》。

种下的“狄更斯”格调，从《皮带》到《华威先生》，始终是他确立讽刺小说，并博采众长的一个中心结。卢卡契说：“每一个民族的文化都是显然自私的，莫里哀说过：‘哪儿有好的东西，我就去要。’”<sup>①</sup>从一个作家来说，他是按照自己的审美理想、审美要求来吸取前代的一切文学滋养的，他可以以“我”为主。从一个时代来说，最终是按照文学进步的趋向来回顾已逝的文学的。张天翼必定也处在这种自由与制约之中。他跟随“五四”作家一起，把旧文学转化为新文学，又在新文学中开辟出现代讽刺的领域，他的文学渊源便构成了他争取中国讽刺小说走向进步的原动力。

## 二

张天翼最优秀的小说创造出一个中国现代市民社会的讽刺世界。与老舍不同的是，这个市民社会因为地处东南沿海，早已遭到半殖民地化的侵蚀，更经受着政治革命风暴的袭击，显得动荡不定。这是透过现代人的情绪、心理，左翼的社会批判意识，所能感觉到的社会的丑，并对丑进行喜剧性（有时是悲喜交集）的把握。

讽刺的眼光如此属意于市民社会，几乎中外皆然。张天翼小说里由求职者炳生（《皮带》）、门房老包（《包氏父子》）、饭馆学徒小福子（《小帐》）、机关小录事陆宝田（《陆

---

<sup>①</sup> 卢卡契：《托尔斯泰和西欧文学》，

宝田》)、小高利贷者长丰大叔(《同乡们》)和长生奶奶(《善女人》)、乡镇地主长太爷(《脊背与奶子》)和蛇太爷(《蛇太爷的失败》)、知识者猪肠子(《猪肠子的悲哀》)、七哥(《畸人手记》)、留洋学生苏以宁(《友谊》)、官僚文化人华威(《华威先生》),以及城市苦力、失业者、流浪儿童、商人等组成的充满市侩气息的人生世相,很容易使人想起狄更斯《匹克威克外传》、《大卫·科波菲尔》里记录的英国中下层阶级社会的画面,也能使人想起果戈理笔下描绘的彼得堡官场上的小官吏、小职员以及外省地主、知识分子的生活场景。当然,关于对官僚和知识社会的刻骨讽刺和暴露,更可以使人联想到《儒林外史》、《聊斋志异》、《官场现形记》、《二十年目睹之怪现状》等等,如鲁迅赞《儒林外史》所说“凡官师、儒者、名士、山人,间亦有市井细民,皆现身纸上,声态并作,使彼世相,如在目前”,“机锋所向,尤在士林”<sup>①</sup>。张天翼知识分子讽刺形象系列也是极为丰富。他有一篇散文《士林秘笈》,剪出各种时髦知识者的侧影,不一定讽刺得十分准确,但可见他大规模讽刺当代儒林的心愿和目光。这里,尽管从政治讽刺来衡量,张天翼有与他的前辈截然不同的视角和解剖力,但在对虚伪、庸俗、迂腐、趋炎附势、向上爬的社会风气的无情嘲弄方面,所谓世态讽刺,却构成它们之间的共同性质,是包含了一部分世代继承的对生活的评价尺度的。

如果从讽刺的心态、气质、情绪、感觉上来考察,张

---

① 鲁迅:《中国小说史略》。

天翼更偏向狄更斯。一种对于世态丑恶的乐观的藐视，提供他进一步构造他的左翼讽刺的心境（去掉了英国绅士式的宽容）。一位外国评论家说，在同样一件社会罪恶面前，俄国人会俯瞰荒谬，“然后借手‘怜悯’把它抹去了”；德国人“用一种有诗意的、浪漫的手法把它变成一个精怪或魔法师或魔鬼；在这以后，他就会安心地发明一架十分精密的机器来，把那魔鬼切成许多细片”。狄更斯将“十分精细正确地描述这东西”，似乎“是真正以记述可怖的事物或可厌的事物为乐事的”，但“突然出现一条稍稍歪曲的线条或一句显然夸张的话，使人明白那种庄重的态度中原来隐藏着嬉笑”<sup>①</sup>。只要读一读张天翼《仇恨》里对伤兵创口的描写，《砥柱》里对黄宜庵喜好搓脚、闻脚丫臭味的描写，精细地夸大怪癖，用人物习惯用语，抓住充满个性的动作特征，大大加以夸张的叙述方式，貌似冷静地提供荒诞画面，创造稍稍歪曲的怪物形象，那种纯喜剧的、貌似狠心肠的洒脱讽刺气质，不就是狄更斯吗？《春风》写旧学校对儿童的戕害，《蜜月生活》写城市流浪儿，也使人想起《艰难时世》、《奥列佛·特维斯特》（林译为《贼史》）里有控制力的关于穷人学校、贫民习艺所、贼窟、监狱等可怖场所的出色描写。狄更斯对苦难的敏感融入了他悲惨童年的生活和感情积淀，一生都喜爱用一个心灵留下创伤的儿童视角来观照现实的黑暗与不合情理。张天翼也常常以一个苦难儿童的视点，来看“奇怪”的成人世界，表现三十年代下层市民

---

<sup>①</sup> 莫洛亚，《迭更司评传》，文化生活出版社1949年版，许天虹译。

的贫苦、卑琐、愚昧。《团圆》、《教训》、《失题的故事》、《奇怪的地方》，都在叙述中融进这种“惊奇”感，使讽刺增加了情感的丰富性。这种情感，包含对社会的批判，也包含对人性龌龊、卑下一面的死命挖掘。在这方面，张天翼也是在狄更斯庄重描写人性丑恶之上，构造他左翼的社会分析意识的。这从他可以归入讽刺小品型的小说，如《讲理》、《度量》、《旅途中》里面，特别易于领会到。在这些作品中，讽刺的笔主要不是揭开人物阶级性格的层面，而是探入人的贪婪、嫉妒、俗气、势利、精神胜利的劣根性的层面。一个乘客从人力车上摔下而致了轻伤，他庆幸自己可以不交纳车钱，还要装成一副不让车夫吃官司的恩赐脸孔：类似《度量》所写的这种道德讽刺题材，包含着英国式的对人性的悲悯。有人看到这一点，说张天翼“对于人性心理上的偏拗乖误，以及邪恶的倾向，有如此清楚的掌握”，“往往保留了人性真相的一种广度”<sup>①</sup>。但是他把这类小说称为“最佳”，而把张天翼融阶级分析与人性分析为一炉的小说贬低，实在与作家本身发生隔膜。张天翼作为一个“左联”青年作家，英国式的“淡泊主义”，对待丑恶的冲淡态度，是他所不取的。他更需要一种坚实、深广的文学，一种燃烧着社会理想的尖锐的讽刺，这便是俄国讽刺能吸引他的根本所在。

从社会批判意识的深广来看，张天翼向往于俄国文学一向与政治思潮密切关联的丰厚遗产，这必然与他的左翼

---

<sup>①</sup> 夏志清：《中国现代小说史·第九章张天翼》。

立场更相通，更接近。果戈理善于表达对整个祖国命运和民族灵魂再造的关注，那种揭露俄国生活的巨大气魄，是震撼人心的。果戈理谈到他创作《钦差大臣》的企图时，曾说要将“俄罗斯的全部丑恶集在一堆”<sup>①</sup>。他告诉普希金，写《死魂灵》是为了“表现全俄罗斯”<sup>②</sup>。这吸引了张天翼全景式地观照三十年代社会各个角落的艺术心力，其反映的深度更是与日俱增。待等《包氏父子》、《华威先生》一出，张天翼讽刺所包含的巨大历史内容，他的人物的典型意义，讽刺艺术的魅力，都发出逼人的光芒。这种讽刺绝没有悲天悯人的气味，而是带有紧迫地提出重大社会问题的文学价值了。此外，张天翼从果戈理那里还学到了戏剧性的怪诞描写、叙述的跌宕和俄罗斯讽刺中深沉的悲伤气氛。鲁迅式的含泪的笑，所谓对某些下层的讽刺性人物，“哀其不幸，怒其不争”，就是俄国的文学特色。鲁迅说果戈理的独到之处便是能表现“简直近于没有事情的悲剧”和发出“含泪的微笑”<sup>③</sup>。果戈理、契诃夫都曾经历了由轻松的发笑，到在喜中越来越加重悲感成分的创作发展过程。如果比较一下张天翼最初写的《稀松的恋爱故事》、《洋泾浜奇侠》和较后的《谭九先生的工作》、《“新生”》等，也自然能划出一条对丑的喜趣逐步变化的曲线：单纯的喜感让位给复杂的悲喜感。张天翼成熟后更理解契诃夫，佩服他能够表现人们“平庸、厌倦、烦恼，彼此都觉得对方可憎”<sup>④</sup>的生

---

①② 转引自《俄国文学史》(中卷)，布罗茨基主编。

③ 鲁迅：《几乎无事的悲剧》。

④ 张天翼：《答编者问》。

活而使人感动，《夏夜梦》、《同乡们》里仿佛都注入了契诃夫的悲哀气息。向俄国讽刺学习，后来更向苏联文学学习（读高尔基、法捷耶夫等），促成了张天翼创作的激越的时代音响，促成了他的更加深化。

当然，不能把讽刺的悲喜感一古脑儿都看成是“舶来品”。对于《儒林外史》里的马二先生，张天翼曾准确地谈过他的感受：“描写得叫人笑不是，哭不是”，“作者虽然爱他，却又不得不忍痛调侃他。噙着一把眼泪来笑他”<sup>①</sup>。这与鲁迅说的“戚而能谐”<sup>②</sup>也是一致的。可见在我们的经典作品里，也有丰富的讽刺经验。《儒林外史》讽刺的理想光辉，鲜明地抨击封建文化的倾向（鲁迅所说的“秉持公心，指撻时弊”<sup>③</sup>），注意讽刺性人物细节的真确性，夸张地画嘴脸、剖灵魂的白描功夫（鲁迅所说的“声态并作”，“无一贬词，而情伪毕露”<sup>④</sup>），都可以在张天翼的小说里找到表现。“虽然没有一个第一人称在那里穿线，但似乎有一个‘我’在”<sup>⑤</sup>，这是张天翼论述《儒林外史》时的一般见解，实在也是“夫子自道”。张天翼讽刺小说并无多少“自叙传”的成分，很少第一人称写法，但处处渗透着作家丰富的感觉。《儒林外史》“婉而多讽”<sup>⑥</sup>，其总体风格与张天翼的并不相同。张天翼兼有狄更斯的幽默、想象，果戈理的冷峭、顿挫有力。从他的语言风格可以推想他的明快、豪爽。但象

---

①⑤ 张天翼：《读〈儒林外史〉》。

②③④⑥ 鲁迅：《中国小说史略》。

《儒林外史》似地把人物一个个拖上场来，尽兴嘲弄，有时到了刻毒的程度，倒是张天翼继承的特长。从古典现实主义讽刺中吸取精华，来锻造革命现实主义讽刺的优良武器，便是张天翼所走过的道路。

### 三

读张天翼的作品，时时会感到他的“破格”。从他的“破格”可以想到他对中国现代讽刺小说学的独创性建树和以吸收外国小说为主的开放性态度。

无论是旧的小说观念，还是旧的小说方法，因为张天翼来自旧文学营垒，看得格外分明，反叛得也最为彻底。三十年代，他指出当时一部分革命文学作品中存在的“团圆主义”，与“从前中国的传奇，现在花旗国的‘写情巨片’”<sup>①</sup>并无二致。四十年代，他反对通俗文艺作品“该有个一定的写法”：“收尾时必须有个结果，那主人公或是遇到了报应，或是交了好运”，至于短篇，似乎绝不能“只写一个生活片段的”<sup>②</sup>。他数十年反对小说的封闭性结构，于此可见一斑。他用《铁流》与旧小说比较，说“看我们中国旧小说里写冲锋是怎样写的：那大都是‘喊声震天’之类的叙述句子，远不能叫我们感到具体地听见那声音”<sup>③</sup>。这是揭出我们小说具象性不够的欠缺。而稍稍熟悉张天翼创作的逾百篇(部)小说的人一定会联想到，他的小说确实是片

---

① 张天翼：《关于三个问题的一些拉杂意见》。

②③ 张天翼：《关于文艺的民族形式》。



断性强，头尾无限开放，一切靠可见可闻的动作性描写来表现的。

那么，张天翼如何从外国小说中寻求他讽刺小说体制的现代概念呢？其一，张天翼从故事脱出而把写人放在中心位置。“人物第一”<sup>①</sup>，“一个人物使我最有兴味的，还是他的性格”<sup>②</sup>。在他的那个时代里，这代表了先进的文学意识。他甚至把只讲得出故事、写不出人物的小说看成是“次等货”<sup>③</sup>，而把使人“老记得那些人物”的，认为是“好小说”<sup>④</sup>。这显然超出了我们传统的小说美学观念范畴，因而，他也只专注于那些擅长人物刻画的外国小说家，认为“莫泊桑的手法”是分量恰当地“用最经济的笔法，甚至只用一句话——一句顶确当的话”，画出人物的“面目”和“跟同伙的差别来”<sup>⑤</sup>。说司各特“创造出一些活人”<sup>⑥</sup>。张天翼的《砥柱》、《华威先生》都是这种小说体的代表，你讲不清黄宜庵和华威的生平事迹，来龙去脉，只被作者引导着见到黄的假道学和华的领袖欲。其二，张天翼写人的小说，虽然表面看来还是中国历来人物行动描写那个套数，但实际上它的视点已经“内化”，叙述人物的角度已由单面进入“多层”。人物往往横切进小说里去，如张天翼引述托尔斯泰称赞普希金的一篇小说那样，“一句话就把读者带到事件的中心，而一讲到了顶点，博得大家一笑，即行结束”<sup>⑦</sup>。

①③④ 张天翼：《谈人物描写》。

② 张天翼：《答编者问》。

⑤ 张天翼：《论〈阿Q正传〉》。

⑥ 张天翼：《我怎样写〈清明时节〉的》。

⑦ 张天翼：《关于艺术的民族形式》。

《呈报》讽刺勘灾委员彭鹤年的虚假，一开场，主人公已经摆下纸笔，只看别人如何孝敬，来定如何呈报了。契诃夫、莫泊桑善于变换各种叙述角度、节奏、语调，张天翼不少讽刺成人的小说，用的却是儿童的视角。《路》、《仇恨》里，场面的迅速变换，人物的心理动势，写对话时省略一切修饰性的东西，只剩下一行行仿佛“迸”出来的语言，用来代替叙述与描写，造成极其强烈的动感。这都是全新的小说结构学、叙述学，其来源一直可以追溯到现代派作品，也可能得力于新兴的电影语言的启发。其三，人物直接心理描写的简化和小说语言的心理感觉的强化。张天翼和鲁迅一样，主张中国小说民族化的形式。但是，他的客观讽刺的态度极其有限，语言的感情内涵甚浓，或者融入某个主人公的心态，或者简直感到作者背后操纵一切的眼线。描写都透过感觉，如这样一些小说的开头：“天晴得没一丝云，太阳影子挺光烫”（《温柔制造者》）。“满天的云。满天的蜻蜓。这天是好日子。这天好日子老是要下雨。这天好日子大根的鼻孔也老是要下雨”（《团圆》）。“十来只脚在这条弯弯扭扭的路上踏起黄土来。这歪头孔脑的地上掠着这些人影儿——很快地变着样子：一会儿很长，一会儿忽然缩短了许多，接着马上又伸得挺直”（《蛇太爷的失败》）。都显得更内在化。总之，手法、创作方法的运用和不断探索、更新，在张天翼这一代作家手里，变得更加自觉，这也是一种现代化的标志：作家创作意识和理论意识的结合。这样，张天翼终于提出了以《华威先生》为代表的，以人物为中心的，充满戏剧性的节奏和动感，适于用夸张的线条

勾勒讽刺性人物的片断性格小说。

为了形成这种小说，张天翼能从传统小说中挖掘反传统的因素，一切都为他的新小说张本。他眼中的《儒林外史》就是以人物为中心的，“兴趣全不在故事本身，而是在人物上。只要借点儿事情把一个人物之为人写了出来，就已经是交待清楚了”<sup>①</sup>。“《儒林外史》也是没有多少故事，但写出来一些典型人物”<sup>②</sup>。在他看来，《儒林外史》也是横切的断片。“内容上其实无头无尾”，“这里只是写出了人生的一个个片断”<sup>③</sup>。连传统的旧戏，他也能从《打渔杀家》指出无头无尾的结构尽够表达，“一开场就是父女打渔生活的场面。而那些必要交待的东西，则以后由故事的发展中去交待，或是追述。等《杀家》一演完，就结束了全剧”<sup>④</sup>。这是多么有趣的吸收中外文化的主体意识！

张天翼是个小说文体家，但有他的局限。大部分的研究家都承认《儒林外史》结构的弱点是“全书无主干”，“虽云长篇，颇同短制”<sup>⑤</sup>。也都说狄更斯很多小说构造松散，“他的长篇叙述为一系列的短篇故事”<sup>⑥</sup>。不奇怪吗，张天翼的许多长篇，如《在城市里》等，也都只是一些短篇连缀体，没有高潮，不过是平板地连锁。中外讽刺家连毛病都相同，张天翼本质上是一个优秀的短篇讽刺小说家。

任何一个作家在向传统借鉴时，都处在一定的文学时

---

①② 张天翼：《读〈儒林外史〉》。

③ 张天翼：《关键要熟悉了解人物》。

④ 张天翼：《关于文艺的民族形式》。

⑤ 鲁迅：《中国小说史略》。

⑥ 理查·豪恩：《查尔斯·狄更斯》。

代环境中，历史有它的审美要求与审美选择力，同时，作家本人的创作个性、艺术趣味、修养，审美主体的心理和感情，也在积极地参与选择，造成各种影响的“变形”——生发、贬抑或借题发挥。“一个民族特点在被对方民族接受以后，它不再与原来的民族文化完全相同了。”<sup>①</sup>同样，古代的特点在被当代接受之后，与原来的古代文化当然也不相同了。张天翼比较清醒地认识到这一点，四十年代，在文艺民族形式的讨论中，他提出对待一切旧的文艺，必须“从现代中国人的立场来给它一个评价”<sup>②</sup>。传统的东西要变，否则，就绝对不能反映“现代的中国人物和现代的中国生活，说的也不是现代的中国话”<sup>③</sup>。这里张天翼再三强调的是“现代”二字。这就是他借鉴中外文学所扼住的中心一环。在他那个时代，无论是学习英俄讽刺，或是学习中国古典讽刺，最后都是为了造成他的现代的中国派头，现代的中国风格，使三、四十年代的人们，能通过他的小说这个窗口审美地认识、把握自己这个黑暗与光明交织的世界，并认识、把握自己：站在新时代前夜的充满丑与美的中国人和中国心。

一九八五年十一月二十四日于万寿寺

---

① 卢卡契：《托尔斯泰和西欧文学》。

②③ 张天翼：《关于文艺的民族形式》。

## 张天翼与左翼文坛

张大明

这是一个从史的角度研究张天翼的题目。我想至少应该说明：（一）历史条件、社会环境、人际关系对作家的作用和影响；（二）作家本人对文坛的反作用，即作出的贡献，产生的影响。

一个时代有一个时代的杰出人物。文学史的每一个阶段都以每一群作家和理论家为标志。张天翼的名字赫然地镌刻在左翼文学史上，这是不可更改的历史事实。

三十年代的左翼文坛为一大批有志于文学的青年提供了施展抱负的场所，创造了成家立派的条件。三十年代文坛当然不是风平浪静的，一方面是腥风血雨，荆棘丛生，一方面是红旗耀眼，主帅当阵；一方面是高压，一方面是战斗。

文学反映人生，文学又顽强地表现自我。脱离时代，对国家和民族的命运漠不关心，不配当大作家；没有自己，缺乏个性，对文坛未曾提供独特的色彩，成不了伟人。张天翼体现了左翼文坛的共性，但首先是他自我主体的显现。相辅相成，和谐同一。

时代为张天翼的切入文坛提供了机会。

一九二八年前后兴起的普罗文学，以其崭新的面貌，前所未有的规模，浩荡的声势，威震寰宇。它纵接“五四”传统，又有裂变；横连国外，引进真理。

革命文学是党的事业，是革命的一个方面军；文学应当直接为斗争服务，配合革命，当革命的喇叭和留声机。革命文学要写工、写农，写斗争、写造反、写革命；要写工农所受的压迫和剥削，批判知识分子的彷徨和苦闷，写斗争的胜利，前途的灿烂光明。文学作品的主人公应该是工农劳苦大众，文学应该由工农来写！文学要以马克思主义为指导，布尔乔亚知识分子的世界观必须彻底改造。这是左翼文坛认识上的飞跃。

“短裤党”流血牺牲，夺得了上海市政权；长江流域的土地咆哮了，红旗插上了金刚山；海陆丰农民火烧了地主庄园，拿起了武器；革命后的山村早晨无花不香，鸟鸣无不动听；马林英飒爽英姿，南昌起义的战士彳亍于香港街头；小资产阶级知识青年在“转变”、“前线”、“流亡”的三部曲中艰难行进；“别了，哥哥”，我们要叫，我们要跳，向着“我们的胜利的早晨走近”……<sup>①</sup>这是左翼文坛创作上的突

---

① 这些内容请分别参见蒋光慈的《短裤党》、《咆哮了的土地》，华汉的《暗夜》（《地泉》三部曲之一）、《马林英》、《趸船上的一夜》，洪灵菲的《转变》、《前线》、《流亡》，戴平万的《村中的早晨》，殷夫的《血字》等。

变。

但是，谬误往往与真理偕行。

普罗文学中“革命浪漫谛克”倾向的消极一面是不容忽视的。世界观上的个人英雄主义，思想意识上的感伤情调、复仇心理和狂热情绪，认识上的简单化、机械论，思想方法上的绝对化、单一色；文艺理论上，将文艺等同于政治，轻视艺术技巧和必要的修养；排斥浪漫主义，又不可能忠实于现实；缺乏生活基础，闭门写革命；公式化、概念化，标语口号；以空洞的议论代替艺术思维，而那些又多系干巴巴的叫喊，并非深邃的哲理，智慧的火花。由这样的思潮产生的文学，必然缺乏艺术感染力。这种文学，在政治价值系统中，它是力作，有利于革命，起过不可低估的历史作用；在历史价值系统中，它是飞跃，具有伟大的承前启后的过渡意义；在艺术价值系统中，它是失败，开创了不好的先例，其消极影响长达几十年之久。

出新，是时势的迫切需要。文坛召唤新人，读者等待新人。

文坛需要什么作品呢？需要既是批判的革命的，更是现实的作品，既是轻松的（普罗文学创作的弦绷得太紧了），又是严肃的作品。

张天翼正是在这种时候从这里切入文坛的。他有条件写这样的作品。

从一九二二年发表滑稽、侦探小说，涉足文坛起，张天翼的思想变化历程是：第一年思想比较旧，陶醉于半新半旧的文学。初步接触马列主义之后，着眼于现实，开始

改变对艺术的看法。大革命兴起，社会的变革和时代的思潮都不允许一个作家仍蹲在象牙之塔里自斟自酌，更难有以文学为游戏和消遣的人的地位；个人阅历的丰富，视野的开阔，使他自觉地调整艺术与人生的关系。经过五、六年的准备、尝试、观察、认识，生活积累，思想升华，艺术见解，都引导他走向现实主义。

《三天半的梦》确实是现实的，尽管它并没有多少社会意义。小说带有自传纪实性，真实地记述了一个小知识分子回家几日的生活和感受，心灵的搏击和对人生道路的选择，使读者感到了或一种人的人性。跟“革命浪漫谛克”创作比，它带着朝露，有灵气。革命加恋爱的生硬公式没有了，叱咤风云的干瘪伟人不见了，看到的是生活的还原，文学回到了它自身。继之而创作的《三太爷与桂生》、《二十一个》等，表现了更多的真实，一九三一年的《皮带》就标志着成熟。

左翼文坛为张天翼的出现创造了条件，提供了机会。张天翼的登台至少有两重意义：（一）从文学发展的历史说，他突破了“革命浪漫谛克”的模式，为文坛注入新的生气；（二）从革命方面说，他用事实回答了反动派，普罗文学不但没有“崩溃”<sup>①</sup>，反而发展了，提高了，成熟了；普罗文学禁不了，剿不尽，杀不绝，它后继有人，兴旺发达。

---

① 从1930年夏天起至1931年，国民党御用文人和民族主义文学家为当局的查禁左翼文艺书刊和社团、通缉作家、秘密杀人而欣喜若狂，并奔走相告：左翼文艺已经崩溃了，他们将成为文坛的主人，创造出新的文艺。



## 二

左翼文坛在革命文学理论的建设上做了许多工作，取得了伟大的成就。

探讨和建树是多方面的，但可以总结为一点：文艺应该为革命，为大众。这种思想曾反复宣传，一再阐释，广泛讨论，深入人心，成为人人自觉遵循、自觉为之奋斗的指导思想。

要为革命，为大众，就必须反映生活，表现时代，关心国家的安危、民族的命运、大众的苦乐；就应该做到作家自身的革命化，不高踞于大众之上，也不退避于大众之外，而应努力跻身于大众之中，写大众能懂、爱看的作品。

这些理论，不管是从认识上说，还是从文艺的社会功能说，毫无疑问，都达到了中国文学历史发展的最高水平。

左翼文坛也竭尽全力去把握文学本体及其内部运动规律。鲁迅和茅盾，冯雪峰和周扬，都曾花过大力气。他们都有自觉的审美意识，重视文学的美学特征，强调感情的真挚。文学应以情动人，以美化人。所谓振聋发聩，感人至深，皆以美为先决条件。尊重艺术的辩证法，则艺术存，违反艺术规律，则艺术亡。达到这样的认识，左翼文坛是花了沉重的代价的。

在深层次上认识和把握了文学，说明了左翼文学的先进性。

张天翼的创作少曲折，几乎是直线上升的，这跟左翼

文坛对大方向的把握和对艺术美的开掘，是分不开的。有先驱和主帅的探讨在前，积累在先，不要自己去摸索，省精力，减烦恼，这无疑是一种幸运，是努力发展自己的良好土壤。

张天翼的创作，正是这些理论的实践。他的作品体现了强烈的使命感和鲜明的时代意识。他尽可能去熟悉身边的种种人，提高作品反映生活的程度。他把自己的批判锋芒伸向社会的各个角落、生活的不同层面，把讽刺的笔触戳向形形色色的人物的灵魂。他凭借自己艺术感受力的敏锐，艺术思维的活跃，艺术语言库存的丰硕，总是能简洁、明快地把人物写活，使思想具有粘附力和形象性。他的作品赢得了较多的读者，显示的社会功能也充分。

左翼文艺运动确实受到过“左”的干扰。在当时具体的国际国内的历史条件下，这种“左”的思潮是难于避免的。

从领导文艺的指导思想，并进而推及文艺理论的建设方面说，这种“左”主要表现在把文艺的社会功利性强调得过分，把文艺当作政治的附庸，根本不承认它的主体性。道理其实简单之至、明白之至：既然是文艺的功利性，它首先就应该是文艺，功利性寓于文艺性之中，通过文艺性去体现出来；没有载体，本质无从表现。“左联”关于创作题材的决定也太具体、太死板，完全不顾社会环境、历史条件和作家的状况，虽然看起来很革命，但根本做不到：作家连最起码的人身自由和言论自由都没有，怎么去写中国共产党领导下的工农大众的革命斗争？“左联”关于创作

方法的决定走得更远，更加违反文艺自身的运动规律。

因此，受“左”的影响是普遍的。至于受影响的大小和强弱，决定于各个作家同组织联系的紧密程度及其认识水平与艺术修养的高下程度。同处一个历史时代，同在一个文坛活动，巴金、老舍、曹禺、沈从文、废名、师陀、吴组缃因为没有加入“左联”，就不受这种干扰；同是“左联”成员，鲁迅和茅盾受的影响就极小；而葛琴，周文、沙汀，丁玲这不同层次的作者在创作中即未能避免。张天翼的《二十一个》、《面包线》、《蜜蜂》、《最后列车》、《齿轮》、《路》等也染上了“左”的色彩。他本来不熟悉这些作品所反映的那种生活，但他不得不写。这里没有多少勉强，更无人当面强迫命令，是他自觉要写的。是他的民族感情和政治责任心叫他写的。左翼文坛的气氛、舆论，也使他不得不写这种题材和作品。《二十一个》等在当时受到极大的称赞，并不是说明作品艺术上如何成功，恰恰证实了文坛的“左”。随着党中央机关从上海移居革命根据地，随着民族矛盾的上升，随着左翼文坛文学自觉性的增强，这种“左”的思潮的作用和影响逐渐减弱，张天翼也在一九三三年以后找到了自己的位置。

### 三

每一个作家的成才因素跟他的天赋有关，但离不开名师指点，园丁栽培。三十年代出来的一代新人，可以说无一例外地都受到鲁迅、茅盾等的提携、奖掖和培养。从柔

石、殷夫，到沙汀、艾芜、草明、叶紫、周文、杜谈、徐懋庸，到萧军、萧红，他们的登上文坛，他们的成长，全都凝聚着鲁迅的心血。张天翼也不例外。

鲁迅对张天翼的关心和指点，事实是人所共知的。张天翼的创作经历了一个从“失之油滑”到“切实起来了”的过程。试想，要是没有鲁迅的点拨和指引，张天翼依然沿着《猪肠子的悲哀》、《稀松的恋爱故事》等作品的路子滑下去，恐怕很难说会有今天写在文学史上的这样的张天翼。张天翼前期作品的油滑，就意味着反映生活、表现感情都缺乏真实感，流于浅薄，意味着还没有形成自己的风格；作品让人嘻哈一笑，并无深沉的力量。鲁迅不喜欢自己的《故事新编》中的油滑，也以此告诫张天翼，此路不通。而张天翼的油滑比之于鲁迅的还要浅。严格说，象《稀松的恋爱故事》，还留有早年试作的滑稽小说的残痕，没有脱尽“鸳鸯蝴蝶派”的窠臼。鲁迅是从张天翼创作的总的倾向着眼加以引导的，这比具体指出一点什么更重要更可贵。对鲁迅的指点，张天翼很能心领神会，他明确自己应该坚持什么、扬弃什么，知道如何发挥自己的长处，并用心实践，不久即产生由虚到实、由假归真的效果。这是实质性的变化。变化以后的张天翼，保留并发展了已经初露端倪的个人风格，作品也稳重、厚实多了。

#### 四

“左联”是三十年代文坛唯一一个有领导、有纲领、有

严密的组织、有活动、存在时间长、影响大、具有历史性的团体。一方面，国民党反动派不容它存在，压迫它，摧残它；另一方面，它标志着一种神圣的事业，是一种不容亵渎、不容轻视的力量。因此，作为这个组织的一员，一方面，因为他要革命，就存在着一定的危险；另一方面，他以组织为依托，以团体为靠山，被崇高的使命感所支配，又可获得有形或无形的力量，其安全与生活亦可获得某种有形与无形的保证。

“左联”的组织活动，就其整体而言，是：开头紧，煞尾松；起初多，后来少；肇始严，继而宽；上海正规，外地有变；名气大一点的人比一般小青年自由一些。综合“左联”盟员的回忆，得知：这些组织活动既有有效的一面，也有若干消极影响。

张天翼是“左联”盟员，但他在组织上只与“左联”保持一种比较松散的关系。就现有材料看，游行示威，飞行集合，散传单，贴标语，公开讲演等等活动，他都极少参加，甚至也没有关于过严格的组织生活的记载。这是有利的。至少可以集中精力于创作。说实话，由今天来重新审视，上述活动还是幼稚和肤浅的，它固然是要革命、敢革命的示威，但其力量、其社会效果却有限得很，并不能动摇统治阶级什么；而在实行者一方，却要付出极大的代价。此外，在理论上，三十年代有过多次讨论、论争、批判、斗争，张天翼也几乎没有参与，也就少受影响，无宗派的羁绊，可专心致志地琢磨作品。

作家的创作跟心态有关。文学当然要反映生活，揭示

时代精神，但这些都无一例外地要通过作家心灵的锻冶，几经折射，才能完成。鲁迅笔下那位生活在“幸福家庭”的作家自然是不可能有什么写作的心态；反之，即或住在蓬莱仙岛，要是只准你写某种东西，你也同样不会有写作的最佳心境。

张天翼是善于利用环境、创造条件，保持最佳心态的。他任何时候都情绪饱满、乐观，不跟“愁”字打交道；他总是充满青春的活力，精力旺盛；他想方设法充实自己的生活，使创作的源泉永不干涸；他心灵自由，文思流畅，笔墨酣饱，不受阻碍。他的那些佳作鸿篇，都是在这种心态下创作出来的。

反动统治阶级是不给革命作家自由的，它从政治、经济、生活上加之于作家的迫害，是会破坏作家的心态的。然而，反动派尽管在表面上气势汹汹，在文坛使枪舞棒，不可一世，其实并不表示它有力量。真正有事业心的作家，不会受它的干扰。再者，文艺和政治到底不是一回事。有才华的作家，在创作力上已经进入自由王国的作家，即或身子受到缙继之苦，他的灵魂却是自由的，他能够克服物质上的困难，在精神产品的制作上照样进行，甚至反而产生较大的动力。当然，以上所言的任何一面都只能存在于一定的量中，稍稍超过一点，事物的性质就可能发生变化。

## 五

张天翼以其杰出的创作汇入左翼文学的总体创作之

中，使左翼文学在三十年代多种色彩、多种层次的文学园地内，增加分量，炫耀光辉。

他以成功的创作证明：文学创作的题材是广泛的。题材有大小，但文学作品成就的高低，革命性的强弱，社会意义的大小，不完全取决于题材。茅盾、丁玲、叶紫写了重大题材，是革命现实主义，张天翼、艾芜、沙汀、周文、蒋牧良等从他们各自熟悉的领域取材，其作品的成功部分也同样不朽。

张天翼笔耕的领土极其辽阔。他既在江南沃土上精耕细作，又把锋利的铧犁插入东北的处女地。他既在人间社会闯荡，又在阴曹地府、动物王国优游。他描写统治集团的争夺和讹诈，展示中流阶层的爬和撞，剖析底层社会的瞒和骗。地主和农民、官僚和职员、军佐和士兵、豪绅流氓、校长教师在他笔下集合，闲得无聊的阔太太、无米下锅的穷农妇、落伍的革命者、以恋爱为游戏的大学生、灵魂空虚的知识分子、道貌岸然的长者，纷纷争先作精彩的亮相。做夏夜梦的女优、为稻粱谋的男仆，不甘落后，也挤挤撞撞、跌跌绊绊地抢将上前。广袤的空间，纷扰的社会，喧嚣的人世。张天翼不是仅仅只作平面的反映，而是做立体交叉的综合再现。他掌握一个时代，占领一个人物世界。

对创作题材领域的这种开拓，有助于左翼文坛纠正偏差，总结经验教训。这种总结，限于历史条件，没有在当时形成鸿篇巨制，但在实践上确实有着明显的效用。沙汀一九三五年前后在创作题材、创作倾向、创作风格方面的转变，就是一个生动的有说服力的事例。对比“左联”关

于题材的决定和沙汀、周文等人的创作情况，是不难看出这种变化的。——创作的变化决定于认识的变化，认识的变化来源于有影响的人物的实践。

张天翼嬉笑怒骂，涉笔成趣。他揭露，他批判，他剖析，他鞭挞。政治批判，他用功最勤，全力以赴；社会批判，文化批判，伦理道德批判，他尤其不遗余力，下了深功夫。这种批判，可说是与鲁迅的杂文有异曲同工之妙。《砥柱》批判道学的虚伪，《陆宝田》批判奴才思想，《华威先生》批判牧民观念，这些都显而易见，精妙有力。比上不足、比下有余的小人物要拼命往上爬，中流社会的人心安理得地过灰色生活，都出于一种可怕的人生哲学心理。支配老包望子成龙的思想，纯全是相当陈腐的封建意识（《包氏父子》）。他的核心和焦点是不安于父子两代人的奴隶地位，而想做人上人，馋涎老爷的那一把交椅；他争的并不是人性的解放、人格的独立和人身的自由。庆二伯娘知道文章可以卖钱（《一个题材》），这在闭塞的乡间似乎是空谷足音，然而她要叫人暴露的、足以赚钱的却是偷情的隐私，维护的则是封建伦常道德。目空一切，夜郎自大；逢迎谄媚，溜须拍马；卖身求荣，当官发财；裙带关系，人身依附；饱食终日，无所用心，夸夸其谈，言行不一；以古训为教条，扼杀任何一线新机；……统统都是积淀在中国传统文化中的消极因素。不批判这种旧道德、旧意识、旧文化，社会就不会前进。鲁迅看到了这一点，毕其一生之精力，穷其一身之学力，痛加呵斥，严加挞伐。张天翼在小说领域紧跟鲁迅，也对之穷形极相，密集火力，狠狠围剿。



张天翼小说的社会批判、文化批判的成就，在左翼作家中，除鲁迅外，是不让人的。他在这方面的功绩，尚待研究者去细心开掘。

为了贯彻和实践马克思主义的文艺学说，文艺大众化就成为左翼文坛十分关注的问题。左翼文坛曾多次讨论，不但在理论上进行探讨，而且在实践上摸索门径。张天翼没有写理论文章参与讨论，也没有下厂的革命行动，但他并非置身事外，有意冷漠。他是不声不响地在创作上有所追求。在当时的历史条件下，文学作品的读者范围基本上还是知识分子，作品难于下到工农劳动者群，因此，彻底的大众化，事实上不过是革命者的一腔良好的意愿。就是大众化，也是多层次的。大众的职业区分、文化层次、欣赏趣味有不同，要允许作家按自身的不同情况创作出适应不同读者层次需要的作品。张天翼的作品不止管一个层次。在他的作品系统中，包括多种人情世态、多种社会内容，多种阶层人士的生活，多种风格和表现形式。所以多种读者都需要它，接受它，欢迎它。原因是：他的作品反映社会生活、表现时代精神、刻写作家心态，因而作品覆盖读者的面也就比较大。这里还要补充说明：张天翼的小说是通俗的，但并不是传统的。它不以情节取胜，巧妙的寓意，人物出场不自报家门，只有性格和思想，没有传记，一句一行的分段法，这些都与传统的章回小说迥然不同，纯然是现代的。

一个作家对文坛的最大贡献莫过于创立风格，自成一派。

由滑稽而油滑，由油滑而讽刺，由讽刺而幽默，可说是张天翼艺术风格发展变化的大致轨迹。前者孕育着后者，后者之中潜隐着前者，前后交叉，彼此渗透，有规律可循。张天翼的滑稽出现于早年，油滑也是初登文坛的毛病，讽刺才是他的成熟，是他有别于旁人的标志。张天翼讽刺艺术最大的特点是带有主观性，作者的感情色彩浓烈。读者强烈地感觉到他在下评语，在指责，在嘲笑，在鞭笞。他总是把讽刺对象揪到读者眼前，还要说：“你看，这家伙……”如何如何。这就使作品显得明快，容易与读者造成感情上的交流，发生共振。我们不妨随便拿出《严肃的生活》这篇小说来举例。小说的主人公振振有词，赌咒发誓，俨乎其然地要过严肃的生活：他把鸡毛蒜皮的小事说成是极端严肃的事，把十分无聊的混时间当作庄严度日，把奢侈无度、挥霍无边的生活视为克勤克俭，总之，把空虚叫充实。名不副实，这是明明白白的矛盾。作者其实什么都没有说，何以证明他在主观评议呢？极度的夸张，不留余地的调侃，分明带着作者的主观因素。他把生活浓缩，把名实的矛盾强化、凸出，用放大镜照出粉脸底下的皱纹，显见作者的爱憎。小说主人公浪费时间，等于慢性自杀，他们非但不为创造世界贡献一点什么，反而躺在沙发上消耗世界。作者于嬉笑中蕴含深沉，于平静中掩盖波澜；他义愤填膺，怒不可遏。我们读到作品的最后一个字，深感作者按捺不住了，他要跳起来，扑向这些可怜虫、伪君子。他咬牙切齿，恨不得撕碎这个世界，然后按照自己的意愿重新组合。小说的意象告诉人们：作者是主观的，他热情

流泻，春风扑面。

从总体上看，中国现代文学的讽刺成就不算高。（中国人的伦理道德价值体系是平和，中庸，讲恕道，造成讽刺文学不发达。）除鲁迅外，左翼讽刺文学的代表是张天翼和沙汀。张天翼和沙汀的讽刺分别属于两种类型。张天翼的主观热情和沙汀的不置一词的冷静，各呈其妙，不分轩輊，都是对文坛的一种丰富。

张天翼是左翼文坛的中坚。他被时代所孕育，由左翼文坛培养和造就，又以其丰富的创作，独特的艺术风格，使左翼文学增色生辉。

一九八六年九月十七日

# 童年人格·幼年审美观 ·少年文化构成

——张天翼、老舍创作风格差异  
的主体探源

宋永毅

惠特曼认为：“接触一本书，也就是接触一个人”。那么，比较两本书，也就是比较两个人。

我们的研究早已能在张天翼和老舍的书中细心地找出他们创作风格的差异。诸如同是“幽默”，张天翼属“峭利型”，而老舍属“温婉型”；同是讽刺对象，老舍笔下的显得古道热肠，张天翼作品中却丑态百出；同样取材于都市世态，老舍的重心偏向下层，而张天翼却横截“中流社会”，即便是下层人物，也大都是这一阶层的候补——燃烧着“往上爬”欲火的芸芸众生……但是，我们还很少能从人——主体的角度来揭示这些差异的渊源，并找出它们最早的性格——文化基因。

现代心理学的科学成果昭示我们：研究一个成年人的  
人生道路、思想倾向与行为方式的形成，最早的、有时甚至  
至是至关重要的影响常常发生在“童年——少年期”中。

对一个作家来说，那时的文化氛围所孕育的童年人格、幼年审美观念与少年文化构成，常常影响着他以后的创作倾向与艺术风格。心理分析断言：一个人生平的整个过去，尤其是他的早期经验，从他出生的第一天起，就一直跟着他。那些看起来已走出记忆范围之外的往事，已成为作家潜意识的一部分，自觉或不自觉地在他们的“白日梦”——作品中复活，形成了风格的分野与笔致的差异。

童年，不仅是指人生理上的童年，更是指人精神上的童年。一般而论，作为一个人性格底色的童年人格形成，一是受家庭、亲友、民族等人际影响（血缘因素），二是受社区环境影响。而幼年审美观与少年文化构成，则还有后天的教育因素。因为父亲早逝，老舍的童年人格主要继承了他虽不识字却刻苦耐劳的母亲，主要有：好客、自尊、讲义气、有同情心、守秩序等。以后，因为他九岁时由宗月大师资助上了小学，又带上了一缕淡淡的宗教慈善色彩。他来自家庭的幼年审美观有：爱花木、爱清洁，来自旗人性格和民族民间文艺的是“幽默”，只不过当时满族已到了“残灯末庙”的境地，这种自娱性的“幽默”中，苦味是与生俱来的。老舍的少年文化构成比较丰富，有如下五个有序层面：满族民间文化（习俗、相声、岔曲、鼓书等）——隐性的佛教文化——汉族市民文学（《三侠五义》、《儿女英雄传》、《儒林外史》等古典小说）——汉族文人文学（杜甫、陆游、吴梅村等人的古典诗词）——隐性的西方文化（指北京师范学校的西式教育）。至于老舍受狄更斯影响，是他中年旅英期间的事。张天翼的童年人格形成，与老舍有很

大不同。给他影响最大的是父、母和二姐三人。他的诙谐来自他“爱说讽刺话”的父亲。而“挖苦人”和把玩笑开到恶作剧的程度又来自二姐。“新奇感”、求知欲和从滑稽式的喜剧美为主导的幼年审美观念，又来自从小给他讲林译狄更斯小说的母亲和讲徐文长、《屁弹铜匠》的民间故事的老王妈。另外，由于家中父母常谴责作官发财的伯父欺压亲人，在他童年人格中还植下了很深的“复仇思想”。张天翼的少年文化构成比老舍简单一些，大致有如下三个文化层面：西方文学（主要是狄更斯小说和侦探小说）——汉民间文艺——汉市民小说与古典小说（《西游记》、《三国演义》、《儒林外史》等）。读中学时，还深受《礼拜六》等“鸳鸯蝴蝶派”文学思潮的浸润。文化造人，人造文化。童年人格、幼年审美观念、少年文化构成这三者是互相渗透与丰富的。对一个作家来说，又表现为一种由“心理效应”向“艺术效应”循环转化的过程。例如张天翼的讽刺与幽默，最早是来自父亲的“诙谐”，继而在二姐的挖苦性的笑话中得到了加固与夸张。而母亲、王妈从小向他灌输的徐文长的喜剧与狄更斯的小说的风格便使这一个人性不仅成为童年人格的一部分，还升华为幼年审美观念的主导，同时它们又是他少年文化构成的奠基物。这一“心理效应”决定了他在少年时就是爱看滑稽新奇的狄更斯小说，徐卓呆的滑稽小说和某些侦探小说，而这些小说（包括古典小说中的《儒林外史》）的“艺术效应”无疑又张扬了他的这一个人性，如此循环不已。这样我们便不难解释张天翼的作品何以一直有着一个初级喜剧美——“滑稽”的美学特征。

不管评论家们怎么批评或作家本人如何抑制，但总还是顽强地在字里行间流泄出来，因为这是根深蒂固地扎根于他童年天性中的东西，并早已消融在他的思维方式、生活态度、以至于下意识之中了。自然，在作家以后创作的每一个阶段，会由于具体的情势，这一复杂丛聚中的每一成份会呈现出或活跃、或压抑的态势，但它始终以一支多声部的旋律存在，并延伸着一种割不断的遥远却又坚韧的精神与文化联系。

细心的读者不难发现：老舍与张天翼作品的地域背景有很大不同。尽管两人的创作生涯都差不多有一半以上的时间身处异乡甚至他国，但老舍作品中的背景却固执地选择了“北平”，呈静态。而张天翼作品的地域空间却飘忽不定，“是在浙东，抑是江北，抑是在长江中游的省份，抑是在平津，抑是在西南等等”<sup>①</sup>，呈动态。即使在同一篇小说里，人物的行踪也常常呈“旅行路线”式的流动感。如《二十一个》、《最后列车》中的士兵迁移，《华威先生》中的人力车“奔会”，《砥柱》中黄宜庵的航船旅行……作家的记忆是偏重于情绪的，而这种情绪又正是由“童年——少年期”的全部生活所孕育的。从这一视角穷根究底，又迎面可见两人“童年——少年期”人格、审美观与文化构成的差异。对老舍来说，他自幼长在北平，他童年人格中“好客”、“讲义气”、“同情心”等品质和“爱花木”、“爱清洁”的幼年审美观决定了他会爱北平，会一辈子记住北平。因为古朴厚重，多侠义之举的北平风习，不正是他童年人格的一种

<sup>①</sup> 张天翼，《答编者问》，载《四川文学》1980年4—5期。

外化？而为他所赞叹不已的北平“花多菜多果子多”的自然环境，又何尝不是他“爱花木”的幼年审美观的一种廓大？从文化构成的角度剖析，更能挖掘出这一固执的精神内驱力。老舍是旗人，故土难离的情愫正是满族特有的心理素质。而老舍中小学时代汲取的满汉市民文艺、汉族文人文学又强化了这一心理素质，使之逐渐成为一种审美自觉。在为老舍自幼爱好的相声、评书、京韵大鼓等市民文艺中，渲染“北京味”浓郁的地方色彩，正是一致的美感特征。在老舍钟爱的古典诗词中，文人墨客身处乱世他乡抒发思乡愁怀又是一种缕述不绝的精神传统。所有这些原动力和惯性力都必然地把在老舍的创作构思过程中导引着他的审美思维，使他把作品的背景定在“北平”。张天翼童年生活的空间与老舍截然不同，为谋生他父亲曾带领全家流转于沪宁杭一带。他童年时仅小学就读了三、四个。童年的记忆是最有韧力的，整个家庭生活的流动，造成他的好奇心和对生活观察、审美趣味中的流动感，并使他从小认为：“一个人最好是开火车”（爱旅行）。在他少年文化构成中，使他爱不释手的《撒克逊劫后英雄传》、《福尔摩斯》、《亚森罗萍》等冒险侦探小说，空间转换的频繁正是一致的美感特征，这又强化了张天翼的这一艺术个性，他青年时当了新闻记者，因为职业关系，更奔波于各地，因此，在他的作品中绝无故乡的留恋，相反对地域背景已含糊而不重视，以为：“至于地名——大都是虚构的……除非是写‘立立波特’、‘企鹅岛’那样的国家，不大要考虑这一层”。<sup>①</sup>

<sup>①</sup> 张天翼，《答编者问》。



作这一如是观，使张天翼和老舍堪称双璧的“幽默”特色，同样可以追溯到“童年——少年期”人格、审美观、文化构成的合力与差异之中。对老舍来说，他的“幽默”带有明显的“自嘲”特征，如同车尔尼雪夫斯基所说的：“幽默家的情绪乃是自尊和自笑自卑之混合”。<sup>①</sup>他还很欣赏英国作家萨克雷对“幽默”所下的定义：“唤醒与指导你的爱心、怜悯、善意——你的恨恶不实在，假装、作伪——你的同情于弱者，穷者，被压迫者，不快乐者”，他还补充指出：幽默是“笑里带同情”。<sup>②</sup>在老舍的童年人格中，富有强烈自尊的“软而硬的个性”是其主要成份。但周围的亲友与一般的旗人都早已忘了自谴自励，已形成了一种“自笑自卑”的典型心态。照理，在老舍童年人格与周围旗人人格的反差中是可能产生张天翼式的尖刻讽刺的，但存在于他童年人格中的还有着与“自尊”同样强烈的“同情心”。他身为旗人的一分子却无法力挽狂澜，在内心也只能留有一种更深层次的“自笑自卑”。于是，这数者的混合便产生了一种“幽默”的心理效应。而他少年文化构成中来自相声、快书等民族幽默艺术的营养，来自古典小说——特别是他喜欢的《儒林外史》“婉而多讽”艺术的影响，都使“心理效应”化作了“艺术效应”。以后虽然他也学过狄更斯的夸张、戏谑，但不久便更靠拢了契诃夫、果戈理的“泪痕悲色”。因为他童年人格与少年文化构成的“底色”是属“婉讽型”的，因此，对老舍“笑骂，而不赶尽杀绝”的艺

---

① 《美学论文集》第115—116页。

② 老舍：《谈幽默》。

术信条作一原型剖析，既可以看到这是一个“无可奈何花落去”的民族在麻木中颓丧的历史题词，又可看到这是为这一民族所哺育的批判者在清醒中无力回天的痛苦心灵的写照。从小形成的民族心理素质一直制约着他“幽默”的温和特质。

张天翼对“幽默”的理解与老舍有很大的不同，他以为：“把世界上一些鬼脸子揭开露出了真面目，就成其为幽默”。他断然否定幽默中应当带有“同情”，他说：“其实幽默家并无此意。所谓同情，只是读者感到的。”<sup>①</sup>张天翼的“幽默”是旁观式的，具有毁灭性的嘲弄性质。在张天翼的童年人格中，对坏人的“报复欲”和喜爱“恶作剧”的个性是这种“幽默”形成的最初基因。与老舍不同的是，狄更斯对他的影响是渗透进幼年审美观念中的，汉民间故事中关于智者徐文长的传说同样带有向富人报复的“恶作剧”性质，以后他的少年文化构成中所受的狄更斯小说，《礼拜六》派的作品，更从夸张的滑稽的角度强化了他幽默心理的尖刻。另外，这些作家作品的讽刺与幽默很少有“自嘲”的性质，加之张天翼也不具备老舍特有的满族心理素质，因此他的讽刺尽可以愤激冷峭，酣畅淋漓。正如不少研究者所指出的，张天翼的讽刺具有很强的政治性，这自然是来源于他青年时期对马克思主义和阶级斗争的学说的接受，但这一接受却是“起源于一种复仇思想”，即“我小时从父母口中知道伯父是做官，发财的人，曾欺压我家，我

---

① 张天翼：《什么是幽默》。

想要对伯父那一流做官、发财的人行报复”。<sup>①</sup>正因为如此，马克思主义和阶级斗争学说强化了他童年人格中的正义报复欲，狄更斯的外部漫画式夸张的讽刺艺术提供了他童年人格与幼年审美观爱“恶作剧”的升华形式，他的“幽默”自然才那么犀利明快。他对一切“做官、发财的人”以及一切想“往上爬”达到这一目的的人的讽刺才充满着近似仇恨的火焰。这里，同样是自童年起便在潜意识中形成的心理定势制约着他幽默的“冷峭”特质。

就讽刺内容而言，老舍是“世态风俗型”的，而张天翼无疑是“社会政治型”的。造成这一差异的决定性的因素自然是因为张天翼信仰马克思主义，有明确的阶级意识，而老舍青年时期受英国改良主义思潮影响，是个温和的民主主义者。但是最初的文化因子的不同，却仍似可追溯到“童年——少年期”中。比如风尚习俗，可以说是老舍最爱与最厌的东西。说最爱，那是因为无论在他自小爱听的满族民间故事中，还是他终生喜爱的鼓词、评书等曲艺里，抑或在文学素养上滋润他的充溢着“清明上河图”式的风俗画的市民小说中，民情风俗一直是贯穿着的审美实体。在长期的陶冶中它亦早已化作老舍审美观不可分割的一部分了。说到厌，民情风俗本来应当是一个民族自信力、向心力和凝聚力的象征，但“二百多年积下的历史尘垢，使一般的旗人既忘了自谴，也忘了自励”。无可挽回的颓势使他们产生了一种麻醉性的“逆反心理”，在礼俗的繁文缛节

---

① 张天翼，《作家自述·张天翼》。

上“有钱的真讲究，没钱的穷讲究，生命就这么沉浮在有讲究的一汪死水里”<sup>①</sup>。这种病态的风气自然为自小便刚强、自尊的老舍所不齿。于是，我们已不难发现在他童年人格与幼年审美观念间存在着一种深刻的裂痕：前者厌而后者爱。正是这一潜沉的矛盾导致了老舍未来创作中的矛盾。一方面，他无疑是市民社会风俗画与民情画的铁笔圣手；另一方面，他又是同样出色的风俗批判者与世态讽刺家。与老舍完全不同，张天翼从小非但不固置一个旗人文化社区中，相反随家庭流动于各地。因而他对于某地的风俗不可能有专一的深沉而复杂的感情，如他自己在《创作谈》中所述：“有些人物跑了一些地方，这些为某地方所养成的习惯，或许已没有了”，并且他宣称：“我决不相信什么福建人有福建人的气质，山东人有山东人的气质等等”。<sup>②</sup>他童年个性中的“好奇心”主要是对各地各色人等的好奇，而由于流动，他的观察不免或浮光掠影、或截头去尾，但“性格”却抓住了。以后加上记者的职业要求，更形成了一种“片断性”的观察方式，同时也就带来了他短篇小说构思上的“片断性”的突出特点。又由于他童年人格中强烈的报复欲（其实质是一种朴素的阶级意识），加之少年文化构成中大量劫富济贫的侠盗小说、侦探小说的影响，使他的视点更容易集中在暴力性的社会政治上。而在这一点上，老舍自少年起便深受宗教思想影响，自然有“反暴力主义”的倾向。

---

① 老舍：《正红旗下》。

② 张天翼：《答编者问》。

最后，在老舍和张天翼的创作风格比较中还应当指出一点：他们都是现代作家中为数不多的还从事儿童文学创作的人。人虽成年而童心未泯是他们的共同点。这可以追波溯源到他们共同的“童年——少年期”对儿童文学（民间故事）的深深喜爱、男孩“英雄梦”（都受大量侠盗小说影响）的根深蒂固；但也可以挖掘出某些差异点。一般而言，儿童文学作家的心理类型有“母性型”、“好奇型”与“缅怀型”三大类。所谓“母性型”，自然是指某些女性作家以浓烈的母爱之心去观照童年，如冰心即是如此。所谓“好奇型”，是指童年人格中强烈的好奇心在成年过程中受社会规范压抑而只能向童话中寻求渲泄与释放，张天翼即属此类型。所谓“缅怀型”，则是指人已趋成年心态，但回首童年的酸辛和美妙，仍有感而发者，老舍正属此类型。由于创作心理的类型不同，在张天翼和老舍的儿童文学艺术形式上，也有较大的差异。张天翼的《大林和小林》、《秃秃大王》、《金鸭帝国》等充满着浪漫与传奇色彩，或地底宝藏，或海洋探险；而老舍的《小坡的生日》、《宝船》等显得平易素朴得多，基调是写实的。如果说在张天翼的作品里依稀可见司各特的侠盗文学、道尔的侦探小说、以及《鲁滨逊漂流记》那一类西方作品的投影；那么老舍的小说与童话中却实实在在地充溢着中国民间故事的脉流。而这些各异的特征，又正来自他们不同的少年文化构成。

每一个作家的个性人格、审美观念乃至全部潜意识都必然现身于字里行间，而这种潜意识最深层的积淀便来自“童年——少年期”。这便使诠释文学的深度心理学的原则

成为一种科学，因为不仅个人难以摆脱“童年——少年期”的一切，就是整个人类，从人类学的观点来看也还没有完全越过野蛮或童年状态。

# 一个新颖独特的讽刺角度

——张天翼小说中“面子”问题管窥

邹言九

读着张天翼的小说，发现这位被人称颂的“文字漫画家”的大部分作品竟在孜孜不息地剖析着中国人的面子。一个小说家，何以对“面子”问题如此敏感和饶有兴味？这与他由扬弃“市井文学”，到摘取文坛“新人”的桂冠，又有何联系呢？倘能就这个问题作一些粗浅的窥探，恐怕也是不无意义的吧。

## 一

一个更迭动荡的年代，对每一个有着社会责任感的作家来说，都面临着时代的挑战，都有在文学道路上改弦更张的可能，张天翼也不例外。他的创作生涯，自一九二二年发表短篇小说《新诗》起就开始了。然而他的“使读者嗅到了一种新鲜的气息”<sup>①</sup>，为社会所瞩目，乃是三十年代的事了。他是在大革命高潮到来的时候，在中西文化、新旧

---

① 胡风，《张天翼论》。

文化的激烈撞击中，不惜尽弃“前功”，毅然走上现实主义道路的。也正是由于现实主义对于真实性的苛求，使得他在对于社会的仔细观察中，愈来愈看清楚里面的平庸可笑和丑恶。于是，他用他那锋利独特的艺术匕首，去戳破那畸形社会的层层帷幕，“象是无意中剥开了那些美丽的壳子，叫你看见那丑恶的真正的内部”<sup>①</sup>。揭露了那个腐烂中的衰老世界的不可救药，也表现了一个年青作家对于在腐朽中挣扎出来的新生的热切期望。可是，谁又能料到，正是他——这个无情地揭穿旧世界面纱的人，曾经是一个封建卫道士的追随者，充当过守旧面子观的辩护士呢？

张天翼的中学学习时期，正是新旧两种思想、两种文化的生死决斗时期。“五四”文化革命的风暴，虽然一度席卷全国，但由于少数封建守旧派的负隅顽抗，封建文化的乌云仍然顽固地笼罩着某些角落。张天翼所在的杭州宗文中学就是这样。尽管外面“自由、平等”的呼声越来越高，而里面“子曰诗云”的诵声依然不绝。严重的思想禁锢，使张天翼也“不知其所以然”地抱有一种偏见：“凡是新式的小说总不会好的”<sup>②</sup>，而虔诚地崇拜自称“拼我残年，极力卫道”、顽固维护封建旧道法面子的林琴南。并步林的《荆生》、《妖梦》之后尘，写了《新诗》、《流星》等几篇“得意之作”来攻击新文化运动和讽刺自由恋爱、妇女解放等，为封建的伦理道德争一席之地。思想上的守旧，自然带来了写作手法的拙劣。如在《流星》中，他借小说中人物之口

① 张天翼：《什么是幽默》。

② 张天翼：《论〈阿Q正传〉》。



攻击男女平等说：过去生孩子是女人的天职，现在讲平等了，“那个担子，便叫男人挑去了。久而久之，我们女人的奶用不着，自然会天然淘汰，那男子有了这责任之后，自然会生出奶来喂小孩。”<sup>①</sup>不言而喻，这纯粹是在低级庸俗的玩笑中“寻开心”罢了，而诸如此类的描写，在他早期的小说中却屡见不鲜。足见他这时对于新、旧文化的幼稚与无知，也初露了他对于讽刺手法的偏爱和执著。不过还是还没有意识到真正的讽刺艺术，应该是严肃的真理，健康的情趣和轻松的嘲笑的结合体，而幼稚地把“讽刺”当成“和市井间的在墙上画一乌龟，背上写上他的所讨厌的名字的戕法，也并不两样的。”<sup>②</sup>

无庸讳言，这时的张天翼并不具有革命的民主主义觉悟，而是表现出一个受封建文化毒害的青年的守旧立场。尽管他这时已广泛地涉猎了一些中外文学名著，也有一定程度的民主意识的觉醒，但由于阅世未深，思想单纯，影响了他对于生活的深层思考，因此被莫明所以地困在“未庄文化”的圈子里，“糊里糊涂做人”。<sup>③</sup>然而，各种新思潮的涌入和对于旧有观念的冲击，不能不激发一个有志青年的爱国主义情感与民主主义意识，更何况少年时的张天翼并不缺乏对下层人民的真挚同情。<sup>④</sup>随着新文化革命运动的深入发展，这就使他有可能冲出这封建文化的包围圈，

---

① 张天翼：《流星》，载1922年7月8日《礼拜六》周刊169期，署名无净。

② 鲁迅：《花边文学·玩笑只当它玩笑（下）》。

③ 详见张天翼：《论〈阿Q正传〉》。

④ 张天翼1922年写的短篇小说《苦衷》，写了一个贫困职员在生活道路上的痛苦。

踏上“为人生”的现实主义创作道路。

就在他认为新小说“一定无聊、瞎扯”的时候，《阿Q正传》却以它特有的艺术魅力，冲决了这位年轻人的防堤，使他忍不住笑了，震惊了，而且有着“说不出的不安”。但为了维护“自尊心”起见，只好“自己想出些话来安慰安慰自己，叫自己相信并没有丢面子”。然而这种自欺欺人的作法，终于连自己也骗不住了，他到底醒悟了：自己原来是“未庄文化”的受害者，“灵魂里也有阿Q的灵魂原子”<sup>①</sup>。

承认自身的阿Q性，撕破所谓“自尊心”的面子，这无疑是一张天翼最深刻的自我认识和最严厉的自我批判。这种认识和批判对一个作家来说，显然是十分重要的。艺术家之不同于外科医生，就在于他要解剖的不是肉体而是灵魂。而要解剖别人的灵魂，非得先清洗自己的灵魂不可。唯其不“自欺”，才能不“欺人”；唯有扯得下自己的面子，才能有力地戳破病态社会的“面子”。自此以后，他由不自觉到自觉地靠拢了新文学，并渐渐地接受了马列主义的影响，由林琴南的信徒，一转而为鲁迅的忠实“学生”了。

新文化的启迪，使他明确了文学应该真实地反映人生、描写人生的真谛；严酷的现实，又要求他告别“鸳鸯蝴蝶派”，去感受时代的脉搏，勾勒社会的面貌。因此，他的叛逆低级庸俗的市井文学，从博取廉价的笑声中超脱出来，从象征主义、神秘主义的象牙之塔中冲杀出来，在真与假、美与丑、善与恶的冲突对比中，揭示出严峻的真理，在深

<sup>①</sup> 张天翼：《论“阿Q正传”》。

刻的社会解剖中，无情地撕毁那为腐朽和罪恶遮羞的“面子”，便是自然而然的了。

## 二

《三天半的梦》开始了张天翼在现实主义创作道路上的不懈探索和进取。他的给文坛带来“新”的气息，同他观察社会的独特角度和取材的新颖、独到，是密切相关的。一个作家写什么与不写什么，怎样写和不怎样写，是与他的生活经历，文学修养、审美情趣等诸种因素分不开的。作家要写自己熟悉的生活，张天翼对这点深信不疑：“徒凭想象，那无论怎样伟大的天才也不会产出有力的创作吧”。<sup>①</sup>因此，从步入左翼文坛起，他那双作家的眼睛就紧盯着他所熟悉的“中流社会”。他不仅熟识这个社会中的各种类型的人，而且还看到了其中隐藏着的腐朽和丑恶，更没有忽视那层掩盖着丑恶的冠冕堂皇的面纱。面对生活的本质与假象的冲突，他的讽刺和嘲笑的天赋，使他敏锐地捕捉到了种种喜剧性的矛盾，发现了“面子”恰恰是那么滑稽地以“美”的形式在掩饰着种种社会弊端，那些已经失去存在依据的事物仍然以往昔强大威严的外观存在着。而这种外观与内质，假象与真实所显示出来的种种不协调，又是那样的触目和可笑。因此，他的幽默的创作禀性使他毅然地拣起了“笑”——这把“非常锋利的刀子”，“他要破坏

---

① 张天翼，《创作不振之原因及其出路》。

那些虚伪，用笑来杀害它”。<sup>①</sup>之所以如此，一方面是为他的创作个性所决定；另一方面则是社会丑的可笑性激发了他，这正如车尔尼雪夫斯基所说的，“丑只有到它不安其位，要显出自己不是丑的时候才是荒唐的。只有到那时候，它才会激起我们去嘲笑它的愚蠢的妄想，它的弄巧成拙的企图。”<sup>②</sup>除了上述两个原因外，还有一个不可忽视的重要因素，就是他看到这种种假象仍在蒙骗着不少的人。鉴于自己过去受骗之深，所以对这虚假的面子特别敏感与痛恨。为了不使更多的人受骗，他决心“揭出烂疮的真相”。<sup>③</sup>“特别是要剥开一些人物的虚伪假面，揭穿他们的内心实质”。<sup>④</sup>他的这种反戈一击，自然是最有成效的，诚如鲁迅说的“非同阶级是不能深知的，加以袭击，撕其面具，当比不熟悉此中情形者更加有力。”<sup>⑤</sup>相反地，如果要他以感伤的笔调，颓废的情绪去抚摩那灰色的人生，或者是去硬造一个他不熟悉的突变式的革命英雄，不但现代文学史上没有张天翼，反而会弄得他手足无措的。因为他是惯于以“笑”来战斗的。因此，“触着之处，须是对手的致命伤”。<sup>⑥</sup>在他看来，阿Q时代虽已久远，但国民劣根性犹存，尤其是因袭相承的面子观，一方面继续维护着黑暗统治者的虚伪面孔，一方面又严重地阻碍着人民革命意识的

---

① 张天翼：《什么是幽默》。

② 《论崇高和滑稽》，《车尔尼雪夫斯基论文学》中卷，第89页。

③ 张天翼：《文学杂评·文艺怎样写人民内部矛盾问题》。

④ 张天翼：《张天翼短篇小说集·前言》。

⑤ 鲁迅：《关于小说题材的通信》。

⑥ 鲁迅：《花边文学·玩笑只当它玩笑(上)》。

觉醒，它似乎给人以种种慰藉，却象鸦片和蛀虫一样，在无声地毒害和吞噬着国民的灵魂。他既看到了为了顾全自己的面子，不惜断送他人性命的丑恶灵魂（如《清明时节》中的谢老师、《宿命论与算命论》中的舒可济等）。更看到了那些自甘堕落的小资产阶级知识分子如何用“面子话”来寻得心灵安慰的遁逃蔽的。

因害怕革命艰苦，“移行”到资本家怀中的桑华，虽然不止一次地自省：“我堕落了吗？”但每次都用自我安慰的“面子话”来否定良心上的责难。（《移行》）《出走以后》中的何太太就是在“思想归思想，生活归生活”的面子下，重新回到那个残酷剥削工人的资本家身边的。这些人都是尽可能地装出与自己的行为不相称的虚假外观。张天翼对此感触极深，“咱们中国人不是最爱面子的么？连自己对自己也说些面子话装点着来安慰自己。”<sup>①</sup>这样的掩过饰非，自我麻痹是极不利于革命形势的发展的。所以，他觉得抓住面子，挖出国民劣根性，远比描写“伟大性格”更为紧迫。抓住“面子”里外的极不协调，使真与假、善与恶的对立更加鲜明显目，使人们在忍俊不禁的大笑中，能一下子悟到它内容的虚伪和空泛，“愉快地和自己的过去诀别”。使无价值的假、丑、恶在笑声中被撕破和否定，有价值的真、善、美在笑声中得到热情的肯定。他的这种以“面子”来透视社会的角度无疑是对的。怪不得鲁迅先生说“面子”“是中国精神的纲领，只要抓住这个，就象二十四年前的

---

① 张天翼：《什么是幽默》。

拔住了辫子一样，全身都跟着走动了。”<sup>①</sup>张天翼正是接过这种“拔辫子”的方法，来解剖中国社会，改造国民精神的。但是，他并没有因为观念的东西而忘掉现实主义的东西。既是从“面子”这个角度来观察和认识生活，也是从生动真实的描写中反映出他的面子观的。

庆二伯娘（《一个题材》）因与族绅解大爷通奸，可以赢得“节妇”面子的荣光。而任三嫂（《脊背与奶子》）没能使族绅长太爷遂愿，却被满嘴是“礼义廉耻”、“万恶淫为首”的长太爷斥为“淫奔之妇”。而正是这个调戏她的长太爷，这时却堂而皇之地坐在祠堂之上，当着她的父母、公婆，当着数百人的面，把她衣服剥光，打得昏死过去六次。（之所以未象沈从文小说中描写的那样把她沉到潭底去喂鱼，因为长太爷还惦记着她那灰粉似的脊背与奶子。）而镇上的人呢？也因为任三嫂“把族上的面子扫尽了”，而理所当然地到祠堂里充当看客。权势者、有产者就是这样以传统的面子观来维护自己的淫威，而被面子蒙骗了的人们又是这般的不觉悟。

现实主义从来主张艺术作品要深揭生活的本质，而反对对生活作肤浅的摹仿。我们看到，这时的张天翼是在自觉地深探社会现实，并努力去把握描写对象的阶级特征、时代特征与个性特征的。但我们也看到，他这时的笔力似乎滞留在对于旧的伦理道德的批判上，在人物外部行为的可笑，或者是与外部环境的不协调上。这种批判虽然也触

---

① 鲁迅：《且介亭杂文·说“面子”》。

及到了社会制度的某些不合理，但由于没有把对于旧面子的揭露有效地达到对整个社会制度的整体性揭露上，这种批判还是不够深刻的，读者的注意力也多半被集中在对人物的个人品质的恶劣与道德沦丧的批判上。在反映小人物的“上爬”，与知识分子的颓废生活的作品中，尤其如此。如《皮带》中的邓炳生，读者反感的是他生怕家里用明信片给他写信，怕丢面子；一旦挂上了斜皮带，有了面子，就对“横皮带”摆出“奴才做了主人”的架子。与之类似的是白慕易（《一年》），本来是个一月可挣几十块钱的裁缝，但他认为当裁缝“下流”，没有面子，梦寐以求的是吃衙门饭——哪怕当个月薪只有十来元的承发吏，多少也是个“官”，那些浑身发出臭汗味道的乡下人，一听就会肃然起敬。且不说他上爬的手段如何，单这“理想”就够恶心的了。所以，对他们的失败，往往有“活该如此”的感觉。这样，作品的现实主义批判力量也就相应地减弱了。

可见，作家虽然有了自己独特的表现角度，但要使现实主义深化，还必须以自己独特的思想发现，去尽量多地调动读者的现有认识，使他们对社会现实的整体性认识，提高到一个新的高度。因此，张天翼并没有满足于自己的作品题材已触及到了社会生活实际，已经触及到了人们关心的社会问题，而更多地把注意力集中到了对题材的深入开掘。不但穿过面子透视人物的灵魂，而且还由此深揭了铸造这种灵魂的种种社会矛盾。强烈的艺术效果，使读者“感到这黑暗不是偶然的，不是一时的或局部的现象，而是

当时统治制度的必然产物……。”<sup>①</sup>

如《旅途中》与《万仞约》，虽然是集中写两个死要面子的地方恶霸，但作者有意识地通过计三钻子与闵贵林对待乡巴佬与大人物的两副截然相反的面孔，揭示了维系这种社会黑暗的等级制度和严重的阶级压迫。

《友谊》中的苏以宁，可以算是最厚颜无耻的了。为了得到渔税督办的位置，竟支使自己年轻漂亮的妻子去勾引省长兄弟查二先生。要按以前写《报复》的笔法，恐怕就会只揭示到人物的下流糜烂为止。但这时的张天翼，眼光更敏锐，思想也更深刻了。不仅揭穿了苏以宁平日最讲“贞操”的假面子，而且还戳穿了一个更大的面子：原来查省长竟有虐待异母兄弟，逼死继母，独吞继母遗产的阴私。既把笔锋指向了国民党的官场作弊，也揭示了这些统治者原是些什么东西。一石三鸟，妙不可言。

在民族危难当头的时候，有那么一个小老百姓嘴里喷出的竟满是投降主义的论调。那是既想买面子，又吝啬每一个小钱，不肯捐抗日款的贝胡子，为了不让人说他“小气”所说的“面子”话。（《贝胡子》）张天翼就是以他那独特的观察角度和深刻的现实主义，才写出了那些“平时是谁都不以为奇的，而且自然是谁都毫不注意的”，不过“在那时却已经是不合理，可笑，可鄙，甚而至于可恶”的人和事来的。<sup>②</sup>新作出来，往往使读者大吃一惊，继而拍案叫绝，而又不能不为他捏一把汗。《华威先生》就是这样一下子震惊了国

<sup>①</sup> 张天翼：《文学杂评·文艺怎样表现人民内部矛盾的问题》。

<sup>②</sup> 鲁迅：《且介亭杂文二集·什么是“讽刺”？》。



内外文坛的。在文坛塑造出这么一个挂着抗日招牌，华而不实，包而不办的国民党“党老爷”形象，不能不说是作者的一种大胆。

张天翼就是这样，偏要使那些卑微畏琐的灵魂不得安生，又叫现实社会的弊病瞒不过去。他的现实主义创作，不仅使一度低落和停滞的讽刺小说又中兴起来，而且为左翼文坛赢得了大量的读者。

### 三

现实主义的创作方法在不同作家手中是有着不同特点的。张天翼之成为张天翼，不仅有其自己的特点，而且是在不断地探索中，使自己得以发展、成熟而有别于同时代其他作家的。他的一些作品，在抓住面子问题的同时，往往又注入了一种巨大的理想力量。而且这种力量是深深植根于对客观生活的丰富体察，而又渗透到艺术形象中的。忧郁和悲愤之后，往往给人一种昂扬之情，而且远不“只是抒情地寄希望于遥远的将来而已”<sup>①</sup>。这同他的用马克思主义的历史唯物论与阶级分析的方法观察生活不无关系。这样，就形成了他作品中的“亮色”：一方面毫无顾忌地撕毁着那些掩盖罪恶的面纱，不留情面地鞭笞那些丑恶的灵魂；一方面在暴露敌人色厉内荏的本质时，直接或间接地反映人民的坚韧性格和深厚的潜在力量，在一定的程度上

---

① 茅盾：《夜谈偶记》。

具有乐观、坚定的特色。

《脊背与奶子》中的任三嫂，可算是不顾一切的了。不管是丢了自己的“面子”也好，还是丢了族上的面子也好，对既成道德秩序都是满不在乎，不但丝毫“不为长太爷的威吓、毒打所屈服，也不为其金钱利诱所骗取，她顽强、沉着，不屈不挠地走自己的路”<sup>①</sup>。从怒斥“任剥皮”，私通田侉佬，到受刑不屈；从巧赚任三，拳打长太爷，到智逃庄溪村，一举一动，一言一行，无不是在设法抖落自己身上的枷锁，无不将礼义廉耻、忠孝节义、三从四德等一套旧礼教、旧面子，统统踩在脚下。她那反封建，抗族绅，争人格，争自由的斗争精神，表现得那么顽强、执著、坚定、勇敢。非但出走之后的娜拉不可比，也是当年鲁迅笔下的爱姑所难比拟的。同时也比当时那些图解革命理论的作品要来得朴实且富于生活气息得多。

如果说任三嫂身上多少有些浪漫主义光泽的话，在稍后出现的发新嫂（《笑》）身上，分明地迸射着悲剧崇高的火花。发新嫂的不顾面子（“饿死事小，失节事大”的面子），舍身赴难，是为了救出牢里的丈夫，为了一家老小的生存。而她最后举起茶壶反抗，足以表现了她的人格的可凛然不可侵犯。尽管这种反抗是徒劳的，但一个被凶残狠毒的恶狼所捕获的弱小动物，由屈从到毫不犹豫的拼死反抗，由痛苦的极端到满腔悲愤的总爆发，也足以显示她性格的光辉点。这些描写都是深刻的，准确而有层次的。但张天翼的现实

---

<sup>①</sup> 杜元明：《张天翼小说论稿》，第75页。

主义的深刻性还在于不啻活画出了土豪九爷那恶兽般的刻毒和凶残，而且深刻地揭示出了尖锐的阶级对立和严重的阶级压迫。兽性的发泄夹杂着残酷的阶级报复：叫抗捐的杨发新看看斗不斗得过他——当然也是给所有的田倚佬看的。在这种罪恶势力的统治之下，劳动妇女除了绝望与悲愤之外，再不反抗，还有什么道路可走呢？

由于作者充分地揭示了人物活动的社会环境，所以人物性格的发展和变化，有根有据，是可信的，顺理成章的。发新嫂由屈从到反抗性格变化产生了质的飞跃，表面上看只是不要“面子”了，实则是对于阶级压迫的一种强烈反抗。这种反抗，就是对于屈从的“奴性”的最后挣脱。这样的人物刻画，在当时同类题材的小说中是少见的。歌德说：“独创性的一个最好的标志，就在于选择题材之后，能把它充分的发挥，从而使得大家承认压根儿想不到会在这个题材里发现那么多的东西。”<sup>①</sup>所以，“伟大性格”并不一定要“伟大的题材”，观察社会也不在乎一个角度。如此闪耀光辉的妇女形象在讽刺文学中出现，这是张天翼的独到。不但是他在现实主义道路上的一个进步，也是他对现代讽刺文学发展的一个贡献。

正因为张天翼是站在先进阶级的立场上，所以，他对社会各阶层的发展变化也是很敏感的。与他同时代的幽默作家中，老舍当时主要是通过揭示敷衍知足，保守苟安来批判小市民的“惰性”和他们向既成秩序低头的处世哲学，

---

<sup>①</sup> 转引自《外国名作家传》（上），中国社会科学出版社1979年版，第501页。

而张天翼则是从另一角度——奴性来批判这种软弱妥协的精神瘤症。他敏锐地看到了当时动荡的政局，凋敝的经济，正在日益加速着市民阶层的分化，将更多的人抛向了社会底层。那些“比上不足，比下有余”的小市民，处在社会的“夹缝”中，既见弃于统治阶级，又不甘心沉沦下去，于是爬到上流社会去的幻想就成了他们每天重温的旧梦。而巴结逢迎，献媚取宠的奴性，也就随着这没完没了的幻梦，在他们的灵魂中恶性地膨胀起来。张天翼批判的正是这种奴性，他往往把它同争面子，向上爬结为一体，表现出一种目光短浅，趋炎附势，谄上骄下的市侩性格。

书记陆宝田，就是用自我意识到的奴性作为“做人的诀窍”的。以能与上司混在一起为荣，自我炫耀，感到面子上有光彩，心甘情愿地充当了上司的玩物。

听差老包，近乎愚蠢与麻木的老实，使老板对他放心。一个“暂时做稳了奴隶”的人，居然也执著地做着“爬上去”的迷梦。他省吃俭用，甚至借债，供儿子包国维上学，天真地以为“洋学堂里出来的是洋老爷，要做大官”，儿子是“老爷”，自己就是“老太爷”了，于是，他满意地笑了。思想上的执著，也带来行动上的执著。他甘愿忍受一切凌辱：亲自到银行、学校去苦苦哀求免缴制服费，向人求借又老着脸皮拖欠债务。甚至一反安分守己的常态，三十年来第一次去偷主人家的东西（司丹康头发油）。如果说丧失一切生产资料的阿Q自欺地说：“我的儿子会阔的多”，仅仅是连他自己也未必相信的昏话，那么老包，负债累累，凑钱送到学校，除了在胡大的眼里有点“面子”外，不是与

祥林嫂花钱捐门槛一样，同样不能获得精神上的安慰么？

《包氏父子》之所以着力开掘老包悲剧的主观因素，旨在挖出悲剧结局的客观根源和批判愚昧麻木的奴性。在那等级森严的黑暗社会里，上层阶级是决不容许任何下等人跻入他们行列的。由于作者成功地再现了各种社会势力对于老包的胁迫，从而显示了作品反映生活所达到的现实主义深度。值得一提的是作者还向读者提出了一个更为深刻的问题：老包的阿Q式的面子观，并没有在老包、胡大这一代绝种。老包之下，又有小包，新的传人，形式上略有不同而已。

小包也是颇讲面子的，除了要洗香肥皂，抹司丹康发油而外，总是嫌那灰不灰、蓝不蓝的棉袍太寒伧。甚至不敢承认老包是他父亲，有这样一个寒伧的父亲，简直太丢人！他的向上爬的目标，不似老包那么遥远渺茫，而只要求加入“喜马拉雅山球队”，而且不时地做着“喜马拉雅”的迷梦。在老包面前，他俨然是个阔少，而在郭纯面前，他又成了下贱的奴才。小小的年纪，人格就被扭曲到连笑都要考虑：“现在要不要再笑一阵？”郭纯骂他偷领带，他也只能用哈哈来应付。挨了打，挨了骂还要去讨好，生怕郭纯不理他。他的奢望，仅仅是“要叫郭纯记得他包国维也在旁边”——多么可怜的奢望！这种奴性的忍耐，恐怕是阿Q也没有的，阿Q尚有“儿子打老子”的“报复”来维护他的“自尊自大”呢。所以，包国维这种在有钱人面前讨面子，只能是陆宝田式的，丁寿松式的，只能是在更加殖民地化的历史土壤中滋生出来的下贱性格——忍受屈辱，乞求

恩赐——旧中国都市文明的产物。

老包身上反映出来的这种小生产者改换门庭的意识，在当时是很有代表性的。唯其普遍，危害更大。因为在这部分人身上，幻想与现实永远是矛盾的，他们向上爬的欲望与他们愚昧、落后、软弱、卑怯的奴性总是矛盾着的。而后者往往被一种盲目自信，妄自尊大的面子笼罩着，严格地阻碍了他们的觉醒。张天翼的现实主义明确地意识到了这一点。在稍后的《儿女们》中，以对照手法，进行了更严厉的批判。

广川伯伯分明是老包式的奴才，却以与廉大爷有交往而自以为很有面子。以至廉大爷勒索他，打他女儿小银儿的主意，逼得他走投无路时仍执迷不悟。只有他的儿子大才、黑二才识穿了廉大爷的假面具，因此和小傻瓜们一起，不顾他爹的阻挠，与廉大爷展开了斗争。所以，小银儿的反抗比之任三嫂、发新嫂要有力得多，她的命运也要好得多。

《包氏父子》与《儿女们》都写于一九三四年，两者比较，可见作者之所以把大量笔墨花在表现大革命后小市民、小知识分子的灰色生活，就在于告诉读者“应当选择怎样的生活道路，朝着哪个方向前进。”<sup>①</sup>他希望这些做着升官发财迷梦的劳动者，以此作为镜子，照出自己灵魂中的丑恶，快快醒悟过来。这就是张天翼写这类小说的初衷，也是他的现实主义艺术力量之所在。

---

① 张天翼：《致苏联读者》。见《张天翼选集》，苏联国立文学出版社1957年俄文版。

## 四

张天翼“意识上是一位前进的作家，形式上，他有他新奇的作风”<sup>①</sup>。他师承了鲁迅的白描手法，以“画眼睛”的方式来揭人物的面子，透视人的灵魂深处的东西。几乎不注意场景描写，也不讲究故事情节，更不在乎时空的顺序，使小说冲破了旧有形式的套子，而带有了一定的开放性。他本来是熟谙传统写法的，他早期的侦探小说就是因为情节离奇曲折，水复山重而享有名声的。文学观念的转变，使他由写“故事”到了写人，写与现实环境冲突着的人。而写“面子”，则更要求他的着力点放在人物性格中最刺目的特征及其外观的形态上，准确地说是在性格的内在本质与外在表现形式的矛盾冲突的片断上，而不是在连绵不断的故事情节上。他说过：“我认为故事是为表现人物而有的。要是一个主人公——他那惊人的冒险事业，虽然极尽曲折离奇之至，但这些都不足以表现他的灵魂深处，而他跟妻子谈了五分钟家常话，倒充分表现出他的灵魂深处，那宁愿采用后者来写它。”<sup>②</sup>他已经完全摈弃了“市井文学”的那种单纯追求情节曲折离奇的方法，而是在捕捉最能表现人的灵魂的片断，甚至那最富意义的一刹那，把隐藏在面子背后的“烂疮疤”揭示给人看。重在剖析人物的面子，而不是以“从头说起”的完整故事取胜。

---

① 东方未明(茅盾)：《“九一八”以后的反日文学》。

② 张天翼：《一封信》（载桂林《文学批评》1942年9月1日）。

《华威先生》就是很难用故事叙述的。找不到情节的发生、发展与高潮，只用了几个自相矛盾的片断来表现他的面孔。在难民救济会，他满脸冰霜，盛气凌人，“眼睛并不对着谁，只看着天花板”，主席报告的时候，时而不断地刮洋火，时而“猛的站起来”，打断主席的讲话。而到了文化界抗敌总会，就换了一副面孔，变得谦卑有礼，笑容可掬了。“脸上堆上了笑容，并且对每一个人点头”。前倨而后恭，两种场合，两副面孔，内涵不同的两种面子。因为华威先生并非真心抗日，一切都是为了装面子，表示他很“忙”。堂堂的“抗战官”到了下属的难民救济会，摆摆“奴才做了主人”的架子，天理当然。按旧的官场习惯，不这样反而有失自己“官老爷”的面子，因此，他在难民救济会，作了如此出色的表演。而抗敌总会是上级机关，当然得换上谦恭的面具，用以维护上司的面子。久混官场，饱经世故的华威，不会连这点都不懂。华威先生可是个最讲面子的人，明知他的演讲没有人听，硬派人去拖几个来凑数，这是自欺欺人装面子；因为日本问题座谈会他没有参加，气得“猛地跳了起来”，那是因为丢了他的面子；恼羞成怒，骂起娘来——终于撕破了面子。华威先生的尊容，就是用这样一个一个的“面子”组接起来的。而“面子”下面是什么东西，用不着作者多饶舌，已经很清楚。这种“蒙太奇”的手法，在张天翼的小说中俯拾皆是。

张天翼是个艺术感受力很强的作家。除了批判地继承民族传统外，还大量地借鉴了西方文学的表现方法。他的以面子来写人物，象是以速写的方式给人画一幅不重形似，



只重神似的快像。但是，这种方法，如果处理不慎，往往会使人物性格单薄而缺乏立体感。张天翼对这点就有深刻的认识，“原先，我创作方面的弱点在于：对人物行动的刻画仅仅是为了表现小说的主题，因而忽略了它们复杂的人性。近来，我试图矫正这一毛病。”<sup>①</sup>足见张天翼创作态度的严肃。尽管他是在全力剖析人物的“面子”，而他的讽刺笔调又极富漫画式的夸张，但笔下的人物的性格是复杂而并不单薄，富有立体感而又呈现开放性的。所以，华威先生被有些人视为文化特务，又被有些人视为破坏抗战的国民党党棍，或为抗战运动的投机者，或为不干实事的国民党官僚。如此等等，看法大同而小异，不能说不与他的性格的复杂性和多向性有关。

《善女人》中的长生奶奶，既有冷酷、贪婪的可恶一面；又有受人欺压、被人玩弄的值得同情的可怜一面。同时她也有一生为之奋斗的个人“志趣”——凑足五十块钱进庵当尼姑，以修来世。在这家庭关系已出现裂缝，温情脉脉的面纱已为赤裸裸的金钱关系所替代的社会里，由于人与人之间的关系复杂化而带来人的性格的自私和诡谲多变，也表现在她的身上。她那企求下世能过上点舒服日子的“志趣”固然可怜，但她采用的手段却是残害同类，甚至向亲生儿子放债。为了顾全自己面子，而暗使老尼姑向儿子逼债。刻薄儿子，虐待媳妇，连对小孙女都是冷酷无情。什么骨肉至情，人伦母爱似乎全没有了，然而最后眼看着儿

---

① 张天翼：《自叙小传》。

子家败人亡的时候，却一反过去有嚷无泪的哭叫常态，而哭得有泪无声了。

在这些作品中，人物性格不是封闭的、凝固的、静止的、一成不变的。连叛徒、特务也不一定是天良丧尽，人性俱灭。所以有的评论谈到《宿命论与算命论》中的舒可济，以为一个犯罪者竟然会产生忏悔之情，这是作者艺术上的失败。这种看法的偏颇在于并未看到人物性格的复杂性、开放性的一面，而作者的高超恰恰就在这儿。舒可济之怕别人提他是特务，怕丢面子，并非因为其职业卑鄙，而是因其级别低，薪水薄。因此，陆宝田式的上升心理在他心灵中占着统治地位。这种人为了上爬，是什么事都干得出来的，况且别的特务都靠告密升上去了，所以，他的走这条路并不奇怪。以往的友情毕竟抵不过势欲熏心，为了挣得更大的“面子”，在“一切全是命”的幌子下，出卖了小瘪嘴。但他毕竟只是一个小特务，不是杀人不眨眼的魔王，在人性尚未殆尽时，小瘪嘴对他的种种友情还是记得的。因此，在准备告密时，他努力地去想那些小瘪嘴可恨的地方，生怕理智不能战胜感情。但这种人毕竟是自私的，卖友之后的负疚当然有限，既有难言的苦衷，而在很大程度上是想洗刷自己手上的血污。事后，他并未得到任何好处，只是招来同事的阵阵揶揄和嘲笑。因此，他的在某种程度上的反悔，也是合乎情理的。

张天翼的冲破封闭式的小说作法，尤其表现在小说的结构上。既无人们常见的开头，也没有什么道地的结尾。他特别不喜欢用大团圆式的结尾，以为“人生的故事总没

有一个道地的‘尾’”，更反对添上一条光明的尾巴，因为那样“省力固然省力，又会博到‘正确’‘有积极意义’等好评，但作品本身丧了元气，成了僵硬的东西了。”<sup>①</sup>因而他的小说既有某些传统的特色，又打破了封闭式的有头有尾的结构。

如《友谊》的结尾，并未写到苏以宁觊觎的渔税督办职务已经到手，而是突然意外地让查二先生坦露了自己的真相。不但使苏先生惊讶变脸，自己撕碎了“友谊”的面皮，而且还撕破了省长大人“最笃于手足之情”的“私德”的面子。故事到此，嘎然而止。单是这样，还不为妙，嘎然而止，饶有余味，才是上乘。请看结尾：

男主人公眼睛里一亮。他搓搓那双冰冷的手，把嘴闭得紧紧的，把视线移到查二先生脸上。哼，对不起，他这回可以径自去见省长了，并且——哼，不客气，他还有这么一笔好礼物。

于是他推推他太太：

“慌什么呢，慌什么呢。唉，你真是！”

一个“慌”字，道出了苏太太出卖色相之后，而又希望落空的懊悔颓丧之情，与苏先生的踌躇满志形成了对比。苏先生的渔税督办似乎可以到手了，因为他要亲自去见省长。那么，他是去告发查二泄密？还是要揭穿省长的面子？

---

<sup>①</sup> 张天翼：《答编者问》。

或者是以省长的阴私相胁迫呢？作者没有写。他有他的经验：“有些则不必明写，用一些暗示，读者就知道了”<sup>①</sup>。

什么结局呢？读者诸君自己去补充吧！

张天翼就是这样，善于调动读者主体的思维与想象，去完成作品的艺术创造。不但结尾如此，开头也是如此。而中间呢？由于借用了“蒙太奇”的方式，留下的“艺术空白”就更多了。因为他是以一个一个的片断（确切地说是一副一副的面孔）的组接来完成人物整体形象塑造的。中间颇大的“空白”和“跳跃”，就靠读者自己去补充。“故事”两头可以无限延伸，中间也需要读者去自由补充，这样就形成了他的作品的“开放性”的特点。这种开放型的片断组接的表现方法与他的以面子来勾勒人的灵魂，揭露现实社会矛盾的内容又是那样地配合默契。这是他在现实主义道路上的一种探索，他为剖析人物的面子找到了成功的表现方法。为“笑的艺术”开拓了新的途径。

这里仅仅是就张天翼小说的一个角度来谈的。意在说明张天翼的抓住面子来写的方法，并非是浅薄地把世态化为一笑，而是通过不留情面的极致刻画，逼着读者去思考，去批判，从而在毁灭无价值的旧事物中获得新生。也正是由于抓住了“面子”这根精神“辫子”，才使得现实主义精神与改造国民性的思想在他的作品里完全合流了。以“面子”来透视生活，反映生活，显示了张天翼小说创作的独

---

<sup>①</sup> 张天翼：《答编者问》。

特之处，不失为张天翼讽刺小说的最佳角度，“他一面嘲笑，一面穿透这些卑鄙可恶的灵魂的最隐秘的角落”<sup>①</sup>的方法，也应是讽刺的一种好方法。由此而想到，一个作家要能取得较高的艺术成就，最好是按他自己的艺术兴趣去选取角度，写他自己所熟悉的生活。

张天翼就是一个楷模。

---

<sup>①</sup> 赫尔岑：《俄国国民思想的发展》。

## 论张天翼的幽默意识

徐 伺

大凡著名的中外幽默作家，都曾走过这样一条道路：天赋的幽默素质、强烈的喜趣谐欲，使他们对于笑的艺术格外倾心。然而，当他们初登文坛的时候，他们的作品尽管显示了喜剧性的机敏、亢奋和才情，但就思想深度和艺术魅力而言，往往还难以令人满意。随着他们在创作的道路上不断地走向成熟和深化，随着幽默的才具不仅仅作为发掘笑料的睿智、纵笔调侃的情趣，而逐渐成为一种洞彻世事、通晓人情、深沉而又达观、真率而又坦然的创作意识和人生态度之时，真正的幽默作品也就瓜熟蒂落了。

俄国作家契诃夫就走过这样的道路。在他从一八八〇年始以“契洪特”的笔名于《蜻蜓》、《目睹者》等幽默杂志上发表的幽默小说中，我们感受到的多是一种轻松俏皮、无忧无虑的优越感。而数年之后，当他深刻地认识到俄国社会的腐败和人类尊严的可贵之时，当他怀着深切的同情和思索走进他的对象世界之时，他的幽默作品便萌生了一种“沉思、抒情以及契诃夫所特有的透过滑稽笑料流露出来的忧郁音调”（柯罗连科语），真正的“含泪的微笑”出现了。

喜剧大师卓别林也走过这样的道路。从启斯东制片公

司的影片到好莱坞制片公司的影片，即是一个思想和艺术不断成熟、深化的过程。早期的那种好莱坞惯用的喜剧程式——打斗、追捕、消防水龙、奶油蛋糕以及所有恶作剧的噱头，每每是为了满足观众狂热的趋笑心理。而当他把喜剧的视角指向对社会的批判、对人性的尊重之时，当他用喜剧的思维向悲剧的领地扩张之时，他所招徕的笑声便猛然沉重起来。如他的夏尔洛、他的《城市之光》、《摩登时代》、《凡尔杜先生》，就有一种使人“笑得浑身颤抖，又止不住眼泪直往上涌”（阿拉贡语）的魅力。这就是卓别林的幽默意韵。

在中国现代作家中，老舍曾走过这样的道路；张天翼也走上了这样的道路。

纵观张天翼一系列堪称幽默的小说，显然能见出这样一条发展的轨迹：由粗浅而精深、由强烈的喜趣谐欲的骚动到日趋成熟的幽默意识。在二十年代初期，从他以“张无诤”为笔名在《礼拜六》等杂志上发表的滑稽小说中，我们不难发现：他有一根敏感的喜剧神经，他有一股善谑的奇情异趣，他已经显示出捕捉笑资、构造笑料的幽默禀赋；但是，由于他的幽默触角尚未向人生社会的深层穿刺，他的幽默机锋尚未在现实矛盾的磐石上磨砺，换句话说，他还没有形成一个真正的幽默作家所必需的成熟和深邃的思想和心态，因而他所创造的一些滑稽小说，往往在聊博一粲之后，叫人索然寡味。然而，当年轻的张天翼真正走向了社会，接受了革命的理论，投身于现实生活的激流之中，广泛接触了中下层社会的各色人物，成为左翼文学的一员

勇士之后，他终于发现了旧中国疮痍满目的肌体中亟需嘲讽鞭挞的可笑对象，他那戏谑调笑的幽默潜能便有了赖以附着的坚固实体，他那优越的智慧、健全的理性也有了纵横驰骋的疆场，他用日益成熟的幽默意识来观照社会，来探索人生，他的幽默小说的创作也就一篇比一篇深刻。

例如，同样是嘲讽小知识分子庸俗无聊的爱情、矫揉造作的风雅、逃脱现实的怯懦，从《稀松的恋爱故事》（1931年）、《找寻刺激的人》（1931年）到《温柔制造者》（1934年）、《一九二四——三四》（1935年），便有一个明显的思想和艺术深化的过程。在《稀松的恋爱故事》和《找寻刺激的人》中，张天翼似乎还按捺不住他的喜剧性的兴奋。他津津有味地描画着罗繆、朱列和江震的滑稽形态：神经质的哀声叹气，不伦不类的诗句，古里古怪的日记，做爱时的丑相……，张天翼嘲弄着、讥讽着，始终散发着鄙夷的嬉笑，从而创造了一个轻松的幽默氛围，实现了他的单纯的批判意念。而在《温柔制造者》和《一九二四——三四》中，随着人物形象的切实性，张天翼的喜剧性的兴奋也切实起来。比起“稀松”的罗繆、朱列，长于“制造温柔”的老柏，不仅需要每天三十至三十五个“吻”，与朋友的妹妹搞些婚外的“恋爱”把戏，而且还时时意识到有“一大堆事”要做：在温柔之中撰写有关恋爱的论文和分析中国社会结构的巨著——尽管他永远不可能做到。于是，张天翼在嬉笑着勾画这个滑稽形象之时，着意地揭示出这类小知识分子自身的深刻矛盾：虚伪、庸俗、软弱、卑怯，自以为是又自作自受，自命不凡又自欺欺人。因而，老柏的言行就不仅仅只



有可笑的意味，张天翼在实现了他的批判意念之时，也敲响了令人震惊的警钟。在《一九二四——三四》中，由于张天翼把人物形象置于一个更加切实的社会背景之中，尤其是将“我”的所言所行与真正的革命者玉麒作了鲜明的对照之后，作品的幽默意蕴也更为深厚起来：张天翼不仅塑造了一个言行矛盾可笑的滑稽人物，同时又冷静地、尖锐地揭露了这类人物的沉沦过程和致命病症。在这篇小说中，张天翼的喜剧性的兴奋显然已被一种激愤和沉痛之情所浸染了。

再如，同样是描写那类无所事事的“作家”、“艺术家”的堕落，从《猪肠子的悲哀》（1931年）到《“新生”》（1938年），也有一个发展变化的过程。在《猪肠子的悲哀》中，张天翼本身绝不“悲哀”，煞有其事地“悲哀”着的，只是浑浑噩噩而又“有名的作家”“猪肠子”。在张天翼机智俏皮的描绘中，他那唠唠叨叨、不打自招的自我表白更显得可笑。而在《“新生”》的“最纯粹的艺术家”李逸漠身上，张天翼在嬉嘲之中不仅保持着冷静的轻蔑，同时又注入了痛切的沉思。因此，这两篇小说在创作的心态、情绪、节奏、笔调以至人物姓名的设置上，都有明显的差异，所构成的幽默氛围也截然不同：前者是一种轻松的、招人启颜的嬉讽，而后者是一种沉郁的发人深思的冷谑；前者的喜剧性意味较为明显，而后者的幽默效应则是潜在的、隐伏的。

还有，同样是描写那类趋炎附势、拼命向上爬、做着昏昧的望子成龙美梦的人物，从《皮带》（1931年）到《包氏父子》（1934年）的演进过程中，也表明了张天翼的幽默意识走

向成熟和深化的趋势。在炳生身上，张天翼似乎还倾心于喜剧性情境的设置，他用揶揄戏谑的笔致无忧无虑地夸张了炳生先生令人喷饭的心理和言行，描述了那段稀里糊涂升沉荣辱的短暂历史。但在老包的身上，张天翼的注意力已不再是滑稽笑料的构想和创造，他的幽默情愫似乎为一种艰涩而沉重的笑意所统摄，他的笔锋显然刺破了喜剧的表皮而触及了悲剧的内蕴。尽管他时而又撩动读者淡然的笑脸，但一想到老包的愚昧和可悲之处，嘴角和眼角的弧度却往往在哑然无声中凝滞或收敛。借用鲁迅论及契诃夫幽默小说的一句评语：“它不是简单的只招人笑。一读自然往往会笑，不过笑过总还剩下些什么，——就是问题”。<sup>①</sup>

事实上，作为一个幽默的作家，能够洞察和发掘出现实生活中的种种可笑对象，从而纵笔调笑、把玩嘲弄、插科打诨、否定批判，以显示主体的优越和超然，这并非难能之事。而可贵之处在于，一个出色的幽默作家，不仅能洞察和发掘出或隐或显的喜剧性因素，而且能清醒地看到，这种种可笑对象，竟是如此正经、严酷、荒诞、虚伪、愚昧、无知……以至顽固地、可怖地存活着，艰难困顿的矛盾性和深刻潜伏的悲剧性竟是如此猛烈地撞击着幽默的笑意——一俟进入这样的境界，幽默的笑声必然会浑然沉重起来：喜怒哀乐，甜酸苦辣，令人拊掌捧腹而又叫人泪如泉涌。可以说，中外古今一切真正伟大的幽默作家，既是创造喜剧的天才，也是驾驭悲剧的高手。唯其如此，他们

---

<sup>①</sup> 鲁迅：《〈坏孩子和别的奇闻〉前记》，《鲁迅译文集》第4卷第414页。

的作品才有一种在笑声中摄魂夺魄、振聋发聩的力量。鲁迅的幽默，尤其是他的不朽之作《阿Q正传》的幽默，便有这种巨大的魅力。而在张天翼的《包氏父子》中，这种浑厚的幽默意识也明显地显示着走向成熟和趋向深化的态势。

是的，作为幽默作家的张天翼，与中外著名的幽默大师一样，走上了一条思想和艺术成熟、深化的必由之路。他的幽默小说的创作实绩，也刻画出这样一道轨迹：由粗浅至精深，从单纯的喜趣谐欲的骚动到深沉的喜趣悲情交融的幽默意识的崛起。

然而，张天翼虽然已走上这条必由之路，却由于意外的原因未能沿着这条道路继续长久地行进。在写完了《“新生”》之后，一九四二年的一场重病，使他被迫辍笔多年，近乎中止了小说（包括幽默的小说）的创作。这是令人惋惜的。如果没有这个不幸的意外，可以预言，张天翼完全可能在这条成熟深化的创作道路上，走得更远。

值得注目的是，尽管张天翼已经走在这条必由之路上，但他又始终是携着他所特有的创作个性在迈步行进的，就如中外古今每一位幽默大师的作品都有各自的特色一样，张天翼的幽默意识和幽默作品，也有着种种与众不同的特征。

面对旧中国黑暗腐败的社会现实，作为一个年轻、正直、进步、革命的作家，他的幽默意识必然会为一股深沉、强烈的讽刺激情所主导。讽刺——作为一种对旧世界的激愤、轻蔑、嘲弄、抗争、否定、批判的主体激情，贯穿了张天翼的整个创作历程，也成为他创作幽默小说之时不

可或缺的意念、目的、内容和手段。从总体上看：在张天翼的幽默意识中，他那作为幽默作家的自我的智慧优越感和理性健全感似乎表现得格外突出；他那战斗的渴望和攻击的力度也似乎表现得特别强烈；因此，在他的作品中，幽默的睿智、情思和讽刺的锋芒、气势每每是结伴而行的。构成这一特点的因缘，就客体来看，是当时社会现实中种种可笑对象固有的特质——否定性的滑稽丑；就主体而言，除了张天翼的个性气质之外，则是他独特的幽默观念。

张天翼认为，人类的幽默是从世界上有了些毛病、有了些丑态的时候才发生的，“有了这些毛病和丑态，可是偏要蒙上一层漂亮的東西来哄人，于是产生了幽默。他要破坏那虚伪的，用笑来杀害它。我们假设这个世界要是整个很完全，没有一点儿毛病和丑态，没有一点儿虚伪，那么就不会有幽默。但是这样的世界是假想的，事实上不会存在的。因此幽默先生无论在什么时代，他都很健康很强壮地活着”。<sup>①</sup>这一独具只眼的论述，显然也提示出张天翼本人的幽默特征：张天翼的幽默机锋正是以生活中的“毛病和丑态”为“杀害”的对象的，唯其如此，他的幽默作品也必然会充满强烈的攻击性、战斗力和讽刺味。他的杰作《华威先生》中的幽默，便是这一幽默观念最明显的实证。

此外，在张天翼的幽默观念中，还有几个相当重要的范畴，即“讽刺”、“真实”、“冷静”、“严肃”、“否定”。张天翼认为：“幽默跟讽刺原是一对双胞胎兄弟”。<sup>②</sup>讽刺，是主体的

---

① 张天翼：《什么是幽默——答文学社问》，《张天翼论创作》，上海文艺出版社1982年版，第111页。

② 同上。

主观的批判态度，“他明明白白有根针戳到了对象身上”；而幽默呢，“他只要把世界上那些假脸子剥开，露出那烂疮的真相就算数”。幽默家“样子很冷静，但其实对人世最关心，最热烈，因为他爱真实”；幽默家看似“超然的，而实则他有他的立场——那就是真实。因此幽默是严肃的”；幽默家“表面上似乎很厚道，而骨子里是很厉害的”，幽默家“貌为客观，象说笑话的人自己不笑，而只让你去笑去评断，于是你对那烂疮生出了坚决的否定”；因而，“幽默是比讽刺更近于讽刺的东西”。显而易见，“真实”、“冷静”、“严肃”、“否定”外加“讽刺”，既是张天翼幽默观念的核心，也是张天翼幽默作品的注脚。确实，张天翼在他的幽默小说中，往往是“貌为客观”的，他冷静地、严肃地、不动声色、行若无事地让种种“毛病和丑态”登场亮相，自现丑行；他机智地、狡黠地，满怀激愤、信心十足地对这些可笑对象加以嘲弄、针砭、揶揄，从而充分显示出他那峭利、冷峻的幽默特色。

尤为独特的是，在张天翼的幽默观念中，没有为其他幽默作家所重视的“同情”意识。在张天翼看来，幽默中的“同情”，是读者在阅读作品之时所生发的，而“幽默家并无此意”。且不说这一见解是否完全准确，如果从张天翼自己的创作实绩来看，这倒正是他的幽默作品的又一个必要的注脚。在张天翼的笔下，很难找到一个聪慧机敏、风趣达观抑或大智若愚、大巧若拙的真正的幽默形象，而几乎都是些庸俗无聊、卑鄙无耻、软弱无力、愚昧无知的可笑的滑稽人物——罗缪、朱列、炳生、江震、老柏、猪肠

子、黄宜庵、李逸漠、老包、小包、华威先生……。如果说，张天翼的幽默慧眼瞄准的多是社会的“毛病和丑态”；如果说，张天翼的创作目的是冷静地、严肃地、真实地揭露、讽刺、否定；那么，在张天翼强大的智慧优越感的冲击下，在张天翼执拗的战斗激情和强烈的攻击欲望的搏动中，他所捕获的可笑对象的身上，就难有“同情”的驻足之地。这又是张天翼幽默作品的一个重要的审美特征。也正因为如此，张天翼的幽默作品，从谋篇布局到遣词造句，从语汇、语句到语调、语气，都有一种毫不留情、刻意写丑的夸张性、漫画化和讽刺味。

或许可以这样说，在幽默艺术的武库中，张天翼取出了它的轻松性，来增强自己挥笔调笑的自由度，却把那悲天悯人的温和性暂存了起来；张天翼取出了深刻的悲剧意蕴，又把由此波及的感伤、怜悯、忧愁、哀怨等情愫冷静地克制起来。因为他有充沛的精力和信念，去把那些“毛病和丑态”击个落花流水，杀个人仰马翻。他无暇或无意来挥泪慨叹。因此，尽管他逐步走上了由喜转悲的必由之路，尽管在《一九二四——三四》、《“新生”》和《包氏父子》中，他已经在幽默中揉进深沉的痛切，揉进揪心的悲愤，而且这种“痛”和“悲”已有相当的浓度和力度，但就他自身而言，他的痛切胜于怜悯和同情，他的悲愤也重于哀婉和忧伤。他始终与他的对象世界保持着一定的距离。他在那貌似“超然”中，坚定地站稳了战斗、攻击的立场；他在那貌似“厚道”中，冷静地露出了骨子里的厉害。他创造的是一种含悲的喜剧。同时又很有节制地把伤的主权

移交给读者。如果说他的杰作《包氏父子》在客观上已经造成了始而微笑、继而悲哀、终而潜然的审美效应，那倒正好应验了张天翼说过的一句话——“所谓同情，只是读者感到的。”

这就是张天翼的独特的幽默意识所构成的独特的幽默笑品。这种幽默的独特性，使他不同于鲁迅先生那种嬉笑怒骂、凝重沉郁、博大精深的幽默；不同于老舍先生那种嬉笑唾骂、悲天悯人、温婉厚重的幽默；也不同于钱钟书先生那种宏观博识、潇洒精辟、妙趣横生的幽默，即便是对他影响较大的狄更斯、果戈理、契诃夫等外国作家的幽默，也与他的独特性有种种细微的差别。

就狄更斯而言，在对社会矛盾的揭露讽刺、对市民世界的嬉嘲批判、喜剧性的敏感和亢奋、机智俏皮的插科打诨、夸张性漫画化的笔调手法等方面，张天翼与其极为接近。但在张天翼的幽默意识中，又绝少狄更斯那种时而流露的英国式的温情主义。

如果说，在契诃夫的幽默中，总有一种透过“沉思”、“抒情”而“流露出来的忧郁音调”（柯罗连科语），是“一个对那些不善于尊重自己的人格的人们寄予满怀同情的人所表露的失望和叹息”（高尔基语）；如果说，果戈理的幽默是一种“在愤怒中保持平静，在狡猾中保持仁厚的幽默”，是一种“名符其实的含泪的喜剧”，是一种“被深刻的悲哀之感所压倒的喜剧性的兴奋”（别林斯基语）；那么，张天翼的幽默则是一种在笑谑中闪烁轻蔑，在嘲讽中露出锋芒，在撻伐中透射沉思的幽默。他汲取了俄国幽默中对人类命运

的关切和改造民族灵魂的热望，在成熟和深化的历程中，又明显地染上果戈理和契诃夫式的悲剧色调，但在他的主体意识中，压倒那喜剧性的兴奋的，更多的还不是“深刻的悲哀”、“满怀的同情”和“忧郁的音调”，而是深沉的痛切，满腔的激愤和战斗的热忱。

这就是张天翼的独特性。他正是携着他那与众不同的幽默意识和幽默作品，跨进了中国现代幽默作家的行列，在中国现代幽默文学的艺术苑中，独树一帜，彪炳史册。



# 张天翼讽刺的漫画型

——从《砥柱》说开去

诸天寅

张天翼的讽刺短篇，自二十年代后期，逐渐形成了他的独特的讽刺与幽默的艺术风格，在左翼进步文坛中享有崇高的声誉。“文字的漫画家”这一评语，可以说是高度集中地概括了张天翼讽刺的本质特征。

“讽刺家是一个道德代理人，往往是一个社会清道夫，在发泄着胸中的牢郁不平之气”<sup>①</sup>。在半殖民地半封建社会的旧中国，张天翼就是封建道德的尖锐批判者，作家的强烈社会责任感，使他在《砥柱》、《包氏父子》、《华威先生》等著名讽刺短篇中执行着不同层次的道德审判的职责。无论是批判者还是审判官，他们的立场和态度是严肃的、科学的。因为他们不允许那些道德败坏或秉性恶劣的人继续在这个世界里安然地生存下去。

但是，在道德审视中，张天翼在把畸形社会的畸形人物漫画化时，他时而含着泪在苦笑，时而畅怀地、辛辣地嘲笑，时而发出恶辣的、愤怒的笑。

---

<sup>①</sup> 梅瑞狄斯：《喜剧的观念及喜剧的效用》，见《西方文论选》（下卷），上海译文出版社1982年版。

短篇《砥柱》是属于恶辣的、愤怒的笑的。一九三四年二月，蒋介石为配合其反动的军事“围剿”，强化法西斯专政，在南昌发表了《新生活运动要义》的演讲，提倡“新生活运动”，提出以“四维”、“八德”<sup>①</sup>为“道德准则”，强迫人民遵奉；同时提倡尊孔读经，保存文言，重修孔庙，定孔子诞辰为“国定纪念日”，并把一些封建遗老、腐儒奉为国家的“栋梁”，社会的“中流砥柱”。针对反动统治者别有用心地吹捧，这一时期，鲁迅写了《在现代中国的孔夫子》等杂文，郭沫若写了《孔夫子吃饭》、《孟夫子出妻》等历史小说，及时揭露了古今权势者们神化孔子及其儒学的反动的政治目的。张天翼则操起了讽刺的武器，怀着满腔的愤怒去抨击那些名曰“栋梁”、“砥柱”，实则“蛆虫”、“淫棍”的社会渣滓，对这些假道学家进行了最恶辣的讥讽。发表于一九三六年五月的《砥柱》，便是其中出色的讽刺代表作品。

这篇小说的主人公黄宜庵是一位被诮为“乱世里的中流砥柱”，在县里很知名的理学先生，他家每年有三百担租谷的收入，当过秀才又学过法政，当地的乐县长慕名想请他去讲经书，连省长也很佩服他。他在地方上之所以享有“声望”，只因为他是一个“方正卫道之士”。这次他带着十六岁的女儿（贞妹子）乘船到另一个城市去和易总办攀亲家。

黄宜庵是这样一个人：满嘴的至德要道——“男女要没得个防范，何异于禽兽”，“无论天下怎样变，一个礼字

---

<sup>①</sup> “四维”，即指“礼义廉耻，国亡四维”；“八德”则指“忠孝仁爱，信义和平”。

是要讲的”——这是他的“家训”。现在他发现女儿在甲板上竟同一个敞胸露怀给婴儿喂奶的胖女人在谈话，气得拉长着脸说，“莫去跟她讲话，晓得吧！……一定不是正派人。”立即把女儿召回舱内。这时隔壁官舱不时传来一群人的淫秽浪语，他正襟危坐大讲“非礼勿视，非礼勿听”的圣贤训诲，摆出一副道学家的面孔在教训女儿。

这时张天翼向这位理学家发出最冷酷的一笑，无情地撕掉了他的“知书达礼”的虚伪的面纱：原来黄宜庵先前已经偷看了胖女人两回，用他那死鱼样的灰色眼球细细鉴赏那一对肥泡泡的、雪白的奶子，唾涎已经挂在下唇上，而且顿生遐想——“要是用手去一碰，就怎么有弹性地颤法。”在他教训女儿“非礼勿听”时，隔壁船舱不时传来一阵阵火烟味以及不堪入耳的淫言秽语，却使他听得“惊心动魄”，“感到一种所谓半推半就的特别诱惑力”。他佯装看书，很有兴味地偷听着——

他身上发着热，还觉得毛孔里冒着汗。书捧得高高的挡着脸：他怕自己腮巴子红得失了体态。

黄宜庵终于憋不住，把女儿支使到那给孩子喂奶的胖女人那里去，自己则闯进隔壁房间，在烟雾朦胧中发现，这里竟然是“经学研究会”的萧会长和几个会员，是志同道合的老朋友。他们臭味相投，见面后大谈起嫖妓的趣事，黄宜庵作为此中老手，被邀请谈他那些顶出色的“轶事”，那些别人想都想不到的“秘密花头”。在众人催促下，他谦

让十来秒钟，就凑过脸去小声说：“好的好的，我源源本本讲出来……”

瞿秋白曾称赞张天翼讽刺小说是“挖心文学”的萌芽。<sup>①</sup>所谓“挖心文学”，就是对作品中的讽刺形象的隐密的内心世界进行最深层次的挖掘。在《砥柱》里，这种“挖心”是恶辣的、无情的，甚至到了极至的地步。

张天翼小说的基调是讽刺。社会、人生、心理、道德的病态，都逃不出他敏锐的观察。他的独具风格的笔触，熔犀利、机智、俏皮于一炉，汨汨地流泻出无穷无尽的笑料和幽默，皮里阳秋，在貌似庄严神圣的外壳下，包藏着可悲可憎可鄙的内核。黄宜庵故作高深的浅陋，貌似聪明的虚伪，一本正经的无聊，象陈年风肉里的蛆虫，叫人看了恶心。掩卷之余，我们不能不钦佩作者对人情世态洞察幽微的精细，人物神情、动作、口吻描摹的生动逼真，心理刻画的淋漓尽致，讽刺武器在他手里运用得挥洒自如，得心应手，闪现出强烈的艺术魅力。

世界的丰富多采规定了笑的多元性。如果说，《砥柱》发出的是恶辣的、愤怒的笑声；那么在《包氏父子》里的笑，则更多地浸透着讽刺家的泪水，是一种说不出滋味来的含泪的笑。老包是一个老听差，作为生活底层的被压迫者，他勤劳、本分、辛苦地求生，但他受封建传统观念的影响，幻想着他的儿子包国维通过读书能跨进上流社会的门坎，他自己俨然也是一个“老太爷”了。张天翼固然也嘲笑了

---

<sup>①</sup> 《“忏悔”》，《瞿秋白文集》第一册第304页。

老包的“望子成龙”的向上爬欲望，他的不切实际的幻想。但是对于象老包这样的贫苦人及其悲惨遭遇，怀着人道主义同情心的张天翼，虽然也在做“挖心”的工作，但不是恶辣的、冷酷的，而是期待着老包们能醒悟过来，看清楚等级森严的社会现实，是决不容被压迫、被剥削的穷苦人爬上去的，主和奴的地位似乎是不容随意更易的。只有把被颠倒了的世界重新颠倒过来，穷人才会有真正的出路。这是我们从作者对老包的同情与批判中可以悟出的道理。

在《华威先生》里，张天翼发出的则是另一种笑——畅怀地、辛辣地嘲笑。读者从短篇中除了看见华威乘坐黄包车在城里迅跑，为开会、讲演而四处忙碌外，看不到有任何耸人听闻的奇迹或笑料。然而华威的性格是可笑的。华威是抗战初期文化界和政治界普遍存在的官僚主义分子，他仿佛每天都为“国事”在忙碌着——“一切抗战工作都要领导起来才行。我怎么跑得开呢，我的天！”他乘坐的黄包车跑得象闪电一般的快，因为他要赶着出席的会，每个会都不能参加到底，但都要讲话发指示，这指示又千篇一律地重复着“要认定一个领导中心”的套话。华威想干预、包办一切事务，甚至妇女界组织的战时保婴会，他都要参与领导。他说，“群众是复杂的，工作又很多。我们要是不能起领导作用，那就很危险，很危险。”他毫无根据地怀疑群众的抗日社团和活动是“非法团体”、“秘密行动”，还查问有没有“汉奸”、“不良分子”。华威的“领导一切”是为着争夺领导权，他的“查禁”是为了排除异己。这些事忙得他“恨不得取消晚上睡觉的制度”。

吴组缃认为“华威是个很可笑可鄙的角色，并非十恶不赦。在国民党统治区是到处都有的。他是国统区一种官气十足的文化人，在抗战初期极多”。吴组缃不同意把华威说成是“文化特务”，“敌我矛盾”，因为“那并不符合作品的处理态度和人物性格的特质”<sup>①</sup>。我以为吴组缃的意见是正确的，实事求是的。正因为如此，张天翼对于华威的道德批判，即嘲讽他的空话连篇、不干实事、官气十足、争名夺位的官场性格，同对黄宜庵的最严厉的审判是有所区别的。因为华威还没有到“十恶不赦”的程度，所以作者没有诅咒他的灭亡，而是通过披露抗战初期这类忙着捞官做的官僚主义者的行径，告诫社会各界警惕这类投机者的潜入。对黄宜庵这类理学家者流，张天翼则不惜他的溃灭。

在张天翼的短篇小说中，评论者和文学史家们多以《华威先生》作为他的讽刺代表作。这是因为这篇作品出现在抗战初期的一九三八年四月。那时抗日统一战线内部已经潜伏着的或开始暴露出来的危机——争夺领导权的派别活动，在各方面社会人士（包括许多作家）尚未觉察到这一层时，张天翼较早地看出了这个问题，及时地通过艺术形象把它披露出来，因而产生了广泛而强烈的社会影响。

我们以往的观念，总是从作品的社会影响，即作品的社会功利价值，去确认作家的代表作，而较少考虑作品的美学价值，或把这种美学价值的判断放在次要的位置上。

---

<sup>①</sup> 《吴组缃谈张天翼》，见《张天翼研究资料》。

因此，当作品的社会功利价值与美学价值保持着平衡状态时，它既是作家的代表作，又是他最优秀之作，如鲁迅的《阿Q正传》；但有的作品这二者却未必能保持平衡，如郭沫若的历史剧《屈原》是他的代表作，但从美学价值来考察，有些评论者却以为《孔雀胆》才是郭沫若历史剧的真正代表作。在我看来，《华威先生》固然是张天翼的讽刺代表作，但堪称优秀之作则首推《砥柱》。

张天翼自认为他的许多短篇属于“速写”。他将《谭九先生的工作》、《华威先生》、《“新生”》三个短篇合集时便取名《速写三篇》。如此取名并非自谦，而是显现了作家的某些讽刺短篇的特点。胡风在谈到“速写”这种文体时指出：“剧激变化的社会生活使作家除了创作以外还不能不随时用素描或速写来批判地记录各个角落里发生的社会现象，把具体的实在的样相（认识）传达给读者。这不是经过综合或想象作用的文艺作品，而是一种文艺性的纪事（Sketch），但它的特征是能够把变动的日常事故更迅速地更直接地反映，批判。说它是轻妙的‘世态画’，是很确切的。”<sup>①</sup>张天翼的速写——广义的速写，就是为了把“剧激变化的社会生活”，“更迅速地更直接反映，批判”。它并非不要综合和想象，只是因为作家强烈的使命感与写作的急迫感，使他不可能从容不迫地去构思、提炼自己捕捉得来的生活素材，这时他只好粗线条地勾勒笔下人物的形象，以及由此拓展的社会人生相。或者因为如张天翼自己所说，他由

---

<sup>①</sup> 《论速写》，《胡风评论集》上卷，人民文学出版社1984年版。

于不满意于抗战初期某些人的一种“作风”，并因此产生“一种冲动”，“想把它指出来”，“于是就把那几位先生拼拼凑凑，弄成一个人物，写了那篇速写”<sup>①</sup>。

张天翼的讽刺艺术，具有“漫画型”的特点，它不去设计阔大、复杂的结构和精细刻画人物的性格，而是用极节省的文字，寥寥几笔，便生动地显现了人物的神情和心态。在《华威先生》里，这种“漫画型”又与“速写型”结合在一起，讽刺家仿佛是一个忙碌的画师，他没有时间也没有兴趣用徐缓的节奏和细腻的笔触去打开人物心灵的隐秘，而是匆匆地勾画了人物的外部轮廓和社会生活的外部特征。由于他的创作冲动在于要写出抗战初期某些人的一种“作风”，他就不想把人物形象写得丰满和充实，也不想使人物的性格显得复杂和多元。它在选材上、谋篇布局上竭力做到经济、集中、凝炼，他笔下的华威，也只是用粗疏的线条勾画这个人物的基本特征，然后将这些外部的基本特征反复加以涂抹，使讽刺形象具有机械的性质，即扁形的人物类型。所以，我们在肯定华威这个艺术典型时，应该注意到这是“类型化”的艺术形象。抗战时期有人批评华威形象过于“漫画化”，这其实就是指“类型化”。鲁迅说他写作杂文时“贬谪弊常取类型”，这种写作杂文的原则和方法，倘若生硬地搬用于小说创作，就容易造成喜剧人物性格鲜明、活泼却又单薄、平面的特点。这恐怕正是华威形象在艺术描写上不足之所在。

当然，张天翼小说里的人物不都是“类型化”的。他

---

<sup>①</sup> 张天翼：《论缺点》，《力报》半月刊1939年第1卷第4期。



对于现实人生的观察，不单是去捕捉一种性格、一种作风。对他来说，更有兴趣的是从表面的平淡真实中，去窥察人物隐藏最深的、潜在意识和情趣。他没有把现实生活中的人简单化，而是注意到了人物性格的多元性和矛盾性。正是这种多元性与矛盾性，使他在自己的艺术画廊里有可能给我们提供形象各异的、栩栩如生的讽刺形象。短篇《一个题材》之所以引起读者的兴味，不在于主人公——早年守寡的“节妇”庆二老娘靠着三十来担租谷和三百元印子钱滚利，成为乡里有名的“蚂蝗”——高利贷主；而是作者在开掘这个题材时，很高明地敲开了这位“节妇”的心灵世界，活生生地给我们展示了这位孤老婆子最真实的嘴脸。庆二老娘不知从哪里听说写文章是个好生意，不要本钱，只要几张纸，写出来可以赚一大笔钱，而且不必担心蚀本。于是她求翰少爷替她写半天文章——听说她的事都可以写出来卖钱，她很兴奋地讲述了自己已经积了一千多元的印子钱，为讨债逼死了大井坳的器九呆多，仗着族绅解太爷的权势不许佃户退佃，等等。这些算不上是什么秘密，后来，贪婪的本性使她坦白了那“一辈子没跟谁说过”的韵事；而且先向翰少爷询问清楚：“写了真事——大概可以卖多少钱？”她讲了年轻时被族绅解太爷“强奸”了好几回，这代价便是族上给她去滚利的三百元，并送给她一个“节妇”的美名。这题材说不上离奇曲折，但张天翼对她的人物却是那样无情、刻毒，女主人公庆二老娘的贪婪与无耻，在显微镜照示下，它象病菌一样无处藏匿，使染上这种病害的人警觉起来，引起疗救的注意。庆二老娘不是“类

型化”的人物。这虽然也属漫画式的喜剧形象，但这漫画却在表现人物基本特征时穿透了那些卑鄙丑陋的灵魂的最隐秘的角落。所以我们看到的不只是一张人物画像，而且透过人物的神情乃至她额头上皱纹、她嘴角挂着的得意的微笑，可以给我们无穷的联想和思索。

在黄宜庵这类人物形象的塑造中，我们所看到的也决不只是女色的问题。它的丰富的内涵反映了作者对我们民族精神痼疾的深沉的思考。言行不一，表里相悖，这是附在黄宜庵灵魂中的国民劣根性。然而这还仅是表层的附着物，更内在的则蕴含着作者对古老中国的封建文化和封建道德的批判和控诉。如果说，庆二老娘曾经付出代价换取了“节妇”的美名，黄宜庵则是以理学家身份，以“礼”来掩饰他的丑行。封建道德与礼教是这些丑类赖以生存与作恶的土壤。黄宜庵、庆二老娘以及彭鹤年（《呈报》）、谢老师（《清明时节》）、九爷（《笑》），这些成功的艺术形象，已经不是类型，而是典型。实际上在每个中国人身上都有类似的因子，这些艺术形象的美学意义，就不仅是博得轻蔑的一笑，而且借助于笑，用笑的艺术去摧毁那座靠虚假的东西装饰起来的殿堂。

讽刺是笑的艺术。俄罗斯有句谚语：“笑是力量的亲兄弟。”笑不但产生力量，本身就是理智与感情的高度融合，高度升华，高度平衡，引起人们对生活的严肃思考，使读者从荒唐可笑的形象中获得省悟和启迪。所以笑本身并不是目的，而是为了“将那无价值的撕破给人看”<sup>①</sup>，具有

<sup>①</sup> 鲁迅：《坟·再论雷峰塔的倒掉》。

严肃的重大的社会意义。张天翼的讽刺艺术，师承鲁迅，刻意追求反映现实的深刻性。尖锐性与喜剧性、愉悦性的完美统一，使读者从中获得有价值的认识。如果说美国杰出的讽刺大师马克·吐温，其作品旨在描写不合理社会制度下的合理事物，那么张天翼则是致力于把不合理社会制度下的不合理事物“撕破给人看”。他正是怀着对黄宜庵之流的假道学无比的憎恶，才将其丑恶的灵魂揭示无遗，公之于众，令其丑态毕露，纤毫毕肖。在魑魅横行、人妖颠倒的旧时代，创作出象《砥柱》这样剖出时代溃疡的佳作，表现了作家可贵的艺术勇气，也显现了作家驾驭生活和揭示现实社会的能力。

张天翼讽刺的漫画手法，是把喜剧人物的局部的性格特征加以突出和廓大；所谓“挖心”也并非把整颗心都挖出来给你看，而是让你观赏这颗心里最腐恶的部分。但漫画式的讽刺小说有时也要细微，目的是为了读者由表及里地更透彻地看清喜剧人物的内心世界。所以，在《砥柱》里，作者把黄宜庵的可憎与其女儿之可爱进行了性格的对照。性格的外部对照方式早已被广泛地应用。恩格斯在评论拉萨尔的《济金根》时曾说：“我相信，如果把各个人物用更加对立的方式彼此区别得更加鲜明些，剧本的思想内容是不会受到损害的。”<sup>①</sup>恩格斯这里所讲的就是不同人物之间性格的对照，这种对照可以使彼此的性格“区别得更加鲜明”，相互起衬托作用。黄宜庵是个伪君子，假道学，满

---

① 《马克思恩格斯选集》第四卷第344页。

口“礼也者，为人之本”、“一个人总要时时刻刻自省”等程朱理学的说教，而骨子却坏到了极点，在嫖妓上顶有经验了，无论什么奇里古怪的货色他都尝过。可是他的女儿则如同一朵娇艳的鲜花，一块玲珑剔透的美玉，她对船舱上那些污七八糟的言谈话语一概不懂也不感兴趣。“那位小姐静静地坐着，右肘撑在腿上，下巴搁在手上。眼睛动也不动地看着那个圆窗子：她好象在老远的想着些什么，又象什么都没想。”“女孩子又傻坐着看着窗子外面的天，仿佛要对外面的世界悟出点儿道理来。”“那十六岁的女孩子专心在那里对付她的绒绳衣，两手灵活地动着，她对那些离奇古怪的响声没一点兴味。看来她在学堂里倒还没有听到看到那些要不得的事。”作者凭借他对人性的深刻理解，显示出他的鲜明的道德判断，通过黄宜庵及其女儿的清晰对比度，善与恶、美与丑、崇高与卑鄙泾渭分明，令人一目了然，这正是《砥柱》在创作上既调动了漫画的表现手法又有它细致入微勾画人物心理的特色。

严肃的讽刺家所要维护与保持的是圆满的人格，健全的人格。即果戈理所说的“人的明朗的本性”，是作家“笑的源泉的渗透力”<sup>①</sup>。在《砥柱》里，张天翼在女孩贞妹子身上表现了人的圣洁与美丽；在《脊背与奶子》里，任三嫂更是美的灵魂的化身。道貌岸然的族绅长太爷以“整顿风气”为名，斥责任三嫂是“淫妇”，其实是想占有她；任三嫂却一个拳头使他从梦中醒过来，她终于和一个姓刘的庄

---

① 果戈理：《剧场门口》，见《春风》1979年第3期。

豫汉出奔了。这本是一个悲剧题材，擅长讽刺的张天翼却用喜剧的形式写出那最可笑的一幕来。总之，在张天翼的漫画型的讽刺作品中，人性恶与人性美是在互相对立中存在的，当作家淋漓尽致地剖析一个卑鄙无耻的灵魂时，常常给我们展示出一个心地光明、正直的人的形象。即使在一些讽刺短篇里没有象贞妹子、任三嫂那样心地善良的人物出现，他的社会批判与道德批判，同样蕴藉着作者的崇高的思想，作者所探求的理想的社会与理想的人性。因为这些未出场的富于人性的人，是作家进行社会的、道德的批判的动力，是他用于鞭挞那些丧失人性的人、对他们进行无情嘲讽的源泉的渗透力。

讽刺小说讽刺的主要对象是生活中的丑。但是，描写丑不是展览丑，而是让人们看到生活中的丑产生恶感，从丑的被讥讽中产生快感。《砥柱》中黄宜庵形象的塑造表现出作家非凡的艺术功力以及如何把生活中的丑转化为文学创作中的辛辣的讽刺对象，夸张而不失其真，漫画而不流于油滑，使之恰到好处，掌握一定的分寸。今天的讽刺作家可以从中吸取到不少艺术养分。

一九八六年九月二十日初稿

一九八六年十一月十七日修改

# 充满喜剧色彩的悲剧

——评小说《包氏父子》

刘士杰

在中国现代文学作品中，以听差为主人公的成功之作恐怕要数张天翼的《包氏父子》了。《包氏父子》发表于一九三四年四月一日出版的《文学》二卷四号上。作家以南京八府塘六号他姐姐张稼梅所住大院的门房父子为原型，以冷峻、讽刺的笔法写了一个充满喜剧意味的悲剧：在公馆里做了三十年听差的老包，省吃俭用，想方设法，借债求人，供儿子包国维上学。他一心望子成龙，幻想儿子学成当官，自己可以当老太爷，做个“人上人”，安享荣华富贵。可是儿子偏不争气，不思上进，追求虚荣，整日与富家纨绔子弟鬼混，甚至轻视、嫌弃生身父亲，最后因充当少爷的打手，闯了祸而被学校开除。老包的希望终致幻灭。一般的读者往往只注意到这篇小说提出如何教育子女的问题，诚然，这也是作品的重要内容之一，但是如果仅仅停留于此，那就未免是皮相之见。其实，它所包涵的思想内容和社会意义要丰富深刻得多。小说除塑造包氏父子的典型形象外，还刻画了与其相关的形形色色的人物形象：公馆厨子胡大、仆人高升、剃头匠戴老七、债主陈三癞子、省立高中校长、

训育主任、先生、校役、富家少爷郭纯、龚德铭、庞锡尔等人，描写了小市民的灰色人生，概括了三十年代纷纭复杂的世态和层次众多的都市社会生活的众生相。当然，作家着力刻画的还是包氏父子这两个典型形象。作家从解剖这两个典型形象出发，深刻地讽刺和批判了小市民的市侩气，表现了对愚昧国民性的深恶痛绝。

提起听差，人们会很自然地联想到中国现代文学作品中另一个成功的形象。那就是曹禺笔下的鲁贵。在《雷雨》一剧中，鲁贵并非主角，他的戏不多，可是却给人们留下了深刻的印象。曹禺以其细致深刻的观察，犀利有力的笔触，虽着墨不多，但却淋漓尽致地、维妙维肖地刻画了一个寡廉鲜耻的奴才形象。他对主子百般恭顺，奴颜婢膝，他安于奴才的地位，甚至以此为荣。当他的妻子鲁妈来到周府时，他竟洋洋得意地向她炫耀主人的富有和排场，以证明他让女儿来周家帮佣是对的。他老于世故，又十分狡黠，他掌握了太太繁漪和大少爷周萍之间的隐私，却不露声色，等到太太要辞退他的关键时刻，他才外柔内刚，半明半暗地点她一下，点到为止，于恭顺中暗含着要挟，终于迫使太太收回成命。他又非常贪婪，见利忘义。在客厅里，他见没人，就偷拿桌上的香烟。这一细节活画出他的贪婪的本性。更有甚者，他明明知道大少爷与太太有暧昧关系，却仍然默许大少爷“勾引”自己的女儿四凤，其目的是以此作为要挟勒索的借口。为了钱，他可以昧心地将亲生女儿当作摇钱树，甘心情愿让女儿成为富家少爷的玩物。当他涎着脸向四凤索取钱财的时候，我们所看到的是

一个不仅丧失了父亲的尊严，而且丧失了人伦的无耻可鄙之徒。这样的小人是畸形社会里所产生的畸形儿。曹禺笔下的这个人物形象具有很深刻的典型意义。正如鲁贵是曹禺的杰作一样，老包也是张天翼的杰作。同是听差形象，老包和鲁贵在中国现代文学史上异曲同工，各有千秋，熠熠生辉。

比起鲁贵，老包没有那样面目可憎。他不象鲁贵那样卑鄙无耻，令人齿冷。相反，由于他忠厚、善良、单纯、诚实，由于他的不幸命运，他还博得人们的同情和怜悯。可是，尽管如此，对于这样一个令人同情的小人物，从另一种意义上说，却依然是畸形社会里所产生的畸形儿。他同样具有深刻的典型意义。

老包是另一种听差的典型。与鲁贵的安于奴才地位不同，老包却有“雄心”，有“非分之想”。他虽侍候着公馆里的老太爷，但却幻想着有朝一日自己也能当上老太爷，住公馆，享受别人的侍候。鲁贵贪婪的本性决定他追求眼前的享乐，他不断地勒索女儿，就是为了吃喝玩乐。而老包追求的却是将来的享乐，他把一切希冀和幻想都寄托在儿子身上。为此，他甘愿作出最大的牺牲。为了供儿子上学，满足儿子不知餍足的要求，他宁可自己吃苦受累，省吃俭用，穿着“那件油腻腻的破棉袍”过了七年，一双破棉鞋“在他脚汗里泡过了三个冬天”。生活虽苦，可他甘之如饴，因为他成天陶醉在自己心造的幻影里，甚至到了可以闭眼不看现实的地步；明明儿子不成器，成绩低劣，一再留级，但当别人奉承他，说他儿子的好话时，他就马上快活异常，



仿佛儿子真的已经当上了大官，仿佛自己真的已经当上了老太爷，享到儿子带给他的清福了。甚至当儿子嫌弃他，向他大发脾气时，他仍然不醒悟，在自己和别人的警解下，他不仅心中释然，反而觉得对不起儿子。小说里有这样一段精彩的对话和描写：

（胡大对老包说）“自然要享他的福。你那时候是这个，”翘翘大拇指。“现在他吃你的。往后你吃他的。你吃他的——你是老太爷：他给你吃好的穿好的，他伺候得你舒舒服服。现在他吃你的——你想想：他过的是什么日子！他没穿过件把讲究的，也没吃什么好的，一天到晚用功读书……”

老包用手指抹抹眼泪。他对不起包国维。他恨不得跑出去把那小伙子找回来，把他抱到怀里，亲他的腮巴子，亲他那双淡淡的眉毛，亲他那个突出的下巴。他得对儿子哭着：叫儿子原谅他——“我对不起你，我对不起你。”

他鼻尖上一阵酸疼，就又拿手去擦眼睛。

可是他嘴里的——又是一回事：

“不过他的脾气……”

“脾气？噢——”胡大微笑着，怪对方不懂事似地把脑袋那么一仰。“年纪轻轻的谁没点儿火气？老包你年轻的时候……谁都一样。你能怪他么？你叫高升评评看——我这话对不对？”

着，老包要的也不过这几句话。他自己懂得他的

包国维，也希望别人懂得他的包国维。不然的话别人就得说：“瞧瞧，那儿子对老子那么个劲儿，哼！”

现在别人可懂得了他的包国维。

老包快活得连心脏都痒了起来。他瞧瞧胡大，又瞧瞧高升。

老包自以为“他自己懂得他的包国维”，其实他并不懂得，或者说不敢真正懂得。未来老太爷尊荣生活的虹彩成为他的眼翳，使他不能，而且不敢真正认识他的包国维。他所谓的“懂得”，实际上是一厢情愿地从最好的愿望去认识他。因为儿子是他全部生活和信念的精神支柱，所以他不敢正视现实。往往有些饱经忧患历尽苦难的人，宁可长醉梦中，因为一旦清醒后便将意味着加倍的痛苦。因此，他不仅需要自欺，而且还需要别人欺他。厨子胡大和仆人高升等人出于同情，为了宽慰老包，当着老包的面，一味说小包的好话，这正合老包的心意，“老包要的也不过这几句话”，这就使“老包快活得连心脏都痒了起来”。因而他把胡大看作他的“知己”。但是，这种虚假的好话、奉承话不过是一种致幻剂，只能使老包获得一种虚幻的安慰。老包就这样生活在他自己心造的幻影和别人虚假的奉承之中。他就这样自欺欺人，“用瞒和骗，造出奇妙的逃路来，而自以为正路。”

（鲁迅语）作品就是这样表现出老包愚昧麻木到了何等严重、何等可悲的程度！

当然，老包对儿子的幻想和纵容，胡大、高升等人对小包的奉承，在很大程度上还因为受到来自封建统治阶级

的“读书做官”思想的影响，出于对读书人的尊崇和迷信。由于中国封建社会长期推行科举制度，使“读书做官”的思想影响久远而深广。这种“读书做官”的思想不仅在中国的知识分子中间根深蒂固，而且在一般平民，以及没有文化的劳动阶层中也被奉为圭臬。缺少文化的平民、劳动阶层总想通过让自己的子弟走上读书做官的仕途，以改变自己的社会地位，跻身于上层社会，实现他们所谓的“改换门庭”、“荣宗耀祖”的理想。后来，虽然封建王朝被推翻，科举制度也早已成为历史的陈迹，但“读书做官”的思想却依然占据着人们的头脑。即使是“新派”的“洋学堂”，也是够令人敬畏的。因为正如小说一开始胡大他们说的：“洋学堂里出来就是洋老爷，要做大官哩。”所以，越是缺少文化的人对读书人就越加尊崇敬畏，不仅如此，而且还进而敬惜一切字纸。作家对老包读儿子成绩报告单的那段描写很生动精彩：写他“小心地抽开抽屉，把老花眼镜拿出来带上，慢慢念着，象在研究一件了不起的东西，对信封瞧了老半天。两片薄薄的紫黑嘴唇在一开一合的，他从上面的地名读起，一直读到‘省立××中学高中部’”。还写“他仿佛还嫌信封上的字太少太不够念似的”，充分表现了他对成绩报告单的郑重其事的虔诚神态。因为这不仅仅是一般的字纸，而且是儿子的成绩报告单。然而，这是一张什么样的成绩报告单啊！除了体育外，其余功课都不及格，还要再一次留级。尽管如此，老包对这样一张成绩低劣到不能再低劣的报告单却仍然看得那么神圣。只因为他望子成龙心切，盖过了一切，对儿子始终抱着不切实际

的幻想。所以尽管包国维嫌弃其父，也根本瞧不起胡大、高升、戴老七等人，可是，胡大他们见了小包却总是恭敬地“脸上陪着笑”，“讨好似地对包国维装着笑脸”，连老包，他的老子对他说话也得陪着小心。明明小包留了两次级，而老子却不敢正面说他，还得“嘴里小心地试探着说”，儿子呢，倒反而象是得了理似的振振有词。这样，儿子的气焰越来越高，而“老子的气派消去了一大半”。

包国维趋炎附势，嫌贫爱富，现在羽毛未丰，尚需依靠老子衣食，已经如此嫌弃老子，轻视老子的穷朋友，可以设想，假如他一旦真的发迹，小人得志，他定会六亲不认，而第一个不认的亲就是他父亲。在那个黑暗的世道里，富贵儿忘恩负义抛弃穷父母的事难道见得还少吗？便是在今天，“一年土，二年洋，三年不认爹和娘”的事也时有所闻。但是老包望子成龙心切，被传统的读书做官的思想迷住心窍，以致不能、也不敢去认清儿子的真实面貌和思想本质。作家冷峻地、不无嘲讽地描写老包沉溺于幻梦中的痴迷，而读者却为老包的愚昧麻木而感到心灵震颤。

直到包国维被学校开除，老包的希望完全幻灭的时刻，老包到底也没有觉悟过来，他还是认为这是“他们自己的运气不好”。殊不知包国维这颗苦果还是他自己播下的种，这是他自食其果。老包一心向上爬，他的儿子在他的影响下就一心攀高枝，巴结纨绔子弟，嫌贫爱富，并沾染了少爷们的恶习。结果，儿子不仅没当上大官，反而从此堕落，被学校开除；而老包呢，则不仅没当上老太爷，反而先被儿子嫌弃。这是多么辛辣的讽刺！

如果说老包通过儿子读书做官，追求老太爷的荣华富贵的幻想更多地带有封建性的色彩，那么包国维的幻想和追求则是资产阶级的生活方式。

包国维是老包的独生子。他从小丧母，由当听差的父亲一手拉扯大。作为听差的儿子，其生活贫困，社会地位低下是自不待言的。可是穷人偏偏养了娇子。在父亲的娇惯、纵容下，他脾气暴躁，骄横无礼。他沾染了纨绔恶习：不用功读书，却读《我见犹怜》这样的低级言情小说。他追求虚荣，追求资产阶级的生活方式。他一方面向父亲不断地提出各种奢侈的要求：“司丹康”头油、皮鞋、运动衫……另一方面却从来不叫父亲，可以随便向父亲发脾气，更有甚者，当父亲在街上叫他时，他竟嫌弃父亲，当富有的同学问他：“刚才那老头儿是谁？”他竟然回答：“呃，不相干。”但是，对那些富豪阔少爷们，包国维则百般奉承、讨好，表现为奴性十足，虽遭歧视、冷落、甚至侮辱，却仍忍气吞声，安之若素，不以为耻。作家写包国维在郭纯公寓里的表现可谓淋漓尽致。从他在洗澡间洗脸搽香皂、搽头油，到他在吃饭时拚命奉承讨好郭纯，并且作很多努力，以期引起郭纯对自己的注意：“他要叫郭纯记得他包国维也在旁边，他就故意把碗呀筷子的弄出响声。有时候郭纯的眼睛瞥到了他，他就笑出声音来，……于是再等着郭纯第二次瞥过眼来”。有时他还观察郭纯的眼色，以决定自己装哪种表情：“现在要不要再笑一阵？”甚至当郭纯公开侮辱他的人格，说他偷，并对他又推又搽时，他居然还能“吃力地笑着”：“偷？”“哈哈哈。”他不仅没有半点愤怒，相反却恐

惧：“他不理我了么？”于是惶恐地等着：“看郭纯到底睬不睬他。”后来，只因郭纯一声无意的招呼，竟使小包受宠若惊。没有屈辱感，没有羞耻感，只一味仰承富豪子弟的鼻息，丧失最起码的人的尊严，作家张天翼就这样用他那犀利的、力透纸背的笔，写出了包国维这个形象的可憎、可厌、可怜！

包氏父子的性格诚然不同，可是在不安于、不甘于卑下的社会地位，一心向上爬这一点上，却如出一辙。当然，他们心目中的目标并不一样：老包幻想当老太爷，小包幻想当阔少爷。上面说过，正是由于老包的纵容溺爱，正是由于老包自己的思想、心理和行为影响了小包，才使老包尝到了自己种下的苦果。当然，“近朱者赤，近墨者黑”，小包与郭纯这样的富豪恶少为伍，不能不受其影响。这也是一个重要因素。但是，仅仅用个人的影响、家庭的溺爱等来解释小包的变坏显然是不够的。小包的变坏堕落并非孤立偶然的现象，而应该放到一定的社会历史的背景下加以考察。

我们知道，愚昧、麻木、自卑、骄横、怯弱、嫌贫爱富、自欺欺人等都属于畸形的国民性，是由腐败、病态的社会所造成的。在黑暗的反动统治的年代里，统治阶级不仅对人民进行压迫和剥削，而且为了防止反抗，便于统治，还往往对人民进行精神奴役、控制和毒害。他们一方面以“读书做官”为诱饵，使被奴役者心存幻想；另一方面又以腐朽的思想、生活方式来腐蚀、麻痹人们的斗志。这种畸形的国民性，正是长期的精神奴役和精神毒害的结果。多

少年来，人们在这样的精神重压下匍匐着！包氏父子就是这种精神奴役和精神毒害的牺牲品。作家又通过对厨子胡大、仆人高升等人的描写，表现这种精神毒害之深广。

张天翼曾认为自己的创作是在“重写着《阿Q正传》”<sup>①</sup>在他笔下的包氏父子身上确有着浓浓的阿Q味。老包的那种愚昧无知、麻木不仁，以及自欺欺人的性格特点，小包的那种自卑复自大，骄横又怯懦，愚昧地充当阔少爷的打手，他们父子的这些性格特点与精神状态与阿Q何其相似！阿Q的精神胜利法表现之一是：“老子先前比你阔多啦！”是炫耀子虚乌有的富有的过去；而包氏父子则沉迷在安富尊荣的老太爷和颐指气使的阔少爷的遐想中，是自慰于子虚乌有的富有的未来。这同样也是一种精神胜利法。就这样，作家张天翼以其幽默、犀利、甚至显得有些轻松的笔触，却令人战慄地揭示出两个遭受精神毒害的被扭曲的灵魂。包氏父子属于劳动人民，属于城市贫民阶层，但封建统治阶级和资产阶级的思想给他们打下深深的烙印。而汪洋大海般包围着他们的小市民阶层，更使他们染上了小市民那种嫌贫爱富、不顾一切向上爬的市侩习气。马克思主义认为，一个时代的统治阶级的思想就是那个时代的统治思想。病态的国民性，其劣根性来自那个病态的时代，病态的社会。作家通过对包氏父子这两个被扭曲了的、可笑亦复可怜的灵魂的展示，向当时的人们提供了一副醒世剂，促使他们清醒地认识到他们所生活的社会之病态、丑恶，使人

<sup>①</sup> 张天翼：《论〈阿Q正传〉》，《文艺阵地》1941年第6卷第1期。

们“对现存秩序引起永久性的怀疑”，这比当时那种“革命加恋爱”的作品显然要深刻得多。这就是包氏父子的形象所蕴含的丰富的思想内涵。而今天的读者则可以更加形象、更加深刻地认识到那个已经逝去了的时代的黑暗和腐朽。当然，人们还可以进一步从中获得启示：这种畸形的国民性虽是病态社会中的产物，但它并不因病态社会的消亡而消亡。在新的历史条件下，它可能还会以各种形式重现、蔓延。所以，即使在今天，对某些人来说，小说《包氏父子》还仍不失为一面很好的镜子。这也许可以说是小说所具有的现实意义吧！

小说《包氏父子》的艺术风格，表现为细腻写实和粗犷夸张交相融汇，幽默的喜剧性与沉重的悲剧性熔为一炉。

张天翼是一位著名的讽刺作家。有人称他为“文字的漫画家”。的确，他的讽刺小说很象用文字“画”的漫画，具有幽默性、速写性和夸张性的特点。他往往用白描手法，寥寥数语，即能传神地勾勒人物的面貌和神态，虽然有时不无粗犷夸张之处。可是，在《包氏父子》这篇小说中，作家除了依然保持他那幽默、讽刺、夸张的特点外，还运用了写实手法，并把这两种手法交相融汇。从总体看，作家通过对包氏父子及其周围人物的描写，表现了纷纭复杂的世态和众生相，展现了一幅多彩的三十年代社会风情风俗画。无论是人物性格、社会风貌、时代氛围都是典型的、真实的。除了包氏父子外，其他众多人物虽然着墨不多，但却个个栩栩如生，呼之欲出。如擦着油腻腻手的厨子胡大，左右为难的“中人”、理发匠戴老七、“画着一满纸的



乌龟”、“肥肥的一大坯”的学校注册处的先生、骄奢淫逸的纨绔恶少郭纯以及债主陈三癞子等，都给读者留下深刻的印象。至于场景，则有阔人公馆、仆役下房、金融银行、省立高中学校……这些广阔、纷繁的生活场景，充满了时代气息，表现了历史的真实感。很显然，这些人物形象和生活场景之所以能如此真实、典型，是因为作家遵循了现实主义的创作原则。

在描写包氏父子这两个主要人物形象时，现实主义的创作原则更是贯穿始终。作家写包氏父子的向上爬的幻想如何一步步走向破灭，用的就是写实手法，符合客观现实的真实。因为象老包这样收入微薄的听差，要靠自己的力量，培养儿子受高等教育，使之跻入上流社会，这本身就是难以实现的。作家写出了主观愿望和客观现实的强烈反差，是符合生活本身的规律的。对老包这样一个三十年代的城市贫民的典型，作家较多地运用写实手法，很少夸张。老包心地单纯善良，忠厚朴实，勤劳节俭；但又愚昧、懦弱、无能、自欺欺人、一心向上爬，这是一个复杂的人物形象。作家就限于他惯用的夸张的、粗线条勾勒的速写手法，而是结合较为细腻的写实手法来刻画老包，较为曲折地表现了老包的期冀、幻想、欢乐、幻灭、痛苦的过程，写出了他的悲剧命运。就象鲁迅对阿Q“哀其不幸，怒其不争”一样，张天翼写老包也抱着“哀其不幸，怒其不争”的态度。作家对老包在贫困生活中挣扎，备受欺凌，最后哀告无门，呼天抢地，陷于绝境的悲惨命运饱含同情，这种同情充溢于字里行间；但对他畸形病态的性格弱点则加

以毫不留情的嘲讽。有时是作家直接的讥讽：“别瞧老包那么个尖下巴，那张皱得打结的脸，他可偏偏有福气——那么个好儿子。”这里完全用的反话。更多的是通过描写老包的的心理和动作表现作家冷峻的讽刺。例如，当胡大说老包将来要做老太爷时，“老包笑了笑，可是马上又拚命忍住肚子快活”。还是这个胡大，一面奉承老包，一面为小包抱屈没过好日子。老包听了，“用手指抹抹眼泪”，真诚地觉得自己对不起包国维，同时为“别人可懂得了他的包国维”而“快活得连心脏都痒了起来”。读者已从作家的描写里知道包国维是块什么料，所以，作家愈是写老包如何“懂得他的包国维”，如何喜欢听别人说包国维的好话，就愈使读者对老包既感可笑，又感可怜，就愈能收到讽刺的效果。因此，作家对老包的讽刺，主要不是从外形上加以漫画化，而是注重于对其被扭曲的心态和灵魂的揭示。这种讽刺是深层的讽刺，是含着辛酸眼泪的讽刺。所以，对老包这样的具有复杂性格的人物形象，作家既有冷峻辛辣的讽刺和批判，又有委婉含蓄的同情与怜悯。这两者在老包身上得到了较为完整的统一。

对于包国维，作家更多地运用夸张的讽刺手法，从外形到内心加以嘲笑和批判。如果说，对老包，作家还寄予了一定的同情，那么对小包，作家在字里行间就只有憎恶和批判。作家在写他出场前，先通过他的照片勾勒了他的肖像：“光亮亮的头发，溜着一双眼——爱笑不笑的。”我们不得不承认，张天翼确是一位高明的“文字漫画家”。这寥寥数笔即勾勒了一幅小包的速写漫画，生动传神，跃然纸

上！一个“溜”字写出小包几分流气。“爱笑不笑”则是写出小包的一脸傲气。这种神情跟他那听差的儿子的身份很不相称，所以紧接着作家就幽默地写道：“要不告诉你这是老包的儿子，你准得当他是谁家的大少爷哩。”后来写他出场更为出色：先是门被猛地踢开，把老包和胡大吓了一大跳。包国维进房后，胡大陪笑向他打招呼，对于这位父执和前辈，他竟然“没言语，只膘了胡大一眼。接着把眉毛那么一扬，额上就显了几条横皱。”活画出他的骄横无礼。踢房门，扬眉毛，这些都是包国维的特征性的动作。作家用这些强烈的、略带夸张的特征性动作，一再重复，以收到讽刺的效果。这些强化的特征性动作突出表现包国维那骄横无礼、浅薄无聊的性格，使人感到可厌、可笑。

大凡讽刺作品，常用对照法，以带有夸张性的强烈反差，揭示事物的不合理，从而造成讽刺的效果。作家对包国维的讽刺就是用的这样的手法。

作家把包国维放在两个不同的环境里，对他的行为加以对照描写。

在家里，包国维称王称霸，轻视、嫌弃父亲，可以随意不理、甚至呵斥父亲。父子关系和身份完全颠倒。儿子骄横跋扈，老子忍气吞声。好象包国维是老子，老包倒反而成了儿子。这种悖乎情理的反常构成了第一个强烈反差。而在阔少爷郭纯的家里，同一个包国维却简直判若两人！在老父面前凶相毕露的一头狼，到阔少爷面前却立即变成摇尾乞怜的一只哈巴狗。作家用尖刻的笔触写尽了包国维向阔少爷郭纯百般讨好、献媚的丑态。而郭纯则毫不掩饰

地对他表示冷淡、轻视，甚至对他当面加以人格侮辱，但包国维却逆来顺受、忍气吞声，并且还强颜欢笑，自我解嘲。真是一副十足的猥琐可卑的奴才嘴脸！他在郭纯家里的地位和他在自己家里的地位正好倒个个儿，这又是一个强烈反差。通过这两个强烈反差，应该说已经造成了对包国维的讽刺了；但是，作家还不就此满足。因为这两个反差都属于包国维的行为反差，还是属于外在的东西。作家要更深一层地讽刺、批判包国维，于是就有了第三个强烈反差：那就是他的幻想与现实的强烈反差。在郭纯的豪华的公馆里，他由艳羨而自惭形秽：“他一对镜子站远一点，他就一阵冷。他永远是这么一件自由呢的棉袍！永远是这么一件灰色不象灰色，蓝色不象蓝色的棉袍——大襟上还有这么多油斑！他这脑袋摆在这高领子上可真——‘真不称！’”

想到自己的家，包国维象“给打了一拳似地难受起来”。想到自己的父亲：“那老头儿是什么人：他是包国维的老子，刘公馆里的三十年的老听差，只会摸下巴，咳嗽，穿着那件破棉袍！……”于是“包国维在肚子里很烦躁地说：‘不是这个家！不是这个家！’他的家得有郭纯家里这么个样子。他的老子也不是那个老子：该是个胖胖的脸子，穿着灰鼠皮袍，嘴里衔着粗大的雪茄；也许还有点胡子；也许还带眼镜；说起话来笑嘻嘻的。于是安淑真在他家里一坐就是一整天。他开话匣子给她听：‘妹妹我爱你。’安淑真就全身都扭了起来。他就得理一理领结，到她跟前把……”相信读者读到这里都会哑然失笑。人们会自然地想起一句

俗话：“做梦娶媳妇——想得美！”作家用幻想与现实的强烈反差，对小包追求虚荣的心理，进行了辛辣的揶揄和嘲讽。这第三个强烈反差是前两个反差的心理根据。这是作家对包国维的被腐蚀了的灵魂的更深层次的讽刺与批判。作家通过对包国维内心世界的解剖，揭露了旧社会统治阶级对人民实行的精神奴役，揭露了资产阶级教育制度和生活方式对青年的毒害。由于这种毒害，出身于劳动人民家庭的包国维，成为完全背叛家庭的逆子。

作家描写包氏父子基本上是分两条线索进行：一条是写老包如何为培养儿子东奔西走，到处求情告贷，债台高筑；一条是写包国维如何巴结讨好纨绔子弟，在堕落的泥潭里越陷越深。这两条线索时而交叉，时而平行，最终两条线索会合一处，形成高潮：债主上门逼债，小包闯祸被学校开除，还要赔偿医药费。老包经济上债台高筑，哀告无门，精神上濒于崩溃，陷于绝境。最后的结尾完成了对包氏父子讽刺的最后一笔。包国维一心向上爬，甘心被阔少爷当枪使，最后被阔少爷抛弃，自己落得个被开除的下场，这当然是咎由自取，这个结局本身就是对他的辛辣嘲讽；包国维的下场也是对老包望子成龙、一心向上爬的幻想的无情讽刺。

《包氏父子》应该说是一部悲剧性的作品，可是张天翼却是用喜剧的手法来写的。这样，它就成为一部具有喜剧色彩的悲剧作品。从总体上看，包氏父子的命运都具有悲剧性，但对造成悲剧的原因——病态社会所产生的畸形、愚昧的国民性对包氏父子的影响，则以喜剧的手法加以讽

刺和批判，使人从可笑中获得深刻有益的启示。如果细分起来，在老包身上更多体现了悲剧性，具有悲剧人物的某些特点：善良、单纯，却有不幸的遭遇和悲惨的命运，令人同情；而在小包身上则更多体现了喜剧性，如上所述，由于强烈反差造成的心理和行为的反常，使他成为一个可笑可厌的喜剧人物。喜剧性和悲剧性的交相融汇，浑然一体是这篇小说的独特之处。张天翼擅长写喜剧化的人物，擅长写讽刺作品，这是人所共知的。可是，作为他的代表作《包氏父子》的成功，却提醒人们对于他写悲剧的杰出才能也同样不能忽视。《包氏父子》的成功还提供了这样一个启示：在喜剧作品中注入悲剧因素，就可使作品不致太过浮浅，太过夸张，而有所节制，增强了分寸感，从而使作品显得更为深沉，更有力量。

《包氏父子》作为中国现代文学史上的优秀作品是当之无愧的。

作于一九八六年十二月五日北京劲松

## 《包氏父子》——张天翼的代表作

孙庆升

文学史上的无数事实证明：一篇成功的作品往往会造就出一个成名的作家；作家的成名总是同这个作家的代表作联系在一起的。我们虽然不能说张天翼的成名仅仅归之于一篇《包氏父子》，但《包氏父子》的成功无疑增高了张天翼的知名度，使他成为现代文学史上独具特色的小说家。

张天翼早在一九二二年就发表了作品，但直到一九二九年发表《三天半的梦》才崭露头角，三十年代初成为引人注目的文坛“新人”。他的作品一扫左翼文坛过于庄重呆板的文风，以清新别致的风格使人耳目一新。但唯其因为是“新人”，故他的作品不能不带有某种粗线条和幼稚气。鲁迅曾批评他的创作“有时失之油滑”，当他克服这一缺点，使作品“切实起来”之后，又产生了另一缺点——“有时伤于冗长”<sup>①</sup>。这样，他的许多作品虽能给人一种清新之感，但尚未产生足以表明作家业已成熟并具有稳定性特点的代表作，仍有赖于作家做出新的努力。张天翼是一位自审力很强的作家，在接到鲁迅这封真诚中肯的信后，仅仅一年多

---

<sup>①</sup> 《致张天翼》，《鲁迅全集》第12卷第144页。

的时间里，便创作出了《包氏父子》（载1934年4月《文学》第2卷第4期）。这篇作品的发表终于使张天翼有了自己的代表作。它标志着张天翼的小说创作开始走向成熟，他的讽刺艺术开始走向深化。《包氏父子》不仅能充分体现作者的创作特点，而且全面体现了作者创作上的重要进展，这也正是它能成为代表作的主要原因所在。

《包氏父子》在创作上取得的进展，首先表现在从主题的统一性向多元性的转变方面。三十年代初期，许多左翼作家，写着同一的题材，表现着同一的主题，虽也不乏优秀之作，但总嫌过于单调和雷同，单一性几乎成了某些作家创作的通病。张天翼初期的创作，虽以他擅长的描写小市民、小知识分子生活的作品，打破了以革命加恋爱为内容的题材单一性，但他的作品的主题仍然不够丰富，仍是单一的。一篇作品或揭露一个社会黑暗现象，或讽刺一件罪恶事实，虽则简捷明快，但终归内蕴不深，无法使读者对社会对人生做出深切的思考。《包氏父子》较之以前的作品，不再是那么单一粗放，而是丰富精细得多了。无论思想和艺术方面都达到了足以代表作家创作水平的高度。从它的思想内涵来说，至少应包括：讽刺向上爬，批判奴性，揭露旧教育制度的腐败几个方面。

首先，作品通过老包“望子成龙”的悲剧，写出小市民阶层幻想与现实的矛盾，鞭挞了愚蠢无知与空想虚荣以及向上爬心理。在此以前，作者就塑造了许多带有向上爬心理的小市民阶层的形象，如《皮带》中的邓炳生，《宿命论与算命论》中的舒可济，《一年》里的白慕易等。这些人物都



属于“比上不足，比下有余”的中流社会。生活不美好不称心，可也并不忍饥受冻，故尚可腾出时间和精力，发牢骚，寻刺激，作各种不切实际的追求。他们对已有的不满意，想有的又得不着，百无聊赖便多方钻营，或想在大人物手下找出路，或幻想出现偶然的机缘飞黄腾达，向上爬便成了这些人物带有普遍性的社会性格。但《包氏父子》并没有重复以往的作品，老包的形象是一个新的典型，是作者一个新的创造。不同于其他人物，老包的向上爬带有自己的特点。一般人向上爬多采取攀龙附凤，巴结上司，贬抑他人，甚至如舒可济那样出卖朋友，落井下石等手段，都以损人利己为目的。老包既不企图逢迎巴结，也不想损害他人，只想通过“正常”的途径，即通过对儿子的“投资”，换取地位的改变，以便有朝一日真正能过上“老太爷”的生活。老包选择这样一条道路是同他的地位和处境密切相关的。他是一个在刘公馆里干了三十年的听差，一个忠实于主人的“义仆”。经验告诉他，单靠自己的辛勤和忠诚，再也无法得到发展了。他唯一的指望是儿子，只要儿子上洋学堂，而“洋学堂里出来就是洋老爷，要做大官”，那他就是大官的老太爷了。于是儿子便成了他生活的主宰，甚至可以说成了他的宗教，他的生命，他的一切。由此便形成了“望子成龙”的牢固观念，并且成为支配他一切行动的内在动力。他的甘愿过着十分俭朴的生活，低声下气地到处求援借债，暂时放弃老子的尊严忍受屈辱，都是为了取得将来做老太爷的权利。在“望子成龙”观念的背后，隐藏着“现在他吃你的，往后你吃他的”这样一种心理。

在张天翼塑造的所有具有向上爬心理的形象中，老包的目标最低，他的愿望最卑微，但是，作者对于最卑微的愿望也没有让它实现，说明作者对于向上爬思想否定得最为彻底。对于包国维也是如此。老包向上爬，小包也向上爬，老包不求自己有所作为，只望小包得以成才；小包则别无他求，只希望成为一名正式的篮球队员。老包把小包当作自己未来的希望，小包则把郭纯看作自己未来的理想，他们的“理想”都很卑微。作者对于包氏父子的感情色彩虽有不同，但对他们的向上爬心理，同样采取了彻底批判的态度。

其次，过去人们在谈到《包氏父子》的主题思想时，往往过多地谈到对向上爬思想的批判，仅仅看到这点是不够的。张天翼曾明显地受到《阿Q正传》的启发和影响，很注意在作品中批判国民性的弱点。对向上爬，爱面子，淫秽心理，迷信守旧，偶像崇拜等都曾有所揭露，但还有一个不容忽视的方面，便是对奴性的批判。欺软怕硬，谄上压下，逢迎拍马，乃至自惭形秽，自暴自弃等，均同奴性有关。奴性是构成国民性弱点的重要内容，奴性不除，国家无以改观。张天翼显然意识到了这一劣根性的危害，在《包氏父子》等作品中给予深刻的批判。向上爬不妨说是一种表现形式，而其实质仍是一种奴性思想。在这个意义上看，与其说《包氏父子》是对向上爬思想的批判，不如说是对奴性思想的批判。在老包“望子成龙”的观念中就分明体现着奴性。当他幻想着儿子成龙时，他实际上早已把自己摆在“虫”的地位，他想做老太爷，实际是寄望于依附儿子

的庇护，无形中把自己降到了从属地位。不仅如此，在整个作品中，老包无论性格和行动，都表现出很重的奴性。他是深得主人赏识，常常会得到一些赏钱的仆人，他也是儿子的仆人，他也得到过儿子的赏赐，不过，不是金钱，而是呵斥。即使这样，他仍以抱歉的心理，总感到对不住儿子，“连皮鞋都没有一双”，“要买这样没钱，要买那样没钱”，总感到象亏了什么，仿佛有一笔还不清的债，甚至有一种负罪感。对儿子以外的世界，他惯会用鞠躬、下跪、流泪等手段，与之周旋，以求保全自己。他是一个没有本钱的投资人，作揖乞讨是他的处世哲学。他到市民银行要求少交学费，到学校请求缓交制服费，向陈三癞子央求缓期还债，向校长哀求保留包国维的学籍。总之，要求不行请求，请求不行央求，央求不行哀求，他的性格里没有“争”，只有“求”。这是一个愚者、弱者，是一个可笑复可怜又可悲的人物，从中不难看出作者怒其不争的感情。

奴性思想在包国维身上并不比乃父要少，在某种程度上表现得更为突出。老包是奴隶，有奴性，但多少还看得出有改变奴隶地位的愿望（当然，观念上并未挣脱奴性的枷锁），小包则是一个奴性十足的奴隶。他因偷试领带，遭郭纯辱骂，但脸上仍保持笑容，他并不在意遭人辱骂，只担心郭纯不理他，只要郭纯提到他的名字，他就受宠若惊，一再讨好主人，即使主人拿起鞭子抽打，他也能一边遭打，一边哧哧地笑。他愿永远当郭纯的随从，充当打手，满足于仗势欺人，为虎作伥。作者对包国维形象的塑造，主要是突出他的流氓加奴才的特点。包国维虽是中学生，应该

是很单纯的，实际上是很世故的。他在不同人物面前可以表现出不同的自我，具有双重性格。在郭纯面前他一味恭维奉承，一味迎合，在父亲面前则吆三喝四，大发雷霆，在郭纯面前是奴才，在父亲面前是主人，出外是奴才，回家是主人。作者这一描写，更加突出了包国维的奴才嘴脸，因为不意识自己是奴才的奴才，是十足的奴才。

第三，《包氏父子》中的父与子是作为矛盾对立的双方处理的，通过父与子的冲突以及共同失败的结局，揭示了旧教育制度的黑暗和腐朽。包氏父子之间的矛盾冲突，反映着半封建半殖民地中国的时代特征。当时的社会，封建主义思想和资产阶级思想是普遍存在的思想。如果说，老包是封建思想观念的义仆，小包则是资产阶级思想的奴才。老包要求儿子走旧式的科举成名的老路，小包则希望成为尽情享乐的时髦阔少。他们的矛盾反映了过时了的封建思想观念与摩登化的资产阶级思想的矛盾。前者要求小包十年寒窗，飞黄腾达，光宗耀祖，后者则唆使小包肆意挥霍，享乐腐化，得过且过。封建主义思想与资产阶级思想，同属剥削阶级思想范畴，它们都与时代前进的方向相背离，因此并无先进落后之分，作者也并不偏袒任何一方，他既批判了老包“望子成龙”思想的可卑，也批判了小包追求资产阶级生活方式的可恶。在现实面前，笃信“学而优则仕”的老包碰了壁，一味追求时髦的小包也没有好下场。这种同以失败告终的结局，体现了作者对旧教育制度和旧社会风气的彻底否定精神。包氏父子之间的矛盾，就表现形态来说，是老包“望子成龙”的“理想”同小包道德败

坏的“现实”的矛盾，就实质来说，是善良的小人物与丑恶的社会现实的矛盾。这一矛盾在社会制度不改变的情况下只能以小人物的悲剧结局来解决。我们可以设想，如果小包是一个好儿子，老包想做老太爷的“理想”就能如愿以偿吗？答案只能是否定的。因为：第一，当时的社会并没有提供给老包这样的人以应有的社会地位，他只能服侍上流社会的人，供他们驱使，上流社会决不会给老包留下位置，老包充其量只能靠克尽职守在阔人手里分得些残羹剩饭，无法从根本上改变自己低微的地位；第二，出身贫寒，门第微贱的人，实际上是被剥夺了受教育的权利，如此高昂的学费，不是一个听差所能担负得了的，即使有一个勤奋好学的好儿子也无法完成学业，因为学业是要靠学费换来的；第三，旧教育制度和黑暗的社会环境是摧残青年、腐蚀青年的场所，即使有一个本性不坏的好儿子，也可能因受社会的毒化而变坏。包国维就其本身来说，也并不是注定要坏的，但由于周围环境的熏染，由于纨绔子弟郭纯等人的影响，逐渐腐化堕落了。老包赖以生存的宝贝儿子，终于成了“不认亲爹娘”的不肖子弟。老包的失败在于，他只看到洋学堂出来能做大官，而没有想到做大官的究竟是什么人！他所想得到的和现实能给予他的竟是这样的不同，这不足以发人深思吗？

《包氏父子》在创作上取得的进展还表现在讽刺艺术的深化方面。从一九三〇年发表《报复》、《从空虚到充实》开始，张天翼就表现出与众不同的讽刺才能，《稀松的恋爱故事》、《找寻刺激的人》、《猪肠子的悲哀》等作品，更使人忍俊

不禁，但我们不能不说，这些作品的笑料，有些是有意为之强行追求得来的，作品的喜剧效果相当一部分是靠语言的夸饰、幽默、俏皮取得的。在人物性格的鲜明性和内在喜剧因素的发掘方面尚欠功夫。《包氏父子》则有很大的不同，它的讽刺效果更多的是由于自然呈现出事物本身的内在矛盾，从而引发出笑声来的。由有意为之，到自然呈现，无疑是一大进展。它在语言方面虽然也运用了诙谐幽默夸张等手法，特别是在对包国维的刻画上，从外部动作到心理活动都有些漫画化的描写，但更主要的是靠人物形象所具有的深厚内容，来吸引读者，因此，《包氏父子》的讽刺就更有深度。同某些左翼作家不同，张天翼很少从概念出发，他更忠实于生活本身，他的爱憎感情都不动声色地体现在人物形象之中。他善于把思想付诸形象，在他的作品中，我们很难找出哪几句是点题的话，因为他压根儿就没想到要点题。理解他的作品必须从形象的整体上去考察，理解了人物才能真正理解作品。但是张天翼笔下真正成功的称得上具有典型意义的形象，大都出现在《包氏父子》之后，《包氏父子》、《华威先生》、《陆宝田》等几篇名作都是通过人物塑造的成功达到作品的成功的。

读《包氏父子》很自然地会使我们联想到果戈理、契诃夫笔下的小人物。老包的形象，同巴什马奇金（《外套》）、切尔维亚科夫（《一个官员的死》）相比，并不显得逊色。他们都是地位可怜、行为可笑、结局可悲的小人物，都被他们的作者塑造得鲜明突出，活灵活现，给人留下了难以磨灭的印象。张天翼对老包形象的塑造，主要是通过人物自

身的行动显示自身的性格，这同果戈理的《外套》比较接近。作者不求多侧面全方位的整体描写，而是抓住人物性格的基本特征和典型细节集中刻画，深入挖掘，即使这样，老包也不是平面的人物，仍有着多层次的立体感。老包既有老成忍让的一面，又有卑微懦弱的一面，交织着善良与奴性，再加上目光短浅，不明事理，便形成了他的执著和侥幸心理。过于强烈的“望子成龙”观念，驱使他不放过任何一个机会拚命挣扎，甚至形成一种近乎变态的不达目的誓不罢休的追求欲。但由于他的地位低微和不稳固，他的追求总是谨小慎微，如履薄冰，唯恐出半点差错。因为他是靠借债进行“投资”的，在人才上投资又是一个漫长的过程，成败未卜，后果难料，不能不忧心忡忡。他有两怕：一怕自己多花钱，二怕儿子不成才，正是这两怕常常使他陷入尴尬的境地。当他为了弄到儿子要的“司丹康”不得不去偷挖主人的浆糊时，我们几乎会笑出声来，但同时又感到几分悲凉，究竟是什么在捉弄这个老人呢？老包为了儿子上学，到处筹措学费，增加了一个又一个债主，但他万万没有想到，真正的债主却是自己的儿子包国维。包国维因打架伤人，被开除学籍，老包除了白缴了辛辛苦苦弄来的学费、制服费，还要交出一笔医疗费，落得个人财两空的结局，在这个突如其来的打击下，老包终于发疯了。作者对老包，虽也运用了讽刺，但幽默多于讥讽，笑中含泪，贬中有情，是作为一个悲剧人物处理的。这是一个小人物的悲剧，也是一个幻想者的悲剧。老包这一形象，给予我们的决不是表面的肤浅的笑，更多的是由此引起的

对人情世态的深深的思索。这里，任何“油滑”都不见了，如果还有笑的话，那也是一种悲哀的苦笑了。总之，《包氏父子》的讽刺艺术，较前含蓄内在。它在喜剧的形式下表现出悲剧的内容，或者说是一种悲剧内容的喜剧表现。讽刺不止于笑，也许是由《包氏父子》开始的。

《包氏父子》在创作上取得的另一进展是在剪裁方面。张天翼过去的某些作品之所以“伤于冗长”，重要原因之一是未能在剪裁上多下功夫。作者常常是信笔写来，过多的生活断面，过多的细节勾连，过多的语态模拟，不能不拉长篇幅，横生枝蔓。《包氏父子》篇幅并不短，近三万字，但它的篇幅同它所要表达的内容是相适应的，剪裁得当，绝少有繁复拖拉之感。我们读它时，不仅感到幽默活泼，而且感到明快爽利，结构上具有集中简练的特点。小说紧紧围绕着老包为儿子筹措学费，供他上学，最终被学校开除的事件展开描写，条理清晰，发展自然。围绕这个中心事件，小说安排了两条线索，两个生活场景：一是小市民生活，一是学生生活。前者主要是在刘公馆，后者主要是在郭公馆。刘公馆出现的是仆人们的世界——听差老包、高升，厨子胡大，以及老包的朋友陈三癞子、戴老七等。为了笔力集中，没有出现公馆的主人；郭公馆出现的是少爷学生们的世界，郭纯、包国维，以及其他阔少，为了笔力集中，也没有出现公馆的主人。这两个互不相干的公馆都通过包国维发生联系。因为包国维既是刘公馆听差老包的儿子，又是郭公馆郭纯的座上客，两个公馆里都有他的位置。小说通过这两个主要场景，展开了两方面的不同生活



的描写，并且自然形成了一种艺术的对比。一方面老包在为儿子的学业惨淡经营，费尽心血，一方面是包国维与郭纯们游手好闲，荒唐堕落。这两方面的描写又由一个中心串连起来，就是包国维的命运——是象他父亲希望的那样学好，还是象郭纯示范给他的那样变坏。小说通过这两个公馆生活场景和人物关系的交替出现和发展，写出了老包“望子成龙”的破产和旧教育制度与社会环境的腐败，完成了老包的悲剧。为了使结构集中，作者不作过多的环境和景物的描写，不设置过多的场景（学校和银行只是偶而写到），也不过细地叙述事件的过程，而是抓住富有典型性的细节揭示其意义。由于作者注意剪裁，使《包氏父子》成为一篇内容深厚结构集中的艺术上完整的作品。

《包氏父子》问世至今已有半个世纪的历史了，但仍保持着旺盛的艺术生命力，不仅在艺术描写方面值得我们借鉴，在思想内容上也值得我们深思。作为一部代表作，它将永远与杰出的讽刺小说家张天翼的名字联系在一起。

## 张天翼《陆宝田》的现实主义特色

黄渊泉

张天翼的短篇小说《陆宝田》是继《包氏父子》之后又一篇杰出的现实主义之作。作品的成功，在于作者善于摄取最平常的生活题材，通过生动真实的细节描写，典型形象的塑造，忠实地反映了三十年代中国社会的真实面貌和时代本质的某些重要方面。《陆宝田》显示了张天翼在现实主义文学方面所达到的高度。

### “直面惨淡的人生”

高尔基认为：“对于人和人的生活环境作真实的、不加粉饰的描写，谓之现实主义。”<sup>①</sup>《陆宝田》通过一个小职员千方百计往上爬又终于失败的故事，展示了三十年代旧中国社会的黑暗与政治的腐败，勾画出一个丑陋的灵魂。

陆宝田是国民党衙门中一名小录事员。他梦寐以求的是“往上爬”，为了实现这个目的，他兢兢业业地为上司效劳，竭诚竭力地吹拍讨好，甚至不惜卖友告密，出卖灵魂。

---

<sup>①</sup> 高尔基：《谈谈我怎样学习写作》，《论文学》，人民文学出版社1978年版，第163页。

奇怪的是不被接纳。那个“短短身材”，嘴上有一抹“崭齐的胡子”的林先生固然不屑理他，樊秘书也只称赞过他“小楷倒还不俗”（阿Q真能做！），樊股长则根本只拿他寻开心，或用鞭子逼他吸烟，或以矫情哄他酗酒，或让他坐在赌桌上输到一败涂地。他又毫不知醒悟，终于，在一次恶作剧中从马背上摔下来，口内喷出鲜血，躺在床上，被厅里开除了。小说以一种戏谑调侃的笔调描绘出一幕人生社会的悲剧，令人怵目惊心。

别林斯基认为，短篇小说是“装在狭小框子里的大图画”。张天翼的小说《陆宝田》，正是三十年代中国社会的一个真实缩影。“五四”后的中国，新的政治文化思想虽曾动摇了旧社会的机体，却未能从根本上改变它摧毁它。至三十年代中期，中国的民族危机日益加剧，国民党反动统治阶级内部矛盾重重，山头林立，互相倾轧，各种历史沉渣相继泛起，社会政治陷于空前黑暗。一部分小市民阶级知识分子看不到民族的前途，也找不到自己的出路，于是企图在各派政治势力的夹缝之间谋求生存。他们苦苦挣扎，拼命想爬上去，然而历史的条件与他们本身的内在因素都决定了他们不可能上升的命运，因而大都落了个“不甘没落又终于没落”的可悲下场。《陆宝田》对这一社会现实作了真实的、不加粉饰的描写。

“艺术的内容是取之于斗争生活，而根据这内容制作出来的艺术品——又是为了斗争的。”<sup>①</sup>张天翼短篇小说《陆

---

<sup>①</sup> 《艺术与斗争》，《张天翼文学评论集》，第60页。

宝田》的主题，旨在暴露国民党反动统治的黑暗，揭示小市民阶级知识分子身上表现出来的国民性弱点——庸俗、卑琐、麻木、愚昧，达到“揭出病苦，引起疗救注意”<sup>①</sup>的目的。他以其对民族对人民深沉的爱，在貌似狠心肠的笑声中，表现出一种鲁迅先生式的“忧愤深广”。

张天翼反映社会现实有他独特的视角。他认为：一个作家要真切地反映现实，必须“写你所熟悉的生活”。<sup>②</sup>由于生活的局限和艺术表现力的特点，张天翼作品中的人物大都离革命较远，他写得最多也最成功的是一些小官僚、小知识分子及小市民形象。由于对人物非常熟悉，因而写得十分逼真，且入木三分。他的作品，虽缺乏当时一些左翼青年作家（如蒋光慈）那样的革命感召力，但也没有他们的“浪漫蒂克”倾向；他较为冷静，却又不象老舍先生那样温婉和平。他直接师承鲁迅，以“改造国民性”为己任，勇敢地面对现实，解剖人生，以其特有的明快锋利，挑开社会的黑暗，鞭挞丑恶的灵魂。这种敢于“直面惨淡的人生，”“正视淋漓的鲜血”<sup>③</sup>的精神，正是张天翼现实主义的重要特色之一。

## 伟大方式下的单纯”

现实主义的核心问题，是典型问题。一八八八年四月，

---

① 鲁迅：《我怎样做起小说来》。

② 《题材的平常》，《张天翼文学评论集》，第43页。

③ 鲁迅：《纪念刘和珍君》。

恩格斯在《致玛·哈克奈斯》的信中指出：“现实主义的意思是，除了细节的真实外，还要真实地再现典型环境中的典型人物。”张天翼创造了典型吗？回答是肯定的。但人们论及张天翼，往往只提起华威先生。华威先生固不失为一个不朽的典型，但事实上自一九三四年《包氏父子》问世以后，张天翼便愈来愈注重典型性格的塑造了。

张天翼反复说，他写小说“总是先想到人物”；“一个人物使我最有兴味的，还是他的性格”。<sup>①</sup>如果说张天翼早期小说中人物性格确实过于单纯的话，那么《陆宝田》的成功却在于，作者不仅保持了原来单纯的特点，并致力刻画了人物性格的内在丰富性与复杂性，使陆宝田性格达到了雨果所说的某种“伟大方式下的单纯”<sup>②</sup>。

在陆宝田身上，小市民阶级知识分子性格中的一些弱点，如庸俗、卑琐、虚伪、自私、狡黠、势利等，都有充分表现。他有一段心理自白：

“一个人要升上去——就只要懂得两件事：一个是工作努力，一个是要有手段。如今世界太狡猾，你不讲求手段呀——那你该死：书记就当一辈子书记，科员就当一辈子科员，再也不会升。”

这就是他全部的人生哲学。这个哲学的核心是“升上去”，只要能升上去，他可以不择手段。阿谀奉承固竭尽全力，

---

① 《答编者问》，《张天翼文学评论集》，第199页。

② 《雨果论文学》，第163页。

告密卖友亦在所不惜。“有一件事要报告……一个秘密……一个谣言……”，“我还有个提议。这里说话不方便，我随时到樊股长府上来，如何？”其摇尾乞怜之状，令人望而生厌。他以小商人的唯利是图为处世准则，对不同的人，现出截然不同的嘴脸：在樊秘书面前，他是奴才，在樊股长面前，他象小丑。对范科员，他表面上不敢得罪，受了奚落还“陪着笑”，肚子里可骂开了：“都是一样的货，一样的货！——跟臭大头一样！”对那个戏称他为“五一五一先生”的小闻，陆宝田开始“与他要好”，但一旦知道小闻原不过是樊秘书一个不相干的远亲，便立即表现出轻蔑：“至于小闻，——我总看他不起。我总拿钉子给他碰。”对那个与他一样拿三十五元一月的凌大头，他简直不屑一顾了，“哼，凌大头——他算什么东西！”作者用对比的手法让人物在不同环境中不断地“翻个儿”，把人物那种“变色龙”的本色表现得淋漓尽致，让读者联想起契诃夫笔下的奥楚梅洛夫，不禁投以鄙夷的一笑。

这种庸俗卑琐的性格在灰色小市民知识分子中有很大的代表性。如叶绍钧笔下的潘校长、吴先生，老舍笔下的老张、孙八爷、赵子曰，沈从文笔下的大阮、达士先生，大多具有这种性格。小市民知识分子这种卑劣性，使他们随时可能成为反动统治阶级有意或无意的帮凶，成为黑暗腐朽势力赖以苟延残喘的社会基础。

陆宝田具有半封建半殖民地人民典型的病态心理。自卑、自危、“精神胜利法”在他性格中均有显著表现。

他的自卑感是深重的，这突出表现在他对病的忌讳上。

如同阿Q的忌“光”“亮”，陆宝田对“肺”“病”之类的字眼亦十分敏感。凌大头出于好心劝他去看看病，他竟与人家似有不共戴天之仇，连他的老婆也开不得口，“身体！——身体怎么样？你也取笑我啊？”甚至十来岁的小孩喊“飞呀飞呀”，在他听来也是“肺呀肺呀”，真是草木皆兵。

由于自卑，陆宝田时时感到朝不保夕。他最担心的是没有那个“背景”。在旧中国，人的价值似乎只有在一定的人际关系中才能得以实现，没有“背景”，这种关系便失去依凭，自然是不妙的事情，故而陆宝田处处谨小慎微，循规蹈矩，连写字也必然“上有黄庭，下有关元……”甚至病了都不敢请假，“……没个背景……考起绩来……嗯，嗯……”，这种如履薄冰的恐惧心理，可怜亦复可悲。

精神胜利法是陆宝田虚弱灵魂的支柱。为了平衡现实的刺激，他躲进了一个特异的精神世界中。他的精神状况与周遭世界对他的反应形成十分鲜明的对照。在旁人眼里，他不过是一个“无害的傻瓜”，但他却自信聪明能干，手段高明，于前途十分乐观。他的告密，于人无损无益，然而他却自以为干了一件伟大事业，一厢情愿地做着趋附权势的美梦。他时时陶醉于一种虚假的过于良好的自我感觉之中，于是对别人的捉弄、侮辱，均能以某种想头来开释。樊股长逼他吸烟，他分明知道这于他的肺部有所不宜，然而他忽然觉得“他简直是这里的重心”，便“骄傲得连心都跳了起来”。樊股长要他骑马，他分明从未骑过，旁人也明知这把戏的危险，然而陆宝田“觉得只有樊股长跟他有种特别联系，一种心灵上的联系”，于是飘飘然，忘了身为何物，

悲壮而滑稽地爬上马去，又滑稽而悲壮地跌下马来，演了一出闹剧。直到最后躺在床上被开了缺，他对自己的处境仍充满乐观，他坚信樊秘书的恩宠，仍一心为樊秘书的“公事”担忧：“其实樊秘书那些公事——我在家里还可以办。老凌你看呢？我看是行得通的。”陆宝田是带着这种麻木的微笑走入天国的。精神胜利法是陆宝田精神的遁逃藪，也是他思想的牢笼和悲剧命运的内在根源。作者以喜剧的手法表现了悲剧的性格。

陆宝田性格具有多层次的特点，从他的性格深处，显出迂腐、怯弱、老实、本分的特质。张天翼认为，“人是多方面的”<sup>①</sup>。要认识一个人，“不能仅仅看表面的行为或是光听他本人的自述”<sup>②</sup>，应“从他的深处来看”<sup>③</sup>。陆宝田虽一再声称“懂诀窍”、“有手段”，甚至懂得，“这个世界，你不狡猾不行”一类的大道理，从这些声明中，我们固然看出了人物的庸俗卑琐，然而却也察觉出人物的“呆”。在那个虚伪险恶、尔虞我诈的社会，居然拿这些东西当宝贝，实在是迂腐到极点。契诃夫笔下的文学教师伊波里特·伊波里吉奇有一句自鸣得意的口头禅：“夏天可就不是冬天。冬天你得生火，夏天么？不生火也热。”这和陆宝田的至理名言实在是异曲同工。两个活宝，一副呆相。试想，城府莫测的樊秘书口不言“手段”“狡猾”，机巧圆滑的樊股长口不言“手段”“狡猾”，唯迂状可掬的陆宝田倒大谈什么

---

① 张天翼，《契诃夫的作品在中国》（收入《文学杂评》一书，作家出版社1958年版）。

② 《关于人物的性格与典型问题》，《张天翼文学评论集》，第268页。

③ 《谈人物描写》，《张天翼文学评论集》，第132页。



“手段”“狡猾”，还要煞有介事地训导他人，岂不滑天下之大稽？鲁迅先生在《魏晋风度及文章与药及酒之关系》一文中写道：“魏晋时代，崇奉礼教的看来似乎很不错，而实在是毁坏礼教，不信礼教的。表面上毁坏礼教者，实则倒是承认礼教，太相信礼教。”陆宝田实质上也不过是一个声言“毁坏礼教”者罢了。他反复声言“手段”“狡猾”，究其底里，却是把忠厚老实太看重了之故。他对凌大头讲了一段这样的话：

“我说一个人总是安分守己的好。不要玩手段，不要狡猾。升降赏罚——五分凭的时气，五分凭的是学习。玩手段有什么用呢？顶要不得的是玩手段。……”

与陆宝田另一些言行对照，似是矛盾，然而这看似相反的语言，实则恰是陆宝田性格深层特质的自然流露。他的手段从不奏效，他的狡猾总被识破，正是这种深层特质的反证。

他连保护自己的本事也没有，却又处处摆出一副强者的架式，象《水浒》中那个色厉内荏的洪教头，令人忍不住发笑。小闻戏弄他，在忍无可忍时，陆宝田也会发起反击：

“小闻，你这算什么呢？我老实告诉你：我不是没有脾气的。惹动了我的火——那就你吃亏。同事大家总要客客气气，你一定要逗我发脾气，那我——那我——俺！”

然而人家并未因害怕而退却，偏要惹他发发脾气。他出于无奈，常只好默默地“让开”。在这个貌似强硬的外壳中，我们看到的是一个真正弱者的灵魂。

陆宝田想“升上去”想得神魂颠倒，然而设想“升上去”之后，他的理想却无非是替老婆做一件衣服，让老婆有暇梳梳头发而已。这与阿Q的革命及对革命胜利的期望，实在并无二致，表现出中国下层人民特有的老实本分的特色，以及农业社会的小农意识。

张天翼对陆宝田性格深层特质的描写与暗示，大大丰富了人物的性格，并增强了人物的悲剧色彩。

“人是神秘到极点的动物”。<sup>①</sup>大凡艺术典型，其性格都是十分丰富而复杂的。在陆宝田身上，我们可以看到别里科夫的丑恶，阿Q的麻木，马二先生的迂腐。他是狡黠的又是老实的，他是强硬的又是怯弱的，他是卑劣的又是善良的。“往上爬”是他性格的核心，围绕着这个核心，各类性格元素互相对立，互相依存，互相渗透，互相转化，形成一个活生生的，既单纯又复杂，既具有鲜明个性又具有广泛代表性的陆宝田性格。

马克思指出：“人的本质并不是单个人所固有的抽象物。在其现实性上，它是一切社会关系的总和。”<sup>②</sup>张天翼则认为：“一个人的性格也好，世界观也好，是社会生活，

---

① 《傅雷家书》，第194页。

② 马克思，《关于费尔巴哈的提纲》，《马克思恩格斯选集》第1卷，人民出版社，1972年版，第18页。

时代和他所属的阶级、阶层以及特殊的家庭环境、所受的教育、教养决定的。”<sup>①</sup>

陆宝田性格的形成是与特定的社会历史条件分不开的。小市民阶级知识分子在经济上处于没落、贫穷的地位，在思想上却牢固地带着剥削阶级制造的精神枷锁，这便造成他们拼命往上爬，而终于逃不掉悲剧命运的共同际遇和归宿。樊秘书、樊股长、林先生、科长、范科员……形成的庞大的社会关系的“合力”，既是陆宝田性格形成的渊藪，又是他悲剧命运的直接原因。陆宝田是社会大动荡时期的牺牲品，他的牺牲是对剥削阶级和一切朽腐没落思想的讽刺。

特定的时代投影是陆宝田性格形成的心理基础。我们古老的民族有五千年灿烂文明，有光荣的历史，而近百年来随着经济的落后与资本主义势力的入侵，处在被动挨打的局面，境况一落千丈。这种现实在民族心理上形成巨大反差。这种反差在一定条件下渐渐扭曲为一种变态，即对现实采取“瞞”和“骗”的态度，沉缅于虚幻的“精神胜利”。陆宝田心理特征正是这种民族病态心理的折射。

家庭教养、个人经历也是陆宝田性格形成的重要因素。他出身于小商人家庭，其父是个唯利是图的小纸店商。他又受业于他的“三次考不取就当了一辈子童生”而仍然“埋怨着为什么要废科举”的姑父。他父亲给他商人的教育，他姑父给他“学而优则仕”的封建教育，于是，小商人的

---

<sup>①</sup> 《关于人物性格与典型问题》，《张天翼文学评论集》，第266页。

机巧狡黠与腐儒的迂阔固执奇妙地结合在一起，形成十分独特的陆宝田性格。从这个性格的形成过程中，我们可以窥见某种社会心理与文化特质的不协调性。当代作家毛志成在《子遇子路》中比较深刻地接触到这个问题，而《陆宝田》则揭示了这个问题的端倪。

陆宝田形象的塑造，体现了张天翼独特的生活感受和深沉的艺术构思。在这个形象上，我们可以看到小市民阶级知识分子的弱点，民族的病态心理及封建文化的荼毒。这种概括性，在一定程度上揭示了社会与历史的本质，具有深远的认识意义和高度的审美价值。

陆宝田形象是独特的。现代文学史上，小市民阶级知识分子有不少成功的典型。但陆宝田不同于叶绍钧笔下专为吃饭而苟活的潘先生，也不同于老舍笔下的“傻好人”赵子曰。陆宝田是小市民知识分子中“不甘没落而没落者”<sup>①</sup>的典型。即便在作者自己笔下的同类形象中，陆宝田也极为成功和特出，因此，作为独特的一个“这个”，陆宝田在中国现代文学史画廊上，应居有重要地位。

### 手法多样而统一于真

细节的真实是现实主义的重要特征。“只有细节才形成小说的优点”（巴尔扎克语）。没有细节的真实，就难以塑造出真实的人物，也难以达到对生活的忠实反映。《陆宝田》在

---

<sup>①</sup> 《中国现代小说史》，第444页。

情节、人物、社会环境等方面的细节描写都是十分真实的。我们从作者那极具特色的笔触中，感受到强大的艺术魅力。

张天翼小说细节描写的显著特点是手法多样而灵活善变。他常将人物、事件中十分平凡而细小的地方加以夸饰、渲染，通过对人物性格与事物本质的反映，达到艺术的真实。

张天翼有运用单纯反复笔调的独特习惯。他常常抓住人物的一些小特点，加以夸大并反复强调。如《陆宝田》中对人物一些形体动作及习惯的描写：陆宝田总是“kei—kei”地吐痰，樊秘书则永远是“一副无边眼镜”，高深莫测。陆宝田一开口必然是那一套酸溜溜的处世箴言：“一个人总要懂得做人的诀窍，……”云云，那个小闻呢，则永远是满口阿拉伯数字：“五一五一”“四零七二”，轻佻而刻薄。在这种十分独特的描写中，我们确实可以感到“狄更斯格调始终存在”<sup>①</sup>。这种方法对人物形象的塑造，人物性格的突凸，应该说是有帮助的，更何况，张天翼小说味道之特异，恐怕也正与这种方法分不开。

但在《陆宝田》的细节描写中，更为突出的是人物的心理描写。如果说，那种单纯反复的描写方法来自西方，那么，冷静的白描，通过人物的行动话语及神态来表现人物的性格与心理的方法，却正是中国古典小说的优良传统。在描写陆宝田向樊秘书告密时，对樊秘书的神态有这样一

---

<sup>①</sup> 吴福辉：《熔铸于英俄讽刺的交汇处》，《走向世界文学》，第298页。

## 个细节描写：

眼镜上闪着亮，显得格外有威严。里面那双核桃形的眼睛老打量着对方，好象他不认识这个人——好象他竟忘记了每天拼命替他抄写私人文件的是谁似的。

自始至终，樊秘书未置一辞，作者只刻意描画他一双眼睛，并将人物的潜在心理加以渲染，寥寥几笔，使人物那种傲慢、轻蔑的神情跃然纸上，显出咄咄威压。正所谓“无一贬词，而情伪毕露”<sup>①</sup>。

有时，人物一个很细小不被人注意的动作，经张天翼略一点染，便声态并作，活灵活现。如描述陆宝田给樊秘书去送誊好的稿子：

他决计亲自送上去。偷偷地往四面扫一眼，颠着脚尖走了出去。他先到更衣室去照一照镜子。

为何陆宝田要“四面扫一眼”“颠着脚尖”并“去照一照镜子”呢？原来，陆宝田自认为是秘书派的红人了，他怕人家嫉妒呢！而且，“升上去”似已大有希望，仪表万不可以不讲。三个动作，将人物那种可笑的形态，卑劣的心理，表现得十分逼真，令人忍俊不禁。

---

<sup>①</sup> 鲁迅：《中国小说史略》，《鲁迅全集》第9卷，人民文学出版社1981年版，第223页。

为了表现人物某种复杂的潜在心理,张天翼也借鉴“意识流”的表现技巧。在他的作品中,常常通过人物的梦境、幻觉、内心独白来表现人物隐藏在心灵深处的思想与情绪。如《陆宝田》中有一段这样的描写:

晚上他睡不着。……一面他想到了樊股长,又想到樊秘书。将来他也许会跟这位长官混得很熟,在公馆里出出进进不用递名片。他们在客厅里谈着衙门里的事,谈着马,谈着经县那个姓颜的。那时候他说不定已经交上了外国朋友。洋鬼子拍拍他的肩膀,很生硬地笑着:

“哈,哈,哈。”

连他自己也不知道怎么回事——他总想象着那外国朋友是个塌鼻子,眉心里还有一颗痣。

“洋鬼子也讲求书法,”他喃喃地说,“也讲求王羲之。……”

人物处在一种似睡非睡的催眠状态之中,下意识与意识交错在一起,使人物呈现一种迷乱的心态,随着意识的无抑制流动而产生出一连串非理性联想。于是,现实中未曾出现的现象幻化出来,现实中特定的形象也扭曲了,变异了。这种描写,使人物那种在强烈意欲驱使下而严重变态的心理得以充分展现,具有传统手法难以达到的特殊效果。

在《陆宝田》细节描写中,尤为出色的是对人物灵魂的勾画。果戈理曾说:“我知道,我们之中有些人会随时倾心

地嘲笑一个人的歪斜的鼻子，却无力去嘲笑一个人的畸形的灵魂。”<sup>①</sup>张天翼独具慧眼，能从十分纷繁的现象中抓住人物的本质，揪出其“灵魂”，指给大家：瞧，他就是这个样子！如陆宝田骑马的那个细节描写，作者开始肆意渲染陆宝田如何汗流浹背地想跨上马背，之后，只用人物自己一句极简短的话——“还象个样吧？”便牵出了一个可怜可悲的灵魂。大难临头，生命危在瞬息，陆宝田考虑的竟是“象不象个样”，这不能不使人联想起临刑的阿Q，死在临头，耽心的竟只是圆圈画得不圆，会给行状留下污点。历史的痼疾，有如此可怕的延续性，令人不寒而栗！这种勾画灵魂的描写在作者另一些小说中也时有所见，如《一年》中那个破落户子弟白慕易在投江自杀时唯一遗憾的竟是“那博士帽子掉在那个下流家伙跳江的地方”，成了他“毕生的大缺陷”。这类细节，笔墨经济，视点集中，意蕴深广，具有震撼心灵的力量。于此既可见出作者的思想深度，亦可窥见鲁迅先生对作者的深刻影响。

《陆宝田》的自然景物描写散见于字里行间。张天翼写景的特点是：写景，“必与人物有密切关系”，并且“把风景透过人的感觉来写”。他佩服高尔基笔下的景物描写：“那里的海、草原、街市，以至天空，风雨，任何生物——全都是为了那些人物而表现的，或是透过人物的感觉来描写的。读着这些，我们就觉得简直是跟那人物一同呼吸到他们所

---

<sup>①</sup> 转引自《果戈理及其讽刺艺术》（钱文中著），上海文艺出版社1980年版，第83页。



呼吸着的俄罗斯空气。”<sup>①</sup>实际上，这也正是张天翼所致力追求的。张天翼从不对景物做照相式描写，他笔下的景物总是渗透了人物的感情，具有强烈的感染力。如对陆宝田家里的描写：

房里有股酸味儿，还混着湿腻腻的霉味儿，一丝有气没力的亮光打窗外挤到那张方桌上，好象压了山的太阳还想挣扎着爬起来，还想要人注意到他的存在，就拼命抽出点残晖来。

在逼真地描写陆宝田家里那种阴暗、破败、窘迫的情景时，把人物那在绝境中仍想作垂死挣扎的心境糅了进去，使读者如临其境，如见其人，隐隐嗅到那霉烂腐败的气味，感受到人物悲惨而蠢动不安的灵魂。

在《陆宝田》中，作者采用象征的手法，致力造成一种阴冷、恐怖的气氛。他通过哇哇乱叫的乌鸦，阴冷的风，灰色的云，沉甸地摇曳的树枝，画出一副阴森的图景：

风好象透得过玻璃，一阵阵冷气往人身上逼。外面树枝子重甸甸地摇着，看来那些灰色的云压得它摇不动。乌鸦哭丧着腔调叫——哇哇！

对于景物描写十分吝惜的张天翼，在《陆宝田》中关于乌鸦

---

① 《关于艺术的民族形式》，《张天翼文学评论集》，第83页。

的描写竟达七处之多，其用意是十分明显的。我们民族的习俗，乌鸦是不祥之鸟，人们常把它视作阴冷、灾祸或黑暗的象征。这个细节反复出现所制造的艺术氛围，与人物所处的环境及悲惨的下场具有一致性，因而达到了生活真实与艺术真实的统一，大大增强了作品的悲剧色彩与感人力量。

现实主义的道路是宽广的。张天翼是深深扎根于民族文化土壤上的天才。他对中外优秀文化传统均能认真学习，广泛借鉴。曹雪芹、吴敬梓、鲁迅、狄更斯、果戈理、契诃夫乃至弗洛伊德，都对他产生过直接或间接的影响。他“横跨着”，博采众长，自成一家。在他的现实主义之中，溶进了一些浪漫主义、现代主义的表现技巧，因而丰富和发展了现实主义。张天翼不愧为中国现代文学史上一位独具风采的现实主义作家。

一九八六年十月十五日

## 关于华威典型的思考

杜元明

抗战初期，张天翼发表了他的短篇名作《华威先生》。此后近五十年来，围绕着华威是个什么样的典型、怎样理解华威的典型性问题，学术界一直存在着争议。以往“左”的教条主义的文学批评，总是给人物形象简单化地贴上阶级的标签，人们对此表示反感和厌恶是理所当然的。但是，能否因此而走向另一个极端，笼统地得出存在着超时代、超阶级的文学典型，而华威先生就是这样一个典型的结论呢？这是值得我们认真思考的。

要正确地理解和评价文学典型，就不可避免地要涉及文学批评的方法问题。近年来随着中外文化交流的发展，各种文学观念炫人耳目，新的批评方法应运而生。这对于冲击旧的文学观念、促进多学科和多角度、多侧面、多层次的文学研究，开阔人们的文学视野，开创文学研究的新局面，其意义是不可低估的。在新思潮面前，因循守旧、采取文化鸵鸟政策自然是可笑的，但追逐时髦、唯“洋”是奉、趋之若鹜，也是没出息的。我们应当有分析、有鉴别地对待一切外来的东西，根据自己的研究对象的性质和特点，选取恰当的批评方法。经过比较，我个人认为，马

克思主义关于对文学要作美学的历史的评价的见解，迄今仍然是文学批评的基本原则和科学方法。按照这一批评方法，就要求我们要把作家及其作品置于特定的历史范围之内，将它同产生它的历史条件联系起来，看看它反映着怎样的时代情绪和社会生活，是否具有巨大的历史深度；还要看看作家对当时当地的社会生活是怎样进行审美观照和审美把握的，亦即考察作家如何按照自己的世界观和美学观去观察和表现生活，将自己对时代、对生活的认识、感受和理解渗透到形象塑造中去，从而使作品达到思想与艺术相互熔铸、融为一体的美学高度。总之，作品的认识价值、社会意义同它的美学价值和审美效应，应当是二而一的东西。以往有些文学批评常将二者分割开来或对立起来，只注重历史的批评而忽视了美学的批评，这当然是片面的，应予纠正的。但是，那种只要后者而抛开前者的批评方法，难道不也有其偏颇之处么？

当前，或许是出于矫枉过正吧，关于文学的历史社会学的批评观受到冷落，一种回到文学自身的批评见解颇受青睐。诚然，文学艺术具有自己的特殊规律，文学批评如若离开对“文学”自身特性的研究，也就不成其为文学的批评了。因而，关于文学主体论的探讨，理应给予积极的肯定。不过，在我看来，要正确地认识文学，还须把握住两点：首先，要弄清文学艺术的各种联系与关系。文学艺术作为上层建筑中的一种特殊的意识形态，除了要受制于决定它的经济基础之外，还要受到上层建筑中其他意识形态（政治学、法学、道德伦理学、哲学、宗教学、历史社

社会学、人类文化学等)的种种制约与渗透,将文学从各种与它相关的联系中分割开来,孤立起来,单纯地就文学论文学,就如同只见花叶不看根系一样,是难以触及其实质,挖及其根源,揭开其奥秘的。正是因此,我们才有必要强调对文学艺术作多学科的、多角度、多侧面、多层次的整体研究。其次,要全面地理解文学创作中主客体之间的关系。要知道,作为观念形态的文学作品,乃是表现客体(社会生活)与创作主体(作家头脑)相结合的产物。因此,创作中主客体双方是相互依存、辩证统一的整体,二者中的任何一方都不能脱离对方而独立存在。唯物主义又告诉我们,在实践与认识的关系中,虽然后者对前者也有反作用,但生活实践毕竟是第一性的东西,而人对生活实践的认识与反映则是第二性的东西。所以,考察和研究文学,就不能离开生活客体去孤立地探讨创作主体。譬如,要研究抗战文艺,研究当时作家写什么,怎么写,以及为何这么写、写得怎么样,就不能不首先考察抗战时期我国生活矛盾的特点(即作为社会主要矛盾的民族矛盾和次要矛盾的阶级矛盾)及其对作家的思想感情与创作心境的影响。鲁迅就曾指出,对日的民族革命战争爆发以后,生活的一切方面,包括人们的吃饭睡觉、婚姻恋爱等等,无不与民族生存的问题相关。换言之,抗战左右着人们的生活方式和思想感情,包括作家艺术家的创作在内。生活在民族生死存亡关头的一切进步作家、爱国作家,他们头脑里的所思所想,他们情感中的所憎所爱,怎么可能脱离抗战这一支配和决定着生活一切方面的主要社会矛盾呢?可以说,

只要社会存在着民族矛盾和阶级矛盾，文学创作就会或多或少、或深或浅、或明或暗地反映着这些矛盾。因此，在分析和研究反映这种内容的文学的时候，历史社会学的批评方法就仍将行之有效。我认为，文艺的批评方法要与批评对象的本质相适应。由批评对象自身的内涵和特点所决定，就研究阶级社会的文学现象（包括抗战文艺）而言，历史社会学的批评方法在过去、现在和将来都是不可或缺的，也是不会过时的。当然，光有这种批评方法还不足的，还需要有对作家审美心理和艺术个性的研究，亦即研究创作主体对生活客体反映的心理素质和风格、技巧的个人特点及其所取得的艺术成就，总之，把美学的批评与历史的批评结合起来，并尽可能进行多学科的综合研究，就是全面的辩证的批评观了。

按此观点，我认为，华威先生这个典型既有时代性、阶级性的一面，又有超时代、超阶级的一面，前者是主要的，后者是次要的二者的渗透结合，就构成了华威这一个完整的艺术典型。

## 一 华威典型的时代性

恩格斯指出：“主要人物是一定阶级和倾向的代表，因而也是他们时代的一定思想的代表。他们的动机不是从琐碎的个人欲望中，而正是从他们所处的历史潮流中得来的。”<sup>①</sup>人们知道，文学典型是作家依据特定历史时期的某

<sup>①</sup> 恩格斯：《致斐·拉萨尔》，《马克思恩格斯选集》第4卷第343—344页。

种类型的真实人物，经过加工改造和艺术概括而塑造出来的。因而，这样的文学典型必然是特定时代的产物。如果说，“莎士比亚、列夫·托尔斯泰、果戈理呕心沥血地创造出来的不仅是人的典型，而且还是时代的典型”<sup>①</sup>的话，那么，我国杰出作家所塑造的著名文学典型如罗贯中笔下的曹操、施耐庵笔下的宋江、曹雪芹笔下的贾宝玉、鲁迅笔下的阿Q，等等，也莫不是时代的典型。而张天翼所写的华威先生，亦应作如是观。

人们知道，华威先生的时代，是“七·七”事变后，日本帝国主义发动全面侵华战争，中国人民的爱国热情空前高涨，国民党蒋介石政权一方面感受到自身及其后台美英帝国主义者的利益面临致命的威胁，一方面又眼看着中国共产党高举全民族武装抗日旗帜、要求国共合作并联合一切爱国力量抗击日寇侵略的正义呼声得到全国人民的全力支持和积极响应，在这样的历史条件下，不得被迫接受中共关于建立抗日民族统一战线的主张、实现第二次国共合作的时代。但是，代表地主、官僚买办阶级利益的国民党政权，其反共仇共恐共的本质并没有改变，因而在迫于情势不得不抗日的同时，又必然要唆使其党羽和走狗千方百计地限制、控制人民的抗日活动，包办一切抗日事务，鼓吹和推行所谓抗日只有听命于国民党的“一个主义、一个政府、一个领袖”的强权逻辑，并在抗日民族统一战线内部不断地制造磨擦。总之，华威先生这样的人物就生活在

---

<sup>①</sup> 阿·托尔斯泰：《文学的任务》，《论文学》，人民文学出版社1980年版第13页。

中国共产党和人民群众要积极抗日，而国民党政权及其爪牙要限制人民抗日、继续卖力地维护其一党专政的时代。

当然，这样一个时代只是华威先生活动的大的社会背景，作为一个典型人物，他还有其所处的特殊的个别的生活环境。这就是当时长沙文化界抗敌后援会的种种矛盾及其周遭的一切。正如没有清末民初的未庄文化就没有阿Q这一典型一样，没有抗战初期长沙文化界的抗日活动和国民党分子的干扰破坏这种矛盾斗争，也不可能有华威这一典型人物的创造。正因为典型是特定时代和社会环境的产物，因而要正确地理解它，也就不能不了解其所处的具体的时代生活环境中的矛盾冲突。为此，了解一下《华威先生》的写作背景和作家的创作动机，就显得很有必要。下面，就让我们回顾一下抗战初期湖南人民的抗日活动和张天翼所在的长沙文化界的矛盾斗争情形。

张天翼是在一九三七年卢沟桥事件发生后不久，与蒋牧良一起离开上海到了祖籍湖南湘乡老家的。这年冬天，他在家乡小住，并作小说《谭九先生的工作》。一九三八年初，来到当时的抗日后方重镇长沙。

张天翼离沪赴湘之前，“左联”党的负责人冯雪峰曾嘱咐他在湖南文化界开展统战工作，宣传抗日救亡运动。

到达长沙前后，湖南人民已广泛动员起来，积极开展民族抗敌救亡活动。长沙各界民众同仇敌忾，团结对日。他们致电慰问守卫卢沟桥的爱国官兵，还组织了各种募捐团募集物资支援前线。整个长沙城，群情激愤，热血沸腾，抗日活动开展得如火如荼。



人民抗日怒潮的腾涌，使湖南省政府主席何键惊恐万状。他下令各报不准散发日军进逼华北的号外，取消学生和各界的募捐活动，又扯出所谓由“政府统一领导抗日”的旗号，企图包办群众团体的抗日活动。进而，令其御用团体联合组成“长沙抗敌后援会”，将全市各种抗日活动统制于这个组织之下。

何键组织“抗敌后援会”，目的在于假“统一”之名，行取缔救亡团体、扼杀群众抗日活动之实。湖南人民识破何键的这一阴谋，为利用合法形式进行抗日斗争，便纷纷加入“长沙抗敌后援会”，继续大力开展救亡活动。当时，平津沪宁各地高等学校有一批学生来到长沙，与当地青年汇合成一股抗敌救亡的斗争洪流。由于他们的加入，“后援会”由长沙一地的组织很快地发展成为全省的组织，更名为“湖南人民抗敌后援会”。该会于一九三七年七月二十四日正式宣布成立，并发表宣言，号召人民团结抗日。

同年八月，湖南人民抗日救亡活动的声势更加浩大。来到长沙办学的各地高校师生共一千五百余人，他们与当地青年结合，又相继成立了“湖南妇女抗敌后援会”（8月8日）、“湖南学生抗敌后援会”（9月26日）、“湖南文化界抗敌后援会”（10月10日）、“中苏文化协会湖南分会”（创办《中苏》半月刊）等组织。此外，文化界的党员黎澍、谭丕模、田汉、廖沫沙等还分别创办了《火线下》三日刊（后改名《观察日报》）、《前进》周刊和《民族呼声》、《大众日报》、《抗战日报》等报刊。以“文抗会”为核心的各群众抗日团体，不顾反动政府的压制，自动组织了宣传队、劝募队、

慰劳队、敢死队、大刀队等等，要求直接参加抗日斗争。

由于群众抗日活动如洪水般迅猛发展，又由于国民党的内部冲突（蒋介石不满于何键搞独立王国当土皇帝），何键被迫下台，于一九三七年十一月由张治中接任省政府主席之职。张治中虽然比较开明，赞成抗战，但因受到国民党内部顽固派和保守势力的掣肘，他上台后也采取了限制人民抗日活动的措施，如设立所谓“湖南民众训练指导处”及“民众抗日自卫团”，由张治中亲任处长、总团长。随之即命令“各地原有抗敌自卫性质之组织，应一律撤消”，否则，“应即严予制裁”。但实际上，民众的抗日活动不但没有被制止，且大有浩荡前进之势，而这同湖南省内我党进行的组织工作是紧密相关的。

抗日民族统一战线形成后，国民党被迫承认了我党的合法地位。一九三七年十月，党中央即派徐特立等同志来湖南，建立八路军驻湘办事处。同年十一月，中央又派任作民等同志来湘，统一全省党的组织，领导全省党的工作。一九三八年一月十六日，中共湖南省工作委员会宣布成立。夏，省工委改称省委。省委加强了对原有“文抗会”、“中苏文协湖南分会”等团体的领导，并着重在工农群众中做组织发动工作。<sup>①</sup>

以上就是《华威先生》写作年代湖南人民抗敌救亡斗争的情况。

如上所述，张天翼到湖南后，不仅耳闻目睹，而且亲

---

<sup>①</sup> 以上参见《湖南省志》第一卷，湖南人民出版社1979年版，第743—745页。

自参加了长沙文化界的抗敌救亡活动。如一九三八年一月下旬出席田汉等主持的长沙文化、教育、新闻各界召开的联欢会。会议着重讨论了如何推动文化界各部门的工作，充实并健全文化界抗敌后援会组织等问题。二月，湖南抗敌总会为扩大抗敌宣传而成立宣传委员会，张天翼与徐特立、茅盾、田汉等四十三人被聘为委员。当时，张天翼一面在迁来长沙的北平民国学院任教，一面又与潘开茨、蒋牧良、张生力等办《大众报》，负责编副刊。

张天翼在长沙从事文化界统战工作时，亲眼看到一些人的作风可笑而又可憎、很不利于抗战工作。长于幽默讽刺的他，禁不住想揭露、嘲讽和批判之。于是，便奋笔疾书，写出了《华威先生》。

茅盾在谈到阿Q这一典型时说：我们“必须记得：阿Q作为农民（普通农民）典型，是有他的特定的时代性的，——他是辛亥革命前后的农民典型，……不能离开了时代背景谈典型性。”<sup>①</sup>我们在谈论华威先生这一典型人物时，亦应当结合其时代背景来考察他的典型性。

《华威先生》作于一九三八年初，发表于同年四月十六日《文艺阵地》第一卷第一期。联系作家当时在长沙开展文化界统战工作的经历和他的写作动机，我们能说他所写的华威这一典型不是来自时代生活，具有鲜明的针对性与倾向性吗？文学典型的时代性，主要表现于人物的思想、感情、性格、行为，带有显见的时代特征。在张天翼笔下，

---

<sup>①</sup> 茅盾：《关于阿Q这一典型的一点看法》，《上海文学》1961年10月号。

那个坐包车、整天忙于四出发表演说、鼓吹国民党的“一个领导中心”论，到处攫取抗日民众团体的领导权，千方百计插手、干涉民众团体的抗日活动，恐吓、威胁不服从他“领导”的抗日青年的华威先生，能说他身上没有抗战初期长沙文化界国民党右派分子的影子，能说他的所作所为，不是抗战初期才会发生的事，能说他这个人物是什么超时代的典型么？或者说，如果不是抗战初期长沙文化界活动着一批华威式的人物，作家能凭空写出这样一个“抗战官”的家伙来么？离开了抗战初期这个特定的时代，离开了当时长沙文化界及其存在的矛盾斗争这个特殊的环境，在别的年代（如抗战前或抗战中后期乃至抗战胜利后）、别的地方，张天翼是不可能创造出华威这一典型来的。

文学创作要求作家熟悉生活，感受生活，还要理解生活，“从生活中发现文学”（王蒙）。华威这一典型的塑造，是张天翼对抗战初期长沙文化界的生活矛盾、对国统区统一战线内部存在着妨碍抗敌救亡民族大业的阴暗面有着深切的认识、感受、理解和发现的结果，是作家在当时爱憎感情的产物。

总之，从作品所反映的生活矛盾的时代性、作家情感的时代性来看，张天翼创造的华威典型是具有特定的时代性的。

## 二 华威典型的阶级性

在阶级社会里，阶级矛盾与阶级斗争渗透到生活中的

各个领域，左右着人们的思想感情。因此，人们爱什么，恨什么，支持什么，反对什么，赞颂什么，抨击什么，总是从特定的阶级立场、观点出发的。作为反映阶级社会里人们的生活和感情的文学典型，无不具有特定的阶级性。华威这一形象也不例外。

自从《华威先生》发表以后，对华威这一典型理解的分歧，焦点在于华威究竟是抗日队伍中有缺点有毛病的一员，还是根本上就是人民的敌人？大体上说来，抗战期间文学界认为华威属于人民的阵营，但对作品应不应该揭露、讽刺他，观点却大相径庭。例如：

小说发表后的第八天，林焕平就指出作品所塑造的“华威”这一类不干救亡实事、专做“救亡要人”的人物，在抗战中并不少，张天翼对之加以有力的讽刺是完全必要的。<sup>①</sup>

但有人认为作品是“把一些真正苦干的救亡工作者也错认作‘华威先生’……一口抹煞了组织的一切事宜”<sup>②</sup>；

又有人把华威先生看成是什么忙于开会、一身几任的热心抗日的救亡青年，因而认为讽刺华威就是讽刺我们自己，是什么“减自己的威风，展他人的志气”<sup>③</sup>；

此后，无论是认为华威是一个善于钻营谋私、攫取权位利益的“热心救国的绅士”<sup>④</sup>，还是视华威为“一个职

---

① 林焕平：《读〈文艺阵地〉》，1938年4月24日桂林版《救亡日报》。

② 李育中：《幽默、严肃和爱——读张天翼的〈华威先生〉》，1938年5月10日桂林版《救亡日报》。

③ 林林：《谈〈华威先生〉到日本》，1940年1月22日桂林版《救亡日报》。

④ 吴组缃：《一味颂扬是不够的》，1940年1月22日重庆《新蜀报》。

业的文化人，一个抗战后方专出风头的‘救亡专家’”<sup>①</sup>，论者在肯定作家对华威这一类人物予以揭露和讽刺的必要性的同时，都没有将华威归入人民的敌人那边去。

但全国解放以后，学术界则基本上将华威视为人民的敌对分子，如说华威先生是打着抗日救亡招牌的“小官僚”、“小党棍”、“国民党反动派在文化界的爪牙”<sup>②</sup>，是“劣绅土豪”或“党老爷”甚至是“一个国民党特务之流”<sup>③</sup>，从而把华威赶入人民的敌人之列。

为什么解放前后对华威这一典型人物的评价会出现如此尖锐对立的见解？它说明了什么呢？我以为，它表明不但作家塑造典型要受着时代的政治的感染，而且文学欣赏与评论也要受到时代的政治的影响。在抗战期间，由于国共合作抗日，形势迫使国民党分子增加与人民的接触，在人民（包括文学工作者在内）眼中，尽管某些国民党分子的秽行劣迹令人厌恶以至气愤，但只要他们口头上还赞成抗日，客观上还可以成为人民的同路人，而这种人在当时又是随处可见的，因此，几乎所有的论者都不把华威先生当作人民的敌人去批判。而抗战胜利后，国民党反动派发动内战，变成人民的死敌。全国解放后，国民党留在大陆的大小官吏几乎全部成了人民的专政对象。在那个大讲阶级斗争的年代里，文学欣赏与批评难免带上“左”的政治

---

① 见巴人《文学初步》及王瑶《中国新文学史稿》。

② 乐黛云：《“华威先生”的艺术形象》，《文艺学习》1956年第12期。

③ 丁易：《中国现代文学史略》第九章第二节，作家出版社1955年7月版。

偏向，因而对华威的看法升格为“敌人”，这是不难理解的。

那么，应该怎样看待华威先生这个人物？能否将它视为人民的敌人呢？用历史唯物主义关于要把问题放到一定的历史范围之内的观点来考察，我们只能得出否定的结论。

首先，“人民”的概念是一个历史的发展的范畴，它的内涵不是固定不变的。在中国新民主主义革命史上，抗日战争之前或此后，“人民”指的是工人阶级、农民阶级、小资产阶级、民族资产阶级，以及依附于它们的知识分子。人民的敌人则是指新民主主义革命的对象——压迫剥削人民的地主阶级、官僚买办阶级及其政治代表国民党反动派。但在抗日战争时期这一特定的历史发展阶段，由于日本帝国主义的侵略，引起了国内阶级关系的分化与变动，这时，阶级矛盾虽然依然存在，但已不是国内的主要矛盾，中国人民同日本侵略者之间的民族矛盾则空前尖锐、激烈，上升为中国社会的主要矛盾。这个时期，“人民”的内涵发生了变化：一切赞成、支持和参加抗敌救亡斗争的进步人士和一切爱国力量，包括与共产党合作抗日的国民党人士及其当权者，都应属于人民队伍中的成员。而站在人民的对立面，支持与协助日本帝国主义侵略中国的集团和力量，如充当日寇帮凶的特务、汉奸等等，才是人民的敌人。

《华威先生》中的华威，作为文化界中国国民党的代理人，就其阶级属性而言，显然是站在地主资产阶级一边的。但要看到，在国共合作、一致对日作战的历史阶段，在对付民族共同敌人——日本帝国主义侵略者的问题上，除卖国投

降派、汉奸和日本特务外，当时的国民党人都应归属于人民的阵营之内。换言之，这个时期区分敌我，只能是抗日还是附日这个标准。当然，在抗日问题上，国民党内也存在着左、中、右的不同政治派别，其中的右派是消极抗日，积极反共，具有某种反动作用的，但即便如此，只要他们并未公开附敌，滚到日寇那边去，就仍然是人民在斗争中要团结和争取的对象。正是因此，我们不能把华威这个国民党的右翼分子推到敌人的行列中去。

其次，作家本人也没有将华威当作敌人来处理的创作意图，而是将他作为统一战线内部国民党的捣乱分子来展现，从而将抗日阵营中的黑暗面暴露出来。也就是说，作家当时并没有要将华威写成汉奸特务的意思。这些，在解放前后张天翼谈及《华威先生》的创作体会时，都有所昭示。如小说发表后的第二年，作家就说他写华威先生是为了揭露抗战中我们民族中的一个“小疮”和“毛病”，而“这种病痛之所以能指出，这就是说明我们民族之健康，说明了我们的进步”<sup>①</sup>。不久，他又明白表示他写《华威先生》是为着揭露“我们自身”的“缺点”，说：“一个学习写作的人，总爱留心人家一些不相干的事情。人家做一件事，说一句话，他都要记得牢牢的……人家一个念头，一个脾气呢，他也想要看穿它，分析它”，“他还得穷根究底，要看透人家这些性格，这些作风，这些思想和行为——是怎样养成的。”

“我既然也在学习着写写东西，就不免也染上了这个讨厌

---

<sup>①</sup> 张天翼，《关于〈华威先生〉赴日》，1939年3月15日桂林版《救亡日报》。



的坏习惯。于是看到了有几位先生，在抗战期间的工作，都有那么一种特别作风”，这作风“在抗战之中实在是个缺点。我感到痛心，而痛心之外又有几分觉得他们可笑，但这只是一种苦笑，于是就有这么一种冲动，想把它指出来。于是就把那几位先生拼拼凑凑，弄成一个人物，写了那篇速写。”又说，“我原意是企图提醒一般在抗战中做工作的朋友们：在我们进步之中还留下了些许缺点。我们一定要勇于承认我们自身上这些缺点，而努力克服它，要是发现我们中间有华威先生这种作风的，那就得指出来，好生批评他，说服他，使他健全起来。”张天翼还明确指出：要是“把华威先生这类人物当做汉奸看，那真是冤哉枉也”，为什么呢？他接着写道：

……你能负责证明他在日本特务机关中拿了钱么？当然不能！

他绝不是汉奸。他还没有歹到那一境。

而且按实说，他还有几分可敬处：因为他到底是进步了。他从前也许是很糊涂的。可是现在呢，他到底也会用几个新术语：可见得近来出刊的书报杂志他也看过一点。口口声声要领导群众，可见得他现在愿意屈尊与群众接触了。这不单是空口扯扯白的，并且他还用行动来证明。他真的忙得很，一天要去领导无数的会，这样的日子他以前也许连做梦都没有想到过。

而且按实说，他还有几分可爱处，因为他到底很天真。他以为一当了各团体的委员或理事，他就真的

领导了群众。他以为只有他聪明，而别人都是十足的大傻瓜。他以为这么东跑西跑，谈几句牛头不对马嘴的话，开开教训，就有了工作成绩。

这可爱处——就是他那一类人的作风，就是我们抗战工作中的缺点。①

建国以后，张天翼在谈到《华威先生》时，又进一步披露了他创作这篇作品的原委：

抗战初期，我在长沙搞文化界的统一战线工作。当时“文化界抗敌后援会”有三个部，部长都是民主人士，后来国民党要来争领导，要争做部长，当了部长又不干抗日的事，因此斗争很尖锐。那时茅盾同志主编《文艺阵地》，要稿子，我有感于此，一天赶写了这篇《华威先生》，看着不象小说，我在题目下面注明是“速写”，发表时茅盾同志把这两个字涂掉了。发表以后，议论纷纷，不少人说是写他；其实没有一个固定的模特儿。象“华威先生”这种人，当时很多，写作的时候就自己跳了出来。……“华威先生”是抗战初期国民党中的一种人物，那时还挂着抗战招牌，但是不抗战的实际事情，专门闹磨擦；到后来，这一号人物也许就做“盯梢”之类的勾当去了。解放后有个学校讲这篇文章，说“华威先生”东一个会，西一个

---

① 张天翼：《论缺点》，1939年6月1日《力报》半月刊第1卷第4期。

会，是官僚主义，这是不对的。有人问：他是不是特务？可能是，但没有写成特务。我想这样意义可能大些；不然别人也许会认为国民党闹磨擦的只有中统、军统之类的特务，除此之外就都是好人，只要团结不要斗争就行了。①

其实，这样的意思，他在解放初期也表达过：

华威先生是当时国民党反动集团里的家伙。他们力图打进一切群众团体去“领导”，以便一面探听和监视，一面设法阻碍群众运动。但群众还是利用种种合法手段来进行自己的工作。而这并不是出于自发性，而是有组织有领导的，“华威先生”们就只好发怒而且害怕了。因此决不能教现在的学生拿“华威先生”这号人做“一面镜子”来检查自己的什么“性格、作风和毛病”之类。要检查，应当向别处去借镜子。

那么华威先生究竟是不是一个“文化特务”？很可能是。但不一定是。……②

张天翼还曾声明，他的华威先生有模特儿，但“做了模特儿的并不是哪‘一个’人，而是他那‘一类’人”③。

文学史上，杰出作家创造的文学典型，总是有生活根

---

① 张天翼：《和部队作者的谈话》，《解放军文艺》1959年第7期。

② 见张天翼就关于华威先生是什么样的典型问题写给《中国语文》编辑部的信，题为《关于〈华威先生〉》，载《中国语文》1952年第10期。

③ 张天翼：《论缺点》。

据、甚至是有一定的生活原型的。关于华威先生的生活原型，张天翼不曾明言。据当时曾与张天翼一起从事长沙文化界抗战活动的魏猛克先生于一九八三年接受笔者访问时说，华威先生的模特儿就是当时“湖南文抗会”组织部主任、国民党员廖伯华，此公好吹牛，说由他来包揽“文抗会”与国民党上层的关系。当然，在我看来，张天翼只是提取了廖某的一些思想、性格、作风的特征，此外，还加进了当时长沙文化界中某些比他更为可恶的、职位更高一层的国民党官员的面影，以及对民众干着监视、探听勾当的那些坏家伙的特务手段，是综合了生活中这类人的特征而写出华威这一典型来的。

另一位至今健在、当时与张天翼一起办《大众报》的共产党员张生力老人的话，也证实了这一点。据张生力回忆，张天翼当时曾对他说过：华威先生是持有特别身份证的“高等华人”，“我问他为什么叫‘华威先生’，他说，‘华威者，统治中华的反动权威也！’”张生力说，那时在“文抗会”里曾发生过国民党便衣特务把主持会议的杜辉义同志（即杜修经同志，湘南暴动时的省委特派员）从楼上拖到楼下，一直拖到青年会办公室，还要拖到警备司令部去审讯的事，由于张治中主席及时派来副官加以制止，便衣特务才扬长而去。他认为，象便衣特务“这类人物难道不是‘华威先生’的同党吗？”<sup>①</sup>

以上张天翼和他的战友们关于《华威先生》创作的意

<sup>①</sup> 张生力：《张天翼在长沙》，《文学月报》1986年第3期。

图、动机、生活依据以及对华威这一人物的看法，对我们正确地理解华威的典型性显然很有帮助。但是，作者或当事人对创作的体会与回忆，尤其是作者对其笔下人物的认识与说明是否准确、全面，最有说服力的，还是作品本身。

从作品看，作家向我们揭示了华威的以下特征：

一是华威先生的政治派头，突出一个“威”字。华威很有来头，处处以民众抗战团体的“领导”自居，是个混迹于国民党上流社会的人物。如其自我表白：“今天刘主任起草了一个县长公余工作方案，硬叫我参加意见，叫我替他修改。”“王委员又打了三个电报来，硬要请我到汉口去一趟。这里全省文化界抗敌总会又成立了，一切抗战工作都要领导起来才行。我怎么跑得开呢，我的天！”除了写他的自我吹嘘之外，作家还写他外表的故作威严和沽名钓誉、擅抖威风：他坐包车，且跑得象闪电一样快，“据这里有几位抗战工作者的上层分子的统计——跑得顶快的是那位华威先生的包车。”他的包车一路“叮当，叮当，叮当”地响个不停，车子冲过来，“黄包车立刻就得往左边躲开，小推车马上打斜。担子很快地就让到路边。行人赶紧躲到两旁的店铺里去。”而车子一到会场，他下车的时候还总要“顺便把踏铃踏它一下：叮！”大有“喝令三军，我来了”那种不可一世的威势！到了会场门口，又故意“稍为停了一会儿，让大家好把他看个清楚”，而后才“点点头”，“眼睛并不对着谁，只看着天花板”地走了进去。开会了，他先声称“我不能当主席”，可话音未落又“推举刘同志当主席”。会议主席要由他点名推定，你看他多么威风！更有甚者，他命令

“主席”要在两分钟之内报告完，他刮了两分钟洋火之后，就站起来摆摆手打断“主席”的话，抢着发表“意见”，说完“把帽子一戴，把皮包一挟，瞧着天花板点点头，挺着肚子走了出去。”一副目中无人、睥睨一切的傲态。再加上他对自己装束、举止、威仪的考究：永远挟着公文皮包，拄着老粗老粗的黑油油的手杖，左手无名指上带着他的结婚戒指，揣怀表，抽雪茄，拿着雪茄的时候还叫这根无名指微微地弯着，而小指翘得高高的，构成一朵兰花的图样……这一切无不表明，他是个当官的“高等华人”，具有半土半洋的绅士派头，孤芳自赏，飞扬跋扈，霸气十足。

二是华威先生的思想欲望，突出一个“权”字。华威深知无权即无威，因而官欲奇盛，到处钻营，伸手抓权。这着重表现在他那种“领导”一切的忙劲儿上。他标榜自己：“我恨不得取消晚上睡觉的制度。我还希望一天不止二十四小时，抗战工作实在太多了。”华威先生确实很忙，可是他忙什么呢？

忙赴会。难民救济会他去了，“工人抗战工作协会的指导部今天开常会。通俗文艺研究会的会议也是今天。伤兵工作团也要去的……”小说正面描写了华威一天出席三次会——难民救济会、通俗文艺研究会、文化界抗敌总会——及其在会上的不同表演，又侧写了民众团体的会无论大小，他每会必到，还要到各学校去演讲，而在所有的演说中，他总是千篇一律地鼓吹他的两点意见：“每个工作人员不能怠工，”青年工作人员和文化人“要认定一个领导中心”。

忙汇报。他每天除了开会，就是监视、探听消息，然

后到“刘主任”那里去“联络”——向主子请示汇报。

忙宴请。华威先生口称“不怕吃苦”，“在抗战时期大家都要苦一点”。可是，在“文抗会”里工友们吃的是“白水盐煮萝卜”外加“红辣椒”、“豆腐脑汤”的所谓“文抗菜”<sup>①</sup>，而华威先生却是喝汾酒、吃腊肉，“而且每天——不是别人请他吃饭，就是他请别人吃饭”，还常常喝得酩酊大醉。请听他对“小胡子”这样小声地说：“刘主任硬要我干掉——嗨，一回家就睡倒了。密司黄说要跟刘主任去算账呢，要质问他为什么要把我灌醉。你看！”

忙钻营。华威先生眼里盯着、心里想着的，就是一个“权”字。为此，已经到手的权力他抓住不放，尚未到手的权力他也要拼命钻营，去争去抢，非捞到手不肯罢休。例如，妇女界组织了一个战时保婴会，未找他去，他就开始打听、调查，还把一个负责人找了来，以“非法团体”、能否担保“会内没有汉奸、没有不良分子”、“工作不至于错误”、“不至于怠工”相威胁，直至挤进去当个不是妇女的“妇女委员”，每次开会挟着皮包去坐那么五分钟才心满意足。

总之，赴会——汇报——宴请——钻营，构成了华威先生一天忙碌的“四重奏”。而这四忙归根到底是一忙：抓权。他为了显示自己的权势在握而逢会必去，为加官晋爵、巩固权位而积极地向主子汇报，为巴结讨好上司或网罗党羽而宴请，最后，为扩大权力，他又必然要到处钻营，以

---

<sup>①</sup> 潘超，〈在文抗会〉，“湖南文化界抗敌后援会”会刊《抗战文化》第4号，1938年2月16日出版。

捞取更多的“领导”头衔。可见，一个“权”字正是他竟日追逐、梦寐以求的目标和行为轴心。

三是华威先生的灵魂世界突出一个“慌”字。华威先生来头大，抗日民众团体里的人大多不敢抗拒他的“领导”，因为得罪了他不是灾祸临头，也会惹来诸多麻烦。可是，人们对华威这尊瘟神是厌恶至极的。难民救济会里的人见他来了，不是拉长了脸，就是握紧拳头瞪圆了眼睛，做出一副准备决斗的姿态。华威的“一个领导中心”论的演讲也没有人肯听，他叫一个学生拖几个人去，可连叫人去的人自己也不去，说明他的指挥棒并不灵。抗日青年们更不买他的账，在难民救济会里一个长头发的青年就曾当面揭穿他的撒谎。学生们讨厌他不学无术、爱说空话，举办“日本问题座谈会”时他虽然缺席，会议还是照开不误。华威探知后气急败坏，暴跳如雷，谴责他们“秘密行动！”还要追查“背景”，两个学生样的人也“动了火”：“什么背景呢，都是中华民族！部务会议议决的，怎么是秘密行动呢。……华先生又不到会，开会也不终席，来找又找不到……我们总不能把部里的工作停顿起来。”尽管他听了大骂“混蛋！”“妈的！”叫嚷“你们小心，你们……”但看他那个熊样，咬着牙，嘴唇在颤抖着；说完倒到了沙发上，嘴巴痛苦地抽得歪着；甚至五分钟后抬起头来，他还害怕地环顾四周，无可奈何地长叹道：“现在的青年怎么办，现在的青年！”

华威没命地喝酒，嘴里嘶嘶地骂人，还打碎了一只茶杯。这就将其内心的忧愁、空虚、慌乱、矛盾，揭露得淋



漓尽致。同时，也透露出人民群众争民主反霸道、争自由反压制的自觉意识日渐增长的发展趋势！

四是华威先生的精神状态，突出一个“呆”字。华威先生用恐吓威胁手段对待抗日民众的可耻行径已遭到抵制，其处境已很不妙，但他浑浑噩噩，仍在做着党老爷的美梦，还想故伎重演。于是，我们看到他在喝够酒、骂够人、打碎茶杯、被“密司黄”扶着上床之后，忽然打个寒噤说：“明天十点钟还有个集会……”足见，威势、权欲、要当人上人的那种封建意识和走狗本性，已经深入其骨髓，冥顽不化了。他明明是失败了，但仍陶醉在心造的精神胜利的幻影中。那不忘“集会”的梦呓，与阿Q临刑前无师自通的“画圆”的精神麻木，何其相似乃尔！小说结尾虽只寥寥几笔，却成功地将政治讽刺进一步引向心态讽刺，并把讽刺的锋芒，对准中国国民性的劣根，从而寄沉痛于幽默，在苦笑中最终画出了一个与阿Q既相联系又相区别的我国民族的可恨而又可悲的灵魂！

总之，小说表明：在抗战初期的长沙文化界，华威先生不是一个普通人物，他为国民党抢占各民众抗日团体的统治权位、树立个人“领导”权威而日夜奔忙，是个官欲十足、作威作福的权势者，但他并不反对抗日，因而在当时还不是人民的敌人；他口喊抗敌，以“救亡要人”自居，干的却是对人民监视、探听、向主子“联络”一类特务式勾当，起着压制民众抗日活动的恶劣作用，但他还不是汉奸、特务。

综上所述，我们可以得出结论：《华威先生》刻画了一

个挂着抗日招牌，不干抗战实事，到处监视人民，拼命争夺统一战线领导权的国民党地方文化官僚的典型。

### 三 华威典型对时代、阶级的超越性

在现实生活中，每个人都是一个整体，本身就是一个丰富复杂的世界。成功的艺术典型的性格内涵，就更其是如此。正是因此，我们应当如黑格尔所说的，从三方面来研究人物的性格：“第一，把性格作为具备各种属性的整体，即作为个别人物来看，也就是就性格本身的丰富内容来看”；“其次，这种整体同时要显现为某种特殊形式，因为性格应显现为得到定性的”；“第三，性格（作为本身整一的）跟这种定性（其实就是跟它本身）融会在它的主体的自为存在里，因而成为本身坚定的性格。”<sup>①</sup>用这样的观点来分析华威的典型性格，就要看到其中既有显现为性格定性的占主导地位的时代性、阶级性的方面，又有并不显现为性格定性的次要的超时代、超阶级的方面。二者的对立统一，交相融会，就构成了华威完满丰富的性格世界。

我们之所以认为时代性、阶级性是华威典型的性格定性，是因为离开了抗战初期的时代社会背景，就无法说明作品中人物性格赖以生存的生活矛盾，理由很简单：没有日寇侵华就没有第二次国共合作、建立抗日民族统一战线和全中国人民的抗敌救亡斗争，没有这些，也就没有在统一

---

<sup>①</sup> 黑格尔：《美学》第1卷，商务印书馆1979年版，第301页。

战线内部闹磨擦的国民党分子如华威先生之流出现。而离开了阶级性，我们就无以说明华威这类人物的行为、动机、情感与欲望的内在根源，无以解释他所起的不良政治作用，总之，离开时代性、阶级性，华威的言行、思想、性格的特征就不可能从本质上予以准确而深刻地把握。

然而，正如阿Q性不仅存在于辛亥革命前后未庄这个特殊环境中作为落后农民的阿Q身上，还存在于当时和此后其他阶级、其他地方的人物身上一样，华威的某些性格特性也不仅仅存在于抗战初期长沙文化界中的国民党分子身上，还存在于那时和此后的其他阶级、其他地方的人物身上。当然，我们说别的时代、别的阶级也存在着华威式的人物，只是指这种人物存在着某些方面的不完全的华威性（如迷于开会，只说空话，华而不实，包而不办之类），显而易见，孤立地抓住这些部分的、片面的华威性，而把华威说成是超时代、超阶级的典型，这是以偏概全，是不恰当的。因为要是只依据这些不完全的华威性，张天翼是概括不出《华威先生》中的这一个华威的。换言之，那种不完全的、有某些华威性的人物（即张天翼所说的“低级的华威先生”），与作品中华威这个作为国民党地方文化官僚的完整的典型，具有质的区别。这就是为什么张天翼不同意把华威抽象地、笼统地、片面地看作是什么“开会迷”或“官僚主义者”的典型，不同意教师让学生以华威先生为镜子，去对照、检查自己的思想、性格、作风方面的缺点的根本原因。但是，我们又不能否认包括华威先生在内的文学典型的某些方面具有对特定时代、阶级的超越性。

对此应当怎样理解呢？

首先，成功的文学典型总是概括了现实中人的全部丰满的完整的人性。而人性除了具有阶级性的一面之外，还有超越阶级性的人类共通的社会性与自然性一面。因此，文学典型的某些性格特征就可能在别的时代、别的阶级或阶层的人物性格中找到类同点。如列宁就曾说过：“在俄国生活中曾有过这样的典型，这就是奥勃洛摩夫。他老是躺在床上，制定计划。从那时起，已经过去很长一段时间了。俄国经历了三次革命，但仍然存在许多奥勃洛摩夫，因为奥勃洛摩夫不仅是地主，而且是农民，不仅是农民，而且是知识分子，不仅是知识分子，而且是工人和共产党员。我们只要看一下我们如何开会，如何在各个委员会里工作，就可以说老奥勃洛摩夫仍然存在，所以必须长期地洗刷清扫他，督促鞭策他，才会产生一些效果。在这一点上，我们应当看清自己的处境，不要抱任何幻想。”<sup>①</sup>列宁所说的工人、农民、知识分子和共产党员中也有奥勃洛摩夫，指的正是这些阶级或阶层与老奥勃洛摩夫所共有的思想与行为的通病——好逸恶劳、空想计划、不加实践的那种惰性。同样，我们说《华威先生》之后还有“华威”，指的也是与老华威具有某些同类缺点、毛病的那种人物；而这类带有华威性的人物并不可能因为老华威的被揭露、被鞭挞而折寿。这一点正是张天翼所要提醒我们的。例如，一九三九年当有人提出华威先生已是“一个僵尸”，在抗战实际工作中已

---

<sup>①</sup> 列宁，《论苏维埃共和国的国内外形势》，《列宁全集》第33卷第194页。

被我们“枪毙”了<sup>①</sup>的看法的时候，张天翼就不同意这个观点，认为：随着抗战形势的发展，“大多数的华威先生是进步了。他们已经改变了他们那套老作风”，“但同时也还有个把两个华威先生——老毛病仍旧要发作，跟抗战的新情势越来越不调和。……结果他就什么事也不做，学做隐士了”，“象华威先生那类人——他们中间就起了这样的分化”。总之，他认为“低级的华威先生”“这种人物到今天还存在于我们中间，就更值得我们去指出来……我们应该拿出勇气来表现它”。<sup>②</sup>张天翼在生活中一直在观察着华威这类人物的变化，以至五十年代中期还曾构思过一部名为《华威先生在今天》的长篇小说。他的这种不同年代有着不同层次的“华威先生”的文学典型观，是很有见地的。

一般地说，政治易变，而人的秉性难移。而文学典型身上是凝聚着人性的丰富性和时代思想的多样性的。其中，属于特定时代、特定阶级的鲜明的政治特征（如华威先生作为抗战初期国民党在文化界的代理人那样竭力兜售“认定一个领导中心”论并为此而疯狂抓权之类），可能随着属于它的那个时代、那个阶级的消亡而黯然失色，但是，典型所概括的某些人类共性的东西或民族文化心理潜质的东西，则具有相对的稳固性，不大可能随着人物所从属的阶级的消亡而丧失，相反，随着时代的发展，还可能以新的形式、新的名目而获得延续与再现，甚至会由原来典型性格系统中居次要地位的东西而变为占主要地位的东西。以

① 冷枫：《枪毙了的华威先生》，1939年2月26日桂林版《救亡日报》。

② 张天翼：《论缺点》。

华威这一典型为例，从人类文化学、民族心理学角度看，他的某些性格层面，如追逐权柄、以权谋私、作威作福、以势压人、霸道专横的恶劣品质和专出风头、惯于吹牛、虚伪造作、言行相悖、沽名钓誉等庸俗无聊的思想作风，乃是落后以至阴暗的民族文化心理劣质的沉渣泛起；而作为几千年封建统治思想的病菌，它不仅在剥削阶级那里繁殖，还可能在受其腐蚀的劳动人民的身上滋生。因此，作为一种旧的民族文化心理积淀，一种国民的劣根性，华威性与阿Q性一样，已经不是一个时代一个阶级的精神现象，而具有对一定时代、一定阶级或阶层的超越性。这正是张天翼所说的“低级的华威先生”还活动在作品发表以后的年代里，而论者中也有人指出华威式的人物“在抗战以前有，到抗战第八年的今天仍旧在活跃着。华威先生的时代还没有死去”<sup>①</sup>的缘故。

其次，文艺欣赏中也存在着一个艺术变形的问题。从接受美学的观点看，读者对文学作品决不是被动的接受者，而是借助于自身的生活经验和想象活动对作品中的艺术形象进行着再评价、再创造的主动参与者。又由于欣赏者的生活经验、思想水平和艺术趣味与作家不尽相同，欣赏者之间的生活体验与想象力也存在着种种差异，他们各自从典型形象身上寻找与自己对生活认识、理解和感受的对应物，因而，读者在欣赏中各人通过想象所形成的印象与看法，就可能因观察视点与角度的不同而出现歧异，如鲁迅

---

<sup>①</sup> 蒋星煜：《论华威先生》，《民主世界》第1卷第4期，1944年12月1日。

所说：“读者所推见的人物，却不一定和作者所设想的相同”，“巴尔扎克的小胡子的清瘦老人到了高尔基的头脑里，也许变了粗蛮壮大的络腮胡子”，《红楼梦》里的林黛玉，民国人所想象的不外乎“剪头发，穿印度衫，清瘦，寂寞的摩登女郎……但试去和三四十年前出版的《红楼梦图咏》之类里面的画像比一比罢，一定是截然两样的”<sup>①</sup>。由此可见，作品的艺术形象在读者头脑的想象与再造中产生变形的审美现象，是并不奇怪的。如果说，有一千个读者便会有一千个哈姆雷特的话，那么，在一千个读者的心目中也会有一千个华威先生的。为着印证，我们可举出华威先生在不同作家笔下再现出迥异面貌的有趣实例：一九四八年十二月，在茅盾创作的短篇小说《春天》<sup>②</sup>里，同名主人公华威先生与一群反动的官僚政客混在一起，在人民欢迎春天到来的日子里，还在负隅顽抗，作着垂死挣扎；而八十年代初，华威先生摇身一变，竟然以女性华威出现在一篇题为《华威女士》<sup>③</sup>的作品里。无独有偶，在张天翼故世后，又有同志在报上写道，在那些干扰四化进程的角落里，依然徘徊着华威先生的幽灵，因而发出“华威先生应有续篇”<sup>④</sup>的呼吁。仅过一年许，我们便读到一个新编故事《华威先生近况》，里面的华威先生已恢复了男性，他不再坐叮当作响的包车，“而代之以带有空调，悄无声息的豪华牌轿车”，口喊的也不再是“抗战”“而是‘改革’”，他头染

① 鲁迅：《花边文学·看书琐记》。

② 载《小说月刊》第2卷第1期，1949年1月。

③ 作者宝芝，载《长安》1983年第1期。

④ 一张，《华威先生应有续篇》，1985年5月3日《新民晚报》。

白霜、额有皱纹，忙的也已不是参加一个又一个抗战民众团体的会，而是“忙着出席各种能上电视镜头的会，忙着挤进各种委员会、代表会、学会、协会的名单中”，他不学有术，“积数十年之经验，创立一门新兴学科：《人际关系学》”<sup>①</sup>。

诚然，如若据此而断言张天翼笔下的华威先生是个超时代、超阶级的典型，难免失之偏颇。但华威一再再现于名家或后学者的篇章中，却又说明，抗战初期长沙文化界孕成的那个华威先生，确系中国国民性痼疾的凝结与综合。只要产生华威先生这一人物的社会土壤与民族文化意识的污泥浊水依然存在，那么，具有华威性的人物就决不会销声匿迹，“华威先生”还可能在今日或未来以新的扮相招摇过市，出现于我们身旁。而张天翼的《华威先生》也就不会失却其认识价值、批判作用与审美意义。这能不能视为成功文学典型所具有的巨大的思想深度与不朽的艺术魅力呢？这是值得我们深长思之的。

一九八六年九——十月，北京

---

<sup>①</sup> 作者井底之，载1986年8月15日《重庆晚报》。



## 重评《鬼土日记》

黄侯兴

一九三〇年，张天翼在发表了《从空虚到充实》、《报复》、《搬家后》等若干讽刺短篇以后，发表了长篇小说《鬼土日记》<sup>①</sup>。作为张天翼的第一部长篇，究竟是成功还是失败，自问世以来，批评界褒贬不一。笔者以为有重新评论、探讨的必要。

### 一

《鬼土日记》于一九三一年七月出版单行本，同年九月，瞿秋白（署名董龙）即发表文章，对《鬼土日记》提出了批评意见。瞿秋白主要批评了两点：第一，题材太大。作者的本意是要描画一个鬼神的世界，但是“六分之五的世界是小说所不能够描写的”，“结果，只能够把世界缩小在科学实验室里面”，因之不免存在着“图式化”的毛病，把纷繁复杂的社会现象“简单化”了。“当做社会科学的参考材料看，这未始不是一本‘发松的’好书，但是，当做小说看，

---

<sup>①</sup> 《鬼土日记》最初连载于1930年南京《幼稚》周刊，于1931年7月上海正午书局出版单行本。

就不能够不说题材方面是很不适宜的”。第二，画什么样的鬼？这部长篇“暴露一个很大的弱点，就是作者自己给自己的‘自由’太大了。‘鬼土’里面没有一个真鬼。幻想的可能没有任何范围”。瞿秋白不认为鬼不可以画。“袁世凯的鬼，梁启超的鬼……的鬼，一切种种的鬼，都还统治着中国。尤其是孔夫子的鬼，他还想统治全世界。礼拜六的鬼统治着真正国货的文艺界”。他觉得张天翼若要画鬼，“为什么不画这些鬼呢？”——“可是《鬼土日记》里面只有人的鬼，而没有狗的鬼，没有牛马的鬼，即使有牛马的鬼，也是影子”。瞿秋白的结论是：“与其画鬼神世界，不如画禽兽世界”；与其画“只有鬼知道”的鬼，不如“画狗”<sup>①</sup>。

瞿秋白的意见，笔者以为第一点关于题材问题的批评是正确的。在这部七万二千余字的长篇里，作者所触到的社会生活领域极为宽泛——从上流社会到下层社会，从政治界到工商界、文艺界、学术界，从大统领到工人，从国会到“卫生间”、“轻松间”，从宪法到一粒瓜子……。如此包罗万象，要囊括在一部篇幅并不多的长篇里，是有困难的。因此小说结构松散，枝蔓过多，人物刻画和环境描写都不够典型，缺乏鲜明的个性特点，流于“图式化”和“简单化”，给人以粗疏的感觉。瞿秋白还批评作者在画鬼时“给自己的‘自由’太大了”，如果这是指作者选材不严，芜繁杂糅，因而影响作品刻画人物性格、揭示社会生活矛盾向深处开掘，这个意见也是对的。

---

① 董龙，《画狗罢》，1931年9月《北斗》创刊号。

至于说，“‘鬼土’里面没有一个真鬼”——无论是“狗的鬼”还是“牛马的鬼”，而只有“人的鬼”，并且把画鬼神世界同禽兽世界对立起来，隔裂开来，这意见对不对呢？是不是符合《鬼土日记》的实际呢？这就需要对作品进行一番分析和考察。

李易水（即冯乃超）甚至否认《鬼土日记》的讽刺文学价值。他说：“《鬼土日记》是一个纯粹资本主义社会的缩图，——漫画化了的缩图。可是，世界上不会有纯粹的资本主义社会，即使是阿美利加，因此，作者所讽刺的不是欧洲美洲实在存在的那一个社会，而是作者自身空想的纯粹资本主义社会，这首先就失掉了他的讽刺文学的价值。”<sup>①</sup>《鬼土日记》究竟反映了什么样的社会人生？能不能说“鬼土”就是一个“纯粹的资本主义社会”，而且是作者“自身空想”的？这也是需要从作品实际出发，通过对作品进行全面分析以后，才可以做出结论的。

## 二

小说开首有主人公韩士谦《关于〈鬼土日记〉的一封信》，这其实就是作者对自己的创作动机、态度和对作品所显现的人事的一个说明。其中写道：

先生，你刚读这日记时，你也许会感到鬼土社会

---

<sup>①</sup> 《新人张天翼的作品》，1931年9月《北斗》创刊号。

里的人和事，有点不近情，或者说有点可笑。是的，就是我，刚一到那边时，也觉得它滑稽，矛盾，一个畸形的社会。一眼看去，他们的社会和我们阳世社会是不同的。但先生，我要请你观察一下，观察之后，你会发现一桩事，就是：鬼土社会和阳世社会虽然看去似乎不同，但不同的只是表面，只是形式，而其实这两个社会的一切一切，无论人，无论事，都是建立在同一原则之上的。这两个社会是一样的，没什么差别。因此，先生，我请你不要觉得它有点滑稽，矛盾，畸形，不合理。如你万一有这感觉，那你对阳世社会为什么没有感到这些呢？

现在我再向你声明一句：我没有把趣味，滑稽，开玩笑的气味放在这日记里。我是很严肃的，在态度上。所以也要请你——

严肃地去读它。

有的读者可能会认为，这是作者的宣言书，不足为据，因为作者的创作动机并不一定与作品的实际效果相一致。这些原则，当然是对的。不过，笔者以为，作者这一自白及其对鬼土社会与阳世社会的辩证认识，正是小说所反映的主题思想。作品对于鬼土社会的揭露与鞭挞，使我们很自然地联想到我们生活、工作的这个阳世社会。这两个社会之间并未横亘着一层不可冲破的硬壳。

《鬼土日记》给我们描画了一个什么样的世界呢？

首先，这是一个阶级对立与阶级压迫异常分明的现实

世界；是一个各种矛盾斗争错综纷繁交织在一起的极不太平的世界；也是一个充满黑暗与污秽的、光怪陆离的禽兽世界。

作者描写的鬼神世界，其实是一个地狱世界。不过，这地狱没有十八层，只有两层：高层与低层。在高层里居住的是上流人，即一、执政者及官员，二、实业家、富商及地主，三、绅士，四、各种专家及学者，五、其他必要者。当然不是任何人都可以领取高层住民执照的，这要由政府当局经过半年的严格审查，审查申请人的年薪、不动产，是否属于上流人的血统，是否具有上流人的风度、派头和教养等等。总括起来，所谓上流人，就是“装满着权威与金银的如今的社会主人”，“勤谨，热心，红着眼睛的社会主人的忠臣”，以及“生活得怪安静的太太，先生”，“闲情逸致的爷们”<sup>①</sup>。住在低层的所谓下等人，就是工人、农民、仆役、听差等等。据鬼神世界的人种学委员会研究的结果，下等人之所以为下等人是“先天”的，下等人有“粗俗”和其他的“劣根性”。

上流人是这个世界的当然的支配者与统治者。他们骄奢淫逸，作威作福。例如政府要员潘洛的不满周岁的儿子潘传平夭亡了，议会竟决定举行隆重的国葬，出殡时断绝交通一天，沿途搭彩牌楼一百六十四座，执拂者有一时名流，或“国家柱石”，动用汽车一万五千余辆，军乐二万余队，沿途各家皆下半旗志哀，各法团设祭坛六千余所，吊

---

<sup>①</sup> 张天翼：《鬼土日记·献辞》，收入正午书局1931年版。

客无数，每餐要请十七万三千五百余客。……这祭事足足忙了三个月。这就是一个吸血兽的典型写照。不过，在上流社会里，并非每一个人的地位都是巩固的、永恒的。例如出身于富商家庭的羊爷，后来破落了，他中学毕业后，因无力缴纳五十元以上的人口税不能上大学。没有取得高等教育的学历，就意味着地位、身份的下降。加上他有妻儿，不得不谋个差使，但微薄的薪水不够一家糊口，后来竟失业了。失业意味着堕落，意味着命运的转折。“政府当局会将他送到低层去的”。他终于自杀了。这说明，上流社会也并非是一个极乐的太平世界。

然而这不太平主要来自低层的下等人的“混入”、“侵入”和“捣乱”。当上流阶层的“坐派”与“蹲派”两大政治集团为争夺地狱的统治权而忙于大统领的竞选活动时，低层的奴隶们起来造反了，他们撒传单，“反对钱奴做后台老板的政治”，“反对钱奴包办的选举”，“打倒官僚主义式的宴会”，号召“全世界的卖力者联合起来”等等。于是侦探局派五千名秘密武装侦探到低层去严密探搜。他们抓住了一个嫌疑犯，什么刑都用过，但这硬汉子却宁死不肯招出同谋来。侦探局终于用“剥猪罗法”，把他“凌迟处死”。为了缓和阶级矛盾，维持他们的统治秩序，他们也懂得采用两手政策：高压政策与怀柔政策。目前“不可过事高压，高压反而使他们反感”，改用怀柔政策，即稍加改善穷人的待遇，让他们的子女受到小学和中学的教育，“这种柔软的压力使他们再也跳不起来”，而且“下流人受了教育于上流人反而有益”。当然，斗争并没有因此就平息下去，相反，

棉纱厂工人实行了总罢工，他们揭露了上流人施行笼络政策的险恶用心，告诫工人勿为上流人收买，并提出工人自治，由工人管理企业，等等。试问，作者着意反映的这些社会现象，以及所揭示的尖锐的阶级矛盾，同二十年代后期旧中国的社会现实有什么两样呢？尽管小说所塑造的下等人的形象显得单薄、粗糙，如瞿秋白所指出的，只是影子，所展示的工人罢工斗争也流于空洞的口号和观念的图解，但它在一定程度上真实地反映了现实社会阶级斗争的风貌。这决不是作者凭空捏造出来的一个鬼神世界。

### 三

这个鬼神世界，也是上流社会内部为争夺金钱和地位而展开激烈角逐的群魔乱舞的世界。小说以讽刺和幽默的手法，生动地勾画了形象各异的上流人的丑恶嘴脸。“坐社”（即主张“坐着出恭”派）与“蹲社”（即主张“蹲着出恭”派）两大政治集团之间的斗争，成为全书的贯串线，以此主线揭开了上流社会各个角落所弥漫的污秽、丑恶的一幕。“坐社”代表人物陆乐劳，是一个野心勃勃、惯用权术而又虚伪庸俗的官僚。他可以说是“狗的鬼”的典型。他明明是上流社会的头面人物，却佯装“平民”，鼓吹“平民精神”。他出席盛大宴会，在客厅里总要做戏——假惺惺地拿起一把扫帚扫地，扫三十几秒钟，于是围着捧场的人就高呼：“平民精神万岁！”“陆平民万岁！”陆乐劳是“坐社”总裁巴山豆豉养的一条狗，为拥戴巴山豆豉参加大统领的竞

选，推翻现任的大统领、“蹲社”的文焕，他制造了许多阴谋，施展了种种手段。例如，为了挽救棉纺织业面临产品滞销、工厂倒闭的危局，他代表“坐社”与北邻的 Lampi 国秘密谈判，达成了两国棉纱企业合并成一个大公司的协议，并在政治上与该国结成同盟国。在改革现行教育制度方面，他提出“施行强迫教育案：就是下流人，至少也要受过中等教育”，企图以此收买人心，并为政府增添收入。陆乐劳怕新闻记者多事，特意要记者们签字，保证严守决议案机密，至于允许公开的则应“尽力宣传”，凡签字的可领取五千块金元的“酬劳”。在竞选大典上，陆乐劳勾结了国家银行总裁，挫败了对手，巴山豆如愿地当上了大统领。

小说除揭露这个“国家柱石”的阴险狡诈的看家狗本领外，还无情地剥掉了他的“平民精神”的外衣，显现了他残酷镇压社会底层穷苦百姓的狰狞面目，并把他那副荒淫无耻的流氓相也栩栩如生地勾画出来了。以陆乐劳为代表的“狗的鬼”，在大选获胜以后，于得意忘形之际，便逛妓院寻欢作乐。玩够了，每个妓女得一张“酬单”：

接吻	46个	9元2角
摸鼻	71次	21元3角
陪舞	半小时	10元
歌舞	1次	20元6角
共计		61元1角



“都算我的，”陆乐劳说。“小乖乖，你们晓得，我们是你们的老买主，总要打个折扣罢。”

“那不行，”有一个假乖乖说，“我们娘一定不肯的，会打我们。”

“喂，别拗性子，打个折头罢。”

她们不肯。又说了几遍，她们还是不肯。

陆乐劳动了火：“忘八蛋，你跟老子强！不依，叫警察厅提你们去！”

这固然是一个小小的插曲，却也是现实社会实际存在的肮脏的一角。

此外，小说着力刻画的另一个人物是“蹲社”的大财主严俊。这是一个比陆乐劳更阴险毒辣、更擅长于施展政治手腕的野心家与阴谋家。严俊一方面紧紧依靠带有买办性质的银行财团的雄厚金融资本，以发展石油工业去挤垮“坐社”恢复棉纱工业的实力；另一方面，他使用种种手段逼使“坐社”的政府陷于失败的困境，甚至派人打入“坐社”做内线等等。这结果，“只一星期的工夫，陆乐劳和潘洛破了产；他们所发的股票一钱不值了。银行团是他们的债主，组织了清理委员会清理他们的一切产业。前天起，标卖陆、潘所有不动产。不值钱的股票，据说差不多全被严俊买了去”。“蹲社”的严俊、朱神恩等一群“狗的鬼”，有恃无恐，到都会裁判院控告陆乐劳、潘洛实行政治独裁、违反平民道德等罪状，并要求“逮捕陆、潘二人的一切走狗”。在严俊的精心策划下，“蹲社”转败为胜了。

鲁迅在评论《何典》时说过：“既然从世相的种子出，死的也一定是世相的花。于是作者便在死的鬼画符和鬼打墙中，展示了活的人间相，或者也可以说是将活的人间相，都看作了死的鬼画符和鬼打墙。”<sup>①</sup>在毫无言论自由的二十年代后期与三十年代初期，张天翼有意地学习《何典》编著者张南庄的手法，把畸形的现实社会移到阴间去，开鬼心，扮鬼脸，钓鬼火，做鬼戏，搭鬼棚。因此，《鬼土日记》所着意描述的两大政治集团在外国和在本国的垄断资产阶级操纵下展开的殊死搏斗，虽然是在鬼土的世界里进行的，但这决不是作者“给自己的‘自由’太大”，或“幻想的可能没有任何范围”，也决不是作者“自身空想”出来的、虚妄的幻影，而是借一些“狗的鬼”，饶有风趣地展示了活的人间世相。小说里刻画的一些人物和描写的情节，乍看起来似乎荒诞不经，但细细一想，这些却都极精采地展现了现世相的真髓。

#### 四

我们知道，二十年代后期开始出现的世界资本主义国家的经济危机，波及到了中国，使半殖民地半封建社会的旧中国原有的种种矛盾，空前地紧张尖锐起来。一方面，各帝国主义国家为了转嫁危机，各自选择了他们在中国的走狗、代理人，更加紧了对中国的疯狂掠夺，加速了中国

---

<sup>①</sup> 《集外集拾遗·〈何典〉题记》。

的殖民地化；另一方面，在欧战中一度兴起的中国民族工商业，在世界资本主义经济危机的威胁和打击下，除了相互之间的倾轧、厮杀更加白热化以外，便是用更阴险残酷的手段盘剥工农群众，企图以此来摆脱困境。但是，适得其反，这些政策和手段，都无补于事，却使矛盾更加激化了。工人农民的反抗斗争，把他们苦心经营的世界搅得很不安宁了。《鬼土日记》便是在这样一个历史氛围中孕育产生的。只要我们依据二十年代后期国内外这一历史背景去读《鬼土日记》，就不难发现，这部作品在一定程度上是形象地反映了这一时代精神的特点的。

如果说，茅盾于一九三三年出版的长篇小说《子夜》，描绘了这一时期大都市的两个月间的片断，反映了三十年代初期民族资产阶级和买办资产阶级之间的矛盾，民族资产阶级和工人阶级之间的矛盾；通过这些矛盾的揭示，提出了中国民族资产阶级的命运与出路的问题。那么，是否可以说，比茅盾略早一些，张天翼于一九三〇年发表的《鬼土日记》，就已经敏锐地观察到现实生活中这一重大的社会矛盾，并给我们描绘了一幅自二十年代后期殖民地化的中国社会生活的图画。所不同的是：一、张天翼把上流社会资产阶级之间的矛盾，资产阶级与工人阶级之间的矛盾，从“阳世社会”搬到“鬼土社会”里去了，而且写得诙谐、有趣。但应该承认，对于那个殖民地化的旧中国社会现实的抨击，《鬼土日记》同《子夜》等以现实生活为题材的作品一样，都是达到了异曲同工的效果的，虽然《鬼土日记》所揭示的思想深度比之《子夜》略逊色。二、《鬼土日记》的主题，

不是表现民族资产阶级的命运与出路的问题，但也决不是去描写“一个纯粹的资本主义社会”；它以国会选举为中心事件，在揭发大总统竞选过程中的种种丑剧时，意在暴露殖民地化旧中国上流社会的黑暗与堕落。张天翼以他熟稔的讽刺手法，真实地反映了那个社会的病态。

笔者以为，现实主义的道路应该是广阔的。现实主义作家在反映生活的本质面貌、表现丰富多样的社会人生时，根据自己熟悉的生活题材，自己的创作个性，以及自己喜欢采用的艺术形式，可以写悲剧，也可以写喜剧，可以写人间世界，也可以写鬼土世界，可以画狗，也可以画鬼，可以正经严肃，也可以轻松活泼。如鲁迅所说，嬉笑怒骂，皆成文章。而不必一定要用某一种“现实主义”为准绳去套，把不符合自己口味的作品看作是反现实主义的，也不必给作家硬性规定只准许写这类型的鬼，而不准许写那类型的鬼，用大大小小的绳索捆住作家的手脚。文艺创作有它自己的规律和特性，我们应该多给作家一些自由，不必强求一律，拘于一格。《鬼土日记》虽然算不上是优秀之作，但张天翼在作品中遵循现实主义创作原则，按照生活的本来面貌，通过艺术的夸张与想象，以幽默和诙谐的笔调，塑造了一些在鬼域世界里活动的讽刺形象，应该说是现实主义的，而且是具有一定的讽刺文学价值的。笔者还以为，十九世纪七十年代，我国已有《何典》问世；作为一种尝试，二十世纪三十年代，为什么不可以有《鬼土日记》呢？带有油滑特点的、取材于地狱世界的讽喻性小说，难道在现代小说文库中已经失去了它存在的价值吗？

## 五

小说在描画鬼土里形形色色的鬼中，除了有政界、财界的鬼外，也还有文化界、学术界众多的鬼。透过这些在阴暗角落里生存、蠕动的文人学士，小说真实地披露了在这个所谓“文明世界”里人们精神的空虚、道德的堕落和生活的腐烂。例如司马吸毒，他立志做一个颓废派文学家，做一个“现代人”，因而希望自己能患神经衰弱症，为此他故意几夜不眠，喝烈性酒，抽大烟，到自己的神经真有病态为止——“病态呀！一个最现代的东西！”他的诗集《大烟中的憧憬》，算是他的代表作，现代派的佳作。遗憾的是，他的太太不是病态的，而是一个很健康的女人，外界对此颇有流言，于是他找了神经系治病专家，请求证明其妻也患了与他相同的神经衰弱症。又如，“恋爱小说专家兼诗人兼幸福之男人”万幸，他的创作灵感，不是来自于长期积累的社会生活经验，而是来自于“骰子”。他从口袋里摸出了两颗骰子，往桌上一掷，便露出了两排字：

其一，女伶，多愁多病的女子，女诗人，公主，女学生，妓女。

其二，男伶，多愁多病的男子，男诗人，王子，男教员，相公。

这成了他的“创作提纲”，靠这个提纲写出了“不朽”的艺术

品！还有那个象征派文学家黑灵灵，他的话都具有“象征”的意味，“象征”到令人莫名其妙，不知所云。如他见了刚从阳间来的文学家韩士谦时说，“韩爷的摄人灵魂的耳朵，虽然不比鸡毛还方，但跳舞得比咸板鸭好。”“因为，你看，猫头上的萝葡是分开夜莺的精密，明白一点说，就是洗脸手巾的香纹路已经刻在壁虎肺上了。”谁能明白，这是人话还是鬼话？当然这里也有所谓“写实派”文学家王铭德，他的短篇小说集《危机》，因为描写了各种人的爱国热情，尤其歌颂了上流人品格的高尚与伟大，荣获了平民学会的文学奖金。此外还有人类学专家易正心，经“内定”他将获得“人类学奖金”。据说他的主要贡献是“证明出下流人的大脑中比上流人的少两个甲状腺细胞，所以他们永远下流，再也没有办法”。他还专门论证了“国家柱石”、“三个大平民”——陆乐劳、潘洛和严俊，他们的“甲状腺细胞竟比常人多到四分之一有奇”！他据此推论——严格的科学推论：“爱国心的浓淡与甲状腺细胞之多寡成正比例，所以天才常是最爱国的，下流人往往不爱国”。这些就是张天翼在小说里为我们描绘的依附于权势者的知识界的种种“人生相”。作者比较熟悉这类人，所以勾画他们的音容笑貌，绘声绘色，剖析他们的潜在意识，入木三分。作者毫不留情地展览了他的人物，从他们各自分明的性格特征中，让读者去辨认他们不同的身份、职业、习惯和嗜好，以及命运和出路。读者正是从这一部分文士学者暴露出来的劣根性窥察到时代的、民族的悲哀。应该说，在《鬼土日记》里，作者塑造的这些文士学者的形象，要比那些政界的官僚政客的形象出

色得多。

《鬼土日记》为我们展示了各式各样的讽刺形象，作者所刻画的“鬼”是层次分明的、众多的“鬼”，显现了灵魂和性格的“鬼”。这些“鬼”，不是“人的鬼”，而是“狗的鬼”，带有奴隶或奴才印记的“鬼”。如果说，陆乐劳、潘洛、严俊是外国帝国主义和本国买办资产阶级豢养的“大狗”，那么，韩士谦、司马吸毒、黑灵灵、万幸、王铭德、易正心等一群文士，便是跟随在“大狗”后面摇尾乞怜的“小狗”。这群文士靠着权势者凌蔑百姓，装饰太平。但“他是知识阶级。他明知道自己所靠的是冰山，一定不能长久，他将来还要到别家帮闲，所以当受着豢养，分着余炎的时候，也得装着和这贵公子并非一伙”<sup>①</sup>。当严俊以咄咄逼人的气焰向“坐社”的陆乐劳、潘洛展开政治攻势的时候，领着“坐社”津贴的司马吸毒却袖手旁观，只当做“闲话”而已。他说得很透彻：“我们不过是无聊，谈谈这些话消遣。其实我们是文学专家，这些事全管不着。”陆、潘感到形势严重，特意拿出两万元巨款，要求韩士谦这帮文士在紧要关头帮忙——探听情报，制造舆论，献计献策。他们领了钱，却不肯忠实地帮忙，倒是忙着给自己另找出路。在陆、潘彻底垮台——政治上被弹劾、经济上破产以后，司马吸毒依然标榜自己只是一个颓废派诗人，“抽烟，喝酒精，晚上整晚地失眠”；黑灵灵还是不厌其烦地絮叨着“电气风扇的肝爱上钢笔头之幽灵”一类的胡话；萧仲纳已经准备好了同他

---

<sup>①</sup> 鲁迅：《准风月谈·二丑艺术》。

的“乖乖”外出旅行——“避避风头”；韩士谦则决定“回到阳世去”，溜之大吉。这都是一些“聪明人”，是那个畸形社会培植起来的帮闲文士、渣滓。他们跟随那个动荡的社会漂流、浮动、升沉、消逝……。不独是鬼土世界，就是在现实社会里，只要还有腐烂与丑恶赖以滋生的土壤，这些分享余炎的“小狗们”，也就将随着僵尸的腐臭，到处散布病菌。

## 六

张天翼说，半人半兽的创造(如《山海经》里的西王母，《西游记》里的孙行者、猪八戒等)，是文艺创作所许可的一种幻想。“幻想的来头跟想象一样，也不能无中生有，只是——假如说想象是从某一真人真事跨出了一步，幻想也许是更往前跨了一步。两者同样是把已经知觉到的东西拼凑起来，而幻想不过拼凑得更大胆一点，更不实在一点就是了”。他还着重指出：

所谓合理不合理，真实不真实，我以为应当这样去看——看他所写人物的个性是不是合理，是不是真实。如果这是合理的，真实的，那么这里就不但是有诗的真，同时也有科学的真，哲学的真，因为他真实地表现了人生。

只要这一点办到了，那就随你高兴用什么方法，随你高兴用什么假设，用什么虚构、幻想——就是表



面上极荒唐也不要紧，只要能够把那个人物灵魂的真实表现出来。<sup>①</sup>

这就是说，在“幻想型”的文艺作品里，荒诞与正经是辩证的，荒诞的外壳裹藏着合理与真实。

所以我们不必过多地责备张天翼写了一个鬼土的世界——荒诞的、“幻想型”的世界，我们只能批评他笔下的大鬼、小鬼、饱鬼、饿鬼是不是合理的、真实的——真实地表现了现实社会的人生。

所谓滑稽、戏谑、诙谐、俏皮，以及有明显的令人发笑的因素的讽刺、机智等，都是属于笑的艺术。这种笑，给人们带来的是轻松愉快的嬉笑，是寓哲理或教训于轻松愉快的健康的笑，是充满智慧的笑；不是如张天翼早期作品的小市民的顽笑、寻开心。它是美对丑、真对假、善对恶的揶揄、嘲讽与否定。

在《鬼土日记》里，作者给我们描述了这个阴间世界稀奇古怪的事。譬如这里的上流人，鼻子都要带上一个套子，而且把这作为一个道德标准，载入宪法。“据有些书上说鼻子是象征性器官的，性器官的遮掩是人类羞耻本能之一种表现，故‘上处’也带上套子”。刚从阳间来的人对此会觉得很荒唐，但萧仲纳却一本正经地回答你：“这怪什么，你在阳世遮掩生殖器不奇怪，为什么拿遮掩上处来奇怪呢？不同是人身一部分么！”看来，鬼土里的上流人比阳世的正人

---

① 张天翼：《谈人物描写》，《抗战文艺》第7卷第4、5、6期。

君子还要虚伪，还更有一套遮掩丑恶的本领，防范似乎也更加严格。小说对此有一段极精采的描写：

大家都在喝啤酒，抽烟，但很有秩序而严肃。朱教士不肯喝酒，经潘洛再三的劝，于是俯头默祷一下，也喝起来，他酒量很好。

忽然，厅上有一个声音破空而起：一个人打喷嚏。于是所有的眼睛都集中在打喷嚏者身上。

朱神恩教士突然站起来严重地叫：“Men，我用虔诚的基督信徒的名义唤起你们的注意，有人在这场所打喷嚏，并且喷出上处的污物，这是渎神，这是万恶之藪，这是上流人灭亡的恶兆，上帝耶和華会用雷殛他。Men，注意，这是下流人的混入，下！流！人！……”

“抓住他！”有人叫。

十几个警察抓住打喷嚏者，用手桎梏住他带走了。

打一个喷嚏竟招来如此严重的后果，这是阳世间人们始料不及的。看来鬼土里的上流人对那个象征性器官的鼻子是讳莫如深的。其实也不尽然。那位朱教士逛妓院时，搂着妓女，吻她，将她的鼻套丢去，摸她的鼻子，连连称赞：“吓，小乖乖，多好一个鼻子，鼻子，鼻子！”作者刻画鬼土里的这些两面人、伪君子，明显地是从现实生活中提炼、综合出来的；“打喷嚏”、“摸鼻子”这些戏剧性情节，在阳世社会里虽然不曾有过，纯系作者的虚构，但我们只要思考

一下就会承认，这些东西是“从世相的种子出”，是“世相的花”，它曲折地展现了“活的人间相”。

《鬼土日记》里的机智与幽默，不只带有喜剧性，而且带有真理性。严肃的真理性与轻松的喜剧性和谐地统一在他创造的讽刺系列中。如在反映紧张的大总统竞选活动中，小说插入了“吃瓜子”这一细节，让人们看到上流人的思想、生活的本质真实。一粒瓜子，用极精美的纸盒层层包装，价值十五块金元。这瓜子“也不甜，也不咸，也没什么香味，只是和平常的瓜子一样”。但因为“每颗要十五元，自然好吃”。张天翼捕捉了这些荒唐可笑的生活现象，出色地显现了上流社会空虚、无聊和平庸的生活。是的，小说所描写的上流人吃瓜子的细节，是极度夸张的，夸张到简直使人难于相信的地步。但是，如果我们睁眼看看现实世界，在上流社会那些有闲者们，他们在百无聊赖中如何挥霍金钱、虚掷光阴和自欺欺人，如冈察洛夫笔下的奥勃洛莫夫，大半生的时间都在躺卧中度过，果戈理笔下的乞乞科夫，为了讨好地主恶少罗士特来夫，摸摸狗耳朵、狗鼻子，称赞着“不是平常的鼻子”，以此过了他的一世，就会承认，张天翼的极端夸张是真实的、合理的。

鲁迅曾经肯定果戈理，以为他的“讽刺的本领”，是在“用平常事，平常话，深刻的显出当时地主的无聊生活”，并把这看作是果戈理的“独特之处”。“直到现在，纵使时代不同，国度不同，也还使我们象遇见了有些熟识的人物”<sup>①</sup>。

---

① 《且介亭杂文二集·几乎无事的悲剧》。

张天翼学习果戈理、鲁迅，他仿佛也是漫不经心地剥开了上流社会那些美丽的、五光十色的外壳，叫你去领略那丑恶的内部。那些虚伪、丑恶甚至已经腐烂发霉的东西，也许在你的灵魂深处也沾染了一些，也许你多次见过而不曾探究其内幕，也许你早已看惯了而不以为奇……。现在一经他道破，你笑了——不管你笑得自然还是不自然。但是，发笑过后，你清醒了，警觉了。这就是张天翼讽刺社会的写实本领，也是《鬼土日记》至今仍值得我们给予恰当肯定的地方。

# 张天翼文学批评的流变与特色

罗炯光

张天翼是现当代文学史上屈指可数的杰出作家，长达几十年的文学生涯中，在从事小说创作的同时，也撰写了为数不多很富特色的评论，成为他宝贵文学遗产的重要组成部分。考察其流变，探讨其特色，对于活跃批评、繁荣创作，都不会没有好处。

早在二十年代，即当他刚踏上创作道路时，就开始写作批评文字，然而取得引人注目的成果，却在创作已臻成熟的四十年代初。《谈人物描写》、《论〈阿Q正传〉》、《读〈儒林外史〉》等几篇重要论文，均作于此时。因病搁笔，此后有几年的空白。再拿起笔，创作儿童文学、撰写理论文章，已是解放以后。张天翼文学批评的成就主要表现于前期。

考察作品对人民与进步事业的态度，是他批评工作的重要准绳。他认为，孙悟空这个艺术形象体现了人民的反抗精神。正是“契诃夫对地主富农、资本家、官僚以及一切吸血者寄生虫的憎恶，对于劳动人民以及一切‘小人物’的爱，以及对那不合理的社会制度本身的否定”<sup>①</sup>，使中国读

<sup>①</sup> 《契诃夫的作品在中国》，《张天翼文学评论集》，人民文学出版社1984年版。下同。

者对他的作品倍感亲切。抗战时期张天翼的鲁迅研究表现出强烈的现实感，目的在于洗涤民族灵魂，期望阿Q站起来，“为保卫祖国而战”<sup>①</sup>，促进抗日救亡运动。他力图运用历史唯物主义对作品进行实事求是的评价。

张天翼要求文学作品“具体地表现真实的人生，展露真实的灵魂”<sup>②</sup>，认为这是能不能成为真正艺术家的关键，是衡量作品是不是现实主义的标志。他喜欢《西游记》，讨厌《野叟曝言》，就因为文素臣“写得不真实”，而孙悟空“倒是真实的”<sup>③</sup>。中国读者爱读契诃夫作品，“因为这是太真实了”<sup>④</sup>。莎士比亚的价值，在于他的作品是“一个人性的镜子，照出了种种典型的本来面目”<sup>⑤</sup>。他指出：现实主义是《红楼梦》“极可贵的优点之一”<sup>⑥</sup>，而“红楼圆梦”、“红楼再梦”之类，偏要使贾宝玉林黛玉成亲，走上团圆主义老路，吃亏在虚假，不真实。

重视文学艺术的特征，从审美感受入手，要求批评对象首先是艺术品，是张天翼批评史与批评观的重要方面。当他仿佛是平静地记叙自己中学时代，思想守旧，拚命装出一副冷淡模样，到底要看看《阿Q正传》这“异端”为何引人入胜，而一旦读下去，就“忍不住笑”，“竟迷住了”<sup>⑦</sup>时，并不是在扯闲篇，实际已进入正题，用他的亲身经历论证

---

① 《论〈阿Q正传〉》。

②③ 《谈人物描写》。

④ 《契诃夫的作品在中国》。

⑤ 《谈〈哈姆莱特〉》。

⑥ 《贾宝玉的出家》。

⑦ 《论〈阿Q正传〉》。

这篇小说的艺术本质。艺术之所以为艺术，就在于它的美感价值。等到再读，发现他所佩服的创作《荆生》中那个怒打新派人物的“伟丈夫”的林琴南，不过是个阿Q式的角色，而自己也几乎是一个小阿Q，也没有离题万里，实际是热情肯定作品叹为观止的认识作用与教化功能。《论〈阿Q正传〉》一文，评活了阿Q。被我们笑着的阿Q，也在调笑着小尼姑；被我们怜悯的阿Q，却不怜悯小尼姑。他想站直，但在老爷面前，又顺势跪了下去。具体生动的形象雄辩证明：阿Q不但没死，今天还活着。说理充分，新鲜活泼，使人耳目为之一新。这篇论文不仅成为他本人批评的代表作，而且与许钦文、艾芜、立波等人论阿Q的文章一起，给当时的鲁迅研究甚至整个文艺批评开了新生面，给枯寂的批评界与广大读者送来一股清新的风。

遗憾的是，张天翼未能把这种实事求是的批评坚持到底。

翻开他的著作年表，在解放后的年代里，醒目地记载着：批判电影《武训传》（1951年）、批判胡风（1955年）、批判《莎菲女士的日记》（1957年）、批判电影《林家铺子》（1965年）。

他批评莎菲是“自我中心主义者”，没有一点进步气，“有的只是末路颓废的资产阶级气味”，还用夸张手法批判她的放荡与“情欲”。最后说：

那么，这个莎菲女士将会怎样呢？

那么，近来在反对了陈反党集团的一连串会议上

所揭露的关于丁玲思想言行的许多材料——当然还很不完备——可以说是《莎菲女士的日记》的续篇。<sup>①</sup>

卒章显志。批莎菲原来是为了打倒丁玲。当时需要这个。当有人说：“凡一个作者所写出来的人物，就是写作者自己”时，不是别人，正是张天翼，正确指出：“如果鲁迅就是阿Q，那么，他是不是假洋鬼子，又他是不是祥林嫂，是不是史涓生呢？”<sup>②</sup>问得好。曾几何时，还是他，竟重弹“莎菲即丁玲”的老调。如果丁玲就是莎菲，那么，她是不是贞贞，又她是不是钱文贵，是不是李文俊老婆呢？无独有偶。《评〈林家铺子〉的改编》，也沿袭了这种形而上学的思想方法：林老板是资本家，改编者站在林老板一边，因此，改编者便是“资方代言人”、“资产阶级辩护士”<sup>③</sup>——夏衍即林老板。

出现这种简单化、公式化的批评，奇怪不奇怪呢？一点也不奇怪。是那种时候，是那种气候。捕风捉影、任意联系、无限上纲、深文周纳，为一时风尚。简单粗暴、教条主义、“左得可怕”<sup>④</sup>、棍子满天飞，是一个特定时期文艺批评的通病。极左成风。问题的严重性正在这里。当时的话叫做“形势逼人”，由不得自己。很多人写了违心的批判文章，不独张天翼一人。逆潮流而动，谈何容易。

---

① 《关于莎菲女士》，《文学杂评》，作家出版社1958年版。

② 《谈人物描写》。

③ 1965年第6期《文艺报》。

④ 鲁迅：《且介亭杂文末编·答徐懋庸并关于抗日统一战线问题》。



但寻根溯源，在张天翼文学批评文字中，似乎早就冒出了“左”的简单化的苗头。一九四一年《论〈阿Q正传〉》，把阿Q性格形成的原因，一古脑归于地主阶级思想的毒害，完全否认其阶级出身与具体经历的影响。一九五一年的一次讲话中，千方百计把阿Q、阿Q性同农民脱清干系，“阿Q性不是农民性，也不是工人阶级性”<sup>①</sup>，生怕玷污了劳动人民。随着“左”倾思潮的势头越来越猛，张天翼的文学批评日益向“左”转，调子也逐步升级。按谱填词，跟得太紧，无暇返顾，很少怀疑，失误是必然的。抛弃了实事求是与具体分析，而换成一副流行的刻板面孔。和前期那种清新活泼的评论相比，后期的文章变得越发难于辨认了，仿佛变成了两个人。这些，当然只能说是张天翼文学批评迁流演变的粗略轮廓。但一叶知秋，管窥蠡测，从中约略可见革命文艺批评走过的曲折道路，帮助人们认清“左”倾思想、教条主义怎样严重损害了我国现代文学批评的形象，自然也损害了张天翼文学批评的形象。通过对张天翼文学批评的历史考察引出的这些认识，其意义显然不限于其自身，这是不言而喻的。

当然，这不是说，解放后张天翼就没有写过一些好的评论，一笔抹煞其后期批评，不是的。象《〈在悬崖上〉的爱情》这样的文章，至今仍为被批评者所记忆。文章指出，小说写得很动人，但也存在不够。他不同意小说作者以为主人公的爱情虽危险但已脱离悬崖的看法，认为主人公还

---

<sup>①</sup> 《关于阿Q的典型意义》。

停留在悬崖上，还有掉下去的可能。主人公的所谓回头，纯属偶然，而不是其思想发展的必然，读者有理由怀疑它的真实性。文章还把作品存在的问题，与作者的思想修养相联系。诚挚中肯，语重心长。解放后的一些文章还对儿童文学提出了许多有益的意见。

成绩斐然，问题突出，这就是我对张天翼全部文学批评工作的基本估计。他力图把马克思主义运用于文艺批评，付出了创造性劳动，作出了可贵贡献，与“左”的简单化批评划清了界线，他是继鲁迅茅盾等人之后，从事批评的作家中卓有建树的一位。但在以后一段相当长的时间里，他偏离了马列主义轨道，跟着形势走上了极左与教条主义的路。他的成绩与错误，都只能放在具体的历史环境中，才能找到合理解释，作出准确评价，从中引出切合实际的教训，作为发展社会主义文艺批评的借鉴。

那么，张天翼文学批评的特色是怎样的呢？

隔，是某些文艺批评的通病。隔靴搔痒、隔袖号脉，敲不到点上，击不中要害。一篇批评《洋泾浜奇侠》的文章，对这篇作者自认为失败作品的毛病，视而不见。却王顾左右而言他，大谈剑侠思想的由来。张天翼对此十分不满。头痛医脚，这样的医生，有谁欢迎！张天翼的批评与此类评论反一调。

阿Q被赵太爷赶出门，流落村头，无人雇佣，肚子发生危机。他没有勇气去偷使他挨饿的赵府，倒去偷吃静修庵的萝卜，招来黑狗的追赶。张天翼评论这个情节时，诙谐地写道，“嗨！原来那条黑狗是不理解你的阿Q哲学

的。”<sup>①</sup> 这是不隔的文学批评一个很好的例子。

无庸赘言，批评要熟悉作家作品。肚子饿了找食吃，鲁迅是不会反对的，但不偷赵府欺尼姑，又为鲁迅所不取。鲁迅对阿Q的复杂感情，张天翼了然在心。但这还不够，批评还要熟悉创作的规律与特点，作家对作品中人物的态度，不是本人出面表态，而是荫蔽在情节与场面中。鲁迅同情不幸与批评怯弱的矛盾情感，圆满而准确地体现在黑狗追赶的设计中：既让阿Q吃到萝卜，又使他小有惊慌。对此，张天翼心领神会。倘若鲁迅先生看到上述那段文字，大约也会发出会心微笑、视为知音的。能够称为作家知音的批评家，真是太少了。

不懂，是“隔”的缘由；懂，是不隔的前提。不懂，必然关在门外；懂了，才能登堂入室。能够指出黑狗“不理解”阿Q哲学，是因为张天翼“理解”阿Q哲学，并且“理解”鲁迅对阿Q哲学的态度。洞幽烛微的分析，幽默含讥的讽喻，帮助读者触摸到鲁迅那颗伟大人道主义者、革命民主主义者诚挚滚烫的心。

张天翼承认从前“不高兴”《儒林外史》，“列传”式的结构“不能满足我”，就因为“还看不十分懂”<sup>②</sup>。这就可见，懂是进行批评的必要条件。懂了虽仍可能不高兴，但很多时候的不高兴，却源于不懂或不十分懂。要变不懂为懂，由懂得不多到懂得甚多，就要下功夫。张天翼不安于不懂。后来能够写出《读〈儒林外史〉》这样的文章，一个重要原因

① 《论〈阿Q正传〉》。

② 《读〈儒林外史〉》。

是：熟，与作品交上了朋友。甚至忘记书中人是头戴方巾、身穿玄色直裰的古人，“简直搅不清他们是书中的人物，还是自己的亲戚朋友了。”把书掀开，“那些老熟人就一个个登了场，我几乎要问问他们别来无恙。”难怪他仿佛看透了马二、虞果仁、杜少卿的心，原来他们是老熟人。张天翼曾这样谈到创作人物的体会，认为作家熟悉理解自己的人物，要比人物对他自己更多些、更深些<sup>①</sup>。这是经验之谈。批评家以作家作品为批评对象，要做到不隔，是否可以说，就必须熟悉并理解作家作品，甚至比作家对自己与自己的作品更多些、更深些。张天翼没说过批评体会，也许这正是他未形诸笔墨的经验。与作品声息相通，与作家心心相印，勉强可以说：会心，就是张天翼文学批评的第一个特色。

张天翼文学批评的第二个特色是：精到。搔到痒处，摸准脉象，正确理解阐释作品，固然重要，又是不够的；优秀的评论还要对批评对象进行判断与评价，总结规律，指导创作。张天翼的批评正是这样。对人生、对社会、对人物塑造的精辟论述、独到见解，在他的评论中随处可见。

他这样论述胡屠户的人生意义：是“一面镜子”，“一个读书人的成功与失败，伟大与渺小，就全靠这面镜子照出来”<sup>②</sup>。读者通过这面镜子，映照出他人的浮沉升降，也照见胡屠户的势利无耻。

他这样解释“诗坛领袖”赵雪斋为何“心里不快活”：“一

---

① 《〈在悬崖上〉的爱情》。

② 《读〈儒林外史〉》。

个读书人没有做官，就等于没有做人一样。”<sup>①</sup>一针见血，鞭辟入里，两句话就道破了封建知识分子的人生观与价值观。

他这样辨析高鹗续作：把宝黛写成悲剧，符合作者原意；对荣宁二府，则背离作者原意，写成兰桂齐芳；一个高鹗为什么对曹雪芹二处伏笔的处理竟如此不同？张天翼认为：前者究竟是“他俩的个人的悲剧”，而后者则“涉及一个阶级的问题”<sup>②</sup>。深刻指出作家思想与作品成就的密切关系，阐明作者的保守倾向如何削弱了作品的真实性，限制着现实主义的深化。

他这样揭示与评价《阿Q正传》的内容与影响：“《阿Q正传》，是对未庄式的文化与生活的一个总批评。”“我们中国现在的许多作品，是在重写着《阿Q正传》”<sup>③</sup>。视角新颖，看法独特。四十年代，这种认识实属创见；到八十年代，其价值将越发被人们发现与重视。

张天翼认定《儒林外史》写得最成功的人物，不是作者心目中的英雄——杜少卿，也不是辟专章来传的当代贤人——虞博士，而是那个讲了半辈子举业而不中的马二。马二“跟我挨得很近”，“跟他手拉手，还感觉得到他手上的温暖似的”，而虞博士，只能隔一层窗户看他，要是丢开书，“那窗子更象是装上了一层毛玻璃”。

这是什么缘故呢？

---

① 《读〈儒林外史〉》。

② 《略谈曹雪芹的〈红楼梦〉》。

③ 《论〈阿Q正传〉》。

对马二，“作者虽然爱他，却又不得不忍痛调侃他，噙着一把眼泪来笑他”，因而真实亲切。对虞博士，却“慎重其事”、“加意描写”，“太想要使我们敬佩这个人物了，就反而写得不十分生动”。<sup>①</sup>这是一个发现。这里概括的不但是一部作品的经验，而是体现着中外文学创作的一般规律，其意义远远超出对一部作品的评论。“一个作家写他心目中的‘好人’，往往远不如他写其他人物来得真实、生动。”或者由于作者被那个“人物的光辉耀了眼而看不真”，或者有顾虑，不敢把“人物的平凡面或弱点真实地写出来”<sup>②</sup>。这里包含着作者对人与文学的一些最基本的看法：人不是神，文学不是神学。如果把人写成了神，不再是人，就失去了真实性，失去了生命，文学也就蜕变为神学。“神话里的人话，远胜于人话里的神话”。人民亲近人学，而唾弃神学。“不是活人”<sup>③</sup>，是张天翼批评中常使用的贬语，反映他在人物描写问题上，始终坚持唯物主义的原则。这里对古代作家写普通人能运用现实主义方法，写心目中好人则不能运用现实主义方法的批评，对我们塑造无产阶级英雄人物，也是有启示、可供借鉴的。

张天翼对某些作品的分析之所以精辟独到、不同凡响，是因为他对社会人生有真切了解，深知文艺规律与创作甘苦，同时努力把革命理论运用于批评实际。

张天翼文学批评的第三个特色是：本色。本色，不是

---

① <读《儒林外史》>。

② <谈人物描写>。

③ <谈人物描写>。

没有颜色；所谓本色，简单说，就是指他所具有的独特的批评个性。

他不是法官，而是作家的诤友。他批评邓友梅，尖锐、严格，决不模棱两可、含糊其词。又不是指手划脚：“你以为如何？这篇东西之所以写得‘不够’，看是不是就由于这些方面？这么谈了一阵，是不是可以对你有一点用处？”<sup>①</sup>无盛气凌人之概，有与人为善之心，使人可亲而不是可怕。邓友梅在文学讲习所学习时，张天翼是他的老师。张天翼真正做到了既教作文又教做人。

他不是导师，而是读者的导游。他不是居高临下，板起面孔训人，而是引领读者如漫步山阴道上，观花望景，求胜探宝，不会失望而还，而将满载而归。他批评文字的“谈话风”，就是其平等态度与民主思想的反映。有时他还采用第二人称，使读者顿生如遇老友、促膝谈心之感。

他不掉书袋，而有实事求是之意。坚持从评论对象的客观实际出发，对作品进行历史的具体的辩证分析，如评论《红楼梦》，既肯定成绩，又指出不足，哪些是现实的，哪些是非现实的，恰如其分，这是实事求是。

不停留于就事论事，通过虞果仁与马二的对比分析，总结出塑造人物的经验与教训，作为此时此地文艺创作的借镜，也是实事求是。

不是教条主义地对待马克思主义、生吞活剥、胡乱联系，对革命理论与文学作品均取知之为知之、不知为不知

<sup>①</sup> 《〈在悬崖上〉的爱情》。

的科学态度，甚至公开承认自己“不十分懂”，不动辄张三说李四说，不打肿脸充胖子，而是实实在在地作些具体分析，更体现了张天翼的实事求是精神。

他不要花枪，而有发现创造之才。创作是一种创造，批评则是一种审美再创造。一百个批评家笔下有一百个阿Q。张天翼笔下的阿Q，带有张天翼的判断与评价，膏血与体温。原作中关于阿Q梦的描写确实精彩，然而只写到“吴妈……可惜脚太大”，张天翼意犹未尽，斗胆续梦：革命后，阿Q有了可贵的姓氏，赵司晨赵白眼来攀本家，地保也成了手下人，邹七嫂成了他府上的上房行走。到了那时候，阿Q可就成了未庄的袁世凯，会建立一些大勋业。有辫子者，处以重刑，“长凳”不得称“条凳”，违者罚款不贷。禁止王胡等在未庄闲逛。出版物上，凡有癫字及近音，光、亮、灯、烛，一律严加取缔。我认为，替阿Q圆梦，是《论〈阿Q正传〉》一文最精彩的片段，比什么“红楼圆梦”之类好得远。阿Q要是读到这段文字（当然，先须接受初等教育），我想，也会点头称是的。“未庄袁世凯”，提法容或过火，其基本精神，与鲁迅原意大致不差，并未对阿Q革命极尽丑化之能事。关于阿Q的革命问题，从解放前到解放后，争得不亦乐乎。有人说，这样写，“人格上似乎是两个”。有人说，阿Q“造反了”的叫喊，是时代的“强音”。甚至有人亲热地称呼：“阿Q同志”。张天翼这些描述虽缺少点理论光彩，但切中肯綮，令人折服。越是在这些充满创造性的处所，张天翼的批评个性就越突出、越鲜明。

张天翼独异的批评个性，还表现在对平易质朴、活泼



清新的批评文体的追求。

他追求理与情的结合。批评是科学又是艺术，既表现批评者的观点信念，也映照其人格风采。不能说张天翼文章没有理论。他很早就接触马列主义，也熟知辩证法。细致分析艺术形象的矛盾、作家思想的矛盾，成为他思索的中心、文章的重心。但文中之理，往往包孕于叙述中、结晶在经验里。“官场设在儒林的中部，好象一座紫禁城。谁要住到那里面去，就必须通过这座林子。”“大家之所以巴巴的要进这林子，无非为的要进那紫禁城。”<sup>①</sup>深入浅出，通俗易懂，讲清了封建知识分子热衷举业的奥秘，同时，挖苦揶揄之情溢于言表。他鄙夷胡屠户那样逢迎巴结的势利小人，为含冤而死的金钏一掬同情之泪，对贾府的焦大，欣赏他出语痛快，又哀叹其奴性十足，对主子忠贞不二。他欢呼飞快前进的生活，把“套中人”别里科夫之类的角色，抛在后面。鲜明的爱憎，充沛的革命激情与义愤，抒情与议论结合的写法，使他的评论既有充分的说服力，又有强烈的感染力。读他的评论，有读文艺散文所有的那种快感与愉悦。在肯定其批评较好实现了情与理统一时，也应指出，他长于形象思维而短于逻辑思维，文章少了点理论应有的明快与豁达，有时困惑于抓不住他的论点，如雾中看山。信笔写来，亲切有了，散漫与芜杂也有了，少了点论文应有的精悍与谨严。

他追求质与文的结合。言而无文，行之不远。张天翼

---

① 《读〈儒林外史〉》。

的评论，常常是精彩的分析与精彩的文字连袂而至，高论与妙语比翼齐来。《贾宝玉的出家》一文，劈头说：“看了《红楼梦》，总不免‘一把辛酸泪’。我生怕流出眼泪来又贻笑大方，所以先从那些使人皆大欢喜的续本谈起。”读到这样俏丽的文句，我们是不会丢下书而不接着往下读的。文章分析妙玉的心事：她虽然出家，却凡心不死。平日自己吃茶的绿玉斗，让给宝哥哥喝，院里的红梅，也只有宝二爷才能摘几枝。几件事本已把妙玉对宝玉的情意和盘托出，偏又加添道：“这时候她的心理如何，要是给弗罗依德看见了，是不是就有大篇文章可做——这我未敢妄测，免得造了口孽。”文情并茂，妙趣横生，几句话，把读者的注意力引向人物的心灵深处，引发他们探索角色精神奥秘的浓厚兴趣。

总之，张天翼不是法官，不是导师，不掉书袋，不要花枪，他的批评，剥去假面，洗尽铅华，返朴归真，回到自己。从中可以看到一个褪去乔装打扮、真实的张天翼，伟大与平凡、优点与弱点俱在的活生生的张天翼，听到他诚实的声音，观赏到他的真知灼见，认识到他的美学追求与精神风貌。

作为一个曾有幸受教于张天翼的文艺学徒，我是比较喜欢他的文学评论的。以小说家的语调来写评论，不摆架子，不带框子，活泼自然，幽默风趣。但也感到某些不满足：不如茅盾的深邃，缺少巴金的执拗，稍逊于孙犁的诗情。可恨病魔夺去了他的健康，接着又夺走了他宝贵的生命。多年来他不能开口。经历了如此复杂曲折的斗争与磨难，他有多少话要对我们说。带着数不清的故事与真知灼见，

离开了热爱他的读者。他全部文学遗产——包括文学批评，他的经验与教训，是一笔极宝贵的财富——对于前进中的社会主义文学，对于善于学习的严肃的文艺学徒。

为张天翼诞辰八十周年作

一九八六年秋于郑州大学

# 中国儿童文学的生动标本

汤 锐

一九三二年的初春，一位年仅二十六岁的崭露头角的年轻人，在《北斗》杂志上发表了一部童话的前两章，由于当局的查禁而未能载完。但是，在报刊云集的上海文坛，这部残缺的作品却引起了广泛的瞩目。尽管当时与后来的人们对它作了许多评述，溢美之辞比比皆是，却谁也未能想到，正是这部童话，标志了中国儿童文学的一个重要转折。

这部童话，就是张天翼的《大林和小林》。

当时有一位评论者这样写道：“张天翼的《大林和小林》……是从《稻草人》以来的一个突跃的进步。”<sup>①</sup>

这个“突跃的进步”包含着尚未为人注意的深刻的历史意味。而我们只有将它置于中国儿童文学历史发展的长河中，才能更清楚地认识它。

许多材料已向我们证明：中国的儿童文学以独立的姿态出现于文坛，始自对西方儿童文学的引进。

通过先驱者的努力，安徒生童话、格林童话、王尔德

---

<sup>①</sup> 杨晋豪，《今日之儿童》，见《今日之世界》。

童话、爱罗先珂童话、凡尔纳的科幻小说、卡洛尔的《阿丽思漫游奇境记》、科罗狄的《木偶奇遇记》、斯威夫特的《格列佛游记》、梅特林克的《青鸟》、普希金的童话诗、拉封丹的寓言、欧洲中世纪长篇动物故事《列那狐传奇》……几乎二十世纪以前的世界儿童文学经典名作都于本世纪的第二个十年中涌入中国来了，向沉闷的，弥漫着腐朽气息的中国文坛吹来了一股欧洲十八、十九世纪浪漫主义田园之风，很快，中国新文坛上就开始回旋起一支欧味十足的清新牧歌，叶圣陶的童话《小白船》、冰心的散文《寄小读者》等，都是这支牧歌的主要旋律之一，这在那充斥着《三字经》、《蒙童诗》等使人昏昏的东西的儿童读物界，确实是令人耳目一新的。

然而，在两千多年的逐步完善中已形成超稳定结构的中国文化系统，对于一切外来的东西，都有着强烈的排斥力和同化力，“五四”时期脱胎换骨般的新文化运动，也并未能从根本上动摇中国传统文化的这种超稳定的力量。我们民族的文坛在饶有兴味地聆听了这支自欧洲大陆传来的清丽牧歌之后，便开始将自己特有的旋律一点点地、坚定不移地渗入进去，直至面目全非。

作为我们这个封建古国的信条之一，“树人”的观念是根深蒂固的，而我们的民族对教育的理解从来即是单向的输入——“教化”，这种传统教育观移入儿童文学，后者就被普遍看作蒙童教本，其功能唯在“教化”儿童。中国的儿童文学中深刻渗透的这种教育观念，使之在本质上与西方近代儿童文学以“快乐”标榜、以能给儿童以美感和广泛的

人道精神的熏陶为功能迥然相异。这也就是为什么中国的成人文学中虽然可以有許多偏离正统的倾向，而儿童文学却忠实地继承甚至强化了“文以载道”的传统观念的原因。尽管受到西方近代儿童文学的唯美格调的吸引，而以“载道”、“教化”为己任的中国儿童文学从根本上是排斥游戏精神的，因此它必然要将西方儿童文学的唯美风格纳入自己特有的轨道。

这个同化的过程实际从早期的儿童文学作品出现就开始了。“给中国的童话开了一条自己创作的路”的叶圣陶，在开始童话创作的第二年，就从“儿童的天真国土”中跳出来了，他的《稻草人》不论在题材和构思上多么象是脱胎于王尔德的《快乐王子》，然而其哀怨的情调和惨烈的呼唤却反映了二十年代中国进步知识分子所特有的济世救民的急切情绪；郑振铎的《河马夫人幼稚园》所流露于通篇的无不是纯粹中国式的道德箴训及二十年代特有的“劳工神圣”的思想观念；沈从文的《阿丽思中国游记》，除了两个主要角色是从卡洛尔童话中借来的之外，所有内容皆是对当时中国世态的忠实描摹和讽喻；将儿童文学的“载道”“教化”功能从政治宣传的角度发挥到极端的是郭沫若的《一只手》，几乎是在第一次国内革命战争失败后的第二天就向“新时代的小朋友”发出了加入阶级斗争的明确的号召。即使是冰心笔下那充满了温柔、飘逸的东方牧歌情调，且描绘了别具意趣的异国风物的《寄小读者》，字里行间也无不流露着“爱的教育”的谆谆责任感。

这种同化过程虽然不动声色，却显示出某种固执的力

量。到了三十年代，大量的童话、故事、儿童小说、儿童诗歌、儿童戏剧……都呈现给我们一个事实——那种最初因西方儿童文学的影响而模拟欧化的风格已为本民族的精神所取代。

转变的第一个典型而成功的标志就是《大林和小林》的问世。在中国儿童文学几十年的发展历程中，叶圣陶的童话及冰心写给儿童的散文无疑具有杰出的开创意义，和独创的美学价值，然而真正代表了中国儿童文学根本特征的却是张天翼的儿童文学创作。文学自身发展的历史规律决定了这样一点，最典型最集中地表现了一种文学的本质特征的往往不是它的发轫之作，而是后来的集大成者。

的确，《大林和小林》所表达出的强烈的社会批判精神与政治说教倾向，使我们第一次清楚地意识到，由模仿西方而滥觞的中国儿童文学，在经过了十年的逐步转变之后，终于走上了本民族“文以载道”的传统文学轨道。虽然《大林和小林》的问世有着具体的历史契机和主观动因，如发生于二、三十年代之交的左翼文艺运动对文学创作的强烈干预，和作家自身的鲜明的政治责任感，但究其根源，这是不以人的意志为转移的历史惯力的作用，是具有强大的同化力量的中国传统文化的作用。它因此造就了与中国儿童文学与西方儿童文学迥然不同的美学性格和艺术框架——过份地强调伦理说教和政治功利，不适当地移用教育甚至教学原则以取代文学自身的原则，使我们的儿童文学进一步强化了我们民族性格中严谨敦厚的素质，以至在几十年中一直呈现拘谨庸和、缺少烂漫生气的面貌。同时，以对儿童

个体人格的规范化设计为己任的创作思想，将作者的个性、才气和想象力也统统规范化了，正如排斥游戏精神一样，这里也排斥作者的个性表露，使我们的儿童文学在思维空间和审美空间的拓展方面受到很大局限。在这样的艺术框架中，天才只能是寥若晨星，相反大批堆砌的倒是平庸的作者和平庸的作品。

这种美学性格和艺术框架的缺陷当然也毫无例外地局限了张天翼本人的创作，如《秃秃大王》、《金鸭帝国》等作品中的意念图解就达到了明显的生硬程度。但是尽管如此，无论从当时还是从现时来看，张天翼的大部分儿童文学作品都仍是才华横溢的上乘之作。不能否认，张天翼的儿童文学创作从一开始就笼罩在某种政治自觉性之下，但同时也表现了潜在的对说教原则的挣脱欲，正是这种潜在的挣脱欲使他无意中表露了自己的创作个性。那标志了一个时代的《大林和小林》虽然带着那个时代文学特有的不修边幅的烙印，却以非凡的想象力、洒脱的幽默感和对儿童心理、儿童口语的惊人准确的把握而充满了睿智的激情和灼灼迸射着的才气。恰是这种无与伦比、无法“规范”的才气使他的作品说教色彩最终掩饰不住那一种独具的生动气韵。

因此，张天翼的全部儿童文学创作就鲜明地具有双重意义：它体现了中国儿童文学中说教原则的约束出现，同时又表现了对此种约束的天才的冲破。的确，如果不是一个真正的天才，则很难冲破这种约束，我们面前那许许多多平庸之作便是明证。

如果说，张天翼的第一部儿童文学作品《大林和小林》



标志了中国儿童文学基本性格的初露端倪和定向，那么他的最后一部儿童文学作品《宝葫芦的秘密》则宣告了这种性格的成熟及其艺术上的高峰成就。因而也可以说，从张天翼的全部儿童文学创作中，我们可以清晰地见到中国儿童文学在过去的几十年历史发展中的基本观念和典型特征，具有传统儿童文学的一切启发性和规范化的端倪。

# 现实主义精神在幻想 艺术中的不同显现

——张天翼、叶圣陶童话思想比较论

王泉根

无论从何种角度考察，童话这种在艺术上进行天马行空式的无羁人、物组合和时、空安排的文体，无疑浸透着浓郁的浪漫色彩。但是，无论观照何种体式的童话——常人体、拟人体抑或超人体，归根结蒂，它们都是写人的，都没有离开生活在现实土壤上的人。文学是人学，童话同样也是人学，同样能够表现现实主义精神：直面社会，反映人生。现实主义精神在幻想艺术中的显现，不是看作家采用了何种表现手法，也不是看作品模拟现实生活色调的浓度，而是看其在多大程度上揭示了社会生活的内在本质并提出了作家对现实人生的美学评价。在这里，沟通童话的浪漫色彩与现实主义精神的，不是别的，正是真实的生活。正如车尔尼雪夫斯基所指出：就艺术作品是作家的倾向、思想、热情的表现而言，“现实中没有和艺术作品相当的东西，——但只是在形式上；至于内容，至于艺术所提出或

解决的问题本身，这些全都可以在现实生活中找到”<sup>①</sup>。

在中国，这个经验早已由现代文学史上两位童话大师的作品——二十年代叶圣陶的四十篇短篇童话和三十年代张天翼的三部长篇童话<sup>②</sup>所提供和证明了。他们的作品无疑是拥抱幻想艺术的杰作，但却都具有文学上的现实主义精神：折光地反映出作家所处时代的现代人的精神性格和人世相，表现出对生活鲜明的爱憎。当然，由于作家的气质、性格、思维角度的不同，出现在他们笔下的童话形象及沉淀其中的现实主义精神自会有某种区别。正是这种区别，铸成了这两座童话丰碑各自的艺术个性与历史地位，显现出他们独特的艺术追求和面对孩子世界的永恒微笑。

## A、微 与 宏

叶圣陶在成为童话家之前，已是一位成熟的小说家，也是一位有着将近十年教龄的小学教员。长期的“教书匠”生涯与对社会下层民众的熟谙了解，使其早期小说形成了一种独具的倾向：注重反映当时教育界的现状以及半封建半殖民地制度下城乡人们的生活和心态，“从微小事件上透

① 见《西方文论选》下册第414页，上海译文出版社1979年11月版。

② 据商金林编《叶圣陶年谱》（《新文学史料》1981年第一至四期）史料统计，叶圣陶有少数童话写于三十年代，此取其大部分童话写于二十年代而言之。又据沈承宽等编《张天翼文学活动年表》（《新文学史料》1981年第二期）介绍，张天翼的《金鸭帝国》第一、二卷于1942年在《文艺杂志》上发表，但此书的前身《帝国主义的故事》则是在1938年《少年先锋》上连载的，故张天翼早期的三部长篇童话主要写于三十年代

出时代暗影”(王统照语),或提出值得思考的社会问题,或表现自己对生活的感受;有的作品(如《春游》、《潜心的爱》)则抒发了作家不满现实而又无可奈何的心情,把主观理想寄托在“爱”和“美”的空想上。这种思想倾向必然要深刻影响作家同时期的童话创作。如同他的小说多以“平凡人的生活故事”为题材一样,他的不少童话所写的也是童话世界中“平凡人”的“微小事件”。例如:一对迷路的少男少女在一个奇怪的陌生人帮助下乘坐小白船回了家(《小白船》);芳儿梦见自己把用星星做成的光环作为生日礼物献给慈母(《芳儿的梦》);乐于为他人挨打、受饿、做好事的“傻子”自我感觉良好(《傻子》);工厂的“大喉咙”为了不吵醒大人小孩的睡梦清晨不再吼叫了(《大喉咙》)。这些作品大都弹唱着梦幻般的童话牧歌,向小读者细语着温情脉脉的人生理想;作家虽已注意到下层人民的不幸命运并极表同情(如《画眉鸟》),但他却幻想让受苦人在“爱”和“美”的氛围中得到精神上的慰藉,因而不能不影响作品的现实主义精神。文学研究会同人对叶圣陶的创作思想有着比较深切的理解,茅盾指出:“在最初期,叶绍钧对于人生是抱着一个‘理想’的——他不是那么‘客观’的。……他以为‘美’(自然)和‘爱’(心和心相印的了解)是人生的最大的意义,而且是‘灰色’的人生转化为‘光明’的必要条件。‘美’和‘爱’就是他对于生活的理想。”<sup>①</sup>郑振铎认为:读叶圣陶的早期童话,“显然可以看出他努力

<sup>①</sup> 茅盾:《中国新文学大系·小说一集》导言,上海良友图书公司1935年版。

想把自己沉浸在孩提的梦境里，又想把这种美丽的梦境表现在纸面”，他要用自己的笔去描画“一个美丽的童话的人生，一个儿童的天真的国土”<sup>①</sup>。

但是，叶圣陶毕竟是一位追求着崇高人类理想的作家，他始终立足于极高的精神层次去俯视生活，观照和反思人类的精神存在。他一直都在苦苦地上下求索，燃烧着骚动不宁的心绪。他发起并投身“为人生而艺术”的文学研究会就是他入世、忧世的象征。超然和介入曾一度构成了叶圣陶心态的两面，也构成了他笔下童话世界的两面，它们往往交织在一起，组合成杂色的画面：既有憧憬“美”与“爱”的诗化意境（如《小白船》、《甜》），也有用沉重的笔调抚摸不幸人生的冷峻图画（如《克宜的经历》、《稻草人》），甚至有对“强盗的世界”发出愤懑“咒诅”的骚动场面（《鲤鱼的遇险》）。他善于通过动植物的眼睛，从微观的角度，多侧面、多层次地描摹具体、真切的社会生活；透过童话王国的种种“微小事件”，曲折地展示现代人生的诸种问题，表现出作家对生活的一种忧患意识和对下层民众命运的深切关注。随着时代发展与作家世界观的转变，叶圣陶的童话越到后来，对现实人生的哀切呼号就越“浓厚而且增加重要”<sup>②</sup>，而“美”与“爱”的主观理想则日渐淡化。到他后期的童话，如《皇帝的新衣》（1929）、《熊夫人幼稚园》（1931）、《火车头的经历》（1936）等，更进而暴露和讽刺现实，以战斗者的姿态，奋力批判这个“强盗的世界”，使

① 郑振铎：《〈稻草人〉序》。见《稻草人》，上海商务印书馆1923年8月版。

② 见郑振铎《〈稻草人〉序》。

作品有了更大的思想容量与现实涵括力。这种复杂的现象融会交并，构成了叶圣陶童话文学的复杂情绪。从梦幻的世界走向现实人生，“把成人的悲哀显示给儿童”<sup>①</sup>——这就是叶圣陶童话思想的发展轨迹。犹如淙淙小溪聚合汇流而成洪波大浪一样，叶圣陶童话是以无数平凡人的“微小事件”聚合成日益浓重的现实主义精神，对社会现实作出日益有力的“咒诅”与批判，从而“给中国的童话开了一条自己创作的路”<sup>②</sup>——一条现实主义的童话创作道路。

与叶圣陶的童话创作道路不同，作为三十年代左翼文坛“新的战士”的张天翼，从一开始涉足童话，就大步迈向现实主义，大刀阔斧地把现实送给儿童，实践着自己已经认定的文学要“表现出真实的人生来”的文艺思想。他充分利用长篇童话的优势，以粗线条的形态勾勒出宏大开阔的社会生活画面，力图从较高层次向小读者展示出一个具有现实社会宏观框架与本质矛盾特征的艺术世界。《大林和小林》以兄弟俩的两种经历、两种命运为发展线索，巧妙地刻画了上层社会与下层社会、资产者与无产者、压迫者与被压迫者各自的精神面貌及他们的矛盾斗争，通过富于典型的生活画面，来展现中国苦难社会的现实主义的广阔背景。《秃秃大王》则用强烈夸张和闹剧型的全息构思大面积地折射人生，观照人生，作品既写了统治者欺诈弱小百姓的种种罪恶与荒淫的寄生生活，也写了人民群众奋起反抗、大战“秃秃宫”的感人场景，人、物穿插交汇，时、空无

① 见郑振铎《〈稻草人〉序》。

② 鲁迅，《〈表〉译者的话》，《鲁迅全集》第十卷，人民文学出版社1981年版。

羁组合,构建出一幅汪洋恣肆的全景式社会图画。如果说,《大林和小林》、《秃秃大王》采取的是截取生活长河中的横断面来大胸襟地拥抱人世的话,那么,《金鸭帝国》则力图对生活做纵断面的剖示,追求着一种史诗格局,具有时空跨度大、情节丰富、卷帙浩繁的特点。《金鸭帝国》正文开头的“引子”由三篇独特的“书”组成:《山兔之书》写创世纪与氏族社会;《鸭宠儿之书》写奴隶社会;《金蛋之书》写封建社会。而其正文则围绕着“大粪王”的发迹史与金鸭帝国的种种阴谋史,串连起一个个荒诞生动的故事,揭示出资本主义由原始积累向垄断资本进而向帝国主义发展的历史进程。这的确是一部“奇书”!象这种“史诗式”的长篇童话,在中国还是第一部,在世界童话史上也是罕见的。

(张天翼十分欣赏这部作品,一九四〇年十月,他在给友人的信中说:近已“写了一个长篇童话《金鸭帝国》,即《帝国主义的故事》之第一部,约三十几万字”,“我自己很喜爱这部稿子,觉得可以破童话界的记录”<sup>①</sup>。遗憾的是后因作者病贫交迫,未能完成。)

与这种“全景式”、“史诗式”的“宏观”结构相适应,张天翼往往通过鲜活生动、足以憾动小读者心灵的场景与闹剧来展开情节。如《大林和小林》中的出门遇险,鸡蛋变人、火车司机罢工、列车掉进大海、富翁饿死金银岛;《秃秃大王》中的逼债抢人、大王审案、大战狼兵、攻打“秃秃官”。至于《金鸭帝国》则通篇激荡着热闹喧嚣的氛围,流贯

---

<sup>①</sup> 张天翼:《致叶以群》,见《张天翼研究资料》,中国社会科学出版社1982年版。

着进奔突发的冲力。这种大开大合、快节奏的手法，在开拓生活的广度与深度方面，显然更有助于加强童话文学的现实主义精神的浓度，扩大作品的涵括力。

应当指出，张天翼童话的这种艺术追求与作家的生活经历有着密切的关系。张天翼从小就跟随命途多舛的父亲走南闯北，成人后又干过职员、教员、记者、编辑等多种职业，生活阅历的丰富使其有机会广泛地接触各阶层的各类人物，并得以熟谙世风民俗、方言土语。这种经历较之青年时代长期隅于江苏乡镇执教小学的叶圣陶，自然要丰富复杂得多。作为一个作家，这种丰富复杂显然是大有好处的。当他一旦找到一种可以充分发挥自己的想象力并自由消化生活积累的艺术形式时，就会把对社会人生的思考、观照，把积压的时代的苦闷，借助幻想艺术（童话）这个突破口渲泄而出，流布成为斑斓奇异的文学现象。比之小说，童话可以来得更为大胆、自由，上天入地，纵横捭阖。自然，长篇童话这种特定的形式也为作家“全景式”、“史诗式”的写法提供了某种方便；或者说，张天翼正是明智地看到了“长篇”更有助于表现现实生活的宏富多彩，有助于小读者认识、观照这个复杂多变的宏观世界，他才采用这种形式的。为什么张天翼早期的童话创作都是长篇而无短制？这确是引人深思的。

## B、讽与刺

叶圣陶在谈到自己的小说创作时，曾多次说过“讽”



这个字：“当时仿佛觉得对于不满意不顺眼的现象总得‘讽他一下’，讽了这一面，我期望的是在那一面，就可以不言而喻。所以我的期望常常包含在没有说出来的部份里。”<sup>①</sup>“讽”是叶圣陶小说创作现实主义精神的重要显现与特色。这里的“讽”有讥讽、嘲讽、讽喻、讽刺。他讥讽小市民庸俗、守旧、冷漠、无聊的灰色生活（《一个朋友》、《外国旗》）；嘲讽某些知识分子卑怯自私、随遇而安的病态心理（《潘先生在难中》）；讽喻那些空有理想而又顾虑重重、不敢与旧势力抗争的人（《校长》）；也有尖锐地讽刺和抨击旧教育的黑暗腐败与不合理社会种种世相的作品。流贯于叶圣陶小说创作中“讽他一下”的思想特色也同样流贯于他的童话作品，在其后期童话中尤为明显。

“讽”来自作家对生活鲜明的爱憎。《古代英雄的石像》讥讽了那些脱离民众、根基不稳、迟早势必垮台的“英雄”；《熊夫人幼稚园》借助虎儿、鸡儿、猴儿、猪儿之口，讽喻了弱肉强食的现实社会对幼小一代心灵的扭曲；《富翁》所嘲讽的是拜金主义的思想病毒：人人发了大财不再劳动的结果，反使食品断绝、饿殍遍野。取材于安徒生同名童话的《皇帝的新衣》则辛辣地讽刺和抨击了独裁专制、压制民主、不堪一击的统治者形象。“讽”也来自作家深厚的人道精神。含羞草为什么要“含羞”？《含羞草》这样告诉小读者：原来它是在“代替不合理的世间羞愧”：病人进了医生的门，却得不到应有的治疗；当局要修壮丽的市场，却把

---

<sup>①</sup> 见《叶圣陶选集》自序。

穷人撵出草屋。透过这株“羞愧”的含羞草，不正可以感受到人道主义思想的震荡？我们与其说作家在这里抨击世道人心，倒不如说他主要是意在讽喻：讽喻不能解民于倒悬、不能改变现状而只能默默地感到“羞愧”的知识分子。这种带有“自我批判”性质的“讽”，无疑是作家对人类存在的超越性思考所流露的人道主义思想的显现。这种思想在《稻草人》中体现得尤为强烈：亲眼目睹老农妇、渔家妇、弱女子不幸遭遇的《稻草人》，徒有一番同情心，它既不能向老农妇报告虫灾蔓延的消息，也不能跑去拯救跳河的弱女，而只能“象树木一样，裁定在那里，半步也不能移动”，最多只是“摇动扇子更勤”。在这里，作家是用冷峻的笔，讽喻了对改变现状无能为力的知识分子的困惑心理。叶圣陶曾说过：他写的“稻草人”正是一个富有同情心，却又没有力量和办法可以改变环境、帮助别人的人，他是不自觉地写出了旧社会知识分子的苦恼<sup>①</sup>。讽了这一面，作家所希望的正是在“没有说出来的部份里”：希望有力量变革这不合理的世道，解民于苦难深渊。这种力量我们在《皇帝的新衣》、《火车头的经历》中看到了，这就是觉醒了的人民大众的力量。“讽”使叶圣陶童话深化了现实主义精神。读他的童话，尤其是后期“成人的灰色云雾”较为浓重的作品，给人的感觉是：凝重多于轻灵，微叹多于奋争，哭泣多于笑语，有时甚至流露出无可奈何的忧患感。但正是在这种氛围中，不知不觉地“把成人的悲哀”显示给了儿童，从

---

<sup>①</sup> 《叶圣陶谈科学童话创作》，1982年6月15日上海《文汇报》。

而“引起孩子们对现实生活的兴趣、并关心周围发生的事”<sup>①</sup>。

如果说，叶圣陶童话对“世间种种不合理而且丑恶的状态”是偏重于“讽他一下”，那么，张天翼童话则是偏重于“刺他一下”。这种“刺”，既有对假恶丑现象的冲刺、讽刺，也有对黑暗势力的劈刺、拼刺。于涉世未深的小读者观之，他的作品是一种深刻的刺激因素——透过幻想世界的帷幕，看到活生生的现实；而对于涂炭民众的统治者，他的作品则如芒刺在背，有着极强的战斗性。《秃秃大王》、《大林与小林》曾数次被禁即是明证<sup>②</sup>。

张天翼在谈到自己从事儿童文学创作的动因时，这样说过：“当时不论是给孩子们写童话，还是写小说，都是为了使少年儿童读者认识、了解那个黑暗的旧社会，激发他们的反抗、斗争精神”，同时也“使他们感到做一个不劳而获的剥削者、寄生虫是多么可耻与无聊。”<sup>③</sup>鲜明的政治倾向性与教育方向性决定了张天翼童话现实主义精神的力度。在他的笔下，正面人物总是灵肉正常的形象；对于反面人物，则用漫画式的笔调，勾勒出他们丑怪的嘴脸，刻画出这帮群丑们的肮脏灵魂与罪恶勾当，并不时投以愤怒

---

① 见英文版《〈稻草人〉序言》。

② 据沈承宽等编《张天翼文学活动年表》介绍：1933年，国民党当局以“鼓吹阶级斗争”的罪名查禁《大林和小林》；同年，《秃秃大王》在《现代儿童》发表后，也被当局查禁，没有登载完。1941年，孩子剧团在重庆演出据张天翼同名童话改编的《秃秃大王》，也遭当局查禁，后改名为《猴儿大王》才又上演。

③ 张天翼：《一切为了使孩子们受益和爱看》，《张天翼作品选》，中国少年儿童出版社1980年6月版。

的一击，以匕首般锋利的笔触，直刺他们的心脏。他让小林用神异的铁球砸死把两个工人当鸡蛋吞吃的老板四四格；他使堕落为寄生虫的大林（唧唧）先是掉进大海挣扎，继而饿死在遍地金银的富翁岛；他召唤铁路工人起来罢工，组织浩浩荡荡的群众队伍，冲进“秃秃宫”……在张天翼笔下，反面形象从脸谱到灵魂都是极端丑恶的，他们的结局都没有好下场。有人说这种“类型化”的人物是张天翼“没有采用现实主义的手法来描写童话人物”的结果，而我认为，这正是张天翼童话强化现实主义精神战斗品格的重要特色。没有“刺”就没有张天翼童话的个性。诚然，统观这种“刺”的描写，某些地方或有“图式化”、“失之油滑”之嫌。但当作家以一种战斗的激情，运用童话的特殊艺术手法，所向披靡地向旧世界冲刺之时，面对这样激动人心的艺术氛围，小读者（和大读者）的注意力自然更多地集中于真与假、善与恶、美与丑的搏击和较量，集中于幻想艺术所折射的现实生活的新的信息、新的动势，集中于人物的命运、斗争的成败和沉淀其中的时代精神。笔者认为，在三十年的童话创作中，张天翼作品的现实主义精神确实达到了现代童话创作所未能企及的地步，这就是使童话具有鲜明的政治倾向性和社会功利性，成为激励、教育少年一代的爱国热情与革命精神的有力武器。

### C、潜 与 显

“冷静的观察”和“客观的描写”是叶圣陶创作的一个显

著特色。他一般不在作品中直接表露自己的思想观点，更少有议论或说教的文字，而只是“冷静地谛视人生”，“诚恳的，严肃的”写着世间的人和事，把自己的思想意识、审美情趣沉潜在真实的、深厚的客观叙述中，或表现在对人物的内心精神心理的批判上。用他自己的话来说，就是努力“把自己表示主张的部分减到最少的限度”<sup>①</sup>。自己的观点“常常包含在没有说出来的部份里”，“寄托在不著文字的处所”<sup>②</sup>。这种“潜”的内向个性形成了叶圣陶作品的一种独特风格：表面冷静，中心热烈，看似朴素平淡，却又含蓄清远，给人以回味与思索。他的童话创作也同样具有“潜”的特色。他认为写给儿童看的作品，切忌居高临下、耳提面命的说教：“教训在教育上是一个愚笨寡效的法子，在文艺上也是一种不高明的手段”，“儿童文艺里更须有一质素，其作用和教训不同，就是感情”<sup>③</sup>。他是以一个小朋友的身份，向小读者娓娓动听地讲解着童话世界发生的故事，把自己的感情和见解沉潜在生动丰富的叙述中，启迪小读者去思考、领会其中的道理。如前所述，叶圣陶的前期童话大多沉潜着“美”与“爱”的主题。他认为只要大家本着爱、善之心待人处事，生活中的难题就会迎刃而解（《小白船》、《傻子》）。世上之所以有种种不合理的现象，就是因为人们丢失了友爱之心（《眼泪》）；有了心心相印的同情与理解，生活就会复归安宁，大人孩子就可再做好梦

---

① 叶圣陶，〈随便谈谈我的写小说〉。

② 〔叶圣陶选集〕自序。

③ 叶圣陶，〈文艺谈·八〉，1921年3月22日《晨报副刊》。

(《大喉咙》)。大致从《鲤鱼的遇险》以后，他的童话旨在启迪孩子们认识、关心“周围发生的事”，了解现实生活中“成人的悲哀”。《稻草人》、《克宜的经历》，让孩子们看到了二十年代工农大众的苦难命运；《慈儿》揭露了“战之罪恶”；《瞎子和聋子》写人与人之间关系的冷漠；《蚕和蚂蚁》体现了“劳工神圣”的思想；《火车头的经历》通过拟人化的火车头形象，再现了“九一八”事变后青年学生高涨的爱国热情。当叶圣陶有意识地把与现实斗争有关的重大题材引入童话创作时，他也不是以抽象的说教去演绎主题，而是善于通过童话形象自身的行动和情节发展来体现作品的思想倾向。从某种角度说，读叶圣陶的童话似乎更要有生活经验与思辨能力，对于年长一点的孩子，更为适宜。文如其人。叶圣陶创作的这种特色与作家个性不无关系，夏可尊曾这样说过：“只要与作者（指叶圣陶——引者注）相识，谁都知道他是一个中心热烈而表面冷静默然寡言笑的人吧。中心热烈，表面冷静，这貌似矛盾的性格是文艺创作上的重要素地，因为要热烈才会有创作的动因，要冷静才能看得清一切”。<sup>①</sup>这话是颇有道理的。

与叶圣陶的个性不同，张天翼是一位富于机趣、幽默、外倾性格的作家。他的友人说他“有一肚子笑话和故事”，“毫无保留地敞露出全部心灵，使你感觉到在你面前的简直是个天真无邪的小孩子。”<sup>②</sup>人格即文格。张天翼的这种外倾气质与活跃心灵一旦倾注到被称为“快乐的文学”的儿

① 夏可尊：《关于〈倪焕之〉》。

② 见《张天翼研究资料》第87页蒋天佐文与第104页王西彦文。

童文学创作之中，势必凸现出作家的鲜明个性，留下他审美情趣的独特印记，从而形成主题明晰、形象明朗、文笔明快的特色。张天翼不喜欢向小读者沉潜自己的观点，他认准童话文学一要有益孩子，二要使他们“爱看，看得进，能够领会”<sup>①</sup>。“显”正是他达此效应的机智手段，对于小年龄的读者尤为切合。这种“显”渗透在针对性与速写性两个方面。他的童话有着明确的针砭社会现实生活的指向意识，敏感着时代跳动的脉搏，因时而发，有的放矢，以导引小读者认识“真的人”、“真的世界”与“真的生活”。<sup>②</sup>《大林和小林》、《秃秃大王》旨在呼唤着未来一代“起来反抗、消灭所有的‘四四格’以及他们的狐朋狗党”<sup>③</sup>，鲜明的政治倾向性使这两部童话成了三十年代左翼文坛革命儿童文学的代表作。写于抗战烽火中的《金鸭帝国》，其批判矛头直指日本帝国主义，凝聚着作家对侵略强盗的满腔愤怒与仇恨心理。象这种运用幻想艺术迅速反映重大的社会事件、表明作家倾向性的作品，在中外童话史上是一个创举。

张天翼是一位善于运用速写手法写作战时小说的快手，他曾把抗战时期创作的最有影响的一组短篇（《华威先生》等）总名为“速写三篇”。他的童话也往往含有速写成分，《金鸭帝国》尤为明显。速写来自作家对生活内在节奏急促性的感应。战地烽火限制了张天翼从容地品味、构筑童话

---

① 见张天翼《一切为了使孩子们受益和爱看》。

② 张天翼：《秃秃大王》序，见《秃秃大王》，上海文化生活出版社1937年版。

③ 张天翼：《奇怪的地方》序，见《奇怪的地方》，上海文化生活出版社1937年版。

的心境，他以一种急促的笔调，向小读者报告着这个世界已经发生和正在发生的事情：金鸭帝国的诞生、发展，帝国内部矛盾的纠葛，大粪王的暴发致富，肥肥公司和香喷喷公司的合并、垄断……形形色色的阴谋活动，曲曲折折的大小事件，急匆匆地展示在小读者眼前，有的是与生活的快节奏形成一致的节律，难得有从容、深沉的揣摩与均衡。这种建构具有一种迅速推移、转化和突进的速度感，并由此拓宽了童话艺术的时空建筑，它既切合当时少年的接受心理，也适应战争年代动荡生活的总体需要。诚然，过于“明显”与“敏锐”地紧逼现实，似使作品疏于雕琢，留有粗线条勾勒的某种不足。但这并不妨碍《金鸭帝国》现实主义精神的显现，比之《大林与小林》、《秃秃大王》，恰是更加强化与浓重了。在战争年代的特殊环境里，这种用“速写”手法构筑的童话，能使小读者更快地感应到现实世界的风云雷电，认识了解急剧变化的生活节奏，从而“激发”起他们对侵略者的仇恨心理和“反抗、斗争精神”。

现实主义的一个基本要求，就是直面人生，忠于现实，反映出生活的真实。运用童话这种特殊的幻想艺术来拥抱文学上的现实主义精神，折射半封建半殖民地中国社会的诸种矛盾及新生的光明面和腐朽的阴暗面的交替斗争，告诉小读者“真的人”、“真的世界”与“真的道理”，这是中国现代童话创作的一个显著特色与重要收获。叶圣陶、张天翼的童话正是这方面的典范，他们的追求与努力为后起的作家提供了成功的艺术前提与新鲜经验。如果说，二十



年代叶圣陶的短篇童话是以满蕴着“讽他一下”的冷峻笔触，通过“微小事件”来暴露、针砭现代中国的诸种人世相、社会相，以反映下层民众的痛苦和愿望开辟了童话创作的现实主义道路，那么，三十年代张天翼的长篇童话，则是以“刺他一下”的战斗激情，紧密结合当时社会的重大斗争，与祖国的命运和人民的呼声相应答，显示出自觉追踪时代精神的主体意识，从而把现实主义的童话创作推向了新的阶段。微与宏，讽与刺，潜与显。这两者的交融、补偿、综合，构成了二、三十年代童话文学现实主义精神丰富多样的格局，从多方面帮助、引导着新生一代认识人生，走向成熟。他们的作品不但成了“时代的生活和情绪的历史”（高尔基语），而且对当时以至以后的整个中国儿童文学的创作思想起到了惊醒、感奋的作用，产生了深远的影响。这个结论迟早必将写入中国儿童文学的光荣史册。

一九八六年八月十日草于重庆，十一月七日改定。

# 六十余年来的张天翼研究

杜元明

在中国现代文学史上，人们对张天翼的研究是紧跟着他的创作的脚步一起前进的。从一九二三年（即张天翼走上文坛的次年）至今，关于张天翼的研究或评论文章已发表了三百余篇，研究的领域涉及到作家的生平、文学活动、创作成就、理论著述和文艺思想，等等。尽管研究起起落落，断断续续，质量也参差不齐，但毕竟已有了为数可观的研究成果，而且随着时间的推移，研究的水平也有日趋提高之势头，这是值得高兴的。

回顾是为了前瞻。为了检阅以往的研究成绩，推动研究的深入发展，本文拟就笔者目之所及，对六十多年来张天翼研究中各个阶段所获得的成就，尤其是迄今已取得的重要突破，以及研究中的不足等问题，作一个概要的评述，以就教于文坛前辈和同行们。

对张天翼的研究起步于一九二三年。这一年，朱戟在《半月》半月刊第二卷第十九期（6月14日出版）上发表了第一篇评论张天翼的文章——《我之侦探小说杂评》。该文将还在中学读书的习作者张天翼放进当时侦探小说作家中作

了比较，指出：侦探小说“新进家中当推张无净（即作家本人最早的笔名——引者）先生所作之《徐常云侦探案》为首。虽情节略嫌草率，然彼年未满念稔能为此不背人情之侦探作品，已是令人咋舌而倾佩不止矣。”这一评论显然过于简略，只能算作印象式的观感而已，但它使后人听到了同时代人对张天翼早期习作的评价，并且透露出作家的非凡才华，是有其价值在的。从一九二二年至一九二八年，张天翼发表的作品（小说、散文、小品等）共有二十二篇，但评论文章却仅有朱戟的这一篇，可见二十年代还谈不上有真正意义的张天翼研究可言。可以称之为研究的，还是从朱文问世的八年之后——即张天翼成了左翼文坛的“新星”以后才开始的。此后的半个多世纪里，我们可以分为以下几个时期，对张天翼研究作一个历史回顾。

### 成绩斐然的左翼十年

从一九二八年底至一九三七年“七七”事变前，在这个人们公认的左翼十年里，张天翼作为“左联”优秀青年作家大显身手，写下了他一生中得以传世的大部分小说。这十年，既是张天翼创作丰饶的年代，也是对他的研究成绩斐然的时期。从文学巨匠鲁迅、茅盾，到“左联”著名的活动家瞿秋白、冯乃超、钱杏邨、胡风等，都对张天翼的创作投以热切企盼的目光，以各种方式撰文及时地评介了张天翼的文学成就，对其创作弱点也作了直捷坦诚的批评。当时的文学批评界人士对张天翼的创作也很关注，评

介他的文章屡见于报刊，因而使张天翼研究第一次出现了活跃的局面。

谈及这一时期的张天翼研究，我们不能不首先提到鲁迅。鲁迅是张天翼的发现者和培育者。张天翼的第一篇现实主义小说《三天半的梦》曾被退稿，是在感到“灰心了”的情况下寄给鲁迅的。“鲁迅先生看了，立即给他回信说，作品有些地方虽不很成熟，但可以发表，并鼓励他以后多写。后来这篇作品只根据鲁迅的意见——认为作者署名‘某汉’有些破坏作品的严肃性，而改署‘张天翼’，于一九二九年四月在鲁迅、郁达夫主编的《奔流》一卷十期发表了。张天翼回忆说：“这给予我极大的鼓舞，使我有信心继续写下去。”（见沈承宽：《呕心沥血育新人——谈鲁迅对张天翼的影响和培养》，1981年12月2日《人民日报》）此后，鲁迅对张天翼的创作又有亲切的勉励和引导。如鲁迅指明了张天翼的作品“有滑稽的风格”，同时，又指出他当时的短篇小说存在着“过于诙谐”和失之油滑的缺点；又如鲁迅及时地肯定张天翼的进步，指出他的“近作《仇恨》一篇颇好”，并致书张天翼说：“你的作品有时失之油滑，是发表《小彼得》那时说的，现在并没有说；据我看，是切实起来了。但又有一个缺点，是有时伤于冗长。将来汇印时，再细细的看一看，将无之亦毫无损害于全局的节，句，字删去一些，一定可以更有精彩。”张天翼对此牢记在心，把克服噜嗦冗长、力求朴素简练作为自己进取的艺术目标，直至写出象《华威先生》那样精警的作品来。鲁迅对张天翼的创作要求严格，但当他的作品受到别人并非确切的批评

时，鲁迅又挺身而出，为之申辩，如他写信给《涛声》编者陈思（即曹聚仁），表示自己不同意他对张天翼小说《蜜蜂》所作的批评，即是一例。此外，鲁迅还多次向外国人热情地推荐张天翼的作品。鲁迅对张天翼创作的批评、指引和扶掖，为文艺研究怎样体现科学性、说服力和对创作起直接有力的促进作用，作出了表率。

“左联”时期，瞿秋白对张天翼的创作也颇关切。关于张天翼，瞿秋白写过四篇批评文字，其中不乏深刻独到之见。例如，他精辟地阐述了张天翼作品所形成的“挖心”文学主题的意义：“……穷人用不着忏悔，穷人用得着的是挖心——挖掉‘奴隶的心’，越挖得干净，斗争的胜利越有把握”，“一九三二年发见了这种‘挖心文学’的萌芽，张天翼的《二十一个》、《面包线》……这些作品里面反映着‘下等的’小丘八儿的改造，反映着他们的转变。自然，这都还不过是初步尝试的作品”，“可是这已经是很大的进步”，因为它们“反映着‘反财神’的斗争的某一方面。”（《瞿秋白论文学·忏悔》）这实际上是把张天翼的创作与无产阶级反剥削、反压迫的政治斗争联系起来，而从时代对文学的要求、文学对时代斗争的反作用的角度，对张天翼的文学业绩作了高度的评价。其次，瞿秋白同鲁迅一样，也肯定了张天翼的创作具有独特的个性和艺术特长，指出：“天翼的小说，例如《二十一个》之类，的确有他自己的作风，他能够在短篇的创作里面，很紧张的表现人生，能够抓住‘斗争’的焦点。他的言语，也的确是人话”，并寄望于张天翼发挥自己长于短篇创作的优势，认为“如果作家尽力于短篇

的作品，他一定能够胜任愉快的运用他的天才”。这些见解都是颇有见地，言约意深的。但是，瞿秋白的批评也有失当之处。如对于张天翼的长篇小说《鬼土日记》，他固然也体谅到作者在那样黑暗的环境里不得不说些“无可奈何的鬼话”，亦即不得不采用隐晦曲折的表现手法，但他又相当武断地判定作者《鬼土日记》中所表现的“这种题材，顶适宜的方法，是用社会科学的论文来叙述。这才可以不怕图解化”，而“当作小说看，就不能够不说题材方面是很不适宜的。”进而，他又说这个长篇所描写的“‘鬼土’里面没有一个真鬼。幻想的可能没有任何范围”。虽然他也认为“鬼并不是不能够画的”，但他又具体举出“袁世凯的鬼，梁启超的鬼……的鬼”那样的“还统治着中国”的“一切种种的鬼”，以及“还想统治全世界”的“孔夫子的鬼……”，然后责问作者：“我们要画鬼，为什么不画这些鬼呢？”这样的批评，完全抛开作品本身的涵义，也不顾及作者为什么要这么样写的意图，而主观地提出该写什么和该写什么去苛责作者，以至于得出结论：“《鬼土日记》里面只有人的鬼，而没有狗的鬼，没有牛马的鬼……”，并进而断言：“画‘人’不如画‘狗’，‘还是画狗罢！’”这就成了脱离批评对象所发的空论，是难以令人信服的。

同样的瑕瑜互见的批评，亦见之于李易水（冯乃超）等人的笔下。

李易水的《新人张天翼的作品》发表于“左联”机关刊物《北斗》创刊号（1931年9月20日）。它在张天翼从左翼文坛上起步不久，便及时地肯定了张天翼作为“新人”在文

坛出现的意义及其地位，还具体地指出了张天翼在“探求新的形式”的同时“要丢弃旧形式”（即“非现实主义，非写实主义的形式”），“而回到自然主义（即现实主义，当时又称之为自然主义——引者）的路上去”，并预言“它（指张天翼的创作——引者）必然的向另外一个形式——新写实主义发展去”的。这里所讲的“形式”，实则指艺术方法而言。亦即指出张天翼的创作摆脱了浪漫谛克和感伤主义倾向，运用了现实主义的艺术方法，并且还有向革命现实主义前进的趋势。这一评价对于张天翼研究是有重要的启示意义的。李文还正确地指出张天翼作品的语言具有“新鲜”的大众日常用语的特色，“至少他对于大众的语汇，总比其他作家来的多些”。李文在肯定了张天翼“所描写的士兵生活我们不能不承认是非常确实如真，技术上是成功的”的同时，批评了张天翼笔下的正面人物有“模型”化的缺陷，缺少鲜明的个性化描写，这些都大体符合张天翼创作的实际。但是，当他指责“张天翼还不够十足的抓紧了新的个性”，并且分析其原因——“这一方面固然是客观的必然性，其次是作家本身的同路人的客观态度的结果”——时，其立论便露出了主观机械论的“尾巴”了。而这一观点，当时又得到了钱杏邨的应和。钱杏邨在其《一九三一年中国文坛的回顾》一文中，一方面肯定张天翼是一位“前卫作家”，认为他“所描写的人物都是真实的”，但又重复李易水的论点，不仅批评张天翼“没有十足的抓紧了新的个性”，而且得出了他的创作因而“即使离开了‘空虚’，依旧是没有‘充实’”的结论。这说明，李、钱二人都没有看准

张天翼的创作个性——暴露和讽刺旧的丑恶事物的特长，而不恰当地用一把各人通用的批评尺子去生硬地衡量张天翼的作品，因而作出并不合乎创作规律的批评。这不能不说是令人遗憾的。

“左联”时期，茅盾也是张天翼创作的有力的支持者和积极的介绍者。茅盾评论过张天翼的多篇小说，他认为张天翼“意识上是一位前进的作家，形式上，他有他新奇的作风”。茅盾评论张天翼的一个突出特点，是立论严谨，评析细密，且始终取着辩证分析的态度。譬如，对张天翼的长篇小说，当时的评论文章大体上持否定观点，但茅盾则坚持作具体的分析。如他评论张天翼的长篇小说《齿轮》，便首先肯定“《齿轮》这长篇小说，形式就是新奇可喜的，文字流利轻松，和作者的短篇小说相同。”而后才分析作品的缺点，指出其中几个知识分子“游离”于斗争之外，“他们的社会关系是一张空白”，作品对他们如何加入市民的抗日活动缺乏“具体的描写”，结构很“宽松”，“人物的个性极不显豁”，作者“太注意了引人发笑，而忽略了内容的锤炼”（《茅盾论创作·“九一八”以后的反日文学》）等等。这些批评都是具体而说理的，令人无法不予认同。又如关于张天翼的短篇小说《奇遇》，茅盾一方面肯定它“在技巧上说来，真是通篇‘无懈可击’的奇品”，“作者写得真好”；另一方面，又将它与《蜜蜂》、《一件寻常事》作对比，指出它取材上的“一大退步”，其原因不在于“奶妈问题”不应该写，而在于作者缺乏“深湛的命意”，即作者避开对“奶妈”命运的正面描写，却着力于写“豫子（就是那个奶



妈带的有钱人家的孩子，到这新奇环境奶妈的家）所见的种种新奇事物，竭力从孩子的心里加以猜想。而这一切，亦不过读着叫人发笑而已。”（《茅盾论创作·〈文学季刊〉第二期内的创作》）茅盾确实抓住了《奇遇》的弱点所在，虽然问题提得还不够尖锐。今天看来，《奇遇》写法的毛病，在于通过一个不懂世事的孩子的眼光，是很难写出“奶妈问题”这一社会现象的不合理性和它给奶妈们造成的惨痛后果的。也就是说，作者对题材的描写角度同它所要表现的主题是很不相称的。茅盾评论张天翼的又一特色，是他从思想与艺术相统一的角度，一贯注重对张天翼的创作作出美学的评价。茅盾赞扬张天翼“有别人所没有的文学才能——他的巧妙的讽刺和新的文体”（《茅盾论创作·〈文学季刊〉第二期内的创作》），这在对《齿轮》和《奇遇》的分析中已有所涉及，而在对《一九二四——三四》的评价中就更为突出。茅盾说：“作者很灵巧地给十年来最通行的‘青年型’记下一笔流水账，是辛辣的诙谐；尤其妙的，作者依着时代使小说中主人公的通信中的文字也有了三种以上的不同的形式”，如主人公在“一九二四年一月三日”所发一信的文体是所谓“五四青年式”，而到了一九三〇年八月，文体又变了，“他是所谓‘一九三〇年式’的青年”了（《茅盾文艺杂论集（上）·杂志‘潮’里的浪花》）三十年代，能从文体上点明张天翼创作特色的，茅盾是突出的一位。这对于拓展张天翼研究的视野，是颇有意义的。

“左联”时期的又一位张天翼研究者，是胡风。他在署名“胡丰”的《张天翼》里，开篇便论述了张天翼作为左翼

文坛“新人”的历史贡献。论文比之李易水更进一步，对张天翼创作的新特点、新面貌作了具体而切实的概括。他指出：在张天翼作品中——

那新的面貌是什么呢？

个人主义的虚张声势没有了；

使人厌倦的感伤主义由平易的达观气概代替了；

“恋爱与革命”的老调子摆脱了；

理想主义的气息消散了；

道德的纠纷被丢开了；

人工制造的“情热”没有影子了。

在他的作品里面能够看到的是——

知识人底矛盾，虚伪，飘摇，和绝路中的生路

……；

知识人在“神圣恋爱”里面现出的丑相……；

殉教者的侧影……；

大众的硬朗而单纯的面貌……。

他所抛弃的正是当时进步的知识人所厌恶的，他所取来的主题正是他们所看到的所自以为理解的，再加上他的运用口语，创造活泼简明的形式以及诙谐的才能，他之所以给予了当时的文艺一个鲜明的“新”的印象，不是并非意外的么？（引文中的删节号为举例作品，略——引者）

胡风还正确地指出张天翼“已由‘新’人转成了最流行

的作家之一。……那些主题的多面的发展和诙谐才能底圆熟，使他一天一天地扩大了读者社会”。他对于张天翼创作题材的特色——善于眺望和描写“小康者底灰败世界”和“吸血兽”，并从中透露出“进步的意识”和“憧憬”的分析，他对于张天翼的长于对比、夸张、“关照——笑”和“漫画家”的本领，对于其小说语言的简明和口头的语汇，以及他的熟悉儿童心理和给“儿童文学里面注入了一脉新流”的肯定，尤其是指明张天翼走着的是一条“现实主义的路”，这些都是很有眼力的；他对于张天翼小说的写时代新人“没有个别的面貌”和缺乏心理变化，以及某些篇什存在着自然主义描写的批评，也是不无道理的。但是胡风的某些论断也有失之偏颇之处。最明显的，是他的评论缺乏辩证的发展的观点。如张天翼本人所指出：胡风的论文“评我处理人物太素朴，浮滑，这一点都论得很对。我自己也感觉到了。我正努力想改正这些。胡风这篇论文，我觉得有点不够的是：他只是作了横的分析，而没有纵的来处置一下。”（张天翼：《关于批评》，1937年5月9日天津《大公报》）所谓“纵”的“处置”，就是要用历史的发展的观点来评论作家及其创作。胡风的论文缺少的正是这种“纵”的考察。如他批评张天翼小说“主题”和“人物”都“非常单纯”、甚至“常常只是作者所预定的一个概念一个结论的实演脚色”，描写中有“非真实的夸张”等缺点，不能说张天翼初期作品中不存在，但是，在胡风写这篇论文的一九三五年，这些毛病已被作家在创作实践中克服了。以人物描写为例，张天翼发表于一九三四年的《包氏父子》、

《万仞约》、《善女人》、《清明时节》、《友谊》等中短篇小说，其人物性格内涵就较为丰富、复杂和多变，决不是什么“简单”“素朴”。胡风不对作家的创作作“纵”的考察，不联系作家本人的全部作品来立论，用的是一种形而上学的批评方法，这就难免得出“跛脚”的结论了。至于胡风批评张天翼创作时同自己笔下的人物似乎“隔着一个很远的距离”，“超然物外，无动于中”，如同安坐于“高台”之上“只说出‘公平’的观感”。这些话我们听来也不新鲜，因为这些不过是李易水关于作家写人叙事取“同路人的客观态度”的论点的翻版而已。

三十年代，还有一批关于张天翼作品的评论文章，它们或详或略，或褒或贬，虽然不无可以商榷之处，但它们及时地评介张天翼的新作，对于扩大作家的影响，造成一种切磋探讨的气氛，其贡献是不可抹煞的。

在众多的评论文章中，胡绳祖所写的《“健康的笑”是不是？》（载《文学》第4卷第2期，1935年2月1日）堪称佳篇。它扣紧作家的艺术个性来立论，一开头就毫不含糊地指出：作家“有意想来‘幽默’一下的《洋泾浜奇侠》却不能不说是失败的作品”，“头几章并不怎么坏，可是到后边就不免带点儿‘油腔’了。”接着，又列举了幽默的不同表现形式——有“含泪的苦笑”的，有并非“苦笑”而是“善意的谑笑”的，还有“觉得什么都不行的毒辣的冷笑”的，继而又论及这一切不同的幽默的根源，即所谓“‘幽默’同而所以‘幽默’者不同之故，还不是受了时代和环境的决定，还不是受了个人生活经验的染色么？”在具体分析作品的成败所在时，胡文

也不乏独到的见地，如说：“所谓‘武侠小说’者，虽然出产地在‘洋泾浜’但成为一种社会现象，成为一部分落后民众的‘理想’的所谓‘武侠迷’，却在中国内地的各处”，“至少‘洋泾浜’不是个主要的地方。在‘洋泾浜’找‘奇侠’……只是一般小市民的好奇心的满足。这材料是比较的薄弱，然而张先生拉长了做，于是写到后来就成为勉强的‘苦笑’。”又如他将塞万提斯的《堂·吉珂德》与张天翼的《洋泾浜奇侠》作比较，指出：“塞万提斯写那小说的动机并不和张天翼先生一样。塞万提斯有意要讥笑的，不是那位‘悲哀姿态的骑士’吉珂德，而是那时候盛行的‘骑士文学’（武侠小说）……对于那‘骑士制度’本身，塞万提斯倒是很怀恋的”，然而张先生“是憎恨‘武侠迷’的，他是用了‘幽默’的形式去写他正面的意思的，可是讽刺的幽默的作品主要是从反面说，你从正面说，就更加难以写得好。”胡文还分析了《洋泾浜奇侠》的“笑”的失败：“《洋泾浜奇侠》一开头你就把那主人公的‘全身’看得雪亮了，你已经知道他是何等样的人，因而你再往下看下去时，无非看他闹出多少‘笑话’罢了。这一点读者方面的‘心里’——只准备看书中的主人公再闹出些什么笑话，是张先生自己惹出来的，他自己惹的事，只好自己来收场，结果也就无意中自己弄成了为要叫人‘笑’而编造‘笑料’。于是书中主人公的一幕一幕的动作只成了‘笑料’，失却了‘发展中的人物’的意义，于是全书的苦辣的社会意义也在‘笑料’中隐晦了；于是最后因为‘笑’的太多，读者笑不出来了。”总之，胡绳祖的分析是切中肯綮、相当精彩的。值得指出的是，胡文通篇贯串着辩证分析的批评

原则，如他在批评《洋泾浜奇侠》是失败的作品之后说：“我们并不因此否定了张天翼先生的‘幽默’的天才。他有的！”例证之一，就是他的短篇小说集《移行》。文章指出《移行》“全书三分之二以上的篇幅，大体可以说是‘幽默’的笔调。尤其是第一篇《包氏父子》和最后一篇《欢迎会》是最好的‘幽默’作品”，“即使说是近年来‘幽默’潮中最杰出的作品，也不算过分吧。”文章对这个集子中各篇的“笑”的不同表现作了简明而独到的论析，如说同样是幽默，《我的太太》和《温柔制造者》是“轻松的谈笑”；《直线系》“用了磔磔的冷笑”；《包氏父子》开头读了让人笑，而结尾却让你“想笑也笑不出来”；而《欢迎会》又用了夸张笔法、幽默调子；把一个重大的问题、严肃的题材写出来。这样的审美把握是相当准确的。尤其是全文所分析的张天翼的幽默以及《移行》“写得认真”但却“吃力不讨好”的缘由，令作家本人也颇信服，说是“给了我很大的启示”。（张天翼：《关于批评》）此外，胡文对张天翼创作总的评判：“到目前为止，他的短篇比他的长篇好。他写紧张壮烈的场面，也不及他写‘幽默’的好。他的最大的才能在用轻松明快的笔调写人生的一个片断，——一个小事件，他就能使你笑，使你笑过后不得不皱眉头”，以及他能“拈取很小一点来写一篇小说”等等，都是很中肯的概括。作为一篇评论文章，胡文用轻松幽默的笔调来评论具有“幽默风格”的张天翼作品，那种口语化的散文笔法，自然亲切的文风，也是难能可贵的。

综观三十年代关于张天翼的研究和评论，我们看到：首先，这个时期的文学评论界，十分重视和关切张天翼的

创作，论及的作品之多，论者的人数之众，都是令人印象深刻的。这些评论文章尽管水平多异，但它们是作家置于当时的历史背景下来评判的，它使人听到作家的同时代人对于他的作品的反响，这是意义深远的。其次，那时的左翼文坛相当及时地肯定了张天翼作为“新人”出现的意义，充分评价了他的现实主义创作在当时对于扭转文坛风气所起的作用，这对于张天翼研究乃至整个中国现代文学研究，其价值都是不可低估的。再次，这个时期的张天翼研究并不忽略艺术分析，有的论者对张天翼的创作特色有精到的见解，对其弱点也不乏令人首肯的批评。

然而，这个时期研究中的缺陷也是明显的。突出的问题，是主观机械论的阴影不时徘徊于某些重要的批评文章之中。这表现为：一是对作家的创作个性尊重不够，看不到或轻视张天翼作为讽刺文学家的善于揭露社会弊端和嘲讽人性劣迹的特长，而笼统地要求他去写“新人”。如果说李易水和钱杏邨是在张天翼踏入左翼文坛不久作出的论断的片面尚可理解的话，那么，到了一九三五年，作家本人已出版了七本短篇小说集和五部长篇小说，而有人仍在重弹这类指责——如批评张天翼“描写的全是中国人性格中劣性的人物”，认为“文学的使命却是创造伟大的性格来感化人群的”，“小说中描写伟大人格的才能称为伟大的小说……希望极有能力的作家如张天翼应该开始向这方面去努力。”（顾仲彝：《张天翼的短篇小说》，1935年4月10日《新中华》第3卷第7期）按照这种“高论”，曹雪芹的《红楼梦》、鲁迅的《阿Q正传》、塞万提斯的《堂·吉珂德》、巴尔扎克的《高

老头》以及列夫·托尔斯泰、契诃夫等的作品，恐怕都不算是“伟大的小说”，因为它们都没有创造出“伟大的性格”，甚至相反，写的是有劣迹的卑微的性格，那样一来，文学史上还有几部够得上称为“伟大的小说”了呢？不错，新时代很需要塑造如恩格斯所提出的“叱咤风云的无产者”的伟大性格，但是，作家写什么不写什么，是由作家对生活的熟悉程度、同作家的美学情趣、艺术风格和创作个性等等紧相关联的。写伟大性格固然可以教育人、感动人，写劣性人物，如果能站在人类进步的立场上、真正深刻地揭示其本质并让人从作品对卑劣甚至丑恶的事物的鞭挞中看到作家的崇高的社会理想、美好的道德情操和高尚的艺术趣味，不也一样可以从作品的揭露什么、否定什么、批判什么之中，得到应当歌颂什么、肯定什么、发扬什么的深刻启示，从而受到教育和感化么？！无产阶级历来主张文学艺术的人物塑造应当多样化，作家的创作风格和艺术形式应当“百花齐放”，怎么可以排斥、否定作家对劣性人物的描写和讽刺呢？世界本来就是纷纭复杂的，人们的审美爱好也是多种多样的。张天翼的作品在三十年代以至今天拥有广大的读者，就证明着：革命的战斗的讽刺文学是无产阶级艺术世界中一簇常开不败的鲜花。否定了张天翼对劣性人物的描写及其暴露、讽刺的特长，岂非要从文学史上抹掉一个才华出众、风格独具的作家吗？

“左”的形而上学的批评又见之于责备张天翼的创作取了“同路人的客观态度”。这与指责作家“不能够十足的抓紧了新的个性”描写，实质上是一码事儿。令人莫解的是，把



作家对作品主人公(如《荆野先生》中的荆野和《三兄弟》中的王琪)那种“对于革命只知道‘应该’而不知道‘实在’”斥为“理想主义的要素”(李易水:《新人张天翼的作品》)。其实,在被革命潮流席卷进去的社会人群中,这号对革命只怀抱着想当然的“应该”而不明瞭其艰险的“实在”的人物,难道在生活中不是大有人在吗?对这号人物加以如实描写,难道不是文学的题中应有之义吗?张天翼在当时能够写出革命者身上的弱点和内心冲突、写出革命队伍的驳杂不纯,这正是作家对生活的发现和勇于写真实的现实主义精神的体现。张天翼当时对生活的描写确实是“客观点”,但立场、观点和倾向则是革命的、前进的,与无产阶级有同一目标并取同一步调的。张天翼的个别作品确有某些自然主义描写,但这也只是作家艺术表现方面的欠缺,与政治上的是否“同路人”问题扯不到一起,怎么可以将二者混淆起来呢?

形而上学的批评在当时之所以出现,当然是有其时代背景和思想文化根源的。人们知道,二十年代末三十年代初,中国共产党内的“左”倾机会主义路线对左翼文学阵营中的很多成员有着一定的政治影响,而当时从苏联传入的“拉普”的排斥非无产阶级作家的“左”倾教条主义文艺主张以及混淆世界观与艺术方法的界限的所谓“唯物辩证法的创作方法”,也被不少普罗作家当作“真理”加以接受。虽然鲁迅曾在“左联”成立大会上发表过批评“左”倾教条主义文艺论的著名讲话,但是,直到李易水的《新人张天翼的作品》(1931年9月20日刊出)和钱杏邨的《一九三一年中国

文坛的回顾》(1932年1月20日刊登)二文发表的时候,“拉普”的幽灵仍在“左联”内部游荡着。尽管“左联”执委会于一九三一年十月十七日通过的决议中,曾就“创作问题——题材、方法及形式”作过专门的决定,强调“要和到现在为止的那些观念论,机械论,主观论,浪漫主义、粉饰主义,假的客观主义,标语口号主义的方法及文学批评斗争(特别要和观念论及浪漫主义斗争)。”然而,由于“拉普”的错误倾向是一九三二年在苏联国内受到批判之后,“左联”才对之予以清算的,因此,三十年代初期在中国,“左”的“观念论、机械论、主观论”等不良倾向不仅在文学创作中有所表现,而且在文艺批评中也时有流露。一些作家、评论家正是拿了这样的“左”倾教条主义的批评尺子去品评张天翼的作品的。而其遗风所及,到一九三五年的某些评论文章中仍在重弹“左”的论调,这也就是不难理解的了。

### 大起大落的三、四十年代

一九三七年“七七”事变之后,张天翼迅即投身于反对日寇、救亡图存的伟大斗争洪流。抗战初期,张天翼在从事抗日爱国的文化宣传工作的同时,继续保持创作的多产势头,写出了为数可观的杂文、特写、政论、童话、小说和文艺论文等多种形式的作品,而小说《速写三篇》——《谭九先生的工作》(作于一九三七年十一月)、《华威先生》(作于一九三八年二月)和《“新生”》(发表于一九三八年十一月),更是达到了他的小说创作的艺术和艺术高峰。到一九四二年秋以后,因作

家本人积劳成疾，才被迫放下手中的笔。此后数载，张天翼贫病交加，创作基本中断，直到一九四八、四九两年，才偶有寓言作品问世。

在张天翼一生创作的这个巅峰期里，按理说对其创作的研究也应处于高峰的阶段。可惜由于战争年代交通阻塞，书刊出版发行艰难，加以缺乏学术研究的安静环境，因此，这个时期的张天翼研究反而远远落后于他的创作，对其创作的研究论文寥若晨星，即便是对其著名的《速写三篇》，也未见有潜心研究的精彩的专论行世。比较而言，关于《华威先生》的论争，还算热闹了一番，而且产生了强烈的反响，具有深远的意义。因而，这场论争就值得我们重视。

一九三八年四月《华威先生》在《文艺阵地》一卷一期上发表后，文坛遂即出现了观点对立的评价。一些同志颇具慧眼地看出了作家的创作意图和作品的政治意义。如小说发表刚过八天，林焕平即著文指出作品所描写的华威先生这种不干救亡实事、专做“救亡要人”的人物，在抗战时期的生活中并不少见，对此加以有力的揭露和讽刺是全然必要的。（林焕平：《读〈文艺阵地〉》）而半个月后，林育中却作文对《华威先生》提出异议，认为这篇作品的幽默会有害于严肃，会使人读后“把一些真正苦干的救亡工作者也错认作‘华威先生’，取着敬而远之的态度，甚至出言不逊，一口抹煞了组织的一切事宜”。（林育中：《幽默、严肃和爱——谈张天翼的〈华威先生〉》）由于当时某些人对于文艺的功能缺乏全面的认识，往往将文艺对光明的歌颂和对黑暗的揭露二者的内在关系割裂开来以至对立起来，因此，

对《华威先生》的歧见便发展成为关于抗战文艺要不要暴露和批判的问题的论战。而给这一论战“火上加油”的，是日本《改造》杂志于该刊一九三八年十一月号将《华威先生》加上按语译介给日本读者，并将“华威先生”说成为我国抗日工作者的代表，借以丑化奋起抗日的中国人民。有人因而认为《华威先生》的“出洋”是“符合法西斯主义的宣传，而增强他们侵略的信念；是减自己的威风，展他人的志气”（林林：《谈〈华威先生〉到日本》），并提倡抗战文艺应以“颂扬光明”为主。而反驳者中又有人陷入另一种认识的片面性，将华威先生视为一具“僵尸”，说是已被我们“枪毙了”。（冷枫：《枪毙了的华威先生》）这样，讨论的继续就势在必然。正当文坛就《华威先生》的“出国”问题意见渐趋一致之际，国民党的御用文人又利用其喉舌《文艺月刊》散布所谓暴露黑暗是什么“破坏”、“制造分化”、“于抗战有害”等谬论，于是，论争又转为对上述谬见的驳辩。

围绕着《华威先生》所展开的论战，从一九三八年夏至一九四〇年冬，历时约达两年半之久。这场讨论的主要收获，首先是政治上思想上弄清了抗战的现实是光明与黑暗的交织，对于“新的人民欺骗者”、“新的抗战官”、“新的‘发国难财’的主张派”、“新的‘卖狗皮膏药’的宣传家”，给予坚决的揭露和抨击是完全必要的，“是‘争取’最后胜利之首先第一的要件”（茅盾）。其次，是明确了文艺揭露缺点的意义，认清了华威先生这流人存在的客观性，以及将之“示众”的重要性，从而冲破了只准写光明、不准写黑暗的‘抗战八股’对抗战文艺创作的束缚，增强了作家面对生

活、正视矛盾的勇气，促进了抗战文艺朝着正确的方向发展、前进。再次，这场争论的导火线还是《华威先生》，在讨论中，茅盾、周行、吴组缃、田仲济等的文章实际上肯定了《华威先生》的创作倾向是正确的。尤其是茅盾接连发表了三篇文章，不但反驳了别人对《华威先生》的贬斥，而且明白地指出这篇小说对于抗战现实的丑恶面的揭露“这决不是不好的趋向……这正显示了作家对于现实能够更深入去观察。”又说，“我们现在仍需要‘暴露’与‘讽刺’”，“‘华威先生’并没有死”，相信“他更清晰的形相，终于（有）见于作品中的一日罢？”这是多么鲜明的见解！

令人遗憾的是，这场争论主要集中于对《华威先生》的思想倾向怎样评价才是正确的问题上，而对于小说自身的艺术描写和人物塑造的成败得失，却甚少涉及。有的文章虽然指摘《华威先生》太谰画化，并且心理描写还欠深入，或者提及华威作为“典型还应当发展”（茅盾：《八月的感想》），但都未能展开来进行细致的评析。

如果说这一时期对于张天翼的作品研究尚嫌不足的话，那么关于张天翼的鲜为人知的生平事迹，却意外地留下了若干珍贵的资料。如：一九四三年四、五月间《广西日报》、《救亡日报》（桂林版）、重庆《新华日报》、广州《建国日报》和延安《解放日报》对张天翼患病和大中学生、工人们发起募捐救助张天翼的活动所作的持续广泛的报道，关于张天翼在成都郊区养病治病期间的生活情况的介绍。这对于研究作家的生平和思想，是很可宝贵的。而蒋牧良之《记张天翼》一文，对于张天翼的家世、出身和他本人的思想性

格、文学业绩的记述，更是难得的一篇史料。在一定程度上有着填补研究的空白的意义。

## 取得突破、进展的建国后几十年

一九四九年全国解放以来的三十多年里，张天翼研究经历了三个阶段：“十七年”（1949—1966）期间主要是对《华威先生》的典型创造如何评价所作的争论与探讨，对张天翼的儿童文学创作尤其是解放后创作的儿童题材作品的评介与研究；动乱的“文革”十年，张天翼研究处于停顿状态；而粉碎“四人帮”后的近十年来，张天翼研究则进入了勃兴期和丰收期，其特点是：一、对作家的生平、创作的研究全面发展，而且较为深入；二、注意从宏观、微观或二者相结合的多种角度，运用比较文学等新方法开展研究；三、初步形成了一支比较精干和活跃的研究力量，取得了一批重要的研究成果。下面，我们仅就以下几个方面对建国后张天翼研究所取得的进展和成就，作一扼要介绍。

### （一）关于张天翼的生平、思想和文学道路的研究

五、六十年代，除了一些关于儿童文学创作状况的作家访问记外，关于作家本人的生平、家世和创作历程的探讨几乎无人问津。到七十年代末，这方面的研究才提上日程，并且有了突破。首先是由沈承宽同志整理、经病中的

作家本人过目和订正的张天翼“自述”(自传)于一九七九年发表了。到一九八二年,一项大型的研究资料工程宣告完成——沈承宽、黄侯兴、吴福辉编的《张天翼研究资料》出版了。该书除收入以前鲜为人知的“张天翼谈自己的生平和创作”的一组重要文章和已在期刊上发表过的《张天翼传略》、《张天翼生平与文学活动年表》(沈承宽、黄侯兴、吴福辉编撰)之外,还第一次发表了《张天翼著作系年(1922—1980)》(沈承宽编)、《张天翼著作书目》、《张天翼著作外文译本目录》、《张天翼创作的研究、评介资料目录索引》、第一次收入台港及海外的一批研究论文或传记资料。尽管由于条件所限难免有若干遗漏,但毋庸置疑,它们首次提供了比较完备、比较系统、比较可靠的一批研究性资料,为推动张天翼研究的深入发展,作出了富有开拓意义的可贵贡献,沈承宽等同志为此花费的大量心血和付出的辛勤劳动是应予充分肯定的。

近年来张天翼的生平及其文学活动研究所取得的又一批珍贵的成果,是文坛一批老作家、老同志以及一些曾承受过张天翼教益的中年作家在张天翼生前或身后发表的回忆或悼念文章,这些文章几乎涉及到张天翼一生经历的各个阶段。其中比较重要的是:记叙张天翼在中学、大学时期的学习生活、文学习作和思想状况的,有周颂棣的《我和天翼相处的日子》;记叙张天翼“左联”时期在南京、上海的创作和生活情景的,有蒋天佐的《记张天翼同志几件事》(以上二文见《花城》1981年第2期),以及《吴组缃谈张天翼》(吴福辉记录整理)和草明的《张天翼和〈现实文学〉及其他》

(以上见《新文学史料》1981年第2期);记叙张天翼在抗战时期的创作、生活和思想的,有欧阳文彬的《张天翼老师二三事》(《花城》1981年第2期)、王西彦的《当〈华威先生〉发表的时候》(见《张天翼研究资料》)、《面临撒旦的挑战——记和天翼同志在一起的日子》(《芙蓉》1981年第3期)、《火一样的热情——悼念天翼同志》(《文艺报》1985年第6期)、张生力的《张天翼在长沙》(《文学月报》1986年3月号)、杨槐的《张天翼在成都》(1985年5月27日《四川日报》);记叙张天翼于全国解放前夕在香港、澳门治病兼及其他情况的,有于逢的《循循善诱兄长情——追思张天翼同志》(1985年7月29日《广州日报》);回忆、追念张天翼在建国后的文学活动和生平事迹的,有邓友梅的《怀念与感谢》(短篇小说集自序)和《谢谢,天翼老师》(《人民文学》1985年第6期),李惠薪的《我的老师》(《李惠薪小说选》代序)和《缅怀与思念——悼念张天翼老师》(《中国作家》1985年第4期)、周明的《难忘的记忆——悼念张天翼同志》(天津《文艺》1985年第3期),孙肖平的《永恒的微笑——悼念张天翼老师》(1985年5月30日《合肥晚报》),刘厚明的《大心》(1985年6月3日《北京晚报》),白榕的《榴花时节祭良师》(安徽《文学》1985年9月号)和陈白尘的《天翼同志在病中》(《人民文学》1985年第10期)等。这些回忆与悼念文章从不同侧面记述了很多有关张天翼的生平和文学活动的生动事迹,有助于我们对张天翼的为文与为人的正确认识与深入探讨。



## (二) 关于作家在民主革命时期的文学创作的研究

近年来所取得的进展是显著的。首先是张天翼学生时代发表的十几篇作品被发掘出来，既纠正了以往将《三天半的梦》作为张天翼“处女作”的错误，也使人们对作家早期的文学探索有了全面真实的了解。其次，更为重要的是，这方面的研究不但达到了前所未有的深度和广度，而且由于不少论文注意将作家放在“五四”以来新文学发展的历史范围内，将张天翼与其同辈作家和外国作家作比较之中，进行纵向、横向探讨相结合、宏观与微观考察相统一的研究，因而研究的水平较前提高，其科学性也更为增强。巡视一下近年来的研究成果，我们对以下几方面取得的进展和突破印象深刻：

一是张天翼在左翼文坛出现的意义，其文学贡献和在中国现代文学史上的地位，得到了恰当的评价。如张大明的《张天翼出现于左翼文坛的意义》（刊《中国现代文学研究丛刊》1981年第4辑）一文，结合一九三〇年前后中国文坛的现状，比较了普罗第一期作家（蒋光慈、柔石等）和巴金、老舍、茅盾、丁玲、沙汀、艾芜、叶紫、周文的创作状况，甚至也举及国民党所谓“民族主义文艺”的情形，在展示了这么宽广的历史背景下，来论及张天翼的出现是“适逢其时”的，又从“张天翼以无可辩驳的创作实践粉碎了国民党无耻文人的左翼文学‘崩溃’之说”，“张天翼以现

现实主义文学的榜样，纠正了浪漫谛克路线的错误，完全摆脱了公式化概念化、标语口号的毛病”；他的创作实践又表明“作家应该站在生活的激流之中，看准时代的方向，不要回避矛盾、不要超越现实”，并且张天翼的小说“能够为大众所接受”；以及他具有“独创风格”这四个方面，充分地论述和概括了张天翼出现于左翼文坛的意义，是具有说服力的。杜元明的《论张天翼对中国现代讽刺文学的贡献》（刊《文学评论丛刊》第15辑，1982年11月）从继承中国古典文学和“五四”新文学的讽刺艺术传统、汲取外国讽刺小说技巧的角度，将张天翼放在中国现代讽刺小说作家的系列之中，比较了张天翼与其前辈作家鲁迅、同辈作家老舍、沙汀、周文、蒋牧良的文学风格的异同，从“创造峭利型的讽刺风格”、“发展笑的多样化的艺术实践”和“《华威先生》对抗战八股的突破”这几个方面论述了张天翼的文学贡献，也是力图在开阔的历史背景下，去看取张天翼的创作特色和文学成就的。

近年来张天翼研究的又一进展，是对其创作特色和艺术风格的探讨。已发表的一些论文已不满足于对张天翼的某篇作品作出解释和评介，而着力于对其创作的整体把握，力图揭示出他的小说的思想、艺术的精义。当然，写法和角度各有不同。有一类是从某一方面去概括和阐述的，如吴福辉在其《锋利·新鲜·夸张——试论张天翼讽刺小说的人物及其描写艺术》（载《文学评论》1980年第5期）一文中，论述了张天翼小说的三类讽刺性典型：地主、官僚形象；小知识分子、小公务员、市民形象；城乡劳动人民形

象。又论述了张天翼小说具有批判锋利、语言新鲜、手法夸张的特色，这些都谈得好，颇为准确地抓住了张天翼小说的人物描写的艺术特点。在论述张天翼小说的讽刺艺术方面，老作家王西彦的分析是透彻的。在《张天翼对现实主义的贡献》（《文艺报》1982年第12期）一文中，王西彦指出：张天翼的小说在三十年代产生巨大反响，主要是因为他坚持了现实主义的艺术方法。由于作家从自己熟悉的生活中取材，因此，他的小说人物——“瞄准”的是“小市民的虚伪庸俗和知识分子的精神空虚”，但其“讽刺的鞭子也落到一些下层人物身上。如《皮带》和《包氏父子》。”王西彦分析张天翼小说的幽默风格及其长处与弱点，说：“无论讽刺也好，幽默也好，特别要求掌握好分寸，要求艺术上的克制。稍有过分，就变成了鲁迅所指出的‘油滑’。至于‘冗长’，则是结构和描写上的弊病……张天翼的初期作品，的确往往失之浅露，缺乏含蓄，而越到后来，其作品就‘切实’起来了。这里所说的‘切实’，我以为主要是指内容的趋向深刻。”这些精辟之见，表明着王西彦不愧为张天翼的艺术知音和好友。

还有一类，则是从取材、构思、人物描写、艺术方法、语言运用等方面的综合考察中，去论述张天翼小说的创作特色和艺术个性的。孙昌熙、王湛所作的《张天翼短篇小说创作特色初探》（刊《柳泉》文艺丛刊1980年第2期）和黄侯兴的《张天翼小说研究札记》（刊《文艺论丛》第14辑，1982年2月）是这方面的力作。杜元明的《张天翼小说论稿》是比较全面、系统地论述张天翼小说的创作个性的一部专

著，其中有关张天翼小说艺术格调的多样而又统一，艺术方法的主体突出而又灵活多变的探讨，触及了作家美学观和艺术表现中的一些颇具复杂性的问题，是值得注意的。

张天翼研究的另一进展，是对其代表作《华威先生》的评价和分析较为确切。关于《华威先生》，建国初期有的论者曾将华威看成为“国民党特务”，或者说成为“开会迷”式的“官僚主义者”，这些都是望文生义的皮相之见。那么，华威究竟是个什么样的人呢？张天翼本人在四十年代和全国解放后的文章中都曾谈过自己的看法。可惜人们对此未能细加体察。近年来有的研究文章，对华威先生究竟是敌人还是抗日统一战线内部的一个有毛病的文化官僚？看法含混不清，出现了诸如“反动”“反革命”一类将华威视为敌对分子的提法。对此，吴组缃在其《谈张天翼》中指出：“华威是个很可笑可鄙的角色”但“并非十恶不赦”，“他是国统区一种官气十足的文化人，在抗战初期极多。作者嘲笑、挖苦了他，为统一战线内部塑造这样一个形象是很有意义的。有人把华威先生说成是个文化特务，看成敌我矛盾，那并不符合作品的处理态度和人物性格的特质。”这一观点，起到了对错误提法的反拨作用，得到了人们的呼应。康咏秋所写的《谈谈华威先生的形象》（《电大文科园地》1985年第4期）就发挥了吴先生的这一论点，作了较为切合作品实际的分析。此外，苏光文的《关于〈华威先生〉所引起的论争》一文（《重庆师院学报》哲社版1981年第3期）则发掘出新的史料，对这场论争的经过和意义，有更为详尽和恰当的评述。

张天翼创作研究深入的又一标志，是出现了关于张天翼与中外讽刺文学的比较研究的专论，吴福辉的《张天翼：熔铸于英俄讽刺的交汇处》（见《走向世界文学——中国现代作家与外国文学》一书，湖南人民出版社1985年7月版）是这方面的第一篇论文。杜元明在其《张天翼小说论稿》的“结束语”中对此也略有阐述。

### （三）关于张天翼的儿童文学创作的研究

自三十年代初至五十年代中期，张天翼创作了一批儿童文学作品。三、四十年代，张天翼的若干儿童题材作品（如《蜜蜂》、《奇遇》、《朋友俩》、《失题的故事》、《把爸爸组织起来》等）曾受到过学术界的关注和评论，但相对而言，那时人们对张天翼的儿童文学创作重视不够，缺乏专门的有份量的研究。建国以后，这方面的研究大为加强，几乎张天翼的每一篇儿童文学作品问世之后，都有相应的评论文章出现。近年来，这种研究又有了新的成果，出现了一些从总体上把握和阐述张天翼的儿童文学创作特色和成就的论文。在迄今见到的数十篇评论张天翼儿童文学创作的文章中，我觉得以下几篇是值得谈的。

蒋风的《张天翼和他的〈大林和小林〉》（载《中国儿童文学讲话》，江苏文艺出版社1959年版），以《大林和小林》为例，剖析了张天翼早期儿童文学创作的几个主要特色：如“以新奇的想象、跳跃的笔触开展故事”，情节“奇幻、有趣”，善于运用夸张、讽刺手法描画人物，能“依照儿童的

心理、习惯，熟练地驾驭儿童语言”，善于以辛辣的嘲笑讽刺腐朽事物，善于以儿童的眼光、儿童的语言、富有幽默感的笔触来描绘那个和儿童有密切联系的广大天地，“这一切组成了《大林和小林》这部童话创作色彩鲜明的特色。”该文指出：张天翼具有“为孩子们写作的卓越的才能，而《大林和小林》这个作品是作者显露才能的开端，它以崭新的姿态出现在中国文坛上，在中国儿童文学史上应该说是具有首创意义的。”这篇文章的立论和分析，都是中肯的，有见地的。

儿童文学作家金江所写的《读张天翼的童话〈金鸭帝国〉》，是从张天翼的童话创作的发展之中，去分析这部长篇童话的思想和艺术特色的。他认为，比之《大林和小林》及《秃秃大王》，“这部《金鸭帝国》的政治性思想性是更鲜明和更深刻了，它的艺术表现方法和前两部童话也有所不同。”文章分析了《金鸭帝国》中的几个人物形象，指出作家“以讽刺泼辣的笔触对它们的形象作了穷形尽相的刻画”，又论述了这部长篇童话在故事情节的铺展、人物性格的雕琢方面“比他以前写的童话有所发展，来得深广”，最后点出了它的重大社会意义：“一九四二年正是日本帝国主义大举侵略我国的时候，作者是怀着悲愤和仇恨的心情来写这部揭露和讽刺日本帝国主义的童话的。”事实正是如此，作品所写的“金鸭帝国”就是日本帝国，金鸭帝国的诞生和发展，就是日本帝国主义的兴起和发展的历史。金文对《金鸭帝国》的思想性、艺术性的论析，是深刻切实的。

对于解放后张天翼的儿童文学创作的研究，葛韦、谢素台、韩作黎，尤其是陈伯吹对《宝葫芦的秘密》的分析评

价是有深度的。如陈伯吹在其《一篇心理的、幽默的、教育的童话作品——读〈宝葫芦的秘密〉》一文(刊《文艺报》1958年第10期)中对该童话作品从写作特点(“心理的”)、艺术风格(“幽默的”)和主题思想(“教育的”)都作了剖切而深入的剖析,显示了一个著名儿童文学家对另一个著名儿童文学家的作品的真切的感知、敏锐的洞察和睿智的判断,读来颇受启发。

就专论张天翼的童话创作而言,陈道林的《童话中的扁形人物和圆形人物——论张天翼的童话》(刊《吉林师院学报》哲社版1983年第2期)一文是颇见功力的。论者从历史的发展的角度,考察了张天翼在一系列童话作品中所作的探索:由在《大林和小林》、《秃秃大王》和《金鸭帝国》中着眼于“本质的真实”(亦即“比较忽视生活形态的具体的真实”、“在奇幻甚至荒诞的外壳下,明快地传达着对世界科学的认识”),塑造类型化的扁形人物,到《宝葫芦的秘密》创造了既是幻想的、又是现实的“圆形”的童话典型,并指出“张天翼的童话之所以出现这一变化,主要是因为是在处理童话的幻想和现实的关系上,不倦地追求,不断地有所创造。”论文没有对扁形化的写法加以笼统的否定,而指明了它有着十九世纪欧洲童话写法的通例和“教育童话”所继承的民间童话的传统。同时,联系张天翼的创作历程,指出:“他在艺术上经历了一个童话创作的危机时期”,“感受过创新童话的真实苦恼”。而《宝葫芦的秘密》中王葆的形象创造,标志着张天翼“终于完成了他在童话创作中从扁形人物到圆形人物的发展。”论文又探讨了张天翼对待欧洲

前期象征主义的唯美主义倾向由接受到比较简单的摒弃、到“既有批判又有所保存的积极的扬弃”的态度演变，指出了这种扬弃“扩展了他童话的现实主义表现生活的能力”，成为他的《宝葫芦的秘密》获至成功的一个重要美学因素。总之，全文能从事物的发展和相互联系之中对论题作辩证地分析，因此文章就有较强的说服力。

在综论张天翼的儿童文学创作方面，杜元明的《张天翼与中国现代儿童文学》（《张天翼小说论稿》附录），将张天翼的儿童文学创作置于中国现代儿童文学发展的历史背景下，从“左联”的口号，时代的需要，作家本人的兴趣与才能这几个方面，去审视他致力于儿童文学创作的缘由，又在与叶圣陶、冰心等儿童文学名家的创作相比较中，阐述了张天翼对推动中国现代儿童文学发展的奠基作用、卓越建树和历史地位。论文为张天翼在民主革命时期的儿童文学创作勾画了一个轮廓，不足之处是对其儿童文学创作的艺术特色缺乏具体深入的剖析。如果说，杜文谈论的张天翼解放前的儿童文学创作的话，朱金顺、龚肇兰的《张天翼的儿童文学创作》（载《儿童文学研究》第3辑，1980年3月）一文则将作家解放前后的儿童文学创作联系起来，从思想与艺术相结合的角度，就“富于教育意义的主题”、“动人的故事情节”、“精心的心理刻画”、“讽刺和夸张”、“生动幽默的语言”这些方面，阐发了张天翼的儿童文学创作的特色。论文虽然论析不很深刻，但它提挈要点，分析简明，对人们从总体上了解张天翼儿童文学创作的成就和贡献，还是颇有助益的。



六十余年来，文学评论界在对张天翼的生平、思想、文学活动和创作成就的研究方面，做了大量的工作，取得了显著的成绩。但是，迄今为止，这种研究尚存在着若干明显的欠缺。

首先，张天翼研究还存在一些“处女地”尚待开拓。以往的研究多集中在张天翼的小说创作及其儿童文学创作方面，而对他在杂文、政论、剧作、报告文学创作上的成就和贡献，迄无专文论及。张天翼一生写了大量文艺论文和创作谈，他的评论很有特色，但除了王西彦在其《张天翼对现实主义的贡献》等文章中略有涉及之外，也无专论予以概括。对张天翼的文学主张和文艺思想，除《张天翼小说论稿》中有片断的研讨之外，未见有专门的研究论文。至于作家的生平经历、他的世界观与文艺观的发展变化等等情况，虽有零星材料披露，但很不完备，亟待继续探索。

其次，是研究尚待深入。几十年来，尤其是近几年来，张天翼研究有了长足的进展，对其创作的研究尤为研究者们所倚重。但仅就创作研究而言，对张天翼的独特的艺术风格，对其艺术方法的内在复杂性，对他与中国古典文学、与外国文学的继承与批判的关系，对其在文学史上的地位与作用，目前的研究尚欠深入，缺少洞幽烛隐、精到独创的研究成果。

此外，如果同巴金研究、老舍研究、曹禺研究、丁玲研究、沙汀研究、艾芜研究这些与张天翼同辈的作家的研究状况相比较，我觉得张天翼研究的差距就更明显了。如

尚未开过专门的或与别的作家合开的学术研究会议（而上述作家这样的会议都开过了，有的还开过不止一次）；报刊发表的张天翼研究论文很少，出版的专著更少。在研究中，不同观点的商榷切磋也少见，因此，尽管研究不无成绩，但仍然显得寂寥冷清。这种状况，同张天翼在中国现、当代文学史上的地位和作用，是不相称的。研究局面的进一步拓展，研究工作的继续加强，固然需要有宣传、出版、文艺部门的重视、支持和鼓励，包括解决张天翼研究论文、专著发表难、出版难等问题，以便给研究创造较为有利的客观条件，但也需要研究者们作出艰巨的努力，以期研究取得更多更大的进展和突破，不断提高研究的质量和水平。我们相信，在各方面人士的共同努力下，张天翼研究一定能开创出喜人的局面，取得更为丰硕的成果。愿有志于张天翼研究的同志们朝着共同的目标，同心协力，奋发前进！

一九八六年春节前后，于京郊

## 编后赘语

这本论文集是张天翼学术讨论会的产物。

张天翼是一位有成就有代表性的大作家，他以其丰富的创作和独特的风格确定了自己在文学史上的地位。张天翼值得研究；而这种研究可以说刚刚开始。这几年，有了杜元明的专著，有了赵园和王晓明别开生面的论文，传统的思维模式和研究格局正在被突破。需要开阔眼界，需要拓展思维空间。张天翼的政治批判，人们早就注意到了，但从社会批判、思想批判、文化批判、道德批判的角度看问题，却还少有人问津。作家的主体意识，人物的心理结构，作品的讽刺功能、幽默效应，这些层面的研究，都仅仅才开了个头，正有待深入。纵向探源，横向比较，张天翼在作品题材、主题、结构、语言、人物、风格等方面的思考、理论、实践及其成败得失，还应该做大文章。从思潮、流派的视角去研究张天翼，可以说还是空白。

这本书只能反映目前的研究状况和水平。我们满怀信心地期待着新的大面积的收获。

没有学术讨论会，就没有这本书。我们要感谢会议的发起单位、主持者和参加者。会议收到的论文是比较多的。

因为本书字数关系，未能容纳所有的论文，这是要向部分同志表示歉意的。

参与主持会议和论文筛选、编辑工作的是沈承宽、黄侯兴、吴福辉、张大明等同志，张大明做了具体编辑、统稿工作。

我们要特别感谢湖南文艺出版社的同志，没有他们的热情支持和慷慨应允，本书就不能出版。如今，学术著作的出版不景气，面临危机。在如此艰难的状态下，黄起衰、黄仁沛、罗尉宣等同志有勇气，具慧眼，以事业为重，实在令人钦佩。前面所说的张天翼研究的深入也好，突破也好，如果研究成果没人发表、无处出版，不能跟社会见面，落得个空欢喜的下场，则这研究本身也就不会有了。

凡是对人民对社会做出过贡献的人，不管其大与小，历史都不会忘记他。

编者

一九八六年岁末于北京