

张天翼的文学道路

ZHANG TIAN
YI DE
WEN XUE
DAO LU



黄侯兴著

上海文艺出版社

张天翼的文学道路

黄侯兴著



上海文艺出版社 文艺知识丛书

(沪)新登字103号

责任编辑：高国平

封面设计：朱展程

文艺知识丛书

张天翼的文学道路

黄侯兴 著

上海文艺出版社出版、发行

(上海绍兴路74号)

新华书店经销 吴县文艺印刷厂印刷

开本 787×960 1/32 印张 8.275 插页 4 字数 115,000

1993年10月第1版 1993年10月第1次印刷

印数：1—1,500册

ISBN 7-5321-1057-5/I·785 定价 5.20元

编辑前言

“文艺知识丛书”是一套普及性的读物，以高等院校文科学生、中学语文教师和广大文艺爱好者为阅读对象。编辑这套丛书的目的，主要是想为读者学习马列主义文艺理论、阅读中外文学史和文艺作品，提供一些辅助材料。

丛书的内容包括文艺的基本原理和常识，中国古典文学、现代文学、当代文学以及外国文学等方面。在编写工作中，力求能以马列主义、毛泽东思想为指针，对文艺科学中的各种理论问题，对中外文学史上的重要作家、作品、文艺思潮和流派，进行科学的介绍和分析；丛书的具体写法，提倡百花齐放，不拘一格，文字尽可能生动活泼，深入浅出。

张天翼是我国著名的讽刺小说家、儿童文

学家。黄侯兴的《张天翼的文学道路》，对张天翼的创作历程作了清晰的勾勒，对张天翼的各类作品进行了中肯的评论。张天翼的作品，贴近人民的生活，富于讽刺和幽默，善于在人生的一瞬中透视丰厚的人物性格，描绘人物的线条明净而不驳杂，擅长狄更斯式地提炼人物的习惯动作与用语，抓住人物的灵魂而廓大其细小特点。黄侯兴对张天翼的讽刺艺术个性和创作风格，作了很好的阐述。

编辑这套丛书，对于我们来说，是一个新的尝试，恳切地希望广大读者和专家们能提出宝贵的意见。

上海文艺出版社

1993年5月

目 录

-
- | | | |
|---|-----------|-------|
| 一 | 五四前后的生活印记 | [1] |
|---|-----------|-------|
-
- | | | |
|---|-------------|--------|
| 二 | 在探求中叩进文学的大门 | [12] |
|---|-------------|--------|
-
- | | | |
|---|--------------|--------|
| 三 | 从象征主义向现实主义跨越 | [26] |
|---|--------------|--------|
-
- | | | |
|---|----------|--------|
| 四 | 文坛上的“新人” | [36] |
|---|----------|--------|
-
- | | | |
|---|----------|--------|
| 五 | 清道夫的神圣职责 | [57] |
|---|----------|--------|
-
- | | | |
|---|-------------|--------|
| 六 | 观照五色斑斓的社会人生 | [88] |
|---|-------------|--------|
-
- | | | |
|---|-------------|---------|
| 七 | “探索人性,发掘人性” | [113] |
|---|-------------|---------|
-
- | | | |
|---|-----------|---------|
| 八 | 短篇创作的独异色彩 | [130] |
|---|-----------|---------|
-
- | | | |
|---|----------------|---------|
| 九 | 在褒贬毁誉中重评《鬼土日记》 | [169] |
|---|----------------|---------|
-

十 长篇创作的成败得失 [189]

十一 在童话创作中的卓著贡献 [221]

跋：一点余想 [256]

一 五四前后的生活印记

张天翼，1906年9月26日（丙午年八月初九），出生于江苏省南京市，祖籍湖南湘乡一字庠。原名张元定，号一之，小字汉弟。笔名除张天翼外，还有张无诤、铁池翰等。

湘乡出了个曾国藩。因为他的特殊权力，此地近代儒生想做秀才举人的就多起来了。在张天翼的父辈里，中举的就有他的父亲和一个叔叔。张天翼的父亲张通谟，光绪年间中举，参加清末“经济特科”考试得中进士，被委任为江苏江宁知事，但未就职。他为人耿直，洁身自好，喜欢饮酒做诗，擅长书法，做过教员、职员，长年携家带口漂流异乡。晚年赋闲，靠卖字“润笔”为生。1938年，于抗战烽火中离开杭州避乱，客死于浙江嵊县。张天翼便是出身在这样一个破落了的

世家望族里。据张天翼回忆，他父亲是一个“诙谐的老人，爱说讽刺话，待儿女像朋友，让儿女们去自己发展，他不希望儿女像他自己一样”。^①他父亲说过，“四书不应该给小学生读，只能给大学生学哲学的去研究”^②。张天翼的母亲魏茂光(澄如)，出身书香门第，能读会写，1959年逝世，享年90。张天翼常称赞母亲的聪慧与开明，说“母亲是个多感的人，她常给我说故事，有一次说林译的《孝女耐儿传》(Dickens; Curious Shop)，感动得直流眼泪”。她“不干涉儿女的思想，嗜好，行动，可是给了儿女很大的影响”^③。

张天翼兄弟姐妹五人，长兄张元骞，二兄张元宪，大姐早逝，二姐张稼梅。张稼梅是“五四”时代新女性，曾就读于上海启明中学。她比天翼大16岁，曾教他读书识字。张天翼说二姐对他的影响很大。

张天翼的父辈虽是弄“八股”出身，但都开明通达，顺应潮流。他们不是靠威严与训海来维持家庭的秩序，而是注重对子女进行新的思

① 《我的幼年生活》，《文学杂志》1933年第1卷第2期。

② 《论〈阿Q正传〉》，《文艺阵地》1941年第6卷第1期。

③ 《我的幼年生活》。

想文化教育,让子女们的身心得到健康的发展,大胆地放他们到广阔的人生海洋里去游泳。正是在这种民主家庭的生活氛围中,张天翼度过了他的童年时代。应该说,张天翼后来走上文学的道路,并以讽刺与幽默见长,都渗透着父母亲和二姐对他的潜移默化的影响;然而在文艺修养上,张天翼较多地受了旧文化的熏陶,他没有像他父辈那样趋向新思潮,而是在思想解放运动高涨时期扮演了一个“小老头”的角色。

1912年1月,孙中山在南京就任临时大总统,宣告中华民国临时政府成立。张天翼的父亲和大哥都到临时总统府谋职。可是不久他大哥病故了。4月,孙中山辞去临时大总统职,临时政府迁往北京,他父亲失业了,带领全家离开南京,几经周折,最后才定居于杭州。1913年,张天翼8岁,父亲送他进杭县县立高等小学(后改名杭州佑圣观巷小学)读书。这所小学没有丝毫的活气,初小课程都是《孟子》之类,学生进进出出都要对孔子的牌位行鞠躬礼,这使张天翼产生极大的反感。他说他那时“功课没一样行的,只有和同学打架,说故事,是拿手。到高小以后别人叫我‘蛮牛’,‘野牛’,也有人叫我‘小热

昏’”。^① 虽然如此，这里毕竟是他发蒙的地方，使他难忘。

张天翼课余回家仍爱听父母讲故事，晚间便听老王妈讲徐文长、《屁弹铜匠》之类。在民间传说中，徐文长是一位带有喜剧色彩的幽默大师。张天翼幼年从关于徐文长的幽默故事中汲取了文学营养。此外便是读中华书局、商务印书馆印行的童话集，以及《说岳》、《杨家将》、《西游记》、《三国演义》、《水浒》、《彭公案》等中国古典小说。家中线装书藏得不少，他也常常随手取来翻看。

上小学以后，张天翼仍然很顽皮，除了打架斗殴，便在家里翻腾起来。不过，从他的一些活动来看，我们可以发现他早期对文艺的兴趣。那时，每逢暑假或寒假，他就和比他小三岁的外甥，在家里开起“大戏院”，把骨牌凳翻过来当舞台，在厚纸上用彩色画了花脸、胡子、花旦，当作戏子。晚上放映“电影”——在一些玻璃板上画着各种怪脸，靠着灯光投影到床上。“大戏院”关了门，“书店”就开张。张天翼那时对开书店、

① 《我的幼年生活》。

办报刊似乎已经有了一些常识。他把知道的故事写成小册子，每册三四页。此外还杜撰了些故事，一面还出“日刊”。

1920年秋，张天翼小学毕业，升入杭州宗文中学读书。这时，五四新文化运动已经过去了一年，但在这所全省闻名的学校里，却依然被保守陈腐的沉闷的空气包围着。从校长到教员，几乎都起劲地反对白话文，教科书一律采用文言，禁止学生看小说。学生的思想遭到严重的禁锢。张天翼后来说，“这些教育，把我在思想方面训练成当时的一个好学生。我虽然也跑跑跳跳，可是精神方面倒的确是一个小老头儿。”张天翼课余之暇常读林琴南翻译的小说，如《撒克逊劫后英雄略》(Ivanhoe，今通译《艾凡赫》)一类。林琴南是一个复杂的人物：他一方面是西方文化艺术的介绍者，通过引进西方近代文化思潮给中国文艺注入了新鲜的血液；另一方面又是五四新文化运动的反对者。张天翼也盲目地跟随着站在“保古”的立场上认为，“凡是新式的小说总不会好的”，虽然自己一篇也没有看过，“可总信自己这个判断没有错”。①

① 《论〈阿Q正传〉》。

中学阶段,张天翼除了读《福尔摩斯》、《亚森罗苹》之类的侦探小说外,“鸳鸯蝴蝶派”的作品对他有着强烈的吸引力。他那时已经开始尝试着写小说,在同班同学中,有好几个也对文学有浓厚兴趣,他们之间相互激励、相互影响。张天翼或用文言或用白话写侦探小说和滑稽小说,但“决不肯使用标点”;他甚至认为,“她”字当作女性的第三人称,“当然也是异端,概在排斥之列”。他在《礼拜六》、《半月》、《星期》等刊物上发表了一些讽刺新诗、讽刺男女自由恋爱和妇女争求解放的小说。不过,这位“小老头”究竟要维护什么,反对什么,维护的或反对的是否有道理,连他自己也说不清楚,因为这些确实是他“自己一无所知的东西”^①。

张天翼在莫名其妙地反对新文化一阵子以后,偶读鲁迅的《阿Q正传》,使他有“说不出的不安”,从中窥见了自已灵魂深处“也有阿Q的灵魂原子”。张天翼从此反省,他越觉得自己像阿Q,就越觉得自己过去所尊敬的林琴南大师以及中学校长们,“都像赵太爷”,张天翼因此表

① 《论〈阿Q正传〉》。

示，“我如果要不再像阿Q那样糊里糊涂做人，我只有从未庄文化的圈子里跳出去，不再怀着我不知其然的那些成见，并且要不再自欺自的想出些话来安慰自己，而勇于正视自己的毛病。”“总之，不再作阿Q！”^①

张天翼从《阿Q正传》中吸取了有益的思想成份，也吸取了丰厚的艺术营养。他开始意识到，鲁迅笔下的阿Q，不是一个孤立的存在物，而是从千千万万个阿Q提炼出来并加以典型化了的艺术形象；而且，鲁迅并不注重写阿Q的皮肉，即阿Q生存、活动的外部现象与特征，而是着意发掘阿Q的灵魂，暴露出在他灵魂深处那些已经发霉了的“精神胜利法”。张天翼幼时受清末滑稽小说、侦探小说的影响，追求小说的故事性与趣味性，现在他的文艺观念开始发生了变化。他从《儒林外史》、《红楼梦》、《阿Q正传》等作品中获得了新的艺术感受。他觉得这些作品之所以使人爱看，经得起看，“多看一遍就可以多领会到一些东西”，并不是因为故事曲折生动，这艺术的魔力来自于作家深刻把握着的

① 《论〈阿Q正传〉》。

现实主义。张天翼那时常常思索这样一个问题：“这么简单的一个故事，三四句话就说得明白的，又并不怎么有趣，为什么竟写上那么厚一部书呢？而竟有这么多人给它迷住了呢？”^①

张天翼创作思想的转变，当然主要的是受当时进步的社会思潮的影响，但是学习鲁迅的作品，以及中外优秀的古典作品，不能不说是他后来有可能摆脱“未庄文化”、摆脱“鸳鸯派”影响的重要因素。

1924年秋，张天翼中学毕业后，考入上海美术专科学校，校长刘海粟。他的兴趣从文学转向绘画，后因学费昂贵，又对课程不满，学画近一年即辍学回杭。张天翼学画未能成功，但他后来的小说创作所独具的艺术风格，是蕴含着中西绘画及其美学理论的深刻影响的。如重视从客观到主观，从尚形到尚意，从景到情，然后又以主观、尚意、达情为主，形成小说完整的意境，便是我国古代山水画的一个重要特点在小说创作中的运用。

1925年秋，张天翼从上海来到北京，次年

① 《谈人物描写》，连载于《抗战文艺》月刊1941年11月第7卷第4、5期合刊，1942年6月第7卷第6期。

夏天考入北京大学预科，住在北大附近(沙滩)的一个公寓里。课余时间，他贪婪地阅读进步的社会科学书籍以及新出版的中外文艺作品，并常常与潘振武、潘训(即潘漠华)、赵平复(柔石)、邬光煜、周颂棣、姚蓬子等学友聚谈时事、哲学、文艺诸问题。

这种聚会，从当前国内形势、社会舆论谈到文坛近况——新出版的有什么杂志、什么人的著作；从中国的古典文学谈到现代世界文学中的各种流派和风格；从文学研究会和创造社前几年在文学主张上的对阵，谈到鲁迅和郁达夫的小说，谈到近代中国现实主义、浪漫主义等创作方法在文艺作品中的运用。在海阔天空的闲谈中，张天翼这时的政治倾向与美学观念已经比较明显。他不赞成“为艺术而艺术”，所谓“象牙之塔”的文艺是不存在的；他认为文学艺术应当是写实的，反映人生，描写人生，应当披露现实生活中丑恶的、不合理的现象。他对19世纪俄国批判现实主义的文艺有着较多的共鸣。

张天翼在北京大学读书期间，正值第一次国内革命高潮到来。这时革命中心已经南移。他虽然身居于斗争漩涡之外，但十分关注南方

革命形势的发展,常和学友谈论北伐军的胜利。他阅读宣传马克思主义的书报,不断地思索社会人生的问题,却一时找不到一个明晰的答案。他说:“这时候思想很苦闷。感到世上有许多问题(人生问题,革命问题,恋爱问题等),不知如何解决。我否定了文学艺术的作用,觉得它与现实生活无关,但兴趣却又在文艺。我想搞科学,但数理课程差,在北大也学不到想要学的东西。因此,有时是怀疑一切,否定一切,有时又感到非革命不可——这起源于一种复仇思想(我小时从父母口中知道伯父是做官、发财的人,曾欺压我家,我想要对伯父那一流做官、发财的人行报复)。而且直接地感到,要革命就得消灭贫富的差别,直到消灭一切政府。”^①在求索中,张天翼逐渐确立了对于马克思主义的信仰,于1927年春加入中国共产党,确信只有在共产党领导下,才可能驱逐帝国主义,打倒形形色色的封建军阀,统一中国。张天翼在《自叙小传》中曾扼要地提到他这一重要转折期的思想情况,说“就在

^① 《作家自述·张天翼》,《中国现代文学研究丛刊》1980年第2辑。

那时,我开始确立了新的信仰(指马克思主义),并且逐渐地领会了那唯一的历史真理”^①。

1927年9月,张天翼发表短篇小说《走向新的路》。这仿佛是他向“鸳鸯派”的旧文艺告别、向现实主义新文艺的道路突进的表示。这年夏天,他离开北京回到杭州。从此,他的文学生涯进入了一个新的阶段。

① 《自叙小传》,见英文版《活的中国》(Living China)——《现代中国短篇小说集》(埃·斯诺编,伦敦,乔治·G·哈拉普公司1936年出版)。该书收有斯诺翻译并修改过的张天翼的短篇小说《移行》。引文“(指马克思主义)”,原文如此。作者自称,短篇小说《三天半的梦》,是他运用现实主义创作方法的开始。

二 在探求中叩进文学的大门

张天翼并不讳言他是在林琴南和《礼拜六》之类的影响下，开始写些滑稽小说和侦探小说的。那时，张天翼还不具有革命民主主义的政治意识，只是凭着自幼养成的对于文学的兴趣，在社会环境的复杂影响下，叩进了文学的大门。

“鸳鸯蝴蝶派”源起于清末光绪、宣统年间（1908年前后），兴盛于民国初年。《礼拜六》是“鸳鸯蝴蝶派”创办的刊物之一，于1914年创刊，1916年停刊。“五四”以后，新文学运动蓬勃发展。1921年文学研究会接办和改革《小说月报》，引起了“鸳蝴派”作家们的恐慌，于是周瘦鹃、王钝根等人于同年立即恢复《礼拜六》，断断续续一直挣扎到30年代。“礼拜六派”是中国现代文学史上宣扬趣味主义的反现实主义的文学

流派，他们将文学当作高兴时的游戏或失意时的消遣。郑振铎在批判“礼拜六派”对于现实人生抱轻松的游戏态度时，曾经告诫青年们，现在决不是大家“消闲”的时候，“应该振起精神，看看现在的人类，现在的中国”^①。这里所说的青年学生深受“礼拜六派”的不良影响，张天翼便是其中之一。中学阶段，当《礼拜六》、《星期》、《晶报》之类充斥文坛时，张天翼也是它的热心的读者。1922年他发表《小说杂谈》^②一文，所论观点，便是当时颇流行的“礼拜六派”文人的文学态度和主张。

例如在阐述对“哀情小说”的看法时，张天翼说：“无论什么小说，都有益处。有人问道：‘哀情小说呢？这不过陪两滴眼泪罢咧。’我道：‘益处怎么没有，譬如说，某人滥用情，以致情场失意，于是阅者在情场上便谨慎些。譬如说，旧家庭的父母顽固，以致酿成哀情，于是那些顽固者有些觉悟，这岂不是益处吗？’”所谓“哀情”，

① 西谛：《消闲？》，《文学旬刊》1921年7月30日第9号。

② 《小说杂谈》（署名无净），《星期》1922年10月15日第33号。标点为笔者所加。

即指男女爱情婚姻之悲剧。当时广泛流行的“哀情小说”，并不是通过文学作品去暴露在恋爱婚姻问题上造成悲剧的社会根源，也没有去抨击封建宗法制度的伦理道德观念，而是描述一些偶然发生的生活事件，制造公式化的爱情“悲剧”，所谓“笔到泪随，凄入心脾”，以女子的“香消玉陨”去玩味那些虚假的“惨情”、“哀情”。这类文人致意于刻画人物的猥琐心理、玩世的生活哲学，于惨切凄楚的笔调中宣泄哀伤的情调。如果说，民国初年，某些描写才子佳人的哀情小说，程度不同地还有微弱的反封建意义的话，那么在五四新文化运动兴起以后，“《新青年》盛行起来”，这类作品便已“受了打击”，“鸳鸯蝴蝶派作为命根的那婚姻问题，却也因此而诺拉(Nora)似的跑掉了”^①。

什么是“滑稽小说”呢？张天翼说：“滑稽小说是寻开心的，很有益于身心，可是很难做，要不外乎‘误’、‘呆’、‘顽’这几个字。我最喜欢看卓呆君的滑稽小说，如今卓呆君看了我这条评论，不知以为如何？”所谓“滑稽”、“寻开心”，就

^① 鲁迅：《二心集·上海文艺之一瞥》。

是讲笑话，供有闲阶级茶余酒后消遣。这一派文人有意回避现实社会严酷的阶级压迫与阶级斗争。在充满枪声炮影的国土上，在人吃人的鬼域世界里，中国本无所谓感情的滑稽，也缺少理性的机智，而他们偏要用瞒和骗的文艺，幻化出一个“快活”的天国，以此来“安慰”、“消除”广大青年在探求出路时被扰乱了的灵魂和苦闷的心境。他们给青年送来了《消闲钟》、《游戏杂志》、《快活》、《笑》一类的麻醉品，虚构出一个“快活”、“消闲”的世界。

然而，“皆大快活”、“永永快活”，在充满污秽与罪恶的现实生活中是不存在的，“现在的世界，不快活极了”。于是，这些“礼拜六派”的作家们只好向壁虚造，如张天翼所概括的，采用“误”、“呆”、“顽”等形式主义的表现方法，去制造一个“快活”的空中楼阁来，“给大家快活快活”。这种“快活”，当然不会是“很有益于身心”的。张天翼颇推崇徐卓呆的滑稽小说。其实，徐卓呆的滑稽同样也只是编造一些笑料而已，偶尔触及一些社会相，也并非为提出问题而作。材料大半是凭空捏造的，单看题目，如《头发换长生果》、《非嫁同盟会》、《急性的元旦》、《时髦税》

等，便可知是“想入非非”之作。

至于“侦探小说”，张天翼说：“侦探小说最不好是弄起评注来，阅者在评注中，便能看得出罪人是谁，看下去便索然无味了。还有一事要注意的，便是封面画。若是画一个犯案时的样子，也能猜得出罪人是谁。小说取的名也要注意，我从前看见一部侦探小说，叫做《辣女儿》，封面画是一个女子，拿着一柄长刀，内容说是一个老人被刺，他有一女一子，我也不必说出凶手是谁，读者自然就明白了。”张天翼对于侦探小说所要求的，不外乎是情节的紧张离奇和故事的热闹有趣。

侦探小说属通俗小说。由于晚清以来我国翻译侦探小说风行一时，便也出现了中国旧派（基本上是“礼拜六派”）文人创作的以中国社会为背景的中国侦探小说，即所谓“国产侦探”。这种“国产侦探”不久就和中国固有的“公案小说”合流，成了一种非驴非马的东西，以后又发展而成“武侠小说”。盛行于“五四”前后的所谓“国产侦探”，大抵是模仿西方的侦探小说。这类小说，多数是以荒诞取代科学，以狂想取代现实，反现实主义倾向是十分明显的。其后的黄色侦探小

说，则比一般的侦探小说，更以渲染盗劫、凶杀、诈骗、奸淫等种种“作奸犯科”的罪行为能事。

张天翼幼年爱读《福尔摩斯》、《亚森罗苹》一类的侦探小说，也迷上了“五四”以后的“国产侦探”。当他准备走上文学道路时，把这些东西当作模式，以为这是一些有着启迪人生意义和较高文学价值的作品，遂亦取法于此，陆续写出了一些属旧派范围的侦探小说，并自鸣得意。

综上所述，张天翼发表《小说杂谈》一文，追求消闲、滑稽、趣味与精神刺激等等，就是由于他从幼年阶段接受“礼拜六派”的影响，终于深陷“瞒和骗的大泽”中，而至于“已经自己不觉得”。在“五四”新旧文学两个营垒展开激烈搏斗的时刻，应该承认，作为一个文学青年，张天翼还不属于新文学营垒一边，还不是鲁迅所期待的敢于“冲破一切传统思想和手法”的勇猛的闯将；相反，他在思想上、理论上和创作方法上深受“礼拜六派”的不良影响，如他自己承认的扮演了一个“小老头”的角色，跟在旧派文人背后莫名其妙地攻击起新文化运动来了。

1922年4月8日，张天翼用文言写的滑稽

小说《新诗》问世了，刊载于《礼拜六》周刊第156期，署名张无诤。这是我们迄今发现的他的最早作品。作为出世作，应该说的不成功。小说通过描写黄遵妻及其夫人斯莱这两个人物，对“五四”以后出现的白话新诗进行了嘲讽和指责。斯莱夫人试作新诗《他底儿女》，写完后又加以圈点。丈夫见了，“以为蝌蚪也”，叹道：“诗异于文者，盖有平仄声及韵。乃今之新诗，既无平仄，复无诗韵，而名之曰‘诗’，何也？”张天翼把讽刺的矛头指向“五四”以后的新诗，明显地是受了所谓“正统派”的封建文化——即“未庄文化”的影响。

小说《流星》^①，可以说是张天翼早期作品中问题较多的一篇。这个短篇比较集中地歪曲和抨击了“五四”时期倡导的“平等”与“自由”两个重大的社会课题。主人公方苟丕在北京过新大学读书，自命为“新文化健将”。他接受了平等的思想，以为平等体现在所有的社会关系中，包括在家庭关系中。然而所谓“非孝”却是从血缘上不承认父子关系，主张称父亲为“仁兄”。为了

^① 《礼拜六》周刊1922年7月8日第169期，署名无诤。

坚持“真正平等的价值”，方苟丕拒绝关心与照看父亲的病，以为平等就意味着子女不必承担任何赡养与关照父母的义务。所谓“自由”，就是男女爱情婚姻的自由。尤昌女士也是一个新派人物。她认为，男女之间的平等必须恪守，男的娶妾，女的就要施加报复，也可以娶小丈夫。她加入“公妻讨论会”，“在一个月里，嫁了十五个”。结局是方苟丕因非孝沦为叫化子，尤昌女士以自由换来了一身杨梅大疮。至于小说取名的缘由，作者在结尾作了交代：“我这方苟丕先生自命为新文化中的明星，后来流落了，所以叫做《流星》。”

我们知道，自称“拚我残年极力卫道”的林琴南，在《致蔡鹤卿太史书》中，曾经斥责新派人物提倡“非孝”、“公妻”，“覆孔孟，铲伦常”，是“叛亲蔑伦之论”、“过激之论”。张天翼自认年轻时是“林琴南的信徒”，在当时那股反改革逆流的影响下，也跟着写了几篇“得意之作”。他自认《流星》“是讽刺自由恋爱，讽刺妇女解放那些邪说的。我把我这些活动都瞒着我父亲，为的怕他笑我太守旧”。^① 他的这篇小说，鼓吹“孝道”，

^① 《论〈阿Q正传〉》。

讽刺妇女解放,把主张男女婚姻自由诬为“公妻主义”,基本上是重复了林琴南的观点,表现了一个深受封建文化毒害的文学青年的守旧立场。

在《流星》中,张天翼采用幽默的笔调,于“寻开心”中,对于五四新文化运动进行冷嘲热讽,犯了鲁迅后来批评林语堂等人的同样性质的毛病,“滑稽”也终于堕入“玩笑”。张天翼对“五四”以后提倡妇女解放、婚姻自由和男女平等的嘲讽,是“非写实”的,因为所谓“公妻主义”云云,都是权势者和封建顽固分子的造谣和诬蔑。年轻的张天翼不明是非,却跟着进行责难,“嗤笑被画者”。张天翼这时期写的滑稽小说,其实就是鲁迅所批评的市井间的无聊“顽笑”,其中包含了许多不健康的、低级趣味的东西。如在《展颜录》^①中,有这样一些描写:

杰克对他父亲道:“爸爸,我要结婚了。”父道:“你有情人么?”杰克道:“我听说相爱的才可结婚。祖母同我很相爱,我

^① 《礼拜六》周刊1922年第162期,署名张无诤。

要娶她了。”……父大怒道：“呸！你可娶祖母吗？”杰克哭着脸道：“好，你可娶我的母亲，我就不能娶你的母亲吗？”

显而易见，这篇小品是影射当时男女自由恋爱的。把“恋爱”歪曲为“乱爱”，甚至是“乱伦”，只是它用“顽笑”的形式，形象化地再现了林琴南们攻击新的男女爱情婚姻是“叛亲蔑伦”的观点。

我们并不一般地反对艺术的趣味性。鲁迅说过：“说到‘趣味’，那是现在确已算一种罪名了，但无论人类底也罢，阶级底也罢，我还希望总有一日弛禁，讲文艺不必定要‘没趣味’。”^①但这趣味应是高尚的，有益于读者身心的健康，能陶冶人们美的情操。而要有益于身心健康与陶冶美的情操，就不能离开真实，一味地用人工去制造虚假的戏笑。因为“讽刺文学是能死于自身的故意的戏笑的”^②。笑，决不是喜剧或其他讽刺艺术的全部本质，也不是它们的最终目的；

① 《集外集·〈奔流〉编校后记》。

② 鲁迅：《且介亭杂文二集·中国新文学大系小说二集序》。

能使人发笑的东西，并不一定就具备它的积极的社会价值与美学价值。真正的讽刺艺术是严肃的真理、健康的趣味和轻松的笑的情感的结合体；只有把严肃的人生课题和生活真理寓于轻松愉快、诙谐有趣的嬉笑中，喜剧文学才具有生命力，才有存在的价值。

短篇《月下》^①不属于滑稽小说一类，它是严肃的，但这严肃却分明是代表了封建阶级的文化和道德。小说通过一个青年男子的忏悔，竭力鼓吹“孝道”，以维护封建地主阶级的纲纪伦常。深夜，老乌鸦在为嗷嗷待哺的雏儿觅食，母亲在啼哭的小儿身旁轻轻地唱起了催眠曲……这时，这个青年受感动了：“我为什么要提倡非孝，我当初激烈的说，父母的生我们是偶然的，他们养我们实抱着一种希望心，并非出于真心。”小说结尾是在梦幻中遇见慈祥的母亲饶恕了儿子过去的非孝。

“五四”以后，反对“劝孝”，反对封建宗法制度和封建伦理观念，要求人的解放，鼓吹人的独立，强调人的价值，其重要意义就是要唤醒沉睡

① 《半月》1923年7月第2卷第22期。

着的中国人，适应时代的发展。张天翼在《月下》中所宣扬的“孝道”，是同“五四”的时代精神相牴牾的。他这时还站在“小老头”的立场上，借文艺来宣传那些连自己也“不知其然”的成见。

当然，张天翼这时的思想意识，并不都是守旧的、落后的，在另一个层面上却也反映了他的民主性与爱国性。他这时虽然还没有领悟到“人”字的真正的、全部的涵义，但是，作为一个文学青年，他同广大青年一样，身心受着当时已经席卷全国的反帝爱国运动的冲击，他甚至要借文学来表示自己忧国忧民的情绪。

1923年，张天翼发表了短篇小说《恶梦》^①，作为《半月》杂志纪念国耻的“呜呼五月九日”专栏小说之一。小说假托恶梦，痛哭中国之沦亡，其中内心的剖白，真切地传达了一个热血青年的亡国之痛。笔者以为，张天翼这时虽然接受“未庄文化”的影响，但是作为一个爱国青年，他同样不能忍受外国帝国主义者的压迫与欺凌，他在小说里就不再是“寻开心”，而是严肃的战

① 《半月》1923年5月第2卷第17期，署名张无净。

斗和悲痛地反思。这篇小说在艺术上诚然是幼稚的，但不虚伪造作，是一篇虽有缺点却直抒胸臆的作品。

如果说，《恶梦》从一个侧面反映了张天翼朴素的反帝爱国精神，那么短篇《苦衷》^①则表现了张天翼的民主意识的抬头。当作者把目光投注到社会现实的一角，他看到了在社会底层煎熬与挣扎着的城市小市民的苦难命运，就无心开玩笑了，而只有真切的同情。作品主人公是一个善良、诚实的小职员——某一中学的书记。他每日每夜有一大堆抄写不完的讲义，抄得手腕酸痛，只挣得八块钱的月薪。讲义有时刻得不清楚，学生就骂他是“拆烂污”、“臭书记”、“饭桶”、“不要脸”；他忍受不了，几次找校长辞职，但都被拒绝。这篇小说只能算是速写，题材平常，情节简单，作者老实地写下了他眼见的社会的真实，写下了一个贫困多病的小职员在生活道路上生存的艰难与苦痛。尽管作者这时还不可能从这生活矿藏中开掘出蕴含着的社会真理，还不可能从一个小职员的遭际揭

① 《星期》周刊1922年11月第38期，署名无净。

示出在这背后隐藏着的深刻的生活本质，也就是说，作者的经验、阅历、观察、思索等方面的局限，还影响他踏入生活的深层；不过，他毕竟以真挚的感情和诚实的态度，表现了对城市劳动者的深切关注与同情。从《恶梦》与《苦衷》这两篇小说中，我们可以知道，张天翼早期作品并不全然是“寻开心”的，正在萌发的爱国主义和民主主义的意识，使他有可能不断地清除旧文化的影响，直面惨淡的人生，从而走上现实主义的创作道路。

三 从象征主义向现实主义跨越

张天翼早期创作,除上述外,1922年至1923年间,他还发表了《少年书记》、《人耶鬼耶》、《空室》、《遗嘱》、《玉壶》、《铁锚印》、《斧》、《X》等侦探小说。虽然他的侦探小说也曾博得同人的称赞,如朱戟有感于当时侦探小说不具备侦探价值——科学化的抽象思维价值而称道张天翼时说过,“新近作家中是当推张无净先生所作之《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。”^①但是,如上所述,这些侦探小说,未能跳出当时“国产侦探”的窠臼,虽

^① 朱戟:《我之侦探小说杂评》,《半月》1923年6月14日第2卷第19期。

“不背人情”，却缺乏积极的社会意义，在艺术上也显得粗糙，热衷于编造曲折离奇的故事。

值得注意的是，大约在1923年，张天翼在杭州宗文中学偶读鲁迅的《阿Q正传》以后，于1924年至1925年间，他忽然沉默了，不再写滑稽、侦探之类的小说，有时甚至怀疑和否定文学艺术的社会功利价值。这是他在思想转折期苦苦求索生活真理的反映，也是他在研读《阿Q正传》以后进而广泛涉猎西方名著促进自己的文艺倾向的明显变化，但又一时写不出现实主义作品而搁笔的反映。

张天翼读《阿Q正传》后，不仅对阿Q“处处失败”的悲苦命运表示同情与怜悯，而且更深进到他心底里的，是在同情、可怜阿Q背后的苦恼与不安，并要求“从不安之中渐渐解脱”。但是，因袭的精神重担，并非瞬息之间即可解脱的。在无力解脱时，他于彷徨中沉思、搁笔。

张天翼要师法现实主义艺术大师鲁迅，学习鲁迅对待现实人生所采取的严肃、认真的态度；要像鲁迅那样，站在人民群众的立场上，去摧毁封建的“铁屋子”，去改造国民的精神，要让广大青年在这黑暗沉闷的古国里，时时窥见匕

首的闪光，给他们以温暖与希望。张天翼开始意识到，要成为一个清醒的现实主义作家，就应该像鲁迅那样——有分明的是非和热烈的好恶，在新旧文化之间划出一条泾渭分明的界限。他相信：“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。”^①

度过了两年的沉默以后，张天翼重新振作精神，提笔创作了。1926年12月，张天翼发表散文《黑的颤动》^②，这是我们迄今发现的首次使用笔名“张天翼”的作品。

在《黑的颤动》里，作者给我们描绘了一幅可怖的、神秘的夜：风虽然曾发出尖利的呼叫，但只是偶尔高兴时才来作对，树叶的飒飒的歌唱只在夏天，到深秋落叶时就走了，夜间犬吠固然叫人害怕，但夜拿寂静和黑暗来攻击万物时，它也就避向梦乡了。文章进而渲染夜的威力：“夜是无敌的；被夜占据了的空间只是黑，静，死。”

① 《论〈阿Q正传〉》。

② 载1926年12月23日北京《晨报副刊》第497号。

……”“我”的灵魂被摄去了，被弄成了碎片。但在这恐怖中，大地陷在寂寞里的时候，骤然传来了一种不可名状的声音，这声音使夜震惊了——“夜的皮肤起了栗，黑色颤动了”。这声音究竟是什么？从哪里来？不知道。但是，夜真是战栗了。而“我”呢？在这黑的颤动中，“我死了，我完全死了！——死得连灵魂都死去。……”

我们知道，“五四”以后，我国文坛受西方文艺的影响，各种文艺思潮、流派，各种创作方法，都陆续被介绍进来，作家们在探索中也努力开拓新的艺术领域，大胆采用新的表现形式。现实主义艺术大师鲁迅，继《呐喊》和《彷徨》之后，于1924年至1926年间，创作了散文诗集《野草》，也大量运用了象征主义的创作方法。

值得注意的是，张天翼自1926年始，陆续写了几篇尝试着运用象征主义方法的散文或小说。这除了如他自己所说，要“学得时髦一点”，吸取包括尼采、波特莱尔在内的“世纪末”的一些艺术果汁，“挑中了那说话叫人听不懂的一派”，“躲到象牙做的宝塔里玩玩神秘劲儿”^①以

① 《创作的故事》，载《创作的经验》，上海天马书店1933年版。

外，不可否认也直接地从鲁迅已陆续发表的散文诗中得到了艺术的启迪。张天翼当时的思想情绪与鲁迅有相似的地方，只是他的悲凉的情调，显得更加浓重些。在《黑的颤动》里，我们依稀可以窥见作者所抨击的社会现实——这“被夜占据了的空间只是黑，静，死，但作者的思想情绪是颓唐的、虚无的，在他看来，象征黑暗现实的夜，是无敌的，黑的颤动虽然一度使夜战栗着，但夜并未因此消逝。狰狞的夜征服了一切。这是一个脆弱的青年知识分子的灵魂，在苦闷与彷徨中的哭泣和呼叫。作者把自己当时那种郁闷的心境用一个厚厚的神秘的外壳包藏起来；象征主义方法的运用，也使作品显得朦胧晦涩，使人难于捉摸和把握。这篇散文，明显地存在着观念“模糊不清”和“没有定型”的缺点。这也说明，像张天翼这样年轻的作家，在思想和创作处于蜕变时，往往要经历一段艰苦探索的过程才可能逐渐走上健康的、独具风格的创作道路。

开始显出微弱亮色的，是小说《走向新的路》。^①这是一篇采用象征主义方法而注重人物

^① 1927年9月北京《晨报副刊》第72期2062—2064号。

心理描写的作品。作者怀着不平和悲哀,反映了一个被丈夫遗弃的女工在病魔折磨下的苦痛的呻吟。作品女主人公“她”被遗弃后带着孩子回到娘家住,此刻她躺在床上,梦想着丈夫领她回去,结束她饱尝的辛酸,但终于只是个幻影,她便强烈地诅咒人生。作者以细腻委婉的笔触,写出了女主人公在神志纷乱中对于生与死的抉择的错综复杂的内心世界,而在这抉择中又流露了主人公强烈求生的欲望。这种对于生的留恋和渴求,虽然是渺茫的、无力的,却也不失为抗争、奋斗的一种表示。小说结尾以女主人公的“静默”来暗示“走向新的路”。但除了死亡之外,作者在小说中着意渲染的人的生命的价值,不也启迪着读者去思索另一条“新的路”吗?不过,这“新的路”在哪里?怎样“走向新的路”?张天翼是不知道的,他自己也在探求这条新路。这种探求的精神不断地反映在张天翼这一阶段及稍后的作品中。所以,尽管《走向新的路》并不是张天翼思想转折期的代表作品,在艺术技巧上也嫌幼稚,但它仿佛是一个信号,预示着张天翼开始向现实主义新文艺的道路突进。

当然,这一天并没有很快地到来。1928年

8月，张天翼发表了短篇小说《黑的微笑》^①。它采用了某些象征的手法而具有较多的现实主义成份。它仍然是一篇注重人物心理描写的作品，也是同样表达了强烈求生欲望的主题；与《走向新的路》所不同的是小说采用日记的形式，而且从一些细节的描写和语言的运用——特别是描写主人公对死的恐怖所采用的表现方式看，它分明是受了鲁迅的《狂人日记》的影响。

主人公“我”是一个“七十三岁的老头子”。当大地已经“都是黑的帝国的领土”的时候，当他意识到死的可怖的时候——而这死的威胁还远离青年人，却越来越向他逼近的时候，儿孙们已经预先为他准备好了寿材，等待他去长眠。面对死的恐惧，老人数珠念佛，算是在慰藉自己孤独的、空虚的灵魂。清晨，他的儿孙们照例来请安，他却疑惑，这是爱的表示，还是死的预兆？他听见隔壁的房间，像是他的儿女们在嘁嘁嚓嚓地议论什么，他想去听听，终于听到一句最可怕的不完整的话：“第一斧头。”做他的棺材时劈下

① 《贡献》旬刊1928年8月15日第3卷第8期（总26期）。

第一斧头的是吴三，传说他第一斧头下来就能知道死神降临的日期。他惴惴不安好几天。一种不安和烦恼紧缚住他的灵魂。他也有高兴的时候。例如，当他发现死亡对于年轻人和对他是“同等的量”，“死是平等的窥着他们”，他高兴了。不过，暂时的高兴并不能排除在他脑海里长期萦绕着的死的恐惧。入睡前，他总是聆听隔壁有什么响动，因为那里存放着他的棺材。

可见，小说的故事情节，是有意学习和模仿《狂人日记》的。这模仿自然不是抄袭，也不是简单化的生搬硬套。我们不妨对这两个短篇作些比较研究。在《狂人日记》里，鲁迅热情地歌颂了具有离经叛道思想的初步觉醒了的民主主义知识分子——“狂人”，通过他去攻击封建家族制度和旧礼教的罪恶。《黑的微笑》发表于1928年8月，比《狂人日记》整整晚了10年。如果说，鲁迅早在1918年就把几千年来中国封建社会的历史，概括为统治者“吃人”的历史。那么，张天翼这时的思想，却还没有达到这样的高度。他用人本主义思想提出了人的生命价值的问题。但他只注意到了作为具有自然属性的人对于生存的渴求。对这位“七十三岁的老头子”

的强烈求生欲望，作者为什么要给予如此深厚的同情？作为具有社会属性的人，他是在什么样的历史条件下，即作者把他置于什么样的社会矛盾之中，提出了生存的权利与要求？他的延长生命具有什么样的社会价值？对于这些问题，作者在小说里却没有触及。当他思考人的生存权、人的求生欲望的时候，似乎没有在更深的层次上去思考在这背后所蕴含的更加严肃、更加重大的社会课题，这就使张天翼这篇小说的主题思想失去了或减弱了它的积极的社会意义，也使读者对作者为何如此强烈地要为那个老头子延续残年不解其中之奥秘了。

鲁迅在分析“五四”以后作家的创作普遍存在的倾向时指出：“觉醒起来的知识青年的心情，是大抵热烈，然而悲凉的，即使寻到一点光明，‘径一周三’，却是分明看见了周围的无涯际的黑暗。摄取来的异域的营养又是‘世纪末’的果汁；王尔德，尼采，波特莱尔，安特莱夫们所安排的，‘沉自己的船’还要在绝处求生，此外许多作品，就往往‘春非我春，秋非我秋’，玄发朱颜，却唱着饱经忧患的不欲明言的断肠之曲”^①。

^① 《中国新文学大系小说二集·序》。

张天翼不是“五四”新起的作家，他的起步要晚得多。但鲁迅所批评的当时小说创作存在的倾向和问题，在《黑的颤动》、《走向新的路》和《黑的微笑》等作品中，都不同程度地存在着。作者笔下的形象，没有活人的血肉，没有真的人的灵魂，没有与时代的脉搏汇流。而且，从张天翼早年就初具的讽刺谐谑的才能来看，象征主义的表现方法，似乎也与他的性格气质、美学追求不相适应。

经历了“五卅”惨案，“三一八”惨案，这一幕幕的社会人生的惨剧，再次引起张天翼的反省，他终于意识到不能躲在“象牙之塔”里做文章，“无论躲到什么地方，总还是在现实的世界里”^①。严酷的现实，要求他通过暴露现实社会的种种弊病与恶习，勾画出时代的、社会的魂魄。应该说，这再次的反省，是张天翼在实现人的自觉与艺术的自觉上出现的一个重要的演进。

① 《创作的故事》。

四 文坛上的“新人”

1928、1929年间，张天翼经常往返于沪、宁一带。为了走出“象牙之塔”，直面现实人生，张天翼这时有意识地同各阶层的人交朋友，广泛接触中层社会和底层社会各种人物的生活。这些都为他开拓新的文学道路，在思想上、艺术上作了必要的准备。

如上所述，从1926年至1928年秋，张天翼的创作是从摆脱“鸳鸯派”的影响到走向现实主义创作道路的一个过渡，在思想、艺术上仍处于探求的阶段。写于1928年11月的短篇小说《三天半的梦》^①，才是张天翼创作出现的一个新的转机，它反映了张天翼创作思想的重要转折，是他的现实主义文学的新起点。张天翼把这篇小说

^① 《奔流》1929年4月第1卷第10号。

先后投寄给一些报刊，都未能被采用，他有点灰心了，后来冒昧地寄给鲁迅先生。鲁迅看后立即给他回信说，小说可以发表，不过某些地方还不很成熟，并鼓励他以后多写。鲁迅的热情支持与扶植，给予张天翼极大的鼓舞，他的小说创作，从此进入了一个旺盛时期，成为30年代初期多产作家之一。

从1929年发表《三天半的梦》，到1931年的《二十一个》，张天翼便以不同于当时一般作家的鲜明特点和艺术个性，崭露头角，他的作品引起了社会的普遍注意，他被誉为文坛上的“新人”。

为什么张天翼的创作能给文坛一个“新”的印象呢？

首先，我们要考察一下当时理论界、创作界的情况。1928年，创造社、太阳社一些主要成员提倡无产阶级文学。他们认为，“在历史的舞台上，有新兴社会出现之时，属于新兴阶级的哲学者与文学家负有批判旧社会制度与旧思想的任务”^①。但他们在强调革命作家要“把握正确

① 冯乃超：《艺术与社会生活》，《文化批判》月刊1928年1月15日第1号。

的世界观”时，却把获得唯物辩证法的世界观看成是文学创作取得成功的唯一条件。这不仅是拒斥了许多具有进步倾向的小资产阶级作家，使自己陷于孤立的境地；更有害的是，他们提倡唯物辩证法的创作方法，歪曲了文学的本质，抹煞了文学的特性。

鲁迅说过，“多少伟大的招牌，去年以来，在文摊上都挂过了，但不到一年，便以变相和无物，自己告发了全盘的欺骗，中国如果还会有文艺，当然先要以这样直说自己所本有的内容的著作，来打退骗局以后的空虚。因为艺术家至少是须有直抒己见的诚心和勇气的，倘不肯吐露本心，就更谈不到什么意识”。^①张天翼就是抱着这种诚心和勇气，真实地而不是虚伪地、充实地而不是空洞地、朴素地而不是浮华地，反映他所亲历的或体验的社会人生，以他那活泼明快的形式以及讽刺谐谑的才能，给当时已经“变相”和“无物”的文坛带来了一个“新”的气象。

张天翼不写脱离现实的或感伤颓废的东西，不去重弹“革命加恋爱”的老调子；也不“趋

① 《三闲集·叶永蓁作〈小小十年〉小引》。

时”，不去硬造一个他不熟悉的、突变式的革命英雄。

他不虚张声势，不热衷于制造“理想”和表现虚假的“热情”，也没有简单化地图解生活，没有空洞的政治说教，没有在作品中描写所谓“今天中的明天”，没有去创作属于将来的东西。

他以鲁迅为榜样，执著现在，直面人生，在他的愤激冷峭的笑声中蕴藏着他对于现实人生憎爱分明的、严肃的立场和态度，他发扬五四新文学所开辟的现实主义的战斗传统。

总之，“把握了客观的现实，体谅了各色各样人的心灵，融化起来，组合起来，而活生生地，创造出了各种典型的人物，赤裸裸地，暴露了社会机构的内容；借各种典型人物的活动，来暴露社会，由社会一切机构上，去发现个人。——有着这样的企图，而且，相当成功了，是：张天翼”^①。

张天翼是从“小康之家”走出来的。他上过大学，做过职员、记者和教员，尝受过失业与饥饿的苦痛。他熟悉旧中国中下层社会的各种职

① 汪华：《评〈畸人集〉》，《国闻周报》1936年8月第13卷第30期。

业的人物，同情穷人悲苦的命运和遭遇，也描写劳苦大众硬朗而单纯的面貌，但他憎恶在这一类人中制造种种悲剧的主子和奴才，憎恶这一类人的灰色生活和庸俗作风。因此，他专写他所熟悉的人物——小官僚、小政客、小乡绅、小市民、太太、小姐、公子、家仆、职员、店员、军官、士兵、和尚、尼姑、流浪儿童，以及附属各个阶层的知识分子。他笔下的人物接触到中下层社会的各个方面、各个角落。如此广阔的社会人生的描写，在当时的作家中间是不可多得的；而他写这一类型的人物，似乎是信手拈来，涉笔成趣，嬉笑怒骂，皆成文章。

在走上现实人生的旅程中，张天翼老实地反映了他所深切了解的那个充满虚伪与罪恶的社会现实，从不回避矛盾，超脱现实，没有把笔用在“身边琐事”或“优美的心境”上面。他操起了暴露与讽刺这一特殊而又犀利的武器，把笔锋坚定不移地指向那个病态的、畸形的社会，那个用“仁义道德”装饰起来的“禽兽世界”；对于社会上各种类型的小官僚、小地主、小市民、小人物，作了生动的描绘和无情的鞭笞，出色地刻画了 20 年代后期和 30 年代旧中国形形

色色的“人生相”，从而构成了一幅旧中国的百丑图。

对于看厌了公式化、概念化作品的 30 年代广大读者来说，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，张天翼小说的出现，无疑使他们感到耳目一新；而对于文坛上存在的不良倾向来说，当人们正在从记取教训中探求新的出路时，他的小说则是起到了扭转风气的作用。

张天翼在作品中所塑造的艺术形象和披露的社会问题，虽然大家在日常生活中司空见惯了，对它已经显得比较麻木或迟钝。但是现在经作家提挈、概括和典型化以后，便程度不同地触动了许多人的神经，启迪人们去思考。张天翼这个名字，自此引起人们的注意，他也因此获得了“文字的漫画家”^①的称号。

不过，严格说来，《三天半的梦》虽然标示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，但它不是代表张天翼讽刺艺术风格的作品。胡风说得对，“抒情气味很浓而且

^① 钟子芒：《关于张天翼》、《小说月报》1943年第38期。

带了很浓厚的自我批判精神”，是这篇小说的重要特色。当张天翼向“未庄文化”告别以后，他“不得不告发了现实生活底虚伪，可笑，矛盾”。张天翼很了解在中层社会里谋生的知识分子，他自己就是从原先的“小康之家”这个营垒中走出来的，因而对于这个社会阶层的人物，他们的性格气质、文化素养和生活态度，看得格外分明。从短篇《三天半的梦》开首，“愈写下去他的笔锋就愈不能离开这一社会层底各种脸相，对于他们的描画差不多成了他的第一义的而且是常用的主题”^①。

《三天半的梦》，我以为不是一篇讽刺小说。小说主人公“我”，是一个在生活的矛盾中性格异常脆弱的人物，他徘徊于“自由”与“家庭”之间而无力作出正确的抉择。一方面，他认为，“凭良心说，我的所谓家庭是比较地有趣味，我在家的时候，所谓家庭间是显得很融洽”。另一方面，他又认为，“家庭所有的东西是，琐碎，细腻，平淡”。到家的第二天，“对它便感到异样的

① 《张天翼论》，《文学季刊》1935年9月第2卷第3期，署名“胡丰”，即胡风。

厌倦了”。他觉得父母亲“造了一座感情的监狱”在“拘禁”着他。于是他要反抗，敷衍，“赎”身。但如何“赎”身，主人公“我”没有说出，怕也说不出。他只觉得在家住三天半，“简直是个梦”。

应该指出，主人公“我”的性格是比较模糊的。但是，人物性格的这种模糊性，反映了现实生活中某种人的性格的复杂性。作者在这里给我们塑造了一个活人的艺术形象，刻画了一个真实的人——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极其复杂的内心世界。作者笔下的主人公，既包含着肯定性的性格因素，也包含着否定性的性格因素。作者没有忽略人的复杂的情感状态，没有用固定的公式或现成的观念把人物性格写得单一化——或彻底决裂，背叛家庭，或被家庭俘虏，依然故我，而是把人物性格的内在矛盾较好地揭示出来，使人物性格以二极性的特征相互交叉、冲突和融合。在《三天半的梦》里，人物的性格，人物的内心世界，不是用鲜明的彩笔描绘出来的，也不是用现实生活中具有确定范围的概念性语言表述出来的。主人公思想性格的复杂性，不稳定性，使作者不可能进行化学式的定性分

析。事实上，张天翼没有受当时文坛流行的机械论与观念论的影响，没有受文学教条主义的束缚，按照进步、中间、落后这类政治尺码去制作他的人物，而是循着艺术自身的规律，按照生活本来的面目，努力写出人物性格的真实而又复杂的心态，他因此获得成功，在读者中留下了“新”的印象。

我们还应指出，对于一个要求挣脱家庭“感情的监狱”而去寻求思想、生活的自由的知识分子，张天翼在表现主人公的“矛盾神经”的同时，对他是吐露了全部的同情心的。这也是不足怪的。从理论上说，人物性格的模糊性、不确定性与作者对人物的遭遇、追求的同情，是并不相悖的；而且这种近乎矛盾的现象的存在，也符合张天翼思想发展的实际。当张天翼从“未庄文化”的圈子里跳出来，渐渐懂得了张扬个性、争取人格独立和人权自由的思想涵义时，转而同情与肯定知识分子这种个性解放的追求。即使这种追求还同自己的旧意识、旧习惯交织在一起，作者仍旧肯定主人公那种不断追求、不断前进的精神。

不过，这已是 20 年代后期了。这个小康的

知识分子要的是什么样的自由？他在X都享受着什么样的幸福生活？这一连串的问题，作者并没有深究。这就是说，作者只写出了人物的“矛盾神经”的现象，写出了人物模糊性格的外部特征，还没有潜进到人物心灵深处，进一步揭示其“矛盾神经”的本质，因此作者对人物的同情就流于浅薄了。胡风也认为，张天翼在《三天半的梦》中把主人公对家庭的“敷衍”说成是“胜利者”，是欠妥当的；作者对主人公的同情，也不具有在思想、道德原则上可以交流的共鸣点。后来作者大约意识到了这一点，这种“同情”才在他的作品中“完全消失”，代之以严肃的批判与辛辣的讽刺：“掀开假面以后就露出了本相：所谓矛盾其实不过是认识的错乱，名誉地位，利欲等在发生作用而已”^①。这一批评意见，基本符合张天翼的创作实际。

张天翼后来说过：“一个作家总会对他的人物——或是爱，或是憎，或是肯定，或是否定；这就是出于他的道德态度。”^② 作家的道德态度，

① 《张天翼论》。

② 《谈人物描写》，《抗战文艺》1941年11月、1942年6月第7卷第4、5、6期。

他对他的人物的褒贬爱憎，都必然地要表现为一定的原则立场。作家注意对人的性格以及人的复杂的内心世界的研究，并把这种活的人真实地写在作品中，同作家必然地要从社会政治角度去认识生活、表现生活，并在形象、情节的描写中表现自己的政治倾向，构成了文艺创作的互相关联的两个基点。前者是作者对艺术规律的探求，后者是作品的社会功利需要的反映。《三天半的梦》以后，作者仍然注意不使自己创造的人物形象存在性格单一化的倾向，追求着人物性格的立体感和多侧面，但于确切显现人物和事件的真面目的同时，他不忘记作为一个前进的作家肩负的社会使命，注意不把自己的道德态度搞乱了。

在短篇《三太爷与桂生》中，张天翼转而把自己的同情心给予了遭到恶霸地主活埋的农会积极分子。这个短篇，像是一篇“速写”，它从一个侧面描绘了一幅土地革命时期南方农村阶级斗争的生活图画。大革命的风暴席卷了上海附近的村镇，枣子桥的潘太爷被农会抓起来了，听说要把他戴高帽游街；九里松白家的仓库也被贴上了封条。陈三太爷着慌了。几个佃户闯进

了他家大门，他客客气气地请这些“同志”、“兄弟”吃饭喝酒。当夜，三太爷领着家眷逃往上海。陈府成了农会议事的地方。革命风暴破坏了这些古老村镇往日的平静。桂生这个“又是三太爷的佃户，又是三太爷的本家”也出了风头，他“一天到晚忙得像水牛”，种田人都相信他。可是这场风暴很快就过去。三太爷回来了，他这时已经做了县城的什么委员，一切又照从前一样。三太爷派民团镇压了农村的骚动，把桂生和他的姐姐招弟也抓起来活埋了。……

表面看来，作者对三太爷这个充满兽性的吸血动物及其惨无人性的野蛮行径，似乎是以一副极度冷静的、客观的神情远远地眺望，淡淡地描写，而不流露出任何主观感情的色彩。小说结尾写道：“那么三太爷他们要不要吃人命官司呢？……我可说不上。”请看：张天翼和他的人物之间保持了一段多么远的距离；桂生姐弟的悲惨遭遇，似乎未能在他心中泛起哪怕是一层微澜。他仿佛无动于衷，仿佛这些人的死活和他毫无关系，甚至对于刽子手要不要给予惩罚，他也漫不经心地回答：“说不上。”这实在太冷静了，冷静到了冷酷的地步。难怪有人要批评张

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”^①。

不过，聪敏的读者会体察到，在冷静、客观的艺术描写中是多少包藏着作者的主观情热和倾向的。显然，作者同情那些想改变自己生活地位、求得暂时生存温饱的贫苦农民，同时又批判了他们祖祖辈辈遗传下来的麻木与落后，即他们还不具有作为真正的人应有的觉悟。但是，作者的这种同情与批判，是寓于人物性格细致入微的、多侧面的刻画之中。至于小说结尾作者表示“说不上”陈太爷们要不要遭到惩处，这其实是比直截了当地表明态度更意味无穷、耐人咀嚼。

当张天翼走进新文学的领域时，就立意把社会现实中各色各样的活生生的人作为自己描写的对象。他在第一本短篇小说集《从空虚到充实》^②里，便沉潜到底层社会与中层社会的生活海洋中，去表现各种不同身份的人的社会实践与精神活动，形象地剖析了这些人的理念意识和隐蔽着的潜在意识，并于表现和剖析时同读

① 汪华：《评〈畸人集〉》。

② 短篇集收《三天半的梦》、《报复》、《荆野先生》、《搬家后》、《三太爷与桂生》、《三弟兄》6篇，1931年1月由上海联合书店出版。

者共同思考着那些被认为是合理的、正常的而其实是平庸的、迂腐的观念。这也就是说，作者注意到了时代的嬗变与分化，在这嬗变与分化中，对于人的本质、“人”的观念进行着反思。

应该承认，桂生遭到活埋，兽性战胜了人性，作者是愤愤不平的，寄予同情的。但是，人性要战胜兽性，历史还要向前发展，人类还要付出许多血的代价，通过无数次血的代价才可能换来清醒的认识和沉痛的教训。桂生虽然想改变生活现状，却还不具有这种认识和教训，他仍然是浑噩的、糊涂的、可笑的。他同阿Q——在城里发迹后归来的阿Q几乎没有什么异样。这倒不必以为是模仿，而是阿Q的幽灵在历史的嬗变期重新游荡起来。结局是桂生遭活埋，如同阿Q被枪毙。

“人是人，人就不能够知道自己的行为，一切行为都是Spontaneous(本能——笔者)的，不能要怎样生活便怎样生活着。生活的方式各有不同，也不能说那种道德，那种不道德。”在短篇《荆野先生》(原名《从空虚到充实》)里，李荆野发表了一通关于“人”的议论，用这堂而皇之的道理来为自己空虚的灵魂和怯懦的行为辩护。

小说所反映的是“五四”走向低潮期的北京，在军阀当局到处抓捕“乱党”的恐怖氛围中，主人公李荆野感到茫然了，生活颓废了，他抽大烟，酗酒，在神经全然麻木中度日，“一切都黯淡，一切都空虚”。他有时也意识到了这是“彷徨的痛苦”，是慢性自杀，但他固执而又虚伪地标榜自己“抓住了时代的中心”，是为时代“在熬受不可避免的痛苦”，用这副镇静剂使自己在恐怖中苟活着。

然而，张天翼不满足于一般化地讽喻或批判知识分子圈内的这些怯懦者，他要在更深的层次上去挖掘人物的潜在意识。譬如李荆野的朋友、年轻的革命者戈平处境危险，有许多密探在注意他，李荆野听到这消息，却下意识地说：“活他妈该，给他磨了一点儿锋芒也是好的。”后来李荆野也被抓走了。但戈平终于在敌人的屠刀下英勇死去，而他却未碰伤一块皮肉被姑丈保释出来了。但他仍充满恐惧。他夜夜梦见戈平，裸露着满是红色鞭痕的背，被拖去砍，砍七刀。再不然看见那位检查的军官和便衣密探拖他去，用皮鞭抽他。作者细细地剝剔潜伏在李荆野灵魂深处的恐惧意识，同时又展示了他在

理性支配下的理念意识，构成了滑稽的二重性格。李荆野不肯直率地承认自己卑怯，不肯暴露自己“灵魂的丑病”。他在老惠面前表示：“我是想将我自己从这妈的空虚生活里拔出自己来，我要向充实走去。”他自称是在“理智”的意识支配下，决定离开毫无生气的北京到上海去，“站到别人前面去”。不过作者想要告诉我们的，李荆野这些理念意识同他的真实的内心世界实在相去太远！他离开北京去上海，并非“从空虚引渡到充实去”，实乃由空虚、恐惧而逃遁，所以到上海后便故态复萌了——仍旧酗酒，仍旧消沉，所不同的是在这里他每月有两三百块钱的薪水，漂亮的太太，生活很安逸。在那个虚伪的社会里，李荆野们一面享乐腐化，一面却要用“走向充实”、“为全人类”这些动听的言词来装潢门面。这就使进步的讽刺家憎恶了，他要揭露在知识分子中那些故作激烈、自欺欺人的国民性的痼疾，让读者看清这号人灵魂深处丑恶的东西。

人的内心世界确实是复杂的。张天翼在塑造他的人物形象时，最感兴趣、最费笔墨的便是要绘出人的内心世界，揭开这内宇宙的奇妙无

穷的奥秘。《三弟兄》当然不能算是一篇佳作。生硬的说教，枯燥的对话，同张天翼那些富有喜剧风格的短篇迥然有别。笔者所以要提起这个短篇，是因为它多少反映了张天翼对于“怎样做人”这一陈旧的命题进行了含有哲学意味的反思。

经历了大革命风暴的冲洗以后，在知识青年中对于“怎样做人”大体分为两种类型、两种态度：一种是主张继续奋斗，方不愧为一个人；另一种则感叹人生几何，以为有了醇酒女人才不算虚度了这一辈子。张天翼以为，后一种已经失去了做人的价值，在这一类人身上，“怎样做人”就意味着怎样腐化堕落，意味着人性的泯灭，这种人“活着是负一，死了才是零”。他所要探究的是前一种所谓正在努力奋斗、向上的人。这一类人难道个个都具有历史的使命感，都怀有高尚的情操去承担做人的责任吗？张天翼在体验了社会人生急剧变幻的一幕以后，回答几乎是否定的。《三弟兄》里的三位朋友——徐复三，家里有田，后来破落，大学未能毕业便到处流浪。他本想在社会上做一番事业，但由于忍受不住物质上精神上的痛苦，终于自杀。龚任

天，也是出身于没落的地主家庭，他想谋个官职，积攒点钱，以求新的出路。但他出任县长没有几天，就被土匪打死了。王琪也是由于家庭破落未能读完大学，他没有什么奢望，只想多读点书（以后有机会再到欧洲去读书），将来做个学者。这三个人当然不是社会的蛀虫或渣滓，他们都想在这个世界上做一番事业。但这三个人既然千方百计地要保持或夺回自己已经失去的经济地位，不甘心堕落到贫困潦倒的境地，唯一途径便是往上爬。“干一番事业”云云，其实是灵魂经过一道过滤以后的“往上爬”的变形体而已。张天翼在《从空虚到充实》集后的许多作品重复着这个主题——讽喻各个不同阶层、身份的人往上爬的思想和行径，不过不再是抽象的教训，而是通过有生命、有喜剧色彩的人物形象去揭发人的灵魂的秘密。

性道德批判，也是张天翼作品经常接触的一个主题。收在第一部短篇集里的《报复》便是他反映这一主题的开篇。黄先生与卜小姐谈情说爱、接吻拥抱的性行为，在那个畸形的、病态的社会里，是司空见惯了的事。然而，张天翼把这个常见的题材移到作品中来，便成了“一出滑

糟透了的剧”。在他看来，在两性关系中，包括当时已经时髦的“性解放”、“性公开”，都不可否认地存在着道德的界限。这并非出道学家的伪善，而是人性道德的规范。在这个短篇小说中，作者从以下三个层次进行了对性道德的批判：

（一）两性的结合是要以双方共同的感情为基础的。没有感情的因素，性爱离开了情爱，性的行为便丧失了人的道德价值。卜小姐与异性的关系就只有性的接触。她狂热时，“即使在第一次认识的赵面前，她敢旁若无人地坐在他（黄）腿上，亲嘴，摸索”。黄去南方不久，卜随即与赵结合了。卜小姐在性安慰的要求上比别人强烈，或者说，她整个的生命只有在这种要求里表现出来，故此男人们那么容易上手。作者说在这出滑稽剧里，“小卜是扮演着一个糊涂的主角”。

（二）异性双方都是人，不是玩物，不是泄欲的工具。两性的结合，除了共同的感情基础外，还有一个承担责任的问题。人异于禽兽，就为人生活在一定的社会环境里，他有理智，有人性道德的规范，他要受一定的社会关系的制约，要承担人人都恪守的法律的或道义的责任。

作品中的黄先生却不然。他已近三十，还没有太太，可也不想结婚，爱过的女人却不少，有几个是同居过的。结果都被抛弃了。他几乎不能一刻没有女人，但是他只想占有、玩弄，而不承担任何义务和责任。当卜小姐不再被他占有时，他只有一个念头：报复，性的报复。

(三)健康的爱情婚姻不是买卖关系或变相的买卖关系。作者认为，性行为应该是纯洁的，是双方情爱的结果，那种把性行为当作双方“等价交换”的礼品，就无异于商贾们的买卖。例如黄先生采取了强硬的、威胁的手段，使卜小姐顿时觉得自己的青春、前途、做人的尊严已被摧残，后来又用甜言蜜语来安慰她，说他愿意伸出援助的手，叫赵永远爱她。他俩又回到以前的狂热生活，睡了最后的一夜。女的是为了酬报——“酬报他的爱，酬报他的宽容，他的所谓侠义心肠”。男的是为了报复——“我要是在今晚丢一个儿子进去，那多痛快！”酬报与报复，可以说都是一种“等价交换”，但都丧失了人性，都是美向丑、崇高向滑稽、圣洁向鄙俗的转化。

古老中国的社会形态从封闭逐渐走向开放，两性关系也从历史文化积淀下来的性约束

走向性自由、性解放。这就是所谓现代人的性意识，性的觉醒。然而这性自由与性解放，能不能超越人性道德的规范呢？可不可以把美好的、高尚的情爱堕落为鄙俗的、低级的兽欲呢？这就是说，在性行为问题上，有没有一条有形的或无形的性道德的准绳呢？张天翼严肃思考这个问题，并写出了短篇《报复》。作者试图从性意识、性行为这个最隐蔽又最复杂的问题中去撬开人的心扉，去探索人们心灵深处最真实的情感和思绪，从变幻、交错的心态中去捕捉那个可以作为贯穿线的、支配着人物行动的潜在的中心意识。作者通过这些探索和揭示，于艺术形象刻画中去进行道德的批判与价值的估量。

当然，作者的思考还有待于深化。例如，作者所披露的性道德丑恶的一面，尚未能同人物活动的社会环境结合起来加以批判。作者承认，人物的变态是那个变态的社会造成的，但对那个变态的社会却缺乏应有的展示与揭露。一句话：性道德批判是不能离开社会批判的。这个问题，在张天翼后来涉及性道德批判的作品中才逐渐得到深化。

五 清道夫的神圣职责

《三天半的梦》以后，张天翼在创作实践中经过一段摸索过程，趋于定型，逐渐形成了他的以讽刺与幽默为主要特色的艺术风格。上述短篇《荆野先生》和《报复》，标志着张天翼走上讽刺文学道路的开始。

人以自己的劳动和智慧创造了世界，并继续在改造着世界；同时，人在道德上的缺陷和行为上的恶劣，又在玷污、糟踏这个世界。严肃的讽刺家在这时就尽了一个社会清道夫的职责，他要揭露人类灵魂丑恶的东西，做修补灵魂的工作。

张天翼认为，讽刺与幽默的发生，“从世界上有了些毛病，有了些丑态的时候起的。有了这些毛病和丑态，可是偏要蒙上一层漂亮的东西

来哄人,于是产生了幽默。他要破坏那些虚伪,用笑来杀害它”^①。反虚伪成为张天翼讽刺文学创作的重要契机,也是他的讽刺文学之生命所在。

鲁迅说过,中国的一些人,至少是上等人,“善于变化,毫无特操”,他们的为人处事自有一套,“虽然这么想,却是那么说,在后台这么做,到前台又那么做”。鲁迅称之为“做戏的虚无党”^②。反虚伪是张天翼继第一部短篇集后的重要主题之一,但它不是空洞的政治说教,也不是把它镶嵌在一个固定的艺术模式里。作者从社会生活的各个领域里选取材料,经过艺术的提炼,刻画了人们在事业上、爱情上、主仆关系上、师生关系上紧戴着假面具。作品以题材的广泛与人物性格的多样,构成了一条生动而诙谐的讽刺形象的画廊。

短篇《找寻刺激的人》,是张天翼于1931年秋在上海加入中国左翼作家联盟以后写出的讽刺作品。这篇小说,不是一般化地抨击玩弄女性的洋场恶少,作者已经把它放在广阔的社会

① 《什么是幽默》,《夜莺》月刊1936年5月,第1卷第3期。

② 《华盖集续编·马上支日记》。

生活的背景上加以深化了。大学毕业生江震，素来主张“生活要起劲，得有浪，暴风雨，刺激”。他和一位律师的太太私通，后来这位太太不理睬他了。他失恋了，便到姑妈家，想要找寻新的刺激。能够给予他新的刺激的人，被他“寻到了”——这就是姑妈家的婢女小顺子。江震“爱”小顺子，首先是想在异性的少女身上寻求刺激，找快活，“要够味儿”。其次，江震意识到自己是有身份的人，以为他可以在小顺子身上找到刺激，也可以拿她作牛马使唤。然而江震把这些卑鄙、自私的内在意识包藏起来，佯装成平民的样子，向小顺子侈谈什么“人是一律平等的”、“职业都一样，没有高低”、“我同你也一样的是人”、“有钱没钱是没关系的”等等。他还给小顺子写信，表明心迹，说要是他们共同生活，将来会是“怎样幸福，怎样伟大”。小顺子从农村来到陶镇当婢女，她根据自己的经济地位、身份，理智地思考与处理问题；作为一个人，她同其他女子一样需要爱情，所以她说她险些被江震说动，但她终于没有感情用事，没有像《报复》里的卜小姐那样糊涂，她清醒地反驳了江震的谎言：“不过有钱的还是有钱的，没钱的还是没钱的”。

她读完“情书”后对江震的答复是：“我差点儿没给你骗去”，“你们做人都是这么做的”。这就不只是批评江震一个人道德的虚伪性，而是更加深刻地揭示了那个阶层的人普遍地在做戏、骗人的本性。小顺子决定离开那个设有阴谋与陷阱的地方，江震还死死缠住她，她忍不住地嚷起来了：“我是小顺子，你是少爷。我们这种人有时候也会想得透看得透的：你当是凭你的少爷身份，就这么容易叫我上钩呀？你自己问问：你把我当什么看待的！……”江震像是阴险狡猾的奴隶主，想方设法去抓获一个卑微的奴隶，却终于不可得。作者在这里始终把镜头对准人物身上的每一个毒瘤，让人物潜在意识和滑稽动作把自己的种种伪装撕碎，这就使他的讽刺短篇具有一种震人魂魄的力量。

“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”^①。每一个严肃的讽刺作家所要维护与保持

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

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》中，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，主题因之得到了深化。

在《脊背与奶子》里，这种美的灵魂得到了更加深刻的展示。在任三嫂身上，更加显现了健全的人性的光辉。女主人公任三嫂，并不爱她的丈夫任三，因为任三在封建宗法制度压榨下已经成了一个木头人，已经失去了男人的气质；她爱上庄溪一个姓刘的庄稼汉。她很坦率，并不隐瞒自己的爱。这就成了大逆不道的事了。“淫奔——万恶淫为首”。任家的族绅长太爷因此要“整顿风气”。这本是一个悲剧的题材，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。长太爷其实是个老色鬼，他干预任三嫂的事是打着他自己的主意的。“任三嫂那身子——单只是腮巴子，就简直是芡实粉，是没蒸透的蒸鸡蛋”。“脸子一天到晚日晒雨淋的，还这么嫩，别的地方不知道要怎样嫩法

埋”。这件事现在落在他族绅手上，他要借此机会揩油，放肆地调戏她。在任三嫂遭到毒打以后，他以为任三嫂驯服了，他要任三拿妻子来抵押欠下的一百四十块钱的债，让任三嫂伺候他。任三一口答应。长太爷便做起吃“蒸鸡蛋”的好梦。不过，作者没有让长太爷做成他的好梦，任三嫂一个拳头使他从梦中醒来。他不顾自己被打得鼻青脸肿，又装起正经人的模样，唠叨着：“万恶淫为首！这淫妇！她又淫奔！任三放她逃走，非严办不可！……”任三嫂这有力的一击，以及她和庄溪那姓刘的一起逃走，使读者仿佛看到，在虚伪、丑恶的人物后面，另外还有一些美好的、富于人性的人。人性美与人性恶在作品里形成一个鲜明的对照。在张天翼的讽刺短篇里，即使没有像小顺子、任三嫂这样的正面形象出现，他的社会批判与道德批判，同样蕴含着作者所探求的理想的社会与理想的人性。只不过这种“笑的源泉的渗透力”，即在讽刺文学的高层次结构上所凝结的这种渗透力，往往不被读者所注意罢了。

在《猪肠子的悲哀》里，主人公猪肠子同江震、长太爷一样，生活空虚，精神崩溃，也要找点

“刺激”。但他所要的刺激，不仅是女人，还有金钱、地位。他要爬上去，爬到上流社会充当一个“绅士”。他说：“你瞧，每个人都要装点得像绅士一样。这里面也许有穷光蛋，但是他还想爬上去，还不肯把绅士的外皮剥下来，因为这是丢面子的事哩。”这就是猪肠子要在人生舞台上表演一出喜剧的原因。为了每个月能有五六百元钱花，坐小汽车，住高级洋房，混迹上流社会，为了能和上层的特任官、厅局长们来往，享有上流人的体面，他攀龙附凤，甘愿同一个他并不爱的东南公司老板的女儿结婚，因为她父亲太有钱。然而猪肠子就没有悲哀和痛苦吗？张天翼很熟悉这类在地上爬行的知识分子：他们想过奢侈的生活，但经济条件达不到；他们想成为上等人，但现实的社会地位又受到限制，于是自甘堕落。猪肠子采取的手段，用他自己的话说：“卖性”。他的生活固然从此过得阔绰、安逸，但是他的灵魂已经发霉，人格已经丧尽；作为一个“人”，他只剩下一具躯壳。

不过，这还不能算是猪肠子的真正的悲哀。张天翼构思这一讽刺典型，用意显然也不在于此。如果作者只写了猪肠子如何拿“卖性”来换

得豪华舒适的生活，如何拼命地要爬上上等人的地位，那他只是尽了暴露的使命。作为一个笑匠是不会就此止步的。他要从这里去发掘喜剧的因素，借助于笑，用笑的艺术来摧毁那座靠虚假的东西装饰起来的庄严的殿堂，撕掉披挂在人物身上的层层遮盖布。张天翼根据自己的创作体会，对于暴露与幽默的异同曾作过割切的说明：“幽默固然也是一种暴露，但暴露不一定是幽默。一般暴露作品是把人们所不知道的秘密发掘出来，用一种热烈的姿势来说明，叫人一看就知道他在暴露。而幽默是貌为冷静的，他满不在乎的样子，像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。那些虚伪的东西也许是你看见过了而想不到内幕的，也许是你看惯了而就不以为奇的；一经道破，你就笑了出来”。而“幽默是比讽刺更近于讽刺的东西”^①。

作为一个讽刺典型，猪肠子灵魂深处就有许多鄙俗的、喜剧性的东西，但他很会伪装，专以动听的词藻和愤激的姿态来掩盖内心的丑恶

① 《什么是幽默》。

和行为的卑劣。例如在白色恐怖的日子里，猪肠子不再创作，只翻译介绍一点外国的作品，但他不明言，却煞有介事地为自己卑怯的行为辩护。然而，一不小心，猪肠子终于泄露了天机：“我弄这些稿子，倒也没人骂我落伍，因为我只是介绍，自己不说一句话，当然也更没人当我是扰乱公安了。”怕犯“扰乱公安”罪，这才是猪肠子真实的思想。张天翼用幽默的艺术方法，去抨击那些“明明暗暗的成了‘王之爪牙’”的所谓“文学家”。他要把自己对社会、对文坛的愤懑，“借着笑的幌子，哈哈的吐他出来”。鲁迅肯定了“现今的讽刺家之所以为讽刺家，却正在讽刺这一流所谓有教育的知识者社会”^①。张天翼便是尽了自己刺痛这“所谓有教育的知识者社会”的责任的左翼讽刺家。

张天翼不断地揭露与讽刺了在大革命失败以后小市民的灰色生活，特别是他笔下的知识分子空虚无聊的生活和故作高雅的举动，都写得绘声绘色。小说《稀松的恋爱故事》，写了一对情人：男的名叫罗缪，是一个诗人，靠着父亲

^① 鲁迅：《伪自由书·从讽刺到幽默》。

留下的大笔遗产吃饭；女的名叫朱列，也是富贵人家的小姐，在大学里学绘画与音乐。作者似乎有意与这一对情人开玩笑，把他们从恋爱到同居的两个月时间的所作所为，列了一份清单给读者看，诸如逛公园每周二次，看电影每周四次，Picnic 六十六次，上馆子二百余次，等等。共计用银一千五百余元，费时一万二千三百八十四小时。在现实生活中有一部分人（不仅是知识分子）在过着这种无聊的生活。张天翼写的是“有教育的知识者”，他们就更懂得夸饰，更善于诡辩。罗缪说，“恋爱是由于性欲，但性欲以外应当有点别的东西，这才有意味，有艺术，你要说，这是灵，也可以。我是本这原则去获得生活的艺术。”罗缪其实是以他的经济实力作后盾，过着浮浪的、无聊的生活，来满足感官的刺激和填补精神的空虚；然而他却把这种追求美化为所谓富有哲学意味的、精神生活高雅而又丰富的“艺术”。张天翼对这些灰色人生的讽刺，可以说是力透纸背的。

这所谓“有教育的知识者”，也包括《温柔制造者》里的老柏。这是一个自以为“有聊”而其实很“无聊”，自我标榜恋爱观最正确而其实是

情场老手，自以为“生活”、“时代”很需要他而其实是被“生活”、“时代”唾弃了的某大学的什么教授、学者。老柏本是一个已经有了两个孩子的父亲，现在他却在“爱”着一个比他小十一岁的女学生——家璇。他是受家璇哥哥的嘱托来照看她的，可是他却制造种种“温柔”去欺骗一个少女的感情。他分明是一个流氓、淫棍，却佯装正经，甚至提起“爱情”这个字眼也觉得肉麻，而用“那个”来替代。当家璇开始意识到老柏在欺骗她、玩弄她的时候，伤心地哭起来了。这时老柏又施展了他的那套给女性“温柔”的“公式”。只有在老柏玩腻了的时候，他才不再想制造温柔，并把责任推给对方，反诬他的正经事全被这少女的“需要温柔”所耽误。

“社会的公意，向来以为贞淫与否，全在女性。男子虽然诱惑了女人，却不负责任”。“所以历史上亡国败家的原因，每每归咎女子。糊糊涂涂的代担全体的罪恶，已经三千多年了。男子既然不负责任，又不能自己反省，自然放心诱惑；文人著作，反将他传为美谈”^①。作为性道

① 鲁迅：《坟·我之节烈观》。

德批判，张天翼这个短篇把批判的锋芒指向了那个“不負責任”的老柏，而不是像《报复》那样，对于黄先生与卜小姐失去理性的不道德的性行为进行了等量的谴责。不错，在这个短篇里，作者对于家璇的性生活的狂热浪漫的追求，作了过分的夸张和不恰当的渲染，在一定程度上模糊了讽刺的视线。不过，即使如此，作者也没有把家璇与老柏等同看待。作者的本意，是想以家璇的性狂热进一步去揭露老柏“放心诱惑”的恶道德。所以我们读这篇小说时，读到家璇那种耍“温柔”、耍“亲嘴”的举动，都禁不住会发出轻松的笑声；但笑了过后也许还会想一想：谁之罪呢？

此外，比之《报复》孤立地进行性道德批判，《温柔制造者》则是开拓了更深的批判层面。恩格斯曾经指出，“现代的性爱，同单纯的性欲，同古代的爱，是根本不同的”，“对于性交关系的评价，产生了一种新的道德标准”，即“是不是由于爱情，由于相互的爱而发生的”^①。什么是现

① 《家庭、私有制和国家的起源》，《马克思恩格斯选集》第4卷第73页，人民出版社1972年版。

代性爱的新的道德标准？张天翼写的是讽刺小说，自然不负有正面回答的使命，不过他对于男子由于“单纯的性欲”而导致一个纯洁少女身心被损害的恶道德的批判，不也启迪了读者去思索这新的道德标准吗？其次，《报复》里的黄先生也许就是一个职业流氓，而老柏却是高等学校的教授、学者，他的“单纯的性欲”——动物的自然属性，同他的文化教养、他所从事的传授人类精神文明的工作是极不相称的。而且，这些受过高等教育的人，更善于辞令，更懂得用漂亮的言词来隐瞒自己道德的堕落。因此作者把笔锋指向所谓“有教育的知识者”，把性道德批判引到社会批判的更深的结构层次上，使读者看清，老柏之流乃是那个道德已经堕落了的社会必然产物，从而引起人们的警觉。

1934年2月，国民党蒋介石在南昌发表了《新生活运动要义》的演讲，提倡“新生活运动”，提出以“四维”、“八德”为“道德准则”，强迫人民遵奉；同时提倡读经，把一些封建遗老、腐儒奉为国家的“栋梁”，社会的“中流砥柱”。这一时期，鲁迅写了《在现代中国的孔夫子》等著名杂文，郭沫若写了《孔夫子吃饭》、《孟夫子出妻》

等历史小说。张天翼则操起讽刺的武器，从现实社会里摄取材料，写了一些抨击 30 年代复古派、道德家的短篇小说，对于那些名曰“栋梁”、“砥柱”，实则“蛆虫”、“淫棍”的社会渣滓，投出了轻蔑的一瞥。讽刺短篇《砥柱》，便是其中最出色的代表作品。

小说写了一个被诟为“乱世里的中流砥柱”的理学家黄宜庵，在一次沿长江的航行中，带着一个 16 岁的女儿（贞妹子）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，一个礼字是要讲的”——这是他的“家训”。他自称是一个“方正卫道之士”。这个腐儒，用四书、五经去掩饰丑恶，正适应了那个腐烂社会的需要。当他发现女儿竟同一个敞胸露乳给婴儿喂奶的女人在甲板上谈话时，气得立刻把女儿召回舱内，拉长着脸说：“莫去跟她讲话，晓得吧！……一定不是什么正派人。”可是他自己先前已经偷看了两回，鉴赏着那一对肥泡泡的雪白的奶子。隔壁官舱不断传来一群人的淫语，他摆出一副道学家的面孔教训女儿：“非礼勿听！”可是隔壁的污秽的谈话却

使他听得“惊心动魄”，“感到一种所谓半推半就的特别诱惑力”。他甚至后悔这回带着女儿出门——碍事。他终于憋不住，把女儿撵到那个露出奶子的女人那里去，自己则加入了隔壁一伙的猥亵言谈。在近代中国的“知识者社会”中，像黄宜庵这种满腹经纶的封建阶级知识分子，仍被视为做“人”的标准、楷模，这是根深蒂固的封建文化仍占支配地位所决定的。他们知书达礼，满口“子曰诗云”，靠着他们去宣传与维护封建的伦理纲常。因此，张天翼不仅批判了如老柏之流堕落的新派知识分子，也无情地抨击了满口仁义道德而满肚子男盗女娼如黄宜庵一流的封建文人。这就大大扩展了作者对“有教育的知识者社会”的讽刺领域，甚至把当代权势者誉为“砥柱”的“理学家”，也毫不客气地拿来作为讽刺对象。结果，黄宜庵这类道貌岸然的老学究，他那庸俗、猥亵、虚伪、丑恶的行径，经作者一一剝剔，陈尸示众，使读者透过冷嘲与幽默，不仅观照到了那腐儒的灵魂的溃烂，而且也窥见到了30年代国民党政权的腐朽与社会的堕落。

张天翼的反虚伪。除了讥讽那些在两性关

系上暴露出来的种种丑恶灵魂外，还更深一层地嘲笑了“知识者阶级”在面子问题上的伪善本质。“面子”成了半殖民地半封建社会旧中国的权势者与上等人赖以生存与活动的一根精神支柱。短篇《善举》里的柴先生，忽然同情一个三天没有吃饭的叫花子，给自己提出了“做好人总得做到底”的信条，他对叫花子的施舍，是为了维持上等人的“慈善”、“慷慨”的面子，或者说是为了换取一块“好面子”的招牌——柴先生心里盘算过，“布施别人并不是贴本的事”。然而，贵人是容易翻脸的，由慷慨一下子变成吝啬，由慈善一下子变成暴虐。柴先生不仅没有给叫花子冷饭吃，还用煤铲子恶狠狠地把他打出门外。“活菩萨”骤然间变成了“活阎王”，这变化之快，使叫花子连想一想“怎么回事”的工夫也没有。可是柴先生偏要写日记，给自己留下美名：“余今日作一善举。”

鲁迅指出，“每一种身份，就有一种‘面子’，也就是所谓‘脸’。这‘脸’有一条界线，如果落到这线的下面去了，即失去了面子，也叫做‘丢脸’。不怕‘丢脸’便是‘不要脸’。但倘使做了超出这线以上的事，就‘有面子’，或曰‘露脸’”。

面子问题,可谓“中国精神的纲领,只要抓住这个,就像二十四年前的拔住了辫子一样,全身都跟着走动了”^①。剥去那些要面子的、体面的正人君子们的假面,还其本相,在张天翼的讽刺作品中占有较大的比重。上述如李荆野、猪肠子、老柏、黄宜庵等,虽形象各异,但都无特操却又要有一副“好面子”。鲁迅所深刻指出的这个“中国精神的纲领”,张天翼是有着敏锐的艺术体察的。例如柴先生的“作一善举”,在大地主大资产阶级统治着的那个社会环境里,可以说是阔老爷、阔太太们用以隐瞒和洗刷自己罪恶的一种手段。他们的吃素念佛,修路筑桥,施粥赈饥等等,仿佛已经大彻大悟,是在实行道德的自我完善,但除了少数是出于真正的人道主义的同情,更多更常见的乃是一种骗局。张天翼偏不给那些伪善的上等人点缀乐观主义,偏要揭露那些绅士淑女们隐藏着的原形,写出那些“平时是谁都不以为奇的,而且自然是谁都毫不注意的”,但在“那时却已经是不合理,可笑,可鄙,甚而至于可恶”^②的人和事来。

① 鲁迅:《且介亭杂文·说“面子”》。

② 鲁迅:《且介亭杂文二集·什么是“讽刺”?》。

短篇《梦》是根据卢俊义逼上梁山的故事演绎而成的历史小说。张天翼本是一个着重开掘现实题材、剖析现代人灵魂的讽刺作家，所以即使偶尔涉足历史题材，也是通过自己的意想去体现时代精神的。作者在短篇里想要说明的是，卢俊义既然受尽了蔡太师、梁中书的迫害上山入伙，为什么在梦中会闪现出动摇、懊悔的念头呢？这完全是由于他的“面子观”在作祟。号称玉麒麟的卢员外，出身于名门望族，父辈期望他“在家是孝子，在国做忠臣”，他自己也曾立志要“踏平梁山，为朝廷除害”，然而如今却做了不忠不孝的事，上山做“强盗”、“谋叛”，心里当然有一种难言的隐痛。从员外而落为草寇，因此“失去了面子”，“丢脸”，这就是卢俊义的“面子观”，是卢俊义失悔的心理机制。张天翼有感于大革命失败后一些出身世家的知识青年的动摇与迷惘，因此成篇。虽然借助于历史故事，却也写得生动，能启迪人们丰富的联想。

再次是讽喻现实生活中流行的“向上爬”的哲学。在《三弟兄》里，作者已经揭示了这个主题，把那些追名逐利、做着升官发财迷梦的破落者嘲笑一番。不过作者那时对于这个牵制着许

多人神经的梦幻心理还缺乏深刻的体察，所以抽象的教训多于形象的刻画，后来才有明显的进步，于故事情节的描述中，注意捕捉人物复杂微妙的心理活动，把向上爬哲学视为现实生活中带有一定普遍性的社会性格，是人与人之间在社会舞台上竞争、搏斗的反映，它成了牵动人與人之间关系的一根绳索。张天翼在短篇里成功地写出了在向上爬的路径上“老实人”与“聪明人”这两类讽刺典型。

短篇《皮带》里的邓炳生，家里穷，来找处长姨爹在军界里谋差，幻想自己有一天也能飞黄腾达：“武装整齐。斜皮带。符号上是，蓝边三颗星，三颗！”后来处长给他补了个少尉司书的缺。他很兴奋，觉得前途无量。“斜皮带只是愈吊愈稳固，地位一天天在爬高”。他预计在处里干十年，有希望当个上校科长。可是到差才三个月，由于处长被调走，他也被革职了，升官图被严酷的现实撕碎了。他竟跪在皮带面前嚎哭。邓炳生是属于穷人开始爬上去复又摔下来的一类，但他毕竟当了几个月的少尉司书。小说对于邓炳生的愚蠢和不切实际的幻想，给予了无情的揶揄和批判。

与此近似的是写于 1935 年的短篇《请客》。主人公云守诚打 19 岁起就在新民中学当书记，整天忙着刻蜡板字，干了 9 年，每月薪水一直是 26 块钱，就靠这微薄的收入养活老婆和两个孩子。9 年后他遇上了机运，听说某机关什么科出了个书记缺，月薪起码 45 块洋。他决计到会计科预支下个月薪水，宴请胡科长，想靠他的荐举，爬上这个算不上官职的肥差。然而一桌酒席，胡科长是不买账的。但这桌酒席已经把云守诚连下月的薪水也花光了，家里只剩四毛小洋。在作者笔下，云守诚是比邓炳生更可怜的糊涂人。作者嘲讽他，又同情他，是含泪的讽刺。

短篇《友谊》里的苏以宁，《宿命论与算命论》里的舒可济，便属于“聪明人”一类。苏以宁为了向上爬，可以不要廉耻，拿自己的妻子做“诱饵”，去同查省长的异母兄弟查二先生讲“友谊”；后来他从这位“朋友”处得知查省长的隐私，不惜出卖友谊，去同查省长讨价还价，以换取渔税督办这个肥缺。舒可济是个无耻的叛徒，在敌人的营垒里，他不甘心于“每个月只是三四十块钱的特务员”的地位，为了“有个女

人”，“过舒适的生活”，竟不择手段，出卖同志；而他把这种出卖灵魂的勾当归咎于天命——“人生是，五成靠命，五成靠工作”。这些人虽然尚未爬上去，但在得意忘形之际，暴发户所特有的那种丑态，已经赤裸裸地显现出来了。

但在向上爬的路径上，也还有一些城市平民。他们家世寒微，社会地位低下，没有现成的梯子供他们爬。张天翼在嘲讽这些人谋求富贵的意识与行径时，大致刻画了两类性格典型：一类是千方百计攀附显贵，耍一点不很高明的手段，盲目的乐观，不晓得等待他们的只是一个悲剧的命运。如短篇小说《陆宝田》里的陆宝田，便是突出的代表。另一类是老实憨厚，不会玩拳术、耍手段，不会损人利己，只依靠自己的刻苦、节俭和耐性，“照着章程规规矩矩的爬”，他们的思想性格如同阿Q一般的愚蠢而麻木，他们的遭际当然也是悲剧的结局。《包氏父子》里的老包，便是这类典型性格的反映。

陆宝田是某机关的一个小职员，说得确切些是专替樊秘书抄写文件书信的录事。他身患肺病，又无背景靠山，却要与周围同事比高低，幻想着爬上去。“一个人要升上去——就只要

懂得两件事：一个是努力工作，一个是要有手段。”其实，陆宝田的手段，只不过向樊股长告发他们科里的科长、科员议论樊秘书的闲话而已。他以为靠这点秘密报告，就会得到樊秘书的赏识和加薪，他因此忍受樊股长和周围同事的侮辱，供他们取乐。陆宝田虽然施展了一点手段，但他的身份、阅历、教养、习俗决定了，他在显贵面前是战战兢兢的。他不大理解世态的炎凉和人事的倾轧，盲目地自信、乐观。在他吐血已经卧床不起时，樊秘书把他开了缺，补上了一个同乡。他却还相信樊秘书，甚至幻想着樊秘书重用他的那一天。这真是莫大的悲哀！

张天翼对陆宝田这类性格典型，注意到了它的差异性，即构成人物性格的两面性。如乔治·桑所说，“在我看来，差异就是艺术的目的——人既然是又好又坏，就有一种内在的力量，把他带到极坏和微好——或者极好和微坏的路上。”^①张天翼笔下的陆宝田，就是这样一个“又好又坏”、“极好微坏”的人物。作者主要讽刺陆

① 乔治·桑致福楼拜信(1875年12月18、19日)，《文艺理论译丛》1958年第3期。

宝田在那个社会环境中沾染的虚荣、狡黠和奉承拍马的意识，但这些讽刺都是有分寸、有节制的。作者没有忘记人物善良质朴的本性，而是把奉承拍马与善良质朴这显然是对立的品质杂糅在一起描写，摆正好与坏的关系；而且，作者愈是交代这种善良质朴的品质如何以愚蠢麻木的形态反映出来，就愈是加深了作品的悲剧的浓度。它给予读者的是爱与憎互相交错、撞击的情绪。

《包氏父子》里的老包是在某公馆里伺候了30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。但是，除了包国维不争气外，现实社会是不会容许这个无权无势的下等人的儿子爬上去的。后来包国维被学校开除，债主们来逼债，老包走投无路，哭诉无门。

应该指出，由于中国社会的封建性所决定，在老包身上所深刻反映的小生产者想改换门庭的意识，是有代表性的。这也是张天翼塑造老包这一讽刺典型的积极的社会意义。在这一部分人身上，幻想与现实永远是矛盾的，他们的向

上爬欲望与他们的社会地位，及其愚蠢、麻木、软弱、卑怯的性格也是矛盾的。他们缺少冒险的精神，也不具有流氓的品格和骗子的本领。作者真切地再现了现实世界的这些矛盾与斗争，批判了老包这些可笑的性格与行为。但是，与此同时，作者也更深一层地揭示了这些劳动者忠厚善良的品质和最后的悲剧遭遇。透过讽刺，读者可以看到，作者对老包是怀抱着深厚的阶级同情心的。他把老包归入“牛马”类，而不是“狗”类。所以他这时的笑，就不是旁观的笑，更不是恶意的笑；而是含泪的笑，是一种说不出滋味来的苦笑！在这里，悲剧成份与喜剧成份和谐地交织在一起。

需要说明的是，悲剧快感是同情的结果。这里指的是狭义的“同情”，近乎亚里士多德所说的“怜悯”。怜悯是专指具有和别人同样的痛苦的感觉、情绪或感情。在张天翼的某些讽刺小说里，如《包氏父子》、《清客》、《皮带》等，喜剧富有悲剧的渗透力，喜剧产生了悲剧快感的作用。因为这些小说虽以讽刺的形式出现，但作者对于他的人物——如老包、云守诚、邓炳生等讽刺形象，并无刻毒的、恶辣的讥诮，更没有诅

咒他们的毁灭；反之，一种进步的、正义的道德基因激发了作者对于他的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，也含有惋惜他们性格上的弱点。当包国维被学校开除、债主们纷纷来逼债，老包摇摇晃晃地走出校门的时候——

老包忽然瞧见许多黑东西在滚着，地呀天的都打起旋来。他自己的身子一会儿飘上了天，一会儿钻到了地底里。他嘴唇像念经似地动着，嘴巴成了白色。

“包国维开除了，开除……开除……赔钱……”

他脑袋摇摇的，身子跟着脑袋的方向——退了几步。他背撞到了墙上；腿子一软，一屁股就坐到了地上。

这可以说是张天翼在这类讽刺作品中所吐露的一种深沉的哀伤。这种伤感的情调越浓重，就使小说原有的讽刺意味趋于模糊、淡化。当小说主人公由于性格上的弱点而遭来灾难或厄运时，作者手中的笑刀已经入鞘，他这时献给读者

的不是毒刺，而是深秋摇落的霜叶——凄凉与哀伤。

当我们阅读《陆宝田》、《包氏父子》这样一些能给人以悲剧快感作用的讽刺性作品时，具有明显的可变性。这就是说，读者情绪的波动与推移，是受作者对于人物或同情或憎恶的交错复杂的情感因素支配的。作者的二重情感因素必然要影响和传染给读者，引起他的情感的推移与变化。当然，这二重性不是两种毫无内在联系的情感因素的捏合，而是在一定环境条件下两种油然而生的情感因素的融合。如鲁迅对于阿Q们表示“哀其不幸，怒其不争”，这“哀”与“怒”便是二重情感因素的和谐的推移。哀与怒本来不属于同一的情绪范畴的。但我们读张天翼的上述作品，不会觉得格调的不协调，就在于二者有时存在着可以沟通的内在心理机制。而且，读者总是通过自己的生活体验和艺术视角去接受作品所传达的二重的情感因素的。因此这种接受是自然的、潜移默化的，而不会把这类小说视为奇怪的“混杂品”。张天翼讽刺小说的重要特点，就在于它从最初的一笑了之走向深沉的笑，既有含泪的笑，也有愤怒的

笑,充满愤慨和内心痛楚的笑。

在讽刺文学中,人们之所以会产生欢乐的、苦楚的或病痛的不相同的艺术感受,这是由作家所坚持的美学原则、选取的讽刺对象和讽刺题材决定的。这就是说,在讽刺性的小说或戏剧中,尽管作者对于生活的态度表现得非常客观和冷静,对于他的人物好像漠不关心的样子,但无不包含着他的分明的是非好恶。张天翼的讽刺小说也不例外。有的学者认为,“张天翼最好的小说,属于讽刺的范畴。在这些小说里,他不大分辨阶级和个人,不论乡绅、小资产阶级,或者普罗阶级,都一视同仁,成为他讽刺的题材。……这也就是说,张是一个这样的作家,他拒绝将他对于社会的写实观察,跟共产主义乐观派的教条结合在一起。然而,就在他这种拒绝划清善和恶、希望和腐化的上面,隐藏了作者的讽刺力量。”^①这显然是一种偏见,直白地说,是一种党派性的政治偏见。它是不符合张天翼的创作实际的。

^①〔美〕夏志清:《中国现代小说史》,美国耶鲁大学1961年英文版,香港友联出版社1979年汉文版。引文见该书第九章《张天翼》。

张天翼的讽刺世界，是一个范围广阔、形象多样的世界。作为 30 年代的左翼作家，张天翼的世界观、政治倾向在作品中往往含蓄地折射出来。有的评论文章已经指出，在两极社会里，张天翼“写尖锐对立着、被经济条件无情分割着的世界，把对立、对比用强有力的笔触描画出来，使‘两界’的划分甚至可能比现实本身还要清晰”^①。他的讽刺总是根据不同的讽刺对象采取不同的讽刺态度和分寸。他憎恶旧社会人与人之间尔虞我诈的、冷酷无情的社会关系，嘲讽了各阶层人物的向上爬的欲望，但是他划清了阔人与平民、强者与弱者之间——黄宜庵、柴先生、老柏、猪肠子、江震等体面的阔人、雅人与邓炳生、叫花子、云守诚、老包、小顺子之间的阶级界限。张天翼固然也讽刺了在老包等穷苦平民身上的积习，但他没有把老包与郭纯、陈三癞子混淆起来，当然也不存在什么“拒绝划清善和恶”；作者对老包这类极平常的小人物是寓同情于嬉笑之中，而且在笑的背后更多的是谴责那个使人堕落、变形了的社会，把社会病根揭露

^① 赵园：《论张天翼小说》，《文艺研究》1985 年第 6 期。

得令人战栗。应该说，这些才是“张天翼式的讽刺”，才是体现张天翼作品的“讽刺力量”。

在阶级社会里，人是划分为阶级的。进步的讽刺家的笔锋所向，都程度不同地表示了他们的阶级倾向性。鲁迅在批评西方一些资产阶级讽刺艺术家时说过，“漫画虽然是暴露，讥刺，甚而至于攻击的，但因为读者多是上等的雅人，所以漫画家的笔锋的所向，往往只在那些无拳无勇的无告者，用他们的可笑，衬出雅人们的完全和高尚来，以分得一枝雪茄的生意。”^①综观张天翼 30 年代与 40 年代的讽刺作品，他不曾为了讨得“一枝雪茄的生意”，把笔锋指向无拳无勇的无告者，被侮辱与被损害者。例如大家所熟知的短篇《笑》，难道我们能找到哪怕是一丝一毫的对于发新嫂的嘲笑来吗？因此我以为《笑》是不能归入“幽默”一类的。因为小说所要反映的这一严肃的主题——即揭露土豪劣绅从肉体上、精神上凌辱与摧残无权无势的劳动农民的罪恶行径，使长于幽默的张天翼无论如何也“幽默”不起来，如同鲁迅写《阿Q正传》是无

^① 《且介亭杂文二集·漫谈“漫画”》。

论如何也“开心”不起来的一样。

土豪劣绅九爷把农民杨发新当作“土匪”抓起来以后，发新嫂为丈夫来求情，九爷借机调戏、侮辱她，要她像卖淫的娼妇似的对他发笑：“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！”当九爷达到了目的，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，来到清风阁找九爷，要他给换一个真洋钱。九爷侮辱她、欺骗她，看客们取笑她。她终于反抗了，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。土豪劣绅可以任意地把一个农民诬陷为“土匪”抓起来，可以为所欲为，在一个善良妇女身上发泄他的兽欲，而且在这以后还要进一步毁灭她的人格。于是这成了张天翼憎恨的焦点，成了他抨击的中心。在这里，我们看到，当作者揭示那些被侮辱与被损害者心灵的严重创伤，提出要维护人的尊严、人民的精神价值的时候，便越是加深了作品的悲剧性质。他的讽刺锋芒分明是指向了压迫者、杀戮者。虽然他也讽刺了属于人民范畴中的某

些消极现象——如发新嫂的无知与软弱，但他的态度是热情的、善意的。我以为，当张天翼讽刺那些无拳无勇的无告者时，他是注意了讽刺的分寸的，而且没有舍去他内在的情热与希望。唯其如此，才使张天翼的讽刺作品至今读来仍有撼人魂魄的生命的活力，而没有堕入“冷嘲”。所谓张天翼在“讽刺性”的作品中拒绝划清“希望和腐烂”的界限，也同样是没有任何根据的。

六 观照五色斑斓的社会人生

张天翼在参加《北斗》杂志关于“创作不振之原因及其出路”问题的讨论时说：“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，农民，士兵的社会里去。因为一个小有产者出身的知识分子，所受社会的刺激并不是正面的，不是很尖锐的，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生出有力的创作吧。”^①在30年代小说家群中，应该说张天翼是属于活跃而又勤奋的代表。他有一种紧迫感，仿佛要把他所体察到的社会人生急促地写到作品中去。他要借助笑来纠正或否定

^① 《北斗》月刊1932年1月第2卷第1期。

那些行为脱出常轨的人，要用笑来杀害社会上一切虚伪的、丑恶的人事。

大革命失败后，曾经追随革命的知识分子，在严重的白色恐怖的日子里，都面临着前途的抉择问题。这些人便成了张天翼考察与描写的对象。作者要考察这些人初时追随革命的动机，他们的生活哲学与生命价值观，他们走出革命营垒以后的精神状态，等等。

例如在短篇《移行》里的桑华，在时代潮流的席卷下，她凭着一股子热情走出大学校门，参加上海地下党领导的革命工作，但当她体验了革命工作的艰险——她的战友和同伴，有的死于牢房，有的死于病魔——时，便畏缩动摇，离开革命队伍，躺倒在一个大腹贾的怀里，过着阔太太的生活。桑华并不是一个富裕人家的闺秀，不过大上海的花花世界，使她懂得了享乐。她要快活，要过得舒坦。可是革命给了她什么呢？“到处有危害，到处有死亡”，做什么事都得偷偷摸摸，而且随时都有死亡的可能。她要的是喝酒、打牌，再不然就是跳舞、唱歌，“每年要买一辆新汽车”。要过这种腐化奢侈的生活，只有“移行”，只有卖身给大腹贾才能得到。李思

义给了她这一切，“把她在威士忌里泡着，在茄力克里风干着，在巧格力里蜜渍着，还把她装在新买的道其卡里溜着”。对于桑华所信奉的“好也是一辈子，坏也是一辈子”的人生哲学，“活一天就享一天乐”、“人活着有限的几十年，怎么要这么去讨苦”的生命价值观，作者表示了极大的轻蔑和憎恶。小说在展开讽刺形象的性格特征时，重心不在于调侃诙谐，而是要写出它的社会性——具有一定普遍意义的社会心理与社会性格。

短篇《出走以后》里的何太太，也具有与桑华相似的社会心理与社会性格。主人公何太太出身贫困，年轻时受过她七叔的进步思想的影响，后来她嫁给了一个“有救中国的大志”、“要振兴实业”的大资本家。故事开始时，何太太在感情一时冲动下返回娘家，扬言要和丈夫离婚。为什么呢？因为她看不惯丈夫对待工人的手段，咒骂他是“腐化！恶化！守财奴！禽兽！国家社会的罪人”。但是尽管言词这般激烈，回到那个寒酸的家里，破旧的宁波床她不敢坐，连依床站着都怕被虱子咬。她为自己居然在这个潮湿的黑屋子里生活了二十几年感到不解。她惶惑不安

了。“以后是一种什么生活呢？”可是回去又“太丢面子”了。她哭得很伤心。这时丈夫准备接她回上海的电报给她解了围；她高兴地打扮起来，准备重新过她诅咒过的生活。何太太当然不是一个革命者，她只不过受了一点新思潮的影响。但是当她把这些并未真正领悟的激进的思想贯彻到实际生活中去的时候，就遇到了一个尖锐的矛盾：一方面她不能跟一个吸血鬼继续生活下去，她不愿再花那些骗来抢来的钱；另一方面她挥霍享用惯了，不愿再受穷苦生活的煎熬，但又无足够的金钱来供自己享乐。所以何太太重返上海是受经济条件制约的必然的行动。然而，何太太之所以重返上海，也还由于七叔帮助她解除了内心的矛盾——道德上的自我谴责，启发她懂得了明哲保身的生活哲学——“七叔的话不错；不妨把生活跟思想解释成两回事。”她的矛盾的心理机制似乎暂时求得了平衡。小说在更深的层次上揭露了在部分知识分子中存在的这种自欺欺人的投机心理。所谓“思想归思想，生活归生活”，思想不妨前进一点，是“为了要表示我们赶得上时代”，都是为那些不愿改变旧的生活秩序与习惯的人提供了遁

词。因此，揭露口头革命派，剥掉“时髦”人物的种种“时髦”的面纱，成了这篇小说所包含的深刻的主题思想。

那些被挤出生活轨道的孱弱的人，他们忧郁伤感，背着沉重的精神包袱，但他们却还想继续活下去，而且要努力活得更快活些。张天翼惟妙惟肖地刻画了这类人忧郁的心境、空虚的灵魂和脆弱的性格，这些人有的去干出卖灵魂的勾当（如《宿命论与算命论》中的舒可济），更多的是沉沦了，成了社会的“多余人”。《侣伴》里的黄摩南便是“多余人”的形象。黄摩南离开革命队伍以后，情绪一直消沉、颓唐，无所事事，靠着妻子的月薪苟活。为了无愧于人的称号，也为了使生活有个重心，他决定要找点事做——譬如翻译《战争与和平》，或翻译法伯尔的《昆虫世界的社会生活》，他甚至想写一点反帝的文章。然而，无论翻译还是写作，始终只是一纸空文。像黄摩南这种人，精神的脊骨已被压断，他浑浑噩噩地活着，只有在喝了两杯白干以后，他才有点活气，“似乎全世界都融在他那软绵绵的温暖感觉里面了”。

巴尔扎克认为，现实主义作家在作品中塑

造的人物形象，都带有鲜明的现实生活的印记。“这些人物是从他们的时代的五脏六腑孕育出来的，全部人类感情都在他们的皮囊底下颤动着，里面往往掩藏着一套完整的哲学”。^①作家正是按照自己的哲学思想和美学思想，要恢复过去存在的或正在确立的崭新的道德原则，而辛勤不辍地在做一项筚路蓝缕的工作。30年代的张天翼，在完成这项工作时，表现得比其他人更加勤奋，更加急迫。从1929年写《荆野先生》开始，他一直没有放松过对李荆野、桑华、黄摩南一类被时代车轮抛出生活圈外的意志薄弱者的嘲讽和批判。作者注意到了这种病态的社会现象，给每一个人物都做了一个记号，描画了他们不同的外部特征和内心世界。作者把他们称作是畸形社会里的“畸人”，正像他在《畸人手记》里所刻画的那个从反封建战场上败下阵来的忏悔者的形象那样。

这个“畸人”，曾经在“五四”新文化运动中拥护“德先生”、“赛先生”，鼓吹“自由恋爱”，反对旧道德、旧礼教，自己有的是勇气和火气。但

① 《人间喜剧·前言》，《文艺理论译丛》1957年第2期。

是若干年后，眼巴巴瞧着几个老同学飞黄腾达，造洋房，坐汽车，自己却混到无路可走，不得不带着妻儿回到家乡来。这位“畸人”忏悔自己过去的莽撞与过失，在他三叔的安排下，他回乡办的头一件事，就是对着祖宗和先父的牌位补行一次婚礼。这很像鲁迅小说《在酒楼上》里的吕纬甫，他也曾经到城隍庙里去拔掉神像的胡子，常常议论改革中国的方法，但是“飞了一个小圈子，便又回来停在原地点”，对于周围的人事，“敷衍敷衍，模模糊糊”，甚至可以随随便便地屈服于他先前曾反对过的遗老们的家教——去讲《诗经》、《孟子》、《女儿经》一类的书。他终于躬行他先前所憎恶、所反对的一切，拒斥他先前所崇仰、所主张的一切。“畸人”、吕纬甫都是从农村走出来的，在资产阶级民主、自由空气的熏陶下，他们开始觉悟，为实现个人的理想追求同封建势力作过某些斗争。然而这些知识分子并没有独立的社会地位，他们和旧的封建家族在经济上、血缘上保持着密切的联系，在道德观念上也未能脱尽因袭的重负，因此他们的失败是必然的。为了扫除空虚与寂寞，他们把时光耗尽在一些无聊的事情上，借此慰藉枯竭了的灵魂。

张天翼的《畸人手记》，作于1936年，比《在酒楼上》时间要迟十年。时代的演进与思想的积淀，使他发现，先前那些颓败者，不仅服服帖帖地顺从了族长们的安排，而且，在弟妹们面前，自己也摆出一副族长的架势训斥他们，甚至至于成了高利贷主——放了三百来块滚利的债钱。因此张天翼给这类讽喻性作品赋予了新意，使读者领悟到要冲决封建宗法制度构织的网络体系，完成民主革命的任务，乃是一项艰巨而长期的任务。

旧社会是一个金钱拜物教的社会。金钱把人际关系变得异常自私、虚伪、残忍、冷酷。对于那些贪婪的债主、吸血鬼，张天翼也决不肯轻易地放过的。《畸人手记》里的“畸人”及其三叔，《和尚大队长》里的王和尚、闻太师，《保镖》里的老向，《反攻》里的独眼龙，……他们眼里只认得钱，为了钱，他们无恶不作，甚至充当汉奸、卖国贼。杀人在他们看来是一种买卖，放债吃利也是天经地义的事业。在这方面，最能显示张天翼的锋利的政治讽刺特色的，笔者以为首推短篇《善女人》。

在小说里，作者向我们提出了两个尖锐的

然而却是现实的问题：一，主人公长生奶奶既然吃素念经，为什么要用高利贷残酷地盘剥她的亲生儿子，逼得她儿子最后寻了死路？二，长生奶奶既然准备进菩提庵出家以修来世，为什么要那样疯狂地虐待、折磨她的儿媳？这个老太婆究竟是一个积德修世的“善女人”，还是一个封建专制的魔王？

菩提庵，这是作者为他的人物活动安排的一个文化环境。这个庵并非是劝人修行积善的乐园，而是吸人骨髓、引人堕落的魔窟。主持庵里烟火的老师太，便是一个见钱眼开的高利贷主。她听长生奶奶要来庵里修行，眉毛都扬了起来，立即提出 50 块钱的进庵费。长生奶奶把她当作自己的朋友，她却耍手段扣她的利钱。长生奶奶发觉，“那个出家人什么地方都得捞点好处，跟她长生奶奶这样的苦人也不放松一点”。她的徒弟慧圆也不满意师傅的刻薄、小气，处处提防，因为不知道这个“善女人”将来会怎样打发她。阿大无钱还债，逼得紧了，也咒骂那老师太该“千刀万剐”。

菩提庵便是这样一个阴森可怖的地狱世界，它掩护了老师太放印子钱的罪恶活动。问

题在于：长生奶奶对于老师太自私残忍的本质，并不是毫无觉察。当老师太瓜分她的利钱时，她心里发痛，可是她又觉得老师太的所作所为，给她指示了一条通向发财致富的路。所以，她一方面积极筹备 50 元的进庵费，一方面在观察、思索老师太在“没有靠山”的情况下致富的妙方。她很想多接近慧圆，原因是她希望慧圆能多向她提供庵里的秘密。这说明，长生奶奶这个“善女人”，同样是伪善的，她的准备进庵，其实就是准备着像老师太那样成为一个高利贷主、吸血鬼。

有的评论文章把长生奶奶说成是与老包同类型的人物，以为他们赖以生存的，只不过是省吃俭用积攒下来的几十元钞票。说长生奶奶与老包，在不断地做梦：一个是为了重返故乡买几亩地以度残生；一个是为了修来世要缴纳菩提庵出家的沉重费用。评论文章认为，长生奶奶只不过有这么一点小小的做人的“志趣”，她毕竟不是统治者。这种看法，笔者以为同作品的实际是有距离的。不错，长生奶奶与老包都在做着发财的梦。但是老包善良、无知，近乎呆痴，长生奶奶却是自私、残忍，缺少人性，或者说

人性已被扭曲。他们有着不同的道德原则与性格特征。长生奶奶自称“阿弥陀佛，我从来不敢做亏心事”，把自己装扮成一个积德行善的、虔诚的信徒。但是她的“行善”——发迹的第一步，是放给她儿子每月三分利的八块钱的债，其余的钱以每月一分五的利放给陈大嫂。她计算着，两三个月工夫，她就有三十多元了，兴奋得全身发烫。

旧社会把人与人之间的关系变成了单纯的金钱交易的关系。金钱主宰着、支配着人的灵魂，人的行动；金钱破坏了母子之间的天然属性，使人性完全堕落为蛮性、兽性。作为一个母亲，长生奶奶有过人性美的时候。那时阿大才长了两颗牙，胖得圆头圆脑的，只会叫一个“妈”字，母亲便把奶头塞进他嘴里。可是这个母亲后来为金钱“着了魔”，成为一个高利贷者，在她身上便失去了母性最可宝贵的品质，变得自私冷酷了。她内心也曾有过小小的矛盾，如她知道只要自己肯说一句话，老师太就会马上走开，阿大就会得救，但她却始终不肯说，反而咒骂阿大“冤孽”。在这里，蛮性与兽性终于战胜了人性、母性。

是的，长生奶奶不属于统治阶级的范畴。但是，在现实生活中，不属于统治阶级范畴的人，难道个个都保持了人性美而不受统治者思想意识的任何影响吗？当然不是。张天翼对于这种丧失人性的社会品格的谴责，在《一件小事》里显得格外突出与深刻。主人公石秉珍因家里破了产，离开老娘入伍当二等兵，还曾代理了6个月的师爷。不久，在行军途中，他病倒，掉队，终于死去。一个士兵患病、掉队、死亡，本是一件小事，然而作者从这件小事中却给我们揭示了人际关系中冷酷、无情的一幕——

在行军路上，石秉珍吐血，倒在泥地里。梁克斌站在跟前叫，“怎么搞的，吐了血！”劳班长瞪梁克斌一眼：“你走你的！”石秉珍爬不起来，班长猛地在他腿上踢了几脚。随后，又踢了他那满是黄土的身子，拣起那枝枪来，扔下病人走了。第五天，某团卫生队通知连部，派人把病员领回去，可是转到本团卫生队时他死了。连长因此发火：“这瘟家伙！——早死不死，抬到本团卫生队里来死！这笔埋葬费呢？”后来团部批给了二十块钱埋葬费。连长“眯着双眼，带着笑把这二十只花边敲了一遍”——他发了一笔死人财！

这是何等触目惊心的一幕！小说通过旧军队内部令人发指的残酷事实，谴责了人性已经普遍丧失的堕落的社会品格。士兵们普遍地表现得麻木、愚钝。石秉珍生病、掉队，没有人给他以人性的温暖，没有人伸出援助的手；他死后，人们渐渐把他忘却，只有梁克斌有时还“模糊地想到了那个套着大棉军衣的瘦小个子”，多少保留了劳动者人性的美德。至于连、班的头目们则只知道在死人身上榨取。这些官兵的蛮性、兽性，仿佛是一些尚未开化的动物，或者说是文明社会的一种退化、反动。张天翼写出了人的蛮性、兽性的一面，把这些无价值的东西撕破给人看。它从反面教育读者，启示着人们懂得人性之可贵，并且懂得只有摧毁以金钱为轴心的社会制度，才可能实现人性的复归。

随着时间的推移，张天翼把讽刺的目光更多地注视到社会政治的弊病中来。在许多短篇中，揭露国民党政府消极抗日、积极反共的政策，揭露那些披着“爱国主义”时髦外衣的新的“抗战官”，新的发国难财的“主战派”，新的卖狗皮膏药的“宣传家”、投机商等，成为他的主要的讽刺主题。《失题的故事》写了一个生动有趣的

然而却发人深思的故事。先前全县小学还准备举办救国演讲比赛会，章老师、周老师专心地帮助梅式武同学准备演讲稿，但是拖了几个月，演讲会不但没有开，教室里贴的“誓雪国耻”、“中国人要爱中国”、“一致杀敌”等标语也被扯下来了。章老师反而不准学生唱《救国进行曲》，不准学生说“消灭汉奸”。周老师说：“我知道你们爱国。爱国——在心里爱就是了。”这就是曾经积极宣传抗日的教师，几个月后竟被吓破了胆，反转过来限制学生的爱国行动。这两位教师当然不是汉奸、卖国贼，不过作者有感于当时“爱国有罪”这一汉奸理论对于民心的腐蚀与离心作用，故而要用讽喻的笔调来批评这些教师的所作所为。透过讽刺与批判，我们可以感受到滚动在作者胸中的炽热的抗日爱国的心。在其他一些短篇或长篇里，作者还广泛地揭露了社会上借抗战以营私的形形色色的欺骗性宣传，使人们在笑谑之中看到了隐藏在各式各样的“爱国主义”旗号下的投机分子的嘴脸。

综观张天翼的讽刺，随着作者视野的不断扩大和思想的日趋深邃，主旨也从道德伦理的讽刺渐渐转向社会政治的讽刺。在社会政治的

讽刺中，从罗列一些丑恶的社会现象加以漫画化，到着意刻画抗战中“有血有肉的活人”，写出发人深省的社会典型，张天翼的讽刺文学有着长足的进步。在这个意义上，短篇《和尚大队长》、《失题的故事》，包括长篇《洋泾浜奇侠》等，可以说是张天翼创作《速写三篇》的必要准备；《速写三篇》的主题思想是上述作品的深化。《速写三篇》标志着张天翼的创作思想和艺术风格走向成熟的阶段，标志着他的讽刺文学进入了一个新的时期。

《速写三篇》^① 写于 1937 年 11 月至 1938 年 9、10 月间，这时张天翼任湖南抗敌总会宣传委员会委员、邵阳塘田战时讲学院教务长等职。抗战的枪炮声成了动员民众、集合民众的号令，抗战使各阶层的人民振奋起来。但是，讽刺家张天翼的视线同时也投射到另外一个暂时不被人们注意的角落，那就是在抗日统一战线内部隐藏着一些投机者和破坏者，他们都打着“抗战”的旗号，利用当时复杂动荡的社会现象和人们的情绪处于亢奋状态而缺乏冷静思辨的时机，干

① 重庆文化生活出版社 1943 年 1 月出版。

着营私或破坏的勾当。他看到了这腐恶的一群，便抓住不放，及时地给现实社会敲响了警钟。张天翼说，“艺术本身就是一种斗争。在当前，我们就自觉地来把艺术服务于我们民族解放的神圣斗争”。他批评了梁实秋等人鼓吹的“与抗战无关”的超时代的艺术至上论，强调作家要写出“生活在抗战中的中国”，“的的确确又是一个有血有肉的活人”^①来。他自己正是这样身体力行了。

在《速写三篇》中，张天翼成功地塑造了在一片抗战声中假公济私的投机分子（《谭九先生的工作》）、抢夺领导权的破坏分子（《华威先生》）和对于抗战失去了情热与信念的颓废分子（《“新生”》）这三个不同类型的艺术形象。这三者都是抗战初期的产物，是一个既有区别又不可分割的整体。作者企图从三个不同的侧面，不同的视角，向读者展示在抗战初期虽被人们忽略却已普遍存在（或正在迅速蔓延）的阻碍与破坏抗战的几种丑恶的嘴脸和带有时代印记的

① 《论“无关”抗战的题材》，《文学月报》1940年第1卷第6期。

性格特征，以引起读者的警觉。其中，《华威先生》是张天翼的讽刺代表作。它出现在抗战初期的1938年4月，简约而形象地描画了刚刚形成不久的抗日统一战线内部已经潜伏着种种危机的黑暗的内幕。华威这个不干实事、专门搞磨擦与破坏的抗战官僚、职业文化人的形象，已经成为我国现代文学史上一个具有“类”的综合特点的典型。“在我国新文学历史上，《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，在艺术上便宣告了现实主义的胜利。正是在《谭九先生的工作》和《华威先生》所开辟的道路上，出现了另一些后继者，使得我们革命的文学艺术在反映抗战时期的社会生活上展现出更广阔也更真实的图景”^①。

《谭九先生的工作》写于1937年11月，作品主人公谭九先生是一个每年收300担租谷的地

^① 王西彦：《当〈华威先生〉发表的时候》，见沈承宽、黄侯兴、吴福辉编《张天翼研究资料》，中国社会科学出版社1982年版。

主豪绅。他虽是一个大学毕业生，却从来不看书报，很迷信，出门还要查看一下黄历。抗战了，他竟侈谈“主义”。他的热心抗战，实际上是想在“抗敌协会”等团体中捞个“领衔”的资格；然而他所关心的是囤谷卖高价，所忙碌的是下乡收租。当报上提醒人们要谨防商人地主“囤积居奇”时，谭九便以宣布“不合作”，再现了他的土豪劣绅的原形。《“新生”》里的李逸漠，也是一个地主绅士。他的投机，是想借抗战的声浪，改变一下自己的形象：从一个腐朽的地主分子一跃而成为民族存亡奋斗的爱国志士。然而传统的孤僻却使自己 and 周围筑起一堵墙来，他很快就感到苦闷、倦怠，留恋过去家乡的地主生活。不久他便和一个满口汉奸理论的老朽来饮酒浇愁了。这种人想借抗战求“新生”，然而抗战却反把他的地主阶级腐朽、寄生的本性显现得愈加分明了。

鲁迅说过：“在这‘国难声中’，恰如用棍子搅了一下停滞多年的池塘，各种古的沉滓，新的沉滓，就都翻着筋斗漂上来，在水面上转一个身，来趁势显示自己的存在了。……但因为泛起来的是沉滓，沉滓又究竟不过是沉滓，所以因

此一泛，他们的本相倒越加分明，而最后的命运，也还是仍旧沉下去。”^①张天翼塑造谭九、李逸漠这些艺术形象——泛起而又沉没的渣滓的形象的艺术价值，恐怕就是为了提醒人们的注意，谨防这些投机分子在现实生活中重新出现，搅乱我们的阵线。

华威先生当然也是在国难声中浮泛起来的沉滓，但他没有很快沉落下去，他还十分活跃；谭九先生梦寐以求而不可得的东西，华威先生得到了，他窃据了许多部门的“领銜”职位，在政治舞台上正在扮演一个重要的角色。

华威永远挟着一个公文包，永远带着一根老粗的黑油油的手杖，是一个职业文化人的外貌。他摆着一副积极抗日的架势，每天都为“国事”忙碌着，他要参加许多会，每个会都要发表讲话，每次讲话又都是重复着要“认定一个领导中心”一类的谰言。政治捐客的本质使华威先生想干预、包揽一切事务，甚至妇女界组织的战时保婴会，他都要参与领导。他动辄查问有没有“汉奸”、“不良分子”，诬陷群众的抗日活动是

^① 《二心集·沉滓的泛起》。

“非法团体”的“秘密行动”。又要领导一切，又要查禁，华威忙得“恨不得取消晚上睡觉的制度”。

华威实际上是职业文化人的外貌，政治掮客的现实地位，浅薄庸俗和虚伪贪婪的可笑性格的结合体，是一个从现实生活中提炼出来并赋予复杂的性格特征的艺术形象。张天翼自己说过，“‘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，但是不干扰战的实际事情，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。”^①

短篇《华威先生》只有 5000 字，如此简短的篇幅，容纳了如此丰富的思想内容，并成功地塑造了一个惟妙惟肖的文化界抗战官僚的典型形象，我们不能不对作者概括生活的本领，巧妙奇特的艺术构思，以及高超的讽刺才能表示敬佩。应该说，这些成就，是作者在长期的艺术实践中不断认识讽刺文学的真谛，不断探索讽刺与幽

① 《张天翼同志和部队作者的谈话》，《解放军文艺》1959 年第 7 期。

默的特点，并付出了艰辛的艺术劳动才取得的。

从《三天半的梦》到《华威先生》，我们可以看到张天翼在现实主义创作道路上的演进。一些评论文章已经指出，华威这个形象的塑造存在着平面化的毛病，形象没有饱和着生活的血肉。但是，毋庸讳言，这个艺术形象的出现，给我国抗战文学增添了一个讽刺的典型。

华威究竟是一个什么样的文学典型，长期以来，评论者的意见是有分歧的。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，有人说是国民党统治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。”^① 吴组缃正确地指出了这一形象的典型

^① 《吴组缃谈张天翼》，《张天翼研究资料》第79页。

属性——一个生活在抗战初期国统区文化界的官气十足、官瘾很大的官僚主义者的典型。

我以为,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”,又是一种“综合”^①。高尔基还说,“单靠‘阶级特征’还不能烘托出一个活生生的、完整的人物,一个经过艺术加工的性格”。如唐·吉诃德、浮士德、哈姆雷特等“全都是综合”,“他们远远超越了时代的界限,一直活到我们今天,就是说,他们已经不是性格,而是典型”^②。倘若我们也能承认华威已不只是性格而是一个文学典型,那么华威也是一个“综合”。它综合了在官场上争权夺利而不干实事的官僚主义者的普遍的本质特征。张天翼笔下的华威,虽然是在抗战初期国民党统治区的文化界活动,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衍。

《华威先生》于1938年4月在《文艺阵地》

① 《同进入文学界的青年突击队员谈话》,《高尔基文学论文选》第131页,人民文学出版社1958年版。

② 《论剧本》,《高尔基文学论文选》第249页。

半月刊第1卷第1期发表后，同年11月日本《改造》杂志便译介过去。在国统区因此出现了一场关于抗战文艺要不要暴露与讽刺的论争。有人担忧《华威先生》到日本去了，会给日本读者“得一种轻蔑对方的快慰”；批评张天翼塑造的华威这个形象，“出现在日本读者的面前，会使他们更把中国人瞧不起，符合着法西斯主义的宣传，而增强他们侵略的信念。一句话：我们是‘减自己的威风，展他人的志气’了”^①。有人认为现实生活中光明的势力大于丑恶的势力，抗战文艺应以全力来歌颂那光明的一面，专门“抉摘丑恶，实非必要”。茅盾当时正在主编《文艺阵地》，他说他“收到了不少读者的来信都是对于《华威先生》感到很大的兴味的”，这篇小说也启发了青年作家“对于隐伏在光明中的丑恶的研究和搜索”；同时，他也指出，社会上已经有一些“丑恶抉摘的反对者”，他们指责《华威先生》“太谑画化”，对于读者“只有消极作用的东西”，“害多而益少”，“不写为妥”。茅盾不同意这

① 林林：《谈〈华威先生〉到日本》，1939年2月22日《救亡日报》（桂林版）。

些批评意见。他认为抉摘丑恶的工作不仅不应该反对，反而应该加强；《华威先生》诚然“尚多可议之处”，“典型还应当发展”，但我们不能因之抹煞小说获得的成功。“‘华威先生’并没有死，因此，他更清晰的形相，终于有见于作品中之一日罢？但假使照‘不愿看见丑恶’的人们的愿望，那就只好半途夭折了。我以为这倒是抗战文艺的一种损失”^①。张天翼对于《华威先生》赴日问题也进行了申辩，认为“我们的自我批判，被敌人听见了也不要紧。为要我们自身更健康，故不讳自身上的疾病。这一点，日本人民会拿去与他们本国的情形对照一下的”^②。

这场论争，触及到了两个重要的问题，即怎样看待抗战的现实，以及怎样看待文学作品的社会效果。《华威先生》的发表，的确起了轰动的社会效应，它使人们正视抗战的现实，正确认识文学作品的社会效果。经过这场辩论，特别是抗战现实的发展，有些人在最初一阵惊讶与非

① 茅盾：《八月的感想——抗战文艺一年的回顾》，《文艺阵地》1938年8月第1卷第9期。

② 张天翼：《关于〈华威先生〉赴日》，1939年3月15日《救亡日报》（桂林版）。

议之后，发热的脑子很快就冷静下来，转而佩服作者对待生活的真诚和勇气了。

张天翼的作品，正由于执著现在，直面人生，主题多是现实的、严肃的；特别是在他转向社会政治的讽刺以后，作品所揭示的社会内容更显得广泛而深刻，他笔下的讽刺与幽默，更带有浓厚的社会色彩，是针砭社会的。《华威先生》等作品的“客观”，其实寄寓着作者主观的情热，是包含着他的政治倾向和美学理想的；而他所描画的“歹角”，所抨击的畸形社会，所提示或暗射的问题，更是发人深思。不错，他的讽刺小说多是在揭露丑恶中提出问题，但是读者不难看出，这些疑问的解决，已经包括在疑问的正确提出之中。而且，由于借助讽刺这一犀利的武器，这些疑问提得那样及时，尖锐，深刻，因此摆在读者面前的，不是疑惑不解的问题，而是在惊服之余启迪人们去思考的惊叹号。在这个意义上，我们毫不夸大地说，张天翼很像英国作家萧伯纳，他的这类讽刺小说，分明也是“伟大的惊叹号”。

七 “探索人性,发掘人性”

张天翼说：“要是你想做一个作家，那你就得把你的一切习惯，兴味，等等，都去适应你的事业。你不能对人生冷淡，你应当到人生的大海里游来游去，去探索人性，去发掘人性。”^①

张天翼同许多优秀的现实主义作家一样，没有满足于画狗，没有仅止于讽刺和揶揄绅士淑女、官僚政客以及小市民们的丑恶生活；他给自己提出了在社会人生的大海里游泳，“去探索人性，去发掘人性”的课题。他的目光同时关注着在底层社会里的苦难的人生；他写人间喜剧，也写人间悲剧。正是在这个意义上，³有的评论文章指出：“人们往往过分偏爱张天翼的讽刺才

^① 《谈人物描写》。

能,但‘讽刺小说家’并不足以包容张天翼。张天翼以讽刺作家立足文坛,他的小说才能却在某些严肃的悲剧作品中因节制而更见出光彩。他的优秀之作所显示的,正是悲剧才能与喜剧才能、讽刺才能间的相互调节和制约。”^①

1927年大革命失败以后,特别是日本帝国主义入侵我国东北以后,黑暗与恐怖笼罩着中国社会的上空。面对世界上罕见的野蛮统治与惊人掠夺,作为一个左翼作家,他当然不会无动于衷,冷眼旁观,而是要对野蛮与残暴提出强烈的抗议。体现张天翼风格的《二十一个》,写了一群不愿为军阀卖命的士兵的哗变;《面包钱》写了有正义感的伤兵帮助饥饿的群众劫粮;《小彼得》反映了工人同工厂资本家展开的微弱的斗争。在更多的中短篇小说里,张天翼给我们开辟了另外一个世界——尖锐的阶级对立与阶级压迫的吃人的世界。他的这类小说,在揭露恶霸地主、资本家等吸血鬼的罪行时,往往不可遏制地要发出一种反抗的呼声;在表现人民群众的厄运时,又往往从内心深处激发出一种深刻的道

① 赵园:《论张天翼小说》。

德感情，一种高尚的人道主义精神。

应该说，短篇《二十一个》在艺术描写上是不成功的。小说写了一群人，这些人的出现好像是为了图解作者的某种观念，而不是着眼于刻画人物的个性，人物性格都比较模糊，动作和语言也显得雷同、单调。既然如此，小说问世以后，为什么反而能使张天翼蜚声文坛呢？自“五四”至30年代初期，描写战争、反映士兵生活题材的作品屡见不鲜，为什么独有张天翼的《二十一个》发表以后，“就受到了文坛底注意，被承认为‘新人’——新的作家”^①呢？笔者以为，这主要是由于作者在小说里提出了一个新的重要的主题，他用新的眼光、新的美学观点深入开掘了“士兵反对军阀”这一战争题材的积极的现实意义。

大革命失败以后，人们经历了动乱中国的最复杂的人生的一幕，许多人终于感到了人生的矛盾和幻灭的悲哀。出路在哪里呢？对于“当兵打仗”应取什么态度呢？这时候，张天翼的作品透过悲观绝望的现实给人们展示了一种新的

^① 胡丰：《张天翼论》。

充满生机的内容，启迪人们注意于地底下运行着的充满活力的潜流。他按照自己的社会思想和美学追求，重新认识被人们责骂为“披着老虎皮的丘八”——士兵，写了他们的痛苦，觉醒，反抗，理想，以及胜利后的喜悦，给那个黑暗、冷酷的国土传播一点光明与温暖，给士兵们以生活的勇气。作者从一群在死亡线上挣扎终于获得了生存斗争权利的普通士兵身上，揭示了一个在当时具有普遍意义的生活真理：我们既要正视黑暗的现实，又要相信我们有力量征服黑暗；人的觉醒便是爆发这种征服力的源泉。因此作者歌颂了那些在军阀统治、蹂躏下的士兵，终于把压得佝偻的腰直一直，向那些戕害人性的人进行抗争，表现了一些普通士兵的人性的觉醒和英雄主义的行为。诚然，如瞿秋白所指出的，对于士兵的觉醒，士兵精神面貌的变化，“张天翼也还没敢想到底”。因为在实际生活中，除了有“为着不打仗而反对军阀”的士兵，也还出现了“为着反对军阀而打仗”和“为着要打仗而反对军阀”^①的士兵，即中国共产党领导下的崭新

① 《乱弹·老虎皮》，《瞿秋白文集》第2卷，人民文学出版社1953年版。

的革命军队。张天翼未能触及反军阀战争的这一本质意义。但即使如此，他毕竟纠正了人们长期以来对于士兵形成的偏见，发掘了在已经觉醒的士兵身上的积极因素。他正是从此起步，去探索人性，发掘人性。

同《二十一个》相关联的短篇《仇恨》，写一群因兵灾而逃荒的农民，在炎热的黄土上走着。“他们家里没了吃的，他们的家成了炮灰。他们家里有些人给什么讨贼联军拉了去当伙子。他们眼见着他们的麦子全给那些军队糟蹋完了”。难民们在路上遇见了三个伤兵，立即把仇恨发泄在他们身上，甚至想活埋他们。但是后来难民们终于认识到，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。如果说，《二十一个》写觉醒了士兵不肯再给军阀卖命；那么，《仇恨》则进一步向读者说明，这些士兵原先也是种地的，也恨着兵油子，只是忍受不了饥饿的煎熬才跑出来的。但从此“他们给赶出了他们自己的世界”。作者对受尽病伤折磨的下层士兵寄予了深厚的人道的同情。

笔者在前面已经指出，张天翼的某些讽刺

小说，如《脊背与奶子》、《包氏父子》、《请客》等，喜剧富有悲剧的渗透力，喜剧产生了悲剧快感的效果。笔者也曾指出，像短篇《笑》是不能归在“幽默”一类的。同样，短篇《蜜月生活》虽然采用了轻松的喜剧的表现形式，但是我们不会为小焦和如意这一对叫化子在棺材洞里“成亲”感到滑稽而发出笑声。当我们看到小焦与小黑狗抢食扭成一团在地上打滚，而洋台上的娘儿们却哈哈大笑的时候，我们的心倒是深深地被刺痛了。因为在这里人的生存权已被剥夺干净，人格的尊严已遭到最残酷的打击与践踏。作者的嬉笑蕴含着悲哀、痛苦，甚至压抑着一种雷鸣般的愤怒。当那些叫化子被当作盗墓的罪犯送进巡捕房时，我们似乎可以感触到作者那颗不平静的心。

在这些渗透着浓重悲剧情调的作品里，作者没有直接地发泄自己愤怒的感情，也没有对悲剧制造者发表任何谴责的议论，而是通过情节的描写，使读者感受到作者的态度与情感，以及作品的严肃的悲剧性质。在短篇《小账》里，作者对于松记酒家徒弟小福子收下顾客给的四毛钱小账没有交柜一事不作褒贬，而是有意写

得朦胧、含蓄。但朦胧带有色泽，含蓄富于暗示。它使人们看到一幕人生的惨剧——老板剥削童工的阴险与残忍，而童工却无力挣脱那魔鬼统治的世界。

人生之惨剧，短篇《团圆》写得尤其揪人心魄。在近现代文学中，反映妓女生活的小说并不少见，有些小说确也写得相当成功。如老舍的短篇《月牙儿》，反映母女两代因生活所迫沦落娼门的悲惨遭遇。作者用近似散文诗的笔法，表现那做了“暗门子”女人的哀苦的内心情态，写得催人泪下。张天翼的《团圆》没有侧重人物心态的描写，而是在揭示那悲惨的一幕——一个病女人养着五个孩子，丈夫出走一年多，不曾寄过一分钱，生活的重压逼得她过着暗娼的生涯；丈夫回来了，不能原谅妻子的失去贞操，她终于投河了——时，以他那惯用的轻松的幽默的手法，穿插着写了两个顽童的调侃。“长寿的老婆——睡一觉四毛钱”，“烂污货”，“我不要我不要！老货”……这些侮辱性的污秽的言词，贯穿在悲剧情节中，它不但没有破坏悲剧的严肃性，反而把作品的悲剧气氛烘托得更加浓重，浓重到令人窒息的地步，它在读者心里留下的是

愤怒、哀痛和难以平复的创伤。

如果说《团圆》里大根的妈靠卖身来养活五个孩子，那么《夏夜梦》里的筱芸芳则是在学戏的凄惨生活中做着各种各样的好梦。在张天翼小说里，《夏夜梦》也是为人称誉的一篇佳作；但它一改作者过去那种客观的态度和轻松的语调，于深沉而朴直的风格中熔铸了作者的主观意志和道德原则。女主人公筱芸芳6岁时被辗转卖给了一个凶恶的女人——她现在的“妈妈”。这个女人是靠女戏子卖唱而发财的吸血鬼。筱芸芳终日挨打受骂，饿着肚子学戏。她已经熬到16岁，却只能在青云阁茶座里清唱，距离上戏院舞台亮相的时日还很辽远。所以她还得遭恶女人的打骂，在身心遭摧残的苦海中做着她的梦。

她的孤独感，使她常梦见父亲，听到父亲临卖她时嘱咐她的话：“只要心眼好，总得团圆的”。她希望这团圆早日化为现实。但是父亲并没有来赎她。她想跳出苦海，就要靠自己奋斗。于是她作梦自己当了名角，在舞台上唱大戏，戏院里张贴着醒目的海报。但是胡弦拉得很高，她唱不出，无论怎样着急也发不出一个音来。这似乎是一道屏障，阻挡着她的理想的实现。

筱芸芳并不认定唱戏是她唯一的出路。一个大学毕业的花花公子史六少爷，常对她半真半假地说：“真的。老三你想不想进学校？”筱芸芳虽然觉得这是很渺茫的事，但又轻易地相信史六少爷可以办到，于是她又多了一个当女学生的梦。还有一个在什么衙门里当官的马先生也闯进了她的梦境。马先生想带她私奔，逃脱这个受尽折磨的牢笼。这个梦太有诱惑力了，筱芸芳不曾做过这样的好梦，她不敢相信会有这样的事。妈妈偷听他们的谈话，忍着气进屋里来，把筱芸芳领回家，接着关紧门窗便是一顿毒打。

一连串的梦，一连串的幻灭。筱芸芳想求一个新的天地、自由的世界而不可得，她只能在他人的冷眼与鞭打中凄惨地度日。“她觉得她只有一个人活在这世界上，什么人都跟她离得很远”。作者没有对筱芸芳的身世遭遇发表议论，但是他的主观情热，他对主人公的同情与怜悯，在简约的景物描写中自然地流露出来了。“银河要泻下来一样，抹过那个墙角。筱芸芳觉得还听见它淌着的声音，一滴一滴地都流到她心里，叫她心里越来越冷”。作者以他那深切的忧虑

和崇高的人性在抚慰着主人公冷寂的灵魂。总之，这篇小说于情景交融的艺术描写中所显现的色调，是人的内在的纯洁与善良，以及抚慰痛苦心灵的人情味。

鲁迅说过，有许多中国人辛苦而麻木地苟活着。阿Q的愚蠢、麻木、糊涂、卑怯，失去思想的活力，在我国国民中是一种比较普遍存在的落后的社会性格。张天翼在小说里也不断地刻画了这种带有“阿Q主义”印记的人物的性格特征。笔者前面提到的老包、云守诚，是城市里的阿Q；短篇《报应》里的泰一和泰一女人，便是30年代农村里的阿Q。主人公泰一是一个穷苦的农民，他向玉佛寺的老和尚借了27块钱债，折合成18担生谷；第二年快割禾时他向老和尚求情，转8担生谷到明年，老和尚不但没有答应，反而给他一记耳光。泰一想不通，自己做一辈子好人，敬一辈子神，为什么得到这样一个报应，而这个报应又是那个象征着菩萨的老和尚“赐给”的。泰一想进城打官司告老和尚，但走了一阵子又折回来；他拿起锄头进了玉佛寺想跟老和尚拚命，但又没有足够的勇气，嘴里念叨着“菩萨，菩萨”，求神明饶恕。小说结尾，老和尚

诬陷泰一是强盗，叫来几个警察把他抓走了。

在《报应》里，张天翼选择了泰一这样一个30年代落后的不觉悟的南方贫苦农民作为主人公，并通过泰一性格的发展，来展开对旧中国农村阶级关系的描写。泰一不堪忍受沉重的经济剥削和人格的被凌辱，也想反抗那些剥削者，反抗命运；然而他很迷信，他想问问菩萨“到底有没有眼睛”，但随即意识到这是邪念，是“罪过”。迷信是泰一屡遭屈辱与失败的原因，也是他屡遭屈辱与失败的结果。从鲁迅的《阿Q正传》、《祝福》到张天翼的《报应》，这种状态与特征并没有发生根本的变化。诚如马克思所指出的，“这些田园风味的农村公社不管初看起来怎样无害于人，却始终是东方专制制度的牢固基础；它们使人的头脑局限在极小的范围内，成为迷信的驯服工具，成为传统规则的奴隶，表现不出任何伟大和任何历史首创精神”。“这些小小的公社身上带着种姓划分和奴隶制度的标记；它们使人屈服于环境，而不是把人提升为环境的主宰……”^①。

① 《不列颠在印度的统治》，《马克思恩格斯选集》第2卷第67页，人民出版社1972年版。

值得注意的是,张天翼塑造泰一的形象,主要不是为了说明旧社会人吃人的冷酷的社会现实,怎样从物质生活上把这个朴实能干的劳动者剥夺得一无所有,或改变他的外表肌体;而是把笔墨着重放在刻画泰一作为“迷信的驯服工具”、“传统规则的奴隶”的典型性格上。如泰一找老和尚说情却挨了一记耳光,谷债还得照样如数还清。泰一是舍不得把债谷挑去的,但迷信的观念使他屈服于现实,并借此来解脱痛苦,自我麻醉,说明封建迷信观念怎样严重地蚕食着他们的精神。作者用素描的方法写出了劳动农民的精神重负,写出了他们被扭曲了的性格,揭露他们的忍从,安于奴隶的生活地位,已经到了何等麻木的程度。小说结尾,泰一被警察抓走时似乎开始觉醒,意识到自己的遭遇,不是神明对他的报应——惩罚,而是玉佛寺“凶神”压迫的结果。但对菩萨的信仰并未产生根本的动摇。这就是说,他还没有足够的力量和勇气去打破传统的法则和观念的锁链。

当然,在张天翼笔下,劳动农民不都是麻木、忍从的。如果说,《万仞约》里的萧老官,是一个替闵贵林“卖够了力气”的奴隶;那么,饥饿的

穷人就没有那样驯服，他们成群结伙，到财主家“吃排饭去”，拿起石块土块朝闵贵林打去。即使像南二公、大毛这些“田夸老”，还缺乏抗争的觉悟和勇气，反而被恶霸闵贵林抄了家；但广大农民的存在本身，便是一股足以使敌人胆战心惊的力量。所以“万勿约上的人知道地方上闹着柴荒米荒，一些黑道日子生的家伙很不大安静。这回抄南二公的屋子，怕他们捣乱，怕他们跟万勿约开仗，于是还派了些拳子兵放哨，手里拿着枪”。在短篇《路》里，一群农民因为庄子被日本鬼子捣毁了，跟着袁昌荣跑出来当兵打鬼子。袁昌荣带领一支五六百人的队伍，自封为“司令”。打了几个月仗，他竟悄悄地与敌人勾结，把队伍拉到一个洼地的绝路，准备投降鬼子。敌军预先在山谷周围埋伏着。袁昌荣说，“咱们老这么打下去咱们打到哪一天？……咱们归顺了，咱们就得好好过日子”。他威胁士兵们：“依的是好兄弟，有福同享。不依的是违抗命令：扫杀！”士兵们想不通，自己是为了报仇打鬼子才出来当兵的，现在却要投降鬼子，做鬼子的兵，去打自己的伙计！他们被激怒了，反抗了，打死了司令，冲出了谷口子，走了他们应该走的抗日的路。作者

只塑造了士兵的群相，人物没有鲜明的个性特征，当然不能算是成功之作；但于“九·一八”事变后，作者写出了一群不愿当汉奸、卖国贼而坚持抗日的英雄战士，毕竟是尽了时代的使命。作者在暴露敌人的色厉内荏的本质时，总是直接或间接地反映了人民的坚韧性格和深厚的潜在力量，这就使他的反映农村的或战争的题材的小说，也在一定程度上具有乐观、坚定的特色。

不可讳言，作为小生产者，农民有许多传统因袭的观念和落后的习俗，如承认命运，相信救世主，甘心忍受豪绅、族长的统治，缺乏主宰环境的勇气和信心，对压迫者容易产生不切实际的幻想，等等。农民只有在实际斗争中才可能逐渐解除这些精神枷锁。张天翼在小说里艺术地再现了生活的真实。如在《蛇太爷的失败》里，农民并非一下子就识破大地主永士龙的“好心政策”的。几乎全村的农民一向恭敬他、感激他。现在村里闹饥荒，农民们等待省里调来赈米，相信蛇太爷会替大家说话想办法，即使赈米落了空，他也会发善心的。农民把自己的生命与希望都寄托在这个大地主身上，“要是连蛇太爷都靠不大住，那他们简直不知道要怎么过日

子”。蛇太爷正是利用了农民的诚实和愚昧，实行他的“好心政策”的。他懂得“他们需要的是我的同情”，他便表示要施与这种“同情”。当村里已饿死了人，农民们来向这位“救命王菩萨”求救时，他似乎很爽快地说：“嗯，这样罢：赈米再等不来——我就开仓罢！”不少农民被感动了。这些农民的单纯质朴，其实是反映了他们的愚昧和麻木；他们（如奉三阿公）虽是 30 年代的农民，但并不比辛亥革命时期的阿 Q、闰土、华老栓们有多少长进。当然，历史毕竟把这些纯朴、天真的农民带进了 30 年代。他们中间一些人，开始学会了思考：“总会开仓啊？——怕靠不大住！”事实教训了他们，蛇太爷不但不开仓，家门关得紧紧的，家府四面有团丁放哨，永家仓南面的三圣庙里还驻扎一营的兵。农民们看清了蛇太爷是一只“笑面老虎”，以前的慈悲、同情都是假的。他们终于从梦幻中醒过来，变祈求为实际行动。夜晚，愤怒的人群向永家仓走去，“就是有大海横在他们前面，他们也得踏过去的”。尽管驻守永家仓的兵把抢仓的灾民们镇压下去了，蛇太爷也“隐隐地感到一种痛快”，但不得不承认自己失败了——“我做人做失败了”，他

在家乡不能再像过去那样靠欺骗农民过安稳日子了。

比较说来，张天翼写中国农村常见的悲剧与喜剧，写那些悲剧或喜剧的主人公，往往栩栩如生，跃然纸上；可是当他写那些觉醒的、愤怒的农民时，人物性格便显得苍白、单薄。如《蛇太爷的失败》这篇小说，作者本意是想反映农民的觉醒，以及地主的怀柔政策的失败，但是作者却花许多笔墨去刻画农民的软弱、顺从，对于统治者怀抱的天真的幻想，末尾才用很少的篇幅去写觉醒了的农民向永家仓走向去的场面。写农民的觉醒却不着力塑造觉醒农民的形象，写愤怒的人群与抗争的场面采用虚写而不是实写，说明作者对这部分人还不熟悉，对于农村斗争还缺乏生活实感和艺术体验。

作为左翼小说家，一种政治使命感，使张天翼努力地要写出包括士兵、农民等底层社会人民的反抗斗争。然而，我们不难发现，由于作者缺乏这方面的生活积累，也由于作者在长期创作实践中没有在这方面倾注更多的热情，因此让他承担这一任务就显得有些力不从心。不过，作为讽刺小说家，张天翼随着时代的步伐不断

进行自我设计,不断调整自己的创作课题。他有自知之明,他不多写农村斗争生活题材的作品,而是把精力与热情集中在人性的探索与发掘上,他因此获得了较多的成功。

八 短篇创作的独异色彩

粗略统计一下，张天翼在解放前大约写了近百篇短篇小说，8部长篇小说（包括长篇童话）。比较说来，作者在短篇创作上取得的成就更大些。张天翼的短篇，是严格意义上的、名副其实的短篇。他在短篇创作中积累的丰富经验，至今仍有借鉴的意义。

如果说，“五四”是我国白话体短篇小说创作的发轫期；那么，到30年代便是它的成熟期。虽然鲁迅说过，30年代初期，无论是革命的或略带些不平色彩的文艺，都普遍地“受着少有的压迫与摧残，广泛地现出了饥馑状态”^①；但是，不可否认，比之“五四”，无论是文艺运动还是文艺

^① 《二心集·上海文艺之一瞥》。

创作，毕竟是取得了显著的发展。在文坛上涌现了一批新的年轻的作家，不少作家在文艺实践中逐渐形成了自己的创作个性与艺术风格；在小说创作领域，继鲁迅之后，出现了如茅盾、巴金、老舍、丁玲、张天翼、沙汀、艾芜、吴组缃等一群具有自己风格特色的作家。

张天翼是以他的短篇驰名文坛的。他自认有许多短篇属于“速写”；他将《谭九先生的工作》、《华威先生》、《“新生”》三个短篇合集时就取名《速写三篇》。把短篇小说称之为速写，这不是张天翼的谦抑。鲁迅也说过自己的《故事新编》“其中也还是速写居多”；郭沫若也把自己的《豕蹄》集里的短篇说成是“被火迫出来的‘速写’”；吴组缃的《一千八百担》，分明是小说的题材、结构，但作者却要标上“七月十五日宋氏大宗祠速写”的副题。

为什么在 30 年代“速写”之类的作品会得到如此广泛的流行，甚至连鲁迅、郭沫若等名家都要来采用这种文体呢？胡风认为，这与“杂文”出现的社会原因属同一性质，所以他把速写与杂文看作是姊妹关系。他说：

……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纪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。

所以，“杂文”和“速写”是有同样的社会基础和同样的社会意义的。不同的是，“杂文”是由论理的侧面来反映那些活生生的社会现象，甚至能够使人得到形象的认识，而“速写”是由形象的侧面来传达或暗示对于社会现象的批判。在对于瞬息万变的社会现象之有警惕性的正确认识，在那事故底发生的当时就被要求着的现状下面，不用说“杂文”和“速写”都应该得到积极的评价。它们不能代替创作，然而却负上了创作所不能够马上负起的任务。①

① 《论速写》，《胡风评论集》(上)第68页，人民文学出版社1984年版。

胡风这里说“速写”不需要综合与想象，不能代替创作，系指严格意义上的、即狭义的“速写”。这同我们所说，张天翼的许多短篇小说具有速写的特点，在内涵上略有差异；不过胡风分析速写与杂文这些文体出现的社会背景与历史条件，则是符合30年代我国社会的实际状况的。

张天翼的那些属于“速写型”短篇的出现，大致有三个方面的原因。

一、为及时地反映急剧变幻的社会现实，作家的强烈的使命感，使他不可能从容不迫地去反映自己捕捉得来的生活。吴组缃曾经这样回忆张天翼当年创作之神速——“天翼写东西，兴致一来，下笔飞快。有时他上午写一篇，下午和晚上或许再开始一篇。在南京，他到我那里去坐，有时展纸伸笔写起来，写毕就把稿子卷起寄走”^①。以这样的速度，当然不宜于阔大的、复杂的结构和艺术上的精雕细琢。作者仿佛是一个忙碌的摄影师，要迅速地摄取现实生活中形

^① 《吴组缃谈张天翼》，《张天翼研究资料》第79页。

形形色色的人生相；但这匆忙摄下的影像，有的很精彩，生动地显现了人物的神情，有的则比较粗疏，只勾画了人物的外部轮廓和攫取了生活的外部特征。

二、这也与作者对速写这种文体有着自己的理解有关。他以为，速写以它的真实与朴素同社会现实的关系更加密切些，因此它对于社会铜弊的针砭也就比通常意义上的小说更迅速、有力，其社会效果也更大。如张天翼用速写的笔法写出《华威先生》，意在揭露和批评抗战初期统一战线阵营内部存在的浮夸、伪善、争夺权势等坏作风。“在我这爱管闲事的人看来，他们那种作风——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”^①。大家知道，抗战全面爆发以后，人民群众的抗战热情，使作家们也兴奋起来，专注于反映这一伟大的人民的

^① 张天翼：《论缺点》，《力报》半月刊（邵阳版）1939年6月1日第1卷第4期。

觉醒，但他们都一般地描写抗日运动而未能触及在抗日统一战线中潜藏着的矛盾。张天翼的《华威先生》，便是以 5000 字的“速写”形式，火速地写出，引起了社会的普遍注意，速写在这里发挥了重要的作用——它适时地给时代发出了信号。

三、作者采用速写这种文体，当然不是由于偷懒、图简便，也不是为了藏拙，而是他对于短篇小说结构方式的一种理解。作者自己说过：“人生的途径是无穷无尽，没有个止境的。而我们则在上面不断地走着。人生的故事总没有一个道地的‘尾’。……然则一切艺术作品，其所表现的人生，也都不过表现了人生的片断而已。……或长或短，自成起迄。而作者则选出一些来，一个段落包涵一个主题。”^①所谓写“人生的片断”、“段落”，这是对艺术作品（特别是短篇小说）的一般要求。作为速写，则是在更小、更短的范围去反映人生的片断或段落。因此，它在选材上、谋篇布局上和人物形象塑造上都要求做到经济、集中、凝炼。如同杂文一样，

① 《答编者问》，《文艺知识连丛》1947年4月第1辑。

它以小小的格局去照污水、看脓汁、研究淋菌、解剖苍蝇。

短篇《酒后》的格局是很小的，它只写了金科长酒醉以后瞬间的场面，而且，围绕这个场面，小说集中描写了这个小官僚只有在酒醉时才恢复了人的真面目——（一）他不愿当亡国奴，他满腹牢骚，平时有许多话不能说，有许多气不能出；（二）他与下属的关系顿时亲热，不戴面具与下属谈话，劝他们“不要混官场”、“本你良心说话”。然而酒醒后，他又保持原先那副嘴脸——脸子绷得铁紧，没有一丝表情，对下属依然是冰冷的态度和教训的语气。

短篇《探胜》所摄取的人生片断，更是短小得多。它只写了一个公务员（宋老爷）领着孩子与女佣人王妈于星期日游览西湖的兴奋的心绪。作者仿佛是浮光掠影地观照这位公务员那得意的神情，同时也描述了他在得意之际想在女佣人身上揩油的一些笨拙的举动。作者勾画这个人物的用意，在这篇“速写型”小说的末尾才作了交代——从乡下来的王妈竟不理睬（或不懂得）主人的调情，这可真是不识抬举；得意的宋老爷此时很懊丧，甚至有点迷信，隐隐觉得

这是个恶兆。从作者写作的动因到通篇结构的方式及其镶嵌的内容，都比一般意义上的短篇小说的容量小得多。

这难道是因为作者缺乏那一份人生经验，或者还不善于驾驭纷繁复杂的生活题材的缘故吗？当然不是。在张天翼的作品里，也还有许多非“速写型”的短篇小说。如《包氏父子》、《出走以后》、《陆宝田》、《笑》、《移行》、《蛇太爷的失败》等，都是在较长的幅度上去展现社会人生的画卷的。

那么，包括张天翼在内的 30 年代一些小说家，为什么热衷于采用“速写型”这种文体呢？除了上述三个原因以外，笔者还想指出一个不可忽视的情况，即在 30 年代左翼文坛上，从文艺运动、政策、理论、口号，乃至文艺的创作方法和艺术形式等，都深受苏联文学（包括俄罗斯文学）的影响，人们都把俄苏文学当作自己的良师益友。当时我国作家普遍地喜欢托尔斯泰与契诃夫，而契诃夫则是俄国印象主义流派之大师。契诃夫时代的俄国，在艺术领域里正经历着一种深刻的转化——由先前很有分量的、细腻入微的、节奏略嫌徐缓的、真实确凿的自然主义转

化为浮光掠影式的、粗疏简洁的印象主义。艺术领域的这种转化，是由于社会政治、经济以及人们生活节奏的急剧变化。“由于生活节拍的加快，变动的迅速，每天每日所得的印象的丰富，是因为分工繁多，日常生活以及政治、艺术、文化生活复杂化，人们没有工夫阅读那些需要安静和空闲的长篇巨著；——这一切造成了观察的片段性，并使人在表现这些观感时希望节省旧墨”^①。30年代的中国也正处在动荡、变幻、新笔势力激烈搏斗的阶段，浮光掠影式地观察与描写现实人生，正适应了时代的特点与小说家们的艺术要求。而且，契诃夫的印象主义，虽是浮光掠影，却不流于肤浅、平淡。如卢那察尔斯基所说，“艺术家通过一项细节来说明他的对象，不亚于从前通过详尽的描写所做到的”^②。这使张天翼等作家有可能接近契诃夫，从他那里汲取营养。契诃夫式的印象主义，对于张天翼“速写型”的作品有着明显的影响；作者吸收了印象主义表现方法的长处，并很快地形成了自己的

① 《契诃夫文集·序》，《卢那察尔斯基论文学》第245页，人民文学出版社1983年版。

② 《契诃夫文集·序》。

风格特征。

张天翼的短篇小说，重在写人物而不是写故事。他善于通过表现人物的一个片断去刻画人物性格的本质特征，在一个片断中表现某一种“人生相”。张天翼在总结自己的创作体会时说：

从前有一个朋友说过，我写的小说太没有故事性了，这是真的。……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，但这些事却不足以表现他的灵魂深处，而他跟他妻子谈了五分钟家常话，倒充分表现出了他的灵魂深处，那宁愿采用后者来写它。①

张天翼创作的立意，不在于事件的描述（当然更不是有头有尾的交代），而在于刻画人物的性格，即写出人物灵魂深处的东西。印象主义的创作方法使张天翼的某些短篇小说具有一晃

① 《答编者问》，《文艺知识连丛》第1辑（1947年4月15日）。

而过的性质，作者所描写的一个小场面、小事件，虽然带有某些偶然性，但这是经过精心挑选的最富于代表性的素材，足以显现人物最本质的性格特征。如短篇《砥柱》，只摄取了黄宜庵陪伴女儿在一次沿长江航行的生活片断，却勾画了一幅旧式乡愿的腐儒的典型画像。小说没有给我们详细叙述黄宜庵这次外出的使命，没有交代他残忍出卖女儿终身的经过，更没有说及他的生活经历、为人处世和性格嗜好，只是写了他在船舱里偷看女人的乳房和偷听邻室的猥亵言谈所表现的紧张、激动、亢奋的神态。作者捕捉了主人公在这瞬间的精彩表演，充分表现了人物的灵魂深处的肮脏——一个道德家伪善的、龌龊的精神世界。

同样，短篇《呈报》之所以引人兴趣，并非故事本身。因为写一个勘察委员在调查了解了灾情之后，准备给省里写篇报灾的呈文，这样一件极平常枯燥的事，是无论如何也难以引起读者的兴味的。张天翼在这里根据旧中国政界普遍存在的行贿受贿这种腐败的现象，通过勘察委员彭鹤年受贿前后呈报灾情公文两种截然不同的态度这一典型情节，着力刻画小说主人公见

钱眼开的贪婪心理和高度灵活的办事手腕。微妙的心理透视,把平凡的事件渲染得有声有色、耐人寻味。这些小说,虽然只写了一个片断,一个局部,却可以帮助读者领略社会的黑暗,窥见某一时期、某一阶层的人生相。这就是鲁迅所说的,可以“借一斑略知全豹,以一目尽传精神”^①。

张天翼笔下的人物肖像,多是一幅漫画,一张素描,于粗疏的线条中勾勒出人物的基本特征,然后将这些外部的基本特征反复地加以涂抹,使其讽刺形象具有机械的性质,即扁形的人物类型。例如,张天翼喜欢捕捉人物的特殊的举止,用以表现人物的个性特点。桑华站着“没忘了要摆个好看的姿势——腰板轻轻弯着,手撑在桌上,右脚用脚尖顶着地”;瞧着别人时,她也得“瞟镜子一眼,瞟一下就得把自己的姿势稍为改动一下”;与别人谈话,她也不忘记“腰板轻轻弯着;眼睛往下面扫一眼自己身上那优美姿势和那滑溜溜的曲线”(《移行》)。张天翼还喜欢重复运用人物的口头语,如柏生不愿用“恋爱”这个字眼,总是用“那个”来替代,于是通篇

① 《三闲集·〈近代世界短篇小说集〉小引》。

“那个”、“那个”(《温柔制造者》);舒可济一开口离不开“吊儿郎当”(《宿命论与算命论》)。

这种注重于人物某些外部特征不断加以重复与夸大的艺术趣味,早在30年代初期,有的评论文章就已指出是取法于英国作家狄更斯。评论者认为,“平心而论,这方法确是可以相当的表现某一个人的特点,但是这特点仅是表面上举止言谈的特点,与这人的性情脾气,并无大关系。我们要认识小说中的各个人物,不能专靠衣饰的不同来分辨,亦不能以口头语来分辨,我们必须要在每一个人物的性格上来分辨。在性格的描写上,张先生显然的是还不够充分”^①。这篇文章较早地批评了张天翼刻画人物性格存在的表面化、平面化的毛病,但于褒贬之中未免失之偏颇。

近年来有的评论文章虽然也批评了张天翼的喜剧人物,大体“鲜明而单薄”,“在作者眼里,人物性格已不见其他,只将基本的特征看成是庞然大物,然后用一百种形式重复地发挥出来”。评论者也指出了张天翼是从读狄更斯等名

① 慎吾:《关于张天翼的小说》,1933年8月26日天津《益世报》。

家的作品“起家”的，“英国讽刺为张天翼铺下最早的一块基石”。他对于各类市民的特殊敏感与兴趣，以及如何去反映这些市民所生活的社会环境，显然从狄更斯那里得到了深刻的启迪。“更重要的是，他和狄更斯有对待自己人物的共同心态，不是那种柔情的，温婉的（如老舍），而是一种纯喜剧的，锋利无比的，貌似狠心肠的。在中国，具有这种讽刺气质的作家真是微乎其微”^①。人物性格鲜明、活泼而又扁形、单薄的特色，夸张地勾画人物外部特征的技巧，以及跳跃的叙述方式，固然有时妨碍了深沉，但总的说来给张天翼带来的是好处，它使张天翼小说显得新鲜、幽默，充满智慧，饶有风趣。

这里，关于“类型化”的问题，有必要作一些补充说明。现实主义艺术家往往把典型看作是“类的样本”^②，或是“类的概念的表现”^③。他们

① 参看吴福辉：《张天翼：熔铸于英俄讽刺的交汇处》，《走向世界文学——中国现代作家与外国文学》，湖南人民出版社1985年版。

② 巴尔扎克：《〈一桩无头公案〉初版序言》，《古典文艺理论译丛》第10辑。

③ 《智慧的痛苦》，《别林斯基选集》第2卷第101—103页，上海译文出版社1979年版。

所注意的是“通过个别的、有限的现象来表现普遍的、无限的事物，不是从现实中摹写某些偶然现象，而是创造典型的形象，其典型性是由于它们所表现的普遍概念所决定的”^①。这就是说，典型是一种“类”的综合。创造典型不仅要重视人物的外部特征和性格、感情等内部特征，还要重视人物所属的社会阶层、职业及其赖以生存的社会环境等各种特征，从客观现实中综合出“类”的典型人物。张天翼小说的许多篇什，包括《华威先生》在内，是遵循了这一现实主义的典型化原则的。因此，我们不必过多地去批评张天翼小说所进行的“类”的综合，因为这种综合尚未导致“类型化”的倾向。我们应该批评的是，作者的“类”的综合还不够充分、深刻，还存在着扁平、单薄、浮面等缺陷，因而许多人物形象还不可能成为“类的样本”。这说明作者还缺乏高度概括现实生活本质的能力，缺乏对他所熟知的人物进行更充分的“类”的综合的能力。

幽默、机智的讽刺，还明显地受着《儒林外

^① 《智慧的痛苦》，《别林斯基选集》第2卷第101—103页，上海译文出版社1979年版。

史》的影响。评论者过去还很少去探究张天翼与吴敬梓讽刺的深刻的渊源关系。应该说，吴敬梓的讽刺也是为张天翼铺下了最早的另一块基石。张天翼说过，《儒林外史》里的那些人物，“老是使我怀念着，记挂着。他们于我太亲切了。只要一记起他们，就不免联想到我自己所处的这个世界，联想到我自己的一些熟人”；这些人，“而今他们还活着。我是时常碰见他们的”^①。张天翼得益于《儒林外史》是多方面的。如讽刺的题材，吴敬梓的讽刺取材平常，意在指摘时弊。“既多据自所闻见，而笔又足以达之，故能烛幽索隐，物无遁形”^②。张天翼笔下的人事也是公然常见的，但读者同样可以从中窥见时代的影子。在许多社会讽刺的短篇里，张天翼所捕捉的素材虽是人们习以为常的事，但因为它真实可信，所以经过艺术的方法揭示出来，便发人深省。这可以说是对《儒林外史》现实主义讽刺艺术的重要继承与发展。在讽刺笔法上，《儒林外史》具有“感而能谐，婉而多讽”的特点。张天

① 《读〈儒林外史〉》，《文艺杂志》1942年12月第2卷第1期。

② 鲁迅：《中国小说史略·清之讽刺小说》。

翼的讽刺充分吸取了这些长处，即在对社会的深切忧愤中含谐谑，于委婉的叙述中寓讽刺。这也就是继承了我国史家寓论断于叙事的史笔传统。如邓炳生幻想着爬到上校科长的官位(《皮带》)，云守诚盘算着如何谋上月薪45块大洋的书记的宝座(《请客》)等，可以说与《儒林外史》一样，达到了“无一贬辞，而情伪毕露”的艺术效果。

吴敬梓少写背景，重在写意，随笔点染，声态并作。作者写几个名士游西湖，并无多少背景的衬托，而是精彩地写下了匡超人在收到请帖后的心态与举止。张天翼在《探胜》里也写了宋老爷领着孩子与佣人王妈逛西湖，同样不去渲染西湖景致，而是着力刻画这位公务员借观赏山水想在女佣人身上揩油的情欲，当他摸王妈的大腿时，“那条腿是暖暖的，并且韧得像办公室里的橡皮”，但他又故作文雅——“西湖胜景世无双”，“到这种地方来——是要有福气的。有钱的，不错，玩玩是可以玩玩的。但是要有工夫才行呀”。当这个乡下女人不理睬主人的调情时，主人指桑骂槐地说：“你这混蛋！不识抬举的瘟生！人家快快活活来玩，你倒……让你玩，让

你享权利，你倒反混账起来！……以后我要是有晦气——我我——你这混蛋！”这不也活剥出一个故作风雅的公务员鄙俗、好色的本相么！

总之，张天翼讽刺艺术吸取的营养是多方面的，既有狄更斯、契诃夫、萧伯纳，也有包括《儒林外史》在内的我国民族的讽刺文学传统。例如《儒林外史》“兴趣全不在故事本身，而是在人物身上”，作者笔下的人物，“大都实有其人”，但“无意于讲求什么结构”^①。张天翼讽刺短篇注重写人——现实生活中的“熟人”，而不很讲究小说谋篇布局，应该说是吸取了《儒林外史》的特点的。当然，张天翼与上述中外作家所处的历史环境不同，世界观与审美原则也各异，因此他的作品的内容和形式同这些作家仍有很大的差别，这是不言而喻的。

张天翼短篇小说的内容，大都是平凡、简单而真实。作者说过，“一篇作品，那最基本的要素是——真实，并不是不平常。我们倒是在平常的生活里可以取得无穷真实的材料”。“一段生活，一种人物，不嫌他事情小，不怕他平常，只

① 《读〈儒林外史〉》。

要有意义，只要表现着真实，我们就可以学着写出像样点的作品来，而同时这也就是工作”^①。善于从简单、平常的人事中去寻找讽刺材料，去揭示具有广泛社会意义的主题思想，正是张天翼的讽刺文学取得成绩的重要原因之一。

张天翼的小说，几乎没有采用惊天动地的重大题材，没有反映“时代的暴风雨”，他的兴趣在那些简单、平常的人事上，那些足以暴露社会矛盾的“市井卑污龌龊之事”。在张天翼创造的讽刺形象系列中，我们可以看到这种在平常的事件中挖掘人物灵魂的高妙。如在机关里谋职十几年的焦先生，把新来的同事老饶当做“知己”，想借机进行敲诈，终于被老饶识破，并给他一记耳光（《知己》）；郑退庵先生煞有介事地骂别人是“亡国奴”、“昏虫”，但就在他故作激烈的时候，传来义勇军要打仗的消息，把他吓得魂不附体，他抱怨当局“既然要打仗——怎么不通知我们呢？怎么不把我们这种人先安置好呢？……”后来知道这只是某人的猜测，他又是

① 《题材的“平常”》，1939年1月8日湖南邵阳《观察日报》。

一个“主战”派了(《主战者》)。这些事件,在现实生活中是司空见惯的,只是由于作者的灵敏,善于从社会各个角落里去发掘这类题材,经过艺术加工,加以揭露,才引人注意。恰如一潭平静的湖水,没有一丝波纹,偶尔被投进一块石子,立即泛起一层涟漪,破坏了水面的平静一样。可以说,寓深刻、丰富的内涵于平淡、朴实的纪事(速写)之中,张天翼有他自己的特点。

当然,他的讽刺小说,也并非每篇都有什么微言大义,有些也只是平中出奇。如《讲理》,写一个3岁孩子在一家杂货店门口拉屎引起的一场风波。小孩乱拉屎也许是平常的事,杂货店掌柜找孩子家长讲理也是平常自然的事,奇怪的是家长——那位严太太反倒有理了。“小娃儿要屙屎——你不许他屙啊?一个人哪个不屙屎,怎么能不许他?我问你!哼,好笑,连屙屎都不许!你凭哪一条,你凭哪一条?”掌柜争辩着,以为不该在他店门口屙屎。严太太回敬道:“店!——哼!怎儿嘎,开了一家店——这条路就是你的呀?……哼,好神气!你怎么不去当市长嘎!……”掌柜当然不甘心,告诉围观者,孩子在店门口竟拉上了三堆。严太太抓住掌柜小小的

失误发起了进攻：“三堆呀？三堆呀？你眼睛上长在哪块的，你的眼睛！你数数看：几堆！……哼，好笑啊：两堆他说三堆！”掌柜终于认了错，他的确多算了一堆。这类作品，说不上有什么重大的社会意义，不过作家受着感情的驱使，对于这种蛮不讲理的泼妇表示自己的厌恶，也未尝不可。在我们生活周围，不也经常可以遇见严太太式的泼妇吗？这样的人多了，世界当然会很热闹，但也因此显得格外无聊。因此，张天翼既写《包氏父子》、《华威先生》，也写《讲理》，虽不能等量齐观，但对于这些不够阔大的作品，也应容许它存在。

人们也许会问：张天翼小说所反映的生活内容，既然如此平淡真实，为什么会有那样扣人心弦的艺术魅力呢？原来，作者努力地要从表面的平淡真实中，深入到人物的灵魂深处，让读者看到他的人物的内心的秘密，看到人物最真实的嘴脸的一面。

在短篇《一个题材》里，主人公庆二老娘是个早年守寡的“节妇”，她靠着三十来担租谷和300元印子钱滚利生活，成为乡里有名的“蚂蟥”——高利贷主。但是，引起作者兴趣与注

意,并可以构成一个短篇的题材的,还在于人物心底里隐藏的秘密。作者要深入开掘这个题材,揭发人物的肮脏的心灵,让读者看清主人公的真实的嘴脸。作者没有去铺陈这位孤老婆子如何放印子钱、收租而成为佃户与债户都怕她的“蚂蟥”——在这方面,作者尽力节省了笔墨,而是围绕着两个具有典型意义的情节,入木三分地剝剔了这位孤老婆子贪财的心理机制与庸俗的道德感情。

一是写文章可以“卖大钱”。庆二老娘不知从哪里得知写文章是个好生意,不要本钱,只要几张纸,写出来就可以赚一大笔钱,而且不必担心蚀本,于是她求翰少爷替她写半天文章,报酬是一只嫩母鸡。庆二老娘听说关于她的事都可以写出来卖钱,兴奋得不能自己:“哈呀,翰少爷你真是!这有什么要紧——又不蚀我一块肉!只要卖得了大花边,管它什么恭敬不恭敬呢!……”于是她开始讲了她的秘密:她靠印子钱已经积了一千多元,为讨债还逼死了大井坳的器九呆公,仗着族绅解太爷的权势,不许佃户退佃等等。

二是“男女的事”。为了卖钱,她坦白了那

“一辈子没跟谁说过”的韵事：年轻时族绅解太爷“强奸”她好几回，这代价便是族上给了她300元，让她去滚利，并送给她一个“节妇”的美名。

德国威廉·魏特林曾经这样问道：“即使知识力量坚强，有足够的精神力量对任何信仰形式甚至任何信仰不屑一顾，但有谁敢于断言，他已经研究透了人内心最深处的秘密，他的知识永远能够满足他的感情呢？”^①这无疑是对的。古往今来的艺术家们都不可能穷尽对于人的心灵深处（特别是潜在意识）的研究；而且正是因为这种不可能性，才给艺术家们提供了永远不枯竭的、新鲜的创作主题。在中国现代文学史上，张天翼也是一个努力探索人的内心世界并已取得显著成绩的讽刺作家。他很少描写尖锐的社会矛盾，但他的笔是那样无情。你看，在他笔下，庆二老娘何等贪财，为了一点钱（稿费）又无耻到何等地步！作者讽刺的刻毒简直到了至极，它像是绷紧的琴弦一样铮铮作响，随时都会断裂，

① 《现实的人类和理想的人类》第59页，商务印书馆1984年版。

随时都会撕碎你的面具。

又如短篇《皮带》，作者写一心想向上爬（吊个斜皮带）的邓炳生，基本上不写他的外部动作，甚至可以说简直就没有让主人公走出他姨爹梁处长的公馆一步，然而却达到了惊人的内在的真实。小说十分精彩地、有层次地刻画了人物在不同时候、不同境遇的心理活动。例如邓炳生由于家里穷，乡人族人都瞧不起他，因此想争口气，求姨爹处长“栽培”，给他谋个一官半职。他那时的心情是：

对窗子站住，瞧着太阳，打了个喷嚏，幻想也从喷嚏里喷了出来。他要是当了长官，就比如说准尉罢，他得着上武装，吊着斜皮带，回乡去一转。他第一个去拜望那乌七伯伯，把眼睛长在额头上的。他得在城里走走，那些绑横皮带的士兵瞧见他，就脚跟靠脚跟站直了，叫“敬礼”！于是所有的熟人都嫉妒地瞧着他。于是……

嗨嗨，那时候！

邓炳生强烈的向上爬的欲望，是通过这种逼真

的、微妙的心理刻画，才清晰地体现出来的。此时此刻，装在邓炳生心里的是甜蜜、喜悦、兴奋，找不出有丝毫忧愁的阴影。如此细腻的笔触，把人物的可笑、虚心的力透纸背地勾画出来了。在接到履历片后，没想到“少尉司书”的美差来得这样快，邓炳生“一身的血在狂奔，心脏上有三百条蜈蚣在爬着的样子，额头上沁出了十来点汗”。他这时的心理活动，已经不止于浮泛的幻想，而是有着具体的、实在的内容：“三十二块钱”。但是升官图终于被撕碎了，到差只三个月，解职的公函送来了，这时的邓炳生，惶惑，留恋，失望，痛苦，麻木，错乱……种种复杂、变态的心绪交织一起，构成了一种十分滑稽的悲剧结局：他竟跪在皮带前嚎哭！

张天翼说：“人物既然是跟我们一样有灵魂有血肉的‘人’，而他的命运也是一个真的‘人’可能遭遇到的命运，那么他的一切——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，并且关心他的命运了。”^①张天翼创造

① 张天翼：《谈人物描写》。

他的人物，刻画人物的心境、神态，正是经过了“沉思默想，烂熟于心”，然后才走向不能自己的创作冲动，进入创作高潮的。

张天翼小说，博采大众的口语，清新、自然、熨帖、丰富；讽刺的语言也显得轻松、活泼、俏皮、诙谐。张天翼有着自己特殊的叙述方式，他喜欢跳跃，喜欢省略。他注重人物的动作与情绪，竭力省去对于人物、事件的一般性的交代或罗列，也避免对于故事的琐细的描写或铺陈。有的评论文章指出：“原来他的作品最大的标识，便在其独特的语气！”^①这是很对的。

如前所述，张天翼写人状物，寓主观情热于客观超然之中。他的许多短篇，实在是过于客观和冷静，最少主观因素，也最不具有自传色彩。不过他的客观有时成为旁观，冷静有时也化为冷淡，甚而至于冷酷。这不纯然是艺术风格或表现方法的问题，而是关系到作者的创作思想的问题。诚然，文学不同于政治教科书、标语或口号，作者的倾向与态度，不应该直接地

^① 钟子芒：《关于张天翼》，《小说月报》1943年11月第38期。

反映出来；然而文学毕竟是战斗的，旁观或冷淡都不是左翼的、进步的作家对待社会生活应取的态度。胡风回顾他写《张天翼论》的动因时，曾经针对这个问题指出：张天翼在30年代初被看作是左翼文学新起的杰出的作家，但“实际上，他的唯物主义，不过是对历史对人民采取旁观态度，以为都不过如此，都一目了然，不过是他‘讽刺’或‘冷嘲’的对象而已。这是一种站在‘芸芸众生’旁边甚至上面的，冷眼旁观的玩世不恭的态度，和唯物主义即现实主义貌似而非的”^①。胡风这段回顾的文字，批评张天翼对历史对人民采取玩世不恭的讽刺或冷嘲的态度，并因之批评他的作品的非现实主义倾向。这些批评，有些片面性，因为它并不符合张天翼的全部的创作实际。但是，倘说在张天翼的一部分短篇小说中，特别是写于30年代初期的一些短篇，存在着过于冷漠的态度，却是符合实际的。

张天翼的现实主义，有时蒙上一层自然主义的色彩，反映在30年代初期的一些作品中。

① 《胡风评论集》后记，《胡风评论集》（下）第380页
人民文学出版社1985年版。

例如揭露战争的残酷，在短篇《二十一个》里有这样的描写：“死的人老是先把身子抽动一下，抽动一秒钟再落气。可是有一个，我也记不清是那边的，敌人用刺刀在大肚子上划了下。刚一倒，即刻有人一脚踹着他肚子。肚子里一块块一条条的东西，和着血一涌，一跳就跳出来了，他没来得及抽动……还有是劈下半个脑袋的也不抽动一下就回了老家的。……”又如在《仇恨》里，张天翼写了一个几乎要咽气的身受重伤的战士。他漫不经心地写着：“这男子背上胸上给砍了七八刀，带血的红肉翻出到外面，几百万几千万蚂蚁堆在七八条刀伤上，堆在这些红色的槽里，用夹子啃着他的带血的肉，连刀伤有多深都瞧不出了。还有许多蚂蚁在他身上爬着，怪忙似地，它们彼此用触须传达它们的话。蚂蚁是从那树根旁边一个小孔里出来的，还不断地排着队爬来，爬到伤口上，在它们同伴中间挤出一个地位，或者从第一条伤口爬到第二条伤口上去。可是要挤出一个地位很不容易：它们全给占满了。爬过伤口的蚂蚁，脚上触须上都染着血。蚂蚁把这男子弄成一个黑色的人。这男子可没死，让满坑满谷的蚂蚁啃着。”写战士伤

口上的蛆：“伤口像茶杯口那么大小。成千累万的蛆在这红色的洞口里爬着，全都吃得白白胖胖的，身上浴着脓血。紫红的血，淡黄的脓，给搅成了一片。灰布刚一解开，这些白胖的蛆虫害怕似地乱窜乱奔起来。有几条爬出伤口，把背脊一鞠一鞠地爬上武二郎的手，他手上就给弯弯曲曲画了一条红线。有几条鞠得不小心，摔到了地上，在滚烫的黄土里挣扎着”。

张天翼竟能那样超然地观赏死人肚里流出的肠子，观赏成千累万的蚂蚁、蛆虫在折磨着受伤的战士，而且观赏得那样兴致，描述得那样细微。这些自然主义的描述，理所当然地要引起读者的反感与厌恶。

我们知道，自然主义创作方法存在的一种消极现象，是用生物主义的观点来看待社会和人，把社会现象与生物学现象等量齐观。自然主义把人写成脱离社会的动物，把人的生活和行为都归为生物学现象，它表面地描写现实的个别现象，轻视艺术的概括和典型化的方法，对所描写的事物不作社会政治的、道德的和美学的评价，而是醉心于对那些并非美好的甚至令人作呕的东西的烦琐描绘。张天翼那时把这称

之为现实主义，其实是现实主义的“异化”。

张天翼嘲弄的对象，有时不是针对社会的铜弊和人事的丑恶，而是一些没有社会意义、没有美学价值的无聊的东西。例如他爱写人的鼻涕——“忽然她挺直了身子。手在鼻子上那么一撮，一条黄色的鼻涕在手指上挂着——橡皮带似的扭了几扭，叭儿一声就给甩到了墙上。那罐饭在冒热气”；“墙脚上满是一些黄条条，像一些蚰蜒”（《我的太太》）。写尿——“墙角上一抹黄色，像挂了几百年的旧字画；这是十几家的男人撒尿的地方”（《善女人》）。写人的嘴——“朱列张开嘴笑；笑起来的嘴比平时更阔，她自己很知道，笑时总用三个指头掩住嘴，但两个嘴角还要从手指旁流出来”（《稀松的恋爱故事》）。在小说里，鼻涕、尿尿之类不是不可以写，女人的大嘴也不是不可以写，但倘若把这些作为“幽默”的材料，是低级的。因为这种“幽默”已经失去了它应有的社会价值和高尚的道德情感，给人们留下的只是污秽、丑恶、庸俗和恶趣。应该说这也是自然主义给张天翼创作带来的危害，鲁迅不满意张天翼某些小说的“油滑”，恐怕盖源于此。

不过，我们指出张天翼小说的某些自然主义的弊病，并不因此否认他循着鲁迅的现实主义的方向，继续做着解剖国人灵魂的伟大工程。这二者是有着本质区别的。有的评论文章不是去批评张天翼创作中那些应该抛弃的自然主义的、庸俗的东西，而是指责他写的“全是中国人性格中劣性的人物”，要他转变方向，去写“好人”，写“伟大人格”，“创造伟大可敬的性格来感化一班劣性的国民”^①。

这位批评者大概是在“忧国忧民”的思想情绪支配下，要求张天翼于“暴露罪恶和劣性”之外，还要去“创造伟大可敬的性格”，并认为只有描写伟大人格的小说才堪称“伟大的小说”。批评者的宏论及其对作家的苛求，我们是不敢苟同的。因为任何一个作家，包括张天翼在内，我们只能要求他写他自己观察、体验、思考过的东西，写他熟悉的生活和人物，写他想要剖析的或探索的人的内宇宙和外宇宙，写他已经烂熟于心的题材和体裁。总之，张天翼只能凭着自己

^① 顾仲彝：《张天翼的短篇小说》，《新中华》1935年4月第3卷第7期。

的审美意识与艺术个性，凭着他的生活视野与创作领域，去写自己观察过、思索过并且有兴趣去描绘的那个世界。所以他没有理会这位批评者的意见，也没有采纳这位批评者设计的模式。作者仍用自己活生生的现代人的眼睛，而不是故意戴着一副“伟大性格”的眼镜去看世界。因为这属于“伟大性格”的另一个世界，张天翼不曾了解过、体验过。

那么，不写那个“伟大性格”的世界，难道就渺小吗？这里，我想起俄国作家契诃夫的一段精彩的话。有一个人曾经批评契诃夫的短篇小说《泥潭》，说它只反映了生活的阴暗面，而没有能够在“穿过粪堆的那股臭气”时拣出“一颗珍珠”来。对于这种指责，契诃夫是不以为然的。他说：“讲到这世界上‘充斥着坏男子和坏女人’，这话是不错的。人性并不完美，因此如果在人世间只看见正人君子，那倒奇怪了。然而认为文学的职责就在于从坏人堆里挖出‘珍珠’来，那就等于否定文学本身。文学所以叫做艺术，就是因为它按生活的本来面目描写生活。它的任务是无条件的、直率的真实。……文学家不是糖果贩子，不是化妆专家，不是给人消愁解闷

的；他是一个负着责任的人，受自己的责任感和良心的约束……。”契诃夫认为，新闻记者不能出于“给读者凑趣的愿望”，“光是描写廉洁的市长、高尚的太太、品行端正的铁路人员”；文学家也一样，如果“把文学的职能缩小成为搜罗‘珍珠’之类的专门工作，那是致命打击”^①。

要求张天翼专门写“好人”，去创造“伟大可敬的性格”，这不也是要求张天翼专门去做搜罗“珍珠”的工作吗？张天翼当然不会那样做，他始终忠实于他生活过的那个时代。也就是说，在解放前发表的小说中，张天翼没有在粪堆里拣过珍珠，没有刻画他所不熟悉的“伟大可敬的性格”，没有给那个鬼魅世界点缀升平，没有写供阔人消愁解闷的“闲书”或耸人听闻的“伟大的小说”。他当然也不是糖果贩子，不是化妆师。他是这样一种人：“越是熟悉生活中的肮脏，反而变得越纯洁。”^② 尽管他的短篇小说还有许多瑕疵，但他毕竟是在同旧世界进行艰苦搏斗中成长起来的作家——一个表示了“伟大的惊叹号”

① 《契诃夫论文学》第35页，人民文学出版社1958年版。

② 《契诃夫论文学》第35页。

的左翼讽刺作家。

这里顺便提及张天翼的两个独幕剧——《时代的英雄》^①、《老少无欺》^②。大概因为张天翼以小说创作见长，所以研究者很少涉及这两个剧。然而，我以为它的喜剧色彩，同张天翼短篇的讽刺和幽默有着近似的风格。

张天翼谦逊地把这两个剧本称做“试作”，而且“不知道到底成不成个名堂，因此也没轻易再试”^③。没有再试，实在是一件憾事。因为就张天翼的讽刺才能来说，他既适合于写小说，也适合于写喜剧，他给我们留下的这两个剧本，便是一个明证。

《时代的英雄》故事发生在日本帝国主义侵略我国东北三省，并向华北进犯以后，一位阔少爷（辛叔良）正和一位“灵魂纯洁”的小姐（许慧）热恋，并计划着结婚。5万元的结婚费，20万元的存款。有了这个雄厚的经济基础，这一对情人便高谈阔论，主张精神恋爱，鄙视物质。许慧

① 《中国文学》1934年2月第1卷第1期。

② 《春光》月刊1934年4月第1卷第2期。

③ 《畸人集·前记》，《畸人集》，上海良友图书印刷公司1936年版。

之所以抛弃先前那姓马的情人，就因为他是“穷光蛋”，整天为挣钱、吃饭(物质)发愁，“俗不可耐”。他们自诩是“人类的中心”、“时代的英雄”，许许多多的人围着他们转——为他们效劳卖命，供他们消遣解闷。他们因此标榜自己最“懂得人生”，“知道纯洁的生活”。叔良说，“幸福老跟着我们跑。……管他什么鬼子。”但这些寄生者的灵魂真的是那样纯洁而高尚，真的是那样讨厌物质么？当许慧在夸耀自己的“纯洁的爱”以后，她所惦记的是何时才能继承公公那一千多万元的遗产。这时，她就简直是一个物质狂——狂热的金钱拜物教者了。后来由于日寇进犯华北，叔良爸爸的公司破产，许慧立即翻脸，宣布解除婚约。“穷光蛋可不能谈纯洁的恋爱，叔良破了产，跟那姓马的一样，他能纯洁地爱我么，哼，穷光蛋老是滴溜着物质的事儿，我最讨厌的就是物质”。但是当她得知叔良家在南方还有十余万元产业时，她又把脸变回来，重新给叔良温存：“咱们还可以纯纯洁洁地往下恋爱，咱们压根儿就是纯洁的人儿。”

《老少无欺》的故事也是发生在“九·一八”事变后，主题也是写男女间的性关系。屠三小姐

的使女春桃因父亲有病家里等着用钱，不得已与嫖客朱长福有勾搭，三小姐骂她是“私娼”、“禽兽”，决定把她撵走。但是，当她知道朱长福每月给春桃 200 元时，却对这位嫖客脱口而出：“俺，春桃也值二百哩。……你一爱上了谁，你就这么负责么？”为了每月的 200 元，屠三小姐终于也卖淫给这位嫖客，嘴里却嘟囔着：“都是这春桃！这私娼！”

关于虚伪道德的批判，从《荆野先生》以来，张天翼在短篇小说中经常反映这个主题，现在改用话剧的喜剧形式，这除了二者在调侃诙谐方面有相通之处外，作者可能想借用舞台可以较多地表现人物的多变的神情和滑稽的动作这一特殊手段，去追求更好的讽喻效果。这两个剧所写的事都有点荒唐，尤其是那个屠三小姐，她自称是“上等人”，知书达礼，她对春桃进行的是“上等人的教育”，她认为春桃的堕落败坏了她家门风，丢尽了她的面子，从此不许春桃的手碰她家的东西。但是，朱长福每月 200 元的“酬金”，太有诱惑力了，即使不能“整卖”（结婚），只能“零卖”（卖淫），她也动心了。她问姑妈，“我怎么办呢？”姑妈回答得干脆：“零卖就零卖罢，我

就是这么个目的。”这种荒唐事，在小说里只能靠作者的叙述，话剧则可借助于布景、人物神态和动作来揭示。例如从《老少无欺》的布景——屠三小姐房间的陈设，我们大略可以知道这是已经破落了的上等人的家，桌上放着一部《情书大全》，说明这位 30 岁左右的小姐在为自己的婚事焦虑。在人物对话方面，当小陈无法答应每月给屠家 200 元时，三小姐简直是吼起来了，“……我不爱你！滚！你还想呆在这儿吃陈皮梅么！”她倒在椅子上，两手捧着脸，俯在自己大腿上，抽咽着。“姑妈，我怎么办呢！我怎么办呢！”姑太太把手放在三小姐背上，略略俯着身子低声地说，“你去爱老徐得了罢。”“他不爱我！”“那就爱老马罢。”“他不理我！”“爱老牛罢。”“他正眼儿也不瞅我一眼！”姑太太叹了一口气：“嗟，年纪不小了，还闹这些个别扭，三十来岁的小姐……”三小姐猛抬起头来，脸上带点怒气：“什么！什么什么！什么！”“瞧瞧你这个小姐儿脾气！”姑太太也有点不客气了。这些人物的对话、动作和神态，都比小说更形象、更立体地刻画出一个破落户小姐的落泊的哀愁。当三小姐得知春桃每月能得许多钱，而且朱长福是一个肯花

钱的人时，三小姐高兴地夸朱长福是个“大善人”，紧接着剧本有一段精彩的对话：

朱长福（微笑一下）大善人可不敢当。我不过是个多情人。

三小姐（起劲地）多情人！

朱长福（点头）一点儿也不错：多情人。譬如说春桃罢，我可真爱她。可惜她年纪小了点儿。

三小姐（非常注意）您喜欢年纪大点儿的么！

朱长福刚要开口，姑太太岔了嘴。

姑太太 要多大年纪的？

朱长福 顶好是三十来岁。我自个儿快四十了嘛。

三小姐（扭了一下）您瞧我几岁？

姑太太 我们这三姑娘简直是十三四岁的小姐儿。

三小姐 什么！别人三十来岁了，还说是小姐儿哩！

这一段富有喜剧性的对话，神情毕肖地把三小

姐卑鄙无耻的灵魂刻画出来了。如果说，这种调侃戏谑，在小说里更多地依靠读者去想象，那么在舞台上则是让观众直接地感觉到了。萧伯纳说过，喜剧“需要某种幽默感和大量的轻松愉快”^①。张天翼的两个独幕喜剧，虽然思想容量不大，却都具备了这个特点。

张天翼的两个独幕剧，没有正面反映“九·一八”事变后日趋尖锐的民族矛盾和斗争，只是捕捉了现实生活中存在的事实，对某一种人的虚伪道德进行了严厉的谴责。但它没有游离于时代，更不是粉饰太平的闲适。它想告诉人们：一方面是庄严的时代，现实生活中正在掀起人民群众抗日救亡的巨浪；一方面是龌龊的人生，上流社会的堕落与腐烂。它借助舞台使更多的人警觉到了，面对国家存亡暴露出来的民族心理危机——我们民族自身存在的鄙俗麻木的精神负担。这种道德基因，是张天翼创作的动机，也使这些剧本有可能取得积极的社会效果；而道德的批判，是在轻松的调侃戏谑中自然地完成的。

① 《怎样写通俗剧本》，《外国现代剧作家论剧作》第60页，中国社会科学出版社1982年版。

九 在褒贬毁誉中重评《鬼土日记》

1930年，张天翼在发表了《从空虚到充实》、《报复》、《搬家后》等若干短篇以后，发表了长篇小说《鬼土日记》^①。作为张天翼的第一部长篇，究竟是成功还是失败，或有无可以基本肯定的东西，自问世以来，批评界褒贬不一。

《鬼土日记》于1931年7月出版单行本。同年9月，瞿秋白(署名“董龙”)即发表文章，对《鬼土日记》提出了两点批评意见。第一，题材太大。作者的本意是要描画一个鬼神世界，但“六分之五的世界是小说所不能够写的”，“结

① 最初连载于1930年南京《幼稚》周刊，于1931年7月由上海正午书局出版单行本。

果，只能够把世界缩小在科学实验室里面”，因之免不了存在“图式化”的毛病，把纷繁复杂的社会现象“简单化”了。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”。他的结论是：“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”^①。

瞿秋白的意见，笔者以为，第一点关于题材太大问题的批评是正确的。在这部长篇里，作者所触及到的社会生活领域是极为宽泛的——从上流社会到下层社会，从政界到工商界、文艺界、学术界，从大统领到工人，从国会到“卫生

^① 董龙：《画狗罢》，《北斗》1931年9月创刊号。

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大的长篇里，是有困难的。因此小说结构松散，人物之间的关系及其活动的环境的描写都不够充分，人物性格也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，因而影响作品向深处开掘，这个意见也是对的。

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？这就需要我们对作品进行一番考察和分析。

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，这首先失掉了他的讽刺文学

的价值。”^①《鬼土日记》究竟表现了一种什么样的社会人生？能不能说就是一个“纯粹的资本主义社会”，而且是作者“自身空想”的？这也需要通过作品进行辨析后才可能做出结论。

小说开首有主人公韩士谦的《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简要说明。信中写道：“先生，你刚读这日记时，你也许会感到鬼土社会里的人和事，有点不近情，或是说有点可笑。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。……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。”主人公这一自白及其对鬼土社会与阳世社会的认识，正是作者在小说里所要反映的主题思想。当然，我们不能仅止于承认作者的声明，还要根据作品的实际加以考察。那么，《鬼土日记》究竟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

① 李易水：《新人张天翼的作品》，《北斗》1931年9月创刊号。

分明的现实世界；是一个各种矛盾斗争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。作者所描写的鬼神世界，其实是一个地狱世界。不过，这地狱没有十八层，也不像但丁《神曲》中的地狱分为九层，而是两层：高层与低层。在高层里居住的是上流人，即执政者及官员，实业家、富商及地主，绅士，各种专家及学者。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”。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”等种种的“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164座，执拂者有一时名流，“国家柱石”，动用汽车一万五千余辆，军乐二万余队，沿街各家皆下半旗志哀，各法团设祭坛六千余所，

吊客无数。这祭事足足忙了3个月。这就是一个吸血兽的典型写照。作者在这里诚然极尽了夸张之能事，但上流人凭借自己的权势享用的这种种特权，我们阳世社会的人读了不也觉得真实么！当然，在上流社会里，并非每一个人的地位都是巩固的。例如出身于富商家庭的羊爷，后来破落了，他有妻儿，微薄的薪水不够一家糊口，失业以后，他怕政府当局将他送到低层去，终于自杀。这说明，上流社会也并非是一个极乐的太平世界，相互倾轧的结果，有的人就会坠入低层。

然而这不太平主要来自低层的下等人的“混入”、“侵入”和“捣乱”。作者以现实主义的笔触正确地揭示两个对立的营垒之间的尖锐斗争。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5000名秘密武装侦探到低层去搜捕。为了缓和阶级矛盾，他们也懂得采用两手政策：高压政策与怀

柔政策。但是斗争并不因此平息,相反,棉纱厂工人实行总罢工,他们揭露了上流人施行笼络政策的险恶用心,并提出由工人管理企业的主张。作者着意反映的这些社会现象与阶级矛盾,同20年代后期的旧中国没有两样。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的场景,也流于空洞的口号和观念的图解,说明作者并不熟悉工人(特别是产业工人)的生活,但它毕竟在一定程度上反映了现实社会阶级矛盾与阶级斗争的风貌。这决不是作者凭空捏造出来的一个鬼神世界。

其次,这个鬼神世界,是上流社会权势者为争夺金钱与地位而展开激烈争斗的群魔乱舞的世界。小说以讽刺和幽默的手法,生动地刻画了形象各异的上流人的丑恶嘴脸。“坐派”(即主张“坐着出恭”派)与“蹲派”(即主张“蹲着出恭”派)两大政治集团的搏斗,成为全书的贯串线,以此主线揭开了上流社会各个角落所充斥的污秽、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人物。他可以说是“狗的鬼”,是“坐社”总裁巴山豆豉养

的一条狗，为拥戴巴山豆参加大统领竞选，推翻现任大统领、“蹲社”的文焕，他施展了种种手段。如他代表“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约，并在政治上与该国缔结为同盟国。他想依赖外国来挽救棉纺织品滞销、工厂倒闭的危机。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，显露了他残酷镇压底层百姓的狰狞面目，并把他那副荒淫无耻的流氓相也栩栩如生地勾画出来了。

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和阴谋家。他一方面紧紧依靠银行财团的雄厚金融资本为后盾，以发展石油业去挤垮“坐社”恢复棉纱业的实力；另一方面，他使用种种手段迫使“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。“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和潘洛把持政治、违反平民道德等罪行，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。”^①在毫无言论自由的20年代后期与30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。我们不同意把这说成是“作者恐怕做成文字狱”，因此有意回避“现实的矛盾，纠纷”，“另外去找安住的世外桃源”^②。因为是不是回避现实的矛盾，不在于作品采取了什么形式，而是体现在作品所反映的思想内容以及作者的审美意识与艺术趣味上。而且，《鬼土日记》所着力描述的两大政治集团在外国的和本国的垄断资产阶级操纵下展开的殊死搏斗，虽然是在鬼土里进行的，但这也决不是作者“给自己的‘自由’太大”，“幻想的可能没有任何范围”，更不是作

① 《集外集拾遗·〈何典〉题记》。

② 李易水：《新人张天翼的作品》。

者“自身空想”出来的虚妄的幻影，而是借一些做“狗”的鬼，严肃地、确切地展示了活的人间相；小说里刻画的一些人物和描述的故事情节，都是对阳世社会的折射反映，精彩地展现了现世相的真髓。

我们知道，20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，加速了中国殖民地化的进程；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，便是企图用更阴险残酷的手段盘剥工农群众来摆脱窘境。但是，适得其反，这些政策和手段，却使社会的和阶级的矛盾更加激化。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。《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20年代后期国内外这一历史背景去读《鬼土日记》，就不难发现这部小说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1933年出版的长篇小说《子夜》，描绘了这一时期大都市上海的两个月的生活片断，反映了30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，提出了中国民族资产阶级的命运与出路的问题；是否可以说，比茅盾略早一些，张天翼于1930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20年代后期殖民地化的中国社会生活的图画呢？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”迁移到“鬼土社会”里去了。但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，都达到了异曲同工的效果。虽然它所揭示的思想深度比之《子夜》略嫌逊色。二、《鬼土日记》的主题不是反映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，意在暴露日益殖民地化

的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，真实地触及到了那个社会的病根。

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社会生活的本质、表现丰富多样的人际关系时，根据自己所熟悉的生活题材、自己的审美意识与创作个性，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。嬉笑怒骂，皆成文章。我们应该提倡和鼓励文艺品种的多样化，提倡和鼓励作家去创造新颖活泼的艺术形式，而不必用某一种“现实主义”的既定概念或模式去套，把不符合自己口味的作品看成是反现实主义的；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，用大大小小的绳索去捆住作家的手脚。文艺创作有它自己的规律和特性，不必拘于一格，强求一律。《鬼土日记》虽然说不上是优秀之作，但张天翼遵循现实主义的创作原则，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,19世纪70年代,我国已有《何典》问世;作为一种尝试,20世纪30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小说,难道在现代小说文库中已经失去它存在的价值吗?

第三,小说在描画鬼土世界里形形色色的鬼中,除了有政界、财界的鬼,也还有文化界、学术界众多的鬼。透过这些在黑暗角落里生存、蠕动的文士学者,小说真实地披露了在这个所谓“文明”的世界里,人们精神的空虚、道德的堕落和生活的腐烂。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!”又如“恋爱小说专家兼诗人兼幸福之男人”万幸,有着一套非常特殊的激发创作灵感与冲动的秘诀,他从口袋里摸出两颗骰子。他的“创作提纲”,是靠掷骰子得来的,但据说万幸因此可以进入创作阶段了。还有象征派文学家黑灵灵,他的话都具有“象征”的意味,“象征”到令人莫名其妙的地步。

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”等等。所谓“写实派”的文学家王铭德，他的短篇小说集《危机》，因为描写各种人的爱国热情，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”。据说他的贡献是“证明出下流人的大脑中比上流人的少两个甲状细胞，所以他们永远下流，再也没有办法”。他据此推论：“爱国心的浓淡与甲状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，以及命运与出路。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”。作者没有把这些鬼写成“人的鬼”，而是要写出在现实生活中常见的“狗的鬼”。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去凌虐百姓，装饰太平。作者很了解现实社会里这些势利的文人学士，了解他们的性格、秉性，特别是他们的奴才相和市侩习气，往往情不自禁地要在作品中加以剜剔、讥刺。作者在《鬼土日记》里写了诸多的“小狗”，便是经过长期酝酿蓄积，取舍自如，因而有些人物写得真实，富有鲜明的色泽。

当严俊以咄咄逼人的气焰向“坐社”的陆、潘展开政治攻势的时候，领着“坐社”津贴的司马吸毒却把它当做“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、潘感到局势严重，特意拿出2万元巨款，要求韩士谦这帮文士帮忙——探听情报，制造舆论，献计献策。但在陆、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”，是那个畸形社会培育出来的帮闲文士、渣滓。他们跟随那个动荡的社会漂流、颠簸、升沉……。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，这些分享着余炎的“小狗们”，也就将随着僵尸的腐臭，到处散布病菌。张天翼巧妙地在这些“小狗”的颈上挂了一块标志各自特征的牌子，让人们去辨认、思考它与人间豢养的“狗”的异同。

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。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。”①

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，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。

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、荒诞的事。譬如这里的上流人，他们的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

① 张天翼：《谈人物描写》。

类羞耻本能之一种表现，故‘上处’也带上套子”。刚从阳间来的人觉得很荒唐，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。有人以为这“鼻套”的写法，“谑近于虐”，是作者在伦理问题——即两性问题上“开点恶辣的玩笑”，属于“恶辣的隐喻”的性质^①。不过这“恶辣”不只是玩笑而已，作者的用意是要揭露上流人道德的伪善。

作者对虚伪的道德是深恶痛绝的，所以对于捕捉的一些可笑的材料，有时就无节制地加以夸张、戏谑。如有一个人在客厅里打喷嚏，便犯了弥天大罪。朱神恩教士吼叫起来了：“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，上帝耶和华会用雷殛他。Men，注意，这是下流人的混入，下！流！人！……”十几个警

^① 赵园：《论张天翼小说》。

察抓住打喷嚏者，给他带上手铐押走了。打一个喷嚏，竟招来如此严重的后果，这是阳世间的人始料不及的。看样子鬼土里的上流人对那个象征性器官的鼻子是讳莫如深的，连打个喷嚏都犯了“渎神”的罪。其实也不尽然。还是那位朱教士，逛妓院时，就搂着妓女，吻她，将她的“鼻套”扔掉，摸着她的鼻子说：“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。所谓“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发现，这些东西是“从世相的种子出”，是“世相的花”，它曲折地展示了“活的人间相”。

《鬼土日记》的幽默与机智，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。例如在紧张的大统领竞选活动中，小说插入了“吃瓜子”这一细节，乍看起来像是多余的戏谑，但细细品味便会领悟到作者已经深入到上流社会生活的底蕴，他想让读者进一步看到上流人的思想、生活的本质真实。一粒瓜子，用精美的纸

盒层层包装，成了高档的奢侈品，价值15块金元。张天翼捕捉这个荒唐可笑的生活现象，入情入理地加以描写与渲染，显现了上流社会空虚、无聊和自欺欺人的生活。在中外文学中，这种借一典型的生活细节加以极度夸张的写法，是屡见不鲜的。张天翼写上流社会里那些有闲者们，在百无聊赖中如何挥霍金钱、虚掷光阴，甚至在吃瓜子上消耗了那样多的时间和精力，都是在“廓大”中显现了它的喜剧性与真理性的。

张天翼在小说里仿佛漫不经心地剥开了上流社会那些美丽的外壳，叫你去领略其丑恶的内部。那些虚伪、丑恶甚至已经腐烂发霉的东西，那些令人作呕的逢迎拍马、无是非观的市侩习气，也许在你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，也许你早已看惯而变得神志麻木了……。现在一经他道破，你笑了。但发笑之后，你清醒了，警觉了。这就是张天翼讽刺社会人生的写实本领，也是《鬼土日记》至今仍值得我们一读，并给予恰当肯定的地方。

十 长篇创作的成败得失

除《鬼土日记》，张天翼创作的长篇小说还有《齿轮》（署名“铁池翰”，1932年初版）、《一年》（1933年初版）、《洋泾浜奇侠》（1936年初版）、《在城市里》（1937年初版）等4部。

张天翼在短篇创作上获得成功以后，随着中国社会的民族矛盾与阶级矛盾日益呈现错综复杂的形势，可能考虑到短篇的格局较小，比较难于适应展现30年代广阔的生活画面的需要，因而在继续从事短篇创作的同时，也以长篇创作作为一种补充。我们只要看看这些长篇的取材及其所反映的主题思想，便可以知道它与作者的许多短篇是相互呼应、相得益彰的。

30年代是张天翼文学创作的丰盛期。他以充沛的精力和认真探索的精神，在短篇小说、长

篇小说、话剧、童话等诸多领域里辛勤笔耕。在短篇里，既有现实的题材，也有历史的题材；在长篇里，既写现实世界，也写鬼土世界。他想要在多种的艺术形式里自由地探求、驰骋；他可以说是 30 年代最有朝气、最少保守的一位左翼青年作家。

“九·一八”事变后，中华民族面临生死存亡的严重问题，抗日救亡的呼声笼罩着祖国的大地，中国民族的心理机制正面临着一次大的调整；前进的、敏明的作家，随着民族心理机制的调整，也在迅速地转换视角，调整自己的内心视象。正如茅盾在《宿莽·弁言》中所说的，“一个已经发表过若干作品的作家的困难问题也就是怎样使自己不至于粘滞在自己所铸成的既定的模型中”。在历史的转折期，包括张天翼在内的进步作家，实际上都程度不同地从原有的模型、模式中脱出，重新寻求能与自己民族现时文化心理机制相通的新的审视点，寻求新的结构与框架。张天翼的创作，从短篇集《从空虚到充实》、《小彼得》到《蜜蜂》、《反攻》，反映了作者生活视野与心灵空间的扩大；从短篇到长篇，主题更是集中揭露形形色色的“爱国主义”者的伪

装,以及国民党当局奉行的不抵抗政策。

长篇小说《齿轮》,是张天翼在调整自己的内心视象以后,试图在更广阔的生活背景上反映“九·一八”事变后的学生运动至“一·二八”上海战事的作品。小说的故事背景,前七章在南京,后五章在上海。作者描写了一群知识分子——公务员、学生、作家和一些浪漫蒂克的青年男女,在“时代大轮子”推动下所表现的热烈、亢奋和寻求时髦、刺激的情绪。在这个知识分子群中,作者着重写了王惠先从农村到都市,跟在时代轮子后面跑。她参加了学生的示威游行,参加市民大会,并亲历“一·二八”上海战事庄严的一幕。作者那时被这些知识青年的爱国热忱所感动,想以王惠先这样一个来自农村的姑娘,在时代风暴席卷下,如何接受改造和锻炼,最后加入民众抗日救亡的洪流,说明知识分子的情热,是可以汇流到民族解放运动这个大波涛中去的。王惠先参加了妇女反日会工作,有时上火线慰劳士兵。在这个争取民族解放斗争的急流里,王惠先开始“懂得了生活的意义,她像朋友们那么起劲,整天地忙着。她觉得她的世界无限扩大,路也悠长起来,她得同着大家齐着步子把这

路走完。她仿佛能够亲切地想象到那个明天的好世界，她们现在得把这些桎住人走不动的东西解掉”。

与此同时，作者以现实主义的精神，如实地写出知识分子徒托空言、故作激烈、犹豫多变和临阵脱逃等毛病。在学生运动高涨的时候，这些知识分子的头脑也跟着膨胀，把许多人斥责为“亡国奴”，他们自诩为国家的栋梁。但是，过几天，请愿有点疲倦，演讲觉得没劲儿，有几个就溜出了队伍，到大戏院看风骚明星的电影去了。上海战事发生以后，漠鲁关心的是她的那只凤鸡会不会失掉，陶爷怕自己的家烧成了炮灰，惠先惦记着她三哥什么时候到上海，带来家乡的酱肉、烧饼，宗胖子仓皇地从战火中逃出，顺手偷来二房东逃难时留下的腊肠、腊鸡，预备做过年的菜肴。……作者笔下的这群知识分子“就这么生活下去”——苟且地活着。

茅盾(署名“东方未明”)对《齿轮》的批评，在这个意义上是正确的。他说，这一群知识分子，从“九·一八”到“一·二八”，在这“悲壮热烈”的时代里是怎样“混着”，他们或是“旁观者”，或是“凑热闹者”。“他们不是能够推动那

时代大轮子的‘齿轮’，他们只是掉在那飞快地转动的‘时代大轮子’中间的几枚螺丝钉，他们被‘时代的大轮子’带着跑——至多是带着跑”。茅盾因之指摘道：“这一关系使得《齿轮》不能指出“九·一八”以后轰动全国的学生运动在整个革命过程中的正确意义。这应该是《齿轮》的第一要务。同时，没有分析学生运动之复杂的背景，而只是 journalism 式的描写，也是使得这题材本身失了意义。”^① “没有分析学生运动之复杂的背景”，是《齿轮》的严重缺陷，作品中的人物几乎都是“游离”的个人，“他们和周围的人群没有发生什么社会关系”。但是，作者创作这部长篇的动机（即“第一要务”），我以为不在于要反映“九·一八”以后轰动全国的学生运动在整个革命运动中的正确意义，而是借这一题材，既要写出知识分子如何在时代轮子推动下向前走着，又对那些虚浮的、浪漫的知识分子进行轻松的调侃。书名《齿轮》是含有讽刺意味的，调侃，诙谐实际上成了这部长篇的基调。

① 《“九一八”以后的反日文学》，《文学》月刊1933年8月第1卷第2号。

如果说，萧军在《八月的乡村》中写出了“九·一八”事变后东北人民怎样在肥沃的原野上同日本侵略者进行顽强斗争的一页；萧红在《生死场》中写出了东北沦陷后农民从遭屠杀、强奸到最后奋起抗争，走上民族战争前线的历程，他们的笔触是严肃的、沉郁的；那么，张天翼则停留在他所熟悉的生活圈内，写出在那个大变动的年代里都市知识分子的精神面貌和生活方式，揶揄在“爱国”、“抗日”旗号下某一种人投机的嘴脸或怯懦的性格，他的笔显得轻松、俏皮，有时近于油滑。张天翼没有写上海战事中军民抗日的可歌可泣的事，也没有写学生运动如何成为民众抗日的先锋，更没有去塑造在学生运动中涌现的英雄形象。因为这些都是张天翼注意的中心，也不是他创作的优势，他的性格气质和创作个性决定了他的视角必然放在能使他发笑并引起他思考的人事上来。所以，在《齿轮》里，作者对形形色色的“爱国”者不断地发出笑声，对于在抗日声浪中冒出的各种救国理论，作者的嘲讽是辛辣的。例如有一个“好心眼儿救国会”的团体，他们说，中国之所以糟，是“国人没好心眼儿之故”。“假如大家有一颗好心，中

国早强了”，于是号召大家“拿出一颗好心来”。作者借螺丝钉的嘴讥讽道：“贵会是主张好心眼儿的，可见心脏就可以救国，对不对。上次有几位教授绝食救国，那是用肠胃救过了国。……救国的花样很多，五脏六腑都可以救国的，对不对。将来还可以用大肠小肠救国，用肛门救国——说不定已经有人用肛门为国争光过哩。……”题名《齿轮》，是在这两层意义上：一是名目繁多的“爱国”团体，投机钻营的“爱国”者，其实是粘附在齿轮上的渣滓；二是漠鲁、陶爷、任之、惠先、老木等知识分子，他们不是冲锋的战士，社会的中坚，只是跟随着大齿轮转动的小齿轮，有的可能还不是小齿轮，而是一块石子，被齿轮轧了几下就被抛出。

《齿轮》不能算是一部成功的作品，但这不成功不在于“题材本身”，即没有写出学生运动在抗日救亡中的正确意义，而是有着其他更深刻、更本质的原因。茅盾在上述评论文章中还指摘了三点：一、结构很宽松。除王任之兄妹这若断若续的结构线索外，全书就“只有用陶爷他们几个平面人形所贯串起来的一场一场的群众运动和俏皮的对话”。二、人物个性极不显豁。

三、为诙谐而诙谐，“太注意了形式上的奇巧，或者竟太注意了引人发笑，而忽略了内容的锤炼；终究不是作者发展他的创作能力的正当轨道”。这些指摘，无疑是正确和要紧的。

不过，对于结构松散、人物形象平面化这些缺点，我们似乎还可以进行更深层的反思，进一步探究其不成功的原因。我以为，张天翼是短篇创作的能手，并不擅长于长篇的创作。他在短篇里往往是截取生活的一个侧面，一个浪花，集中一点，深掘下去，从一点显现全面，显示出社会风貌，能给读者以切实的感受和重要的启迪。但是，这些属于短篇的或速写的创作特点，运用到长篇创作中来，就容易造成结构松散、人形平面的弊病。因为长篇小说反映生活的手段，就不仅是截取生活的一片断，而是要求在广阔的背景上比较完整地描绘生活的长河；它不满足于告诉读者一点一滴的真理或教训，而是通过错综复杂的、巨幅的生活画卷的描绘，展现出或一的时代精神。鲁迅对此说过，“一时代的纪念碑底的文章，文坛上不常有；即有之，也什九是大部的著作。以一篇短的小说而成为时代精神所居的大宫阙者，是极其少见的。”^①综观张天

翼的长篇小说，他虽然在创作时作了艰苦的努力，然而他的审美特性与表现方法决定了他无力向读者展示一个较完整的社会风貌和较广阔的生活场景，也不善于塑造较多的人物形象，写出人物性格的发展，以及处理人物之间的复杂的社会关系等等。因此《齿轮》给读者的印象是通过“一场一场”的学生运动和“一个一个”情节贯串、拼凑起来的，没有完整的、紧凑的结构，没有鲜明、饱满的人物个性，没有通过学生运动反映“九·一八”以后我国南方人民群众抗日救亡的风暴。而且，《齿轮》的主题不是很明确、很集中的。作者的本意，似乎是要写出在时代风暴席卷下一群知识分子的情热，他们在时代轮子带动下，终于汇入抗日救亡运动的洪流；但是作者幽默的天性，又驱使他对这些知识分子虚浮、浪漫的性格弱点以及种种冒充“爱国”的团体和分子进行反复调侃而不能自己，并以此构成这部长篇的基调。作品风格的不协调、不统一，致使读者感到扑朔迷离、捉摸不定。

《洋泾浜奇侠》同样是反映“九·一八”事变

① 《三闲集·〈近代世界短篇小说集〉小引》。

后我国南方都市市民在时代感应下心理机制的调整。但是，它不像《齿轮》的主题那样模糊与不确定，它是一部讽刺性的长篇。揭露大上海一些富豪、公子、市侩、寄生者在心理调整中的种种色相，挞伐那些借“爱国”声浪泛起的沉渣，那些佯装“爱国”的投机分子，成为这部长篇集中揭示的讽刺主题。

我们在分析张天翼的短篇创作时已经说明，随着时代风云的变幻，张天翼不断拓宽自己的讽刺领域，从过去的道德讽刺、民俗讽刺、人性讽刺延伸到政治讽刺。这种政治讽刺，有着浓厚的政治色彩和强烈的时代气息，它暴露了东北沦陷后在我国苦难的大地上出现的一些荒唐的、滑稽的人和事，只不过它是借助于轻松的笑来进行的。例如在30年代全国出现了数不胜数的爱国团体，其中一部分团体则是借抗日以营私，在“抗日”旗号下干着卑鄙、肮脏的勾当。小说所揭露的“全国名流绝食救国会”、“征夷募款委员会”、“摩登爱国歌舞团”等团体，便是巧立名目发国难财的典型。作为一种宣传，动员全国名流绝食，似乎是为了感化全国百姓觉醒起来奋力抗日。然而这种宣传实乃欺骗。这些富

豪们口称绝食，其实只是不吃米饭，转而去吃更加讲究的珍馐而已。至于号称六百多职员的“征夷募款委员会”，打着“征夷”的幌子敲榨勒索。所谓“摩登爱国歌舞团”，只是利用国难期间民众的爱国情绪，将黎锦晖的《月明之夜》改编为《改良月明之夜》，将《妹妹我爱你》改编为《中国我爱你》，借机推销歌舞团的入场券。“绝食”、“征夷”、“歌舞”成了投机家们发财的生意经。各种名目都可以用作“爱国”的宣传，都可以成为榨取的手段，甚至连商人也可以利用“爱国”、“抗日”来推销热水瓶。

“热水瓶可以救国”，男女搂抱接吻，少爷小姐抓紧摩登，都可以在“爱国”、“报国”的美名下生辉。这决不是张天翼的杜撰，也不是哗众取宠，当然更不是“浪费的诙谐”。我们不妨看一看那时的事实。1931年8月31日《申报》副刊《自由谈》发表署名寄萍的《杨纓华女士游欧杂感》一文，说杨女士用她的大脚平服了比利时女人好奇的疑窦，为祖国争了光。鲁迅因之称曰：“以脚报国”。但杨女士的脚并不能挡住日寇侵略的铁蹄，也遮掩不住报上“记载着多少‘呼吁和平’的文电，多少募集急账的广告，多少兵变

和绑票的记事”。鲁迅说，鼓吹“以脚报国”，正是社会上某一种人“自欺欺人的不治之症”^①。同年10月25日《申报》的《自由谈》还登载一篇注明是“苏民自汉口寄”的通讯，云苏民因长期患病，“不能当义勇军而感到遗憾”，有友自沪寄来“培生制药公司”的“益金草”，功能治肺癆咳血，苏民服后，“咳果止”，于是可以“一展平生之壮志”——“身列戎行”，“灭此朝食”了。鲁迅嘲讽道，这哪里是什么“通讯”，分明是培生制药公司的广告，是投机商要趁国难期间“将利益更多的榨到自己的手里”^②。鲁迅、张天翼都敏锐地注意到30年代初期在“爱国”、“抗日”麾下活跃在社会上的官僚、政客、市侩、骗子、小丑。

张天翼揭露30年代我国社会现实的这些奇闻丑事，是从一部讽刺长篇的整体布局、整体构架考虑的，这些情节的设置服从于或立足于讽刺形象的塑造。一方面，作者真实地再现了“九·一八”事变后从北方到南方我国都市的现实生活环境——日寇的进犯，敌机的狂轰滥炸，

① 《二心集·以脚报国》。

② 《二心集·沉滓的泛起》。

学生的请愿，军民的抗争，政府当局的不抵抗，富豪们的逃难；另一方面，在这一片国难声的现实环境中，作者着意刻画了从阴沟里钻出来的几条蛆虫的性格特征——刘六的附庸风雅，刘昭的鄙陋贪婪，何曼丽的卖弄风骚，太极真人、胡根宝的阴险狡黠等等，而这一切又都是围绕着展示在或一时代我们民族愚昧、麻木的社会性格特征的，又都是为了衬托小说主人公史兆昌妄想成为一个剑侠而展现的变态的性格和荒诞的举动的。

小说主人公史兆昌，是一个出身富贾家庭的公子，东北沦陷后，他跟随家庭从北平逃难到了上海。他想当一名盖世的英雄，实现抗日救亡的伟业。但是他却选择了充当剑侠这个古怪的行业，妄想用道教的巫咒和法术去“救国”。他因此处处受骗，事事碰壁，演出了一幕又一幕的悲喜剧，最后中弹受伤，精神错乱。在主人公的性格结构中，作者刻画了人物的多重的性格特征，既有单纯的、热情的、执著的、认真的（近于迂腐的认真）一面，也有愚蠢的、迷信的、麻木的、癫狂的（近于歇斯底里的癫狂）一面。后者构成了主人公的性格元素。这种性格元素，融合

在顽固的阶级偏见与等级观念中，凝聚成了主人公的性格核心。它既有浓重的封建传统的色彩，又糅合了我国都市市民阶层被扭曲了的心理因素。

在扶乩、炼丹、巫咒、剑术等封建迷信还很猖獗的30年代，张天翼的《洋泾浜奇侠》，揭示了现实生活中存在的一个尖锐的矛盾：一方面动员民众投入抗日救亡的民族解放运动已是当务之急，另一方面又必须启迪民众的觉悟，坚持同阻碍抗日的封建迷信作斗争。鲁迅在短篇《非攻》中写了墨子对民气论的批判，张天翼也在小说中对史兆昌等人玩弄虚玄飘渺的、不以实力为根本的“民气”尽了讽喻之能事。总之，张天翼的政治讽刺，是在揭露形形色色的市侩、骗子的同时，通过对我们民族积习的劣根性的剖析，进一步拓展为思想、性格、宗教、哲学的多层向的文化批判。

史兆昌想当剑侠，想上峨眉山求道，拜太极真人为师，追求女侠，如果这只是个人的愚蠢可笑的举动，同社会不发生任何联系和影响，是不会引起作者的重视和读者的兴趣的。然而，现在史兆昌的想头却与抗日紧密地维系在一起。

是在这样一个庄严的时代，出现了这样一个滑稽的宝贝。史兆昌明白地说：“没有武功救不了中国……只要一个！……还怕鬼子么？……剑术是非练不可！”日寇进犯上海时，他没有跟家里人去避难。他吃了刀枪不入、起死回生的“金丹”，施展了“飞剑”，“土遁法”。他伸出大拇指扬言：“英雄好汉就得在这会儿立功。要是打起来的话——那可更好。要是待几天还不打，我还得上关外去。”这种救国意识，可以说是近代中国市民受着封建迷信的毒害，神经已经麻木、性格已经被扭曲的反映。史兆昌是一个失去了对自我和对人类生活审视、批判能力的人。他自欺欺人，想入非非；他想上峨眉山求道，但这求道是混杂着可笑的占有欲的：

……学了道他得花上一天工夫把土匪剿干净，于是去打回东三省，还收复了××国。休息了一会，再去征服别的什么国，俄国，英国。还有什么爪哇国。

“美国呢？”

他考虑了好一会：美国是跟咱们中国挺要好的。……呃，到那个时候再说罢。

那个时候谁也知道有个史兆昌。中国人家给他立长生牌位，烧着香对他磕头。他得有个爱人，像十三妹那么一个女子。他和那爱人一块儿立功。

这岂不是和阿Q造反以后幻想着有元宝、洋钱、洋纱衫、秀才娘子的宁式床，以及一个女人一模一样么！这种阿Q式的占有欲望，乃是居于屈辱地位的弱者的妄想，是弱者力量的自我夸大，也是弱者灵魂的自我慰藉。

张天翼说过，“我们时常会遇到阿Q这种人。现代中国的作品里有许多都是在重写着《阿Q正传》”^①。史兆昌其实就是30年代都市里的阿Q，是阿Q的变种。但重写不等于是重复。经济地位、文化教养的差异，决定了史兆昌的性格核心同阿Q迥然有别。阿Q革命，只想杀掉小D、赵太爷、秀才、假洋鬼子和王胡。他的贫困的经济地位和狭隘的眼界，使他的复仇主义未能越过未庄的樊篱。史兆昌则不然，他住在大

① 《我怎样写〈清明时节〉的》，《文学》月刊1936年1月第6卷第1期。

上海，生活视野要比阿Q开阔，占有意识也比阿Q雄大得多：“我要征服全世界！”而且史兆昌之于修道，分明是为了维护封建等级制度，维持阔人的统治。所以，如果说，鲁迅在批判阿Q的“精神胜利法”，怒其不争的同时，对于阿Q不幸的遭际也寄予了深切的同情；那么，张天翼对史兆昌这号人物，不仅嘲讽了他对剑侠的迷恋，还批判了他的顽固的封建意识和阶级偏见，毫不怜惜他的溃灭。

比之《齿轮》，《洋泾浜奇侠》的主题集中而明确，讽刺的笔调贯穿始终，因此结构就显得紧凑、完整。情节也不再是一个一个铺排、捏合，而是围绕主人公求道与求爱的活动及其性格的发展，组成了情节之间合乎规律的、和谐的联系。值得指出的是，张天翼的讽刺，在许多长、短篇中，往往针对着人物的外部特征（人物的相貌、姿势、习惯动作、言语等），而且不厌其烦地反复运用，在客观效果上造成“浪费的诙谐”。《洋泾浜奇侠》仍存在这类毛病，如写太极真人“眼角上挂着潮湿的眼屎”，“闭着眼，潮湿的眼屎全给挤到了眼眶外面”，“拿黑色长指甲去挖眼角上那些水绿绿的眼屎”。这些不给人美感

的外部特征写得越多,就越引起读者的反感。不过,在这部长篇里,这类毛病已不多见,作者比较注重于人物被扭曲的心态的讽刺,把充满机智的、轻松的笑渗透在有趣的故事情节之中。

日寇进犯上海时,在一片轰炸声、枪声中,史兆昌眼前出现幻觉:几十万几百万百姓向他呼救,他要凭自己学到的真功夫奔赴疆场杀尽日寇。作者极精彩地写下了主人公那伟大而荒诞的心理奇观。当史兆昌梦见自己已在疆场上拚杀、并且已建立勋业的时候,他俨然是一个救世主,百姓对他三呼万岁,而这又是他学道求术所要实现的理想目标。作者选取这些反映人物心理奇观的素材,塑造了一个堂·吉珂德式的讽刺形象,使读者看到了一幅人性被扭曲的真实的图画。应该说,政治讽刺与人性讽刺,在这部长篇小说里得到了较圆满、和谐的统一。

《洋泾浜奇侠》于1933年5月至1934年3月在《现代》月刊上连载时,就引起了评论界的注意。王淑明不仅较早地指出小说所受《堂·吉珂德传》的影响,而且批评了张天翼对小说主人公“讽刺得过分,而使讽刺流于滑稽”的毛病。他说:“作者并没有指示出在沪战中间,推背图这

些反动刊物何以会一时流行？和这些封建思想所给与社会的有害的毒素？在史兆昌这个‘奇侠’身上，我们并没有看出他是‘洋泾浜’所特有，只觉得他是一般封建社会里的典型”。他认为张天翼的小说创作趋向，存在着“由讽刺而流于滑稽的危险”，在过去作品中“所保有的严肃气氛，将为它的诙谐冷峭所掩盖”；此外他的人物形象的塑造，也“不幸成了现实的浮雕”^①。张天翼也承认这部长篇存在着“油滑，人物没有处理好，时代背景也没充分把握住”^②的毛病。不过，史兆昌这个人物是半殖民地半封建社会的产物，他既属“洋泾浜”，也属封建社会的典型，是生活在十里洋场旧上海而保留较多封建意识的艺术典型；王淑明把洋泾浜与“一般封建社会”对立起来，并因此怀疑在洋泾浜活动的史兆昌这个人物的真实性，就显得过于武断而失去科学的根据。

夏志清曾经把《洋泾浜奇侠》与老舍的长篇《赵子曰》作过比较，说“像老舍的《赵子曰》一

① 《“洋泾浜奇侠”》，《现代》月刊 1934 年 5 月第 5 卷第 1 期。

② 《关于批评》，1937 年 5 月 9 日天津《大公报》。

样，这本书是对英雄侠士的式微的闹剧式的处理，书中以一憨直的好汉做主角，相信也受到《堂·吉诃德传》和中国武侠小说的影响。小说的主题同样和爱国主义有关。不过，老舍一直对于中国的命运，表示一种说教式的关切，而张天翼只限于暴露商业化和不切实际的执著于爱国主义，以及这一运动商业化以后所产生的欺诈和诱骗。在形式上，张天翼的小说更像一出滑稽戏，不过，却包含了爽利的讽刺，以及异乎寻常的喜剧趣味”。他认为“张天翼操纵口语幽默的才华，堪与狄更斯相比”^①。张天翼在这部长篇里成功地拓宽了他的讽刺范围，它不只是嘲讽了一个英雄侠士，而且触及到了洋泾浜商业化的时弊；对于时弊的抨击又是通过喜剧性情节反映抗日救亡主题的，它紧紧地系在主人公活动的情节线上。但夏志清把张天翼在小说存在的“滑稽”的毛病，归咎于“默默遵守马克思式对于中国社会典型的批判，限制了讽刺的发展”。是毫无道理的。因为马克思主义既不会限制讽刺的发展，更不是张天翼小说坠入“滑稽”

① 《中国现代小说史》第9章《张天翼》。

的根源。至于“希望作者对那些左派爱国学生和作家所卖的‘羊’头‘狗’肉也申斥一番”，则是夏志清的政治偏见引出的一种滑稽的“希望”，作者和读者理所当然地要加以拒绝。

长篇《一年》与《齿轮》、《洋泾浜奇侠》稍有不同，它虽出版于1933年，却未以“九·一八”——“一·二八”事变为社会背景或情节线索。作者在初版“后记”中对此有过说明。他说这部书稿“开始于1929年的秋天，时写时辍，以后就一直搁着”。“一·二八”战事前后，因觉得弃之可惜，便断断续续地把它写完。“现在自己写的和从前的微微有点不同，为要使它一致，只好追赶着过去的自己，是很苦的事”^①。这就是说，小说意在暴露社会之浇漓，世态之炎凉，以及一群小知识分子的苦闷、挣扎。这大抵是20年代后期张天翼创作的主眼，但已不全然是作者调整内心视象后的审视点。不过为了保持主题、情节、风格在小说中的一致，作者不得不“追赶着过去的自己”，并因此吃了苦头。

我们已经指出，张天翼在《三弟兄》、《皮

^① 《一年》，上海良友图书印刷公司1933年初版。

带》、《友谊》、《陆宝田》等短篇里，曾经讽刺各种不同身份、职业的人“向上爬”的心态和行径。虽然他们爬的本领、手段、姿态和结局各异，但升官发财的欲望几乎是一样的。长篇《一年》依旧重复着这个主题——只不过是在更大的格局、更长的幅度上重复而已。“个个想爬，个个想发财，想弄几个钱，个个一样的……说是说不应当有升官发财的心，但是，这是一个升官发财的世界”。作者把众多的人物放进这个世界里，让他们在希望与绝望、生路与绝路中去苦斗、升沉……。作者想告诉读者，这些苦斗者，或曾有过小小的发迹，或不曾发迹，但终因他们无权无势，个个都沉沦了。

小说主人公白慕易，出身于书香世家，到上一代开始衰微，父亲死后，母亲送他去学手艺，当裁缝。他觉得当裁缝是下流人，有失身份，于是从河南乡村来到南京，想在城市机关里谋个公差，混个“上等人”的资格。他在南京混了一年，生活的甜酸苦辣都尝过，最后消逝在长江的波涛里。然而，在一年前，白慕易相信自己会有作为，是可以挤进“上等人”行列的。离家时，妻子带着庄严的神色送他好几里路，“仿佛送个英

雄到土耳其去夺圣地似的”。来到南京，他舅舅梁梅轩答应向刘培本荐举他谋个官差——录事。他陶醉在美好的幻想中。他计划着当了录事就寄钱回去。“第一是：他太太得了钱定得告诉午生：‘你爷做了官，做了官！’乡里的人也许不敢再叫她白六娘子，要叫什么太太不太了。他自己是：老爷！他妈的多够味儿！”不过，白慕易只当了个“传令下士”。为了爬上去，他跟着弟兄们喝酒、推牌九、说下流话，巴结权势者；后来，他投靠云士刚处长，认处长为“舅舅”，才当上录事。他学习洋文——26个字母，为的是在新朋友群里能说上话，显得体面。可是云处长不久被革职，他也失业了。……白慕易的悲剧在于，他本是裁缝出身，却要维持世家的门面，“到死也做个上等人”，因此即使失业也不屑与“下等人”为伍，“叫我去拉黄包车，去打铁，去革什么命，去吃苦牺牲，我是不会来的”。在走投无路时，葬身滚滚的江涛成了他唯一的归宿。

可以看出，张天翼断断续续写完《一年》，心情是沉重的。他虽然仍用讽刺的手段刻画主人公白慕易“向上爬”的心态，他的自私鄙琐的灵魂和钻营巴结的举止，但笔调并不那么轻松，在

喜剧性的笑谑中渗透着悲剧性的环视，形成喜剧与悲剧交织的“视景”。当白慕易混上了录事的官差而他的五舅梁梅轩被革去录事职时，位置的更易使喜剧人物与悲剧人物——甥与舅处于一种微妙的关系之中。梁梅轩来向外甥借钱，白慕易怕把自己现时得意、快活的劲儿流露出来，就“努力地苦笑着”。他勉强掏出四毛大洋，还想要他五舅打个收条。在他看来，梁梅轩之所以没有爬上去，“那都是他自己不行：如今文明世界的事情他一点不懂，又不肯学学洋文”。在梁梅轩临终前，白慕易到处躲藏，但又想从五舅的遗嘱里能意外地听到什么消息或得到什么收获。作者写白慕易得意时的心理机制是真实的。这种得意是企图超越现实与超越主观力量的自我安慰，所以对已陷入惨境的人则取疏远、鄙视的态度；然而在这疏远与鄙视后面，却又隐藏着自已的忧虑与惊悸，因为很难说这得意不会转化为失意，很难说梁梅轩的遭际不在他得意的心灵里投下阴影。作者写喜剧人物与悲剧人物的关系，不仅写了他们之间表层的社会联系，更重要的是写了他们之间的性格、感情的渗透力。

一个作家从来是在矛盾运动中去观察世界的。因此,当他酝酿作品主人公的命运时,不仅考虑了主人公的职业、身份、教养、性格与现实环境存在的矛盾,也要考虑他和周围活动着的人物之间的矛盾,以及这些外在原因在他精神世界里潜藏着的内心矛盾。“在所有伟大的作品中,它的人物,必须在他们彼此之间,与他们的社会的存在之间,与这存在的重大问题之间的多方面的相互依赖上被描写出来。这些关系理解得越深刻,这些相互的关联发展得越是多方面,则这作品越成为伟大的,因为,它是越接近生活的实际的丰富”^①。白慕易、梁梅轩正是在希望与绝望、生路与绝路的多极而矛盾的世界中生存挣扎。从小说涂抹的喜剧色彩看,读者自然可以把《一年》称之为讽刺小说;然而从人物的命运来反观,读者就会进一步把这种讽刺称作“严肃的讽刺”。作品的人物,既是喜剧角色,又是悲剧角色,悲喜剧互相渗透、补充。白慕易的死,自然叫人同情,但他的死却也滑稽得

^① 《论艺术形象的智慧风貌》,《卢卡契文学论文集》第1卷第174页,中国社会科学出版社1980年版。

叫人发笑：死前仍旧是那样的固执、迷信，念念不忘要跻身于上等人的行列，因而连选择死的处所竟也如此麻烦。这就是张天翼的“严肃的讽刺”——“悲剧中的喜剧”或“喜剧中的悲剧”。作者是含着笑和泪把主人公送到江边的。

维克多·雨果在《悲惨世界》中，以抒情的笔调，描写了大海中的一叶孤舟，冉·阿让从船上掉到水中。船向前飘去，渐渐在天边消失。冉·阿让在死一般的孤独中跟无情的波涛挣扎搏斗，终于绝望地沉没下去。雨果的抒情性描写，是为了写出在社会上一个曾经犯过一次过失的人的命运；波涛的无情，就是当时社会残酷的一个象征。张天翼写白慕易的死，却是用讽刺的写实的方法。这种讽刺的写实，反映在白慕易葬身鱼腹的结局上具有双重性的意味：一方面批评了白慕易在精神上深受封建等级观念的毒害，在无权势、资金作后台的条件下去冒险，终于落个可悲的下场；另一方面更重要的是揭露了那个残酷的社会不仅从精神上戕害了白慕易，而且最后还要从肉体上消灭像白慕易这类弱者，不给他们留下一条生路。这写实的效果，与雨果抒情描写的效果一样，都会使读者从中

得到战栗性的一瞥，得到悲剧快感的满足。

长篇《在城市里》的丁寿松，与《一年》的白慕易有相似之处，也是从农村来到城市，想在具有现代文明的城市里混得一个体面的身份。但丁寿松比白慕易要聪明老练得多。丁寿松在家乡有 50 亩田，穿着长衫受人尊敬，却不安于在封闭的乡村当个土地主，而想在繁华的都市里得到新的体面。在城里，他受尽了丁家、唐家的白眼，比在农村显得渺小得多；不过他有一个宽慰自己的信念——“一个人到了城里就使渺小了许多，身份可还是存在的”。他幻想着在城里保留着自己土地主的面子、身份，但是丁家的三少爷丁文侯毫不客气地骂这位叔辈的丁寿松是“畜生”，把他当“听差”看待。丁寿松进城，本想投靠唐老二——唐启昆。唐家大少奶奶是丁家的亲戚，唐老二把他当叔辈看待，所以他是来攀亲的。他原先指望着得到当印花税分局长的唐老二的提携，没想到他已交卸了；而属他本家的那位丁文侃倒真的当了某部的秘书长。他过去瞧不起这本家，不相信那一片衰败景象会有发迹的时候，所以十三四年间进了几趟城也不屑去看一眼，甚至这回进城在江轮上还说了这本

家许多坏话，可现在却要刮目相看了。他竭力讨好那姓丁的大少奶奶，想在丁文侃那里捞点好处。可是连一个女佣都敢放肆地奚落他，可见他现实处境之尴尬，然而一想到将来会有出头的日子，就不计较眼下的得失了。丁寿松因此扮演了“一仆二主”的滑稽的角色。丁家想趁唐老二潦倒时，买下他那块叶公荡的田，便派两头效劳的丁寿松去探听虚实。丁寿松满口答应。可是唐老二给了他三块大洋，他又想起唐家的好处，不忍出卖。不过他终于向丁家提供了唐老二想把叶公荡的田卖给何云荪以及向华幼亭借钱的重要情报。这告密事被唐老二知道后就把他撵走；他因为说过丁文侃的坏话也遭丁家怨恨，不准再进丁家的门，至于告密的赏钱是五角大洋。结局是丁寿松偷了丁家老太爷的表被抓获，送进公安局。

小说成功地刻画了丁寿松的性格特征。丁寿松是这样一个人：“说他呆，倒有点乖巧；乖巧呢，又带点儿呆气。”呆气与乖巧，构成了他的两面性格：在主人面前，装出一副猥琐、可怜的样子，显得呆头呆脑；在主人背后却要捣鬼，竭力要抬高自己的地位和显示自己的聪明。这两面

讨好、两面捣鬼，愚蠢而带点巧滑，可以说是近代文明社会的奴才的典型性格，小说把丁寿松这个奴才的形貌、神态、举止、言谈刻画得惟妙惟肖，入木三分。

以丁寿松活动为主线，小说还生动地描绘了丁、唐两户人家浮沉起落的过程，写出了丁文侃暴发户的不可一世，也写出了破落户唐老二的颓唐沮丧。在描述丁文侃骄横跋扈时，揭露了暴发户家庭内部弟兄之间尖锐的矛盾冲突；在反映唐老二家业衰败的景象时，展示了这破落户家庭内部母子之间争夺家产的斗争。作者不是概念地去图解城市阔人（暴发或破落）家庭的生活，而是深潜到它内部的隐秘世界里去，写出这些阔人家庭快活中的烦恼，富贵中的腐恶，平静中的纠葛。写出这腐恶与不平静的一面，使讽刺向着更深的层向发展，既有人性的讽刺，也观照着社会的讽刺，形成了多元的讽刺效果。

夏志清在上引著作中批评《在城市里》时说，“一部长达500页的小说，全书一共有一打以上蝇营狗苟、你争我夺的人物。每个人都是在各自的范围内十分阴险又奸诈，但是，阴谋的连

续重演，引不起读者丝毫激动的反应。仅仅在故事的结尾，当书中主要的反派角色唐老二和他的母亲，为了争夺家产，露出了贪婪和彼此的仇恨（而这种本色在平时一直伪装得很好）时，全书才添加了片刻戏剧性的生意。这一幕是如此的有声有色，相形之下，小说的其他部分，看来只是平淡而又肤浅的小城风俗习惯的一种研究”，具有“拖泥带水慢吞吞的特性”。这个批评并不公允。因为在这部长篇里，至少是丁寿松、唐老二这两个人物形象的刻画是富有个性的，他们复杂矛盾的性格特征，能给人以立体感；而且小说情节发展的脉络是清晰的、有起伏、有高潮的，并非十几个人你争我夺的“阴谋的连续重演”。

诚然，比起短篇来，张天翼的长篇小说要逊色得多。究其原因，我以为：一、作者擅长于勾画个别人物在一瞬间的表演，捕捉人物在这瞬间的外部特征、心理活动和性格元素，而不注重在一定长度上刻画人物的活动及其性格的发展，更不善于处理众多人物之间错综复杂的关系，并显现各自的性格特征。因此，他在长篇里塑造的人物，有的显得粗糙、平面，有的显得模

糊、平淡，缺少活人的血肉与气息，缺少一定的力度与深度。二、作者观察他的人物与世界，通常用的是“显微镜”而不是“望远镜”。他凭着自己的敏捷与机智，微观地解剖映入他视线内的一人一事，精心而又出色地剝剔这一人的丑陋与一事的污浊，却不擅长于对人物活动的广阔世界作宏观的、总体的考察与把握，不具有列·托尔斯泰那种“现实主义的雄浑精神和广阔视野”，描绘“个人与社会、肉体与精神、私人利益与公共事务的交错关系”，构成“许多成分的多音曲”^①。作者所谱写的只是一个一个的单音符，因此不仅主题本身显得贫乏、浅薄、单调，而且他笔下的一个个人物与事件也缺乏内在的、和谐的联系，给人以“排列组合”的印象。

总之，如前所述，我们赞赏 30 年代张天翼认真探索与辛勤笔耕的精神，赞赏他为拓展视野、描绘时代生活画卷的孜孜不倦的艺术追求。但是，我们不能不指出，张天翼在短篇创作中获得的成就表明，他的严格的现实主义精神，他的

① 《托尔斯泰和现实主义的发展》，《卢卡契文学论文集》第 2 卷第 321—330 页。

独特的讽刺与幽默的才能，只是在微观型、单线型的创作中才得到充分的、精彩的反映，因为这种微观型、单线性的创作正适应于他的艺术个性与创作风格的发挥；反之，宏观地考察社会人生，以现实主义的雄浑精神去弹奏变幻交错的“多音曲”，却不是他的性格气质与艺术个性之所长。这就是张天翼在长篇创作中少有建树的根本原因之所在。在这一点上，夏志清对张天翼长篇的局限的总体批评是正确的。他说，“作为一个长篇小说家而言，他显然是吃亏的。他那简洁的文体，虽然可以赋予短篇足够的力量，如果用来支持两三百页篇幅的长篇，便显得单调了。他那种利用几种重现在主角身上的特性来勾画人物的手法，在一个长篇的说部里，便显得沉闷不堪，因为这样的写法，阻碍了心理上的发展。”^①

① 《中国现代小说史》第9章《张天翼》。

十一 在童话创作中的卓著贡献

如果说，张天翼在讽刺短篇创作中取得了令人叹止的成绩，那么他在儿童文学创作领域的贡献则是卓著的，《大林和小林》等作品虽历经半个世纪，迄今仍有它的广大的小读者，便是一个有力的佐证。

在张天翼讽刺时弊的创作走向高潮时，他同时把目光投注到不为时人看重的另一块文艺园地——哺育幼苗心灵的园地。1932年，他开始为小读者写作，先后发表了长篇童话《大林和小林》，短篇小说《蜜蜂》，从此一发而不可收。他的儿童文学作品，无论是写于解放前的还是解放后的，大略可分为写实的与童话的两类，二者相互辉映，都具有想象丰富、色彩斑斓的特点。不过，比较说来，他的童话作品更具诱人的艺术

魅力，更受广大小读者的喜爱。

30年代初期，张天翼的讽刺小说已经蜚声文坛，为什么他还要在儿童文学这块被作家们冷落的荒地上去耕耘呢？这首先是时代的社会的原因。当时给儿童的读物少得可怜，所谓儿童画本，人物“大抵倘不是带着横暴冥顽的气味，甚而至于流氓模样的、过度恶作剧的儿童，就是钩头耸背，低眉顺眼，一副死板板的脸相的所谓‘好孩子’”^①。叶绍钧的《稻草人》，给中国童话开了一条先河，此后却并无蜕变，也无人追踪，充斥于书摊的，依然是司马温公敲水缸，岳武穆王脊梁上刺字，“仙人下棋山”，“中方七日，世上已千年”，以及《龙文鞭影》里的故事的白话译本。

张天翼也注意到了所谓“儿童文学家”，其实是一些“欺侮人的人”或“拍他们马屁的人”。他们写的、画的东西，“简直就是骗小朋友，他们告诉你：要是你受了欺侮，你不要反抗。他叫你等神仙来帮忙。有的人就上了当，被欺侮了一辈子，等了一辈子，神仙一直没有来”^②。这类儿

① 《南腔北调集·上海的儿童》。

② 《奇怪的地方·序》，《奇怪的地方》，文化生活出版社1937年2月版。

童读物，编造一些荒诞的故事，借谎言来腐蚀、戕害少年儿童的心灵，使孩子们从小就安于奴隶、奴才的地位。然而除了这类变本加厉愚弄孩子的“毒物”塞满书摊以外，文坛就再没有给孩子们提供有足够营养价值的精神食粮。所以，一种崇高的使命感，促使张天翼不顾及名利得失要从事儿童文学创作，以扫掉那些骗人的劳什子。着眼于营养价值，即社会功利作用，成为张天翼儿童文学创作的主要的动机。

《蜜蜂》、《奇遇》、《奇怪的地方》、《失题的故事》（又名《学校里的故事》）等短篇小说，是张天翼写于30年代的写实的儿童读物。这些取材于社会现实的短篇，作者之所以有意不采用童话的形式，反映了作者那时急于要扫荡那些骗人的劳什子，告诉小读者“一些真的道理”的紧迫感。在《蜜蜂》里，作者想要说明，蜜蜂成灾，蜜蜂伤农——“有人养蜜蜂来吃稻浆，哪里是吃稻浆，实在是吃我们的血，吃我们的肉”；农民因此起来抗争，却遭到反动当局的镇压。小说以孩子们眼见的世界，通过生动活泼的故事和浅显明瞭的文字，反映了江南农村严酷的阶级压迫与阶级斗争的现实。然而，小说发表后，陈思（即

曹聚仁)却在《涛声》第2卷第22期上撰文加以指责,说“张天翼先生写《蜜蜂》的原起,也许由于听到无锡乡村人火烧华绎之蜂群的故事。那是土豪劣绅地痞流氓敲诈不遂的报复举动,和无锡农民全无关系;并且那一回正当苜蓿花开,蜂群采蜜,更有利于农事,农民决不反对的。乡村间的斗争,决不是单纯的劳资斗争,若不仔细分析斗争的成分,也要陷于错误的。希望张天翼先生看了我的话,实际去研究调查一下”。曹聚仁批评了小说的真实性,故尔要作者重新“研究调查”。鲁迅随即撰文进行辩正。他说:“村人火烧蜂群,另有缘故,并非阶级斗争的表现,我想,这是可能的。但蜜蜂是否会于虫媒花有害,或去害风媒花呢,我想,这也是可能的。”鲁迅从生物学角度说明,“蜂多花少”,“蜜蜂为了采粉或者救饥,在一花上,可以有数匹甚至十余匹一涌而入,因为争,将花瓣弄伤,因为饿,将花心咬掉”,这时蜜蜂“酿蜜已成次要,它们是吃花粉去了”^①。张天翼不是写“无锡乡村人火烧华绎之蜂群”的报道,而是写小说,因此他借蜜蜂

^① 《南腔北调集·“蜜蜂”与“蜜”》。

成灾、蜜蜂伤农去反映农村的社会现实，既符合艺术的真实，也符合科学的真实。

张天翼的这些小说，有的要告诉小读者：世界是划分为两极的，孩子也随着他的父母划分为两极。小连儿因为吃不到母亲的奶病死了，而豫子少爷却因为吮吸了小连儿母亲的乳汁活在这世上（《奇遇》）。有的则不只告诉小读者，社会现实如何黑暗，城市豪门贵族及其儿女生活多么“奇怪”和不合理，以及他们两代人怎样欺压穷人的孩子，而且指示着只有像小民子那样“谁欺侮我，我打谁”进行反抗才有生路（《奇怪的地方》）。至于小学生在学校里玩打仗，把狗当汉奸打，开心地唱抗日歌曲，张贴抗日的标语，这些原本是衙门和学校都提倡的，可是现在却被禁止了，学校因此被迫停办，学生失学（《失题的故事》）。这些都是作者有意识地要给30年代小读者灌输一些关于现实社会的“真的道理”，不过作者注意到了少年儿童的心灵世界，根据他们在感觉、知觉、想象、思维、感情、语言方面的特点，顾及他们的思想认识与生活经验，寓教育于富有情趣的故事情节讲述中，既避免了“教训”，又没有“大人腔”。这些小说是富有

启示性的，可以启迪小读者去思考许多人生的真谛。如妈妈为什么不给小连儿奶吃，让小连儿死去？农民要求赶走蜜蜂，保护稻子，这犯了什么罪？为什么少爷可以打小民子，小民子却不能打少爷？爸爸说少爷身份比我大，这“身份”又是什么东西？……当然，有的思考的课题对小读者来说未免艰深些（如通过学校被关闭、小学生失学，让孩子们意识到这是蒋介石奉行“不抵抗主义”导致的后果，显然超越了他们的生活经验与认识能力）。但总的说来是根据孩子们生活实践的范围与思维方式的特点提出问题的，因而容易为小读者所接受。阶级意识与爱国意识，是张天翼在这些写实小说中对小读者进行思想启蒙的两个课题，它在孩子们可能接受、消化的条件下，是具有积极的现实意义的。

与此同时，张天翼的长篇童话代表作《大林和小林》，以它新颖而具有深刻现实意义的特点，为中国童话开辟了一个新的天地，增添了新的光彩。它是继叶圣陶的《稻草人》之后，把我国童话创作推向了一个高峰。

童话比之写实小说，更忌讳作家直接站出来“教训”。它更注重情节的生动曲折，更强

调趣味性；它有意给现实世界披上五光十色的绚丽的衣裳，它讲述的虽是一些荒诞不经的故事，然而却蕴含着深刻的生活真理。《大林和小林》这部童话在刻画人物性格、反映人物不同的遭遇和命运时，便是以神奇变幻的色彩、紧张热烈的气氛和扣人心弦的情节去吸引小读者的。

作品主要人物大林和小林，出身于贫苦农民家庭，父母死后，兄弟俩出外找生路，途中他们遇见妖怪，分别朝两个方向跑散，两条情节线因之依次展开。兄弟俩走出家门后就各有想头。大林想发财；小林想做工，靠自己的劳动谋生。这支配思想大致确定了他们被冲散后各自所走的生活道路——小林向西跑，被坏蛋皮皮捉去，把他卖给咕噜公司老板四四格，小林从此当工人，制造金钢钻，他救出了乔乔，后又同小伙伴们打死了四四格、第二四四格，并且摆脱了第三四四格和怪物的追捕，躲到中麦伯伯家。在中麦伯伯培养下，他当上了火车司机。大林向东跑，在树旁休息时幻想着自己当个富翁，狐狸绅士包包揣摸透了他的心思，把他介绍给叭哈做儿子。叭哈说：“我是世界第一大富翁，你是我的儿子，你也就是世界第一大富翁了。”叭哈给他取了一

个新的名字——唧唧。从此，200个听差专门伺候唧唧少爷。不久叭哈被厂里工人打死，唧唧继承遗产成了大富翁，决定与蔷薇公主到海滨的玻璃宫去结婚。至此，两条情节线索交织一起，矛盾冲突随之急速展开。小林、乔乔和所有铁路工人都坚持把装着救灾粮的4节车皮先运到海滨去，卸下4节行李车，唧唧不答应，他们便罢工。唧唧虽出重赏也无人肯开车，只好叫怪物推着走。下坡时，列车刹不住，掉进海里，唧唧被鲸鱼吞进又吐出来，扔在一个岛上，后来蜜蜂、蚂蚁又把他送到富翁岛上，他终于躺在金圆堆里饿死了。小林和乔乔因拒绝开车，被国王抓起来关进牢里，由于工人、农民的请愿斗争，他们终于获释。

作者刻画人物基本性格及其发展，描述人物活动的生活环境，采用了许多神奇的幻想与极度夸张的手法，构成童话的情节系列。例如写唧唧好吃懒做的寄生生活，他不仅在学校里作文、算术要听差代做，甚至连吃饭都懒得张嘴。这种“享福”的生活，使唧唧越来越胖，胖到“三千个人也拖他不动”。作者的想象与夸张可以说到了极点，以至于把人物漫画化，然而这却符

合儿童的心理特点，因为小读者是喜欢那种充满新奇的想象、极度的夸张来刻画人物和开展故事的，而不喜欢过于写实的、板滞的叙述。小读者正是从人物滑稽可笑的举止和稀奇古怪的经历中，看出了大林的丑恶灵魂和他成为剥削者的演变过程，看出了在现实世界里存在的善与恶、压迫与被压迫的尖锐斗争。

张天翼不仅善于用儿童的眼光来观察世界，根据儿童心理特点选取题材与情节，而且还巧妙地运用了他所熟稔的讽刺与幽默的手法来表现。对于过着好吃懒做的寄生生活的大林，他的丑陋的外貌、可笑的举止、肮脏的内心世界，在顾及小读者可以欣赏与理解的基础上，以流水似的畅快、机智与俏皮，在毁灭性的嘲弄中注入诙谐的成分，虽是冷嘲却也使抨击旧世界的锋芒脱颖而出。如描写大林把小林忘却这一细节，就充满喜剧的意味。作者揭露大林的贪婪、懒惰、健忘、顽钝，是从揭示他想当富翁、过寄生生活这一基本的心理因素出发的，这就使作品对人物性格弱点的批判，不停留在道德内容上，而是包含着关于怎样做人的这一带有阶级论色彩的更深层次的思想教育。然而作者在

这里不插入任何箴言,也没有任何教训,这种效果主要来自于刻毒的讽刺与苦辣的幽默。虽然在作品中时有诙谐的微笑、慈悲的幽默,但在平静中我们可以看到作者的愤怒、憎恶和轻蔑。当大林(唧唧)把自己的亲弟弟忘却了的时候,作者的讥讽难道是寻开心吗?当然不是。他是以严肃的甚至是愤懑的情绪告诉小读者,这忘却决不只是因为大林很久没有动过脑筋的缘故,而是他成了富翁以后已经失去了人的本性,手足之情淡漠了,贫富差别造成了兄弟间的隔膜。

作者的讽刺还不止于此,他要进一步揭露大林成了富翁以后深受权势者的影响,变得顽钝和凶狠。大林听说小林参与杀害四四格和叭哈,就把小林视为“凶恶的敌人”;当小林和他的伙伴们拒绝开车时,大林下了命令:“这些工人真可恶!叫怪物把他们全都吃掉!”这当然不是感情一时冲动的愤激之言,当大林说“我们也有我们自己的人”,“怪物就是我们自己的人”时,他分明已是统治集团的重要一员了。大林和小林的分道扬镳,并不是张天翼随意的杜撰,虽然如此结局对于小读者似乎是残酷了些,然而这是残酷的现实世界酿成的。讽刺的生命在于真

实。作者采用的虽是怪诞的童话的形式，却植根于现实生活的土壤中。发自胸臆的讥刺，对生活真理的深邃的透视，构成了这部童话的真实性与深刻性的美学价值。张天翼对大林及其赖以生存的那个世界给予毁灭性的嘲弄，是公正的，他仿佛是一个刚正的执法官，宣判了包括国王、四四格、叭哈等权势者的死刑，也揭露了皮皮、包包、怪物等为虎作伥的奴才们的丑恶行径，预示了那个残酷世界的末日即将来临。

童话《秃秃大王》写于 1936 年，它的创作动机与《大林和小林》基本相似，都是针对那时借神仙、菩萨哄骗小读者的读物，反其道而行之。作者想要告诉读者：“神仙是没有的，菩萨是泥土做的，你们不要去求神仙和菩萨，你们应当自己靠自己呀！”有的研究者从这部童话中找到了它的微言大义，说“在长篇童话《秃秃大王》中，作者描写贪婪残暴的秃秃大王对人民实行惨无人道的压榨和迫害，刻画了秃秃大王及其手下的大臣、爪牙——百巴扑唧、二七十四、大狮等丑恶形象，借此影射攻击当时以蒋介石为头子的反动政权。那个秃秃大王其实就是‘蒋光头’的写真。作品最后以热情之笔，写了人民

无法忍受秃秃大王的专制统治，终于在揭穿其欺骗手段之后，汇集成反抗大军打进秃秃宫，处死了统治者，从而歌颂了人民群众的革命斗争，为蒋家王朝的灭亡预先敲响了丧钟”^①。这恐怕是研究者的一种推论。张天翼笔下的秃秃大王，“脑顶上光溜溜的，一根头发也没有”，但这毕竟是人物形象外部特征的描绘，我们从作品主人公整体塑造中看不出这是借喻或影射“蒋光头”；把秃秃大王看作是蒋介石的写真，把秃秃大王及其臣僚看作是影射蒋介石及其反动政权，也是不符合作品的实际的。至于说，反抗大军打进秃秃宫，是不是等于人民解放军打进南京总统府，处死秃秃大王，是不是意味着“为蒋家王朝的灭亡预先敲响了丧钟”，无论大读者还是小读者都不会产生这种奇特的联想。因为，不管张天翼政治何等敏锐，想象何等丰富，智慧何等超绝，都不可能在1936年就有这种神奇的预见——预见到了1949年蒋家王朝的覆没，因而借童话故事为蒋家王朝的灭亡“预先”13年

① 杜元明：《张天翼小说论稿》第294页，宁夏人民出版社1985年版。

敲响丧钟。作品本身毫无这类的隐喻或暗示，而是研究者依据某种固定的模式所作的推论罢了。

如果说，张天翼的小说创作（包括童话创作），主题与题材的选择，一向较注重社会现实的政治问题，把文学的要求与政治的要求以一种不可分割的形式密切结合在一起，那么，《秃秃大王》在这方面倒是存在着较明显的缺陷，过分夸张乃至飘浮玄虚的描写，既冲淡了作品的现实感，也削弱了它的真实性。在这一点上，日本评论者伊藤敬一的意见是正确的。他认为这部童话“将暴动的主题幻想化”，“幻想和现实结合得比较弱，致使他的技巧也给人以飘浮的感觉”。他因此认为这是“一篇失败的作品”^①。

张天翼说过，《西游记》里的神魔，“都是现实中所不存在的幻想出来的脚色，甚至于很荒唐。但这只是外表。至于这些脚色的实质，他们的性格，思想，感情，活动等等，那的确是现实生活里所常见的那几号‘人’。幻想的形式，现

① 《张天翼的小说和童话》，《张天翼研究资料》第460页。

实的内容”。但是幻想要有限度,要恰到好处地写出幻想的脚色与现实的“人”的“某种程度的相类似”^①。《秃秃大王》的缺陷就在于此。秃秃大王是哪种动物的幻想脚色?作者没有告诉读者它的属性,只交代了它“只有三尺高,脑顶上光溜溜的,一根头发也没有。眼睛是红的,脸上还长着绿毛,原来他脸上发了霉。耳朵附近还生出了几个小菌子。苍蝇可最喜欢秃秃大王了,常常是几千几百的拥在秃秃大王身上,爬来爬去,飞来飞去”。作者说秃秃大王是一个“很阔气的大财主”、一个“很伟大的大王”,他有50000个奴隶,3767个妻子,还要霸占美丽的干干做妻子,他还吃人肉、喝人血。但他很愚蠢,常常忘记自己的名字,甚至不知道自己有几个脑袋。这些都反映了它的昏聩、贪婪、好色、暴虐和强烈的占有欲望,它与现实生活中的地主老财确有某种程度的相类似。然而,当作者极力渲染、夸张秃秃大王的幻想性的心理与活动的时候,就忽略了它与现实的“人”的内在联系。如秃秃大王爱发脾气,生气时,牙齿变长,直插进泥地

① 《〈西游记〉札记》,《人民文学》1954年2月号。

里，像个旗杆，身子高过云层，靠在月亮边，等怒气消了，牙齿才缩回。又如秃秃大王喜欢与苍蝇、蛆为伍，在“养蛆池”旁作深呼吸，蚂蚁、蚯蚓、蟋蟀、臭螳螂、人肉丸子是他的美味佳肴。这些描写，既不能标明它的动物属性，又远离了现实的“人”的性格、习俗、情感与举止。因为幻想过于飘浮，就严重影响了作品的现实性与真实性。

不过，我认为《秃秃大王》还是一部虽有缺陷但仍算较好的童话作品。张天翼毕竟是童话创作的能手。他在表现秃秃大王性格特征与生活习性方面，虽然作了过多的远离现实世界的飘浮的描写，但在另一方面却得到了弥补，即作品所反映的统治者与被统治者的尖锐矛盾，特别是反映劳动人民如何摆脱迷信走上反抗斗争的道路，都以现实的人世为参照系的。应该说，在揭示压迫与反压迫、邪恶与正义的斗争方面，《秃秃大王》要比《大林和小林》显得充分和深刻。《大林和小林》写小林、乔乔和铁路工人的罢工斗争，以及统治者和他的鹰犬们对工人的镇压，用的是虚写的方法，矛盾冲突没有正面展开，只能给人留下平面的、朦胧的印象。《秃秃

大王》不仅暴露了统治者的穷奢极欲、暴戾恣睢，而且写出了小明、冬哥儿觉醒的过程——这自然是儿童可以理解和接受的觉醒过程。从小明和冬哥儿先后受神仙、菩萨、大狮的骗，冬哥儿被抓进秃秃宫，到冬哥儿设计揭穿大狮的阴谋，小明和 12 个小迷迷抓住了大狮，白胡子老公公痛打大狮，最后小明和村民们攻进秃秃宫，处置秃秃大王和他的臣僚们，营救了许多受害的百姓。在整个斗争过程中，小明和冬哥儿都表现得机智而勇敢；攻打秃秃宫，更显示了劳动人民团结一致、克敌制胜的伟大力量。

《金鸭帝国》写于 1940 年，这是根据作者的另一部童话《帝国主义的故事》改写的。作者只写出第一、第二卷，后因病中辍。从已发表的两卷看，人物众多，头绪繁杂，触及的社会生活范围异常广阔，可以肯定它将是卷帙浩繁的长篇系列。有的研究者说，张天翼在这部未完的童话中，“更发挥了童话的政治批判性，把锋芒直指当时正在疯狂侵略中国的日本帝国主义，将其肮脏的发迹‘秘史’，彻底兜了出来”。“作品中的‘金鸭帝国’，正是‘日本帝国’的代名词；‘金鸭帝国’的发展史，就是日本帝国主义的发迹

史”。它“形象地展现了自由资本主义向垄断资本主义(即帝国主义)发展的一个缩影”^①。这个意见是不错的。

由于作者追求一种史诗的格局，因此构成童话“引子”的前三篇，大致包容了创世纪与氏族社会、奴隶社会、封建社会的历史；第一、第二卷则概括了资本主义社会由原始积累向垄断资本主义转化的历史进程。不过应该补充说明的是，因为它是文学创作，所以即使含有史的成分或史的贯穿线，却不是史的演绎或索隐，作者感兴趣的是人物的刻画与人际之间社会关系的描写。所以，所谓童话的“政治批判”，不应理解为史的批判，即对资本主义肮脏的发迹史的批判，而应视为对社会的人的批判(包括政治、思想、文化、道德的批判)。

作者对靠欺骗、搜刮、掠夺发迹的暴发户大粪王的批判，可谓力透纸背。作者根据这个人物的身份、地位和野心，突出地刻画了他的蛮横、狂傲、粗俗、贪婪而又虚弱、自卑的复杂的性格特征。他出身于卑微的布衣家庭，为了在那个

^① 杜元明：《张天翼小说论稿》第294、295页。

弱肉强食的竞争时代能跻身于名门豪族，就不择手段，无恶不作。“他简直天生的是来簸弄别人的命运的”。他才24岁，却跟82岁的老郡主结婚，动机就是为了攀附贵族，因为老郡主是格儿男爵的姐姐。老郡主死后，大粪王即向香喷喷的女儿玫瑰小姐求婚，甘当香喷喷的女婿，目的也是为了最终攫取这家富豪的财产。在肥肥公司与香喷喷公司实现合并以后，大粪王进而对外（大鬼岛）扩张。总之，在卑鄙无耻背后，生动地反映了近代资产阶级暴发户强烈的占有欲望。此外，对于香喷喷的怪吝，格隆冬的谄谀，保不穿泡的狡黠，亮毛爵士的风雅，瓶博士的钻营，黑龟教授的买卖，磁石太太的风骚等，作者也尽了讽喻之能事，批判了那个以金钱为轴心的、充满竞争与搏斗的资产阶级上流社会，批判了那个人性全面堕落的帝国世界。

然而，《金鸭帝国》作为长篇童话创作，我以为是不成功的。张天翼说过，“我自己很喜爱这部稿子，觉得可以破童话界的记录。”^①但他也承认“写得不如理想，而且准备重写”，他的一些

① 致叶以群信，《文艺阵地》月刊1941年1月第6卷第1期。

朋友也批评作品“并不成功”，“儿童读不懂”^①。这是为什么呢？既然作者已经有了《大林和小林》等创作经验的积累，为什么这部童话反而不成功呢？

首先，张天翼以往童话创作的特点，是把幻想现实化，把荒诞合理化。他驰骋幻想的翅膀，编造荒诞的故事，但把目光投注到社会现实中来，曲折而真实地反映了现实人生的喜怒哀乐；因此，奇幻的想象，极端的夸张，诙谐的讽刺，基本上是与现实沟通的。但是对于张天翼这种艺术探索，一些批评家却加以诟病，如有的“等待”他在儿童文学创作中“去掉不健康的诙谐和一般的观念，着眼在具体的生活样相上面，创造一些实味浓厚的作品”^②。为了使作品“实味浓厚”，张天翼也常埋怨自己的作品写得“轻松”，他要转变自己的作风，要写更重大的、更具有政治批判性质的题材，一改过去文笔轻松、幽默的特点，有意要变得“严肃”起来。这就不仅不能体现张天翼的创作风格，而且也不具有童话创作

① 蒋牧良：《记张天翼》。

② 胡丰：《张天翼论》。

的一般共性了。当张天翼探索着改变自己的风格，试图破童话界的记录时，名曰童话的《金鸭帝国》，实际上已失去童话的意义，已不属儿童读物的范畴了。

其次，张天翼一改过去他的童话创作单线型结构及其在艺术风格上浅显、明快、紧张、活泼的特点，使《金鸭帝国》不只失去了新奇的想象，而且社会生活场景的描写过于扩大，情节线索也过于复杂交错。如从土生的破败到大粪王的发迹，从手工纺织业过渡到机器纺织业，从垄断资产阶级在国内操纵整个社会的命脉发展到对外扩张掠夺等，在童话里对儿童少年灌输这些属于经济学的和资本主义发展史的知识，既有困难，也是超负荷的——超越了他们的智商。作品人物众多，有国王等帝国第一流名人，有大企业家、有学者、诗人、艺术家，有贵族、将军，有政客、奴才，有名媛，有工人、农民、奴仆，有地主、高利贷主等等；涉及的知识范围，如财界的有限股份、股票、看涨看跌，法界的土地法、工厂法、诉讼法、契约法、保险法——疾病保险、意外保险、失业保险等。这些关于政界、法界、金融界的描述，未免失之深奥，难怪小读者看不懂。一些评

论者着眼于作品的政治功利价值，赞赏《金鸭帝国》及时地揭露与批判了正在横行霸道的日本帝国主义的血腥罪恶，却忽略了对童话的艺术批评。这也许是以往研究者很少批评《金鸭帝国》创作得失原因之所在。

自1946年至1948年，张天翼断断续续地写了28则寓言，于1948年10月至1949年3月分别发表在香港《小说月报》、《文艺生活》等刊物上。这些寓言，过去鲜为人知。为什么张天翼这时写起寓言来呢？首先这和作者一向保持的讽刺、幽默的创作风格有着密切的关系。这些寓言所具有的敏捷、锋利以及时或诙谐的戏谑、时或无情的嘲弄的特点，同作者的讽刺小说、童话是一脉相承的，作者显然是要继续发挥自己这个创作优势的。其次，作者那时身患重病，卧床不起，而且在乡间（成都郊区郫县）休养，远离群众火热的斗争生活，写出具有较完整的生活环境与典型人物的小说或童话，实有困难，但崇高的政治使命感又使作者不愿因此搁笔，他只好在病榻上写这类格局较小、篇幅较短的寓言，算是身体力行了。

张天翼写这些寓言时，八年抗战已经以日

本帝国主义的彻底失败而宣告结束，然而国民党蒋介石的反动统治及其发动的内战，又把中国人民推进灾难的深渊。因此，揭露国民党统治当局专制独裁、倒行逆施、残害百姓的罪行，批判他们既凶恶又怯懦、既狂妄又虚弱的本性，构成了寓言的主要的思想内容。针对性是比较明显的。例如《屠户发愿》、《一条好蛇》、《狼和蚊子》等寓言告诉我们，屠户、蛇、狼都是些虐杀狂者，但他们千方百计要掩饰自己的罪恶勾当——屠户扬言待自己子孙都富裕了再成佛；毒蛇吞食麻雀表示自己是“讲理”的，与别的蛇毫无共同之点；狼弄死一只蚊子，立即忏悔：“啊呀，罪过罪过，阿弥陀佛，罪过！”《混世魔王》里的混世魔王，是独裁者的象征，他惟恐天下百姓被孙行者煽动、利用，起来造反，便命令他的臣僚严密监视孙行者和所有百姓的行动；但他同时怀疑自己的臣僚们也是靠不住的，于是分头部署，逐级监视。他终于怀疑连自己也靠不住。这则寓言侧重于人物心理剖析。孙行者和百姓的造反，威胁着独裁者的安宁世界，而独裁者孤高、乖戾、猜疑、空虚的心理状态，又使那世界更不安宁。作者借混世魔王的形象，把当时统治集

团上层人物濒临灭亡的惶恐不安的虚弱本质深刻地揭示出来了。

莱辛称寓言是借虚构的故事形象地阐明一个“普遍的道德格言”^①。周作人也说过，“寓言的教训，多是从经验出来，不是凭理论的，所以尽有顽固或背谬的话，用时应当注意；又篇末大抵附有训语，可以删去，让儿童自己去想，指定了反妨害他们的活动了”。他认为《韩非子》等古书，有许多可用的材料，属“理智的滑稽”，即“机智”^②。张天翼的寓言，大都具有上述这些共同的性质——幻想与实际、戏谑与严肃相互渗透，合二而一，理性的烛火于侃侃的叙事中闪烁出智慧的光芒；不过，在某些方面，它又具有自己独异的特点。

首先是张天翼寓言的民族性。这不只是寓言采用了混世魔王、孙行者、猪八戒、员外、秀才、孔乙己等这些为中国百姓（包括少年儿童）熟知的形象，主要在思想内容上它真切地表现了40年代中后期黑暗中国的社会现实。这些寓言

① 《论寓言》，《古典文艺理论译丛》第7册第153页。

② 《儿童的文学》，《新青年》1920年12月第8卷第4号

像是一把锋利的钢刀，刺进了反动统治者的心脏，剖析了他们恐惧的心理和溃烂的躯体。它貌似庞然大物，其实是一根失去了生命活力的枯木（《龙船》）；他们已陷入四面楚歌、孤立无援的窘境（《混世魔王》）；他们妄想维持现存的社会制度，为阻止社会前进而苦心孤诣地寻求新的平衡（《仙岛》）；地主老财在土地改革风暴中惊恐万状，精神失去了常态（《乡绅》）；投机分子在窥测方向，伪装革命，藏着变天账（《大娘放脚》）；形形色色的奴才鼓吹中庸之道，竭力为其主子开脱罪责（《老虎问题》、《调人》、《犬训》）。这些寓言又像是一篇宣言书，宣告了人民群众的觉醒和统治集团末日的来临。饥饿的百姓拒绝了财主们假仁假义的施舍（《一把瓜子》）；泥腿子决心夺回全部土地，他们要重新做土地的主人（《乡绅》）；他们除恶净尽，毫无恻隐之心（《一位先生》）；他们要消灭一切传播病菌的蚊子和苍蝇（《疟蚊和打摆子的》、《苍蝇们的关心》）；他们无情地把蛆虫们扫进了垃圾堆（《蛆》）。这些都真实而形象地反映了我国在动荡变革时期的社会风貌，显现了我国人民在争取民主解放斗争中的精神气质，也昭示了我国某些国民怯懦的、迂

腐的、投机的、奴性的等等性格弱点。这些寓言，在一定程度上反映了我国民族各阶层在旧世界行将崩溃之时不同的心理机制，它的思想与艺术，都是可以用“中国人的心里的尺”去衡量的。

其次，由于这些寓言写于国民党统治濒临崩溃这一特定的历史时期，也由于作者对人民解放事业充满着必胜的信念，因此，他的寓言，无论是讽刺统治者的腐烂，还是显示人民的力量，都洋溢着革命乐观主义的精神。作者描述敌人侥幸图存的心理或不可一世的嚣张气焰时，总是以藐视的态度和坚毅的笔触，写出他们的空虚和没落。例如猪八戒走进一所没有人迹的空荡荡的破庙里，兴奋得高呼：“拥护猪爷！”于是四壁响起了“拥护猪爷”的回声。他昂首挺胸宣告：“哼，弼马瘟你别神气：我也有广大群众拥护我呢！”（《自己的回声》）敌人是不具有自审力的，他们靠这种可笑的自欺壮胆，用自欺的手段来掩饰孤立的处境。

由讽刺性寓言的性质所决定，张天翼在作品中较少正面表现人民群众抗暴的力量。但是它和我们过去常见的讽刺寓言有着较大的不同——它不是侧重于描写权势者的残暴和人民的

受难，而是注重写权势者的虚弱及其鹰犬们的恐慌，从中折射出时代急遽变革的轮廓和人民群众力量的威慑。在《老虎问题》及几个续篇里，虽然都是写受老虎派遣的秀才和员外到村庄游说——替老虎开脱罪责，调和人虎之间的矛盾，但这游说本身已经说明，村人觉悟了，他们不相信老虎能改掉吃人的本性，在村周围设下了陷阱。在《乡绅》里，地主老财向泥腿子求情，想用一千年时间完成土地改革。泥腿子的答复呢？作者没有明说。但从地主老财慌张的神情以及作者调侃的语气中，答案是不言而喻的——一千年太久，只争朝夕。所以，即使是讽刺，也蕴蓄着人民的斗争智慧，包含着作者的乐观情绪。应该说，理想主义是这些寓言的人民性、战斗性的最高凝结点。

新中国成立后，张天翼除忙于编辑文学刊物、培养青年作家以及中国作家协会日常工作，间或写些文学评论或研究的文章；工余之暇仍坚持创作。不过这时他不再写讽刺小说，而是专心致志地从事儿童文学创作。自1951年至1956年，他发表了小说《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》；剧本《蓉生在家里》、《大灰狼》。这些作品生动地反映了新中国儿童少年在共产党的培养教育下的成长过程，成为教育祖国花朵的好教材。

《罗文应的故事》描写了成长中的孩子的性格特征。罗文应天真活泼，对生活充满浓厚的兴趣和好奇心。但他在生活上、学习上散漫无羁，不能管束自己。张天翼着力描写罗文应在不断克服自己缺点过程中所表现的坚强的意志和勇气，这对于正在成长的小读者如何正视自己的弱点，并增强改正缺点的信心，显然有着重要的教育作用。许多小读者正是从罗文应身上汲取了一股力量，从而激发了潜藏在他们内心里的热情和对生活的美好希望。应该指出，解放初期，教育事业刚摆脱旧教育的模式而摸索着建立新型的教育制度，张天翼及时地给孩子们奉献了如此富有营养的精神食粮，对于导引新时期儿童少年健康成长，产生了广泛的、良好的影响。张天翼因之博得了广大小读者的爱戴，孩子们亲昵地称他“老天伯伯”，是自然而然的事了。

新的社会制度建立不久，初愈后的张天翼

就经常深入到学校去体验生活，与孩子们广交朋友，对新中国的儿童作了细致的观察和了解。因此才可能在作品中对儿童的生活习惯和心理活动，他们的思想情趣和性格特点，写得丝丝入扣，尽情尽理。他对于孩子们身上的缺点，虽然也进行讽刺，但完全是善意的、充满热情的，而无冷嘲与戏谑的成分。张天翼把自己对儿童少年的挚爱，完全倾注在他的作品里。

《宝葫芦的秘密》是继《大林和小林》以后张天翼又一部具有代表性的长篇童话创作。如果说，《金鸭帝国》因为过于写实而失去童话幻想的特色；那么，在《宝葫芦的秘密》里，作者已经总结了这一失败的教训，严格把握住童话创作的艺术规律，继续发扬自己过去在童话创作中已经形成的艺术个性之所长，从而获得了成功。这部童话不仅结构严谨，艺术构思也较奇特，无论叙事状物，处处都表现了作者的机智与风趣，语言生动而富于幽默感。

作品通过少年王葆的追求与遭遇，批评了好逸恶劳的懒惰思想，指出坐享其成的生活不应该是新中国儿童少年追求的生活目标。主人公王葆是初中一年级的学生，他天真活泼，富于

幻想。当他演算数学题遇到困难，或在科学小组搞电磁起重机不顺利，就幻想有一个会施魔法的宝贝来帮他排除困难。不久，这宝贝——宝葫芦果真得到了。宝葫芦大显神通，让王葆吃到熏鱼、葱油饼、核桃糖等许多美味的食品。地图、飞机模型，都不用他亲手制作就出现了；他想钓鱼，铁桶里就装满了鲜活的金鱼，而且连鱼缸也有了。但宝葫芦后来却给他带来不少“灾难”，帮了不少倒忙。如王葆参加象棋比赛，姚俊的“马”挡住了他的“炮”，他想“吃”掉这匹“马”，宝葫芦立即帮他偷，把“马”塞进他嘴里让他吃；王葆到图书馆借《科学画报》，没有借到，宝葫芦就从萧泯生那里偷来装进他的书包里。这岂不是偷窃么？王葆越想越害怕，但又舍不得扔掉宝葫芦。最糟糕的是数学考试那天，王葆做不出来，央求宝葫芦显魔力代答，宝葫芦却把苏鸣凤做好的卷子偷来，王葆也不再查看一下，写上名字急忙交卷，刘老师却认出来这不是王葆的笔迹，苏鸣凤也嚷嚷卷子不翼而飞了。总之，宝葫芦虽然满足了王葆“要什么有什么”的欲望，但这种满足却是靠偷窃与占有取得的，这使心灵纯洁的王葆带来沉重的精神负担，他因

此躲避家长与同学，终日惶惶不安，一件珍贵的宝贝成了心头的累赘。王葆后来懂得了“世界上这些吃的用的东西，没有一件是打天上掉下来的，都得有人去做出来”的道理，才在老师、家长、同学面前交出宝葫芦，重新回到现实世界中来。

在人物形象塑造上，王葆这个形象与《大林和小林》中大林的形象有着本质的区别。大林自私、贪婪、懒惰，后来变得凶狠、残酷。对于这样一个人性已经异化了的寄生虫，作者终于无情地把他送到富翁岛上饿死。王葆毕竟是在新社会长大的。他虽然也受了好逸恶劳的旧意识的影响，并因此带来了说谎、作假等不诚实的毛病，但他的本质是天真活泼、热情向上的，他具有新社会一般孩子那些共同的性格品质和生活情趣。他的优点和弱点，在一般孩子身上几乎都存在，作者只不过是把它典型化罢了。所以作者的讥讽是有节制、有分寸的。作者仿佛是一个慈祥的母亲，他要帮助孩子涤去身上的尘埃，让孩子更加茁壮地成长。正因为作者写了这样一个真实的、具有典型意义的孩子，所以作品才可能在广大的小读者中引起强烈的反响，才

具有隽永的艺术感人力量。孩子们把王葆作为一面镜子,从中照看自己的面影。或改过,或鞭策,或警觉,他们都可以在这里获得有益的教训。

陈伯吹说得对,“没有幻想,没有魔法,也就没有童话。这是童话在文学作品中的一个艺术特征”。童话的世界是一个优美的、虚幻的世界,它寓现实生活于充满幻想的怪诞的世界中。“《宝葫芦的秘密》里虽然没有飞行毯,千里鞋等神秘奇怪的东西,也没有上天入地、移山倒海的惊险情节,可是作为童话,无论如何,它就不能像小说般地写实,所以从整篇读来,主人公王葆是处在梦游状态中,他所处的环境和所做的事情,都是似真非真,似假非假,一切动景都是幻想与现实交织构成的轻灵的画幅。然而宝葫芦的出现,绝不是不速之客,只因为王葆‘日有所思,夜有所梦’的结果,尽管梦是虚幻的,可也是思想意识的反映。童话作品决不能是一叶无根的浮萍,它和社会生活有着千丝万缕的关系”^①。不过,我们说张天翼在童话中没有采取说教

① 《一篇心理的、幽默的、教育的童话作品——读〈宝葫芦的秘密〉》,《文艺报》1958年第10期。

的方法，这是就整体而言，如果从某些章节来看，也还存在着发议论的毛病。如王葆作“克服困难”的报告，爸爸的批评，宝葫芦对王葆的教训。这些离开了形象的概念化的议论，是不符合童话“寓教于乐”的要求的。张天翼解放后的儿童文学创作，几乎不同程度地都存在着某些发议论的毛病。作者大概担心孩子们看不明白，所以要径直走出来进行说教。

《宝葫芦的秘密》是张天翼的最后一部作品。应该说，张天翼这时创作儿童文学的热情正处在高涨阶段，他本可以在这个领域进行更多的努力和探索，做出更多的贡献，然而他却不得不戛然而止。这是为什么呢？1957年以来，我国文艺界同样奉行着“左”的路线和政策，存在着形形色色的思想禁锢，许多有形无形的绳索束缚住作家的头脑，机械论和教条主义统治着文坛。张天翼以往的创作（包括童话创作）都不曾写工农兵英雄形象，而是喜欢写我们国民性的弱点，或写孩子们思想变化的过程，人物形象都说不上高大完美，因此无法适应文学教条主义的需要。特别是在废除讽刺的乱用这一禁令下，张天翼不可能再保持他的讽刺与幽默的创作风

格，他的创作热情被窒息了。

不过，作为文艺界一名领导成员，张天翼似乎也不甘于寂寞和落后，他想顺应时代的潮流，想歌颂反右派斗争，想改变自己的创作思想和艺术个性，于无出路时另辟一条创作的生路，力求表明在政治风暴中自己是站在“左”的岗位上的。1958年春，张天翼与剧作家陈白尘来到北京大学体验生活，住在临湖轩。张天翼选择了中文系1956年级3班作为他的生活基地，并担任了该班鲁迅文学社的辅导员。他与大学生交朋友，朝夕相处，促膝谈心，记录了不少素材，试图写一部反映高等学校反右派斗争的长篇小说。但是开了几个头怎么也写不下去，终于流产。他在北京大学“蹲点”半年也就回城了。这“流产”的原因是较复杂的。首先，在客观上，张天翼回城后，忙于《人民文学》主编的工作，参与审阅和处理各种稿件，还要主持中国作家协会党组的许多会议，几乎成天泡在会海里，加上身体虚弱，常常患病，不可能有多少余暇从事创作。其次，大约从1955年始，为了适应形势，张天翼思想“左”的成分日渐增长。他撰写了有关反胡风、反右派等文章。这当然不是张天翼个人的

问题。在“左”的社会思潮(包括文艺思潮)在我国占主导地位的时候,每一个公民都程度不同地要受那个思潮的影响。我们这里要说的是,当一个作家把自己的时间和精力用于政治斗争,在那个不正常的战场上拼搏厮杀的时候,他哪里还会有闲暇和情趣从事创作?何况政治风云变幻莫测,反右派、大跃进、反右倾……。张天翼那时捕捉了许多表层现象,但许多问题还未能穷究底蕴,还未能形成明晰可靠的认识。他还无力把握住反右派斗争的全部实质,因之感到困惑,凝思而不得其解。我们那时所见到的张天翼,在更多的时候,在私下谈心的时候,他常常是紧锁眉头,疲倦无力,但脸上还不时挂着一丝的微笑。这种精神状态,是不可能萌发出创作激情的。

当我们进行历史的反思的时候,我以为,张天翼长篇的“流产”,是值得“庆贺”的。因为在那个不正常的年代里,他的复杂矛盾的心理机制终于未能求得平衡,他的良知终于战胜了那个时代强加给作家的使命。作为一个严肃的作家,从创作上说,这一“流产”,倒使他的“文字的漫画家”的形象没有遭到损伤,使他的全部作品

也大致保持了整齐的水平。不过,于反思中,我们也还要引出带有普遍意义的教训——种种辛酸的启迪良知的教训。然而时间才过去 30 年,我们还未能彻底清除僵化的思维模式,我们的生活和认识的局限也还无力对那个阶段作全方位的系统而深刻的考察与研究。这,只好留给那些智商将超越我们的后人去慢慢地思索吧!

跋：一点余想

张天翼和鲁迅一样，是一个不爱谈自己或少谈自己的作家。这大概不只是他的谦抑，也还由于他深谙艺术的真谛的缘故罢。因为一个作品的社会价值和美学价值究竟如何，是要由读者和评论者去品评、鉴别，而不是作家的一纸宣言、自我标榜所能取代的。

对于如我一类的需要掌握更多的有关作家的生平和创作资料的研究者来说，这不谈自己或少谈自己，固然带来了诸多不便，不过在作家设计的模式的情况下，凭着自己对他的作品的鉴赏与理解，却也给自己提供了自由议论、批评的机会。至于议论、批评得对不对，这就有求于同行的专家、学者不吝赐教了。

这部书稿涉及对张天翼各种体裁和类型的

作品的评论，有的对某些研究者表示了不同的意见，有的还斗胆地做了翻案文章。我的目的是想通过对张天翼及其作品的分析，探索他的创作规律和特点，并进一步把握住他在长期文学实践中形成的独异的艺术个性与创作风格。张天翼的性格气质与审美意识，决定了他的许多作品具有讽刺与幽默的特色。无论是他的小说、话剧还是童话、寓言，也无论是喜剧性题材还是悲剧性题材，几乎都赋予了这种色彩。当他自觉地发挥了创作主体这一优势，发扬了他的艺术个性之所长，他的作品就显得精彩；反之，当他放弃这个优势与长处，放弃讽刺与幽默，而要写他所不熟悉的生活，勉强去扩大所描写的社会生活画面，描写人民群众的觉醒和斗争，他就显得力不从心，作品也就显得逊色。

从文艺思想到创作方法，张天翼是一个值得研究的作家。摆脱“鸳鸯蝴蝶派”影响以后，张天翼文艺思想发生的深刻嬗变，给他的小说创作带来了新机。他从此把创作深深植根于现实生活土壤之中。20年代后期，他之所以引起人们的注意，称他为文坛的“新人”，我想，一个重要原因是他没有受当时文学教条主义的束缚。

他严格遵循生活的真实，不回避矛盾，不粉饰生活，努力写出他眼见的真实的社会人生。他受《阿Q正传》的启迪，创作伊始，就把探索我们国人的灵魂、改造我们民族的精神放在第一位。所以，他的带几分滑稽的讽刺与幽默，多用在“挖心”，专注于揭示人的精神支柱的崩塌——人格的毁灭、性格的扭曲和道德的堕落，剖露人性丑恶的一面。他说过他要“探索人性，发掘人性”。这是他的30年代创作思想的核心，也是他的许多作品的重心。可以说，张天翼是继鲁迅之后在创作实践中探索国民性并取得了成就的一个小说家。

但是，我们也应注意到，作为30年代左翼作家，一种不可推卸的创作使命，使张天翼要努力写出具有鲜明时代印记的战斗性的作品，自觉或不自觉地改变了自己的创作主张，收敛其讽刺的锋芒。如长篇《齿轮》，作者本想写出“九·一八”事变后一群知识分子如何在生活热浪中成为时代齿轮的转变过程，然而作者并不熟悉也不擅长写这种沸腾的斗争生活，小说因此失之空泛，人物形象平面化；相反，作者在小说里补入了讽刺，对他的人物进行了种种诙谐

的调侃，多少弥补了小说的不足。但是，这一补入，却使小说主旨变了形，从本来意义上的齿轮变成讽刺意味上的“齿轮”，因而出现风格不谐调、主题含混的现象。有的作品带有明显的附和、图解政治的毛病。如《金鸭帝国》之所以失去了童话应有的色彩，盖源于此。这些问题都反映了作者当时在文艺思想上存在的矛盾。

在创作方法上，从《三天半的梦》以后，作者以鲁迅为榜样，走着清醒的现实主义的路，同时从印象主义那里吸取长处，使短篇具有速写的、跳跃的、明快的特点；然而“油滑”的积习，又使他爱上了自然主义的某些表现方法，在本来是精美的画幅上泼上了点点滴滴的污水。我们从这些掺入，多少可以看出作者某些不健康的美学情趣，作者仿佛始终未能脱尽“鸳蝴派”的影响。

鲁迅批评张天翼小说存在“油滑”的毛病。然而，众所周知，鲁迅自省他的历史小说《补天》，“是从认真陷入了油滑的开端”，他承认《故事新编》除《铸剑》外，“都不免油滑”。鲁迅历史小说取“油滑”的写法，历 13 年而未改，并明确地表示自己“此后也想保持此种油腔滑调”。这岂不是自相矛盾吗？王瑶先生在《〈故事新编〉散论》

一文中从创作态度和表现手法对“油滑”作了严格的、科学的区分。他认为，作为表现手法，油滑“具有类似戏剧中丑角那样的插科打诨的性质，也即具有喜剧性”。鲁迅采用这种手法，在取材史实的短篇中插入喜剧性人物，脱离作品所规定的时代环境，运用了现代性的词汇和细节，意在对社会现实的揭露和讽刺。但他的创作态度是严肃认真的。所以鲁迅是以非油滑的态度取了油滑的手法。我们综观张天翼小说中的油滑，固然主要的是属于他的讽刺与幽默的一种表现手法，但毋庸讳言，在某些篇什中却也反映了他对创作所取的油滑态度，因之受到了鲁迅的批评。鲁迅批评张天翼时，是把“油滑”与“切实”对立起来的，他所要求的是切实的写作态度。倘若态度不切实，油滑就成为“创作的大敌”了。

张天翼创作的这种油滑的态度，不只是在写作《小彼得》时期有所反映，在稍后的作品中，如短篇《蜜月生活》、《巧格力》、《小账》、《讲理》，长篇《洋泾浜奇侠》等，都不同程度地留有痕迹。这主要表现在：一、作者惯于用漫画化的手法对他的人物进行艺术概括，把人物的基本特征加以突出和夸张。但他有时失去了节制，把一些

本不属于丑角人物的“鼻子涂白”，成为可以随意调侃和插科打诨的对象，破坏了作品严肃的气氛。二、在刻画喜剧性的人物形象时，作者常常掺入一些不必要的细节描写。如人物的外部特征或生理缺陷这些与人物的职业、习性、道德并无关联的细节，作者喜欢拿它来作为笑料，调侃不已，这就失去了讽刺的社会效果，造成“浪费的诙谐”；至于把鼻涕、唾沫、屎尿也拿来作为讽刺的题材，更无美学价值可言，只会引起读者的恶感。所以，我以为，我们批评张天翼小说的油滑的毛病，不在于分量的多寡而在于性质，即作者在创作态度上存在的问题。作者的创作态度，总的说来是严肃认真的，但有时失之油滑。作者仿佛着迷于诙谐和调侃，把他所见的可笑的人和事，不管有益无益，一概收入眼底，流之笔端，变得油腔滑调了。自30年代以还，人们不断地批评了张天翼小说的这些毛病，但往往只罗列现象而未能就作者的创作态度作系统的、深刻的理论分析。所以这仍是张天翼研究中一个不可忽视的课题。

总之，张天翼是一个勤于思考与探索并具有创新精神的作家，他的许多短篇小说和长篇

童话,已经在中国现代文学史上矗起了丰碑,闪耀出绚丽多姿的、令人目眩的光辉。他的作品即使是存在瑕疵,也是在艺术探求中难于避免的现象。我们的任务是从他留下的这份文学遗产中总结出有益的、可资借鉴的经验和教训。

这部书稿于1987年夏写就,这次来沪作了修订,现在终于不揣简陋地把它呈献给读者。在写作过程中,承沈承宽、李济生、龚济民、方仁仑同志为我提供了许多资料,谨此致谢。对于关心和鼓励我写出这部书稿,以及提出了宝贵意见的周天、高国平、吴福辉、杜元明等同行学者和朋友,也借此表示我的诚挚的敬意。

作者

1992年4月25日于上海