《八十一梦》的戏仿策略与鸳鸯蝴蝶派阅读共同体

胡安定 肖伟胜

在中国近现代文学史上，鸳鸯蝴蝶派无疑是一个不容忽视的群体，虽然历经时代风云的变幻和新文学群体的批判讨伐，他们却始终拥有人数众多的读者，形成一个又一个风行的浪潮。为什么鸳鸯蝴蝶派能成功拥有众多读者？对此问题的探究，我们其实可以从文本策略和阅读共同体两个维度来进行考察，一方面探询作者和出版商采用哪些策略，试图对文本施加预设的阅读效果，也就是要研究文本及展现文本如何引导被预设的阅读；另一方面则要关注读者的实际阅读，以及有着相同的阅读风格和阐释策略的“阅读共同体”的建构情况。

作为一个无比复杂庞大的群体，鸳鸯蝴蝶派的文本策略、阅读阐释风格无疑千姿百态、千差万别。但有一点基本可以肯定，在民国文化空间中，鸳鸯蝴蝶派作品显然属于通俗文学类别。 不同于高雅文学／新文学注重独特性、创造性，通俗文学文本更多具有模式化、类型化、重复性等特征。因此，我们可以选取一个典型文本进行分析，由点及面进而窥测这一群体的写作策略与运作机制。很显然，张恨水的《八十一梦》是一个相当有代表性的文本，这部发表于抗战时期的作品，其写作、传播策略以及阅读群体情况，在鸳鸯蝴蝶派小说中极具典型性。

在张恨水的小说中，《八十一梦》也是得到研究界关注较多的一部作品。这一文本表面写的是叙述者“我”的梦境，实则拿历史与小说中的人物和典故，作游戏笔墨，在时空的错乱颠倒中讽刺现实人生。长期以来，研究界在思想主题正确的标准下，将《八十一梦》称之为“抗战小说”、“社会讽刺小说” 、“社会讽刺想象小说”或“国计民生的忧患情绪凝结成的杰出的书”。还有一些研究者肯定其艺术手法的新质，视《八十一梦》为张恨水皈依现实主义的标志，完成了他实现章回小说体制现代化的文学使命。还有将之与老舍的《猫城记》、沈从文的《阿丽思中国游记》、张天翼的《鬼土日记》相提并论，或称为中国现代幻设型讽刺小说，认为它们将幻设的“滑稽”上升到了现实的“讽刺”。或名之为奇遇小说，指出这几部小说有强烈的戏谑效果和夸张的闹剧情景。 这些评论大多将《八十一梦》视为张恨水全新转变的标志，是其创作的又一高峰。实际上，《八十一梦》的主题与艺术手法在张恨水的创作以及中国近现代小说中并非独具一格，有论者注意到了《八十一梦》和张恨水早期作品《真假宝玉》的相似，而相似的根源来自于对《红楼梦》的继承。还有研究者认为《八十一梦》承晚清拟旧小说、鲁迅《故事新编》传统，与上海《万象》《春秋》等报刊上的“故事新编体”、耿小的《新云山雾沼》等作品一起形成了四十年代讽刺小说的繁荣。另有学者指出，《八十一梦》应属张恨水小说的游戏笔墨，有“辞气浮露”等过于露骨的问题，人物类型化的单一倾向造成小说深度不足等缺陷。

迄今为止，无论是将《八十一梦》视为主题、艺术全新变革的成功之作，还是注重发掘其与中国小说传统的继承关系，这些研究者大多忽视了《八十一梦》的重要写作策略——戏仿。所谓戏仿（parody），又称为戏拟、谑仿、滑稽摹仿，是指作家或艺术家在创作时有意模仿经典范式或传统文本的内容及美学表现形式，将其文本中的人物、故事、情节、环境和语言表现风格等因素，置放于一个不相适宜甚至相反的语境中，为了自身的创作意图在语境的对比和差异中对其进行曲解、嘲讽或颠覆。事实上，张恨水对戏仿策略的运用相当纯熟，其主要戏仿作品有《真假宝玉》《小说迷魂游地府记》（1919年）《新斩鬼传》（1926年）《八十一梦》（1939年）。可以说，戏仿贯穿了张恨水创作的各个阶段，《八十一梦》其实是他戏仿的集大成之作。而综观鸳鸯蝴蝶派群体的写作策略，戏仿一直是他们常用的话语方式之一。在鸳鸯蝴蝶派的文学实践中，自民国初年一直到四十年代，无论是诙谐讽世的游戏文章，还是热闹搞笑的滑稽小说，抑或是对新文学群体的冷嘲热讽，都随处可见戏仿策略的运用。无独有偶，就在《八十一梦》连载于重庆之际，平襟亚等人的“故事新编体”戏仿小说也在上海引起读者极大的兴趣。

因此，我们通过对《八十一梦》戏仿写作策略的分析，可以探究如何使用戏仿手法，这种文学究竟如何生产出来，读者的阅读方式又有哪些特殊之处。也就是说，要探询戏仿的话语策略背后折射了何种共享的文化趣味，让拥有共同文学记忆和趣味的戏仿作者和读者群体成为一个阅读共同体，从而使得这种文学生产机制和阅读方式在晚清民国时期一直绵延不辍。

一、双重文本：源文本与戏仿文本

《八十一梦》是张恨水创作并发表于重庆的一部作品，于1939年12月1日至1941年4月25日连载于重庆《新民报》的副刊《最后关头》上。《新民报》为一份小型报，每期共四版（有极少几期为六版）。副刊《最后关头》在第四版，占近一半篇幅。《新民报》主要采取的办报立场是较为注重趣味，时人评价其有两个特点：第一是标题的别出心裁，但因求别致过甚，有时近乎轻佻，或与新闻本意相反。第二趋重趣味，有时玩笑过度。张恨水为《最后关头》的主编，在发刊词《这一关》中称自己“在这《最后关头》来作一个守卒。任务，自然是呐喊！”虽然张恨水为抗战“呐喊”的声音“绝对是热烈的，雄壮的，愤慨的。”但综观张恨水为这个副刊所写的随笔文章，无论是出入上下古今掌故，还是纵论抗战形势，基本上都具有“趣味浓深”的特点，文字短小活泼，说理轻松诙谐。和《新民报》的整体风格保持一致。

《八十一梦》同样也注重趣味性，张恨水自言写作目的：“发表于渝者，则略转笔锋，思有以排解后方人士之苦闷。夫苦闷之良剂，莫过于愉快。吾虽不能日言前方毙寇若干，然使人读之启齿一哂者，则尚优为之，于是吾乃有以取材于《儒林外史》与《西游》、《封神》之间矣。” 很明显，排解后方人士的苦闷，让大家启齿一笑是其重要的写作动机。那么，如何让读者感到有趣？又该发出何种笑声呢？

我们知道，戏仿其实就是戏仿者对于源文本加以改变语境的挪用、滑稽模仿，以旧瓶装新酒，或新瓶装旧酒，其实是一种以旧凑新、权且利用的策略。不同于后现代主义恶搞式的价值虚无立场，《八十一梦》的戏仿往往在戏谑之中还持有批判现实的维度。一般而言，戏仿至少包括两个文本世界——戏仿者的文本世界和被戏仿者的文本世界。因此，《八十一梦》就包括了作为源文本的被戏仿者的文本世界——经典文学作品、历史人物等，以及戏仿者的文本世界——大后方的世相、现实中各色人物的行状等。

作为戏仿者，张恨水的姿态与意图，决定了这两个文本世界如何呈现。应该说，无论是对被戏仿的文本世界。还是戏仿者的文本世界，张恨水在《八十一梦》中都表现出了一种暧昧、复杂的姿态，从而让这部作品表现出了丰富的意蕴，其趣味化追求也相对比较多元：既非纯然的庄言宏论，也非一味的滑稽戏谑。有论者谈及上世纪八、九十年代的中国文学与文化，认为有两种笑声的叠加：空洞的笑与戏谑的笑。大众文化所代表的“空洞的笑”之外，80年代的王朔、90年代的王小波、新世纪十年的韩寒，他们是“戏谑美学”不同阶段的代表，呈现的是戏谑的反抗。 虽然时代语境有所变化，但这两种笑声在《八十一梦》的时期，甚至更早的二、三十年代，在一些鸳鸯蝴蝶派作家那里也曾回荡着。张恨水的《八十一梦》中无疑同时充斥着这两种笑声，复杂而暧昧，在笑声的背后是张恨水对源文本和戏仿文本世界的立场与态度。

诚如研究者所言，大多数真正的戏仿与目标对象的关系是含混的。这样的含混性不仅导致对被戏仿文本的批评与同情共存，还将后者创造性地扩展至新的层面。因此对于被戏仿的文本世界——那些经典化的源文本，作者不乏有对其礼敬的一面。这首先表现于对历史人物的戏仿方面，虽然《八十一梦》对古圣先贤形象的神圣性进行了消解，如小说中写伯夷叔齐摆摊奉送路人厥薇，子路扛着米口袋匆匆而来，墨翟因拒绝在门口张贴巴结龙王的标语而受辱……他们此时就如普通人一样面临困境，生活不如意。但这些圣贤仍然是作者正面肯定的形象，尤其伯夷采薇而食的典故，多次被戏仿。孙悟空降妖，面对三妖金银铜气所炼的黄雾，也是含上伯夷赠与的薇蕨，才得以破解。可见，张恨水还是尊崇古圣先贤的操守，认为化解物欲横流等现代病的良方还是圣贤之道。其次，像《西游记》、《斩鬼传》这样的古典小说，其故事框架和经典人物显然都是作者十分喜爱的，钟馗斩鬼的故事不仅被作者在《新斩鬼传》与《八十一梦》梦都加以戏仿，而且在随笔中也多次提及。而猪八戒、孙悟空这样的经典人物身上所具有的性格特征，如长相、爱好、家世、来历、情感等，已为读者十分熟悉，作者延续或夸张了他们在原著中性格特征，既能在时空穿越中产生滑稽感，也让读者倍感亲切。

当然，戏仿对源文本也有其颠覆、解构的一面，《八十一梦》中对新文学作品的戏仿即是如此。其实类似的对新文学的戏仿，在二十世纪二十年代的鸳鸯蝴蝶派作家那里，已是极为常见。如胡寄尘《一个被强盗捉去的新文化运动者底成绩》、叶劲风署为“霴霴派小说”的《？》，都属此类。当新文学群体登上文坛，为了确定自己在文学场中的位置，他们对鸳鸯蝴蝶派进行了一系列的批判，否定其艺术成就。同时新文学群体也致力于创作，拿出了自己风格迥异的作品。应该说，他们是相信自己的创作无论思想内容还是艺术成就都是高于鸳鸯蝴蝶派的，具有典范性。某种程度上，在二者之间存在一个优劣等级。而鸳鸯蝴蝶派的戏仿显然就是针对这种等级。尤其是通过种种降格戏仿，将新文学漫画式处理，在嘲弄、戏谑中颠覆二者之间的等级。诚如研究者指出的：所谓“戏仿”就是瞬间抽掉神圣脚下的崇高圣坛，从而享受极速心理落差的刺激和快感。这就是戏仿文体的“极速矮化”原则。 到了三、四十年代，新文学与鸳鸯蝴蝶派之间的区分日益明显，并且由于传媒、学校等机构的参与，二者之间的等级关系日益被合法化、经典化。而张恨水因创作章回体小说、《春明外史》、《金粉世家》、《啼笑因缘》等小说畅销轰动、与上海鸳鸯蝴蝶派圈子过从甚密、为鸳鸯蝴蝶派报刊撰稿等原因，被新文学界认定为鸳鸯蝴蝶派的大师。很显然，他明白新文学与鸳鸯蝴蝶派这种身份背后的等级设置，多次对自己被纳入鸳鸯蝴蝶派感到无奈。在《八十一梦》中对新文学作品的戏仿，一方面是他对新文学批判的一种回应，另一方面也是他对新文学所建构的等级、秩序的一种颠覆与解构。通过这样的戏仿，无疑让自己享受了一次“极速矮化”对手所带来的心理快感。

此外，戏仿者对于源文本常常也会有一种游戏、娱乐的倾向，如五十八梦 “上下古今”中，叙“我”和不同时代的名人，如唐明皇、史可法、张士诚、绿珠、陈圆圆、柳如是、苏轼、佛印等谈古论今。虽有一定的借古讽今意味，但是令各色人物杂处一台，在嘈杂喧哗之中就热闹有余而讽喻不足了；同时又热衷于打探历史人物的行止，不乏有窥探名人隐私，满足读者好奇心的一面。另外，《八十一梦》中还有不少对历史人文掌故顺手拈来的挪用，有些运用其实未必贴切，一定程度上具有随意拼贴的游戏性。

除了被戏仿者的世界——源文本之外，《八十一梦》呈现的另一个重要的世界就是戏仿者的文本世界。这个世界更多的是指作者所处的现实空间：大后方的世态万象、自己所经历的人情世故、道听途说的逸闻趣事……对于这个世界的呈现，戏仿文本一般通过“文字面具”的方式。也就是将目标文本作为“文字面具”（word-mask）并将自己的意图暂时隐藏其后时，可以说这是一种反讽式的“仿真”。在这样的戏仿中，目标文本也许是戏仿者改革或改写的对象，但也可以是讽刺的对象，或被作为一种面具，使其他目标以“伊索寓言式”或隐蔽性的方式被攻击或改变。当直接批评也许会带来审查或诽谤罪的危险时，戏仿者也许会使用这样的伪装。 《八十一梦》声称记叙自己离奇、丰富的梦境，书稿是因记梦而来，所言“八十一”，但实则不过十四个梦，皆是缘于被老鼠摧残，如今读者所见，无非就是“鼠齿下的剩余”。作者自言：

中国的稗官家言，用梦字作书名的，那就多了。人人皆知的红楼梦自不必说，像演义里的希夷梦，兰花梦，海上繁花梦，青楼梦，院本里的蝴蝶梦，勘梦，……太多太多，一时记不清，写不完。但我这个八十一梦，却和以上的不同。人家有意义，有章法，有结构，但我写的，却是断烂朝报式的一篇糊涂帐。不敢高攀古人，也不必去攀古人，我是现代人，我作的是现代人所能作的梦。（《八十一梦•尾声》）

其实这段文字就是说明自己采取一种“文字面具”策略，模仿古人而实为现代人，借写梦境而指涉现实。作者以陌生化、变形的方式呈现现实，将自己尖锐批评现实的目的隐藏于其间。很明显，《八十一梦》中对大后方的种种腐败、新人物的轻佻行止是明显批判态度的。在“天堂之游”、“钟馗帐下”“我是孙悟空”等梦中，直陈圣贤的无奈与坚持、匪盗的横行与霸道、暴发户的粗俗与意气、权贵的法术通天等现象，这些无不体现了作者对当时社会风气的一种强烈不满。可以说，《八十一梦》并不是仅仅满足于搞笑式的插科打诨，它有着一种严肃的批评性揭示的态度。

但我们也必须看到，戏仿文本对于现实常常只是一种暧昧抵抗的姿态。沈从文曾讽刺幽默文学的作者是“一些又怕事又欢喜生点小事的人”， 戏仿者也有不少属于这种情况，《八十一梦》也是如此，作者固然有抵抗、批判的立场，但因采取的是戏说、嘲弄的方式，其讽刺的锋芒常常被遮掩其间。而且，在滑稽的笑谑之后，郁积之气已然抒解，抵抗就更为暧昧了。

总而言之，因张恨水复杂、游移的戏仿意图与姿态，《八十一梦》的两个文本世界的呈现也显得丰富而多元，不论是对源文本的礼敬或者颠覆解构或者娱乐游戏，还是在文字面具下对现实的批评揭示或者暧昧抵抗，都让《八十一梦》蕴含了多重的趣味，在其间既回荡着滑稽的“空洞的笑”，也不乏抵抗的“戏谑的笑”。而多元复杂的双重文本世界，又造就了《八十一梦》丰富的戏仿形态。

二、时空穿越、拼贴混杂和文体戏仿形态

张恨水在《八十一梦》中不论是对源文本的礼敬、或者颠覆解构，抑或娱乐游戏，还是在戏仿文本中对现实的批判揭示或者暧昧抵抗，都让《八十一梦》蕴含了多重的趣味，由此造就了其丰富的戏仿形态。可以说《八十一梦》中的戏仿形态基本集中了张恨水前期小说《真假宝玉》、《小说迷魂游地府记》和《新斩鬼传》中所有的戏仿方式，也代表了鸳鸯蝴蝶派作品中常见的几种戏仿类型，它们主要有时空穿越、拼贴混杂和文体戏仿等三种。

所谓时空穿越，是指对源文本中的人物和时空关系进行糅合、颠覆，旧事新编或新事旧编。常见模式有：一种是让人物离开原来的环境，来到陌生的新世界，见识种种新奇事物，经历种种“震惊”式体验。例如其中的第十梦“狗头国之一瞥”，我和朋友坐飞机来到一个岛国叫狗头国，此国的人极为嗜糖，商人靠此牟取暴利。并且此岛的人还有个特性，就是一切都是外国的好，如果不用外国货就会发狗叫病，而一旦发病则需外国人打耳光。我在狗头国的经历无疑就是一场异域奇境的震惊体验。另一种是人物并未离开其所处的时代，但是其所处的周围环境经过了“现代化”的处理，或者人物所处的时代、环境均未发生改变，但人物的行为方式却很现代。如第三十六梦“天堂之游”，潘金莲、善财童子、龙女这些古典小说、宗教故事中的人物，在此都已经摩登派头十足。潘金莲坐在敞篷汽车里，“穿了一套入时的巴黎时装，前露胸脯，后露脊梁。” 善财童子和我打招呼则是一句“How do you do?”尤其是猪八戒的形象，更是在时空穿越中倍增滑稽感。猪八戒此时担任南天门督办，他利用职务之便，囤积货物，当起奸商，谋取暴利。之所以这样做，是因为他“除了高老庄那位高夫人之外，又讨了几位新夫人。有的是董双成的姊妹班，在瑶池里出来的人，什么没见过，花得很厉害。有的是我路过南海讨的，一切是海派，家用也开支浩大，我这身体，又不离猪胎，一添儿女，便是一大群，靠几个死薪水，就是我这个大胖子，恐怕也吃不饱呢。”贪财好色的猪八戒在天堂如鱼得水，衣着光鲜，“穿绿呢西服”，举止也时髦，用无线电，坐汽车，告别时，嘴里也是“高喊着谷突摆”。自晚清以来，对猪八戒进行戏仿的小说比较多，有陈景韩的《新西游记》、煮梦的《新西游记》、陆士愕的《也是西游记》，还有大陆的《新封神榜》等多部作品，都将猪八戒戏仿为书中角色。无论其身份是留学生、买办还是商人、官员，都强化了《西游记》原著中猪八戒自私、好色、贪婪等性格特点，让他成为人性食色欲望的表达者，和堕落混乱时代的参与者与见证者，《八十一梦》显然继承了这一传统。

其次是拼贴混杂，就是将源文本中典型性的、代表性的符号加以挪用、拼贴、改写。常见的模式有：一种是将各种文化形态的代表人物杂处于同一历史舞台与文化空间，而无论其虚实、时空等。例如第五十八梦 “上下古今”，我在柳敬亭带领下，得以拜见不同时代的名人，有唐明皇、史可法、张士诚、绿珠、陈圆圆、柳如是、苏轼、佛印等。当我想要辞别绿珠、陈圆圆、柳如是三人而去拜访二程三苏时，柳如是笑道：“我们以为张先生见过我们这亡国莺花，又去见那识大学之道的程老先生，却是有些不伦不类。而且看看我们这面孔，再去看看他那面孔，这是你们现代人所谓一种幽默。”此言正是对拼贴混杂式戏仿的一个说明，将不同时空的人物置于同一舞台，造成一种“上下古今”的随意性。另一种是将源文本中的经典情节、场景、话语方式的混乱并置或挪用改写，这类戏仿往往抽取源文本中的代表符号进行糅合拼贴。钟馗斩鬼是张恨水十分钟爱的一个故事，他创作于1926年的《新斩鬼传》就是对钟馗斩鬼这一故事模型的戏仿，叙钟馗剿抚群鬼以后，过了几百年，孙悟空闹革命，改建共和天。但钟馗依然身居庙堂，继续驱魔的职位。因有人大胆，偷换了庙堂的牌匾，决定再兴兵剿鬼。《八十一梦》的第四十八梦“在钟馗帐下”，与《新斩鬼传》内容相似，也是对钟馗斩鬼母题的戏仿，言钟馗再次兴兵斩鬼，攻打阿堵关。两次“斩鬼”中所遇群鬼，无论是狠心鬼、势利鬼、风流鬼、下流鬼、吝啬鬼，还是文化鬼类如玄学鬼、道学鬼、空心鬼、不通鬼等，抑或是钻进钱眼的阿堵关主将钱惟重，皆是“人中之鬼”，群鬼形象其实是品行恶劣之人的扭曲夸张再现。而第七十二梦“我是孙悟空”，显然是对《西游记》中孙悟空除妖降魔故事的戏仿，孙悟空为对付鹰犬特地请来廉颇，因鹰犬有逐臭吃屎的习气，显然是对廉颇“一饭而三遗矢”典故的戏谑。很明显，拼贴混杂式的戏仿有相当程度的游戏性、娱乐性。

最后是文体戏仿，也就是对文体样式和话语方式的戏拟，通过文体与内容的不协调，营造或增强文章的讽刺或喜剧效果。常见的模式有：一是将一些经典诗文赋词曲的内容加以转换，用高雅庄严的文体描述庸俗的内容，或用通俗文体表达严肃的内容；另外一种就是对话语风格的戏谑模拟。与其他鸳鸯蝴蝶派作家相似，张恨水在文化心态上也与五四新文学作家有着明显的区别，对一些新思潮、新事物更多是批判与反思, 对于那些从价值观念到行为方式都背离传统文化与道德的新派人物，基本上是持否定态度。《真假宝玉》中大观园的对联是“欧风美雨销专制，妙舞清歌祝共和”，横批“平权世界”。 显然是讽刺那些沐欧风美雨，满口“共和”、“平权”的新派人物。对于五四新文学，他在几部小说中都曾以戏仿的方式加以讽刺。在《八十一梦》中也是如此，第七十七梦“北平之冬”中，新诗人胡诗熊自称徐志摩的弟子，即泰戈尔的再传弟子，他很自豪于自己的诗才，而他所作的新诗就是：“在那墙角落里，有一张芦席，上面铺着雪，下面露出蓝色的破衣。呵！这里躺着一个人呢，他没有气息，也不知道这世界上的是非。怪不得每日那狂风中的惨呼：‘修好的太太老爷’。今天听不到了，咦！”这一段显然是对五四时期流行的白话诗内容和语言形式的戏仿。而在《新斩鬼传》中，对白话文的戏仿与此有异曲同工之妙，面对钟馗的进攻，文化鬼类空心鬼作了一篇白话檄文：

一个奇怪凶狠的而神秘的脸子的人，他就是那名字叫钟馗的……唐明皇说：他——钟馗——能吃鬼，在梦里这样仿佛的梦着，终于就封了他专管鬼，他充满了恶劣思想的脑筋的人，而不讲一起人们的应该遵守像吃饭那样遵守的公理。……当我们还没有去惩办他的时候，他已经的带着兵来捣我们的村子，从前汤伐桀，周武王伐纣，汉高祖伐暴秦，我们既不是桀，又不是纣，更不是秦，何须乎要他伐？……值此德摸克拉西时代，大家都应该讲究博爱，钟馗生着那样很像他的脸那样狰狞的心，开口捉鬼，闭口捉鬼，太不讲人道。

通过这样对新文学作品的体裁、题材以及话语风格的戏仿，暴露其可笑的一面，作者的讽刺与否定意味也就不言而喻了。在戏仿中有升格和降格两种方法，“一类描述平凡琐碎的事物，借不同的表现风格使其升格；一类描述庄重的事物，借不同的表现风格使其降格。”张恨水对新文学的戏仿一般就是采用降格的方法。通过这样的降格，新文学先锋的文体实验与语言探索仅仅是故弄玄虚、盲目追逐西方的“欧化”；而新文学作品中所表现的对于人生、社会深切的关怀与严肃思考，也就荡然无存了。

总而言之，由于戏仿者张恨水暧昧游移的戏仿意图，让《八十一梦》的双重文本世界意蕴复杂而多元，戏仿形态也相当丰富，既有时空穿越的陌生化呈现，也有拼贴混杂的“上下古今”式戏谑，还有对新文学文体的降格化戏仿。但是一部作品，无论作者的意图、姿态如何，最终它的意义的实现要依靠读者。那么，《八十一梦》这样的戏仿文本，它的双重文本结构、丰富的戏仿形态，又是召唤了哪些有着共享趣味的读者，激发了他们怎样的文学记忆，从而达成了自己的意义？

三、鸳鸯蝴蝶派阅读共同体

晚清民初以来，鸳鸯蝴蝶派一直拥有数量庞大的读者，形成一个又一个风行的浪潮：哀情潮、武侠潮、社会言情潮……张恨水无疑是其中的弄潮儿，他的《金粉世家》、《啼笑因缘》造就了无数“金粉迷”“啼笑迷”。这个鸳鸯蝴蝶派阅读群体显然是一个值得研究的现象：他们究竟包括哪些人，到底怎样阅读？

应该说，到了《八十一梦》时期，张恨水已经负有盛名，拥有一批固定的读者。当张恨水再次以戏仿策略创作这部小说，这些读者又是如何被吸引？他们以何种方式面对这个双重文本的小说？为什么会有那样的阅读体验？这些问题无疑对我们鸳鸯蝴蝶派阅读群体现象有着重要意义。当然，要具体考证《八十一梦》有哪些读者，他们以何种方式阅读这部小说，有什么样的阅读反应，肯定是一件十分困难的事情。关于阅读的资料十分稀少，我们不能根据自己的阅读体验来武断民国时期面对文本的读者的体验，也不能仅仅根据评论文章来臆测读者的反应。

但即使这样，我们还是可以根据有限的资料，得出一个最起码的论断：如同张恨水其他小说一样，《八十一梦》的读者人数相当可观，职业阶层分布也较广。《新民报》销量基本保持在万份以上，而在1939、1940年，重庆的报纸发行状况并不十分景气，时人调查声称，在创刊广告曾登出以“日销百万份为目的”的上海《立报》，结果也只能实现百分之三四，《立报》迁港连销百分之一也很困难。《新民报》在重庆能突破万份的记录，实在不容易。读者则以一般市民和学生为多。其实，由《新民报》的栏目、内容和广告也可以大致推测出其读者的构成，《新民报》的第一、二版为国际国内要闻，第三版为社会新闻，内容比较庞杂，政界、学界、文化界的都有所关注，有专栏《学府风光》，关注学校、教育界的种种动向。第四版除了《最后关头》栏，就是广告。广告内容十分丰富，有电影戏剧预告、征聘小学教师、大中学校招生录取、各科医生招牌、商场打折、饭店开业、银行启事等等，可见《新民报》的读者包括了陪都的各行各业人士。这和张恨水小说的读者情况类似，关于张恨水小说的读者，常常被提及的就是鲁迅的母亲，鲁迅在上海期间曾多次给母亲寄张恨水的小说，老太太肯定是张恨水的小说迷；张爱玲也毫不掩饰对张恨水小说的喜爱，多次在文章中提及。老舍称张恨水是“国内唯一的妇孺皆知的老作家” 张恨水本人也回忆自己的小说广受追捧，“上至党国名流，下至风尘少女”。 可见，张恨水小说读者群体极为庞大，包罗各色人物，并非仅限于一些新文学家所认为的“封建小市民”。

这些读者为什么阅读张恨水的小说，原因也是千差万别，但有一点基本可以肯定：普通读者一般不是为了研究求知或聆听教诲而去读张恨水的小说。胡寄尘曾对三十年代的阅读情况有过观察，他指出不同于研究性和求知性阅读，一般人的读书，至多是读读无聊的小说，消遣消遣；读读日报，看点新闻，当作谈天说海的资料，看看广告，当作看戏看电影，赴游戏场，购买新出物品的指南。这种习惯，实在很普遍。张恨水的小说未必是“无聊的小说”，但大多数人出于消遣的目的去读应该是事实。张爱玲在论及写作者与读者的关系时曾这样说过：要低级趣味，非得从里面打出来。我们不必把人我之间划上这么清楚的界限。我们自己也喜欢看张恨水的小说，也喜欢听明皇的秘史。张爱玲肯定普通人的“低级趣味”：爱看传奇，窥探名人隐私的八卦心理等，张恨水的小说和明皇秘史一样，尊重并满足普通人的这种趣味。

由此，我们可以大胆推测读者在面对像《八十一梦》这样的戏仿文本时，会有哪些反应。当然，正如罗伯特•达恩顿关于法国大革命时期畅销禁书的读者反应所声明的那样：阅读被双重因素所限定，一方面是书作为交流媒介的属性，另一方面是读者内在化的并且交流必须在其中发生的一般符号代码。……在强调阅读的文化约束方面，几乎任何文化系统都有足够的空间容纳对文本的新颖的和矛盾的反应。对《八十一梦》的阅读反应也是如此，不同读者会有不同体验，其间会充满差异和矛盾。我们只能在这差异与矛盾丛生的空间中，大致勾勒这个阅读群体的模糊面貌。

《八十一梦》连载完毕，评论界给予了相当的关注。有关《八十一梦》的评论文章，多指出其现实讽喻的一面。如认为“号外”“回到了南京”，乃是写出了千万万人藏在深心的热望，记下了他们的梦境。而“一场未完的戏”，则简直是一篇政治寓言。更有明确考证出“梦与现实”的联系与距离，从十四篇梦中看到作者的“愤慨与感触”的对象。如果说评论文章代表的是专业读者的阐释。那么关于《八十一梦》普通读者阅读情况的记录，有两则回忆很有意思：一则张恨水本人认为“天堂之游”“我是孙悟空”几篇，最能引起读者共鸣，因为写到“孔道通天”的豪门和法术无边的通天圣母。为此一位国民党官方背景的朋友专门设宴规劝自己，并警告如果继续这样的文字，将会被关进贵州息烽的特务监狱。另一则是一九四二年秋，周恩来接见《新民报》的主要工作人员，张恨水在座。周恩来说：同反动派作斗争，可以从正面斗，也可以从侧面斗，我觉得用小说体裁揭露黑暗势力，就是一个好办法，也不会弄到“开天窗”，恨水先生写的《八十一梦》不是就起了一定作用吗？如果忽略国共政治争斗的背景下，各方的倾向性解读这一面。这两则回忆其实透露了《八十一梦》十分有趣的阅读反应情况：《八十一梦》以戏仿策略呈现的现实被这些读者毫无障碍的辨认和理解了，他们从中看到了作者所要揭露讽刺的对象，这些对象包括了诸如贪官污吏、重庆社会的暴发户、官僚、空谈家等，尤其是小说中所影射的陪都国民党高官和他们的眷属，如打警察耳光的潘金莲就暗讽孔二小姐。

应该说，双重结构的戏仿文本也是互文性文本，被戏仿的源文本和戏仿文本构成互文关系。而互文性的矛盾就在于它与读者建立了一种紧密的依赖关系，它永远激发读者更多的想象和知识，而同时，它又遮遮掩掩，从而体现出每个人的文化、记忆、个性之间的差别。读者被互文吸引体现在四个方面：记忆，文化，诠释的创造性和玩味的心理，读者想成功地解读那些分散、叠加在文本各个层面并包含了不同阅读水平的文笔，则需要将这四个方面都融会起来。 读者与《八十一梦》的关系也是如此。面对《八十一梦》的两个文本世界：作为源文本的被戏仿者的文本世界——经典文学作品、历史人物等，以及戏仿者的文本世界——大后方的世相、各色人物的行状等。读者必须调动自己的文化、记忆，辨认出被戏仿的源文本，也要诠释或玩味戏仿者的文本世界，把握其意图所在。因此，读者既需要对源文本、戏仿文本有一定的了解，熟悉其中的人物形象、历史掌故、现实状况，又要有充分的联想、想象能力，在两个文本世界之间架起桥梁。如果说，被戏仿的文本被戏仿者“解码”，又以“扭曲”或变化的形式（或“编码”）被呈现给另一个解码者，即戏仿的读者。 那么，戏仿文本的读者则要完成双重“解码”。只有这样，对《八十一梦》此类戏仿文本的阅读阐释才算完成。如果一个读者面对“天堂之游”“上下古今”“我是孙悟空”等章节，缺乏这样的解码能力，而是将它解读为“猪八戒的新生活”、“潘金莲轶事”、“孙悟空后传”，那显然是失败的阅读。

读者之所以能够顺利的阅读阐释《八十一梦》这样的戏仿文本，心照不宣的辨认出作者所要讽刺批判的现象、人物，也说明了在作者与这些读者之间存在一个话语共同体，正如琳达•哈琴所指出的，并不是说反讽创造了共同体或内部集团；反讽之所以发生，是因为那可称之为“话语的共同体”的群体已经存在，而且已经为布局使用和认定反讽提供了语境。我们所有人同时都属于多种这样由话语构成的共同体，其中每一个共同体中都有自己的交际习惯，既局限我们却也赋予我们能力。与其说反讽创造共同体，倒不如说首先是话语的共同体促使反讽成为可能。《八十一梦》以戏仿策略讽喻现实，读者能成功解码，正足以看出话语共同体所发挥的作用。这个话语共同体和中国深远的史传传统有着联系，小说历来被视为“稗官野史”，一般读者也倾向以读史的眼光读小说。同时，晚清以来新闻传媒的发展也和这个话语共同体形成有着莫大的关系，早期的小说家大多投身报馆，同时从事新闻业，他们在新闻与小说之间并没有严格的界限。小说的素材往往来源于新闻，晚清的李伯元、吴趼人如此。鸳鸯蝴蝶派小说家大多继承了这一传统，民初蔚为大观的社会小说往往就是社会新闻集锦，李涵秋、包天笑、毕倚虹等都是这样。而张恨水本身就有很长的记者职业生涯，早期小说《春明外史》涉及时事轶闻极多。因此，对于这类鸳鸯蝴蝶派小说，读者索引式的阅读方式十分普遍，就是透过小说索引其所指的真人真事，也就是张爱玲所言的“低级趣味”。张恨水的小说被如此阅读相当普遍，他的《金粉世家》也引起热烈的追捧，不少读者就向他询问究竟写的是民国哪个大家族。对于《八十一梦》的索引式阅读也很普遍，其中潘金莲打警察耳光，究竟指的是哪个高官眷属的飞扬跋扈，法术无边的通天老妖又是影射何人，引起了读者索解的兴趣。

由此我们也可以看出，《八十一梦》这个意蕴丰富的戏仿文本，在其阅读接受中最受关注的还是其影射、批判的大后方现实，索引式的阅读方式有着深远的影响。鸳鸯蝴蝶派无论怎样潮起潮落，始终有其关注世俗人生、着眼社会新闻的一面，正是和这个阅读群体有着极大的关系。从他们索引式的阅读方式可以看出，因其文化趣味、文学记忆、阐释方式等趋于相近而形成了一个鸳鸯蝴蝶派的阅读共同体，这一通俗文学共同体无疑对当时的文学生产机制产生了重要影响。

注 释：

[1]罗杰•夏尔提埃：《文本、印刷、阅读》，姜进主编《新文化史》，华东师范大学出版社2011年。

[2]关于这点，一些研究者已有不少论证，如范伯群主编的《中国近现代通俗文学史》江苏教育出版社1999年，和著作《中国现代通俗文学史（插图本）》北京大学出版社2007年；唐小兵《蝶魂花影惜分飞》，《读书》1993年第3期；蒋晓丽《中国近代大众传媒与中国近代文学》，巴蜀书社2005年等论著。

[3]关于张恨水是否属于鸳鸯蝴蝶派的问题，虽然他自己曾辩解不是。但其作品风格、思想意识、价值立场、发表阵地、交游圈子等与鸳鸯蝴蝶派有着一致与牵缠，目前学界一般还是认定其为鸳鸯蝴蝶派，如范伯群《礼拜六的蝴蝶梦》人民文学出版社1989年、魏绍昌《我看鸳鸯蝴蝶派》台湾商务印书馆1992年、刘扬体《流变中的流派——“鸳鸯蝴蝶派”新论》中国文联出版公司1997年，这些论著均持此论断。另外，鸳鸯蝴蝶派并不是一个固定的文学流派，其形成机制是由于新文学的指认批判和自己的身份认同，张恨水其实是作品畅销流行之后被累加进鸳鸯蝴蝶派的。关于这点可以参阅赵孝萱《鸳鸯蝴蝶派新论》兰州大学出版社2004年、胡安定《多重文化空间中的鸳鸯蝴蝶派研究》，中华书局2013年。

[4]唐 弢、严家炎：《中国现代文学史（三）》人民文学出版社1980年，449页

[5]钱理群、温儒敏、吴福辉：《中国现代文学三十年》，北京大学出版社1998年，第343页。

[6]杨义：《中国现代小说史》（下），人民出版社1998年，第749页

[7]赵遐秋、曾庆瑞：《中国现代小说史》（下）中国人民大学出版社1985年，第100页。“时代和社会生活推动他，新时期文学大旗引导他，他皈依到现实主义门下来了。”《八十一梦》是张恨水写的二三十部抗战小说中最有代表性的一部。

[8]钱理群、温儒敏、吴福辉：《中国现代文学三十年》，北京大学出版社1998年，343页

[9]陈双阳：《异类的命运——中国现代幻设型讽刺小说论》，《中山大学学报》1999年第1期。

[10]马兵：《论新文学史上的四部奇遇小说》，《山东大学学报》2004年第3期；马兵：《想象的本邦——<阿丽思中国游记>、<猫城记>、<鬼土日记>、<八十一梦>合论》，《文学评论》2010年第6期。

[11]陈广士：《关于张恨水早期作品<真假宝玉>的几点看法》，《艺术探索》2007年第1期。

[12]陈子善主编：《中国现代文学编年史——以文学广告为中心（1937——1949）》，第211页。汤哲声撰。

[13] 赵孝萱：《张恨水小说新论》，台湾学生书局2002年，第51页。

[14] 虽然赵孝萱在其论著《张恨水小说新论》中提及“《八十一梦》中更值得讨论的可能是拟仿（parody）的技巧。”但惜乎没作更深一步的探讨。

[15]刘桂茹：《先锋与暧昧——中国当代文学的“戏仿”现象研究》，福建师范大学2011年博士论文，第1页。

[16] 伧父：《小型报的<新民报>》，《文化新闻》1941年4月19日。

[17]恨水：《这一关》，《新民报》1938年1月15日。

[18]张恨水：《八十一梦序》，南京新民报社1946年。

[19] 玛格丽特•A•罗斯《戏仿：古代、现代与后现代》，王海萌译，南京大学出版社2013年，第39页。

[20] 黄平：《反讽、共同体和参与性危机——重读王朔<顽主>》，《中国现代文学研究丛刊》2013第7期。

[21]玛格丽特•A•罗斯《戏仿：古代、现代与后现代》，王海萌译，南京大学出版社2013年，第50页。

[22]赵宪章：《超文性戏仿文体解读》，《湖南师范大学社会科学学报》2004年第3期。

[23] 玛格丽特•A•罗斯《戏仿：古代、现代与后现代》，王海萌译，南京大学出版社2013年，第29—30页。

[24] 沈从文：《爱欲》，《沈从文全集》第9卷，北岳文艺出版社2002年，第275页。

[25]（美）约翰•邓普《论滑稽模仿》，项龙译，昆仑出版社1992年，第2页。

[26]伧父：《小型报的<新民报>》，《文化新闻》1941年4月19日。

[27]老舍：《一点点认识》，张占国、魏守忠编：《张恨水研究资料》，知识产权出版社2009年，第88页。

[28]张恨水：《我的小说过程》，张占国、魏守忠《张恨水研究资料》，知识产权出版社2009年，第233页。

[29]胡怀琛：《学生读书之研究》上海广益书局1932年，第67页。

[30]张爱玲：《论写作》，《张爱玲文集》第四卷，安徽文艺出版社1992年，第82页。

[31] 罗伯特•达恩顿《法国大革命前的畅销禁书》，郑国强译，华东师范大学出版社2012年，第188页

[32]熊寿农：《我之张恨水观》，《今文月刊》1942年第1卷第1期。

[33]宇文宙：《梦与现实——读张恨水先生著<八十一梦>》，重庆《新华日报》1942年9月21日。

[34]张恨水：《写作生涯回忆》，《张恨水全集•写作生涯回忆》北岳文艺出版社1993年，第76页。

[35]张晓水、张二水、张伍：《回忆父亲张恨水先生》，张占国、魏守忠编：《张恨水研究资料》，知识产权出版社2009年，第138页。

[36]张恨水在其《写作生涯回忆》中提到：他抗战期间所居茅屋前面是孔公馆，文艺人看了不平，老百姓也都对之侧目而视。张恨水曾撰一副对联抒发愤慨：闭户自停千里足，隔山人起半闲堂。《张恨水全集•写作生涯回忆》北岳文艺出版社1993年，第80—81页。当时陪都像孔祥熙家这样的高官权贵引起很多百姓的不满，小说家加以讽刺揭露，自然容易引起读者的共鸣。

[37]蒂费纳•萨莫瓦约：《互文性研究》，邵炜译，天津人民出版社2003年，第81、82页。

[38]玛格丽特•A•罗斯：《戏仿：古代、现代与后现代》，王海萌译，南京大学出版社2013年，第38页。

[39]琳达•哈琴：《反讽之锋芒：反讽的理论与政见》徐晓雯 译，河南大学出版社2010年，第13页。

**作者简介：胡安定，女，西南大学文学院副教授、文学博士;肖伟胜，西南大学文学院副院长、教授、博士生导师。**