调整与探索

——张恨水抗战小说现代性新论

温奉桥

如果我们并不极端地认为二十世纪中国文学根本就没有任何现代性可言的话，如果我们客观地把二十世纪中国文学看作是中国社会的现代性“方案”的一个方面的话；那么，我们就会发现，在二十世纪中国文学的发展演变过程中，形成了以“五四”新文学为代表的现代性规范，和以传统文学为代表的现代性规范。两种现代性规范在现代中国文学发展流变中有着相当明晰地呈现，特别是在前者逐渐“主流化”的过程中，形成了对后者的“围剿”“收编”之势。然而，我们在前面已经说过，由于新文学家们对建立民族国家并最终走向“现代”这一现代性目标过于焦虑的心态，几乎命定地在新文学的现代性规范之中，包含着许多非“现代”的因素，随着这种现代性规范凭借非文学的体制性保障获得了主导性地位，越来越成为某种时代中心意识，再加上长期的门户之见和偏激情绪，另一种以传统文学为代表的现代性的生存空间日渐狭仄，甚至被认为是某种非现代性或反现代性的存在。在这种时代重压之下，许多作家要么沉默，要么被迫“转移”，中国文学越来越走向更加相对狭窄的河道，张恨水就属于从一种非主流现代性规范向主流现代性规范被迫转移的代表性作家。

被“压抑”的现代性

“抗战—国难”小说是张恨说小说创作的重要部分。 自1931年创作《太平花》开始，张恨水共创作“抗战——国难”小说近二十部，大致可分为三大类：一类是直接描写抗战的，如《太平花》《弯弓集》《满城风雨》《桃花港》《潜山血》《前线的安徽 安徽的前线》《游击队》《大江东去》《巷战之夜》《敌国的疯兵》《杨柳青青》《啼笑因缘续集》《虎贲万岁》等；第二类属于讽刺、暴露性作品，如《八十一梦》《魍魉世界》《五子登科》《疯狂》《偶像》《傲霜花》《蜀道难》等；再就是历史题材的作品，代表性的有《水浒新传》等。“抗战——国难”小说构成了张恨水小说创作的一个重要方面，也标志着张恨水创作姿态和思路的巨大调整，通常认为是张恨水创作上的“进步”。许多论者都有这样一种认识，那就是张恨水的创作，从二、三十年代的“社会言情小说”到四十年代的“抗战——国难”小说，越来越向新文学“靠拢”，越来越“雅”化，因而也越来越具有“现代性”，“他终于由消遣文学走到了听将令文学，终于‘带艺投师’，被新文学招安到帐下。这使他终于有了‘到家’的感觉”（1）其实，这仍是种一厢情愿。事实上，这种“靠拢”，充满了无奈，“靠拢”的结果，就是张恨水在获得了“主流文学”的某种程度的“认可”的同时，严重丧失了张恨水之所以为张恨水的特征和意义。张恨水“到家”了，他由一个出色的小说家变成了一个逐渐“主流化”的作家，张恨水小说原来所具有的丰富的现代性特征日渐狭仄和枯萎，张恨水在获得某种思想的“先进性”的同时，他被一种充满了深刻偏见和日渐“窄化”的“现代性”所收编和桎梏。当然，这期间张恨水曾经充满了矛盾和挣扎，他在力图保持原来的“现代性”的丰富性的探索中，陷入了另一种“现代性”的迷途。

 张恨水的被“收编”，其深层“动力”来自于“五四”新文学对他一贯的充满了鄙视性的打压姿态。虽然在张恨水的许多言辞甚至是《春明外史》《艺术之宫》《八十一梦》等小说中，都有明显的对“五四”新文学的讥刺和挖苦，虽然有时在文词上毫不示弱，甚至更逞辞锋；但是，在其内心深处，张恨水有着某种文体的自卑“情结”，甚至是某种恐惧意识，这从张恨水与新文学的明显的对立情绪中可以得知。在张恨水创作初期，“被老先生们说成是不务正业，歪门邪道；后来出名了，又被青年人给他戴上这一派那一派的‘桂冠’，硬派他做‘异教徒’（2）”与“老先生们”的压力相比，但更重要的“压力”却是来自“青年人”即新文学家们的鄙视的目光和打压态度，权且不说茅盾、瞿秋白、冯雪峰、钱杏邨、夏征农等人的“批评”，就以鲁迅为例，三十年代张恨水的影响力达到了空前的程度，以至于走到哪里都有“《啼笑因缘》迷”“《金粉世家》迷”，但鲁迅的对于张恨水的小说却“未曾看过，不知内容如何也”，鲁迅的态度甚至比茅盾、瞿秋白等人的批评和钱杏邨、夏征农的谩骂更显示着新文学家们的“不屑一顾”的傲慢。张恨水对鲁迅的这种“不屑一顾”傲慢姿态是始终耿耿于怀的，更何况新文学家们送给张恨水的那顶“鸳鸯蝴蝶派”的帽子，虽然不是鲁迅给戴上的，也是鲁迅发明的。一九五四年鲁迅的故乡绍兴鲁迅纪念馆写信给张恨水，希望将张恨水的几部小说陈列在周老夫人的房间里，以保持原来风貌，但张恨水拒绝了，理由是“不愿意沾别人的光”；后来，北京筹办鲁迅纪念馆，又向张恨水索书，张恨水再一次以同样的理由拒绝了（3）在这两次“拒绝”中，大概不仅仅是“不愿意沾别人的光”，因为，鲁迅的母亲喜欢读张恨水的书，这是人所共知的事，不仅喜欢读，她甚至带着责备的语气问鲁迅，“你怎么不写张恨水这样的小说给我看看呢？”（4）所以，这只能用张恨水对于鲁迅的当时的“不屑一顾”的傲慢态度仍然耿耿于怀来解释。不仅如此，早在四十年代张恨水在重庆《新民报》上发表的许多“杂感”类的文章中，这种情绪就表现得相当明显，只是当时鲁迅还没有被“神”化，言辞中不免带有更多的讥刺之意：“在鲁迅领导一部分文人的当年，文坛上的发表多于治学，叫嚣多于研讨，虽也是环境使然，而给与后来及当时青年的影响，却是浮躁与肤浅”（5）在另一篇文章中，张恨水针对梅兰芳抗战时期“蓄须明志”感叹道：“记得当年，鲁迅颇瞧不起梅兰芳，可是到了今日，和他那为同胞手足，读破万卷的周作人一比，那真有天壤之别。疾风知劲草，太平盛世唱高调的人，那一套话，是不足信的”（6）从张恨水对鲁迅的耿耿于怀这一点，不难理解张恨水与新文学的关系。但是与张恨水这种偶发“冷箭”、聊以解气的做法相比，新文学家们对张恨水的压力却是正面的、强大的，甚至带有某种以“正统”批判“非正统”之意。

上世纪三十年代，张恨水的小说创作及其影响力都达到了他艺术生命的巅峰。然而，此时带有明显“左”倾色彩的无产阶级意识形态批评已成为文坛的主流批评话语，尤其成了某些新文学批评家们手中的“武器”，他们普遍的以“主流”“正统”自居，沿用文学革命初期的“新”“旧”“先进”“落后”的二元对立的思维模式，坚持新优于旧、新取代旧的价值判断，从一种极端狭隘的批评标准出发，认定张恨水小说创作是“旧派小说”，是新文学园地里的一棵“臭草”，张恨水则是“旧人”，凡是“旧”的，都是违背时代潮流的，都应该毫不留情地扫进历史的垃圾堆，这是新文学家们对张恨水小说创作的基本认识和评价。新文学家们无法克服对“章回体”及张恨水的偏见，这是一种时代的偏见，因而，新文学家们对张恨水的认识、批评和评价，就是在这种充满了时代的偏见和帮派情绪中展开的，新文学批评家们大都对张恨水采取了压迫性的鄙视态度，对张恨水的小说展开了“围剿”，张恨水自己对于这一点也有清醒的认识，“除了‘礼拜六派’的遗留，文坛对我是围剿的”（7）其批判的焦点也大多由原来的“旧文体”转移到“意识方面”，往往流于简单化、粗暴化甚至谩骂化，具有明显的意识形态性和狭隘的偏执情绪，甚至带有某种程度的帮派性。

1933年6月钱杏邨发表的《上海事变与“鸳鸯蝴蝶派”文艺》是其时意识形态批评最具代表性的、影响最大的一篇，也是集中体现了新文学批评家们批评“风格”的一篇。然而，令人匪夷所思的是，在这篇批评文章中，钱杏邨选择的“靶子”并不是在“五四”作家们看来最具有代表性的“鸳鸯蝴蝶派”作品《啼笑因缘》、《金粉世家》之类，而是张恨水最不体现“鸳鸯蝴蝶派”风格的“国难小说”《弯弓集》。在这篇文章中，钱杏邨从无产阶级意识形态出发，对《弯弓集》中的作品几乎逐篇作了审判和“清算”。“弯弓集”顾名思义，包含有“弯弓射日”之意。然而，钱杏邨明确指称张恨水为“封建余孽的鸳鸯蝴蝶派作家”，对小说创作的“认识”，“大部分是建筑在封建的意识形态上的”。因此，钱杏邨一方面认为张恨水的小说艺术上“缺乏真实性，……是过去作家的滥调与空想”，“连新闻通讯都不如”，“与其说是‘小说’，不如说是‘胡话’”；另一方面，钱杏邨站在当时无产阶级的立场上，对张恨水作品里的“意识的问题”即“阶级性”，给予了特别的“关注”。他指出，反映在张恨水作品里的“阶级意识”是“不纯粹的”，既“包含了强度的封建意识，也部分的具有资产阶级意识的要素”，这正是张恨水小说“为封建余孽以及部分的市民层所欢迎的理由”。并认为，张恨水的《弯弓集》是在“投抗日之机”，是披上了“国难”外衣的“鸳鸯蝴蝶派的一本”。总之一句话，在钱杏邨为代表的某些新文学家看来，像张恨水这样的“封建余孽的鸳鸯蝴蝶派作家”根本就没有“抗战”的资格，也根本就没有写“国难小说”的资格。（8）这是一种严重的偏见。但是，钱杏邨的猛烈的炮火似乎打得有点不是地方，因为《弯弓集》恰恰就表现了张恨水的一个文人的正义感和一种敏感的时代意识。《弯弓集》包括小说《九月十八》、《一月廿八日》、《仇敌夫妻》，剧本《热血之花》（出单行本时改为小说），笔记《无名英雄传》，另外还有两组诗词，即健儿词七首和咏史诗四首。其中，小说和剧本可以说“言情”笔法与“抗战”笔法平分秋色，甚至有种寓“抗战”于“言情”的意味，如《最后的敬礼》，故事的曲折性、趣味性很强，笔法浓艳，有点徐讦《风萧萧》、陈铨《野玫瑰》的意味。但是，健儿词和咏史诗却写得具有相当的阳刚之气。健儿词：

含笑辞家上马呼， 者番不负好头颅。

一腔热血沙场洒， 要洗关东万里图。

看破皮囊终粪土， 何妨性命上河山。

男儿要赴风云会， 笳鼓连天出汉关。

咏史诗：

山河脱幅三千里， 兄弟阋墙二十年。

岂是藩篱原易辙， 本来萁豆太相煎。

江东名士浑如醉， 壁上诸侯笑不前。

犹叹药炉茶灶畔， 有人高比赵屯田。

争道雄才一槊横， 几时曾到岳家兵。

中原豪杰无头断， 逊国君臣肯膝行。

盗寇可怜侵卧塌， 管弦犹自遍春城。

书生漫作长沙哭， 只有龙泉管不平。

这些作品确实能够起到“鼓励民气之意”。然而，对新文学批评家而言，张恨水的任何的“积极”意义都是有限度的和暂时的，对他最有代表性的作品，新文学家们始终有着某种深刻的偏见，这注定了张恨水对新文学现代性的青睐只能是一厢情愿的，这也注定了张恨水永远无法完全“侧身”于新文学的现代性规范之中。柯灵先生曾为张爱玲感叹：“我扳着指头算来算去，偌大的文坛，哪个阶段都安放不下一个张爱玲；上海沦陷，才给了她机会”（9）其实，与张恨水相比，张爱玲还算是幸运的，在新文学一统天下的时代，张恨水至死都没有找到自己的位置。他永远都是一个“异教徒”。

 两种“现代性”夹缝中生存

新文学家们的这种“帮助性”批判，其作用就是使张恨水越来越失去自信，虽然在后来的《写作生涯回忆》中，张恨水尚看似言之凿凿地为自己辩护，而实际上，从他后来创作的不断调整即可看出，张恨水对自己（上世纪）二、三十年代形成的以《啼笑因缘》《金粉世家》为代表的创作思路产生了严重的怀疑和困惑，特别是，面对新文学家们的惟我独“现代”， 惟我独“前进”，惟我独“爱国”之类的“叫嚣”，张恨水困惑不已，他生怕被那些新文学家们在“鸳鸯蝴蝶派”的帽子上，再加上一顶诸如“汉奸文人”之类的帽子。然而，他从自己的信念出发，又确实感到新文学具有某种严重的缺陷，只有先进的“意识”并不能产生真正的小说。就如同他在《新民报》所采取的“中间偏左，遇礁即避”的编辑方针一样，在创作上他也大体如此。新文学家们的不屑一顾的傲慢和充满偏激情绪的谩骂，逼迫着张恨水逐渐放弃了（上世纪）二、三十年代所坚持的“现代性”理念，并逐渐向主流“现代性”靠拢，从一种丰富的“现代性”走向了一种偏枯的狭仄的“现代性”，在这种偏枯的狭仄的“现代性”的同化“收编”之中，张恨水从文学观念到创作形态都发生了根本性变化。对于这一点，张恨水自己也有所察觉，“三十年来写作生涯略有寸进，一大半就是根据别人批评所得”，令人不解的是，张恨水也竟然说是“寸进”，虽有“寸进”，但研究者普遍认为，真正代表张恨水风格和水平的却是“寸进”之前的作品，而不是“寸进”之后的“抗战小说”。

其实，张恨水早年是个带有浓重封建文人士大夫气质的作家，他的情趣、性格、理想都与新文学家特别是革命作家相当隔膜。“忆吾十六七岁时，读名人书，深慕徐霞客之为人，誓游名山大川。至二十五六岁时，酷好词章，便又欲读书种菜，但得袁枚之筑园小仓，或贫如陶潜之门种五柳。至三十岁以来，则饱受社会人士之教训，但愿一杖一盂作一游方和尚而已。”（10）又说：“余少也不羁，好读稗官家言，积之既久，浸淫成癖，小斋如舟，床头屋角，垒垒然皆小说也。既长，间治词章经典之书，为文亦稍稍进益，试复取小说读之，则恍然所谓街谈巷议之言，固亦自具风格，彼一切文词所具之体律与意境，小说中未尝未有也。明窗净几之间，花晨月夕之际，胸怀旷达，情有不能自己者，窃尝拈毫伸纸，试效为之，亦复悠然神会，辄中绳墨焉。”（11）这种对文学的情趣严重影响了张恨水对小说功用的认识和价值选择。（上世纪）二、三十年代，在对小说的理解上，张恨水显然要比同时的新作家更宽容也更深刻，虽然带有某种“非功利性”色彩，也许就是这种“非功利性”的小说观，使张恨水与当时左翼文学的“革命工具”的文学观判然有别。如他认为小说的功能犹如古人过屠门大嚼，“乃寄托之于幻象也”，“人生差有此幻象中之快乐，乃使无限怀抱痛苦之人，得一泻无可宣泄之情绪，而音乐家，图画家，词章家，小说家，应运以生矣。盖彼自宣泄者犹小，而足可以使观者闻者亲近者，有所羡慕或共鸣，得片时之解忧者也”，又称其小说乃“雕虫小技”，“不足称”，“亦无若何高深意思寓于其中”，只要帮助读者度过“风雨烦闷之夜，旅馆寂寞之乡”，“忘片时之烦恼与寂寞”，得到“幻想之痛快”（12）张恨水还相当理直气壮地坚持小说的消闲取向，坚持小说的“趣味”论，小说“亦足为慰情陶性之作”，是“人生消遣法之一”（13）张恨水曾反复强调他写小说的目的是“混饭”与“消遣”：“夫小说者，消遣文学也，亦通俗文学也。论其格，固卑之无甚高论，无见于经国大计”（14）“读者诸公，于其工作完毕，茶余酒后，或甚感无聊，或偶然兴至，略取一读，借消磨其片刻之时光。而吾书所言，或又不至于陷读者于不义，是亦足矣。主义非吾所敢谈也，（15）文章亦非吾所敢谈也。吾作小说，令人读之而不否认其为小说，便已毕其使命矣。今有人责吾浅陋，吾即乐认为浅陋。今有人责吾无聊，吾即乐认为无聊。盖小说为通俗文字，把笔为此，即不说浅陋与无聊。华国文章，深山名著，此别有人在，非吾所敢知也”并多次说过小说“徒供人茶余酒后消遣而已”，“以资笑谑”之类的话。在（上世纪）二、三十年代，张恨水之所以这样堂而皇之地为小说的“消闲”“趣味”性辩解，并能与新文学对立、对抗，从他的这些言辞之间可以看出他对他的“社会言情”小说，充满了自信，并且也确实拿出了令绝大多数读者包括少数的新文学家们信服的作品。但是到了四十年代，这种价值取向基本掩藏了起来，把“小说”重新赋予了一番“新文学家式”的大道理。与之前的小说“雕虫小技”的说法有所变化，不再为他一贯坚持的“消闲”“趣味”辩解了，虽然，仍旧坚持“纵曰消遣，不必有功，而至少与读者无损”的创作“底线”，但他此时更强调的却是小说的“鼓励民气之意”，“小说与经国大计，亦不必定其绝对无之”，（16）“抗战时代，作文最好与抗战有关，这一原则自是不容摇撼”，（17）“与抗战无关的作品，我更不愿发表”，甚至，在他主编《新民报》副刊《最后关头》时，还提出了这样的栏目要求：一、抗战故事（包括短篇小说）；二、游击区情况一斑；三、劳苦民众的生活素描；四、不肯空谈的人事批评；五、抗战韵文。并且，明确宣称，“最后关头”“殊不能纳闲适之作”，“一切诗词小品，必须与抗战及唤起民众有关。此外，虽有杰作，碍于体格只得割爱”。（18）更有甚者，在某些言论中对小说中的“趣味”充满了嘲讽之意。此时，张恨水的文艺思想，比某些患了“左”倾幼稚病的新文学家还要“左”倾、幼稚一些。起码，他要比抗战时期被曲解为“抗战无关”论的新文学作家梁实秋要“进步”许多。

与此同时，张恨水对于新文学的态度也在悄悄发生变化，二十年代，张恨水“对于《文学改良刍议》，虽然原则赞同，究竟不无保留”，（19）他甚至把胡适的“八不主义”中的“有什么话说什么话”、“话怎么说就怎么说”讽刺为颠三倒四不会说中国话，并在《春明外史》《八十一梦》等小说中，对那些“也许三个月发表一篇短文”的“欧化式”新文学作家挖苦不已，更是把新诗人特别是胡适、徐志摩讥刺为夸夸其谈甚至是骗钱骗色的伪君子，在相互的对立中充满了偏见。其实，早在张恨水创作的早期，在1919 年“五四”前夕发表的《小说迷魂游地府记》中，他就通过吴敬梓之口讽刺道：“从前我说那些斗方名士，他的诗虽臭，不过是且夫然而，弄进五言八韵里去了，谁知现在还糟，又有一种什么新诗体出现，不论韵叶，不论平仄，还不论长短句，至于什么自由平等，挪来就用，我还有些不懂得典故，什么安琪儿，主啊，上帝啊，弄的莫名其妙”。自三十年代末开始张恨水虽然看似仍然坚持了原有的“偏见”，“即以诗论，语体的也好，论平仄的也好，都是用来表现我们的情感或意志”，“诗有数句，传之千百年的，也有五分钟内，就让人遗忘的，这并不关于诗的体裁如何，而是在乎诗的力量能否感人”。（20）但是，整个思路已经发生了改变。他不但在自己主持的副刊上发表《编者的话》公开征求“新诗稿”，而且自己率先垂范，发表了一首《花瓣儿撒了一身》的“新诗”：

花瓣儿撒了一身 ，

我没感觉到一点儿痛痒；

呆站在一棵桐花树下，

靠着树儿呆望。

……

说实话，张恨水的“新诗”确实不比他讽刺过的胡适、徐志摩的新诗更高明。但是，这却表明了张恨水的一种姿态，对于“新诗”，张恨水逐渐从“偏见”走向认同了。

在一定意义上，文坛对张恨水的态度是社会时代风气宽松与否的一个风向标。大凡在一个相对繁荣或将要亡国灭种的严峻时刻，文学的禁律相对松弛。三四十年代的张恨水面对的是后者。张恨水的抗战意识是相对较早的。“一九三一年‘九一八’国难来了，举国惶惶，我自己想我应该作些什么呢？我是个书生，是个没有权的新闻记者。

‘百无一用是书生’，惟有在这个时期，表现得最明白。想来想去，各人站在各人的岗位上，尽其所能吧。也就只有如此聊报国家民族于万一而已”。（21）三十年代中后期，随着寇氛日深，文坛也逐步暂时模糊门户之见，新旧之别，对张恨水之类的“旧派作家”显示了某种“团结”、合作的宽容姿态。其标志是1936年秋，新文学家鲁迅、郭沫若、茅盾、巴金等与“旧派作家”包天笑、周瘦鹃等一道列名《文艺界同仁为团结御侮与言论自由宣言》，宣布：

我们是文学者，因此亦主张全国文学界同人应不分新旧派别，为抗日救国而联合。文学是生活的反映，而生活是复杂多方面的，各阶层的；其在作家个人或集团，平时对文学之见解，趣味与作风，新派与旧派不同，左派与右派亦各异，然而无论新旧左右，其为中国人则一，其不愿为亡国奴则一；为民族利益计，我们又甚盼民族解放的文学或爱国文学在全国各处风起云涌以鼓励民气，我们固甚盼全国从事文学者能急当前之所应急，但救亡之道初非一端，其在作家亦然。故在文学上我们宁主张各人各派之自由发展，与自由创作。（22）

早在这之前，鲁迅就表达过类似的观点，“我赞成一切文学家，任何派别的文学家在抗日的口号之下统一起来的主张……文艺家在抗日问题上的联合是无条件的，只要他不是汉奸，愿意或赞成抗日，则不论叫哥哥妹妹，之乎者也，或鸳鸯蝴蝶都无妨”。（23）1938年3月27日，“中华全国文艺界抗敌协会”在汉口成立，与会作家五百余人，张恨水与老舍、郭沫若、茅盾、丁玲、许地山、巴金、夏衍、郁达夫、郑振铎、田汉、朱自清、沈从文等新文学家们一道成为理事之一，在这其中，张恨水是惟一的一个章回小说家。在“文协”成立当日，《新华日报》发表社论说：

战争已普遍于全个中国，再没有一个人不直接和间接的遭受着血火的洗礼，作家的生活，与大众的生活，因抗战而有打成一片之势；因此这个新的阶段，也正是大众化问题有可能尽量展开与彻底解决的阶段，文艺工作者再不应该也再不可能局守于所谓“艺术之宫”，徘徊于狭窄的知识分子的小圈子中，在目前，我们全国文艺界抗战协会，正可以集体的力量，推动和加强这个现实所造就的形势，改变作家的生活，采纳流行于大众间的旧的形式的长处，并且结合起旧的为大众所爱好的通俗作家，充实他们的意识，增加通俗作品的创造，印出千千万万的文艺小册子，输送到前线和后方的各地各方面的大众中去，使每个人都沐浴于文艺的光芒，加强抗战的情绪。——这是我们在欢欣鼓舞之余，对文艺界抗敌协会的第一个希望。（24）

无论是《文艺界同仁为团结御侮与言论自由宣言》还是这里的社论，都在有意弥合新旧作家之间的分歧和裂痕，历史为张恨水提供了一次“契机”——他可以堂而皇之地“抗战”而不会再被新文学家们讥为是“投抗日之机”。

面对此“契机”，张恨水的创作进行了一次大的调整。然而，这种调整和转变并非一蹴而就，张恨水在这个由通俗规范到抗战这一“主流”规范转变的过程中，充满了犹豫和惶惑。这同时反映在他的“抗战—国难”小说中。在张恨水的思想深处，虽然他的以《啼笑因缘》为代表的“社会言情小说”遭到了新文学家们的猛烈批判，但张恨水并不认为他的整个创作思路有什么错处，甚至相当自信，面对新文学家们的指责不时反唇相讥，因而，随着情势的变化，特别是面对“寇氛日深，民无死所”的危难时刻，“心如火焚”的张恨水要借小说“鼓励民气”、“唤醒国人”，但是，一个作家一旦形成他的创作成规，轻易改变又谈何容易。张恨水在积极认同以“五四”作家为代表的文学现代性规范的基础上（实际上，“五四”文学现代性规范到了三、四十年代已经衍变为左翼文学规范、大众文学规范、甚至是革命文学规范，这是当时的“主流”规范），仍对他原来的那套通俗文学的现代性规范充满了留恋之意，他暂时还无法完全摆脱原先创作中的言情无意识，无法立即从言情的创作“习惯”中将自己拉回来，鉴于此，张恨水力图在两种现代性规范之间寻求一种新的整合，并综合成一种新的小说形式，这就是他所坚持的“软性”“抗战—国难”小说。这种“软性”决定了张恨水永远也无法彻底隐身于“五四”新作家们的“现代性”规范之中。这造成了张恨水小说两种“现代性”规范的错综交合，和小说文本的“分裂”形态。在《偶像》自序中，张恨水相当集中地表达了他的抗战文学的思想：

抗战时代，作文最好与抗战有关，这一个原则，自是不容摇撼，然而抗战文艺，要怎样写出来？似乎到现在，还没有一个结论。

我有一点偏见，以为任何文艺品，直率的表现着教训意味，那收效一定很少。甚至人家认为是一种宣传品，根本就不向下看。我们常常在某种协会，看到存堆的刊物，原封不动的在那里长霉，写文字者的心血，固然是付之流水，而印刷与纸张的浪费，却也未免可惜。至于效力，那是更谈不到了。

文艺品与布告有别，与教科书也有别，我们除非在抗战时期，根本不要文艺，若是要的话，我们就得避免了直率的教训读者之手腕。若以为这样做了，就无法使之与抗战有关，那就不是文艺本身问题，而是作者的技巧问题了。（25）

张恨水虽然被“结合”进“文协”，反复强调文艺“鼓励民气”“唤醒国人”，他对抗战文艺仍有自己的看法，他并不满意于当时的“抗战八股”，“当然，在抗战期间，一切是要求打败日本，文艺不应当离开抗战，这是对的。不过老是那一个公式，就很难引起人民的共鸣。”（26）基于此，张恨水在他的“抗战—国难”小说中，既追求“表现着教训意味”，又要不能过于“直率”，也就是能让读者“向下看”，不至于成为单纯的“宣传品”， 这是他创作“抗战—国难”小说的一贯思路。在这时张恨水已经不大再说小说“以资笑谑”“消遣”之类的话了，更多的是“唤醒国人”“鼓励民气”。张恨水在自评他的“抗战—国难”小说时曾明确表示，“当然这谈不上什么表现，只是说我的写作意识，转变了方向，我写任何小说，都想带点抗御外侮的意识进去”。（27）在这种规范的框囿之中，张恨水不但不再强调小说的“趣味性”，而且，张恨水在追求“写真实”的心态下，甚至连小说的“故事性”也都产生了怀疑，“不肯以茅屋下的幻想去下笔，必定有事实的根据，等于目睹差不多，我才用为题材。因为不如此，书生写故事，会弄成过分的笑话”。（28）张恨水的创作姿态较之前的“混饭”“消遣”有了很大的转变，这在被新文学家们猛烈批判的《弯弓集》中就有相当的表现：

烽烟满目，山河破碎，文人可于其时作小说乎？曰：可。寇氛日深，民无死所，国人能于其时读小说乎？曰：能！吾为此言，读者慎毋谓其有类痫作，请于读吾书前，作数分钟之犹豫，则吾自有说以毕其词也。又说：今国难临头，必以语言文字，唤醒国人，无人所可否认者也。以语言文字，唤醒国人，必求其无孔不入，更又何待引申？然则以小说之文，写国难时之事物，而供献于社会，则虽烽烟满目，山河破碎，固不嫌其为之者矣。吾闻战壕中，有吹口琴者，有开留声机者，则于战壕中一读国难小说，宁独不能？此又寇氛日深，民无死所，而小说之不必废者也。（29）

在《弯弓集·跋》中，再一次强调道：

至于今日，则外寇深入，国亡无日。而吾人耳闻目睹帝国主义者之压迫，为世界人类所不能堪。于此而犹言非战，更何异率吾民束手就缚之余，且洗颈而就戮？不愿就缚与就戮矣，则发扬民族思想，以与来缚来戮者抗，理也，亦势也，更何疑焉？兄弟有阋于室者，唾涕泣而道之，苟能息争，谦让之，拜揖之，可也。一且明火执刃者夺门而来，视耽耽而欲逐逐，方将奴隶犬马我兄若弟，虽焚吾庐，流吾血，倾吾家焉，吾亦死而后已，犬马奴隶，所不能为也。《弯弓集》之作，亦如是而已矣。（30）

张恨水的这种抗战姿态，令人惊异。然而，张恨水并不愿去做“抗战八股”，努力追求“故事能在抗战言情上兼有”，以增加小说的“趣味性”，（31）也就是，力求在原来的“社会+言情”创作思路基础上向“抗战+言情”上转变，张恨水“抗战—国难”小说中，尚有可读性的就是这类作品。

实际上，当富有正义感的张恨水决心以手中之笔尽一个抗战时期文人的职责的时候，他的创作已经不可避免地隐含了危机，他的“软性”抗战理论已经显示了这种危机。一方面他具有高涨的爱国热情，另一方面对于战争他又是“百分之二百的外行”，他的《虎贲万岁》几乎都是在实有故事的基础上略有加工，甚至小说中的人名、地名都是现实中的实有。在这些作品中，“抗战”和“言情”相互游离，相互拆解，“两张皮”。因为在张恨水看来，写抗战小说一方面要避免“书生写故事”，另一方面还要有可读性，这实际上是两难。在根据常德抗战创作的《虎贲万岁》中，张恨水说，“小说就是小说，若是像写战史一样写，不但自乱其体例，恐怕也很难引起读者的兴趣”，因此，他又“找点软性的罗曼斯穿插在里面”。（32）从这种考虑出发，在这部基本是“战史”的小说中，张恨水施展了他“社会言情小说”中惯用的“三角恋爱”模式，“穿插”了程坚忍与鲁婉华、刘静婉的爱情罗曼斯故事，还有王彪与黄九妹的爱情故事。但实际上，张恨水对于在这种抗战小说中能否“穿插”过多的罗曼斯缺乏信心，不敢“跑野马”，所以，实际上“软性”故事所占篇幅太少，几乎可有可无，根本无法起到“引起读者的兴趣”的作用，结构混乱，笔法单调，除了枯燥乏味重复毫无新意的战争场面描写外，几乎毫无“趣味性”可言。张恨水曾说：“文字终究是生活的反映，人不经过某种生活，是不会写出某种文字的”。（33）在他的“抗战小说”中基本上背离了他这一艺术主张。张恨水在《虎贲万岁》序言中坦言：“我写小说，向来暴露多于颂扬，这部书却有个例外，暴露之处很少。常德之战，守军不能说毫无弱点，但我们知道，这八千人实在已尽了他们可能的力量。一师人守城，战死得只剩下83人，这是中日战争史上难找的一件事，我愿意这书籍着五十七师烈士的英灵，流传下去，不再让下一代及后代人稍有不良的印象，所以完全改变了我的作风”（34）这部小说是根据《五十七师作战概要》、《五十七师将士特殊忠勇事迹》、报纸记载、相片、作战地图以及两个战争亲历者的口述创作而成，应该说，在“尽可能保持故事的真实性”的创作思想的指导下，张恨水的灵活多姿的笔法和擅长讲故事的才能在这部小说中已无法施展，这是张恨水小说中最粗疏的一部，与后来的许多“抗战八股”式的“概念”小说几乎毫无二致。钱杏邨对《弯弓集》的批判无疑对张恨水是当头一棒，钱杏邨等人的谩骂，逼迫张恨水进行调整，要进一步向主流规范靠拢，这在随后写的《满城风雨》中得以体现。应该说，《大江东去》《杨柳青青》《满城风雨》是张恨水“抗战—国难”小说中写得比较好的，较好地体现了“抗战与言情兼有”的思路，可读性较强。《满城风雨》对具体的战争场面描写不多，采用了《春明外史》中“双极律”的结构手法，既以主人公大学生曾伯坚的活动为线索展开正面的描写，表现了对军阀混战的揭露、谴责，同时又以曾伯坚与淑芬、淑珍姐妹的爱情故事展开情感线索，相互交织，具有较强的情节性；但是，可以明显看出，张恨水在处理“情感线索”时，显得相当拘谨，显示了张恨水有一种努力“跟上时代”的焦虑。《太平花》则基本上没有了他所擅长的情感故事的描写。张恨水转变后的作品，大都与抗战有关，直接描写抗战的除了《虎贲万岁》外，还有《桃花港》《潜山血》《前线的安徽，安徽的前线》《游击队》《冲锋》《敌国的疯兵》《大江东去》等，描写国统区黑暗腐败的有《疯狂》《八十一梦》《蜀道难》《魍魉世界》《五子登科》《纸醉金迷》等，这些小说，从题目就能知道内容，这些作品在政治上可以说都起到了某种作用，但已经不可避免地流于肤浅，与他的表现“时代意识”的初衷相背离。1945年，毛泽东到重庆与蒋介石谈判期间，曾单独召见张恨水并谈了两个多小时，据张恨水晚年回忆，“主席谈的是关于写爱情的问题”，（35）毛泽东没有谈张恨水的“抗战小说”，反而谈“关于写爱情的问题”，难道毛泽东更喜欢的也是张恨水小说的爱情描写？令人玩味。

被“收编”的现代性

“五四”作家认定“旧派小说”之所以“旧”是因为没有“时代意识”，其实，这是个似是而非的命题。就一部作品而言，它艺术上成功与否的标志也并不表现在是否具有“时代意识”上。再说，“旧派作家”的“时代意识”也并不比新作家有明显的差距，甚至，在一定意义上，通俗作家为了作品的畅销，更有意识地去表现时代意识，表现社会“焦点”问题，因为只有这样，他们的作品才能抓住读者的想象力。例如，当时的许多通俗文学刊物都先后推出各种反映社会“焦点”问题的“专号”，1921年创刊的《半月》杂志，在第二卷第二十四期中，开辟了“离婚问题号”“春节号”“情人号”等栏目，第三卷第二十四期中，又推出了“娼妓问题号”“家庭号”等；二十年代通俗小说的两种主要刊物《红玫瑰》《紫罗兰》都开辟了诸如“青年苦闷号”“恋爱号”“死的问题号”“新妇女号”等一些专号，发表了一系列探讨“青年苦闷” “恋爱”“死的问题”“新妇女问题”的小说。（36）这与“五四”作家并没有什么明显的新旧之别，更不能说这些主题没有“时代意识”，甚至更具有可读性。例如《紫罗兰》第六卷二十三期上发表的俪霞的《寄到江南》，无论是对青年漂泊者的“苦闷”的渲染上，还是小说文体的对第一人称的采用、抒情笔法、散文结构，都比同时期某些新文学作家创作的同类小说更具有“探索性”“先锋性”，起码并不“落后”，甚至在故事的曲折性方面比新文学家的某些“开口见喉咙”的小说，艺术上更成熟，更具有艺术感。再如，1915年5月9日是“国耻日”，在“五四”新文学家看来几乎是“恶贯满盈”的刊物《礼拜六》则开辟了“国耻录”专栏，前后共出了9期。（37）所以，二十年代新文学家们对张恨水等人的批判，着重于小说的“意识”方面，应该说，并没有抓住要害，实在是对通俗小说的一种“误解”。

然而，新作家们的批判虽然有点文不对题，但对张恨水而言，却留下了相当深刻的“印象”，更何况张恨水自中学时代起，就被老师讥笑为“落后分子”，所以到了二十年代后期，面对新文学家们的众口一词的批评，他对自己小说的“意识”是否真的“落后”产生了怀疑，他开始“调整”。这种调整从《啼笑因缘》开始：“到我写《啼笑因缘》时，我就有了写小说必须赶上时代的想法”，（38）“我的所谓赶上时代，只不过我觉得反映时代和写人民就是了”。（39）从此，张恨水“写小说必须赶上时代的想法”，成为了他创作的“方针”，他向日益狭窄化了的时代中心意识（其实是某种被新文学家们“准意识形态化”了的时代主流意识）靠拢。其实，就张恨水前期创作的小说而言，无论是《春明外史》还是《金粉世家》等都具有明显的“时代意识”，他的《春明外史》还在报纸上连载的时候，小说中的许多人物由于“此中有人，呼之欲出”就被当时“加以索引”，而且许多人“自愿”“对号入座”，《春明外史》也被当作“新闻中的新闻”来读，具有明显的“历史叙事”的特点。小说中的主人公杨杏园所体现出来的明显的平民意识和书中的大量的平民化描写，都相当深刻地体现了“时代意识”。

其实，在许多时候，所谓“时代意识”并不必然地像茅盾那样专门通过对“时代女性”或“革命主题”的描写来呈现，也并不必然地通过“革命故事”来表现。《春明外史》中的杨杏园并不“革命”，也没有“革命者”的愤激和“左”倾，但他的伤感的精神气质和他的平民心态都无不深刻地体现了有异于“革命”者的更大多数“过渡时代”市民生活的另一种真实。后来巴金《家》中的觉慧可以说体现了一种时代意识，一种革命的激进的热情的青春的时代意识，但觉慧相对于杨杏园而言，并非时代的大多数，杨杏园之类的知识分子才是真正的“时代的总量”，你能说这不是一种“时代意识”？可以说杨杏园的忧郁、感伤、弱质的精神风貌，更从本质上代表了那个“过渡时代”。再如他的《金粉世家》之所以当时就被誉为“民国《红楼梦》”，也与小说自身的“时代意识”有关。张恨水在创作《金粉世家》时，自觉“把重点放在这个‘家’上”，他有自己的考虑，“就全文命意而言，我知道没有对旧家庭采取革命的手腕。在冷清秋身上，虽可以找到一些奋斗精神之处，并不够热烈。这事在我当时为文的时候，我就考虑到的”，为什么当时就考虑到了，还要把冷清秋写的“不够热烈”呢？是因为在张恨水看来，“受着故事的限制，我没法写那种超现实的事。在《金粉世家》时代（假如有的话），那些男女，除了吃喝穿逛外，你说他会有现代青年的思想，那是不可想象的”。（40）也就是说，张恨水对《金粉世家》是否真正体现了“时代意识”有自己的“标准”。张友鸾在评价《金粉世家》时，有自己独到的眼光，他说，《金粉世家》“假如写法不是章回小说，而用现代语，那么，它就是《家》；假如写的不是小说，而是戏剧，那么，它就是《雷雨》”。（41）张友鸾实际上相当敏锐地发现并指出了这部小说的“时代意识”，应该说，《金粉世家》讲的是“旧”故事，里面的“家长”国务总理金铨也并不像《家》中的高老太爷那样具有明显的“封建性”的象征意味。《金粉世家》与后来的《家》和《雷雨》在主题上具有一致性，都具有明显文化反思性、批判性色彩，但《金粉世家》比《家》和《雷雨》容量更丰富，故事更真实，结构更复杂，从反映时代生活的深广度而讲，更具有整体性。徐文滢四十年代甚至认为，在对“大家庭”题材的处理上，特别是在“对于大家庭的熟悉和社会人物的口语之各合其份”方面，《金粉世家》表现出了“许多新文艺家们所还未能做到的好处”。（42）实事求是讲，张恨水的前期小说，虽然在形式上仍然沿用了章回小说这一传统的艺术形态，但就作品的“时代意识”而言，应该说相当整体地深刻地反映了“过渡时代”的深层时代意识，起码，并不落后于“时代意识”。在新文学家对张恨水的批判中，“意识”是一个“关键词”，张恨水之所以被“派定”为旧派作家，一种最重要的“指标”就是他小说中的“封建意识”“意识不强”，这每每成为批判张恨水的杀手锏。对此，张恨水心有余悸。因此，在创作中格外重视“意识”问题，“意识”也成为他后来《写作生涯回忆》中最为关注的一个方面，这不得不说是新文学家们“帮助”的结果。由于对于“时代意识”的过于看重，张恨水的小说创作有时不自觉地陷入了相当尴尬的境界。以《啼笑因缘续集》为例，一九三○年张恨水在回答读者《啼笑因缘》是否要做续集的时候，回答“不能续，不必续”，然而，到了一九三三年，张恨水打破了他的这一主张，对原有的主人公进行了一个极富“时代感”的续写，沈国英毁家从戎，与关秀姑父女一起参加东北抗日联军，战死沙场，为国捐躯，樊家树、何丽娜也积极投身抗战之中，终于结为秦晋之好，临风祭酒，怀念三位死者。故事情节简直是匪夷所思，这是张恨水创作中的一大败笔，据说张恨水自己对于“续集”也是深感“遗憾”的，并认为是一部“违心”之作。（43）但是，凡事都拉上“九·一八”抗日，应该说是张恨水强烈 “时代意识”的一种表现。张恨水第一篇抗战小说《太平花》的“遭遇”更是曲折。《太平花》原是“非战之篇”，本来是以内战为背景，写劳动人民的“流离之苦”，不料小说写到第八回，“九·一八”事变爆发，全国人心一反往日厌恶内战、不愿谈兵的态度，全国人民都喊叫着武装救国，小说因此“大反民意”，“违反舆情”，于是，小说的意识不得不来个一百八十度大转弯，跟着说抗战。从第八回开始，书中主人公也“陡然一个转变”，因外祸突然侵袭，大家感到同室操戈不对，一致言好御侮。而全书的故事，也不能不大为改变了。然而，到出版的日子，日本人又投降了。“在日本人又投降之后，我们还要提倡战争，也觉得不对。于是我又来了个第二次订正。”（44）《满城风雨》的结尾同样面临着这种牵强附会、过于突兀的尴尬。这都是要赶上“时代意识”使然。应该说，就小说创作而言，“意识”并不是像当时的新文学家们所强调的那样是最重要的因素，其实，“意识”先进未必就一定创作出好的作品，就像当时的“抗战八股”一样。对张恨水而言，更是如此，人们往往所称道的是他那些“意识”不那么“先进”的作品，而他那些灌注着抗战“时代意识”的作品，大都不成功，只有篇名，没有人名，这是一个张恨水式的悖论。1944年5月16日，张恨水在重庆过五十寿辰，《新华日报》负责人潘梓年对张恨水有一个“评价”，这个评价与当时的诸如老舍、罗承烈等人明显不同的地方在于，老舍、罗承烈更强调的是张恨水的人格、文格，而潘梓年强调的是张恨水的“立场”，认为张恨水“精进不已”的最主要的原因在于“他有一个明确的立场——坚主抗战，坚主团结，坚主民主”，潘梓年进一步发挥说：“是的，对于一个作家，也如对于一个从事革命事业的人一样，明确的进步立场，始终是一个基本条件。立场不进步，他就看不清现实，甚至看不见现实，写出来的东西，也就不会受到进步人士的爱好，对于社会，更是有害无益。立场不明确，他就不能自有主宰，屹立不摇，他就不能在自己的作品中，显现出自己特有的风格，也就不能在作家之中，找得一个地位。”（45）这种“评价”可谓高屋建瓴、势如破竹，张恨水本人也似乎更看重这个评价，认为潘梓年的这篇纪念文章“最有意义”，其意思大可玩味。

虽然如此，张恨水对来自于“五四”新作家对他作品“意识”方面的批评仍然相当敏感。在实际创作上，则表现出了明显地向新文学家所体现的现代性规范上调整，力求作品体现时代主流意识。这种调整的过程，在三十年代主要表现为“抗战+言情”小说。自1931年在北京《晨报》上连载《满城风雨》起，先后推出了《太平花》《满江红》《热血之花》《巷战之夜》《潜山血》《大江东去》等作品。在这些小说中，张恨水力求在“历史叙事”和“想象叙事”中寻求平衡，“故事能在抗战言情上兼有”，（46）既体现“时代意识”，又力求能够发挥自己擅长讲故事的长处，尽量地在“抗战”的背景上将故事讲得曲折生动感人，在这方面《满城风雨》和《大江东去》结合的相对较好；《大江东去》是现代小说中第一部正面描写“南京大屠杀”的作品，特别是对“屠城”的细节描写，几乎可以当作战史来读，为后人了解“南京大屠杀”的真相保留了珍贵的历史资料。但是，作为一部小说，它的价值和可读性并非来自这些细节的客观与真实，而恰恰是来自它的“想象虚实”即故事性。《大江东去》除了某种借离合之情，抒兴亡之感的意味之外，更重要的是薛冰如与丈夫孙志坚、江洪三人之间曲折的情感纠葛，细腻的心理描写，以及某种离乱时代的人生悲剧感，构成了这部小说的艺术魅力。张恨水在《大江东去》序中曾坦言，这部小说在三份真实“材料”的基础上，“更加以三分之渲染，与四分之穿插”，所谓“三分之渲染，四分之穿插”其实就是对“历史叙事”的超越，这部小说比较好地体现了张恨水出色的结构故事的才能和细腻的笔法，特别是女主人公的心理描写相当生动细腻。张恨水曾为这部小说中的故事性进行“辩解”：“就整个小说言，正如舞台上之戏剧，自不同于社会事实。若必一一加以索隐，则如伦敦小儿向某街索福尔摩斯而访之矣，不亦可笑乎？”（47）《太平花》《大江东去》《杨柳青青》《满城风雨》等抗战小说，基本延续了张恨水前期小说的“三角恋爱”模式，还能够或隐或显地体现出张恨水的艺术个性。就整个“抗战—国难”小说而言，三四十年代“关注现实的精神使张恨水或多或少地偏离了自己的艺术个性”，在创作上呈现出新的艺术“个性”，“以‘写实’的眼光来建构文本，淡化了文本的故事化；力图偏离传统章回小说艺术之束缚，取法新的表现技巧，多视角的扩大小说的内容和情感含量”。（48）但实际上由于张恨水强烈的表现时代意识的冲动和事实上对自己艺术个性的背叛，他并没有真正创作出像《春明外史》等前期小说那样真正整体性深层次地体现“时代意识”的作品，普遍地“历史叙事”明显地压倒了“想象叙事”。孔庆东在评价张恨水抗战时期的小说时认为，“平铺直叙，急于说教，既有拘泥于生活真实而放弃艺术真实的倾向，又有制造巧合图解观念的毛病”，（49）以至于只有篇名，没有人名，这是符合实际的。张恨水另一部小说《敌国的疯兵》，写的是这样一个故事：日寇中队长饭岛攻进一个乡村，疯狂的日寇要强奸李大娘，发现她有皮肤病，只得作罢，然而，敌人并不甘心，丧心病狂的敌兵将李大娘的养女莲子轮奸致死，意想不到的是莲子原来竟是饭岛早年在北京与李大娘作邻居时，寄养在李家的自己的亲生女儿！于是饭岛发了疯。这部小说在“意识”上虽然有点“恶有恶报”的意思，但是仍是“抗日”主题，关键是这部小说的这种过于“巧合”，几乎没有什么故事性可言，毫无情趣，毫无光彩，张恨水曾自称：“笔者写小说，好以细腻出之”，（50）而实际上在几乎张恨水所有的抗战小说中，他原有的小说的那种灵动的思绪、飞扬的神采、雅致的情趣、丰润流畅的故事、鲜活丰满的个性描写以及“腾挪闪跃”的手法都几乎荡然无存，变得干涩、枯萎、阻滞、“干炒海参”，其实，与那些抗战英雄和战争场面相比，张恨水更熟悉的还是那些生活于都市中的那些微末的小人物，以及他们的微末的希望、挣扎、不平。

那个曾是讲故事高手的张恨水已经被一个概念化、“异己化”、扭曲化了的张恨水代替了。这是对张恨水艺术个性的全面背叛，也是张恨水对自己的彻底扭曲。由于张恨水创作思路的自觉调整（抑或被迫调整？），调整后的张恨水小说，确有强弩之末之感，很难再有佳作问世，其根本原因在于，张恨水对“主流”规范的认同，并不符合张恨水的艺术气质和创作个性，过于狭窄的“主流”规范没有提供张恨水驰骋艺术想象力的舞台，张恨水的后期小说与他的前期小说相比，已经不可避免地处于全面颓势。与这种状况相反，张恨水创作于1936年的《夜深沉》却是一部真正的“杰作”，在艺术上达到了真正的成熟。客观而论，抗战时期的张恨水在创作心态上存在着某种“身不由己”的“分裂”倾向：“意识”与情趣的分裂，艺术个性与主流价值的分裂。他的许多“意识”前进的作品大都艰涩难读，情趣全无，而他最擅长的作品、最符合他的艺术个性因而最富有情趣的作品又往往被指责为“意识”落后，这在张恨水的创作中留下了阴影。夸大一点讲，张恨水在未真正走上创作道路之前，这种“分裂”的种子已经埋在他少年时代的心灵里了。由于张恨水少年时代读了过多的风流才子、风花雪月的故事，“十七岁上半年，我已经读了几百种小说了”（51）满脑子都是《西厢》《红楼》以及《桃花扇》《牡丹亭》《儒林外史》之类，（就传统文学对张恨水的影响来说，纵览张恨说的创作，可以简单地认为“《红楼梦》+《儒林外史》=张恨水”）不自觉养成了某种传统文人的审美情趣、癖好，少年张恨水也曾以“斗方小名士”自居。

这个阶段，我是两重人格。由于学校和新书给予我的启发，我是个革命青年，我已剪了辫子。由于我所读的小说和词典，引我成了个才子的崇拜者。这两种人格的溶化，可说是民国初年礼拜六派文人的典型，不过那时礼拜六派没有发生，我也没有写作。后来二十多岁到三十岁的时候，我的思想，不会脱离这个范畴，那完全是我自己拴的牛鼻子。虽然我没有正式作过礼拜六派的文章，也没有赶上那个集团。可是后来人家说我是礼拜六派文人，也并不算十分冤枉。因为我没有开始写作以前，我已造成了这样一个胚子。（52）

张恨水的这段“自画像”基本准确。张恨水十五岁在小学读书时，就因此被老师讥笑为“守旧分子”，这种刺激，促使张恨水“极力向新的路上走”，“一跃而变为维新的少年了”。然而“一跃而变为维新的少年”（53）这也仅仅是暂时和表面的，在其内心深处对传统的迷恋和对“激进”思潮的游离并没有改变，这种“守旧分子”的“刺激”影响了张恨水的一生，再加之后来新文学家们对他“意识”的居高临下式的指责和批判，逼迫张恨水无形中对于“意识”的重视和力求前进。张恨水抗战小说中普遍存在的文本分裂可以追溯到他创作心态的分裂。

“现代性”思路的再调整

在张恨水的“抗战—国难”小说创作中，《八十一梦》和《水浒新传》是更接近和曲折体现张恨水艺术个性的作品。习惯上，人们在谈到这两部小说时，都有意识地从“进步”的意义给予认同，并经常谈到这样一件事，1940年，毛泽东曾对到延安参观访问的张恨水的《新民报》同事、朋友赵超构谈到对《水浒新转》的评价，“《水浒新传》这本小说写得好，梁山泊英雄抗金，我们八路军抗日”；（54）后来，周恩来在接见《新民报》工作人员时，对《八十一梦》的评价，“同反对派作斗争，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？”。（55）由于“现实主义”在现代文学史上的“主流”地位，许多论者都将张恨水极力向“现实主义”阵营里拉。但是，从张恨水创作的实际情况而言，恰恰他的“现实主义”小说缺乏吸引力、生命力。因为，张恨水本质上是个具有浪漫气质、想象力丰富的作家，他的小说的“梦幻”色彩就是他的浪漫想象力的表现。而到了“抗战—国难”小说中，这种浪漫的想象力受到了严重的压抑，几乎不复存在。他之所以力求在抗战小说中增加一些“软性”故事，在抗战与言情中寻找一种平衡，那就是他力求保持他小说的感伤、浪漫、“梦幻”气质，这正是张恨水小说的生命力所在。但是，就当时文坛而言，对张恨水的这种较为曲折浓艳的“言情”笔法也是时有微词，“一方面描写抗日战争，另一方面则故意避免暴露抗日阵营中的黑暗面，却用男女间的恋爱故事，穿插其间，企图以‘抗战’吸引进步的读者，同时又以‘恋爱’迎合落后的读者，达到‘左右逢源’之乐。像这样的抗日加恋爱的新式传奇，在作者本人既然没有忠于真理忠于人民的严肃态度，结果他的作品自然不但庸俗而已，而且在客观上对于反动统治起了掩饰的作用”，（56）虽然没有证据表明茅盾这段话专门针对张恨水的，但是针对当时的一种创作倾向，也并不能说与张恨水完全无涉。应该说，张恨水的“抗战—国难”小说，真正稍微体现了这种气质的恰就是得到毛泽东、周恩来肯定的《水浒新传》和《八十一梦》，当然这是种巧合，因为毛泽东关心的是“八路军抗日”，周恩来关心的是“同反对派作斗争”，与我们这里所说的艺术个性与感伤、浪漫、“梦幻”气质之类根本无关。但是，《八十一梦》和《水浒新传》，一个说“梦”，一个近乎说“梦”（“新传”就是一种“梦”），这都与张恨水的丰沛的想象力相吻合。《八十一梦》1939年12月1日至1941年4月25日连载于《新民报》副刊《最后关头》，1942年3月由重庆新民报社印行单行本。在当时即引起强烈关注，老百姓称赞说“写得好，骂得好”；而国民党方面却威胁张恨水“是否有意到贵州息烽休息一两年”（贵州息烽是国民党关押政治犯的集中营）；更有文艺界名人称《八十一梦》为张恨水“一切杰作中的杰作”（57），所有这些关注大都着眼于“讽喻重庆的现实”的角度，而不可能顾及这部小说成为张恨水“一切杰作中的杰作”的更深层原因。从张恨水创作的一个历史的眼光来看，应该说，《八十一梦》标志着张恨水创作个性的某种回归和走向新的转折，张恨水的老友陈铭德不但称：“《八十一梦》才是恨水先生杰作中的杰作”，而且，更是认为，“《八十一梦》是恨水先生作品中一个新阶段。这个新阶段，冲破了旧时代旧小说之藩篱，展开了一个新局面”。（58）陈铭德对《八十一梦》的评价确实不“阿私所好”，而是一种卓见。张恨水经过几年“抗战小说”的创作实践和摸索，可以说鲜有成功，他并没有避免“书生写故事”的窘境，因而，张恨水从描写“直接抗战”向描写那些“间接有助于抗战和直接有害于抗战”方面转移是一个可以理解的过程，应该说，这种创作方向的调整和转移取得了成功，《八十一梦》《水浒新传》，特别是《巴山夜雨》的成功，标志着在艺术上转了一圈的张恨水又找到了原初的自己，张恨水的创作轨迹来了又一次转折。然而，这并不是一种简单的回归，而是一种更高层次的契合与超越。

张恨水曾说，《八十一梦》“取材于《儒林外史》与《西游》《封神》（59）之间”，的确如此。张恨水在这部小说的《楔子》结尾中有一首诗：“羞向朱门乞蕨薇，荒山茅屋学忘机。卢生自说邯郸梦，未必槐荫没是非。”在本书的《结尾》又有一首诗：“梦是人生自在乡，王侯蝼蚁好排场。醒来又着新烦恼，转恨黄梁梦易香”。这部小说的前后两首诗，正好说明这部小说价值的两种走向。虽然在这部小说的《结尾》，作者说：

这根本是梦话，充其量不过是梦中说梦，梦话就以梦话看了，何必当真呢？中国的稗官家言，用梦来作书的，那就多了。人人皆知的《红楼梦》自不必说，像演义里的《布夷梦》，《兰花梦》，《海上繁华梦》，《青楼梦》，院本里的《蝴蝶梦》，《南柯梦》太多太多，一时记不清，写不完，但我这《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。也有人送我一顶高帽子，说我是《二十年怪现状》《官场现形记》一类的作风。夫我佛山人与南亭亭长，古之伤心人也。他们之那样写法，除了那个时代的反映而外，也许有点取瑟而歌之意，可是我人微言轻，决不作此想，纵有此意，也是白费劲。作长沙痛哭之人多矣，那文章华国的责任，会临到了我？

作者虽自谦如此，但是其中的“寄托”还是明显的。只不过这种“寄托”与“梦”的形式得到了完美的融合而已。就这部小说的艺术想象力而言，更接近《西游》《封神》《南柯梦》《枕中记》等中国古典小说，虽然有些篇目如《生财有道》等，笔无藏锋，过于浅露，但《天堂之游》《我是孙悟空》等，则是充分显示了张恨水的艺术气质和创作个性。张恨水在谈到《八十一梦》创作缘由时说：“由于我对军事是外行，所以就想改变方法，写一些人民的生活问题，把那些间接有助于抗战的问题和那些直接间接有害于抗战的表现都写出来。但我觉得用平常的手法写小说，而又要替人民呼吁，那是不可能的事。因之，我使出了中国文人的老套，寓言十九，托之于梦，写了《八十一梦》。”（60）又说：“既是梦，我不嫌荒唐，我就放开手来，将神仙鬼物，一起写在书里，讽喻重庆的现实”。（61）其实，《八十一梦》的写法，看似“老套”，其实相当富有智慧、机敏，《八十一梦》的成功恰恰在于作者的“放开手来”写，避免了以前的局促、缩手缩脚和生怕踩地雷，这是张恨水“颇为得意的作品之一”。（62）张恨水自己也承认《八十一梦》在写作手法上，“自信是另创一格”。（63）《八十一梦》其本质不在于是一部讽刺影射作品，而是它的“寓言性”，即它是“梦”，虽然这些“梦”“包含有他的愤慨，感触，还有其它的一些情绪”，（64）但是，他的这些愤慨、感触和情绪是通过“梦”表现出来的，已经“变形”了。寓言就可以说古道今，神话、历史、传说、现实溶为一炉，张恨水的讽刺暴露性作品很多，但是，真正富有特色的很少，从《春明外史》到《五子登科》，没有摆脱《儒林外史》的影响，《儒林外史》严重暴露了中国文人刻薄的一面，有失温厚。讽刺和暴露不需要想象力，而“寓言性”则超越了一般的想象力，讽刺和暴露不是“故事”，寓言则是“故事”，故事需要想象和虚构，当然，《八十一梦》有些篇章也并没有完全摆脱这种刻薄癖，但是绝大多数“梦”都写得相当灵动、恣肆、狂诞、出人意表而又达到了作者的某种别有“寄托”的目的。例如，《第三十六梦· 天堂之游》简直匪夷所思而又合情合理。警察署督办猪八戒囤积居奇，将走私货的洋商标撕去，换到土产品上边，囤积起来，等待时机赚取暴利；同时贪色成性，除了高老庄那位原配夫人之外，又讨了好几位新夫人，既有瑶池里出来的董双成的姊妹班，也有路过南海时讨来的海派女人。来来往往的汽车里坐的人，有的人头兽身，有的人身而牛头象头猪头狰头猴头，虽然西装革履，但那举止上却无法掩盖其原形。西门庆是十家大银行的董事与行长，独资或合资开了一百二十家公司，居有茶华公馆，出有高级汽车，十分威风。他的夫人潘金莲穿着坦胸露背的巴黎时装，光着双腿，坐着敞篷汽车，跳下车来，直奔了站在路当中指挥交通的警察，伸出玉臂，扬手就是一个巴掌劈去，之后，她也没有说一个字，板着脸扭转身来，上车扬长而去。天堂里人浮于事，机构叠床架屋，盂兰大会之外，另设各种支会，每一个支会里都有一个分会长，有十二个副分会长，每个会长之下，有九十六组，每组一个组长，一百二十四个副组长。正如善财童子所言：“也没有多大的组织，不过容纳一两万办事人员而已”。天堂里没有王法可言，十四五岁的龙女菩萨，只因为茶房偷看了她几眼，她便龙颜大怒，闯到机关里召来文武天官，调遣身披甲胄、手拿斧钺的天兵，配以七八辆红漆的救火车，响声震地、云雾遮天地杀奔酒楼。简直就是光怪陆离、五花八门，然而，在表面的荒诞不经下面，又总能让人有所领悟。

与《八十一梦》不同，《水浒新传》是一部历史小说。其实，对于创作历史小说张恨水并不陌生，这之前他曾根据水浒故事和太平天国轶事创作过《水浒别传》和《天明寨》。特别是对于《水浒》，张恨水颇下过一番功夫，曾专门写过一本《水浒人物论赞》，对《水浒》中的七十多个人物性格特征进行了分析研究。《水浒新传》是应上海《新闻报》之约而写，但《新闻报》是租界中的报纸，挂了美国国旗，主持报务的人非常谨慎，“关乎时代性的小说，很难在报上发表。”为避免日本特务的报复，报纸不肯公开发表抗日言论，因而，为了既达到教育上海民众抗日又避免敌伪来找麻烦，张恨水采用了历史小说这一形式，“充分描写异族欺凌和中国男儿抗战的意思”：

考量的结果，觉得北宋末年的情形，最合乎选用。其初，我想选岳飞韩世忠两个作为主角，作一部长篇。却以手边缺乏参考书，而又以《说岳》一书在前，又重复而不易讨好未敢下笔。后来将两本宋史胡乱翻了一翻，翻到张叔夜传，灵机一动，觉得大可利用此人作线索，将梁山一百八人参与勤王之战来作结束。宋江是张叔夜部下，随张抗战，在逻辑上也很讲得通。《水浒传》又是深入民间的文学作品，描写宋江抗战，既可引起读者的兴趣，而现成的故事，也不怕敌伪向报馆挑眼。（65）

张恨水利用《水浒》为“本事”来写历史小说，除了以上的外部因素的“考量”之外，最重要的内在潜因却在于这种写法可以更好地发挥张恨水艺术之所长，避其所短。张恨水是个“故事性”作家，他的长处在于讲故事，而不是“以斧敲钉，以钉入木”，《水浒新传》正可以发挥他的这一长处，“用《水浒》人物，写予理想中情事”，（66）同时，张恨水认为《水浒新传》虽然由《水浒》而来，但是，“取径不同，自不妨各行其是”。严格说来，《水浒新传》已经不是通常意义上就如历史上许多的对《水浒》的续写一样，而是一种别有寄托的富有“时代性”的改写。小说自《水浒》金圣叹七十一回本之后写起，柴进、燕青到东京打探消息，回山寨定计，卢俊义与张叔夜交战，最后梁山英雄归顺张叔夜，共同抗金，这是故事主线。但是，其中作者对抗金失败的原因的探讨似乎更具有针对性和时代性：双枪将董平到雄州任兵马都监后才发现，原都监高忠是太尉高俅的堂兄弟，只知贪污军饷，根本无心抗金，致使雄州兵马由两三千人只乘下二三百人。知州奚轲是童贯门下的清客，更是只懂得吹弹歌唱，根本不懂军事，金兵未到，就临阵先逃。而朝廷重臣高俅贪图高忠贿赂，不发兵马支援前线抗金，多方掣肘，致使董平带着老弱残兵与金兵作战，壮烈牺牲。各级官僚贪污腐化，国库空虚，董平等抗金英雄，明知无望，也要尽对国家对民族的一份职责，鞠躬尽瘁，战死沙场。整部小说既具有鲜明的时代性，又具有曲折可信的故事性和浓郁的趣味性，完全摆脱了原先抗战小说的简单化、粗疏化，更好地实现了作者间接抗战的目的。由于《水浒新传》艺术上的成功，在当时连载时，上海读者就对这部小说“特别有好感”，“很引起读者的注意”，以至“竟有人为了书上极小的问题，写航空信到重庆来和我讨论。”（68）这其实是对张恨水艺术个性回归的某种认同。1945年8月，抗日战争胜利之际，著名历史学家陈寅恪先生（69）听完他的夫人给他读的《水浒新传》全书，十分感动，赋诗一首：

准谛宣和海上盟， 燕云得失涕纵横。

花门久已留胡马， 柳塞翻教拔汉旌。

妖乱豫么同有罪， 战和飞桧两无成。

梦华一录难重读， 莫遭遗民说汴京。

杨义在谈到《水浒新传》时说：“要给《水浒》作大规模的翻案文章，非大手笔是不能藏拙的。‘新传’在保持原作人物的基本性格的同时，把叙事焦点较多地转移到原作不甚关心的小角色如时迁、曹正、汤隆一流的身上。这种避实就虚的焦点转移，简直是一种聪明透顶的叙事谋略，它相当充分地发掘了某些角色的潜在可能性，实在别开生面。”（70）其实，就《水浒新传》这部作品而言，“叙事谋略”的成功倒还在其次，关键是经过几年的探索，张恨水在抗战的创作之途上真正认识并找到了“自我”，破除了原来的盲目的热情，从那种创作上相互背离的龃龉状态中走了出来，逐渐找到了一个合适的位置，这或许对张恨水而言更重要。

注 释:

（1）孔庆东《超越雅俗——抗战时期的通俗小说》第147页，北京大学出版社，1998年8月版

（2）张友鸾《章回小说大家张恨水》，《新文学史料》1982年第1期

（3）张明明《回忆我的父亲张恨水》第209页，百花文艺出版社，1994年11月版

（4）张友鸾《章回小说大家张恨水》，《新文学史料》1982年第1期

（5）水（即张恨水）《文人谦和了》，重庆《新民报》1942年9月21日

（6）水（即张恨水）《梅兰芳与周作人》，重庆《新民报》1943年11月16日

（7）张恨水《一段旅途的回忆》，《新华日报》1945年6月24日

（8）钱杏邨《上海事变与“鸳鸯蝴蝶派”文艺》，原载于合众书店1933年6月出版的《现代中国文学论》

（9）柯灵《遥寄张爱玲》；《倾城之恋·代序》中国文联出版公司，1986年版

（10）张恨水《金粉世家·自序》

（11）张恨水《春明外史·前序》

（12）张恨水《剑胆琴心·自序》

（13）张恨水《春明外史·前序》

（14）张恨水《弯弓集·自序》

（15）张恨水《金粉世家·自序》

（16）张恨水《弯弓集·自序》

（17）张恨水《偶像·自序》

（18）转引自袁进《张恨水评传》第243页，湖南文艺出版社，1988年7月版

（19）张友鸾《章回小说大家张恨水》，《新文学史料》1982年第1期

（20）水（即张恨水）《新文艺家写旧诗》，重庆《新民报》1942年11月23日

（21）张恨水《写作生涯回忆·十二 抗日战争前后》第131-132页

（22）1936年10月《文学》第7卷第9号

（23）鲁迅《答徐懋庸并关于抗日战线统一问题》，《鲁迅全集》第六卷第529页

（24）重庆《新华日报》1938年3月27日

（25）张恨水《偶像·自序》

（26）张恨水《写作生涯回忆·四十四 生活材料》第77页

（27）张恨水《我的创作与生活》，见《写作生涯回忆》

（28）张恨水《巷战之夜·自序》

（29）张恨水《弯弓集·自序》

（30）张恨水《弯弓集·跋》

（31）张恨水《大江东去·序》

（32）张恨水《虎贲万岁·自序》

（33）张恨水：《写作生涯回忆·四十五 茅屋风光》第78页

（34）张恨水《虎贲万岁·序》。

（35）张明明《回忆我的父亲张恨水》，见《写作生涯回忆》第322页。

（36）谢庆立《中国近现代通俗社会言情小说史》第140-141页，群众出版社，2002年2月版

（37）谢庆立《中国近现代通俗社会言情小说史》第164页，群众出版社，2002年2月版

（38）张恨水《我的创作和生活》，见《写作生涯回忆》

（39）张恨水《我的创作生涯》，见《写作生涯回忆》

（40）张恨水《写作生涯回忆·十八〈金粉世家〉的背景》第41页

（41）张友鸾《章回小说大家张恨水》，《新文学史料》1982年第1期

（42）徐文滢《民国以来的章回小说》，原载于1942年12月《万象》第1年第6期

（43）江流《潜山怀人》，原载于《清明》1982年第3期

（44）张恨水《写作生涯回忆·三十 抗日的方向》第56页

（45）潘梓年《精进不已——祝恨水先生创作三十周年》，原载于1944年5月16日重庆《新民报》

（46）张恨水《大江东去·序》

（47）张恨水《大江东去·序》

（48）谢庆立《中国近现代通俗社会言情小说史》，第221页，群众出版社，2002年2月版

（49）孔庆东《超越雅俗——抗战时期的通俗小说》第145页，北京大学出版社，1998年8月版

（50）张恨水：《水浒新传·凡例》

（51）张恨水《写作生涯回忆·五 我的无名处女作》第17页

（52）张恨水《写作生涯回忆·四 礼拜六派的胚子》第16-17页

（53）张恨水《写作生涯回忆·四 礼拜六派的胚子》第15页

（54）《张恨水年谱》，《张恨水研究资料》第212页，张占国 魏守忠编，天津人民出版社，1986年10月版

（55）张友鸾《老大哥张恨水》，《张恨水研究资料》第101页，张占国 魏守忠编，天津人民出版社，1986年10月版

（56）茅盾《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》

（57）陈铭德为《八十一梦》所写序

（58）陈铭德为《八十一梦》所写序

（59）张恨水《八十一梦·自序》

（60）张恨水《我的创作和生活·十二 抗日战争前后》，见《写作生涯回忆》第133-134页

（61）张恨水《我的创作和生活·十二 抗日战争前后》，见《写作生涯回忆》第134页。

（62）张明明《回忆我的父亲张恨水》，见《写作生涯回忆》第301页。

（63）张恨水《写作生涯回忆·四十三 〈八十一梦〉》第76页

（64）陈铭德为《八十一梦》所写序

（65）张恨水《水浒新传·自序》

（66）张恨水《水浒新传·原序》

（67）张恨水《水浒新传·凡例》

（68）张恨水《水浒新传·自序》

（69）陈寅恪《陈寅恪诗集》第49页，清华大学出版社，1993年版

（70）杨义《张恨水：热闹中的寂寞》，《文学评论》1995年第5期

**作者简介：温奉桥，中国海洋大学文学院教授。**