

茅盾文艺观的发展及其作家作品评论

昌 切

本文认为,茅盾20年代文艺观中既含有建立在进化论、人性论、人道主义和个性解放等文化思想基础上的写实主义或自然主义文艺观,又有着以阶级论为基本出发点的马克思主义文艺观;茅盾文艺观的发展呈渐进性特征,其定型于30年代的马克思主义文艺观即是对他原有文艺观的继承和超越,带有宝贵的艺术实践经验和独有的理论特色。本文扣住他的文艺观的发展探讨他的作家作品评论,一方面指出他30年代前后运用了不同的理论尺度评论作家作品,另一方面着重阐明其作家论所体现的前后一致的主要特点。

茅盾文艺观的发展与其社会历史观和政治伦理观的发展并不完全同步,其文艺观自身也较为复杂。尽管茅盾是早期中国共产党的重要成员,1919年就开始探究俄国十月革命的动力和远因,此后信奉马克思主义,不断译介、阐述马克思主义学说,参与革命活动,但就思想基调而言,他还不是一个真正的马克思主义者。他的思想极其芜杂,占主导地位的还是进化论、人性论、人道主义和个性解放等资产阶级初生和上升时期的文化思想。正是这类文化思想支撑着他20年代前半期的文艺观。尽管他早在1923年就应和邓中夏和肖楚女,反对“中国式的唯美主义文学作品……希望文学能够担当唤醒民众而给他们力量的重大责任”^①,在1924年就受到邓中夏、恽代英和沈泽民倡导的“革命文学”的影响,在1925年撰文系统探讨无产阶级艺术,但直到1927年他的小说创作发端,甚至1929年写《虹》的时候,在一定程度上支配和影响他创作的仍然是上述文化思想和写实主义或自然主义文艺观。这种错位关系一直持续到30年代初他从日本返抵上海以后才告终结。因此,讨论茅盾文艺观的发展,有必要首先把握这种错位关系。

茅盾是一个清醒的现实主义者,他的文艺观的渐变与郭沫若等浪漫主义者文艺观的突变大异其趣。他自踏入社会后养成的“遇事好寻根究底,好独立思考,不愿意随声附和”的习性,使他能够比较冷静、客观和正确地思索和处理各种难题,不轻信、盲从,不全盘否定“旧我”,同时也使他不能随时代思潮疾进,导致其观念世界自身、思想与行动的分裂。当然这种分裂折射着那一时期错综复杂的社会矛盾,原是极为普遍的现象。

茅盾文艺观真正变化的最早的文字见证,当是刊于1925年3月16日《文学周报》的《现成的希望》一文,而足以代表他20年代马克思主义文艺观的文章则是《论无产阶级艺术》、《告有志研究文学者》和《文学者的新使命》。他说:

在一九二四年,邓中夏、恽代英和沈泽民等提出了革命文学的口号,之后,我就考虑要写一篇以苏联的文学为借鉴的论述无产阶级革命文学的文章。我的目的,一则想对无产阶级艺术的各个方面试

作一番探讨；二则也有清理一番自己过去的文学艺术观点的意思，以便用“为无产阶级的艺术”来充实和修正“为人生的艺术”。②

这篇文章就是他根据在艺术师范学院的演讲稿写成的《论无产阶级艺术》。有人判断这篇文章译自波格丹诺夫的有关论文，有人以为是编译或译述文字③。肯定作者是有所本而作，有现实依据和自己的见解也不成问题。所谓“充实和修正”，实质是继承和革新。

首先，茅盾持守原有艺术经验，特别看重“艺术性”，坚持认为“文学是人生的真实的反映”④，同时又舍弃“人生”含混的内涵，明确赋予它阶级性新义。《告有志研究文学者》历举西方哲人对文学的种种解释，指出他们不是“为‘文学’下定义”，只揭示了文学“一部分的真理”，“都偏执一端”，“完全没有触到最重要的一点——即文学之构成的原素”。所以他从创作主体所具有的“意象”和“审美观念”下手，称之为“文学所以构成”的两大“原素”，给出了文学的定义：“文学是我们的意象的集团之借文字表现者，这种意象是先经过了我们的审美观念的整理与调谐（即自己的批评）而保存下来的。”不是从经济基础与上层建筑的关系中确定文学的意识形态性质，不是从意识形态各部门之间的联系和区别中界定文学，而是从创作主体角度为文学下定义，这是茅盾的独到之处，是他格外重视“艺术性”和文艺观的连续性所致。在《告有志研究文学者》中，他极力辩明新旧文艺观的一致和区别所在：“文学的内容无非是人生的反映，说文学是解释时代精神的，原自不误。不过尚嫌含混。我们从中古封建时代之有骑士文学，十九世纪资本主义渐盛时代之有浪漫派文学看来，可信文学实是一阶级的人生的反映，并非是整个人生……治者阶级的思想意志情感的集体，表示那一时代的特色的，便是我们所称的时代精神。所以我说，‘文学是解释时代精神’一语，原自不误，不过意义含混了些。”在《告有志研究文学者》中，他否定了自己原先推崇的罗曼·罗兰的“民众艺术”，说它“究其极不过是有产阶级知识界的一种乌托邦思想而已”，“在我们这世界，‘全民众’将成为一个怎样可笑的名词？我们看到的是此一阶级和彼一阶级，何尝有不分阶级的全民众？”他由此推导无产阶级艺术是相对资产阶级艺术，不同于封建主义艺术、资产阶级艺术和旧社会主义艺术的一种崭新艺术。“无产阶级艺术，至少须是：（1）没有农民所有的家族主义和宗教主义思想；（2）没有兵士所有的憎恨资产阶级个人的心理；（3）没有知识阶级所有的个人自由主义。”一句话，须是纯粹无产阶级的艺术意识的艺术。《论无产阶级艺术》的这一论点，不管是否取自波格丹诺夫，都是十分粗略的。有没有纯粹的“无产阶级的艺术意识”？既然时代精神是“治者阶级的思想、意志情感的集体”的表现，那么茅盾所处时代就不可能产生无产阶级艺术。如果得出这个结论，那么茅盾就与托洛茨基一样否认了无产阶级艺术的存在。但是，茅盾分明是在论述无产阶级艺术，是相信中国可以产生无产阶级艺术的。

其次，茅盾在持守写实主义或自然主义基本原则的同时，强调艺术理想化地反映现实人生，创造内容和形式俱佳、血肉丰满的无产阶级艺术，因而他对苏联新兴的无产阶级艺术的弊端多有指责，主张扩大无产阶级艺术的取材范围，继承优秀的艺术遗产。他指出文学决不只是一面原样映照人生的镜子，还应该是一个指南针；“文学于真实地表现人生而外，又附带一个指示人生到未来的光明大路的职务……或者换过来说，文学的职务乃在以揭示人生向更美善的将来这个目的寓于现实人生的如实地表现中……”⑤这里的“更美善的将来”不是指个人的理想世界，而是指人民大众的未来愿望，在现时则是指无产阶级美好的憧憬。于现实人生的如实表现中显示无产阶级的理想境界，用无产阶级的理想之光烛照现实人生，这就是符合30年代传入中国的社会主义现实主义精神趋向、茅盾心目中的无产阶级艺术（文学）。他认为决定一件作品是否属于无产阶级艺术并非取决于它的题材，关键在于作者是否用无产阶级

的立场观点处理题材。无产阶级艺术与旧艺术一样，是以整个自然界和社会为取材对象，不象苏联新兴无产阶级艺术那样仅仅局限于写劳动者生活和阶级斗争，单纯追求“刺激和煽动”效果而漠视艺术形式。艺术的“形式与内容须得合谐，形式与内容是一件东西的两面，不可分离的。无产阶级艺术的完成，有待于内容之充实，亦有待于形式之创造”。艺术形式是相对稳定的因素，“是技巧堆垒的结果，是过去无数大天才的结晶，实是一份宝贵的遗产”，无产阶级艺术没有理由拒绝这笔遗产。这是《论无产阶级艺术》中的论述，是从艺术的形式与内容的辩证关系和人类艺术演化中论证无产阶级艺术形式完满和继承艺术遗产的必要性的。

严格地说，茅盾文艺活动的重心不在纯粹的文艺理论，他是一个具有深厚文艺理论素养的文艺批评家。他对纯粹文艺理论问题的阐发时有缺陷。当他拒斥“未来派意象派表现派”艺术，断言这些艺术是没落资产阶级变态心理的产物，“这些变态的已经腐烂的‘艺术之花’不配作新兴无产阶级的精神上的滋补品”的时候，他实际上排除了艺术形式相对稳定和独立的说法，和这些艺术也是前此艺术“技巧堆垒的结果”的论断。事实上，茅盾也未能圆满解决他关于文学的定义和无产阶级艺术的根本属性统一的问题。考虑到他的文艺观的渐进性，他的特长，和国际国内无产阶级艺术新生时的不成熟，就不必苛责他，就能理解他在新的文艺观中融入以往积累的丰富的艺术经验是多么可贵。

1925—1930年，茅盾的马克思主义文艺观未向纯理论形态深化，没有什么进展，而且他很少把这种文艺观贯彻到文艺批评和文艺创作中去。在与后期创造社和太阳社的论争中，在评论叶圣陶和鲁迅等人的文章里，在表现小资产阶级知识分子的彷徨惶惑心理时，他都没有硬性使用阶级准尺，他立论行文的理论依据主要还是他早年形成的文艺观。那篇著名的《从牯岭到东京》的长文，只是部分地重申了《论无产阶级艺术》的观点。称誉叶圣陶，评论王鲁彦和鲁迅，主要是称誉和评论他们逼真地勾划了时代变化的轨迹，真实地反映了“躲在暗隅里的难得变动的中国乡村的人生”，从不同人生侧面表现了时代精神。活动在《蚀》和《虹》中的小资产阶级知识分子，不能视作理性的阶级符号，他们对他们的同情模糊了他的理性的阶级观。他承认：“梅女士思想情绪的复杂性和矛盾性，不能不说就是我写《虹》的当时的思想情绪。当时我又自知此种思想情绪之有害，而尚未能廓清之而进于纯化……思想情绪的纯化……指思想情绪的无产阶级化，亦即小资产阶级知识分子的思想改造。”^⑥

茅盾的马克思主义文艺观的真正成熟是在30—40年代。复杂的社会历史观和政治伦理观完全趋从马克思主义，思想与行动的趋同，促成了他的马克思主义文艺观与文艺批评、文艺创作的同一。只有到这个时候，他才纯熟地操持阶级准尺丈量并据以描写和评析现实人生和文艺现象。《路》和《三人行》固然可以看成概念化产物，《子夜》和《春蚕》却是体现他的马克思主义文艺观的成功典范。评论徐志摩和丁玲，再也见不到从前那种混沌的时代精神的剖示，而代之以作家隐微心迹与其所属时代、阶级关联的精细解析，即便是作家技巧、作品艺术形式，也被视作阶级意识的曲折显现了。难能可贵的是，茅盾30—40年代的马克思主义文艺观仍然没有割断历史，没有成为机械唯物论和庸俗社会学的中国版，仍然保有渐进性特征，虽然也难免为“左”倾思潮所感染。根据当时当地无产阶级文艺实践需要，剔除和发展其20年代文艺观中不合时宜和行之有效的内容，适时调整充实他的马克思主义文艺观，使之变得更周详合理，更有实用价值。

他扬弃了泰纳等人的文艺学说，坚定不移地张扬革命现实主义，灵活运用马克思主义哲学原理，猛烈抨击无产阶级文艺久难抑制的题材狭窄，概念化公式化创作倾向，以自己的切身体验要求提高无产阶级文艺的艺术品位。他不仅写下《“五四”运动的检讨》、《关于“创作”》、

《中国苏维埃革命与普罗文学之建设》和《还是现实主义》等理论文章，从历史和现实两个方面总结中国新文艺的成败得失，完善他的马克思主义文艺观，而且以文艺批评和文艺创作的实绩为无产阶级文艺建设贡献卓越的范本，使无产阶级文艺在中国大地扎根、开花、结果。无论是对后期创造社、太阳社某些作家标语口号式作品的无情批评，对革命文艺阵营内部轻视形式技巧的反复诘难，还是对作品题材的开放性解释，对解放区文艺的热情揄扬，都是为了使中国的无产阶级文艺达到较高艺术境界，在世界文艺史上占有重要地位。在他那里，现实主义不再是一个混杂的概念，马克思主义哲学已经成为它坚强有力的理论后盾。用科学的眼光审视现实人生，科学地艺术地表现现实人生，这是他由来已久的理论主张；用历史唯物主义和辩证唯物主义观点审视现实人生，科学地艺术地表现现实人生，则是他30—40年代才有的理论见解。在《还是现实主义》中他重弹的还是“所谓现实主义文艺者，不仅反映现实而已，且须透过当时的现实而指向未来的真际”这种“老调”，然而重要的是，这种“老调”是在批判泰纳的种族论7年后（1937年）、在奉马克思主义哲学为宗旨后弹出的。这里的“现实”和“未来的真际都有了明确的界说，意味着对社会阶级关系和社会本质的洞悉。他要求作家必备“正确的观念，充实的生活，和纯熟的技术”^⑦，意在促使作家深入生活，改造世界观，掌握唯物辩证法，透视生活的本质，以高超的形象思维能力和艺术腕力表现生活。这样说并不是要求作家创作从抽象的概念出发，而是要求作家由在现实中抽象出来的概念返回到具体可感的表象，“在这回归之后，才是创作活动的开始”^⑧，而且整个创作过程都不能脱离感性形象。茅盾的现实主义理论毫无学究气，贯穿到了创作的全过程，是他原有理论的升华，有着鲜明的实践品格。

提高无产阶级艺术的艺术品位，仅靠无产阶级先进思想、大众语和民间形式等等是不能解决根本问题的。无产阶级艺术的大众化、通俗化和民间化，也就是民族化或中国化，绝不能分离内容和形式，突出形式而忽略内容和技术，割断无产阶级艺术贯通人类文化遗产的血脉。这当然还是茅盾20年代同一思路的延伸和扩展。不满于瞿秋白专注语言革命而不顾及技术的上达，批评向林冰“以‘民间形式’为中心源泉”的论调，即是著例。无产阶级艺术的民族化或中国化，起决定作用的是无产阶级艺术的内容。“旧瓶装新酒”，用民间形式也好，用大众语也好，都得以今天的人民生活为本，因而便有所批判，有所弃取，有所发展。无产阶级艺术民族形式的创造，应该“吸取过去民族艺术的优秀的传统，更要学习外国古典艺术以及新现实主义的伟大作品的典范，要继续发展五四以来的优秀作风，更要深入今日的民族现实，提炼熔铸其新鲜、活泼的质素”^⑨。标准定得宽，胸怀阔大，也是茅盾的理论视野较之那些仅仅把民间形式作为新艺术民族化唯一途径的人开阔的一个重要原因。

一般说来，茅盾的作家作品评论与他的文艺观互为表里。30年代以前还疏离于他的马克思主义文艺观，但与他所服膺接受的泰纳、圣伯甫、勃兰兑斯和左拉等人的文艺观却多相契合，而30年代以后就同他的马克思主义文艺观息息相关了。在茅盾解放前的全部文艺评论文章中，有关作家作品的评论占了很大比重。从评论对象来看，涉及中外知名和不知名作家的作品多达几百部（篇），既有作家专论，又有作家作品概评；既评小说、诗歌和报告文学，又论话剧、电影、曲艺和绘画。从评论文体来看，或为洋洋数万言的严谨的学术论文，或为百言千字的随感式短评；或为散论，或为札记，或为对话体。从评论时间来看，则贯穿他解放前全部文学生涯，其间不曾因他事有所懈怠。从评论质量来看，是可望肩及鲁迅的，但在深刻程度和魅力方面还难以超越鲁迅。从其影响来看，他的作家论在中国现代文学批评史上所具有的开创价值和典范意义，长时间启迪着后起批评家的思路，制约着后来作家论的基本

格调。

茅盾的作家作品评论，凡牵涉较大对象，大都尽可能据有详尽材料，顾及全世全人全文，在全部世事或时代社会发展的总趋势中考察作家全人，从作家总的心理流向中把握全文，反复较量比勘全世全人全文，抓取全文最显著的特点，揭开全文的思想艺术奥秘。早年写《司各特评传》，他收集阅读了当时在国内所能见到的所有司各特及有关司各特的中英文作品。后来写《鲁迅论》和《徐志摩论》等作家专论，他严格谨守全面占有资料的原则。“入乎其中，出乎其外。”忠实而不粘滞于浩繁的材料，站在时代社会的制高点上俯视评论对象，往往能见微知著，发人之所未发。评论鲁迅，并不直接从鲁迅作品切入，而是从他人对鲁迅的具象描绘中引申鲁迅“老实不客气的剥脱我们男男女女，同时他也老实不客气的剥脱自己”^①的独特精神个性，从鲁迅独特的精神个性论及鲁迅杂文坚决和彻底的反封建的时代精神，然后顺势带出《呐喊》和《彷徨》再现“老中国的儿女们的灰色人生”的主旨。再现的不过是一时一隅，“但是他能够抓住一时代的全部，所以他的著作在将来便成了预言”。评论徐志摩，把徐志摩的诗作置于中国资产阶级由兴起到呈衰颓之势的历史命运中观察，精确勾画出这个“政治意识非常浓烈”的诗人始自“诗情横溢”，终至“诗情的枯窘”的诗歌创作线索。“志摩是中国布尔乔亚‘开山’的同时又是‘末代的诗人’”，“他最初唱布尔乔亚政权的预言诗，可是最后他的作品却成为布尔乔亚的‘Swan—Song’”。从最初诗作尚有较充实的内容到最后诗作的艺术至上，徐志摩的诗作为中国资产阶级历史命运提供了一份艺术记录，诗人个体的艺术悲剧也就上升为阶级群体和时代社会的悲剧了。评论鲁迅和徐志摩，时间在1930年前后，文艺观有异，评价尺度便判然有别，但有一点是共同的，那就是结合时代精神特质和作家精神个性微观分析作品，在作品中发掘作家精神个性和时代精神特质的艺术表现，从而作出确切的论断。

茅盾的作家作品评论，毫无主观武断的霸气，从不自以为是，任意宰割评论对象，关注焦点在作家作品的艺术个性，因人因文立论谋篇，行文洗尽八股腔，一点不令人感到雷同乏味，十分贴近作家创作的 actual 和旨趣。评论冰心五四时期唱出的“第一部曲”，紧扣冰心作品存在的客观矛盾落笔，由作品的矛盾推及作者思想感情的矛盾，进而寻找产生这种矛盾的时代和个人生存环境的原因。冰心独有的“不偏不激的中庸思想”，缓解调和了五四时期激烈的反传统精神，也使她的作品时时出现自相矛盾的状态：一方面为“女子解放”辩解，“一方面却暗示了‘良妻贤母主义’”；她“勇敢地提出‘父与子的冲突’……可是她使得那‘子’——五四式青年的颖铭，终于屈伏在旧官僚的‘父’的淫威之下”。冰心的“第一部曲”，揉和着新旧时代精神，并非是单纯的五四时代精神的折光。这证明茅盾独具只眼，从一个特殊的艺术景观中见出了五四时期新旧交替的时代特色。同样是着眼于时代精神特质，他在许地山（落花生）作品中发现的是另外一种矛盾：现实与理想、对人生感到绝望与对人生意义的执著追寻之间的矛盾。剥除迷惑人的宗教外壳，他使许地山的作品凸现出生的苦闷和对人生怀疑悲观的内核；所谓宿命论的终极语义在许地山那里不过是对人生爱的理想的饥渴，以及对这种理想难以实现的悲叹。许地山的人生哲学原来属于“市民哲学，是‘五四’落潮期一班青年苦苦寻求人生意义寻到了疲倦了时，于是从易卜生主义的‘不全则宁无’回到折中主义思想的反映”。这样的评论，简直鞭辟入里，别具一格，较之那些只知道套用现成公式，缺少任何洞见的评论高明得多，有价值得多。

茅盾的作家作品评论，兼有敏锐的艺术感受力和深刻的理性辨析力。茅盾是一个学养深厚、创作经验特别丰富的作家。他很少对作家作品作纯学理思辩，不一味掉书袋，玩弄理论

术语拼合的游戏。他总是要求作品“具备两个必要条件：（一）社会现象全部的（非片面的）认识，（二）感情的地去影响读者的艺术手腕”^①。二者缺一不可。概括来说，就是作家必须掌握唯物辩证法，“去从繁复的社会现象中分析出它的动律和动向；并且最后，要用形象的言语艺术的手腕来表现社会现象的各方面，从这些现象中指示出未来的途径”^②。与此相应，评论家也必须具备总体认识社会现象和作家所使用的各种艺术手段的能力。茅盾完全具备这种能力，在评论作家作品时完全验证了他的感性和理性的综合分析能力。由于他能整体把握作家作品，所以评论时多能做到游刃有余，评论风格沉稳平实而生动亲切，且相当有力，评论尺度较为宽宏，显示了一个大批评家的风范。就是对非现实主义作家的作品，也能作出恰如其分的评判，根本没有守着自家门户，一味排斥别种艺术的小家子气。

茅盾的作家作品评论无疑是现实主义的文艺评论。他是我国较早介绍和运用现实主义原理的杰出的批评家，是在这一领域用力最勤、成就最大的批评家之一。区别于郭沫若和成仿吾等的浪漫主义文艺批评，朱光潜和梁实秋等的“学院派”文艺批评，刘西渭等的“印象式”文艺批评，以茅盾和鲁迅为代表的那种现实主义文艺批评声势浩大，终于发展成为中国化马克思主义文艺批评的一脉主流，深深影响着当时和后来的文艺批评。他们所创立的现实主义文艺批评“范式”，至今还看不出“消解”的迹象。

注释：

①② 茅盾：《我走过的道路》（上），人民文学出版社，1981年版，第232、286页。

③ 白水纪子：《茅盾与中外文学关系的新探讨》，载《文学评论》1989年第2期。

④⑤ 茅盾：《文学者的新使命》，载《茅盾文艺杂论集》，上海文艺出版社，1981年版。

⑥⑦ 茅盾：《我走过的道路》（中），人民文学出版社，1984年版，第37—38、81页。

⑧ 茅盾：《谈技巧、生活、思想及其他》，载《茅盾文艺杂论集》。

⑨ 茅盾：《旧形式、民间形式与民族形式》，同上书。

⑩ 以下引文分别见于《鲁迅论》、《徐志摩论》、《冰心论》和《落花生论》。

⑪⑫ 茅盾：《〈地泉〉读后感》，载《茅盾论中国现代作家作品》，北京大学出版社，1980年版。