

“意图同实践总有距离”

—— 关于《子夜》批评问题的若干探析

崔瑛祐*

目 录

- 一、引言
- 二、“作家批评”的反击
- 三、“作者意图”与“作品意图”
- 四、“过度诠释”与“还原批评”
- 五、结语

一、引言

茅盾研究，已有80多年的历史，所取得的成果是不小的，但仍有很大的发展空间。然而目前茅盾研究处于低潮时期，关于茅盾研究的近况，有最近研究结合《文学评论》近年来的刊稿情况指出：“‘鲁郭茅巴老曹’六大经典作家中，关于茅盾研究的来稿是最少的，这的确可以看出茅盾研究的低迷现状。它认为这种研究格局与茅盾的文学史地位不相符。茅盾研究应当注意寻找新的学术生长点，发掘新的研究领域”。在笔者看来，继起的茅盾研究应当不仅是“重返现代文学历史‘关节点’的过程”，而且更应当从研究中择取同“当下语境”关系密切的因子，如“文学与现实的关系”、“理论与实践的关系”、“创作与批评的关系”等，并尝试借此激活一些亘久不变的问题。茅盾与其他文学家的一个最大不同，在于他既是创作家，也是批评家、理论家，他的小说创作与其批评理论思

* 国立韩巴大学 中文系 副教授

考有密切的关联。从时间顺序上讲，先有作为理论家的“沈雁冰”，后有作为作家的“茅盾”。有研究者曾经指出如下：“在中国现代文学史上，作家与批评家‘一身而二任焉’的，茅盾算是较为突出的一个。他固然是以成就卓著的作家为世所重，但审视其一生的文学活动，却经历由‘文学批评家—作家—文学批评家’角色的转换：在他专力于文学创作以前，有十余年之久致力于新文学理论建设和文学批评实践，建国以后又基本中止文学创作，主要做着文学批评工作，堪称是较为‘专业’的批评家，也是中国现代作家中少数建构了文学批评理论体系的批评家之一，因而论及中国现代文学批评家，茅盾肯定是不可或缺的。然而，对于茅盾的文学批评理论与实践，以往的研究是不能令人满意的。”¹⁾在笔者看来，很少系统地考察茅盾文学的独特一面如“文学批评家——作家——文学批评家”且研究批评理论和创作实践的相互关系，主要是个“不能令人满意的”方面。

所以观摩茅盾始终羁绊于“批评”（“理论”）与“创作”（“实践”）的历程，便具有一种探讨两者函数关系的特殊意义。出于上述考虑，本文在占有史料的基础上，试图对茅盾“一身而二任焉”的文学道路做一小结，并以《子夜》为参照，重点评述：1) 批评视野下的《子夜》创作；2) 同操创作与批评之中，茅盾是否总结出一套“相激励相攻错”²⁾的范式？；3) 就茅盾而言，批评又是建构理论的主要途径，以“创作与批评的相互砥砺”为由头的实践中得到发挥，这如何体现在“批评理论的创新与建构”？

二、“作家批评”的反击

在三十年代左翼文坛，举凡名气大点的作家，没有不与批评家产生过各种矛盾的。要么实在受不了严厉指责，挺身直接站出来自我辩护。1934年，《春

1) 王嘉良：《文学批评作为“运动着的美学”——对茅盾文学批评理论的一种检视》《福建论坛·人文社会科学版》2007年第10期，第82页。

2) 沈雁冰：《讨论创作致郑振铎先生的信》，《小说月报》第12卷第2期，1921年。

光》杂志组织的“中国目前为什么没有伟大的作品产生”讨论中，郑伯奇特别鼓舞“有勇气的作家”围攻“批评家”：“作家的勇气对于批评家也是必要的。现在，批评家似乎在作家的围攻中了。关于这些批评家的批评，我不想多说话。批评家纵使错误了，作家若有勇气，当时就可以提出抗议。只有这样相互的抗议论争才可以使文坛上发生生活气，促成创作的进步。并且，作家若有勇气，对于自己所取的途径，应该努力前进，取得最后的胜利。若说，因为批评的不当，而妨害了作家的创作活动，那只证明作家的自信不够，勇气不足。”³⁾之所以关注此，是因为一直处于劣势的“作家”们好像不再沉默了。虽然他们并无锐器利兵，但是具备“创作经验”的他们对“批评家”的反击则并非不值得关注。从这些具有创作经验的作家介入批评界伊始，“批评高高在上，自然遭到作家们的拒斥。首先是在天外飞来的批评压制下奋起反击的**作家批评**。在启蒙批评的高压下，作家若不掌握批评的武器，永远处于被教训的地位抬不起头。鲁迅、郁达夫、茅盾、沈从文等在创作之余也弄批评。他们的批评是自卫性的，其创造性因素却往往为职业批评所不及”。⁴⁾

实际上，“作家批评”的“反击”除却批评家个人的成见之外，还有便是他们对批评家解读作品时仿佛无所不能般的随心所欲大光其火，这主要出于“关于创作的意见，论理还该让有经验的作家来说，他们的话，一定较为中肯，较为亲切”。⁵⁾批评家的批评在任何场合都不能离开文本，一旦忽视了这个基本前提，批评家所建造的便是“空中楼阁”。针对这个问题，茅盾曾以激烈的言辞批判“连原作还没看清楚就谩骂的狂妄的举动！”⁶⁾在茅盾看来，问题依然还在于，“贫弱”的批评界⁷⁾并不能同创作者的认识与努力亦步亦趋，其中很重要的一点就是它对文学批评中的艺术规律方面的分析的忽视，思想内容分析也往往由于左倾思想影响而只注重在政治性、倾向性一点上，甚至有时用政治倾向的分析代替和涵盖一切。至此有研究者指出：

3) 郑伯奇：《伟大的作品底要求》，《春光》月刊创刊号，1934年3月1日。

4) 郜元宝：《从“启蒙”到“后启蒙”——“中国批评”之转变》，《文学评论》2009年第6期，第70页。

5) 方光焘：《创作不振之原因及其出路》，《北斗》第2卷第1期，1932年1月27日。

6) 茅盾：《读〈倪焕之〉》，《小说月报》第8卷第20号，1929年5月。

7) 《批评家的神通》，《文学》第1卷第2号，1933年8月1日。未署名。

“在三十年代文坛上有一个比较突出的现象，即社会科学工作者与文学家之间的角色的兼容、兴趣的融合和从事专业的相互交叉。三十年代有大批从事社会科学研究的学者介入文学，有些干脆从社会科学家转为文学家。这些社会科学工作者转向文学后，由于自身的理论思维的优势和文学创作技法的弱势，使他们首先对文学批评的介入。”⁸⁾在这种情况下，茅盾竟没有满足，当年许多批评文章在评论他的《春蚕》、《秋收》、《残冬》、《子夜》等作品时，往往先将其定位在阶级、革命斗争方面，然后再从批评家要求的这一主旨对作品的得失加以批评，全然不从作品的实际出发。例如凤吾（钱杏邨）就批评茅盾的这些作品“还没有很好的从杂多的现实中，去寻出革命的契机，而把它描写为革命的主题，发挥主题的积极性，以完成其前进作家必须担负起的任务”。“作者非辩证的超阶级的纯客观主义的态度，是不断地妨害了作者。”因此要求作者“能艰苦的学习辩证唯物论。”⁹⁾又如，朱明认为，茅盾的作品“在都市，或与感官的享乐而不能自拔；在农村，感趣味于残余的习气，虽轻松地击拔，却充溢着迷恋的气氛，不能坚决的克制，不能坚持的斗争，非现实，浮面以至伤感，这些并不是我们所需要的”。¹⁰⁾乍一看，这些批评言辞，与作品本身较隔，一点没有对作家创作的“体恤”，而是很大程度上，以批评家主观对作品的政治期待来理解作品、批评作家。

行文至此，意大利的“作家批评家”昂贝多·艾柯 (Umberto Eco) 的观点，或许有助于我们深入认识和理解茅盾的“作家批评”。艾柯提出这样一个问题：阐释是否有限度？在他看来，答案无疑是肯定的。那么，如何对阐释的限度进行界定呢？艾柯认为，有必要引入这样一个概念：“**作品意图**”或叫“本文的意图”。“作品意图在本文意义生成过程中起着非常重要的作用，作为意义之源，它并不受制于本文产生之前的‘作者意图’，也不会对读者意图的自由发挥造成障碍。”¹¹⁾他接着承认作品意图是“独立表达出来的、与作者意图无关的东西”，在此基础之上，“根据本文的

8) 朱晓进：《政治文化语境与三十年代左翼文学批评》，《中国现代文学研究丛刊》2006年5期，第94页。

9) 凤吾：《关于“丰收”的作品中》，《茅盾研究论集》，天津人民出版社，1984年，第292页。

10) 朱明：《茅盾的〈春蚕〉》，《信贷出版界》第8期，1933年1月1日。

11) 艾柯等、王宇根译：《诠释与过度诠释》，三联书店，1997年，第12页。

连贯性及其原初意义生成来判断，我们在本文中所发现的东西是否就是本文所要表达的东西；或者说，我们所发现的东西是否就是本文的接收者根据其自身的期待系统而发现的东西”¹²⁾才具有可能性。艾柯关于“作品意图”假设的提出，不仅使得批评家坦然地放开手脚，在广大的批评空间里对文本进行条分缕析，而且使得批评家尽力找出作品的“潜意义”。需要注意的是，茅盾在批评实践中曾多次用过“**隐伏**”或“**潜伏**”二字，这其中对文学批评之特殊性的认识。他曾给文学这样定义：“文学是我们意象的集团之借文字而表现者，这样意象是先经过了我们的审美观念的整理与调谐而保存下来的。”¹³⁾这里，形象语言、作家审美观的介入，构成了生活转化为文学文本的一系列中介。若不通过这些，作品就不会具有文学性，但这些中介环节在发生作用后，作品的思想意义、作家的创作动机、使作家产生某种创作冲动和社会背景就都“**隐伏**”了下来。换句话说，赋予作品区别于生活的文学性因素，同时又对批评家起着某种拒阻作用，使之不能直接把握其社会意义。如果忽视、意识不到批评对象——作品的这些特点，直接越过它来展开批评，就只能是如庸俗社会学那样把作品直接等等于作家的世界观，或者阶级立场、阶级心里。茅盾反感这种批评，他在《读〈倪焕之〉》一文中就指出：

在读者的判断力还是普遍地薄弱的现代中国，反讽的作品常常要被误解，所以黑暗的描写或者也有流弊，但是批评家的任务却就在指出那些黑暗描写的潜意义，而不是成见很深深地斥为“落伍”，更无论连原作还看不清楚就大肆谩骂那样的狂妄举动了。¹⁴⁾

进一步说，从作品的语言、形象、题材、体裁等文学性特征入手，深深地挖掘“**潜伏**”于其中的内容和意义，找到作家的精神、性灵，如茅盾在《彭家煌的〈喜讯〉》中所看到的“**隐伏在柔和的而又细腻的文章后面的热蓬蓬流血的心**”¹⁵⁾倘若批评家们忽略“作品意图”或“潜意义”，则会出现“**过度诠释**”，它将会“必须导致诠释

12) 艾柯等、王宇根译：《诠释与过度诠释》，三联书店，1997年，第77页。

13) 沈雁冰：《告有志研究文学者》，《学生杂志》第12卷第7期，1925年7月5日。

14) 茅盾：《读〈倪焕之〉》，《小说月报》第8卷第20号，1929年5月。

15) 茅盾：《彭家煌的〈喜讯〉》，《文学》第2卷第4号，1934年4月1日，署名惕若。

的失控，无限的衍义只能扰乱文本的解读，使文本陷入虚无”。¹⁶⁾“过度诠释”在毁灭文本的同时，也让批评形同虚设。作家当然会据理力争，趁机向批评家发难：批评导致文本之死，难道就不会引起批评之死、批评家之死？¹⁷⁾在这一点上，“连原作还没看清楚就谩骂的狂妄的举动”和“以批评家主观对作品的政治期待来理解作品、批评作家”的倾向自然归于“过度诠释”势必“扰乱文本的解读，使文本陷入虚无”。

三、“作者意图”与“作品意图”

那么，试以“作品意图”与“作者意图”来重新检讨茅盾的文学实践。尤其引起笔者注意的是，茅盾自己也区别使用“写作意图”（作者意图）与“实践”（作品意图）。他说：“以《子夜》为引线，泛论了小说写作的如何必须有生活经验作基础，如何分析社会现象，确定主题思想，然后把握典型环境，创作典型环境中的典型人物。要说《子夜》的写作意图，无非如此这般。但意图同实践总有距离。”¹⁸⁾由此可见，茅盾创作《子夜》的“作者意图”是“我有了大规模地描写中国社会想象的企图”¹⁹⁾，而实践中不由自主地产生“作品意图”——“不受制于本文产生之前的‘作者意图’，也不会对读者意图的自由发挥造成障碍”。这可以说，“创作中的批评”：茅盾“批评”的力量则在以“创作”为由头的实践中得到发挥，即说“创作”实践上的经验如发觉“意图同实践总有距离”，亦反映到“批评”实践上——“批评家的任务”却就在指出那些黑暗描写的潜伏意义，二不是成见很深深地斥为落伍。”。

以《子夜》的接受为例，不是没有合乎茅盾“批评自觉”的评论。譬如，朱佩弦（朱自清）的《〈子夜〉》²⁰⁾，云（吴宓）的《茅盾著长篇小说〈子夜〉》²¹⁾等

16) 南帆：《理论的紧张》，上海三联书店，2003年，第169页。

17) 参见刘军：《话语控制：作家与批评家的权利转换》，《理论与创作》2010年第3期。

18) 茅盾：《再来补充几句》，《子夜》，人民文学出版社，1997年，第573页。

19) 茅盾：《子夜·后记》，《茅盾全集》（第三卷），人民文学出版社，1984年，第553页。

文充分肯定《子夜》的成就并挖掘文本的“潜意义”。朱自清认为：“人物写得好的，如吴荪甫，屠维岳的刚强自信，赵伯韬的狠辣，杜竹斋的胆小贪利。可是吴荪甫、屠维岳两人写得太英雄气概了，吴尤其如此，因此引起了一部分读者对于他们的同情与偏爱，这怕是作者始料所不及罢。”²²⁾朱自清的批评从某种意义上说，合乎《子夜》的“作品意图”²³⁾。在《子夜》中，茅盾确实如他自己所说，是塑造了一个“浪漫主义的英雄”。他虽然拟定的计划是“大规模地描写中国社会现象”，实际上也描绘出半殖民地的大上海的社会环境，而书中感动读者的、引起读者兴趣的，与其说是吴荪甫的阶级成分，不如说是吴的“知其不可为而为之”之奋斗的一面。但是，吴荪甫尽管被塑造为浪漫主义英雄，还是契合了作者的整体规划的，达到了作者以小说参与中国社会性质论战的目的。吴荪甫的失败常被看作是英雄式的失败：“吴荪甫是半封建、半殖民地这一特定历史环境中的中国资产阶级的一个战败了的英雄形象。”²⁴⁾一个能力卓越且有发展民族工业抱负的民族企业家的失败，才更能表现和象征中国民族资产阶级的没有出路。由此可得出所谓理论与结论：“中国没有走向资本主义发展的道路，中国在帝国主义、封建势力和官僚买办阶级的压迫下，是更加半封建半殖民地化了。中国民族资产阶级的前途是非常黯淡的。”茅盾亦说：“在这一点上，《子夜》的写作意图和实践，算是比较接近的。”²⁵⁾而不可忽略的是，茅盾任职“左联”行政书记的阶段写了《“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》等文章。其中的《中国苏维埃革命与普罗文学之建设》一文，“与《子夜》创作有一定的关系”。茅盾在回忆录上说道：“《子夜》的酝酿、构思始于一九三零年秋，中间几经变动和耽搁，到一九三一年

20) 载《文学季刊》第2期，1934年4月1日。

21) 载《大公报·文艺副刊》，1933年4月10日。

22) 载《文学季刊》第2期，1934年4月1日。

23) 茅盾说：“以《子夜》为引线，泛论了小说写作的如何必须有生活经验作基础，如何分析社会现象，确定主题思想，然后把握典型环境，创造典型环境中的典型人物，要说《子夜》的写作意图，无非如此这般。但意图同实践总有距离。”（《再来补充几句》，《子夜》，人民文学出版社，1977年，第573页）按此，这里的“作品意图”相对于“写作意图”而使用。

24) 朱栋霖：《中国现代文学史》（上册），高等教育出版社，1999年，第172页。

25) 茅盾：《再来补充几句》，《子夜》，人民文学出版社，1977年，第575-576页。

十月已经‘瓜熟蒂落’，我正准备摆脱一切杂物来写《子夜》。这篇文章中提出的一些问题，就是我在构思《子夜》时是反复想到的；而且我也企图通过《子夜》的创作实践来检验我在文章中提出的‘理论’，即使只是其中的一部分。”²⁶⁾这里，茅盾宁可求助于“理论”与“实践”的关系，以表述作为“实践”的创作等同（“检验”）自己提出的理论。换言之，其“理论”就是作者通过某些创作“实践”所“检验”的理论，而不是“空泛”的理论。

“作者意图”可能包含比作者明确所意识的“意图”更多的东西，而同时也要指明其缺陷或局限。²⁷⁾阳翰笙的回述给我们揭示出“不受制于作者意图”的“作品意图”反而挑战“作者意图”：“他写《子夜》，些‘左’倾路线的干部在搞男女关系，‘文总’、‘左联’不少同志很不满意，有人说：‘我们搞革命，敌人捉着要杀头，他却说我们乱搞男女关系，真是令人气愤。’当时我和镜我去和他说（约在一九三三年《子夜》出版后不久），他不愉快，镜我和他争论，弄得他几夜睡不着觉（这是德州社后来告诉我）”。²⁸⁾有趣的是，《子夜》出版后，韩侍桁写过一篇题为《〈子夜〉的艺术、思想及人物》的文章²⁹⁾，其中有专节论述“性欲的场面”，批评茅盾“也象现今一般流行的低级小说一样地，是设下了许多色情的人物与性欲的场面。”当时，冯雪峰及时著文《〈子夜〉与革命的现实主义的文学》，反驳韩侍桁的观点。然而建国后，茅盾在1952年的《〈茅盾选集〉自序》里说过：“虽然企图分析并批判那时的城市革命工作，而结果是分析和批判都不深入”，还分析“不能写得血肉有肉”的原因，是只靠“第二手”材料。同年，冯雪峰在《中国文学中从古典现实主义到无产阶级现实主义的发展的一个轮廓》中³⁰⁾，把茅盾的“自序”予以引申，从而

26) 茅盾：《我走过的道路》（上），人民文学出版社，1997年，第471页。

27) “作家的‘创作意图’就是文学史的主要课题这样一种观念，看来是十分错误的。一件艺术作品的意义，绝不仅仅止于、也不等同于其创作意图；作为体现种种价值的系统，一件艺术品有它独特的生命。一件艺术品的全部意义，是不能仅仅以其作者和作者的同时代人的看法来界定的。它是一个积累过程的结果，亦即历代的无数读者对此作品批评过程的结果。”[美]韦勒克·勒内，奥斯汀·沃伦著，刘象愚等译：《文学理论》（修订版），江苏教育出版社，2010年，第36页。

28) 孔海珠辑录：《近半个世纪前的访谈一忆“左联”谈茅盾》，《鲁迅研究月刊》2009年10期，第23-24页。

29) 载《现代》第4卷第1期，1933年11月1日。

得出这样的结论：对革命工作者的描写是“不够深刻，不够生动，也不够这是的”，其“分析和批判也是不够深入和不够全面的”，还住指出“性的刺激’在人物描写上沾了那么重要的成分，也是一个不小的缺点”。这样一来，冯雪峰和韩侍桁终于殊途同归了。由此看来，无论是寻找作者“本意”或是以维护它为旨归的解释方法，都不小心误入了迷津。因为并不存在一个现成的作品的意义在文本之中，就像放在瓶里的水那样随时供人取用。解释活动中所产生差异除了受解释者所处的社会存在诸因素如政治、经济、文化等的制约，还受它自身赖以进行的向度之影响，艺术解释的向度不仅决定着文本解释的方向、结论，还决定着解释所能达到的深度和广度。

相形之下，吴宓的批评则是从不同的角度上印证了此点，尽管作者认为：“出人意外的是学衡派的吴宓也写了一篇评论”³¹⁾，吴宓的《茅盾著长篇小说〈子夜〉》³²⁾特别是“能体会作者的匠心”。《子夜》创作后，茅盾曾经对自己的创作经验作了详细的总结。尤其是关于“结构问题”——从创作生涯的开始，茅盾的“本意”说是坚持“粘住了题目做文章”、“老实写下来”、“不曾离开了题旨”等创作态度，以期创作出具有“有机的结构”的作品，他说：“如果动作不多，次要‘人物’寥寥一二，那还好办（……）如果动作复杂，次要人物亦多，那么办的要以‘主人公’为轴，且发生关系，便往往会弄得牵强（……）正当的办法也是以‘人物动作’为中心”³³⁾有机结构观强调小说的内在情结发展之间应具有严密的因果逻辑关系，一篇成功的小说，其人物与人物之间，事件与事件之间，事件的开始、发展与结束之间都应该紧密、巧妙、天衣无缝地组织在一起，使之成为完美无缺的整体，一篇小说情节的发展自始至终是为顶点服务的，达到顶点‘是“人物动作”进行的总目标。这样的结构能够摆脱单个人物视线的限制，使一段时期内社会上各种人物和关系得到同步的展现，不仅与《蚀》结构的构想相适应，表现时代动向，而且能保证布局上的严谨，

30) 《文艺报》1952年第14、15、17期：7月25日、8月10日、9月10日。

31) 茅盾：《我走过的道路》（上），人民文学出版社，1997年，第514页。

32) 载《大公报》1933年4月10日。

33) 茅盾：《创作的准备》，《茅盾全集》（第二十一卷），人民文学出版社，1997年，第514页。

成就真正意义上的长篇。吴宓的评论触及到了其“结构”问题，吴曾结合与《蚀》的比较来分析《子夜》，他说：“以此书乃作者著作中结构最佳之书。盖作者善于表现现代中国之动摇，久为吾人所习知。其最初得名之‘三部曲’即此类也。其灵思佳语，诚复动人，顾犹有结构零碎之憾。吾人至今回忆‘三部曲’中之故事与人物，但觉得多数美丽飞动之碎片旋绕于意识，而无沛然一贯之观。此书则较之大见进步，而表现时代动摇之力，尤为深刻”。³⁴⁾在吴宓看来，《蚀》与《子夜》在题材上并无太大差别，均是“表现中国之动摇”，而决定两者审美价值差别的关键在于“结构”。就此，茅盾本人也深为赞同，他对吴宓的批评做了极高的评价：“在《子夜》出版后半年内，评者极多，虽有亦及技巧者，都不如吴宓之能体会作者的匠心。”³⁵⁾

还有个例子值得一提，上述的韩侍桁的《〈子夜〉的艺术，思想及人物》一文，因为韩文拟图重构并修正就《子夜》的接受及批评视野。在侍桁看来，《子夜》只是作者大规模的表现中国社会的企图这一构想与读者或批评家的期待并不契合，因此他希望读者或批评家在接受文本的罗曼谛克色彩的同时修正自己的接受视野。他在文末说：“《子夜》是一本有巨大的企图的书，而因为那成为全书的牵线的主人公被写得过分理想化，结果成了一本个人悲剧的书了。从艺术的观点，这书时常使用着旧的手法，在许多场合上有着自然主义的方法的使用，而在更多的场合，是充满了罗曼谛克的气氛。那他当作新写实主义的作品而接受的人们，那是愚蠢的。在思想上，他是非常地隐晦，只有从他的讽刺的人物或主义上，我们可以反面地猜想，至于艺术的表现出来的时候，他多少含有观念论者的嫌疑，从其描写性欲的场面上看来，这嫌疑是有着充分的根据的。”针对“从无产阶级文学的立场来观察”《子夜》的批评，侍桁特意说：“最后，我必须声明，我不是从无产阶级文学的立场来观察这书以及这作者，如果那样的话，这书将更无价值，而这作者将要受更多的非难。但我相信，在目前的中国文艺界里，对于我们的作家，那样来考察的话，是最愚蠢，最无味的事。”吴宓和韩侍桁的批评虽然不及文本的“作品意图”——

34) 吴宓：《茅盾著长篇小说〈子夜〉》，《大公报》1933年4月10日。

35) 茅盾：《我走过的道路》（上），人民文学出版社，1997年，第516页。

如“吴宓还是吴宓，他评小说之从技巧着眼，他评《子夜》亦复如此”³⁶⁾，但在一定程度上关乎到“作者意图”，是才有意义。

四、“过度诠释”与“还原批评”

依笔者看，“作品意图”给予作家的解释与批评家的分析以“活力的”对“真理”的探求：³⁷⁾在这里，“真理”不再只是信息准确的意义，而是成了作家、批评家以及读者共同探寻的愿景。这并不是以为“作者意图”不必尊重，更不是说“作品意图”乃“天马行空”。因为“作品意图”无论如何，首先应该忠于文本，而避免“连原作没看清楚就谩骂的举动”。³⁸⁾唯其如此，对文本“潜意义”的开掘并使读者参与到对真理的探索中来；而不是给读者描述出一个依然安排有序、只能引起默默赞赏的对象。为了达到作者、批评家以及读者之间的“通力合作”，茅盾非常形象地说明三者关系：“文艺上的菜单应该有哪些品色，——即所谓理想中的全席，好像大家也没说过不对；所以菜单早已定了，只待厨子们用心去做，不过厨子们单是用心也不够，还得配租原料。没有充足的原料，单用油盐酱，是一定不行的罢？批评家们只能只是原料的出产地，找当然还要厨子自己去找。厨子因为在油锅边站得久了熏得够了，所以自家做出来的菜，究竟太甜呢或者太酸，未必能够清清楚楚辨味道。在这里，就不能不说那些在客厅拿着筷子等吃的人们的舌头比较灵些了。所以真正要菜好，还得厨子和吃客通力合作。”³⁹⁾

说到底，茅盾所向往的批评境界是，批评家与创作家站在同一地平线上，各从其独立的自主意识，进行平等、认真、坦率的对话，其中充溢着理解、友好、清新自由的氛围。若将此放在茅盾的整个文学历程上，可能加深我们对茅盾“批评理论”建构的认识。

36) 茅盾：《我走过的道路》（上），人民文学出版社，1997年，第516页。

37) 茅盾：《批评和谩骂》，《文学》第5卷第2号，1935年8月1日。

38) 茅盾：《读〈倪焕之〉》，《文学周报》第8卷第20号，1929年5月。

39) 茅盾：《作家和批评家》，《申报月刊》第2卷第5期，1933年5月15日。

处在新旧文学更迭时代，文学批评与新文学的关系，是相当微妙的。一方面，从批评自身来说，与中国传统文化 / 文学的割裂，使得新的文学批评理念一开始就建立在对西洋文学批评的借鉴与汲取的基础之上，本身也处在摸索过程中，有一个在借鉴基础上基于自身国情考虑的本土化的过程，因而这一时期新的文学批评与新文学之间，有一个亟待完成的衔接与对应过程，文学批评之于新文学，从而就不可能像对待旧文学那样用一种颇有杀伐之气的简单价值判断来下断语。另一方面，作为同一文学立场的不同表现形态，新文学批评与新文学之间，又有一种相生相伴的关系。这使得批评家们不会像对待旧文学那样，对新文学采取一种居高临下的姿态，两者之间，更多是对话与沟通，而不是消灭与驱赶。⁴⁰⁾

从建构论角度看，如上的两个方面（“衔接与对应”，“对话与沟通”）可能进一步说明文学主体建构取向的辩证互动：作为文学主体的作家、读者和批评家各有其文化身份及主体行为认定，但任何主体也是在建构中及建构的结果。作家主体建构不仅是以其创作对象和作品确证的，而且也是由读者、批评家的阅读效果和评价效果来确认的，同时也是作家在创造作品的同时创造了自身，在客体主体化与主体客体化统一的“对象化”结果是确证自我的结果。也就是说，作家主体身份是在历时性积淀中建构和共时性关系中构成的。作家间性、作家与读者间性、作家与批评家间性，都足以说明作家主体的建构性、构成性和生成性；同时，作家与对象所构成的主客体关系，也是以说明主客间性的“对象化”性质和特征、主体向客体生成与客体向主体生成的辩证互动关系。以此道理看读者与批评家也如此，其阅读主体和批评主体的身份也是建构和构成的，不仅创作主体中包含有阅读主体、批评主体，阅读主体中也包含有创作主体和批评主体，批评主体中也包含有创作主体和欣赏主体；而且三者之间关系是建立在主体间性基础上的，故其价值取向的殊途同归理由也就不言自明了。⁴¹⁾yu 于是，茅盾批评这样一个极具丰富性的命题，须在批评、创作、欣赏的视野里重新得到关注。

40) 董丽敏：《想象现代性—革新时期的〈小说月报〉》，广西师范大学出版社，2006年，第188页。

41) 张利群：《文学活动论观念的价值取向构建》，《理论与创作》2010年第6期，第7页。

这就要回到本文的切题——“阐释是否有限度”上来。1936年2月，胡风替鲁迅撰写的英译本《子夜》序文，未见发表，未知详情。⁴²⁾但依靠彭燕郊的回忆，略有所知：“不知道我读懂了胡风的批评没有，这个观点以后一直成为我阅读文学作品时的‘成见’。比如说，《子夜》轰轰烈烈几十年，几十年来我总觉得吴荪甫这个人物太观念、太符合‘民族资产阶级尤其进步的一面同时又其反动的一面’这个理论，写到后来，渐渐的滑到冷漠的自然主义里，生活本质几乎有点把握不住了。倒不如他早期的《虹》、《蚀》、《宿莽》那么真诚”。⁴³⁾果然，“这个英译本因为第二次世界大战的原因，并未在美国出版，茅盾对于胡风所撰写的序言并不满意——因为这个序言里对这部小说提出了非常严厉的批评，因此，茅盾事后只字不提对胡风的感谢，只说是鲁迅的功劳——四十年之后的1977年，茅盾在回忆文章中丝毫不提胡风的撰序，只感谢鲁迅的提携”。⁴⁴⁾作者直接为“过度诠释”的不满意，同样表现于对瞿秋白评论的申明。众人所知，瞿秋白不仅在《子夜》的酝酿、构思和创作过程中给予过多方面的帮助，而且在《子夜》出版后，又及时给予精当的、权威性的评价。因此，茅盾对瞿秋白的评论配额为重视，在回忆录中谈到“当时的评论家对《子夜》的看法”时，将瞿秋白的评论冠于各家评论之首，并大段引用原文。可是对《子夜》有关受左拉《金钱》影响的说法也提出了异议且申明：“我虽然喜爱左拉，却没有读完他的

42) 当时美国作家史沫特莱曾托茅盾找一人为史沫特莱翻译的《子夜》的英译本写序。茅盾转请鲁迅找一个批评家为该书撰写序文，鲁迅当时适逢病中，又为瞿秋白遗稿《海上述林》的出版而奔走，无暇顾及此事，于是将此事转给了胡风。1936年1月5日致胡风的一封信中要胡风就茅盾作品的有关问题写一份材料：“一、其地位。二、其作风，作风(style)与形式(form)与别的作家之区别。三、影响——对于青年作家之影响，布尔乔亚作家对于他们的态度。这些只要材料的记述，不必做成论文，也不必修饰文字，这大约是做英译本《子夜》的序文用的。他们要我写，我一向不留心此道，如何能成，又不好推托，所以只好转托你写(……)”；同年2月2日，鲁迅便将胡风赶好的序言寄给茅盾，并在附信中说：“找人枪替的材料，已经取得，今寄上；但给S女士时，似应声明一下，这并不是我写的”。鲁迅：《鲁迅全集》（第十四卷），人民文学出版社，2005年，第2-3页，第19页。

43) 彭燕郊：《那代人——彭燕郊回忆录》，花城出版社，2010年，第37页。

44) 韩晗：《胡风、茅盾的四次交恶》，《书屋》2010年10期，第19页。

《卢贡·马卡尔家族》全部二十卷，那时我只读过五、六卷，其中没有《金钱》。交易所投机的情況，如我在前面所说，得之于同乡故旧们。”⁴⁵⁾茅盾以为瞿秋白批评为做到完全心锐诚服如“带着很明显的左拉的影响”或“应用真正的社会科学”等，那么他的“申明”里也许包含着“自傲”的因素：不是模仿左拉、硬搬理论，而是“有意为之”的“虚构”、“创作”。那么，如何看待胡风、瞿秋白的“过度诠释”和茅盾的“不满意”、“申明”？能够接受的感受是，我们需要过滤掉一些被批评过分添加上的东西（“过度诠释”），将作品被压制的某些部分重新释放出来（“潜意义”）；或者用“作者本意”与“作品意图”在做谨慎的对接，将作品内涵调试打到最大最丰富的状态。在这一点上，茅盾的“批评”给我们提供了一个示范，乃所谓“还原批评”的方式。茅盾的作家作品论颇有一些事包含着对作品内容的，茅盾的这种复述与鲁迅的批评比照起来，更为明显：“如果就他们批评文章的文体特征来看，鲁迅的文艺批评文章大多短小精悍，简约深邃；而茅盾的则多为长篇评论，对作家作品的评论具体深刻，精到晓畅。一个明显的差别可以印证此点：鲁迅行文是惜墨如金，而且基本是言必已出，很少引用他人的原文，茅盾则是从容不迫地展开，为求贴近所批评的本文，常引用原文，以求‘还原批评’的效果”。⁴⁶⁾这既是鉴赏，也是批评，或者，更进一步说，只有站在“读者”立场——“批评一篇作品，不过是一个心地率直的读者喊出他从某作品所得的印象而已”⁴⁷⁾，文艺批评才会有效地阻止“严格取缔批评”的风气。茅盾后来回忆道：“在我帮助看《文学》的来稿时，也阅读了大量读者的来信。其中许多是对登载在《文学》上的作品发表感想和提出批评的。这些读者的意见，许多很中肯，很有见地，而且有个共同点：他们的感想或批评，都出自内心的真切的感受，没有丝毫的教条味和八股气。而这正是当时某些评论家的通病。”⁴⁸⁾看得出来，茅盾的批评体系里，欣赏、研究、批评这三者把自己当作欣赏者与

45) 茅盾：《我走过的道路》（上），人民文学出版社，1997年，第509页。

46) 李继凯：《全人视镜中的关照—鲁迅与茅盾的比较论》，中国社会科学出版社，2003年，第76-77页。

47) 沈雁冰：《“文学批评”管见一》，《小说月报》第13卷第8期，1922年8月10日。

48) 茅盾：《一九三四年的文化“围剿”和反“围剿”-回忆录（十七）》，《新文学史料》1982年第4期，第5页。

研究者，再根据了这种欣赏与研究的成绩加上他自己正确的见解，合法的主张，一面在帮助读者，使读者能更深地欣赏作品的美质，更深地了解作品的内容，一面又告诉作者，说他在你的作品里，发现些什么东西，又根据他自己的见地，说你的作品，又缺乏什么东西的。所以，从文艺欣赏，文艺研究，达到文艺批评是尽有些连带的关系存在着的，只不过并不是直线的综合的关系就是了。”⁴⁹⁾

五、结语

走上创作道路之前，茅盾是以文艺理论家和文艺批评家的身份蜚声文坛的，他有着十年文学批评家经历之后转向创作。因此，以往的职业批评思维在后来的创作实践中可得检讨的机会，他始终身当思想与艺术、批评与创作、理论与实践的砥砺之境，又可得“操作”的机会，逐渐稳操“作家批评”。值得注意的是，“一身而二任”的身份认同，在某种程度上也刺激茅盾的文艺信念——创作与批评“相激励相攻错”，“相生相成”。在茅盾眼里，作家和批评家的形象是这样的。

作家之群中间有点小小口角！作家们抱怨批评家们“不负责任”，只会唱高调，可是总说不出个所以然来叫作家佩服。作家方面有一个声音——这是唯一听得见的声音，这个样愤愤然说：“我们都是朝前走，朝光明走的人呀！可是你们只说我们落伍，却从没教给我们赶快跑上去，或者怎样跑的方法！老实说，你们这态度欠坦白！”“从没教给么？没有的事！你自己畏首畏尾不肯下决心罢了。”批评家也是同样的抱怨着。“然而你所说的路，我们看来走不通；你说的走路、走路的方法，我们没有法子学，学了要跌交！”“要是你不存主观地看一看，就知道路是原来通的；要是你学着我们说的步法走一下，就知道原来不会跌交！”“那么，不能单怪我们主观，不

49) 许杰：《文艺批评的本质》，《许杰文学论文集》，华东是按大学出版社，1989年，第158页。

能单怪我们不学步法，实在是你们说得不明不白，——你们从没很具体的说出个所以然来呀！”“既然说明了还是一条路上走，那就好办了！我们来平心静气的讨论一下吧。”⁵⁰⁾

从某种意义上，这让我们想起文学史的常识：离开了作家们的创作自觉和艺术禀赋，离开了当初文学批评的敏锐和初步经典化，那么所谓的文学史也不可能存在于世。而且，仅仅站在何一方的立场去理解这种关系是不公平的，因为它毕竟是文学史的必要张力。⁵¹⁾不容否认的是，走上文坛之前，“以文艺理论家和文艺批评家的身份蜚声文坛的”茅盾“不能单怪”批评家们。他坚持认为作家不要“仅仅以‘创作的自由’”来辩护，而且创造性地推出“作家与理论家”相结合的模式：“文艺理论家和创作家可以是一个人，亦可以是两个人，有不写创作的理论家，亦有不读文艺理论的创作家；有以自己的理论去反对别的理论家的理论的作家，然而很少见自己并没有什么一定理论的作家仅仅以‘创作的自由’一语去反对别的理论家的理论的。”⁵²⁾茅盾将“创作”与“批评”乃至“作家”与“理论家”等同视之，他的见解远非执“创作”、“批评”、“理论”某一端的一般左翼文人所能匹及。有了这种眼界，“平心静气的讨论”，我们才会触及“作家批评”在文学史上的本领：“文学理论如果不植根于具体文学作品，这样的文学研究是不可能的。文学的准则、范畴和技巧都不能‘凭空’产生。可是，反过来说，没有一套问题、一系列概念、一些可资参考的论点和一些抽象的概括，文学批评和文学史的编写也是无法进行的。这里所说的问题当然都不是不可克服的：例如，我们常常带些先入为主的成见去阅读，但在我们有了更多的阅读文学作品的经验时，又常常改变和修正这些成见。这个过程是辩证的，即**理论与实践相互渗透、互相作用**。”⁵³⁾

综上所述，“身为一个作家”茅盾依循“自己的批评实践和自觉”和文艺理论

50) 茅盾：《作家和批评家》，《申报月刊》第2卷第5期，1933年5月15日。

51) 程光炜：《作家与批评家》，《小说评论》2015年第2期，第14，17页。

52) 明(茅盾)：《关于“出题目”》，《文学》第6卷第5号，1936年5月1日。

53) [美] 韦勒克·勒内, 奥斯汀·沃沦著, 刘象愚等译：《文学理论》(修订版), 江苏教育出版社, 2010年, 第36页。

家、批评家展开论辩，能够使得中国现代文学批评理论体系得以“构建”，以期有效地解决当年创作与批评所面临的困难。

參考文獻

- 茅盾：《茅盾全集》（上下兩冊），安徽：黃山書局，2012年。
- 茅盾：《我走過的道路》（上下兩冊），北京：人民文學出版社，1997年。
- 吳福輝編：《二十世紀中國小說理論資料》（第三卷），北京：北京大學出版社，1997年。
- 劉增杰：《中國現代文學史科學》，上海：中西書局，2012年。
- 黃修己、劉衛國：《中國現代文學研究史》（上下兩冊），廣州：廣東人民出版社，2008年。
- 左文著：《非常傳媒——左聯期刊研究》，北京：北京出版社，2010年。
- 應國靖：《現代文學期刊漫畫》，廣州：花城出版社，1985年。
- 賀昌盛：《中國現代文學基礎理論與批評著譯輯要（1912-1949）》，廈門：廈門大學出版社，2009年。
- 劉鋒杰：《中國現代六大批評家》，北京：北京大學出版社，2005年。
- 南帆主編：《二十世紀中國文學批評99個詞》，杭州：浙江文藝出版社，2003年。
- 王啓東輯：《關於三十年代爭論：‘中國目前為什麼沒有偉大的作品產生’的前前後後》，《新文學史料》1991年第3期。
- 鄧元寶：《從“啟蒙”到“後啟蒙”——“中國批評”之轉變》，《文學評論》2009年第6期。

Abstract

“Intention and Practice always have a distance”
– Focusing on Creation and Criticism of The Twilight

Choi, Young-ho

Critical balance is an expression used to explain the judgment or evaluation of a critic. However, this can be also used when the attitude of a critic toward objects is assessed. When we want to use this expression relating to a critical attitude of MaoDun, what we want this to mean is the critical balance between creation and criticism or between theory and practice. If it is put this way, some people would think that this expression has an intention to imply that the critical attitude of MaoDun is somewhat moderate and relaxed. However, we don't say the balance to obliquely refer that his criticism is moderate and relaxed. Rather, we want to emphasize his active attitude to understand the difference between creation and criticism or between theory and practice and seek a harmonized and balanced communication between them in the left-wing literary circle where the rift between those creation and criticism was deepening. In the end, no critic could approach criticism and critical mind for it more actively from a position of a writer than MaoDun among Chinese contemporary writers. This is, of course, greatly based on his unique literary career where he made debut as a novelist in the midst of actively working as a literary critic and then returned to the literary critic. Among his literary career, the 1930's, when his creation and criticism were concurrently carried out, can be said as a kind of exploration period for functional relation between the two.

Key words : intention and practice, Literary criticism, The Twilight, MaoDun

투 고 일 : 2016. 5. 10. / 심 사 일 : 2016. 5. 15.~ 2016. 6. 15. / 게재확정일 : 2016. 6. 16.