

“我们还是需要批评家” ——对茅盾文学历程一个侧面的考察

崔瑛喆*

目 录

1. 引题
2. 双重维度
3. 演化与归宿
4. 抵抗与释放
5. 结语：理论的旅行

中文摘要

在文学研究范式日益多元化、开放化的当下，经典作家的研究也面临深刻的挑战。尤其，像茅盾这样一个充分体现了文学与政治、理性与审美、理论与实践的关系如此密切又百般纠葛的作家，在旧有研究范式逐步衰落、新的研究范式逐渐酝酿的时期，探究茅盾文学实践的独创性应成为一个重要取向。如果能得到更深入的发掘与拓展，就不但会使茅盾研究达到新的境界，而且还会为中国现代文学研究的突破带来有力的支撑。

而且，纵观茅盾的文学道路，尤其对“理论与实践之间抵牾和矛盾冲突”的认识、态度以及评论中所采用的视角与方法对当代文学所面临的困惑都具有良好的借鉴意义。

关键词：批评，创作，理论旅行，奥德赛，茅盾

* 国立韩巴大学中文系副教授

1. 引題

近来，有研究者在一篇文章中谈到，他亲自见到两位文学评论前辈，一位长叹：“文艺学不行了！”一位感慨：“文学理论好像与文学作品没什么关系。”他进一步引申说：“文学理论的黄金时代好像过去了，其中一个突出表现就是文艺理论已经在进行概念自我循环的自娱游戏，与文学实践并无内在关联了。”“它的自主化过程导致的就是它与其研究对象的脱节，就是它的内卷化，也就是说，陷入理论内部的逻辑之中，对文学事实不再发生兴趣，甚至，理论通过使自身变得文学化而吞噬了文学。”¹⁾

这不仅是文学作品与文学批评的脱节，还有文学实践与文学理论的脱节。这“脱节”是当下批评界所面临的困惑，并且也在一定程度上影响着当代文学的发展走向和趋势。²⁾其实，从文学理论与批评的发展历程看，这种困惑由来已久。当“文学评论前辈”质疑文学理论之“内卷化”（自我循环的自娱游戏）“自主化”（变得文学化而吞噬了文学）的时候，我们赖以参照的，恰是上世纪二三十年代——前一个“文学理论的黄金时代”。在那些年代，也存在类似的状况，在当时的文坛上，不断发生了许多关于文艺问题的意见分歧和纷争。这些意见分歧和理论纷争，虽然也存在对文学本身的一些理解上的差异和矛盾对立，但更多的是“理论吞噬了文学”这一现象就显得更为突出。³⁾

“本来，文学理论与文学批评之间应具有水乳交融、浑然一体、不可分割的关系，文学理论必然是对于批评实践具有普遍性、稳定性和规律性的指导，文学批评也必然是在理论指导下的批评实践，并用实践所积累的经验反过来丰富文学理论。然而，今天我们却看到另一种情况，那就是文学理论与文学批评似乎渐行渐远。（...）文学理论与文学批评这种相互分离的趋向，对双方的发展都

1) 朱国华，〈渐行渐远？——论文学理论与文学实践的离合〉，《浙江社会科学》2020年12期，第138页。

2) 参考孟繁华，〈如何面对当下文学批评的困局〉，《文艺争鸣》2021年1期 / 丁帆，〈中国当代文学批评与阐释的焦虑〉，《文艺争鸣》2021年1期。

3) 段崇轩，〈文学理论与文学评论应加强良性互动〉，《文艺报》2021年05月07日。

具有很大危害，更对中国文学理论体系构建形成阻碍。分析这种现象产生的成因，找到克服这种现象蔓延的方法，是当代中国文学理论与批评研究的重要任务。”⁴⁾ 要寻找中国现当代文学研究的当下意义，必须把它放到当下的语境之中去考察。纵观上世纪二三十年代以茅盾为首的现代批评家，对“理论与实践之间抵牾和矛盾冲突”的认识、态度以及评论中所采用的视角与方法对当代文学都具有良好的借鉴意义。茅盾与其他文学家的一个最大不同，可见于“多重角色”（Multiple Roles：批评家+ 作家）和“运动模式”（Movement Patterns：理论批评→实际创作→理论批评）。所以观摩羁绊于“理论”与“实践”的茅盾文学历程，便具有一种探讨“理论”与“实践”关系的特殊意义。出于上述考虑，本文在占有史料的基础上，试图对茅盾的文学道路做一小结。

2. 双重维度

茅盾最初是以社会活动家、编辑和批评家的身份走上文坛的，而他在文坛上的盛名，首先是因为他的那些富有影响的批评文章。虽在“商务十年”和饱经革命风浪的大动荡之后，茅盾以厚实的生活底子和深刻的思想认识为基础破门而出，但他并没有停止批评工作。实际上，哪怕在他最富有文学创造力的时期，茅盾依然是活跃的批评家，写下了大量的批评文字。茅盾特别注重批评经验和创作经验融合的作家批评家。他对批评和创作的思考已经酝酿于20年代，只是自己尚未从事创作。1921年《小说月报》第12卷第2期，摘要发表了茅盾于同年1月10日致郑振铎的信《讨论创作致郑振铎先生的信》。其中认为，批评和创作是“相激励相攻错”而成：“朋友中我们相识的，乃至极熟的，大家开诚相见，批评批评，弟敢信都是互助的精神，批评和艺术的进步，相激励相攻错而成；苟其完全脱离感情作用而用文学批评的眼光来批评的，虽其评为失当，我们亦应认其有价值，极愿闻之。”⁵⁾到了1925年，茅盾在《论无产阶级艺术》一

4) 张舒，〈让理论与批评重新结合〉，《中国社会科学报》2021年02月23日。

文中说：“我们知道文学的作品与批评常相生相成的，某一派文学之完成与发展，固需要批评为指导；但是反过来，亦必先有了多了某一派的文学作品，然后该派的文学批评方才建设得起来。譬如好手的厨子应该常听吃客的批评以改良他的肴饌，但是吃客先须有好肴饌来尝，方才能够做出一本‘食谱’来。……‘巧妇难为无米之炊’，批评材料缺乏，虽天才的批评家恐亦难以见好，何况浅陋如我呢！”⁶⁾这里，就更加明确而具体、生动地说明了批评和创作的关系。

茅盾早期对批评和创作关系的认识一直贯穿在整个文艺批评观里。他将创作、批评与理论看成一种不可分开的整体。⁷⁾因为如果将批评单独提出来，很容易变成一种“严格取缔批评”，这无疑是在降低“用文学批评的眼光来批评”地位和它可能达到的深度。从茅盾的整个文论中我们尚不足以得出“创作与批评之关系”的问题，因而我们不能看出茅盾在“观念化”、“‘政治化’思潮特别浓重的年代”⁸⁾显出的复杂性则表明艺术与社会现实的动态双向关系。应该指出，这些评论，是在茅盾写出大量的小说而成为著名的作家的同时发表的，它标志了茅盾文艺批评的一个新阶段。当然，就茅盾自身来说则有一个个性如何得到实现的问题。二、三十年代的批评家往往充当政治意识形态的制作者和代言人，因此批评家个性中情感的，独具个人色彩的成份很难得到发挥或宣泄。而批评一旦与创作同步进行的话，批评家在其批评过程中同作家在创作中一样，可得到个性的实现。批评家的这一地位变化——注重创作经验和批评经验交融的“作家批评家”——反映到实践上，尤其是批评景象的多样化：无论是批评家所选择的批评对象，还是批评家自身的话语方式等皆得到充分的发展。

任何事物都是在矛盾中发展的，茅盾的文艺批评也是如此。正如他自己说：“惟多纷争，不统一，文学批评才会发达进步”⁹⁾。茅盾一生积极投身社会斗

5) 沈雁冰，《讨论创作致郑振铎先生的信》，《茅盾全集·中国文论一集》（第18卷），黄山书社，2014年，第83页。

6) 沈雁冰，《论无产阶级艺术》，《茅盾全集·中国文论一集》（第18卷），黄山书社，2014年，第563页。

7) 参考茅盾，《茅盾论创作·序》，《茅盾论创作》，上海文艺出版社，1980年。

8) 王嘉良，《文学与政治联姻：现实主义的独特张力与限制》，《文学评论》2009年5期，第21页。

9) 沈雁冰，《“文学批评”管见之一》，《茅盾全集·中国文论一集》（第18卷），黄山书社，2014

争和文学论争——“我自从事文学工作以来，同人家论争，是家常便饭”¹⁰⁾，从不隐瞒自己的观点。重要的是如何通过“纷争”或“不统一”把文学批评推向前进。实际上，茅盾的文艺批评在多次“纷争”及“不统一”中得到补充、丰富和完善，逐步形成了自身的体系和特征。具体到茅盾文艺批评在“纷争”及“不统一”中的情况，可能会出现两种不同的见解：

(一) “《论无产阶级艺术》表明沈雁冰本可以做成较之蒋光慈、钱杏村等更出色的革命文学论者，但是1928年的那场论争却阴差阳错地将他推向革命文学论者的对立面。《从牯岭到东京》和《读〈倪焕之〉》的背景是为了答辩，重点倒为着说明‘五四’文学与小资产阶级文学作家的历史地位。其中包含有复杂的历史原因和心理原因，但那种表面看来有所倒退的现象是需要予以分析的。有人将之说成这是茅盾的角色转换，这是一种相当笼统的看法。实际上，我们完全没有必要将茅盾在此以前对马克思主义文艺思潮的把握估计得过高。在此以前，马克思主义文艺理论确实已经进入了茅盾的视野，但它们大体上是隶属于他的政治立场的，是作为某种文学理想出现的。‘五四’文学启蒙依然是他恪守的原则，马克思主义作为一种方法还没有具体地进入他的文学批评实践之中，他在文学层面上的基本概念，包括情感还没有完全转移到政治层面上。他同革命浪漫派文学家的论争有他的独到之处，如果说鲁迅表现为某种对于新思想的探索，那么茅盾更多地表现为摇摆。鲁迅为着自新，而茅盾大体是为着适应。”¹¹⁾

(二) “沈雁冰文学批评的自我主体性的匮乏，主要表现在他作为‘五四’后在现代社会文化中成长起来的青年批评家，文学批评观却不是建立在自我社会人生切实感受和认识之上的，这使他始终无法对鲁迅、冰心、叶圣陶等小说和杂文体现的现代社会文化性质和内涵的认识和理解。……一方面与他的早期革命党人的身份直接相关，他更多地表现出与陈独秀开创的现代革命文化相近的特点，对时代和社会的发展持‘诅咒悲观’、‘迷信乐观’的态度，强调文学与时代和社会的联系，积极探索文学如何更好地表现不断发展的时代和社会，另一方面他又带有胡适开创的现代学院文化的一些特点，他的批评文章明显匮乏对社会人生的实际感受，使人感到学理性胜

年，第289页。

10) 茅盾，《我走过的道路》（上），人民文学出版社，1997年，第405页。

11) 许道明，《中国现代文学批评史新编》，复旦大学出版社，2002年，第147页。

于感受性，他的理性意识十分强，他能够通过理性认识规范并且制约自己的社会人生实际感受和文学感觉。”¹²⁾

上述对茅盾批评的评定，一定程度上概括出了茅盾文艺批评的大致特征（“适应”趋势与“批评主体性匮乏”），然而，还是忽略茅盾文艺思想的深层结构与实践机制。茅盾始终是力图同时推重“双重价值”如批评与创作、现实与审美、理性与情感，并力图使诸如两个维度处于相当程度的交错层面之中。且随社会文化现实的变化而变化，即追求两个维度的两极性、平衡性和动态性。一句话，“两极平衡的动态性追求”是茅盾文艺思想的深层结构。¹³⁾这里应该指出两点：

首先，这种深层结构的追求并不是容易实现的。诚如韦乐克所说：“在现实主义中，存在着一种描绘和规范，真实与训喻之间的张力。这种矛盾无法从逻辑上加以解决，但它却构成了我们正在谈论这种文学的特征。”¹⁴⁾就此而言，茅盾文艺思想对“两极平衡的动态性追求”既是具有不容克服的难关，又是充满魅力。所以，茅盾文艺思想的这种追求并没有完全实现。在追求的过程中，茅盾还受到社会现实和自身气质的双重制约。其次，这种深层结构的追求显示出某种独特的批评实践机制。即审美批评兼容社会批评，社会批评同样不能否定审美感受。正因为这种交错，或许可以说这决不是机械地调和，两个维度不再是井水不犯河水的各自为界，皆试图以向对方的“越界”来完善自己，最终导致两者的碰撞和冲突。研究者对任何一方作非此即彼式的切割，都难以全面而客观地完成对研究对象的认识和评析。

以上的论述意味着，茅盾文艺实践无非是一种独特批评体例的建立过程，是一个复杂的系统工程，所涉层面众多；亦非一蹴而就，是一个漫长的动态过程。如此纷纭复杂的批评景象，自然赋予研究论题的魅力和意义，与此同时也

12) 陈方竞，〈中国现代文学批评发展中的左翼理论资源（三）〉，《鲁迅研究月刊》2006年7期，第6-7页。

13) 蒋心焕，〈茅盾文学思想结构探〉，《山东师大学报（社会科学版）》，1996年4期，第80页。

14) R.韦乐克著、丁泓译，《批评的诸种概念》，四川文艺出版社，1988年，第232页。

带来了研究的维度。

3. 演化与归宿

纵观茅盾一生的文学实践，可抽出其中内蕴的一种独特的运动模式。众所周知，茅盾在创作之前已是职业批评家业批评出发，经过创作和批评的相互砥砺，最终稳操“理论批评”，正如茅盾自称“拣起”“二十年代的老行当”¹⁵⁾。建国之后，他把三、四十年代理论批评和创作的“双轨运行”改回故道，回复到理论批评的单轨上去。¹⁶⁾据此，我们不能简单地论定茅盾的文学历程为单向“理论批评”，应该考察其历程的丰富性、复杂性，如走向理论批评的“变曲点”（point of inflection）——从职业批评家到创作者兼批评家再回转到理论批评家，试图视不同时期的具体批评运作为某种“演进的过程”。¹⁷⁾以往的研究中，曾有两位研究者注目到此点，如丁尔纲的《从经验到理论——茅盾作品自序和跋学习札记》将茅盾的文学历程概括为“从经验到理论”的“改回故道”：“人所共知，茅盾是从理论批评开始踏上文坛的；从事创作是后来的事。在‘商务十年’和饱经革命风波的大动荡之后，他以厚实的生活底子和深刻的思想认识为基础破门而出，他二十多年的创作成就始终在同代人中占据了出类拔萃的地位。但建国之后，他又把三、四十年代理论批评和创作的‘双轨运行’改回故道，回复到理论批评的单轨上去。”¹⁸⁾丁文第一次将茅盾文学实践的脉络概括为轨道的线性。又如程光炜的《茅盾：两方面都没法专心》更进一步注意到茅盾建国后对文艺创作的“低调处理”：“解放后，茅盾担任过中华人民共和国文化部长、全国文联副主席、中国

15) 茅盾，《我走过的道路》（上），人民文学出版社，1997年，第540页。

16) 丁尔纲，〈从经验到理论——茅盾作品自序和跋学习札记〉，《中国现代文学研究丛刊》1985年2期，第128页。

17) 李长之，《论茅盾的三部曲》，《李长之书评·贰》（伍杰、王鸿雁编），河北教育出版社，2006年，第91页。

18) 丁尔纲，同上书，第128页。

作家协会主席、《人民文学》主编和全国政协副主席等一系列职务，是直接领导社会主义文学艺术创作的重要官员。（……）但值得注意的是，与场面上的热闹形成鲜明对照的，是茅盾对文艺创作的‘低调处理’：他放弃了小说创作，而改以文学评论为主；即使不能回避‘重大题材’，但他更强调‘文学规律’和作家的‘创作技巧’：在1962年的大连‘全国短篇小说创作座谈会’上，对‘中间人物论’表现出明显的同情”。¹⁹⁾程光炜同年接着发表的《茅盾建国后的文艺理论和批评》举茅盾的《“眼高手低”说起》为例，分析茅盾“改回故道”的深层心理内涵：“1949年5月，茅盾收起小说创作，重操三十年前文学评论的旧业。对此，他曾有过解释：‘苦闷的来源是作家或艺术家的审美观念和批评标准，同他自己的创作能力不相适应，也就是这两者之间有了矛盾。‘眼高’，指作家或艺术家自己的创作能力低于他的审美观念和批评标准。作家或艺术家如果‘眼’不‘高’就不会发生‘手低’的问题，也就不会发生苦闷’。但他同时指出：‘作家和艺术家不一定同时是文艺批评家或文艺理论家，然而他们一定同时是修养很高的鉴赏家’”。²⁰⁾

在笔者看来，程文虽然没涉及，我们不难看出茅盾的这番话与刊在《小说月报》第13卷第8期上（1922年8月10日）的《“文学批评”管见一》遥相呼应：“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，算不了什么大事，用不到‘严格取缔’！”²¹⁾，这也折射出茅盾整个文学历程所含有的“归趋”之端。程文继续说：“在20世纪50、60年代，评论是茅盾‘苦闷的象征’。在‘眼高’的标准与境界上不肯‘手低’的现实尴尬中，文学评论无疑是证明他仍然是‘修养很高的鉴赏家’的重要载体。如果撇开表面现象纵观这一时期的文学活动和实践，他的评论显然具有耐人寻味的历史内容和极大的研究价值。我们注意到，虽然强调文艺反映社会重大事件仍然是贯穿在茅盾当代文学评论中的主调，但重心明显向着强调文学作品的艺术规律和艺术性的方面倾斜。”²²⁾总

19) 程光炜，〈茅盾：两方面都没法专心〉，《粤海风》2004年第3期。

20) 程光炜，〈茅盾建国后的文艺理论和批评〉，《南都学坛》（人文社会科学学报）2004年1月，第66页。

21) 沈雁冰，〈“文学批评”管见之一〉，《茅盾全集·中国文论一集》（第18卷），黄山书社，2014年，第289-290页。

22) 程光炜，〈茅盾建国后的文艺理论和批评〉，《南都学坛》（人文社会科学学报）2004年1月，

之，演绎上面的研究论述，或许可以这样说，“改回故道”（丁尔纲语）或“苦闷象征”（程光炜语）的“评论”是职业批评家“沈雁冰”的先验实践在意识活动（批评家兼作家“茅盾”的“认识体验”）中的建构物，意识活动同意识对象关系是一种构造关系，实质是“给予意义”。²³⁾那么，将作为意识活动或一是对象的理论批评还原、追溯到它的“意向”显现上，从显现出发来解释那个存在。

依笔者的分析，茅盾的文学实践在复杂中凸显着一种较为鲜明的“意向性”（intentionality）²⁴⁾，这滥觞于他对文学研究会的“失败之因”作了如下的总结：

“为人生的艺术”当初由文学研究会一部分人所主张。文艺的对象应该是“被侮辱者与被践踏者”的血泪：他们是这样呼号着。但是这个主张并没引起什么影响，却只得到了些冷笑和恶嘲。粗看来，这个现象似乎极可怪；不过假使我们还记得那时候正是一方面个人主义思潮煽动了青年们的血，而别一方面“老”青年们则正惴惴然忧虑着“五四”所掀动的巨人（被侮辱与被践踏的民众）将为洪水之横决，那我们便可了然于“人生的艺术”之所以会备受各方面的冷眼了。……主观方面，文学研究会提倡“人生艺术”的一部分人却只以批评家的身份来呼号而不以创作家的身份来实行，也是失败之

第66页。

- 23) “现象学的意向性分析为打破二元对立的知性形而上学在审美对象认识上的统治和壟断提供了一个新的理论视角，即审美对象既非纯粹的物质实在，也非纯粹的观念实体，而是内在于意识的意向对象，本质上是意识活动自身构造的产物。如此一来，纯粹认识论和本质论之间的分野也被打破。那种认识论美学探讨审美活动的特性，本质论美学研究审美对象的存在在这里合二为一。审美对象从不脱离审美活动而独立存在，相反，它直接内在于审美活动，并且是它的构造的产物。”；“意识的意向性，就是说是带着特定的质料去朝向某物的。质料在意识行为中的这种功能，特别地被胡塞尔标示为‘赋予质料’或‘给予意义’。因此，在胡塞尔那里，‘质料’又与‘含义’和‘意义’是同义词。所谓赋予一个对象以质料，无非就是一个意识行为携带着自己的质料给予一个对象以特定的含义或意义。”王子铭，《现象学与美学反思——胡塞尔先验现象学的美学向度》，齐鲁书社，2005年，第45-46页，第32页。
- 24) “意向性”一词源于拉丁文intendere，意思是“指向”。其基本内涵是指，意向性是意识的本质属性，即意识总是具有“意向性”的，所有的意识都是关于某物的意识。“关于某物的意识是指在广义上的意指行为与被意指之物本身之间可贯通的相互关系。”正是这一“相互关系”根本上打破了知性二分的主客二元结构，为审美意识开辟了一条道路。参见倪梁康，《胡塞尔现象学概念通释》，北京三联书店，1999年，第249页。

一因。同时自然主义的呼声也由文学研究会一员的沈雁冰发出。这在当时也不过是众声嘈杂中的一响，更没有人去注意了。²⁵⁾

即便茅盾只字未提“只以批评家的身份来呼号而不以创作家的身份来实行”，但从字里行间不难觉知这是其言说的重要意图。就是说，作为曾经就“呼号”于某人理论的批评家，茅盾意识到缺乏“创作”的局限，同时也注意到如果“不以创作家的身份来实行”，一种突破理论反而会“备受冷眼”的。然而如此理解茅盾的意图，如重“创作家”而轻“批评家”，仍然过于简单。“批评家”与“创作家”虽然充任不同的角色，但“批评家”的“呼号”并不仅仅与“失败”划等号，更不是“创作家”的附庸。茅盾屡次说：“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’一语去反对理论家的理论的。”²⁶⁾可见，茅盾认为即使创作家不做繁琐的理论爬梳，那也必须秉持“一定的理论”，养成植“批评意识”于矛盾、缠绕、复杂的问题中的习惯。更具建设性的设想，茅盾认为创作家与批评家（理论家）应该“相激励相攻错”²⁷⁾、“相生相成”²⁸⁾。

值得指出的是，茅盾在认识到文学研究会“主观方面”的失误后，如引文提及的“只以批评家的身份来呼号而不以创作家的身份来实行”；“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’一语去反对理论家的理论的”等，他的文学实践于是显出独特的动向。具体地说，“拣起”了“在二十年代的老行当”²⁹⁾。从某种意义上说，茅盾“拣起老行当”是一种“奥德赛”（Odyssey）式的

25) 茅盾，《关于“创作”》，《茅盾全集·中国文论二集》（第19卷），黄山书社，2014年，第308-309页。

26) 茅盾，《关于“出题目”》，《茅盾全集·中国文论四集》（第21卷），黄山书社，2014年，第128页。

27) 沈雁冰，《讨论创作致郑振铎先生的信》，《茅盾全集·中国文论一集》（第18卷），黄山书社，2014年，第83页。

28) 沈雁冰，《论无产阶级艺术》，《茅盾全集·中国文论一集》（第18卷），黄山书社，2014年，第563页。

29) 茅盾，同上书，第540页。

概念，因为身为“批评家”兼“作家”的“茅盾”这一回归的主体已不同于“只以批评家的身份来呼号”的“沈雁冰”，或者说，“回归”的行为“质性”及“回归”的具体对象（“批评”）尽管未变，但“回归”的具体内容却发生了变化，即行为的“质料”发生了变化。³⁰⁾胡塞尔认为，世界本身是无序、无意义的，正是通过“意向性活动”（intention movement），使某物获得意义而成为“我的对象”，笔者以为，茅盾文学实践的“回归趋势”——对理论与批评的“意向”则亦然。。鉴于此，笔者认为还原“批评”这一意识对象，追溯“意向”寓寄的复杂状态，茅盾走向“理论批评的归趋”的具体意义才会得以显现。

4. 抵抗与释放

这儿有一个问题值得深思。茅盾不但推崇“作家而同时又是理论家”这一双重身份，更在“身份认同”的凝视中发现自己亦为“作家而同时又是理论家”。这并不单纯因为茅盾重新认知其价值，而是因为自己的实际经验——“创作与批评的并行”唤醒了茅盾的潜在身份。然而，茅盾的经验与它不尽相同，相较于其他“作家批评家”，茅盾最突出的相异点是其职业批评先于实际创作。但茅盾的这

30) 简言之，“质性”是指一种使某种行为能够成为这种行为的东西，例如，它使表象成为表象，使意愿成为意愿。所谓“质料”是特别地与一个对象相联系的意识行为所具有的特性，它在某种程度上为“质性”奠基，或者说，“质料”并不会因“质性”的不同而产生变化。而且，严格地讲，只有客体化行为（所谓客体化行为是指能够使客体显现出来的意识行为，非客体化行为则相反）才具有自己的“质料”，非客体化行为如意愿、情感行为因为不具有自己的“质料”，而必须奠基基于客体化行为之中。“质料”的对象不仅规定对象，而且还规定对象被意指的方式。我们不妨举个实例加以说明，比如，我可以看一本书，也可以看一幅画。在这里，意识行为的质性相同，但质料不同。即是说，这里的意识行为虽然都是“看”，但是所看之物，即在意识中显现出来的意指之物却分别是“书”和“画”。将两个意识行为区别开来的是行为的“质料”而非“质性”。再比如，我看同一幢房子，从各个不同的角度，一会儿是正面，一会儿是背面，一会儿是侧面，随着视角的转移，看的行为“质性”尽管不变，看的具体对象也不曾有变，但看的具体内容却发生了变化。这其中的所变就是指行为的“质料”。参见王子铭，同上书，第28—31页。

一特点没有得到充分的关注，如就有研究者曾这样叙说：

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，却经历了由‘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。³¹⁾

因此，虑及茅盾身份变换的实际状况，不能简单地论定茅盾为“作家而同时又是理论家”。需要指出的是，茅盾反思“职业批评”的通常做法，即“只以批评家的身份来呼号而不以创作家的身份来实行”³²⁾，接着在自己的创作实践中切身感知“批评”与“创作”的紧密关联，并认识到“论争”与“不统一”是“从抽象理论到具体实践”的一种必要的催化要素：

一年来“文坛”上的错综矛盾的动态，都应作如是观。一年来“小品文”的论战，“大众语”的论战，尽管短视的人以为什么结果也没有，然而事实上却是厚壅肥料，开花结果在不远；尽管幼稚的人以为是琐屑，是回避，然而事实上却是从抽象的理论到了具体的实践。³³⁾

并且，“职业批评先于实际创作”的实践，在茅盾“作家而同时又是理论家”的身份认同中蕴含了两个层面的“和谐”：一是理论体系与实践的和谐，使理论体系合乎现实的逻辑；二是理论体系内部各要素之间的和谐，使体系的结构框

31) 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。

32) 茅盾，〈关于“创作”〉，《茅盾全集·中国文论二集》（第19卷），黄山书社，2014年，第308-309页。

33) 茅盾，〈一年的回顾〉，《茅盾全集·中国文论二集》（第20卷），黄山书社，2014年，第342页。

架符合自身的逻辑。早期茅盾的“职业批评”曾经探讨本质体系（或说“先验的框架”：先于“创作与批评并行”之经验），先在地归纳“作家批评”经验，构建“论争性”语境，甚至预期“职业批评”的“自身构形特性”。概而言之，茅盾“批评”的肌理即由“批评主义”、“论争性语境”、“内在结构与运作”所构成。

对这，可举如下几点的理由：

第一点是茅盾对批评的态度与理解如“批评主义”（Criticism）。身为职业批评家兼文艺理论家、翻译家茅盾的著述可以属于“批评主义”范畴。那么，何谓“批评主义”？茅盾早年研究了外国文学创作和文学批评之后，认识到西洋文学之兴盖与文学上的“批评主义”相辅相进，因而竭力倡导新文学界大家开诚相见，切磋琢磨，相互批评，于相激励相攻错中达到批评和创作的进步，他说：

西洋文学之兴盖与文学上之“批评主义”（Criticism）相辅而进；批评主义在文艺上有极大之权威，能左右一时代之文艺思想。新进文学家初发表其创作，老批评家持批评主义相绳，初无丝毫之容情，一言之毁誉，舆论翕然从之；如是，故能互相激励而至于至善。我国素无所谓批评主义，月且既无不易之标准，故好恶多成于一人之私见；“必先有批评家，然后有真文学家”此亦为同人坚信一端；同人不敏，将先介绍西洋之批评主义以为之导。然同人固皆极尊重自由的创造精神者也，虽力愿提倡批评主义，而不愿为主义之奴隶；并不愿国人皆奉西洋之批评主义为天经地义，而（扼）杀自由创造之精神。³⁴⁾

这里首先需要注意的是，茅盾对“批评”的理解即作为“主义”（ism）的批评³⁵⁾，这是从两个层次来阐述：（一）批评的标准，（二）批评的弹性。实际上，茅盾有感于“我国素无所谓批评主义，月且既无不易之标准，故好恶多成于

34) 沈雁冰，《〈小说月报〉改革宣言》，《茅盾全集·中国文论一集》（第18卷），黄山书社，2014年，第60页。

35) 笔者以为茅盾将“批评”译为“批评主义”是他的独特之处，因为“批评在现代中国是引进概念。徐志摩译英文critic为‘平衡家’，20世纪20年代末‘创造社’的‘文化批判’、30年代李长之《鲁迅批判》，则是对德文kritiker。‘平衡’、‘批判’，分析、评价、商量之谓也，强调近代启蒙理性在文学研究中的渗透。”参见郜元宝，《从“启蒙”到“后启蒙”——“中国批评”转变》，《文学评论》2009年第6期，第69页。

一人之私见；‘必先有批评家，然后有真文学家’此亦为同人坚信一端”而提出来的“批评主义”是茅盾在二三十年代一以贯之的观点。那些年代可以说是一个“批评膨胀”的时代，其所谓的“膨胀”是指当时几乎所有的文学理论家、作家甚至是文学圈外的都在操批评之业。当年文学界的一个重要现象是，批评文字在总量上并不少于文学创作。尤其在政治思想高于一切、话语高于一切的批评风气之中，“既无不易之标准，故好恶多成于一人之私见”的情况愈甚，如“我们需要批评家”这一句话，记得两年之前已有人叫出过了。那末我们所需要的批评家现在有了没有呢？（……）我们所看见的只是挟私报复，同行嫉妒，挑拨离间，造谣诬蔑，举凡政治场中最最凶险，最最恶劣，最最下流，最最无耻的一切意想不到的手段”。³⁶⁾因此，茅盾以署名舫在《文学》第5卷第2号（1935年8月1日）上，著文《批评和谩骂》主张有必要分界“批评”和“谩骂”：“希望世上人能够很有程度到即使涨红了脸对嚷一场，可是都为的爱真理，既不会老羞成怒，亦不至于歪缠到莫名其妙。待到曲直分明，胜者既无骄态而负者亦不悻悻。要使批评真能发挥它的研究出个真理的使命，则红着脸的力争倒是必要”；它还提及批评须“只见事不见人”：“避开事之本身，枝枝节节只去猜甲是某人，乙是某人，而甲乙之反对又为了何种个人的原因—这就那怕很闲适地道出来，实质上跟谩骂差不多。这是一般的说法。然亦有例外，这所谓例外在我们现在这社会里就特别易生易长。”³⁷⁾简单说，“爱真理”、“只见事不见人”等是关于“批评标准”的追求。还不仅如此，我们可以把茅盾的“批评主义”推演开去。通常所说的批评注重的是文本的具体特征与具体价值，即便包括文本的艺术价值和审美价值，但仍然不会脱离其文本价值的整体观念。然而，“批评主义”则不同，它关注的不仅是文本本身的价值，茅盾还自觉地把文学同社会相关联过程中所涉及的众多问题纳入自己的批评视野中，时刻绷紧了这一根弦，极力摆脱批评对批评对象的附庸地位。同时，他努力统一“社会的选择”与“个人的选择”而使其尽

36) 茅盾，《我们还是需要批评家》，《茅盾全集·中国文论四集》（第21卷），黄山书社，2014年，第100-101页。

37) 茅盾，《批评和谩骂》，《茅盾全集·中国文论三集》（第20卷），黄山书社，2014年，第607页。

量发挥潜在力量：“艺术的产生有没有条件呢？我想是应该有的。用方程式来表示，便是：新而活的意象+自己批评（即个人的选择）+社会的选择=艺术（……）但是艺术的生产于上文所举方程式中的‘社会的选择’而外，又受到一个‘人为的选择’，便是文艺的批评论（……）我们要说批评论就是上面所说的‘社会选择’之系统的艺术化的表现。”³⁸⁾而这“社会选择”之系统的艺术化的表现”，归根到底也就是一种涂抹着个性色彩的“人为的选择”。这就是说，文学批评实质上也就是“社会的选择”与“个人的选择”的统一。由于批评涉及的内容与范围广而杂，所以“批评主义”不限于文本，而成为一个“跨界”的新领域。它与文学批评以及思想、历史、美学有纵横的联系，甚至有某些共同的问题，以致具有一定的弹性的空间：“茅盾的社会的文学批评，作为一种审美形态和批评范式，实质上也是对文学批评确定性的一种选择和寻求，寄寓着他作为一个批评家的成就与局限、自由与必然，展示了由其现代批评意识、社会生活视界、深在心智图式和审美结构所决定的批评与现实、批评与创作、批评与接受的多维、多向的立体关系网络。这样的形态范式与结构系统，是一个具有弹性和张力的圆圈。它的层面和容量异常丰富。从个别视角去看茅盾的文学批评，便可见出这个圆圈的弹性和张力、丰富与丰厚。”³⁹⁾

第二点是批评的“论争性”语境。上述的引文中，我们还发现，茅盾将“自由创造之精神”用来对“主义”的限定功能：“虽力愿提倡批评主义，而不愿为主义之奴隶；并不愿国人皆奉西洋之批评主义为天经地义，而（扼）杀自由创造之精神”⁴⁰⁾。依茅盾之见，非“为主义之奴隶”的“自由创造之精神”必然给文坛带来生机、繁荣和进步。这种观点进而体现为：“争论虽然不息，进步却仍在进步，而且也可以说：正惟其多纷争，不统一，文学批评才会发达进步”。⁴¹⁾也就是

38) 沈雁冰，《论无产阶级艺术》，《茅盾全集·中国文论一集》（第20卷），黄山书社，2014年，第564-566页。

39) 丁亚平，《一个批评家的心路历程》，上海文艺出版社，1990年，第144页。

40) 沈雁冰，《〈小说月报〉改革宣言》，《茅盾全集·中国文论一集》（第18卷），黄山书社，2014年，第60页。

41) 沈雁冰，《“文学批评”管见之一》，《茅盾全集·中国文论一集》（第18卷），黄山书社，2014年，第289页。

说，通过批评和反批评如“批评的批评”、“批评的批评的批评”而辨明是非（用胡愈之的话，这是不亚于“纯粹创作”的“批评文学”特质）⁴²⁾，这堪称“作为批评环境的论争”——“要使批评真能发挥它的研究出个真理的使命，则红着脸的力争倒是必要”。⁴³⁾这样，在“论争”的氛围中，不但作家可以从批评家指出表现得不够真实的地方以及技术上的缺点和其他富有启发性的思想火花中获得帮助，不断成长，而且，批评家也可以在批评论辩中进行及时调整，实现自我超越，最终，经过诚恳的互相督促，坦白地交换意见，热诚的互助，在批评家和作家之间，打通隔离、封闭的批评领域和创作领域的通路，形成一种精神默契和心灵交流，从而共同促进文学系统的建设与发展。这种“论争”意义，在茅盾看来，实际上也就有效地抵制“主义”的专横而保证“自由创造之精神”的紧要环节。虽以“论争”著称，在茅盾的语境里，恰为“自由创作与自由批评”所欢迎。

第三点是批评体系的内在结构与运作。在茅盾的批评体系中，“创作”与“批评”更好地结合在一起，正如茅盾自己所说的那样，其两者应该“相激励相交错”⁴⁴⁾及“相生相成”⁴⁵⁾。这种关系在茅盾的文学实践中体现为（一）“批评中的创作”：茅盾“创作”的力量在以“批评”为由头的实践中得到发挥，即说“批评”实践中的经验投射到“创作”实践上；（二）“创作中的批评”：茅盾“批评”的力量则以“创作”为由头的实践中得到发挥，即说“创作”实践上的经验亦反映到“批评”实践上；（三）“批评中的创造”：就茅盾而言，“批评”又是创新理论的主要途径，其创造性的力量以“创作与批评的相互砥砺”为由头的实践中得到发挥，就是说“创作与批评的相互砥砺”中的经验可能反映到“文艺理论的创新与思考方式

42) “批评文学比纯粹创作的文学尤其发达；文学杂志和月刊周刊的文学栏里面批评的作品，往往占到十之八九。一种文学著作，有许多的批评；而批评又有批评的批评，又有批评的批评的批评”。胡愈之，《文学批评—其意义及方法》，《东方杂志》第18卷第1号，1921年1月10日。

43) 茅盾，《批评和谩骂》，《茅盾全集·中国文论三集》（第20卷），黄山书社，2014年，第606-607页。

44) 沈雁冰，《讨论创作致郑振铎先生的信》，《茅盾全集·中国文论一集》（第18卷），黄山书社，2014年，第83页。

45) 沈雁冰，《论无产阶级艺术》，《茅盾全集·中国文论一集》（第18卷），黄山书社，2014年，第563页。

的变革”。广义而言，创作与批评互为表里、里应外合的“批评”也许正是茅盾文学实践中非常独特的现象。换言之，针对“所谓文艺批评的‘危机’，作家们和批评家之间的关系紧张”的局面⁴⁶⁾，“创作”和“批评”在茅盾的批评体系里被汇聚到一起，形成了完美的相通：无论是关乎批评体系之内：“批评中的创作”、“创作中的批评”，还是关乎批评体系之外：说到底，茅盾所向往的“批评”境界是，批评家与作家，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。若将上述的内容放在更大的历史环境上，可能加深我们对茅盾“批评”建构背景的认识。如董丽敏在她的论著《想像现代性——革新时期的〈小说月报〉研究》（2006）里做了如下的阐述：“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。”⁴⁷⁾

5. 结语：理论的旅行

茅盾的文学实践是一种“（理论）批评”、“创作”、“论争”粘连胶合的复杂

46) 茅盾，《我走过的道路》（上），人民文学出版社，1997年，第539—540页。

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

状态，假如非要理出一个坐标图，“理论批评”应当位于“创作”和“论争”之间。若进一步将理论的建构和运用联系起来考察茅盾的文学实践，或许可以得出这样一个结论：“理论旅行”。实际上，“‘理论’在词源上与‘旅行’存在着发生学意义的交织，最早的理论概念正是旅行的原始注疏和原型图像。理论（theory）一词源自希腊语theoria，意思是‘观点’、‘视域’，theoria的动词词根为theorein，本义是‘观看’、‘观察’。在古代希腊，‘理论’原指旅行和观察活动；具体的行为是城邦派专人到另一城邦观察宗教庆典仪式。其原初意象指在空间上的离家与回归，强调不同空间差异所产生的距离、转换。”⁴⁸⁾所以，茅盾的文学实践历程：职业批评家→作家→作家批评家，一定意义上也可视作是一趟“旅行”的“离家与回归”。“旅行”就难以规避“意外”及随之而来的“考验”，尤其是在“纷争”或“不统一”波澜不时泛起的二三十年代，这一特殊的“情境”（situation）对于茅盾整个“理论旅行”的影响至为重大。

从诸如上述茅盾的批评实践，可以觉知茅盾批评“回归”的逻辑，即根据“职业批评”设想随后情境，并回头重新度量先前的“职业批评”，对此已有研究者指出：

茅盾的文学理论文章从来都不玄奥高深，或者茅盾从来都不故弄玄虚，都是实实在在的，都是朴素的，唯物的。他的论文往往从一个具体作家作品谈起而涉及延伸到许多文学文艺理论问题。所以说茅盾的文艺理论产生于文学创作实践和研究，又服务于文学创作实践和研究，在实践中产生又在实践中接受了检验的理论。……茅盾从现实出发对时代发展中的文艺思想文学现象文艺运动都从理论和实践的结合中做出了分析评论和历史总结。⁴⁹⁾

可以说：它不是一种理论演绎、贴标签，而是发自直接历史情境的敏感与反应。从这个角度看，“批评的回归”可谓“批评意识”（critical consciousness）

48) 彭兆荣，《走出来的文化之道》，《读书》2010年7月，第84页。

49) 闫奇男，〈文艺理论与创作的永远课题——读茅盾最后8篇论文〉，《贺州学院学报》2014年3月，第61页。

的恢复：进入“批评意识”，用批评意识取代理论意识。批评意识是据情境反应的敏锐性和灵活性而对理论的抵抗。⁵⁰⁾ 尤其是茅盾“批评的回归”本身体现为“理论离不开实践”的道理。而且出于“文学批评家—作家—文学批评家”的演进这一角度，又可以说“任何体系或理论都不能穷尽它所出自或它被植入的情境”⁵¹⁾，“职业批评”的理论设想在不同的环境和新的理由之下重新被实验，甚至在更为不同的环境中——茅盾刊在《文学》第4卷第4号（1935年4月1日）的《十年前的教训》中发觉到：“十年前常有论争（良友因此特有一本‘文学论争集’），可是在现在看来，当初的论争除了最初期的文白两派之争而外，余皆为同一方面然而依不同的社会阶层所发的反映。这又是跟近来的现象有本质上的不相同”——被考验，在这种时候，茅盾只有置身在历史的情境中、以“历史抵达的方式”即“此时此地的需要”才能真正地理解它和释放它，这则是“回归”的真正内涵：“批评”本质的“内爆性”扩张[“批评”体系里，“抵抗”（对理论进行抵抗）与“释放”（对理论进行释放）并发]，乃以“批评意识”“使理论向历史现实敞开，向社会、向人的需要敞开、释放”。唯其如此，才能有待于：正如茅盾自己所说的“从抽象的理论到了具体的实践”⁵²⁾。

茅盾“职业批评”的理论化的对象算是经验的一部分（“先验”的框架），如埃格勒（Egerer）指出，否则便是不可能的，也站不住脚。⁵³⁾ 理论的本体一旦建立，便有自己的体系和生命力，在此基础上可以预期并引来“实践”。那么，“理论”是建议而“实践”通常是具体做的事情。茅盾的“实践”（1）在二三十年代“现象”中总结出“经验”（“只以批评家的身份来呼号而不以作家的身份来实行”）然后再返回“理论”（“又拣起了在二十年代的老行当”：这时的“老行当”并

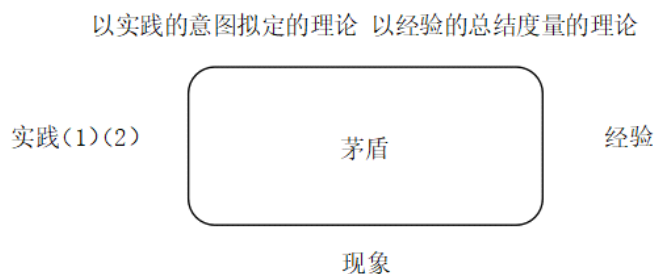
50) 参赛义德，《理论旅行》，《赛义德自选辑》，谢少波、韩刚等译，中国社会科学出版社，1999年。

51) 赛义德，同上书，第153页。

52) 茅盾，《一年的回顾》，《茅盾全集·中国文论三集》（第20卷），黄山书社，2014年，第342页。

53) Claudia Egerer, “Experiencing a Conference on Theory” in *New Literary History* 26.3(1995), 第667-676页。（引自孙艺风，《视角 阐释 文化》，清华大学出版社，2004年，第23页）

非仅仅是“批评家矛盾”，而且包括“文艺理论家矛盾”。但其“拣起”的“理论”与其说早期以实践的意图拟定的理论不如说以经验的总结重新度量的理论，于是笔者以为回归的具体内容却发生了变化)。换言之，无论是“理论”到“实践”还是“实践”到“理论”均得经过“经验”这一环节，“实践”与“经验”的区别在于，前者是对“理论”的直接付诸，后者在“现象”的变化如“创作生涯的开始”、“论争的芜杂性”等，其“理论”的局限性得到一定程度的突破，可在更广泛的范围应用到“理论”里去。故“批评的回归”作用则在于，由于通过了“现象”的变化、“经验”的总结，不仅使“原理论”能够修正、调整，作为一个中介，重新找到并抵达与下一步“实践”(2)的契合点，而且同时使“原理论”更加完善成熟，达到体系化。缺了这一环节，容易造成“理论”与“实践”的脱节。按照矛盾“批评的回归”，如此反复运转，可达到良性循环的功效。



参考文献

- 茅盾，《茅盾全集》，合肥：黄山书社，2019年版。
- 赵思运、蔺春华主编，《茅盾研究年鉴（2016-2017）》，北京：中国社会科学出版社，2019年。
- 许道明，《中国现代文学批评史新编》，上海：复旦大学出版社，2002年。
- 朱国华，〈渐行渐远？—论文学理论与文学实践的离合〉，《浙江社会科学》2020年12期。
- 丁帆，〈中国当代文学批评与阐释的焦虑〉，《文艺争鸣》2021年1期。
- 孟繁华，〈如何面对当下文学批评的困局〉，《文艺争鸣》2021年1期。
- 张舒，〈让理论与批评重新结合〉，《中国社会科学报》2021年02月23日。
- 段崇轩，〈文学理论与文学评论应加强良性互动〉，《文艺报》2021年05月07日。
- 金鑫，〈文学评论的“中介”作用—茅盾等现代评论家之于当代的借鉴意义〉，《鞍山师范学院学报》2020年5期。
- 郜元宝，〈从“启蒙”到“后启蒙”—“中国批评”转变〉，《文学评论》2009年第6期。
- 丁尔纲，〈从经验到理论——茅盾作品自序和跋学习札记〉，《中国现代文学研究丛刊》1985年2期。
- 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。
- 倪梁康，《胡塞尔现象学概念通释》，北京：三联书店，1999年。
- 王子铭，《现象学与美学反思》，济南：齐鲁书社，2005年。
- 爱德华·W·赛义德：《理论旅行》，《赛义德自选集》，谢少波、韩刚等译，北京：中国社会科学出版社，1999年。

Abstract

“We still need critics”

- A Study on one side of Mao Dun's Literary History

Choi, Young Ho

Mao Dun's literary practice was a complex state of "criticism," "creation," and "controversy." If a graph needs to be made, 'criticism' should be between 'creation' and 'argument'. If we further investigate Mao Dun's literary practice in connection with the construction and application of the theory, we may be able to draw such a conclusion: "theoretical travel". In fact, "theory" and "travel" have a genetic meaning intertwined in etymology. The earliest theoretical concept is the primitive commentary and prototype image of travel. The word theory comes from the Greek word *theoria*, meaning “perspective” and “view”. The verb root of *theoria* is *theorein*, and the original meaning is “watch” and “observation”. In ancient Greece, “theory” originally referred to travel and observation activities: the specific behavior was that the city-state sent a special person to another A city-state to observe religious celebration rituals. The original image refers to leaving and returning in space, emphasizing the distance and transformation caused by differences in different spaces.” Therefore, Mao Dun's literary practice: professional critic → writer → writer critic. In a certain sense, it can also be regarded as the "leaving home and returning" of a "travel".

It is difficult to avoid “accidents” and the subsequent “tests” accompanied by “travel”. Especially in the 1920~1930s when waves of “controversy” emerged from time to time, this special “situation” had a significant impact on Mao Dun's entire “theoretical travel”.

Key words : criticism, creation, theoretical travel, Odyssey, Maodun

투 고 일 : 2021. 7. 10. / 심 사 일 : 2021. 7. 15. ~ 2021. 8. 15. / 게재확정일 : 2021. 8. 20.