

茅盾研究
八十年書系

錢振綱·鍾桂松◎主編

56

藝術範型與審美品性

——論茅盾的創作藝術與審美理論建構

王嘉良◎編



花木蘭 文化出版社

茅盾研究
八十年書系



錢振綱·鍾桂松◎主編

王嘉良◎著

56

藝術範型與審美品性

——論茅盾的創作藝術與審美理論建構

花木蘭文化出版社

國家圖書館出版品預行編目資料

藝術範型與審美品性——論茅盾的創作藝術與審美理論建構
／王嘉良 著 — 初版 — 新北市：花木蘭文化出版社，2014〔民 103〕

目 4+280 面：19×26 公分

（茅盾研究八十年書系；第 56 冊）

ISBN：978-986-322-746-5（精裝）

1. 沈德鴻 2. 中國當代文學 3. 文學評論

820.908

103010668

中國茅盾研究會《茅盾研究八十年書系》編委會

主 編：錢振綱 鍾桂松

副主編：許建輝 王中忱 李 玲

特邀顧問：

邵伯周 孫中田 莊鍾慶 丁爾綱 萬樹玉 李 岫

王嘉良 李廣德 翟德耀 李庶長 高利克 唐金海

ISBN-978-986-322-746-5



9 789863 227465

茅盾研究八十年書系

第五六冊

ISBN：978-986-322-746-5

藝術範型與審美品性

——論茅盾的創作藝術與審美理論建構

本書據上海文藝出版社 2008 年版重印

作 者 王嘉良

主 編 錢振綱 鍾桂松

總 編 輯 杜潔祥

副總編輯 楊嘉樂

編 輯 許郁翎

出 版 花木蘭文化出版社

社 長 高小娟

聯絡地址 235 新北市中和區中安街七二號十三樓

電話：02-2923-1455／傳真：02-2923-1452

網 址 <http://www.huamulan.tw> 信箱 hml810518@gmail.com

印 刷 普羅文化出版廣告事業

初 版 2014 年 7 月

定 價 60 冊（精裝）新台幣 120,000 元

版權所有・請勿翻印

藝術範型與審美品性
——論矛盾的創作藝術與審美理論建構

王嘉良 著

作者簡介

王嘉良，1942年7月生，浙江省紹興市上虞區人，浙江師範大學教授，浙江大學兼職教授、博士生導師。曾任浙江師範大學學術委員會副主任、文學研究所所長，主持浙江師範大學省高校重點學科、重點研究基地負責人、省社會科學重點研究基地（江南文化研究）首席專家，擔任中國現代文學研究會理事、中國魯迅研究會理事、中國茅盾研究會副會長、浙江省中國現代文學研究會會長等。主要從事中國現代文學研究，發表學術論文200餘篇，出版學術著作20餘部，2012年由上海文藝出版社出版《王嘉良學術文集》（12卷）。1993起享受國務院頒發的政府特殊津貼。

提 要

本書集中探討茅盾的創作文本作為一種「藝術範型」的存在以及支撐此種「範式」的獨特審美理論建構，從創作實踐和理論形態兩個方面闡釋。上篇五章「藝術範型論」，梳理、總結茅盾創作的「範式」特徵：注重理性化敘事的藝術思維獨特形態、強調「社會批判」現實主義創作範式，從經濟視角切入的「社會剖析派」創作範型、體現現實主義獨創性的「茅盾傳統」等，由此顯示出茅盾創作作為注重社會價值的一種藝術「範型」的存在，並對中國新文學產生範式意義。下篇七章「審美理論建構」，論述茅盾的文藝美學思想和文學思潮觀念，主要論其審美創造論、創作主體論、審美批評論，又從小說美學觀、散文美學觀兩種文體美學個案中深入剖析，以把握茅盾文藝美學思想的主要特徵及其獨創性意義；論其文學思潮的選擇及其蘊含的思潮論觀念，主要闡述其對現實主義文學思潮的執著堅守，又論及其早期對「新浪漫主義」（現代主義）的接受與認同，以及後來態度逆轉、堅定現實主義選擇的可取路徑。最後一章論茅盾的歷史文化貢獻及其文化思想探源，是對藝術範型的總結與評價，闡述茅盾文化思想的獨特性與歷史貢獻，追尋其廣納博取中外文化傳統（包括地域文化傳統）是開闊其文化／文學思想的重要原因，藉以闡釋藝術範型生成的必然性。



目 次

引 論	1
上 篇 藝術範型論	
第一章 理性化敘事：藝術思維的獨特形態	5
一、理性化關照下的藝術思維自覺性	6
二、理性和形象：兩種思維的交叉與融合	12
三、藝術思維特質：把「形象化」置於首位	18
四、超越理性：情感與理智的交融	23
第二章 社會批判：現實主義創作範式	27
一、現實主義文學的形態學意義	28
二、現實主義範式的多樣複雜性	31
三、社會批判：現實主義文學的重要形態	37
四、矛盾創作文本的「社會批判」色彩	46
第三章 經濟視角：「社會剖析派」創作範型	55
一、社會分析範型：從經濟視角解剖社會	56
二、獨特視角：由經濟及於「社會結構」的 思考	59
三、切入經濟結構重要部位：現代企業和企 業家	63
四、文化內涵拓展：經濟文化和精神文化同構	67
五、藝術審美效應：經濟描寫與形象創造融合	

.....	71
第四章 茅盾文本轉換：從小說到影視文學.....	75
一、小說家的茅盾與戲劇影視情緣	75
二、名著效應：藝術形式轉換的必備條件	78
三、從影視「綜合體」中品衡藝術轉換價值	81
四、藝術再創造的可能性選擇	84
第五章 「茅盾傳統」及其對中國新文學的範式 意義	87
一、中國新文學的兩種現實主義傳統	88
二、「茅盾傳統」的意義範疇	94
三、「茅盾傳統」的孕育、承續與發展	103
四、對「茅盾傳統」的價值評估	107
下 篇 審美理論建構	
第六章 藝術美本質：審美創造論	113
一、藝術的社會性本質：藝術社會學觀念	114
二、社會性本質的特殊要求：充分的「社會化」	119
三、「理性化」：藝術創造對社會的深層透視	123
四、理性化內涵的獨特形態與意義	127
第七章 審美創造的主體意識：創作主體論	133
一、主體投入：藝術創造至關重要的因素	133
二、貫注充沛主觀情感的創作主體參與	140
三、兩種思維交融中凸現主體投入意識	143
第八章 「運動著的美學」：審美批評論	149
一、批評本體意義：審美再創造	149
二、批評模式營構：「歷史——美學」批評	156
三、批評家：作為審美再創造的主體	164
四、文學批評作為「運動著的美學」	175
第九章 文體美學個案：小說美學觀	183
一、「做」小說：藝術構思的匠心經營	184
二、「以人為本」的小說創作理念	190
三、「活人」理論的多重審美要求	194
四、小說敘事模式的現代性追求	206

第十章 文體美學個案：散文美學·····	213
一、散文美學的總體把握·····	214
二、對散文分支的個體特質辨析·····	219
第十一章 文學思潮論：對現實主義的執著堅守·	225
一、現實主義——需要切實面對的話題·····	225
二、茅盾對現實主義文學思潮的理論認知···	233
三、批判與分析：現實主義理論的側重點···	238
第十二章 文學思潮論：與現代主義的若即若離·	245
一、「取精用宏」認同現代主義·····	246
二、引入「新浪漫主義」後的憂慮·····	251
三、「大轉變時期」到來後態度的逆轉·····	255
第十三章 茅盾創作範式形成的文化思想探源···	259
一、作家、文學家「文化人」和文化「綜合體」 ·····	260
二、茅盾文化思想的獨物品性與歷史貢獻···	264
三、文化溯源：茅盾文化思想的底色基調···	269
四、地域人文傳統對茅盾文化人格形成的影響 ·····	275
後 記·····	279

引 論

研究 20 世紀中國文學，對於新文學的開創者之一併長時期引領現代文學新潮，對中國文學歷史進程產生深刻影響的新文學巨匠茅盾而言，無論如何都是一個繞不過去的存在。其凸顯在中國 20 世紀文學史上，不獨具有「先驅性的存在」意義，而且還因此種存在不斷給後來的文學以強大的衝擊力而愈來愈顯示出無可漠視的價值。不論文學潮流如何潮漲潮落，也不論文學的發展如何起伏變遷，茅盾的存在意義與價值都不會消逝。日本學者筱田一士在 20 世紀末回顧總結 20 世紀世界文學時，有一個頗為引人注目的觀點：如果「把 20 世紀小說看成是現代主義和現實主義兩派根據小說創造的原點而針鋒相對相互競爭的文學」，那麼現實主義文學依然有著「世界文學上的輝煌的位置」；基於此，他論定中國作家茅盾的《子夜》是「在同時代的世界文學上具有先驅性的存在」，「以想像全體社會的想像力而言，茅盾在同一時代的中國作家中可謂最傑出的存在」〔註 1〕。儘管這一論斷並不怎樣新奇，但在世紀末貶抑現實主義、獨尊現代主義的文學時尚中卻顯出尖銳性。由此可以啓引我們思考的是，茅盾的存在及其為代表的文學思潮與文學創作作為 20 世紀文學「最傑出的存在」之一，已顯出無可置疑的重要性，不獨將其隨意輕薄並不可取，就是缺乏對其作深層次探討，從中總結出有益於文學發展的經驗與教訓，也很難說是對 20 世紀文學思潮的完整把握。

基於如此認識，切入茅盾的創作文本與其理論思路，研究、探討其為 20 世紀中國文學提供的歷史經驗，便是題中應有之義。這裡，重要的是要探尋「茅盾範式」的規律性東西。

〔註 1〕參見〔日〕是永駿：《茅盾小說文體與 20 世紀現實主義》，《茅盾研究》第 5 期，文化藝術出版社 1991 年版。

茅盾作為中國 20 世紀文學的先驅性存在，其突出的價值是在於為中國文學提供了一種重要的創作範式：即在現實主義文學思潮範疇內，注重理性化敘事和社會批判，開創「社會剖析派」創作範型，強化了文學參與現實、批判現實的力度。他的理論倡導和創作示範，顯示了繼承歐洲「正宗」現實主義的諸多特點，不但承擔了用文學進行社會批判的歷史使命，而且還提供了將歐洲現實主義在中國土壤上成功嫁接的範例，對現實主義在中國的發展起到了無可替代的作用；而以「茅盾傳統」為標誌的現實主義文學範式，又對中國現當代文學的發展一直產生著持久而深遠的影響。從這一視角切入，不僅可以加深對茅盾發展現實主義的一個突出貢獻的理解，同時也將深化對中國現實主義文學豐富性和厚重性的認識。

與茅盾的現實主義範式在同一層面展開的，是其現實主義美學理論體系的建構。茅盾固然是作為一個卓有成就的作家著稱於世，但他同時也是一位頗有建樹的文學理論家和文學批評家。在他專力於文學創作以前，就取精用宏吸收世界文藝新潮為建構中國新文學理論體系而努力，長期致力於文學批評實踐又使他始終站在中國新文學理論建設的前沿。對於理論的敏感，使作家茅盾不會忘卻將文學創作活動進行理論的昇華，而其建構的具有獨特品格的文藝美學思想體系，又恰恰印證了其體現中國特色的現實主義文學的原創性和獨創性。因而，與茅盾創作範式相對應的審美理論範式，同樣是值得後世文學珍視的部分。

範式作為作家創作思維與藝術經驗的沉澱與凝結，有著深深的歷史烙印，在顯示厚重一面的同時，也顯出其固有的沉重。對茅盾範式也應作如是觀：重要的應是對範式的歷史合理性和內在規律性的理解和吸收，並不是對範式本身的整體性搬用。歷史已經證明並將繼續證明：只有在範式的基點上跨前一步又一步，才能不斷獲得文學的新高度。

上 篇 藝術範型論

第一章 理性化敘事：藝術思維的獨特形態

這是一個耐人尋味又多少有些令人困惑不解的問題：慣常於用理性的眼光審視現實、分析社會是茅盾創作中一以貫之的基本色調，是使他的作品蘊含較大的思想深度和藝術力量的重要因素；然而，他的最鮮明的創作特點和優點在於此，他的最遭非議和責難之處也正在於此。人們提出，藝術創作是以形象思維為特徵的，茅盾如此執著於偏重邏輯思維的理性分析，怎麼能避免創作的概念化呢？某些海外文學史作者，對此的批評就更為尖刻。美國學者夏志清稱茅盾的《子夜》為「失敗之作」，原因就在「茅盾的野心——要給中國社會來一個全盤的檢討——說明了一點：作者愈來愈『科學』（馬克思主義式的和自然主義式的）了」，並認為這正是他「創作生命」中的一個「迷障」〔註2〕。香港學者司馬長風既稱讚茅盾的創作「確未曾粗製濫造，他每一字每一句都用了千鈞之力」，但又批評他「由於才力太弱，『社會』要求太重，致文字往往被壓扁壓死，《子夜》是最好的證明，這是無可奈何的事情」〔註3〕。這對茅盾的創作習慣於作社會學判斷的評論而言，可謂是一種觸目驚心的理論，作者傾向的鮮明性與尖銳性也莫此為甚。一眼可以看到的事實是，這樣的評論包含著對茅盾創作較深的誤解和偏見，其間摻雜著因政治見解的歧義而難於避免評論的傾斜性。然而，仔細考量這類批評所包含的意義，籠統地

〔註2〕夏志清：《中國現代小說史》，香港友聯出版社中譯本，第136頁、124頁。

〔註3〕司馬長風：《中國新文學史》中冊第50頁、下冊第119頁，香港昭明出版社1978年版。

把它們稱之爲惡意的誣罔，恐怕過於簡單；圍繞論點本身只作單純的辯解，也會顯得不著痛癢、軟弱無力——因爲排除某些政治因素以外，這裡實際上還牽涉著一些重要的理論問題，這就是：藝術創作中的形象思維是否完全排斥邏輯思維的？作家的「社會」要求和「科學」指導是否注定要成爲阻滯他「才力」發揮的「迷障」？看來，如果在這些問題上得不到肯定性的回答，就很難估量茅盾創作的全部藝術價值。（試想，連代表他創作頂峰的《子夜》都因此而「失足」，他還能有些什麼呢？）因此，要科學地實事求是地評價茅盾及其創作，這實在是需要認真探究而絲毫迴避不得的問題。

我以爲，在這些問題的背後，集中反映著對這一個具有獨特創作個性的作家把握藝術世界方式的獨特性應作何理解，其中主要的又在於作家的藝術思維方式呈現出怎樣的獨特性形態，以及這種獨特性賦予創作以何等藝術上的意義。弄清楚這一點，那麼籠罩在茅盾創作表層的真正的「迷障」，恐怕是不難得以廓清的。

一、理性化觀照下的藝術思維自覺性

綜觀茅盾的小說創作活動，的確存在著一種爲一般作家所少有的鮮明的創作個性，這便是：十分明確、不可違拗的創作思維自覺性。

文學創作，作爲主要運用形象思維手段去藝術地把握世界的一種形式，在許多作家看來，只是訴諸於形象，宣泄著感情，是無所謂目的性和自覺性的。以表現主觀感情爲重的浪漫主義作家，推崇直覺、靈感、想像在創作中的重要性，就認爲「凡是藝術品最不經意時得來的，便是神品」〔註4〕，這實際上是強調作家在創作活動中的本能性、直覺性和藝術無目的性。郭沫若就曾多次描述過靈感襲來時單憑藝術衝動、借助於美妙想像馳騁藝術神思直覺地進行創作的情狀，他如此敘述作家創作的無目的性和藝術活動的非自覺狀態：

我想詩人底心境譬如一灣清澈的海水，沒有風的時候，便靜止著好像一張明鏡，宇宙萬滙的印象都涵映著在裏面；一有風的時候，便要翻波湧浪起來，宇宙萬滙底印象都活動在裏面。這風便是直覺、靈感（Inspirat），這起了的波浪便是高漲著的情調。這活動著的印象便是徂徠著的想像。〔註5〕

〔註4〕郭沫若、田漢、宗白華：《三葉集》，第45頁。

〔註5〕郭沫若、田漢、宗白華：《三葉集》，第9頁。

在重視藝術直覺的作家看來，藝術活動完全是非理性的，只是作家直覺、靈感的產物，於是，郭沫若在「靈感襲來的時候」全身心為「詩情」所主宰，可以一口氣寫下《女神》中的諸多詩篇，便都是可以理解的事情。

作為堅定的現實主義作家，茅盾的創作主張與藝術實踐，與此截然不同。早在他尚未正式從事創作活動的 20 年代初期，就在其文藝評論中反對「作家太把小說『詩化』」，主張「小說要努力做」，甚至不妨有「中外古今的大文豪」總是「構思幾年，修改數次而成」大傑作那樣的「做」法。^{〔註 6〕}他強調作家的社會責任感，強調創作的目的性，力主「使文學成為社會化」的事業，因此作品應「是『血』和『淚』寫成的，不是『濃情』和『豔意』做成的，是人類中少不得的文章，不是茶餘酒後消遣的東西」^{〔註 7〕}。在投入創作以後，他的這一觀點愈益強化和深化；創作的「社會化」要求是更加強烈了，用文學批評社會、寄託愛憎的目的是更鮮明了，尤其是特別強調了世界觀對創作的指導作用，提出在創作中必須揭示社會科學命題的直率主張，都表明著他的現實主義文學理論的獨特性。這種獨特性，貫串著一條鮮明的紅線，是文學必須服從於社會目的的明晰的自覺意識。同這種主張相呼應，體現在創作實踐中，則是創作思維的自覺性。概而言之，表現在下述兩個方面。

一是創作思維的有目的性。在整個藝術構思階段的思維活動中——從創作衝動的激發，到題材的擇取、開掘，主題的醞釀、形成，形象的孕育、成熟，茅盾都是「有目的」地進行的。這個「目的」，當然因篇而異，但最主要最根本的一點，的確如司馬長風所說，是「社會要求」。《子夜》的創作，意在參加一場社會性質的大論戰，擇取民族資產階級作為描寫的題材、對象，以解剖當時中國社會的性質，提出資本主義道路在中國走不通的深刻命題，嚴格履行著「社會要求」，當然是最典型的例證。其實何止《子夜》，這實乃所有創作的共同特點。即使為某些否定《子夜》的人所極力推崇的所謂「站在小說家的立場，說了小說家的話」、「蘊藏著個人深厚的情感」^{〔註 8〕}的《蝕》，和所謂雖有「主題的政治任務如此露骨」的缺點但的確又是「一部相當結實的作品，顯示了非凡的筆力」^{〔註 9〕}的《腐蝕》，又何嘗不是如此。《蝕》的創

〔註 6〕 茅盾：《一般的傾向》，《時事新報·文學旬刊》第 33 期，1922 年 4 月。

〔註 7〕 茅盾：《現在文學家的責任是什麼》，《東方雜誌》第 17 卷第 1 期，1920 年 1 月。

〔註 8〕 夏志清：《中國現代小說史》，香港友聯出版社中譯本，第 136 頁、124 頁。

〔註 9〕 司馬長風：《中國新文學史》中冊第 50 頁、下冊第 119 頁，香港昭明出版社 1978 年版。

作，如茅盾所說，也完全是「有意爲之」的，其「意」就是要表現「一九二八年以前那幾年裏震動全世界、全中國的幾次大事件」〔註10〕。小說選擇一大群「時代女性」作爲描寫對象，表明了作家對探索整個一代（並非個別）小資產階級知識分子命運的濃厚興趣；而作品有意識地表現大革命時期三個不同階段「時代女性」的生活和思想面貌，更表明作家透過或一社會類型的描寫去把握時代脈動、總結歷史經驗的意向。在這裡「小說家的立場」和哲學家的思考同樣是交互作用的，滲透著作家不可抑制的社會目的。至於《腐蝕》，那更是一部「作爲緊急任務趕寫出來」的作品。所謂「緊急任務」，其中有編者催稿的緊急，而更重要的是爲人們所「不齒」的「政治任務」，即要給發生不久的「千古奇冤」皖南事變的真相以藝術的表現。小說的整個藝術構思服從於這一目的，人物的設置體現了蔣汪合流，故事的急速發展說明著製造事變的緊鑼密鼓，作品的寓意是一眼可以看出來的。由是觀之，只說《子夜》有「社會要求」，那是便宜了茅盾；事實上，對茅盾來說，所謂「社會要求」、社會目的正是貫穿在整個創作思維中的一個不可掩飾也無需掩飾的鮮明特徵。

二是創作思維中自覺的思想參與意識。這裡所說的思想參與，還不只是指謀篇布局中的意匠經營，即通常所說的作家把生活素材鎔鑄成藝術品時的分析、綜合、概括、提煉等一般的思維活動，而是指某種思想觀念、理論觀念的直接參與。質言之，則是指社會科學理論對創作的滲透、干預，乃至自覺的指導、支配。這個特點在茅盾創作中有不同表現，思想參與的程度有強弱之分、隱顯之別，但就參與一點而言，卻顯示出不變性、一貫性。早期作品如《蝕》、《虹》、《野薔薇》等，雖然以客觀的「忠實描寫」爲主，並不如後來以提出社會科學命題爲目的那樣用理論去指導創作，但還是體現了他一再申述的對小資產階級知識分子作「階級的『意識形態』」〔註11〕的分析，力圖使人物精神面貌的剖示不偏離爲階級本質所制約的軌道。思想參與的結果，使作品明顯留下了他當時思想認識水平的印記。他所把握的小資產階級知識分子在特定時期的思想、情緒表徵，如一定程度的革命性和相當程度的軟弱性等，是非常精闢的，但也由於他受到大革命失敗後的某些消極因素的感染，對他（她）們「灰色」的一面渲染得過於濃重。他在談到《虹》的創

〔註10〕茅盾：《我的回顧》，《茅盾自選集》，上海天馬書店1933年版。

〔註11〕茅盾：《寫在〈野薔薇〉的前面》，《野薔薇》，大江書鋪1929年7月版。

作時指出：「作家儘管力求客觀，然而他的思想情緒不能不在作品的人物身上留下烙印。梅女士思想情緒的複雜性和矛盾性，不能不說就是我寫《虹》的當時的思想情緒」〔註 12〕。其實在《蝕》和《野薔薇》中，也是留下了這樣的「思想情緒」的。因之，在這類作品中，思想支配創作，仍然表現出一定的明晰性。《子夜》以後的創作，思想參與意識那自然是更自覺、更明顯了。他已不滿足於只在作品中流露某些「思想情緒」，還直接求助於科學理論的指導，使思想的參與更科學化。寫《子夜》，仔細地研究了大論戰三方的觀點，搜集、分析了大量的經濟、政治材料，在得出一個科學結論以後著手創作，當然是最典型的例證。聯繫著《子夜》的現實圖景，繼續探索半殖民地社會本質特徵的短篇《林家鋪子》、農村三部曲及中篇《多角關係》等，也同樣體現了他一如既往的社會分析精神。即使反映抗戰的作品，如《第一階段的故事》對置身在時代大洪流中的人們「何去何從」的探索思考，也無例外地映現著作家用思想之力去透視社會各階層的科學分析精神。思想，不折不扣成為燭照矛盾創作的火光。由上，我們看到，貫穿在矛盾創作中的思維自覺性，的確呈現著非常鮮明的色調。這種自覺性，固然主要取決於他的現實主義文學主張，文學「為人生」的嚴謹態度使他特別重視文學的社會功能和盡可能正確反映人生的自覺意識。然而，就藝術創作而言，嚴格的「社會要求」和自覺的思想指導，即在形象思維過程中邏輯思維的積極參與，卻表現出一定的獨特性。因為在矛盾創作中，邏輯思維乃至理論探索是作為一種極其鮮明、活躍的因素顯現出來的，其參與的程度，幾至到了不能須臾離開的地步。這種現象，不獨同一般的浪漫主義作家（如郁達夫等）有著根本的區別，即使在現實主義作家中也是極為罕見的。那麼，應當如何評價矛盾的這種獨特的創作個性呢？我認為，進行藝術規律的探討和著眼於對作家執著的藝術追求的認識，這種創作特點是不應輕率否定的。

應當指出，創作的有目的性和思維自覺性，並不是一種怎樣拂逆藝術規律的現象。大量的作家理論家都從理論上、創作實踐上反覆證明過，在藝術創作中，思想性和形象性、邏輯思維和形象思維並非完全割裂、殊死對立的。最早提出形象思維的別林斯基，固然一度認為創作是一種「非自覺性」現象，但他同時又指出：「直感性中可能有不自覺性，但並非永遠如此，——並且，這兩個詞絕不是同一個東西，甚至也不是同義詞。」「不自覺性不但不是藝術

〔註 12〕 矛盾：《我走過的道路》（中），第 37 頁。