



二十世纪中国著名作家文库

# 茅盾选集

(上)



茅盾

山东文艺出版社

通向月台去的落地长窗有一扇开着，风像发虐疾似的紧一阵松一阵吹来。床上那女人的宽大的睡衣，时时被吹鼓起来，像一张半透明的软壳；那新烫的一头长发也在枕边飘拂。然而那女人依旧睡得很熟，刘玉英定了定神，蹑着脚尖走到床头去一看时，几乎失声惊叫起来。那不是别人，却是好朋友冯眉卿！原来是这十六七岁的小姑娘害她刘玉英在大华空守了一夜！……

——《子夜》

二十世纪中国著名作家文库

# 茅盾选集

(上)

孔范今 编选



山东文艺出版社

二十世纪中国著名作家文库

# 茅盾选集

(下)

孔范今 编选



山東文藝出版社

## 图书在版编目 (CIP) 数据

茅盾选集/茅盾著;孔范今编选.—2版.—济南:  
山东文艺出版社,2003.5

(二十世纪中国著名作家文库)

ISBN 7-5329-1335-X

I.茅… II.①茅…②孔… III.①小说—作品  
集—中国—现代②散文—作品集—中国—现代

IV.I216.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 010025 号

- 主管部门 山东出版集团  
集团网址 [www.sdpress.com.cn](http://www.sdpress.com.cn)  
出版发行 山东文艺出版社  
电子邮箱 [sdwy@sdpress.com.cn](mailto:sdwy@sdpress.com.cn)  
地 址 济南经九路胜利大街 39 号  
印 刷 山东新华印刷厂潍坊厂  
版 次 1997 年 3 月第 1 版  
2003 年 5 月第 2 版  
2003 年 5 月第 2 次印刷  
规 格 开本/850×1168 毫米 1/32  
印张/40.125 插页/2 千字/968  
定 价 40.00 元(上、下)

## 前 言

孔范今

茅盾(1896.7—1981.3),无论怎么说,他都是中国现代文学中最富有实绩,也最有影响力的重要作家之一。一生中,他集社会革命家、文学批评家、学者和作家于一身,在不同的方面展示了能力,并在各种角色的“茅盾式”的对接与综合中,成就为一位罕有其匹的大家,一位兼擅各种文体尤以小说名世的声高望重的作家。

但惟其如此,他又必然成为随政治沉浮、评价角度的转换而在所得评价上涨幅和落幅都比较大的一个人。因其政治立场的明确选择及其创作鲜明的政治倾向性,对他所作的评价自然首先要在不同的政治性观照中表现出巨大的差异;而因其对文学与政治性历史关系的理解及其对文学创作的原则性的律定,对其创作的评价也一定会在不同的文学理解中出现不同的意见。多少年来,尽管海外多是持着不同的见解,但在我们的现代文学研究中,对他的评价却是一贯地基本上稳定在一种定评之上,而且,对其评价的“由衷性”远在对“创造社”某些人物之上。所以,在新的学术语境中,当人们开始对某些“革命文艺家”的为文和为人发出反思性诘问时,无论在理智还是情感上,对茅盾还是持着维护和敬重的态度。然而,近几年来

情况有了些变化，“重写文学史”的思潮已在所难免地波及到茅盾，甚至因其对革命现实主义文学更有资格的代表性，和对其文学理解和文学成就的广泛认同性，使之成了不同学术立场和见解冲突、对抗的焦点性话题。肯定者有之，否定者有之，双方态度之激烈，怕是茅盾在其生前亦未逢见。真不知是幸耶非耶。我倒以为这未必不是件好事，对茅盾来讲，说明他在现代文学史上举足轻重的位置，说明他是一个不能靠轻言肯定或轻言否定即可逾越过去的存在；对于新文学史观的发展来讲，至少也昭示着一种新的进境的呈现。只是惜乎双方皆因为强化对抗而过分偏向了各执的一端，未免不利于向科学认知的共同趋近。

一个作品，一个作家，一个文学景观的出现，从其存在的客观性来讲，似乎是一种已经无法改变了的存在；但从认识史的角度来说，它们作为一种对象又为认识的不断更新发展提供了无限的可能性。而且，无论在什么样的历史语境中，一旦作为观照的对象呈现于批评者、研究者的价值评估的视野之中时，对其所作的评价便无一例外地具有了超越本体的意义。由此看来，一方面，对茅盾评价的不一致和在不同认识阶段中的波动发展，均与其本身提供的可能性有关；而另一方面，又更是必然地反映着评价者主体在不同语境中的历史规定性和认识取向、认识能力的不同和变异。这一切都是合理的，正常的。

而为我们所特别看重的，则是在时下新的历史语境和学术进境中，如何比较科学地读解茅盾，并以此为契机，逐步接近于重构、重写文学史的理想之境。而且，其意义远不止于此，任何重构文学史的学术行为，同时又必定制导和影响的社会阅读的走向和理解，事关一代精神文明的内涵和高度。就时下由“重评”茅盾所引起的“茅盾热”来看，持不同意见的双方，

因“意气”而影响到科学精神的表现还是显而易见的。从否定的一方看，他们所找到的只是一种“立场”，或者说是“尺度”，他们所做的也只是针对传统性意见的反拨，至于对茅盾作品本身，实事求是地讲，也还并没有读解得十分深细，持论未免偏颇。脱离开现代文学具体的多维性历史构成，仅从理想的“审美”角度断言高下，确实是轻率了些。而从肯定的一方看，其所谓“重读”，实则是对传统性意见的“重申”，也并没有更多的新意。他们的“读解”，不过是一种“立场”的坚持，一种对“定评”的守望。因此，两者很难构成作为研讨式的对话关系。你说你的，我说我的，实际上彼此间拉开了一定的距离。严格地说，这两种观念的对峙或冲撞，只是科学性“重读”的前奏，它们在诱发新的阅读热情和启动新的思路方面既有积极的作用也滋生新的误导。只有在超越或走出了由阅读主体双方形成的紧张，真正面对了阅读对象，并认真地消解由作家本人和社会阅读过程所形成的双重阅读障碍时，臻于科学的解读或许可以实现了。而这，也正是我们在“重读茅盾”中所殷切期望的。

茅盾是一位对创作过程及其作品作自我解说比较多的作家。作家们对自己的创作进行某种解释，这种现象并不鲜见。但茅盾所作自我解说的特点，则是一，数量比较多；二，内涵比较宽；三，变化比较大。每有所出，特别是中长篇或结集，或“前言”或“自序”，或“跋语”或“后记”，乃至“附记”、“后记之后记”，茅盾总要对其即出或重出的作品作一番交代；除此之外，另撰长文或在文章中顺便又作或详或略解释的，亦不在少数。即以《蚀》为例。1928年专有长文《从牯岭到东京》作过解说，《读〈倪焕之〉》亦有涉及；1930年《幻灭》、《动摇》、《追求》合集为《蚀》出版时，写了《〈蚀〉

题词》，1933年的《几句旧话》又重申了这一话题；待到1952年开明书店出版《茅盾选集》时，在《〈茅盾选集〉自序》中仍然说到了这个问题，而在1957年人民文学出版社重排《蚀》时，则还是又写了《写在〈蚀〉的新版的后面》；直到晚年已不久于人世时，在其回忆录中，照样不忘对《幻灭》、《动摇》、《追求》创作的追忆。再以《子夜》为例。1933年初版时，同时印有《〈子夜〉跋》，此后，从1939年的《〈子夜〉是怎样写成的》、1952年的《〈茅盾自选集〉自序》、1977年的《再来补充几句》，直到1979年《新文学史料》第三辑披露的《谈〈子夜〉》，所谈均为《子夜》创作的初衷、过程及其得失等。至少在中国现代文学史上，像茅盾这样多次而且详尽地阐释自己创作的人并不多。而说到其内涵之宽，一方面固然是指从心理基础、素材准备、创作构思、艺术表现、得失检讨，到生活道路与创作道路的发展，无所不有，且明白透彻；但更主要的一方面却是指，其中所容纳的，不仅是一个作家的夫子自道，这些自述并非为一般小说、散文、戏剧艺术家所能道和乐道者，而是一个曾经沧海的社会革命家，当然尤为明显地，是一个承诺着社会革命职责的文学批评家，才能讲出的话语。他那么不厌其烦地解释着创作的基础和动机，尤其是政治、思想倾向方面的问题，就更为敏感，解释得更多、更明晰一些。这只要看一看他对《蚀》中方向性认识的说明和检讨，看看对《子夜》在社会政治分析方面认识深度和广度的再三的几乎是超文本的指陈和剖白，看看对《腐蚀》后半截情节续写的解释，便可以明白了。其中既有真诚、坦率且不乏自得的陈说，怕是有惟恐被误认的辩护。此种复杂的心态，在中国现当代作家中具有相当的代表性。

至于说变化比较大，即是指前后解释不一致，甚至于很不



## 前 言

一致。比如《蚀》在《从牯岭到东京》中，作者本已作了很透彻的说明，此时的创作，是由生活的触发而执笔的，目的是要表现出一种思想和情绪状态的真实。就像他解释《幻灭》和《动摇》时所说的：“我只注意一点：不把个人的主观混进去，并且要使《幻灭》和《动摇》中的人物对于革命的反应是合于当时的客观情形。”其实，那时候他就知道，这样做会招致误解和非难，但他有意识地坚持了这一文学原则。他说：“我也知道，如果我嘴上说得勇敢些，像一个慷慨激昂之士，大概我的赞美者还要多些罢；但是我素来不善于痛苦流涕剑拔弩张的那一套志士气概，并且想到自己只能躲在房里做文章，已经是可鄙的懦怯，何必再不自惭的偏要嘴硬呢？我就觉得躲在房里写在纸面的勇敢话是可笑的。想以此欺世盗名，博人家说一声‘毕竟还是革命的’，我并不反对别人去这么做，但我自己却是一百二十分的不愿意。所以我只能说老实话；我有点幻灭，我悲观，我消沉，我都很老实的表现在三篇小说里。”他并且对三篇作品作了区别性的自白：“我诚实的自白：《幻灭》和《动摇》中间并没有我自己的思想，那是客观的描写；《追求》中间却有我最近的——便是作这篇小说的那一段时间——思想和情绪。《追求》的基调是极端的悲观；书中人物所追求的目的，或大或小，都一样的不能如愿。”但是，“说这是我的思想落伍了罢，我就不懂为什么像苍蝇那样向窗玻璃片盲撞便算是不落伍？说我只是消极，不给人家一条出路么，我也承认的；我就不能自信做了留声机吆喝着：‘这是出路，往这边来！’是有什么价值并且良心上自安的。我不能使我的小说中有一条出路，就因为我既不愿意良心说自己以为不然的话，而又不是大天才能够发见一条自信得过的出路来指引给大家。人家说这是我的思想动摇。我也不愿意声辩。我想来我倒并没动摇过，我

实在是自始就不赞成一年来许多人所呼号呐喊的‘出路’。这出路之差差不多成为‘绝路’，现在不是已经证明得很明白？”然而，到了1952年写作《〈茅盾选集〉自序》时，却话锋陡转，做起了自我批判：“一九二五——二七年，这期间，我和当时革命运动的领导核心有相当多的接触，同时我的工作岗位也使我经常能和基层组织与群众发生关系，因此，按理说，我应当有可能了解全面，有可能作比较深刻的分析，然而，表现在《幻灭》和《动摇》里面的对于当时革命形势的观察和分析是有错误的，对于革命前途的估计是悲观的；表现在《追求》里面的大革命失败后的小资产阶级知识分子的思想动态，也是既不全面而且又错误地过分强调了悲观、怀疑、颓废的倾向，且不给以有力的批判。”这种态度的变化实际上给我们提供了三个方面的信息：第一，茅盾的思想观念和文学观念有发展。第二，其自我批判既有其真实的一面又有其违心的委屈的一面。这篇自序写于建国初，那时思想界的批判运动业已开始，而茅盾早先的认识显然与之并不合拍，而他的角色定位又不允许他像沈从文等人那样缄口不言，而是只能以其自我批判保持一致。加之，早在其先前的言论一出，即遭到了创造社的攻击，傅克兴著文进行了批判，所以茅盾于这段自我批判之后，又不无深意地说：“这一道理，最初我还不承认，待到憬然猛省而深悔昨日之非，那已是《追求》发表一年多以后了。”这种自我保护是以内在的委屈作代价的。直到晚年，已是星转移移之后，他才又在《茅盾回忆录》中重申了自己早先的立场，并不无愤恨地说：“看来，克兴君当时显然是一匹中盲动主义之毒甚深的‘苍蝇’。”第三，显然，对茅盾自己的解说，不能简单地依时间顺序看作为一个完全真实的演变轨迹，要做深入的具体分析。

类似的情形还表现在对《子夜》所作解释的变化上。与对《蚀》的自白不同，创作《子夜》时，茅盾的动机在自我调整基础上确有了变化，所以一开始就是从“大规模”表现中国社会现象的“野心”说起的。但当时确立这一基点时，并没有更深细明晰的阐释，读起来反倒觉得作品中的内涵可能极为丰富，待到后来，才越说越细，越说越具体。不过，等到对其作为认识和表现基础的阶级分析讲到极为深细和理性化时，给人的感觉却是另一种情形了。更有甚者，为了迎合政治形势的需要，对作品主要人物的阶级属性还作了前后不同的解释。在1939年的《〈子夜〉是怎样写成的》一文中，作者说写的是“（一）投机市场的情况；（二）民族资本家的情况；（三）工人阶级的情况”。可是到了《〈茅盾选集〉自序》中，却说写的是“买办金融资本家，反动的工业资本家，革命运动者及工人群众”了。把“民族资本家”改称为“反动的工业资本家”显然是不妥的，作品的实际表现中也不是这样认识的。直到1977年《再来补充几句》一文，才又把称谓改了回来。有的时候，作者为了在强调说明自己作品的政治倾向性，所作的解释简直叫人莫名其妙。比如小说《霜叶红似二月花》，对这个富有诗意且容易引起人们美好联想的题目，作者在1958年新版时的《后记》中作了这样的解释：“为什么我又改‘于’为‘似’而后用作我的书名呢？”“本来打算写从‘五四’到一九二七年这一时期的政治、社会和思想的大变动，想在总的方面指出这时期革命虽遭挫折，反革命虽暂时占了上风，但革命必然取得最后胜利；书中一些主要人物，如出身于地主阶级和小资产阶级的青年知识分子，最初（在一九二七年国民党叛变以前）都是很‘左’的，宛然像是真的革命党人，可是考验结果，他们或者消极了，或者投向反动阵营了。如果拿霜叶作比，这些假左

派，虽然比真的红花还要红些，究竟是冒充的，‘似’而已，非真也。再如果拿一九二七年以后反革命势力暂时占了上风的情况看来，他们（反革命）得势的时期不会太长，正如霜叶，不久还是要凋落。”可是在实际的阅读过程中，我们并不能获得为作者所指示的这种阅读感觉，至少在其已完成的部分（包括续稿）中，还没有感觉出哪一个人物是这种“霜叶”，难怪作者也自觉其用得“牵强”了。其实，牵强的不是用题不当，而是所作的解释未免有点过于附会。

由上述情况不难看出，茅盾对其创作所作的自我解释，虽然不无违心之处，但在其晚年之前，总的说是沿着一条政治化的路子发展的，表现出一种明显的非文学化倾向。他深望读者的理解，能在其作品和社会政治话语之间看出历史性把握的一致性，甚至于期望得到非文学的政治、经济、思想方面的价值确认。可是，尽管茅盾的创作自《蚀》之后确实在追求着这些价值在文学中的实现，但进入具体的文学创作后，作为一个有深厚文学修养的作家，而且应该说是大手笔，还是不可能自甘于非文学性操作的。他可以用非文学的要求规约自己，并对其创作产生根本性影响。然而却不能让创作完全从文学规范中走出，至多，只能是不得不终止自己的创作。这到后文还要谈到。因此，被人忽略的一个事实是，茅盾所作的解释，已经与其创作发生了或多或少的偏离，实际上是一种“超文本”行为。问题的重要性在于，作家的这种超文本的自白，又是如何不容怀疑地制导或助长着社会阅读尤其是文学批评的超文本倾向的发生和发展。以茅盾的学养、资历、身份、地位，他所讲的话，其“自白”的权威性尤非他人所能比，其影响力自然可想而知。试想，如果没有茅盾本人对其作品的一系列解说，比如对《蚀》的自我批评，对《子夜》的严整社会分析，对《霜

《叶红似二月花》题目内涵的政治性解释，谁又会能想得如此深细且又言之凿凿，没准，批评界的言说会是另外一种样子。当然，社会阅读尤其文学批评超文本倾向的发生，不能把责任都推给茅盾。事实上就连茅盾的自白在内，也都是社会主流意识制控的结果。本来，任何一个时期的阅读行为，都必定受着特定历史语境的制约和支配，从这个意义上讲，任何时候的社会阅读也都必定是一种超文本行为。而茅盾和他的读者、批评者们所遭遇到的独特命运是，既碰上了千载难逢的历史大变动时期，有幸得以置身于人生的大悲欢之中，参与并表现历史的律动；又不能不服膺于政治性行为对文学严正而强烈的工具要求，并难以自己地顺应于政治观念日益左倾的趋势。因此，这就势必决定了无论是茅盾的自白还是社会阅读，其超文本行为极为醒目的非自主性和非文学性的政治化特征。结果是，多少年来，围绕对茅盾评价所发生的歧异甚至对抗，都常常受制于这种超文本行为的规约，并使之亦具有了超文本的性质。维护定评的一方自然是坚持着既定的超文本认识，而反对的一方又何尝不是把一个超文本的茅盾视为对象呢？政治的或自以为非政治的两种文学观的对抗，表现在茅盾评价中，茅盾在双重鹄的预设中都只能更多地是一种超文本的符号。这样一来，本来同样表现为历史的、人生的、文学的多方面复杂内涵的茅盾，必然被作了简单化的处理。

过去，我们对茅盾的认识、理解确实过于简单化了。人们似乎忽略了，茅盾对历史、人生、心理以至于文学，很突出的一个感受便是“矛盾”。请想，二十世纪是一个充满矛盾的变动过程，其间有多少作家都感受着矛盾与痛苦，可是，选择了“矛盾”作笔名的却只有这个茅盾。1927年在《小说月报》最初发表《幻灭》时，为避通缉，首次用了这个笔名，是叶圣陶

怕惹麻烦，又给它加了个草头。对这个特殊笔名的采用，作者作了这样的说明：“为什么我取‘矛盾’二字为笔名？好像是随手拈来，然而也不尽然。‘五四’以后，我接触的人和事一天一天多而且复杂，同时也逐渐理解到那时渐成为流行语的‘矛盾’一词的实际；一九二七年上半年我在武汉又经历了较前更深更广的生活，不但看到了更多的革命与反革命的矛盾，也看到了革命阵营内部的矛盾，尤其清楚地认识到小资产阶级知识分子在这大变动时代的矛盾，而且，自然也不会不看到我自己生活上、思想中也有很大的矛盾。但是，那时候，我又看到有不少人们思想上实在有矛盾，甚至言行也有矛盾，却又总以为自己没有矛盾，常常侃侃而谈，教训别人，——我对这样的人就不大能够理解，也有点觉得这也是‘掩耳盗铃’之一种表现。大概是带点讽刺别人也嘲笑自己的文人积习罢，于是我取了‘矛盾’二字作为笔名。但后来还是带了草头出现，那是我料不到的。”<sup>①</sup>这段话固然特指《蚀》的创作时期，且对不承认矛盾者的讥诮也是专对当时的“左”派人士而发；但既然是写于建国后，就说明这是他一贯的迄未放弃的认识。我以为，茅盾的这种感受和认识，恰恰为我们提供了一个读解他的切入点或者说是契机，以此为出发点，或许可以真正地走近茅盾。

1927年的命运遭际，对于茅盾的一生来说，与其说是不幸，倒毋宁说是一种幸运。因为作为革命家的茅盾虽然在宁汉分裂、大革命失败后的白色恐怖中不得不逸出社会斗争的漩涡，但他却因此而走上了更适合于发挥其才能的文学家的道路。依着茅盾原来的意愿，并没有做专门文学家的意思。即如

<sup>①</sup>《写在〈蚀〉的新版的后面》。

他所说：“在过去的六七年中，人家看我自然是一个研究文学的人，而且是自然主义的信徒；但我真诚地自白：我对于文学并不是那样的忠心不贰。那时候，我的职业使我接近文学，而我的内心的趣味和别的许多朋友——祝福这些朋友的灵魂——则引我接近社会运动。我在两方面都没专心；我在那时并没想起要做小说，更其不曾想到要做文艺批评家。”<sup>①</sup>然而，即使茅盾也没有想到，他的这一非自主性选择，却于有意无意中以创作实践的力量启动了文学由“文学革命”向“革命文学”的转折，昭示着一个文学新时代的到来。

茅盾着手于《幻灭》、《动摇》、《追求》即《蚀》的创作时，其进入状态和对文学的理解是颇为耐人寻味的。他之进入创作，并非出于哪一种明确而且崇高的目的。“蛰居家中，卖文为生”<sup>②</sup>，似乎是一句戏语，但亦未尝不是晚年茅盾历经人生后的坦言。他说，第一次写了《幻灭》，“那时因为一则‘有闲’，二则并无别事可做，而适宜于造写小说的原料又积蓄得颇多。我应该说是‘无意中’积蓄得颇多。因为那些原料之获得，并不是为了存心要写小说。事实上，当一九二六年秋我把以前因职业的需要而置备的一些书籍寄存在一位朋友家里的时候，我对他说：‘也许以后我用不到了，但也许再没有我来用它们；此时谁也不知道。’那时我没有写小说的意思，就是以前有过，那时也丢得干干净净了。”<sup>③</sup>他不止一次地谈到其进行创作和做作家的“无意”性，同时亦不讳言其中辍革命活动后的苦闷、悲观，和对革命方向的迷惘。由此可以见出，在其

① 《从牯岭到东京》。

② 《创作生涯的开始》。

③ 《谈我的研究》。

进入创作活动时，既没有要明确地表现某种革命历史方向的企图，因为当时确无明确的“方向”可言；又无做职业作家的十分坚定的意愿，因为他在人生道路的抉择上正纠缠于空前的惶惑与苦恼之中。那么，他又是怎样进入创作的呢？他的解释是：“我是真实地去生活，经历了动乱中国的最复杂的人生的一幕，终于感得了幻灭的悲哀，人生的矛盾，在消沉的心情下，孤寂的生活中，而尚受生活执著的支配，想要以我的生命力的余烬从别方面在这迷乱灰色的人生内发一星微光，于是我就开始创作了。我不是为的要做小说，然后去经验人生。”<sup>①</sup>以往人们在评价茅盾的创作时，往往更多的是用这话来证实《蚀》的生活素材的丰厚，而我们现在所要指出的，则是它明白启示给我们的为文学所必需的生命感受的真实性和在苦难中挣扎的生命力量。这种生命感受的无边真实性，表现为生命对于有悖于预设目的的生存际遇的“超规则”感受，内涵着关于生命与社会的极为丰富的信息量。茅盾对《幻灭》等三篇小说的创作，在思想主旨和文学规则上，并没有很明晰具体但也因而较为狭仄的规约。他说：“《幻灭》等三篇只是时代的描写，是自己想能够如何忠实便如何忠实的时代描写；说它们是革命小说，那我就觉得很惭愧，因为我不能积极的指引一些什么——姑且说是出路罢！”接着，他还作了具体说明：“先讲《幻灭》。有人说这是描写恋爱与革命之冲突，又有人说这是写小资产阶级对于革命的动摇。我现在真诚的说：两者都不是我的本意。我是很老实的，我还有在中学校时做国文的习气总是粘住了题目做文章的；题目是‘幻灭’，描写的主要点也就是幻灭。”“我并不想嘲笑小资产阶级，也不想以静女士作为小资产

<sup>①</sup>《从牯岭到东京》。



## 前 言

阶级的代表；我只写一九二七年夏秋之交一般人对于革命的幻灭”，“这是普遍的，凡是真心热望着革命的人们都曾在那时候有过这样一度的幻灭；不但是小资产阶级，并且也有贫苦的工农”。与此相同，“《动摇》所描写的就是动摇，革命斗争剧烈时从事革命工作者的动摇。这篇小说里没有主人公；把胡国光当作主人公而以为这篇小说是对于机会主义的攻击，在我听来是极诧异的。”至于《追求》，面对着某些批评，他仍然说，“然而同时我仍旧要固执地说，我自己很爱这一篇，并非爱它做得好，乃是爱它表现了我的生活中的一个苦闷的时期”。“我那时发生精神上的苦闷，我的思想在片刻之间会有好几次往复的冲突，我的情绪忽而高亢灼热，忽而跌下去，冰一样冷。……这使得我的作品有一层极厚的悲观色彩，并且使我的作品有缠绵幽怨和激昂奋发的调子同时并在。《追求》就是这么一件狂乱的混合物。我的波浪式的起伏的情绪在笔调中显现出来，从第一页以至最末页”。<sup>①</sup>很显然，《幻灭》等三篇小说所偏重的是生活感受和情绪纠葛的真实表现，为了这种“真实”，作者对当时流行的某些不切实际的说教是深不以为然的。表现在作品中，创作主体的理性自控力不是表现为对感性真实的严格规范与裁剪，而是形成了由其对感性真实的真诚的面对和表现，构成了对不切实际的流行观念的反诘性叩问。众所周知，茅盾一向因其突出的结构意识和结构能力而被推重，但因此却忽略了在其创作起点上所表现出来的另一种倾向，即对超理性结构和理性思维的生命感受和情绪真实的执著表现。而在这方面，确实又构成了一种独特的氛围和魅力，构成了一道独异的文学风景。

---

① 《从牯岭到东京》