

# 夜读偶记

茅盾

百花文艺出版社



YEDUOUJI

10/19

# 夜 读 偶 记

茅 盾



百 花 文 艺 出 版 社

首都师范大学图书馆



20736692

# 夜读偶记

茅盾

---

百花文艺出版社出版(天津市赤峰道124号)

天津人民出版社印刷厂印刷 天津市新华书店发行

开本 850×1168毫米 1/32 印张 3 1/4 插页 3 字数 69,000

1958年8月第1版 1962年6月第2版 1979年5月第3版第4次印刷

印数 65,601—135,600

---

12

## 再 版 说 明

《夜读偶记》是新中国成立以后茅盾同志写的重要理论著作，本社于一九五八年出版后，曾受到国内外读者的热烈欢迎和赞誉。

在“四人帮”横行的日子里，当本社被诬陷为“黑店”并惨遭砸烂之后，《夜读偶记》也和我们出版的其他优秀文艺读物一起遭到厄运，被禁锢了十年之久。

现在，当我社恢复工作的时候，应广大读者的要求先将此书再版。再版前，曾请作者进行了校改。

百花文艺出版社

去年（指一九五六年）九月，《人民文学》发表了何直的《现实主义——广阔的道路》以后，社会主义现实主义创作方法问题已经在国内引起了相当热烈的讨论。截至本年（指一九五七年）八月，国内八种主要文艺刊物登载的讨论这一问题的文章，就有三十二篇之多。极大多数是拥护社会主义现实主义的。我利用了晚上的时间，把这些论文（约有五十万字吧）陆续都读过了；读时偶有所感，便记在纸上。现在整理出来，写成这篇文章，还是“偶记”和“漫谈”的性质，而且涉及的范围相当广泛，故题名为《夜读偶记》。对于那三十多篇文章的论点，我有同意的，也有不同意的；为了省事，《偶记》中既不引用原文，也不注明何人在何文曾有此说，而只是对于所提出的问题表示了我的意见。自己读书不多，观点也常有错误；此文所谈，中外古今，包罗既广，错误自必更多，不揣浅陋拿出来见人，聊以“引玉”而已。

一九五七年九月记。

## 一 对于一个公式的初步探讨

我们，过了六十岁的人，大概多少总读过一些这样的书，而且也相信过这样一些“理论”，这就是说，世界的（其实只限于欧洲，因为包含这些“理论”的这些书是欧洲学者们以“欧洲即世界”的观点来写的）文艺思潮是依着这样的程序发展的：古典主义、浪漫主义、现实主义、新浪漫主义。（最后的这个术语，后来就不被采用，代之而起的，是各种名目的“新”的主义。）

在这里，需要一些小小的注释。所谓古典主义，其意义不等于现在我们通常说的古典文学；这是指十七、十八世纪盛行于欧洲大陆（特别是法国）的以古希腊罗马文学（这是我们现在称为“古典文学”的一部分）作为典范的文学作品和“理论”，因其和真正老牌的古典文学或理论（如阿理斯多德的《诗学》乃至荷拉士的著作）有区别，所以，欧洲的文学史家也有称之为“假古典主义”的。这对于它的十八世纪的末流而言，倒还公允。“假古典主义”就是假古董。这种制造假古董的作家，在文学史上实在是时时出现的，西方是这样，中国也是这样（这一点，下面还要详细说）。不过，在十八世纪的法国，假古典主义成为风气，极有势力，俨然“独霸”了当时的文坛。

其次，也还要把上面的所谓“文艺思潮发展程序”的公式，加一点说明，然后再来讨论这个公式是否合乎事实。照这公式来说，浪漫主义是古典主义（正确地说，应当是假古典主义）的反拨，现实主义是浪漫主义的反拨，而新浪漫主义（或其他的“新”主义）又是现实主义的反拨。所谓“反拨”是什么意思呢？这是含有“物极必反”、“发展”、“前进”等等意义的。因此，“发明”这个公式的学者们的“理论”，如果用简单的话来表达，就是说浪漫主义否定了假古典主义，现实主义否定了浪漫主义，但新浪漫主义又否定了现实主义。

在这里，似乎又需要来一些小小的注释，即何谓“新浪漫主义”？

“新浪漫主义”这个术语，二十年代后不见再有人用了，但实质上，它的阴魂是不散的。现在我们总称为“现代派”的半打多的“主义”，就是这个东西。这半打多的主义中间，有一个名为“超现实主义”。“超”现实，事实上是逃避现实，歪曲现实，亦即是反现实。因此，我以为“超现实主义”这个术语，倒可以大体上概括了“现代派”的精神实质的。也是在这个意义上，“现代派”和五十多年前人们曾一度使用过的“新浪漫主义”，稍稍有点区别；当时使用“新浪漫主义”这个术语的人们把初期象征派和罗曼·罗兰的早期作品都作为“新浪漫主义”一律看待的。（关于现代派，下文还要说到。）

“古典主义——浪漫主义——现实主义——新浪漫主义或现代派”这个公式，表面上好象说明了文艺思潮怎样地后浪推前浪、步步进展，实质上却是用一件美丽的尸衣掩盖了还魂的僵尸而已。这个僵尸就是作为假古典主义的本质的形式主义。表面上看，而且也正是他们自己所大言不惭地标榜的“现代

派”诸家（主义），反对任何一成不变的表现方法，高叫独创，不拘成规，反对描画事物的外形，而自诩他们是能够揭露事物的精神而“邈然不群”的；但是现实上，他们（现代派诸家）的所谓“揭露事物的精神”只是在歪曲（极端歪曲）事物外形的方式下发泄了作者个人的幻想或幻觉，只是在反对陈旧的表现方法的幌子下，屏弃了艺术创作的优秀传统，只是在反对“形式的貌似”的掩饰下，造作了另一种形式主义。因此，我们有理由把“现代派”诸家概括地称之为“抽象的形式主义”，以别于假古典主义的形式主义。

因此，如果说“现代派”诸家的思想根源是主观唯心主义，它们的创作方法是反现实主义的（而且和浪漫主义也没有共通之处），它们的发端于第一次世界大战前夕而蓬勃滋生于第一次世界大战到第二次世界大战之间乃至二次大战后欧洲大陆的资本主义国家，正反映了没落中的资产阶级的狂乱精神状态和不敢面对现实的主观心理，——如果这样说，是科学的，合乎事实的，那么，它是不能否定现实主义的，它是只能造成文艺的衰落、退化而已！

有人以为上述的分析是庸俗社会学，但其实，他们自己成为资产阶级唯心主义的俘虏而不自知。认为现实主义已经过时，而“现代派”是探讨新艺术的先驱者的人们（这是一九五六年忽然在欧洲又变得“时髦”的调子，合唱者之中，也有若干曾经是进步的作家），实在他们自己只是因袭了资产阶级学者对于文艺思潮的历史发展的陈腐谬说而已。



## 二 中国文学史上的现实主义 与反现实主义的斗争

要把古往今来的文艺思潮的发展，用一个公式来概括，是一件愚蠢的事。但是，从历史事实中探寻发展的规律，却是应当作的努力。

近来有人对于文艺史上的现实主义和反现实主义的斗争，提出疑问，而且认为这一个曾经得到许多人承认的理论是教条主义地套用了一部哲学史是唯心主义与唯物主义的斗争这一个公式的。

这一阵风，来自国外，但在我们这里，很快地而且几乎不加思索地有了回声。因此让我们从这个问题谈起，大概不是浪费笔墨；特别是因为反对论者强调艺术思想的发展有其特殊规律，好象艺术思想的兴衰当真是独往独来，是艺术家的头脑的独创，同当时的时代思潮不生关系，不受影响似的。

让我们先从自己家里讲起。

中国文学史上还没有相当于十九世纪上半期兴起于法国那样的浪漫主义运动，这是事实。但是，文学史上的现实主义和反现实主义的斗争，还不是主要地表现在浪漫主义和现实主义的矛盾。积极的浪漫主义，可以说是现实主义异曲而同工（当然这不能误为现实主义和浪漫主义可以混同）；消极的浪漫主义这才可以归到反现实主义的范畴。把现实主义和浪漫主义的矛盾不加分析地强调，正是资产阶级学者的过时的老调。因此，如果因为中国文学史上还没有象法国十九世纪前期那样的浪漫

主义运动，而无视于中国文学史上很鲜明地存在着的现实主义和反现实主义的斗争，是不合实际的。

在《诗经》中显然有不同的两类的诗篇，这是从来的儒家亦不讳言的。一类是前人所谓“变风”、“变雅”，另一类是全部的“颂”，小部分的“风”，以及大部分的“雅”。这两类诗篇，从内容看，首先在“为谁而作”这一点上，是显然不同的。前者或为“劳者歌其事”、“饥者歌其食”，或为奴隶们的反抗的呼声、小官吏苦于行役的悲叹，或声诉了久戍士兵思家之情，或抒写了旷夫怨女的爱恋，或为爱国者（有名的或无名的）对于荒淫失道的君主和贵族的讽谏或揭发，——总之，这些诗歌，是“为事”、“为人”，“有所为”而作，其“事”关联到大多数人的命运，其“人”是被压迫、被损害者，而其“所为”则是告诉（或暗示）读者（在那时该是听众）：现状如此，不能再拖下去了。至于后一类的诗篇呢，在“为谁服务”这一点上，也是很显明的。它们或者是奴隶主颂扬自己祖宗的“盛德”和“武功”，或者是夸耀奴隶主的“政绩”如何好，奴隶们如何感恩戴德，或者是叙述生产成绩，那也无非是夸耀、歌颂奴隶主的圣明。这些诗篇，有不小一部分是领主或贵族们在祭祀和宴会的时候用以媚神或娱乐自己的。

“为谁服务”这一个原则不但决定了这两类诗篇的不同的思想内容，也决定了这两类诗篇的不同的表现方法和文学语言。第一类的诗篇，多用“比”和“兴”，第二类的，多用“赋”；第一类的诗篇，虽然基本上还是四言句，但已有变化，而“章”的结构，则变化更多，重句叠句，反复咏叹。可是第二类的呢，篇章结构和造句，就都很呆板；从前人把这种呆板称为“雍容典雅”，表示了非常的钦佩，这真是嗜痂成癖。至

于两类诗篇所用的文学语言，其不同也很显明。第一类诗篇多用清新活泼、音调和諧、色彩鮮艷，近于口語的文学语言；第二类的可就詰屈聱牙，蒼白干枯。

如果拿題材相同（都是描述農業生產過程）的《載芟》、《良耜》（均為《周頌》的詩篇），《大田》（這是《小雅》的詩篇）和《七月》（這是《豳風》的詩篇）這四篇詩來比較一下，就可以證明我在上文列舉的論點。雖然《七月》所用的文学语言，還不及《伐檀》或國風中那些情詩那樣新鮮活潑，可究竟和《載芟》等三篇的，有其區別。再看號為“四始”之一的《關雎》所用的文学语言和被認為“鄭衛之聲”的那些情詩所用的，其區別又是多么顯然！我以為國風中最好的作品（就思想內容和艺术形式而言），例如《鄭風》的《蓀兮》、《風雨》、《將仲子》、《野有蔓草》等篇，《魏風》的《伐檀》、《碩鼠》等篇，其文学语言最為大眾化，大概最為接近當時的“引車賣漿者之言”。《大雅》和《頌》的文学语言那就是廟堂中的语言，即後世所謂“雅言”，裝模作樣，官氣十足，干燥無味。小雅中最好的幾篇，例如《巷伯》、《采芣》等，它們的文学语言是介乎上舉兩者之間的。而同屬於《小雅》的《楚茨》，其內容描寫祭神的儀式，贊美“孝孫”如何懂得規矩（敬神），當是祭神時的樂歌，雖則詩甚“典麗”，但顯然不能和《巷伯》、《采芣》相提並論了。內容決定形式，這條規律，在《詩經》中是有事實可資證明的。

《詩經》的不同的兩類詩篇所用的不同的文学语言，到後來的文学作品，依然成為作品“為誰服務”的標幟。（這在下面再詳細點說吧。）

照上面的分析看來，《詩經》里頭，顯然有兩種不同的創

作方法。属于第一类的诗篇，其创作方法可以说是现实主义的；属于第二类的，也许有人还不大愿意称之为反现实主义，但至少也应当称之为“非”现实主义的。据我看来，第二类的大部分诗篇，实在是反现实主义的，而且成为后代的反现实主义文学的始祖。它的儿子就是汉朝的正统派文学——“赋”。

现在让我们看一看这所谓“汉赋”究竟是什么东西？

如果我们承认了“赋”兴于先秦的楚而盛于汉（刘彦和的论断），那么，我们却不能不说汉赋和先秦的赋（荀卿、宋玉）实在面目不同，性质也不同。汉赋的文学语言，是“直承雅颂”的，而且变本加厉，竭力追求形式的奇瑰，用了许多怪僻的字。至于题材，刘彦和曾用十六个字来概括：“京殿苑猎，述行序志，草区禽族，庶品杂类。”但据现存的汉赋看来，我们实在失望。因为，“序志”之作，既然不多，而且“抒下情而通讽谕”者，又比“宣上德而尽忠孝”为少。（抒下情等两句，皆见《两都赋序》。）这样看来，刘彦和给“赋”下的定义，“铺采摘文、体物写志”八个字（前四字指形式，后四字指内容），“写志”二字在汉赋中实已落空。只有“体物”倒真正是汉赋的总面目。（《艺文志》著录：杂禽兽六畜昆虫赋十八篇，杂器械草木赋三十三篇，至于京殿苑猎，则《上林》、《羽猎》、《两都》、《二京》，是向来有名的，而且被视为汉赋的代表作。）可是即就“体物”而言，左太冲已经讥讽汉朝四大家的作品（司马相如的《上林》，扬雄的《甘泉》，班固的《西都》，张衡的《西京》）有不忠实之处，说“考之果木，则生非其壤，校之神物，则出非其所”。可见汉赋在“体物”方面也并不那么认真。剩下来，只有“铺采摘

文”，是汉赋的真正特点。有些赋，简直象是小型的辞典。这样的“铺采摘文”，其实也不高明。司马相如、班固、扬雄三位大赋家，都是精通文字学的，他们作品中多用古文奇字，实在不足为奇，可是影响所及，成为扬雄所讽刺的“雕虫篆刻，壮夫不为”。也就是这位辞赋名家曾经告诉桓谭，“能读千首赋，”就善于作“赋”了。这是一针见血之谈！汉赋就是用这样的写作方法生产的，而且大量地生产，所以在“孝成之世，论而录之，盖奏御者，千有余篇”（《两都赋》序）。

我们有理由，这样下论断：汉赋之中，作者个人发牢骚的作品（例如《鹞鸟赋》）已经不多，更不用说描写人民的生活痛苦；汉赋主要是描写帝王和贵族的奢侈豪华生活、夸张奇方异物、专供帝王和贵族们消遣的极端形式主义的宫廷文学。“抒下情而通讽谕”的成份，固然是凤毛麟角，甚至连“宣上德而尽忠孝”的成份也很少；那时的皇帝和贵族们大概也觉得虚伪的歌功颂德太虚伪，太叫人肉麻，他们要求于“赋”——当时的正统派文学的，只是消遣娱乐罢了。

这便是汉赋之所以成为反现实主义的文学。这样说，并不等于不承认汉赋中间还有极少数较好的作品。但是，这极少数较好的作品，并不能代表汉朝的正统派文学（赋），倒是那些在“孝成之世，奏御者千有余篇”，实在代表了汉赋的总的精神和面目。

我们也有理由这样说：反现实主义的形式主义文学的鼓励和提倡，和汉朝统治者的统制思想的政策是一致的，互相配合的。

在这里，也许需要来几句题外的话。周朝的“王官”制度，虽不可详考，但那时候，学术知识是为统治阶级的少数人

所垄断，不许这小圈子以外的人来染指，却是事实。孔子（这个没落的小领主的后代）是敢于违反这禁律的第一人。他公开讲学，不问阶级出身，只要能缴付学费，他就一视同仁。在这点上，孔子是十分进步的。战国时，百家争鸣，齐宣王招待了各个学派的代表人物封为上大夫，供给丰厚，叫他们在“稷下”举行大规模的“座谈会”，连朝累月，自由辩论，其盛况是空前的。当时就称那些被招待在“稷下”的各学派的代表人物为“稷下先生”，以示敬仰。秦朝统一以后，这个局面变了。秦朝做了“书同文、车同轨”的好事，但是也做了思想统制的蠢事。它建立了“博士”制度，成立一个机关，邀请先秦诸子的代表人物在那里专做研究工作，以继承各家的学说；但不许群众讲论各家学说，人民如愿学习各家学说，可以报名，到有关的博士那里受业。这个办法，表面上是保存各家学说，实际上是把各家学说送进了博物院。因为，任何学说，如果不用于实践，和群众脱离开，那就只有僵化，成为博物院中的东西。博士制度实质上是思想统制的一种方式。

汉承秦制，可是干脆更进一步，“罢黜百家”，定儒家为一尊了。把孔子描写成为满身妖气的半人半神的超人，也是汉朝那些逢迎尊孔意旨的浑人们干出来的。以董仲舒为代表人物的汉朝的一些当权用世的儒家，实在是根据当时的需要来随意解释发挥孔子的学说（这也不见得是我一人之言吧）。

汉朝的思想统制的严密和当时学术界流行的（受到统治阶级鼓励和支持的）神秘思想和繁琐方法，在文学方面的反映，就是我在上面说过的代表了汉的官方文学的形式主义的“赋”。这对于《诗经》和先秦诸子散文中所表现的现实主义传统，不能不说是一股逆流。

在士大夫（封建思想的地主阶级知识分子）阶级中，也有人反对这股逆流。辞赋起家的扬雄就是一个。可是他走了“复古”的道路，而此路是不通的。其后的王充比扬雄高明得多。他反对形式主义的宫廷文学，也反对摹拟古人；他主张“抒发思想、记载事实”的文学，他又主张文学应当有益于世道人心，有实际价值。可是他在那时候，还不能造成一个运动。

但是，在阶级社会中，既然有了代表统治阶级思想意识、为统治阶级服务的文学，也一定有代表被压迫阶级的思想意识，而且是被压迫阶级所创造的文学。这在《诗经》时代已有明证，在汉朝也不例外。

在汉朝，司马迁是继承并发展了先秦散文方面（《左传》、《国语》、《国策》、《诸子》）的现实主义传统的。《史记》是史传，同时又是艺术性极高的散文。它的文学语言纵横决荡，舒卷自如，而描写人物的本领，则比《左传》、《战国策》等，更进一步。汉朝人也把《史记》看作文学作品，班固称“文章则司马迁相如”，把一个散文大家和一个辞赋大家并举，算是有眼力的。（汉朝把学术性的著作称为“文学”，而把我们今天称之为文学的艺术性作品称为“文章”或“文辞”，用语和今日不同。）

但是，《史记》究竟是官书，当时不会在民间流传。在汉朝，在人民中间有影响、起作用的，是人民自己的作品：歌谣。这被后人称为“乐府”（因为这些民歌，是由官方收集，交给“乐府”子弟演奏给皇帝听，而且因此保存下来传到后代的，所以后人即称它们为“乐府”。所谓“乐府”，用现在的话，即是歌唱团，是一个御用的机关，包括作曲家，乐队和歌

唱者等等)。这些《乐府诗》，便是《诗经》的现实主义传统的继承和发展。《汉书·艺文志》说“乐府”所存赵、代、秦、楚等地的民歌共一百三十八篇。当然，这只是那时候的民歌的很小一部分。这些《乐府诗》，在思想内容（题材和立场）艺术形式（文学语言和韵律）方面，都和宫廷文学的赋，截然不同。为了节省篇幅，这里不多说了。

也许有人要问：既然当时的民歌表现了人民对于封建皇朝的不满和怨恨，为什么皇帝们要特别搜集来“被之管弦”，用于宴会呢？

这个问题，需要一点解释。所谓“采诗之官”（就是搜集民歌的官员），据说是周朝就有的；采来的民歌是供皇帝参考，——不是为了它们的文学价值，而是为了它们的政治价值。换言之，“采诗之官”实在是一种到各地去搜集情报的人员，情报就是“民歌”；皇帝看了这些情报，知道了人民的思想状况，就可以在政治上考虑采取措施。统治者敢于这样正视现实，“勤求民隐”，大概是在他自觉强大，自信力充足的时候。所以后代史官（统治阶级的忠臣）总是说“盛世”有采诗之官，而当衰世，这就废了。为的在“衰世”，统治者没有自信心，神经衰弱而过敏，不敢再听那些反抗的声音了。汉朝在强盛的年代，那几个皇帝就照前朝的典章，也来这一套，可是，这些皇帝（特别是武帝）却也充分欣赏那些民歌的艺术价值，而恰巧，从前朝继承下来的那套供他娱乐的“雅乐”早叫他听腻了，于是乎他就让他的祖宗的在天之灵去听那些呆板的“雅乐”，而自己取乐之时则欣赏那些新近由“乐府”加工的民歌——各地的各有特点的民歌。历史上的封建贵族们常有些矛盾的行为。法国的蒲尔朋王朝当它还不是四面楚歌的时候，



也是把伏尔泰的辛辣的讽刺作为娱乐资料的。

也许又有人要问：照你说来，两个敌对阶级的文学，好像是和平共处、谁也不干犯谁似的？

当然不能和平共处。但斗争的方式也不会象法国文学史上的一八三〇年二月二十五日，自然也不会有戈底叶的惹人注目的红背心。因为在我们这里，一千七百年前的封建大帝国虽然已有了灿烂的文化，但还没有发明印刷术，还没有戏园，还没有报纸，也还没有我们现在的学校（虽然那时太学生有三万名之多）；没有这些东西，人民的现实主义的文学要扩大影响固然不易，而为统治阶级服务的反现实主义的文学对于广大人民的毒害也就不是那么直接而普遍。在那样幅员辽阔、交通不便、各地风俗习惯颇不相同的封建帝国，人民的文学和封建贵族文学的斗争，不是一下子就表面化的。但无论如何，斗争在进行，而且以人民的现实主义文学的胜利暂告一段落。这胜利，表现在那里？表现在被称为建安（东汉最后一个皇帝的年号）流派的整整一代的杰出的诗人们（而且包括那时候的重要政治人物曹操），都是乐府诗的皈依者，都从乐府诗得到了启示和滋养；他们——在三分天下的局面中企图取得胜利的新的封建王朝的建立者和拥护者，对于汉朝四百年来占统治地位的儒家思想，采取了不尊重的态度，对于那些形式主义的宫廷文学更其是藐视的，他们从题材和形式（甚至题目）都采用了乐府诗。他们是后代的许多写“新乐府”的诗人们的先驱；而“新乐府”差不多成为“现实主义”的代名词。

曹氏父子凭借他们的文学才能和政治地位，摧枯拉朽地把汉朝的形式主义的宫廷文学一扫而空，在当时确实造成一种新的文风，这便是后人所称道的“建安风骨”。这个局面，恐怕