

# 从国民革命到左翼运动：论茅盾的创作调适

李晓静, 李永东

(西南大学文学院, 重庆, 400715)

**摘要:** 后来被称为“左翼文学巨匠”的茅盾在加入左联的初期, 曾陷入身份的焦虑和立场的危机, 其创作经历了自我调适并逐渐贴近左联文学纲领的复杂过程: 在小说《豹子头林冲》和《石碣》中, 茅盾的革命认知与左联文学纲领的要求之间形成了一种张力结构, 溢出左联话语框架之外的个体性思考深刻触及了革命进程中个体所面对的伦理难题以及革命团体内部的权力斗争; 《大泽乡》对群体性农民意识的塑造预示着茅盾基本完成了主体改造与创作调适。这一调整与转变的过程也伴随着茅盾“文学真实观”的修正、文学创作方法的更新以及全新的“文学-政治”构造方式的逐步获得, 立体呈现出作为文学家和“前革命者”的茅盾从国民革命走向左翼运动的精神历程。

**关键词:** 茅盾; 历史小说; 左联; 创作调适; 文学真实观

**中图分类号:** I206.6

**文献标识码:** A

**文章编号:** 1672-3104(2023)03-0194-12

1930年3月2日, 中国左翼作家联盟在上海成立, “这联盟的结合, 显示它将目的意识的有计划去领导发展中国的无产阶级文学运动”, “加紧思想的斗争, 透过文学的艺术, 实行宣传与鼓动而争取广大的群众走向无产阶级斗争的营垒”<sup>[1]</sup>。这意味着发展“无产阶级文学”成为左联的核心目标, 标志着左翼文学此后将通向无产阶级革命与阶级斗争的文学-政治目标, 同时也宣昭着新的文学/革命共同体的确立。一个月后, 作为著名作家和资深共产党员的茅盾从日本返回上海, 但其处境却异常复杂且严峻: 一方面, 国民革命失败之后, 茅盾从庐山牯岭秘密返回上海, 未按约定参加南昌起义, 再加上居日期间与共产党“失去了组织上的关系”<sup>[2]</sup>, 并发表《从牯岭到东京》指出革命的“这出路之差不多成为‘绝路’”<sup>[3]</sup>, 这一系列的行动与言论被左联内部的共产党员所侧目。虽然他很快就在冯乃超的邀约之下加入了左联, 但这并不意味着他被中共与左联完全接纳与信任。另一方面, 茅盾驻留日本近两年, 远离中国本土, 身与心均无法切身体验和感知中国

峻急变化的政治形势, 其创作无法准确把握当时的革命现实和社会现状, 这使得他陷入深层的写作危机与焦虑之中。

因此, 茅盾迫切需要调整情感观念与主体状态, 重新进入“中国”与“中国革命”, 并通过调整自我的创作向左联文学纲领靠拢, 以澄清自我的政治立场。然而, 调适的过程并非一蹴而就, 期间经历了反复的纠结挣扎与自我辩驳, 在实际创作中重新校准主体认知与革命现实的偏差, 展现出一个知识分子、文学家和一个“前”革命者从国民革命走向左翼运动的精神历程, 而写于此期间的《豹子头林冲》《石碣》《大泽乡》等小说正是茅盾经历曲折复杂的主体改造与创作调适过程的文学呈现。

## 一、伦理之难：革命行动的“精神延宕”

茅盾在1927年8月之前曾深度参与革命的实际工作, 作为“中国共产党最早的53名党员之

收稿日期: 2022-12-27; 修回日期: 2023-04-05

基金项目: 国家社科基金项目“半殖民与解殖民的中国现代文学研究”(20BZW138)

作者简介: 李晓静, 女, 河南汤阴人, 西南大学文学院博士研究生, 主要研究方向: 中国现代文学与文化, 联系邮箱: xsdw69@gmail.com; 李永东, 男, 湖南永兴人, 西南大学文学院教授、博士生导师, 主要研究方向: 中国现当代文学

一”<sup>[4](63)</sup>, 他先后担任过国民党宣传部秘书、中央军事政治学校武汉分校教官、《汉口民国日报》主编等, 主要负责革命的宣传与教育工作。在此期间, 茅盾发表了大量的文论, 着重倡导无产阶级革命与无产阶级文学, 其中《论无产阶级艺术》<sup>[5]</sup>一文运用马克思主义的观念与方法全面系统地阐释了“无产阶级艺术”。“五卅惨案”之后, 茅盾不仅开始从事文学创作, 而且通过《告有志研究文学者》《文学者的新使命》等作品为革命文艺指明新的方向。可以说, 茅盾早期的文学活动深深“嵌入”了共产党的革命进程之中。然而, 国民革命的失败一时中断了茅盾的革命志业, 一度让他游离于革命之外, 并产生了复杂的“动摇”与“幻灭”之情绪。该时期茅盾的绝大多数创作, 如《蚀》三部曲, 未竟的长篇小说《虹》以及大量短篇小说与散文, 均取材自小资产阶级知识分子群体。但是从日本归国加入左联之后, 茅盾在短短半年内创作的《豹子头林冲》《石碣》《大泽乡》三篇小说的主题、题材、风貌与此前的作品截然不同。这些农民起义题材的小说是茅盾首度涉猎的, 是其不“粘滞在自己所铸成的既定的模型中”, “合于时代节奏的新的表现方法”<sup>[6](1)</sup>的大胆尝试。这种创作转变某种意义上就是茅盾对既往革命志业的延续, 也是他融入左联并重新向共产党靠拢的创作尝试。

茅盾回忆这段创作历程时说道: “我写这三篇东西, 当时也有些考虑: 一是写惯了小资产阶级知识分子(因而也受尽非议), 也想改换一下题材, 探索一番新形式; 二是正面抨击现实的作品受制太多, 也想绕开去试试以古喻今的路。”<sup>[7]</sup>茅盾所谓“受尽非议”意有所指, 《从牯岭到东京》发表之后招致了创造社、太阳社的集中批评和指责, 钱杏邨发表《从东京回到武汉》《茅盾与现实》等多文抨击茅盾的政治立场与文学观念, 并隐隐将茅盾与鲁迅、巴金、郁达夫等人一起列为“有产者文坛”<sup>[8]</sup>, 质疑茅盾无产阶级革命者的身份, 茅盾赫然成为“背叛了群的游离分子”<sup>[9]</sup>; 甚至有人将茅盾“与资产阶级的走狗陈公博、施存统、谭平山”<sup>[10]</sup>置于同一位置, 这种质疑与否定在茅盾加入左联之后仍在延续<sup>[11]</sup>。总之, 这些批评将本应属于文学内部的诸多讨论逐渐上升

到茅盾个人的阶级、身份与革命立场上来。

这些犀利的批评与指责看似集中爆发于《从牯岭到东京》发表之后, 但事实上, 茅盾对于革命文学的读者、题材、描写对象等问题的认识早在 1928 年初就与创造社、太阳社诸人产生了分歧。他评价王鲁彦作品时认为“王鲁彦小说里最可爱的人物, 在我看来, 是一些乡村的小资产阶级”<sup>[12]</sup>, 而在为庆祝《太阳月刊》创刊所撰写的文章中, 他更是毫不避讳地否定了蒋光慈论文中“唯有表现劳苦大众生活的作品才是革命文学”的观点, 并认为仅“描写第四阶级生活的文学”<sup>[13]</sup>限定、收缩了革命文学的范围, 局限了革命文学的发展空间。蒋光慈很快就作出了回应, 发文宣称判断作家及其作品的革命性“首先就要问他站在什么地位上说话, 为着谁个说话。这个作家是不是具有反抗旧势力的精神? 是不是以被压迫的群众作出发点? 是不是全心全意地渴望着劳苦阶级的解放”<sup>[14]</sup>。换言之, 作家的无产阶级观念和意识被蒋光慈置于文学场域的中心位置, 成为判定作家和作品“先进性”与“革命性”的首要衡量标准, 这是第一次有人隐晦地质疑茅盾的阶级和政治立场, 这种批判思路也是此后茅盾因“写惯了小资产阶级知识分子”而“受尽非议”的主要原因。

究其根本, 茅盾并未真正想要远离共产党的革命路线, 因此来自革命团体内部的批评深刻影响着茅盾的心境与主体状态。他这样回忆道: “大约是一九三零年夏, 由于深深厌恶自己的初期作品(即一九二八——一九二九)的内容和形式, 而又苦于没有新的题材(这是生活经验不够之故), 于是我有了一个企图: 写一篇历史小说, 写中国历史上第一次农民起义。”<sup>[15](380)</sup>回国尚不足四个月的茅盾, 对自己作品的“厌恶”是历史的后设辩白还是真情实感, 现下已经难以判定。但可推测的是, 此时茅盾已经对自己以往的创作感到不满足, 而《豹子头林冲》正创作于此“不满足”时期, 是其调整创作方向以求新求变的首篇小说。

《豹子头林冲》主要取材自《水浒传》第十二回“梁山泊林冲落草, 汴京城杨志卖刀”<sup>[16](154)</sup>, 小说通过细腻刻画林冲的心理嬗变、伏击青面兽杨

志以及暗杀王伦等活动,再现了乱世之中一个农民子弟矛盾纠结的革命心理和变幻不定的精神历程,展现了主体的革命意识与革命行动之间的断裂和非延续性。《豹子头林冲》一方面隐去了《水浒传》原著中道君皇帝大兴土木、造万寿山,杨志失陷花石纲这一情节,而是移花接木地将林冲父亲的死亡与道君皇帝造万寿山勾连起来,明确指出正是君主的贪暴聚敛使林冲之父不堪重负而死,从而表现了林冲所代表的农民阶级与皇帝所代表的封建统治阶级的对峙;另一方面,林冲担任八十万禁军教头期间观察到朝中权贵表面上反对“胡儿”,但私底下却“献媚胡儿”的行径,致使林冲对当权者充满了质疑,认为“可怜”杨志的“孤忠”“大概终于要被他的主子们所辜负”<sup>[17]</sup>。小说讽刺了打着“雪国耻”幌子的政府大员,却私下勾结“胡儿”赚取“卖国”钱财的行为,从而确立了小说第一层“反帝反封建”同时反国民党当局的主题。

这一主题延伸到茅盾后续创作的小说《子夜》与《林家铺子》之中,如《子夜》中军阀们表面反对帝国主义,暗地里又与帝国主义勾结,卖国求财;《林家铺子》中国国民党表面大肆宣传“抵制日货”,暗地里又收取保护费;等等。由此可见,茅盾的历史小说“用现代眼光去解释古事”“将古代和现代错综交融”<sup>[18](3)</sup>,其“反帝反封建”的核心主题及强烈的反抗意识与此前小说截然不同,如《蚀》三部曲中描写小资产阶级知识分子在复杂革命实践中经历了“幻灭的悲哀,人生的矛盾”<sup>[3]</sup>,昭示了茅盾从国民革命到左联初期文学观念的逐步调整与创作主旨的更新转换。

然而,潜伏在小说表层意义之下的主人公林冲的潜意识与心理活动却常常溢出左翼革命话语所限定的范围,个人化与私密化的表达背离了阶级话语和民族话语,有学者将这种背离视作对“五四运动的启蒙精神”<sup>[19]</sup>的接续,但仔细辨析可以发现,小说深层意旨与人物意识之间的缠绕冲突实际上与茅盾真实的国民革命经验有关。一方面,小说中作为第三人称全知叙事的叙事者在文本内部冷静客观地对林冲的个人局限,如“老实”“忍耐”,进行解释说明,这类阐释性话语符

合左联的文化纲领和文学标准;另一方面,主人公林冲的潜意识与断断续续的心理活动像脱缰的野马,时常越过左翼文学的框架,转而质疑起“革命”的正当性和合理性,这一质疑明显与茅盾曾切身参与过革命实践紧密相关。1927年,时任《汉口民国日报》主编的茅盾对于革命的认识是感性且直观的,正如他在《严霜下的梦》中借梦境再现的场景:“——好血腥呀,天在雨血!这不是宋王皮囊里的牛羊狗血,是真正老牌的人血。是男子颈间的血,女人的割破的乳房的血,小孩子心肝的血。血,血!天开了窟窿似的在下血!”<sup>[20]</sup>“血”是梦的核心,也是革命实践的核心,革命是暴力,是杀人,是夺权。

小说与现实共同分享着革命的暴力属性。在小说内部,这种属性迫使主人公林冲不得不处理一个重要且繁杂的伦理和正义问题:个人如何调和革命理念与革命实践之间的关系?与报仇杀死陆虞候等人不同,林冲向王伦投诚以获得接纳的要求就是杀掉一个与己毫无关联的过路之人,然而戕害他人性命缺乏正当理由,阶级仇恨和民族仇恨落到个体生命上失去了原有的合法性。换言之,革命重构的民族和国家想象与个体习得的伦理道德观念之间发生了冲突。革命方式与革命目标之间的复杂矛盾诱发了林冲的哈姆雷特“延宕”式的心理危机,这也是林冲第一次放弃杀杨志之后,又放弃杀王伦的原因。即使林冲抱着满腔杀意而去,但是碰到无辜的士兵之后,林冲无法找到杀人的直接理由和心理依据推动自己展开行动,而这一放弃杀人的情节在以往研究中往往被判定为农民阶级的局限性和妥协性,事实上这更应该被解读为茅盾思想观念的小说化演绎,是他对革命个人化、主观化的理解和认知:如何处理革命理想和革命现实之间的裂隙,即操持着阶级话语和革命观念是否就能合理且正当地“杀人”?

实际上,林冲在仇恨的滋生中逐渐将王伦视作敌人,“敌人”的概念“是以他者的绝对化为基础”<sup>[21](2)</sup>,但是他对王伦的敌意明显并未上升到“共有意义”与“绝对化”的层面,更未将“敌人非人化”<sup>[21](16)</sup>,所以林冲的复仇显得犹豫又困难重重。更进一步讲,个体的敌意如果没有

得到国家意志与民族意识的强化和提升, 其仇恨只能局限于私人之间, 而无法推及成为普遍或共有的认识与观念。“人与人之间没有刻骨仇恨, 个人的敌意, 充其量在前哨出现。”<sup>[22](350)</sup>具体而言, 农家子林冲对“秀才”王伦的阶级仇恨只能落实到主体与主体之间, 无法有效形成农民阶级与资产阶级之间的对立与仇恨。毛泽东在分析 20 世纪早期中国各阶级状况时指出: “谁是我们的敌人? 谁是我们的朋友? 这个问题是革命的首要问题。”<sup>[23](3)</sup>敌人作为他者强化着无产阶级的统一性, 如果敌人未能获得“共有意义”与“公共性”层面的确认, 就难以“纯粹从工具的意义上来利用它”, 难以获得“既不受任何约束, 也无须承担任何对相互性的义务”<sup>[24](93)</sup>的消灭政治敌人的正当性理由。因而林冲判断敌人时的犹豫以及复仇时的“延宕”某种程度上也隐隐彰显了此时期茅盾的“矛盾”。

于茅盾而言, “阶级斗争的利刃指向的是由资产阶级建构的社会制度, 而不是资产阶级个体”<sup>[25]</sup>, 然而现实的革命事业却随时面临着个体生命的终结, 这其中既包含同志的鲜血, 也意味着将敌人“非人化”剥夺其生命权利的过程。毛泽东在《湖南农民运动考察报告》中对此有更为深刻的阐述: “革命是暴动, 是一个阶级推翻一个阶级的暴烈的行动。”<sup>[23](17)</sup>鲁迅也曾说过: “革命是痛苦, 其中也必然混有污秽和血。”<sup>[26](238)</sup>因此, 革命者沈雁冰逐渐转变成为作家茅盾的过程, 也隐含着“行动之我”从“我们”中抽身以及“反思之我”的凸显, 没有强大而抽象的阶级仇恨的主导与指引, 面对一个与己无碍的生命体时, 作为个体的人有多大权力去宰制另一个个体的生命, 在何种道义上能顺理成章地牺牲革命对象的利益和生命。作为革命者和统治集团反叛者的林冲所面对的两次杀人困境, 终将成为所有革命者不得不面对的伦理难题。

茅盾有意识地将这种革命的异质性经验和对革命的独特反思融入文学创作中, 然而这种尝试并不符合此时的左翼文学观念。小说末尾, 茅盾又有意识地将自己拉回左翼文学的书写范畴之中, 他借叙事者的视角这样评论林冲: “他, 一身好武艺的豹子头林冲却没有一颗相称的头

脑呢!” “他的农民根性的忍耐和期待, 渐渐地又发生作用, 使他平静起来。忍耐着一时吧, 期待着, 期待着什么大量大才的豪杰吧, 这像‘真命天子’一样, 终于有一天会要出现的吧!”<sup>[17]</sup>这意味着茅盾尝试用无产阶级文学的眼光修正自己的“潜意识”, 表达对农民阶级的同情, 但同时又鲜明地指出农民阶级的局限性: 农民阶级自身无法领导革命, 他们需要被领导和被组织。从某种意义上来说, 这是茅盾创作转向的标志, 也是茅盾整合革命经验重新靠近共产党路线的尝试。而林冲断断续续的潜意识正是茅盾尚未及时调整和安顿的异质性革命体验, 这种体验与思考整体呈现出茅盾向左翼文学靠拢的态势, 同时又潜藏着个体化的感受, 赋予该小说不可多得的现实感。

## 二、革命正义: 在权力斗争与身份归属之间

左联成立时发布的行动纲领强调: “我们的艺术是反封建阶级的, 反资产阶级的, 又反对‘稳固社会地位’的小资产阶级的倾向。我们不能不援助而且从事无产阶级艺术的产生。”<sup>[27]</sup>值得注意的是, 纲领明确了反封建阶级与反资产阶级, 但是对于反对小资产阶级却加了限定词——稳固社会地位, 这一限定某种程度上缓解了左翼作家的身份焦虑, 也是左联为了扩大影响与联合革命同路人所作的妥协。

然而, 左联成立之后, 随着各项工作的组织和开展, 其政治功能逐渐侵蚀文学功能的空间。茅盾在回忆左联前期活动时写道: “‘左联’说它是文学团体, 不如说更像个政党。这个感觉, 在我看到一九三〇年八月四日‘左联’执委会通过的决议《无产阶级文学运动新的情势及我们的任务》以后, 又得到了加强。”<sup>[7]</sup>该决议提出: “‘左联’这个文学的组织在领导中国无产阶级文学运动上, 不容许它是单纯的作家同业组织, 而应该是领导文学斗争的广大群众的组织。”<sup>[28](20)</sup>此次会议将以文学性质的为标识的左联明确扩大到了具有政治革命性质的团体的范畴, 其左翼作家身份也被赋予了革命者甚至革命领导者的意义。

因而左联对组织内部成员的要求就不再仅限于创作活动,而是明确了作家必须有“集体生活的习惯”,并对不愿参加飞行集会等活动的成员进行了不点名批评。

茅盾并不热衷于参加左联组织的诸如贴标语、发传单、演讲、街头游行等类似的活动,他在1930年11月开始创作的中篇小说《路》中借由主人公火薪传之口表达出此类实践的危险性:“——老是这么发传单,为什么呢?总是被捕,为什么还要发传单呢?”<sup>[29](119)</sup>他后来回忆道:“关于‘左联’前期存在的这些问题,我也与鲁迅谈到,鲁迅大概出于对党的尊重,只是笑一笑说:所以我总是声明不会做他们这种工作的,我还是写我的文章。”<sup>[7]</sup>显而易见,茅盾对于左联内部的某些事务和工作方式颇有微词,因而写于此次会议后的《石碣》也就颇耐人寻味。

如果说《豹子头林冲》触及了革命正义与个体伦理道德之间的龃龉,以及由此生发的哈姆雷特“延宕”式的精神危机,那么《石碣》中溢出革命视野之外的个体化的观察与思考,则是对现实中左联内部权力纠葛的一种显而不露的讽刺与针砭。《石碣》取材于《水浒传》第七十一回“忠义堂石碣受天文,梁山泊英雄排座次”<sup>[16](923)</sup>,讲述了在智多星吴用的指示下,圣手书生萧让监督玉臂匠金大坚雕刻石碣的故事,此石碣用来安排一百零八将的排位和座次,小说将《水浒传》中原本天意所归、具有神话色彩的一百零八将的排序改写成人造制造的“阴谋”。通过萧让与金大坚的对话,解构了原本石碣所象征的“天意”与“公平”,颠覆了石碣的“神圣性”,最终“雕刻石碣事件”成为水泊梁山上一项不能谈论的“机密”。

“公”与“私”之辩围绕卢俊义和宋江谁坐忠义堂第一把虎皮交椅而展开。梁山上的英雄好汉本来是由着“公平”二字凝结成的革命团体,但是智多星吴用假借石碣来定次序的策略罔顾了梁山的“规则”与“公平”,如果“规则确实可以让人们形成正当合理的预期”,则公平的问题就必然迎刃而解,反过来说,“公正的行为,大致而言,就是遵守通行规则的行为”<sup>[30](113)</sup>。在茅盾看来,“《水浒》的政治理想是不问阶层、等

级的差别,在一个共同信仰(所谓‘替天行道’)之下,人人平等(入伙时必结义为兄弟),为共同的利益而斗争”<sup>[31]</sup>。而小说中吴用与萧让将理应当“付之公议”的排座次“私密化”,凸显出其背后两方势力之间的权力博弈。金大坚与萧让的对话进一步强调了“私”,金大坚认为:“人总是成群打仗的。和卢员外亲近的一伙儿自然说卢员外好哪。”而萧让反驳道:“不,不,不!金二哥,是和卢员外出身相仿佛的人,才都说卢员外好。”<sup>[32]</sup>金大坚看重革命团体内部的个人私情,而萧让着重于革命团体之内的阶级划分。随着故事的展开,萧让所推崇的阶级意识却逐渐被金大坚主张的私情所瓦解,革命内部的“正义”自然也被解构了,小说表层的阶级主题因而也逐渐让位于革命中的个人私情。

圣手书生萧让和玉臂匠金大坚的对话之外混杂着第三者的声音。萧让某种意义上是智多星吴用的传声筒,他对吴用意旨的转述使得刻石碣这件事晦暗不明,而萧让与吴用的不合处暗示了石碣幕后的主使不仅仅是吴用,更有可能是宋江。金大坚的笑也颇有意味,他的各种神情和微笑挑明了萧让和宋江集团之间的关系,因而他的暗笑以戏谑的方式不断解构着石碣的严肃性,构成了对萧让一方的不断威逼和进攻。小说多次描绘了金大坚的笑,从“扑嗤一声的笑起来”“呵呵大笑”,到“撮起嘴唇做了一个怪相”“只眯着眼睛,用半个脸笑”,再到情绪爆发以及最后的“呵呵笑”,不同角度和时机的笑与萧让庄重、严肃、得意、愕然等神情相对比,衬托出刻石碣这件事的荒谬。在金大坚心里,貌似“替‘天’行意”的刻石碣行为与“私刻关防”一样都是拿不上台面的东西:“爽爽快快地排定了座位,却又来这套把戏,鸟石碣,害得俺像是做了私事。”<sup>[32]</sup>金大坚的笑和质疑一步一步推翻了萧让、吴用一方的正义性与合理性,讽刺了其以“公”之名义行“私”之事实的擅用权力的行径。

“合理性是正义的属性之一”<sup>[33]</sup>,而“合理性一般是普遍性和单一性相互渗透的统一”,“合理性按其形式就是根据被思考的即普遍的规律和原则而规定自己的行动。这个理念乃是精神绝对永久的和必然的存在”<sup>[22](254)</sup>。因此,正义的

合理性在于其既符合事物的客观发展规律又遵循理性的力量,是“客观自由”与“主观自由”两者的统一。萧让及其所代表的宋江势力之“私”,拆解了梁山团体之“公”,侵害了革命正义的“合理性”,革命的“假”正义替代了既“符合事物客观发展规律”又“遵循理性力量”的“真”正义。金大坚的笑表明了作为两大“阶级”对峙之外的以手艺人代表的“第三阶级”对吴用、萧让假借天意争权夺利行为的否定,警示着这种违背规则与公义的行为必将面临失败。

在小说内部,个人私情和权力斗争隐藏在阶级意识和阶级话语之下;而在小说外部,排位次的行为隐隐指向了左联内部的话语权力的争夺。据钱杏邨所述,左联成立时被推选的常委各具代表性:“夏衍既可代表太阳社又可代表创造社,冯乃超代表后期创造社,钱杏邨代表太阳社,鲁迅代表语丝社系统,田汉代表南国剧社,郑伯奇代表创造社元老,洪灵菲代表太阳社(特别是代表并入太阳社的我们社)。阿英说,这个名单考虑到了党与非党的比例。”<sup>[34]</sup>夏衍回忆左联成立时写道:“潘汉年(他当时是中央宣传部干事,负责文化界的联络工作)曾对我说,由于一九二八年这场文艺论争,几个文艺团体之间不仅在理论上,而且在感情上都有相当大的隔膜,需要有一些没有卷入过论争的人参加筹备小组,作为缓冲。”<sup>[35]</sup><sup>[31]</sup>也就是说,左联内部聚集着各个不同的团体和力量,这些团体和力量在左联的感召下暂时放弃了偏见与立场差异汇聚在一起,但这并不意味着矛盾的化解与消失,随着革命的深入推进,某些分歧反而愈加凸显。这些分歧也引发了左联内部观念和人事的冲突,志趣相左、观念相异的成员表面上的握手言和就像小说中萧让所说的“俺水泊里这两伙人,心思也不一样。一伙是事到临头,借此安身;另一伙却是立定主意要在此地替天行道”<sup>[32]</sup>。茅盾短短几个月内就体察到了存在于左联内部的宗派主义和权力争斗的端倪,并在小说中隐曲地抨击了利用革命话语和理论资源争夺权力的行为,更重要的是,茅盾还借《石碣》中水泊梁山成员的派别之争,触及了现实之中尚未得到妥善解决的“左翼作家身份归属”问题。

自国民革命之后,茅盾在长达两年多的时间

内对革命、革命文学与作家身份等问题进行了深入思索。在其著名的《从牯岭到东京》一文中,茅盾“主动”出击,“表达自己的主张”<sup>[36]</sup>,他质疑了太阳社和创造社秉持的“把文艺也视为宣传工具”的文学观念,同时从文学与读者的交互关系角度指出,小资产阶级才是阅读革命文学的主要群体,“‘为劳苦群众而作’的新文学是只有‘不劳苦’的小资产阶级知识分子来阅读了”<sup>[3]</sup>。即在绝大多数工农缺乏阅读能力的情况下,“如何使得‘小资产阶级群众’通过阅读新文艺成为革命同路人是茅盾提倡写小资产阶级的出发点”<sup>[37]</sup><sup>[314]</sup>。茅盾着力于在革命现实中寻找一条通过文学作用于社会和个人的路径,他倡导将小资产阶级作为革命文学描写的主要对象,其目的在于广泛地影响以小资产阶级为主体的革命文学读者群体,进而打破读者圈层固化问题,拓展革命文学的影响力和生命力。

然而,这一观念和方案并不能解决知识分子在革命时期的具体身份和主体站位问题,反而凸显了其背后所潜藏的矛盾。茅盾在担任《汉口民国日报》主编时,深度参与了武汉国民政府的党建和宣传工作,彼时由汪精卫及国民党左派主导的武汉国民政府“代表工农和小资产阶级”<sup>[38]</sup><sup>[337]</sup>，“分共”之后,国民党左派“谴责中共‘不顾小资产阶级利益’”<sup>[39]</sup>。而中共中央也在“八七会议”之后从纲领和政策上迅速调整了与小资产阶级联合的政策,将国民革命的失败主要归咎于小资产阶级的软弱和妥协。中共领导人瞿秋白此后更是鲜明地将无产阶级与小资产阶级切割开来:“代表这种市侩小资产阶级的国民党‘左派’……想抑制停止革命的前进,以求帝国主义、资产阶级的宽恕与恩惠。……其实这种小资产阶级的领袖,当着豪绅资产阶级反动的走狗,他还自己扬扬得意的自以为是革命的领导者呢!”<sup>[40]</sup>从这个角度看,茅盾在《从牯岭到东京》《读〈倪焕之〉》等文论中强调小资产阶级的作用实际上违背了当时中共中央新的革命政策,因而潜隐于小说《石碣》背后的“政治性不安”实则部分指向了现实中茅盾本人身份归属与阶级立场的焦虑。

按照马克思主义的阶级理论,绝大多数知识

分子从出身上隶属于小资产阶级。茅盾晚年回忆左联前期会议时明确指出：“决议蔑视小资产阶级出身的作家(而‘左联’成员又恰好全是小资产阶级出身的作家),要把‘组织基础的重心’移到工农身上,也就是要培养工农作家。”“实际上‘左联’的十年并未培养出一个‘工农作家’,却是培养出了一批优秀的小资产阶级出身的青年作家。”<sup>[7]</sup>革命者和革命的领导者需要响应左联的政策,在文学创作中自觉反对小资产阶级,这样一来,此类革命者和革命的领导者反过来成为被革命对象。茅盾和以茅盾为代表的左翼文人首先要处理的就是个人的身份和阶级归属问题。李初梨提供的方案是文学家“应该同时是一个革命家”,他应该“为革命而文学”,在实践中“获得无产阶级的阶级意识”,同时“克服自己的有产者或小有产者意识”<sup>[41]</sup>,从而达到变革社会生活的目的。李初梨借鉴日本无产阶级理论家青野季吉“具有目的意识”的观念,为出身小资产阶级的作家调整自我身份定位指明了路向。加入左联之后,茅盾在创作上有意识地采用阶级分析法,通过《豹子头林冲》《石碣》《大泽乡》等小说书写农民的阶级意识,以此调整自我的创作方法和文学观念,这某种程度上暗合了左联的文学和政治要求,从而缓解了茅盾的主体性焦虑。

《石碣》这篇小说的作者意图和文本内容之间呈现出一种张力结构。一方面,茅盾在思想观念上试图整合相关资源,以贴近不断发展的左翼文学;另一方面,小说的创作过程并不完全被观念所掣肘,在文本内容的具体呈现上超出了左翼话语的范畴。小说中金大坚最后的结论是“看来我们水泊里最厉害的家伙还是各人的私情——你称之为各人的出身”<sup>[32]</sup>。在与萧让的争论中,金大坚置换了“出身”与“私情”的问题,将私情等同于阶级,从某种程度上解构了阶级划分的基础和合法性。由此看来,茅盾看似采用了农民起义的题材,但其探讨的内容与主旨是一种基于革命现实提炼出来的个人反思,而非冷冰冰的抽象书写。正如《幻灭》中静女士“看透了她的同班们的全副本领只是熟读标语和口号”<sup>[42]</sup>,观察到武汉国民政府任人唯亲现状和人事的复杂纠葛;《动摇》中胡国光窃取革命果实以及革命者方罗

兰的软弱妥协等,这些人物的塑造与现象的揭示都触及了革命中“公义”与“私情”之间的冲突,挖掘出左翼文坛无法言明和细说的权力纷争。

### 三、再造“文学真实”:“概念化”的启示

相较于《豹子头林冲》《石碣》中主旨和态度的犹疑,《大泽乡》中的作者信念更显坚决和直白,但同时也陷入了“观念与主题先行”的窠臼。茅盾自己曾说,《大泽乡》“实在是从一个长篇小说的大纲的一部分改写而成,形象化非常不够,是一篇概念化的东西”<sup>[15](380)</sup>。曹聚仁似乎也看出了这一点,他在《论〈大泽乡〉》中明确指出这三篇历史小说中,《石碣》“比较写得成功些”,而“大泽乡原是好题材,可是茅盾先生的观察不十分正确”,他认为“中国的农民革命运动,在农民方面,常是不意识的”<sup>[43](104)</sup>。实际上,曹聚仁的看法与国民革命时期茅盾的观念不谋而合。

茅盾早在1929年创作的短篇小说《泥汭》中就刻画了国民革命时期农民群体在革命中的无意识表现。小说中农民对于共产党组织的宣传活动充满了警惕、怀疑与敌意,农民革命最终在国民党的反攻之下失败了,“村里人觉得这才是惯常的老样子,并没不可懂的新的恐怖,都松一口气,一切复归原状”<sup>[44]</sup>。茅盾犀利地指出了农民群体安分守己、保守愚昧的局限性,这些特性阻碍着革命火种的点燃与迸发。正是基于对农民群体的个体感知与现实理解,茅盾对“八七会议”制定的武装暴动与“现时中国革命的根本内容是土地革命”<sup>[45](413)</sup>等政策充满质疑。据郑超麟回忆,大约1927年10月,他在上海见到茅盾,茅盾“不满意于八七会议以后的路线,他反对各地农村进行暴动。他说一地暴动失败后,即使以后有革命形势农民也不肯参加暴动的。这是第一次,我听到一个同志明白反对中央新路线”<sup>[46](176)</sup>。茅盾预设了农民暴动之后恶劣的实际后果,真实表达了自我对农民革命问题的认识,这一认识源自国民革命时期茅盾切身的所见所闻与所思所感。如1927年8月,大革命落潮时,茅盾通过前线的革命者了解了“宣传列车”在农村遭遇的困境:“河



南的老百姓真落后!在先是看见了我们车里有男有女,就说这是‘共妻’了,我们一下车他们就跑得精光。”<sup>[47]</sup>可见,在茅盾的认知中,农民群体并不信任革命者,中共中央在现有条件下推进农民革命困难重重,更遑论在全国范围内深入推进土地革命。

然而《泥泞》发表一年之后,茅盾迅速转变态度,在小说《大泽乡》中高度赞颂农民起义与土地革命,并且将《豹子头林冲》《石碣》中个体农民革命意识与心理的萌发推广到整个农民阶级,彰显出茅盾从国民革命走向左翼运动过程中创作手法与题材转换上的逐渐成熟。小说《大泽乡》取材于《史记·陈涉世家》,依托秦朝末年陈胜吴广起义的故事,重点截取了陈胜、吴广起义时的暴动过程。文中通过两位军官所代表的“富农世家”与九百戍卒代表的“闾左贫民”的对峙,采用多重视角交错的方式,呈现出阶级矛盾激化和革命暴力冲突的全景。小说起始就设置了一个“囚徒困境”:七天七夜的大雨和白茫茫的洪水将两位高高在上的秦国军官和九百戍卒困在了大泽乡,这使得秦王的命令无法履行<sup>[48]</sup>。按照秦朝律法,这九百人如果没有按照既定时间抵达渔阳,他们将面临死亡惩罚,因而这场大雨预示着所有人必将死亡的结局。茅盾对于《大泽乡》历史背景的设置既沿用了《陈涉世家》中的某些描写,又结合了20世纪30年代初中国农村的现实境况。南京国民政府与冯玉祥、阎锡山之间的“中原大战”,以及执着“剿共”的军事行动导致全国基层水利不修,灾害频仍,1927年至1930年“陕西旱灾已三年余,饿死之人,亦达三百余万”<sup>[49]</sup>;1930年“辽宁洪水为患,遍地灾黎,数百里内,田庐尽成泽国,人民遽填沟壑,灾情之重,向所未有”<sup>[50]</sup>。因而,《大泽乡》的背景设置实际上隐喻了彼时中国各地农民的现实处境,也预示着天灾人祸之下农民反抗的决心和革命意识的觉醒。

在小说所设置的封闭且面临死亡的环境中,原来尚有缓和余地的富农阶级和贫农阶级彻底失去和解的可能。两位秦国军官悟出“不是我们死,便是他们灭亡”的道理,并构想先杀两屯长,再杀九百人的宏图。而另一边,九百戍卒在饿死

的恐惧中,开始悼念曾经的祖国和“自由市民”的身份,他们后悔以前没有捍卫自己的国土,才沦为被看不起的“闾左贫民”,他们现在所做的一切无非是“替军官那样的富农阶级挣家私”,而不是为自己生命的延续而努力。在两军官试图杀死陈胜、吴广时,有了兵器的“贱奴”们反抗了,他们杀掉了军官,“从营帐到营帐,响应着‘贱奴’们挣断铁链的巨声”<sup>[48]</sup>。双重视角和心理描写的层层推进,不仅加深了两个阶级的矛盾和决裂,更扩大了他们所代表的族群之间的矛盾,即在富农与贫农的对立中构建起秦国与楚国的矛盾。

《大泽乡》中农民暴动的根本原因在于对土地的渴望,对“始皇帝死而地分”这一未来远景的想象。分土地成为农民革命的核心目标,“想起自己有地自己耕的快乐,这些现在做了戍卒的‘闾左贫民’便觉到只有为了土地的缘故才值得冒险拼命。什么‘陈胜王’,他们不关心”<sup>[48]</sup>。小说之中的农民阶级不再关注君王,而将土地问题置于核心位置,换言之,能够唤起农民革命的必然是“土地的缘故”。与原作《陈涉世家》不同的是,《大泽乡》中的陈胜、吴广不再是起义的核心力量,二人的主人公作用被茅盾有意识地削弱了,从而突出起义的九百贫民的力量。这些贫民对于“王”一字充满了警惕,陈胜和吴广的领导力被淡化,个人的力量被阶级群体的力量所覆盖,历史进程中无名的农民阶级成为文本聚焦的中心。

可以看出,茅盾试图将“特定历史时空里的人物阶级对抗和社会关系的分析‘嵌入’小说文本之中”,小说中“阶级斗争的逻辑不仅是现实作家的政治逻辑,更是艺术想象的逻辑”<sup>[51]</sup>。茅盾在《大泽乡》中借用“艺术想象”的方式塑造了农民群体的主体性,并赋予了他们革命意识和阶级意识,其背后是茅盾个人政治意识的凸显以及文学观念与创作方式的转换与调适。《大泽乡》的写作与发表标示着身与心都“外”在于左联的茅盾逐渐认同和融入这个新的革命共同体。正如1931年10月时,茅盾操持着业已熟悉的主流革命话语,发表对文学现状的看法:“我们不但描写赤与白的肉搏,我们也要辩证法地表现出苏区



内部的肃清左倾和右倾机会主义,肃清土豪劣绅、取消派、富农分子联合的势力,克服农民的落后的封建意识,加强无产阶级领导,建设经济的政治的文化的组织,——在一切这些对外对内的斗争上,建立我们作品的题材。”<sup>[52]</sup>

值得注意的是,茅盾不同时期对《大泽乡》有着颇为不同的态度与评价。1931年,他将《大泽乡》以及《豹子头林冲》《石碣》一起收入新出版的文集《宿莽》之中,并肯定这些小说是“合于时代节奏”<sup>[6](226)</sup>的作品;1932年12月,茅盾总结自己五年文学生涯时,将《大泽乡》与《创造》《林家铺子》等小说视为“里程碑”式的作品,“颇显得亲切”<sup>[53](7-8)</sup>;而1958年茅盾回忆《大泽乡》时反而说他并不满意该小说,“一直不喜欢它”<sup>[15](380)</sup>;晚年谈及《大泽乡》的创作时更是说“不很成功”<sup>[7]</sup>。茅盾对《大泽乡》前后反差巨大的评价以及反复的自我重评与重申,暗含着不同历史情境之中他的政治与文学观念的动态变化和选择,同时也部分源自不同时期他对“文学真实性”的差异化认识。

茅盾非常重视作品的“时代感”与“真实性”。他曾说早期作品《蚀》三部曲的“特点就是染有浓厚的时代色彩,……表现革命时代里的社会现象,以及当时中国的一般革命事实”<sup>[54]</sup>。这种旨在反映时代变动,重视“实感”的创作手法曾在茅盾的文论《从牯岭到东京》中被再三强调。而调整与转变后的真正问题在于,“从没在农村生活过”“不敢冒充是农家子”<sup>[55]</sup>的茅盾在缺乏生活经验的情况下创作《大泽乡》等农民小说时,该如何处理作品“真实性”“时代性”与社会阶级剖析之间的关系?进而言之,茅盾所书写的无产阶级革命意识的萌发与集体性暴动并非源于个人经验意义上的真实感受与体验,而是源自理论与观念指引下的真实,是“在政治之真与经验之真的结构中偏向政治意识形态真理而非经验性真实的一个象征性姿态”<sup>[56](363)</sup>。这表明,茅盾此时对“真实性”的认识已经逐步从“想能够如何忠实便如何忠实的时代描写”<sup>[3]</sup>转向“以这辩证法为工具,去从繁复的社会现象中分析出它的动律和动向”<sup>[57](13)</sup>。而在左翼文学的范畴之内,作家只有具备特定的“政治意识”才能真正获得

对历史的“真理性把握”,也就是文学的“真理之真”在这种语境中表现为“政治之真”。茅盾一方面强调写作的“经验真实”,认为“有价值的作品一定不能从‘想象’的题材中产生,必得是产自生活本身”<sup>[58]</sup>;另一方面更加注重创作的“真理之真”,认为“仅仅有丰富的人生经验是不够的,主要的是他对于他的经验有怎样的理解,因而他在动手创作之前不能不先有理解社会现象的能力,就是他不能不先有那解释社会现象的社会科学的知识”<sup>[59]</sup>。

由此可知,茅盾的“文学真实观”从早期重视作家个人经历与体验的“经验之真”走向“重视作家个人经历体验”与“重视繁复社会现象中事物的发展本质与律动”的“真理之真”的交融与整合,并试图在二者之间取得艺术性的平衡。此时,茅盾对文学“真实性”的认知不再如以前自然主义式地映现与复刻客观现实,而表现为现代审美主体在特定“真实观念”指导之下对客观现实的认识、塑造与再发现。然而,这种向“政治之真”的偏移也引发了一种结构性的难题,即缺乏实际的农民革命经验以及农民真实生活的体验,作品即使写得纯熟圆巧也容易流入概念化与脸谱化的窠臼。

所谓“概念化”指向了一种写作困境:革命理念和革命文学纲领框定下的小说情节和人物设定因难以从经验意义上再现“客观真实”,转而以理论虚设的方式设置人物,驱动故事情节的发展,这背离了现实世界的故事逻辑,最终通向一种真空式或未来式的理想世界。以文学审美标准来看,从《蚀》三部曲中对小资产阶级意识的呈现,到《豹子头林冲》《石碣》中个体农民意识的分析,再到《大泽乡》中对于农民群体意识的把握,茅盾的小说创作看似是从“形象化”走向了“概念化”,呈现出某种艺术上的“倒退”。这种写作困境并未得到解决,甚至一度延续到后续的小说《路》与《三人行》的创作之中。以《路》为例,该小说结尾与《大泽乡》可以相互参照,皆有一个口号式的光明的尾巴,然而“这尾巴终究是一个硬扎上的尾巴,因为我们没有读到那尾巴的时候,只看见一个怯懦的,浪漫的人影,而没有嗅出半点的‘革命味’”<sup>[60]</sup>。瞿秋白更是毫

不客气地指出《三人行》的创作方法是违反辩证法的,是缺乏“现实生活的发展过程的”,是“非现实主义的”<sup>[61]</sup>。可见,在处理“政治之真”与“经验之真”的矛盾时,茅盾也逐渐意识到圆融地兼顾真实性、时代性与理论观念之间的创作难度。

虽然茅盾在创作方法与创作实践上依然面临着暂时无法圆满解决的理论困境,但在政治立场上,茅盾的主体焦虑正在逐渐缓解,这种缓解部分源于左联文学纲领的不断校正与共产党领导人的接纳。1930年8月下旬,瞿秋白从莫斯科回到上海,约见茅盾,并鼓励茅盾进行文学创作。同年9月,“党中央批判了立三路线,‘左联’的工作也有了松动”<sup>[7]</sup>。至次年5月,瞿秋白正式参与左联的领导工作,茅盾也在冯雪峰邀请下出任左联行政书记,以及1931年11月左联执委会发布决议纠正“‘左’倾路线”,并坚持“要和到现在为止的那些观念论,机械论……标语口号主义的方法及文学批评斗争”<sup>[62]</sup>,兼之瞿秋白在《谈谈〈三人行〉》中对茅盾革命态度与政治立场的肯定,这一系列的事件表明共产党与左联对茅盾的接纳与信任,而茅盾自身也逐步克服主体的不安与焦虑,同时努力调和自我的创作实践与左联理论观念之间的矛盾。但是,这并不意味着茅盾的异质性革命认识完全消失,在此后的小说,如《子夜》的创作中,茅盾重点刻画的人物吴荪甫支持的是国民党左派的实业政策而非南京国民党的“中央”,这一实业政策的书写与理解可视作茅盾对国民革命时期与国民党左派合作的“留别”<sup>[63]</sup>。从这个角度看,茅盾之所以能成长为“左翼文学巨匠”,是因为他并未完全图解政治政策,而是在保持与政治方向一致的同时仍然坚守着个体化的思考,避免其作品沦为“概念”的附庸。

#### 四、结语

经历了国民革命的深刻洗礼之后,作为个体知识分子的茅盾看待革命与现实的眼光自然不会被局限在革命纲领之内。通过习得的革命理论和深入生活所获得的革命经验,他重新思考着革命与社会、革命与革命者、革命与革命文学之间

的复杂关联。基于对这些基本问题的重新审视,在长达两年多的时间里,茅盾游离于当时共产党的政治政策和文学纲领之外,然而被革命暂时抛出集体之外的他在回国之后迫切需要“落地感”和“实在感”,需要被组织重新接纳,因而在左联的感召下,他努力缓解身份焦虑和立场危机,动用巧思创作出三篇历史小说。这些小说文本可被视作隐喻性写作,曲折迂回地表现革命现实以及革命的个人化理解和认知,小说文本、现实境况与作家主体之间交互指涉,形成了深刻的互文网络,而三篇小说的创作推进也内蕴着茅盾主体状态的变化和动态的精神轨辙。

整体而言,这些小说在茅盾的创作历程中具有过渡性质和实验性质,展现了茅盾重新接续国民革命之前的文艺观念,逐渐靠拢并主动成长为左翼文学家的过程。这种“接续”并非回归“革命原点”,而是一种螺旋式的进步与成长,并伴随着“文学真实观”的理解与认识上的修正以及文学创作方法的更新。茅盾在调整期的创作中尝试启用新的文学方式与文学意识书写政治,并将习得的“社会阶级分析法”广泛而深入地运用于此后《子夜》等小说的创作之中,显示出更强大的文学-政治潜能。因而,从主体精神结构来看,调适期的茅盾经历了文学-政治意识的彰显和进步,也逐步获得了更深刻的文学政治构造方式。

#### 参考文献:

- [1] 潘汉年. 左翼作家联盟的意义及其任务[J]. 拓荒者, 1930, 1(3): 1103-1110.
- [2] 胡愈之. 早年同茅盾在一起的日子里[N]. 人民日报, 1981-4-25(5).
- [3] 茅盾. 从牯岭到东京[J]. 小说月报, 1928, 19(10): 1138-1146.
- [4] 李标晶. 茅盾年谱[M]. 杭州: 浙江大学出版社, 2021.
- [5] 沈雁冰. 论无产阶级艺术[J]. 文学周报, 1925(172): 2-4.
- [6] M.D.(茅盾). 宿莽[M]. 上海: 大江书铺, 1931.
- [7] 茅盾. “左联”前期——回忆录(十二)[J]. 新文学史料, 1981(3): 81-104.
- [8] 刚果伦(钱杏邨). 一九二九年中国文坛的回顾[J]. 现代小说, 1929, 3(3): 175-187.
- [9] 克生. 茅盾与动摇[J]. 海风周报, 1929(17): 34-37.

- [10] 得钊. 一年来中国文学界述评[J]. 列宁青年, 1929, 1(11).
- [11] 华汉. 中国新文艺运动[C]// 文艺讲座第1册, 神州国光社, 1930.
- [12] 方璧(茅盾). 王鲁彦论[J]. 小说月报, 1928, 19(1): 168-172.
- [13] 方璧(茅盾). 欢迎《太阳》[J]. 文学周报, 1928, 5(23): 719-723.
- [14] 蒋光慈. 关于革命文学[J]. 太阳月刊, 1928(2): 1-13.
- [15] 茅盾. 茅盾文集第7卷[M]. 北京: 人民文学出版社, 1959.
- [16] 施耐庵. 水浒传[M]. 北京: 人民文学出版社, 2005.
- [17] 蒲牢(茅盾). 豹子头林冲[J]. 小说月报, 1930, 21(8): 1157-1160.
- [18] 茅盾. 序[C]// 宋云彬. 玄武门之变: 历史故事集, 上海: 开明书店, 1937.
- [19] 张霞. 文本中的历史与历史中的文本——论茅盾三篇农民起义题材的历史小说[J]. 西华师范大学学报(哲学社会科学版), 2012(3): 36-41.
- [20] 茅盾. 严霜下的梦[J]. 文学周报, 1928, 6(2): 49-54.
- [21] 左高山. 战争镜像与伦理话语[M]. 长沙: 湖南大学出版社, 2008.
- [22] 黑格尔. 法哲学原理[M]. 范扬, 等译. 北京: 商务印书馆, 1961.
- [23] 毛泽东. 毛泽东选集第1卷[M]. 北京: 人民出版社, 1991.
- [24] 卡尔·施米特. 政治的概念[M]. 刘宗坤, 等译. 上海: 上海人民出版社, 2004.
- [25] 田丰. “革命文学”之为何及其路径——茅盾与太阳社、创造社论争的核心[J]. 中南大学学报(社会科学版), 2014, 20(2): 190-198.
- [26] 鲁迅. 鲁迅全集第4卷[M]. 北京: 人民文学出版社, 2005.
- [27] 记者. 中国左翼作家联盟的成立(报导)[J]. 拓荒者, 1930, 1(3): 1129-1132.
- [28] 姚辛. 左联史[M]. 北京: 光明日报出版社, 2006.
- [29] 茅盾. 路[M]. 上海: 光华书局, 1932.
- [30] 杰佛瑞·布伦南. 詹姆斯·M. 布坎南. 宪政经济学[M]. 冯克利, 等译. 北京: 中国社会科学出版社, 2004.
- [31] 茅盾. 论如何学习文学的民族形式——在延安各文艺小组会上的演说[J]. 中国文化, 1940, 1(5): 2-8.
- [32] 蒲牢(茅盾). 石碣[J]. 小说月报, 1930, 21(9): 1293-1295.
- [33] 岳海湧. 童书元. 正义的合理性与合法性阐释[J]. 西部学刊, 2020(8): 114-117.
- [34] 吴泰昌. 阿英忆左联[J]. 新文学史料, 1980(1): 12-28.
- [35] 夏衍. “左联”成立前后[M]. 中国文学史资料全编·现代卷: 左联回忆录. 北京: 知识产权出版社, 2010.
- [36] 赵瑛. 《从牯岭到东京》的发表及钱杏邨态度的变化——《〈幻灭〉(书评)》、《〈动摇〉(评论)》和《茅盾与现实》对勘[J]. 中国现代文学研究丛刊, 2005(6): 1-28.
- [37] 程凯. 革命的张力——“大革命”前后新文学知识分子的历史处境与思想探求(1924—1930)[M]. 北京: 北京大学出版社, 2014.
- [38] 王奇生. 国共合作与国民革命: 1924—1927[M]. 南京: 江苏人民出版社, 2005.
- [39] 赵瑛. “小资产阶级文学”的政治——作为“中国社会性质论战”序幕的《从牯岭到东京》[J]. 中国现代文学研究丛刊, 2006(2): 1-27.
- [40] 秋白(瞿秋白). 国民党死灭后中国革命的新道路[J]. 布尔塞维克, 1927, 1(1): 22-30.
- [41] 李初梨. 怎样地建设革命文学[J]. 文化批判, 1928(2): 3-20.
- [42] 茅盾. 幻灭[J]. 小说月报, 1927, 18(10): 23-41.
- [43] 曹聚仁. 笔端[M]. 上海: 天马书店, 1935.
- [44] 丙生(茅盾). 泥泞[J]. 小说月报, 1929, 20(4): 639-642.
- [45] 中共中央文献研究室中央档案馆编. 中国共产党中央执行委员会告全党党员书[C]// 建党以来重要文献选编(1921—1949)第4册. 北京: 中央文献出版社, 2011.
- [46] 郑超麟. 郑超麟回忆录[M]. 上海: 东方出版社, 1996.
- [47] 茅盾. 牯岭之秋——一九二七年大风暴时代一断片[J]. 文学, 1933, 1(3): 371-379.
- [48] 蒲牢(茅盾). 大泽乡[J]. 小说月报, 1930, 21(10): 1425-1429.
- [49] 陕灾之造因及目前之转机[N]. 大公报(天津), 1930-5-15(2).
- [50] 冯为关外水灾呼吁[N]. 大公报(天津), 1930-9-8(1).
- [51] 尹捷. 茅盾叙事视野的转换之开端——《大泽乡》中的学术与政治[J]. 中国现代文学研究丛刊, 2021(3): 185-197.
- [52] 施华洛(茅盾). 中国苏维埃革命与普罗文学之建设[J]. 文学导报, 1931, 1(8): 13-16.
- [53] 茅盾. 茅盾自选集[M]. 上海: 天马书店, 1933.
- [54] 贺玉波. 茅盾创作的考察[J]. 读书月刊, 1931, 2(1): 255-295.
- [55] 茅盾. 我怎样写《春蚕》: 创作经验谈[J]. 青年知识, 1945, 1(3): 25-26.
- [56] 姜飞. 经验与真理——中国文学真实观念的历史和结构[M]. 成都: 巴蜀书社, 2010.
- [57] 茅盾. 《地泉》读后感[C]// 华汉. 地泉. 上海: 湖风书局, 1932.
- [58] 朱璠(茅盾). 关于“创作”[J]. 北斗, 1931(1): 75-87.
- [59] 止敬(茅盾). 致文学青年[J]. 中学生, 1931(15): 1-21.
- [60] 希孟. 茅盾底《路》[J]. 夜莺, 1933, 1(2): 61-64.

- [61] 易嘉(瞿秋白). 谈谈《三人行》[J]. 现代月刊, 1932, 1(1): 127-132.
- [62] 中国无产阶级革命文学的新任务[J]. 文学导报, 1931, 1(8): 2-7.
- [63] 妥佳宁. 《子夜》对国民革命的“留别”[J]. 文学评论, 2019(5): 126-134.

## From the National Revolution to the Left-wing Movement: On Mao Dun's creative adjustment

LI Xiaojing, LI Yongdong

(College of Literature, Southwest University, Chongqing 400715, China)

**Abstract:** Mao Dun, later known as the "master of Left-wing literature", was faced with intense identity anxiety and position crisis at the early stage of his joining the League of Leftist Writers(LLW), and many of his novels written at this stage showed a complex process of self adjustment and self calibration and gradually got close to the literary program of LLW. In *Panther Head Lin Chong* and *Stone Tablet*, a tension structure is formed between Mao Dun's revolutionary cognition and the programme of the literary program of LLW, and Mao Dun's individual thinking that overflows out of the Left-wing discourse framework deeply touches the ethical problems faced by individuals in the revolutionary process and the power struggle within the revolutionary group. The shaping of the collective farmer consciousness in *Daze Township* indicates that Mao Dun has basically completed the subject's transformation of and the creative adjustment. This process of adjustment and transformation is also accompanied by the revision of Mao Dun's "view of literary truth", the renewal of literary creative methods, and the gradual acquisition of a new "literary-politics" construction mode, manifesting his spiritual growth from the National Revolution to the Left-wing Movement as a writer and a former revolutionary.

**Key Words:** Mao Dun; historical novels; League of Leftist Writers; creative adjustment; view of literary truth

[编辑: 陈一奔]