

“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

田丰

(山东大学文学与新闻传播学院, 山东济南, 250100)

摘要: 大革命的失败催发了茅盾革命文学观念的嬗变, 他与太阳社、创造社原本既已存在的“革命文学”观念分歧进一步外显和扩大, 由此导致他对革命文学倡导者观点的质疑和批驳, 也终而引发太、创二社化“友”为“敌”对他展开猛烈的围攻。论争双方在“革命文学”之为何及其路径的论辩过程中并非仅仅围绕小资产阶级文艺/无产阶级文艺这一个话题展开, 不容忽视的还有茅盾《幻灭》等小说中人物的出路问题, 以及是立足于腥风血雨的黑暗现实回过头来反思革命还是以乌托邦的未来想象激发人们继续革命, 要不要揭示革命阵营内部的阴暗面等等一系列关键问题, 而这一切又共同指向要不要写真实以及什么样的“真实”等革命文学创作中面临的实际问题。

关键词: 革命文学论争; 茅盾; 创造社; 太阳社; 小资产阶级文艺; 无产阶级文艺

中图分类号: I206.7

文献标识码: A

文章编号: 1672-3104(2014)02-0190-09

在茅盾与太阳社、创造社围绕革命文学展开论争的过程中, 双方始终紧紧围绕着“革命文学”之为何及其路径这一核心展开。论战的焦点集中在无产阶级/小资产阶级文艺这一具体问题也即革命文学由谁创作? 创作什么? 为谁创作? 同时还涉及到革命文学要不要暴露黑暗, 是立足现实反思现实来寻找革命文学的前进道路还是通过描绘未来的“黄金世界”激发起新的革命等等一系列问题。然而深究其实, 我们将会发现之所以造成如此状况, 这与论争双方革命文学观念的分歧有着紧密的联系。

一、似同实异的革命文学观念

在探讨之前我们首先需要明确的是, 茅盾并非一概地反对革命文学, 相反早在论战之前他就曾经大力提倡过, 但大革命失败的惨烈事实使得他对革命和革命文学有了新的看法和体认, 对此前的革命文学观念既有继承也有否弃。然而值得我们注意的是, 事实上无论前期还是后期, 在“革命文学”以及“无产阶级文学”观念的具体指涉上, 茅盾与太阳社、创造社成员之间都有着极大的不同, 我们有必要细致梳理一下论争双方各自的革命文学观念, 唯有在此基础上方能作出客观准确的评价。

茅盾在早年从事新文学活动的同时即已开始投身

革命工作。1921年4月他已认识到中国的出路在于“立刻举行无产阶级的革命”, 并坚信“劳动者”定能取得最终的胜利^{[1](10)}。1922年他在松江的一次讲演中就已提出“革命的人, 一定做革命的文学”^{[2](91)}, 与鲁迅提倡的“我以为根本问题是在作者可是一个‘革命人’, 倘是的, 则无论写的是什么事, 用的是什么材料, 即都是‘革命文学’”更是别无二致^{[3](568)}。创造社的成仿吾也曾提出:“革命文学不因为有革命二字便必要革命这种现象为题材, 要紧的是所传的感情是不是革命的。一个作品纵然由革命这种事实取材, 但他仍可以不是革命的, 更可以不成文学。”^{[4](14)}显然成仿吾业已认识到单纯以是否取革命现象为题材并不能作为革命文学的判断依据, 重要的是传达的感情是否是革命的, 凡是“能在人类的死寂的心里, 吹起对于革命的信仰与热情”的作品就是革命文学^{[4](14)}。成仿吾以是否收到良好的鼓动效果作为评判革命文学的标准, 必然会把革命文学限定在狭小的范围内, 较之于茅盾、鲁迅的革命文学观念来说是异常逼仄的。

1925年五卅运动期间, 茅盾参加了南京路上的反帝示威游行并在街头进行演讲, 同时还发表了《论无产阶级艺术》和《文学家的新使命》等倡导无产阶级艺术的论文。极富意味的是, 1928年太阳社、创造社等革命文学倡导者“所挂出来的招牌却确是无产阶级文学”^{[5](605)}, 而到1930年3月2日左联成立时更是旗帜鲜明地表示“我们不能不援助而且从事无产阶级

艺术的产生”^{[6](123)}，但茅盾和太阳社、创造社所提倡的“无产阶级文学”在具体指涉上并不完全相同。茅盾是为响应恽代英、邓中夏和沈泽民等人在1924年提出的革命文学口号，翻阅了大量英文书刊的基础上创作而成《论无产阶级艺术》一文的。他本人对这篇文章极为重视，在晚年的回忆录中不吝笔墨地进行详细的介绍，自称是他“明确地以阶级观点”对早期的文艺思想加以修正和补充的肇始^{[7](320)}。文章认为，并非单纯地以无产阶级生活为表现对象就可当得起无产阶级艺术，而是要“以无产阶级精神为中心而创造一种适应于新世界(就是无产阶级居于治者地位的世界)的艺术”^{[8](136)}。此外，茅盾还认为凡是具有反传统思想表征的文学都可归之于革命文学之列，其性质是单纯的破坏，但是无产阶级艺术的宗旨却并非如此。他强调在对劳动者勇敢奋斗的精神进行描摹刻画时，对他们极端憎恨资产阶级心理的描写只可作为衬托，以免演变成对资产阶级个人人身的攻击和憎恨，从而“失却了阶级斗争的高贵的理想，而流入狭的对于资产阶级代表者人身的憎恨了”，倘若这类描写进而变成“对于被打败的敌人的恶谗，成为复仇时愉快的欢呼，则更不妙”，“无产阶级为求自由，为求发展，为求达到自己历史的使命，为求永久和平，便不得不诉之武力，很勇敢的战争，但是非为复仇，并且是坚决的反对那些可避免的杀戮的”^{[8](137-138)}。不难看出，茅盾对你死我活的阶级斗争并不认同，后来他在小说《动摇》中还借方罗兰的自语表达过对武汉时期革命的看法，在他看来革命之所以失败正是由于乖张残忍的杀戮所致，“正月来的账，要打总的算一算呢！你们剥夺了别人的生存，掀动了人间的仇恨现在正是自食其报呀！你们逼得人家走投无路，不得不下死劲来反抗你们，你忘记了困兽犹斗么？你们把土豪劣绅四个字造成了无数新的敌人；你们赶走了旧式的土豪；却代以新式的插革命旗的地痞；你们要自由，结果仍得了专制。所谓更严厉的镇压，即使成功，亦不过你自己造成了你所不能驾驭的另一方面的专制”，而“惟有宽大中和，才能消弭那可怕的仇杀”^{[9](151-152)}。他还以俄国革命后的诗歌为例说明“描写红军如何痛快的杀敌，果然很能够提起无产阶级的革命精神”^{[8](138)}，但认为这种诗歌并不能顺理成章地被视为正宗的无产阶级文学。因为当时中国文坛上还几乎没有无产阶级文学作品出现，所以茅盾主要结合俄国无产阶级作家的创作实际来谈，认为他们的选材往往只偏重于劳动者生活和农民如何厌憎白军等方面，逼仄单调不说，还容易引起误会，错以为“无产阶级艺术的题材只限于劳动者生活”^{[8](139)}。他认为这在无产阶级文艺创作初期实乃不

得不如此，但成熟的无产阶级文艺无疑地要以“全社会及全自然界的现象为汲取题材之泉源”^{[8](139)}。在无产阶级文艺创制的初始阶段，因着作者实际生活、斗争经验的缺乏，在题材的选择上也只能局限于“劳动者生活”的范围之内，且往往易取褊狭的态度而“每喜取阶级斗争中的流血的经验做题材，把艺术的内容限制在无产阶级‘作战’这一方面”^{[8](140)}，但这都是无产阶级艺术初期不可避免的现象，在这以后却必须去除这种狭小的创作理念，只有这样无产阶级的艺术内容才能不断变得丰富充实。而观念褊狭和经验缺乏容易诱发的另一毛病是“误以刺戟和煽动作为艺术的全目的”，由此导致的最大弊端是失去了“阶级斗争的高贵的意义”^{[8](141)}。虽然革命文学倡导者也注意到他们在倡导革命文学过程中的一些弊端并有意进行修正，如郭沫若在《革命与文学》中就说过：凡表同情于无产阶级且反对浪漫主义的都可称之为革命文学，“倒不一定要描写革命，赞扬革命，或仅仅在文面上多用些炸弹，手枪，干干干等花样”^{10}，但他们强调的关键是革命文学家要写出无产阶级的苦闷，激起无产阶级的革命斗志，只有这样才是真正的革命文学。在革命文学家眼中，如同郭沫若所说的那样“文艺是阶级的勇猛的斗士之一员，而且是先锋”^{[11](368)}，因而在太阳社和创造社作家看来，革命文学与无产阶级文学实是同义反复，可以任意置换而无不妥。

通过对比不难看出茅盾所指称的革命文学要比太阳社和创造社宽泛得多，他认为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，而无产阶级要消灭的充其量也只限于拼死维护这一社会制度的群体。出于反对资产阶级社会制度的缘故，因而无产阶级在求得自身解放的同时并不是要把资本家“当作自己个人的仇敌，而把他看作历史锻成的铁链上的一个盲目的铁圈子”，因此他极其反对“把资本家或资产阶级智识者描写成天生的坏人，残忍，不忠实”^{[8](141)}。茅盾之所以对资产阶级抱有如此看法，既与他秉持的人道主义观念有关，也与他的出身经历不无关联，其亲朋好友、同乡故旧不少人就是资本家，要让他反对作为整体概念意义上的资本家或资本主义制度是可以接受的，但如果让其反对具体的某些资本家个人却有点勉为其难、难以从命^①。这从他1930年加入左联后仍然频频出入资本家表叔卢学溥的公馆，与有着亲戚关系的各行各业资本家们广为接触也可以看出，他对于资本家群体中的某些个人非但不反感反而是极为亲近的。茅盾的交往圈子对于他的文化习性的养成起着非常大的作用，潜移默化间他对资产阶级某些思想和观念会产生认同和同情，对资产阶级群体

的看法也自然迥异于革命文学倡导者。其实茅盾当年之所以能在北大预科毕业后进入当时一家独大的出版机构——商务印书馆，正是借助于其表叔掌握的巨大经济资本，使得他在刚刚迈进文坛之时便具有一定的文化资本，从一开始便赢在起跑线上^②。茅盾对此自然是感激不尽的，爱屋及乌，他在《子夜》中对以卢学溥为原型的“男主角的赞赏几乎不加掩饰，这个工业资本家吴荪甫即使倒台崩溃，也落得象个巨人”^{[12](560)}；同时期萧三的观点或许更有说服力，他认为茅盾虽然并不企图把吴荪甫塑造成一个正面人物，但小说中的“吴荪甫和屠维岳的形势太精力充沛，差不多是英雄式的，特别是吴荪甫。因此吴荪甫有时就引起了同情”^{[13](122)}。然而与之形成鲜明对比的是，小说中的共产党员的形象却是堪称“丑陋难看的”。

大革命失败对茅盾的心理造成极大的创伤，由此导致其革命思想的低迷和沉潜，我们有理由相信“倘若历史不走那么多弯路，大革命不是失败得那样惨，茅盾也许就不会去当小说家”^{[14](72)}，而在选择的过程中茅盾必然要重新审视和反思先前走过的革命历程，也必然会质疑甚或否定此前在革命高潮时提倡过的革命文学观念。当然，这样的选择是异常沉重的，“躲避”于牯岭时的茅盾的心情如同阴湿多雾的山岭一样飘渺不定、阴冷低沉，而在这样阴郁的心境下伴随而来的是身体的疾患，以致每晚都辗转反侧、难以入眠，对革命前景愈发感到黯淡无望，最终他决定停下来思索一下，未赴南昌而折回上海，从此脱离了实际的革命斗争，走上文学创作的道路。

毋庸讳言，茅盾在大革命失败后的确对革命暂时失去信心，作为一个小资产阶级作家，由于无法看清革命的前途和希望，他也一度“动摇”过。南昌起义、广州起义等一系列革命活动的失败，大批熟识的革命志士惨遭屠戮的凄惨现实都促使他更加相信自己对革命形势的判断即革命已经转入低潮。在这样暗无天日、隐晦莫辨的凄惶的现实氛围中，除了脱党这一既成事实外，关于茅盾的各种传闻也不断浮现出来。直到时隔大半个世纪后，昔日情人秦德君还披露在日本期间，一天吴庶五请他们吃饭时，茅盾发牢骚说想到蒋介石那边去谋个秘书职位^③；就连茅盾自己也曾说过当他由东京返抵上海时，其表叔卢学溥向他当面求证是否接受了汪精卫的邀请回国的。在这样的情形之下，茅盾很长时间内都处于矛盾纠结的心态中，在悲观失望情绪的笼罩下他无法认清革命的现实及未来的路径，对八七会议时党做出的新的决策难免有所怀疑，此时的他还没能认识到党领导的土地革命的伟大意义及其现实可行性。据郑超麟回忆，在茅盾避居家中之时，

他曾造访过一次，两人谈起政治，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”，而这是郑超麟第一次“听到一个同志明白反对中央新路线”^{[15](285-286)}，这样的观点茅盾后来还写入《从牯岭到东京》等文中。因此在大革命失败后虽然茅盾与太阳社、创造社成员一样都倾向于革命文学，但在他们各自心目中的革命文学却并不完全相同。太阳社和创造社作家一致推崇的是无产阶级革命文学，而早些年倡导过无产阶级文艺的茅盾此时却倾向于小资产阶级革命文学。茅盾的观念在革命文学家看来当然是难以容忍的，虽然他们也认为小资产阶级有其两面性，并不完全否认小资产阶级具有革命性的一面，但在当时的环境下他们更倾向于改造小资产阶级以使之俯就无产阶级，因此对茅盾的围攻在所难免，待到一定时机便会一触即发。

二、关于“小资产阶级文艺”“无产阶级文艺”之争

1928年10月茅盾《从牯岭到东京》一文的发表不亚于在已经狼烟弥漫的左翼文坛上投下一枚重磅炸弹，不仅太阳社的态度来了个大转变，就连此前一直与鲁迅鏖战不休的创造社也把视线转移过来，两派一道对他展开猛烈围攻。研究者通常认同于茅盾在回忆录里的说法，称《从牯岭到东京》是对先前他受到批评的答辩，对此我们需要做进一步的探讨。如果我们认可茅盾的说法，该文的确是为其回应其小说《幻灭》、《动摇》（《追求》刚刚出版，尚无批评文章问世）的批评而发，那么其对应的目标应该是钱杏邨在《从牯岭到东京》发表前所作的《幻灭》评论、《动摇》书评这两篇文章。但仔细阅读该文我们发现文中并没有直接提及钱杏邨其人其文，和通常意义上的反批评或对话有着极大的不同。深究其实，其根本或在于此文并非出于“自我辩解”的需要，而应视为茅盾“对小资产阶级革命性和小资产阶级文学之革命性的自我主张与宣称”^{[16](6)}。其实在更早些时茅盾就已经开始倡导小资产阶级文艺。《王鲁彦论》本是茅盾所作的第一篇作家论，但因编排时间的延后直到1928年1月10日才得以刊出，恰逢革命文学论战开始之际。在该文中，他对王鲁彦和叶绍钧关于乡村和城市小资产阶级的描写极为欣赏，称赞王鲁彦小说里最可爱的人物是“一些乡村的小资产阶级”^{[17](143)}，而叶绍钧的作品，他“最喜欢的也就是描写城市小资产阶级的几篇”^{[17](144)}。茅盾也意识到可能有人会对作者缺乏积极的精神和思想

产生不满，也承认这是一个缺陷，但以为“正亦不足为病”，这是缘于他主张“文艺本来是多方面的，只要作者是忠实于他的工作，努力要创造些新的”^[17](150)]。

或许是钱杏邨并未看到《王鲁彦论》的原文，但无论如何，在《幻灭》和《动摇》发表后，钱杏邨也已注意到这两部小说中对小资产阶级的表现，他在《幻灭》书评中指出全书的亮点在于“把整个的小资产阶级的病态心理写得淋漓尽致”^[18](9)]。钱杏邨还在《动摇》书评一文中指出，书中的人物“只是革命的小资产阶级的一群”，而方罗兰的不断“动摇”也正是要借以表明他“真是一个上好的小资产阶级人物”^[19](9)]。但非常明显的是，钱杏邨并未将小说中人物的思想观念和茅盾之间划上等号，他此时倾向于认为茅盾在小说中对小资产阶级的刻意书写是为了有意暴露其劣根性，因而“很注意地未把小说中描写的小资产阶级意识与茅盾本人的思想作任何联系”^[20](182-183)]。而在《从牯岭到东京》发表后，钱杏邨很快意识到此前所作的评论是对茅盾作品的误读，这样的结果恐怕是他始料不及的，因此才会出现撰写反驳茅盾文章时踌躇犹疑、下笔艰难的窘况。据茅盾自述，写作《从牯岭到东京》这篇文章的诱因是其小说《自杀》寄到国内即将发表时，他猛然想到其中关于偶然相遇便和环小姐发生性关系而后再将她抛弃的男子的介绍，担心创造社和太阳社以为是要借此影射他们，于是才决定提前阐明自己的观点以消除误会，同时也对此前他受到的批评作一回应。但茅盾的计划落空了，非但没能消除误会，反而暴露出他与革命文学倡导者之间在革命文学观念上存在着巨大的分歧，因此迅即招致猛烈的围攻。在太阳社、创造社成员看来，这次的战斗和以往同鲁迅等人不同，“是无产阶级文艺战线与不长进的所谓革命的小资产阶级的代言者的战斗！”^[21](188)]如同茅盾自我解嘲的那样，他还不够被扣上封建余孽的资格，因而还保留着一顶“‘所谓革命的’帽子，虽然是‘不长进的’”^[7](409)]。其实之所以加上“所谓革命”的帽子不仅是缘于对茅盾攻击的需要，从太阳社、创造社的角度来看，恐怕也是出于对他们尤其是太阳社此前引茅盾为革命文学同调甚至是代表性作家的错误判断的一种自我否定。

论争爆发后，双方主要围绕着小资产阶级和小资产阶级文艺展开讨论。茅盾反对题材决定论，对革命文学作家倡扬的只有为工农诉苦的小说才被认作是革命文学，而“为小资产阶级诉苦，便几乎罪同反革命”的观点持否定态度^[22](1145)]。他认为小资产阶级并未脱离革命，他们依然有痛苦、受压迫，有着革命的要求和愿望，因而必须把他们纳入到革命文学的表现

范围之内。钱杏邨等对此却不以为然，强调指出革命的依靠力量只能是广大的工农群众，而革命文艺的天然对象自然也是他们，“以小资产阶级为革命的主力军固然是不可能，以小资产阶级为革命的天然对象也是根本上不能成立的”^[23](472)]。茅盾还进一步提出革命文艺的接受对象和受众素养等问题，他认为文坛上已经出现的革命文学脱离实际，尤其是无视先期预设的受众群体接受革命文学作品的现实可能性，宣称为劳苦群众所作的作品其实“劳苦群众并不能读，不但不能读，即使你朗诵给他们听，他们还是不了解”^[22](1144)]，这些作品的实际读者仍然是太阳社、创造社极力否定的小资产阶级知识分子。因而他认为无论是从革命文学的表现对象还是接受群体来说革命文艺仍然不能抛弃广大的小资产阶级读者群体，必须从“青年学生推广到小资产阶级的市民”，为了使他们能够接受就必须“声诉他们的痛苦”“激动他们的情热”，同时要改进“描写技术”^[22](1146)]。从中可以看出，茅盾依然信守着五四时期的启蒙话语，他仍然认为革命的小资产阶级知识分子是启蒙者，劳苦大众是被启蒙者，小资产阶级出身的青年学生和城市市民则是沟通两者的桥梁和纽带。但茅盾的这一观点已经落后于国内革命的现实，在党的带领下工农武装革命正在如火如荼地展开着，中国革命从此开始进入到以农民为主力的土地革命时期。这既是由于茅盾身居国外对国内的情况难免隔膜使然，同时也是因为茅盾一直以来都未能很好地与底层民众接触，更谈不上对他们的了解，而且直到抗战时期辗转迁徙之时他才对底层民众有了新的认识。就在茅盾积极倡导小资产阶级文艺的同时，太阳社、创造社却已经在为配合现实的革命斗争开始强调革命文学作家必须到民间去，到劳苦大众中去改造自己，以便能“脱胎换骨”获取无产阶级意识。他们把文学视为革命的工具，为了完成历史赋予的使命，革命文学应该是“以无产阶级的阶级意识，产生出来的一种斗争的文学”^[24](14)]。而在太阳社和转变后的创造社眼中，除了他们之外一般的文学家“小资产阶级的根性太浓重了”，“所以一般的文学家大多数是反革命派”^[11](364)]。虽然他们也赞同并非只有描写无产阶级的文艺才是无产阶级文艺，因为资产阶级作家照样能够描写无产阶级的生活，而在无产阶级的文艺创作中也同样离不开对资产阶级的描摹，但“要紧的是看你站在哪一个阶级说话”^[11](365)]，因而秉持启蒙话语高扬小资产阶级文艺的茅盾自然被戴上了“小资产阶级代言人”的帽子，被排斥在革命文学阵营之外。茅盾作品中浓郁的感伤色彩也受到批判，感伤俨然成了小资产

阶级的特有符号,被贴上了意识形态的标签,在革命文学家眼中“感伤主义是一条歧路,它是可以左可以右的。它是中间阶级(Intelligentsia)的动摇现象。……永远立在歧路口子上是没有用处的;不是到左边来,便是到右边去!”^{[11](368-369)}

对于革命文学家的种种观点,茅盾并不甘心接受,但此时国内工农革命已渐渐有了起色,茅盾自己也开始走出思想低迷期,他渴望重新回到革命队伍中去,而革命文学家猛烈的攻击使得他意识到被冠以“小资产阶级文艺代言人”的严重后果。在这样的心态驱使下,他又发表了《读〈倪焕之〉》一文。虽然他在文末宣称“我是素来不护短,也是素来不轻易改变主张的”^{[25](143)},但文章实际上却已经一改往日的犀利锋芒转而侧重于对此前观点进行辩护和修正。他不仅断然否认自己说过要创造小资产阶级文艺,而且还倒过来指责太阳社、创造社对于小资产阶级生活的文艺持有不应有的成见,他决计改换环境使精神苏醒过来,不再向以往那样颓唐,而要重新振作起来。茅盾举例反问道:如果小说只要描写了书中人物的“落伍”就被认为是小说的“落伍”甚或竟成了作者“落伍”的罪证,那么这不是和描写强盗的小说家也一定是强盗一样的荒诞不羁吗?他还进一步指出虽然在中国现阶段受限于读者阅读鉴赏和分析判断能力的薄弱,反讽的作品常常遭致误解,因此描写黑暗也自有其弊,但是即便是那些单纯地对“落伍”的小资产阶级进行描写的作品也自有其“反面”的积极意义,这种黑暗描写“在感人——或是指导,这一点上,恐怕要比那些超过真实的空想的乐观描写,要深刻得多罢!”^{[25](141)}。批评家的任务就在于教给读者鉴别这类作品的能力,指示出潜伏在黑暗描写背后的意义,而不是先入为主或者竟连原著看都未看的情况下就不分青红地斥责作者为“落伍”。紧接着他又把傅克兴和钱杏邨的观点一一拆解以证其谬,他认为傅克兴未读懂原作,所以其对《追求》的批评只能算是狂妄谩骂。针对钱杏邨在《追求》书评中所指出的,全书中“到处表现了病态,病态的人物,病态的思想,病态的行动,一切都是病态,一切都是不健全……所以,这部创作的立场是错误的”^{[26](106)},茅盾也给出了自己的解释。他首先承认钱杏邨的观察是不错的,但却否认小说的立场是错误的,他认为小说中的主人公都是些尚未明了革命意义而只有革命热情的小资产阶级知识分子,对革命缺乏正确的认识,所以他们在盲目之下追求的自然“都是歧途”^{[25](142)},他们当然只配陷于失望,如果他们是真正的革命者怕是早就做出奔向革命的决定。

从实际效果来看,茅盾的这种亡羊补牢式的解释

说服力极其有限,并没能根本改变他的“小资产阶级代言人”的形象。他之所以否认自己倡导小资产阶级文艺在很大程度上是因为他在当时认识到一旦被贴上“小资产阶级”的标签即等同于政治上的反动,而对无产阶级革命活动尚抱有希望的他极不情愿被加上这样的封号,这才极力想脱掉罩在他头顶上的“小资产阶级”帽子。在这篇文章中茅盾也表达了与创造社、太阳社和解的愿望,他说在他所看到的《创造月刊》上傅克兴及《认识》上潘梓年两人的文章中都承认他的那篇随笔里“提出了不少的‘革命文学’上的具体问题”^{[25](139)},这明显地是要有意突出自己倾向于“革命文学”的事实,强调自己与革命文学倡导者之间的共识。不仅如此,接下来他还说他后悔《从牯岭到东京》这篇随笔“写得太随便,有许多话都没说完全,以至很能引起人们的误解,或恶意的曲解”^{[25](139)}。茅盾对《倪焕之》中的主人公这个小资产阶级人物的评价也有着几分自喻色彩,他指出虽然倪焕之不是一个大勇的革命者,但他的“求善的热望,也该是值得同情的”^{[25](134)}。以下的评论更是接近于自我剖析,“究竟是脆弱的小资产阶级知识分子”,“即使有迷惘中的将来的希望,也只是看见了妻和子,并没看见群众”^{[25](137)}。

茅盾态度和观念的转变引起革命文学倡导者的注意,钱杏邨就曾指出:“茅盾在《读〈倪焕之〉》一文里已稍稍修正他的错误了……他把《从牯岭到东京》一文里对小资产阶级的热心减了不少了。”相应地钱杏邨对茅盾作品的评价也有了些微的变化,他虽然强调不能把茅盾小说中人物的幻灭、动摇等同于整个资产阶级的幻灭、动摇,但也不由得发出这样的疑问,“茅盾为什么硬要把自己当做整个小资产阶级的代表,而规定整个的小资产阶级幻灭动摇呢?”^{[21](184-188)}

三、真实与虚幻——打破“玫瑰色”的镜子

太阳社、创造社与茅盾的论争并非仅仅围绕小资产阶级文艺这一个话题展开,同样不容忽视却很少有人论及的还有茅盾《幻灭》等小说中人物的出路问题以及是立足于现实还是畅想未来,要不要揭示黑暗等等,而这一切都共同指向了要不要写真实及什么样的真实。

钱杏邨在《“追求”——一封信》的末尾处着重强调:“‘幻灭’与‘动摇’里面多少还藏着一点生机,但是,但是‘追求’何如呢……在幻灭动摇之后,又加以最后的追求,可是这追求也失败了,走入了绝路,我不知作者创作中的人物有没有绝处逢生的时候,有

没有苏醒的希望。然而，我们是期待着，诚恳的期待着。”^{[26](112)}无独有偶，傅克兴也指出，“如果在幻灭之后，找着了一条出路，积极起来革命，不致再幻灭，那末，仍然是描写小资产阶级革命底作品，对于社会的潮流有一种领导的作用”^{[27](751)}。但茅盾实际所写的从根本上却是归于幻灭，而“《幻灭》本身的作用对于无产阶级是为资产阶级麻痹了小资产阶级底革命分子，对于小资产阶级分明指示一条投向资产阶级底出路，所以对于革命潮流是有反对的作用的”^{[27](752)}。他们不约而同地同时关注于茅盾小说中人物的出路问题，而且把它提到了极其重要的位置，有无出路简直决定了作品有无价值，甚至成了茅盾本人是顺应还是反对革命潮流的判断标准和依据。不仅他们，就连茅盾的胞弟沈泽民在题名为《幻灭》的批评文章中也提到，小资产阶级知识分子“对于目前的生活状况是决不能满意的，他们必然要一而再的闯入群众斗争的队伍，虽然常常要感觉到‘幻灭’的悲哀。忠实的去反映他们的心理，而指示他们以出路，这绝不仅仅是政治宣传品的任务”^{[28](273)}，他对于出路问题同样高度重视，并且已经越出文艺讨论的范围而提到政治高度上。

反观茅盾，1931年他在《关于“创作”》中指出：蒋光慈的作品总体上给人的感觉是其创作的来源“不是‘革命生活实感’，而是想像”^{[29](85)}。在茅盾看来，“生活的实感”要比文学观念和创作技术更为重要，与其写那种“既不能表现无产阶级的意识，也不能让无产阶级看得懂”标语口号式作品^{[25](139)}，还不如写自己最熟悉的生活。茅盾对以未来的“黄金世界”激励现实革命的宣传策略也深表怀疑甚至极为反感。早在1925年，他就说过无产阶级是在遭受到残酷的现实压迫后逐渐认识自己的历史使命，在此基础上自然会生长出来无产阶级的战争精神的，而“不是为了一时刺戟与鼓动，所以能够打死仗，只有进，没有退！”，“如果像打吗啡针似的去刺戟出来的，或是用了玫瑰色的镜子去鼓舞出来的，那就是靠不住的，假的”^{[8](142)}。在《文学者的使命》一文中，茅盾更明确地强调：文学者绝对不能背离现实的人生而专门去描绘去讴歌未来的理想世界，而且如果不明白“现代人类的痛苦与需要是什么，则必不能指示人生到正确的将来的路径”^{[30](148)}。茅盾一直以来特别强调写真实，早在1922年为清算鸳鸯蝴蝶派的错误观点所作的《自然主义与中国现代小说》一文中，他就指出“自然主义者最大的目标是‘真’；在他们看来，不真的就不会美，不算善”^{[31](101)}。茅盾在创作小说时虽然已经逐渐放弃自然主义而改用现实主义，但强调“写真实”却不折不扣地保留了下来。《幻灭》等小说正是根据他在武汉

大革命时期所见所闻所感的基础上创作而成。李健吾就曾说过：“没有作品承继《蚀》。没有另一部作品更其接近一九二七年的小中产阶级的知识分子。”^{[32](129)}茅盾对革命文学倡导者发放未来的预约券等做法也极为鄙弃，在《写在〈野蔷薇〉的前面》一文中，他坚称：如果没有对现实人生的真正认识而“徒借预约券作为吗啡针的‘社会的活力’是沙上的楼阁，结果也许只得了必然的失败。把未来的光明粉饰在现实的黑暗上，这样的办法，人们称之为勇敢；然而掩藏了现实的黑暗，只想以将来的光明为掀动的手段，又算是什么呀！真的勇者敢于凝视现实的，是从现实的丑恶中体认出将来的必然，是并没把它当作预约券而后始信赖。真的有效的工作是要使人们透视过现实的丑恶而自己去看人类伟大的将来，从而发生信赖”^{[33](32-33)}。

通过前后观念的比照，可以看出茅盾一贯坚持无论是革命还是革命文学都必须脚踏实地，在此基础上再去展望未来，他极力反对以乌托邦的想象来激发现实生活中劳动者的革命激情和革命向往。其弟沈泽民对此也极表赞同，他确信“真真为自己的阶级作解放的斗争者”“从现实所得到的更多的阅历，更少的乌托邦”^{[28](272)}。鲁迅在回答读者的信中也曾说过：“别的革命文学家，因为我描写黑暗，便吓得屁滚尿流，以为没有出路了，所以他们一定要讲最后的胜利，付多少钱终得多少利，象人寿保险公司一般。”^{[34](352)}但茅盾并不反对借助文学作品勾画人生美好的将来，在他看来，这不仅是可能的，而且应该是文学工作者义不容辞地要担负起的新使命，呼唤革命、激发群众的革命热情也是文学的应有之义。关于这一点，在其早期论文中亦有所显现，他认为文学工作者当前的使命是要用深刻伟大的文学把被压迫民族与阶级的革命精神表现出来，以便“使这种精神普遍到民间，深印入被压迫者的脑筋，因以保持他们的自求解放运动的高潮，并且感召起更伟大更热烈的革命运动来！”^{[30](148)}这样的论调与革命文学倡导者可以说是基本相同，但两者立论的时代背景却大相径庭，茅盾创作这篇论文时正值五卅运动后民情激荡、革命高潮即将到来之际；而革命文学倡导者却是在大革命失败后不愿或者有意地不去正视现实，仍然宣称革命高潮正在到来，想要通过文学鼓动人们重新回到革命中来。在革命形势是高潮还是低潮判断上的截然对立使得双方在革命文学诸多观念上产生难以弥合的巨大裂隙和分歧。

茅盾在《从牯岭到东京》一文中以进为退，先承认自己“有点幻灭，我悲观，我消沉”，而最能体现他最近思想和情绪的《追求》的基调也是极端的悲观，

他也坦称创作《蚀》三部曲时自己所想的只是怎样去忠实地描写时代,如果说这些作品是革命小说,那他自己便要感到惭愧,因为他并“不能积极的指引一些什么——姑且说是出路罢!”^{[22](1140)}但茅盾却先把利刃指向了太阳社和创造社,质问他们道:“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,就因为我不愿意味着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’。这出路之差不多成为‘绝路’,现在不是已经证明得很明白?”^{[22](1140)}这段话可视为茅盾对“出路”问题的一次集中应答,其中的批判意味极为显豁和犀利,他从事实判断和价值判断两方面都给出了否定的回答,其中还包含着对左倾盲动的革命领导者和革命文学倡导者的良心拷问。其实“出路”问题并非仅仅是茅盾独自面临的,鲁迅当年也“坦言自己遵奉先驱者命令,在小说中删去了一些安特莱夫式的阴冷,点缀些给人以希望的亮色”^{[35](10)},在《药》的末尾处他特地点明在牺牲的夏瑜坟头上“分明有一圈红白的花,围着那尖圆的坟顶”^{[36](471)},借以预示革命后继有人。最为经典也最为人所称道的是《故乡》结尾处:“希望是本无所谓有,无所谓无的。这正如地上的路;其实地上本没有路,走的人多了,也便成了路。”^{[37](510)}蒋光慈在取材于1927年上海工人武装起义而创作的《短裤党》中则有意识地略去工人流血牺牲的场面而把主要笔墨集中在对革命胜利情景的描绘上,结尾处以瞿秋白和杨之华为原型的杨直夫和秋华这对革命伉俪相拥高唱《国际歌》收束,象征着革命和爱情的双双圆满。他在1930年出版的《冲出云围的月亮》中更是有意识地拂去黑暗阴沉的一面,对无限光明的革命前途充满向往和期待,“革命的阶级,伟大的集体,所走着的路是生路,而不是死路”^{[38](116)}。茅盾却并未接受“将令”,没有在结尾处抹上一抹亮色^④,而他的自我辩解使得太阳社和创造社更加清楚地认识到茅盾“非我族类”,使之成为继鲁迅之后遭受围攻的下一个对象和目标。

回顾革命文学家与茅盾之间的论争,双方在很多问题上的分歧原本并非是不可调和的,完全可以通过正常的论争得到化解。公正地来讲,在当时严酷形势的逼压下,太阳社、创造社的激情呐喊不失为一种有

效的言说策略,对那些在血腥镇压下噤若寒蝉、一头扎入书房、远离革命的知识分子来说也确实需要下猛药给予强烈的刺激以使他们消除顾虑、奋勇向前。而被茅盾视为乌托邦的革命文学思想和观念在事后证明并非全无可取之处,里面不乏真知灼见,因为有时“乌托邦常常只是早熟的真理”^⑤;况且太阳社、创造社的观点也决非纯然是乌托邦的,由他们代表的“上升阶级的乌托邦在很大程度上常常浸透着意识形态因素”^{[39](208)}。他们与茅盾的言说方式完全可以构成互补性的存在。革命文学作品描摹共产主义蓝图以此来激励现实革命的言说策略也确有一定的成效,这可以从实际的宣传鼓动效果得到验证。但革命文学家那“唯我独革”、唯新是慕、唯我独尊,排斥攻击一切旧作家乃至声称要“打发他们一道去”的极端化言说方式^{[40](2)},势必会引发包括鲁迅、茅盾等在内的众多作家的反感和反击,在论战过程中太阳社、创造社的宗派主义和关门主义倾向的逐渐明朗也使得他们很难向外推销自己的言论。

应该说太阳社、创造社指出的茅盾的观念和作品中存在的诸多问题是切中肯綮的,茅盾的确存在着过度推崇小资产阶级文艺和片面强调小资产阶级革命性的一面,其小说渲染的情绪也时常过于悲观,过分拘执于黑暗面的呈现,没能成功地塑造出现实生活中确实存在的革命英雄形象。茅盾没有像坚定的共产党员那样紧跟时代步伐,而是在痛苦犹疑中举棋不定,陷入“矛盾”之中,他并没做好为革命抛弃一切的心理准备,以致在可能斧钺加身的现实考验面前对革命工作失去信心,沉浸在幻灭的心境中。茅盾的此种心态显然在创作中有所体现,《蚀》三部曲中显露出明显的悲观色彩,而茅盾本人在后来的回忆中也自我剖析道:“一九二五——二七年间,我所接触的各方面的生活中,难道竟没有肯定的正面人物的典型么?当然不是的。然而写作当时的我的悲观失望情绪使我忽略了他们的存在及其必然的发展……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。”^{[41](111)}反观革命文学倡导者,他们的论述往往过于专断,为了激励革命斗志而有意忽视或略去现实革命中确实存在的诸多阴暗面,对大批大革命失败后徘徊于十字街头的小资产阶级知识分子的心理苦闷和痛苦犹疑缺乏同情和理解,无视他们内心深处隐隐存在的革命向往和要求,简单地把这些在革命复苏之时极有可能回归到革命阵营中的小资产阶级知识分子排拒门外,如此行事必将造成革命文学的扭曲变形及符合革命文学要求的作家人数异常稀少,把革命文学推入险境、绝境。1926年郭沫若在奔赴北伐前线前夕就曾号召青年:

“你们要把文艺的主潮认定！你们应该到兵间去，民间去，工厂间去，革命的漩涡中去。”^{[10](12)}但实际上绝大部分革命文学倡导者却都是坐而论道、述而不作，充其量是一种姿态的表白和情感的宣泄而已。这种观念和行动的不一致使得其言说的说服力和可信度变得极其微弱，更为不足取的是他们尤其是成仿吾，“将革命使一般人理解为非常可怕的事，摆着一种极左倾的凶恶的面貌，好似革命一到，一切非革命者就都得死，令人对革命只抱着恐怖”^{[42](304)}。与太阳社、创造社作家不同，茅盾据其内心体验成功地揭示出一部分倾向于革命的小资产阶级知识分子的革命诉求和内心苦闷，对他们给予了现实的关怀和抚慰。陈沂就曾说过年青时代他读到《蚀》三部曲，“尽管当时有人写了评论文章，非难他的作品，而我却从这部作品中感到他写的中国青年——大革命失败前后形形色色的中国青年，有动摇、追求、幻灭，但是作品的最后还是写出好些青年继续要求革命。因为动摇、追求、幻灭，都没有解决青年的前途和出路问题。象我们这样的青年，千里迢迢来到上海，岂只是为了读书而已，也有个前途和出路的问题。茅盾同志的作品在我们这些青年身上起了激励、鞭策和推进的作用。”^{[43](158)}韦君宜也曾阐述过茅盾的小说对她走向革命产生的巨大引导作用，“读过《蚀》、《虹》……这些作品对于引导我走上革命道路起了重大作用”^{[44](270)}。由此可见茅盾的《蚀》三部曲并不像革命文学家所贬斥的那样消极反动，毫无可取之处。

注释：

- ① 从茅盾的家世来看，他少年失怙，十岁时父亲就因病去世，而早在此前家境已经开始衰落，长辈们有意让茅盾中断学业去做学徒学习经商，但茅盾的母亲却遵照丈夫遗嘱誓志要把茅盾兄弟俩培养成才。她把一千元陪嫁存入钱庄生利息以做两个儿子的教育花销储备，待到茅盾考上北大预科时已经本息合计到七千元，这笔钱被一分为二，拿出一半供茅盾北上求学，另一半则留给沈泽民（后来他和张闻天一道游学日本时用的正是这笔钱）。以茅盾家当时的家境而言，如果没有这笔“高利贷”增值的财富，他能否完成北大预科的学业是很值得怀疑的，而这笔财富的来源在茅盾眼中已经抹去了不光彩的一面，他在回忆录中着意突出的是他母亲目光长远、精明过人、勤俭持家、善于理财的一面。
- ② 茅盾从北大预科毕业在即之时，他的母亲专门致信卢学溥请求他帮忙安排茅盾的工作，信中申明不想让茅盾进入商界，卢学溥当时正担任着北洋政府公债司的司长，恰逢商务印书馆北京分馆想承印利润丰厚的公债债券业务正巴结着他，因此经他介绍茅盾得以进入商务印书馆。
- ③ 即便茅盾当时真的说过，鉴于这是他在特定的场合下面对特定的关系亲密的人时所说的话，不能不加分分析就信以为真。实际上秦德君在起初口述这段话时也曾说过“我们知道他这不过是气话，也就没跟他较真”（秦德君口述，刘淮整理，《我与茅盾

的一段情缘》，《百年潮》1997年第4期）。但问题是在紧接着的下文中秦德君又借杨贤江之口说出“茅盾是个被开除的叛徒”，两相对照，不免得出结论即文中所提及的茅盾想当蒋介石秘书的想法并非一时戏言，而是事出有因。这事关茅盾的名誉问题，因此迅即激起强烈的反响，聚讼纷纭，几乎成了一场公案，《百年潮》还特意在1997年第6期和1998年第3期上分别刊发了徐防等人的来信和如玉的《谈论人物应坚持求实态度》，就秦德君的这一说法展开针锋相对的论辩，以期澄清事实真相。1988年发表在《野》上的《樱唇》（该文系1985年4月6日香港《广角镜》151期上《我与茅盾的一段情》的扩充，载日本《野》1988年41期）一文中，不知出于何故，使用的措辞更有失妥当，竟直接称“当蒋介石秘书”为茅盾的“平生志愿”，对此丁尔纲在《茅盾的婚恋变故》中专门予以剖析和反驳（详见丁尔纲，《茅盾的婚恋变故》，《河北师范大学学报》第21卷第4期，1998年10月）。

- ④ 同样在大革命失败后开始小说创作的巴金以无政府主义同道者为原型创作完成了《灭亡》、《新生》、《爱情三部曲》等作品，成功塑造出一批具有无政府主义色彩的英雄人物群像，然而这些故事的结尾往往是阴暗的，之所以作此处理据巴金自述是因为“实际上那些真实的故事往往结束得很阴暗”。与茅盾不同的是，身为无政府主义者的巴金并不需要遵循外界施加的“将令”，因而这样的结尾处理更多的是依照“真实”的尺度。
- ⑤ [德]曼海姆著，黎鸣译：《意识形态与乌托邦》，商务印书馆2000年9月第1版207页。

参考文献：

- [1] 自治运动与社会革命[J]. 共产党, 1921(3): 7-10.
- [2] 沈雁冰. 文学与人生[C]//贾植芳等编. 文学研究会资料(上). 郑州: 河南人民出版社, 1985.
- [3] 鲁迅. 革命文学[M]//鲁迅全集第3卷. 北京: 人民文学出版社, 2005.
- [4] 成仿吾. 革命文学与他的永远性[C]//“革命文学”论争资料选编(上). 北京: 人民文学出版社, 1981.
- [5] 鲁迅. 文坛的掌故[C]//“革命文学”论争资料选编(下). 北京: 人民文学出版社, 1981.
- [6] 陈早春编选. 中国左翼作家联盟文件选编. 新文学史料[J], 1980(1): 118-146.
- [7] 茅盾. 我走过的道路(上)[M]. 北京: 人民文学出版社, 1981.
- [8] 沈雁冰. 论无产阶级艺术[C]//贾植芳等编. 文学研究会资料(上). 郑州: 河南人民出版社, 1985.
- [9] 茅盾. 动摇[M]. 上海: 开明书店, 1930.
- [10] 郭沫若. 革命与文学[C]//“革命文学”论争资料选编(上). 北京: 人民文学出版社, 1981.
- [11] 麦克昂(郭沫若). 桌子的跳舞[C]//“革命文学”论争资料选编(上)[C]. 北京: 人民文学出版社, 1981.
- [12] [美]夏济安, 张立慧译. 关于《子夜》——黑暗的闸门——关于中国左翼文学运动的研究[C]//李岫编. 茅盾研究在国外. 长沙: 湖南人民出版社, 1984.
- [13] 萧三作, 戈宝权译. 论长篇小说《子夜》[C]//李岫编. 茅盾研究在国外. 长沙: 湖南人民出版社, 1984.
- [14] 王小明. 潜流与漩涡[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 1991.
- [15] 郑超麟. 郑超麟回忆录[M]. 北京: 东方出版社, 2004.

- [16] 赵瑛.《从牯岭到东京》的发表及钱杏邨态度的变化[J]. 中国现代文学研究丛刊, 2005(6): 1-28.
- [17] 茅盾. 王鲁彦论[C]//茅盾等. 作家论. 北京: 人民文学出版社, 1984.
- [18] 钱杏邨. 幻灭(书评)[J]. 太阳月刊, 1928(2): 1-9.
- [19] 钱杏邨. 动摇(书评)[J]. 太阳月刊, 1928(7): 1-19.
- [20] 张广海. 论茅盾与革命文学派围绕小资产阶级问题的论争[J]. 浙江大学学报, 2011(41)(6): 181-189.
- [21] 钱杏邨. 文艺批评集[M]. 上海: 神州国光社, 1930.
- [22] 茅盾. 从牯岭到东京[J]. 小说月报, 1928(19)(10): 1138-1146.
- [23] 钱杏邨. 从东京回到武汉[C]//庄钟庆编. 茅盾研究论集. 天津: 天津人民出版社, 1984.
- [24] 李初梨. 怎样地建设革命文学[J]. 文化批判, 1928(2): 3-20.
- [25] 茅盾: 读《倪焕之》[C]//茅盾选集第5卷. 成都: 四川文艺出版社, 1985. 钱杏邨. “追求”——一封信[J]. 泰东月刊, 1928(2)(4): 105-112.
- [26] 克兴. 小资产阶级文艺理论之谬误[C]//“革命文学”论争资料选编(下). 北京: 人民文学出版社, 1981.
- [27] 罗美(沈泽民). 关于《幻灭》[J]. 文学周报, 1929(8)(10): 271-276.
- [28] 朱璟(沈雁冰). 关于“创作”[J]. 北斗, 1931(1): 75-87.
- [29] 沈雁冰. 文学者的新使命[C]//贾植芳等编. 文学研究会资料(上). 郑州: 河南人民出版社, 1985.
- [30] 沈雁冰. 自然主义与中国现代小说[C]//贾植芳等编. 文学研究会资料(上). 郑州: 河南人民出版社, 1985.
- [31] 李健吾. 叶紫的小说[C]//咀华集·咀华二集. 上海: 复旦大学出版社, 2005.
- [32] 茅盾. 写在《野蔷薇》的前面[C]//丁尔纲编. 茅盾序跋集. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 1994.
- [33] 鲁迅. 通信[C]//“革命文学”论争资料选编(上). 北京: 人民文学出版社, 1981.
- [34] 刘忠. 知识分子影像与文学话语场[M]. 上海: 上海文化出版社, 2010.
- [35] 鲁迅. 药[C]//鲁迅全集第1卷. 北京: 人民文学出版社, 2005.
- [36] 鲁迅. 故乡[C]//鲁迅全集第1卷. 北京: 人民文学出版社, 2005.
- [37] 蒋光慈. 冲出云围的月亮[C]//蒋光慈文集第2卷. 上海: 上海文艺出版社, 1983.
- [38] [德]曼海姆著, 黎鸣译. 意识形态与乌托邦[M]. 北京: 商务印书馆, 2000.
- [39] 成仿吾. 打发他们去[J]. 文化批判, 1928(2): 1-2.
- [40] 茅盾:《茅盾选集》自序[C]//丁尔纲编. 茅盾序跋集. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 1994.
- [41] 鲁迅. 二心集·上海文艺之一瞥[C]//鲁迅全集第4卷. 北京: 人民文学出版社, 2005.
- [42] 陈沂. 一代文章万代传——悼念我国现代文学巨匠茅盾同志[C]//忆茅公. 北京: 文化艺术出版社, 1982.
- [43] 韦君宜. 敬悼茅盾先生[C]//忆茅公. 北京: 文化艺术出版社, 1982.

On the debates of the revolutionary literature

TIAN Feng

(School of Literature and Journalism, Shandong University, Jinan 250100, China)

Abstract: The disastrous defeat of the revolution helped fuel the change of MAO Dun's idea of the revolution literature and then Led to the already existing differences of the revolutionary literature view to explicit and expand, which in return received fierce siege from Sun Society and Creation Society which treated him as a friend to an enemy. It is not hard for us to find through the historical data that the topic of the debate between the both sides was not only around the petty-bourgeois literature/proletarian literature, instead, it involved the way out of the question about the characters in Mao Dun's novels such as disillusionment, based on the reality or imagining the future, whether it is necessary to reveal the darkness and so on. All these common points lead to a series of key issues such as if it is necessary to write the truth and what kind of the truth it is, etc.

Key Words: The Revolutionary Debate; Mao Dun; Sun Society; a creative society; the petty-bourgeois literature; the proletarian literature

[编辑: 胡兴华]