

从“夜读”到“札记”

——茅盾晚期批评文体的生成

肖 进

内容提要 茅盾《夜读偶记》的写作，经历了从1956年到1957年的漫长过程，不仅造成了文风表述上的前后不一，而且呈现出内在的矛盾与张力。如果能以《夜读偶记》的文本生成作为切入口，尝试从文本发生学的视角，依托茅盾的大量札记和眉批，寻找并分析支撑《夜读偶记》得以生成的“前文本”，并将茅盾的“夜读”状态与“札记”文体有机关联，那么就可揭示文本背后包蕴的写作方式与文体新变等关键“症候”，探析以札记和眉批为代表的写作如何构建了茅盾晚期文学批评的文体与风格。

关键词 《夜读偶记》；茅盾；前文本；札记；眉批

1958年，茅盾以《夜读偶记》为题在《文艺报》连载酝酿已久的理论文章，全文总共约67000字，分五期（第一、二、八、九、十期）陆续刊出，同年8月百花文艺出版社发行单行本。此文不仅是茅盾晚期文学批评的代表作，也是“十七年”文学理论的代表性著作。尽管茅盾在文中阐述的现实主义和反现实主义的“公式”引发了何其芳和刘大杰等人的论争，但关于《夜读偶记》的讨论并未形成富有成效的结果。20世纪80年代以来，随着“十七年”文学制度成为研究的热点，作为理论文字的《夜读偶记》几乎已成为“过时”的代名词。为数不多的以《夜读偶记》为对象的一些研究，大多未跳脱原文本的论述框架，焦点仍然集中于“十七年”期间的现实主义与现代派问题，属于《夜读偶记》的“阐释论”^[1]。本文尝试从文本发生学的视角，以《夜读偶记》的文本生成作为切入口，依托茅盾在50—60年代写下的大量札记和眉批，寻找并分析支撑《夜读偶记》得以生成的“前文本”，进而将其与茅盾晚期的文学批评进行有机关联，尝试揭示文本背后所包蕴的写作方式与文体新变等关键“症候”，探析以札记和眉批为代表的批评写作如何构建了茅盾晚期文学批评的文体与风格。

一 《夜读偶记》的“前文本”

关于《夜读偶记》的写作缘由，茅盾在单行本的“前言”中这样表述：“去年（指一九五六年）九月《人民文学》发表了何直同志的《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（约有五十万字罢）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》。”^[2]这是茅盾自己谈《夜读偶记》的一段广为人知的文字，其中，茅盾对“三十二篇”文章中的“极大多数”的批判意识的强调，似乎坐实了《夜读偶记》的“批判”本位。长期以来，学界围绕《夜读偶记》的研究基本上沿袭了茅盾的这一言说并在此基础上进行分析论证。但是，这一解释也存在一定的“矛盾”之处，至少，“前言”中的

“批判说”论断无法解释，既然是针对现实主义问题的批评，为什么要在《夜读偶记》中赋予“现代派”文学这么多的篇幅？

在写于1959年的“后记”中，茅盾明确承认，《夜读偶记》最初动笔的原因，就是想解决现代派问题。这个动因，与茅盾对20世纪50年代苏联和东欧社会主义国家的文艺思潮动向的关注有关。现代派作为20世纪初期兴起于欧洲的艺术流派，在第二次世界大战前后得到快速的发展，很多欧洲左翼知识分子本身就是现代派的艺术家的，如阿拉贡之于超现实主义，马雅可夫斯基之于未来主义等。面对现代派艺术的发展大潮，社会主义现实主义应该如何自处成了一个迫切需要探讨的问题。波兰文艺理论家杨·科特认为，我们对现代派的复杂性了解远远不够，他主张“波兰作家应该向二十世纪西方的‘现代派’文学学习”^[3]。捷克作家兹丹涅克·尼耶德利早在1948年就从现实主义的视角看到现代派的可取之处，“并非说所谓现代派的艺术所创造的一切东西……都是能够为现实主义艺术应用的”，但是，现实主义的“音乐家、画家、雕塑家、演员也会在自己的领域内利用现代派的艺术的长处”^[4]。这表明，社会主义现实主义如何应对现代派文艺的冲击已经成为一个不得不面对的问题。法国作家和理论家罗杰·加洛蒂写道：“从斯丹达尔和巴尔扎克、库尔贝和列宾、托尔斯泰和马丁·杜加尔、高尔基和马雅可夫斯基的作品里，可以得出一种伟大的现实主义的标准。但是如果卡夫卡、圣琼·佩斯或者毕加索的作品不符合这些标准，我们怎么办呢？”^[5]由此加洛蒂提出了他对现实主义的理解，“这个世界和我对它的观念不是一成不变的，而是处于经常变革的过程中”，因此，我们要“排斥……封闭的现实主义的一切观念”^[6]，换言之，加洛蒂认为，现实主义应该扩大自身的边界，与那些被称为“颓废派”的先锋文学对话。

这些关于现代派的话题虽然没有在中国引发公开的讨论，但相关的消息却通过公开的和内部发行的刊物如《译文》《外国文学参考资料》《学习译丛》《现代文艺理论译丛》《外国文学情况汇报》等译介到国内。仅《译文》在1956年到1957年就以

报道和转载的方式发表多篇相关文章，如奥泽罗夫的《思想与教条》、爱伦堡的《谈毕加索》、兹丹涅克·尼耶德利的《论真实与不真实的现实主义》以及列维克的《波特莱尔和他的“恶之花”》等。作为《译文》的主编，茅盾对这些信息应该不仅知晓而且非常关注。从1956年到1957年，茅盾陆续以笔记的形式写下了一些关于现代派的思考文字。如《关于艺术流派的笔记》《法国的古典主义文学运动》《一九五九年文艺杂记》等^[7]，其中，《关于艺术流派的笔记》谈西洋文学的发展历程，涉及面极广，所谈有古典主义、浪漫主义、现代主义、形式主义、印象主义、野兽主义、表现主义、未来主义、达达主义、超现实主义和弗洛伊德主义等，几乎涵盖西方现代主义艺术的全部。这些札记虽然只是纲要性的，还不算完备意义上的论文，行文也不过多考虑逻辑的严谨，但应该可以被看作是茅盾为写作《夜读偶记》中的“古典主义和现代派”部分提前做的功课。

某种意义上，茅盾的这些札记共同构成了《夜读偶记》的“前文本”。所谓“前文本”，是法国批评家让·贝勒曼—诺埃尔在考察文本诞生阶段时所提出的一个概念。其意图是想要从文本的封闭圈子中走出来，动态的考察文本形成的历史过程^[8]。德比亚齐在《文本发生学》中也谈到，“前文本”是对笔记、草稿、提纲等资料的“解码”与认读^[9]。可见，“前文本”既是呈现文本形成之前的动态历史过程，又是借以解读文本的重要资料。进一步言之，“前文本”并不会天然地构成文本本体，而是与文本自身“相异”的另一个文本，二者之间有交错也有合集。“前文本”既不是文本的附庸也不是文本的“半成品”。“前文本”一旦形成，就具有属于自己的属性，无论是内容、风格，还是文体，都有自己的独特品质。从这个角度来看，如果我们把茅盾针对现代派写作的“前文本”看作是与《夜读偶记》相关联的文本的话，那我们基本可以判断，《夜读偶记》从准备到完成应该经历了从1956年到1957年的时间跨度。在从“前文本”到文本的形成过程中，由于语境发生变化，对相关问题的思考也相应地会产生变化。在“前文本”中，茅盾从理论和创作两个方面对欧洲古典主义和现代

派文学的源流进行了较为客观的梳理,而在《夜读偶记》这一正式文本中,“前文本”里作为背景部分的内容消失不见,批评的重点集中在现代派文学的“颓废”能否被现实主义接受的问题上。由此,“前文本”和文本之间就产生了必然的裂隙,《夜读偶记》文本中的矛盾,极尽嬉笑怒骂之能事,对现代派文学严厉指责,所用词句具有典型的时代性,如“装腔作势的喊叫”“美丽的尸衣掩盖了还魂的僵尸”“像鸦片一样有毒”等。而“前文本”中的矛盾则显示出一个严谨的批评家的本色。同样是对“颓废”的批评,表述则相对克制,如“追求最不现实的和富有异国情调的东西,不求反映现实世界而强调主观地表达内心的感情世界”^[10]。茅盾在“后记”中说,他本来是不打算讨论现实主义和反现实主义的问题的,但在写完“古典主义和现代派”之后,他觉得应当来讨论这个问题,于是就搁起了“古典主义和现代派”的初稿,进入对社会主义现实主义的讨论之中。这表明,写作“前文本”时的矛盾,其“重点所在”内在于个体的批评意识,而到了《夜读偶记》中,“现实”突进并占据了批评者的批评意识,甚至左右他对一些思潮现象作出矛盾的判断^[11]。

二 “夜读”与“偶记”

“前文本”的发现,让我们得以跳脱《夜读偶记》的文本局限,进入到由众多“前文本”构建而成的广阔领域,并借此探索茅盾在“十七年”期间的阅读和批评状况。20世纪90年代出版的茅盾眉批本和2014年新版《茅盾全集》中,收录了茅盾在50年代中期以后撰写而未发表的大量眉批文本和札记文字。札记大多数没有题目,有些篇章被直接标识为“夜读抄”或“读书杂记”。与《夜读偶记》等公开发表的文章相比,这些“前文本”散漫、琐碎,没有一个明确的主题,看起来像是个人的阅读感受,篇幅长短不一,体例相对松散。

“夜读抄”和“读书杂记”提醒我们注意茅盾在“十七年”时期的读书和写作状态。茅盾自己也曾透露,《夜读偶记》的写作,就是“读时偶有所感,便记在纸上……是‘偶记’和‘漫谈’的

性质”^[12],经过“整理”后才形成较为完整的文章,但整体上仍然具有“偶记”的性质。检读茅盾在“十七年”的写作与批评,“偶记”(包括札记、笔记、批注等)不仅是一种写作状态,也是他在这时期进行文学批评的独特形态(《夜读偶记》即可以看作是一系列“偶记”的整合),某种意义上折射出茅盾对一些问题和现象进行思考的方式。同时,“偶记”的写作方式在时间长度上提醒我们,这篇长文的写作可能不像茅盾事后追认的“写于一九五七年九月至次年四月”^[13],而是经历了一个相对漫长的过程。从这个角度来看,抓住“偶记”的写作方式是我们读解《夜读偶记》的关键,也给我们提供了一条进入茅盾的阅读与写作过程的线索。换言之,茅盾选择将这篇讨论现代派和现实主义的文章以《夜读偶记》为题,而不是以现实主义或现代派等名目来命名,潜在的有一种对自己从阅读到写作的状态的自况,“夜读”于他是一种阅读状态,远离白天的纷繁琐碎而静坐深思,“偶记”则是记录阅读心得的文体形式,抛弃报刊文章的繁缛要求而率性自为。在茅盾的日记中,确实不断出现与“夜读”有关的字句。如“阅书至十一时入睡”“又阅书至十二时入睡”“晚阅书至十时”等,几乎每天都有类似的表述,这意味着,“夜读”已然成为茅盾日常生活的常态。由于患失眠症,茅盾晚上往往需要服药才能入睡,在日记中也能经常见到这一类的文字,“服药二枚,又阅书至十一时入睡”,“服药二枚如例,又阅书至十一时入睡”。由此看来,所谓的“夜读”是既虚又实,也许是读书人的一种自况,也许是失眠睡不着,需要打发时间。但无论如何,茅盾确实几乎每天睡前都要阅书两小时左右,这给他的写作带来了充足的累积。

借助于《茅盾全集》中收集的大量笔记、札记,我们得以一窥茅盾“夜读”的书都有哪些。在标以《夜读抄》的读书笔记中,茅盾把自己所读书的题目、作者、出版社和出版时间,或发表的刊物名称和发表时间都标示得非常清楚,显示出札记的条理性。仅从这些标注出来的阅读对象来看,就包括孙犁的小说集(《采蒲台》《风云初记》《风云二记》)、刘溪的《草村的秋天》、羽扬的《三号闸门》、李克和李微含的《地道战》、井岩盾的《辽

西纪事》、李维西的《性急的人》、曲波的《林海雪原》、杨沫的《青春之歌》、梁斌的《红旗谱》、冯德英的《苦菜花》和《迎春花》^[14]等当代文学作品，以及《人民文学》《解放军文艺》《剧本》《延河》《边疆文艺》等文学期刊上刊载的大量文学创作。这表明茅盾对发生于当代的文学创作非常关注，尤其注意文学新人的创作动向，茹志鹃、杨沫、杜鹏程等作家的作品都是他喜爱并关注的对象。此外，作为《译文》主编，茅盾对国外文艺的新动向也非常关注，经常阅读新译介的文学和理论文章。据陈冰夷回忆，茅盾担任《译文》主编之职，并非挂名，常常亲理编务，“从刊物的方针任务到选题计划，从编委会的工作到编辑部的工作，他都关心，而且经常出主意，提意见，想办法，有些重要的事他甚至亲自动手”^[15]。茅盾根据自己20世纪20年代主编《小说月报》时开辟“海外文坛消息”专栏的经验，在《译文》专辟“世界文学动态”栏，专门报道“近期国外文艺界重要动态的短讯，不仅报道文学界的动态，而且报道其他艺术、特别是与文学关系较密切的艺术如戏剧、电影等方面的消息”，要求《译文》编辑部“组织力量阅读各国的报刊图书资料”，“密切注意和研究各国文艺界的动向”^[16]。阅读按照时序编写的《茅盾全集》，可以清晰地发现，从1956年开始，茅盾就对现代派文艺投诸很大的关注，写就了多篇涉及现代派的札记，这在“十七年”的文艺界是绝无仅有的。

大概从20世纪50年代中前期开始，“偶记”/札记作为一种方式成为茅盾的写作日常。翻查茅盾日记，这些札记式的写作多半是与“夜读”紧密相连的，常常是晚上读书，白天札记，少数时间也存在晚上写作的情况。从50年代后期到60年代，茅盾的日记记得很详细，无论工作事务还是日常琐事，巨细靡遗。尤其是关于读书、写作，已经形成了日常的固化模式，几乎每天的日记都会有“晚作札记一小时”“作札记至五时”“上午作札记”“下午仍作札记至五时”“作笔记两小时”等关于写作的记载。只关注这部分日记的话，会以为茅盾是一位困坐书斋的学者。实际上，他的主要身份还是文化官员，经常出席各种会议、演讲和迎来送往的官

方场合。在政务之外选择以“夜读”和“偶记”的方式进行读书和写作，可以看作是茅盾对外在身份的一种“平衡”，是作为作家和批评家的茅盾力求在公务身份之外寻觅内在安顿的一种方式。至于为什么要选择这种方式，对茅盾而言这或许是一种无意识的做法。作为自幼受到传统风习影响的人，茅盾与他同时代的许多文人一样，对晚明以来的所谓“古风”传统并不陌生，其中对“夜读”状态的追寻，亦并非没有先例。早在20世纪20年代，有人就以《夜读抄》为题作为自己“所写系列文章总的题目”^[17]。所谓夜读，“不过还是随时偷闲看一点罢了。看了如果还有工夫，便随手写下一点来，也并无什么别的意思”^[18]。而对于茅盾来讲，则是在繁忙的公务之余，寻找属于自己的时间和空间，在读书与写作中安顿一下劳碌的内心。某种意义上，受困于日常公务的茅盾或许是感受到一种内在的困惑与疲倦，唯有在夜深人静的时刻，他才能进入属于个人的世界，无论是所读还是所写，可能并没有预备发表的意图，但正是以“夜读抄”这样传统的书写方式进行的写作，一定程度上确立了自己的言说方式，形成了属于自己的“话语系统”。

三 作为批评文体的札记

札记、眉批都是中国传统学术文体。札记是“以简短随意的方式记录读书摘要和心得体会，最能体现传统学人‘熟读精思’的读书习惯”^[19]。洪迈在《容斋随笔》中曾对札记的功用做过如下诠释，札记“可以稽典故，可以广见闻，可以证讹谬，可以膏笔端”^[20]。明、清是札记治学的繁盛时期，出现了《日知录》《廿二史札记》《潜邱札记》等对后世影响极大的札记著作。清王筠《藁友臆说》谓学者治学，“或学而有得，或思而有得，辄札记之”^[21]。眉批（评点）产生时间有起于梁代、唐代、南宋诸说，南宋吕祖谦的《古文关键》是最早把文本与眉批合为一体的评点典范^[22]。有研究者认为，评点“之所以兴盛于宋，除了宋代文学批评发达的原因外，与宋人读书认真的风气有关。宋人读书，讲究虚心涵泳，熟读精思，喜欢独立思考，倡自得悟入之说。所以读书有心得处，多

有题跋或笔记……”^[23]清人俞樾对吕祖谦的评点评价极高：“先生（指吕祖谦）论文极细，凡文中精神、命脉，悉用笔抹出，其用字得力处，则或以点识之，而段落所在，则钩乙其旁，以醒读者之目，学者循是以求古文关键，可坐而得矣。”^[24]可见，从宋朝开始，札记和评点已经成为中国古典文学的一种批评现象而存在了。当代学者甚至将评点看作“一个独特文化现象”，其“内涵远非文学批评就可涵盖”，“远远超出了‘批评’的范围，形成了‘批评鉴赏’‘文本改订’和‘理论阐释’等多种格局”。其以明末清初的小说评点为例，突出评点者对小说文本情节改订和删削等“介入”性批评行为，认为在这一过程中“表现了评点者自身的思想、意趣和个性风貌”^[25]。对评点的“介入”功能的发掘，实则是揭示了评点者对小说文本的二次创作过程。金圣叹、张竹坡等大家的评点为这一批评行为做出了成功的示范。

通读茅盾所作的札记和眉批，给人的印象是，他似乎选择了一条回归传统的批评路径。《夜读偶记》及相关札记文本的写作提示我们，作为文学批评家，茅盾晚期文学批评的风格既与同时期的批评家有所不同，也与茅盾自己的前期批评风格迥异。札记和眉批成为这一时期批评写作的主要底色。其实不只是《夜读偶记》，茅盾晚期的其他批评文章大部分也都有“偶记”的痕迹，这体现了他在写作时的思考印迹：往往先将具体的思考形诸札记或眉批，在此基础上进行修改加工，然后成就鸿篇巨制。如《六〇年短篇小说读书笔记》之于《一九六〇年短篇小说漫评》、《读〈老坚决外传〉等三篇作品的笔记》之于《在大连创作座谈会上的讲话》、《关于历史剧的笔记》之于《关于历史和历史剧》、《〈红楼梦〉笔记三则》（以及关于《红楼梦》的大量笔记手稿）之于《关于曹雪芹——纪念曹雪芹实施二百周年》等，均是如此。

1996年，为纪念茅盾百年诞辰，中国现代文学馆推出了《中国现当代文学茅盾眉批本文库》，“汇集了茅盾在50年代到60年代对8位中国现当代作家的40余种作品所作的眉批”^[26]。“文库”共分4辑，其中长篇小说评点本两卷，中短篇小说和诗歌评点本各一卷。这套原始文本向我们揭示了

茅盾晚期文学批评的“秘密”：立足于具体文本，在细读的基础上，结合个人的阅读体验和审美趣味，对相关字句进行勾画、批点，然后再将成形的思考形成于札记。如评论杨沫的《青春之歌》，札记谈论的是几个主要人物的塑造，如林道静、王晓燕、江华等人物形象，并将《青春之歌》的人物描写与《红旗谱》相对比，认为前者着墨臃肿，而后者“几笔就可以勾勒一个人物的面貌”。眉批则留下了更为详细而零碎的意见。在茅盾的《青春之歌》眉批本中，似乎《青春之歌》并没能在一开始就“抓住”茅盾，他感觉作品开头起的不好，文字不简练，不能给读者以深刻的印象，因而建议“第一至第五段可以删去，而把车到北戴河站作为本章的开端”。对于怎么改，茅盾也亲自作文示范：“车到北戴河，下来一个女学生，浑身缟素打扮，拿着一包乐器。车上的乘客从车窗伸头来看着她，啧啧地议论着”。茅盾的修改稿将女学生反常的外在打扮和他者好奇的打量、议论相对比，营造出特定的艺术张力，吸引读者想读下去一探究竟。这段代笔显示出茅盾作为一个评点家的功力：不仅具备批评家的深刻犀利，也具有创作者的艺术敏感。也可能是对自己的“代写”还不够不满意，后面又用括号注明：“这是大概的轮廓，文字还得琢磨”^[27]。除了《青春之歌》，它如《林海雪原》《苦菜花》《红旗谱》《迎春花》《高高的白杨树》《在和平的日子里》等均有体现。如批评《林海雪原》作者用“奇峰险恶犹如乱石穿天，林涛汹涌恰似巨海狂啸。林密仰面不见天，草深俯首不见地”来形容险山和林海，是“想象力次于气魄”，“不能把‘林海’、‘雪景’写得绚烂生动”^[28]；批评茹志鹃在《新当选的团支书》中“叠字多用，有时会加强气氛，但有时也觉单调”^[29]。文学方面的意见之外，茅盾还注重写作中的词法、句法的表达。眉批本中经常可以发现他在书页空白处写下的“不恰当”“这一长句可删”“这一段写得好”等字样，有时甚至对不通顺的字句给以修改。《林海雪原》中作者描写老爷岭用了一句“谁知这老爷岭到底巍峨有多高？”茅盾指出，“‘巍峨’二字可删。或者，应当移在‘老爷岭’之上，并加‘的’字。”但他也并未完全予以否定，认为像文中的表达方式，“只在诗句中

有之”。还尝试为其改作“谁知老爷岭，巍峨有多高”^[30]？可能是觉得当前的一些作者在艺术感受力上力有不逮，也可能是在评点时引发了自己的创作欲，茅盾经常会以一个作家的心态对不太满意的地方进行重新构思、写作。在这个意义上，经过茅盾评点的作品已经与原本相去甚远，属于茅盾个人的批评创作。这庶几同于金圣叹批《西厢记》的感受，“圣叹批《西厢记》是圣叹文字，不是《西厢记》文字”^[31]。张竹坡也说，“我自做我之金瓶梅，我何暇与人批《金瓶梅》也哉”^[32]！

茅盾的这些眉批与札记，数量巨大，多数在茅盾生前并未发表，有些虽然发表，但仍然保持“偶记”的形态，它们的存在，让我们对茅盾晚期的文学批评有了新的认识。这些批评文字给我们呈现了一个真实的茅盾，一个忠实于自己阅读体验的批评家的形象。无论是札记还是眉批，都是直抒胸臆的欣赏或批评。如评价孙犁的《采蒲台》“文字清丽，然亦间有败笔”，刘溪的《草村的秋天》“为差强人意之作”，马烽的《饲养员赵大叔》“声嘶力竭之态可掬”……均体现出他对文不对人的批评态度，以个体的阅读体验为评判标准。此外，茅盾晚期的札记与眉批，着重从文本和个人经验出发而不是从理念或政策出发，因而，具有典型时代特色的名词在这里消失不见，就连他在《夜读偶记》中一再坚持的现实主义和反现实主义这个公式也没有出现在个人的评论中。反而是像“笔墨”这样的传统批评话语不断地出现在不同的札记中，他认为，“一个作家须要有几副笔墨，既能写金戈铁马，也能写风花雪月”。^[33]笔墨本来是传统水墨画的技法，是在“技巧训练中形成的造型、写意、表趣方式和手段”，^[34]“具有灵活的结构性，稳定的程式性，丰富的表现力和独特的文化符号意义”^[35]。笔墨变化彰显艺术境界，黄宾虹亦曾用论笔五法——“平、留、圆、重、变”——和论墨七法——“浓、淡、泼、破、积、焦、宿”——来概括中国画的笔墨精髓^[36]。茅盾这里的笔墨，显然在艺术技法上有对传统中国画论精髓的借重。茅盾虽然明确自己对笔墨的借用是指文学创作中“艺术形象的多样性”。但他从批评角度对笔墨一词的应用，更多强调艺术的传神表达，并非限于一端。如评价《水浒传》

“笔墨变幻，写月黑风高、杀人放火，也写风花雪月、调情打诨”^[37]，而在评价阮章竞的《漳河水》“笔墨遒劲，音调悲凉”^[38]时，则用笔墨来彰显《漳河水》艺术表达的境界，突出作品悲怆而高昂的格调，十分贴切。“笔墨”成为茅盾评点当代文学作品艺术表现的“高频词”，甚至在书信中也用笔墨表达对一些作品的评价：“这三篇的作者都有驱使笔墨的必要手段，而且看得来各人有自己的风格”^[39]。这是一个非常意味深长的现象，对文学作品艺术表现的重视，彰显了茅盾的文学批评对传统的借重，也体现出他将传统艺术批评话语糅合于当代文学批评的良好艺术感知。

“十七年”期间，文学创作和批评的“古典转向”是一个值得关注的现象。有论者已经注意到，一些现代作家和学者如胡风、沈从文、俞平伯等人在这一个时期的旧体诗词创作及其所带来的深远影响^[40]。还有研究者开始探讨古典文学对于当代文学创作和研究的影响与渗透，强调从古典视角对当代文学生产的各环节进行考察^[41]。这些研究不仅有效地拓展了当代文学研究的深度与广度，而且给我们带来了一定的启发，考察与关注“十七年”文学的文学创作和制度批评时，个人内在的阅读与写作以及在此中间隐微展露出来的一些“倾向”，对于理解“十七年”文学批评亦是不可忽视的重要因素。

1996年《中国现当代文学茅盾眉批本文库》出版后，茅盾在批评文体上对古典因素的撷取才开始为人所知。舒乙在为这一眉批本文库作的序言中称，茅盾利用古典方式批注当代文学，是“中国现当代文学史上的又一个重大贡献”，甚至称誉茅盾为“中国最后一位文学批注大师”^[42]。对茅盾个人来讲，这种称誉未必得当。他的“夜读”与“札记”，很大程度上并不是一种刻意的选择，其隐在目的是想在时代的身份“错位”中寻找一些内在的安宁与静谧，尽管完全过这样的隐逸性生活可能也并非所愿^[43]。身受时代潮流裹挟的知识分子，如何在“内”“外”之间做出选择与平衡，如何通过曲折的方式呈现个人内心的幽微衷曲，应是一个颇为值得探讨的命题。

[本文系国家社科基金后期资助项目“作为‘文

艺生产’的新中国文学批评建设(1949—1966)”
(项目编号20FZWB026)的阶段性研究成果]

[1] 关于《夜读偶记》的批评,除了20世纪60年代何其芳等人的论争外,80年代以来,有讨论《夜读偶记》与现代派关系的论文。林焕平、王可平:《从〈夜读偶记〉看茅盾的创作方法理论——为纪念茅盾同志逝世二周年而作》,《文艺理论研究》1983年第1期;李海霞:《社会主义文学对“现代派”和形式主义的批判——再读茅盾的〈夜读偶记〉》,《中国现代文学研究丛刊》2012年第2期;李建立、王继军:《1950—1970年代的“现代派”遗产——重读〈夜读偶记〉》,《山西大学学报》(哲学社会科学版)2013年第3期;张慧敏:《重读茅盾〈夜读偶记〉》,《中国现代文学研究丛刊》2015年第5期。也有讨论《夜读偶记》与现实主义的关系的论文。冯望岳:《创造社会主义文学的理论标帜——茅盾〈夜读偶记〉论略》,《渭南师专学报》1992年第2期;殷国明:《当代中国文学的“现实主义情结”——从〈夜读偶记〉谈起》,《广东社会科学》1994年第6期;周兴华:《茅盾〈夜读偶记〉及其后记的语调与心态》,《名作欣赏》2007年第12期;等等。

[2][12] 茅盾:《夜读偶记》,《茅盾全集》第25集,第188页,第188页,黄山书社2014年版。

[3] 《关于社会主义现实主义问题的讨论》,《译文》1956年第10期。

[4] 兹丹涅克·尼耶德利:《论真实与不真实的现实主义》,《译文》1957年第3期。

[5] 罗杰·加罗蒂:《代后记》,《论无边的现实主义》,吴岳添译,第171—172页,百花文艺出版社2008年版。

[6] 罗杰·加罗蒂:《论现实主义及其边界》,《现代文艺理论译丛》1965年第5期。

[7] 据黄山书社版《茅盾全集》的解释,茅盾的这些笔记,原本没有题目,现有标题为编者所加。其中《一九五九年文艺杂记》和《关于艺术流派的笔记》先后刊登于1999年《文艺理论与批评》的第1期和第3期。从茅盾对现代派文艺的反应与思考的时间来看,这几篇文章很有可能是他在《夜读偶记》中所说的现代派部分的笔记,不会迟于《夜读偶记》的写作时间。笔者判断有些文章的写作时间可能有误,如《一九五九年文艺杂记》,在写作上应与《关于艺术流派的笔记》相一致。

[8] 冯寿农:《法国文学渊源批评:对“前文本”的考古》,

《外国文学研究》2001年第4期。

[9] 皮埃尔·马克·德比亚齐:《文本发生学》,汪秀华译,第29页,天津人民出版社2005年版。

[10] 茅盾:《关于艺术流派的笔记》,《茅盾全集》第24集,第595页。

[11] 茅盾在《夜读偶记》第二节开头说:“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。”作为一个严谨的批评家,茅盾看到了这件事情的“不可能”,他之所以仍然“努力”去“探寻发展的规律”,应该是“现实”突进内心带来的推动力。随后引发的论争也都与这个“公式”有关。

[13] 茅盾:《前言》,《茅盾评论文集(上)》,第1页,人民文学出版社1978年版。

[14] 孙犁的小说集(《采蒲台》《风云初记》《风云二记》)、刘溪的《草村的秋天》、羽扬的《三号闸门》、李克和李微含的《地道战》、井岩盾的《辽西纪事》、李维西的《性急的人》出自茅盾的《夜读抄(一)》,《茅盾全集》第24集,第379—394页。曲波的《林海雪原》、杨沫的《青春之歌》和梁斌的《红旗谱》出自茅盾的《读书杂记》,《茅盾全集》第25集,第175—187页。

[15][16] 陈冰夷:《怀念茅盾同志——忆〈世界文学〉初期的一段经历》,《世界文学》1981年第3期。

[17] 止庵:《关于〈夜读抄〉》,见周作人:《夜读抄》,止庵校订,第1页,北京十月文艺出版社2011年版。

[18] 周作人:《小引》,《夜读抄》,止庵校订,第2页。

[19] 焦亚东:《“控名责实 札记为宜”——论〈管锥编〉的文体特征及批评学意义》,《淮阴师范学院学报》2010年第5期。

[20] 洪迈:《容斋随笔》,张富祥注,第579页,上海古籍出版社2007年版。

[21] 王筠:《〈蓁友臆说〉序》,《清诒堂文集》,屈万里、郑时辑校,第86页,齐鲁书社1987年版。

[22] 罗剑波:《论文学评点之兴》,《齐鲁学刊》2019年第1期。

[23] 吴承学:《评点之兴——文学评点的形成和南宋的诗文评点》,《文学评论》1995年第1期。

[24] 俞樾:《古文关键跋》,《古文关键》,日本文化元年刻本。转引自罗剑波《论文学评点之兴》,《齐鲁学刊》2019年第1期。

[25] 谭帆:《小说评点研究的三种视角》,《中文自学指导》2001年第4期。

[26] 蔺春华:《论文本细读在茅盾文学批评中的重要地位——重读〈中国现当代文学茅盾眉批本文库〉》,《浙江传媒学院学报》2017年第1期。

[27]《中国现当代文学茅盾眉批本文库1:长篇小说卷1:青春之歌》,中国现代文学馆编,第3页,中国国际广播出版社1996年版。

[28][30] 茅盾:《读书杂记》,《茅盾全集》第25集,第176页,第176页。

[29]《中国现当代文学茅盾眉批本文库1:中篇小说卷》,中国现代文学馆编,第213页,中国国际广播出版社1996年版。

[31] 金圣叹:《读第六才子书〈西厢记〉法》,《金圣叹全集(三)贯华堂第六才子书西厢记等十种》,曹方人、周锡山标点,第19页,江苏古籍出版社1985年版。

[32] 张竹坡:《竹坡闲话》,见方铭编《金瓶梅资料汇录》,第178页,黄山书社1986年版。

[33][37] 茅盾:《“艺术技巧”笔记一束》,《茅盾全集》第24集,第571页,第572页。

[34] 郎绍君:《论笔墨》,《美术研究》1999年第1期。

[35] 郎绍君:《笔墨论稿》,《文艺研究》1999年第3期。

[36] 尚辉:《从笔墨个性走向图式个性——20世纪中国山水画的演变历程及价值观念的重构》,《文艺研究》2002年第2期。

[38]《中国现当代文学茅盾眉批本文库1:诗歌卷》,中国现代文学馆编,第12页,中国国际广播出版社1996年版。

[39] 此为《茅盾全集》未收之佚信,是1957年茅盾为《人民文学》编辑部所送三篇有争议的小说致刘白羽的信,参见肖进《茅盾1950年代佚简佚文及相关史实考释》,《新文学史料》2021年第1期。

[40] 参见李遇春的系列论文《胡风旧体诗词创作的文化心理与风格传承》,《文学评论》2009年第3期;《沈从文晚年旧体诗创作中的精神矛盾》,《文学评论》2008年第3期;《俞平伯旧体诗词创作与中国古代诗歌传统》,《人文杂志》2021年第3期。

[41] 唐蕾:《“十七年”文学生产的“向内转”——以古典文学为视角的文学内部研究》,《探索与争鸣》2022年第1期。

[42] 舒乙:《总序》,《中国现当代文学茅盾眉批本文库1:中篇小说卷》,中国现代文学馆编,第1页,中国国际广播出版社1996年版。

[43] 茅盾之子韦韬曾在《父亲茅盾的晚年生活》中提到茅盾在建国初期的打算,准备在杭州西湖定居写作,后经劝说,才出任文化部长一职。韦韬、陈小曼:《父亲茅盾的晚年生活》,参见茅盾《我走过的道路》(下·附录),第641—642页,人民文学出版社1997年版。

[作者单位:上海政法学院语言文化学院]

责任编辑:刘 艳