Xiaolu Jiang

“为人生的文学”—茅盾写作的主体性实践 « Une littérature de la vie » : sur la mise en œuvre de la subjectivité dans les écrits de Mao Dun

---

JIANG Xiaolu. *“为人生的文学”—茅盾写作的主体性实践 « Une littérature de la vie » : sur la mise en œuvre de la subjectivité dans les écrits de Mao Dun*, sous la direction de Jon Solomon, Université Jean Moulin (Lyon 3), 2018.

Disponible sur : http://www.theses.fr/2018LYSE3080

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 3.0 France (CC BY-NC-ND 3.0 FR)

Document diffusé sous le contrat *Creative Commons* « **Attribution – Pas d'utilisation commerciale - Pas de modification** »
Vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.

N°d'ordre NNT : 2018LYSE3080

THESE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITE DE LYON
opérée au sein de
L'université Jean Moulin Lyon3

Ecole Doctorale N° 484
Lettres, Langues, Linguistique, Arts

Discipline de doctorat : **Etudes Transculturelles**

Soutenue publiquement le 18/12/2018, par :

JIANG Xiaolu

"为人生的文学"一茅盾写作的主体性实践

« Une littérature de la vie » : sur la mise en œuvre de la subjectivité dans les écrits de Mao Dun

---

Devant le jury composé de :

Liu, Joyce C.H.	Professor	National Chiao Tung University	Rapporteure
Xu, Zhiwei	Professor	Harbin Normal University	Rapporteur
Jin, Siyan	Professeur des Universités	Université d'Artois	Examinateur
Solomon, Jon	Professeur des Universités	Université Jean Moulin Lyon3	Directeur de thèse

致 谢

民国，是我喜欢的时代，虽然它是乱世。

乱，似乎可以放大人间的一切丑恶，又把世间的凶险肆意地暴露在爆裂的镜头里。乱世的人，是无可遮挡的。

人们的笑声在荒荡的原野里盘旋，飘在空中的舞步无法止歇，心里长满了野草。

那样的年代，有谁能逃脱被无时无刻追咬着、叩问着的“做人”的苦痛？

现实撕裂的口子，冲下来一个个的炮弹，在每一个人耳边炸裂，振聋发聩。你的时间、我的时间、他的时间、我们的时间，全都消失。原本完好的画面在爆裂的镜头里一帧帧倾泻而出。发狂的人、沉沦的人、想当英雄的人、做了逃兵的人，被丢在混沌里打转，四处奔逃。似乎像一场梦，无力，荒诞。没有时间，没有秩序，没有理由。像找不到方向的十字路口，像没有出口的迷宫，地狱和天堂没有界限。天空就是荒野，荒野像长满了牙的草原，张开大口，预备着撕碎每一片云彩。这不是梦里才尝得到的绝望的苦痛吗？

我曾经以为，理论不需要直面苦痛。它可以理性地收拾好镜头的残渣，把那个时代破碎的画面，一帧帧的捡择，装进早已贴好标签的格子间。直到苏哲安（Jon Solomon）先生成为我的指导老师。我才明白，“理论”不是冷冰冰的，它的生命力会让文学焕发出新生。没有老师的启发和不吝赐教，我就不可能重新认识理论，这篇论文也不可能在茅盾研究上有新的发现。这些年，老师给予了我极大的鼓励与支持，在他的帮助下，我才能够真正的实现最初对论文的所有构想。才能在那个我喜欢的时代里，重新认识一个有勇气直面现实与苦痛的作家。感谢老师，让我在这几年的研究中，不仅获得了学术上的成果，还收获了对人生的新的认识。

论文得以完成，离不开家人和朋友的支持。父母已过花甲，每每询问，只叫我安心学业不要为他们担心。与韩磊结婚五年，却异国四年。他乐观的心态和坚定的守候，支持着我的求学路。未来的人生路上，愿与君携手共白头。还要感谢我的所有朋友们，感谢你们喜欢我、包容我、鼓励我，让我感觉到温暖和安心。如今大家都各奔东西，我却时常怀念我们把酒言欢的每个周末。感谢在法国这些年遇到的所有拥有爱心的人们，哪怕只是一个微笑，一个小小的帮助，一瞬间的同理心，都足以带给我温暖。如今，论文完成，唯记得感恩。

时值深秋，岁在戊戌。几年辛苦，不枉初心。

目录

绪论 4
研究简介 4
现实主义与中国文学的概念 11
形象思维：如何认识现实？ 16
革命非关形式 23
资本制度的策略：主体性技术 28
第一章 茅盾的现实主义理论 32
1.1《夜读偶记》—认识“现实” 39
1.2 革命文学与“无产阶级艺术” 52
1.3“大众语”与“翻译”的主体性建设 64
第二章 形象塑造中的“现实”与“审美” 78
2.1 形象思维方法 81
2.2 普遍性与典型形象 96
2.3 革命小说审美 115
第三章 革命非关认同 130
3.1 从“幻灭”到“追求”：认识革命 133
3.2 《动摇》：“革命与投机” 158
3.3 茅盾农村题材小说的革命叙事 169
第四章《子夜》中的金融与现代性 186
4.1“民族－国家”框架下的“隔离”与“对抗” 195
4.2“技术”与主体性改造 203
4.3 上海：资本的积累与循环 219
4.4 国家暴力与工人阶级 231
4.5 治理：金融技术 241
结论 254
参考文献 265

绪论

研究简介

茅盾（一八九六年七月四日－一九八一年三月二十七日），是中国现代著名的现实主义作家与理论家。他探索的文学创作与文学理论主要是围绕“现实主义”展开的，涉及现实主义对人类经验的表达，文学与审美之间的关联，以及文学与金融的共通性的研究。“为人生的文学”是茅盾以及文学研究会提出的有关现实主义创作的文学主张[1]。“主张”中指出，“文学”与“人生”的关系应该成为现实主义文学关注的重点。那么，现实主义写作就可以理解为另一种与主体性建构密切相关的社会实践。也就是说，现实主义创作不仅仅是一种反映现实或象征现实的叙述（不仅仅是再现人生）。作为另一种社会实践，它更注重的是主体性转变以及认识人生和现实的过程。那么，“人生”就不简单的等同于“经验”，而是转化为更加复杂的认识问题，其中包括：自我认识与认识现实之间的关系；典型形象构建中的普遍性关注；革命与追求自由及共同体之间的矛盾，以及资本主义制度通过现代性对人的主体性转变的影响。

在中国文学以及现实主义文学研究领域，茅盾研究一直处于在美学和理论领域被忽视的境地。一方面，受到冷战政治意识形态批评语境的影响，像茅盾这样在共产党内部担任要职的作家，他的写作通常被排除在审美领域的

[1]文学研究会（1921 年 1 月 4 日成立）是新文学运动中成立最早、影响和贡献最大的文学社团之一，由周作人、郑振铎、沈雁冰、郭绍虞、朱希祖、瞿世瑛、蒋百里、孙伏园、耿济之、王统照、叶绍钧、许地山等十二人发起。文学研究会奉行的原则是：“反对把文学作为消遣品，也反对把文学作为个人发泄牢骚的工具，主张文学为人生。”茅盾，《关于“文学研究会”》，《茅盾全集》第十九卷（中国文论二集），北京：人民文学出版社，1991 年，第 410 页。

研究范畴之外，转而沦为政治工具和宣传品。例如，在为《革命与形式：茅盾早期小说的现代性展开, 1927-1930》一书所作的序中，章培恒就认为茅盾的创作“为政治而损害文学”、“为革命而损害艺术”，甚至认为茅盾研究应该致力于发掘这种“缺陷”与“局限”[2]。王德威则直接从政治功能的角度分析茅盾小说与历史间的关系。他认为茅盾将小说富有政治功能的说法导向一个明确的意识形态－中国共产主义，并且以此为武器反对国民党官方历史[3]。另一方面，在研究方法领域，反映论与象征，以及二元对立的方法一直占据主要地位。导致对茅盾现实主义的研究多局限在“西方理论”影响以及意识形态象征的层面。在《现实主义的限制：革命时代的中国小说》一书中，安敏成就主要从西方文学“接受论”与“影响论”的角度，得出茅盾现实主义文学创作通过模仿来达到“文化改造”目的的结论[4]。王德威则认为茅盾的现实主义小说创作目的是反对官方历史，进而表达自身意识形态诉求[5]。事实上，在冷战批评语境的影响下，“工具论”与政治意识形态的研究方法使中国文学的研究视野变得狭窄，把中国现代文学的研究从审美的方法中剔除出去了。而工具论的观点本身就隐藏着，在资本主义体系中，功利与科技结合的风险，这将直接导致对人类以及知识生产的分类（人种以及意识形态的隔离）。当现实主义写作沦为工具，那么“不确定性”与认识现实的“过程”将会消失，成为一种抽象的本质理论的翻译机器。那么，文学批评也将沦为一种霸权翻译机制，将中国现实主义文学排除在普遍性与审美的范畴之外，使之沦为西

[2]陈建华，《革命与形式：茅盾早期小说的现代性展开,1927-1930》，上海：复旦大学出版社，2007 年，（序一）第 1 页。

[3]王德威，《写实主义小说的虚构：茅盾，老舍，沈从文》，上海：复旦大学出版社，2011 年，第 31 页。

[4]安敏成认为，现代中国文学不仅仅是反映时代混乱现实的一面镜子。只是在政治变革的努力受挫之后，中国知识分子才转而决定进行文学改造，他们的实践始终与意识中某种特殊的目的相伴相随，他们推想，较之成功的政治支配，文学能够带来更深层次的文化感召力；他们期待有一种新的文学，通过改变读者的世界观，会为中国社会的彻底变革铺平道路。安敏成，《现实主义的限制：革命时代的中国小说》姜涛译，南京：江苏人民出版社，2001 年，第 3 页。

[5]王德威，《写实主义小说的虚构：茅盾，老舍，沈从文》，上海：复旦大学出版社，2011 年，第 31 页。

方理论的摹写，成为与“现实”无关的形式表现。这样，“为人生的文学”就成为表现经验的形式，而忽略了经验与认识人生之间的关系，以及文学表现和服务于人生的过程。这样就将主体与现实隔离开来，使现实成为可以操控的技巧从而进行类别的划分（一种二元对立的区分方式），也直接导致了“形式”与“内容”、“身体”与“精神”的二分法对革命的否定。在《革命与形式：茅盾早期小说的现代性展开，1927-1930》中，陈建华把“形式”提到技巧层面，把身体视为“形而下”之物，从形式技巧的角度来分析茅盾小说中呈现的现代性以及革命问题。然而，当现实成为精神原则，形式只需要通过“现代性”技巧摹写出“精神”，那么革命以及革命过程中的主体建构就转化为简单的精神“认同”问题。阶级的普遍性被忽略，转而成为政治和民族认同的问题，仿佛革命的意义只存在于国家与历史的整体性意义当中。当革命不再具备现实意义和主体性建构过程的意义时，他只能成为一种现代性“形式”的躯壳。

事实上，茅盾现实主义写作的重点不是阐释本质，而是发现人与认识之间的关联，以及人在主体与对象的互动之间的认识与生产的过程。我们可以通过分析茅盾自身的文学理论发现，“为人生的文学”的表达，强调的是“文学”与“人生”的关系问题，文学和语言作为媒介，体现的是主体认识现实与人生（人的本质）的过程。在茅盾早期（一九二一年－一九二五年）的文学理论作品中，就有七篇专门探讨人与文学关系以及“文学家”的概念的论文－《现代文学家的责任是什么》、《艺术的人生观》、《文学和人的关系及中国古来对于文学者身份的误认》、《新文学研究者的责任与努力》、《文学与人生》、《自由创作与尊重个性》、《文学者的新使命》[6]－ 这几篇论文呈现了茅盾早期对文学的建构与作家的认识之间关系的思考。一九五七年之后茅盾发

[6]这几篇论文收录于《茅盾全集》第十八卷（中国文论一集），北京：人民文学出版社，1991年。

表长篇论文《夜读偶记》[7]，详细论述了现实主义文学如何认识人生和服务于人生，以及创作中作家如何通过塑造典型形象来认识人的本质问题。茅盾认为，现实主义讨论的不是人的本质的范式问题，而是文学在表现和服务于人生的过程中，人与现实之间的关系问题。在茅盾的理论中，主观与客观、理性与感性、理想和现实并不是二元对立的概念。他真正关注的是人的主体性在认识过程中建构人类本质的过程，也是“典型”塑造的过程。因此，在分析茅盾的现实主义理论中，本文将不采纳与抽象本质相关的本体论研究方法，而是从语言与翻译的关系上研究主体性的建构过程。主体的技术关注的是自我生产的问题，翻译实践则是与构建主体的配置过程相关。我们需要了解这个过程当中如何呈现人与语言的互动关系，而不是语言知识系统。例如茅盾提出的“大众语”建设，就是从说话的主体和语言的对象之间的关系出发，试图寻找一个可以表现现实的语言，而不是身份认同下的“民族国家”语言。另外，本文将从辩证的角度研究茅盾小说中“形象思维”的过程以及典型形象的塑造过程，这也是分析其现实主义理论以及小说创作中摆脱实证主义与形而上学的重要方法。“形象思维”的方法强调的是辩证的过程，它包含现实的否定性内容但不排斥逻辑思维的过程和对普遍性的追求。也就是说，形象思维要得到的普遍性是有现实否定性参与的辩证逻辑过程，而不是单纯的感觉经验或是抽象的类型结论。因而，通过形象思维塑造典型形象的过程实际上就是作家认识现实的过程，而不是人类类型的范式。

“革命”与“金融”是茅盾现实主义小说实践关注的重要议题。茅盾从认识人生与认识现实的角度发现革命的意义，“革命”被赋予阶级的普遍性概念，从“国族”的认同观念中解放出来。在人们“合力”完成革命的过程中，重新认识共同体与革命之间的关系。同时，茅盾在小说实践中发现了金融与文学间的关联。因此，对资本主义积累、流通以及殖民策略的分析也是我研究茅盾小说的重点。茅盾的小说《子夜》，揭示了资本主义制度透过“民族国

[7]茅盾，《夜读偶记》，《茅盾评论文集》，北京：人民文学出版社，1978 年。

家”体系、金融投机活动，将人纳入规训装置的过程。本文将通过最后一章对《子夜》的剖析，阐释金融投机与主体性技术之间的关系，揭示这个制度如何令人疯狂，最终使人丧失了认识现实的能力，深陷“投机”的陷阱中不能自拔。并且这也是茅盾对资本主义制度批判的真正原因，而非单纯的意识形态上的对立。同时，茅盾的理论与小说呈现了资本主义制度以及对人的麻痹和改造策略，而他的小说就是最有效的反抗，也是使我们今天有必要重新去认识中国现实主义文学的重要研究对象。我的研究旨在有效地指出理论界在茅盾研究领域的本体论的研究方法所带来的“隔离 / 免疫”策略风险。而这一策略，将直接导致茅盾对现实和主体性的关注沦为一种政治选择。也就是说，本文致力于通过对茅盾写作的研究，使现实主义研究重新回到与审美以及现实与主体性建构之间的关系领域。在此基础上，现实主义不是兑现历史的工具，而是与主体性密切相关的塑造过程。同时，指出本体论的研究方法有可能带来的危机（二元对立与本质和整体性的认同观点）。重点是，对危机的分析不是为了反对或制造另一种对立，而是为了将确定性的观点转换为一种不确定或者更多元的可能，使对茅盾的现实主义理论研究可以不断地焕发出新的活力。

本文以茅盾全集（共四十二卷包含茅盾小说、散文、戏剧文论等全部著作）为主要研究文本，主要研究对象包括“中国文论”三卷（第十八、十九、二十卷），以及“小说”九卷（一至九卷）。本文参考的理论文献与著作，包含以本体论研究为主要研究方法的著作与文献，以及作为支持本文主要研究方法的著作与文献。由于相同观点的理论重复度，本文正文中仅选取对中国文学以及茅盾写作研究中，具有代表性的本体论研究方法的文本作为主要的研究对象。其中包括，夏志清的著作《中国现代小说史》[8]，王德威的著作《写实主义小说的虚构：茅盾、老舍、沈从文》[9]，安敏成的著作《现实主义的限

[8]夏志清，《中国现代小说史》刘绍铭等译，上海：复旦大学出版社，2005 年。
[9]王德威，《写实主义小说的虚构：茅盾，老舍，沈从文》，上海：复旦大学出版社，2011 年。

制：革命时代的中国小说》[10]，以及陈建华的著作《革命与形式：茅盾早期小说的现代性展开，1927-1930》。而作为支撑本文研究方法的著作主要有白培德（Peter Button）的《中国文学和审美现代性中对“真实”的构造》（*Configurations of the Real in Chinese Literary and Aesthetic Modernity*）[11]；酒井直树（Naoki Sakai）的《翻译与主体性：论日本与民族主义文化》（*Translation and Subjectivity: On 'Japan' and Cultural Nationalism*）[12]；尚吕克·侬曦（Jean-Luc Nancy）的《解构共同体》（*La communauté désœuvrée*）[13]；马克思·海文（Max Haiven）的《金融文化：大众文化与日常生活中的虚拟资本》（*Cultures of Financialization: Fictitious Capital in Popular Culture and Everyday Life*）[14]；迈克尔·哈特与安东尼奥·奈格里（Michael Hardt et Antonio Negri）的《帝国》（*Empire*）[15]；贾森·里德（Jason Read）的《资本的微观政治：马克思与当代史前史》（*The Micro-Politics of Capital: Marx and the Prehistory of the Present*）[16]。以及马克思主义文艺理论中辩证法的相关理论，蔡仪与李泽厚关于“形象思维”的理论，雅克·德里达（Jacques Derrida）语言的相关理论以及米歇尔·福柯（Michel Foucault）的主体与权力理论。白培德在分析中国社会主义现实主义文学中，对中国文学与美学实践之间关系的关注，将是我分析茅盾现实主义理论重点参考的内容。酒井直树对语言与主体性的分析将作为我分析茅盾大众语建设理论的参考对象。尚吕克·侬曦的

[10]安敏成，《现实主义的限制：革命时代的中国小说》姜涛译，南京：江苏人民出版社，2001年，第10页。

[11]Button, Peter. 2009. *Configurations of the Real in Chinese Literary and Aesthetic Modernity*. Leiden:Brill NV.

[12]Sakai, Naoki. 1997. *Translation & Subjectivity: On "Japan" and Cultural Nationalism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

[13]尚吕克·侬曦（Jean-Luc Nancy），《解构共同体》苏哲安译，台北：桂冠，2003年。

[14]Haiven, Max. 2014. *Cultures of Financialization: Fictitious Capital in Popular Culture and Everyday Life*. New York: St. Martin's Press.

[15]迈克尔·哈特与安东尼奥·奈格里（Michael Hardt et Antonio Negri），《帝国－全球化的政治秩序》杨建国、范一亭译，南京：江苏人民出版社，2003年。

[16]Read, Jason. 2003. *The Micro-Politics of Capital: Marx and the Prehistory of the Present.* Albany:State University of New York Press.

《解构共同体》以及哈特和奈格里的《帝国》，可以帮助我把对茅盾的革命理论和小说的分析引入有关个人与共同体之间关系的思考，并且帮我我们理解“民族－国家”体系当中的殖民策略问题，并且提醒我们关注中国现实主义作家对此做出的反思。贾森·里德的《资本的微观政治：马克思与当代史前史》，以及马克思·海文的《金融文化：大众文化与日常生活中的虚拟资本》，则帮助我们了解资本主义生产对主体性改造产生的作用，以及为我在《子夜》中有关文学与金融的交接的分析，提供了理论支持。通过本文的努力希望能够起到抛砖引玉的作用，使对茅盾写作的研究能够更多的回到对人类审美以及现实与主体性实践的关注。

现实主义与中国文学的概念

在有关“中国文学”的评价体系中，“现实主义”被认为是一个“舶来”的概念。也就是说，中国文学是作为“接受”和“被影响”的对象存在于文学批评语境当中的，中国文学本身所关注的文学、审美以及人类本质问题则容易被忽略。然而，将中国文学作为西方视域下的“他者”的观点，本身就预设了中国文学与西方文学以及与理论之间的隔离。事实上，不应该否认的是，关于中国文学的概念本身就具备不确定性，并且应该是一个开放而具有争议的问题。直接跨过对这个概念复杂性的关注而使其成为制度性的可以被复制的对象才使得以上两种隔离成为可能。“西方文学”、“西方理论”影响这样的观念实际上是忽略了西方与中国之间面对的共同问题，忽略了中国作家对现代科学与霸权、剥削间关系的关注。同时，中国作家与现代性的关系并不在于中西方文学的差异性获得，而是直接呈现为其对现代性的思考。通过流通，中西方之间具备了共同面对现代问题的条件，而对现代性问题的关注也将历史研究方法置换为对流通过程的关注。因此，从流通与共享的角度出发，对中国文学与文本的研究也就避免了从“民族－国家”文学的概念出发，转而面向与“人类”、“审美”以及制度等问题相关的更宽广的讨论。也就是说，本文更希望把“中国文学”从一个既定的和接受对象的位置拉回到对其自身审美和建构过程的研究。对有关现代性的“共同面对”与“共享时间”的关注，并不是回避现代性与“殖民－帝国”之间的关联，而是试图通过这种方式，将中国文学与其在现代性的流通中自我认识的过程联系起来，重新考察其主体性。事实上，“现代性”问题给我们的提示是，无论是西方理论还是中国文学都投射了对现代性问题的关注，民族差异或者是民族性来源的问题并不是最关键性的。在现代性的脉络里，“中国文学”的概念也在对比中形成于现代“民族－国家”的脉络里。而“对比”本身也说明双方在理论以及

时间上“共享”的可能性，在这个过程中或许更亟待考察的是“中国文学”的形成过程，而不是施以工具性的概念，将其作为西方理论影响的对象。

“中国文学”作为研究对象，无法忽视其作为学科属性与制度间的关联。而学科知识不仅仅是因对象而构成学科，反过来学科本身同样是建构知识的过程。因此，如果忽视中国文学的建构过程，而是将其直接作为学科对象的研究，就可能会忽略其在概念形成过程中表现出来的审美与现代性问题。酒井直树对日本思想史的学科体系的分析启发我们，不能仅仅把“中国思想”、“中国文学”一开始就看作是作为对象而存在的，不应该忽视其作为学科对象时，学科本身探究意义的欲望。作为学科对象的“中国文学”使维持并且复制寻求意义的欲望成为可能，而这种欲望反过来也支撑着学科机制[17]。所以，如果我们探讨的关注点能够回到“中国文学”这个学科形成的过程，找到促使这个概念形成的欲望动力—包括“民族－国家”、主体等现代性问题。那么就可以反过来通过对这个问题的探究找到文学作为媒介是如何表达对“民族”、“国家”和“共同语言”这一系列主体的概念的理解。因此，对中国文学的研究也就可以扩展到更广泛的对“人”（这也是“文学”与“人生”的根本问题所在）的关注，而非局限在中国文学的概念本身。

茅盾显然很早就意识到“中国文学”是一个现代性的概念。他首先肯定了文学概念的“学科性”，因此，他认为古代部落时代的祈神颂歌不能算作是文学，后世宗庙祭祀的舞曲也不能算是文学，经史子集一概不能算作文学[18]。而文学实际上是一种表现人生的科学：

[17]酒井直树在分析“日本文学”以及“日本思想”作为学科知识与主体之间的关系时指出，“日本文学”是随着国家文学或民族文学话语的形成应运而生的。“日本思想史”作为一门学科，不是由它的对象“日本思想”的存在所决定的，而是由这门学科的存在使之成为可能的对象。Naoki Sakai, *Translation & Subjectivity*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997，pp.41-42.

[18]茅盾，《中国文学不发达的原因》，《茅盾全集》第十八卷（中国文论一集），北京：人民文学出版社，1991 年，第 97 页。

> 文学属于人（即著作家）的观念，现在是成过去的了；文学不是作者主观的东西，不是一个人的，不是高兴时的游戏或失意时的消遣。反过来，人是属于文学的了。文学的目的是综合地表现人生，不论是用写实的方法，是用象征比譬的方法，其目的总是表现人生，扩大人类的喜悦和同情，有时代的特色做它的背景。文学到现在也成了一种科学，有它的研究对象，便是人生—现代的人生；有它的研究工具，便是诗（Poetry），剧本(Drama)，说部(Fiction)[19]。

茅盾认为，在认识到文学应该与人类总体观念发生联系之前的文学都不能称之为真正现代概念的文学。文学应当关注的是“整个人类”的情怀，因而“人类”、“人生”才是茅盾认为的文学作为科学的研究对象，尤其是“现代的人生”。文学作为学科机制的研究对象，无论西方还是中国，事实上都面临着现代科学机制如何解决现代问题的处境。茅盾在解释“国民文学”时更为明晰的指出，中国并不是自古就存在国民文学的，而恰恰是伴随着现代学科机制的需要而确立的—“在我们中国现在呢，文学家的责任便是创造并确立中国的国民文学[20]。”因此，不加讨论的把“中国文学”作为既定概念，分析它与传统文学的改造关系以及受到“接受”或“影响”理论的影响，就可能忽略学科建构过程中关注的与审美、欲望关联的一系列现代性问题。我的目的是通过茅盾的创作，研究“中国文学”作为一种现代学科制度的塑造过程以及在这个过程中所呈现的现代民族、国家和主体的塑造之间的关系。揭示在塑造过程中文学体现出来的对人的本质认识过程以及对普遍性相关问题的关注，具体为现实主义、典型形象、革命以及资本主义的问题。

白培德关注理论为什么会在中国文学中扮演重要角色的问题，他指出哲学、文学、批评这三者的关系在二十世纪的中国文学中，尤其在社会主义现实主义小说中是尤为重要的[21]。茅盾的现实主义书写，实际上诠释了理论在中

[19]茅盾，《文学和人的关系及中国古来对于文学者身份的误认》，《茅盾全集》第十八卷（中国文论一集），北京：人民文学出版社，1991 年，第 58 页。

[20]同上。

[21]Peter Button, *Configurations of the Real in Chinese Literary and Aesthetic Modernity*, Leiden, Brill NV, 2009，PREFACE X.

国文学中的重要角色。茅盾认为中国文学从一开始就是一个现代性的概念，因此它本身就包含了理论的内容，并拥有现代审美性的丰富概念。现实主义文学从一开始就在探讨文学与人生的关系。文学如何表现现代的人，探索人的本质是茅盾的现实主义理论中最重要的关怀。作为审美实践活动的方法，“现实主义”不只是作为概念的静止，更是一种建构的、塑造的过程。在茅盾的理论文章《夜读偶记》中，他对“现实主义”与哲学、审美、理论的关系作出了详细的分析。茅盾解释，“现实”并不是客观的“对象”或是现象的集合，而是通过文学与主体性的实践认识现实的过程。比起主体性的塑造过程，现实的本质概念以及象征意义，并不是现实主义理论要关注的问题。通过现实主义写作，认识和分析人与现实之间的关系，以及关系中涉及到哲学、审美（辩证法、形象塑造）等相关理论问题同样是现实主义理论的基础和重点。

在《问题中的大众文艺》这篇论文中，茅盾将语言与文学的关系问题提升到现实主义理论的主要位置[22]。“语言”不再作为“民族国家”或“民族文化”意义上的对象因素，而是与主体“技术”密切关联，在认识和塑造主体与现实的过程中起到重要的作用：

> 这一切关于技术上的问题，就是杰出的旧小说已经得了圆满的解决的。可是几年来“新文言”的革命文艺却完全没有解决。现在批评家哗然痛骂“新文言”实为罪魁；然而“新文言”不能独负其罪。平心而论，几年来的革命文艺诚然很多读不出来听不懂的作品，亦何尝没有可读可听得懂的作品；然而终于跑不进大众堆里，即使勉强送了进去亦被唾弃，这其中的原因早就应该引人深思熟虑，不能单把作为工具的“文字本身”开刀了事。于此，我们就可以讨论到大众文艺“用什么话”这一个问题[23]。

茅盾指出了主体性与技术在现实主义文学当中的关系问题。其中，技术

[22]茅盾，《问题中的大众文艺》，《茅盾全集》第十九卷（中国文论二集），北京：人民文学出版社，1991 年，第 319 页。
[23]同上。

加工、语言的创造性以及媒介的性质远比文字本身的指涉或隐喻的意义重要。因此，技术问题本身也包含了“大众语”的建设与“翻译”的主体性实践及其与民族、国家之间的关系。“翻译”的过程同时也意味着塑造语言和文化的过程，同样是对自身语言建构的参照物[24]。因此，在分析“主体技术”时，“大众语”的建设和“翻译”是我要研究的重点。我将在第一章对这两个部分作详细地阐述，通过对茅盾“大众语”和“翻译”方法的分析，发现其创作中主体技术的创造与认识现实和人的本质之间的关系。在讨论现实主义的问题时，“中国文学”的概念是一个现代的概念和创造中的概念，中国知识分子同样面临着认识现代性以及建构自身的问题，而不是以启蒙者的身份实践“文以载道”的本质概念。因此，我也将在第一章分析茅盾现实主义理论的具体内容，通过分析现实主义理论所表达的认识现实的方法，革命文学中的阶级与普遍性的关系问题，以及分析“大众语”的建设和翻译过程中的主体性配置问题，了解现实主义如何建构，并且建构怎样的中国文学，这些都可以从茅盾的现实主义理论以及语言与翻译机制中窥见一二。

[24]Naoki Sakai, *Translation & Subjectivity*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997,p.59.

形象思维：如何认识现实？

“形象思维”，是茅盾现实主义理论中最重要的形象塑造方法。在《夜读偶记》中，茅盾指出：“人物的怎样塑造，是创作方法的一个中心问题……这背后还有作家‘如何能写出典型环境中的典型性格’的问题……简而言之，如何创造典型人物，或者更详细说，就是典型环境中的典型性格，根本上就是如何认识现实的问题[25]。”事实上，现代中国文学对“形象”和“典型”问题进行了广泛的理论关注[26]。从一九五零年代开始，“形象思维”在中国文艺理论界获得广泛的探讨。这个理论由俄国批评家别林斯基（Виссарио́н Григо́рьевич Бели́нский1811-1848）创造、尼古拉耶娃（Galina Nikolaïeva1911-1963）发展[27]。在二十世纪三十年代开始，形象思维的概念在中国理论界出现，并且与现实主义理论有着密切的关联。胡风在《论现实主义之路》一书中提出形象思维的方法：“并不是先有概念再‘化’成形象，而是在可感的形象的状态上去把握人生，把握世界[28]。”之后，朱光潜、蔡仪、茅盾、李泽厚等文艺批评家都对形象思维进行了分析和讨论。其中，形象思维最重要的关注点是其与现实和人生的关系以及塑造典型形象的方法和过程。作为塑造人物的方法，它包含了对“美”、“真实”的认识；包含了终止一切“主观”与“客观”、“内容”与“形式”、“抽象”与“形象”的二元对立，

[25]茅盾，《夜读偶记》，《茅盾评论文集》，北京：人民文学出版社，1978 年，第 66 页。

[26]Peter Button, *Configurations of the Real in Chinese Literary and Aesthetic Modernity*, Leiden, Brill NV, 2009.

[27]别林斯基在《伊凡·瓦年科讲述的<俄罗斯童话>》中指出：“既然诗歌不是什么别的东西，而是寓于形象的思维，所以一个民族的诗歌也就是民族的意识。”引自中国社会科学院，外国文学研究所编《外国理论家、作家论形象思维》，北京：中国社会科学出版社，1979 年，第 55 页。

[28]王敬文、阎凤仪、潘泽宏，《形象思维理论的形成、发展及其在我国的流传》，中国社会科学院哲学研究所美学研究室和上海文艺出版社文艺理论编辑室合编《美学》第 1 期，上海文艺出版社，1979 年，第 200－201 页。

以及执着于本质概念的思维方法。对于“形象思维”的方法来说，“真实”是无法给定的概念，因此也不存在概念和类型的范式。反过来，重要的是如何创造和认识“真实”—也就是塑造“典型环境中的典型人物”的过程。

对本质概念的执着以及对形象思维方法的忽略，导致对茅盾小说中人物形象的分析沦为政治理想与工具论，以及人物范式与形式、心灵二元对立的讨论。例如，夏志清用“想像”与“完美形象”之间的关系分析典型环境与典型形象的关系，他认为共产主义美学中人类实现完美无限能力的概念是危险的[29]。王德威将茅盾小说中人物形象看做是对真实历史的隐喻式的虚构，他将《蚀》三部曲中的女性形象视为现实中男性革命者的替身和狂想[30]。陈建华除了利用“象征”理论用茅盾笔下不同的女性形象来喻指革命形势的三个阶段－“过去、现在和将来”[31]。他还将女性身体看作革命精神的形而下之物，作为表达革命精神的工具[32]。安敏成则是用小说人物形式上的细节描写不足以在内容上完全展现其完整的真实性的观点，来评价茅盾的人物塑造[33]。陈幼石(CHEN Yu-shih)更是将小说中的人物与现实中能够找到线索的人物进行一一对应式的检索[34]。这几种观点的共同点在于，把人物和形象分析视为本质概念、主观想像或是历史整体性的对象。形象本身以及与此相关的现实问题被排除在形象理论研究之外了。因此，本文研究的目的，是指出形象塑造中所包含的“形象思维”的过程与现实主义之间的关系。一方面，对现实主义的研究

[29]夏志清，《中国现代小说史》刘绍铭等译，上海：复旦大学出版社，2005 年。

[30]王德威，《写实主义小说的虚构：茅盾，老舍，沈从文》，上海：复旦大学出版社，2011 年，第 91-93 页。

[31]陈建华，《革命与形式：茅盾早期小说的现代性展开,1927-1930》，上海：复旦大学出版社，2007 年，第 104-115 页。

[32]同上。

[33]安敏成，《现实主义的限制：革命时代的中国小说》姜涛译，南京：江苏人民出版社，2001 年，第 123 页。

[34]CHEN Yu-shih, *Realism and Allegory in the Early Fiction of Mao Dun*, Bloomington, India University Press, 1986.

离不开形象塑造的分析；另一方面，对形象思维的分析有助于进一步了解认识现实的过程。否则，“现实”的复杂性将会永远远离现实主义的研究范畴，“真实”与“虚构”、“主观”与“客观”、“形式”与“内容”这一系列二元对立也将不断在本体论的研究范式中被强化。事实上，“典型”并不是一个范本式的存在，而是一个排除二元对立，“典型地”展现普遍性的过程。形象思维的过程，则是要把“现实主义”拉回到对现实问题和普遍性问题的关注上。

茅盾在对现实主义以及形象思维的分析中，就包含对现代理性工具论及对由此带来的对审美和人类问题关注缺失的批判。在《夜读偶记》中，通过对唯理论的批判，茅盾否定将理性与感性对立的二元论，并且指出了唯理论对理性与经验（感性）的分割以及唯理论与资本主义制度的关系[35]：

> 唯理论是一种认识论。它认为理性是真正知识的唯一源泉，真理的标准是理性；它主张通过理性来认识世界，而认为感性知识是骗人的，只能使我们对事物得到模糊的观念，因而会引人误入迷途。唯理论者反对中世纪哲学，否认教会的权威，主张必须以理性代替盲目的信仰。这是它的积极地一面。但是，唯理论把理性作为真正知识的唯一源泉，否认经验（感性知识）在认识过程中的必要性，而不知道经验是认识的第一阶段，就必然要把理性和经验分割，把概念和思维绝对化。因此，唯理论者认为真理是直接由理性获得的，真理之是否正确，不是靠实践和经验来检验，而要看我们的概念是否清晰和明确。也就是说，真理的标准不在理性之外，而在理性本身之中。因此，唯理论必然会走到没有具体内容的纯粹抽象的绝境[36]。

茅盾对“唯理论”的批判实际上是对认识论，对本质抽象理论的批判。他批判把本质看作是真理，把理性看作知识的来源，进而忽视认识的过程以及把概念和思维绝对化的方法。除了坚决反对笛卡尔在思维与存在关系上的二元论，茅盾同时批判了斯宾诺莎的“理性”社会。他指出理性社会与“理想化资产阶级社会”，是以“应当如此”为标准塑造人物形象。以“理性主义”为依据的创作方法，不仅创造的人物是了无生气的，没有经过形象思维加工

[35]茅盾，《夜读偶记》，《茅盾评论文集》，北京：人民文学出版社，1978 年，第 44 页。
[36]同上。

过的，缺乏了感性经验与实践检验的；并且暴露了资产阶级的本质是把人变成新的奴隶的资本主义制度[37]。茅盾指出了形象塑造方法与资本主义制度，以及理性社会与资产阶级本质之间的关系。并且，批评了理性主义工具论以及理性与感性、抽象与形象之间的分离，也就是“实现人类完美无限能力”的概念。因而，“形象思维”创造典型人物方法是建立在反对纯粹理性与完美人物形象的基础上的。茅盾指出辩证法创造典型人物的方法根本上是“如何认识现实的问题”，是建立在“现实世界是可以认识的信念”的基础之上。这种认识的方法表现在塑造人物上就是“典型形象”的创作方法，而不是理性塑造的完美人类或是现实中人物的象征而已。而“典型形象”所塑造出来的人物形象不是理性的对象，亦不是现实的反映，而是人在认识现实的活动中主体的思维的过程，它是人类的认识活动和实践活动，而不是类型化的人。因此，典型形象的塑造拒绝理性与感性的隔离，而是用“形象思维”的方法去处理它们之间的关系：

> 我们都知道，认识过程的第一阶段是感觉，唯理论的错误就在于否定感性知识是认识现实的必要条件，是认识的第一或开始的阶段；但是仅仅有了感性知识还不能使我们的认识深入现实的本质而发现其规律，感性知识经过抽象的思维加以概括，这就到了认识的第二阶段，即理性阶段或逻辑阶段。最后，感性知识和理性知识必须在人们实践活动的基础上统一起来，并在实践中反复检验……现实主义者的思想方法是注重认识的感觉阶段而亦不忽视理性阶段的重要性，但逻辑的概括能够达到的客观真理虽然和艺术的概括所能达到的相一致，可是艺术的概括究竟有它的特殊性；这表现在作家的创作活动，我们有一句大家都熟悉的术语，叫做“形象思维”[38]。

对于形象思维的方法，我将在第二章做具体的分析。本文的目的是扩展对中国现代文学和理论的关注视野，更多的发掘其审美意义，并且注意到中国现代文学以及作家对现代性问题及广泛的人类命运的关注，而不是仅仅对中国革命与意识形态关系的关注。对“形象思维”方法的关注，一方面有助

[37]同上。

[38]同上，第 86 页。

于了解现实主义创作中认识现实的过程；另一方面它对理性和完美形式的批判表明了茅盾对全球资本主义扩张与写作之间关系的关注，同时表明其拒绝“西方影响”的同质化模板。事实上，资本主义扩张带来的现代性问题早已成为茅盾关注的焦点。“五四”时期，科学、理性精神伴随着资本主义扩张流通到中国。在《“五四”运动的检讨—马克思主义文艺理论研究报告会》一文中，茅盾肯定了五四运动的革命意义，但也指出了其深受资本主义影响所带来的局限性。他指出，五四运动并不能解决帝国主义侵略与殖民以及中国民族工业弱小的局面[39]。也就是说，茅盾认识到资本主义作为一个全球经济体系，其发展基础是不平衡的。因此，以国族概念为基础的本质概念是进一步扩大这种不平衡基础的策略。面对资本主义的全球扩张所带来的“理性”不平衡配置问题，中国作家不仅对其进行分析，并且对全人类的解放提出了解决的方案－以阶级取代国族概念对普遍性的追求。资本主义的科学、理性对中国作家来说，并非以接受和被影响的姿态存在。茅盾以普遍性的视野分析了资本主义理性权威、科学权威的问题，并且尝试提出了解决方法。因此，放大“五四”时期所带来的理性影响、政治和意识形态问题，而忽略茅盾认识到的“五四”所带来的现代性问题，以及对整个人类社会的思考是有失偏颇的。

茅盾除了在理论方面提出了“典型形象”的塑造方法，另外在他的小说中，也有丰富的人物形象塑造的实践。茅盾对现代美学理论的关注的贡献在于，他致力于用辩证法的理论消除二元对立，消除理性工具论，进而探索现实和人类的认识过程。因此，我们可以从他小说中的人物塑造发现这个探索的过程，以及在这个过程中对民族、国家等现代性概念的认识。在他的人物形象塑造中，消除性别二元对立架构是对性别问题的主要思考之一。因此，他的“女性形象”塑造并不是针对“女性”性别意识以及“女性解放”概念本身的建构。在资本主义生产方式扩张到中国后，中国女性面临的主体性的

[39]茅盾，《“五四”运动的检讨—马克思主义文艺理论研究报告会》，《茅盾全集》第十九卷（中国文论二集），北京：人民文学出版社，1991 年，第 231 页。

转变在于，她们成为参与到资本主义生产与制度中的元素，诸如女工、女教师、交际花、失业者的出现。在刘剑梅的分析中，中国现代文学中女性形象的出现是作为“强国强种”的母性力量出现的，她的分析仍与资本主义制度之前对女性的“母性”功能认识一致[40]。但我们需要注意到，在资本主义制度中，“女性”已不仅仅作为“母性”的象征，“女性”已经被收编为资本主义制度下的一种现代“职业”。因而，她们如何认识自我，认识现实，如何面对现代性问题以及处理自身与革命与集体的关系才是我们更应该关注的问题。并且，茅盾在小说中着力表达女性对自己身体、欲望的认识以及创造的渴望，这种“解放” 已不是“五四”时期对女性冲破“父权”、“夫权”的解放，而是涉及到追求自由的普遍性以及革命性的解放。而王德威、陈建华仍然将茅盾笔下的女性形象解读为男性革命欲望的隐喻和革命动力的象征，保持着一种“父权”的观念。所以，在第二章中，我将主要对茅盾小说中女性形象、典型塑造的过程进行分析，目的就是打破“母性”和“父权”话语下的二元分析，而是从资本主义扩张与现代性的角度，通过对《蚀》三部曲中，静、孙舞阳、章秋柳；《虹》中的梅女士以及《创造》中的娴娴的形象分析，探索她们如何在资本主义全球策略的影响下发现自身的转变，以及与革命、集体的关系。

除此之外，茅盾在小说人物的塑造上同样表达了在资本主义发展过程中所反映的一种人类治理技术的反思。夏志清认为，茅盾笔下的民族资本家吴荪甫是一种“漫画”似的形象，仅仅是因政治与意识形态立场将民族资本家的形象塑造为呆板和失败的[41]。然而，在我的论文中，更为关注的是吴荪甫形象与资本主义的“理性”、“科学”主义之间的关联。吴荪甫的理性，来源于他认为理性可以带来资本主义工业的发展，而工业的发展与民族国家的建构

[40]刘剑梅，《革命与情爱：二十世纪中国小说史中的女性身体与主题重述》，上海：三联书店，2009 年。

[41]夏志清认为，在《子夜》中，人物形象都沦为漫画家笔下的人物。茅盾的小说家感性，已经恶俗化了。夏志清，《中国现代小说史》刘绍铭等译，上海：复旦大学出版社，2005 年。

又是互相影响的过程。王德威认为,《子夜》中民族资本家的失败是茅盾想通过这一形象隐喻两种意识形态政治道路的选择。然而，民族资本家的失败还包含着不可忽略的现代性问题。首先，资本主义扩张到中国后，不可忽略的是殖民主义带给中国经济的影响以及金融文化的影响，而不能仅仅把民族资本家的形象作为在资本主义道路与共产主义道路两种政治道路选择的工具。其次，通过民族资本家在实践资本主义理性精神的过程中对“理性”的人、现代的人的认识，进而可以发现有关现代“民族—国家”的认识以及建立现代“民族—国家”所面临的问题。所以，我的目的是通过分析“形象”来看到面对资本主义扩张和殖民主义的威胁，中国作家如何通过“形象”来表达他们对现代性问题的思考和对人的本质问题的思考。而不是我们表面上看到的政治意识形态的选择或是历史的投射。茅盾的小说中有丰富的形象—“女性”、“资本家”、“破产的农民”、“工人”、“地主”、“小商人”。解放和追求自由，从来就不是某一种政治力量或是主义的概念能够解决，而是要靠人们“合力”而完成。同样，革命也在不断的认识过程中建构，而非认同的结果。我将在第二章、第三章和第四章中重新分析茅盾现实主义小说中“形象”塑造问题，以探索这种认识过程。

革命非关形式

“革命”被认为是中国现代文学的叙事动力，一方面来自知识分子“民族救亡”的使命；另一方面来自政治意识形态的“布局欲望”。有关“叙事动力”的说法，最具代表性的是陈建华在《革命与形式：茅盾早期小说的现代性展开，1927-1930》一书中，诉诸形式与现代性的关系，将革命的“精神”与恋爱的“形式”的结合看做是一种小说现代形式的展开，而革命的动力借助恋爱的浪漫成为“男性政治狂想”。陈建华认为：“革命文学的产生是在大革命失败的历史条件下，一批作家在小说叙事上产生某种新的‘布局的欲望’，一方面试图总结革命失败的经验而使之形成统一的整体，另一方面拒绝接受及颠覆革命结局，他们必须一而再、再而三地‘布局’下去，直到他们心目中浪漫与革命之欲共结连理才善罢甘休[42]。”然而，“布局的欲望”实际上体现了资本主义扩张和殖民的逻辑，“权力”的概念代替了自由与普遍性的意义，革命的视野变得狭隘，成为“民族－国家”视域下的权力欲望。在茅盾的现实主义理论中，革命小说用阶级的概念取代“国家”，使革命的概念达到普遍性层面的探讨。茅盾理论中阶级的概念并不以认同标准划分，他指出：“文艺是多方面的，正像社会生活是多方面的一样。革命文学因之也是多方面的。我们不能说，惟有描写第四阶级生活的文学才是革命文学，犹之我们不能说只有工农群众的生活才是现代社会生活[43]。”在茅盾的表述中，“多方面”表明

[42]陈建华在《革命与形式》一书中，将革命与恋爱的结合看做是一种小说现代形式的展开。而革命的动力借助恋爱的浪漫成为“男性政治狂想”或是产生某种新的“布局的欲望”。他认为革命文学的产生是在大革命失败的历史条件下，一批作家在小说叙事上产生某种新的“布局的欲望”，一方面试图总结革命失败的经验而使之形成统一的整体，另一方面拒绝接受及颠覆革命结局，他们必须一而再、再而三地“布局”下去，直到他们心目中浪漫与革命之欲共结连理才善罢甘休。陈建华，《革命与形式：茅盾早期小说的现代性展开,1927-1930》，上海：复旦大学出版社，2007 年，第 51 页。

[43]茅盾，《欢迎<太阳>!》，《茅盾全集》第十九卷（中国文论二集），北京：人民文学出版社，1991 年，第 162 页。

了阶级以及革命与普遍性之间的关联，它强调的不是特定阶级或是群体的认同，反而是要避免将革命的概念缩小到“认同”的范畴，避免革命文学走向一条极其“单调仄狭的路”[44]。阶级的概念在茅盾的表述中是与革命同时进行的概念，而不是革命与阶级之间在意识形态的对应关系：“革命文学的作者应当分其余力也描写被压迫的小资产阶级的生活，亦即小商人、中小农、破落的书香人家等。我以为中国革命还不能一脚踢开这些小资产阶级。他们应当包括在革命队伍之中，而重要的是引导他们走上革命的道路[45]。”在与普遍性相关的阶级表述中，“引导他们走上革命的道路”与陈建华所说的“布局的欲望”不同，“革命的道路”本身就包含不确定性以及认识的过程，就如“阶级”实际上也是一个与普遍性相关的概念。而“布局的欲望”却把革命当作一个确定性的结局，并衍生出革命小说的范式，成为个人服从与历史整体性正典机制。

对“革命小说”的正典评价体系中，“形象”被认为是可以利用的代表意识形态内容的范式，从而可以形成一种“科学”表达法。而主体性的实践－对现实与本质的探索过程－被归纳到范式的制定当中，成为统一标准的对象。当革命小说被赋予“形式”象征的意义，典型的塑造、对现实的探索则被排除在审美之外，成为历史整体意义的附属。例如，陈建华认为茅盾的革命小说从某种程度上来讲是五四时期激进知识分子的理想主义的延伸，从一开始就认定了民国现存秩序的掘墓人的角色。陈建华的观点，把革命等同于认同，不仅忽略了现实否定性的参与，也没有注意到茅盾对五四运动的思考当中，包含了对资本主义民族国家，殖民与帝国主义逻辑的批判。茅盾在《“五四”运动的检讨》、《“五四”与民族革命文学》、《从五四说起》等论文中，对“五四”运动的性质的分析表明了他对五四运动中与资本主义与帝国主义之间的联系的认识：

[44]同上。

[45]茅盾，《从牯岭到东京》，《茅盾全集》第十九卷（中国文论二集），北京：人民文学出版社，1991 年，第 176 页。

> “五四”以斗争的姿态出现，从高唱“文学革命”到赵家楼的群众运动，为时不过一年，为期亦不过一年；当时真有点雷鸣电掣，扫荡一切的气势，然而“其兴也暴，其衰也骤”，正合着谚所谓“飘风疾雨不索朝”，转瞬间“五四”便已下火，除了尚以“白话文学”勉强支撑场面而外，反封建的大旗早已悄悄地卷起，运动的主脑者甚至疾言厉色告诫青年莫谈政治。这，为什么呢？因为“五四”运动的领导者—中国民族资产阶级不是健全的资产阶级，它既然依赖帝国主义，而且保有封建的成份，所以对封建势力及帝国主义（而封建势力亦在帝国主义卵翼支配之下），没有坚决斗争的意志。而且在民众势力抬头的时候，他们就惶恐万状，转而去勾结帝国主义及封建势力来压迫民众。这是半殖民地资产阶级的定型[46]。

茅盾认为，“五四”运动是一场未完成的革命运动。与此同时，“否定”也在革命中扮演着重要的角色。对资产阶级以及帝国主义在革命中的策略性关系的揭露，则表明茅盾所追求革命是以不依赖“帝国主义”或资本主义制度为基础的自由。革命是一个漫长的过程，茅盾通过分析“五四”运动的失败，揭示了资产阶级与帝国主义的依赖关系，目的是认识革命以及革命与资本主义制度之间的关联，而不是以道德或认同的方式加以批判。陈建华以“道德”立场来判断革命，使中国作家对自由的追求沦为一种政治选择。事实上，革命与认识现实一样是一个主体性建构的过程。它与审美、欲望、普遍性等现代性相关的问题交织在一起，同时也与人的成长联系在一起。因此，革命小说同时是呈现人的成长与其对世界和人类认识的互动过程的场域。革命过程中，对自由和解放的追求在文学创作上的体现，在于对现实的把握，而非“道德选择”。

“革命小说”的创作与“文艺的本质”间的联系表明，革命同样是认识现实的过程。茅盾在《从牯岭到东京》这篇文章中批评“标语口号文学”，并且强调“文艺的本质”的重要性：

> 我们的“新作品”即使不是有意的走入了“标语口号文学”的绝路，至少

[46]茅盾，《“五四”与民族革命文学》，《茅盾全集》第十九卷（中国文论二集），北京：人民文学出版社，1991 年，第 311 页。

> 也是无意的撞了上去了。有革命热情而忽略于文艺的本质，或把文艺也视为宣传工具—狭义的—或虽无此忽略与成见而缺乏了文艺素养的人们，是会不知不觉走上了这条路的。然而我们的革命文艺批评家似乎始终不曾预防到这一招。因而也就发生了可痛心的现象：被许为最有革命性的作品却正是并不反对革命文艺的人们所叹息摇头了。“新作品”之最初尚受人注意而其后竟受到摇头，这便是一个解释，不能转怪别人不革命。这是一个真实，我们应该有勇气来承认这真实，承认这失败的原因，承认改进的必要[47]！

茅盾提出的“文艺的本质”和“文艺的素养”与审美的方法有密切的联系。创造典型形象是形象思维的过程，而不是一种概念化的公式。而典型涉及的是普遍性与个人自由之间的关系，如何在普遍性和自我中找到呈现典型的方法是茅盾在文学创作中一直实践的，而不是“正典”模型。在创造典型和形象思维的过程中，对现实的认识和把握通过辩证的方法而得到。因此，“否定性”就必须纳入到审美的过程当中。这种否定不是思维当中自我意识的“否定之否定”，而是在塑造典型的过程中，与现实的辩证互动过程。例如对小说《虹》中梅女士的分析，陈建华提出了“有关性别和文学正典的关系”的论断。他的分析将梅女士解释为“革命意识形态”操纵的对象，将她作为“文学正典”的象征，甚至将“梅”的形象解释为“神性”来淡化形象塑造的过程意义，通篇分析其与意识形态和历史的象征关系[48]。但事实上，梅女士在成长过程中经历了复杂的认识过程，其中包括对集体的认识，对知识分子的认识以及对革命者的认识等等。她经历了一系列的否定、矛盾，以及个人与集体的关系的认识，整个小说，通过塑造梅女士这样一个“典型形象”来实践主体对现实对自我对革命的认识过程。梅女士既不是“女神”也不是革命的象征，更不是意识形态正典的代言。茅盾塑造梅女士这个形象，实际上一直在提醒我们，比起做革命的代言人，先去认识什么是革命才是比较重要的问题。除此之外，我们也不能够忽略茅盾在描写经济活动中对革命与资本

[47]茅盾，《从牯岭到东京》，《茅盾全集》第十九卷（中国文论二集），北京：人民文学出版社，1991 年，第 176 页。

[48]陈建华，《革命与形式：茅盾早期小说的现代性展开,1927-1930》，上海：复旦大学出版社，2007 年，第 192-193 页。

主义和帝国主义之间关联的理解。茅盾无论描写民族资本家的破产还是农村里小农经济和农民的破产，都离不开在特殊的经济关系中，中国经济所受到的帝国主义殖民主义的迫害。茅盾通过呈现农村破产与资本主义间的关系以及民族资本家不得不纳入金融投机体系的过程，表明他并不是先有了共产主义的信念，进而去抨击资本主义意识形态，而是在充分认识到，资产阶级对帝国主义殖民主义的依赖，认识到在这种环境下，不可能得到自由和解放，进而希望通过更加辩证、更追求解放的共产主义而得到自由的方法。这一点，我将在第三章和第四章通过茅盾小说中对民族资本家和破产农民的描写进行阐述。希望通过我的研究，个人与共同体和普遍性之间的关联以及否定性与自由之间关联的分析能够代替“民族－国家”的认同分析。从而把我们对中国革命文学在形式上的过度关注转移到对人类审美认识以及转变的关注上，而这才是小说中最具革命性的主体性实践意义。

资本制度的策略：主体性技术

在分析二十世纪初的中国问题以及中国文学时，有关“旧中国”的讨论总是被隔离在世界资本主义之外，或是看作资本主义的对立面。然而，隔离的观点本身就包含着塑造一个“他者”的意图。在现代社会中，资本主义商品生产不仅仅体现在经济关系上，它已经渗透到日常生活的方方面面，并不断生产着改造人类的技术。同时，现代民族国家的机制也成为保障资本主义生产运转正常的工具之一。茅盾观察到中国在资本主义全球扩张环境下的处境，包括帝国主义殖民策略以及国民政府“民族主义”策略的虚伪[49]。因此，他试图通过文学与金融之间的密切关联来呈现资本主义治理技术与人类主体性改造等现代性问题。

殖民主义的发展与金融特性在空间与国际化方向上的扩展相关，革命也与现代性交织在一起共同表现这个特性。一九三零年代的国民政府，尤其是在从华夏帝国到现代民族国家的转变尚未完成之际，无法提供资本主义合作的保障，而使中国民族工业成为殖民主义的受害者，成为金融资本积累的对象。中国农民、农村和民族工业的破产也是导致二十世纪上海金融市场活跃，民族工业失败的原因。因此，我研究的重点是通过茅盾的小说分析导致这种

[49]“在全世界的帝国主义国家陷入于不可救药的经济危机的时候，在苏联五年计划快要完成，在全世界的无产阶级革命势力一天一天扩展高涨的时候，特别是在中国的军阀官僚买办阶级银行家豪绅地主的中国国民党政府摇摇要倒，中国革命势力猛速发展，江西红军打败了蒋介石的三十万大兵的时候，日本帝国主义看透了世界革命的迫切，看透了中国的统治阶级决不能镇压中国的苏维埃革命，走狗蒋介石张学良决不能抵抗红军，看透了非自己出马直接压迫中国革命运动，屠杀中国革命工农，并且建立了对苏联进攻的第一线不可—这样在世界革命的大爆发前发抖而且疯狂了的日本帝国主义就在九月十八日出兵占领了东三省！”茅盾，《评所谓“文艺救国”的新现象》，《茅盾全集》第十九卷（中国文论二集），北京：人民文学出版社，1991 年，第 293 页。

现象或结果的殖民主义的实质，分析茅盾如何通过资本主义与“象”的关系表现叙事，而不是仅仅通过现象或结果来判断茅盾的小说就是受到左拉的影响或是将民族工业的失败归因于政治道路的选择。同时，本文的研究注重资本主义全球范围活动中的参与性，而不是只将其看作受到影响的一方。在我的分析中，也将通过茅盾的长篇小说《子夜》中文学与金融的交接，初步探讨帝国主义与资本主义霸权之间的关系，以及殖民主义中未来、扩张和金融想象的实质。

与此同时，茅盾小说中阶级问题的呈现是与资本和国家角色息息相关的，而不是简单的对立关系。因此，本文试图分析资本主义生产方式的内部差异和对抗，而不是简单的将资本家与工人间的关系看作阶级对立。茅盾的小说表现了主体性包括欲望、生活形式以及意图所构成的生产方式的影响。因而，本文也就避免将茅盾的小说简单地认为是革命加恋爱的模式。我将在第三章和第四章详细分析革命、金融与文学叙事的交接过程，着力从生产模式的源头开始考虑前资本主义与资本主义生产方式之间的特殊因果关系以寻求革命动因；从资本的原始积累和在中国的扩张、殖民分析现代国家的作用以及阶级关系。

茅盾为我们阐释了资本主义积累与金融的关系。在《子夜》中，他通过文学与金融的交接提示我们，金融投机交易的行为参与到文学创作中，与文学本身共同构成了主体性在物质、欲望与知识生产中的建构，而不是单纯的“整体历史”的“细节”，或是个人的隐喻。而中国资本主义与西方资本主义，也通过金融产生了交接，民族－国家、意识形态、资本原始积累都在这种交接中产生关联，而非单纯的先后顺序关系。同时，资本主义与主体性的改造有着重要的联系。主体性作为历史的一部分，在变革中的作用是不能够忽视的，它在历史创造中起到了相当重要的作用。主体性改造是主观意识形态重新编码的过程。例如，在《子夜》中，茅盾塑造的民族资本家的现代理性形

象，现代管理者的培训，以及知识分子和女性在金融活动中的转变。这些都是本文分析主体性的转变、改造和编码的重要对象。

在资本主义积累的过程中，当资本生产与消费之间产生矛盾时，资本主义如何通过生产和扩张解决危机并促使资本主义模式的转化？只看历史就说其是必然的，不如说其流变和发生才是我们更应该关注的。茅盾的小说《子夜》就将这种转化过程表现了出来。而这也是一种“殖民关系”的体现，买办、小资产阶级和所谓的民族资本家，他们的主体性是如何转变的，以适应这种资本生产关系，并使其制度化。这不是单纯的历史影响、道德因素或是阶级对立的结果，还包括了用于产生主观性的特定装置或材料条件的必要重叠。而关于《子夜》的一系列二元对立的评价恰恰忽略了主体性在转变过程中的作用，只看到了资本积累的外在关系，而没有看到内因。中国当时的经济模式刚好可以看作前资本主义经济模式到资本主义经济模式的转变过程，而主体性在制度化的过程中恰恰表现了这种关系。茅盾则通过这种因果关系来描述一个社会的转变和当中主体性的作用，而非简单的新与旧，封建与资本，以及阶级间的二元对立关系。

除此之外，通过对劳动力的控制，主体性也得到一种转变，劳工的劳动和抽象劳动所带来的价值，使得社会编码在前资本主义时期和资本主义时期发生某种作用，从而使建立新的生产关系成为可能。例如《霜叶红似二月花》中的贫民习艺所，以及《动摇》中解放女性后，对女性实施的培训计划。而在《子夜》中，工人阶级与资本家之间关于工作时间的对抗。资本家要求缩短工作时间以压榨更多的剩余价值，而工人阶级则要求延长工作时间。在这个过程中，工人已经自觉的将自己的劳动作为一种平衡权力关系的筹码，而非完全的政治、阶级斗争的角逐。表现为一种网状的交织力量的关系，同时也是纳入资本主义生产方式的一种自觉的形式。因此，关于资本主义策略和编码部分，我的重点是从生产关系的角度分析劳动与主体权力之间的关系。

传统的看法只是把劳动看作一种自然形式、历史的归因或自然的归因，而没有注意到其主体性的作用。这种观点只将劳动看作历史的布局，而忽略了历史也是合力完成的，而不是某种资本契约的完结。

一九三零年代发生在上海的金融活动呈现出了资本主义生产与“民族-国家”主权、主体性改造以及资本积累与殖民等一系列复杂的关系。从而塑造了所有社会类型行为者的想象力，规训他们的再生产方向，尤其是针对自己的再生产。而这正是虚拟资本转向社会小说的关键—关于世界本质认识的方式。而这，这也是为什么茅盾反对对未来的寄托，而要强调对现实的认识真正原因。《子夜》这部小说的伟大之处就在于呈现了文学与金融的交接。茅盾想要通过文学与金融之间的密切关联来呈现一九三零年代的“上海”的现代性问题，以及资本主义与人类自我改造等问题。因此，我把这部小说放在最后一个章节，作为我分析资本主义与现代性问题的重要文本。这个部分将不再简单的讨论意识形态和经济形式间的对立，而是分析金融与小说叙述之间的关系。一九三零年的上海正是通过金融投机活动体现了资本主义扩张和流通的方式，而吴荪甫对赵伯韬的失败正是在流通背后的殖民框架下的一种失败。它呈现给我们的是资本主义通过金融系统扩张和改造人类主体性的过程。而《子夜》中的上海正是最好的试验，它成为资本主义金融扩张（基于未来资产提前透支）的试验，也是资本积累透支海外殖民地的过程。《子夜》的写作呈现了资本主义金融文化背后的逻辑与对未来透支的虚伪性以及人的主体性的转变。它表现了资本在原始积累过程中的一系列关系，而非单纯的暴力与政治意识形态的矛盾。

第一章 茅盾的现实主义理论

对中国现代文学的研究，无法回避现实主义的理论体系。虽然从五四新文化运动开创中国文学新气象之日起，中国文学的形式和样貌纷繁复杂，但“现实主义”却受到更多关注[50]。这一关注源于批评家认为“现实主义”与中国传统文化中“文以载道”思想有密切关联。因而，“现实主义”小说被认为承接了中国传统思想和明清小说的衣钵[51]。在《写实主义小说的虚构：茅盾、老舍、沈从文》一书中，王德威赋予了现实主义小说“中国意义”与“中国色彩”，他认为“传统中国从来不乏写实模拟的意识和技巧”，只是当中国知识分子意识到自己的启蒙任务时，才自觉的赋予现实主义除“观察生命百态、模拟世态人情”之外的文化变迁、政治信念、认识论和审美技巧等问题。王德威从现实主义文学与传统文化的继承关系来分析现实主义文学，就把中国现实主义面对审美和现代性可能的问题排除在文学关注的范畴之外，把现实主义看作是技巧与启蒙任务（文化变迁，政治信念）的结合。他认为现实主义的功能是描摹与反映的结合，并且据此认为左翼“现实主义”具有积极的政治性[52]。“描摹”代表着“同一”性范式的存在，这也构成了王德威对中国“现

[50]“中国现代小说流派纷呈，但以内容的繁复和影响的深远而言，首推写实主义。”王德威，《写实主义小说的虚构：茅盾，老舍，沈从文》，上海：复旦大学出版社，2011 年，序言。

[51]“这一流派在清末‘新小说’时已经是流行话题，五四以后更带动出文学热潮。到了三十年代，写实主义沾染了批判色彩，成为针砭社会，鉴照时代流变的利器。”王德威，《写实主义小说的虚构：茅盾，老舍，沈从文》，上海：复旦大学出版社，2011 年，序言。“但是正如五四作家自己所发现的那样，戏剧化的颠覆状态并没有造成自身的真实转变。要重塑文化并非易事，恰恰是传统的因素常常制约着对传统的挣脱。五四批评大都向西方的理论热烈敞开，但它们选取的常常是那些与传统批评美学尺度相贴近的理论。”安敏成《现实主义的限制：革命时代的中国小说》姜涛译，南京：江苏人民出版社，2001 年，第 77 页。

[52]“顾名思义，写实主义—或其别称现实主义—以描摹人生，反映现实为目的。这一流派在清末‘新小说’时已经是流行话题，五四以后更带动出文学热潮……日后左翼论述更化‘写实’为‘现实’主义，以强调写作的积极政治性。”王德威，《写实主义小说的虚构：茅盾，老舍，沈从文》，上海：复旦大学出版社，2011 年，序言。

实主义”写作的“悖论”式理解—也就是本体（真理）与虚构叙事间的矛盾[53]。他评价茅盾的作品“凸现历史、政治、叙事虚构三者间错综复杂的关系，而茅盾本人充满矛盾的经历尤其为他的创作添加出虚入实的意义。正因为作家理解写实小说内蕴的高度不稳定性，乃能将历史的先验与后设、政治的权宜和变化，展露无疑[54]。”王德威质疑写实主义表面上将传统文化（道德）转向历史先验的场域，然而又渴望利用写实主义开出替代品呈现出新的本体论意义上的价值认同。“历史的先验与后设、政治的权宜和变化”把中国写实主义形容为相机而动的投机行为，这也是他认定其无法表达出真正的“现实”的原因。也就是说在王德威的评价体系中,“范本”成为了本质意义研究的基础。由此可见，王德威对中国写实主义小说的认识实际上是建立在一种“摹拟”（工具）论基础之上的，并且“写实主义”或者说“现实”本身在王德威看来都具有高度确定性的意义。在这样的框架内，讨论中国写实主义作家的写作，不需要探讨有关现实和认识现实的问题，而直接讨论他们是如何借写实主义来表达自身政治诉求即可。而这当中呈现的矛盾就顺理成章地被看作一种“投机”带来的虚构与真实间的悖论。

安敏成则跳过中国叙事性文学的美学问题，从“发生”与“接受”的角度直接将中国文学与社会变革联系在一起。他认为“中国知识分子对新文学的召唤不是出于内在美学的要求，而是因为文学变革有益于更广阔的社会与文化问题[55]。”他回避了现实主义中的美学问题，而是更关注文学利用语言指涉之外的空间（某种隐喻和寓言的作用）来达到颠覆传统文化、文化改造以及重塑文化的目的。安敏成“文化改造”的观点，并没有对“文化”的不确定性以及可以延展的部分进行说明，而是把文化当作一种具有高度确定性或是完全独立彼此没有关联的概念。仿佛现实主义原则可以作为一种“翻译工

[53]同上，第 3 页。

[54]同上，序言。

[55]安敏成，《现实主义的限制：革命时代的中国小说》姜涛译，南京：江苏人民出版社，2001 年，第 10 页。

具”通过语言翻译机制进行改造。一方面，“文化”被确立为一种标准；另一方面，文化成为基于标准的“翻译”的结果。那么，现实主义就极容易沦为一种标准的翻译工具而已。

对现实主义关注的另一个原因源于这种形式被认为是“工具”与政治和意识形态的关联。现实主义被认为与反映论有着密切的关系，兼有对现实主义以“文以载道”和“文本与现实”之间指涉关系的解读。然而，把“文以载道”与现代意义下的工具论观点相连，本身就混淆了“文”的产生与分类的基础。事实上，“文”的生产条件与流通范围，在资本主义社会当中已经发生了改变。并且，如果我们把对范本的解读视为一种霸权的翻译机制（也就是说，一种消除人口与语言的不确定性，从而确立独立存在的形而上学机制），那么就更需要提防翻译上的等同关系被当作继承与类比的客观基础，也就是说把确定性以及民族国家的意义作为翻译的基础。安敏成诉诸高利克的观点－“从那时起，他（茅盾）的文学论点便不再是普遍的、民族的……而转变为一种阶级论点[56]”－把民族放在“普遍性”的行列里，却把阶级放在普遍性之外的范围。在安敏成的观点中，阶级与民族是完全没有交接的两个概念，而“接受论”的观点正是基于“民族”的概念，把对现实主义理论的研究放置在翻译的脉络中，否认了茅盾理论中的普遍性因素。“阶级”的普遍性被“阶级斗争”的概念取代，被纳入“殖民－帝国”的翻译机制脉络中，成为本质概念认同的工具。“阶级”沦为一种翻译语言，规避了对文化生产的本质元素以及关系的生产元素的讨论。因此，一方面茅盾文学创作中的美学探索被革命意义取代了；另一方面，他的文学理论，尤其是关于“革命文学”的理论被简化为特殊时期的政治“工具”。因此，本文希望打破“殖民－帝国”翻译体系的桎梏，从其文本的主体性角度出发，呈现茅盾创作中对文学以及人的本质的探索。

[56]同上。

本文并不否认茅盾的文学理论及创作中包含的“建构”意义。然而这种“建构”并不是王德威所认为的与官方“大叙事”抗衡的权宜之策，而是主体认识现实与认识自我的过程。王德威在分析鲁迅时，认为鲁迅建构了一个充分有效的“叙事方法”，而这个“叙事方法”就是再现现实之“道”。因此，他把鲁迅的小说创作看作是借由文学促进改革与革命的“形式陌生化”的尝试[57]。也就是说，他认为鲁迅写实主义小说的尝试是靠形式来解决“摹拟”的问题，给历史套上形式上“逼真的外套”，建构出一套可以完成改革与传承的范式[58]。这也就是王德威“悖论之说”的根据，他质疑中国写实主义小说家利用“写实”来动摇一套“内化的信仰”，却又渴望建构一套新的“信仰”体系—也就是其所谓的“本体论式的渴望”[59]。白培德质疑王德威对鲁迅本体论式的解读，他认为王德威并没有清晰的阐述出“定律／真理”（real/Real）这一术语的理论相关，也就无法清楚的指示鲁迅如何达到真实的本质或是悖论[60]。实际上在王德威看来，“建构”的目的不过是为了寻找另一种“形式”用来书写新的“信仰”。《狂人日记》被王德威看作是道德使命与结果间的悖论，当旧的道德被动摇后，新的形式能否成功表达新的信仰？他将“新叙事典范”的上下求索作为面对危机时所采取的文化／知识手段，进而从“语言／意义”的指涉关系的角度透过《狂人日记》怀疑了这种“新叙事典范”建立的真实性与合理性[61]。归根结底，王德威的视野中，写实主义的问题是形式问题；是

[57]王德威，《写实主义小说的虚构：茅盾，老舍，沈从文》，上海：复旦大学出版社，2011 年，第 4-5 页。

[58]“鲁迅的小说原本立意与旧的、不写实的文学传统划清界限，却因此见证了任何奉现实之名的写作所引起的辩证—为动态的现实赋予形式与为该形式找到历史脉络的辩证，超越时间与铭刻时间的辩证，美学净化作用于规范性的、追求‘模仿’与‘逼真’的效应辩证。在此，‘模仿’指的是对世界客观存在亦步亦趋地仿拟，而‘逼真’则强调任何仿拟行为中，让人‘信以为真’的文化/历史动机。”同上，第 5 页。

[59]“他们一方面将从前奉为神圣的金科玉律历史化，动摇了任何内化的信仰；另一方面却又忙不迭地开出替代品，泄漏其对‘定律／真理’（real/Real）本体论式的渴望。”同上，第 3 页。

[60]Peter Button, *Configurations of the Real in Chinese Literary and Aesthetic Modernity* : Leiden, BrillNV, 2009, p.62.

[61]“这里鲁迅的问题与其说是德里达式声音／书写的二律悖反问题，倒不如说是他对有意义

摹拟技巧的问题；是形式能否表达信仰，以及信仰的合法性问题。继而他认为茅盾继承了鲁迅的衣钵，持续探索了“中国现代写实论述中两个最具挑战性的层面：政治与历史。”并且把茅盾本身的政治身份问题注入到对他的写作的理解[62]。如果秉持着“本体论渴望”式的解读，的确只能将茅盾与鲁迅的关系看做是“政治与历史”层面的“信仰”转承。然而，茅盾与鲁迅间的共鸣恰恰不是围绕对“本体论”的渴望产生的一种联系，而是通过认识现实让他们共同产生了对本体论的否定。他们对现实的理解同时也是一个不断认识，不断否定的过程。如果忽视否定性，从本体论或本质主义的角度来分析鲁迅与茅盾在写实主义上的关联，那么我们就无法理解他们在通过写作来认识现实与自我完成主体性建构方面所做的努力。反而会把“积极认识人生”态度简化为一种“政治－历史”本质的表达。

茅盾在一九二七年发表的《鲁迅论》中形容鲁迅是一个“老孩子”，鲁迅不是什么要给他人指出“光明未来之道路”的“圣人”；也不是呐喊着引人冲向沙场的“战士”和“导师”；更不是一个触摸到欧洲精神后觉醒的“赎罪者”[63]。无论“圣人”、“导师”还是“赎罪者”的身份判断都是把鲁迅放置在“神”和精神引导者的位置。那么，鲁迅不过是代替了旧的精神，站上了新秩序的“神坛”。王德威判定鲁迅担心的是如何在打破旧典律的情况下还能为新的信仰树典；张宁则是直接寻找西方基督教的指引，认为鲁迅渴望通过接受内心的“原罪”和“恶”的概念来消解其“悖论意识”[64]。从“本质观念”的角度

的话是否能够成立，深深感到一种道德焦虑。”同上，第 8 页。

[62]“他对当代政治事件的投入，以及他对中国共产主义的献身，使得写作本身更富历史与政治意义。”同上，第 13 页。

[63]张宁认为“赎罪”是鲁迅精神的一个基本特征：“即使在早期，当他通过欧洲近代科学和现代思想触摸到欧洲精神的根底时，他就开始把在等级社会和等级观念中孕育的非‘人’意识当作‘罪’来感受。所以当辛亥前‘志士’们在‘物竞天择’、祖国沦亡的危机中，也学着‘执进化留良之言，攻小弱以逞欲，非混一寰宇，异种悉为其臣仆不慊也’时，他就感到了一种身为弱国国民却欲奴役他人的‘惭愧’。”张宁，《转而未变—论鲁迅“向左转”的内在奥秘》，《文史哲》，2007 年第 2 期，第 9 页。

[64]“这是一种怎样的自我折磨？假如仅仅向外部之‘恶’发起进攻，假如仅仅向‘光明’迈

来看鲁迅的写实主义实践，“写实”的主体变成了空无一物的主体，它要么成了神的代言；要么成为自我否定的一种心理结构变化。当主体被迫与现实隔离，只有“精神指引”或是“内在反观”才能解决人类所面临的问题，那么我们宁可相信现实就是由本质的存在所决定，却绝不肯相信主体自己的力量。在茅盾看来，鲁迅的“人道主义”不是基督教式的，而是“鲁迅的人道主义”[65]，也就是充分认识了“人的价值，人的庄严，人的力量”的，强调主体的积极意义的人道主义。茅盾所发掘的鲁迅是一个“老实不客气的剥脱我们男男女女，同时他也老实不客气的剥脱自己”的人，他虽然看清现实的种种不堪，却也自信于人的力量和人的伟大－“他从不板起了‘不把人当人’的面孔去谴责那些呻吟挣扎在生活底层的‘不象人’的人，－例如孔乙己；他更是在《一件小事》中正面宣示了人性的伟大[66]。”在茅盾的视域中，鲁迅这个“老孩子”的呐喊不是要揭露什么人性的“恶”给别人看，要别人去改造。而是呐喊着要让人们看清自己的力量，看清自己可以做自己的主人，而不是相信什么指引或是启蒙。正如鲁迅在《写在<坟>后面》说：“倘说为别人引路，那就更不容易了，因为连我自己还不明白应当怎么走。中国人大概很有些青年的‘前辈’和‘导师’罢，但那不是我，我也不相信他们。”鲁迅又说：“世上如果还有真要活下去的人们，就先该敢说，敢笑，敢哭，敢怒，敢骂，敢打，在这可诅咒的地方击退了可诅咒的时代[67]。”茅盾希望呈现的是鲁迅对“真人”（真正的人）的肯定，是鲁迅怀着“一颗质朴的心，热而且跳的心”认识

出阔步，人会如何地意气风发？但‘取木乃伊的人自己也成了木乃伊’的故事就是这样发生的。为了不让‘恶’进入天堂，他自己也不进入天堂；或者相反，因为‘恶’进入了天堂、地狱和‘黄金世界里’，他自己绝不进入这些地方；或者还相反，他自己就是‘恶’的携带者，他不能不随它而去，但又绝然不能随它而去，‘我不如彷徨于无地’。这种深深的悖谬感和悖论意识，正是鲁迅经过‘内在觉醒’后，将意识到的民族困境和人类困境，纳入到自己的个人困境中的结果。”同上，第 10 页。

[65]“和高尔基的人道主义一样，鲁迅的人道主义不同于西欧的旧人道主义，当然更不同于流俗的所谓人道主义。”茅盾，《论鲁迅的小说》，《茅盾散文集》卷七，石家庄：河北教育出版社，1994 年。

[66]同上。

[67]鲁迅，《忽然想到》，《鲁迅杂文集》，沈阳：万卷出版公司，2013 年，第 161 页。

自我与现实的勇敢。虽然在写《鲁迅论》的时期，茅盾的现实主义理论思想还未完全成形，然而，他在现实主义理论中最基本的坚持已初见端倪－“积极的认识自我、认识世界。”无论王德威还是安敏成，对茅盾现实主义乃至中国现实主义都怀有一种自上而下式的理解，即由历史政治而引起的文学变革最终达到文化变革。然而，茅盾的文学主张恰恰式一种“自下而上”的认识过程。他所秉持的是一种积极的态度（“热而且跳的心”）去认识自我（“质朴的心”以及“剥脱自己”的过程）。而“无产阶级革命”，并不是单纯的作为目的或工具存在，而是以“大众”为对象建立在认识世界认识自我的现实主义方法论基础之上的一种“功能”，这一点我将在分析茅盾与“创造社”、“太阳社”关于革命文学的论争以及抗战时期“国防文学”与“民族革命战争的大众文学”两个口号的论争中具体讨论。

茅盾在中国现代文学史上，对“现实主义”从理论到文学作品的实践上都有着完整而丰富的实践。然而，大多数有关茅盾现实主义理论的研究与“政治－历史”的观点密切相关。而我感兴趣的是，通过茅盾现实主义理论发展过程和丰富的内容，探索茅盾如何通过文学认识人的本质和在写作中进行主体建构的过程。本文试图抛开传统的以现实主义发展谱系以及中国传统文学继承关系的角度代表性的结论，直接分析茅盾在写作中认识“真实”认识自我的过程，分析茅盾的现实主义理论中主体建构的功能。并且试图打破长期霸占茅盾研究的“历史－政治”话语的控制，从茅盾现实主义理论的发展过程、他对现实主义创作方法的重视以及他所参与的论争中呈现出中国现实主义的探索道路以及认识“现实”与“自我”的过程。

1.1《夜读偶记》—认识“现实”

在茅盾的现实主义理论中，“现实”的概念并不是再现“真实”或是“历史”。然而，茅盾研究的相关理论却往往从反映“历史”与“真实”的角度展开，试图从真实与虚构间的悖论找出茅盾对写实的不忠。王德威认为茅盾混淆“真实”与“感知”、“主观”与“客观”的界限导致现实无法还原历史。他举例与茅盾同一时期的作家钱杏邨对茅盾的评价:“如果一个小说家怀有心理以及意识形态的成见，又怎能客观呈现现实？在文本特定的脉络之下，作家如何划定真实上与感知上的界线？最重要的是，小说的虚构如何忠实地再现历史[68]？”王德威与钱杏邨的观点一致，他对茅盾现实主义理论的评价，体现在意识形态对现实的影响，客观真实与主观感知的关系以及小说虚构与历史真实的矛盾这几个方面。在王德威的现实主义体系中，“历史”占有绝对的主动权，现实主义的一切活动都与“历史”相关，而历史的“再现”与“虚构”成为了检验作家意识形态立场的标准。因此，王德威认为，茅盾小说中的矛盾在于他既要“忠实传钞历史”，又希望借由小说的虚构性有目的的“抵制、批驳国民党官方正史的诠释权”[69]。在这种观点中，由于“历史”成为现实模仿的标准，政治就因阻碍了历史再现而成为小说虚构的主要目的。因此，王德威认为茅盾的现实主义理论，游走于对历史真实的模仿和政治目的之间。既然，王德威的现实主义评论基础是“历史”的再现与虚构，我们不妨先来分析有关“历史”的相关议题。

在王德威的评论中，由于语言的介入，历史与小说之间的界限不再明晰，而是掺杂了文化、意识形态、文学形式等因素，形成了复杂的“文本网络”:

[68]王德威，《写实主义小说的虚构：茅盾，老舍，沈从文》，上海：复旦大学出版社，2011 年，第 30 页。
[69]同上,第 31 页。

> 历史与小说是两个特别息息相关的叙述话语，因为两者在探索人类经验上有相当的重叠，而所谓经验可以是想象的或实证的、虚构的或观念的，遑论两者相互跨越、挪用的现象。历史小说特殊的魅力正是因为它横跨了这两种叙述话语[70]。

表面上看，王德威否定了将历史与小说虚构对立的观点，通过语言的指涉意义将历史与小说建立了一种复杂联系。然而，“语言”在王德威的评论体系中，事实上成为了“摹写”的技术，使小说借由历史真实的外衣表达文化或意识形态因素成为了可能。而写作被认为掌握着这项语言操纵技术，进而透过现实主义的创作方法找到了与官方叙事相对抗的另一种叙事方法。因此，王德威认为茅盾致力于现在作史，是为了更加确认什么不是历史：“他的小说只有在真正的大‘叙事’也就是－正史－还没有出现以前，才展现其功能－一种过渡性的叙事[71]。” 这种“语言－结构”的逻辑将历史真实与小说叙事看做是真实与虚构的两种叙述。文学的主体性建构问题被忽视，却沦为了对历史的反映。在王德威看来，如果小说的叙事不能够反映历史真实，那么它的虚构性就可以被意识形态利用。他把叙述当作历史与小说之间的汇流点，似乎是探索了一种现象学的立场，把“经验”当作基体，并以此为基础划分了“历史”与“小说”两种叙述体的区别，实际上却认为有一个“先验”的历史，而一切现实的价值都必须遵守对历史的认同。而把“现实”当作“标准”，本身也是一种“实证主义”（社会科学）的方法，最终的目的是达到认同。在这一点上，他的做法与其说是继承了“先验”理论，更准确的说是把主体建构的问题简单的转化为“认同／同一”的问题。

安敏成同样采用“语言－结构”的分析方法。他认为，由于真实无法在小说中被再现，因而成为隐喻的表达。当作品完成之后，语言的隐喻也就建构了另一种意义权威。因此，文本从创作到接受，事实上是完成了语言的建构意义。从这个角度出发，安敏成认为茅盾创作小说的目的是使之成为“时

[70]同上，第 33 页。
[71]同上，第 38 页。

代性”的喉舌，是为了让历史来发言。他认为茅盾的小说退出了“抽象观念的领域”，而是运用了“马克思－黑格尔”式的历史观，通过一系列“矛盾”将社会现实的复杂性简化成几种可解释的或“典型”的力量，目的是“辩清历史运动的真实走向，从而为现有的政治困境指明出路[72]。”操纵“历史－语言－文本”解读现实主义理论和小说创作的分析方法，事实上仍然是把主体（作家）和客体（历史、现实）放在了对立的位置。其方法最大的盲点是忽略了主体与客体在创作过程中的关系和主体性的功能。在这种观点中，客体（历史、现实）对于主体（作家）来说，仍是先于主体经验的一种存在，而文本的意义则在于隐藏在语言指涉背后的另一个意义。德里达在分析胡赛尔现象学的“理性历史”中，指出胡赛尔肯定了“历史－先验主体性的存在”[73]，然而他同时指出－“如果正如胡赛尔在‘起源’中所说，先验历史的绝对确实是‘原初的意义构形和意义积淀之间至关重要的共存和相互交织的运动’”，那么“意义的创造的主动性包含了关乎被构成被积淀的意义的被动性，这意义只有在新的创造性活动的筹划中才显现和起作用[74]。”也就是说，意义既不表示客观的所属格也不表示主观的所属格，而是创造的主动性和被构成被积淀的意义的被动性所进行的一种运动。这种运动所产生的新的意义将使客观的意义在“活的主体性的依附关系中被重新唤醒。”这种运动所显现出来的意义就不再是某种确定性的或是本体论的。很明显，在德里达的理论中，意义的不确定性在于主动性和被动性之间的运动以及对“逻各斯”本质理论的消解。然而，王德威和安敏成操纵后学理论，却是基于“本体论”的基础，在本质意义之外通过语言指涉的功能找到不确定意义背后的目的论。再由“意义之外”的目的论对本质追求的阻碍，推理出关于现实主义的“限制”或是

[72]安敏成，《现实主义的限制：革命时代的中国小说》姜涛译，南京：江苏人民出版社，2001年，第20-26页。

[73]如胡赛尔所言，几何学并非是产生于某个意识领域中的存在，而是对“所有人”来说，某个客观地在那里的存在，甚至从其原初奠基就是一种超越时间性的存在。参见胡赛尔：《几何学的起源》，德里达：《胡赛尔<几何学的起源>导引》，钱捷译，台北：桂冠图书有限出版公司，2005年，第185-187页。

[74]同上。

写实主义的“虚构”带来的现实与文本间的悖论。因而，这种操纵后学理论，却仍对历史本质意义确定性秉持肯定态度的方法，把对茅盾乃至中国现实主义的研究引向了“政治－意识形态”的陷阱。

茅盾在他的创作生涯中一直在不断完善自己的理论体系和创作的尝试。直到一九五七年，他发表长篇论文《夜读偶记》，对现实主义理论中“现实”以及美学的认识完整的体现在这篇文章当中。与“发生论”、“接受论”的分析不同，茅盾对现实主义的认识并没有局限在已有的理论体系框架之内和理论术语的束缚之下，同时他也抛开了传统“文以载道”的观念（当然，对中国传统文学“文以载道”功能的概括本身就是一种不全面的观点）。茅盾认为文学创作的受众对象，也就是“为谁服务”的问题；以及文学语言的受众对象，也就是“谁的语言”的问题，是现实主义创作的基本标准。基于这个标准，茅盾认为现实主义并不是一个国族的概念，而中国自古就存在现实主义的创作。显然，文学作品的受众对象和创作语言是茅盾现实主义创作中的基本要素，“现实”的再现，反而不是一个重要的议题。他通过对中国文学的历史发展的考察，一方面强调中国自古就有现实主义创作，另一方面也说明了中国早期的现实主义－“并不只是表现生活的真实而已；换言之，我们并不是把现实主义的概念与真实性的概念等同起来[75]。”茅盾以《诗经》为例，“风”之所以被认为是现实主义的创作，是因为其“劳者歌其事”、“饥者歌其食”，其所为奴隶们或是小官吏、士兵和旷夫怨女之诗，文学语言最为大众化，最为接近当时的“引车卖浆者之言”。这些诗歌，是“为事”、“为人”而作，其“事”关联到最大多数人的命运－也就是“大众”。而创作方法上，“风”所使用的文学语言多用“清新活泼、音调和谐、色彩鲜艳，近于口语的文学语言。”因而，“风”的创作满足了“为大众服务”和“大众的语言”这两条基本准则。反之，“颂”作为奴隶主颂扬自己或是夸耀圣明的赞颂之文，采用“赋”

[75]茅盾，《夜读偶记》，《茅盾评论文集》，北京：人民文学出版社，1978 年，第 27 页。

的形式，“佶屈聱牙，苍白干枯”，因而是“反现实主义”的文学[76]。茅盾对“现实”主义文学的判断是以创作主体和“语言”为基础的。在茅盾的理论体系中，现实主义是以语言的建构为基础的创作方法。也就是说，其方法论意义更关乎文学、审美、理论意义上的探索，而不是与“民族”、“继承”、“接受”相关的认识论意义。同时，茅盾提出的“近于口语的文学”实际上也是一种针对国族主义（统一文字，统一语言）的置换，用阶级来取代国家概念的统一性。

事实上，“认识论”的观点，不可避免的暴露了一种“特殊”与“普遍”的殖民逻辑关系。在欧洲、北美学者眼中，中国文学以及中国的现实主义是一种相对于他们（一种普遍主义）的“现实主义”。也就是说，中国文学从一开始就是被当作对象而建构的术语。而这个建构的目的，不是了解真正的中国文学或是中国写实主义，反而往往是为了确证“普遍”的观点自身。为了避免与第二章中讨论的形象塑造中的“普遍性”以及“典型形象”有所混淆。我在这里必须指出，这里的“普遍”指的是认识论或者说“现代性”话语下的“普遍”，也就是一种“国家主义”下的普遍主义。它是西方的统一性所赖以构成的同一话语形式－所谓的西方普世价值。其所继承的历史观念是由特殊性到普遍性、从抽象的普遍性到具体的普遍性的过渡，最终合理化的过程，也就是理性与自我实现的结合。同时，国家主义的普遍性强调的不是自我与他者之间的冲突动力而是试图证明所有社会具有将自己合理化的潜在可能，也就是把他者纳入自身的可能。因此，“现代性”影响的观念就不是简单的空间转移，而是涉及到价值观念在抽象的层次上具体化的步骤。而这种普遍主义就会成为改造社会并使之合理的一种能力[77]。因此，认识论的批评方法正是这样一种基于普遍主义的观点，用“西方”、“本质”和“历史”作为参照，试图改造不符合“普遍主义”的创作。因此，茅盾试图通过“语言”的建构

[76]同上，第 5－7 页。

[77]关于普遍主义的理解参考酒井直树《现代性与其批判：普遍主义和特殊主义的问题》，引自张京媛主编，《后殖民理论与文化批评》，北京：北京大学出版社，1999 年。

（近于口语的文学）打破垄断的文学实践，当然是不能被“认识论”所接受的。

除了文学对象及语言的准则，茅盾的现实主义理论最为重要的原则是“辩证唯物主义的世界观”，也就是一种主体认识世界的方法。茅盾采用了马克思辩证唯物主义理论的分析方法，从作家（创作主体）的世界观和创作方法（表达认识的方法）之间的关系展开分析。他首先否认了“二元论”的观点，即“世界观”和“创作方法”之间的矛盾。这也就否定了创作方法的绝对论，即创作方法一定影响着作家的世界观。相反，他强调的是作家的世界观对创作方法的能动性影响[78]。王德威评论茅盾对马克思主义的继承只是“将决定论由左拉式的定义转为马克思式的定义[79]。” 因而，茅盾对马克思主义辩证法的接纳，被王德威赋予了意识形态决定论的意义。王德威甚至认为茅盾的精英观念以及马克思／列宁意识形态（王德威将马克思／列宁主义与精英观念等同），使茅盾期待某些都市青年知识分子像他本人一样能奋力拼搏，目的是达到意识形态的皈依，从而成为领导大众革命的活跃分子[80]。然而，茅盾恰恰否认这种创作方法的决定论。他认为作家并不是“自由地”选择他们的创作方法，而是在认识世界的过程中进行了不自觉的“选择”。因此，创作不是由某种意识形态的方法论决定的，而是由作家的世界观（也就是认识生活的深度）所产生的能动的影响所决定的，同时也包括了作家世界观复杂的变化过程[81]。王德威“决定论”的分析方法夸大了“意识形态”的功能，或者说将意识形态直接等同于作家的世界观。因此，他认为茅盾将小说的政治功能直接导向了明确的意识形态－“中国共产主义”，并将其称为“形式活力”[82]。事实上，虽然茅盾强调作家的“世界观”对现实主义小说创作的重要作用以及强调的

[78]茅盾，《夜读偶记》，《茅盾评论文集》，北京：人民文学出版社，1978 年，第 28 页。
[79]王德威，《写实主义小说的虚构：茅盾，老舍，沈从文》，上海：复旦大学出版社第 87 页。
[80]同上，第 88 页。
[81]茅盾，《夜读偶记》，《茅盾评论文集》，北京：人民文学出版社，1978 年，第 59 页。
[82]王德威，《写实主义小说的虚构：茅盾，老舍，沈从文》，上海：复旦大学出版社，2011 年，第 31 页。

作家的“主观能动性”的作用，但“世界观”的角度和“主观能动性”并不等同于意识形态的功能，而是作家对现实的认识（认识生活的深度）的方法。这种对“现实”的认识，一方面不是简单表现真实，另一方面不是某种“主义”或“意识形态”的决定论。茅盾特别强调了作家要通过现实主义的方法来表达他们的世界观的“复杂和变化”，即认识现实的运动过程。

那么，茅盾认识现实的方法和作家世界观以及主观能动性的之间的联系是什么呢？根据马克思主义辩证法理论，茅盾认为在创作主体与对象之间的关系中，主体的“能动”性对客体产生的影响是最重要的。这种能动性体现了作家“观察、分析复杂事物”的方法。茅盾强调，在创作的过程中，要运用唯物辩证法透过表面观察事物的本质，由此获得写作的题材：“我们必须在这样复杂的情况中，提出问题，以唯物辩证法的观点和方法对这些问题加以分析，建立我们描写农村革命作品的题材[83]。”由此可见，茅盾对“唯物辩证法”的运用，是指作家选择题材和认识现实的方法。之所以强调“唯物辩证”和“主观能动”，有两个方面的因素。其中一个是，主体（作家）的认识功能不能脱离客体（世界）；另一个是，主体（作家）在创作中要呈现出自己的认识过程，即主体与客体间的运动过程。 在主体进行认识活动的过程中，作家需要“透过事物的表面而观察其本质”。首先，他肯定“现实”是可以被认识的。不同于对“本质”意义的 “形而上学”探讨，茅盾追求的对现实的认识更多的来源于主体（作家）的认识过程，也就是观察和参与的过程。现实的“本质”在茅盾看来，就不可能是“现实”原来的样子，而是融合了主体的认识和参与。因此，他认为作家的“经验”和“生活实践”是创作中最重要的条件。而这种经验正是通过对生活的感性认知与理性分析之后得到的生活材料。茅盾在分析笛卡尔和斯宾诺莎对思维与存在的关系的表述中，认为笛卡尔和斯宾诺莎都是“唯理论”和二元论的，否定了人的主观感性和理性认

[83]茅盾，《中国苏维埃革命与普罗文学之建设》，《茅盾回忆录》（上），北京：华文出版社，2013年，第366页。

知的共同作用[84]。茅盾在创作方法上所遵循的“辩证”方法论，明确的否定了思维与存在谁是第一性的问题。主体与思维的关系是感知与分析，而非绝对的“理性”的对象。康德分析艺术的技巧时将艺术的形式归因于一种“表象”，但这表象背后却存在着“合目的性”的意图[85]。茅盾在创作中强调的“经验”和“生活实践”虽然也强调了对表象的感知，然而与康德不同的是，茅盾所指的理性分析是作家的感性认知通过抽象的理论思维概括，并在“生活实践”中反复检验的过程[86]。因而，在这个认识过程中，思维的过程不再是为了探寻对象世界的本质或是表达一种“合目的性”的企图。而是在认识中，主体与客体相互运动的“实践”过程。因而茅盾的现实主义理论探索的“现实”不是物质内部的本质，他的“世界观”理论也同样建立在对客观世界感性认知的基础上。主体的思维过程是通过与客体世界互动形成的，因而与“意识形态”或政治“工具论”的方法论也是完全不同的。

根据上文的分析，茅盾所谓的“忠实的描写时代”并不是描写现实的本质，而是作者自己生活和经验的过程。然而，“意识形态”论的批评观点把这种人生的探索看做是一种悖论和矛盾。茅盾的“为人生”的观点被王德威简化为“意识形态”的目的。他评价茅盾：“文学应该为谁服务的问题让我们看到，虽然贬义精英主义，共产主义的文学意识形态其实又建立了一套文学趣味的等级，一个优先极表[87]。”前文已经分析过，“为人生”是主体透过感知认识现实的过程。而关于文学为谁服务的命题，在茅盾看来则涉及到创作方法

[84]“唯理论的错误就在于否定感性知识是认识现实的必要条件。”茅盾，《夜读偶记》，《茅盾评论文集》，北京：人民文学出版社，1978 年，第 86 页。

[85]“美德艺术是一种意境，它只对自己具有合目的性，并且，虽然没有目的，它仍然具有促进心灵诸力的陶冶以达到社会传达作用。艺术却是时时有一确定的企图创造出某物。所以美的艺术作品里的合目的性，尽管它也是有意图的，却像是无意图的。这就是说，美的艺术须被看做是自然，尽管人们知道它是艺术。”康德，《判断力批判》李秋零译，北京：中国人民大学出版社，2011 年，第 45 节。

[86]茅盾，《夜读偶记》，《茅盾评论文集》，北京：人民文学出版社，1978 年，第 86 页。

[87]王德威，《写实主义小说的虚构：茅盾，老舍，沈从文》，上海：复旦大学出版社，2011 年，第 31 页。

的选择，其中包括创作形式、语言，属于具体的美学范畴。并且，“为谁服务”所解决的创作方法问题，最终目的仍然是找到更好的认识现实的方法。所以，茅盾强调的“为人生”的观点所表达的不是特定阶级的人生，而是作家所“经验的人生”。而作家的阶级身份与作品主人公的阶级身份并不是评判现实主义作品的准则，作家的世界观－“认识世界的方法”－才是基本要素。所以，以小资产阶级知识分子身份（茅盾在《从牯岭到东京》中对自己作家身份的描述）从事创作，包括描写小资产阶级的生活都是基于“认识现实”的要求，而非王德威所说的意识形态上的“精英主义”或“共产主义乌托邦理想”[88]。

茅盾对于文学服务“人生”和表现“人生”的目的，一直持有坚定的态度。他在《读<倪焕之>》中，给予有关流浪汉的肯定的评价[89]。他强调文艺的作用不是煽动而是表现—“这表现不单是反映的作用，而是包含砍削的功能，砍削人生使合于正轨。”“砍削”即是“主体”能动的结果，也是主体与客体间运动的结果。我们需要注意的是，茅盾所指的“正轨”，并不是一个业已存在的“正确的道路”，而是指主体性在小说当中的建构功能。茅盾想表达的是，小说的完成并不是主体的主观想像，也不是对客体的客观认识；而必须是经过主体的参与和认识的建构的过程。这一建构不仅包含了主体对客体的认识，更重要的是，在这个过程中，主体也重新认识了自己。也就是说，主体性的建构实际上是通过主客体间一系列复杂的运动完成的。在《蚀》之后，茅盾提出了在现实主义创作中，需要“积极的”与“理想的”世界观的观点。这

[88]王德威认为茅盾之所以描写小资产阶级是为了博取不同阶级的支持：“他认为共产主义革命不应该排除中产阶级的支持，而作家有权为他们写作或写关于他们的事，才能获得他们真心的支持……此处茅盾所采取的是强烈人道主义立场，也就间接强调了共产主义乌托邦的理想。”王德威，《写实主义小说的虚构：茅盾，老舍，沈从文》，上海：复旦大学出版社，2011年，第102页。

[89]“他笔下的流浪汉，流浪汉是唯一的自由人，他们有自由的身体，又有自由的精神。英雄的气质和浪漫的习惯，是这些流浪汉的性格。他们不受生活的规律所支配，他们蔑视一切既成的规律和信条，他们要自己来创造生活。他们应该被敬重，被畏惧，然而不被怜悯。”茅盾，《读<倪焕之>》，《茅盾全集》第十九卷（中国文论二集），北京：人民文学出版社，1991年，第197页。

里需要注意的是，“积极的”与“理想的”世界观并不是对未来的预言性质的肯定。事实上，它是对人能够认识自我与世界并且参与建构的一种肯定，同时也是主体性实践的方式。

茅盾的现实主义理论中，最关注的是如何认识现实的问题。茅盾认为，作家的“世界观”是创作方法的基础，进而也是认识现实的方法。“世界观”的观点表明，“现实”不是被动的反映，而是一种能够被作家掌握的认识现实与世界的方法，同时也是茅盾的理论不同于“先验感性论”的地方。在“先验感性论”中，感性与理性是两种形式间的对立。因此，“形式”成为了“美学”实践的场所。作为主体的“我”只剩下了空洞的形式而无法表现“自我”。王德威诉诸这种观点，认为形式给了意识形态可乘之机。然而，当主体不包含任何实体的时候，纯粹的形式构成就只能沦为一种同一，也就是“先验”的同一性。最终，它将表现为图像、形象、表述和图画那样的同一体。这样，主体最终就只能诉诸命运与神寓。因此，在以先验论为基础的批评体系中，现实主义永远是一个“形式”与“内容”对立的概念，也是他们的“悖论”概念的基础。“虚构性”被认为是小说与现实间永恒的悖论。然而，茅盾反对的恰恰是“先验感性论”中“我”的无为。对于茅盾来说，文学是一种“媒介”，作家通过文学这个“媒介”来表达自身的经验，而这个过程一定是经过自己分析、加工之后的创造。正如茅盾在《我们所必须创造的文艺作品》中说：“文艺家的任务不仅在分析现实，描写现实，而且要在分析现实描写现实中指示未来的途径。所以，文艺作品不仅仅是一面镜子—反映生活，而必须是一把斧头—创造生活。” 也就是说，在“认识现实”这个问题上，茅盾更重视的是其方法论意义。“美”不再是形式的专属，而是通过文学的媒介使主体能够发挥他的认识功能。主体可以通过文学实践自己的分析与创造，文学的内容反过来又可以呈现出主体在实践过程中的欲望和意图。文学变成了一个主客体互动的场域，在这个过程中主体同时完成了“自我认识”，而这个过程就是主体性的建构过程。所以，茅盾的现实主义理论实际上就是主体性的

实践方法。

综上所述，现实主义作为一种方法论，目的是解决“主体”能否认识和呈现自我的问题。茅盾强调，现实主义创作的基础是马克思唯物主义的“世界观”和“历史观”。我们需要注意的是，这里的“世界观”和“历史观”并不是“意识形态”观点，而是强调主体的能动性，是使人能够完整的和充分的发展主体性的方法。也就是说，作家在创作的过程中要主动的运用马克思主义“世界观”和“历史观”的方法。或者说，要意识到这是一种认识现实的方法，才能够真正实现主体性的建构。而主体性的实践，必须与“工具论”区别开来。“工具论”实际上是把“物质”与“意识”区分开来，利用理性来阐释本质的一种实证主义方法。但主体性的目的，并不是要制造这种区别，而是要去认识这种区别或者观念是如何形成的。如果“实践”仅仅作为一种工具，那么只能再次落入形式与内容的二元对立，并且成为技术可以利用的对象。事实上，马克思唯物主义中的实践更接近“生产”的概念。也就是说，作为实践的中介，“文学”不再是一个完全虚构的东西，而是主体性建构的场域。在马克思唯物辩证法中，现实应该是一个过程，而不是一种结果。并且，在人与对象的关系中，人也是自然存在物，所以人在他的本质中就包含着对象性的东西。马克思认为，不应该把人抽象化、自我意识化。也就是说人应该成为现实的主体，历史运动的承担者。在茅盾的“历史观”中，历史运动的真实过程不是一个抽象化的过程，而是人在社会中创造性的自我实现的过程。他在《野蔷薇》序言中说：“慎勿以历史的必然当作自身幸福的契约券，且又将这契约券无限制地发卖。没有真正的认识而徒借契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！真的勇敢者是敢于凝视现实的，是从现实的丑恶中体认出将来的必然，是并没把它当作契约券而后始信赖。真的有效的工作是要使人们透过现实的丑恶而自己去认识人类伟大的

将来，从而发生信赖的[90]。”“契约券”的比喻就像承认“历史”是一个会被兑现的东西一样，把历史与人分开，变成了形式上的绝对。持有“现实”和“虚构”之间的对立、“现实主义的限制”以及“形式”与“内容”之间的对立的评论家，他们的评论就像拿着一张“契约券”一样，把历史当作被兑现的对象。而他们对茅盾的批判，正是试图抓住后者无法去“兑现”的“承诺”去质疑他的“信用”只不过是建立在“破产”的意识形态基础上。然而，茅盾从开始就丢弃了“契约券”似的承诺，他的“现实主义”是通过人作为现实和历史的承担者，通过自身的建构而产生的信赖。这才是他所承认的勇敢。

综上所述，我们必须明确一点，比起政治或是意识形态的论点，现实主义更是有关主体性的建构的讨论。它所关注的是“人”的问题，是认识与实践问题的方法论，而不是抽象本质的阐释。通过前面的分析，我们可以发现中国现实主义的评论体系中存在的问题。首先，它用“殖民－翻译”体系来分析中国现实主义文学，将其纳入“西方”帝国主义视域下成为被影响的对象。其次，把“现实”和“历史”看作是一个抽象的先验，而现实主义被认为永远无法“反映”这种绝对的“真实”。因此，现实主义只能造成“虚构”与“现实”、“内容”与“形式”之间的对立，或对艺术的损害。然而，通过对茅盾的“现实主义”的分析，我们发现认识现实的方法以及在认识过程中的主体性实践，才是茅盾的理论中与现实最相关的议题。首先，现实主义不仅仅是与“民族救亡”相关的民族认同，或是传统文化继承的概念。中国知识分子的兴趣焦点是美学与文学的审美与实践。其次，现实主义不是简单的反映论，而是主体性的实践。它体现的是一种方法论意义，目的是通过自身的建构，在创造中成就自我。而文学恰恰就是主体性实践的场域，它呈现了现实与自我是如何被认识，以及它形成的全过程。而对于马克思主义辩证法的吸纳，以及积极的“人生观”与“世界观”，是把人从抽象和先验中解放出来，使人能够真正成为现实的主体和历史运动的承担者的有效方法。茅盾对

[90]茅盾，《茅盾回忆录》（上），北京：华文出版社，2013 年，第 313 页。

现实的理解旨在告诉我们，现实主义的问题不在于仅仅反映真实而已，而在于生命。在于任何阶级的人都可以平等的认识生命的价值，也都有认识生命的自由。长期以来，茅盾的现实主义理论以及创作一直被认为是政治意识形态的，以至于他致力于挖掘的人的主体性的实践意义一直被忽略。我希望通过以上的分析，能够使读者看到茅盾甚至中国的现实主义文学为什么会被误解，以及茅盾在认识现实上做了哪些努力。

1.2 革命文学与“无产阶级艺术”

在中国现代文学的脉络中，“革命文学”是与现实主义文学紧密联系的议题。“革命”（Revolution），前缀 Re（重新），试图回归到一个免于被认同和同质化的概念。文学与人生的关联，革命的断裂性，赋予革命文学“破旧立新”的可能性。因此，从这个角度来说，革命文学不应该聚焦于有关“正统”与“范本”的讨论或是形式与内容间的对立。然而，从一九二七年，太阳社提倡“革命文学”开始，既强调革命的“先进性”，又要设置“准则”为“文学革命”和“革命文学”的双重“正统”[91]。“正”强调了认同的合法性，“统”则遮掩了“革命”过程中暴露的断裂性。因此，太阳社和创造社倡导的“革命文学”必须符合“革命的标准”（只有为工农诉苦的小说才被认作是革命文学）。相比狭隘的“革命文学”的正统观念，茅盾提出了包含更多可能性的“无产阶级艺术”的概念[92]。可以肯定的是，茅盾对“革命文学”的理解延续了其现实主义理论（以认识现实为基础）的观点。他反对一切只针对形式（公理／定律）的要求（“排除一切，唯我独革”），而是从阶级普遍性的角度阐释革命与人生，以及典型与普遍性之间的关系。然而，茅盾探究革命与自由与普遍性，以及革命所包含的更宽泛的可能性的努力，却被认为是一种人道主义的对小资产阶级的同情或是小资产阶级本身的软弱性[93]。“人道主义”的说辞

[91]田丰在《“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》一文中对比了“太阳社”、“创造社”主张的“革命文学”与茅盾主张的“无产阶级革命文学”。他认为，茅盾之所以对资产阶级抱有宽容的看法，既与茅盾秉持的人道主义观念有关，也与他的出身经历有关，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是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。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》，中南大学学报（社会科学版），第 20 卷第 2 期，2014 年 4 月,第 190-198 页。

[92]茅盾在《论无产阶级的艺术》一文中提出了革命文学应该包含更多的可能性。

[93]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》，中南大学学报（社会科学版），第 20 卷第 2 期，2014 年 4 月,第 190-198 页。

似乎又将“革命”与道德问题联系了起来，而阶级的问题也就变成了道德与本质相关的问题。茅盾发掘“无产阶级艺术”更宽泛的内涵，对自由以及与普遍性的关注就被简化为阶级本质的认同观念。因此，本文将从分析革命被作为“整体性”、“同一性”的正统观念，到分析茅盾的革命文学理论以及他参与的有关“革命文学”的论争，找出以阶级普遍性而不是“阶级认同”为基础的革命文学与追求自由和认识现实之间的关系。

事实上，由于中国文学从一开始便与“民族救亡”议题相关，很容易被带入到民族认同以及本质的讨论范围。在本质探讨的语境下，“革命”中的多种可能性与复杂性被排除在讨论范围之外。“形式”成为认同的判断标准，“形象”塑造则成为纯粹形式的东西。因此，革命文学被认为是与“国族想像”、“身份认同”相关的一种“整体性”的表达形式。语言作为“修辞”的手段，目的是塑造一种维护整体性的正典范式。因此，创造社以及郭沫若所倡导的“革命浪漫主义”对形式的推崇，就容易使革命成为精神的统一[94]。菲利普·拉库拉巴特（Ph.Lacoue-Labarthe）、尚吕克·侬曦（Jean-Luc Nancy）在分析德国浪漫派与唯心主义的关系时，分析了“精神哲学”所带来的“系统－主体”模式：

> “精神哲学”显然是指具有其理念性或其绝对性的主体本身的那种哲学：这就是说，归根结底，人们可以称之为严格意义上的系统－主体。正如我们刚才所见，浪漫派恰恰就在这个问题上与思辨唯心主义一拍即合。再者，康德更多是从艺术的角度，而不是像纯粹意义上的唯心主义那样从政治、国家的角度寻找这种同一性（既然是大致脉络，简化这个议题也没错）。尽管如此，我们不得不正视（和承认），作为主体理念或理念中的主体“所有理念中的第一个理念”或理念系统的原则本身，这样的理念仍然通过某种一般意义上的理念性和美—将“一切统一起来的理念”进行内部折叠，正如这个熟悉的隐喻所指的

[94]郭沫若是创造社的中坚，“五四”浪漫主义文学的积极倡导者和实践者，他不仅提出了系统的浪漫主义文学主张，而且在所写的诗歌、戏剧、小说中表现出强烈的浪漫主义的艺术特色。“五四”前后，郭沫若广泛接受西方浪漫主义文学的影响，尤以德国浪漫派的影响最深。孙党伯，《论郭沫若的浪漫主义文学主张》，武汉大学学报（社会科学版）第 6 期，1992 年，第 89-95 页。

> 那样，通过完全有机的同一性来进行组织。美因此就是理念的普遍性本身。鉴于思辨逻辑运作的所有条件已经备齐，从更加严格的意义上来说：美就是统一的理念或者理念的普遍性，理念的理念性，因此它化解了一切有机对立—从其中最基本的对立开始：系统与自由的对立，这一点是显而易见的[95]。

“革命的罗曼蒂克”[96]与德国浪漫派的“系统－主体”理论存在一种共鸣。对形式的过分关注与主体对理念精神的追求形成了一种共谋关系，他们共同支配了“美”的概念。那么“形式”成为内在精神的显现，彻底将现实的内容排除在外。因而，“道德”也就成为了实现完美主体的唯一逻辑。陈建华正是使用“形式表现精神”的观点来分析茅盾的小说。在他的理论体系中，“革命”是作为绝对精神存在的，“道德”成为实现其认同的唯一逻辑[97]。因此，他评价茅盾的写作是伦理与美学（道德与形式）的整合－“他早期的小说写作同他的存在意识、浪漫情结和身份危机，同城市文学传媒和文学生产方式，同民族救亡的命运和无产阶级的党性原则纠结错缠，呈现极其紧张的冲突与最终走向伦理与美学的整合过程[98]。”因此，陈建华认为马克思主义的基本信条与中国传统“文以载道”的观念颇为异曲同工[99]。陈建华对马克思主义文艺理论与中国传统“文以载道”的类比建立在“道德取向”与“济世功能”的评价体系上。西方理论与中国传统观念在“道德”和“功能”上的类比显然是建立在从“统一精神”的假想到“工具”验证的实证方法之上。我们暂且不去论述“中国传统观念”远非“道德取向”和“济世功能”可以概括。马克思主义理论在分析“人的本质力量”时，就指出：“人的本质不是

[95]菲利普·拉库拉巴特（Ph.Lacoue-Labarthe）、尚吕克·侬曦（Jean-Luc Nancy），《文学的绝对》张小鲁等译，南京：译林出版社，2012 年，第 12-13 页。

[96]指革命的浪漫主义。

[97]陈建华在《革命与形式：茅盾早期小说的现代性展开, 1927-1930》一书中，指出茅盾的小说是通过形式，来表达其革命意识形态的追求。甚至对茅盾小说整个现代性脉络的探讨都围绕着形式展开。

[98]陈建华，《革命与形式：茅盾早期小说的现代性展开, 1927-1930》，上海：复旦大学出版社，2007 年，第 28 页。

[99]同上。“马克思主义对文艺的基本信条，如人类理想的终极历史目标，评判作品的道德取向以及强调文学的济世功能等方面，与中国传统‘文以载道’的观念颇有异曲同工之处。”

单个人所固有的抽象物，在其现实性上，它是一切社会关系的总和[100]。”也就是说，马克思主义理论考察人的本质，不是从抽象概念和本质精神的角度出发，而是从“关系”和“现实”的角度出发考察人的本质力量是如何形成的。 马克思在《经济学－哲学手稿》中指出“人”在客观世界／对象世界中要发挥的积极作用：“在社会中，对于人来说，既然对象的现实处处都是人的本质力量的现实，都是人的现实，也就是说，都是人自己的本质力量的现实，那么对于人来说，一切对象都是他本身的对象化，都是确定和实现他个性的对象，也就是他的对象，也就是他本身的对象[101]。”也就是说，“人的对象化”中的人或者说“他”，不是一个绝对精神的人，不是美的形式与客观世界整合。“人的本质力量”的重点必须经过“对象化”的过程，并且在这个过程中重新认识自己，而不是在自我中了解的抽象的本质概念。

中国作家和理论家对马克思主义美学观的继承，更看重的是其中关于人类寻找本质的方法。李泽厚在《论美感、美和艺术研究提纲》中指出－“马克思主义的美学观念中，美就是包含社会发展的本质、规律和理想而有着具体可感形态的现实生活现象，简言之，美是蕴藏着真正的社会深度和人生真理的生活形象（包括社会形象和自然形象）[102]。”脱离现实的“美”，也就是理念的抽象精神实体，不可能成为生活的本质－“‘理念’是超脱生活的抽象的独立的精神实体，而我们所说的生活的本质、规律和理想，却是生活本身，是不能超脱生活而独立存在的。所以，它与现实生活中的某个具体的社会形象或自然形象的关系，就是一种内容与形式的不可分割的统一的存在关系[103]。”关于“美”与“形象”、“典型”塑造的关系，我将在下一章作具体的分析。在此，仅说明马克思主义美学，或者说马克思主义文艺观的重点是人的现实活动，是人在实践中不断探索发现本质的过程，而不是抽象理

[100]马克思、恩格斯，《马克思恩格斯选集》第 1 卷，北京：人民出版社，1995 年，第 18 页。
[101]马克思，《经济学－哲学手稿》何思敬译，北京：人民出版社，1957 年，第 87 页。
[102]李泽厚，《论美感, 美和艺术研究提纲》，《哲学研究》，1956 年第 5 期，第 60 页。
[103]同上。

念基础上的“绝对精神”的实现。我们不能够把政治实践仅仅理解为远离现实与美学的问题。中国作家对辩证唯物主义美学的吸收，目的就是在实践问题上恢复其审美的认知。因此，“革命”就不是陈建华所认为的“抽象精神”的形式，而是一个有关现实的问题。革命文学也不是一种远离现实走向精神皈依的形式，或者说它只是走向了“历史的必然”。它只有参与到知识生产的建构当中去，在政治实践领域恢复审美的认知，才能真正具备“革命”的意义。如果仅仅是探讨主体精神的皈依，那么“革命”就只能沦为一种道德概念了。

在茅盾的文学理论中，“革命”首先是认识现实的问题。我们可以从茅盾参与的“革命文学”的论争脉络中发现他对道德、伦理、精神等形式美学以及同一性的批判。关于“革命文学”的论战从二十年代末一直持续到抗战时期，通过参与论争，茅盾在对“革命文学”的本质、定义以及创作方法论上形成了一套完整的论述。他对“革命文学”的相关美学建设仍然是建立在“现实主义”创作原则的基础上。茅盾参与有关“革命文学”的论争起源于一九二七年底“太阳社”的成立。在看到“太阳社”关于革命文学的宣言后，他随即写了一篇评论文章指出了宣言当中一些偏激的地方。 上一节分析过，茅盾所主张的现实主义文学的创作方法论的基本要素有两点，即“作家的世界观”和“文学作品的受众”。而有关文学创作的内容和题材，是涵盖在作家世界观的范畴之内的，即作家所观察到的方方面面，而并不只针对某一特定的阶级。创作内容的材料来源于对现实的认识同样包括对作家自己的认识。因而作为资产阶级知识分子的作家本人来说，对自己的“解剖”不能不算作现实主义文学创作的一部分。因此他对宣言中比较偏激的观点—“唯我独革、排斥一切旧作家的思想”—提出了在现实主义创作方法上的异议[104]。茅盾的

104“文艺是多方面的，正像社会生活是多方面的一样。革命文学因之也是多方面的。我们不能说，惟有描写第四阶级生活的文学才是革命文学，犹之我们不能说只有农工群众的生活才是现代社会生活……蒋光慈的论文，似乎不承认非农工群众对于革命高潮的感应—许竟是反革命的感应，也是革命文学的题材。我以为如果以蒋君之说，则我们的革命文学将进了一条

这篇文章虽然尚未直接对革命文学提出明确的建设，却很明显的表示出“革命文学”应当遵循现实主义的创作方法。而对于仅仅在形式上宣传革命，却远离现实的创作，他引用鲁迅和郁达夫对这类创作的批评－“往往拙略到连报章记事都不如”的“革命的广告”[105]。

一九二七年底，太阳社成立的同时，出版了《太阳月刊》，蒋光慈是“太阳社”的代表作家，也是《太阳月刊》的主编。茅盾以蒋光慈的小说《地泉》为例，批评他－“只是‘脸谱主义’地去描写人物，只是‘方程式’地去布置故事，则虽有相当的艺术手腕，而作品的艺术的功效还是会大受削弱。因为‘脸谱主义’和‘方程式’的描写不合于实际的生活，而不合于实际生活的描写就没有深切地感人的力量！[106]”“脸谱”与“方程式”的描写人物的方法，并不是以现实的人为基础产生的“形象”，而是以精神为主体的“同一”的形象。“脸谱化”的形象与茅盾所提倡的“形象思维”塑造的典型形象[107]的区别在于，前者是抽象概念“统一”的形象，是同一形象的叠加，后者则是寓个别性于普遍性当中的典型呈现的过程。正如茅盾所分析：

> 蒋君的作品，我曾称它为“脸谱主义”。这，无非是说蒋君所写的革命者和反革命者总是一套；他的作品中的许多革命者只有一张面孔，—这是革命者的脸谱，许多反革命者也只有一张面孔—这是反革命的脸谱；……在蒋君的作品中，所有的反革命者都戴上蒋君主观的幻想的“脸谱”，成为一个人了。这是很严重的拗曲现实，这是很严重的不能把真确的现实给读者看，并且很严重地使得作品对于读者的感动力大大地减削[108]。

极单调仄狭的路。”“我并不是轻蔑具有实感来细细咀嚼，从那里边榨出些精英、灵魂，然后转变为文艺作品。”茅盾，《茅盾回忆录》（上），北京：华文出版社，2013 年，第 308 页。

[105]同上。

[106]茅盾，《<地泉>读后感》，《茅盾全集》第十九卷（中国文论二集），北京：人民文学出版社，1991 年，第 335 页。

[107]形象思维与典型形象塑造将在第二章中做具体分析。

[108]茅盾，《<地泉>读后感》，《茅盾全集》第十九卷（中国文论二集），北京：人民文学出版社，1991 年，第 335 页。

茅盾所批判的是“脸谱化”的形象对认识现实的阻碍。程式化塑造的形象是一个大写的主体，一副面孔，而不是生活当中的人。“形象思维”的方法首先要说明的是：典型并不是形式上的统一，它强调的是“人”通过感觉到分析和加工的认识过程；它不是简单的象的叠加，而是通过实践与现实中的对对象和自我的认识之后建构的一个形象。也就是说，形象思维的所塑造的典型是主体认识的过程，是与现实密切相关的形象。它既不代表“整体性”，也不具有“同一性”，它具备丰富的可能性，它是寓普遍性于个别性当中表现出来的过程。这也是与“脸谱”与“程式化”的形象最明显的不同，反而“脸谱”和“程式化”的形象更容易与“道德”或“伦理”相联系。因此，茅盾对“脸谱化”和“程式化”的革命小说的批评恰恰说明了茅盾对革命抽象精神的批判以及对革命文学的美学实践的要求。

为了继续探讨革命文学的创作方法问题，在随后发表的《从牯岭到东京》和《论无产阶级艺术》中，茅盾详细阐述了他的革命文学理论。茅盾认为现实主义文学作品是为“大众”服务的，应该运用近于口语的语言进行创作。他提出了革命文学的对象不应该排除小资产阶级知识分子，并且当时阅读革命文学或普罗文学的读者，仍然是革命的小资产阶级知识分子。茅盾认为这其中有两点原因，一是革命文学中欧化的句法晦涩难懂，而作品中人物的思想情绪，在工农大众听来，也不是那么一回事。二是因为当时革命文学的作家们只是革命的小资产阶级知识分子，谁也没有长期在工、农中间生活过，同工农一样劳动。因此，茅盾认为革命文学的对象应该包括小资产阶级－“革命文学的作者应当分其余力也描写被压迫的小资产阶级的生活，亦即小商人、中小农、破落的书香人家等。我以为中国革命还不能一脚踢开这些小资产阶级。他们应当包括在革命队伍之中，而重要的是引导他们走上革命的道路[109]。”茅盾这一番针对“太阳社”认为革命文学排除一切对其他阶级的描写“唯我独革”的批判，在王德威看来是精英主义的优先表极和革命的意识形态与作

[109]茅盾，《茅盾回忆录》（上），北京：华文出版社，2013 年，第 317 页。

家阶级属性间的悖论[110]。然而，茅盾之所以强调“阶级”的概念，恰恰是为了排除狭隘的“革命等于认同”的观点。首先，茅盾认为革命文学的创作要建立在对现实的认识和“人”的创造的基础上 —“中国的革命作家呦！是这样的文学，全世界的无产阶级在眼睁睁地望着；是这样的文学，我们一定得创造！时代供给了我们以伟大的题材，我们必须无负于这样的题材[111]！”茅盾认为，革命作家的革命题材建立在“全世界”无产阶级的基础上，而非“国族”或“工农”阶级的狭隘层面。那么，革命就不是阶级间在形式上对立的概念，革命文学也不可能根据作家与受众的阶级形态来区分。作家去认识革命，描写革命，基于现实的要求，基于对生活分析后追求的过程。如果作家作为创作的主体不能够通过自己对现实的认识运动来发现自我与革命的本质，那么一切基于形式的想像便不可能成立（有价值的作品一定不能从“想像”的题材中产生，必须得是产自生活本身[112]。）革命文学是否能描写小资产阶级的生活，根本就不是“精英主义与阶级属性对立的问题”。茅盾想强调的是，不建立在认识现实基础上的革命文学，不可能实现真正的革命。同时也是对持有绝对形式的阶级对立观点的回应。其次，茅盾提出的近于口语的文学，本身就是把语言从正统、“同一”的概念中解放出来，目的是使语言成为现实的和流动的语言。但陈建华、王德威借用修辞的概念，把语言理解为连接形式与整体精神的手段，由此塑造的正典范式又回到了“同一”的概念，而这本来就是茅盾以及革命本身批判和否定的。

在“革命文学”与“阶级”的关系方面，茅盾提出了比“革命文学”更

[110]王德威，《写实主义小说的虚构：茅盾，老舍，沈从文》，上海：复旦大学出版社，2011年，第 102 页。

[111]“并非单纯地以无产阶级生活为表现对象就可以称为无产阶级艺术。而是要以无产阶级精神为中心而创造一种适应于新世界（就是无产阶级居于统治者地位的世界）的艺术。”茅盾，《论无产阶级艺术》，《茅盾全集》第十八卷（中国文论一集），北京：人民文学出版社，1991年，第 499 页。

[112]茅盾，《关于创作》，《茅盾全集》第十九卷（中国文论二集），北京：人民文学出版社，1991年，第 279 页。

为宽泛的概念，即“无产阶级艺术”。而“无产阶级”的范围并未限定于形式上或以对立为基础的判断阶级的标准。“无产阶级”在茅盾的论述中具有更广泛的意义，“艺术”所要表现的重点则在于“适应于新世界（就是无产阶级居于统治者地位的世界）”[113]。茅盾理论中的“新世界”并非一个排斥其他阶级的世界，用阶级代替国族的概念不是为了建立另一种二元对立的范式，而是通过解构“对立”以及“同一性”、“整体性”（从普遍性的角度），通过实践和认识使文学更具革命性。因此，茅盾指出－“失却了阶级斗争的高贵理想，而流入狭的对于资产阶级代表者人身的憎恨，倘若这类描写进而变成‘对于打败敌人的恶谑，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[114]。”在小说《动摇》中，方罗兰在反思革命最终的失败和反革命势力的反扑时，表达了对革命中对立带来仇恨的否定：

> “正月的账，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的新敌人；你们赶走了旧式的土豪；却代以新式的革命旗的地痞；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[115]。”

无产阶级在求得自身解放的同时并不是要把其他阶级“当作自己个人的仇敌”，而是寻找替代“国族”认同的，能够完成“全人类”、“全世界”自由和解放的方法。事实上，茅盾从一开始就反对用“国族”或“国民文学”的概念取代“革命文学”。也就是说，他认为“革命文学”的救亡是人类普遍的对自由和解放的追求，而不是本体论意义上的“民族－国家”和身份问

[113]茅盾，《论无产阶级艺术》，《茅盾全集》第十八卷（中国文论一集），北京：人民文学出版社，1991 年，第 499 页。

[114]同上。

[115]茅盾，《动摇》，《茅盾代表作》，郑州：黄河文艺出版社，1988 年，第 123 页。

题的讨论[116]。“五四”运动被认为是中国现代革命和民族救亡的开端。但茅盾对“五四”运动的反思表明，“五四”的资产阶级革命性质与帝国主义间在商品生产和流通方面有着无法忽视的关联。在《“五四”运动的检讨－马克思主义文艺理论研究报告会》一文中，茅盾肯定了五四运动的革命意义，但也指出了其深受资本主义影响所带来的局限性。他指出，五四运动并不能解决帝国主义侵略与殖民以及中国民族工业弱小的局面[117]。也就是说，茅盾认识到资本主义作为一个全球经济体系，其发展基础是不平衡的。因此，以国族概念为基础的本质概念是进一步扩大这种不平衡基础的策略。茅盾不仅认为要反思“五四”运动中革命对资本主义的妥协，还要反对这一时期的知识分子所代表的对现实问题的回避。例如，茅盾指出在文学上，新青年派所提出的口号都是属于形式方面的，他们的“新文学”的建设纲领并没有详细指出在新的形式之下该有怎样新的内容。茅盾批评胡适提出的“整理国故”以及“只诊病源，不问药方”的主张，指出其把“革命”对自由的追求转化为“民族主义”，用“来源”置换了“现实”应该关注的问题。当革命的现实问题被置换为源头与形式，而民族主义被发酵时，革命才真正处于危险的境地。

酒井直树在分析日本“民族主义”形成的过程时，特别指出“民族主义”与殖民逻辑之间的关系。在现代性的殖民权力结构中，民族主义已经成为殖民的一个非常重要的方式，是殖民化的最有效工具。事实上，在二十世纪三十年代，一些日本知识分子便开始意识到，只有当中国将自身构成为一个民族国家时，日本人才可能控制它。他们已经知道，英法的旧式殖民主义风格

[116]在抗日战争初期，左联内部就作家联合抗日的问题，发生了著名的关于“两个口号”的论争。其中一个是“国防文学”，另一个是“民族革命战争的大众文学”。茅盾认为“国防文学”的口号是文艺家抗日统一战线的口号，是作家间关系的标志，但不是创作的口号。而“民族革命战争的大众文学”才应该是创作的口号。在这两个口号中，“国防文学”强调的是整体性的概念，是身份和边界问题。而“民族革命战争的大众文学”强调的是革命与大众间的关系，仍然是文学本身所关注的问题。

[117]茅盾，《“五四”运动的检讨—马克思主义文艺理论研究报告会》，《茅盾全集》第十九卷（中国文论二集），北京：人民文学出版社，1991 年，第 231 页。

不管用了，旧式殖民政府试图直接控制当地百姓，实际证明这越来越难。因此需要发明一种培植一个民族国家的全新的殖民方式。而所谓的“大东亚共荣圈”正是这一新方式的体现－日本与其卫星国“满洲国”协同一起繁荣[118]。而美国更是抓住“民族主义”对“认同”渗透的便利，渴望通过国民党的统治掌控中国。茅盾不仅意识到了“民族主义”实际上是反对革命的策略，并且看到了其与“法西斯”逻辑之间的关系。由此指出国民党统治下的中国资产阶级不可能得到健全发展，而中国也不可能得到真正的自由与解放。他的小说《子夜》正是在这样的背景以及思考中写就的[119]。因此，茅盾对“五四”时期的民族主义革命以及胡适的“国粹”观点持批判的态度。他希望，革命文学应该回归到对现实和大众的关注上：

> “我们，无产阶级文学者，必须加倍努力来发动广大的革命群众，消灭民族主义派此种最新式的欺骗麻醉政策。我们必须加倍努力用文艺的武器，来影响群众，使他们知道惟有打倒军阀官僚豪绅地主的国民党政权，建设工农兵的苏维埃政权，然后方能抵抗日本帝国主义的武力侵略[120]。”

那么，陈建华对茅盾文学观的总结－“茅盾的文学观从科学立场、启蒙理性到接受马克思主义意识形态和阶级斗争学说，某种程度上乃是五四以来激进知识分子的理想主义的逻辑延伸”－就完全是把意识形态看作本质，把理论和认识看作是工具的，对茅盾文学观的曲解。并且恰恰是茅盾所极力反对的！茅盾对理论的认识是建立在认识现实的基础之上的，如果理论仅仅是作为阐释革命的工具，那么就和国民党民族主义派的欺骗麻醉政策没有区别了。同时，茅盾对“大众”的理解，是建立在阶级与普遍性的关系之上，而非阶级间的对立。他敏锐的发现“国族”主义只能使革命陷入被帝国殖民逻辑利用的危险，而只有阶级普遍性的观念才能达到革命对自由的追求，这同

[118]参考酒井直树有关“民族主义”与“殖民逻辑”关系的分析。

[119]详细分析请见第四章第一小节－“民族－国家”框架下的“隔离”与“对抗”。

[120]茅盾，《关于创作》，《茅盾全集》第十九卷（中国文论二集），北京：人民文学出版社，1991年，第279页。

时也是茅盾认为以“无产阶级文学”代替“革命文学”更能够表达革命本质的原因。而对“大众”的关注也就涉及到了我们在下一节将要讨论的“大众语”的建设。

1.3 “大众语”与“翻译”的主体性建设

“左联”成立后，就设立了文艺大众化研究会，随后出版《大众文艺》半月刊。自此，“大众文艺”成为文艺界最重要的讨论问题之一。“语言”是“大众文艺”中最关键的问题。这里需要注意的是，大众文艺中讨论的语言问题区别于一种统一的“民族－国家”语言。无论是瞿秋白主张的“中国的普通话”还是茅盾提出的“大众语”概念，都反对国语（国家统一语言）的概念。他们所主张的语言建设是主体性建构的过程，而不是先验的、历史的统一语言概念。而他们主张的不同点在于，瞿秋白认为语言应该成为主体推动文学的变革；而茅盾则认为语言的塑造要与作家的创作结合起来，对他来说，文学创作到底应该使用什么样的语言还是一个寻找和创造的过程。

茅盾的现实主义理论中，最关键要解决的两个问题：一是文学为谁服务？二是文学的创作的语言是谁的语言？在一九三零年代，左联内部有关“文艺大众化”运动展开，“大众”以及“大众语”的讨论成为当时现实主义文学以及普罗文学最关注的问题，也恰恰应和了茅盾提出的现实主义的两个关键问题。在这场文艺大众化运动中，瞿秋白、茅盾、鲁迅、周扬、郑伯奇都发表了相关的文章。其中，茅盾于一九三二年七月十日发表了《问题中的大众文艺》以回应瞿秋白的《大众文艺的问题》。他总结了瞿秋白的《大众文艺的问题》一文对新文言的批判，指出“新文言”根本不是“话”（因为并未“活”过，所以连“死话”也算不上），和大众相隔十万八千里[121]。瞿秋白早在写于

[121]此处引用牟润孙先生的《海遗杂著》中对“新文言”的解释。“新文言”诞生于戊戌变法（1898）的前夕，直至五四（1919）新文学运动兴起后，新文言的地位才开始逐渐向下落。“新文言”是适应时代的需要而产生的，是在晚清开始接受西学，大量输入新名词后，为了适应新的语法，对古文句式加以变化的方法。（牟润孙，《海遗杂著》，香港：中文大学出版社，1990，第 112 页。）茅盾与瞿秋白提出反对“新文言”是在 1934 年国民党政府的报刊大肆鼓吹反对白话文，主张学校恢复教文言文，甚至提倡小学读经的背景下展开的。

一九三一年的《普洛大众文艺的现实问题》一文中，就批判了“新文言”，他指出五四以来的新文学已经演化成了“白话的新文言”，而普洛大众的文艺要用现代话来写，要用“说出来可以听的话来写”[122]。费南（Florent Villard）在《翻译“现代性”：瞿秋白思想探索》一文中分析瞿秋白的观点，认为历史唯物论以及重视口头语言而轻视书面语的语音中心主义建构了瞿秋白的批判话语[123]。

德里达对“语音中心”主义的解构是建立在试图摧毁逻各斯中心主义的基础上的。他认为对“逻各斯”的解构离不开对话语与传统形而上学理性主义间的策略分析，话语无疑是属于形而上学的对立物体系的，只要用某种策略安排，让它在这个领域和自己的努力范围之内反对它自己的种种策略，就可以产生一种混乱的力量并扩散到这一体系，从各个方面对其裂解并划定边界，这样就能显示出那种成见的破裂。理性主义形而上学预先设定意义与话语的二元对立模式，不仅掌握着所谓的真理和价值权威，并且限制了意义之外的自由追求的可能性。德里达指出，传统哲学的二元对立中，我们所见到的惟有一种鲜明的等级关系，绝无两个对项的和平共处，其中一项在逻辑、价值等方面统治着另一项，高居发号施令的地位[124]。二元对立的逻辑中，对立的结果是“从属”对“高等级”的服从和认同，包括在“理性／感性”，“精神／肉体”，“本质／表象”，“内容／形式”的二元逻辑中，后者被认为从属于前者并表现前者。这种批评范式尤其被运用在对茅盾以及中国现实主义小

[122]瞿秋白,《普洛大众文艺的现实问题》，《瞿秋白文集》第二卷,北京：人民文学出版社,1953年，第 853 页。

[123]“历史唯物论以及重视口头语言而轻视书面语的语音中心主义建构了瞿秋白的批判话语。瞿秋白对口语与文字之间的关系和他的唯物论哲学有密切关联。对瞿秋白来说，书面上的言语和口头上的言语之间的不一致产生了一个历史差距。因此，对于瞿秋白来说，书面语不可能准确地反映现实。”费南（Florent Villard）,《翻译“现代性”:瞿秋白思想探索》,《江苏大学学报（社会科学版）》, 2008年10月第一期，第58-64页。

[124]雅克·德里达,《论文字学》汪堂家译，上海：上海译文出版社，1999 年。

说的评价中[125]。通过前文对茅盾现实主义以及无产阶级文学理论的分析，我们发现，现实主义与革命文学的目标与建立更具广泛地普遍性意义的自由创造的可能性之间的关系，以及具有打破对立和形而上学概念造成的对现实与主体实践的忽略的追求。那么无论是茅盾还是瞿秋白提出用“近于口语”和“说出来可以听”的话作为文学写作的语言必然与反对形而上学和二元对立策略相关。从这个角度讲，茅盾与瞿秋白在语言和文学的建构意义上具有相同的目的－建立一个文学书写自由表达的疆域。而当我们了解德里达对“语音中心”主义的解构策略，不难发现，德里达把逻各斯中心主义归结到语音中心主义－即在语音与存在绝对贴近的本体论前提下，符号对绝对存在的“所指”与“能指”的覆盖。而当绝对存在通过覆盖形成固定的等级系统时，这个过程就成为以时间继承性为线索的历史进程。然而，这正是导致以实证科学与工具主义来评价文学创作的根源所在，由于“所指”和“能指”都指向符号背后的“绝对存在”，那么我们无需追逐“现实”，把现实“工具化”是最好的选项。事实上，茅盾的小说从《蚀》三部曲到《虹》以及他的现实主义理论，都在解构时间的继承性（例如，章秋柳对“未来”的抛弃，梅行素的“现在的教徒”以及茅盾对革命浪漫主义的“未来的契约券”的比喻）。德里达试图用非西方的文字作为类比，打破逻各斯中心主义的垄断。然而，非西方文字例如汉字本身同样具有“音韵”特点，“赋体”的音韵比起阅读更适合供人习诵。当然，比起“音韵”，汉字发展到“书同文[126]”阶段带来的权力隔离，它本身也无法因其自由和富于创造性的形象来取代“逻各斯”的概念以及符号指涉的意义。反而因其“非表音”的特点将权力统治对象的“属众”阶层引向沉默、无言和失语。因此，“语音中心主义”或是“轻视书面语”这样的判断并不能表明茅盾和瞿秋白对“大众语”和“普通话”在打破二元对立方面的努力，因为这不免又会带来一种二元对立的危险。茅盾和瞿秋白语言建设的重点，在于从语言与认识现实之间的关系（主体性的实践相关）出

[125]例如王德威提出的的共产主义“优先表级”，陈建华提出的革命“神性”论。

[126]中国历史中，普遍认为最早的“书同文”出现在秦朝统一六国后的统一文字政策。

发，打破二元对立，建构更具革命意义、追求自由和创造性的（阶级的普遍性的角度，以及用阶级来取代国族的假定性统一）的语言。

瞿秋白指出由于五四时期的“新式白话”和以前的“文言”一样，仍旧是士大夫的专利。因此，中国还需要再来一次由无产阶级领导的文字革命[127]。用阶级来取代国族假定性带来的统一语言，是瞿秋白的语言理论基础，他认为普洛大众的文艺的语言应该是无产阶级的语言，也就是“现在人的土话”，因此也称之为“俗话文学革命运动”。瞿秋白认为无产阶级在城市和工厂里已经逐渐形成了一种“普通话”，而无产阶级的任务就在于通过使用和建构，使口头表达的语言可以真正成为现代的中国普通话：

> 普洛大众的文艺，要用现在人的土话来写。无产阶级，在“五方杂处”的大城市和工厂里，正在天天创造普通话，这必然的是各地方土话的互相让步。统一言语的任务也落到无产阶级身上。无产阶级自己的话，将要领导和接受一般知识分子现在口头上的俗话—从最普通的日常谈话到政治演讲，—使它形成现代的中国普通话。普通话的发展，必须无产阶级的文化运动来领导，就是把这种言语做主体，用它来写一切文章，尤其是大众文艺。事情其实很简单，只要把自己嘴里的话写出来。这种俗话同样的可以有深浅，有书面的和口头的分别，—自然并非一切文章都等于速记的记录。而普洛大众文艺的特点，就在于暂时这科文艺所用的话，应当是更浅近的普通俗话，标准是：当读给工人听时，他们可以懂得。这样就可以开辟一条道路，使工农群众在文艺生活之中逐渐提高组织自己言语的能力，根据于“联想”的公率采用必须的汉字的以及欧化的字眼、文法。 他们口头上所讲的话，一定可以用来写文章，而且可以写成很好的文章，可以谈科学，可以表现艺术，可以日益进步而造出“可爱的中国话”[128]。

瞿秋白的理论中，形成中国现代普通话的重点在于使“口头语”成为“主体”，用“它”来写文章，在使用的过程中完成普通话的建构。实际上，“口头语”成为主体的过程，消融了语言使用者和对象之间的隔离和差距，同时

[127]瞿秋白,《普洛大众文艺的现实问题》，《瞿秋白文集》第二卷,北京：人民文学出版社,1953年，第870-871页。

[128]同上。

解构了文字符号对标准意义的指涉，使语言成为在现实中流动的语言（也就是茅盾和瞿秋白所说的“活”的语言）。当“工农大众”口头语可以成为语言的主体，并处在不断的变化和流动中时，他们就不再仅仅作为符号代表的释意权威的“从属”和“对象”，而是真正通过掌握语言掌握自由和多样性。而这一切的建构过程，不是以符号意义为标准的建构（表音或表意），而是发生在语言实践的过程当中的自然流动。也就是说，普通话的建构完成在语言的主体实践过程当中。

瞿秋白通过对“中国的普通话”和“国语”间关系的释意，进一步解构了“民族国家”语言（官僚的所谓国语）的定义：

> “所谓‘国语’，我只承认‘中国的普通话’的意思。这个国语的名称本来是不通的。西欧所谓‘national language’，本来的意思只是全国的或者本民族言语，这是一方面和‘方言’对待着说的，别方面和外国语言对待着说的。至于在许多民族组成的国家里面，往往强迫指定统治民族的言语为‘国语’趋同化异族，禁止别族使用自己的言语，这种情形之下的所谓‘国语’，简直是压迫弱民族的工具，外国文里面的‘national language’，古时候也包含着这种意思，正可以译做‘国定的言语’。这样，‘国语’一个字眼竟包含着三种不同的意义；‘全国普通话’，‘本国的（本民族的）言语’，和‘国定的言语’，所以这个名词是很不通的。我们此地借用胡适之的旧口号，只认定一种解释的意思—就是‘全国的普通话’的意思（自然，这第一种解释和第二种解释，就是‘本国的言语’，可以同时并用的）。至于第三种解释—那是我们所应当排斥的[129]。

瞿秋白对“国语”的三种释义中，“中国的普通话”首先排除的是“国定语言”中“统一”的概念。这当中揭示了统一“语言” 造成的“民族”与“民族”间的压迫关系。“中国普通话”的概念以“阶级”普遍性取代“民族”间的差异，这里的“差异”主要是指由差异带来的一个民族对另一个民族的“同一”的“统治”的结果（瞿秋白所说的压迫）。而用“口头语”代替“国定语言”实际上打破了符号对标准的阐释意义，以及确定标准的权力力量，让从

[129]瞿秋白,《鬼门关以外的战争》,《瞿秋白作品集》（二）,开封：河南大学出版社,2014年，第212页。

前“失语”的从众也能够发声，能够建构属于他们的话语。同时，无产阶级作为“普通话”和“大众语”实践的主体，并不是要以阶级对立为基础建立毫无差异的“阶级语言”，而是将语言的建构作为一种运动，以一种“延异[130]”的方式，使语言从“符号”和“工具”转变为一种真正的表达（内容与形式统一的表达），同时使书写也成为主体认识现实和世界的运动。费南认为：“瞿秋白是从历史的角度来确认一个同质的、标准的、全国的口头语言的不在场。对瞿秋白来说，中国在语言学方面只在于一个临时的‘过渡时期’的状态。等到历史自然产生一个全国的普通话。资本主义的发展与经济交流的扩展会逐渐地形成一个全国的中国普通话，一个大众的、无产阶级的、现代的语言[131]。”然而，正如瞿秋白提出无产阶级在创造“中国的普通话”中的任务－“普通话的发展，必须无产阶级的文化运动来领导，就是把这种言语做主体，用它来写一切文章，尤其是大众文艺[132]。”瞿秋白强调的是建构“普通话”的过程中主体实践的重要性。也就是说，瞿秋白本来解构的就是语言作为“历史”延续的符号和工具的作用，而是要通过打破标准和本质理念，通过主体实践在运动中完成以无产阶级以及“口语”为基础的语言建构。这实际上是一场具有革命性质的语言运动（无产阶级，用阶级取代国族的假定性统一，塑造一个打破权力阶级隔离形态以及民族压迫的“可爱的中国话”），而非等待历史的自然发展和产生。

---

[130]“延异”（la différance)来自德里达对文本书写过程的解释，“延异”在时间和空间上既没有先前和固定的原本作为这种运动的起源性界限和标准，也没有此后的确定不移的目的和发展方向，更没有在现时表现中所必须采取的独一无二的内容和形式。德里达就是要用“延异”的这种特性，打破一切固定的界限、固定的标准和固定的绝对化；打破一切确定不移的目的和发展方向；打破内容和形式的分离。

[131]“瞿秋白觉得三十年代语言学方面的情况非常不正常，但是他以为这知识一个‘过度时期’。作者等待历史的过程会消除语言学方面过去的痕迹和这个混杂的状态，他等待历史会产生一个有同质、共时性的，单独的中国文。”费南（Florent Villard）,《翻译“现代性”:瞿秋白思想探索》,《江苏大学学报（社会科学版）》, 2008 年 10 月第一期，第 58-64 页。

[132]瞿秋白,《普洛大众文艺的现实问题》，《瞿秋白文集》第二卷,北京：人民文学出版社,1953 年，第 870-871 页。

茅盾与瞿秋白在用“口头语”（“近于口语”）取代统一语言方面的观点是一致的。但与瞿秋白不同的是，他不认为当时的中国已经产生可以全国范围内使用的“普通话”。因此，茅盾主张使用“大众语”的概念[133]。瞿秋白认为，“无产阶级在五方杂处的大都市里面，在现代化的工厂里面，他的言语事实上已经产生着一种中国的普通话！容纳许多地方的土话，消磨各种土话的偏僻性质，并且接受外国字眼，创造着现代科学艺术以及政治的新的术语[134]。”茅盾则认为 “无产阶级已经产生着一种中国的‘普通话’”的说法是不明晰的，他对“铁厂工人”、“印刷工人”、“纺织工人”和“码头工人”做了调查。他发现在这些新兴阶级中间流行着至少三种形式的“普通话”。一种是以上海白话为基本，夹杂着几个普通话了的粤语，江北话，山东话，以及不知从何来的“单字”。第二种是以“江北话”为基本，而夹杂着山东语和上海语。第三种是“北方音”而上海腔的一种话。所以，瞿秋白所认为的五方杂处的大都市中新兴阶级的普通话还是一种以“上海白话”为基本的“南方话”，并没有广泛地涉及到其他地区尤其是北方地区[135]。因此，茅盾认为，瞿秋白“所描写得活龙活现的‘真正的现代中国话’并没有真正存在。新兴阶级中并无此全国范围的‘中国话’”：

> 假使我们看见公共汽车上的山东籍卖票人说南腔北调的“普通话”，又看见江北挑夫也说那样南腔北调的“普通话”，因而就假想上海的新兴阶级已经事实上产生一种不是官僚的所谓国语的一种中国的普通话（宋阳先生＊宋阳在此指瞿秋白＊特别声明该种普通话不是官僚的所谓国语，那就可知他所指的中国普通话是北方话色彩浓厚的），就假想新兴阶级用来谈话的是一种非上海白为本

[133]茅盾在一九三四年发表《白话文的清洗和充实》,《不要阉割大众语》,《大众语运动的多面性》,《大众语文学有历史吗？》等文章探讨“大众语”形成与运动，强调大众语运动是要用老百姓听得懂的语言进行创作，并且“大众语运动”是一个不断形成的语言运动过程。

[134]瞿秋白,《大众文艺的问题》，《瞿秋白文集》第二卷,北京：人民文学出版社,1953年，第884页。

[135]茅盾,《问题中的大众文艺》,《茅盾全集》第十九卷（中国文论二集）,北京：人民文学出版社,1991年,第327页。

位非南方话腔调的“普通话”,那就合了一句老话:“窥豹一斑而以为全体”了[136]。

茅盾认为,“事实上未有真正的现代‘中国话’[137]。”他与瞿秋白的不同观点，基于他们对“语言”在主体上的认识的不同。瞿秋白强调语言的主体技术对塑造普通话，以及对生产和配置语言的主体（无产阶级）的重要作用[138]。相反,茅盾强调的是语言主体与作家的关系在文学创作中的重要作用。因此，茅盾认为还不能去确定什么样的语言（“普通话”或者“白话”抑或别的什么话）能够作为文学语言统一使用的标准[139]。而只能确定“大众文学”在内容上一定要与现实相关，要用“近于口语”的语言和“土话”。茅盾曾提出“土话文学”的说法，但他又提到“土话文学”发展的最大阻碍是没有记录土话的符号，因而没有继续讨论下去[140]。“土话”文学的提法已经让我们看到茅盾对“官方”、“历史”话语的批判意识。但与瞿秋白不同的是，茅盾并不认为口头语到文字能够不产生任何差异。也就是说，在茅盾看来，现实主义文学以及大众文学的创作中，语言与文字并不是承担主体作用的。承担认识和塑造的主体依旧是作家的“人生观”与“世界观”，这就回到了我们在讨论茅盾的现实主义文学与革命文学时谈到的唯物主义辩证法以及“形象思维”的方法问题。由茅盾与瞿秋白对语言的主体性的认识的不同，我们可以发现，茅盾的对于语言的讨论还是集中在作家作为主体创作出能够真正认识现实的方法上。而在语言作为主体的塑造和建构方面，他并不像瞿秋白那样积极和富于革命性。

茅盾的“大众语”以及“翻译”理论都表明，他更加关注的是文学创作

[136]同上。

[137]同上。

[138]瞿秋白在《大众文艺的问题》中指出，要一切都用现代中国活人的白话来写，尤其是无产阶级的话来写。瞿秋白,《大众文艺的问题》，《瞿秋白文集》第二卷,北京：人民文学出版社,1953 年，第 884 页。

[139]“我认为‘用什么话’一问题依然存在讨论。”茅盾,《问题中的大众文艺》,《茅盾全集》第十九卷（中国文论二集），北京：人民文学出版社, 1991年, 第327页。

[140]同上。

主体（作家）在使用语言或翻译时，对现实以及自我的认识过程。酒井直树提醒我们在分析语言与文学时要认识到，主体技术涉及到主体本身生产的问题[141]。他通过翻译过程中不同语言的关系指出语言的配置功能（the configuration of languages）[142] —“学习一种我们不知道的语言的过程实际上是一个在初始配置的框架内进行的配置过程[143]。”因此语言学习就是一种典型的主观技术，它可以产生一个说话的主体[144]。 这一点也体现在茅盾的翻译理论中。翻译中语言的统一和标准，并不是茅盾所关注的。与他的“大众语”理论一致，茅盾并不想通过翻译来确定一个统一语言的标准，他所关注的是通过翻译表达的语言审美机制的建设。也就是说，茅盾对翻译制度和功能的批评标准仍然是与主体认识现实的功能联系在一起的。

茅盾认为翻译的重点在于“形貌”与“神韵”。“形貌”的构成要素是“单字”与“句调”。他指出“单字与句调的关系犹如画作中线点的位置与色彩一般[145]。”他认为“翻译事业不仅仅等于临摹名画一流的事”，要求翻译家“是

[141]Naoki Sakai, *Translation & Subjectivity*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997, p.24.

[142]“由于我的语言和外语之间的差异被阐明，我才了解到被告知我并不了解生活的语言。在这里，我们必须注意到所熟悉的事物中的未知的特质：虽然我可以说，我生活在我的语言中，但我不知道它是在我认识一门外语的意义上。只有通过语言配置，我才能了解我生活的语言。”(“As the difference between my language and a foreign language is articulated, I am informed of the figure of my language that I have lived but that I have not known. Here, we must note a certain anteriority of the unknown to the familiar: although I have, so to speak, lived my language, I do not know it in the sense that I come to know a foreign language. Only through the configuration of languages can I get to know my own lived language.”) 同上,第 34 页。

[143]因此，学习一门我们不知道的语言的过程实际上是在初始配置框架内进行配置的过程。（“Hence, the process of learning a language we do not know is in fact a process of configuring that takes place within the framework of the initial configuration.”）同上。

[144]在这种情况下，语言学习作为一种典型的主体性技术，根据先入为主的方式产生一个说话主体。(“In this case, language learning serves as a typical subjective technology that produces a speaking subject according to a preconceived plan.”) 同上,第 35 页。

[145]茅盾，《译文学书方法的讨论》,《茅盾全集》第十八卷（中国文论一集），北京：人民文学出版社，1991 年，第 87 页。

有些创作天才的人[146]。”也就是说，在茅盾的理论中，“翻译”同样具有建构意义。他并不是通过翻译来缩小两种语言的差距，或者确认差异，而是旨在由差异确立自身语言的意义，通过翻译的学科认识并确立自身的句调精神，同时通过翻译建构一种中国文学的思想。酒井直树在分析日本思想的形成以及配置模式(the formation of “japan” and the schema of configuration)时指出知识的对象不是在学科研究前产生的，而是由于学科的存在而产生了对象[147]。对“日本思想”的认识实际上是由对“日本思想”意义的渴望所支撑和再现的[148]。与学科对知识对象的塑造相同，翻译制度事实上也是一种塑造机制。茅盾认为可以通过翻译制度，塑造中国文学的精神：“我以为翻译外国诗是有

146“中西文组织的差异是翻译的第一个阻碍：我以为句调的翻译只可于可能的范围内求其相似，而一定不勉强求其处处相似，不过句调的精神却一毫不得放过。”同上。

147“并不是因为知识的对象是预先设定的，而形成某些学科去研究它们；相反,这些对象因学科而产生。因此，我们可以说，随着“国文”话语的形成，“日本文学”应运而生;“日语语言”出现在一个学科开始研究这个假定对象或者当一些初步形式的日本语言学被构建的时刻。”（“It is not because the objects of knowledge are preparatorily given that certain disciplines are formed to investigate them；on the contrary, the objects are engendered because the disciplines are in place. Thus we might argue that, as the discourse of *kokubungaku* or ‘the national literature’ was formed, ‘Japanese literature’ came into being; that the ‘Japanese language’ emerged at the time when a discipline was instituted to investigate that presumptive object or when some preliminary form of Japanese linguistics was constructed.”）Naoki Sakai, *Translation & Subjectivity*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, p.40.

148“因此，日本思想史是一个不断被‘日本思想是什么’问题所激发的学术领域。在这种背景下，在对目标的模糊理解的引导下，学生们开始致力于破译日本人的思维，以寻求对其更清晰的定义。它看起来是一种诠释学的探究，作为一种面对自身需求的自我超越的议题。因此，术语地说，日本思想史是一个知识领域，它是由对日本思想意义的渴望所支撑和再现的，这种渴望是通过将“日本思想”作为其最终目标而得以实现的。”（“Thus the history of Japanese thought is an academic field that is continually motivated by the question ‘What is Japanese thought?’ In this context, being guided by some vague apprehension of their objective, students engage themselves in the task of the decipherment of Japanese thought in pursuit of a clearer definition of it. It should appear to be a hermeneutic inquiry, as an ecstatic or self-transcending project toward the meaning of its own inquiry. To put it in more formal terms, therefore, the history of Japanese thought is a field of knowledge that is sustained and reproduced by a desire for the meaning of Japanese thought, a desire that is made possible by the positing of ‘Japanese thought’ as its ultimate objective.”）Naoki Sakai, *Translation & Subjectivity*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, pp.41-42.

一种积极的意义的。这就是－借此可以感发本国诗的革新。译诗对于本国文坛含有重大意义－对于将有新兴文艺崛起的民族，含有更重大的意义。这本不独译诗为然，一切文学作品的译本对于新的民族文学的崛起，都是有间接助力的[149]。”酒井直树通过对翻译体系的配置图示分析指出，在“翻译机制”（the regime of translation）中所表现出来的共同配置的图式（the schematism of configuration），这一机制使译者将自身与翻译行为之间的关系想象成为语言之间的对等交流。因而，在翻译过程中，外语概念的图式，同时也是语言概念的图式。翻译过程不仅仅是对外语的表述进行解释，同时也形成自己的话语体系。在这个过程中，必然能够从另一门语言中看到自身的渴望[150]。因

[149]茅盾,《译诗的一些意见》,《茅盾全集》第十八卷,北京：人民文学出版社,1991年,第289页。

[150]“配置模式实际上是一种外语理念的模式。但是，让我们记住，由于它的双重和对称的组成，它也可以作为自己语言理念的模式。正如我已经讨论过的日语，人们永远不会体验到外语或者自己（民族语言）作为一种系统的统一。相反，在共同模式中，一个人自己的语言被再现为一个规则性思想的对象。这并不是像诠释学那样宣称，通过与外语或历史距离的接触，一个人意识到了自己的语言或传统，而这个传统本来就和你有着内在的联系。作为一种规范性思想，一个人自己的语言在经验中没有其对象，因此并没有我们固有的语言或传统。一个人自己的语言作为一种规范的观念，在经验中没有它的对象，所以既不应该有我们自己的语言，也不应该有我们自己固有的传统。正是出于这个原因，人们必须从特定话语形成方面，而非诠释学理解的方面，来解释自身和外国语言的表征。因此，一个人自己的语言形象作为一个系统的整体，在这个配置模式中与它的孪生伙伴－外语形象相关。一个人的母语既不先于一门外语，也不继承一门外语；两者同时产生－也就是说，一个人的母语永远是一门外语的外来语，与自己语言的自我参照关系总是呈现出一种构形图式。这就是为什么一个人对自己语言的自我参照必然包含了从外语的角度去看的欲望。因此，自我指涉性实际上永远无法从他人立场看问题的转移欲望中解放出来的原因，已经在配置模式中概述过了。我们想要知道我们在自己的语言中应该知道的东西，这是通过我们对外语形象的渴望来实现的。”（“The schema of configuration serves as a schema for the idea of foreign language, indeed. But, let us keep in mind that, because of its twin and symmetrical composition, it also serves as the schema for the idea of one's own language. As I have already discussed with regard to Japanese language, one can never experience either a foreign language or one's own (national language) as a systematic unity. It is, instead, in the schema of configuration that one's own language is represented as the object of a regulative idea. And this is not to claim, as in hermeneutics, that, through the encounter with foreign language or historical distance, one is made aware of one's own language or the tradition to which one has already and inherently pertained. One's own language as a regulative idea does not have its object in experience, so there should not be either our own language or tradition that inheres in ourselves. It is for this reason that one must construe the representation of one's own and foreign languages in terms not of the problematic of hermeneutic

此，茅盾实际上是渴望通过翻译中所表现出来的配置模式，把翻译语言转化为一种“形象思维”模式，描绘出两者的差异建构自身，而非单纯的阐释。单是从“形貌”、“神韵”的模式来说，茅盾就表现出力图在翻译制度上建构一个中国现实主义文学的翻译语言。在评价郭沫若译的《战争与和平》时，茅盾指出“文字上的不对等并不是最重要的，重要的是原作的感情要在译文中忠实的表达出来。即不能歪曲原作的意思”。他指出郭沫若把“红色天鹅绒衣服”译成“盛装”这样的文字上的不忠实还可算小错。但从艺术上改变了原作，就是译文的失败了（“在这里，我们敢说一个灵活的托尔斯泰被译成笨头笨脑叫人家看了作呕了[151]”）。关于郭沫若的翻译在艺术上产生的问题，茅盾举了一个例子。例子中郭沫若的译文为：“叙说地途中，她一直是那样的姿势，时而看看自己的一双丰满的皓肘，那因为撑在小桌子，不免改变了外形，时而又看看自己的酥胸，整理一下那儿的钻石环带，同样她也整理了好几次衣裳的绉襞，把故事正谈到高兴处，她把安娜望着了，安娜底神情立刻反映到自己的面容上，以后再加上自己的高雅的微笑[152]。”茅盾批评这段译文完全没有表达出来原作者的苦心，甚至味同嚼蜡不知所以然。他认为托尔斯泰的原文通过鹤莲女公子装做正襟危坐然而实在没有留心听故事的女郎形象，把社交界的贵妇人的虚伪神情描写的相当深刻：“‘子爵讲故事的当’，鹤莲女公

---

understanding but of the formation of a specific discourse. Consequently, the figure of one's own language as a systematic unity is a correlate in this schema of configuration to its twin partner, the figure of a foreign language. One's own language neither precedes nor succeeds a foreign language; both come into being at the same time—that is, one's own language is always a foreign language for a foreign language, and the self- referential relationship to one's own language always assumes the schema of configuration. This is why the self-referentiality to one's own language necessarily comprises the desire to be seen from the view point of a foreign language. The reason for which self-referentiality in fact can never free itself from the transferential desire to see from another's position is, thus, already outlined in the schema of configuration. Our desire to know what we have supposedly known in our own language thus arrives by way of our desire for the figure of a foreign language.”） Naoki Sakai, *Translation & Subjectivity*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, p.59.

[151]茅盾,《郭译<战争与和平>》,《茅盾全集》第二十卷,北京：人民文学出版社，1991年,第15页。

[152]同上。

子‘挺直腰坐在那里’，这是形容她的注意倾听的神气的，然而接着又写她‘时时看着她美丽的圆润的手膀’，看胸脯，弄正项链，甚至好几次整理衣裳上的褶皱，这样写来，我们眼前就活现出一个虽然装作正襟危坐然而实在没有留心听故事的女郎来了；而最后，简直说她完全没有听清那故事，所以‘当故事说到动人处’，她‘望了安娜一眼，立刻照抄了安娜脸上的表情以后，于是又恢复到她那种不曾换过花样的微笑’”。而郭沫若的译文却全然没有表现出这种“形象思维”的过程。茅盾指出要在译文中忠实的表达原作的感情，在艺术上不能改变原作。而他所强调的原作的感情并不是简单的对原作的阐释。茅盾所指的感情的忠实表达－“神韵”－事实上已经是中国文学话语体系下的意义了。也就是茅盾所倡导的现实主义创作原则下的形象思维的方法。他所主张的“艺术上”的忠实原作，同样是自身审美机制的呈现。茅盾指出的托尔斯泰“形象”的表达出社交界贵妇人的虚伪，也就是翻译中自身审美机制的判断。而这也正是通过翻译体现出来的话语，是翻译体系的方式和准则，一种制度的创造和生产[153]。

因此，茅盾对郭沫若翻译的批判，并不是简单的在语言与内容的阐释基础上的“翻译”，而是通过“翻译”对自身现实主义文学理论和方法的建构。通过翻译要确定不是源语言的意义，而是通过“源语言”更加明确自身的语言建构方式。所以说，翻译不是一种简单的复制和对称，而是创造和再生产。茅盾在《谈谈翻译》中指出：“至于原作的翻译，自然最好能够又忠实又顺口，并且又传达了原作的风韵和‘力’[154]。” 而文学的“力”的表达本身就是茅

[153]这一点可以参考酒井直树对于“translation proper”的解释:“在这种图示结构下，‘恰当翻译’的恰当性不仅是对翻译过程中发生的事情的描述或表示;它还规定并指导如何表达和理解翻译的作用。”（“In this schematization, the propriety of ‘translation proper’ does not only claim to be a description or representation of what happens in the process of translation; it also prescribes and directs how to represent and apprehend what one does in translation.”）Naoki Sakai, “How do we count a language?”, *Translation and discontinuity Translation Studies*, Vol. 2, No. 1, 2009, pp.84-85.

[154]茅盾，《谈谈翻译》，《茅盾全集》第十九卷（中国文论二集），北京：人民文学出版社，1991

盾的文学创作中主张。“真正有力的文艺作品应该是上口温醇的酒。题材只是平易的故事，然而蕴含着充实的内容；是从不知不觉中去感动了人，去教训了人。这样作品的产生是有条件的，即是丰富的生活经验和真挚的感情[155]。”因此，我们从茅盾的翻译理论中，看到的是翻译的主体性建构问题，是文学审美机制下的创造与对自身审美的维护。除此之外，他还指出，郭沫若在译文中用了太多“美丽”的文言字眼。这样就使原本平易明快的原作译的“扭捏可笑，累坠不堪”[156]。我们前面提到，茅盾和瞿秋白对中国现代语言的建设都反对“文言文”以及“新文言”。而对翻译中“文言文”使用的批判，正是一种通过翻译来建构其“大众语”或“近于口语的文学”的过程。翻译的重点更多的是“使用什么语言”的问题，事实上也就是“语言”成为翻译学科对对象审美的过程。茅盾所批判的郭沫若译文的“扭捏可笑，累赘不堪”事实上是在中国现代语言建构中对“文言文”的批判，而不是在原文的阐释意义下得出的结论。因此，翻译的主体是在通过翻译机制来塑造自己。也就是说，透过翻译，我们知道我们的语言与源语言之间的差异，也看到了我们的语言是什么的问题。这同时也与茅盾对现实主义的理解一致，即理解现实主义的关键不是现实反映什么，而更多体现的是“现实是什么”以及“如何认识和表现现实”的问题。

年，第 337 页。

[155]茅盾，《谈谈翻译》，《茅盾全集》第十九卷（中国文论二集），北京：人民文学出版社，1991年，第 570 页。

[156]“可是看了《战争与和平》这本译文，我们总觉得好像看见了一个满脸搽着铅粉胭脂的乡下大姑娘了。”茅盾认为这是对原作的大大的不忠实。茅盾,《郭译<战争与和平>》,《茅盾全集》第二十卷, 北京：人民文学出版社，1991年, 第15页。

第二章 形象塑造中的“现实”与“审美”

“形象思维”，是茅盾现实主义理论中最重要的形象塑造方法，也是将美学问题与现实问题结合起来，打破一切“形式 / 内容”，“思维 / 存在”等二元对立的方法。在茅盾的理论中，现实主义写作是作家认识现实与自我的过程，塑造人物的方法同时也是认识现实的方法。正如茅盾在《夜读偶记》中指出：“如何创造典型人物，根本上就是如何认识现实的问题[157]。”同时，形象思维的话题也在现实主义文学理论发展中，引发了广泛的探讨和运用。“形象思维”理论由俄国批评家别林斯基（Виссарио́н Григо́рьевич Бели́нский1811-1848）创造、尼古拉耶娃（Galina Nikolaïeva1911-1963）发展[158]。二十世纪三十年代开始，形象思维的概念在中国理论界出现，并开始与现实主义理论有着密切的关联。胡风在《论现实主义之路》一书中提出形象思维的方法：“并不是先有概念再‘化’成形象，而是在可感的形象的状态上去把握人生，把握世界[159]。”之后，朱光潜、蔡仪、茅盾、李泽厚等文艺批评家都对形象思维进行了分析和讨论。在现实主义理论中，形象思维最重要的关注点是其与现实和人生的关系以及塑造典型形象的方法和过程。作为塑造人物的方法，它包含了对“美”、“真实”的认识；包含了终止一切“主观”与“客观”、“内容”与“形式”、“抽象”与“形象”的二元对立，以及执着于本质概念的思维方法。对于“形象思维”的方法来说，“真实”是无法给定

[157]茅盾，《夜读偶记》，《茅盾评论文集》，北京：人民文学出版社，1978 年，第 66 页。

[158]别林斯基在《伊凡·瓦年科讲述的<俄罗斯童话>》中指出：“既然诗歌不是什么别的东西，而是寓于形象的思维，所以一个民族的诗歌也就是民族的意识。”引自中国社会科学院，外国文学研究所编《外国理论家、作家论形象思维》，北京：中国社会科学出版社，1979 年，第 55 页。

[159]王敬文、阎凤仪、潘泽宏，《形象思维理论的形成、发展及其在我国的流传》，中国社会科学院哲学研究所美学研究室和上海文艺出版社文艺理论编辑室合编《美学》第 1 期，上海文艺出版社，1979 年，第 200－201 页。

的概念，因此也不存在概念和类型的范式。反过来，重要的是如何创造和认识“真实”—也就是塑造“典型环境中的典型人物”的过程。

在茅盾写作的研究中，“形象思维”与人物塑造的关系研究往往是缺失的。在本文列举的代表性研究方法中，茅盾笔下的人物形象，尤其是“女性”，则往往被放置在性别的二元架构中进行分析。然而，以性别为基础的结构分析，暴露的是一系列的“认同”框架下的优先逻辑：男性优先于女性，内容优先于形式，本质优先于现象。这种逻辑实际上是以支配、排斥和控制为核心，将多样性和差异性削减为二元对立，且融入统一的秩序中。其忽略的是形象思维中与逻辑思维一样的认识功能，而只把形象看作表面的形式，并且试图用精神来阐释形式。例如，在王德威的论述中，茅盾笔下的女性形象沦为作家或革命的诱饵，使革命成为另一种精神认同，不再具有认识现实的功能[160]。而女性形象成为他二元性别架构的筹码用来批判茅盾小说的政治企图[161]。陈建华的分析则直接割裂了内容与形式，“女性”形象成为可以利用的形式因素，成为传达意识形态的工具。在这种性别“二元架构”的评价体系中，由于预设了“二元”双方的等级关系－精神高于身体，男性高于女性，内容高于形式－将女性看作是形式因素，“女性”成为绝对精神的认同对象。并且，茅盾笔下的典型形象成为阐释本质理论（马克思主义）的工具，把茅盾的小说排除在美学的探讨之外，而只谈论其政治意识形态的皈依。事实上，“形象思维”的方法以及在这个过程中，通过对现实与普遍性的认识，进而寻找追求自由的可能性，才是现实主义打破本质理论以及实证主义“工具化”重点。同时，马克思主义对于中国问题的充分意义，都应在哲学、美学以及现代性的更广

[160]在《写实主义小说的虚构：茅盾，老舍，沈从文》中，王德威认为《幻灭》中的两个女主角，“是茅盾通过两名女子追求爱情与革命的失败经验，显示出历史如何像是个诱人陷阱，引诱那些急于冲破现实的人陷入其中，动弹不得。”王德威，《写实主义小说的虚构：茅盾，老舍，沈从文》，上海：复旦大学出版社，2011 年，第 42 页。

[161]“茅盾的小说将中国当代现实政治化，其中最大的特点就是他对女性论述（feminine discourse）的偏好。他不但在作品中刻画了一系列女性人物，而且他最擅长用女性观点来处理社会／政治议题。”同上，第 89 页。

阔的语境中去理解。在这一层面上，有关人类的各种丰富的主题、以及普遍性的问题，也都可以通过对美学以及理论与现实结合的方法呈现出来。

因此，本章节将不从“本体论”的角度出发，阐释有关本质的判断标准问题。而是从“形象思维”作为认识现实的方法的角度出发，通过剖析“形象思维”塑造典型的过程，揭示现实主义对审美和普遍性问题的关注，而不是建立在对本质的阐释基础上的认同。并且将通过分析茅盾、蔡仪以及李泽厚的形象思维理论，呈现出形象思维方法的具体内容以及与现实和普遍性的关系问题。同时，通过形象思维方法塑造典型形象的过程，剖析“典型”与普遍性之间的关系，进而揭示出“典型”所呈现的认识和塑造的过程，而不是作为表征本质的范本。另外，茅盾的小说中的典型形象塑造，也是本章研究的重点。通过对他的小说人物形象的分析，我们可以看到形象思维与典型塑造的方法所呈现的，在认识革命中的主体性实践过程。

2.1 形象思维方法

关于“形象”的问题，黑格尔最初从“形象”表征“理念”的逻辑提出了“美的形态”的概念。把艺术归结为“绝对理念”的感性阶段，存在于理念尚不能以概念方式表达自身之前。黑格尔是以“理念”为基础推演出，“精神”作为理念同样经历了主观精神、客观精神与绝对精神的发展阶段。最终，绝对精神以“直观”“表象”“概念”的形式显现为艺术、宗教与哲学这三种直接的知识形态。在这个以理念为逻辑原点的哲学体系中，黑格尔认为，艺术作为精神发展的最低阶段，它同样发生于理念，它就是“绝对理念的表现[162]。”在他看来，艺术是以“直观活动与形象表象活动的直接性”为形式的。那么，艺术的“美的形态”就在于其作为绝对精神显现的形态，所表征的是“思想的标志”。也就是说，“美的形态”的重点是艺术的形式可以“摆脱自己的偶然性，并通过思想本身荣升为思想的表达，以致形态在它那里除此之外并不显示任何其他东西[163]。” 由此可见，在黑格尔的理念精神逻辑中，艺术作为绝对精神的显现形态，它是以思想为内容，以直观的“形象”为表现形式的。当且仅当形象充分表现思想并与之融为一体时，艺术才称其为美。故而，黑格尔认为，美的艺术的最高职责就是“认识和表现圣性、人类的最深刻的旨趣以及心灵的最深广的真理[164]。” 而艺术，既然作为绝对精神发展的最低阶段，那么精神在此时就是借助“形象”来显现自身。也就是说，艺术的目的就是借助感性形式（诉诸感官的形象）来表现精神，也就是“用感性形象来表现理念”。而艺术的价值也就取决于“理念与形象能相互融合而成

[162]黑格尔，《美学》第 1 卷 朱光潜译，北京：商务印书馆，1979 年，第 87 页。
[163]黑格尔，《哲学科学全书纲要》薛华译，上海：上海人民出版社，2002 年，第 320 页。
[164]黑格尔，《美学》第 1 卷 朱光潜译，北京：商务印书馆，1979 年，第 50 页。

为统一体的程度[165]。”

黑格尔的“理念 ”与“形象”的表征逻辑直接影响了别林斯基。在别林斯基看来，一切艺术作品都是从一个一般性的理念产生出来的，艺术的对象同哲学的对象一样，也是以“绝对真理”为内容的。艺术是“寓于形象的思维”中的“思维”，这就与黑格尔意义上的“理念”形成共鸣[166]。由此可见，别林斯基是根据黑格尔关于理念的模式来认识思维与形象的关系的，也就是说，艺术是通过形象而达到的对绝对理念的显现。可见，别林斯基提出的“寓于形象的思维”与上世纪三、四十年代开始中国理论界接受并讨论的“形象思维”观念并不相同。事实上，别林斯基的理论随后又经历了普列汉诺夫的发展。他把“诗用形象来思维”发展为不同于逻辑思维的艺术所独有的思维方式[167]。这样，形象思维就从黑格尔式的“形象来表现理念”发展为，从形象出发，而不是从特定的观念出发的寻找形象的显现方式。并且，不仅仅把形象作为精神的表征，重视形象而不是理念在创作中的作用。至此，别林斯基提出的“寓于形象的思维”就真正转化为“形象思维”的方法，摈弃了黑格尔意义上的“理念”的绝对，而赋予“形象”思维的意义。正如高尔基指出:“作为真正的艺术家,是用形象来思考的,而在形象上所使用的文字愈少，形象就愈鲜明生动。凡是最伟大的绘画大师，几乎都是用基本的色彩来绘画

[165]黑格尔，《美学》第 1 卷 朱光潜译，北京：商务印书馆，1979 年，第 90 页。

[166]别林斯基认为“诗是直观形式中的真理；它的创造物是肉身化了的观念，看得见的，可通过直观来体会的观念。因此，诗歌就同哲学一样，同样的思维，因为它具有同样的内容—绝对真理，不过不是表现在观念从自身出发的辩证法的发展形式中，而是在观念直接体现为形象的形式中。所以：真理同样也构成诗歌的内容，正象构成哲学的内容一样。” 中国社会科学院外国文学研究所外国文学研究资料丛刊编辑委员会，《外国理论家、作家论形象思维》，北京：中国社会科学出版社，1979 年，第 58 页。

[167] “诗人应当表明，而不应当证明；“是用形象和图画来思维，而不是用三段论法和两段论法来思维”，这个规律是从诗的定义本身产生的，我们知道，诗是对真理的直接直观或用形象思维。凡是不遵守这个规律的地方，就没有诗。而只有象征和寓意。”普列汉诺夫，《别林斯基的文学观》，《普列汉诺夫哲学著作选集》（第五卷）曹葆华译，北京：三联书店，1984 年，第 220 页。

的[168]。” 以及“ 想象在其本质上也是对于世界的思维，但它主要是用形象来思维， 是‘艺术的’思维[169]。” 而在一九三五年写给谢尔巴科夫的信中，高尔基更是强调了“形象思维”与“现实”的关系：“艺术家的形象思维，以对现实生活的广博知识为依据，被那想赋予素材以最完美形象思维与文学本质特征的探索形式的直觉愿望所补充—用可能的和想望的东西来补充当前的东西，这种形象思维也是能够 ‘预见的’[170]。”

之后，到五十年代中期，苏联文学理论界开展了对“形象思维”问题的讨论。在这次讨论中，作家尼古拉耶娃以“作家的意见”为副标题发表《论艺术文学的特征》以回应布罗夫认为“形象思维”无法达到利用表象对事物进行概括的观点[171]。尼古拉耶娃充分肯定了形象思维在艺术创作中的重要地位，否认了将形象与概念作为思维的对立范畴的观点：“形象思维的过程在性质上与逻辑思维截然不同，因为在形象思维中，概括和认识现象的本质，一开始就和选择那样一些感性的具体特征和细节密切而不可分地联系着的，现象的本质正是通过这些特征和细节的最大的完整性和最富于感情的力量表达出来的[172]。” 尼古拉耶娃的观点传到中国后，引起了理论界的很大反响。从此，中国开始了长达三十多年的“形象思维”的讨论。

朱光潜最初以知识类型（直觉与逻辑的区分）对“形象”问题展开了美

168 古典文艺理论译丛编辑委员会编，《古典文艺理论译丛》第 11 册，北京：三联书店，1984 年，第 152 页。

169 同上，第 143 页。

170 同上，第 152 页。

171 布罗夫认为形象思维无法提高到逻辑概括和抽象思维的阶段，因此无法对事物进行概括：“用形象来思考”是什么意思呢？是否意味着，艺术家只是利用表象（即对他所感受与知觉到的现实世界现象的直观形象的再现），而不提高到逻辑概括、概念、判断、推理和抽象思维呢？”中国社会科学院外国文学研究所外国文学研究资料丛刊编辑委员会，《外国理论家、作家论形象思维》，北京：中国社会科学出版社，1979 年，第 249 页。

172同上，第 310 页。

学建构[173]。蔡仪则从概念与表象结合的角度否定朱光潜在知识上直觉与逻辑的区分方法，明确提出了“形象”与“思维”之间的关联。他提出“具体的概念”的说法：“概念，一方面有脱离个别的表象的倾向，另一方面又有和个别表象紧密结合的倾向，前者表示概念的抽象性，后者表示概念的具体性。科学的认识则是主要地利用概念的抽象性以施行论理的判断和推理。艺术的认识则是主要地利用概念的具体性而构成一个比较更能反映客观现实的本质的必然的诸属性或特征的形象[174]。”蔡仪拒绝表象与逻辑间的二元对立分析，他从“普遍”与“个体”的角度出发，通过分析抽象与具体之间的关系提出形象的“思维性”。之后，霍松林、蒋孔阳、李泽厚主要针对“形象思维”与“逻辑思维”之间的关系展开了探讨与分析。在这次讨论中，“形象思维”从“直觉”与“理性”、“抽象”与“具体”的对立中解放出来，与逻辑思维共同构成本质的认识过程。霍松林和蒋孔阳指出形象思维与逻辑思维间的“共性”在于，都是通过感觉材料，经过“去粗取精、去伪存真、由此及彼、由表及里”的改造过程，揭示现实生活的本质规律[175]。李泽厚在一九五九年发表《试论形象思维》，指出“形象思维”与“逻辑思维”一样，是认识深化的过程。在“形象思维”中，“个性化与本质化”同时进行，是“完全不可分割的统一的一个过程的两个方面”,在这个过程中,“永远伴随着美感感情态度”[176]。茅盾在一九五七年发表的《夜读偶记》中，也谈到了“形象思维的创作方法”，与李泽厚的观点相同，他认为逻辑思维寓于形象思维的创作当中，而形象思维本身包含逻辑思维过程，两者不能截然分开，并需要在创作实践中展现开来。因此，作为现实主义创作的重要方法，对“形象思维”以及典型

[173]朱光潜于一九三六年出版《文艺心理学》,引用意大利哲学家克罗齐的观点:“知识有两种，一是直觉的，一是明理的。”并得出结论：“美和艺术都与直觉相关，是一种低级的认识。”朱光潜，《文艺心理学》，复旦大学中文系文艺理论教研组编《形象思维问题参考资料》第 1 辑，上海：上海文艺出版社，1978 年。

[174]蔡仪《新艺术论》,《蔡仪文集》第一卷，北京：中国文联出版公司，2002 年，第 40 页。

[175]霍松林，《试论形象思维》,《新建设》1956 年第 9 期。

蒋孔阳，《论文学艺术的特征》，上海：新文艺出版社，1957 年。

[176]李泽厚，《试论形象思维》,《文学评论》，1959 年第 2 期，第 101-117 页。

塑造的过程的分析，也是了解现实主义创作方法以及对人的本质认识过程的重要部分。只有通过分析“形象思维”过程中典型与现实与普遍性间的关系，从中找到中国作家试图通过现实与美学在实践领域的结合，寻找更广泛解决人类现代困境的努力，才会避免对中国现实主义写作“认同”的限制和类型化的本质分析。

对“形象思维”方法的探讨表明，美学和理论问题是中国现实主义理论家重点讨论的对象。尤其是与马克思主义的关系上，所呈现出来的对“理论”与审美的关注，表明中国作家对马克思主义在文艺创作与实践方面的运用，并非将马克思主义作为政治主张或意识形态工具化了。“形象思维”的方法使文学创作与认识现实和审美活动紧密联系在一起，说明被误解为“工具化”的政治主张与意识形态选择反而是认识的过程，而非本质认同的结果。那么，对中国文学以及现实主义的研究，就应该使美学回归到对现实和政治实践的关注中，而不是将彼此当作毫无交集的不同领域，或认为其仅仅是依托形式完成对本质精神的阐释。“形象思维”的方法主要是作为认识现实和表现认识过程的方法运用在塑造形象的过程当中。因此，它所呈现的形象主要表现的是认识过程，而非“完形”或“范本”。在《夜读偶记》中，茅盾指出现实主义写作最重要的即是塑造典型人物的方法，“现实主义”是与主体性相关的认识现实与自我以及寻找本质和普遍性的过程，而非本质的反映。因此，“形象”本身参与到建构和认识的过程中，包含了塑造自身与审美的过程，而不再是本质或精神的“显现”。这时，形象所关注的就不再是本体论和本质精神的概念，而是与人和普遍性相关的议题。那么，我们首先来考察“形象”在中国文学的评价体系以及创作中扮演的角色。

白培德在他的著作《中国文学和审美现代性中对“真实”的构造》中介绍了“形象”在中国现实主义文学中的概念以及蔡仪的形象思维理论。并通过对夏志清、蔡仪以及马克思主义形象理论的分析，发掘了中国理论家与作

家对人类普遍性问题的关注。他指出在夏志清批评框架中，“恶”（evil）占据了核心的批评位置。夏志清认为形象、艺术对“恶”（“封建主义的恶”，“帝国主义的恶”）的揭发应该是中国现代小说最重要的功能之一[177]。不可否认，与“恶”相关的形象理论来自与“道德”系统的关联，他把对“共产主义”的政治批判引入到文学领域，认为中国社会主义现实主义在文学创作中集中反映的是对“道德”标准的评判，而此中的道德标准则来源于马克思主义意识形态的标准。夏志清采用心理分析的模式指出，人物形象塑造的重点应该是表现出人物“心理发展”的过程。在评价张爱玲的写作时，他认为张爱玲在文学创作中表现出来的人性发展的“心理过程”的形象才是艺术的真实，通过“正视心理的事实，在情感上把握中国历史上那一个时代[178]。”也就是说，在夏志清看来，人物形象塑造应该是通过心理过程的展现而后揭发的一种本质，心理的表现过程就是对本质揭发的过程－“一个大小说家当以人的全部心理活动为研究对象，不可简单的抓住一点爱或是一点恨，就可满足。” 反过来，他批评共产主义作家以“革命理论”代替“道德问题”－“所谓革命小说家描写起亲子关系来，总是根据革命的理论：凡是反抗老顽固父母的就是好孩子，乖乖的听话的孩子便是可怜虫，其实父母与子女之间的爱与恨，情形很复杂，岂是革命理论所可包括？”，“可是中国近代一些政治兴趣过浓的讽刺作家，对于道德问题并无充分的认识，他们的讽刺只是歇斯底里式的发泄一股怨气而已。张爱玲并不标榜什么主义，可是这并不是说她的道德观念较那些教条派作家的为弱。她深深知道人总是人，一切虚张声势的姿态终

[177]“当然，夏志清以标准的社会学方式使用了‘恶’一词：‘封建主义的邪恶’，‘帝国主义的邪恶’，或者当他想要唤起中国左派作家现代人文主义时所谓的‘制度’所产生的邪恶并以此贬低了邪恶的概念。‘恶’的概念和艺术失败这种恶化的观念不可避免地产生在现代汉语写作中。” （“Hsia, of course, uses the term evil in standard sociological fashion: ‘evils of feudalism’, ‘evil of imperialism’, or evils produced by the ‘system’ when he wishes to evoke the Chinese leftist writer’s modern humanistic and therefore debased conception of ‘evil’ and the artistic failures such a degraded notion of evil inevitably produces in modern Chinese writing.”）Peter Button, *Configurations of the Real in Chinese Literary and Aesthetic Modernity*, Leiden, Brill NV, 2009, p.125.

[178]夏志清，《中国现代小说史》刘绍铭等译，上海：复旦大学出版社，2005 年, 第十五章。

归无用。她所记录下来的小人物不可避免的做些有失高贵的事情；这些小故事读来叫人悲哀，不由得使人对于道德问题加以思索[179]。”

夏志清的观点把“革命理论”与“心理活动”区分开来，把理论看作形式，把心理活动看作本质的表现。并由此认为《子夜》的失败在于，茅盾仅按照马克思主义的观点给上海画了张社会百态图而已，并且把共产主义的正统批评方法因利便乘地借用过来，代替了自己的思想和看法。因此，茅盾被夏志清称为“中国最伟大的共产主义作家”[180]。很明显，夏志清的观点不承认人物形象塑造本身所包含的有关本质的认识问题，他秉持的仍是一个把感觉与逻辑、本质与表象区分的观念。换言之，夏志清把小说的虚构看作是真实与想像之间的关系问题。并且认为形象只有去再现心理过程才能表达出某种本质。这种观点把“共产主义”排除在对本质的认识之外，同时把“阶级”问题看作是“道德立场”的问题。形象的塑造以及本质的表达成为“心理过程”以及精神（道德）的反映。那么，人的本质最终就回归到完美“神性”结论－“神”成为完美的人的形象，它的产生是由于各形象不断地融合成为同一个形象。因而，夏志清的“心理过程”展现“道德”的方法实际上就是“本质精神”的反映而已。而“形象”塑造本身的认识和审美过程问题，都被认同的“本质道德”所掩埋。形象当中想要表达的感觉经验的能力，主体如何认识如何感受的过程都被忽略。那么，夏志清就不能够从呈现“塑造过程”的角度了解茅盾在《子夜》中塑造的典型人物与作家认识现实以及主体性实践的关系。而是仅仅通过形象与理论之间的表面关系，认为理论与现实毫无联系，且认定茅盾笔下的形象仅仅是马克思主义思想的反映。然而，理论（尤其是马克思主义理论）与现实之间本身就有不可回避的联系，没有理论是可以脱离现实、脱离对象仅仅通过自我精神的运动作为本质的标准。在茅盾的创作中，对“形象”塑造的实践，本身就是为了打破占据统治地位的

[179]同上。

[180]同上。

“神性”本质，使形象塑造回归到普遍性的范畴。“形象思维”的方法就是要把人物（尤其是典型形象）的塑造从感性认识与理性认识、表象和本质的二分法中解脱出来的方法论。通过理论，使文学创作与本质的建构和现实的认识过程结合在一起，把文学以及形象塑造从对概念和身份的认同的角度转换为对个别性与普遍性关系的探讨。

在《夜读偶记》中，茅盾指出，形象不是一个静止的概念，而是一个认识的过程。也就是说，有关形象塑造的重点不是“形象是什么”的问题，而是“如何塑造形象”的问题。批判形象思维或者忽视形象思维方法的观点有一个共同点，即上文中提到的感性、理性，表象与逻辑的二分法。例如，文艺批评家毛星把形象思维看作是“不科学”的。他认为思维是大脑的一种认识活动，离不开概念、判断和推理，不能只是一堆形象[181]。郑翘楚与毛星一样，认为形象思维违反了从感性到理性，从特殊到一般，从形象到抽象的规律－“不用抽象、不要概念、不依逻辑的所谓‘形象思维’是根本不存在的”[182]。他把艺术创作分为两个阶段：第一阶段是利用抽象思维展示真理；第二阶段是利用想象来显示真理。他对“认识”的看法实际上是用心理学的概念总结了夏志清提出的形象塑造的心理过程－“由感觉、知觉、表象而发展到概念，再运用概念进行判断和推理的过程[183]。”

事实上，对形象思维批判的观点建立在对形象与理性隔离，以及理性优于感性的认识基础之上。黑格尔在“感性”与“理念”的认识上就陷入一种分裂和自我逻辑表达的状态。他对感性直观体验（情感、感觉）的舍弃，对人的感觉的丰富性和现实活动的舍弃，使感性和纯粹思维远离彼此。正如马

[181]毛星，《论所谓形象思维》，《中国科学院文学研究所专刊》（4），北京：人民文学出版社过，1958 年。

[182]郑翘楚，《文艺领域里必须坚持马克思主义的认识论－对形象思想论的批判》，《红旗》，1966 年第 5 期。

[183]夏志清，《中国现代小说史》刘绍铭等译，上海：复旦大学出版社，2005 年,第十五章。

克思对他的批评：“人类自我意识的这种异化形式所具有的物质的、感觉的、实物的基础被置之不理，而全部破坏性的工作的结果就是最保守的哲学，因为这样的观点认为：既然它已经把实物的、感性现实的世界变成思维的东西，变成自我意识的纯粹规定性，而且它现在又能够把那变成了以太般的东西的敌人溶解于纯粹思维的以太中，所以它就把这个世界征服了……黑格尔把头足倒置起来，因此，他就能够在头脑中消灭一切界限[184]。”而“形象思维”的方法拒绝以抽象、理性取代形象和感性的作用，拒绝把认识运动仅仅看作是抽象思维自我运动的结果，而把形象仅仅看作是思维和精神的表征。马克思在《〈政治经济学批判〉导言》的《政治经济学的方法》中再次指出：“黑格尔陷入幻觉，把实在理解为自我综合、自我深化和自我运动的思维的结果，其实，从抽象上升到具体的方法，只是思维用来掌握具体并把它当做一个精神上的具体再现出来的方式。但绝不是具体本身的产生过程[185]。”他批判黑格尔把思维的具体、总体作为现实，或者说把现实作为抽象思维的产物。如果在认识现实以及形象塑造的过程中，理性和科学的思维以优于形象和感性的姿态成为现实的“唯一客观实在”，现实就将成为精神的对象，如夏志清所说的“心理活动的过程”。

“形象思维”的方法实际上打破了一系列与阐释和再现本质相关的二元对立关系，而使文学艺术成为认识现实和主体性实践的场域。在《关于费尔巴哈的提纲》中，马克思强调实践的重要性：“社会生活在本质上是实践的[186]。”不从实践去理解，当然不能真正理解社会生活；而不把人的活动中主客观之间的运动在实践中联系起来，就不可能了解“革命”的意义。因此，对“形象思维”方法的运用，实际上就是一种在实践当中认识现实和革命的方法。茅盾指出，在形象思维的过程中要同时注重感性思维与理性思维的过程，而

[184]马克思、恩格斯，《马克思恩格斯全集》第 2 卷，北京：人民出版社，2001 年，第 244 页。
[185]马克思、恩格斯，《马克思恩格斯全集》第 12 卷，北京：人民出版社，2001 年，第 751 页。
[186]马克思、恩格斯，《马克思恩格斯选集》第 1 卷，北京：人民出版社，1995 年，第 16 页。

不是把他们看作对立的关系。形象思维与抽象思维不同的地方在于它包含着感情与想像的过程，它不产生一个本质的结果，而是呈现出思维的过程。因此，我们不能把形象思维说成是事物的表象，也不能把由它创造出来的典型，视作经过逻辑加工后的本质的形式。它必然是一个在实践中不断运动和认识的过程。那么这个过程就自然涉及到什么是现实，以及作家是如何认识现实的问题了。因此，通过形象思维的方法得到的现实就不可能仅仅是一个现象的反映，或是本质的表征了。这也就印证了上一章中指出的茅盾现实主义的创作方法不是单纯的反映和象征，而是通过主体性的实践认识现实与自我的过程。形象思维的创作方法避免了感性与理性、表象与本质的一系列二元对立关系。因此，他的现实主义理论排除对本质意义的阐释角度，而是从与人、现实本身相关的美学问题入手来分析和创作。同时，通过形象思维的方法，避免纯粹的抽象带来的人类本质概念化的危险。将人类的本质抽象化，从而成为可以利用的分类标准，实际上也成为殖民主义体系下“民族－国家”布局的重要手段。当科学和理性成为本质的最终归宿，现实就会沦为理性精神和认同的对象，形象塑造也就成为“神性”（精神）的范本和工具。

夏志清所提到的“心理过程”和“道德”在文学中的表现，正是把思维视作精神领域的问题而忽略了现实和主体性实践的过程。他把马克思主义文学中的道德（“公理”）观念，看作是一种共产主义的理想完美抽象。因此，他认为茅盾的《蚀》三部曲中反映出来的悲观情绪，是对抽象所表达出来的“公理”的一种忧虑。用“抽象公理”观点代替马克思主义对美学问题的关注本身就是对理性主义（抽象）的另一种肯定。对抽象（心理）的过度关注，就会忽略感性、理论与现实之间的复杂联系－也就是马克思主义美学所强调的“对世界艺术的掌握方式”[187]。茅盾创作《蚀》三部曲的动机是“经验了

[187]蔡仪在分析马克思主义美学观念时提到“对世界的艺术的掌握方式”强调艺术与认识世界的关系。蔡仪，《蔡仪美学文选》，郑州：河南文艺出版社，2009 年，第 117－126 页。

生活才来做小说”，而不是“为了要做小说，然后去经验人生”[188]。比起反映现实、公理，小说的功能更接近于作为作家掌握、了解现实与世界的中介。“经验了生活才来做小说”表明，创作小说的过程，就是作家表达自己认识生活的过程。而“形象思维”的方法就是从作家“经验”到“做小说”的过程。这个过程的重点不是经验与理性的先后顺序，而是作家（主体）掌握现实的方法，是“思维”（感性与理性）通过写作去了解现实的过程，而非通过现实（所谓的客观真理）去认识“公理”的过程。正如李泽厚所讲：“艺术家的美学理想并不是作家自己宣布的一套抽象的信念、理论或宣言，而是一种由美感态度发展成长出来的一套自觉或不自觉的比较根本和系统的对世界、人生和艺术的感情态度或原则[189]。”因此，茅盾在《蚀》中所表现出来的悲观情感本身就是思维在写作中认识现实的必然，而不可能只作为感性的与所谓“公理”对立的忧虑而已。

茅盾的小说实践表明“革命”与“现实”一样，也是在写作中发展的认识现实的过程，革命不应该从对现实和人生的认识中分离出去。在他的小说中，革命从来都不是对“公理”、“道德”或是抽象本质的认同，而是与人生紧密联系在一起的不断流变的过程。《幻灭》中，主人公“慧”与“静”的形象共同构成了作家对人生和革命的认识与探索。小说中，静与慧同样遭遇了恋爱的变故（恋爱对象的欺骗与玩弄）。比起慧在行为上对男人的报复，静躲去医院里静养，这段时间里，她将恋爱失败的经验转换为更具普遍性意义的人生的经验。静的形象实际上就是作家通过形象思维的方法把“恋爱”这样一件具体的事情与情感，通过“思维”的过程使其更具普遍性意义。因此，“静”的形象也就使“恋爱”跳出了性别二元架构的狭小范畴与认同所带来的有限的解放（女性对男性的报复）。二元性别架构的危险性不仅仅使“女性”

[188]茅盾，《从牯岭到东京》，《茅盾全集》第十九卷（中国文论二集），北京：人民文学出版社，1991 年，第 176 页。

[189]李泽厚，《试论形象思维》，《文学评论》，1959 年第 2 期，第 107 页。

在认同中对自身性别身份的意识强化，同样使革命沦为精神的对象。例如，在陈建华对“静”和“慧”的分析中，他认为“慧”对男性的报复是更为勇敢的抛弃伦理观的女性形象。而“静”对恋爱的幻灭和逃避象征了她对革命的幻灭和消极态度[190]。在陈建华的分析中，静对恋爱与人生之间关系的认识，以及作者通过形象思维的方法塑造“静”的过程完全被忽略了。事实上，静对“恋爱”的认识早已远离了“男／女”性别的二元架构：

> 人生本就是这么颠倒错误的！静迷惘地想着，她分不清对慧是爱是憎，她觉得是可怜，但怜悯与憎恨也在她的情绪中混为一片，不能复分。她想：现在的抱素是可怜的，但慧或者更可怜一些；第一次蹂躏了慧，使慧成为现在的慧的那个男子，自然是该恨了，但是安知这胜利者不也是被损害后的报复，正像现在慧之于抱素呢？依这么推论，可恨的人都是可怜的。他们都是命运的牺牲者！静这么分析人类的行为，心头夷然舒畅起来，她认定怜悯是最高贵的情感，而爱就是怜悯的转变[191]。

对于静女士，“恋爱”不再仅仅是男性与女性、忠诚与背叛或是爱与恨的议题，而是成为了复杂的普遍的人类问题。由爱情的“象”提炼出来的人生的“颠倒错乱”、“命运的牺牲者”，表明了“象”本身所包含的认识活动。“形象思维”发掘了“象”与思维间的关系，并通过写作呈现出在复杂的环境中寻找有关人类本质的过程，同时也包含了对本质的怀疑。因此，在《蚀》三部曲中，茅盾呈现了不断探索，又不断怀疑的过程。三部曲的价值也就在于，作者致力于呈现出人如何在困境和迷惑中不断寻找的过程，而不是去完成对抽象本质的认同。从爱情的“象”到对整个人生、命运的认识，正是主体自身不断认识和完善认识方法的过程。当“静”认定怜悯是最高贵的感情，爱就是怜悯的转变时，我们发现，认识的过程才是使她达到“悲悯”的原动力，而非一种“失败的隐喻”或“公理的忧虑”。因此，人类形象类型化危机正是

[190]陈建华,《革命与形式：茅盾早期小说的现代性展开,1927-1930》，上海：复旦大学出版社，2007 年，第 106 页。

[191]茅盾,《幻灭》,《学生阅读经典：茅盾》，上海：文汇出版社，2001年，第33页。

来自于“对象”与“精神”（也就是形式与内容）的对立。而由“象”到其蕴含的本质认识过程的呈现则表明，“形象思维”实际上恰恰是摆脱人类形象类型化危机的重要方法。

在陈建华观点中，茅盾小说中的人物形象所呈现的是革命精神的具体概念。在分析茅盾以及马克思主义美学方面，他的“形式与内容”的对立观点是建立在他对格奥尔格·卢卡奇（Georg Lukács1885-1971）“心灵与形式”的关系的理解基础上的。在他看来，小说是以具体的形式来感知和表达心灵与世界之间的错综复杂的关系一种工具。这种观点相当于把感性从理性中分离出来，也就是说形式成为表达精神的躯壳，目的仍然是反映一种静态的本质观念。因此，陈建华认为茅盾的小说中的人物形象脱离现实，只是作为“形而下”之物来象征形而上的革命精神。他认为卢卡奇一九三零年代中叶所写的《历史小说》（*The Historical Novel*）皈依了马克思主义精神，使用无产阶级历史意识形态作为小说分析的武器。在卢卡奇的历史小说理论中，“精神”对自身的否定与克服是历史进化的必要条件。精神的变化正是体现在形式的表现上；而反过来形式的表现反映了理念内部的变化。在他看来，茅盾正是掌握了这种形式与内容的表征方法，使小说中的形象赋予“神性”，从而蕴含着“历史必然”的目的。因此，他将茅盾的小说称为“形式与历史的整合”[192]。

首先，陈建华利用卢卡奇的文学理论对马克思主义“皈依”的意识形态论据来解释茅盾写作，本身就无法展现出充分的理论依据说明茅盾的人物形象塑造中形象与精神之间具有表征关系。其次，茅盾文艺理论的基础来源于马克思主义辩证唯物主义，抛弃了内容与形式，抽象与具体等一系列二元对立，以及纳入现实的否定性观点。马克思唯物主义辩证法的关键就在于不从“思维”与“存在”谁是第一性的角度，而是从“实践”（社会关系）的角度

[192]陈建华，《革命与形式：茅盾早期小说的现代性展开,1927-1930》，上海：复旦大学出版社，2007 年，第 27-32 页。

去认识本质－“人的本质并不是单个人所固有的抽象物。在其现实性上，它是一切社会关系的总和[193]。”马克思在《关于费尔巴哈的提纲》中批评旧唯物主义（非辩证唯物主义的观点）：“从前的一切唯物主义－包括费尔巴哈的唯物主义－的主要缺点是：对事物、现实、感性，只是从客体的或者直观的形式去理解，而不是把它们当作人的感性活动，当作实践去理解，不是从主观方面去理解[194]。”对于马克思来说，黑格尔把“实在”理解为自我综合、自我深化和自我运动的思维的结果，同样是一种远离现实的认识方法[195]。唯物辩证法的观点在于指出“思维”不是“自我”与“精神”意义上的理性思维，感性同样不是作为“客观”与“理性”的对立面而存在。“思维”与“存在”、“理性”与“感性”，是在“实践”与“社会关系”中实现人的本质的过程。也就是说，马克思的辩证法把“思维”从理性的结果中解放出来，它就从一个绝对精神（与现实无关）的问题成为一个有关本质的认识问题。这里的“认识”不再是一个本体论意义上的“认识”（本质的结论），而是在现实中完成的主体性的实践过程－“人的思维是否具有客观的真理性，这并不是一个理论的问题，而是一个实践的问题[196]。”唯物辩证法以及主体性实践的认识方法与本体论对本质和现实认识的不同点在于，后者是“解释世界”（把人类本质理解为“类”），而前者在于“改变世界”[197]，而改变世界的关键就在于重视“实践”的过程。

茅盾认识到，美的观念必须与现实相连，而人在现实中并不是作为绝对主体存在的，同时也是作为客体认识自我的过程。认识现实包含了认识自我，包含了主体的自我塑造。“否定”不是来源于精神上的自我否定，而是在现实中得来的。所以，形象思维的方法必须存在于人的实践活动当中。如果没有

[193]马克思、恩格斯，《马克思恩格斯选集》第 1 卷，北京：人民出版社，1995 年，第 18 页。
[194]马克思、恩格斯，《马克思恩格斯选集》第 1 卷，北京：人民出版社，1995 年，第 16 页。
[195]参考马克思、恩格斯，《马克思恩格斯全集》第 12 卷，北京：人民出版社，2001 年，第 751 页。
[196]马克思、恩格斯，《马克思恩格斯选集》第 1 卷，北京：人民出版社，1995 年，第 16 页。
[197]马克思、恩格斯，《马克思恩格斯选集》第 1 卷，北京：人民出版社，1995 年，第 19 页。

与现实相联系，我们就不可能得到真正的认识。因此，茅盾以及马克思主义辩证美学对人类的关注是一个实践的过程。普遍性实际上蕴含在形象思维的过程当中，而这个过程也必然是追求普遍自由的过程。也就是说，茅盾所关注的是普遍自由与形象之间的关系，而不是绝对精神的抽象与想像的区隔。“形象思维”，实际上是抵制抽象的思维，排除一种与现实没有关系的抽象自由和抽象的美。所以，形象思维的过程，也就是抵制抽象的过程。在“形象思维”中，普遍性不是一个整体性的概念，它是多种多样的。自由和普遍性的实现并不是依靠“国家”的同一性，而是通过个体的认识和实践呈现出来的认识普遍性的方式。尤其，在茅盾看来，国家概念当中的“普遍性与自由”更是一种策略关系,《子夜》实际上就是通过经济活动呈现出国家运作的逻辑，进而对国家意义的普遍性的解构（将在本论文第四章呈现具体分析）。 通过“形象思维”的方法塑造典型的过程,实际上就是典型的呈现普遍性的过程。因此,“典型”与普遍性之间关系的分析，将有助于我们进一步了解形象思维的方法认识现实的过程。

2.2 普遍性与典型形象

李泽厚在《美学三提议》中讲到艺术的根本问题是艺术与现实的关系问题。这一问题的具体化，就是典型形象的塑造的问题。表现在创作里，就是形象思维的问题，因为艺术是通过形象思维来创造形象和典型的[198]。因此，“典型”是艺术与现实在文学创作中的具体化问题，也是与现实相关的普遍性问题。蔡仪在《文学艺术中的典型人物问题》中指出，“典型”包含着普遍性与个别性的关系问题，以及典型人物中普遍性与阶级性的关系问题[199]。对普遍性的理解影响着对典型形象的理解，因此，有关典型形象的讨论是与普遍性的问题密切相关的。在有关典型的讨论中，蔡仪指出文学中的“典型人物”是“个别性中普遍性的表现”，是“鲜明突出的个体，显著而充分地表现他有相当社会意义的普遍性[200]。”蔡仪在分析典型形象所揭示的普遍性与阶级的关系时指出，阶级与普遍性的关系不是一成不变的：

> 一般地说，在阶级社会里的人的性格中，阶级性是本质的东西；但不能认为阶级性是一套完整固定不变的，在同一阶级的每个人身上是不多不少一模一样的，也不能认为一个人除了阶级性以外就不能有别的任何普遍性、任何与别的一些人共同的东西。因为即使是同一阶级的人们，由于经济地位的差异，社会分工的不同，也有不同的阶层和集团；各阶层或集团的人们，又由于家庭环境、生活遭遇和文化教养等有同有异、错综复杂的条件，形成人们的性格，在阶级性的基础上，在各阶层或集团间，还有各种范围的、各种程度的相同因素。因此任何具体的人的普遍性就是多种多样的。现实生活中的人是如此，文学艺术中的典型人物也是如此。所以要了解他们的普遍性，就要对作品所描写的具体情况进行具体分析，不能简单地用社会科学现成的原则去硬套[201]。

[198]李泽厚，《美学三题议－与朱光潜同志继续论辩》，《哲学研究》，1962 年第 2 期。
[199]蔡仪，《文学艺术中的典型人物问题》，《蔡仪美学文选》，郑州：河南文艺出版社，2009 年，第 374-375 页。
[200]同上，第 380 页。
[201]同上，第 382 页。

蔡仪的观点首先表明，普遍性不是一个整体性的概念，它是多种多样的，不可能用现成的科学规则作为评判标准。也就是说，阶级不是抽象层面的描述，不是形式问题。因此，普遍性不是阶级的抽象概念，它强调的不是一个整体性意义抽象出来的本质。蔡仪又指出:“典型的普遍性，不是和阶级无关，而是打上了阶级的烙印，是通过阶级性表现出来的[202]。”这表明，阶级性具有普遍性的概念，而普遍性并不等于阶级性。所以，典型形象的塑造所包含的普遍性与阶级性的关系，是一种通过阶级表现普遍性的方法。也就是说，普遍性与典型之间的关系并非对本质的描述，而是通过“典型”表现出普遍性所包含的内容。典型形象的塑造在表现现实的本质的过程中，不在于以阶级作为标准，而是在于它可以比民族国家具有更宽泛的可能性。

在审美的本质领域，蔡仪关注普遍性与个别性的统一是如何形成的，也就是说这是一个与审美本质相关的认识过程。其中包含着辩证法的对立统一法则，也就是客观物体内部的对立统一关系。在白培德对蔡仪“典型”理论的分析中，他认为对于蔡仪而言，为了理解客观现象与支配它们的规律之间的关系，必须能够把握构成这些现象的辩证时刻。只有抓住静止和流动、相似与差异等基本要素，才能正确理解个体与普遍存在的关系。他认为这一观点源于黑格尔，黑格尔反对唯名论用思维设定客体的属性，而不是通过普遍性来设定客体的属性。这样，普遍性就只能成为客体的名称，而不是本质[203]。因此，对客体属性的辩证的把握就成为蔡仪和黑格尔辩证法对客体本质认识的关键。同时，对客体的普遍性与本质关系的把握也构成了主体对典型的认识的关键。对于蔡仪来说，主体对客体中的普遍性与本质的关联的科学分析是形成“典型”的重要环节。主体知识形成对客体的本质认识以及对“典型”的塑造有着至关重要的作用。蔡仪在对“典型”的分析中，强调主体揭示客体内在矛盾的过程。也就是说，通过思维生产认识的过程，我们可以知道客

[202]同上，第 385 页。

[203]Peter Button, *Configurations of the Real in Chinese Literary and Aesthetic Modernity*, Leiden, Brill NV, 2009，pp.179-180.

体的真正本质。对他来说，艺术类型的形成与认识直接相关，而认识依赖于主体的分析和逻辑思维的能力。那么，由具体的形象成为具有普遍性意义的类型，就需要主体掌握高度抽象知识的能力。蔡仪把科学认识和艺术认识中的“一般”与“个别”的表现过程区分开来，艺术认识是经过主体对客体对象的辩证思维后的普遍性的概括，也就是艺术的典型创造：

> 艺术是一种认识。我们曾说，“科学的认识主要地是在一般里包括个别；艺术的认识主要地是在个别里显现一般”。因为艺术的认识是以具体的（具象的）概念为基础的，“是概括了各个表象的本质的属性或特征而形成的，却没有完全脱离表象，而且是和感觉接近的具体的东西。因此艺术的认识的内容是个别的，然而已不是客观现实的个别，在这个别的形态上面显现着一般的本质的属性、特征，特别显明。”“这样的艺术的认识的内容，显现客观现实的一般与个别之中的形象，就是艺术的典型。所以艺术的认识，换句话说，就是艺术的典型的创造[204]。”

蔡仪认为，艺术的典型是通过筛选典型事物的个体特点，通过主体一般化为普遍性的过程。在典型塑造中，“事物的普遍性存在于个别性之中，个别性是表现普遍性的[205]。”因此，他认为艺术典型的重点是主体表征客体的普遍性逻辑，它是事物的普遍性的深入体现。典型需要呈现的是客体的普遍性，因此对表象的感知必须要上升到思维的一般性概括阶段。这里，我们有必要总结一下蔡仪有关“典型”理论的观点：一，典型的塑造与“普遍性与个别性的关系”以及“普遍性与阶级性的关系”密切相关；二，主体对客体的普遍性与本质关系的把握在理解美的本质以及典型的塑造当中至关重要；三，区分了科学认识与艺术认识，艺术认识是经过了主体对客体辩证思维后的普遍性规律的概括。

李泽厚认为蔡仪对“典型”的认识缺乏对人与对象间关系的考察。他批

[204]蔡仪，《文学艺术中的典型人物问题》，《蔡仪美学文选》，郑州：河南文艺出版社，2009年，第395-396页。
[205]同上。

判蔡仪把美抽象为规律的普遍性和必然性的显现，把美的法则变成了一种一成不变的绝对的自然尺度的脱离人类的客观存在，因而事物的美只能成为这一机械抽象的尺度的体现而已：

> 把人类社会中活生生的极为复杂丰富的现实的美抽象出来僵死为某种脱离人类而能存在的简单的不变的自然物质的属性、规律，这与柏拉图、黑格尔的先验的客观的绝对理念，又能有多大的区别呢？僵化，事物的性质把它抽象地升为概念式的实体或法则，这正是由形而上学唯物主义通过向客观唯心主义的哲学老路[206]。

李泽厚认为马克思主义辩证法的关键点在于，美是一种“人类社会生活”的属性、现象、规律。它客观地存在于人类社会生活之中，是人类社会生活的产物[207]。也就是说，对普遍性以及本质的认识并不是单纯的对对象事物的考察，更重要的是了解对象事物与人的关系，以及包含人在关系中的变化。对象的现实实际上是人的本质力量的现实，是它本身的对象化[208]。在辩证法对普遍性与本质的分析中，如果缺少了作为主体的对象化的过程，那么就不能够避免抽象思维带来的风险。就会使本质和普遍性成为一种准则，而不是与现实相关的生活本身。但我认为，蔡仪的“艺术认识”提炼过程与黑格尔的“先验客观的绝对理念”有很大的区别。“绝对理念”中的普遍性问题强调的是“主体”、“自我”思辩后得到的“绝对完美”的普遍性的形象－“神的形象”。而蔡仪通过对“表象”、“个别性”提炼后得到认识、规律性的普遍性不是一个一成不变的“完美形象”，它包含了“个别性”与“表象”（我们可以称之为现实的经验）所呈现的否定性。蔡仪的问题在于，它把典型的塑造呈现为“表象”与“规律”的两个阶段，并且区分了“科学认识”与“艺术认识”，这样就会造成抽象思维在认识本质和塑造典型的过程中仍然扮演决定性作用的可能性。而“形象思维”的关键，是强调形象的思维性，在人类社

[206]李泽厚，《论美感,美和艺术研究提纲》，《哲学研究》，1956 年第 5 期，第 57 页。
[207]同上。
[208]马克思，《经济学－哲学手稿》何思敬译，北京：人民出版社，1957 年。

会生活的实践当中认识“本质”与“典型”。也就是说，只有强调主体性在认识客体以及与客体互动中的作用，才能真正呈现出探索本质与普遍性的过程，才能真正将“现实”纳入到辩证否定的过程中。

事实上，茅盾的“典型”的观点与“现实”以及“普遍性”的概念密切相关。比起蔡仪，茅盾对“典型”和“形象思维”与现实主义的创作、对现实的认识以及和主体性的实践的关系投入更多的关注。他创作中塑造典型的目的就是要将中国的现实主义文学纳入普遍性的范畴。因此，现实主义文学中的典型形象一定是对全人类具有普遍性意义的，而不是针对某一特定阶级或某一民族的。有些研究认为，马克思的无产阶级存在一种“在目的的普遍性（人的解放）和手段的特殊性（一个阶级的解放）之间的紧张关系[209]。”对这种紧张关系的误读则体现在把普遍性解读为一种“本质”，简单地认为马克思关于无产阶级的论述存在着“抽象和具体、理论和实践之间的分离[210]。”从马克思主义的角度看，“人的解放”需要依靠无产阶级来实现。那么，实现“人的解放”的唯一途径就是无产阶级让自己成为一个普遍的阶级。因而，这当中普遍性，就不是因无产阶级的本质而产生的普遍性，而是成为包含“革命所需的普遍性”的过程，也就是一个实践的过程。由此可见，在创作过程中，利用形象思维的方法塑造典型，就是一个主体性实践的过程，是一个形成普遍性的过程。

茅盾提出塑造典型的三要素包括“现实的形象”、“思维”、“情感”，这三者需要互相作用，思维的活动必须建立在现实的基础之上，同时不能够抹煞情感的作用：

[209] Timothy McCarthy, *Marx and the Proletariat: A Study in Social Theory*, Conncticut: Greenwood Press, 1978, p.49.

[210] David W. Lovell, Marx’s Proletariat: The Making of a Myth, London and New York: Routledge, 1988, p.6.

> 离开现实的土壤，文艺就不能生活／成长，这一点，现在一般人都已经了解了，然而文艺形象从现实的土壤吸取养料的时候，思想是给作者提供了选择材料的方法的，这尤其重要的一点，却常常被一般人所忽视，或不忽视，却又把思想当作万应的灵符。由此又发生抹煞情感的偏见[211]。

在茅盾看来，对“现实”的认识是塑造典型的前提。他认为典型创作的关键是要向公式主义挑战，作品中有没有优秀的民族的新的典型不要紧，重要的是先求作品写得真实，真实乃能感染人，其次再来创造新的典型[212]。那么，典型就不是通过抽象的分析来归纳出普遍性以及本质的规律，而是通过现实的活动来表现寻找本质的过程。他批判一切通过抽象思想得到的人物形象：

> 我们唾弃那些不能够反映社会的“身边的琐事”的描写；我们唾弃那些“恋爱与革命”的结构，“宣传大纲加脸谱”的公式；我们唾弃那些虚造的“革命英雄”的罗曼史，我们也唾弃那些印板式的“新偶像主义”－对于群众行动的盲目而无批判的赞颂与崇拜；我们唾弃一切只有“意识”的空壳而没有生活实感的诗歌、小说、戏曲[213]！

茅盾批判抽象思维总结的规律，典型塑造的重点不是找到普遍性或本质的规律。从来都不是规律在支配人与世界或主客体之间的一系列活动，而是人通过现实活动创造出来的。正如茅盾评价高尔基笔下的流浪汉对规律的蔑视:“他笔下的流浪汉是唯一的自由人,他们有自由的身体,又有自由的精神。英雄的气质和浪漫的习惯，是这些流浪汉的性格。他们不受生活的规律所支配，他们蔑视一切既成的规律和信条，他们要自己来创造生活[214]。”如果对本质的认识，最终是依靠抽象思维去总结普遍性的规律，再通过艺术形象表达出来。那么，普遍性就无法摆脱抽象概念的束缚。因此，茅盾反对形象塑造

[211]茅盾，《茅盾回忆录》（中），北京：华文出版社，2013 年，第 266 页。

[212]同上，第 267 页。

[213]茅盾,《我们这文坛》,《茅盾全集》第十九卷（中国文论二集）,北京：人民文学出版社,1991 年,第349页。

[214]茅盾，《读<倪焕之>》,《茅盾全集》第十九卷（中国文论二集），北京：人民文学出版社，1991 年，第 197 页。

的目的是得到普遍性的规律，对茅盾来说，典型形象不是一定要表现出普遍性或本质的规律，而是要表现出对普遍性的思考的过程，而个体的生活经验则是找到普遍性的基础。在茅盾的理论中，本质和普遍性不是已经存在的规律的反映，而是人在实践和社会关系中创造出来的。因此，茅盾赞美流浪汉对规律的唾弃，赞美他们对自由的追求和创造，他认为这才是人类找到真正的普遍性与本质的基础，也是形象思维的关键。在茅盾看来，形象思维不是单纯的艺术形象和艺术认识的结合，而是要把从情感到思维的全部过程都表现出来，也就是茅盾所说的“把现实生活的种种经过综合分析提炼，而后典型地表现出来[215]。”“典型地表现出来”强调的是表现出塑造典型的过程，也就是主体性实践的过程。这个过程必须包括作家的情感、认识以及主体对象化的过程。而不仅仅是展示由感性经验到抽象思维后得到的有关本质结论。

在《霜叶红似二月花》这部小说中，面对中国社会的巨大转变，茅盾通过乡绅阶层与新兴资本家之间的关系，探讨了对人的本质认识问题。作家描述主人公“矛盾的状态”并不是单纯的探讨对传统文化的复归的态度，或是刻画“几位在困境中坚守绅缙阶层的道德理想人物”[216]。茅盾的目的在于展现人在面临复杂的环境与社会关系时对人的本质的认识以及人在自我对象化的过程中的转变。绅缙钱良材希望通过自己的调节来化解农民与地主阶层的冲突，而整个调节的过程也是他参与“否定”的过程。他首先怀疑的是利益在自我与他者之间是否能够合一的问题：

> 他想到：“乡下人虽然愚笨，但何尝不识好歹，不明是非。你给他们好处，他们怎么会不懂？你打了他，也许他不敢喊痛，但何尝不恨在心头？恩怨是能够分别的。如果我的办法当真是有利于他们，何至于不愿意？就怕我以为有利

[215]茅盾，《文艺阵地编后记》，《茅盾回忆录》（中），北京：华文出版社，2013 年，第 266 页。
[216]罗维斯，《精英的离散与困守：<霜叶红似二月花>的绅缙世界》，《文学与文化》，2017 年第 1 期，第 26-36 页。

者，他们看来未必有利。这只是我以为于他们有利……”[217]

这里，我们看到良材已经开始了“自我否定”，他开始怀疑“我”在思维中的绝对位置：

“喂，喂，慢着，说话还有相反的一面。你有见识，考虑得周到而堂皇，对，他们是比不上你的；可是你的见识和考虑在你为了自己而运用的时候，你果然可以自信保没有岔儿，可你凭什么又敢断定你觉得好的，人家也一定说好？你凭什么认定你的利害就等于人家的利害？……从前你认为于己有利的事，你的夫人就以为于她不利；现在你所做的事，你的嗣母也就常常不以为然。张老太太相信她的主义完全是为了恂如的快乐，可是恂如却以为是痛苦；恂如想照他自己认为不错的方法去做人，老太太却另有她的一套要循如去干，……一家的至亲骨肉也还走不到一头，可是钱良材和张恂如到谈得很投契；尽管谈得投契，钱良材认为应该的，张恂如未必也以为然。何况钱少爷和他村里的老百姓，怎么就能你觉得好的，人家一定不说坏？” 良材愈想愈糊涂，也愈加寒心了，然而他不肯歇手。

“哎，可是同为这世上的人，总不能这样各有是非，”他痛苦地钻求，“人与人之间，总该有一点是大家都乐意，大家的看法都一样的！”

这一点是什么呢？良材不能回答。[218]

种种的回忆都杂沓地来了。然而种种的回忆都引到一个结论：父亲每举一事，决不中途怀疑它的对不对。好像那时候一切事情都分成两大堆：一堆是善，一堆是恶。而且那时候人们的见解也是那么干脆：好与不好，人人所见是一律的。

良材的眼光慢慢移到母亲的相片上。这是他母亲四十以前的照相，端然正坐，微有笑容，低垂的眼睫，似乎再说：因为我对什么都满意，所以世界上也没有不满于我的。良材忽然感动得几乎掉下眼泪。“可是我又不能完全像我母亲”，他惘然想到，“而且我的夫人虽然处境和母亲相仿，她也不能学母亲那样一无所求，怡然自适。这又是什么缘故呢？”他俯身伏在桌上，让自己沉浸在这些回

[217]许建辉主编，《霜叶红似二月花》，《中国现代文学珍藏大系－茅盾卷》，北京：蓝天出版社，2003 年，第 671 页。
[218]同上，第672页。

忆和感想里[219]。

通过钱良材的自我反思过程，我们似乎看到了黑格尔的辩证逻辑中的自我否定－意识通过内在反思从感性确定性经过知觉阶段发生自身“颠倒”的自我意识辩证运动。钱良材经历了意识对对象（他者）的感觉后，通过反思，发现“自我意识”与对象的意识之间并不能达成一致的过程。而良材的自我否定过程也就是试图寻找自我与对象的关系能够提升到“普遍性”水平的过程－“人与人之间，总该有一点是大家都乐意，大家的看法都一样的!”良材此时的疑问在于意识阶段和意识对象，也就是自我与他物之间的矛盾，这导致了自我缺乏在概念上的确定性和真理性的统一。在黑格尔的自我否定辩证过程中，意识展开意识和对象之间的矛盾，最后意识在矛盾中被迫返回自己（重新认识自己），亦即它自己反思自己，并通过各种比较发现：“不仅它自己对真理的认识里，包含着向外把握与返回自身的两个不同环节，而且毋宁真理或其他事物也以这两种不同的方式呈现其自身[220]”，于是，意识朝着普遍性和知性领域发展运动。黑格尔概念中“知性”普遍性要求意识从对象与他物之间的关系返回到自身，最终成为“自在”的概念。也就是说，知性在这个过程中拥有了双重返回－对象返回自身成为自在之物，意识返回自身成为自在之我。同时，“意识”就在这个环节中，经过自我反思由“力和力的表现”的扬弃进入到“超感官的世界”。他在“力和知性”中描述意识的这一运动－“自我意识是从感性的和知觉的世界的存在反思而来的，并且，本质上是从他物的回归[221]。”也就是说，黑格尔自我意识反思和辩证的关键在于，对对象和他者的反思必须回归自身才能达到本质与真理－“这样的对于一个他物、一个对象的意识无疑本身必然地是自我意识、是意识返回到自身、是在它的对方中意识到它自身。这种从前一意识的形态的必然进展，（前一种意识形态

[219]同上。

[220]黑格尔，《精神现象学》先刚译，北京：人民出版社，2013 年，第二章－知觉，或物与错觉。

[221]黑格尔，《精神现象学》先刚译，北京：人民出版社，2013 年，第三章－力与知性，现象和超感性世界。

以自身以外的一个事物、一个对象为它的真实内容）正表明了不仅对于事物的意识只有对于一个自我意识才是可能的，而且表明了只有自我意识才是前一个意识形态的真理[222]。”实际上，黑格尔的“自我意识”的辩证过程最终全部在自我的内在中完成，他者只不过是自我意识的“过客”。那么，意识的辩证运动，不是真正的对象参与的否定过程，而是自我在对象中看到的另一个自我，“返回后”得到的自我对自我的否定（意识的概念通过运动成为自我意识与另一个自我意识的关系）。那么，由此得出的普遍性结论最终是一个自我将他者纳入“统一”的结论。然而，钱良材的反思没有在自我意识的运动中无限循环，而是停止在对通过自我否定得到的普遍性的疑虑上－“这一点是什么呢？良材不能回答!”随后，对父亲的回忆，从相片中看到的母亲的形象以及对妻子的联想介入到良材自我意识运动中，也把他从这种运动中拉出来，参与到现实当中。这样，普遍性的认识，就从理性逻辑在自我无限循环运动中得到的规律，转移到现实、他者的领域。“回忆”构成了形象的基础，时间、空间与现实的共同呈现，使“自我”无法通过意识的运动得到“统一”的结论，反而通过“形象”将思维的过程与现实结合起来（也就是茅盾所说的“典型”地表达出来）呈现出普遍性的复杂维度。

小说《追求》中的几位青年，曼青、仲昭、章秋柳、史循都面临着关于“人生”的相同的困惑。小说的开始便描述了曼青苦苦追求人生的意义而无所得的苦恼，与曼青的追求相同的是仲昭，他们两个因执着于寻找人生意义的答案而苦恼。史循的衰颓使他们的追求显得虚无，使“混乱”和“苦闷”成为难以解开的谜团，似乎注定着追求的失败。无论是曼青、仲昭还是史循，都沉迷于人生当中“时间”的继承与意义的关系。曼青和仲昭因现实的混乱而担心未来，因此曼青最终选择了教育业寄托自己对未来的希望；仲昭不断地在现实中寻找未来的保障；史循则因“过去”的过错遁入时间的圈套，成为一个永远活在过去的人。不同于他们的是章秋柳，

[222]同上。

她不将希望寄托在“未来”的意义之上。她不执着于未来也不沉溺与过去，她在苦闷的曼青、仲昭和衰颓的史循中显得鲜活有力，而这鲜活的生命力正是来自她对人生意义的主动创造和认识，而不依赖时间的规律。因此，章秋柳的形象，她与曼青的隔阂和对史循拯救的计划，都表现出茅盾试图通过形象塑造表现出对意义确定性和时间继承性的怀疑。

曼青的苦闷是与“国家－民族”的苦闷联系在一起的：

> “仲昭，你知道什么是现在的时代病！”曼青突然昂起头来很兴奋地说，声音也响亮了些。“不是别的，就是我们常说的世纪末的苦闷。自然这是中国式的世纪末的苦闷。去年我经历了许多地方－那时已经对你说过的了，我就到处看见了这个病。我们－像某人所说的－浮浪的青年，有苦闷；但我们的苦闷的成分是幻灭的悲哀，向善的焦灼，和颓废的冲动……仲昭，你说还有办法么？叫人能不失望么？我有时简直怀疑我们民族的命运我们民族的能力了；我想不出理由来给自己辩护，说我们这老大民族竟有新生的精神，说我们能够解决我们自己的问题－谜样的中国问题。我甚至于不敢相信我们这民族有自己的目的；即使说有目的，像现在一些太乐观太空想的人们所说，也还不是自己解嘲而已；或者是自欺欺人而已，即使是不欺，我也不敢相信有实现的可能性[223]。”

“时代病”、“世纪末的苦闷”显然是一个非“民族国家”范围的现代性的共同焦虑问题。当曼青将“世纪末的苦闷”加上“中国式”的定语，一个具有“同一性”的“中国”方案，就成为解决“幻灭”、“悲哀”、“焦灼”与“颓废”的唯一方法。然而，曼青又不得不颓废下去，因为他认定所谓“中国”方案的“认同”，很有可能只得到意识上的“自欺欺人”和“自我解嘲”的结果而已。他渴望有一份现代性的计划（有关国家与民族）能够规范社会与人，使他们远离混乱，然而，他又不相信这份现代性企划能够实现。最终，他只能依赖因循时间继承法则的活动－“教育”（“我最后的憧憬，最后的出路，是教育！”）－争取在未来看到“企划”成功的结

[223]茅盾,《追求》,《蚀》，北京：人民文学出版社，2008年，第129页。

果。事实上，曼青选择教育作为现代性计划的同时放弃了自己对现实的认识的可能性，因此他说，“我们这一代是无可挽救，只能希望下一代了”。他的问题在于，把解决“时代病”和“世纪末苦闷”的方法看作是一个“国族”同一性的概念，而现实的多样和复杂使他认为精神上的统一规则无法在现实中实现（通过“自欺欺人”和“自我解嘲”，我们可以理解曼青所希望的现代性企划就是一种只有通过精神统一才能完成的计划）。然而，对“现实”的放弃才是曼卿失败的真正原因。曼青把现代性视作一种方案，希冀通过精神内在的扬弃（曼青所认为的教育事业）可以纳入一个共同体许诺的美好未来。因而完全放弃了对“现实”的把握。渴望通过“教育下一代”在未来实现“同一性”企划的意图，只能是建立在时间继承幻象上的“自欺欺人”。事实上，《追求》这部小说所呈现的，就是这一企划的失败。如果不经过暴露，不把现实的否定性（正是茅盾所说的看到丑陋的现实的过程）纳入对自我的认识当中，我们永远无法看到内在的扬弃许诺我们的未来。曼青只因不愿面对现实，就放弃主体所能够形成的力量，难怪秋柳不再爱他。与曼青不同，她紧紧握在手里的是现实的时时刻刻，她的人生的意义是与当下联系在一起的：

> “我是时时刻刻在追求着热烈的痛快的，到跳舞场，到影戏院，到旅馆，到酒楼，甚至于想到地狱里，到血泊中！只有这样，我才感到一点生存的意义……”
>
> 章秋柳豁然立起来，捧住了曼青的面孔，发怒似的允着他的嘴唇，直到曼青的惊愕的眼光变成了恐惧，然后放了手，狂笑着问道：“曼青，这在你，到底是平凡的，还是新奇的呢？”
>
> 于是章秋柳颓然落在椅子里，双手掩在脸上，垂着头，不动，亦没有声音[224]。

章秋柳追求当下的热烈与痛快，从跳舞场到地狱甚至到血泊，渴望把所有能刺激感官的事情经历一遍。也正是情感（“痛快”、刺激的感觉）带

[224]同上，第 157 页。

来了认识现实的基础，也使对人生意义的追求有了现实的依托。这也是“形象思维”所表现的“感性”（情感）的思维过程。对比章秋柳，曼青的问题在于他完全忽视掉感性、情感，也就忽视了现实。他渴望得到抽象的答案－一份理性的可行的救国计划，也就只能沦为意识上的“自欺欺人”。章秋柳发疯似的亲吻曼青，似乎是她希望通过情感、感官刺激使曼青回到对现实的重视的最后尝试。然而，当曼青的眼光变为惊恐时，章秋柳知道她的尝试是失败了的。章秋柳的“吻”，意义不在“吻”的原因或“吻”所带来的后果，而是“吻”和“吻”所带来情感传递。然而，在王曼青看来，章秋柳的行为是不理性的，而一切不理性的、感性行为只能给他带来恐惧。小说中似乎只呈现了章秋柳对衰颓的企图自杀的史循的拯救，然而，我们却忽略了她对曼青的“吻”实际上是她试图使人重视和认识现实的第一次拯救计划。正是由于这次计划的失败，章秋柳才开始了她的第二次拯救计划－“拯救史循”：

> 章秋柳淡淡地不承认似的一笑，可是有个什么东西在她心里一拔，她猛然得了个新奇的念头：竟去接近这个史循好不好呢？如果把这位固执的悲观怀疑派根本改造过来，岂不是痛快的事[225]？

章秋柳两次拯救计划的相同点在于，她通过自己的身体而不是“知识”来传递情感，使情感与现实发生联系。也就是说，章秋柳通过身体和情感打破了抽象知识与现实的隔离。通过章秋柳对王曼青和史循的两次拯救计划，她的形象通过“形象思维”的过程呈现了“感性”对认识“现实”的重要作用。同时，作家对章秋柳形象的呈现，说明“典型”形象，必须呈现思维的过程－也就是茅盾强调的形象、思维和情感的共同作用。作家奉献给我们的最有趣的认识在于，当现实纳入思维的过程后（思维不再是纯粹的抽象思维），主体对时间与死亡的重新判断。章秋柳对寄希望于时间继承性（未来）的曼青，是失望的和拒绝的，却赞叹最终因“梅毒”而去

[225]同上，第 160 页。

世的史循，称他的死一“是把生命力聚积在一下的爆发中很不寻常的死[226]！”

“由生到死”实际上是时间继承性的标准，尤其在抽象概念上，它更是过去、现在与未来的根源。因此，在《追求》中，除了章秋柳，每一个人都沉溺在时间的原因和后果中，每一个人又都寄期望于“未来”！曼青和仲召所相信的通过教育和努力工作会达到的人生幸福的必然结果；王诗陶紧紧抓住的将来的契约券[227]。这些“正则的思想”实际上是建立在时间继承性的基础上，用“必然性”、“决定论”代替“人”本身和现实的价值，假设人没有认识现实的能力，抽象的意义与时间则是超越人的（所谓的“历史的必然性”）。章秋柳抛弃“一般人所谓好好活下去的正则思想”[228]，则是抛弃时间的继承性所带来的骗局。她对死亡的赞叹，无异于对“时间”骗局的一种嘲讽。在由情感到认识人生的本质过程中，“生与死”的对立已经被解构，更为重要的是在现实中认识本质的过程。而不是等待一个有关本质的法则和必然性的到来。安敏成将“梅毒”看作“个人”与“历史”脱节的一种惩罚，只因他将“梅毒”看作一种隐喻和象征了，而这种隐喻建立在“历史必然性”的前提之下的（这实际上就是将“历史”看做一种必然规律，把个人与历史看作对立）。然而，时间的连续性与长度被章秋柳抛弃。以时间为单位的平凡的人生被置换为当下、现在的认识过程，连续性被置换为断裂性与偶然性。因此，史循的死虽然使生命完结，但却使他的生命和死亡成为了一种更有效的认识现实与人生的方式。这种通过死亡的爆发力所达到的“认识”过程，使得“人”本身超越了作为造物者的对象的身份，而是在“死亡”中认识自己，见证彼此（章秋柳通过史徇的死所看到的自我与他者的边界，将在第三章做详细阐述）。因此，在章秋柳的认识中，生与死的时间概念是被打破了的，只有“现在”与她作为主

[226]同上，第 201 页。

[227]“便是那位可怜的王诗陶也不赞成我这思想。她也是死抓住将来，好像这个支票当真会兑现。”同上。

[228]同上，第 200 页。

体的本身，才是她要紧紧抓住的东西。“人”在“现在”的时间观念中打破了与“历史”的必然关联。这种由“死亡”所带来的“人”的觉醒，宣告着根本就没有什么现代性计划。章秋柳最强的信念就是把她的生活“在人们灰色的生活上划一道痕”，而这道痕则是人作为主体在时间上的印迹。这也宣布了，人与历史的关系当中，人不再受到历史必然性的摆布，人不再因循历史的“正则”，恰恰是革命动力的觉醒而不是在“时间幻象下的失败”[229]。

形象思维塑造典型的方法，打破了时间的继承性。也使身体不再作为精神的对象，或是语言的指符，而是作为主体参与塑造过程，且实现自我。因此，在典型形象的分析中，我们同样需要关注身体在认识过程中的作用，而不是将身体作为形而下之物或毫无意义的躯壳。陈建华对茅盾小说中女性形象的分析就建立在“灵与肉”、“理性”与“非理性”的二元对立角度上。他把身体看做是与精神相反的“形而下”的物质。身体低于理性精神，而只能成为作者意识形态的象征。因此，当女性身体行为不符合评论家的理性设定时（陈建华称之为现实主义的金科玉律，而把现实主义看作是一种金科玉律，本身就是形而上学的方法），女性身体行为就成为“身体的狂乱”和“歇斯底里化”，成为象征着男性革命者情绪爆发的隐喻和反映[230]。他认为作家通过女性身体，让其穿上革命意识的盔甲，展开其自我超越和矛盾的自我救赎之旅，最终在精神上完成了“否定之否定”的过程，使作家的精神与女性形象合为一体共同走向了革命和肯定革命的方向。也就是说，革命的意义是通过作家

[229]陈建华认为茅盾通过章秋柳表达的是现代性企划在“时间幻象下的失败”。陈建华，《革命与形式：茅盾早期小说的现代性展开, 1927-1930》，上海：复旦大学出版社，2007 年，第 136 页。

[230]陈建华将茅盾小说中女性身体视作作家本人在精神的一系列二元对立冲突中所表现的矛盾。他举例茅盾在创作《追求》时曾有过失控的状态。他认为正是因此，政治上的悲愤造成了他笔下的章秋柳一系列疯狂的身体行为，这正代表了作者本人失控的心。陈建华，《革命与形式：茅盾早期小说的现代性展开,1927-1930》，上海：复旦大学出版社，2007 年，第 132 页。

精神上完成的辩证过程最终达到的革命意义的肯定，然后通过女性身体表现出来的。陈建华的精神上的“否定之否定”继承了黑格尔的绝对精神理论，将否定性变成内在的扬弃，最终失去现实的否定性意义，成为绝对精神的肯定。

事实上，形象思维的塑造过程中，身体不只是作为对象而存在，更不是精神的形而下之物。它在认识现实的过程中，同样是作为主体性实践的方式而存在的。小说《动摇》中，作家就通过揭示女子剪发与革命之间的关系，解构形式与精神间的表征关系。“革命”失败后，孙舞阳逃到一座寺庙中遇到了同样逃跑的方罗兰夫妇，向他们讲述和她一起逃跑的刘小姐为了防止兵们对“革命女子”的奸淫，试图装上假发髻的行为，孙舞阳说道：

> “兵们何尝专检剪发的女子来奸淫？说是要杀剪发女子，无非迎合旧社会的心理，借此来掩饰他们的罪恶罢了[231]。”

如果“女子剪发”仅仅成为一种新旧力量的隐喻－当革命的力量成为主力时，女子便剪发；当反动势力反扑时，女子便戴上假发髻。那么，剪发的行为就成为一种形式，一种判断“新女性”和“旧女性”的单一的标准。这样，就容易把矛盾的焦点转移到革命和道德的问题上，或新旧女子的二元对立的问题上。孙舞阳实际上是发现了“剪发”与革命之间的关系，不在于“剪发”的形式，而是“剪发”过程中，人的认识流变。像刘小姐这样仅仅把剪发的形式等同于革命，说明在革命与女性的关系上，仍然是从“性别”认同的角度，而不是从关注人的追求自由与解放的本质方面认识革命。这也说明，认识革命还需要很长的路要走，尤其不能够把身体仅仅作为革命形式的表现（例如剪发），而是要在实践和认识中不断发现身体在革命过程中的真正价值。孙舞阳发表完关于剪发的议论后，扔掉了束胸：

[231]茅盾，《动摇》，《茅盾代表作》，郑州：黄河文艺出版社，1988 年，第 131 页。

> 孙舞阳很锋利地发议论了；同时，她的右手抄近粉红色衬衣里摸索了一会儿，突然从衣底扯出一方白布来，撩在地上，笑着又说：“讨厌的东西，束在那里，呼吸也不自由；现在也不要了[232]！”

女性的“胸部”往往被作为女性性别器官，象征了“女性”和“母性”，作为女性特有的审美对象而存在。在陈建华的评论中，胸部除了被视作“审美”和“性”的对象外（摩登女郎的审美标准），也被隐喻为革命的浪漫性，因为健康的胸部象征了革命的健全与美[233]。基于陈建华对身体形而下的评判，胸部只能作为女性的象征和精神的对象，它们自身不具备认识的功能，而必须是作为知识和精神的对象而存在。然而，在孙舞阳“扯”出胸前的一方白布，“撩”在地上的身体的行为来看，胸部的解放与呼吸的自由联系在一起，它不再单独作为女性器官存在。相反，表明孙舞阳对“自由”的认识同身体感觉到的自由是不可分割的。

茅盾小说中的人物和现实的认识，都离不开身体的感触，身体的行为同样是主体认识现实的中介。例如章秋柳对现实的认识，首先就源于对身体的观察和认识。史循第一次的自杀未遂促使章秋柳第一次关注到身体与认识自我之间的关系。她看着自己健康的肉体，想到史循枯瘠的身体。她发现身体与精神间的相互影响，身体不再仅仅是精神的反映和形式－拥有健康的身体就会拥有活泼的精神，而枯瘠的身体只能带来灰色的无价值的人生。同时，身体在章秋柳的拯救计划中也发挥了重要的作用，如我们上文中的分析，章秋柳对曼卿和史徇的拯救都是通过身体来实现的。当她听到从前的同学做了妓女后，同对曼卿的拯救一样，她也给了王诗陶一个“发怒”似的吻：

---

[232]同上。

[233]“茅盾在 20 年代末开始写小说，有意创造一种‘革命加恋爱’的新样式，而‘乳房’带来革命浪漫性，这些富于热力的女性身体给革命乌托邦的空间里涂上一层玫瑰色，至少表达了革命也应该是健全的、美的想法。在革命乌托邦的空间里，展开‘乳房’的美学想象，从而探索‘时代女性’的自由个性。”陈建华，《革命与形式：茅盾早期小说的现代性展开,1927-1930》，上海：复旦大学出版社，2007 年，第 230 页。

> 我是什么都不要，什么都没有。理想的社会，理想的人生，甚至理想的恋爱，都是骗人自骗的勾当；人生但求快意而已。我是决心要过任性享乐刺激的生活！我是像有魔鬼赶着似的，尽力追求刹那间的狂欢。我想经验人间的一切生活。有一天晚上我经过八仙桥，看见马路上拉客的野鸡，我就心里想，为什么我不敢去试一下呢？为什么我不做一次淌白，玩弄那些自以为天下女子皆可供他玩弄的蠢男子？诗陶，女子最快意的事，莫过于引诱一个骄傲的男子匍匐在你脚下，然后下死劲把他踢开去。
>
> 说完这番话，她提空了右腿，旋了一个圈子，很自负的看着自己的袅娜的腰肢和丰满紧扣的胸脯，她突然抱住了王女士，紧紧的用力的抱住，使她几乎透不出气，然后像发怒似的允接了王女士的嘴唇，直到她脸上失色[234]。

陈建华认为章秋柳的行为是一种歇斯底里的爆发力，象征了作者本人难以抑制的矛盾与激情。他认为章秋柳在看望王诗陶以及听说赵赤珠沦落为淌白后的一系列身体上“狂乱”的描写曲折地表达了对共产党的同情以及有关都市新女性的生存困境及个人发展的问题[235]。然而，陈建华的评论忽略的是，在章秋柳的形象塑造上，茅盾将她的身体的感觉放在了第一位。尤其是她与王曼青、史循、王诗陶通过身体发生关联的过程表明，章秋柳对待人生的一系列认识的转变都是从身体的实践而产生变化开始的。她对自己身体的重视，对身体的“凝视”、“观察”与身体的实践（她追求人生快意，注重身体的感觉。要痛快，要时时刻刻感觉到在生活）将身体从客观、理性、纯粹精神的外衣下解放出来，重新认识身体[236]。与试图通过“吻”，通过感觉的刺激，唤

---

[234]茅盾,《追求》,《蚀》，北京：人民文学出版社，2008 年，第 178 页。

[235]“这就是茅盾谈到的在写《追求》期间，因为听到有关‘清党’以及同志牺牲的事而‘痛心’、‘发狂’，在小说中通过章秋柳的愤怒发泄，曲折表达了对共产党的同情。但我们可看到小说是在都市背景里被阅读的，王诗陶和章秋柳之间讨论她们的未来，不外是日常生计、孩子、婚姻及个人独立和自由－一切都有关都市新女性的生存困境及个人发展的问题……

……可以想象作者在写到上述章秋柳的带有歇斯底里的戏剧性表现时，不光是‘树欲静而风不止’，而这种‘喃喃自语’也大有变成‘狂乱’的呓语的可能。作为‘时代女性’的艺术形象，章秋柳比慧女士、孙舞阳更复杂而矛盾，也更含有作者难以抑制的激情爆发。”陈建华,《革命与形式：茅盾早期小说的现代性展开,1927-1930》，上海：复旦大学出版社，2007年，第131-132页。

[236]可以参考尼采对身体的解放的观点。“在客观，理想，纯粹的外衣下，生理需求的无意识伪装达到了令人恐惧的程度－我常常会问我自己，从宏观上来看，迄今的哲学是否不仅仅是

起曼卿对现实的重视一样，章秋柳又一次希望通过“吻”传递“感觉”，通过身体的实践传递对现实的认识。她“自负”的看着自己的身体，然后用自己美好而健康的身体（袅娜的腰肢、丰满的胸部），“紧紧”的抱住并且“用力”的允接王女士的嘴唇。在王曼卿看来，章秋柳的“歇斯底里”是不理性的，而“不理性”则揭示出了现实的真正面貌。身体的运动和“狂乱”也恰恰表明，不存在依靠一套“本质规律”就可能在未来实现的“幸福”。现实无法通过精神去反映和表征，就如同无法通过“理性”塑造一套标准的身体动作来反映心灵。

无论是通过“形象思维”方法塑造典型的理论，还是茅盾小说中塑造典型形象的实践都表明，典型的塑造，展现出来的是复杂而变化的形象，而不是某一个静止的类型。它排除类型塑造的抽象性和必然性，排除时间顺序，而是呈现不确定性、偶然性以及主客体间相互交融的画面。而普遍性与本质就是在这些社会关系中被发现和塑造，它不是一种定律，而是一种发现和创造。同时，典型与形象思维的关系也说明，普遍性不是事先存在的，而是发现的过程。 对茅盾来说，普遍性当中包含了主体在现实中认识自我的过程。典型形象并不仅仅是普遍性的扩大、深化和集中，不是简单的个人与普遍性的统一。而是包含了辩证的思考和认识普遍性的过程，以及在普遍性中发现自我的过程。它寻找本质，更塑造自我。

对身体的解释，并且是对身体的误解。” （“The unconscious disguise of physiological needs under the cloaks of the objective, ideal, purely spiritual goes to frightening lengths-and often I have asked myself whether, taking a large view, philosophy has not been merely an interpretation of the body and a misunderstanding of the body.”）Friedrich Nietzsche, *The Gay Science: with a prelude in rhymes and an appendix of songs* trans. Walter Kaufmann, N.Y.: Random House, pp.34-35.

2.3 革命小说审美

通过前文的分析，我们了解到在茅盾理论中，用“形象思维”的方法进行创作同时也是认识现实的过程。因此，对“形象”与“思维”关系以及“典型形象”的理解就需要避免“同一性”和“整体性”的本质阐释策略。在这个策略中，所有组织、机构都要服从本质，进而产生一种“有限制”的意义。策略离不开语言的加工，而加工的结果则实现了知识的统治。在文学创作领域，艺术创作就会成为知识对艺术的整合。那么，艺术与知识将一样具有体系性，依靠知识权力和主体权力的决断，以“统一”的方式来表达艺术的“秩序”，主体则将永远被封闭在精神的权力当中。不仅在革命小说中存在“公式主义”的创作方法，“同一性”以及“整体性”的策略也被经常用来作为革命小说的文本分析方法。例如陈建华对茅盾的小说《虹》的分析。他通过精神分析的方法，将革命的目的看作是对真理的追求。而主人公“梅”则成为了神性精神的象征。当“真理”和“精神”成为阐释革命的策略，那么革命就只能成为真理的从属形式，成为“符码系统”的研究[237]。这种研究策略会造成对革命问题本身的忽略，从而试图建立一套革命话语体系，通过语言、结构形成“认识话语”，以此达到认同的目的。因此，革命小说就极容易被理解为策略的对象，失去了对革命主体性建构研究的可能性。事实上，根据茅盾的现实主义理论以及“无产阶级艺术”理论，革命小说正是因为反对“策略”反对“同一”，才具有革命意义。本体论话语依托于“精神”建立一套真理的

[237]陈建华认为“茅盾所声称的‘凝视现实，分析现实，揭破现实’含有新的意义，即作家不仅自信获得代理‘真理’的权威，而且获得再现‘现实’的辩证方法。所谓‘意识形态’也指文化符码的系统性及其生产过程，因此在现实主义叙事里，历史或个人作为革命运动的‘机制’，各自受到语言符码系统的控辖；这两者成为互相关照、互相作用的‘中介’，由此它们的文学再现不仅与语言之间造成张力，也都与现实之间加深裂痕，且更带有作家的自觉意识。”陈建华，《革命与形式：茅盾早期小说的现代性展开,1927-1930》，上海：复旦大学出版社，2007 年，第 188 页。

体系，将普遍性纳入真理的范畴。而茅盾在小说中要探讨的普遍性，是与人类审美实践相关的现实过程。上文中所分析的“形象思维”则是通过文学实践展现这个过程的方法。它重视感性与情感，但与现象学不同的是，它并不是作为认识对象的显现，不是依靠抽象思维而显现出来的经验。形象思维中的“感性”是作为主体自身认识现实的思维的一部分，而不是抽象思维的对立和阶段性的存在。因此，通过形象思维的方法，革命就从整体、同一精神的从属成为审美和实践的场域，包含了人对现实、欲望以及自由的认识过程。

茅盾的小说《虹》写于一九二九年，讲述了女主人公梅行素从女学生到逃离婚姻家庭，逐渐认识和参与革命的过程。小说通过倒叙的方式展开，茅盾把自然的壮美与梅过去几年的生活联系起来：

> “川江的水路就是这样的哦！远看去是没有路了，可是到了那里，才知道还有路。这样的曲折，不知道有多少！”
>
> 这巫峡的奇景，确也感动了她。想到自己的过去，何尝不是诡谲多变，也曾几番绝路逢生；光明和黑暗交织成的生命之丝，她已经勇敢地抽过了一半了。以后怎么样呢？这迷的“将来”呀！她没有空想，也没有悲观；她只是静静地等着，像一个老拳师摆好了步位等待敌手那样的等着。这是颠沛的生活烫在她小小年纪上的烙印！
>
> ……
>
> 两岸还是那些插天的不见人烟的高山，从江的浊浪中耸起来，像是两堵高墙。在这山的甬道中，隆茂轮喘息着往前走，很孤独地只在江心遵了直线走。时时有一两条帆船出现在两旁，却都是紧挨着山崖，似乎船上的人伸起手来就可以攀着岩壁上的藤萝。前方远远地突出的崖壁下有些小小的木船，看去很像是一动也不动地挤塞在狭窄到几乎没有出路的江面；但是几分钟后，在威风凛凛的一声长鸣中，隆茂轮已经赶了过去，这才看见江面仍是可容四只轮船那样宽阔。暗轮激起的两股巨浪活喇喇地向崖壁冲去，于是那些蜗牛似的贴在岩壁的木船便像醉人一般摇晃起来。
>
> 梅女士看了这些木船微笑，她赞美机械的伟大的力量；她毫不可怜那些被机械的急浪所冲击的蜗牛样的东西。她十分信托这载着自己的巨大的怪物。她深切地意识到这个近代文明的产儿的怪物将要带新的“将来”给她。在前面的虽然是不可知的生疏的世界，但一定是更广大更热烈：梅女士毫无条件地这样确信着。

> 然而没有幻想。过去四五年的经验教训是：不要依恋过去，也不要空想将来，只抓住了现在用全力干着。她的以往的生活就和巫峡中行船一样；常常看见前面有峭壁拦住，疑是没有路了，但勇往直前地到了那边时，便知道还是很宽的路，可是走的不久又有峭壁在更前面，而且更看不见有什么路，那时再回顾来处，早又是云山高锁。过去的是不堪回首，未来的是迷离险阻，他只有紧抓着现在，脚踏实地奋斗；她是“现在教徒”[238]。

自然与人生在梅的回忆中交替呈现，梅对自然的雄伟奇绝的赞叹与她这些年的经历中对人生的认识产生了密切的联系。当自然的奇景“感动”了梅，“自然”就不再仅仅作为客观之物成为梅的欣赏对象了。那么，梅对自然美的感叹与人生的交织，就引发我们重新思考“美”的属性以及有关美的认识问题。在有关“自然美”的认识上，朱光潜与蔡仪展开了一场针对“美”与“美感”间关系的讨论。这场讨论开始于朱光潜对蔡仪观点的总结和评价：蔡仪认为，美与美感是对立的，美是客观存在的，在于客观事物本身的法则，是第一性的；美感是主观认识，是第二性的。美可以引起美感，但是美感不能影响美，物的形象的美是不依赖于鉴赏人而存在的。因此，对蔡仪来说，人对美的认识（包含美的理想，生活经验、心境和思想倾向）等等都是主观的，也就是人的主观感觉，而与客观物的美无关。而通过人的主观最终表达出来的是人自己情趣的幻影，不是真正的物的形象[239]。随后，朱光潜又评价蔡仪只看到了“物的形象”可以靠人类审美来表现，而没有注意到“物”本身的客观性：“蔡仪同志的基本毛病就在于没有足够地重视这里所说的分别，把自然物和经过美感反映之后的‘物的形象’混为一事，从‘物不依赖于鉴赏的人而存在’一个正确的原则推演到‘物的形象不依赖于鉴赏的人而存在’一个错误的结论[240]。” 事实上，关于对“物”的审美认识，朱光潜与蔡仪的观点是相同的，即物体自身的美是客观的，不依赖于审美主体的意识。而审美行为中产生的美感则是人的主观感觉，与物体的客观性无关。他们分歧的

[238]茅盾,《虹》,北京：人民文学出版社，1983年，第3页。

[239]朱光潜，《美学怎样才能既是唯物的又是辩证的－评蔡仪同志的美学观点》,《美学问题讨论集》第 2 卷，北京：作家出版社，1957 年，第 20-24 页。

[240]同上。

关键在于，“物”与“物的形象”在审美活动中是否影响物的客观性。朱光潜认为“物的形象”是经过审美活动中美感的反映之后的“物”，而非客观的“物”本身[241]。蔡仪则认为，“物”与“物的形象”不应被区分开来，它们都是物的客观存在：

> 我们认为物的形象原不外就是物的形态或物的形式，它本是属于物的。正因为它本是属于物的，称之为“物的形象”，简称为“物像”（shape）。若说“物”和“物的形象”有区别的话，这区别只是在于“物”乃就其内容与形式的统一而说的，而“物的形象”却只就其外表的形式而说的。一般所谓山容、水态或山河风姿，这容、态、风姿，都是说的物的形象。若说的不是“物的形象”，而是说的物反映在人的意识里而形成心的影响，简称心象或意象（image）。物象或意象，在一般严谨的文章中是有原则的区别的，而且在谈哲学或美学的人是必须见出这种区别的。因为这种区别是关系着物质和精神的区别、关系着物与心的区别，所以是不能混淆的[242]。

蔡仪与朱光潜对“物”的审美的基本观点在于：物的美是客观的，以及审美是在物的美的客观基础上发生的人的主观意识活动。正如蔡仪举例“山河风姿”属于“物象”，而“物象”反映在人的意识里则成为“意象”。因此，“物象”的美就是“物”本身的美。朱光潜与蔡仪的不同在于，他认为“物的形象”不是“物”本身的美，而是“物”在人的既定的主观条件的影响下反映于人的意识的结果，是一种知识形式。因此，“物的形象”也是主观意识的结果[243]。在前文有关“形象思维”发展脉络的分析中，我们提到过，朱光潜正是以“知识”类型来区分形象与抽象之间的关系的。因此，审美活动在朱光潜的理论中成为一种抽象思维的结果，目的是得出有关物体美的知识。这就将“形象思维”的过程，亦即审美的过程表述为抽象思维的过程。蔡仪的“形象思维”理论与朱光潜的不同就在于，他认为“形象思维”的过程是

241“蔡仪同志的基本毛病就在于没有足够地重视这里所说的分别，把自然物和经过美感反映之后的‘物的形象’混为一事，从‘物不依赖于鉴赏的人而存在’一个正确的原则推演到‘物的形象不依赖于鉴赏的人而存在’一个错误的结论”。同上。

242蔡仪，《为什么美在于客观事物本身？》，《蔡仪美学文选》，郑州：河南文艺出版社，2009年，第18页。

243同上。

概念与表象的结合，也就是说，是“物”的形象通过人的“抽象思维”而后得到具有普遍性意义的认识。不能够把物的形象看做是知识系统，因此忽视其形象的客观性，进而忽视“形象思维”对具体事物形象的重视。由此可见，朱光潜与蔡仪对“形象思维”的不同认识正是基于他们对“物”的审美属性的不同认识。在小说《虹》的开场中，茅盾将自然风景的“形象”与主人公梅对人生的认识结合在一起，恰恰体现了主体在审美中与对象物之间的运动过程，亦即形象思维的过程。这也表明，“形象”既是客观的“物”本身，又在审美的过程中展现了主客体间的互动。

前文中分析过，茅盾对“形象思维”在现实主义创作中的运用，本身就是为了消除主观与客观，物质与精神之间的二元对立，把人的认识与现实与物体本身真正融合起来。而作家通过创作，进行主体性的实践，目的就是为了使人的认识真正参与到对客体对象的认识中去，而不是仅仅作为阐释客体本质的“工具”。同时也使审美活动真正具有认识现实的意义，而非“现实的反映”。马克思在《经济学－哲学手稿》中提到人的主体解放与对象的相互关系时指出：

> 在社会中，对于人来说，既然对象的现实处处都是人的本质力量的现实，都是人的现实，也就是说，都是人自己的本质力量的现实，那么对于人来说，一切对象都是他本身的对象化，都是确定和实现他个性的对象，也就是他的对象，也就是他本身的对象[244]。

马克思提出的“人的对象化”过程，将人作为主体与对象作为客体的对立关系转变为，把客体的属性融入到主体对客体的认识过程。因此，客体的现实就离不开人的现实，并且包含着人的主体性实践过程。客体的美不仅被纳入到主体的认识过程当中，并且包含着主体对自身的认识。同时，在实践的过程中，自然也发生了改变：

[244]马克思，《经济学－哲学手稿》何思敬译，北京：人民出版社，1957 年，第 87 页。

> 因为不仅是五官感觉，而且那所谓的精神的感觉，实践的感觉（意志，恋爱等等），一句话，人的感觉，诸感觉的人类性，只有通过它的对象的定在，通过人类化了的自然才生成起来[245]。

实践中产生的人与对象间的运动，使客体不可能单独作为其客体属性而存在。因为在审美活动中，它的实现需要人类认识的参与；而人在审美中，对对象物的认识也包含着，对象物参与到审美活动中时，自身“对象化”后对自身的认识。因此，在整个审美活动中，“自然的人类化”和“人的对象化”就使人与物之间的关系以及审美活动由主观还是客观的问题转换为实践过程当中的“认识问题”（不单单表征物体本质，或是反映主观意识）。“感觉和属性无论在主观上或客观上都成为人的”，“如同眼睛的对象成了一个社会的、人的、从人类并为人类发生的对象一样，眼睛就成了人的眼睛[246]。”所以说：“当利用成为人的利用时，欲望或享受就失去其利己的本性而自然就失去其单单的有用性”，于是“对象对人成为了人的对象或对象化了的人”；那么，对象的自然，也就成为了“人类化了的自然”[247]。我们回到小说《虹》的开场，“川江的风景”、“巫峡”在梅看来，不仅仅是眼前的自然景色，并且产生了感情－“这巫峡的奇景，确也感动了她”，使她“想到自己的过去，何尝不是诡谲多变，也曾几番绝路逢生。”“巫峡”的奇景能够感动“梅”，正是“自然的人类化”的过程，这里的自然不仅是客观“物”的存在，更在审美活动中与人对现实的认识发生了联系。同时，也只有通过人的认识，才能够使审美真正成为可能－“她的以往的生活就和巫峡中行船一样；常常看见前面有峭壁拦住，疑是没有路了，但勇往直前地到了那边时，便知道还是很宽的路，可是走得不久又有峭壁在更前面，而且更看不见有什么路，那时再回顾来处，早又是云山高锁。过去的是不堪回首，未来的是迷离险阻，他只有紧抓着现在，脚踏实地奋斗；她是‘现在教徒’”。梅成为“现在的教徒”，不再“依恋过去”或是“空想未来”，同行船过程中看到的巫峡的情景发生联系，巫峡的

[245]同上。

[246]同上。

[247]马克思、恩格斯，《马克思恩格斯全集》第 23 卷，北京：人民出版社，2001 年，第 56 页。

奇景就不再仅仅具有“险峻”的属性，它的变幻莫测与人生的曲折产生了认识上的联系。此时的梅，不仅在对大自然审美中认识到自然的奇绝，更是认识着自己的人生，正如马克思在《经济学－哲学手稿》中所说的人类“在一个由他来创造的世界中直观着自己本身[248]。”审美，因此超越了物的属性与形式的限定，而是通过审美活动使审美的主体与对象之间共同呈现出认识现实与自我的过程，亦即创造的过程。

除了通过形象思维的方法呈现人（主体）在审美活动中与对象发生的关联，在《虹》这部小说中，茅盾更重要的是呈现给我们革命与理论之间的关系，以及现实否定性在革命当中的作用。因此，我们不能够忽视革命理论、革命思想所扮演的角色；也不能够规避其在现代层面所体现出的，知识对女性身份认同的影响。由知识所带来的“女性意识”的觉醒，将“女性”更加“知识化”和“类型化”。将女性作为知识的对象，“女性”身份就容易成为阐释其本质和同一性的标准。这样，革命与对自由的追求，似乎就成为简单的“问题研究”，而不需要复杂的现实过程了。在学校中，“知识”和“理论”的传递，也像一剂麻醉针，让梅暂时忘却了“现实”的苦恼：

> 春季开学后，“新思潮”更激烈地在各学校中泱荡着，并且反映到社会现实生活里来了。胡博士的“多研究些问题，少谈些主义”的口号，应时而起地成为流行语。梅女士觉得韦玉也是中了“主义”的毒，无抵抗主义的毒。然而当她想把自身这件事当作问题来研究时，她又迷失在矛盾的巨浸里了。她不知道转向哪一方面好。她归咎于自己的知识不足。她更加热烈地想吞进所有的新思想，她决定不再让那个实际问题来扰乱她的心坎。
>
> 新的书报现在是到处皆是了。个人主义，人道主义，社会主义，无政府主义，各色各样互相冲突的思想，往往同见于一本杂志里，同样地被热心鼓吹。梅女士也是毫无歧视地一体接受。抨击传统思想的文字，给她以快感，主张个

[248] “经过生产，自然就表现成他的作品和他的现实界。所以劳动的对象是人类的族类生活的对象化；因为，人类不仅像在意识中那样理智地而且勤劳地、现实地把自己二重化起来。因而在一个由他来创造的世界中直观着自己本身。”马克思，《经济学－哲学手稿》何思敬译，北京：人民出版社，1957 年，第 59 页。

> 人权利的文字也使她兴奋，而描写未来社会幸福的预约券又使她十分陶醉。在这些白热的新思想的洪流下，她渐渐地减轻了对于韦玉的忧虑，也忘记了自身的未了的问题。
>
> 这样在架空的理想中经过了几个月，终于凶恶的现实又来叩打梅女士的生活的门了。父亲告诉她，嫁期已定在九月间[249]。

知识的问题，就在于它像“未来幸福的契约券”一样可以麻痹人，使人以为可以不必接触到复杂的问题的实际，只通过研究知识的内容就能够真正解决问题。而知识也像“吗啡针”一样，粉饰了需要真正面对的现实问题，使人不断的想要“更多的知识”。茅盾塑造“梅”的形象的“典型性”就在于她没有成为理论的对象，成为一个理论和知识塑造出的“女性解放”的范本。她的形象包含了对理论的反思，尤其是对“女性”身份认同的拒绝。在梅的身上体现出来的普遍性意义，是通过她自身的主体性实践与对现实的认识，而后呈现出来的。而不是依靠理论归纳的普遍性，而后通过形象塑造将这种普遍性反映出来的。因此，梅的形象呈现的普遍性意义，就不再是作为知识启蒙的“女性”性别身份意义上的“解放”：

> 借这机会，梅女士对于《娜拉》一剧有了深彻的研究。她本来是崇拜娜拉的，但现在却觉得娜拉也很平常；发见了丈夫只将她当作“玩物”因而决心要舍去，这也算得是神奇么？她又觉得娜拉所有的，还不过是几千年来女子的心；当一切路都走不通的时候，娜拉曾经想靠自己的女性美去讨点便宜，她装出许多柔情蜜意的举动，打算向蓝医生秘密借钱，但当她的逗情的游戏将要变成严重的事件，她又退缩了，她全心灵地意识到自己是“女性”，虽然为了救人，还是不能将“性”作为交换条件。反之，林敦夫人却截然不同；她两次为了别人将“性”作为交换条件，毫不感到困难，她是忘记了自己是“女性”的女人[250]！

“女性解放”是“五四”时期重要的知识启蒙议题之一。易卜生及其笔下的“娜拉”的形象被介绍到中国，在“五四”时期产生了重要影响。茅盾认为，易卜生和当时的“新文化运动”尤其是“妇女解放”有着密切的关联：

[249]茅盾,《虹》,北京：人民文学出版社，1983年。

[250]同上，第 39 页。

> 易卜生和我国近年来震动全国的“新文化运动”是有一种非同等闲的关系，六七年前，《新青年》出“易卜生专号”，曾把这为北欧大文学家作为文学革命、妇女解放、反抗传统思想……等等新运动的象征。那时候易卜生，这个名字萦绕于青年的胸中，传述于青年的口头，不亚于今日之下的马克思和列宁。总而言之，易卜生在中国是经过一次大吹大擂的介绍的[251]。

一九一八年六月《新青年》杂志推出的《易卜生专号》，并刊出了《娜拉》（《玩偶之家》）等文章。娜拉的出走迅速成为了当时妇女追求解放自由的典范，五四知识分子以“娜拉”的形象为范本进行创作，许多女青年也以娜拉为榜样脱离自己的家庭。一时间，“娜拉”把中国女性从宗族社会中的“母性”角色，迅速拉入到女性在现代社会中需要扮演的“女性角色”。因此，中国“娜拉”的出走热潮，同样意味着中国转向现代“民族国家”社会的过程。然而，从传统家庭的“母性”到现代知识体系下的“女性”，围绕娜拉的形象展开的关于女性解放以及现代社会的议题，似乎只是更加肯定了对其“女性”性别身份的认同。“娜拉”的出走最终由“妇女解放”的问题变成了“离家”还是“回家”的问题，而“离家”的女子直接相关的是其在资本主义市场环境中女性的“职业”问题。一九三三年九月十三日，上海《时事新报》以“婚嫁与女子职业”为题，刊登了林语堂关于女子“出嫁”问题的讲稿，即“出嫁是女子最好、最相宜、最称心的职业”：

> 唯一没有男子竞争的职业，就是婚内，女子处处占了便宜，在婚姻外，男子处处占了便宜。这是现行的经济制度[252]。

以“女性”性别认同为基础的家庭解放，一方面是女性从家庭中母性的角色转变为资本生产中女性生产者的角色；另一方面也使女性在家庭中角色职业化（家庭成为公司，女性在家庭中扮演员工的角色）。女性实际上被纳入“现行的经济制度”中，无论是在社会还是在家庭与婚姻中完完全全的职业化了。因此，在“女性”性别身份认同框架下的解放，也就意味着纳入了女

[251]茅盾，《谈谈<玩偶之家>》，《文学周报》第176期，1925年，第38页。

[252]林语堂，《婚嫁与女子职业》，《林语堂集》，广州：花城出版社，2007 年。

性职业化和工具化的体系当中。梅对娜拉出走的不以为意，则表明了茅盾对所谓“女性”性别意识以及知识启蒙下的女性解放的反思。把“女性”从性别认同中解放出来，也意味着自由必须拥有更为广阔的和普遍性的意义。否则就极容易成为知识的对象，被纳入到另一种培训机制（“经济制度”）当中。因此，在小说《虹》中，梅试图通过“实践”的、真正参与到现实婚姻中的方式解放自身：

> “你以为嫁了过去便是自入牢笼，我却不怕！我要进牢笼里去看一下，然后再打出来！”“或许我还不能打破传统的父女关系，但是我相信我的行动真真是根据着我的自由意志！”
>
> “你以为一个女子和不爱的人结婚便是不可恕的罪恶么？结了婚不能再离异么？你承认‘从一而终’的旧贞操观念么[253]？”

“进牢笼里看一下，然后再打出来”的过程，将自由从作为知识的对象置换为自己的实践和认识的结合。梅的目标就不再是作为知识和启蒙对象的女性解放范式－“打破传统的父女关系”－而是一个更为普遍的追求自由意志的目标。对以鼓吹娜拉出走实际上却将“女性”性别更加职业化的现代知识体系的反思，同时表明了茅盾对五四时期资本主义扩张所带来的知识规训方式缺乏辩证的反对[254]。茅盾通过审美中的人与自然间的互动，将梅的认识过程转换到对象与人的关系问题上－“川江水路”的曲折与人生道路的峰回路转。这样就把对革命的认同转换为现实的认识问题。同时，梅对“妇女解放”的实践表明，脱离现实认识的知识存在着资本主义扩张效应下的知识权力布局的风险。因此，茅盾避开知识、性别的架构体系，而是从现实和主体

[253]茅盾,《虹》,北京：人民文学出版社，1983 年，第 42 页。

[254]“她所受的“五四”的思潮是关于个人主义，自我权利，自由发展，这一方面，仅仅最初接到的托尔斯泰思想使她还保留着一些对于合理生活的憧憬，对于人和人融合地相处的渴望，而亦赖此潜力将她轰出成都，而且命令她用战士的精神往前冲！天赋的个性和生活中感受的思想和经验，就构成她这永远没有确定的信仰，然而永远是望着空白的前途坚决地往前冲的性格！”“五四的潮流只给我们两条路：一切旧信条都不要了，一切都依着自己的信念去创造罢！可是我们空洞洞的脑子，会创造出什么来呀？结果只有跟着一时冲动走了！”同上。

性实践的角度，呈现出主体的在现实中的认识与成长过程。

在现代知识体系建构中，不仅“女性”作为知识启蒙和培育的对象，在家庭中越来越职业化。男性也在根据知识，甚至作为启蒙者，塑造自己的妻子作为标准的职业女性。茅盾发表于一九二八年的小说《创造》，讲述了一个渴望塑造“理想”的妻子，自诩为启蒙者的丈夫君实的失败。君实一直都在培养娴娴成为他理想中的“妻子”。表面上看，君实在改造娴娴，实际上在改造妻子之前，君实首先纳入了理性知识的改造和培训体系：

> 在父亲的灵床边，他就计划如何安排未来的生活；他含了哭父的眼泪，凝视未来的梦。像旅行者计划明日的行程似的，他详详细细的算定了如何实现未来的梦；他要研究各种学问，他要找一个理想的女子做生活中的伴侣，他要游历国内外考察风土人情，他要锻炼遗大投艰的气魄，他要动心忍性，他要在三十五六年富力强意志坚定的时候生一子一女，然后，过了四十岁为祖国和人类服务[255]。

娴娴只是君实未来计划的一部分，而君实的人生已经像“旅行日记”一样被制定成为模型，“知识”和“理论”则是作为实现模型的工具存在的。当君实利用理论范本改造自己时，他已经将自己置身于被启蒙者的角色，之后又摇身一变成为启蒙者，试图用理论改造另一个对象。在这个循环中，知识、理性始终位于中心和本质的位置。而对本质的解释成为范本（exemplary），必须远离现实与一切不确定性，才能保持它的权威地位。因此，君实选择“西方理论”作为改造娴娴的工具，他通过“理论”来引诱娴娴开始接受改造，就必须保证理论的解释必须符合“范本”，不能允许娴娴对理论有范本之外的解释：

> 他抱了严父望子成名那样的热心，诱导娴娴读各家的政治理论；他要娴娴留心国际大势，用苦心去记人名地名年月日；他要娴娴每天批评国内的时事，

[255]茅盾,《创造》,《茅盾短篇小说集》，北京：人民文学出版社,1980年，第12页。

而他加以纠正。经过三个月的奋斗，他果然把娴娴引上了政治的路[256]。

然而，娴娴对理论的阅读和解释却逐渐逃离了范本的控制。作为启蒙者，君实希望娴娴－“以他的思想为思想，以他的行动为行动。”娴娴阅读理论的方式却是一种类比式的阅读，这种远离范本的方式也让君实感到了危险：

> 他回想不久以前，娴娴看了西洋哲学上的一元二元的辩论，曾在书眉上写了这么几句：“自其异者视之，肝胆楚越也。自其同者视之，万物皆一也。万物毕同毕异。”这不是庄子的话么？他又记得娴娴看了各派政论家对于“国家机能”的驳难时，曾经笑着对他说：“此一是非，彼一是非；都是的，也都不是的。”当时以为她是说笑，现在看来，她是有庄子思想作了底子的；她是以站在云端看“蛮触之争”的心情来看世界的哲学问题政治争论的。君实认定非先扫除娴娴的达观思想不可了。
>
> 从那一天起，君实就苦心的诱导娴娴看进化论，看尼采，看唯物派各大家的理论。他鉴于从前把两方面的学说给她看所得的不好的结果，所以只把一方面给她了。虽然唯物主义应用在社会学上是君实自己所反对的，可是为的要医治娴娴的唯心的虚无主义的病，他竟不顾一切的投了唯物主义的猛剂了[257]。

娴娴用中国思想（庄子思想）中同一与差异互相包容辩证的关系，代替“一元论”或“二元论”对本质认同的要求。也就是说，娴娴是用“类比”代替本质阐释的方法进行阅读，并加入否定性的解释。此时，她就不再作为知识启蒙的对象，也就逃离了君实代表的知识范本的控制。君实的启蒙者逻辑在于，他把娴娴看作一块“璞玉”[258]，君实希望娴娴这块“璞玉”接受他“雕琢”的权威，并使她走向理性的领域。“雕琢”的过程中，理论代替对现实的认识，阐释的权威代替否定性。因此，君实启蒙的过程实际上就是使用理性、权威代替现实和主体实践的过程。理性与权威塑造的“普遍性”结论

[256]同上，第 16 页。

[257]同上，第 17 页。

[258]“‘也不然。我现在有了新的计划了。我打算找一块璞玉－是的，一块璞玉，由我亲自雕琢而成器。是的，社会既然不替我准备好了理想的夫人，我就来创造一个！’又过了一年多，君实居然找得了想象中的璞玉了，就是娴娴，原是他的姨表妹；他的理想的第一步果然实现了。”同上，第 15 页。

带来的“确定性”和“光明的未来”就像茅盾形容的“契约券”一样，一方面是被启蒙者对启蒙者唯命是从的最好保障，另一方面更加巩固了理性和本质的权威。因此，“外界”成为破坏“契约券”保障的最大危险，而君实也将娴娴的“脱轨”归结为“外界”（李小姐）的引诱：

> 他心里暗恨李小姐，以为自己的一个好好的夫人完全被她教唆坏了，昨天便借端发泄，很犀利的把李小姐批评了一番：
>
> “……李小姐的行为，实在太像滑头的女政客了。她天天忙着所谓的政治活动，究竟她明白什么是政治？娴娴，我并不反对女子留心政治，从前我是很热心劝诱你留心政治的，你现在总算是知道几分什么是政治了。但要做实际活动－嘿！主观上能力不够，客观上条件未备。况且李小姐还不是把政治活动当作电影跳舞一样，只是新式少奶奶的时髦玩意罢了。又说女子要独立，要社会地位，咳，少说些门面话罢！李小姐独立在什么地方？有什么社会地位？我知道她有的地位是在卡尔登，在月宫跳舞场！现在又说不满于现状，要革命；咳，革命，这一向看厌了革命，却不道还有翻新花样的在影戏院跳舞场里叫革命！……”[259]

君实强调，他是使用“劝诱”的方式让娴娴接触理论，说明君实是用“工具”的方法来理解“理论”并用娴娴作为检验工具的对象。同时也表明，君实一开始就是把娴娴看作“猎物”，试图像狩训一样培养娴娴成为他的从属。当娴娴偏离他的培养计划，君实理所当然把娴娴与外界的接触看作是一种“教唆”。君实的引诱计划以及对“革命”和“女性”的贬低都表明，后两者对他的权威规训计划产生了破坏性和危险性，也恰恰证明了革命与打破权威和追求自由之间的关系。在君实与娴娴的关系中，理论既扮演“引诱”的角色，又因与革命和现实的互动，成为追求自由的铺路石。也就是说，理论不应该仅仅作为独立的纯粹知识与理性的场域，而只有在掌握理论后，与现实世界不断地互动，才能够不被理性收编。当娴娴认识到从前丈夫对自己的“引诱”，为摆脱作为妻子的从属地位离开了君实：

> “她叫我对少爷说：她先走了一步了，请少爷赶上去罢。－少奶奶还说，

[259]同上，第 6 页。

倘使少爷不赶上去，她也不等候了。”

“哦－”这是一分多钟后，君实喉间发出来的滞涩的声浪。小小的象牙兔子又闯入他的意识界，一点一点放大了，直到成为人形，傲慢地斜起了红眼睛对他瞧。他恍惚以为就是娴娴。终于连红眼睛也没有了，只有白肚皮上“丈夫”的刀刮痕更清晰地在他面前摇晃[260]。

娴娴的觉醒不是作为“女性”，而是作为“人”的意识的觉醒。茅盾认为女性解放的要务是作为“人”的而非作为“女性”的解放－“现在要解放，就是要恢复这人的权利，使妇女也和男人一样，成个堂堂底人，并肩儿立在社会上，不分个你高我低[261]。”娴娴刮掉了象牙兔上“丈夫”两个字，她显然已经不再作为“妻子”和“女性”而离家，而是逃离被规训和职业化的女性角色。君实把理论和“男性”（启蒙者）看作是真理的掌握者，以此贬斥“李小姐”的革命为滑头女政客的把戏。一方面，君实承认他是把理论当作工具来引诱娴娴，另一方面他又把革命看作与理论一样具有引诱作用的工具。因此，君实的失败，实际上是把理论看作完美工具的失败。而如果把革命也看作工具，则革命也不可避免会落入与理论同样的下场。事实上，娴娴的离家表明，革命的目的，反而是为了抵制完美抽象。并且在认识革命的过程中，重新认识自我与追求自由。

茅盾笔下的女性形象都注重“现在”，尤其“梅”直接宣称自己是“现在的教徒”。在小说创作中，茅盾的审美也体现在，他注重“当下”的时间，以及对历史和时间继承性的抛弃，对非连续性、过渡、偶然和瞬时的重视。他把对历史、规律的服从转换为对现在的敏感和体验。同时，他关注自身的建构，通过主体性的实践，在认识现实与对象时，也把自己看作复杂的制作过程的对象。而不是成为启蒙者或者被启蒙者这样“未来契约券”和“历史必

[260]同上，第 29 页。

[261]茅盾，《解放的妇女与妇女的解放》，《茅盾全集》（第十四卷），北京：人民文学出版社，1991年，第63页。

然性”的信徒。因此，茅盾在塑造“典型”的过程中关注的是如何通过形象呈现出主体的认识和实践过程，是融入了自然、身体、现实、理论等一系列复杂元素间的互动，进而呈现一幅超越“本质”、“历史”和“时间”的图卷。“形象思维”就是呈现这幅图卷的方法，它时刻关注图卷制作的过程，而在这个过程中，画家与画作本身一样，都完成了一场实践之旅。

第三章 革命非关认同

“革命”是中国现代文学中非常重要的议题，本文有关“革命”的讨论，最初在第一章呈现为有关“革命文学”与现实主义创作间关系的考察。“革命”在茅盾写作与理论的脉络中，从始至终都与认识现实和主体性的探索有着密切关联。因此，在讨论有关“革命文学”的创作方法时，茅盾最为反对的就是将“革命文学”看作形式的工具来表达本质精神，这在当时的创作表现为“公式化”和“脸谱化”的创作方法[262]。茅盾认为要用“无产阶级文学”代替“革命文学”的提法，因为“革命文学”具有把“文学”作为工具，表达事实上无法通过“表面”和“定义”给出判断的“革命意图”的风险。而“无产阶级文学”的提法，一方面强调其“普遍性”意义－不以“认同”概念为基础的对普遍的自由的追求；另一方面强调创作“主体”（无产阶级）自身认识和实践的过程，而非仅仅作为反映“革命”的存在。茅盾指出“无产阶级”的革命是一个逐渐认识的过程，“不是为了一时刺戟与鼓动，所以能够打死仗，只有进，没有退[263]！”。因此，文学就是认识过程的实践，也就是把对革命的认识表现出来的过程，而不是作为表达精神的工具：“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[264]。”“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

[262]茅盾批评“脸谱化”地描写人物与“方程式”地布置故事的方法，称其为革命的口号。茅盾，《<地泉>读后感》，《茅盾全集》第十九卷（中国文论二集），北京：人民文学出版社，1991年，第335页。

[263]茅盾，《论无产阶级艺术》，《茅盾全集》第十八卷（中国文论一集），北京：人民文学出版社，1991年，第499页。

[264]同上。

来的路径[265]。”

在茅盾探讨“文学”与“革命”关系的脉络中，“文学”不是玫瑰色的镜子，不是为了反映和阐释精神。文学的责任是了解“现代人类的痛苦与责任”。因而，“革命”与“文学”的关系所表现的就不是精神与形式的问题，“现代性”则更不是仅与技巧相关的问题，而是与主体性相关联的问题[266]。在面对现代性时，个人与共同体发生关系，或者说现代性迫使人去面对自我的“存在”与“共在”的关系中的“认同”概念时所产生的焦虑，是革命必须要面对的问题。茅盾通过“爱情”、“死亡”、“欲望”与认识现实关联呈现出革命发生的过程。在这个过程中，革命不是一蹴而就的，而是在认识的过程中逐渐的清晰起来。其中包含了人的自觉，审美与欲望的关联以及否定性与自由之间的关系。对茅盾来说，不存在必须要反映的革命的精神与必然性，也不存在神性的主人公。革命不是一种简单的认同，相反是在人的认识与实践过程中，逐渐变得清晰起来[267]。而茅盾想要探讨的“革命”，也是探讨个体与共

[265]茅盾，《文学者的新使命》，《茅盾全集》第十八卷（中国文论一集），北京：人民文学出版社，1991 年，第 539 页。

[266]陈建华认为茅盾是在“利用小资产阶级生活美学和‘新女性’文学的商品市场营造革命与小说形式之间的张力”的根据。如果说“新女性”仅仅能够成为点缀革命的商业效果，那么“革命”的内容确实不足以成为这个评价体系中需要讨论的重点。这样，革命就很容易直接成为意识形态的隐喻，或是“无产阶级党性立场”的象征而存在。王德威认为茅盾将小说负有政治功能的说法导向一个明确的意识形态—中国共产主义，因此给原本模糊的论述赋予了形式活力。而陈建华则认为茅盾基本上是接受了创造社新秀们所鼓吹的马克思主义，进一步尝试将“意识形态”和“辩证法”作为小说创作的理论依据。并且认为茅盾的小说涉及艺术再现与认识论的问题，其实是自觉地执行“无产阶级”的党性立场。革命仿佛一开始就是为了某种意识形态或是某个阶级的特定的存在，而“新女性”仅成为沟通革命与意识形态之间的外在动力，这些小说就很容易被冠以革命加恋爱的头衔将革命作为终点，而不是认识革命的过程。

陈建华，《革命与形式：茅盾早期小说的现代性展开,1927-1930》，上海：复旦大学出版社，2007，第 51-86 页。

王德威，《写实主义小说的虚构：茅盾，老舍，沈从文》，上海：复旦大学出版社，2011 年，第 79 页。

[267]陈建华认为在小说《虹》中，女主人公的形象是最后一次将女性指符与时间意识相结合并象征革命的历史方向的重要尝试。而女主人公的神性则是借助更深的意志给革命的必然性套

同体间的关系问题，而非对一个历史整体的认同问题。这一点是尤为重要的。

在二十世纪中国现代文学发展脉络中，农村题材的小说被认为与革命有着极其密切的关联。茅盾的写作同样对农村题材以及农民的转变投入了大量的关注，他具有代表性的农村题材小说有《农村三部曲》：《春蚕》、《秋收》、《残冬》，讲述了由蚕丝业萧条引起的农村破产，以及农民最终走向革命的过程。茅盾通过展现发生在上海的民族工业危机与农村破产的关联呈现了资本主义殖民主义经济影响到中国的经济结构的变化所带来的中国农民认识上的变化；表现了资本主义生产方式以及帝国主义侵略给中国传统生产方式和认识方式带来的影响，以及“民族－国家”以及共产的概念是如何与革命产生关系的。中国农民的转变过程是我们了解现代中国如何形成如何发展的重要环节，它提示我们，中国农民不仅仅作为知识分子启蒙的对象而已，中国农民的革命活动同时也与资本主义经济活动和生产方式息息相关。

因此，本章节的重点在于考察茅盾通过小说实践展现认识革命的过程。并且，对个人与共同体之间的关联以及否定性与自由之间关联的分析，代替对“民族－国家”的认同分析。从而把我们对中国革命文学在形式和意识形态上的关注，转移到对审美以及认识转变的分析上，而这也是茅盾小说中最具革命性的主体性实践。

上光环。

3.1 从“幻灭”到“追求”：认识革命

《蚀》三部曲：《幻灭》、《动摇》、《追求》，是茅盾从一九二七年到一九二八年先后完成的三部中篇小说。《幻灭》写于一九二七年，是其中的第一部。当时正值大革命失败，“国共合作”全面破裂，茅盾对革命失败后的情势“感到迷惘”，需要时间“思考”、“观察”和“分析”，因此就开始了小说创作[268]。正是“大革命”的失败，让茅盾认识到他需要停下来思索：“革命究竟往何处去？”三部曲当中包含了许多令作者感到否定与痛苦的情绪。也正是这样的情绪使作者开始重新审视“革命” 以及共同体、普遍性相关的问题，并且开始了创作。因此，他的写作就与作家认识现实与自我发生了密切的联系。对茅盾而言，文学实践中的“革命”议题就不表现为意识形态的皈依或是对历史必然性的认同，而更倾向于是一个主动认识现实与自我的过程。那么，“革命”作为一种认识过程，其中透射出“否定”与“悲观”的情绪，毋宁说是认识现实与革命的“辩证”的过程。

陈建华在分析茅盾小说中的革命议题时，把茅盾的“思考”、“观察”和“分析”看作是一种革命话语的建构。目的是通过小说创作找到“肉体”与“精神”的合一，以便更加确定对“革命”的认同，也就是通过精神上的自我否定（自我救赎）而得到对“革命”本质的肯定。他认为茅盾小说创作的目的最终是为了在精神上达到“道德完善”和对“革命集体”的认同：

[268] “我是真实地去生活，经验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，而尚受生活执着的支配，想要以我的生命力的余烬从别的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。”茅盾，《从牯岭到东京》，《茅盾全集》第十九卷（中国文论二集），北京：人民文学出版社，1991 年，第 176 页。

> 据此我想取一种现象学的诠释策略，回到茅盾当时身心所处的场景，由此展开对他的早期小说的读解。设定“大革命失败”给他带来深深的“幻灭”，遂使他的观念意识的链条出现断裂，由此进入的创作状态，乃沉浸于令其迷醉的语言世界，充斥着混乱的情绪和意象。这样的设定亦有避免道德和美学批判上的先入之见，通过分析这一具体的创作过程，揭示茅盾如何将实践意识与女性的身体牵丝攀藤地纠结在一起，如何通过文学“现代性”的探索而经历了自我救赎的英勇历程：他的“客观”描写的企图一再受到主观情绪的干扰，又遭到女性身体的“欲望语言”的不断反抗和颠覆；另一方面，茅盾通过创作实践，将历史意识转化为象征、寓言、修辞及代码系统，一步一步探胜寻幽，造成女性形象的转换和替代，亦展示文学形式自身行进的轨迹，最后却不得不求助于观念，终于达到控制自我欲望与女体指符的境地，而将自我重新融入革命集体。这不仅实现了他自己的道德完善，并将小说叙述进一步纳入“无产阶级”的历史叙事模式[269]。

陈建华的“现象学”诠释策略把“身体”与“形式”看作“精神”与“内容”的表征。“语言”在他的解释中作为一种修辞工具操纵“形式”与“身体”，目的是表达自我思想上的“道德完善”过程。在他的批评语境中，革命是作为道德与无产阶级的本质精神存在的，“否定”仅仅是发生在精神层面，最终目的要达到精神上的统一和本质道德的认可。然而，茅盾的现实主义理论以及“形象思维”的创作方法都表明，他对马克思主义辩证法的吸收，目的都是避免“二元对立”以及本质阐释的方法。茅盾创作中，对现代性的关注，不是使其成为表现历史意识的工具，反而是通过其“当下性”与“瞬时性”来呈现人在面对现代性时的转变和认识现代性的迫切欲望。革命发生在有序性，连续性，必然性的断裂中，而正是在无序与断裂中，使重新认识世界与自我成为可能。“形象思维”的创作方法对感觉的重视，事实上也来源于对“当下”和“瞬间”时刻，而非陈建华所说的“现象学”观念带来的“形神合一”。

事实上，茅盾的现实主义理论对马克思主义辩证法的继承，目的就在于摆脱理性与感性的对立，以及历史先验意志（精神）的绝对论。在黑格尔的

[269]陈建华，《革命与形式：茅盾早期小说的现代性展开, 1927-1930》，上海：复旦大学出版社，2007 年，第 97-98 页。

辩证法中，真实与主体被分开，理性被认为是绝对精神由于自身的矛盾从而具有生命力和创造力，矛盾使其离开自身，展开为自然现象，再到精神现象，最后又凯旋回归自身。因此，现实的自然界，人类历史，人类的精神现象，都被视为绝对精神的创造物，它们是对精神在不同阶段的表现，整个历史进程就是绝对精神有目的地实现自身的过程。也就是说，在黑格尔的辩证法当中，否定性是在否定之否定的过程当中消融在了绝对者的肯定性当中，或者说，“不”总是已经在“是”当中被扬弃掉了[270]。黑格尔将否定性主体化了，将主体性理解为“肯定之中无限的自我意识”。他的“否定”和“矛盾”限于主体自身，这样就很容易掉入“认同”的陷阱。因此，否定性的目的就容易成为对“差异”的消解，和绝对主体的肯定，否定性则失去其现实意义。酒井直树分析田边元（Tanabe Hajime 1885-1962）正是依赖黑格尔的否定性概念，通过自我意识的否定，进而认同一种国家主义下的社会形式。而主体对国家的认同实际上也是通过种（species）与属（genus）间依靠否定性所带来的内在性消解而达成。同时，这也是日本建立帝国主义与“大东亚共荣圈”的逻辑基础[271]。也就是说，自我意识上的自由成为一个个体认同和从属于一个社会群体（social grouping）的中介。只要在内在性上完成自我超越与精神认同，共同体的边界将会不断的消失，从而纳入帝国的版图[272]。而在马克思

[270]“这种纯粹的自我关联它只能是一般的感性的存在，因为它已不复具有否定性的特性在它身上了。而现在那以感性存在为对象的意识也仅仅是一种意谓，这就是说，意识已完全脱离了知觉而仍然退回到它自身了。不过感性存在和意谓本身又过渡到知觉；于是我又退回到开始的地方，并且又绕同样的一个大圈子，这个圈子的每一个环节并且作为整体都要被扬弃掉。”“意识曾经形成了关于知觉的经验，它认识到知觉的结果和真理即是它的解体，即是从知觉的真理返回到它自身……那么，真理性，作为知觉的真理性无疑地就会落在意识之内。因此现在我们要考察的意识的态度其性质就是这样：意识不再仅仅知觉（对象），而它又意识到它自己返回到自身，亦即意识到它自己的反思，而且把这种反思和单纯的认识本身区别开。”黑格尔，《精神现象学》先刚译，北京：人民出版社，2013 年，第二章－知觉，或物与错觉。

[271]Naoki Sakai, “Subject and substratum: on Japanese imperial nationalism”, *Cultural Studies*, 2000, 14:3-4, p.462.

[272]侬曦在《解构共同体》中指出想要实现内在的共同体扬弃并纳入其理想的将来，时而以人民、国族或高效社会为本位的我们，离真正的共同体越来越远了。尚吕克·侬曦（Jean-Luc Nancy）,《解构共同体》苏哲安译，台北：桂冠，2003 年，第 32 页。

的“辩证”逻辑当中，作为否定之否定的肯定并不是主体内在性的绝对和解，而是新的否定性的产生。马克思在《哲学－经济学手稿》中说道：“在黑格尔那里，否定的否定不是通过否定假本质来确证真本质，而是通过否定假本质来确证假本质或同自身相异化的本质，换句话说，否定的否定是否定作为在人之外的、不依赖于人的对象性本质的这种假本质，并使它转化为主体。”“一方面，这种扬弃是对思想上的本质的扬弃，……这种思想上的扬弃，在现实中没有触动自己的对象，却以为实际上克服了自己的对象；另一方面，因为对象对于思维来说现在已成为一个思维环节，所以对象在自己的现实中也被思维看做本身的即自我意识的、抽象的自我确证[273]。”因此，马克思主义辩证法当中，主体是以“现实的人”为对象的，而不是抽象思维的对象。而黑格尔辩证法中不经过现实参与的扬弃，仅仅表现为自我内在扬弃的自由，带来的只能是共同体边界的消失。这也是马克思反对黑格尔辩证法，提出有现实参与的唯物主义辩证法的原因。也是我们认为，革命的积极意义所在。即主体参与到认识现实的过程当中，而不仅仅在内部反思自己。主体不是因内在的否定性而成全自己走向认同，而是在参与认识现实的过程中不断的打破认同的过程。对“死亡”与“共同体”关系的解读可以更清晰的印证这一观点，我将在之后通过对茅盾小说中“死亡”议题的解读来展开对主体与共同体关系的讨论。

侬曦（Jean-Luc Nancy）在《解构共同体》中，进一步瓦解了主体的绝对精神领域，他指出，人类主体由于不可能像启蒙主义或黑格尔所认为的能够内化一切外在于他的东西。因此，人类主体也不可能走向神性。而当他者被主体收编时，永远只可能收编了其暴露于外在的外展性。主体不可能将其当作内在矛盾消化，亦不可能因自我的否定而成为绝对的主体。而主体只能是在不断收编的过程中，从自我与他者的裂隙中寻找共同[274]。因此，我们无法

[273]马克思，《经济学－哲学手稿》何思敬译，北京：人民出版社，1957 年，第 67－68 页。
[274]本章节参考苏哲安教授的译本：尚吕克·侬曦（Jean-Luc Nancy），《解构共同体》苏哲安译，

否认“他者”与“差异”所带来的否定性，亦即 “现实的否定”，而非对绝对主体。

事实上，茅盾对辩证法的理解，既包含了马克思对黑格尔“自我否定”的批判，亦包含了侬曦对主体的绝对精神以及对“认同”的瓦解。在小说当中，茅盾所表现的革命更倾向于以认识现实为基础的主体性实践，而非在绝对精神召唤下的认同。也就是说，茅盾小说中的主体并不是在绝对精神的引领下不断收编，在自我和解中完成革命的使命（而这正是陈建华对茅盾革命小说的理解）。而是在现实中，不断探索个体与共同体以及他们的边界与关系的过程。茅盾的小说中蕴含的“矛盾”并非选择上的二元对立，反而是对国族等共同体和现代性概念的理解和反思的过程。例如，在小说《幻灭》中，静对上海城市中现代性的认识与对乡村的怀念就可以启发我们了解这个过程。

慧女士从法国留学回到上海，静女士则是从乡村来到上海。然而，她们之间的共同点在于对上海的厌恶：

> “我讨厌上海，讨厌那些外国人，讨厌大商店里油嘴的伙计，讨厌黄包车夫，讨厌电车上的卖票，讨厌二房东，讨厌专站在马路旁水门汀上看女人的瘪三……真的，不知为什么，全上海成了我的仇人，想着就生气！”
>
> 慧女士提高了嗓子，紧皱着眉间说；她的右手无目的地折弄左边的衣角，露出下面的印度红的衬衫。
>
> 和她并肩坐在床沿的，是她的旧同学静女士：年约二十一二，身段很美丽，服装极优雅，就只脸色太憔悴了些。她见慧那样愤愤，颇有些不安，拉住了慧的右手，注视她，恳切地说道：“我也何尝喜欢上海呢！可是我总觉得上海固然讨厌，乡下也同样讨厌；我们在上海，讨厌它的喧嚣，它的拜金主义化，但到了乡间，又讨厌乡村的固陋，呆笨，死一般的寂静了；在上海时，我们神昏头痛；在乡下时，我们又心灰意懒，和死了差不多。不过比较起来，在上海求知还方便……我现在只想静静儿读一点书[275]。”

台北：桂冠，2003 年。

[275]茅盾,《幻灭》,《学生阅读经典：茅盾》，上海：文汇出版社，2001年，第3页。

上海作为第一个对西方帝国主义领土开放的中国“门户”，它的现代性元素是以帝国主义为中介而存在的。慧所讨厌的“外国人”，大商店里的“伙计”，“黄包车夫”，“电车”，“二房东”，“瘪三”实际上也都是透过帝国主义的介质而存在的。值得注意的是，慧女士对上海的讨厌发生在从法国留学回来之后。因此，这种讨厌就不是源自陌生感，而更多的是源自现代性元素本身，透露着对“殖民－帝国”元素的焦虑。静女士也讨厌上海，并且乡下的“固陋”和“呆笨”同样使她感到厌烦。唯有“静心读书”成为静女士唯一的安慰，她本以为上海是一个适合于读书的地方。但事实上，“读书”这件事本身对于静女士来说也是一个模糊的概念：

> “她的幻想破灭了，她对一切都失望，只有‘静心读书’一语，对她还有些引诱力。为的要找一个合于理想的读书的地方，她到上海来不满一年，已经换了两个学校。她自己也不大明白她对读书抱了什么目的：想研究学问呢？还是想学一种谋生的技能？她实在并没仔细想过。不过每逢别人发牢骚时，她总不自觉地说出‘现在只想静静读点书’这句话来，此时就觉得心头宽慰了些[276]。”

静讨厌上海，却不得不走出乡村。静的出走以及对“知识”的渴望，表明上海的现代性元素已经影响到乡村，而无论是乡村还是传统的乡村人都不得不为此感到焦虑。也说明，传递这种焦虑的除了慧所讨厌的“外国人”、“伙计”、“黄包车夫”等，“书与知识”也是不可忽视的元素。静原本认为的上海的唯一的好处－“求知还方便”，“可以静静儿读一点书”－最终却与其它现代性元素一样，透过殖民主义中介呈现出来的，且令她感到焦虑和幻灭。茅盾非常巧妙地运用“焦虑”的表述，使得“书与知识”不再仅仅局限于启蒙的意义。在乡村中因现代性的侵入而焦虑的静，并没有在上海通过“读书”缓解这种焦虑，反而加深了焦虑。茅盾的设计本身就排除了乡村与城市或是现代与传统之间的对立，而是把它们拉入到一种辩证的关系中－即对知识的否定与反思的部分，尤其是知识启蒙所带来的“认同”的反思。因而，我们可以说茅盾在小说中呈现的革命，并不来源于一开始的“认同”，而是首先来

[276]同上，第 4 页。

自于“焦虑”。酒井直树在探讨现代性的界定时认为，重要的是了解讨论“现代性”的基础。在他的话语图式（discursive scheme）理解模式中，“现代性”是与“非现代”或者“非西方”相对照，并且现代的西方与前现代的非西方被分开，排除了其非地缘的共时存在的可能性。那么，在“现代性”的话语中，“西方”就在话语装置（discursive apparatus）中形成了自己的主体与权威，并且不断的扩张自己的疆界，试图改造他者。在他者中寻找自身，或者说寻找一种西方视域下的普遍性。在这个过程中，他者总是以“西方”为参照物来寻找自身[277]。因此，“现代性”在“非西方”的视域中，就不可避免会产生一种认识上的焦虑。茅盾正是通过静与慧对上海的厌恶，以及静的焦虑展现出现代性是以一种主体配置的模式出现在非西方的视野。

伴随焦虑而来的，还有知识与权力间关系以及对普遍性认识的思考。在电影院中，静、慧和抱素三人展开了一场关于电影《罪与罚》中有关“惩罚”的讨论：

> “一切罪恶都是环境逼成的，”慧透了一口气，回眸对抱素说。
>
> “所以我对于犯罪者有同情。”抱素从静女士的脖颈后伸过头来，像预准备似的回答。“所以国人皆曰可杀的恶人，未必真是穷凶极恶！所以一个人失足做了错事，堕落，总是可惜，不是可恨。”接着叹息似的吐了一口气。
>
> “据这么说，‘罚’的意义在哪里呢？”静女士微向前俯，斜转了头，插进这一句话，大概颈后咻咻然的热气使她颇觉不耐了。
>
> 抱素和慧都怔住了。
>
> “如果陀斯妥也是你们的意见，他为什么写少年赖斯柯尼考夫是慎重考虑，认为杀人而救人是合理的，然后下手杀那个老妪呢？为什么那少年暗杀人后又受良心的责备呢？” 静说明她的意见。
>
> “哦……但，但这便是陀氏思想的未彻底之处，所以他只是一个文学家，不是革命家！”抱素在支吾半响之后，突然福至心灵，发现了这一警句！

[277]参考酒井直树，《现代性与其批判：普遍主义和特殊主义问题》，引自张京媛主编《后殖民理论与文化批判》，北京：北京大学出版社，1999 年，第 383-413 页。

“那又未免是遁词了。”静微微一笑[278]。

三人的讨论，将“罪与罚”的关系延伸到了知识权力的关系。正如静的提问：既然少年赖斯柯尼考夫的犯罪是值得同情的？那么惩罚的意义在哪里？并且为什么赖斯柯尼考夫会受到良心的责备？这样就使“罪与罚”从表面上的合理性过渡到思考其背后的知识与权力的渗透。真理知识的渗透使惩罚成为一种权力，使人们相信罪恶与惩罚是真理的必然。在《必须保卫社会》一书，福柯指出：“应当承认：我们被权力强迫着生产真理，权力为了运转而需要这种真理；我们必须说出真理，我们被迫、被罚去承认真理或寻找真理。权力不停地提问，向我们提问；它不停地调查、记录；它使对真理的研究制度化、职业化，并给予报酬。我们必须生产真理，如同我们无论如何也要生产财富，为了权力生产财富，我们必须生产真理。从另一方面来讲，我们同样服从真理，在这个意义上，真理制定法律，至少在某一个方面，是真理话语起决定作用；它自身传播、推动权力的效力。总之，根据拥有权力的特殊效力的真理话语，我们被判决，被罚，被归类，被迫去完成某些任务，把自己献给某种生活方式或某种死亡方式[279]。”在《幻灭》中，通过三人的探讨，“罚”的意义已不在于罪的行为本身，而是转移到产生罪的真理与权力的合谋－使“罪”与“罚”的关系成为真理，并与道德相连，形成一种自觉机制。因此，在慧与抱素对赖表达同情后，静提出了疑问：“为什么赖在认为杀人是合理的之后，又会受到良心的谴责呢？”这种谴责源自哪里？事实上，并不是赖自己是否承认犯罪或是旁人（慧和抱素）认为是否可以原谅能够决定其中所蕴含的“罪与罚”的关系。惩罚的制度根本就已经纳入到权力机制当中，比如对惩罚和纪律的服从，以及共同道德的约束。而赖感觉自己受到良心的谴责，则向我们揭示了他是如何被收编在认同的道德当中，这也说明道德与惩罚变得息息相关。在这段辩论中，静的焦虑跃然纸上，茅盾用使静颇觉不耐烦的抱素呼在静脖颈上“咻咻然”的热气来传达这种焦虑。抱素的“无政

[278]茅盾,《幻灭》,《学生阅读经典：茅盾》，上海：文汇出版社，2001 年，第 15-16 页。
[279]米歇尔·福柯，《必须保卫社会》钱翰译，上海：上海人民出版社，1999 年，第 23-24 页。

府主义”、与对陀氏“革命不彻底”的言论同样是焦虑的来源。因为在认识的过程中，如何处理逐渐在个人视域中逐渐清晰起来的现代性问题，以及逐渐纳入到生命当中的“罪与罚”的权力规训，都不是“革命不彻底”这样的言论可以当作“遁词”的。

三人的辩论传达了对“罪与罚”与真理与知识权力之间的思考。在《幻灭》中这段关于“罪与罚”的讨论中，我们可以看出，茅盾所探讨的是在逐渐清晰起来的“现代性”带来的认同关系中，自我作为主体又作为对象所产生的认识与焦虑问题。在《蚀》三部曲中，茅盾并不急于把完成革命放置在首要的位置。他首先关注的是面对现代性所产生的认识问题。原来的华夏帝国的共同体秩序（一种有边界的共在）被打破，而不得不面对“主体配置”模式对边界的吸收和认同的收编。在革命之前，如何面对日益明显和紧张的个人与共同体的关系问题？如何保证革命不被共同体的认同价值所收编？恐怕才是茅盾首先关注的问题。也是《蚀》三部曲“没有积极地表现革命”的原因[280]。而我们之所以要探讨有关“共同体”的问题，目的就是摆脱对革命与共产主义的简单认同，避免用一种内在的有机统一的精神共同体模式代替革命对真正的自由的追求动力。而这也是认识论批评模式的惯用动机－革命与神性的结合。

侬曦在《解构共同体》中文版序言中，引入对中国（东方）以及西方“共同体”模式的分析。一方面，在中国（东方）共同体模式中，血、地缘的份量如同语言、风俗习惯一样重要。这种共同关系拥有团体成员间非比寻常、亲密而自然的团结力。马克思从生产模式的角度将“东方”的共同体指向“亚洲生产模式”－自然形态的共同体。其中包括共同存在的“延续”和“复制”以及“父权式”权威下的帝国、中央的“统一性”。另一方面，西方针对共同

[280]《蚀》三部曲创作完成之后，遭到了左派评论家的负面评论，认为小说中没有出现正面人物，认为茅盾没有积极地表现革命。然而，对于茅盾来说，他想要表明的恰恰是革命真正的动力来自于哪里的问题－也就是茅盾所说的去经历去思考的过程，而不是在认同中产生。

体的设计则蕴含了共同的“灵魂”、“精神”的神赐。侬曦形容这种共同体模式“不仅仅是（再）生产模式，而是用以实现超过个体，创造本质的熔接模式。”并将其称为“基督教罗马帝国式的共同体”，揭示其意识形态的霸权－“十九世纪的国族主义、‘正统’文化与‘民族精神’的幻想。皆由此诞生并变本加厉，成为早已毫无解放色彩的法西斯与国族主义等意识形态[281]”。因此，我们在分析十九世纪末二十世纪初有关中国革命的话题时，就不应该先入为主的把共同体设计看作一个理所当然的前提。反而应该注意到革命在共同体不断收编过程中的反抗与走向。

白培德则指出在西方中国现代文学批评的脉络中，传教士史密斯对中国人形象的评价占据了重要的地位，进而也影响了包括夏志清在内的北美中国现代文学评价。比如夏志清就从中国作家与“原罪”学说缺席的关系来诊断现代中国文学的整体弱点[282]。因而，他认为中国作家共产主义式写作的革命小说是理性的设计，在此基础上使人类实现完美无限能力的概念是危险的[283]。但事实上，我们通过夏志清对中国作家对共产主义理论与小说实践关系的解读可以发现，他对中国革命小说的批判中关于马克思主义辩证法（尤其是茅盾的小说当中）对现实与审美关注的探讨是缺失的。夏志清将“共产主义”看作是一种绝对理性精神，而他认为共产主义作家创作中“原罪”的缺失，恰恰就依赖于侬曦所说的基督教式的共同“灵魂”、“精神”。当这种共同精神

[281]尚吕克·侬曦（Jean-Luc Nancy）,《解构共同体》苏哲安译，台北：桂冠，2003 年，作者为中译版序。

[282]“改革和革命是理性主义的企划，而大多数讽刺作品都隐含着对恶的理性理解。夏志清从中国作家与原罪学说缺乏联系的角度来诊断中国现代文学的总体弱点。”（“Reforms and Revolutions are rationalistic enterprises, and most satire implies a rationalistic understanding of evil. Hsia diagnoses modern Chinese literature’s overall weakness in terms of the Chinese writer’s absent relation to the doctrine of Original Sin.”）Peter Button, *Configurations of the Real in Chinese Literary and Aesthetic Modernity*, Leiden, Brill NV, 2009, p.126.

[283]“对夏志清而言，更危险的是人实现完美的无限能力的概念，也是对人的本质的误解。”（“For Hsia, it’s dangerous the more concept of the infinite capacity of the human to realize perfection also a misconception of the essence of human being.”）Peter Button, *Configurations of the Real in Chinese Literary and Aesthetic Modernity*, Leiden, Brill NV, 2009, p128.

成为一种绝对主体，并以认同关系来收编个体时，它当然就不再具有解放的革命性，而仅仅成为“国族主义”的意识形态。“原罪”的观点，也就成为了帝国主义霸权的一种收编方式[284]。茅盾恰恰通过小说实践暴露了这种主体式的“共同体”观念当中，认同以及“国族”等现代性元素给“中国人”带来的焦虑。说明“革命”正是产生在对“共同体”认同的焦虑过程中。如果革命带来的是对理性绝对精神的认同，或是仅仅表征“共同体的革命浪漫元素”，那么我们还何必“革命”呢？在《解构共同体》中，侬曦表示：

> “这本书力图拆解的对象－共同体浪漫主义的元素，仅仅都是现代个体，经受孤独与离散后的无奈而已。这个问题、这个焦虑、这种迫切性的整个基础，有别于无所关联一事的两种形式－“共同体”与“个体”，而全部植根于关系的思考。
>
> 孤独的感触－这不只是‘感觉’而是真正存在的状态，是到了很晚的时候才出现的：我们不妨说它就是西方的西方。它就从西方历史到了尽头而变成世界之际（也就是说，自从美利坚大陆的发现及殖民帝国的布局以来的欧洲历史），开始涌现并逐渐演变，直至都认不出自己，甚至再也无法辨识这是否，亦或在任何程度上仍为浪漫主义意义上，加大写的‘历史’（人类的命运、进步、胜仗或未来认同的塑造等等）[285]。”

侬曦谈到浪漫主义将共同体视为一个主体(其实是沿袭基督教主体性的思考而发展出来的个体模式)就是其最大的病根。而孤独的感触和存在正是来自于浪漫主义对“加大写的历史”及“一个主体”的认同。个体所经受的离散与无奈之后的认同，却无法在除西方之外的文明中得到“共同”的验证，也就是说在“怪里怪气的东方”无法形成这样一种浪漫的精神共同体。因此，

[284]夏志清认为现代中国文学之肤浅，在于对“原罪”说的无意识：“五四时期的小说，实在觉得它们大半写的太浅露了。那些小说家技巧幼稚且不说，他们看人看事也不够深入，没有对人心作深一层的发掘。……现代中国文学之肤浅，归根究底来说，实由于对其‘原罪’之说，或者阐释罪恶的其他宗教论说，不感兴趣，无意认识。”（选自刘绍铭《纪念夏志清先生》一文中。）夏志清，《中国现代小说史》刘绍铭等译，香港：香港中文大学出版社，2001年。

[285]尚吕克·侬曦（Jean-Luc Nancy），《解构共同体》苏哲安译，台北：桂冠，2003 年，作者为中译版序。

如果我们将中国革命纳入到西方（尤其是浪漫主义）共同体的概念当中，本身就将其同质化了，或者说纳入了“西方”的范畴。这样就容易忽略掉革命建构当中，个人与共同体在“同”与“异”间的紧张关系，也就无法还原革命对自由与解放的追求，而仅使其沦落为一个大写的“主体”而已。所以，我们在分析中国的革命文学时，首先应该避免“人民”、“国族”及“正统”这样统称的主体的概念，而是从共同体的“紧张”、“焦虑”的关系出发，寻找蛛丝马迹。也就是侬曦所说的从认同中无限的差异进行思考，转换到“他者”的场域。在《幻灭》中，静女士置身于现代（西方）的上海使她感到孤独与焦虑，而唯有回忆乡村中的母亲能少许令她宽慰。上海、学校里对“革命”、“救亡”的宣传使她感到陌生，而正是“母亲”，也就是传统中国（东方）——一种包容式的感情能够让静重新鼓起勇气面对孤独与焦虑。不妨说，这正是茅盾思考“自我”与“他者”，“外来”与“本身”如何“共在”的问题。革命也在这种思考中变得清晰起来。静在医院休养期间，受到一位医生的革命宣传：

> “自然，这几年来，中国乱的也够了，国家的主权也丧失尽了。中国一定有抬头的一日。只要有一个名副其实的共和政府，把实业振兴起来，教育普及起来，练一支强大的海陆军，打败了外国人，便成为世界一等强国[286]。”

静女士却对黄医生的“爱国论”存有疑虑：

> “我们知道国民党有救国的理想和政策，我的同学大半是国民党。但是天意却是引导人类历史走到光明的路吗？你看有多少好人惨遭失败，有多少恶人意外地得意，你能说人生的确是光明么？革命军目前果然得了胜利，然而黑暗的势力还是那么大[287]！”

“主权”、“教育、“军队”、“强国”成为黄医生观念中的救国方案。而这一方案也体现了现代性概念中“共同体”与“共同体”的对抗和试图收

[286]茅盾,《幻灭》,《阅读经典：茅盾》，上海：文汇出版社，2001年，第41页。
[287]同上，第42页。

编对方的关系（黄医生所说：打败外国人，便成为世界一等强国），暗含了“国族主义”的危险。正如侬曦指出的－“‘共同社区’的感情一直被各种法西斯主义拿来支撑诸如‘人民’、‘国族’、‘正统’及‘命运’等诉求，这样一来，‘共同体’同时成为灭族恐怖的名称（共同体对共同体）以及对象又一次遗失的总称。然而，这个对象不是别的而正是一个主体（全统的主体的概念）[288]。”一旦我们认同这个命运全体的概念，就必须追随它不断地靠拢它。而静则质疑这种浪漫主义的“共同体”方案 －“天意却是引导人类历史走到光明的路吗？”“人生的确是光明么？”。“好人失败”、“坏人得意”这样带有否定的观点与对人生的光明和革命的必然胜利联系在一起，就使黄医生对“国族”的绝对肯定转换为一种不确定性的焦虑。只有在这种焦虑不断地生发与否定的过程中，革命的轮廓才能逐渐的清晰起来。正如静的同学李克如此勾勒革命的轮廓：

> “密司章，你不是不能，你是不愿。”李克发言了，“你在学校的时候很消极，自然是因为有些同学太胡闹了，你看着生气。我看你近来的议论，你对于政治，也不是漠不关心的，你知道救国也有我们的一份责任。也许你不赞成我们的做派,但革命单靠枪尖子就能成吗？社会运动的力量要到三年五年以后，才显出来，然而革命也不是一年半载打几个胜仗就可以成功的。所以我相信我们的做派不是胡闹。至于个人能力问题，我们大家不是顶天立地的英雄，改造社会亦不是一二英雄所能成功，英雄的时代已经过去了，现在是人们合力来创造历史的时代。我们不应该自视太低。这就是我们所以想到武汉去的原因，也就是我劝你去的理由[289]。”

李克所解释的革命，已不复是一个浪漫主义式的主体的概念。而是一种需要社会力量的运动与发展才能实现的过程（三年、五年以后，而不是一年半载打几个胜仗就可以成功）。而革命也与个体的认识（合力完成），个体寻找自由与解放的方法相关联。因而，我们可以看出来在“革命”的理解上，茅盾强调的不是对共同体的主体认同，进而发展为追逐意识形态统一的暴力

[288]尚吕克·侬曦（Jean-Luc Nancy）,《解构共同体》苏哲安译，台北：桂冠，2003 年，作者为中译版序。

[289]茅盾,《幻灭》,《阅读经典：茅盾》，上海：文汇出版社，2001年，第45页。

手段；亦不是个体被共同体以及共同观念的吞噬或是二元对立。而是充分展现了在面对共同体以及认同的现代性焦虑时，个人如何认识发现自己以及他者，并且如何通过革命找到自己的出路。认识的过程同时也是缓解焦虑紧张的过程：

> “现在静病着没事，所有的感觉都兜上了心头。她想起半年来的所见所闻，都表示人生之矛盾。一方面是紧张的革命空气，一方面却又有普遍的疲倦和烦闷，各方面的活动都是机械的……然而这就是烦闷的反映。在沉静的空气中，烦闷的反映是颓丧消极，在紧张的空气中，是追寻感官的刺激。所谓“恋爱”遂成了神圣的嘲解。……矛盾啊，普遍的矛盾。在这样的矛盾中革命就前进了么？静不能在理论上解决这问题，但是在事实上她得了肯定。她看见昨天誓师典礼是那样地悲壮热烈，方恍然于所见的疲倦和烦闷只是小小的缺点，不足置虑；因为疲倦烦闷的人们在必要时确能慷慨为伟大之牺牲。这个‘新发现’鼓起了她的勇气。所以现在她肉体上虽然小病，精神上竟是空前的健康[290]。”

认同的焦虑，“共同精神”与“救亡”的压迫，给人们带来了“普遍”的烦闷。革命反而表现为一种“矛盾”－“矛盾啊，普遍的矛盾。在这样的矛盾中革命就前进了么？”茅盾的思考，表明革命的前进恰恰不是在精神上的认同，而是通过现实中的否定后（一系列的烦闷与颓丧后）而得到的积极地认识过程。“恋爱的神圣嘲解”和“慷慨伟大之牺牲”体现着个体暴露于共同的方式。那么，革命如何在差异而不是认同中诞生，并且成为一种可能呢？首先，“恋爱”以及“舞蹈”的行为类似侬曦在《解构共同体》当中所说的“独一”、“单个”间的“轻轻碰触”。例如静在参与革命后所感受到的“疯狂的恋爱”－“单身女子若不和人恋爱，几乎罪同于反革命－至少也是封建思想的余孽”[291]，以及在《追求》中，仲昭对上海舞场中疯狂舞蹈的描写。恋爱的亲密，舞蹈的肢体接触，并没有给“独一”与“独一”之间带来真正的触合，而是在接触中得到了更深切的陌生感。近似疯狂的恋爱与舞蹈行为并不是内心与内心之间的沟通，而是努力寻找暴露在外的一致性的一

[290]同上，第 55 页。

[291]同上。

种尝试。而这类似于一种存在的反观，因与他者的共同暴露而得到的共同存在－“集体的暴露”。然而，如果说共同体可以通过内在性的扬弃完成认同，那么这种方式只能促成一个大写的主体。正如静女士的感受“不同人恋爱仿佛就成为反革命”。如果革命就像“强迫恋爱”一样成为一种认同，它就会成为一种被“陈列”出来的本质。这正是茅盾通过恋爱与革命的关系想要呈现给我们的关于共同体与认同关系的思考，而非“给革命披上恋爱的外衣。”

依照侬曦的观点，存在是不能被整合到一个大写的主体中的存在。如果可以被整合，又如何说是存在呢？“存在之所以为存在是因为它居于‘共同’之间，却不会让自己被吸入什么共同的实体。[292]”“共同居间的存在”（being in common）不是独一不经过暴露融入一个大写的主体。共同体应该去除完满无限的认同，它的无为才是它形成的缘由。如果共同体该有的通过暴露而参与的“现实的否定”在内部就被扬弃掉，共同被实体的统一取代，那么它的存在就变为一种不可能。所以，“革命”的意义就不在于实现一个纳入所有个体的实体，而应该探索一个共同体如何共在的过程。如果共同体被看作一个整体，把它所暴露的外延性，以及暴露过程中彼此的关照忽略掉，成为内在性的认同，那么我们就无法实现共同存在。反而很有可能落入到法西斯或国族主义的陷阱当中。所以，茅盾探讨恋爱与革命的关系，目的是思考革命如何逃脱“认同”这一陷阱，思考革命所能带来的真正的自由是什么。也正如侬曦对革命的释义：

> “思考暴露一事所‘是’的这一限度，这就必然等于思考革命契机现身的临界点或限度。或许可以说，革命的理念因为一直被了解为‘崭新的基础’或者‘归还的主权’等理念，所以迄今还是理解的不够……共同点的存在就力抗任何试图吞噬自己的超越性，无论是总和的，还是个别的……‘革命’一次及

[292]尚吕克·侬曦（Jean-Luc Nancy），《解构共同体》苏哲安译，台北：桂冠，2003 年，英译版前言。

> 其所唤起的激烈度来命名此一契机，真是当之无愧。这个词毋庸置疑是个暧昧的历史所留下的委托的遗产，而其中的意义尚待加以革命性的变化[293]。”

事实上，茅盾早就在他的小说中思考“革命”所应该赋予的逃脱“超越性”的意义。这样，革命就不存在什么绝对的主体，大写的历史，它的内涵就变得更为复杂。同时，人的牺牲在革命中就不会变得那么不值一提或是成为认同的体现（因革命的绝对主体的本质阐释观念而将人的牺牲看作一种必然性而不加思考），也不再仅仅是象征和再现意义上的反映而已。

与“恋爱”、“舞蹈”相同的“独一”与“独一”间的共同暴露同样存在于“死亡”当中。对死亡的理解多见于“牺牲”－对“共同的精神”（国族或是感情）的理解。在这种主体、共同精神的指引下－革命的死亡被赋予“正义性”（例如为国家牺牲）和“永生”，且不经过任何现实的扬弃与辩证法。正如侬曦所说，仿佛“他们各自的死亡会被一个将要实现内在的共同体扬弃并纳入其理想的将来（la-venir），时而以人民、国族或高效社会为本位的我们，离真正的共同体越来越远了[294]。”然而，当“我”真实的暴露于他者的死亡当中时，这种“共同”已经成为不可能－“任何活着的存在看见了另一个存在的死亡，便只能外在于自己地活着。” 所谓死亡后的“永生”和“永远在一起”只能成为一种无法到达的未来。《幻灭》中，强惟力从对死亡的崇拜与对战争中声音、炮火的崇拜，到思考战争“用力对不对”，实际上就将“死亡”排除在“效忠”逻辑所体现的个人与国家认同的逻辑之外，转而思考死亡与共同体之间的关系：

> “我还是要去打仗。战场对于我的引诱力，比什么都强烈。战场能把人生的经验缩短。希望、鼓舞、愤怒、破坏、牺牲－一切经验，你必须活半世去尝试，在战场上，几小时内就全有了。战场的生活是最活泼最变化的，战场的生

[293]同上。

[294]尚吕克·侬曦（Jean-Luc Nancy）,《解构共同体》苏哲安译，台北：桂冠，2003 年，第 31 页。

> 活并且也是最艺术的；尖锐而曳长的啸声是步枪弹在空中飞舞；哭哭哭，像鬼叫的，是水机关；－随你怎样勇敢的人听了水机关的声音没有不失色的，那东西实在难听！大炮的吼声像音乐队的大鼓，替你按拍子。死的气息，比美酒还醉人。呵！刺激，强烈的刺激！和战场生活比较，后方的生活简直是麻木的，死的！”
>
> “据这么说，战场竟是俱乐部了。强连长，你是为了享乐才上战场去的吧？”静禁不住发出最娇媚的笑声来。“是的。我在学校时，几个朋友都研究文学，我喜欢艺术。那时我崇拜艺术上的未来主义；我追求强烈的刺激，赞美炸弹，大炮，革命 －一切剧烈的破坏的力的表现。我因为厌倦了周围的平凡，才做了革命党，才进了军队。依未来主义而言，战场是最适合于未来主义的地方：强烈的刺激，破坏，变化，疯狂似的杀，威力的崇拜，一应俱全！”少年突然一顿，旋即放低了声音接着说：“密斯章，别人冠冕堂皇说是为什么为什么而战，我老老实实对你说，我喜欢打仗，不为别的，单为了自己要求强烈的刺激！打胜打败，于我倒不相干[295]！”

从强连长对战场和炮弹的赞美中，我们可以看到审美与革命的关联。战场与死亡在强连长的观念中具有审美的崇高（sublime）感。而强连长对战争与死亡的赞美即是这种对对象的美的崇高感觉－“战场的生活是最艺术的。死的气息，比美酒还醉人。”“革命”与“战争”在强连长的认识中远离现实，成为现实无法把握的一种对象的美感。也就是说，在“崇高”的理念中，“革命”或是“战争”已经超越人的知性能力，因此只能跳过知性，使想像力直接与理性达成和谐。而这种“崇高”感觉中，想像力的作用在艺术中可以创造出“超越自然的东西”，正是使强连长将战争与“未来主义”联系的根源。这似乎是采用一种否定性立场，表明参战者可以通过自由否定将自己归入更高秩序的社会模式当中－例如强连长所赞美的“未来主义”。实际上，在“否定性”逻辑的使用上，“未来主义”与“国家主义”间具有无法忽视的关联。酒井直树分析，田边元通过“个人牺牲”所表达的个人与国家或者个人纳入国家的逻辑，实际上是把否定性作为一种中介，使人跨越自然的“属类”，转向和归入一种更普遍主义的国家形式的认同（超越自身内在的自然属类）。那么，个人牺牲（死亡）就成为实现国家逻辑的中介，而自我属性

[295]茅盾,《幻灭》,《阅读经典：茅盾》，上海：文汇出版社，2001 年，第 67 页。

的内在扬弃，就成为自我预期的实现，成为了个人牺牲的正当理由[296]。在强惟力对未来主义的崇拜中，自我事实上也是经历了内在扬弃而进入超然秩序，死亡就成为一种对崇高的认同。如果“死亡”不经过外部的辩证，而是直接在内部被纳入一个神性的秩序。那么，正如侬曦所说，我们离真正的共同体就越来越远了。因为，我们的死亡已经不是看到彼此共在的方式，而是成为一种融入一个整体的“认同”。此时，死亡就只能与认同相连。

强连长在与静恋爱后，这种对象的审美经验发生了变化，死亡不再仅仅是对崇高感觉的内在扬弃，而是纳入了现实的否定性：

> “我已经抛弃未来主义了。静，你不是告诉我么？未来主义只崇拜强力，却不问强力之是否用得正当。我受了你的感化了。”他在静的脸上亲了一个敬爱的吻。“至于打仗，生在这个时代，还怕没机会么？我一定不去。也许别人笑我有了爱人就怕死，那么也不管了[297]。”

茅盾为我们展示了一个少年军官审美经验以及对死亡认识的发展过程。他逐渐抛弃“崇高”式的审美，认识到革命与现实之间的关联。对“死亡”的认识的转变，让我们看到了共同体能否让我们保持共在而不被吞噬的问题。如果主体的否定性成为一种内在的扬弃，决定人们拥有自由将自己纳入到哪一个认同当中，那么就丝毫不需要去思考与他者共在的问题。任何一个他者都可以通过扬弃的过程得到认同，并且给这种认同冠之以“合理性”。死亡与共同体之间就不再具有辩证关系，而是成为一种整体性设计（或为国族，或为统一精神）。但事实上，死亡恰恰揭示了共同体中自我与他者的共在，以及内在性无法被超越的真相（因为我们只有透过他人的死亡，才能看到暴露在外的“共同”）。侬曦指出：“死亡的启示就是‘一起所在’或‘与他所在’的真相。共同体的结晶力在于其成员的死亡上，也就是说，在于其成

[296]参考酒井直树对田边元“个人牺牲”与国家逻辑的分析。Naoki Sakai, “Subject and substratum: on Japanese imperial nationalism”, *Cultural Studies*, 2000, 14:3-4, p.468-470.

[297]茅盾,《幻灭》,《阅读经典：茅盾》，上海：文汇出版社，2001 年，第 67 页。

员各自的内在性的丧失中[298]。”这恰恰证明，共同体可以通过死亡显示出共在与否的关系。而当一个个体的死亡被纳入到认同的范围下，共同体便不再有这样的机会。个体的内在性通过认同被超越，所有的死亡都将被共同体接收，我们也就无法看到死亡。然而，共同体通过外延暴露于现实。它与内在性的关系恰恰是“承担自身内在性的不可能”，而不是一种整体性的设计，或是国族方案。因为，我们无法用一个方案去统一内在，而只能通过外在的暴露(比如死亡)得到共同体的可能性。正如侬曦所说：“死亡本为这些非我属之间得以构成真正共同体的要件（la véritable communauté des je qui ne sont pas des moi）打造一个共同体不是将我属的自己融入大家属之类的整体就可以了，共同体总是由他者而组成的[299]。” 而正是共同体对内在的无能为力，对他者以及共同暴露的肯定，才真正使共同体的不可能成为了可能，成为一种现实的呈现，而非对内在精神的再现。内在的力与外在的力才真正的相互作用彼此渗透，使共同体的呈现成为可能（死亡与共同体本为一体两面，两者是分不开的。共同体与死亡只有彼此透过对方才能启示出来）。强连长经过战场上的经验，对死亡与战场的审美经验的发展，才能去思考如何运用“革命的力”－恰不恰当。这也是“独一”在暴露在外的他者中，而非启蒙的主体精神中，所看到的“共在”，也是共同体真正呈现的过程。

除了战场，情人间也通过“爱情”与死亡的关系，表现出共同体透过爱情与死亡呈现的构建方式。在《追求》中，史循因身体的疾病绝望而自杀未遂，他远离一切与“国家”、“民族”相关的共同体概念或是救亡企划，沉浸在“自杀”的感念中。他的疾病使他觉得生命无可留恋，成为一个活死人。然而，在章秋柳试图通过自己“拯救”史循后，他的死却成为了“不寻常的死”：

[298]尚吕克·侬曦（Jean-Luc Nancy）,《解构共同体》苏哲安译，台北：桂冠，2003 年，第 32 页。

[299]尚吕克·侬曦（Jean-Luc Nancy）,《解构共同体》苏哲安译，台北：桂冠，2003 年，第 34 页。

> “便是那位可怜而又勇敢的王诗陶也不赞成我这思想。她也是死抓住将来，好像这个支票当真会兑现。和我共鸣的，是史循。他意外地突然地死了。然而他的死，是把生命力聚集在一下的爆发中很不寻常的死[300]！”

在分析“形象思维”时，我们提到章秋柳的拯救计划是通过自己的身体而不是“知识”来传递情感，使情感与现实发生联系。也就是说章秋柳通过身体和情感打破了抽象知识与现实的隔离。通过“形象思维”的过程，章秋柳的形象呈现了“感性”对认识“现实”的重要作用。那么，为什么史徇原本毫无意义的自杀，在章秋柳的拯救计划后成为了不平凡的死，且让原本抱有拯救愿望的章秋柳反而在这死亡当中找到了“共鸣”？茅盾这样的设计又与在“国族”、“救亡”等现代性问题中焦灼的年轻人与共同体和革命有怎样的关联？这同样是值得我们思考的问题。在《革命与形式：茅盾早期小说的现代性展开, 1927-1930》中，陈建华给出的解释是这一情节表示了茅盾现代性企划的失败，也就是说“死亡”在陈建华看来是失败的寓意：

> “小说的结局暗示了章秋柳的悲剧，使《追求》变得扑朔迷离，作者使她不得满足，也使自己不得满足，幻象终究是幻像，最终留下一个充满揶揄地问号，给诠释画上死亡，同时却留下填充的空间。这里有几种选择，虽然每一种不尽令人满意。一种最易于接受的解释，秋柳的‘向善’之心固然伟大而可嘉尚，但此举过于浪漫，不合‘卫生’之道，尤其在当时城市读者的眼中。另一方面说明史徇的不道德。从‘时代病’的意蕴层面来看，这不仅对都市的颓废和堕落拍案惊起，掷下不赦的判词，当然也对作者不彻底的‘自赎’唱了挽歌。如安敏成所说，他们‘拒绝承认历史的力量’时，说明了他们的世界观的局限。结论是个人的追求－尤其对于都市小资产阶级－必然幻灭，都市的颓废不可能通过自身获得拯救，唯一的出路是革命[301]。”

并且，陈建华认为，正是通过“死亡”的失败，诠释了“革命的本义”：

[300]茅盾,《追求》,《蚀》，北京：人民文学出版社，2008 年，第 201 页。

[301]陈建华,《革命与形式：茅盾早期小说的现代性展开, 1927-1930》, 上海：复旦大学出版社，2007，第 144 页。

> “据此或可得一“正解”：章秋柳虽然不免于死，但死亡更增强自我牺牲的英雄本色，在自我完善的凯歌中交响着“革命”与“颓废”的双重变奏。这里章秋柳的时间意识仍然迸发出光彩，也更接近其所象征的革命的本义：在冲向未知的希望的未来时，包含着激情和死亡[302]。”

陈建华认为章秋柳对史循的拯救是一种“现代性方案”，即要史循与过去决裂而获得新生。然而陈建华的“现代性方案”是以“时间意识”为依据的。他认为如果不将过去以及未来（也就是历史的力量与世界观）纳入个人的计划当中，那么个人的追求只能是失败的。因此，“革命” 就充当了 “历史必然”的替代品，成为解决个人失败的唯一出路。陈建华的分析方法将“革命”、“历史” 看作一个大写的主体，这样革命就成为一种认同的方案。“死亡”成为这一“对立”的殉葬品与“不卫生”和“不道德”的结果。也就是说，“死亡”在这里正是个人对“大写历史”的牺牲。秋柳的行为被看作是“向善”的“浪漫”，充满了基督教式的神圣召唤“自赎”的意味。而史循的死却被看作是“自赎”的不彻底，也就是对“拒绝承认历史力量”的惩罚。由此可见，在陈建华看来，“死亡”本身不具备现实的否定性，它只能作为历史必然的牺牲。也就是说，在一个共同体的未来中，个人只有纳入整体性计划，才能超越自我实现认同。而革命只不过是实现这一认同的手段。如果依陈建华的分析，史循的死应该是一个失败的结局。但为何章秋柳会赞叹他的死为“把生命力聚集在一下的爆发中很不寻常的死”呢？如果不解释清楚这一点，我认为就无法证明史循的死就是个人必须臣服于历史的寓言。事实上，史循的死恰恰表明了基督教式的圣餐团契的共同体的亡失。死亡的暴露，决定着他们的内在性永远无法超越进而形成一种共同的真理。因此，如果“死亡”被当作一种认同的呈现，恰恰说明其与以内在性方法处理死亡的共同模式是一对悖论的关系。因此，无论是情人间的死亡，还是以共同赴死的方式（牺牲）去实现某种共同的价值。最终，都无法圆满成全共同体。

[302]同上。

> “感情上以身相许一事应该不是一种外在的约束，而是共同体的分享，因为这样的分享也通过感情，并在此自我暴露。感情无法圆满成全共同体……真正的感情，只要不是植根于圣体合一的主体性政治模式，反而就会暴露共同体除业因而一直无法被成全的真相。总之，感情身临其境的暴露（于）共同体的界限[303]。”

因而，当章秋柳最初以“爱情”的方式拯救史循，渴望的是一种内在的熔接模式能够把史循由一个悲观自杀者改造为一个积极生活的人。她是以爱情为中介渴望她和史循之间能够得到一种内在认同。然而，史循的死让章秋柳真正的认识到了渴望依靠共同体的内部熔接得到认同的不可能。“死亡”只能呈现共同体外部的暴露，而永远无法成全其内部真相。渴望依靠“爱情”、“个人牺牲”将死亡看作成全共同体的真相，或是把“共同体”看作共同未来的方案，是不可能实现的。侬曦否认了共同体设计能够成为一种方案，并指出其呈现的是“有限的真相”：

> 共同体又不涉及一体成形的设计，又不需要整体性的生产规划或营业管理。总之，它根本就不是什么方案（projet）。这就是共同体与所谓“民族精神”之间的基进差异所在之处。自从黑格尔直至海德格尔以来，集体生活一直被塑造为应该规划的对象，而规划的对象同样也被视为集体的投射。但是，这么说并不意味着我们再不必思考“民族”的奇点。
>
> 共同体向其成员呈现生命有限的真相（换言之，根本就没有永生者的共同体；最然永生者的社会或合一的圣体，都在我们额能够预料的范围内，但是都不是共同体的一种了）。共同体呈现的是有限所在，与生俱来，挽回不了的限度与过度：不但死亡如此，出生亦复如是。唯有共同体才可以向我呈现我自己的出生，以及呈现我出生后无法再生、无法逾越死界至彼岸的事实。[304]

当史循的死揭示了依靠内在精神的团契方案破产时，他的“死”就成为了不寻常的死。曼青、仲昭、王诗陶把希望寄托在一个可以实现内在扬弃的共同体的将来，史循的死却宣告了这一方案的破产。也就是说，“死亡”揭

[303]尚吕克·侬曦（Jean-Luc Nancy），《解构共同体》苏哲安译，台北：桂冠，2003 年，第 81 页。

[304]同上，第 35 页。

示了共同体的真相，它只能呈现共在，却不能依靠“永生”的方式达到必然的未来。最终，章秋柳抛弃了时间的继承性及其延伸的必然“将来”的到达：

> “最可恶的医生便是这么一味地危言耸听，却抵死不肯把真相说出来。我不怕知道真相，我决不悲伤我的生命将要完结；即使说我只剩一天的生命，我也不怕，只要这句话是真实的。如果我知道自己的确只有一天的生命，我便要最痛快最有效地去用这最后一天。如果我知道还有两天，两星期，两个月，甚至两年，那我就有另外的各种生活方法，另外的用去这些时间的手段。所以我焦急地要知道这问题中的梅毒在我身上的真相。仲昭，你也许听着觉得好笑。这几天我想的很多，已经把我将来的生活步骤列成了许多不同的表格，按照着我是还能活两天呢，或是两个星期，两个月，两年！仲昭，我说是两年！我永远不想到十年或是二十年。太多的时间对于我是无用的。假定活到十年二十年，有什么意思呢？那时，我的身体衰颓了，脑筋滞钝了，生活只成了可厌！我不愿在骄傲的青年面前暴露我的衰态。仲昭，你觉得我的话出奇么？你一定要说章秋柳最近的思想又有了变动了。不错，在一个月内，我的思想有了转变。一个月前，我还想到五六年甚至十年以后的我，还有一般人所谓想好好活下去的正则的思想，但是现在我没有了。我觉得短时期的热烈的生活实在比长时间的平凡的生活有意义的多！我有个最强的信念就是要把我的生活在人们的灰色生活上划一道痕迹。无论做什么事都好。我的口号是：不要平凡！根据了这个口号，这几天内我就制订了长长短短的将来的生活历[305]。”

前面我们已经分析过，“死亡”作为共同体之外的“暴露”，恰恰说明“共同”只能“呈现”而无法“再现”。章秋柳之所以不惧怕死亡，正是因为她已经抛弃了以再现为生命手段的时间意识。时间，无论是过去还是未来都不再成为事件的背景与历史的度量。因此，我们也无法用启蒙主体的观念将他者提升到与自我相当的位置之后方能确认共同体。而共同体在章秋柳的意识里与时间的连续性（长时间的平凡生活）再无联系；在作者的意识中，不再是象征层面的再现，而是一种铭刻－“把我的生活在人们灰色的生活上划一道痕”。所以说在茅盾的建构当中，根本就没有什么形而上的现代性方案，而共同体更不是他的一种企划，也就谈不上“过去”对“现在”的报复了[306]。唯一重要的是，在章秋柳与史循的“爱情”与“死亡”中（证明了大

[305]茅盾,《追求》,《蚀》，北京：人民文学出版社，2008年，第201页。

[306]陈建华认为秋柳的失败是“过去”对“现在”的报复：“与其说是作者在心理上最终难以

写的共同体与历史的必然性的不可能），我们看到了解决“焦虑”的办法，正是要抛弃“大一统”以及“正则思想”。曼青寄希望于教育所带来的美好中国的未来，以及仲昭寄希望于新闻业能给自己带来的美好未来毕竟都失败了，这足以说明根本就没有什么时间与历史的必然性。因而，革命必定不能寄希望于一种渴望熔接所有人内在于同一的未来企划，而只有承认这一点才能使认识革命真正成为可能。

《幻灭》与《追求》两部小说让我们看到的是个体在与现代性触碰时产生的焦虑，以及死亡与共同体的辩证关系。共同体的建构不需要依靠其成员的死亡来显现（例如效忠关系），它不需要靠生命来内化不同的主体。而共同体真正的存在恰恰是证明我们无法把“死亡”作为其呈现的标准。因为，一旦死亡可以超越内在性成为共同体认同的标准，只会带来共同体的亡失。所以，真正的辩证的思考死亡与共同的关系就是要反对这种死亡被内化为效忠共同体的内在关系，或是黑格尔式的扬弃。正如侬曦所示分享一事所相应的真相就是：“共同体呈现我的生死，并启示有我以外的存在。……共同体不会扬弃它所暴露、陈列、以及陈述而已。它是有限所在的共同体，因为它自身正是一个有限的共同体。也就是，它不是相对于无限或绝对而受限的共同体，而是有限之共同体，因为有限一事不但‘是’大家的共通之处，且‘是’大家的唯一共处[307]。”那么，死亡与共同体间真正的辩证关系，就不是从自身当中看到自身（自我所属），自我扬弃的过程。而是，通过死亡，看到他者。事实上，打造一个共同体并非将一些我属的自己，融入大家属类就可以

克服那种沉溺的自疚而以死亡进一步否定秋柳的‘自赎’，从而彻底斩决自己小资产阶级的根性，使这一艺术再现的行为转化为社会意义，然而在潜意识的层面上，或者不如说‘死亡’的呈现作为一种无可拒绝的见证，代表‘过去’对作者企图凭借构筑那种大一统的‘现在’的报复及颠覆。” 陈建华，《革命与形式：茅盾早期小说的现代性展开，1927-1930》，上海：复旦大学出版社，2007 年，第 145 页。

[307]尚吕克·侬曦（Jean-Luc Nancy），《解构共同体》苏哲安译，台北：桂冠，2003 年，第 58 页。

了。共同体总是由他者组成，通过死亡所暴露的“奇点”，看到彼此共在，才是共同体之意义[308]。

[308]“因此，共同点则占了奇点般的位置：它承担自身内在性的不可能，并放下了主体性团体存在之可能性。共同体如此用某种方式来承担并铭刻自己的不可能性，这才是共同体真正的举止与点迹。”同上，第 34-35 页。

3.2 《动摇》:“革命与投机”

在茅盾小说有关现代性与革命关系的探讨中，“身份”、“国族”的认同不是他所关注的重点，而他也将历史的必然性与时间的连续性纳入到了现实的否定性当中。如果说革命仅仅是为了达到对“共同体”的认同，那么“投机者”就可以利用“认同”的概念摆布革命。而正是因为缺少否定性的介入，革命就极易成为商品，从而使革命成为投机的对象。在小说《动摇》中，革命投机分子胡国光的名字顺应政局的变动，由“贞卿”到“国辅”再到“国光”不停地变化。他把“革命”视作追逐权力的一种手段，辛亥革命时他首先剪掉辫子；打倒土豪劣绅运动，他又摇身变成“革命党”，并且得到拥护。他借助一个虚假“店东”的身份，在店主与店员劳资关系紧张的时刻利用“革命”的概念，用极富感染力的演说成为受到拥护的“革命的店东”：

> 现在这胡国光就以王泰记店东的资格，高高地站在柜台上演说。他痛骂那些不顾店员生活不顾大局而想歇业的店东；他说自己即使资本亏尽，也绝不歇业；他又轻轻地替王荣昌开脱，说他是个糊涂人，老实人，只知忠于东家，却不明白大局；他说那两个想趁火打劫的流氓一定是反动派指使出来的；最后，他说店员工会的三款，王泰记立刻可以照办，并且还打算由店东店员合组一个王泰记委员会来共管这个店：
>
> 为了革命的利益，他是什么都可以牺牲的。
>
> 刚才的热烈的掌声和口号就是胡国光替王泰记慷慨牺牲所得的赞许。陆慕游想不到他的朋友竟如此漂亮，快活到说不出话来。
>
> ……
>
> 林不平很亲热地拉住了胡国光的手。人堆里又腾起一片的掌声来；一个声音高喊：
>
> “拥护革命的店主！拥护胡国光！”
>
> 许多声音也跟着高呼：
>
> “拥护革命的店主！”

> “打倒反动的店主！”
>
> “拥护牺牲一切的胡国光！”
>
> 当下胡国光成为新发现的革命家，成为“革命的店主”。他从柜台上下来时，就被许多人挟住了两条腿，高高地抬起来，欢呼，拍手。连躲在柜台角里哭丧着脸的王荣昌也忍不住大笑了。
>
> 胡国光又被请到店员工会和总工会去，会晤那边的许多革命家。他建议，明天开一个群众大会对土豪劣绅示威。立刻被采用了[309]。

事实上，胡国光恰恰就是他在演说中煽动群众要打倒的“土豪劣绅”，并且刚在前几日的乡镇委员选举大会上被揭发，在抵制日货活动时假公济私，用钱收买选票。此时，却在小镇的“革命活动”中，借助一个假店东的身份和富于煽动性的革命演说就摇身一变成为了“革命的店主”。那么摆在我们面前的问题就是：“革命”为什么以及在什么样的情况下会成为投机者利用的对象？“革命”在这当中又扮演了怎样的角色？与胡国光截然相反的是方罗兰－一个国民党政府中的左翼官员，他在“革命”中表现得犹豫不决、局促不安：

> 方罗兰看见群情如此“激愤”，很觉为难；他支支吾吾地敷衍着，始终没有确实的答复。对于这些实际问题，他有什么权力去作确定的答复呢？他果然应该有他个人的意见，并且不妨宣布他个人的意见，然而不幸，似乎连个人的意见也像自己无权确定了。他仿佛觉得有千百个眼看定着自己，有千百张嘴嘈杂地冲突地在他耳边说，有千百只手在那里或左或右地推免他。还能确定什么个人的意见呢？他此时支支吾吾地在店东的代表前说了许多同情他们的话，确也不是张开了眼说谎，确是由衷之言，正像前日群众大会时他慷慨激昂地说了许多赞助店员的话一样。
>
> 也不仅方罗兰，许多他的同事，例如陈中，周时达，彭刚，都是同样的心情，苦闷彷徨，正合着方太太说过的几句话：“我不知道应该怎样做，才算是对的。……这世界变得太快，太复杂，太古怪，太矛盾，我真真地迷失在那里头了[310]！”

[309]茅盾,《动摇》,《茅盾代表作》，郑州：黄河文艺出版社，1988年，第50-51页。
[310]茅盾,《动摇》,《茅盾代表作》，郑州：黄河文艺出版社，1988 年，第 53 页。

胡国光与方罗兰对待革命有可能产生的效果所产生的不同反应，使他们一个成为“革命”的实际操控者，一个成为在矛盾中失去对革命的把握与控制的摇摆者。甚至在发动农民运动的决策，以及胡国光为谋私利而提出“妇女充公”这样利用“妇女解放”的议案时，方罗兰竟然被革命投机分子胡国光讥笑为革命的“半步政策”：

> “我们以后要加倍努力农民运动。”
>
> “说起农民运动，困难真多，”方罗兰说，“你们知道土豪劣绅最近破坏农运的方法么？他们本来就注重在‘共产’两字上造谣，现在他们改用‘共妻’了。农民虽穷，老婆却大都有一个，土豪劣绅就说进农协的人都要拿出老婆来让人家‘共’，听说很有些农民受愚，反对农协了。”
>
> 三个人都大笑。
>
> “有一个方法。我们只要对农民说，‘共妻’是拿土豪劣绅的老婆来‘共’，岂不就戳破了土豪劣绅的诡计么？”胡国光很得意地插进来说。
>
> 史俊大为赞成。方罗兰迟疑地看了他一眼，不说什么[311]。
>
> ……
>
> 这个议案（妇女充公），在胡国光是一举两得：解决了金凤姐（金凤姐是胡国光的小妾）的困难地位，结束了陆慕游和钱素珍（钱素珍是寡妇，陆慕游的姘头）的明来暗去的问题，满足了自己的浑水摸鱼。

上文中呈现了《动摇》中革命被投机者利用的过程，目的就是通过这样一个过程让我们回到“革命”本身问题的探讨。也就是说，在这篇小说中，国民党官员方罗兰的“动摇”呈现的并不是革命与意识形态关系的问题，而是革命过程中暴露的“同一”与“投机”的关系问题。革命在胡国光的操纵下最终走向其反方向，他利用“妇女解放”的概念使妇女成为被淫乱的对象；农民运动成为“共产”的意义被滥用的场域。甚至胡国光可以操纵政府权力，或者操纵民意打压其质疑者与反对者。最终，乡镇被“反动派”以及“土豪劣绅”雇佣的流氓洗劫，革命的政府倾巢逃亡，革命最终惨败。

[311]茅盾,《动摇》,《茅盾代表作》，郑州：黄河文艺出版社，1988 年，第 63 页。

在小说中，左翼革命者认为“革命者”与“乡下人”的区别在于，革命者必然是了解革命的意义而后才革命的。然而，正是他的判断－革命与革命身份（掌握革命意义的革命者）的必然关联－恐怕才暴露了革命失败和可以被投机者利用的真正原因。在有关《动摇》以及中国革命的分析中，革命与投机的关系问题是缺失的。革命被认为是一个主体精神的概念。也就是说，在这个概念当中，我们不需要思考革命是什么，以及它如何建构自身的问题。而只需要从认定本质的角度，判断革命与认同之间的关系。因此，基于这样的角度，《动摇》中革命的失败极容易被认为是一种认同的失败，“动摇”则容易被解读为方罗兰有关政治认同的动摇[312]。然而，我们需要思考的是，认同本身是否包含了投机的风险。“投机”建立在未来虚构价值的基础上，依靠信息的传递从而使概念成为一种病毒式代码，不断地扩散和传播。那么，从革命的角度，通过投机塑造的认同观念，就是基于概念而不是基于革命本身。它的危险性在于，具有利用知识（概念）塑造对象的能力。那么，革命一旦被投机者利用，就会成为一个巨大的制造机器生成它所需要的对象。正如胡国光借用“共产”的概念， 混淆“自由”、“解放”与“充公”，进而提出“妇女充公”的议案来利用革命满足自己的私欲。因此，茅盾的前瞻性在于，他将革命与投机联系起来，呈现出了革命在认同问题上所面临的风险。

同时，把革命者作为启蒙者的认识，也是认识论当中的重要观点。“启蒙”暗含主体与对象之间的关系，当启蒙者成为革命的主体时，那么他的目标便是打造一个多数者的集合。而这个集合必然成为认同主体和主体可以培

[312]王德威认为《动摇》中表现的危机在于缺乏意识形态的基础可以使左右派之间的权力争夺合理化：“方罗兰在各种价值间摇摆，就与他的妻子、女友以及身边的反动恶棍一个模样。他是右派政党中的左派分子，他对妻子与女友都既爱又不爱。由这一点来看，‘动摇’指向的是历史中一个特殊的时刻，不论对好人或坏人、保守派或进步派、右派或左派都陷入空转，不能产生意义。在方罗兰和其他人物摇摆不定的中心，是一片无政府主义的空白，抹消任何行动逻辑。最后恐怖的暴动及残杀爆发出来，使大革命终归翻覆，也就不令人意外。”王德威，《写实主义小说的虚构：茅盾，老舍，沈从文》，上海：复旦大学出版社，2011 年，第 44 页。

养的对象。当革命者把自己等同为启蒙者时，革命也就成为一个可以被利用的整体性概念。比起把“动摇”解释为对于“认同”的摇摆。我认为，茅盾更倾向于“动摇”是一种不确定性的阐释。茅盾提示我们需要关注不确定性。否则，一旦革命成为一个整体性概念，就很容易被利用[313]。在《动摇》中，看似是胡国光在利用革命，实际上这种投机行为恰恰揭示了资本对人的主体性改造企图借用“公共”的概念，依靠暴力组织重新创立垄断的整体。“共产”既可以成为革命的基础要素，又可以被偷换概念为集体的“公共”。也就是说，“共产”被排除其超越“私有化之上的排他主义”的意义，转而成为一个集体内部可以“公共”享有的象征。“共产”所阐释的“阶级”问题，并不是将诸众打造为多数与认同，它并不真正排除个体差异。而“公共”的概念则暗示了消除差异的个体走向多数联合的危险。这就是为什么胡国光在煽动农民运动时，提出“专‘共’土豪劣绅的妻子”以及“妇女充公”的方案，使革命走向了投机的危险。

因此，本文仅希望从“共同体”与“认同”的角度来探讨革命被投机所利用的过程，进一步呈现茅盾对“共产主义”以及“阶级”所做的思考。依曦在《解构共同体》中指出，“共产主义”是作为实现“共同体”的方式存在的。我们在上一节也探讨了共同体之所在必须排除大写的主体之认同所带来的内在性超越。通过胡国光投机革命且得到拥护一事，我们可以看出实现这样的认同并非难事，胡国光仅仅编造一个虚假店东的身份，利用革命的概念把“共产”的意义替换为“充公”。当认同与知识结合塑造一个可以被共享的对象物（例如妇女充公议案），认同便可以轻易被达成。这种“公共”

[313]安敏成与王德威对《动摇》的分析都是建立在“意识形态”的认识基础上的。安敏成认为方罗兰的动摇实际上是处在三角关系中的一种二元选择，而在选择上的迟疑与非理性，导致了无法呈现出完美而清晰的历史观。
王德威则认为《动摇》中所展示的革命失败的危机在于根本没有一种意识形态的基础可以使这左右（左右派之间的斗争）之间的权力争夺合理化，也就造成了历史到底是动荡前进还是窒息不前的吊诡。王德威，《写实主义小说的虚构：茅盾，老舍，沈从文》，上海：复旦大学出版社，2011 年，第 43-44 页。

加“认同”的方式代表着中心已经转移到共享的对象上，每一个本应存在的“独一”都因共享对象被纳入到一个整体。此时，共同体本该彼此暴露互相参照的关系，成为一个整体与对象物的关系。在《动摇》中，茅盾通过妇女充公议案以及“革命”被利用后所带来的杀戮，展示了“公”所存在的暴力以及法西斯意义。如果革命的过程中，不思考共同体与认同之间的关系，把共产主义视作一种认同，那么结果就是《动摇》所展示的革命会陷入被投机利用的危险。

此外，在《动摇》中，茅盾除了向我们展示了这种危险性，还向我们展示了“诸众”的能量－诸众是可以依靠其内在差异性对“公”的暴力有所认识的。小说中，妇女充公大会引发了骚乱：

> 现在这个十八岁的少女睁大了圆眼睛，呆呆地只管看着四周围的男子。她知道此来是要被“公”了，但她简单的头脑始终猜不透怎样拿她来“公”。她曾看见过自己的丈夫诱进一个乡姑娘来强奸的情形。然而现在是“公”， 她真不明白强奸与“公”有什么不同，她不免焦灼地乱想，因而稍稍惊恐[314]。

哈特与奈格里合著的《帝国》以及《诸众》这两部著作中，“诸众”的概念区别于其他社会主体，它强调的是内部差异构成，是个体差异的多样性集合。在茅盾的文艺评论集中所出现的“大众”、“民众”以及“人民”的概念，比较笼统和宽泛，茅盾并没有对此进行详细的阐述。结合他的小说中不同人物角色－“小资产阶级”、“大学生”、“农民”、“店员”在革命中多样却又具有独一性的特点，我认为可以用“诸众”的概念来分析茅盾在小说中想要探讨的对于革命主体的认识。在《动摇》中茅盾所展现的恰恰就是诸众能变成什么的问题。正是这种“不确定性”的探讨使我们认识到，如果“不确定性”被打破，诸众成为普遍认同的对象，那么就极易被投机者所利用。拿来充公的黄土豪的小老婆－十八岁的少女－即使懵懂也可以一针见

[314]茅盾,《动摇》,《茅盾代表作》，郑州：黄河文艺出版社，1988 年，第 67 页。

血地看出“强奸”与“充公”的共同性质－暴力！而她无论属于丈夫，还是属于“公”，都只能成为暴力的对象。在更为宽泛的“公”的概念面前，作为诸众的对象会受到怎样的暴力呢？革命是否就在这当中爆发了呢？也就是说诸众的内在差异，使他们的力量足以认识和反抗这种暴力。小说中，最后决定充公妇女分配的方式为抽签。当这个十八岁的少女被一个癞头的三十多岁的农民抽到时，充公会上发生了矛盾，现场的农协会要求坚决执行癞头公平抽签得来的权力（既得权），而与农协会作对的夫权会则认为癞头不配。至此，矛盾的升级造成了一场武力的混乱，最终演变成农运的大游行。并且有许多妇女参加进来，呼喊口号－“拥护野男人！打倒封建老公！”我们可以发现，诸众此刻是一个混乱的状态，妇女充公大会从“分配妇女”到反对分配结果，最终演变为妇女追求自由恋爱的大游行。而正是这种混乱形成了革命的基础－打破整体所需要的稳定性。稳定性的打破，给诸众内在差异性可以展示出来的机会，也代表了其拥有重新建构的可能。而“抽签”的行为代表了制造权力（既得权）的欲望。这也恰恰预示了诸众成为政治主体的过程，要求诸众在新的场域中建立一种普遍遵守的秩序。此时，诸众既是主体又是对象，同时也是寻求解放的革命推动力。

以上对“诸众”的分析，希望帮助读者了解，茅盾想要在小说中表达的革命并不是本质“认同”的问题，而“认同”恰恰是在诸众与“公共”的关系中容易被投机者利用的。但革命不能因噎废食－不能因为它有可能被投机者利用就不去革命。我们需要警惕其被资本利用，却也不能忽视诸众的内在差异所带来的能量，决定着其无法被真正的统一。这就与共同体的观念有异曲同工之妙，其可能与不可能不过是概念的一体两面，而不是决定性的东西。而诸众在共同体当中所体现的“共性”作为一种暴露，永远不可能成为共同体延续下去的理由。也只有这样，革命才会继续下去，才能不断地让我们认识自己，不断地追求自由与解放。因此，我们不能够忽视革命中的不确定问题。只有认识不确定性，才能真正认识革命。在《动摇》的结尾，茅盾正是

通过形象思维的方法，使革命的过程转化为象的形式，为我们呈现了这种不确定性的过程：

> 方太太再抬起头来时，首先映入眼帘的，是先前那只悬空的小蜘蛛，现在坠得更低了，几乎触着她的鼻头。她看着，看着，这小生物渐渐放大起来，禀栗地无效地在挣扎；又看见那蜘蛛的皱皴的面孔，苦闷地麻木地喘息着。遮脸，立刻幻化成无数，在空中乱飞。地下又涌出许多带血、裸体、无首、耸着肥大乳房的尸身来，幻化的苦脸就飞上了流血的脖颈，发出同样低低的令人心悸的叹声。
>
> ……
>
> 方太太痛苦地想着，深悔当时自己的主意太动摇。她觉得头脑岑岑然发眩，身体浮空着在簸荡；她自觉得已经变成了那只小蜘蛛，孤悬在渺茫无边的空中，不能自主地晃动着。
>
> 她的蜘蛛的眼看出去，那尼姑庵的湫隘的佛堂，竟是一座古旧高大的建筑；丹垩的裂隙里弹出无数牛头马面的鬼怪，大栋岌岌地在撼动，青石的墙角不胜负载似的在呻吟。忽然天崩地塌一声响亮，这古旧的建筑齐根倒下来了！黄尘直冲高空，断砖，碎瓦，折栋，破椽，还有混乱的带着丹青的泥土，都乱迸乱跳地泻散开来，终于平铺了满地，发出雷一般响，然而近于将死的悲鸣和喘息。
>
> 俄而破败的废墟上袅出一道青烟，愈抖愈长，愈广，笼罩了古老腐朽的那一堆；苔一般的小东西，又争竞地从废墟上正冒着的青烟里爆长出来，有各种的颜色，各种的形象。小东西们在摇晃中渐渐放大，都幻出一个面容；方太太宛然看见其中有方罗兰，陈中，张小姐……一切平日见过的人们。
>
> 突然，平卧喘着气的古老建筑的余烬，又飞舞在半空了；它们努力地凝结团集，然后像夏天地急雨似的，全力扑在那丛小东西上。它们奔逃，投降，挣扎，反抗，一切都急乱地旋转，化成五光十色一片。在这中间，有一团黑气，忽然扩大，忽然又缩小，终于弥漫在空间，天日无光……[315]。

我们在第二章中具体分析了形象思维的创作方法。虽然形象思维的论述是从上世纪三十年代开始才作为一种艺术形式进行讨论。但实际上从中国古代开始，就将形象思维的方法运用在古诗词的创作当中，而中国传统小说如《水浒传》、《红楼梦》等同样运用大量的形象思维进行创作。茅盾主张在现代文学的创作中，要继承中国传统艺术形式当中精华的部分，指的就是形

[315]茅盾,《动摇》,《茅盾代表作》，郑州：黄河文艺出版社，1988 年，第 132-133 页。

象思维的创作方法。艺术和文学中的形象表达，将认识与美联系起来，超越历史意识的限制。中国古诗词中运用的就是“形象”的表达方式以呈现能够使感官与图像和心灵达到共鸣的“意境”。中国南朝文学理论家刘勰的文学理论专著《文心雕龙》的《神思篇》中描述形象思维的作用－“神用象通，情交所孕；物以貌求，心以理应[316]。”形象思维的审美过程实际上将眼耳等外在的审美机制（《文心雕龙》中所讲的“物言耳目”）透过想象后进行思维加工，这样就将精神与象结合在一起，形成一种综合的感应－“象”就呈现在面前，而不是单纯的物或精神而达到“神与物游”的境界。而具体的这种综合想象的过程，在另一位西晋时期文学家陆机的《文赋》中则更为清晰：“情曈昽而弥鲜，物昭晰而互进”，“文徽徽以溢目，意冷冷而盈耳[317]。”它不同于一般思维中形象不自觉地杂乱无章的浮现、或孤立静止或笼统模糊地浮现。它本身是一个思维过程，自始至终都不断地有较为清晰和具体的形象活动。形象思维突出的是一种“共时性”的叙述（共鸣），象可以通过想象的层次，把各种象聚合在一起，而思维又可以让心灵对“象”有所把握。形象思维的优点就在于想象中，感性与理性透过形象的结合。这样可以替代语言所表达的时间与历史的连续性，呈现出时间更为复杂的维度（而不是单一的时间线）。“形象思维”的方法调节了理性思维形式与直观感性之间的矛盾，以共时性来呈现，也就摆脱了象征层面的指涉关系，这也是其超越于语言表述的地方。

在前文所引述的方太太脑海所产生的“象”中，革命、诸众、投机、失败、希望、幻灭……一系列的形象与过程在一个个象的交错中呈现出革命的复杂性。当方太太从鼻尖的角度看蜘蛛时，发现了蜘蛛的变形（与人的大小等同）。这就引出一个关于真实的问题，究竟什么是真实？眼睛作为对象世界的镜子，真的可以反映出真实吗？因此，蜘蛛所代表的对象世界能够变成

[316]刘勰，《文心雕龙》，北京：作家出版社，2017 年。
[317]陆机，《文赋》，北京：人民文学出版社，2005 年。

什么，而不是是什么的问题，才是茅盾提示我们需要思考的。紧接着蜘蛛的脸幻化成无数的脸－“地下忽又涌出许多带血，裸体，无首，耸着肥大乳房的尸身来，幻化的苦脸就飞上了流血的脖颈，发出同样的低低的令人心悸的叹息。” 蜘蛛的脸由一张脸成为“脸的集合”，“差异性”的丧失或许才是真正的恐惧所在。而这背后更大的恐惧来自于统一的制造者，我们不禁去问：是谁掌握了这种治理技术？因此，方太太脑海中幻化出来的形象正是源自这样的恐惧。胡国光的革命发言，使“共产”被利用为整齐划一的“认同”－认同于一种“治理技术”。我们看似漫长经历的历史，以时间为度量的事件，事实上共同发生又互相交替。图像呈现在眼前的是过程，而不是必然性或终结。方太太脑海中“高大建筑”的形象倒塌，其废墟滋长出青烟，而“苔一般的小东西”正来自废墟的青烟，它们“各种形状、各种颜色”。只有在建筑崩塌成为碎片之后，我们才会发现“高大的建筑”并不是一个整体，最原本的就是各种形状、各种颜色的“苔一般的小东西”。而这些小东西又随时会倾覆于高大建筑的余烬。它们是一体，又不是一体，被认同，然而在认同（高大建筑）的外表下又各具差异。茅盾从差异与同一的关系角度来认识世界，差异在形象中不是被边缘化为同一的类比，而是时刻变化的。他用形象思维的方法把经验的生产性提升到超越概念的角度，而这恰恰是“形象”带给我们的体验。在“形象思维”的过程中，“形象”不再是无用的，不再是思维的附属，而是可以通过自身参与到对现实的认识。

方太太脑海中的形象同样是一种被认同毁灭的图景，这也是我们为什么必须反对“二元对立”或“本体论”与“本质认识”方法的原因。在以“认识论”为基础的北美批评学者视域中，根本没有关注到茅盾对共产意义、革命与共同体之间关系的思考，也没有意识到认同会造成的革命成为一种知识概念被投机利用的风险。而是仅仅将其视作主人公对“革命”的动摇。就如侬曦所列举的“以背叛、出卖的故事大纲来保持共产主义原有的取向或纯正原则……这种粗浅的观点，完全忽略了马克思为了反对共同体遭到毁灭而发

出的激烈抗议声[318]。”而公共一事，仿佛让我们看到了共同体被排除在形而上学之外，人类成为一个绝对整体的危险—正如方太太头脑中幻化出来的同一张面孔的蜘蛛变成人后所进行的撕咬—永无止息的暴力与斗争。茅盾用前卫的方式展示了共同体丧失与人被纳入到整体的可怕。同时，经典认识论把细节看作对整体历史作用的削减，看作无用。无论是王德威、安敏成还是陈建华，对细节的忽视与诟病，都暴露了他们的整体性、本质理论的思维。描写，尤其是细节的描写，被认为仅仅是图像，是静止的和结构的。因而，这些细节不被当作真实，反而被认定为阻碍真实的历史，因为正是细节的描写暴露了其对整体和同一的反叛。“形象思维”的过程恰恰就是让这些细节流动起来，破坏了有序性和整体性，从而生产一种可以被认识的真实世界。 因此，在分析革命时，我们需要看到差异与不确定性的力量。这种力量不是认同，而是差异与同一之间不断地较量，这才是革命真正的动力，而唯有如此，革命也才具备意义。

[318]尚吕克·侬曦（Jean-LucNancy），《解构共同体》苏哲安译，台北：桂冠，2003 年，第 4 页。

3.3 茅盾农村题材小说的革命叙事

“土地革命”是中国革命叙述中不可忽视的一部分。茅盾创作的农村题材的小说从农村经济破产的角度，呈现出中国农村纳入到资本主义全球扩张影响范围之内的过程。并且，农民的转变以及农民如何与革命发生联系，都在茅盾的小说中通过农民的破产过程展现出来。茅盾的农村题材小说排除二元对立，而是将中国农村、农民以及革命纳入现代性范畴，在全球视野内，而不是阶级斗争或意识形态斗争的狭隘视野中，观察中国农村以及革命的生发和变化。当我们了解关于中国土地革命的史学评价体系，就会发现其离不开“极权主义”、“苏维埃”意识形态影响两个方面。然而，无论是共产党内部“左、右”两派权力争夺还是苏联在意识形态上对中国农村的“苏维埃”化，都不能体现中国农村革命的真正样貌。而从“农民”入手，通过其生活、生产以及认识上的变化来了解中国农村革命的发生过程才能让我们更加形象的了解革命的样貌。遗憾的是，茅盾的农村题材小说中有关“现代性”问题的探讨，鲜有被提及。因此，我希望通过这个部分的讨论，能够呈现二十世纪，中国农村以及农民纳入资本主义经济体系以及革命生发的这一过程。

白培德分析了德国早期浪漫主义（耶拿派）与康德的审美之间的关系。在康德的纯粹理性批判中，知识的主体本身属于“感性机制”（sensible institution），包含确定的、经验的自我的内容（determinate，empirical ego）。这个主体的本质就是“自由”，但自由却永远不可能成为认知经验的对象。所以主体必须永远保持“表征自己”（representable to itself）。在康德的批评体系中，自由是一种理性（idea of reason），就像上帝和不朽一样。因此对我们而言是神秘而不可理解且无法被认知的。但是，耶拿派在康德的第三批评“审美批判”中，似乎找到了其通过审美完成自我理解，得到自己的自由的概念，

也就是通过美的感性形式，在艺术中实现其自由的全部意识的方法[319]。简单来说，艺术可以通过感性形式解决自由作为绝对理性而无法被经验认识的危机。因而，在文学作品中，耶拿浪漫主义加剧了审美在形式上的欲望。而这一原则也被用到了今天的文学批评体系中，尤其是被王德威与陈建华运用在对茅盾小说的评价中。例如，王德威的评价体系总是将小说置于现实与虚构的悖论当中。他认为鲁迅的《狂人日记》是实际的历史和中国“乌托邦”革命暴力的实践矩阵，是新的理性神话（new mythology of reason）。他同时认为茅盾在利用小说审美的虚构来建构一个主体的历史叙述，而非现实的。而所有的虚构只是用来表达其精神的载体。陈建华则直接从形式与内容的二元对立来分析茅盾小说的革命性议题。审美被用来作为一种形而上的认识，理性成为纯精神的表达作者的历史意识。正如陈建华认为在茅盾的小说叙述中，身体是形而下的，精神是形而上的，而革命就是属于精神“审美”的部分。在此，自由与审美是被排除在现实之外，以绝对理性精神的样貌来呈现的。

然而，茅盾的现实主义理论与实践恰恰是将审美纳入到对现实的认识过程当中。“革命”与“现实”不是自我的绝对精神对形而下的世界的虚构，而是自我在现实中塑造的过程。正如茅盾所说，没有什么所谓美好未来的契约券，一切都在现实中呈现。因此，无论是革命，还是与民族救亡相关的普遍性、国族等现代性问题都不是精神的对象，而是主体需要通过现实去认识的过程。而这些现代性概念并不是在中国革命的后期才传到农村的，中国农村中的革命也并不是中国共产党在经历城市革命失败后退而求其次的选择。有关国族，人种，主权等现代性问题在一开始就深入的影响了中国乡村，并且资本主义经济的影响范围也早已波及到农村，而不仅仅是上海、广州、武汉等门户城市。茅盾敏锐的注意到了这一点，并且通过小说展现了中国农村与中国农民纳入现代性这一现实过程，而革命的发生就是伴随着这一过程。这

[319]Peter Button, *Configurations of the Real in Chinese Literary and Aesthetic Modernity*, Leiden, Brill NV, 2009, p.77.

其中最重要的意义就在于，我们可以从中了解最传统的农民（最能代表中国传统宗族社会，无现代“民族国家”概念的人）逐渐被纳入到现代性体系的过程。

在《从中央到地方：三十年来西方中共农村革命史研究述评》中，作者陈耀煌举例说，哈佛大学亚洲研究中心主任托尼赛奇多次在中国进行田野调查后惊呼地说：“中国不是一个庞大的整体[320]”。调查中指出，中国前现代社会的基本构成为“宗族制”，而宗族自治大大简约了中央政权的管理范围。宗族可以通过“家法”、“族规”维护农村社会的一般秩序，从而使乡村社会不需要国家机器的调节，而是通过宗族组织自身调节。因而，在某种意义上讲，前现代社会的中国不是一个整体的国家概念，也就是说不是我们所说的现代国家的概念，而是建立在宗族自治制度之上的共同体概念。而维护乡村宗族制度的不是现代概念的“法律”、“法规”，而是儒家文化的“忠、孝”美德与道教文化提倡的“因果报应”等以中华文化为基础的制度。《农村三部曲》中，农民“老通宝”将自己家族的“兴旺”与东家的兴衰联系在一起－“老通宝相信自己一家和‘陈老爷家’虽则一边是高门大户，而一边不过是种田人，然而两家的命运好像是一条线儿牵着[321]。”因此，老通宝把家中的衰落归结为陈老爷家的衰落－“老通宝家在东村庄上被人人所妒羡，也正像‘陈老爷家’在镇上是数一数二的大户人家。可是以后，两家都不行了；老通宝现在已经没有自己的田地，反欠出三百多块钱的债，‘陈老爷家’也早已完结。……可是老通宝死也想不明白为什么‘陈老爷家’的‘败’会牵动到他家[322]。”在老通宝看来，家族的兴旺除了宗族与运命之间的关系，还包括“因果报应”的轮回。老通宝理解家族的衰败除了与“陈老爷家”命运共同关系，还有祖父当初被“长毛”掳去，逃跑时不得已杀死的“小长毛”（长毛在文中指清朝末

[320]陈耀煌，《从中央到地方：三十年来西方中共农村革命史研究述评》，中央研究院近代史研究所集刊第 68 期，第 143-180 页。

[321]茅盾，《春蚕》，《茅盾短篇小说集》，北京：人民文学出版社，1980 年，第 259 页。

[322]同上，第 260 页。

年太平天国运动中的太平军成员，因其皆披头散发，固有此称）后所得的报应。故而，从老通宝记事起，他们家就替小长毛鬼拜忏念佛烧纸锭。老通宝想不明白，家中人都勤勤恳恳、老老实实，忠且孝，及时忏悔，为什么还是走向败落？与老通宝相似的是《子夜》中的吴老太爷与曾沧海。吴老太爷年轻时也是维新党，自从骑马摔断了腿导致瘫痪，便开始虔诚信奉道教经典《太上感应篇》，以赎自己曾经因做“革命党”冒犯父亲的不孝之罪。而曾沧海在看到儿子拿到“国民党证”后，竟像供奉菩萨一样供奉着，仿佛自此得了庇佑。老通宝、吴老太爷、曾沧海都将现实和未来与“运命”、“天道”联系在一起，以此来解释和规范自身的行为。当现实发生改变，他们的理解是“天变了!”由此可见，在茅盾农村题材小说中，宗族观念与“因果报应”观共同构成了前现代社会中国农村的思想核心。

在老通宝知道儿子多多头参与镇里“抢粮”的行为时，他认为多多头的行为实际上是对“天道”的破坏，会遭到“报应”。他把多多头的形象和祖辈曾经不得已杀害的“小长毛”的形象联系在一起：

> “并且他最想不通的，是天老爷还给他多多头这业种。难道隔开了五六十年,‘小长毛’的冤魂还没转世投胎么？于是突然间老通宝冷汗直淋,全身发抖。天哪！多多头的行径活像个‘长毛’呢！而且老通宝猛又记起四五年前闹着什么‘打倒土豪劣绅’的时候，那多多头不是常把家里藏着的那把‘长毛刀’拿出来玩么？‘长毛刀!’这是老通宝的祖父从‘长毛营盘’逃走的时候带出来的；而且也就是用这把刀杀了那巡路的‘小长毛’！可是现在，那多多头和这刀就像夙世有缘似的[323]”!

我们可以发现，老通宝反对多多头参加革命的驯良思想并不是来自于对帝王、君主权力的忠诚。而是来源于对其破坏“天道”精神的行为以及对“因果报应”的恐惧。老通宝的一句感叹“真是天也变了”，这当中的“天”就是农民所信奉的“宗族”与“因果”观念的变化。而在老通宝感叹“天”变了

[323]茅盾，《秋收》，《茅盾短篇小说集》，北京：人民文学出版社，1980 年，第 294 页。

的时刻，“天”已经不再是一个高高在上的“整体精神”；“命运”不再属于完全不可知的“因果范畴”。此外，老通宝从刚开始反对多多头的“革命”到临死之前发觉儿子似乎是对的－“真想不到你是对的！真奇怪！”。“天”的变化，已经使老通宝对“天”的认识从与自身经验无关的东西转变为与自身与现实相关以及自身经验的一部分。而这样的变化，才是茅盾最想表达的其与革命发生的关联。

以上分析旨在说明，在思考中国农村革命的进程时，我们不能忽视在农村以及农民身上体现出来的革命与现代性的关系以及人的转变过程，而不是只把农民看作愚昧的或是被启蒙的对象。然而，对《农村三部曲》的社会剖析范式分析却没有揭示农村革命中，从宗族到现代概念的变化过程。而是把重点放在土地革命的政策性议题上，把革命看做是农民与地主之间的对立[324]。陈翰生在《现代中国土地问题》报告中指出，土地问题是解决中国整体问题的中心。报告中所体现的，是土地与农民之间的紧张关系。在“贫农需要土地”一节，报告列举了土地分配不均、耕地分散两大因素：一方面，土地的分散不利于农民解除贫困维持生计；另一方面，耕者无田的情况普遍地存在。报告认为，是这种紧张关系造成了中国农村陷入破产，也使“吃大户，抢米囤”的阶级斗争成为必然[325]。依照将农村、农民的革命归结为土地矛盾造成

[324]例如盛翠菊、董诗顶就认为农民与士绅阶层的矛盾主要来自外国资本经济压迫的转嫁以及土地问题的紧张：“一方面，中国传统的自给自足的农业组织结构已经被破坏，并在商品化较高的程度下，捆绑在了并不是由国家宏观调配的现代工业发展的战车上。这样，农民赖以生活下去的物质条件就受到极大的威胁。另一方面，国家行政、公共服务等多项民族国家建设所需的赋税，在内外交困的时候，也会加倍地分摊到农民身上。在这样的情况下，农村中各种势力都在发生着根本的变化，尤其是掌握农村行政和经济的士绅阶层出现大面积的劣绅化，为了自身的利益，原先作为国家和行政的缓冲和保障的士绅精英阶层，由于其同样受到外国资本经济的压迫，就会肆无忌惮地把自身受到的压力转嫁给更贫弱的农民身上。这中间，对土地资源的占有成为劣质化的农村士绅阶层赖以盘剥的主要手段，于是土地问题又成为了中心问题。”盛翠菊；董诗顶，《从〈子夜〉到〈农村三部曲〉－论茅盾小说全面把握中国社会形态的努力》，《文艺理论与批评》，2015 年第 4 期，第 107-108 页。

[325]陈耀煌，《从中央到地方：三十年来西方中共农村革命史研究述评》，《中央研究院近代史研究所集刊》第 68 期，第 143-180 页。

的阶级斗争的逻辑，“革命”就会被认为是由“顺民”到“暴民”的身份转换。在《论左翼文学创作中的“革命农民”形象－以茅盾的“农村三部曲”为核心》这篇论文中，作者朱献贞把“老通宝”的形象分析为在“长期以暴制暴的专制文化下，因循守旧、安于现状、盲目顺从的顺民－‘老中国儿女’的代表。”而将农民对“命运”与“天”的敬畏归结为－“长期闭塞的乡村生活导致的精神的荒芜，无法摆脱的几近赤贫的经济状况，再加上恐惧于统治者暴力政治的高压，使老通宝一类顺民形成了将一切苦难和不幸推诿给宿命迷信的心理机制[326]。”而对于多多头，作者称“文学史上把多多头称为有朦胧的阶级意识，对本阶级的农民抱有同情心，较早感受到阶级压迫并逐渐走向觉醒的反抗先锋，是一个豪爽热情、乐观独立、开通活泼的革命农民。从统治者的角度来讲，他是一个既有秩序的破坏者，是刁民或曰暴民；从革命的角度来说，他是与老通宝完全不同的觉醒者和叛逆者[327]。”以上观点通过把农村与农民的革命问题归结为土地矛盾所带来的阶级对立，从而把革命看作是推翻原有阶级统治的工具。因此，“老通宝”与“多多头”也就成为“顺民”与“暴民”的象征。然而，正如本文一直强调主体性与认识现实间关系的重要性，一方面，把“阶级对立”直接确立为上层建筑层面的革命的动力，就容易忽略革命过程中，主体性的转变在认识革命过程中的作用。资本主义流通与金融活动对中国传统农村共同体以及经济结构的破坏，由此带来的对革命的认识的影响同样是我们需要考察的重点。另一方面，在“老通宝”与“多多头”的关系中，老通宝是如何从传统“宗族关系”、“天人合一”的共同观念中，转变为认为儿子的革命行为是对的。在这个过程当中，革命是如何被认识的，同样是我们了解革命的重要方式。

因此，我们需要从农村经济的变革角度看待革命在农村的发生。通过老通宝对祖父与陈老爷的回忆以及他本人与小陈老爷的交情，我们可以发现农

[326]朱献贞，《论左翼文学创作中的“革命农民”形象－以茅盾的“农村三部曲”为核心》，《齐鲁学刊》，2016 年第 6 期，第 143 页。

[327]同上。

民与地主的关系实际上仍维系于宗族关系当中。陈耀煌研究中国农村革命史时分析到，中国农民的苦难来自军阀与“国家”，而非地主剥削。民国时期，河北制贩土盐的盐民长期以来便有反抗国家的传统。在世界资本主义影响下，“蒋介石财政家族领导的现代化国民党国家机器，进一步向农村伸出魔爪[328]。”这里提到的“现代国家化国民党国家机器”正是一种帝国主义殖民装置，从经济上瓦解中国农村的土地结构，使资本主义渗入到中国的方方面面，尤其是一直作为中国传统经济根基的农村。在《农村三部曲》中，正是在没有土地矛盾与“阶级剥削”的情况下，老通宝一家以及整个农村陷入了不可遏止的破产。蚕茧、稻谷的丰收反而带来了更多的债务－“就是这么着，因为春蚕熟了，老通宝一村的人都增加了债！老通宝家为的养了五张布子的茧，又采了十多分的好茧子，就此赔上十五担叶的桑地和三十块钱的债！一个月光景的忍饿熬夜还都不算[329]！”最终由于米价的暴跌，粮食的丰收反而带来了更严重的债务－“春蚕的惨痛经验作成了老通宝一场大病，现在这秋收的惨痛经验便送了他一条命。”除了“农村三部曲”，叶圣陶的《多收了三五斗》中也描述了这种无法遏制的破产，农民“收成不好，亏本。好年时，收成好，还是亏本[330]。”叶圣陶描述了破产农民最终的出路－“他们有的粜了自己吃的米，卖了可怜的耕牛，或者借了四分钱五分钱的债缴租；有的挺身而出，被关在拘押所里，两角三角地，忍痛缴纳自己的饭钱，有的沉溺在赌博里，希望骨牌骰子有灵，一场赢它十块八块；有的来人去说好话，向田主退租，准备做一个干干净净的穷光蛋;有的溜之大吉,悄悄地爬上开往上海的四等车。”破产后，农民与土地的联系中断，农民最终被排挤出农村生产，成为城市产业工人或者流浪汉乞丐。

一方面，传统的中国人靠土地维护的宗族关系与“天人合一”的精神被

[328]陈耀煌，《从中央到地方：三十年来西方中共农村革命史研究述评》，中央研究院近代史研究所集刊第 68 期，第 143-180 页。

[329]茅盾，《春蚕》，《茅盾短篇小说集》，北京：人民文学出版社，1980 年，第 280 页。

[330]叶圣陶，《多收了三五斗》，《叶圣陶经典赏析》，长沙：湖南少年儿童出版社，2011 年。

资本主义经济商品价值和金融关系代替了。另一方面，资本主义扩张造成的经济与金融体系输出也加剧了农村与农民破产。马克思·海文（Max Haiven)指出资本主义金融系统将自身的权力机制遍及世界。其手段包括政府行政政策以及毫无保障的个人信贷方式[331]。在茅盾的小说《林家铺子》中，林老板经营杂货店铺的同时经营民间借贷。而他的铺子由于日本货物的倾销最终倒闭，他店铺里的债权人就同他一起破产。那么，不仅是大上海这样的城市资本家参与了股票、债券等现代金融关系。包括中国的乡镇农村也参与到了资本主义的金融游戏当中。更严重的问题是，帝国主义殖民并不仅仅是破坏了中国的经济，更重要的是通过资本主义的金融关系，将“人种”的治理纳入到这种规范下。农民被迫放弃土地，城镇居民将钱投入股市以及个人信贷业务。而人与人之间的关系不再靠传统的宗族与“天人合一”的价值观维护，而是要依靠“一个强大的国家”、“统一的民族”以及“崭新的民众”（被改造过的）来维护。这已不同于中国传统价值观中“共同体”的概念，而是成为现代的一种“建构国家的方式”。因而，农村的革命就不是一系列单纯的矛盾—“现代机械文明与地方手工业的矛盾、西方知识与本土价值观的对立、资本主义独霸与乡村争取文化与社经自主权的冲突[332]。”而是对资本主义企图通过积累与扩张将人纳入现代性治理体系下的揭露。

《农村三部曲》以及《多收了三五斗》中所呈现的农民破产，被迫与土地分离，成为城市游民的过程，也是现代性面临的重要议题。也就是，资本主义扩张、殖民与无产阶级形成革命主体的问题。首先，贫困产生于现代性视域下。其次，“游民”或“无产阶级”与革命主体的问题表明，其产生是资本运行本身的结果，而非“阶级对抗”。在马克思看来，真正的贫困始于生产者和生产资料的分离，始于“自由人”的产生，“从农民获得自由时起，贫穷

[331]Max Haiven, *Cultures of Financialization: Fictitious Capital in Popular Culture and Everyday Life*, New York, St. Martin’s Press, 2014.

[332]王德威，《写实主义小说的虚构：茅盾，老舍，沈从文》，上海：复旦大学出版社，2011年，第57页。

本身便开始了；在那以前，由于封建制把人们束缚在土地上，或者至少束缚在所在地区，在立法上不必为流浪者、贫民等等操心[333]。”正如我们上文中的分析，茅盾通过三部曲呈现的是，资本主义经济扩张所带来的，对农村传统宗族关系解体的影响。那么，“游民”甚至“无产阶级[334]”实际上都是资本主义生产方式的产物，而非自然形成或土地紧张问题。这也恰恰证明，资本主义生产方式不是所谓的“理性体系”，反而是由欲望和贫困的无限扩张所支配。如果不去注意农村破产与资本主义生产方式之间的联系，而仅仅把农民运动或革命看作“暴民的反抗”。一来，容易忽视农村破产导致农民与土地的分离，是“无产阶级”形成的重要环节，最终仅把其看作一种“暴民”在数量上的扩展。二来，正是失去土地的农民，在其“劳动者出卖自己劳动的自由”成为“被剥削的自由”之时，“贫困游民”才转换为“劳动的贫困阶级”。而此时，才是“无产阶级”摆脱抽象的“人” 作为国家收编整合的对象，成为革命主体追求真正自由的意义。因此，资本主义经济体系扩张的过程中，阶级的形成是不可忽视的，而其也使革命成为可能。老通宝临死前看着儿子多多头似乎在说：“真想不到你是对的！真奇怪[335]！”他不得不开始承认革命和反抗的有效性，并不是因为阶级的剥削和压迫使他活不下去，而是他不得不承认“道”与“天”的变化，他原有的价值观体系已经无法支持他的生存，而个人也无法与“天”和谐。取而代之的是资本主义扩张带来的社会的解体和“剥削”，而这才是需要“革命”与“反抗”的原因，也是“无产阶级”形成的基础，更是茅盾所要表现出来的“现实”。

此外，在农村题材小说叙事中，茅盾还反对以“国民性”弱点的视角来

[333]马克思、恩格斯，《马克思恩格斯全集》第 31 卷，北京：人民出版社，1998 年，第 135 页。

[334]马克思指出：“德国无产阶级只是通过兴起的工业运动才开始形成；因为组成无产阶级的不是自然形成的而是人为造成的贫民，不是在社会的重担下机械地压出来的而是由于社会的急剧解体、特别是由于中间等级的解体而产生群众。” 马克思、恩格斯，《马克思恩格斯文集》第 1 卷，北京：人民出版社，2009 年，第 17 页。

[335]茅盾，《秋收》，《茅盾短篇小说集》，北京：人民文学出版社，1980 年，第 308 页。

描写中国农民。有关这一问题，我们可以先展开对鲁迅笔下阿Q形象的分析，并通过茅盾对阿Q的评价来呈现他对“国民性”观点的批判。鲁迅塑造的阿Q形象一直被认为是中国“国民性”的典型代表。阿Q在左翼作家的讨论中是作为“旧中国人病态性格”呈现的，并不具备革命性。如钱杏邨形容：“阿Q的性格确实是中国人的病态性格的最重要部分”，“让我们可以找到中国人的死去了的病态的国民性”。然而，“国民性”被当作“中国人的品格”的参照标准使用在文学批评当中，是否说明在二十世纪初，中国人作为一个“人种”早已参与到全球人种布置和改造的进程当中，而中国的“启蒙知识分子”的“革命”与“救亡”运动是否蕴含着这样一种纳入现代国族、人种机制的渴望呢？美国传教士亚瑟·亨·史密斯的《中国人的性格》一书成为“中国人”改造自己，做一个新的“中国人”的参考标准。然而，我们不能不去思考，在西方传教士“基督教”文明背景下产生的中国人的“国民性”标准，是否应该不加批判的用在文学评论中。

福柯在《主体与权力》中，提醒我们不要忽略现代社会中，教士与权力与国家装置之间的关系。他提出了一种新的政治结构权力－“现代西方社会将一种产生于基督教体制中的旧的权力技术整合进了一种新的政治形式中的权力技术－教士权”，福柯提到被人们认为已经消失了的教士式的有效本质的东西已经在神启制度之外扩展和发展出来，已经成为“一种新分配，一种对个人化的权力类型的新的组织。”而这种个人化的权力恰恰是将“人”整合进现代社会整体结构的一种新制度－教士权力已经成为一种由国家装置来实施的权力，而这种权力的目标也已转化到关于人的知识和发展方面：“一是有关人的全面的、量的知识；二是对人的分析[336]。”在《中国人的性格》中，史密

[336]“现代西方社会将一种产生于基督教体制中的旧的权力技术整合进了一种新的政治形式中的权力技术－教士权。”（“L’État occidental moderne a intégré, sous une forme politique nouvelle, une vieille technique de pouvoir qui était née dans les institutions chrétiennes. Cette technique de pouvoir, appelons-la le pouvoir pastoral.”）Michel Foucault, *Le sujet et le pouvoir*，in *Dits et écrits* Tome Ⅱ, Paris：Gallimard, 2001. p.1048.

斯由西方“社会道德的六项指标”来“验证”中国人的性格：1，工业水准；2，社会习俗；3，妇女的地位和家庭的特征，4，政府的组织形式和统治者的品质；5，公共教育状况；6，宗教信仰与对现实生活的影响[337]。也就是说，“中国人的性格”是史密斯以西方社会产生于基督教体制中的“理性原则”，并以资本主义实证主义为基础的验证手段，把“中国人”放在一个现代资本主义国家装置中的验证结果。因此，史密斯得出的结论是－中国人缺乏人格和良心：

> 西方国家面对的是充满黎明曙光的未来，中国面对的却是充满黑暗的漫漫过去。我们想请读者好好深思一个意味深长的事实：这到底是怎么造成的呢？
>
> 再重复一遍，中国需要的很少，只有人格和良心。也可以说，二者是一个东西，良心本来就是人格。有人称赞一位著名的钢琴制造家，说他“像他的钢琴一样－宽厚、正直、高贵”。在中国，谁遇到过这样的人[338]？

这样，史密斯就把中国人革命的问题建立在“人种改良”的基础上，把资本主义“帝国－殖民”体系转换为“道德问题”。按照资本主义的国家装置培训出符合资本主义道德的人类，正如他列举的钢琴家的例子，像制造钢琴一样塑造“人类的品格”。因此，“国民性”观点以及改善中国人种的欲望恰恰说明了，“国民性”的问题实际上是中国参与到西方配置的“种族－身份”认同机制中。而当中国的“启蒙知识分子”将“国民性”的改造看作一种用来塑造对象的“模型”，那么就会将透过“教士权”所掌握的主体看作是普遍的标准。甲午战败后，严复编《天演论》引入社会达尔文主义，推崇优胜劣汰的价值观，因此称：“以中国民品之劣，民智之卑，即有改革，害之除于甲者将见于乙[339]。”梁启超在一九零二年开办《新民丛报》讲新民：“苟有新民，何患无新制度，无新政府，无新国家[340]！”可见，“人”作为对象的研究和改

[337]亚瑟·亨·史密斯，《中国人的脸谱：第三只眼睛看中国》龙婧译，西安：陕西师范大学出版社，2007 年，第 206 页。

[338]同上，第 213 页。

[339]严复编，Aldous Huxley 著，《天演论》，北京：华夏出版社，2002 年。

[340]《新民丛报》是二十世纪初在日本发行的半月刊，1920 年 2 月 8 日，继《清议报》后，

造成为了当时中国“革命”、“改革”的首要方法。而在人的改造中，“新民”的“共同特性”（common characteristics）是国族身份构成的重要部分，因此，这种“共同特性”也就成为中国的启蒙主义者对“新政府”、“新国家”形成的“共同要求”。福柯指出，长久以来，人们忽视了十八世纪末，康德在《柏林月刊》发表的一篇名为《什么是启蒙？》的文章。这篇文章直接对启蒙者提出了拷问：“作为启蒙者，作为这光明的世纪的见证人的我们是谁？”不同于笛卡尔“我是谁？”的问题，“我们是谁”，所要强调的是这一确切的瞬间里“我们”和“我们当前的情况[341]。”中国的启蒙者将“我们所是”的问题，即“我们”作为中国人的“所是”摆在第一位。而“我们”作为对象，塑造为“新民”“新国家”的主体又是什么呢？这是否才是我们分析如阿 Q 一类的被冠以“国民性”劣根的中国农民时首先要注意的问题？

阿 Q 被认为是没有“品格－良心”的国民性代表，他的“精神胜利法”被认为是自欺欺人。他与老通宝的不同在于，他的思想中没有“宗族”、“报应”、“天人合一”的传统儒家、道家观念。在中国传统“天人合一”的文化中，个人的“喜、怒、哀、乐”是根植于一个比起国家来说更普遍的“太一”（“天”、“道”）上的。因此，在普遍的“太一”的预设上，“善良”，“谦卑”，“服从”，“耐心”是“喜、怒、哀、乐”在“太一”下的“和谐”，同时表现为一种普遍的“宗族关系”与“命运观”。阿 Q 没有像老通宝一样，认同于普遍的“和谐观念”，他的“精神胜利法”实际上是把老通宝忠于东家的“善良”、“谦卑”、“服从”和“耐心”转换为“自我意识”：

> 阿 Q 又很自尊，所有未庄的居民，全不在他眼神里，甚而至于对于两位“文童”也有以为不值一笑的神情。夫文童者，将来恐怕要变秀才者也；赵太爷钱

梁启超在日本横滨创办《新民丛报》。其创刊号《本报告白》称：“本报取名《大学》‘新民’之义，以为欲维新吾国，当先维新吾民。”梁启超，《新民丛报》（全 14 册），北京：中华书局，2008 年。

[341]Michel Foucault, *Le sujet et le pouvoir*，in *Dits et écrits* Tome Ⅱ, Paris：Gallimard, 2001. p.1050.

> 太爷大受居民的尊敬，除有钱之外，就因为都是文童的爹爹，而阿 Q 在精神上独不表格外的崇奉，他想：我的儿子会阔的多啦！加以进了几回城，阿 Q 自然更自负，然而他又很鄙薄城里人，譬如用三尺三寸宽的木板做成的凳子，未庄人叫“长凳”，他也叫“长凳”，城里人却叫“条凳”，他想：这是错的，可笑！油煎大头鱼，未庄都加上半寸长的葱叶，城里却加上切细的葱丝，他想：这也是错的，可笑！然而未庄人真是不见市面的可笑的乡下人呵，他们没有见过城里的煎鱼[342]！

当我们以“道德”标准和“理性原则”衡量阿 Q 的时，阿 Q 既不道德也不理性。然而，阿 Q 在事实上从未屈服于“道德”与“理性”的配置。在阿 Q 的精神世界中，固执的坚持着“我是”，而拒绝“我们所是”。他没有像未庄的其他居民一样崇奉文童与乡绅，没有所谓“良心”的谴责，更没有惩罚自己的概念。即便挨打，他也不觉得是自己错了。正如我们在本章第一小节分析“罪与罚”的关系实际上涉及到权力规训下的“自觉”机制。从这个角度讲，阿 Q 反而是拒绝被塑造的自由者。当然，这里的分析并不是为了给阿 Q“正名”。而是希望能够通过分析阿 Q 精神胜利法当中超越“道德”与“理性”规训的部分，发现在欧洲基督教文明秩序下的“国民性”观点对革命的否定，避免“革命文学”成为“国民性”观点的翻译。

此外，阿 Q 成为游民，以及农村破产后，像多多头一样的农民即将失去土地成为“自由人”。他们不得不成为城市产业工人的后备军，被纳入资本主义生产方式，出卖自己的劳动力。如果阿 Q、多多头的反抗仅被冠以“暴民”的称谓，那么，接受“国民性”的观点，是否意味着接受由“暴民”到“良民”的改造。然而，对茅盾来说，游民、工人如何转化为“无产阶级”成为争取自由的革命主体，以及他们如何认识到自己的力量，才是茅盾对“反抗”的思考。当然，这种思考并非一种结论的判定，更多的是在资本主义扩张过程中，失去生活资料而不得不纳入到资本主义生产体系中的人们必须所面对的问题。而这种反抗不仅仅体现在农村的暴动上，它同样构成了抵制现代国

[342]鲁迅，《阿 Q 正传》，北京：民文学出版社，2014 年，第 15 页。

家剥削的基础。因而，比起以阶级对抗对农民反抗的判定，毋宁说是主体认识自身力量的过程。

茅盾反对以“国民性”弱点的视角来描写中国农民，他希望能够把中国农民的形象从赛珍珠《大地》中“保守”、“愚昧”和“麻木”的类型形象中解放出来，塑造真正的农民形象。“国民性”以及灵魂中“恶”的视角，实际上成为了“神”的代言人，是以一种基督教精神的标准在衡量以及试图将他者纳入其秩序当中的逻辑。而茅盾却爱着这些被所谓的“国民性”观点批判的人，更不可能用“罪”的眼光去看待他们—“我们跟着单四嫂子悲哀，我们爱那个懒散苟活的孔乙己，我们忘记不了那负着生活的重担麻木着的闰土，我们的心为祥林嫂而沉重，我们以紧张的心情随着爱姑的冒险，我们鄙夷然而又怜悯又爱那阿 Q……总之，这一切人物的思想生活所激起于我们的情绪上的反映，是憎是爱是怜，都混为一起，分不明白。我们只觉得这是中国，这正是中国现在百分之九十九的人们的思想和生活，这正是围绕在我们的‘小世界’外的大中国的人生！[343]茅盾称鲁迅的写作并不只是“老实不客气的剥脱我们男男女女，同时他也老实不客气的剥脱自己。”他指出鲁迅并不是以一种本质或理性的精神去衡量他者，而小说恰恰就是展现着这样一种现实而已：

> 在我看来，《呐喊》中间的人物并不是什么外国人，也不觉得“跑到了一个未曾到过的国家，看见了各种奇形怪状的人在无意识地行动”，所以那 “里面最可爱的小东西《孔乙己》”以及那引起多人惊异的《阿 Q 正传》，我也不以为是“浅薄的纪实的传记”，“劳而无功的作品，与一般庸俗之徒无异”[344]。

茅盾肯定阿 Q 身上表现出来的积极性，肯定他的乐观、勤劳的气质。而认识自己，不是“赎罪”意义上的认识。认识自己的不足，更是要认识到自己的力量。这种认识的能力和过程才是主体真正的功能。因此，他在小说《水藻行》中创造了“健康”、“乐观”、“正直”、“善良”、“勇敢”的农民财喜的

[343]茅盾，《论鲁迅的小说》，《茅盾散文集》卷七，石家庄：河北教育出版社，1994 年。
[344]同上。

形象：

> 我写这篇小说有一个目的，就是想塑造一个真正的中国农民的形象，他健康，乐观，正直，善良，勇敢，他热爱劳动，他蔑视恶势力，他也不受封建伦常的束缚。他是中国大地上的真正主人。我想告诉外国的读者们：中国的农民是这样的，而不是像赛珍珠在《大地》中所描写的那个样子[345]。

财喜是一个健壮、勤劳和勇敢的农村青年。他寄住在堂侄秀生的家里，出于好意帮助得了肺痨“穷、病、心里又懊恼”的堂侄秀生。在这个过程中，财喜和秀生的老婆产生了感情。他虽然在感情上背叛的秀生，却用自己的辛勤劳动帮助秀生维持着家庭的生计。秀生觉得老婆对不起自己，给自己“戴了绿帽”。但财喜却认为这是个“好女人”－“在他看来，一个等于病废的男人的老婆有了外遇，和这女人的有没有良心，完全是两件事。可不是，秀生老婆除了多和一个男人睡过觉，什么也没有变，依然是秀生的老婆，凡是她本分内的事，她都尽力做而且做的很好[346]。”

关于良心，史密斯在《中国人性格》的末尾提出了解决方案－永久地、彻底地接受基督教文明：

> 为了改革中国，就必须探明中国人性格的来龙去脉；使之净化，就必须在实际上推崇人的良心，而不能像历代的日本天皇，整日被关在宫中。现代哲学的一位领袖说得好：“铅的本能炼不出金的品行。”中国需要的是正义，为了获得正义，中国人必须了解上帝，必须更新人的概念，并确立人与上帝之间的关系。他们需要全新的灵魂，全新的家庭，全新的社会。总之，中国人的各种需要化为一种迫切的需要，即她应该永久地，彻底地接受基督教文明[347]。

在史密斯的观念中,“净化”中国人是他认为中国改革的基础。也就是说，

[345]茅盾，《茅盾回忆录》（中），北京：华文出版社，2013 年，第 187 页。
[346]茅盾，《水藻行》，《茅盾短篇小说集》，北京：人民文学出版社，1980 年，第 609 页。
[347]亚瑟·亨·史密斯，《中国人的脸谱：第三只眼睛看中国》龙婧译，西安：陕西师范大学出版社，2007 年，第 217 页。

他所谓的“良心”实际上是对人种的本质改造，他最终提出了中国人应该“永久地”、“彻底地”接受基督教文明，则暴露了其“国民性”观点中的基督教文明的殖民和统治策略。在这个策略下的“良心”和道德不外乎是资本主义理性秩序的表现。事实上，“秩序”并非基督教文明特有，而是所有文明秩序维持自身存在的共同点。然而，茅盾塑造的财喜的形象，与阿 Q 极其相似，他们都对这种权威秩序表达出“反抗与不屑”。因此，阿 Q 的“精神胜利法”与财喜对“良心”的不屑，实际上拥有一种跨越文明秩序对人的规训的含义。这个含义当中，革命的意义不是“启蒙者”对“被启蒙者”的塑造，而是革命中认识现实的否定性以及反抗秩序的积极意义。如果我们对“国民性”理论中的人种的“改造”与“净化”以及基督教文明视野下的对中国人（人种）形象的评价不加思索和批判，将其作为一种对革命文学或农民形象翻译，无异于对革命的否定。而茅盾塑造“财喜”的形象目的就在于反对文学创作与批评中的“国民性”翻译策略。因此，茅盾也揭露了蒋介石政府以“人种主义”为基础提出的“民族主义文艺”，实际上是帝国主义殖民策略在中国的傀儡。白培德指出，从黑格尔到史密斯再到蒋介石，在某种形而上学中，无论是以虚无主义的基督教形式还是后人启示，人类的假定都是以物种和类型的形式完成的。而蒋介石给中国人的“活死人”形象安装了一个以美国传教士后代史密斯的教义作为基础的共和国国内改革议程[348]。因此，这一装置并不是革命性的，而是从中国“天人合一”的普遍价值观到“基督教”教义为基础的新的人种安排。所以，茅盾认为蒋介石所代表的“民族国家”政权实际上是帝国主义殖民布局而已。

这也使我们关注另一个问题，中国的革命是“启蒙”的结果吗？如果以启蒙“民智”为基础建立现代国家以反抗外族为目的，并接受“人种”的净化，那么则不可避免的纳入“帝国－殖民”的体系中。而如果我们不加批判，

[348]Peter Button, *Configurations of the Real in Chinese Literary and Aesthetic Modernity*, Leiden, Brill NV, 2009, p.116.

将此作为革命的基础和必然目的，就会陷入资本主义现代主体治理技术的陷阱，变成“我们所是”的样子，而离真正的自由越来越远。茅盾的作品，以及他小说中农民的转变过程提示我们，革命来自现实而非“启蒙”与“理性”，它要对抗的不是“国家、种族”间的差异，而是以“人种改良”为基础，进而通过金融体系进行的资本主义人种治理术。而关于金融与主体性技术的关系及其带给人的转变，也是我们下一章节将要重点讨论的内容。

第四章《子夜》中的金融与现代性

《子夜》创作于一九三一年，是一部主要描述一九三零年代上海民族工业发展以及金融投机活动的长篇小说。最初，茅盾创作这篇小说，希望通过全景式的描写呈现中国社会的全貌。然而，他并没有完成最初的庞大计划，他选择了上海民族资本家与金融投机者的活动作为小说呈现的重点。关于茅盾对于小说重点的取舍与呈现，研究者给予了不同的解释。我们不妨先来了解一下由此表现出来的茅盾对金融与现实关系的理解。

安敏成认为小说中以金融活动为主的描述，使“上海”成为虚构的场域，脱离了当时真正的历史运动：

> 在《子夜》中，决定 30 年代中国历史进程的两个主要推力（农民与帝国主义）被遗漏了。结果，小说中的上海脱离了当时真实的历史运动。它既不属于旧世界（封建中国），也不属于新世界（革命的乡村中国），它是一潭死水，扼杀了所有的生机和创造。小说中的一切都是虚构的：核心的情节冲突，吴荪甫纱厂里发生的罢工，只是为了营造必要的僵局。吴荪甫，这个与帝国主义经济霸权绝望抗争的民族资本家，不是工人真正的敌人，而势单力薄的中国城市无产阶级，也不是中国革命性变革真正合格的担负者[349]。

安敏成认为，《子夜》中决定三十年代中国历史进程的两个主要推动力（农民与帝国主义者）是缺席的。他把帝国主义在上海的活动看作是边缘的叙述：“还有一点十分奇异，茅盾眼里中国现代史上的恶棍－那些将上海变成中国最大的租界地的西方帝国主义者，只在叙述的边缘呈现为一种隐约的威胁。”并且，把发生在上海的金融活动看作“为了营造必要的僵局”的“虚构

[349]安敏成，《现实主义的限制：革命时代的中国小说》姜涛译，南京：江苏人民出版社，2001 年，第 150-151 页。

[350]”。安敏成把“帝国主义”看作主权意义上的威胁，却没有注意到其在金融活动中的角色。因而也就缺失了对金融与文学关系的探讨，并且忽略了金融在文学中的“现实”意义。而是单纯把小说看做“虚构”的场域，把金融活动与小说的关系建立在“虚构”的基础之上。也就是说，在他看来，“小说”与“金融”都是虚构的对象。那么，这种观点就涉及到了“虚构”与“现实”之间，以及“金融”与“叙事”之间的关系问题。与之相同的关注点还存在于王德威对《子夜》的分析当中。王德威认为《子夜》是一部时代历史小说，它反映了小说的虚构与真实历史之间的关系，他认为茅盾的小说实际上是夹杂在历史真实与政治意识形态之间的牺牲品[351]。也就是说，王德威认为茅盾是利用金融投机的“虚构性”与小说叙事的虚构，进而表达意识形态观点，同时影响了历史的真实再现：

> 他们这个游戏的核心既不是过去也不是现在，而是未来的不确定性。他们操纵并加速了交易的过程，使得时间本身成为他们投机臆测的最终的赌注。时间感失去了方向，并不是因为意义的匮乏，而是因承载了过多的意义。茅盾便是如此以混乱骚动的形式展现出历史在资本主义阶段所遇的危机。时间的失向不仅影响了历史如何被再现，也影响了我们再现历史。当特定历史脉络下再现价值系统失控时，没有人能免于认同错乱，也不再有任何事物可以透过写实主义的原则来真实处理了[352]。

王德威与安敏成的分析透露出对“时间”和“历史”、“意义”的关系判断。“历史”作为一个连贯的发展链条，贯穿了“旧世界”与“新世界”，以及“过去”、“现在”和“未来”。一旦小说叙事不按照历史与时间顺序进行，

---

[350]同上。

[351]“茅盾写实论述的核心有双重挑战性。首先，茅盾宣称要忠诚传钞历史，但是这个立场一方面与官方历史说法格格不入，一方面又与小说书写本质上的虚构性起了冲突。其次，他努力将政治议题注入他的叙事作品，等于走在政治宣传与艺术之间、坚持路线的写实主义与超越一切的写实主义之间的薄冰上。历史与政治本身是茅盾写实小说背后的两大驱动力，然而每当他试图用小说虚构来驾驭历史与政治，历史于政治反而鸠占鹊巢，威胁小说自身的虚构性。”王德威，《写实主义小说的虚构：茅盾，老舍，沈从文》，上海：复旦大学出版社，2011年，第31页。

[352]同上。

就会被认为是无法再现“历史”的虚构。王德威认为，因“时间的失向”（也就是投机的虚幻对历史连续性的影响），造成了意义无法再现真实，就使得虚构的叙事承载了“过多的意义”。这样就造成了小说的虚构对真实的架空，小说因此可以任意表达作者的意识形态与政治欲望。王德威与安敏成的观点，表面上看是在讨论再现历史的问题，实际上深层次暴露了对语言、隐喻与意义之间的关系探讨的缺失，以及对金融通过隐喻与文学建立关系时呈现出共通性的忽略。因而，将历史看作“整体”与“连续”的观点就很有可能粗暴的将“革命”与“阶级”问题排除在“整体性”和“意义”之外，而是将资本主义生产和发展看做一种必然，从而间接与帝国主义形成一种共谋关系。事实上，如果“现实”仅仅是历史整体性的反映，那么“书写”必然无法保证完整意义的再现。德里达对语言与隐喻关系的分析表明，语言最终由“亡隐喻”组成，即语言不存在本身的意义，而是在我们不断的使用和创新中形成的意义[353]。因此，书写的过程就不可能是历史意义甚至任何意义的完整再现，而只能是在不断理解、使用语言的过程中呈现出的认识历史与自我以及这种认识过程赋予历史的新的意义。而现实也就是在“历史的整体”被语言切割为“偶然”、“错位”、“断裂”以及“混杂”的过程中逐渐呈现出来的。因此，在书写小说的过程中，重点不在于能否再现真实的历史，而是在于它表达认识历史与现实的方式。也就是说，通过隐喻，它是怎样重新塑造意义、表达认识过程，并且保持活力的。

金融同样通过隐喻的方式解释着世界，金融投资与文学的虚构一样永远不可能完美的毫无问题的再现价值。此时，金融活动就与文学一样拥有了解释世界的可能性。金融流通和循环本身就包含了帝国主义的布局和欲望，而农村也早已参与到资本主义生产与流通的环节当中。在资本主义生产循环中，金融的叙事性恰恰呈现了金融、投机交易与文学和现实之间的关系。苏哲安

[353]Jacques Derrida, “White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy.” New Literary History 6(1), 1974, pp.5-74.

教授认为，茅盾最伟大的地方，在于呈现了文学与金融的类比性关系。文学与金融的领域虽然是相对独立的，但都是斗争的脉络，也都有相互之间渗透的地方。这种类比性并不是文学与金融的斗争逻辑可以相互套用，而是一种跨界的通融性[354]。金融的关键在于对讯息、知识以及流通的把握。在对知识的培训、掌握和流通的过程中，金融也成为一种叙事，与文学有着异曲同工之妙。在资本主义经济体系中，金融投机活动依赖于对未来剩余价值的判断和想象。而由此带来的“不确定性”使“投机”成为可能。正如《子夜》中的买办赵伯韬在解释公债运作时说：公债是“做”出来的。这就与文学中的“叙述”形成一种可以类比关系。如果把金融与叙事看作一种“必然”，忽略其不确定性。那么，就容易忽略现实，从而扩大未来的估值所带来的危机，以及意识形态操纵的危险。正如王德威在评价茅盾时，力图删除茅盾对现实的关注和对未来不确定性的揭示，而直接将其叙事看作一种意识形态必然性的结果。事实上，金融与叙事都无法忽略认识现实的过程，以及由此揭示出来的未来的不确定性。在《子夜》中，通过金融与文学的结合对“不确定”性的表达，恰恰表明，他们共同的作用就在于呈现出认识现实的重要性，而非简单的将其看作虚构或是反映。

事实上，茅盾的描写是否是野心膨胀或大而不当的讨论并不是最重要的，重要的是我们可以通过茅盾从构思到文本实践的过程，发现文学与金融之间的关系。对于《子夜》的构思，茅盾这样讲：

> 总之，《子夜》的初步计划，还是雄心勃勃的，虽然不再是城市－农村交响曲，却仍旧想使一九三零年动荡的中国得以全面的表现。但是，当我提笔要根据分章大纲写成小说时，就感到规模还是太大，非有一两年时间的详细调查，有些描写便无从下手。而我却无法储备一两年的生活费以便从事详细的调查。而且关于军事行动的描写，即使作了调查也未必能写好，因为我没有在部队中工作（即使是政治工作）的经验。于是就有再次缩小计划的考虑，彻底收起那

[354]有关文学与金融交接的探讨来自于我的论文指导教授苏哲安的启发。

勃勃雄心[355]。

茅盾从最初将“一九三零年动荡中国的全貌”作为《子夜》的社会材料，到最后将其缩减，表明作家与社会材料的关系不是主观与客观、主体对对象的摹写。这可以进一步说明，现实主义的“现实”不是一个等待描摹的静止的对象，而是经过作者认识和参与的过程。在主体与客体的关系中，主体实际上通过对客体的创造把自己与世界联系起来。客体本身也是主体对象化的过程，而主体则通过这个过程建构和认识自己。夏志清将“小说材料的对象”看作是静止的，认为主体与客体的联系需要通过想象的连接。因此，他认为茅盾是利用马克思主义意识形态代替想象，通过物质材料来反映社会主义意识形态。在夏志清的观念中，“现实”似乎是一个可以利用的东西，而主体则拥有无限大的想像可以任意摆布对象。然而，正如我们之前的分析，也如茅盾创作中的感受，现实不是静止的等待去描摹的东西，一切客体、材料都是需要去认识的。而就是在这个认识的过程当中，主客体间也在互相运动。所以，文学也不可能是简单的反映或是完全主观的想像，它一定是在相互认识中彼此塑造的过程。也可以说，认识现实就是主体性塑造的过程。

之后，茅盾决定缩小《子夜》的写作计划，集中在描写一九三零年代，上海资本主义以及金融、交易所的现状：

> “一九三零年夏秋间进行得很热闹的关于中国社会性质的论战，对于确定我这部小说的写作意图，也颇有关系。当时的论战者提出了三种论点；一、中国社会依旧是半封建半殖民地社会，推翻代表帝国主义、封建势力、官僚买办资产阶级的蒋介石政权，是当前革命的任务，领导这一革命的是无产阶级。这是革命派的观点。二、中国已经走上了资本主义道路，反帝反封建的任务应由中国资产阶级来承担。这是托派的观点。三、中国的民族资产阶级可以在既反对共产党又反对帝国主义和官僚买办阶级的夹缝中求得生存和发展，建立欧美式的资产阶级政权。这是一些资产阶级学者的观点。我写这部小说，就是想用形象的表现来回答托派和资产阶级学者：中国没有走向资本主义发展的道路，

[355]茅盾，《茅盾回忆录》（上），北京：华文出版社，2013 年，第 375 页。

> 中国在帝国主义、封建势力和官僚买办阶级的压迫下，是更加半封建半殖民地化了[356]。”

在茅盾的文学创作与理论当中，“形象思维”是最重要的创作方法。形象思维是一种通过分析、加工（分析、加工即是主客体间相互运动的过程）“材料”进而认识现实的过程。茅盾强调，作家的经验是其创作的源泉。这个经验并不是康德意义上的认知经验（理性本质）。如果，作家的经验被认为是康德意义上的认知经验，那么就只能通过“浪漫”来解决审美机制上对经验与理性之间的弥合危机[357]。也就是夏志清所认为的利用“想像”的或心理活动来表达本质。事实上，茅盾的理论中，不存在理性与经验的对立。写作的过程就是通过经验融合主体的认识与客体世界的过程。或者我们可以说，经验不是一个简单的认知过程，而是一个生产过程。它既生产出客体，反过也被客体生产，影响其知识、决断、欲望的形成。所以，茅盾没有完成自己最初的写作计划，并不是由于其所谓的“共产主义”意识形态的野心与现实的不符，而正是“认识”现实的结果[358]。我们可以说，茅盾的小说创作实际上是主体性实践的过程，在这个过程中，审美与经验与客体统统融合在形象思维的过程中，审美的过程是与现实联系在一起的。通过文学、审美的形式将主体精神绝对化，达到理性的神话，而没有经过经验和形象思维的加工，是茅盾所批判的[359]。哈特和奈格里在分析“启蒙运动”时，解释“启蒙运动”

---

[356]同上。

[357]参考白培德对康德审美的分析。Peter Button, *Configurations of the Real in Chinese Literary and Aesthetic Modernity*, Leiden, Brill NV, 2009，pp.77-79.

[358]茅盾在写作《蚀》三部曲后，指出这部小说的写作是经验的结果，也就是认识和生产的过程，而不是简单的为了写而写的小说。

[359]茅盾批判在“公式”化的革命文学中，民众无例外地全体革命化。人物性格划一整齐到就像上帝用黄土造成的“人”。故事的发展一定就是标语口号的一呼一应，人物的对话也就像群众大会里的演说那样紧张而热烈，条理分明：“这样的‘公式’，在前几年就被认为神圣不可侵犯的‘革命文学’法则！一些没有生活实感的革命文豪果然可以靠‘公式’大卖其野人头，然而另一些真正有生活经验的青年作家在这‘公式’的权威下却不得不抛弃了他们“所有的”，而虚构着或者摹效着他们那‘所无的’。这就叫做我们中国的‘新’写实主义！”茅盾，《<法律外的航线>读后感》，《茅盾全集》第十九卷（中国文论二集），北京：人民文学出

实际上是建造了一个超验工具，用来约束拥有形式自由的主体构成的民众[360]。也就是说，在“启蒙”的逻辑中，自然经验的认识、人类的知识以及道德世界都需要现象、沉思、理性这样的中介（超验）来获得。而启蒙主义实际上是要求民众能够服从这样一种超验的秩序。因而，当中国知识分子以启蒙、救亡的身份试图在文学作品中表达这种超验的理性时，主体已经纳入到这种秩序当中，而革命也必将与“道德秩序”绑定，这也正是茅盾所反对的。

一九三零年代的上海，正是集合了资本主义各种态势的发展与金融化的日常渗透。通过上海发生的金融投机活动，我们可以发觉现代性的“治理技术”其实早就在中国先行试验了，上海不仅仅是政治斗争的场所，它还是资本主义治理以及金融文化的聚合地。而茅盾，恰恰是发现了“上海”的资本主义与金融化的问题，因此想要通过文学与金融之间的密切关联来呈现一九三零年代的“上海”的现代性问题，甚至是资本主义与人类自我改造等后现代问题，不得不说是非常前卫和伟大的。而对于时间，在金融领域中，流通、空间早已代替时间成为其发展的关键。上海，正是这样一个融合了超越时间与历史元素的城市：

> 太阳刚刚下了地平线。软风一阵一阵地吹上人面，怪痒痒的。苏州河的浊水换成了金绿色，轻轻地，悄悄地，向西流去。黄埔的夕潮不知怎的已经涨上了，现在沿着苏州河两岸的各色船只都浮的高高地，舱面比码头还高了约莫半尺。风吹来外滩公园里的音乐，却只有那炒豆似的铜鼓声最分明，也最叫人兴奋。暮霭挟着薄雾罩了外白渡桥的高耸的钢架，电车驶过时，这钢架下横空架挂的电车线时时爆发出几朵碧绿的火花。从桥上向东望，可以看见浦东的洋栈像巨大的怪兽，蹲在暝色中，闪着千百只小眼睛似的灯火。向西望，叫人猛一惊的，是高高地装在一所洋房顶且异常庞大的霓虹电管广告，射出火一样的赤光和青磷似的绿焰。Light，Heart，Power[361]！

版社，1991 年，第 347 页。

[360]麦克尔·哈特和安东尼奥·奈格里（Michael Hardt et Antonio Negri），《帝国：全球化的政治秩序》杨建国、范一亭译，南京：江苏人民出版社，2003 年，第 83 页。

[361]茅盾，《子夜》，北京：人民文学出版社，2000 年，第 3 页。

随着资本、金融的流通，历史已经不以时间的面貌呈现，上海这座城市可以汇聚不同时间诞生、来自不同地区的元素。这些元素并不是构成中国现代史上断裂的因素，反而是共同塑造共同参与了中国现代性的建构。不仅仅是上海，中国的城镇、乡村都逐渐参与到现代性的建构当中。《子夜》中的民族资本家吴荪甫希望他的家乡双桥镇可以建设成为“高大的烟囱如林，吐着黑烟；轮船在乘风破浪，汽车在驶过原野”的现代化城镇。安敏成认为这是吴荪甫的“白日梦”，建立天真对现代性的假想之上[362]。但实际上，安敏成的观点仅仅将现代性当作“舶来品”，否认现代性在中国已经与中国人的生产、知识和欲望结合，而不再仅仅是西方现代性的对象。现代性并不仅仅如“舶来品”般由一个帝国的中心“出口”到其它地区，而更是在传播的过程中产生于两者的交流与碰撞中。在这个过程中，时间的确定性（过去、现在、未来）不再是意义的根源，现实不是如王德威所说因“时间的失向”而无法还原真实，而是将时间置换为空间进而可以将更多元素置于一个时空体中的一个“当下”的过程。在资本与金融的世界中，谁先谁后并不是最重要的，重要的是建构一个可以容纳众多元素并且流通运作的“帝国”。茅盾的小说几乎都在淡化时间的痕迹，而是强调空间的共在。尤其是《子夜》中，茅盾通过金融投机将知识、欲望、意志、梦想全部融合在一起。“资本”的野心、“人”的转变、“集体”的碎片、帝国的意志，统统透过交易的行为呈现出来。因而，抛弃时间带来的必然性，发现不确定性，以及金融与文学的类比关系，才是茅盾最伟大的地方。

《子夜》中对上海金融活动的呈现表明，在资本主义商品生产中，已经不可能把生产与金融的交易简单的分离。生产早已包含了物质生产以及思想、品味、观念生产等各个方面。贾森·里德（Jason Read）指出今天的商品生产

[362]安敏成，《现实主义的限制：革命时代的中国小说》姜涛译，南京：江苏人民出版社，2001年，第149页。

不再仅仅是劳动力关系，而是知识、影响和欲望的生产[363]。也就是说，资本主义生产已经涉及到人的日常社会存在的质感，影响到主体性本身。而茅盾的《子夜》对我们的提示就是，资本生产从商品生产到主体性的生产不是今天才有，而是从资本主义的殖民扩张、从他们在殖民地的金融活动就开始了。因此，上海不仅不是一个建构在金融虚幻上的“不生产”的城市，反而是通过金融流通发展了生产，使商品生产与主体性关联，改变了整个生产态势。正如我在前文中指出的，历史不是一个静态的客体，它必然参与到了主体的认识过程当中。所以，金融投机交易的行为，并不是一个所谓“整体历史”中的“细节”，亦不是代指个人的隐喻；而是参与到文学创作中，与文学本身共同构成了主体性在物质、欲望与知识生产中的建构。因此，一切新与旧、资本主义与共产主义、个人与历史整体等二元对立的观点都不是本章节探讨的关键。而资本主义扩张殖民以及随之而来的金融扩张与主体技术之间的关系才是我要重点讨论的，并且是《子夜》中所呈现的最前卫的地方。在《子夜》中，“现代性”不是作为一个已经存在的“民族－国家”的特点来呈现的，而是在资本主义的发展和金融投机交易的行为中展现出来的关系和变化。无论是“民族－国家”的概念还是与之相关的主权、民族资本、金融买办的概念都是通过彼此错综复杂的关系而呈现出的现代性与主体性建构的过程。

[363]在《资本的微观政治》这本书中，贾森·里德分析了今天的商品生产与人的知识和欲望之间的关系：当今的资本主义生产，已经不可能把商品生产与上层建筑简单的分离。生产行为不限于生产，同时包含了思想、品味和观念的生产。今天的资本主义生产要么直接利用文化、信仰和欲望的生产，要么间接地将它们与商品生产和流通联系起来。这种转变还包含劳动的改变：不再仅仅依赖于劳动力，而是知识和欲望的参与。也就是说，资本主义生产已经占据了一个“微观政治”的维度，参与到日常社会存在，最终影响到主体性本身。事实上，1930年代的上海，资本主义的金融扩张与发生在上海的金融活动，恰恰体现了主体性生产模式的转变。因此，我的论文注重从生产模式到主体性生产的过程去考察资本本身的变化。注意在这当中的主体性的生产和转变的过程。主体如何参与生产，进而影响知识与欲望，以及由此而来的知识的商品化。这些在《子夜》中都有很好的体现。Jason Read, *The Micro-Politics of Capital: Marx and the Prehistory of the Present*, Albany, State University of New York Press, 2003, pp.1-2.

4.1 “民族－国家”框架下的“隔离”与“对抗”

“民族－国家”是小说《子夜》探讨的主题之一，一九三零年代上海的“民族资本家”对民族国家和强有力的主权政府的渴望，以及茅盾对国民党政府的批判构成了《子夜》的基本线索。《子夜》实际上呈现出了“民族－国家”认同与殖民主义之间的逻辑关系。小说中最有趣的是有关中国资本家以及民族工业与国家关系的探讨。茅盾不是将民族国家作为一种概念，探讨本民族工业与外国资本之间的冲突。而是通过资本家与民族国家、主权概念去了解国家逻辑与追求独立自主发展的可能性之间的关系。也就是说，在《子夜》中，民族国家的分析涉及的是概念本身的建构问题，而不是把民族国家视为既定概念，而后以此为基准的对立与冲突的表现。而二十世纪初的中国，如何与国家这样一个现代性概念发生联系，其中自由与权力是如何在国家意义的调控下发生变化的，是《子夜》首先要探讨的问题。

哈特和奈格里在《帝国》中对“国家”与“主权”的分析，揭示了隐藏在国家权力表象之下的自由与权力之间的依赖关系。在内在的“力量、欲望、联想、对社团的爱”与“庞大的、无处不在的、采用强力手段确保社会秩序的政府”间，国家权力与自由之间表现为一个“要么／要么”的问题：要么选择自由，要么选择屈服[364]。同时，现代主权的概念虽然诞生于欧洲，但它很大程度上是在欧洲与欧洲之外世界的交往中，尤其是在欧洲的殖民工程和殖民地人民的反抗中发展起来的[365]。也就是说，主权的概念实际上是同时发生在欧洲以内和欧洲以外的对殖民地的支配过程当中。在上海，“租界”就是“主权－国家”实行秩序规训以及人种隔离的权力中心。冲突并不是来自于

[364]麦克尔·哈特和安东尼奥·奈格里（Michael Hardt et Antonio Negri），《帝国：全球化的政治秩序》杨建国、范一亭译，南京：江苏人民出版社，2003 年，第 75 页。
[365]同上。

认同（中国人与外国人）的界限，而是首先来自于权力所带来的“隔离”。社团间的矛盾也并非来自于集团间的对立与冲突，而是首先源自对人种“隔离”与规训的权力的屈服。“租界”地相对于租界之外的安全呈现了权力对秩序的影响以及隔离造成的自由与权力间的悖论（主权提供安全和自由，然而它背后的权力机制又制造了一种隔离将人种隔离开来）。这种权力生产也代表着在资本主义生产中，权力之间的层级关系，这也是中国资本家希望得到强有力的政府保护的原因。生命政治对主体性的生产，就包含了资本家最终纳入循环的过程。因此，“国家”与“主权”并不仅仅是一个政治概念，他同时包含了资本主义生产与秩序的权力关系。事实上，茅盾是透过民族救亡与国家主权的表象，寻找国家与权力，自由与普遍性之间的关系。

在《子夜》中，“国家主权”一直是资本家，同时也是茅盾所有小说探讨的重点。它不是作为一个既定概念存在或是被视作真理而追求，反而是有关中国传统“天人合一”思想以及宗族观念的类比关系的探讨。因此，资本主义的“国家主权”概念在《子夜》中是一个复杂的概念，它不是作为一种解决中国困境的方式存在的，也不是作为共产主义的对立面而批判的，而是通过资本生产的需要呈现出了它与殖民扩张逻辑间的关系。同为小资产阶级的杜学诗与杜新箨，两人对“民族－国家”与政府权力有着截然不同的看法。杜新箨留学法国，人称“万能博士”—他在法国进过十几所学校，学习了几十种学科，而这些学科几乎涵盖了现代社会知识与技术的全部（包括园艺，养鸡，养蜂，采矿，河海工程，纺织，造船，甚至军用化学，政治，哲学，文学，艺术，医学，应用化学等等）[366]。杜新箨尝试的学科都是有着严格制式的现代学科，然而他每一个学科都只能热心几个星期甚至几天，最终真正接受的却只有“巴枯宁主义”（无政府主义）。茅盾通过杜新箨在法国的经历，把现代学科与权力间的关系呈现出来。正如福柯在《规训与惩罚》当中，把规训身体的技术与学科知识联系起来，他借用德·萨克森元帅的一句名言：“仅

[366]茅盾，《子夜》，北京：人民文学出版社，2000 年，第 149 页。

仅喜爱建筑学是不够的，人们还应该懂得石工技术[367]。”学科与技术之间的紧密联系，使对人的规训精细到身体的细节：

> 在这种尊崇细节的重要传统中，基督教教育、学校教育和军事训练的一切细节，各种‘训练’方式，都很容易各得其所。对于已被规训的人，正如对于真正的信徒，任何细节都不是无足轻重的，但是这与其说是由于它本身所隐含的意义，不如说是由于它提供了权力所获取的支点[368]。

杜新箨留学法国，不仅一样现代学科技术都没掌握，反而更加热衷于“逍遥”的自在与无为的状态，就像他在法国只接受“巴枯宁主义”一样。他不关心革命，当别人谈论革命的紧张情势，忧心忡忡于革命的未来时，他只想到如何寻欢作乐：

> “且欢乐罢，莫问明天：醇酒妇人，一沉醉在美酒里，销魂在温软的拥抱里!”
>
> 于是他忽然扬声叫道:“你们看，这样迷人的天气！呆在这里岂不是太煞风景!我知道有几个白俄的亡命客新辟一个游乐的园林，名叫丽娃丽妲村，那里有美酒，有音乐，有旧俄罗斯的公主郡主贵嫔名媛奔走趋承；那里有大树的绿荫如幔，芳草如茵！那里有一湾绿水，有游艇！一嗳，雪白的胸脯，雪白的腿，我想起了色奈河边的快乐，我想起了法兰西女郎如火一般的热情[369]!”

他也时常发出：“人生如朝露!”甚至，“天地为炉兮，造化为工；阴阳为炭兮，万物为铜[370]!”这样“虚无”的论调。杜薪箨对待人生的“逍遥”态度，显然是不堪忍受学科规训细微到对身体的控制的。他所尝试的几十种学科是把包括“养蜂”、“园艺”、“养鸡”等，在他的观念中，本身形成于“天地间”以各自“造化”为发展态势的自然之物，纳入到规范性当中去的。“天地”、“造化”被规范学科的“裁决”代替，当规范性成为常态，权力就需要

[367]米歇尔·福柯：《规训与惩罚－监狱的诞生》，刘北成、杨远婴译，北京：生活·读书·新知三联书店，2003 年，第 158 页。

[368]同上。

[369]茅盾，《子夜》，北京：人民文学出版社，2000 年，第 226 页。

[370]《鹏鸟赋》汉代贾谊所作的汉赋名篇。

一个监督者维护其统治，这显然有悖杜薪箨“放浪形骸”的人生态度，这也就不难理解他为何最终只选了“巴枯宁主义”。我们暂且不论杜薪箨的“逍遥”观是否阻碍他认识现实的问题，这里至少表明茅盾发现了学科规训与国家权力之间的关系。知识的规范使权力与知识发生了联系，并且使知识可以生产权力。正如福柯所揭发的权力与知识的密切关联：“权力的行使创造了知识的对象，使它们显形，积累信息，并加以利用。如果不知道权力和经济权力如何在日常发挥作用，就不可能懂得任何经济知识。权力的行使不断地创造知识，而反过来，知识也带来了权力。……因此，现代人文主义将知识与权力分家，是犯了个错误。这二者其实是一个整体。不应幻想会有一天知识不再依靠权力，这只不过是以乌托邦形式出现的老调重弹的同一个人文主义。没有知识，行使权力是不可能的；知识也不可能不产生权力[371]。”因此，当知识与权力形成共谋，一方面，统治阶级可以依靠权力生产各种知识话语（杜薪箨尝试学习过的几十种学科），且使知识规范化；另一方面，知识反过来维护统治的稳固。现代资本主义国家正是通过生产和规范知识，牢牢地掌握话语权力以保证它们的统治权威与策略。而没有接受几十种现代学科制式的杜薪箨也就只能选择“巴枯宁主义”了。

也正是以此为基础，他与另一位信奉“国家权力的铁掌”的“小资产阶级”杜学诗在对工人与国家关系的看法中产生了分歧。杜薪箨认为解决工潮不能依靠国家暴力，而是将股本分散在工人手里，在工厂里，工人就是股东，股东就是工人。反过来，在杜学诗的眼中，只有国家权力才是保护中国民族工业的基础：

> “什么民族，什么阶级，什么劳资契约，都是废话！我只知道有一个国家。而国家的舵应该放在刚毅的铁掌里；重在做，不在说空话！而且任何人不

[371]米歇尔·福柯，《关于监狱的对话》谢静珍译，见杜小真编选《福柯集》，上海远东出版社2008年，第280－281页。

> 能反对这管理国家的铁掌！譬如说中国丝不能和日本丝竞争罢，管理“国家”的铁掌就应该一方面减削工人的工钱，又一方面强制资本家用最低的价格卖出去，务必要在欧美市场上将日本丝压倒！要是资本家不肯亏本抛售，好！‘国家’就可以没收他的工厂！”杜学诗一口气说完，瞪出一双圆眼睛，将身体摆了几下，似乎他就是那“铁掌”[372]！

杜学诗渴望“国家”拥有绝对的权力。目的是在资本主义市场竞争中打败其他“国家”，而这正是“国家”所体现的现代主权的“压制功能”：“现代主权是一种反抗自己以外一切政治力量的政治力量，是一个反抗一切其他国家的国家。除此之外，现代主权还是一种警察力量。它必须一刻不停地在广泛范围内完成把个体吸纳入总体，把所有人的意志凝结成一种普遍意志的奇迹[373]。”“国家”行使绝对权力，把个人凝聚为普遍意志，目的是在资本市场上打败别的国家。而这种绝对权力，也必然反过来促成资本主义的扩张。杜学诗认为“国家铁掌”应该对资本家与工人进行双重管控，表面上看是为“共同利益”，实际上暗含着在主权概念的发展过程中，同国家概念和同人民概念的结合。现代主权概念转变了自己的中心，它从冲突和危机的调和一跃变为“国家－主体”和想像中共同体的共同经验，成为所有共同体成员必须服从的权力。另外，现代民族国家主权的概念实际上是与资产阶级的胜利与霸权有着密切的联系。因而，在杜学诗对“国家铁掌”的憧憬下，中国工业（民族工业）的胜利被认为必须依托于国家与人民的“同一性”。而依托于这种同一性所建立的稳定的市场则能够使资本主义具备经济扩张的潜能，投放资本和文明教化的空间。这便是资产阶级所渴望的一种国家同一性的合法性建立－国家所拥有的不可亵渎、不可压抑的统一权力。

与杜学诗一样，《子夜》中最拥有实力的民族资本家吴荪甫对一个强有

[372]茅盾，《子夜》，北京：人民文学出版社，2000 年，第 48 页。

[373]麦克尔·哈特和安东尼奥·奈格里（Michael Hardt et Antonio Negri），《帝国：全球化的政治秩序》杨建国、范一亭译，南京：江苏人民出版社，2003年，第83页。

力的民族国家政权同样抱有强烈地渴望－“只要国家像个国家，政府像个政府，中国工业一定有希望的[374]！”吴荪甫和杜学诗都希望依靠国家权力来稳定市场、增加扩张的潜能，打造一个命运共同体来“安内攘外”。在吴荪甫看来，“国家像个国家”、“政府像个政府”就能够抵抗“世界产业凋敝，厂经跌价”的现状，保护本国工业的发展。然而，“世界产业凋敝，厂经跌价”的环境和日本丝在中国的倾销，恰恰也是现代国家力量化解资本主义国家危机的手段。“国家”压制权力及其合法化，使资本主义国家对外的扩张成为一种合理手段，并且为缓解本国经济危机提供了保障。吴荪甫和杜学诗只是单纯地以为“国家政府权力”是一种正当的维护自己国家工业生产的手段。然而，杜学诗没有注意到，造成中国工业困境的恰恰就是资本主义国家的权力本身，资本主义要想缓解自身危机，就必须借助国家权力的扩张和对殖民地秩序的规范。因其具备扩张的欲望，并且通过流通，规范和保障了这种权力，从而使殖民地的经济也纳入到这种规范秩序当中。

因此，茅盾认为，中国的民族资产阶级是“不成熟的”和“先天不足的”。因为他们的信仰建立在对以民族国家为基础的共同体权力的“压制”逻辑上。当国民党提出“民族主义”策略时，茅盾揭露国民党的民族主义是以欺骗和麻醉为目的的“国民党白色文艺政策[375]。”在《“民族主义文艺”的现形》这篇文章中，茅盾详细分析了国民党的“民族主义”策略。这一策略的基础来自于“种族”理论（国民党的《民族主义文艺运动宣言》提出“文艺的最高意义就是民族主义”。）茅盾尖锐的指出，国民党的“民族主义”策略目的是以“民族主义”来伪装和欺骗民众。而实际上是依靠国民党南京政府的金钱武力作为后盾的，反对革命的手段。以“种族”为基础提出的“劳资应该合作共谋全民族利益”，使民族主义实际上变成了“统治阶级欺骗工农的手段”，目的是使资本主义的剥削合法化、正当化，同时消解革命意义。使革命的意

[374]茅盾，《子夜》，北京：人民文学出版社，2000 年，第 56 页。

[375]“国民党白色文艺政策”是指打着“民族主义”旗号，实则是建立在种族主义基础上的，反对革命的恐怖文艺政策。

义沦为狭隘的民族共同体利益，而非全人类全世界的解放意义。因此，丧失革命意义，以种族和整体权力为根基的“国家－主体”政权和蒋介石政府实际上是帝国主义殖民扩张计划和布局当中的一个棋子，否认了以阶级为基础（不管什么民族什么国家）的追求革命与自由的可能性。因而，茅盾揭露了国民党民族文艺政策当中，以民族取代阶级的“法西斯”策略：“在中国，封建军阀、豪绅地主、官僚买办阶级、资产阶级联合的统治阶级早已勾结帝国主义加紧向工农剥削，所以民族文学的口号完完全全是反动的口号。”“而尤其重要的，世界经济恐慌的结果使中国工商业更形萎落。另一方面，工农贫农革命势力进展，红军在各处发展，土地革命的深入……这使国民党及其后台老板国际帝国主义都骇怖到疯狂了！这就使得本来以欺骗麻醉为目的的国民党‘民族主义文艺’运动，不得不迅速法西斯化[376]！”

茅盾的分析揭露了以“民族”整体性为基础的国家主权压制体系，并且意识到了其与“法西斯”之间的关系。所以，茅盾认为蒋介石政府实际上依赖于帝国主义殖民扩张策略，中国资产阶级和民族工业则不可能依靠这一策略得到健全的发展。这一观点，并不是来自于国家与国家之间的对立和对抗，或是资本主义与共产主义意识形态之间的对立。而是茅盾认识到了以“民族”（种族间的侵略和压迫）以及殖民扩张为基础的资本主义“民族－国家”的陷阱以及对革命的消解。资本主义现代主权并不是以追求自由与解放为目的，而是一种全面压制和规训人类的新秩序。正如杜学诗所渴望的“国家铁掌”，它是一个建立同一性消灭差异的绝对服从秩序。现代国家体系下的国家主权，并不是寻求人类解放的可行方案，中国民族工业也不可能自由的寻求发展。因此，茅盾实际上是在通过对中国“先天不足”的资产阶级以及资本环境下的观察，看到了现代主权国家的幻象和欺骗性。他们必将面临新的现代性危机－“也就是一批具有新生产力量的自由主体和企图剥削这些主体的规训力

[376]茅盾，《“民族主义文艺”的现形》，《茅盾全集》第十九卷（中国文论二集），北京：人民文学出版社，1991 年，第 249 页。

量间的矛盾共存[377]”，而“民族－国家”的主权架构事实上并不能真正解决这种矛盾。这也是《子夜》中吴荪甫失败的真正原因，同时也是茅盾想要表达的中国不可能走上资本主义“民族－国家”道路的原因。如果仅仅把茅盾对政治经济、现代性议题的深刻思考看作是共产主义政治宣传品，就将忽略这部小说对现代国家主权的真正思考，以及人被纳入权力规训体系下的主体性改造问题。

[377]麦克尔·哈特和安东尼奥·奈格里（Michael Hardt et Antonio Negri），《帝国：全球化的政治秩序》杨建国、范一亭译，南京：江苏人民出版社，2003 年，第 101 页。

4.2 “技术”与主体性改造

《子夜》中，呈现了众多复杂的人物形象与关系。夏志清认为《子夜》中的人物多是“漫画”似的类型形象，比如“旧式的”人物“吴老太爷”和新式的儿子“吴荪甫”，吴公馆里时髦的“小资产阶级”和从乡镇来到吴公馆的“惠芳”、“阿萱”等等。王德威则用通俗小说的套路描述这些人物之间的关系：“富室豪门女子的浪漫爱情、交际花与富翁主顾之间性与金钱的纠葛[378]。”事实上，《子夜》中的每个人物身上都呈现了在上海这个集合了所有现代性元素的城市中复杂的一面。他们之间的关系彼此联系、碰撞又产生出新的关系。不仅仅是血缘、爱情、金钱这样表面的东西将他们相连。知识、欲望也在不知不觉的生产着他们之间的关系，并将他们纳入改造的体系。

因乡下动乱，吴老太爷被儿子吴荪甫接到上海。刚下船，吴老太爷就受到了“上海”这座城市的视觉冲击，不得不捧起他所虔奉的《太上感应篇》[379]以求安慰：

> 坐在这样近代交通的利器上，驱弛于三百万人口的东方大都市上海的大街，而却捧了《太上感应篇》，心里专念着文昌帝君的“万恶淫为首，百善孝为先”的告诫，这矛盾是很显然的了。而尤其使这矛盾尖锐化的，是吴老太爷真正虔奉《太上感应篇》，完全不同于上海的借善骗钱的“善棍”。可是三十年前，吴老太爷却还是顶扩扩的“维新党”。祖父两代侍郎，皇家的恩泽不可谓不厚，然而吴老太爷那时却是满腔子的“革命”思想。普遍于那时候的父与子的冲突，少年的吴老太爷也是一个主角。如果不是二十五年前习武骑马跌伤了腿，又不幸而渐渐成为半身不遂的毛病，更不幸而接着又赋悼亡，那么现在吴老太爷也许不至于整天捧着《太上感应篇》罢？然而自从腿伤以后，吴老太爷的英年浩气就好像是整个跌丢了；二十五年来，它就不曾跨出他的书斋半步！二十五年

[378]王德威，《写实主义小说的虚构：茅盾，老舍，沈从文》，上海：复旦大学出版社，2011年，第66页。

[379]《太上感应篇》，内容多取自东晋葛洪的《抱朴子》，是一部宣扬道家因果报应的书。

> 来，除了《太上感应篇》，他就不曾看过任何书报！二十五年来，他不曾经体验过书斋以外的人生！第二代的“父与子的冲突”又在他自己和荪甫中间不可挽救地发生。而且如果上一代的侍郎可算得又怪癖，又执拗，那么，吴老太爷正亦不弱于乃翁；书斋便是他得堡寨，《太上感应篇》便是他的护身法宝，他坚决得拒绝了和儿子妥协，亦有十年之久了[380]！

吴老太爷与吴荪甫之间的矛盾看起来似乎只是一对表面的“父子矛盾”。吴老太爷不肯接受充满现代元素的城市与“现代工业”制式培养的儿子，儿子则渴望着把家乡改造为现代化的乡镇。然而，在这种表面的矛盾之下，事实上还包含着吴老太爷对《太上感应篇》的接受过程以及与他父亲（老侍郎）之间关系的转变过程。小说中提及吴老太爷曾经也是顶阔阔的“维新党”，满腔子的“革命思想”。是在习武骑马摔伤腿之后，才放弃革命，捧起了《太上感应篇》。在上一章中，我们曾经分析过，前资本主义的中国社会的共同体精神与现代民族国家的共同体概念不同，传统中国社会的“天人合一”精神是建立在土地与人的自然关系基础之上的。朴素的“因果报应”并非国家权力压制的结果，而是对自然与和谐被破坏的惩罚。受伤后，吴老太爷唯一傍在身旁的就是《太上感应篇》这部宣扬“因果报应”的道教典籍。那么，吴老太爷放弃革命且排斥作为工业资本家的儿子与“现代性元素”的观念就不是来自于“父与子”、“新与旧”的冲突，而是对传统“天人合一”的共同体观念与资本主义现代社会流通方式之间的隔离。也就是说，吴老太爷在跌断腿之后，将自己与现代隔离起来（二十五年来，它就不曾跨出他的书斋半步！二十五年来，除了《太上感应篇》，他就不曾看过任何书报！）。因此，我们并不能够简单的说吴老太爷与吴荪甫的矛盾就是封建“父权－君权”体制与现代国家文明之间的对立。吴荪甫与其父亲吴老太爷的矛盾实际上就来自于现代社会的“隔离”所带来的“隔阂”。需要注意的是，吴荪甫是上海的一位纺织工业家。小说中虽然没有交待，但在二零零八年根据小说《子夜》以及茅盾未曾发表的三部手稿改编并拍摄的电视剧《子夜》中，吴荪甫是一个留学日本并研习纺织工业的留学生，回国后继而开始了自己的纺织工业生产。因

[380]茅盾，《子夜》，北京：人民文学出版社，2000 年，第 8 页。

此，吴荪甫是一个完完全全接受现代工业技术培训的人。两代的父子矛盾，因“现代知识”的参与发生了权力的转移。吴老太爷虽然曾经是满脑子的“革命思想”的维新党，但没有接受现代知识体系培训，当自身发生变故，则很快的回归到宗族体系中。而已经完全纳入到现代知识技术体系中的吴荪甫则完全与宗族体系（吴老太爷）隔离开来。因此，通过吴老太爷与老侍郎以及吴荪甫两代父子间矛盾与知识权力的转移，我们可以发现，吴荪甫与吴老太爷的矛盾不仅仅是“父子”权力的争夺，更重要的是“权力”转移的过程，以及现代性在改造以及权力的转移中的作用。而事实上，久居乡间的吴老太爷在到达上海后，面对“汽车”、“灯光”、“时髦的女人”等现代性元素的冲击时，同样受到了强烈的刺激，并最终造成了他的死亡：

> “邪魔呀!”吴老太爷似乎这么喊，眼里迸出金花。他觉得有千斤万斤压在他胸口，觉得脑袋里有什么东西爆裂了，碎断了；猛的拔地长出两个人来，粉红色的吴少奶奶和苹果绿色的女郎，都嘻开了血色的嘴唇像要来咬。吴老太爷脑壳里梆的一响，两眼一翻，就什么都不知道了[381]。

吴老太爷的死是《子夜》中形象塑造与现代性的复杂关系交织呈现的爆发点。他的死不仅使一系列金融投机与布局与在吴公馆展开，也带来了现代性力量的呈现。如果说吴老太爷的死仅仅被视作“新旧矛盾”的体现[382]，或仅仅象征着旧中国的寿终正寝[383]。那么与此相关的现代性的“介质”问题就会被忽略。而茅盾对技术与主体性改造关系的反思也将隐藏在“新旧”对立

[381]同上，第 16 页。

[382]夏志清认为吴老太爷的死是中国新旧矛盾的最好体现。夏志清，《中国现代小说史》刘绍铭等译，上海：复旦大学出版社，2005 年，第 159 页。
王德威甚至认为吴老太爷眼中的上海就是作者自己眼中的上海：“茅盾对上海所做的社会主义批评其实上接吴老太爷对上海的负面反应。对儒家封建主义的最后捍卫者吴老太爷来说，上海是‘魔窟’；而对共产主义理论家茅盾来说，上海一样是充满资本主义罪恶的城市。尽管嘲笑有加，茅盾几乎是透过老先生的眼睛来看上海。”王德威，《写实主义小说的虚构：茅盾，老舍，沈从文》，上海：复旦大学出版社，2011 年，第 98 页。

[383]安敏成，《现实主义的限制：革命时代的中国小说》姜涛译，南京：江苏人民出版社，2001 年，第 123 页。

的表象之下。吴老太爷曾经也是“顶阔阔”的维新党，他与儿子吴荪甫之间的矛盾不是封建主义与资本主义间的简单对立，而是从中国农村传统精神价值到资本主义现代知识、技术对人的刺激和改造的过程。而这个过程，作为“知识与技术”的现代性介质正是在吴老太爷到达上海后，通过他在上海接触的一系列“现代性”元素表现了出来。“汽车”、“灯光”、“摩天建筑”，在吴老太爷的视野中简化成声音、颜色与几何形状；“女人的身体”、“乳房”、“白腿”和“汽车”一并幻化为“女人的海”和“车辆的海”；吴公馆大厅里跳舞的女人变成旋转的颜色、乳峰和乳头，她们甚至成为吴老太爷脑海中的幻觉，并且“张着嘴咬破了吴老太爷爆裂的血管”。最终，医生判定吴老太爷死于“猛烈的刺激”所带来的幻象。

吴老太爷的死触动了吴公馆里的年轻女郎张素素，她对死亡与刺激产生了激烈的幻想：“如果一定要死，我倒宁愿刺激过度而死！”“就是过度刺激！我想，死在过度刺激里，也许最有味，但是我绝对不需要像老太爷今天那样的过度刺激，我需要的是另一种，是狂风暴雨，是火山爆裂，是大地震，是宇宙混沌那样的大刺激，大变动！啊，啊，多么奇伟，多么雄壮[384]！”张素素对刺激的追求与《幻灭》中的强连长十分相似，战争的壮烈与自然界的雄伟一样，给了他们“崇高”的感觉，是对“崇高美感”的追求，一种对客体对象的纯粹美的追求。而吴老太爷所受到的刺激却是另一种与“现实”有着密切联系的刺激。在吴老太爷的感受中，出现在上海街头的“新鲜”的物体幻化成“颜色”、“声音”、“形状”和“大片的海”正像霓虹的的标牌“Light, Heat, Power”一样，由实在的物体转化成为一种感觉。这种刺激直观来源似乎已不是来自于物体本身，而是物体所代表的“感觉”。我们可以发现，茅盾已经认识到，这些象征资本与现代性的力量已经不是表面化的“物”的存在，它被呈现为感官、触觉，成为真正的“Light，Heat，Power”的体现。也就是说，资本生产已经不仅仅在物质层面改变人类的生活，而且从感觉层面改造着人

[384]茅盾，《子夜》，北京：人民文学出版社，2000 年，第 22 页。

的思维方式，它生产物，也生产情感。吴老太爷所受的刺激以及他的死，恰恰体现了资本生产下的现代性的威力，甚至可以致人死亡。茅盾向我们展示了资本的力量对人可以产生的深远的影响。它透过现代性，以一种更为快速和虚拟的声音、形状、颜色，“Light，Heat，Power”的方式改变着人类。在茅盾的小说中，青年人在“苦闷的”、“灰色的”生活中普遍的寻找着“强烈的刺激”。正是现代性的影响下，人类对“感觉”的需要与欲望形成了共谋关系。而当人不自觉的去追求这种刺激时，就已经被改变，也就开始了主体性的自觉改造。

在王德威的评论中，吴老太爷的死被认为是新与旧的二元对立，评论家认为茅盾是借吴老太爷的眼睛来看资本主义的上海的腐化和堕落[385]。王德威直接把茅盾的写作看作“政治事件”，将文学批评引入“意识形态”和“精神领域”的批评。“借用吴老太爷的眼睛看上海的腐化和堕落”的观点，把茅盾对帝国主义的批判嫁接在吴老太爷的视野中，将其归类，从而制造一种精神上的认同与二元对立。这反而是一种忽略对帝国主义批判的殖民逻辑。从国家本质的立场看待意识形态间的对立，这样就容易把复杂的现实问题归结为本质认同。评论家以本质阐释的观点，把革命和“共产主义”看作“另类”，这实际上潜藏着另一种殖民逻辑。因此，我们有必要分析二元对立观点与殖民逻辑间的关系。哈特、奈格里在《帝国》中的分析指出，在殖民主义的第一阶段，“差异”必须被推到极端。在殖民想象中，被殖民者不仅是被放逐到文明之外的他者，更是被理解为、被制造出的他者。他是绝对的否定，是视界中最遥远的一点。而在殖民主义的第二阶段，是同一性的转化。被殖民者的邪恶、野蛮和放荡使欧洲人可能具备了善良、文雅、节制的品质。一旦被

[385]王德威认为吴老太爷眼中的上海就是作者自己眼中的上海：“茅盾对上海所做的社会主义批评其实上接吴老太爷对上海的负面反应。对儒家封建主义的最后捍卫者吴老太爷来说，上海是‘魔窟’；而对共产主义理论家茅盾来说，上海一样是充满资本主义罪恶的城市。尽管嘲笑有加，茅盾几乎是透过老先生的眼睛来看上海。”王德威，《写实主义小说的虚构：茅盾，老舍，沈从文》，上海：复旦大学出版社，2011 年，第 98 页。

殖民者被塑造为绝对的他者，他就能反过来融入更高一层的统一之中。从而，绝对的差异在同一性塑造的过程中成为了制造同一性与他者性的抽象机器[386]。殖民主权的辩证法，殖民主义的逻辑实际上是以支配、排斥和控制为核心的逻辑，因为它将多样性和差异性削减为二元对立，接下来再把差异融入统一秩序中[387]。同样，在学术领域，“现代主义”的研究范式多多少少被等同于现实主义或新现实主义的方法，其核心就在于“主权”的概念，也就是“同一性”和对在国家概念基础上的“辩证法”的批判[388]。

我们可以看到，在《帝国》的分析中，二元对立与殖民主义有着内在的逻辑关系，而这又直接的影响到学术领域中的“现代主义”研究范式。例如，在《现实主义的限制：革命时代的中国小说》中，安敏成认为茅盾对“矛盾”的处理更接近中国传统的二元对立（如阴与阳的对立），而不是茅盾信奉的马克思—黑格尔的辩证法：“茅盾的矛盾也不应理解为来自真实世界的冲突—或者来自小说所表现的社会秩序—它应被理解为一种无法把握的现实之上的三元观点。这种对立抗拒实际的解决，你只能施与主观的同情，才能暂时缓解和它们的论辩[389]。”安敏成把茅盾小说中呈现出的辩证以及现实否定的部分看做是三元结构，以及从二元对立中抽身的主人公在爱情和政治道路上，作为旁观者在对立两者中的选择和政治寓言[390]。首先，中国传统的“阴与阳”的关系不应该被纳入二元对立的范畴，它是作为一种自然形态中“互补关系”的存在，本身不需要被彼此认同[391]。很显然，安敏成对二元对立范式的分析

[386]麦克尔·哈特和安东尼奥·奈格里（Michael Hardt et Antonio Negri），《帝国：全球化的政治秩序》杨建国、范一亭译，南京：江苏人民出版社，2003年，第124页。

[387]同上，第 143 页。

[388]哈特、奈格里引用霍米巴巴的著作中对黑格尔式辩证法的批判：“这种辩证法将相互对立的社会同一性融入一个连贯的总体之中。巴巴对辩证法的批判，也就是他对二元对立、原质同一性和总体化的攻击。”同上，第 145 页。

[389]安敏成，《现实主义的限制：革命时代的中国小说》姜涛译，南京：江苏人民出版社，2001年，第 139-140 页。

[390]同上，第 143 页。

[391]“作为中国传统思想的基本，阴阳五行思想与关联性思维占据着重要的位置。这种思维方

重点不在于差异关系，而在于从差异到“隔离”再到对“他者”纳入“同一”的过程。其中，作为所谓“第三者”的选择（或同一或成为他者）是二元对立范式中的重点，也被认为是化解对立关系的关键，似乎只有选择为“同一”或者成为“他者”之后，才决定了胜败（例如安敏成所分析的，吴荪甫在金融上的胜败与方罗兰在政治上的胜败的一致性[392]。）在安敏成所理解的辩证关系中，二元对立的选择实际上演变为一种权力掌控下的胜败法则。这也正是殖民主义体系将其权力关系渗透到学术研究体系中的呈现。

除了将辩证法看作二元对立关系，另一种殖民主义逻辑体系，体现在分析小说的“现代性”时所采用的形式与内容间的“二元对立”的研究范式。陈建华的评论表现出对茅盾小说中“内容”与“形式”、“物质”与“精神”对立的关切。他特别强调茅盾的政治美学立场是马克思主义的阶级斗争“意识形态”立场。因此，在陈建华的分析中，茅盾的目标就是将形式与历史整合，牺牲“美学”来达到表达革命精神的目的。他认为茅盾的“革命”观取决于道德立场。也就是说，在陈建华看来，只有有关精神的内容能够呈现本质，而形式只是作为“形而下”之物用来阐释精神的本质。这种绝对精神的观念，消解“否定性”，最终将现实纳入了同一性的领域。例如，在对《虹》的分析中，他认为：“茅盾给小说的叙事成功地输入历史展开的内在动力，确定了‘革命’主体与历史‘必然’之间的主客关系，从这一意义上说，《虹》标志着中国小说形式现代性的基本完成[393]。”陈建华把作家的创作视为一种对

式意味着万物超越因果而彼此发生着关联。由于事物间的关系凭借着阴与阳这样的“类”而得以建立，因此没有受制于因果关系的逻辑链条，也就是说，人们对事物自身进行直观的认知。感性意义的秩序超过了逻辑意义的秩序，因而这种直观的认知本身即具有审美的意味。此外，阴与阳的关系乃是共存互补、互相转化的关系，而不是一方舍弃或克服另一方的关系，这一内涵也影响了后世的哲学与艺术。”任鹏，《中国美学通史（第卷）：汉代卷》，南京：江苏人民出版社，2014 年，第 31 页。

[392] “吴荪甫的没落与《动摇》中的方罗兰十分相似，他重振中国经济的伟大抱负，在上海投机的狂潮和纵情声色中，一点点瓦解了。”安敏成，《现实主义的限制：革命时代的中国小说》姜涛译，南京：江苏人民出版社，2001 年，第 152 页。

[393]陈建华，《革命与形式：茅盾早期小说的现代性展开,1927-1930》，上海：复旦大学出版社，

“内在动力”的服从，把“革命”与现实看做是主客间的关系。然而，这种对“内在性”（精神、本质）的肯定，把“人”归入到一个“神寓”的秩序当中（陈建华将《虹》的主人公“梅”视作神性的象征）。“绝对精神”代替人，“道德”代替“革命”成为一种“历史的必然”。另外，在陈建华的评论中，他把女性身体看作“形而下”之物，把革命看作“形而上”的精神，从而创造“革命加恋爱”的形式用来完成小说形式与内容上的调和。在殖民主义逻辑中，被殖民者的精神被作为主要的改造对象，他们从“文明”的对立面到逐渐被塑造为“他者”。陈建华恰恰使用这种逻辑，使身体成为精神的他者，从而把革命贬斥为意识形态或是道德的象征，否定了革命。而这种二元对立及其内涵的危险的殖民逻辑恰恰是茅盾十分反对的。

事实上，《子夜》呈现的复杂性在于从资本主义金融与人的主体性改造的关系出发，重新思考认识现实以及认识本质的问题。这也恰恰是为了避免二元对立以及对本质精神的阐释。如果主体性实践与认识现实的关系被排除在小说研究之外，那么，小说研究就容易成为同一性、内在性的研究范式，成为一种“帝国－殖民”逻辑用来反对革命的牺牲品。茅盾小说中所呈现的现实问题，不是“现实如何被反映”的问题，而是“如何认识现实”的问题。这其中，最重要的就是“人”的主体性改造的过程。如果我们仅把现实当作历史的反映，那么就容易忽略对现实的考量进而尊崇一种资本主义积累所特有的“服从”模式。例如，把“上海”看作是封建社会与现代社会；共产主义与资本主义的对立。仿佛两者只是不同宗教、文化意义上的区隔问题，或是前资本主义模式转化为资本主义模式的必然（所谓时间和历史的必然）。而“必然”的态度也就造成了“反映”的观念，最终把意识形态与生产模式分开，造成更大规模的意识形态的扭曲。事实上，生产模式本身的重要性体现在生产与服从模式，生产本身的重要性。意识形态与生产模式之间的互相影响。不仅仅是两个因生产模式的不同而不同的历史阶段，而是主体性转变使

2007 年。

之变得必要的过程。《子夜》实际就是将这个过程表现了出来，也就是资本主义从生产方式到主体性权力对关系的重新编码的过程，而这同时也是一种“殖民关系”的体现。例如，小说中“买办”、“资本家”、“小资产阶级”、“工人”的转变。其主体性参与资本生产的过程，体现的是权力技术的转变，而不是单纯的历史、道德因素和对立关系。而在这个转变的过程中，“金钱”、“知识”和“欲望”是最能够体现权力关系重新编码的元素。马克思认为，随着劳动力与社会力量的合作发展，资本主义生产方式越来越依赖于社会知识，合作和沟通。财富不再由在工厂的封闭空间中的工作生产，而是由社会中的知识、交流和互动产生。这也是吴荪甫从经营纺织工厂转而到金融投机交易的重要原因。在金融热与投机交易的繁荣的背后，因知识与不确定性而产生的交换成为资本流通的关键。因此，谁掌握了不确定性以及秘密谁就掌握了权力。在我们分析资本家活动与金融关系时，如果采用二元对立的分析方式，就会陷入道德批判或是意识形态的对立。而如果从认识现实与主体性转变的角度，就会找到作者为我们抽丝剥茧展示资本制度一步步转变成为主体的人的过程。吴老太爷因刺激而死，就是揭示这个过程的序幕。

吴老太爷去世后，本应该在中国传统价值观中受到最高重视的“葬礼”演变为一场投机交易、资本吞并、军事与金融消息流通交换的盛宴。包括吴老太爷的子女在内，没有人真正关心他的葬礼。这场葬礼已经成为信息交流与传递，进行资本活动的场所。而在这个场所中，人们寻找的是“合作”与“消息”。战局的形势影响着公债市场的涨跌，反过来说，公债市场的交易结果又可以决定着战局。在资本主义市场中，战事已经不简简单单是敌对两方的胜负，而是可以化约为金融市场上的符号，成为投机的的砝码。债券市场投机大亨杜竹斋对“西北军将要撤退”消息的真实性产生疑问时，金融买办赵伯韬将消息与战争的关系用交易场上的“奥妙”－“不是看的准，是‘做’的准呀!”－ 来解释消息的制作过程。而在消息传递的过程中，就需要共享与合作。在这场葬礼上，一方面，赵伯韬寻求与工业资本家吴荪甫的合作。

表面上看是为了在交易市场赚钱，背后的动机却是设置陷阱为了吞掉吴荪甫的事业。另一方面，吴荪甫与其他几位工业资本家寻求合作，创立工业界自己的金融流通机关，实际上却也是一个吞并其他小型工厂的陷阱[394]。因此，在《子夜》中，现实并不是“内在性”和“先验”意义上的现实，而是与生产尤其是与主体性的生产密切相关的消息合作的过程。这个过程实际上就是一种资本主义体系下的机器系统。关于机器，贾森·里德指出：“德勒滋和瓜里塔将生产、主体与技术的内在关系（immanent relation）称为机器或社会机器。这一术语机器不仅包括社会关系和技术力量的组合，而且包括它们用于产生主体性的特定装置或材料。这个机器除了包含人与机器之间的关系，而且包括这些关系的编码。主体性的元素通过主体性、欲望以及知识和语言在编码当中[395]。”事实上，文学也作为内在关系中编码的一部分参与其中，或者说是这种关系网络的另一种编码记录和记忆。因此，文学并不是简单的反映一个历史阶段或是经济活动的表象，而是参与和编码的一个过程，是另一种语言和中介。而茅盾十分超前的地方就在于他看到了文学参与编码的过程与主体技术的关系。而这种关系也将金融活动与主体性改造表现为认识现实的过程。 而文学编码与金融活动的关系也通过诗与黄金的结合在《子夜》中呈现出来。在诗人范博文看来，诗与黄金在交易所经济人韩孟翔的身上，就发生了古怪的联络：

> 芝生，刚才跑进来的那个穿白色西装的漂亮男子，你认识么？他是一个怪东西呢！韩孟翔是他的名字，他做交易所的经纪人，可是他也会做诗，—很好的诗！咳，黄金和诗意，在他身上，就发生了古怪的联络！—算了，我们走罢，找小杜和佩珊去罢！那边小客厅里的空气大概没有这里那么浑浊，没有那么铜臭冲天[396]！

作为诗人的范博文“看不上资产阶级的铜臭”，而资产阶级“也看不上

[394]茅盾，《子夜》，北京：人民文学出版社，2000 年，第 66 页。

[395]Jason Read, *The Micro-Politics of Capital: Marx and the Prehistory of the Present*, Albany, State University of New York Press, 2003, p.25.

[396]茅盾，《子夜》，北京：人民文学出版社，2000 年，第 35 页。

他的新诗”。“诗与金钱”这看似对立的两者却通过韩孟翔发生了联系。范博文认为诗与金钱是无法交集的两级，所以他认为会作诗的股票经纪人韩孟翔是个“怪东西”。但“韩孟翔”这个人物本身，却呈现了茅盾对文学与金融在类比关系上的认识，他实际上已经作为市场与商品化的媒介将文学与金融联系在一起。这说明，文学作为“社会机器”中编码的一个部分，它同样作用于生产主体的过程。而不可能外在于社会仅仅作为一个客观的反映或记录，也不可能外在于生产本身只呈现出某种主观的意识。诗人范博文与资产阶级吴孙甫之间看似“对立”的关系，却通过韩孟翔找到了另一种考察主体方式的融合－通过文学与金钱的联系，考察主体如何参与生产，进而影响知识与欲望的生成；反过来又通过文学来改造主体，使主体性的实践参与到塑造自身与本质的过程当中。因此，资本家吴荪甫和诗人范博文也不可能是简单的黄金与诗的对立关系，更不是理性与感性的简单对立，而是通过吴荪甫的形象呈现“理性”对资本主义社会编码产生的效应。夏志清认为茅盾笔下的吴荪甫的形象反映的是作者的意识形态取向。他认为茅盾把吴荪甫塑造为一个，因没有意识到马克思主义神话，沉浸在工业资本家的梦想当中，而被命运打败的人物。夏志清把“马克思主义”看作一种理性的，能够带来命运的必然性的精神。然而，茅盾正是运用吴荪甫的“理性”，来揭露资本主义“理性”对人的规训和改造，并以此来反对“理性”带来的历史必然性的诊断。

在吴荪甫的观念中，只有具备理性与实证精神的人才是对国家、对工业有用的人。他十分反感诗人范博文以及弟弟阿萱向诗人的方向靠拢，他把一切非理性的东西视作一种“浪漫的颓废”或“过激的恶化”：

> “新诗！你们年轻人就喜欢这一套东西！”
>
> “现代的年轻人就是这么着，不是浪漫颓废，就是过激恶化[397]。”

[397]同上，第 128 页。

吴荪甫在《子夜》中被塑造为理性的实干家形象，他缺乏具体的感情，对妻子、父亲、弟妹以及同僚和下属，都遵循着理性精神的原则。他渴望一个强有力的“民族－国家”政府，能够为在自己理性精神领导下的事业提供保障。同时，他也认为，只要拥有强力的政府及政策的保护，加上他个人的才干与胆识，中国的工业就可以干一番大事业。而吴荪甫的这种“理性精神”不仅运用在其事业规划上，同样运用在自己的家庭生活中。这样，家庭就与国家一样成为“管理”、“同一化”的实施权力的场所。福柯指出，资本主义社会通过各种机关，确保人们服从它的统治，服从于它的接纳和／或排斥机制，从而对社会领域进行建构，将逻辑表现为适应于规训的“理性”[398]。从《子夜》中，我们可以发现，这种规训机关不只存在于“监狱”、“工厂”、“收容所”、“医院”、“学校”等，而是开始了对自己的家庭和家人的规训与收编。吴荪甫干涉妻妹的感情，让她选择更为理性的杜学诗而不是诗人范博文作为结婚对象；干涉胞弟胞妹的生活，不允许弟弟学习新诗。因此，吴荪甫的形象塑造不是来源于封建父权，而是纯粹理性的主体化模式。这当中我们无法忽视的是“理性”在家庭管理中的作用，同时使家庭成员不自觉的纳入“理性”体系，成为一分子的过程。吴荪甫的胞妹惠芳，从乡下随父亲一起来到上海，她亦是体现这种纳入理性体系的重要的人物形象，然而也是被评论家们所忽视的形象。从吴老太爷的葬礼开始，惠芳的“转变”就被认为是一种必然。伴随父亲来到上海的金童玉女阿萱和惠芳，刚来到上海就感到别扭和不自在。这种不自在首先是从“衣着”上的不同开始的，惠芳觉得自己乡下土气的穿着在“洋气”的少年少女们中显得很另类。“洋装”成为标准，保守的中国服饰成为他者。刚到吴公馆，她就被认为是一个“他者”的形象，表明了资本主义文化背后的殖民主义逻辑对人的塑造和改变已经细化到人的日常生活中。随后，茅盾通过吴芝生和范博文打赌－“四小姐惠芳和七少爷阿萱的性格将来会不会起变化？”－暗示了这种变化已经被认为是必然的。这

[398]米歇尔·福柯：《规训与惩罚－监狱的诞生》，刘北成、杨远婴译，北京：生活·读书·新知三联书店，2003年，第158页。

也恰恰说明，资本主义对主体的改造技术早已渗透到日常生活的方方面面并且深刻地影响着人们的改变。而在这一点上，往往在殖民地地区或国家表现的要比宗主国更为明显也更加超前。因此，上海不应该仅仅被看作“新”与“旧”、“资本主义”与“封建主义”对立的场所，更重要的是其通过日常生活对人的改造技术所透露的殖民主义逻辑。透过这种逻辑我们可以发现，资本主义制度化中，主体性的技术不仅仅是体现在生产中，同样体现在生活模式中。不仅仅是物质生产，而且是主体性生产，存在于日常生活维度中，形成一种习惯[399]。惠芳恰恰经历了这样一个从抗拒到接受和变得习惯的过程。

首先，“孤独”是作为“他者”最深刻的感受：

> 四小姐（惠芳）这无名的惆怅也是最近三四天内才有的。她的心变成一片薄膜，即使是最琐细最轻微的刺激—任何人的欢乐或悲哀的波动，都能使她的心起应而发抖。静室独坐的时候，她感到冰窖似的悲凉；但混在人堆里时，她又觉得难堪的威胁，似乎个个人都板起了得意的脸孔在威胁她。世界上只有她一个人时伶仃孤独－她时常这么想。她渴望要有一个亲人让她抱住了痛哭，让她诉说个畅快；来上海后这三四天就像三四年，她满心积了无数的话，无数的泪[400]！

“威胁”是对他者使用权力的手段，茅盾通过对惠芳感觉的描述，展现出在资本主义治理技术下，人是怎样通过“孤独感”与“威胁感”逐渐成为“理性”的他者，而他者又在这种胁迫下不得不做出自我改造的过程。惠芳在与她同为“他者”的诗人范博文身上找到了共鸣：“也许就在自己正亦感得孤独和悲哀这简单的原因上，四小姐对于失意怅惘的范博文就孕育了深刻的印象罢[401]？” 孤独感使“诗人”与“乡下人”成为不被资本金融逻辑和理性所接受的“他者”及“改造对象”，惠芳就成为了这样一个成功的并且“不自

[399]Jason Read, *The Micro-Politics of Capital: Marx and the Prehistory of the Present*, Albany, State University of New York Press, 2003, p.17.

[400]茅盾，《子夜》，北京：人民文学出版社，2000 年，第 140 页。

[401]同上。

觉”的被改造者。在惠芳最初感到被改造的危险时，她与父亲一样试图通过虔诵《太上感应篇》和避世来抵御。然而，她身处的环境却早已不同于父亲避世的书斋，虔诵《太上感应篇》的第二天下午，惠芳就受到了极大的干扰。“啵啵的汽车叫”、“男子的皮鞋响”、“钢琴声的悠扬宛妙”以及“男女混合的快乐热闹的笑”牵制着她的注意力。她的耳朵里充满了“房外的，园子里的，以及更远马路上的一切声响”。这时她的避世仿佛成为了一种被迫的“隔离”－“她觉得这不是她自己愿意关在房间里‘静修’，而是人家强迫她的；人家串通了用这巧妙的方法剥夺她的人生权利！”[402]

福柯在分析主体问题时，指出主体的对象化问题，也就是人类在主体中的自我转变（通过自我技术构成主体）。而惠芳自从来到上海，在吴公馆生活后，已经不知不觉地将自己变成为自我的对象，纳入自我改造的过程中。福柯指出，应该将现代社会看作相当精微的结构，个人是能被整合进这种结构的，人们赋予个人以一种新的形式，并将其归入特定的机制之下[403]。而家庭，就是这种机制中的一个重要机构。因此，家庭的权力就对个人的转变以及规训起到了重要的作用。现代社会中，“权力”的辖制已经不仅仅体现在政治结构或国家层面，它同时指向对个人或群体的行为的辖制（儿童、灵魂、共同体、家庭、疾病）[404]。惠芳从来到吴公馆，就处在家庭秩序的环境中，家庭

[402]同上。

[403]“我认为我们不应该将现代社会看作是在蔑视个人、忽视他们身份和存在的情况下发展出来的，相反，应该将其看作相当精微的结构，个人是能够被整合进这种结构的：人们赋予这种个人性以一种新的形式，并将其归入一组特定的机制之下。” (Je ne crois pas qu'il faille considerer l'« État moderne » comme une entité qui s'est développée au méprise des individus, en ignorant qui ils sont et jusqu'à leur existence, mais au contraire comme une structure très élaborée, dans laquelle les individus peuvent être intégrés à une condition : qu'on assigne à cette individualité une forme nouvelle et qu'on la soumette à un ensemble de mécanismes spécifiques.) Michel Foucault, *Le sujet et le pouvoir*，in *Dits et écrits* Tome Ⅱ, Paris：Gallimard, 2001. p.1049.

[404]“‘权力’是‘辖治’的秩序。它不光指政治结构或国家的管理。它也指对个人或群体的行为的指导方式：对儿童、灵魂、共同体、家庭、疾病的辖治。它不光涵盖政治或经济的制度化和合法化的压制形式，也指或多或少经过反思或算计，但殊途同归对别的个人的行动可能性的挟制的行动模式。这一意义上的辖治是对他人的最终行动的场域的结构化。与权力的

的权力正是以福柯所指出的“辖治”的方式，一步步使惠芳从抗拒到自觉的转变，并且发现了“辖治”的一方。她最初的抗拒使她渴望能够通过《太上感应篇》平复已经开始转变的内心。然而，主体性的生产已经表现为“汽车、皮鞋、钢琴”的社会生成过程中体现的现代元素，通过感觉影响着个人。而家庭就是这个主体性生产的具体实施地点，秩序的权力维护了它的正常运转。在这个过程中，惠芳实际上是发现了自己的转变以及被“辖治”的过程－“于是对着那袅袅的藏香的青烟，捧着那名贵恭楷的《太上感应篇》，她开始恨她的哥哥，恨她的嫂嫂，甚至于恨那小鸟似的林佩珊。她觉得什么人都有幸福，都有快乐的自由，只她是被遗忘的了，被剥夺了的！她觉得这不是她自己愿意关在房里‘静修’，而是人家强迫她的；人家串通了用这巧妙的方法剥夺她的人生权利[405]！”正如福柯对“辖治”的分析，辖治的重要因素－即自由，即权力的对象是“自由的主体”。表面上看起来，惠芳是自己选择把自己关起来。权力关系中的“奴役”不是一种将人当奴隶（因而就变成一种遏制的身体关系）的权力关系（甚至惠芳在出逃后，吴公馆里竟然没有人发现她的出逃），这种权力关系恰恰体现在它能自我移置。正如福柯指出：“权力的中心问题并不是自愿服从（我们怎么会渴望自己成为奴隶？），在权力关系的核心是不断

关系自身的模式并不在于从暴力或斗争的角度，也不在于从合同或自愿关联的角度（它们最多只能是作为工具），而在于从一独特行动的模式出发—既不通过战争，也不通过司法—来努力发现谁是辖治的一方。”（« Le pouvoir, au fond, est moins de l’ordre de l’affrontement entre deux adversaires, ou de l’engagement de l’un à l’égard de l’autre, que de l’ordre du gouvernement. Il faut laisser à ce mot la signification très large qu’il avait au XVIe siècle. Il ne se référait pas seulement à des structures politiques et à la gestion des États ; mais il désignait la manière de diriger la conduite d’individus ou de groupes : gouvernement des enfants, des âmes, des communautés, des familles, des malades. Il ne recouvrait pas simplement des formes instituées et légitimes d’assujettissement politique ou économique ; mais des modes d’action plus ou moins réfléchis et calculés, mais tous destinés agir sur les possibilité d’action d’autres individus. Gouverner, en ce cens, c’est structurer le champ d’action éventuel des autres. Le monde de relation propre au pouvoir ne serait donc pas à chercher du côté de la violence et de la lutte, ni du côté du contrat et du lien volontaire (qui ne peuvent en être tout au plus que des instruments) : mais du côté de ce mode d’action singulier- ni guerrier ni juridique- qui est le gouvernement. »）Michel Foucault, *Le sujet et le pouvoir*，in *Dits et écrits* Tome Ⅱ, Paris：Gallimard, 2001. p.1056.

[405]茅盾，《子夜》，北京：人民文学出版社，2000 年，第 140 页。

的‘挑逗’，是意愿的复活和自由的不及物。与其说是一种本质的‘对抗’，还不如说是‘折磨’— 一种既来自相互煽动，又来自相互斗争的关系；与其说是一种针锋相对的对立，还不如说是一种永久的挑衅[406]。”惠芳回忆自己的梦，她梦到了与范博文在一起，并且失去了处女的贞操。即便这只是梦境，但惠芳却相信：“那荒唐的梦就是荒唐的真实；而且她十分肯定就是为了这荒唐，他们用巧妙的方法把她‘幽禁’起来，耳边面上说她‘自愿’[407]！”通过惠芳的梦境与梦醒后，梦境与真实在她的认识中产生的关联，我们可以发现真实已经不再是静止的，而是一种与塑造相关的主体性的运动和转变过程，而正是权力的“预谋”、“煽动”和“挑衅”促使了“转变”的发生。

《子夜》提醒我们，资本主义生产体系已经通过“机器系统”的运作方式，通过感觉快速传播着其统一方式，并且渗透到家庭和日常生活当中。而通过与金融的类比关系（诗意与黄金），我们可以发现，文学也不是“客观”或是“真理”的反映，而是复杂的呈现资本主义主体技术对人的改造过程。同时，我们也应该提防“二元对立”以及“理性”本质阐释方法带来的，对革命意义的消解，把革命解释为意识形态本质理论。而必须从主体性实践的角度，找到主体技术在资本主义体系中将人“不自觉”地纳入权力和统一系统的过程，从而探寻革命的必要性。

---

[406]“权力的中心问题并不是自愿服从（我们怎么会渴望自己成为奴隶？），在权力关系的核心是不断的‘挑逗’，是意愿的复活和自由的不及物。与其说是一种本质的‘对抗’，还不如说是‘折磨’—一种既来自相互煽动，又来自相互斗争的关系；与其说是一种针锋相对的对立，还不如说是一种永久的挑衅。”（« Le problème central du pouvoir n’est pas celui de la servitude volontaire (comment pouvons-nous désire être esclaves ?) : au cœur de la relations de pouvoir, la «provoquant» sans cesse, il y a la rétivité du vouloir et l’intransitivité de la liberté. Plutôt que d’un antagonisme essentiel, il vaudrait mieux parler d’un antagonisme - d’un rapport qui est à la fois d’incitation réciproque et de lutte ; moins d’une opposition terme à terme qui les bloque l’un en face de l’autre que d’une provocation permanente. »）Michel Foucault, *Le sujet et le pouvoir*，in *Dits et écrits* Tome Ⅱ, Paris：Gallimard, 2001. p.1057.

[407]茅盾，《子夜》，北京：人民文学出版社，2000 年，第 446 页。

4.3 上海：资本的积累与循环

在资本主义生产中，今天的商品生产与人的知识和欲望之间的关系，已经不可能把商品生产与上层建筑简单的分离。生产行为不仅限于生产，同时包含了思想、品味和观念的生产。资本主义生产从商品生产到主体生产并不是今天才有的，这个转变是从资本主义的殖民扩张开始的[408]。而上海，正是资本主义通过流通体系，利用金融来完成殖民经济控制体系的实验地。因此，在这一小节中，我希望能够从资本积累与海外扩张殖民的角度来分析在《子夜》中所体现的经济活动与社会关系。

首先，我想从资本主义生产的角度来探讨资本主义原始积累与海外殖民地扩张之间的关系。马克思在总结资本主义的生产关系时，指出了资本积累与消费之间的矛盾。资本家通过榨取工人的剩余价值来进行剥削，在这个过程中，资本把必要劳动时间当作活劳动能力交换价值的限制。剩余劳动时间制约着必要劳动时间，而剩余价值又限制了剩余劳动时间。而这些限制的根本原因是作为生产者的工人和作为消费者的工人之间的不平等关系造成的。在资产阶级所剥削的价值中，除了自身消费一部分剩余价值，相当大的一部分要用于再生产的积累。而在积累的过程中，生产力的增加使资本构成呈现出持续增长，而付给工人的工资的可变资本则日益减少。也就是说工人的消费能力相对于生产的商品来说越来越小。生产力越发展，它就越和消费关系的狭隘基础发生冲突。因此，流通圈的扩大就成为解决这一矛盾的必要。然而，在资本主义市场范围之内的流通圈的扩展以及新的人口和消费者的增加是不能够起作用的。因为，这只能是在更大的规模上重新产生相同的问题，

[408]Jason Read, *The Micro-Politics of Capital: Marx and the Prehistory of the Present*, Albany, State University of New York Press, 2003, p.1.

而并不能解决根本的矛盾。哈特和奈格里在《帝国》中指出，罗莎·卢森堡发展了马克思对资本主义“实现”问题的分析。她认为作为依赖其外在因素的标志，为了资本实现剩余价值，非资本的外来消费者是真正最基本的需求。资本主义是“第一种不能靠自身生存的经济模式，它需要其他经济体制作为一种中介和土壤[409]。”因此，资本的实现就与消费能力的不足成了一对矛盾，资本的特点使其必须不断的越过疆界和创造疆界，接受外在环境的滋养，否则便不能维持自身的生存。马克思指出，唯一有效的解决方法就是让资本向自身以外发展，发现交换商品和实现它们价值的非资本主义市场。使资本主义范围之外的流通领域的扩张代替不稳定不平等的矛盾[410]。

马克思对资本积累与消费之间的矛盾分析提示我们，资本主义之外的扩张和流通是资本积累的目的和必要。资本主义既然是一种不能依靠自身生存的经济模式，必须依赖其体制外的扩张。那么，一旦非资本主义环境被资本主义有机整合到资本主义生产范畴，它就不再可能是必然实现资本剩余价值的那种“外界”了。因此，资本主义的扩张方式并不是一种“兼并”，而是体现为“隔离”与“监控”，也就是我们前文所说的殖民逻辑的“隔离”策略。而“金钱”正是监控的最好方式，也就是依靠金融的流通来控制资本生产。哈特和奈格里在《帝国》中提到：“金钱是专制控制的第二种全球方式。金融的仲裁者不断地在与生产功能、价值标准与财富分配的关系中得以体现，正是这三者构成了世界市场。金融机制是控制市场的基本手段[411]。”王德威认为茅盾的目的在于通过吴荪甫的失败呈现“资本主义”路线的失败。他认为，茅盾的问题未必来自他揭发中国经济与工业发展中的矛盾，而是在特定意识形态的影响下分析现代中国工业的病症[412]。然而，王德威恰恰就是忽略了资

[409]麦克尔·哈特和安东尼奥·奈格里（Michael Hardt et Antonio Negri），《帝国：全球化的政治秩序》杨建国、范一亭译，南京：江苏人民出版社，2003 年，第 208 页。

[410]同上，第279页。

[411]同上。

[412]王德威，《写实主义小说的虚构：茅盾，老舍，沈从文》，上海：复旦大学出版社，2011

本主义扩张的目的与金融控制的手段之间的关系。因而从二元对立（资本主义路线或者共产主义路线）的角度分析中国工业与资本主义制度之间的关系。事实上，中国资本主义工业发展的问题恰恰是来自于资本主义积累体系本身的矛盾与扩张的策略。资本主义在中国的扩张，通过金融控制，使其成为解决资本主义国家内部积累矛盾的方式，而不是建立在一种平等的关系基础上的。因此，金融对中国民族工业的监控与控制才是导致其困难与失败的原因。

在吴老太爷的葬礼上，几位工业资本家抱怨各自发展工业的困难。丝厂老板朱吟秋说：

> “从去年以来，上海一埠是现银过剩。银根并不紧。然而金融界只晓得做公债，做地皮，一千万，两千万，手面阔得很！碰到我们厂家一时周转不来，想去做十万八万的押款呀，那简直像是要了他们的性命；条件的苛刻，真叫人生气[413]！”

日本学者城山智子研究大萧条时期的中国经济时指出，中国工业受到打击的最重要原因是－国际货币体系采用金本位，而中国还是银本位国家。因而大宗国际贸易结算，必然会受到国际货币体系的影响。国民政府不仅在货币体系上无能为力，在保护本国工业上也没能像其他国家在恢复经济过程中控制贸易和外汇交易，在工业产量上也没能有所作为。从一九二九年起，农村的资本外逃造成白银大量流入上海，而农村破产导致市场萎缩，使投资者将闲置的资金更多的用于投资到金融和政府债券而不是投向工业企业[414]。城山智子分析的现象正是《子夜》中朱吟秋所抱怨的中国工业发展困难的现状。火柴厂老板周仲伟则抱怨金本位的货币体系给他造成的影响：“我是吃尽了金贵银贱的亏！制火柴的原料—药品，木梗，壳子盒，全是从外洋来的；金价

年，第 120 页。

[413]茅盾，《子夜》，北京：人民文学出版社，2000 年，第 38 页。

[414]城山智子，《大萧条时期的中国：市场、国家与世界经济》孟凡礼、尚国敏译，南京：江苏人民出版社，2010 年，第 8 页。

一高涨，这些原料也跟着涨价，我还有什么好处么？采购本国原料罢？好！原料税，子口税，厘捐，一重一重加上去，就比外国原料还要贵了！况且日本火柴和瑞典火柴又是拼命来竞争，中国人又不知道爱国，不肯用国货，……[415]”。城山智子虽然在一九三零年中国大萧条的状况中描述了中国工业遭到金融业挤压以及受到金本位货币体系影响的现象，但她却忽略了一个重要问题，就是国民政府在货币体系与控制贸易方面的无能为力和不作为是怎么造成的，以及资本大量流入金融市场的原因。

根据马克思对资本积累与消费之间的矛盾分析，资本主义海外扩张是解决自身危机的方法，因此要通过金融的控制达到积累的目的。他们趋向于把“民族－国家”变成简单的工具，其职能仅仅是记录、统计由它们驱动商品、金钱以及人口交流。当时的国民政府的性质实际上更接近于资本主义在中国布局的一枚棋子，其作用是使中国成为资本流通和积累的一个场所。因此，中国与资本主义之间的关系，就不是简单的外来与本土之间的对立或是东西方的对立，而是关乎到资本在中国的策略性输出的过程。前文分析过，资本主义通过海外扩张解决危机的逻辑并不是兼并，而是“监控”与“隔离”，因此对“金钱”、“金融”的控制就是最有效的控制殖民地区经济的方式。哈特和奈格里在《帝国》中指出：“从货币的角度，我们可以看到这个世界最完整的一副图景。从这里我们可看到满眼的价值观念，看到一部分配的机器，一种积累的机制，一套流通的机制，可看到一种权力，一种话语。在这片被金钱大潮浸透的场地之外，什么也没有，根本不存在什么‘赤裸裸的生活’或外在的立足点。什么也不能避开金钱，生产和再生产都套着金钱的外衣。实际上，在全球舞台上出现的每一个生态政治角色都身着金钱缝制的华服，‘积累，再积累！摩西如是说。先知们如是说[416]！”在上海，“金融买办”这个特殊的行业充当了资本主义通过金融对其扩张地实施监控与控制的工具，也呈

[415]茅盾，《子夜》，北京：人民文学出版社，2000 年，第 40 页。

[416]麦克尔·哈特和安东尼奥·奈格里（Michael Hardt et Antonio Negri），《帝国：全球化的政治秩序》杨建国、范一亭译，南京：江苏人民出版社，2003 年，第 31 页。

现了金钱充当改造人的一种技术的运作方式。赵伯韬就是一个金融市场的工具，他通过买办身份掌握消息，目的是通过金融投机的游戏帮助外国公司控制中国的民族工业。因此，在吴荪甫联合其他工业界同行成立自己的金融机构时，赵伯韬却早就断定了他的失败：

> “瞧着罢，吴荪甫拉的场面愈大，困难就愈多！中国人办工业没有外国人帮助都是虎头蛇尾。他又要做公债—哼！这一个月里，他先是‘空头’，后来一看长沙没有事，就变做‘多头’，现在他手里大概有六七百万。可是我猜想，下月期货他一定很抛出了些。他是算到山西军出动，津浦线大战，极早要在下月十号前后。哈，哈！吴荪甫会打算，就可惜还有我赵伯韬要故意同他开玩笑，等他爬到半路就扯住他的腿！[417]”

事实上，在金融市场上，赵伯韬以及他背后的美国金融巨头才是真正的布局者，吴荪甫掌握的消息也在赵伯韬的布局当中。赵伯韬已经自觉地成为资本主义金融机器的一部分，成为帝国主义依靠金融手段布局的棋子— “中国人办工业没有外国人帮助都是虎头蛇尾。”吴荪甫为了摆脱工业对金融的依赖联合其他企业家成立益中信托，并且进入金融投机的游戏。但问题是，一旦进入这个体系，吴荪甫也就不自觉地纳入了扩张的体系，吞噬比他更小的企业。正如秋律师对李玉亭所说的：

> “你看，世界上的事，总是那么大虫吃小虫！尽管像你说的有些银行家和美国人打伙儿想要操纵中国的工业—想把那些老板们变做他们支配下的大头目，可是工厂老板像吴荪甫他们，也在并吞一些更小的厂家。我这皮包里就装着七八个小工厂的运命。明后天我掮着益中信托公司全权代表的名义和那些小厂的老板们接洽，叫他们在我这些合同上签了字，他们的厂就归益中公司管理了，实际上就是吴荪记，孙吉记，或者王和记了[418]！”

秋律师用“大虫吃小虫”来形容扩张体系的普遍规律：“世界上的事，总是那么大虫吃小虫！”如果说吴荪甫是“小虫”，那么他似乎无法摆脱最终

[417]茅盾，《子夜》，北京：人民文学出版社，2000 年，第 243 页。
[418]同上。

被“大虫”吞噬的命运。他感到“矛盾”，但他的问题在于并没有去认识扩张体系，而是进入到扩张体系中，成为其中的一份子[419]。因此，结果只能是遵照扩张的体系，以吞噬更小的“虫”来维持自身。所以，茅盾在小说中实际上呈现的矛盾并不是金融与工业的对立，而是资本主义制度通过金融对工业以及对人的规训（比如人不得不纳入金融的监控当中）过程：

> 他（吴荪甫）是办实业的，他有发展民族工业的伟大志愿，他向来反对拥有大资本的杜竹斋之类专做地皮，金子，公债；然而他自己现在却也钻在公债里了！他是盼望民主政治真正实现，所以他也盼望“北方扩大会议”的军事行动赶快成功，赶快沿津浦线达到济南，达到徐州；然而现在他从刘玉英嘴里

[419]在吴荪甫与李玉亭的一段有关金融资本与工业的对话中，呈现出了金融与工业的内在联系，实际上都是扩张的结果。而金融逻辑并不是“吞并”工业，而是资本主义积累与扩张的本能决定工业生产必然会纳入金融体系，进行更广阔范围的扩张与规训计划。因而，吴荪甫与赵伯韬的关系不是金融资本对抗工业资本的关系，而是积累的欲望的必然：

“他们弄起来成不成可没一定，不过听说却有那样的野心。简简单单一句话，就是金融资本家打算在工业方面发展势力。他们想学美国的榜样，金融资本支配工业资本。”

吴荪甫闭起半个眼睛，微微摇了一下头。

“你以为他们未免不量力罢？可是去年上海的银行界总总盈余是二万万，这些剩余资本当然要求出路。”

“出路是公债市场；再不然，地产，市房。他们的目光不会跳出这两个圈子以外！”

“荪甫，太把他们看得不值钱了。他们有这样得野心，不过事实的基础还没十分成熟罢了。但酝酿中的计画是由政府用救济实业的名义发一笔数目很大的实业公债。这就是金融资本支配工业资本的开始，事实上是很可能的—”

“但是政府发公债来应付军政费还是不够用，谈得上建设么？”

“那是目前的情形，目前还有内战。他们希望此次战事的结果，中央能够胜利，能够真正统一全国。自然美国人也是这样希望的。这希望恐怕会成为事实。那时候，你能说他们的计画仅仅乎是幻想么！有美国的经验和金钱做后台老板，你能说他们这计画没有实现的可能么？荪甫，金融资本并吞工业资本，是西欧各国常见的事，何况中国工业那么幼稚，那样凋落，更何况还有美国的金圆想对外开拓—”

“啊！这简直是断送了中国的民族工业而已！”

吴荪甫眼望着窗外惘然说。他此时的感想可真是杂乱极了。但有一点是确定的，就是刚才勃发的站在民族工业立场的义忿，已经渐渐在那里缩小，而个人利害的顾虑却在渐渐扩大，终至他的思想完全集中在着上面了。可不是李玉亭说的中国工业基础薄弱么？弱者终不免被吞并，企业界中亦复如此；吴荪甫他自己不是正在想吞并较弱的朱吟秋么？而现在，却发现自己也有被吞并的危险，而且正当他自己夹在三条火线的围攻中尚未卜胜败。吴荪甫这么想着想着，范围是愈缩愈小，心情是愈来愈暗淡了。

茅盾，《子夜》，北京：人民文学出版社，2000 年，第 243 页。

> 证实了老赵做的公债“空头”，而且老赵还准备用“老法子”以期必胜，他就唯恐北方的军事势力发展得太快了！他十二分不愿意本月内—这五六天内，山东局面有变动！而且在这些矛盾之上再加一个矛盾，那就是益中公司的少许资本又要做公债又要扩充那新收买的八个厂！他自己在一个月前曾经用尽心机谋夺朱吟秋的干茧和新式丝车，可是现在他谋夺到了手，他的铁腕下多了一个“新厂”了，他却又感得是一件“湿布衫”，想着时就要皱眉头！
>
> 这一切矛盾都是来的那么快，那么突兀，吴荪甫好像不知不觉就陷进去了。现在他清清楚楚看到了，可是已经拔不出来了！他皱紧了眉头狞笑。
>
> 然而他并不怎样沮丧。他的自信力还能够撑住他。眼前的那些矛盾是达到胜利的阶段，是必不可免的魔障—他这样自己辩解。岂不是为的要抵制老赵他们的“托拉斯阴谋”，所以他吴荪甫这才要和老赵“斗法”，想在公债市场上打倒老赵么？这是症结中的症结!吴荪甫就这么着替自己的矛盾上加了一个“合理”的解释了[420]。

吴荪甫知道了赵伯韬在证券市场的阴谋后，他终于看清了金融监控的陷阱。他明白想要靠参与金融投机以及“民主政治”的实现来挽救中国的工业是不可能的。因为这两者所依靠的仍然是对消息的掌握，而消息被传播与控制的渠道（包括战事）来自更大的帝国。因此，吴荪甫感到了矛盾—“这一切矛盾都是来的那么快，那么突兀，吴荪甫好像不知不觉就陷进去了。现在他清清楚楚看到了，可是已经拔不出来了!”茅盾的前瞻性就在于他透过吴荪甫的由民族工业的梦想到参与到金融投机活动的过程，呈现了帝国主义金融扩张的目的及其布置下的“民族－国家”的本质。更重要的是呈现了吴荪甫作为“民族工业家”的转变过程，他虽然意识到了金融市场的矛盾和陷阱，但仍然选择成为金融扩张体系的一部分，为自己吞并小工厂以及投入金融市场找了一个“合理”的解释。这也表明，“金融”流通具有传染性。甚至，金融扩张与监控在上海的活动具有更前卫的意义，其在殖民地区的发展，进一步说明了金融与殖民扩张之间的关系。

渴望国家拥有“铁掌”般权力的杜学诗认为，理想的生产分配模式应该在“政府的铁掌”的调配下，政府拥有绝对的权力能够使一切生产分配环节

[420]茅盾，《子夜》，北京：人民文学出版社，2000 年，第 290 页。

纳入国家管理当中。然而，杜学诗没有认识到，在帝国主义以资本积累和扩张为基础的“民族－国家”体系下，中国的“民族工业”必将被纳入到金融体系的收编与监控中，不可能获得真正意义上的独立。因而，《子夜》实际上是呈现了中国民族工业从对“民族-国家”的渴望到纳入帝国主义金融体系的陷阱后不得不失败与转变的过程，而不是简单的资本主义与共产主义在意识形态上的对立[421]。相比杜学诗的简单粗暴的“理性”权力逻辑，诗人范博文反而认识到“金钱”之恶：“唉，都是金钱的罪恶。因为了金钱，双桥镇就闹匪祸了；因为了金钱，资本家在田园里造起了工厂来，黑烟蔽天，损坏了美丽的大自然；更因为了金钱，农民离开了可爱的乡村，拥挤到都市里来住龌龊的鸽子笼，把做人的性灵汩没[422]！”茅盾通过杜学诗与范博文对金钱的不同认识的呈现，一是让我们发现了金钱与文学的联系；二是说明像杜学诗所宣扬的“理性”、“民族国家”的观念是缺乏辩证的。而诗意则以一种最形象的表达方式，将这两者融合在一起。诗人实际上是看到了，金钱并不只是在交易市场上流通，它对农村与农民生产方式产生了根本的影响与改变。相比杜学诗对权力的崇拜，范搏文看到了金钱背后的积累和不断复制的欲望，也就是资本主义社会生产与复制的辩证关系。贾森·里德指出正是通过主体性以及主体性的生产，赋予了这个辩证关系特殊性与活力。不仅仅是客观条件在复制行为中改变。例如，村庄成为一个城镇，荒野被清理为田地等。生产者也在改变，他们为自己带来新的素质，在生产中发展自己，改造自己，发展新的力量和想法，新的需求和语言[423]。正如《子夜》中范博文揭露的“金钱”的罪恶改变了整个社会的生活方式—“资本家在田园造工厂，农民拥挤到都市龌龊的鸽子笼。”这不仅仅是生产方式的改变，同时是复制的过程以及过程中生产者（农民）发展自己、改造自己的过程，是资本主义积累的欲望与不

[421]王德威认为茅盾透过吴荪甫的失败，旨在表达，“中国工业除非有健全的政治实体—亦即有意识的马克思主义政府—支撑，否则不可能建立”。王德威，《写实主义小说的虚构：茅盾，老舍，沈从文》，上海：复旦大学出版社，2011 年，第 120 页。

[422]茅盾，《子夜》，北京：人民文学出版社，2000 年，第 150-151 页。

[423]Jason Read, *The Micro-Politics of Capital: Marx and the Prehistory of the Present*, Albany, State University of New York Press, 2003, p.29.

断复制的过程所带来的。茅盾在二十世纪三十年代的上海以及上海与周边农村的经济关系中，看到了农村生产方式与农民的转变，并且认识到农村经济的破产实际上是与城市中的金融活动紧密联系在一起的。而这种联系并不是简单的“农村白银的外流或是城市工业的萧条”,而是在帝国主义生产链条下，生产新的主体性与主体性改造的必然。因此，我们不能将乡村与城市看作一种旧与新的对立关系。应该说，资本主义生产的主体性技术以及金融策略早就把乡村纳入到规范体系的进程中了。

城山智子认为上海成为中国现代民族工业最重要的地区，原因在于其周边农村受到太平天国运动的影响，使得棉纺业与丝织业原料地区转移到上海周边。而农村的破产也恰恰是由于与上海的紧密关联，使其受到了资本主义世界性经济危机的影响。而农村破产造成的白银外流就是农村富人将资产转移到城市金融系统中，因而造成了农村生产体系最终的破坏[424]。城山智子分

[424] “上海就成为银本位货币体系的中国最适合的交易和发展贸易及工业的场所。并且全球白银贬值所引起的汇率下降和物价微涨，对 19 世纪晚期到 1931 年的中国经济产生的决定性影响也就集中体现在上海。一方面，上海成为中国现代民族工业，以及资本流通金融市场最主要的地区，另一方面，由于太平天国运动的影响，供应中国主要资本工业的棉纺业和丝业原材料的地区由传统的长江下游地区转移到太湖北岸等地区，这样就连结了上海与周边城乡的经济链条，长江三角洲地区纺织工业的发展过程中，农村农业部门逐渐跟城市工业部门紧密结合在一起。使资本主义经济不仅在上海更是对中国传统农业经济发生了巨大的影响，使农村与城市经济绑在一起加入了资本主义流通的循环，彻底改变了中国的经济结构，加速了中国的现代进程以及现代国家现代机制的建立。反过来，农村的破产恰恰是由于世界性经济危机对城市工业资本的影响。以丝业为例，随着丝厂在上海的落户，以及太平天国运动对传统长江三角洲地区的破坏，太湖北岸的农民开始专事养蚕，而无锡更是发展成为一个机械化丝中心。至此，太湖北岸的农民成为第一批受到资本主义流通影响成为资本主义工业从事专职生产的部门。因而，他们必然会受到资本主义大萧条经济的影响。大萧条的到来使农村与城市之间的贸易严重不平衡，农民的生活成本提高。使得农村白银大量外流，一些不安全因素（如抢大户）使得白银更进一步外流。越来越多的农村富人选择将资产投到城市金融机构，这样农村就遭遇了现金和信贷的双重缺乏。然而，农村白银的流失让越来越多的资金闲置在城市的金融机构不仅对农村是打击性的，对城市也是不安全的。因为农村经济已经和城市工业经济连结在一起作为中国经济的一部分，因此，农村经济的萧条，工业企业面临着国内市场的萎缩，最终损害城市工业。而农业生产的下滑也将使政府进一步提高税率，这一沉重的负荷将进一步破坏农业生产，形成恶性循环。”城山智子，《大萧条时期的中国：市场、国家

析了上海与周边农村经济关联以及受到资本主义世界范围经济危机波及的现象。然而，作者却忽略了资本主义全球扩张对农村经济破产、白银外流以及人口涌向上海产生的影响，以及金融活动带来的对人的改造。《子夜》中，地主冯云卿携带自己的全部财产来到上海，随后他将自己的全部积蓄投入到公债市场当中。从地主转变为证券市场的投机者，他一方面要依靠姨太太的社会关系保证自己财产的安全；另一方面又需要靠女儿出卖身体去向操控公债市场的金融买办赵伯韬打探消息。他与姨太太和女儿的关系通过金融投机活动由“父权”转向了“金融”的权力。也就是说，在新的金融规则中，谁是“消息”的掌握者，谁就拥有权力。冯云卿甚至不敢过问姨太太的夜生活：“从此以后，冯云卿方才知道自己一个乡下土财主在安乐窝的上海时，就远不如交游广阔的姨太太那么有法力！从此对于姨太太的夜游生活简直不敢过问了[425]。” 因此，通过“金融”，上海不仅吸纳了农村的财富，同时传统“父权”的削弱也与“金融活动”对人的改造密切相关。然而，即使拱手将“父权”让位于金融权力，冯云卿还是在公债市场上输的倾家荡产，且同时输掉了“姨太太”与“女儿”：

> 他勉强走回到厢房里，就躺在炕榻上，无穷的怨恨在他心头叠起：他恨极了那些农民和共产党!他觉得都是因为这班人骚扰,使他不得不躲到上海来，不得不放任姨太太每夜的荒唐放浪；也因为是在上海，他不得不做公债投机，不得不教唆女儿去干美人计。这一切，在他看来，都是合逻辑的，而唯一的原因是农民造反，人心不古。
>
> 他苦闷地叹一口气，心里说：—这，如今，老婆和女儿全都拿出去让人家共了！实行公妻的反倒是我，这真是从哪里说起？从哪里说起[426]！

冯云卿从乡下躲到上海，本来是为了保护自身财产不被“公”，然而最终将他的财产和妻女“公”掉的竟然不是他所忿恨的革命农民和共产党，而是金融资本市场以及资本主义扩张积累的需要。这也就表明了，乡下的动乱，

与世界经济》孟凡礼、尚国敏译，南京：江苏人民出版社，2010 年，第 104 页。

[425]茅盾，《子夜》，北京：人民文学出版社，2000 年，第 243 页。

[426]同上，第 209 页。

公债市场的阴谋与金融布局之间是“连环套”似的关系。冯云卿最初在证券市场上吃亏时，认为自己是运气不好。甚至盼望时局太平让他能够搬回乡下安稳的做回地主。他把自己的破产归结于战争与时局动乱。然而，时局不稳、公债被套牢，恰恰是金融市场的圈套，预先设计了他在债券市场上的失败。和他同样栽倒在公债市场的前税局长就看清了这个公债市场的连环套：

> “想不到你是欢迎他们打仗—”
>
> “也不一定。我做税局长，就不欢迎开火；现在税局长丢了，改做公债，自然主张又不同了。可是还有一层，—我们大家都做编遣和裁兵。政府发行这两笔债，名义上是想法消弭战争，但是实在呢，今回的战争就从这上头爆发了。战争一起，内地的盗匪就多了，共产党红军也加倍活动了，土财主都带了钱躲到上海来；现金集中在上海，恰好让政府再多发几千万公债，然而有钱就有仗打，有仗打就是内地愈加乱做一团糟，内地愈乱，土财主带钱逃到上海来的也就愈加多，政府又可以多发公债—这就叫做发公债和打仗的连环套。老冯，现在你该明白了罢？别项生意碰到开火就该倒霉，做公债确是例外。包你打一千年的仗，公债生意就有一千年的兴隆茂旺[427]！”

前税局长李壮飞发现了有关公债市场真正的游戏规则实际上是金融规训的圈套。表面上，战争以及世界经济危机的波及，带来了城市的金融投机热与农村的破产。反过来，正是金融流通的需要使战争成为扩张以及释缓金融危机的策略。而当时的中国国民党政府发行“公债”恰恰表明它与帝国主义间的依赖与“共谋关系”。冯云卿、李壮飞这样即使认清公债圈套，却仍然参与其中甚至试图出卖女儿套取消息的行为，也进一步表明资本主义权力规训并不是仅仅发生在工厂当中，而是通过金融体系，使人其适应金融体系的监控。同时，越来越多的金钱与人主动地从乡下涌入上海：“大家都到上海来找事，可是本来在上海有事的，现在还都打破了饭碗呢！银行界，厂家，大公司里，都为的时局不好，裁员减薪。几千几万裁下来的人都急得走投无路。邮政局招考，只要六十名，投考的就有一千多！内地人不晓得这种情形，只

[427]同上，第 194 页。

顾往上海钻。我那里也有七八个人等着要事情[428]。”除了农村经济被破坏，农村经济破产导致农村人口流向城市外。在金钱从农村流向城市的过程中,“人”也离开家乡，改变着自己的生产方式。在这个过程中，人开始自觉自愿地纳入到资本主义的体系当中，被监控，被欲望所控制不能自拔，自觉自愿地钻入金融投机的陷阱。这恐怕才是《子夜》最想要揭示给我们的资本主义最恐怖的治理技术。

[428]同上，第 242-243 页。

4.4 国家暴力与工人阶级

前文中分析了“民族-国家”与资本积累扩张的关系。但我们并不能将资本主义生产方式化约为资本家积累的简单欲望，也不能将资本积累的矛盾简化为资本家与工人之间的差异与对立。马克思在分析劳动力的形成时指出，从封建主义过渡到资本主义，需要法律、国家和警察的必要干预，将被剥夺权力的农民和工匠变成劳动主体。因此，国家，特别是国家及其暴力与权力，是资本主义生产方式的必然组成部分。所以说，资本家与工人之间的关系和差异不应该简单的被归为一种对立关系，而是要考察国家权力、暴力在其中的作用。另外，贾森·里德在分析马克思的原始积累时也指出，马克思的历史不是简单的阶级进步甚至是两个阶级间的斗争。马克思对原始积累的批判实际上是指向生产模式中的一个特殊问题－生产方式构成和被构成的方法是通过欲望、生活模式以及主体性的目的达成的[429]。因此，在分析《子夜》中资本家与工人的关系时，阶级对立不是我要分析的重点。本章节关注点在于，对资本主义与国家暴力之间的关系，以及这种暴力关系对工人的主体性改造的分析。

王德威认为，“吴荪甫对工人的冷酷控制说明了资本家与‘人民’之间永恒的对立关系[430]。”“永恒”代表着与本质相关的判断，而“冷酷控制”掩盖了控制背后的管理与统治的关系，用“阶级对立”的观点代替了对技术改造与权力的考察。在《子夜》中，吴荪甫实际上是通过培养屠维岳这样一个管理者实现对工人劳资关系的调节。在这个关系当中有两点是需要我们注意

[429]Jason Read, *The Micro-Politics of Capital: Marx and the Prehistory of the Present*, Albany, State University of New York Press, 2003, pp.10-11.

[430]王德威，《写实主义小说的虚构：茅盾，老舍，沈从文》，上海：复旦大学出版社，2011年，第 119 页。

的。一是屠维岳成为管理者的过程；二是屠维岳作为吴荪甫的代表对工人实施的具体策略－通过对工人的监控以及安插眼线的方式使工人和平的接受工资的调控。

在这个过程中，我们首先要考察的是“暴力”与权力以及原始积累三者的关系。暴力构成了积累和权力之间的载体，因此原始积累除了涉及力量、权力之间的关系，更重要的是涉及国家的权力和生产之间的关系。马克思指出，处在积累过程当中的资产阶级需要国家力量，并使用它来“调节”工资，使他们赚取利润，延长工人工作日，并保持工人本人在他正常的依赖程度范围之内。因此，在探讨政府职能时，吴荪甫和杜学诗都希望政府能够拥有“铁掌”、“强力”来使工人服从资本家的调配或在工资上做出让步。并且，这种力量（暴力）在工人与资本家当中存在一种惯例关系（quotidian relations）[431]。我们需要注意的是，这种暴力不仅仅是资本家与工人对立的条件，它同样承担了调节资本家与工人关系进入一种立法程序的重要角色。因此，比起在“罢工”活动中，资本家与工人的对立，更重要的是了解国家如何使统治转化为管理的过程，以及在权衡关系中的条件交换与达成的共识以及在这个过程中人的转变。《子夜》的前瞻性就在于，他没有简单的对立罢工关系中的两对角色，而是复杂的表现了资本主义制度在原始积累过程中与国家暴力的关系和对工人主体性规训的逻辑。这个转变中最重要的角色就是“工会”与工厂管理者“屠维岳”。在第一轮的工潮中，工会并没有达到吴荪甫预期的与工人的和解方案，因此他放弃办事不利的工会，转而启用更有能力的管理者屠维岳，最终解决了工潮。在这次解决工潮的风波中，有两个问题是值得关注的：一是资本家与工人劳资关系的真相；二是消息的传递对权力关系的影响。吴荪甫第一次见屠维岳，是由于工会举报他走漏工厂要削减工资的消息，从而引起工潮。此时，我们可以发现工厂中的消息与投机市场中的消息有着同一种

[431]Jason Read, *The Micro-Politics of Capital: Marx and the Prehistory of the Present*, Albany, State University of New York Press, 2003, pp.12-13.

意义。它们都决定了权力的走向-工厂中消息的传递增加了劳资平衡的筹码，而公债市场的消息传递则决定谁掌握了交易市场的规则。并且，消息的收益与欲望驱使，也將资本主义劳资关系与金融活动联系在了一起[432]。《子夜》，赤裸裸的给我们展示了“工会”作为调节劳资关系的实际功能 — 帮助资本家一方“用最少的金钱达到劳资关系的和谐”，也就是说在这个过程中，工人的劳动实际上成为可以交易的“商品”。屠维岳将工人罢工的力量与欲望结合在一起：

> “无论什么人总是要生活，而且还要生活得比较好！这就是顶厉害的煽动力量。”

而吴荪甫的回答进一步呈现了“生活的欲望”与工会“力量”之间的关系：

> “啜！废话！工人比你明白，工人们知道顾全大局，知道劳资协调；昨天我到厂里对她们解释，不是风潮就平静了许多么？工会不是很拥护我的主张，正在竭力设法解决么？我也知道工人中间难免有危险分子，—有人在那里鼓动煽惑，他们嘴里说替工人谋利益，实在是打破工人饭碗，我这里都有调查，都有详细报告。我也很知道这班人也是受人愚弄，误入歧途。我是主张和平的，我不喜欢用高压手段，但我在厂里好比是一家之主，我不能容忍那种害群之马。我只好把这种人的罪恶揭露出来，让工人们自己明白，自己起来对付这种害群之马[433]！”

屠维岳所说的工人希望“生活和生活得比较好”的欲望，实际上已经将“劳资调解”作为一种可能性，使工人被规训和被调节成为可能，而劳资关系使将工人纳入到靠工资来规训的体制成为一种管理模式。工资的幻觉，作为买方和卖方之间看似“公正”和“平等”的交换，是所有“资本主义生产

[432]吴荪甫收到举报工潮产生的原因是屠维岳泄露了厂方要削减工钱的消息，这才引起了消极怠工。茅盾，《子夜》，北京：人民文学出版社，2000 年，第 11 页。正如吴荪甫发现公债市场上出现“杀多头”的奇怪趋势，只有一个解释，就是已经走露了消息。《子夜》，第 160 页。
[433]同上。

方式的神秘主义”的基础[434]。工资，掩盖了谁获得生产剩余的最大份额的关键问题，同时也是满足工人阶级的需要和欲望的调节和条件[435]。工人罢工要求增加工作时间反对减薪，资本家则要求缩短工人工作时间减薪以压榨更多剩余价值。在这个阶段，以“工会”为主导的劳资协调已经成为自觉将工人“劳动”纳入资本主义价值交换过程的机制。此外，吴荪甫口中拥护他的主张的“工会”已经成为资本家的监控机器，实施他们对工人的监控－“有调查，有详细报告”。因此，《子夜》并没有简单地对立工人与资本家之间的阶级关系，而是通过工会与资本家的露骨的关系将资本主义制度对工人的规训与监控表现了出来。在吴荪甫与屠维岳讨论“工会”的力量时，屠维岳揭露了工会的力量对资本主义权力的依附关系：

> “我说工会这东西，在三先生眼睛里，也许是见得有点力量，可是在工人一方面，却完全两样。”
>
> “没有力量？”
>
> “并不是这么简单。如果他们能得工人信仰，他们当然就有力量；可是他们要帮助三先生，他们就不能得到工人的信仰，他们这所谓工会就只是一块空招牌—不，我应该说连向来的空招牌也维持不下去了。大概三先生也很知道，空招牌虽然是空招牌，却也有几分麻醉的作用。现在工人闹得太凶，这班纸老虎可就出丑了；他们又要听三先生的吩咐，又要维持招牌，—我不如明明白白说，他们打算暗中得三先生的谅解，可是面子上做出来却还是代表工人说话。”……
>
> “是—他们正在工人中间宣传这个口号，要想用这个来打消工人的要求米帖。如果他们连这一点都不办，工人就要打碎他们的招牌；他们既然是所谓的工会，就一定要玩这套戏法[436]！”

在《子夜》中，工会实际上是作为资本家调节劳资关系和监控工人的机器而存在的，是资本主义规训机制的一部分。因此，“工会”既不能代表工人，

[434]参考马克思《资本论》中对资本主义生产方式的描述。

[435]Jason Read, *The Micro-Politics of Capital: Marx and the Prehistory of the Present*, Albany, State University of New York Press, 2003, p.48.

[436]茅盾，《子夜》，北京：人民文学出版社，2000 年，第 126 页。

又不可能拥有真正的力量。正如屠维岳说的，工会是一只“纸老虎”。如果工会办事不力，不能够实现资本家用最少的钱规训和调节劳资纠纷的目的，资本家就会真正使用暴力（警察）来镇压罢工。然而，在《子夜》中，茅盾通过吴荪甫对屠维岳的重用表明，“管理”实际上才是国家治理技术中最有效的手段，在技术世界中，统治者只要掌握技术组织和生产程序的管理权，就能够实现卓越有效的管理。将“统治”转化为“管理”不仅能够有效地遏制反抗，并且能够使受到管理的个人在管理中接受“劳资”调节，把它从不对等的剥削关系转变为“合理”的分配。因此，培植一个“有用”、“办事得力”的管理者就是资本家劳资关系制度化，将工人纳入规训系统的重要手段[437]：

> 多花两三千块钱，他并不怎样心痛，有时高兴在夜总会里打牌，八圈麻雀输的还不止这一点数目；可是，因为手下人的不中用而要掏腰包，则此风断不可长！外国的企业家果然有高瞻远瞩的气魄和铁一样的手腕，却也有忠实而能干的部下，这样才能应付自如，所向必利。工业不发达的中国，根本就没有那样的“部下”；什么工厂职员，还不是等于乡下大地主门下的帮闲食客，只会偷懒，只会拍马，不知道怎样把事情办好。一想到这里的吴荪甫就不免悲观起来，觉得幼稚的中国工业界前途很少希望；单就下级管理人员而论，社会上亦没有储备着，此外更不必说了[438]。

而“管理”帮助资本家调节劳资关系的最终目的则是为了“金钱”。在“劳资”管理与调节系统中，工人的劳动与产品一样被明码标价，资本家希望通过工资来规范工人的劳动，进而就可以控制工人的主体。在通过工资帮助资本家压榨工人劳动力以获得“金钱”的过程中，我们需要关注主体是如

[437]资本家收买工会，培植工会成为资本家监控和规训工人的工具。而工会也早已纳入了资本主义的权力机制中，其内部也是争夺权力的斗争场域：

“钱葆生和桂长林是工会里的人，也要另外奖励么？”

“是的。他们两个人的背景不同，所以又是两派。但此番他们还能够一致起来替三先生办事，—”

“一致？向我来要钱是一致的，争夺工会的时候就不一致；夹在怠工风潮中都想利用工人来打倒对方的时候，也不一致；老实说，此番工潮竟延长到将近一星期，小半的原因也就为的他们两个不一致—不一致来替我办事，不一致来对付工人！”茅盾，《子夜》，北京：人民文学出版社，2000 年，第 165 页。

[438]同上，第 125 页。

何在生产中产生的。劳动不仅仅是一个对象，而是活动的过程－它不是价值本身，而是价值的生命之源。贾森·里德指出，劳动不仅仅是生产物，它也是生产性的需要。资本利用活劳动的力量保持自己持续的生产与再生产，它也必须要利用这种力量与改造的功能[439]。使之成为驯服的主体，管理作为“抽象装置”将权力渗透到生产的过程当中，使社会成为一种“纪律社会”。福柯解释这种权力的抽象装置（dispositive），就是与经济、政治和社会关系之间的复杂关系。这种关系通过一系列“惩戒设备”以及话语和知识体系构成。在《子夜》中，吴荪甫培植屠维岳成为管理者，实际上就是培植一套规训工人的权力装置。而这套装置可以使资本家在调节与工人的劳资关系中花费更少的金钱并使之成为惯例。这就是为什么吴荪甫宁愿花钱培养管理者而不愿意提高工人的工资。对于资本家来说，一个成熟的机制将工人自觉纳入到劳资制度中才是更为重要的。与此同时，对吴荪甫来说，证券市场的投机活动与对工人的规训是同时进行的，这两者共同成为资本家对金钱追求的欲望表现：

> 于是整顿工厂的问题暂时搁起，谈话集中在老赵和公债。吴荪甫完全胜利了。他整饬了自己一方面的阵线，他使得孙吉人他们了解又做公债又办厂不是矛盾而是他们成功史中不得不然的步骤；他说明了消极的“自立政策”—不仰赖银钱业的放款，就等于坐而待毙；只有先战胜了老赵，打破了老赵指挥下的“经济封锁”，然后能真正“自己定立脚跟”！他增强了他那两个同事对于老赵的认识和敌意。他把益中公司完全造成一个“反赵大本营”！[440]

通过消息的传递，吴荪甫一方面得到了赵伯韬的秘密计划，另一方面初步瓦解了工人的罢工活动。因此，消息的流通揭示出，金融和罢工实际上都成为一种可以被规训的活动。从这个角度来说，“工业”与“公债”并不矛盾。资本家通过金融流通实现扩张的欲望（益中公司名为实现工业界金融自主，实际上在吞并更小的工业企业），又通过规定工人的劳动时间来控制工人的剩

[439]Jason Read, *The Micro-Politics of Capital: Marx and the Prehistory of the Present*, Albany, State University of New York Press, 2003, p.39.

[440]茅盾，《子夜》，北京：人民文学出版社，2000 年，第 368 页。

余价值，通过在时间和工资上的控制来限制工人的劳动。这样就将工人的主体性（资本家通过对劳动的控制实现的）与时间和金钱绑定在一起，从而达到对工人真正的控制（例如工厂出台的，削减工作日增加工作时间，以及搜查和扣留工人工钱作为“存工”的政策）。同时，奖励政策则促使工人接受主体性的规训并转变成为一种自觉。

我们提到，金融证券市场上的输赢需要靠监听与消息的交换。而在工厂中，调节劳资关系以及控制罢工，需要的也是监控和消息的交换。甚至这种监控已经发生到了工厂以外，渗透到了工人的生活当中[441]。屠维岳通过在工人中间安插眼线，找到工人罢工的组织者，再通过跟踪、盯梢掌握消息。安插在工人当中的眼线以及掌握罢工内部的消息，最终瓦解了工人罢工的内部团结，导致了最终裕华丝厂工人罢工的失败。这里，茅盾展示给我们的是金钱装置对知识分子、工人、交际花（所有人）共同的规训作用。在交易市场，证券交易人韩孟祥，大学教授李玉亭，交际花刘玉英在吴荪甫与赵伯韬之间不断摇摆，最终选择倒向金融市场实际有权力的一方—金融买办赵伯韬。在工厂中，被屠维岳和工会收买的工人在罢工活动中制造矛盾，工会与屠维岳的斗争也削减了工人活动的实际能力，导致了工人运动的瓦解。因此，吴荪甫在交易市场的失败和对工人罢工活动的瓦解，呈现了在资本主义体制中有关金钱逻辑的一致性。“金钱”的逻辑说明资本主义的治理问题实际上仍是一种监控问题，而通过金钱监控的方式，进一步改变了主体性的认识，使社会从规训社会转向了控制社会；使权力成为一种内在化职能而不只是外部影响[442]。茅盾在资本家的金融活动与资本家对工人的规训机制方面的呈现，带给

[441]屠维岳为了掌握罢工中的领导者，用钱收买盯梢：“那就好极了！可是今晚上只要二十个，到工人们住家草棚那一带走走，一老李，你明白了罢？就在那里走走。碰到什么吵架的事情，不要管。可是有两个人要钉她们的梢：一个是何秀妹，一个是张阿新—那个扁面大奶奶的张阿新，你认识的罢？明天一早，你这二十个弟兄还要到厂里来。干些什么，我们明天再说。你先到莫先生那里拿一百块钱。好了，你就去罢！”茅盾，《子夜》，北京：人民文学出版社，2000 年，第 358 页。

[442]麦克尔·哈特和安东尼奥·奈格里（Michael Hardt et Antonio Negri），《帝国：全球化的政治

我们一种反思－帝国主义通过资本生产和金融的流通，使殖民地区的经济和资本家纳入帝国主义殖民经济链条下，带来了主体性的转变。在这种情况下，中国资本家一方面自觉地卷入金融市场，处在金融制度的控制下；另一方面又监控工人，镇压工人的反抗。因此，“革命”与工人的斗争就不应该也不可能仅仅是“阶级对立”的抽象本质，这样反而就很容易被资本制度中的消息和监控所利用。而只有反抗监控和监控体系下的主体性的规训，才是真正寻求解放和自由的方法。因此，茅盾通过工人内部对罢工与革命的认识，呈现了他对“革命”的反思。

在《子夜》中，茅盾还揭示了把革命视作抽象理论的危险性。如果缺乏现实的否定性，缺乏对资本主义发展的考察与认识，仅仅将革命作为意识形态领域的抽象，那么革命就很容易被利用和瓦解。屠维岳通过在工人间安插眼线和获得消息，已经成功瓦解了工人的团结。此时，工人内部对罢工活动产生了分歧与争执[443]。蔡真代表的一方将罢工看作一个抽象的公式，忽略了革命问题与现实的相关性，在她看来，“革命”就像“公式”一样，听上去非常“明快”、“合理”，不需要考虑现实，只需要逐步发展到高潮。而在玛金对蔡真的反驳中，她提出了“现实”的重要性 —“我要分析那复杂的事实。”通过对现实的分析，玛金认识到目前工人罢工的实际权力是掌握在资本家培植下的“工会”与其管理者手中。他们正是靠“监控”与“消息”来瓦解革命与罢工真正的力量与动力。因此，玛金指出，如果不把资本家监控的力量考虑在实际的革命斗争中，罢工的群众与领导权就很可能被夺走。然而，蔡真则不断地引用“公式”来反驳，甚至用“必须执行命令”来威胁玛金。“公式”和“术语”实际上也是“理性”主义下形成和规范的一种方式，而“命令”所带来的威胁也同样是权力的干预方法。如果革命由“秩序”控制，它就会成为与资本主义理性逻辑下对人的监控相同的“抽象装置”。这样，“革命”

秩序》杨建国、范一亭译，南京：江苏人民出版社，2003年，第23页。

[443]茅盾，《子夜》，北京：人民文学出版社，2000 年，第 329-330 页。

实际上与资本主义的理性对主体权力的规训就沦为同流合污的境地。这种情况下，革命就很容易被利用。资本家一旦通过监控掌握革命的动向，就可以通过消息的传递瓦解革命力量并且反过来掌握革命。因此，如果革命缺乏对现实的认识，革命的力量就很容易被操纵。

王德威认为茅盾所代表的批评家／作家的职责就是以科学式的精确来揭发陈腐、败坏的情状[444]。他认为茅盾是以其精英观念以及马克思／列宁意识形态为基础，期待都市青年知识分子如他本人一样达到意识形态的皈依，从而成为领导大众革命的活跃分子[445]。因此，王德威把蔡真所代表的革命的“公式”和“纪律”看作是一种“宁可任务失败也要冒险躁进的个人愿望”，并且成为革命前途的“赌注”[446]。然而，茅盾所批判的正是绝对的“理性精神”在革命中的对认识现实的干扰。他所强调的恰恰是，革命必须与现实结合，必须以认识现实为基础，而不是绝对理性精神推演出来的规律与公式[447]。

[444]王德威认为罢工活动的失败是政治时机的不成熟：“在当时苏维埃属意的共产党领导人李立三的主导下，工会组织者企图以武装暴力和大罢工来使工厂瘫痪，但是他们失败了，因为大多数的工人要求速战速决；老板在工资和福利上稍稍让步，他们就撤退了。茅盾看出工人和工会之间的关系并不稳定，罢工的计划也不成熟，而且‘李立三路线’的追随者仍然不脱布尔乔亚／浪漫革命注意的习气。对茅盾来说，历史所命定的生产模式以及政治革命时机尚未成熟。眼前所能做的，只有见证像吴荪甫这样的民族资本主义家的困兽之斗，以及他们最终在外国势力下必然的溃败。”然而，王德威实际上是没有认识到我们前面所分析的“工会”的实际职能，是资本主义制度中调节劳资关系和监控工人的工具。而工人的失败正是由于没有真正认识到现实的复杂性，没有认识到工会的权力构成以及监控机制。王德威，《写实主义小说的虚构：茅盾，老舍，沈从文》，上海：复旦大学出版社，2011 年，第 118-119 页。

[445]同上，第 88-89 页。

[446]同上，第 72-73 页。

[447]茅盾批判革命文学的公式，他举例：“我们这文坛上，前几年盛行着一种‘公式’。结构一定是先有些被压迫的民众在穷苦愤怒中找不到出路，然后飞将军似的来了一位‘革命者’——一位全知全能的‘理想的’先锋，热刺刺地宣传起来，组织起来，而于是‘羊群中间有了牧人’，于是‘行动’开始，那些民众无例外地全体革命化。人物一定是属于两个界限分明的对抗的阶级，没有中间层，也没有‘阶级的叛徒’；人物的性格也是一正一反两个‘模子’，划一整齐到就像上帝用黄土造成的‘人’。故事的发展一定就是标语口号的一呼一应，人物的对话也就像群众大会里的演说那样紧张而热烈，条理分明。”这样完美的，完全合乎科学理性分析结果的人物形象塑造方法是茅盾所反对的，他所强调的是创作中的认识革命的过程：

“蔡真”的口号公式，在审美上与现实的脱离，忽视现实当中的“否定性”。实际上也是浪漫主义将主体化表现为理性的结果，缺少了辩证与实践的过程。在蔡真与玛金的争论中，一直围绕着“复杂的现实”的焦点。蔡真的问题不在于“宁可失败也要冒险的个人愿望”，而是在“公式”与“术语”的概念引导下，忽视现实否定性的结果。而茅盾反对的正是这种“科学式的精确”和“意识形态”的皈依下的“绝对”。因此，茅盾用大量的篇幅呈现了工人罢工革命中，“劳资关系”的本质以及与金融的关系，工会的权力斗争以及被纳入资本主义体系的过程。最终的目的是让我们认识到，“为什么要去革命”以及“革命为什么会失败”的问题，而这正是从“现实”中得出来的对革命的认识过程。如果革命从一开始就像王德威所说的是“科学”的某种“意识形态”精神，那么就走向了另一种“权力”和“监控”的控制之下，也就只能以失败告终了。

“当然，一切现象中都有革命意义，但作者的任务是从那些社会现象中去实地体验出革命意义，而不是先立一革命的结论，从而‘创造’社会现象（作品中的故事）。几年前盛行的革命文学就因为是那样‘创造’的，所以文学自文学，革命自革命，实际上并未联在一起。”茅盾，《<法律外的航线>读后感》，《茅盾全集》中国文论二集，北京：人民文学出版社，1991年，第347-348页。

4.5 治理：金融技术

小说《子夜》的前瞻性在于通过一九三零年代发生在上海的金融活动呈现出了资本主义生产与“民族-国家”主权、主体性改造以及资本积累与殖民等一系列复杂的关系。不但使我们看到资本主义治理技术通过金融在殖民地的扩张以及对人的管理和规训技术，还让我们注意到了文学与金融的共通性。“金融”与“文学”都面临着虚构的问题。作为文学批评，我们需要面对的问题在于如何理解“虚构”，而不是把“虚构”当作一种反映“现实”的手段－也就是一种肯定“现实价值”，从而使文学成为不断复制的模型。茅盾所反对的“标语口号”的文学，以及安敏成、王德威把小说作为“虚构”的场域而制造的“二元对立”的理解，都是进一步利用虚构在制造一种所谓的“历史的必然性”的存在。然而，“现实”与“虚构”之间的关系，现实被认识以及塑造的过程，反而成为一个不需要提及的问题。那么，吴荪甫作为民族工业家在金融投机中的失败，就成为了表达共产主义意识形态的设计。在这个设计中，现实与虚构不是共同存在于认识活动中的。“虚构”扮演着一种“神谕”的作用，决定着现实的走向。就像在安敏成与陈建华对茅盾现实主义小说的分析，“历史”和“精神”永远占据决定因素，影响着现实的价值。而这恰恰是资本主义体系当中存在的最大问题，也正是茅盾所反对的。

在资本主义体系中，以金钱为基础的金融模式是以对剩余价值以及金融资本的预估为存在条件的。这当中“未来的虚构”并非根据现实，反而是力图塑造一种扭曲的现实，因为只有这样，才能使“投机”（用较少的成本攫取更大的利润）成为可能。这种投机建立在“未来虚构”的价值上，使人失去对现实的认识和判断能力，自觉进入和服从这种模式。无论是“工业资本家”、“地主”、“知识分子”还是“交际花”都蜂拥着进入这个循环。上海成为“金

融的上海”，所有人的生活都与“金融”脱不了干系，正如茅盾所形容的－“工业的金融的上海人大部分在血肉相搏的噩梦中呻吟。” 这正是资本主义生产模式由商品生产转向主体生产并逐步扭曲人的意识形态的过程。如果我们不去重视和考察小说中所呈现的“生产”本身带来的转变和服从模式，而只将斗争和矛盾视作意识形态层面的虚构，那么就无法真正理解茅盾在认识现实过程中所发现的资本主义带给“上海”的“噩梦”。

马克思·海文（Max Haiven）分析了马克思的资本主义思想体系中关于资本主义剥削制度，以及资本生产活动从工人中提取剩余价值，并在流通中自我复制的过程。同时指出了当代经济学家认为银行、金融和投机可以创造价值的谬误。对于马克思来说，所有的价值都来自于劳动，来自于制造商品的交换，而金融是剥削劳动者剩余价值的一种手段。因此，金融危机的根源实际上是根植于对剥削的剩余价值的猜想和虚构。金融领域就可以成为一个重要的场所用来进行资本家之间的金融合作以及资本积累。因为资本家可以借助金融的虚构资本在各种证券买卖之间的差异获得投机性收益。但由于金融没有产生任何实际价值，其财富与权力的增加就意味着金融资产的价格和劳动力的实际在价值之间的差距逐渐扩大。通过这种方式，金融转变为资本生产与工人更广泛的剥削关系，而不是一个简单的经济权力的形成[448]。所以，《子夜》中吴荪甫宁愿建立益中公司把钱投入投机市场，也不愿意多给工人发工资。寻求与资本家在金融市场上的合作在“买出”和“卖出”（《子夜》中的“多头”和“空头”）之间获得投机性收益意味着更容易地获利方式以及成功后权力的加强。工人和小企业主以及投机失败者则更快速和彻底的成为被剥削的对象，而资本主义制度则由此建立了一个更广泛的剥削制度。

如果说金融市场所产生的是虚构的价值，那么，金融资本中的虚构与真

[448]Max Haiven, *Cultures of Financialization: Fictitious Capital in Popular Culture and Everyday Life*, New York, St. Martin’s Press, 2014, pp. 27-29.

实的关系又是怎样的呢？在王德威的分析中，金融所代表的虚构只是一种隐喻，与现实毫无关系，它只是通过投机的混乱来表达“特定脉络下再现价值的失控”，借以说明“不再有任何事物可以透过写实主义的原则来真实地处理[449]。”也就是说，在王德威的论述中，金融的虚构性是完全与现实无关的。然而，事实上我们无法忽视金融的虚构性与想象、欲望的相关性，并且无法否认金融同样具有对现实的叙述性。马克思·海文在书中引述了玛丽·普维(Mary Poovey)的观点，她借鉴了文学研究的方法，认为文学与金融一样，都不可能是对世界完全准确的描述，它们都不可能客观的呈现出事实。但虚构亦不可能完全是想象的虚假的部分，而是一种与文化和主体互文性（intertextural）的过程[450]。虽然投机的行为建立在不确定性上，正是这种不确定的收益成为受益者剥削的手段，也造成了欲望与想象的不断扩大的空间。虽然这种不确定的受益者只存在于掌握消息的权力者中，但金融的魔力就在于它的建构使所有人都把自己想象成自我的金融家，并接受不稳定、危机和不安全。而这也恰恰源自于虚构资本对现实的扭曲所带来的幻觉。在这个过程中，“消息”、“秘密”充当着“价值稳定”的介质。仿佛依靠“秘密”，一切不确定性、危机即可以消失。混淆现实与未来，把未来的估值当作现实，甚至认为可以制造现实，最终带来的是人的主体性的转变，也就是金融所带来的主体性的生产。正如马克思·海文所说，金融是一种试图重新规划社会生活再生产的病毒性代码。通过债务、投机和证券化，个人和社会再生产，自我技术、社会实践、形式的自由和创造力以及那些价值的习语反过来又是金融化的再生产和资本主义的力量[451]。因此，我们需要确证的并不是现实与虚构的分离，更重要的是通过虚构去寻找文学以及金融参与建构现实的过程。金融依赖于也生产于社会；也依赖和生产虚构在文化生活和日常生活的层面。从这个方面讲，

[449]王德威，《写实主义小说的虚构：茅盾，老舍，沈从文》，上海：复旦大学出版社，2011，第 31 页,第 71 页。

[450]Max Haiven, *Cultures of Financialization: Fictitious Capital in Popular Culture and Everyday Life*, New York, St. Martin’s Press, 2014, p. 32.

[451]*Ibid*., p.38.

虚构也真正参与到了生活的规训中，与现实相互影响，而不是纯粹与现实无关的想象。它参与到了一系列文化活动、经济活动以及合作建构中，而这一切与小说形成了某种关于本质探索的联系。亦如马克思·海文所说："就全球经济而言，虚拟资本本身就是一种社会小说，它是一种讲述价值的本质和全球循环的故事，反过来也塑造了这些过程[452]。"金融化非但不受想象的控制，反而是代表了虚拟资本超越其他解释和想象，占据主导地位，从而塑造了所有社会类型行为者的想象力，规训他们的再生产方向，其中主要是针对自己的再生产。而这正是虚拟资本转向社会小说的关键—关于世界本质认识的方式。这也是为什么茅盾反对对未来的寄托，而要强调对现实的认识。

《子夜》中的金融活动也不仅仅是发生在交易市场，不仅仅是吴荪甫与赵伯韬之间的争斗，而是参与到了日常生活中并且改变着身份、权力关系、制度等等与主体性相关的内容。同时，也将金融与文学联通在一起，共同呈现出价值的本质与世界的本质的认识过程。金融的本质－欲望、利益的驱动-使战争、民族主义、帝国主义成为流通的必要渠道。而欲望与利益带来的危机推动了经济全球化帝国主义的扩张。金融领域对资本积累和扩大提供舞台，使得资本进入更多社会再生产领域，既深入到日常生活中，也深入到更多的人际关系中，通过商品、流通控制生产进而控制人。这就是金融所带来的权力技术对人的身体、权力关系和主体性的改造，也是小说叙事要呈现的与金融活动密不可分的现实的认识过程。小说中的现代元素－汽车、霓虹灯、洋装、钢笔，甚至金融体系下的银行、证券市场、工业链条下的托拉斯，都不是简单的舶来品，或是与东方传统的对立。而是资本主义金融化透过日常生活渗透的观念，反过来在这种环境下的文化、身体也就更加金融化。现实反而就是这样通过虚构的想像推动着人不断的认识和完成转变。在金融活动中，人的本质、现实的本质通过"关系的转变"、身体的运动而呈现，不再是内在性的。主体性参与其中，而认识现实就是要认识主体性的塑造和转变的过程。

[452]*Ibid.*

不仅仅是吴荪甫与赵伯韬等资本家在资本主义积累与扩张的欲望中不断地追逐自身的改变。他们身边的，尤其是与他们共同参与到市场投机交易中的人也参与到了这种转变当中。

小说中，知识分子李玉亭和交际花刘玉英在吴荪甫与赵伯韬之间的摇摆事实上也表现为一种投机，是主体参与到金融活动后转变的过程。李玉亭最初作为“第三者”和“局外人”来探赵伯韬的口风，但当他刚见到赵伯韬，对方即向他展示了自己的情人刘玉英以示“分享”：

> 赵伯韬并不站起来，朝着李玉亭随便点一下头，又将右手微微一伸，算是招呼过了，便转脸对那卧室的门里喊道：
>
> “玉英！—出来！见见这位李先生。他是近视眼，刚才一定没有明白。—呃，不要你装扮，就是那么着出来罢！”
>
> 李玉亭惊异地长大了嘴巴，不懂得赵伯韬这番举动的作用。可是那浑身异香的女人早就笑吟吟地袅着腰肢出来了。一大幅雪白的毛布披在她身上，像是和尚们的袈裟，昂起了胸脯，跳跃似的走过来，异常高耸的乳房在毛布里面跳动。一张小圆脸，那鲜红的嘴唇就是生气的时候也像是在那里笑。赵伯韬微微笑着，转眼对李玉亭尖利地瞥一下，伸手就在那女人的丰腴的屁股上拧一把。
>
> “啊吁……”
>
> 女人作态地娇喊。赵伯韬哈哈大笑，就势推拨着女人的下半身，要她袅袅婷婷地转一个圈子，又一个圈子，然后用力一推，命令似的说道：
>
> “够了！去罢！装扮你的罢—把门关上！”
>
> 仿佛拿珍贵的珠宝在人面前夸耀一番，便又什袭藏好了似的。
>
> “玉亭，我们也是老朋友，有什么话就说什么话。我是没有秘密的。就像对于女人—假使吴荪甫有什么相好的女人，未必就肯共治众目。哎，玉亭，你还要看她么？看一看妆扮好的她！—丢他妈，寡佬！你知道我不大爱过门的女人，但这是例外，她不是人，她是会迷人的妖精！”
>
> 李玉亭也笑了，同时就猛然醒悟到自己的态度已经超过了第三者所应有，非得赶快转蓬不行。他看了赵伯韬一眼，正想表白自己的立场始终是对于各方面都愿意尽忠效劳[453]。

[453]茅盾，《子夜》，北京：人民文学出版社，2000 年，第 228 页。

王德威与夏志清认为李玉亭这个人物所表现出来的特质是“小资产阶级的软弱与两面三刀”，这种看法似乎也是从“道德”和对立（软弱或强硬，忠诚或两面三刀）的层面来分析表面的现象。然而，这种观点所忽略的恰恰是茅盾通过这一段描写，所呈现的资本主义制度中，知识与金融的关系。大学教授李玉亭，自认为并不参与赵伯韬和吴荪甫之间较量，而只是作为“第三者”和“局外人”希望能透过自己知识界的中立立场来推动两方合作与和平。然而，在资本主义以及金融对人和社会的建构中，知识已经不可能是一个“中立”的存在，它已经牵涉到资本主义生产模式与主体化模式当中。它与现实的共同点是，两者都参与到人对世界和价值的认知当中。知识并不是一个单一的客体和“学习、知晓”的对象，而是包含了主体性的认知过程。知识更代表权力与利益的分配，从而反向改变着人与社会的价值体系。赵伯韬就是看到这一点，因此他利用“共享”（共治众目）秘密的方式收买和拉拢李玉亭。此时，刘玉英被赵伯韬“把玩”的身体（赵在李面前一系列摆弄和展示刘玉英身体的行为）与股票交易所的秘密、内情和消息一样成为权力与欲望的筹码，纳入了资本与金融的流通当中。而李玉亭所掌握的知识促使他“自觉”地被“收买”。赵伯韬作为金融权力的掌控者和李玉亭所代表的知识界通过刘玉英的身体达成了共谋与共识。

李玉亭与赵伯韬此番会晤后，再到吴公馆的心理变化，使李玉亭终于自觉地认识到了自己的“非中立”立场：

> 李玉亭觉得脊背上有些冷飕飕了。被人家无端疑忌，他想来又是害怕，又是不平。他只好归咎于自己太热心，太为大局着想，一心指望两位“巨人”妥协和平……说不定他们已经把他看成了离间亲戚的小人！把他看成老赵的走狗和侦探，所以才要那么提防着他！
>
> 这小客厅另有一扇通到花园去的侧门。李玉亭很想悄悄地溜走了完事。但是一转念，他又觉得不辞而去也不妥。忽然一阵哄笑声从外边传来。那是大客厅里人们的笑声！仿佛那笑声就是这样的意思：“关在那里了，一个奸细！”李玉亭的心跳得卜卜响，手指尖是冰冷的。蓦地他咬紧了牙齿，心里说：“既然疑心我是侦探，我就做一回！”他慌忙走到那通连大客厅的门边，伛下了腰，正

> 想把耳朵贴到那钥匙孔上去偷听，忽然又转了念头：“何苦呢！我以老赵的走狗自待，而老赵未必以走狗待我！”他倒抽一口气，挺直身体往后退一步，就颓然落在一张椅子里[454]。

李玉亭的这段心理剖白发生在见到赵伯韬并且看到了赵伯韬的“诚意”（刘玉英的身体）之后，此时他已无法“心安理得”的做一个“中立”者。李玉亭作为金融学科的大学教授，深知“消息”和“秘密”是投机市场获利的关键因素。而赵伯韬大方展示了自己的“秘密”，暗示李玉亭如果和自己合作可以共享“消息”。很明显，李玉亭的摇摆实际上暗示了一个“我是谁？”的问题。福柯在分析权力形式将个人转变为主体的过程中，“主体”包含两层含义：通过控制和依附而屈从于他人的主体，和通过觉悟或自我认识而依从于自身的身份认同的主体。在这两种情形里，这个词都隐含着一种压制或制服的权力形式[455]。将这个含义用在李玉亭的转变上，我们就可以看到在权力形式下，主体自觉进行的自我改造技术。此处李玉亭的心理模式与惠芳极其相似。前文中，我分析了吴荪甫胞妹惠芳自觉认识到改造的心理过程（为了逃避上海的现代性元素，她将自己关在房间里修习《太上感应篇》。但她发现自己已经无法无视现代性元素对她的改造，“闭关修习”最终成为一种变相的“逼迫”。）。而李玉亭最终倒向赵伯韬，却也似他人逼迫的结果（“既然疑心我是侦探，我就做一回！”）事实上，他们最终面临的都是“我是谁？”和“我属于谁？”的问题。一方面，被权力的压制和制伏而产生“被迫”感；另一方面又在纳入权力制度的过程中完成了自觉地认识和转变。因此，惠芳和李玉亭才会体会到自觉而又被迫的“不自在”。这也说明，权力的渗透已经蔓延

454同上，第 245-246 页。

455“‘主体’包含两层含义：通过控制和依附而屈从于他人的主体，和通过觉悟或自我认识而依从于自身的身份认同的主体。在这两种情形里，这个词都隐含着一种压制或制服的权力形式。”（Il y a deux sens au mot « sujet » : sujet soumis à l’autre par le contrôle et la dépendance, et sujet attaché à sa propre identité par la conscience ou la connaissance de soi. Dans les dux cas, ce mot suggère une forme de pouvoir qui subjugue et assujettit.）Michel Foucault, *Le sujet et le pouvoir*，in *Dits et écrits* Tome Ⅱ, Paris：Gallimard, 2001. p.1046.

到生活的各个方面，而不是单纯依靠国家机器来实现的。并且通过知识与权力的连盟，使人在知识与权力的系统中不自觉的改变着自己。茅盾正是通过惠芳、李玉亭的转变，呈现了“知识－权力”体系对人的改造与转变的真正的力量。

刘玉英作为与“秘密”有着同等功用的“物品”被赵伯韬展示给李玉亭，她自己也很快意识到了自己身上拥有等同于“秘密”的价值。刘玉英以探听的方法掌握“秘密”与其自身。此时，秘密已不再是秘密，已经没有私密的属性，而成为交易与流通的必要。刘玉英和交际花徐曼丽游走在吴荪甫和赵伯韬之间，利用自身又彼此利用成为探听消息的工具。对于交际花，在王德威的分析中，仅仅把她们看做是“荡妇”和“腐化资本家的工具”的形象[456]。然而，无论作为“荡妇”还是作为“腐化资本家的工具”的评价，都是将其放置在“对象”的位置，而忽略了其本身在交易和投机活动中自我改造的过程。当刘玉英从赵伯韬处探听到他要做空公债打垮吴荪甫和益中公司的消息，决定将消息卖给吴荪甫。得到报酬后，又试图用身体诱惑吴荪甫。此时，刘玉英的身体就不仅仅作为男性的玩物和对象，而是透露着“主动”的讯息。福柯将主体的研究转向性态方面，也就是研究个人如何学会识别自己作为一种“性态”的主体。当刘玉英意识到自己的身体，以及依靠探听掌握的消息可以交换与流通时，女性的身体不再简单的作为诱惑男子的工具，而是承载了金融市场中传递消息与沟通的功能。因此，在金融投机的活动中，女性作为“性态”的主体被强化了。

[456]王德威认为，上海的荡妇形象在交际花徐曼丽身上得到绝佳呈现：“这个角色可以用两种观点来看。就像赛金花，徐曼丽首先是个寡廉鲜耻的投机分子；但她行为肆无忌惮，让男人俯首称臣，很反讽地竟又成为《子夜》中最解放的女子，远胜书中或借爱情、或借革命来追求自由的其他女性人物。另一方面，徐曼丽的角色设计又带有强烈的报复意味；她上承历史上的倾城妖姬；她的坏最后体现了一种道德力量，她的任务就是让邪恶的资本家们彻底腐化，把他们的淫邪放诞都暴露出来。”王德威，《写实主义小说的虚构：茅盾，老舍，沈从文》，上海：复旦大学出版社，2011 年，第 99-100 页。

> 她（刘玉英）是一个女人，她知道女人生财之道，和男子不同；男子利用身外的本钱，而女子则利用身上的本钱。因此她虽则做公债的时候很心平，可是对于老赵这关系却有奢望。一个月前她忽然从韩孟翔的线索认识了老赵的时候，她就认定这也是一种“投机”。在这“投机”上，她预备捞金一票整的！
>
> 刘玉英一看自己身上的月白纱已经汗透，胸前现出了乳头两点红晕，她忍不住微笑了。她想来这里是发狂般的“市场”，而那边，“市场”牵线人赵伯韬或吴荪甫却静静儿坐在沙发里抽雪茄，那是多么“滑稽”；而她自己呢，现在握着两个牵线人的大秘密在手心；眼前那些人都在暗里，只她在明里，那又多么“滑稽”[457]！

安敏成认为刘玉英身上体现了性爱与经济的合体，他认为刘玉英手中的可用于赵伯韬、吴荪甫的秘密是现实主义小说一种惯常性的动机，在传播的过程中被消耗，而这秘密和细节正是阻碍事物真实的判定[458]。在安敏成看来，秘密并非现实的一部分。然而，现实正是随着秘密的流通壮大了自己的力量。秘密连接了看似对立的吴荪甫与赵伯韬双方，并且与传播秘密的身体本身，共同纳入到秘密所带来的价值的建构当中。刘玉英的家人几乎都因为公债而遭祸（或自杀，或入狱）。因此，刘玉英认识到了在金融交易中，掌握“秘密”和“消息”的重要性。同李玉亭一样，在金融交易中，刘玉英面临的也是“我是谁?”的问题，而她是从“性态”的主体来认识自己的。此时的刘玉英格外的认识到自己“作为一个女人”的生财之道。这与将女性当作“商品”的简单的“物化”不同，而是强化自己的性别主体后的主动参与和主动改造。茅盾通过刘玉英向我们呈现了投机的本质，刘玉英实际已经深刻地认识到“投机”行为并不是来源于真实的价值。所以，她利用自己的女性身体接近权力，掌握消息。因此，她嘲笑在证券市场大厅焦头烂额的人，只不过是被吴荪甫和赵伯韬两大巨头操控的工具。而她作为掌握两者间秘密的和传递的介质，才是真正的投机行为。

[457]茅盾，《子夜》，北京：人民文学出版社，2000 年，第 274-276 页。

[458]安敏成，《现实主义的限制：革命时代的中国小说》姜涛译，南京：江苏人民出版社，2001 年，第 151 页。

此外，除了发现文学与金融之间的共通性，茅盾的小说中，另一个特别的地方在于发现了舞蹈与金融之间可以类比的地方。舞蹈展现了一种对生命的狂热的追求以及无目的的狂欢，而证券交易所像极了舞厅，提供了制造狂欢的场所。《追求》中，仲昭去舞厅寻找大上海都市生活的素材，看到了舞厅的人们仿佛世界末日般狂欢的舞蹈。《子夜》中，证券交易所，聚集了无数焦头烂额的人们的汗臭与焦虑，希望与绝望。舞厅与证券大厅的相似处在于，它们都是揭露“过剩”的场所，以及通过人的身体形式扩散和蔓延的场所。马克思·海文指出，金融化不仅仅是一种复制，并且是一种试图重新规划社会生活和再生产的病毒性代码。舞厅与交易大厅提供了“病毒”传播的场所，通过人的身体进行循环、改变和再生产。茅盾也在他的小说中通过舞厅的狂欢表现出了舞蹈与金融的类比性。而兰迪·马丁（Randy Martin）则认为，相比语言，舞蹈通过在运动中的节奏和韵律，能够更敏感而清晰化地表达其与社会运动相同的价值循环方式[459]。因此，对舞蹈的关注重点在于掌握运动中身体的价值所在，从它自身的运动条件而不是从它的结果来分析。所以，我们关注的是舞蹈在运动中，自我身体的制造所表现出来的与金融的相似性。正如范博文所看到的有钱人的“死的跳舞”：

> 他们两个悄悄地走到一个窗子边，向里面窥望。多么快活的一群人呀！交际花徐曼丽女士赤着一双脚，袅袅婷婷站在一张弹子台上跳舞哪！她托开了两臂，提起一条腿—提得那么高；她用一个脚尖支持着全身的重量，在那平稳光软的弹子台的绿呢上飞快地旋转，她的衣服的下缘，平张开来，像一把伞，她的白嫩的大腿，她的紧裹着臀部的淡红印度绸的亵衣，全都露出来了。朱吟秋、孙吉人，王和甫，陈君宜他们四个，高高地坐在旁边的看打弹子的高脚长椅上，拍手狂笑。矮胖子周仲伟手里拿着打弹子的棒，一往一来地摆动，像是音乐队的队长。忽然徐曼丽像燕子似的从她所在的弹子台跳到另一张弹子台上去了。轰雷似的一声喝彩！可是就在那时候，徐曼丽似乎一滑，腰肢一扭，屁股一撅，很像要跌倒；幸而雷鸣抢上前去贴胸一把抱住了她！
>
> “不行，不行！揩油不是这么揩的罢？”

[459]Randy Martin, *Knowledge LTD: Toward a Social Logic of the Derivative*, Philadelphia, Temple University Press, 2015, p. 201.

唐云山跟着就上前干涉，他的光秃秃的头顶上，还顶着徐曼丽的黑缎子高跟鞋。

于是一阵混乱。男人和女人扭在一起，笑的更荡，喊的更狂。坐在那里旁观的四位也加入了。

范博文把吴芝生拉开一步，皱起眉头冷冷地说：

“这算什么稀奇！拼命拉了我来看！更有甚于此者呢！”

“可是—平常高谈‘男女之大防’的，岂非就是他们这班‘社会的栋梁’么？”

“哼！你真是书呆子的见解！‘男女之大防’固然要维持，‘死的跳舞’却也不可不跳！你知道么？这是他们‘死的跳舞’呀！农村愈破产，都市的畸形发展愈猛烈，金价愈涨，米价愈贵，内战的炮火愈厉害，农民的骚动愈普遍，那么，他们—这些有钱人的‘死的跳舞’就愈加疯狂！有什么希奇？看它干么？—还不如找林佩珊她们去罢[460]！”

交际花徐曼丽在台上的舞蹈看似只是简单的空间的移动和被观赏的对象。吴芝生只将其看作是高喊“男女之大防”的虚伪，范博文却看到了“舞蹈”与金融的联系，将之成为“死的跳舞”。舞蹈中体现的是身体的移动，对动作严格的规定，身体如何聚集、如何配置的过程。在这个过程中，舞者与观众的互动体现出一种共同的互动与经验。正如徐曼丽在台上做出高难度的动作，台下的周仲伟也拿着弹子棒“一来一回”的附和。而当舞蹈一旦停止—“徐曼丽”摔下舞台，移动、配置之外的就脱离机械的幻想呈现出来，男人和女人一阵“混乱”，“扭在一起”，“笑的更荡”，“喊的更狂”。兰迪·马丁指出，舞蹈的功能实际上是弥补了工业生产与金融货币流通之间对身体的忽视。传统观念中，商品制造出来后就与制造者的身体分开，而通过表现他们价值的工具来移动或传播，最终在被消费的时刻终结。而舞蹈中，循环完成在生产和空间的移动中。舞蹈的整个过程，是在一个持续的时间里，阐述着表演者与观众之间的关系，并在这个时间里交换[461]。“农村的破产，城市的畸形发展愈猛烈，米价愈贵，内战炮火愈厉害，农民的骚动愈普遍”，“舞蹈”、

[460]茅盾，《子夜》，北京：人民文学出版社，2000 年，第 61 页。

[461]同上。

身体的扭动就会愈猛烈，愈不能够停止，需要借此来阐释不断循环的过程，弥补现实的空虚。“死的跳舞”并不代表“停止”，而是说循环一旦停止，就意味着欲望的终结和死亡。因此，资本主义和金融永远无法容忍静止！在吴荪甫与赵伯韬在证券市场斗争的最后一刻的前夕，交际花徐曼丽的生日宴会成为一众资本家最后的狂欢。繁荣的金融现象下掩藏的是沉闷的现实，强硬理性如吴荪甫更感到无法遏制的沉闷。茅盾通过热闹背后的沉闷，呈现出“理性”的重复机械和欲望的虚空与幻觉，带来的只有沉闷。他们疯狂地调笑着生日的主角徐曼丽，为的是“给沉闷的心寻找什么狂暴的速度与力的刺激”，而交际花也只是“一缕被玩弄的感觉轻轻地在心里一漾，就立即消失了”，仍是在人家的命令与监视下成为被调笑的对象。他们渴望通过疯狂的娱乐来赶走沉闷，但当运动停下，沉闷随之复现－“他们不能静，他们一静下来就会感到难堪的闷郁，那叫他们抖到骨髓里的时局前途的暗淡和私人事业的危机，就会狠狠地在他们心上咬着[462]。”他们已被纳入到循环中，不能够停下来。在不断的循环流通交易中，目的和欲望的趋势，将人带入永不停歇的运动中。“工业的金融的上海人大部分在血肉相搏的噩梦中呻吟”，每个人都脱离不了干系。

在前文中我们所引述的茅盾将现实的物体转化为颜色、声音的新感觉派笔法，拉近了现实于感觉之间的距离。“感觉”不再是一帧帧飘渺的毫无疑义的图像，而是一种从细节处，从身体、感官最直接出发人们去感受和认识现实的途径。或者说，这种方式让我们注意到了原本被我们忽视掉的，被整体所湮灭的细节。舞蹈连接了狂欢、孤独与无止尽的循环，无论是茅盾作为现实主义小说家还是穆时英这样的新感觉派，都敏锐的觉察了在大上海这样的城市中，舞蹈所扮演的重要角色。《上海的狐步舞》出自穆时英计划创作的一部鸿篇巨制《中国一九三一》中的一个片段。有学者猜测，《中国一九三一》是对《子夜》做出的一个挑战姿态。可惜的是，那个时代没有给穆时英留下

[462]同上，第 423 页。

机会去记录他眼中的中国，但毫无疑问《上海的狐步舞》这一片段可以让我们管中窥豹看到穆时英眼中的上海－碎片的、边缘的、奇异的却又是写实的。以往的被称作为“现实主义的金科玉律”的认识论观点似乎不允许在现实主义中出现这样支离破碎的细节，然而茅盾与穆时英通过舞蹈与现实的关系所产生的共鸣，让我们看到了现实所呈现出来的样子。也就是说，当写实通过感觉、细节和碎片呈现出来时，我们发现现实还有它的另一面－那就是我们真正自己认识到的世界，而不是一个依托于历史和本质的理性的世界。现实原本就是这么支离破碎，需要一点一点去了解，主体也才有了作为主体的积极意义。吴公馆里跳舞的男男女女，证券大厅里焦头烂额的投机者，他们都是现实的缔造者。起舞时，人与人之间的互动，似乎提供了彼此间轻轻触碰的机会，人们在共同的动作中找到了整齐划一的力量。然而，舞蹈中的吊诡也在此时出现，旋转的狂欢带来了更加巨大的孤独。穆时英、茅盾都把各种各样的元素集中在舞场或是证券大厅里。这里就像是中国社会的一个缩影。投机的动作，金融的动作无法停下来，但继续下去也仍旧是无止境的孤独，难道现实不正式在这样的矛盾当中呈现出来的吗？如何跳出这样的陷阱，不是每一个主体都在寻找的答案吗？革命的主体也正是在这样的矛盾当中逐渐的成长起来。穆时英形容上海是“建在地狱上的天堂”，茅盾则说每个金融的上海人都在痛苦的呻吟。永远不会有必然到来的美好给予我们答案，而一切都需要我们在现实中自己去认识。

结论

本文从现实与主体性之间的关系角度出发，透过茅盾的写实主义写作，重新探讨语言、翻译、主体性问题以及殖民、革命、共同体和金融等现代性问题。并采用了主体性的研究方法，把文学作为联系主体与现实的中介，将现实从再现的意义转化为建构认识的场域。将主体和客体，形式与内容从对立的关系中解放出来，转化到对主体性转变过程的关注。同时，通过主体性的研究方法致力于让读者的视野重回二十世纪中国写实主义文学，并希望通过本文的努力能够带来对茅盾文学研究的新的评价的动力。而本人也将在以后的工作中进一步展开和充实这一研究。

采用主体性的方法分析现实主义文学，目的是摆脱讨论“现实”是“主观的”还是“客观的”，以及“本质精神”和“历史必然性”的本体论研究范畴，而是注重现实主义写作中体现的流动性与过程性。在这个过程中，“现实”不是被动的反映，而是一种能够被作家掌握的认识现实与世界的方法。茅盾认为现实主义的创作方法，涉及我们如何认识人与世界的关系问题，它作为一种方法论，目的是解决“主体”能否认识和呈现自我的问题。因此，本文的分析方法关注当下与主体性的建构过程，强调的是认识反复流变的现实过程，拒绝远离人和主体性的分析。同时，主体性的研究方法的目的还在于消除理论与现实之间的隔离。例如，在对茅盾小说的评价分析中，茅盾的创作普遍被认为是马克思主义意识形态的表达[463]。然而，在茅盾的现实主义理论

[463]例如，刘再复就认为茅盾的小说《子夜》是一种文学对意识形态的表达方式：“二十世纪三十年代，文化界进行了一场关于中国社会性质的大论战。当时有三派：新生活派、马克思主义排、托派，结果马克思主义派占了上风。之后，左翼作家开始用马克思主义来解释中国社会。茅盾的《子夜》开始了这个传统，即把文学当成意识形态的形象转达。我认为从根本上说文学是生命现象，不是意识形态现象。文学形态的精彩全在于它的生命形态。生命语境大于历史意识，更大于国家语境和意识形态语境。”刘再复,《关于文学的主体间性的对话》，

中，对世界的理解和对自我的理解是以彼此为参照物的。理解自我要建立在理解世界和他者的基础之上。对他而言，马克思主义辩证法体现在写作中，是一种认识现实的方法，而非单纯的意识形态。写作不是为了阐释本质与认同某种知识体系，而是在认识的流变中的主体性的实践过程。因而，现实主义创作就不是为了表达主体意识或是单纯地描摹客体。它的目的在于打破自我与他者，自我与世界之间的对立，找到一种掌握认识的主动性的方法，拒绝成为知识改造的对象。因此，本论文批判了茅盾研究中的二元对立以及本质阐释方法，理性主义以及历史整体观。当然，本文的批判立场只是为了找到一种重新认识现实主义的方法，而不是为了引起对抗。

本文所批判的是茅盾研究中所呈现的认识论的解读和阐释方式。认识论的观点把现实主义看作意识形态的“反映”、“象征”以及“隐喻”，却恰恰忽略了现实与认识间的流变。理性兼具“神学”的方法论，把文学作为社会改造以及“人”的改造工具。然而，茅盾提出的“认识现实”的目的恰恰是拒绝成为被改造的对象，而强调主体性的功能。在本文主要列举出来，并加以分析和批判的代表性认识论观点中。夏志清代表的是一种对茅盾现实主义创作加以实证主义兼具神学论的批评观点。他认为茅盾仅仅是按照马克思主义的观点，把共产主义的正统批评方法因利便乘地用在小说创作中，代替自己的思想和看法，表达共产主义伦理。他把心理描写看作塑造人物的重点，而揭示“心理”的关键则取决于道德问题（如何反映精神和道德）。这就与史密斯在中国人性格的描述中的中国人需要“良心”建设的问题如出一辙。一方面，把小说看作道德伦理表达，意识形态的翻译和工具，仿佛理论只能作为工具而无任何现实意义。另一方面，夏志清把心理过程看作塑造人物的关键，把人物形象看作自我的内部斗争过程。而这恰恰是茅盾的“形象思维”理论所反对的。夏志清的观点不承认人物形象塑造本身所包含的有关本质的认识

南方文坛,南宁,2002年，第6期,第14页。

问题，他秉持的仍是一个把感觉与逻辑、本质与表象区分的观念。这种观点把“共产主义”看作“精神”（神学），排除在对本质的认识之外，同时把对现实的认识看作是“道德立场”的问题。形象的塑造成为“心理过程”以及精神（道德）的反映。那么，人的本质最终就回归到完美“神性”结论。而“形象”塑造本身的认识和审美过程问题，都被认同的“本质道德”所掩埋。那么，夏志清就不能够从呈现“塑造过程”的角度分析茅盾在《子夜》中塑造的典型人物与作家认识现实以及主体性实践之间的关系。而是仅仅把马克思主义看作一种神学式的精神指引加以理解，并以此认定茅盾笔下的形象仅仅是马克思主义思想的反映，反而制造了意识形态上的分野。王德威和陈建华继承了夏志清的“神学解读”观点。王德威把茅盾的现实主义写作看作一种“历史信仰”的“自我实现”[464]。他认为茅盾所刻画的“真实”有赖于“意识形态”的动机，甚至把茅盾的小说创作看作“政治事件”-“我所关注的并不在于他的小说究竟体现了多少政治信念，而在于写实小说如何成为传达他政治信念的媒介，以及虚构的过程如何产生出一种小说的政治[465]。”显然，王德威直接将“马克思主义”等同于“神学信仰”，仿佛茅盾只是照搬了神学典律，用文学的工具塑造一个神的对象罢了。这一观点也恰恰暴露了神学论与资本主义主体生产模式间的关系。在模式面前，一切现实与人都可以成为按照“神”与“典律”的样子塑造的对象。那么，我们就无需关注是什么使我们对现实失焦，而只去关注引导对象的“神”是什么样的即可。只要在“神”的层面达成契约，又给出一个未来的宏图，所有的对象即可成型。正如王德威直接把茅盾的写作看作“政治事件”，将文学批评引入“意识形态”和精神领域的批评，现实问题完全被忽略了。因此，王德威试图将茅盾定位为共产主义精英意识形态的优先表级，把写实主义看作一种意识形态皈依的承诺和

[464]“如果我们细看茅盾作品蕴含的无限延伸、多线发展的历史观，就会发现其中其实不乏目的论式的操作。我以为除了客观记录不断滋生的现实状况之外，茅盾另有一种意识形态律令：即要使他的编年纪事“加速”进行，以期待他所信仰的历史景象早日自我实现。”王德威，《写实主义小说的虚构：茅盾，老舍，沈从文》，上海：复旦大学出版社，2011 年，第 15 页。

[465]同上。

契约－“就反映现实而言，写实主义与其说是一个承诺，还不如说是一个契约[466]”。他把茅盾小说中的人物按阶级划分，评价茅盾“只有在处理中产阶级知识分子、资本主义商业大亨、解放的女性等人物的困境时，才真正显得游刃有余[467]。同时，他把美学看作意识形态的对立面，藉此认为茅盾既想要皈依“意识形态”，就无法保证其创作中的美学态度。因此判定茅盾最终向宣传文学、口号靠拢[468]。事实上，恰恰是王德威把虚构认定为判定现实的基础，才造成了他的意识形态批评方式。他没有了解的是，茅盾对马克思主义的理解是通过“辩证”的方式实现的。这当中最重要的则是“现实的否定性”参与。这一否定性，不是精神的自我“否定之否定”得到的，而是通过主体性的实践逐渐认识到的。本文通过分析“形象思维”的创作方法以及茅盾小说中的人物形象已经呈现出了茅盾通过写作认识现实的过程。也通过《子夜》的分析呈现了茅盾所揭示的资本主义体系中，统治与剥削关系带来的主体性转变。《子夜》所揭示的，正是资本主义经济模式、生产模式以及金融体系的监控和循环，造成的虚构的“现实价值”。而现实主义写作的意义则在于，我们恰恰需要通过这种方式在这虚构当中去认识现实是什么。正如茅盾所说的；“慎勿以历史的必然当作自身幸福的契约券，且又将这契约券无限制地发卖。没有真正的认识而徒借契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！真的勇敢者是敢于凝视现实的，是从现实的丑恶中体认出将来的必然，是并没把它当作契约券而后始信赖。真的有效的工作是要使人们透过现实的丑恶而自己去认识人类伟大的将来，从而发生信赖的[469]。”关于中国的未来，茅盾从不梦想，而只是努力的去了解现实。如果我们不去考察现实与虚构的关系，对认识现实所包含的革命性的主体性实践意义视而不见。

[466]同上，第 16 页。

[467]同上。

[468]同上。

[469]茅盾，《茅盾回忆录》（上），北京：华文出版社，2013 年，第 313 页。

而是直接采用了资产阶级道德批判的线索，把茅盾的努力看作“政治事件”，把对普遍自由的追求视作阶级优先表极。那么，我们将无法了解中国社会变革过程中人对现实的认识过程，而是沉溺于一种资产阶级神学式改造方式（如史密斯提出的对中国人良心的改造），或是陷入一种永无止境的二元对立。

“神学论”与“道德批判”的观点在陈建华对茅盾的批判上得到了更充分的继承和延展。陈建华在对茅盾小说的批评中，毫不隐讳地直接将革命与道德联系在一起。并且把身体与精神看作对立，把“肉体”看作革命的“祭牲”，不断地发掘小说人物身上的“神”性。他把《追求》中章秋柳对“契约券”似的未来的摒弃，看作一种“魔性”，随后又将“魔性”转化为一种“神性”-“出于作者对魔性的殊死反抗，却妙笔生花，挽狂澜于既倒，揭示了她的‘神’性，让她穿上革命的时间意识的盔甲，展开其自我超越亦即茅盾的自我救赎之旅，最后极其诡异地导致了对于都市欲望的‘否定之否定’的悲壮结局[470]。”当革命在文学批评中成为一种“道德”，批评家所看到的只有“神谕”的指引，例如陈建华对茅盾以章秋柳来隐喻自己“跟着魔鬼跑”，又因革命的“神性”而完成自我的“否定之否定”的评价。而之后在二零一六年，Roy Bing Chan 出版的著作中，企图将茅盾的创作定位为被意识形态所支配的叙事管理模式，从而显示出的道德意义上的矛盾判断[471]（精神上和叙事上的紧张）与陈建华的“自我超越”解读如出一辙。这种“神学式”的解读总是需要寻找一个“牺牲品”（正如陈建华所说的“革命的祭牲”），“女性”在评论家笔下则无一例外充当了虚构的对象（陈建华所说的“肉体”）以及男性精神的对象物（Roy Bing Chan 所说的“性别企划”）。他们把茅盾笔下的女性角色看作“男性革命家”的狂想以及精神的产物，希望藉此坐实茅盾的创作不

[470]陈建华，《革命与形式：茅盾早期小说的现代性展开,1927-1930》，上海：复旦大学出版社，2007 年，第 133 页。

[471]Chan, Roy Bing. 2016. “Realism’s Hysterical Bodies: Narrative and Oneiric Counternarrative in Mao Dun’s Fiction.” In Chan, *The Edge of Knowing: Dreams, History, and Realism in Modern Chinese Literature*. Seattle: University of Washington Press, p.76.

过是乌托邦式的意识形态的欲望追求。 无论把茅盾笔下的女性视作“神”还是“魔”，她们都只能作为“物”和幻想的“对象”，不具任何现实意义。这种观点利用虚构的概念使小说成为意识形态的场域和表达“神谕”的工具，用神学来隔离或是避开小说对现实的关注。从而制造了一系列的二元对立 – 政治上的、精神与肉体的、内容与形式的以及虚构与现实的。然而，茅盾的文学主张“为人生的文学”强调的恰恰是“主体性”的功能，也就是一种“自下而上”的认识过程。他所秉持的是一种积极的态度（“热而且跳的心”）去认识自我（“质朴的心”以及“剥脱自己”的过程）。而“现实主义”是建立在认识世界认识自我的基础之上的创作方法，其与“现实”相关却无关“道德”。因此，本文采用主体性的研究方法，从其“现实主义理论”、“形象塑造方法”、“革命”与“金融”四个方面通过对茅盾文艺理论以及小说文本的分析，力图在读者面前呈现出茅盾在“认识现实”方面，以及消除二元对立，使文艺作品能够表达认识现实的过程而非精神的对象所做的努力。

在中国大陆，茅盾研究同样无法摆脱政治意识形态的解读。李城希在分析从一九八八到一九九四长达七年之久的对茅盾小说“艺术意义”与“价值”的持续否定，以及对《子夜》明确否定的原因时，认为“否定”的根源是来自批评界对意识形态的艺术干预“自上而下”的终止或放弃[472]。尤其是对《子夜》的否定，被认为是改革开放后中国现代文学研究与意识形态分离并回归自身的重要表现[473]。而一九八零年代中国文学研究领域对西方文学理论与批评方法的全面接受和运用，也被认为是重新审视茅盾研究的外部原因。在这样的背景下，茅盾的小说被看作艺术工具化和非艺术的选择，看作追逐现实功利目的失败后的个人情绪的宣泄[474]。由此认为茅盾对艺术本质的背离是“没

[472]李城希，《<子夜>的艺术世界及周边问题》，北京：中国社会科学出版社，2013 年，第 5 页。

[473]同上。

[474]唐金海，《中国当代文学研究资料・茅盾专集》第一卷・上册，福州：福建人民出版社，1983 年，第 3 页。

有建立起皈依文学的诚心[475]”和“缺乏对审美境界的自觉追求[476]”。因而，茅盾被认为是一个在现实与功利的野心间纠缠和迷狂的人[477]。这样就与夏志清的“现实与功利”的分析如出一辙。且与“神学”的解读方式形成一种跨太平洋的共谋关系。“灵魂”，被认为是文学和审美关注与表现的对象[478]。大陆学者对茅盾的误解同样包含对辩证法运用的误解，把它理解为一种“概念化”和“公式主义”。把现实当作功利和动机，强调唯有“情感”才是“艺术的”[479]。而据此判断《子夜》的创作没有遭到彻底失败，在于他的创作没有脱离个人情感经验[480]。与其说是由于受到改革开放影响，在八、九十年代中国文学研究领域对西方文学理论与批评方法的全面接受和运用的情况下，茅盾研究从而转入意识形态批判领域；不如说是，把文学看作与现实毫不相关的，而是“纯文学”、“灵魂”、“精神”的；把现实主义斥责为“功利”，把“辩证法”理解为一种公式，制造了这种跨太平洋的共谋关系。如果，文学和艺术成为“灵魂”和“精神”，认识现实变得不再重要，文学才真正堕入神学、改造的风险。在八、九十年代研究界对茅盾的持续否定事实上延续至今日，同时也进入了茅盾研究的瓶颈。因此，本文采用一种批判的立场去分析意识形态的批评方法，并且着重分析现实主义理论所包含的认识现实的问题以及形象思维创作方法、典型塑造中的辩证法的含义，藉此重新把茅盾研究拉回到对现实问题的关注上。

---

[475]王晓明，《一个引人深思的矛盾－论茅盾的小说创作》，《中国现代文学研究》，1988 年第一期。

[476]同上。

[477]“他固然愿意在文学的园地里安身立命，却也无力拒绝那一半灵魂的强求，常常要伸出头去，倾听社会战场上的呼啸。”同上。

[478]“严格来说，文学不会对那些政治和经济关系本身有多大兴趣，它的注意力始终对准人的灵魂。”同上。

[479]“他抱着那样狭隘的功利目的去从事创作，会不会在无意之中轻慢了文学呢。”“30 年代以后，他多次强调用辩证唯物主义原理去分析生活，开始放弃个人体验去表现某个意义重大的社会问题，而‘舍弃自己擅长的情感体验，按照一个既定的主题来写写小说，应该是很难成功的。”同上。

[480]当茅盾正式开始写《子夜》的时候，它已落入他感性经验的有力挟持了，因此才避免了《子夜》的彻底失败。同上。

在对茅盾“现实主义”理论的研究中，本文致力于发掘现实与人的认识间的关系，以及文学和语言的中介作用。其中，语言不再仅仅作为阐释本质的工具，而是作为一种主体性技术，包含了对象世界建构的意义。拒绝语言作为本质阐释的工具，产生二元对立或是理性知识的意义，也就是将语言从与知识之间的关联中解放出来，而通过自身主体性探讨其建构功能，从而发掘语言对认识现实的重要意义。“文艺大众化运动”使大众文艺成为文艺界最重要的讨论问题之一，而“语言”则成为大众文艺中最关键的问题。茅盾提出的“文学的创作语言是谁的语言”的问题，把语言问题从工具和对象的角度，提升到“主体”的角度。因此，本文正是通过对语言主体与作家的关系的探讨，进而发掘二十世纪中国作家在创作中呈现认识现实与认识自我的过程。“近于口语”的文学对国语的解构意义，同时也把大众从“帝国”的从属地位中解放出来，用“阶级”的普遍性取代“民族国家”的区隔，使他们能够发声，能够表达自己对现实的认识。而不是作为知识体系的对象，等待被认同。在翻译方面，茅盾的“翻译”理论表明，他更加关注的是文学创作主体（作家）在使用语言或翻译时，对现实以及自我的认识过程。茅盾并不想通过翻译来确定一个统一语言的标准，他所关注的是通过翻译表达的语言审美机制的建设。也就是说，茅盾对翻译制度和功能的批评标准仍然是与主体认识现实的功能联系在一起的，翻译的方法同时也是认识现实的方法。通过翻译活动实现对现实主义文学的建构，翻译者不单纯是模仿原作的意义，而是在通过翻译建构自身语言以及文学原则。在茅盾的翻译理论中，翻译传播的不是信息，而是塑造的过程。因此，“翻译”的过程也是译者认识和建构的过程。

“形象思维”的出现不仅在概念上打破了“形象”与“本质”间的二元对立。并且给“现实主义”的创作提供了具体和有效的创作方法。它呈现出认识现实过程中，主体与审美之间的关系，以及主体培育审美的过程。形象思维的方法重视感性经验与逻辑思维间的关系，与实证主义不同的是，它不

是通过逻辑思维来验证感性经验产生的表象而后形成真理。也就是说，形象思维不是一个验证的过程。它体现的是与主体性相关的认识以及寻找本质和普遍性的过程。因此，“形象”塑造本身就参与到建构和认识过程中，而不再仅仅是本质或精神的“反映”。也就是说，形象所关注的就不再是本体论和本质精神的概念，而是与人和普遍性相关的议题。这样，自由和普遍性的探讨就从道德与类型的问题转化为主体性建构的过程。在对“革命”的认识过程中，茅盾以阶级的观念取代国家概念来表达对自由的追求。如果说国家权力代表着权力之间的转移。那么阶级为基础的概念推翻国家权力，实际上是废除以暴力维护国家的制度，从而追求更广泛的自由的方式。当国家成为支配人的秩序，就会成为一个道德整体，个人将被归入秩序当中，而革命也必然成为被打击的对象。而知识体系事实上就与这种国家道德息息相关，知识体系很容易被国家概念利用成为规训民众的方式。例如，在《子夜》中，民族资产阶级一方面遭受欧洲殖民经济扩张的影响而破产，一方面又镇压革命，积极地纳入资本主义金融体系。小说《创造》所塑造的丈夫君实，渴望用理论来塑造完美的，符合知识体系的妻子娴娴。然而，吴荪甫的失败和娴娴的出走，都呈现出“现实”的力量，以及说明了民众具有无限的潜能，而不仅仅作为启蒙和知识的对象而存在。茅盾提出认识现实，认识人生的重要性，意图指出，认识现实以及把现实与理论联系起来或许是解决国家和知识体系危机的唯一方式。而评论界就需要避免知识体系的评价方式，用“神寓”和“道德”来评价革命意识形态，忽略文学作品中对革命和追求自由真正的表达方式。因此，本论文提出的是更广泛的革命与自由概念，而不是一种整体精神或历史必然性的表达。

茅盾的小说重在思考革命与认识现实间的关系问题，通过现实的否定性以及认识现实的过程，重新认识到革命是建构的过程，而不是对道德和集体的认同。在革命当中，否定性扮演着积极的作用。通过《蚀》三部曲，茅盾通过大革命失败后的感触与发现，认识到革命不是将个人纳入共同体当中，

而是在个人与共同体的关系中发现“焦虑”，通过焦虑来认识自我与共同体。现代性中革命的反抗不是来自知识或道德的指引，而是来自“知识”与“认同”带来的焦虑，也是通过焦虑来确认自己可以不成为什么而选择自己成为什么的过程－也就是辩证的认识过程和主体能动性的方法。因此，在茅盾的小说中，革命的动力来自于否定与差异的辩证关系，而非认同的浪漫共同体。现代性之于革命的积极意义，不是“知识－权力”的体系下建立的一套“精神－心灵”合一的理论；而是在现代性焦虑中，产生并且逐渐清晰起来的革命的轮廓。

在有关资产阶级的现代性观念中，包含进步的学说、相信科学技术造福人类的可能性以及对时间的关切（这种时间是可以像商品一样具有可计算价格的时间）。这种观念崇拜理性，渴望得到知识和真理的体系，并且崇拜实用与成功的定向[481]。基于对资产阶级现代性理性层面的理解，陈建华认为茅盾的小说是理性精神的现代性计划。 然而，茅盾的小说不仅不是资产阶级式的现代性计划，反而是从资本生产与金融的角度批判了资产阶级理性（吴荪甫的失败正是最好的说明）。“意识形态”的研究方法却恰恰忽视了《子夜》中体现的金融与文学之间的关系。在资本主义商品生产中，已经不可能把生产与金融的交易简单的分离。生产早已包含了物质生产以及思想、品味、观念生产等各个方面。贾森·里德指出今天的商品生产不再仅仅是劳动力关系，而是知识、影响和欲望的生产[482]。也就是说，资本主义生产已经涉入到人的日常社会存在的质感，影响到主体本身。茅盾的《子夜》对我们的提示就是，资本生产从商品生产到主体性的生产不是今天才有，而是从资本主义的殖民扩张、从他们在殖民地的金融活动就开始了。因此，上海不仅不是一个建构在金融虚幻上的“不生产”的城市，反而是通过金融流通发展了生产，使商

[481]马泰·卡林内斯库，《现代性的五副面孔》，顾爱彬、李瑞华译，北京：商务印书馆，2002年，第 42 页。

[482]Jason Read, *The Micro-Politics of Capital: Marx and the Prehistory of the Present, op. cit.*, p.51.

品生产与主体性关联，改变了整个生产态势。正如我在分析王德威的观点时指出的，历史不是一个静态的客体，它必然参与到了主体的认识过程当中。所以，金融投机交易的行为，并不是一个所谓“整体历史”的“细节”，亦不是个人的隐喻；而是参与到文学创作中，与文学本身共同构成了主体性在物质、欲望与知识生产中的建构。在《子夜》中，“现代性”不是作为一个知识体系来呈现的，而是在资本主义的发展和金融投机交易的行为中展现出来的关系和变化。无论是“民族－国家”的概念还是与之相关的主权、民族资本、金融买办的概念都是通过彼此错综复杂的关系而呈现出的现代性与主体性建构的过程与反思。

综上所述，本文避免从西方影响、认识论等传统角度分析茅盾的现实主义文学实践。而主体性的研究方法也避免二元对立和知识系统的影响。茅盾的创作十分丰富。本文从现实主义理论、形象思维、革命与金融四个方面分析了茅盾研究中容易被忽视的问题，事实上只是起到抛砖引玉的作用，希望在以后的工作中，能够以此为基础继续研究茅盾写作中的其他议题。

参考文献

茅盾著作

小说

茅盾,《幻灭》,《蚀》，北京：人民文学出版社，2008 年。

茅盾,《动摇》,《蚀》，北京：人民文学出版社，2008 年。

茅盾,《追求》,《蚀》，北京：人民文学出版社，2008 年。

茅盾,《虹》，北京：人民文学出版社，1983 年。

茅盾,《创造》，《茅盾代表作》，郑州:黄河文艺出版社, 1988 年。

茅盾，《春蚕》,《阅读经典：茅盾》，上海：文汇出版社，2001 年。

茅盾，《秋收》，南京：江苏文艺出版社，2008 年。

茅盾，《子夜》，北京：人民文学出版社，2000 年。

茅盾，《水藻行》,《茅盾全集》（小说九集），北京：人民文学出版社，1985 年。

茅盾，《霜叶红似二月花》，北京：民主与建设出版社, 2017年。

茅盾，《林家铺子》,《阅读经典：茅盾》，上海：文汇出版社，2001 年。

茅盾，《茅盾短篇小说集》（上下），北京：人民文学出版社，1980 年。

理论文章

茅盾，《解放的妇女与妇女的解放》,《茅盾全集》（第十四卷），北京：人民文学出版社，1991年。

茅盾，《现在文学家的责任是什么》,《茅盾全集》（第十八卷），北京：人民文学出版社，1991 年。

茅盾，《新旧文学评议之评议》,《茅盾全集》（第十八卷），北京：人民文学出版社，1991 年。

茅盾，《艺术的人生观》,《茅盾全集》（第十八卷），北京：人民文学出版社，1991 年。

茅盾，《译书的批评》,《茅盾全集》（第十八卷），北京：人民文学出版社，1991 年。

茅盾，《文学和人的关系及中国古来对于文学者身份的误认》,《茅盾全集》（第

十八卷），北京：人民文学出版社，1991 年。

茅盾，《新文学研究者的责任与努力》，《茅盾全集》（第十八卷），北京：人民文学出版社，1991 年。

茅盾，《译文学书方法的讨论》，《茅盾全集》（第十八卷），北京：人民文学出版社，1991 年。

茅盾，《中国文学不发达的原因》，《茅盾全集》（第十八卷），北京：人民文学出版社，1991 年。

茅盾，《近代文明与近代文学》，《茅盾全集》（第十八卷），北京：人民文学出版社，1991 年。

茅盾，《直译与死译》，《茅盾全集》（第十八卷），北京：人民文学出版社，1991 年。

茅盾，《文学与人生》，《茅盾全集》（第十八卷），北京：人民文学出版社，1991 年。

茅盾，《自由创作与尊重个性》，《茅盾全集》（第十八卷），北京：人民文学出版社，1991 年。

茅盾，《译诗的一些意见》，《茅盾全集》（第十八卷），北京：人民文学出版社,1991年。

茅盾，《“写实小说之流弊”？》，《茅盾全集》（第十八卷），北京：人民文学出版社，1991 年。

茅盾，《论无产阶级艺术》，《茅盾全集》（第十八卷），北京：人民文学出版社，1991 年。

茅盾，《文学者的新使命》，《茅盾全集》（第十八卷），北京：人民文学出版社，1991 年。

茅盾，《从牯岭到东京》，《茅盾全集》（第十九卷），北京：人民文学出版社，1991 年。

茅盾，《读<倪焕之>》，《茅盾全集》（第十九卷），北京：人民文学出版社，1991 年。

茅盾，《“五四”运动的检讨－马克思主义文艺理论研究会报告》，《茅盾全集》（第十九卷），北京：人民文学出版社，1991 年。

茅盾，《“民族主义文艺”的现形》，《茅盾全集》（第十九卷），北京：人民文学出版社，1991 年。

茅盾，《关于创作》，《茅盾全集》（第十九卷），北京：人民文学出版社，1991 年。

茅盾，《评所谓“文艺救国”的新现象》，《茅盾全集》（第十九卷），北京：人民

文学出版社，1991 年。

茅盾,《中国苏维埃革命与普罗文学之建设》,《茅盾全集》(第十九卷),北京：人民文学出版社，1991 年。

茅盾,《“五四”与民族革命文学》,《茅盾全集》(第十九卷)，北京：人民文学出版社，1991 年。

茅盾,《我们所必须创作的文艺作品》,《茅盾全集》(第十九卷)，北京：人民文学出版社，1991 年。

茅盾,《问题中的大众文艺》,《茅盾全集》(第十九卷)，北京：人民文学出版社，1991 年。

茅盾,《谈谈翻译》,《茅盾全集》(第十九卷)，北京：人民文学出版社，1991 年。

茅盾,《<法律外的航线>读后感》,《茅盾全集》(第十九卷)，北京：人民文学出版社，1991 年。

茅盾,《我们这文坛》,《茅盾全集》(第十九卷)，北京：人民文学出版社,1991 年。

茅盾,《关于“文学研究会”》,《茅盾全集》(第十九卷)，北京：人民文学出版社，1991 年。

茅盾,《都市文学》,《茅盾全集》(第十九卷)，北京：人民文学出版社，1991 年。

茅盾,《作家和批评家》,《茅盾全集》(第十九卷)，北京：人民文学出版社，1991 年。

茅盾,《力的表现》,《茅盾全集》(第十九卷)，北京：人民文学出版社，1991 年。

茅盾,《郭译<战争与和平>》,《茅盾全集》(第二十卷)，北京：人民文学出版社，1991年。

茅盾,《直译·顺译·歪译》,《茅盾全集》(第二十卷)，北京：人民文学出版社，1991年。

茅盾,《从“五四”说起》,《茅盾全集》(第二十卷)，北京：人民文学出版社，1991年。

茅盾,《我们有什么遗产？》,《茅盾全集》(第二十卷)，北京：人民文学出版社，1991年。

茅盾,《思想与经验》,《茅盾全集》(第二十卷)，北京：人民文学出版社，1991年。

茅盾,《伟大的作品产生的条件与不产生的原理》,《茅盾全集》(第二十卷)，

北京：人民文学出版社，1991年。

茅盾,《再谈文学遗产》,《茅盾全集》（第二十卷），北京：人民文学出版社，1991年。

茅盾,《翻译的直接与间接》,《茅盾全集》（第二十卷），北京：人民文学出版社，1991年。

茅盾,《白话文的清洗和充实》,《茅盾全集》（第二十卷），北京：人民文学出版社，1991年。

茅盾,《不要阉割的大众语》,《茅盾全集》（第二十卷），北京：人民文学出版社，1991年。

茅盾,《关于“写作”》,《茅盾全集》（第二十卷），北京：人民文学出版社，1991年。

茅盾,《大众语运动的多面性》,《茅盾全集》（第二十卷），北京：人民文学出版社，1991年。

茅盾,《大众语文学有历史吗？》,《茅盾全集》（第二十卷），北京：人民文学出版社，1991年。

茅盾,《“革命”与“恋爱”的公式》,《茅盾全集》（第二十卷），北京：人民文学出版社，1991年。

茅盾,《“翻译”和“批评”翻译》,《茅盾全集》（第二十卷），北京：人民文学出版社，1991年。

茅盾,《<译文> 终刊号前记》,《茅盾全集》（第二十卷），北京：人民文学出版社，1991年。

茅盾,《“究竟应该怎样地反映或表现”》,《茅盾全集》（第二十卷），北京：人民文学出版社，1991年。

茅盾,《世界上还有人类的时候》,《茅盾全集》（第二十卷），北京：人民文学出版社，1991年。

茅盾，《夜读偶记》,《茅盾评论文集》，北京：人民文学出版社，1978 年。

茅盾，《谈谈<玩偶之家>》,《文学周报》第176期，1925年。

茅盾其他著作

茅盾，《茅盾回忆录》（上中下），北京：华文出版社，2013 年。

茅盾，《茅盾全集》（1－42 卷），北京：人民文学出版社，1991 年。

茅盾相关研究文献（著作）

安敏成，《现实主义的限制：革命时代的中国小说》姜涛译，南京：江苏人民出版社，2001 年。

曹万生，《理性、社会、客体：茅盾美学论稿》，成都：四川社会科学出版社，1988 年。

陈幼石，《茅盾<蚀>三部曲的历史分析》，北京：社会科学文献出版社，1993 年。

陈建华，《革命与形式：茅盾早期小说的现代性展开, 1927-1930》，上海：复旦大学出版社，2007 年。

党季臣，《<子夜>的人物艺术世界》，西安：陕西人民教育出版社，1993 年。

丁尔刚，《茅盾的艺术世界》，青岛：青岛出版社，1993 年。

丁柏铨，《茅盾早期思想新探》，南京：南京大学出版社，1993 年。

黄侯兴，《茅盾－“人生派”的大师》，济南：山东人民出版社，1996 年。

黎舟；阙国虬，《茅盾与外国文学》，厦门：厦门大学出版社，1991 年。

李标晶，《茅盾文体初探》，厦门：厦门大学出版社，1991 年。

李城希，《 <子夜> 的艺术世界及周边问题》，北京：中国社会科学出版社，2013 年。

李继凯，《全人视境中的观照：鲁迅与茅盾比较论》，北京：中国社会科学出版社，2003 年。

李广德，《茅盾学论稿》，香港：香港政之出版社，1991 年。

李频，《编辑家茅盾评传》，开封：河南大学出版社，1995 年。

罗宗义，《茅盾文学批评论》，厦门：厦门大学出版社，1991 年。

欧家斤，《茅盾评说》，上海：学林出版社，1997 年。

邱文治，《茅盾小说的艺术世界》，天津：百花文艺出版社，1991 年。

邱文治，《茅盾研究 60 年》，天津：天津教育出版社，1990 年。

桑逢康，《大家茅盾》，北京：社会科学文献出版社，2013 年。

史瑶，《论茅盾的小说艺术》，厦门：厦门大学出版社，1995 年。

史瑶；王嘉良；钱诚一；骆寒超，《茅盾文艺美学思想论稿》，杭州：杭州大学出版社，1991 年。

邵伯周，《茅盾的文学道路》，武汉：长江文艺出版社，1959 年。

孙中田，《论茅盾的生活与创作》，北京：中华书局，2015 年。

孙中田，《<子夜>的艺术世界》，上海：文艺出版社，1990 年。

唐纪如，《茅盾的创作个性》，厦门：厦门大学出版社，1993 年。

唐金海；刘长鼎，《茅盾年谱》（上、下），太原：山西高校联合出版社，1996 年。

王德威，《写实主义小说的虚构：茅盾，老舍，沈从文》，上海：复旦大学出版社，2011 年，第 31 页。

王嘉良（主编），《茅盾与 20 世纪中国文化》，天津：天津人民出版社，1997 年。

王瑶（主编），《中国革命与茅盾德文学道路》，杭州：杭州大学出版社，1992 年。

夏志清，《中国现代小说史》刘绍铭等译，上海：复旦大学出版社，2005 年。

杨扬，《转折时期的文学思想－茅盾早期文艺思想研究》，上海：华东师范大学出版社，1996 年。

叶子铭，《论茅盾四十年的文学道路》，上海：上海文艺出版社，1959 年。

周景雷，《茅盾与中国现代文学》，北京：中国社会科学出版社，2004 年。

庄钟庆，《茅盾的创作历程》，北京：人民文学出版社，1982 年。

（期刊）

曹万生，《茅盾的市民研究与<子夜>的思想资源》，《西南民族大学学报：人文社会科学版》，2006 年第 9 期，第 119-125 页。

曹万生，《茅盾在当下中国的意义》，《四川师范大学学报（社会科学版）》，2003 年第 2 期，第 95-101 页。

曹顺庆；周娇燕，《中外茅盾研究的比较》，《中外文化与文论》，2015 年第 2 期，第 3-13 页。

陈黎明，《鲁迅、茅盾与西方现代主义文学》，《陕西师范大学学报（哲学社会科学版）》，2000 年第 3 期，第 136-142 页。

陈健，《论茅盾小说的叙事方式》，《中国文学研究》，1989 年第 2 期，第 94-103 页。

陈徒手，《矛盾中的茅盾》，《读书文摘》文史版，2015 年第 4 期，第 27-32 页。

陈思和，《<子夜>：浪漫·海派·左翼》，《上海文学》，2004 年第 1 期，第 78-88 页。

丁柏铨，《茅盾“五四”时期的进化论思想及其文艺观》，《南京大学学报（哲学、人文科学、社会科学版）》，1983 年 第 3 期，第 49-56 页。

丁尔刚，《茅盾研究难点试论》，《文史哲》，1994 年第 4 期，第 25-32 页。

董琳钰,《茅盾研究的文学政治学路径—兼评<茅盾研究年鉴(2012—2013)>》,《名作欣赏》,2016 年第 10 期,第 30-31 页。

窦婉霞,《茅盾翻译观之我见》,《现代语文:上旬. 文学研究》,2017 年第 5 期,第 159-160 页。

高辛卓,《浅析<子夜>与<长恨歌>的上海印象》,《名作欣赏:评论版(中旬)》,2018 年第 2 期,第 79-81 页。

龚西征;龚景兴,《茅盾研究书录》,《湖州师范学院学报》,1989 年第 3 期,第 152-162 页。

韩戎,《茅盾:在文学与政治之间》,《读书文摘》文史版,2016 年第 11 期,第 46-49 页。

韩敏,《固守与抗争:茅盾〈春蚕〉的女性主义解读》,《芒种》,2015 年第 2 期,第 71-72 页。

韩明港,《茅盾早期作品中“革命”与“自我”的纠葛》,《作家》,2012 年第 16 期,第 21-22 页。

何希凡,《<霜叶红似二月花>与茅盾的矛盾》,《中国现代文学研究丛刊》,2002 年第 4 期,第 180-187 页。

胡协和,《从经济文化的角度看〈子夜〉与〈上海的早晨〉》,《文学评论》,1991 年第 2 期,第 150-152 页。

黄继持,《在茅盾研究的边缘》,《中国现代文学研究丛刊》,1996 年第 3 期,第 62-69 页。

黄健,《论茅盾求“真”的美学思想》,《浙江大学学报(人文社会科学版)》,1988 年第 2 期,第 85-93 页。

黄艺红,《茅盾和郑振铎对左翼文学‘左’倾思想之修正—以,〈文学〉〈文学季刊〉的创办为例》,2017 年第 8 卷第 4 期,第 59-65 页。

姬学友,《评茅盾 1949 年前的“鲁迅论”》,《殷都学刊》,2011 年第 4 期,第 73-79 页。

贾振勇,《茅盾研究刍议》,《社会科学辑刊》,2016 年第 5 期,第 167-171 页。

贾振勇,《创伤体验与茅盾早期小说》,《文学评论》,2012 年第 2 期,第 44-53 页。

姜文,《论子夜创作的多重动因—〈子夜〉动机模型假说之一》,《文学评论》,1991 年第 1 期,第 109-116 页。

降红燕,《茅盾早期小说中的性别修辞及意义》,《中国现代文学研究丛刊》,2014 年第 5 期,第 109-116 页。

蒋晓钰,《茅盾小说特色研究》,《青年文学家》,2018 年第 1 期,第 59 页。

江腊生，《论<子夜>的三个话语世界》，《中国现代文学研究丛刊》，2011 年第 4 期，第 70-78 页。

李城希，《一个时代的要求、误解、隔膜和偏见－20 世纪八、九十年代茅盾研究论析》，《文学评论》，2014 年第 6 期，第 134-144 页。

李城希，《1949 年之后中国现代长篇小说修改的困境及影响－以茅盾及〈子夜〉的修改为中心》，《文学评论》，2013 年第 3 期，第 32-42 页。

李标晶，《1925 年前后茅盾文艺思想辨析－茅盾与波格丹诺夫文艺思想比较谈》，《杭州师范大学学报（社会科学版）》，1992 年第 4 期，第 71-75 页。

李刚，《开掘茅盾文学遗产的当代意义－全国第九届茅盾研究学术研讨会述评》，《中国现代文学研究丛刊》，2011 年第 9 期，第 217-219 页。

李钧，《超越五四的努力－重读茅盾 1930 年代的三部长篇小说》，《齐鲁学刊》，2007 年第 6 期，第 87-90 页。

李玲，《茅盾社会进步视野下的妇女解放理论》，《妇女研究论丛》，2017 年第 4 期，第 100-109 页。

刘伟，《<子夜>研究述评：1933-1989》，《辽宁师范大学学报（社会科学版）》，1990 年第 2 期，第 46-51 页。

刘阳扬，《略论茅盾三十年代的乡土小说创作》，《创作与评论》，2013 年第 8 期，第 35-39 页。

林璐延，《茅盾英美文学译介概述》，《海外英语》，2017 年第 22 期，第 134-135 页。

吕周聚，《论茅盾与美国左翼文学之关系》，《社会科学辑刊》，2016 年第 5 期，第 154-160 页。

罗维斯，《精英的离散与困守：<霜叶红似二月花>的绅缙世界》，《文学与文化》，2017 年第 1 期，第 26-36 页。

孟邻，刘治业，《茅盾小说研究二题》，《南都学坛》，1997 年第 5 期，第 61-64 页。

孔庆东；王适文，《茅盾小说创作的开端》，广西师范学院学报（哲学社会科学版），2014 年 3 月，第 35 卷第 2 期，第 38-43 页。

孔庆东，《脚镣与舞姿－<子夜>模式及其他》，《文艺理论与批评》，2005 年第 1 期，第 12-21 页。

毛夫国，《再论<子夜>的“主题先行”》，《文艺理论与批评》，2015 年第 6 期，第 81-86 页。

木函；爱华，《近年来国外对茅盾研究述评》，《社会科学战线》，1996 年第 6 期，第 197-203 页。

南云智，顾忠国，刘初霞，《茅盾早期的妇女论》，《湖州师范学院学报》，1988 年第 3 期，第 25-28 页。

荣光启，《鲁迅研究和茅盾研究的新收获－<林焕平文集>第四卷出版》，《南方文坛》，1997 年第 5 期，第 64 页。

商昌宝，《“道不合，不相与谋”－茅盾与胡风论》，《鲁迅研究月刊》，2014 年第 1 期，第 54-60 页。

盛翠菊；董诗顶，《从<子夜>到<农村三部曲>－论茅盾小说全面把握中国社会形态的努力》，《文艺理论与批评》，2015 年第 4 期，第 105-108 页。

孙泰然;李艳爽,《茅盾笔下民族资本家形象的悲剧命运－以〈子夜〉为中心》，《名作欣赏》中旬，2015 年第 6 期，第 37-39 页。

孙中田，《<子夜>与都市题材小说》，《文学评论》，1985 年第 3 期，第 73-81 页。

谭桂林，《现代都市文学的发展与<子夜>的贡献》，《文学评论》，1991 年第 5 期，第 4-16 页。

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》，《中南大学学报（社会科学版）》，2014 年 4 月，第 20 卷第 2 期,第 190-198 页。

田丰,《左联时期的茅盾与瞿秋白－从迎合到疏离的心路历程及其根源解析》，《理论月刊》，2018 年第 1 期，第 103-110 页。

妥佳宁，《从汪蒋之争到“回答托派”：茅盾对<子夜>主题的改写》，《中山大学学报：社会科学版》，2017 年第 1 期，第 58-68 页。

妥佳宁，《作为<子夜>“左翼”创作视野的黄色工会》，《文学评论》，2015 年第 3 期，第 108-118 页。

吴福辉，《茅盾研究新起点的标识－评四本论述茅盾文学历程的专著》，《文学评论》，1984 年第 2 期，第 75-80 页。

王嘉良，《“茅盾传统”－值得深入讨论的历史命题－对深化茅盾研究的一点思考》，《中国现代文学研究丛刊》，1996 年第 3 期，第 1-14 页。

王卫平，《新时期十年<子夜>研究述评》，1993 年第 1 期，第 134-142 页。

汪小洋，《<霜叶红似二月花>主题探讨－几部茅盾研究专著读后》，《南京师大学报（社会科学版），1984 年第 4 期，第 49-52 页。

下村作次郎；古谷久美子；顾忠国，《日本茅盾研究参考资料目录》，《湖州师范学院学报》，1984 年第 1 期，第 66-75 页。

肖元，《论茅盾〈蚀〉三部曲中的“时代女性”形象》，《戏剧之家》，2017 年第 17 期，第 223-224 页。

徐红梅，《乡土叙事与底层关怀－谈茅盾的<农村三部曲>》，《现代语文：上旬.文学研究》，2017 年第 2 期，第 43-45 页。

徐循华，《诱惑与困境－重读<子夜>》，《中国现代文学研究丛刊》，1989 年第 1 期，第 100-110 页。

阎浩岗，《茅盾与 20 世纪中国土地革命叙事》，《社会科学辑刊》，2016 年第 5 期，第 161-166 页。

晏青，《茅盾与战争文学》，《名作欣赏》中旬，2010 年第 1 期，第 104-106 页。

袁芯，《商业文化视镜下茅盾的创作分析》，《芒种》，2012 年第 9 期，第 93-95 页。

钟桂松，《新发现的有关茅盾的几则史料》，《新文学史料》，2016 年第 3 期，第 128-134 页。

杨华丽，《国民党治下的文网与茅盾的文学活动－以 1933－1935 年为中心》，《鲁迅研究月刊》，2014 年第 10 期，第 57-68 页。

杨华丽，《茅盾与斯特林堡－从<茅盾全集>的两条注释谈起》，《鲁迅研究月刊》，2017 年第 6 期。

杨红莉，《茅盾坚守的现实主义价值几许》，《博览群书》，2015 年第 9 期，第 41-44 页。

杨晓燕，《天使与魔鬼－茅盾〈子夜〉中的女性人物分析》，《名作欣赏》下旬，2014 年第 5 期，第 67-68 页。

杨向荣；贺文娟，《复调话语中的茅盾研究－评〈新世纪语境下茅盾的多维透视〉》，《名作欣赏》中旬，2016 年第 10 期，第 32-33 页。

扬杨，《茅盾与上海－2014 年 7 月 5 日在上海图书馆的讲演》，《名作欣赏：鉴赏版》上旬，2015 年第 6 期，第 123-129 页。

杨扬，《陌生的同路人－论五四时期茅盾文学观》，《文学评论》，1993 年第 3 期，第 127-137 页。

杨迎平，《功利性与艺术性－论茅盾<子夜>与穆时英<中国行进>的都市抒写》，《社会科学》，2017 年第 4 期，第 183-191 页。

叶子铭，《茅盾研究的回顾与展望》，《中国现代文学研究丛刊》，1995 年第 2 期，第 36-53 页。

乐黛云，《<蚀>和<子夜>的比较分析》，《文学评论》，1981 年第 1 期，第 110-120 页。

王玉珠，《俄罗斯汉学界的茅盾研究》，《名作欣赏》中旬，2015 年第 4 期，第 5-7 页。

张娜,《茅盾文学批评的嬗变－在实际评论与文学创作的双向建构中的矛盾》,《名作欣赏：文学研究》下旬，2014 年第 1 期，第 4-6 页。

张正阳,《〈子夜〉－沉闷的现实主义》,《长安学刊：哲学社会科学版》，2018 年第 2 期，第 89-91 页。

赵露,《“三结合”－重读茅盾的〈夜读偶记〉》,《名作欣赏》中旬，2017 年第 1 期，第 79-80 页。

郑美霞,《<子夜>中都市文明与乡村传统的冲突》,《北方文学：中》，2012 年第 5 期，第 42-43 页。

朱献贞,《论左翼文学创作中的“革命农民”形象－以茅盾的“农村三部曲”为核心》,《齐鲁学刊》，2016 年第 6 期，第 142-147 页。

赵琎,《<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》,《中国现代文学研究丛刊》，2005 年第 6 期，第 1-28 页。

赵学勇；高亚茹,《茅盾“未完成”长篇小说探析》,《华中师范大学学报（人文社会科学版)》，2017 年第 3 期，第 93-103 页。

张彩虹,《茅盾小说的政治色彩》,《文学研究》下旬，2013 年第 9 期，第 83-84 页。

张晓晶,《茅盾小说心理描写的艺术分析》,《芒种》,2012 年第 22 期,第 20-21 页。

张岩,《神话的还是历史的？－论茅盾神话小说的艺术追求》,《中国现代文学研究丛刊》2012 年第 9 期，第 97-105 页。

朱德发,《“民族的文学”与“世界的文学”－论茅盾现代文学观的前瞻性》,《吉林大学社会科学学报》，2015 年第 2 期，第 121-130 页。

（会议及辑刊）

陈迪强；钱振纲,《“茅盾与时代思潮”学术研讨论综述》,《中国现代文学研究丛刊》，2009 年第 5 期，第 207-210 页。

黎明,《日本茅盾研究会的会报和学术例会》,《湖州师范学院学报》，1986 年第 S3 期，第 323-326 页。

鲁文,《茅盾小说研究的拓展和深化－山东省第二届茅盾研究学术讨论会练述》,《山东师范大学学报（人文社会科学版)》，1988 年第 4 期，第 92-94 页。

翟耀,《走在时代前面的新文学巨擘－山东省茅盾研究会第四届学术讨论会综述》,《山东师范大学学报（人文社会科学版)》，2001 年第 4 期，第 56-57 页。

晓行,《青年“茅盾研究笔会”略记》,《文学评论》，1986 年第 1 期，第 143 页。

钟海波；冯超，《茅盾研究回顾与前瞻学术讨论会暨中国茅盾研究会理事会综述》，《中国现代文学研究丛刊》，2014 年第 10 期，第 215-219 页。

张邦卫等编，《茅盾研究年鉴（2012-2013）》，北京：现代出版社，2014 年 12 月。

赵思运编，《茅盾研究年鉴（2014-2015）》，北京：中国社会科学出版社，2017 年 10 月。

《茅盾研究论文选集》（全国茅盾研究学会编），长沙：湖南省新华书店发行，1983 年。

《茅盾与中外文化－茅盾研究国际学术讨论会论文集》（《茅盾研究国际学术讨论会论文集》编辑组编），南京：南京大学出版社，1993 年。

《茅盾研究》（第一辑），《茅盾研究》编辑部编，北京：文化艺术出版社，1984 年 6 月。

《茅盾研究》（第二辑），《茅盾研究》编辑部编，北京：文化艺术出版社，1984 年 12 月。

《茅盾研究》（第三辑），《茅盾研究》编辑部编，北京：文化艺术出版社，1988 年 7 月。

《茅盾研究》（第四辑），《茅盾研究》编辑部编，北京：文化艺术出版社，1990 年 3 月。

《茅盾研究》（第五辑），《茅盾研究》编辑部编，北京：文化艺术出版社，1991 年 3 月。

《茅盾研究》（第六辑），《茅盾研究》编辑部编，北京：北京师范大学出版社，1995 年 2 月。

《茅盾研究》（第七辑），《茅盾研究》编辑部编，北京：文化艺术出版社，1999 年 6 月。

《茅盾研究》（第八辑），《茅盾研究》编辑部编，北京：新华出版社，2003 年 3 月。

《茅盾研究》（第九辑），《茅盾研究》编辑部编，北京：文化艺术出版社，2005 年 6 月。

《茅盾研究》（第十辑），《茅盾研究》编辑部编，北京：文化艺术出版社，2006 年 12 月。

《茅盾研究》（第十一辑），《茅盾研究》编辑部编，新加坡：新加坡文艺协会出版，2012 年 3 月。

（外文）

Abbas, M. A., and Wong,Tak-wai. 1986. “Mao Tun’s ‘Spring Silkworm’: Rhetoric

and Ideology.” In Ying-hsiung Chou, ed., *The Chinese Text: Studies in Comparative Literature*. HK: The Chinese University of Hong Kong. pp.191-207.

Anderson, Marston. 1990. “Mao Dun, Zhang Tianyi, and the Social Impediments to Realism.” In Anderson, *The Limits of Realism: Chinese Fiction in the Revolutionary*. Berkeley: University of California Press. pp.119-79.

Berninghausen, John. 1979.“Mao Dun’s Fiction, 1927-1936: The Standpoint and Style of His Realism.” Ph.D. Dissertation. Stanford: Stanford University.

Berninghausen, John. 1977. “The Central Contradiction in Mao Dun’s [Mao Tun] Earliest Fiction.” In Merle Goldman, ed., *Modern Chinese Literature in the May Fourth Era*. Cambridge: Harvard University Press. pp. 233-59.

Bichler, Lorenz. 1997.“Conjectures on Mao Dun’s Silence as a Novelist after 1949.” In Raoul Findeisen and Robert Gassmann, eds., *Autumn Floods: Essays in Honour of Marian Galik*. Bern: Peter Lang. pp.195-206.

Chan, Roy Bing. 2016. “Realism’s Hysterical Bodies: Narrative and Oneiric Counternarrative in Mao Dun’s Fiction.” In Chan, *The Edge of Knowing: Dreams, History, and Realism in Modern Chinese Literature*. Seattle: University of Washington Press. pp.74-107.

Chen, Jianhua. 2009. “An Archaeology of Repressed Popularity: Zhou Shoujuan, Mao Dun, and their 1920s Literary Polemics.” In Carlos Rojas and Eileen Cheng-yin Chow, eds., *Rethinking Chinese Popular Culture: Cannibalizations of the Canon*. NY: Routledge.pp. 91-114.

Chen, Jianhua. 2007. “Mao Dun’s Rainbow: A Modern Epic and Bildungsroman Novel in 20th-Century China.” In Paolo Amalfitano and Loretta Innocenti, eds., *L’Oriente Storia di una figura nelle arti occidentali (1700-2000)* [The Orient: History of a Figure in Western Arts (1700-2000)] (Second Volume). Rome: Bulzoni Editore. pp.57-77.

Chen, Yu-shih. 1990. “Image of the Fallen Woman and the Making of the Chinese Proletarian Consciousness: Mao Dun’s *Shuizao xing* (1936).” In Marian Galik, ed., *Interliterary and Intraliterary Aspects of the May Fourth Movement 1919 in China*. Bratislava: Veda. pp.155-66.

Chen, Yu-shih. 1986. *Realism and Allegory in the Early Fiction of Mao Tun*. Bloomington: India University Press.

Chen, Yu-shih. 1977. “Mao Dun [Mao Tun] and the Use of Political Allegory in Fiction: A Case Study of His ‘Autumn in Kuling.’” In Merle Goldman, ed.,

Modern Chinese Literature in the May Fourth Era. Cambridge: Harvard University Press.pp. 261-80.

Chung, Hilary. 1997. “Questing the Goddess: Mao Dun and the New Woman.” In Raoul Findeison and Gassmann, eds., *Autumn Floods: Essays in Honour of Marian Galik*. Bern: Peter Lang.

Chung, Hilary. 1992. The portrayal of women in Mao Dun’s early fiction 1927-1932. Ph.D. Dissertation. Durham:University of Durham.

Feuerwerker, Yi-tsi Mei. 1990. “The Dialectics of Struggle: Ideology and Realism in Mao Dun’s ‘Algae’”. In Theodore Huters, ed., *Reading the Modern Chinese Short Story*. NY: M.E. Sharpe. pp.51-73.

Feng, Jin. 2004. “The Temptation and Salvation of the Male Intellectual: Mao Dun’s Women Revolutionaries.” In Feng, *The New Woman in Early Twentieth-Century Chinese Fiction*. West Lafayette: Purdue University Press. pp.101-25.

Gao, Yu. 2018. *The Birth of Twentieth-Century Chinese Literature*. NY: Palgrave Macmillan.

Han, Sunny. 2018. *Literature Journals in the War of Resistance against Japanese Aggression in China.*Singapore: Springer.

Hsia, Chih-tsing. 1961. *A History of Modern Chinese Fiction, 1917-1957*. New Haven:Yale.

Jaroslav, Průšek. 1980. *The Lyric and the Epic: studies of Modern Chinese Literature*. Bloomington: Indiana University Press.

Lan, R. Hua, and Fong, L. Vanessa. 1999. *Women in Republican China*. NY: M.E.Sharpe.

Laughlin, Charles. 2007. “Mao Dun.” In *Dictionary of Literary Biography–Chinese Fiction Writers, 1900-1949.* ed. Thomas Moran. NY: Thomson Gale. pp.164-77.

Leung, Yiu-nam. 1997. “High Finance in Emile Zola and Mao Tun.” In Masayuki Akiyama and Yiu-nam Leung, eds., *Crosscurrents in the literatures of Asia and the West: Essays in Honor of A. Owen Aldridge*. Newark: University of Delaware

Press.

Liu, Kang., and Tang, Xiao bing. 1993. *Politics, Ideology, and Literary Discourse in Modern China : theoretical interventions and cultural critique*, Durham: Duke University Press Books.

Liu, H.Lydia.1995. *Translingual practice: Literature, National Culture, and Traslated Modernity- China, 1900-1937*. Palo Alto: Stanford University Press.

Marián, Gálik. 1980. *The Genesis of Modern Chinese Literary Criticism:1917-1930*. London: Curzon Press.

Ng, Janet. 2003. *The Experience of Modernity :Chinese Autobiography of the Early Twentieth Century*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Stapleton, Kristin. 2008. “Hu Lanqi: Rebellious Woman, Revolutionary Soldier, Discarded Heroine, and Triumphant Survivor.” In Kenneth J. Hammond and Kristin Stapleton, eds., *The Human Tradition in Modern China*. Lanham, MD: Rowman and Littlefield.

Chan, Chingkiu Stephen. 1986. “Eros as Revolution: The Libidinal Dimension of Despair in Mao Dun’s Rainbow.” *Journal of Oriental Studies* 24(1):37-53.

Chen, Yu-shih. 1993. “False Harmony: Mao Dun on Women and Family.” *Modern Chinese Literature* 7(1): 131-52.

Chen, Susan Wilf. 1988. “Mao Tun the Translator.” *Harvard Journal of Asiatic Studies* 48 (1): 71-94.

Chen, Susan Wilf. 1983. “The Personal Element in Mao Tun’s Early Fiction.” *Harvard Journal of Asiatic Studies* 43: 187-213.

Du, Ying. 2017.“Pursuing the Special Agent-Adaptation of Mao Dun’s Fushi and the Politics of Representing Espionage.” *Modern Chinese Literature and Culture* 29(2):159-205.

Fiss, Geraldine. 2014. “Feminine and Masculine Dimensions of Feminist Thought and Transcultural Modernism in Republican China.” *Frontiers of Literary Studies in China* 8(1): 101-25.

Hull, David. 2016. “Value in What is Saved and What is Lost: Textology in Mao Dun’s Eclipse.” *Frontiers of Literary Studies in China* 10(2): 204-33.

Hull, David. 2012. *Narrative in Mao Dun’s Eclipse Trilogy: A Conflicted Mao Dun.* Ph. D. dissertation. Los Angeles: University of California.

Kral, Oldrich. 1965. “Researches into Mao Dun’s Aesthetics.” *Acta Universitatis Carolinae-Philologica*2: 75-90.

Lau, Joseph S.M.1968. “Naturalism in Modern Chinese Fiction.” *Literature East and West* 12: 149-58.

Lin, Sylvia Li-chun. 1998. “Unwelcome Heroines: Mao Dun and Yu Dafu’s Creations of a New Chinese Woman.” *Journal of Modern Literature in Chinese* Jan: 71-94.

Nicola, Spakowski. 2018. “Dreaming a Future for China: Visions of Socialism among Chinese Intellectuals in the Early 1930s.” *Modern China* April 18, 2018 (http://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0097700418767609).

Pan, Yihong. 2018. “Young China: National Rejuvenation and the Bildungsroman, 1900-1959.” *Pacific Affairs* 91: 371-73.

Shen, Gloria.1994. “A Theoretical Approach to Naturalism and the Modern Chinese Novel: Mao Tun as Critic and Novelist.” *Tamkang Review* 25(2): 37-66.

Wang, Der-wei. 1986. “Mao Tun and Naturalism: A case of ‘Misreading’ in Modern Chinese Literary Criticism.” *Monumenta Serica* 37: 169-95.

Yang, H.Richard. 1975. “*Midnight*: Mao Tun’s Political Novel.” *Review of National Literatures* 4: 60-75.

其它文献

蔡仪，《蔡仪美学文选》，郑州：河南文艺出版社，2009 年。

蔡仪，《新艺术论》，《蔡仪文集》第一卷，北京：中国文联出版公司，2002 年。

陈翰笙，《解放前的地主与农民—华南农村危机研究》，北京：中国社会科学出版社，1984 年。

陈翰笙，《帝国主义工业资本与中国农民》，《陈翰笙集》，北京：中国社会科

学出版社，2002 年。

陈耀煌,《共产党地方精英农民—鄂豫皖苏区的共产革命（1922-1932），台北：政治大学历史系，2002 年。

城山智子,《大萧条时期的中国：市场、国家与世界经济》孟凡礼、尚国敏译，南京：江苏人民出版社，2010 年。

菲利普·拉库－拉巴特，让－吕克·南希,《文学的绝对》，南京：译林出版社，2012 年。

费南（Florent Villard）,《翻译“现代性”：瞿秋白思想探索》，江苏大学学报（社会科学版），2008 年第 1 期，第 58-64 页。

傅衣凌,《中国封建社会和现代化》,《傅衣凌治史五十年文编》，北京：中华书局，2008 年。

傅衣凌,《论乡族势力对于中国封建经济的干涉—中国封建社会长期迟滞的一个探索》,《明清社会经济史论文集》，北京：中华书局，2008 年。

郭于华、孙立平,《诉苦：一种农民国家观念形成的中介机制》,《中国学术》（第四辑），北京：商务印书馆。

黑格尔,《精神现象学》先刚译，北京：人民出版社，2013 年，第二章－知觉，或物与错觉。

霍松林,《试论形象思维》,《新建设》1956 年第 9 期。

蒋孔阳:《论文学艺术的特征》，新文艺出版社 1957 年。

韩丁(Hinton, H. William),《翻身—中国一个村庄的革命纪实》韩倞译，北京：北京出版社，1980 年。

李泽厚，《论美感，美和艺术研究提纲》,《哲学研究》，1956 年 第 5 期。

李泽厚,《试论形象思维》,《文学评论》，1959 年第 2 期。

李泽厚,《美学三题议－与朱光潜同志继续论辩》,《哲学研究》，1962 年第 2 期。

林语堂,《婚嫁与女子职业》,《林语堂集》，广州：花城出版社，2007 年。

刘剑梅,《革命与情爱》，上海：三联书店，2009 年。

刘再复，《关于文学的主体间性的对话》，南方文坛,南宁, 2002年，第6期, 第14页。

鲁迅,《阿 Q 正传》，上海：上海书店出版社，2003 年。

陆机著（张少康释）,《文赋》，上海：上海古籍出版社，1984 年。

马泰·卡林内斯库,《现代性的五副面孔》，顾爱彬、李瑞华译，北京：商务印书馆，2002 年。

马克思、恩格斯，《马克思恩格斯选集》第 1 卷，北京：人民出版社，1995 年。

马克思、恩格斯，《马克思恩格斯全集》第 2 卷，北京：人民出版社，2001 年。

马克思，《经济学－哲学手稿》何思敬译，北京：人民出版社，1957 年。

毛星，《论所谓形象思维》，《中国科学院文学研究所专刊》（4），北京：人民文学出版社过，1958 年。

米歇尔·福柯，《必须保卫社会》钱翰译，上海：上海人民出版社，1999 年。

米歇尔·福柯，《规训与惩罚－监狱的诞生》，刘北成、杨远婴译，北京：生活·读书·新知三联书店，2003年。

米歇尔·福柯，《关于监狱的对话》谢静珍译，见杜小真编选《福柯集》，上海远东出版社2008年。

麦克尔·哈特和安东尼奥·奈格里，《帝国：全球化的政治秩序》杨建国、范一亭译，南京：江苏人民出版社，2003年。

牟润孙，《海遗杂著》，香港：中文大学出版社，1990 年。

瞿秋白，《普洛大众文艺的现实问题》，《瞿秋白文集》第二卷，北京：人民文学出版社，1998年。

瞿秋白，《鬼门关以外的战争》，《瞿秋白作品集》（二），开封：河南大学出版社，2014 年。

瞿秋白，《大众文艺的问题》，《瞿秋白文集》第二卷，北京：人民文学出版社，1998年。

尚吕克·侬曦，《解构共同体》苏哲安译，台北：桂冠，2003年。

孙党伯，《论郭沫若的浪漫主义文学主张》，武汉大学学报（社会科学版）第 6 期，1992 年，第 89-95 页。

瓦尔特·本雅明，《德国悲剧的起源》陈永国译，背景：文化艺术出版社，2001 年。

雅克·德里达，《论文字学》汪堂家译，上海：上海译文出版社，1999 年。

严复编，托马斯·亨利·赫胥黎（Aldous Huxley）著，《天演论》，北京：华夏出版社，2002 年。

叶圣陶，《多收了三五斗》，《叶圣陶经典赏析》，长沙：湖南少年儿童出版社，2011 年。

郑翘楚，《文艺领域里必须坚持马克思主义的认识论－对形象思想论的批判》，《红旗》，1966 年第 5 期。

周振甫，《文心雕龙今译》，北京：中华书局，1986 年。

朱光潜，《文艺心理学》，复旦大学中文系文艺理论教研组编《形象思维问题参考资料》第 1 辑，上海：上海文艺出版社，1978 年。

朱光潜，《美学怎样才能既是唯物的又是辩证的－评蔡仪同志的美学观点》，《美学问题讨论集》第 2 卷，北京：作家出版社，1957 年。

王敬文、阎凤仪、潘泽宏，《形象思维理论的形成、发展及其在我国的流传》，中国社会科学院哲学研究所美学研究室和上海文艺出版社文艺理论编辑室合编《美学》第 1 期，上海文艺出版社，1979 年。

外国文学研究所编《外国理论家、作家论形象思维》，北京：中国社会科学出版社，1979 年。

《中庸》，儒家经典《四书》之一。朱熹，《四书章句集注》，北京：中华书局，1983 年。

（外文）

Abergel, Elisabeth., and Magnusson, Jamie. 2014. “The Art of (Bio)Surveillance: Bioart and the Financialization of Life Systems.” *TOPIA*(30-31):237-254.

Averill, Stephen C. 1987. “Party, Society, and Local Elite in the Jiangxi Communist Movement”. *The Journal of Asian Studies* 46:279-303.

Averill, Stephen C. 1990. “Local Elites and Communists Revolution in the Jiangxi Hill Country”. in Joseph W. Esherick and Backus Rankins(eds.*), Chinese Local Elites and Patterns of Dominance*. Tai pei: SMC Publishing Inc.pp. 282-304.

Baker, A. Jennifer., and White D. Mark. (eds.). 2016. *Economics and the Virtues: Building a New Moral Foundation*. Oxford: Oxford university press.

Balibar, Etienne. 2002. “‘Possessive Individualism’ Reversed: From Locke to Derrida.”*Constellations* 9(3): 299-317.

Barnett, A. Doak. 1960. *Communist China and Asia: Challenge to American Policy*. New York: Harper & Brothers.

Berardi, Franco. 2012. *The Uprising: On Poetry and Finance.* Los Angeles/Cambridge: Semiotext(e)/ MIT Press.

Bigelow, Gordon. 2003. *Fiction, Famine, and The Rise of Economics in Victorian Britain and Ireland*. Cambridge: Cambridge university press.

Button, Peter. 2009.*Configurations of the Real in Chinese Literary and Aesthetic Modernity*. Leiden:Brill NV.

Carson, Craig. 2017. The Aesthetics of Democracy: Eighteenth-Century Literature and Political Economy. New York: Palgrave Macmillan.

Citton, Yves. 2013. « L'insoutenable ontologie du capitalisme financier : Dette et spéculation dans *Le Faiseur* de Balzac » in Alexandre Péraud(dir.). *La Comédie (in)humaine de l'argent*. Lonrmont : Le Bord de l'eau.

Christophers, Brett. 2012. *Banking Across Boundaries: Placing Finance in Capitalism*. Hoboken: Wiley-Blackwell. pp.147-171.

Combes, Muriel. 2012. Tr. Thomas Lamarre. *Gilbert Simondon and the Philosophy of the Transindividual*. Cambridge: The MIT Press.

Coole, Diana. 2000. Negativity and Politics: Dionysus and dialectics from Kant to poststructuralism. London: Routledge.

Combes, Muriel. 2012. Tr. Thomas Lamarre. *Gilbert Simondon and the Philosophy of the Transindividual*.Cambridge : The MIT Press.

Derrida, Jacques., and Moore.F.C.T. 1974. "White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy." *New Literary History* 6(1): 5-74.

Derrida, Jacques. 1978. Trans. John P. Leavey.*Edmund Husserl's Origin of Geometry: An Introduction*. Stony Brook: New York: Hays.

Desai A. Mihir. 2017. *The Wisdom of Finance: Discovering Humanity in the World of Risk and Return*. Boston/New York: Houghton Mifflin Harcourt.

Goldman, Merle. 1985. *Modern Chinese literature in the May Fourth Era*. Boston: Havard University Press.

Goodman, David. 2000. *Social and Political Change in Revolutionary : The Taihang Base Area in the War of Resistance to Japan, 1937-1945*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.

Harvey, David. 2013. *Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution*. London/New York: Verso.

Hall, E.Donald. 2004. *Subjectivity*. London & New York: Routledge.

Haiven, Max. 2015. "Art and money: Three aesthetic strategies in an age of financialisation." *Finance and Society*1(1): 38-60.

Haiven, Max. 2014. *Cultures of Financialization: Fictitious Capital in Popular Culture and Everyday Life*. New York: St. Martin's Press.

Henderson, Willie. 1995. *Economics as Literature*. London: Routledge.

Huang, Phili p C. 1978. “Intellectuals, Lumpen-proletarians, Workers and Peasants in the Communist Movement: the Case of Xingguo County, 1927-1934”, in Philip C. Huang *et al.* (eds.), *Chinese Communists and Rural Society, 1927-1934*. Berkeley: University of California Press.

Kitch, Aaron. 2009. *Political Economy and the States of Literature in Early Modern England.* Farnham: Ashgate Publishing.

Knezevic, Borislav. 2003. *Figures of finance capitalism: Writing, Class, and Capital in the Age of Dickens*. NY&London: Routledge.

Kolozova, Katerina. 2014. *Cut of the Real: Subjectivity in Poststructuralist Philosophy*. New York: Columbia University Press.

LiPuma, Edward. 2017. *The Social Life of Financial Derivatives: Markets, Risk, and Time*. Durham and London: Duke university press.

Lorraine, Tamsin. 2011. *Deleuze and Guattari’s Immanent Ethics: Theory, Subjectivity, and Duration*. Albany: University of New York Press.

Martin, Randy. 2002. *Financialization of Daily Life*. Philadelphia: Temple University Press.

Marsh, Nicky. 2007. *Money, Speculation and Finance in Contemporary British Fiction*. London: Continuum International Publishing.

Martin, Randy. 2015.*Knowledge LTD: Toward a Social Logic of the Derivative*. Philadelphia: Temple University Press.

Malton, Sara. 2009. *Forgery in Nineteenth-Century Literature and Culture: Fictions of Finance from Dickens to Wilde.*Basingstoke: Palgrave Macmillan.

McNally, David. 2011. *Monsters of the Market: Zombies, Vampires and Global Capitalism*. Leiden·Boston: Brill.

Meng, Yue. 2006. *Shanghai and the Edges of Empires*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Nietzsche, Friedrich.1974. Trans. Walter Kaufmann. *The Gay Science: with a prelude in rhymes and an appendix of songs*. New York: Random House.

O’Gorman, Francis. 2007. *Victorian Literature and Finance*. Oxford: Oxford university press.

Poovey, Mary. 2008. *Genres of the Credit Economy: Mediating Value in Eighteenth- and Nineteenth-Century Britain*. Chicago and London: University of Chicago Press.

Read, Jason. 2003. *The Micro-Politics of Capital: Marx and the Prehistory of the Present.* Albany: State University of New York Press.

Sakai, Naoki. 2009. "How do we count a language?", *Translation and discontinuity Translation Studies* 2(1): 71-88.

Sakai, Naoki. 2000. "Subject and Substratum: Japanese Imperial Nationalism."*Cultural Studies*14(3): 462–530.

Sakai, Naoki. 1997.*Translation & Subjectivity: On "Japan" and Cultural Nationalism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Shonkwiler, Alison. 2017. *The Financial Imaginary: Economic mystification and the limits of realist fiction*. London: University of Minnesota Press.

Shonkwiler, Alison., and Leigh Claire La Berge(eds.). 2014. *Reading Capitalist Realism*. Lowa: University of lowa Press.

Watts, Cedric. 1990. *Literature and Money: Financial Myth and Literary Truth*. London: Harvester Wheatsheaf.

Woodmansee, Martha., and Osteen, Mark(eds.). 1999. *The New Economic Criticism: Studies at the intersection of literature and economics*. London: Routledge.

Yang, Xiaobin. 2002. *The Chinese postmodern: trauma and Irony in Chinese avant-garde fiction.* Ann Arbor: University of Michigan Press.

Foucault, Michel. 1994. *Le sujet et le pouvoir* .in *Dits et écrits* Tome IV. Paris： Gallimard. pp. 222-43.

Nancy, Jean-Luc. 2004. *La communauté désœuvrée*. Paris : Christian Bourgois éditeur.

Titre français: « UNE LITTÉRATURE DE LA VIE » : SUR LA MISE EN ŒUVRE DE LA SUBJECTIVITÉ DANS LES ÉCRITS DE MAODUN

RÉSUMÉ DE THÈSE

Mao Dun (4 juillet 1896 - 27 mars 1981) est un célèbre écrivain et théoricien réaliste chinois de la période moderne. Ses écrits littéraires et ses théories se rattachement principalement au « réalisme », qui implique l'expression de l'expérience humaine. Y sont concernés aussi sont le rapport entre la littérature et l'esthétique, et, contre les attentes d'une autonomie présupposée littéraire, des liens entre des formes différentes de la spéculation sociale que sont la littérature et la finance.

« Littérature de la vie » est une proposition littéraire sur le réalisme proposée par Mao Dun et la Société de recherches littéraire (*Wenxue yanjiu hui*)[483] qui soutiennent que la relation entre « littérature » et « vie » devrait retenir l'attention dans la littérature réaliste, et que l'écriture réaliste peut être comprise comme une pratique sociale étroitement liée à la construction de la subjectivité. En d'autres termes, le réalisme n'est pas seulement un récit qui reflète la réalité ou

[483]La Société de recherches littéraire (*Wenxue yanjiu hui*) (fondée le 4 janvier 1921) est l'une des sociétés littéraires les plus anciennes et les plus influentes du Mouvement de la nouvelle littérature, dont faisaient partie Zhou Zuoren, Zheng Zhenduo, Shen Yanbing, Guo Shaoyu, Zhu Xizu, Qu Shiying, Jiang Baili, Sun Fuyuan. Geng Jizhi, Wang Tongzhao, Ye Shaojun, Xu Dishan et douze autres personnes initiées. Mao Dun, « A propos de la Société de recherche littéraire » 关于“文学研究会”, *œuvres complètes de Mao Dun*, vol. 19 (Théorie littéraire chinoise II), Pékin : Maison d'édition de littérature populaire, 1991.

qui symbolise la réalité. En tant que pratique sociale, il se concentre sur la transformation de la subjectivité dans le contexte des relations sociales fortement marquées par des relations de domination et d'exploitation caractéristiques de la modernité coloniale-impériale. Par conséquent, la « vie » n'est pas simplement assimilée à l' « expérience », mais se transforme en problèmes de la connaissance plus complexes, notamment sur la relation entre la connaissance de soi et la connaissance de la réalité dans une société où la connaissance de la réalité elle-même s'avère extrêmement opaque, voire fantasmagorique à cause des mystifications qui découlent des relations d'exploitation et de domination partout. Ainsi, le processus de compréhension de la vie et de la réalité se penche sur la préoccupation universelle pour la construction d'images typiques, la contradiction entre la révolution et la poursuite de la liberté dans la communauté, et l'influence du système capitaliste sur la transformation de la subjectivité humaine à travers la modernité.

Au sein du domaine des études chinoises, et surtout en ce qui concerne l'expérience historique du réalisme chinois, les études sur Mao Dun ont toujours marginalisées le côté esthétique et théorique. D'une part, influencés par le contexte de la critique politique et idéologique de la guerre froide, alors que Mao Dun occupe un poste important au sein du Parti communiste, ses écrits sont généralement exclus du domaine de la recherche esthétique, ne devenant aux yeux des chercheurs que des outils de propagande. Dans la préface de *Révolution et Forme : la modernité des premiers romans de Mao Dun, 1927-1930*, Zhang Peiheng exprime l'idée représentative de cet effet de marginalisation que les écrits de Mao Dun « font tort à la littérature au profit du politique » et « font tort à l'art au profit de la révolution », allant jusqu'à proposer l'idée que la recherche sur Mao Dun ne devrait se consacrer qu'à l'excavation de tels « défauts » et

« limitations »[484].

Du coup, on ne peut pas se passer d'une critique de l'histoire institutionnelle des recherches sur Mao Dun. Le fil représentatif de la recherche sur ses œuvres et quasiment dominateur au sein des études sur la littérature chinoise moderne jusqu'au point d'avoir étouffé tout autre démarche critique se trace directement de C.T. (Chih-Tsing) Hsia jusqu'à David Der-wei Wang. Ce dernier élabore son analyse directement à partir de la perspective de la relation entre les romans de Mao Dun et l'histoire. Mais il s'agit d'une histoire dépourvue de contingence sous le signe d'une théologie inavouée. Pour Wang, le privilège accordé à l'idéologie politique chez Mao Dun a fini par écraser la créativité humaine. En subordonnant la littérature à l'idéologie politique contre l'histoire officielle du Guomindang, Mao Dun a exercé une influence néfaste sur l'histoire du roman chinois moderne[485]. Mais puisque Wang ne s'est jamais posé, comme le fait Mao Dun, la question de la connaissance de l'histoire dans une situation (telle qui se trouve sous des conditions de domination coloniale et d'exploitation capitaliste) où l'exercice de la faculté cognitive est fortement ciblé par des puissances dominantes, il tombe sans cesse dans des réductions simplificatrices. Du coup, la théorie de la réflexion et le symbolisme, tout comme la méthode d'opposition binaire, ont toujours dominé les recherches sur Mao Dun jusqu'ici. L'étude du réalisme de Mao Dun s'est malheureusement limitée à l'influence de la théorie occidentale et du symbolisme idéologique. Dans le livre *Les limites du réalisme: la fiction chinoise à l'époque révolutionnaire* (*The Limits of Realism:*

[484]Chen Jianhua, *Révolution et forme : la modernité des premiers romans de Mao Dun, 1927-1930* 革命与形式：茅盾早期小说的现代性展开，1927-1930，Shanghai : Maison d'édition de l'Université Fudan, 2007, préface I.

[485]David Der-wei Wang 王德威, *Réalisme fictionnel au 20ème siècle Chine : Mao Dun, Lao She, Shen Congwen* 写实主义小说的虚构：茅盾，老舍，沈从文, Shanghai : Maison d'édition de l'Université Fudan, 2011, p.31.

Chinese Fiction in the Revolutionary), utilisant la théorie de la réception et de l'influence de la littérature occidentale, Marston Anderson tire la conclusion que la création littéraire de Mao Dun s'est appliquée à réaliser la « transformation culturelle » à travers l'imitation[486]. David Wang soutient que le roman réaliste de Mao Dun vise à s'opposer à l'histoire officielle et à exprimer ses exigences idéologiques[487]. En fait, sous l'influence du contexte critique de la guerre froide, les méthodes de recherche sur l'instrumentalisme et sur l'idéologie politique occupent la position principale, réduisant ainsi les préoccupations esthétiques dans le champ de recherche de la littérature chinoise. L'instrumentalisme cache le risque de combiner l'utilitarisme avec la science technologique dans le système capitaliste, ce qui conduit directement à la production et la classification des hommes et de la connaissance. Quand l'écriture réaliste devient un instrument, alors toute incertitude disparaît et devient une institution de traduction de la théorie d'essence abstraite. Ensuite, la critique littéraire dégénérera en une sorte de mécanisme de traduction hégémonique, qui exclura la littérature chinoise de la catégorie de l'universalité et de l'esthétique, et en fera une imitation de la théorie occidentale et une expression formelles sans rapport avec la réalité. Cela a directement conduit à la négation de la révolution causée par l'opposition binaire entre « forme » et « contenu », « corps » et « esprit ». Dans *Révolution et forme : la modernité des premiers romans de Mao Dun, 1927-1930,* considérant le corps comme objet dépendant, Chen Jianhua analyse les problèmes de la modernité et

[486]Selon Anderson, les écrivains du réalisme chinois n'ont pas prêté attention à la technique d'imitation du monde réel. Au lieu du but de la réflexion sur la réalité, ils ont exclu les enjeux esthétiques du réalisme et se sont intéressés à utiliser la signification de l'espace au-delà du sens sémantique pour renverser la culture traditionnelle et reformer la nouvelle culture. Marston Anderson, *Les limites du réalisme : la fiction chinoise à l'époque révolutionnaire* 现实主义的限制：革命时代的中国小说, Nanjing : Maison d'édition du peuple du Jiangsu, 2001, p.3.

487 David Der-wei Wang 王德威, *Réalisme fictionnel au 20ème siècle Chine : Mao Dun, Lao She, Shen Congwen* 写实主义小说的虚构：茅盾，老舍，沈从文, Shanghai : Maison d'édition de l'Université Fudan, 2011, p.31.

de la révolution dans les romans de Mao Dun du point de vue de la technique formelle. Cependant, lorsque la réalité devient un principe d'esprit, la révolution et le processus de construction du sujet dans la révolution seront transformés en une identité pourvue que la forme puisse imiter l'esprit par la modernité de la technique. La révolution se perd alors dans la poursuite de l'identité politique et nationale, en ignorant l'universalité de classe, comme si le sens de la révolution n'existait que dans l'État totalisant au sein d'une totalité historique. Lorsque la révolution n'a plus le sens de construction de la subjectivité et sans rapport avec la réalité, elle ne peut devenir qu'une sorte de « forme » de la modernité.

De mon point de vue, l'écriture réaliste de Mao Dun ne vise pas réellement à une explication de l'essence, mais à découvrir la relation entre l'homme et la connaissance, ainsi que le processus de connaissance et de production dans l'interaction entre le sujet et l'objet. En analysant la théorie littéraire de Mao Dun, nous pouvons trouver que l'expression de « littérature de la vie » met l'accent sur la relation entre « littérature » et « vie », et la littérature et le langage servent de média, reflétant le processus de connaissance de la réalité et de la vie (l'essence humaine) par le sujet. Dans les premières œuvres théoriques littéraires de Mao Dun (1921-1925), il y a sept articles consacrés à la relation entre l'homme et la littérature et à la notion de « littérateur »[488] : « Quelle est la responsabilité d'un littérateur moderne », « La perspective de la vie en art », « La relation entre la littérature et l'homme et l'identité littéraire des temps anciens », « Responsabilité et efforts des nouveaux chercheurs en littérature », « Littérature et vie », « Création libre et respect de l'individualité » , « La nouvelle mission d'écrivain ». Ils présentent une réflexion précoce de Mao Dun sur la relation entre la

[488]Ces articles ont été retenus dans le dix-huitième volume des œuvres complètes de Mao Dun (une collection de théories littéraires chinoises), Pékin : Maison d'édition de littérature populaire, 1991.

construction littéraire et la connaissance des écrivains. Après 1957, Mao Dun a publié un long article, « Écrit sur la lecture nocturne » (*Ye du ou ji*)[489], qui analyse en détail comment la littérature réaliste comprend et sert la vie, et comment les écrivains dans leurs œuvres comprennent l'essence humaine en créant des images typiques. Mao Dun pense que le réalisme ne discute pas le paradigme de l'essence humaine, mais la relation entre l'homme et la réalité dans le processus d'expression et de service à la vie. Sujet et Objet, Raison et Émotion, Idéal et Réalité, dans la théorie de Mao Dun, ne sont pas des concepts concernant l'opposition binaire. Il prête vraiment attention au processus de construction de l'essence humaine (ainsi qu'au processus de mise en forme « typique ») dans la connaissance de la subjectivité. Par conséquent, dans l'analyse de la théorie du réalisme de Mao Dun, la présente thèse n'adoptera pas les méthodes de recherche ontologique liées à l'essence abstraite, mais étudiera le processus de construction de la subjectivité dans la perspective du rapport entre langage et traduction. La technologie subjective est concernée par l'auto-production, tandis que la pratique de la traduction est liée au processus de configuration du sujet. Dans ce processus, nous devons comprendre la relation entre la construction de la subjectivité et le langage plutôt qu'un système de connaissances linguistiques. Par exemple, la construction de la « langue populaire » proposée par Mao Dun, à partir de la relation entre le sujet du discours et l'objet du langage, tente de chercher une langue qui puisse montrer la réalité, plutôt qu'une langue de l'« État-nation ». Cette thèse étudiera en outre le processus de la « pensée d'image » (*Xingxiang siwei*) dans le roman de Mao Dun et le processus de la construction de l'image typique d'un point de vue dialectique, qui est aussi une méthode importante pour analyser sa théorie du réalisme et se débarrasser du positivisme et de la

[489]Mao Dun 茅盾, « Écrit sur la lecture nocturne » 夜读偶记, *Collection de commentaires*, Pékin : Maison d'édition de littérature populaire, 1978.

métaphysique dans sa création du roman. En insistant sur le processus dialectique, la méthode de la « pensée d'image » contient la négation de la réalité, mais n'exclut pas le processus de la pensée logique ni la poursuite de l'universalité. C'est-à-dire que l'universalité de la « pensée de l'image » met l'accent sur un processus dialectique qui contient la négation de la réalité, plutôt qu'une simple expérience sensorielle ou une conclusion de type abstrait. Par conséquent, le processus de construction des images typiques à travers la pensée d'image, est en fait fortement connecté au processus de compréhension de la réalité.

Les romans réalistes de Mao Dun se concentrent plutôt sur les sujets de la révolution et de la finance. En attribuant le sens universel sous l'angle de la connaissance de la vie et de la réalité, la révolution s'est émancipée du concept d'identité de l'État-nation. Il s'agit d'un processus de reconnaissance de la relation entre la communauté et la révolution dans les « efforts conjoints » pour achever la révolution. En même temps, en découvrant le lien entre la finance et la littérature, le roman de Mao Dun *Minuit* révèle le processus consistant à intégrer les gens dans le dispositif de pouvoir à travers le système d'État-nation, l'activité de spéculation. Mon analyse portera donc sur l'accumulation capitaliste, la circulation et la stratégie coloniale, à travers l'étude du roman *Minuit*, révélant la relation entre le système de spéculation financière et la technologie de subjectivité, qui conduit les gens à la folie, perdant finalement la capacité de reconnaître la réalité et s'abandonnant au piège de la spéculation. Et c'est la vraie raison pour laquelle le réalisme socialiste chinois critique le système capitaliste. En même temps, la théorie et le roman de Mao Dun, comme la résistance la plus efficace au système et à la stratégie capitaliste paralysant et transformant les gens, sont également l'objet de recherche important qui nous oblige à comprendre la littérature sur le réalisme chinois encore aujourd'hui. Ma recherche vise à mettre

en évidence le risque de stratégie immunitaire posé par les méthodes ontologiques dans la recherche du réalisme chinois. Cette stratégie conduira directement les préoccupations des écrivains chinois aux choix politiques. À travers les romans de Mao Dun, revenant aux textes et aux théories, faire l'étude du réalisme chinois revient à faire attention à l'esthétique humaine et à la relation entre la réalité et la construction de la subjectivité. Sur cette base, le réalisme n'est pas un outil d'accomplissement de l'histoire, mais un processus de « mise en œuvre » étroitement lié à la subjectivité. Dans le même temps, la crise (le point de vue de l'opposition binaire et de l'identité provoquée par la méthode de recherche en ontologie) révélée par cette thèse, ne consiste pas à s'opposer ou à créer une autre opposition, mais à transformer le point de vue de la certitude en une possibilité incertaine ou plus pluraliste, faisant rayonner l'étude du réalisme socialiste chinois sur la vitalité de la théorie et du texte.

Les œuvres complètes de Mao Dun sont composées de 42 volumes comprenant tous les travaux sur les romans de Mao Dun, les proses, les théâtres, etc. Cette thèse s'intéresse principalement aux trois volumes de *Théorie littéraire chinoise* (volume 18, 19 et 20), et 9 volumes des romans (1-9). En considérant la répétition théorique du même point de vue, cette thèse adopte les textes théoriques représentatifs dans l'étude de la littérature chinoise et de Mao Dun comme objet principal. Ceux-ci comprennent l'œuvre de C.T.Hsia, *Une histoire de la fiction chinoise moderne* (*A History of Modern Chinese Fiction*)[490], David Der-wei Wang, *Réalisme fictionnel dans la Chine du vingtième siècle: Mao Dun, Lao She, Shen Congwen*[491], Marston Anderson, *Les limites du réalisme : la fiction chinoise*

[490]C.T. Hsia, *A History of Modern Chinese Fiction, 1917-1957*, New Haven : Yale, 1961.

[491]David Der-wei Wang 王德威, *Réalisme fictionnel au 20ème siècle Chine : Mao Dun, Lao She, Shen Congwen* 写实主义小说的虚构：茅盾，老舍，沈从文, Shanghai : Maison d'édition de l'Université Fudan, 2011.

à l'époque révolutionnaire[492], Chen Jianhua, *Révolution et forme: la modernité des premiers romans de Mao Dun*[493]. Les œuvres fournissant la méthodologie de cette thèse comprennent : Peter Button, *Configurations du réel dans la modernité littéraire et esthétique chinoise* (*Configurations of the Real in Chinese Literary and Aesthetic Modernity*)[494], Naoki Sakai, *Traduction et subjectivité : sur le « Japon » et le nationalisme culturel* (*Translation and Subjectivity: On 'Japan' and Cultural Nationalism*)[495], Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*[496], Max Haiven, *Cultures de la financiarisation: Capital fictif dans la culture populaire et la vie quotidienne* (*Cultures of Financialization: Fictitious Capital in Popular Culture and Everyday Life*)[497], Michael Hardt et Antonio Negri, *Empire*[498], Jason Read, *La micro-politique du capital: Marx et la préhistoire du présent* (*The Micro-Politics of Capital: Marx and the Prehistory of the Present*)[499], ainsi que les théories pertinentes sur la dialectique dans la théorie littéraire marxiste, la théorie sur la « pensée d'image » de Cai Yi et Li Zehou et la théorie du sujet et du pouvoir de Michel Foucault. En analysant la littérature réaliste socialiste chinoise, l'attention de Peter Button sur la relation entre la littérature

[492]Marston Anderson, *Les limites du réalisme : la fiction chinoise à l'époque révolutionnaire*现实主义的限制：革命时代的中国小说, Nanjing : Maison d'édition du peuple du Jiangsu, 2001.

[493]*Chen Jianhua, Révolution et forme : la modernité des premiers romans de Mao Dun, 1927-1930* 革命与形式：茅盾早期小说的现代性展开，1927-1930，Shanghai : Maison d'édition de l'Université Fudan, 2007.

[494]Peter Button, *Configurations of the Real in Chinese Literary and Aesthetic Modernity*, Leiden: Brill NV, 2009.

[495]Naoki Sakai, *Translation & Subjectivity*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997.

[496]Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, Paris : Christian Bourgois éditeur, 2004.

[497]Max Haiven, *Cultures of Financialization: Fictitious Capital in Popular Culture and Everyday Life*, New York: St. Martin's Press, 2014.

[498]Michael Hardt et Antonio Negri, *Empire*, trad. de l'anglais par Denis –Armand Canal, Paris : 10/18, 2000.

[499]Jason Read, *The Micro-Politics of Capital: Marx and the Prehistory of the Present*, Albany: State University of New York Press, 2003.

chinoise et la pratique de l'esthétique sera une référence importante pour mon analyse de la théorie du réalisme de Mao Dun. Concernant la construction de la « langue populaire », l'analyse de Naoki Sakai sur la relation entre le langage et la subjectivité servira de référence pour mon analyse. *La communauté désœuvrée* de Jean-Luc Nancy et *Empire* de Michael Hardt et Antonio Negri peuvent m'aider à introduire l'analyse des théories et des romans révolutionnaires de Mao Dun dans la réflexion sur la relation entre les individus et la communauté. Cela nous aide également à comprendre la stratégie coloniale dans le système de l'« État-nation » et nous rappelle de prêter attention à la réflexion des écrivains réalistes chinois sur ce problème. Jason Read, *La micro-politique du capital : Marx et la préhistoire du présent*, ainsi que Max Haiven, *Cultures de la financiarisation : Capital fictif dans la culture populaire et la vie quotidienne*, nous aident à comprendre le rôle de la production capitaliste dans la transformation de la subjectivité et fournissent un support théorique pour mon analyse de la transition de la littérature et de la finance dans *Minuit*. Grâce aux efforts de cette thèse, j'espère jouer un rôle dans l'étude de la littérature chinoise moderne au 20ème siècle, de sorte qu'une plus grande attention puisse être accordée à l'esthétique humaine, à la réalité et à la pratique de la subjectivité.

Le réalisme et le concept de la littérature chinoise

Le réalisme était considéré comme un concept « importé » dans le système d'évaluation critique de la littérature chinoise. En d'autres termes, la littérature chinoise existe dans le contexte de la critique littéraire comme un objet de « la réception » et de « l'influence », tandis que les problèmes littéraires, esthétiques et humains de la littérature chinoise sont ignorés. Néanmoins, le point de vue que la

littérature chinoise était l'« Autre » de l'horizon occidental présupposait la séparation entre la littérature chinoise et la littérature occidentale, ainsi que entre la littérature et la théorie. Cette séparation est rendue possible par l'ignorance de la complexité du concept du réalisme et en faisant un objet institutionnel et reproductible. En effet, le concept de « littérature chinoise » devrait être une question ouverte et controversée. Cette séparation est rendue possible par l'ignorance de la complexité du concept du réalisme et en faisant un objet institutionnel et reproductible. La théorie de l' « influence occidentale » ignore la résonance entre l'Occident et la Chine et les mêmes problématiques modernes auxquelles elles sont confrontées tels que « nation », « illumination », « révolution », etc. Les écrivains chinois en fait se préoccupaient de la relation entre la science moderne et l'hégémonisme et l'exploitation. En même temps, la relation entre les écrivains chinois et la modernité ne réside pas dans la différence entre la littérature chinoise et la littérature occidentale, mais dans la connaissance sur les problèmes de la modernité. Par la circulation, la Chine et l'Occident possèdent la condition de faire face ensemble au problème de la modernité, et l'attention portée au problème de la modernité remplace aussi la méthode de recherche historique par l'attention au processus de circulation. Par conséquent, du point de vue de la circulation et du partage, l'étude de la littérature et du texte chinois évitera le concept de littérature nationale et se tournera vers une discussion plus large de « humain », « esthétique » et « système ». En d'autres mots, j'espère ramener la « littérature chinoise » d'un concept établi à son propre processus d'esthétique et de construction. En liant la littérature chinoise à son processus de connaissance de soi dans la circulation de la modernité, l'accent mis sur le même problème et en même temps sur la modernité s'explique par la réexamination de la subjectivité.

En fait, la question de la « modernité » laisse entendre que la théorie occidentale et la littérature chinoise se sont concentrées sur la question de la modernité, et que les différences ethniques ou l'origine ethnique ne sont pas les questions les plus cruciales. Dans le contexte de la modernité, le concept de « littérature chinoise » est également formé dans le contexte de l'« État-nation » moderne, qui montre également la possibilité de « partage » entre les deux parties en théorie et en temps. Dans ce processus, la « littérature chinoise » doit donc être examinée plus avant le processus de sa formation, plutôt que d'être l'objet de la théorie occidentale interprété par l'instrumentalisme.

En tant qu'objet d'étude, la « littérature chinoise » n'existe pas simplement comme un concept, nous ne pouvons pas ignorer la relation entre l'attribut et son système. La discipline, reflétant le processus de construction de la connaissance, ne se constitue pas seulement comme un objet. Par conséquent, il est plus important d'étudier la relation entre la discipline qui produit la connaissance et l'esthétique que d'étudier l'objet de l'institution lui-même. L'étude de la formation de la pensée japonaise nous inspire que la notion de la pensée nationale était formée par l'entraînement de désir de discipline. La discipline devient la motivation pour explorer le sens et pour reconstruire cette discipline. La « littérature chinoise » en tant qu'objet disciplinaire permet donc de maintenir et de reproduire la recherche du sens, ce qui à son tour soutient l'institution de la discipline[500]. À travers l'exploration de ce problème, nous pouvons découvrir comment la littérature en tant qu'intermédiaire construit les concepts de « nation », « État » et la « langage commun ». L'étude de la littérature chinoise ne devrait pas se limiter à la littérature chinoise elle-même, mais devrait partir d'une perspective plus large de l'essence de l'homme.

[500]Naoki Sakai, *Translation & Subjectivity, op. cit.,* pp.41-42.

Mao Dun s'aperçut que la « littérature chinoise » était étroitement liée au sujet de la modernité. Dans sa théorie du réalisme, la littérature devrait premièrement prêter attention à la vie des hommes. L'« homme » et la « vie », en particulier la « vie moderne », doivent être les premiers enjeux de la littérature. La littérature chinoise doit constamment être construite dans l'exploration de la littérature chinoise. Par conséquent, mon projet n'était pas d'analyser la relation de la littérature chinoise avec la théorie ou la pensée occidentale mais d'étudier le processus de la construction de la subjectivité et l'essence de l'homme ainsi que la formation de la littérature chinoise.

Les écrits de Mao Dun présentent une relation tripartite entre la philosophie, la littérature et la critique. La question de la réalisation de cette relation tripartite dans l'écriture est l'une des principales préoccupations des écrites de Mao Dun. Le « réalisme » est plutôt conçu comme une pratique sociale et esthétique de la littérature. Sur ce point de vue, j'analyserai précisément à travers son article « Écrit sur la lecture nocturne » (*Ye du ou ji*) dans le premier chapitre. Dans cet article, il expliqua le concept de la réalité qui est le processus de la connaissance de la subjectivité à travers la pratique littéraire. Comparée à la subjectivité, la métaphore de la réalité n'est pas un problème principal, le réalisme est une méthodologie pour montrer l'essence de l'homme qui a été formée dans le processus de la construction de la subjectivité.

Dans l'essai « La littérature populaire en question », Mao Dun expliqua la relation entre la subjectivité et la technique dans l'écriture du réalisme[501]. La

[501]« En ce qui concerne les questions techniques, on pense que les vieux romans excellents les ont déjà résolus de manière parfaite. Cependant, la littérature et l'art révolutionnaires portés sur le nouveau langage classique devenu populaire ces dernières années, n'ont pas résolu les questions techniques. À l'heure actuelle, les critiques jugent sévèrement que le nouveau langage classique

technique se rapporte à la construction du sujet, tandis que le sujet comme une technique manipule et transforme l'objet par lui-même. Mao Dun considérait que dans le processus de l'écriture, il fallait prêter attention au processus de création de la langue par la technique du sujet. La créativité et l'intermédiaire de la langue sont beaucoup plus importants que les significations ou les métaphores du texte lui-même. La technique comprend également la construction de la « langue populaire » et la pratique subjective de la « traduction » et de ses relations avec les nations. Le processus de la « traduction » signifie également le processus de la conformation de sa propre langue nationale. La construction d'une langue étrangère est aussi la meilleure référence pour construire sa propre langue[502]. Par conséquent, dans l'analyse de la « technique du sujet », la construction de la « langue populaire » et la construction de la « traduction » sont les points importants de ma recherche. Je les développerai dans le premier chapitre, pour montrer la relation entre la technologie du sujet et la langue dans le réalisme.

En résumé, le concept de la littérature chinoise est un concept moderne. Il ne peut donc pas être séparé de l'anthropologie et de l'esthétique. Les intellectuels chinois sont également confrontés aux problèmes de la modernité, et tentent de les

---

constituait en fait le principal coupable, mais on ne peut pas lui reprocher d'être le seul responsable. En toute justice, il est vrai que beaucoup d'œuvres de l'art révolutionnaire sont illisibles à comprendre depuis plusieurs années, mais il existait également des œuvres qui étaient lisibles et compréhensibles. Cependant, elles ne sont pas en mesure d'entrer dans les masses, même si elles y sont, elles sont également rejetées. Tout cela mérite d'y réfléchir. On ne peut pas traiter le langage lui-même qui est simplement un outil, comme un méfait. Jusqu'ici, nous pouvons discuter quel langage utiliser dans l'art et la littérature des masses. » Mao Dun 茅盾, « La littérature populaire en question » 问题中的大众文艺，*Œuvres complètes de Mao Dun* 茅盾全集 第十九卷, Pékin : Maison d'édition de littérature populaire, 1991, p.319.

[502]Naoki Sakai, *Translation & Subjectivity*, *op. cit.*, p.59.

résoudre. À travers les institutions du langage et de la traduction, la question de la construction du concept par rapport à la Chine peut être découverte à partir des romans et des théories de Mao Dun.

La pensée de l'Image (*xingxiang siwei*) : Comment comprendre la réalité ?

Dans la théorie du réalisme de Mao Dun, la pensée de l'image est la plus importante de la méthodologie pour créer l'image typique. Selon lui, le problème de comment créer une figure typique lié à la question de la reconnaissance de la réalité[503]. Comme l'analyse de Peter Button, l'image et le type concernent les problèmes littéraires et esthétiques dans la théorie littéraire chinoise. La méthode de la construction d'image typique comporte la connaissance de la « beauté » et de la « réalité ». Il s'agit d'une méthode de pensée pour mettre fin à l'opposition binaire de « subjectif » et d'« objectif », du « contenu » et de la « forme », de l'« abstrait » et de l'« image ». Si nous simplifions le concept d'« image » comme la « métaphore » et le « symbolisme », nous négligeons la relation entre la création d'image et la réalité. Pour la méthode de la « pensée d'image », la « réalité » n'est pas un concept établi. À son tour, la chose importante est de savoir comment créer la « réalité », c'est-à-dire « la figure typique dans l'environnement typique ».

[503] « Comment créer un personnage est la question centrale sur la méthode de création littéraire...derrière laquelle, il y a aussi la question de savoir comment créer des caractères typiques dans un environnement typique...Bref, comment créer un personnage typique, ou plus précisément, un caractère typique dans un environnement typique, est au fond une question de comment comprendre la réalité. » Mao Dun 茅盾, « Écrit sur la lecture nocturne » 夜读偶记, *Collection de commentaires*, Pékin : Maison d'édition de littérature populaire, 1978, p.66.

Le but de mon étude est de souligner la relation entre le processus de la « pensée de l'image » et le réalisme hors du système du symbolisme. Si le symbolisme ne prouve que la fiction du roman, alors la complexité de la « réalité » sera toujours loin de la recherche du réalisme. Et les concepts de « réalité » et de « fiction », « subjectif » et « objectif », « formel » et « contenu » occuperont le centre de la recherche sur le réalisme. La pensée de l'image met accent sur le processus de transmission de la préoccupation par rapport aux problèmes réels et universels dans les recherches du réalisme. Le type n'est pas un style de modèle, mais un type qui recherche l'universalité en excluant l'opposition binaire.

Peter Button souligne que C.T.Hsia considérait le communisme comme un instrumentalisme moderne qui présentait des défauts[504]. Hsia ne s'est pas rendu compte que la critique littéraire moderne chinoise comprend les éléments de critique par rapport à la théorie de l'instrumentalisme rationnel moderne. À travers l'analyse du rationalisme, Mao Dun nia le dualisme entre la raison et la perception. Il mis en évidence la division entre la raison et l'expérience et sa relation avec le système capitaliste du rationalisme.[505] La critique de Mao Dun

[504]Peter Button, *Configurations of the Real in Chinese Literary and Aesthetic Modernity*, *op. cit*., p.128.

[505]« Le rationalisme est une épistémologie. Il considère que la raison est la seule source de la vraie connaissance et que la norme de la vérité est la rationalité. Il préconise de comprendre le monde par la rationalité en croyant que la connaissance perceptuelle est trompeuse et qu'elle ne peut que nous donner une idée vague des choses, ce qui nous amènerait à nous méprendre. Les rationalistes s'opposent à la philosophie médiévale, nient l'autorité de l'Église et prétendent que la foi aveugle doit être remplacée par la rationalité. Voici son côté positif. Cependant, le rationalisme considère la raison comme la seule source de vraie connaissance et nie la nécessité de l'expérience (la connaissance perceptuelle) dans le processus de compréhension. Ignorant l'expérience comme la première étape de la compréhension, il est inévitable de séparer la rationalité de l'expérience et de rendre absolus le concept et la pensée. Par conséquent, le rationaliste croit que la vérité est directement obtenue par la raison et que la vérité n'est pas testée par la pratique et l'expérience

sur le rationalisme est en fait la critique sur l'épistémologie et la théorie abstraite essentielle. Il critiqua la méthodologie qui considère l'essence comme la vérité ou le concept en ignorant le rôle de l'expérience. En plus de s'opposer résolument au dualisme de Descartes dans la relation entre la pensée et l'existence, Mao Dun critiqua également la société rationnelle de Spinoza. Il souligna que Spinoza considérait l'établissement d'une société rationnelle et le royaume rationnel comme « une société bourgeoise idéalisée »[506] . Les images de personnages créés par cette méthode sont aussi les « personnages idéaux » selon la pensée rationnelle de l'auteur. Mao Dun critiqua la méthode qui est basée sur le « rationalisme ». D'après cette méthode, les personnages créés n'étaient pas vivants (ils n'avaient pas été traités à travers le processus de la pensée d'image, manque d'expérience de perception et d'épreuve pratique). Il exposa que l'essence du système capitaliste fait que les hommes deviennent les nouveaux esclaves[507].

Dans sa théorie, nous pouvons voir que Mao Dun critiqua la théorie instrumentaliste du rationalisme et critiqua la séparation entre raison et perception, abstraction et image. Il souligna que la méthode dialectique de création de l'image typique est essentiellement le problème de la question de la compréhension de la réalité basée sur la croyance que le monde peut être connu. Donc, c'est une méthode qui est étroitement liée à la réalité, et non pas seulement une fiction de métaphore ou l'imagination de la perfection humaine. La personne, en créant l' « image typique », n'est pas un reflet de la réalité, ni une personne créée par la

mais dépend de si nos concepts sont clairs et explicites. En d'autres termes, la norme de la vérité n'est pas en dehors de la raison, mais dans la raison même. Par conséquent, le rationalisme conduira forcément à des impasses purement abstraites sans contenu concret. » Mao Dun 茅盾, « Écrit sur la lecture nocturne » 夜读偶记，*Collection de commentaires, op. cit*., p.46.

[506]*Ibid.,* p.47.

[507]*Ibid.,* p.48.

« raison », mais le processus de pensée dans le processus de la connaissance de la réalité. C'est l'activité de connaissance humaine et d'activité pratique plutôt qu'un modèle parfait. Par conséquent, Mao Dun refusa la séparation entre la raison et la perception, et utilisa la méthode de la « pensée de l'image » pour résoudre la contradiction :

> Nous savons tous que la première étape du processus cognitif est la perception, mais l'erreur du rationalisme est de nier que la connaissance perceptive est une condition nécessaire pour connaître la réalité et la première étape de la cognition. Mais avoir simplement la connaissance perceptive ne peut pas approfondir notre compréhension de la réalité et en découvrir les lois : une fois la connaissance perceptuelle généralisée par la pensée abstraite, nous entrons dans la deuxième étape de la compréhension : le stade rationnel. Enfin, la connaissance perceptive et la connaissance rationnelle doivent être unifiées sur la base des activités et des pratiques des gens, et testées à répétition dans la pratique... La méthode de penser des réalistes consiste à se concentrer sur le stade de connaissance perceptuelle sans négliger l'importance du stade rationnel, mais bien que la vérité objective que la généralisation logique peut réaliser soit cohérente avec la généralisation de l'art, la généralisation de l'art a sa propre particularité. Cela se reflète dans les activités créatives des écrivains, soit « pensée de l'image »[508].

J'analyserai la méthode de la pensée d'image dans le deuxième chapitre. Mon but est d'élargir nos horizons dans le domaine de la littérature et la théorie littéraire chinoises modernes. Il faut découvrir davantage la signification esthétique et anthropologique plutôt que l'enfermer dans les limites étroites du « marxisme ». En même temps, il faut noter que la préoccupation des écrivains chinois modernes porte sur le problème de la modernité et de la destinée humaine, mais pas seulement sur la relation entre la révolution chinoise et l'idéologie. La préoccupation de Peter Button indique qu'il faut lier la complexité de la littérature chinoise avec l'expansion mondiale du capitalisme :

[508] *Ibid.,* p.86.

> Le résultat clé de ce type d'enquête est de souligner encore une fois les manières remarquablement variées dont la Chine engage la modernité littéraire et esthétique. Sur ce point, il est essentiel de souligner le fait historique important que les conditions sociales, politiques et économiques qui ont conduit à l'émergence du concept moderne de la littérature à la fin du 18ème siècle en Occident, arrivent en Chine via l'expansion mondiale du capitalisme. Le fait que ce processus se produise réellement en Chine ne pourrait jamais être compris de manière adéquate à travers un modèle d'homogénéisation de l'« influence occidentale ». Comme l'insiste Brown, « le capitalisme en tant que système économique mondial est aussi basé sur un développement inégal qui produit des tourbillons incalculables dans le temps historique. Et la complexité littéralement impensable de l'histoire contemporaine contrecarre tout geste d'universalisation hâtif ». La complexité est très apparente dans le problème de la littérature chinoise moderne et ce livre devrait être compris comme offrant un effort préliminaire pour penser le problème de la littérature réaliste socialiste chinoise en relation avec l'idée de littérature mondiale qui se forme à la suite de la globalisation du capitalisme[509].

En fait, les écrivains chinois se sont préoccupés de la question de la modernité provoquée par l'expansion du capitalisme dès le début de la période moderne. Pendant le Mouvement du 4 mai 1919, la science et la raison arrivent en Chine en accompagnant le capitalisme. Cependant, la Chine n'était pas simplement l'objet du système capitaliste mais était impliquée dans ce système par la mise en œuvre de la subjectivité. Dans l'article « L'autocritique du Mouvement du 4 mai - Rapport d'étude sur la théorie marxiste de la littérature et de l'art »[510] , Mao Dun affirma la signification de la révolution du 4 mai, mais aussi révéla sa limitation apportée par l'influence du capitalisme. Il souligna que le mouvement du 4 mai ne résolvait pas les problèmes d'agression impérialiste et de la faiblesse de l'industrie nationale chinoise. Face au problème de

[509]Peter Button, *Configurations of the Real in Chinese Literary and Aesthetic Modernity*, *op. cit.*, Preface, p.7.

[510]Mao Dun 茅盾, « L'autocritique du Mouvement du 4 mai - Rapport d'étude sur la théorie marxiste de la littérature et de l'art » "五四"运动的检讨－ 马克思主义文艺理论研究报告会，*Œuvres complètes de Mao Dun* 茅盾全集第十九卷, Pékin : Maison d'édition de littérature populaire, 1991, p.231.

configuration rationnelle apporté par l'expansion globale du capitalisme, les écrivains chinois ont non seulement analysé le problème de la raison capitaliste et de l'institution scientifique, mais proposé également la solution à propos de la liberté de l'humanité - la poursuite de l'universalité avec le concept de classe remplaçant le concept de la nationalité.

En plus de la théorie de la pensée de l'image, il y a aussi une riche pratique de la construction d'image typique dans ses romans. La contribution de Mao Dun de la théorie d'esthétique moderne réside dans son travail pour éliminer l'opposition binaire et l'instrumentalisme rationnel à travers la méthodologie dialectique, et pour explorer la réalité et l'essence de l'homme. Par conséquent, nous pouvons découvrir le processus d'exploration et la connaissance des concepts de la modernité comme la nation et l'État par la construction d'image typique. Dans ses écrits, il s'est appliqué à l'élimination de la structure binaire de genre classique. L' « image de femme » dans ses romans ne vise pas la construction de la conscience féminine. Après l'expansion de la production capitaliste en Chine, les femmes chinoises ont été impliquées dans le système capitaliste comme travailleuses, enseignantes et chômeuses. Nous devons faire attention au fait que, dans le système capitaliste, les femmes ne sont plus seulement symbolisées par la « maternité », mais elles ont été incorporées dans le système capitaliste. Il est plus important de comprendre comment les femmes se reconnaissent et comprennent la réalité, comment elles traitent les problèmes de la modernité et comment elles gèrent leurs relations avec la révolution et la communauté. De plus, Mao Dun exprima fortement la connaissance par les femmes de leurs corps et de leur désir. L' « indépendance » des femmes n'est pas contre simplement le « patriarcat » dans le Mouvement du 4 mai, c'est une poursuite de la liberté révolutionnaire concernant l'humanité. Dans le deuxième

chapitre, j'analyserai principalement les images de femmes dans les romans de Mao Dun pour briser l'étude du système binaire de « maternité » et de « paternité ». À travers l'analyse des figures de femmes comme Jing dans *L'éclipse*, Sun Wuyang et Zhang Qiuliu dans le roman *Oscillation*, Mei dans le roman *L'arc-en-ciel* et Xianxian dans le roman *Créer*, j'explorai comment les femmes se reconnaissent elles-mêmes dans la révolution sous l'influence de la stratégie mondiale du capitalisme. D'ailleurs, Mao Dun exprima également ses réflexions sur une sorte de technologie de gouvernance humaine dans le développement du capitalisme.

Hsia considérait que l'image de Wu Sunfu était rigide à cause de positions politique et idéologique. Cependant, il négligea la relation entre l'image rationnelle de Wu Sunfu et le rationalisme et le scientisme du capitalisme. Wu Sunfu était rationnel, il pensait que la rationalité ait une condition nécessaire au développement de l'industrie capitaliste, et qu'en même temps, le développement de l'industrie et la construction de l'État-nation s'influencent mutuellement. David Wang estime que l'échec du capitaliste national dans *Minuit* est une métaphore du choix de Mao Dun en deux voies idéologiques et politiques. Cependant, l'échec du capitaliste national contient des problèmes de modernité qui ne peuvent être ignorés. Tout d'abord, il ne faut pas considérer seulement l'image du capitaliste comme un choix politique et idéologique. On ne peut pas négliger l'influence de l'expansion du capitalisme et du colonialisme sur l'économie chinoise. Deuxièmement, nous devons découvrir les problèmes de la modernité à travers la connaissance des capitalistes qui pratiquent ces normes rationnelles dans le processus des activités de finance. Mon objectif est d'analyser comment les écrivains chinois, face à la menace de l'expansion capitaliste, expriment leurs pensées sur le problème de la modernité et sur l'essence de

l'homme à travers la création d'image. Elle n'est pas l'idéologie politique que nous voyons à la surface de l'image ou la projection de l'histoire. La libération et la poursuite de la liberté n'ont jamais été obtenues par l'identité politique ou doctrinale, mais par l' « effort conjoint » des gens. La révolution ne s'est pas faite du jour au lendemain, mais en construisant dans un processus constant de la connaissance. J'analyserai les images dans les chapitres deux, trois et quatre pour explorer ce processus de la connaissance.

La révolution sans rapport avec la forme (Morale)

La révolution est un sujet très important dans la littérature chinoise moderne. Dans le premier chapitre, j'analyse que la vision de Mao Dun sur la littérature révolutionnaire est étroitement liée à la théorie du réalisme. Dans ses écrits, la révolution n'est pas un problème sur la forme et l'identité, mais un problème lié à la modernité, l'esthétique, le désir et l'universalité[511]. Pour lui, l'exploration de la révolution se reflète dans la connaissance et la découverte d'une série de problèmes modernes tels que l'« État-nation » et l'universalité. À

[511]Certains critiques pensaient que Mao Dun profitait de l'esthétique petit bourgeois et du marché commercial de la littérature de la nouvelle femme pour créer la base des tensions entre la révolution et la forme du roman. David Der-wei Wang estime que Mao Dun a guidé l'affirmation que le roman a des fonctions politiques pour une idéologie claire: le communisme chinois, et donné une vitalité de forme à l'exposé qui est anciennement ambigu : « Si la nouvelle femme ne peut que servir à un embellissement de l'effet commercial de la révolution, le contenu de la révolution n'est en effet pas suffisant pour être le centre de ce système d'évaluation à discuter. De cette façon, la révolution peut facilement devenir une métaphore de l'idéologie ou un symbole de la position du Parti prolétarien. » David Der-wei Wang 王德威, *Réalisme fictionnel au 20ème siècle Chine : Mao Dun, Lao She, Shen Congwen* 写实主义小说的虚构：茅盾，老舍，沈从文, Shanghai : Maison d'édition de l'Université Fudan, 2011, p.79.

travers le lien des émotions telles que l'amour, la mort et le désir avec la modernité, Mao Dun présente les problèmes qui doivent être affrontés dans le processus révolutionnaire. Dans le roman de Mao Dun, la révolution est un processus d'interaction entre la croissance du personnage principal et la connaissance du monde et de l'humanité. Elle ne joue pas le rôle d'une métaphore idéologique, mais montre un processus de la connaissance. Cela inclut la relation entre la conscience humaine, la relation entre la beauté et le désir, et la relation entre la négativité et la liberté. Pour lui, il n'y a pas de projet parfait pour la révolution, ni de personnage divin. La révolution ne consiste pas simplement à atteindre un certain but. Au lieu de cela, c'est un processus que l'on doit connaître, expérimenter et dans lequel on doit s'impliquer.

Dans certaines circonstances, la « révolution » a été considérée comme motif narratif dans la littérature moderne chinoise. À propos du « motif narratif », Chen Jianhua pense que la révolution est devenue le « désir de disposition »[512]. Ce point de vue remplace la poursuite de la liberté et de l'universalité par la notion de « pouvoir ». La vision de la révolution s'est rétrécie et est devenue un moyen dans le système de l'« État-nation ». Cependant, dans la théorie du réalisme de Mao Dun, les romans révolutionnaires remplacent en fait l'État par le concept de

[512]Dans son livre *Révolution et Forme : La modernité des premiers romans de Mao Dun*, Chen Jianhua a vu la combinaison de la révolution et de l'amour comme une forme moderne de romans. Le pouvoir de la révolution, à l'aide de la romance, devient un « fantasme politique masculin » ou crée un nouveau « désir de disposition ». Il pense que la littérature révolutionnaire naît dans les conditions historiques de l'échec de la grande révolution: un groupe d'écrivains produit un nouveau « désir de disposition » dans la narration du roman: d'une part, ils tentent de résumer les expériences de la révolution ratée et de former un tout unifié, d'autre part, en refusant d'accepter et en subvertissant les fins révolutionnaires, ils sont obligés de « tracer » encore et encore, jusqu'à ce que leurs désirs de romance et de révolution attachent le nœud. Chen Jianhua 陈建华, *Révolution et Forme : La modernité des premiers romans de Mao Dun* 革命与形式：茅盾早期小说的现代性展开, *op. cit.*, p.51.

classe pour que la discussion de la révolution atteigne le niveau d'universalité. Le concept de classe dans sa théorie ne dépend pas de l'identité. Le moyen qui réduit le concept de révolution à la catégorie d'« État-nation » implique une logique coloniale qui exclut la révolution de l'universalité. Le champ de recherche des romans révolutionnaires a également été réduit à la relation entre la forme et le contenu. Il est devenu l'institution canonique de l'obéissance individuelle et de l'unité historique.

Dans l'institution canonique, le roman révolutionnaire est chargé de sens symbolique formel. Par exemple, Chen Jianhua considère que le roman révolutionnaire de Mao Dun, dans une certaine mesure, est une extension des intellectuels radicaux idéalistes durant le Mouvement du 4 mai. Il pense que Mao Dun était contre les règles du gouvernement du Guomindang (1912-1949). Son point de vue assimile la révolution à l'identité, il néglige non seulement la négativité de la réalité, mais ne remarque pas non plus que la pensée de Mao Dun sur le Mouvement du 4 mai contient la critique par rapport à la logique coloniale capitaliste et à l'impérialisme. Dans les écrits révolutionnaires, Mao Dun choisit de remplacer le concept d'État par le concept de classe pour chercher une possibilité plus universelle pour poursuivre la liberté. Ses articles « L'auto critique du Mouvement du 4 Mai », « Le Mouvement du 4 Mai et la littérature révolutionnaire » et « Le Mouvement du 4 Mai » analysent les caractères de ce mouvement, ce qui montre que Mao Dun a découvert le lien du capitalisme et de l'impérialisme avec le Mouvement du 4 mai[513]. Selon Mao Dun, le Mouvement

[513]« Présenté sous forme de lutte, le Mouvement du 4 mai allant de chanter haut la Révolution littéraire au mouvement de masse de Zhaojialou, n'a même pas duré un an. Mais à l'époque, il avait vraiment l'élan de tout balayer rapidement comme le tonnerre et l'électricité. Cependant, sa prospérité prend de l'ampleur mais sa chute est aussi soudaine. Comme un proverbe le dit, une tempête s'arrêtera avant la fin d'une matinée, soudain, le Mouvement du 4 mai n'est plus populaire, en plus de s'appuyer sur la littérature de langue parlée pour garder à peine les apparences, le

du 4 mai était un mouvement révolutionnaire inachevé. Il mit en évidence la relation de dépendance entre le capitalisme chinois et l'impérialisme. Cela montre que le but de Mao Dun était de poursuivre la vraie liberté qui ne dépend pas de l'« impérialisme » ou du système capitaliste.

La révolution est un processus de construction subjective comme connaissance de la réalité. Il est intimement lié à des questions de la modernité telles que l'esthétique, le désir et l'universalité. Le processus de révolution est également lié à la croissance personnelle. Donc, le roman révolutionnaire est un champ qui présente la croissance humaine et le processus d'interaction avec le monde. Mao Dun critiqua la « littérature des slogans » dans son article « De Guling à Tokyo », il souligna l'importance de l'essence de la littérature et de l'art :

> Même si nos « nouvelles œuvres » n'entrent pas intentionnellement dans le destin de la « littérature des slogans », elles s'y heurtèrent au moins accidentellement. Les gens qui ont un enthousiasme révolutionnaire et négligent l'essence de la littérature et de l'art ou utilisent la littérature et l'art comme outil de propagande - au sens étroit - ou manquent de formation littéraire et artistique même sans cette négligence ou préjugé, s'engageront inconsciemment dans cette voie. Cependant, nos critiques littéraires révolutionnaires ne semblent jamais le prévenir. Un phénomène déchirant a ainsi eu lieu : les œuvres qui ont été promises d'être les plus révolutionnaires sont détestées par les gens qui ne s'y opposent pas vraiment. Si

drapeau de l'anti-féodalisme a été discrètement enroulé, le chef du mouvement a même critiqué les jeunes de ne pas parler de politique. Tout cela, pour quelle raison ? Parce que le chef du mouvement du 4 mai - la bourgeoisie nationale chinoise qui n'était pas une bourgeoisie solide, dépendait non seulement de l'impérialisme mais contenait aussi des éléments féodaux, elle n'a pas de ferme volonté de lutter contre les forces féodales et l'impérialisme (tandis que celles-là sont également sous le contrôle de l'aile impérialiste). De plus, lorsque le pouvoir du peuple augmente, elle était tellement terrifiée qu'elle se tourne vers les forces impérialistes et féodales pour opprimer le peuple. Voici un stéréotype de la bourgeoisie semi-coloniale. » Mao Dun 茅盾, « L'apparnce de Nationalisme » 民族主义的现形，*Œuvres complètes de Mao Dun* 茅盾全集第十九卷, Pékin : Maison d'édition de littérature populaire, 1991, p.311.

> les « nouvelles œuvres » ont d'abord été remarquées mais plus tard rejetées, voilà la raison. On ne peut pas blâmer d'autres personnes de ne pas avoir fait la révolution. C'est une réalité, nous devrions avoir le courage de reconnaître cette réalité, reconnaître les raisons de cet échec et reconnaître le besoin d'amélioration[514]!

Il considérait que l'essence de la littérature et de l'art était étroitement liée à l'esthétique. Créer une image typique est un processus de la pensée de l'image, plutôt qu'une formule conceptuelle. Dans le processus de la pensée de l'image, il est très important de comprendre la réalité à traverse la méthode dialectique. Par conséquent, la « négation » doit être incluse dans la réalité, mais pas seulement comme la « négation » de l'esprit. Par exemple, pour le roman *L'arc-en-ciel*, Chen Jianhua analyse Mei comme l'objet de l'« idéologie révolutionnaire » et le symbole du « canon littéraire ». Néanmoins, la croissance de Mei est un processus complexe de la connaissance lié à la négation et à la contradiction. Mei n'est ni un symbole de la révolution ni même une représentante du canon idéologique. L'image de Mei pour Mao Dun nous a rappelé qu'il est plus important de comprendre ce qu'est la révolution que d'être un symbole de la révolution.

De plus, nous ne pouvons pas ignorer la compréhension de Mao Dun sur le lien entre la révolution et le capitalisme et l'impérialisme dans la description des activités économiques. La banqueroute des capitalistes nationaux et de l'économie paysanne rurale est liée au système d'expansion capitaliste. À travers les romans de Mao Dun, nous pouvons clairement voir qu'il est pleinement conscient de la dépendance de la bourgeoisie chinoise envers l'économie de colonialisme et l'impérialisme. Il reconnut que la Chine ne peut pas être libre dans cette condition, il faut trouver d'autres moyens de solutions (la classe). J'expliquerai ce point dans le troisième et le quatrième chapitre à travers la description des capitalistes

[514]Mao Dun 茅盾, « De Guling à Tokyo» 从牯岭到东京，*Œuvres complètes de Mao Dun* 茅盾全集第十九卷, Pékin : Maison d'édition de littérature populaire, 1991, p.176.

nationaux et des paysans en faillite dans les romans de Mao Dun. J'espère qu'à travers mes recherches, l'analyse de la relation entre l'individu et la communauté et l'universalité ainsi que le lien entre la négation et la liberté peut remplacer l'analyse d'identité nationale et de la communauté.

La stratégie du régime capitaliste : La subjectivité et la technologie

Le roman *Minui*t, écrit par Mao Dun dans les années 1930, présente le développement du capitalisme et les transactions du marché financier à Shanghai. Mao Dun espérait initialement décrire le panorama de la société chinoise à cette époque, la totalité des villes, des villages, des capitalistes, de la petite bourgeoisie, des paysans, des ouvriers et des révolutionnaires. Bien que Mao Dun ait eu cette ambition panoramique, il n'a pas complété son projet, et s'est focalisé sur la description de la vie urbaine du capitalisme de Shanghai et de la spéculation financière. Il convient de se demander, à propos de ce projet panoramique, pourquoi Mao Dun a choisi les activités financières comme sujet important dans son récit, et quelle est la relation entre la finance et la littérature dans ce processus.

En décrivant l'activité de la spéculation et de la finance à Shanghai, *Minuit* déployait son récit par l'analogie entre la littérature et la finance. Dans une certaine mesure, la circulation de la finance en tant que transmission de la connaissance réside dans la maîtrise de l'information et la formation de l'homme se manifestant dans la discipline du pouvoir. La finance dans le processus de la circulation ne se manifeste pas seulement en une activité économique, mais s'associe à la transformation de la subjectivité. En conséquence, la finance possède la fonction narrative pendant le processus de circulation et transition des

informations qui se manifeste aussi dans les écrits littéraires. Peut-être pouvons-nous chercher le sens que Mao Dun veut exprimer dans *Minuit* à partir de la relation entre la finance et la littérature.

Dans le but d'interpréter l'analogie entre la littérature et la finance, il faut alors comprendre la relation entre la métaphore, le langage et la finance. Max Haiven analyse que les métaphores en tant que « investissement » tendent à apparaître comme des innovations linguistiques servant certains objectifs sociaux : elles aident à expliquer la réalité, si elles trouvent écho à l'expérience et aux attentes des gens, elles font partie de la langue vernaculaire. Dans la mesure où les métaphores fonctionnent, elles commencent à mourir – à reculer ou à se retirer dans le langage, leur nature métaphorique oubliée ou négligée, finalement, elles disparaissent complètement. En analysant la théorie de Derrida par rapport à la relation entre la métaphore et le langage, le langage lui-même est finalement composé de métaphore morte qui a perdu l'imagerie originale de sa signification en raison de l'utilisation étendue, répétitive et populaire. Parce que les métaphores mortes ont une signification conventionnelle qui diffère de leur signification originale, elles peuvent être comprises sans connaître leur connotation antérieure. Derrida ne croit pas qu'il existe une langue originale, sans métaphores, au-dessus de laquelle reposent les métaphores, ni ne cherche à découvrir une structure profonde et cachée au langage. Si tout langage est métaphorique, notre capacité à utiliser et comprendre le langage n'est pas simplement notre compréhension de la signification de chaque mot et de leur syntaxe, mais notre implication ou notre participation à un langage vivant, notre utilisation constante et notre innovation dans le langage.[515] En signifiant les métaphores mortes, le langage joue en effet

[515]Max Haiven, *Cultures of Financialization: Fictitious Capital in Popular Culture and Everyday Life*, New York : St. Martin's Press, 2014, p.20.

un rôle constructif et produit le nouveau sens en expliquant le monde et le soi. D'après la théorie de Derrida sur la métaphore et le langage, Max Haiven nous offre une métaphore utile de ce qui se passe dans le monde de la spéculation financière. Comme les métaphores, les instruments financiers, sous un angle, tentent d'expliquer le monde.

Mao Dun nous offre une possibilité d'affirmer la construction de l'instrument financier en utilisant la littérature qui comprend la métaphore du langage. Les écrits eux-mêmes et les activités de la spéculation financière comme les ressources de roman ne représentent pas une réalité ou une histoire réelle. Par conséquent, ni la finance ni le roman ne sont porteurs de la représentation de l'histoire et de la réalité, mais montrant une série de problèmes de la finance, de la modernité et de la transformation de la subjectivité. Shanghai n'était donc pas seulement un lieu de luttes politiques entre le communisme et le gouvernement du Guomindang, c'était aussi un lieu où convergeaient la gouvernance capitaliste et la culture financière. Mao Dun découvrait précisément l'expérience de la financiarisation de Shanghai des années 1930 qui révélait les problématiques de la modernité concernant la transformation de la subjectivité et la gouvernance capitaliste. Et ce n'est pas seulement le champ de la lutte des pouvoirs, plus important encore, Shanghai accompagnant la circulation financière était une ville qui intégrait des éléments qui enjambaient le temps et l'histoire.

En plus, le colonialisme est en fait le développement de caractéristiques financières dans l'espace et l'internationalisation. Par conséquent, la révolution et la modernité sont étroitement liées pour exprimer cette caractéristique. Nous devons prêter attention à la relation entre l'impérialisme et l'hégémonie capitaliste et la relation entre l'essence du colonialisme et le futur, l'expansion et

l'imagination financière. Le gouvernement de Guomindang, ne peut pas garantir la coopération entre son industrie nationale et le capitalisme. L'industrie nationale chinoise peut seulement devenir la victime du colonialisme et devenir l'objet de l'accumulation de capital financier (cela est révélé par la banqueroute des paysans chinois, des zones rurales et des industries nationales), qui a également conduit à l'animation du marché financier à Shanghai au 20ème siècle et à l'échec de l'industrie nationale. Par conséquent, l'objet de mes recherches est d'analyser l'essence du colonialisme qui a conduit à ce phénomène à travers les romans de Mao Dun, plutôt que d'évaluer si ses romans ont été influencés par Zola ou d'analyser le choix du chemin politique. Ce que je veux analyser, c'est comment Mao Dun a créé le récit à travers la relation entre le capitalisme et les images. La Chine ne devrait pas être exclue des activités globales du capitalisme, seulement être considérée comme l'objet d'influence.

En même temps, le problème de la classe est étroitement lié au rôle capitaliste de l'État, plutôt qu'à une simple confrontation des classes. Nous devrions analyser les différences internes et la confrontation du mode de production capitaliste plutôt que simplement l'opposition de la classe. Les romans de Mao Dun ne peuvent pas être simplement considérés comme un modèle d'amour révolutionnaire. Au lieu de cela, il est nécessaire d'analyser la transformation de la subjectivité, y compris le désir, les formes de la vie et les méthodes de la production. Dès l'origine du mode de production, il faut considérer la causalité particulière entre le précapitalisme et le mode de production capitaliste pour rechercher une cause révolutionnaire. Et nous devrions examiner le rôle de l'État moderne et des relations de classe par le point de vue de l'accumulation primitive du capital et de l'expansion et la colonisation capitaliste en Chine. Le roman de Mao Dun exprime précisément ce point et évite l'analyse

de surface du phénomène. Par conséquent, j'analyserai en détail le processus de transition du récit révolutionnaire, financier et littéraire dans les chapitres trois et quatre.

Mao Dun nous expliqua la relation entre l'accumulation capitaliste et la finance. L'activité de la spéculation financière n'est pas un « détail » de l' « histoire générale », ni une métaphore personnelle. Elle est impliquée dans la création littéraire, avec la littérature elle-même, accomplit la construction de la subjectivité dans la production, la matière, le désir et la connaissance. De plus, le capitalisme chinois et le capitalisme occidental ne sont pas dans un ordre séquentiel, mais sont interconnectés en finance. L'État-nation, l'idéologie et l'accumulation primitive capitaliste ont tous des liens dans cette transition. En même temps, il existe un lien important entre le capitalisme et la transformation de la subjectivité. Le rôle de la subjectivité en tant que partie de l'histoire ne peut être ignoré. Il n'est pas créé par l'histoire, mais joue un rôle important dans la création de l'histoire. La transformation subjective est le processus de recodage idéologique subjectif. Par conséquent, dans le roman *Minuit*, l'image moderne des capitalistes nationaux montre la formation des gestionnaires modernes et la transformation des intellectuels et des femmes dans les activités financières. Ce sont des objets importants sur la transformation, la création et le codage de la subjectivité dans mon analyse.

Dans le processus d'accumulation capitaliste, il y a une contradiction entre la production et la consommation capitaliste. Comment le capitalisme résout-il sa propre crise par la circulation et l'expansion et favorise-t-il la transformation du modèle capitaliste ? Le roman *Minuit* exprime ce processus de circulation et de transformation. C'est aussi une manifestation de la « relation coloniale »,

comment le comprador, la petite bourgeoisie et les capitalistes nationaux s'adaptent à cette relation de production capitaliste et l'institutionnalisent par la transformation de la subjectivité. Ce n'est pas seulement une influence historique, un facteur moral ou une opposition de classe, mais cela comporte aussi un dispositif particulier ou une matière pour produire la subjectivité. L'évaluation d'une série d'oppositions binaires ignore le rôle de la subjectivité dans le processus de la transformation. Elle ne voit que les relations extérieures de l'accumulation capitaliste, mais ne voit pas la cause interne. Le modèle économique de la Chine à cette époque pouvait être considéré comme la transformation du modèle économique pré-moderne au modèle économique capitaliste, et la subjectivité était précisément démontrée par cette relation dans le processus d'institutionnalisation. Mao Dun utilisa cette causalité structurelle pour décrire la transformation d'une société et le rôle de la subjectivité, plutôt que l'opposition binaire entre le nouveau et l'ancien, le féodal et le capital, et des classes. De plus, la production capitaliste établit les nouvelles relations de production par le contrôle de la force de travail. Dans *Minuit*, par exemple, il présente la confrontation du temps de travail entre la classe ouvrière et les capitalistes. Dans ce processus, les travailleurs ont consciemment utilisé leur travail comme un équilibre de pouvoir de négociation plutôt que comme une lutte politique et de classe complète. Ce genre de relation du pouvoir entrelacé est une forme consciente qui a été incorporée dans le mode de production capitaliste.

Par conséquent, en ce qui concerne la stratégie du capitalisme, je me concentre sur l'analyse de la relation entre le travail et le pouvoir du sujet par le point de vue des relations de production. La vision traditionnelle considère simplement le travail comme une attribution historique ou une attribution naturelle, sans prêter attention au rôle de la subjectivité. Ce point de vue ne

considère le travail que comme le projet de l'histoire, mais il oublie que l'histoire est aussi un processus d'union de ses forces plutôt que le résultat d'une sorte de convention.

La grandeur du roman *Minuit* réside dans le fait qu'il présente le lien entre la littérature et la finance. Mao Dun montrait la modernité de Shanghai dans les années 1930 à travers le lien étroit entre la littérature et la finance, et la relation entre le capitalisme et la transformation de l'homme. Par conséquent, j'ai étudié ce roman dans le dernier chapitre en tant que texte important pour mon analyse du capitalisme et de la modernité. Cette partie ne parle plus de l'antagonisme de l'idéologie et de la forme économique, mais analyse la relation entre la finance et le roman narratif. Shanghai dans les années 1930 reflétait l'expansion et la circulation du capitalisme à travers la spéculation financière, et l'échec de Wu Sunfu fut un échec derrière la circulation dans la catégorie coloniale. Il nous présente le processus de l'expansion du capitalisme qui transforme la subjectivité de l'homme à travers le système financier. L'écriture de *Minuit* présente la logique de la culture financière capitaliste, l'hypocrisie des découvertes d'avenir et la transformation de la subjectivité humaine. Il montre une série de relations dans le processus d'accumulation primitive capitaliste, plutôt que des conflits de la violence et de l'idéologie politique.

En résumé, les activités financières qui ont eu lieu à Shanghai dans les années 1930 ont présenté une série de relations complexes de la production capitaliste et la souveraineté l'« État-nation », la transformation de la subjectivité et l'accumulation et la colonisation capitaliste. Cela a façonné l'imagination de tous les acteurs sociaux et a discipliné leur direction de reproduction, en particulier pour leur propre reproduction. C'est la clé pour transformer le capital

fictif en fiction sociale (la connaissance sur le monde et l'essence). C'est pourquoi Mao Dun s'oppose à la nécessité historique et future, mais souligne l'importance de la connaissance pour la réalité.

Matières

1. Introduction

1.1 Introduction à la recherche

1.2 Le Réalisme et Le concept de La Littérature Chinoise

1.3 La Pensée de l'Image: Comment comprendre La Réalité

1.4 La Révolution sans Rapport avec La Forme (Morale)

1.5 La Stratégie du Régime Capitaliste : La Subjectivité et La Technique

2. La Théorie du Réalisme de Mao Dun

2.1 « Écrit sur la lecture nocturne » : Connaître La « Réalité »

2.2 Littérature Révolutionnaire et Littérature prolétarienne

2.3 Construction de La Subjectivité de La « Langue Populaire » et de « Traduction »

3. La Réalité et l'Esthétique dans la construction de l'image

3.1 La méthode de La Pensée de l'Image (*Xingxiang siwei* 形象思维)

3.2 L'Image Typique et l'Universalité

3.3 L'esthétique du Roman Révolutionnaire

4. La Révolution sans Rapport avec l'Identité

4.1 De *Désillusion* à *Quête* : Comprendre La Révolution

4.2 *Oscillation* : La Révolution et La Spéculation

4.3 Le récit Révolutionnaire dans Le Roman Rural

5. La Finance et La Modernité dans Le Roman « *Minuit* »

5.1 Le cadre d'État-nation : l'Isolement et La Confrontation

5.2 La Technique et La Transformation de La Subjectivité

5.3 Shanghai : l'Accumulation et La circulation du Capitalisme

5.4 La Violence d'État et La Classe Ouvrière

5.5 Gouvernance, La Technique Financière

6. Conclusion