

论《子夜》

刘绶松 遗作

一

一九三二年六、七月间，茅盾的长篇小说《子夜》的第二章和第四章，分别以《火山上》和《骚动》为篇名，发表在《文学月报》第一、二期上。翌年一月，全书由开明书店出版。《子夜》的出现，引起了三十年代中国文坛巨大的震动。不同阶级的人们对它采取了不同的态度，作出了不同的评价。左翼的理论批评家誉之为“中国第一部写实主义的成功长篇小说”，并且断言，“一九三三年在将来的文学史上，没有疑问的要纪录《子夜》的出版”（瞿秋白：《〈子夜〉和国货年》）。资产阶级的论客们，则竭力低估它，否定它，说“它的伟大只在企图上，而并没有全部现实在书里”，“在许多场景许多人物的表现上，都觉得非常不够而不真实”，因为作者“并没有寻到怎样开展他的企图的艺术”（侍桁：《〈子夜〉的艺术、思想及人物》，载《现代》第4卷第1期）。三十一年来，《子夜》以其深厚的思想内容、广阔的时代画幅和精湛的表现艺术，拥有广大的读者群众，有力地证明了资产阶级论客们的诋毁和否定完全是徒劳的。《子夜》不仅是茅盾全部创作中最为成功的作品，而且也是我国现代文学史上一部杰出的革命现实主义巨著。

文学发展的历史经验表明，一部成功

的，杰出的作品的出现决不是偶然的。它既是一定历史时期的时代精神和阶级斗争的集中的形象的反映，是人民群众的思想感情和理想愿望在文学艺术上的鲜明强烈的表现。同时又是文学艺术本身的发展的产物，它的出现决不是一件孤立的和偶然的现象；不仅这样，它还是作家自身的生活、思想和艺术长期积累和发展的结果。是他在漫长的创作道路上不断探索、不断创造而获得的成品。

《子夜》的产生就正是这样的。

从一九三二年的文艺创作情况看来，这时不仅不同于产生《蚀》的一九二七年，也不同于产生《虹》的一九二九年了。第二次国内革命战争时期复杂剧烈的社会斗争，既迫切要求有较大艺术内容的文学样式来表现它，而作家还不善于用宏大篇幅反映社会生活的早期新文学运动的现象，这时也开始有所改变，长篇创作沉寂寥落的情况已逐渐成为过去了。特别值得指出的是，从一九二八年开始倡导的无产阶级革命文学运动，在这几年内突破国民党反动派层层密密的反革命文化“围剿”，在创作和理论两方面都取得了很大的进展，以至于象鲁迅所说，它成了当时中国“唯一的文艺运动”。《子夜》正是在无产阶级革命文学的蓬勃发展产生出来的。

从茅盾本身的情况看来，在写了《蚀》

和《虹》之后，又经历了一段不算很长的另一种曲折的道路，在创作上进行了有益的尝试和探索。一九三〇年春，茅盾自日本返回祖国。这时党领导中国人民走上了恢复革命斗争的正确道路，农村土地革命运动已从“星星之火”开始转为“燎原之势”。革命形势的新发展给了茅盾以很大的鼓舞。他摆脱了大革命刚失败时的颓丧心情，在党领导下致力于无产阶级文学运动。同革命斗争的密切联系和世界观的重大改变，不能不引起他的创作的变化和发展，而初回国两年内所写的两个中篇——《路》和《三人行》便是他在跨入新的创作阶段时作出的初步尝试，使他在前进道路上再接受了另一方面的失败教训。

《路》和《三人行》同《蚀》一样，都是取材于小资产阶级知识青年的生活和思想动态；但它们不仅描写这些知识青年在大革命失败后的迷惘和苦闷，而且力图在现实斗争的图景里来展示他们的正确出路。《路》以一九三〇年的武汉学生运动为背景，描写大学生火薪传从对世事抱怀疑态度一直到认识“只有前进还有活路”的思想转变过程。《三人行》写的是这样三个人物：从不可知论走向侠义主义，终因侠义主义而送掉生命的青年许；抱着对什么都给以“不介意似的‘超人’样的一笑”的中国式虚无主义，但是冷酷无情的现实终于证明他的虚无主义破产的青年惠；还有一个是出身于富农家庭的实际主义者，因为家庭在大地主豪绅压迫下破了产，被抛出向来的生活轨道而参加了革命斗争的青年云。作品批判的是许和惠的道路，肯定的是云的道路。正象在《路》中出现革命者雷一样，在《三人行》里也有革命者柯的出现。

可以看出，茅盾创作这两篇小说的主观愿望是无可非议的。但是“作为观念形态的文艺作品，都是一定的社会生活在人类

头脑中的反映的产物。革命的文艺，则是人民生活在革命作家头脑中的反映的产物。”（《毛泽东选集》四卷本第817页）对创作起决定性作用的，除作家的世界观而外，还有一项很重要的东西，那就是作为文艺创作唯一源泉的现实生活。没有正确的世界观，作家会把现实生活写歪；没有深厚的生活基础，也不可能创造出血肉丰满真实感人的艺术形象。如果说，写于一九二七——一九二八年的《蚀》为茅盾证明了学习马克思列宁主义、掌握无产阶级世界观的重要性，那么，在一九三〇、一九三一两年内写出的《路》和《三人行》就为他证明了另一条颠扑不破的真理：作家必须在现实生活的洪流里，去“观察、体验、研究、分析一切人，一切阶级，一切群众，一切生动的生活形式和斗争形式，一切文学和艺术的材料，然后才有可能进入创作过程。”（《毛泽东选集》四卷本第817—818页）《路》和《三人行》失败的根源恰好就在这里：以一九三〇年左右的青年学生生活为题材，而作家却对它缺乏熟悉和了解。经历了大革命失败后腥风血雨的斗争，中国知识青年的生活和思想面貌发生了很大变化，而这都是远离祖国的茅盾所无从接触到的。因此，当他回国后取材于青年生活来进行创造的时候，就难免以对人物和生活的表面的、图解式的描叙，来代替真实具体、有血有肉的艺术塑绘了。

茅盾是在上述两个方面都取得了经验教训，有了深刻的体会和充分的准备，所以才进入《子夜》一书的创作过程的。他在一九三二年十二月，也就是《子夜》刚刚完稿的时候，在《我的回顾》中写过如下一段话：

现在已经不是把小说当作消遣品的时代了。因而一个做小说的人不但须有广博的生活经验，亦必须有一个训练过的头脑能够分析那复杂的社会现象；尤其是我们这转变中

的社会，非得认真研究过社会科学的人每每不能把它分析得正确，而社会对于我们的作家的迫切要求，也就是那社会现象的正确而有为的反映！

这是作家从自己的创作道路上总结出来的“经验之谈”。其中有《蚀》和《三人行》等作品失败的教训，也概括了《子夜》一书获得成功的主要原因。茅盾正是从对现实生活的长期观察和正确分析中孕育《子夜》的主题思想，构成《子夜》的宏伟而绚烂的艺术画图的。所有这些，都比较详细地记载在茅盾的《我的回顾》和《〈子夜〉是怎样写成的》等文中，在这里就不再一一加以记录了。

然而对于一个革命作家来说，对生活的熟悉和正确理解，以及缜密细致的艺术构思，当然是他取得创作成功必不可少的保证；不过还有更重要的一点，那就是他应该自觉地运用自己的丰富的生活经验和熟练的艺术技巧来服务于当前的革命斗争。他的精心结构的作品，应当既是客观现实的准确的反映，又是无产阶级用以教育人民、打击敌人的有力思想武器。文艺作品反映现实生活的真实性同它作为阶级斗争武器的政治倾向性，从无产阶级作家看来，从来就不是矛盾的，而是水乳交融地结合在一起的。作家越是站在革命斗争的前列，越是自觉地为革命利益而创作，他就越是有可能洞察生活的奥秘，艺术地反映出生活的真实来；而越是深刻地反映生活真实的作品，也就越是能够发挥强大的战斗作用。《子夜》的创作，又为我们确切地证实了这个道理。

探究一下茅盾创作《子夜》的主观企图，对于我们分析和评价这部作品是大有好处的。茅盾在《〈子夜〉是怎样写成的》一文中曾经这样写道：

在我病好了的时候，正是中国革命转向

新的阶段，中国社会性质论战得激烈的时候，我那时打算用小说的形式写出以下的三个方面：（一）民族工业在帝国主义经济侵略的压迫下，在世界经济恐慌的影响下，在农村破产的环境下，为要自保，使用更残酷的手段加紧对工人阶级的剥削；（二）因此引起了工人阶级的经济的政治的斗争；（三）当时的南北大战，农村经济破产以及农民暴动又加深了民族工业的恐慌。

这三者是互为因果的。我打算从这里下手，给以形象的表现。这样一部小说，当然提出了许多问题，但我所要回答的，只是一个问题，即是回答了托派：中国没有走向资本主义发展的道路，中国在帝国主义的压迫下，是更加殖民地化了。……

这两段话清楚地说明了：《子夜》是作为政治思想战线上的阶级斗争工具而写作的，它的创作计划是服从无产阶级在一定历史时期的政治斗争的需要的，是按照当时尖锐的论战需要而制成的。作家的全部艺术构思，在于怎样通过客观的真实风貌和发展规律的形象揭示，来有力地、无可争辩地驳斥敌人的反动荒谬的论点。《子夜》一书的思想意义和艺术光辉便是从这里产生出来的。

我想在这里插叙一桩史实：茅盾创作《子夜》的那一年，正是中国左翼作家联盟同苏汶之流的所谓“第三种人”环绕着文艺与政治的关系这个带有根本性质的问题论战正酣的时候。当时那些自称为“作家之群”的资产阶级文人们，别有用心地把文艺作品的政治性同真实性对立起来，要求作家和艺术家们抛掉文艺创作的鲜明政治倾向来保持他们所说的那种“真实性”，这是要从无产阶级手里解除文艺的武器，使文艺离开无产阶级的革命轨道而滚入到资产阶级的泥坑里去。苏汶在一篇题为《论文学上的干涉主义》的文章中，就这样宣称：“艺术家是宁愿为真实而牺牲正确的，政治家

却反之，他往往重视正确，而把真实放在第二的观点上”；“我们要求真实的文学更甚于那种只要目前对某种政治目的有利的文学，因为我们要求文学永远保持着它对人生的任务。”把政治和艺术、正确和真实、为当前斗争服务和文艺的永久价值对立起来，这原是资产阶级文人们用以反对无产阶级文学的一种惯用伎俩，是经不起文学历史事实的任何反驳的。《子夜》创作的成功，证明了苏汶之流的谬论的彻底破产；同时，我们也可以恍然大悟，为什么侍桁一流人要对《子夜》采取那样敌视和否定的态度了。

在一九三〇年开展的关于中国社会性质的论战，是一场非常重要的论战。当时那些坚持托洛茨基主义反动立场的取消主义者是想通过对中国社会性质的歪曲来反对中国共产党所领导的新民主主义革命。他们荒谬地“认为一九二七年革命后中国资产阶级对于帝国主义和封建势力已经取得了胜利，它对于人民的统治已趋稳定，中国社会已经是所谓资本主义占优势并将得到和平发展的社会；因此他们武断地说中国资产阶级民主革命已经完结，中国无产阶级只有待到将来再去举行‘社会主义革命’，在当时就只能进行所谓以‘国民议会’为中心口号的合法运动，而取消革命运动；因此他们反对党所进行的各种革命斗争，并污蔑当时的红军运动为所谓‘流寇运动’。”（《关于若干历史问题的决议》，见《毛泽东选集》1964年版四卷本第959页）这就是当时托派分子关于中国社会性质论战中所要散布的反动论点，同时也是《子夜》一书所要形象地加以驳斥的主要对象。茅盾就是按照这样一个创作目的来“大规模描写中国社会现象”的。他用以驳斥托派谬论的，是透过鲜明的艺术画幅呈露出来的活生生的生活逻辑。《子夜》的全部思想和艺

术力量，就在于它有力地展示了：“中国并没有走向资本主义发展的道路，中国在帝国主义的压迫下，要更加殖民地化了”；只有我们党领导中国人民进行的反对帝国主义和封建主义的民主革命，才是当时中华民族的真正出路和希望所在。

二

应当这样认为，民族资产阶级典型形象吴荪甫的塑造，就是首先服从这样一个创作目的的。

关于《子夜》为什么要以丝厂老板作为民族资本家的代表，作家后来在《〈子夜〉是怎样写成的》一文中作过这样的解释：“这是受了实际材料的束缚，一来因为我对丝厂的情形比较熟悉，二来丝厂可以联系农村与都市”。这一段话可以帮助我们对作家的艺术构思作进一步的了解。当然，一个作家不会也不可能用他所不熟悉的人物来作为主要描写对象而写出成功作品，熟悉吴荪甫这样的丝厂老板的生活和性格，自然是茅盾选择作品主人公的重要依据；同时，以吴荪甫这样一个人物为主人公，也更有利于围绕他的全部社会关系和社会活动来展示三十年代初“星火燎原”的时代风貌；也正因为这样，作家才有可能通过吴荪甫的悲剧性的命运清晰地显示，在帝国主义、封建主义和官僚资本主义联合统治下的中国，民族工业完全不可能有什么发展的前途。而这，是更符合于作家驳斥托派论点的战斗目的。更适宜于表现作品的主题思想的。

关于三十年代初的中国社会，毛泽东同志在《星星之火，可以燎原》中曾作过如下最深刻最具有革命预见性的科学分析：

……既然国际上帝国主义相互之间、帝国主义和殖民地之间、帝国主义和它们本国的无产阶级之间的矛盾是发展了，帝国主义

争夺中国一迫切，帝国主义和整个中国的矛盾，帝国主义者相互间的矛盾，就同时在中国境内发展起来，因此就造成中国各派反动统治者之间的一天天扩大、一天天激烈的混战，中国各派反动统治者之间的矛盾，就日益发展起来。伴随各派反动统治者之间的矛盾——军阀混战而来的，是赋税的加重，这样就会促令广大的负担赋税者和反动统治者之间的矛盾日益发展。伴随着帝国主义和中国民族工业的矛盾而来的，是中国民族工业得不到帝国主义的让步的事实，这就发展了中国资产阶级和中国工人阶级之间的矛盾，中国资本家从拼命压榨工人找出路，中国工人则给以抵抗。伴随着帝国主义的商品侵略，中国商业资本的剥蚀，和政府的赋税加重等项情况，便使地主阶级和农民的矛盾更加深刻化，即地租和高利贷的剥削更加重了，农民则更加仇恨地主。因为外贷的压迫，广大工农群众购买力的枯竭和政府赋税的加重，使得国货商人和独立生产者日益走上破产的道路。……如果我们认识了以上这些矛盾，就知道中国是处在怎样一种皇皇不可终日的局面之下，处在怎样一种混乱状态之下。就知反帝反军阀反地主的革命高潮，是怎样不可避免，而且是很快会要到来。中国是全国都布满了干柴，很快就会燃成烈火。“星火燎原”的话，正是时局发展的适当的描写。

《子夜》中的吴荪甫，就是活动在这样一个辽阔的历史背景上，而且是通过他的性格和命运的发展来显示时代的壮阔波澜的。作家在吴荪甫周围展开了第二次国内革命战争初期的全部历史画图。他通过吴荪甫的企业活动和公债投机活动，展示了中国民族资产阶级同美帝国主义卵翼下的买办资产阶级之间的矛盾和斗争，并且把它们之间经济上的斗争同各派反动统治者之间的政治斗争联系起来，同南北军阀大混战的局面联系起来；他通过吴荪甫的故乡双桥镇的商业活动，展示中国资产阶级与农村封建经济之间的千丝万缕的联系，

和正在广大农村里掀起的急风骤雨似的土地革命斗争；他通过吴荪甫的主要企业活动——丝厂经营，展示在上海爆发的热潮式的工人罢工运动，和蒋、汪两派走狗们为争夺黄色工会而进行的明争暗斗；他还通过吴荪甫的家庭生活和社会关系，把形形色色的资产阶级知识分子的生活和思想动态展示在我们面前。此外，茅盾还在《子夜》全书里，用虚写的手法显出工农红军革命力量的不断壮大，这样来衬托中国民族资产阶级在“四面楚歌”声中的暗淡无光的前途。

《子夜》是三十年代初中国社会的一幅明朗逼真的艺术画图。它在人物众多，头绪纷繁的画面中揭示了历史发展的客观规律。正象马克思在《〈资本论〉初版序》中所说：“这里被考察的一切人，都不过是经济范畴的人格化，是一定的阶级关系和利益的负担者。……无论个人主观地说可以超出他所加入的各种关系，社会地说，他总归是各种关系的产物。”吴荪甫和《子夜》里的其他人物，就是这样的。作家用他的彩笔描画了这些人物，显示了当时中国社会里新生的和腐朽的，光明的和黑暗的，正义的和邪恶的两种社会力量的两个发展前途。正是在这一点上，《子夜》具有了革命的现实主义的重要素质。

有这样一个饶有趣味的问题：为什么茅盾想用他的作品来反驳托派的谬论，证明半殖民地中国的民族资产阶级不会有美好的前途，而他所选择的主人公却不是象陈君宜、朱吟秋（他们也是丝厂老板）一类人物，而是象吴荪甫这样一个具有“如法兰西资产阶级性格的人”呢？吴荪甫性格的某一方面，茅盾显然是有意地给以强调和夸张的描写的。在茅盾笔下出现的吴荪甫，决不是一个庸庸碌碌的人物。他不仅有发展民族工业的志愿，而且还有才干和毅力，当

吴荪甫开始登场的时候，作家就在一片紧张的气氛里用力渲染了吴荪甫的这一方面：他有“紫酱色的一张方脸，浓眉毛，圆眼睛，脸上有许多小泡”；他“身材魁梧，举止威严”，“声音宏亮而清晰”。读者一看就知道这决不是等闲人物。随后在故事发展过程中，作家又不只一次地描写吴荪甫“富于冒险的精神，硬干的胆力”，他瞧不起那些“没胆量的庸才”；写他有“能够射穿任何坚壁的枪弹似的眼光”，当他“脸上露出坚决的眼色，眼光里燃着勇敢的乐观的气焰”的时候，他“能够叫顶没有主意的人也忽然打定了主意跟他走”。在第十一章中，有这样一段描写：

他再把他的事业来付量。险恶的浪头一个接一个打来，不自今日始，他都安然过去，而且扬帆迈进，乃有今天那样空前宏大规模。他和孙吉人他们将共同支配八个厂，都是日用品制造厂！他们又准备了四十多万资本在那里计划扩充这八个厂；他们将使他们的灯泡、热水瓶，阳伞，肥皂，橡胶套鞋，走遍了全中国的穷乡僻壤！他们将使那些新从日本移植到上海来的同部门的小工厂都受到一个致命伤！而且吴荪甫又将单独接办陈君宜的绸厂和朱吟秋的丝厂。这一切都是经过了艰苦的斗争方始取得，亦必须以同样艰苦的斗争方能维持与扩大。风浪是意料中事，所谓“道高一尺，魔高一丈！”他，吴荪甫，以及他的同志孙吉人他们，都是企业界身经百战的宿将，难道就怕了什么？

这正是吴荪甫的益中信托公司收买的八个厂和他抛出的一百万公债“都成了骑虎难下之势”，家乡的钱又因为局势动荡“不能抽到手头来应用”，私运军火走漏消息，“时局还是一片模糊”的时候，作家在写了他“第一次感到自己是太渺小，而他的事业前途波浪太大”之后，紧接着又作了如上一段的描写。这很显然是为文章增加波澜，而主要是显示吴荪甫的自负自信的性格。

格。即使在全书临近结束，吴荪甫的失败恶运已无可挽回的时候，作家也还要写他要“把努力搜刮来的‘预备资金’扫数开到‘前线’来展开‘金钱的猛攻’”。人们要问的是，为什么茅盾想用他的作品来反驳托派的谬论，而作品的主人公——他所着意刻画的一个民族资本家却被赋予了这样的性格特征呢？

我以为这是与作品所要表现的主题思想密切相关的。从这里可以看出作家刻意经营的艺术匠心。《子夜》所要展示的，是旧中国民族工业在帝国主义、封建军阀、买办资产阶级的控制扼杀下，不可能得到发展的这一事实。民族资产阶级和买办资产阶级之间的斗争，是全书发展的主线。他们勾心斗角，相激相荡，几经曲折起伏，而最后则以民族资产阶级的失败投降作为结局。作家通过作品所要揭示的，就是这样一个不以人们的主观意志为转移的客观规律。十分显然，如果作品以陈君宜、朱吟秋一类人物为主人公，它的主题思想将不可能得到强有力的表现。作家笔下的人物，越是野心勃勃，越是才力出众，就越是能够显示这个历史发展规律的不可动摇或改变。普列汉诺夫曾经说过：“个人因其性格带有某种特点而能影响到社会的命运。这种影响有时甚至是很大的，但这种影响表现的可能及其范围，却要依当时的社会结构，以及当时的社会力量对比关系来决定。个人的性格只有在社会关系所容许的那个时候、地方和程度内，才能成为社会发展的‘因素’”（《论个人在历史上的作用》）。当人们的主观意图与社会发展的行程一致的时候，他的强大的意志力和才力，就可以产生巨大的影响和效果；反之，当一个人的主观愿望违背社会发展客观规律的时候，他的意志和才力就不仅毫无用处，而且还会倒行逆施，不自觉地走上命运的死胡同。

同。吴荪甫的勃勃野心和过人才力同他的失败所构成的矛盾现象，便是社会发展的客观规律不依人的主观意志为转移的有力的证明。这样，就更加强化了作品的主题和战斗作用。

茅盾对作品主人公性格的刻画，总是服从表现主题思想的需要。同样的例子，我们还可以举出短篇小说《林家铺子》和剧本《清明前后》来。不同于《子夜》中的吴荪甫，《林家铺子》里的林先生是一个小市镇的商人。他素无“大志”，只是谨慎小心地经营他的店铺——林家铺子，但是在帝国主义侵略加紧，农村破产，农民购买力锐减，债台高筑穷于应付，特别是国民党反动官僚的敲诈勒索，无理迫害之下，他除了只身出走，店铺倒闭之外，就别无他路可走了。在这篇小说里，作家细致而突出地描画林先生的胆小怕事，勤谨老实的一面，也是为了更鲜明有力地显示：在那个荆天棘地的环境里，即使像林先生这样的小商人，也难以生存下去。《清明前后》里的林永清就不同了。这位“更新机器厂”的厂主，把办厂当成自己的终身事业，抗日战争起后，他的厂一再迁徙，搬到了重庆，但是在国民党官僚资本的打击和压迫下，也终于罗掘都穷，一筹莫展。而他自己，也正象他的妻子赵自芳所说的，“变得简直脱了形”。茅盾在这个剧本里，强调地介绍了林永清：他曾“有自信自负之心”，是“一个‘倔强’的人”，而且“他精明强干，当他注意力集中于一点而决心要怎样做，他的确也常常能有所成就”；不仅这样，他还“善于交际，善于应付”，有很多的“人事关系”。这也是为了显示在国民党反动政府“统制管制”的“脚镣手铐”之下，在粮食和原料飞涨，生产萎缩，市物萧条的情况下，即使象林永清这样的民族资本家，也会束手无策：“我就是八臂大王，这多年来也该拖的

我精疲力尽”。在这里，作家的目的同样主要不是在写林永清的才干能力，而是用这来反衬出国民党官僚资本对于战时民族工业的大力摧残。这正是《清明前后》这一剧本的主要思想所在。作家创造人物性格与表现主题思想的密不可分的关系，就常常是这样的。

当然，一个现实主义的作家是不可能脱离人物的阶级地位和生活环境来创造人物性格的；人物性格的形成必须有其深厚的生活基础。吴荪甫出身于所谓“簪缨世家”，又曾游学欧美；林永清的家世，剧本虽无明文介绍，无疑也是较高层的剥削阶级家庭出身。他们两人都是随丰履厚，“颐指气使惯了的‘大亨’”，所以都容易滋长自信自负之心；而在吴荪甫身上，因为他具有更雄厚的资本和更大的野心，所以更有一股飞扬凌厉之气。至于《林家铺子》里的林先生，就情况迥异了。他既无雄厚资本，又无政治奥援，从他父亲手里继承下来的就是这样一个小店铺，因此，他虽然也有一般商人唯利是图的性格，但除了谨慎小心、巴巴结结地做生意而外，就不可能产生更大的奢望和野心。离开了人物的阶级地位和生活环境，作家不可能创造出真实具体的人物形象，他的作品也就失去了深刻感人的艺术力量。

茅盾在《〈子夜〉是怎样写成的》一文中说：“中国民族资产阶级中虽有如法兰西资产阶级性格的人，但是因为一九三〇年半殖民地的中国不同于十八世纪的法国，因此中国资产阶级的前途是非常暗淡的。”可以看出，吴荪甫这个典型形象的创造，是既有客观现实的依据，而又是恰合于强有力地表现作品主题思想的需要的。

三

关于我国民主革命时期的民族资产阶

级，毛泽东同志在《中国社会各阶级的分析》一文中曾作过如下最科学的分析：“中产阶级。这个阶级代表中国城乡资本主义的生产关系。中产阶级主要是指民族资产阶级，他们对于中国革命具有矛盾的态度：他们在受外资打击、军阀压迫感觉痛苦时，需要革命，赞成反帝国主义反军阀的革命运动；但是当着革命在国内有本国无产阶级的勇猛参加，在国外有国际无产阶级的积极援助，对于其欲达到大资产阶级地位的阶级的发展感觉到威胁时，他们又怀疑革命。其政治主张为实现民族资产阶级一阶级统治的国家。”毛泽东同志又在《中国革命和中国共产党》中指出：“在中国的民族资产阶级，主要的是中等资产阶级，他们虽然在一九二七年以后，一九三一年（九一八事变）以前，跟随着大地主大资产阶级反对过革命，但是他们基本上还没有掌握过政权，而受当政的大地主大资产阶级的反动政策所限制。”

毛泽东同志以上精辟绝伦的科学论断，是我们分析吴荪甫这个民族资产阶级典型形象的最正确的理论根据。

出现在《子夜》里的吴荪甫，作为民族资产阶级的典型形象，带有很强烈的时代色彩。他既不同于《第一阶段的故事》中的何耀先，也不同于《清明前后》中的林永清。前者是抗日战争刚刚爆发时的民族资产阶级，所以他在日本帝国主义的侵略炮火下，有可能在抗战这一点上与中国人民大众暂时采取一致的态度；后者是抗日战争胜利前后的民族资产阶级，当国民党官僚资本的压迫危及战时民族工业生存的时候，他也有可能觉悟到要用“行动”来“打断那把工业拖得半死不活的脚镣手铐”。* 但是吴

荪甫，则是三十年代初也就是一九二七年后，一九三一年“九一八”事变前，跟随大地主大资产阶级反对革命时的民族资产阶级，因此，他必然具有与何耀先、林永清不同的性格和命运。不结合人物活动的具体时代环境，不从一九三〇年中国社会的历史条件出发，是不可能对吴荪甫这个典型性格作正确的分析和理解的。

我们来看，出身于官僚地主家庭，后来成为民族资产阶级最上层人物的吴荪甫，的确是具有“想达到大资产阶级地位”的野心的。他曾经一度热心于发展故乡双桥镇的实业，打算以一个发电厂为基础，建筑起他的“双桥王国”来。但是仅仅十万人口的双桥镇，不是“英雄用武”的地方。他不仅想取得丝业的霸权，而且还有发展民族工业的“宏图”。他打算吞并弱小，把一些“半死不活的所谓企业家”打倒，“把企业拿到他的铁腕里来”。当孙吉人提出组织一个银行专门经营几种企业的计划，周仲伟、陈君宜等人都“愕然相顾”的时候，只有吴荪甫的眼睛里“闪出了兴奋的光采”；而当组织益中信托公司的计划接近实现，他看着计划草案的时候，更在他的脑幕上驶过这样的幻想：“高大的烟囱如林，在吐着黑烟，轮船在乘风破浪，汽车在驶过原野”。为了挤出朱吟秋的干茧，“连那副意大利新式机器也转移到他的很有经验而严密的管理之下”，他不惜费尽心机，使尽手腕，以至于他的妻子冰佩瑶也不能不说：“你这人真毒！”在他所吞并的七八个小厂中，就有灯泡厂，热水瓶厂，橡胶厂……等。吴荪甫想成为垄断资本家的野心是灼然可见的。这是他全部活动的一个很重要的方面。

* 这里用何耀先、林永清来与吴荪甫相比较，只是想说明中国民族资产阶级在不同历史时期有不同表现，并不意味着这三个人物的创造在艺术上达到了同一高度。

然而正象吴荪甫自己所说的那样，中国民族工业如果要有发展前途，必须“国家象个国家，政府象个政府”。在吴荪甫的心目中，这样的“国家”也就是“民族资产阶级统一的国家”；而这个“政府”，也就是民族资产阶级用以镇压劳动人民、维护本阶级利益的统治机构。吴荪甫所需要的就是这样的“国家”和“政府”。因此，他虽然一只眼睛“总是朝着企业上的利害关系”，但另一只眼睛也要用来“望着政治”。当他的故乡双桥镇发生了农民武装起义，他“因为他的权力的铁腕不能直接达到那负责者”而“忿恨更甚”；“同时他又从双桥镇的治安负责者联想到一县一省以至全国最高的负责者，他的感想和情绪便更加复杂了”。这些地方，深刻地揭示了吴荪甫希望有一个民族资产阶级专政的国家的迫切心情。正因为这样，所以他同汪派政客唐云山成了“莫逆之交”，并且把他自己的企业活动同唐云山的政治活动密切联系起来。吴荪甫和赵伯韬的矛盾，极其明显地反映了蒋汪两派之间的政治斗争。这是在书中的许多地方，我们都很容易看得出来的。^{*}

不过历史发展的客观法则为吴荪甫安排下的却是一杯失败的苦酒。他真是“心比天高，命同纸薄”。在半封建半殖民地的中国，他爬不上垄断资本家的宝座，也做不成民族资产阶级专政的美梦。历史捉弄了他：他“本来要到这个房间，结果却走进了另一个房间。”（《列宁全集》第20卷第459页）“有美国金融资本家撑腰”和蒋介石法西斯政府作后台的“金融资本家打算在工业方面发展势力”，要用“金融资本来支配工业资本”。吴荪甫虽然“扼住了朱吟秋的咽喉”，但是“赵伯韬又从后面抓住了吴荪甫

的头发”。益中公司的计划刚刚露头，而赵伯韬却早就给他算好了命：“三个月再看罢！也许三个月不到！”事实十分清楚，虽然民族资产阶级这时跟随大地主大资产阶级反对中国人民的革命，甘心作反革命的助手，但是帝国主义和它卵翼下的买办资产阶级仍是不会对中国的民族工业作出任何让步的，而在帝国主义指挥下进行的军阀混战和地主阶级残酷剥削下迅速破产的农村经济，又完全断绝了民族工业产品的销路。这样，民族资产阶级同当权的大地主大资产阶级之间就依然存在着矛盾，而吴荪甫要发展民族工业、成为大资产阶级的梦想，也就不能不成为泡影了。历史当然也没有沿着吴荪甫所希望的“实现民族资产阶级统治的国家”的道路前进。它走的是另一条为反动统治阶级所不喜欢而为全中国人民所热烈拥护的新民主主义革命的道路。党领导的工农革命力量，在经过一九二七年后的暂时低潮之后，又很快形成了怒涛澎湃的局面。“子夜”即将消逝，黎明就要来临。这样，不仅吴荪甫要在家乡竭泽而渔，并通过加紧剥削工人群众来挽回自身厄运的打算全部落空，而他的“国家象个国家，政府象个政府”的想望也就永远无法实现了。

茅盾正是在这样一个历史背景下，通过吴荪甫东奔西突而最后终于投降的全部历程，来勾勒吴荪甫的形象，揭示其动摇和反动的性格的。作家的犀利的笔锋一直深入到吴荪甫心灵最隐蔽的地方。他同帝国主义豢养的掮客赵伯韬有着一定矛盾，但对中国工农群众革命力量，则仇恨更大，矛盾更深。当他从报纸上获悉他的家乡“失陷”之后，他愤怒的是驻扎在那里的一

* 当时蒋、汪两派之间的斗争，实际上是国际帝国主义者之间为争夺中国而造成的中国反动统治者之间的矛盾的表现，不过当时汪派在表面上是以代表民族资产阶级的利益作为号召。

营反动队伍竟“不开杀戒”，不能有效地镇压起义的农民。当工人罢工运动的怒潮冲击着他的丝厂的时候，他利用工贼、暗探、流氓打手和反动军警来进行百般的破坏。甚至于当他在企业活动和公债投机活动上都惨遭失败之后，他考虑的也只是怎样向帝国主义和封建主义投降，而对于迅速扩展的工农红军，则仍怀着强烈的仇恨。吴荪甫是三十年代初一个甘心与劳动人民为敌的反动资本家的丑恶形象。作家为我们留下的是通过许多真实细节的刻画所呈露出来的“典型环境中的典型性格”。

走着与历史客观规律相违背的道路，甘心与劳动人民为敌的人，是不可能具有真正的意志和毅力的。他的性格和行为不能不呈现出矛盾和分裂的状态；它是一个矛盾的统一体。吴荪甫的性格便是这样的。在表面看来，吴荪甫仿佛是事事成竹在胸，指挥若定，而实际上他处处是举措乖张，事与愿违。他一方面有“站在民族工业立场的义愤”，但压倒一切的却是“个人利害的筹虑”；他是“办实业”的，他的目的是“发展企业，增加烟囱的数目，扩大销售的市场”，但是他不能不投入疯狂的投机活动里；他需要一个民族资产阶级专政的国家，希望“北方扩大会议”的军事行动赶快成功，可是当北方的军事进展不利于他的公债投机活动的时候，他又“惟恐北方的军事势力发展得太快了”。他有时好象是满怀信心，但更多时候则是徬徨犹豫。他只能用伪装的镇静来掩饰内心的惶惧不安。他从来不让人家看见自己有苦闷沮丧的时候。他“总感到自己的孤独”。有时他的心情还会象“待决的囚犯”：

吴荪甫觉得自己一颗心上牵着一六条线，都是在那里朝外拉，尽管他用尽精力往里收，可是他那颗心兀自摆掇不定，他的脸色也就有时铁青，有时红，有时白。

他只能在黄浦江面的小火轮上，在“秘密艳窟”里，在夜总会的酒吧间里，用醇酒妇人来排遣失败时的苦痛。他甚至于要用自杀来结束自己失败的命运。”“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，就会狠狠地在他心上咬着”。这就是在第二次国内革命战争时期最初年代里跟随大地主大资产阶级反对革命，而自身的发展又“受当政的大地主大资产阶级的反动政策所限制”的民族资产阶级的典型的心理和性格。

《子夜》是在一九三〇年中国社会的典型环境里，通过吴荪甫在几条火线上同时作战的描写，来鲜明突出地塑造吴荪甫的性格的；不过作家也没有忽略通过吴荪甫家庭生活的描写，特别是通过吴荪甫和他的妻子林佩瑶的关系的描写，更深入、更丰满地展示吴荪甫的性格。借助于人物的爱情和家庭关系来刻画人物的富有阶级特征的性格，显示出比较重大的社会意义，这原是茅盾最擅长的艺术手法之一。《动摇》里方罗兰的动摇性格，因摇摆于孙舞阳和他的妻子之间而益显；《创造》中娴娴和君实的关系，显示受过新思潮影响的女性“不能再被拉回来徘徊于中庸之道”（《写在〈野蔷薇〉的前面》）；《虹》里梅女士对梁刚夫的倾倒，在一定程度上反映革命者对青年的巨大吸引力量。这样的例子还可以多举。正如作者自己所说：“公允的读者或者能够觉得恋爱描写的背后是有一些重大的问题罢。”（《写在〈野蔷薇〉的前面》）

在《子夜》里，茅盾创造林佩瑶（吴少奶奶）这样一个有着“说不出的一种幽怨和遐想”的女性，描写她和吴荪甫的淡漠无欢的家庭生活，也为的是更加有力地渲染和衬托出吴荪甫的冷酷无情的资产阶级的思想和灵魂。

把林佩瑶这个人物同曹禺《雷雨》中的繁漪比较一下，是很有意思的。这两个人物有许多不同之点。例如繁漪只是一个“文弱”、“哀静”和“明慧”的“中国旧式女人”，她有对中国古典“诗文的爱好”，但“也有更原始的一点野性”；而林佩瑶则不然，他进过资产阶级的教会学校，享受过“‘五四’以后新得的‘自由’”，她读的是莎士比亚的《海风引舟曲》和司各德的《撒克逊劫后英雄略》，而且她还参加过“轰动全世界的‘五卅运动’”。此外，繁漪置身于其中的是一个封建气味更浓的资产阶级家庭；吴荪甫的家庭似乎较之周朴园的要更“现代化”一些；林佩瑶所能活动的天地较之繁漪也似乎稍为广阔一些。但不管怎样，她们都是生活在资产阶级家庭的“狭的笼”里。繁漪在周家父子两代的压迫和欺凌下，明白地对自己遭受到的不公正待遇提出了抗议；而林佩瑶则带着“时隐时现”的“缺少了什么似的”的感觉，在吴荪甫的豪华而冷漠的“公馆”里度过空虚无聊的“主妇”生活。《雷雨》主要是通过周朴园家庭生活的揭露对资产阶级进行批判，所以繁漪的遭遇成为剧本的重要情节；而《子夜》则是主要通过吴荪甫的社会活动来展开关于中国社会的大规模描写，故林佩瑶的生活不能不退居于比较次要的地位。但是我们仍然可以从描写林佩瑶的不多的篇幅里窥见作家明显的意图：揭露资产阶级家庭生活的虚伪的实质，说明资产阶级的家庭关系“是建筑在资本上面，建筑在私人发财上面的”（《马克思、恩格斯选集》第1卷第268页）。他们除了“赤裸裸的利害关系”之外，从来也不曾有过什么“纯真的爱情”。林佩瑶的“衷曲”始终“无法使这位一头埋在‘事业’里的丈夫所了解”，其真正原因就在这里。毫无疑问，这个“就爱的打宝摇摊”的吴荪甫，在他对待妻子和弟妹的冷漠专横的态

度上面，的确是“撕下了罩在家庭关系上的温情脉脉的面纱”的（《马克思、恩格斯选集》第1卷第254页）。这样，吴荪甫的性格就揭露得更为丰满和完整了。

吴荪甫的性格，是复杂而又统一的。他是我国三十年代初民族资产阶级的典型形象。通过这个人物的塑造，《子夜》形象地揭示了“星火燎原”时代的社会风貌，反映了这一历史时期的社会阶级关系和阶级斗争，以生动具体的艺术画幅无可争辩地表现了半殖民地中国不可能走向资本主义这样一条铁的历史法则，从而胜利地完成了它所应担负的战斗任务。成功地创造吴荪甫这个典型人物，是《子夜》成为我国现代文学史上一部杰出的革命现实主义巨著的主要原因。

四

在《子夜》里，屠维岳是一个独立而完整的艺术形象，但他的性格和命运又都同吴荪甫有不可分割的关系。人们把屠维岳称为吴荪甫的“补充形象”，不是一点道理都没有的。屠维岳在整个故事中担负了吴荪甫所要干而又不可能亲自动手去干的那些勾当，这就是他具有吴荪甫性格某些特点的现实基础，但他到底与吴荪甫所处地位不同，所以他的性格又有着与吴荪甫性格显著差异的地方。屠维岳这个形象，在读者心目中唤起的，是较之吴荪甫更多更深的憎厌情绪。

屠维岳的确具有吴荪甫性格的某些特点。当这个人物登场的时候，作家用很浓重的笔触渲染了他的“聪明才力”和“胆量”；与此同时，也写了吴荪甫对他的格外赏识和破例提拔。我们试读下面一段描写：

“你就是屠维岳么？”

吴荪甫略欠着身体问，一对尖利的眼光在这年青人的身上霍霍地打圈子。屠维岳鞠

躬，却不说话；他毫没畏怯的态度，很坦白地回看吴荪甫；他站在那里的姿势很大方，他挺直了胸脯；他的白净而精神饱满的脸儿上一点表情也不流露，只有他的一双眼睛却隐隐地闪着很自然而机警的光芒。

当吴荪甫责备屠维岳不该泄漏厂方要削减工钱的消息，而屠维岳回答“我记得三先生的‘工厂管理规划’上并没有这一项规定”之后，作品里又出现如下一段描写：

吴荪甫拧起眼睛看了屠维岳一会儿，屠维岳很自然很大方的站在那里，竟没有丝毫局促不安的神气。能够抵挡吴荪甫那样尖利矜视的职员，在吴荪甫真还是第一次遭到呢；也不由得暗暗诧异。他喜欢这样镇静胆大的年青人，他的脸色便放平了一些。……

像这样的双方“斗法”似的描写，在这一场会见中不断反复着。很显然，这是在写屠维岳，也是在写吴荪甫。在屠维岳，是想用这不亢不卑的态度和干净利落的言词来打动吴荪甫；这个“聪明能干”的奴才，当他第一次会见主人的时候，不会不事先揣摸一下主人的性格和脾味。在吴荪甫则是老早就不满意于莫干丞一般人的“糊涂不中用”，希望得一有力助手来帮助他平息厂里一触即发的工潮，使他可以为所欲为地残酷剥削工人。这样，这个具有“一些不平常的特点”的屠维岳，就很自然地博得了主人的欢心。这就是为什么当屠维岳与吴荪甫初次见面，经过一番唇枪舌剑，而终于一拍即合的缘故。

不过正象“从来不肯妄自菲薄”的吴荪甫无力改变自己的败局一样，他所赏识和豢养的这个具有“机警，镇定，胆量”的屠维岳，也同样不能扼止住那排山倒海的工人罢工运动。尽管他费尽心机收买工贼，对工人威胁利诱，利用反动军警、特务打手来肆无忌惮地进行破坏活动，但也扑灭不了工人群众的火一样的阶级仇恨和铁一样的斗争意志。在第十六章中，屠维岳指

使李麻子和桂长林等一批流氓打手捉去了女工朱桂英，随即派遣工贼姚金凤到朱家去进行诱降活动，她遭到的是朱桂英的弟弟和母亲的痛骂。这个因为自己“女儿不是走狗”而感到骄傲的老太婆，尽管在作品里所占的篇幅不多，但她的坚强不屈的形象仍是光彩照人的。在这样的群众面前，屠维岳即使有更大的本领，也无所施展伎俩，也不能不象他的主人一样，要“感到意外的孤寂”了；更何况他们内部也是矛盾重重，你争我夺，彼此互相牵制的呢。表面上显得有能力，有办法的屠维岳，在实质上不过是资产阶级的一条“乏走狗”而已。人民群众的革命威力，社会发展的客观行程，是谁也不能抗拒和改变的。茅盾之所以在莫干丞一类人物之外，又创造屠维岳这样一个形象，也是为了更有力地显示这个道理。

屠维岳虽然具有吴荪甫性格的某些特征，但他又决不是吴荪甫的缩影或翻版，他不象吴荪甫一样有什么发展企业的“宏图”，他的斗争的对手不过是象钱葆生一类的“鸡鸣狗盗”式的人物，而他的“聪明才力”，也不过表现为善于矜持作态，善于“放大炮”，以及善于用见不得人的卑污苟且行为来破坏工人运动和争权夺利而已。屠维岳的思想性格恰合于他的奴才身份。作家对这个人物的憎厌情绪全部渗透在对他的奴才心理的深入刻划中，而不是流露在字面上。因此，作为一个否定形象来看，屠维岳还是塑造得很有特色的。

如果说茅盾是带着一种憎厌的情绪来刻画资产阶级走狗屠维岳的形象，那么，他在描画“变相的捐客”，“公债场上的一位魔王”——大买办资本家赵伯韬的形象的时候，却是除憎厌之外，还带着强烈的愤怒情绪的。

毛泽东同志曾经指出：“在经济落后的

半殖民地的中国，地主阶级和买办阶级完全是国际资产阶级的附庸，其生存和发展，是附属于帝国主义的。这些阶级代表中国最落后的和最反动的生产关系，阻碍中国生产力的发展。他们和中国革命的目的完全不相容。特别是大地主阶级和大买办阶级，他们始终站在帝国主义一边，是极端的反革命派。”（《毛泽东选集》第1卷第3页）赵伯韬正是半殖民地旧中国大买办阶级的代表人物。

虽然吴荪甫与赵伯韬之间的矛盾和斗争是《子夜》一书发展的主线，但是作家对吴荪甫采取的是正面实写的方法。而对于赵伯韬，则在很多重要环节上都用的是侧面虚写的方法。例如关于赵伯韬与美国资本家和蒋介石反动政府的勾结，还有他对吴荪甫的益中信托公司的“经济封锁”，都是用这样的描写方法。

是不是这样的写法，就不能突出赵伯韬的大买办资产阶级的反动性质，有损于赵伯韬这个形象的鲜明和完整呢？我以为这样的看法是不符合作品的实际的。我们不可能要求作家在一部作品中对每个人物都给予同样细致的描写，人物有主次，用笔有轻重，或此详而彼略，或彼详而此略，这原是文学作品中常见的现象。此外，在我们的文学作品中也还有这样的现象：人物在作品中的作用很大，有时几乎成为书中其他人物命运的主宰，而作家却用很精简的笔墨显示他的无往而不在。曹禺《日出》中的金八，茅盾《清明前后》中的金澹庵，就都是这样的，而金八则更是剧本中一个没有登场的人物。作家所用的虚写方法并没有减低这些人物的的重要性，它显示了他们的罪恶的黑手伸在任何一个地方。

茅盾对赵伯韬这个人物，虽然在很多地方采用了虚写的方法，他的某些重要活动，或由别人口中带出，或用侧面叙述衬

托出来，但是作家却在作品里选择了三个最恰当的场面，给他以淋漓尽致的描写，使他作为大买办资产阶级的阴险狡猾的性格得到相当完满的呈露。第一个场面，是在第二章中，赵伯韬、杜竹斋、吴荪甫等人趁吴老太爷的丧事集会，准备组织秘密公司做公债多头的时候。在这一场描写中，作家不仅使读者知道赵伯韬是一个“四十多岁，中等身材，一张三角脸，深陷的黑眼睛炯炯有光”的“公债场上的一位魔王”，而且还通过他和杜竹斋的对话，特别是通过他的“花了钱也可叫人家打败仗”的“满腹经纶”，显示出他真是一个象杜竹斋所想象的“神通广大，最会放空气，又和军政界有联络”的人物。他的貌似坦率而实是险毒的性格在这场描写中已经大露端倪了。第二个场面，是第九章中，吴、赵双方关于朱吟秋方面的押款问题争持不下，李玉亭奉吴荪甫之命前去调停的时候。在这场描写里，作家不仅通过赵伯韬的荒淫无度的私生活来展示他的极端腐朽和无耻的灵魂，不仅写他早已看透吴荪甫“那样看重朱吟秋方面的押款”的真实原因，而且还写他直截了当地提出要尚仲礼加入益中公司做总经理，写他对益中公司的“经济封锁”早有布置，赵伯韬的钩爪锯牙早已对准吴荪甫的咽喉了。不仅这样，当李玉亭用“上海工潮愈来愈厉害，成为治安上一个大问题”和湖南，湖北，江西甚至江苏，浙江都有工农红军来向赵伯韬进“危言”，希望他从“大局出发”，对吴荪甫作些让步的时候，李玉亭所得到的只是“过甚其词”四个字的“淡淡”回答。赵伯韬这个帝国主义和国民党新军阀在金融上的代理人的虚妄骄横的神态，真是跃然纸上了。第三个场面，是第十七章中吴荪甫和王和甫、孙吉人等人在黄浦江上“狂欢”之后，又到夜总会的酒吧间去追求“强烈的刺激”的时候，

恰好在这个时候，神通广大、胜算在握的赵伯韬又突然出现了。与吴荪甫的“浑身没有劲儿”相反，赵伯韬这个时候是趾高气扬的：

忽然三四个人簇拥着一位身材高大*的汉子，嚷嚷笑笑进来，从吴荪甫他们桌子边跑过，一阵风似的往酒吧间的后面去了。……

在吴赵双方胜负已成定局的时候，作家为他们安排这样一个偶然的相遇，是经过一番艺术匠心的。吴荪甫在这个地方的出现，是想“借酒浇愁”；而赵伯韬的来到，也很符合他的一贯糜烂腐朽的生活。在他们两人的这一场会见中，吴荪甫表现出着着失败而又想苦力挣扎，势必投降而又不肯过失“体面”的复杂矛盾的心理；而赵伯韬则俨然以胜利者自居，对吴荪甫横加压力，促使他早竖降旗，而骄横之态，更是

溢于言表。这也是一场刻画赵伯韬性格的有声有色的描写。

作家在故事进展的重要关头选择和描写了这样三个场面，把赵伯韬的性格从各个不同方面展示出来，使得那些虚写或侧面带出的事实具有更大的真实性，使读者对赵伯韬这个人物产生出更大更强烈的愤怒和憎恶的心情。拿赵伯韬的性格和吴荪甫的性格相比较，吴荪甫的性格相当复杂，这主要是由中国民族资产阶级的两面性所决定的，而赵伯韬的性格则比较单一，这是因为买办资产阶级是始终站在帝国主义一边，是极端的反革命派的缘故。就刻画的完整和深刻来说，赵伯韬的形象虽然不及吴荪甫，但是作为三十年代中国社会的大买办资产阶级的形象来看，还是有较高的典型意义的。

(未完待续)

- * 这里的“身材高大”似与前面介绍的“中等身材”颇不符合，是作家行文疏忽，还是这天夜间赵伯韬的出现，从吴荪甫看竟尔显得高大起来了呢？姑志数语存疑。

(上接第79页) 这就包括了文化大革命时期的文艺战线；(2) 文化大革命期间毛主席、周总理曾对文艺工作作过一系列重要指示，给广大文艺工作者指明了前进的方向，也是对“四人帮”文艺黑线的有力批判；(3) 面对“四人帮”的疯狂打击和迫害，广大文艺工作者没有屈服，他们采取各种形式坚持斗争，他们在极端困难的情况下，努力学习马列主义，不断深入生活，坚持了文艺的正确方向，捍卫了毛主席的革命文艺路线；(4) 虽然由于“四人帮”的干扰、破坏，使文艺战线百花凋零、万马齐喑，但我们还是应该看到，在毛主席革命路线指引下，广大文艺工作者顶住逆流，冲破阻力，创作出一批象《创业》那样的优秀文艺作品，数量虽少，但代表了正确的方向，体现了毛主席革命文艺路线的胜利。

另一种意见认为：文化大革命期间文艺战线是“四人帮”的修正主义文艺黑线占统治地位。理由是：(1) “四人帮”反党集团中有三个是搞“文艺”起家的，他们窃取了文艺战线的领导权，强制

推行文艺黑线，他们对文艺战线控制之严，影响之深，危害之大都超过了其他战线；(2) 毛主席、周总理文化大革命期间对文艺工作的重要指示，不是被“四人帮”歪曲、篡改，就是被他们严密封锁，很难贯彻执行；(3) 广大文艺工作者对“四人帮”倒行逆施的抵制和斗争，只是表明“四人帮”人心丧尽，极端孤立，文艺黑线的推行遇到很大阻力，但不足以否定这条黑线的统治地位；(4) 实践是检验真理的唯一标准，文化大革命期间文艺战线百花凋零、万马齐喑的局面，正说明“四人帮”文艺黑线占统治地位；(5) 华主席的指示是从总体上说的，并不否定其中某个战线、某段时间错误路线占统治地位，正如长江总的方向是向东流，但不排斥其某些地段是向西流一样。

还有一种意见认为：不必划分前十七年和后十一年，还是按华主席指示，总起来提二十八年来毛主席革命文艺路线始终在文艺战线占主导地位较恰当。

(科研科)