论《子夜》创作的理性特色

秦志希

茅盾是理智型作家。人们都说《子夜》深刻,就是因为它渗透有作者深刻的理性思索;所有的人又都不能否认《子夜》存在概念化毛病,这也是因理性介入的结果。在《子夜》创作过程中,理性因素在深化艺术的同时,又给它带来损伤,这种现象很有分析、探讨的必要。

论《子夜》创作的理性特色,不能不首先涉及作家对主题思想的把握。

作为文学创作的主题思想有别于一般认识论的思想观念:它必须附丽于具体题材,必须与具体的形象交融在一起。这正象别林斯基所指出的,文学作品的思想只能是“具体的思想”或“诗的理念”,它包含在对象的一切方面。唯其如此,也就决定了主题思想生成的特殊性。就一般作家来说,主题有的可能产生于相当成熟的具体形象之后,即作家头脑中先有了具体形象而通过对这形象的理解才产生主题。有的则是形象与思想同时成熟,当形象个性化完成之时,作品的主题也就形成了。这其中的情形是很复杂的,可有一个基本点大致相同,那就是作家的理性思考始终是关于具体形象的思想。主题不是一般认识论的产物,而是对于具体形象意义的发掘与发现的结果。

《子夜》主题的形成却表现出对于一般作家的主题思想形成的背离。《子夜》所要表达的民族工业没有出路的思想,作家是有其生活基础的,但这种主题又远不是作家在对于具体形象个性化过程中产生的。对于主题生成的“黑箱”过程我们很难作出精确的描述,但可以肯定,作者在这一过程中冲越了具体生活圈子的限制,进行了两方面的思考。一方面是把具体生活与社会的“全般”联系起来思考。茅盾一贯认为,作家应站在社会“全般”的高度俯视具体生活,如果把具体生活“从社会总的生活关系游离开来”,就不能得出正确的结论^①。作者回忆《子夜》创作情形时,多次讲到当时帝国主义的经济侵略、国内南北大战等所给予民族工业的“压迫”、“打击”,这实际上是作者创作前在具体与“全般”的关联中酝酿主题所作出的逻辑思考。另一方面,他又把具体生活与革命理论结合起来思考。他一贯主张,作家应以社会科学理论指导创作,就《子夜》而言,其写作意图又“同当时颇为热闹的中国社会性质论战有关”。作者把自己调查的材料与论争的观点进行对比、分析,由此形成小说的主题。从这两方面看,《子夜》的主题是以一定的生活为基础通过理性的抽象而产生的。也即是说,主题主要不是对具象的感受、体验的结果,而是在脱离、扬弃具象的抽象过程中产生,是逻辑把握的结果。我同意吴组缃先生的看法,这种游离于具象的主题实质上不是“主题”,而是“主题思想的概念”^②。

关于“主题思想的概念”经抽象化途径产生,还可以从《绵纱》、《证券》、《标金》三部曲的提

纲到《子夜》成书的变异中得到进一步印证。三部曲提纲中的资本家是一个“有野心然而无毅力，又贫而暴富，骄奢特甚”的人物，他与后来吴荪甫的出生、性格判若两人，而由三部曲变成单部长篇小说，情节也作了大调整。列举这种事实，不是说作者在构思过程中不应对人物性格、情节作重大修改，只是进一步说明，“主题思想的概念”是先于形象而成熟的。

几十年来，作者谈他的创作过程并不否认这一点。在他回顾稍后于《子夜》的《春蚕》的写作情形时说，他自己“在构思过程中老是从一个社会科学的命题开始”^③。而这“命题”（题旨），就是研究分析的结果，“多花时间研究便多些正确”^④。四十年代他对创作过程作了概括性的表述：“当其开始，是由具体到抽象，由表象到概念，而后复由抽象回到具体，由概念回到表象”^⑤。至七十年代末他仍强调，创作是逻辑思维与形象思维的“交错进行”（注意，不是交融）^⑥。

我们之所以在这里反复论证一个简单的事实，是因为近年来有的同志否认茅盾创作有一个独立的逻辑思维阶段。这可能受理论界某些观点的影响。有些理论家认为，艺术创作是一种综合的心理运动过程，它不等于认识，不应当有独立的抽象概括阶段，并由此否定“表象——概念——表象”的创作模式。我认为，这种创作理论概括是有其真理性的，但文艺创作作为一种精神创造活动是异常复杂的，而作家主客观条件的差异，更使得这种创造活动呈现出极大的丰富性和多样性。茅盾以理性抽象产生主题概念，又以此作为创作的“致思始点”，这正体现了他的文学创作偏重于理性认知的特殊性。其实，他也认识到这种创作过程“有利亦有弊”，并非“正当的唯一的法门”^⑦。我认为，其利在于，经理性抽象升华的、不拘限于某一具体形象的主题概念，具有视野开阔、涵盖面广、气魄宏大的优越性。中国民族工业没有出路，这可以说是对于当时社会一般规律的把握。它有别于同时期一般作家的小说主题，不是表现个人生活琐事及其悲欢离合，也不是远离现实的“革命浪漫蒂克”的幻想，它寄寓着社会科学的理性深度，反映整个社会发展的基本趋势，确实堪称“社会科学的命题”。作者将这种抽象汇于具体，将概念涵纳于形象，使得具体注入深广的理性沉思，形象消化着科学的真理性，成为“有意味的形式”，从而使小说显示出很高的概括性、典型性。

但是，也应当看到，当茅盾由抽象概念回归到具体生活时，主题概念又给他的创作思维带来了某种程度的强制性规范，主要人物性格尚未孕育成型而他的最终结局已安排就绪——民族资本家必须失败、破产。抽象的终极目标的确立，制约着创作思维的自由性，范导想象的方位性。当作者进入角色，进行情感体验和艺术想象时，他又要时常意识到自己在想象，这就可能出现“得意”而“忘形”的现象。当作者把人当作人来写，要真实地展现人物性格、命运发展变化的逻辑性时，这种发展变化又必须对于既存的主题概念有一种合目的性，这就可能出现人物过分顺从作家而丧失自我的情形。事实上，《子夜》创作思维中理性因素的过于强盛，确实造成了某些概念化、简单化的毛病。就主人公吴荪甫而言，这无疑是一个充满生命气息的艺术形象，但他身上又明显留有主题概念施加的痕迹。吴荪甫留学过欧美，富有管理现代工业的实际经验，精明强干，“有手腕”，办事“老辣”，可是他又干了一系列不聪明的冒险活动。在工业萧条、战乱未息的情况下，他的益中公司收买了八个工厂，在“营业又没有把握”的前提下，他竟决定投资几十万元来扩充它们。但全面考察这个人物，作为一个实业家，“他是理想的，同时也是实际的”，“他能够残酷，他也能阴柔”。从性格主导面看，他是一个有头脑、讲实际的资本家，而不是那种感情冲动的冒险家。托尔斯泰说过，对于人物未来的发展，“为了选择百万分之一，要考虑百万个可能的际遇”，以便从中作出最佳选择^⑧。根据当时的环境和吴荪甫的性格逻辑，他不一定做出以上的冒险行为，而作者一再强调他的冒险精

神，在很大程度上是为了适应主题的需要——让吴荪甫破产。虽然吴的破产主要是各种社会客观因素造成，不是由他的冒险精神所直接导致的，然而这么一来，也就使主人公带有作家主观意念的色彩。

为突出主题，作者还让周仲伟、朱吟秋、陈君宜等不同行业的大大小小的民族资本家相继走向破产。既有对吴荪甫这种典型的个别强调，又有面上的一般陪衬，以此说明民族工业确实没有出路。这无疑反映了生活的本质的一面。但是，现实中，民族工业除这种主要趋势外，又呈现出多样的复杂性。在《子夜》前后，中国民族工业并没有一律走向破产，它们中甚至还有少数在缓步艰难地向前发展着，如中国最大的民族资本集团荣氏系统从1929—1936年间，纱厂和纱锭数目都有一定程度的增长。作家在艺术构思中让民族工业无一例外地走向失败、破产，这种清一色的处理方式，破坏了现实生活的原生形态。列宁指出，逻辑思维中的概念，总是对不断运动着的现实事物的一种僵化、宰割^⑨。《子夜》确实表现了理性主题概念对现实复杂性的割切与洗刷，看来“抽象总是使实在变得贫乏”^⑩。

二

与对主题把握的情形相似，《子夜》在设置、描写人物时，也带有很强的理性色彩。

茅盾认为，写小说的人应当研究“人”，而“要研究人便不能把他和其余的‘人’分隔开来单独研究”^⑪，应当“从他们与他们自己一阶层的胶结与他们以外各阶层的迎拒上”去观察，去分析^⑫。注重在社会关系中认识人、理解人，这决定茅盾把人主要当做“社会人”、“阶级人”看待。他以阶级观念分析、整理生活形象，其人物塑造也可以说注入了作者抽象的理性认知因素。阶级观念的介入，使《子夜》中的人，不仅是“单个人”，首先作为社会角色而存在。他们大都以各种社会群类代表的身份进入作品，而且，《子夜》众多人物之间的相互关系的构架，也不是作者随心所欲的设计，它是现实社会结构、社会关系（主要是阶级关系）的仿真模拟。也即是说，作者构架人物的总体关系，实质上是对人的现实社会关系的理性认知为直接依据，并由后者所决定、所制约的。象吴荪甫与赵伯韬、杜竹斋及工人农民的冲突，正是当时中国民族工业资本家所面临的最主要的阶级矛盾。我们发现，不仅《子夜》中的人物关系凝结在阶级意义上，而且现实的阶级矛盾直接构成了小说的基本情节内容和外在形式。

《子夜》写人时所渗透的阶级观念，使它对人物的阶级本质和社会阶级关系的描绘达到了真实、准确的科学高度，从而显示出现实主义的深刻性，得到了瞿秋白等几乎所有进步评论家们的高度赞赏。但是，它又在一些人物身上比较明显地留有作家的主观见解和阶级理念的痕迹。小说写赵伯韬与尚仲礼的联盟，特地点明后者与昔日洪宪皇帝及当时封建军阀的异乎寻常的关系，其意在表明这样一种理性认识：帝国主义买办势力与封建残余势力勾结，操纵着中国的经济命脉。作者在吴荪甫身边设置经济学家李玉亭和律师秋隼，表现了资本主义经济、法律是为资产阶级利益服务的主观意图。写吴老太爷之死，又借诗人范博文之口发表一段议论，以说明封建的“古老僵尸”经不住资本主义文明冲击的道理，等等。一般说来，作家不是不能在作品中表达自己对于人物的理性认识，这种表达也不在于运用何种形式，是叙述或借人物之口说出，甚至来一段托尔斯泰式的长篇议论也无妨，关键是理性内容应当极其自然地溶入生活的整体画面之中，不露勉强或外在强加的痕迹。如果从中暴露出作家的身影来，那么，艺术作品理应作为一个独立于其创作者而存在的完整的世界，就失却了它的完善性^⑬。

而且，对于人物的理性把握，也使其人物的塑造都不同程度地呈现出理性割切、洗刷的痕迹。一方面，作者为了突出人的阶级角色特性，淡化甚至简单地割弃了现实人们之间的、特别是对立阶级之间的各种形式和内容的复杂联系，使人物表现为鲜明的层次类型感，具有角色“规范化”特征。《子夜》的人物都在自己角色“许可范围”之内思想和活动着，成为各自群类的最地道的代表。在《子夜》中我们看不到象鲁迅小说中地主与农民之间在精神领域中的相互纠葛、渗透和影响，也没有资本家周朴园与女佣侍萍、工人鲁大海那些复杂的多重关系。在《子夜》里，人与人的外部联系虽然也显得纷繁复杂，如吴荪甫与众多人物的矛盾纠葛等，但在实质性的阶级意义上，这些关系又显得异常单纯。人物阶级特征的强化，导致了空间横向的人际关系的简单化。另一方面，人物与历史又呈现出一种纵向的断裂。茅盾写人很少向人物深层的模糊精神地域掘进，很少揭示民族的历史意识对人物性格构成的影响。现实的人都是昨日历史的延续，而茅盾笔下的人物则大都属于“现代型”。如果说吴老太爷这具“古老的僵尸”来到现代大都市刹那间即被“风化”，那么，蕙芳、阿萱身上的色彩也很快被时代的风雨荡涤得改变了颜色。象张素素、吴少奶奶、范博文、李玉亭等，更是现代都市文化的产物。中国的资本家阶级受到现代西方资产阶级的明显影响，但它又主要是从封建社会的土壤中、从地主阶级的母胎中诞生、分化出来的。而《子夜》的重点在于表现这个现代阶级的本质特征和精神面貌，并不去刨根问底。吴荪甫虽与地主家庭保持血缘和物质财产关系，却少有精神气质的联系，他的思想作风主要是“法兰西式的”。有人认为吴荪甫在家庭中的自是专横是他封建家长意识的表现，实际情形并非如此。他对妻子冷漠，不象周朴园对待繁漪那样，要她做出“服从”的榜样，他只是专心事业而无暇顾及妻子的感情。他反对蕙芳与范博文相好，主要是看不起范的小聪明，并不反对自由恋爱本身。他严厉教训阿萱，是要他好好读书将来干一番事业，吴荪甫在家庭中同样表现了一个法兰西式的企业家果断严厉的思想作风。

总之，茅盾为了不致于淡化人的时代的阶级本质，他的人物实际上经过了这样两方面的理性割切与洗刷，从而使人物性格内容的深广度的描写受到限制。即使吴荪甫这样复杂多侧面的性格，也显得相对地简单明了。而“艺术越想达到哲学的明晰性，便越降低了自己”^⑭，因为复杂的生命不应当也不可能“纳入言词、思想和信念的有限框框”，它只能以“超越理智的方式被认识”^⑮。

三

叶圣陶在纪念茅盾诞辰五十周年和九十周年时一再强调，《子夜》等作品是“兼具艺术家写作与科学家写论文的精神的”^⑯。前文论及《子夜》在主题把握和人物描写方面主观理念的介入及由此所表现的理性特色，这只是探讨了问题的一个方面。茅盾的创作活动自理性认知开始，主观理念的形成使他获得了思想的“致高点”，成为创作的“致思始点”，但他的作品又不是主观理念的产物。他既注重主观理念的先行范导作用，又能将思维的重心转向具体的表象本身，展开创作所必须的艺术想象和情感体验活动。为此，他的创作使理性与情感、认识和想象结合了起来。也即是把论文写作与文学创作结合了起来。如前所述，李玉亭的设置、描写注入了作家明显的理性观念，但是作者写他奔走于吴、赵之间，两头献媚，向赵进忠言遭冷遇后的“孤愤”心情，在吴公馆坐“冷板凳”而疑心别人把他当做奸细的猜疑心理，正表现了作者对这一人物的深入的内心观照。同样，作者写出了吴荪甫作为一个民族工业资本家令人

同情的悲剧性。有人认为这种悲剧性主要来自于他与买办资本家赵伯韬的对比之中。如果从创作者与创造对象的关系看，这种悲剧性的美感效应又主要是作者所赋予的，而且可以说是一种潜意识的心理与情感的赋予。我们知道，吴荪甫是以茅盾的表叔卢学溥为生活原型的。卢对茅盾的生活道路有过重大的影响。茅盾读小学时，他以师长的身份给予茅盾以热情的赞许，使茅盾几十年后仍难忘怀。茅盾在北京大学预科时，他又是茅盾生活、学习的切实的赞助者和指导者。后来也是他介绍茅盾进入商务印书馆，自此步入文坛。茅盾写《子夜》，卢公馆又成为他收集素材的一个重要基地。茅盾在创造吴荪甫形象时，不仅主要性格特征取之于卢学溥，而且也自觉或不自觉地把自已几十年来积淀在心理深处的对卢的敬重、赞赏、同情的感情赋予这一形象，用自我的灵魂哺育这一形象，使吴荪甫有了一种生命气息的贯注。因此，即使他以工农的对立面出现，却也能激发读者对其悲剧同情的美学感应。

唯其如此，可以说，《子夜》既体现了作者理性的科学精神，又是作者深沉的情感、全部人格的物态化。它宏伟缜密的风格特征，繁复宽阔的生活画面，多线索的严密的结构，以及细腻的人物心理刻画，可以看做是一个胸怀宽广、严谨深刻的作者的内心世界的写照。作品中高频率的生活节奏，瞬息多变的形势，又使我们能体会到作者内心的那种焦灼感。而热烈的群众革命斗争中左倾盲动者的乖张，精明强干的吴荪甫败在粗俗鄙陋的赵伯韬之手，正隐含着作者内心深处的某种虚空感和悲凉感，这也是大革命失败以来的《蚀》等作品中所流露出的相近似的感情。《子夜》涌动着鲜活的生命泉流，强大的理性力量并没有扼杀它的艺术生命。

至此，我们甚至可以看到，创作从什么出发并不是全部问题的关键。帕克说过这样的话：“任何一种实用目的也可能成为一件艺术作品的动机之一。”^{①7}《子夜》的创作说明了这一点，外国文学史上更不乏其例。象席勒、亚·奥斯特洛夫斯基、陀思妥耶夫斯基的创作也大都是从“已经相当明确地呈现出来的思想出发的”^{①8}，他们的这种创作方式并没有影响他们作为世界著名文学大师的地位。而《神曲》、《浮士德》更可称为理性艺术的精品。这两部作品不独通篇结构发源于概念，就是维吉尔、浮士德及魔鬼等也都是作者观念的化身。当深刻的思想一旦获得形象并在艺术上得到强有力的表现时，思想就会大放异彩，形象就显得深厚有力，此时，“形象变成了概念，概念变成了形象”，哲学和艺术高度的融合，这乃是艺术的一种至境。我认为，要使偏重于理性的创作方式达到这种艺术的至境，其关键就在于高尔基所说，艺术家必须使自己的“想象力和逻辑的力量，直觉因素和理性因素平衡起来”^{①9}。也即是说，作家在创作中发挥强大的理性思辨力量，必须同时有与之相配敌的艺术才能。从主观出发的创作召唤更为高超的艺术水平和驾驶能力。象《神曲》、《浮士德》这样一些作品最有力说明，理性的思想和艺术创作“绝不是互相敌对的”，而出现因理性强盛导致概念化、简单化的毛病，归根结底，就其作家主观而言，是两种因素失去平衡、显出落差的结果。《子夜》创作中的缺点，似可作如是观。

茅盾有政治活动家的经历与气质，同时他又有深厚的艺术修养和很高的艺术才能，在《子夜》创作中失去理性与情感（广义）的平衡，是有其客观的历史原因的，具体地说是受“拉普”唯物辩证法的创作方法的影响。我们知道，二十年代末，刚刚勃兴的革命文学还显得相当幼稚，当时左翼作家大都把苏联的无产阶级革命文学当做学习的榜样。而有鉴于革命文学存在着严重的“革命浪漫蒂克”倾向，从1931年起，人们十分自然地把苏联“拉普”的唯物辩证法的创作方法当做克服这种倾向的法宝和“唯一方法”，他们认为，要建立普罗新写实主义，就必须以“唯物辩证法为基础”^{②0}。1931年茅盾写作的《中国苏维埃革命与普罗文学之建设》较突出地表现了这种思想。时隔不久，他又写了《〈地泉〉读后感》，进一步阐述了这篇文

章的观点，继续强调要用“辩证法为武器”，去分析社会的“动律和动向”。这两篇文章都写于《子夜》的创作过程中，特别是第一篇文章，作者自己说与《子夜》的创作有密切关系，在构思《子夜》时反复想到并力图实践该文中所提出的“理论”^⑩。《子夜》事实上就是按这种观点来分析生活、指导创作的。

但是他从唯物辩证法的创作方法中吸取了科学的理论和分析的方法，又使他更着重抽象的思想观念的价值，大大地强化了创作中的理性因素。当他过份倚重思想观念而不顾及自己的生活经验时，就可能造成生活与需要表现的观念的不平衡；而理性因素的极大强化，又最终打破了它与直觉、想象因素的平衡关系。这使他在创作时，或因直觉、想象因素难于达到将理性内容作出强有力的艺术表现的程度，或因理性过于强大抑制了后者能量的发挥。

将社会科学的理论、方法运用于创作过程中，《子夜》比较成功地首开了文学创作与马克思主义相结合的先例，可以说这够得上是一次伟大的开创，它是“把鲁迅先驱地英勇地所开辟的中国现代的战斗的文学的路，现实主义的创作的路，接引到普罗文学上来的‘里程碑’之一”^⑪。《子夜》由此产生的突出的艺术优势与“一个首创者的光荣的缺点”，形成了一种新的文学创作的模式，影响了其后几十年来的中国文学创作。今天，我们从创作角度重新审视这部作品，一方面，不能因理性因素所带来的思想深刻的优势而轻视创作中的直觉想象因素，不能仅看到理性之于创作的积极的一面而忽视它可能带来的消极的一面，这正是我们过去评价《子夜》所存在着的一种偏颇。就是因为持这种偏见才不利于彻底摆脱长期以来创作中所存在的概念化毛病。另一方面，如果仅看到《子夜》的缺点，将直觉、想象因素强调到反理性主义的程度，以致否定创作时作家必须受审美理想的支配和对审美理想的追求，排斥作家自觉地在创作中以正确的思想去影响读者的努力，这同样是荒谬的。所有这些，应是《子夜》创作自身给予我们的有益的启示。

注释：

①④⑫ 茅盾《创作的准备》。

② 参见吴组缃《谈〈春蚕〉》，《中国现代文学研究丛刊》1984年第4期。

③⑦ 茅盾《我怎样写〈春蚕〉》。

⑤ 茅盾《谈技巧、生活、思想及其他》。

⑥ 茅盾《漫谈文艺创作》。

⑧⑨ 转引自李泽厚《美学论集》第233、272页。

⑩ 卡西尔《人论》第183页。

⑪ 茅盾《谈我的研究》。

⑬ 弗朗索瓦·莫里亚克《小说家及其笔下的人物》，《法国作家论文学》。

⑭ 波特莱尔《随笔》，《西方文论选》下册。

⑮ 魏烈萨耶夫语，见《俄国作家批评家论列夫·托尔斯泰》。

⑯ 叶圣陶：《略谈雁冰兄的文学创作》，《茅盾研究资料》上册。

⑰ 朱狄：《当代西方美学》，1984年人民出版社，第276页。

⑱ 赫拉普钦科：《作家的创作个性和文学的发展》，1977年上海人民出版社，第22页。

⑲ 《高尔基文学论文选》，1958年人民文学出版社，第293页。

⑳ 《北斗》第2卷第1号161页，1932年1月20日。

㉑ 茅盾：《“左联”前期》。

㉒ 冯雪峰：《〈子夜〉与革命的现实主义文学》，《雪峰文集》，第2卷。