

LUNMAODUNDE

论茅盾的 创作艺术

YISHU CHUANGZUO

浙江省茅盾研究学会编

浙江文艺出版社

责任编辑：史瑶 骆寒超 李标晶
封面设计：邵秉坤

论茅盾的创作艺术

浙江文艺出版社出版

(杭州武林路125号)

浙江新华印刷二厂排版 浙江新华印刷二厂印刷

开本850×1168 1/32 印张8.5 插页2 字数211,000

印数00,001—2,000 1987年3月第1版 1987年3月第1次印刷

统一书号：10317·348 定 价：2.00 元

目 录

论茅盾创作的艺术思维	王嘉良(1)
从小学作文看少年茅盾的思维特点	吴 骞(26)
作家主体与艺术构思	史 瑶(34)
论茅盾小说创作的审美个性	盛子潮 朱水涌(64)
搜神夺巧, 虚实相生	孔令德(78)
好似故乡, 不似故乡, 胜似故乡	钟桂松(85)
——茅盾小说的乡土气息与时代特征	
论茅盾小说创作的艺术概括	文心慧(92)
茅盾小说心理描写的特点	张毓文(111)
试论《虹》的心理描写艺术	李标晶(124)
《蚀》三部曲结构艺术新论	钱诚一(141)
《霜叶红似二月花》的结构艺术	马大康(167)
《野蔷薇》—— 象征主义与	

写实主义的“调剂”	吴国群(181)
试论《野蔷薇》的艺术魅力	徐越化(196)
在丰富的精神生活描写中拓宽性格涵量 ——从《水藻行》探索茅盾创作的艺术深化	周晋华(210)
论《子夜》的节奏艺术	鲁潇英(221)
茅盾抒情小品的艺术	郎玲球(234)
浅谈茅盾散文对比结构的艺术美	钱 威(244)
茅盾诗词艺术谈片	丁茂远(257)
后 记	编 者(269)

论茅盾创作的艺术思维特征

王嘉良

这是一个耐人寻味又多少有些令人困惑不解的问题：科学的理性分析是茅盾创作中一以贯之的基本色调，是使他的作品蕴含巨大的思想深度和艺术力量的重要因素；然而，他的最鲜明的创作特点和优点在于此，他的最遭非议和责难之处也正在于此。人们提出，艺术创作是以形象思维为特征的，茅盾如此执着于偏重逻辑思维的理性分析，怎么能避免创作的概念化呢？某些海外文学史作者，对此的批评就更为尖刻。美国学者夏志清称茅盾的《子夜》为“失败之作”，原因就在“茅盾的野心——要给中国社会来一个全盘的检讨——说明了一点：作者愈来愈‘科学’（马克思主义式的和自然主义式的）了”，并认为这正是他“创作生命”中的一个“迷障”^①。香港学者司马长风既称赞茅盾的创作“确未曾粗制滥造，他每一字每一句都用了千钧之力”，但又批评他“由于才力太弱，‘社会’要求太重，致文学往往被压扁压死，《子夜》是最好的证明，这是无可如何的事情”^②。这真是一种触目惊心的理论，作者倾向的鲜明性与尖锐性莫此为甚！对茅盾的创作持有如此之深的误解和偏见，一眼可以看到的事实是，其间掺杂着因政治见解的歧异而带来的评论的倾斜性。然而，仔细考量这类批评所包含的意义，笼统地把它们称之为恶意的诬罔，恐怕过于简

单；围绕论点本身只作单纯的辩解，也会显得不着痛痒、软弱无力——因为排除某些政治因素以外，这里实际上还牵涉着一些重要的理论问题，这就是：艺术创作中的形象思维是否完全排斥逻辑思维的？作家的“社会”要求和“科学”指导是否注定要成为阻滞他“才力”发挥的“迷障”？看来，如果在这些问题上得不到肯定性的回答，就很难估量茅盾创作的全部艺术价值。（试想，连代表他创作顶峰的《子夜》都因此而“失足”，他还能有些什么呢？）因此，这实在是需要认真探究而丝毫回避不得的问题。我以为，在这些问题的背后，集中反映着对这一个具有独特创作个性的作家把握艺术世界方式的独特性应作何理解，其中主要的又在于作家的艺术思维方式呈现出怎样的独特性形态，以及这种独特性赋予创作以何等艺术上的意义。弄清楚这一点，那些笼罩在茅盾创作表层的真正的“迷障”，恐怕是不难得以廓清的。

—

综观茅盾的小说创作活动，的确存在着一种为一般作家所少有的鲜明的创作个性，这便是：十分明确、不可违拗的创作思维自觉性。

文学创作，作为主要运用形象思维手段去艺术地把握世界的一种形式，在许多作家看来，只是诉诸于形象，渲泄着感情，是无所谓目的性和自觉性的。茅盾的创作主张与艺术实践，与此截然不同。早在他尚未正式从事创作活动的二十年代初期，就反对“作家太把小说‘诗化’”，主张“小说要努力做”，甚至不妨有“中外古今的大文豪”总是“构思几年，修改数次而成”大杰作那样的“做”法^③。他强调作家的社会责任感，强调创作的目的性，力主“使文学成为社会化”的事业，因此作品应“是‘血’和‘泪’写成的，不是‘浓情’和‘艳意’做成的，是人类中少不得的文章，

不是茶余酒后消遣的东西”^④。在投入创作以后，他的这一观点愈益强化和深化：创作的“社会化”要求是更加强烈了，用文学批评社会、寄托爱憎的目的是更鲜明了，尤其是特别强调了世界观对创作的指导作用，提出在创作中必须揭示社会科学命题的直率主张，都表明着他的现实主义文学理论的独特性。这种独特性，贯串着一条鲜明的红线，是文学必须服从于社会目的的明晰的自觉意识。同这种主张相呼应，体现在创作实践中，则是创作思维的自觉性。概而言之，表现在下述两个方面。

一是创作思维的有目的性。在整个艺术构思阶段的思维活动中——从创作冲动的激发，到题材的择取、开掘，主题的酝酿、形成，形象的孕育、成熟，茅盾都是“有目的”地进行的。这个“目的”，当然因篇而异，但最主要最根本的一点，的确如司马长风所说，是“社会要求”。《子夜》的创作，意在参加一场社会性质的大论战，择取民族资产阶级作为描写的题材、对象，以解剖当时中国社会的性质，提出资本主义道路在中国走不通的深刻命题，严格履行着“社会要求”，当然是最典型的例证。其实何止《子夜》，这实乃所有创作的共同特点。即使为某些否定《子夜》的人所极力推崇的所谓“站在小说家的立场，说了小说家的话”、“蕴藏着个人深厚的情感”^⑤的《蚀》，和所谓虽有“主题的政治任务如此露骨”的缺点但的确又是“一部相当结实的作品，显示了非凡的笔力”^⑥的《腐蚀》，又何尝不是如此。《蚀》的创作，如茅盾所说，也完全是“有意为之”的，其“意”就是要表现“一九二八年以前那几年里震动全世界、全中国的几次大事件”^⑦。小说选择一大群“时代女性”作为描写对象，表明了作家对探索整个一代（并非个别）小资产阶级知识分子命运的浓厚兴趣；而作品有意识地表现大革命时期三个不同阶段“时代女性”的生活和思想面貌，更表明作家透过或一社会类型的描写去把握时代脉动、总结历史经验的意向。在这里“小说家的立场”和哲

学家的思考同样是交互作用的，渗透着作家不可抑制的社会目的。至于《腐蚀》，那更是一部“作为‘紧急任务’赶写出来”^⑧的作品。所谓“紧急任务”，其中有编者催稿的紧急，而更重要的是为人们所“不齿”的“政治任务”，即要给发生不久的“千古奇冤”皖南事变的真相以及在这一背景下国民党的种种阴谋勾当以艺术的表现。小说的整个艺术构思服从于这一目的，人物的设置体现了蒋汪合流，故事的急速发展说明着制造事变的紧锣密鼓，作品的寓意是一眼可以看出来的。由是观之，只说《子夜》有“社会要求”，那是便宜了茅盾；事实上，对茅盾来说，所谓“社会要求”、社会目的正是贯穿在整个创作思维中的一个不可掩饰也无需掩饰的鲜明特征。

二是创作思维中自觉的思想参与意识。这里所说的思想参与，还不只是指谋篇布局中的意匠经营，即通常所说的作家把生活素材熔铸成艺术品时的分析、综合、概括、提炼等一般的思维活动，而是指某种思想观念、理论观念的直接参与。质言之，则是指社会科学理论对创作的渗透、干预，乃至自觉的指导、支配。这个特点在茅盾创作中有不同表现，思想参与的程度有强弱之分、隐显之别，但就参与一点而言，却显示出不变性、一贯性。早期作品如《蚀》、《虹》、《野蔷薇》等，虽然以客观的“忠实描写”为主，并不如后来以提出社会科学命题为目的那样用理论去指导创作，但还是体现了他一再申述的对小资产阶级知识分子作“阶级的‘意识形态’”^⑨的分析，力图使人物精神面貌的剖示不偏离为阶级本质所制约的轨道。思想参与的结果，使作品明显留下了他当时思想认识水平的印记。他所把握的小资产阶级本质特征，如一定程度的革命性和相当程度的软弱性等，是非常精辟的，但也由于他受到大革命失败后的某些消极因素的感染，对他（她）们“灰色”的一面渲染得过于浓重。他在谈到《虹》的创作时指出：“作家尽管力求客观，然而他的思想情绪不

能不在作品的人物身上留下烙印。梅女士思想情绪的复杂性和矛盾性，不能不说就是我写《虹》的当时的思想情绪”^⑩。其实在《蚀》和《野蔷薇》中，也是留下了这样的“思想情绪”的。因之，在这类作品中，思想支配创作，仍然表现出一定的明晰性。《子夜》以后的创作，思想参与意识那自然是更自觉、更明显了。他已不满足于只在作品中流露某些“思想情绪”，还直接求助于科学理论的指导，使思想的参与更科学化。写《子夜》，仔细地研究了大论战三方的观点，搜集、分析了大量的经济、政治材料，在得出一个科学结论以后着手创作，当然是最典型的例证。联系着《子夜》的现实图景，继续探索半殖民地社会本质特征的短篇《林家铺子》、农村三部曲及中篇《多角关系》等，也同样体现了他一如既往的社会分析精神。即使反映抗战的作品，如《第一阶段的故事》对置身在时代大洪流中的人们“何去何从”的探索思考，也无例外地映现着作家用思想之力去透视社会各阶层的科学分析精神。思想，不折不扣成为烛照茅盾创作的火光。

由上，我们看到，贯穿在茅盾创作中的思维自觉性，的确呈现着非常鲜明的色调。这种自觉性，固然主要取决于他的现实主义文学主张，文学“为人生”的严谨态度使他特别重视文学的社会功能和尽可能正确反映人生的自觉意识。然而，就艺术创作而言，严格的“社会要求”和自觉的思想指导，即在形象思维过程中逻辑思维的积极参与，却表现出一定的独特性。因为在茅盾创作中，逻辑思维乃至理论探索是作为一种极其鲜明、活跃的因素显现出来的，其参与的程度，几至到了不能须臾离开的地步。这种现象，不独同一般的浪漫主义作家（如郁达夫等）有着根本的区别，即便在现实主义作家中也是极为罕见的。那么，应当如何评价茅盾的这种独特的创作个性呢？我认为，进行艺术规律的探讨和着眼于对作家执着的艺术追求的认识，这种创作特点是不应轻率否定的。

应当指出，创作的有目的性和思维自觉性，并不是一种怎样拂逆艺术规律的现象。大量的作家理论家都从理论上、创作实践上反复证明过，在艺术创作中，思想性和形象性、逻辑思维和形象思维并非完全割裂、殊死对立的。最早提出形象思维的别林斯基，固然一度认为创作是一种“非自觉性”现象，但他同时又指出：“直感性中可能有不自觉性，但并非永远如此，——并且，这两个词绝不是同一个东西，甚至也不是同义语。”“不自觉性不但不是艺术的必要属性，并且是跟艺术敌对的、贬低艺术的。”^⑪他还认为，在堪称为“诗人”的条件中，不可缺少的是“创造性的想象”，但“他还须有从事实中发现观念、从局部现象中发现普遍意义的深刻的智力”，否则就“不足以构成诗人”^⑫。别林斯基的这一思想，愈是在其完整阐述形象思维的理论的后期，就坚持得愈充分，因为他发现作家在思维活动中，形象和思想是完全“交融”在一起的，要想抽去其中任何一个方面都是不可能的。关于这一点，亲历过创作甘苦的作家也许体会得更深切一些。同茅盾的创作特点比较接近的鲁迅，就一再申述过他的创作是自觉的、有目的的。比如他说过：“自然做起小说来，总不免自己有些主见的。例如，说到‘为什么’做小说罢，我仍抱着十多年前的‘启蒙主义’，以为必须是‘为人生’，而且要改良这人生”^⑬。说到他的小说大多是表现“上层社会的堕落和下层社会的不幸”，则“原意其实只不过想将这示给读者，提出一些问题而已，并不是为了当时的文学家之所谓艺术”^⑭。无需多加说明，这同茅盾的观点是切近的。由此不难得出结论：创作思维的自觉性，其中包括思想观念的积极参与，绝非不可思议，恰恰是一种带规律性的现象；以形象思维为主体的艺术创作并不排斥逻辑思维，而且正是作家“深刻的智力”的参与，才是构成真正艺术品的不可或缺的条件。茅盾强调创作的有目的性，思想观念的自觉指导、支配等，说的无非也是不能把创作看成是脱离社会要求的“纯艺术品”，必须提出一些

与人们声息相关的重大社会问题；做的也无非是在深刻智力的支配下，使作品提出的观念更合乎“科学”。这，同样是遵循了艺术规律的，并没有偏离正常的创作轨道。我们可以指出茅盾创作中逻辑思维参与的特别鲜明性，但不能因此认为这样做是非艺术的，或者说它是注定要同发挥艺术“才力”相阻碍的——这是我们认识茅盾创作个性的一个基点，一个不容漠视的基点。

还须指出，虽然在一般现实主义作家中，创作的自觉性是一种带有普遍性的现象，但体现在茅盾创作中的自觉的清醒的理性化特征和浓厚的社会分析色彩，却是远过于一般作家，甚至也远过于鲁迅。他的几乎每一篇作品都有明确的“社会要求”和进行过科学的理论分析，显然是把我国现代文学创作中由鲁迅所开创的现实主义文学自觉性推进到一个新的阶段。茅盾的社会分析小说，在中国现代小说的现实主义流派中就带有开创性。对这种独特性，我以为也应作两方面理解。第一，它尽管独特，却并不出格。在由“五四”发端的现代小说中，“为人生派”小说始终是主流。作家创作的共同倾向是表现出对社会人生问题的关注。其中，以探索“人生是什么”为主旨的“问题小说”，透过某种哲学观念的解释去分析社会的色彩，表现得最为明显。冰心的“爱的哲学”，许地山的宗教观念，都曾经是用以解释人生、分析社会的武器，观念支配创作的状况也一样体现在他（她）们的作品中。如果仅就思想观念的参与一点而言，不妨说，社会分析小说正是在“问题小说”基础上的一个跃进。自然，“问题小说”由于作家社会认识面的偏狭和世界观的局限，往往存在着内容浅薄和揭示社会问题时只问病源不开药方的弊病；茅盾的社会分析小说，不独以反映社会生活的广阔性、丰富性见长，尤其以精辟的马克思主义分析揭示了社会问题的本质，而使作品获得了前所未有的社会历史价值，在这里，既显示出两者的不同，也表明着后者的进展。第二，这种独特性，也反映了茅盾独特的艺术追求，这就

是刻意追求的现实主义独创性。旧写现实主义作家虽有探索人生的愿望，但毕竟由于思想力量不足，创作中理智的参与就难免显得捉襟见肘，破绽百出。茅盾在早期从事文艺批评时，就一再指出过这类现象。更何况，创作同新文学第二个十年开始同步前进的茅盾，是处在社会革命愈益发展的新的时代浪潮中，文学进入了更深入的“自觉时代”，无疑他会更加认识到文学服务于社会、服务于革命的重要性，会更深切地体会到时代对文学提出的“较大的思想深度和意识到的历史内容”^⑤的要求。这样，他自觉用社会科学理论指导创作，正是顺应了这样的文学潮流的。这对于一个有过十年之久从事社会活动的丰富经历和具有较高社会科学理论水平的作家来说，这样做并不是一件烦难的事情，或者正可以说是扬其所长。他的作品以具有思想深度著称，对社会本质的精辟分析显示了文学特殊的社会功用，这恰恰反映了对旧写实主义的突破，体现了现实主义的革新性。因此，完全有理由认为：茅盾的独特创造，既承继了前此“为人生派”小说的某些特色，又弥补了已往小说现实主义力量不足的弱点；其创作思维自觉性尽管独特，也无论如何无法否认它正是现实主义的一个特点，甚至优点。

二

现在需要进一步讨论的问题是：茅盾的这种独特创作个性，又是怎样赋予艺术上的意义的？因为用形象反映方式去把握对象世界的艺术创作，逻辑思维并不是一种主要的思维方式。它在艺术创作中的参与是有条件的，并非可以独来独往地孤立进行；具体地说，它必须依附于、渗透于形象思维中，丰富和深化形象思维的内涵，才能真正发挥艺术上的作用。一些人贬低茅盾创作中的艺术成就，便只是看到逻辑思维起作用的一面，并由此断言它

必定是同形象思维对立的。因此，在论及茅盾创作中逻辑思维积极参与的同时，又能说明它同形象思维相交融而获得了更为显著的艺术效果，便是至关重要的。我们在上一节中集中谈他的思维自觉意识，只是为了论述的方便，其实，自觉思维既包括逻辑思维，也包括形象思维，而且两者是紧密地联系在一起的，这只要考察他的创作思想和实践，就可以得到印证。

关于形象思维和逻辑思维的交互作用，茅盾也是认识得比较早的。写于他从事创作前两年的《论无产阶级艺术》一文，就提出过一个艺术产生的公式：“新而活的意象 + 自己批评（即个人的选择） + 社会的选择 = 艺术。”对于这个公式，它的具体解释是：

新而活的意象，在吾人的意识里是不断的创造，然而随时受着自己的合理观念与审美观念的取缔或约束，只把那些美的和谐的高贵的保存下来，然后或借文字或借线条或借音浪以表现之；但是既已借文字线条音浪而表现后，社会的大环境又加以选择，把适合于当时社会生活的都保存了或提倡起来，把不适合的消灭于无形。

如是表述，在概念的使用上也许不十分精确，但基本上阐明了形象思维的本质特征。他所说的“意象”，是指外界丰富的社会生活现象在作家头脑中所形成的表象，“意象”的不断“创造”，就凝聚为形象，是属于形象思维的范畴。所谓“合理观念与审美观念”的约束，则是指两种思维的交错作用，从“审美”的角度言，即尽力选择“意象”中“美的和谐的高贵的”部分；从“合理”方面去要求，则是在理性认识的指导下，对“意象”进行分析综合、选择舍弃，其原则又是以是否合于“当时的社会生活”为度，尽可能选取那些能充分反映社会本质的材料进行艺术概括。这样，在整个创作过程中，主要是运用形象思维，同时也借助逻辑思维，在思维规律的认识上是并无片面性的。茅盾的这一

认识，在他从事创作活动以后，是表现得更为明确，坚持得愈益充分的。人们不会忘记，在二十年代末、三十年代初的革命文学论争中，茅盾集中攻击的目标是徒有“革命”名字的“高头讲章”。他对蒋光慈的作品、对阳翰笙的《地泉》三部曲的尖锐批评，几乎都是围绕概念化进行的，其中所指出的这类作品的一个重要失误点就在于：只是“理智地”得出结论，而不是让读者“被激动而鼓舞而潜移默化于不知不觉”，即未能用形象用情感去潜移默化地影响读者。为此，他以更坚定的语气提出艺术作品所必须具备的“两个必要条件”：即“社会现象全部的（非片面）的认识”和“感情地去影响读者的艺术手腕”。这样，茅盾对创作中的思维特征已阐述得相当清楚了：既强调了作家自觉的“社会要求”和对社会现象的全面认识，同时也不忽略创作主要是用形象思维的“艺术手腕”，是把两者如此协调而又和谐地统一起来了。

那么两种思维的交融，在茅盾创作中是以怎样的方式显现出来的？别林斯基曾经指出，在文学作品里，思想观念的参与往往可以“显现”出两种方式：一种是，“观念延伸到形式里面去，从而在形式的全部完美性中透露出来，温暖着并照亮着形式，——这种观念是富有生命力的，富有创造性的”；另一种是，“观念跟形式漠不相关地产生在作者的头脑中——形式被他另外单独地制造出来，然后，再配合到观念上面去。其结果是：一部作品，按观念说来（也就是按作者的意图说来）是很可取的，但在形式上却一点也引不起人们的注意”^⑩。这说明，单纯强调两种思维在创作中的并存，不注意两者之间的水乳交融，其结果仍然是观念归观念，形式归形式，观念仍将是枯燥无味，毫无生气的东西。茅盾所运用的无疑是属于前一种方式，做到了观念与形式的完全融合、渗透。这可以从整个创作过程中看出来。

第一，在艺术构思阶段，重视两种思维相“伴随”进行。

按照茅盾晚年总结的创作思维观点看，在他的整个创作过程中，“逻辑思维 and 形象思维并不是自觉地分阶段进行而是不自觉地交错进行的”；即便是侧重于分析、研究材料的构思阶段，“主要是逻辑思维在起作用，但伴随着，也有形象思维”。他以题材的成熟为例：“作家的世界观决定了他从最熟悉的社会生活中选择其最能反映时代精神的部分，作为题材，这便是逻辑思维”；但同时，“题材决不是以抽象的方式凭空跳出来的，而是作家在长期深入生活”，充分感知了生活中的人和事，以至于“使他兴奋，使他时刻难忘，甚至睡梦中也参加这些事件”，“作家渴望而且感到有把握进行写作的就是这些人和事，从而进行了初步的构思，这便是形象思维。”^⑮这样说来，两种思维的运用完全是呈胶着状态的，是如此密不可分地联系在一起，实在很难分清究竟什么时候用了哪一种思维。由这种特点所规定，作品题材的成熟，主题的孕育，当然不可能只是单纯思想观念的产物；即便是观念的形成，也不是心血来潮，凭空产生，而是对生活中的人和事进行长期静观默察的结果，自然包含了作家对此的“形象化”的思考。

《蚀》三部曲的创作，最能说明这一点。这个作品的“有意为之”，择取作家所熟悉的“时代女性”去表现大革命时期的“时代精神”，反映了他自觉地在世界观指导下对中国革命规律的探索，当然有明显的逻辑思维的参与。同样写女性知识分子，在别的作家那里，或者着眼的是爱情题材，或者注重于写小资产阶级的命运遭遇，而茅盾通过一群女性的描绘，去总结一场革命的得失，这在题材处理上的确有其不同寻常之处，或者说思想观念的参与是特别鲜明、昭著的。然而，如果把《蚀》的题材成熟、主题形成，仅仅看成只是上述观念支配的结果，则又大谬不然。其实，这个由作家“经验了人生”以后创作成功的作品，其孕育过程却要绵长得多。据茅盾自述，早在他写这个作品前一、二年，他在上海、广州、武汉从事革命活动的时候，那些对革命“抱着

异常浓烈的幻想”的“时代女性”就给他以强烈的感受，使他久久难忘，经常在“意识上闪动，闪动”，写小说的企图也“一天一天加强”，有时甚至到了“文思汹涌”的程度。当大革命失败的一幕降临以后，这类女性的“发狂颓废，悲观消沉”给他的刺激益深，已往的种种感受“突又浮上”他的“意识”。终于，回顾往事，带着对革命的深沉思考，“坐定下来写，结果便是《幻灭》和《动摇》”^①。不难看出，这个作品构思的成熟，也正是形象成熟的过程。在这里，形象思维的参与又起了重要作用。而从总体上讲，这两种思维各在哪一个“阶段”上进行，就连作者自己也未必说得清楚。因为它们的确是“交错”着进行，而且又往往是互相渗透、融合为一的。当生活现象给他以创作冲动时，便有实现某种愿望的意图；而在“坐定下来”研究材料时，思考也并非抽象观念的演绎，使观念得以形成的恰恰是“初步构思”时已感到“有把握”的那些人和事，观念绝非同形象漠不相关地由作者的头脑中“制造”出来。茅盾的其他创作，也基本上是遵循这一思维原则的，因为我们还没有发现有哪一部创品纯粹只是作者思想观念的图解。

第二，在具体创作阶段，特别注重形象思维的“回归”。

诚然，在创作过程中，两种思维的运用是不可分割的，但从思维的不同功用出发，在创作的不同环节里，毕竟也有其侧重点。一般说来，逻辑思维的作用是在于对材料的综合、分析、研究，在创作的构思阶段用得较多；形象思维是把研究所得的材料加以艺术形象化，则主要用于具体创作阶段，同时也“伴随”着逻辑思维。然而，茅盾认为逻辑思维的参与是有条件的，即不能仅以综合概括所得的结论“翻”成“文艺形式”为目标，必须遵循如下艺术规律：“即当其开始，是由具体到抽象，由表象到概念，而后复由抽象到具体，由概念到表象，在这回归之后，才是创作活动的开始”^②。这就是说，艺术创作所走的路径，并不如

人们想象的那样简单，只是循着“表象——概念——形象”这样单一的道路前进，而是由表象上升为概念后，“还得再倒回去，从最初的出发点再开始^②”，即仍然回到“表象”那里，并在具体形象的思维中进入具体的创作阶段。这样，形象创造的“出发点”并不是“概念”，恰恰是“最初”给作家以深刻印象的“表象”；所不同的是，经第一次“概念”的升华，对“表象”的认识更清晰了，在“表象”熔铸为形象的过程中，经“概念”的参与、导引，能更本质地把握“表象”，塑造出具有更典型意义的形象。这一思维过程的阐述，是茅盾对艺术思维规律的本质揭示；充分注意这一点，对他的创作就有可能理解得更深切一些。

通常人们认为，茅盾的创作注重理性化，在得出社会科学结论以后进行创作，完全是从“概念”出发的，批评《子夜》因“愈来愈科学”而“失误”，说的正是此。其实这是对他思维过程的臆测和曲解。固然，茅盾在创作中十分重视理性分析，其中主要的又是马克思主义分析，写《子夜》时的对社会本质的精细分析也是他几次说及的。然而，重视理性分析，并不意味着创作是以理性为“出发点”，恰恰相反，理性分析始终只是他本质地认识“表象”的一种手段，在具体创作阶段，“再倒回去”把握“表象”进行形象思维，是他所运用的更重要的思维方式。在《子夜》的创作中，其艺术思路的确是循着既定的主题进行的，但作品并非只是对主题作简单的图解，给人印象最深刻的是主人公的命运描写，主题只是在人物的命运中透露出来——能够做到这一点，就在于：在既定主题以后，又重视思维的“回归”，用极大的精力去对他所搜集到的原始材料作形象的思考，特别是对“最初”活在心头的各类民族资本家在未来的创作中如何动作的思考。可以说，一进入具体创作，在作家脑海中蜂涌而入的是那些鲜活的形象，他的注意力必然是在形象如何循着生活的常规走完