

## 企業烏托邦的幻滅

——茅盾《子夜》中的階級鬥爭——

彭 小 妍\*

從夏志清的《中國現代文學史》(1961)、<sup>①</sup>以及李歐梵的《浪漫的一代》(1973)<sup>②</sup>以降，五四文學批評一直以寫實、浪漫為主導。三十年後的今天我們重估五四文學，要注意的是：五四文學作品中啓蒙、革命的精神，和十九世紀歐洲的寫實、浪漫主義，實際上大異其趣。例如巴爾札克的寫實小說，受到科學研究的影響，敘事語態是客觀、冷靜的，目的是不偏不倚地「呈現」現實。五四小說的敘事者則往往預設立場，主觀意識強烈，目的是「批判」現實，從而喚起讀者對危機感產生共識，達到改變現世的目標。兩者間基本上的差異，值得我們思考。

五四小說的說教性、前瞻性，事實上可說是承接了清末「譴責小說」的部分傳統。清末民初社會上強國強種的夢想是衆所周知的，這種心態我們不妨稱之為「新中國情結」。文學作品普遍反映出對舊中國的失望和對新中國的嚮往，各種文類如政治小說、科幻小說等相應而生，都圍繞這個主題發揮。1902

\*本處助研究員。

① C.T. Hsia, *A History of Modern Chinese Fiction*, 2nd edition (New Haven: Yale University Press, 1971). First published in 1961.

② Leo Ou-fan Lee, *The Romantic Generation of Modern Chinese Writers* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1973).

年的《新中國未來記》，預言公元2060年立憲規模完備的「新中國」；1904年的《癡人說夢記》，以海外「仙人島」為民主中國的藍本；1907年的《獅子吼》則創造了一個「民權村」。這種「新中國情結」一直延續到三〇年代前後而不墜，當時的言談模式中，「烏托邦」或「理想國」的理念仍相當盛行。

有別於清末民主、民權意識高漲的烏托邦，五四文學作品中反映的烏托邦意識，多半強調平民革命和階級鬥爭，所刻劃的理想中國藍圖，充滿平民階級和勞工階級得勢的遠景，無政府主義烏托邦的色彩濃厚。例如沈從文二〇年代末期的苗族故事系列，歌頌苗族社會的自由戀愛、反稅收、反「官方」的習俗，塑造了一個化外的理想國。他的鄉土作品如《長河》（1943）則影射平民革命的趨勢。<sup>③</sup>又如曹禺的劇本《雷雨》（1929—34），以父親和私生子的對立關係，凸顯出資本家在社會、家庭中權威的破產，以及兒子所代表的工人階級勢力的如日中升。劇名「雷雨」就是象徵勞工階級革命已如雷聲隆隆，山雨欲來，無法退阻。茅盾的小說《子夜》（1931—2），探討的也是類似的主題。故事中企業家一心一意把中國建立成企業掛帥的理想國，卻因為公債投機節節失利，加上和工人階級利益起衝突，大勢所趨的結果，終究只有接受失敗的命運。起而代之的，則是勞工階級得勢的新中國遠景。

《子夜》、《雷雨》專事處理勞資鬥爭的題材，這類作品之所以會在二、三〇年代之交產生，主要因為中國社會正值政經型態轉變期的階段。農業羣衆雖仍在鄉間占大多數，城市工商業正方興未艾；農村的貧窮尚未解決，連年的兵災引得農民四處流竄，各式各樣的工商業社會的問題又相繼而起。茅盾本人對社會問題的動脈特別敏感，他分成上、中、下三冊的自傳《我走過的道路》，就以大半篇幅描寫當時中國的勞資糾紛，例如1923年「中國的工人運動大為高漲，其中二月七日的京漢鐵路大罷工震撼了全中國，也震撼了全世

<sup>③</sup> 參考拙作，〈沈從文的烏托邦世界〉，《中央研究院中國文哲研究集刊》創刊號（1991年3月），頁385-411。

界」。<sup>④</sup>他對當時各工業陸續發生罷工、成立工會等事件，費了不少筆墨處理。按1916年茅盾於北京大學預科畢業後就進入商務印書館，從事編譯工作，到1926年才辭職。<sup>⑤</sup>他的自傳中指出，連商務這樣的文化機構在1925年也不免受到罷工風潮的衝擊：「五卅運動在商務印書館的影響之一是成立了工會」。<sup>⑥</sup>茅盾在這次工潮中扮演了主導的角色，協助印刷工人和館方爭取工資的調整及員工的福利，雙方僵持的結果，館方終於妥協，接受了工人的條件，罷工才結束。<sup>⑦</sup>當時全上海發起「罷市、罷工、罷課」的運動，大有野火燎原之勢。茅盾的《子夜》以工人罷工做為故事背景，是有它特殊的時代意義的。

《子夜》的象徵意味相當濃厚，書名影射的就是黎明前混沌的黑夜，即勞工階級興起前的晦暗時刻。茅盾自己在人民文學出版社版《子夜》（1977）的後記之一〈再來補充幾句〉中指出，這本小說用意主要是「把握典型環境，創造典型環境中的典型人物」。<sup>⑧</sup>在閱讀這本小說時，讀者應該掌握的，就是作者蓄意創造「典型環境」和「典型人物」的用心。

在故事中，我們看到代表各階層的典型人物聚集在吳家的客廳，有工商業的巨頭，如金融家、工廠老闆、證券交易所的經紀人等；有中產階級的知識分子，如經濟學教授、留學法國的學人、寫新詩的「詩人」等；有交際花、富家小姐、少奶奶等。這些人物是經常出入吳家的客人。故事開始時年輕女郎張素素問李玉亭說：「你看我們這社會到底是怎樣的社會？」身為經濟學教授的李玉亭便說道：

④ 見茅盾：《我走過的道路》（香港：三聯書店，1984年），上冊，頁182。

⑤ 茅盾之所以辭職，是因為被認為是「赤色分子」，引起當局的注意，商務不敢留他。見前註，頁274。

⑥ 同前註，頁246。

⑦ 同前註，頁246-250。

⑧ 茅盾：《子夜》，《茅盾全集》（北京：人民文學出版社，1984年），卷3，頁560。本文凡引用小說中之部分，皆以此版本為準。

……你只要看看這兒的小客廳，就得了解答。這裏面有一位金融界的大亨，又有一位工業界的巨頭；這小客廳就是中國社會的縮影。（頁27）

然而茅盾的野心，不只是創造中上層社會的「典型人物」而已。在《子夜》中，他嘗試以城鄉為對比，塑造了鄉下的「土豪劣紳」、地痞流氓之流，城市則有暴動的工人階級、操縱無產階級運動的共產黨員、和離間罷工工潮的野心家。茅盾的用心是把整個中國城鄉的各階級人物都納入這部小說中。這一點他在自傳中有詳細的說明。但是小說寫成後，和最初構想時的情節設計差距甚大。回憶中他原本想把《子夜》寫成一部涵蓋全中國城市和鄉村變遷的史詩，小說的原始〈提要〉卻沒有提到農村的動亂。<sup>⑨</sup>他說道：「總之，《子夜》的初步計畫，還是雄心勃勃的，雖然不再是城市——農村交響曲，卻仍舊想使1930年動盪的中國得一全面的表現。」<sup>⑩</sup>小說完成後，雖然只有第四章描寫農村的匪亂，也看得出來茅盾想描寫城鄉暴動對比的「雄心」。事實上，雖然茅盾本人認為第四章「在全書中成為游離部分」，<sup>⑪</sup>這一章描寫農村匪亂的文字，卻讓我們窺見冰山的一角，成功地表現出當年中國的動亂由鄉村到城市，勢如「燎原」。

在《子夜》出版以前，茅盾已經發表了長篇小說《蝕》（1930）和《虹》（1930），題材也都是大時代的動亂，但都不及《子夜》在市場上受歡迎。1933年2月，小說由開明書局出版單行本。<sup>⑫</sup>據茅盾表示，「《子夜》出版後三個月內，重版四次；初版三千部，此後重版各為五千部；此在當時，實為少見。」<sup>⑬</sup>換句話說，才出版三個月就發行了兩萬三千冊。當年的小說銷路較好

⑨ 見《我走過的道路》，中冊，頁89-96。

⑩ 同前註，頁97。

⑪ 見〈再來補充幾句〉，頁561。

⑫ 按《子夜》的第2章第1節題名為〈火山上〉，在1932年曾刊行於《文學月報》創刊號；第4章題名〈騷動〉，刊於《文學月報》第2期。

⑬ 見《我走過的道路》，中冊，頁109。

的，如《玉梨魂》，根據1915年的記載，「出版兩年以還，行銷達兩萬以上」。

⑭ 而《子夜》能在短短三個月內吸引如此衆多的讀者，它的魅力何在呢？

根據當時大多數的書評，都認為《子夜》的結構嚴謹、寫作技巧高明，成功地表現了中國的社會階級關係。例如瞿秋白的〈子夜和國貨年〉，雖然指出《子夜》有缺點，卻認為「然而應用真正的社會科學，在文藝上表現中國的社會關係和階級關係，在《子夜》不能夠說不是很大的成績。」瞿氏甚至把《子夜》拿來和左拉的小說《金錢》(L'Argent, 1891) 做比較。⑮ 瞿氏的另一篇文章〈讀子夜〉，同樣稱許《子夜》表現社會各階層的嘗試，進而指出小說中女性人物描寫的成功。⑯ 一直和茅盾的所屬的「文學研究會」打筆仗的學衡派作家吳宓，⑰ 竟然也寫了一篇書評，讚美《子夜》「乃作者著作中結構最佳之書」，並認為小說「寫人物典型與個性皆極軒豁，而環境之配置亦殊入妙」；此外，他認為書中象徵表現的手法也令人激賞。⑱ 當時讀者的反應所採取的角度，頗值得我們今天重讀《子夜》時作為參考。

綜上所述，筆者在分析《子夜》時，將特別強調其中表現的階級鬥爭意識，而書中此意識型態以各種形式層面表露出來；如父與子間的衝突象徵老中

- 
- ⑭ 見陳平原：《中國小說敘事模式的轉變》（臺北：久大文化股份有限公司，1990年），頁13。
- ⑮ 此文是用筆名「樂雯」發表於《申報·自由談》（1933年4月2日）。收於唐金海、孔海珠編：《中國當代文學研究資料——茅盾專集》（福建人民出版社），第2卷，下冊，頁924-927。瞿氏此文中認為《子夜》是受到左拉的《金錢》的影響，茅盾本人則否認曾經讀過《金錢》。參考《我走過的道路》，中冊，頁104。
- ⑯ 此文是用筆名「施蒂而」發表於《中華日報·小貢獻》（1933年8月13日）。收於《中國當代文學研究資料——茅盾專集》，第2卷，下冊，頁938-943。
- ⑰ 按學衡派以胡先驌、梅光迪、吳宓等為主，反對新文學，提倡恢復國粹，和文學研究會的作家如魯迅、茅盾等在1922年展開論戰，一直延續到1924年。
- ⑱ 此文名為〈茅盾長篇小說《子夜》〉，是用筆名「雲」發表於《大公報·文學副刊》（1933年4月10日）。收於《中國當代文學研究資料——茅盾專集》，第2卷，下冊，頁928-930。

國與新中國的鬥爭，女性角色的叛逆是對男性中心社會的直接挑戰，勞工階級的罷工暴動震撼了資產階級的高壓專制制度等等，下文將詳述之。最後本文將討論所謂「無產階級的藝術」在茅盾心目中的含意，由此我們或許能得到些許線索，進一步了解《子夜》所欲表達的訊息。

### 一、父與子的衝突

故事第一章中，吳家老太爺在上海的死亡，正象徵舊中國的氣數已盡。故事一開始就描寫他是「半肢瘋」，半身已經癱瘓了。由於鄉下鬧土匪，「共產黨紅軍也有燎原之勢」（頁10），兒孫輩不顧他留鄉的意願，把他接到上海，他卻和大都會裏的聲色犬馬格格不入。兒子以最時髦的雪鐵龍汽車到碼頭接他，他卻拿道教的經典《太上感應篇》作為護身符，以抵擋上海的燈紅酒綠在他眼中所代表的淫亂。故事的敘事者指出其間的「矛盾」：

坐在這樣近代交通的利器上，驅馳於三百萬人口的東方大都市上海的大街，而卻捧了《太上感應篇》，心裏念著文昌帝君的「萬惡淫為首，百善孝為先」的誥誡，這矛盾是很顯然的了……（頁9）

上海的一切都刺激吳老太爺脆弱的神經：車窗外的霓虹燈影，街上「半裸體的妖艷少婦」，和「女人身上的香氣」。到了吳公館，所見所聞還是淫亂的表徵：「粉紅色的吳少奶奶，蘋果綠的一位女郎，淡黃色的又一女郎，都在那裏瘋狂的跳，跳！她們身上的輕綃掩不住全身肌肉的輪廓，高聳的乳峯，嫩紅的乳頭……無數高聳的乳峯，顫動著的乳峯，在滿屋子裏飛舞了！」（頁17）吳老太爺的《太上感應篇》再也抵擋不了大都會無所不在的色慾氣息。

吳老太爺抵達上海的一幕中，茅盾特別強調父子之間的鬥爭。原來三十年前吳老太爺本來是「維新黨」，和官拜清朝侍郎的父親大鬧「父與子的衝突」；如今輪到他和身為企業家的兒子吳蓀甫意見不合：「第二代的『父與子的衝突』又在他自己和蓀甫中間不可挽救地發生。」他二十五年前「習武騎馬

跌傷了腿」，逐漸成爲半身不遂。二十五年來他從未跨出書齋一步，除了《太上感應篇》，任何書報都不看，「二十五年來，他不曾經驗過書齋以外的人生」（頁9）。他的半身不遂，使他二十五年前無法抗父，做不成徹底的「維新黨」，二十五年後又不能和兒子抗爭到底。這回他雖然勉強聽從兒子擺布，到了上海吳公館不久，卻一命嗚呼了。

吳老太爺的半新半舊和半身不遂是一體的兩面，也是他一世最大的悲劇。公館中的常客范博文，別號爲「詩人」，藉題發揮，點出了整個事件的含意：

……老太爺在鄉下已經是“古老的僵屍”，但鄉下實際就等於幽暗的“墳墓”，僵屍在墳墓裏是不會“風化”的。現在既到了現代大都市的上海，自然立刻就要“風化”。去罷！你這老社會的僵屍！去罷！我已經看見五千年老僵屍的舊中國也已經在新時代的暴風雨中間，很快的很快的在那裏風化了！（頁29-30）

茅盾特別用引號強調：老太爺的故去，象徵舊中國已爲時代所淘汰。舊的大家長去了，新的大家長吳蓀甫呢？故事結束時，我們會發現他不僅在錢財、事業的鬥爭上失利；他的妻子暗戀舊情人，他的妹子不服他的權威離家求學，一場家庭革命的風暴眼見也在醞釀中。故事的結尾是開放性的，暗示的是風水輪流轉：今天鬧革新的兒子終會變成明天被鬥爭的父執輩，唯一不變的常軌是革命。

吳蓀甫是故事中現代企業家階級的代表，他過去最大的野心是把家鄉雙橋鎮變成一個「模範鎮」，以發電廠爲基礎，以各級工業爲輔，「建築起『雙橋王國』來」（頁127）。雙橋鎮失陷於「農匪」後，他把眼光投射到整個中國，炒作股票，與上海的金融事業掛鉤，著手開辦銀行，並對著他心目中企業王國的「草案」躊躇自得：

……二，幾種新企業的計畫——紡織業，長途汽車，礦山，應用化學工

業；三，幾種已成企業的救濟——某絲廠，綢廠，輪船局，等等……

吳蓀甫拿著那「草案」，一面在看，一面就從那紙上聳起了偉大憧憬的機構來：高大的煙囪如林，在吐著黑煙；輪船乘風破浪，汽車在駛過原野。他不由得微微笑了……（頁127）

但是吳蓀甫規劃中的企業理想國，煙囪機器林立，卻沒有人性的位置：他完全沒有意識到家庭中女性在感情上的需求。事實上故事不斷以各種象徵手法顯示出危機的存在：夾在妻子書中的枯萎的白玫瑰花（舊情人所贈），經常有意無意地掉在他眼前，他卻視而不見；妹妹固執的把老太爺的《太上感應篇》奉為瓊寶，他卻斥為精神失常，不明白其中懷舊、思鄉、和少女思春情懷的暗示（她暗戀范博文，卻苦於無從排遣，只能逃避到過去中，詳見下文）。蓀甫只看見「未來」的理想國遠景，卻忽略了「過去」對人性的牽制。吳氏家族中女性情緒上的反叛，暗示這樣一個偏廢人性的烏托邦，是不能給人帶來幸福快樂的；正因如此，這個企業烏托邦在先天上已經伏下致命傷。

故事接近尾聲時，吳蓀甫發現他的對頭趙伯韜對他實施經濟封鎖，公債上損失了七八萬，新買進來的八個廠變成了尾大不掉的經濟負擔。他暴躁焦慮，「瘋狂地在書房裏繞著圈子，眼睛全紅了，咬著牙齒；只想找什麼人來洩一下氣！他想破壞什麼東西！」此時僕人王媽端了一碗燕窩粥進來，正好成為他發洩的對象：他瘋狂地把她強暴了。（頁426-7）這一幕是有特殊用意的：接近窮途末路的大資本家吳蓀甫，只剩下困獸之鬥的餘地了。<sup>⑩</sup>

## 二、叛逆的女性

《子夜》裏中上階級女性角色的塑造頗耐人尋味。表面上看來，她們都依附於男人，或者是有錢人家的少奶奶和女兒，如蓀甫的夫人吳少奶奶和妹妹蕙

<sup>⑩</sup> 據矛盾的《自傳》，這一段強姦王媽的安排，是受到瞿秋白的影響。瞿氏認為「大資本家憤怒絕頂而又絕望就要破壞什麼乃至獸性發作」。見《我走過的道路》，中冊，頁98。



芳；或者是周旋於衆多男子之間求生存，如交際花徐曼麗和寡婦劉玉英。但是這些女子似乎是男子的玩物，卻個個都有自己的秘密和生存手腕，暴露出男性社會的岌岌可危，男子稍不留神，還會在她們手上栽個筋斗。

例如劉玉英，本來是公債大頭趙伯韜的情婦，趙玩膩了有意疏遠她，她便轉而投效他的死對頭吳荪甫，答應出賣趙的商業秘密給吳。吳荪甫收買了她，心裏也了然她願意附帶賣身的挑逗言語，卻不無隱憂：「他覺得這位女偵探的『話』太多，而且事已至此，他反倒對於這位女偵探有點懷疑，至少是不敢自信十二分有把握『吃得住』她。」（頁333）後來事實證明，這位煙視媚行的風流寡婦，果然是兩面間諜，同時把吳的商業機密也賣給趙了。吳荪甫被出賣，吃了暗虧，在公債市場上再也扳不轉頹勢了。

交際花徐曼麗二十四歲慶生會的一幕，最能暴露出男性中心社會的弱點。爲了替她慶祝生日，太平洋輪船公司的總經理孫吉人特地調了一艘「新造的鎮揚班小火輪」來。船上的四男一女，飲酒作樂，放浪形骸，其實是「在無事可爲的寂寞微悶而外，又添上了人事無常的悲哀，以及熱癢癢地渴想新奇刺激的焦灼。」換句話說，這次的火輪遊，是這些叱吒商場的鉅子暫時逃避現實世界的一場玩樂。「人事無常」的感慨，是來自國事軍情的難以預料，影響及公債漲跌的難測，吳荪甫、孫吉人、王和甫、韓孟翔等人傾其所有孤注一擲在公債市場上，卻無能爲力，只能焦急地等待局勢的發展，當然「無事可爲」；這場火輪遊自然就是最好的發洩了。

爲了追求刺激，吳荪甫表達了想「開快車」的意思，「壽母」一聲令下，照「約法」無人可反對她的要求，小火輪便加足馬力，在黃浦江上顛簸起來，險象環生。這樣的刺激還不夠，吳荪甫主張讓徐曼麗在桌上表演「金鷄獨立」，四個男人圍住桌子的四面，她往那邊倒，哪個人接住了就是中了「彩」。結果船突然間後挫，害得韓孟翔差點掉下水去，五個人這才變了臉色。原來是撞翻了一條舢板，舢板上的人落水喊救命，救了上來才沒事。但是這夥商業鉅子靜

不下來，「他們一靜下來就會感到難堪的悶鬱，那叫他們抖到骨髓裏的時局前途的暗淡和私人的危機，就會狠狠地在他們心上咬著。」（頁490）黃浦江上飛火輪的一幕，洩露出這些從事投機事業的男性的脆弱和漠然。他們瘋狂作樂的時刻，正是1930年內戰連連之際，「南北大戰」，共產黨又「到處騷擾」。徐曼麗嬌滴滴的話點出了他們的作樂是對整個大時代戰亂的諷刺：

啊叻！那些傷兵，真可怕！哪裏還像個人麼！一輪船，一輪船，一火車，一火車，天天裝來！喏，滬寧鐵路跟滬杭鐵路一帶，大城小鎮，全有傷兵醫院……唉，上有天堂，下有蘇杭；現在蘇杭一帶，就變做了傷兵世界了！（頁487）

這些有錢人關心的當然不是傷兵和戰事，而是戰局的演變對他們事業前途的影響。

另一個值得一提的是十七、八歲的馮眉卿。馮雲卿只有她這個獨養女兒，爲了探聽趙伯韜是做「多頭」公債（買進）還是「空頭」（賣出），設下了美人計，把女兒送上門去。趙素來以喜愛未出閣的閨女聞名，馮雲卿爲了探聽投機的機密，也只好把女兒「拿出去讓人家共」（頁241）。做父親的不顧廉恥，做女兒的似乎也差不多，只要伸手有錢花就心滿意足了。

馮雲卿的如意算盤成不成功呢？女兒剛從趙伯韜那兒回來，他就興沖沖地想探問軍情，又顧慮到女兒關起房門是否不方便，「也許是女孩兒家有什麼遮掩的事要做，譬如說換一換襯衣褲，洗一洗下身，——那麼，他在這不乾不淨的當兒闖進去，豈不是沖犯了喜神，好運也要變成壞運！」（頁325）做父親的這番「遲疑」，真是令人噴飯。而他的寶貝女兒，早就把父親千叮萬囑的任務「忘記得乾乾淨淨了」。但是她又不能不搪塞父親，只好運用自己的邏輯思考，瞎編了一個答案：老趙既然是有錢人，當然是買進，那就「一定是『多頭』了」（頁328）馮雲卿立刻決定「要傾家一擲，要做『多頭』」，連那筆預備做爲女兒壓箱底的嫁妝，平時無論如何不能動用的一萬銀子，都要拿出來。

財迷心竅到這種地步，卻沒想到是讓自己的女兒擺了一道。

吳蓀甫家中的女性是茅盾著墨最力的。吳家的四小姐蕙芳從鄉下陪伴老太爺到上海，自從老太爺故去後，她便失魂落魄起來。原因之一是思鄉，不習慣大都會的浮華生活，真正的原因是愛上詩人范博文，蓀甫卻從中干涉。正當思春期的她反覆做一個同樣的夢，而且夢境對她來說幾近真實：「她彷彿覺得三星期前那一個黃昏，大雷雨前的一個黃昏，她和范博文在花園裏魚池對面假山上那六角亭子裏閒談一會兒以後，當真她在黑暗的掩護下失卻她寶貴的處女紅了……」（頁561）四小姐想「清心寡欲」、抗議得不到家人同情的辦法，便是關起房門，焚香默誦老太爺留下來的《太上感應篇》。但是這老古董辦法勉強支持一天就無效了。最後她聽了張素素的慫恿，離家出走，留了一封信，說明要在女青年會住宿，打算去讀書。發現妹妹留書出走，蓀甫先是大發雷霆，後來慢慢地明白了事情的真相：「他現在有幾分明白四小姐反抗的是什麼了。這損傷他威嚴的反抗，自然他一定不能坐視……」（頁533）

然而蓀甫在家庭中的權威，不只是受到四小姐忤逆的打擊。吳少奶奶看起來溫婉柔順，對他唯命是從，卻在心裏隱藏著感情的秘密，做丈夫的和太太的內心世界完全隔絕。原來她學生時代的情人投筆從戎，現在成了雷參謀，突然來訪，攪亂了她的生活。雷參謀把一本《少年維特的煩惱》送給她，中間夾了一朵枯萎的白玫瑰，想必是當年兩人的定情信物。此後吳少奶奶就成天抱著這本書，神情落寞。蓀甫並非全然沒有注意到太太的轉變，但是忙於事業，無暇去探究。故事結局時，他的益中公司（也就是他理想的企業王國）已經頂讓給外商，全部房產都抵押出去了，能週轉的資金都投到公債上。但是這筆投機卻一敗塗地。於是蓀甫決定絲廠全面停工，離開上海去「避暑」。他吩咐少奶奶準備行裝，她的反應是典型的表現：

少奶奶猛一怔，霍地站了起來；她那膝頭的書就掉在地上，書中間又飛出一朵乾枯了的白玫瑰。這書，這枯花，吳蓀甫今回は第三次看見了，

但和上兩次一樣，今回又是萬事牽心，滑過了注意。少奶奶紅著臉，朝地下瞥了一眼，惘然回答：

「那不是太局促了麼？可是，也由你。」（頁551-2）

表面上對孫甫言聽計從的少奶奶，以一本書裏夾帶的枯萎白玫瑰道盡了他爲人夫的無知和無力。那一天或許少奶奶會和蕙芳一樣完全擺脫他的控制呢？或者像絲廠女工一樣發生突然的「暴動」？故事的結局意味深長。

### 三、勞工階級的反動

故事中吳氏企業烏托邦遭遇的直接挑戰，來自勞工階級，而工人又以女性爲代表。這些女工，有犧牲奉獻的熱誠，卻一派天真，極易被工會及野心家左右。這類野心家，一種以屠維岳爲代表，他利用絲廠女工間的矛盾關係，企圖化解工潮，以鞏固自己在吳氏企業中的地位。另一種人是共產黨，以喬裝成工人的女學生蔡眞和瑪金爲代表。這些女學生，共黨城市暴動的「公式」和「術語」不離口，例如「自發的鬥爭」、「經濟鬥爭」、「發展到革命高潮」等等。女工們似懂非懂，充其量只是被洗腦而已：「她們那簡單的頭腦和忿激的情緒，恰好也是此項『公式』最適宜的培養料。」（頁380）

故事中共產黨策劃引發開北的絲廠總罷工，吳孫甫的裕華絲廠也是目標之一。他手下的女工例如陳月娥、張阿新、何秀妹等，受到共黨「洗腦」，主張罷工沖廠。所謂沖廠，就是擋在工廠門口，阻止工人上工。屠維岳運用各個擊破的方式，想化解她們的聯線。他最後以武力逮捕和共產黨有牽連的女工，如何秀妹、朱桂英等。何秀妹受不了壓力，透露出一些重要消息。朱桂英卻始終不屈不撓，不肯露一點口風。朱桂英在故事中雖然和其他女工一樣卑微無知，卻有一種凜然的正義之氣，她胸中的怒火熊熊，是雨水也無法熄滅的：「雨劈面打來，她倒覺得很爽快；她心裏的忿火高沖萬丈，雨到了她熱烘烘的臉上似乎就會乾。」茅盾對她很顯然有一種敬意。

茅盾筆下的共產黨員，其形象並不甚佳。他在1977年的〈再來補充幾句〉中指出，《子夜》「對於立三路線，是作了批判的，但不深入。也沒有描寫到當時地下黨員中間反立三路線的鬥爭。」（頁561-2）這幾句話頗耐人尋味。按1927年陳獨秀、瞿秋白被國民黨整肅後，李立三於1928年下半年上臺，主持城市暴動，因未有周詳準備，犧牲衆多，終於1931年被共黨清算。茅盾在1977年〈後序〉中的說明，到底是他寫作小說時的本意呢？還是配合當時共黨內部反李立三的政策，虛幌一招，藉以掩飾他小說中打擊共產黨員形象的錯誤？這就難以論斷了。試看《子夜》裏的共黨地下分子，除了舉事倉促、規劃失策以外，還有女同性戀和性騷擾的影射：「躺在床上的蔡真……把身子沉重地顛了一顛，就坐了起來，抱住了瑪金，輕輕地咬著瑪金的頸脖。」（頁445）蔡女的放蕩無度，往往讓女工羞愧臉紅。而茅盾筆下的共產黨員，沒有愛情，只有性的需求。男黨員蘇倫來訪時，對瑪金態度猥褻，暗示她要「兩邊工作」，也就是說性愛和革命一樣，都是女黨員的職守：「性的要求和革命的要求，同時緊張！」（頁454）

民衆心目中的共產黨又是什麼呢？一般總是把暴亂和共黨連在一起，無論是鄉下的「農匪」、還是城市的工潮，都認定是共黨搗亂。一有問題要找罪魁禍首，「共產黨」三個字變成一個代罪的標籤。例如前面提過的馮雲卿，本來是鄉下放高利貸出身的，到了上海後靠投機股票過日子，不惜利用妻子走裙帶關係，和達官顯要扯上關係；爲了打聽金融鉅子趙伯韜的投資秘密，甚至設美人計把女兒送上門給他。馮氏自己愧對良心，卻方便地把責任都推給了共產黨：「這，如今，老婆和女兒全都拿出去讓人家共了！實行公妻的，反倒是在這上海，反倒是我，這真是從那裏說起？從那裏說起！」（頁241）

同樣等而下之的，例如鄉下靠耍流氓起家的曾家駒。他本來以一紙國民黨的黨證在老爸曾滄海面前招搖，騙錢花。農民暴動時爲了避禍，從打死的農民頸間解下紅布條，束在自己頸子上，喬充共產黨。隨即又抓起死人的槍，藉機

掠奪民家、姦淫婦女。沒想到被對方識破身分，乾脆一槍就把人打死了。《子夜》中所批判的，與其說是共產黨或國民黨，不如說是藉政黨名義胡作非爲的人。以黨派作幌子，其下流更令人不恥。

《子夜》刻意強調城市與鄉村的對比，但無論城鄉，階級鬥爭都是不變的定律。上海這個城市，是勞工階級和資本家鬥爭的場所，資本家要減工資、加長工作時間、裁減工人，工人則以罷工爭取合乎人性的待遇。鄉下進行的，則是一場農民階級打擊鄉紳階級的戰爭。故事中的鄉紳代表是曾家駒的父親曾滄海，他是資本家吳荪甫的舅父。過去他是雙橋鎮「有名的『土皇帝』」，國民革命時，口號是「打倒土豪劣紳」，他避居上海，固然全身而退，革命後，卻發現又有一批年青人向他的權威挑戰：

……曾滄海的“統治”卻從此動搖了；另一批並不吶喊著要“打倒土豪劣紳”的年青人已經成了“新貴”，並且一步一步地從曾滄海那裏分了許多“特權”去……（頁93）

文中的引號誇張地顯示出，作者特意強調階級意識。這裏的「新貴」指的是地方上新近形成氣候的地痞流氓，以他的兒子曾家駒爲代表。由民國革命到如今的「新貴」崛起，以及稍後如火如荼展開的農民革命，每一階段曾滄海都是人人喊打的過氣貴族。發現兒子和國民黨掛上鉤，他不得不百般逢迎，連自己的妾都只好拱手讓他褻玩。《三民主義》讓孫子撒了一泡尿，老鄉紳看得如同污蔑了聖旨一般嚴重，惹得兒子打老婆打孫子，一家子鬧得鷄飛狗跳。有如城裏的吳氏家族正醞釀著家庭革命，鄉下的曾家也是父不父、子不子，家庭的解體正反映出傳統社會階級的崩潰。

《子夜》中茅盾等於判了舊社會和舊貴族的死刑。他對黨派也沒有好感，國民黨的「黨證」和《三民主義》成爲他嘲弄的對象，共產黨員的背公式呼口號，也是書中的笑柄。但是對廣大的勞工和農民，他卻很明顯的懷抱同情。在《子夜》中他們大多時候沒有名字，沒有面孔（尤其是農民），但是結合起

來，就是一股如雷雨般的力量，勢必要取代鄉紳和資本家，成爲新中國的統治階級。

朱桂英的一家就是勞工階級的代表，她自己是絲廠的女工，母親在街頭賣落花生，弟弟在火柴廠做工。桂英不明白共產黨的教條公式，只知道爭取合理的工資和生活。她母親爲了落花生的包裝紙，給「尋閒食」的癩三欺負，哀嘆道：「我們窮人——只有死路一條！」桂英勉強認出包裝紙上的「共產黨」三個大字，立刻明白是街上的小癩三藉題發揮搶落花生，卻更堅定她反抗受人欺負的命運的決心。她的弟弟小三子進門，大罵老闆有錢吃喝嫖賭，卻要減工資。他宣稱要和廠裏的工人連夜開會，商量對策。此時雷聲響起，大雨急驟，打在絲廠工人居住的草棚上。敘事者說道：「這絲廠工人的全區域在大雨和迅雷下異常活動！另一種雷，將在這一帶草棚裏沖天直轟！」（頁372）茅盾擅用自然的意象描寫工人全體的力量，例如堅持罷工的女工進行「沖廠」時，勢如山洪爆發：

沖廠的女工們火一樣的向前捲去。她們湧進那狹窄的小鐵門，她們並且強迫開了那大鐵門了！這都是閃電那樣快，排山倒海那樣猛！（頁442）

在書中雷雨一直和工潮相提並論，成爲一個象徵。雷聲隆隆，也是警告吳孫甫之類的企業家，他們靠投機建立起來的企業王國，失去了羣衆基礎，充其量只是空中樓閣，隨時會倒塌。靠投機起家的，終究會給投機拖垮：「……外邊鐘聲大震，開市了！接著是做交易的雷聲轟轟的響動，似乎房子都震搖……」（頁545）吳氏企業理想國還在籌備階段，就因爲股票和公債投機失利，而根本動搖了。而吳孫甫和他的衆多企業夥伴的投機失利，主因之一是想用金錢買通軍方退兵，以混淆視聽、影響股市的暴起，卻事到臨頭不能如願。茅盾處理這類題材是事出有因的。1930年茅盾在上海曾聽說過類似的事件：「我曾聽說，做公債投機的人曾以三十萬元買通馮玉祥部隊在津浦線上北退三十里

（這成爲後來我寫《子夜》的材料之一）。」<sup>②①</sup>

吳蓀甫在家庭中大家長的權威、他在社會上領導階級的地位，都受到前所未有的衝擊。故事的結尾是前瞻性的，資本家的理想國崩潰了，起而代之的遠景，是茅盾心目中勞工農民階級主導的新中國。

#### 四、無產階級的藝術

要對《子夜》表現的階級鬥爭觀念有進一步的了解，我們最好看看茅盾在1925年發表的〈論無產階級的藝術〉。<sup>②②</sup>文中指出：

……無產階級藝術決非僅僅描寫無產階級生活即算了事，應以無產階級爲中心而創造一種適應於新世界（就是無產階級居於治者地位的世界）的藝術……怎麼叫做革命文學呢？淺言之，即凡含有反抗傳統思想的文學作品都可以稱爲革命文學。所以它的性質是單純的破壞。但是無產階級藝術的目的並不是僅僅的破壞。在描寫勞動者如何勇敢奮鬥的時候，或者也得描寫到他們對於資產階級極端憎恨的心理，但是只可作爲襯托；如果不然，把對於資產階級的憎恨作爲描寫的中心點，那就難免要失卻了階級鬥爭的高貴理想，而流入狹的對於資產階級代表者人身的憎恨了……（頁507-8）

在茅盾的心目中，革命文學和無產階級藝術是有差距的：前者是消極的仇恨和破壞，後者則是積極的「創造一種適應於新世界（就是無產階級居於治者地位的世界）的藝術」。換句話說，他認爲階級鬥爭文學是建設性、前瞻性的。他繼續說道：「無產階級爲求自由，爲求發展，爲求達到自己歷史的使

<sup>②①</sup> 《我走過的道路》，中冊，頁45。

<sup>②②</sup> 見《茅盾文集》，卷18，頁499-519。本文最初發表於（1925年5月2、17、31日，10月24日）《文學週報》第172、173、175、196期，署名沈雁冰。



命，爲求永久和平，便不得不訴諸武力，很勇敢的戰爭，但是非爲復仇，並且是堅決的反對那些可避免的殺戮的。」(頁509)

文中茅盾特別提到俄國的高爾基 (Maksim Gorky, 1868-1937)、和德國的土勒 (Ernst Toller, 1893-1939) 等人，在他心目中他們都是無產階級的作家。按高爾基的小說和劇本專事描寫下層社會分子，如流氓、小偷等。他對這些宵小懷抱同情，認同他們困苦的生活。例如使他一舉成名的短篇小說〈卻爾卡虛〉 (Chelkash, 1895)，主角是碼頭上的一名小偷。他的長篇小說《佛馬·哥得葉夫》 (Foma Gordeyyev, 1899)，描寫一名資本家和理想主義派的兒子之間的衝突。另一部小說《母親》 (Mut, 1906) 則以俄國的革命運動爲題材。土勒則是表現主義派 (expressionism) 的作家，第一次大戰期間本來自願從軍，後來轉而反戰、反暴力。他同情無產階級革命，但經常演說，鼓動羣衆參與「愛的革命」 (Revolution der Liebe)，認爲暴力不是達成革命的最佳手段。他的名劇《羣衆與人》 (Masse—Mensch) 描寫二十世紀的社會革命，主題是從事無產階級革命時非暴力理想與現實的衝突。故事以一名女領導者爲例，指出身爲革命家的悲劇。

如同土勒，茅盾對無產階級革命的暴力傾向深感不安，同時他也認爲並非只要有領導者登高一呼，就能喚起民衆的正確革命意識。他說道：「依無產階級的集體主義，羣衆的首領不過是羣衆的集合力量之人格化，是集合的意志之表現，是羣衆理想的啓示者。」(頁510) 這就是爲什麼在《子夜》當中，我們看不到一個羣衆的真正「首領」吧。主張罷工、沖廠的女工是盲動的。然而無論是野心家屠維岳，或共產黨員蔡真、瑪金等，都只是利用羣衆盲動的心理，從中破壞工人的團結、或是誤導他們的方向而已，稱不上是他們的領袖。這也許就是無產階級運動的悲哀吧。

陳清僑在討論《子夜》的社會政經型態的轉型時，說道：「我認爲與其把這種轉型看成是基本的社會改革同等於經濟能力及成就的委婉說法，不如把它

看成是透過語言和文化象徵脈絡中所產生的一種烏托邦現象。」<sup>22</sup>《子夜》中吳蓀甫的資本主義烏托邦崩潰了，無產階級運動在小說中呈現的烏托邦遠景，是否必勝呢？這就看不同的讀者如何解讀書中的文字密碼所透露出來的訊息了。

五四文學中所表現的政經、社會意識的內涵複雜，不是三言兩語所能涵蓋。追溯其淵源，必需提到世紀之交中國的無政府主義興起時，和共產主義糾結不清的關係。德立克 (Arif Dirlik) 在《中國革命中的無政府主義》一書中，說明共產主義的領導者，如毛澤東、鄧小平、李大釗等，有關農民革命的觀念，是受到無政府主義首腦人物克魯泡特金 (Kropotkin) 的影響。<sup>23</sup> 茅盾早年就加入共產黨，從事地下組織的活動，<sup>24</sup> 焉知他的思想體系中沒有無政府主義的影子？根據德立克的分析，當年《時事新報》的副刊《學燈》是無政府主義者發表評論的園地之一。<sup>25</sup> 茅盾就經常投稿給《學燈》。<sup>26</sup> 雖然這並不能證明他有無政府主義的傾向，但至少可知他對該主義的信念和主張不致於全然陌生。無政府主義的主張最要者是無產階級革命及婦女運動，<sup>27</sup> 這都是茅盾的《子夜》中呼之欲出的題材。另外受無政府主義影響的德國表現主義派，經常以父子衝突為創作的主题，劉大杰在1928年出版的《表現主義的文學》對此多所闡述，<sup>28</sup> 而《子夜》一開始就強調吳家「父與子的衝突」。這恐怕不能說是

<sup>22</sup> 參考 Chingkiu Stephen Chan, "The Reification of Desire in Modern Chinese Realism: Reading Mao Dun's *Midnight*," *Journal of Oriental Studies*, 28:1 (1990), pp. 1-20: "I prefer to see this shift as the indication that it is no more a euphemism to equate basic social reforms with economic powers and achievements, than it is a utopia to effect fundamental revolutions via language and the symbolic text of culture." (p. 3)

<sup>23</sup> Cf. *Anarchism in the Chinese Revolution* (Berkeley: University of California Press, 1991), p. 104.

<sup>24</sup> 見《我走過的道路》，上冊及中冊。

<sup>25</sup> Cf. *Anarchism in the Chinese Revolution*, p. 23.

<sup>26</sup> 參考《我走過的道路》，上冊，頁115-116。

<sup>27</sup> Cf. *Anarchism in the Chinese Revolution*.

<sup>28</sup> 參考劉大杰：《表現主義的文學》（上海：北新書局，1928年）。

純屬巧合吧。

筆者在拙作〈階級鬥爭與女性意識的覺省——巴金《激流三部曲》中的無政府主義烏托邦理念〉，分析無政府主義烏托邦作品在情節結構和內涵上的特色：「父與子的衝突，勞資雙方的階級鬥爭、自由戀愛的追求、和女性意識的覺醒等等」，<sup>29</sup>《子夜》的寫作手法，在這些方面若合符節。無政府主義的烏托邦理念浪漫色彩濃厚，混雜了強烈的原始主義及人道主義，並不惜藉暴力、革命為手段，以達到實現自由平等社會的理想，對知識分子影響極大。尤其是德國的表現主義派文人，大力鼓吹無政府主義的革命觀和烏托邦理念，對五四浪漫派文人自是具有吸引力。創造社作家如郭沫若等，曾撰文讚美表現主義及無政府主義。在〈自然與藝術——對於表現主義的共感〉一文中，他說道：「德國的無政府主義呦！我對你的未來有無窮的希望。」<sup>30</sup>郁達夫曾為文推介表現主義宣揚階級衝突的劇作，他討論馬克斯及恩格斯的理論，並稱俄國為「勞工階級的王國」。<sup>31</sup>中國的「無政府主義共產主義同志社」於1914年在上海成立，文人如巴金、丁玲等，都曾積極參與其活動。五四文學和無政府主義間的關係，仍有許多探討的空間。德利克在《中國共產黨的起源》中指出，一般學者可能低估了無政府主義對五四一代政治意識的影響，<sup>32</sup>值得我們省思。

<sup>29</sup> 參考拙作，〈階級鬥爭與女性意識的覺省——巴金《激流三部曲》中的無政府主義烏托邦理念〉，《中央研究院中國文哲研究集刊》第2期（1992年3月），頁355。

<sup>30</sup> 見郭沫若：〈自然與藝術——對於表現主義的共感〉，《創造週報》16期（1923年8月）。

<sup>31</sup> 見郁達夫：〈文學上的階級鬥爭〉，《創造週報》第3期（1923年5月）。

<sup>32</sup> 參考 *The Origins of Chinese Communism* (New York: Oxford University Press, 1989).

---

## The Failure of an Industrial Utopia: Class Struggle in Mao Dun's *Midnight*

Peng Hsiao-yen

In Mao Dun's *Midnight*, the protagonist Wu Sunfu, an entrepreneur who envisions the establishment of an industrial utopia in his hometown, is disillusioned in the end. The reason for his downfall is that his investment in the stock market fails. On top of that, the women workers in his silk factory go on a strike. His position as the patriarch of the Wu family is also challenged by the betrayal of the female members at home.

The novel emphasizes the conflict between father and son, the class struggle between capital and labor, and the awakening of female consciousness. Mao Dun uses the thunderstorm to highlight the force of the women workers' picket line, symbolizing the irresistible power of the revolution led by the working class. Even though the working class is suppressed for the time being, the tide of revolution is impending. The end of the story opens up the vista of the victory of the working class.