学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

世界文学评介丛书—

东方文学简史（日本部分）

BOOK

内部资料 非卖品

写给青少年的话（代序）

二十世纪只剩下最后这不多的几年，二十一世纪正在向我们走来。有中国特色的社会主义建设大业的重担，已历史地落在你们这些跨世纪的一代青年肩上。祖国的未来与命运将同你们相连，中华民族历史新的一页也将由你们用自己的劳动与智慧去谱写。

历史和实践已无数次表明，像人类的一切进步、壮丽和伟大的创举一样，有中国特色的社会主义建设大业不可能越过世界文明大道而另辟蹊径。为了担当这一无比光荣而又极为艰巨的历史使命，为了迎接二十一世纪的巨大机遇与挑战，广大青少年朋友应该下定决心，努力学习和确切了解人类在过去和现在所积累的一切知识和所创造的一切文明成果，把自己的头脑武装起来。

人类的文学成果是人类的文明成果不可或缺的组成部分。每一时代的重大文学现象和优秀文学作品，并不会随着这个时代的过去而成为过去。它们蕴含着客观的真理和历史的启迪、永恒的价值和永久的魅力。歌德说：“道不尽的莎士比亚”。别林斯基也说：普希金是要在社会的自觉中继续发展下去的那些永远活着和运动着的现象之一。这无异于说，一部优秀文学作品的生命总是处在历史的永久运动之中，并且总是和世世代代人们的生活密不可分。因此，培养自己对世界文学的爱好和关注，了解世界文学的主要内涵，提高文学修养，应当是每个青少年的必修课。

这套《世界文学评介丛书》集各国家、各地区、各语种文学内容于一身，是迄今为止国内第一套大规模、多层次、多角度的世界文学博览丛书。共 6 辑 85 册，依类别分为：（一）国别、地区文学史，（二）分体文学史，（三）文学运动、流派、思潮，（四）文学比较、交流，（五）作家作品（上），（六）作家作品（下），这套丛书全面、系统、多角度地评述了世界文学。既载录了世界文学从古至今的发展历史，又揭示了其现状和最新发展动态；既阐述了各主要文学运动、流派和思潮的兴衰及其主要内容，又介绍了世界文学与其它学科交错纵横的关系及其相互影响；既论述了世界文学与中国文学的相互交流、吸收和借鉴，又选择有代表性的作家作品进行了重点的评析、介绍。丛书作者绝大多数是从事世界文学研究和教学的专家，他们用通俗明快的语言，将学术性、知识性的内容，通过浅显易懂的形式表达出来。不仅参考了世界各国学者的最新学术观点，而且融进了潜心研究多年得出的独到、精辟的见解。论述科学，史料翔实，知识准确。

开放的中国正走向世界。走向世界的中国需要继承人类文化的全部优秀遗产，需要具有世界意识的建设者。青少年朋友们，希望这套丛书能够成为你们奔向二十一世纪的一份宝贵的精神食粮。

吴元迈

1993 年国庆节于北京

内容简介

日本如今是举世瞩目的经济大国。在整个世界文化发展史上，日本的崛起堪称一个奇迹。为此，许多人希望通过文学了解日本、日本人或日本文化。《日本文学简史》旨在粗略勾划日本文学从古到今的发展轨迹，内容上分为古、近、现三代，且在这一划分的基础上，选择最为突出而具有代表性的文学现象、作家或作品，结合时代背景，作出简要的介绍或评述，以求使读者对日本文学获得初步的认识或印象。书中的时代划分，“古代”自文学发生期的“神话、传说”写到1868年“明治维新”；“近代”由“明治维新”到“大正时代”（1912）；“现代”则是“大正时代”以后。限于篇幅，“现代”只写到七十年代初。琼新登字03号

古　代

草创期的古代神话与传说

日本的早期神话与传说，也是口头传诵的文学。直至公元 7 世纪后半叶，才有文字记载。统治者为了记载所谓“王道历史”，产生对于文字的需求。随后出现了《古事记》和《日本书纪》。《古事记》和《日本书纪》有所不同，《古事记》主要记载统治阶级“王道历史”，《日本书纪》则模仿中国正统史书的体裁。当然，二者皆涉及此前口头文学中的神话与传说，也明显地体现出“王权”统治者的主观愿望。但因受古代中国文化的影响，早期的日本文学亦文史不分。进一步说，日本的文字源自中国，如今的日语文字正是由古代汉语演化而来。

《古事记》作者不详，完成于和铜五年（公元 712 年），是日本最早的神话传说，共分上、中、下三卷，卷首有优美的汉文序。此外，《古事记》的作品结构，乃以神统、皇室谱系为经，神话、传说、歌谣物语为纬，经纬有机地交织在一起。上卷由天地开辟时出现的天御中主神写至草葺不合尊；中卷由神武天皇到应神天皇；下卷则由仁德天皇到推古天皇。进而言之，上卷主要描述开天辟地后国土初建，以及皇家祖先作为“天神替身”降临于世的经过。中卷以后的皇家，却有“人化”特征。由仁德天皇开始的下卷，则陈述了传统“天神御子”天皇观的变化。仁德天皇被称作“圣帝”，乃因受到中国儒家圣天子思想的浸润。作者当时显然对中国文化的传入予以很大关注。因为中卷结尾的应神天皇首先将儒教引进日本，而下卷开篇即仁德天皇。另外，下卷的结尾写至推古天皇，也有作者的用意包含其中。因为至推古朝，统治思想又发生了变化。由这一朝代开始，佛教成为日本国家权力的中心，尤其是其后圣德太子执政期间，致力于佛教兴隆，且以佛教精神匡正当时的思想弊端。结果，在平稳实现国家的革新方面取得丰硕成果。简而言之，《古事记》的中卷结尾和下卷结尾皆处于历史上的重要转折期，一是引进儒教，一是弘扬佛教。

从结构上看，上卷最具立体感，形成一个完整的神话体系。上卷的主题是描述“建国之经由”。那些神话、神统和歌谣，皆受到以皇室为中心的国家精神制约，完美地展现出崇高雄大的国家形象。可见作者的目的兼具政治性与宗教性。但作品的结构与表现方式却体现出强烈的文学意愿。具体地说，所谓“建国经由”的主题，主要由下述内容所构成：即伊诺、伊奘冉男女二神结婚后生成大八岛国（丰苇原的瑞穗国）；成立以皇祖天照大神为主宰的天上国家（高天原）；天上国家移位于大八岛国即天孙（天神御子）降临导致国家主权的确立。局部看来，故事情节、歌谣皆与主题构成有机的联系。因而，《古事记》上卷最具艺术性。

相反，中下两卷虽然亦具统一性，结构上却呈平面化特征。各代天皇皆以谱系为纽带，却体现出不同的物语内容或歌谣，且依皇位继承的顺序而排列。上卷中体现的国家精神，中卷里仍时时涌动。不过中卷着重表现的是当时朝廷以及朝廷中达官显贵、强大氏族的政治观或国家观。只因同时描述了天皇或皇族的生活，才具备了文学作品的意味。例如，关于神武天皇的一段描写，显然是神话式的，某种意义上可称作上卷神话的延续。这一段，嵌入许多战斗歌谣，天皇的英雄行为亦被大大美化。同时，一连串的歌谣表现天

皇择后，以及这种活动中显现的丰富的人性特征。其次，崇神朝时神人分离。天皇下令，凡人必须统统祭神，违令者，遣皇族诛之此期内政、国家进一步完善，皇家统治有了更大发展。再往后，景行朝威势更大，国家的统一事业迅速推进。此时最为重要的英雄人物，便是日本武尊。这是一个悲剧式的英雄形象，忠君报国，转战南北，在苦难与忧愁中徒然地客死异乡。

总之，中卷着重述说天皇国家的建设、管理与发展。在并列式的情节结构中刻划了富于血肉的人物形象。

下卷的结构形式与中卷相近，但描述的却是围绕皇位频频发生的叛乱事件。就是说，神武朝以后天皇皇位几度濒临危机，但每次都平安度过而保证了皇统的绵延。在雄略记一节关于志几大县主和一言主大神的情节中，十分具体地强调天皇的权威与尊严。最后一节显宗记“御陵之土”中，则述说天皇的神圣不可侵犯。

很显然，《古事记》尽管富于神话、宗教色彩，实际上却与历史的现实紧密相连。故事中的人物在上卷中是被“神化”的；中卷则神、人难辨；唯有下卷中的人物，由神解放为人。亦即写出富于人性的天皇与皇族，有恋爱，有嫉妒，有争斗，也有谋略，且每一段故事都是透明而明朗的，完美、朴素地展示出道德彼岸的人性善或人类爱。但是，若从神话这一文学类型着眼，还是上卷的艺术性较高。因为虽然神话像所有的文艺作品一样不可能完全脱离历史与现实，但毕竟有别于史诗。应当将实在抽象为相对虚空的神的世界。

由于当时汉字传入日本尚为时不久，《古事记》音读、训读混合使用，乃使文章十分难懂。下为《古事记》中一段摘译：

当天地浑沌，山海未成形；日月也还未照临大地的时代，有男神伊邪那岐、女神伊邪那美二神和天之御中主神等，奉令造成国土。二神拿了神赐的天治矛，立在天浮桥上，用矛搅下界，从矛尖滴落下来的水，凝固成形，就成了自凝岛，此岛为二神生殖的灵地。二神住居岛上，努力于国土的成长。先生水侄子，神把他放在苇船里，任他飘流；次生淡岛，也不列入子女内。后生 14 个大八岛国与 35 柱神祗。伊邪那美产最后一个神时（此神为火神，名火之迦具土神），下身为火烧，遂死。伊邪那岐失了爱妻，哀痛之余，不觉大怒，拔了十拳剑，斩了火神，从火神的血里又生出许多神来。……（转引谢六逸译作）

在日本的文学史论中，将日本神话思维的特征归纳如下：1.对神的国度强烈憧憬，却无意想象神国中的特定景象；2.叙述中最为关切的，是由神国走向人的世界，亦即神的后代转变为人；3.然而作为叙述对象，人化的神或已经变成人的神的后代，却仍被当作神之一类。说来说去，日本的神话虽然具有一般神话的共通特点，却也具有日本式的世俗化特征，当然这里的世俗化不同于日后的平民化，其意义在于由神国降落凡界。例如西乡信纲将日本式的神话想象归结到祭式之中，认为始祖神话的特征是神人通婚。神话一般都涉及神秘的自然，而《古事记》之类的日本神话中，据说连表示自然的语汇都没有，日本神话不回答自然是什么这样的哲学问题，它所关注的，是如何创出自然中的人类空间与时间。自然紧紧地围绕着人类中心。日本神话中所展示的不是自然观，而是人类观或文化世界观。也就是说，在日本神话中，自然仅仅是人类空间·文化性时间创成·定型过程中必不可少的对立要素。

《日本书纪》完成于奈良时代（公元 720 年）。其后的《续日本纪》中这样评述道：“先是一品舍人亲王奉敕修日本纪，至是成功，奏上纪三十卷

系图一卷”。《日本书纪》的称谓，仿效了中国史书的编后体如《汉纪》、《后汉纪》等，内容是关于日本国天皇的纪录（帝纪）。日本编修历史最早可溯至公元 620 年推古朝，有厩户皇子、苏我马子奉敕命撰写的《天皇记》、《国记）等（烧失）。

《日本书纪》主要记述开天辟地的神代至持统天皇年间的历史。前面部分内容与此前完成的《古事记》，时代上有所重复，但 23 卷“舒明纪”以后则是新内容。各卷的叙述中心，皆皇室系谱及皇族活动。前半部有很多神话故事或传说，后半部的主要特征则是对外关系之类的历史事件记述。总之，《日本书纪》的文学价值不如《古事记》。但毕竟也有很大比重的神话描写。例如写到天地初开、国土生成、诸神诞生，又转入以素佈鸣尊为中心的出云神话，写到天孙降临及神武天皇出世。值得一提的是书中竟有多处引用中国古籍《汉书》、《艺文类聚》、《淮南子》中的语句，以为润饰。如开篇一句“古天地未剖，阴阳不分，浑沌如鸡子……”，则是唐代欧阳询的名句。可见当时的中国文化对日本文化影响之大。14 卷“雄略纪”到 21 卷的“崇峻纪”，这种特征更加明显。除前述《汉书》、《艺文类聚》，还引用《后汉书》、《三国志》、《梁书》、《隋书》、《文选》之中的语句，甚至引用汉译佛典《金光明最胜王经》，以为润色。另外，17 卷“继体纪”详细记载与朝鲜半岛的关系；19 卷“钦明纪”则记述佛教传入日本。

从总体上看，《日本书纪》的文体是传说式陈述体，比较重视史料。但卷三十“持统纪”具有散文化特征。应当说，《日本书纪》首先是一部史书。创作过程中显然参考了诸多资料或记录，而且模仿《汉书》的注释体裁，书中插入许多资料说明或训诂注释。从各卷文体差异上看，这部史书非一人所撰，因为既有和文体亦有汉文体，还有和汉混用的文体。因而，《日本书纪》没有《古事记》那种文体上的统一性。但它毕竟是拥有诸多珍贵资料的史书名作，且因受到中国史书文史不分的影响，加上重要的神话部分，《日本书纪》堪称日本最早的文学名著之一。

《日本书纪》又是日本纪传体史书的嚆矢。进入平安朝后（公元 784～1192 年），相继出现了另外 5 部有名的纪体史书，即《续日本纪》、《日本后纪》、《续日本后纪》、《日本文德天皇实录》和《三代实录》，与《日本书纪》一并，合称“六国史”。

《古事记》、《日本书纪》的共同特征是致力于阐述“王化的历史”，进而构建起体现王权的意识形态。但是二者的作用又有所不同。不妨说，《古事记》的“王化”是纯粹观念性的；而《日本书纪》却是一部正史。《古事记》为《日本书纪》提供了观念基础。《日本书纪》却偏离了前者的观念轨迹，而更加注重政治性的官僚律令制度。关于日本早期的神话时代，二者态度迥异。《古事记》描绘出一个应当复归的原型世界——神化的圣性；而《日本书纪》却大地淡化了神的世界，将叙述的重点移至神武天皇以后。《日本书纪》已将神化对象化为历史，它所依循的原理，不再是基于祭式的神话，而是儒教这种具有更高组织化特征的世俗思想。儒教在日本促成了大陆式官僚国家体制的生长。

此外值得一提的是作为古代日本地方地志的《风土记》（公元 713 年）。《风土记》记载古老传说、旧事佚闻，涉及各地的产物、地名、风俗等。《风土记》包含多部，但渐次逸失，现存只有常陆、出云、播磨、丰后、肥前五部，其中又唯有《出云风土记》尚属完本。《风土记》的文学史价值，主要

体现在大量采录不同于权威系统的地方民间神话与传说。作品中，处处可以窥见日本古代农村的生活气息。《风土记》尽管从文化上讲，与《古事记》、《日本书纪》有所重合，但根本上是不同的，例如《风土记》竟然不知道“记·纪”文学中天照大神的存在。此外，《风土记》各篇的编纂方式、文体与结构皆不相同。

“万叶”和歌与汉诗

日本最早的诗歌是和歌。和歌的产生与《古事记》《日本书纪》中的“歌谣”具有关联。例如，《万叶集》中即可窥见“记·纪”歌谣的诸多影响。这种影响不仅表现在内容上，韵律、构思均有近似之处。《万叶集》是日本现存最早的和歌集，共 20 卷，传说编纂于奈良时代后期和平安时代前期（公元 800 年前后），经数位编辑整理，最终定稿者是大伴家持。诗集中，共有长歌 265 首，旋头歌 62 首，短歌 4207 首，连歌 1 首，佛足石歌 1 首。此外尚有汉诗 4 首，汉文 22 篇。总之，《万叶集》集日本古代诗歌之大成，在日本文学史上占有举足轻重的地位。

《万叶集》中的和歌如前所述包括长歌、短歌等不同类型，因而各自皆有不同的形式特征亦即格律限制。不过，当时种种格律尚未定型。此外，由于各类歌体中唯“短歌”最符合日本人的自然审美情感，所以，日后短歌获得很大发展，而其他形式却渐次消亡。

简单说来，和歌的格律主要体现在假名音节的限定上，例如“长歌”长度不限，在句式上以五音七音句式反复，最后结句却以五音七音七音句式结尾（亦即 5·7·5·7……5·7·7）。“短歌”只有 31 音，句式为（5·7·5·7·7）。除了音节，尚有“枕词”、“序词”之类的形式约定。

从主题内容上讲，《万叶集》分三大类，即杂歌、相闻和挽歌。这些类型的名称据说仿自中国的《文选》。“挽歌”的内容主要涉及人的死亡，为亲朋好友的死别而悲伤。“相闻”是人与人之间的情感交流，包括君臣、父子、兄弟、朋友，但更多表现夫妇、恋人之间的情思纠葛。“杂歌”所含内容广泛，“挽歌”、“相闻”以外者皆纳入其中。例如行幸、旅行、公私宴庆等等。因此，最具色彩的是“杂歌”。

另外，“相闻”和歌又细分为三类：正述心绪、寄物陈思和譬喻歌。

《万叶集》问世之时，平、片假名尚未产生，因而所有和歌皆以汉字标记。汉字早已传至日本。因而当时的文化人能够相当自由地运用汉字。但汉字毕竟是外来文字，运用时出现两种情况，一是汉字字义符合日语的原有语义，二则完全照搬。前者为训读，字同音不同，借用了汉字，却使用日本语原有的语音；后者为音读，如饿鬼、法师等，同时借用汉字的字型、字义与发音。此外，尚有仅仅借用汉字语音而与语义无关的用法，即所谓“万叶假名”。日后“万叶假名”进一步省略笔画演化成为平假名、片假名。假名文字的出现在日本文学史、文化史上发生了巨大作用。

进而言之，和歌作为富于个性的艺术形式，建构在渐渐舍弃“歌谣”的歌唱性、群体性基础之上。万叶时代的文学形式已有神话、传说、话本与歌谣，但物语、随笔等尚未问世。或者说仅仅以萌芽形态包含于万叶和歌之中。

“万叶时代”又被称作抒情诗时代，抒情诗不同于描述事件发展、人类关系的叙事文学，是一种表现个人欢愉、苦痛、憧憬、悲哀亦即个体小宇宙的文学形式。《万叶集》以抒情为主。而抒情诗本质上不是反映外界现实，却是将外界现实凝聚到诗人的心中。这一点，也是和歌与歌谣的基本区别之一。虽然“记·纪歌谣”（《古事记》、《日本书纪》中的歌谣）已经超越了原始歌谣，走向更高阶段，例如形式上已有片歌、短歌、长歌之类的划分，包含了艺术动机与宫廷倾向，但说到底，“记·纪歌谣”尚不是贵族艺术，而属乡土化的庶民艺术，具有原始共同体季节祭式的性质。至少，“记·纪

歌谣”不能称作“抒情诗”。“记·纪歌谣”是古代日本贵族阶级形成过程中的历史产物。这种过程孕育了抒情诗。具体地说，这一过程是由祭式魔法走向个人情感，由原始音乐、原始舞蹈趋向单纯的语言艺术。

下面是《万叶集》中大伴旅人的赞酒歌选译，不难看出前述个人化和抒情性的风格特征。

今世寻欢乐，酒足兴津津；
来生宁愿作，虫豸与鸣禽。

和歌汉译是极其困难的事，无论多么高超的译作，都将损失特定民族语言形式上的美感。因为音韵、格律乃至文字的视觉印象，统统大相径庭。

又如，《万叶集》女诗人额由王的《思念近江天皇之歌》，优美的汉译最大限度地传达了原作的抒情特征：

怀恋人难逢，待君一片情；
吾门帘幌动，翦翦是秋风。

“风吹帘动”，却是秋风。和歌受《文选》十五卷《玉台新咏》。亦即“清风帷帘动，晨月照幽房”的影响。但是，和歌中的余情余韵体现得更加淋漓尽致。至少一个“是”字，不得已损失了原诗的素淡与动感。同时，日本和歌的五·七句式，源自日本古代舞蹈的节奏感。原诗为：

君待っとわか恋ひたむれば
わか宿のすた重かし秋の风吹く

《万叶集》另一内容方面的特征，是突然增加了大量叙景诗或四季歌。应当说，这种类型在“记·纪歌谣”中十分罕见。原因在于，日本民族并不是一开始就对自然持有友好的态度。在“万叶时代”以后的日本文学中，风花雪月成为重要内容，似乎日本人生来与自然处于和谐的状态中。其实不然，在神话时代，日本人对自然甚至抱有敌对态度。

一般说来，任何国家的文学发生皆以叙事文学为先，抒情文学随后。不同的是，日本古代的叙事文学相对贫困，而抒情文学却迅速获得了异常发展。例如，“万叶时代”之前几乎只有《古事记》和《日本书纪》；而《万叶集》以后不仅迎来《古今集》时代抒情诗的开花季节，甚至将抒情作为传统，注入以后平安朝时代的女性文学中。即便在近代以后的日本文学中，也可看到这种影响。叙事文学的贫乏，主要因为文化历史的作用。据说原因之一在于没有分化出巡游诗人这种特定职业。同样，抒情诗的繁荣兴盛也有其特定的新的历史文化条件。所谓新条件，无非是与中国大陆文化加强了接触，同时建立起新的基于律令制的贵族社会。

《万叶集》的作者形形色色，主要有天皇、皇后、官僚、僧侣或平民百姓。早期作者以柿本人虫为代表，包括舒明天皇、齐明天皇、有间皇子、天智天皇、天武天皇、额田王、大津皇子等。此外尚有大量佚名作者。代表奈良时代的山上忆良、大伴旅人、山部赤人和大伴家持等几位著名诗人，则尤

值一提。山上忆良的《贫穷问答歌》堪称名作。

《贫穷问答歌》题材独特，形式上是两个穷人的对话。山上忆良超越了柿本人虫的早期和歌，全诗 83 句中仅仅使用了一个枕词“虎鹄”（日本古代传说中的怪物）。“枕词”是日本古代神话中的异名，冠于每句之首，一首长歌中往往使用若干“枕词”。“枕词”的作用是造成一种听觉性暗喻，形式感很强。“枕词”起源于古代祭式。而山上忆良舍弃“枕词”，说明这种形式要素在他眼中，已经成为一种桎梏，或是陈旧的雅言语式。从文体特征上看，以前的和歌像咒文一样，具有音乐式的连续性；而山上的作品特征却是非连续的跳跃性。

最后，仍然需要强调歌谣与“万叶和歌”之间的差异与联系。最根本的差异在于，“歌谣”是群体文学而非个体文学，在此意义上它与《万叶集》尤其是后期“万叶”诗作，处于对立的关系之中。但是另一方面，“万叶和歌”又与“歌谣”具有十分密切的关系，许多作品直接对歌谣进行艺术性加工，“《万叶集》在日本诗歌史上占有特殊的古典位置，原因正在于某种民族历史上的一次性——由群体歌谣走向个体诗歌。不妨说，《万叶集》是所谓黄金过渡期的产物。”（西乡信纲语）

无可否认，古代日本受到中国大陆文化的极大恩惠。日本从古代中国引进了国家制度、思想文物以至农业栽培、铁器技艺等。但更为重要的首先是引进文字。因为日本古代没有文字，如前所述文化是靠口诵相传。汉字的借用对日本文化产生了久远的影响，同时也令其背负着深刻的矛盾。有了文字，才可能发展独自的文化。但因最初的开放几乎是照搬中国的古代思想文化，乃使古代日本的贵族意识、贵族情感，几近受到同化的威胁。

在中国古代文学的影响下，日本人亦创作汉诗。最早的汉诗集，是公元 751 年的《怀风藻》。《怀风藻》的编撰者据说是淡海三船，实则不详。其中诗作者 64 人，收入诗作共 120 篇。从编撰年代上看，《怀风藻》的创作大致与《万叶集》同期。主要作者，相传有大友皇子、大津皇子、文武天皇等。诗集以“五言”居多，大都模仿中国的六朝古诗。

例如，下面是大津皇子的五言诗《临终》，

金鸟临西舍，鼓声催短命；
泉路无宾主，此夕谁家向。

真有一种同文同根感。又如藤原宇合的《奉西海道节度使之作》：

往岁东山役，今年西海行；
行人一生里，几度倦边兵。

不妨说，中国人看日本的汉诗，较和歌更有韵味。格律工整的四句，将人物的身份、情感十分贴切地勾现出来，且富于美感。但遗憾的是，《怀风藻》里这类佳作并不多。大多诗作仅仅模仿大陆诗风，描写宫廷贵族的风花雪月、风流韵事。从这个意义上讲，《怀风藻》的文学史价值低于《万叶集》。因为《万叶集》根植于民族生活，且与传统的艺术形式“歌谣”具有承接关系；而《怀风藻》作为当时日本贵族阶层的一种“教养文学”，多为应时之

作，成为宫廷文化的一种消闲。也正是在这一点上，潜伏着大陆文化与日本本土文化的某种矛盾。汉诗极度受到推崇，却只能作为宫廷文学而存在。

《怀风藻》中 20 余位作者同时也是《万叶集》的作者。也就是说，当时的贵族视需要而选定不同的形式。其实，汉诗在当时比和歌受崇。而有趣的是，《万叶集》的作者多姓大伴，而《怀风藻》的作者多姓藤原。原因在于，作为政治上失败者的大伴氏，思想上奉守传统，因此他们选定了和歌这种植根于日本传统的文学；而藤原氏则是政治上的一度得势者。在统治者的推崇下，汉诗占据了主导地位。同时，当权者模仿唐代中国的宫廷生活，政治上主张儒家的文治主义。

嵯峨天皇弘仁年间（公元 810 年前后），又出现了敕撰汉诗集《凌云集》和《文华秀丽集》，淳和天皇年间（公元 823 年前后）则有《经国集》问世。从诗歌形式上讲，《怀风藻》是“五言诗”，其后的汉诗集则多为“七言诗”，主要受唐诗影响。内容上，这些汉诗更加趋近于知识游戏，大部分作品仍是描写皇家贵族的行幸、酒宴或游山玩水。

就是说，汉诗尽管在文字上、形式上日趋完美，艺术上却存在诸多欠缺。而从文化上讲，又不能一笔勾销汉诗汉文一度兴盛（大约半个世纪）的历史作用。例如，此期汉诗汉文的主要撰写者之一是空海和尚。空海在中日文化交流史上占有重要地位。作为遣唐使归国后，他独自撰出汉诗集《性灵集》、散文集《三教指归》和介绍大陆诗学的《文镜秘府论》。但不管怎样看，汉诗的文学史意义乃至文化史意义都不能与“万叶和歌”相提并论。“万叶和歌”开始摆脱汉语文字的标记桎梏，使日语渐渐地自成一体，且可自由自在地表达日本人的思想情感。也就是说，“假名文字”的发明对日后民族文学的发展至关重要。

公元 9 世纪中叶，和歌的一大发展《古今集》更体现对于汉诗的反抗。《古今集》的 6 位重要作者，被称作六歌仙。亦即：僧正遍昭、在原业平、文屋康秀、喜撰法师、小野小町和大伴黑主。《古今集》继承了“万叶后期”的传统，创作中涌动着个人化特征。至此，和歌进一步完善了形式。《古今集》作为第一部敕撰和歌集，成为后来的和歌集范本。但是与《万叶集》相比，《古今集》中的日常用语减少了，世界局限于某种特殊的美的框架中。因此有人批评它是离开了生活的“艺术”。产生这种特征的原因，在于“万叶时代”的生活环境是自然和乡村；而“古今时代”面对的却是达官显贵的意识形态，以及渐次城市化。如果说，《古今集》体现了和歌形式的完善；那么从内容上讲，和歌却成为“展示日本王权心情的文学”（西乡信纲语）。

日记、“散文”、物语

小说被称作“散文之粹”。但日本平安朝时代的“散文”却不同于近代散文。独具特色的“物语文学”，结构上与近代小说即有种种差异。因历史背景不同，前者体现了古代贵族的没落；后者却代表近代市民社会的勃兴。“物语文学”产生于平安朝（公元 784——292 年）中期，此时都市化特征更加明显，不同职业者生活在不同的社会环境中，渐渐脱离了古代农村那种群体社会共同体验的生活。在古代贵族社会渐趋分裂的过程中，新兴的都市文化产生了新的文学表现形式。

最早出现的散文作品，不是“物语”而是纪贯之的日记文学《土佐日记》（公元 935 年）。《土佐日记》奠定了散文艺术的基础。作品记载作者卸任返京时的旅途经历。说是“日记”，实际上是和歌、散文相杂的文体形式。其中写到船渡之苦、旅途风物、爱子之死以及归京印象等。作品流水帐似地包含着作者真切的情感与体验。而此前的日记，却与文学无缘，因为大多是宫廷、官僚的朝事日录。纪贯之的功绩在于改变了以往的汉文记录传统，创造出不同类型的假名日记。假名日记更加适宜于表现日本人的心灵与体验，因而成为日本散文文学的嚆矢。此外，《土佐日记》虽有日期顺序的限定，内容上却并不拘泥于日期，常常写到往日的回忆。这一点，与日后的“物语”文学具有近似性。

《土佐日记》的创作动机，是为缅怀土佐任官时客死他乡的爱子。作品中多次写到对于同于现代意义的“一夫多妻”、儿子的思念及悲哀的心情。但是，假名文学最初被视为女性文学，大男子写“假名日记”，面子上并不好看。为此纪贯之以假名创作了最早的散文文学后，又声称非以官人名义，而出于个人立场。

《土佐日记》不仅超越了汉文表现，同时建立起自由的口语文体。因而，纪贯之被称作日本“假名散文”的创始者。

虽然真正的散文名作是随笔集《枕草子》和物语文学的代表作《源氏物语》，但纪贯之的《土佐日记》所开拓的“日记文学”，日后又获得很大发展。文学史上将日后的“日记文学”称作“女流日记”。代表作有《蜻蛉日记》、《紫式部日记》、《和泉式日记》等。

最先出现的是《蜻蛉日记》（公元 954～974 年）。作者道纲母以日记形式记载了自己与藤原兼家的婚姻生活，以及由此而生的半世悔恨与痛苦体验。道纲母的丈夫兼家官运亨通，跃居摄政太政大臣。然而身为权贵之妻对于道纲母，却不是福而是祸。时姬超越道纲母而占取了正妻地位，此外兼家还有许多情人。道纲母忍受着一系列精神折磨，她难以承受其他女人夺去自己男人的痛苦，而沉浸在嫉妒与怨恨之中。在当时的平安朝贵族社会中，这种女人的嫉妒具有时代特征。一夫多妻的社会状况，使女性的精神失却安定感。然而《蜻蛉日记》的文学价值，并不仅仅在于暴露女性的前述情感。作者尚以无意识的自传体告白，描绘了贵族社会的种种矛盾，以及基于这种矛盾的人际关系与纠葛。就是说，《蜻蛉日记》的社会性主题是不同阶层男女关系的对立，以及受抑压的女性表现出的有限的抵抗、挣扎或失败。同时，作品展示了女性受到伤害或遭遇不幸的社会矛盾基础，在关注女性自我人生体验的同时，又对兼家那种居高临下的男性诉诸了批判。需要说明的是，古代日本的“一夫多妻”不同于现代意义上的“一夫多妻”。“婚姻”在当时

并不具有法律上的约束力。实际上女人所争取的并不是正妻的地位，而是男人的爱。

《蜻蛉日记》、《紫式部日记》、《和泉式部日记》有一个共同特点，即文中全无标点符号。据说是因为这种文体最能表现女性的心灵与情感。

不同的是，《紫式部日记》是宫中女官所撰。实际上，女官就是宫中侍女。作者紫式部，日后推出闻名世界的古典名作《源氏物语》。不过当时像她这样的宫中才女很多，有和泉式部、赤染卫门、伊势大辅和清少纳言等。《紫式部日记》所记载的，是宽弘五年（1008）至八年的宫中记事。主要描述中宫的出生以及各类仪式。表现中，渗透出孤独、冷彻的文体风格，或由自然的流转看破人生的流转。这些特点，与紫式部的身世经历不无关联，但更多地基于某种不可解释的感受性。下面，是她宽弘五年的一首和歌：

此生岁暮迟，
风声携去凄凄心。

潜在而朦胧的悲哀感觉跃然纸上。据说这种特征最初源自紫式部生活上的失落感。夫君宣孝早亡，她只好在宫中忍受着女侍生涯。她天生文才，能与池水中嬉戏的水鸟体验到共同的不安。在她的日记中，当然也写到种种宫廷仪式或艳华风俗。但作品的主旋律，仍是围绕孤独暗郁的独自感受。实际上，《紫式部日记》在日记文学中亦首屈一指。

《和泉式部日记》与前述二者属同期作品，但不同特征是运用了第三人称的非直接性笔法。此外，和泉式部的生活方式不拘一格，主要表现在婚姻生活方面。她一生许从过许多男人，与第一个丈夫道贞分手的原因是因为爱上了弹正宫。此事引起诸多非议。但一年后弹正宫逝世，她又与正宫的弟弟帅宫相爱。与帅宫的爱情便是她的作品主题。四年后，帅宫亦身亡。和泉式部遂在紫式部服侍的中宫彰子处作女官。在这里，她又与藤原保昌结婚。从这一点上看，她与《蜻蛉日记》的作者道纲母截然不同。

从文学表现上讲，和泉式部的“日记”体现出十分含蓄的“悲哀”特征。如果说，紫式部具有的是强烈的自我意识，和泉式部则恰恰相反，她的创作充满了自己难以控制的“无意识”。她憧憬上流社会的生活而不满足于平凡的中等阶级生活。她在文章中确立起独自的文体，乃将和歌与叙事完美地融合起来。甚至可以说，“赠答”式和歌与散文的结合，对《源氏物语》的文体风格有很大影响。

《枕草子》的作者清少纳言，作为才女作家与紫式部相提并论。《枕草子》是日本最早的随笔集。表面上它是定子皇后宫廷中的一部女官记录，但这种“日记体”形式上却十分自由，具有近代随笔的性质。《枕草子》分三大部分：第一部分总称为“物附”（俳句之一种），主要内容是描写自然中的山、水、草、木，以及人生之中的各类形态；第二部分最具日记特征，以叙事性文体记录下自己的种种见闻；第三部分，则是作者对于自然、人生的感想。实际上，第三部分的内容最具随笔性。这里值得一提的是，据说第一部分的“物附”模仿了中国古典文学中的《李义山杂纂》，且受到“十列”之影响。从表现风格上讲，《枕草子》通篇体现了敏锐纤细的女性感觉，且以独特的自然或人生描述，博得当时读者的强烈共鸣。

《枕草子》共有长短不一的 300 多个章节。许多章节中都有枕词（和歌

中用于修饰或调整语调的词语），趣味性地引发出种种比喻或联想，进而显现出作者机敏的观察目光。清少纳言具有极其锐敏、纤细的审美意识，例如在“春曙”一篇中，她以印象派式的手法描绘了光、影交错中特定时刻的自然，如四季之中春天的曙光、夏天的夜晚、秋天的夕暮以及冬天的早晨。《枕草子》的叙景特征之一，正在于将对象置于某种关系之中，或将这种关系固定于某一剖面。这里涉及的自然，大致相同于敕撰和歌集。但不同之处在于，《枕草子》中的自然与季节、天候、时刻、色彩不可分割。那种绘画式的聚合力，早已超越了和歌而趋近于一种散文诗。

但是，《枕草子》中美的世界却又十分狭小。亦即“美”与可怜同义。不是博大、野性或运动感，而是细微、优雅或寂静占据了支配地位。清少纳言的世界还体现为一种空间的丧失。她从未有过地方生活体验，只是在京都的乡舍或趋赴贺茂的参拜途中，看见过种田的农人。

《枕草子》中的自然观是独特的。一定程度上代表了古典时日本式的自然观照。亦即《枕草子》中的自然与《万叶集》中的自然性质不同，同时具有必然的类缘关系。再有，日本古代文学中的自然观曾受中国文学自然观的影响。《枕草子》中便有白居易白乐天的自然观。清少纳言十分崇奉《白氏文集》。她曾长期受到中国文学的恩泽。相反，其他日本作家对白居易的诗歌多持贬斥态度。因为白居易在他们眼中，是一位刚直的政治诗人。其代表性政治诗作有《新乐府》、《秦中吟》等。总而言之，《万叶集》中的自然是客观的观照，而《枕草子》所呈示的却是主观化或被主观美化的自然。

清少纳言被誉为随笔文学的始祖。其感觉化、印象式的名作《枕草子》，某种意义上具有唯美主义的艺术特征。

“散文艺术”的成熟阶段是小说。《源氏物语》之所以在世界文学史上占有重要地位，正因为它是人类文明史上第一部长篇小说。它对于文明历史相对短浅且引进文字为时不久的日本民族，的确是值得骄傲的一种创造。日本式“杂交文化”的生命力或创造性，最初毋宁说正体现在“文字”的引进、改造或创造性运用上。

《源氏物语》虽为“物语文学”之最高杰作，亦必然地经由了发生——发展——完善的历史过程。最早的“物语文学”是公元 10 世纪中叶问世的《竹取物语》。作者不详。从字面上解释，所谓“物语”就是说故事。《竹取物语》即描述名叫“竹取”的一个老翁的故事。从故事情节上看，这是一部传奇性、浪漫性的虚构作品。但“物语文学”的另一特征在于，“物语”是女性闺房中阅读的散文，同时创作者已为独立的个体。因而尽管从虚构、传说的意义上讲，《竹取物语》近似于古代的英雄传说与神话，实质上却有很大差异。“物语文学”的基础不再是古代的共同体（群体）社会，且读者也不再相信作品中呈示的是生活的根源或规范。当来自于自然的恐惧逐渐淡化后，人们的兴趣便转向人与人之间的关系或人类情感。

竹取翁不是农民而是手工编织匠，每天在山野中采集细竹与藤蔓，回家后编制藤萝、簸箕之类的出卖为生。而这穷编匠却鬼使神差地获得一位美貌娇妻。这是一种模式化的“天人”传说。原因在于，日本古代缺乏气势宏大的史诗作品，相反却留下丰富而零散的各类传说。之后纷纷在艺术中获得表现。“竹取”翁的故事，亦取材于“万叶”长歌中浦岛传说之类的民间故事。

《竹取物语》是物语文学的起源之一。另一源流的代表作是《伊势物语》。作为区别，前者由日本古代叙事诗演化而来，后者则承接了抒情诗的表现传

统。与《伊势物语》同类者，又有《平中物语》、《大和物语》等。日本的物语文学十分发达，《宇津保物语》、《平家物语》等等，都是优秀的代表作。但物语文学的极致则是众所公认的《源氏物语》。《源氏物语》属于《竹取物语》的叙事诗系列。

《源氏物语》是日本平安朝中期（公元 1000 年前后）的作品。作者紫式部，原名藤式部。《源氏物语》涉及四代帝王的宫廷生活。现存仅三部。第一部写光源氏的种种情爱以及走向荣华的经历。男女情爱的描写，是《源氏物语》的一大特色。光源氏与许多女性发生恋情，且这种恋情形形色色，有着复杂的心理背景。例如，光源氏的母亲去世后，他竟在父帝宠妾藤壶女御的面容中寻求母亲的面影，进而产生恋慕之情。但藤壶却被置身于后母这样的伦理性束缚中。后来，光源氏与藤壶的侄女紫上结为终生伴侣，竟仍旧割不断对于藤壶的思恋。通过光源氏的恋情生活，紫式部显然触及到心理、伦理方面的敏感问题。同时，叙事中勾现出藤原时代的社会政治斗争。如元服直后同葵上的婚姻，就源自葵上父亲左大臣与皇室联姻的政治需要。为此，光源氏也不得已对右大臣一家采取敌对的态度。另外，光源氏与藤壶私通生出冷泉院（后继帝位），则自然而然地奠定了日后自身的权势地位。总而言之，光源氏的女性恋情史与其政治进退具有密切关系。从这个意义上讲，作家紫式部不仅文才卓绝，创作中体现出纤细的文体特征或唯美倾向，亦具有敏锐的社会政治性目光。

光源氏曾被贬谪须磨。冷泉院登基后，返归京城且荣登太政大臣宝座。他拥有了豪华的宅邸六条院和自己喜欢的女人。作品中，女性名字十分有趣，如空蝉、夕颜、末摘花等等。这些名字在特定的情景中，具有某种象征与暗示性。重要的是，在紫式部眼中，光源氏这太上天皇体现了理想的自由境界。所以彼时彼地，紫式部无意责难光源氏的生活态度与方式，她只是客观地描述，或美化或憧憬。

第二部与第一部迥然不同。光源氏在第一部中是一个追求者形象。第二部却写到他在男女恋情上的种种现实苦闷，同时着重描写了第二代主人公柏木和夕雾截然不同的青春与恋情。第二部，紫上离开人世后，光源氏整日闷居六条院宅中追怀流逝的四季风物，吟咏和歌，寄托自己哀伤的心情。第二部的末篇题为“梦幻”，述说光源氏出家的意愿与日弥坚。

第三部的主人公是柏木及女三宫的私生子阿薰。阿薰有两个特征，一方面涌动着少年的求道热情，另一方面则苦于情欲。他似乎天生处于矛盾之中，为了救赎自己出生的罪过。

《源氏物语》是日本王朝文学的代表，不仅凝聚地展现了以天皇为中心的宫廷生活，更确立了日本文学崇奉自然悲哀的美学传统。为此，《源氏物语》又被称作“物之哀”的文学。“物之哀”是日本美学范式之一，简单说来即为“自然的悲哀，物质的悲哀。悲哀本来是人类的情感，日本美学却扩大了它的外延。有观点认为，《源氏物语》的哀愁美，根源在于作者已预感到贵族社会的临近破灭。但实际上，并不单纯是那样。

《源氏物语》还明确涉及到“恋母情结”的问题，同时触及“乱伦”的景象。平安时期，虽盛行“一夫多妻”，儿子与后母却处于“禁忌”的关系中，不可有性的接触。但是，天皇的小妾往往与太子同龄。例如藤壶仅比光源氏年长五岁。紫上与光源氏的儿子夕雾也是这种关系。因此当时的“乱伦”基于特定的生活样式与心理样式。表面看来，作品仅仅描写天皇妾子之间的

私通，实则并非单纯的宫廷文学或贵族文学，人物境况与心理活动象征了一个时代普遍性的文化特征。紫式部的文学观是真实地记录人生，与日记文学的差异所在，乃“物语文学”特有的虚构性，即在貌似虚假的结构、情节中，展示现实人生的真实可能性。

《源氏物语》在日本文学史上是划时代之作。它不仅对日后的日本文学，对整个日本文化都发生了久远而深刻的影响。

文化过渡：中世文学

一般来说，日本明治维新（1868 年）以前的文学统统称作古代文学。但日本人又习惯于将古代分为四大阶段：上代、中古、中世与近世。上代最重要的作品是前面述及的神话传说与万叶和歌；中古毋宁说是日本古代文学中最为辉煌的阶段。《源氏物语》、《枕草子》、《古今和歌集》皆属此期作品。中世文学，乃处于一种文化性过渡阶段，主要作品有《新古今集》（和歌）、《方丈记》、《平家物语》与《徒然草》等。中世以后的近世文学，则孕育着近代文学的萌芽。近世的重要作家，主要有松尾芭蕉、井原西鹤、与谢芜村、上田秋成等。

文学史的阶段划分有时与社会政治史、经济史并不同步，但必然具有无法分割的关系。中世文学，便反映出强烈的时代特征。中世是日本贵族文化、政治制度发生变革的时代。促成变革的主体是武士与市民。此期，市民文化渐渐抬头，成为王朝贵族文化的否定力量。市民文化是多样性的，因此中世文学的作品样式亦形形色色。与此同时，文学精神上也继承了前代王朝文学的传统。这种特征不仅表现在和歌中，也体现在新兴的民间话本文学中。具体说来，就是由对于现实的深刻怀疑趋向逃避、超越现实的世界。例如以藤原定家为代表作家的《新古今集》，一脉相承于《源氏物语》、《和汉朗咏集》等前代名作的艺术世界。祈求净土的愿望，在以前的王朝文学中即有展现，而中世以后的《梁尘秘抄》等，则将此类文学表现推至顶点。

中世的时间划分是平安时代末年（1192）至江户时代（1603）。在此期间，日本战乱频仍。“承久之乱”（1227）后，日本文学史上发生了一些明显的变化。首先，一度兴盛的和歌黄金期成为过去。其次，出现一些新兴的文学样式如民间话本、军记物语等。

中世末期，在两个多世纪的战乱中，社会发生很大变革。王朝贵族文学的变质解体早已缓然发生。而南北朝之乱与应仁之乱，则加剧了这种进程。作为现象，首先是作为王朝文学美学传统的“悲哀”意识趋于淡化。其次，早期对于神、佛的虔敬信仰渐渐消失，却赤裸裸地流露出对于现实利益的渴求或觉醒式的批判。总而言之，中世后期的文学与前期不同，它无所顾忌地向滑稽、谐谑的风格特征倾斜，表现中所侧重的，似乎不再是个性自我，而是集体意志。或者说，不再是理想性而是现实性。后期的中世文学自然已包含近世文学的诸多要素。

中世早期的和歌盛期，代表作品是敕撰《新古今和歌集》。《新古今集》共 20 卷，由源通具、藤原有家、藤原定家、藤原家隆、藤原雅经五个编撰而成。《新古今集》继《万叶集》、《古今集》之后，是和歌发展史上的第三阶段。编集年代，大约是镰仓幕府初叶至承久之乱年间（公元 1210 年前后）。其宗旨，首先是继承发扬平安末期以后的和歌新风。具体地说，《新古今集》修辞上、情趣上皆讲究巧致纤细的雕琢美。且最大特征在于，和歌获得了空前的发展。《新古今集》在和歌文体上崇奉优美华丽，且受文化中幽玄闲寂、追求余情余韵的时代风尚之影响。

《新古今集》确立了新古典主义的诗歌世界。藤原定家在陈述编篡理想时说：《新古今集》追求的是“旧词新意”。

《新古今集》由后鸟羽院（天皇）统辖编撰。此时另有一位承蒙后鸟羽院恩宠的乡野歌人鸭长明值得一提。鸭长明的代表作却是随笔集《方丈记》。

作品描述了作者在日野山麓闲居时期的所见所闻，例如养和年间的饥馑、长承年间的大地震以及日野山区的隐遁经历等。总之对世事的轮转无常特别关注。《方丈记》是镰仓（1192－1333）初期的作品，文学史上占有重要地位。作品中贯串的文化精神，是基于佛教思想的无常厌世观。《方丈记》由短篇随笔连缀而成，但却不同于《枕草子》或《徒然草》，而具有首尾一贯的特点。

“战记物语”又称“军记物语”，乃物语文学的新样式。《平家物语》则是“战记物语”的代表作。全书共分 12 卷，作者不详。相传是一位名叫生佛的盲目法师口述留传下来。当然还有其他猜测。《平家物语》的一大特征，是历史与文学的重合。全书的主线，是历史人人皆知的源平战乱，但主要却叙述了平家一族的兴亡荣枯。《平家物语》具有很强的戏剧性要素，荣枯无常，盛衰不经，作者如实地展现出悲哀、痛切的人生境况。而这种叙事过程，却并不基于个人化的中心故事。《平家物语》开篇写道，“祇园精舍的钟声，呈诸行无常之音；娑罗双树的花色，显盛者必衰之理”。实际上，源自佛经的这个对句，正是通贯全书的核心思想。在以“源平争乱”为主题的这部物语中，随处可见的是对于力量的礼赞，许多问题都是靠实力来解决的。不过，这种力量的立足点在于正义与责任。源平两军都十分看重名份、名誉，而贬斥欺瞒与卑怯。冲锋陷阵，战胜强敌，建功立业，扬名沙场，成为当时武士的共同愿望。而作者字里行间，也对此倾注了满腔热情。就是说，《平家物语》并不是单纯的战争描写，在强调、赞美力量的同时，还突出地表现某种“爱”心。这种爱，表现在君臣、父子、夫妻之类的人类亲情、义理中。同时对立于残酷的战争描述，使征杀屠戮的阴惨场景或心境，变得清澄、明亮、柔和起来。或令人生超越那地狱般的战场，走向所谓的“安养净土”。

《平家物语》中的女性大都是平家眷属。她们在战争中经历了种种人生苦难，骨肉分离。但与此同时，这些女性通通具有平安朝时代的贵族风彩。平家是武人，同时是贵族或诗人。因而兵马倥偬之中，仍不忘观赏山水花月。或赋诗奏乐，抒发幽怀哀情，仿佛全然忘却了行将破灭的命运。以此为题材的《平家物语》，自然带上豪华绚丽、优雅哀绝的色彩或情调，使作品具有了十分强烈的人生感染力。作者将凡常的人生感受融现在身为贵族的人物命运中。此外，《平家物语》揉合进许多民间传说，事件的发展与人物活动，亦与日本民族的审美情趣保持了一致。为此，它被称作日本“国民文学”代表作。

《平家物语》创作时期的时代思潮十分复杂，神道、武士道、儒教等种种要素都在发生作用，因此当时文化上的重要特征在于，由崇奉情感、趣味、唯美转向理智、思索、真实。这种文化特征自然影响到《平家物语》的表现形式，例如作品中对于自然、人生的观照态度，由主观转向客观。

《平家物语》对后代文学影响很大。取材于这部物语的作品，竟有几百种。如《太平记》、《义经记》、《明德记》、《难波战记》等等。此外尚有许多传统戏剧、谣曲取材于此。《平家物语》表现了日本文化史上过渡期的多元化精神状况。在这个意义上，其重要性不可磨灭。

《太平记》也是战记文学。记载了日本南北朝时期（公元 1333—1392）空前规模的战乱历史。全书共 40 卷，一般分为三部。第一部由后醍醐天皇的治世、讨幕计划到建武中兴；第二部写新政权发生动摇，皇家、幕府发生对抗，进而写到天皇死后，幕府获得了优势地位；第三部则是幕府内讧，一直

写到足利政权第三代的义满时代，意味着安定时期的开始。描写中，可以看到《平家物语》的种种影响。但与《平家物语》不同的是，《太平记》里的悲壮美或模式性相对淡薄。在《平家物语》的创作年代，王朝式抒情尚具生命力，可以借此表现男女之间的悲欢离合。同时胜败已经分明，败者平家已被消灭。从平家灭亡到《平家物语》受到推崇，中间隔了近 200 年时间。相反，《太平记》中的战争却十分切近，直接反映在“物语”叙事的文学视野中。且给人以动荡、浑沌、复杂之感。

《太平记》的作者不明，相传是一位叫作“小岛法师”的物语僧人。或由多位僧人合作而成。作品中，禅宗思想十分明显。因而有人推断作者是禅僧。《太平记》描写了跨度 50 余年、频繁激烈的战争场面。错综复杂，给人以散漫之感。比较而言，第一部的结构情节较为明晰；第二、第三部由于事件过份复杂，略微失去统一之美。而且，第二、第三部过份热衷于战争场面的描写，给人以阴惨残酷的印象。《太平记》的作者在反映时代思潮时，同样渐渐淡化了个人的主体意识。在时代性群体意识作用下，作者喜好表现男性特征，例如勇武、刚强、壮烈、果敢之类的英雄形象。相反，对于自然、人生的观照却趋于简单。作者注重的是现实性的扬善抑恶或敬神崇佛。因而作品有道德性、教谕性或宗教性倾向。说到底，作为作品的指导性思想，不是某种主观化的美学意念，而是现世的伦理观念，且儒教、禅宗、武士道三位一体。从艺术上看，《太平记》显然不及《平家物语》那般完整统一，且缺乏优雅诗意。但是，作品却透现出时代的光彩，发扬了刚劲遒健的民族性格。而且，《太平记》具有史书价值。它是考证吉野时代历史的宝贵资料。还是一部兵法历书。

《太平记》颇受日本读者喜爱，对日本后来的文学形态文学思想也有很大影响。

最后，中世文学中值得一提的另一部重要作品是吉田兼好的散文集《徒然草》。从文体上讲，《徒然草》中的散文有记事文、叙事文、说明文和议论文。兼好在记述、描写以及论述等各方面，文笔非凡。因此，《徒然草》被誉之为古典范文。从思想上看，兼好具有两大特征，一方面对古代充满憧憬，一方面又受到新时代的影响。表现在作品中，则是拟古文体和新文体的并存。

兼好精通日本中古时期的文学，同时对中国文学、儒家学说、老庄思想皆有所好，对佛经亦了如指掌。博学多识，使他的作品复杂深邃。兼好的“古代憧憬”首先表现在崇奉平安朝时期的优雅风俗。其次，则对平安时代的自然观、人事观、文学观，别有所好。例如，《徒然草》中的“四季评”、“花月评”之类，一方面体现了作者独自的主观感受，另一方面又映现出古典式的美学情趣。《徒然草》的第三特征是某种现实性的人生观照。

散文名作《徒然草》，对后来江户时代的“戏作文学”曾有很大影响。

近代的摇篮：“ 江户文学 ”

近世文学始自庆长八年（1603）德川幕府成立。近世初期，仍然处于动乱时代。在德川幕府确立政权的过程中，已为织田信长、丰臣秀吉所动摇的中世价值秩序，进一步趋向崩溃。但新的近世性价值秩序尚未确立起来。近世文学的基础正是这种“ 演变 ”中的时代氛围。此期文学的特征，首先是继承了中世文学平民化、“ 下克上 ”的传统；其次是对新秩序的怀疑或反叛。德川幕府的第一政治特征，在于强化中央集权的政治体制。作为手段，则有轮换谒见制度的确立、闭关锁国方针的制定等等。精神方面，相应地极力推崇儒家道德的教化作用。政治上的渐趋安定，则使货币制度确立起来，经济活动得以发展。相应地，文学的读者面逐步扩大，渐渐包容武士阶级与商人。

此期文学包括种种类型，如“ 狂言 ”、“ 俳谐 ”、“ 假名草子 ”等。“ 假名草子 ”是一种通俗性带插图的小说，且特指 17 世纪以后、井原西鹤《好色一代女》（1682）刊行以前的一切散文作品。因此，假名草子包含的内容繁杂，某种意义上反映出新时代的风尚、风俗或思想倾向。同时在多种素材、文体、方法中，已可窥见近代小说的萌芽。俳谐的创始人、集大成都则是松尾芭蕉。松尾芭蕉生于正保元年（1644），原名松尾宗房。早年，他随北村季吟学习俳谐，并广泛涉猎古典名作。除了涉足文学，芭蕉还在佛顶禅师门下参禅，学习书法与绘画。这些都是相互贯通的门类。芭蕉做过官，失意后浪迹四方。因此，作品中有许多描写羁旅生活的佳作。如最后一句“ 病中吟 ”写道：

荒旅病中吟，
魂萦梦牵寄枯野。

吟毕，芭蕉客死旅途。松尾芭蕉是一位德高望重、才华横溢的俳谐诗人，具有极其独特的人生观、俳谐观，是在遁世般生活中体现伟大人格的俳句家。他热衷于俳谐形式与内容的革新，终于使俳谐成为一门独立的艺术。他一生发表了无数俳谐作品，后人编撰成集的有《芭蕉俳句集》、《芭蕉翁全集》、《芭蕉一代集》等等。

实际上所谓俳句，不过是联歌的起句独立成诗。联歌，则是和歌的一种类型，由多人创作。因而某种意义上属于游戏文学。俳谐（俳句）则不同，既然“ 起句 ”单独成诗，便成为单个作家的作品，因而便于展示作家的个性。俳谐的形式过于短小，只有（5 · 7 · 5）17 个音节，于是无法表现过多的内容，只能以最为凝炼的文字，富于启示性地同时激活读者的艺术想象。这也是俳谐为何特别富于禅意的主要原因。

芭蕉死后，众多弟子将俳谐发展成为大众化的艺术。然而同时，大众化使俳谐流于通俗。芭蕉式俳谐的风格，至元禄末年（1700 年前后）已不复存在。

井原西鹤宽永 19 年（1742）生于大阪。身世至今不明。西鹤早年也由学作俳谐起步，且有不少作品留传下来。但他的文学才能，却表现在某些与众不同的方面。例如，他能在短时间内高速地“ 生产 ”俳句。借妻子病故之机，他刊行了俳句集《俳谐独吟一日千句》。同年冬天亦即 1677 年 3 月，西鹤在生玉本觉寺创下新的记录，一昼夜独吟俳偕 1600 句。同年五月题为《俳谐

大句数》出版面世。西鹤的独吟纪录后被月松轩纪子的 1800 句和大定三千风的 3000 句所打破，但延宝八年（1680），西鹤又创下一昼夜独吟俳谐 4000 句的空前纪录。但是作为诗歌艺术的俳谐，其本质并不在于速度或数量。实际上西鹤使俳谐沦为一种游戏或模式化的产品。

西鹤并未意识到这一点。随着俳谐大师名声日涨，他更加沾沾自喜，意满志得。可幸的是，在这种游戏般的俳谐制作中，潜存着井原西鹤的小说才能。天和二年（1682），《好色一代男》的刊出成为以后近世小说的一个转折点。《好色一代男》超越了“假名草子”，创造出新型的所谓“浮世草子”。这里的所谓“浮世”乃“好色”之意。西鹤的主人公世之介正是一个好色之徒，无视现世的伦理或逻辑，一味沉湎于女色世界。例如其中写到世之介 7 岁产生性意识；后周游各地，体验、见闻种种好色风俗；继承巨额遗产后，则在京都、大阪、江户各地物色高级妓女；60 岁时倦于此道，又与同志者乘船“好色号”前往“女护岛”，后去向不明。总之一年一章，主题却不变。

表面上看，《好色一代男》的作品内容是不健康的，形式上亦有诸多欠缺。但是这部作品却具有十分重要的文学史地位。从内容上讲，作品通过一个无视传统性封建道德的主人公，多视角地反映出江户时代的享乐生活与风俗，同时活生生地展示了各种人物的生活状态或心理。《好色一代男》表面上拘泥于“好色”，实际上却形象地涉及到更为广阔的世界，例如形形色色的民间风俗或各类人物心情等。总之，《好色一代男》通过西鹤清新的俳谐式联想或文体，以颇具戏谑性的逗笑手法，使读者具体地感知时代与现实。因而，西鹤文学与现代的风俗小说具有某些本质关联。或者说现代日本风俗小说一脉相承于井原西鹤的“浮世草子”。这里的“浮世”又是现实世界的等义词。在日语词典中，“浮典”具有双重含义。

《好色一代男》获得好评后，井原西鹤告别了俳谐世界而专心创作“浮世草子”。贞享元年（1684），他又写出同类作品《诸艳大■》（即《好色二代男》。贞享三年（1686）刊出《好色五人女》。同年，刊出另一部具有史学价值的名作《好色一代女》。《好色一代女》以回忆的笔法描述一位老媪的生活体验。其间，直接涉及到现世中的种种女性职业风俗，且生动地刻画出人物的种种心境。《好色一代女》的作品特征在于好色虽为中心世界，作家的视点却面向更加广阔的社会心理与风俗。这种特征在他以后的作品中有更加明显的呈现。例如，他还写过《日本永代藏》（1688）之类展现江户町人（商人、手工匠人）经济生活的作品。

井原西鹤确立了“浮世草子”的文学形式。但他辞世之后，“元禄年间”（1688～1704）的小说史则继承、拓展了“浮世草子”的世界。如 1694 年出现了夜食时分仍以爱欲题材为中心的《好色万金丹》；西泽一风刊出元禄町人翻案小说《御前义经记》（1700）；都之锦则有文明批评小说《元禄太平记》（1702）问世，等等。

井原西鹤所创立的“浮世草子”被称作现实主义文学。然而中世中期，这种文学逐渐衰落。原因在于亨保年间（1716～1736）商品经济获得了必然的发展，相反，政治体制亦即幕藩体制却极大地阻碍着商品经济的发展。于是，幕藩当局实施了所谓“亨保改革”。改良不能解决根本问题，但文化上“亨保改革”相应地提出一系列限定措施，如禁止某些出版物的出版等。因而此期被称作“封闭时代”。此时值得一提的另一位现实主义作家是近松门左卫门，他发展了独具特色的“净琉璃”艺术。

近松生于承应二年（1653），原名松森信盛。近松早年亦曾涉足俳谐创作，直至天和三年（1683） 31 岁时，他才转而开始创作净琉璃。净琉璃有多种形式、流派，说到底是一种带伴奏、表演的说书艺术。近松门左卫门是在净琉璃、歌舞伎已获很大发展的基础上，开始其独特创作的。他的主要作品有《世继曾我》（1683）、《出世景清》（1685）等。不过，近松门左卫门的代表作品，却是第一部所谓“世话净琉璃”的《曾根崎情死》（1703），这部作品取材于同年四月七日发生的殉情事件。酱油匠德兵卫与妓女阿初相爱，却受到恶棍九平次的陷害，不幸在曾根崎天神森林中双双殉情而死。近松以哀婉流畅的写实笔法，将这悲剧故事描写得哀怨动人。《曾根岭情死》与此前净琉璃作品的最大区别在于内容方面。过去所谓历史净琉璃，多描写历史上著名的人物或事件，而近松门左卫门的“世话净琉璃”，却描写当时默默无闻的庶民生活或微不足道的事件。总之，将町人或武士社会的现实状况，搬上写实的舞台。《曾根崎情死》确立了“世话净琉璃”的新世界。近松后又陆续写出许多同类优秀作品。例如描写纸匠治兵卫与妓女小春殉情悲剧的《情死天纲岛》（1720），展示失足青年与兵卫恶行及邻人苦恼的《女杀油地狱》（1721），这两部作品堪称“净琉璃”艺术之最高成就。由此亦可窥见近松晚年的艺术面相。当然，他也写过不少“历史净琉璃”，如《国性爷会战》（1715）和《平家女护岛》（1720）等。

中国的儒家学说尤其是“朱子学”，在“近世”的日本思想界占据统治地位。原因在于，经历长期的战乱之后，德川幕府的统治者需要建立起某种秩序。而以道德伦理为中心的朱子学恰好满足了这种需要。不过，当时日本的一些学问家并未照搬朱子学说，只是杨弃式地借用。例如仁齐就对立于“朱子学”静止不动的道德论，指出宇宙的本质是生命流动的运动性，因此，道德是在人类自然生活中逐步形成的。这种认识反映在文学中，则将历史真谛置于传达人情的真实上。文学的使命，首先即表现的自由。同样，另一位哲人本居宣长谈到文学时也说，人心深处的真实存在于超道德的层次之中，而文学的作用正是在于发现这种真实。这种观点对近世以后的日本文学发展，显然有过重大影响。

18 世纪后半叶，江户（德川幕府时代的东京）的都市文化日趋繁荣，于是产生风来山人执先鞭的“戏作文学”。“戏作文学”是江户后期注重娱乐性的通俗文学之总称。同时，此期发生了所谓“中兴俳谐”运动。简要说来，即重振俳谐，恢复俳谐的诗歌精神。这一运动的代表人物，有与谢芜村、炭太祗、加藤晓台、大岛蓼白和加舍白雄等。而最具代表性的是与谢芜村。这些俳谐作家对俳圣芭蕉的理解各不相同，有时甚至互相对立。但有一点是共同的，即统统鼓吹复兴“芭蕉风格”。由于时代的文学观念已经不同，“中兴”时代的俳谐作家割断了俳谐与人生的联系。他们共同追求的目标则是非现实性的所谓纯艺术。

如前所述，在悖离芭蕉诗风的“中兴”诗人中，有所成就且别具一格的是与谢芜村。芜村生于亨保元年（1716），自幼家破人亡，背景离乡。因而对于幼年的追忆构成芜村的诗歌源泉之一。十七八岁离开家乡后，他在江户住了 5 年，然后近 10 年间浪迹关东北部或东北地区，一面演习俳谐，一面作文人画。芜村真正对俳谐发生兴趣是在明和五年（1768）53 岁前后。此前他主要是位画家。

芜村作为“中兴”诸家之一，力主复兴芭蕉诗风。但他所推崇的芭蕉诗

风，却是芭蕉诗歌的汉诗风格。具体说来即《俳谐七部集》中的《虚栗》、《冬日》等作品。也就是说，芜村理解的芭蕉诗风是一种高雅的趣旨。但实际上，芭蕉俳谐的本质却在于注重“俗语”而最终排斥汉诗特征或格调。相反，芜村的俳谐主张排除“俗”语。与谢芜村的俳谐之所以独具一格，说到底并非因为他正确地理解或继承了芭蕉的俳谐传统，而在于他创造出独自的文体风格与内容。对芜村而言，画与俳谐一体。他将自己的文人画修养以及源自于此的高雅反俗的审美意识，直接运用于俳谐创作。为了述明自己的俳谐观，他还写出一部俳句论集《春泥句集序》。

如前所述，通俗文学的兴起是江户文学的一个特征。除了浮世草子、历史小说，还有《雨月物语》等为代表的神怪传奇。“神怪传奇”的主要特征在于情节奇特、有趣。但主题却给人以暧昧之感。此外与白话小说不同的是，历史小说、神怪小说比较注重知识的趣味性。

上田秋成的《雨月物语》刊于安永五年（1776），很大程度上受中国古代传奇文学或白话小说的影响。当然，亦有许多内容取材于日本古典叙事文学或民间传说。

真正以江户为中心的新文艺，产生于 18 世纪后半叶。此时的一大重要文化特征，正是都市大众化现象的普遍化。在文学以至各类文艺形式（川柳、歌舞伎等）中，都出现明显的大众化倾向。为了迎合飞跃增长的享受性文艺需要，创作界拼命做出相应的努力。尽管不少创作流于低俗，但众多作者多样化的文学表现，却合成了一个丰富多彩的文学世界。江户文学基于江户文化的发展，并为近代文学的诞生做好了准备。

从总体上讲，后期江户文学具有两个特征，一是日趋成熟，一是迷恋颓废。前者主要体现在样式、类型方面，如俳谐、戏作文学、狂言、歌舞伎等，都逐步定型而形成特色；后者，则主要表现于艺术内容方面。此期文学，大多力图满足读者日益增长的娱乐性需求，却不太注重文学的审美作用或其他社会性功能。尤其是在文化的通俗化、大众化趋势中，戏作文学作家一味地迎合大众趣味。

对近代萩小主发生影响且别具一格的小说形式是“读本”。江户读本继承了初期读本的表现方法，内容上则吸收日本、中国的史书情节或稗史、戏曲故事等。“读本”包含于“戏作文学”的类型之中，但江户时代的读本却是一种相对高级的小说，读者需要具备一定程度的历史知识或文化修养。江户读本以古雅的文体展开错综复杂的形象世界。

江户读本的代表作家有两位：曲亭马琴与山东京传。马琴的第一部读本小说是刊于宽政八年（1796）的《高尾船字文》；京传则于宽政十一年（1799）出版了《忠臣水浒传》的前编五册。有趣的是，这两部具有代表性的作品都是中国古典名著《水浒传》的改编，且前者与《伽罗先代萩》、后者与《假名手本忠臣藏》（净琉璃名作）的世界融为一体。

当然，曲亭马琴是“读本”小说的第一代表。他以《月冰奇缘》（1804）、《曲亭传奇花钗儿》（1804）等确立了自己的读本作家地位；尔后又以《三七全传南柯梦》（1808）、《松染情史秋七草》（1809）等传奇性历史小说，展示了独自的叙事风格与故事世界；最后，他完成了“演义体史传”这样一种新的小说形式。代表作品即别称为“源为朝外传”的长篇巨制《椿说弓张月》（1807～1810）和《俊宽僧都岛物语》（1808）等。这些创作，使马琴成为“读本”创作界的大师。

相反，京传未能取得马琴那样的成功。原因在于，马琴超越净琉璃、歌舞伎的世界，创立了独自的“读本”文体与故事世界；京传却在发挥传奇性、戏剧性风格的同时，始终拘泥于揉合净琉璃、歌舞伎、中国小说和民间传奇等种种不同的世界。京传的“读本”小说虽然独具特色，却没有马琴那样的想象力与浪漫性。例如，马琴于 1814 年初刊五册、1842 年全部完成的《南总里见八犬传》，即以雄浑缜密的构想及华丽文体，完美地展示了基于传奇性、浪漫性的虚构世界。尽管作品的基本思想是劝善惩恶，且人物时有类型化之嫌，但马琴的独特才能却令作品成为名作。马琴死后（1848），“读本”文学不再时兴。马琴的历史地位在于，创立了近世文学史上独一无二的长篇传奇小说形式。

近　　代

“明治”初期的文学改良

1868 的“明治维新”，在日本近代文化史上意义重大。明治新政府否定了江户幕府时代的“闭关锁国”政策，励精图治地向西方发达资本主义国家学习，迈出了建立近代资本主义市民社会与国家的第一步。“明治维新”被称作不彻底的资产阶级革命，保留着许多封建性残余。但维新运动毕竟是一场充满革命性的巨大变革。这种变革不可避免地反映到文化艺术方面，文学中也体现出保守与革新、现实与理想、没落与新生的矛盾与斗争。

明治初期，近世以来“戏作文学”仍占统治地位。许多作品如纪实物语《明治太平记》（村井静马， 1875）、《复古梦物语》（松村春辅，1873）之类，表面上讴歌文明开化，实际上却表现了封建性的义理与人情。尚有许多作品反映“劝善惩恶”的文学观。

明治初期有一位积极鼓吹“西方文明”的思想家福泽谕吉，在其名作《西洋事情》、《文明论概略》（1875）中，竭力倡导西方文明中的实用性功利主义。同时主张否定旧有的文学与文化。他的思想，对明治新文学的建立无疑有很大影响。“文明开化”在某种意义上，的确意味着西方的文化、文学优于日本。于是，此期开始有大量西方的翻译作品问世。文学方面，首先有川岛忠之助翻译的《八十天周游世界》之类。“开田”之初，文学翻译总体上讲尚不成熟，但涉及的作家作品却十分广泛，有古典作家薄伽丘、莎士比亚、斯各特，也有近代作家李顿、雨果、大仲马等人的名作。而论翻译动机，却并不单纯是文学性的。毋宁说是为了形象性地介绍西方的风俗人情，进而改良日本人的落后风俗。为此，所选译的小说多数具有政治性，在日本当时被称作“政治小说”。最典型的，可以说是雨果的名作《悲惨世界》（又称《九三年》）。总之，翻译文学促进了日本文学的改良。

在翻译小说的启发下，日本产生了自己的政治小说，如矢野龙溪的《经国美谈》（1883）等。这类小说旨在宣扬普及西方式的自由民主思想，因而颇受当时青年知识分子读者喜爱。另一部脍炙人口的作品是东海散士的《佳人之奇遇》（1885）。东海散士是留美归国留学生。他将政治小说的文体与旧有小说的表现十分完美地结合起来，给人以新鲜之感。他在作品中，以欧美诸国为背景，描写了渴求祖国自主独立的日本青年以及清朝中国、西班牙等国的热血青年。当然，这些“政治小说”文体上仍有十分明显的“演义小说”特征。真正具有表现现实社会风俗之写实风格的“政治小说”，应当说是后继作家南翠的《绿蓑谈》（1886～1888）、《新妆佳人》（1886）和末广铁肠的《雪中梅》（1886）、《花间莺》（ 1887～1888）等。这类具有写实风格的“政治小说”，对日后坪内逍遥的文学改良——写实主义文学理论的确立，发生过很大作用。

坪内逍遥（1859～1935），是日本近代文学史上极其重要的人物。他最为著名的作品，是日本近代第一部文学理论著作《小说神髓》（1886～1887）和小说《当代书生气质》（1886～1887）。《小说神髓》分上、下两卷，主要内容为：小说总论、小说的变迁、小说精要、小说类型、小说功用、小说法则总论、文体论、小说人物法则、历史物语中的角色、主人公设置和叙事法。总之，《小说神髓》是一部小说技法专著。它有两个方面的史学意义：

第一，《小说神髓》确立了日本近、现代小说的写实主义传统；第二，使小说成为日本近、现代文学的主要内容。坪内逍遥认为，小说的“精义是描写人情世态”。他的小说观基于近代实证主义思想，强调描写人情时要遵从心理学的原理，同时要偏重人物自然行为的描述等等。《小说神髓》的问世，尚受当时英国改良主义思潮的影响。同时，坪内认为小说与美术相通，小说的“功用在于赏心悦目，提高人的精神修养”。为了改良日本的传统叙事文学尤其是戏作文学，坪内还比较对照了日本传统文学与西方近代小说的差异。

《小说神髓》作为日本近代小说论著，具有先驱性。它否定了以往关于文学是宗教或道德普及物的观点，强调文学自身的特定价值。它竭力排斥以往文学中的劝善惩恶主义，而鼓吹写实主义的文学方法。不妨说，长篇小说《当代书生气质》意在验证坪内的小说理论。然而却是一部败作。作品反对马琴架空现实的表现或当时政治小说中的实用主义、模式化，但本身却具有所谓“新戏作小说”的特点。明治十八、十九年（1885～1886），他又写出《妹妹与背镜》以及《未来之梦》（1886）、《外务大臣》（1888）、《妻子》（1889）等小说作品。遗憾的是他的小说论理过多，缺乏生动的艺术效果。作为例外，描写家庭悲剧的小说《妻子》引人注目。

坪内逍遥关于小说的理论与实践，启发了另外两位风格不同的小说家二叶亭四迷和矢崎镇四郎。其中，二叶亭四迷的处女作《浮云》（1887），无论内容、文体都很独特，成为日本近代小说史上功勋卓著的先驱之作。二叶亭四迷 1864 年生，18 岁时考入东京外国语学院俄语系。学习期间，二叶亭开始对文学发生兴趣。由于语言专业的限定，他主要涉猎的对象是俄国作家果戈里、冈察诺夫、莱蒙托夫、屠格涅夫和陀思妥耶夫斯基。除了小说，他对当时的俄国文学评论家别林斯基、杜勃罗留波夫的文学理论很感兴趣。同时接触到一些社会主义思想。他还倾倒于中国明末清初的作家魏叔子。对魏叔子小说中体现的经国济民文学观和排弃虚伪的人文观，十分感兴趣。

二叶亭创作之初受到坪内逍遥的启发与提携。例如他的小说《浮云》第一编，署名作者竟是坪内逍遥的真名坪内雄藏。二叶亭的名字仅在“序言”中出现。《浮云》一经问世，即获文坛好评。尽管作品尚有“戏作文学”的痕迹，却明显地具有了近代现实主义小说的特征。《浮云》写了三编即告中辍。原因是二叶亭意识到自己的文学资质与理想的文学模式相去甚远。此外，《浮云》三编在文体上不一致。第一编受近世日本文学传统的影响；第二编、第三编却开始模仿冈察诺夫、陀思妥耶夫斯基的文学笔法。尤其是第三编，运用素朴的口语化表现，人物的观察、造型方式也相应发生变化。亦即渐渐逼近人物内心，注重心理化写实。当然，三编文体上的矛盾导致作品主题上的不和谐。但是这种情况并没有动摇《浮云》的文学史地位。《浮云》中的人物有碌碌无为的小官僚文三、玩世不恭的才子阿升、实利主义的阿政以及追求西方时髦的阿势等等。这些平凡的市井男女活灵活现地展示了日本近代文明的种种偏向。重要的是，二叶亭的文章具有讽刺性、批判性，口语化表现又十分娴熟、练达。日语中亦有文语、口语之分，毋宁说在二叶亭四迷的《浮云》以前，文学中的表现与口头语言是不一致的。因此，《浮云》一方面被称作日本近代批判现实主义的开山之作，亦即作品以写实的笔法触及社会弊端；另一方面，作品也实践了“言文一致”的白话文主张。二叶亭与山田美妙共同主倡的“白话文”运动，对日本近代以后的文化、文学意义深远。

山田美妙生于明治元年（1868）。他与前述二叶亭四迷齐名，被称作日本近代“言文一致体”（白话文）小说的创始者。美妙在其《嘲戒小说天狗》（1886）等早期作品中，已经开始创作以会话为主的口语体小说。他的口语体首先模仿英语中的言文一致形式。在明治二十一年（1888）的小说《空月》中，他改变了过去书面语言的词尾用法。他的文体在当时新颖独特，被称作“拟人法修辞”。美妙更为重要的作品是明治二十一年刊出的论著《言文一致论概略》和一系列关于语法、修辞的研究论文。这些理论上的著述，使他成为当时“言文一致”文学运动的急先锋。

在山田美妙的小说作品中，引人注目的是表现历史题材的《武藏野》（1887）。这部小说当时被称作散文诗式的历史小说，作品以新奇的叙景、有趣的梦幻描写等，博得读者青睐，且使山田美妙的作家名声大振。作品集《夏天树丛》（1888）的问世，更使他成为文坛宠儿。接着，他又发表了《蝴蝶》（1890）、《花车》（1889）等作品。但他的文学成功却被喻为“早开的花”。有人认为尽管他置身于小说改良的前锋位置，实际上他所倡导的“言文一致体”小说，却不过是一种新奇的装饰性夸示，或者说仅仅表现出与《浮云》类同的“近代性苦闷”。明治二十四年（1891）年后，山田美妙的声望急剧下跌。以后只写写剧本、时事小说之类。晚年，山田美妙生活落魄。

与山田美妙曾经具有密切关联的“砚友社”文学，也是明治初期极为重要的文坛现象。“砚友社”是明治十八年（1885）前后，东京大学预科同学间组成的文学团体，主要成员除山田美妙外，有尾崎红叶、石桥思案等。同年五月，他们共同编辑了同人杂志《我乐多文库》。杂志倡导兴趣至上，刊载了小说、剧本、诗歌、川柳等等。三年后，成为公开的出版物。新加入的同人作家又有川上眉山、广津柳浪等。此时，“砚友社”终于在明治文坛成了气候。但“观友社”成立之初，这批青年作家并没有将文学当作自己的毕生事业，而仅仅作为一种游戏。随着结社的逐步发展，“砚友社”才成为具有近代文学社团特征的重要的文学组织。在新时代新思潮的影响下，“砚友社”作家写出了受到读者欢迎的作品。不过此间山田美妙的退出，曾令“砚友社”遭遇挫折。

砚友社作家中最具代表性的作家是尾崎红叶。尾崎红叶的成名作乃明治二十二年（1889）刊于《新著百种》创刊号上的《两个比丘尼的色情忏悔》。作品一度轰动。随后，尾崎红叶又发表一系列获得好评的作品，这些作品也受到坪内逍遥的称赞。在尾崎红叶的努力下，砚友社作家队伍空前壮大。成为红叶弟子或可纳入“砚友社”文学系统的，竟有百名作家之众，全盛时期达到近 200 名。其中有后来成为著名作家的泉镜花、德田秋声、永井荷风、田山花袋等等。“砚友社”初期，由于采取游戏文学的态度，创作上受“戏作文学”的影响，因而并无值得一读的作品。全盛期前后，却留下一批传世之作。但说到底，“砚友社”推出的是改良文学，而不能称作代表新时代的新文学。例如尾崎红叶追求的是风俗化写实，过份注重小说的情节与趣味性。他的作品大都富于浪漫色彩，喜好悲剧性主题。如果说他的小说曾受西欧文学的感化，那么，他所追求的实际上是一种“和洋（日本、西方）折衷”的文体风格。

尾崎红叶的代表作品是《三人妻》（1892）、《多情多恨》（1896）和绝笔《金色夜叉》（1897～）。虽然从文学内容、形式上讲，尾崎红叶不能称作新时代的代表，但他却最大限度地发挥了自己创作上的才能，因而被誉

之为一代文豪。1903 年，尾崎红叶逝世。随之“砚友社”彻底解体。“砚友社”文学的最大功绩，是使明治初期半封建社会中的广大读者，开始认识到文学的价值与功用。

总之，明治二十年（1887）前后的日本文学以小说为主。小说观念与方法的改良，是此期作家共同关注的问题之一。此期尤值一提的作家有坪内逍遥、二叶亭四迷和山田美妙。

“红露时代”与《文学界》

明治维新时代的“文学改良”，至少包括两大内容：欧化主义和白话运动。然而这种具有普遍化特征的文学或社会主义思潮，受到了三宅雪岭、志贺重昂等国粹主义文人的反对。明治中后期，文学创作上进入所谓的“红露时代”，亦即尾崎红叶和随后登场的幸田露伴共同成为文坛主角。尾崎红叶和幸田露伴的小说没有顺应“言文一致”的小说发展趋势，而在创作中坚持了他们自己的表现特点。他们的小说，被称作“雅俗折衷体”。也就是说，古典文学中的雅语表现与江户以后的俗文学表现混和在一起。作为范本，是江户时代井原西鹤的小说文体。由于坪内逍遥、山田美妙等人的改良小说尚在初级阶段，盛行一时却并未在创作上留下传世之作，于是红叶、露伴那种基于坚实传统表现的文学，构成了新时代明治文学的重要内容。

实质上，“红露文学”却体现了当时复古思潮的一种反时代性。然而尾崎红叶的创作特征前面已有所涉。总之在其代表作《三人妻》、《金色夜叉》中，充分地显示了他独特的华丽文笔。其中《三人妻》堪称尾崎小说的最高成就。小说围绕主人公余五郎和三个妾之间复杂的人事纠葛，通过类型化的性格描写，呈现了封建家庭关系中的义理人情。尾崎红叶谙熟世间的种种伦理凡常，因而在精到入微的人物描写中，构建出一幅幅真实可信、富于人情味的人间风俗画。尾崎红叶的小说适应广大读者的通俗喜好，在心理描写上亦别具特色。

幸田露伴（1867～1947）跻身文坛在尾崎红叶之后。他的处女作是《露水滴滴》（1889）。最早的连载作品《一刹那》（1889）刊于“砚友社”的机关刊物《我乐多文库》。作品风格上模仿了井原西鹤的小说文体。幸田露伴的成名作是刊于《新著百种》第五号上的《风流佛》（1889）。随后，露伴陆续发表了一系列受到广大读者欢迎的重要作品。代表作有《五重塔》（1891～1892）、《风流微尘藏》（1893）、《击天浪》（1903）、历史传记文学《命运》（1919）、短篇小说集《叶梢集》（1890）和中篇小说集《新叶梢集》（1891）等。幸田露伴青年时代酷爱读书，在东京图书馆和菊池私塾，他涉猎了有关东方文化的各类书籍，且接触到种种进步的启蒙思想。从父亲成延那儿，他还受到基督教信仰的感化。这些经历，在处女作《露水滴滴》中皆有表现。同时创作之初，幸田露伴受到坪内逍遥小说理论的影响，之后又倾倒于井原西鹤的小说。

幸田露伴的小说尽管同样模仿井原西鹤的小说文体，但作品的主题、人物、内容、风格却不同于尾崎红叶的小说。他独特的艺术构思集中表现在代表作《五重塔》中。《五重塔》的主人公，是一位技艺高超的木匠十兵卫。十兵卫空怀绝技。因相貌愚钝、拙于世事，始终运势不佳。当他听说谷中感应寺拟建五重塔，并选中了川越的名匠源太时，便认定这是扬名四海的大好时机，决心向住持提出请求，改由自已来承包这项工程。名匠源太豪爽过人，当即同意十兵卫作自己的副手。十兵卫却不同意。源太又提出更加屈就的方案，自己为副，十兵卫为主。可十兵卫仍不同意。最后，源太同意将全部工程转让十兵卫，同时主动提出，将自己的“秘传”手艺传授给十兵卫。可这十兵卫却冥顽不灵，坚决不领源太的情，要靠自己独自的力量建筑五重塔。源太被激怒了。他的弟子们认为十兵卫是以怨报德的小人，憎恨不已。于是百般加害于十兵卫。十兵卫没有屈服，他苦心营造，终于建成了五重塔。“落

成典礼”的前一天，不幸遭遇大暴风，十兵卫坚信自己的力量，悠然地屹立在暴风雨中。他成功了，暴风雨过后，五重塔巍然不动。幸田露伴通过这种独特的构思，展现了一个无视义理人情的“怪人”十兵卫。显然，这十兵卫是个人见人厌的小人物，但却身怀绝技。他终于以独自的方式，证明了自身的存在价值。实际上，幸田露伴的《五重塔》旨在印证福泽谕吉主倡的独立与自尊，且力图摆脱明治初期的封建性。

有趣的是，幸田露伴与尾崎红叶在文学风格上形成鲜明对照，露伴被称作理想理念派，红叶却是风俗写实派。幸田露伴的小说世界体现了明治初期勃兴的自我中心思想，同时充满了男性化的雄浑气魄。相反，红叶的文学表现却具有女性化的特征。露伴的文坛评价略高于红叶。但是另一方面，红叶的风俗写实基于现实的体验或感觉；而露伴的作品却常常观念先行，因而一定程度上影响了作品的感染力。

幸田露伴的文学，具有浪漫主义的文学特征。或者说，“红露文学”已经不同于以前的“戏作文学”，作品中创造出前所未有的人物形象。但是另一方面，这些人物又受到当时社会文化上种种封建残余的制约。因而，作品中的情感表现时时悖离积极的近代精神，未能触及二叶亭四迷那种近代性的自我苦闷。近乎同期，早期浪漫主义文学兴起。

《文学界》被称作近代日本浪漫主义文学的大本营。这一文学刊物的创刊人是北村透谷、岛崎藤村、平田秃木、户川秋骨、星野天知等。《文学界》创刊于明治 26 年（1893），最初的发起人是浪漫主义诗人北村透谷。北村在自由民权运动失败后，开始写诗写随笔。具有代表性的作品有《楚囚之诗》（1889）、《蓬莱曲》（1891）、《厌世诗人与女性》（1892）和《我的牢狱》（1892）等。在他的诗情之中，饱含着希求精神自由的否定性的浪漫主义思想。毋宁说，《文学界》作家的精神基础，正是一种源自基督教精神的平民意识，或是来自于欧美文学的浪漫主义、个人主义思想。他们力图靠自己的直觉来把握人的内在精神，进而达到有限的精神解放。

北村透谷 1868 年（明治元年）出生，他不仅是一位杰出的诗人，也是一位批评家。在《何谓关涉人生的文学》（1893）等文学评论中，他反复强调文学是一种“空幻的事业”，不应以俗界追求为目的。他说文学的天职在于面对无形的自然力，以灵魂的剑刃指向绝对。这种文学主张显然反对文学的现实功用说，因而在当时实用主义盛行的社会主义氛围中别具一格。后来，北村透谷进一步将自己的这种文学理论衍化为文艺学专著《内在生命论》（1893）。他针对当时忽略人类生命的思想倾向，鼓吹要重视人的内在生命力。同时，文学不能仅仅满足于观察人的“内在生命”，而要依据那种瞬间的灵感，形象化地展示内在生命的极致。北村透谷的这种理论固然有失偏颇，但却触及了文学艺术的独自特性。在明治时代那样一个历史文化阶段，的确尖锐地对立于具有封建性特征的文学理念与文学意识。他将文学置于某种架空的观念世界中。

北村透谷的主要作品是长诗《楚囚之诗》（1889）和《蓬莱曲》（1891）等。作品表现了透谷浪漫性、内在性的自我体验。其中《楚囚之诗》是最早的自由律长诗集。长诗以亲身经历的“大阪国事犯”事件为素材，表现中受到拜伦自由体诗的影响。《蓬莱曲》也受到拜伦、歌德的影响，作品具有明显的模仿痕迹。但通过这种尚不成熟的诗歌形式，透谷对现实表现了强烈的否定，并在痛苦的体验中显现出近代人的觉醒。《蓬莱曲》的一大特征还在

于，作品犹如自由体诗歌形式写成的评论文章。不妨说，北村透谷更加重要的史学价值体现于文化性评论方面。他最为著名的一篇评论文章是 1892 年刊于《女学杂志》上的诗论《厌世诗人与女性》。其中一句名言颇具代表性，他说“恋爱乃人生之秘诀，先有恋爱尔后有人生……”。这句名言集中体现了日本近代打破封建桎梏，实现个性解放的时代要求。

时治 20 年代（1887）前后，新政府确立起绝对化的政治权力体制。就是说，此时政治权力统治着国民的内在精神，亦即宗教、思想、艺术等各个领域。明治 23 年 10 月（1890），以国家权力最高体现者——天皇的名义，颁布了所谓“教育敕语”，其核心便是“国家至上主义”。作为当时普遍化的观念意识，是认为政治权力同时代表着思想或伦理性权威。于是，对国家政治无关紧要的、非社会性的文化艺术或个体意识，一开始便被当作伦理之“恶”。不妨说，近代社会一开始就处于这样一种政治权力绝对化的过程中。因而，明治初期福泽谕吉的启蒙运动具有重大历史意义。明治 10 年（1878）前后的自由民权运动，也具有不可忽视的历史功绩，因为运动是对当时的藩阀政府直接的政治性反抗。“自由民权”运动对日本日后的思想文化发展影响很大。

应当说，日本的近代文学正是在上述社会历史背景中产生并展开。因而一方面步履维艰，另一方面则背负着特定的存在理由与目的任务。在这个过程中，坪内逍遥、二叶亭四迷、森鸥外等，都发生过各自不同的历史作用。北村透谷也是如此，他曾投身于激荡人心的自由民权运动，后转而致力于文学。北村透谷的特定意义在于，由政治转向文学的直接原因并非仅在运动的失败，尚有对于人的绝望。他由“民权运动”内部体察到某种前近代式的非人性或人之颓废。透谷认为，近代文学的目的、意义正在于否定那种旧有人性，毫不迟疑地向传统的审美意识、伦理意识挑战。他鼓吹尊重人的“内在生命”，并将高尚的恋爱感情奉为“内在生命”的最高发现。他反对偏狭卑俗的实利主义文学论，而强调文学的功能在于解放普遍的人生——自我的全面解放。这些特点证明，北村透谷具有独自的文学追求，透谷文学一定程度上代表了日本近代文学的终极目标。他所反对的文学卑俗化现象，确非一时一地之状况。文学过份趋附于政治或颓废，必然丧失内在精神的自我支柱。透谷的文学主张，可用两句话加以概括：尊重人性，确立自我。但这里的所谓自我，又具有十分强烈的精神主义和主观性特征。最后，透谷还深受基督教二元论的影响，在他的叙事长诗《蓬莱曲》中这样写道：

> 我相信在我心中，
> 有不可调和的两种精神，
> 一是神性，
> 一是人性，
> 二者不停息地战斗。

总之，北村透谷一方面苦于神性与人性的对立，另一方面则对人性给予了充分的肯定。在当时日本的社会条件下，他始终扮演了一个反政治、反社会的角色。同时代表了《文学界》运动最具积极性的方面。也还预言过日后以自然主义为中心的日本近代文学的方向与特质。北村透谷自杀之后，《文学界》的性质也发生了变化。而以北村之死为分界，《文学界》运动实际上

分为前期与后期。北村透谷是《文学界》前期的代表作家，后期的代表作家则是上田敏。前者被称为人生派，后者则被称作艺术派。后者的重要特征之一是追求学者诗人或诗人学者的复合境界。在这两种风格之间，尚有一位苦于左右摇摆的重要作家尤值一提，亦即浪漫主义诗人岛崎藤村。

上田敏（1874—1916）精通欧洲文学。他是评论家、翻译家、小说家兼诗人。他的翻译诗集《海潮音》，被誉为日本近代译诗史上的顶峰之作。集中收入意大利、英国、法国、德国等 29 名诗人的诗作，且以法国近代高蹈派、象征派诗歌为主。波德莱尔、马拉美等人的诗歌，占有重要比重。上田敏的代表作品尚有《现代艺术》、《但丁神曲未定稿》、《上田敏诗集》等。

上田敏崇奉古典主义和艺术至上主义。这种特征又使他逐步演化为唯美主义作家。作为日本近代浪漫主义代表作家，北村透谷的浪漫主义继承了拜伦、歌德等西方浪漫主义文学的积极部分；而上田敏所崇奉、憧憬的却是 19 世纪中叶英国的拉斐尔美术画风。上田敏等《文学界》后期同人，背离了透谷式的苦斗，面对阴暗的日本风土——“家”或“肉体”。构成后期作家文章中心的，是对于更加新近的西方艺术、文化的憧憬，或对于学术、艺术的赞美，他们发挥各自不同的秉赋，进入了相应的学问领域或艺术世界。与此同时，岛崎藤村却以他甘美新颖的诗风，肯定了透谷的苦斗与追求。岛崎藤村处在《文学界》前、后两派的风格矛盾中，写出了具有新鲜造型美感的诗集《嫩菜集》（1897）。1898 年，《文学界》停刊，明治期间的浪漫主义文学至此告一段落。尽管随后出现的女诗人与谢野晶子重又点燃了浪漫主义文学之火，但此时的浪漫主义已经远离日本社会的文化本质，不再具有透谷那种全人类式的苦斗精神，而呈现出虚幻、单调的官能性享乐特征。

不管怎样讲，《文学界》所代表的日本浪漫派文学虽为其后自然主义文学所取代，它的历史地位却不能忽视。尤值一提的是，像岛崎藤村这样本属《文学界》浪漫主义诗人的作家，直接转入自然主义文学阵营后，成为自然主义小说的创始者。《文学界》解体之后，藤村发表过另一部诗集《落梅集》（1901）和散文集《千曲川写生》（1899）等。然而，岛崎藤村最为重要的小说作品却是 1906 年刊出的《破戒》。《破戒》被称作日本近代小说的嚆矢——自然主义文学的奠基之作。

最后值得一提的是一位慧星一般的才女作家樋口一叶（1872—1896）。一叶虽非《文学界》同人作家，却有许多传之后世的名作刊于《文学界》。她结交过许多《文学界》文友，如平田秃木、户川秋骨和马场孤蝶等，创作中汲取了他们的浪漫主义思想。樋口的代表作品有：《一比高低》（1895）、《十三夜》（1895）、《歧途》（1896）等。这些作品大多表现受虐待的贫穷女性的愤怒与悲哀，且叙事中包含了敏锐的文化批评意识。《一比高低》受到森鸥外、幸田露伴和斋藤绿雨盛赞，樋口一叶遂被称作最为出色的女性作家。由于过度劳累，樋口患了肺病，死时年仅 24 岁。

樋口一叶特殊的史学意义表现在，她的作品大多运用陈旧的文体，审美上接近《源氏物语》等古典文学的世界，却又以写实的手法试图令作品具有种种新意。同时，当时的日本文坛为男性作家所统治，一叶的文学活动以及她所取得的成就，使她亦成为日本女性解放史上一令人注目的存在。

自然主义文学的兴盛

1870 年前后，以左拉为中心的法国自然主义文学兴起。“ 自然主义 ” 的基本特征是崇奉科学实证主义方法论，主张人权平等。然而日本时值明治三年（1870），国家、民众的关注焦点是政治，即社会的“ 维新 ” 运动。虽然亦涉及一些法国作家的作品，但局限于雨果、大仲马等少数作家。且对于这些作家作品的译介，实际上出于某些表面性的政治目的。说起来，自然主义也是符合历史进程的一种时代潮流，尊重科学的客观性，也包含了一些民主主义的人文精神。因而尽管在文学方法上呈消极特征，仍无可辨驳地波及世界各国。在日本，最早介绍左拉文学的是尾崎咢堂与森鸥外，当时毋宁说持否定态度。

首先运用左拉自然主义创作所谓“ 写实小说 ” 的日本作家，名叫小杉天外。他的“ 写实小说宣言 ”，堪称日本自然主义文学的第一声号角。他在《流行曲》（1902）一文中说到，“ 自然就是自然。既不是善也不是恶，既不是美也不是丑……诗人，只须依客观存在的模样去发挥空想。 ” 这里要求艺术同一于自然。作为艺术理论有失偏颇，但在当时的日本符合时代要求。当时，日本极度崇奉合理、实证的科学精神。

实际上，日本最早的自然主义作家是永井荷风。永井荷风（1879—1959）后为唯美主义代表作家。但他的早期作品《地狱之花》（1902）、《梦中女》（1903）等，据说以左拉的文学为范本，表现上更符合正统的自然主义文学。他在《地狱之花》跋文中即写道，“ 人类不可能没有动物性 ”。

日本自然主义文学的真正代表是岛崎藤村和田山花袋。文学史上第一部真正的自然主义小说，正是岛崎藤村的《破戒》（1906）。《破戒》具有强烈的问题意识，通过客观化的真实描写，涉及了部落民歧视以及近代式的个体觉醒。岛崎藤村（1872—1943）曾是著名的浪漫主义诗人。但巩固其作家地位的，却是小说《破戒》。《破戒》不仅示明了自然主义文学运动的兴起，也标志着日本近代小说的真正开始。《破戒》之后，藤村又刊出第二部长篇小说《春》 （1908）和第三部长篇小说《家》（1910）。其中《家》以发自内心的静态文体，确立了藤村独特的自然主义小说风格。岛崎藤村的代表作品尚有《新生》（1916）和《黎明前》（1929）等。

夏目漱石，是日本著名的现实主义小说家。他赞美《破戒》是“ 明治以来的第一部小说 ”。小说中的主人公——小学教师濑川丑松，某种意义上正是岛崎藤村自身的缩影。丑松出生在部落民地区（受到种族歧视的未开化村落），他听从父亲的告诫，一直隐瞒着自己的真实出身。师范学校毕业后，丑松在信州饭山町的小学校当教师。他受到学生和同事们的尊重，校长却要伺机赶走他。丑松的父亲是个老好人，为了不连累孩子，只身一人隐居到遥远的山村，过着孤寂的牧牛生活。父亲临终时留下遗言，“ 千万不要说出自己的身世 ”。一旦说出自己是个部落民，就会遭到社会的遗弃，失去赖以为生的工作。丑松无力改变不合理的社会现状，又为必须这样隐匿身世而痛苦。

丑松敬重的一位前辈猪子莲太郎也是部落民，他却没有隐匿自己的出身，而与社会的邪恶、偏见进行了坚决的斗争。丑松读过莲太郎的著作，还常常去听他讲演。他开始感觉到，自己生活在虚伪之中，隐藏的是作为人的真实。可他又没有勇气剖露自己内心的真实。时隔不久，丑松十分崇敬的猪子莲太郎遭人杀害。莲太郎的死，令丑松沉浸在深深的悲哀之中。同时他也

获得一种前所未有的激励。他终于决意破除父亲留下的“规戒”，告白自己的真实身份。丑松在前往学校的路上心中想，“啊，破戒——多么悲壮的思想啊！”在教室，他面对自己班上的孩子们，说出了自己的一切。此刻，丑松突然间感觉到，自己的将来一派光明。他毅然离开学校，去朋友经营的美国得克萨斯州农场开辟新天地。临行的场面十分感人，挚友银之助、学童们和恋人志保，一起来为他送行。

其实，这部日本自然主义小说的开山之作，并不是单纯法国式的自然主义作品。首先，这部作品受到俄国作家陀思妥耶夫斯基《罪与罚》的影响，表现出对于社会不公正、不平等的强烈愤怒与抗议。其次，藤村年轻时喜欢卢梭的《忏悔录》，早已确立起崇奉真实的生活态度。最后，《破戒》在形象塑造上具有一定的典型性，因而相当程度地具有现实主义文学的表现或内容特征。《破戒》通过客观的写实，体现出当时日本国民要求个性解放的意愿。这种意愿通过主人公的个体意识展现出来。而不同于木下尚江的小说《火柱》，将主人公置身在广泛的民众生活中。

田山花袋（1871—1930）的《棉被》（1907），是日本自然主义文学的另一开山之作。不同的是，《棉被》与《破戒》相比，更加拘泥于个人化的世界。为此《棉被》又被称作“私小说”之先驱。“私小说”在日本现代文学中占有重要地位。简要说来，“私小说”是自然主义文学的一个变种。或者说是日本式的自然主义文学。“私”即自我，“私小说”固执地将小说中的人物限定于表现客观性的自我。因而，“私小说”在表现上更趋消极。有人将“私小说”作家称作“半封闭性的逃亡奴隶”。

不过，岛崎藤村、田山花袋等为代表的早期自然主义文学，其根本特征却“不在文章或文体，而是包含着某种意愿的运动——破坏旧日本的习惯、道德、形式、思想或审美情趣”（田山花袋《近代小说》）。

《棉被》是一部短篇小说。一般认为小说应当超越事实，而《棉被》的第一特征恰恰是囿于事实。田山花袋出生于群马县馆林町的土族家庭，没有学历，但 1899 年他却跻身于博文馆编辑部，在此工作近 10 年。在时代风潮的作用下，花袋受到尼采、屠格涅夫等不同类型的思想家、作家影响，写出具有自然主义文学倾向的短篇小说《重右卫门临终》（1902）等。1904 年，花袋在《太阳》杂志上发表文章：“露骨的描写”。文中竭力主张一种新的文学理论——没理想、没技巧的平面描写。亦即不论现实美丑，一味照现实存在的本来面目去创作。《棉被》一作，实际上正是其偏颇理论的印证。

《棉被》的主人公，是一位已届中年、功名未就的小说家竹中时雄。时雄在文坛默默无闻，却收留了一位女弟子横山芳子。身为三个孩子的父亲，他竟对年仅 19 岁的芳子产生恋慕之情。妻子觉察后，他将芳子藏在姐姐家。而当他发现女学生有了自己的情人，便居心叵测地将其退回父母身边。芳子走后，时雄在芳子的居室里看到芳子的棉被，“突然，性欲、悲哀、绝望一股脑儿向时雄心中袭来。时雄铺开棉被，穿上睡衣，把脸埋在冰冷汗污的羽绒被角里哭泣。屋内昏暗无光。窗外，突然狂风大作”（《棉被》）。这是小说的结尾。实际上，小说并没有过份的肉体描写，只是赤裸裸地写到人的生物本能或称人性中的阴暗部分。这种描写在后日的日本文学中简直不足为怪，但在本世纪初却引起了很大震动。小说获得了众多读者。人们认为这种回避空想、专写事实、赤裸裸告白隐秘的描写方法很有新意。评论家岛村抱月将其誉之为自然主义代表作品的同时，评价说，“这是一部肉体的人、赤

裸裸的人的大胆忏悔”。当然，人们无法从伦理上肯定时雄的阴暗心理，但从艺术表现上却赞赏花袋告白真实的勇气。

人们赞赏第一位吃螃蟹的人。田山花袋毋宁说正是第一个“吃螃蟹者”。他在当时获得了文坛很高评价。而实际上，作为小说的创作方法，田山花袋的“平面描写”并不足取。文坛的过高肯定，却使人们误以为，只要是作者本人亲身经历的私生活体验，就可不加任何批判地照样搬到作品中去。应当说，日本自然主义文学盛极一时，但由于田山花袋的存在，却很快失去岛崎藤村《破戒》中的社会性视野，而向缺乏灵活性、拘于个体现实的“私小说”方面发展。当然，出现这种日本式的“自然主义”，尚有历史文化、社会状况及文学传统等多方面的基因作用。

《棉被》之后，田山花袋又围绕自己的家庭生活经历，写出长篇小说三部曲《生》、《妻》、《缘》。这些作品仍然保持花袋式的自然主义文学风格。简要说来，即在不堪回首的丑陋中发现真实。或者说完全地弃置主观，客观原样地描写现象。“三部曲”亦被称作“私小说”之先驱作品。1909 年，花袋刊出他另一部代表作《乡村教师》。小说中的主人公林清三，是琦玉县属下的一位青年教师。清三中学毕业后，梦想能和朋友一样，到东京去上学。然而家境贫寒，梦难成真。于是他只有一面干小学教员，一面将未来的梦想寄托于自己憧憬的文学之中。清三十分自卑，教书期间，他开始悄悄热恋朋友北川的妹妹美穗子。可是当他得知自己的另一位朋友加藤也爱美穗子时，痛苦之余，决心放弃自己的爱情。但是，他又无法割断自己的情思。他感觉到无以排遣的孤寂与苦闷。于是常常到和根川的中田妓院去找一位面容酷似美穗子的妓女。清三精神上、经济上统统垮了下去。有一天，清三无意之中竟又看见了美穗子。从此，他便不再去妓院。一年以后，他在日记中写道：“能够顺从命运的人，才是强者”。他决心当好乡村教师，在这份工作中体验生命的价值。最后清三患了肺病，日益衰弱下去。临终前，身边只有年迈的父母。耳边则是战争时期游行队伍的疯狂呼喊“万岁！日本万岁！”

清三这个人物是有现实原型的，但田山花袋一方面拘泥于事实，另一方面则将自己的生活感受融合进去。作品中人物那种消极的宿命式的生活态度固不足取，但却十分真实且富于感染力地呈示出一个特定生命的悲哀历程。因而，《乡村教师》被誉为日本自然主义文学中的青春文学杰作。

除了岛崎藤村、田山花袋，作为日本自然主义文学的开拓者，尚有另外一位重要作家亦即国木田独步（1871～1908）。确立其自然主义文学先驱作家地位的作品，主要有《富冈先生》、《牛肉和马铃薯》、《少年的悲哀》和《春鸟》等。不过，明治自然主义文学中更为重要的却是另一位代表作家德田秋声（1871～1943）。秋声的自然主义文学特征更加明显。有人将他称作“天生的自然派”（生田长江）。尤其是 1913 的小说《糜烂》，不仅体现了秋声的写作风格，而且在整个明治文学史上，具有划时代的意义。因为小说中既没有岛崎藤村的人道主义，也没有田山花袋式的感伤趋向，甚至看不出他对自己生活中遭受的苦难有过任何反应。整部作品贯穿着彻底的客观描写，似乎完全取消了主观。或者说，至德田秋声，才真正地确立起所谓“私小说”这一文学样式。这种日本式的自然主义文学，主张完全的“无理想或无解决”。德田秋声的《糜烂》和另一部小说《胡闹》（1915），正是从这一意义上显现为日本自然主义文学的一个顶峰。德田秋声的小说世界统统构建于市井陋巷的背景之中，描写的人物则多为无道德、无思想的下层草民。

德田秋声作品甚丰，且大部分属于“私小说”。晚年，他的重要作品有长篇小说《假面人物》（1935）和《缩图》（1941）等。至此，他的所谓“无方法的方法”得以完成。最后一部小说《缩图》，被川端康成誉为“日本近代小说的最高杰作”。

从那种平铺直叙的纯客观式描写中，可以看出他独特的文体风格。小说通过均平、银子的生活纠葛，不无哀怜地述及银子的坎坷经历。遗憾的是，作品没有写完。

最后，堪称自然主义重要作家的尚有正宗白鸟、青山真果和岩野泡鸣等。正宗白鸟（1879～1962）的代表作品有《寂寞》（1904）、《尘埃》（1907）、泥偶》（1911）以及《文坛人物评论》（1932）。岩野泡鸣（1873～1920）则是诗人、小说家兼评论家。作为自然主义作家，泡鸣的代表作品有 1909 年刊出的中篇小说《耽溺》，以及此后陆续发表的小说五部曲《放浪》、《断桥》、《发展》、《喝毒药的女人》和《着魔》。他还写了许多评论文章，重要的有评论集《神秘的半兽主义》（1906）等。岩野泡鸣不同意田山花袋的所谓“平面描写”，他倡导的自然主义方法是“一元描写论”。简要说来，这种理论认为“存在是无目的的，盲目的”，因而作家应当追求每一瞬间的充实。他主张文艺与人生同一，认为艺术即实行，现象即神秘。作品中，他采取不同于花袋的写作标准，允许主人公表现他人（非第一人称者）；但是同时，他又将文学表现与现实生活一元化地合而为一。相对说来，泡鸣的自然主义加强了主观性，文坛称之为“新自然主义”。

近代文学双璧：

森鸥外、夏日漱石

明治以来的日本文学，经历了写实主义、浪漫主义、自然主义等种种文学流派的洗礼　而此间两位异常活跃的大作家，并未受到某一类别的局限。一位是森鸥外，另一位则是夏目漱石。某种意义上讲，他们的文学创作首先超越的是自然主义的创作方法。因而有人将他们划归反自然主义作家类型。森鸥外与夏目漱石的生活经历有很大差异。但共同之处在于，集作家、学者于一身。他们自幼学习汉文与日本古典。上大学后又都是出类拔萃的才子。大学毕业后，鸥外留学德国，漱石则留学英国。两人皆通过书本知识和切身体验，透彻地理解了特定西方国家的文化思想和文学艺术。他们在日本近代文学史以至日本近代文化史中，均发生过重大作用。

森鸥外（1862—1922）出生于藩主典医世家。5 岁开始学习汉学，9 岁学习荷兰语。11 岁时，随父亲离开东京学习德语。后考入东京医科学校预科（东京大学医学部前身）。

1881 年 7 月，年仅 19 岁的森鸥外已经大学毕业。他被任命为陆军副军医。　1884 年，鸥外 22 岁时，作为公派留学生赴德国学习。大约 5 年时间，鸥外就学于慕尼黑、柏林等多所大学，充分地领会了当时的西方精神。与日本相比，当时的西方文化的确相对民主而自由。海外生活的体验，对鸥外的一生诉诸了巨大影响。在德国，他不满足本专业的自然科学领域，余暇中阅读了大量的西方文学作品，且涉及埃德瓦尔得和哈特曼等人的哲学思想。

1888 年，森鸥外结束了近 5 年的留学生涯回到日本，旋被任命为陆军军医学校教官。不久又兼任日本军医大学教官。他一面从事医学工作，一面开始翻译西方的诗歌名作，渐渐涉及文学创作。翻译诗歌在当时处于初级阶段，但鸥外的译诗无论在选题还是译文质量上，都首屈一指。因而为当时刚刚起步的新体诗革新运动，吹入了高格调的艺术清风。鸥外用译诗集（合译）《面影》（1889）的稿酬，创办了日本最早的文艺评论杂志《栅草纸》。在这里，谙熟德国哈特曼美学的鸥外，又对当时日本的种种文学・艺术论，诉诸了尖锐的批判。哈特曼美学具有浪漫主义倾向，注重理念与理想，这种特征明显表现在鸥外的创作与批评中。鸥外围绕“理想”问题，曾与坪内逍遥在《栅草纸》上展开争论。“理想论争”，对当时的年轻作家们也发生了很大影响。

森鸥外的处女作是 1890 年刊于《国民之友》的《舞女》。这部小说从某种意义上讲，具有文化启蒙的性质。因为当时的日本尚处于浓重的封建性残余文化氛围中。《舞女》却具有某种“反封建性”。《舞女》的主人公叫太田丰太郎，也是德国留学生。在德国，他受到西方大学自由风气的熏陶，近代式的自我意识渐渐觉醒。他不愿再像机器一样，唯长官意志是从。有一天，丰太郎救助了一位不能参加父亲葬礼的舞女爱丽丝。爱丽丝美丽动人，他们成了朋友、恋人。然而当时的日本，禁止公费留学生与异国舞女相好。有人向长官告密・使丰太郎受到免职的处分。恰巧此时，丰太郎又受到母亲去世的打击。两种不幸，使丰太郎与爱丽丝更加难舍难分。他们同居了。相信不久将生下黑眼珠的孩子。然而此时，丰太郎的挚友相泽谦吉来到德国，相泽一方面对丰太郎提供种种帮助，另一方面则竭力劝诱丰太郎离开爱丽丝，回归立身扬名的所谓“正道”。丰太郎经不起诱惑，终于被动地离开了爱丽丝。

离开爱丽丝后，丰太郎便病倒了。他不能忍受抛弃爱丽丝引致的良心折磨与情感苦痛。然而，相泽却已将真情述及爱丽丝。爱丽丝同样承受不了遭到背叛的打击。她疯了。盯着为即将来世的婴儿准备的襁褓，哭泣不已。爱丽丝成了一个活死人，丰太郎则痛心地踏上归国之途。最后他感叹地说，“唉！世上固然难得相泽谦吉这样的朋友，但我心里，却对他抱有一丝怨恨”。

《舞女》发表后颇受青年读者喜爱。森鸥外以古典式优雅流丽的文体，描绘出主人公微妙的心理状态、爱丽丝动人的纯情以及作为小说背景的异国情调。这部作品的浪漫特征十分明显，与二叶亭四迷的《浮云》并称为日本近代文学史上的先驱之作。实际上，主人公丰太郎乃鸥外青年时代内在精神的写照。据说鸥外留学德国归来后，的确有位同名的德国姑娘追随而来。尽管小说是虚构的，真实的爱丽丝与小说中的爱丽丝未必同一，但小说中丰太郎的精神苦恼肯定是作者所亲身体验过的。鸥外出身的家庭，无疑将功名利禄视之为本，这也是当时日本社会正统的纲常伦理。《舞女》的价值所在，正在于通过文学反映了近代社会与自我的对立。

1894 年中日甲午战争期间，森鸥外以军医部长的身份出征前线。翌年归国复任军医大学校长。实际上，鸥外对日本的国家政治、对外政策等，不甚关心也不甚了解。他只对他的医学、文学感兴趣。为此，有人诬告他“身为陆军军人，玩忽职守，耽于文学”。他被贬谪到边远地区的福冈县小仓市，转任军医监、第十二师团军医部长。此时，鸥外与第一个妻子早已分手。1902 年，则与年仅 22 岁的美貌才女志下结婚。

森鸥外的翻译文学代表作是历时 9 年完成的安徒生的长篇小说《即兴诗人》（1892～1901），翻译这部小说的史学价值表现在两个方面：首先是对日本浪漫主义文学的兴盛发生过很大作用；其次体现了近代日本翻译文学的一个顶峰。著名作家佐藤春夫称，译作集中体现了“和汉洋三种文体的精华”。作为翻译家，鸥外翻译了大量西方文学作品。

创作上，森鸥外体现出对自然主义文学的反抗。而后期创作的主要类型是历史小说，即以历史性题材展示近代人的文化观念，或在历史性素材中发现并重新审视武士道的伦理精神或新兴道义。后期代表作有 1912 年的《兴津弥五右卫门》，有感于乃木希典大将的殉死；此外，有长篇小说《雁》（1911～1913）、《阿部一族》（1913）和短篇名作《高濑舟》（1916）等。《涩江抽斋》（1916）则是一部形式独特的史传，在纪事的基础上实验性的加上许多虚构。鸥外知识渊博，退伍之后历任帝室博物馆部长兼图书总管、帝国美术院长、临时国语调查会长等高职。总之，鸥外文学包含着深沉的道义感或伦理要素。他热爱文学、潜心创作，终于在文学及其他诸多领域，取得卓越的成就。

近代日本文学的另一巨匠是遐迩闻名的夏目漱石（1867～1916）。漱石原名金之助，出生于地方名主之家。但他自幼饱尝种种苦难。漱石作为作家活跃文坛是在明治 38 年（1905）之后。此前，他是一位学者和俳句诗人。

夏目漱石自幼喜好汉学。日后通过英语触及西方的近代思想（自由主义、个人主义），却始终没有放弃汉学钻研。所以，夏目漱石的文学精髓，体现为西方近代思想与东方思想的碰撞。漱石曾考入第一高等学校（东京大学预科）。东京帝国大学英文系成立近 3 年时，又转入“东大”英文系。当时的同学有正冈子规、山田美妙、川上眉山和尾崎红叶等。漱石在大学里幸运地结识了正冈子规。正冈子规则是日本近代的大俳句家。漱石跟随子规学习俳

句的创作方法，亦习得写生文的创作。

1893 年，漱石毕业于东京帝大英文系，时年 26 岁。毕业后，他成为东京高等师范学校、爱媛县松山市中学以及熊本第五高等学校（都是旧制）的英语教师。1900 年 5 月，漱石被派往英国留学。一直到 1902 年 12 月、漱石都在伦敦研究英国文学。在此期间，漱石犯了精神病。其实他早先就曾精神异常。

漱石在成名作《我是猫》（1904）的开篇写道：

我是猫。没有名字。

我出生在哪儿？真不知道。只记得，自己曾在一个阴暗潮湿的地方嗷嗷哭泣。在那儿，我第一次看见了人类。后来听说，我所看到的那个人是书中最为歹毒的种类。据说这书生常常捕杀吾等，煮后食用。……

小说以第一人称幽默讽刺的笔法，写到一只偶尔住进苦沙弥先生家的野猫。《我是猫》吸引了众多读者，因为读者可以通过猫的“观察”，从一个全新的视点审视、反省自己的人类社会。小说不仅在日本近代文学史上光彩夺目，也使漱石由学者一跃而为名作家。在作品雅致的幽默中，包含着作家超凡的文化素养、气质与正义感。

1906 年，夏目漱石发表了另一部重要作品《少爷》。《少爷》亦以幽默的笔致述及强烈的正义感。与《我是猫》一样，这里也运用第一人称的笔法。日语中的第一人称“我”有多种表现形式，作品中选用了最为直接、率直的第一人称代词。有趣的是，小说从头至尾没有示明少爷的真名实姓。漱石的作品一般呈现出两大特征：其一是小说中的人物往往代表漱石自己；其二漱石的作品统统是“虚构”。总之，漱石眼中呈现的美，基于一种摆脱现实利益需求的人际关系。同时作品表现出对于人类本性的憧憬。《少爷》的不足之处，在于无从知晓如何去改变邪恶的现实。

在此（《少爷》）前后，漱石还通过《伦敦塔》、《恍若琴声》和《幻影盾牌》等作品，描绘出脱离现实而具有浪漫主义色彩的美的世界。这类作品的顶峰，是以青年画家为主人公的《草枕》（1906）。夏目漱石说，《草枕》是一部“俳句式的小说”，它“远离一切肮脏与烦恼，只想留下美的感觉。”当时正值自然主义文学盛期，漱石的这种观念显然与之相反。文坛称漱石为“余裕派”或“高蹈派”。然而《草枕》写完之后，漱石终于发现人为的美的世界是虚幻的，很容易发生崩溃。他觉悟到，文学还是不能离开人生的现实。他在给弟子铃木三重吉的信中写道：“在这个世界上，我们无法躲避任何浊秽与烦恼。相反，我们应当入乎其内，深入探究。……我执迷于俳谐式的文学，却又希望和那些舍生忘死的维新志士一样，怀着战斗的精神去从事文学”。漱石从逃避现实的美的世界，终于走向新的正视现实的世界。体现这种转变的第一部作品是《秋风》。此后，他专念于关注人生的文学，且作品中的人物多为知识分子。

《秋风》发表于 1907 年，漱石 40 岁。《秋风》之后的代表作品有《虞美人草》（1907）、《三四郎》（1908）、《后来》（1909）、《门》（1910）、《行人》（1912）、《心》（1914）、《道草》（1915）和《明暗》（1916）等。在这些作品中，漱石描绘出形形色色的社会景象与人物心灵。他的中期作品、晚期作品显然超越了早期创作的“逃避与反抗”，呈现出新的特色。一般认为，《后来》之后的创作属于晚期。中期创作的总体特征为“反省或自我苦闷”，晚期则是更为宏远的对于“人类的观照”。例如，中期作品《虞

美人草》的主人公藤尾。是个自我中心主义者，希望别人爱自己，却不愿付出自己的爱。于是，曾经喜欢她的青年们，最终都离她而去。藤尾最后屈辱地选择了死。漱石文学总的说来，具有对于现实、社会以至人生的批判性。后期则逐步深化而趋向关注人性本身。

夏目漱石心性很高。1911 年，日本文部省向漱石颁予文学博士学位，他却令世人震惊地辞退了这一殊荣，将证书退还文部省。文部省的官僚们出乎意料，他们以为漱石会兴高采烈地接受这单方赐予的“博士称号”。据说漱石此举有两个原因，一是批判当时的学位制度，二则认为“博士”称号是个累赘，他期望过自由自在无所羁束的生活。

漱石的后期作品主要探究人类潜在意识中的“利己主义”。例如中篇小说《心》的主人公“老师”，与朋友所爱的女人结婚后，备受良心谴责，后在乃木大将殉死的感化下，于深沉的罪恶感觉中自杀。漱石很长时间都在考察、描写那种人类难以摆脱的利己主义。临终，抵达所谓“则天去私”的境界。“则天去私”，是一种典型的东方传统思想，亦即忘却利己主义的自我，去顺应更加博大无际的天道——自然规律。实际上，他主张尽量剔除人类的主观或客观本性，调整人与自然的关系，求得自然的和谐。最能体现其“则天去私”思想的作品是《明暗》。遗憾的是，漱石因胃溃疡突然逝世，小说没有写完。

夏目漱石为日本近代文学巨匠，对其后兴起的白桦派——理想主义文学运动发生过很大影响。但实际上，晚期抵达的境界却仍为一种幻境。他无法从文学、艺术中真正地排除人类的主观或客观。此外，漱石的文学始终贯穿于某种近代式的伦理背景中。他的文学目的，是彻底剖露、克服自我深层的种种丑陋，追求更高的理想。临终半年前，漱石曾对文学下过这样的定义，“先有伦理性而后有艺术性。真正的艺术必然具备伦理性”。

“白桦派”：近代“理想主义文学”

明治末期亦即 1910 年 4 月，日本创刊了一份名为《白桦》的同人杂志。杂志封面上绘有富于生命力的小白桦，远处的背景是群山。“白桦派”同人，多为学习院出身的贵族或上流社会子弟。所谓“贵族”，是明治时代的特权主义身份制度，旨在维护天皇制的国家政权。这种制度将皇族、大资本家、大地主等，分为凌驾于一般国民之上的五大等级：公爵、侯爵、伯爵、子爵、男爵。政治上，他们可通过敕选（天皇指定）或互选，成为贵族院议员，贵族院享有高于众议院的特权。而学习院，则是专为皇族、贵族设置的教育机构。如今，只要通过考试，平民子弟也可以到学习院上学。但在明治时期，却只有贵族子弟有此机遇，至少需要具备相当的财产与社会地位。

最初作为《白桦》同人的有：武者小路实笃、志贺直哉、有岛武郎、里见弴和长与善郎等。这批作家的共同特点除学习院出身外，尚有对于文艺、美术的偏爱。例如在西方美术的介绍方面，“白桦派”作家付诸了种种努力，除了罗丹，还介绍过许多新派画家如高根、塞尚、鲁诺安尔和梵高等人的美术作品。“白桦派”作家一度曾是弘扬新文艺思潮的中坚力量。

“白桦派”作家的思想领袖是武者小路实笃（1885 年出生），他十分关心国家、社会的政治状况。但在“大逆事件”（镇压社会主义运动）发生后不久，他却在《白桦》刊文，表明自己不同于社会主义者的生活态度。他说人应当以自我为中心，管不了也不用去管他人的命运如何。同样，他也讨厌别人干涉自己的事情。很显然，这是一种贵族式的思维方式。他们（白桦派作家）无须为明日的面包而发愁。他们崇奉资产阶级的自由主义或自我标榜为“人道主义”。其实正确的说法应当是“资产阶级人道主义”。这种人道主义的基本内容有如下几点：

一、主张彻底的自我中心主义，崇奉个性尊严与生命的创造力。作为外在特征，是否定自然主义将感觉、物质等同于现实的思维方式，舍弃虚无、绝望的生活，而令人生或艺术包容活生生的生命力。因此，“白桦派”所倡导的仅仅是自我与生命的自由表现。

二、他们相信自己是天才，个人即可代表人类意志。只要充分地发扬个性，就会丰富宇宙并对人类有所贡献。

三、重视道德性要素，主张相对于单纯的美，善是更高层次的美。

四、在强烈的自我中心主义时时显现浓重的博爱式的托尔斯泰主义。在这方面尤为热心且身体力行的，正是武者小路实笃和有岛武郎。

因此，“白桦派”文学是反自然主义的。同时，大正期（191 2～1926）民主运动引起的理想主义思潮，也反映在“ 白桦派”作家的文学·艺术作品中。自然主义文学之后，“白桦派”文学几乎主宰了整个大正时期文坛。其本质在于，通过不加雕饰的文学表现，反映处于上升阶段的市民社会以及人的心理、情感与理想。

武者小路实笃是“白桦派”作家中唯一的理论家。他在每一期刊物上都刊载随想、短论、杂记等。实笃在学习院时代结识志贺直哉，两人一直保持着深厚的友谊。此外，实笃早期在叔父的影响下，热中于托尔斯泰的文学与思想。但他专事文学的原因之一，据说是热恋三年之后的失恋。他说托尔斯泰抚慰了“我失恋的寂寞心灵”。但是，具有禁欲性·宗教性特征的托尔斯泰，同时成为实笃情感上的一个重负。实笃时而受到梅特林克《智慧与命运》

的启示。他想，“自我不过是来自于自然的一个个体。这个个体要对自己的人性施以种种限制，却怎能有助于他人的生活？”实笃最终超越了托尔斯泰，而鼓吹自我中心主义。25 岁时，他在《白桦》创刊号上写道：“托尔斯泰所言确为真理。但我想肉体本身亦包含特有的人生意义。托尔斯泰固然伟大，但我不能不认为自然更加伟大”。武者小路实笃感觉到，托尔斯泰的文学·思想时时对立于自然的人性，这是他难以接受的；但是同时，他又无法彻底背离托尔斯泰主义。以后他所倡导的“新村”运动，正是一个明证。

武者小路实笃的代表作品有中篇小说《傻瓜》（1911）和戏曲《我也不知道》（1914）等。《傻瓜》是部别具特色的作品，夏目漱石曾给予充分肯定，认为作品无视世俗的嘲笑，表现了纯粹心情的价值。小说的主人公是第一人称“我”。“我”学习院毕业后，立志成为一名“广义的教育家”——文化启蒙者。而初恋破灭后，“我”爱上了附近居住的小鹤。“我”说服父母，登门求婚。可是小鹤却搬家离去了。“我”只好在心中将她描绘成“理想的女性”。在梅特林克的影响下，“我”相信自己与小鹤有缘。“为了自我的发展，我要得到她”。“我”有一种洁癖，讨厌周围的朋友们说三道四。却又无法克服性欲的冲动，认为性欲是自然赋予人类的正当欲求，应当在此意义上正确地肯定并严肃思考它。总而言之，他要为自己那空幻的恋情寻得正当的理由。他想象着自己与小鹤的未来，“决心用事实证明，真正的爱情尽管形式各异，却是永远不灭的”。他要让那些俗人对自己刮目相看。终于，小鹤嫁给了别的男人，而“我”只有忍受孤寂，独自生活下去。故事是单纯的，且自始至终围绕自我。人物所热恋的对象，竟然没有作出过任何反应。整部小说宛若一个自言自语的世界。生命寄托在那般痴迷憧憬的恋情上。某种意义上讲，《傻瓜》正是作者对于早期信奉托尔斯泰主义的一个反拨，这里体现的是生命自然的解放或回归。

显然，《傻瓜》和戏曲作品《不谙世事》（1921）等，统统体现出一种朴实无华、奔放自然的文体。作者似乎也象自然主义作家那样，十分客观地描写自己的生活。但不同之处在于，武者小路的文学告白不是暗郁的怀疑或绝望，他坚信自身的生活方式是正当的，堂堂正正地剖露于众。这种明朗的乐天主义，在日本文学传统中并不多见。

武者小路实笃是一位具宗教精神的作家，他尊重生命，热爱生活，期望为人类找到一条理想的正确道路。他既不想当资本家，又不想为无产阶级，说到底他的理想仅在于发现他那主观“乌托邦”之中的真正的人类生活。他说自己“是第三种人，人类主义者或世界同胞主义者”。这种观念又使他接近于托尔斯泰主义。他与 19 位志同道合者于 1918 年，在宫崎县的边远地区建立了一个所谓“新村”。当然，这种虚幻的人类梦想，必然被冷酷的资本主义逻辑所扼杀。

武者小路的重要作品尚有：长篇小说《幸福的人》（1918）、《友情》（1920）、《一个男人》（1921～1923）等。

有岛武郎（1878～1923）是“白桦派”作家中最为年长者。在人格和见识上，他受到全体同人的尊重。有岛武郎学习院毕业后，又进入当时（1896 年前后）最具进步倾向的札幌农学校。札幌农学校富于美国式独立自主的自由精神。有岛在这里，同时受到基督教精神的影响而加入了札幌独立教会。可是，有岛武郎一方面信奉上帝，严格限制自己的精神生活；另一方面又苦于恶魔的诱惑——性欲冲动。这种内在的冲突或苦恼，构成有岛武郎的思想

萌芽。他曾这样说过，“在我的心中，圣经同性欲激烈地战斗。艺术性冲动关涉性欲，而道义性冲动则涉及圣经。我的热情不知在二者之间怎样调和。我为此而苦恼。”

1903 年，有岛赴美国留学，3 年时间专攻历史与农业经济。但是在此期间，他的基督教信仰发生了动摇，对学问也没有兴趣，他开始广泛地阅读文学作品。惠特曼的《草叶集》成为他新的圣经。此外他还阅读易卜生、托尔斯泰和果戈里等人的作品。他很喜欢无政府主义者克鲁鲍特金的著作，同时受到社会主义思想的熏染。

回国后 1910 年 4 月，有岛武郎成为“白桦派”同人。结婚后，却在新婚生活中深切地感觉到，纯粹的精神生活信仰是空虚的。他毅然退出教会，与基督教信仰割断了联系。这一举措大大改变了武郎的生活与思想。

《白桦》创刊后，他每期都发表作品或评论。确立其文坛声誉的成名作是《该隐的末裔》（1917）。作品以北海道的山区农场为舞台，描写了一个无知而富于野性的主人公——拓荒农民广冈仁右卫门。在生存冲动的作用下，主人公向冷酷的自然、社会挑战。但由于性情过于凶暴，以至受到“人类的轻视和自然的排斥”。这部作品的意义在于体现了近代式的人类苦恼。主人公苦于生存本能，似乎要从近代主义的个人尊重，一步跨越到赤裸裸的人类原初。作品采用批判现实主义的写作方法。他所模仿的外国作家，仍然是托尔斯泰、果戈理、易卜生等。有岛武郎的代表作品尚有《一个女人》(1911～1913）和《星座》（1921）等。中篇小说《出生的烦恼》（1918），则被多次选入教科书。小说中描写了一位出生于北海道岩内渔家的青年画家，一心成为真正的画家，却又不忍撇下苦难生活中的父兄，他痛苦地徘徊于艺术与生活、理想与现实的矛盾中。有岛在以后的文章中这样解释自己的创作意图：“在《出生的烦恼》中，我意欲向一切期待诞生的精灵，唱出谦逊的赞歌。自然是个大产床。我谦恭地坐在这产床的一角，希望作个祝福华诞的歌手。”

《一个女人》是有岛最为重要的一部作品。小说真切感人地描写了一个女人的性格与命运，因而也被称作日本现实主义文学的杰作之一。主人公早月叶子，作为新时代造就的女性，在浪漫主义风行一时的社会氛围中，体验过“奇异的时代觉醒”。她是一位少年才女，多愁善感且又争强好胜。她愤愤于身边的诸多旧时弊端，产生某种自己也说不明白的革命冲动。她要反抗压抑个性自由的社会道德或凡世习俗，过自己奔放无羁的生活。但最终迎来的，却是肉体、精神的破灭。这部作品，某种意义上体现了作者“自身的生存苦痛”。然而，作者的局限在于通过一个女性的命运，以肉体为“武器”反抗社会。不过，从崇奉个性、生命的意义上讲，有岛的创作印证了“白桦派”文学的人文理想。从永远反抗现世制度与文化这一点看，他又超越了“白桦派”的个性伸延主义。这种文化姿态受到克鲁鲍特金的影响。

志贺直哉 1883 年生于日本宫城县石卷町。在学习院学习期间，他曾两留级。借此机缘，他与武者小路实笃成为同年级学生。因此，留级对直哉而言并非坏事，因为他与武者小路的友情，对他们彼此的一生都发生了重大影响。1906 年，志贺直哉由学习院高等班毕业后，考入东京帝国大学英国语言文学系。但《白桦》创刊（1910）那年，他又中途退学。

志贺直哉自幼受到祖父、祖母的溺爱。祖父在政界、实业界很有势力。直哉回忆说，“我受到过许多人的影响，但确切地说，内村■三先生是我的师长，武者小路实笃是我的朋友，亲属之中，则是 80 岁逝世的祖父志贺直道，

那年我 24 岁。”志贺直哉 17 岁时认识内村■三，后长期尊为师长。中村光夫认为，“内村■三构成志贺直哉青春观念的全部内容”（《志贺直哉论》）

在《白桦》杂志创刊号上，志贺直哉作为创刊人之一发表了小说《到网走去》（1910）。这部短篇小说其实是一篇随笔，描写到网走去的一位母亲和她的两个孩子。他自己也说“作品是随意想象出来的，而启发灵感的是火车上见到的青年母亲与孩子”。总之，这部作品受到文坛的广泛好评，它显然已经呈现出日后志贺文学的诸多特色，如观察对象的直接确切性、文章的简练以及温馨的心灵关怀等。此后，志贺直哉又在《白桦》杂志上陆续发表《剃刀》、《孤儿》、《他和比他大六岁的女人》、《速夫的妹妹》等许多作品，渐渐确立起新进作家的地位。志贺直哉自幼与父亲不和，无论在恋爱问题、事业还是思想意识上，他们总是处于对立状态，且时时发生冲突。1912 年，他终于离家出走。

志贺直哉的小说多为短篇，长篇小说仅有一部《暗夜行路》（1921）。关于这一点，他在日记中写道：“我能够清晰地理解一切事物的细微之处，却很难理解事物的整体”。正因如此，拥有十分强烈正义感的志贺直哉，常常激烈地抨击与已发生直接关联的社会不公，却不具备更为广阔的社会性视野。他总以自我为中心，以自己的心情来判断现实之中的善恶美丑。在这一点上，他与那些庶民阶级出身的自然主义文学家，与自然主义作家怀疑一切的文学态度，形成鲜明的对照。

志贺直哉重视文学表现上的技巧性，敏锐、真实、简洁，是志贺文学的三大特色。1917 年发表的《在城崎》、《好人夫妇》与《和解》等，真正确立起他的文坛地位。这些作品使他成为日本近代现实主义文学的第一座里程碑。《和解》写到志贺与父亲和好，《大津顺吉》显现的也是这一主题。然而，与父亲的和解虽令人感动，志贺直哉却从此避开了与整个封建性家族制度的斗争。他从“战斗的作家”（广津和郎语）后退为“凝视的作家”。且渐渐誉之为“小说之神”。作品之中，时时显现出对于东方式静寂美的憧憬。他那十分凝练的小说作品、宛若洋溢着东方诗情的水墨画。这些特征，十分凝聚地表现在唯一的长篇小说《暗夜行路》中。

最后值得一提的是，志贺直哉的文学对日本现代无产阶级代表作家小林多喜二发生过很大影响。小林多喜二倾倒于志贺文学。他俩还有历时十余年信函友情。

“唯美文义”：永井荷风、谷崎润一郎

唯美主义文学大致与“白桦派”文学同期出现，又被称作新浪漫派、后期浪漫派或后期颓废派。唯美趋向，实际上与日本近代社会上升性的个体精神是一致的。因而时时以不同的形式表现于多种文学现象中，似乎亦很难在时间上划出一条明确的界线。有人将唯美主义的后限放在“新感觉派”文学前后。但实际上，此后仍有许多作家（如三岛由纪夫）、作品具有浓重的唯美主义倾向。

明治四十三年（1910 年），《昂星》杂志的创刊标志着唯美派的诞生。但最早哺育出浪漫性唯美精神的，却是前述森鸥外和上田敏。上田敏作为早期唯美主义文学的理论倡导者，竭力鼓吹所谓艺术·文化性享乐主义，褒扬高雅艺术的所谓贵族精神。《昂星》是一份诗歌杂志，代表性的青年诗人有木下佔太郎、长田秀雄、北原白秋、高村光太郎等。他们首先在创作中体现出浪漫性的唯美特征。

但兴盛期唯美主义文学最为著名的代表作家，则是永井荷风和谷崎润一郎。他们主要从事小说创作。

永井荷风（1879～1959）曾赴美国留学，体验过西方的自由风气与个人主义思想。与此同时，荷风对传统的日本文化、艺术十分关心，例如大正九年（ 1920）他曾出版过论著《江户艺术论》，论江户时代的歌舞伎、浮世绘等。荷风文学的一大特征是逃避现实。这种特征最早表现于短篇小说《妾宅》（1912）中。此外，永井荷风的唯美倾向亦时时显现于经久不变的小说题材上。也就是说，他喜欢描写花街柳巷中的风俗景象。具有代表性的有《新桥夜话》（1913、1914）、《掰腕》（1918）、《梅雨前后》（1931）、《背阴之花》（1934）和《■东趣话》（1937）等。

永井荷风本名壮吉，出生于东京的官宦世家，自幼喜爱文学且耽于女色。18 岁时，他就到有名的吉原花柳巷冶游。在高等商校附属外语学校学习期间，使他频繁出入于戏院及说书场所，并开始学做俳句、汉诗与狂歌。当然，此时也开始写小说。他对当时的新进作家广津柳浪十分崇拜，倾倒于《今户情死》中有关花街柳巷的精妙写实。1899 年 10 月，他以与柳浪合作的名义，在《文艺俱乐部》上发表了小说《薄衣》，从而步入一流的文艺杂志。然而，荷风的父亲久一郎却要荷风走实业家的道路。父亲命他赴美留学。荷风在身不由己的情况下只好于 1903 年 9 月 23 日乘“信浓丸”去了美国。但实际上，荷风却另有打算。他想经由美国转道而去他所向往的法国。他崇拜左拉，后又转向莫泊桑。 1908 年，他终于辞去父亲为他安排的公职，到了巴黎。但在父命催促之下，两个月后，荷风又无可奈何地经由伦敦回国。回国前，博文馆已出版了他的作品集《美国故事》，他一跃成为流行作家。1909 年，荷风单另行册的作品有《法国故事》（博文馆）和《欢乐》（易风社），但两部作品皆因伤风败俗而遭查禁。此间，荷风一味追求江户情趣，更加沉湎于柳桥、新桥花柳界。

永井荷风的创作显然基于自身体验。作品的主题、背景大多与花柳界相关。为此，他的作品一度遭禁。但在日本文学总体性唯美倾向的庇护下，这些作品似乎并未引起过多的争论。相反，作品一方面显示出荷风独具特征的创作风格与艺术实力，另一方面也为日后的唯美主义文学树立了典范。

永井荷风说到底是一位枯淡怀旧的随笔家。东京大地震后，都市风物骤

变。荷风的生活也发生相应的变化。但他仍旧热中于女性对象的探究，关注点则由艺妓转为私娼。他开始与银座的咖啡女侍或私娼交往。

荷风 80 岁辞世。一生过着独身独居、自由放荡的生活文学史论家中村新一郎认为，荷风小说几乎全是“描写男女情欲的痴情小说。他是诗人，风俗小说家，也是文明批评家。但他所表现的美的世界不是推动生活前进，而是向后看，很难说是健康的。他的伦理道德是反时代的，有时虽然带有反政府的性质，但实际上则是把怀念旧时代作为至高价值。他的小说作为近代小说是陈旧的”。然而，荷风至今仍然有很多读者。二战以后，有人提出要重新审视荷风文学。他们发现，败战的原因竟在许多方面符合荷风历来指责并为之愤慨的“输入文明”的缺陷。为此，有人认为荷风文学在特定的意义上又与夏目漱石、森鸥外等文学巨匠具有相同的价值或视点。1948 年，《中央公论》社刊行二十四卷《荷风全集》。1952 年 11 月，荷风被授予文化勋章。1959 年 4 月，这位晚年日益受到文坛崇敬的唯美主义文学先驱，因胃溃疡吐血逝世。

不可否认，荷风的许多作品受到左拉自然主义文学的影响，但他同时崇奉具有纯艺术特征的象征主义文学。荷风真挚地将艺术置于现实人生之上，他始终追求所谓艺术家的自立与自由。那么作为外在表现，则一方面是无视社会公认的伦理规范；另一方面，应当说同时包含了对社会文明状况的批判。所以，尽管荷风文学的某些方面与自然主义文学一致，但根本上讲，他对于人生的态度以及他的艺术思想或创作方法，却与自然主义文学不同。曾被查禁的《法国故事》。就尤为鲜明地代表了荷风的风格特征。也就是说，荷风的小说中时时表现出对于现在、未来的不安与恐怖，同时包含着所谓“现代诅咒”之类的文明批判，创作方法上则始终与现实保持着一定的距离。

荷风是一个彻底的个人主义者，或者说具有尊重人生自然的“人道主义”特征。在美国，他已经发现物质文明是有限度的；在法国，他则深切地感觉到历史文化传统的重要性。对于留洋归来的荷风，东京的现实是难以忍受的。因为日本人拼命地引进西方文明，一度使日本的文化传统濒于荒废。因而他在《隅田川》（1909）一作中，以抒情诗式的笔法描写了残存的江户情调、民间风物或人情，其目的在于找回古老日本的传统美。不过，与西欧当时的乡土文艺不同，荷风的这部乡土文学作品，无论在风物上还是人物上，都给人以消极的感觉。西欧的乡土文学是积极的，作品中的自然、乡土与人具有统一性，且力图培育出新的民族情操。相反，荷风的作品却毫无批判性地描写贫穷的少女卖身艺妓。荷风的批判性仅仅表现于宏观意义上的文明状况或文化传统上，对于伦理方面的社会丑恶，他却视若不见，他却视若不见，甚至加以美化。同年刊出的长篇小说《冷笑》，也同样具有上述特点。同时指出了盲目性文明开化的无序与肤浅，表现出对于江户风情的眷恋。

谷崎润一郎（1886～1965）的文学起步稍迟于永井荷风，但他对唯美主义文学的贡献更大。他被人批评为“恶魔主义”文学作家。因为他更加积极地致力于颓废式的文学表现。谷崎曾经考入东京帝国大学国文系，但却中途退学。在校期间，他加入《新思潮》（第二次）同人队伍，曾在杂志上发表了他著名的短篇小说《纹身》（1910）。永井荷风读过这部小说后，立即在《三田文学》上刊文“谷崎润一郎的艺术”，文润一郎步入文坛，尔后开始了文学的生涯。

《纹身》是谷崎润一郎的成名作，由此可窥见谷崎唯美主义的大致轮廓。

小说的主人公是江户末期年轻的纹身师清吉，清吉有个怪癖，喜欢在女人的皮肤上纹画。目睹纹身之后痛苦扭曲的女人姿形，他感到说不出的愉悦。多年以来，他的宿愿便是获得一光彩照人的美女，并将自己的灵魂刺印在美女的肌肤上。有一天，清吉偶然间看见一驾轿子中伸出一双美丽的女人纤脚。他太幸运了，总算觅见了理想的对象。他在美女背上纹刺了一只大蜘蛛。刺印完毕，美女的眼睛闪烁着光芒竟对清吉说，“是你首先成为我的肥料”。这部作品整个儿展现了润一郎独一无二的精神世界。他追求的正是这种变异的主观“美”——美是美丽的女性肉体，美是强烈的感觉，甚至，在他眼中女性的脚更具特殊魅力（以后川端康成的《雪国》也有类似表现）。而所谓享乐，则是被美所征服。

此后，谷崎在《少年》、《恶魔》、《初恋时节》等一系列作品中，都表现出类似的病态性欲世界。他的作品基调，似乎正是某种来自于虐待或被虐的变态快感或病态的官能窥伺欲。例如，《恶魔》中描写主人公舔食包在手帕中的恋人鼻涕；《富美子的脚》中临近死亡的老人，则让女人用脚掌踩揉自己的脸颊。有人说谷润的这种表现（主题）嗜好受到西方世纪末艺术的影响。但实际上，谷崎的小说并没有表现出典型的世纪末苦恼。他仅仅执迷于变态的性欲描写。作品中那种时时令人不堪忍受的变态官能，将谷崎独特的恶梦镌刻在颓废的感觉世界中。因而，尽管日本人对性的问题本来格外关注，但象谷崎这样赤裸裸的官能表现，在日本作家中亦前所未有。

谷崎润一郎变异的文学世界呈现出反伦理的显在特征。与永井荷风的文学相比，他却没有那种社会性的反叛精神、更没有荷风文学中时时包含的文明批判。他的作品受到众多读者青睐的原因之一，或许正是那种“强烈刺激的、病态的、血淋淋的快乐”，这一特征“恰恰反拨了自然主义文学的平板、单调或拘于人生”（中村新太郎语）。但即便如此，从文学良知上讲也很难对谷崎的作品予以太高评价。尤其像《痴人之爱》（1924）一类的作品，仅仅描写寡廉鲜耻的男人对于少女肉体的迷恋，似无艺术价值可言。总之谷崎润一郎是一个女性崇拜主义者。尤其对于女性肉体，更是如痴如醉。因而他的作品中常常出现没有出息的男性主人公，一味耽溺在女性肉体的迷恋中。这就是所谓的恶魔主义。他以特定镜头似的表现，仅仅对准肉体感觉，而舍弃一切男女情爱中的精神性要素。因而，作品常常没有思想性，仅仅营造出一个独具个性的表象世界。

谷崎润一郎的创作贯穿着前述本质特征。只是一些中期作品的表现形式稍有变化。如《食蓼虫》（ 1928）、《春琴传》（1933）一类作品，运用了日本传统的物语文学形式。尽管骨子里仍旧执迷于病态感官，却相对洁净地给人某种小说艺术上的美感。当然，应当说在唯美特征的表现上，谷崎润一郎登峰造极。在小说结构、文体、形象描绘以及特定感觉的表现等方面，谷崎也是当之无愧的近代文学大家。谷崎润一郎确立了日本近、现代文学的唯美主义表现传统。尽管从现实感觉或伦理规范上讲，谷崎的女性崇拜常常给人以丑陋之感。但他的作品艺术上具有特色。他固执地沉迷在独自的变异世界中，不断追求艺术形式上的纯化。《春琴传》，即一方面承袭了《纹身》以来的文学喜好，另一方面将他那始终不变的女性崇拜或被虐嗜好，极其完美地融现于古典式的艺术形式中。《春琴传》是谷崎历经 20 年岁月、梦寐以求的艺术结晶。

《春琴传》的故事层面大致如下，主人公佐助侍奉的春琴姑娘是一位盲

人琴师，9 岁失明后，钻研三弦并以琴为生。佐助跟着春琴学习三弦，后与春琴生下二子。但春琴却十分冷淡地否认与佐助的关系。春琴虽然是个盲女，却生得端庄美丽，因而放荡弟子美浓屋利太郎竟也向她求婚。当然，春琴断然地拒绝了他。一天夜里，不知又为何人，春琴猛然用开水烫伤了自己的面容。春琴生性要强，盲人的美貌使她沉浸在无名的悲伤与痛苦中。此时，早就崇拜春琴的佐助不忍目睹春琴的悲伤之状，遂用钢针刺瞎了自己的双眼，甘愿自己也成为盲人。这部作品追求的观念美，某种意义上与成名作《纹身》是相同的，亦即美是作为强者的女性，男性则跪拜在这种女性美的魅力之下。昭和十八年（1943）完成的长篇小说《细雪》，同样谋求实现《纹身》以来苦苦追求的梦想。总而言之，唯美主义的本质特征在于观念性而非现实性。作家描写的，是作家主观上坚信不疑的“美”。至于这一“美”的世界在客观现实中成立与否，唯美主义作家是不加考虑的。因而，唯美主义文学显然是存有种种缺陷的、偏执的文学样式。

“新现实主义”：芥川龙之介、菊池宽

1917 年前后，始于“白桦派”文学的日本近代个人主义文学达到一个高峰。代表这一高峰的著名作家有芥川龙之介、菊池宽、久米正雄、山本有三、丰岛与志雄、佐藤春夫和室生犀星等。这些作家各具特色，但总体特征在于，他们不满自然主义文学那种悲哀的现实描写，也不喜欢“白桦派”文学单纯的个人理想主义以及唯美主义的颓废美。他们共同期望创造新的文学。人们将他们称作“新现实主义”或“新思潮”派文学。具体地说，这批作家往往运用近代社会培育出的理性精神，在作品中表现过去的历史或平凡之中的日常生活。同时，他们也试图对旧的社会与伦理诉诸一定程度的批判。

与这批作家同期，日本无产阶级文学运动日趋高涨。对此，“新思潮”派作家表现出各不相同的态度。有人反对（如菊池宽），有人同情（如山本有三），有人则持中间态度（如芥川龙之介）。另一方面，该派作家对于日本现实社会的批判，并未超越“白桦派”文学的资产阶级人道主义。

芥川龙之介是“新现实主义”文学中最具代表性的人物。他 1892 年出生于东京市京桥区人船町的一爿牛奶店中，父亲名叫新原敏三。芥川九个月时母亲患了精神病，因而芥川由养父、养母抚养长大。养母喜欢文学、美术、歌舞伎等，对芥川日后的文学生涯产生了影响。1910 年 9 月，芥川考入旧制第一高等学校文科。在这里，他不仅满足了中、小学时代即已养成读书欲、知识欲，同时也磨炼了自己的人生。对芥川而言，“书本中的人生”重于“现实生活的人生”。或者说，他对后者根本上就是否定的。他崇奉艺术至上主义和忽视实践作用的知识万能论。与此同时，他对社会、民众、现实抱有恐惧心理。

1913 年 7 月，芥川由“一高”文科毕业。同学之中有日后成为重要作家的菊池宽、久米正雄等，但当时芥川与他们并无交往。同年 9 月，芥川又考入东京帝国大学英文系。有趣的是，1914 年第三次《新思潮》杂志创刊时，主要发起者正是芥川龙之介、久米正雄以及从“一高”退学后考入京都大学的菊池宽。《新思潮》杂志是以“东京帝大”学生为主体的文学刊物，第一次《新思潮》创刊于 1907 年，第二次是 1910 年，芥川等创刊的则是第三次《新思潮》杂志。

芥川龙之介在文学创作与思想观念上，曾受森鸥外和夏目漱石的很大影响。他的代表作品《罗生门》（1915），取材于日本古典名作《今昔物语》。此外，尚有《地狱图》（1918）、《玄鹤山房》（1927）、《河童》（1927）和《齿轮》（1927）等。这些作品几乎统统都是短篇小说。算起来，珠玉一般的短篇小说共有两百余篇。芥川的现实生活极其纯粹，似乎一切都离不开文学。他学贯和（日本）、汉（中国）、洋（西方）。而且对和歌、俳句、现代诗、古代美术、戏剧等，几乎无一不精。因此，芥川龙之介被称作最后一位具有东方文人风来的日本作家。芥川的作家生活大致分为三期：

初期——（1916～1920），主要从事历史小说的创作；

中期——（1920～1924），对现实世界相对关注的时期；

后期——（1925～1927），为死亡阴影笼罩的时期。

总共算来，他的作家生活不过 12 年时间。

芥川天生厌弃自然主义作家那般忠实的告白自我。他的文学起步，在题材上选择了与己生活无关的过去的世界。《鼻子》、《孤独地狱》、《忠义》、

《芋粥》、《奉教人之死》、《枯野抄》、《戏作三昧》、《地狱图》等等，都是颇具代表性的历史小说。这些历史小说大多取材于日本的古代历史与传说，也有一些取材于中国、印度或俄国。不同的是，森鸥外的历史小说尊重历史真实，芥川龙之介却并不在乎这一点。他以自身的近代式理性精神自由随意地解释历史，或者披着历史的外衣描写现实性主题。因此，芥川龙之介的历史小说不是真正意义上的历史文学，而是卢卡契所谓的“历史的现代化”或“历史的假托”。

中期小说《秋天》、《手推车》、《一块土》等，则是具有现实主义倾向的作品。遗憾的是，这类作品没有获得充分发展。30 多岁的芥川，已经在精神上、生活上感觉到沉重的倦怠。他患了梅毒以及多种疾病，十分痛苦。与此同时，《播种人》创刊（1921）及以后无产阶级文学的兴起，更使他感觉到精神上颇受压抑。因为《播种人》将芥川之类的重要作家，统称为资产阶级作家，并开始诉诸严厉的批判。菊池宽为了与之对抗，1923 年创办了《文艺春秋》杂志。但芥川龙之介却态度不明，左右摇摆。他认为，未来大概是属于社会主义的，因而刊文“无产阶级文艺是与非”，肯定无产阶级文学的存在理由。与此同时，他又将阶级斗争与个人的“精神自由”对立起来，认为比较而言，后者更加重要。他说：“我所期望的不论无产阶级还是资产阶级，都不应失去精神的自由”。这种期望合乎人类本性。

但时代的骚动与不安，却使芥川那过于敏感的神经开始怀疑自己作品的艺术价值。菊池宽、久米正雄逃向通俗小说的领地。而过份清高的芥川却做不到这样。临终之前，他不改文学初衷，完成了《河童》、《一个呆子的一生》、《西方人》等小说创作。1927 年 7 月 24 日，芥川在家中服毒自杀。时年三十五岁。芥川的自杀对当时的日本文坛是一个很大的冲击。他所完成的文学业绩对日本的现代文学，发生着里程碑似的重要作用。同时，芥川自杀亦被看作日本现代文学的起始。为了纪念芥川龙之介，《文艺春秋》杂志于 1935 年设立“芥川文学奖”，每年评选两次，以奖励那些创作上有才气、有成就的新秀作家。对于新人作家，获得“芥川奖”是极大的荣誉，标志着纯文学专业作家生涯的真正开始。

菊池宽（1888～1948）是芥川的同学、文友。他们共同创办了第三、第四次《新思潮》杂志。早期，菊池主要从事戏曲创作。代表作有《屋上的狂人》、《海上勇者》以及《父归》等。创作中，菊池曾受英国剧作家的影响。1918 年，小说《无名作家日记》和《忠直卿行状记》的发表，则使他成为引人注目的新进作家；1920 年的《珍珠夫人》，又转向了通俗小说的世界。菊池宽的小说作品很多，仅长篇小说就有 30 多部。从类型上讲大致分为三类：以现代生活为题材的现实主义小说；以自我体验为中心的所谓纯艺术性“私小说”；以及《忠直卿行状记》之类的历史、传记文学。菊池小说、戏剧的主要特征是主题鲜明，因而有“主题小说”之谓。在他的作品中，作家的主观解释占有重要地位。他说：“小说是作家处理人生的报导，或是应当如何对待人生的意见书。”当然，他同时也强调小说的趣味性。而与自然主义文学的不同之处在于，自然主义作家主张描写人生真实，且表现之中不能掺杂作者的主观。这显然迥异于菊池的艺术观，此外，菊池宽与芥川龙之介恰好相反，他主张“人生第一而艺术第二。”对他而言，为读者服务是贯彻始终的职业信条。因此，他的作品受到广大读者的欢迎，通俗易懂且追求雅俗共赏。其作品主题，亦统统属于公众所共同关心的人性问题。

例如，1917 年刊载于第四次《新思潮》杂志的剧作《父归》公演后，引起很大轰动。作家江口涣曾经这样描述过当时的情景：

“幕落之后，电灯骤亮。看看邻座的芥川兄，正在用手绢拭擦眼睛。久米正雄脸上也不断地流淌眼泪……回头一看后面座位上的菊池宽，顿时一种新的感动向我袭来。真是出乎意料，连作者菊池也在哭泣。”

（引自江口涣《我的文学半生记》）

由此可见，菊池宽的文学的确掌握了打动人心的奥秘。《父归》一作的剧情，描写 20 年前携情妇私奔的父亲，年老后返回家中。母亲和弟弟、妹妹们都很高兴，但长子贤一郎却容不下父亲，对父表现出强烈的怨恨。因为在他们最最需要父亲的时候，他却抛弃了他们，致使全家在贫困的生活中挣扎。父亲自惭形秽，自言自语道，“死在野地里，还要家作什么？”剧尾，贤一郎和弟弟疯狂地冲出家门，寻找再度出走的老父归来。很显然，贤一郎对父亲的态度中包含了两种要素。开始的拒斥，体现出新时代的个人主义、合理主义精神；而剧终的接受，则又体现了作者的人道精神，表现出超越理性的骨肉情感。作品中并没有什么深奥的哲理，而是人人皆知的健康的伦理感觉。不难看出，菊池宽从一开始就具备通 俗文学作家的素质，1920 刊出著名的新闻小说《珍珠夫人》，使他成为近、现代通俗报刊文学的先驱。

1923 年，菊池宽创刊了《文艺春秋》杂志，继而形成“文艺春秋派”这一重要的作家群体。菊池则是领袖一般的人物。川端康成、横光利一等众多年轻作家，都是在这一群体中成长起来。菊池病故后（60 岁），参加葬礼者竟有 7000 余人，足见其空前的文坛影响与名望。

“新现实主义”文学中值得一提的作家尚有山本有三等人。山本有三（1887 年出生）也是“东京帝大”文科毕业，与芥川、菊池等共同创办了第三次《新思潮》杂志。山本有三的作品主要有剧作《杀婴》（ 1920）和长篇小说《女人的一生》（1923～1933）等。他的作品，与芥川、菊池一样包含着理性精神。作品主题主要体现人道主义、理想主义的破灭，或理想与现实的对立。

此外，丰岛与志雄（1890 出生）运用完全不同于“私小说”的创作方法，表现了知识阶层的生活境况。代表作有《荒野》（1923）、《丑角》等。佐藤春夫（1892）则是别具特色的作家，兼具谷崎润一郎和芥川龙之介两人的文学要责。佐藤春夫的著名作品是短篇小说《田园的忧郁》（1918）和姊妹篇中篇小说《都市的忧郁》（1922）。《田园的忧郁》几乎没有情节，从近代人心理病态的视点上，细致地剖析了一个身居田园的文化人，描绘出人物内在精神与外在世界的关系。这部作品，既是佐藤春夫的初期代表作，也是象征大正时代的一部名作。因为它是第一部通过近代人颓废感觉观察并描写自然的小说。此外，作品中的人物几乎没有表现主观意志的愿望，这种形象却恰恰可以称作大正时代文化人的一种典型。主人公身处田园并不能彻底地逃离都市的孤独或忧郁。遗憾的是，佐藤春夫并未在此类问题上加以深究，他一味以孤独、忧郁作为文化人的华丽装饰。

佐藤春夫 1964 年逝世。除了小说，他还写评论、随笔和诗歌。他的著名诗作有《秋刀鱼之歌》（1921）等。

总而言之，“新现实主义”文学具有承前启后的性质，许多大作家对日

本现代文学的形成与发展，发挥了巨大作用。

现　　代

无产阶级的文学：小林多喜二、德永直

无产阶级文学运动的蓬勃兴起，是日本现代文学初期阶段最为突出的文坛现象。1922 年创刊的《播种人》杂志，则被称作无产阶级文学的大本营。然而，1923 年的关东大地震使《播种人》中断了发行。

1924 年，作为后继的《文艺战线》创刊。《文艺战线》的主要同人作家有小牧近江、金子洋文、平林初之辅和青野季吉等。其中青野季吉是无产阶级文学的理论家，处于核心地位。1926 年 9 月，他在《文艺战线》上发表著名的理论文章“论自然生长与目的意识”。这篇文章的史学意义在于指出日后无产阶级文学运动的种种实质问题。他在文章中指出：“无产阶级文学运动是一种集体活动，也就是说，已经明确目的的无产阶级艺术家亦即社会主义无产阶级艺术家，必须使自然生长的艺术家，也具备同样的目的意识或社会主义意识。运动的意义正在于此，运动的必然正在于此。”

从创作上看，早期无产阶级文学的代表作家是叶山嘉树。叶山的代表作有《卖淫妇》（1925）、《生活在海上的人们》（1926）等。黑岛传治则是具有工作体验的作家。代表作有《两分铜币》（1926）、《风雪西伯利亚》（1927）和《撬》（1927）等。此外，无产阶级文学的重要作品尚有里村欣三《苦力头的表情》（1926）、平林泰子的《治疗室》（1927）等。此期作品的特色在于体现工人阶级的觉醒。

无产阶级文学中最为成功的作品，是小林多喜二的《蟹丁船》（1929）和德永直《没有太阳的街》（1929）。两部作品综合了叶山嘉树的小说及“新感觉派”文学这两种新时代不同文体的长处。不过，日本无产阶级文学的总体特征表现在，此前的文学尽管文体上略显平滞，但比较重视人的内在心理与心情，兴隆期的无产阶级文学，真正重视的却不是人，而是物质的运动规律。人物仅在有效的时间中活动。因而，日　本的无产阶级的文学中亦有很多表面类型化的作品，原因在于过份拘泥于斗争、事件以及种种观念性。

无产阶级文学在大正末年、昭和之初（本世纪 20 年代），一度有统治文坛之势。它本质上必然地反映了世纪初席卷全球的无产阶级革命。但日本无产阶级文学在文学观念和实际创作中，时时忽略艺术创作的规律，文学运动中也产生了各种矛盾与问题。因此，传之后世的佳作并不多。同时，战争时期法西斯当局的残酷镇压，更使无产阶级文学趋于衰退。战后，一些领袖般的代表人物如中野重治、藏原椎人等，亦因种种原因失去了绝对正确的光环。

无产阶级文学的另一位理论家藏原椎人曾在《战旗》创刊号上，力倡“无产阶级现实主义”的创作方法。而创作中，忠实运用这一方法的作家只有小林多喜二（1903～1933）。小林多喜二先后加入过工农艺术家联盟、前卫艺术家同盟和“纳普”（全日本无产者艺术联盟）等无产阶级艺术团体。 1929 年，“纳普”中的文学家分离出来，独立组成日本无产阶级作家同盟（“纳尔普”）。小林多喜二被选为中央委员。此间他在《战旗》上发表了《蟹工船》，又在《中央公论》刊出《在外地主》。两部作品一发表，他所供职的银行便解雇了他。

中篇小说《蟹工船》（1929），描写资本主义生产方式对劳动人民的剥削与压迫，同时反映人民的反抗斗争。所谓蟹工船，实际上是在帝国海军保

护下，贪婪谋取暴利的一所海上移动蟹肉罐头加工厂。在这里做工的有矿工、渔夫和其他种种职业劳动者。他们在监工浅川的役使下，从事着无法形容的沉重体力劳动。最后，他们终于觉醒了，团结起来与资方进行斗争。监工浅川被工人群众坚强的团结吓破了胆，只好应允给予满意的答复。然而所谓‘满意的答复”，竟是引来帝国海军的驱逐舰。号称“人民军队”的帝国海军，剑拔弩张地带走了 9 位工人代表。激荡人心的工潮运动悲惨地失败了。但通过这次挫折，渔民们却认清了真正的敌人。他们决心重新团结起来斗争。这部作品不仅在描写上自然、真实，素材来源也十分可靠。小林多喜二十分重视描述对象的真实性、可靠性，同时也在作品中包含了自身的革命愿望与激情。小说中，并没有特定的主人公，毋宁说主人公是作为群体的工人阶级。不管怎么说，从思想高度、主题积极性及方法的明确性等诸多方面看，《蟹工船》都是当时日本无产阶级文学的最高杰作。

1929 年“战旗”社出版《蟹工船》中，尚收有 1928 年发表的另一部中篇小说《一九二八年三月十五日）。这一年的 3 月 15 日，日本反动当局对无产阶级革命运动进行了前所未有的疯狂镇压。作品通过真实的描写，再现了当时悲壮的场面。镇压中，众多革命志士被捕入狱且遭到严刑拷打。拘留所的墙壁上写着：“永远记住这一天——三月十五日！”“共产党万岁！”之类的革命口号。实际上，小多喜二本人在“三·一五”事件时并未受到检举，但他亲眼目睹了众多被捕者。事件使他受到强烈的刺激。因而，作品直接取材于“三·一五”事件，从各个侧面描写了当时小樽地区的革命家，写到他们在“特高”警察的残酷拷问下，仍然不屈不挠地斗争。这部作品发表后，人们普遍承认小林多喜二是无产阶级文学中最具才气的新秀作家。1933 年，他又发表了另一部代表作品《为党生活的人》。

然而同年（1933） 2 月 20 日午后，小林多喜二被筑地署特高警察逮捕。经过几个小时极其残忍的拷打，日本无产阶级文学的优秀作家小林多喜二惨遭杀害。时年仅 31 岁。他的死是反动当局镇压无产阶级文学、作家的一个象征，不仅对日本文坛，对中国的鲁迅等进步作家也是一个强烈的冲击。小林多喜二 1931 年加入日本共产党，同期发表的长篇小说尚有《转形期的人们》等。

同样，德永直（1899～1958）也是日本无产阶级文学中卓有成就的代表作家。德永直的代表作品是长篇小说《没有太阳的街》（1929），刊于“全日本无产者艺术团体协议会’的机关杂志《战旗》。德永直的这部成名作，使他一跃成为“工人出身”的无产阶级代表作家。同年，他又加入“日本无产阶级作家同盟”，开始了专业作家的生活。小说《没有太阳的街》，主要描写印刷工人的工潮斗争。在东京小石川地区，有一条终日不见阳光的低洼街区，街上有一家大同印刷厂。厂里的工人和家属，都住在这阴暗潮湿的街道旁。小说基于德永直的亲身体验，生动地展现出印刷工人的生活状况与斗争历程，同时真实地再现了资方以及作为其后盾的财阀、警察、市议员相互勾结利用的情景。由于工人的斗争缺乏坚强有力的领导与支持，工潮运动最终归于失败。但德永直在描写中运用了多视角的写作方法，虽然时有概念化、模式化的印象，却为当时的大正无产阶级文学，往入十分强烈的新鲜感觉。《没有太阳的街》的史学意义表现在，作品超越了以感伤或反抗的心情描写工人阶级穷苦生活的阶段，而将工潮运动的整个过程系结于广泛的政治、社会背景，同时基于自己的劳动体验，开拓出新的素材世界。更为重要的是，

革命意识贯串了整个作品。有人认为，《没有太阳的街》是类型化的作品，人物性格缺乏深入刻划。但是，这部小说不仅在当时发挥过重大作用，给整个日本无产阶级文学带来了某种转机，同时为以后的社会问题小说、纪实小说指明了发展的可能性。遗憾的是，日本无产阶级文学并未充分地实现这种可能性。在《没有太阳的街》结尾处，有“第一部完”的字样。第二部，写的是《失业都市东京》（1930）。然而侵华战争开始的 1937 年，德永直却声明自我反省，《没有太阳的街》随之绝版。主要原因之一，是反动当局此时加剧了对无产阶级文学的扼制与镇压。《没有太阳的街》绝版，标志着战前无产阶级文学的一个终结。

战争时期，几乎所有的日本作家都受到反动当局文化政策的压制，无产阶级作家更是首当其冲。战后，一切外在性限制暂时消失，无产阶级作家如宫本百合子、中野重治等，满怀激情地投入了重建无产阶级文学的运动。他们不仅积极发表作品，还组成“新日本文学会”，创办《新日本文学》机关杂志，积极地展开了广泛的活动。与战前、战时相比，战后的社会氛围使无产阶级文学处于前所未有的发展机遇中。然而，由于无产阶级文学本身的某种偏颇以及运动内部的矛盾与分裂，使得无产阶级文学失去了战前的感召力，且渐渐地趋向衰颓。作为战后无产阶级文学重要象征的中野重治日后也承认，过份强烈的政治意识导致了无产阶级文学运动的解体。

“新感觉派”：川端康成、横光利一

大正十三年（1924），亦即关东大地震发生后的第二年，以石浜金作、川端康成、片冈铁兵、横光利一、中河与一、今东光等作家为核心，创办了《文艺时代》杂志。它标志着“新感觉派”文学的开始。“新感觉派”文学富于新意的外在目的，在于反对明治时期自然主义文学所形成的注重日常性的写实主义传统，进行文学方法的革新，创立新兴的“都市文学”。同时，它也反对无产阶级文学过份强烈的政治观念性。“新感觉派”文学的时代背景，是新与旧、革新与传统处于尖锐对立或转换的时期；其基本特点，则在于注重新的文学表现——新的语汇、诗性与节奏感等。

“新感觉派”文学是日本“现代主义”文学的滥觞。但从横光利一《新感觉论》中的一段告白看，“新感觉派”文学并未拘泥于西方某种特定的先锋艺术派别，他说，“我认为，新感觉派文学包容着诸种要素，如未来派、立体派、表现派、达达主义、象征派、结构派和如实派等等”。“新感觉派”文学认为艺术与政治是有区别的，因而他们不赞同无产阶级文学“革命文学”主张，而倡导所谓“文学的革命”。

当时刊载《文艺时代》的代表作品，有菅忠雄的《铜锣》、中河与一的《刺乡野菜》、今东光的《军舰》、横光利一的《街底》和川端康成的《伊豆舞女》等。《文艺时代》前后仅仅维持 4 年时间，1927 年停刊。

“新感觉派”文学中最具影响的作家是川端康成和横光利一。川端康成（1899—1972）是继印度诗圣泰戈尔之后，第二位荣获诺贝尔文学奖（1968 年度）的亚洲作家。因而颇具国际声誉。早期，川端曾受菊池宽等前辈作家的影响，加入过菊池宽的《文艺春秋》同人队伍。“新感觉派”文学兴起后，川端康成在短篇小说的创作上表现出特殊才能，且频频发表文艺时评，被称作“新感觉派”文学的旗手。川端最初的作品集是《感情装饰》（1926）。1925 年刊于《文艺时代》的理论文章《新进作家的新倾向解说》，成为“新感觉派”文学的理论基础或支柱。“新感觉派”文学是短命的，川端康成的文学生命却维续持久。其代表作品《雪国》（ 1935）等，被翻译成为多种文字，我国亦有几种译本。

川端康成少年时代阅读了许多日本的古典名著，如《源氏物语》、《枕草子》、《方丈记》、《徒然草》等。在他开始创作生涯之前，还接触到许多西方现代作家的优秀作品，如陀思妥耶夫斯基、契诃夫、乔伊斯等等。近代日本作家志贺直哉、德田秋声，亦对川端有所影响。

川端康成的代表作品有《十六岁的日记》（1914）、《伊豆舞女》（1926）、《禽兽》（1933）、《雪国》（1935）、《千鹤》（1959）、《山音》（1959）和《古都》（1971）等。其中《雪国》、《千鹤》、《古都》是三部诺贝尔文学奖获奖作。这些作品展现出“日本自古以来的悲哀美”。且在艺术形式、感觉方式上独具特色。瑞典皇家文学院的获奖致词是：川端康成先生“以卓绝的感受性、高超的叙事技巧，表现了日本人的心灵精髓。”文学史论家小田切秀雄亦认为，在“新感觉派”作家中，只有川端康成实现了所谓“完成的美”。而在他一系列独具特色的作品中，成名作《伊豆舞女》打响了第一炮。《伊豆舞女》问世时，川端康成已发表《招魂节一景》等一系列短篇小说，藉此确立起“新感觉派”代表作家的特殊地位。

《伊豆舞女》基于川端康成大学二年级时的一次现实体验。就是说，小

说中的主人公实际上是作者川端的化身，作品中的舞女亦有现实原型。但川端某种程度上美化了“舞女”，目的在于更好地体现其特异的美学理想。小说描写了主人公“我”在伊豆旅途中的一段偶然遭遇。翻越天城岭时，偶与羁旅艺人结伴而行，艺人中一位少女（舞女），与“我”产生朦胧的青春恋情。但这恋情却无结果，伴至下田，他们便在淡然的旅愁中各奔西东。《伊豆舞女》是川端康成的成名作。应当说那种崇奉虚幻之美的艺术关注，在以后的代表作品中获得了更为完全的表现。不过，《伊豆舞女》中清纯洁净的美感，却是川端其他重要作品中十分罕见的，小说被誉之为日本现代抒情文学的杰作之一。

《雪国》是川端康成最具代表性的作品。由此可见，川端康成过份肯定感觉对于文学表现或文体的作用，正如他在《新进作家的新倾向解说》一文中所言，他将感觉置于表现或文体之上。《雪国》的人物也很简单，似乎只有岛村、驹子和叶子。双线式的情节结构述说了岛村这位已有妻室的男子，一年一度到雪国，与艺妓驹子幽聚。这里自然有男女之间的性恋关系，但川端并不注重这种人物的现实关联，他表现的是基于现实关系之上的特殊感觉与心理，并通过某种虚幻性的探究或追求，展现其特有的美学理想。他认定现实断然是丑陋的，美在虚幻之中。但他同时又往往无法将二者彻底地分离开来，而时时处于某种无法解脱的矛盾之中，最后只好走向“空无”之中的禅悟，趋向绝对的主观。很显然，《雪国》中的叶子这一人物，完全是一个象征性的人物，为要强化“虚幻即美”的主观认识。

此外，《雪国》受到日本传统文学的感化，作品中时时显现出对于古典式传统美感的偏好，例如对于自然风物热爱或细腻表现，在人与自然的对照关系中体现“自然的悲哀”等等。在人物描塑、作品结构或小说文体上，《雪国》与日本的古典名作《源氏物语》，也具有种种关联或近似。不过在展示人物的心理感觉时，则更多运用新式的“意识流”手法或象征、暗示等等。《雪国》中关于“镜中映像”的描写别具一格。川端似乎对“镜像”描写情有独钟。也许因为“镜像”是非现实的幻像，因而印证了川端康成虚幻即美的偏执理想。同时，“镜像”也是某种感觉、遐想或意识流式表现的触媒。

川端康成的晚期作品《午鹤》、《山音》、《睡美人》等，更趋极端地表现某种悖离现实伦理规范的变异世界。例如，《千鹤》中表现菊治与父亲生前情人间的乱伦关系，《山音》描写老人信吾与儿媳通奸，《睡美人》则通篇描写丧失性机能的江口老人，在所谓“睡美人俱乐部”里爱抚六个服用安眠药后熟睡的少女。老人在半昏迷半清醒的状态中，产生种种虚幻的意识、心理与感觉。川端康成似乎认定，唯有在这种极端化的表象世界中，才能探究出终极意义上的美与丑。美与丑在他看来，恰如虚幻现实，绝然对立却又无法分割。为此，川端主张作为小说家不能回避“悖德乱伦”的描写。

1972 年 4 月 16 日，川端康成在其公寓中自杀。他没有留下任何遗言，他的死因至今仍为谜综。但有一点却是明确的，即川端康成一方面不赞同太宰治、三岛由纪夫等作家的自杀行为，另一方面又将死看作“至高的艺术”。他崇奉“无言的死”。认为“元言的死”包含有无限的意义。也许，即便在生命的最后一刻，他也在思考如何终极化地实现自己的“空无”理想——虚幻的悟道之美。

横光利一与川端康成并称为“新感觉派”文学双壁。且横光（1898～1947）的早期文坛经历与川端近似，亦曾受到菊池宽的帮助，先为《文艺春秋》同

人，后则与川端等共同创办《文艺时代》。横光早期的文学风格是写实的。《蝇》（1923）和《太阳》（1923）发表后，文风为之一变，开始在作品的结构、文体上大胆革新。因而这两部作品被看作“新感觉派”文学的开山之作。有人认为，横光利一才是最为典型的“新感觉派”作家。

短篇小说《蝇》是横光利一的成名作。小说通过蝇的视角观察人类，颇具新奇感。作品写到载有 6 位乘客的公共马车，行至悬崖顶部时，突然马车车轮滑下路面，人马惨叫着坠落崖下。6 个人物依次出现，伴杂着种种对话。而在这幕悲剧发生的一刻间及全过程中，作者不遗余力地描写了一只栖于马背之上的大眼蝇，写到它所耳闻目睹的人类世界。当马车坠落崖下时，唯有这大眼蝇悠悠然飞向空中。

“新感觉派”文学解体后，横光利一曾运用“心理主义”的表现手法，发表了一篇实验小说《机械》（1930）。小说充分运用“意识流”的表现手法，将作品中的人物“我”称作“第四人称”。因为“我”在这部作品中扮演了多种角色，一会儿是述说人，一会儿又胡言乱语。

横光利一的代表作品尚有《上海》（1928）、《寝园》（1930）、《纹章》（1934）、《旅愁》（1937）和论作《纯粹小说论》（1935）等。他在后期创作中，超越了“新感觉派”的创作方法而重趋“圆熟的写实”。其中《旅愁》一作，倾其 7 年心血，最后仍末竟而终。但这部小说对横光而言却至为重要，小说被称作“一种思想小说”，思考了颇具文化性的东方·西方、传统·科学之类根本问题。长篇小说《旅愁》根基于横光欧洲之旅的深切体验。其中的一些关于东西方文化对立的观念，在《上海》中已经形成。主人公矢代和久慈，毋宁说就是《上海》中一组主人公参木与甲谷的变身。在日本右倾、欧洲左倾的时代涡流中，文化人苦苦探求自己应持的立场。字里行间，充斥着横光基于自身体验的苦涩。这种苦涩越深，矢代所表现、所投影的那种对于日本的眷恋以及对于民族的憧憬，就越发自然地涌流而出。矢代是情感型的，久慈则是理智型、认识型的。横光在理智与情感之间摇摆，不知如何是好。他似乎在寻找置于二者之间的妥协者形象。然而最终只在颓废中找见一丝未曾熄灭的神火。总之，《旅愁》描写了一批身处异境（欧洲）的知识分子对于文化、传统问题的思考与选择。“旅愁”具有双重含义，亦即总在日本、西方二者间做逆向选择。当人物身处西方时，产生对日本文化传统的眷恋；而置身于本族文化中时，又向往西方的灿烂文化。

文艺评论家河上彻太郎认为，思想小说《旅愁》是近代以来日本人探求实验性、知识性精神的一种写照，亦即“近代日本人接受的是近代西方理性精神的教育，那么这种精神与日本原在的传统血液——东方精神相撞后，将呈现何种对抗或适应呢？”总之，《旅愁》所探究的问题，是所有日本人始终面对的问题。毋宁说，这一问题二战后变得尤为突出。

“新兴艺术派”与“新心理主义”

30 年代前后，空前的世界性经济危机导致日本社会政治、文化的动荡与不安。同时产生的文化现象，则是垄断资本主义制度下的个人逐步丧失自我，人性濒于分裂解体，一度流行的美国通俗电影和爵士音乐，更迎合了一代青年颓废的、及时享乐的生活情感。此外，芥川龙之介的自杀象征性地预示出，“迷惘、不安”的社会情绪日益成为日本文学新的主题。而从样式形态上讲，评论家平野谦认为当时的日本文学呈三足鼎立之势——以私小说为代表的传统写实主义文学、以新感觉派·新心理主义为主流的现代主义文学、以及以马克思主义为指导的无产阶级文学并存于文坛。进而言之，日本大众文学的兴起，也在这一时期。因此，尽管 30 年代前后是日本“现代主义”文学空前的活跃期，实际上却是在传统文学、大众文学以及无产阶级文学的夹隙之中谋求发展。

日本“现代主义”文学的先驱是川端康成、横光利一等为代表的“新感觉派”文学。“新感觉派”文学维续的时间很短，但在现代文学中的影响却很大。一方面，从这里产生了川端康成之类的文学巨匠；另一方面相继出现的一系列新兴的“现代主义”文学派别诸如新兴艺术派、新社会派、新心理主义和理智主义、行动主义等等，某种意义上都是“新感觉派”文学的发展或延继。

总之，日本 30 年代“现代主义”文学曾一度兴盛，流派繁多给人以眼花缭乱的感觉。也就是说，这些新兴的文学变化很快，盘根错节。原因在于，当时的社会文化环境变化多端，同时，昭和初年的日本现代文学，几乎与西方文学保持了同步发展。西方所有新的文学理论或作品，一经问世即被译介到日本，并对日本文学的存在形态与发展产生影响。就是说，日本“现代主义”文学的快节奏变化，来自西方先锋派艺术丰富多变的影响。乔伊斯、普鲁斯特、里尔克、瓦莱里、莫里亚克等等，几乎同时为日本“现代主义”文学所关注、借鉴或作为创作中直接效法的对象。当然，“现代主义”文学本身的要求之一亦在于：不断地反叛传统，标新立异。

从日本“现代主义”文学的艺术主张上看，其宗旨首先是否定传统“私小说”那种封闭性、被动式的文学方法与理念。但它同时也抨击无产阶级文学的观念化、绝对化倾向。“现代主义”文学比较重视文学的本体价值，强调艺术至上，形式第一。另外，在当时日本社会状况以及西方社会与文学颓废风潮的作用下，日本“现代主义”文学还追求美国式的低俗文化趣味。体现在作品中，即为某种极端性、色情化的强烈刺激倾向。

从本质上说，“新兴艺术派”正是上述具有颓废特征的都市主义文学。该派文学的核心人物，是中村武罗夫和龙胆寺雄。此外，还有浅原六朗、饭岛正、川端康成和久野丰彦等。“新兴艺术派”起始于 1929 年末成立的“十三人俱乐部”，当时被称之为“十三骑士”。 1930 年，“十三人俱乐部”又发展为“新兴艺术派俱乐部”。它的创立，标志着日本“现代主义”文学跨入鼎盛期。

然而所谓“鼎盛”，似乎徒有其名。至少“新兴艺术派”属下的作家，当时并没有推出太多有份量的“现代主义”作品。相反，作为外围作家的井伏鳟二却引人注目。

“新兴艺术派”文学的一大特征，在于作品内容与当时社会的浮华、不

安保持了一致。文体上，透现出浓重的装饰化色彩。所谓“装饰化”，主要体现在文学语言的浮华性上。应当说作品中人物的独特职业（画家等）与生活方式，也导致某种视觉化要素的加强。因此，语言、形象皆如同新式的建筑材料，拼构出色调多样的感觉与现实。实际上，“新兴艺术派”的这种表现特征承继于“新感觉派”文学。二者间具有某种内在的关联。文学史论家中村新太郎即称，“横光利一的目光象摄影师一样准确地抓住了对象，却难以触及本质”。不用说，镜头中的世界是客观的，但同时具有装饰化的反自然特征。因而在这一点上，评价适用于“新兴艺术派”文学。众所公认，“现代主义”作家的共性特征之一是敏感地意识到、感觉到世态的变化。而“装饰化”，则是日本“现代主义”文学的特征之一。

“新文艺术派”最具代表性的作家是龙胆寺雄，1901 年生于茨城县，后就学于庆应大学医科专业。1928 年 4 月，佐藤春夫推荐的《放浪时代》获《改造》杂志十周年纪念号奖。步入文坛后，又以《公寓的女人们和我》博得文坛好评。龙胆寺雄藉此荣获“现代主义”文学主将盛名。他的代表作还有《写给 M 子的遗书》（1934）及日后发表的《不死鸟》（1951）、告别妻子》（1952）等。应当说，《放浪时代》十分敏感地描绘出享乐性消费生活的日趋发达以及随之而生的新风俗。作品中的人物，体现出自由大胆的放荡生活，这种生活中充溢着青年一代的精神彷徨。无所羁束仅仅是一种假象。尽管作品力图展现的是极端自由的世界，反映新一代青年人意欲摆脱旧有家族制度或世俗道德的渴求。这样的作品世界，当然，博得苦于压抑的青年一代同感。但川端康成却对这样的作品给予了尖刻、夸张的批评，“看第二遍，即如浴室的彩绘玻璃般令人作呕”（至文堂《日本文学史·近代》）。这种批评不无道理，龙胆寺雄的确无意追究现象背后存在的本质，他过份注意感觉的及时性或语言的装饰效果。

“新兴艺术派”一共刊出两部丛书，一是《新兴艺术派丛书》（新潮社版），一是《新锐文学丛书》（改造社版）。

事实上，在 30 年代前后的“现代主义”文学中，最具实力且在理论上、创作上富有成果的，是随后登场的“新心理主义”文学。“新心理主义”的代表作家是伊藤整和堀辰雄。此外尚可包括阿部知二、小林秀雄、舟桥圣一等。这些作家亦曾介入“新兴艺术派”文学运动，但却仅仅徜徉于外围地段。“新心理主义”的文化背景是西方心理主义、“意识流”文学的传播。在他们的主观努力下，一战后构成西欧文学主流的心理主义三大名作——乔伊斯的《尤利西斯》、普鲁斯特的《斯万一家》以及拉狄克的《德鲁杰尔伯爵家的舞会》等，几乎同期被翻译介绍到日本。

伊藤整 1905 年出于北海道，青年时代写过抒情诗。最初，他是作为引进 20 世纪西方文学的评论家蜚声文坛。后则成为日本“新心理主义”文学的旗手。1930 年，伊藤发表的短篇小说《感情细胞的断面》，颇受川端康成的赞赏。在理论和创作上，他主要得益于詹姆斯·乔伊斯和法国作家马塞尔·普鲁斯特的影响。他翻译出版了乔伊斯的《尤利西斯》，1932 年又出版了专著《新心理主义文学论》，且在《文学评论》上频频地发表文章。伊藤整竭力倡导心理主义文学“意识流”、“内心独白”和“过去时间再现”的表现手法。创作上，则实验性地将肉体描写与心理分析融为一体，或将“新感觉派”文学的感觉性印象描写变革为心理现实的直接描述。他追求跳跃式的联想，严谨而自由的结构。

1937 年，伊藤整发表了他的实验性代表作品《幽鬼街》，翌年又发表《幽鬼村》。表面上看，《幽鬼街》是一部“私小说”特征浓重的作品，描写自己青少年时代的熟人一个个成了幽鬼，从昏暗的街头巷尾冒现出来。在这种十分独特的形式中，伊藤揭示出人物内心深处的犯罪意识或心灵伤痕。显然，小说摹仿乔伊斯《尤利西斯》的一个片断，以幻想式的表现探究了人物的现时心境。同样，发表于 1938 年的《幽鬼村》，亦具相同特征，只是作品所描写的是作者更为年少的时代。伊藤后将两部作品合而为一，题名《街与村》。《街与村》是理解伊藤早期创作的钥匙，他的作家地位因此获得进一步巩固。原因在于，作品“以乡土为背景，抒情性地实现了过去与现在的同时表现。从而使乔伊斯的手法获得小规模的最初成功”（濑沼茂树：《伊藤整集》解说）。

为了更加全面地理解作家伊藤的整个创作个性，尚需稍稍提及他战时、战后的创作特征与倾向。战时发表的重要作品是长篇小说《得能五郎的生活与意见》（1941）。这部小说很有特点，欲融合西方 20 世纪初的心理表现手法与日本的“私小说”手法，藉以生动地勾画出战时知识分子困难重重的生活境地或思想观念。同样， 1946 年的长篇小说《鸣海仙吉》及 1947 年的评论集《小说方法》，也是力图否定日本“正统小说”（私小说）的神话，进而更新日本的小说观念。《鸣海仙吉》有综合小说之谓，因为作品模仿乔伊斯《尤利西斯》的构成形式，又以传统的戏作文学手法将诗歌、小说、评论、戏曲揉为一体。

总之，在日本现代文学中，起步于“新心理主义”文学的伊藤整是一位举足轻重的作家。他所一贯关注的问题，一是文学的创作方法，即如何使西方新兴的“心理主义”文学表现手法与日本传统的“私小说”式表现结合起来，取长补短；二则对人类本身的凝神关注，通过作品，探究人在特定文化环境中的价值与地位。

“新心理主义”文学的另一位代表作家是堀辰雄，主要活动集中于小说创作方面。堀辰雄（1904～1953）中学时代就喜欢法国的象征派诗歌，同时阅读了尼采等人的哲学著作。大正十四年（1925），堀辰考入东京大学文学系。 1929 年，他在《文艺春秋》刊出处女作《无用天使》。1930 年，又发表了颇受好评的成名作《圣家族》。

《圣家族》开篇写道，“死，宛若一个季节的开始……”。创作这部小说的原因之一，乃因受到恩师芥川龙之介自杀的强烈冲击。小说以作家九鬼（芥川之化身）的死为契机，虚构出并无多少现实情境的故事世界。小说中的三个人物扁理、细木夫人和女儿娟子，围绕九鬼的死展开各种现实或心理活动。主人公扁理与细木夫人间微妙而隐晦的恋情，似乎源自某种错觉，彼此能从对方那儿找到摆脱死亡、获取新生的钥匙、然而从另一角度看，这种恋情关系又体现了某种弗洛伊德式的性爱模式。说白了，人物的潜在心理呈乱伦性。细木夫人作为九鬼的情人而构置，扁理却被暗示为九鬼的“私生子”。或许正是在此意义上，扁理才一方面意识到自己无法按捺的情欲，一方面又拼命拒斥那种本能的勾引。有趣的是，扁理与细木夫人的女儿娟子间也萌生出某种“爱”的隐情。作者的目的似乎在于通过特定的情爱关系，表现九鬼的死造成的心理感觉或后果。与绢子的恋情，仿佛也是“恋母情结”的参照物或对立物。既然细木夫人是母亲的象征，绢子便成为扁理的胞妹。“圣家族”岂可渎犯？九鬼的无所不在造成乱伦禁忌的潜在压抑，人物最终以理性

扼死爱欲。

这部小说的文体模仿了莱蒙·拉狄克的小说《德鲁杰尔伯爵家的舞会》，心理分析上很有新意。因而，小说被誉之为昭和初年日本心理主义文学代表作。横光利一认为《圣家放》清晰地向读者呈示了现实的内部，似乎内部与外部一样可以用肉眼观察并明确地加以表现。堀辰雄作品甚丰，代表作品尚有《起风了》（1927）、《蜉蝣日记》（1937）、《莱穗子》（1941）和《旷野》（1941）等。本质上讲，他的小说极具理性特征，但同时又包容在颇具温情的抒情式描写中。例如《起风了》被誉为“最最纯粹的诗歌”，在里尔克文体风格的影响下，作品探究生与死的主题。或者说，堀辰文学的一大特征正在于心理表现的确切性，或以潇洒的理性感觉始终关注“生”、“死”、“爱”的主题。总而言之，堀辰雄的创作极具特色，他将自己的传统素养完美地结合于新式的表现方法中，且对日后的心理主义作家如福永武彦、中村真一郎等，发生了很大影响。在此意义上，他的创作被称为昭和文学的一座里程碑。

其他几种“现代主义”文学流派，创作上建树不多，主要特征是特定创作方法的倡导或新兴艺术理论的提出与建构。

“新日本文学会”与“近代文学派”

日本1945年8月15日战败投降，标志着第二次世界大战的终结。此时，日本的文学处于种种不同的情绪之中，或绝望、或欣喜、或茫然不知所措。总之战败对日本国民诉诸了强烈的心灵冲击。这一事件，在日本现代文化史上的作用，堪与明治维新相提并论。经历过此次惨痛的失败，日本人开始思明治以来的近代历史。或许也在这种心理基础上，日本容忍了美国的民主化改革与军事占领。在美国的强制性干预下，日本确立起新的价值规范，否定了战前的政治性、伦理性文化结构——线性的家·村·国家共同体。这种共同体具有封建性残余特征，是产生法西斯军国主义的温床。

战争期间，法西斯的文化管制几乎令文学坠入不毛之地。无产阶级文学及文学运动，遭到反动当局尤其残暴的镇压，大批作家被捕入狱或被迫转向。日本战败以后，那种强烈的政治压制倏然间完全解除。在这种突然获得的自由氛围中，先前的左翼文学主将宫本百合子、中野重治等，全力倡导所谓的“新文学运动”，意在重温旧梦，恢复并发展战争时期严重受挫的无产阶级文学。不过此时以“民主主义文学”取代了战前的无产阶级文学称谓。总之，在他们的主观努力下，试图以“新日本文学会”为中心开展各类文学活动。然而时至战后，众多作家与读者的文学观念、文学兴趣发生了重大变化，人们似乎已经无法接受战前无产阶级文学原封不动的全面复活。同时，另有一批进步的文学家，反对“新日本文学会”的文学观念与政治主张，推出了新的同人杂志《近代文学》。“近代文学”派的同人作家有平野谦、荒正人、本多秋五、埴谷雄高和小田切秀雄等。他们的文学目的在于确立新的近代自我，将文学从“政治主义”的桎梏中解救出来，进而使革命的文学人性化。这种人性论具有超阶级性的特点。为此，“新日本文学会”和“近代文学”派作家间，展开了激烈的“政治与文学论争”。围绕“政治与文学论争”，又相继出现过“战争责任问题”、“转向问题”、“主体性问题”和“知识分子问题”等多种论争。“新日本文学会”一方的代表作家是藏原惟人、宫本显治以及前述中野重治和宫本百合子。他们属于战争中的“反战派”。战后则严厉地追究众多作家负有的直接战争责任或间接责任。与此相对，争论的另一方“近代文学”派同人认为，“反战派”不能说“全无责任”。“近代文学”派的着眼点是文学家的社会良心。他们认为，艺术不应作为政治的手段，而应通过艺术自身的价值去探究人生与社会。艺术家“忠实于自我的感觉、情感与意愿，就等于联系了群众”（荒正人）。而宫本百合子则在《1946年文坛》一文中批判道，“近代文学”派的“自我”，是脱离社会民主和全体人民的“自我”，具有消极效果。更有甚之，荒正人、平野与中野重治间，竟至发生白热化的争吵。

种种论争的焦点，在于革命·反革命，正确·错误、美·丑、人性·非人性之类的绝对化区分。

战后，在将民主绝对化的社会氛围中，“新日本文学会”体现出终极意义上的理想与正义。除前述核心作家外，“文学会”尚荟集了江口淳、志贺直哉、广津和郎等一大批不同风格的作家。在机关杂志《新日本文学》创刊号上，宫本百合子刊出了该派的文学宣言《歌声哟，响起来吧》，主张在继承、发展战前无产阶级文学传统的基础上，掀起全新的“民主主义”文学运动，建立民主的、进步的新文学。宫本百合子战后曾是理想的象征性存在。

她和中野重治一样，战时未曾屈服于军国主义的反动统治，战后则顺理成章地位居文学运动领导者的地位。同时，他们也相继发表了一些感人至深的作品。如宫本百合子的名作《播州平原》（1946）、《路标》（1947～1950）；中野重治的《五勺酒》（1947）等。但从总体上说，战后无产阶级文学创作上相对贫困，作品屈指可数。

在战后特定的社会文化条件中，“新日本文学会”倡导的民主主义文学出人意料地急速衰微。日本战后所处的时代，是一切观念、传统近乎彻底崩溃的时代。也许正因如此，以观念性、政治性为首要特征的“民主主义”文学，才缺乏吸引读者关注的现实机制。如前所述，“新日本文学会”的主体是战前的无产阶级作家，而时至战后，他们似乎并未有效地克服战前无产阶级文学运动中那种先验的、过度的政治至上主义。实际上，1950 年“文学会”发生毁灭性争执与分裂，便与过份介入政治有关。例如，中野重治以其异常坚定的政治性立场，令战后处于对立面的作家们大为紧张。他严厉地抨击所有战争中被迫迎合时局的文学家。这种情感合乎情理，因为中野重治十分憎恨日本军国主义发动的侵略战争和战时的法西斯专制。但从另一方面讲，他那种过份强烈的正义感和绝对化的政治性，却又将许多具有进步倾向或忏悔心情的作家拒之门外。在其《批评的人性》系列论文中，他同荒正人、平野谦等“近代文学”派同人作家展开了激烈的政治论争。他认为后者的观点体现出小资产阶级的动摇性，有通向反革命的危险。这种说法显然有些过火，日后中野承认，“失误主要在自己一方”。因为，“近代文学”派本来是无产阶级文学的后属部队，论战却令其分裂出“民主”文学阵营。中野重治鲜明的政治态度，导致了消极性的结果。

中野重治 1902 年生于福井县。早年曾发表诗歌与小说。1924 年考入东京大学德国语言文学系。学习期间，他加入了“马克思主义艺术研究会”，同时参加现实的革命斗争。1926 年，“日本无产阶级艺术联盟”成立，中野当选为中央委员。此后，又曾荣任“全日本无产者艺术联盟（纳普）”常委及《战旗》编辑。战前，他发表过小说《老铁的故事》（1929），并多次成为文艺论争的中心人物，如“艺术大众化论争”，“艺术价值论争”等等。他屡次被捕入狱。战后，则成为“新日本文学会”的创立者，兼任《赤旗》文化部长。

本质上说，中野重治是一位诗人气质的作家。成为马克思主义的信仰者，实际上是因为时代潮流的塑制。他的文学观念，受到普列汉诺夫的很大影响。

战争期间，中野重治发表过《空想家与剧作》（1939）等中篇小说。战后刊于《展望》 1947 年 1 月号上的《五勺酒》，则以“私小说”的形式描写到自己的青年时代。作品试图从道德上将战后的共产主义与日本传统结合起来。50 年代以后，民主运动发生了严重分裂，中野重治则陆续发表了两部较有影响的长篇小说，一是 1954 年刊出的《五脏六腑》，另一是《梨花》（1957、1958）。两部作品皆以“私小说”式的文体，描述自身的革命体验。由此，可以看出中野重治一贯始终的自我形象以及理想与现实悖离的痛苦。

中野重治曾是战后领袖一般的象征性人物。因而对战后的许多作家发生过影响。例如，置身于政治·表现对立之间的佐多稻子，一方面无法接受中野重治的政治、文学主张，另一方面又痛苦地承受着“背叛”者的良心煎熬。佐多稻子 1931 年就与藏原惟人等一同加入共产党领导下的文化团体。藏原惟人是日本无产阶级文学中最为杰出的理论家。

战争期间，佐多稻子曾从军赴战地慰问。因而战后，这一失足行为受到“新日本文学会”和“妇女运动俱乐部”的严厉批判。她被排斥在“民主主义”文学运动之外。尽管“战争责任”的追究令其沉浸在深深的自责与忏悔中，但仍旧无法摆脱失足后引起的指责与阴影。

佐多稻子 1904 年生于长崎市。早年做过女工，生活贫困。实际上她接触马克思主义思想，最早是通过中野重治和丈夫窪川鹤次郎。1928 年，佐多稻子发表了处女作《焦糖工厂》，后又陆续发表《烟草女工》和《女工干部的眼泪》等小说作品。1936 年的佳作《红色》，则描写丈夫背叛妻子或妻子“反抗男性”（青野季吉语）。战后，佐多在忏悔中同时发现并认定，党（日共）在政治与文学的关系以及政治与民主团体的关系上犯了错误。她认为，个人是无法避免错误的，但党却应当保持正确的形象。佐多稻子痛苦中否定了现实的党，又在自己的心中塑造起基于自我历史与感觉的党。创作上，佐多稻子颇具个性。她强调女性自主意识的确立，反对广义上的男性社会统治。这一特点，与其政治态度一致，旨在反抗外在的、限定自我的强力统制。就是说，中野重治体现了历史的正义，告诫日本人民从肉体上、精神上摆脱封建性的半奴隶性质。但由于方法上的失误，愿望与效果发生了悖离。佐多稻子却通过自身的挫折感，直觉到运动中的政治主义偏差。

佐多战后的代表作品是《我的东京地图》（1947）。小说通过主人公生立的苦难经历，展现了版画式的战后情绪，因而又被称作“心象风景诗”。作品中，佐多那凄然的目光呈现出百孔千疮、面目全非的东京幻象。战后，她曾努力恢复自己的日共党藉。且于 1946 年 4 月荣任“新日本文学会”东京支部长。但是，天性与经历使她对现实的党始终持批判态度。1946 年，终因政见不合再度被开除出党。

佐多稻子的独特性在于其“反骨式”的政治立场。同时她的作品亦获得文坛的普遍肯定。小说中的观察、描写具有女性特有的细腻，且敢于面对现实，诚实地剖露自己的感性或直观。佐多艺术上的成功，主要体现在家庭、个人关系的描写上。1963 年，又发表获得一致好评的长篇小说《溪流》。

在日本无产阶级文学运动史上，德永直（1899～1958）也是举足轻重的人物。关于他的创作情况，此前已有介绍。这里值得一提的，是德永直对于文学的认识。德永直似乎并不回避自己作品的类型化、观念化弊病。他说自己创作时凭藉的不是“创作态度，而是制作心情”。因为对工友而言，“小说断然是享乐的领域”，而“我却要用简明的语句，自然的感情，将他们引入作品那单纯的境地，让他们哭，让他们笑”。这种顾具观念性的文学观，似乎也是日本无产阶级文学的共通特点之一。

战后，德永直与宫本百合子、中野重治、藏原椎人等共同创立了“新日本文学会”，并在同名的机关刊物上连载长篇小说《吾妻，安息吧》。小主以凄然呼唤的笔调，描写自己对战时空袭中遇难的妻子深切的怀念与挚爱。这部小说与宫本百合子的《播州平原》齐名，被称作战后初期“民主主义”文学代表作。这也是德永直最重要的作品。

最后，女作家壶井荣（1900～1967）别具一格。壶井荣与无产阶级文学结缘，也是由于丈夫壶井繁治的影响。在战前的无产阶级文学运动和战后的“民主主义”文学运动中，壶井荣都不是十分重要的人物。但创作方面，她却大放异彩。与无产阶级作家过度的观念性不同，壶井的创作更多地基于女性的庶民式人道主义感觉，以及紧密关联于故乡小豆岛风情的诗性禀赋。她

的作品风格柔和、明朗而健康，因而颇受读者大众的喜好。作为现实主义作家，她又将社会意识与艺术性完美地融合在一起。壶井荣十分憧憬母性本能，这种特点主要表现在儿童文学的创作上。小说《没有母亲的孩子和没有孩子的母亲》（1951），曾荣获战后第一届儿童文学奖。

壶井荣的处女作是战时发表的《萝卜叶》（1938）。1941 年的作品集《年历》，获新潮文学奖。战后，她的创作更加引人注目。1951 年连载的小说《24 只眼睛》曾被多次搬上银幕。《二十四只眼睛》是她的代表作，可被纳入反战小说之列。但这种反战意识是通过抒情以及孩子的视点反映出来。24 只眼睛即 12 个孩子。昭和三年（1928）之春，“ 师范 ”毕业的大石教师回到故乡任教。大石教师生性随和、善良。她身着西服，骑自行车上班，一心一意教导自己的 12 名学生。在这种日常性的生活中，壶井营造出教师与孩子间美好的人类情感。通过富于诗情的风土描写，小说反衬出思想、物质倍受限制的时代。小说中有欢乐，有眼泪，交错起伏，却又始终不落俗套。其原因，正在于壶井生来的诗歌精神，以及坚实的生活感触或敏锐的作家意识。加上接近无产阶级的文学的战前体验，使她在人物塑造方面获得较大成功。小说结尾，大石老师带着过去的学生为一名病逝的女生、三名战死的男生扫墓，感人至深。

1955 年，壶井荣又以历史小说的形式写出中篇小说《■裆》。

最后需要指出，“ 近代文学 ”派同人以评论家为主体。因而文学业绩主要表现在理论与评论活动中。但是后来一大批颇具实力的作家陆续加入，使“ 近代文学 ”派成为战后文学的重要据点。日后加入的作家主要有：野间宏、中村真一郎，福永武彦、加藤同一、椎名麟三、安部公房、三岛田纪夫等等。这批作家的创作，构成战后文学的一个高峰。重要作品有：埴谷雄高的《死灵》、野间宏的《青年之环》、安部公房的《墙壁》、远藤周作的《白人》等等。

“无赖派”：太宰治、坂口安吾、织田作之助

在战后日本“民主主义”文学运动席卷文坛之际，许多战争时期相安无事的老作家率先发表作品。如永井荷风的《浮沉》、《舞女》和《勋章》；正宗白鸟的《战灾者的悲哀》和《世事多变》；志贺直哉《灰色的月亮》；谷崎润一郎的《细雪》上卷以及德田秋声的遗作《宿图》等等。他们的创作体现出高雅的风格及坚实的基础。但是，这批作家的作品未能代表时代之声。因为《舞女》、《细雪》等，都是与战后现实无关的作品。他们的创作基础，根植于战前的近代社会。

时代，却在寻找自己的代言人。石川淳、坂口安吾、太宰治、织田作之助和伊藤整等体现战后世态的作家，很快受到了空前注目。这批作家被称作“无赖派”或“新戏作派”。他们作品表现出来的总体特征，是否定传统社会的权威与秩序，并将现实幻觉化。

“无赖派”文学的代表作家除伊藤整外，战前都是支流性的文坛存在。评论家小田切秀雄则将其称作“反秩序派”。因为这些作家的首要特征在于反拨传统或“毁坏自我”。

太宰治是“无赖派”文学中最具代表性的作家。他的创作与生活，典型、贴切地呈示出“无赖派”作家的精神特点。然而，从理论上概括出该派文学观念者，却是另一位代表作家坂口安吾。坂口安吾在其重要论文《堕落论》（1946）中，主张彻底的堕落。其战后名言即：“人活着，人堕落”。也就是说，坂口安吾并不认为战后的“堕落”缘于战败，他断定堕落的原因是先验的，永久性的。因为是人而堕落，因为活着而堕落。他认为人是不变的，人性始终如一，变化的只是世态的表象。他指责人们往往为了迷恋虚幻之美，而将人类的真实置诸脑后。就是说，人类社会无法排除人类真实包括邪恶堕落的积极作用。堕落自然有负作用，同时也有积极作用。

坂口安吾的“堕落”理论，显然不同于战争时期的公众伦理或思维方式。因而在战后文坛产生一种冲击力。“无赖派”文学给人以消极的感觉，但却靠自我的否定与破灭，动摇了传统社会居于统治地位的价值观或伦理观，且令读者无望之中的生活方式，获得某种貌似“合理”的依据。

“无赖派”文学没有共同的文学主张，却体现出共同的精神实质。一方面如前所述，在战后日本社会那种无秩序、反伦理或思想解放的时代氛围中，“无赖派”作家显示出某种共同的反抗性或破坏性。他们对战后世态持批判态度，崇奉所谓“精神的自由”。另一方面，该派作家的天生气质对各自的文学观念与创作影响很大。例如太宰治、坂口安吾皆属内向悒郁型性格，对社会、人世有着本能的排拒，因而很自然地在战后那般特定的世态中，顺乎潮流地为种种颓废堕落的生活态度正名。

从史学意义上讲，“无赖派”文学超越了传统的“私小说”写实。坂口安吾、太宰治，都在其独具特色的创作中融入虚构化的自我精神与感觉，这显然不同于拘泥完全真实的“私小说”。此外，石川淳、织田作之助更加明确地倡导“可能性的文学”。织田对此曾有如下表述，他说“日本文学将日本传统小说的定式视为最高权威，从不追究文学的可能性。但外国（西方）的近代小说却是‘可能性的文学’，描写人的可能性，同时追究小说形式的可能性。这一点与日本的传统小说截然不同。”应当说，战前的评论家小林秀雄等，已对传统的“私小说”式写实提出过种种质疑；战后的“无赖派”

作家，则从实践上扬弃了崇奉绝对化写实的传统。“无赖派”作家常常将小说文体置于生活语言与虚构语言的切点之上。也就是说，在他们的小说创作中，理想的表现是将日常性的语言转换为非日常性的语言。最后，“无赖派”作家常以性与性爱作为人类存在的基点。他们笔下，性与性爱常与死亡毗邻。他们认为，性与性爱对人类而言。唯有涉及死亡，才能获得更深入的认识。

例如，太宰治（1909～1948）眼中永无希望或新生。他的希望，毋宁说就是“虚构”意义上的“丧失为人资格”，或彻底的自我毁灭。实际上，许多作家的毁灭感觉源自战败，“死亡”之中渴望获取新生。太宰治不是这样，他的毁灭感觉早已根植于他的内在精神基因中。如太宰治战前的作品已经屡屡涉及生存的苦痛与死亡意向。小说《叶》（1934）中赤裸裸地表现“我想死……”，显然不单纯是一种小说的虚构。太宰治战前的重要作品有《鱼服说》、《丑角之花》、《回忆》等。战后，他则陷入更加深层的绝望与毁灭感觉中。重要的是，太宰治的毁灭与战后日本社会的沦落感觉一致，实际上纯属巧合。

太宰治并不关心现实中的日本将何去何从。战败，不过是一种现实性触媒，令太宰重又回归于“负罪”深重的自我。他的毁灭与其说有所指向，也只是反抗某种抽象的权威性传统。他不能忍受传统意义上的现实，声称写小说便是“向现实复仇”。

然而，太宰治的“毁灭”尚有另外一种含义。在他战后的第一部说《潘多拉的盒子》（1945、1946）中，他这样描述道，“人的完成归结于死。活着，皆属尚未完成。”在此观念制约下，太宰治一面谋求现实的肉体死亡，一面以优雅的文体完成了战后颇负盛名的三部代表作——《维扬之妻》（1947）、《斜阳》（1947）和《丧失为人的资格》（1948）。其中，《丧失为人的资格》实现了“无赖派”式的文体革新，即现实与虚构或日常性与非日常性的重合为一。

太宰治小说的一大特征是惯用“第一人称的日记、信函式文体”。《斜阳》即运用此种文体，描述了四个人物不同声部的“毁灭”。太宰治自顾自地毁坏一切，却无意建立起新的理想与价值。对太宰而言，世上的一切都是假的，唯一的真实只有他那近乎“虚妄”的“毁灭意欲”。因为彻底摆脱现世羁束的自由境界唯有死亡。

如前所述，坂口安吾（1906～1955）的史学价值在于“堕落”理论的提出。“堕落论”从理论上确立了“无赖派”文学的精神实质。当然坂口同时也写小说。

坂口安吾毕业于日本东洋大学印度哲学系，他的文学思维中即含有某种佛教式的悟性色彩。战后，大多作家尚处于恍惚之中，坂口却提出了别具一格的明晰理论。坂口安吾的小说代表主要有：《风博士》、《白痴》、《外套与蓝天》等。其中《白痴》，毋宁说成功地将其“堕落”理论形象化为小说，且表现出存在主义的理论特点——存在本身即为充足的理由。《白痴》的小说背景置于战后人畜混杂的东京陋巷，人物只有电影导演伊泽和一个白痴女人。东京遭遇大空袭时，那白痴女人莫名其妙地躲进了伊泽家的衣橱中。后来，两人一同在空袭下的火灾中四处逃命。此时，战争毁坏了一切固有的人类文明。而在这种极限状况中，伊泽却唯独看到了一种存在亦即生命存在的原初形式——本能。伊泽在空袭中与白痴女人发生了肉体关系。他认为，这在当时的特定状况下是无可指责的。因为这种凡常意义上的“堕落”使自

我的精神免于崩溃。《白痴》中，坂口显然在为自己的理论寻找现实的例证与根据。而事实上他的“堕落”理论，尚有更为深层的认识基础。他在《颓废文学论》一文中说到，构成一般社会道德或正常生活基础的固有逻辑是虚假的生命力，一切谨严的道德家、健全的思想家，都是虚假的存在。真正的伦理是不健全的，必然伴随着伦理本身的毁坏。精神的基础，正在于反俗的现实性。

“无赖”一词，也代表反抗权贵的自由思想。所谓“权贵”，包括传统的价值观念、伦理道德等。实质上，坂口安吾的“堕落”理论，也是某种自由精神的显现。“无赖派”文学表面上是一种消极的否定性的文学。但这种否定并非虚无主义地否定一切。至少。坂口安吾在他的“堕落”理论中，肯定了战后特定情态下反俗性的生存方式。其积极性表现于，反叛、堕落、自毁等等，促成了战后精神重构的第一步骤——彻底拆除战时精神结构的支架。也就是说，“无赖派”文学的否定意欲中包含有积极的、文化性的肯定要素。例如坂口安吾认为，只有在狂暴的破坏中才能显现出对于人类的热爱，在一切即将毁灭的空袭之中，日本及日本人却在新的形式下得到了肯定。

否定、肯定的对立与转化，在石川淳的小说中获得更加明确的表现，石川认为语言将改变历史。石川淳的成名作是 1936 年发表的小说《普贤》，该作荣获“芥川文学奖”。《普贤》的主题是绝望之后获得新生。战后，石川淳作为“无赖派”文学的代表作家之一，先后推出《黄金传说》、《废墟上的耶稣》、《无尽灯》、《处女怀胎》等一系列名作。其中《黄金传说》尤值一提，因为它不仅贯串了石川淳的主题喜好，也将太宰治等人一味否定中的潜在肯定勾现出来。这部小说发表于 1946 年，描写主人公“我”在日本各地彷徨，寻找自己失踪的女人。从日本战败之日起，“我”的怀表无缘无故地出了毛病。奇怪的是当他偶然间发现自己追寻的女人已沦为娼妓，正与美国黑人大兵厮混时，怀表竟又莫名其妙“嘀达嘀达”地运转起来。这种游戏式的文体，意在揭示毁灭、绝望之后是新生。且战时的“我”所珍视的，战后的“我”所追寻的，正是钟表、礼帽和“心中思慕的女人”。这三种意象是象征现代的符号。女人的沦落表示日本被美国占领；折断时针的怀表则暗示作者战时、战后的生命感觉。时间竟也出了毛病！在这种彻底的无望感触中，石川期待着时间的复活，他坚信人类存在于观念之中。其作品，就时时表现出拒斥“现实复制”的观念意欲。同样，《废虚上的耶稣》（1946）也描写战后废虚中出现的“新人”。从小说的构思、形式上看，该作最为典型地体现了石川淳的自由意识以及变革文体的意念——超越“私小说”式的写实方法，将虚构与现实融合起来。作品中的所谓耶稣，是黑市上乱窜乱抢的少年乞丐。亦即当“我”与乞丐扭作一团时，恍惚中出现的竟是受难耶稣基督的面影。由此，体现出石川淳自我否定的思想，代表耶稣形象的，不是文化人、工人阶级，也不是黑市商贩，而是完全摆脱了现实束缚的叫化子——将一切法律、规约置之度外的乞丐。处于战后的世态之中，这的确体现了一种颓废式的革命意识，是对战争以来权威话语或统治机构的否定或反抗。

石川淳的晚期作品有《紫苑物语》（1956）和《狂风记》（1971～1980）等。这些作品仍然体现出石川淳的思辨性以及文体革新的热情。

石川淳的创作生命很长。相反，织田作之助却宛若一颗闪亮的慧星，转瞬即消失于星空之中。织田生于 1913 年，1947 年病死，时年仅 34 岁。

织田作之助的成名作是 1940 年发表的《夫妇善哉》。战后的代表作品有

《世态》（1946）和《二流文乐论》（1946）等。这些作品从独特的视点描绘了战后的混乱世态，且在小说中率先涉及萨特的存在主义。他的小说内容上、表现上富于直露性，一般将他看作战后肉体颓废文学的先驱。而他却自称为彻底的现实主义者。织田本质上否定一切思想或体系，他力图真实可信地描写庶民阶层的生活，进而完成“诗”的创造。他创造了独自的文体样式，又认定样式本身等同于颓废。他先验地认定诗性产生于逆境之中。《夫妇善哉》正是在战时苦闷的压抑中完成。作品以平民式的大阪方言，真实地虚构了两个平民极其平凡的现实生活。织田认为，在大阪平民的生活方式中，包含着某种破灭感觉与庶民哀愁，其中蕴含着美。

作为“无赖派”作家，1946 年刊于《人间》杂志的《世态》，则与战后大阪地方的风俗景象密切关联。内容上看，小说是写实的，但织田的小说观念却在于“使荒言变为现实”，也就是根本消除虚构·实在间的界限。此外，织田作之助的小说文体与江户时代的戏作文学最为近似。这也是“无赖派”文学又称作“新戏作派”的原因之一。但他更加热衷的，却是革新小说文体的实验。

《世态》从头至尾，描写一位三流小说家的创作经历与心情。他要写一部关于“阿部定审判事件”的纪实小说，却因种种原因而未能如愿。小说通过某种偶然性表现了战后社会的必然。在战败后的日本，人人无所适从，虽然自由了想干点什么，却又不知该干什么，将来无法预见，而现今又与过去无法割离。现实与理想，同样地难以把握。《世态》与战后的公众心态相合，获得了众多读者的共鸣。

“无赖派”文学虽然体现出某种理性式的思考，但实质上却是非理性的文学样式。在战争劫难后的新世态中，它的出现是一种必然。然而随着历史的向前涌动，新的社会意识与文化结构渐趋稳定，此时人们便不再满足于堕落、颓废或破灭情绪的自然渲泻，而希求对过去的生活进行理性的反思。野间宏、大冈升平、三岛由纪夫等“战后派”作家，开始将各自的战争经验融合到各自的文体形式中，进而探究战争与人的种种关系以及人的主体性地位。

“战后派”作家、作品

“战后派”作家，在此主要指 1946～1950 年间陆续出现的一批新人作家。如野间宏、梅崎春生、椎名麟三、中村真一郎、福永武彦、加藤周一、武田泰淳、埴谷雄高、大冈升平、三岛由纪夫、安部公房等等。这些作家，战前大多默默无闻，战后突然成为“战后文学”的主流。从总体特征上看，这批作家的经历、秉赋、思想基础各不相同，共同之处仅在于创作构思新颖、方法独特等方面。“战后派”文学在日本现代文学史上，堪与无产阶级文学、“新感觉派”文学相提并论。因为实际上这批作家兼具方法、内容两方面的革新热情，将所谓“文学的革命”与“革命的文学”同时体现在独自的创作中。此外，这批作家所关心的不仅仅是文学，他们将目光直接投向人类、世界、思想、革命乃至上帝等诸多领域。“战后派”作家的小说虽以自身体验为基础，却与视野狭窄的“私小说”不同。其中许多作品与社会具有广泛的、有机的联系。他们在呈示思想、观念的过程中，描绘出具有普遍意义的人物形象。

“战后派”作家所共有的舞台背景是战时、战后的种种现实物象——败军、俘虏、监狱、废墟、殖民地、饥饿等等。这些物象直接关联于世人的心理、情感、习俗与道德，也涉及人类的生死或存在。他们笔下呈示的往往是某种极限状况下的特殊体验，但却同时表现了具有普遍性的人类观念。于是，“战后派”文学超越了以往日本文学的种种弊端，而真正成为体现主体性的新文学。人们将“战后派”作家看作新时代的旗手，认为“战后派”文学在不远的将来，会成为日本文学的主体。然而，“战后派”文学的基础是战后特定的废墟时代。自 50 年代前后，这种战后的特定时代不知不觉地成为过去，人们又重新返回到充满日常性的平淡无味的社会现实中。新的时代一开始，“战后派”作家赖以探究人类存在深渊的极限状况不复存在，“战后派”文学便也趋于解体。作家们分别步入“风俗小说”、“中间小说”或传统“私小说”等种种不同的创作领域。

“战后派”作家第一部名作是野间宏（1915～1992）《阴暗的图画》（1946）。这部作品，开篇即给人以滞重印象，那种特殊的文体在日语文法中十分罕见。野间宏随后又刊出《脸上的红月亮》（1947）和《崩溃的感觉》（1948）等，方法上亦别具追求。具体地说，即致力于融合象征主义与写实主义两种创作方法。几部作品，均试图通过人类个人主义或性欲，描写青年时期的左翼运动或军队生活体验。野间宏具有纪念碑性质的作品，是 1952 年发表的长篇小说《真空地带》。这部作品以同样滞重的文体，描绘出日本军队内部的残无人性。此外，野间宏凭藉他那特有的执著与责任感，战后成为低潮期左翼文学的领袖。有趣的是，佛教思想与马克思主义共同成为他的精神基础。这种特征在后期作品《我的塔矗立在那儿》（1960、1961）以及长篇巨著《青年之环》（1947～）中，亦十分明显地呈现出来。

椎名麟三（1911～）战后推出的重要作品是《深夜的酒宴》（1947）、《浊流之中》（1947）以及《深尾正治的手记》（1948）等。椎名麟三同样给人以十分深刻的印象。他被称作战后日本的陀思妥耶夫斯基。因为那种富于哲学意味的构思与文体，在日本文学中十分罕见。本多秋五将他称作“一头怪物”（《物语战后文学史》）。其小说《永久的序章》（1948）、《红色孤独者》（1951）、《邂逅》（1952）等等，则直接将高深的观念与庶民

的皮肤感觉揉合起来。据说目的在于统合基督教、马克思主义和存在主义。

椎名麟三喜欢描写下层社会庶民阶层的生活，甚至有意描写“丑恶”的现实。

值得一提的“战后派”作品尚有梅崎春生的《樱岛》（1946）、埴谷雄高的《死灵》（1946～1948）、武田泰淳的《蝮蛇的后裔》（1947）、堀田善卫的《广场的孤独》（1947）等等。这些作家，都经历过战前无产阶级文学的兴盛、破灭与转向。因而在他们的文学创作中，即有战争、战败的体验，也有战前的影响。“战后派”文学最具反战特征的重要作家是大冈升平。大冈升平（1909～）青年时期受到评论家小林秀雄的影响，创作上，则受法国作家兰波、波德莱尔、纪德和普鲁斯特的感化。青年大冈对《巴玛修道院》的作者司汤达尤有研究，一度被称作“司学”专家。1944 年，大冈应征入伍，被派往菲律宾的一个岛屿。1945 年 1 月，他当了美军俘虏。战争结束时，他在莱特岛的收容所。代表作《俘虏记》（1948）所描述的正是这段经历。小说发表后博得文坛好评，且荣获“横光利一奖”。1952 年刊出的《野火》，探究战场上的极限性与伦理问题，因而被称作日本近代战争文学的一个顶点。

大冈升平的创作特征主要有两点：透彻的理性观察和富于逻辑性的简洁文体。例如《野火》一作中，明晰地透现出作者对于极限状况下疯狂行为（杀人、吃人肉）的心理分析，进而探究了有关上帝的问题。

1950 年，大冈升平发表了心理浪漫主义小说《武藏野夫人》。这部小说涉及到两性通奸引发的道德或心理纠葛。评论界认为，《武藏野夫人》中的复员兵阿勉，以情恋充当战后社会破坏者的角色，目的在于批评战后知识性的伪善和物质性利己主义。在大冈升平眼中，复员者身份本身即具破坏性。所以阿勉必须破坏两个家庭，与自己心爱的人一块儿毁灭。他说这就是作品的基本主题构想。大冈认为，这里的所谓破坏性，是对传统制度或人际关系的破坏。一夫一妻制在他眼中，本来就是不合理的。女性为什么必须满足丈夫？他认为许多女性处于可悲的地位。因而，《武藏野夫人》虽有耽于性欲的倾向，却与战后“废除通奸罪”的社会氛围一致。

另有一些作家与“战后派”作家近乎同期登场，因而也被纳入“战后派”文学。这批作家是三岛由纪夫、安部公房、岛尾敏雄、井上光睛等。从年龄、思想、现实体验、作品风格等诸多方面看，这批作家与前述真正的“战后派”作家迥然不同。例如三岛由纪夫，几乎是一个完全独立的存在。三岛的成名作是《假面的告白》（1949）。后陆续发表《爱的饥渴》（1950）、《禁色》（1951）等别具特色的作品。

《假面的告白》展示了主人公自我意识的运动轨迹，小说首先叙述“我”的出生及家庭状况，尔后突然将读者引入“我”5 岁时那光怪陆离的内心世界。作品时时浮现奇异幻想，藉此剖露“我”少年时代、青春期阶段真实而大胆的同性恋体验与心理。“我”对天生孱弱感到羞耻，恋慕强健而富于野性的青年同性。“我”立志在精神方面加强锻炼。但是肉体成长始终令人不满。“我”的官能苦恼亦始终关注于美貌的男性青年。“我”无法对女友产生恋情，期望靠学习和演技冲出误区。战争时期，上了大学的“我”终于和朋友的妹妹圆子恋爱。但恋爱中，“我”却对自己的精神气质仍感不安。“我”怀着尝试恋爱的心情接近异性，终因缺乏那种肉体能力而导致关系破裂。战后圆子与其他的男性结婚，“我”却试图继续保持恋情。“我”与圆子悄悄

约会，尝试完全舍弃肉欲的精神恋爱。但这种所谓的“爱情”，最终亦被迫中断。原因是粗野青年半裸的肉体再度使“我”忘却了圆子（异性）的存在。

三岛由纪夫本质上是个唯美主义作家，具有十分强烈的观念性。作品中时时呈现变异、反常的意象世界，乃因固执地谋求印证独自的美学观。《假面的告白》所具有的批判意义表现在，战后的日本社会正处于精神羁绊消解、讴歌肉体放纵的混乱时期，三岛由纪夫却表现了一种“清纯的”反论式情爱。同时，这种对于传统道德内容的不屑，也与三岛特定的战争体验相合，他认为，“意识形态本质上是相对性的东西”。也就是说，战争使他只相信自己真实的心情与体验。同样，文学中具有价值的，则是对“悲剧性事物”或“生命之无目的充足”的憧憬与渴望。他崇奉表现心情的纯粹性或完美无缺性。评论家奥野健男认为，三岛由纪夫否定道德性，是因为“战时吃过伪道德的苦头……道德只是当时统治势力的政策而已”。

所谓“假面”，具有方法论意义。三岛认为一切艺术都是假面的告白，“他人眼中看作我的演技，对我来说却体现为返归本质的要求；他人眼中显现为自然的我，却恰恰是我的演技。”为此，《假面的告白》被称作小说的小说。评论家福田恒存对三岛的评价很高。认为《假面的告白》中存在一种与作者意识无关的悖论，亦即现代真相恰恰在于，假面唯有在真面的追寻中获得完成；同时不将真面看作假面，真面亦无法确立。福田认为《假面的告白》是三岛最好的作品，也是日本战后传记文学中传之后世的顶峰之作。

三岛的代表作品尚有《潮骚》（1954）、《金阁寺》（1956）、《忧国》（1960）和四部曲巨作《丰饶之海》（1969、1970）等。但 1970 年 11 月 25 日，他率“盾会”成员数名，闯入东京市谷陆上自卫队的驻地，发表军国主义演说，煽动军队武装政变，失败后剖腹自杀。这一举措，使他始终笼罩在军国主义作家的阴影之中。

安部公房（1924～），则是另一位颇具西方理性精神的作家。创作之初，受到西方存在主义思潮的影响。1948 年刊出的《终道标》，使他获得广泛的文坛注目。这部作品在以后的 17 年中三度修订，充分体现出他对于存在感觉的不同认识。这种认识处在一种流动之中，没有尽头。且“故乡”是存在的代名词。安部公房可以逃离存在，却又凭藉先天的意志力量，有意置身于某种特定的存在之中。他几乎是在无意识之中，获得了某种存在主义式的感觉——“物质本身的存在”包含着自由。这一发现成为其代表作《沙女》（1962）的重大主题。《沙女》中的主人公被围困在沙穴之中，绞尽脑汁也无法逃出。似乎一切努力终归徒劳。然而，当他偶然间获得了逃离的机会时，却又靠着意志的力量继续滞留在沙穴中。因为此时他发现了在无限的有限中获得自由的自我。这里，显然具有种种更为深含的寓意，似乎是一种面对存在——国家、故乡的自我解救。

安部公房的创作中具有超现实主义的文体特征。为此，有人称他为日本的卡夫卡。除《沙女》外，安部公房的重要作品尚有《赤茧》（1950）、《墙壁——S·卡尔马氏的犯罪》（1951）、《他人的脸》（1964）等等。总之，始于“战后派”文学的安部公房，始终探究人的变形、物质性、有限无限或人的自由等种种玄奥课题。

“白天诗歌会”出身的中村真一郎、福永武彦、加藤周一，则以合著《1946 年文学考察》一文博得文坛关注。“考察”一文中，主要针对近代以来日本文学、文化的种种偏向，提出尖锐的批判，目的在于使日本文学摆脱困境，

获得更新与发展。同时，中村真一郎于 1946、1947 年完成了五部曲《死亡阴影下》，作品运用虚构笔法描述自己的内在经历，且大胆借用了法国心理主义作家普鲁斯特的表现手法。不妨说，中村是战后日本现代主义文学代表作家。福永武彦则于 1946 年刊出基于幻想式表现的《塔》。福永武彦日后的代表作品尚有：《草花》（1954）、《冥府》（1954）、《告别》（1962）和《忘却之河》（1964）等。这些作品探究的是日本人的精神基础与传统，同时以特有的内向性手法，发展了深层意识的表现。加藤周一是位医生、国际文化名人。他的文学评论置于“文化·文明论”的基础之上。他也写过《一个晴朗的日子》（1950）等小说作品。

“第三新人”、“太阳族”、“内向的一代”

实际上，如果仅仅基于时间顺序，“战后派”文学可以分为“第一批战后派”作家野间宏、椎名麟三、中村真一郎、梅崎春生；“第二批战后派”作家武田泰淳、堀田善卫、安部公房、三岛由纪夫、大冈升平；依此类推，所谓“第三新人”，则是“第三批战后派”作家。当然，严格地讲，“战后派”作家与“战后”作家应为不同的概念。“第三新人”的代表作家有安冈章太郎、吉行淳之介、庄野润三、三浦朱门、阿川弘之、远藤周作等。与此前的“战后派”作家相比，除了时间上的差异，这批作家在文体上、作品内容及主题上也发生了某些本质性的变化。具体说来，这批作家与战后社会的“废墟景象”失去了紧密的联系。他们关注、描绘的是小市民的世界。“第三新人”的创作特征，主要表现在注重“日常生活性、私小说性和反批评性”等等方面。总之与前期“战后派”作家的基本特征是对立的。当然，“第三新人”作家各自的文学个性、主题内容存在差异。例如吉行淳之介为了向性的禁忌挑战，表现出破坏家庭的意欲；庄野润三却通过幸福的炉边温馨，探究家庭之中的潜在危机。安冈章太郎只相信卑小自我眼中映现的景象；远藤周作却在寻觅“卑小”的超越者。关于“第三新人”作家的“私小说”特征，有人认为缺乏“内在必然性”。评论家奥野健男却给予肯定的评价。他说“第三新人”继承了日本近代文学尤其是“私小说”式的写实传统，体现了细致的艺术性和自戕式的告白。而其目标，是要确立新的日本现代文学。

“第三新人”中最具代表性的作家是安冈章太郎（1920～）。他以《恶友》（1953）、《阴郁的快乐》（1953）两部作品，荣获“芥川文学奖”。作品中，他运用传统的“私小说”手法，将自己装扮成生活中的失败者。他以自己的现实感觉或生理感觉为中介，生动地把握悲惨而焦躁的现实，体现出一种奇妙的空虚感与轻松感。例如，《阴郁的快乐》通过落伍者、懒汉这类劣等人种的视点，向实际中的失败者——父辈，母辈，展现了一个卑小而滑稽的形象。不过，安冈最为成功的作品是描写母亲之死的《海边情景》（1959），该作确立了他的中坚作家地位，且荣获“艺术选奖”和“野间宏文艺奖”。他的代表作品尚有《落幕之后》（1967）、《月儿向东》（1970）等。

同样，吉行淳之介（1924～）也是以获得“芥川文学奖”而步入文坛的。“第三新人”中不少作家都是“芥川文学奖”的获得者。吉行淳之介的获奖作品是 1954 年刊出的《骤雨》。小说取材于作者东京大学英文系学习期间的现实感受，描写为社会斥离的青年伙伴，以及根源于前述“局外”感的消极的青春热情。吉行淳之介后又刊出探究家庭本质的小说《黑暗中的祝祭》（1961），以及运用实验性文学手法描绘现代人潜在性欲的《星月天穴》（1966）等。《暗室》（1969）一作，则有思想小说之谓。小说最大限度地展现了吉行淳之介的人类观和世界观。奥野健男将他称作现代日本独一无二的内向性虚无主义者或唯美的艺术至上主义作家。总之他的创作中包含有“都市人的纤细感觉和游戏中的奇异理性”。出于唯美主义的观念性，他在一系列作品中描写了具有抽象性的娼妇形象。这种兴趣源自芙种“性的戒律”。当时代逐步消解了“性的戒律”时，他便开始关注、探究家庭羁束与性的关系。晚期作品《沙上的植物群》（1970），正是这样一部具有清新感觉的小说。小说表现极限状况下的内心世界，想象力发挥到极致。有人认为，“第

三新人”作家表现的是“极限状况下的日常性”（进藤纯孝），正是在这一特征基础上，与前期“战后派”文学有着不可分割的联系。

庄野润三（1921～）曾受佐藤春夫和伊东静雄的影响，1954 年下半年以描写小市民平凡生活的《游泳池边小景》（1953），荣获“芥川文学奖”。然而，确定他最终声誉的却是 1960 年刊于《文学界》的《静物》。《静物》“字里行间暗示出平和、幸福的家庭中潜伏的危机，描绘出人类的悲哀以及意欲战胜悲哀的旨者的决心”（奥野健男）。

1955 年以《白人》荣获“芥川文学奖”的远藤周作（1923～）毕业于庆应大学法文系，早期对法国的天主教作家莫里亚克很感兴趣。在《白人》中，远藤体现出一种源自莫里亚克的观念性，即“人类无论怎样修炼，都将坠入恶的深渊。任何德行、意志，都不能使我们获得净化”。《白人》所探究的，正是人性之中善恶的关系或转换，“今天处于被残杀地位，明天却又成为残杀者”。或者说，远藤周作是从日本人的视点，解释“人性本恶”的信条。同年，远藤发表了另一部小说《黄种人》（1955）。此时《白人》中的纳粹变成了日本军国主义。接着，远藤同作又发表了《蓝色的小葡萄》（1956）、海与毒药》（1957）等长篇力作，继续探究人种问题或“罪恶意识”。《海与毒药》尤其描写到日本人解剖美军活人俘虏的事件，由此探究日本人受到权力、社会强力制约的“犯罪意识”。

小岛信夫（1917～）以《美国学校》（1954）荣获该年度下半年“芥川文学奖”。小说以“残疾人”的形象，表现了日本人在新的统治者美军面前显现的卑微与屈辱。而 1965 年刊出的代表作《拥抱家族》，则描写家庭形式变化引致的悲惨景象。传统式的家庭结构渐趋崩溃，代之而起的是体现某种民主精神的“核家族”（只有夫妻子女的小单元家庭）。

1965 年 1 月，一桥大学学生石原慎太郎（1932～）以《太阳的季节》（1955）一作获得“芥川文学奖”，因而引起文坛内外的轰动。《周刊朝日》刊出“芥川奖学生作家”特集。单行本则在短期之内售出三十万余册。小说旋即被拍成电影。而摄制过程中，石原既是导演又当演员。一瞬间，慎太郎的发型成为时尚。“太阳族”（即“太阳迷”）一词，也在一夜之间成为流行的时髦语。文坛围绕作品展开争论；又因电影涉及伦理问题，而引起社会争议。然而，《太阳的季节》毕竟意味着战后文学的一个转折。以此为契机，文学家们不由自主地被卷进战后社会异常发达的传媒机制中。“太阳族”现象的起因，首先在于变化的世态。此时，公众心理已开始脱离战败后沉重的社会压抑或阴影。石原慎太郎走红的时期，正是日本社会开始步入相对安定期的时代。此时，革新派及学生运动刚刚遭受镇压。消费生活的水平却急剧提高。社会日益富足起来。相应地，青年人反而失去了目标与理想。生活之中产生出某种新的抑郁感觉。社会上，坏男孩坏女孩多了起来。人们似乎都在期待着，期待出现新的刺激。适逢此时，《太阳的季节》获奖并嘲弄了前辈们的道德观念，以活生生的人物行为强化出青年人大胆、直露的性风俗或性本能。小说使老一代吃惊，皱眉；青年人却产生共鸣，狂热推崇，似乎总算找到了符合新一代文学观念的文学表现。当然，小说获奖之后的种种社会性事件，是传媒机构主动干预的结果。《太阳的季节》是文学进入“传媒时代”或大众社会化时代的一个象征。不久又迎来了日本战后大众文学的空前高涨。纯文学、大众文学在创作上逐步发生一些交叉或融合，进而产生所谓“中间小说”的现象。

不过，石原慎太郎似乎并没有象当时评委们期待的那样，成为著作等身的大作家。他不过是一个时代的宠儿，是时代将他这样敏感而富有才气的作家推上峰顶。他笔下所描写的，不过是“无目标”社会的青年激情。他的作品风格，也在于准确、及时地把握住那种无目标性的“单纯的激情”。

“内向的一代”，时间上属于战后日本第六批新人作家。在此之前，出现了石原慎太郎、大江健三郎、开高健、高桥和已、柴田翔、真继伸彦等所谓第四、第五批新人作家。重要的是，从“第三新人”作家开始，已经将文学的目光投向现实中的“日常性”。而“内向的一代”，却是彻头彻尾“日常性的文学”。这批作家把“日常性”看作新的生活磁场，代表人物有黑井千次、古井由吉、后藤明生、阿部昭、小川国夫等，评论家方面则有秋山骏和柄谷行人。表面上看，“内向的一代”有如下几个特征，首先是缺乏社会观念；其次是文学评论的标准发生变化，作品变得不易读解，小说似乎成为一面“凹镜”，给人以抽象、零碎和不真实的感觉。读者往往不知所云，搞不清作者的写作意图。也就是说，“内向的一代”拘泥于“日常性”，创作方法却悖离日本小说的写实传统，或者说根本无视小说创作的规则。评论家小田切秀雄认为这批作家有两个显著的缺点，一是缺乏积极关注社会现实的敏锐性或主观愿望，二则陷入浅薄的虚无主义中，安于表面的和平与繁荣，“安稳地一味追求自我的内在精神或日常性中的不安与非现实”。作品中运用的，是“日常性”的语言。他们与知识阶级没有共同语言，甚至处于本能的对立状态中，这也是“内向的一代”一大特征。

“内向的一代”惯用超现实主义的手法，把非现实性的世界移入日常之中，例如古井由吉、高桥高子试“曲折光线”映出极为普通的生活感觉，进而抽象出某种本质性的原型存在。此外，描写中他们统统脱离以“家庭”为中心的传统现实，离开现实主义文学所注重的“血缘”与“故乡”，固执地表现独自一人生活在毫无意义的场所——现代都市。例如森万纪子的《黄色娼妓》（1971），描写一个无所事事、丧失社会存在意义的女人“没有意义地走在街上”。作者运用“走”这类常见而没有多少社会性倾向的词语，赤裸裸地表达对于生活的感觉。

“内向的一代”的上述表现特征，应当说反映了相应的世态变迁或时代性。“无意义的人，在无意义的场所，以无意义的生活”，展示了沙粒一般的生存形态。史论家松原新一认为：人们“需要这种生形态，乃是因为自己的人生源自现代的社会结构，却又离开他人、现实、自然，离开生活，孤单一人被抛置于不可理解的真实之中。”（《战后日本文学史》）

后藤明生的小说《夹击》（1973）颇具典型性。主人公“我”毫无意义地生活，没有个人主张也没有自白的契机。“我”没有所谓内在独立性的个性特征，“我”不过是无数之中的一个事例、一个场合而已。因而从外观上看，后藤明生的小说具有“反小说”亦即破坏传统小说形式的性质。由此，奥野健男却发现了一个十分有趣的现象：“现代人生活中的大部分，几乎未被写入小说”。实际上，这种现象一直延续至今，且具有某种国际性的普遍倾向。当然主要表现于发达的资本主义国家中。

对当代日本文学而言，“内向的一代”具有启示意义，不仅在社会文化背景上最为接近，在表现上也具有内在关联。限于篇幅，不能一一绍介各位作家的创作特色。只能将富于代表性的作品罗列如下：

小川国夫《来自海上的光线》（1968）、古井由吉《杳子》（1970）、

后藤明生《夹击》（1973）、黑井千次《时间》、阿部昭《司令的休假》（1970）、清冈卓行《洋槐树林立的　大连》（1969）等。